

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 ○ Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ Ⅷ Ⅸ Ⅹ

47 | 2014 봄호



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

겨울호(제47집)

《 목 차 》

■ 프랑스 어문학 ■

레몽 크노의 표음정서법과 번역 - 『지하철 소녀 자지』를 중심으로	김준한 의	1
클로드 시몽의 『식물원 <i>Le Jardin des Plantes</i> 』과 기억의 모자이크	문혜영	33
Maurice Blanchot, à la recherche du chemin d'Abraham ..	박규현	61
줄라의 소설 <i>Pot-Bouille</i> 에 나타난 공간구조와 부르주아 사회	박혜영	85
랭보의 『일뤼미나시옹』과 「취한 배」의 향적	신옥근	117
『거꾸로』의 사회비판과 아나키즘	유진현	145
프랑스 계몽주의 시대 리베르탱 소설의 걸작 : 디드로의 『입 가벼운 보석들 <i>Les Bijoux indiscrets</i> 』	정상현	173
정조의 시적 형상화 - 예술 사회학적 고찰	정선아	201
서민 귀족 <i>Bourgeois gentilhomme</i> 에 나타난 음악의 수사적 효과 고찰 - 극 전개 중 음악의 배열(disposition)을 중심으로 -	정하영	233
폴 상베를랑의 『퀘벡 땅』 에 나타나는 탈식민화: 현실 인식을 위한 부정성의 수사학	진종화	267
퀘벡 현대시의 태동과 문예지의 역할 - 생드니 가르노, 안 에베르, 툴랑 지게르를 중심으로 -	한대균	297

■ 프랑스 문화예술 및 지역학 ■

La polyphonie dans les films d'Abbas Kiarostami
 - 〈Close up〉, 〈Et la vie continue〉,
 〈Au travers des oliviers〉 et 〈Le goût de la cerise〉 - 김 길 훈 외 323

로베르 브레송의 영화미학 연구 :
 〈돈〉(L'Argent)을 중심으로 김 이 석 351

프랑스 영화비평의 현재 : 위기의 비평 박 희 태 387

줄리아 마가렛 캐머런의 흐린 초상사진과 이상주의
 - 빅토르 위고에게 보낸 초상사진을 중심으로 - 이 경 루 451

프랑스 부르그뉴의 지질학적 특성이 피노 누아 품종에
 미치는 영향 연구 정 남 모 463

바슐라르의 리듬 개념 홍 명 희 493



학회 임원진 / 517

프랑스문화예술학회 회칙 / 518

편집위원회 규정 / 523

연구 윤리 규정 / 527

저작권 규정 / 530

논문심사 규정 / 531

논문기고 안내 / 532

회원가입 안내 / 534

레몽 크노의 표음정서법과 번역

- 『지하철 소녀 자지』를 중심으로 -

김 준 한*, 안 새 림, 송 호 전, 이 태 균
(고려대학교)

차례

- | | |
|---------------|---------------------|
| 1. 머리말 | 4. 표음정서법과 구어성 |
| 2. 레몽 크노의 언어관 | 5. 제약으로서의 표음정서법과 번역 |
| 3. 크노의 철자법 | 6. 맺음말 |

1. 머리말

“크노에게 있어 모든 것은 언어에 의해 시작한다”¹⁾는 캐럴 샌더스의 말처럼 레몽 크노 Raymond Queneau의 작품과 그의 언어에 대한 성찰은 긴밀하게 연결되어 있다. 문어에 대한 구어의 우위를 주장하는 것에서 한 발 더 나아가 프랑스어 문어와 구어는 단순히 한 언어의 두 가지 상태가 아니라 두 개의 서로 다른 언어가 되어버렸으며, 구어 프랑스어에 새로운 문학언어로서의 지위를 부여해야 한다는 것이 크노의 생각이다. 크노는 구어 프랑스어에 ‘신 프랑스어 néo-français’라는 이름을 부여하여²⁾ 자신의 작품들 안에서 기존의 문어 프랑스어와 함께 사용하고 있다.

* 제1·교신저자: 고려대학교 불어불문학과 연구교수. 전자우편: junhan@korea.ac.kr

1) C. Sanders (1994): “Chez Queneau, tout commence par le langage.” (p. 7)

2) R. Queneau (1965), p. 66.

본 논문에서는 크노의 언어관을 살펴보는 동시에, 신 프랑스어를 문학어로 정착시키기 위한 크노의 시도 중 특히 '표음정서법 ortographe fonétique'의 경우를 『지하철 소녀 자지 *Zazie dans le métro*』를 중심으로 분석하고, 그 번역의 양상을 살펴보고자 한다.

2. 레몽 크노의 언어관

크노의 표음정서법을 이해하기 위해서는 먼저 크노의 언어관을 이해해야 할 필요가 있다. 20세기 전반에 클레다 L. Clédat나 방드리예스 J. Vendryes와 같은 일부 언어학자들과 문법학자들에 의한 철자법 개혁 시도가, 실제 발음의 철자법적 구현과 프랑스어 발달 과정에서 필요 이상으로 복잡해진 철자법을 단순화하기 위한 지극히 '언어적' 관점으로 제한된 것이라면, 크노의 표음정서법은 프랑스어 문어와 구어 사이의 돌이킬 수 없는 괴리, 문학어의 선택이라는 보다 근본적인 문제에 대한 크노의 성찰을 담고 있기 때문이다.

구어 프랑스어와 문어 프랑스어 사이에 존재하는 심각한 괴리에 대한 크노의 인식은 그의 어린 시절에 이미 시작됐다고 할 수 있다. 『막대기들, 숫자들, 문자들 *Bâtons, chiffres et lettres*』에서 크노는 어린 시절 은어로 가득 찬 루이 포르통 Louis Forton의 연재만화 〈덜 떨어진 건달들 *Pieds Nickelés*〉이나 앙리 모니에 Henri Monnier, 장 릭투스 Jehan Rictus의 글을 읽으면서 외국어와 속어 langue populaire에 관심을 갖게 되었으며, 매우 이른 시기에 구어 프랑스어 français parlé를 문어 프랑스어 français écrit와 다른 독립된 언어로 인식하게 되었음을 적고 있다 (BCL, p. 12). 은어와 다양한 방언들을 접하는 계기가 된 군복무 기간을 거쳐 그리스 여행 기간 동안 고대 희랍어를 가능한 한 계승하려는 고어체 문어 카타레부사 Katharevusa와 민용어 문어체 데모티케 Demotic 사

이의 대결을 목도하면서, 16세기 프랑스인들이 라틴어를 버리고 현대어를 사용하기 시작했던 것처럼 현대 프랑스어도 오래된 철자법이라는 관습의 구속에서 마침내 벗어나야 할 때라는 뚜렷한 인식을 갖게 된다(*BCL*, p. 17).

크노는 단테의 시적 신학, 루터의 실존주의를 창조한 것은 각각 이탈리아어와 독일어의 사용이었으며, 라블레와 몽테뉴에게 자유의 감정을 마련해 준 것도 르네상스의 새로운 프랑스어였다고 역설하며, 새로운 언어는 새로운 사상을 태어나게 하고, 새로운 사고는 싱싱한 언어를 원하는 만큼, 시들어버린 문법의 찌그러진 틀 안으로는 들어갈 수 없는 것(즉 구어)에 형태를 부여하여 문어로서의 생산력을 갖춘 언어를 만들어내야 한다고 주장한다(*BCL*, p. 60).

크노는 문어 프랑스어가 16세기 생겨나³⁾ 17세기에 현대 철자법의 근간이 정립되고 낭만주의 시기를 거치면서 오늘날의 모습으로 고정된 것으로 보고 있으며, 실제로 말해지는 구어 프랑스어가 현대 문어로 넘어가기 위해서는 어휘, 통사, 그리고 철자법 차원의 삼중 개혁 또는 혁명이 필요하다고 말한다(*BCL*, p. 20). 이 가운데 어휘 차원에 대해서는 은어 argot에 대한 간단한 언급⁴⁾을 할 뿐이며, 두 번째 차원인 통사적인 면과 관련해서는 쥘린 Céline의 예를 들며 개혁은 이미 이루어졌고 다시 감행하기만 하면 된다고 말하고 있다. 크노는 세 번째 차원인 철자법 개혁이야말로 구어 프랑스어가 문어의 지위를 획득하기 위해 반드시 거쳐야 할 관문으로 보고 있으며, 이 개혁이 완성된 후에야 새로운 언어가 확립되어 독자적인 삶을 살고, 새로운 시가 태어날 수 있다고 주장한다. 구어 프랑스어를 올바르게 적을 수 있는 표기법이 없다면, 시인은 진정한 리듬, 정확한 음색, 언어의 진정한 음악을 알아볼 수 없게 된다는 것이다(*BCL*, p. 21).

3) 비용 Villon 이전의 거의 모든 텍스트들에 있어서 번역이 필수적이라는 점에서 크노는 현대 프랑스어의 시작을 16세기로 보고 있다(*BCL*, p. 64)

4) *BCL*의 「1937년 글 Écrit en 1937」에서는 은어가 변화하는 어휘일 뿐이지 언어는 아니라는 점에 유의해야 한다고 말하지만(p. 20), 「1955년 글 Écrit en 1955」에서는 입장을 바꾸어 “은어는 다른 언어나 마찬가지로 별도의 언어”라고 규정하고 있다(p. 67).

‘개혁 *réforme*’이라는 말을 쓰고는 있지만 크노에게 있어서는 단순히 옛 문어 프랑스어의 철자법을 고치고 옛 언어를 개정하는 것이 문제가 아니라, 새로운 언어인 구어 프랑스어를 적는 방법을 찾는 것, 즉 새로운 철자법의 ‘창조 *création*’가 중요한 것이다⁵⁾. 현대 문어 프랑스어를 특별히 신성시 할 필요가 없다는 이유와 마찬가지로, 민중언어가 새로운 문학과 새로운 시의 원천으로서의 문어의 지위에 오르지 못할 이유도 없으며, 이 새로운 언어를 올바르게 적기 위해서는 음성철자의 채택이 불가피하다는 것이다. 음성철자를 채택함으로써 문어에 대한 구어의 우월성이라는 본질이 명백하게 드러날 것이며, 음성철자의 채택은 개혁이라기보다는 창조라는 입장이다. 물론 크노 역시 그의 표음정서법 *ortographe fonétique*가 즉각적인 승리를 거두리라고 예상하지는 않았지만, 표음정서법의 채택만이 현대 구어 프랑스어의 깊은 본질과는 완전히 무관한 오래된 습관들을 물리칠 수 있는 방법이며, 이렇게 함으로써 현대 프랑스어는 구어적이고 음악적인 본질을 되찾아 시어 *langue poétique*가 되고 새로운 문학의 풍부하고 생생한 본질이 될 언어로 정립될 것으로 믿는다(*BCL*, pp. 24-26). 크노는 문어 프랑스어와 구어 프랑스어의 근본적인 차이는 무엇보다도 발음의 발달에 기인한다고 보고 있다. 문어 철자와 구어 발음의 괴리가 어느 정도인지를 보이기 위해 프랑스 고전시의 절대적인 공간을 이루는 알렉상드랭이 코메디 프랑세즈에서조차도 11음절, 심지어는 10음절로 발음되어 이미 그 존재 이유를 상실한 점을 지적하고 있으며, 이 모든 것이 확실히 드러나지 않는 것은 프랑스어 표기에 사용되는 기이한 철자법 체계 때문이라고 역설한다(*BCL*, p. 72).

어떤 방식이든 문어 프랑스어를 개정하려는 시도에 반대하는 이들에게

5) 이 대목에서 크노가 ‘개혁’이 아니라 ‘창조’라는 다소 급진적인 주장을 하고는 있지만, *BCL* 내에서 표음정서법 도입과 관련한 크노의 전반적인 입장은 오히려 점진적인 개혁에 가깝다. 실제로 크노는 “철자법의 합리적 개혁은 점진적으로 음성적 특징을 반영하게 될 것이며, 그렇게 되면 구어 프랑스어가 어느 정도로 문어 프랑스어와 떨어져 있는지를 알게 될 것이다. 그리고는 마침내 내가 여기서 보여주고자 하는 점, 즉 구어 프랑스어는 다른 언어라는 것을 깨닫게 될 것이다(p. 75)”라고 말하고 있다.

크노는 프랑스어라는 것이 결국은 곁 지역 거주민들이 라틴어나 색슨어를 잘못 발음하던 것이 굳어진 것에 불과하며(*BCL*, p. 67), 시제는 물론 격변화, 형식소상 동사 *déponent*, 제룽디프 등 중요한 문법 요소들을 잃고 빈약해진 상태의 라틴어에서 비롯된 언어일 뿐이라고 반박한다. 중세 초기의 프랑스어가 그랬던 것처럼 어휘, 형태, 통사적으로 빈약한 상태에 놓인 현대 구어 프랑스어를 문어의 지위에 올려놓는 것이 오히려 작가들의 임무이며, 지금의 문어 프랑스어는 라틴어와 마찬가지로 언어적 완성도를 유지한 채 사어로 계속 존재할 수 있으리라는 것이다(*BCL*, p. 71).

크노는 자신의 표음정서법에 대한 비판, 그리고 1952년 철자법 개혁의 방향을 담아 <국민교육 고등심의회 Conseil supérieur de l'Éducation Nationale>에 제출한 <철자법 개혁 위원회 Commission de réforme de l'orthographe>의 보고서를 비난하는 의견들을 조목조목 반박한다. 이를테면 코르네유나 볼테르가 사용한 철자법을 현대 판본에서 수정하면서 지금의 터무니없는 철자법 체계를 수정하는 것은 불가하다는 입장의 모순을 지적한다. 또한 일관성이 결여된 현대 철자법을 언급하며 다른 발음을 동일한 철자로 적고, 동일한 발음의 표기법이 다른 예들을 열거하기도 한다.

respect : suspect⁶⁾; examen : abdomen ;
vieillotte : falote ; siffler : persifler ; consonome : consonance
(*BCL*, p. 74)

철자법이 단어의 어원을 보존하여 그 어휘가 거쳐 온 역사의 일부를 담고 있다는 주장에 대해서도 어원과는 전혀 상관없는 철자가 들어간 단어들을 제시한다.

6) 남성형 suspect가 [sɥspɛkt]로 발음되는 경우를 상정한 예

poids < pensum; dompter⁷⁾ < dormire; legs < lais;
 ophtalmologie < ophthalmos; trône < thronos (cf. théâtre,
 rhéteur) (BCL, p. 74)

크노가 문어와 구어의 차이에 주목하고, 프랑스어 구어는 문어의 다른 상태가 아니라 독립된 언어로 분리된 상태라고 간주한다는 점은 널리 알려진 사실이다. 그런데 크노의 언어관에 대해 말할 때 명확하게 언급되지 않고 있는 또 하나의 사실은 그가 다시 구어 langage parlé와 구두언어 langage oral를 구별하고 있다는 점이다. 크노는 구어와 구두언어의 구별이 문어와 구어의 구별보다도 더 주목할 만한 것으로 여기며, 이들 사이에도 구어와 문어만큼이나 깊은 심연이 존재한다고 보고 있다(BCL, p. 81).

기초 프랑스어 français élémentaire를 정립하기 위해 실험적이고 통계적으로 프랑스인들의 습관적인 표현에 가장 높은 빈도로 나타나는 요소들을 목록화하는 작업⁸⁾에서 연구자들은 대화 상대방이 모르게 마이크를 장치해 놓고 저녁 식사, 우연한 만남 등에서의 실제 대화 상황을 녹음하는 방식을 사용한 바 있다. 그 결과 ‘항상 우리 입술을 떠나지 않는’ 일반 단어들은 그 수가 지극히 한정되어 애초에 목표로 했던 프랑스어 기본어휘 1000개의 목록을 만드는 것이 불가능했음은 물론⁹⁾, 전자사 transcripteur가 대화 현장에 참석하지 않아 대화가 이루어지는 상황이나

7) 크노는 당대의 문법 및 언어학 저술들을 섭렵하여 해당 분야에 관한 상당한 수준의 지식을 갖추고 있었다. 하지만 언어학이나 문헌학에 대한 체계적 학습을 한 것은 아니었기 때문에 그가 제시하는 예들 중에는 다소 부적절한 것들이 있다. 여기서 크노가 예로 든 dompter의 경우도 그중 하나인데, i, m, n, u, v가 명확히 구별되지 않던 중세 필사본 시기에 m과 n 뒤에 나오는 p와 g는 각각 앞의 철자를 m과 n으로 읽으라는 구분기호 signe diacritique로서의 기능을 갖기 때문에 크노가 예로 든 나머지 어휘들과는 경우가 다르다고 할 수 있다. (cf. 김준환(2013), p. 93)

8) G. Gougenheim, R. Michea, P. Rivenc, A. Sauvageot, *L'Élaboration du français élémentaire: étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de base*, Paris, Didier, 1956.

9) 결국 구게냉 Gougenheim은 목록을 완성하기 위해 ‘일반적인 단어 mots généraux’ 외에 ‘가용단어 mots disponibles’의 개념을 도입하게 된다.

대화 상대방을 모르는 경우 녹음을 전사하는 것 자체가 불가능하다는 점이 확인되었다. 구두언어에서는 어느 정도 문장으로 배열된 단어들 외에도 믿을 수 없을 만큼 많은 끝끝거리는 소리, 마른 기침, 중얼거림, 감탄사 등이 의사전달에 동원되고, 이 요소들이 의미적 가치를 갖게 된다. 불완전한 문장은 여러 조각으로 나뉘고, 말하는 사람은 그 조각들을 주위 배열하면서 *eh bien, n'est-ce pas, voyez-vous* 같은 뜻 없는 말이나 단순히 *euh*, 아니면 불분명한 중얼거림 등을 사용해 되는 대로 문장을 짜 맞추게 된다. 여기에 더해 몸짓과 표정의 뉘도 당연히 고려해야 한다¹⁰⁾.

이러한 차이점은 몰래 숨겨놓은 마이크 덕분에 발견할 수 있었던 것으로, 녹음하는 것을 의식하고 이루어지는 발화, 또는 연설문 등에서는 구두언어의 특징이 발견되지 않는다. 이처럼 음성 외에도 다른 수단이 동원되는 구두언어는 문어와 심지어는 구어의 통사 형태들을 몸짓과 불분명하게 말하기, 표정, 현장성으로 대체하는 것이다(*BCL*, p. 84). 크노가 알레호 카르펜티에르 Alejo Carpentier의 서신을 인용하여 말했듯이(*BCL*, p. 85), 소설과 희곡들에 나오는 대로의 대화는 진정한 구어 기제에 전혀 상응하지 않으며, 사실주의 장르의 첫 소설들부터 점차로 일종의 사실주의 기계장치, 진정한 구어와는 전혀 상관없는 일종의 관습으로 고착화된 구어라는 점을 상기하면 우리의 분석 대상 작품인 『지하철 소녀 자지』의 대화 상황 속에 숨겨진 구두언어적 특성은 작품의 분석과 번역에서 핵심을 이루는 요소로 작용한다고 할 수 있다.

3. 크노의 철자법

크노가 현대 프랑스어의 시작이라고 언급한 16세기부터 라틴어의 영

10) 『지하철 소녀 자지』에서 크노는 대사 중간 중간에 '(geste)' 등을 표시하여 구두언어의 특징을 불완전하게나마 재현하려고 시도한다.

향에서 벗어나 프랑스어의 발음을 반영한 철자법의 수립을 위한 혼란스럽고도 오랜 기간에 걸친 작가, 문법학자, 인쇄업자들의 제안과 시도들이 존재했다¹¹⁾. 16세기의 조프루아 토리 Geoffroy Tory, 로베르 에티엔 Robert Estienne, 토마 세비에 Thomas Sebillet, 자크 실비우스 Jacques Sylvius, 몽플로리 Montflory, 메그레 Meigret, 룡사르 Ronsard 등의 노력은 17세기를 거치며 결실을 맺게 되어 18세기경에는 현대 프랑스어 철자법의 근간이 확립되기에 이른다. 몰리에르나 모파상과 같이 구어의 특성을 표기할 방도를 강구하거나 지역어의 색채를 작품에 도입하기 위해 철자법의 한계를 확장하려고 시도한 작가들도 있었으나, 문어 프랑스어의 ‘신성한’ 관습을 벗어나지는 못하는 수준이었다.

크노는 프랑스어 표기법과 관련하여 표음정서법의 필요성을 역설하면서 “내 생각에는 (지금 내가 이 글에서 사용하고 있는) 옛날 프랑스어의 철자법을 수정하는 것이 아니라 새로운 프랑스어에 어떤 철자법을 선택해 부여할 지의 문제이다. 가장 음성적인 표기법이 불가피하다고 생각된다”¹²⁾고 말하며, 모든 철자가 위치에 상관없이 항상 같은 음가로 발음될 수 있도록 다음과 같은 철자 또는 철자의 조합을 프랑스어 표기에 사용할 것을 주장한다.

a, â, b, d, e, é, è, ê, f, g (항상 [g]로 발음), i, j, k, l, m, n,
o, ô, p, r, s (항상 [s]로 발음), t, u, v, y, z, ch, gn, ou, an, in,
on (BCL, p. 23)

크노는 위의 철자들을 이용해 다음과 같이 프랑스어를 적을 수 있다고 제시하고 있다.

11) 뒤벨레는 1573년에 16세기 프랑스어 철자법의 혼란스러운 양상에 대해 다음과 같이 적고 있다. “pami nous l'orthographe estoit aussi diverse qu'il y avoit de sortes d'escrivains.” (L. Mellerio(1895)에서 p. xlvi에서 재인용)

12) “Il s'agit, à mon sens, non de corriger l'orthographe de l'ancien français (celui que j'écris en ce moment), mais de choisir *quelle* orthographe donner au nouveau français. La plus phonétique semblerait s'imposer” (BCL, p. 23)

Mézalor, mézalor, késkon nobtyin ! Sa dvyin incrouayab, pazordinèr, ranvèrsan, sa vouzaalor indsé drôldaspé dontonrvyin pa. On Irekonê pudutou, lfransê, amésa pudutou, sa vou prand toudinkou unalur ninvèrsanbarbasé stupéfiant. Avrédir, sêmêm maran. Jérlu tousdait lé kat lign sidsu, jépapu manpéché de mmaré. Mézifobyindir, sé un pur kestion dabitud. On népa zabitué, sétou. Unfoua kon sra zabitué, saira tousel. Épui sisaférir, tan mye : jécipra pour anmiélé lmond. Épui sa né ancor ryin. Sa, sané ke demi mzur. Ifôdra ranplasé *ch* par *č* par égzamp, *gn* par *ñ*, *ou* par *w*, *an*, *in*, *on* par *ã*, *ĩ*, *õ*, *e* par *æ* (wvèr dā *valeur*, *valêr*, fêrmé dā *peu*, *pæ*). Kêskô nobtyĩ alor? Ebyĩ par égzãmp: la lãg frãsêz, lé zwazo čãt, sé lprĩtã, anw lavnir é la poézi, læ bœr é lé zœ. (*BCL*, p. 23)

위의 예를 살펴보면 애초에 제시했던 표기법에서 한 걸음 더 나아가 철자 조합(ch, gn, an, in, on) 대신 단일 철자에 구분기호 signe diacritique를 사용할 것을 주장하기도 한다(č, ñ, ã, ĩ, õ).

이처럼 프랑스어 표기법의 틀을 완전히 새로 짜야 한다는 급진적인 주장을 펼치고 있지만, 『지하철 소녀 자지』에서 음성 철자를 이용한 표기는, 단순히 출판 빈도만 놓고 본다면, 제한적인 수준에 머물며, 문어 프랑스어의 관습에 보다 충실한 모습을 보여주는 것이 사실이다. 크노 자신도 그의 표음정서법이 즉각적인 승리를 거두리라고는 기대하지 않았으며(*BCL*, p. 26), 구어 프랑스어가 문어 프랑스어와는 다른 언어라는 사실을 깨닫기 위해서는 합리적이고 점진적인 개혁이 필요하다고 말하고 있다.

『자지』에서 시도한 크노의 철자법 중 철자의 '단순화'가 조금이라도 실현된 경우, 즉 철자의 수가 줄어든 경우 외에도 철자와 실제 발음되는 소리의 관계를 현실화하여 음운규칙에 따른 발음의 변화 가능성을 없앤 표기(c, ç 대신 s, ss를 쓴 것)까지 포함시킨 경우의 예를 몇 가지 들

어보면 다음과 같다.

- y → i : lipstu « le type se tût »
- est → é : xé « que c'est »
- à/â → a : a stage-là « à cet âge-là »
- eu → u : uu « eût, eu »
- qu → k : kèkchose « quelque chose »
- c → k : skalibre « ce calibre »
- cc → k : dakor « d'accord »
- ph → f : fonateur « phonateur »
- c → s : squi « ce qui »
- ç → ss : iadssa « il y a de ça »
- s → z : vzêtes, vzavez « vous êtes », « vous avez »
- g → j : a boujplu « elle ne bouge plus »
- ll → l : salonsalamanger « salon-salle à manger »

※ 이 목록의 예들 외에도 xé (que c'est), squi (ce qui), dssa (de ça), stage (cet âge), ptèt (peut-être) 등에서 볼 수 있는 묵음의 e 또는 다른 모음의 발음이 생략되는 경우도 함께 고려해야 할 것이다.

위의 목록에서 보듯이 철자법을 단순화하여 발음 표기를 한 경우는 얼마 되지 않으며, 단순화의 정도도 크지 않다는 점을 알 수 있다. 또한 크노의 철자법에 어떤 체계나 논리가 있어 보이지 않는다는 것도 사실이다. 다음의 예들에서는 어떤 단순화도 이루어지지 않았으며, 단지 기존의 철자들을 다른 철자로 대체한 것에 지나지 않는다. 심지어는 위에 제시한 표기법 단순화와 모순되는 경우도 있다(ss → ç).

- ê → è : pttèt « peut-être »
- oi → oua : kouak ce soit « quoi que ce soit »
- en → an : izan voyaient « ils en voyaient »

ss → ç : lagoçamilébou «la gosse a mis les bouts»

또한 어떤 원칙이나 논리 없이 전통적인 철자법과 크노의 철자법이 교차해 나타나는 경우도 다수 발견된다. 몇 가지 예들만을 들어보면 다음과 같다.

모음

i ~ y : ltipstu «le type se tût» ~ le type
 é ~ est : ce xé «ce que c'est» ~ c'est
 è ~ ê : ptètt ~ ptêtt «peut-être»
 a ~ â : astage-là «à cet âge-là» ~ âge
 au ~ o : autt chose ~ ottchose «autre chose»
 ô ~ o : tôste ~ toste «toast»

자음

qu ~ k : quèquechose ~ kèkchose «quelque chose»
 c ~ k : dacor ~ dakor «d'accord»
 x ~ sc ~ cc : xeuprès «exprès» ~ escursion «excursion» ~ eccès «excès»
 sk ~ sc ~ cq : skalibre «ce callibre» ~ scon «ce qu'on» ~ cqu'elle¹³⁾ «ce qu'elle»
 xa ~ que ça : si bien xa «si bien que ça» ~ si haut que ça

비슷한 종류의 변덕스러움을 크노 언어의 특징 중 하나인 교착 형태 mot agglutiné 가운데서도 찾아볼 수 있다.

13) squ'elle에 대한 오식으로도 보이는 cqu'elle은 한 철자가 항상 동일한 음가를 지녀야 한다는 크노의 주장(BCL, p. 23)과도 배치된다. 또한 BCL에서 크노가 제안한 프랑스어 철자 목록에는 아예 c가 배제되어 있다는 점도 언급해 둔다.

voulu mfaucher ~ voulumfaucher «voulu me faucher»
 ça serait-i «ça serait-il» ~ c'est-ti oui «est-ce que c'est oui»
st'année «cette année» ~ a stage-là «à cet âge-là» ~
staprès-midi «cet après-midi»

위의 예들에서 확인한 바와 같이 순전히 철자법의 관점, 즉 언어학적 관점에서만 본다면, 크노가 『자지』에 도입한 새로운 철자법은 그 빈도와 수효가 부족하고 철자법 체계의 원칙이나 논리도 발견되지 않는다는 점에서 크노가 BCI에서 주장했던 본래 의미로의 '표음정서법'과는 거리가 멀다는 것을 알 수 있다. 그렇다면 『자지』에서 제한된 범위 내에서 새로운 철자법을 실험하며 노렸던 효과가 과연 무엇이었는지를 단순히 언어적 차원의 철자법이 아닌 다른 각도에서 분석해보아야 할 필요가 있다. 다음 장에서는 크노의 철자법을 구어성 oralité이라는 보다 확장된 관점에서 살펴보기로 한다.

4. 표음정서법과 구어성

구어 프랑스어에 문학어의 위상을 부여하기 위한 크노의 시도는 단순히 철자법적 차원에 머무는 것이 아니다. 음성, 형태, 통사, 어휘 등 언어 현상 전 차원에서의 구어적 특성을 텍스트 안으로 옮겨오는 것이 크노의 목표였으며, 철자법은 구어성을 재현하기 위한 하나의 수단에 불과하다고도 할 수 있다. 따라서 단순히 표기법에 새로운 철자들을 도입했는지의 여부가 아니라 크노가 새로운 철자법 또는 종래의 전통적인 철자법을 혼용하여 표기한 구어의 실제 발음에 대한 재현이 『자지』에 나타난 구어성을 파악하는 데에 중요할 것이다. 실제로 작품 안에서 이러한 구어 발음의 다양한 현상들이 매우 효과적으로 제시되고 있음을 알 수 있다.

- [...] à cause de la femme que je rencontra¹⁴⁾ ce matin.
- Que je rencontraï.
- Que je rencontrais.
- Que je rencontraï sans esse.
- Que je rencontraï.

(*Zazie dans le métro*, p. 174)

위의 예는 당시 구어에서 이미 모호해지기 시작한 단순과거와 반과거 어미의 대립, 즉 [e](-ai)와 [ɛ](-ais)의 미묘한 차이를 토대로 한 구어적 유희성의 경우이다¹⁵⁾. 표기와 발음은 물론 통사적 특성을 절묘하게 혼합하여 실제 구어의 발음 양상을 보여주는 사례이다.

이제부터 『자지』에 나타나는 음운현상으로서의 구어성의 양상을 보다 표기법 측면에서 살펴보도록 하겠다.

먼저 프랑스어의 동화현상 assimilation과 탈락현상이 표기법에 반영된 예들을 살펴보면 다음과 같다.

동화현상 assimilation

chsuis «je suis»: 목음의 e 탈락으로 [ʒ]가 뒤따르는 [s]에 동화되어 [ʃ]로 발음

moman «maman»: 양순음 [m]에 동화되어 [a]가 원순모음 [o]로 발음

pisque «puisque»: [s]의 영향으로 원순반모음 [ʉ]가 평순음화된 후 뒤따르는 [i]로 흡수

nongieu «nom de Dieu»: 뒤따르는 반모음 [j]의 영향으로 [d]

14) 보졸라는 문체의 순수성에 대해 논하면서 j'allai 대신 j'alla를 쓰는 사례를 들며 굴절 규칙을 따르지 않는 경우를 언급하고 있다. 단순과거 어미 -a가 이미 3인칭 단수에 국한되는 것이 아닌 단순과거 단수인칭 전체를 나타내는 표지로 기능할 수 있음을 방증하는 예라고 할 수 있다.

15) 같은 종류의 예로 “[...] j'énonça devant vous? - J'énonçai, dit l'obscur, - J'énonçais, dit Troussaillon, - J'énonçai sans esse, - J'énonçai”(Zazie, p. 171)도 언급할 수 있다.

가 구개음화¹⁶⁾

목음의 e 탈락¹⁷⁾

ptite «petite», Jparie «Je parie», Jm'enfous «Je m'en fous»,
lmétro «le métro», msieu «monsieur», sméfier «se méfier»

※ 어말 위치에서 여성형 등 굴절어미를 표시해야 할 경우에는
발음되지 않는 e를 그대로 유지한다(ex. ptit - ptite). 또한 e가
탈락한 뒤의 어말 자음이 발음되는 것을 표시하기 위해 자음을 중
복해 쓰기도 한다(ex. ptétt).

비강세 위치 모음의 탈락

gzact «exact», gzactement «exactement», stage «cet âge»,
s'tannée «cette année», staprès- midi «cet après-midi», vzêtes
«vous êtes», vzallez «vous allez», vlà «voilà», qu'entre¹⁸⁾ «qui
entre», t'es «tu es»

모음과 자음 사이의 l 탈락

isra «il sera», immbondit dessus «il me bondit dessus», y a/ia
«il y a»¹⁹⁾, quèque chose/kèkchose «quelque chose»

16) 이 구개음화는 선행하는 전치사 de의 [d]가 탈락하여 두 개의 자음(자음 [d]와 반자음 (반모음) [j]) 사이에 놓인 [d]가 안정적인 조음점을 찾지 못해 촉발되는 것이다. 구개 음화된 결과인 [ʒ]의 조음이 더욱 약화된 형태인 nondehieu 역시 발견된다.

17) 크노 이전에는 목음의 e 탈락을 주로 아포스트로피의 사용으로 표시하는 것이 관례 였으나(ex. J'parie), 크노는 아포스트로피 없이 철자를 이어붙이는 것을 선호했다. 물론 아포스트로피를 전혀 사용하지 않는 것은 아니며 p'tite와 같은 형태도 발견된 다.

18) 관계대명사 qui가 qu로 축약되는 것을 단순히 음운현상으로 한정하여 해석하기는 힘들다. 접속사(que), 관계대명사(que, qui), 의문대명사(que, qui)의 어원적 혼동, 아포스트로피 부호의 부재와 -l이 탈락한 il로 인한 qui와 qu'i의 혼동, quil과 qui에 대한 철자전도현상 등이 문어와 구어를 막론하고 프랑스어 발달사 전 시기에 걸쳐 뒤얽혀 있다. (cf. 김준환(2007), pp. 84-86)

19) Il y a가 y a가 되는 현상은 l의 탈락 후 앞뒤의 [j]가 하나로 합쳐지는 음운현상으로 보기보다는 비인칭 구문의 형식주어 il의 생략이라는 구어체 통사현상이라고 보는 것이 더 논리적일 수도 있다(cf. il faut > faut).

자음 앞에 놓인 [ks]에서의 [k] 탈락

esprès «exprès», esclame «exclame», excuse «excuse»

내파 위치에서의 l과 r 탈락

croyab «croyable», probab «probable», possib «possible»,
pus «plus», autt chose «autre chose», vott dame «votre dame»,
passque «parce que»

내파 위치에서 s 앞에 놓인 b의 탈락

oscur «obscur», ostiné «obstiné»

동화와 탈락 현상 이외에도 화자의 감정이나 태도, 주장을 효과적으로 나타내기 위한 발음의 강조가 표기법의 변경을 통해 등장하기도 한다.

자음 중복을 통한 강조 악센트 accent d'insistance 표시

esscuse «excuse», la **ff**ine efflorescence de la cuisine
ffransouèze «la fine efflorescence de la cuisine française», **izz**
applaudissaient «ils applaudissaient»

원순반모음 [w] 앞에 자음 [v]를 첨가

Voui, répondit Madeleine d'une voix ferme, Voui, répondit
Charles d'une voix ferme, Oh! voui vuvurre Zazie

※ 후설원순모음 [u]와 쌍을 이루는 반모음 [w]의 조음점을 더욱 좁히면 양순마찰음 [β]가 생겨난다. 이 소리에 가장 근접한 프랑스어 자음이 [v]이며, oui를 강하게 발음할 때 조음 시작 부분이 강조되어 자음 음색을 띠게 되는 현상을 표기법으로 재현한 것이다.

목음의 [ə]를 살려내 강세를 주어 읽는 것을 eu로 표기

meeussieu «monsieur», exeuprès «exprès», que ça te plaise
ou que ça neu teu plaiseeu pas

※ 프랑스어의 [ə]는 원칙적으로 강세를 받을 수 없는 모음이나,

어떤 이유에서건 의도적으로 강세를 줄 경우 조음점이 미세하게 옮겨가 [ø]에 가까운 소리가 되며, [ø]의 표기에 사용되는 철자 eu 가 강세를 받은 [ø]를 표시하기 위해 사용된다.

고어투 발음의 표시

ffransouèze «françoise: 국적형용사 française의 고어 형태»

※ ffransouèze = françoise [frãswɛz]: 대혁명 이전에는 -ais와 -ois를 구별하지 않고 모두 -ois로 적었으며 [wɛ]로 발음했다. [ɛ](-ais)와 [wa]로 발음이 분화되는 것은 모두 혁명 이후 파리 민중들의 발음이 표준어화되었기 때문이다.

리에종을 강조하기 위해 자음 철자를 변형시키거나, 단어의 앞머리에 자음 z, n, t를 첨가하기도 하는데, 경우에 따라서는 속어 프랑스어의 잘못된 리에종 사례를 보이기 위한 수단이 되기도 한다.

리에종의 강조

vzêtes zun mélancolique «vous êtes un mélancolique», des papouilles zozées «des papouilles osées», vozouazévovos «vos oies et vos veaux», I sont bin nonnêtes «Ils sont bien honnêtes»

민중 프랑스어의 잘못된 리에종 재현

qui va-t-à-z-eux «qui va à eux», moi zossi²⁰⁾ «moi aussi», boudin zaricos verts «boudin haricots verts»

반대로 철자 h를 사용해 정상적인 리에종을 막고 히아투스 hiatus를 발생시켜 해당 단어를 강조하는 경우도 여러 차례 발견된다.

20) 잘못된 리에종 fausse liaison의 또 다른 예로 donne-m'en 대신 donne-mois-en (donne-moi-z-en)으로 말하는 속어 프랑스어의 표현을 들 수 있다.

c'est hun cacocalo «c'est un coca-cola», c'est hun
dégueulasse, c'est ha moi les bloudjinnezes «c'est à moi les
blue-jeans», c'est hurgent, tu vas haller, le hanvélo «le en-vélo»

프랑스인들의 외국어 발음을 회화하기 위해 외국어 단어의 철자를 프
랑스어 발음대로 재구성하는 경우도 『자지』의 철자법을 이야기할 때 빠
지지 않는 부분이다.

bicose «because», bâille-naïte «by night», coboille «cowboy»,
ouisqui «wiski», apibeursdé touillou «happy birthday to you»

크노의 표음정서법을 이야기할 때 가장 대표적인 예로 인용되는 것이
단상5음절구문 pentasyllabe monophasé라는 것이다. 명칭만 놓고 보면
5음절로 못 박고 있지만 실제로는 음절수에 유통성을 두어 5음절 내외로
이루어진 구문들을 말한다. 즉 한 호흡으로 끊지 않고 마치 하나의 단어
처럼 발음하게 되는 문장 또는 구들로, 크노는 단어의 경계를 삭제하고
모든 구성 요소들을 소리 나는 대로 이어 붙여 적는다. 이 단상5음절구
문 안에는 크노가 재현하려는 모든 구어적 요소, 즉 음운, 형태, 통사적
요소들이 들어간다. 『자지』를 시작하는 문장인 Doukipudonktan이 가장
유명한 예로, 이 구문 하나 안에 크노의 언어관이 집약되어 있다고 해도
과언이 아닐 것이다.

Doukipudonktan(= D'où qu'il pue donc tant?)²¹⁾ 안에는 개별 단어들
의 속어식 발음(i, donk²²⁾), 속어에서 est-ce que 대신 의문사와 <주어+

21) 일반적으로 Doukipudonktan은 Hyatte(1982, p. 297)에 따라 “D'où qu'ils puent
donc tant?”으로 분석하는 것이 관례이나, Hyatte의 문장은 문법적으로 정당화하기
힘든 것이 사실이다. D'où는 ‘어디에서’라고 이해해야 하므로 puer를 비인칭으로 보
아 il pue라고 읽는 것이 타당하다. 주어 i를 ils로 읽는다면 ‘저 자들은 어찌 저렇게
냄새가 나는거야?’라고 이해해야 하고, 그렇게 되면 d'où가 아니라 comment이 와야
할 것이다(이를테면 Komankipudonktan).

22) 접속사 donc의 발음 규칙은 문두에서는 -c를 발음하고, 문장 중간이나 끝에서는 발
음하지 않는 것인데, 이의 구별을 무시하고 어느 위치에서나 -c를 발음하는 것이 속

동사)를 연결해 주는 통사적 장치 que, 단어 경계를 해체한 후 리듬 그룹으로 재편한 후 한 번에 발음하는 구어의 특성이 모두 함축되어 있다. 또한 생소한 철자의 연속체를 독자가 발음해 보고야 이해할 수 있게 만드는 장치로 기능하여, 독자가 표현의 구어적 특성을 반드시 인지하고 넘어가도록 만드는 기능도 수행한다.

『차지』에 나오는 단상구문이나 이와 유사한 음성결합체 coagulation phonétique들 중 잘 알려진 예로는 다음과 같은 것들이 있다.

Doukipudonktan « D'où qu'il pue donc tant? »
 Skeutadittaleur « ce que tu as dit tout à l'heure »
 Lagoçamilébou « La gosse a mis les bouts »
 A boujpludutout « Elle (ne) bouge plus du tout »
 salonsalamanger « salon-salle à manger »
 voulumfaucher « voulu me faucher »
 Iadssa, iadssa « Il y a de ça, il y a de ça »
 Charlamilébou « Charles a mis les bouts »
 vozouzévovos « vos oies et vos veaux »
 à kimieumieu « à qui mieux mieux »

5. 제약으로서의 표음정서법과 번역

2장에서 확인한 바와 같이 크노의 작품에서 그가 주장했던 대로의 표음정서법, 즉 실제 발음을 어느 정도 반영한 단순한 현실화 수준의 개혁이 아닌 완전히 새로운 프랑스어 음성철자법의 도입은 이루어지지 않고 있다. 크노 자신도 철자법 개혁에 반대하는 사람들의 논거 중 철자법 개혁이 언중의 습관을 바꾼다는 점은 인정하고 있으며(BCL, p. 74), 칼로

어 프랑스어의 경향이다.

자르듯 과거의 습관과 단절하고 새로운 시스템을 도입해 사용하는 것이 불가능하다는 점을 인지하고 있다. 어떤 의미에서 보면 크노는 자신의 신념과는 관계없이 표음정서법이 프랑스어에 받아들여져 실현되는 것이 영원히 불가능하리라는 사실도 알고 있었다고 할 수 있고, 실제 자신의 작품 안에서는 표음정서법을 철자법 체계가 아닌 특수한 효과를 얻기 위한 수단으로 이용하고 있다고 할 수 있다. 그렇다면 지극히 제한된 범위 내에서 시도된 『자지』의 음성 표기는 작품 안에서 과연 어떤 의미와 기능을 갖고 있으며, 크노가 이러한 표기법을 이용하여 얻고자 했던 효과는 무엇인지를 알아야 할 것이다.

롤랑-나노프²³⁾는 『자지』에서 구어성을 살리기 위한 음성 철자의 사용이 매우 제한적이며 일회성의 성격을 띠고 나타나는 이유로, 크노가 독자들에게 친숙한 전통적인 표기법이라는 그림의 배경 위에 치밀하게 계산된 다양한 음성 표기라는 붓터치를 가해 현대 구어 프랑스어의 특성을 보이게 했다고 보고 있다.

『자지』의 한국어판 번역자이기도 한 정혜용²⁴⁾은 크노 언어의 유희성에 주목하며, 크노가 작품 안에 설정해 놓은 말놀이 규칙에 독자들이 절대적으로 복종해야 한다고 말한다. 음성 표기로서의 철자가 크노의 말놀이 규칙 중 가장 중요한 장치 가운데 하나임을 상기할 때 이 규칙은 독자들에게 부과되는 제약으로 작용한다는 결론을 얻을 수 있다. 즉 크노는 자신의 글쓰기에만 제약을 설정하는 것이 아니라 독자들이 글을 읽는 데에도 제약을 마련해 놓았으며, 독자들은 크노가 설정한 제약, 즉 규칙에 따라 글을 읽어야 하는 것이다.

23) D. Rolland-Nanoff (2000) : "Soulignons que la transcription à laquelle il se livre dans *Zazie* est très ponctuelle : il se sert en effet comme toile de fond, d'une langue écrite qui respecte les conventions d'écriture familière au lecteur, dans laquelle il place une myriade de touches soigneusement choisies pour rendre partiellement compte du français parlé contemporain," (p. 29)

24) 정혜용(2011) : "[...] 크노는 언어를 자유자재로 놀리면서, 자신의 놀이를 함께 하자고 독자들을 놀이판으로 끌어당긴다. 물론 이 놀이판의 주인은 규칙을 만들어낸 크노 자신이고 독자들은 그 규칙에 절대복종해야 한다." (p. 296)

크노가 『자지』에서 사용하는 음성 표기 철자법도 독자들의 글 읽기에 부과된 하나의 제약으로 기능한다. 크노는 소설 독자들이 익숙해 있는 관습으로서의 소설 구어체에서 크게 벗어나지 않는 문장들을 사용하고 있는데, 곳곳에 심어놓은 음성 표기 철자법, 단상구문, 철자법의 교체 등의 수단을 통해 이 관습적 구어체에까지 생동감과 리듬을 부여하고, 독자로 하여금 실제 구어 프랑스어의 표현으로 바뀌 읽도록 만드는 것이다.

『자지』에서 가져온 다음의 두 예문은 어떤 종류의 소설 속 대화에서든 발견할 수 있는 전형적인 관습적 구어체라고 할 수 있다.

- a. Ça ne te fait rien si je marche un peu avec toi? (p. 132)
- b. Prouvez-le-moi, dit l'autre. (p. 82)

예문 a에서처럼 대화체임에도 불구하고 부정의 ne를 유지한 문장들을 『자지』에서 발견하는 것은 전혀 어려운 일이 아니다. 오히려 ne가 생략된 문장들의 빈도가 훨씬 떨어진다고 할 수 있다. 또한 예문 b에서 보는 명령문 Prouvez-le-moi도 현대 프랑스어의 전형적인 구어체 문장이라고 보기는 힘들다. 현대 프랑스어 화자들이 명령문 뒤에 보어 인칭대명사 2개가 연속으로 나오는 것을 극도로 꺼리는 점을 감안하면²⁵⁾, Prouvez-moi ça라고 말하는 것이 보다 적절한 표현일 것이다. 그러나 작품의 곳곳에 나타나는 Skeutadittaleur(p. 10), Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton(p. 11), C'est pas croyab(p. 36), Ya vraiment des salauds complets(p. 36), Gzakt. Lagoçamilébou(p. 38), Bin qu'est-ce qu'i te faut(p. 101), Ce xé qu'un hormosessuel(p. 105), Vzavez pas vu mon tonton?(p. 120) 등의 대사 또는 문장들이 여타 다른 대사나 문장들, 즉 문어체의 영향 하에 놓인 관습적 구어사용 langage parlé도 구

25) 현대 프랑스어 화자들은, 상당한 수준의 교육을 받았을지라도, 명령문 뒤에 놓이는 2개의 보어 인칭대명사 배열 순서를 정하는 데에 어려움을 느끼는 경우가 자주 있다. 각주 20)번에서 언급한 donne-mois-en도 프랑스어 화자들이 느끼는 어려움에서 비롯된 형태라고 할 수 있다.

두언어 사용 langage oral에서의 실제 발음과 표현으로 대체해 읽고 이해 하라는 지시 consigne로 작용하고 있다²⁶⁾.

이 점에서 『자지』의 제사 épigraphe로 인용된 아리스토텔레스의 “그것을 사라지게 한 자는 바로 그것을 만들었던 사람이다”²⁷⁾라는 말은 시사하는 바가 크다. 비고 Bigot는 이 제사에 대해 “작가는, 인물들을 창조한 후에, 보다 넓은 의미로 말하면 픽션을 만들어낸 후에, 이야기를 끝맺으며 이들을 무(無)로 돌려놓는다”를 가능한 해석의 하나로 제시하고 있다²⁸⁾. 그런데 이 인용문을 상호 텍스트성의 관점에서 살펴본다면 철자법 개혁에 관한 방드리예스 Vendryes의 글과 관련지어 이해할 수 있다. 크노는 *BCL*에서 방드리예스의 *Le Langage* 397쪽을 인용하여 다음과 같이 말하고 있다.

프랑스어의 철자법은 순전히 몇몇 사이버 학자들의 의지에 의해 만들어진 인습적인 규정 체계에 불과하다. 인습이 만든 것은 인습이 파괴할 수 있다. 철자법을 수정하는 것은 언어에 해를 끼치는 것이 아니라, 언어를 갉아먹는 해악을 제거하는 것이다.²⁹⁾ [밑줄은 필자에 의한 것임]

26) 작가의 지시로 이해할 수 있는 근거 중 하나는 음성 철자의 사용이 인물들의 대화에 한정된 것이 아니라 작가의 서술, 직접화법의 도입동사에까지 나타난다는 점이다. 특히 도입동사의 형태에 음성철자를 적용한 것은 화법 자체의 구어성을 강조하기 위한 장치라고 해석할 수 있다.

· Les citoyens et citoyennes qui se trouvaient dans lcoïn asteure se replièrent sur des positions moins esposées au tintouin. (p. 108)

· Mais c'est Gabriella, s'esclama-t-il. Qu'est-ce que tu fous là? (p. 97)

27) ὁ πλάσας ἠφάνισεν “C'est celui qui l'avait fait qui l'a fait disparaître.” (*Zazie dans le métro*, p. 199; Bigot (1994), p. 176); “그것을 만든 자, 그가 그것을 사라지게 했다.” (정혜용 역, 『지하철 소녀 자지』, p. 7)

28) “Un des sens possibles de cette citation : après avoir créé des personnages, et plus largement une fiction, l'auteur les renvoie au néant en mettant un terme à son récit.” (Bigot (1994), p. 176)

29) “L'orthographe française est un système conventionnel établi de toutes pièces par la volonté de quelques savantasses. Ce qu'une convention a fait, une convention peut le détruire. Ce n'est pas porter atteinte à la langue que de corriger son orthographe. C'est la débarrasser d'un mal qui la ronge.” (*BCL*, p. 22)

이 말은 문어 프랑스어의 철자법을 구어 프랑스어의 철자법으로 대체해야 한다는 크노의 입장을 대변하는 동시에, 작가가 부과한 철자법을 독자의 철자법으로 대체할 수 있다는, 작품을 읽는 독자들에게 자유를 부여하는 지시이자 제약으로 해석할 수 있다.

크노의 철자법이 글읽기의 규칙 또는 제약으로 기능하는 것이라면, 이를 어떤 방식으로 번역에 구현해야 하는지의 문제가 남게 된다.

시니피앙의 요소인 철자는 일반적으로 번역의 대상이 되지 않는다고 말할 수 있다. 그런데 크노의 철자법 운용이 그가 계획한 언어유희를 완성하는 하나의 수단이며 언어유희의 번역에 있어서는 시니피앙의 문제가 개입한다는 점에서, 크노 작품의 번역에서 철자법 문제는 무시하고 넘어갈 수 없는 과제가 된다.

파비오 레가틴 Fabio Regattin은 프랑스어 'jeu'라는 어휘에 영어로는 'game'과 'play'가 대응한다는 점에서 착안하여 언어유희 jeu de mots에도 'game'으로서의 언어유희와 'play'로서의 언어유희가 존재한다고 말한다³⁰⁾. 소쉬르적 의미에서 '게임'은 랑그에, '플레이'는 파롤에 해당한다고 할 수 있으며, 게임은 규칙, 체계의 성격을 갖는 반면에 플레이는 이 규칙을 따라 이루어지는 실제 행위로 규정한다. 이 정의에 따르면 크노의 철자법은 단순한 일회성 놀이를 위한 것이 아닌, 독서의 규칙을 독자에게 부과하는 언어유희 체계로서의 성격이 강하다³¹⁾. 따라서 『자지』에 나타난 크노 철자법의 번역은 개별 행위, 즉 각각의 철자법적 발현을 도착어로 옮기는 것이 아니라 크노 언어의 구어성과 유희성이라는 큰 틀, 다시 말해 규칙을 번역 텍스트 안으로 옮겨오는 작업이 되어야 한다. 이 과정에서 원 텍스트의 구어성과 유희성은 번역 텍스트 언어의 구어성 및 유희성으로 변모하게 될 것이며, 작가가 부여한

30) F. Regattin(2009), pp. 7-14.

31) 보다 정확하게 말하면 크노의 철자법 운용은, 순수하게 'play'의 측면인 'jeu-gratuité'가 아니라 'game'과 'play'의 사이에 위치하여 게임의 규칙을 따라 이루어지는 행위인 'game/play'(Regattin, 2009, pp. 7-14)와 게임의 규칙이라는 두 가지 성격에 동시에 갖는다.

제약을 번역자가 자기 고유의 제약으로 바꿀 자유가 있다는 것 역시 위에서 인용한 아리스토텔레스의 제사 의미와 맞닿아 있다고 할 수 있다.

『자지』의 한국어 번역자 정혜용은 번역가의 개입 권한에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

[작가가 누리던 일탈의 자유는 번역가에게도 동일하게 주어진다. 번역가가 그 과정에서 어떤 식의 말놀이를 즐기는가에 대해서는 번역가가 놀이규칙을 준수하는 한 그 누구도 제재할 수 없다.³²⁾

[...] 움베르토 에코는 크노의 『문체연습』을 번역하고 난 뒤, 대부분의 작품들이 원작에서 번역작품으로 갔다가 번역작품에서 원작으로 다시 돌아감이 가능하다면, 『문체연습』의 경우 일단 원작에서 번역작품으로 넘어가고 나면 번역작품에서부터 출발해서 다시 원작으로 돌아가기는 불가능하다는 의견을 피력한다. 요컨대 돌아갈 수 없는 강을 건넌 셈인데, 이는 『문체연습』이 번역에 있어서, 에코의 표현을 따르자면 ‘철저한 개작’이 필요한 작품, 즉 번역주체의 적극적 개입이 절대적으로 필요한 작품이기 때문이다. 이러한 에코의 번역경험은 『지하철 소녀 자지』의 번역이 우리에게 안겨준 경험과도 일치한다.³³⁾ [밑줄은 필자에 의한 것임]

원작의 기계적 재현을 불가능하게 만드는 언어유희의 번역, 번역의 대상으로 삼는 것이 원칙적으로 불가능한 철자법의 번역에서 원문의 요소에 일대일로 번역을 대응시키려는 전략은 옳지 못하며, 도착어로 옮겨온 큰 틀에서의 게임 규칙을 통해 유희성과 구어성은 재창조되어야 하는 것이다. 따라서 원문에서의 철자나 언어유희가 번역문 내에서 동일한 수로 재현되어야 할 어떤 이유도 없으며, 이 요소들이 번역문에 나타나는 위치에도 제약이 있을 수 없다.

32) 정혜용(2011), pp. 309-310.

33) 정혜용(2011), p. 310 각주 10)

『지하철 소녀 자지』에 나타난 크노의 음성 철자의 번역 양상을 살펴본 아도 구어성이 유지되는 한 크노가 의도한 효과는 사라지지 않고 남아 있으며, 번역문에서의 인위적인 철자 조작은 불필요하다는 것을 알 수 있다. 즉 작가에 의해 부과된 구어성이라는 제약 또는 규칙이 번역되는 것이지 철자 자체가 번역되는 것은 아니라는 말이다.

다음은 원문의 철자법적 특징이 번역문에 반영되지는 않았지만 구어적 특징이 재현된 예문들이다.

(프) Heureusement vià ltrain qu'entre en gare.

(한) 다행히도 저기 기차가 들어오네.

(프) Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton Gabriel.

(한) 난 자지예요. 가브리엘 외삼촌 맞죠?

(프) faudrait alerter les roussins, probab.

(한) 경찰에 알려야 하는 건가.

※ 세 경우 모두 철자를 통한 구어성의 재현이 한국어보다 영역 본에서는 철자의 변형을 시도하고 있다.

- Luckly, here comes the train into the station, which changes the landscape.

- I'm Zazie, I bet you're myyuncle Gabriel.

- have to call in the rozzers, proolly.

다음은 원문의 철자 또는 통사적 특징과 관계없이 구어성 또는 언어 유희의 재현이 다른 곳에서 나타나 작품을 읽는 규칙을 번역한 경우들이다.

(프) Zazie commente les événements.

(한) 자지가 한 말씀 날린다.

(프) Et puis faut se grouiller : Charles attend.

(한) 그런데 좀 서둘러야 한단다. 샤를이 아기다리 고기다리.....

(프) Tu causes, dit Laverdure, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire.

(한) “나불나불.” 라베르뒤르가 말했다. “나불나불, 네가 할 줄 아는 건 나불대는 게 전부지.”

※ 이번 예문들의 번역의 경우 영역본의 번역자는 어떤 개입도 하지 않고 있다.

- Zazie comments on the events.

- And anyway we must get a move on. My time and patience may be inexhaustible, but Charley's aren't.

- 'Talk,' said Laverdure, 'talk, that's all you can do'

원문의 철자와 유희성을 같은 장소에서 재현하는 경우에도 그 재현 방식은 도착어의 특성에 맞춰 만들어낼 수밖에 없다. 즉 번역자의 개입에 의한 재창조 작업이 필수적이다.

(프) C'est hun cacocalo que jveux.

(한) 내가 마시고 싶은 건 콜각콜라라고요.

(프) Mais à Singermindépré, dit Zazie.

(한) “하지만요.” 자지가 말했다. “생쥐에르맹데프레에 있다면”

※ 원문에서도 -mindépré는 어떤 의도도 없는 부분이고, 단지 Saint-Germain-des-Prés의 앞부분 Saint-Ger를 주인공이 ‘싱거’ 재봉틀 상표의 프랑스어식 발음과 혼동한 것이다. 한국어 번역에서는 이 부분을 ‘생쥐’와의 혼동으로 대체하고 있다.

6. 맺음말

앞에서 우리는 자신의 언어에 관한 성찰을 작품 안에 담고자 했던 레몽 크노의 언어관과 『지하철 소녀 자지』에 나타난 철자법, 그리고 그 철자법들에 담겨있는 구어적 특성을 알아본 후, 크노의 철자법 운용이 독자들에게 부과되는 글읽기의 제약으로 기능하며, 크노 작품의 번역에 있어서도 독자가 따라야 하는 규칙으로서의 이 제약을 번역하는 것이 개별적인 철자요소들을 번역문에서 흉내 내는 것보다 중요하다는 사실을 살펴 보았다.

크노는 글쓰기에 있어 언어를 가장 중요한 위치에 올려놓고, 사전에 설정한 언어의 제약 속에서 작품을 생산해 냈다. 그의 언어에 관한 성찰은 돌이킬 수 없는 문어와 구어 사이의 괴리를 확인하고, 사어 상태의 문어에 대한 구어의 절대적 우위를 주장하며 구어에 새로운 문학어의 지위를 부여해야 한다는 결론에 이르게 된다. 이 목표를 이루기 위한 가장 중요한 선결조건이 바로 구어의 발음을 있는 그대로 표기할 수 있는 음성 철자, 즉 표음정서법을 전면적으로 도입하는 것이었다.

실제의 작품 활동에 있어 크노는 독자들의 습관이라는 현실적인 한계를 인정하여 표음정서법의 전면 도입은 보류한 채, 철자법을 자신의 작품을 읽는 방법을 제시하는 도구로 이용하였다. 전통적인 철자법과 관습적인 소설 대화체의 전통을 크게 벗어나지 않으면서도, 이 음성 철자들을 수단으로 삼아 자신의 글에 구어, 보다 정확히 말하면 구두언어 langage oral의 생생함과 리듬, 힘을 불어넣었던 것이다.

철자법을 통한 이와 같은 독서의 제약은 독자이자 작가인 번역가의 개입에 의해 번역 텍스트 독서를 위한 새로운 제약으로 재창조되어 도착어 독자들에게 부과되어야 할 것이며, 이 과정에서 번역가는 작가와 동일한 수준의 자유를 누릴 수 있어야 할 것이다.

참고문헌

1. 레몽 크노의 작품

Zazie dans le métro. Paris, Gallimard, « Folio Plus », 1996 [1959].

BCL : Bâtons, chiffres et lettres. Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1965.

『지하철 소녀 자지』 정혜용 역, 도마뱀출판사, 2008.

Zazie in the Metro. Translated by Barbara Wright. London, Penguin Books, 2000 [London, The Bodley Head, 1960].

2. 연구문헌

Barthes, R., « "Zazie" et la littérature », in R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 129-135.

Beaulieux, Ch., *Histoire de l'orthographe française*, 2 vol. Paris, Champion, 1967, rééd.

Bigot, M., *Zazie dans le métro de Raymond Queneau*. Paris, Gallimard, 1994.

Catach, N., *L'Orthographe française à l'époque de la Renaissance*, Genève, Droz, 1968.

Catach, N., *L'Orthographe*, Paris, PUF, 1988, 3e éd.

Catach, N. (dir.), *Dictionnaire historique de l'orthographe française*, Paris, Larousse, 1995.

Cohen, M., *Grammaire et style*, Paris, Éditions Sociales, 1954.

Dauzat, A. et P. Fouché, *Phonétique et orthographe, où en sont les études de français*, Paris, d'Artrey, 1935.

Gougenheim, G., *Dictionnaire fondamental de la langue française*,

- Paris, Didier, 1958.
- Gougenheim, G., R. Michea, P. Rivenc, et A. Sauvageot, *L'Élaboration du français élémentaire : étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de base*, Paris, Didier, 1956.
- Henry, J., *La Traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- Hyatte, R., « Lexique zazique: A Lexical Guide to the Reading of Queneau's *Zazie dans le métro* », in *The French Review*, 56-2, 1982, pp. 295-300.
- Léon, P., *Essais de Phonostylistique*, Montréal, Didier, Studia Phonetica 4, 1971.
- Mellerio, L., *Lexique de Ronsard précédé d'une Étude sur son vocabulaire, son orthographe et sa syntaxe*, Paris, Plon, 1895.
- Regattin, F., *Le Jeu des mots. Réflexions sur la traduction des jeux linguistiques*, Bologna, Emil, 2009.
- Rolland-Nanoff, D., *Zazie dans le métro et la traduction de l'humour en littérature: Une analyse comparée de deux traductions en langue anglaise*, Mémoire de maîtrise, Université York, 2000.
- Roskam, H.-L., *Komantradwuir? Zazie dans le métro et la traduction du langage de Queneau*, Mémoire de maîtrise, Université d'Utrecht, 2010.
- Sanders, C., *Raymond Queneau*. Amsterdam, Rodopi, 1994.
- Saunier, M., *La Représentation du substrat dialectal et étranger dans la littérature française et anglo-américaine, et sa traduction*, Thèse, Université de Paris IV, 2009.
- Vaugelas, Cl.-F. de, *Remarques sur la langue française utile à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Editions Ivrea, 1996[1647].

- Vendryes, J., *Le Langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, La Renaissance du livre, 1921.
- Wagner, R.L., *Introduction à la linguistique française*, Genève, Droz, 1947.
- 곽민석, 「레이몽 크노 - 새로운 언어를 찾아서 -」, 『인문언어』 9, 2007, pp. 169-197.
- 김경희, 「문화번역에서의 번역자 주에 관한 고찰」, 『프랑스학연구』 34, 2005, pp. 5-34.
- 김경희, 「문화번역에서의 언어유희 번역에 관한 고찰」, 『국제회의 통역과 번역』 9(2), 2007, pp. 3-34.
- 김미성, 「레이몽 크노와 에크리튀르의 혁신: 『문체연습』을 중심으로」, 『인문언어』 14-1, 2012, pp. 133-154.
- 김순미, 「충실성과 창의적 개입 사이의 딜레마 - 언어유희 번역을 중심으로」, 『통역과 번역』 12(1), 2010, pp. 49-77.
- 김준한, 「프랑스어 관계절과 보어절의 결합 구문 연구 - 그 형성 과정을 중심으로」, 『프랑스어문교육』 25, 2007.
- 김준한, 「프랑스어 철자부호의 역사적 고찰」, 『프랑스문화연구』 26, 2013, pp. 85-119.
- 김희진, 『『이상한 나라의 앨리스』의 문학 텍스트 특수성의 번역에 관한 연구 - 한국어와 프랑스어 번역본을 중심으로』, 석사학위논문, 성균관대학교, 2008.
- 선영아, 「텍스트의 안과 밖 - 역주에 관한 두 가지 생각」, 『불어불문학연구』 71, 2007, pp. 377-400.
- 유석호, 「언어의 유희성과 번역의 한계」, 『번역문학』 4집, 2002, pp. 57-70.
- 정혜용, 「번역, 차이의 글쓰기 - 말놀이 번역을 중심으로」, 『불어불문학연구』 86집, 2011, pp. 295-318.
- 조재룡, 제약을 실천하기, 문자를 해방하기, 삶을 번역하기. [프레시안

books| 남종신 · 손예원 · 정인교의 〈잠재문학실험실〉, 《프레스
안》, 2013.11.15 - [http://www.pressian.com/ article/article.asp?article_num=
50131115150341](http://www.pressian.com/article/article.asp?article_num=50131115150341)

최진숙, « Typologie des jeux de mots », 『불어불문학연구』 36집, 1998,
pp. 1-16.

〈Résumé〉

La traduction de l'*ortograf fonétik* de Raymond Queneau

KIM Junhan, AN Sae-rom, SONG Ho-jeon, LEE Taegyun

Dans la présente étude, nous avons essayé de faire la synthèse de nos réflexions sur la langue et l'orthographe du français chez Raymond Queneau et d'analyser les différentes graphies utilisées dans son roman *Zazie dans le métro* paru en 1959. Notre attention s'est portée en particulier sur l'oralité que cette orthographe représente et nous en concluons que Queneau se sert de son orthographe phonétique comme contrainte ou comme consigne que ses lecteurs sont obligés de respecter pour réussir à discerner le caractère oral de l'œuvre.

Comme C. Sanders l'indique, chez Queneau tout commence par le langage. Pour lui, la langue est la première contrainte qui est le moteur même de ses œuvres, et cette langue doit contenir la force, la dynamique, le rythme, la spontanéité du langage parlé. Or l'orthographe figée du français écrit étant incapable de restituer toutes ces composantes (sonores et rythmiques) propres à l'oralité, Queneau propose une nouvelle orthographe pour son néo-français, à savoir l'*ortograf fonétik*.

Malgré la position radicale adoptée par Queneau dans *Bâtons, chiffres et lettres*, le recours à l'orthographe phonétique dans ses

œuvres est très limité et ponctuel. Queneau use d'une orthographe conventionnelle, à laquelle ses lecteurs sont habitués, comme toile de fond, et y place à travers son orthographe phonétique des touches soigneusement choisies pour restituer tout l'oralité à son roman, son orthographe fonctionnant alors comme un mécanisme déclenchant l'oralité cachée sous des phrases apparemment conventionnelles.

C'est sur ces bases que le traducteur devrait introduire lui aussi un dispositif qui pourrait produire des effets identiques et qui inviterait les lecteurs de la langue cible à ressentir les mêmes saveurs de l'oralité.

주 제 어 : 레몽 크노(Raymond Queneau), 표음정서법(ortographe fonétique), 지하철 소녀 자지(Zazie dans le métro), 언어유희(jeu de mots), 번역(traduction)

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

클로드 시몽의 『식물원 *Le Jardin des Plantes*』과 기억의 모자이크*

문혜영
(덕성여자대학교)

차례

- | | |
|--------------------|--------------------|
| 1. 기억의 단편 | 3. 가스토네 노벨리와 포로수용소 |
| 2. 에르빈 롬멜과 2차 세계대전 | 4. 맺음말 |

1. 기억의 단편

클로드 시몽의 『식물원』은 1997년에 발표된 후기의 자전적 소설에 속한다. 이 소설에서 여러 이야기 *récit*의 단편들은 일정한 간격으로 분산되어 구성되어 있으며, 자전적 내용과 실제 체험에 상상의 내용이 혼합되어 마치 기억의 실타래를 풀어가듯이 전개되어있다. 개개의 단편들은 대위법적인 구조로 서로 조응한다. 도입부의 페이지 구성 *mise en page*은 콜라주 기법¹⁾과 같이 페이지가 여러 모양의 도형에 의해 조각나는데 이 조각난 글을 다시 연결하면 한 조각의 기억이 나타난다.

전체 4부로 구분되어 있는 『식물원』은 자전적 이야기, 역사적 사건,

* 이 논문은 2012년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A5B5A07037345).

1) 문혜영, 「클로드 시몽의 콜라주 글쓰기」, 『프랑스문화예술연구』, 36집, 2011, p. 88.

상상하는 장면들이 서로 얽히고설킨다. 각각의 이야기는 1부에서 4부까지 소설 전체에 반복되면서 이어지고, 장면묘사, 대화, 서술 등으로 전개된다. 이야기들은 앞뒤로 분산되고 겹쳐지면서, 역사적 인물, 자전적 인물, 상상의 인물이 교차되어 나타난다. 중요 인물은 에르빈 롬멜 Erwin Rommel 장군, 화가 가스토네 노벨리 Gastone Novelli 인데 둘 다 2차 세계대전과 연관된 역사적 인물이다. 자전적 이야기는 2차 세계대전 참전 당시 뫼즈 Meuse강에서 시몽이 속했던 군대의 패주와 상관의 죽음, 독일포로수용소의 이야기, 1차 세계대전 때 죽은 아버지 이야기, 고모들과 어린 시절 이야기, 스페인 내란 때 연합군과의 무기 밀매 이야기, 1951년 결핵으로 인한 입원생활 등으로 구성된다. 상상의 인물로는 도스토예프스키, 프루스트, 콘라드 Conrad, 몽테뉴, 처칠, 트로츠키 Trotsky 등이 등장하는데, 이들은 마치 소설 속의 등장인물처럼 기술되어 있다.

『식물원』은 의식 속에 분산된 기억이 회상되는 과정과 원리가 있는 그대로 드러난 작품이다. 머릿속에서 여러 기억들이 중첩되어 연상 작용을 일으키는 것처럼 기억의 조각은 어떤 주어진 질서 없이 자유롭게 연결되고 표현된다. 우선 글의 구성을 보면, 도입부의 글이 기하학적으로 배치된 것은 기억들이 서로 분리되고 교차하는 상태를 표현하고 있으며, 이는 다시 각각 다른 장면들로 이어져 단락으로 발전한다. 이처럼 시몽의 글쓰기는 다각적인 서술방식, 복합적 연상, 현실과 추억, 상상의 결합, 감각과 지각의 현상학적 관찰, 내적 고백 등으로 구성된다. 『식물원』은 글쓰기의 차원에서 보면 콜라주의 기법이라 할 수 있지만, 독서의 차원에서 보면 모자이크를 조립하는 과정이라고 볼 수 있다. 시간의 다양한 순간이 다른 장면의 공간과 동시에 출현하고, 텍스트 또한 문장들이 어디서 끊어지고 어디서 이어지는지 파악하기 어렵다. 시몽의 글쓰기를 정의한다면 '미로의 독서'로 규정할 수 있을 것이다. 복잡하고 은유적인 이미지들, 체험의 글쓰기는 20세기 유럽사회를 뒤흔들었던 현실과 삶에 대한 강박관념을 그대로 닮았다고 볼 수 있다. 본 연구가 고찰하고자 하는 것은 이처럼 복잡한 서술기법과 은유와 암시의 의미망으로 이루어진 『식물

원』의 역사적 인물, 에르빈 롬멜과 화가 가스토네 노벨리을 중심으로 두 인물의 이야기가 기억의 몽타주로 어떻게 재현되고 구성되는지 분석하여 이 작품의 의미를 짚어보고자 하는 데 있다.

2. 에르빈 롬멜과 2차 세계대전

2차 세계대전은 역사적 대사건이기 이전에 작가의 삶에서도 매우 중요한 사건이다. 『식물원』에서 2차 세계대전은 역사적인 인물을 통해 다루어지는데, 가장 주목할 만한 인물은 ‘사막의 여우’였던 롬멜 장군이다. 롬멜 장군은 히틀러 지휘아래 여러 전선에서 독일을 승리로 이끌었던 장본인이지만 히틀러의 과도한 학살정책에 대해 반대했던 인물이라 할 수 있다. 그는 나치의 집단 수용소와 학살행위를 두고 ‘범죄’라고 비판했으며, 자기 지휘의 연대에 유대인이나 포로들을 무차별 학살하는 것을 금하고 정당하게 대우하도록 하였다. 롬멜은 전장에서는 뛰어난 지략가이자, 부하들로 부터 매우 존경받는 인간적인 지휘관이었다. 이 인물은 1944년 10월 히틀러 암살계획기도에 공모했다는 이유로 강요에 의한 자살을 하게 되지만, 후대의 증언과 여러 자료에 힘입어 인간적인 면모의 명장으로 평가받고 있다.

롬멜의 이야기는 조각조각 잘려진 단편으로 사방으로 분산되어 다른 이야기들과 섞여 있는데, 이 단편들을 서로 맞추어 보면 롬멜의 완성된 이야기를 만들 수 있다. 롬멜의 이야기는 55페이지에 처음 등장하는데, 직전의 이야기는 완전히 다른 내용의 이야기로 구성되어 있으며, 앞의 단편과 롬멜의 단편이 약간의 여백으로 두고 구분되는 형식으로 제시되고 있다.

(...) Vers la fin du jour, assez haut, volent des mouettes se dirigeant sans hâte mais en droite ligne d'est en ouest, c'est-à-dire de la mer vers l'intérieur des terres. Leurs ailes blanches coudées battent lentement. (...) Lorsque leur vol change brusquement de direction leur corps bascule et la lumière déclinante du soleil éclaire un bref instant leur ventre aux plumes lustrées, comme du métal, de l'argent.

Dans ses « Carnets », publiés après sa mort, le général allemand Erwin Rommel expose l'un des principes - sinon le principe même - de sa tactique. Il est simple et peut-être résumé par cet axiome couramment mis en pratique par les voyous : taper d'abord et causer ensuite, en remplaçant le mot «causer» par «aller voir».

(...) 해질 무렵, 갈매기가 상당히 높게 비상하고 있었는데 천천히 직선으로 동쪽에서 서쪽으로, 즉 바다에서 육지 안으로 날아가고 있었다. 대략 50센티정도 되는 이들의 하얀 날개는 느리게 파닥이고 있었다. (...) 비상이 갑자기 방향을 바꾸자 몸이 흔들렸고, 저무는 태양빛에 의해 갑자기 한 순간 갈매기 배의 깃털이 마치 금속 또는 은빛처럼 반짝였다.

사후에 출판된 독일 장군 에르빈 롬멜의 『수첩』에는 그의 전술 원칙 중 하나 - 또는 원칙자체 - 가 설명되어 있다. 그것은 단순했는데 보통 깡패들이 사용하는 금언으로 요약된 듯 했다. 먼저 두들겨 패기 그리고 이유를 설명하기인데, “이유를 설명하기”를 “두고 보기”로 대체했다.

위의 인용문에서와 같이, 앞 단락에서는 해질 무렵 갈매기가 바닷가에서 날고 있는 모습의 묘사이었는데, 약간의 여백이후에 갑자기 롬멜의 “수첩”이야기가 시작된다. 앞 단락의 갈매기 이야기와 다음에 이어지는 단락의 롬멜의 이야기는 서로 연관성이 없이 제시되었다. 이후로 계속되

는 롬멜의 이야기는 시몽의 직접적인 경험과 함께 교차되며 나타난다.

그런데 롬멜은 시몽과 어떤 관계가 있을까? 『식물원』에서 롬멜의 이야기는 시몽의 참전 경험에 대한 장면과 중첩된다. 시몽의 참전과 관련된 단편적 일화들은 1940년 프랑스 로렌지방의 뫼즈 강에서 적군의 기습을 받아 군대의 지휘관이 저격당한 사건, 체포와 독일 포로수용소에서의 생활 등 전쟁의 다양한 상황들로 이루어졌다. 롬멜은 1940년 5월10일 제 7 전차부대를 이끄는 기갑사단장으로서 프랑스 전선에 투입되어, 바로 3일 후 새벽에 부대를 지휘하여 뫼즈 강을 건너서 5월16일에 마지노선을 넘었다.

시몽 또한 참전 중이었다. 시몽은 1940년 5월 10일 벨기에에서 독일군의 공격을 방어하기 위해 제 9사단의 제 4기갑 연대(지휘관은 코랍 Corap장군이였다)의 31 기병대에 속했다. 5월11일 시몽이 속했던 군대는 뫼즈 강을 건넜지만, 독일 공군과 전차의 공격에 부딪쳐 31 기병대는 일주일 동안 저항하면서 후퇴하였다. 5월17일 대대의 한 중대가 독일군의 함정에 빠지게 되자, 시몽이 속한 기병대는 전선을 벗어나 본대와 합류하려고 했다. 하지만 채 몇 시간도 안 돼 시몽이 속한 기병대의 상관인 저격당하자, 시몽을 포함한 대원들은 포로가 되어 독일의 뮐베르크 Mühlberg에 위치한 슈탈라크 포로수용소 Stalag IV-B에 감금되었다.²⁾

롬멜과 시몽은 동일한 시기에 서로 적이 되어 동일한 장소의 뫼즈 강을 몇 시간 간격을 두고 지나친 것이다. 두 인물의 실제 사건은 소설 속에서 끊임없이 연결된다. 『식물원』은 동일한 전선에서 두 사람이 서로 교차되는 인생의 여정을 시몽의 S와 롬멜의 약자인 R을 사용하여 다음과 같이 소개하고 있다.

Les trajectoires respectivement suivies par S. et R. se

2) Claude Simon, *Œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan avec la collaboration de Jean Duffy, Gallimard, 2006, p. LXI.

trouveront confondues sur une courte distance (d'environ cinq kilomètres), chacune empruntant à quelques heures d'intervalle la route qui mène de Sorle-le-Château à Avesnes, très exactement entre le lieu-dit Le Trianon et la sortie ouest de la petite agglomération de Beugnies où l'un des deux colonels suivis par S [...] sera abattu. Il sera alors environ dix ou onze heures du matin,[...] Rommel sera passé là au cours de la nuit à la tête de sa division et, sur sa lancée, aura continué tout droit sur Avesnes, Landrecies et Le Cateau, entamant le parcours jalonné de victoires qui le conduira quatre ans plus tard à croquer une pastille de cyanure.³⁾

S와 R이 각자 이어서 지났던 길은 짧은 거리(약 5킬러미터) 동안 접친다. 둘 다 몇 시간 간격을 두고서 소를르사토에서 아벤느까지 가는 길에 접어드는데, 이 길은 트리아농이라고 불리는 곳과 작은 마을인 뵈니의 서문(西門) 사이에 있었고, 그 뵈니 마을에 S가 속했던 연대의 대령 두 사람 가운데 한명이 죽었다. 그 때가 거의 아침 10시나 11시쯤 되었을 것이다. 롬멜은 자신의 연대 선두에서 한밤중에 그 곳을 지나갈 것이고, 내친 김에 아벤느, 랑드르시, 르카토를 향해 예정된 승리를 거두며 계속 직진할 것이다. 이 승리의 길을 지나서 그는 4년 후 청산가리를 먹게 될 것이다.

여기서 언급된 소를르사토와 아벤느, 랑드르시, 르카토는 실제로 5월 17일 롬멜의 마지노선⁴⁾ 돌파작전의 경로였다. 찰스 메신저 Charles Messenger에 의하면 롬멜의 제 7기갑사단의 프랑스 전선 이동경로는 5월 12일 디낭에 도착, 뫼즈 강의 다리 폭파, 5월 14일 뫼즈 강 도하, 5월

3) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Les Editions de Minuit, 1997, p. 159-160.

4) 마지노선은 1차 세계대전의 참호전을 경험한 프랑스가 독일군의 공격을 저지하기 위해 양국의 국경을 중심으로 구축한 대규모 요새선이다. 당시 프랑스 육군 장관인 A. Maginot의 이름을 따서 붙인 이 요새선은 1927년에 착수하여 1936년에 완성했는데, 총공사비가 160억프랑이나 들었다. 콘트리트 방어벽, 지하벙커, 중무장한 진지, 지하 터널 등을 갖춘 마지노 요새는 감히 뚫을 수 없는 난공불락의 요새였다. 총연장은 약 750km로서, 북서부 벨기에 국경에서 남동부 스위스의 국경까지 이르고, 중심부는 독일과 프랑스의 국경을 따라 이어졌다.

15일 필리프빌 Philippeville을 지나 세르폰텐 Cerfontaine 도착이었다. 5월 16일 롬멜 부대의 저지를 위해 분투했던 프랑스 제9사단은 괴멸되며 벨기에에서 철수 명령을 받게 된다. 롬멜은 상브르 Sambre강을 건너 아벤느를 거친 뒤, 5월17일 랑드르시를 통과하고 2시간 만에 르카토 부근에 도착한다. 마침내 롬멜은 마지노선을 통과하였다. 하지만 바로 그날 시몽이 속한 부대는 독일군의 공격으로 지휘관이 죽고 해체되며 대원들은 독일군의 포로가 되었다. 노도처럼 밀어닥친 독일군 전차는 이러한 속도로 일주일 만에 영불 해협을 해안에 도달함으로써 벨기에에 있던 연합군의 퇴로를 차단한다.

클로드 시몽은 전쟁을 기술할 때 회고록, 수첩, 군대기록, 편지, 개인 자료 등을 활용하였다. 롬멜의 자료들은 작전명령서, 상황보고서 등 기록물을 비롯해 작전일지, 수첩, 일기, 아내에게 보낸 편지, 저술할 목적으로 썼던 '보병전술' 등 매우 다양하고 방대한 자료를 참조했다. 시몽은 이들 자료를 통해 롬멜의 실제 상황들을 소설 속에 반영한 것이다. 롬멜의 사건은 연대기 순으로 배열이 되어 자살의 이야기는 소설 마지막 부분에서 전개된다. 전쟁 중에 롬멜의 아들인 만프레드 롬멜 Manfred Rommel과 아내 루시에 Lucie는 롬멜의 자료들을 나치의 감시를 피해 여러 장소에 분산시켜 독일 서남부 지방의 농가의 지하실에 자료를 담은 트렁크와 상자들을 숨겨놓았다. 전쟁의 폭격으로 폐허가 된 장소들에서 이 자료들을 되찾은 사실이 『식물원』에 다음과 같이 소개되고 있다.

A la lecture du récit qu'il en fit plus tard (ou qu'il mit au net pendant cette période où, après sa blessure, convalescent, dans l'attente d'un nouveau commandement ou de son assassinat, il rédigea - ou corrigea - ses carnet (documents que, par la suite, sa veuve et son fils cachèrent avec ses lettres en divers

5) Cf. 찰스 메신저, 『신화로 남은 영웅 롬멜』, 한상석 역, 플래닛미디어, 2010, p. 94. 이 사실은 시몽이 속한 제 9사단의 제 4기갑연대 la 4e division légère de cavalerie de la 9e armée 와 일치한다.

endroits, répartis ici et là par petits paquets : dans des fermes, des caves, sous les décombres de villes bombardées, dans des boîtes vides, au fond d'une malle enterrée⁶⁾

그가 나중에 기록한 이야기를 읽어보면(그가 정서한 것을 보면, 이 시기 그는 부상을 당해 회복기에 있었고, 새로운 명령 혹은 그의 살상 명령을 기다리면서 그의 수첩에 기록 - 또는 수정 - 하고 있었다 (문서들은 그의 사후에 아내와 아들에 의해 편지와 함께 여러 다양한 장소에 숨겨져 있었는데, 작은 뭉치들로 여기저기 분산되었다. 즉 농가나 지하실 속에, 폭격당한 도시의 잔해들 속에, 빈 상자들 안에, 땅에 묻힌 트렁크 속에 감추어져 있었다.

실제로 롬멜의 기록물, 『증오 없는 전쟁 *La Guerre sans haine*』⁷⁾을 참조해보면, 본가인 헤어링엔 Herrlingen 정원, 슈튜트가르트Stuttgart 폐허에 묻혔던 트렁크, 그리고 두 개의 다른 지하실에 문서들이 분산되어 있음을 알 수 있다. 이 기록물 안에는 롬멜의 아들의 자료도 포함되어 있다. 『식물원』은 롬멜의 중요한 마지막 삶을 소설 끝 부분에서 묘사하고 있다.

Rommel (fin) : Fidèle à son éthique de la force, il se prépare lorsque la défaite se révèle inévitable à trahir le dictateur auquel il a prêté serment et dont il a servi les desseins avec tant d'enthousiasme. Complot avec Stülpnagel et Von Kluge. A trois jours près, sa blessure sur le front de Normandie et son évacuation désorganisent le coup d'Etat projeté à l'ouest en vue duquel les trois généraux ont déjà fait procéder à l'arrestation des membres de la Gestapo à Paris. Suicide raté de Stülpnagel qui ne réussit qu'à s'aveugler. Hospitalisé en Allemagne puis immobilisé chez lui par une longue

6) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 186.

7) Maréchal Rommel, *La Guerre sans haine*, carnets présentés par Liddell-Hart, I *Années de victoire, II Les années de défaite*, Amiot, 1953, p. 22.

convalescence, Rommel attendra jusqu'à la mi-octobre qu'Hitler ait décidé de son sort. Il se sent condamné.⁸⁾

롬멜(끝): 힘의 윤리에 충실했던 롬멜은 한 동안 충성을 맹세하며 열광적으로 작전명령을 수행하였던 독재자를 배반할 수밖에 없었던 일이 실패로 돌아가자, 마음의 준비를 하였다. 공모자는 슈틸프나겔과 폰 클루게였다. 3일쯤 지났을 때 롬멜은 노르망디 전선에서 부상을 당해 연대가 철수하자, 파리에서 3명의 장군이 게슈타포 당원을 체포하면서 시작된 쿠데타는 혼란에 빠지게 되었다. 슈틸프나겔은 자살에 실패하여 실명하였다. 먼저 독일의 병원에 입원했던 롬멜은 집에서 요양으로 오랫동안 꼼짝하지 못한 상태로 지내면서 10월 중순까지 히틀러가 결정할 자신의 운명을 기다리고 있었다. 그는 죽음을 면할 수 없다는 것을 느꼈다.

마우리체 필립 레미의 연구에 의하면⁹⁾, 1944년 7월9일 케사르 폰 호프아커 *Cäsar von Hofacker*는 히틀러 암살계획에 가담시키기 위해 롬멜을 찾았다. 케사르 폰 호프아커는 1차 세계대전에 중장을 지냈던 부친 때문에 롬멜과 친분이 있었다. 그는 클라우스 폰 슈타우펜베르크 *Klaus von Stauffenberg* 대령의 히틀러 암살계획, 베를린 그룹의 쿠데타 움직임, 서부전선의 전쟁 종결, 그리고 독일군의 철수 등을 피력하면서 롬멜의 도움을 호소했다. 롬멜이 작전의 가담을 수락했는지는 밝혀지지 않았다. 히틀러의 비서관 마틴 보어만 *Martin Bormann*은 1944년 9월27일에, “슈틸프나겔, 폰 호프아커, 이미 처형된 클루게 *Hans Günther von Kluge* 육군원수의 친척 라스겐스 *Rathgens* 중령, 그리고 살아있는 많은 피고인들의 증언에 의하면, 대원수 롬멜이 이 계획을 전적으로 이해했고 암살계획이 성공하면 새 정부를 위해 자신이 나설 것을 밝혔다고 한다”¹⁰⁾. 호프아커는 7월 11일 베를린에서 슈타우펜베르크를 만났고, 7월

8) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 351.

9) 마우리체 필립 레미, 『롬멜 *Mythos Rommel*』, 박원영 역, 생각의 나무, 2003, p. 379-432.

10) *Ibid.*, p. 361.

20일 슈타우펜베르크는 총통 사령부 회의실에서 히틀러를 폭사시킬 계획을 실행했지만 실패했다. 슈타우펜베르크는 저항운동에 참여했던 다른 장교들과 함께 재판도 없이 총살당했고, 슈틸프나겔 중장은 자살을 시도했으나 실패하여 두 눈만 잃었다. 『식물원』의 글에서 '3명의 장군'은 다름 아닌 슈타우펜베르크, 슈틸프나겔, 폰 클루게를 지칭한다.

히틀러 암살 작전의 공모자로서 낙인찍힌 롬멜은 히틀러로부터 자살 아니면 특별재판의 선택을 강요받게 된다. 이러한 처분은 처형당한 다른 공모자들과는 달리 롬멜이 독일국민들에게 전쟁영웅으로 명성이 높았기 때문에 내려진 것이라고 볼 수 있다. 롬멜의 자살은 가족의 고통을 덜어주기 위한 것이었다. 1944년 10월 14일 12명의 게슈타포와 히틀러의 위임을 받은 두 장군 브루크도르프와 마이젤이 롬멜의 집을 방문한다. 이를 『식물원』은 다음과 같이 재구성하고 있다.

Toutefois sa vanité est telle qu'il croit encore possible de se voir confier un commandement sur le front russe. A tel point qu'il pense d'abord que les deux généraux arrivés de Berlin et qui se présentent un matin à la grille de la propriété où il achève de se rétablir viennent lui en apporter la nouvelle. En fait, seul son titre de maréchal et son prestige, tant en Allemagne qu'à l'étranger, ont fait hésiter Hitler sur la façon de le tuer. Finalement, comme il est d'usage pour les rats, on a décidé d'employer le poison. En l'espèce, la nouvelle consiste en une capsule de cyanure.¹¹⁾

그렇지만 그는 부질없게도 러시아 전선의 명령권 정도는 여전히 자신이 맡을 수 있다고 생각하고 있었다. 어느 날 막 건강을 회복하던 중, 베를린에서 온 장군 두 사람이 자신을 방문을 하였을 때 그는 새로운 소식을 가져왔다고 생각할 정도였다. 사실 원수라는 직함과 명성은 독일에서 뿐만 아니라 외국에서도 히틀러가 그를

11) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 351.

죽이는 방법을 두고 주저하게 만들었다. 마침내 쥐를 죽이는 것처럼 독을 사용하는 것이 결정되었다. 이 경우 새로운 소식은 바로 청산가리 캡슐이 되었던 것이다.

부르크도르프가 두 장으로 된 조서의 몇몇 조항을 낭독하면서 자살과 특별재판의 두 가지 선택권을 소개하자, 롬멜은 “내가 모든 것을 책임지겠네”라고 답하였다. 부르크도르프와 롬멜 단둘만이 마지막 대화를 나눌 때, 마이첼 장군은 뒤에서 “그런데 나는 여전히 권총을 잘 다루지 못한다네”라는 롬멜의 목소리를 들었다. 이 말은 청산가리의 방법을 소개받은 직후의 대답이라고 추측할 수 있다. 부르크도르프는 가족의 안전은 보장되며 장례식은 예우를 갖춰 치를 것이라고 설명했다. 롬멜은 위층의 아내에게 “15분 뒤면 나는 죽어 있을 것이요”¹²⁾라고 알렸다. 두 장군과 롬멜은 차 안에 있었는데, 차는 집에서 약 500미터 떨어진 작은 숲에 정차해 있었다. 부르크도르프는 마지막으로 마이첼 장군과 운전기사에게 차에서 좀 떨어져 있으라고 했다. 약 5분 후에 그는 이들을 차로 다시 불렀다. 롬멜은 이미 숨을 거둔 뒤였다. 『식물원』은 이 장면을 다음과 같이 서술하고 있다.

Menaces contre sa famille ou appel à ce que les gens de cette sorte appellent honneur ou devoir? Le préviennent que la maison est cernée. Monte alors avertir sa femme que dans le quart d'heure suivant il sera mort («C'est une question de trois secondes» - récit fait plus tard par son fils). La voiture où il prend place avec les deux officiers généraux s'arrête non loin de la maison, à la lisière d'une forêt. Le chauffeur et l'un des deux officiers en descendant alors et font les cent pas sur la route (ou dans la forêt?). Lorsqu'ils reviennent et ouvrent la portière Rommel est penché en avant, plié en deux sur son

12) 마우리체 필립 레미, 『롬멜 *Mythos Rommel*』, p. 423.

siège, décoiffé, sa casquette et son bâton de maréchal tombés à ses pieds,¹³⁾

가족에 대한 위협 때문일까? 아니면 이러한 부류의 사람들이 말하는 명예 혹은 의무에 대한 부응 때문일까? 집이 포위되었다는 것을 알렸다. 그러자 그는 위층으로 올라가 아내에게 자신은 15분 후에 죽을 것이라고 예고하였다 (나중에 아들의 이야기에 의하면 “그것은 3초의 문제”였다). 두 장군과 함께 그가 타고 있던 자동차는 집에서 멀리 떨어지지 않은 숲 가장자리에 정차되어 있었다. 그때 운전사와 두 장교 중 한 사람이 차에서 내렸고 백보 걸어갔다 (또는 숲속을?). 그들이 다시 돌아왔을 때 차문은 열려있었고 롬멜은 좌석에서 몸이 반으로 접혀진 채 앞으로 기울었고, 흐트러진 머리에 모자와 대원수 지휘봉은 발치에 떨어져있었다.

검은색 메르세데스 차에서 롬멜은 음독자살을 하였다. 차는 곧바로 울름 Ulm의 군병원으로 향했다. 공식사인은 ‘서부전선에서 근무 중 입은 부상악화에 따른 심장마비’였다. 롬멜의 장례식은 국장으로 거행되었다. 10월 18일 울름 시청에서 열린 공식 추도식에서 히틀러는 참석하지 않았고 육군원수 게르트 폰 룬트 슈테트 Gerd von Rundstedt가 대리인으로 대신하였다. 그가 낭독한 추도사의 첫머리에는 “지치지 않는 불굴의 전사는 국가 사회주의적 이념으로 충만해 있었으며, 그것이 그의 힘의 원천이었고 행동의 기본이었다. 그의 마음은 총통을 향해 있었다”¹⁴⁾고 말하고 있다. 롬멜의 시신은 화장터로 옮겨졌고, 유골은 헤어리엔 묘지에 안치되었다. 전쟁이 끝난 후 롬멜 장군의 죽음에 대한 진실이 드러나고, 그에 관한 수많은 자료조사와 분석에 의해 인간적인 면모는 재조명되었지만, 아직도 한편에서는 히틀러의 명령을 수행한 장교였다는 비판은 모면하지 못하고 있다.

롬멜은 독일인들에게 위대한 영웅으로 존경을 받았던 대원수이며, 연

13) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 351-352.

14) 마우리체 필립 레미, 『롬멜 *Mythos Rommel*』, p. 432.

합국가들 내의 영국 수상 처칠조차도 의회연설에서 전쟁의 참상과 상관 없이 위대한 장군이라고 평가받았던 사람이다. 롬멜은 뛰어난 지휘관이자 명장이었다. 그렇지만 여러 전투의 승리와 더불어 수많은 인명을 살상한 책임은 면할 수 없다. 클로드 시몽은 여러 장면들을 통해 이를 고발하였다. 인용의 단락에서 묘사된 바와 같이, 놀라운 전공을 세우며 용맹을 떨쳤던 모습과 달리 스스로 독약을 먹고 자살한 자의 보잘 것 없는 모습 - “롬멜은 좌석에서 몸이 반으로 접혀진 채 앞으로 기울었고, 흐트러진 머리에 모자와 대원수 지휘봉은 발치에 떨어져있었다” - 은 극적인 대비를 이룬다.

롬멜에 관한 자료들 가운데 사진에 관한 것도 있다. 롬멜의 아들은 “아버지는 사진광이었다¹⁵⁾”고 회상하고 있다. 롬멜은 라이카 Leica 독일제 사진기를 소지하고 있었는데, 롬멜이 찍었던 3천개의 필름은 미국인이 빼앗아 갔다고 증언하고 있다. 이 부분에 대해서 『식물원』은 다음과 같이 적고 있다.

Une photographie (prise par lui? : tout au long de la guerre il ne cessera de prendre avec son Leica photographie sur photographie - du moins jusqu'à ce que la chance tourne : « Je ne photographie pas mes défaites », dira-t-il plus tard à son fils)
 사진 (그가 찍은 것? 전쟁 내내 그는 끊임없이 자신의 라이카를 가지고 사진을 찍었을 것이다. - 적어도 상황이 바뀔 때까지. “나는 나의 실패를 찍지 않는다”라고 나중에 그의 아들에게 말할 것이다)

롬멜의 사진에 대한 광적인 취미는 널리 알려져 있다. 사진들은 대부분 전장의 무훈을 찍은 사진들로서 항상 거만하고 자신감에 가득 찬 얼굴을 하고 있으며 늘 전면에 나섰다. 하지만 시몽의 소설은 전혀 다른 롬

15) Maréchal Rommel, *La Guerre sans haine*, p. 21.

멜의 모습을 기술하고 있다.

il existe une photographie de lui prise à cette époque, non plus arborant ce même arrogant képi que l'homme à la matraque, avec sa coiffe relevée par-devant, son aigle au bec acéré, ses ailes déployées, sa visière vernie, non plus la croix noire bordée d'argent pendant à son cou, mais tête nue, revêtu d'un costume civil mal coupé, veste de tweed (marron, dit son fils) et pantalon de flanelle, assis maladroitement (ou précautionneusement : quelque autre blessure sans doute que celle qui avait failli l'éborgner?) sur une murette, l'air, avec son front trop haut, sa tête trop grosse sur ses épaules étroites, d'un de ces handicapés-moteurs soigneusement peignés et cravatés par des mains étrangères, fragile, gauche, le buste étayé par les deux bras posés de part et d'autre, quelques feuillets dans l'une de ses mains : il a les yeux baissés, ne regarde pas l'objectif de l'appareil (le même peut-être dont il s'est servi avec orgueil tout au long de ses campagnes victorieuses, photographiant avidement explosions, incendies, ruines...).¹⁶⁾

이 시기에 찍힌 사진이 있는데, 더 이상 거만한 군모를 과시하면서 모자를 앞으로 세우고, 날카로운 부리의 독수리, 펼쳐진 날개, 윤이 나는 모자챙을 한 지휘봉을 들고 있는 남자가 아니었으며, 그의 목에는 은 목걸이 철십자훈장도 없이, 맨머리에, 재단도 엉망인 민간인 복장을 하고 있었는데, 트위드 상의(그의 아들이 말하길 밤색)와 플란넬 바지였다. 낮은 벽에 어색하게(혹은 조심스럽게, 왜냐하면 분명 그를 애꾸눈으로 만들 뻔 한 다른 상처가 있었을지도?) 담장에 기대어 앉아있었는데, 그 모습은 지나치게 높은 코와 작은 어깨위의 지나치게 큰 머리, 장애인처럼 정성스럽게 빗은 머리와 낮설고 병약하고 서툰 손으로 맨 넥타이를 하고 양쪽 팔을 포개어 가슴을 떠받치고 있는 것 같았고, 한 손에는 몇 장의 종이

16) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 186-187.

가 쥐어져 있었다. 그는 눈을 내리깔고 있었는데 사진기의 렌즈를 바라보고 있지 않았다. (아마도 이 사진기는 승리의 전투 내내 탐욕스럽게 폭발, 화재, 폐허... 등을 찍으면서 거만하게 사용했던 그 사진기와 동일한 것 같다.)

여기서 길게 묘사된 롬멜의 모습은 “이 시기 à cette époque”, 다시 말해서 서부전선에서 부상당한 뒤 오랜 요양기간을 거쳐 회복기의 모습이다. 전장 속에서의 자신만만했던 의기양양한 모습은 찾아볼 수 없었고, 화려한 군장도 철십자훈장도 없다. 그 모습은 투병생활로 인한 병약한 민간인 노인의 모습에 지나지 않을 뿐 이다. 자신감마저 사라진 아래로 떨어어진 힘없는 시선에 비해 과거의 전장터에서 수많은 학살과 폭격으로 얼룩진 장면들을 자랑스럽게 찍어대던 ‘사진기’의 렌즈는 서로 대비된다. 소설의 마지막 부분은 살인자로서의 롬멜을 보여주고 있다.

롬멜은 역사적 차원에서 본다면 전쟁 영웅이다. 그러나 한 개인의 삶을 이야기하는 문학의 차원에서 본다면 그는 역사적 이미지와 완전히 다른 모습을 드러낸다. 시몽이 롬멜을 통해 그려 보이는 것은 역사적 자료에 근거하면서도 가장 은밀한 인간 실존의 초라한 모습이다. 『식물원』에서 시몽은 역사적 사실을 인용하면서도 객관적 사실에서 드러나지 않는 한 인물의 실체를 함축적으로 제시하고 있다.

3. 가스토네 노벨리와 포로수용소

가스토네 노벨리는 이탈리아 화가로 1925년에 비엔나에서 태어나, 1968년 밀라노의 한 병원에서 수술 중 43세의 나이로 짧은 생을 마감했다. 비엔나에서 유년시절을 보냈던 노벨리는 아버지의 습관적 학대를 받다가 아버지가 죽은 뒤 이탈리아에 와서 정착한다. 1943년 레지스탕스 운동을 하다가 체포되어 포로수용소에서 혹독한 고문을 당했고, 사형을 선

고받았지만 감형되어 수감되었다. 그는 전쟁이 끝난 뒤 경제학과 사회학을 공부했지만, 추상기법 *abstraction*과 신구성주의 *le néoconstructivisme*에 매료되어 그림을 그리기 시작했다. 노벨리는 1950년부터 1954년까지 브라질에 머물 때 점, 선, 기하학적 구성의 역동성에 관한 그래픽 연구를 하면서 아방가르드 *avant-garde* 화가들 - 폴록 Pollock, 토비 Tobey, 드 쿠닝 De Kooning - 과 폴 클레 Paul Klee의 작품을 만났다. 이 시기에 그는 브라질을 여행하면서 아마존 원주민들과 친숙해져서 원주민 언어를 연구하고 사진을 발간한다. 이후 노벨리는 다시 로마에 돌아와서 1967년까지 매우 다양한 재료들과 기법을 실험하였다. 노벨리는 전시회 개최 등 왕성한 활동을 통해 이탈리아 아방가르드의 가장 대표적인 화가 중 한 사람이 되었다.

노벨리는 1956년과 1961년 사이에 파리를 왕래하면서 마송 André Masson, 아르프 Jean Arp, 맨 레이 Man Ray 등 화가들과 베케트 Samuel Beckett, 바타이유 Georges Bataille, 시몽 Claude Simon, 솔리에 René de Solier, 클로소프스키 Pierre Klossowki 등 작가들과 활발한 만남을 가졌다. 노벨리는 글자와 그림의 관계를 탐구하며 수많은 도형을 만들어 사용했다. 그는 1964년 그라마티카 Grammatica라는 잡지를 창간하여 언어, 시, 조형, 연극, 영화, 음악 언어들을 조합하는 실험을 하였다. 노벨리가 당시 출간한 여러 책 속에서 그림과 글을 결합시키는 시도를 볼 수 있다. 그리고 그는 1967년 베니스에 정착하지만 프랑스의 1968년 5월 혁명에 참여하기도 하였다. 1968년 10월에 밀라노로 거처를 옮겼고, 거기 병원에서 수술을 받다가 43세의 나이로 생을 마감하였다.

노벨리와 시몽은 서로 다른 삶을 살았다. 하지만 두 사람은 전쟁이라는 중첩된 체험을 갖고 있으며, 각자 일반적 예술의 원칙에서 벗어나는 시도를 했다는 점에서는 공통점을 갖는다. 전쟁의 체험은 시기는 다르지만 독일포로수용소의 수감에서 얻은 폭력과 잔혹함의 고통이다. 시몽과 노벨리는 1961년 파리에서 열린 노벨리 작품전¹⁷⁾에서 친구가 되면서 인연을 맺게 되었다. 이듬해 뉴욕 알랭 갤러리의 노벨리 작품전시회¹⁸⁾ 카

탈로그의 서문은 시몽이 썼다. 이 글의 제목은 “노벨리 또는 언어의 문제 *Novelli ou le problème du langage*”로 먼저 영어로 발표된 다음 이탈리아어로 출판¹⁷⁾이 되었다. 프랑스어 번역은 2005년 브리짓 페라토 콩브 Brigitte Ferrato-Combe에 의해 문학잡지 『레 탕 모데른느 *Les Temps Modernes*』에 실렸다.

『식물원』은 노벨리의 그림과 경험이 여러 단편들로 소개되어 있다. 『식물원』이 주로 다루는 노벨리의 그림에 관한 묘사나 전쟁과 포로수용소의 체험은 소설 전반부에 페이지 구성에 반영되었다. 19페이지에 노벨리의 독일 다하우 Dachau 포로수용소에 관한 이야기²⁰⁾가 시작되면서 (“Arrêté par les Allemands Gastone N... fut envoyé au camp d'extermination de Dachau et torturé.[...] 노벨리의 그림의 제목들이 열거된다. 뭉켈의 경우처럼 노벨리의 이야기 역시 기록과 자료를 바탕으로 사실적으로 서술되었다.

peintures presque toutes construites sur un système d'horizontales et de verticales formant comme un damier les lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond d'un bassin d'une piscine à la surface parcourue d'ondulations se déformant

거의 모든 그림들이 수직과 수평 체계로 구성되어있으며, 체커 놀이판처럼 선들이 멀어졌다 가까워졌다 하는 것처럼 보이고 마치 수영장 바닥 아래의 타일조각이 물이 출렁거림에 따라 표면에서는 일그러지는 것 같아 보인다

17) 1961년 11월 7일에서 12월 7일까지 프랑스 파리 오페리 가 9번지에 위치한 플뢰브 갤러리 la Galerie du Fleuve에서 열렸는데, 현재 이 갤러리는 존재하지 않음.

18) 1962년 11월26일부터 12월15일까지 미국 뉴욕시 알랭 갤러리 Alain Gallery에서 개최 됨.

19) “Novelli e il problema del linguaggio”, *Il Verrì*, n°7, Milan, janvier 1963.

20) 문혜영, 『클로드 시몽의 콜라주 글쓰기』, p. 89-91.

Titres de quelques-unes de celles qu'il exposa à Rome 로마에서
전시한 몇몇 작품들의 제목
(Galleria La Salita) 라 살리타 갤러리
Un goccio di vita (Une goutte de vie) 한 방울의 인생
Piuttosto terra che cielo (Plutôt la terre que le ciel) 차라리 하늘
보다 땅
Strappo (Déchirure) 상처
Raccattato in terra (Ramassé par terre) 지면에 수거된
La Grande Bestemmia (Le Grand Blasphème) 모독²¹⁾

여기의 그림들은 로마의 라 살리타 La Salita 갤러리에서 전시되었던 것이다. 시몽은 이태리어 제목 뒤에 프랑스어 번역을 덧붙였다. 이 그림들의 제목은 모두 절망이나 고통을 의미한다. 시몽은 노벨리의 그림 속의 가로, 세로 선들의 구조를 '체커놀이판 damier'이라고 비유하였다. 또는 정사각형의 흰색과 검정색이 가로, 세로로 열을 지어 구획을 지은 모양을 다른 표현으로 '체스판 échiquier²²⁾'이라고 하기도 했다. 이를 '수영장 바닥의 타일들이 물의 움직임에 따라 직선이 곡선처럼 보이는 타일 un carrelage'로 비유하였다. 이러한 비유는 모든 사물이 바라보는 각도에 따라 형태가 다르게 보일 수 있음을 의미한다. 세상을 바라보는 각도도 마찬가지다.

다음은 1961년 파리에서 개최된 전시회에서의 작품인 『기억을 위한 문서 ARCHIVIO PER LA MEMORIA²³⁾』를 묘사한 것이다.

En 1961, Gastone N... peignit un tableau d'assez grande dimensions qu'il intitula ARCHIVIO PER LA MEMORIA de format à peu près carré. La partie supérieure est occupée, sur un fond

21) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 20.

22) Claude Simon, "Novelli ou le problème du langage", *Les Temps modernes*, n° 629, 2005, p. 79.

23) 프랑스어로 Archive pour la mémoire.

blanc, par trois rangées de seins de femmes dessinés de profil et numérotée de 1 à 34.²⁴⁾

1961년 가스토네 N은 '기억을 위한 문서'라는 제목의 약간 사각 호의 상당히 큰 규격의 그림을 그렸다. 윗부분은 흰 바탕에 여인들 프로필의 3열로 된 젖가슴들로 가득 찼다.

가스토네 노벨리의 '노벨리'는 약자 N으로만 표기되어 있다. 화가의 그림 "ARCHIVIO PER LA MEMORIA"은 규격, 캔버스 상부까지 적고 있다. 이후의 묘사는 곡선의 방향과 상하 형태, 색상, 숫자, 문자, 기호 등을 있는 그대로 상세하게 표현하고 있다. 이 도형들은 여성의 가슴과 남성의 남근 형태를 나타내고 있는 듯한데, 이 그림 속에는 여전히 "체커무늬"가 나타난다. 노벨리의 그림들 대부분에서 나타나는 체커무늬가 의미하는 것은 노벨리의 뇌리에서 사라지지 않는 강제수용소의 쇠창살이라고 볼 수 있다. 시몽 또한 노벨리 그림묘사에서 체커무늬 형태를 끊임없이 언급하고 있다. 제목이 시사하는 것처럼 '기억'이란 전쟁에 관한 기억이다. 포로수용소에서 겪은 모진 고문을 고발하기라도 하는 것처럼 제목과 그림 속에 펼쳐지고 있는 도형들이 이 기억을 표현하고 있는 것이다.

노벨리의 그림 제목에는 독일 포로수용소에 관한 악몽 같은 공포와 혼란이 표현되어 있다. 예를 들어 "Vuole dire caos"는 프랑스어로 "혼돈을 의미한다 Veut dire chaos"를 뜻하며, "Paura Clandestina"는 프랑스어로 "은밀한 공포 La peur clandestine"를 의미한다. 노벨리가 바비에르 Bavière에 위치한 다하우 Dachau 포로수용소에서 받은 가혹한 심문과 고문에 관한 내용이 소설 속에 생생히 증언되고 있다.

Arrêté par la police allemande et d'abord sauvagement battu, Gastone Novelli fut ensuite envoyé au camp de concentration de Dachau, en Bavière. Sur les 250 000 détenu environ que ce

24) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 23.

camp reçut, 33 000 seulement survécurent, et seule sans doute sa robuste constitution permit à Novelli de compter parmi ceux-ci. A part l'allusion au supplice (la punition, la pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à évanouissement) qu'il subit et sur lequel il ne s'étendit pas²⁵⁾

가스토네 노벨리는 독일 경찰들에게 체포되어 무참하게 두들겨 맞고 난 후 바르비에르에 위치한 다하우 강제수용소에 보내졌다. 이 수용소에 수감된 사람들 25만 명 중 3만3천명이 살아남았는데, 노벨리는 아마도 건장한 체격 때문에 그 중에서 살아남았던 것 같다. 그가 받고도 기절하지 않았던 고문(체벌, 두 손을 등 뒤로 묶어 기절할 때까지 매달기)의 암시는 말하지 않더라도

시몽은 독일 포로 강제수용소에서 포로들이 받았던 체벌과 고문의 참상을 노벨리 사망 후 어느 한 잡지에 게재된 사진을 통해 우연히 보게 된다.

Bien après la mort de N... je suis tombé par hasard en feuilletant un illustré sur une photographie où l'on pouvait voir, sur la gauche, deux hommes vêtus de sortes de pyjamas rayés suspendus à des troncs d'arbres par les poignets, les mains libres. Leurs bras ramenés en arrière font avec le dos un angle aigu d'environ trente-cinq degrés. Les épaules sont remontées et les têtes projetées en avant. Malgré la mauvaise qualité de photo on peut voir que les visages des suppliciés sont tordus par la souffrance.

N이 사망한 이후, 나는 우연히 한 잡지를 넘기다가 사진 하나를 보게 되었다. 사진 속에는 왼쪽에 줄무늬의 죄수복을 입은 두 남자가 맨손으로 손목이 나무기둥에 묶인 채로 매달려있었다. 팔은 약 35도 각도로 등 뒤로 젖혀 있었다. 어깨는 올라가 있고 머리는 앞

25) Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 235.

으로 튀어나와 있었다. 사진 상태가 안 좋은데도 불구하고 고문당한 얼굴이 고통으로 일그러져있다는 것을 볼 수 있었다.

이 사진은 다른 묘사보다 상세하게 참담한 모습을 적고 있다. 이 모습은 다음에 바로 이어지는 “고문당하는 포로 옆에서 지휘봉을 들고 반짝이는 구두와 유니폼을 입은 독일장교의 *Un homme en uniforme d'officier, à la culotte de cavalerie bouffante au-dessus de bottes soigneusement cirées, se tient debout à côté de lui*”의 이미지와 극명한 대조를 이룬다. 전쟁이 끝나자, 노벨리는 단 한명이라도 제복을 입은 독일 사람을 보는 것이 고통스러워 유럽을 떠나 브라질의 아마존 강 유역으로 들어가게 된다. 그는 순수한 원시부족을 만나 소통하며 이들의 언어를 연구하게 된다. 2차 대전의 유럽이 한 인간에게 가한 폭력과 비인간적인 고통은 세상에 대한 환멸을 주기에 충분했다. 노벨리는 원초적인 자연의 섭리를 접하면서 치유를 얻었고 그 뒤 다시 유럽의 로마로 돌아와서 그림을 그리기 시작할 수 있었다.

4. 맺음말

매 소설마다 다양한 시도를 감행했던 클로드 시몽은 『식물원』에서 더욱 다각적인 시도를 하였다. 소설의 처음부터 70여 페이지까지 글의 덩어리들을 마름모형, 사각형, 직사각형 등으로 잘라서 레이아웃 시켰다. 제목이 의미하는 것²⁶⁾과 같이, 『식물원』은 파리 5구의 식물원의 기하학적 구조를 텍스트화 한 것이라 볼 수 있다. 화폭이 아닌 글로 이루어진 소설 공간에서 문단을 여러 형태의 도형으로 형상화한 회화적 시도는 독

26) 시몽의 파리 거주지는 몽즈 광장 Place Monge으로 파리 5구의 “식물원 *Le Jardin des Plantes*”과 멀지 않다. 『식물원』의 제목은 여기서 따온 것으로, 이에 대한 상세한 묘사를 작품에서 볼 수 있다. Cf. Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 61-63.

창적인 시도라 할 수 있을 것이다. 현대 소설에서 연대기의 시간성이 파괴된 지 오래고, 공간의 이동도 자유롭지만, 이처럼 글을 회화적으로 형상화한 시도는 소설에서는 시도되지 않았다. 이러한 시도는 문자에 의한 고유의 연상망에 만족하지 않고 텍스트의 여백과 배치를 시각적으로 도입함으로써 독서의 한 과정으로 삼는 작업이라 할 수 있다. 누보로망이 등장한 이후 독자에게 주어진 역할은 점차 수동적 읽기가 아니라 능동적인 읽기로 바뀌었다. 독자는 소설의 주어진 메시지를 읽는 것이 아니라, 서로 연관 없어 보이는 문장들이 구성하는 총체적인 의미를 능동적으로 구성해야 한다. 경우에 따라서 독자는 글의 요소를 회화의 선과 색채처럼 파악해야 한다. 『식물원』의 독자는 독자 스스로 아무런 문맥이나 설명 없이 주어진 조각난 이야기의 단편들을 퍼즐처럼 맞추어야 의미를 완성할 수 있다.

『식물원』의 수많은 이야기들은 시몽이 자신의 내면에서 끄집어내고 싶었던 수많은 불안의 기억들이다. 이 불안정한 기억들은 이미 이전에 썼던 소설에서도 끊임없이 반복되며 재등장하는 주제들이었다. 그러나 『식물원』은 이러한 불안정한 기억을 좀 더 상세하게 구체화하고 있다. 이 점이 『식물원』과 이전에 쓴 소설이 다소 다른 점이라 할 수 있다. 시간의 명시는 바로 직전에 출간된 소설, 『아카시아 *L'Acacia*』(1989)에서부터 구체화되기 시작하여, 『식물원』에 이르러 시작과 끝, 날짜의 명시가 더욱 명확해졌다. 시몽의 소설 전체를 관류하여 끊임없이 순환논리처럼 반복되는 주제는 '전쟁 la guerre'이다. 전쟁은 시몽이 체험했던 2차 대전이다. 2차 대전은 많은 문학가, 예술가, 지식인들에게 중요한 영향을 미쳤던 사건이었다. 그러나 개인마다 이에 대한 반응은 다를 수밖에 없는데, 시몽의 경우 2차 대전, 다시 말해서 '전쟁'은 한 개인이 결코 벗어날 수 없는 트라우마 trauma로 남는다. 전쟁은 시몽 작품의 근원적 테마를 형성한다. 특히 『식물원』은 전쟁이 낳았던 여러 상처들을 다양한 인물들의 투영을 통해 보여주고 있다. 본고에서 우리는 특별히 대표적인 인물로서 가해자인 에르빈 롬멜과 희생자인 가스토네 노벨리를 분석하였다. 현실

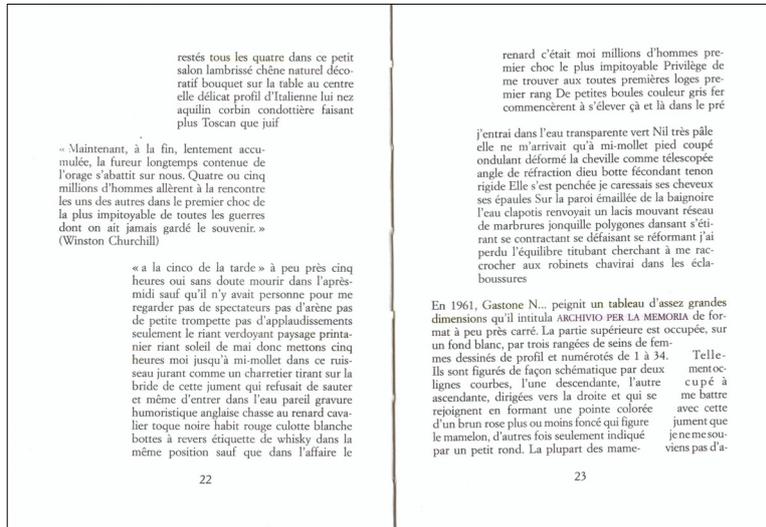
과 상상을 넘나들면서, 방대한 역사적 자료들을 바탕으로 재구성 되는 톰멜의 이야기와 아방가르드 화가 노벨리의 이야기는 역사에서 끊임없이 순환되는 전쟁이 빛은, 인간과 문명에 대한 환멸과 치유의 과정을 그리고 있다.

시몽이 전쟁의 트라우마를 극복하고 치유하는 방법은 무엇이었을까? 그것은 언어 *le langage*라고 할 수 있다. 언어, 즉 글쓰기를 통해 시몽은 끊임없이 상처를 환기하고 치유하는 과정을 반복하였다. 글쓰기는 삶의 존재이유이다. 시몽이 1940년 10월 슈탈라크 포로수용소에서 탈출한 뒤 프랑스 남부 페르피냥 Perpignan에 정착하여 글쓰기에만 전념했던 것은 노벨리의 행보와 같은 맥락이라고 볼 수 있다. 시몽은 노벨리 뉴욕 전시회 서문에서 “언어는 단지 섬광일 뿐이다. 아주 짧은 섬광이고 포착된 단편들이다. 세상은 휘황찬란하고 금방 포착되었다가 빠져나가 사라지고 다시 형성되며 끊임없이 다시 시작되고, 끊임없이 다시 시작할 준비가 되어있다²⁷⁾”라고 말했다. 끊임없이 형성되어 재생하는 언어야말로 어두운 고통의 기억들을 언어의 섬광으로 지우며 상처를 치유하고 재생의 길로 인도한다.

27) Claude Simon, “Novelli ou le problème du langage”, *Les Temps modernes*, n° 629, 2005, p. 82 : “Le langage n'est que fulguration, brève étincelle, bribes captées. Le monde splendide, à peine saisi, se dérobe, s'enfuit, se reforme, sans cesse recommencé, sans cesse prêt à recommencer.

부 록

『식물원』의 페이지 구성 mise en page의 예 : p. 22-23



참고문헌

- Association des Lecteurs de Claude Simon, *Cahiers Claude Simon*, n° 6, 2010.
- Association des Lecteurs de Claude Simon, *Cahiers Claude Simon*, n° 8, 2013.
- Calle-Gruber, Mireille, *Claude Simon ; L'inlassable réancrage du vécu*, Les Editions de la Différence, 2011.
- Ferrato-Combe, Brigitte, *Écrire en peintre, Claude Simon et la peinture*, ELLUG, 1998.
- Godard, Henri, *Le roman mode d'emploi*, Gallimard, 2006.
- Houppermans, Sjef, *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, Amsterdam : Rodopi, CRIN, 2001.
- Laurichesse, Jean-Yves, *Le Jardin des Plantes de Claude Simon*, Cahiers de l'Université de Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, n° 30, 2000.
- Longuet, Patrick, *Quatre Conférences*, Les Editions de Minuit, 2012.
- Maréchal Rommel, *La Guerre sans haine*, carnets présentés par Liddell-Hart, *I Années de victoire, II Les années de défaite*, Amiot, 1953.
- Simon, Claude, *Le Jardin des Plantes*, Les Editions de Minuit, 1997.
- _____, *œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan avec la collaboration de Jean Duffy, Gallimard, 2006.
- _____, “Novelli ou le problème du langage”, *Les Temps modernes*, n° 629, 2005.

찰스 메신저, 『신화로 남은 영웅 롬멜』, 한상석 역, 플래닛미디어, 2010.
문혜영, 『클로드 시몽의 콜라주 글쓰기』, 『프랑스문화예술연구』, 36집,
2011.

마우리체 필립 레미, 『롬멜 Mythos Rommel』, 박원영 역, 생각의 나무,
2003.

리델 하트, 『롬멜 전사록 The Rommel Papers』, 황규만 역, 일조각,
2003.

〈Résumé〉

Le Jardin des Plantes de Claude Simon et la
mosaïque de la mémoire

MOON Hye-Young

Notre étude vise à analyser les textes du *Jardin des Plantes* de Claude Simon et élucider la signification des fragments disjoints en les associant par le montage. Ils sont comme les éléments d'une mosaïque en lesquels se fait la mémoire de Simon. Ce qui est caractéristique c'est la mise en page des premières pages du roman. Elle est constituée de formes géométriques, c'est-à-dire losange, carré, rectangle etc. Il s'agit d'une initiative novatrice dans l'univers romanesque.

Ce roman s'organise autour des personnages historiques, imaginaires et réels ; parmi eux, il y a deux personnages importants, le Maréchal Rommel et un peintre italien Gastone Novelli qui se rapportent à l'expérience de la seconde guerre mondiale. Rommel se présente en tant que meurtrier et Novelli comme victime de guerre. Simon reconstruit l'histoire de Rommel sur la base de documents réels ; il en résulte un effet renouvelé. En même temps, à travers l'expérience de Novelli, nous découvrirons la cruelle violence infligée donné à l'être humain, le processus de la guérison et la désillusion contre la civilisation à cause de la guerre.

Ce qui permet à Simon de surmonter le trauma de la guerre c'est

le langage. A vrai dire, au moyen de l'écriture, il renouvelle le processus du rétablissement et l'évocation de la mémoire. Écrire pour lui est une façon de vivre. Comme il a dit que "le langage n'est que fulguration, brève étincelle, bribes captées. Le monde splendide, à peine saisi, se dérobe, s'enfuit, se reforme, sans cesse recommencé, sans cesse prêt à recommencer.", il continue d'écrire à nouveau une opération de restitution et de rééclairer la mémoire de la peine évoquée à travers le langage.

주 제 어 : 식물원(Jardin des Plantes), 모자이크(mosaïque), 기억(mémoire), 전쟁(guerre), 롬멜(Rommel), 노벨리(Novelli)

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

Maurice Blanchot, à la recherche du chemin d'Abraham

PARK Kyou-Hyun
(SungKyunKwan University)

┃ 차례 ┃

- | | |
|---|-----------------------|
| 1. Pourquoi donc Abraham à propos de l'écrit de Blanchot? | 4. Vivre poétiquement |
| 2. Ecrire, c'est faire naître le sacré | 5. Pour conclure |
| 3. L'angoisse, le secret, la communication | |

Du début à la fin de son travail littéraire, Blanchot s'attache et s'obstine au sujet de l'écriture et plus précisément au sujet du mouvement d'écrire. Il s'intéresse aux écrivains pour lesquels la vie et l'œuvre sont indissociables. Parmi ses textes les plus représentatifs, on peut citer celui sur Hölderlin publié dans son œuvre *L'Espace littéraire*, son travail sur Nietzsche publié dans *L'Entretien infini* et ses écrits sur Kafka parus dans *De Kafka à Kafka*. Blanchot cherchait à mettre en évidence la relation étroite entre la vie et les œuvres des écrivains à travers leur journal intime ou leurs lettres, témoignages qui révèlent le mieux leur vie.

De plus, en soumettant avec persistance la question de l'essence de l'acte d'écrire dans les journaux ou les lettres de ces écrivains,

il a découvert derrière les noms d'écrivains comme Kafka, Hölderlin, Proust, Rilke, Kierkegaard, l'individu confronté à l'aventure d'écrire, c'est-à-dire un 'je' quotidien absorbé dans le mouvement d'écrire et qui finit par se transformer en 'il'. Cela ne signifie pas pour autant qu'il a découvert l'identité de l'écriture. Car l'acte d'écrire se répète à l'infini. En d'autres termes, si l'expérience intérieure mise au jour par cet acte se répète à l'infini, le contenu de l'écriture est toujours différent, à l'image de la vie propre à chaque écrivain. Pour Blanchot, l'expérience d'écrire partagée par ces écrivains, dévoile l'origine essentielle de la littérature. Blanchot poursuit : "le cercle, déroulé sur une droite rigoureusement prolongée, reforme un cercle éternellement privé de centre".¹⁾

Contrairement aux écrivains qu'il a évoqués, Blanchot n'a presque laissé aucun écrit tel que journal ou correspondances pouvant renseigner sur sa vie littéraire. Si quelques écrits présentent un aspect autobiographique, nous ne pouvons le prouver avec certitude. Le seul capable d'en témoigner, Blanchot lui-même, n'étant plus de ce monde.

Derrida, qui a dédié son livre *Demeure*²⁾ à Maurice Blanchot en considérant *L'Instant de ma mort* comme l'œuvre autobiographique de son ami, n'a-t-il pas parlé, dès le début, de l'impossibilité de témoigner? Cette impossibilité de témoigner concerne non seulement la vie de Blanchot mais aussi Auschwitz. Blanchot n'aurait-il jamais laissé aucun journal? Blanchot ne serait-il pas un auteur qui se cache plus encore que Kafka, dans ses œuvres? Même s'il n'a pas laissé de

1) Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p.8.

2) Jacques Derrida, *Demeure*, Galilée, 1998.

journal en tant que forme d'écrit littéraire, n'aurait-il pas glissé ici et là dans ses textes, le récit de sa vie et de ses expériences littéraires censées trouver place plutôt dans un journal? A défaut de n'avoir laissé aucun journal, Blanchot n'aurait-il pas profité des écrits sur Kafka et sur Kierkegaard pour parler indirectement de sa propre vie d'écrivain célibataire ayant tout abandonné à l'écriture? Et n'aurait-il pas mêlé sa propre expérience du langage poétique aux textes consacrés à Mallarmé et à Hölderlin? Par exemple, au moment de la publication en français du livre de Karl Jaspers, sous le titre *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin*, Blanchot propose en guise de préface, son texte "La Folie par excellence" déjà publié ailleurs. Il y expose son expérience de la folie d'écrire en ajoutant quelques détails par rapport à l'original. Puis, sans même modifier une seule ligne à son texte, il évoque la folie de Hölderlin. En d'autres termes, dans l'acte d'écrire, il a identifié sa propre expérience de la folie à celle de Hölderlin. Il convient de préciser qu'il ne s'agit pas du mélange de Blanchot et de Hölderlin, mais de l'expérience d'écrire propre à Blanchot et à Hölderlin. Par conséquent, la question de fond n'est pas celle de l'identification mutuelle de deux écrivains. Sans doute, les écrivains comme les scientifiques portent-ils Blanchot aux nues en raison des points communs entre leur propre expérience littéraire et celle, intérieure, de Blanchot. Ce mélange se produit dans ce que Blanchot nomme le "dehors" ou "l'autre nuit". En définitive, dans le mélange, les deux ne s'unissent pas mais coexistent dans le même espace. Cela est associé, pour Blanchot, aux concepts de communication et de communauté.

Si Jean Starobinski a pu confier à propos de Blanchot : "je crains de n'avoir su parler ni à la bonne distance, ni selon la véritable

intimité”³⁾ en employant dans un commentaire l’expression “sortes de paraphrase”, ne serait-ce pas à cause de ce type de mélange expérimenté sans doute à la lecture des œuvres de l’auteur? Blanchot expose en effet le lecteur à l’expérience du dehors et non pas à celle de l’identification. Dans son œuvre *L’Espace littéraire*, œuvre de la première période, l’acte de lire y est décrit comme une question de communication tandis que dans son œuvre de la période finale *L’Écriture du désastre*, lire et écrire sont présentés comme des actes identiques sans distinction aucune. Ce point de vue provient du partage de l’expérience du dehors. La répétition ne sert pas l’identité mais c’est l’acte même de répéter qui fait sens, dans son infinité et dans les expériences intérieures qui se réalisent à travers cette répétition.

1. Pourquoi donc Abraham à propos de l’écrit de Blanchot?

Abraham est le nom qui apparaît de manière récurrente dans les écrits de Blanchot lorsqu’il parle d’Hördelin, de Kierkegaard ou encore de Kafka. Mais ce n’est pas tout, chaque fois que l’auteur expose son point de vue sur la critique surgit la figure d’Abraham. Blanchot a utilisé la figure d’Abraham pour décrire et comparer l’acte d’écrire chez les écrivains. Dans la présente étude, nous tenterons donc d’examiner la biographie de Blanchot l’ermite dont la vie est plus secrète encore que toute autre personne, à travers la

3) Jean Starobinski, “Thomas l’Obscur, chapitre I”, *Critique*, n°229, p.513.

figure centrale d'Abraham. Autrement dit, il s'agira de saisir à travers les traits d'Abraham décrits dans l'Ancien Testament de la Bible, les caractéristiques de Blanchot en tant qu'auteur et critique. L'autobiographie de Blanchot l'ermite, se cache derrière le voile de sa vie ordinaire.

Notre recherche repousse encore plus loin les limites de la conclusion de Philippe Fries sur l'écriture de Blanchot : "une autobiographie imaginaire, la narration du devenir-aure"⁴⁾ présentée à la fin de l'ouvrage *La Théorie fictive de Maurice Blanchot*. D'après Fries, Blanchot rapporterait ses expériences d'écrire non seulement dans ses récits mais aussi dans ses critiques. C'est ainsi qu'en nous référant à plusieurs écrits de Blanchot, nous dégagerons les caractéristiques de l'individu confronté à l'aventure d'écrire, sous l'angle de la figure en mouvement d'Abraham, en nous appuyant sur l'itinéraire du personnage biblique. On peut ainsi mieux saisir la critique de Blanchot et tenter de cerner les éléments proprement autobiographiques de l'auteur à travers l'exemple d'Abraham fréquent dans les textes de Blanchot lorsqu'il choisi de s'intéresser à certains écrivains pour leur vie indissociable de leurs œuvres.

2. Ecrire, c'est faire naître le sacré

Le texte le plus intéressant à analyser parmi ceux qui citent Abraham est sans doute "Le Mystère de la critique" paru en Janvier 1944 dans le *Journal des débats*. Ce court texte, l'un des plus

4) Philippe Fries. *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, L'Harmattan, 1999, p.273.

importants pour comprendre la pensée critique de Blanchot, dévoile une vision cohérente, notamment pour comprendre ses écrits ultérieurs. Blanchot pose la question de savoir pourquoi les critiques sont considérés avec autant d'éloignement, comme s'il s'agissait d'un "mystère" ou d'une "énigme" renfermés au cœur des poèmes. Aussi, en citant "l'aveuglement de Sainte-Beuve devant la création en mouvement", l'auteur précise que la critique ne doit pas être réduite à l'explication logique de la raison et des images contenues dans les œuvres. Proust parvient aux mêmes conclusions générales dans *Contre Sainte-Beuve*. Blanchot pense que la critique logique et analytique de Sainte-Beuve, jugée comme la meilleure à l'époque, néglige l'essentiel de la littérature. Le risque est de préférer la critique des écrivains qui produisent eux-mêmes des textes plutôt que celle des critiques spécialistes, mais Blanchot rappelle que "plus que tout", "la critique a un secret plus secret qu'on ne voudrait le croire". Ceci s'explique par le fait que "la littérature et plus précisément la poésie apparaît comme le sacrifice du langage".⁵⁾

En approuvant la distinction établie par Mallarmé entre langage brut et immédiat que Blanchot requalifie de langage usuel vs langage poétique et essentiel comme le langage littéraire, on voit que la critique s'oriente sur l'acte d'écrire. Ainsi, "dans la littérature, c'est le langage qui est victime, et l'espoir de l'écrivain, comme la croyance du sacrificateur, s'applique pour qu'au moment où elle sera détruite, la chose sacrifiée - parole ou animal - puisse devenir le sacré". On peut citer par ailleurs d'autres passages de Blanchot, ainsi : "De là peut-être, l'ambiguïté d'attitude dont on s'étonne chez les écrivains.

5) Maurice Blanchot, *Chroniques littéraires du "Journal des débats"* - Avril 1941 - août 1944, Gallimard, 2007, p.534.

Ils mènent la vie dure aux mots qu'ils vouent à la destruction, et pourtant, par cet holocauste, ils pensent restituer aux mots une valeur inestimable ; ils ne semblent avoir qu'un dessein : anéantir le langage et ils ne paraissent viser qu'un seul résultat : rendre au langage sa vraie nature, lui donner l'existence. Sur le bûcher du sacrifice, la substitution du bélier à Issac ne désigne pas seulement le droit de vivre accordé à l'homme qui a offert sa vie, mais donne aussi la préfiguration de l'agneau qui sera Dieu. Elle annonce que l'acte du sacrifice a transformé la victime et, à la place de l'individu banal, a fait naître le sacré.⁶⁾ Pour Blanchot, la figure d'Abraham passant l'épreuve du sacrifice de son fils est examinée sous l'angle de la réflexion sur la littérature même qui, par le sacrifice du langage, fait naître le sacré.

En d'autres termes, le processus de la naissance du sacré en tant que langage poétique, à travers l'acte d'écrire, est présenté de la même manière que le parcours d'Abraham sur le mont Moriah accompagné de son fils Isaac. L'expérience intérieure de l'écrivain confronté à l'aventure d'écrire est comparable à l'état d'esprit d'Abraham. Ce cheminement d'Abraham est rapporté dans la Bible. Quand Isaac, né selon la prophétie de Dieu, atteignit un certain âge, Dieu appela Abraham et lui dit : "Prends ton fils Isaac, ton fils unique que tu aimes tant, va dans le pays de Moriah, sur une montagne que je t'indiquerai, et là offre-le-moi en sacrifice". Abraham se leva alors tôt le matin, scella son âne et prit avec lui ses deux serviteurs et son fils Isaac. Le lendemain, quand le mont Moriah apparut au loin, il demanda à ses serviteurs de rester avec l'âne et il

6) *Chroniques littéraires du "Journal des débats"*- Avril 1941 - août 1944, p.535.

s'achemina vers la destination, en chargeant le bois du sacrifice sur son fils Isaac. Ils arrivèrent au lieu que Dieu lui avait indiqué. Abraham construisit alors un autel pour y sacrifier son fils. Mais au moment où il saisit le couteau pour l'égorger, l'ange du Seigneur l'appela du ciel : "Épargne l'enfant, ne lui fais aucun mal. Je sais maintenant que tu respectes mon autorité ; tu ne m'as pas refusé ton fils unique".⁷⁾ Et Abraham sacrifia finalement un bœuf à la place de son fils Isaac. C'est donc le parcours du sacrifice de son fils selon l'ordre de Dieu qui est apparenté à la situation identique de l'acte d'écrire.

Pour Blanchot qui considère comme similaires l'acte d'écrire, la poésie et la littérature, la figure d'Abraham accomplissant la demande de sacrifice symbolise la littérature même. Si toutes les œuvres de Blanchot abordent l'expérience d'écrire,⁸⁾ cela signifie en définitive qu'elles se rapportent toutes à ce parcours d'Abraham. Ce qui importe pour Blanchot n'est ni le fils retrouvé après l'avoir offert en sacrifice à Dieu ni la bénédiction de Dieu pour la descendance d'Abraham mais bien l'état intérieur de ce dernier durant le parcours, éprouvant le temps de l'attente, le silence et le secret, la mort, l'angoisse, la folie, le mourir, l'incertitude, l'indécision, le non-savoir etc. Cet état, non décrit dans la Bible, apparaît pourtant entre les lignes. A ce propos, Blanchot évoquera "l'absence de livres" dans ses écrits ultérieurs.

7) *La Bible*, Alliance Biblique universelle, 1997, p.21.

8) Citons deux œuvres comme illustration. Le premier roman de Blanchot *Thomas l'obscur* décrit le parcours de Thomas vis-à-vis de la transcendance à la recherche de l'origine du monde. Ce qui est considéré comme sa dernière œuvre *L'Écriture du désastre* résume bien sa pensée sur l'écriture, ou encore sur la forme et le contenu de l'écriture auxquels il est parvenu à travers l'aventure d'écrire.

“L’acte d’écrire” plutôt que “l’écrit” comme résultat, entretient un rapport avec l’état psychologique d’Abraham au cours de son cheminement de trois jours. Les termes caractérisant l’état intérieur d’Abraham deviennent aussi les thèmes centraux de la pensée de Blanchot. Ces thèmes apparaissent systématiquement dans les œuvres de l’auteur, du début jusqu’à la fin, à tel point qu’on peut les considérer comme représentatifs de l’essence de sa pensée. Ces mêmes thèmes sont repris dans leur intégralité dans son livre *L’Écriture du désastre*, considéré par Blanchot lui-même comme sa toute dernière œuvre.

3. L'angoisse, le secret, la communication

L’observation du premier texte intitulé “De l’angoisse au langage” dans le livre *Faux pas* de Blanchot permet de comprendre ce qu’est l’état intérieur d’Abraham et son rapport avec l’acte d’écrire.

Christophe Bident considère ce texte comme de l’écrit autobiographique. Selon lui, cet écrit est “l’un des beaux textes autobiographiques de Blanchot” pour l’angoisse physique, l’angoisse vécue qui y transparait. “C’est son autorité qui impose la qualité de la critique, et qui l’impose comme une critique d’écrivain”.⁹⁾ Selon Bident, Blanchot a arrangé l’ordre de la table des matières de *Faux pas* en fonction des expériences intérieures des écrivains sans tenir compte de l’ordre chronologique de la recherche : “les questions du renouvellement du genre romanesque, de la création et du mythe

9) Christophe Bident, *Partenaire invisible*, Vallon, 1998, p.227.

s'effacent devant celles que posent la nudité de l'expérience intérieure et son conflit avec le langage.”¹⁰⁾

En observant attentivement la table des matières dressée par Blanchot, on constate qu'après avoir achevé son histoire d'écrivain dans “De l'angoisse au langage”, il a tout de suite soumis son texte sur Kierkegaard, “le Journal de Kierkegaard”. Les deux textes traitent d'un sujet similaire. Etrangement, on dirait qu'ils sont le fruit d'un seul et même écrivain. Et si le premier texte est un texte autobiographique, le second donne l'impression d'être un prolongement du premier car l'auteur continue à parler de lui-même. Il est impossible de savoir si Blanchot a inséré son texte sur Kierkegaard après avoir écrit “De l'angoisse au langage”, ou bien s'il a écrit le texte autobiographique “De l'angoisse au langage” dans un souci d'harmonie avec l'écrit sur Kierkegaard. Ce qui est certain, c'est qu'il a éprouvé un sentiment de profonde communion avec Kierkegaard.

Dans le premier texte, il est en effet question de Kierkegaard à travers le thème de l'angoisse et de la communication alors que dans le texte suivant, ces thèmes sont développés plus directement. Aussi les lecteurs ont-ils le sentiment que ces deux textes ont été écrits l'un après l'autre. En examinant leur relation à travers le contenu de ces deux textes, nous pourrions mieux apprécier la portée de la pensée de Blanchot à propos de la vie et de l'écriture. Ainsi, nous pourrions avancer dans le débat sur la figure d'Abraham présentée ci-dessus.

Dans son écrit, “De l'angoisse au langage” et dans certains autres

10) *ibid.*, p.226.

écrits traitant de la critique, Blanchot parle de la destruction du langage. Mais dans ce texte, en plus du langage, il est aussi question de l'état paradoxal de l'écrivain contraint d'écrire dans une situation de privation du langage. Ainsi Blanchot affirme qu'il est "comme un hémiplégique qui trouverait dans le même mal l'obligation et l'interdiction de marcher. Il lui est imposé de courir sans cesse pour vérifier à chaque mouvement qu'il est privé de mouvement".¹¹⁾

Cette situation contradictoire de l'écrivain est identique à l'état intérieur d'Abraham qui s'achemine vers le mont Moriah avec son fils Isaac. La responsabilité d'Abraham pour garder secret son entretien avec Dieu est de maintenir le temps de l'attente comme son propre temps, et de rester silencieux aux interrogations de son fils concernant leur itinéraire vers le mont Moriah. L'angoisse d'Abraham, située entre la foi et l'éthique humaine du père, s'intensifie, se rapprochant de la folie. Le langage humain pour l'exprimer n'existe pas. Abraham doit donc surmonter ce conflit intérieur dans le silence et poursuivre sa route. L'écrivain non plus n'a rien à écrire, il n'a aucun moyen d'écrire, mais reste contraint par une nécessité extrême de toujours l'écrire. Le rien est sa matière de l'écriture. L'angoisse se cultive dans une telle condition de solitude, d'absurdité, de contradiction de l'écrivain. Selon Blanchot, l'écrivain doit comprendre que cette angoisse est en lui-même, située chez nulle autre personne que lui-même. Cette angoisse, il convient même de la cultiver : "Il arrive un moment où le littérateur qui écrit par fidélité aux mots écrit par fidélité à l'angoisse: il est écrivain parce que cette anxiété fondamentale s'est révélée à lui, et

11) Maurice Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, 1943, p.10.

en même temps elle se révèle à lui en tant qu'il est écrivain".¹²⁾ L'angoisse de l'écrivain dit l'impossibilité de la communication avec l'autre. Pour l'écrivain, le moyen de s'approcher de l'autre est de rester dans sa solitude absolue. Dans ce cas, le seul langage est le silence. Cependant l'angoisse comme intensité extrême ne lui permet pas d'être seul. L'écrivain doit être rejeté hors de lui. Dans cette extermination de l'écrivain, l'angoisse, en tant que forme de la communication chez l'écrivain, fait "de cette communication le sens pris par sa solitude et tirant de cette synonymie une raison nouvelle d'être angoissé ajoutée à l'angoisse". Ici, plus l'angoisse s'aggrave, plus l'acte d'écrire en matière du rien continue. L'écrivain lui-même disparaît sans laisser de trace : "l'écrivain est appelé par son angoisse à un réel sacrifice du lui-même".¹³⁾

Dans "Le mystère de la critique", il est question du sacrifice du langage, alors que dans le texte "De l'angoisse au langage" qui décrit la vie de l'écrivain, il s'agit plutôt du sacrifice du sujet 'celui qui écrit'. En d'autres termes, lorsque l'auteur expose son point de vue sur le sujet dans le texte "Le mystère de la critique", il privilégie la disparition du langage usuel au profit de la naissance du langage poétique, comme le langage sacré. Mais dans le texte autobiographique qui révèle sa vie d'écrivain, il décrit en détail l'expérience intérieure ou plutôt le combat intérieur que doit mener l'écrivain pour faire surgir un tel langage. Cette expérience décrit la disparition de soi, c'est-à-dire celle du mourir : "ce qui est exigé de l'écrivain est infiniment plus lourd. Il est nécessaire qu'il soit détruit dans un acte qui le mette réellement en jeu. L'exercice de son

12) *ibid.*, p.11.

13) *ibid.*, p.13.

pouvoir le force à immoler ce pouvoir”. Cette idée d'anéantissement de son propre pouvoir sera d'ailleurs développée plus tard chez Blanchot à travers les notions de don et de passivité. Selon l'auteur, le don ne se rapporte pas au pouvoir d'une liberté, ni à l'exercice héroïque de la vie, mais à la passivité du sujet qui laisse son pouvoir au vertige de l'angoisse. La pensée de Blanchot sur l'angoisse, le silence, la communication, le sacrifice du sujet dévoilée dans “De l'angoisse qu langage”, apparaît plus précise encore dans le “Le Journal de Kierkegaard” avec l'emploi des termes “persécuteur, persécuté, martyr”.

Dans la vie de Kierkegaard, ce qui est le plus souvent évoqué, c'est le secret du père assimilé à un “tremblement de terre”, le débat puis l'exclusion de ses contemporains. En définitive, cela revient à poser le problème de communication. Pour Kierkegaard, toute communication directe est impossible : “Ce problème prend chez lui une signification particulière. On y trouve une première expression de ce paradoxe qui fait que ses œuvres, sa pensée, sont toutes formées de péripéties autobiographiques et semblent destinées à révéler sa vie et qu'en même temps cette vie, ainsi livrée continuellement d'une manière indirecte dans des écrits qui la manifestent sous la forme des plus hauts problèmes, apparaît essentiellement comme ne pouvant être révélée dans sa vérité et son drame profond”.¹⁴⁾

Pour Kierkegaard, la figure du persécuteur qui désigne en réalité le monde, inflige des souffrances pouvant conduire à la mort, aux persécutés qui ne veulent pas dévoiler le secret. Cette figure traduit

14) *ibid.*, p.26.

la relation de Kierkegaard vis-à-vis du monde mais aussi sa propre relation envers lui-même, partagée entre le désir de communiquer avec le monde et de garder le secret jusqu'au bout. Le persécuté finit par mourir : “Le martyr lui apparaît donc comme un moyen suprême de communication”.¹⁵⁾ Le martyr est un homme qui garde le silence jusqu'à la mort.

Dans un livre intitulé *Crainte et Tremblement*, Kierkegaard aborde l'étude de la figure du martyr après l'avoir personnifiée sous les traits d'Abraham. Bien que l'ouvrage *Crainte et Tremblement* de Kierkegaard expose le cheminement d'Abraham, nous savons pertinemment qu'il parle en réalité de lui-même. Blanchot aussi avait résolument saisi l'importance de ce point puisqu'il s'est attaché ensuite à montrer que Kierkegaard avait choisi l'écriture comme un moyen unique de communiquer avec le monde et que cet écrit possédait les caractéristiques de l'autobiographie. Selon nous, il existe ainsi un grand nombre de points communs entre Kierkegaard et Blanchot. Kierkegaard révèle des aspects autobiographiques à travers la figure d'Abraham et Blanchot évoque dans le texte “Le mystère de la critique” l'expérience intérieure de l'écrivain à travers l'image du cheminement d'Abraham.

4. Vivre poétiquement

Mais alors, quelle figure de l'être humain Blanchot a-t-il finalement découverte en Kierkegaard? Quelle caractéristique de

15) *ibid.*, p.29.

l'homme trouve-t-il en Abraham? Quel rapport entretient ce type de figures avec la pensée de Blanchot? Blanchot s'attache à Kierkegaard en tant que figure du poète du religieux. Pour Blanchot, la différence entre ses contemporains religieux et philosophes et Kierkegaard se situe dans la manière de penser poétique. Le courant de penser de l'époque était dominé par le système hégélien. Mais Kierkegaard dévoile sa propre conception de la foi véritable et du véritable religieux, par analogie avec la foi d'Abraham dans *Crainte et Tremblement* : "Ce n'est point un système que cela. Cela n'a rien à voir avec le système".¹⁶⁾ Blanchot poursuit : "Il a vivement affirmé contre Hegel qu'il y avait dans toute âme quelque chose qui ne pouvait devenir public, un mystère qui la constituait dans sa réalité tragique et qui ne pouvait pas se parler à soi et que sa vie était comme un livre sous le séquestre divin".¹⁷⁾

Ce qui importait pour Kierkegaard, n'était pas "les merveilles de la terre promise, être béni par Dieu" mais le cheminement de trois jours vers le mont Moriah avec son fils Isaac, en gardant secrète la promesse faite à Dieu. En d'autres termes, Abraham n'était pas un grand homme pour sa force et sa raison héroïques suprêmes : "Mais de tous, Abraham fut le plus grand : grand pour l'énergie dont la force est faiblesse, grand pour la sagesse dont la forme est démente, grand par l'amour qui est haine de soi".¹⁸⁾ Ce qui importait pour Kierkegaard, ce n'était pas de faire un système logique de la pensée mais rendre compte "des frissons de la pensée". Derrière sa

16) Søren Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, traduit du danois et présenté par Charles le Blanc, Payot&Rivages, 2000, p.43.

17) *Faux pas*, p.30.

18) *Crainte et Tremblement*, p. 55.

description d'Abraham, se cache en réalité l'autoportrait de Kierkegaard qui apparaît ainsi : “Cet homme, du reste, n'était pas un penseur. Il n'éprouvait nul besoin d'aller au-delà de la foi. Le plus beau destin lui paraissait celui d'être rappelé à la mémoire des hommes comme le Père de la foi, et il trouvait un destin enviable de la posséder, fût-ce à l'insu de tous”.¹⁹⁾ Abraham, chevalier de la foi, qui possédait les plus hauts secrets, n'est pas un penseur mais a accompli le rôle du poète. Abraham, modèle exemplaire par rapport à la question de Kierkegaard sur le devenir chrétien, n'est pas un penseur qui accomplit sa foi à travers la morale claire de la logique et du système. Il est plutôt celui qui conserve sa foi dans la crainte et les frissons : “C'est le rôle du poète de s'occuper en imagination de l'idéal religieux, au lieu de s'efforcer de le réaliser dans son existence”.²⁰⁾ Blanchot rappelle, en accordant de l'attention à la figure correspond à l'esthétique de Kierkegaard que l'on peut “peut-être vivre poétiquement dans le religieux. On ne peut pas vivre poétiquement dans la morale”.²¹⁾

Dans ce cas, peut-on affirmer que Blanchot est aussi un poète? Blanchot pose lui-même la question et y répond dans le “Le mystère de la critique”. “Qu'est-ce qu'un critique? Un poète, mais qui s'approche de la poésie par le non-être, en ce sens qu'il ne veut pas être poète, un romancier qui participe au secret de la création romanesque et qui pourtant dit non au roman”.²²⁾ Blanchot parle bien de la critique qui repose sur l'expérience poétique dans le

19) *ibid.*, p.46.

20) *Faux pas*, p.28.

21) *Chroniques littéraires du Journal des débats*, p.430.

22) *ibid.*, p.535.

mouvement d'écrire et non pas de la critique existante en tant que genre. Il affirme que, dans ce cas, le critique est déjà le poète. A cet égard, il faut souligner que Lévinas a intitulé "Le regard du poète" son premier chapitre dans *Sur Maurice Blanchot*. Selon Lévinas, Blanchot dit que la poésie ne fait pas partie du jour ou de la raison mais plutôt d' "une autre nuit" ou du "dehors". Et puis le mouvement d'écrire erre sans cesse autour de ce critère. Lévinas affirme que "Le langage poétique qui a écarté le monde laisse réapparaître le murmure incessant de cet éloignement, comme une nuit se manifestant dans la nuit. Ce n'est pas l'impersonnel de l'éternité, mais l'incessant, l'interminable, recommençant sous la négation qu'on puisse en tenter". Puis il ajoute que pour Blanchot, écrire, c'est mourir : "L'œuvre littéraire nous approche de la mort, car la mort est ce bruissement interminable de l'être que l'œuvre fait murmurer. Dans la mort comme dans l'œuvre, l'ordre régulier se retourne puisque le pouvoir y mène à ce qui ne peut s'assumer. De sorte que la distance entre la vie et la mort est infinie. Comme est infinie l'œuvre du poète devant l'inépuisable langage qui est le déroulement ou plus exactement l'interminable roulis ou même le remue-ménage de l'être. La mort, ce n'est pas la fin, c'est le n'en pas finir".²³⁾

Si Abraham fait sens pour Blanchot, c'est parce qu'il représente la mort interminable, la situation de poursuivre sans arrêt le "mourir". De même que Kierkegaard refuse le système hégélien à cause de la foi qui a un caractère absurde et paradoxal, de la foi en tant que relation entre l'individu et l'absolu, et de la suspension théologique de l'éthique, Blanchot rejette le concept de la mort dialectique de

23) Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975, p.16.

Hegel à travers la distinction qu'il établit entre le mourir et la mort. Alors que Hegel pensait la mort comme une puissance du sujet qui peut dominer et contrôler le monde de la connaissance, Blanchot a pensé que la mort était impossible et que c'était un mouvement indécis qui ne conduisait nulle part.

Pour expliquer ce mouvement indécis, Blanchot utilise le terme "mourir". Pour lui, "la mort est d'un instant, mais mourir est sans fin".²⁴⁾ Il s'agit d'une existence qui accomplit "sa dissolution, une altération infinie sous forme de souffrance ou de jouissance" mais sans faire montre d'une "existence de l'identité permanente".²⁵⁾ Cette pensée sur le mourir qui se développe plus tard comme un concept de passivité du mourir, est un thème qui apparaît le plus régulièrement dans les œuvres de Blanchot. On peut dire que c'est l'essence de la pensée de Blanchot. Pour lui, "Mourir", c'est une sorte de vocation.²⁶⁾

5. Pour conclure

Dans *L'Écriture du désastre* considéré comme la dernière œuvre de Blanchot, tous ses cris de détresse qui ponctuent partout l'œuvre, se terminent par une dernière phrase : "Libère-moi de la trop longue parole". Cette "trop longue parole" concerne le langage unique qui existe dans le cheminement d'Abraham, c'est-à-dire la poésie selon Blanchot, et la situation de mourir à laquelle l'écrivain est sans cesse confronté. Peut-être que l'essence de la poésie est quelque chose

24) *L'Entretien infini*, p.550.

25) *ibid.*, p.551.

26) A ce sujet Derrida appelle l'écrit de Blanchot autobio-thanatographie.

d'inexprimable? Si Blanchot a évoqué Abraham en mentionnant Hölderlin, c'est sans doute parce qu'il lui reconnaissait la vertu d'avoir le plus fidèlement su arracher la poésie, dans la souffrance, dans le "mourir". Et si Blanchot a évoqué Abraham au sujet de Kafka, c'est sans doute parce qu'il adhère aux propos suivants : "Hésitation devant la naissance. S'il y a une transmigration des âmes, la mienne n'a pas encore atteint le degré le plus bas. Ma vie est hésitation devant la naissance."²⁷⁾ "Hésitation devant la naissance", donc 'Je ne suis pas encore né' signifie, paradoxalement, que j'ai pas encore accompli la mort et que je dois continuer à mourir. En d'autres termes, l'existence plongée dans un état d'exil, se trouve dans l'erreur. Sur ce point, Lévinas souligne la différence entre Heidegger qui évoque l'art faisant luire la vérité de l'être et Blanchot qui évoque l'art qui mène à l'erreur de l'être, c'est-à-dire l'écriture.²⁸⁾

Selon Blanchot, l'écrivain qui suit le mouvement d'écrire, se trouve plongé dans le même état de vide et d'angoisse qu'Abraham, entre la foi parfaite et la folie, sur le chemin pour sacrifier son fils à Dieu. L'existence nommée 'Abraham' est

27) Franz Kafka, *Journal*, Livre de Poche, 1994, p.607.

28) "L'art seul permettrait de décoller, s'il ne fallait pas dans cette conquête de l'extériorité demeurer à jamais exclu de cette extériorité, car, si elle devait offrir séjour au poète, elle y aurait perdu son étrangeté même. Cet impensable où mène, sans y mener, le poème c'est-à-dire l'œuvre - Blanchot l'appelle être. Déjà pour Heidegger l'art, au-delà de toute signification esthétique, faisant luire la vérité de l'être, mais il avait cela en commun avec d'autres formes d'existence. Pour Blanchot la vocation de l'art est hors pair. Mais surtout, écrire ne conduit pas à la vérité de l'être - à l'être comme lieu d'errance, à l'inhabitable. De sorte qu'avec autant de droit on peut dire que la littérature n'y mène pas, puisqu'il y est impossible d'aborder. Erreur de l'être - plus extérieure que la vérité. Pour Heidegger, une alternance du néant et de l'être se joue aussi dans la vérité de l'être, mais Blanchot, contrairement à Heidegger, ne la nomme pas vérité, mais non-vérité." Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975, p.19.

l'angoisse elle-même, remplacée par la mort de l'autre. Cette angoisse signifie que la mort d'Isaac est déjà en train de s'accomplir à l'intérieur d'Abraham. Abraham anéanti peu à peu, devient un espace vide pour réaliser la mort de l'autre. Comme on ne peut pas aborder le thème de l'existence devant un sujet qui va s'anéantir, l'existence est temporairement suspendue ou bien elle se trouve dans un état indéterminé.

Finalement, l'état d'angoisse après la disparition du sujet, son anéantissement, laisse place à l'Anonyme. C'est à ce moment qu'Abraham passe du statut de personne particulière à celui de personne universelle : "La révélation a été reçue par un seul, mais l'attente a été partagée par tous et les a consacrés comme peuple, peuple de prêtres".²⁹⁾ Mais ce qui est important ici, selon l'expression de Lévinas, ce n'est pas être autrement mais autrement qu'être. Cela signifie qu'Abraham doit continuellement tendre vers un autre Abraham, "Abraham, chevalier de la foi, doit prendre son chemin chaque fois dans l'incertitude et le non-savoir. Dans ce chemin, il n'y aurait pas de foi, mais seulement le mouvement de la foi qui ne cesse de s'accomplir par plusieurs Abraham. Chaque fois, Abraham est un autre Abraham. Il est en passe de devenir un autre Abraham. Pour Blanchot, la répétition de l'épreuve d'Abraham désigne la situation de l'écriture et l'épreuve d'Abraham démontre exactement la figure de l'écrivain. S'il y a un modèle susceptible de résumer toute sa pensée, ce serait la figure d'Abraham : "Dur, long chemin de justice. Comme le cheminement d'Abraham parti seul, allant vers tous - de la particularité à l'universalité - sous la menace des nuits et

29) Maurice Blanchot, "Paix, paix au lointain et au proche", dans *Difficile justice : Dans la trace d'Emmanuel Lévinas*, Payot&Rivages, 1999, p.10.

l'espérance des jours".³⁰⁾ Blanchot ne parvient-il pas à nous faire sentir le cheminement d'Abraham comme celui de sa propre vie, à nous lecteurs qui lisons ses œuvres à cet instant?

³⁰⁾ *ibid.*, p.12.

Bibliographie

- Maurice Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, 1943.
- _____, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.
- _____, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980.
- _____, *Chroniques littéraires du "Journal des débats" - Avril 1941 - août 1944*, Gallimard, 2007.
- _____, "Paix, paix au lointain et au proche", dans *Difficile justice : Dans la trace d'Emmanuel Lévinas*, Albin Michel, 1999.
- Christophe Bident, *Partenaire invisible*, Vallon, 1998.
- Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975.
- Franz Kafka, *Journal*, Livre de Poche, 1994.
- Jacques Derrida, *Demeure*, Galilée, 1998.
- Jean Starobinski, "Thomas l'Obscur, chapitre I", *Critique*, n°229, Minuit, 1966.
- Philippe Fries, *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, L'Harmattan, 1999.
- Søren Kierkegaard, *Crainte et Tremblement*, traduit du danois et présenté par Charles le Blanc, Payot & Rivages, 2000.
- La Bible*, Alliance Biblique universelle, 1997.

〈요약문〉

모리스 블랑쇼, 아브라함의 여정을 찾아서

박 규 현

블랑쇼는 작가들의 글쓰기 행위와 작가로서의 삶을 묘사할 때 성서의 인물들 중 아브라함을 언급한다. 그는 특히 훔덜린, 키르케고어, 카프카 등을 언급할 때 그 이름을 거론한다. 우리는 블랑쇼가 누구보다 이들에 대해서는 작품들뿐만 아니라 삶에 대해서도 집요하게 성찰하였다는 점에 주목할 필요가 있다. 블랑쇼는 그가 논했던 작가들처럼 그 자신의 문학적 삶을 좀 더 구체적으로 드러내 줄 수 있는 일기나 편지와 같은 글들을 거의 남기지 않았다. 『내 죽음의 순간』이 그의 자서전으로 간주되기는 하나 우리는 그것을 정확하게 말할 수는 없다. 과연 그는 일기를 남기지 않았을까? 어쩌면 블랑쇼는 카프카보다 더 철저히 자신의 작품 속으로 숨어든 작가인지도 모른다. 그는 문학 형태로서의 일기를 남기지는 않았지만, 일기에 쓰일 법한 그의 삶과 문학체험을 그의 글들 곳곳에 반복적으로 새겨놓았을 수 있다. 그는 카프카와 키르케고어에 대한 글을 쓰며 독신자이자 글쓰기에 모든 것을 바친 자신의 삶의 모습을 간접적으로 암시하고, 말라르메와 훔덜린에 대한 글을 쓰며 자신의 시적 언어 체험을 뒤섞어놓았을 수도 있다.

본 연구는 누구보다 그 구체적인 일상의 삶이 베일에 가려진 은둔자 블랑쇼의 전기를 아브라함이라는 하나의 이미지를 통해 만들어보고자 하였다. 다시 말해, 본 연구는 구약성서에 묘사된 아브라함의 모습을 통해 블랑쇼는 누구이고, 어떤 비평가인가를 되짚어보고자 하는 의도를 가지고 있다. 이러한 작업은 필립 프리즈가 『모리스 블랑쇼의 허구론』 말미

에서 블랑쇼의 글을 “상상적 자서전, 타자-되기의 서술”이라고 결론지은 부분을 좀 더 밀고나가는 것이기도 하다. 프리즈에 따르면, 블랑쇼는 모든 글들 속에서 그 자신의 글쓰기 체험을 함께 얘기하고 있다. 우리는 블랑쇼의 여러 글들을 참고하여, 글쓰기의 모험에 처한 자의 모습을 아브라함의 여정에 관련시켜, 일종의 ‘아브라함-되기’라는 관점에서 바라보고자 하였다. 그것은 블랑쇼가 삶과 작품이 일치하였던 작가로 관심을 기울인 몇몇 작가들에 대한 글들 속에 공통적으로 등장하는 아브라함을 들어 블랑쇼의 비평을 이해하는 동시에 그 속에서 블랑쇼의 자전적 모습까지 상상하고자 하는 것이다.

아브라함이 신의 예언에 따라 아들을 제물로 바치러 가기까지의 과정은 블랑쇼에게 글쓰기와 마찬가지로의 상황으로 간주된다. 글쓰기와 시, 문학을 거의 동의어로 사용하는 블랑쇼에게 있어 희생의 제의를 수행하는 아브라함의 모습은 문학 그 자체의 모습이다. 만일 블랑쇼의 전 작품들이 글쓰기의 체험을 다루고 있다면, 결국 그것은 아브라함의 여정을 다루고 있다는 말이 된다. 블랑쇼에게 중요한 것은 신에게서 제물로 바쳤다고 되돌려 받은 아들 이삭과 그의 미래에 대한 약속이 아니라, 아브라함의 여정에 보이는 기다림, 침묵과 비밀, 죽음과 죽어감, 불안, 광기, 불확실 등의 내적 상태다. 아브라함의 내적 상태를 나타내는 그러한 용어들은 블랑쇼 사유의 중심 테마가 되기도 한다. 즉 그것들은 블랑쇼의 초기 작품부터 마지막 작품까지 가장 일관되게 나타나는 테마들로서 블랑쇼 비평관의 핵심이라고 할 수 있다.

주 제 어 : 모리스 블랑쇼 Maurice Blanchot, 아브라함 Abraham, 비평 critique, 글쓰기 écriture, 성스러움 sacré

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

졸라의 소설 *Pot-Bouille* 에 나타난 공간구조와 부르주아 사회*

박혜영
(덕성여자대학교)

차례

- | | |
|---|---|
| I. 서론 | 3. 부르주아 사회의 위선적 행태의
건축적 은유: 대계단 -겉모습/현
실의 대립성 |
| 1. 건물구조에서 드러나는 부르주아
계층의 분배: 아래층/위층, 거리
쪽/안뜰 쪽 아파트 | 4. 부르주아들의 부도덕의 배출구의
건축적 은유: 뒷계단과 안뜰 |
| 2. 건물구조에서 드러나는 부르주아
/ 하인의 대립성: 대계단/ 뒷계단 | II. 결론 |

I. 서론

졸라가 파리 부르주아 세계와 그 감추어진 위선을 드러내고자 하는 목적에서 쓴 작품이 국내에는 알려지지 않은 *les Rougon-Macquart* 의 열 번째 소설 *Pot-Bouille* 이다. 큰 성공을 거둔 1877년 발표된 여덟 번째 소설 『목로주점 *L'Assomoir*』, 1880년의 아홉 번째 소설 『나나 *Nana*』 다음으로 1882년에 발표된 이 소설은 프랑스에서도 그리 성공을 거두지 못하였다.¹⁾ 졸라 전문가들의 연구에 의하면 이 작품은 원래 1869년에 졸라가

* 본 논문은 2012년도 덕성여자대학교 교내연구비 지원을 받아 연구된 논문임.

1) 이 소설은 1882년 1월 23일부터 1882년 4월 4일까지 일간지 <르 콜루아 *Le Gaulois*>에 연재되었다가 연재소설이 끝나는 1882 4월 15일에 조르주 샤프팡티에

제한한 『루공 마까르』 전체 계획에 들어있지 않았었다. 졸라를 그 시대 가장 유명한 작가 중 한 사람으로 만들어주고, 생계수단이었던 저널리즘을 접고 메당의 집을 매입하여 글쓰기에 전념하게 하여준 『목로주점』과 『나나』는 역설적으로 그를 부도덕한 작품을 썼다고 사방에서, 특히 부르주아 계층의 공격을 당하게 만들었다. 또한 어머니의 사망, 플로베르의 사망 등 감정적인 고통 속에 잠겨 있던 졸라는 계획하고 있던 고통에 대한 소설 *La Joie de Vivre* 를 잠시 중단하고, 오래 전부터 마음 속에 품고 있었던 “부르주아 윤리의 모순 *les paradoxes de la morale bourgeois e*”²⁾이라는 주제를 다루는 *Pot-Bouille* 를 쓰기로 결심한다. 이 작품 구상에 대해 졸라는 이렇게 언급한다. “발가벗은 부르주아를 보여줄 것, 자기들은 질서와 정직이라고 내세우는 그들을, 하층계급을 보여준 후, 그들보다 더 가증스럽게 보여줄 것.”³⁾ 그러므로 *Pot-Bouille* 는 파리의 빈민가 구뜨 도르 거리의 이야기인 『목로주점』과 짝을 이루는 작품인 것이다. 졸라는 소설 준비과정에서 이 작품의 공간설정에 대해 이렇게 말한다. “Il faut que je prenne pour cadre une maison moderne, dans laquelle logeront tous mes personnages (rien que des bourgeois, pas un ouvrier, le contraire de ma maison de la Goutte-d'Or) et la montrer plus abominable, avec toutes ces petites intrigues”⁴⁾ 졸라가 이 소설의 공간으로 설정한 곳은 이렇게 부르주아들만이 모여 사는 파리의 한 집 건물이다. 아파트 건물이라는 공간의 단일성 위에 기초한 이 소설의 거의 모든 사건과 인물들의 행동은 이 건물 안에서 일어난다.

자연주의 소설가로서 졸라는 “현실”에 대하여 글쓰기를 원했다. 그

Georges Charpentier사에서 단행본으로 출간되었다.

2) Zola, *Pot-Bouille*, Livres de Poche Classiques, 2012, p.7 Marie-Ange Voisin-Fougère가 쓴 서문에서 재인용. 앞으로 이 소설의 인용은 인용문 뒤 쪽수만 표시하기로 함

3) “Montrer la bourgeoisie à nu, après avoir montré le peuple, et la montrer plus abominable, elle qui se dit l'ordre et l'honnêteté.” Notes de travail, B.N. MS. Naf,10321, fol.1 Brian NELSON, “*Pot-Bouille*, Etude sociale et Roman comique”, *Cahiers Naturalistes*, 1981, n°55, p.74에서 재인용

4) Zola, *Pot-Bouille*, op.cit., 7쪽 Marie-Ange Voisin-Fougère가 쓴 서문에서 재인용

는 “인간은 그 환경과 분리될 수 없으며”, “인간은 그가 걸치는 옷, 그가 사는 집, 도시, 지방에 의해 완결된다”고 생각했다. “인간의 머리 속, 아니면 마음 속 단 한 가지 현상이라도 그 원인 아니면 그 반향을 환경 속에서 찾지 않고는 글을 쓰지 않을 것”⁵⁾이라 주장하던 환경의 영향에 관한 줄라의 이론은 그로 하여금 공간과 장소를 선호하게 했다. 필립 아몽이 줄라의 인물은 무엇보다도 먼저 “거주민habitant”이며, 줄라의 서술성은 “속령성 territorialité”이라는 용어로 생각되어야 한다고 말한 것은 이런 환경과 인물과의 관계를 가리키는 것이다.⁶⁾ 자연주의 미학에서 공간적 표지는 텍스트를 “사실임직”하게 하는 “현실의 효과effet du réel”에 기여한다. 더욱이 실험적 이론가였던 줄라는 증거자료를 통한 정확한 “묘사”를 중시했다.

이러한 미메시스mimésis에 대한 줄라의 취향에 덧붙여, 공간은 줄라에 있어서 사건의 배경, 작중인물들의 거주, 활동, 발전의 틀을 넘어서서 “상징체계” 혹은 “인간의 형상”이 되기도 한다. 이러한 의미에서 롤랑 부르뇌프Roland Bourneuf는 “줄라에 있어서 공간은 인물에 앞서 존재하며 인물들과 독립적으로 존재를 계속한다”고 지적한다.⁷⁾ 샤탈 베르트랑-제닝스 Chantal Bertrand-Jennings는 *Pot-Bouille*의 건물을 이런 공간의 한 예로 꼽는다.⁸⁾

5) “Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison par sa ville, par sa province; et dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son coeur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu. De là ce qu'on appelle nos éternelles descriptions.” Zola, “De la Description”, in *Du Roman*, Paris, Charpentier, 1880, p.228 Michael Issacharoff, *L'Espace et la Nouvelle*, José Corti, 1976, p.12에서 재인용.

6) Chantal BERTRAND-JENNINGS, *Espaces Romanesques: Zola*, Paris, Edition Naaman, 1987, p.11에서 재인용

7) Roland Bourneuf, “L'organisation de l'espace dans le roman”, in *Etudes littéraires*, numéro 1, vol.III, avril, 1970 Chantal BERTRAND-JENNINGS의 위의 책 11쪽에서 재인용

8) Ibid. 공간이 자기 고유의 삶을 살며, 거주인들을 보호하고, 짓밟고, 밀어내며, 심지어 그들을 대신하여 동작주로 변모하기도 한다. 괴물같이 집어삼키는 파리의 레알Les Halles, 제르베즈를 옥죄는 노동자들의 커다란 집, 현대적인 자본주의 상술의 진열장

본 논문은 어떻게 줄라가 부르주아들만 모여 사는 건물이라는 공간을 통해 그들의 생리와 관습을 드러내는가를 분석하고자 한다. 이 작품에 드러난 부르주아 사회의 은유로서의 공간의 특성과 의미를 분석하고, 공간구조의 사회적 의미도 파헤쳐보고자 한다.

1. 건물구조에서 드러나는 부르주아 계층의 분배: 아래층/위층, 거리 쪽/안뜰 쪽

겉보기에 평온한 이 공간 속에서 이 아파트에 살거나 그들과 관련되어 이곳을 드나드는 약 50명의 사람들이 얽혀 일어나는 사건들은 모두 이 건물 안에서 일어나게 된다.

이 소설의 주인공은 22세의 청년 옥타브 무레 Octave Mouret이다. 그는 마르세이유에서 이미 사업으로 돈을 좀 번 후, 파리에 와서 상업 쪽에서 성공하고자 하는 야심찬 젊은이다. 그가 숙소를 정한 곳이 슈아줄 거리 rue de Choseul 의 한 아파트 건물이다. 그 곳에 사는 고향의 결혼한 여자 친구 캉파르동 부부의 소개로 이 집에 방을 얻어 오게 된다. 사업수완이 있고, 단정한 외모의 이 청년의 야심은 두 가지, 사업적인 성공과 파리여자를 자기 것으로 만들겠다는 것이다. 이렇게 돈과 사랑이라는 정확한 목표와 확고한 결심을 가지고 올라온 그는 그 건물 안의 주민들을 자세히 살피고, 그곳 여자들 정복이라는 목표의 실현을 위해, 아파트들을 방문하고 주민들과 유대관계를 맺으려한다. 그는 유부녀들을 하나하나 유혹하다가, 마리 Marie Pichon와, 베르트 Berthe Vabre의 정부가 된다. 그러다가 결국 첫 유혹에서 그를 거절한 Au Bonheur des Dames 상점 여주인인 에두앵 부인의 사업적인 목적에서의 청혼에 응해 결혼에 이르게 된다.

이렇게 부르주아들의 위선 폭로라는 의도를 가진 줄라가 부르주아들의

인 백화점도 이에 속한다.

주거공간으로 선택한 곳은 지금도 파리 중심부 2구에 위치한 슈아즐 거리의 한 아파트 건물이다.

줄라가 슈아즐 거리를 소설 공간의 위치로 선택한 이유는 무엇이였을까? 인물에 영향을 미치는 환경은 거주하는 집처럼 인물과 공간간의 개인적인 관계에서만 고려되는 것이 아니다. 사회적 공간 - 다시 말해서 모든 사회적 상호작용이 이루어지고, 한 인간이 속한 계층의 집단적인 구성요소가 반영되는 동네, 도시 - 또한 중요한 묘사의 대상이다. 불르바르 데 지딸리앵 Boulevard des Italiens에서 뤼 생 또귀스탱 rue Saint Augustin까지 이르는 슈아즐 거리는 증권거래소 Bourse, 오페라 Opéra와 연계되어 활발한 상권 발달과 더불어 이동인구가 많고, 자본의 이동이 집약된 구역이다. 그러므로 이 동네는 부를 장악하고 추구하는 부르주아들의 생리와 그들의 집단적인 특성이 잘 드러나는 곳이라고 볼 수 있다.

*Pot-Bouille*의 첫 귀절은 지방에서 올라온 옥타브가 슈아즐 가에 도착하여 이방인의 객관적인 눈으로 그 동네를 보고, 묘사하는 것으로 시작된다. 11월 어느 오후 마르세이유에서 기차를 타고 파리의 리옹 역에 내려, 세 개의 트렁크를 싣고 마차를 타고 생 오귀스탱 거리에 도착한 무례는 사람들이 바글거리는 숨막힐 듯 좁디좁은 길들과 소음에 놀란다. 말을 때리며 욕설을 퍼붓는 마부들의 고향소리, 콧바람 소리를 내며 히힛거리는 말 울음소리, 끊임없이 사람들이 팔꿈치로 밀쳐대는 보행자 도로. 게다가 무례는 손님들과 점원들로 넘쳐나는 일렬로 죽 늘어서 있는 가게들을 보고 어안이 멍멍해진다.⁹⁾

게다가 슈아즐 가의 선택은 줄라에게는 특별한 또다른 의미가 있는 거리이다. 왜냐하면 이 거리는 줄라가 자신의 소설적 멘토인 플로베르와의 연결끈을 은밀히 밝혀주는 단서이기 때문이다. 줄라는 *Pot-Bouille*를 “나

9) Il restait surpris (...) dans ce quartier aux rues étranglées, toutes grouillantes de foule. Les jurons des cochers tapant sur les chevaux qui s'ébrouaient, les coudoiements sans fin des trottoirs, la file pressée des boutiques débordante de commis et de clients, l'étouridissaient. (p.17)

의 *감정교육* *Education Sentimentale*¹⁰⁾이라고 말한 바 있다. 이는 플로베르의 『감정교육』이 그가 이상적으로 생각하는 소설의 모델이라는 의미이기도 하지만, 세부적으로 들여다보면 슈이즐기는 『감정교육』의 주인공 루앙 출신의 젊은이 프레데릭의 짝사랑하는 아르누 부인이 남편과 함께 살던 파리의 바로 그 거리이다. 줄리는 *Pot-Bouille* 에서 부르주아의 생리를 그리는 동시에 주인공 옥타브의 감정교육의 도정에 프레데릭의 그것을 중첩시키고 있는 것이다.

동네묘사에 이어 문제의 아파트 건물묘사가 이어진다. 마르세이유에서 온 청년 옥타브는 경의에 찬 지방 사람의 시선으로 자기가 살려온 저택 정면을 주의 깊게 관찰한다. 총 7층짜리 이 건물의 특징은 다른 집에 비해 새 건물이며, 화려하게 장식된 집이라는 것이다. 묘사의 관점은 방금 이 집에 살려온 옥타브의 동선을 쫓아간다. 옥타브의 시선을 카메라 삼

10) 자끄 누아레가 이미 지적했듯이 줄라에게 <<감정교육>>은 자연주의 소설의 모델이었다. 그에게 플로베르의 <<감정교육>>은 “현실을 완벽하게 모방하는 소설”이었다. “사물들, 사물들 너머로는 아무것도” 보여주지 않으면서 “삶의 정확한 재생 la reproduction exacte de la vie”을 제안하는 본보기였다. 줄리는 플로베르의 소설을 “사실들의 비극적인 배치”를 배제하고, 다만 “한 그룹의 존재들의 일상적인 사소한 사실들의 보고서 un procès-verbal des menus faits quotidiens d'un groupe d'êtres”로서, 플로베르가 “정확한 분석가의 의지 sa volonté d'analyste exact”로 “무한히 작은 것들의 연구 l'étude des infiniment petits”에 매진하였고, 그래서 “본래의 서정주의의 검열, 자연스럽게 상상력과 열정의 모든 극단으로 흐르는 경향이 있는 기질의 억압”을 통해서 “과학적인 차원의 소설적 진실을 정복”하고 “세부사항들의 거대한 세계 tout un monde de détails”와 같은 작품을 이루었다고 보았다. 이리하여 줄리는 그를 모델로 자연주의 작가의 작업을 “미세함의 작업, 무한히 작은 것에 대한 연구 une oeuvre de minutie, une recherche sur l'infiniment petit”로 구상한다. 그러나 『감정교육』 모델을 *Pot-Bouille* 에 적용하면서 줄리는 이 소설을 “정확함과 분명함의 작업”으로, 마치 “미세한 정성으로 운행을 조정해야하는 천개의 톱니바퀴들이 있는 기계”에 비유한다. “Je travaille toujours dans un bon équilibre. Mon roman n'est qu'une besogne de précision et de netteté; aucun air de bravour, pas le moindre régal lyrique. Je n'y goûte pas de chaudes satisfactions, mais il m'amuse comme une mécanique aux mille rouages dont il s'agit de régler la marche avec un soin méticuleux.(...) Enfin, il faut bien varier sa note et essayer de tout. Tout ceci est simplement histoire de s'éplucher le cerveau; car, je le répète, je suis très satisfait de ce que j'appelle mon *Education sentimentale*.” Emile Zola, *Correspondances* t.IV, ed. Presses de L'université de Montréal et CNRS, 1983, p.217 Jacques Noiray, “Pot-Bouille, ou L'*Education sentimentale* d'Emile Zola”, pp.113~114에서 재인용.

아 묘사는 건물 바깥에서부터 내부로 진행된다. 무레는 캥파르동 씨를 집 밖에서 만나 그의 안내에 따라 아파트 건물 안으로 들어선다. 건물 입구와 현관, 각층으로 올라가는 계단 또한 매우 화려하게 장식되어있다.

이 계단을 올라가면서 건축가 캥파르동씨는 옥타브에게 건물구조와 주민들에 대해 설명한다. 각 층마다 두 개의 아파트가 있는데, 하나는 거리 쪽 건물 정면 쪽으로 나있고 다른 하나는 안뜰 쪽으로 나있다.¹¹⁾ 두 아파트들의 마호가니 문들은 서로 마주보고 있다. 일층에는 건물주의 큰아들이 가게를 직접 운영하고, 중이층, 삼층까지 건물주의 아들 둘, 딸 부부가 살고 있다.¹²⁾ 이 건물에 세들어 살고 있는 사람들을 보면, 사층에는 건물주민들과 소통이 없는 작가와 그 가족이 살고, 오층에는 안뜰 쪽 아파트에 쥐쾨르 부인, 거리 쪽 아파트에 캥파르동 부부가 살고 있다. 그리고 육층 거리 쪽에 죠뜨랑 부부와 두 딸들, 안뜰 쪽에 피송 부부가 살고 있으며, 그 육층 안뜰 쪽 방 하나에 옥타브가 살러 온 것이다. 그리고 7층에는 하녀들이 살고 있다.

이렇게 하여 드러난 건물 구조상의 사회 계층 분배를 보면 아래층일수록 계층이 높고, 위로 갈수록 낮아진다. 건물주와 그 가족은 아래쪽 층에 살고, 그 위 3층부터 임차인들이 살고, 육층에는 하인들이 살고 있는 사실이 이를 증명한다. 이러한 계층분배는 계단의 치장에서 드러난다. 일층부터 삼층까지는 계단에 붉은 양탄자가 깔려 있고, 사층부터는 잿빛 천이 깔려있다. 이러한 장식변화의 의미를 눈치챈 옥타브는 자존심이 상한다.¹³⁾ 다시 말해서 이 소설은 사회를 지층처럼 사회계층으로 나누고 있

11) A chaque étage, il y avait deux appartements, l'un sur la rue, l'autre sur la cour, et dont les portes d'acajou verni se faisaient face. (p.21)

12) 건물주의 큰아들인 오귀스트 바브르씨가 일층의 실크가게를 볼부터 맡아 운영하고 있고, 안쪽 일층에는 구르씨 부부가 경비 일을 보고 살고 있고, 큰아들 오귀스트 바브르씨는 중 이층 전체를 거주 공간으로 쓰고 있으며, 삼층에는 소유주의 둘째 아들 테오필 바브르씨와 그의 부인이 안뜰 쪽 아파트를, 그리고 거리 쪽 아파트에는 소유주 바브르씨를 사위인 전직 베르사이유의 공중인이었으며 지금은 고등법원 판사인 뒤베리에씨 부부가 모시고 살고 있다.

13) A partir du troisième, le tapis rouge cessait et était remplacé par une simple toile grise. Octave éprouva une légère contrariété d'amour-propre. (p.22)

다. 건물의 층들은 사회계층의 단계를 표상하는 것이다.

게다가 사회 계층분배는 같은 층이라도 건물정면 쪽인가 안뜰 쪽인가에 따라 달라진다. 건물정면 쪽에 사는 사람들이 안뜰 쪽에 사는 사람들보다 더 부유하거나 권력이 있다. 이는 안뜰 쪽에는 전혀 햇볕이 들지 않고¹⁴⁾ 건물정면 쪽은 양지 바른 따뜻한 곳이기 때문이다. 삼층 거리 쪽에는 건물 소유주와 고등법원 판사인 사위 뒤베리에 부부가 살고 있는 것만 보아도 이를 알 수 있다. 사층만 보더라도 홀로 사는 쥐제르 부인은 안뜰 쪽에, 건축가 캥파르동 부부는 거리 쪽에, 오층에서도 죠쓰랑 가족은 거리 쪽, 피송 부부는 안뜰 쪽에 살고 있으며, 옥타브가 세튼 방 한 칸도 안뜰 쪽에 위치하는 것도 이런 이유에서이다.

응달쪽 옥타브의 방 단하나의 창에서는 “푸르스름한 밝은 기운”이 들어오고,¹⁵⁾ 캥파르동씨 서재의 창에는 “햇살”이 가득 비치는 것도 이러한 재정적 서열의 차이를 드러낸다.¹⁶⁾

이렇게 부르주아 사회는 부와 사회적 지위에 따라서 엄격하게 서열이 구분되는 사회임이 건물구조 상 그들이 점유하고 있는 공간위치를 통하여 드러나고 있다.

2. 건물구조에서 드러나는 부르주아/하인의 대립성: 대계단/ 뒷계단

건물 내부 일층 현관과 계단은 금박 입힌 여자상이 머리에 이고 있는 단지에서 둥근 공 장식의 세 개의 가스등이 나오고, 분홍 테두리를 두른 하얀 인조 대리석 판들, 금빛 잎새들이 활짝 피어있는, 오래된 은 같이 보이는 주철 난간 등 “심하게 호화스러운 d'un luxe violent” 이라는 말로

14) La cour, au fond, pavée et cimentée, avait un grand air de propreté froide; seul, un cocher, à la porte des écuries, frottait un mors avec une peau. Jamais le soleil ne devait descendre là. (p.23)

15) Octave alla droit à la fenêtre, d'où tombait une clarté verdâtre. (p.21)

16) Comme ils entraient, Octave aperçut, au-dessus d'une table à dessin, dans le plein jour de la fenêtre, une image de sainteté(...) (p.26)

단적으로 묘사된다 .

En bas, une figure de femme, une sorte de Napolitaine toute dorée, portait sur la tête une amphore, d'où sortaient trois becs de gaz, garnis de globes dépolis. Les panneaux de faux marbre, blancs à bordures roses, montaient régulièrement dans la cage ronde; tandis que la rampe de fonte, à bois d'acajou, imitait le vieil argent, avec des épanouissements de feuilles d'or. Un tapis rouge, retenu par des tringles de cuivre, couvrait les marches. Mais ce qui frappa Octave, ce fut, en entrant, une chaleur de serre, une haleine tiède qu'une bouche lui soufflait au visage. (p.20)

위의 인용문에서 보는 현관과 계단의 공간 묘사의 또다른 특징은 “온실의 열기”가 훅훅 끼치는 “따뜻한” 공간이라는 것이다. 또한 그곳은 아래 인용문에서 보듯이 “밝음”, “조용함”이 특징이다. 각 층계참에조차 높다란 창이 계단을 밝은 빛으로 비추고¹⁷⁾, “엄숙한 침묵”이 강조된다.

Pendant les deux minutes qu'il resta seul, Octave se sentit pénétrer le silence grave de l'escalier. Il se pencha sur la rampe, dans l'air tiède qui venait du vestibule; il leva la tête, écoutant si aucun bruit ne retombait d'en haut. (p.22)

또한 계단을 오르며 옥타브가 각층 아파트 문 밖에서 관찰한 부르주아 가정들의 공간적 특징은 조용함 이외에 “폐쇄성”이 강조된다. 아래 인용문에서 보듯이 “바깥에서 숨결 하나조차도 들어오지 않는” 그들만의 “평화로운” 그리고 “정직한” “달힌” 공간이라는 것이다. 이러한 폐쇄성의 추구는 거리의 불결함, 상스러움과 천함, 악한 것들의 차단이 목적이다.

17) Sous la haute fenêtre de chaque palier, dont les vitres bordées d'une grecque, éclairait l'escalier d'un jour blanc, (...) (p.21)

C'était une paix morte de salon bourgeois, soigneusement clos, où n'entrait pas un souffle du dehors. Derrière les belles portes d'acajou luisant, il y avait comme des abîmes d'honnêteté. (p.22)

Les portes fermées, les fenêtres closes, jamais de courants d'air, qui apportent les vilaines choses de la rue. Dehors, ne point lâcher la main de l'enfant, l'habituer à tenir les yeux baissés, pour éviter les mauvais spectacles. (pp.96~97)

이렇게 화려하고 엄숙한 대계단은 부르주아 계층을 상징하는 공간적 은유로 지방에서 온 옥타브에게 존경심을 불러일으킨다.¹⁸⁾ 그러나 이 대계단은 6층에서 끝나고, 거기서 하인들이 사는 7층으로 올라가는 계단은 없다. 6층 복도에는 벽에 하나의 문이 있는데 그 문을 열고 들어가면 하인들이 주인들의 시중을 돌리 드나드는 뒷계단(escalier de service)이 있다. 이러한 두 계단의 엄격한 구조상 분리는 하인들과 부르주아주인들과의 엄중한 신분상의 분리를 나타낸다. 이 계단 구조 또한 옥타브의 눈을 통해 발견되고 묘사된다. 창고에 가기 위해 옥타브는 계단을 6층까지 올라가서 뒷계단으로 통하는 문을 열고 한 층 더 올라가 처음으로 7층을 발견한다.

Octave, pour ne pas traverser la cour mouillée, remonta le grand escalier. Il prit seulement l'escalier de service au quatrième, en passant par la porte de communication, qui était près de sa chambre. En haut, un long couloir se coupait deux fois à angle droit, peint en jaune clair, bordé d'un soubassement d'ocre plus foncé; et, comme dans un corridor d'hôpital, les portes des chambres de domestique, également jaunes, s'espaçaient, régulières et uniformes. Un froid glacial

18) L'escalier peu à peu, l'avait empli de respect; il était tout ému d'habiter une maison si bien, selon l'expression de l'architecte. (p.22)

tombait du zinc de la toiture. C'était nu et propre, avec cette odeur fade des logis pauvres. (p.101)

현관, 대계단 등 바깥으로 드러난 부르주아들의 공간이 “화려함”, “밝음”, “따뜻함”이라는 특징을 가지고 있다면, 하인들이 사는 7층은 아무런 장식 없는 “검소함”과 “냉기”가 특징이다. 부르주아들의 공간은 층별, 향별, 면적별로 그 위계질서가 “수직적”으로 구분되어 있는 반면, 하인들의 공간은 단 한 개 층에 1인 1실로 “수평적”으로 균등하고 균일하게 배열되어 그들은 위계질서 없이 모두 하나의 계층에 속함을 드러내준다.

하녀들은 7층의 거주민이라기보다는 각자 소속된 주인집의 부엌이라는 작업공간에 체류하는 존재로 묘사된다. 이는 하녀들이 독립된 위상을 갖지 못하고, 주인집에 종속된 존재임을 드러내준다. 부엌은 각 아파트 내에 안뜰 쪽으로 나있다. 그래서 부엌 창밖으로 안뜰을 사이에 두고 각 반대편 아파트 부엌의 창들이 보인다. 졸라는 안뜰을 “좁은 우물le puit étroit d'une cour intérieure.”라고 묘사한다. 이 안뜰은 하녀들이 창을 활짝 열어놓고 반대편 부엌의 하인들과 큰 목소리로 떠들고 웃고 욕설을 퍼붓는 하녀들의 소통 공간이다. 안뜰은 “어둡고”, “축고” “더럽고” “시끄러운”, 허나 그들 끼리만의 “열린” 공간이다.¹⁹⁾

un terrible bruit s'en échappa, La fenêtre, malgré le froid, était grande ouverte. Accoudée à la barre d'appui, la femme de

19) 종속된 존재인 하인들은 주인이 오면, 주인들의 “폐쇄성”, “조용함”이라는 코드를 따라 창문을 닫고 조용해진다. Mais les deux femmes, averties par un instinct, s'étaient retournées. Elles restèrent saisies, en apercevant leur maître avec un monsieur. Il y eut un léger sifflement, des fenêtres se refermèrent, tout retomba à un silence de mort. 같은 안뜰이라도 일층의 안뜰과 위쪽의 안뜰은 사뭇 다르다. 처음 도착한 옥타브의 눈에 비친 안뜰은 응달이고 “차갑게 청결”한 느낌을 준다. La cour, au fond, pavée et cimentée, avait un grand air de propreté froide (p.19) 불결하고 비위생적인 공간인 위쪽 안뜰과 일층 안뜰이 이렇게 다른 것은 일층은 하인들의 공간이 아니라, 부르주아들이 중요시하는 다른 사람들에게 “보여지는” 공간이기 때문이다.

chambre noire et une cuisinière grasse, une vieille débordante, se penchaient dans le puit étroit d'une cour intérieure, où s'éclairaient, face à face, les cuisines de chaque étage. Elles criaient ensemble, les reins tendus, pendant que, du fond de ce boyau, montaient des éclats de voix de canailles, mêlés à des rires et à des jurons. C'était comme la déverse d'un égout: toute la domesticité de la maison était là, à se satisfaire. Octave se rappela la majesté bourgeoise du grand escalier. (p.25)

이렇게 부르주아/하인들은 아파트 건물 구조와 분위기로 볼 때, 밝음/어두움, 따뜻함/추위, 청결함/불결함, 조용함/시끄러움, 단합/열림이라는 대립적 의미로 구조화 되어있다.

3. 부르주아 사회의 우선적 행태의 건축적 은유: 건물 정면, 대계단

“현실에 대한 민족지학적 그리고 사회적 분석 l'analyse ethnographique et sociale de la réalité”²⁰⁾이 우선인 이 자연주의 소설에서 주배경인 이 건물은 “소설의 통일성을 이루는 은유 la métaphore qui fait l'unité du roman”를 제공하는 장치이자²¹⁾ 으로 연극에서의 배경처럼 부르주아들의 위선을 드러내는 “연극적 은유métaphore théâtrale”²²⁾이기도 하다.

소설 1장부터 제시된 이 아파트 건물의 묘사를 자세히 들여다보자.²³⁾ 오래된 주변 건물들에 비해 외관상 화려함이 눈에 띄는 이 신축 건물은 건물 벽의 돌들이 아직 “창백한 빛”을 띠고 있다. 일층에는 실크를 파는 가게가 있고, 육층은 창문들이 쭉 들어가 작은 테라스가 있는 구조이다.

20) Zola, *Pot-Bouille*, op.cit.,p.5 Marie-Ange Voisin-Fougère가 쓴 서문에서 재인용

21) Brian Nelson, *Pot-Bouille*, “Etude sociale et roman comique”, op.cit., p.75

22) Zola, *Pot-Bouille*, op.cit.,p.10 Marie-Ange Voisin-Fougère가 쓴 서문에서 재인용

23) 본 논문 2장 첫 번째 인용문을 보것.

삼층에는 매우 정교하게 세공된 주철로 된 난간이 달려있는 발코니가 있는데, 여자의 머리 조각들이 발코니를 이고 있다. 창문 틀은 복잡하게 만들어져 있고, 마차가 드나들 수 있는 대문 위에는 장식들이 훨씬 더 많아 큐피드 두 명이 펼치고 있는 긴 타원형의 틀에 번지수가 쓰여 있고, 안쪽의 가스등이 밤이면 그 번지수를 비출 수 있게 되어있다.²⁴⁾ 이 건물은 내부 현관으로 들어가면서 그 호사스러움이 더해간다.²⁵⁾ 노후한 주변 건물과 대조를 이루는 이 건물의 요란스러운 모더니즘, 호사스런 찬란함은 사회적으로 볼 때, 벨슨의 지적처럼 그 당시 제2제국의 세속적인 취향을 드러낸다. 더 나아가 이는 그곳 주민들의 부자연스럽게 겉으로 꾸며내는 특성과 잠재적인 퇴폐성을 암시한다. ²⁶⁾

그러나 세세히 살펴보면 건물입구와 “심하게 호사스러운” 현관과 계단의 공통적 특성은 호사스러움이 진정한 고급스런 재료-대리석, 은에서 오는 것이 아니라, “가짜” 대리석(*faux marbre*), “가짜” 은(*la rampe de fonte imitait le vieil argent*), 심지어 가짜 나무²⁷⁾가 진짜 대리석이나 은, 목재의 고급스러운 “효과”를 내고 있음이 강조되어 있다.

이렇게 소설 1장에는 겉으로 보이는 외관과 실체가 일치하지 않는 이중성의 묘사가 반복되어 숨겨져 있다. 옥타브가 사는 방은 안뜰 쪽으로 위치해 있다. 창 밖으로는 안뜰과 맞은편 아파트 창문들, 왼쪽 건물 벽만

24) *une grande maison de quatre étages, dont la pierre gardait une paleur à peine roussie, au milieu du plâtre rouillé des vieilles façades voisines. Octave (...) l'étudiait d'un regard machinal, depuis le magasin de soieries du rez-de-chaussée et de l'entresol, jusqu'au fenêtres en retrait du quatrième, ouvrant sur une étroite terrasse. Au premier, des têtes de femmes soutenaient un balcon à rampe de fonte très ouvragée. Les fenêtres avaient des encadrements compliqués, taillés à la grosse sur des poncifs; et, en bas, au-dessus de la porte cochère, plus chargée encore d'ornements, deux amours déroulaient un cartouche, où était le numéro, qu'un bec de base intérieur éclairait la nuit.* (pp.17~18)

25) “건물입구를 보면 바닥에는 인조대리석 판들이 깔려있으며, 천장에는 장미꽃 모양 장식이 조각되어 있다. Octave regardait l'entrée, aux panneaux de faux marbre, et dont la voûte était décorée de rosaces.” (p.19)

26) Brian Nelson, *Pot-Bouille*, “Etude sociale et roman comique”, op.cit., p.75

27) *칸파르동씨 집 식당에는 온통 가짜 나무로 되어 있다. il l'introduisait ensuite dans la salle à manger, toute en faux bois* (p.24)

보인다. 그러나 막힌 안뜰 왼쪽 벽에는 “가짜 창문 de fausses fenêtres peintes”이 그려져 있어 거짓 개방성을 드러내고 있다.²⁸⁾

게다가 이러한 “효과”와 실제의 불일치, 보여주기 paraître와 실제 존재 être의 괴리는 이 건물의 건축의도였음이 건축가 캉파르동의 입을 통해 밝혀진다. 그는 옥타브에게 처음으로 이 건물을 안내해주며 이 건물은 사람들에게 “강한 인상”을 주기 위해, 부를 과시하여 보는 사람들로 하여금 “존경심 considération”을 불러일으키기 위해 만들어졌다고 말한다. 그리고 이러한 의도적인 눈속임은 12년도 안되어 속임수 외양이 벗겨지고 있어 덧칠을 하고 있음을 건축가는 지적한다.

Vous comprenez, ces maisons-la, c'est bâti pour faire de l'effet... Seulement, il ne faudrait pas trop fouiller les murs. Ça n'a pas douze ans et ça part déjà... On met la façade en belle pierre, avec des machines sculptées; on vernit l'escalier à trois couches; on dore et on peinturlure les appartements; et ça flatte le monde, ça inspire de la considération.. (pp.24~25)

위 인용문들에서 반복되는 이 건물의 외양/실제의 불일치는 그곳에 사는 부르주아 가족들의 겉으로 드러나는 모습과 행동 뒤에 감추어진 현실, 그 이중성의 은유이다. 그리고 그 거짓 외양의 벗겨짐과 덧칠은 이들의 감추어진 위선적 이면의 드러남을, 덧칠은 폭로된 위선성의 또다른 위장을 가리킨다. 이러한 겉모습 효과 추구의 근저에는 블릭스 Göran Blix가 지적한 제2제정 시대 부르주아의 두 특성인 재정적 소유와 정신적 예의바름이 있다.²⁹⁾

28) La cour s'enfonçait, (...) Et toujours pas un être, pas un bruit; rien que les fenêtres uniformes, (...) étalant la monotonie de leurs rideaux blancs. Pour cacher le grand mur nu de la maison de gauche, qui fermait le carré de la cour, on y avait répété les fenêtres, de fausses fenêtres peintes, aux persiennes éternellement closes, derrière lesquelles semblait se continuer la vie murée des appartements voisins. (p.23)

소설의 여러 에피소드들은 이를 잘 보여주고 있다. 죠뜨랑 부인과 두 딸들의 행태는 남들에게 보여주기 위한 격보습과 실제의 불일치가 희극적으로 그려져 있다. 이 건물 내부 공간이라도 각자의 아파트 문 밖은 사적인 공간이 아니라 벌써 그들 부르주아 주민들의 공동 공간으로서 일종의 사회적 공간이다. 그녀들의 행동은 그 공간이 문안/문밖- 복도나 층계참, 특히 대 계단-이나에 따라 판이하게 다르게 묘사되어 있다. 2장에서는 죠뜨랑 부인과 두 딸의 의상이 외양/실제 불일치를 보여준다. 세 모녀는 신랑감을 찾기 위하여 파티에 갈 때 항상 입던 옷에 장식만 새로 달아 새 옷처럼 화려하게 꾸며 부유한 것처럼 눈속임을 한다. 그리고 아무 성과 없이 파티에서 돌아오는 길에는 교통비를 아끼기 위해 마차도 타지 않고 진흙탕 길을 걸어서 돌아온다. 집 건물이 위치한 슈아즐 거리에서 뒤베리에 씨의 마차에 흙탕물이 옷에 튀겨 모욕감에 분노를 느끼면서, 걸어와서 지칠 대로 지쳤어도, 집 건물에 들어서 계단을 오르며, 옥타브와 마주치자 세 모녀는 “우아함을 회복”하여 고상하게 걷는다. 그러나 집안으로 들어서자, 마구잡이로 행동한다.

Dans l'escalier, la mère et les demoiselles, éreintées, enragées, avaient retrouvé leur grâce, lorsqu'elles avaient dû passé devant Octave. Seulement, leur porte refermée, elles s'étaient jetées à travers l'appartement obscur, se cognant aux meubles, se précipitant dans la salle à manger(...). Et, d'un geste brutal, elle arracha la dentelle qui lui enveloppait la tête, elle rejeta sur le dossier sa fourrure, (...).(pp.44-45)

29) Göran BLIX, “Property and Propriety in the Second Empire: Zola's *Pot-Bouille*”, *Excavatio*, 2003, n° 18 (1-2), p. 79 Two traits stand out which seem to define the bourgeoisie that triumphed during the Second Empire in France: economically, it is property; and morally, it is propriety. It is ownership, and the sense of moral entitlement to possess; material wealth, and the good conscience that grounds property in the owners' rectitude.”

5장에서 건물주인 바브르 씨의 셋째 아들인 오귀스트를 파티에서 유혹하여 베르트의 결혼을 성사시키고, 대계단을 거쳐 집으로 돌아올 때에도 세 모녀는 점잖게 “아무 말도 나누지 않는다”. 그러나 아파트 안, 식당으로 가서는 태도가 돌변한다. 거깃 교양을 벗어던지고 세 모녀는 “광적인 기쁨”에 사로잡혀, 우아한 춤이 아닌 “야만적인 춤”을 춘다.

quand la famille, qui n'avait pas échangé une parole en montant, se retrouva dans la salle à manger, d'où elle était descendue désespérée, elle céda brusquement à un coup de joie folle, délirant, se prenant par les mains, dansant une danse de sauvages autour de la table. (p.135)

부르주아들의 부도덕한 이중성 중에 이 소설에서 강조되어 다루어지고 있는 것은 “성적인 문란”과 “악덕에까지 이르는 개인적인 이해관계”³⁰⁾이다. 사실 브리앙 넬슨 Brian Nelson이 지적했듯이, *Pot-Bouille*는 제2제정하의 성적인 문란의 고발이라는 주제를 바로 직전 작품인 『나나』에 이어 발전시키고 있다. 『나나』가 부유한 한량 귀족이라는 특정계층을 다룬다면, 이 소설은 부르주아라는 사회적인 계층을 표상하는 한 그룹의 사람들을 대상으로 하고 있다. 또한 『나나』가 고급 창부 나나에 의한 특정계층의 삶을 송두리째 망가뜨리는 격렬한 성적 문란을 다루고 있다면, *Pot-Bouille*는 모르는 사이에 조금씩 삶을 부식시키는 성적 문란을 부르주아 계층 모두에게 해당된 전반적인 현상으로 그리고 있다.³¹⁾

30) Brian Nelson, op.cit., p.74-75

31) Brian Nelson, op.cit., p.75 *Pot-Bouille* continue la dénonciation sexuelle de *Nana* (...), mais à un niveau et dans un registre différents. La sexualité est dépeinte ici comme une force plutôt corrosive que dévorante. La sexualité destructrice est considérée dans un cadre plus nettement satirique et elle est aussi plus contrôlée. Dans *Nana*, cependant, la description était centrée sur le milieu particulier des noceurs de boulevard plutôt que sur une classe entière, tandis que les personnages de *Pot-Bouille* forment un groupe social relativement représentatif. 필립 살로몽은 부르주아들의 결정적인 특성을 탐욕, 자기만족 그리고

결혼 후 베르트는 사치를 위한 충분한 돈을 남편에게 받지 못하자 값 비싼 선물을 받으며 옥타브의 사랑에 응한다.³²⁾ 남편의 기습에 옥타브의 방에서 속옷차림으로 “하인들 계단”으로 도망친 베르트는 자지 집 문이 잠겨있자 다시 대계단으로 올라온다. 그녀는 이 “검고, 엄격한” 대계단이 그녀를 비난하는 것 같은 중압적인 고뇌를 느낀다.

Mais peu à peu, la solennité de l'escalier l'emplit d'une nouvelle angoisse. Il était noir, il était sévère. Personne ne la voyait, et une confusion la prenait pourtant, à être ainsi en chemise, dans l'honnêteté des zincs dorés et des faux marbres. Derrière les hautes portes d'acajou, la dignité conjugale des alcôves exhalait un reproche. Jamais la maison n'avait respiré d'une haleine si vertueuse. Puis, un rayon de lune glissa par les fenêtres des paliers, et l'on eût dit une église: un recueillement montait du vestibule aux chambres de bonne, toutes les vertus bourgeoises des étages fumaient dans l'ombre; (p. 363)

위 인용문 계단의 묘사에서 “금박 입힌 아연과 인조 대리석의 정직성”이라는 표현은 외양/실제의 이중성을 꼬집으며, 그들의 외관상 가치인 정직성을 비웃는다. 게다가 베르트의 불륜과 이 사건 전에 드러난 아파트 다른 주민들의 불륜 때문에 이 표현은 냉소적인 “아이러니”로 독자에게 다가온다. 게다가 “닫혀진 높은 마호가니 문들 뒤에서 규방의 부부의 존엄성이 비난을 풍기고 있었다”느니, “이 집이 이토록 덕성스러운 숨결로 숨을 쉬는 적은 없었다”느니, 어둠 속에서 “부르주아의 모든 미덕들이 연기

무엇보다도 죄악을 자각하지 못함으로 지적한다. Philip H., SOLOMON, “The Space or Bourgeois Hypocrisy in Zola's *Pot-Bouille*”, *Romance Quarterly*, 1985, n° 32 (3), p. 255

32) 폴 그린은 베르트를 영혼이 없는, 사치를 위해 남자에게 몸을 맡기는 여성으로 분석한다. Paul Green, “Two Venal Girls: A Study in Dickens and Zola”, *Recovering Literature*, 1993, n° 19, p. 21-35.

처럼 피어오르고 있었다”라는 표현들, 달빛을 받은 이 집안을 “교회”에 비교한 비유, “현관부터 하녀들의 침실까지 명상이 올라오고 있었다”라는 표현은 냉소적 고발을 넘어서 의도적인 “희극적 효과”³³⁾를 자아낸다.

소설 12장에서 건물주 바브르씨의 사망은 또 다른 예를 보여준다. 물려줄 유산이 없음에도 “있는 척”하여 호도 경쟁을 이끌어 내던 그의 생전 행동의 위선은 사망 후에 실체가 드러난다. 이때에도 이 집의 “조용함”은 베르트의 불륜사건에서와 똑같이 “예배당의 명상”이라는 은유로 표현된다. “아파트들의 심오한 정직성을 가두고 있는 언제나 닫힌 마호가니 문들에서는 단 하나의 숨결도 새어나오지 않았다”라는 표현은 본 논문 1장에서 지적한 부르주아 가정의 “조용함”과 “폐쇄성”을 많은 비밀의 철저한 “은폐성”이라는 부정적인 의미로 전환시킨다. 그리하여 “이 집이 이보다 더 강직한 원칙의 엄격함을 풍긴 적은 결코 없었다”라는 표현 또한 냉소적인 비난과 동시에 우스꽝스러움을 자아낸다.

D'ailleurs, dans la maison, du rez-de-chaussée à l'étage des bonnes, un grand calme avait succédé aux émotions de la mort brusque de M. Vabre. L'escalier retrouvait son recueillement de chapelle bourgeoise; pas un souffle ne sortait des portes d'acajou, toujours closes sur la profonde honnêteté des appartements.(...) Jamais la maison n'avait exhalé une sévérité de principes plus rigides. (pp.288-289)

줄리는 이 건물의 부르주아들이, 숨겨진 부도덕한 이면이 드러난 후에도, 결혼을 통하여 부를 상속하고, 좀 더 부를 얻기 위하여 치열한 쟁탈

33) 샤를르 엘카바스 Charles ELKABAS는 이러한 의미에서 이 소설을 “처음부터 끝까지 보드빌-가벼운 희극”이라고 정의한다. 줄리는 “잔인하게 쾌활한 책 un livre féroce ment gai”을 쓰기를 원했다고 한다. 전체가 희극적이라는 것이 아니라, 일반적인 것의 관점에서 보느냐 개별적인 것의 관점에서 보느냐에 따라 “작품 속에 희극적인 면, 단순한 사람에게는 비극적인 면”을 볼 수도 있다. Charles ELKABAS, “Art Dramatique et Ecriture Théâtrale dans *Pot-Bouille*”, *Excavatio*, 1994, n° 4-5, p.95

전을 벌이고, 그 부를 유지하게 위하여 서로서로의 부도덕을 눈감아주며 타협하는 공동체를 형성하는 것으로 그리고 있다.³⁴⁾ 이렇게 부르주아들의 겉/안의 부도덕한 이중성이 드러나는 에피소드마다 이 집 건물 정면과 대계단은 후렴구처럼 은유로 반복 사용된다.³⁵⁾ 특히 17장에 나오는 아래의 묘사는 1장의 묘사와 거의 짝을 이룬다. “그 집은 자신의 정직함에 대한 명상에 다시 잠겼다. 안뜰은 텅 비어 있고 계단에도 사람은 없다. 문들은 굳게 닫혀 있고, 닫힌 아파트들에서는 위엄 가득한 침묵만이 나오고 있을 뿐이었다.” 그러나 1장에서 옥타브가 경외심에 차서 바라보던 이 집은 이제 똑같은 정직함, 명상, 위엄, 침묵이라는 단어들에 숨겨진 이면의 그림자를 드리우며, 냉소와 우스꽝스러움까지 자아낸다.

La maison retombait au recueillement de son honnêteté.(...)
 Maintenant, une profonde paix régnait: la cour était vide, l'escalier, désert; les portes semblaient murées, pas un rideau des fenêtres ne bougeaient; et il ne venait des appartements clos qu'un silence plein de dignité. (p.441)

34) 죠뜨랑 부인이 딸들의 결혼을 위하여 사투를 벌이는 것도, 베르트와 지참금을 끝까지 지불하지 않는 외삼촌 바슐라르와 거액의 지참금 약속이 거짓이었다는 것을 알게 된 바브르씨 가족이 다시 화해하고, 결혼 후 혼외관계가 발각된 베르트와 남편 오귀스트 관계가 다시 접합되는 것도, 바브르씨의 사망 후 소문난 것처럼 상속할 유산이 없음이 드러난 후 가족들이 다시 외관상 화해하는 것도, 재정적인 공동의 이익을 위해이다.

35) La maison retombait à son recueillement, à ce silence religieux qui semblait sortir des chastes alcôves. (p.158) Ce matin-là, le réveil de la maison fut d'une grande dignité bourgeoise. Rien, dans l'escalier, ne gardait la trace des scandales de la nuit, ni les faux marbres qui avaient reflété ce galop d'une femme en chemise, ni la moquette d'où s'était évaporée l'odeur de sa nudité. (pp.364-365) D'ailleurs, la maison avait retrouvé le train de son honnêteté bourgeoise. Derrière les portes d'acajou, de nouveaux abîmes de vertus se creusaient; le monsieur du troisième venait travailler une nuit par semaine, l'autre Mme Campardon passait avec la rigidité de ses principes, les bonnes étaient des tabliers éclatants de blancheur; et, dans le silence tiède de l'escalier, les pianos seuls, à tous les étages, mettaient les mêmes valse, une musique lointaine et comme religieuse (p.419)

이렇듯 이면에서 벌어지는 그 어떤 부도덕한 사건들에도 불구하고 부유하고 점잖은 외양을 유지하는 부르주아들은 1장에서 보았듯이 거짓 외양이 벗겨지더라도 몇 겹 덧칠을 하고 유지되는 화려한 이 건물처럼 다른 사람들에게 보이는 겉모습에 가치를 두면서, 여전히 그 물질적인 “효과”로 보는 사람의 선망, 경외심, 존경심을 불러일으킨다. 15장에서 베르트와 옥타브의 불륜이 발각된 후 하녀들의 수다로 소식을 알게 된 이웃 사람들만 보아도, 이 집을 수상쩍게 쳐다보다가도 “풍요로운 건물 정면 앞에서 사람들은 입을 다물고 공손히 지나가버린다.”

Déjà pourtant, les bonnes avaient dû parler, car des voisines s'arrêtaient, des boutiquiers sortaient sur leur portes, les yeux en l'air, cherchant et fouillant les étages, de l'air béant dont on contemple les maisons où il s'est passé un crime. Devant la façade riche, d'ailleurs, le monde se taisait et s'en allait poliment. (pp.364~365)

4. 부르주아들의 부도덕의 배출구의 건축적 은유: 뒷계단과 안뜰

본 논문 2장에서 언급했듯이 부르주아 주인들과 하인들의 공간은 건축 구조상 엄격하게 분리되어 있다. 그러나 6장부터 이러한 분리는 단지 외관상의 분리일 뿐임이 드러난다. 부르주아 남자들은 몰래 뒷계단을 통해 하녀들 방에 가서 관계를 맺고, 베르트도 자기 하녀 방에서 옥타브와 밀회를 가진다.³⁶⁾ 주인남자들은 하녀들을 그들의 육체적 욕망해소의 배출구로 사용하고, 주인들의 부당함에 한 맺힌 하녀들은 이러한 부르주아들의 숨겨진 비도덕적인 행동을 엿보고, 안뜰 쪽 창을 열고 하녀들끼리 떠

36) 하녀들 방이 있는 7층에 위치한 창고에 소설책을 찾으려가려던 옥타브는 트뤼블로를 하녀 방에서 발견한다. 트뤼블로는 항상 뒷계단을 통해 하녀인 아델의 방에 갔다가 아침에 대계단을 당당히 걸어나오는 이중성을 보인다. 트뤼블로 뿐만 아니라 뒤베리에 씨도 아델을 찾아온다.

들어댄다. 이리하여 건물과 거주민들의 동일화에 근거한 건축적 은유는 안뜰과 뒷 계단까지 확장되어, 안뜰은 “집안의 하수구”, 하녀들이 떠벌리는 주인협담은 그 하수구로 흐르는 “하수물”이 된다. 안뜰의 검은 관에서 올라오는 개수대의 악취는 “하녀들의 원한으로 들쭉서진, 각 가정들의 숨겨진 쓰레기의 냄새”다. 이 하수구를 통해 부르주아 집안의 부도덕한 쓰레기, 수치거리들이 배출된다.

il ne montait plus, du boyau noir de l'étroite cour, que la puanteur d'évier mal tenu, comme l'exalaison même des ordures cachées des familles, remuées là par la rancune de la domesticité.(...).C'était l'égout de la maison, qui en charriait les hontes, tandis que les maîtres traînaient encore leurs pantoufles, et que le grand escalier déroulait la solennité des étages, dans l'étouffement muet du calorifère. (p.107)

이렇게 뒷계단은 부르주아들이 부도덕한 성적 욕망을 배출하려 갈 때 사용하는 하수구와 같은 공간이다. 옥타브와 뒷계단을 이용하여 하녀 라셀의 방에서 밀회를 계속하던 베르트는 어느 날 하녀들이 자기의 비행을 떠들어대는 소리를 듣는다. 불륜사건이 마무리될 즈음 베르트는 자신의 모든 부도덕한 행동을 알고 있는 라셀을 해고한다. 이에 분노한 라셀이 큰 소리로 욕설을 퍼붓는 것도 바로 이 뒷계단에서이다.

C'était Rachel, que Berthe chassait, et qui se soulageait dans l'escalier de service. Tout d'un coup, chez cette fille muette et respectueuse, dont les autres bonnes elles-mêmes ne pouvaient tirer la moindre indiscretion, une débondade avait lieu, pareille à la débâcle d'un égout. (...) Mais Auguste (...) pâlisait, il était pris d'un tremblement, à chacune de ces révélations ordurière, criées dans un escalier. (...) Cependant, toutes les bonnes étaient sorties sur les paliers de leurs cuisines. Elles se

penchaient, elles ne perdaient pas une parole.(pp.439~440)

이 뒷계단의 존재와 부르주아 남자들과 하녀들의 관계는 6장에서 옥타브에 의해 발견된다. 옥타브가 멋지고 화려한 이 건물 외관에 느끼던 처음의 존경심은 그 뒷면을 꿰뚫어 보지 못한 자신에게 대한 분노와 “과장된 경멸”로 바뀐다.

après s'être laissé prendre d'un respect de provincial, devant la gravité riche de l'escalier, il glissait à un mépris exagéré, pour ce qu'il croyait deviner derrière les hautes porte d'acajou.
(p.153)

그러나 자세히 들여다보면, 이 6장 첫머리에 나타난 건물 묘사 속에는 이미 부르주아들의 공간이 화려하고 청결하고, 조용하고, 따뜻한, 닫힌 공간이 아님이 “습기”라는 새로운 양상을 통해 암시되어 있다.

En bas, par cette matinée humide, on étouffait dans l'escalier chauffée,dont les faux marbres, les hautes glaces, les portes d'acajou se voilaient d'une vapeur.(p.153)

비오는 축축한 날씨에 현관의 열기 때문에 인조 대리석, 거울, 아파트 대문들에는 이미 수증기가 한 겹 덧씌워져 있다. 이 습기, 수증기는 “곰팡이”로 발전되면서 부르주아 공간의 폐쇄성의 뒷면- 불결함, 부도덕함을 은유한다. 처음에 이 습기는 하인들 공간의 특성으로 묘사된다. “부엌”과 부엌 창밖으로 나있는 “안뜰”은 우물, 하수구 - le puit étroit d'une cour intérieure, la déverse d'un égout -에 비유되어 이미 습기를 암시한다. “안뜰에서는 얼음장 같이 찬 습기, 곰팡이 낀 지하실의 김빠진 냄새가 올라온다.de l'étroite cour de service montait une humidité glaciale, une odeur fade de cave moisie.”(p.48)라는 죠뜨랑 부부 집 부

업의 묘사에서는 이미 “부식”과 “부패”의 기운이 부르주아 가정 내부에서 서식하고 있음이 암시된다. 또한 옥타브가 들어간 쥐쥘르 부인 집도 걸 모습은 붓꽃 무늬가 있는 오래된 새틴으로 화려하게 장식된 상자에 비유된다. 그러나 내부에는 “따뜻하고 죽은 공기”*air tiède et mort d'un coffret*가 가득차, 이미 “곰팡이 냄새”가 난다,

Le logement avait une douceur qui sentait un peu le renfermé: des tapis et des portières partout, des meubles d'une mollesse d'édredon, l'air tiède et mort d'un coffret, capitonné de vieux satin à l'iris. (p.151)

마지막 장인 18장에서는 이 습기-곰팡이가 부엌이 아니라 건물자체에서 스며나오는 것으로 묘사된다. 이 부르주아 건물의 불결함은 주민들의 불결함, 부패성을 나타내고 있으며, 제2 제정시대 부르주아들의 불가피한 몰락을 암시한다.

La bonde était levée, un flot de mots abominables dégorgeait du cloaque. Dans les temps de dégel, les murs y ruisselaient d'humidité, une pestilence montait de la petite cour obscure, toutes les décompositions cachées des étages semblaient fondre et s'exhaler par cet égout de la maison.(p. 467)

II. 결론

*Pot-Bouille*에서 건물구조를 통해 드러난 부르주아 사회의 특성은 자연주의 소설답게 프랑스 제2 제정시대 파리 부르주아의 현실적 특성을 반영하고 있다. 안 클레르 지뉴Anne-Claire GIGNOUX는 부르주아 사회를 다루고 있는 졸라와 미세 뷔토르의 소설을 비교 분석한 흥미로운 논

문에서 19세기 말부터 20세기 중반까지 매우 놀라운 공통된 불변의 현실적, 사회적 특성을 부르주아 사회의 본질로 보여주고 있다.³⁷⁾ 이 두 소설은 똑같이 파리 한복판의 부르주아들만 모여 사는 건물이라는 “장소의 통일성”에 근거하고 있으며, 이 두 소설에서 똑같이 건물 각 층은 사회 계층을 표상한다. 이 두 소설에서 건물로 표상되는 이 “단힌” 사회의 특징은 부르주아들 끼리끼리의 결혼으로 나타난다.³⁸⁾ 두 소설에서 똑같이 7층짜리 건물이고, 일층에는 경비가 살고, 이층부터 6층까지는 중상 계층 la grande bourgeoisie부터 시작하여 중하 계층 la petite bourgeoisie까지 살고 있고, 7층에는 하녀들, 하인들이 살고 있다. 이로써 19세기부터 이루어졌던 사회계층과 건물 층수와의 관계는 20세기 이후에도 그대로 유지되어 왔다고 볼 수 있다. 또한 파리시가 중심부의 건물들을 허물지 않고 그대로 보존하고 있는 사실로 보아, 건물 및 도시 구조의 유지와 사회 구조와 생리 유지가 무관하지 않음을 알 수 있다.

두 소설에서 “폐쇄성”, “결혼의 중요성”은 부르주아 사회의 불변의 특징으로 드러난다. 처녀들의 삶은 결혼을 통하여 유리한 사회적, 경제적 지위를 보존하거나 획득을 목표로 하고, 일단 결혼을 하고 난 후 젊은이들은 베르트처럼 자신의 감정과 야심, 혹은 권태에 몸을 내맡겨 혼외 관계에 빠져든다는 것 또한 19세기 말이나 20세기 중반에도 똑같은 현상임을 보여준다. 건물구조 물론 그대로 보존되어 대계단과 뒷계단은 20세기에도 주인들과 하인들, 이 두 계층의 엄격한 분리를 나타내고, 주인들은 뒷계단을 이용하여 하녀, 하인들과 부정한 혼외관계를 맺음 또한 공통된 현상이다.³⁹⁾ 이렇게 부르주아들의 위선에 대한 건축적 은유로서 뒷계단은 두 계층을 가르면서 이어주는 “과도적 공간 espace de transition”이다.

37) Anne-Claire GIGNOUX, “L'Essence de la bourgeoisie. De *Pot-Bouille* à *Passage de Milan* de Michel Butor”, *Cahiers Naturalistes*, 2002, n° 76, pp.127-144.

38) Anne-Claire GIGNOUX, op.cit., p.127

39) 이러한 수치스런 관계에서 태어나는 사생아들 문제도 두 소설에서 똑같이 다루어지고 있다. 처녀 하녀인 아델과 트뤼블로 혹은 뒤베리에의 아이처럼 길거리에 버려져 고아원으로 가거나, 옥타브의 아이를 가진 마리 피송의 세째 아이처럼 남편 몰래 남편의 자식으로 양육되기도 한다.

부엌 또한 이런 과도적 공간에 속한다. 그렇다면 부르주아의 비리를 고발하기 위한 작품의 제목으로 줄라는 왜 19세기 보통 가정 부엌에서 만들어지는 대강 수프 같은 요리를 가리키는 pot-bouille라는 구어체 단어를 선택했을까? 이 은유는 물론 호사스런 건물 속에 사는 청결하고도 덕적으로 보이는 부르주아 가정들의 복잡한 이면을 나타낸다. 일차적으로 보면, 이 은유는 부르주아들도 엄숙하고 우아한 외양과 달리, 속을 들여다보면, 여러 남은 야채들을 넣고 끓여먹는 수프를 먹으며, 한국식 표현으로 “지지고 볶고 사는” 평범한 서민 가정집 살림살이와 다르지 않다는 것, 그들의 삶도 엄청난 요리만 고결하게 음미하며 사는 삶이 아니라, 보통 가정처럼 그다지 “밥맛없는” 삶을 영위하고 있음을 꼬집고 있다.⁴⁰⁾ 우리가 이 제목의 심층적인 의미를 간파할 수 있는 것은 청결하고, 밝고, 따뜻한 공간의 거주자인 부르주아들이 먹는 가정요리가 어둡고, 축고, 불결하고 부패와 부식의 기운이 서식하는 “부엌”이라는 부르주아들의 내부 공간에서 그곳 체류자인 하녀들에 의해 만들어진다는 사실에서이다. 엄격한 사회, 경제적인 이 두 계층의 구별과 달리 실제 삶 속에서 이 둘은 서로 불가분의 관계로 뒤엉켜있으며, 별다를 바 없는 같은 인간임을 제목은 시사하고 있다.

*Pot-Bouille*에서 가장 두드러진 수사법은 아이러니-냉소적 웃음이다. 이는 줄라가 이상적 소설의 모델로 삼은 플로베르의 『감정교육』에서 배워온 것이다. 그러나 자크 누아레가 지적했듯이, 플로베르에게서 아이러니는 “세계에 대한 페시미스트적인 개념의 문학적 표현”인데 반해, 줄라에게서 아이러니는 항상 “비관적인 무기”, “사회적인 조사의 도구”이다. 플로베르의 아이러니가 페시미스트적인 세계관에 근거한 “절대적인 웃음 le rire absolu”이라면, 줄라의 아이러니는 정확한 대상을 가리키며 비판하는 “항상 의미있는 toujours significatif” 웃음이다.⁴¹⁾ 플로베르가 소설

40) 구어체 속어적 표현인 faire pot-bouille avec quelqu'un가 살림을 차리다(se mettre en ménage)라는 의미인 것을 보아도 pot-bouille는 특별히 부르주아계층이 아닌 일반 서민들 가정 살림살이를 의미한다.

속에 항상 작가의 감정개입이 없이, 일종의 돌이킬 수 없는 것을 느끼게 하는 것으로 그쳤다면, 겉보기에 기만적인 엄숙함 뒤에 가리워진 사회적 진실을 드러내고, 부르주아들의 탐욕을 덮고 가리는 위선을 거두어버리고 발가벗은 부르주아들을 가리키고 폭로하는 줄리는 구체적으로 한 대상, 한 계층을 향한 냉소적인 웃음을 짓게 만든다. 이 냉소를 자아내는 가장 두드러진 소설적 장치가 바로 기계적으로 반복되는 부르주아 사회의 위선적 행태의 건축적 은유로서, 실제와 외양의 대조가 두드러진 건물 정면과 대계단이다.

41) Jacque Noiray, “*Pot-Bouille*, ou *L'Education sentimentale* d'Emile Zola, *Cahiers naturalistes*”, 1995, n° 41 (69), p. 113-126.

〈Résumé〉

La Structure spatiale comme Métaphore de
la Société bourgeoise dans *Pot-Bouille*
d'Emile Zola

Hai-Young PARK

Pot-Bouille, le dixième volume des *Rougon-Macquart*, est consacré à l'étude de la mentalité et des moeurs de la bourgeoisie parisienne. L'action de *Pot-Bouille* se déroule dans un immeuble de la rue de Choiseul où il n'y a que les habitants bourgeois sauf leurs domestiques.

Cet immeuble, métaphore de la classe bourgeoise, a 6 étages. De sa description, on peut retenir quelques traits distinctifs de la classe bourgeoise. Premièrement, les étages de l'immeuble représentent les classes sociales, strates de la société divisée. Les appartements du côté de la façade sont mieux classés que ceux de la cour. Il en résulte que ceux en bas étage donnant sur la façade sont habités par des gens de l'hierarchie plus haute que ceux d'en haut, donnant sur la cour intérieure. Deuxièmement, l'espace de la bourgeoisie-les appartements, le grand escalier - qualifié calme, propre, clair, chaud et fermé, est séparé strictement de celui des domestiques-l'escalier de service, la cour intérieure, et le 6eme étage où ils habitent. Ce dernier est qualifié bruyant, sale, sombre, froid et ouvert.

Troisièmement cet immeuble luxueuse dévoile le contraste entre l'apparence et la réalité ; l'effet de la richesse crée par du faux marbre, du zinc doré , du faux bois pour inspirer de la considération, nous signale l'importance donnée au paraître par la classe bourgeoise. Quatrièmement, malgré la séparation stricte des espaces des deux classes, ils sont inextricablement entrelacés. L'escalier de service est en fait l'espace de transition utilisé par des bourgeois pour le déversement du desir sexuel dans la chambre de bonnes. La cuisine dans l'appartement même des bourgeois, un autre espace de transition, est dotée des aspects négatifs de l'espace des domestiques qui y travaillent. En ce sens, le titre du roman *Pot-Bouille* est très significatif. La popote ordinaire du ménage, préparée dans cet espace culinaire sale par les bonnes sales et bruyantes et pris par les gens bourgeois signifie déjà que malgré la démarcation nette entre ces deux classes ils sont les mêmes êtres humains. Ainsi voit-on vers la fin du roman les aspects clos, calme de l'espace bourgeois renversés en leurs opposées; la fermeture hermétique en clandestinité et en dissimulation des choses immorales et malhonnêtes, le silence en étouffement et refoulement de la saleté de la famille.

BIBLIOGRAPHIE

- ZOLA Emile, *Pot-Bouille*, Livres de Poche Classiques, 2012
_____, *Pot-Bouille, Les Rougon -Macquart*, Tome III, Gallimard,
Paris, Edition de la Pléiade, 2007
- BELLALOU Gaël, *Regards sur la femme dans l'oeuvre de Zola*,
Toulon, Presse du Midi, 2006
- BERKEN, Micheline van der, *Zola: le dessous des femmes*, Paris, Le
Cri Edition, 2000
- BERTRAND-JENNINGS Chantal, *l'Eros et la Femme chez Zola: De la
Chute au Paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977
_____, *Espaces Romanesques: Zola*, Paris, Edition Naaman,
1987
- BLIX Göran, "Property and Propriety in the Second Empire: Zola's
Pot-Bouille", *Excavatio*, 2003, n° 18 (1-2), pp. 79-97.
- BORIE Jean, *Zola et les Mythes*, Paris, Seuil, 1971
- COLETTE Becker, *Emile Zola*, Hachette Supérieur, 1994
- COLLOT Sylvie, *Les Lieux du Désir: Topologie Amoureuse de Zola*,
Hachette, 1992
- DERAKHSHESH, Derayeh, *Et Zola créa la femme*, Dominique guéniot,
2005
- ELKABAS Charles, "Art Dramatique et Ecriture Théâtrale dans
Pot-Bouille", *Excavatio*, 1994, n° 4-5, pp. 93-104.
- GANTREL Martine, "Zola et ses doubles: les instances
d'auto-représentation dans *Pot-Bouille* et *L'OEuvre*", *Cahiers
Naturalistes*, 2001, n° 75, pp. 87-98.

- GIGNOUX Anne-Claire, "L'Essence de la bourgeoisie. De *Pot-Bouille* à *Passage de Milan* de Michel Butor", *Cahiers Naturalistes*, 2002, n° 76, pp.127-144.
- GURAL-MIGDAL Anna, "Figure de l'Entre et de L'Autre", *Excavatio*, vol.VIII, 1996
- KRAKOWSKI Anna, *La Condition de la Femme dans l'Oeuvre de Zola*, Paris, Nizet, 1974
- LETHBRIDGE Robert, "La *Pot-Bouille* des genres: adultération et originalité chez Zola", *Cahiers Naturalistes*, 2000, n° 74, pp. 17-32.
- MITTERAND Henri, *Zola et le Naturalisme*, Paris, Puf, 1989
- _____, *Les Critiques de notre temps et Zola*, Garnier, Paris, 1972
- NELSON Brian, "Black Comedy; Notes on Zola's *Pot-Bouille*", *Romance Notes*, 1976, n° 17, pp. 156-61.
- _____, «*Pot-Bouille* : Etude sociale et Roman comique», *Naturalistes*, 1981, n° 55, pp. 74-92.
- NOIRAY Jacques, "*Pot-Bouille*, ou *L'Education sentimentale* d'Emile Zola", *Cahiers Naturalistes*, 1995, n° 41 (69), pp. 113-26.
- HANSEN Odile R., *La Chute de la Femme*, Peter Lang, 1996
- SOLOMON Philip H., "The Space or Bourgeois Hypocrisy in Zola's *Pot-Bouille*", *Romance Quarterly*, 1985, n° 32 (3), pp. 255-264.
- TONARD Jean-Francois, *Thématique et Symbolique de l'Espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Publication Universitaires Européennes, Peter Lang, 1994
- TOUBIN-MALINAS Catherine, *Heurs et malheurs de la femme au XIXe siècle: «Fécondité» d'Emile Zola*, Méridiens Klincksieck, 1986

VOILLEY Pascale, "Musique et sexualité dans *Pot-Bouille*", *Cahiers Naturalistes*, 2002, n° 76, pp. 145-155.

VOISIN- FOUGERE Marie-Ange, "Ironie et Intertextualité dans *Pot-Bouille* : Désirs, tendresses et haines zoliennes", *Cahiers Naturalistes*, 1996, n° 42 (70), pp. 35-44.

주 제 어 : ESPACE 공간, CLASSE BOURGEOISE 부르주아계층,
SECONDE EMPIRE 제2제정, FERMETE 폐쇄성, APPARENCE
겉모습

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

랭보의 『일뤼미나시옹』과 「취한 배」의 향적*

신 옥 근
(공주대학교)

차례

- | | |
|--------------------|---------------------------|
| I. 서론 | III. 『일뤼미나시옹』의 읽기와 「취한 배」 |
| II. 「취한 배」와 미래의 생기 | IV. 결론 |

I. 서론

랭보의 작품은 문학적 생애의 관점에서 볼 때 대략 5여 년 동안의 많지 않은 작품 수에 비해, 급격한 시적 변천을 보이기 때문에 초기, 중기, 말기의 세 단계로 구분 짓기 어렵다. 특히 중기와 말기의 경계는 관점과 해석에 있어 많은 논란을 제기한다. 물론 형식적 측면에서 본다면 랭보의 작품은 초기의 운문시, 후기의 산문시로 구분할 수 있지만, 내용의 측면에서 볼 때는 어떤 변화의 일관된 지표를 상징하기 어렵다. 후기 두 시집, 『지옥에서의 한 철 *Une saison en enfer*』과 『일뤼미나시옹 *Les Illuminations*』은 두 시집의 제작 연대의 선후 문제로 인해 후기시 구분을 더욱 어렵게 한다. 『일뤼미나시옹』은 저자가 출간하지 않은 불분명한 작품집이다. 시집의 제목도 불분명하고 제작 연대도 불확실하다. 작품의

* 이 논문은 공주대학교 신입교수 정착연구비에 의하여 연구되었음.

순서마저 편집자들에 의해 결정된 점을 고려하면 이는 파스칼의 『광세』에 견줄 만하다. 그러나 『광세』의 단상은 심오하지만 일차적 이해가 힘들 정도는 아니다. 오랫동안 『일뤼미나시옹』은 『지옥에서의 한 철』 ‘이전’, ‘이후’ 또는 시기적 ‘중첩’의 관점으로 많은 논란이 있었으며, 개개의 작품보다는 작품 외적 요인이나 작품 전체의 의미 조망에서 다루어졌다. 물론 『일뤼미나시옹』의 위치는 제작 시기가 아니라 출판의 관점(point de vue éditorial)에서 랭보의 마지막 작품임을 우리는 다른 연구¹⁾에서 지적한 바 있다. 원고의 필체 연구로 제작 연도 문제에 천착한 부안 드라코스트 Bouillane de Lacoste의 유명한 ‘『일뤼미나시옹』의 문제²⁾도 결국 작가의 생애나 작품 제작 연대보다 작품 자체가 난해하기 때문에 생겨난 문제라 할 수 있을 것이다.

스타인메츠 Steinmetz가 지적한 것처럼 작품의 독서에 필요한 단계로서, 작품의 내용을 지시하는 ‘지시환영 illusion référentielle’의 부재³⁾는 『일뤼미나시옹』의 경우에는 매우 의도적으로 작용하여 저자의 존재론적 갈등이나 삶의 면모를 가리거나 왜곡하는 측면이 많다. 『일뤼미나시옹』의 글쓰기가 난해한 것은 전통적인 서정적 글쓰기를 부정하는 랭보의 새로운 시적 시도와 관련 있다. 시인은 개인적 서정의 세계가 아니라 뭔가 개인을 떠나 다른 세계를 추구하기 때문이다. 랭보시는 전통적인 “주관적 시 poésie subjective”가 아니라 외부 현실에 관계하는 “객관적 시 poésie objective”⁴⁾를 내세워 시로써 인간과 사회의 진보에 기여하고자 한다. 이를 위해 랭보시가 선택한 방식은 공동체의 합의에 따르는 언어

1) Cf. 신옥근, 「랭보의 마지막 작품에 대한 최근의 가설과 출판의 관점」, 『한국프랑스학논집』, 74집, 2011.

2) Cf. Henry de Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Mercure de France, 1949.

3) Arthur Rimbaud, *Oeuvres III*, suivi de *Correspondance (1873-1891)*, par Jean-Luc Steinmetz, GF Flammarion, 1989, p. 37, note n° 25.

4) Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, éd. par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, 2009, p. 339. 랭보의 텍스트는 앙드레 귀요의 최근 플레이아드 판본을 토대로 하며 괄호 안에 페이지를 표기하기로 한다. 또한 필자가 특별히 강조하는 곳은 밑줄을 그어 표시하기로 한다.

사용법을 파괴하는 것이다. 새로운 세계의 건설은 낡은 세계의 질서를 표방하고 모방하는 언어 사용법을 부정한다. 낡은 언어를 착란으로 부정하는 새로운 언어 표현법은 글 쓰는 주체의 내면과 외부를 자유롭게 넘나들며 의미 자체를 난해하게 만든다. 랭보의 투시자(透視者) voyant가 선택한 “이치에 맞는 ‘착란’ *raisonné dérèglement*” (p. 344)의 시학은 부정의 시학이지만 기존의 언어 사용법을 부정하기 때문에 난해하다. 「퍼레이드 *Parade*」의 마지막 문장에서 볼 수 있듯이 “나만 홀로 이 야만적인 퍼레이드의 열쇠를 가진 *J'ai seul la clef de cette parade sauvage*” (p. 294) 『일뤼미나시옹』의 화자는 “침묵의 주인 *maître du silence*” (『유년기 *Enfance*」, p. 292)으로 남는다.

「취한 배」는 투시자의 객관적 시 직후에 쓰였지만 독자를 의식한, 초기 운문시를 마감하는 중요한 작품에 속한다. 「취한 배」는 배와 항해라는 주제의 상투성에도 불구하고, 기타의 항해의 시들과 달리 인간이 전적으로 부재한 세계에서 이루어진다. ‘나’는 항해의 주체이지만 인간이 아니라 ‘배’이다. 「취한 배」는 ‘무심한 *impassible*’ 강을 내려가면서 아메리카 인디언의 습격으로 모든 승선자들을 잃고 홀로 대양으로 표류한다. 객체인 세계나 배는 인간적 정경에 대해 잔혹할 만큼 무심하다. 「취한 배」는 ‘나=배’의 나의 타자화를 시도했다는 점에서 “나라는 것은 타자이다 *Je est un autre*” (p. 343)의 한 예가 될 수 있다. 이 배의 항해는 낭만주의나 파르나스의 전통적인 시처럼 주제를 내면화 하고 주관화 하지 않고, 탈주관화 하는 자유와 해방을 시적 창조의 원리로 삼는다. 우리는 「취한 배」가 파르나스 시인들에게 건네는 새로운 시적 항해에의 초대라는 담화(談話) discours가 존재함을 지적한 바 있다⁵⁾. 우리의 관점에서 볼 때, 「취한 배」의 의의는 제대로 평가받지 못했다. 왜냐하면 랭보 개인이 아니라 타자로 변신한 ‘투시자’, ‘나’ 속의 다른 존재인 ‘배’의 운명이 문제되기 때문이다. 무엇보다 「취한 배」의 운명은 랭보시 전체의 시도와

5) 신옥근, 「랭보의 「취한 배」와 마지막 시절」, 『불어불문학연구』, 90집, 2012.

관련해 중요한 항적(航跡) *sillage*을 남기기 때문이다.

「취한 배」와 후기시의 비교나 관련성에 대한 지적이 전혀 없는 것은 아니다. 「취한 배」와 『일뤼미나시옹』을 비교한 뵘바르드 Bombarde의 논문은 우리의 연구와 주제 상으로 볼 때 일치한다⁶⁾. 그러나 뵘바르드의 분석은 초기시와 후기시의 단절에 대해 충분히 비판적으로 조명한 것은 아니다. 나아가 『일뤼미나시옹』의 난해한 구절이 「취한 배」와 비교했을 때 어떻게 의미 작용의 일부를 밝혀줄 수 있는지 분석한 것은 아니다. 본 연구는 「취한 배」의 항해가 후기시 『일뤼미나시옹』의 읽기에 어떻게 중요한지 재검토하는 연구이다. 이를 위해 본고는 「취한 배」와 『일뤼미나시옹』의 주제를 단순 비교 분석한 것이 아니라, 랭보가 자신의 작품을 빌리거나 언급하는 상호텍스트성에 주목하고자 한다. 우리는 랭보의 마지막 시집의 분석에 있어 스티브 머피 Steve Murphy가 제안한 바 있는, 자기 작품을 빌리고 지시하는 ‘내적 상호텍스트성 *intertextualité interne*’ 또는 ‘자기텍스트성 *autotextualité*’⁷⁾의 의미작용에 주목하고자 한다. 저자가 자신의 텍스트로부터 이미지와 테마를 재분산하여 새롭게 전개하면서 변신하는 일련의 언어적 여정의 의미는 『일뤼미나시옹』을 새롭게 조명하게 한다. 본고가 가장 중요하게 생각하는 논점은 『일뤼미나시옹』 전체의 해석이나 테마 분석이 아니라, 「취한 배」의 항적이 『일뤼미나시옹』의 읽기에 어떻게 작용하는지 분석하는 일이라 할 수 있다.

II. 「취한 배」와 미래의 생기

「취한 배」는 25시절 100행의 12음절 시로 이루어진 장시이다. 다른

6) Cf. Odile Bombarde, “Vaisseaux et marines, du *Bateau ivre* aux *Illuminations*”, *Rimbaud, tradition et modernité*, textes recueillis par Bertrand Marchal, Editions InterUniversitaires, 1992.

7) Steve Murphy, “Interprétation et Autotextualité dans *Les Illuminations*”, *Romance Quarterly*, v. 45, n° 3, 1998, p. 159.

초기의 장시와 마찬가지로 이 작품은 시에 대한 저자의 생각을 엿볼 수 있는 비중 있는 작품에 속한다. 널리 알려진 것처럼 에티앙블 Etiemble의 연구⁸⁾ 이후로 「취한 배」는 파르나스나 낭만주의 시의 표절로 간주되면서 진정한 걸작이라는 초기의 명성을 누리지 못하고 있다. 하지만 이러한 견해는 작품이 제작된 의도나 중요성을 간과하고 있다. 랭보의 고향 친구 들라에 Delahaye의 증언에 따르면, 「취한 배」는 저자가 파리에 서 “이것은 (...) 내가 도착하면 ‘그들에게’ 발표하기 위해 만든 것 Voici (...) ce que j'ai fait pour *leur* présenter en arrivant”⁹⁾이라고 했다. 들라에의 증언에 기초해 「취한 배」가 제작된 시기와 의도에 대해 다음과 같은 스타인메츠의 견해는 시사하는 바가 크다.

「취한 배」는 확실히 1871년 여름 말에 제작되었다. 랭보는 것처럼 파리에서 자신을 맞이하고 자신의 시의 낭송을 듣게 될 시인들의 사회에 어떤 효과를 일으킬 의도를 품었던 것이다. 적어도 에르네스트 들라에가 우리에게 어느 정도 전하는 바는 분명히 그렇다¹⁰⁾.

「취한 배」는 당시 파리의 시인들에게 어떤 효과를 의도한 담화의 의미가 존재한다고 할 수 있다. 파리에서 랭보는 베를렌의 소개로 방빌, 프랑수아 코페, 알베르 메라, 샤를 크로 등, 부르주아 파르나스 시인들이 주축이 된 예술가, 문인의 모임인 ‘빌랭 본옴 Vilains Bonshommes’의 만찬에 자주 참석했다. 랭보의 등장은 처음부터 센세이션을 일으켰는데,

8) Etiemble, *Poètes ou faiseurs? (1936-1966)*, Gallimard, 1966 (“Les sources littéraires du *Bateau ivre*”).

9) Frédéric Eigeldinger et André Gendre, *Delahaye témoin de Rimbaud*, La Baconnière, 1974, p. 342.

10) Arthur Rimbaud, *Œuvres I Poésies*, éd. par Jean-Luc Steinmetz, GF Flammarion, 1989, p. 266 : “*Le Bateau ivre* fut vraisemblablement composé vers la fin de l’été 1871. Rimbaud comptait ainsi produire un certain effet sur le milieu des poètes qui allaient le recevoir à Paris et l’entendre réciter ses vers. C’est, du moins, ce que nous rapporte avec quelque vraisemblance Ernest Delahaye.”

아마도 이 무렵 『취한 배』를 비롯한 랭보의 시들이 소개되었을 가능성이 크다. 1871년 10월 5일 레옹 발라드 Léon Valade가 에밀 블레몽 Emile Blémont에게 보내는 편지는 1871년 9월 30일 파리에 도착한 지 얼마 안 된 시골 출신의 랭보가 빌랭 본유의 저녁 모임에 불리일으킨 센세이션을 전하고 있다.

자네가 나쁜 **선량**들의 저녁 식사에 참석하지 못한 것은 정말 아쉽네... 그 자리에 아르튀르 랭보라는 이름의 18 살도 안 되는 ‘겉나는’ 시인이 모임의 창시자인 베를렌과 모임의 세레 요한인 내 후원으로 센 강 좌안에 첫 선을 보였던 것이네 (...) 이제껏 본 적 없는 기세와 타락으로 가득 찬 그의 상상력은 우리 친구들을 매혹시켜 두렵게 했네. “이 얼마나 웅변가에게 맞는 주제나!”, 라고 수리는 외쳤네. 데르비이는 “박사들 가운데 예수”라고 말했네. - 악마다! 라고 [에드몽 메트르가 내게 외쳤는데, 그게 나로 하여금 새롭고 더 멋진 표현을 떠올렸네. **박사들** 가운데 악마라고! (...) ‘천재가 지지개를 편 것이지¹¹⁾.

이 편지에서 레옹 발라드는 랭보의 작품을 언급하지는 않았지만, 악마에 비견되는 천재의 평가를 받을 만한 작품은 『취한 배』일 가능성이 크다. 훗날 말라르메가 『취한 배』를 “결작 속의 천재의 각성 un éveil, en ce chef-d'oeuvre”¹²⁾이라고 극찬한 것을 상기한다면 이러한 추측이 불

11) Jean-Jacques Lefrère, Arthur Rimbaud, Fayard, 2001, p. 344, 재인용 : “Vous avez bien perdu de ne pas assister au dîner des affreux Bonshommes... Là, fut exhibé, sous les auspices de Verlaine, son inventeur, et de moi, son Jean-Baptiste sur la rive gauche, un *effrayant* poète de moins de dix-huit ans, qui a nom Arthur Rimbaud (...) dont l'imagination, pleine de puissances et de corruptions inouïes, a fasciné et terrifié nos amis. “Quel beau sujet pour un prédicateur!” s'est écrié Soury. D'Hervilly a dit : “Jésus au milieu des docteurs” - C'est le diable! m'a déclaré Maître ; ce qui m'a conduit à cette formule nouvelle et meilleure : le Diable au milieu des docteurs! (...) c'est un *génie* qui se lève.”

12) Stéphane Mallarmé, “Arthur Rimbaud (lettre à M. Harrison Rhodes)”, *The Chap Book*, Chicago, 15 mai 1896 ; André Guyaux (dir.), *Arthur Rimbaud, Cahier de*

가능한 것은 아니다. 물론 이러한 생각은 추정에 지나지 않다. 하지만 이는 완전히 부정할 만큼 터무니없는 추정이라 보기 힘들다. 스타인메츠의 지적대로 「취한 배」는 1871년 여름 이후 랭보가 파리의 시인들에게 어떤 효과를 불러일으키기 위해 수많은 상투성과 독창성을 뒤섞어 발표한 시이다.

「취한 배」가 수많은 시들이 다룬 주제를 택하고 상투성을 내보이는 것도 파르나스로 대변되는 당대의 시인들의 눈높이에서 뭔가 새롭게 제시하고자 하는 의도를 갖는다고 볼 수 있다. 이러한 추측은 랭보가 파리로 초대되기 전에 베를렌에게 부쳤던 시들 속에 「취한 배」가 빠져 있었다는 사실을 두고 볼 때 충분히 고려할 만하다. 랭보는 덜 혁명적인 작품을 코뮌파인 베를렌에게 부치지 않았을 수도 있지만, 그보다 모든 파리의 시인들이 보는 자리에서 선보이고 싶어 했을 것이다. 「취한 배」의 항해는 표절의 항해이지만 최근의 투시자라는 새로운 시적 열망과 관련 있기 때문이다. 「취한 배」의 화자는 인간이 아니라 배가 주체가 되어 ‘바다의 시’를 항해하면서 시의 지평에 스스로 뛰어들고 난파한 뒤 승천의 순간을 맞이한다. 그러나 이 시의 독자에게 당혹스러운 것은 이 마지막 항해의 결론 부분에 있다. 장엄한 탐험 그리고 의기양양한 난파와 승천의 순간, 갑자기 대양의 끝은 온 데 간 데 없고 환멸에서 깨어난 듯, 나는 “그대들의 무기력 vos langueurs” 때문에 낡은 유럽의 늪으로 되돌아온다. ‘그대들의 무기력’에 전염되어 화자인 ‘나’ 또한 회의와 주저, 두려움 때문에 이리지도 저리지도 못한 채 파도를 헤치고 나아가지 못한다.

내 그대들의 무기력감에 젖어, 오 파도여, 더는
 목화 운반선들의 항적을 가르며 뒤쫓을 수도,
 군기와 삼각기의 의기양양을 횡단하여 나아갈 수도,
 감옥선의 무서운 눈 아래 노 저어 갈 수도 없다.
 Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,

Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons. (p. 164)

1871년 파리 코뮌이 유혈의 진압으로 끝난 이후, 「취한 배」는 더 이상 일상의 목화 운반선을 뒤쫓을 수 없게 되었다. 랭보의 삶은 일상의 삶으로부터 완전히 이탈하여 투시자의 사명에 취해 있었다. 목화 운반선이 상징하는 바는 배의 실용적 목적과 관련 있다. 상업 활동을 목적으로 하는 상선의 세계는 일상의 부르주아 세계를 대변하며, 반면 바닥이 평평한 너벽선인 감옥선의 용도는 사회 변혁을 주도한 자들을 가두는 정치적 목적과 관련 된다. 모든 삶의 속박에서 해방되어 전적인 자유에 취한 배의 용도는 그야말로 광기를 닮은 이탈과 그러한 이탈의 언어 예술이 빛의 미지의 세계라 할 수 있다. 만약 시가 정신이나 상상력에 창조라는 것을 불러일으킴으로써 뭔가 실질적인 가치를 내세울 수 있다면, 시의 창조력 이야말로 인간 세계의 본질적 동력이라 할 수 있을 것이다. 「취한 배」의 힘은 다름 아닌 인간 정신의 창조 자체라 할 수 있다. 하지만 「취한 배」는 파리 코뮌의 죄수들을 가둔 감옥선의 공포에 맞서 과감하게 나아갈 수 없다. 오히려 「취한 배」의 투시자는 투쟁의 깃발을 다시 치켜들고 자유와 해방의 길을 지속할 수 없음에 절망하고 주저앉는다. 이 마지막 회의는 왜일까? 유럽의 독자와 파리의 시인인 ‘그대들’이 무기력에 잠겨 움직이지 않는 한, 시적 항해의 ‘배’ 역시 아무 것도 할 수 없다. 「취한 배」의 마지막 시절에서 화자를 붙잡는 것은 근원적 회의라 할 수 있다. 극한으로 떠나 난파하고 소멸되어 승천하는 자유로운 순간에도 머리 끝을 붙잡는 것은 실패의 회의가 아닐까? 또는 자유에 취한 채 소멸의 지점까지 간 전대미문의 여정 끝에서 만끽하는 행복일까? 마지막 시절과 관련해 부정적 해석, 긍정적 해석 모두 가능하지만, 어쨌든 ‘취한 배’가 도달한 곳은 투시자가 얼마 전에 예고했던 지평에서의 소멸과 다르지 않다. 하지만 후반부의 “그러나 정말이지, 나는 너무 울었다 Mais, vrai,

j'ai trop pleuré” (p. 164)의 슬픔은 왜일까? 이 순간, 극한에의 도달, 즉 ‘나-배’의 행복한 소멸이 이루어지지 않는다. 내가 소멸하기에? 아니면 나의 소멸 뒤에 남은 이들 때문에? 이러한 소멸은 실패이지만 실패로 끝나지 않는다는 것은 분명하다. 「취한 배」에 앞서 투시자는 지평에서 소멸하는 것이 새로운 다른 시인들의 출발점이 될 수 있다고 선언한 바 있다.

그는[투시자인 시인] 미지에 도달하고, 미쳐버려 자신의 비전에 대한 이해력을 마침내 잃어버릴지라도, 그는 이미 비전들을 보았습니다. 그가 전대미문의 형언할 수 없는 것들로 인한 도약에서 폭발할지라도, 무시무시한 다른 노동자들이 올 것입니다. 이들은 이 타자가 쓰러졌던 지평에서 다시 시작할 것입니다.

Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innomables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé! (p. 344)

1871년 5월 15일 드메니 Demeny에게 보낸 투시자의 편지는 타자로 태어난 '시인 autre=노동자 travailleur'가 도달하게 될 지평이자 죽음이다. 우리의 관점에서 보면 「취한 배」는 1871년 5월 13일과 15일의 편지가 기술하는 근원적 열망에 닿아 있다. ‘나’가 미지에서 미쳐버릴 때 새로운 시작이 이루어진다는 전언은 파리 코뮌의 혁명이나 정치적 의도와 무관하지 않다. ‘나’의 낡은 자아가 아니라, 창조자로 태어난 타자 autre인 ‘배’가 난파한 지평에 다른 투시자들이 시작할 것이 분명하기 때문이다. 타자로 변한 ‘취한 배’가 먼저 쓰러진 지평에 다른 타자들이 일어설 때, 시는 전적으로 미래에 바치는 시가 된다. 그리하여 미래의 시는 “진보의 승수” *multiplicateur de progrès*” (p. 346)가 되어 창조의 원리가 된다.

하지만 『취한 배』의 ‘지평=죽음’은 뒤이어 출현하게 될 다른 투시자들에게만 제기되는 것은 아니다. 왜냐하면 ‘나’의 타자화는 낯은 ‘나’에게도 지평의 의미를 일관되게 제기하기 때문이다. 장 피에르 리샤르 Jean-Pierre Richard에 의하면 “랭보의 모든 작품은 그러니까 『취한 배』에서 제기된 저 유명한 질문에 대한 일종의 답의 시도로 이루어진다 *Toute l'oeuvre de Rimbaud constitue ainsi comme un essai de réponse à la fameuse question posée dans le *Bateau ivre**”고 보았다. 그는 『취한 배』의 다음 구절을 랭보시의 근본적 질문으로 인용하고 있다¹³⁾.

이 바닥없는 수많은 밤 깊숙이 너는 잠들고 은둔했는가
백만 마리 황금새들, 오 미래의 생기여?
Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

리샤르는 『취한 배』가 좌초한 어둠과 심연의 ‘지평=죽음’에서 부활하게 될 미래의 생기를 랭보 작품 전체의 시적 창조의 근본적 의도라고 보았다. 인용에 이어지는 리샤르의 다음 견해는 『취한 배』가 랭보시 전체에 갖는 중요성을 가장 잘 지적한 예라고 볼 수 있다.

그런 것이 랭보 작품의 시적 창조의 근본적 의도이다. 보들레르 식 향수를 정복의 활동으로 개종하는 것, 과거를 미래로 변환하고, 가능한 한 현재를 ‘태워’, 그리하여 존재의 모든 층위에 ‘미래의 생기’를 깨우는 것이다.

Tel est bien chez Rimbaud le projet essentiel de la création poétique : convertir la nostalgie baudelairienne en un mouvement de conquête, transmuier le passé en avenir, brûler si possible le présent et, à tous les niveaux de l'être, éveiller la future vigueur.¹⁴⁾

13) Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955, p. 193-194.

「취한 배」의 진정한 모험은 과거를 미래로, 현재를 태워 가능한 한 미래의 생기를 불러오는 것이라 할 수 있다. 리샤르의 성찰은 「취한 배」가 랭보시의 모든 시적 창조의 근본이라는 점에서, 「취한 배」의 신화가 아니라 시적 변천의 중요성을 제대로 간파한 것이라 할 수 있다. 「취한 배」가 독자에게 보여주고자 하는 것은 과거도 현재도 아닌 오직 미래에만 바쳐지는 생명의 기운이다. 「취한 배」는 랭보시 전체의 모험에 내건 하나의 내기인 것이다.

III. 『일뤼마니시옹』의 읽기와 「취한 배」

우리가 랭보의 후기시에서 「취한 배」의 항적을 상정하더라도, 후기시의 풍경이 「취한 배」의 이미지로 설명되어 축소, 환원(réduction)된다고 상정하지 않는다. 랭보의 시는 과거의 이미지로 환원되지 않기 때문이다. 항적은 시적 변천에 있어 나아감의 퇴행이 아니라 나아감의 연장에서 이해되어야 할 것이다. 과거로의 초대나 회상이 있는 순간에도 과거의 모습은 완전히 그 근거나 존재가 파괴되어 형체를 기억하기 힘들다. 랭보시의 항적은 후퇴가 아니라 지속적 진행을 의미하며 최초의 힘이 기운을 다하여 마지막까지 뿔뿔이 분산되어 등장함을 의미한다고 할 수 있다. 「취한 배」의 항적은 『일뤼미나시옹』에 이르면, 최초의 형체를 알아보기 힘들 정도로 분산되고 확산된다.

앞서 리샤르는 「취한 배」의 미래의 생기를 랭보가 자신의 시 전체에 던지는 근본적 의도라고 보았다. 그런데 「취한 배」의 근본적 의도는 순수하게 시의 영역에서 이루어진 것이 아니라 시의 외부에서 제기된 것이다. 투시자라는 랭보시의 새로운 시도는 창조의 의미를 사회적 혁명의 차원으로까지 드높였다. 시의 이상은 예술적 개혁이 아니라 새로운 사회

14) *Ibid.*, p. 194.

의 건설에 합당한 비전이나 상상력, 미래를 꿈꾸고 실현하게 될 근원적 힘으로 보았던 것이다. 『취한 배』는 진보와 미래의 이상을 관념에서가 아니라 실제의 비전의 힘에서 그려보이자 했다고 볼 수 있다. 시는 언어의 상투성이나 기호로서의 통념이 아니라 ‘언어=생각’이라는 정신적 에너지로 진정한 비전으로서 제시하게 된다. 그리하여 언어는 단순한 커뮤니케이션의 약속된 기호가 아니라 실체의 육신을 닮고자 한다. 말이 사물이 되는 저 신비한 마력이 랭보시가 획득한 새로운 영역이 된 것이다.

피에르 브뤼넬 Pierre Brunel은 『취한 배』의 시도 속에 개인 또는 집단의 해방 문제가 있음을 간파하였다.

『취한 배』는 우리로 하여금 랭보시의 미래와 관련해 두 가지 무거운 질문을 던지게 한다. 과거 “무시무시한 노동자”들을 필요로 했던 것을 이제 혼자 다시 도맡아 할 수 있었을까? 그러한 시도를 포기한 채 “꿈꾼 해방”(『정령』)에 도달할 수 있었을까¹⁵⁾?

브뤼넬 또한 『취한 배』가 랭보시 전체에 근원적 질문을 던진다고 보았다. 『취한 배』가 후기시에 던지는 질문은 답의 타당성 여부를 떠나 이 작품이 후기 작품과 관련해 매우 중요하다는 것을 알게 한다. 그리고 『취한 배』가 『일뤼미나시옹』에 미치는 질문의 의미를 살펴보기 위해, 우리로서는 특히 두 작품에 주목할 필요가 있다고 본다. 『취한 배』의 항적은 『일뤼미나시옹』의 여러 작품에도 확인할 수 있지만, 『야만 *Barbare*』과 『정령 *Génie*』은 우리의 질문과 관련해 매우 중요한 양상을 보인다.

『일뤼미나시옹』의 『야만』과 『취한 배』의 연관성은 우리의 이론도, 최

15) Pierre Brunel, *Projets et réalisations*, Honoré Champion, 1983, p. 113 : “Le *Bateau ivre* nous conduit à nous poser deux questions lourdes de l’avenir poétique de Rimbaud. Pouvait-il reprendre en charge, seul, ce qui lui avait semblé requérir une série d’ “horribles travailleurs”? Pouvait-il, en y renonçant, parvenir au “dégagement rêvé”(Génie) ?”

근의 연구가 지적하는 바도 아니다. 반세기 전에 자크 장구 Jacques Gengoux는 자신의 저서에서 다양한 상호텍스트성을 언급하였는데, 「야만」을 「취한 배」의 상징주의와 동일하게 본 바 있다.

「야만」은 「취한 배」와 동일한 상징주에 토대를 두고 있다. 급격한 야만에 취하는 놀랍고도 덧없는 경험을 통해 시인은 시대를 벗어나고 (I) 단계의 **영원**을 향해한다고 상상하는데, 여기서 우리는 이 단계의 모든 상징을 재확인할 수 있다. 정반대의 융합들, 불덩이-서리, 불덩이-물거품, 얼음덩이와 천체. 북극의 분화구와 동굴 밑바닥까지 도달한 여성의 소리. 늙음의 거부. 이 모든 것이 존재의 여부를 떠나 이런 단계를 꿈꿀 뿐이다¹⁶⁾.

장구의 상징주의 이론은 별개로 치더라도 ‘영원’의 테마와 비교한 것이라든지, 정반대 요소의 결합과 극지방을 언급한 것은 나름대로 의미하는 바가 바가 크다. 「야만」의 둘째 문단의 극지방 풍경은 「취한 배」가 이미 도달했던 풍경이기 때문이다. 「야만」의 다음 구절은 의미상으로 연관될 수 없는 단어들로써 구성되었다. 가령 ‘pavillon’과 ‘viande’, ‘soie’와 ‘mers’는 연결될 수 없는 단어들이다.

북극의 바다와 꽃들이 빛는 비단 위로 피 흘리는 고깃덩이의 깃발. (그런 꽃들은 존재하지 않는다)

Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas) (p. 309)

16) Jacques Gengoux, *La pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, p. 549 : “Barbare se fonde sur le même symbolisme que *Le Bateau ivre*. Dans l'expérience fugace et merveilleuse d'une ivresse brutale et barbare, le poète s' imagine échapper au temps et voguer dans l'Éternité de l'étape (I), dont on retrouve ici tous les symboles : fusion des contraires, brasiers-givres, brasiers-écumes, glaçons aux astres ; la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques ; rejet de la vieillesse. Tout cela en rêve seulement, hors de l'existence.”

이 구절은 「취한 배」가 도달한 추운 북극의 불타는 여명의 바다 풍경이며 훗날 『지옥에서의 한 철』의 「작별 *Adieu*」에서 다시 보게 되는 “아침의 미풍 속 색색의 깃발 pavillons multicolores sous les brises du matin” (p. 279)과 결코 다르지 않다. 「취한 배」가 도달한 극지방의 풍경을 보면,

빙하, 은빛 태양, 진줏빛 물결, 잉겔볼의 하늘!
갈색 만 깊숙한 곳에 흥측한 좌초
Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!
Échouages hideux au fond des golfes bruns (p. 163)

때로, 극지방과 여러 지대에 지친 순교자인
바다는 흐느낌으로 부드럽게 나를 흔들고
내게로 노란 흡반을 한 그림자 꽃을 쳐들었다
그리고 나는 꿇어앉은 여인네마냥 고정되었다.
Parfois, martyr lassé des pôles et des zones
La mer dont le sanglot faisant mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux... (p. 163)

이처럼 「야만」의 “피 흘리는 고깃덩이의 깃발 Le pavillon en viande saignante”은 “북극의 바다와 꽃이 수놓은 비단 위로 sur la soie des mers et des fleurs arctiques” 펼쳐진 잉겔볼 하늘과 이를 반사하는 바다의 물결이 비단처럼 일렁이며 만들어낸 풍경이다. 이는 또한 「취한 배」의 ‘빙하’와 창백한 눈부신 태양 그리고 여명의 불타는 하늘의 풍경이며, 바다 위로 ‘노란 흡반 ventouses jaunes’ 모양의 ‘그림자 꽃 fleurs d'ombre’을 비단 물결 위로 반사하는 전경이다. 당연히 이 여성 명사 꽃은 여명이 물결 위에 반사되어 만든 이미지의 전경이기에 그런 꽃은 그림자처럼 존재하지 않는다.

(그런 꽃들은 존재하지 않는다)
(elles n'existent pas)

인용의 괄호 안의 삽입구에서 볼 수 있는 3인칭 여성 복수 지시대명사 'elles'은 이 시의 이해를 저자가 의도적으로 가로막는 예라 할 수 있다. 여성 지시대명사 'elles'은 여성 복수 명사 mers와 fleurs를 가리킬 수 있어, 이 시의 문맥만으로는 둘 다 가리키는지, 어느 한 쪽만 가리키는지 정하기 어렵다. 그러나 이에 대한 해결은 영똥하게도 「취한 배」의 “그림자 꽃 fleurs d'ombre”에서 찾을 수 있다. 「취한 배」의 꽃은 붉은 여명이 바다의 비단 물결 위에 수놓은 그림자로서, 말 그대로 실재하는 꽃이 아니다. “그림자 꽃”은 「취한 배」의 메타포가 『일뤼미나시옹』의 어떤 난해한 구절을 주해하는 예가 될 수 있다. 「취한 배」의 메타포와 메시지는 『일뤼미나시옹』에서 이처럼 해결의 열쇠가 되면서 분산 또는 확산되어 항적의 잔해로 남는다.

그러하여 「대홍수 후 *Après le Déluge*」의 푸쫓간 고기로 비유되는 바다는 「야만」에서도 「취한 배」의 깃발을 다시 세우고자 한다. 이 “피 흘리는 깃발”은 「취한 배」의 마지막 25시절의 군기와 삼각기의 의기양양함에 홀로 맞서 더 이상 물러서지 않는 결연한 분노를 감추고 있다.

북극의 바다와 꽃들이 빛는 비단 위로 피 흘리는 고깃덩이의 깃발. (「야만」)

내 그대들의 무기력감에 젖어, 오 파도여, 더는
목화 운반선들의 항적을 가르며 뒤쫓을 수도,
군기와 삼각기의 의기양양을 횡단하여 나아갈 수도,
감옥선의 무서운 눈 아래 노 저어 갈 수도 없다.

(「취한 배」, p. 164)

「야만」의 언어들은 침묵을 닦았다. 몇몇 감탄사와 감탄의 구절에도 볼

구하고 화자의 감정이 배제된 상이한 단어의 결합이 빛는 피 흘리는 바다와 하늘 그리고 깃발의 메타포는 이 「야만」의 잔혹함과 처절함을 암시하지만, 「취한 배」의 메타포로 되돌아가지 않는다. 왜냐하면 취한 배는 극지방의 순례자로서 오래 전에 바닥없는 심연에 좌초했기 때문이다. 이 좌초의 잔해는 「야만」에 이르면 완전히 순수한 에너지로 남는다. 「취한 배」의 흉측한 잔해는 「야만」에서 파괴와 무화(無化) 그리고 재창조의 에너지, 즉 미래의 생기로 드러난다.

여러 날과 계절, 여러 사람과 나라를 뒤로 하고도,
북극의 바다와 꽃이 빛는 비단 위로 피 흘리는 고깃덩이의 깃
발. (그런 꽃들은 존재하지 않는다.)

해묵은 용맹의 광파르에 다시 휩싸여 — 아직도 우리의 가슴과
머리를 때리는데 — 옛날의 암살자들이 아니라 —

오! 북극의 바다와 꽃이 빛는 비단 위로 피 흘리는 고깃덩이의
깃발. (그런 꽃들은 존재하지 않는다.)

부드러움이여!

불덩이들, 서리의 돌풍 속에 비내리고, — **부드러움**이여! — 우
리를 위해 영원히 솟으로 타버린 대지의 심장이 토해내는 다이아
몬드 비바람에 내리는 불길. — 오 세계여! —

(들을 수도, 느낄 수도 있는, 해묵은 은거와 해묵은 불꽃이 아니라,)

불덩이들과 거품. 음악은, 심연의 소용돌이, 천체를 향한 얼음덩
이의 충돌.

오 **부드러움**이여, 오 세계여, 오 음악이여! 그리고 거기, 형체와
딱과 머리카락과 눈동자들, 부유하고, — 오 **부드러움**이여! — 그
리고 북극의 화산과 동굴의 밑바닥에 도달한 여성의 소리.

깃발은...

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,
Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des
fleurs arctiques ; (elles n'existent pas)

Remis des vieilles fanfares d'héroïsme - qui nous attaquent
encore le cœur et la tête - loin des anciens assassins -

Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et
des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas)

Douceurs!

Les brasiers, pleuvant aux rafales de givres, - Douceurs! - les
feux à la pluie du vent de diamants jetée par le coeur terrestre
éternellement carbonisé pour nous. - Ô monde! -

(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on
entend, qu'on sent,)

Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres
et choc des glaçons aux astres.

Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les
sueurs, les chevelures et les jeux, flottant. Et les larmes
blanches, bouillantes, - ô douceurs! - et la voix féminine
arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.

Le pavillon... (p. 309-310)

그렇다. 「야만」에서 “형체와 땀과 머리카락과 눈동자들”은 「취한 배」의 익사자들처럼 “부유”할 뿐이다. 이 배라는 주체의 전적인 파괴야말로 순교자의 행위를 닮았다. 지상의 근거지로서 해묵은 바다의 공간을 지탱하는 육체인 배는 그 향해의 에너지만 남기고 파산한다. 「취한 배」의 메타포 또한 『일뤼미나시옹』에서는 난파되어 향해의 자취로만, 음악과 소리로만 전한다. 시의 부활이 이루어지는 난파와 소멸의 순간, 새로운 창조의 에너지가 울려 퍼진다. 사랑에 의한 천지창조의 존재를 알리는 ‘부드러움’이 이 묵시론적 apocalyptique 여명의 진정한 에너지로 떠오른다. 하지만 부드러운 “여성의 소리”는 실재하는 소리가 아니라 상상의 메타포로서 듣는 소리이다. 파멸과 소멸 이후의 새로운 창조를 알리는 팡파르에 이어지는 “정통한 음악이 우리가 바라는 바에 없다 La musique savante manque à notre désir” (『콩트 Conte』, p. 293). 실제의 소리가 아니기에 일반적인 음악으로는 구현할 수 없다. 여성의 소리는 대지의 심장인 분화구 ‘volcan’의 불카누스에 도달하고자 하는 욕

망의 정수로서, 이는 사랑의 비너스를 구현하는 여성성의 소리이다. 『야만』의 마지막 정경은 낡은 세계의 파멸 속에 개입하는 비너스와 볼카누스의 성행위를 닮는다. 여명의 하늘, 바다가 붉게 타오르는 순간 얼핏 들었던 합성은 파괴이자 동시에 창조의 우주적 원리로서 여성의 소리이다. 처절하게 피가 흐르는 잔혹한 풍경을 화해시키는 부드러운 소리는 파괴와 재생을 가속화시키는 원리가 된다. 『취한 배』의 항적이 『야만』에서 드러내는 것은 형체가 산산이 부서져 잔해조차 남지 않는 항적의 나아감이며, 이 항적은 파괴와 탄생의 우주적 원리로서 여성의 소리에 랭보시의 미래의 생기를 맡긴다. 따라서 처절한 고통과 희망이 혼재하는 곳에 화자의 눈물도 분노도 하늘의 천체에 박히는 얼음덩이가 되어 지상의 존재감을 지워버린다. 결국 『취한 배』는 종국에 이르면 완전히 형체조차 사라진 우주적 힘인 ‘정령’으로 남게 된다.

『야만』의 “여성의 소리”는 『취한 배』가 난파와 부활의 과정에서 남긴 “미래의 생기”에 해당한다. 아직 오지 못한 미래의 전령으로서 육신 없는 인간과 세계 그리고 하모니가 『일뤼미나시옹』에 먼저 들어선다. “나라는 것은 타자이다”라고 했을 때 낡은 타자는 지평에서 소멸하고 새로운 순순한 힘만이 『일뤼미나시옹』의 세계를 구성한다. 그것은 과거의 낡은 자아인 ‘취한 배’이지만 이제는 이름을 명명할 수 없는 3인칭 대명사 ‘il’(그는)에 불과하다. 그는 모습이 없는 ‘사랑’, ‘박자’, ‘이성’으로 이루어진 재생의 원리이다.

그는 사랑, 완벽하고 재발명된 박자, 경이롭고 예기치 못한 이성이며, 영원이다. 운명적 특성의 사랑을 받은 기계다.

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales. (p. 316)

『정령』의 ‘그는’ 과거 『취한 배』였지만 순순한 사랑과 음악의 우주적

원리의 기계처럼 실체가 없다. 「취한 배」는 ‘그’로 다시 태어난 것이다.

그는 우리를 모두 알았고 우리를 모두 사랑했다. 우리 모두, 이 겨울밤, 곳에서 곳으로, 소란스러운 극지방에서 성채로, 군중에서 바닷가로, 시선에서 시선으로, 힘과 감정이 소진되었어도, 그를 소리쳐 부르고 그를 보자, 그리고 그를 다시 보내자, 파도 속으로도 눈 덮인 황야의 꼭대기로도, 그의 시선, 그의 숨결, 그의 육체, 그의 날을 따르자.

Il nous a connus tous et nous a tous aimés, Sachons, cette nuit d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le hêler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, - ses souffles - son corps, - son jour. (p. 316)

「정령」의 마지막 대목은 ‘그’가 곳에서 곳으로 극지방에서 유럽의 넓은 성으로 도시에서 바다로 모든 힘과 감정을 다 쏟아 버렸고 결국 좌초하여 육신이 소멸된 채 하늘로 승천하면서 부활한 지난날의 「취한 배」인 것이다.

허나 나는 만(灣)의 머리타래에 좌초한 배,
새도 날지 못하는 에테르로 태풍에 날아간 내가,
철갑 군함도 한자 동맹의 범선도 물에 취한 내 선체를
다시 건져 올리지 못할 텐데,

자유롭게, 연기 뿜으며, 자줏빛 안개 속에 솟아올라,
붉게 물든 하늘을 벽인 양 구멍 뚫었던 내가,
Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur, (p. 164)

1871년 5월의 투시자의 선언 직후 선보인 『취한 배』는 난파하여 소멸된 채 이제는 배가 아니라 ‘정령’의 순수함으로 자취를 남긴다. 『정령』은 우주적 원리인 ‘미래의 생기’가 되면서 『야만』의 묵시론적 파괴와 새로운 세계의 건설을 주도하는 힘이 되지만, 더 이상 『취한 배』의 모습을 하지 않는다.

오딜 봄바르드는 『배와 바다풍경, 『취한 배』에서 『일뤼미나시옹』까지 *Vaisseaux et marines, du Bateau ivre aux Illuminations*』라는 연구에서 『취한 배』의 배와 바다의 테마가 여러 『일뤼미나시옹』에 재등장함을 주목한 적이 있다. 『대홍수 후』의 “보트 barques”, 『무대들 *Scènes*』의 “군도로 움직이는 벽돌 부교 ponton de maçonnerie mû par l'archipel”나 “관객들의 보트 embarcations des spectateurs”, 『요정 *Fairy*』의 “장의선 barque de deuils”, 『도시들 *Villes*』의 “오르페우스 선단 flottes orphéoniques” 등을 언급¹⁷⁾하면서, “『취한 배』의 변신 avatar du *Bateau ivre*”을 ‘미래의 생기’를 떠올리는 시인의 내면적 과정으로 보았다¹⁸⁾. 그리고 봄바르드는 『일뤼미나시옹』과 관련해 “『취한 배』와 가장 직접적으로 관련 있는 작품 les textes les plus directement liés au *Bateau ivre*” 으로서 『바다 풍경 *Marine*』과 『움직임 *Mouvement*』을 꼽았다¹⁹⁾. 확실

17) Odile Bombarde, “Vaisseaux et marines, du *Bateau ivre* aux *Illuminations*”, p. 127.

18) *Ibid.*, p. 137-138 : “L'avatar du *Bateau ivre* peut être compris comme une épreuve qualifiante qui permet que le 'bateau frêle comme un papillon de mai' imagine, le temps de sa dérive, une 'future vigueur'.”

19) *Ibid.*, p. 143 : “La mer dans laquelle le *Bateau ivre* tente son immersion, c'est aussi celle de l'inconscient que la langue poétique cherche à explorer, mais qui demeure en échec, en défaut par rapport à lui, c'est celle de la langue rêvée. *Marine* et *Mouvement*, qui dans les *Illuminations* sont les textes les plus directement liés au *Bateau ivre*, du point de vue de leurs sens possibles, posent

히 「움직임」은 「취한 배」의 항해를 떠올린다. 하지만 「움직임」의 배는 「취한 배」보다 「대홍수 후」의 방주에 가깝다. ‘취한 배’는 사라지고 다른 함선이 새로운 세계에 들어선 것이다.

강이 끝나는 강둑에는 와류의 움직임
선미의 소용돌이,
경사면의 쾌속,
조류의 거대한 덮침이
(...)

그들은 종족과 계층과 짐승들의 교육을
이 함선에 싣고 간다.
휴식과 현기증
대홍수 같은 빛에,
연구의 끈직한 밤에.

Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve,
Le gouffre à l'étambot,
La célérité de la rampe,
L'énorme passade du courant,
(...)

Ils emmènent l'éducation
Des races, des classes et des bêtes, sur ce Vaisseau,
Repos et vertige
A la lumière diluvienne,
Aux terribles soirs d'études. (p. 312)

「바다 풍경」 또한 「대홍수 후」의 새로운 천지창조와 무관하지 않다. 바다로부터 밀려들어온 빛의 전차와 뱃머리를 몰아 휩쓸고 간 곳은 동쪽

l'un et l'autre des questions quant à la forme proprement poétique qui s'y essaie, intermédiaire entre le vers et la prose.”

깊숙이 숲과 육지를 새롭게 갈아엎는 순간이다. 여명의 빛이 방과제의 나무 기둥에서부터 숲 전체에 이르기까지 바다로부터 밀려온 「바다 풍경」의 빛의 축제는 숲과 육지를 새롭게 깨운다. 「바다 풍경」의 전경은 『일뤼미나시옹』의 「새벽 *Aube*」의 전경을 떠올린다. 하지만 「바다 풍경」은 「움직임」과 마찬가지로 「취한 배」 이후의 풍경이라 할 수 있다. 뫼바르드가 「취한 배」와 가장 직접적으로 관련 있다는 「움직임」과 「바다 풍경」은 「취한 배」가 아니라 「취한 배」 이후 *post-Bateau ivre*의 항적의 하나로, 배보다는 배의 움직임 자체와 바다 풍경을 구성하는 빛의 천지창조, 즉 미래의 생기로 간주할 수 있다.

은과 구리의 전차들 -
 강철과 은의 뱃머리들 -
 물거품 부수며, -
 가시덤불을 뿌리째 걷어 낸다.
 사구(砂丘)의 흐름과
 썰물의 거대한 바퀴자국이
 소용돌이치더니 흐른다, 동쪽을 향해,
 숲의 열주들을 향해, -
 Les chars d'argent et de cuivre -
 Les proues d'acier et d'argent -
 Battent l'écume, -
 Soulèvent les souches des ronces.
 Les courants de la lande,
 Et les ornières immenses du reflux
 Filent circulairement vers l'est,
 Vers les piliers de la forêt, - (p. 307)

『일뤼미나시옹』에서 「취한 배」는 빛을 구성하는 힘으로 분산되고 사라지면서 배의 모습은 온데간데없고 순수한 ‘움직임’으로 남는다.

IV. 결론

「취한 배」와 『일뤼미나시옹』의 비교 연구는 시적 변천을 고려하지 않는다면 큰 의미가 없다. 『일뤼미나시옹』에서 「취한 배」의 테마는 작용하는 방식이 다르다고 할 수 있다. 「취한 배」의 형체는 산산 조각나 분산되고 희미해져 존재조차 파악하기 힘들 정도이기 때문이다. 『일뤼미나시옹』은 결코 과거의 「취한 배」로 회귀하거나 환원되지 않는다.

「취한 배」의 항적과 관련 해 우리는 두 가지 점에 주목할 수 있다. 첫째, 리샤르의 지적대로 「취한 배」는 랭보시의 과제를 ‘미래의 생기’라는 전적으로 미래에 내건 한 시적 내기로 만들었다는 점이다. 미래의 생기는 낡은 자아의 ‘나’를 통해 획득할 수 없으며, 새롭게 태어난 창조적 자아가 시도하게 될 해방이다. 둘째, 「취한 배」의 테마는 랭보의 마지막 시집 『일뤼미나시옹』의 여러 곳에서 확인할 수 있지만, 『일뤼미나시옹』 전체를 「취한 배」로 요약해서 이해할 수 있다는 것은 아니다. 「취한 배」의 항적은 환원적이지 않다. 「취한 배」의 항적은 미래를 과거에 다시 종속시키는 방식으로 후기시에 작용하지 않는다. 이런 연유로 「취한 배」와 『일뤼미나시옹』의 비교는 매우 조심스럽게 접근할 필요가 있다. 「취한 배」의 항적은 바다로 나아가는 힘 자체로 남게 되면서, 과거의 항구로 되돌아가지 않고, 미지의 바다에 좌초하고 난파하여 아무런 잔해도 남기지 않은 채 하늘로 우주로 승천한다. 우리가 『일뤼미나시옹』에서 「취한 배」의 항적을 상징하는 것은 「취한 배」가 소멸된 뒤, 미지의 세계를 향해 나아가고자 하는 고유의 힘이 전개되는 양상을 살펴볼 수 있기 때문이다.

「취한 배」가 후기시에 남긴 미래의 생기라는 시적 에너지로서의 항적은 「야만」, 「정령」, 「움직임」, 「바다 풍경」 등에서 살펴볼 수 있었다. 「야만」의 괄호로 된 삼입구의 3인칭 여성 복수 지시대명사 ‘elles’은 「야만」의 문맥이 아니라 「취한 배」의 구절을 고려할 때 비로소 지시하는 바

를 알 수 있었다. 'elles'은 『취한 배』의 "fleurs d'ombre" (p. 163)가 비유하는 바와 다르지 않다는 점에서, 『취한 배』가 『일뤼미나시옹』의 해석이나 이해에 개입하고 작용하는 방식을 잘 드러낸 예라 할 수 있다. 『야만』은 이미 『취한 배』가 도달한 바 있는 북극의 여명에서 우주적 창조 원리와 만난다. 얼핏 이해하기 힘든 "여성의 소리"는 사실 미래의 생기의 한 예라 할 수 있다. 하지만 『일뤼미나시옹』에서 『취한 배』가 남긴 가장 명백한 항적을 꼽는다면, 우리는 『정령』의 3인칭 남성 대명사 'il'의 현존(現存)이라고 본다. 『취한 배』의 항적은 '나=배'가 아니라 '그=정령'이 되면서 나의 타자화를 완성한다. 『정령』의 마지막 문단은 정말 제목 그대로 배의 모습이 사라진 신격화 된 미래의 생기이기 때문이다. 『취한 배』가 『일뤼미나시옹』에 항적을 남긴 것이 미래의 힘이라고 본다면, 초기시의 『취한 배』와 후기시의 『일뤼미나시옹』 사이에 단절이 아니라 새롭고 일관된 전개가 놓임을 알 수 있다. 『취한 배』의 형체는 사라졌지만 항해의 나아감은 지속된다. 『취한 배』가 제시하는 '미래의 생기'는 사회적, 시대적 강령을 넘어서 생명과 삶의 본질, 세계와 인간 존재, 모든 사물이 우주에서 살아갈 가치를 갖게 하는 원리로서 제기되었다고 볼 수 있다. 우리의 다음 과제는 미래의 생기가 『지옥에서의 한 철』에서도 단절되지 않고 여전히 중요한 질문으로 남게 되는 가를 살펴보는 일이 될 것이다.

참고문헌

- Pierre Brunel, *Projets et réalisations*, Honoré Champion, 1983.
- Odile Bombarde, “Vaisseaux et marines, du *Bateau ivre* aux *Illuminations*”, *Rimbaud, tradition et modernité*, textes recueillis par Bertrand Marchal, Editions InterUniversitaires, 1992.
- Henry de Bouillane de Lacoste, *Rimbaud et le problème des Illuminations*, Mercure de France, 1949.
- Frédéric Eigeldinger et André Gendre, *Delahaye témoin de Rimbaud*, La Baconnière, 1974.
- Etiemble, *Poètes ou faiseurs? (1936-1966)*, Gallimard, 1966 (“Les sources littéraires du *Bateau ivre*”).
- Jacques Gengoux, *La pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950.
- Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Fayard, 2001.
- Stéphane Mallarmé, “Arthur Rimbaud (lettre à M. Harrison Rhodes)”, *The Chap Book, Chicago*, 15 mai 1896 ; André Guyaux (dir.), *Arthur Rimbaud, Cahier de l'Herne*, L'Herne, 1993.
- Steve Murphy, “Interprétation et Autotextualité dans *Les Illuminations*”, *Romance Quarterly*, v. 45, n° 3, 1998.
- Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955.
- Arthur Rimbaud, *Œuvres I Poésies*, éd. par Jean-Luc Steinmetz, GF Flammarion, 1989.
- _____, *Œuvres III*, suivi de *Correspondance (1873-1891)*, par Jean-Luc Steinmetz, GF Flammarion, 1989.
- _____, *Œuvres complètes*, éd. par André Guyaux avec la

collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, 2009.

신옥근, 「랭보의 마지막 작품에 대한 최근의 가설과 출판의 관점」, 『한국 프랑스학논집』, 74집, 2011.

_____, 「랭보의 「취한 배」와 마지막 시절」, 『불어불문학연구』, 90집, 2012.

〈Résumé〉

Les *Illuminations* de Rimbaud et les sillages du *Bateau ivre*

SHIN Ok Keun

Il est très difficile de ne pas voir la rupture entre les premiers poèmes et les *Illuminations* de Rimbaud, d'autant plus que l'évolution subversive et imprévue chez Rimbaud empêche de supposer une telle continuité de l'aventure poétique rimbaldienne. Il s'agit peut-être de l'hermétisme interprétatif des poèmes en prose des *Illuminations* chez les lecteurs, mené par la mystification de son auteur. Pourtant nous essayons de rectifier l'idée qu'il y a toujours la rupture entre les premiers poèmes et les *Illuminations* pour voir que *Le Bateau ivre* laisse ses sillages dans les *Illuminations*, parce que ce premier chef-d'oeuvre du *voyant* explore l'inconnu du *poème de la mer* en arrivant à l'*échouage hideux* pour remonter au ciel sans la coque du bateau ni équipage humain. L'aventure du *Bateau ivre* qu'on n'a pas suffisamment appréciée sous l'angle de l'évolution poétique de Rimbaud nous fait assister au destin du 'je-bateau' qui se transformera en 'il-génie' ; l'anéantissement du *Bateau ivre* est opérationnel surtout dans les *Illuminations* où les sillages du *Bateau ivre* ne supposent pas le retour à l'ancien bateau naufragé et perdu. Les sillages du *Bateau ivre* dans les *Illuminations* ne sont pas incontestablement réducteurs. C'est ainsi qu'il n'est pas possible que l'on lise les *Illuminations* à la

lumière de la navigation métaphorique du *Bateau ivre* dont la “future Vigueur” sera recherchée dans quelques *Illuminations* : surtout *Barbare*, *Génie*, *Mouvement*, *Marine*. *Barbare* nous permet de comprendre que *Le Bateau ivre* ne se trouve pas apparemment à ce lieu apocalyptique du “pavillon en viande saignante”, comme s'il ne remettait pas les pieds dans l'aventure de l'ancien bateau : l'ancien *Bateau ivre* naufragé se décompose et se disperse parfaitement dans les *Illuminations* où il est difficile de reconnaître sa forme de corps naval. Les sillages du *Bateau ivre* laissent entendre “la voix féminine” qui n'est qu'une sorte de “la future Vigueur”, comme créativité cosmique. *Génie* permet de revoir “il”, ancien du bateau perdu sur l'éternité de l'aube rimbaldivienne, parfait avatar du *Bateau ivre* selon nous. 'Il' de *Génie* est considéré comme *Bateau ivre* qui n'a pas de corps substantiel mais contient toujours sa “future Vigueur”. Les sillages du *Bateau ivre* éclairent la continuation de la pure force du *Bateau ivre* absolument décomposée en “future Vigueur”, sans coque ni débris flottants : pourtant on constate partout les sillages du *Bateau ivre* dans son propre départ vers la “future Vigueur” pour les *Illuminations*. Les sillages du *Bateau ivre* nous rendent compte que l'interprétation réductrice n'est pas admise chez Rimbaud, même dans les *Illuminations*.

주 제 어 : 미래의 생기(future vigueur), 정령(Génie), 야만(Barbare),
일루미나시옹(Illuminations), 취한 배(Bateau ivre), 항적
(sillage)

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

『거꾸로』의 사회비판과 아나키즘*

유진현**
(상명대학교)

■ 차례 ■

1. 서론	2.3. 『거꾸로』와 아나키즘
2. 본론	1) 절대자유주의적 공간의 창조
2.1. 상징주의와 아나키즘	2) 사회제도의 비판과 전복
2.2. 위스망스와 아나키즘	3. 결론

1. 서론

조리스 카를 위스망스의 『거꾸로A *Rebours*』(1884)는 19세기가 저물어가는 시점에서 프랑스 사회를 지탱해왔던 합리주의와 과학주의의 한계와 위기에 대한 의식을 데 제썩트des Esseintes라는 괴짜 심미주의자의 성찰과 몽상에 담아냄으로써 “데카당스의 지침서(*bréviaire de la Décadence*)”라는 평가를 받아온 소설이다. 문학사적인 관점에서도 『거꾸로』는 낭만주의에서 사실주의 그리고 자연주의로 이어지며 19세기를 지배한 문학 장르인 소설의 장래에 대한 비관적인 전망이 팽배하였던 상황에서, 과연 어떤 방식으로 ‘소설의 위기’를 극복하고 기존의 전통과 단절된 새로운 문학적 패러다임을 창출할 것인가라는 난해한 문제의 해답에 대한 모색과 성찰이라는 문학사적인 가치를 지닌다. 아울러 이 작품

* 이 논문은 2012년도 상명대학교 교내학술연구비 지원에 의하여 연구되었음.

** 상명대학교 프랑스어문학과

은 동시대의 사상적, 예술미학적 동향에 대한 문학적 기록으로서의 면모 또한 지니는데, ‘세기말fin-de-siècle’ 문학 혹은 ‘데카당스’로 지칭되는 예술적 경향을 관류하는 염세적이고도 허무주의적인 사상적 분위기와 상징주의로 대표되는 미학적 흐름의 주요 구성요소들을 망라하고 있기 때문이다.

폴 베를렌, 스테판 말라르메, 카미유 르모니에, 레미 드 구르몽, 에밀 베라렌과 같은 상징주의자들과의 개인적 교분을 굳이 언급하지 않더라도, 위스망스의 『거꾸로』에서는 여러 가지 측면에서 상징주의와의 밀접한 연관성을 확인할 수 있다. 소설의 도입부에서 주인공인 데 제쉴트가 보들레르의 세 편의 시를 액자에 담아놓고 삶의 지침서로 삼은 것에서 알 수 있듯이, 이 소설 전체는 『악의 꽃』의 시인과 미학에 대한 오마주의 성격을 지닌다. 또한 데 제쉴트가 소설의 14장에서 발자크에서 말라르메에 이르는 19세기 문학을 일람하는 와중에 상징주의 문학을 예찬하는 대목은 상징주의라는 유과의 존재가 공식적으로 인정받게끔 하는 효력을 지닌 것이었다. 그리하여 1886년 9월 18일자 『르 피가로』에 기고한 장 모레아스Jean Moréas의 「상징주의 선언」에 앞서 위스망스는 상징주의 시인들에게 확고한 위상을 부여하는 실질적인 대변인의 역할을 자임한 셈이고, 이를 바탕으로 베를렌과 말라르메는 이른바 “저주받은 시인들(les poètes maudits)”에서 대중적인 명성을 획득한 시인들로 변신할 수 있었던 것이다.

이처럼 작품 내에서 시인들의 작품을 직접 언급함으로써 벨 에포크 시기 문학을 주도하게 될 문예사조의 확산에 기여한 것 이외에, 『거꾸로』와 상징주의의 밀접한 연관성은 세기말 프랑스 사회를 긴장과 공포에 휩싸이게 했던 아나키즘과의 관계에서도 재확인할 수 있다. 주지하다시피 1880년대부터 프랑스에서 혁명적인 정치 이념으로 자리 잡기 시작한 아나키즘은 말라르메를 위시하여 다수의 상징주의자들에게서 공개적인 활동가 혹은 암묵적인 동조자들을 충원한 바 있다. “상징주의는 문자 그대로는 자유라는 단어로, 과격한 이들에게는 무정부상태라는 단어로 번

역된다”¹⁾라는 레미 드 구르몽의 단언에서 알 수 있듯이 상징주의와 아나키즘 사이에는 일종의 동반자적 관계가 형성될 수 있었다. 그리하여 1892에서 1893년에 걸쳐 벌어진 일련의 폭탄테러 사건의 와중에서도 적지 않은 상징주의자들이 아나키스트들을 옹호하는 글을 발표함으로써 아나키즘과의 연대감을 표출하기도 하였다.

흥미로운 것은 위스망스의 『거꾸로』에서도 이와 같은 아나키즘에 입각한 사회비판을 발견할 수 있다는 점이다. 소설의 마지막 부분인 16장에서 타의에 의해 칩거와 은둔의 생활을 중단하고 다시금 파리로 돌아가야만 하는 데 제썬트가 황금만능주의가 팽배한 도형장과도 같은 부르주아 사회의 모습에 격분한 나머지 “자! 무너져라, 사회여! 제발 죽어라, 낡은 사회여!”²⁾라고 절규하는 장면은 이 소설이 단순히 데카당 탐미주의자의 기이한 행적에 관한 기록에 그치지 않는다는 점을 뚜렷이 부각시키는 대목이다.³⁾ 세기말의 비관적 인식에 더하여 부르주아지가 지배하는 편협한 사회에 대한 증오를 중첩시키면서, 위스망스는 아나키즘적인 사회 전복의 담론들을 다양한 층위에서 전하고 있는 것으로 보인다.

이 글에서 우리는 『거꾸로』에서 확인할 수 있는 아나키즘적 요소들을 고찰하고 분석함으로써 산문 영역에서 활동한 상징주의자로서 위스망스의 면모를 조명해보고자 한다. 이를 위해 우리는 우선 세기말 아나키즘과 상징주의의 동반자 관계 전반을 개괄하고 그러한 관계에서 위스망스가 차지하는 위치를 파악할 것이다. 이어 데 제썬트라는 주인공을 통해 나타나는 사회비판들이 어떤 점에서 아나키즘과 연결될 수 있는지를 살펴보게 될 것이다. 물론 우리가 사용하게 될 ‘아나키즘’ 혹은 ‘절대자유

1) «Le symbolisme se traitait littéralement par le mot liberté et pour les violents par le mot anarchie» Rémi de Gourmont, «L'Idéalisme» (Thierry Maricourt, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Albin Michel, 2012, p. 82에서 재인용.)

2) «Eh! croule donc, société! meurs donc, vieux monde! s'écria des Esseintes» (J.-K. Huysmans, *A Rebours*, Gallimard, 1977, p. 348. 이하 *A Rebours*로 표기)

3) 이 대목은 위스망스와 아나키즘의 관계를 밝힌 Richard Shryock의 논문의 출발점이 되고 있다. «Ce Cri rompit le cauchemar qui l'opprimait : Huysmans and the Politics of *A Rebours*», *The French Review*, Vol. 66, no2, December 1992.

주의적(libertaire) 정신'과 같은 개념은 정치적, 철학적 이념으로서의 좁은 의미에서가 아니라 모든 권위에 대한 거부, 개인의 자유에 대한 절대적 존중, 기존 질서의 파괴와 쇄신의 욕구 등을 포괄하는 넓은 의미에서 활용될 것이다. 위스망스를 포함한 상징주의 미학의 이상이 아나키즘과 만나는 접점들을 고찰하는 과정에서 우리는 벨 에포크 시기에 다가오는 세기의 문학적 패러다임을 마련하는 움직임을 추동하였던 특징적인 양상들을 파악할 수 있을 것이다.

2. 본론

2.1. 상징주의와 아나키즘

프랑스에서 아나키즘 운동이 본격적인 정치적, 철학적 이념으로서의 구체적인 모습을 드러내기 시작한 것은 1880년대 초반부터이다. 선구적 이론가였던 바쿠닌의 사상이 프랑스의 언론과 사상계에서 소개되었고, 당시 정치인들의 독직 사건과 경직된 사회적 분위기에 환멸을 느끼던 젊은 지식인층은 탈권위와 평등주의, 기존 체제의 붕괴를 설파하는 이론에 이끌리기 시작했기 때문이다. 아나키즘의 이론적 전파과정에서는 러시아 귀족 출신의 피에르 크로포트킨, 지리학자인 엘리제 르클뤼, 세바스티앵 포르, 에밀 푸제, 제화공 출신의 식자공인 장 그라브, 루이즈 미셸 등이 중요한 기여를 한 것으로 기억되고 있다.⁴⁾ 여론형성에 미치는 영향력으로 인해 예술가와 문인 집단은 주요한 이론적 선전의 대상이 되었고, 이들에게서 적극적인 호응을 이끌어 낸 데에는 크로포트킨과 그라브의 역할이 컸다. “무정부주의적 이상은 단지 정의의 이상일 뿐만 아니라 미의

4) Jean Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France*, T.1 (dès origines à 1914), Gallimard, 2007, pp. 131-132.

이상이기도 하다는 것”⁵⁾을 강조하였던 크로포트킨은 1881년 『젊은이들에게 고향』이라는 글에서 억압받는 이들을 위한 투쟁에서 시인이 지니는 사명에 대해 다음과 같이 역설하고 있다.

정녕 당신의 심장이 인류의 심장과 하나가 되어 뛰고 있고, 진정한 시인으로서 당신이 삶의 소리를 들을 수 있는 귀를 가졌다면, 그렇다면 당신 주변에 물결로 차오르는 이 고통의 바다를 마주하고서 당신은 중립적인 태도에 머물 수는 없을 것이다. 억압받는 자들의 편에 서시라. 왜냐하면 아름다움, 숭고함, 그리고 삶이 광명과 인류와 정의를 위해 싸우는 사람들의 편에 있다는 사실을 당신도 알고 있기 때문이다.⁶⁾

이러한 호소에 문인들의 반응은 비교적 신속하게 나타났다. ‘예술을 위한 예술’을 표방하였던 파르나스 유폴을 극복해야 할 선행 세대로 두었던 상징주의자들은 선배들의 정치적 무관심에 맞서서 예술가의 사회적 책임을 내세우기를 원했다. 자연주의 운동이 소설을 통해 사회의 메카니즘을 드러냄으로써 인류의 운명을 개선하는 데 기여해야 한다는 점을 강조함으로써 예술가의 사회적 소명을 주창한 것 역시 이러한 인식의 변화에 영향을 미쳤다. 그리하여 젊은 문학가들 사이에서는 사회적 참여를 요청하는 아나키즘의 대의에 동조하는 풍조가 마치 유행처럼 확산될 수 있었다.

문인들의 호의적인 반응이 어느 정도였는가는 아나키즘을 표방하거나 혹은 그 이념에 동조하는 문예지들이 급격하게 증가한 현상에서 뚜렷이

5) Pierre Aubéry, «L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme», *Le Mouvement social*, no 69, octobre-décembre, 1969, p. 23.

6) «Si réellement votre coeur bat à l'unisson avec celui de l'humanité, si, en vrai poète, vous avez une oreille pour entendre la vie, alors, en présence de cette mer de souffrances dont le flot monte autour de vous [...] vous ne pourrez plus rester neutre ; vous viendrez vous ranger du côté des opprimés, parce que vous savez que le beau, le sublime, la vie enfin, sont du côté de ceux qui luttent pour la lumière, pour l'humanité, pour la justice!» (Maricourt, *op. cit.*, p.79에서 재인용.)

드러나고 있다. 『반항인 *Le Révolté*』은 크로포트킨의 주도로 창간되었고 그의 제자인 장 그라브가 편집장을 맡았던 대표적인 ана키스트 잡지였다. 1887년 『반항 *La Révolte*』으로 개칭한 이후 1894년 폐간될 때까지 문학 부록을 통해 문인들의 호응을 소개하는 동시에 그들의 작품을 발췌하여 게재함으로써 작가들 사이의 저변을 확대할 수 있었다. 당초 2천부 내외였던 발행부수는 1889년에 이르면 6천부로 증가하였고, 767명의 프랑스인을 포함하여 총 1057명의 정기구독자를 확보하고 있었다. 그 명단에서는 다수의 문인들의 이름을 확인할 수 있는데, 폴 아당, 아나톨 프랑스, 위스망스, 말라르메, 르콩트 드 릴, 레미 드 구르몽 등이 그들이었다.⁷⁾ 아울러 위스망스의 『거꾸로』의 마지막 장의 세 대목이 이 잡지의 문학부록에 발췌 게재되었는데,⁸⁾ 이는 당대의 사회문제에 대한 인식에서 작중 인물인 데 제쎄트와 ана키스트 사이의 공감을 엿볼 수 있게 하는 것으로 우리의 논의와 관련하여 시사하는 바가 적지 않다.

이 같은 공감의 확산은 문예지들이 ана키즘에 경도된 글들로 채워지는 현상에서도 다시 한 번 확인할 수 있는데, 시종 ана키스트를 자처한 펠릭스 페네옹이 1883년 *La Revue indépendante*를 발간한 것을 시발로 1889년 레옹 데샹의 *La Plume*, 1890년 레미 드 구르몽의 *Mercur de France*, 폴 아당의 *Entretiens politiques et littéraires*, 1891년 조 닥사의 *L'En dehors* 등 1880년대 초반에서 90년대 중반에 이르는 기간에 집중적으로 무정부주의적 성향의 문예지들이 줄을 이었고, 대다수의 작가들은 이 공간에서 모든 권위를 부정하는 입장을 적극적으로 개진할 수 있었다. 아울러 문학지의 성격을 지녔던 *L'Echos de Paris*, *Le Journal*, *L'Eclair*와 같은 일간지들에서도 미르보, 세브린, 데카브 등과 같이 노골적으로 친 ана키즘적 성향을 드러낸 작가들의 글을 어렵지 않게 접할

7) Jean Maitron, *op. cit.* p. 144.

8) Richard Shryock, «Ce Cri rompit le cauchemar qui l'opprimait : Huysmans and the Politics of *A Rebours*», *The Frenche Review*, Vol. 66, no2, December 1992, p. 244.

수 있었다.⁹⁾

제3공화정의 성립에 즈음하여 등단한 신진 작가들인 상징주의자들이 이처럼 대규모로 아나키즘 운동에 동조하게 되는 현상은 세기말 문학계가 겪고 있던 사회, 경제적 변화에서 일단 그 원인을 찾아볼 수 있을 것이다. 즉, 독자 대중의 확대와 작가들에 대한 기대치의 상승, 급속도로 팽창한 여론과 출판계를 지배하는 상업논리와 그로 인한 신진 작가들의 부담감, 기존의 문학적 체계모니에 대한 도전 등의 요인들이 이들 젊은 문인들에게 전통적인 작가의 이미지와 자신들이 처한 불우한 처지 사이에서 갈등할 수밖에 없는 분열된 의식을 유발하였다는 것이다. 그리하여 위기의식과 욕구불만이 젊은 작가들로 하여금 기존 질서의 파괴와 전복을 추구하는 이론에 열광하도록 이끌었다는 것이다.¹⁰⁾ 예를 들어 공쿠르나 에밀 졸라처럼 이미 작가로서의 성공과 명성에 도달한 이들의 경우 아나키즘에 대해 회의적인 입장을 시종 견지했던 사실은 이러한 설명에 어느 정도의 설득력을 부여하는 것으로 보인다.¹¹⁾

하지만 상징주의자들이 아나키즘에 열광하였던 현상의 보다 근본적인 원인은 이들이 추구하였던 미학적 이상과 절대자유주의 운동이 내건 가치와 이상 사이의 일치에서 찾을 수 있을 것이다. 상징주의와 아나키즘의 동행에 있어서 핵심적인 접점을 한 마디로 요약한다면 “권위의 원칙

9) Cf. Maricourt, *op. cit.*, pp. 79-82.

10) Pierre Glaudes; «(Noces Barbares) : les écrivains de la Belle époque et l'anarchisme», in *Littérature et anarchie*, textes réunis par Alain Pessin et Patrice Terrone, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 174.

11) 『일기』를 통해 아나키즘과 아나키스트들에게 대한 비판적 시각을 노골적으로 드러낸 공쿠르는 그렇다손 치더라도 충격적인 소재들로 숭한 물의를 일으킨 에밀 졸라가 아나키즘에 대해 적대적인 태도를 견지한 것은 흥미롭다. 1898년 1월 앙드레 지드에 보낸 편지에서 졸라는 아나키스트에 대한 불편한 심기를 숨기지 않고 있다. «Tu sais que les opinions de nos excellents camarades et amis révolutionnaires ont le don de m'agacer et de m'exaspérer...» (Pierre Aubéry, *op. cit.*, pp. 22-23에서 재인용) 비록 사회의 병폐와 모순에 대하여 누구보다도 앞서 비판을 가하였지만 졸라는 ‘권위’가 그 자체로 해로운 것이 아니며, 그것을 적절히 사용할 필요가 있다는 입장을 견지하고 있었기에 모든 기존 질서를 부정하는 아나키즘의 대의를 받아들이는 데에는 어려움이 있었던 것으로 보인다. (Cf. Maricourt, *op. cit.*, pp. 12-13.)

에 대한 거부”¹²⁾이다. 편협한 부르주아지가 지배하는 권위적인 사회, 각종 스캔들로 얼룩진 실망스러운 정치계, 개인의 자유를 속박하는 모든 종류의 제도들에 대한 반감은 이들을 기존의 사회 질서가 지닌 정당성을 근본 자체에서부터 문제 삼는 “부정의 정신(l'esprit de négation)”¹³⁾으로 뭉친 공동체를 형성하도록 이끌었다. 이러한 과정에서 국가와 제도의 억압의 거부, 절대적인 자유, 집단적 구속에서 벗어난 개인의 주도권을 주창하는 아나키즘 운동은 이들 작가들에게 자신들이 꿈꾸는 미래를 실현하는 데 있어서 유용한 수단으로 받아들여졌던 것이다.

하지만 이들 젊은 작가들이 궁극적으로 추구하였던 이상이란 미학적 차원에서의 개인과 문학의 자유의 쟁취였다는 점에서 상징주의와 아나키즘의 동행은 숙명적으로 “약간은 형식적인 일시적인 조우”¹⁴⁾에 그칠 수밖에 없는 것이었다. 옥타브 미르보, 조 박사, 펠리스 페네옹처럼 초지일관 아나키스트임을 공공연히 표방한 극소수의 작가를 제외한다면, 대다수의 상징주의자들은 무정부주의적 혁명에 내포된 정치적, 사회적 함의에는 크게 관심을 기울이지 않았다. 자유를 확보하기 위해 참여를 선언하고, 절대적인 개인주의를 미화하며, 모든 종류의 군국주의 혹은 전체주의에 대해 저항함으로써 그들이 추구하였던 것은 바로 청년기의 바레스가 표방하였던 ‘자아 예찬(le culte du Moi)’의 문학적 혹은 미학적 실현이라고 할 수 있다.¹⁵⁾

이러한 관점에서 아나키즘 운동에 대한 상징주의자들의 동조와 가담에서 작용하였던 동상이몽 혹은 오해를 특징적으로 보여주는 것은 바로 말라르메의 예이다. 비록 *La Révolte*의 정기구독자였고, 재판정에 선 펠리스 페네옹을 옹호하는 증언을 하였으며¹⁶⁾, 강연을 통해 혹은 자신의 텍

12) Pierre Aubéry, *op. cit.*, p. 24.

13) Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 178.

14) *Ibid.*, p. 180.

15) Jacques Monférier, «Symbolisme et Anarchie», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin, 1965, p. 235.

16) Pascal Durand, «〈La destruction fut ma Béatrice〉 : Mallarmé ou l'implosion

스트에서 ‘테러’, ‘폭탄’, ‘과편’과 같은 어휘를 빈번하게 사용하였다고 해서 그를 진정한 의미에서의 아나키스트 활동가로 분류할 수는 없을 것이다. “진정한 폭탄, 그것은 책이다”¹⁷⁾라는 단언에서 단적으로 드러나듯, 말라르메가 지향하였던 ‘테러’란 근본적으로 문학 텍스트 내에서의 모든 구속을 타파하는 “내향성 폭발(implosion)”을 의미하는 것이기 때문이다. 랑송이 지적하듯 말라르메의 이론은 “사회적 개인주의가 도달할 수 있는 최종 종착점이 무정부상태인 것과 마찬가지로 미학적 개인주의가 도달할 수 있는 종착점”이자 사르트르의 표현을 따르자면 “공손함의 테러리즘”으로, 정치적 행동이념으로서의 절대자유주의적 실천과는 일정한 거리를 유지하고 있었던 것이다.¹⁸⁾ 이러한 근본적인 이질성으로 인하여 아나키즘에 대한 상징주의자들의 열광은 구체적인 행동과 실천의 문제가 제기 되었을 때, 또한 공권력에 의한 탄압이 시작되었을 때 급속도로 사그라들고 말았다. 결국 상징주의그룹은 하나의 이념적인 공동체였다기보다는 자유시, 개인주의, 염세주의, 절대적 개념 등의 미학적 요인들을 공유하는 감수성의 공동체로서, 각각의 작가들은 실상 개인 주도의 테러를 실천에 옮겼던 행동가들과는 다른 세상에서 살고 있었던 것이다.

2.2. 위스망스와 아나키즘

상징주의와 아나키즘 사이의 이러한 일시적인 공생 관계는 위스망스와 아나키즘의 관계에서도 유사한 방식으로 드러나고 있다. 최근에 이르기까지 위스망스에 대한 연구는 『거꾸로』의 작가가 어떠한 여정을 거쳐 가톨릭으로의 개종에 이르게 되었는가에 관한 전기적 연구에 초점이 맞추어져 있었다. 그 결과 “위스망스는 정치에 전혀 관심을 가진 적이 없었

poétique», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre, 1999, pp. 375-376.

17) Pierre Aubéry, *op. cit.*, p. 33.

18) Pascal Durand, *op. cit.*, p. 376.

고, 정치에 대해 아무 것도 이해하지 못했다”¹⁹⁾라는 피에르 코니의 주장이 하나의 정설로 통하고 있었다. 이러한 관점에 의한다면 위스망스는 당대의 정치사상의 동향과 시사적인 문제를 외면한 채 오로지 종교적 신비주의만을 추구한 소설가로서만 평가될 수 있을 따름이다. 하지만 위스망스의 생애에 걸쳐 연속된 정치적 입장의 변화를 추적한 장 마리 세이양의 최근 연구는 이러한 고정관념을 깨고 있다. 통설과 달리 위스망스는 동시대의 시사적인 문제에 대단히 민감한 관심을 기울였으며, “고집쟁이 항의꾼의 신랄함”²⁰⁾으로 극좌에서 극우에 이르는 진폭을 아우르며 사회에 대한 비판을 지속한 작가였다는 것이다.

세이양의 주장은 ана키즘과 위스망스와의 관계를 조명하는 데 있어서도 설득력을 지니는 것으로 보인다. 실제로 그가 당대의 문인들과 교환한 편지들에서 ана키즘과 연관된 언급을 만나는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 예를 들어 1884년 『삶의 기쁨』을 발표한 졸라에게 보낸 편지에서 그는 “결국 염세주의자가 아니라면 기독교도이거나 ана키스트가 되는 수밖에 없습니다. 잘 생각해보면 셋 중 하나죠”²¹⁾라고 자신의 속내를 토로하고 있다. 또한 1892년에서 93년에 이르는 폭탄테러의 시기에 네덜란드인 친구인 아리즈 프린스 Arij Prins에게 보낸 편지에서는 “이 모든 게 오래 가지 않아 대재앙으로 끝날 겁니다. 부르주아는 ана키스트들을 합리화하고 정당화시켜주고 있죠. 어떤 끝이 날지 곧 알게 될 겁니다”²²⁾라고 공황상태에 빠진 파리의 소식을 전하고 있기도 하다. 아울러 우리가 살펴보게 될 『거꾸로』의 마지막 대목을 연상시키는 묵시론적 전망이 위

19) «Huysmans ne s'est jamais intéressé à la politique et n'y a jamais rien compris.

» (Pierre Cogy, J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité, Nizet, 1953, p. 65.)

20) Jean-Marie Seillan, *Huysmans : politique et religion*, Editions Classiques Garnier, 2009, p. 22.

21) «Au fond, si l'on n'est pas pessimiste, il n'y a qu'à être chrétien ou anarchiste ; un des 3 pour peu qu'on y réfléchisse.» (J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, Droz, 1953, p. 99.)

22) «Tout cela n'ira pas loin et finira par un cataclysme ; le bourgeois justifie l'anarchiste, le légitime ; vous voyez où cela mènera.» (J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins*, Droz, 1977, p. 99.)

스망스의 마지막 소설인 『제3회인 L'Oblat』(1903)의 마지막 문단에서도 다시금 나타나고 있는 것 역시 아나키즘에 대한 지속적인 관심을 입증하는 증거가 되고 있다.

모든 게 무너지고 있다. 모든 진영에서의 몰락이다. 조만간 딱 처울 총체적인 파산을 앞두고 유물론적 과학이 몰락하고, 대신학교와 수도회에서의 교육이 몰락하고 있다. 어쩌면 아나키스트들이 옳을지도 모른다. 사회라는 건물은 너무나도 균열이 갔고 쪼먹었기에 차라리 무너져 내리는 게 나을 듯싶다. 새롭게 재건축하는 건 나중에 두고 볼 일이다.²³⁾

이처럼 반복된 언급들이 곧 위스망스에게 폭력적인 수단에 의한 혁명을 실천한 행동가로서의 위상을 부여하는 것은 아니다. 거의 평생 동안 소설가인 동시에 내무부 소속 공무원 신분을 유지했던 그였기에 스스로 아나키스트임을 자처하는 데에는 제약이 있었기 때문이다. 게다가 아이러니컬하게도 1890년대 초반 폭탄테러가 빈발하던 시기에 위스망스는 국가 안전국 (la Sûreté de l'Etat)에서 용의자들의 추적과 체포를 담당하는 부서의 책임자를 맡고 있었으므로²⁴⁾ 그는 외형상으로는 아나키즘을 탄압하는 국가 기관과 공권력의 편에 속해 있었다고도 할 수 있다. 물론 몇몇 아나키스트 문인들과 친밀한 관계를 유지했다거나, 자신의 업무에서 알게 된 정보를 바탕으로 탄압을 받게 될 동료들에게 은밀히 도움을 주었다는 사실²⁵⁾은 그에게 있어서 아나키스트들과의 암묵적인 공감대 있었음

23) «tout s'écroule, c'est la faillite dans tous les camps, faillite de la science matérialiste et faillite de l'éducation des grands séminaires et des Ordres, en attendant la banqueroute générale qui ne peut tarder ! Les anarchistes ont peut-être raison. L'édifice social est si lézardé, si vermoulu, qu'il vaudrait mieux qu'il s'effondrât ; on verrait à le reconstruire, à neuf, après.» (J.-K. Huysmans, *L'Oblat*, Christian Pirot, 1992, p. 401.)

24) Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. 111.

25) 위스망스의 전속 출판사 사장인 스투크는 “혁명적 의견을 지닌 몇몇 동료들이 시달릴 참에 위스망스는 그들에게 귀땀을 해주었다”라고 회고하고 있다. (Léon Deffoux,

을 짐작케 한다. 하지만 상징주의자들과 마찬가지로 그에게 있어서도 혁명적 이론이 지향하는 구체적인 행동보다는 그것이 사회비판과 미학적 차원에서 지니는 의미와 효과가 주된 관심사였다고 할 수 있다. 그리하여 폭탄 투척의 위협에 전전긍긍하는 부르주아지의 졸렬함을 드러냄으로써 당대 사회의 지배계층이 지닌 나약함을 신랄하게 비판하는 데에 필요한 문학적 표현들을 소위 “행동에 의한 선전(propagande par le fait)”의 주요 개념에서 발견했던 것으로 보인다.

또 하나 위스망스의 문학적 변천과 관련하여 주목할 사항은, 그에게서 새로운 방법론, 미학, 종교적 성향을 선택하기 위해 결정적인 인식론적 단절이 필요하였을 때 아나키즘의 영향을 강하게 풍기는 서술들이 나타난다는 점이다. 먼저 『거꾸로』의 경우는 위스망스가 소설이 출간된 후 20여년의 세월이 흐른 뒤에 붙인 서문에서 밝힌 것처럼, 줄라가 대표하는 자연주의 문학이 필연적으로 도달할 수밖에 없었던 “막다른 골목(cul-de-sac)”, “골목 끝의 벽(le mur du fond)”, 한마디로 “가망 없는 문학(une littérature sans issue)”²⁶⁾을 벗어나기 위한 필사적인 미학적 단절의 결과물이다. 그리하여 “무슨 수를 써서라도 새로운 것을 만들어(faire à tout prix du neuf)”²⁷⁾내야 한다는 강박관념은 세이양이 주장하듯 위스망스로 하여금 “모든 것을 백지화하는 아나키즘적 유희”²⁸⁾에 호소하도록 이끌었던 것이다. 마찬가지로 ‘초자연주의’ 혹은 ‘신비적 자연주의’의 필요성을 주장한 『저 아래로 *Là-bas*』(1891)의 경우 과학주의와 물질주의로 인하여 위기에 처한 프랑스 사회의 몰락을 예견하고 종교를 대안으로 제시할 필요성을 강조한 작품이다. 이러한 단절의 욕구가 표현되는 것은 역시 아나키즘적인 파괴의 이미지를 통해서이다.

J.-K. Huysmans *sous divers aspects*, Les Editions Crés, 1927, p. 58.)

26) 〈Préface écrite vingt ans après le roman〉, in *A Rebours*, p. 59.

27) *Ibid.*, p. 71.

28) Seillan, *op. cit.*, p. 45.

만일 사회가 당신이 묘사한 그대로라면 그건 무너져야겠네요. 네, 저도 사회가 부패했고 뼈가 썩어 들어가며 살점이 떨어지고 있다고 생각해요. 봉대를 감을 수도 치유될 수도 없죠. 그러니 그건 매장해버리고 새로운 것이 생겨날 필요가 있어요. 오직 신만이 그런 기적을 이룰 수 있으시죠.²⁹⁾

성당지기인 Carhaix라는 인물의 입을 통하여 설파되는 종말론적인 전망을 통해서 작가는 모순으로 가득 찬 당대 사회에 대한 자신의 환멸과 증오를 드러내고 있으며, 가톨릭 교리에 의거한 새로운 사회의 건설만이 유일한 희망이라는 입장을 표명하고 있는 듯이 보인다. 전면적인 파괴와 붕괴의 이미지는 이처럼 위스망스에게서의 인식론적, 종교적 차원에서의 단절의 욕구를 반영하고 있다. 실제로 그는 일련의 종교적 체험을 거쳐 가톨릭으로 개종하였고, 1895년 발표된 『출행 *En Route*』에 이은 가톨릭 3부작을 통해 극단적인 신비주의에 경도된 소설가로 변신하기에 이른다. 마지막으로 우리가 앞에서 마지막 문단을 인용한 『제3회인 *L'Oblat*』은 정교분리법으로 인해 교회는 물론 최후의 피난처로 보였던 수도원마저 변질되고 쇠락해가는 상황에서 종교인과 소설가를 절충한 삶의 이상을 더 이상 실현할 수 없다는 절망이 표출된 작품이다. 인생의 마지막 단계에서 위스망스는 다시 한 번 미학적으로나 인식론적으로 막다른 궁지에 몰렸고 불가피하게 새로운 활로를 모색하기 위한 결단을 내려야만 하는 상황에 봉착했기 때문이다. 비록 병마와 죽음으로 실행에 옮길 수는 없었으나 자신의 개종을 부정하고 가톨릭 문학과와의 관계를 청산하고 다시 금 무신론적 탐미주의에서 문학적 영감을 구하는 식의 극단적인 변신을 모색해야만 했던 위스망스의 위기의식은 아나키즘적인 파괴의 이미지를

29) «Si la Société est telle que vous la dépeignez, il faut qu'elle croule! Oui, moi aussi, je pense qu'elle est putréfiée, que ses os se carient, que ses chairs tombent ; elle ne peut être, ni pansée, ni guérie. Il est donc nécessaire qu'on l'inhume et qu'une autre chose naisse. Dieu seul peut accomplir un tel miracle! » (*Là-bas*, Gallimard, 1985, p. 318.)

통해 나타났던 것이다. 이렇듯 위스망스는 미학적 변신을 피하기 위하여 극단적인 자기부정을 강요받게 될 경우, 기존의 모든 것을 백지화하고픈 욕구에 사로잡혔으며 아나키즘적인 이미지들이 이러한 욕구의 표출수단 역할을 하였다고 볼 수 있는 것이다.

2.3. 『거꾸로』와 아나키즘

이상에서 우리는 벨 에포크 시기를 주도한 문학적 흐름인 상징주의에 속한 작가들과 위스망스가 어떻게 아나키즘과 잠시나마 밀월관계를 유지하게 되었으며, 또한 급진적인 혁명의 정치이념을 어떤 방식으로 문학의 영역에서 활용하였는지를 살펴보았다. 이제는 위스망스의 『거꾸로』에 나타나는 아나키즘적 양상을 검토함으로써 왜 이 작품이 세기말 문학에서 아나키즘과 상징주의의 상호관계를 드러낸 대표작 중의 하나가 되는지를 고찰해보기로 한다.

1) 절대자유주의적 공간의 창조

소설의 주인공인 테 제쟁트는 유구한 귀족 가문의 마지막 후손인 삼십세 초반의 청년으로 파리에서의 사교계에 실망과 염증을 느끼고 “세상을 떠나 멀리 떠나 몸을 웅크리고 숨고픈 생각, 은둔지에 칩거하려는 생각”³⁰⁾을 품다가 마침내 파리 근교의 폰트네 오 로즈Fontenay-aux-Roses에 작은 집을 마련하기에 이른다. 몰락한 귀족들과 문인들과의 접촉에서 인류에 대한 경멸과 증오만을 경험한 테 제쟁트에게 폰트네의 저택은 단순한 주거공간을 넘어 그가 꿈꿔온 “세련된 테바이드, 편안한 사막, 끊임 없이 밀려드는 인간들의 바보짓의 홍수로부터 멀리 피신할 수 있을 요동 없고 푸근한 방주”³¹⁾의 구체적인 실재이다. 이 집에서 그는 주인의 눈에

30) «ses idées de se blottir, loin du monde, de ce calfeutrer dans une retraite» (*A Rebours*, p. 85.)

31) «Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise

떠지 않는 데에 익숙한 늙은 하인 부부의 보좌를 받으며 자신이 경멸하는 인류로부터 그를 보호해줄 수 있는 일종의 자발적인 유폐 생활을 시작한다.

외부로부터 받아 볼 편지나 신문, 잡지도 없기에 심지어 우편배달부조차도 방문하지 않는 이 저택의 우선적인 기능은 물론 외부환경과 데 제쥘트를 격리시키는 것이다. 한 평자가 지적했듯이 데 제쥘트의 집은 “무한한 수단들로 그를 괴롭히며 억압하는 적대적인 환경에 맞서는 한 가엾은 남자의 다소간 기발한 투쟁”³²⁾이 펼쳐지는 공간이기 때문이다. 동시에 이곳에서는 데 제쥘트가 자신의 취향과 의지를 아무런 제약 없이 실현시킬 수 있다는 점에서 이 저택은 아나키즘의 이상과 맞닿아 있는 공간이기도 하다. 넓은 의미에서의 아나키즘을 “현재와 같은 국가 또는 정부를 부정하고 개인의 자유와 자치 그리고 자연을 최고의 가치로 세우는 것”³³⁾으로 정의한다면 데 제쥘트의 상상력이 지배하는 이 공간이야말로 아나키즘에서 표방하는 자치와 개인주의가 원칙으로 기능하는 새로운 세계의 모습을 구현하는 것이기 때문이다. 그리하여 위스망스의 소설은 폰트네라는 가상의 공간 안에서 모든 구속에서 해방된 개인의 자유와 자치가 어떻게 실현되며, 당대 사회를 지배하는 부르주아적 질서를 위배하는 다양한 일탈들이 어떻게 시도되는가를 기록한 이야기로서의 면모를 가진다.

데 제쥘트는 폰트네의 저택을 구상함에 있어서 자신만의 독특한 취향과 예술적 이상을 적용함으로써 절대적인 자유의 공간을 창조해내고 있다. 그는 “굵은 곁이 생기도록 눌러 다린 가죽과 강력한 압착기에 걸어 강철판으로 윤을 낸 케이프타운산 가죽을 이용해”³⁴⁾ 마치 책을 장정하듯

humaine》(Ibid., p. 83.)

32) «la lutte plus ou moins ingénieuse d'un pauvre homme contre un milieu hostile qui l'étouffe en le torturant avec d'infinies ressources》(Pierre Citti, *Contre la Décadence*, PUF, 1987, p. 28.)

33) 박홍규, 『자유, 자치, 자연 아나키즘 이야기』, 이학사, 2004, p. 73.

34) «avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par

이 벽을 장식함으로써 자신의 서재가 마치 한 권의 책과도 같은 모습을 띠게 만든다. 마찬가지로 식사를 하는 작은 방의 경우 잘 정돈된 느낌을 주는 서재와는 달리 무질서하고 일시적인 인상을 줄 수 있도록 꾸민다. “반원형의 들보를 갖춘 궁륭으로 된 천장이며, 미국산 소나무로 된 벽과 마루, 배의 측면에 난 현창과 같은 모양으로 내장 나무판에 뚫린 작은 창 등으로 장식된 이 식당”³⁵⁾은 배의 선실을 방불케 함으로써 인물이 그곳에 머무는 짧은 시간 동안에 장거리 여행을 하는 듯한 환상을 맛볼 수 있는 공간으로 만들어 버린다. 그는 여기에 더하여 보들레르의 공감각 개념을 적용하여 미각을 통해 청각적인 감각을 느끼게 하는 “미각 오르간”을 설치한다거나, 빨감을 가지러가는 하녀의 모습을 덜 적대적으로 보이게 하기 위해 수녀복을 입게 하는 등의 방식으로 자신의 변덕과 독특한 취향에 부합하는 자유의 공간을 완성하기에 이른다.

데 제썬트가 창조한 은둔지의 또 다른 특징은 그곳이 자율과 자족의 공간이라는 점이다. “그는 마치 겨울동안 토굴에 웅크린 채 동면하는 짐승들처럼 자신의 몸 자체를 양분 삼아 살고 있었다”³⁶⁾라는 문장에서 드러나듯 이 고독한 개인의 삶을 지탱하는 모든 에너지의 원천은 자기 자신이다. 데 제썬트는 자신이 창조한 소우주를 작동시키기 위한 원료를 외부로부터의 공급 없이 오로지 자신의 내부로부터 충당한다. 폰트네에 서의 그의 칩거 이야기를 채우는 주된 재료는 그의 머릿속에서 되살아나는 과거의 추억들과 상상의 세계에서 펼쳐지는 몽상들이기 때문이다. 하지만 외부로부터의 지원이 없는 한 이러한 자족성은 유한한 것일 수밖에 없다. 그리하여 칩거가 지속될수록 그의 신경증이 악화되고 종국에는 생사의 기로에까지 이르는 것은 이 공간이 지닌 자족성의 한계를 비유적으

de fortes plaques d'acier, sous une puissante presse》(A Rebours, p. 94.)

35) 《Cette salle à manger ressemblait à la cabine d'un navire avec son plafond voûté, muni de poutres en demi-cercle, ses cloisons et son plancher, en bois de pitchpin, sa petite croisée ouverte dans la boiserie, de même qu'un hublot dans un sabord》(Ibid., p. 99.)

36) 《Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l'hiver》(Ibid., p. 169.)

로 드러내주는 대목이다. 소설의 후반부에 이르러 전신쇠약에 빠진 데 제췘트는 하인이 내민 거울에서 자신의 것이라고 알아볼 수 없는 몰골을 발견하며 경악에 빠진다. “병이 난 이후 하인이 다듬어주지 않은 머리와 수염은 쭉 들어간 얼굴과 털이 비죽비죽 솟은 이 해골 같은 두상”에서는 “열에 들뜬 광채로 불타고 있는 커다랗고 멀건 눈”³⁷⁾만이 처절하게도 생명의 신호를 발하고 있을 따름이다. 풍트네에서 실현된 자율과 자치의 이상은 실제로는 그것을 회구한 개인의 희생과 소멸을 전제로 하는 자기 파괴적 속성을 지니고 있었던 셈이다.

마지막으로 데 제췘트가 건설한 은둔의 장소는 기존의 자연 개념을 위반하는 인위적인 질서가 지배하는 일탈의 공간이다. 소설의 초입에서 “자연은 이제 그 시효를 다하였다”³⁸⁾라는 천명과 함께 데 제췘트는 부르주아 사회의 인식론과 학문의 핵심 근거인 ‘자연(la Nature)’를 거스르는 다양한 주장을 펼쳐나간다. 그가 보기에 인공적인 것이야말로 자연이 제공하는 확실성과 무미건조함을 능가하는 진정한 아름다움의 원천이다. 또한 부르주아 사회가 옹호하는 소위 ‘자연적 질서(ordre naturel)’란 실상 개인을 억압하는 것이기에 그것을 ‘거꾸로(à rebours)’ 거스를 때에 비로소 진정한 의미에서의 자유를 획득할 수 있다. 이러한 입장에서 그는 통상 이층에 주인이 거주하고 하인들이 아래층에 거주하는 일반적인 관행에 역행하여 하인 부부를 위층에 거주케 하고, 인간이 만든 증기기관차를 미의 정수로 찬양하며, 기괴한 생김새를 지닌 열대 화초들을 수집할 때에는 “조화를 흉내내는 생화”³⁹⁾를 선별의 원칙으로 삼는 기행을 통하여 자연에 역행하는 주관적인 자연의 우위를 일관되게 입증해보이려 노력했던 것이다. 이러한 일련의 일탈의 정점은 “양분 관장기(le lavement

37) «ses cheveux et sa barbe que le domestique n'avait plus taillés depuis la maladie, ajoutaient encore à l'horreur de la face creuse, des yeux agrandis et liquoreux qui brillaient d'un éclat fébrile dans cette tête de squelette, hérissée de poils.» (*Ibid.*, p. 330.)

38) «la nature a fait son temps» (*Ibid.*, p. 103.)

39) «il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausse.» (*Ibid.*, p. 187.)

nourrissant)⁴⁰⁾의 일화이다. 신경증 치료를 위해 소화제를 넣은 관장기로 하루 세 차례 시술을 하도록 한 의사의 처방이 성공을 거두자, 데 제썅트는 회심의 미소를 짓지 않을 수 없었다. 왜냐하면 이처럼 거꾸로 이루어지는 양분섭취 방식이야말로 “자신이 창조한 존재방식을 완성하는 사건”이자 “인공적인 것으로 향하는 그의 취향이 최고도로 실현된 것”이며, 인간이 자연을 거슬러 범할 수 있는 “최후의 일탈 행위”일 것이기 때문이다.⁴¹⁾

2) 사회제도의 비판과 전복

보들레르나 플로베르와 마찬가지로 위스망스는 권위적이고 편협한 취향으로 예술을 압살하는 부르주아 사회를 혐오하고 경멸한 작가이다. 그는 『거꾸로』에서 주인공인 데 제썅트로 하여금 1880년대 프랑스 사회를 지배하는 주요 제도들을 비판하도록 함으로써 자신의 반감과 분노를 투사하고 있다. 데 제썅트는 “구레나룻에 배가 불룩한 부르주아들, 콧수염을 기르고 마치 성유물인 양 법관과 군인의 두상을 이고 다니는 정장한 사람들”을 먼발치에 보는 것에서 “인간의 얼굴에 대한 공포심”과 모욕감을 느낄 정도로 부르주아지에 대한 깊은 혐오감을 지닌 인물이다.⁴²⁾ 그의 인간혐오증에 가까운 대인 기피증은 실상 근본적으로 공존과 상생이 불가능한 이들에 대한 적대감에서 비롯된 것이다.

오로지 협잡과 금전에만 집착하고 무능한 정신들의 저열한 오락거리인 정치에만 민감할 따름인 상인들의 편협한 두뇌에는 너무도 고질적인 어리석음, 그가 품고 있는 생각들에 대한 너무도 강한 혐오, 문학과 예술 등 그가 사랑하는 모든 것에 대한 너무도 강한 멸

40) *Ibid.*, p. 332.

41) «cet événement qui couronnait, en quelque sorte, l'existence qu'il s'était créée» ; «son penchant vers l'artificiel avait maintenant [...] atteint l'exaucement suprême» ; «la dernière déviation qu'on pût commettre» (*Ibid.*, p. 333.)

42) «des bourgeois ventrus, à favoris, et des gens costumés, à moustaches, portant, ainsi que des saints-sacrements, des têtes de magistrats et de militaires» ; «son horreur s'était encore accrue, de la face humaine» (*Ibid.*, p. 106.)

시가 뿌리 깊게 고착되어 있는 것을 직감적으로 알아챌 수 있었으므로 데 제쥬트는 격분하여 집으로 돌아와서는 문을 걸어 잠그고 책에 파묻혔다.⁴³⁾

따라서 데 제쥬트가 보기에 이처럼 저열한 존재들에 의해 지배되는 사회적 제도들 역시 개인의 행복을 보장하기 보다는 그를 억압하고 구속하여 불행에 이르게 하는 수단이다. 집권자들이 자랑스레 선전하는 교육제도, 즉 “연민을 가지고 결정적으로 가난한 자들의 눈을 멀게 하는 대신, 그들이 자신들 주변에서 온당치 않게도 훨씬 너그러운 운명들, 훨씬 더 잘 다듬어지고 신랄하여 결과적으로는 한층 탐나고 소중한 쾌락에 억지로라도 눈을 크게 뜨게 하려고 갖은 수를 다 쓰는 보편적 교육”⁴⁴⁾은 결국 정신적인 고통을 일깨우고 증오의 싹을 틔우는 부조리한 제도일 따름이다. 마찬가지로 군대는 “자유와 진보라는 미명 하에” “인간의 비참한 조건을 한층 악화시키는 수단”⁴⁵⁾이다. 그것은 애국심을 빌미삼아 멀쩡한 개인을 끌어내 요란한 제복을 입혀 우둔한 노예로 만들기에 불합리한 제도이다. 나아가 군대의 궁극적 목표가 “교수대에 매달릴 위험 없이 자신의 이웃을 죽일 수 있도록 만드는”⁴⁶⁾ 것이므로 개인의 윤리 자체를 짓밟는 패륜적이고도 악마적인 제도이기도 하다. 마지막으로 부르주아 사회

43) «Il flairait une sottise si invétérée, une telle exécution pour ses idées à lui, un tel mépris pour la littérature, pour l'art, pour tout ce qu'il adorait, implantés, ancrés dans ces étroits cerveaux de négociants, exclusivement préoccupé de filoteries et d'argent et seulement accessibles à cette basse distraction des esprits médiocres, la politique, qu'il rentrait en rage chez lui et se verrouillait avec ses livres.» (*Ibid.*, pp. 106-107.)

44) «l'instruction universelle qui [...] s'ingénie, au lieu de crever définitivement et par compassion les yeux des misérables, à les leur ouvrir tout grands et de force, pour qu'ils aperçoivent autour d'eux des sorts immérités et plus cléments, des joies plus laminées et plus aiguës et, par conséquent, plus désirables et plus chères.» (*Ibid.*, p. 167.)

45) «Sous prétexte de liberté et de progrès, la Société avait encore découvert le moyen d'aggraver la misérable condition de l'homme.» (*Ibid.*, p. 283.)

46) «tout cela pour le mettre à même d'assassiner son prochain, sans risquer l'échafaud» (*Ibid.*, p. 283)

의 근간인 가족에 대한 데 제썬트의 비판은 한층 더 독설로 넘쳐나고 있다. 그는 결혼의 폐단을 지적하면서 거짓된 애정에 충실하기 보다는 차라리 매춘을 통한 성욕의 충족을 권장하거나, 아이의 출산이 결국 인류를 불행으로 몰아가는 원인이라고 주장하기도 한다.

이처럼 사회제도에 대한 비판들이 소설 전체에 분산되어 있음에 반해, 소설의 6장에서는 사회를 전복하기 위해 주인공이 몸소 시도했던 두 건의 '반사회적 테러'에 대한 일화가 연이어 소개되고 있다.⁴⁷⁾ 그 첫 번째는 가족의 해체와 파괴를 앞당기기 위한 음모로 요약할 수 있는 일화이다. 데 제썬트는 데기랑드라는 친구가 결혼식 의향을 밝혀오자 그 가정이 결국 파멸에 이르게 될 것임을 뻔히 알면서도 친구가 결심하도록 격려해준다. 그가 이 결혼에 찬성한 단 하나의 이유는 그의 친구가 약혼녀의 요청으로 원형의 아파트에서 신접살림을 차리게 된다는 사실이었다. 즉 데 제썬트는 집의 모양에 맞추어 둥글게 만들어진 가구들로 인해 두 배의 비용이 들 것이며, 낭비벽이 있는 아내 때문에 집세가 싼 네모난 아파트로 이사를 갈 수밖에 없을 것이기 때문에 결국 두 사람의 금슬은 아귀가 맞지 않아 삐걱거리며 흔들리는 곡선형 가구들처럼 흔들리다 무너질 것임을 정확하게 예측했던 것이다. 이처럼 자신이 결합을 도운 가정이 파국에 이른 결과를 회상하는 데 제썬트는 오랫동안 치밀하게 음모를 꾸민 끝에 마침내 성공을 거둔 전략가로 묘사된다. 동시에 “내 전투 계획이 정확했어”⁴⁸⁾라고 만족감을 표하는 이 데카당의 모습은 어느덧 사회를 겨냥한 테러에 성공한 아나키스트의 이미지로 변모하고 있는 것이다.

두 번째 일화는 사회의 질서를 교란하는 도둑, 나아가 살인자를 양성하려는 시도에 관한 일화이다. 데 제썬트는 우연히 길에서 만난 가난한 소년인 오귀스트 랑글루아를 최고급 매음굴로 데려가서는 감히 엄두도

47) 그는 『출간 20년 후에 붙인 서문』에서 ‘살인하지 말라’는 십계명의 번호와 우연히도 일치하는 이 “끔찍한 6장”을 좀 다르게 써야 한다고 술회하고 있는데, 이는 이 부분이 노골적으로 아나키즘을 지향한 것에 대한 부담감의 소산으로 해석할 수 있다.

48) 《Mon plan de bataille était exact》 (A Rebour, p. 163.)

낼 수 없었던 육체의 향락에 맛을 들이게 한다. 그의 복안은 보름에 한 번씩 랑글루아가 쾌락을 누릴 수 있도록 해주면 몇 달이 지난 후에는 소년이 쾌락에 중독이 되어 헤어나지 못하리란 것이다. 이때를 기다려 매 음굴 포주에게 주던 지원을 끊어버리면 소년은 육욕을 채우기 위해 도둑질을 하게 되고 결국은 남의 지갑을 털다가 살인까지도 저지르기에 이를 것이다. 이러한 전략으로 데 제쟁트는 자신의 능력 범위 안에서 “우리를 착취하는 흉측한 사회에 대해 또 하나의 망나니, 또 하나의 적을 만드는 데에 기여”⁴⁹⁾할 수 있게 될 것이다. 비록 이러한 음모에 차질을 빚을지도 모를 다양한 방해요소들을 빈틈없이 검토하지 못한 까닭에 데 제쟁트의 반사회적 ‘테러’는 성공에 이르지 못하였지만, 그의 시도 자체는 아나키즘에서 추구하는 “행동에 의한 선전” 투쟁과의 유사성을 인정받을 수 있을 것이다. 그리하여 다소 회극적으로 서술된 이 실패한 테러(교사)는 “기존 질서의 종말을 앞당기기 위한 시도의 일부”⁵⁰⁾로서의 의의를 지니게 되는 것이다.

3. 결론

우리는 이 글에서 19세기말 프랑스 사회를 폭탄과 테러에 대한 공포로 몰아넣었던 아나키즘이 상징주의 작가들과 지니는 연관성을 우선 조명하고, 이어서 위스망스의 『거꾸로』에 나타난 아나키즘적 요소들을 고찰해 보았다.

위스망스를 포함하여 세기말 작가들은 변혁과 단절의 이념이던 아나키

49) «J'aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gremlin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne.» (*Ibid.*, p. 166.)

50) «For des Esseintes, Auguste Langlois is one part of his attempt to help speed the end of the existing order.» (Richard Shryock, «Ce Cri rompit le cauchemar qui l'opprimait : Huysmans and the Politics of *A Rebours*», *The French Review*, Vol. 66, no2, December 1992, p. 247.)

즘에서 자신들이 회귀하였던 문학적 쇄신에 필요한 개념들을 발견하였고 아나키즘의 대의명분을 적극적으로 옹호하였다. 하지만 개인의 주도, 권위에 대한 도전, 극단적인 수단의 활용 등의 공통점들이 상징주의와 아나키즘의 밀월에 원인을 제공했다면, 양자의 궁극적인 지향점의 차이는 결국 그러한 밀월이 오래 지속되지 못한 이유가 되고 있다. 절대자유주의적 활동가들이 실질적인 행동을 통한 기존 질서의 물리적 파괴에 몰두하였던 반면, 상징주의 문학가들은 문학 텍스트 내에서의 혁신적인 형식과 내용의 도입을 통한 미학적인 혁명을 꿈꾸고 있었기 때문이다. 물론 이처럼 '오해'에서 비롯된 짧은 동행에 대해 전적으로 무의미한 것이었다는 평가를 내릴 수만은 없을 것이다. 상징주의자들과 아나키스트들은 상호적인 공조를 통해 한편에서는 문학의 모습을 근본적으로 뒤바꿀 이론적 개념들을 흡수할 수 있었고, 다른 한편에서는 폭넓은 대중을 향한 효과적인 선전을 이뤄낼 수 있었기 때문이다. 이러한 과정은 벨 에포크와 그에 이어진 시기의 문학적 실험들이 지닌 전위적인 속성을 이해할 수 있게 하는 요소이기도 하다.

우리는 위스망스가 산문 영역에서의 상징주의자라는 전제에서 출발하여 세기말과 벨 에포크 공간에서 위스망스가 차지하는 위치를 가늠해보려고 하였다. 우리가 확인할 수 있었던 것은 아나키즘에 대한 태도에 있어서 위스망스는 대다수의 상징주의자들과 마찬가지로 문학적 표현 혹은 미학적 쇄신에 더 많은 관심을 가지고 있었다는 사실이다. 더욱이 그는 비교적 초기작에서부터 말기작에 이르기까지 꾸준히 아나키즘적 이미지들을 활용하고 있는데, 이는 미학적, 사상적 변신을 위한 극단적인 단절의 필요성과 연관된 것으로 보인다. 『거꾸로』의 분석을 통해서 드러나는 점은 위스망스가 다른 상징주의자들에 비해서 비교적 이른 시기에 아나키즘의 이상을 자신의 작품에서 소화해냄으로써 세기말 문학의 미학적 쇄신을 향한 여정을 앞에서 이끌었다는 사실이다. 데 제썩트라는 인물의 존재는 상징주의 미학에 대해 망설이던 시인들에게 확신을 불어넣어주었고, 이 인물이 실현불가능해 보이던 이상을 잠시나마 현실로 만들 가능성

을 제시함으로써 상징주의자들은 한결 야심찬 이상을 향해 도전할 용기를 얻었던 것이다. 이처럼 위스망스의 작품이 뒤이은 세대의 문인들에게 미친 영향력은 상징주의자들에게로만 국한된 것 같지는 않다. 왜냐하면 20세기 문학적 혁명을 지향하며 초현실주의 운동을 주도했던 앙드레 브르통 역시 “위스망스는 비길 데 없는 통찰력으로 현대적인 감수성을 지배하게 될 법칙들의 대부분을 빠짐없이 표현하였다”⁵¹⁾라는 말로 경의를 표하고 있기 때문이다. 결국 위스망스가 아나키즘에서 추출한 도발과 저항, 부정의 정신은 19세기의 종점이던 벨 에포크를 넘어 20세기로까지 연결되는 확산력을 지니고 있었던 것이다.

51) «Huysmans, avec une clairvoyance sans égale, ait formulé de toutes pièces la plupart des lois qui vont régir l'affectivité moderne.» (André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 191.)

참고문헌

〈텍스트〉

Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, préface de Marc Fumaroli, coll. «Folio», Gallimard, 1977.

〈연구서 및 논문〉

Aubéry (Pierre), «L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme», *Le Mouvement social*, no 69, octobre-décembre, 1969.

Azéma (Jean-Pierre) et Winock (Michel), *La Troisième République*, Calmann-Lévy, 1976.

Baldick (Robert), *La vie de J.-K. Huysmans*, Denoël, 1958.

Breton (André), *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

Cogny (Pierre), *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet, 1953.

Coquio (Catherine), «Le soir et l'aube : Décadence et anarchisme», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre, 1999.

Deffoux (Léon), *J.-K. Huysmans sous divers aspects*, Les Editions Crés, 1927.

Durand (Pascal), «〈La destruction fut ma Béatrice〉 : Mallarmé ou l'implosion poétique», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre, 1999.

Eisenzweig (Uri), «Poétique de l'attentat : anarchisme et littérature fin-de-siècle», *Revue d'Histoire littéraire de la France*,

- juillet-septembre, 1999.
- Glaudes (Pierre), «〈Noces Barbares〉 : les écrivains de la Belle époque et l'anarchisme», in *Littérature et anarchie*, textes réunis par Alain Pessin et Patrice Terrone, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Maitron (Jean), *Le Mouvement anarchiste en France*, T.1 (dès origines à 1914), Gallimard, 2007.
- Maricourt (Thierry), *Histoire de la littérature libertaire en France*, Albin Michel, 2012.
- Marquèze-Pouey (Louis), *Le Mouvement décadent en France*, PUF, 1986.
- Mayeur (Jean-Marie), *La Vie politique sous la Troisième République (1870-1940)*, Editions du Seuil, 1984.
- Monférier (Jacques), «Symbolisme et Anarchie», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin, 1965.
- Pelletier (Philippe), *L'Anarchisme*, Le Cavalier Bleu, 2010.
- Préposier (Jean), *Histoire de l'anarchisme*, Fayard, 2012.
- Reclus (Elisée), *L'Anarchie*, Mille et Une Nuits, 2009.
- Seillan (Jean-Marie), *Huysmans : politique et religion*, Editions Classiques Garnier, 2009.
- Shryock (Richard), «Ce Cri rompit le cauchemar qui l'opprimait : Huysmans and the Politics of *A Rebours*», *The Frenche Review*, Vol. 66, no2, December 1992.
- Weber (Eugen), *Fin de siècle La France à la fin du XIXe siècle*, traduit par Philippe Delamare, Fayard, 1986.
- 박홍규, 『자유, 자치, 자연 아나키즘 이야기』, 이학사, 2004.
- 장 프레포지에, 『아나키즘의 역사』, 이소희, 이지선, 김지은 역, 이룸, 2003.

〈Résumé〉

La critique sociale dans *A Rebours* et l'anarchisme

RYU Jinhyun
(Université Sangmyung)

«Eh! croule donc, société! meurs donc, vieux monde! s'écria des Esseintes». Cette phrase de la dernière partie d'*A Rebours* exprime le désespoir et la colère du héros obligé de retourner à la société parisienne. Or, n'aurait-elle point de valeur politique? Peut-on situer ce roman dans l'histoire politique et idéologique de la fin du 19^e siècle? Intrigué par ces questions, nous nous proposons, dans cette étude, d'examiner quelques aspects de ce roman qui semblent étroitement liés au mouvement anarchiste.

Avant d'analyser la critique sociale chez des Esseintes, nous avons commencé par nous pencher sur l'adhésion massive, même si provisoire, que l'anarchisme a pu recueillir auprès des symbolistes. En découvrant dans cette idéologie révolutionnaire et subversive les idées utiles pour l'innovation littéraire à laquelle ils aspiraient, de nombreux poètes symbolistes défendaient la cause anarchiste par leurs écrits publiés dans des revues littéraires et politiques ; refus de toute l'autorité, initiative de l'individu, utilisation des démarches extrêmes, tels sont les éléments essentiels qui les dirigeaient vers l'anarchisme. Cependant, cette lune de miel n'a été que de courte durée, car les poètes s'intéressaient surtout à la révolution esthétique

avec les termes révolutionnaires, tandis que les militants anarchistes cherchaient à changer le monde par la violence et la destruction. A la différence de ces derniers qui s'efforçaient d'exploser la vieille société, les premiers ne s'attachaient qu'à provoquer «l'implosion» littéraire.

Chez Huysmans, nous avons pu constater un rapport similaire avec l'anarchisme. Même si l'on peut trouver constamment des évocations de l'anarchisme dans ses romans et ses correspondances, Huysmans se contentait, lui-aussi, d'utiliser les expressions et les images anarchistes pour manifester la nécessité d'une innovation esthétique. D'ailleurs, il est intéressant que la présence de ces images semble un certain lien avec le désir ou la tentation de la table rase chez Huysmans ; chaque fois qu'il était obligé d'effectuer une rupture sur le plan esthétique ou épistémologique, il avait recours aux images anarchistes pour justifier ses changements de cap à venir.

L'analyse d'*A Rebours* nous a permis de constater deux aspects ayant rapport avec l'anarchisme. D'abord, des Esseintes réussit à créer un espace libertaire où règne la primauté de son moi libéré de toutes les contraintes sociales. Ensuite, il tente à sa manière de détruire les institutions sociales à travers deux épisodes de complots antisociaux. C'est ainsi qu'il est devenu un modèle imaginaire de l'homme révolté pour les écrivains symbolistes. Parallèlement, la représentation de l'esprit contestataire semble constituer une partie importante de l'influence que Huysmans a pu exercer non seulement sur les symbolistes, mais aussi sur les écrivains d'avant-garde du 20e siècle.

주 제 어 : 벨 에포크, 상징주의, 아나키즘, 위스망스, 『거꾸로』, 절대 자유주의적 공간, 사회제도의 비판, 아나키즘적인 테러

172 ■ 2014 프랑스문화예술연구 제47집

Mots clés : Belle Epoque, Symbolisme, Anarchisme, Huysmans, A
Rebours, Espace libertaire, Critique des institutions
sociales, Attentat anarchiste

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

프랑스 계몽주의 시대 리베르탱 소설의 걸작 : 디드로의 『입 가벼운 보석들 *Les Bijoux indiscrets*』*

정 상 현
(숙명여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------|----------------|
| 1. 서론 | 4. 교육과 자아의 자율성 |
| 2. 외설의 이면과 철학 | 5. 결론 |
| 3. 쾌락과 풍자 | |

1. 서론

프랑스 18세기의 소설장르는 모든 서적에 대한 사전검열 등 불합리한 문학적 환경 속에서도 비약적으로 발전하였다. 1700년에서 1750년까지 근 천종에 이르는 다양한 소설이 발표되었고, 그 후반기에는 이보다 두 배 이상의 소설이 출판되었다. 이 가운데 대중적인 성공을 거둔 작품도 상당수에 이르렀다¹⁾.

* 본 연구는 숙명여자대학교 2013학년도 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

본 논문은 2013년 한국불어불문학회 동계학술대회 발표문을 수정 보완 한 것임.

1) Cf., Jacques Rustin, *Le Vice à la mode*, p. 20. 예를 들면, Onze éditions pour *Les Confessions du comte de **** de Duclos paru en 1741, douze pour *l'Histoire de Dom Bougre, Portier des Chartreux* de Gervaise de Latouche en 1745 ou encore

18세기 전반기에 비교적 널리 읽힌 소설들은 당시 대중의 취향을 반영한 작품들이었다. 그러나 그들의 소설적 취향은 탄탄한 형식과 스토리를 기반으로 한 작품의 완성도에 기대었다기보다는 인간의 감각을 자극하는 이른바 외설소설로 분류된 작품들에 맞추어져 있었다. 당시 소설을 쓰겠다는 작가들이 상업적 성공을 거두기 위해서는 이들의 취향을 외면해서는 안 되었다. 디드로도 그의 첫 소설이자 리베르탱 소설로 분류되는 『입 가벼운 보석들』(1748)을 집필할 당시 이러한 시대적 분위기를 따를 수밖에 없었다. 그의 딸인 방뉘 부인의 『회고록』(1830)은 이 소설의 탄생 배경을 이렇게 전하고 있다. “크레비용의 소설들이 유행하고 있었다. 아버지는 퀴지의 부인과 형식이 자유로운 작품들을 쓰는 방식에 대해서 이야기를 나누었다. 문제는 자유정신이 취향의 구실을 할 (...) 재미있는 발상을 찾는 것이라고 아버지는 말했다. 그녀는 그가 그런 장르의 것을 쓸 수 없을 것이라고 했다. 보름 후에 그는 그녀에게 『입 가벼운 보석들』과 금화 오십 루이를 가져다주었다”²⁾. 당시 세간의 관심을 끌었던 크레비용 혹은 크레비용 류의 소설들은 이른바 외설서적으로 분류된 작품들이었다. 그러나 이런 종류의 소설들은 미풍양속을 해치는 음란한 내용, 즉 기존의 사회질서를 파괴하고 풍속을 어지럽힌다고 판단되는 책으로

dix éditions pour *Thérèse Philosophe* attribué à Boyer D'Argens et publié en 1748.

(<http://lesenlivres.forumgratuit.org/t26-le-roman-libertin>)

2) *Mémoires de Mme de Vandeul, Oeuvres complètes*, t. I, édition critique et annotée, dirigée par Jean Fabre, Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot, Paris, Hermann (Après la mort de Jean Fabre, l'édition a été désignée sous le sigle DPV et dénommée Edition H. Dieckmann-J. Varloot), 1975, p. 20. 자신을 찬미했던 두 젊은 독일인 앞에서 그가 했던 변론성 말로 이 소설의 기원의 증거를 더해보자. “나는 『입 가벼운 보석들』이라는 아주 추한 책을 썼다. 나는 부분적으로나마 그것에 대한 사과를 구할 수 있다. 나에게는 정부가 있었다. 그녀는 나에게 금화 오십 루이를 요구했고 나는 한 푼도 없었다. 그녀는 보름 내로 이 돈을 주지 않으면 나를 떠나겠다고 위협했다. 그래서 나는 대부분의 우리 독자들의 취향에 맞춰서 이 책을 집필했다. 나는 이것을 서점에 가져다주었고, 서적상은 나에게 금화 오십 루이를 주었으며, 나는 애인의 치마폭에 그것을 던졌다”(E. Heier, *L. H. Nicolay (1737-1820) and His Contemporaries*, La Haye, Nijhoff, 1965, p. 77 ; Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, DPV, t. III, p. 6에서 재인용. 강조는 필자).

지정되어 대부분 금서로 규정되었다³⁾. 이 금서의 작가들이 그 내용을 통해 전하려는 메시지가 무엇이든 간에 이러한 서적들은 단순히 음란하고 경박하다는 이유만으로 동시대와 19세기 비평가들의 혹독한 비판을 면치 못했다. 이러한 홀대로 인해 ‘외설 문학서’로 인정된 서적들과 그 작가에 대한 조명은, 그 문학적 중요성에도 불구하고, 자연스럽게 등한시될 수밖에 없었다. 그 결과 프랑스에서도 20세기 후반에 와서야 이 ‘외설서’들에 대한 옹호와 의의를 학술적으로 접근함으로써 그 복권이 시도되었다⁴⁾.

우리의 논의의 대상인 『입 가벼운 보석들』과 관련하여 리베르탱의 관점에서 그 의의를 이야기하였던 여러 언급들 가운데 가장 간명하고 포괄적인 것을 고른다면 리베르탱 소설 중 “유일한 걸작”이라는 평을 내린 앙리 쿨레의 다음과 같은 정리일 것이다 : “아주 노골적인 일화, 외설적인 언동, 풍자적 인물, 미학적 혹은 철학적 논의가 집적된 부정형의 소설 ; 그래도 역시 소설인 이 작품은 시적감흥, 창조적 리얼리즘, 유쾌한 이야기를 입은 진지한 생각을 통해 라블레의 소설을 되살리고 있다 ; 이 소설과 함께 리베르탱 소설이 절정에 이른다. 디드로의 강한 상상력과 기질은 비주류 장르의 규칙 속에 매어 있을 수 없었다”⁵⁾.

이야기의 관능적 즐거움과 계몽주의 시대의 합리성을 동시에 추구하면서, 작가의 기질을 잘 표현하고 있는 “시적감흥”을 통해 그만의 문학, 철학, 미학 사상의 현재와 전망까지 포함하고 있다는 의미로 풀이될 수 있겠다. 여기에 디드로 산문의 미적 특성이라고 할 수 있을 “부정형”의 형식까지 더해져 이 소설은 리베르탱 소설쓰기의 평범한 관례의 범주를 뛰어넘고 있다. 한 마디로 이 소설이 걸작이 될 수 있는 이유는 무엇보다도 내용이 지닌 독창성과 이 내용과 형식이 조화를 이룬 그 체계에

3) 여기에 대해서는, 주명철, 『서양금서의 문화사』, 서울, 도서출판 길, 2006, p. 281-308 ; 로제 샤프티에, 『프랑스 혁명의 문화적 기원』, 백인호 옮김, 서울, 일월서각, 1998, p. 109-144 참조.

4) 그 연구에 대해서는 참고문헌을 참조할 것.

5) Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, p. 387.

기초한다. 작가의 구상으로 형성된 소설의 소재와 이를 담아내는 그릇이 적절하고 효과적으로 결합하였을 때 걸작이 탄생된다고 말할 수 있겠는데, 『입 가벼운 보석들』은 풍부한 내용과 뛰어난 기술력이 합쳐진 즉, 하드웨어와 소프트웨어가 모두 훌륭한 작품이라고 할 수 있다. 따라서 우리의 연구는 이 작품의 내용과 형식이 조화를 이루는 방식의 탐구 즉, 이 리베르탱 소설의 제재인 외설, 철학, 풍자, 연애, 교육, 성 풍속 등의 내용이 어떤 독창성을 지니고 있으며, 그것들이 보석의 말하는 현상을 파헤친다는 구실인 소설의 형식과 어떻게 적절하고 훌륭하게 소통하고 있는가를 밝힐 것이다.

2. 외설의 이면과 철학

리베르탱 장르는 그 광범위한 의미 영역 때문에 비평가들 사이에서는 언제나 꺾끄러운 연구대상으로 여겨져 왔던 것이 사실이다. 리베르탱이란 어휘의 의미는 시대적 쓰임새에 따라 달랐고, 그 쓰임새에 따라 분류된 리베르탱 장르에 속해 있는 여러 작품들의 경우를 놓고 각 연구자마다 내놓는 정의는 그 울타리의 정확한 부재로 인하여 때로는 미묘하고 때로는 헤아리기가 쉽지 않다. 리베르탱이라는 말의 정체는 분명하지만 차후의 연구에 의해 밝혀질 것이 여전히 존재한다는 뜻이다. 하지만 차후의 연구가 리베르탱에 대해 진행되어 온 연구의 지식체계 전체를 송두리째 뒤엎게 되는 것은 아니다. 그것은 아마도 대개의 경우 기존 지식에 덧붙여지는 또 하나의 지식에 그칠 것이다. 왜냐하면 리베르탱에 대한 기존지식을 전복하고 무화시킬 뿐만 아니라 이 용어에 대해 다른 시선을 열어주기에는 지금까지의 연구가 비교적 넓이와 깊이에 있어서 그 짜임새를 잘 유지하고 있기 때문이다.

본 연구가 이 어휘에 새로운 의미를 부여하려는 시도는 따라서 본 연

구의 범위를 넘어서는 일이며 그 의도에도 맞지 않는다. 그렇다고 해서 그 의미에 대한 최소한의 설명도 없이 리베르탱 소설을 분석하는 것은 불합리하다고 생각하기 때문에, 18세기에 가장 잘 부합하는 의미를 소개하고 참조하는 것으로 그치겠다. 우리의 관점에서, 1680년에서 1750년까지의 여러 사전에 소개된 이 어휘의 역사적 의미를 세 가지 층위에서 정의한 장 피에르 스텐(Jean-Pierre Seguin)의 정리가 가장 적절한 것이라고 생각된다 : “특히 성적 영역의 도덕적 규율에서 벗어난 자들을 리베르탱이라고 한다. 교단(敎團)의 사상과 신앙의 규율을 공공연하게 거부하는 자들을 리베르탱이라고 한다. 정치적, 사회적인 독립과 행위의 독립을 표명하는 자들을 리베르탱이라고 한다”⁶⁾.

『입 가벼운 보석들』의 여인들은 보석들의 수다를 “육체의 권리 선언”⁷⁾이란 전투적인 표현으로 귀결시킨 자크 뤼스탱의 분석대로라면 가히 이러한 정의에 부합하는 존재들로 규정할 수 있다. 그들은 성의 영역에서 사회와 종교가 명령하는 윤리적 질서에 생각과 말과 행위로 균열을 내고 결국 자신들의 육체적 욕망을 금기와 성적 터부로부터 해방시키려고 했던 자들이었기 때문이다. 그러나 그들이 자신의 가슴을 대놓고 표현한 것은 아니었다. 그들은 여전히 남성의 욕망의 대상, 사냥감이었으며 그래서 싸움이 불평등하다는 것을 알고 있었다. 그들의 의도를 폭로하는 보석들의 수다가 두렵기만 했으며, 심지어 “입마개”⁸⁾를 그 예방책으로 사용하기도 한다. 속수무책의 끝없는 보석들의 폭로에, 여인들은 풍속의 타락과 퇴폐의 주범이라는 오명을 뒤집어쓰게 된다⁹⁾. 자신의 개인적 존재감을 오로지 사회적 존재감의 결합을 통해서만 찾을 수 있는 여인들의

6) Jean-Pierre Seguin, 《Les Bijoux indiscrets, discours libertins et roman de la liberté(Approche lexico-stylistique)》, dans *Eros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Études rassemblées par F. Moureau et A.-M Rieu, Paris, Champion, 1984, p. 41.

7) Jacques Rustin, *Les Bijoux indiscrets*, Préface de J. Rustin, Paris, Eds. Gallimard (Folio), 1981, p. 7-33.

8) *Cf.*, 제 1권 16장

9) *Cf.*, 제 2권 1장

운명을 바꿀 수 있는 것은 그러한 그들의 존재론적 자각뿐이다. 이제 그들에게 존재는 본질에 선행한다. 본질은 존재의 발전과정에서 정의될 뿐이다. 그들은 사회적 가면을 벗어던진다. 사회가 외설 - 일반적인 공중도덕에 어긋나는 언행 -이라고 규정한 그들의 성적관능의 추구는 인간의 진실, 자연이 준 본능의 실천으로 정리된다. 미르조자의 처소에 모인 궁정 여인들 중 하나가 이렇게 선언한다.

모든 것을 다 고려해 보니, (...)한 여자의 연애 행각이 폭로되어야 한다면, 애인보다 보석을 통하는 게 더 낫겠네요.” (...)왜냐하면 정부(情夫)는 보통 입 짝 인간이 되기 전에는 불만에 차서, 그 때문에 상황을 과장하면서 분풀이할 생각에 사로잡히는 반면, 보석은 흥분됨이 없이 말하고 진실에 사족을 붙이지 않는다는 사실을 유념하셔야 되니까 그렇다는 겁니다.¹⁰⁾

보석의 말은 진실 이상도 이하도 아니기 때문에 여인들은 더 이상 평판의 상실을 두려워하지 않는다. 그 여인들이 한 일을 숨기고 감추는 일은 속박의 굴레에 또 다른 표현일 뿐이다. 사회가 제도적 구도로 쳐놓은 여인들의 수동성은 자율성에 압도당한다. “대개의 여자들이 뇌일혈보다는 불명예를 선호했다. 여자들이 뇌일혈로 죽는다는 말이 나돌았다. 그래서 여자들은 입마개를 거부했다. 보석들이 말하게 내버려두었고, 누구도 그 때문에 죽지 않았다”¹¹⁾. 심리적 갈등 상황을 완전히 벗어난 것은 아니지만, 이 리베르탱들은 이렇게 도전하고 있다. 성적 자유에 대한 욕망을 실현하기 위한 이러한 도전은 이 리베르탱들이 제도의 타자임을 증거하는 것이다. 그들이 제도의 타자인 것은 그들의 본성이 그 제도를 꺾어

10) Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets, Oeuvres complètes*, t. III, édition critique et annotée, dirigée par Jean Fabre, Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot, Paris, Hermann (Après la mort de Jean Fabre, l'édition a été désignée sous le sigle DPV et dénommée Edition H. Dieckmann-J. Varloot), 1978, p. 52 ; 『입 짝 보석들』, 드니 디드로/정상현 옮김, 서울, 고려대학교 출판부, 2007, p. 41.

11) *Ibid.*, p. 89 ; 『입 짝 보석들』, p. 93.

을 수 없었기 때문이다. 종교적 사회윤리의 대척점에 서있는 그들의 반순응주의적 행위는 그래서 그들의 본성의 실현이며 행복에 다가가기 위한 최소한의 조건인지도 모른다.

주지하다시피 18세기 대부분의 철학자들은 행복은 육체의 감각기관에서 온다고 했다¹²⁾. 오감은 모든 사람 안에 있으며, 오감의 만족이야말로 인간에게 쾌락을 가져다주는 보편적인 동력이라는 것이 그들의 지론이다. 오감 밖의 초월적인 윤리는 당연히 거부된다. 그들은 이 감각론을 통하여 쾌락의 인간적 존엄성과 가치를 복원하려고 했으며, 이 감각론은 감각과 감정의 해방을 열망했던 리베르탱들의 윤리적 기초를 제공한다. 이 철학자들의 선두에 서서 청년시절부터 과학적 세계관에 기초하여 자연의 세속화를 꾸준히 제기했던 디드로도 우주의 질서와 인위적 도덕률 사이의 관계를 의심하며 종교에는 아무런 관계가 없다고 주장하였다. 다시 말해, 인간은 창조주의 피조물이 아닌 자연의 산물 혹은 그 존재이기 때문에 개인의 행동방향을 미리 규정하는 초월적 도덕은 인간의 자유로운 생각과 행위를 제한하는 나쁜 권력의 형태라는 것이다. 인간이 자기 욕망을 표현하는 것은 따라서 인간본능에 의거한 자연윤리의 성립조건이다. 인간의 본성은 인간 밖의 통제를 거부하고, 이 거부는 잃었던 인간의 존엄성과 가치를 회복하고 행복에 이르는 길이며, 이 길 위에서 인간은 인간다움의 척도인 자유와 자율성을 획득한다. 그러니까 자연의 의도에 따른 인간의 자율성은 낡고 억압적인 관념을 전도하는 방법이 되고, 관습 및 전통과 타협하지 않는 방법이 되며, 무엇보다도 진실을 말하기 위한 방법이 된다. 외설성이 리베르탱 소설의, 『입 가벼운 보석들』의 신념이 될 수 없는 이유다. 외설성은 소설의 내용 일부를 이루는 제재일 뿐 그 전체를 차지하지 못한다. 에로틱한 요소들은 부차적인 자리에 머무르거나, 철학적 테제와 연결됨으로써 그 내적 의미가 강화될 수 있다.

나기 (Péter Nagy)는 그의 저서 『리베르티나주와 혁명 *Libertinage et*

12) *Romans libertins du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont(Bouquins), 1993, p. XVIII-XIX참조.

Révolution』에서, “리베르탱 문학은 에로틱한 형식과 테마를 사용하면 서, 작품의 의미와 철학적·예술적 방향, 작가의 의도를 통해 그 형식과 테마를 뛰어넘는 문학”¹³⁾이라고 정의하고 있다. 리베르탱 소설에 에로티즘과 철학적 테제가 공존한다는 것은 이런 종류의 소설이 이야기의 관능적 즐거움을 주기 위한 텍스트인 동시에 합리적인 범위를 담고 있다는 의미로 풀이할 수 있겠다. 디드로의 『입 가벼운 보석들』은 이러한 나기의 정의에 가장 잘 부합하는 리베르탱 소설로 꼽을 수 있을 것이다. 사실 1746년의 『철학적 사색 *Pensées philosophiques*』과 1747년의 『회의주의자의 산책 *La Promenade du sceptique*』을 통해 유물론의 도정에 오른 디드로가 1748년의 이 소설에서 자신의 자연철학적 사유체계의 기반을 다지고 있는 것은 결코 우연이 아닐 것이다. 데카르트의 소용돌이 이론을 누른 뉴턴의 만유인력 이론, 혜성의 재출현 예측, 빛의 분해, 음향이론, 영혼의 물질성 등은 1749년의 『맹인에 관한 서한 *Lettre sur les aveugles*』, 1754년의 『자연해석에 관한 사색 *Pensées sur l'interprétation de la nature*』, 1769년의 삼부작 『달랑베르의 꿈 *Le Rêve de d'Alembert*』에서 정리와 의문으로 연장될 철학적 논제들이기 때문이다. 여기서 중요한 것은 철학의 주요 논제들이 다루어지는 방식이다.

철학, 미학과 같은 ‘진지한’ 주제에 대한 논의는 보석들의 말의 향연이 펼쳐진 다음에 전개되고 있다. 몇 가지 예를 들어보자. 당시 유행했던 소용돌이 이론과 만유인력 이론 그리고 해부학 이론이 거론되는 것은 술탄이 처음으로 세 번에 걸친 반지 실험을 하고 난 뒤다. 영혼의 물질화를 핵심 내용으로 하고 있는 『미르조자의 형이상학-영혼』(제 1권 26장)¹⁴⁾도 열 번째에서 열두 번째 반지 실험 뒤에야 배치되었다. 경험 형이상학의 기본 원리들을 담고 있는 미르조자의 이 이단적 독트린은 디드로만의 독창적인 생각으로 『맹인에 관한 서한』을 알리며, 『달랑베르의 꿈』에서 구체화 될 것이다. 술탄인 망고렐로 하여금 가설의 폐허 위에

13) Péter Nagy, *Libertinage et Révolution*, Paris, Gallimard, 1975, p. 47-48.

14) *Les Bijoux indiscrets*, DPV., p. 118-125 ; 『입 짝 보석들』, p. 132-143.

새로운 경험과학이 세워지고 있는 현상을 목격하게 하고 있는 『망고곶의 꿈 혹은 가설의 나라로의 여행』(1권 29장)도 열세 번째 반지 실험 뒤에 전개되고 있다. 인간지식의 끝없는 진보를 믿고 추구하는 계몽의 세기에 그 이론적이고 실천적인 유효성이 다한 예술과 과학은 과감하게 지워야 할 이성의 뒷이고, 경험적 이성을 통해 시대의 현실과 이상에 맞는 새로운 진실을 궁구해야 한다는 메시지를 전하고 있음이 분명하다. 규칙적이건 불규칙적이건 일련의 간격을 두고 배치되는 이러한 “부정형”의 구성을 어떻게 이해해야 할까? 보석들의 수다 뒤에 어김없이 등장하는 철학적 논제들의 전개, 이 논제들에 대한 미르조자와 술탄 망고곶의 전문가와도 같은 설명과 코멘트 등은 보석들이 말을 한다는 상상할 수 없는 사실을 풀어내기 위한 형이상학적인 시도, 일종의 지적인 해석으로 읽을 수 있지 않을까?¹⁵⁾ 그렇다면 디드로의 독창성이 입증되는 이러한 구성은 제도의 ‘타자’였던 외설성에 어떤 질서와 형상을 부여하여 그것들의 말을 만드는, 다시 말해, 어떤 진실을 순환시키려는 작가의 의도에 따른 배치일 것이다. 이러한 구성의 진실을 계몽주의적 관점에서 이 계몽주의 철학자의 의도에 따라 추측해 본다면, 정상현도 언급하였듯이 “말하는 보석”은 당시 철학자들의 궁금증을 더하고 풀어야 하는 자연현상의 일부와 비유될 수 있을 지도 모른다.” 그래서 등장인물들의 논의는 그 해석을 위한 기초적 발판이자 나아가 이 발판을 통한 이성과 상상력의 자유로운 확장의 열망을 표현하는 것이리라. “한 마디로 진실은 보석들의 말하는 행위에서 찾아야 하는 것이 아니라, 보석들의 말 속에서 찾아야 한다는 것이다”¹⁶⁾.

15) 『입 가벼운 보석들』은 크게 다음과 같은 두 가지 형식을 따라가고 있다. 하나는 망고곶이 반지 실험을 한 후, 애첩인 미르조자에게 보고를 하고, 보고 내용을 가지고 의견을 나눈 후 등장인물들의 입을 통해 디드로의 철학적 미학적 사상 등이 펼쳐진다. 다른 하나는 반지실험에 의한 보석들의 수다가 있는 다음, 이 현상의 원인을 파악하기 위한 시도가 등장인물들에 의해 때로는 코믹하게 때로는 진지하게 추구된다.

16) 『입 짝 보석들』, p. 398.

3. 쾌락과 풍자

디드로는 『입 가벼운 보석들』에서 동양풍의 환상적인 몇몇 에로틱한 소설들을 선별하여 그 개략적인 내용을 소개하고 있다 : “히아우프 젤레 탄자이는 세시아네¹⁷⁾ 대국을 오랫동안 통치하고 있었는데, 관능적 쾌락을 즐기는 이 왕은 이 나라에 계속해서 기쁨을 주는 원천이었다. 미누시의 왕인 아카주는 선친이 예견했던 운명을 거역할 수 없었다.¹⁸⁾ 쥘미스도 이 세상 사람이 아니었다.¹⁹⁾ ***백작은 아직 살아 있었다. 스플랑디드,²⁰⁾ 앙골라,²¹⁾ 미자푸프²²⁾ 그리고 두 인도와 아시아의 몇몇 전제군주들이 급사했다. 어리석은 군주들에게 복종하는 데 지친 백성들은 그들 후손의 속박을 벗어나게 되었다”²³⁾. 자크 뤼스탱이 분석한 것처럼, 디드로가 선별한 이 작품들은 “1744년에서 1748년에 발간된 가장 훌륭한 리베르탱 소설을 총망라하다시피 한 목록이다”²⁴⁾. 당시의 디드로는 “리베르탱 소설”이란 용어를 사용하지 않았지만, 동양풍의 콩트들을 한 범주로 묶으면서, 육체적 관능에 호소하고 오늘날 리베르탱이라고 명명할 수밖에 없는 장르의 고전들을 지목하고 있다. 디드로는 이 리베르탱 소설들에서 『천일야화』식의 에로틱 소설을 발견하였으며, 이 동양의 소설에서 흑인들과 잠자리를 한 방종한 여인네들(예를 들면 Fatmé et

17) 탄자이는 크레비용의 소설 『탄자이와 네아르다네 *Tanzaï et Néadarné*』의 주인공과 관련이 있다.

18) 뤼클로의 콩트 『아카주와 지르필 *Acajou et Zirphile*』의 줄거리를 그대로 암시하고 있다.

19) 쥘미스는 부아즈농(Voisenson) 승려의 콩트인 『쥘미스와 쥘마이드 *Zulmis et Zelmaïde*』의 주인공이다.

20) 앙리 파종(Henri Pajon)의 단편 소설 『스플랑디드 왕과 에테로클리트 왕후의 이야기 *Histoire du roi Splendide et de la princesse Hétéroclite*』의 주인공이다.

21) 라 모를리에르(La Morlière)의 소설 『앙골라, 사실 같지 않은 인도의 이야기 *Angola, histoire indienne, ouvrage sans vraisemblance*』의 주인공이다.

22) 부아즈농의 콩트 『술탄 미자푸프와 왕후 그리즈민 *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine*』의 주인공이다.

23) *Les Bijoux indiscrets, op.cit.*, p. 35-36 ; 『입 얹 보석들』, p. 15.

24) *Les Bijoux indiscrets*, éd., Jacques Rustin, coll. 《folio》, 1981, note p. 329.

Dahis, Amine et Massoud)의 주제와 술탄의 전제주의 그리고 일종의 나
는 양탄자와 같이 신비한 힘을 지닌 오브제, 불교, 이슬람, 브라만 승려
등의 주제를 그의 처녀소설에 적용하였다. 이 소설에서 사용되고 있는
여러 주제들과 각종 암시가 그야말로 작가의 의도된 기획에 따라 감추어
져 있다할지라도, 그것을 예상하기란 어려운 일이 아니다. 조지 메이
(Georges May)가 밝히고 있듯이²⁵⁾, 『천일야화』는 분명히 독자들에게 쾌
락의 문학을 표방하고 있다. 『입 가벼운 보석들』도 사랑행위가 주는 쾌
락의 흥취를 담고 있다.

사실, 이 작품은 등장인물이 사랑에 빠지면 안 되는, 상대방의 정절을
빼앗긴 쾌락의 도구로 삼던 정복하는 것이 관건인 리베르탱 소설의 중요
한 원칙 중 하나를 준수하고 있다. 남녀 간의 진지한 사랑은 나타나지 않
는다. 그들에게 무슨 미래에 대한 약속은 전혀 없다. 쾌락이 마치 인간의
보편적인 동력처럼 연애철학의 자리를 차지한다. 제어되지 않은 성적 본
능이 끝닿는 곳으로 향하도록 놓아둠으로써, 정조를 지키는 부부간의 사
랑, 심지어 충실한 혼외관계의 유지라는 것도 단순한 미망이라는 사실을
그리고 있기도 하다. 로베르 모지(Robert Mauzi)가 고찰한 것처럼, “쾌
락은 행복이상으로 18세기의 발견물”²⁶⁾이었다. 쾌락의 추구는 행복으로
가는 길이었으며, 그것의 부재는 죽음의 등가물과 같았다. 18세기 내내
쾌락은 인간 영혼의 가장 활동적이고 능동적인 요소로 평가받았던 것이
사실이다. 그렇다고 해서 18세기가 쾌락에 무한한 자유를 허용한 것은
아니었다. 지속적인 쾌락의 추구는 고통으로 변질될 위험성이 있고 그래
서 쾌락의 절제는 깊고 충만한 행복의 필요조건이었다. 또한 쾌락에 의
한 영혼의 소유와 지배는 영혼의 쾌락을 소멸시키는 행위이기 때문에 그
것은 무절제한 쾌락만큼 존재의 가치와 존엄성을 하락시키는 악덕이었

25) Georges May, *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef d'oeuvre invisible*, Presses universitaires de France, (Écrivains), 1986, chap. VII 참조할 것.

26) Robert Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIIIe siècle*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1979, p. 386.

다. 쾌락의 추구에도 신중함과 도덕성이 요구되었던 것이다. 주지하다시피 1746년의 디드로가 『철학적 사색 *Pensées philosophiques*』에서 인간의 “모든 쾌락의 원천”이자 “그것의 소유가 행복”²⁷⁾일 수 있는 정열 (passion)의 한정 없는 실존적 부피를 찾아 주었을 때도, 윤리적 층위에서 그것의 무절제를 인정한 것은 아니었다. 정열은 무한한 분출을 그 생명으로 하면서도 ‘사회질서의 유지’와 인류의 ‘선’에 봉사하는 정열이 되어야만 했다. 디드로는 정열의 복권을 논하면서 대다수의 이익과 강한 정열의 소유자의 행복 사이에 균형을 요구했던 것이다. 그는 동시대 작품인 『입 가벼운 보석들』에서도 강간죄의 엄벌²⁸⁾과 레즈비언 행위의 비난²⁹⁾을 통해 빛나간 관능의 윤리를 고발하면서 쾌락의 절제를 요구하는 장을 배치하고 있다. 더구나 1747년의 초판본 이후 추가된 3개의 장³⁰⁾은 디드로 자연윤리관의 화룡점정이라 할 수 있는 1772년의 『부갱빌 여행기 보유 *Supplément au voyage de Bougainville*』를 암시하고 있다. 쾌락의 추구하고 도덕적 양심과 규율이 대립되는 것이 아니라 변증법적으로 지양되고 있는 셈이다. 즉 1746년의 정열론에 기초한 1747년의 쾌락의 충족은 본능의 발현이자 행복의 한 조건이다. 하지만 그 정열의 쾌락은 사회의 무질서를 생산하는 악덕으로 귀결되는 것이 아니라 성의 사회적 억압에 대한 반동의 결과로 나타나고 있다. 전장(前章)에서 분석한바와 같이, 에로틱한 반향이 쾌락만을 목표로 하는 순간적인 정열의 선언, 결과가 없는 정열이 아니라 일종의 기독교적 금기에 대한 반항이며 사회적 위선에 대한 도전이자 리베르탱에 내재한 냉소주의적인 맞섬인 것이다. 전체의 질서와 주체의 자율성을 잇는 쾌락은 소설의 즐거움을 더하기 위한 도구

27) Denis Diderot, *Les Pensées philosophiques, Oeuvres tome I (Philosophie)*, Paris, Robert Laffont, p. 20.

28) *Les Bijoux indiscrets, op.cit.*, p. 112-118 ; 『입 짹 보석들』, p. 124-132.

29) *Ibid.*, p. 178-181 ; 『입 짹 보석들』, p. 216-221.

30) 디드로 작품 전집 에르만(Hermann) 판본에는 증보된 세 개의 장 - 『망고릴의 꿈』, 『탐험가들』, 『섬사람들의 생김새와 섬 여자들의 몸치장에 대해서』-이 부록으로 정리되어 있다. 증보된 내용은 『부갱빌 여행기 보유』의 모태가 되고 있다.

이자 형상의 역할을 하면서, 디드로식 자연윤리와 조화를 이루면서, 부분과 전체로서의 자기 모습을 그 본질로 삼고 있다고 할 수 있겠다.

이 작품에서 쾌락이 인간의 본성을 건드리면서 시대의 풍속을 논했다면, 풍자는 마찬가지로 사랑의 영역에서 일종의 웃음거리로 등장하고 있는 자들에 대해 비꼬는 시선으로 나타나고 있다. 그러나 이 작품에서는 당시의 리베르탱 소설에서 유형으로 떠오른 “사교계에 입문한 경험 없는 젊은이들, 연애 경험이 많은 댄디와 그들과 같은 유형의 여자들, 리베르티나주를 알고, 그들의 실천을 이론화 할 수 있는 방탕아들, 독실한 신자이자 탐욕의 대상이 되는 순박한 젊은 여성들”³¹⁾과는 겹치면서 다른 유형의 인간들이 등장한다. 다시 말하면 풍자의 대상으로 떠오른 그들은 주로 바람둥이 여인, 거짓독신녀, 댄디, 사제들이다. 바람둥이 여인들은 앞에서 살피보았듯이 사실 보석들의 폭로를 통한 풍자의 대상이자 풍자의 주체로 우뚝 선 존재들이었다. 여기에 외설은 변화하는 자연을 비교적 구체적으로 표현하기 위한 우회적인 무기이자 수단으로 사용되었다. 즉 외설을 입힌 인간 본능의 자연스러운 표현, 성적 금기물들에 대한 공격, 반교권주의를 표방한 풍자를 통해 독자들은 누구나 그 시대의 관습과 악덕을 발견할 수 있을 것이다. 이때 소설은 유쾌하면서도 유용한 것이 된다. 디드로는 또한 남성들의 탐욕의 대상이 되는 독신녀 대신에 아예 거짓 독신녀 둘을 등장시켜 라모가 후에 고발하게 될 사회가 여성들에게 요구하는 온갖 미덕은 다 실천하면서 결국 욕욕에 몸을 내놓는 신앙심 깊은 여인들³²⁾을 풍자하고 있다. 한편 디드로는 2권 3장에 『댄디 *Les petits-mâitres*』³³⁾을 구성하면서까지 그 시대가 희화한 그대로의

31) *Romans libertins du XVIIIe siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, 1993, p. XLI-XLII.

32) Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Genève, Droz, 1963, p. 45-46 ; *Les Bijoux indiscrets*, *op.cit.*, p. 82-86 ; 『입 싹 보석들』, p. 82-88. 또한 제 2권 8장의 『프리카몬과 칼리피가』에서는 비정상적인 욕망에 사로잡힌 원장수녀 프리카몬의 동성애를 묘사함으로써 디드로의 또 다른 장편 소설 『수녀 *La religieuse*』의 아르파종 원장수녀의 운명을 예고하고 있기도 하다.

33) *Les Bijoux indiscrets*, *op.cit.*, p. 149-154 ; 『입 싹 보석들』, p. 177-185.

모습을 그린다³⁴⁾. 당시의 『백과사전』이 이들을 “덧없는 몸치장 속에서 빛나고, 분을 바른 날개를 펼치고 휘젓는 가벼운 벌레”³⁵⁾로 빗대고 있듯이, 소설도 자신들의 내면의 법칙이 아니라 사교계라는 외부의 법칙만을 따르는, 경박함만을 실천하는 저속한 존재로 비웃고 있다. 사제들에 대한 조롱은 『바라문 승려들 *Les Bramines*』(1권 15장)³⁶⁾이란 배타적인 장뿐만 아니라 소설 전반에 걸쳐 바라문 승려들에 대한 풍자적 장전을 통해 충만 되어 있다. 그들의 정치력 행사에 대한 고발과 아울러 금전을 축적하고 풍속을 헤치는 무식하고 음란하고 저속한 행동들을 들추어냄으로써 과감하게 실행되고 있다.

그러나 무엇보다도 이 작품에서 인물 풍자에 대한 백미는 왕과 왕비에 대한 그것일 것이다. 디드로는 베르사유 궁정을 모델로 하여 여러 댄디들과 귀족여인들이 들끓는 반자의 궁정을 천일야화식의 이야기로의 전환을 통해 상류사회를 빗대면서 그 중심에 루이 15세와 퐁파두르 부인을 패리디한 술탄 망고곶과 애첩 미르조자를 놓았다. 여기에는 디드로의 전략이 숨어있는 듯하다. 즉 디드로는 애첩 미르조자에 대한 초상을 퐁파두르의 실제 모습보다 훨씬 훌륭하게 묘사하였다. 특히 그녀의 지적, 도덕적 식견과 자질에 대한 수준을 당시의 철학자의 위치에 올려놓음으로써 백과사전의 지식인들을 보호하려했던 퐁파두르 부인에 대한 경의를 표명하는 한편 이것을 통해 당시의 문학 철학 과학 등에 관한 지식의 지형도를 비교적 자세히 기술하고 있다. 반면 디드로가 애첩을 총애했던 망고곶을 모순의 인물로 그려 풍자를 노렸나 하더라도, 동시대 리베르탱 소설의 등장인물들에게서는 볼 수 없는 지적능력을 미르조자에게 부여한 것은 국왕의 노여움을 피하기 위한 적절한 구실이 되지 않았을까? 디드로는 술탄 망고곶을 국내정치를 안정시키고, 재정의 난맥을 바로잡고, 외

34) 여기에 대해서는 *Romans libertins du XVIIIe siècle, op.cit.*, p. XXXVIII-XLI. 참조

35) Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, publiées par Jules Assézat et Maurice Toumeux, Paris, Garnier, t. XVI, Articles de l'*Encyclopédie*, 1876, p. 270.

36) *Les Bijoux indiscrets, op.cit.*, p. 76-79 ; 『입 싹 보석들』, p. 74-79.

교문제를 수완 있게 다루었으며, 영토를 확장하고, 문예부흥에 앞장선 그 야말로 보기 드문 자질을 갖춘 절대군주로 격찬함으로써 당시 왕을 알레고리의 중심에 세운 예들이 그러하듯이 그 장점을 부각시키고 미화하는 것을 잊지 않았다³⁷⁾. 하지만 쾌락을 너무 좋아한 나머지 보석을 좇는 그의 행각과 에고이스트이자 독재자로서의 그의 초상을 신랄하게 서술한 것은³⁸⁾ 실제로 정치에 그다지 흥미가 없었고 폴란드와 오스트리아 왕위 계승전쟁에서 아무런 이권을 얻지 못하고 재정적 부담만 안게 되었으며 외교적 문제에서도 미흡했던 루이 15세의 부정적인 됃됨이와 치세를 우회적으로 고발하려는 작가의 의도에 부합하는 것으로, 국왕의 심기는 그다지 편치 못했을 것이다. 하지만 『입 가벼운 보석들』은 국왕에 대한 모욕이 아닌 소설의 외설성으로 인해 국가의 풍속을 어지럽혔다는 이유로 블랙리스트에 오른다. 이 밖에 작가는 당시의 종교논쟁, 세상의 변화를 좇지 못하고 제자리에 멈춰 서있는 아카데미의 무력함 등, 정치적 사회적 문화적 사건 등을 감정과 감각과 관능의 묘사 속에서 풍자하며 소설 속에 리얼리즘 미학의 구축을 시도하고 있다.

페테르 나기의 분석처럼 “리베르탱 문학이 가장 풍성하게 표명한 것이 풍자양식³⁹⁾이라면, 『입 가벼운 보석들』은 동시대 그 어느 리베르탱 소설보다도 더 훌륭하게 나기의 이러한 정의에 부합하는 소설일 것이다. 디드로는 동시대 작가들의 풍자양식을 따름과 동시에 그것을 뛰어넘어 연애 이야기 속에서 자신의 문학적 철학적 현재와 전망을 이야기하고 있다. 그리고 자연의 성을 말하지 못하는 성 풍속과 시대의 중심인물에 대한 풍자는 물론 그리스 로마 시대를 넘나드는 고전과 동시대인의 작품과 사건들에 대한 광범위한 암시와 풍자가 이 작품을 외설소설에 그치지 않고 진정한 리베르탱 소설로 우뚝 서게 하는 요인이 되게 하고 있는 것이다.

37) Cf., *Les Bijoux indiscrets*, *op.cit.*, p. 38-40 ; 『입 짹 보석들』, p. 19-22

38) Cf., *Les Bijoux indiscrets*, *op.cit.*, p. 47-51 ; 『입 짹 보석들』, p. 33-39.

39) Péter Nagy, *op.cit.*, p. 56.

4. 교육과 자아의 자율성

18세기의 리베르탱 작가들 사이에서 어떤 통일된 동질성을 찾는 것은 쉬운 일이 아니다. 하지만 그들 사이에서 어떤 공통점을 찾는다면 그것은 인간의 감각에 쾌락을 주고 자연을 신앙과 은총의 우위에 놓는 한 마디로 풍속과 생각의 자유에 맞닿는 존재의 세속적 각성이라고 말할 수 있을 것이다. 기존의 익숙해진 감각에 가려 보이지 않던 것 혹은 믿음과 완전자에 가려 보이지 않던 불완전자를 보려고 한다는 점에서, 감각적 혹은 세속적 각성은 순응주의의 거부, 윤리와 종교와 정치를 움직이는 신정 질서에 대한 대항을 의미한다고 할 수 있겠다. 이 작가들은 여러 층위에서 반 순응주의를 표방하고 있으며, 기독교 윤리라는 시대의 거대이론과 대척점을 이루고 있었던 것이 사실이다.

철학세기의 정신이 담겨 있는 모든 소설들은 우선 리베르탱 소설들이었다. 리베르티나주가 경박할 대로 경박하다 하더라도, 그것은 전 세기의 공식적인 이상주의와 순응주의에 대한 철학적 반작용이다.⁴⁰⁾

이 리베르탱 소설들은 그래서 철학적인(philosophique) 것과 자유로운(libre) 것이 근간이 되고 있었다. 레몽 트루송도 지적하고 있듯이, 철학적인 것은 가톨릭 교조주의와 반대되는 말이고, 자유로운 것은 시대의 윤리와 어긋나는 것이었다⁴¹⁾. 따라서 당대의 공식 이데올로기 바깥에 서 있을 수밖에 없었던 이 소설들은 바로 철학과 자유를 통해 삶을 사는 다른 길을 찾는다는 점에서 하나의 윤리학이고 그 길을 가로막는 것들과 대결하는 방법을 찾는다는 의미에서 하나의 정치학이라고 할 수 있다. 이 소설들이 시대의 반윤리학과 반정치학의 길로 접어들 수 있었던 이유

40) Henri Coulet, *op.cit.*, p. 389.

41) *Romans libertins du XVIIIe siècle, op.cit.*, p. XIX.

는 그 무엇보다도 인간을 창조주의 피조물이 아닌 자연의 산물 혹은 그 존재로 인식하는 유물론적 세계관에 기초하고 있기 때문이다. 그래서 소설속의 인물들, 리베르탱들은 통일적 권력구조에 묶여있는 피지배자의 위치에서 벗어나 독립적인 개체, 한 마디로 ‘개인’으로 나선다. 여기서 개인은 자기 삶의 주체로, 도덕적 주체로 서며, 이 새로운 가치의 영역은 자율성에 의해 형성될 것이다. 이러한 이유로 사회적 행위의 기준이 되고 존재의 행동방향을 미리 규정하는 보편적인 도덕이 있다하더라도 이러한 개인에게는 적용되지 않기 때문에, 자율성은 도덕률이나 종교법과 같은 권력의 도구에서 전적으로 자유롭다.

『입 가벼운 보석들』은 크레비용 식의 전형적인 리베르탱 교육론이 존재하지 않지만, 리베르탱들의 교육의 중요성이 설명되는 이 자율성의 역할을 앞의 욕구를 지닌 나와 존재하는 나를 공명시킴으로써 보여주고 있다. 앞의 욕구는 비도덕성과 성적 금기에 대한 저항이란 기호들에 기초함과 동시에 그것들을 방사하며 존재하는 나의 본성을 깨우고 있다. 즉, 『마음과 정신의 방향』에서와 같이 사교계에 입문하려는 주인공 멜쿠르(Meilcour)와 그에게 감정적, 도덕적 교육을 전수하는 베르삭(Versac)과 같은 멘토와 멘티의 관계는 찾아 볼 수가 없지만, 디드로는 소설의 서문 격에 해당하는 “지마에게(A Zima)”를 빌어서 성장통을 겪는 소녀가 알아야 할 것을 교육하려고 한다. 지마는 성장하면서 상상력에 의해 고무된다. 끝없는 상상력은 그녀가 자연적으로 성장하고 있다는 증거이다. 이 상상력 속에서 피어나는 이미지는 모두 인간 본성에 내재해 있는 정신의 순수한 창조물이다. 이 정신적 체험의 결과물이 육체의 물질성과 결합하여 주체의 의식을 점령할 때, 주체는 제 육체 안의 힘의 변화를 느낀다. 하지만 지마는 자신이 선택하려는 것에서 불온함을 느끼고 있을지도 모른다. 그것을 느끼는 것은 그것에 불온성이 있다는 것을 의미하고, 화자는 그런 지마에게 책을 읽을 것을 권유하고 있다. 화자가 선택한 것들에서 그 자신 전혀 불온성이 느껴지지 않는 것이라면, 그 독서에는 전혀 불온성이 없음을 뜻하는 것일 것이다. 아무것도 아닌 것으로 그저 덮

어버릴 수만은 없는 그 불편함, 즉 덮어버리기는 쉽지 않은 데서 나오는 불편함 같은 것이다. 성적 본능의 발현에서 불편함을 느끼는 것은, 의당 고개를 숙여야 할 것이 세상의 수면위로 떠올랐을 때 느끼는 감정이다. 하지만 화자가 계속해서 지마에게 그 본능의 발현을 충족시키라고 하는 것은 곧 내게 친숙한 세계가 침몰하면서 뜻하지 않는 곳으로 내가 끌려 들어갈지 모른다는 막연한 두려움, 불안을 떨치고 본성이 말하는 새로운 삶의 가능성에 나를 맡기라는 권유이며 동시에 사회가 건축했던 존재론적 평면화에 대한 거부일 것이다. 인간의 교육과 본성이라는 관점에서, 알랭-마르크 리외가 미라보(H.G. Mirabeau)의 『올라간 커튼 혹은 로르의 교육 *Le Rideau levé ou l'Éducation de Laure*』을 분석하면서 전개한 교육론은 우리의 논의를 심화하는데 도움을 줄 수 있을 것 같다.

인간을 교육하는 것은, 도덕적, 정치적, 종교적 목적이라는 이름으로 인간의 완전성 구현을 가로막을 수 있는 여러 상황들이나 관습에 의해서 그 본성을 왜곡시키지 않고, 그에게 자신의 본성을 실현하는 능력을 주는 행위다. 교육은 인간이 자아의 자율성에 도달할 수 있도록, 그로 하여금 여러 상황들의 우연적인 요소들을 자신의 본성에 동화시키도록 만들어야 한다. 이것이 리베르탱 담론의 주안점이다. 인간 본성과 그 본성에서 나온 욕망들의 발전이 여러 상황들에 의해 침해당한다면, 인간은 거짓자유 그러니까 도덕적이거나 종교법에 의지적으로 종속되는 자유만을 얻게 된다. (...)실제적으로 자유로울 수 있기 위해서는 자기 자신과 타인을 즐겨야만 한다. 쾌락은 인간의 현재적 경험이라는 점에서 인간의 궁극적인 목적이며, 인간이 스스로 무엇이 될 수 있는가를 평가할 수 있는 기준이기도 하다. 쾌락은 욕망의 철저한 경험을 통해 인간을 그 욕망으로부터 해방시키기 때문에 자아의 자율성의 원칙이 된다. 리베르탱 교육의 문제는 인간 본성을 자존심의 쾌락에 이르기까지 발전가능하게 만드는 것이다. 쾌락의 경험을 통해 개인은 도덕과 사회 관습에서 벗어나게 되고 자아의 자율성과 동류의 인간들과의 관계 속에서 누리는 행복을 유일한 목표로 삼는 윤리적 단계에 진

입하게 된다.⁴²⁾

다시 말하면 리베르탱 교육은 자신의 본성과 맞지 않는 관례의 속박에 인종하지 않고 자아를 실현할 수 있도록 도와야만 한다. 인간의 본성을 제어하는 것이 아니라, 각 개인의 본성을 실현하도록 돕는 제도가 되어야 하는 그 교육은 따라서 그로 하여금 자기 욕망을 표현하고 그 욕망을 살게 할 줄 알아야 한다. 여기에 화자의 교육적 전략이 있다. 즉, 화자의 전략은 『입 가벼운 보석들』의 소설 속 여주인공들의 자유, 성적 자유에 대한 욕망이 실현되는 과정과 이것이 어떻게 자율성을 띠며 도덕적 금기에 대한 도전으로 이루어지고 있는 가를 보여주는 데 있는 것이다.

그래서 『입 가벼운 보석들』의 여인들에게 중간지대는 없다. 그들은 그들의 ‘바람’이 탄로 날까 두려웠지만, 이러한 신중함은 이내 욕망의 본성 앞에서 일종의 위선으로 비취진다. 위선의 그늘에서 벗어난 그들은 성적 욕망의 끝닿는 곳까지 간다. 그래서 “철저한 성적욕망”의 추구는 자아의 자율성의 토대가 되며 진정한 쾌락의 내용이 된다. 그들은 더 이상 성적으로 지배받는 자가 되지 않는다. 이제 그들에게 필요한 것은 그 욕망으로부터의 진정한 해방이다. 『입 가벼운 보석들』의 증보판⁴³⁾이 그 해방의 원칙을 제공한다. 그들의 성적자유가 ‘문란함’의 상태로 간주되지 않고 “윤리적 자유”⁴⁴⁾란 교육의 최종단계로 진입하기 위해서는 성의 합리적 자유의 내용이 필요하였다. 그 합리성은 디드로의 정치윤리학의 본질인 사회질서 유지와 관련된다. 『부갱빌 여행기 보유 *Le Supplément au voyage de Bougainville*』의 골자가 될 그 내용은 결혼을 통한 일부일처제의 확립, 간통과 근친상간의 불법성 등을 규정한 기독교 성 윤리의 해체다. 그러나 금욕, 순결, 정숙함, 절개 등의 관념은 배제되

42) Alain-Marc Lieu, 《La stratégie du sage libertin》, dans *Eros philosophe. Discours libertins des Lumières*, op.cit., p. 63-65.

43) 『입 가벼운 보석들』의 부록 중 『탐험가들』과 『섬 사람들의 생김새와 섬 여자들의 몸치장에 대해서』가 여기에 해당한다.

44) *Ibid.*, p. 65.

었지만 모든 성적자유가 허용된 것은 아니다. ‘개체의 증식’과 ‘종족 보존’이란 자연의 섭리를 지키기 위해 서로 모르는 남녀의 성행위가 절대적으로 보장이 되지만, 건강한 후손을 탄생시키기 위해 자연이 인간에게 준 생식능력에 따라 남녀 간의 사랑행위에 제한을 둔다. “자연은 [이 섬사람들에게 쾌락을 추구할 권리를 주었지만, [섬사람들은 ‘종족보존’을 위하여 쾌락을 추구할 줄 아는 이성을 지녔으며, 자연의 말씀에 [쾌락을 한정하는 [섬사람들은 행복하다”⁴⁵⁾. 자연의 말씀과 인간의 쾌락과 행복에 절대적인 함수관계를 둬으로써 인간은 욕망을 추구하면서 그 욕망에서 벗어날 수 있게 되는 것이다. 이렇게 해서 “쾌락은 자아의 자율성의 원칙”으로 확립되고, 개인은 “자아의 자율성과 동류의 인간들과의 관계 속에서 누리는 행복을 유일한 목표로 삼는 윤리적 단계에 진입하게”되는 것이다. 디드로가 『입 가벼운 보석들』 등장인물들의 성적 행위와 태도와 그 사회의 풍속을 통해서 지마에게 건네려는 교육내용이다. 여기에 디드로의 독창성이 있으며 이 소설을 걸작으로 만드는 한 요소임이 분명하다.

5. 결론

자율성은 이 리베르탱 소설의 목표의 원칙이 아니라 그 방법의 원칙이다. 이 소설의 자율성은 무엇보다도 압제적인 거대 이론에 맞서기 위한 방법이었으며, 진실을 말하기 위한 방법이었다. 『입 가벼운 보석들』이 걸작으로 평가받을 수 있는 이유 중의 하나는 바로 이 자율성을 실천하였다는 데 있다. 이 리베르탱 소설에서 존재의 현실은 성의 억압적인 관념이라는 낡은 틀 안에 갇혀 있었고, 이 관념은 외설의 형식을 입은 개인 저마다의 본성 앞에서 해체되어야 할 대상으로 인식되었다. 그것은 인간

45) 『부갱빌 여행기 보유』, 디드로/정상현 옮김, 서울, 숲, 2003, p. 175-176.

은 본디 자유의 동물이며, 성적 영역이라 하더라도 본능의 통제는 지속 불가능한 것이기 때문이다. 이러한 진실로 인하여 디드로는 소설의 여인들을 자신의 의지에 의해서가 아니라, 오히려 운명에 의해서, 처음부터 타자의 자리에 서 있다고 생각하게하며, 그들을 타자가 되게 한 어떤 특별한 상황은 그 세상의 척도로는 가늠할 수 없는 어떤 가치와 연결되어 있다고 믿게 하였다. 그래서 여인들은 처음의 갈등 상황에서 벗어나 시대가 비난하고 있음에도 불구하고 성적 본능의 거리낌 없는 실천을 결정하였으며 또 그 이유에 대해서조차도 자유로워졌다. 존재가 어떤 것을 진실이라고 말할 때, 그 진정성을 확보하기 위해서는 그렇게 말하기로 결정하는 이유에 대해서도 그가 자유로워야만 해야 할 것이다. 무엇에 대한 진실은 무엇에 대한 자유이다. 이 소설은 자율성으로 그 자유를 확보하였다. 그래서 이 소설의 자율성은 그 이름으로서가 아니라 그 실천에 의해서 평가되어야만 한다. 다시 말해서 그 고립에 의해서가 아니라 그 금지에서 평가되어야 한다. 디드로가 1748년의 『입 가벼운 보석들』에 자신의 윤리관의 화룡점정인 1772년의 『부갱빌 여행기 보유』를 암시하는 『탐험가』편을 후에 증보한 것도 이 작품에 대한 금지의 증거일 것이다.

참고문헌

1. 디드로의 작품

- Diderot (Denis). *Les Bijoux indiscrets, Oeuvres complètes*, édition critique et annotée, dirigée par Jean Fabre, Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot, Paris, Hermann (Après la mort de Jean Fabre, l'édition a été désignée sous le sigle DPV et dénommée Edition H. Dieckmann-J. Varloot), 1975- : I. Le modèle anglais, 1975 ; III. Fiction I, 1978.
- Diderot (Denis). *Les Bijoux indiscrets*, Préface de J. Rustin, Paris, Eds. Gallimard (Folio), 1981.
- Diderot (Denis). *Oeuvres philosophiques*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994.
- Diderot (Denis). *Le Neveu de Rameau*, édition critique par Jean Fabre, Droz, Genève, 1963.

2. 디드로와 18세기에 관한 연구서와 논문.

- Chouillet (Jacques). *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Armand Colin, 1973.
- Mauzi (Robert). *L'idée du bonheur au XVIIIe siècle*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1979.
- Proust (Jacques). *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, A. Colin, 1962 ; réédition Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1982.
- . *L'objet et le texte*, Genève, Droz, 1980.
- Vartanian (Aram). 《Erotisme et philosophie chez Diderot》, *CAIEF*, Paris, 1961, p. 367-390.

Venturi (Franco). *Jeunesse de Diderot* (de 1713 à 1753), traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

3. 리베르탱 문학에 관한 연구서와 논문.

Delon (Michel). *Le savoir-faire libertin*, Paris, Hachette, 2000.

Goulemot (Jean-Marie). *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Aix-en-Orivence, Alinéa, 1991.

Hoffmann (Paul). *La Femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophrys, 1977.

Laroch (Philippe). *Petits-mâtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.

Nagy (Péter). *Libertinage et Révolution*, Paris, Gallimard, 1975.

Reichler (Claude). *L'Âge libertin*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

Rieu (Alain-Marc). «La stratégie du sage libertin, Éthique et moralié au XVIIIe siècle», *Éros philosophique. Discours libertins des Lumières*, Études rassemblées par F. Moureau et A.-M Rieu, Paris, Champion, 1984.

Romans libertins du XVIIIe siècle, textes établis, présentés et annotés par R. Trousson, Paris, Laffont, 1993.

Romanciers libertins du XVIIIe siècle, établie sous la direction de P. Wald Lasowski, Paris, Gallimard, 2000, t. I (Bibliothèque de la Pléiade).

Rustin (Jacques). *Le vice à la mode ; Etude sur le roman français de la 1ère partie du XVIIIe siècle*, Paris, éditions Ophrys, 1979.

_____. «Définition et explication du roman libertin des Lumières», *Travaux linguistique et de littérature*, XVI, 2,

1978.

Seguin (Jean-Pierre). 《*Les Bijoux indiscrets, discours libertin et roman de la liberté?(approche lexico-stylistique)*》, *Eros philosophe. Discours libertins des Lumières*, Études rassemblées par F. Moureau et A.-M Rieu, Paris, Champion, 1984.

Sgard (Jean). 《*Le Sopha comme classique du libertinage*》, *Du genre libertin au XVIIIe siècle* sous la direction de Jean-François Perrin et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, 2004.

김익진, 「17세기 프랑스 ‘리베르티나주’ 연구사 개관」, 『프랑스고전문학연구』, 제 9권 4호, 2001.

오영주, 「18세기 리베르탱 문학의 한 양상 : 이성과 非이성의 연합전선」, 『불어불문학연구』, 제 55집, 2003.

이영목, 「계몽주의 시대의 “철학” 소설 : 『철학자 테레즈』」, 『프랑스어문교육연구』, 제15권 3호, 2004.

정상현, 「디드로의 페미니스트적 시각 : 『입싼 보석들』을 중심으로」, 『불어불문학연구』, 제 66집, 2006.

조한경, 「리베르탱 소설연구: 에로티즘 또는 허무주의 철학」, 『한국프랑스학논집』, 제 33집, 2001.

4. 여성 및 성 관련 저작.

Fauchery (Pierre). *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIIIe siècle. Essai de gynécomythie*, Paris, Armand Colin, 1972.

Foucault (Michel). *Histoire de la sexualité I-La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

Goncourts. *La femme au XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1982.

Hoffmann (Paul). *La femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophrys, 1977.

5. 기타.

Coulet (Henri). *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

May (Georges). *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef d'oeuvre invisible*, Presses universitaires de France, 《Écrivains》, 1986,

6. 번역본.

드니 디드로, 『입싼 보석들』, 정상현 옮김, 서울, 고려대학교 출판부, 2007.

드니 디드로, 『부갱빌 여행기 보유』, 정상현 옮김, 서울, 숲, 2003.

로제 샤프티에, 『프랑스 혁명의 문화적 기원』, 백인호 옮김, 서울, 일월서각, 1998.

주명철, 『서양금서의 문화사』, 서울, 도서출판 길, 2006.

〈Résumé〉

Le chef d'oeuvre des romans libertins des
Lumières : *Les Bijoux indiscrets*

Jeong SangHyun

L'autonomie n'est pas le principe de l'objectif de ce roman libertin, mais celui de sa méthode. Elle est à la fois un moyen de s'opposer à la grande idéologie oppressive de l'époque et surtout de dire la vérité. Si *Les Bijoux indiscrets* peuvent être appréciés comme chef d'oeuvre, ce serait qu'ils pratiquent cette autonomie. Le roman dénonce ironiquement la réalité des femmes qui se trouvent dans le prison d'idéologie caduque du sexe. La satire libertine, l'aventure libertine, l'éducation libertine et la philosophie qu'a préparées stratégiquement Diderot se joignent à cette dénonciation. Celle-ci dit la vérité. L'être humain est un animal libre et on n'a pas le droit de contrôler son instinct donné par la Nature. C'est par là que Diderot dit que les héroïnes se trouvent étrangères comme l'autre non pas par leur volonté mais leur destin et que cette situation particulière qui les a rendues l'autre est bien liée à une certaine valeur qu'on ne pourrait pas estimer avec le critère du monde. Et donc elles sortent du conflit intérieur avec elles-mêmes, arrivent à pratiquer leur désir sexuel bien que la société considère cette action comme libertine et enfin se libèrent de la raison pourquoi elles doivent le pratiquer. Si on dit qu'une certaine chose est vraie,

il faudrait qu'il se libère de la raison pourquoi il détermine ainsi pour assurer l'authenticité de sa parole. Par conséquent, la vérité d'une certaine chose n'est rien d'autre que la liberté de cette chose. Ce roman élabore sa liberté en réalisant l'autonomie. Donc l'autonomie du roman doit être appréciée non pas par sa réputation mais par sa pratique. C'est-à-dire, elle doit se manifester dans le futur où on trouvera enfin son authenticité. La raison pour laquelle Diderot ajoutera plus tard à la première édition les trois chapitres qui suggèrent le thème majeur du *Supplément au voyage de Bougainville*, essence de l'éthique de Diderot, serait l'expression de cette authenticité de l'oeuvre.

주 제 어 : 걸작(chef d'oeuvre), 자율성(autonomie), 리베르티나주(libertinage), 쾌락(plaisir), 철학(philosophie), 리베르탱적 풍자(satire libertine), 리베르탱적 교육(éducation liberine), 사랑(amour).

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

정조(情調)의 시적 형상화

- 예술 사회학적 고찰* -

정 선 아
(인천대학교)

차례

- | | |
|------------------------------|----------------------------------|
| 1. 시대 반성과 심미체험 | 4. 탈근대의 미적 구성 : '불명료성에
로의 도피' |
| 2. 정조의 시적 형상화, 그 예술성과
사회성 | 5. 가치 획일화 시대의 가치 지향 |
| 3. 현대시에 대한 예술 사회학적 접근 | |

1. 시대 반성과 심미체험

포스트모던은 모던의 전체주의적 보편성에 맞서 개별성과 다양성을 강조하며 오늘날의 예술과 사유에 영향을 미쳐왔다. 소수문화·지역주의·다문화에 대한 관심은 그 주요현상이며, 이러한 관심은 과학기술과 매체의 발달과 더불어 자연스레 혼종·세계화·글로벌리즘과 같은 경향을 낳았다. 이러한 경향은 역설적으로 이 시대가 그 어느 때보다 가치의 획일화를 초래할 우려가 있다는 사실을 반증한다. 다양한 지역·언어·사회·문화의 사람들은 이제 매체의 매개로 같은 방식으로 지각하고 사유

* "This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (NRF-2010-327-A00519)."

하고 같은 사물에 대한 비슷한 취향을 가진다는 사실에 거부감을 느끼지 않게 되었다. 우리 시대는 다양한 가치를 소통한다는 빌미로 또 다른 보편성의 폭력에 노출되어 있지 않은가? 오늘날 현대인이 수많은 정보를 쉽 없이 주고받으며 무의식중에 겪는 지각·사유·취향의 획일화는 언어표현의 획일화를 그리고 궁극적으로는 존재방식의 획일화를 불러올 위험이 있다. 예술은 그 고유의 세계인식을 통해 오늘날 시대가 직면한 가치 획일화의 위험을 견제하고 성찰하게 한다. 서구문학·문화의 오랜 전통이 구축해온 주관성, 동일성, 자기 정체성이 위기에 처한 오늘날에 언어예술 표현의 개별성은 어떻게 확보되는가, 획일화를 탈피한 보편가치가 있는가 그리고 그렇다면 그것은 어떻게 예술로 표현되는가 검토할 필요가 있다.

우리는 오늘날의 가치 획일화를 벗어나는 보편가치를 일깨우고 복원하기 위해 언어예술의 정조(affect¹⁾) 표현에 주목한다. 사람들이 예술을 통해 소통할 수 있는 것은 인간 마음과 내면 정서에 있는 보편성 덕분이다. 작품에 내재하는 소통의 욕구와 그것이 빚어내는 감동은 그 보편성을 전제로 한다. 표현의 개별성이 흐려져 가는 오늘날의 경향은 미적 가치에 대한 개인의 견해를 나타낼 자유를 위협한다. 우리는 표현의 획일화 위험에 맞서는 현대시에 주목한다. 언어예술 가운데에서 시는 개인 경험과 세계인식의 가장 독특한 표현이다. 프랑스와 한국현대시를 통해 우리는 두 다른 문화권의 시에 보편성을 담보하는 감동과 소통 가능성이 어떤 정서에 뿌리내리고 있는가 그리고 어떤 정조로 형상화되는가 보기로 한다. 시가 형상화하는 정조는 오늘날 예술표현의 개별성과 보편성의 상관성을 성찰할 계기를 마련한다. 세계체험과 그 시적 형상화는 세계에 거주하는 시인의 존재 현실태를 반영한다. 어떻게 개인의 체험에서 보편정

1) affect의 한국어 번역으로 통용되는 '정동(情動)'은 본래 심리학 용어이다. 우리는 affect가 함축하는 다양한 어감을 살리며 본 주제와 방향을 제시하는 데 더 적절한 '정조(情調)'를 한국어 번역어로 선택하기로 한다. 본 연구는 심리학 관점이 아닌 철학, 엄밀히 말해, 현상학 관점에서 조명하는 affect를 다루기 때문이다. 주객의 이분을 탈피한 상태를 환기하는 '정조'는 하이데거의 *Stimmung*/ tonalité affective에 가깝다.

서를 길어 올리는가를 볼 수 있는 개별체험 승화의 순간에 주목하는 일은 존재 내면성에 관한 예술성 분석에 그치지 않고 그 출현배경인 사회 문화 맥락에 비추어 그 사회성과 보편성을 조명하는 작업이다. 그리고 그 과정에서 모던과 포스트모던 시대의 가치를 검토·반성하고 이 시대가 요청하는 가치에 대해 성찰하게 될 것이다. 이는 언어예술이 오늘날 개인의 삶을 위해 그리고 사회를 위해 무엇을 할 수 있는가를 묻는 일이기도 하다.

2. 정조의 시적 형상화, 그 예술성과 사회성

2.1. 작품의 정조와 미적 가치

개인의 내면 정서는 언어로 어떻게 표현되고 소통되는가? 미적 대상에 감동 받아 표현 욕구를 가진다는 것은 느낌의 공간 창출에 관한 문제이다. 대상을 관조하는 자가 그의 느낌을 전달할 때에야 비로소 대상은 미적 가치를 가진다. 아름다움에 대한 판단은 취향의 문제라고 칸트는 주장한다.²⁾ 만일 대상의 미적 가치가 취향에 의해 결정된다면, 그 취향은 여럿이 공감할 수 있는 것이어야 한다고 밝힌다.³⁾ 마찬가지로, 진정한 예술작품의 경우라면, 작품에 내재한 정조는 작가와 그가 체험한 세계의 교감을 표현하고 그 표현은 작품 감상자의 공감을 얻게 된다. 이러한 소통의 순환구조는 세계체험을 통해 작가와 감상자가 공유하는 미적 가치에 근거를 둔다. 예술은 특수한 형태를 통해 모든 것을 드러내기 때문에 예술 표현과 수용의 바탕이 되는 개인의 체험과 정서는 그 자체로 이미 보편성을 지닌다.⁴⁾ 예술의 미적 가치 판단에 개입하는 보편성은 작품의

2) E. Kant, «Analytique du beau. Deuxième moment, §§ 7», *La Critique de la Faculté de Juger*, Vrin, coll. «Textes Philosophiques», 1993, p. 75.

3) 같은 책.

진정성이 주는 감동을 통해 확보된다. 심미체험의 순간에 일어나는 감동과 소통 욕구는 인간 마음이라는 보편공간을 통해 감상자와 미적 대상 사이에 공감대가 형성된다는 증거이다. 그런 뜻에서 미적 가치란 대상의 속성도, 주체의 느낌도 아니다. 그것은 주체와 관계 맺는 대상의 속성, 달리 말해 주체와 대상이 맺는 관계의 속성이다. “예기치 않은 형태들 속에서 우리가 무엇을 읽어내는가 하는 것은, 그것들 속에서 우리가 마음속에 간직해 두고 있던 어떤 사물이나 이미지의 모습을 확인하는 ‘우리의’ 능력에 달려 있다.”⁵⁾라는 고프리치의 말을 빌리자면, 대상의 체험이 주는 느낌은 이미 우리 마음에 내재한 어떤 느낌을 확인하는 우리의 능력과 연관이 있다. 그 느낌을 확인하는 순간은 우리가 대상과 맺고 있는 관계를 확인하는 순간이다. 미적 가치를 공유케 하는 공통된 감성이 담보될 때, 작품은 소통의 자리가 된다. 그런 의미에서 작품의 정조는 소통과 공감의 욕구를 부추기는 보편가치이며, 그것은 주체와 대상의 상관성을 전제로 한다.

언어는 소통의 보편수단이자 개성의 표현도구이다. 언어예술이 표현의 개별성과 보편성의 수렴점인 이상, 언어예술작품은 그 예술성과 사회성에 대한 고찰을 필요로 한다. 한 작품의 미적 가치 평가에는 예술성과 사회성의 요구가 어떻게 충족되고 있는가 여부가 중요하다. 주어진 시대의 사회문화 정황에 따라 때로 작품의 예술성이 때로는 그 사회성이 부각된다. 예술의 예술성과 사회성을 별개로 인식하는 태도는 예술의 본질에 어긋난다. 예술성과 사회성을 고루 갖추었을 때, 예술작품은 진리의 표현이 될 수 있다. 작가는 체험을 통해 인식한 진리를 구체적으로 형상화하는 데 그치지 않고 그가 몸담은 사회의 모순을 지적할 수 있어야 한다.

4) 칸트는 그것을 주관적 보편성이라 부른다. 같은 책, p. 74 참조.

5) 에른스트 고프리치, 『예술과 환경 : 회화적 재현의 심리학적 연구』, 차미레 옮김, 열화당, 2003 개정판, p. 185.

2.2. 체험의 승화와 미적 가상

체험의 개별성은 사물을 인식하는 자의 특정관점을 담고 있다. 사물에 대해 고정관념을 가진다는 것은 ‘사물의 편에 서서 *parti pris des choses*’ 바라보는 일이라고 한 F. 풍주의 표현처럼, 특정관점은 보편차원으로 승화될 때 미적 가치를 지닌다. 작가는 자신의 체험을 예술작품이라는 형식을 빌려 승화함으로써 감동을 준다. 개인 체험이 반영된 예술작품이 감동을 일으킬 때, 체험의 개별성은 보편가치를 갖게 된다. 작품의 정조는 작품의 질료인 개별체험과 내면 정서가 승화된 보편가치를 표현한다. 예술작품이 체험의 개별성을 표현하면서 탐색하는 것은 인간의 보편성이다. 그렇다면 체험의 개별성이 미적으로 승화하는 순간은 어떤 정서에 근거하는가 그리고 어떤 정조로 형상화되는가? 이 물음들은 미적 가상 *apparence esthétique*으로서 예술작품과 현실의 상관성을 밝히면서 답을 모색할 수 있겠다.

19세기 보들레르 이후 상징주의 시인들이 보여준 시의 절대에 대한 탐색은 미적 가상의 절대화를 보여주는 예다. 보들레르의 ‘우울과 이상 *Spleen et Idéal*’, 말라르메의 절대 순수시 *Poésie absolue*, 랭보의 미지 *Inconnu*는 시어의 한계를 언어표현의 극단까지 밀고 간 모험이었다. 낭만주의 시인들이 자신들의 체험을 시로 승화함으로써 자아와 세계의 동일성을 확인하고자 했다면, 상징주의 시인들에게 동일성 해체의 열망은 그들이 처한 현실을 탈피하겠다는 존재론적 반응이자 그 자체가 존재의 지향점이 되었다. 그들에게 시는 자신의 현실에서 얼마나 멀리 갈 수 있는가를 시도하는 자리이자 자신들의 한계를 가늠하는 자리였다. 그들의 시가 고통과 환희를, 절망과 희망을 거듭 오가는 역동성을 드러내는 비가이자 찬가인 까닭은 그 때문이다. 그 시 대부분은 한 줄의 찬가를 쓰기 위한 절망과 좌절과 소외의 고통을 담은 비가이다. 이 부정적 정조들은 현실 바깥을 열망하는 그들의 욕구와 현실의 틈새에서 빛어진다. 보들레르가 “이 세상 밖이라면 어디라도”⁶⁾라고 말하며 그 정조를 여과 없이 표

현한다면, 말라르메는 발화주체로서 시인이 사라진 자리에 남겨진 여백⁷⁾을 조명하고 랭보는 발화주체인 '나'의 이타성을 강조함으로써⁸⁾ 작품의 정조에 자아를 함몰시키지 않고 에둘러 표현한다.

그렇다면 무엇이 이들을 그들 이전에도, 이후에도 찾아볼 수 없는 절대 경험으로 내몰았던 것일까? 그것은 유럽대륙이 겪기 시작한 근대를 향한 진입과 연관되어 있다. 정신적으로 니체가 선언한 신의 죽음이 근대를 열었다면, 물질적으로는 근대 산업화와 기술발전이 본격화되고 교통수단의 발달로 지리 이동이 보편화되기 시작한다. 미지에 대한 꿈이 현실체험 가능한 영역으로 들어서면서, 이 시기의 시는 막연한 지리적 상상력을 부추겼던 이국정서를 표현하는 데 머물지 않고 현실과 미지의 경계에 선 자들의 현기증을 담아낸다. 시인들의 지향점이 된 미지는 장소 개념이라기보다 실재의 지각 불가능한 이면이다. 보들레르와 더불어 프랑스 현대시는 현실의 이면을 상징을 통해서만 형상화할 수 있으며 시인은 그 상징의 숲을 해독하는 선택받은 자리는 인식에서 출발한다. 상징주의의 미적 가상이 절대화된 것은 그것이 “존재, ‘실재’ 등의 형이상학적 범주들과 연관을 맺으면서”였다.⁹⁾ 가상을 매개로 형상화되는 실재는 상징주의뿐 아니라 뒤이은 현대 시인들의 주된 관심사가 된다. 이는 가상이 “저 참된 존재의 세계와 적극적인 관계에 있는 것으로 여겨지게 되어”, “존재의 ‘가시화’, ‘현현’, ‘계시’, ‘존재 자체의 드러남’ 등과 같은 긍정적인” 의미로 받아들여지면서이다.”¹⁰⁾

6) Charles Baudelaire, «Any where out of the world», *Oeuvres Complètes I*, éd. Cl. Pichois, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, p. 356.

7) Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», *Oeuvres Complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 366.

8) Arthur Rimbaud, *Oeuvres Complètes*, éd. A. Adam, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 268.

9) 권대중, 『미적 가상』, 『미학대계 2 : 미학의 문제와 방법』, 미학대계간행회 편저, 서울대학교출판부, 2007, p. 451.

10) 같은 책.

2.3. 보편가치와 시대 양식

예술작품은 그것이 출현한 사회에서 그 의미를 온전히 갖게 된다. 예술작품에 대한 평가기준이 사회와 문화마다 다르다는 사실은 작품의 의미와 기능이 사회문화 맥락에서 이해되어야 한다는 뜻이다. 한편 예술표현은 일정한 양식을 통해서 나타나는데, 그 양식은 사회와 문화의 특성에 따라 결정된다. 시대정신을 반영한 시대 양식은 특정시기의 사회와 인간의 관계를 조명한다. “이 세계를 재현하는 통일된 양식들(modes)”¹¹⁾로서 예술양식은, 그 양식들이 그것들을 낳은 사회와 문화의 특성을 반영하는 한, 양식이란 단순한 형식forme이 아니라 “개개의 예술양식이 얼마나 많은 해석의 여지를 가지고 있으며 또 얼마나 상반되는 세계관의 표현양식이 될 수 있는가를”¹²⁾ 보여준다. 고프리치의 회화예술관을 빌려 말하자면, 양식은 “어떤 선입감을 만들어냄으로써, 미술가로 하여금 자기 주변의 장면들 속에서 자기가 그릴 수 있는 확실한 모습들만을 찾으려 만드는 것이다. 그림을 그리는 것은 하나의 행동이다. 그러므로 미술가는 자기가 보는 대로 그리기보다는 오히려 자기가 그리는 대로 보는 경향이 있게 마련이다.”¹³⁾ 자신이 보는 대로 쓰기보다 자신이 쓰는 대로 보는 경향은 상징주의 시에서 랭보와 더불어 나타난다. 그는 “나는 낱말들의 환각으로 내 마법의 궤면을 설명했다.”¹⁴⁾라고 말하며 모더니즘이 절대시한 인간 이성에 대한 회의를 드러내고 형상과 공간 구축의 해체를 시도한다. “언어의 미술성에 대한 믿음, 그리고 합리적인 한계라는 것을 모르는 시적 창작이 지니는 환각적인 성격에 대한 믿음은 상징주의에 있어 결정적인 특질로서 랭보로부터 유래한 것이다. 그는 처음으로 예언적인 시어

11) E. H. 고프리치, 『예술과 환영』, 앞의 책, p. 43.

12) 아놀드 하우저, 『문화와 예술의 사회사』 제1권, 백낙청, 염무웅 [공] 옮김, 창작과 비평사, 1999 개정판, p. 158.

13) 『예술과 환영』, 앞의 책, p. 103.

14) A. Rimbaud, *op. cit.*, p.108 : “j’expliquai mes sophismes magiques avec l’hallucination des mots!”

를 구사하였으며, 시어의 의미를 그 시어의 일상적 사용 의미로부터 벗어나게 할 것을 요구하였고 또한 시적 수단의 본성을 변질시키고 탈인간화 할 것을 바랐다.”¹⁵⁾ 계몽주의 이래 서구가 취한 모더니즘 양식은 이처럼 상징주의 때부터 이미 내부균열의 조짐을 보이며 운문과 운율의 파괴, 시의 산문화 그리고 산문의 의미 공간 파괴를 통해 해체되기 시작한다. 프랑스 상징주의를 통해 이루어진 모더니즘 양식의 해체와 절대 미적 가상의 창조는 근대의 전체주의적 보편가치를 반성하는 기능을 가진다.

3. 현대시에 대한 예술 사회학적 접근

3.1. 프랑스 시

1) 현대시의 정조, 그 부정성의 배경

서유럽 전반에서 일어난 근대와의 단절이 사회 정치 정황과 관계있다면, 프랑스 시문학은 시형식과 의미구조의 파괴를 통해 근대와 단절한다. 20세기에 들어서 산업근대화가 본격화되면서 상징주의가 시도한 미적 가상의 절대화는 부정되었고, 이상·미지·순수와 같은 절대를 지향하는 열망이 낡은 시적 지형도와 그로 인해 빚어진 우울·권태·염세·고통과 같은 정조는 한층 현실감 있는 대상과 표현으로 대체되기 시작한다. 20세기 초 시인들에게도 현실은 여전히 부적응과 고통의 대상이었고, “이 옛 세상에 지겨워진”¹⁶⁾ 시인들은 무엇보다 근대적 현실에 걸맞은 ‘새로운 정신Esprit nouveau’을 모색하게 된다. 20세기 전반의 세계대전을 계기로 서유럽에 사회개혁은 불가피했고, 문학은 이제 삶과 별개로 인식될 수 없게 된다. 그 시기에 출현한 초현실주의 시가 그 출발부터 자신을 현실의

15) 아놀드 하우저, 『예술의 사회학』, 최성만 이병진 역, 한길사, 1983, p. 367.

16) Guillaume Apollinaire, «La Tour Eiffel» (“las de ce monde ancien”), *Zone, Alcools suivi de Le Bestiaire, Vitam impendere amor*, Gallimard, coll. «poésie/gallimard», 1966, p. 3.

미적 가상화와 무관하다고 밝힌 것은 이러한 맥락에서 보자면 역설이다. 브르통의 초현실주의선언문을 보면, 초현실주의 문학은 “모든 심미적 도덕적 고심을 벗어난, 이성이 행한 모든 통제의 부재 상태에서 행해지는 사유의 받아쓰기”¹⁷⁾에서 시작한다. 심미적, 도덕적 배려가 전혀 개입되지 않은 창작과정을 통해 얻은 대다수 초현실주의 작품을 초현실주의자들은 현실초월을 위한 이미지 창출의 공간으로 인식한다.¹⁸⁾ 몇몇 경우를 예외로 한다면, 적잖은 초현실주의 작품들은 브르통이 선언문에서 밝힌 바처럼 예술적 실천과 사회적 실천의 균형을 이루지 못했다는 지적을 면하기 어렵다.¹⁹⁾ 그들이 “한 인간의 지평에서 모두의 지평으로”²⁰⁾ 사회전반에 걸쳐 시도한 삶의 변혁운동은 그들의 문학실천이 삶의 실천과 이분된 것임을 드러내는 모순에 봉착한다.²¹⁾ 그 결과, 20세기 전반에 머문 초현실주의의 쇠퇴는 한 사조의 종말에 그치지 않고 예술 자체의 종말을 우려케 하였다. “예술의 몰락에 대한 헤겔의 예언이 혁명 이후의 상황에 대한 체험, 그리고 낭만주의에 반영된 그러한 상황에 대한 표현 속에 근원을 두었던 것과 마찬가지로 예술이 종말을 고할지도 모른다는 현재의 우려들은 두 차례에 걸친 세계대전 및 이러한 전쟁이 유발되도록 한 조건들과 그 전쟁의 결과들 속에 근거를 두고 있다.”²²⁾라고 하우저는 지적한

17) Cf. André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Sagittaire, 1924, p. 42.

18) 김용민, 『로제 카이와의 초현실주의 비판』, in 『불어불문학연구』, 한국불어불문학회, Vol.58 2004, pp. 25-51 참조.

19) 이 선언문만을 근거 삼아 엘뤼아르나 아라공 같은 초현실주의 시인들의 시를 심미적으로 평가절하 할 수는 없다. 그러나 초현실주의는 창작의 순간에 심미적, 도덕적 배려에 앞서 무의식의 흐름을 우선시한다.

20) Paul Eluard, *Oeuvres complètes II 1945-1953*, éd. Marcelle Dumas, Lucien Scheler Préface : Lucien Scheler, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pleiade», 1968, p. 204.

21) 초현실주의와 같은 시대를 관통하는 형태의 또 다른 예술형식이 출현한다. 아라공, 데스노스, 엘뤼아르를 주축으로 한 레지스탕스 문학과 증언문학의 출현은 작품의 사회성을 외면할 수 없는 시대의 요청에서 비롯하였다. 레지스탕스 문학은 르네 샤르, 엘뤼아르, 아라공과 같은 뛰어난 시인을 낳았지만, 그 적잖은 작품들은 사회성에 예술성이 희생된 경우로 평가된다. 사건과 시대를 기억해야한다는 증언문학의 성격이 짙은 시가 프랑스시문학사에서 과도기 현상으로 분류되는 것 또한 이와 무관치 않다.

다. 초현실주의의 출현이 비극적 시대상황이 빚은 사건이었다면, 초현실주의의 이른 쇠퇴는 그 예술적 실천이 시대와 사회의 기대에 부응하지 못했다는 점에서 예측가능한 일이었다.

2) 시대 양식의 부재와 현실의 재구성

세계대전이 끝나고 초현실주의가 쇠퇴한 이후, 시인들에게 시급했던 것은 파괴된 현실의 미적 재구축이었다. 작품의 사회성이 요청되던 지난 시대에 대한 반동으로, 전후 프랑스 시에는 인간성의 파괴를 집단 체험한 사회의 위기를 시적으로 표현하려는 노력이 잇따랐다. 이 시기의 시는 사건 이후를 어떻게 살아야 하느냐는 물음을 스스로 던지고 답을 모색하는 과정이었다. 1950년대에 창작활동을 시작한 뒤 부셰A. Du Bouchet, 본느푸아Y. Bonnefoy, 자코테Ph. Jaccottet, 뒤팽J. Dupin에게 현실의 미적 재구성이 존재론적 성격을 띠게 된 것은 단순한 취향의 문제이기 앞서 시대요청이라 하겠다. 그들 가운데에서도 특히 뒤 부셰는 첫 시집 『텅 빈 열기 속에서』(1961)에서 전후의 폐허를 마주한 자의 “희망 없는 자유로운”²³⁾ 상태를 여백으로 형상화하면서 문학계의 주목을 받는다. 이후 그가 줄곧 표현한 여백은 결핍manque, 틈새écart, 분열fraction, 찢김fissure으로 읽히며 세계와의 관계단절을 그린다. 그러나 그 여백은 단순히 단절의 형상Gestalt가 아닌, 존재결핍의 확인과 존재 가능성을 동시에 담아내는 게슈탈트Gestaltung이라는 H. 말디네이의 지적은 프랑스현대시와 현대시비평이 서구 근대의 형상에 대한 강박에서 벗어나 그간 바탕으로서 인식되어온 여백의 무한한 형상화 잠재력에 주목하기 시작했다는 사실을 보여준다.²⁴⁾

22) 『예술의 사회학』, 앞의 책, p. 339.

23) André Du Bouchet, «Le Moteur blanc», *Dans la chaleur vacante*, Gallimard, coll. «poésie/gallimard», 1991, p. 59 : “J’ai vite enlevé/ cette espèce de pansement arbitraire// je me suis retrouvé/ libre/ et sans espoir”.

24) Cf. Henri Maldiney, Les «blancs» d’André du Bouchet, *Art et existence*, Klincksieck, 2003, pp. 213-228; *Regard, parole, espace*, L’Age d’Homme, 1973, p. 156 : “La dimension formelle de l’oeuvre d’art ...: elle est n’est pas Gestalt mais Gestaltung, et cette Gestaltung est identique à l’oeuvre elle-même qui n’existe

세계대전을 겪은 세대의 시인들에게 “아우슈비츠 이후 서정시를 쓴다는 것은 야만이다.”²⁵⁾라는 아도르노의 단언은 문학의 예술성과 사회성을 반성하는 계기가 된다. 이제 “시는 받아들일 수 없다. 게다가 그것은 존재하지 않는다.”²⁶⁾라며 시의 종말을 말하는 시, “그럼에도 시는 계속 되어야 한다.”²⁷⁾라고 희망을 말하는 시를 오가며 시는 무엇을 할 수 있는가라는 물음과 모색들이 이어졌고, 시는 아무 것도 할 수 없지만 그럼에도 불구하고 그 불가능성을 거듭 말해야 한다는²⁸⁾ 사실에 현대 시인들은 암묵리에 동의한다. 그러나 그들이 말을 건네는 방식은 이전 시대의 양식을 탈피하고, 더 나아가 양식의 틀 자체를 거부하는 듯 보인다. 1960년대에 출현한 프랑수아조주의의 영향을 입고 등장한 1960~70년대 프랑스시가 그렇다. “일관성 있게 자율성을 지니는 시민예술은 시민사회 이전의 양식 이념과 전혀 결합될 수 없을 것”이기에 “이 시민적 자유는 무양식성에 이르게 된다.”²⁹⁾라는 아도르노의 지적은 이 시기의 프랑스현대시에서도 확인된다. 텍스트가 글자 글대로 *littéralement* 뜻하는 것만을 따라간다는 점에서 축어시 *Poésie littérale*라고 불리는 그 경향은 텍스트를 중시하고 미학 바깥의 논의를 일체 거부하며 체험과 감동을 배제한 언어유희에 치중한다. 축어시는 문장의 통사·의미 구조를 무의미에 이르기까지 뒤엎고 해체하는 과정에서 언어표면에서 쉽 없이 미끄러지며 생성되는 의

pas dans le temps, dans l'écoulement du temps, ne s'explique pas en lui, mais l'implique, comme un temps monadique et discontinu qui est sa propre transformation et qui se conquiert à travers les crises en lesquelles l'oeuvre est constamment mise en demeure d'exister à partir de rien.”

25) Th. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Payot, 1986, p. 23.

26) Denis Roche, «La poésie est inadmissible...», *Anthologie de la poésie française : du XVIIIe au XXe siècle*, textes choisis, présentés et annotés par Martine Bercot, Michel Collot et Catriona Seth, Gallimard, coll. «la Pléiade», 2000, p. 1207.

27) 1996에 출간된 몰푸아의 시론집 제목이다. Cf. Jean-Michel Maulpoix, *La poésie malgré tout*, Mercure de France.

28) Cf. Roger-Michel Allemand, Christian Prigent : la distance et l'émotion, *www.revue-analyses.org*, vol. 5, n° 1 hiver 2010, p. 47.

29) Th. W. 아도르노, 『美學理論』, 홍승용 옮김, 문학과지성사, 1984, p. 321.

미작용으로 인해 탈구조적 속성을 보인다. “(글로) 쓰여진 (사회)협약을 탈-형상화하기 *dé-figurer la convention écrite*”를 글쓰기의 목표로 삼은 드니 로슈,³⁰⁾ 글쓰기는 “타인들의 언어를 뒤튼 상태에서 자신의 언어를 발견하는 일”이며 “모국어의 참을 수 없는 친밀감을 우연히 도입한 낯설음으로 물들이는 일”³¹⁾이라고 단언한 프리장 그리고 그를 앞세운 TXT 시인들은 언어의 뒤틀림을 표현하는 그들의 글쓰기가 끊임없이 작품의 사회적 요구에 부응하려는 노력이라는 사실을 강조한다. 기존 언어의 탈형상화를 시도하고 그 낯선 면을 들춤으로써 같은 언어를 사용하며 같은 사유를 하도록 유도하는 모국어의 보편성에 저항하고 획일화된 사회시스템을 거부하는 것이다. “예술이 사회에 기여하는 바는 사회와의 커뮤니케이션이 아니라 극히 간접적인 일, 즉 저항이다. 이러한 저항 속에서는 미학 내적인 발전을 통해 사회적 발전이 모방 없이도 재생산된다. 극단적인 현대예술은 자체 지양을 감수하면서도 예술의 내재성을 고수한다. 이로써 사회는 꿈에서와 마찬가지로 단지 모호하게만 예술 속에 들어가게 된다.”³²⁾ 아도르노의 말에 비추면, 소통과 감동을 지양하는 축어시의 글쓰기는 철저히 비사회적인 형태를 통해 사회성을 띠는 역설의 글쓰기이며, 이는 현대예술의 특징이기도 하다. 그러나 클로드 루아에-주르누 Claude Royet-journoud, 안느-마리 알비아크 Anne-Marie Albiach의 글쓰기³³⁾와 같이 전문 비평가의 해독마저도 빗겨나가는 작품들의 가독성 문제는 표현의 개별성을 예술로 승화하는 과정에서 “전위예술이 예술에서 본질적인 현실구성 능력을 잃어버린 문제점”³⁴⁾을 드러낸다. 그 결과, 축어시는 그 태생의 뿌리를 구조주의의 영향을 받은 텍스트중심주의에 두

30) D. Roche, «Leçon sur la vacance poétique», *Eros énergumène*, Gallimard, coll. «poésie/Gallimard», 1997, p. 10.

31) Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, POL, 1991, p. 157.

32) 『美學理論』, 앞의 책, pp. 350-1.

33) 줄고, 「해체의 양상으로서 여백」, in 『불어불문학연구』 제 84집, 2010.12 pp. 548-558, 587-9 참조.

34) 이병진, 「문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론」, in 『뫼히너와 현대문학』, 제20호, 2003.5., p. 374.

는 반면, 텍스트중심주의만을 고수한 나머지 그 텍스트는 탈구조·탈근대의 성격을 띠게 되는 모순을 드러낸다.

3) 가치의 재발견, 재해석 : 서정의 복원과 풍경 시학

포스트모던 담론과 맞물려 활성화되었던 프랑스 축어시의 해체 경향을 반성하는 움직임들이 1980년대 후반에 들어서며 감지되기 시작한다. 낭만주의 서정의 포스트모던 식 재해석으로 서정의 담론화를 시도한 신서정론 그리고 축어시의 근간인 구조주의의 텍스트 중심주의를 문제 삼은 지평구조론이 등장한다.³⁵⁾ 이 새로운 시론들의 등장은 감성을 재해석하고 문학을 삶의 영역으로 다시 불러들였다는 점 그리고 축어시가 간과한 체험·소통·감동과 같은 요소를 작품의 미적 가치판단에 주요한 계기로 복원했다는 점에서 뜻깊다. 90년대 초에 등장한 풍경 시론은 J.-P. 리샤르Jean-Pierre Richard가 주목한 풍경 개념을 지평구조 시론의 연장선 상에서 재해석한 것으로, 서구 문학과 사유에 그간 결핍되었다고 비판받아온 상호주관성과 감성가치를 부각한다.³⁶⁾ 낭만주의의 풍경이 관조의 대상이었다면, 재해석을 통해 오늘날 풍경은 주체와 대상이 ‘함께 태어나는’ 장소로 거듭난다.³⁷⁾ 이러한 재해석의 노력은 서구의 이분법 사유를 탈피한 총체적 사유를 지향하는 탈근대적 재해석³⁸⁾과 그리고 정경교유(情景交融)sentiment-paysage이라는 동양 미학개념의 서구 수용과 맞물려있다.³⁹⁾ 풍경 시론이 재해석한 풍경은 이타성에 바탕을 둔 것으로, 그

35) Cf. Jean-Michel Maulpoix의 *La Voix d'Orphée*, Mercure de France, 1989; Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, coll. «écriture», 1989.

36) Cf. Michel Collot, *Paysage et poésie : Du romantisme à nos jours*, Corti, 2005.

37) Cf. Paul Claudel, «Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même», *Œuvres Poétiques*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, p. 149; Michel Collot, *La Matière-émotion*, PUF, 1997, p. 68에서 재인용.

38) 하이데거의 존재론과 메를로 폰티의 지각현상학이 시도하는 현상학적 해석학의 경우가 대표적으로 그러하다.

39) Cf. M. Collot, *Paysage et poésie*, 앞의 책, pp. 14-15. 정경교유의 프랑스어 번역은 François, Cheng, «Ciel-Terre-Homme», in *Le Nouveau recueil n° 36, Sentiment paysage*, Champ Vallon, sep.-nov. 1995, p. 97; *Paysage et poésie*, p. 14에서 재인용.

풍경에서 형상과 바탕, 관점과 전망과 같은 서구회화의 기본개념은 더는 유효하지 않게 된다. 관점의 전복, 가치의 전도, 탈형상화는 축어시와 같은 실험성 강한 시적 사유뿐 아니라 그 대척점에 선 신서정론과 지평구조론 그리고 풍경 시학에도 유효한 계기들이다. 프랑스에서 여백과 공(空)이 새삼 주목받게 된 것도 이러한 탈구조주의와 해체의 경향과 무관하지 않다.⁴⁰⁾ 이러한 노력들과 더불어 오늘날 프랑스 시는 문학에 안주하지 않고 서구형이상학을 반성하고 재해석한다. 그 과정에서 시 형식을 빌려 사유하는 메타시·철학적 성향을 띤 시들이 등장하기도 했는데,⁴¹⁾ 이러한 흐름은 포스트모던시대를 관통하는 프랑스시가 감각의 형상화라는 시의 본질에서 멀어지는 것은 아닌가라는 우려를 갖게 한다.

3.2. 한국시

1) 서구모더니즘과 한국현대시 : 서정과 해체

한국현대시는 한국 현대사의 격동기와 맞물리며 순수문학 관점에만 머무를 수 없었다. 바로 그러한 점이 세계대전을 기점으로 근대에서 탈근대로 본격적으로 넘어가게 된 프랑스 현대시와 겹치는 부분이 있지 않을까? 서구 현대시가 고심하는 문제들에 다른 언어와 문화에 뿌리를 둔 한국 현대시는 어떻게 대응해왔고 하고 있는가? 전쟁이라는 문학 바깥의 상황에 직면한 두 문화의 시가 시대를 관통하는 양태는 그 시대를 겪은 시인들의 정서가 어떤 정조로 표현되는가와 연관된다.

40) 충만한 텅 빈le vide plein과 같은 옥시모론은 탈근대 사유이기 이전에 동아시아의 전통 사유에서 그 기원을 찾을 수 있다. 공(空)은 유가, 도가의 미학에 영향을 받은 동아시아에서 이미 오랜 전통을 갖고 있다. 프랑스에서는 F. 쉹이 중국회화를 소개하는 책에서 그 개념을 다루었고(cf. F. Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Le seuil, 1979), H. 말디네이가 현상학적 미학의 시각에서 무Rien·텅 빈·여백에 주목하면서 시문학비평에도 영향을 주었다(cf. H. Maldiney, *Ouvrir le Rien L'art Nu*, Encre marine, 2000).

41) 이러한 경향은 1950년대 이후 프랑스현대시 전반에 확산된 것으로, 본느푸아, 자코테, 드기Michel Deguy와 같은 존재(/론)에 관한 성찰에 주력해온 시인들뿐 아니라 그와 대척점에 놓이는 푸르카드Dominique Fourcade, Ch. 프리장, Cl. 루아에-주르누와 같은 축어시인들에게서도 볼 수 있다.

전통단절론과 이식문학론의 논란⁴²⁾ 속에 출발한 한국현대시는 서구모더니즘의 수용⁴³⁾, 카프문학의 등장, 식민 해방, 전쟁을 둘러싼 이념문제, 독재와 민주화운동이라는 사회 갈등과 대립을 담아낸다. 역사의 부침을 겪으면서 그에 영향을 받지 않을 수 없었던 한국현대시는 1920년대 김소월을 시작으로 한용운, 신석정, 서정주, 박재삼, 이형기로 이어지는 전통서정시의 맥락을 따라 한·체념·인내·기다림의 미학을 낳는다. 작품의 정조는 한 시대의 개인과 사회의 관계를 반영한다는 측면에서 보자면, 다난한 현대사를 겪어온 한국 서정시인들이 이처럼 어두운 정조의 미학을 이어온 것은 불가피했는지도 모른다. 비록 한용운과 같이 예술성과 사회성을 고루 갖춘 예외도 있었지만, 이들 서정시인은 미적 거리를 확보한다는 이유로 사회 부조리에 맞서지 않는 관조적 자세를 취해왔다. 예술의 이념화·정치화가 불가피했던 시기에도 예술의 정치화에 대한 반동으로 서정시의 경향은 수그러들지 않았지만, 그 상당수는 모더니즘의 흔적을 지워내지 못한 것들이었다. 프랑스 상징주의, 특히 보들레르의 영향을 받은 서정주의 시 그리고 김기림의 시가 그 대표적인 예다. 현실을 달관한 듯한 서정시인들의 태도는 유교전통의 영향으로 사회에 만연한 경직된 분위기 속에서 미덕으로 인식되기도 했는데, 바로 이러한 사회정서 탓에 한국사회에서 오랫동안 독재 권력이 유지될 수 있었던 아닌가 반성해야 할 것이다.

한편 서구 포스트모더니즘의 영향을 받은 1970~90년대에 김춘수와 이승훈은 언어의 해체 또는 무의미화를 통해 또 다른 의미 영역을 열어간다. 이들의 작품이 특정 정조를 의식적으로 형상화하는 데 집착하지 않았음에도 불구하고, 이미지와 의미를 끝없이 해체하는 이들 특유의 시작과정은 허무의 정조를 느끼게 한다. 시인의 말을 빌리자면, “이미지란 대상에 대한 통일된 전망을 두고 하는 말이라면 나에게서 이미지가 없다. 이 말은

42) 김윤식·김현 공저, 『韓國文學史』, 민음사, 1973, pp. 16-17 참조.

43) 김기림, 『김기림 시론』, 앞선책, 1994, pp. 56-77; 한계진, 『V. 모더니즘 詩論의 受容』, 『韓國現代詩論研究』, 일지사, 1983, pp. 154-188 참조.

나에게는 일정한 세계관이 없다는 것이 된다. 즉 허무가 있을 뿐이다.”⁴⁴⁾ 이들이 택한 해체 방식은 ‘허무한’ 세계를 있는 그대로 비추는 방법이었으나, 끝없는 해체 과정으로 인해 빚어진 또 다른 허무함에서 벗어나지 못하게 되는 모순을 드러낸다. “무의미시론과 무의미가 중국엔 허무로 귀착될 수밖에 없었던 것은, 이미지와 실체의 분리가 결국 자아와 타자, 인식과 실재의 단절로 이어졌기 때문”⁴⁵⁾이라는 한 비평가의 지적은 그러나 무의미 시(론)만의 문제점이 아니라, 폭넓게는 이 시대의 부정성을 있는 그대로 표현하려는 모든 현대예술이 감수하는 위험을 염두에 둔 것이 아닐까?

1990년대에 들어서면서 커진 몸에 대한 관심은 해체의 또 다른 방식에 대한 표현으로, 시인들은 해체되는 몸을 시적으로 형상화함으로써 기존 가치의 해체 열망을 드러낸다. 그럼으로써 아름다움의 형상화에서 현실의 적나라한 형상화로 옮겨가는 몸의 표현은 시대의 예술성과 사회성의 요구에 답한다.⁴⁶⁾ 서구 포스트모던 담론의 영향으로 등장한 몸 시 그리고 그에 대한 반동으로 등장한 정신주의 시는 서정과 해체의 포스트모던 풍 변이체이다. 신서정·정신주의 시·몸 시·해체시·미래파와 같은 명칭들은 한국현대시에 나타난 정조의 형상화에 붙은 다양한 이름에 지나지 않는다. 오늘날 사회 가치는 특정이름으로 통칭하기에는 너무 다양해졌다. 이 명칭들은 글로벌 문화의 영향에 놓인 세계의 공통 관심사들의 다양한 형태를 보여준다.

2) 순수와 참여

서정시와 반서정시가 예술성을 중시한다는 점에서 순수시라면, 그 대

44) 김춘수, 『김춘수 시론 전집 I』, 현대문학, 2004, p. 538 : 줄고, 『비가와 반서정』, in 『프랑스문화예술연구』 9권 2호(제20집), 2007.5, p. 292에서 재인용.

45) 임동환, 『사람이 꽃보다 아름다운 이유』, 코나투스, 2005, p. 232.

46) 이재복, 『몸 : 이재복 문학평론집』, 하늘연못, 2002, p. 13-63 참조. 이 책에 수록된 ‘몸, 구멍, 프랙탈의 시학’(김혜순론), ‘자궁, 시투성이 피투성이’(최승자론), ‘철박한 몸의 반란’(김언희론)이 그 좋은 예다. 이 시인들의 작품세계는 “치열한 실존성을 가 [지닌]”(같은 책, p. 30) 몸의 해체를 통해 상징계의 억압을 벗어나려는 그들의 비극적 세계인식을 잘 보여준다.

척점에서 참여시는 사회의 문제에 민감하게 반응해왔다. 이 두 유형의 시에 나타난 정조는 제각기 개인과 그가 처한 세계의 관계를 집약해 보여준다. 순수시 고유의 정조가 그 관계에 대한 느낌의 표현이라면, 참여시 특유의 정조는 관계의 문제점을 알리고 변화시키려는 의지의 표현이다. 시에 내재하는 비극적 정조는 인간의 존재론적 간극을 표현한다. 그 정조가 바깥 사건에 직면하여 부정적 사회인식으로 외면화되고 증폭될 때, 시는 참여시의 성격을 띠게 된다.

서구가 겪은 세계대전과 한국 현대사가 거쳐 온 식민·전쟁·독재의 폐해는 고통의 정서를 확산하고 집단 의식을 부추겼다. 오랫동안 지배자 위치에 있던 서구의 경우에 개인 중심사회에 나타난 집단 의식이 삶에 대한 형이상학적 성찰을 이끈 반면, 한국사에 표출된 집단 의식은 현실 대응의 성격이 강하다. 서구에서 구조주의가 주목받던 1960~70년대 초, 한국은 한국전쟁 이후 사회혼란 속에서 여전히 이념문제에서 벗어날 수 없었고 시문학에서도 순수와 참여의 대립양상을 보인다. 1960년대 초, 4·19를 기점으로 신동엽과 김수영은 각각 「봄은,」「껍데기는 가라」 그리고 「시여, 침을 뱉어라」와 같은 참여시와 시론을 통해 독재와 억압의 시대에 저항한다.⁴⁷⁾ 60년대의 신동엽과 김수영의 참여시가 시 특유의 수사를 통해 메시지를 전달하면서 억눌린 당시 사회의 보편정서에 호소했다면, 80년대 참여시는 시형식과 언어의 해체를 통해 메시지 전달이 불가능한 암담한 현실에 대한 인식을 드러낸다.⁴⁸⁾ 이들에게 주어진 현실은 견딜 수 없었기에 미적 승화의 개념이 미처 개입할 여유가 없었고 현실 재구성이 불가능한 당시 상황에 대한 극단적인 인식을 표출하는 방식으로 해체를 선택할 수밖에 없었다.

47) 고종석, 『모국어의 속살』, 마음산책, 2010, p. 94 참조 : “이 두 사람의 문학적 엇갈림은 김수영의 지적처럼 민족주의에 대한 태도를 포함하지만, 그보다는 형식적 층위에서 오히려 더 또렷하다. 김수영의 시에선 화자의 정치적 입장이, 물론 4.19 공간의 몇몇 작품에서처럼 새된 목소리에 실릴 때도 있지만, 대체로 자절구레한 일상의 묘사”로 나타난다.

48) 줄고, 「프랑스와 한국현대시에 나타난 해체의 계보와 양상」, in 『프랑스문화예술연구』 봄호(제27집), 2009, pp. 483~4, 504~6, 508 참조.

한국 현대서정시 전통에 맞서 등장한 1920년대 카프문학, 1960년대 신동엽과 김수영을 주축으로 한 참여시, 80년대 광주항쟁 이후 등장한 참여시는 동북아시아의 유교와 도교 전통에 비추어 조명할 수 있다. 유가의 정감론과 도가의 '구속적 정서의 해체'⁴⁹⁾는 일찍이 순수와 참여의 대립에 대한 성찰을 보여준다. 한편 심미차원에서 본다면, 그 발생 배경이 무엇이든, 한국참여시는 황지우와 같은 몇몇 경우를 제외한다면 순수시보다 상대적으로 그 예술성을 높이 평가받지 못해왔다. 사회모순을 지적하고 비판하는 메시지를 지닌 참여시는 그 자체로 '아무 할 말이 없는 상황에서 말하기'라는 시의 본질을 벗어나는 탓이다. 한국사회는 4·19 이후에도 5·18이라는 또 다른 비극을 겪게 된다. 유가의 보편주의를 앞세워 식민지배와 전쟁에 휘둘린 한국사회에 중심을 바로잡겠다는 핑계로 사회를 장악했던 독재정권에 맞선 저항이었다. 부조리한 현실을 방관할 수 없었던 시인들은 참여시를 통해 사회 저변의 정서를 대변할 수밖에 없는 상황에 또다시 부딪힌다. 한국참여시는 시인들에게 사회에서 시가 해야 하는 역할을 되돌아보게 했던 이러한 비극적 상황에서 등장하였다.⁵⁰⁾

4. 탈근대의 미적 구성 : '불명료성으로의 도피'

프랑스와 한국 현대시에 나타난 정조는 두 사회의 언어와 문화의 차이에도 불구하고 현대라는 상황이 빚어낸 고통스러운 세계인식을 표현한다는 사실을 확인할 수 있다. 현대예술의 창조에 바탕이 되는 체험은 고통의 체험이다. 그 고통은 인간과 자연의 관계 변형에서 비롯한다. 근대사회는 과학기술의 발달과 물질의 풍요를 일궈냈지만 보편가치를 추구한다는 명목으로 지배논리를 펼치면서 소외와 갈등과 같은 부작용을 빚기도

49) 정용환 외 지음, 『유교 도교 불교의 감성이론』, 경인문화사, 2011, pp. 73~100 참조.

50) 프랑스의 순수시와 참여시가 특정 시기에 동시에 나타나지 않고 시차를 두고 나타난다는 점은 한국의 상황과 다르다.

했다. 그 과정에서 인간과 자연의 관계는 변형될 수밖에 없었다. 현대가 빚어낸 고통의 정서에 주목한 아도르노는 현대예술 특유의 부정성이 현대의 부정성을 반영한다는 사실을 일깨운다: “예술 작품들은 현실의 가장 극단적이고 어두운 상태 속에서 존속하기 위해 것처럼 어두운 것과 동일해져야 한다.”⁵¹⁾ “이제 유토피아와 같은 것은 더 이상 가능하지 않을 것이다. 그것을 어둠이 대신한다.”⁵²⁾ 오늘날 현대시는 뒤틀리거나 단절된 세계와의 관계를 복원하는 대신, 자신이 처한 어둠을 있는 그대로 형상화한다.⁵³⁾

사회적 소외와 불협화음과 같은 현대사회의 폐해는 현대시의 본질과 맞닿아 있다. 시라는 것을 장르개념이 아니라 내면 자아의 세계인식으로 규정된 현대시가 출현한 이래, 사회적 소외는 시적 자아가 감내해야 할 조건이 되었다. 시인들은 공동체에 뿌리내리지 못한 존재가 공동체의 언어로는 자신을 표현할 수 없다는 사실을 깨닫고 모국어 뒤틀기를 시창작의 출발점으로 삼음으로써 언어공동체에서 스스로를 소외시킨다. 현대시인의 위상이 타고난 이방인 의식 또는 디아스포라에 결부되는 것 또한 그가 스스로를 사회에서 소외된 존재로 인식하고 사회에 인식시키는 탓이다.

보편성에 대한 거부와 동일성에 대한 저항이 현대시를 특징짓는 상황이라면, 모든 예술은 그 본질상 시적이다. 하우스가 예술형식과 소외 체험의 상관성을 언급하면서 주목한 점은 예술 일반에 내재한 시성 poéticité이다. “동질적인 문화”가 해체된 이래로 모든 예술형식은 소외의 체험과 결부되어왔다. “소외라는 현상은 이러한 의미에서 볼 때 양식상의 원칙이나 형식상의 요소에 속하는 것이 아니라 처리되어야 할 예술

51) 『美學理論』, 앞의 책, p. 72.

52) 위의 책, p. 217.

53) 오늘날 그 어둠은 반드시 검은색만을 뜻하지 않는다. 예를 들어, 프랑스현대시에 나타난 여백은 글과 백지를 이분하지 않고 하나로 수렴하는, 일종의 ‘밝은 어둠 le clair-obscur’이다. 줄고, 『해체의 양상으로서 여백』, in 『불어불문학연구』, 한국불어불문학회, 84권0호, 2010, pp. 548-587 참조.

적 창작의 원료에 속한다.”⁵⁴⁾라고 그는 지적한다. 오늘날 현대시가 양식의 틀에 구애받지 않고 끊임없이 ‘미지’를 형상화하는 데 전념한다면, 이는 표현의 동일성을 거부하고 항상 새로운 의미로 읽히기를 기대하는 시어의 속성과 무관치 않다.

가독성이 낮다는 이유로 빈번히 비판받는 현대시의 난해함은 현실의 부조리를 드러내는 한 형태일 따름이다. “오늘날의 예술이 표현에 있어서 불명료해진 현상, 말을 찾지 못해 당황해하는 현상, 놀변이나 말더듬, 유일하게 표현할 가치가 있는 것의 표현불가능성에 만족하고 있는 현상 등, 이러한 현상들은 오늘날 우리의 예술이 사회에서 벗어난 어떤 공간에 위치하고 있다는 것을 뜻하는 것이 아니다. 이러한 현상들이 의미하는 것은 단지 오늘날의 예술이, 사람들이 서로 스쳐 지나가면서 말을 건네고 있는 매체(媒體)를 그들이 서로 의사소통을 할 수 있는 어떤 영역과 혼동하는 데 대해, 반항을 하고 있다는 점이다.”⁵⁵⁾ 이러한 관점에서 보자면, 현대시가 기꺼이 취하는 표현의 불명료함은 단순히 시학의 문제만은 아니다. 그것은 기존사회와 모국어에서 스스로를 소외되게 함으로써 현실을 비판적으로 보여주는 현대시 특유의 방식이다. 하우저는 이 현상을 ‘불명료성으로의 도피(Flucht in die Unartikuliertheit)’라고 부른다.⁵⁶⁾ 현실과 실제의 틈새를 은폐하는 보편가치와 보편화된 표현방식에 순응하도록 내모는 거짓된 현실을 거부하고 그 틈새를 고스란히 형상화하려는 시도가 난해한 형태를 취하게 되는 과정은 불가피하다. 현대시 특유의 형상화에 내재하는 부정성은 작품의 예술성을 구현하는 방식인 동시에 세계를 비판하는 방식이다. 예술이 부조리한 현실비판의 방편이 될 때, 아도르노를 따르면, “세상이 어두워짐으로 인해 극단적으로 어두워진 예술의 비합리성은 합리적인 의미를 지닌다.”⁵⁷⁾ “일관성 있는 의미의 부정을 통

54) 『예술의 사회학』, 앞의 책, p. 185.

55) 위의 책, p. 186.

56) 같은 책.

57) 『美學理論』, 앞의 책, p. 40.

해”⁵⁸⁾ 얻게 되는 현대예술의 의미 가능성은 참된 예술과 거짓 예술을 구분하는 기준이 된다.

우리는 아도르노의 부정미학에서 현대시를 이해하는 데 필요한 새로운 시각을 발견한다. 그리고 그 시각에 힘입어 고통스러운 세계인식의 표현 방식을 두고 대립해온 순수와 참여의 상관성을 재해석할 가능성을 얻는다. 순수예술론이 시대를 초월한 인간 보편정서를 표현하는 예술의 독창성과 예술성을 강조한다면, 참여예술론은 예술의 사회부조리 비판기능을 강조한다. 순수예술론이 모순된 현실을 벗어나려는 도피를 정당화할 수단이 될 여지가 있다는 사실을 프랑스와 한국의 서정시의 전통에서 확인할 수 있다. 반면 참여예술론은 작품이 전달하려는 메시지를 예술의 표현성보다 앞세움으로써 예술의 자율성을 사회성에 희생시킬 우려가 있다는 사실 또한 참여시 또는 증언시를 통해 볼 수 있다. 예를 들어, 프랑스 레지스탕스의 참여시, 한국 일제 강점기의 민족시와 지난 80년대 한국의 참여시를 통해 참여시가 시대의 요청에 부응하는 소통의 형태라는 사실을 알 수 있다. “어떤 참여예술이 생산적인 것이냐 아니냐 하는 척도는” “사람들이 파멸의 전조가 지우는 그들과 위험들 속에 처해 있으면서도 여전히 안정된 세계 속에서 살고 있다는 가상을 제거하는 데에 있다.”⁵⁹⁾ 하우저의 참여예술에 대한 정의는 모더니즘이 창출한 동일성의 가상에 대한 경고라는 점에서 아도르노의 부정미학과 공감대를 형성한다. “예술은 예술가가 부정은 하지만 배척할 수는 없는 어떤 사회로부터 외견상으로만 도피하는 일이 되는 것이다. 고독을 읊는 서정시는 공동체 예술의 이면일 뿐이다. 고독한 서정시나 공동체 예술이나 모두 사회적 조건에 의해 제약되어 있는 것이다. 다만 전자는 사회화가 지니는 긍정적인 가치를 지향하고 후자는 사회화과정의 불만스러운 형식들을 지향할 따름이다.”⁶⁰⁾ 이 관점에서 보자면, 순수와 참여의 전통적 이분은 더는 유효하지

58) 위의 책, p. 245.

59) 『예술의 사회학』, 앞의 책, pp. 356-7.

60) 위의 책, p. 185.

않다. 상반되어 보이는 두 관점이 사실은 예술의 양면이기 때문이다.

한편 이러한 현대예술의 이중성을 고려한다면, “예술은 절대적인 부정성을 띠도록 강요되지만 바로 그러한 부정성 때문에 결코 절대적으로 부정적인 것은 아니다.”⁶¹⁾ 마찬가지로 어찌면 가장 내면화된 형상화야말로 그 자체로서 가장 충실하게 사회의 요청에 답하고 있는지 모른다 : “생산자는 재료에 전념함으로써 극단적인 개별화 속에서 하나의 보편적인 것에 이른다.(...) 의식하지 않을수록 더 사회적일 것이다.”⁶²⁾ 공동체 의식이 상대적으로 약해진 현대예술은 근대예술의 전형canon 개념을 거부하고 체험과 표현의 개별성을 중시하면서 그 개별성에 내재하는 총체성을 부각한다. 아도르노를 따르면, 현대예술은 그럼으로써 현대사회의 분열양상과 부조리를 드러낸다. “예술에 대한 사회적 비판을 위해 우선적으로 예술을 외부로부터 탐색할 필요는 없다. 즉 그러한 비판은 제반 미학 내적 형식화에 의해 유발된다.”⁶³⁾라는 철학자의 단언은 현대예술의 부정성이 어떻게 예술에 사회참여 성격을 부여하는가를 보여준다. 현대시에 나타난 의도된 불명료함은 하나의 소통방식이라고 그는 말한다 : “외부 세계와 예술 작품의 커뮤니케이션은 이 커뮤니케이션을 거부함으로써 이루어진다. 바로 이러한 점에서 예술 작품은 단절된 것이라는 사실이 드러난다.”⁶⁴⁾ 이처럼 “양식의 완전한 부정”이 또 하나의 “양식으로 되는”⁶⁵⁾, 소통의 거부가 또 하나의 소통으로 되는 오늘날 현대예술의 부정성은 사회와 무관한 동시에 사회적이다.

한편 보편성과 개별성의 대립은 궁극적으로는 근대와 탈근대에 대한 문제이다. 모더니즘이 동일성의 원칙에 근거한 보편성과 이성을 우선시한다면, 그에 대한 반동으로 출현한 포스트모더니즘은 이타성을 지향하는 개별성과 감성을 앞세운다. 영원한 가상을 설정함으로써 형이상학적

61) 『美學理論』, 앞의 책, pp. 361-2.

62) 위의 책, pp. 264-5.

63) 위의 책, pp. 361-2.

64) 위의 책, p. 18.

65) 위의 책, p. 323.

위안을 발견했던 근대예술과 달리, 오늘날 현대예술은 부정적인 방식으로, 덧없는 형태를 통해 현실과 이상의 화해를 모색한다. 19세기의 절대화된 미적 가상은 소수 엘리트층의 전유물로 부조리한 현실의 근본 치유책이 되지 못했다. 당시 예술에서 이미 재현/표상에 대해 문제제기가 이루어졌다는 점에서, 포스트모던은 분명 모던의 연장선상에 있다. 그러나 모더니즘이 오늘날 현대인의 세계인식을 담아내기에는 역부족이다. “동일성의 가상의 중심에는 이제는 망각된, 그러나 그것의 성립에 있어서는 절대적 근거였던, 대상 고유의 특수성을 동일성을 통해 억압 배제함으로써, 사물에 대한 지배를 관찰하려는 저 찬탈적 폭력이 깃들어”⁶⁶⁾ 있기 때문이다.

5. 가치 획일화 시대의 가치 지향

과학기술과 매체의 발달로 가속화된 세계화를 통해 포스트모던 시대에는 인류가 지향해온 보편가치를 실현할 가능성이 어느 때보다 커졌다. 그러나 근대를 지배한 동일성의 가상이 해체된 오늘날에도 획일화의 징후들은 여전히 눈에 띈다. 매체의 발달과 지구의 단일 시장화를 기획하는 경제체제가 내세우는 글로벌리즘과 같은 개념에 내재하는 획일화 경향이 두드러지면서 포스트모더니즘의 본래 취지와는 모순된 양상이 드러난다. 그 획일화는 서구보편주의 또는 일본 근대의 전체주의가 지배논리를 앞세워 초래한 획일화와는 다른 발생여건과 속성을 가진다. 근대의 획일화가 보편주의라는 허울 아래 주관성을 말살하고 정신을 통제하려 했다면, 오늘날 획일화는 지역주의를 옹호하며 지구인의 공생과 상호소통을 지향한다는 구실을 내건 다문화정책 등으로 미화되어 대중문화에 깊숙이 스며들고 있다. 예술이 산업화 되는 추세를 따라 오늘날 개인의

66) 민형원, 『아도르노』, 『미학대계 2』, 앞의 책, pp. 783-4.

경험은 점차 구체성·직접성·개별성을 상실하고 보편화한다. 1990년대 말부터 전 세계에 보급된 인터넷망은 포스트모던 담론이 이론에 그치지 않고 일상에 얼마나 깊이 스며들었는가 보여주는 예다. 그것은 지리의 경계를 지우고 시공간 개념을 무차별화 함으로써 삶의 보편화를 유도하고 있다.

가치의 다양성과 맞물린 가치 획일화의 역설은 검열의 경우에도 나타난다. 보들레르의 『악의 꽃』(1857)이나 20세기 전반 한국이 일제 강점기에 겪었던 검열에 대한 강박은 오늘날에도 여전히 창작기법의 다양한 변형을 통해 자기검열 형태로 잔재한다. “의미를 박탈하는 세계에서, 의미 박탈sensure이 지배하는 세계에서 적절하게 말하려면 어떻게 글을 써야 하는가”⁶⁷⁾라는 물음을 던지는 베르나르 노엘B. Noël 그리고 지난 80년대 검열을 피하고자 성적 담론과 패러디기법을 동원한 황지우의 경우가 그 좋은 예다. 검열을 피해 적절히 말하기를 모색하는 이 기법들은 사고와 표현의 획일화에 맞서 시대와 사회의 어둠을 그 닳은꼴로 비판하는 방식이자 그 어둠을 견뎌내는 방식이다.

다수언어의 세계문화지배와 신자유주의 정책과 같은, 보편을 표방한 억압을 거쳐 온 오늘날에는 어느 때보다 개별가치의 복원이 요청된다. 한편 포스트모던이 우선시하는 개별성이 모던의 보편성이 조장한 고립과

67) 즐고, 『몸-사유의 시 쓰기-베르나르 노엘의 『몸의 추출물Extraits du corps』, in 『한국프랑스학논집』 제60집, 한국프랑스학회, 2007, 11, p. 177.

의미 박탈sensure는 B. 노엘이 소설 『최후의 만찬의 성(城)Château de Cène』(1969년 초판, 1975년 재판)의 후기, 「언어모독L'Outrage aux mots」에서 처음 쓴 신조어로, 의미sens와 검열censure를 연결하여 한 낱말의 의미를 뜻함과 동시에 그 의미작용에 관련된 의미박탈을 가리킨다. 그를 따르면, 의미박탈은 언어남용의 결과로, 표현의 자유로 인해 언어의 본래 가치를 상실하게 되는 역설적 상황을 초래한다. 그것은 검열의 장소를 옮겨 표면상 검열을 의식할 수 없다는 점에서 가장 정교한 형태의 뇌 세척이다. 그러나 의미박탈을 표현의 자유 박탈인 검열과 혼동해서는 안 된다. 전혀 없는 폭력성과 음란함을 표현한 이 소설의 출간으로 인해, B. 노엘은 미풍양속 위배라는 명목으로 소송을 당한다. (...) 그 법정공방 후기인 「언어모독」에서 검열에 대한 그의 성찰을 볼 수 있다. 그는 1985년에 출간한 단행본 『의미와 의미 박탈Le Sens la Sensure』(Le Roelix, Talus d'Approche)에서 그 문제를 다시 다룬다.

소외와는 또 다른 폐해를 낳을 수도 있다는 사실을 간과해서는 안 될 것이다. 오늘날에도 보편가치의 형성은 여전히 필요하다. 근대의 보편성이 인간과 사회의 건강한 관계구축을 저해하는 방식으로 남용되었다면, 오늘날 그것을 대체할 보편성을 모색하는 일이 절실하다. 우리는 예술에 내재하는 소통과 감동의 능력에서 그 보편성을 발견하고, 현대예술에 대한 예술 사회학적 인식의 폭을 넓힌 아도르노의 부정미학에 공감한다. “보편적인 것을, 특수한 것 속에서 인식하는 일이 예술 작품의 과제”⁶⁸⁾라는 그의 정의는 현대예술뿐 아니라 시대를 초월한 모든 참된 예술형태에 유효하다. 특수한 것의 표현 형태와 양상이 시대에 따라 다를 수는 있지만, 그 형태와 양상 속에 시대불변의 보편을 담아내는 것은 예술작품의 몫이다. 우리는 작품의 정조에 내재하는 감동의 순간과 소통 가능성에 주목하고, 감동과 소통이 가속화하는 기술발달과 물질의 풍요에 가려 오늘날 사회가 자칫 놓치기 쉬운 보편가치라는 사실을 재확인한다.

통신매체의 발달로 오늘날의 지역경계는 그 본래의미를 상실해가고 있다. 소통 극대화 때문에 소통의 양은 늘었으나 질은 상대적으로 떨어지고 있다. 감동 없는 피상적인 소통의 범람 속에서 소통과 감동의 참된 가치를 회복하는 일이 절실하다. 오늘날 예술작품이 삶의 진리를 충실히 형상화하려면 예술의 자율성뿐 아니라 사회성을 갖추고 있는가 돌아보아야 한다. “우리가 논의대상으로 삼아야 할 것은 어떤 특정한 작품이나 양식 혹은 기호경향들이 아니라 예술 일반이다. 즉 지금 우리가 살고 있는 이 사회가 도대체 예술을 향유하는 즐거움을 누려도 좋은 상태에 있는가 하는 물음이 중요한 것이다.”⁶⁹⁾ 포스트모더니즘 초기인 1974년 출간한 『예술의 사회학』에서 하우저가 한 이 말은 오늘날에도 여전히 유효하다. 예술에 대한 미적 관심이 예술과 그 탄생배경인 사회의 상관성이라는 각도에서 조명될 때, 예술작품의 가치는 오롯이 드러나며 개인의 자유와 행복을 지켜주는 매개역할을 온전히 할 수 있을 것이다. 예술이 오늘날 개

68) 『美學理論』, 앞의 책, pp. 139-140.

69) 『예술의 사회학』, 앞의 책, p.184.

인의 삶과 사회문화 차원에서 표현의 자유와 행복을 보장할 수 있는가를 묻는 일은 이제 전통의미에서 사회참여 성격을 띤 작품에만 해당하는 것은 아니다. 아울러 예술체험을 통해 자유와 행복을 느끼기 위해 “자신의 감성을 ‘유토피아적’으로 훈련”하고 “나를 회복하기 위해, 즉 미적으로 실존하기 위해 예술이 보호해놓은 공간으로 몰입”⁷⁰⁾하는 일은 우리 각자의 몫이다.

70) 이순예, 『아도르노와 자본주의적 우울』, 풀빛, 2005, pp. 303-4.

참고문헌

- Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974; 『美學理論』, 홍승용 옮김, 서울, 문학과지성사, 1984.
- _____, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986.
- Anthologie de la poésie française : du XVIIIe au XXe siècle*, textes choisis, présentés et annotés par Martine Bercot, Michel Collot et Catriona Seth, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2000.
- Apollinaire, Guillaume, *Alcools suivi de Le Bestiaire, Vitam impendere amori*, Paris, Gallimard, coll. «poésie/gallimard», 1966.
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes I*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1975.
- Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1924.
- Cheng, François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Le seuil, 1979.
- Claudé, Paul, *Oeuvres Poétiques*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967.
- Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, coll. «écriture», 1989.
- _____, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. «écriture», 1997.
- _____, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.

- Du Bouchet, André, *Dans la chaleur vacante*, Paris, Gallimard, coll. «poésie/gallimard», 1991.
- Eluard, Paul, *Oeuvres complètes II, 1945-1953*, éd. Marcelle Dumas, Lucien Scheler Préface : Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1968.
- Kant, Emmanuel, *La Critique de la Faculté de Juger*, traduction revue et augmentée par A. Philonenko, Paris, Vrin, coll. «Bibliothèque des Textes Philosophiques /Poche », 1993.
- Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.
- _____, *Art et existence(1986)*, Paris, Klincksieck, 2003.
- _____, *Ouvrir le Rien L'art Nu*, Paris, Encre marine, 2000.
- Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.
- Maulpoix, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée*, Paris, Mercure de France, 1989.
- _____, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996.
- Noël, Bernard, *Le Sens la Sensure*, Le Roelx, Talus d'Approche, 1985.
- Prigent, Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, POL, 1991.
- Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Roche, Denis, *Eros énergumène*, Paris, Gallimard, coll. «poésie/Gallimard», 1997.
- 고종석, 『모국어의 속살』, 서울, 마음산책, 2010.
- 곰브리치, E. H., 『예술과 환영 : 회화적 재현의 심리학적 연구』, 차미레 옮김, 서울, 열화당, 2003 개정판.

- 김기림, 『김기림 시론』, 서울, 앞선책, 1994.
- 김윤식·김현 공저, 『韓國文學史』, 서울, 민음사, 1973.
- 김춘수, 『김춘수 시론전집 I』, 현대문학, 2004.
- 미학대계 간행회 편저, 『미학대계 2 : 미학의 문제와 방법』, 서울, 서울대학교출판부, 2007.
- 이재복, 『몸 : 이재복 문학평론집』, 서울, 하늘연못, 2002.
- 이순예, 『아도르노와 자본주의적 우울』, 서울, 풀빛, 2005.
- 임동환, 『사람이 꽃보다 아름다운 이유』, 서울, 코나투스, 2005.
- 정용환 외 지음, 『유교 도교 불교의 감성이론』, 서울, 경인문화사, 2011.
- 하우저, A., 『예술의 사회학』, 최성만, 이병진 옮김, 서울, 한길사, 1983.
- _____, 『문학과 예술의 사회사 1』, 백낙청, 염무웅 [굉웁김, 창작과비평사, 1999 개정판.
- 한계전, 『韓國現代詩論研究』, 서울, 일지사, 1983.
- Allemand, Roger-Michel & Prigent, Christian, la distance et l'émotion, *www.revue-analyses.org*, vol. 5, n° 1 hiver 2010.
- Cheng, François, «Ciel-Terre-Homme», in *Le Nouveau recueil*, n° 36, «*Sentiment paysage*», Champ Vallon, 1995, pp. 97-107.
- 김용민, 「로제 카이와의 초현실주의 비판」, in 『불어불문학연구』, 한국불어불문학회, Vol.58, 2004, 25~51쪽.
- 이병진, 「문화비판적 관점에서 본 아도르노의 예술이론」, in 『뷔히너와 현대문학』, 제20호, 2003.5, 363-396쪽.
- 정선아, 「비가와 반서정」, in 『프랑스문화예술연구』 9권 2호 (제20집), 2007.5, 275-302쪽.
- _____, 「몸-사유의 시 쓰기-베르나르 노엘의 『몸의 추출물 *Extraits du corps*』」, in 『한국프랑스학논집』 제 60집, 한국프랑스학회, 2007.11, 161-180쪽.
- _____, 「프랑스와 한국현대시에 나타난 해체의 계보와 양상」, in 『프

랑스문화예술연구』 봄호(제27집), 2009.2, 465-523쪽.

_____, 「해체의 양상으로서 여백」, in 『불어불문학연구』, 한국불어불
문학회, 84권0호, 2010, 545~593쪽.

허재훈, 「이론의 미학적 성격과 실천의 부정성 - 아도르노 사유를 중심으로」, in 『철학연구』76권, 대한철학회, 2000.11, 297~320쪽.

〈Résumé〉

les figurations poétiques de l'affect
- réflexion esthétique et sociologique -

CHUNG, Seon-ah

A trop vouloir promouvoir l'universel au nom de la mondialisation, aujourd'hui on risque de subir l'uniformité de la pensée, du goût et de l'expression, qui entraîne à son tour celle de notre manière d'être. Face à cette crise, s'impose une réflexion esthétique sur la valeur humaine susceptible de faire contrepoids à cette globalisation de l'uniformité : l'affect. Si l'art permet à l'homme de communiquer avec les autres, c'est grâce à l'universalité immanente à l'affect humain. Et il résiste à toute uniformité par l'acte de "percevoir l'universel dans le particulier."(Adorno, *Théorie esthétique*, 117).

Notre attention porte sur l'inscription poétique de l'affect dans la poésie contemporaine française et coréenne. De par sa négativité, la poésie contemporaine essaie de figurer sans détour la conscience douloureuse du monde, reflet fidèle de celle de la société actuelle. Porteur de l'universel, le moment de sublimation du particulier dans l'art nous paraît précieux pour une approche esthétique d'une oeuvre mais surtout une approche artistico-sociologique de celle-ci. C'est précisément dans cette double approche qu'une oeuvre trouve tout son sens. Par là même, cette démarche nous invite à repenser les valeurs primordiales de notre temps et à interroger le rôle de l'art pour l'existence humaine et pour la société.

주 제 어 : 감동(émotion), 개별(le particulier), 보편(l'universel), 심미체험(expérience esthétique), 아도르노(Adorno), 정조(affect/ tonalité affective), 모던(moderne), 포스트모던(postmoderne), 프랑스현대시(poésie française contemporaine), 한국현대시(poésie coréenne contemporaine)

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

『서민 귀족』에 나타난 음악의 수사적 효과 고찰

- 극 전개 중 음악의 배열(disposition)을 중심으로 -

정 하 영
(고려대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------|-------------------------------|
| 1. 서론 | 4. 『서민 귀족』에 나타난 음악의
수사적 효과 |
| 2. 음악 수사학 | |
| 3. 코메디 발레와 음악 | 5. 결론 |

1. 서론

코메디 발레(Comédie-ballet)의 연구는 다양하게 이루어졌지만, 정작 작품의 큰 축을 구성하는 한 요소인 음악에 대한 논의는 그리 활발하지 못했던 것이 사실이다. 흔히 코메디 발레의 음악은 당시 국왕이었던 루이 14세의 환심을 사기 위한 전략, 또는 귀족의 여흥(divertissement), 희극을 위한 장식(ornement)이라는 정의를 크게 벗어나지 못했다.

코메디 발레의 음악 영역을 비교적 심도 있게 연구했던 샤를 마주에르(Charles Mazouer)도 음악의 효과에 대해 긍정적인 결론을 도출하면서도 그 장식적 역할에 다소간 동의하고 있으며, 쥘리앵 티에르소(Julien Tiersot)나 17세기 연구자 조르주 몽그레디앵(George Mongrédien) 역시

이와 유사한 관점을 시사한다. 특히 카트린 킨즐러(Catherine Kintzler)는 매우 극단적인 견해를 보이는 연구자로 음악, 무용, 희극의 결합을 단순한 병렬 배치(juxtaposition)로 보면서 코메디 발레를 해체되고 실패한 극작품으로 간주한다.¹⁾ 국내 연구에서도 다른 견해가 표출된 것은 아니다. 많은 연구자들이 코메디 발레에 나타난 장르 간 결합을 우연의 산물이거나 흥미를 불러일으키기 위한 수단 정도로 간략히 설명하는 경우가 대부분이다.²⁾

그러나 장식성 또는 우연성의 산물인 ‘코메디 발레’가 한 시대를 풍미하며 괄목할만한 성공을 거둔 것은 흥미로운 불거리의 차원을 넘어서는 어떤 목표를 충분히 수행했다는 것을 반증한다. 특히 그 목표 수행의 견인차 역할을 한 것이 음악이었다는 것도 간과할 수 없다. 따라서 ‘코메디 발레’가 왕과 귀족의 관심을 끌기 위한 정치적 목적을 수행하였든, 몰리에르가 음악을 장식으로 치부하였든 간에 이 우연한 결합물의 텍스트를 조금 다른 시선으로 고찰하는 것이 요구된다.

본 연구는 이러한 새로운 고찰의 일환으로 코메디 발레를 음악과 희극의 조화로운 결합이라고 전제하면서 가장 완성도 있는 작품으로 평가되는 『서민 귀족 *Bourgeois gentilhomme*』을 분석의 대상으로 선정하고, 17세기 당시 사회 문화 전반에 지대한 영향력을 행사하던 수사학의 견지에서 희극과 함께 배열된 음악의 효과에 대해 고찰해 보고자 한다.

17세기 플루티스트이자 작곡가였던 요한 요아킴 콰츠 (Johann Joachim Quantz)가 “음악적 표현은 연설가의 그것과 비교될 수 있으며,

1) Catherine kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Fayard, 2004, p. 234.

2) 코메디 발레에 대한 국외 연구로는 카트린 세삭(Catherine Cessac)의 지휘로 이루어진 『몰리에르와 음악 *Molière et la musique*』, 쥘리앵 티에르소(Julien Tiersot)의 『몰리에르 희극의 음악 *La Musique dans la Comédie de Molière*』, 샤를 마주에르(Charles Mazouer)의 『몰리에르와 그의 코메디 발레 *Molière et ses comédies-ballets*』를 중심으로 살펴보았으며, 국내 연구로는 박경숙의 『루이14세 시대의 몰리에르 코메디 발레에 관한 연구』, 박희태의 『장 밥티스트 뫼리의 예술세계에 대한 연구』, 김익진의 『프랑스 뮤지컬 배아로서의 코메디 발레와 그 문화적 전통』과 『몰리에르 연극과 루이 14세』등을 참고하였다. 그 결과 모든 연구자가 코메디 발레에서 구성에 있어 음악의 주된 역할을 ‘장식(ornement)’으로 규정하고 있었다.

연설가와 음악가는 모두 같은 의도를 가진다”³⁾고 단언한 바와 같이 음악의 효과는 빈번하게 연설의 그것에 비유되었다. 연설을 통해 대중을 설득시키고자 했던 고대 수사학의 대상이 직접적인 연설에서 다른 학문으로 점차 영역이 확대됨에 따라 음악 역시 수사학과 결합하는 것은 물론, 문학 영역에서도 효과적인 설득과 감동을 배가시키는 방법으로 받아들여졌다. 음악은 시와 결합하여 작가의 의도를 용이하게 전달하기도 하고 문학작품의 주제나 모호한 이미지들을 소리로 전달하면서 대중들이 이해의 폭을 넓히는 데 용이하게 사용되었다.

특히 17세기는 수사학의 전통이 교육적 측면에서도 강조되면서 수사학의 방향성이 변모될 수 있는 중요한 계기를 만든 시기로 주목된다.⁴⁾ 3학문(수사학, 문법, 논리학)이나 7학문(수사학, 문법, 논리학, 음악, 산술, 기하학, 천문학)의 한 부분인 수사학과 ‘바로크 시대’로 지칭되는 당시에 7학문의 하나였던 음악은 어깨를 나란히 하는 동일한 목적을 가진 학문으로 자리 잡았다. 두 학문의 이러한 밀접한 관계는 “바로크 시대에 음악과 웅변술의 결합은 숙명적인 것이었다”⁵⁾는 니콜라우스 아르농쿠르(Nikolaus Harnoncourt)의 주장으로 짐작 가능하다.

음악은 소리를 매개로 대중을 즐겁게 하고 감동시키며 설득의 힘을 발휘한다. 이러한 설득의 효과를 위해 소리의 다양한 속성, 즉 음의 고저나 장단, 강약은 물론 리듬의 변화, 휴지 등이 적절히 사용되고, 이 다양한 방식은 연설가가 설득의 기능을 배가시키기 위해 사용하는 여러 가지 수사적 기법에 상응한다.

다양한 악구, 곡언, 푸가, 결구를 만들면서 수사학의 문체를 모

3) “L’expression dans la musique peut être comparée à celle d’un orateur. L’orateur et le musicien ont tous deux le même dessein” (Christine Accaoui, *Éléments d’esthétique musicale, notions, formes et styles en musique*, Actes Sud, 2011, p. 568에서 재인용).

4) 박성창, *수사학, 문학과지성사*, 2009, p. 25.

5) Nicolaus Harnoncourt, 『바로크 음악은 ‘말’한다』, 강혜근 역, 음악세계, 2006, p. 209.

방해야만 한다.⁶⁾

『보편적 화성 *Harmonie universelle*』의 저자 메르센(M. Mersenne)은 다양한 음악의 선율들을 수사학의 문채(figure)와 연관지어 설명하였으며, 18세기 음악 이론가 마테존(J. Mattheson)은 『완전한 카펠마이스터 *Der vollkommene Capellmeister*』에서 선율의 창작을 수사학의 기본개념인 착상(invention)으로 해석 가능한 “Erfindung”으로 규정한다.⁷⁾ 이처럼 수사적 기법과 음악의 유사한 속성은 18세기까지 음악 이론가들에 의해 활발히 논의되었고, ‘음악 수사학(Rhétorique musicale)’이라는 학문 체계로 자리 잡게 된다. 그러나 음악 수사학은 대부분 독일을 중심으로 완성된 ‘음형 중심 이론’으로서, 본고에서는 음악 수사학의 전반적인 이론을 참고하되, 메르센의 『보편적 화성』을 중심으로 우리의 연구 대상인 코메디 발레에 나타난 다양한 음악의 배열 방식과 메르센의 수사적 언급들을 비교 분석할 것이다.

연구의 진행은 본격적인 텍스트의 분석에 앞서 음악 수사학 이론을 일별하는 것을 선행한 후, 음악과 희극의 결합 과정과 코메디 발레의 창작과 발전 과정을 확인할 것이다. 이러한 개괄적인 고찰에 이어 선정된 연구 텍스트인 『서민 귀족』에 삽입된 음악의 다양한 수사적 효과를 살펴보고, 특히 작품 내의 배열 방식을 분석하여 음악 본연의 기능을 넘어서는 수사적 효과를 확인해 보고자 한다.

이처럼 문학과 결합한 음악의 수사적 효과를 기존의 정의나 선율 분석 중심의 연구와는 다른 각도에서 조명해 보는 것은 수사적 효과에 대한 고찰 뿐 아니라 문학 영역에서 크게 주목 받지 못했던 음악과 문학의 결

6) “[...] il faut imiter les figures de Rhétorique, en faisant divers passages, diminutions, fugues, conséquences” (André de Oliviera Redwood, *The eloquent science of music : Marin Mersenne's Uses of Rhetoric in the Harmonie Universelle*, Yale university, 2012, p. 1116에서 재인용).

7) 마테존은 『완전한 카펠마이스터』의 2부 실제적인 멜로디 작곡, 또는 단 선율 노래의 작곡 및 그것의 상태와 특성의 4번째 부분을 ‘멜로디 착안’(Von der melodischen Erfindung)이라는 제목아래 상당 부분을 할애하고 있다.

합 의도를 새롭게 파악하고 끊임없이 제기되어 오는 두 장르 간 상호 보완성의 문제에 대한 논의로도 확대 가능할 것으로 기대된다.

2. 음악 수사학

수사학이 음악에 영향을 끼친 시작은 16세기 ‘무지카 레세르바타(Musica reservata)’⁸⁾에서 찾을 수 있다.⁹⁾ 언어와 가사의 지배를 특징으로 하는 무지카 레세르바타에서 ‘가사 해석’과 ‘정서 표현’은 음악의 주요과제로 대두되었다. 수사학적 개념과 논리를 음악에 연계시키려는 시도들은 이후에도 빈번히 이루어졌고, 16세기 말 요아킴 부어마이스터(Joachim Burmeister)의 저서 『음악 작법 개론서 *Hypomnematum musicae poeticae*』에서 그 이론적 체계가 정립되었다. 이러한 발전 과정에서 음악 수사학은 음이 어떤 개념적 내용과 관련되어 상징성을 띠게 된다는 ‘음형론(Figurenlehre)’의 형태로 점차 고착되면서 음악의 수사적 효과에 대한 대부분의 연구는 ‘음형론’에 집중되는 경향을 보인다. 부어마이스터의 글에서 인용한 시적 음악(Musica poetica)은 언어의 내용 표현을, 독일의 감정이론(Affektenlehre)은 감정적 내용의 표현을 강조한다. 음악 수사학의 이론화가 뚜렷하게 이루어지지 못한 독일 이외의 국가에서도 이러한 경향은 동일하게 나타난다. 외적인 무엇인가를 묘사하는 프랑스의 묘사음악(Musique descriptive), 영국의 그림음악(Tone painting) 등이 모두 음형론의 중심을 무엇으로 보는가에 따른 용어의 차

8) 16세기 작곡가 코크리코(Adrianus Petit Coclico)가 1552년 사용하기 시작한 용어로 이 후 1642년 투링구스(Joachim Thuringus)의 문헌에도 나타난다. 그 내용은 장식적인 음형의 사용을 억제하고, 유동적인 선율로 가사의 정감 표출에 유의한 음악, 숨겨진 반음계적 수법이나 이명동음(異名同音)적 전환 등의 기법을 구사한 특정 청중을 위한 음악이라는 관념이 떠오르지만, 이 해석을 둘러싸고 오늘날에도 학자들 간에 논의가 계속되고 있다. (클래식 음악 용어 사전, 삼호출판사, 2002 참고).

9) 나주리, 『바로크 음악과 수사학 - 바로크 음악이론의 수사학 수용을 중심으로-』, 『연세음악연구』, 제18집, 2011, p. 46.

이일 뿐 같은 맥락에서 해석할 수 있다.

16세기에 시작된 음형론은 17세기 초 이탈리아 오페라로 옮겨가게 된다. 당대 작곡가인 몬테베르디(Claudio Monteverdi)는 언어를 음악의 주인이라 규정짓고 이를 음악적으로 실행하였다. 또한 바로크 초기 작곡가들이 생각한 ‘자연의 모방(Imitation della natura)’ 원칙은 음악이 자연을 상징하는 성격을 갖게 하면서 어떤 언어들은 점차 일정한 음형을 갖게 되는 결과를 낳게 된다. 이러한 음형론을 기반으로 하는 다양한 이론들은 음악에 고대 웅변술과 수사학의 개념을 차용하면서 음악 이론의 한 부분을 차지하는 ‘음악 수사학’으로 발전한다.

그런데 여기에서 창작-예술(Erfindung-kunst)에 대해 보다 학구적인 고찰이 요구된다면, 이러한 예술이 필히 떨어질 수 없는 세 동반자를 가져야 한다는 것은 필연적으로 인정해야 한다. 이 세 동반자 없이는 아무리 아름다운 착상이라도 품격이 떨어질 것이다. 이 세 동반자는 다음과 같다. *Dispositio*, *Elaboratio*, 그리고 *Decoratio*, 즉 숙련된 배열, 부지런한 제작, 율동적 작품의 장식.¹⁰⁾

마테존이 자신의 저서 『완전한 카펠마이스터』를 통해 설명하고 있듯이 음악 수사학은 음악 작품을 ‘소리의 연설’에 비유하면서 바람직한 작품 창작과 연주 방법을 수사학의 원리나 기본 개념에 빚대어 설명한다. 또한 당시의 음악 수사학자들은 수사학과 음악은 추구하는 목표가 같고 그 목표를 실행하기 위한 방법과 원리 및 실제 표현법도 상당 부분

10) “Wenn nun hier eine fernere lehrreiche Betrachtung von der Erfindungs-Kunst angestellt werden soll, so wird zuvörderst nöthig seyn darzuthun, daß dieselbe Kunst drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: *Dispositio*, *Elaboratio* & *Decoratio*, d. i. die geschickte Einrichtung, fleißige Ausarbeitung und geschickte Schmückung des melodischen Wercks” (Johan Mattheson, *Der vollkommene capellmeister*, Bärenreiter studienausgabe, 2012, p. 205).

공유될 수 있다고 보았다. 이는 수사학의 기본원칙에서 출발한 원리들이 음악을 통해서도 동일하게 증명될 수 있음을 상정하는 것이다. 이에 대해 게르트 위딩(Gert Ueding)은 다음과 같이 정의한다.

부어마이스터가 음악적 양식 종류를 말의 종류(*genera dicendi*)로 파악하고 키케로 식의 삼문체론을 음악적으로 재구성했다든지, 키르허가 음악의 문체 이론을 구상했다든지, 바이센 보른이 작곡시의 창안 단계에 적용되는 열다섯 개의 토포스를 모았다든지 한 것은 단순한 우연의 일치도 아니고 유추 해석도 아니다.¹¹⁾

간단히 일별한 음악 수사학 이론을 통해 음악과 수사학이 대중을 설득하는 같은 목표를 가진 것 뿐 아니라 그 기법적인 면에서도 유사성을 가지고 있다는 것이 어느 정도 확인 되었다고 말할 수 있다. 그러나 전술했던 독일음악 이론가들 중심의 음악 수사학은 우리의 연구 대상인 『서민 귀족』에 적용하기에는 몇 가지 한계를 드러낸다.

첫 번째 문제점으로 지적할 수 있는 것은, 음악 수사학의 이론화가 독어권 연구자 중심으로 이루어졌다는 것이다. ‘음형론’과 ‘감정이론’ 중심인 독일음악 수사학은 음악 텍스트의 기법적인 부분이나 분석적 연구에 용이하다. 그러나 이 이론은 음악의 수사적 효과를 수사학의 역사에서 많은 논의와 논쟁의 대상이 되어왔던 ‘표현’의 문제 또는 ‘문체’의 문제에 국한지어 규정하게 되는 오류의 여지가 있다. 이러한 문제에도 불구하고 비 독어권 연구자의 연구가 눈에 띄지 않는 것에 대하여 안드레 드 올리베이라 레드우드(André de Oliveira Redwood)는 음악 수사학에서 비 독어권 연구가 지속적으로 논의였던 이유를 ‘음형론’ 이론가들에 대한 압도적인 관심에 어느 정도 기인한 것으로 지적한다.¹²⁾

11) 게르트 위딩, 『고전 수사학』, 박성철 역, 동문선, 2003, pp. 148-149.

12) “Rhetoric in the work of non-German(and non-Lutheran)writers, such as Mersenne, continues to underdiscussed. This is due in part to the overwhelming interest in the Figurenlehr theorists, [...]” (André de Oliveira Redwood, *op. cit.*, p. 22).

두 번째로 대두되는 문제점은 음악 수사학 이론이 다소 일방적으로 진행되었다는 것이다. 음악은 수사학의 다른 모습이며 수사학은 음악의 다름 아니라는 많은 언급에도 불구하고, 정작 음악이 가지는 수사적 효과에 대한 연구는 음악 이론가들에 의해 너무나 일방적으로 개진되어 왔다.

이 두 번째 문제점은 마지막 세 번째 문제를 불러일으킨다. 앞에서 잠시 거론하였듯이, 고대의 교육 체계에서 중요시 되었던 자유 7학문은 어느 것 하나 간과할 수 없는 것으로, 현대적으로 말하자면 학제성으로 해석 가능한 중요한 사항이었다. 즉 각 학문은 분리되는 것이 아니라 전체의 부분으로 파악된다¹³⁾는 것이다. 수학의 자매 학문으로 여겨지던 음악의 위상은 르네상스에 그 전기를 마련하고 수사학과 시학의 자매 학문으로 여겨졌지만 수사학이나 문학에서 바라보는 음악의 역할은 다분히 축소되어 보인다. 음악은 표현술(elocutio)의 한 방식이거나 문학작품을 아름답게 하는 문체(figure)로서 한정지어 진다. 착상의 과정 안에서 설득의 기술로서 작곡가에게 요구되는 에토스(ethos)나 지적인 기술인 로고스(logos)로 음악을 확대하고 적용하기 보다는 감정(passion)과 연관 짓는 파토스(pathos)에 대한 언급이 주를 이룬다. 따라서 음악의 이해를 위해 작품 전체를 통한 다양한 수사적 효과의 고찰을 배제한 채 음악 수사학 이론을 융통성 없는 법칙들로 간주하여 실제 음악에 기계적으로 적용한다면 뜻대로 잘 되지 않는다는 것을 곧바로 깨닫게 된다.¹⁴⁾

이처럼 제시된 몇 가지 문제점들과 그동안 당연하게 받아들였던 음형론이 곧 음악 수사학이라는 일반적인 인식을 넘어서기 위해서는 좀 더 폭 넓은 수사적 효과의 고찰을 위한 대안이 필요하다. 이러한 관점에서 가능한 제안은 17세기 프랑스의 신학자인 메르센의 『보편적 화성』이다. 『보편적 화성』은 음악의 전반적인 이론에 대한 수학적 언급과 ‘음형론’과 ‘감정이론’의 한 부분을 제시하면서도 음악이 가진 기능의 적용 범위를 수사학의 모든 영역으로 확장하고 당시 사회의 철학적 사상까

13) 게르트 워딩, *op. cit.*, pp. 107-108.

14) 이남재, 『17세기 음악』, 음악세계, 2008, p. 19.

지 다룬 이론서이다. 특히 메르센의 저서는 우리의 연구 과제인 『서민 귀족』의 창작 시기와 가장 근접하여 당대의 시학, 문학, 음악, 철학, 수학에 이르기까지 17세기 사회 전반을 지배하던 정신적 흐름을 총체적으로 엿보는 것이 가능할 것으로 기대된다.

17세기 초기의 수사학과 음악의 유사성은 다양한 음악적 사고, 양식, 형태, 표현의 명확성과 작곡법 또는 여러 가지 공연 방식의 문제들에 스며들어 있었다. 따라서 당시의 사회 문화적인 상황 속에서 프랑스 음악에 수사학적 영향을 직·간접적으로 발견하는 것은 매우 당연한 일이며, 이것이 다른 학문과 상호 관계를 가지고 가장 조화로운 모습으로 그 효과를 극대화할 수 있었을 것이라는 해석은 전혀 비약이 아니다. 이러한 맥락에서 코메디 발레에 나타난 음악과 희극의 결합 양상과 그 발전과정을 따라가 보자.

3. 코메디 발레와 음악

서양 음악사에서 1590년 무렵부터 1730년경 사이에는 음악이 어떻게 언어의 효과를 드높일 수 있는가라는 문제가 새로운 과제로 부상되어 오페라와 가곡의 창작에 직접적인 영향을 주게 된다.¹⁵⁾ 이러한 경향으로 16세기 후반 프랑스에서는 이탈리아의 르네상스 인문주의의 영향 하에 아카데미(Académie)가 창설된다. 그 중 가장 오래된 것은 바이프(Jean-Antoine de Baïf)가 설립한 ‘음악과 시 아카데미(Académie de musique et de poésie)’로, 후대 프랑스 시와 음악에 큰 영향을 미쳤다. 바이프의 주된 관심은 고대 그리스 식으로 시와 음악과 춤을 종합하는 것이었다. 그의 이런 의도가 성공적으로 반영된 초기 작품으로는 1581년 주와외즈 공(Duc de Joyeuse)의 결혼을 축하하기 위해 상연된 『

15) *Ibid.*, p. 11.

왕비의 발레 코미크 *Le ballet comique de la Reine*』를 들 수 있다.¹⁶⁾ ‘발레 코미크’는 시, 음악, 춤을 종합하여 연극의 형태로 진행되는 현재의 오페라와 유사한 통일된 주제를 가진 발레였으나 1620년 경 자취를 감추었다.

이후 당대 음악의 중심이었던 이탈리아가 프랑스 음악에 영향을 미치며 1642년에 재상이었던 마자랭(Mazarin)에 의해 본격적으로 오페라가 프랑스 궁정에 소개된다. 그는 오페라의 상연을 위해 당대 가장 위대한 이탈리아 작곡가였던 루이지 로시(Luigi Rossi)나 프란체스코 카발리(Francesco Cavalli) 외에도 극작가와 무대 장치가 까지 프랑스로 초청했다. 그러나 이탈리아 오페라는 프랑스 궁정에서 큰 성공을 거두지는 못했다. 가장 큰 원인은 언어적 문제로, 완벽한 이해가 불가능한 이탈리아어 가사가 청중을 혼란스럽게 했고, 8시간 이상이나 되는 공연시간은 지루함을 불러일으켰다.¹⁷⁾ 여기에 호화로운 이탈리아 오페라로 인한 재정적 손실에 대한 반대, 마자랭의 사망, 그리고 루이 14세의 즉위 이후 변모한 프랑스인의 기호가 실패의 다른 원인으로 지적된다. 따라서 1662년에서 1671년 사이의 프랑스 궁정에서는 아직 오페라보다는 자국어로 된 공연이 요구되어 군주를 상징하는 궁정 발레나 새로운 창작물인 코메디 발레가 귀족과 왕실의 여흥으로 성공을 거두게 된다.¹⁸⁾ 이러한 장르의 결합은 앞서 제시한 17세기의 상황과 맞물려 몰리에르 희극이 궁정발레와 상호 보완하며 결합할 수 있는 환경을 만들어 주었다. 그리고 이 속에서 이루어진 몰리에르와 뮐리의 공동 작업은 ‘코메디 발레’라는 완전히 새로운 장르를 탄생시키기에 이른다.

두 작가의 첫 번째 코메디 발레는 1661년에 발표된 『훼방꾼들 *Les Fâcheux*』이다.

16) *Ibid.*, p. 92.

17) Jérôme de la Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Desjonquères, 1992, pp. 9-10.

18) *Ibid.*, p. 11

연극에서 이렇게 급하게 추진된 시도는 결코 없었는데, 내가 생각하기에도 어떤 희극을 보름 만에 구상하고 집필하여 익히고 상연한 것은 완전히 새로운 것이다. [...] 그러나 주어진 시간이 턱없이 부족했던지라 거창한 계획을 세우고 인물 선택이나 주제 배열을 심사숙고하는 일은 아예 불가능했다.¹⁹⁾

몰리에르는 『훼방꾼들』의 서문에서 이 작품이 국왕의 요청에 의해 단 15일 만에 매우 급하게 완성되었다고 밝히면서 이 작품에 나타난 한계와 문제점들, 특히 본고에서 주목하고자 하는 배열에 대한 미숙함을 스스로 시인한다.

하지만 시간이 몹시 촉박하고 이 모든 것이 한 사람의 머리에서 다 정해진 것이 아니기에 발레의 몇몇 부분은 어찌면 다른 부분들처럼 자연스럽게 희극 속에 녹아들어가지 않는다고 생각될지도 모르겠다. 어쨌든 이런 혼합은 우리 시대 연극에서는 새로운 것으로, 그 영향력은 고대에서 어느 정도 찾아볼 수 있을 것이다. 그리고 모든 이들이 이런 혼합을 유쾌하게 여긴 만큼, 이 요소는 다른 작품을 보다 여유롭게 구상할 때도 도움이 되리라 생각한다.²⁰⁾

아직 각본가와 안무가, 음악가들 사이에 충분한 협의 없이 만들어진 『

19) “Jamais entreprise au théâtre ne fut si précipitée que celle-ci, et c'est une chose, je crois, toute nouvelle qu'une comédie ait été conçue, faite, apprise et représentée en quinze jours. [...] Mais, dans le peu de temps qui me fut donné, il m'était impossible de faire un grand dessein, et de rêver beaucoup sur le choix de mes personnages et sur la disposition de mon sujet” (Molière, *œuvres complètes I*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1971, p. 483).

20) “[...] mais, comme le temps était fort précipité, et que tout cela ne fut pas réglé entièrement par une même tête, on trouvera peut-être quelques endroits du ballet qui n'entrent pas dans la comédie aussi naturellement que d'autres. Quoiqu'il en soit, c'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité; et, comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourraient être méditées avec plus de loisir” (*Ibid.*, p. 484).

『혜방꾼들』은 통일성을 상실하여 막간극을 주제와 잘 접목시키지 못하는 미숙함을 보인다. 음악, 발레, 희극은 결합되지 못하고 개연성 없이 그저 막 사이에 끼워 넣는 방식으로 나열될 뿐이었다. 그러나 이러한 한계에도 불구하고 몰리에르는 『혜방꾼들』이 각 장르를 혼합한 완전히 새로운 것임을 다시 한 번 확인하고, 그 발전의 가능성을 열어두는 것을 잊지 않는다. 그가 예견했던 코메디 발레의 가능성은 후속 작품들을 통해 장르 간 결합의 방식이 진화하면서 현실화된다. 몰리에르와 뮐리의 협력으로 창작된 코메디 발레의 목록을 정리해보면 다음과 같다.

〈표 1〉 뮐리와 몰리에르의 코메디 발레 목록

작품번호	제목 (부제)	창작연도	구성
LWV 16	Les Fâcheux (Comédie)	1661	3막
LWV 20	Le Mariage forcé (Ballet et comédie)	1664	Ballet du roi/ 1막
LWV 22	La Princesse d'Elide (Comédie galante-mêlée de musique et d'entrées de ballet)	1664	5막
LWV 29	L'Amour Médecin (Comédie)	1665	3막
LWV 33	La Pastorale comique	1667	
LWV 34	Le Sicilien (Comédie)	1667	20장
LWV 38	George Dandin (Comédie)	1668	3막
LWV 41	Monsieur de Pourceaugnac (Comédie)	1669	3막
LWV 42	Les Amants magnifiques (Comédie mêlée de musique et d'entrées de ballet)	1670	5막
LWV 43	Le Bourgeois gentilhomme (Comédie-ballet)	1670	5막
LWV 46	La Comtesse d'Escarbagnas (Comédie)	1671	1막

1661년에서 1671년에 걸쳐 몰리에르와 뮐리는 총 11편의 코메디 발레를 창작했다. 첫 번째 작품 『혜방꾼들』이 미숙한 형태의 장르 간 결합이

었다면, 3년 후에 발표된 두 번째 작품 『강요된 결혼 *Le Mariage forcé*』에서는 보다 원숙한 형태의 결합을 보게 된다. 이 작품에서 몰리에르는 음악과 발레를 연극 대사와 정확히 동등한 위치에 배열했다.²¹⁾ 이로 인해 언어뿐 아니라 음악과 무용도 주인공의 감정을 묘사하고 설명하는 역할을 담당하면서 극의 흥미를 제공하는 원천으로 작용한다. 코메디 발레는 궁정의 축제나 연회를 위한 요청에 따른 것으로, 희극, 음악, 발레의 결합이 타의적으로 이루어진 정치적 산물이었다. 그러나 11편의 창작 과정을 거치면서 보여준 구조적인 완성도와 장르의 개연성 있는 결합은 본래의 정치적 목적을 넘어서고 있다. 앞서 밝힌 바와 같이 단순한 장르의 나열은 막간극(Intermède)의 형태를 유지하고는 있지만, 음악을 동반한 발레가 장과 장 사이에 배치되면서 극의 진행에 좀 더 직접적이고 빈번하게 개입한다. 후기 작품에서는 더 나아가 극중 인물이 직접 음악과 무용에 개입하면서 온전한 결합의 양상을 보여준다. 그러나 희극과 비교하여 음악과 무용은 아직 몰리에르에게 코메디 발레의 필수적인 ‘장식’에 불과하였다.²²⁾ 그가 ‘Comédie’, ‘Ballet et comédie’, ‘Comédie galantemêlée de musique et d'entrées de Ballet’, ‘Comédie mêlée de musique et d'entrées de Ballet’ 등 다양하게 자신의 작품들을 지칭한 것은 아마도 이러한 이유에서였을 것이다 (표 1 참고).

이러한 불안정성으로 시작된 코메디 발레는 열 번째 작품 『서민 귀족』에서 드디어 완성된 결합의 형태를 보인다. 몰리에르는 이 작품에 처음으로 ‘코메디 발레’라는 용어를 사용하고, 5막에 이르는 긴 텍스트와 음악, 발레를 극의 전개와 자연스럽게 결합시키는 데 성공한다. 그러나 코메디 발레가 하나의 장르로서 완성되어갈 이 무렵 이미 윌리의 끝없는 야망과 음악과 발레에 대한 루이 14세의 취향은 몰리에르의 이해와 상충하고 있

21) Laura Naudeix, «Le Mariage forcé, ballet et comédie...», in *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 39.

22) Natalie Berton, «L'Amour médecin ou l'union de la comédie, de la musique et de la danse», in *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 56.

었고, 1671년 『에스카르바냐스 백작부인 *La comtesse d'Escarbagnas*』을 끝으로 코메디 발레는 더 이상 명맥을 유지하지 못한다.

코메디 발레는 어떤 장르와 비교해 보아도 그 목적성이 분명하다. 그 표면적 목적성을 볼 때 기존 연구들이 음악의 효용성에 대해 장식이라 정의 내리거나 음악과 발레의 배열로 인해 실패한 극작품이라고 신랄한 비난을 보내는 것도 일견 일리가 있을 것이다. 그러나 보다 중요한 사실은 코메디 발레가 초기의 미숙함을 극복하고 11편의 작품을 통해 거둔 성공과 구성력의 진화이며 그 성공과 진화의 배경은 반드시 새롭게 조명해 보아야 할 것이다.

4. 『서민 귀족』에 나타난 음악의 수사적 효과

대다수의 음악 수사학자들이 음악의 수사적 효과를 고찰하는 데 가장 중요하게 인식하고 빈번히 거론하는 것은 음형론을 기초로 한 선율에 대한 표현과 착상의 문제이다. 그러나 문학 텍스트 사이에 음악과 발레를 병렬적으로 배치하여 하나의 완전한 작품으로 구성된 코메디 발레의 특수성을 고려해 볼 때, 『서민 귀족』의 수사적 효과는 선율 분석 이전에 좀 더 거시적으로 극의 전개 과정 안에서 수사학의 개념 중 하나인 ‘배열’의 관점을 중심으로 논의하는 것이 필요하다.

1670년 초연된 『서민 귀족』은 자신의 부를 이용해 귀족으로 사회 계층의 상승을 꾀하려는 주인공 주르댕 씨(Monsieur Jourdain)의 갖가지 일화를 다룬 작품으로 총 5막과 극의 마지막을 장식하는 발레극(Ballet national)으로 구성된다.

먼저 극의 시작에 앞서 서곡(Ouverture)이 연주된다. 본격적인 극의 진행 이전에 연주되는 서곡은 아리스토텔레스나 키케로의 담론 구성 중 첫 번째인 머리말의 역할을 담당한다고 볼 수 있다. 담론의 서두에 해당

하는 머리말이 청중의 관심을 끌도록 구성될 필요가 있듯이,²³⁾ 『서민귀족』의 서곡은 본격적인 극의 진행 이전에 이미 관객인 귀족들의 기호를 충분히 고려한 작곡 형태를 보인다. 아래 〈그림 1, 2〉에서 보듯이, 이곡은 규칙적인 리듬을 가진 완만한 템포의 선율로 시작되어 푸가 형식의 빠른 악장으로 연결되는 전형적인 프랑스 방식의 서곡 형태²⁴⁾를 가지고 있다.²⁵⁾ 큰 규모의 합주로 이루어지는 이 곡은 오페라의 서곡과는 조금 다른 성격으로 마주에르는 코메디 발레에 사용되는 릴리의 서곡들이 바그너 오페라의 그것과는 확연히 구별되는 것으로 앞으로 전개될 극의 주요 주제를 도입하는 역할을 담당한다²⁶⁾고 설명한다.

서곡의 선율을 구성하는 기법 역시 수사적 효과를 뚜렷하게 드러내는 부분이다. 부드럽게 이어 연주하는 레가토(*legato*)와 짧게 끊어 연주하는 스타카토(*staccato*), 음가(音價)가 긴 음표와 짧은 음표, 포르테(*f*)와 피아노(*p*)의 확연한 대조는 상반되는 논리를 대립시키는 것으로 설득의 힘을 견고히 하는 수사적 기법과 상응한다.

23) 박성창, *op. cit.*, p. 77.

24) 느림-빠름-느림의 세부분으로 되어 있으며, 릴리에 의해 완성되었다. (음악이론, 현대음악, 2006 참고).

25) Maris Christine Vila, 『라루스 오페라 사전』, 김영 역, 삼호뮤직, 2002, p. 25.

26) Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Honoré Champion, 2006, p. 136.

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ
SANS AUTORISATION
même partielle
constituerait une contrefaçon

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

Comédie-Ballet de MOLÈRE.

Musique de
J. B. LULLY.

Transcrit au Piano
par J. B. WEKERLIN

Moderato. (♩ = 72) OUVERTURE.

PIANO. *f*

〈그림 1〉 「Overture」 1-9마디

Allegretto (♩ = 80)

p

〈그림 2〉 「Overture」 27-34마디

서곡에 이어 무대에는 음악 선생의 제자가 주르댕 씨가 요청한 세레나데를 작곡하고 있다. 뮐리의 착상으로 추정되는 이 독특한 1막의 시작으로 관객들은 가수들이 주인공 앞에서 부르게 될 세레나데의 작곡 과정을 목격하게 된다. 이러한 독특한 구성은 관객들을 담론의 진술부의 도입부 터 자연스럽게 극의 구성원으로 동화시킨다. 이처럼 관객의 관심을 불러

일으킨다는 관점에서 음악은 이 1막에서 어떤 장면에서보다 극의 전개에 큰 역할을 맡고 있다.²⁷⁾

슬프고 고통스러운 노래들이 즐거운 노래보다 더 호감이 가고 감미롭다²⁸⁾는 메르센의 주장에 비추어 본다면 작품에 처음 등장하는 세레나데 풍의 노래는 적절한 빠르기와 “languir”, “mal”, “hélas” 등의 가사에 긴 음표를 배치해 슬프고 비통함에 내재된 세레나데의 감미롭고 우아한 분위기를 관객에서 감각기관을 통해 직접적으로 전달한다. (그림 3 참고).



〈그림 3〉 「Air de sérénade」 1, 2, 3, 14, 15, 16 마디

나는 밤낮으로 번민하고 나의 고통은 극심하여라
당신의 가혹한 아름다운 눈이 나를 사로잡은 순간부터
아름다운 아이리스여 당신을 사랑하는 이를 이렇게 대한다면
아아! 그대는 적들에게는 어떻게 대할 것인가?²⁹⁾

그러나 우리가 작곡 과정에 자의든 타의든 동참했던 이 고상한 가사로 이루어진 세레나데는 주인공에게는 그저 이해하기 힘들고 지루한 노래일 뿐이다. 그 대안으로 주르맹은 자신이 배웠다는 ‘자느통의 노래(Chanson

27) Julien Tiersot, *La musique dans la comédie de Molière*, Nabu presses, 2010, p. 103.

28) Marin Mersenne, *Harmonie universelle I*, 1936, «De la nature et des propriétés du son», p. 172.

29) “Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême, / Depuis qu'à vous rigueurs vos beaux yeux m'ont soumis: / Si vous traitez ainsi belle Iris, qui vous aime, / Hélas! que pourriez-vous faire à vos ennemis?” (Molière, *œuvres complètes II*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1971, p. 715).

de Janneton)'을 기억해내면서 극의 희극적 효과를 배가시킨다.

이 음악 반주도 없는 지극히 평이한 문체의 노래는 단순히 관객에게 웃음을 제공하거나 주인공을 회화하는 희극 본연의 목적만으로 배치된 것은 아니다. 본래 동시대 작가들인 피에르 페랭(Pierre Perrin)과 장 드 그라누이예(Jean de Granouihet)의 작품인 이 노래를 배치한 이면에는 윌리와 몰리에르가 그들의 후원자 앞에서 자신들의 경쟁자들을 비웃고자 하는 의도가 숨어 있었다.³⁰⁾ 또한 두 가지 상반된 문체의 곡을 나란히 배열하는 방식은 수사학의 표현법에서 설득을 위해 사용되는 세 가지 문체, 즉 평범한 문체(style simple), 보통의 문체(style moyen), 숭고한 문체(style sublime)의 효과적 사용과 맥락을 같이한다고 볼 수 있다. 이러한 다양한 문체의 배열은 극 중 인물들 사이에서도 발견된다. 귀족인 도랑트(Dorante)와 도리멘느(Dorimène), 중간 계층의 주르맹과 그의 가족 구성원, 그리고 니콜(Nicole)과 코비엘(Covielle)이 사용하는 각각의 언어는 장엄한 문장이 사용되지 않는 희극에서도 세 개의 문체를 어느 정도 구분 지을 수 있게 한다.

이처럼 완전히 대조적인 것, 또는 부조화를 이루는 것을 병렬로 또는 대립적으로 제시하는 방식은 상반되는 요소들의 배열에서 출발하여 궁극적인 조화에 이르고자 한 17세기 사상과 수사적 기법의 발현이라고 볼 수 있다. 이러한 부조화와 조화의 문제는 이미 음악의 설득적 기능을 언급한 여러 저서들에서 쉽게 확인할 수 있는 개념이다. 메르센은 『보편적 화성』의 상당부분을 가장 이상적인 조화(화성)를 위한 부조화(비화성)의 문제에 할애하였고 플로랑스 말롬므(Florence Malhomme)의 아래 언급은 고대로부터 이어진 이상적인 조화를 통한 설득의 힘이 단순히 조화 속에만 존재하지 않는다는 사실을 견고히 한다.

부조화의 조화에 대한 매우 온화한 역설은 작가에서 작가로 학

30) Herber Schneider, «Le bourgeois gentilhomme», in *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 39.

문에서 학문으로 주제에서 주제로 순환하며 인문학의 사상 안에 보편적으로 존재하는 듯 보인다. [...] 부조화는 조화의 중심에 떠 문다.³¹⁾

대립적인 요소들의 배열이 보여주듯이 『서민 귀족』의 창작 과정에서 성격이 다른 어떤 것들을 조화롭게 결합 또는 배열하는 문제가 중요시되었다는 가정은 등장인물들의 대사를 통해서도 확인된다. 1막과 2막의 주요 등장인물인 음악 선생과 무용 선생은 주르맹 씨에게 두 예술의 밀접한 관련성과 유용성에 대해 끊임없이 역설하면서 작품 전개 속에서 빈번히 거론될 장르 간 조화의 문제를 대변한다. 이 조화로운 결합에 대한 서막은 가장 이상적인 화음을 가진 세 가수의 ‘대화체 노래(Dialogue en musique)’로 열린다.

이처럼 기악, 노래의 작곡 과정, 고상한 음악과 단순한 음악, 조화로운 상징인 중창까지 음악의 다채로운 제시로 전개된 1막은 무용 선생이 4명의 무용수에게 다양한 움직임을 지시하는 첫 번째 막간극을 통해 막을 내린다. 메르센은 『보편적 화성』의 구성 중 ‘노래’를 다룬 부분에서 노래를 작곡과 안무의 모든 가능성으로 가장 아름답고 탁월하게 하기 위한 것이라 정의하면서 우리가 춤추거나 그 것을 보며 습득한 기술적 방식으로 발레를 배치할 수 있다고 제안한다.³²⁾ 따라서 무용의 효과적인 배열도 공기를 타고 흐르는 소리의 ‘움직임(mouvement)’을 이용한 음악의 설득 효과와 같은 맥락에서 이해되고 분석되어야 할 것이다.

『서민 귀족』에는 총 4번의 막간극이 배치되어 있다. 막간극은 오페라

31) “Le «paradoxe bien tempéré» de la concordia discors semble omniprésent dans la pensée de l’humanisme, circuler d’auteur en auteur, de discipline en discipline et de thème en thème, [...] La dissonance gît au cœur de l’harmonie.” (Florence Malhomme, *Musica humana*, Classiques Garnier, 2013, p. 14).

32) “A sçavoir comme il faut composer les chansons, et faire les danses pour estres les plus belles & les plus excellentes de toutes les possibles : & si l’on peut disposer les balets en telle façon que l’on apprenne toutes les sciences en dansant & en voyant danser” (Mersenne, *op. cit.*, «Des chants», p. 158)

탄생의 역사적 배경이 되었던 르네상스 시대의 주요 여흥인 ‘인테르메디(intermedi)’와 흡사하다. 이는 말로 진행되는 극의 막과 막 사이에 삽입되던 노래 또는 춤이 곁들여진 음악으로 극의 전체적인 흐름 안에서 본다면 맺음말로 가기 위한 여러 가지 진술과 논증들 사이의 ‘휴지’를 위한 장치로 규정할 수 있다. 이러한 막간극은 마지막 발레극과 비교해 볼 때 메르센이 제안했던 마침법(cadence)의 문제와도 연결 가능하다. 그는 완전 마침(cadence parfaite)을 연설의 결구나 결론으로, 불완전 마침(cadence imparfaite)은 서두나 중간 휴지에 비유한다.³³⁾ 즉 코메디 발레의 막간극은 연설의 진술들 사이의 시작과 휴지의 역할을, 대단원의 막을 내리는 발레극은 연설을 결론짓는 역할을 수행하는 것이다.

가시적인 음악과 무용의 배열과 더불어 극 중 인물들의 대화도 음악이 결코 수사적 효과를 간과하지 않았음을 은유적으로 표현한다. 2막 1장에서 이미 음악 선생의 입을 빌어 노래를 위해 “고음, 카운터 테너, 저음의 세 가지 목소리가 필요하다”³⁴⁾고 언급하며 궁극적 조화의 방법을 제안한 바에 따라 『서민 귀족』에 배열된 노래들은 독창에서 중창으로 그리고 삼중창으로 단계적인 구성을 보인다. 수사적 설득의 힘이 청자의 정념을 불러일으키는 것에도 하나의 목표가 있다면 이러한 자연스러운 조화는 그 미적 외형만으로도 동일한 수사적 결과를 끌어내는 전략이 될 수 있다. 이처럼 조화와 부조화, 그리고 조화로움으로 생성되는 자연성의 문제는 17세기 사상의 근간을 이루는 것으로, 음악의 적절한 배열은 당시 관객이었던 귀족들로부터 다양한 설득과 공감을 끌어내기 위한 고려의 산물일 것이다. 음악과 무용, 희극 ‘세 가지의 다른 것’을 조화롭게 결합하는 것에 대한 당위성을 피력하는 음악 선생과 무용 선생 그리고 주르맹의 대화는 의심의 여지없이 몰리에르가 이 작품에서 자신의 이상적인 아름다움과 연관되는 각 장르의 융합과 그 실현에 성공했음을 드러

33) Mersenne, *op. cit.*, «Traitez de la voix et des chants», p. 315.

34) “Il vous faudra trois voix : un dessus, une haute-contre, et une basse [...]” (Molière, *op. cit.*, p. 721).

낸다.³⁵⁾ 마주에르도 몰리에르의 시도를 메르센의 예를 들면서 동일한 관점에서 정의한다.

춤과 다른 예술들이 고전적 미학 안에서 그러했듯이 음악은 자연을 모방하면서 특히 감정의 정신적인 현실성에 도달한다. 음악의 모방적 언어는 특별히 노래 안에서, 보편적 화성에서 메르센이 말한 정신의 각각의 정념, 각각의 감정을 위한 고유의 어조를 발견한다. 몰리에르는 음악의 풍부한 표현력에 대한 당대의 공통된 개념을 공유하고, 이것은 그의 활동의 시작부터 끝까지 지속되었다.³⁶⁾

고유한 어조의 발견을 장르의 조화와 결합에 이용한 담론의 전개는 당시의 문학과 음악의 경향과 그 본질을 드러내는 대화 속 단어들에서도 뚜렷하게 부각된다. “이 두 장르는 긴밀한 관계를 가지고 있다”³⁷⁾는 음악 선생의 대사는 물론이거니와 “표현한다(figurer)”, “보편적인 또는 세계의 평화(paix universelle)”, “감정 또는 정념(passion)”, “움직임 또는 운동성(mouvement)”과 같은 단어들은 자연스럽게 등장인물들의 대사에 녹아 강조되어 드러나지 않지만 당시 음악과 춤을 포함한 모든 학문의 본질을 대변하는 중요한 요소들이다.

전략적인 음악의 배열이 가진 효과를 확인할 수 있는 또 다른 예는 음악이 기존의 병렬적인 배치에서 발전하여 극 중 인물들의 대사와 자연스럽게 연결되면서 극의 진행에 개입하는 방식이다. 1막의 마지막에 배치

35) Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Hatier, 2003, p. 25.

36) “Elle(Musique) y parvient en imitant la nature, en particulier la réalité morale des passions -comme la danse et les autres arts dans l'esthétique classique. Le langage imitatif de la musique, singulièrement dans le chant, trouve les accents propres, dira le P. Mersenne dans son *Harmonie Universelle* de 1636, pour chaque passion, chaque affection de l'âme. Molière partage donc les idées communes du siècle sur le pouvoir expressif de la musique, et on le constate du début à la fin de sa carrière” (Mazouer, *op. cit.*, p. 188).

37) “Ce sont deux arts qui ont une étroite liaison ensemble” (Molière, *op. cit.*, p. 716).

된 ‘대화체 노래’에 앞서 음악 선생은 이 노래가 음악을 표현하는 다양한 감정(passion)을 만들고자 했던 시도임을 밝힌다. 그러나 이러한 다양한 감정의 표현 수단이 ‘목동(berger)’에 의해 표현되는 것에 의문을 제기하는 주르맹 씨에게 무용 선생은 다음과 같이 대답한다.

음악으로 말하는 사람들이 있을 때, 있음직한 사실처럼 보이기 위해서는 양의 우리 안에서 이루어져야 합니다. 노래는 예로부터 목동들의 것이었으니까요. 그리고 왕이나 서민들이 자신들의 감정을 노래하는 것은 대화로는 전혀 자연스럽지 않습니다.³⁸⁾

이 무용 선생의 대사로 우리는 장엄한 비극이나 영웅의 이야기가 아닌 희극을 통해 관객을 설득하고자 하는 작가의 의도를 읽을 수 있다. 비록 왕과 귀족을 위해 창작된 작품일지라도 대중의 공감을 얻기 위해서는 ‘실제적’인 예들을 제시하는 수사적 기술과 마찬가지로 소리에 의해 표현되는 음악도 ‘있음직한’ 것의 범주를 벗어나지 않아야 한다는 것이다.

유사한 시도는 주르맹 씨를 희화하는 부분에서도 여지없이 드러난다. 그 가운데 2막에서 무용 선생이 미뉴에트를 추면서 입으로 흥얼거리는 ‘노래로 불리는 미뉴에트(Menuet chaté)’가 특히 우리의 시선을 끈다. 릴리가 이미 『멋진 연인 *Les amants magnifiques*』을 위해 작곡한 이 매력적인 미뉴에트는 미숙한 우리의 주인공에 의해 둔하고 불안정한 춤이 되어 웃음을 자아낸다. 주인공의 미숙함은 극의 흥미를 증가시키는 것은 물론 자신의 몸의 움직임을 완전히 습득할 때 얻을 수 있는 우아함을 갖지 못하는 부르주아의 모습으로 그의 이상과 현실의 부조화³⁹⁾를 언어의 대사가 아닌 눈과 귀를 통해 감각적으로 전달한다.

38) “Losqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers : et il n'est guère naturel en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions” (*ibid.*, pp. 717-718)

39) Mazouer, *op. cit.*, p. 154.

2막 역시 재단사의 4명의 조수가 보여주는 발레가 2번째 막간극의 역할을 하면서 막을 내리며 1막과 마찬가지로 각 막간극에는 다양한 종류의 춤이 선보인다. 이것은 여러 가지 스텝의 춤을 화려하게 배치하거나 관객에게 다양한 볼거리를 제공하려는 단순한 시도가 아니라 17세기 여러 분야에서 거론되던 “움직임 또는 운동성”의 다양성을 시각적으로 표현하려는 의도로 실행되었다. 아래 무용 선생의 대사는 『서민 귀족』의 모든 음악과 무용의 배열이 희극의 흥미를 배가시키는 어떤 움직임의 미학이란 목적을 가지고 있다는 것을 시사한다.

춤의 다양화 될 수 있는 가장 아름다운 움직임과 자세에 대한 작은 시도인 저의 작업을 보시지요.⁴⁰⁾

2막의 후반부터는 직접적으로 가사를 사용하는 성악곡보다는 무용의 반주를 맡는 음악이 주로 배열된다. 이것은 논리적 논증과 정감적인 감동을 적절히 배분시키는 논거 배열술의 과제⁴¹⁾라는 측면에서 분석이 가능해진다.

모든 연주는 노래의 모방이나 동반과 같다. 그렇다, 연주자 혹은 악기로 무언가 하는 사람은, 좋은 멜로디와 하모니가 요구되는 모든 것을 가수 또는 목소리로 작곡하는 사람보다 더 열심히 관찰해야 한다. 왜냐하면 노래를 부를 땐 아주 명료한 말이 존속되기 때문이다.⁴²⁾

40) “Voici, pour mon affaire, un petit essai des plus beaux mouvements et des plus belles attitudes dont une danse puisse être variée.” (Molière *op. cit.*, p. 720)

41) 박성창, *op. cit.*, p. 76.

42) “Alles Spielen ist nur eine Nachahmung und Geleite des Singens, ja, ein Spieler, oder der für Instrumente was setzt, muß alles, was zu einer guten Melodie und Harmonie erfordert wird, viel fleißiger beobachten, als ein Sänger, oder der für Sing-Stimmen componirt: dieweil man bey dem Singen die deutlichsten Worte zum Beistande hat” (Mattheson, *op. cit.*, p. 153).

마테존의 설명처럼 언어의 존속과 부재에 의해 구별되는 정감적인 성악곡과 그와는 상반되는 기악곡의 적절한 배열술로 작가는 희극의 진행 과정에서 관객의 감정을 불러일으키는 것과 이성애 호소하는 것을 동시에 실행할 수 있다.

3막의 막간극과 연결해 4막에서는 ‘술을 권하는 두개의 노래(Deux chanson à boire)’가 삽입되면서 다시 성악곡이 재등장하고 작품은 결말을 향한다. 이 4막에서 특히 주목해야 할 것은 이 작품의 성공을 불러온 ‘터키풀의 의식(Cérémonie turque)’이다. 주르맹과 터키인들의 노래, 그리고 다수의 악기와 춤이 결합여진 이 막간극은 당시 국왕의 요청에 의해 작품 창작 이후에 삽입되었다. ‘터키풀 의식’의 화려한 볼거리는 우리가 앞서 음악 수사학 이론의 한계로 지적했던 표현, 문체, 장식의 역할을 명백히 보여준다. 그러나 이 장식적인 막간극은 흥미만을 불러일으키는 것이 아니다. 극의 중심 내용에서 잠시 이탈한 듯 보이는 긴 전개는 담론이 마지막 결론으로 가기 전 설득의 효과를 위해 삽입 가능한 ‘여담(digression)’과 비견될 수 있다.

주르맹 씨의 순진함과 비이성적인 모습이 이미 관객의 즐거움과 공감을 불러일으키는 이 장면을 티에르소는 풍자를 위한 것만이 아니라 우리의 마음을 움직이는 현실성의 모습까지 담고 있다고 지적한다. 이 현실의 반영은 선율은 물론 가사에서도 그대로 드러난다. <그림 4, 5>로 알 수 있듯이 4성부로 구성된 노래의 의미를 알 수 없는 가사와 선율의 반복은 시각적인 화려함의 이면에 주르맹 씨 또는 불특정 다수가 가진 보편적인 현실의 모습을 역설적으로 드러낸다.

〈그림 4〉 「Cérémonie turque」 31-35마디

〈그림 5〉 「Cérémonie turque」 71-75마디

이 화려한 막간극은 극을 내용상의 결말로 이끌지만 아직 작품이 완전히 끝난 것은 아니다. 극의 결론 즉 담론의 맺음말의 역할은 5막 이후에 등장하는 발레극이 맡고 있다. 극의 전개가 끝난 후에 진행 되는 발레극은 연설의 맺음말에서 기존의 논의들을 새롭게 요약하는 것과 유사한 방식으로 5막에 걸쳐 볼 수 있었던 음악이 가진 모든 수사적 효과를 동시에 목도하게 한다. 관객의 감정을 유발하는 연설의 맺음말은 기존의 논의들을 새로운 방식으로 요약하기도 하지만, 청중의 심금을 울림으로써 설득의 효과를 극대화 시키는 것이 그 주된 목표이다.⁴³⁾ 따라서 소리의

43) 박성창, *op. cit.*, p. 79

조화로 이루어진 음악과 소리와 함께 표현되는 다양한 운동성을 보여주는 발레, 그리고 여러 가지 언어를 사용하는 노래들로 구성된 발레극으로 우리는 음악(또는 음악을 동반한 발레)과 희극을 결합하여 탄생된 새로운 장르가 논거들의 조화와 질서를 고려한 효과적인 배열의 집약체임을 발견하게 된다.

또한 몰리에르와 뮐리가 『서민 귀족』의 발레극에 다양한 언어의 노래들을 배치한 바는 세상의 어떤 언어도 4개의 소리와 다양한 움직임으로 표현될 수 있다는 메르센의 아래의 제안과 그 맥락을 같이 한다.

프랑스어, 히브리어, 그리스어, 이탈리아어, 또는 어떤 종류의 언어로도 24개의 글자를 위해 필요한 24개의 방식으로 변화 가능한 4개의 소리와 다양한 움직임을 가지고 원하는 모든 것을 표현하면서 가장 섬세하게 동일한 것을 실행할 수 있다.⁴⁴⁾

전체 작품에 서로 다른 구성 요소들을 배열하는 데는 무수한 배열의 가능성이 존재하며 그것이 어떠한 다른 언어일지라도 이상적인 배열과 조합이 이루어진다면 관객의 호응을 얻고 작품의 미학적 측면을 향상 시키며 설득의 힘까지 극대화 시킬 수 있는 도구로 사용 될 수 있다. 여기서 언어는 문자로 대변되는 보편적인 언어만이 아니라 마주에르가 코메디 발레를 만드는 3개의 언어로 거론한 ‘언어(verbe)’, ‘무용의 언어(langage chorégraphique)’, ‘음악적 언어(langage musical)’를 의미한다.⁴⁵⁾

살피본 바와 같이 『서민 귀족』에서 음악과 희극의 결합은 첫 번째 코메디 발레 『뿔방꾼들』에서 몰리에르가 밝혔던 어색한 연결과 개연성 없

44) “(Mais l')on peut pratiquer la mesme chose plus subtilement en exprimant tout ce que voudra, tant en françois qu'en Herbreu, en Grec, en Espagnol, en Italien, ou en autre sorte de langue, avec quatre Sons, ou mouvemens differents, qui peuvent estre variz en vingt-quatre maniesres pour servir de ving-quatre lettres [...]” (Mersenne, *op. cit.*, «Traitez de la voix et des chants», p. 42).

45) Mazouer, *op. cit.*, p. 111.

는 음악의 삽입을 충분히 극복하였음은 물론, 수사적 기법 면에서도 관객의 감정 유발과 설득의 효과를 충분히 고려한 다양한 배열 방식의 전개를 보여주었다. 따라서 기존 음악 수사학에서 실행하였던 음형론 중심의 선율 분석 이전에 극의 전개 안에서 폭 넓고 다양한 수사학적 개념을 적용하는 코메디 발레의 음악과 그 효과에 대한 연구 가능성은 충분하다고 할 수 있다.

5. 결론

희극은 물론 음악의 가장 기본적인 목표 역시 관객 또는 청중으로부터 공감을 불러일으켜 작가의 의도를 전달하고 설득의 기능을 수행한다는 수사적 목적과 그 맥락을 같이 한다. 그러나 정작 이 두 장르가 결합한 형태인 코메디 발레의 논의에서 음악이 가지는 역할과 효과는 ‘장식’이나 ‘여흥’이라는 단어로 한정되어 왔다. 음악 분야에서도 이러한 양상은 마찬가지로 수사학을 음악이론에 접목시켜 체계화 된 것이 음악 수사학이지만 대부분의 이론과 연구가 독일어권 중심의 ‘음형론’이나 ‘감정이론’에 치우쳐 있는 한계를 드러낸다.

이에 본 연구는 수사학의 모든 영역으로 확대된 음악의 수사적 효과를 고찰하기 위해 마랭 메르센의 『보편적 화성』을 선율 분석 중심의 기존 음악 수사학에 대한 대안으로 제시하였다. 그리고 코메디 발레 중 가장 완성도가 높은 작품으로 평가되는 『서민 귀족』을 분석 텍스트로 선정하고 메르센이 『보편적 화성』에서 제안한 다양한 음악의 특성 가운데 언어의 기능에 비견되는 특성들을 『서민귀족』에 나타난 음악의 배열 방식과 비교하면서 살펴보았다.

『서민 귀족』은 당시의 주요 관객이었던 왕과 귀족을 설득, 감동시키려는 ‘여흥’의 목적에서 창작된 작품이다. 그러나 분석의 과정에서 우리

는 작품 전개의 자연적 흐름과 조화를 고려한 음악과 발레의 다양한 배열 방식을 발견하였고 음악이 왕실의 요구에 부응하며 관객의 흥미를 증폭시키는 본래의 역할은 물론 작가의 의도를 표현하고 설득의 효과를 도모하는 수사적 전략의 역할도 수행하고 있음을 확인하였다.

물론 음악이 기존 연구에서 빈번히 언급되었던 수사학의 다섯 가지 기본 원칙 가운데 ‘표현술’이나 ‘문체’의 개념과 가장 밀접한 관련을 가지고 있다는 것은 부정할 수 없는 사실이다. 그러나 우리가 논거 배열의 관점에서 살펴본 『서민 귀족』에 삽입된 음악들은 그 효과가 단순한 장식의 기능을 훨씬 뛰어넘고 있었다.

당시 귀족의 취향을 반영해 작곡된 프랑스 스타일의 곡들이나 주인공은 물론 관객까지 극에 적극적으로 참여시키려는 음악적 시도, 수사학의 요소들과 비견 가능한 음악의 다양한 배열 방식들은 자칫 극의 미적인 장치로만 볼 수 있는 음악이 청중의 관심을 끌어 설득에 이르는 수사적 연설과 동일한 효과를 가지고 있음을 보여준다. 뿐만 아니라 다채로운 소리의 속성이나 문체들의 대립적 배치, 음악과 조화롭게 연결되는 극 중 두 장르의 결합에 대한 은유적 표현, 동시대 작가에 대한 암묵적 비난과 작가의 미학적 견해에 대한 피력 등이 청각을 통해 직접적으로 전달되면서 음악은 청중을 끌어들이는 매우 유용한 도구가 된다.

이러한 분석의 결과들은 장식이나 부속물의 개념을 넘어서는 음악을 희극과 어깨를 나란히 하는, 수사학의 하위 체계가 아닌 동일한 설득의 힘을 가진 장르로 규정하는 것을 가능하게 한다. 뿐만 아니라 문학 작품과 결합된 음악은 기존 음악 수사학의 한계를 넘어 수사학 본연의 요소들로 확대 적용할 수 있는 문학 텍스트 그 자체로 받아들일 수 있을 것이다.

참고문헌

- Accaoui, Christine, *Elément d'esthétique musicale, notions, formes et styles en musique*, Actes Sud, 2011.
- Bartel, Dietrich, *Musica poetica, musical-rhetorical figures in german baroque music*, University of Nebreska press, 1997.
- Cannone, Belinda, «Littérature et musique», in *Histoire de la France littéraire classicisme (XVIIème-XVIIIème siècle)*, volume dirigé par Jean-Charles Darmon et Michele Delon, PUF, 2006.
- Cessac, Catherine, *Molière et musique*, Les presses du Languedoc, 2004.
- Christotu, Marie-Françoise, *Le ballet occidental*, Dejonquères, 1992.
- _____, *Le ballet de cour de Louis XIV*, Picard, 2002.
- De la Gorce, Jérôme, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Desjonquères, 1992.
- _____, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, 2002.
- Fraudreau, Martin, *Le bourgeois gentilhomme, comédie-ballet de Molière et Lully*, Alpha-Admiral LDA/Arte, 2008.
- Kintzler, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Fayard, 2004.
- Lully, Jean-Baptiste, *Le bourgeois gentilhomme*, Harmonia mundi, 1994.
- Lully-Molière, *Comédies-ballets*, Erato, 1998.
- Malhomme, Florence, *Musica humana, La musique dans la pensée de l'humanisme italien*, Classiques Garnier, 2013.
- Massin, Jean et Brigitte, *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, 1983.
- Matteson, Johann, *Der vollkommene capellmeister*, Bärenreiter, 2012.

- Mazouer, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Honoré Champion, 2006.
- Mersenne, Marin, *Harmonie universelle I et II*, contenant la théorie et la pratique de la musique, Hachette livre/BNF, 1636.
- Molière, Jean-Baptiste, *Œuvres complètes I et II*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971.
- _____, *Le bourgeois gentilhomme*, édition présentée, annotée et expliquée par Bernard Pluchart-Simon, Larousse, 1990.
- _____, *Le bourgeois gentilhomme*, Hatier, 2003.
- Molière et Lully, *Le bourgeois gentilhomme pour chant et piano*, réduction par J.-B. Wekerlin, Durand éditions musicales, 2012.
- Sadie, Stanley, *The new Grove dictionary of music and musicians*, Macmillan publishers, 1980.
- Scherer, Collete et Jacques, *Le théâtre classique*, PUF, «Que sais-je?», 1987.
- Tiersot, Julien, *La musique dans la comédie de Molière*, Nabu presses, 2010.
- Oliveira Redwood, André, *The eloquent science of music : Marin Mersenne's Uses of Rhetoric in the Harmonie Universelle*, Yale University, 2012.
- 강희석, 「17세기 프랑스 오페라 분석-키노와 릴리의 『테세우스』 연구-」, 『프랑스어문교육』, 제34집, 2010, pp. 211-238.
- 게르트 위딩, 『고전 수사학』, 박성철 역, 동문선, 2003.
- 김상희, 「서구 문채이론에 의한 한국한시 분석 - 문채의 설득적 기능을 중심으로」, 『텍스트 분석방법으로서의 수사학』, 2004, pp. 307-348.

- 김익진, 「몰리에르 연극과 루이 14세」, 『프랑스문화예술연구』, 제20집, 2007, pp. 25-38.
- 나주리, 「바로크 음악과 수사학-바로크 음악이론의 수사학 수용을 중심으로-」, 『연세음악연구』, 제18집, 2011, pp. 41-64.
- 니콜라우스 아르농쿠르, 『바로크 음악은 말한다』, 강해근 역, 세계음악, 2006.
- 박성창, 『수사학』, 문학과 지성사, 2009.
- 박경숙, 「루이 14세 시대의 몰리에르 코미디 발레에 대한 연구」, 『대한무용학회』, 제48호, 2006, pp.79-97.
- 이남재, 『17세기 음악』, 음악세계, 2008.
- 빌라, 마리라 크리스틴, 『라루스 오페라 사전』, 김영 역, 삼호뮤직, 2002.

〈Résumé〉

L'effet rhétorique de la musique dans la
comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme*
- autour de la disposition dans le déroulement -

JUNG Hayoung

Dans la création de la comédie-ballet, la musique a joué un rôle fondamental. Cependant la plupart des études précédentes ne semblent pas porter suffisamment leur attention sur la fonction de la musique. Elles se contentent de la définir comme 'divertissement' ou 'ornement' de l'œuvre. Si nous réfléchissons au fait que la société et la culture du 17ème siècle étaient sous l'influence de la rhétorique héritée de l'Antiquité, cette définition d'ornement doit être reconsidérée.

Nous avons donc tenté de reconnaître la possibilité d'une réflexion rhétorique sur *Le Bourgeois gentilhomme* considéré comme l'œuvre la plus soigneusement composée parmi les onze comédies-ballets de Molière et Lully.

Nous avons d'abord consulté la rhétorique musicale qui est un exemple représentatif de l'influence de la rhétorique; puis nous avons ensuite regardé les motivations de la création de comédie-ballet et analysé les effets rhétoriques de la musique dans le déroulement du *Bourgeois gentilhomme* sous le point de vue de la 'disposition' en la comparant avec les propositions de l'*Harmonie universelle* de Marin

Mersenne.

Après analyse, nous avons découvert plusieurs stratégies de Molière et Lully pour amplifier les effets rhétoriques par la disputation. Pour Molière, la musique fournissait des ornements indispensables à la comédie-ballet. Si nous lui appliquons les théories rhétoriques tirées des études antérieures, la musique semble surpasser la fonction d'ornement qui correspond à la figure, un des concepts relevant de l'élocution.

En effet, la musique, nous semble-t-il, possède une force persuasive comme le remarque Nicolaus Harnoncourt : «l'union de la musique baroque et la rhétorique était fatale». En effet, son rôle d'ornement en fait le moyen le plus élaboré pour accomplir le but originel de la rhétorique. Notre réflexion sur les effets rhétoriques de la musique dans la comédie-ballet montrera qu'il est possible de lui appliquer tous les éléments rhétoriques et de l'accepter comme une partie intégrale du texte littéraire.

주 제 어 : 수사학(Rhétorique), 음악수사학(Rhétorique musicale), 몰리에르(Molière), 뫼리(Lully), 코메디-발레(Comédie-Ballet)

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

폴 상베를랑의 『퀘벡 땅』에 나타나는 탈식민화: 현실 인식을 위한 부정성의 수사학

진종화
(공주대학교)

차례

- | | |
|-----------|-----------|
| 1. 서론 | 4. 글종과 침묵 |
| 2. 정복과 암흑 | 5. 결론 |
| 3. 착취와 빈곤 | |

1. 서론

본 논문은 캐나다의 프랑스어권 지역인 퀘벡 Québec 주 출신으로 시인이며 에세이스트인 폴 상베를랑 Paul Chamberland¹⁾의 시집 『퀘벡 땅 La terre Québec』²⁾에 나타나는 탈식민화 décolonisation의 수사 문제를

1) 상베를랑은 캐나다 퀘벡 주 롱괴이 Longueuil에서 1939년에 태어났다. 몬트리올 대학교에서 철학을 공부하고 파리 소르본 대학교(École Pratique des Hautes Études de la Sorbonne)에서 문학사회학을 공부한다. 1963년 잡지 *Parti Pris* 창립에 참여한다. Cf., Heinz Weinmann, Roger Chamberland (sous la direction), *Littérature québécoise: Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH ltée, 1996, p. 161.

2) 1964년 몬트리올의 Déom 출판사에서 처음으로 출판된다. 2003년 몬트리올의 Typo 출판사에서 이 시집은 재출판된다. 우리는 연구 텍스트로 2003년도 판본을 택한다.

다룬다. 특히 외부적으로 영국계 중심 연방정부의 식민적 지배와 내부적으로 카톨릭 전통과 소수 전통적 지배층의 통제하에 놓인 퀘벡의 피지배와 소외의 부정적 현실을 샹베를랑이 수사적으로 형상화시켜 타자화된 퀘벡인들로 하여금 투쟁의식을 갖도록 한다는 점에 중점을 두어 논의를 진행하겠다. 우리는 샹베를랑이 퀘벡인들의 패배와 굴종의 역사, 이들이 위치한 불평등한 상황 등을 드러내어 저항의식을 갖도록 하기 위해 사용하는 기법을 부정성의 수사학이라고 명명하겠다.

제2차세계대전 이후 전세계적으로 나타난 해방과 현대화의 물결 속에서 1960년대에 캐나다의 프랑스계 퀘벡인들이 주변인의 위치에서 벗어나기 위해 잃어버린 정체성 회복과 자치 내지 독립을 목적으로 전개한 조용한 혁명 *La Révolution tranquille*³⁾ 시기에 샹베를랑은 가스통 미롱 Gaston Miron, 가티앵 라포앵트 Gatien Lapointe, 이브 프레퐁텐 Yves Préfontaine 등과 함께 분리와 자유를 위해 투쟁한 “저항”⁴⁾ 시인이다. 따라서 당시 그의 시는 “민족 독립을 위한 정치 참여의 시적 표현”⁵⁾인 “고국에 관한 시 *poésie du pays*” 경향에 속한다. 그는 앙드레 브로슈 André Brochu, 피에르 마외 Pierre Maheu, 장-마르크 피오투 Jean-Marc Pottle 등과 함께 잡지 *Parti pris*⁶⁾를 창설하며 퀘벡의 자주성 회복을 위해 노력을 한다⁷⁾. 샹베를랑은 퀘벡의 “탈종교화, 독립, 사회주의”⁸⁾를 지

3) 영어로는 “The Quiet Revolution”으로 번역된다. *Toronto Telegram* 지의 한 영어권 기자가 1962년 6월 23일 한 기사에서 1960년대를 “The Quiet Revolution”이라고 명명했다. Cf., Heinz Weinmann, Roger Chamberland (sous la direction), *op. cit.*, p. 136, 주 1번.

4) Claude Beausoleil, *Le motif de l'identité dans la poésie québécoise 1830-1995*, Ottawa, Le groupe de création Estuaire, 1996, p. 50.

5) François Dumont, *La poésie québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1999, p. 74.

6) 이 잡지는 1963년에 창립되어 1968년까지 지속된다. 이 잡지에 의해 Parti Pris 출판사가 생겨나며, MLP(Mouvement de libération populaire) 등의 민중 운동이 촉발된다. Cf., François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 134.

7) 정치적으로 이 잡지의 이념은 퀘벡당 Parti québécois의 창설로 구현된다. Cf., Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Leméac éditeur, 1989, p.

향하는 이 잡지의 도움으로 민중 혁명을 통해서 퀘벡이 캐나다 연방정부로부터 정치적으로, 경제적으로 그리고 문화적으로 해방이 되어 새로운 출발을 하자고 주장한다. 상베를랑이 1964년에 출판한 시집 『퀘벡 땅』에 대해 “반항자의 탄생이며 동시에 고국에 관한 시의 절정”⁸⁾이라고 Jean Royer가 말하듯이 예술가의 사회 참여를 주장하는 그의 이 작품은 혁명적 변화를 추구하는 그의 급진적 투쟁 의지가 시적으로 표현된 작품이다. 이 작품을 Kanaté Dahouda (2001), Max Dorsinville (1984)은 비교문학적 입장에서 부분적으로 다루며, Jean Basile (1964), Gilles Marcotte (1964) 등은 이 작품에 나타나는 저항의 테마에 대해 단편적으로 언급한다. 우리는 영국계에 의한 피지배 현실, 프랑스계 지배층의 순응주의와 민중의 침묵 등 부정적 측면에 대한 상베를랑의 현실 고발에 중점을 두어, 상베를랑이 탈식민화의 문제를 어떤 수사적 언어를 사용하여 표현하는지 살펴보고자 한다. 여기에서 수사법(rhétorique)은 “상대방의 동의를 얻는 것이 목적인 설득의 기술”로 정의된다.

본 연구는 시집 『퀘벡 땅』의 짧은 권두시 「소속의 시 Poème d'appartenance」 다음에 나오는 시 「무장한 밤 Les nuits armées」을 중점적으로 다루겠으며 차후 연구에서는 이 시 다음에 나오는 시들을 연구 대상으로 삼겠다. 본 논문은 우선 18세기 영국에 의한 누벨 프랑스 Nouvelle-France의 “정복 Conquête” 이후 식민적 압제 상태 하에서 프랑스계 캐나다인들이 겪은 비극에 대한 어둠의 수사적 표현을 분석하고, 다음으로는 프랑스계 캐나다인들이 영국계의 경제적 착취로 인해 겪는 빈곤의 수사적 고발을 살펴보고, 마지막으로 이들이 굴종 상태에서 부당한 현실을 외면하고 침묵을 지키는 모습에 대한 수사적 기법을 알아보겠다.

82.

8) François Dumont, *op. cit.*, 1999, p. 81.

9) Jean Royer, *op. cit.*, p. 82.

2. 정복과 암흑

상베를랑의 시를 이해하기 위해 프랑스계 캐나다인들의 패배와 피지배의 역사를 간단하게 살펴보자. 아메리카에서 프랑스가 영국과의 식민지 전쟁에서 패배하고 파리 조약(Traité de Paris, 1763년)이 체결되며 북아메리카의 캐나다 지역에 프랑스계 이주민들이 건설한 누벨 프랑스는 공식적으로 영국에 양도되면서 Fernand Dumont이 말하듯이 “프랑스 관료들과 소수의 엘리트층은 떠나고”¹⁰⁾ 그곳에 남은 프랑스계 이주민들은 “피식민자 colonisé”의 위치로 전락한다. 퀘벡의 역사에 단절을 가져온 이 “정복의 재앙 catastrophe de la Conquête”¹¹⁾ 이후로 프랑스계 캐나다인들 대다수는 차별대우를 받는 하급 노동자의 위치로 전락하며 이들에게 삶은 “생존”¹²⁾의 문제였다. 영국계 지배자들이 이들 프랑스계 피지배자들에 대해 갖는 부정적 편견은 상베를랑이 지적하듯이 더럼 경 lord Durham의 보고서에서 볼 수 있는 “소수 집단의 동화”¹³⁾ 의견에 잘 나타난다. 1837년~1838년 기간에 루이-조제프 파피노 Louis-Joseph Papineau를 중심으로 하여 일어난 무장봉기인 “애국자당의 반란 la Rébellion des Patriotes”을 조사한 더럼 경으로 불리는 John George Lambton(1792-1840)이 1839년에 작성한 보고서에는 프랑스계 캐나다인들을 “영국의 법과 영어”¹⁴⁾에 의해서 동화시켜야 할 집단으로 보는 인종차별적이며 식민주의적 태도가 나타난다. 이후 1867년 캐나다 연방이 성립되고 생-로랑 강 하류 지역인 퀘벡 지역은 연방 정부에 대한 한 지방의

10) Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1993, p. 103.

11) Paul Chamberland, «De la damnation à la liberté», *Un parti pris anthropologique*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1983, p. 110.

12) Jocelyn Maclure, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2000, p. 48.

13) Paul Chamberland, *op. cit.*, 1983, p. 91.

14) John George Lambton (lord Durham), *Le Rapport Durham*, Montréal, Typo, 1990, p. 229-230, in Heinz Weinmann, Roger Chamberland *op. cit.*, p. 31.

지위로 전락하며 위상의 하락을 경험한다. 영국 식민정부와 오타와 연방 정부의 지배 하에서 프랑스계 캐나다인들은 희망이 없는 억압받는 200년의 역사를 살았다. 『퀘벡 땅』에서 프랑스계 캐나다인들이 처한 비극적 상황을 가장 분명하게 보여주는 것은 어두움, 암흑의 이미지이다.

Max Dorsinville이 말하듯이 『무장한 밤』에서 “죽음”¹⁵⁾의 동의어인 어두움의 이미지는 태양의 소유권 박탈, 지하에 파묻힌 태양으로 표현된다.

soleil qu'on nous a volé soleil roué sous les
dalles soleil nôtre dans nos pas à rebours des hori-
zons verrouillés
tam-tam du sang natal soleil hurle à nos poings
그들이 우리에게서 빼앗아간 태양 포석 밑에는 차형(車刑)에
처해진 태양 차단된 지평선에서 거꾸로 가는 우리 발걸음
에 우리 태양
고국의 피가 내는 북소리 태양은 우리 주먹에서 울부짖는다
(Paul Chamberland p. 32)

위에서 “volé”, “roué”는 외부의 강제력이 가해졌음을 나타낸다. 이는 “on”으로 표현되는 외부세력의 폭력에 의해 태양의 박탈이 이루어졌음을 뜻한다. 그리고 외부세력은 “nous”, “nôtre”, “nos”에 의해 표현되는 “우리”와 반대되는 세력이다. 시인을 포함한 “우리”는 태양의 박탈에 슬픔과 분노감을 느끼는데 이 감정은 “volé”와 “soleil” 사이에 있는 여백, 열거된 네 개의 명사구, “soleil”의 네 번 반복, “nôtre”의 후치에 의해서 부각된다. 더욱이 이 감정은 언어적 구성 요소들 사이의 논리적 관계를 드러내는 구두점의 생략, 논리적 연결사 없는 명사구의 단순한 나열, 아프리카적 요소인 “tam-tam”, “hurle”와 “poings”이 나타내는 분노의 감정에 의해

15) Max Dorsinville, “L’Influence d’Aimé Césaire au Québec”, in Jacques Leiner (édités par), *Soleil éclaté: Mélanges offerts à Aimé Césaire à l’occasion de son soixante-dixième anniversaire par une équipe internationale d’artistes et de chercheurs*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, p. 119.

서 강조된다. 불을 품고 있는 이 분노의 감정은 “verrouillés”에 의해 표현되는 폐쇄된 공간 속에 있는 관계로 해소될 수 없어 빛이 부재한 어둠과 양립할 수 없다. 여기에서 “태양”은 Fernand Dumont이 말하듯이 정복 초기부터 프랑스계의 “동화”¹⁶⁾를 목적으로 하는 영국 식민정부, 영국계 캐나다인에 의해 빼앗긴 주권, 자결권을 상징할 수 있다. 흥미로운 점은 “a volé”, “roué”의 과거 시제 또는 과거분사로 나타나는 과거 시간과 “hurle”의 현재 시제로 나타나는 현재가 대조를 이룬다는 점인데 이 대조는 비록 과거에 주권을 박탈당했지만 현재 이 빼앗긴 것에 대한 분노감을 느끼고 회복을 원한다는 점을 의미한다. 이 회복은 우리의 “고국”에 대한 의식이 결집되었을 때 가능하다. 이 의식화를 위해서는 불행한 현실에 대한 인식이 필요하다. 동일한 시의 다음 시절에서는 태양이 빛의 부재를 나타내는 석탄과 연결되어 표현된다.

le soleil saigne dans le charbon
c'était là le matin et nous n'avons jamais quitté
le charbon
태양은 석탄 속에서 피를 흘린다
바로 아침이었다 그런데 우리는 석탄을 결코
떠나지 않았다

(Paul Chamberland p. 31)

“태양”은 동사 “saigne”에 의해서 의인화되며 이 의인화는 불행의 비극성을 생생하게 보여주어 강조하고 이 불행을 야기한 외부적 힘의 폭력성을 드러낸다. 이어서 “석탄”의 검은 색은 태양의 빛을 없애며 빛의 부재를 의미한다. 그런데 여기에서 “석탄”은 프랑스계 주민들이 캐나다의 광산에서 하급 노동자로 힘들게 노동하는 사실을 이미지상으로 표현한다. 광산 내부에는 빛이 없으므로 “아침”이 되어 해가 뜨더라도 암흑이 지배

16) Fernand Dumont, *op. cit.*, p. 89.

하는 공간이다. 역사적으로 다수의 프랑스계 캐나다인들이 광산 노동자로서 힘들게 일하였으며 그 과거의 불행한 현실에서 벗어나지 못하였다는 사실을 위 구절은 단언적으로 말하고 있다. 석탄은 시 『맹인의 영역 I Domaine de l'aveugle I』에서 “석탄의 중심에 있는 나 자신 moi-même au centre du charbon”(Paul Chamberland p. 83), 『맹인의 영역 II Domaine de l'aveugle II』에서 “석탄의 밤에 aux nuits du charbon”(Paul Chamberland p. 84)에서 어둠의 이미지를 더 부각시키며 『폭발한 테두리 Anneaux éclatés II』에서 “나는 싫지만 석탄이다 je suis à regret le charbon”(Paul Chamberland p. 69)에서 은유적 표현 “석탄”은 어둠의 이미지를 분명히 강화한다. 그리하여 빛을 차단당한 “나”는 고독하고 희망 있는 미래를 보지 못하게 된다.

sentinelle coupée des chemins de lumière je nais
 au plus haut foyer de la solitude
 je saigne et je m'éteindrai aux faisceaux inouïs
 de l'obscur
 빛의 길로부터 격리된 초병 나는 고독의
 가장 높은 집에서 태어난다
 나는 피를 흘리며 믿을 수 없을 만한 어둠의
 뭉치에서 소멸될 것이다

(Paul Chamberland p. 32)

빛의 박탈은 “나”의 고독한 소외 상태를 야기하고 “나”는 출혈 속에서 두꺼운 어둠의 감옥에 수감되어 사멸하게 된다. 위에서 “coupée”, “saigne”는 폭력이 가해짐을 나타내며 최상급 “au plus haut foyer”는 고립의 불행을 극화시켜 표현하고 “inouïs”는 암흑의 깊이를 심화시켜 드러내 보인다. 한편 흥미롭게도 위 시절에서 “sentinelle”, “saigne”는 전투와 인적 손실의 이미지를 드러내어 이 시가 전투적이고 투쟁적인 시라는 점을 분명히 부각시킨다. 즉 시인이 말하는 프랑스계 캐나다인들의 비극적

현실은 외적인 힘에 의해 강요받은 현실이며 시인은 이 부정한 현실에 대해 문제제기를 하고 있다는 점을 명백하게 밝힌다. 다음 「무장한 밤」에서 어둠의 지배는 전반적인 지배이며 시인이 이 지배에 대해 개인적이 아니라 민족의식을 갖고 현실의 부당성에 대해 이의제기를 한다는 점이 확실하게 보여진다.

l'ombre a dévoré les miroirs le ciel assommé bave
sur les seuils

l'ombre a dévoré le pays les vents y creusent
leurs couloirs sanglants

où l'on couche les grands corps éteints de nos
vendangeurs de haine de nos vendangeurs d'amour
novembre les supplicia

ce peuple est un lent cortège qui rebrousse en sa
mémoire les sentiers de son aurore

il porte déjà son deuil

어둠은 거울을 집어삼켰다 구타당한 하늘은 경계에서
거품을 내뿜는다

어둠은 고국을 집어삼켰다 거기에서 바람은 피로 물든
자신의 협곡을 판다

거기에 증오의 포도 따는 우리 사람 사랑의 포도 따는 우
리 사람의 기력이 다한 커다란 육체를 눕힌다

11월은 그들을 사형에 처했다

이 민족은 자신의 기억 속에서 여명의 오솔길을 되돌아가는
느린 행렬이다

이 민족은 이미 상복을 입고 있다

(Paul Chamberland p. 30)

“novembre”와 이 단어의 동사인 “supplicia”가 역사적 사건을 표현하

는 단순과거로 되었다는 점을 실마리로 삼는다면, 위 구절은 1837년~1838년 시기에 일어난 역사적 사건인 애국자당의 반란 시기에 1837년 11월 23일 현재의 퀘벡 주에 속하는 Bas-Canada 지역의 Saint-Denis와 11월 25일 Saint-Charles 전투를 말하는 것으로 추정된다. 영국 식민 정부의 부당한 대우에 반발하여 일어난 이 반란에서 11월 23일에 생-드니에서 프랑스계 애국자당 그룹은 영국군, 민병대와 무장 투쟁을 벌여 승리한다. 하지만 11월 25일에 생-샤를르에서 압도적인 영국 세력에 의해서 무기가 빈약하며 조직적이지 못하고 수적으로 불리한 프랑스계 반란 세력은 패배하여 많은 사상자를 내고 루이-조제프 파피노를 비롯한 반란의 주도자들은 미국으로 망명해야 했다.¹⁷⁾ 프랑스계 캐나다인들의 의식 속에 운명적인 패배감을 각인시킨 애국자당의 반란 실패로 인해서 프랑스계 캐나다인들에 대한 강압적 식민정책은 강화되었다. 위 구절에서 동사에 의한 “ombre”, “ciel”, “vents”의 의인화는 생생한 이미지를 보여준다. 그리고 동사의 시제상으로 직설법 복합과거, 단순과거와 현재 시제의 병기는 과거의 패배에 의한 피지배 상태가 현재에도 지속된다는 점을 알려준다. 형식적인 차원의 분석에서 보면 역사적 패배의 비장함을 첫 번째 행에서 네 번째 행까지에 나타나는 뱃구법과 “l'ombre a dévoré”의 반복이 표현한다. 우리가 앞에서 본 시절들과 마찬가지로 위 시절에서도 어둠의 이미지는 “ombre”에 의해서 유지된다. 이 “어둠”은 자신의 모습을 보게하는, 즉 정체성의 반영인 “거울”도 집어삼킨다. 그리고 앞에서 나타난 동사 “saigner”는 여기에서는 “sanglants”으로 변형되어 나타나며 패배와 피지배의 비극성, 지배의 폭력성을 부각시킨다. 특히 여기에서 눈에 띄는 것은 앞에서 나온 “우리”는 “고국”으로 변형되며 프랑스계 캐나다인들이 역사적 공동체를 형성함을 분명히 한다는 점이다. 이와 연결되는 점으로 시인이 반란의 패배자들을 저항의 순교자로 간주하는 점이 형용

17) Normand Lester, *The Black Book of English Canada*, Translated by Ray Conlogue, Toronto, McClelland & Stewart, 2002 (Les Éditions des Intouchables, 2001), pp. 82-84.

사 “grands”에 의해서 나타낸다. 비록 애국자당의 저항은 실패했지만 식민지배자에 대한 “증오”, 고국에 대한 “사랑”으로 헌신한 이들의 숭고한 정신을 시인은 기념하며 조용한 혁명기의 저항을 저항의 역사적 맥락에 위치시킴이 엿보인다. 시인은 패배와 굴종의 “기억” 속에서 “여명”의 희망을 추구한다. Marilyn Randall이 언급하였듯이 애국자당이 일으킨 반란의 실패는 조용한 혁명의 활동가들에게 “현재 굴복의 한 원인이면서 또한 미래의 혁명을 위한 한 모델”¹⁸⁾로 인식된다.

프랑스계 캐나다인들이 처한 암흑 상태는 사랑의 불가능에 의해서 심화된다. 시 『여인-여명에게 보내는 편지』에서 여성은 빛과 동일시되어 나타나며 외부의 강제적 힘은 여성과의 사랑을 불가능하게 만드는 폭력적 힘이다.

on avait coupé les étoiles une à une et je n'ai
jamais rejoint le jour j'attise en songe des bra-
siers qui me dévorent cru et me rendent nocturne
aux ténèbres

그들은 별을 하나 하나 잘라버려서 나는
낮으로 결코 돌아가지 못했다 나를 산채로
집어삼키고 암흑 속에서 나를 어둡게 만드는 화로를
나는 꿈 속에서 뒤흔든다

(Paul Chamberland p. 75)

Gilles Marcotte가 말하듯이 “상베를랑의 시에서 여성에 대한 앓과 고국에 대한 앓은 동일한 한 모험의 두 얼굴이다”¹⁹⁾. 이와 유사하게 한대균이 지적하듯이 동시대의 저항 시인 가스통 미롱은 “조국 퀘벡을 여인으로

18) Marilyn Randall, “Resistance, submission and oppositionality: national identity in French Canada”, Charles Forsdick, David Murphy (eds) *Francophone Postcolonial Studies. A Critical Introduction*, London, Arnold, 2003, p. 79.

19) Gilles Marcotte, “Paul Chamberland et la conquête de l'espace”, *La Presse*, 22 février 1964, p. 6.

로 형상화한다”²⁰⁾. 따라서 피식민적 상황에서 고국의 건설과 주권의 행사가 불가능하듯이 여성과의 진정한 사랑의 열정은 실현될 수 없다. 여기서 “별”에 의해 상징화된 여성은 희망이며 어둠을 밝히는 빛이다. 피식민 상태의 “나”는 “그들”에 의해 강제적으로 거세당하여²¹⁾ 사랑을 할 수 없으며 희망의 빛에 이를 수 없으므로 암흑에 잠겨있다. 이 상황의 비극적 감정을 “jour”와 “j’attise” 사이의 여백이 보여준다. 슬픔과 분노를 삭일 수 없는 나는 “꿈 속에서” 열기를 담은 “화로”에 불을 지피지만 그 불은 나에게 빛을 제공하지 못하고 암흑으로 인도한다. 이렇게 식민적 지배는 고국에 대한 사랑과 여성에 대한 사랑을 불가능하게 만드는 강압적 폭력의 행사이다. 따라서 시인은 사랑의 부재, 주권의 박탈이 야기한 암흑 상황을 극복하고자 빛으로 상징되는 희망을 추구한다.

3. 착취와 빈곤

장-마리 르 클레지오 Jean-Marie Le Clézio가 자신의 소설 『사막 Désert』에서 말하고 있듯이 식민주의는 무엇보다도 경제적 이익을 추구한다. 캐나다에서 프랑스계 주민에 대한 영국, 영국계의 식민적 지배도 경제적 목적을 위한 것이었다는 점에 Harry H. Hiller²²⁾는 동의한다. 정복 초부터 “영국 상인들”²³⁾은 지배자로 군림했다는 점을 Fernand Dumont은 지적한다. 1838년 애국자당의 반란 진압 이후 작성된 더럼 경의 보고서에서 드러나 있는 것처럼, 프랑스계 주민들이 “영국의 산업가들

20) 한대균, 『퀘벡의 프랑스 시와 정체성(2)-가스통 미롱과 〈조용한 혁명〉(1957-1965)』, 『불어불문학연구』 71집 2007 가을, p. 540.

21) 외부의 강제적 힘의 행사는 “coupé”가 부각시킨다.

22) Harry H. Hiller (김은기, 이미림 옮김), 『캐나다 사회 Canadian Society: Sociological Analysis』 고려대학교출판부, 2009 (Pearson Education Canada, 2000), p. 250.

23) Fernand Dumont, *op. cit.*, p. 104.

에게 노역을 제공하는 역할을 하도록 하고”²⁴⁾ “이들이 하급의 위치를 차지하는 운명적 직업을 갖기 위해서 영국인들에게 의존하는 운명”²⁵⁾을 갖도록 식민 지배 체제는 작동하였다. 우리는 여기에서 식민지배자는 피식민자에게 노동력만을 요구한다고 분석한 Albert Memmi의 분석²⁶⁾이 옳음을 잘 알 수 있다. Alain-G. Gagnon, Mary Beth Montcalm에 따르면 제2차세계대전 이후부터 조용한 혁명 이전 기간에도 “퀘벡에는 프랑수아 권 경제 엘리트는 거의 없었다”²⁷⁾고 한다. 따라서 샹베를랑의 시 『무장한 밤』에서 영국계 캐나다인들은 자본가들로서 “착취자 계급”²⁸⁾인 “기업의 출자자들”²⁹⁾이며 자본의 힘으로 지배력을 행사하여 프랑스계 주민들을 경제적으로 소외상황에 위치시킨다. 그리하여 영국의 정복 이후 “퀘벡의 노동인구 중 영국인은 전문직, 행정직 및 금융업종에서 두각을 나타낸 반면, 프랑스인은 농업 및 비숙련 직종에 과도히 집중되었다”³⁰⁾고 힐러는 지적한다. 다음의 『일상의 여인 Femme quotidienne』에는 희망 없이 노동 착취를 당하는 일용직 프랑스계 노동자의 모습이 나타난다.

j'entends rugir l'homme acheté au prix de ses
journées l'homme dépouillé nu au milieu de ses rêves
désaffectés
ô l'homme déchiré qui trace de son sang le sillon

24) Jacques Lacoursière, Jean Provencher, *Denis Vaugeois, Canada · Québec. Synthèse historique 1534-2000*, Saint-Laurent, Les éditions du septentrion, 2001, p. 252.

25) *Ibid.*

26) Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985 (Éditions Corrèa, 1957), p. 100.

27) Alain-G. Gagnon, Mary Beth Montcalm, *Québec: au-delà de la Révolution tranquille*, texte traduit de l'anglais par Pierre Desruisseaux et révisé par les auteurs, Montréal, VLB Éditeur, 1992, p. 33.

28) Kanaté Dahouda, *Aimé Césaire, Paul Chamberland et le pays natal*, Québec, Éditions Africana, 2001, p. 33.

29) « bailleurs de fonds », Paul Chamberland, p. 33.

30) Harry H. Hiller, *op. cit.*, p. 142.

de l'exil au milieu du monde enfin lourd de ses fruits

폐쇄된 꿈 한가운데에서 빼앗긴 벌거벗은 남자
일급을 댓가로 팔린 남자가 울부짖는 소리를
난 듣는다

오 결국에는 결실로 가득한 세상 가운데에서 자신의 피로
유배의 밭고랑을 파는 몹시 고통스러워하는 남자

(Paul Chamberland p. 79)

위 시절은 “피착취자”³¹⁾인 프랑스계 하급 노동자의 소외 상태를 잘 보여준다. 캐나다, 퀘벡에서 정치력, 경제력으로부터 소외된 프랑스계 주민은 자신의 노동력을 제공하여 생활한다. 그는 힘들게 노동하지만 소유권을 박탈당한 사람이며 인간적 삶을 가질 수 있는 희망을 빼앗긴 사람이다. 그리하여 그는 자신의 노동이 산출하는 이익의 수혜를 받지 못하며 착취당하는 삶을 살고 있다. 그의 소외적 상태는 외부의 강압적 폭력이 낳은 결과라는 점을 과거분사 “acheté”, “dépouillé”, “désaffectés”, “déchiré”가 표현한다. 특히 “dépouillé” 다음에 나오는 “nu”는 박탈상태를 더욱 더 생생하게 강조한다. 또한 반복되는 “au milieu de”는 소외된 상태의 “남자”에 대한 시선을 시각적으로 집중하게 하는 효과를 갖는다. 자신의 권리와 소유권을 빼앗긴 이 추방당한 자의 비극은 “rouge”와 음성과 철자상으로 유사한 “rugir”와 “sang”이 결합되어 “붉은 피”의 이미지를 만들어낸다. 위에서 “le sillon de l'exil”은 농업 노동자로 일하는 프랑스계 농민을 암시한다고 볼 수 있다. 영국에 의한 누벨 프랑스의 정복 이후로 프랑스계 주민들은 생존 이데올로기 중의 하나인 농업에 주로 종사하였다. 그런데 이러한 생존 이데올로기는 프랑스계 주민들로 하여금 전통을 유지하게 하는 데 도움이 되기는 했지만 발전, 개혁을 방해하고 영국계에 대한 종속을 심화시켰다. 따라서 프랑스계 주민은 상베를랑이 말하는 “유배” 상태를 조장하는 농업에 종사한 셈이다. 이와 관련하여 Yves

31) Kanaté Dahouda, *op. cit.*, p. 33.

Thériault의 소설 『아가국 Agaguk』에서 상인들은 영국계 주민들이며, Bernard Assiniwi의 소설 『잘린 팔 Le Bras coupé』에서도 영국계 주민들은 고용주이며 금융권을 장악하고 있고 프랑스계 주민들은 주로 피고용자로 나타나고 있다는 점을 확인할 수 있다. 영국에 의한 누벨 프랑스의 군사적 정복은 프랑스계 주민의 피식민화를 초래하였으며 영국의 식민적 지배는 프랑스계 주민들에게 종속이라는 치욕의 역사를 강요하였고 이들은 이 역사 속에서 권력의 감시와 폭력, 경제적 착취를 겪는다. 다음 시 『무장한 밤』은 이 압제의 역사를 시각화, 청각화하여 보여준다.

ce peuple dort aux caveaux de la honte
entendez la rumeur du sang bafoué au creux du fer
et de la houille
entre l'étau leurs tempes leur front aux ronces de
l'Hiver
tout un pays livré aux inquisiteurs aux mar-
chands aux serres des Lois
이 민족은 수치심의 지하 묘소에서 잠을 잔다
쇠와 석탄의 움푹 패인 곳 안에서 우롱당한 피의 웅성거리는
소리를 들어보세요
바이스 사이에 그들의 관자놀이 그들의 이마 겨울의
고난 속에서
심문자들에게 상인들에게 법의 발톱에게
넘겨진 나라 전체

(Paul Chamberland, pp. 32-33)

단어 “peuple”과 “pays”는 프랑스계 주민들이 일정한 공간에 위치한 하나의 운명 공동체임을 요약적으로 분명히 표현한다. 불행하게도 이 “민족”은 군사적 패배가 야기한 피정복의 비극과 “수치심”을 안고 살아간다. 앞에서도 볼 수 있었던 것처럼 프랑스계의 굴종 상태는 낮음, 지하를 표현하는 “caveaux”, 그리고 부동을 보여주는 “dort”에 의해 나타난다. 앞에

서 보았던 “charbon”은 “houille”로 변형되어 나타나며 지하의 이미지는 땅 속에 묻힌 “fer”, 그리고 낮음의 이미지는 “creux”에 의해서 표현된다. 피지배의 비극성과 지배의 폭력성은 인간 존재의 제유법인 “sang”이 드러내준다. 이 비극적 현실을 고발하는 상베를랑의 시가 단순한 고백이 아니라 대화자를 전제로 한다는 점은 동사 “entendez”가 강조적으로 보여준다. 상베를랑의 시는 추상적이며 이론적 시가 아니라 고통받는 몸의 외침이라는 점을 “sang”, “tempes”, “front”이 웅변적으로 드러내며 이 고통은 폭력에 바탕한 지배체제에서 기인한다는 사실을 그는 폭로한다. 여기에서 “étau”, “inquisiteurs”, “serres”는 폭력, 강제력을 이미지화 하는데 사용된다. 식민체제의 유지에 봉사하는 영국, 영국계 위주의 “법”과 더불어 영국계 “상인들”은 1차적 생산자들에 대한 착취자들로 형상화된다. 같은 맥락에서 상베를랑은 프랑스계 주민들을 중세에 영주의 지배 하에서 자유의 제약을 받던 “농노”로 『무장한 밤』에서 형상화한다.

cravache les sommeils ravive la blessure aux fronts
des foules serves
잠에 채찍질을 가해라 농노 군중의 이마에
상처를 되살아나게 해라

(Paul Chamberland, p. 35)

영국, 영국계 연방정부에 의해 주권을 박탈당하고 착취의 대상이 된 프랑스계 농민들은 운명적 패배 의식 속에서 “상처”를 안고 삶을 살아가고 있다. 상베를랑은 이들에게 “잠”에서 깨어나서 피정복의 슬픔에 대한 분노의 감정을 갖고 저항하기를 촉구한다. 프랑스계 주민들에 대한 시인의 각성 촉구는 명령문 형식의 동사 “cravache”, “ravive”에 의해서 절박한 호소로 나타난다. 상베를랑의 이 호소는 추상적 호소가 아니며 온 몸으로 하는 호소로서 앞에서 나왔던 몸의 일부분인 “sang”, “tempes”, “front”과 마찬가지로 위에서도 “fronts”의 사용에서 몸에 대한 호소라는

점을 보여준다.

식민적 피지배 상태에서의 착취는 당연히 빈곤을 낳는다. 물론 캐나다에서 프랑스계 민중들이 식량이 부족하여 기아에 시달리거나 절대적 빈곤 상태에 있었던 것은 아니다. 하지만 주권을 빼앗긴 피지배 상태는 죽음의 상태나 마찬가지로 상베를랑은 인간적 존엄성을 박탈당한 이들을 『무장한 밤』에서 은유적 표현 “굶주린 짐승 la bête affamée”(Paul Chamberland, p. 31)으로 묘사한다. 시 『반항인의 탄생 Naissance du rebelle』에서 동일한 형용사 “affamées”가 사용된다.

je suis né aux neiges les plus mortes aux cages
d'aubes affamées d'aubes gercées dans la honte aux
terres des suicidés blêmes

나는 완전히 죽은 눈에서 치욕 속에서 굶주린 새벽
금이 간 새벽의 감옥에서 창백한 자살자들의
땅에서 태어났다

(Paul Chamberland, p. 36)

Kanaté Dahouda가 말하듯이³²⁾ 위에서 “neiges”가 내포한 추위는 앞에서 인용된 시절에서 나온 “Hiver”와 같이 프랑스계 주민들의 피압박 현실을 이미지화하는 부정적인 요소이다. 더욱이 이 “neiges”는 “mortes”에 의해서 표현되는 죽음의 이미지와 연결되어 나타난다. “cages”는 비자유와 협소함의 의미를 표현하고, 다음에는 시간적 요소이면서 빛과 어둠의 중간 시간이라는 점에서 긍정적 시간인 “aubes”는 형용사 “affamées”, “gercées”에 의해서 부정적으로 표현된다. 시인은 이어서 피지배 상태에서 주권의 박탈이 야기한 수치심을 안고 사는 사람들, 또는 삶을 포기한 사람들의 땅이라는 점을 기술하여 독자의 파토스를 자극한다. 또한 시 『한계 수치 Chiffre du seuil』에서 시인은 “내 굶주림의 오솔길은 피를

32) Kanaté Dahouda, *op. cit.*, p. 45.

흘린다 saignent les sentiers de ma faim”(Paul Chamberland, p. 64)이라고 말하며 빈곤과 출혈의 이미지를 결합시켜 프랑스계 주민들이 처한 비극적 상황을 극화시킨다.

4. 굴종과 침묵

프란츠 파농이 『대지의 저주받은 자들 Les damnés de la terre』에서 분석하듯이 식민지배자의 폭력은 굴종 상태를 유지하는 주요 요소이다. 이 폭력적 식민 지배는 피지배인들에게 침묵을 강요하고 부당한 현실을 외면하도록 유도한다. 상베를랑은 『무장한 밤』에서 폭력 체제는 표현의 자유를 억압하고 있다는 점을 표현한다.

la bouche au bâillon
la gorge au rasoir de l'ombre
périr en tam-tam d'insomnie
채갈 물려놓은 입
목에 어둠의 면도칼
불면의 리듬에 맞추어서 사멸한다

(Paul Chamberland, p. 30)

“입”에 “채갈”이 물려져 있다는 것은 억압적 폭력으로 언론의 자유를 박탈했다는 점을 말하며, “목”에 의해 표현되는 목숨이 “면도칼”로 형상화된 무력으로 위협을 당하여 슬픔과 분노가 야기한 “불면”의 밤을 지새우며 죽음에 이를 수 있는 쇠약을 경험한다는 점을 위 시절은 말하고 있다. 앞에서와 마찬가지로 육체의 일부분인 “bouche”, “gorge”는, 시에 표현된 것은 구체적으로 몸이 경험하는 실질적인 것이라는 점을 나타낸다. 위 시절에서 두 명사구는 비극적 감정의 정도를 강화하는 역할을 한다. 동일한 맥락에서 상베를랑은 『여인-여명에게 보내는 편지 Lettre à la

femme-aurore」에서 식민 지배는 인간적 존엄성뿐만 아니라 표현의 자유, 발언권, 명명권을 박탈함을 말한다.

je n'ai point voix dans la bourrasque je suis
 d'avant le nom d'avant la dignité d'être homme en
 fer de lance au bouclier retentissant du midi
 comment aurais-je voix dans ce pays sans nom
 cloîtré veines à vif sous le fermoir du gel
 la terre assassinée s'étrangle dans le cri de la
 mouette et saigne aux branches fracturées de l'orme
 돌풍 속에 내 목소리는 전혀 없다 나는
 이름 이전 선봉 부대에 정오에 울려퍼지는 방패 소리에
 인간의 존엄성 이전이다
 결빙의 잠금쇠 안에서 노출된 정맥들
 이름 없는 격리된 이 나라에서 어떻게 나는 목소리를 가질 수 있을 것인가
 유린당한 대지는 갈매기의 외침 속에서
 목졸림 당하며 느릅나무의 부러진 가지에서 피를 흘린다
 (Paul Chamberland, p. 75)

정체성 요소 중에서 아주 중요한 요소인 “이름”이 없다는 것은 정체성의 형성이 되어 있지 않다는 점을 의미하는데, 여기에서 시인뿐만 아니라 시인이 속한 “나라”도 “이름”이 없다고 한다. 이는 프랑스계 주민들이 다수를 이루는 퀘벡 지역이 정체성의 박탈을 겪었으며 프랑스계 퀘벡 주민들이 프랑스계로서의 존재 인정을 받지 못한다는 점을 말한다. 이들은 또한 인간적 “존엄성”의 존중도 받지 못하는 하류 인간들이며 이들은 “창” “방패”를 가진 인간 이전 상태이다. 묘사의 측면에서 자연적 요소인 “bourrasque”, “gel”, “mouette”, “branches”, “orme”에는 시인이 가진 슬픔의 감정이 이입되어 부정적인 자연 환경을 이룬다. 그리고 앞에서와 마찬가지로 몸과 관련되는 “voix”, “veines”이 사용되며 더 나아가 “나라”는 “veines à vif”에 의해서, “대지”는 “assassinée”, “s'étrangle”, “saigne”

에 의해서 의인화된다. 그 지역의 의인화와 그 지역 땅에 있는 자연요소의 기술은 그 지역에 대해 퀘벡인들이 운명적으로 애착을 갖고 있음을 잘 보여준다. 프랑스계 퀘벡인들의 비극적 운명은 “fer de lance”, “bouclier”에 의해서 묘사된 군사력을 갖지 못한 점에 의해서 잘 표현된다. 그러므로 앞에서와 마찬가지로 프랑스계 주민의 굴종 상태는 외부의 강제력에 의한 것임을 이 시절도 보여준다. 이 슬픈 운명에 대하여 시인이 보이는 파토스적 반응의 정도는 “bourrasque”와 “je” 사이의 여백, “d'avant”, “nom”의 반복, 의문법, 열거법에 의해서 증폭된다. 이러한 감정을 담은 표현은 이 시가 독자의 이성이 아니라 가슴에 호소함을 명백히 보여준다.

한편 프랑스계 주민들을 굴종 상태에 빠지게 한 요소로 외부적 힘뿐만 아니라 내부적 힘이 있는데, 이와 관련하여 위의 시절에서 단어 “cloîtré”가 관심을 끈다. 이 단어는 동사 cloîtrer의 과거분사형인데, 이 동사는 “enfermer”의 의미와 더불어 “faire entrer comme religieux, religieuse dans un monastère fermé”³³⁾의 의미를 갖는데 이 의미는 카톨릭과 직접적으로 연결된다. 우리는 여기서 “수도사, 수녀로 폐쇄된 수도원에 들어가게 한다”는 것이 “가두다”와 시적으로 동의어임을 알 수 있는데, 이 동의성을 프랑스계 캐나다인들의 역사와 연관시켜 볼 수 있다. 역사적으로 영국에 의한 군사적 정복 이래로 누벨 프랑스의 프랑스계 주민들은 카톨릭을 하나의 생존 이데올로기로 삼아 종교적, 문화적 정체성을 유지하려는 노력을 하였다. 그런데 이 생존 이데올로기는 카톨릭 교회가 종교의 영역을 넘어서 교육, 문화, 사회 전반에 지대한 영향력을 행사하는 교권주의 le cléricisme를 낳게 하였다.³⁴⁾ 더욱이 프랑스계 소수 부르조아와 종교의 결합은 퀘벡의 모리스 뒤플레시Maurice Duplessis³⁵⁾ 수상 시기에

33) *Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (sous la direction), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 393.

34) 퀘벡의 역사에서 교권주의는 자유주의와 계속적인 갈등 상태에 있었다. 한대균(『퀘벡의 저널리즘과 문학- '영국 정복'(1760)부터 '조용한 혁명'(1960)까지-』, 『불어불문학연구』 67집 2006년 가을, pp. 459-480)을 보시오.

“거대한 암흑기 la grande noirceur”를 낳는다. 뒤플레시의 보수주의 정권은 한편에서는 오타와 연방정부에 대항하여 퀘벡의 권리를 주장하면서, 다른 한편에서는 프랑스계의 오래된 전통을 유지하려 노력한다. “1944년-1959년 이 집권 시기는 극단의 보수주의, 종교와 농업에 근거하는 전통주의적 민족주의에 의해서 특징화되고 발전에 제동을 걸고 제도의 현대화를 막았다.”³⁶⁾ 그는 “교회가 교육, 보건, 사회 서비스를 관장”³⁷⁾하도록 하였다. 그런데 “캐나다와 미국의 대부르조아층의 암묵적 지원”³⁸⁾을 받는 그의 정권은 “미국의 거대 자본”³⁹⁾이 퀘벡의 자연 자원을 개발하도록 방임하였으며 전통적 가치에 의해서 위계화되고 구조화된 사회를 유지시키는 데 주력하였다. 당시 퀘벡 사회의 도시화, 산업화를 통한 발전, 중산층의 증가는 뒤플레시 정권의 성격과 충돌할 수 밖에 없었다. 외부 자본과의 타협적 태도를 보이는 소수 지배층과 성직자 계급의 폐쇄적 과거로의 회귀 성향은 1960년 PLQ(Parti Libéral du Québec)의 장 르자주 Jean Lesage 정권의 집권으로 막을 고하게 된다. 화석화된 과거 전통의 유지를 고집하며 굴종의 현실을 외면하며 침묵을 지키는 카톨릭 교회에 대해 샹베를랑은 『무장한 밤』에서 조롱을 한다.

ce peuple meurt aux lampadaires du silence
 cierge aux doigts fins de l'officiant castrat
 이 민중은 침묵의 조명대(照明臺)에서 죽어간다
 성무일도(聖務日禱)를 바치는 거세된 남자의 가느다란 손가락에 쫓대
 (Paul Chamberland, p. 30)

35) 뒤플레시(1890-1959)는 변호사, 정치가로서 1936년~1939년, 1944년~1959년 기간에 퀘벡 주 수상을 역임한다. 그는 Union nationale 정당을 창설한다. Cf., Heinz Weinmann, Roger Chamberland (sous la direction), *op. cit.*, 136.

36) Heinz Weinmann, Roger Chamberland, *op. cit.*, p. 136.

37) *Ibid.*

38) Jacques Pelletier, *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 56.

39) *Ibid.*, p. 58.

퀘벡의 탈종교화를 지향하는 상베를랑은 제식을 집행하는 카톨릭 사제에 대해 단어 “castrat”로 부정적인 이미지를 부여하여 비판을 한다. 시인의 눈으로는 부당한 현실에 눈을 감고 “침묵”을 지키며 절대적 교권에 집착하는 당시의 성직자들은 “민중”을 굴종적 소외 상태에 빠지게 하는 부정적 계급이다. 그러한 관점에서 그는 『어둠의 자취 Traces de l'obscur』에서 “유배의 열쇠를 가진 성당 cathédrale aux clefs d'exil”(Paul Chamberland p. 93)이라 말하며 카톨릭 교회의 교권주의가가 민족 해방의 장애물임을 분명히 밝힌다. 이와 더불어 상베를랑은 『무장한 밤』에서 소수의 지배층들이 압제 상황이 야기하는 실존적인 정신적 “불안”이 상존하는데도 불구하고 현실을 외면하고 향락에 빠진 것을 비판한다.

malaise les fleurs malaise les eaux mensonge
 tous ces oiseaux dans le quadrille des dimanches
 de mal me tenir dans le jour j'ai su que depuis
 toujours la nuit rongea nos matins
 que fleurs rivières hirondelles voilent en brillant
 la bête affamée
 불안 꽃들 불안 물 거짓
 일요일에 카드릴 춤을 추는 이 모든 새들
 나는 낮에 잘못 매달려서
 오래전부터 밤은 우리 아침을 갉아먹고 있었으며
 꽃 강 제비는 빛을 말하며 굶주린 짐승을 숨긴다는 점을
 나는 알았다

(Paul Chamberland, p. 31)

상류 부르조아층의 은유법인 “새들”은 피지배와 정체의 이미지화인 “밤”을 애써 무시하고 “은폐”하고 “거짓”으로 프랑스계 민중의 은유법인 “굶주린 짐승”을 생존 이데올로기로 현혹시키고 있다는 점을 위 시절은 잘 보여준다. 위에서 자연 요소인 “꽃”, “물”, “새”, “강”, “제비”는 긍정적

이고 즐거운 분위기를 만드는 요소들이 아니다. 이는 인간들이 암흑 상태에 있다는 점을 알리는 자연적 틀이다. 또한 피지배 상태는 항구적인 심리적 “불안”을 야기하며 “꽃”과 “물” 등의 자연 요소는 마음의 평화를 주지 못한다. 『무장한 밤』의 다음 시절에서도 부당한 현실을 외면하고 순응적으로 삶을 사는 사람들을 묘사된다.

les hommes d'ici devisent posément de choses
étrangères ils n'entendent pas le bruit que font dans
leur cervelle les lunes crissants couteaux
et les sombres fruits coupés de l'arbre aussitôt
choient aux marais

여기 사람들은 이상한 것에 대해 조용히
한담한다 그들은 달 삐거덕 소리를 내는 칼이 그들의 두개골에 내는
소음을 듣지 못한다
그리고 나무에서 잘라낸 어두운 과실은 곧
높으로 떨어진다

(Paul Chamberland p. 33)

여기에서 “이상한 것”은 퀘베크인들이 피지배 하에서 소외 상태에 놓인 비정상적인 현실을 말한다. “삐거덕 소리를 내는 칼”은 이들의 피지배 상태를 야기한 힘은 폭력적 힘이며 폭력적 지배 시스템은 퀘베크인들의 고통을 야기함을 드러낸다. 하지만 퀘베크인들은 이 비극적 현실을 직시하지 않고 외면함을 위 시절에서 알 수 있다. 그런데 시적 기법과 관련하여 주로 앞에서는 시각적 요소에 의해 표현이 이루어졌지만 위에서는 상베를랑은 “devisent”, “n'entendent pas”, “bruit”를 통해 청각적 요소를 이용하여 표현한다. 물론 다음에 “sombres”는 그가 암흑의 시각적 요소를 이용함을 알려준다. 이 형용사는 “fruits”와 결합되어 퀘베크의 젊은 세대의 은유를 이루며 또한 이 은유에서 회색빛 퀘베크 땅의 은유인 “marais”가 파생된다. 이 부정적 이미지를 통해 상베를랑은 부당한 현실에 순응하고 타

협하는 퀘벡인들의 태도는 피지배의 비극을 대물림하게 한다는 점을 표현한다.

5. 결론

상베를랑의 시집 『퀘벡 땅』은, 1960년대에 프랑스계 중심의 퀘벡주에 대하여 식민적 지배를 유지하려는 영국계 중심의 오타와 연방정부에 대항하여 “우리 땅에서 주인이 되자 *maîtres chez nous*”는 슬로건 하에서 주권을 되찾기 위해 전개된 반식민 투쟁, 그리고 외부 세력과 타협하고 전통적 생존이데올로기에 집착하여 자폐증적 상태에 빠진 소수 지배층을 비판하고 개방과 발전을 이룩하려는 당시의 시대적 분위기에 위치한다. 따라서 상베를랑은 퀘벡의 전원시 전통과 결별하고 영국의 정복 이래로 프랑스계 주민들에게 강요된 피지배, 착취, 빈곤, 치욕, 침묵의 비극적 과거와 현실을 고발하기 위해, Pierre Nepveu가 말하듯이, “지옥으로의 하강”⁴⁰⁾을 행한다. 이 점에서 그의 시는 Pierre Vallières의 “아메리카의 흰 검둥이들 *Nègres blancs d'Amérique*” 개념과 맥락을 함께 한다. 그의 이 투쟁적인 시는 퀘벡인들로 하여금 부정적 상황을 인식하고 저항 의식을 갖도록 유도하기 위함이 그 목적이다. 이를 위해 그는 그의 고국, 민족, 나라가 처한 고통의 상황을 이미지화하여 퀘벡 독자의 파토스에 호소한다.

퀘벡인들이 처한 부정적 측면의 기술에 중점을 둔 그의 자학적 수사법은 그들의 불행한 역사, 정치적, 경제적, 문화적 차원에서의 소외적 현실을 드러내어 이에 대한 분노의 에너지를 혁명의 힘으로 승화시키는 것을 목적으로 한다. 그의 문체에서 특징적으로 나타나는 머리, 이마, 정맥, 피

40) Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1999, p. 57.

등의 신체 관련 묘사는 퀘벡인들이 겪는 불행은 실제 현실이며 식민 지배는 피식민자의 몸이 체험하는 폭력적 체제임을 의미한다. 또한 그는 관념적 언어 사용을 지양하고 신체적 언어와 이미지 중심의 언어를 사용함으로써 민중과 소통하려는 의도를 보인다. 퀘벡인들이 처한 희망 없는 회색빛 현실을 나타내는 암흑과 관련된 여러 이미지들은 독자의 파토스에 강한 호소력을 갖도록 한다. 특히 폭력, 전투와 관련되는 표현들은 그의 문제제기가 Frantz Fanon이 말하는 “새로운 인간의 탄생”⁴¹⁾을 목표하는 탈식민화가 필연적으로 수반하게 되는 폭력적 과정임을 암시한다.⁴²⁾ 그의 시에서 나타나는 구두점의 생략, 통사 관계의 생략, 비논리적 열거는 현 지배 체제를 옹호하는 질서지향적 합리주의의 거부를 보여준다. 서로 어울리지 않는 이미지들의 결합은 그의 생각이 혁명적 변화를 추구한다는 점을 암시한다.

본 논문에서는 『퀘벡 땅』에 나타나는 퀘벡인들이 처한 부정적인 현실의 분석에 중점을 두었는데 다음 연구에서는 퀘벡인들이 가진 희망의 씨앗에 중점을 두어 샹베를랑이 동원하는 긍정성의 수사법을 연구대상으로 하겠다.

41) Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 (Librairie François Maspero, 1961, 1968), p. 40.

42) 이는 또한 샹베를랑이 파농에게 영향을 받았음을 보여준다.

참고문헌

〈작품〉

- Assiniwi, Bernard, *Le Bras coupé*, Montréal, Leméac Éditeur, 1976.
- Chamberland, Paul, *Terre Québec*, suivi de *L’Afficheur hurle* et de *L’inavouable*, Editions Typo et Paul Chamberland, 2003 (Montréal, Librairie Déom, 1964).
- Chamberland, Paul, *Un parti pris anthropologique*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1983.
- Thériault, Yves, *Agaguk*, Montréal, Les Éditions du dernier havre, 2006 (Institut littéraire du Québec/Éditions Bernard Grasset, 1958).

〈연구서 및 기타〉

- Basile, Jean, “Les Lettres canadiennes. *Terre Québec* de Paul Chamberland”, *Le Devoir*, 15 février 1964, p. 11.
- Beausoleil, Claude, *Le motif de l’identité dans la poésie québécoise 1830-1995*, Ottawa, Le groupe de création Estuaire, 1996.
- Dahouda, Kanaté, *Aimé Césaire, Paul Chamberland et le pays natal*, Québec, Éditions Africana, 2001.
- Dorsinville, Max, “L’Influence d’Aimé Césaire au Québec”, Jacqueline Leiner (édités par), *Soleil éclaté. Mélanges offerts à Aimé Césaire à l’occasion de son soixante-dixième anniversaire par une équipe internationale d’artistes et de chercheurs*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1984, pp. 115-123.
- Dumont, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Les

- Éditions du Boréal, 1993.
- Dumont, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Les Presses de l'Université Laval, 1993.
- Dumont, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1999.
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002 (Librairie François Maspero, 1961, 1968).
- Gagnon, Alain-G., Mary Beth Montcalm, *Québec: au-delà de la Révolution tranquille*, texte traduit de l'anglais par Pierre Desruisseaux et révisé par les auteurs, Montréal, VLB Éditeur, 1992.
- Hiller, Harry H., (김은기, 이미림 옮김), 『캐나다 사회 Canadian Society: Sociological Analysis』 고려대학교출판부, 2009 (Pearson Education Canada, 2000).
- Lester, Normand, *The Black Book of English Canada*, Translated by Ray Conlogue, Toronto, McClelland & Stewart, 2002 (Les Éditions des Intouchables, 2001).
- Maclure, Jocelyn, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2000.
- Marcotte, Gilles, "Paul Chamberland et la conquête de l'espace", *La Presse*, 22 février 1964, p. 6.
- Memmi, Albert, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985 (Éditions Corrèa, 1957).
- Nepveu, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1999.
- Le Nouveau Petit Robert*, Josette Rey-Debove et Alain Rey (sous la

- direction), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.
- Pelletier, Jacques, *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995.
- Quesnel, Pierre, "Un parti pris de changer la vie", *Le Devoir*, 11 1983.
- Randall, Marilyn, "Resistance, submission and oppositionality: national identity in French Canada", Charles Forsdick, David Murphy (eds) *Francophone Postcolonial Studies. A Critical Introduction*, London, Arnold, 2003, pp. 77-87.
- Royer, Jean, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Leméac éditeur, 1989.
- Sylvestre, Guy, "L'Afficheur hurle de Paul Chamberland", *Le Devoir*, 20 février 1965.
- Vallières, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Éditions Typo et Pierre Vallières (Parti pris, 1968).
- Weinmann, Heinz, Roger Chamberland (sous la direction), *Littérature québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH ltée, 1996.
- 한대균, 「퀘벡의 저널리즘과 문학- '영국 정복'(1760)부터 '조용한 혁명'(1960)까지-」, 『불어불문학연구』 67집 2006년 가을, pp. 459-480.
- 한대균, 「퀘벡의 프랑스 시와 정체성(2)-가스통 미롱과 〈조용한 혁명〉(1957-1965)」, 『불어불문학연구』 71집 2007년 가을, pp. 529-553.

〈Le résumé〉

La décolonisation dans *La terre Québec* de
Paul Chamberland: la rhétorique de la
négativité pour la prise de conscience
québécoise

JIN Jonghwa
(Kongju University)

Paul Chamberland, l'un des membres fondateurs de la revue *Parti pris* qui visait l'indépendance, la laïcisation et le socialisme dans les années 1960, est un poète militant. Pendant la période de la Révolution tranquille, il a lutté, avec Gaston Miron, Gatién Lapointe et Yves Préfontaine, contre la domination coloniale des anglophones et du gouvernement fédéral d'Ottawa et aussi contre la classe des bourgeois francophones et l'Église catholique.

Le recueil de poèmes *Terre Québec*, publié en 1964, traduit bien les idées anticolonialiste, indépendantiste et anticléricale de Chamberland. Notre analyse consiste à mettre en lumière la rhétorique de la négativité mise en jeu dans ses poèmes pour que le peuple québécois puisse prendre conscience de la situation aliénante sur les plans économique, politique et social. Pour lui, les Québécois francophones sont des “damnés de la terre”. Depuis la “Conquête” anglaise en 1760, les Canadiens ou bien les Canadiens français sont un peuple conquis et colonisé. Chamberland décrit le monde du

peuple maudit en utilisant les images de la nuit, des ténèbres et de l'hiver. Le propos de tels procédés rhétoriques est de mettre en relief l'aspect tragique de l'histoire des francophones. Cette histoire de la douleur révèle qu'il n'était pas question de vivre mais de survivre. La majorité des francophones étaient des paysans catholiques, ce qui leur a permis de garder l'identité originelle. Mais la religion catholique et l'agriculture sont des valeurs-refuges qui empêchent de développer l'industrie et de s'ouvrir au monde extérieur. Pour Chamberland, les paysans sont des gens qui tracent "le sillon de l'exil" et la "cathédrale" est "aux clefs d'exil". Il incite les Québécois à sortir du "silence" et à se révolter contre le système établi. Il utilise les métaphores, les énumérations, les images militaires, les groupes nominaux qui sont susceptibles de s'adapter bien au peuple québécois. Le langage poétique est donc ses "armes miraculeuses" de la décolonisation.

주 제 어 : 퀘벡 Québec, 폴 상베를랑 Paul Chamberland, 탈식민화 la décolonisation, 식민적 지배 la domination coloniale, 조용한 혁명 la Révolution Tranquille, 수사 분석 l'analyse rhétorique

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

퀘벡 현대시의 태동과 문예지의 역할 - 생-드니 가르노, 안 에베르, 롤랑 지게르를 중심으로 -*

한 대 균
(청주대학교)

차례

- | | |
|--|--|
| 1. 서론 | 4. 롤랑 지게르 : 『그래픽 아트 노트 <i>Les Cahiers des arts graphiques</i> 』, 초현실주의 잡지들 |
| 2. 생-드니 가르노 : 『임무교대』와 『프랑스 아메리카』 | 5. 결론 |
| 3. 안 에베르 : 『프랑스 캐나다 <i>Le Canada français</i> 』의 | |

1. 서론

20세기로 접어들면서 퀘벡 문예지는 민족문학을 보편주의와 지역주의라는 양분된 관점에서 논하기 시작한다. 프랑스계 캐나다의 영혼을 함양하려는 『향토*Le Terroir*』가 ‘몬트리올 문학 에콜*L'École littéraire de Montréal*’의 회원인 샤를 질*Charles Gill*과 알베르 페르랑*Albert Ferland*에 의하여 1909년에 창간된다. 그렇지만 이 잡지는 그 내용에 있어서 상당히 절충적이었다. 『향토』는 비록 일 년 만에 폐간되었지만, 1918년에

* 이 논문은 2012-2013 학년도에 청주대학교 한국문화연구소가 지원한 학술연구조성비(특별연구과제)에 의해 연구되었음

나온 『르 니고그 *Le Nigog*』와 함께 20세기 초의 민족문학에 대한 논쟁에서 중요한 자리를 차지하고 있다¹⁾. 『르 니고그』는 문학의 보편성을 강조하였고, 퀘벡의 근대문학을 지역에 가두지 않고 이국주의를 지향하면서 새로운 세계로 그것을 확장시키고자 하였다. 이 두 잡지에 의하여 촉발된 지역주의(향토주의)와 보편주의(이국주의) 논쟁은 빅토르 바르보 Victor Barbeau와 클로드-앙리 그리뇽 Claude-Henri Grignon과 같은 문학 논객들에 의하여 지속되었으며, 1930년대 생-드니 가르노 Saint-Denys Garneau의 작품에 나타나는 글쓰기의 언어에 대한 문제로 이어지게 된다²⁾.

알베르 펠르티에 Albert Pelletier가 창간한 『사상들 *Les Idées*』(1935-1939)이 보다 넓은 관점에서 문학을 주시하면서, 정신적 혹은 지적인 삶의 천착에 관심을 두고 있었지만, 20세기 전반부의 가장 중요한 문예지는 역시 『임무교대 *La Relève*』(1934-1941)라고 할 수 있다. 로베르 샤르보노 Robert Charbonneau, 폴 보리외 Paul Beaulieu, 생-드니 가르노 그리고 로베르 엘리 Robert Élie 등이 주도한 이 잡지가 추구하는 것은 예술의 인간 중심적 재생이었다. 잡지의 동인들에 있어서 예술은 인간 영혼과 의지의 숭고한 표현이었던 그 본래의 의미를 되찾아야 했고, 문학 작품들은 민속과 전통을 벗어나 현대 문명의 정신적 문제와 내면의 삶 그리고 자아에 대한 표현을 성취해야 하는 것이었다. 지역적으로는 아메리카에 속하면서 동시에 프랑스적 문화와 언어를 지니고 있는 퀘벡의 이중적 정체성의 문제를 제기하고 있는 『프랑스 아메리카 *Amérique française*』(1941-1964)는 당시 퀘벡의 지적 엘리트 그룹들의 예술적이며

1) Cf. Pascal Gemme, *De L'Écho des jeunes au Nigog pour une préhistoire de l'avant-garde littéraire au Québec (1890-1920)*, Thèse (M.A.), Université de Sherbrooke, Canada, 1998. 지역주의자들을 '향토주의자', 그리고 보편주의자들을 '이국주의자'라고 부르는 것은 이 잡지들의 명칭에서 기인한다. Cf. 한 대균, "퀘벡의 저널리즘과 문학 - 영국정복(1760)부터 조용한 혁명(1960)까지 -", 『불어불문학연구』 제 67집, 한국불어불문학회, 2006, p. 459-480.

2) Cf. Luc Bonenfant, "Le Nigog : la pratique polémique du poème en prose", dans *Voix et Images*, vol. XXVIII, no 2 (83), hiver 2003, p. 125-137.

미학적인 이상을 투영하고 있었다. 프랑수아 에르텔François Hertel과 그의 동료들로 대표되는 장-브레뷰프Jean-de-Brébeuf 학교의 졸업생들이 바로 이 엘리트 그룹에 속해있었다. 그러나 1951년에 잡지를 이어받은 앙드레 마이에Andrée Maillet는 보다 많은 문학 작품들을 신기 시작하였는데, 자크 페롱Jacques Ferron과 안 에베르Anne Hébert가 이 잡지의 대표적인 작가들이었다.

20세기의 문예지들이 민족 문학의 협소한 틀에서 점진적으로 탈피하기 시작하였지만 여전히 가톨릭의 중심에 놓여있었던 것은 사실이었다. 모리스 뒤플레시Maurice Duplessis 정권에 반대하는 퀘벡의 지식인들, 대표적으로 후에 캐나다 수상이 되는 피에르-엘리오 트뤼도Pierre-Elliot Trudeau를 비롯하여 그들의 정치적 행위로 잘 알려진 장 마르상Jean Marchand 그리고 제라르 펠르티에Gérard Pelletier 등이 활동했던 『자유도시Cité libre』(1950-1966)조차도 이 범주에서 크게 벗어나지 못하였다. 그렇지만 이 잡지는 한 세기 이상 퀘벡을 이끌어왔던 종교 및 생활 풍습의 보수적 가치에 반대하였고, 잡지 창간 이년 전에 선언된 폴-에밀 보르뒤아Paul-Émile Borduas의 『총체적 거부Refus global』(1948)와 마찬가지로, 퀘벡의 정치적 분리를 주장함으로써, 역사의 진전에 중요한 전환점을 마련하였다. 잡지의 중심인물들은 자유사상가들로부터 영감을 받은 합리주의를 그들의 이데올로기로 내세우면서 기존의 사회 경제적 구조를 전복시키지 않는 점진적인 개혁을 주문하였다. 『총체적 거부』를 발표한 보르뒤아를 포함한 전위적 예술가들의 정치참여와 문예지들의 정치적 담론들이 이어지면서 퀘벡에는 롤랑 지게르Roland Giguère와 같은 시인들이 초현실주의에 합류하게 되었다. 이런 점에서 우리는 롤랑 지게르를 생드니 가르노, 안 에베르와 함께 현대시의 선구자로 간주하고 그들의 작품들이 어떤 과정을 거치면서 형성되고 있는지 문예지를 중심으로 살펴보고자 한다.

2. 생-드니 가르노 : 『임무교대』와 『프랑스 아메리카』

에밀 넬리강Émile Nelligan과 마찬가지로 생-드니 가르노의 작품 역시 퀘벡 문학사에서 중요한 전환점³⁾을 이루고 있지만, 이 작품이 가져온 새로운 흐름이란 퀘벡의 작가들 사이에서 문예지를 통하여 오랫동안 논쟁을 지속해온 지역주의 혹은 보편주의라는 두 가지의 주요한 문학적 흐름에서 벗어나 그것들을 통합하거나 극복하는 것이었다. 즉, 1937년 3월에 나온 『공간 속에서의 시선과 유희*Regards et Jeux dans l'espace*』의 저자가 그의 시편들을 통하여 시도하는 것은 민족과 사회라는 공동체적 삶에 대한 성찰보다는 자아에 대한 새로운 인식이었던 것이다. 이 점에서 그의 문학적 근대성은 확보되고 있다. 그의 시는 1930년 프랑스계 캐나다 시에서 통용되고 있던 소네트나 12음절 시행과 같은 고정된 시형에 대한 지배 기능으로 정의되는 것이 아니었다. 『어둠의 섬들*Les îles de la nuit*』의 시인 알랭 그랑부아Alain Grandbois처럼, 그가 실제로 자유 운문시를 채택하였던 것은 전통적인 방식을 탈피하고 내면적인 것의 보다 자유로운 표현에 대한 욕망 때문이었다⁴⁾. 내면성의 문제는 이제 더 이상 낭만주의 문학의 테마에 머물러 있지 않았으며, 이것은 시의 지평을 형성하는 주제이며, 시의 존재 이유이고 시의 언어 자체가 되었던 것이다. 말하자면 생-드니 가르노에 와서 시는 인위적인 것들과 평범하고 용이한 욕망들로 부터 해방되고, 형태적인 성공보다는 본질적인 가치를 드러내는데 그 목적을 두게 되었다. 그의 시편들에서 보이는 비정형 시행들의 불안정성과 표현의 미완성은 결국 자아의 미숙과 혼란의 드러남과 다름 아닌

3) Philippe Haeck, "Naissance de la poésie moderne au Québec", *Études françaises*, no 2, 1973, p. 95 : "...l'année de la parution des *Regards et jeux dans l'espace* comme une date importante, quelque chose comme l'apparition de la poésie moderne ici, à considérer Saint-Denys Garneau, Anne Hébert et Alain Grandbois comme une espèce de sainte trinité."

4) 알랭 그랑부아는 생-드니 가르노, 안 에베르와 함께 퀘벡 현대시의 선구자로 인식되고 있다. 그의 시집 『어둠의 섬들』이 나온 1944년은 전통과 단절된 전후의 새로운 질서를 확립해야 하는 시점이었다.

것이며, 이는 시의 현대성과 연결되고 있다. 가르노의 시를 읽는다는 것은 에밀 벨리강 이후 다른 시인들에게서 볼 수 없었던 것을 접하는 것이며, 이는 퀘벡독자들에게 시적 관습의 단절로 인식되었다.

생-드니 가르노의 미적 그리고 정신적 섬세함을 이해하기 위해서는 가톨릭 잡지인 『임무교대』와 그가 맺은 특별한 관계에 주목해야 한다. 1934년에 있었던 『임무교대』의 창간은 1930년대의 미학적 혹은 이데올로기적 투쟁의 한계를 극복하는 의미가 있었다. 여기서 변화된 것은 문학적 취향이기는 보다는 문화에 대한 접근 그 자체였다. 잡지는 로베르 샤르보노 Robert Charbonneau와 폴 보리의 Paul Beaulieu에 의하여 만들어졌고, 몬트리올 성모 마리아 신학교의 졸업생들이 주요 기고자들이었다. 생-드니 가르노, 클로드 위르튀비즈 Claude Hurtubise, 로베르 엘리 Robert Élie, 장 르 무안 Jean Le Moyne 등이 바로 그들이었다. 로제 뒤아멜 Roger Duhamel, 루이-마르셀 레이몽 Louis-Marcel Raymond 등은 비평문을 주로 기고했는데, 그들의 공통점은 인문주의 교육을 받았고 가톨릭 신자들이라는 것이었다. 샤르보노와 레이몽을 제외하고 그들은 몬트리올의 프랑스제 부르주아 집안 출신이었다. 그런데 프랑스제 캐나다는 그들에게 문화적 황무지였고 철학의 불모지였던 것이다. 존재론적인 사고가 부족한 상황에서 예술과 문학은 정치 사회적 역할을 할 수 있는 여건을 갖추지 못했던 것이다. 문학은 인간에게 자아 인식과 성취에 대한 수단을 마련해 주어야 한다고 『임무교대』의 젊은 문인들은 생각했다. 결국 1938년 ‘애국자 반란’ 백주기를 맞이하여 애국주의라는 문제가 대두되었을 때, 잡지는 문화적 정체성에 대한 추구가 정치적 독자성의 확립에 선행한다고 주장하고 창작 작품에 보다 많은 지면을 할애하면서 안 에베르의 초기시편들을 신기도 하였다. 생-드니 가르노는 평문들이나 에세이 그리고 일부 시편들을 『임무교대』에 기고하였다. 그의 동료들로 구성된 편집진의 작가들은 지역주의 문학에 함몰되지 않는 범주 내에서 전통적인 것들을 작품 속에서 추구했다. 그는 관습에 벗어난 자유로운 개인주의 보다는 인성의 총체를 바라보고 근대 사회의 요구와 가톨릭 전통과의 화해

를 찾는 인격주의 속에서 자아를 인식하고 있었다. 따라서 내면적 존재와 외부적인 양상들을 일치시켜야 한다는 강박관념이 그의 작품 전체를 지배하였다. 『공간 속에서의 시선과 유희』의 서문은 이런 시학을 잘 드러내고 있다.

이 의자에 앉은 나는 결코 편치 않은데
내 최악의 불편함은 사람들이 남아있는 어떤 안락의자
필연적으로 난 잠들고 거기서 죽어가리.

그러나 내가 바위 위 격랑을 건너가게 놔두시오
이것을 건너뛰어 다른 것으로 떠나가게 놔두시오
난 이 둘 사이에서 알 수 없는 균형을 찾아내니
내가 쉬는 곳은 의지할 곳 없는 그곳이리.⁵⁾

『임무교대』가 정간된 1941년부터 문학을 떠나있었던 생-드니 가르노는 자아를 탐구하는 그의 고독한 문체처럼, 1943년 갑자기 세상을 떠났다. 그는 『임무교대』의 지인들 외에는 사실 거의 알려지지 않았지만, 그의 문학적 영향은 사촌 여동생 안 에베르의 작품을 통해서 드러나게 되며, 사후에 출간된 작품들이 그의 문학적 가치를 퀘벡 독자들에게 인식시켜 주었다. 『임무교대』는 생-드니 가르노의 문학을 꽃피우게 한 공간이었으며, 1949년에 그의 『시 전집 *Poésies complètes*』을 출간한 것도 이 문예지 소속의 문인들에 의한 것이었다. 그의 작품은 1960년대에 일어난 ‘조용한 혁명’과 직접적인 관련성이 부족하지만 소외된 사회 속에 유리된 한 존재의 극단적 고독을 표현하고 있다는 점에서 시적 서정과 서사의 조화로운 결합을 드러내고 있다.

『임무교대』는 1941년에 정간한 후 같은 해 『새로운 임무교대 *La Nouvelle Relève*』라는 제하로 다시 창간되었지만, 잡지의 편집진이나 편

5) St-Denys Gameau, *Regards et Jeux dans l'espace*, Les Éditions du Boréal, 1993, p. 9.

집방침은 거의 변화되지 않았다. 다만 정치적인 글 보다는 창작에 더 많은 관심을 두면서, 나치 독일에 점령된 프랑스를 피하여 라틴 아메리카나 미국으로 망명 온 프랑스 지식인들의 텍스트에 문호를 개방하였다. 그렇지만 이 시기의 가장 야망적인 잡지는 로제 로랑Roger Rolland과 피에르 마이아르종Pierre Baillargeon에 의하여 1941년에 만들어진 『프랑스 아메리카』였다. “문학잡지Revue littéraire”라는 소제목을 통해, 정치와 사회 문제에는 등을 돌리고 오직 문학에만 지면을 할애한다고 선언한 최초의 퀘벡잡지였다. 20세기 중반의 가장 중요한 프랑스계 캐나다 작가들, 말하자면 퀘벡문학의 진정한 작가들은 바로 이 『프랑스 아메리카』를 거쳐 갔다. 알랭 그랑부아, 안 에베르, 가브리엘 루아Gabrielle Roy 등이 그들이었고, 롤랑 지게르, 질 에노Gilles Hénault, 가스통 미롱Gaston Miron 그리고 작 브로Jacques Brault 의 초기 시편들은 이 잡지를 통하여 발표되었다. 『새로운 임무교대』에 비하여 전쟁 중에 북아메리카로 피난 온 프랑스 지식인들의 현실참여적인 텍스트에 관심이 적은 『프랑스 아메리카』는 편향된 이데올로기보다는 대중들의 일상적인 취향에 따라 작품을 선정하는 순수 문예지의 성격을 띠고 있었던 것이다. 두 잡지에 공통적인 기고자들이 있지만, 그 차이점은 분명하다. 『프랑스 아메리카』는 현실에 대한 정치적 참여 정신에서 벗어나고 지역주의를 배척하면서 아메리카 문학의 보편성을 추구하였던 것이다. 가톨릭의 종교적 색채를 지우는 동시에 아메리카적인 특성américanité을 강조하고 있던 『프랑스 아메리카』는 다양한 미학을 담고 있는 프랑스 작가들의 작품들을 독자들에게 소개하기도 하였다⁶⁾. 잡지는 외부 세계의 사상적 혹은 미학적 조류를 퀘벡 문화 속으로 받아들임으로써, 향토주의와 이국주의 작가들의 이데올로기적인 대립구조 혹은 국가적 정체성에 관련된 구도에서 벗어나 문

6) 마르셀 프루스트Marcel Proust, 폴 발레리Paul Valéry, 장 지로두Jean Giraudoux 등에 관한 평문들이 실렸으며 생-존 페르스Saint-John Perse, 루이 아라공Louis Aragon, 폴 엘뤼아르Paul Éluard 그리고 앙드레 지드André Gide, 알베르 카뮈Albert Camus, 장-폴 사르트르Jean-Paul Sartre의 작품들 역시 기고자들에 의하여 비평되고 있었다.

화 자체의 거대한 변화를 시도하였던 것이다. 『임무교대』에서 『프랑스 아메리카』에 이르기 까지 프랑스계 캐나다 작가들은 미학의 다양성을 향하여 나아갔고, 생-드니 가르노는 이런 시적 진보의 중심에 있었던 것이다).

3. 안 에베르 :

『프랑스 캐나다 *Le Canada français*』외

안 에베르는 1942년 첫 시집 『불안정한 꿈들 *Les Songes en équilibre*』을 상재하면서 데뷔하지만 에베르를 작가들과 독자들에게 진정으로 시인으로 인식시켜 준 것은 1953년에 나온 그녀의 두 번째 시집 『왕들의 무덤 *Le Tombeau des rois*』이었다. 이 시집에서 안 에베르는 그의 사촌인 생-드니 가르노의 문체를 잇는 간결한 언어⁸⁾로 낯은 이미지의 고요한 세상으로 부터 끊임없이 솟구쳐 오르는 격렬함을 잘 드러내고 있다. 이는 기존의 삶에 대한 항거, 사회적 관습으로 부터의 탈주 그리고 자유로 향하는 인간의식의 본능적 발로인 것이다. 특히 여성작가인 에베르의 시적 저항은 오랫동안 퀘벡을 지배했던 가톨릭과 농촌이라는 두 가지 중심에 대한 여성 해방의 문화적 방식이다.⁹⁾ 여기서 시집 『왕들의 무덤』을 대표하는 동일한 제목의 시를 읽어보자.

7) Cf. Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Boréal, 2007, p. 262-274.

8) 안 에베르의 시학은 프랑스 시인 클로델 Paul Claudel과 엘뤼아르 Éluard에 동화되어 있다고 볼 수 있다.

9) 시에서 뿐 아니라, 그녀를 진정한 퀘벡의 대작가로 만들어준 소설들에서, 예컨대 『가마우지 떼 *Les Fous de Bassan*』에서 볼 수 있는 여성 주인공들의 불행에 대한 처절한 몸부림은 매우 충격적인 방식으로 다가온다. 종교 및 남성 사회의 절대적 권위로 부터 벗어나고자 하는 여성들의 무서운 욕망이 지배하는 이 음울한 소설은 퀘벡 전통 사회의 두터운 어둠의 깊이를 증거하고 있다.

난 주먹위에 내 심장을 놓았다
 눈먼 한 마리 매처럼.

묶인 사자들이 풀리며
 내 밖의 죽음들은 살해당했는데,
 무서운 꿈을 포식한 낡빛의
 어떤 새벽 어스름이 여기서 서성이는가?
 어찌된 것인가, 이 새가 전율하며
 찢어버린 두 눈동자를
 아침을 향해 돌리고 있는 것이?¹⁰⁾

1960년에 나온 『언어의 신비 *Mystère de la parole*』는 『왕들의 무덤』에서 볼 수 있었던 간결, 고요, 내적인 저항으로 표상되는 시적 고독을 가로질러, 폭력성에 구원이라는 덕목까지 부여하고 있는 긴 시행들로 구성되어 있다. 형태 및 내용에서 분명하게 대비됨으로써 시인이면서 동시에 소설가인 작가의 글쓰기적인 특성을 드러내고 있는 이 두 시집은 퀘벡 시문학의 백미로 간주되고 있다. 『불안정한 꿈들』을 비롯한 이런 에베르의 초기 시편들은 『임무교대』, 『프랑스 캐나다』, 『프랑스 아메리카』 등 여러 문예지에 간행되었다.

1941년 3월호의 『임무교대』에는 「유월의 낮 *Jour du juin*」, 「두 손 *Les deux mains*」¹¹⁾, 「바다 풍경 *Marine*」이 실렸다¹²⁾. 『불안정한 꿈들』이 빛을 본 직후, 『프랑스 아메리카』의 1942년 2월호에는 이 시집에 들어 있는 「음악 *Musique*」, 「공간 *Espace*」, 「이브 *Ève*」 등이 다시 소개된다. 특히 「음악」에 나오는 시의 중심적 소재인 플루트의 숲 속에서 “홀로 흐르는

10) Anne Hébert, “Le Tombeau des rois”, *Oeuvres complètes, I. Poésie*, Édition établie par Nathalie Watteyne, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, pp. 272-274. 이후 (OC)로 약칭한다.

11) 「두 손」은 문체의 극단적인 간결성, 단어의 반복이 주는 리듬, 시적 이미지들로 볼 때, 생트니 가르노르 부터 영향을 받은 것이 분명해 보인다.

12) OC, p. 103. Cf. 에베르의 각 시편들이 실려 있는 문예지들에 대한 분석은 본 시집을 참고로 했음을 밝힌다.

/ 신선한 소리”¹³⁾라는 시행은 직접적으로 생-드니 가르노의 시 『플루트 Flûte』에 비견될 수 있지만, 시학적인 면에서 프랑스의 상징주의로까지 그 영향관계를 거슬러 올라갈 수 있다. 1942년 10월호의 『샘물가에서 깨어나Éveil au seuil d'une fontaine』는 솟구치는 물의 이미지는 내면에 감추어진 감정의 수직적 상승 혹은 미망의 세계에서의 깨우침이라는 시적 테마로 이어지고 있다. “줄음이 파고드는 / 밤을 떠나며 / 뜻밖의 꿈이 있는 / 어두운 숲 (...)”¹⁴⁾에서 시인은 어둠과 빛이 교차하는 새벽시간에 산책한다. 아침의 순결한 물에 반사되는 빛을 통하여 산책자의 내면에서 어느 몸짓이 창조되고 솟구친다. 새로운 각성의 시간으로서, 랭보의 산문시 『새벽Aube』과 동일한 시적 영감이 흐르는 것처럼 보인다. 이 시편이 『왕들의 무덤』의 첫 번째 자리에 놓이게 된 것은 시기적으로 다른 시편들에 앞서 출간되었다는 이유와 함께, 시편이 각성의 시간에 대한 명상을 다루고 있다는 점에서 새로운 내면의 역사를 시작한다는 의미도 있었을 것이다.

『프랑스 캐나다』 지 1939년 10월에는 『춤Danse』이 실린다. 에베르의 시에 무희의 모습이 자주 등장하는데 여기서 무희의 춤을 이끄는 음악은 바람으로 형상화되어 그녀를 죽음에 이르기까지 몰고 간다. 무희는 바람에 날리고 솟구치고 돌고 떨어지는 나뭇잎에 비유되고 있다. 자연과 인간의 합일이 테마이며, 인간 육체의 움직임은 인간의 의지 밖에 존재하는 자연 현상의 일부로 승화되고 있는 것이다. 『민중잡지La Revue populaire』의 1940년 2월호에는 『거울Le Miroir』이 실린다. 새벽의 신선한 풀잎들과 이슬들로부터 대낮의 들판의 열기, 빛, 향기를 거쳐 황혼의 어둠에 이르기 까지 시인은 모든 것을 소유한 것으로 생각했고, 모든 것을 잡을 수 있을 것으로 믿었지만 그것은 “가련한 유희”에 불과한 것이었다. 그것은 “슬픈 가슴”의 허망한 욕망이었고, 아마도 “거울”의

13) OC, p. 113.

14) Anne Hébert, *Oeuvre poétique (1950-1990)*, Les Éditions du Boréal, 1993, p. 13.
시집 왕들의 무덤에 속한 시의 인용은 이 판본에 따른다. 이후 OP로 약칭함.

허상과 같은 것이었다¹⁵⁾. 『성모 마리아 Sainte Vierge Marie』는 1954년도 12월 10일 자 『시간 *Le Temps*』 지에 실린다. 마리아의 기독교적 표상과 일상적인 삶의 한 존재로서의 마리아에 대한 묘사가 공존하고 있다. 신앙에 대한 맹목적인 접근이 아니라 이성적인 믿음을 암시하고 있는 것이다.

『낚시꾼들 *Les Pêcheurs d'eau*』은 『성(城)에서의 삶 *Vie de château*』과 마찬가지로 『캐나다 신 잡지 *La Nouvelle Revue canadienne*』의 1951년 11-12월호에 실려 있다. 물가의 낚시꾼들이 그들의 젖은 그물망으로 새를 잡는 “전도된 이미지”를 시는 담아내고 있다. 새가 날고 있는 나무 아래서, 뜨개질 하는 젊은 여자가 얹은 채 한 땀 한 땀 “세상의 모욕”을 놓고 있다. 이 여인은 억압받은 퀘벡 여성들을 상징하고 있다. 그녀들의 이상적인 존재인 새는 이미 그물망에 붙잡혔고, 시인은 삶의 억압과 인간성에 대한 모욕만이 남아 있는 현실을 간결한 언어로 깊이 형상화한다¹⁶⁾. 이상과 현실의 극단적인 대립 혹은 그 전도된 상황을 드러내고 있는 작품이다. 이 시는 『기쁜 마음으로 *À coeur joie*』 1967년 7월호에 재수록 된다. 『시인들의 저널 *Journal des poètes*』의 1959년 6-7월호에는 『분명 누군가 있다 *Il y a certainement quelqu'un*』라는 시와 함께 『작은 절망 *Petit désespoir*』이 실려 있다. 1946년이란 날짜가 붙어있는 짧은 시 『작은 절망』의 마지막 행은 “내 심장은 부서졌고 / 순간은 이제 그것을 싣고 가지 않는다”라는 삶이 정지한 절대적 순간을 노래하고 있다. 시인이 사랑했던 섬들은 강물에 휩쓸렸고, 침묵에 이르는 열쇠도 사라졌으며, 장미의 향기 역시 더 이상 존재하지 않는 허무한 순간들의 연속에서 심장이 멈추었고, 그 “순간”은 이제 심장을 위하여 존재하지 않는다. 이 시편의 언어들은 강한 환기의 힘 속에서, 삶과 죽음을 가르고 있는 시간의 정지를 영원성으로 승화시키고 있는 것이다¹⁷⁾. 1959년 6-7월호에는

15) Cf. *OC*, p. 127-129.

16) *OP*, p. 16-17.

17) *OP*, p. 19.

『언어의 신비』에 수록될 「장미가 바람에 실려 오길*Survienne la rose des vents*」, 「난 땅과 물이다*Je suis la terre et l'eau*」, 「눈*Neige*」 그리고 「눈먼 계절*Saison aveugle*」 등이 발표되는데, 이 네 시편들은 이미 프랑스의 『메르퀴르 드 프랑스*Mercur de France*』 지 1958년 5월호의 “프랑스계 캐나다 시” 특집에 소개되었다. “어떤 외지의 땅을 향해 가는 길에서 가슴이 지쳐 더 이상 제 언어를 찾지 못할 때 / 발걸음이 불타는 거리의 마른 모래톱 위에서 어떤 길도 만들지 못할 때”¹⁸⁾ 시인은 문틈 사이로 바람이 들어와 장미 향기 퍼지기를 희망하고 있다. 미지의 세계를 향한 고통스런 발걸음은 가스통 미롱*Gaston Miron*의 『퀘맨 인간*L'homme rapaillé*』에서 시인이 닿을 수 없는 희망의 대지로 연인과 함께 하는 떠나는 여행과 닮아 있다. 극단적인 절망의 문틈으로 희망의 바람은 들어오는 법이다. 이런 슬픔과 억압을 치유하는 희망의 시는 1960년대 『자유*Liberté*』지의 시인들에게 많은 영향을 끼쳤다. 다만 에베르는 정치적 억압보다는 여성들이 감내해야 할 고통에 많은 시행들을 부여했는데 그들과 차이점이 있다고 볼 수 있다. 「난 땅이고 물이다」는 1960년 9월 1일자 프랑스 잡지 『콩바*Combat*』 지에 실리기도 하였다. 또한 「눈」은 『기쁜 마음으로』지 1967년 7월호에 재수록 된다. 여기서 「눈먼 계절」을 읽어보자.

오랫동안 우리는 저 깊은 방에서 자유의 옛 나날들을 간직해 두고는
 꿈처럼 시간에 다시 이끌리고 흘러가도록, 집안 전체에 풀어놓았다,
 이 방 저 방 돌아다니고, 거울들을 따라 온갖 형상들이 재현되었다가
 열린 문을 통해 바다의 노란 빛이 솟아오르는 방의 현관에서,
 스러지고 시들었다,

18) OC, p. 300.

총알처럼 여름이 왔고, 어머니 모습은 누워서 죽어있었다,
추억들은 너무도 푸른 자리에서 보랏빛 점으로 보였고 우리의
가슴 속에서 호두처럼 쪼개졌다
더 순수하고 초록빛 편도를 위하여, 우리의 혈뺨은 손들, 오 눈
먼 계절이여.¹⁹⁾

『성 도미니크 리뷰 *Revue dominicaine*』에는 1945년 1월호부터 1949년 1월호까지 모두 네 편의 시가 실리는데, 『라자르의 소생 *Résurrection de Lazare*』, 『봉헌 *Offrande*』, 『오 아름다움이여 *O Beauté*』, 『새의 목소리 *La Voix de l'oiseau*』가 그것이다. 이 시편들 중에서 시집 『왕들의 무덤』에 들어간 것은 1949년 1월에 나온 『새의 목소리』뿐이다. 이 작품에서 시인은 알 수 없는 새장에 갇혀 죽은 새의 한탄하는 목소리를 듣는다. 시인 자신과 새 사이에는 통로가 없으며 구원의 길도 없다. 그가 처한 이 ‘어둠의 섬’은 산 자와 죽은 자, 한탄을 듣는 자와 한탄을 뱉는 자가 완벽히 분리되어 있는 “찢겨나간 천국”인 것이다²⁰⁾. 어둠의 섬 혹은 해변 마을에서 자아들이 서로 부딪히며 발생하는 과격하고 폭력적인 이미지들은 에베르의 소설에서 여러 비극적인 인물들을 통하여 완벽하게 재현된다. 다른 여덟 편의 작품들과 함께 잡지 『하늘 장갑 *Gants du ciel*』의 1944년 6월 4일에 발표된 『작은 도시들 *Les petites villes*』은 퀘벡의 어느 도시들을 연상시킬 수 있지만 시적 이미지의 확장을 통하여 세상의 “모든 작고 슬픈 도시들”을 상기시키고 있다. 황량한 이곳의 집들은 “말없는 조가비를 닮아 있고” 어떠한 바람 소리 물소리도 들리지 않으며, 공원과 정원들은 죽어있다. 시인은 이 완벽한 침묵의 도시를 “무서운 현실”의 또 다른 이미지로 받아들이고 있는 것이다²¹⁾. 『자유도시』의 1951년 12월호에 발표된 『왕들의 무덤』은 『에스프리 *Esprit*』의 1952년 10월호에 재수록 된다. 1954년 11월호는 『권위 *L'Autorité*』지 1953년 12월

19) *OC*, p. 304.

20) *OP*, p. 21-22.

21) *OP*, p. 23-24.

19일자에 처음 나왔던 「빵의 탄생Naissance du pain」을 다시 읽고 있다. 이 시에 나오는 야만적 향연에 대한 생각은 랭보의 『지옥에서 보낸 한철Une saison en enfer』의 서시에서 영향을 받은 듯 보인다. 사실 이 시편을 담고 있는 『언어의 신비』라는 시집의 제목 자체는 랭보적인 침묵의 시학을 연상시키고 있다. 1957년 7-8월호 실린 「하루의 연금술Alchimie du jour」역시 랭보와 관련 있는 것으로 보인다. 그렇지만 「언어의 연금술Alchimie du verbe」이라는 랭보의 시학이 시의 내부적 혁명에 국한된다면, 에베르의 「하루의 연금술」은 고통스런 여인의 얼굴이 십자가를 들고 있는 예수의 피 흘리는 얼굴을 닮아주는 베로니카의 성스런 아름다움을 지닌 모습으로 서서히 드러나는 과정을 표현하면서, 단어 자체가 아니라 형상에 대한 연금술을 시도하고 있다는데 그 독창성이 있다.

4. 롤랑 지게르 : 『그래픽 아트 노트Les Cahiers des arts graphiques』, 초현실주의 잡지들

롤랑 지게르는 퀘벡에서 초현실주의를 이어받은 작가다. 그는 예술가들의 선언서인 『총체적 거부』에 서명하지 않았지만, 1949년에 시 전문출판사인 에르타Ertta를 창립하여 초현실주의와 관련된 책들을 간행하면서 앙드레 브르통의 이 문예사조를 퀘벡의 독자들에게 소개하였다. 몬트리올 그래픽 아트 학교에서 교육받은 지게르는 활판 인쇄에 관심이 많았고, 그의 출판사 에르타에서 나온 여러 책들은 진정한 예술 작품이 되기도 하였다. 지게르는 자신의 책을 포함하여 여러 시집들의 삽화를 그렸으며 잡지나 전시회 포스터의 조판을 만들기도 하였다. 1960년대부터 그는 점차 판화나 데생에 더 많은 관심을 두었고, 초현실주의적 영감 속에서 글쓰기의 특성을 구현하였다. 이처럼 시인이며 출판가였던 그는 예술가로서도 이 시기의 문화적 열기에 직접 참여하였던 것이다²²⁾.

지게르는 예술 분야에서부터 초현실주의를 습득하였다. 그는 『총체적 거부』가 출간된 직후 ‘조용한 서점Librairie Tranquille’에서 모임을 갖던 몬트리올 보헤미안들²³⁾의 그룹에 속해 있었다. 1950년경 지게르는 그 래픽 아트 학교에서 나오는 『그래픽 아트 노트』지 혹은 장-쥘 리샤르 Jean-Jules Richard가 1951년에 세운 『광장Place publique』라는 잡지에 초기 시편들을 기고하였다. 『총체적 거부』의 경우처럼, 시대 분위기는 혁명 사상에 협조적이지 않았지만, 많은 젊은 예술가들이 이때부터 “거대한 암흑기Grande Noirceur”²⁴⁾의 여백에서 하나의 운동을 중심으로 서로 모여들기 시작하였다. 세계대전이후 “조용한 혁명”전야까지의 이 어두운 시대는 그렇지만 많은 변화도 수반되고 있었다. 도시화의 가속, 중산층의 형성, 경제적 부흥, 노동자 운동, 텔레비전의 출현 등이 있던 것은 바로 이 시기였으며, 시와 소설의 지적인 부흥, 새로운 인텔리겐치아intelligentsia의 탄생을 목도할 수 있는 것도 이 즈음인 것이다. 한마디로 새로운 이데올로기적 공간이 형성되었던 것이다. 지적 운동이 일어난 중심에는 여러 문예지를 통해 등단한 시인들이 있었으며, 지게르 역시 그 일원이었던 것이다. 그렇지만 “거대한 암흑기”라는 명칭처럼, 변화가 클수록 모리스 뒤플레시 정권의 보수 세력들은 성직자들의 지지에 힘입어 젊은 지식층들의 요구를 더욱 강하게 억눌렀고, 예술과 문학 작품들의 검열과 제제가 난무했다. 따라서 『총체적 거부』를 주도했던 폴-에밀 보르뒤아를 비롯하여, 여러 예술가들이 외국으로 특히 파리로 망명하기도 하였다. 지게르 역시 외국의 아방가르드 운동과 접촉하면서 문학과 예술의 현대성을 향해 나아가게 되었다. 즉, 그는 유럽의 여러 초현실주의 그룹들과 관계를 맺고 그들의 잡지에 기고하기 시작하였다. 그는 우선 자

22) Cf. *Histoire de la littérature québécoise*, Boréal, *op. cit.*, p. 324.

23) 제라르 트랑블레Gérard Tremblay와 레옹 벨플뢰르Léon Bellefleur와 같은 화가들을 일컬으며, 『총체적 거부』에 서명한 예술가들이 주를 이루고 있다.

24) 이차세계대전이 종식된 1945년부터 모리스 뒤플레시가 사망한 1960년까지 15년간의 퀘벡의 정치, 사회, 종교, 문화를 포함한 모든 퀘벡적인 상황에 대한 역사적 인식에서 나온 용어이다.

신처럼 시각 예술과 시를 접목시키는 지식인들의 그룹인 코브라Cobra²⁵⁾와 손을 잡고 텍스트를 간행하기 시작하였다. 1955년 처음 파리에 체류할 시절, 그는 데생들과 판화들을 퀘벡의 다른 예술가들과 함께 몇몇 전 사회에 출품하기도 하였으며, 코브라의 예술적 유산을 받은 잡지 『양상들Phases』에 시편들을 발표하였다. 유럽의 시인들과 작가들, 화가들로 형성된 그룹에 의해 1950년 프랑스에서 형성된 새로운 운동의 이름이기도 한 이 잡지는 1954년 1월에 창간호가 나온다. 1975년에 폐간될 때까지 잡지는 초현실주의 원칙을 지켜내면서 아방가르드의 연속성에 대한 구체적인 증거로 자처하였다.

지게르가 앙드레 브르통과 교류하기 시작했던 1959년에 초현실주의는 프랑스에서 이미 지나간 문학운동이었고, 퀘벡에서도 장-폴 마르티노 혹은 기 제르베Guy Gervais 외에는 거의 추종자가 없었다. 지게르의 초현실주의에 대한 태도 및 작품 자체는 클로드 고브로Claude Gauvreau나 폴-마리 라푸앵트Paul-Marie Lapointe 와 비교할 때 과격하지 않고, 예술적 원리라도 다소 거리가 있었다. 그는 이 문예사조를 예술적 투쟁의 도구로 삼지는 않았지만, 앙드레 브르통의 문학이 그에게 미학의 본질을 제공하였던 것은 사실이며, 그의 시편은 끊임없이 그것과의 유사성을 추구하였다. 여기서 고브로와 라푸앵트를 살펴보자. 고브로는 퀘벡문학사에서 매우 독특한 작가였다. 그의 문체는 어떤 다른 것과 닮지 않았고, 그런 글쓰기 속에서 순수시에 대한 몽상을 담아내었다. 초현실주의에 영향을 받은 모든 퀘벡문학작품들 중에서 그의 시편들은 자극적이고 공격적인 특성으로 구별되고 있으며, 이런 시적 성격은 『총체적 거부』에 서명했던 자동기법 예술가들의 정신 속에 완벽하게 들어가게 된다. 고브로는 볼셰비키 혁명과 다다선언문Le manifeste Dada이후 1918에 출간된 트리스탄 차라Tristan Tzara의 『스물다섯 편의 시Vingt-Cinq poèmes』에 깊은

25) Cf. *Histoire de la littérature québécoise, op. cit.*, p. 325 : 코펜하겐, 브뤼셀, 암스테르담(Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam)의 첫 알파벳들로 만들어진 이름. 이 예술가 그룹은 동일한 이름의 잡지를 발행하고 있었다.

영향을 받아 그의 첫 시집을 상재하였다. 극작가 겸 시인인 그의 문체는 데뷔 초기부터 초현실주의의 근본적인 원리에 바탕을 두고 있었지만 자동기술에 대하여 앙드레 브르통이 내세운 명제들을 따르는데 머물지 않고 그는 스스로 “초이성적 자동기술”라고 불렀던 시학을 연마하기도 하였다²⁶⁾. 이를 통하여 그가 표출한 감정은 분노였다. 『적에게 보낸 오드 Ode à l'ennemi』라는 시편에서 그는 부르주아들과 사제들에게 격렬한 비난을 퍼붓고 있다. 이 텍스트는 형태주의의 새로운 시인 세대가 고브로를 알게 되고 그에게서 놀라운 선구자적 재능을 발견하게 되는 1968년에 와서야 빛을 보게 된다. 그는 1953년 다가올 시의 혁명을 예견하고, 유일한 소설 『바로크적인 아름다움 *Beauté baroque*』를 발표하는데, 이 소설은 그 직전에 자살한 그의 연인에게 바치는 작품이었다. 그는 보르뒤아에게 보낸 편지에서, 앙드레 브르통의 『나자 *Nadja*』에서 영감을 받아 이 소설을 “일원론적인 *moniste*” 것으로 규정하였다. 이후 광기에 빠진 고브로가 보르뒤아에게 보낸 편지들은 그의 헛소리들, 반복된 병원입원, 연기된 자살 등에 관한 충격적인 이야기들을 담고 있다. 오랜 시간이 흐른 뒤인 1970년, 그는 ‘시의 밤 *Nuit de la poésie*’의 행사를 통하여 문학계에 다시 나타났지만, 다음 해 곧 바로 자살을 선택하였다. 넬리강 혹은 생드니 가르노처럼 그의 삶, 작품, 죽음 역시 퀘벡 문학사에 족적을 남긴 하나의 신화로 각인되었다. 고브로가 문학적 초현실주의의 가장 활발한 인물이었다면 다른 시인들은 이 운동에 다소 비껴 있는 상태에서 관계를 맺고 있었다. 그렇지만 아마도 퀘벡에서 초현실주의의 가장 좋은 예는 1948년에 나온 폴-마리 라푸앵트의 『불타버린 처녀지 *Le Vierge incendié*』일 것이다. 랭보, 로트레아몽 그리고 폴 엘뤼아르의 영향을 받은 이 첫 시집에 1971년의 『절대 현실 *Le Réel absolu*』²⁷⁾에 들어가게 될

26) Cf. François Dumont, *La Poésie québécoise*, Boréal, 1999, p. 62 : 잡지 『낮의 빛장 *La Bure du jour*』은 1968년도에 자동 기법에 관한 특집호를 마련한다.

27) Paul-Marie Lapointe, *Le Réel absolu*, L'Hexagone, 1971 : 노발리스의 “시는 절대 현실이다 *la poésie est le réel absolu*”라는 말이 시집의 제사로 실려 있는데, 시집 명이 노발리스의 말에서 직접적으로 차용되었음을 라푸앵트는 밝히고 있는 것이다.

『1948년 11월 15일에서 26일 사이의 밤 *Nuit du 15 au 26 novembre 1948*』의 시편들을 초현실주의 관련 작품들로 덧붙여야 할 것이다.

지게르가 초현실주의를 알게 된 것 역시 폴 엘뤼아르의 시편을 통해서였다. 주지하는 바, 엘뤼아르는 브르통이 말하는 자동기술이나 시어의 혁명적 기능에 관련된 것에는 충실하지 않았다. 그의 사랑에 관련된 서정주의나 그가 ‘시적 명백성 *L'évidence poétique*’이라고 부르는 것이 신비성 *hermétisme* 으로부터 그를 갈라놓은 것이다. 지게르의 시학을 지배하는 것도 대담한 이미지의 충격이나 형태적 혁신이 아니라, 시의 음악성이며 소통의 욕망을 보여주는 표현으로서의 시적 투명함이었다. 어떤 의도와는 상관없이 시인은 무의식에 나오는 자동기술이 시적 문체가 될 수 있다는 초현실주의자들의 믿음을 그는 멀리하였던 것이다. 모호한 이미지를 산출할 수 있는 이런 강령을 신뢰하지 않았지만 그가 꿈에 대한 어떤 시적 시도를 하였다면 그것은 무의식을 관찰할 수 있는 길을 찾으려고 했던 것이 아니라, 창조적인 상상력에 힘입어 보다 깊은 현실에 도달하기 위하여 가시적인 현실을 초월하려는 수단을 강구하고자 했던 것이다. 초기시편들을 모은 일종의 회고시집인 『말의 시대 *L'âge de la parole*』가 나온 것은 1965년도였다. 이 시집 제목은 1960년대 이후, 작가 뿐 아니라, 퀘벡 사회 전체에서 일어나고 있는 것을 역사적으로 압축하여 잘 설명하고 있다. 사실상 긴 침묵이후 퀘벡은 지게르가 “단어들의 홍수”라고 부르는 것에 휩쓸려가는 “말의 시대”에 접어든 것이다. 물론 지게르는 말과 이미지의 분리라는 개념 속에서 이 어휘를 생각했던 것이지만, 이제 퀘벡사회가 진정 필요로 하는 것은 작가들의 저항의식과 단어들로 형성된 도구였던 것이다. 이 시집을 여는 첫 시 「더 잘살아보기 *Vivre mieux*」는 이 시대의 아픔을 상징적으로 드러내고 있으며, 「가면 벗은 삶 *La vie dévisagée*」 역시 고통스런 삶의 진솔함을 말하고 있다.

인내의 궤도에서 이탈하여

손으로 잡고 낮에게 길을 가리켜야 하리라

밤의 경계에서 비틀거리는 자들로 이끄는 길을²⁸⁾

이 『가면 벗은 삶』의 마지막 시행들은 가스통 미롱의 시를 분명 연상시키고 있다. 이렇게 지게르는 시학적인 면에서 알랭 그랑부아의 방식으로 선구자적인 역할을 했을 뿐 아니라, 그의 주요 시편들이 1960년 이전에 쓰였음에도 불구하고, 가스통 미롱, 폴-마리 라푸앵트 그리고 폴 샹베를랑과 마찬가지로 조용한 혁명기의 시인으로 나타나고 있다. 이들은 지게르를 위하여 『낮의 빗장*La Barre du jour*』에 ‘지게르에 대한 인식 *Connaissance de Giguère*’이란 제목의 특집호를 만들기도 하였다. 그렇지만 그는 자신의 시적 방식을 유지하면서, 다가오는 삶에 대한 유토피아적 희망과는 거리를 두었고 있었다.

5. 결론

1930년대 이후 생-드니 가르노의 시로 부터 확립되기 시작한 퀘벡의 현대시는 분명 문예지의 이데올로기적 성격 혹은 시적 경향의 특수성에 기인하고 있으며, 1960년대의 조용한 혁명기에 절정에 이르렀던 시의 참여적 특성 역시 일관된 문예지의 편집방향에 힘입은 바 크다. 이 시점에 이르기까지 퀘벡의 문학사는 대체로 한 시대에 오직 하나의 주요 경향이 있다는 것을 말하고 있지만, 이후의 문예지를 분석해 보면 다양한 경향이 공존하면서 각자의 생존을 위하여 투쟁하고 있음을 알 수 있다. 퀘벡에서 문학적 세대는 잡지들의 등장으로 새로운 틀을 형성하면서 태동되었던 것이다. 『단호한 결의*Parti pris*』가 『자유도시』에 반대하였고, 좌파적 입장에서 『자유』지를 넘어섰다면, 니콜 브로사르Nicole Brossard가 창간한 『낮의 빗장』은 문학의 사회성과 단절하고 있다. 여기서 작가는 더 이

28) Roland Giguère, *L'âge de la parole*, L'Hexagone, 1965, p. 29.

상 집단적 고통을 말하지 않으며 오직 작가 자신의 문학적 열망에 집중하고 있다. 1976년에 중단된 이 잡지에 뒤이어 나온 『낮의 새로운 빗장 *La Nouvelle Barre du jour*』(1977-1990)에서는 이론 자체가 하나의 픽션이 되고 있는, 말하자면 이론과 픽션의 중간 지점에서 도출되는 새로운 문체 속에서 문학의 현대성이 탐구되고 있다. 여기서 형태주의가 발생되고, 부르주아적인 문화가 만들어 낸 독서 양식을 바꾸어야 한다는 젊은 작가들이 등장하게 된다. 1968년에는 프랑수아 에베르François Hébert와 앙드레 루아André Roy에 의하여 『붉은 잡초*Les Herbes rouges*』가 나온다. 이 잡지는 매호 오직 한 명의 작가만을 다루는 얇은 책으로 편집되면서, 대상 작가에 대한 집중적인 분석을 가능하게 하였다. 『낮의 빗장』이 텍스트의 물질성을 탐구하면서 기쁨, 욕망, 그리고 생각하는 장소로서 육신의 특수성을 밝혀내려고 했던 반면에, 『붉은 잡초』는 대체적으로 서정성을 잃지 않으면서 반-문화적 혹은 신화적인 문체에 관심을 보였다. 여기서는 광고에서부터 만화까지, 사회적 연결부터 정치적 양식에 이르기까지 모든 것이 텍스트와 시의 자료가 되었다. ‘말에 대한 시인’이라는 그룹에서 1976년에 태동된 『하구*Estuaire*』는 근본적으로 시 잡지이다. 발간 초기부터 잡지는 미롱, 페로 등과의 인터뷰를 싣고 언어 생략적인 시편들에게 많은 지면을 할당하였다²⁹⁾.

29) Cf. Lise Gauvin, “Périodiques littéraires de langue française”, *L’Encyclopédie canadienne*, 2006 : 1977년에 나온 『뫼비우스*Moebius*』는 시, 소설, 작가 인터뷰를 실으면서 매우 비평적인 안목에서 글을 다루고 있다. 1960-1980년 사이에 나온 잡지들은 대체적으로 오래가지 못했다. 『지금*Maintenant*』(1962-1975)은 좌파적인 기틀에 눈을 돌렸고, 『전체적 지배*Mainmise*』(1970-1978)는 아메리카의 반-문명적 문체를 지적하면서 퀘벡적인 뿌리를 찾고자 하였으며, 『준 아메리카*Presqu’Amérique*』(1970-1973)는 새로운 소속 혹은 정체성에 대한 탐색에 나섰고 『틈*Brèches*』(1973-1977)은 프랑스 파리의 신비평의 영향 속에서 문학과 문화에 질문을 던졌던 잡지였다. 또한 『연대기*Chroniques*』(1975-1978) et 『전략*Stratégie*』(1972-1977)은 마르크스 이론을 통하여 비평적 담론과 문학적 대상을 분석하였고, 『꼭쟁이 머리*Les Têtes de pioche*』(1976-1979)는 여성 운동의 급진적 요소들을 모은 잡지였다. 퀘벡 출판물에 대한 비평적 연보를 발행했던 『퀘벡의 책과 저자*Livres et auteurs québécois*』(1961-1982)가 있었고, ‘문학 시사 잡지’라는 부제를 지니고 있는 『퀘벡 문학*Lettres québécoises*』은 장문의 서평을 실는 것으로 유명하다. 1979년 창간호가 나온 이후 지금까지 간행되고 있는 『나선*Spirale*』은 현대 비평을 다루면서 문학 및

이런 다양성 속에서 일반화되고 있는 것은 최근 수십 년간 작가들은 점차 민족주의적 공간에서 벗어나 집단적 의식의 오류를 인정하고 있다는 점이다. 말하자면 글을 쓴다는 것은 ‘우리’보다는 ‘나’를 말하고 있는 사회적 맥락 속에 위치하고, 그곳에 뿌리를 내린 일종의 직업이라고 인식되기 시작했던 것이다. 『총체적 거부』나 『단호한 결의』의 시대와 같은 하나의 이데올로기를 향한 공통의 작업이 더 이상 유효하지 않으며 잡지는 기고자들의 사상들이 서로 겹쳐지고 극복되면서 커다란 줄기를 형성할 뿐이었다. 그것은 문학적 혹은 예술적 혼합의 시대적 특성을 반영하고 있는 것이다. 시의 진보와 변천이 그룹이나 문예지에 기대어 이루어져 왔던 시대는 지났으며 “중심들의 다원성”³⁰⁾이 다양한 미학으로 성취되고 있지만, 적어도 일정한 역사의 범주 내에서 문학이 진전하는 것에 문예지의 역할은 지대했던 것은 부인될 수 없는 것이다.

다른 예술 분야에 대한 사색적 글들을 모아놓고 있다. 모든 문학을 다룬다는 일종의 문예 정보지인 『하얀 밤 *Nuit blanche*』은 1980년에 나오기 시작하였으며 각호마다 일정한 테마에 집중하고 있다.

30) Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Les Éditions du Boréal, 1999, p. 211.

참고문헌

- Beaudouin, Réjean, “Saint-Denys Garneau, hier et aujourd'hui”,
postface de St-Denys Garneau, *Regards et Jeux dans l'espace*,
Montréal, Les Éditions du Boréal, 1993
- Biron, Michel, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire
de la littérature québécoise*, Boréal, 2007
- Bonenfant, Luc, “Le Nigog : la pratique polémique du poème en
prose”, *Voix et Images*, vol. XXVIII, n° 2(83), hiver 2003
- Dumont, François, *La Poésie québécoise*, Boréal, 1999
- Garneau, St-Denys, *Regards et Jeux dans l'espace*, Boréal, 1993
- Gauvin, Lise, “Périodiques littéraires de langue française”,
L'Encyclopédie canadienne, 2006
- Gemme, Pascal, *De L'Écho des jeunes au Nigog pour une préhistoire
de l'avant-garde littéraire au Québec (1890-1920)*, Thèse
(M.A.), Université de Sherbrooke, Canada, 1998.
- Giguère, Roland, *L'âge de la parole*, L'Hexagone, 1965
- Grandbois, Alain, *Les îles de la nuit*, Éditions TYPO, 1994
- Haeck, Philippe, “Naissance de la poésie moderne au Québec”,
Études françaises, no 2, 1973
- Hébert, Anne, *Oeuvre poétique (1950-1990)*, Boréal, 1992
- Hébert, Anne, *Oeuvres complètes, I. Poésie*, Édition établie par
Nathalie Watteyne, Les Presses de l'Université de Montréal,
2013
- Lapointe, Paul-Marie, *Le Réel absolu*, L'Hexagone, 1971

Nepveu, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Les Éditions du Boréal, 1999

한 대균, “퀘벡의 저널리즘과 문학 - 영국정복(1760)부터 조용한 혁명(1960)까지 -”, 『불어불문학연구』 제67집, 한국불어불문학회, 2006

〈Résumé〉

La poésie moderne du Québec et les revues littéraires

- Saint-Denys Garneau, Anne Hébert et Roland
Giguère -

Han Daekyun

Saint-Denys Garneau publie en 1937 *Regards et Jeux dans l'espace*. C'est le seul recueil dont il ait autorisé la parution en faisant partie du groupe qui fonde *La Relève*, revue qui s'intéresse à la littérature, à l'art et à la religion. Avec la fondation de cette revue la poésie québécoise commence à parler du goût littéraire ou culturel de l'individu plutôt que les angoisses ou les désirs de la collectivité. Chez Saint-Denys Garneau les modèles classiques sont abandonnés au profit du vers libre. C'est la naissance d'un nouveau langage poétique.

Dans les numéros de *La Relève* on peut lire les premiers poèmes d'Anne Hébert qui a été influencée par Saint-Denys Garneau. Mais ses poèmes ont souvent parus dans les revues comme *Le Canada français* et *La Nouvelle Revue canadienne*. Anne Hébert publie son premier recueil de poèmes au début des années 1940. Ce ne sera qu'avec son deuxième recueil, en 1953, qu'elle s'impose vraiment. *Le Tombeau de rois* donne à lire un langage maîtrisé.

Roland Giguère fonde et anime lui-même les Éditions Erta en 1949. Il y publie ses recueils et des livres d'autres poètes qui s'intéressent au surréalisme. En effet, chez lui l'influence du surréalisme est décisive dans sa poésie comme dans sa vie en tant qu'éditeur. Il introduit ainsi ce courant littéraire d'André Breton dans la poésie québécoise.

주 제 어 : 현대시(poésie moderne), 문예지(revue littéraire), 생-드니 가르노(Saint-Denys Garneau), 안 에베르(Anne Hébert), 롤랑 지게르(Roland Giguère)

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

La polyphonie dans les films d'Abbas

Kiarostami

- 〈Close up〉, 〈Et la vie continue〉, 〈Au travers des oliviers〉 et 〈Le goût de la cerise〉 -

KIM GyuI-Hun, KIM Geon, HONG Yung-Joo
(Université de Chonbuk)*

┃ 차례 ┃

1. Introduction	2.2. L'instance narratrice
2. Une attitude dialogique dans les films de Kiarostami	3. Le mélange de fiction et de documentaire
2.1. La structure du récit et son sujet	4. Conclusion

1. Introduction

Notre objectif est d'avoir le point de vue avec lequel nous regardons un film et d'approcher des films de Kiarostami avec ce point de vue. Un objet d'étude peut être approché de diverses façons selon les points de vues d'où on l'observe, et les aspects qu'il peut évoquer. Un cinéma est couramment approché et étudié avec

* Kim GyuI-Hun/Premier auteur, Kim Geon/Auteur correspondant, Hong Young-Joo/Co-Auteur.

des points de vue divers, dans des domaines très différents, tels que par exemple les domaines esthétique, philosophique, sociologique, économique, sémiologique, psychanalytique, psychologique etc.¹⁾ Et selon des aspects que le cinéma évoque, on étudie sa relation avec la littérature, le théâtre, le récit, la peinture, etc. Mais chaque fois que l'on aborde un objet d'étude tel que le cinéma, on doit faire face à une question fondamentale : Qu'est-ce que le cinéma ?, autrement dit, pour un chercheur que signifie cet objet d'étude ? Certains le considèrent comme un moyen de s'approcher du réel ou de la vérité des choses, d'autres, comme le véhicule d'une histoire ou un système de signification, etc. En d'autres termes, un point de vue précède et détermine un objet d'étude.

Notre point de vue repose sur la notion de polyphonie telle qu'elle est développée par M-M. Bakhtine dans son livre *La poétique de Dostoïevski*. Il s'agit de l'idée de la pluralité des sujets, qui accepte un autre comme sujet, et en même temps d'un trait fondamental de l'homme, la polyphonie étant présente au sein même de chaque homme : l'homme polyphonique ne cesse de se modifier. Et donc on ne peut s'en approcher que de façon dialogique. Avec cette idée, cette vision du monde, Bakhtine aussi bien que Dostoïevski regardent un homme et s'en approchent. Ce que nous voudrions essayer de développer ici, c'est que Kiarostami, lui, fait du cinéma avec la même vision.

Il serait en effet possible d'aborder les films de Kiarostami de diverses façons : par une approche thématique, par la question de mise en abîme, par celle de la relation entre Kiarostami et d'autres

1) Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Armand Colin, 2005. pp.103-108.

réalisateurs tels que Roberto Rossellini²⁾, Jean Rouch ou les cinéastes de la Nouvelle Vague, et par celle de la différence entre fiction et documentaire, etc. Chacune de ses questions pourrait être considérée comme sujet d'étude spécifique. Mais ce qui nous intéresse, c'est le caractère polyphonique des films de Kiarostami et le cinéma polyphonique. Et bien disons que la plupart des questions que nous venons d'évoquer concernent directement ou indirectement notre sujet : on pourrait avancer l'idée que la question de la thématique et le mélange de fiction et de documentaire chez Kiarostami proviennent directement d'une idée polyphonique et dialogique de Kiarostami. Notre méthode d'approche est donc de répondre non pas à une question telle que : Comment peut-on distinguer la frontière entre la fiction et le documentaire ?, mais plutôt à celle-ci : Pourquoi Kiarostami mélange-t-il la fiction et le documentaire ?

Pour ce faire, nous aborderons les caractères polyphoniques dans les films d'Abbas Kiarostami. Lors que l'on(spectateur) regard les films de Kiarostami, on a l'impression que l'on ne rencontre pas la voix unique de Kiarostami, mais qu'on dialogue avec ses personnages ou bien les gens réels, notamment les gens qui ont perdus leur famille et leur maison à cause de tremblement de terre dans (Et la vie continue), Hossein et d'autres personnages dans (Au travers des oliviers) et M. Badii, un séminariste et un gardien du musée dans

2) Kiarostami a effectivement reçu le prix Rossellini en 1992 à Cannes. Et Rabrice Revault d'Allone parle du caractère moderne du cinéma de Kiarostami, en le situant au dernière rang du cinéma moderne. (*Pour le cinéma moderne*, Paris : Yellow now, 1994, p.19 et 53.) Pourtant, du point de vue de la polyphonie, qui est le nôtre dans cette étude, nous ressentons plutôt une parenté entre A. Kiarostami et J. Rouch, qu'entre lui et R. Rossellini. Malgré tout, dans ce recherche, nous nous concentrerons uniquement sur les caractères polyphoniques de Kiarostami, en précisant notre point de vue.

〈Le goût de la cerise〉. Et ils ne cessent pas de parler de leurs points de vue sur un événement et leur vie. Il importe peu que ils nous paraissent parfois naïves ou bien décevantes.³⁾ Ce qui compte, c'est un fait qu'ils parlent de leur vie avec leur points de vue personnel, et nous dialoguons avec eux. En effet, dans les trois films que nous allons examiner, Kiarostami ne nous parle plus d'un caractère monologique inhérent à l'homme ou bien les problèmes de la relation entre les êtres, à travers ses personnages, mais nous fait affronter directement à ses personnages ou les gens réels, pour montrer leur points de vue divers ou bien leur vie. Mais cela ce ne veut pas dire que le cinéaste iranien nous veut montrer de façon monologique que chacun a sa vérité, et il n'y aurait de sens que dans la singularité, dans la subjectivité. Au contraire, il nous fait dialoguer avec les autres, en montrant les point de vues divers qu'il a éprouvé, à travers ses films. En effet, c'est ce que nous voulons essayer de montrer.

2. Une attitude dialogique dans les films de Kiarostami

A partir du film 〈Close up〉(1990), Kiarostami commence à efficacement abandonner l'attitude monologique pour une attitude polyphonique et dialogique, mais en s'intéressant toujours aux

3) Park, Chan-Hyung, *A study on characteristics of the narrative structure of Abbas Kiarostami's 〈Road III〉*, Mémoire de maîtrise de Kyung-Sung, 2000. Kang, Mi-Ra, *A Study on the Film Aesthetics of Iranian Movies with a focus on the movies by Abbas Kiarostami*, Mémoire de maîtrise de Han-Yang, 2007.

problèmes des autres et à la relation entre soi et autrui. *Close up* est un film sur un homme, nommé Sabzian qui a abusé une famille bourgeoise, en se faisant passer pour le célèbre cinéaste iranien Makhmalbaf. Kiarostami filme le procès pour escroquerie en mêlant la reconstitution fictionnelle et le documentaire. Dans ce film, Kiarostami ne nous montre pas une histoire dont il serait déjà sorti, avec un certain point de vue sur cet événement et sur cet homme, Sabzian ; il ne peut pas maîtriser ce Sabzian. Parce que ce dernier lui-même parle de son acte de son propre point de vue, au cours de son procès, pendant lequel les autres (y compris le réalisateur) peuvent simplement s'adresser à lui. Dans ce film, Kiarostami n'a qu'un rôle de sténographe d'un dialogue qui est en cours 'ici et maintenant'.⁴⁾

Pour mieux clarifier la situation, nous voulons aborder la forme de ce film. Après le générique, *Close up* est construit sous la forme d'une enquête sur un événement. Et l'enquêteur est le réalisateur lui-même. La caméra l'accompagne toujours, située à côté de lui ou devant lui ; à vrai dire, nous entendons la voix qui est censée être celle de Kiarostami, en voix off, sauf lors de la scène de la prison où l'on aperçoit Kiarostami de dos. La caméra correspond exactement au regard du réalisateur, qui se trouve devant les personnages, ou bien à celui des personnes réelles qui ont vécu cet événement. Et ces

4) Cela ne veut pas dire que le documentaire ou la façon documentaire signifie directement une attitude polyphonique. Puisqu'il y a beaucoup de documentaire qui sont monologiques, en utilisant voix off, ou nous conduisant vers un certain point. Et maintenant que nous sommes en train d'examiner l'attitude du réalisateur à l'égard de ses personnages, (de plus, si on peut suivre les témoignages de Mohsen Makhmalbaf, ce film est entièrement reconstitué sauf la scène du procès, selon Stéphane Goudet, *L'intervention chez Abbas Kiarostami*, Mémoire de D.E.A de Paris III, 1995, p.12).

personnes s'adressent directement au 'réalisateur-caméra' avec leur propre point de vue. Mais cette caméra n'est pas seulement le regard du réalisateur, mais aussi celui du spectateur. Parce que nous ne le voyons pas comme un personnage de metteur en scène qui fait un film dans le film, mais affrontons directement les victimes et Sabzian. Il s'agit de la 'caméra-réalisateur-spectateur' qui participe à un événement qui est en cours. Ainsi nous (réalisateur et spectateur) assistons au cours du procès de Sabzian qui est en cours, comme auditeurs.

Cela veut dire que ce réalisateur ne nous montre plus une histoire dont il serait déjà sorti, avec un certain point de vue sur cet événement, sur cet homme, Sabzian, et sur les victimes, en jugeant que la vraie cause de son acte était telle ou telle chose, par exemple, l'indifférence de la société à l'égard d'un homme, ou la pauvreté économique de celui-ci ou encore sa passion pour le cinéma, etc. Au contraire, Kiarostami (en tant que réalisateur participant à l'événement) nous y fait participer également et affronter ces différentes personnes pour dialoguer directement avec elles.

Mais, deux scènes sont insérées au cours du procès, deux scènes qui sont différentes de celles vues par la 'caméra-réalisateur-spectateur participant'. Ce sont des scènes reconstituées concernant la première rencontre entre la mère des victimes et Sabzian, et l'arrestation de Sabzian. Dans ce cas, s'agit-il d'un point de vue du réalisateur Kiarostami portant un certain jugement sur l'événement ? Mais le fait que le réalisateur reconstitue une certaine réalité ou un fait particulier, n'implique pas directement qu'il regarde cet événement de façon monologique. Ce qui est important, c'est la façon dont il fait son film, en choisissant tel ou tel angle et tel ou tel objectif pour la

prise de vue, et en effectuant le montage ; l'important, c'est la mise en scène et le montage. En effet, ces scènes sont situées au milieu du procès et on se pose donc la question : Pourquoi le réalisateur met-il ces scènes au moment du procès ? alors qu'il a déjà eu l'occasion de mettre la scène de l'arrestation de Sabzian au début du film ?

C'est que les images de ces deux scènes ne sont pas celles du réalisateur-Kiarostami assistant au procès. Elles appartiennent, en quelque sorte, aux autres personnages ; elles exposent leurs paroles ou leurs témoignages. Elles sont situées successivement, par des raccords, entre les paroles que Sabzian et les victimes prononcent pendant le procès. C'est ainsi que, dans *Close up*, il n'y a pas de 'caméra-réalisateur-grand imagier', qui serait déjà sortie de cet événement ; il existe simplement la 'caméra-réalisateur- spectateur' qui participe à l'action qui se déroule, et les personnages (notamment Sabzian et les victimes) y parlent d'un événement donné avec leurs propres points de vue. Et dans ce film, les personnages sont des sujets ; ils sont autrui à la fois pour le spectateur et pour le réalisateur. Sabzian est un homme que personne ne connaît parfaitement, sans doute même pas lui-même. C'est un être humain qui est vivant, en cours de vie donc inachevé, et dont on ne peut s'approcher que dialogiquement.

Le principe est le même dans les trois films *Et la vie continue*, *Au travers des oliviers* et *Le goût de la cerise*. Dans chacun d'eux, Kiarostami ne nous parle plus d'un caractère monologique inhérent à l'homme ou bien des problèmes de la relation entre les êtres, à travers ses personnages et leur paroles, comme dans *Où est la maison de mon ami ?* (1987), mais nous confronte directement à

ses personnages ou à des personnes réelles, pour nous faire dialoguer avec eux. Et les paroles sont devenues leurs propres points de vue ou leurs différentes positions sur un événement donné. Cette diversité des points de vue elle-même constitue le thème principal de chaque film ; les positions personnelles des gens qui ont perdu leur famille et leur maison à cause du séisme dans 〈Et la vie continue〉, celles d'Hossein et d'autres personnages dans 〈Au travers des oliviers〉 et les dialogues sur le suicide entre M. Badii et un séminariste ou entre lui et un gardien du musée dans 〈Le goût de la cerise〉.

Et là Kiarostami n'est pas l'instance suprême qui assurerait la vérité de la confrontation des discours des personnages. Dans chaque film, il n'y a que des personnages. En effet, Kiarostami prend cette attitude dialogique dont parle Bakhtine : "Seule une attitude dialogique, qui appelle la participation, prend au sérieux le mot d'*autrui*, et permet de le traiter comme une position signifiante (interprétative), comme un autre point de vue. Ce n'est que dans un statut de dialogie intérieure qu'un mot se trouve en contact étroit avec le mot d'*autrui*, sans être confondu avec lui, sans l'absorber ni dissoudre en lui sa signification, c'est-à-dire en lui laissant toute son autonomie en tant que mot. Garder une distanciation en même temps qu'un contact serré entre les significations, n'est pas une tâche aisée. Mais la distanciation fait partie du dessein de l'auteur, car elle seule garantit une représentation réellement objective".⁵⁾

C'est l'attitude qui est toujours présente dans chacun des trois films dont nous venons de parler. Nous allons d'abord aborder quelques

5) Laurent Roth(sous la dir.), *Abbas Kiarostami : textes et entretiens, filmographie complète*, Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2008, p.103.

caractères polyphoniques de chaque film, autour de la structure du récit et l'instance narratrice, en laissant derrière les autres questions. Parce qu'il est utile de s'approcher à ce point dans la mesure où la notion de la polyphonie concerne étroitement la relation entre l'auteur et ses personnages, plus profondément celle entre soi et autrui.

2.1. La structure du récit et son sujet

Kiarostami construit de façon de la rencontre avec les autres dans *«Et la vie continue»*, *«Au travers des oliviers»*⁶⁾ et *«Le goût de la cerise»*⁷⁾. Et dans chaque film, les personnages n'existent pas comme celui qui possède des traits caractérolologiques et sociologiques nettement définis, et donc selon lesquels il actionne. Ils parlent d'une propre position sur un événement ou sur leur action.

«Et la vie continue» est un film construit comme une reconstitution fictionnelle fondée sur un fait réel et des personnes réelles ; il s'agit d'un voyage entrepris pour aller à l'endroit où avait été tourné le film précédent *«Où est la maison de mon ami ?»* pour vérifier si le héros de ce film a survécu après le tremblement de terre de cette région. Pendant le trajet, le réalisateur(fictif) et son fils rencontrent beaucoup

6) Ce film est sur la rencontre imprévue avec les points de vues différents des autres, ou avec d'autre culture et de tradition pendant le tournage de son film précédent *«Et la vie continue»*.

7) Il s'agit d'une entreprise pour chercher un homme à communiquer avec lui sur le suicide. (Qu'a-t-il besoin d'autrui pour constater sa mort ? dit Stéphane Goudet, Pourquoi ne pas solliciter l'aide du cortège d'ouvriers armés de pelles qui le sort de l'ornière ou utiliser ces machines sans visages dont la fonction est de verser la terre? etc. Stéphane Goudet, *Le goût de la cerise*, in *«L'avant-scène»*, n°471, avril 1998, p.2) De plus, au début de ce film, on sait que celui qu'il cherche n'est pas ouvrier.

de personnages (soit fictifs, soit réels) et vivent de nombreux événements. Ce film ainsi que <Le goût de la cerise> se présentent d'abord comme un parcours ou comme un mouvement qui se déroule, d'un endroit à un autre. Mais ici, ce n'est pas un parcours qui peut être présenté selon un enchaînement causal comme celui du film <Où est la maison de mon ami ?>, où il y a un événement, puis une action qui va le terminer et enfin un événement résolu. Autrement dit, un parcours est un mouvement linéaire dans lequel il y a des événements ou des situations dépendant d'une certaine direction du récit. En revanche, les événements dans ce film sont montrés comme des rencontres aléatoires,⁸⁾ et restent comme une question sans réponse, ou comme quelque chose qui n'est pas résolu.

Mais ce qui compte, c'est que les événements que nous rencontrons et affrontons sont constitués par les paroles des personnages, par les différentes positions des gens qui ont perdu leur famille et leur maison à cause du séisme, sur les événements ou sur leurs actions. Nous observons notamment les paroles de M. Ruhi, sur son action lorsqu'il a pris un lavabo après le séisme et sur le cinéma, celles de Hossein sur son mariage, celles d'un homme qui installe l'antenne pour regarder un match de football à la télévision ; d'autres personnages qu'on croise dans le film, parlent avec sentiment des proches, des amis, des parents qu'ils viennent de perdre durant le séisme, etc. Leurs paroles énoncent un certain point de vue sur un événement donné ou sur leur action. Et cette diversité même des

8) Ce sentiment du spectateur provient du mouvement de la caméra ; il s'agit de l'insertion de documentaire dans la fiction et de la construction du regard subjectif d'un personnage, dont nous parlerons plus tard.

points de vue constitue le thème principal de ce film.

Dans le film *«Au travers des oliviers»*, il s'agit d'un renforcement de la croyance du spectateur sur les événements divers qui ont lieu pendant le tournage de son film précédent *«Et la vie continue»*, la rencontre imprévue avec les points de vues différentes des autres. Il est nécessaire d'observer en détails le début du film, parce qu'il en explique bien les principaux caractères :

1. Un personnage, le réalisateur fictif, nous parle directement (à nous spectateur-caméra) : *“Je suis Mohamad A. Keshavarz, l'acteur qui joue le rôle du réalisateur. Les autres acteurs ont été recrutés sur place.”*
2. Et de l'arrière-plan une dame s'approche de lui et dit : *“les filles ont faim, elles ont encore du chemin à faire. Peut-on accélérer ?”* Après avoir fini de parler, elle court vers les filles.
3. De nouveau le premier personnage s'adresse à nous : *“nous sommes dans une école reconstruite pour choisir une jeune actrice.”* Et, en compagnie de la dame, il commence à interroger des jeunes filles, en leur demandant leur nom et leur adresse, et aussi en jugeant leur figure et leur attitude.
4. Pendant ce recrutement, une fille intervient en disant : *“Et vous montrerez le film où ? Vous nous filmez.. Et puis quelle importance ! Vous ne le montrerez pas.”*
5. Il répond : *“Tu veux dire à la télé ? oui. Tu as raison, Mais c'est une raison pour ne pas filmer ?”*
6. La fille pose une nouvelle question : *“Mais vous n'allez pas nous le montrer, à nous ? Votre dernier film est passé sur la 2e chaîne... et on la reçoit pas ici ! A quoi bon ?”*

7. Il répond : “*Alors selon vous, on filme ou pas ?*”
8. Les filles qui se trouvent autour d’eux répondent : “*On filme ! on filme !*”
9. La première fille dit de nouveau : “*Mais il faut le montrer !*”
10. Les filles répètent : “*Oui, il faut le montrer !*”
11. A la fin de l’entretien avec la première fille, le réalisateur demande de nouveau : “*C’est quoi ton nom déjà ?*”
12. La fille répond : “*Tahereh*”
13. Il questionne de nouveau : “*Tahereh comment ? Poursadeghi, Mme Shiva, notez aussi son nom.*” Et puis il continue à recruter. Et après avec une musique, on voit le générique.....

Ainsi, ce film commence en nous montrant d’abord un narrateur explicite, le réalisateur fictif, qui parle du sujet du film et de son rôle, regardant directement vers la caméra : “*Je suis Mohamad A. Keshavarz, l’acteur qui joue le rôle du réalisateur. Les autres acteurs ont été recrutés sur place.*” Autrement dit, le réalisateur fictif dit que le narrateur c’est lui-même, et que le film relate les événements qui ont lieu pendant le tournage d’un film. Et il nous montre l’opération de recrutement. Mais en ce moment là, une jeune fille lui demande la raison pour laquelle il fait un film, en y intervenant, (“*Et vous montrerez le film où ? Vous nous filmez. Et puis quelle importance ! Vous ne le montrerez pas.*”), autrement dit, pour qui on fait un film ?

Ce film est sur la rencontre imprévue avec les points de vues différentes des autres pendant le tournage. Soulignons aussi les dialogues entre l’assistance et l’instituteur qui a joué un rôle de l’instituteur dans 〈Où est la maison de mon ami ?〉, la discussion de

l'héroïne avec l'assistance à propos du costume qu'exige son rôle, les dialogues entre le réalisateur et Hossein, à propos de ceux qui ont de l'argent et ceux qui n'en ont pas, etc. Tous ces dialogues divers n'ont pas pour fonction de conduire le récit dans une certaine direction (on ne voit plus l'instituteur dans ce film ; malgré sa demande, on ne sait pas si l'héroïne, Tahereh, prend la robe en question ou pas), mais sont là uniquement comme une certaine position sur un fait. C. Tesson dit que le sujet de ce film est "l'intérêt que chacun tire individuellement d'une expérience de cinéma, pas forcément compatible avec celui de l'autre",⁹⁾ par exemple, ceux du réalisateur pour son film, de l'instituteur pour sa raison de l'économie, et de Hossein pour le désir suprême de l'autre (épouser Tahereh), etc. Chacun a sa propre intérêt pour le cinéma. Ainsi Kiarostami nous demande le sens de 'coopération' comme le réalisateur fictif le fait aux enfants dans ce film. Ils'agit de la relation entre soi et autrui, comme nous l'avons vu plus haut. Mais nous soulignons encore que Kiarostami ne nous parle plus d'une attitude monologique ou l'indifférence de l'homme à travers de ses personnages, au contraire, il nous affronte leur propre intérêt divers ou leur propre position. Autrement dit Kiarostami nous montre la différence des êtres humains, en même temps qu'il accepte la subjectivité des êtres humains.

〈Le goût de la cerise〉 est un film sur un homme qui veut se suicider et cherche une personne qui va sceller son tombeau. Au cours de sa quête, il rencontre une série de personnages, dont un soldat, un gardien, un étudiant en théologie et un gardien du musée,

9) Charles Tesson, *Où est la maison de mon mari ?*, in «Cahiers du cinéma», n°488, février 1995, p.48.

etc. Et il dialogue avec eux, en demandant une aide pour l'enterrement. Pourtant ces dialogues n'ont pas pour fonction de donner une direction au récit, par exemple, pour déterminer par qui l'homme sera aidé pour l'enterrement. Mais les paroles de chacun deviennent un certain point de vue ou bien une position idéologique sur le suicide dans la société iranienne ; c'est, par exemple, la position du vieux, et la théorie de la religion. Et dans ces dialogues, il y a des interactions de différents points de vues ouverts.

2.2. L' instance narratrice

2.2.1. Un regard subjectif d'un personnage

Le film <Et la vie continue> présente la plupart du temps le regard d'un personnage qui est le réalisateur fictif ; pendant son trajet jusqu'à la scène de la rencontre avec Monsieur Ruhi, qui a joué le rôle du vieux dans <Où est la maison de mon ami ?>, la caméra l'accompagne toujours, située à son côté de la façon la plus proche possible, que ce soit dans une voiture ou dans la rue. Mais à partir de cette rencontre, la caméra le quitte avec une musique extradiégétique(par exemple au cours de la scène où son fils dialogue avec une femme, il est ailleurs, à un endroit d'où il ne peut pas les voir). Malgré tout, cette séparation de la caméra d'avec le réalisateur fictif n'empêche que le film traduit un regard subjectif, parce que cette scène du dialogue est la seule scène d'où le personnage du réalisateur fictif est absent, que ce regard subjectif du personnage est fortement appuyé jusqu'au milieu du film, et que tout au long du reste du film, la caméra est toujours située à son côté.

Ainsi, dans ce film, le mouvement de la caméra, qui est constitué

la plupart du temps par des raccords (par exemple champ-contrechamp), construit le regard subjectif du personnage. Dans ce cas, nous (les spectateurs), nous nous identifions à lui, nous avons le même regard que lui. Parce que nous ne voyons que ce qu'il voit, autrement dit, nous sommes celui qui est assis à côté de lui dans sa voiture, ou bien celui qui l'accompagne sur la route. Et contrairement à la relation habituelle entre le savoir du spectateur et celui du héros sur un événement, nous ne connaissons que la même chose que lui, et parfois moins que lui. Parce que nous ne savons pas exactement qui est un personnage qu'il rencontre au moment de la rencontre. Nous ne pouvons le déterminer qu'au cours de leur dialogue, par exemple lors de la scène du dialogue avec M. Ruhi.

Mais ce qui compte, c'est que le personnage du réalisateur, ainsi que son fils, tout comme nous, n'a aucune connaissance préalable sur les événements à venir, ni sur les autres personnages qu'il va rencontrer. En effet, Kiarostami fait coïncider notre point de vue avec celui d'un personnage fictif, au niveau de la vision ainsi bien qu'au niveau de la cognition. Cela veut dire qu'il n'y a pas de 'grand imagier', omniprésent et omniscient qui regarde les personnages dehors comme dans *«Où est la maison de mon ami ?»*. Dans *«Et la vie continue»*, il n'y a que des personnages qui dialoguent avec nous sur un fait. Autrement dit, nous allons rencontrer les gens qui ont perdus leur famille et leur maison à cause du séisme, et dialoguer avec eux, en accompagnant le réalisateur fictif et son fils comme *«Close up»*.

Le film, *«le goût de la cerise»* est construit de façon similaire au film *«Et la vie continue»*.

Ce film commence en nous montrant le visage d'un personnage assis au volant d'une voiture, en légère contre-plongée. Ce personnage regarde attentivement dehors à travers la vitre de sa voiture, tout en roulant. Un homme s'approche de sa voiture, en disant : "*Tu veux des ouvriers ?*" Et le conducteur répond : "*Non*". Il continue de rouler, en regardant dehors. D'autres ouvriers s'approchent encore de lui, en disant : "*Tu veux des ouvriers ?*", "*Combien d'ouvriers ?*". Mais sans répondre, il continue de rouler.... Ainsi, en roulant, il regarde toujours dehors, par exemple, la route, les enfants qui jouent, une personne qui téléphone dans une cabine, et enfin une personne qui ramasse des sacs en plastique, à laquelle le héros propose : "*Tu ferais quelque chose si je te le demandais ?*". Elle répond : "*Quoi ?*". Le héros dit : "*Un travail bien payé*". Cette personne répond : "*Non, je ne sais pas faire... Je ramasse des sacs en plastique et je les vends*". Brusquement, on voit le générique tout en entendant les bruits de la voiture. Et après nous voyons de nouveau le héros qui roule dans sa voiture. Il s'arrête. Et on voit un soldat qui veut aller à la caserne, à qui il propose de monter. Le soldat monte, et ils se mettent à dialoguer.

Au début de ce film, la caméra suit toujours le héros qui cherche quelqu'un, mais pas ouvrier, située à ses côtés ou derrière lui comme si le regard de la caméra l'accompagnait dans sa voiture. Mais il est vrai que la caméra le quitte pendant les dialogues entre le héros et les autres personnages. Mais ce n'est pas pour nous montrer, à nous spectateurs, quelque chose que le héros ne voit pas, ou qu'il ne sait pas sur un fait, mais pour nous faire nous concentrer sur leurs dialogues, dont nous parlons plus tard. C'est le cas pour les dialogues

entre le héros et un soldat, ceux entre lui et un séminariste, et ceux entre lui et un vieux gardien de musée. Ainsi nous dialoguons avec eux sur le suicide ou la vie, en l'accompagnant.

2.2.2. Deux narrateurs participés

Le film *«Au travers des oliviers»* aussi ne comporte pas de 'grand imagier' qui serait déjà sorti de l'histoire, et qui regarderait les personnages. Comme on l'a déjà vu, ce film est constitué comme montré par un narrateur, le réalisateur fictif, qui est lui-même à l'intérieur à ce film. Mais ce qui est curieux, c'est la première séquence après le générique, où nous regardons la route et la nature à travers la vitrine de la voiture, en entendant les paroles qui sont censées provenir d'une radio comme dans *«Et la vie continue»* et après nous voyons un homme qui court sur la route et monte dans la voiture. Jusqu'à ce moment nous ne savons pas qui est le conducteur de la voiture ni qui est l'homme qui y monte. Nous supposons seulement que le conducteur est le réalisateur fictif, parce que nous savons déjà que, au début, le narrateur est le réalisateur fictif, et aussi qu'il est présent à l'intérieur du film, et donc il ne peut pas raconter ou montrer une scène s'il ne se situe pas à une place d'où il la voit ; dans le cas où il ne se situerait pas à une telle place, il devrait déjà avoir entendu raconté par quelqu'un d'autre ce que nous voyons, mais cette séquence se situe au tout début du film après le générique.

Mais un dialogue se déroule entre une femme et l'homme qui vient de monter et donc nous devons nous concentrer sur les dialogues pour saisir qui est qui, et quel est le contenu du dialogue. C'est ainsi que Kiarostami nous oblige à nous concentrer sur les paroles autant

que sur les images, comme nous l'avons déjà dit plus haut. Et pendant ce dialogue, nous apprenons que le conducteur est la recruteuse, et que l'homme est l'instituteur qui a joué le rôle de l'instituteur dans 〈Où est la maison de mon ami ?〉. C'est donc qu'il y a un autre narrateur ou un autre montreur ; c'est la recruteuse, la dame qui, elle aussi, est montrée au début du film. C'est ainsi que ce film est construit avec deux narrateurs, qui sont tous les deux des personnages du film. Et ils parlent de tel ou tel sujet avec les autres personnages, mais les questions soulevées par ces dialogues ne sont pas résolues.¹⁰⁾ En effet, les films de Kiarostami sont des films sur la rencontre avec les autres ; les gens qui ont perdus leur famille et leur maison à cause de séisme dans 〈Et la vie continue〉, les acteurs amateurs dans 〈Au travers des oliviers〉, et un soldat, un séminariste, un vieux dans 〈Le goût de la cerise〉. Et là Kiarostami n'est qu'un rôle de guide qui nous conduit à cet endroit, pour se dialoguer tout ensemble(y compris Kiarostami).

2.2.3. Le dominance des paroles.

Kiarostami nous fait nous concentrer plus sur les dialogues que sur

10) Nous avons parlé, à la partie d'une attitude monologique, d'une certaine correspondance entre la focalisation interne et la polyphonie, même si elles sont situés aux niveau différents, contrairement aux films de Kiarostami. Mais nous soulignons qu'il ne faut pas le généraliser, parce que cette focalisation interne est utilisé en générale dans un film-enquête, comme le dit Jost. François Jost, *L'œil-caméra, entre film et roman*, Paris : PUL, 1987, p.82. Tout le film-enquête n'est pas polyphonique, par exemple 〈Citizen Kane〉 de O. Welles. Et tout le film en focalisation interne ne signifie non plus polyphonique, par exemple, 〈Rachomon〉 de K. Akira, où la mort d'un samouraï est tour à tour raconté par un brigand, la femme du samouraï, l'âme du mort et bûcheron. Mais à la fin de ce film, nous apercevons la voix unique de Kurosawa Akira ; l'homme est égoïste.

les images, en utilisant de tels ou tels moyens cinématographiques, tels que, par exemple, plan ensemble et hors cadre, son etc. notamment dans *«Et la vie continue»* et *«Le goût de la cerise»*. Nous allons prendre ces exemples dans *«Et la vie continue»* ; il s'agit d'abord de la scène où le héros et son fils rencontre M. Rhui. Au cours de cette scène, ils dialoguent avec le vieux M. Rhui pendant le trajet vers sa maison. Mais cette scène est construite uniquement en plan ensemble. En général, le plan ensemble est utilisé pour montrer le milieu ou une situation, pas pour les dialogues, (parce que, en réalité, on ne peut pas les entendre facilement à cause de la distance). De plus dans cette scène du déplacement, on ne voit presque, pendant 4 minutes, que le mouvement même de la voiture et la nature. Dans ce cas, on se concentre plus sur les paroles que sur le mouvement des images, comme dit R. Bresson "Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser. L'oreille va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors".¹¹⁾ Et de plus le dialogue commence à partir de plan ensemble où nous ne savons pas qui sont les personnages, ni qui parle à qui. Et donc nous sommes obligés de les écouter attentivement pour saisir le contenu des paroles, en nous concentrant sur les voix elles-mêmes afin de percevoir à qui elles appartiennent. En effet, dans cette séquence, nous ne voyons pas les images, mais nous entendons les paroles.

Cette méthode est répétée trois fois dans *«Le goût de la cerise»* ; les dialogues entre le héros et un soldat, ceux entre lui et un séminariste et ceux entre lui et un vieux gardien de musée. Et encore

11) Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Paris : Gallimard, Coll. Folio, 2002, pp.62-63.

Kiarostami nous sollicite l'oreille, en nous faisant écouter des bruits, des voix off en état de hors-cadre ou bien hors-champ, par exemple dans *«Et la vie continue»* les paroles d'une radio, les bruits d'une ambulance, des voitures, les paroles des gens qui travaillent pour la reconstruction après le séisme, etc. Mais il ne s'agit pas simplement d'un effet de vraisemblance, renforçant le réalisme. Ces bruits ou ces paroles hors cadre nous font d'abord construire l'image mentale de la scène associée. Mais lorsque nous ne pouvons pas vérifier le bien fondé de notre imagination, nous nous concentrons sur les sources qui ne sont pas présentées à l'image, ou bien sur les dialogues, en nous demandant : quel est ce bruit ? ou de quoi parlent-ils ?.¹²⁾ Par exemple, après l'arrivée dans sa maison, le réalisateur reste chez M. Rhuï à regarder la nature et les gens ; à ce moment-là, on entend des paroles de gens inconnus, hors-champ, dont le contenu n'est pas évident ni pour le personnage ni pour le spectateur ; il faut donc que nous nous concentrons tout comme lui.

3. Le mélange de fiction et de documentaire¹³⁾

Comme nous avons déjà souligné dans l'introduction de cette

12) *Ibid*, p.63. "L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient. Utiliser ces impatiences. Puissance du cinématographe qui s'adresse à deux sens de façon réglable."

13) Il existe beaucoup de cinéaste qui fait un film en mélangeant fiction et documentaire et en travaillant les acteurs amateurs, en faisant de la fiction sur du vécu ; par exemple Rosellini, Jean Roche, Godard et les cinéastes de Nouvelle Vague. Même si cette question nous pose des problèmes, nous aimerions laisser cette question dans une étude ultérieure. Nous nous limitent ici seulement d'observer les caractères des films de Kiarostami en évoquant cette question.

recherche, nous n'avons pas l'intention de traiter ici le problème de la distinction entre fiction et documentaire ni de trancher la question de savoir si tel ou tel film appartient au genre de la fiction ou bien à celui du documentaire. Ce qui nous intéresse, c'est pourquoi Kiarostami fait un film en utilisant telle ou telle méthode, par exemple en mélangeant fiction et documentaire, autrement dit, reconstitution et prise sur le vif. Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'examiner d'abord cet aspect : Comment Kiarostami traite-t-il ses films ? Ou bien pourquoi en arrive-t-on souvent à se demander si le film concerne fiction ou documentaire ?

Dans *Close up*, Kiarostami nous force d'abord à une lecture documentarisante,¹⁴⁾ en construisant un énonciateur présumé réel (le réalisateur-Kiarostami-enquêteur) et en utilisant tel ou tel style documentarisant (caméra cachée, adresse à la caméra, grain de la pellicule et lumière insuffisante dans la scène du procès, etc), en nous montrant les vécus authentiques. En effet, le film *Close up* nous donne l'impression de constituer un documentaire sur un événement réel, comme si le cinéaste iranien nous disait que les témoignages des victimes, les paroles de Sabzian et ceux de tous les personnes qu'il rencontre en enquêtant étaient authentiques.¹⁵⁾ Mais

14) Roger Odin, en précisant les difficultés pour s'approcher du problème des relations entre le film de fiction et celui de documentation avec la notion de référence à la réalité, propose d'analyser une lecture documentarisante, que le film suggère en utilisant différentes méthodes, d'abord, relatives à la construction du film (suggestion d'un énonciateur présumé réel), et ensuite stylistique (images floues, et bougés, panoramiques hésitants, coups de zoom, grain de la pellicule, timbre spécifique du son direct, adresse au caméraman, etc.). Roger Odin, « Film documentaire/Lecture documentarisante », *Cinémas et réalités*, Paris : Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1984, pp.263-278. MINAH Jeong, *Across Borders of Documentary and Fiction : Iranian Documentary Film Close-Up*. Cineforum, Université de Dong-Guk, Vol.8, 2007, pp.243-258.

en revanche, semble-t-il, le cinéaste iranien nous dit aussi que le film n'est pas tout à fait un documentaire, en montrant quelques scènes reconstituées dans le procès.¹⁵⁾

Et il en est de même dans *«Et la vie continue»* ainsi qu'au début de *«Le goût de la cerise»*, mais cela concerne cette fois-ci, l'insertion de documentaire dans la fiction, par prise sur le vif au moment du tournage. Le début de *«Et la vie continue»* nous montre d'abord deux personnages fictifs, le réalisateur et son fils, s'installant donc dans la fiction. Mais pendant le déroulement de ce film, il nous donne aussi l'impression que ce que l'on voit, c'est un événement qui se déroule réellement, sans intention définie ni sans aucune intervention du réalisateur ; c'est le cas, par exemple, au moment de la prise de vue de l'endroit du séisme, de la route, des paysages, des diverses personnes qui reconstruisent les endroits détruits par le séisme, et des divers passagers etc. En revanche, lors de la scène dans la maison de M. Rhui (lorsque celui-ci demande, hors champ, le bol, et que une voix qui est censée être celle du vrai Kiarostami - en son off - intervient en demandant pourquoi le bol n'a pas été posé à sa place. Et cette demande introduit une scène de passage d'assistance pour remettre le bol au vieil homme), le cinéaste iranien rompt l'impression de prise sur le vif produite par ce film, en soulignant l'aspect de reconstitution, comme s'il nous disait que c'est

15) Comme nous avons vu, si on peut croire le propos de M. Makhmalbaf sur *«Close up»*, ce film est entièrement reconstitué sauf la scène du procès.

16) Charles Tesson écrit ; ' il y a deux films en un. Le premier d'aspect documentaire consiste en la retransmission du procès, filmé à deux caméras(...) Le second d'aspect plus posé et soigné (piqué de l'image, mise en scène) consiste en quelques scènes reconstituées après coup, remarquablement choisies et insérées dans la construction d'ensemble ' , Charles Tesson, *Body double, close-up*, in *«Cahiers du cinéma»*, n°450, décembre, 1991, pp.12-15.

un film de fiction, que ce n'est pas documentaire.¹⁷⁾

De même dans *«Au travers des oliviers»*, lorsque l'on voit une jeune fille - Taherheh - demander au réalisateur fictif, pourquoi faire un film (puisqu'elles ne peuvent pas le regarder à la télé), on se demande aussi si elle en parle par elle-même, en intervenant à l'improviste au moment du casting, ou bien si ses paroles sont déjà écrites dans le scénario. Autrement dit, nous nous demandons si ce sont des scènes prises sur le vif au moment du tournage, ou bien des scènes entièrement reconstituées. Et de plus ce film est renforcé par la construction en abîme elle-même. C'est ainsi que les films de Kiarostami nous font nous demander, sans cesse, si ce sont des fictions ou des documentaire. Autrement dit, Kiarostami renforce toujours l'effet documentaire dans ses films, et en même temps dit encore 'ce film est une fiction'.

Et donc nous nous demandons pourquoi Kiarostami fait un film en mélangeant le style documentaire et celui de fiction, et pourquoi il souligne la fictivité du film, en même temps en nous conduisant à une lecture documentaristante. De toute même, il est vrai que cette mélange de fiction et documentaire produit un effet documentaristante qui permet au spectateur de participer aux dialogues des personnages au moment où ils ont lieu, en faisant croire au spectateur que les paroles des personnages leur appartiennent à eux-mêmes. Mais est-ce simplement pour mieux manipuler le spectateur en construisant dans le film un pôle documentaire et un pôle fiction ?

17) Dans un entretiens, Kiarostami explique cette scène. Q : *comment se fait-il que l'on entrevoit déjà madame Shiva, ou du moins une scripte, dans «Et la vie continue», lorsque Monsieur Rubi cherche un bol pour donner à boire à Puya ?*
R : *..... J'ai alors eu l'idée de montrer également au spectateur qu'on est en train de faire un film..*

Dans un documentaire *«Vérités et songes»*(1994) réalisé par Jean-Pierre Limosin, Kiarostam dit ; “Que ça soit du documentaire ou de la fiction, le tout est un grand mensonge que nous racontons. Notre art consiste à le dire de sorte qu’on le croit. Qu’une partie soit documentaire ou une autre reconstituée, c’est notre méthode de travail, elle ne regarde pas le public. Le plus important est que nous alignons une série de mensonges pour arriver à une vérité plus grande. Des mensonge pas réels mais vrai en quelques sortes, ça c’est important.”¹⁸⁾ Ce qui nous intéresse dans ce propos, c’est que Kiarostami lui-même croit ce qu’il fait, même s’il le reconstitue. Autrement dit, chez lui, les scènes reconstituées sont équivalentes à celles prises sur le vif, du point de vue de leur vérité.¹⁹⁾ Cela veut dire que Kiarostami croit que par exemple dans *«Close up»*, les paroles de Sabzian, ainsi que celles des victimes, qui sont censées être prises sur le vif, sont équivalentes aux scènes reconstituées qui sont insérées dans le procès.

En effet, tout ce que Kiarostami nous montre dans ses films, que ce soit reconstitué, ou pris sur le vif, est quelque chose à quoi il croit ; autrement dit, chez Kiarostami, il n’existe aucune frontière entre la fiction et le documentaire, la reconstitution et la prise sur le vif ; ce sont toutes les deux à la fois mensonge et vérité (dans la mesure où il y croit). Et donc il nous montre les événements du film de façon la plus documentarisante possible, en faisant croire au

18) Youssef Ishaghpour, *Kiarostami, le réel, face et pile*, Paris : Éditions Farrago, 2001.

19) Nous nous demandons la question suivante : Quelle est la différence entre la prise sur vif et la reconstitution ? Lorsqu’on film les même gens (réellement vécu) qui parle même chose, même pensée, aux moments différents sur un événement vécu.

spectateur que les paroles des personnages leur appartiennent à eux-mêmes. Parce que lui aussi le croit.

4. Conclusion

Nous avons abordé le caractère polyphonique des films de Abbas Kiarostami, *Close up*, *Et la vie continue*, *Au travers des oliviers* et *Le goût de la cerise*, et avons en même temps essayé de concrétiser le point de vue sur le cinéma que nous voulions adopté, à savoir la polyphonie. La notion de polyphonie dont parle Bakhtine est l'idée de la pluralité des sujets, qui, chacun, acceptent l'autre comme un sujet, mais c'est en même temps un trait fondamental de l'homme : l'homme est naturellement polyphonique dans la mesure où il ne cesse de se modifier. A partir de cette idée, on peut s'introduire dans les recoins les plus secrets de l'être humain et avant tout dans la conscience humaine et dans la sphère dialogique de son être, qui n'offrent aucune prise artistique si on se place d'un point de vue monologique.

Kiarostami lui fait du cinéma avec cette même idée. Il dialogue sans cesse avec les points de vues différents des autres, en rencontrant réellement les autres, aussi bien pendant l'écriture du scénario que pendant le tournage du film. En effet, Kiarostami nous montre bien que le cinéma est naturellement polyphonique dans la mesure où beaucoup de personnes participent à faire un film et où chacune d'elles a l'occasion d'avoir sa voix propre.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.
- BRESSON Robert. *Notes sur le Cinématographe*. Paris : Gallimard, Coll. Folio, 2002.
- CASETTI Francesco. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Armand Colin, 2005.
- CHAN-HYUNG Park. *A study on characteristics of the narrative structure of Abbas Kiarostami's <Road III>*. Mémoire de maîtrise de Kyung-Sung, 2000.
- D'ALLONE Rabrice Revault. *Pour le cinéma moderne*. Paris : Yellow now, 1994.
- GOUDET Stéphan. *Le goût de la cerise*, in «L'avant-scène» . n°471, avril, 1998.
- _____. *L'intervention chez Abbas Kiarostami*. Mémoire de D.E.A de Paris III, 1995.
- ISHAGHPOUR Youssef. *Kiarostami, le réel, face et pile*. Paris : Éditions Farrago, 2001.
- JOST François. *L'œil-caméra, entre film et roman*. Paris : PUL, 1987.
- LYOTARD Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, 1979.
- MINAH Jeong. *Across Borders of Documentary and Fiction : Iranian Documentary Film Close-Up*. Cineforum, Université de Dong-Guk, Vol,8, 2007.
- MI-RA Kang. *A Study on the Film Aesthetics of Iranian Movies with a focus on the movies by Abbas Kiarostami*. Mémoire de

maîtrise de Han-Yang, 2007.

ODIN Roger. «Film documentaire/Lecture documentarisante». *Cinéma et réalités*. Paris : Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1984.

ROTH Laurent(sous la dir.). *Abbas Kiarostami : textes et entretiens, filmographie complète*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2008.

TESSON Charles. *Body double, close-up*. in «Cahiers du cinéma» . n°450, décembre, 1991.

_____. Où est la maison de mon mari ?. in «Cahiers du cinéma» . n°488, février 1995.

〈국문요약〉

압바스 키아로스타미 영화에서의
다성성(polyphonie)

- 〈그리고 삶은 계속된다〉, 〈올리브 나무 사이로〉,
〈체리 향기〉 -

김길훈·김건·홍영주

1969년 이란의 청소년 지능개발센터의 제안으로 어린이 교육을 위한 영화를 만들면서 시작된 압바스 키아로스타미의 영화 인생은 1990년 〈클로즈업〉을 연출하면서 미학적인 면에서나 영화 작업 방식에서 일대 전환기를 맞이한다. 감독 스스로 자신의 작품들 중 ‘가장 애착이 가는 작품’ 혹은 ‘지금까지도 (감독의 위치에서가 아닌) 관객의 입장에서 극장에서 볼 수 있는 유일한 영화’라고 밝히고 있듯이 〈클로즈업〉은 그 자신에게 결정적인 의미를 지니는데, 아마도 그 이유는 영화 속에 등장하는 한 남자, 즉 이란의 실제 영화감독인 모호젠 마흐말바프로 사칭하면서 사기행각을 했다는 이유로 고소당하고 재판을 받게 되는 ‘사브지안’이라는 인물 때문일 것이다. 결국 이 영화는 그 인물에 관한, 아니 보다 정확하게 표현한다면 그 인물의 말과 의식에 대한 ‘클로즈업’이다.

이처럼 타인의 삶, 세계관, 의식에 대한 압바스 키아로스타미의 탐구는 그 작품이후에도 지속적으로 나타나는데, 특히 본 연구는 그 이후 〈그리고 삶은 계속된다〉, 〈올리브 나무 사이로〉, 〈체리 향기〉를 중심으로 동일한 문제의식의 다양한 변이들을 살펴보면서 각각의 작품들의 심연에서 공통적으로 내재하고 있는 미학적 특징인 다성성을 천착하고자 한다.

예컨대, 〈그리고 삶은 계속된다〉에서 지진으로 인해 집과 가정을 잃어버린 사람들, 〈올리브 나무 사이로〉에서 호세인, 〈체리 향기〉에서 자살하고자 하는 주인공이 만나는 다양한 사람들 등은 앞서 언급된 ‘사브리안’, 즉 감독이 가진 동일한 문제의식에 대한 다양한 변이들일 것이다. 그들은 우리가 흔히 영화 속에서 만나는 캐릭터인 픽션화된 인간의 유형이 아니라, 실제적 삶을 영위하는 의식을 가진 존재인 것이다. 따라서 본 논문은 각각의 작품들에서 나타나는 실제 인물들의 대화방식과 이야기 구조, 픽션과 다큐멘터리 방식의 뒤섞임 등이 키아로스타미 영화에서 다성성이라는 이름으로 어떻게 드러나고 이해되는지 검토하고자 한다. 즉 영화텍스트의 다성성에 기반을 둔 자유로운 주체의 형성과 내적 이야기 구조를 통한 다성성을 심도 있게 논의하고자 한다.

주 제 어 : 키아로스타미(Kiarostami), 다성성(polyphonie), 그리고 삶은 계속된다(Et la vie continue), 올리브 나무 사이로(Au travers des oliviers), 체리 향기(Le goût de la cerise)

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

로베르 브레송의 영화미학 연구 : 〈돈〉(L'Argent)을 중심으로*

김 이 석
(동의대학교)

차례

- | | |
|-------------------------|--------------------------|
| 1. 서론 | 3.2. 악의 지배 혹은 수난 당하는 인간들 |
| 2. 각색의 문제 : 『위조쿠폰』과 〈돈〉 | 4. 악의 도구 |
| 2.1. 톨스토이의 『위조쿠폰』 | 4.1. 손의 모험 |
| 2.2. 브레송의 〈돈〉 | 4.2. 악의 매개체로서 돈 |
| 2.3. 소설의 영화화 : 시각화 | 5. 결론을 대신하여 : 출구 없는 세상 |
| 3. 선과 악의 투쟁 | |
| 3.1. 브레송과 장세니즘 | |

1. 서론

1901년에 태어나 1999년에 세상을 떠난 로베르 브레송 Robert Bresson 은 1943년 〈죄악의 천사들 *Les Anges du péché*〉로 장편영화감독으로 데뷔하여 1983년 〈돈 *L'Argent*〉에 이르기까지 총 열 세 편의 장편영화를 연출하였다. 이차대전 직후부터 누벨바그 시대를 통과하여 1980년대까지 활동하면서 숭한 걸작을 내놓은 로베르 브레송은 감독 스스로 영화를 ‘만 들고 느끼는 새로운 방법 *façon neuve d'écrire donc de sentir*’이라고 칭

* 이 논문은 2012학년도 동의대학교 교내연구비에 의해 연구되었음(과제번호 2012AA207)

한 '시네마토그래프Cinématographe'라는 독자적인 영화세계를 구축함으로써, 영화의 예술적 지위가 아직 의문시되던 시대에 "영화가 시나 회화, 음악 같은 고전적인 예술 영역과 동등한 예술적 영역임을 증명"¹⁾하였다. 또한 그는 이전까지 '문학적 스펙터클spectacle littéraire'에 머물렀던 프랑스 영화를 변화시키고, 1960년대 프랑스 누벨바그Nouvelle vague의 감독들이 등장할 수 있는 길을 개척한 감독이기도 하다.²⁾

브레송은 1940년대부터 1980년대까지 폭넓게 활동하였지만 그의 전성기는 1960년대라고 할 수 있다. <잔 다르크의 재판 *Le Procès de Jeanne d'Arc*> (1962), <당나귀 발타자르 *Au hasard Balthazar*>(1966), <무셰트 *Mouchette*>(1967), <온순한 여인 *Une femme douce*>(1969) 등 네 편의 영화가 1960년대에 발표되었으며, 여기에 1959년 작 <소매치기 *Pickpocket*>와 1971년 작 <몽상가의 나흘 밤 *Les Quatre nuits d'un rêveur*>을 포함시키면 1960년대 언저리에 총 6편의 영화가 집중되어 있음을 알 수 있다. 1970년 대 중반으로 접어들면서 브레송의 작업 속도는 현저히 떨어지는데, 이것은 창조적 영감의 고갈과 같은 감독 자신의 문제 때문이 아니라 영화 제작에 필요한 자금을 구하는데 어려움을 겪었기 때문이었다. 이 논문의 분석대상인 <돈 *L'Argent*>(1983)은 브레송의 마지막 영화로 <아마도 악마가 *Le Diable probablement*>(1977)가 발표된 이후 6년 만에 공개된 작품이다. 이 작품 역시 제작비를 구하지 못해 무산될 위기에 처했으나 다행히 프랑스 문화부의 재정적 도움에 힘입어 완성될 수 있었다.³⁾ 1983년 칸영화제 감독상 수상작이기도 한 <돈>은 러시아의 소설가 레프 톨스토이Lev Nikolayevich Tolstoy의 『위조쿠폰Fal'shivyi kupon』⁴⁾을 영화로 옮긴 것으로 만년의 브레송의 세계관과 완숙한 형식

1) Andreï Tarkovski, 『Robert Bresson』, Robert Bresson, Éloge, Mazzotta, 1997, 64쪽.

2) Michel Estève, Robert Bresson : La passion du cinématographe, Albatros, 1983, 10쪽.

3) René Prédal, L'Avant-scène cinéma, n° 408/409, janvier/février, 1992, 123쪽.

4) 이 책에 인용된 『위조 쿠폰』의 내용은 레프 톨스토이, 『무도회가 끝난 뒤』, 박은정 역, 응진썩크빅, 2010에 기초한 것임.

미를 확인할 수 있는 작품이다. 이 논문에서는 브레송의 영화와 톨스토이의 원작에 대한 비교를 통해 러시아 대문호의 작품이 브레송의 손을 거치면서 어떻게 영화적으로 재창조되었는지를 살펴볼 것이다. 톨스토이 소설의 주제는 선과 악의 투쟁이라고 말할 수 있는데, 이것은 브레송이 평생 동안 천착해 왔던 주제이기도 하다. 따라서 이 논문은 브레송이 톨스토이 원작의 주제를 어떻게 재해석하고 있는지를 살펴봄과 동시에 이 선과 악의 투쟁이라는 주제가 브레송의 마지막 영화 속에서 어떻게 표현되고 있는지를 그의 전작들과의 비교를 통해 살펴볼 것이다.

2. 각색의 문제 : 「위조쿠폰」과 〈돈〉

톨스토이의 작품 이전에도 브레송은 여러 차례 문학작품을 영화로 옮긴 바 있다. 1945년 작 〈블로뉴 숲의 여인들 *Les Dames du bois de Boulogne*〉은 드니 디드로Denis Diderot의 소설 『운명론자 자크 *Jacques le Fataliste*』를 부분적으로 발췌하여 각색한 작품이며, 1951년 작 〈시골 사제의 일기〉는 조르주 베르나노스Georges Bernanos의 동명소설을 영화로 옮긴 작품이다. 브레송의 1967년 영화 〈무셰트〉 역시 베르나노스의 소설 『무셰트의 새로운 이야기 *Nouvelle histoire de Mouchette*』를 각색한 작품이다. 또한 브레송은 러시아의 소설가 표도르 도스토예프스키Fyodor Mikhailovich Dostoevskii의 소설을 영화로 옮기기도 했다. 1969년 영화 〈은순한 여인 *Une femme douce*〉 도스토예프스키의 동명 소설을, 1971년 영화 〈몽상가의 나흘 밤〉은 그의 소설 『백야』를 영화로 옮긴 작품이다. 또한 1959년 영화 〈소매치기〉는 도스토예프스키의 『죄와 벌』에서 상당 부분 영감을 받은 작품이라고 할 수 있다. 여기에 아더 왕의 전설을 자유롭게 각색한 〈호수의 란스로트 *Lancelot du Lac*〉(1974)까지 포함시키면 브레송의 장편 영화 열 세 편 중 절반 이상이 원작이 있는

작품이다. 흥미로운 것은 이런 사실에도 불구하고 브레송이 영화사에서 가장 독창적인 영화 세계를 구축한 감독으로 평가받고 있다는 점이다.⁵⁾ 그것은 브레송이 소설의 언어와 (이런 표현이 가능하다면) 영화의 언어가 완전히 다른 것임을 이해한 감독이었기 때문이다. 브레송 이전까지 프랑스 영화계에서 문학작품의 각색은 “영화 이미지의 표현적 가치는 무시하고 원작의 스토리 구축에만 주력함으로써 각색영화를 문학작품의 전사(轉寫)로 전락”⁶⁾시키는 이른바 ‘삽화적 각색’에 머물렀다. 하지만 브레송에 이르러 문학작품의 영화적 각색은 새로운 단계에 들어선다. 그는 문학작품에서 특정한 소재나 사건을 빌리는데 머물지 않고, 시청각적 매체로서의 영화의 특징을 살려 원작을 재창조한다.⁷⁾ 예를 들어 〈시골사제의 일기〉의 경우, 원작에서 시각화하기 좋은 장면을 선택하는 당시의 관습과는 달리 브레송은 베르나노스의 원작에서 “영화로 ‘번역’하기 어려운 문학적 요소들의 등가적인 영화적 표현수단을 모색”하였다.⁸⁾ 특히 브레송은 사제의 일기를 내레이션과 텍스트를 동시에 보여주는 과격적인 방법을 선보임으로써 ‘읽는 영화’로서 각색 영화의 새로운 장을 개척함으로써 앙드레 바쟁 André Bazin으로부터 “영화에 의해 증식되어진 소설과 같은 것인, 새로운 미학적 창조물”⁹⁾이라는 찬사를 받았다. 또한 〈호수의 란스로트〉의 경우, 절대적 가치를 추구하던 고독한 인간이 몰락해가는 과정에 대한 묘사를 통해 오래된 켈트의 영웅담을 “삶의 비극성과 불가

5) 정성일은 브레송의 영화에 대해 열렬한 지지를 표했던 누벨마그 세대의 감독들이 브레송보다는 장 르누아르 Jean Renoir를 자신들의 스승으로 여겼던 이유는 브레송의 영화가 ‘베끼거나 추종할 수 없는’ 종류의 것이었기 때문이라고 그의 미학적 독창성을 설명하고 있다. 정성일, 『브레송, 혹은 불가능한 계보학』, 『로베르 브레송』, 시네마테크 부산, 2003, 100-101쪽을 참조할 것.

6) 박지희, 『문학텍스트의 영화적 변형에 관한 연구 : 플로베르의 『마담보바리』와 세 편의 영화를 중심으로』, 박사학위논문, 2004, 43쪽.

7) 브레송은 “시네마토그래프(영화)란 움직이는 이미지와 소리로 이루어진 글쓰기”(18쪽)며, 시청각적 이미지들의 가치는 작품 속에서 그들의 “위치와 관계”(22쪽)에 의해 발생한다고 말한다. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, 1975.

8) 박지희, 위의 글, 45쪽.

9) André Bazin, 『영화란 무엇인가』, 박상규 역, 시각과 언어, 1998, 170쪽.

능한 사랑의 우화에 대한 사색¹⁰⁾으로 변모시킴으로써 시대극의 새로운 형태를 제시하였다. 〈소매치기〉는 도스토예프스키의 작품에서 얻은 모티브를 브레송 자신이 깊은 영향을 받았던 장세니슴적 세계관과 미니멀리즘적인 연출 기법으로 표현한 작품이다.

2.1. 톨스토이의 「위조쿠폰」

「위조쿠폰」은 톨스토이가 만년에 발표한 작품으로, 1902년에 집필을 시작하여 1904년에 완성되어 그의 사후인 1910년에 발표된 중편 소설이다. 1880년대 중반부터 톨스토이는 「사람은 무엇으로 사는가*Chem lyudi zhivy*」, 「사람에게는 얼마만큼의 땅이 필요한가*Mnogo li cheloveku zemli nuzhno*」 등 일반인들을 위한 교훈적 문학의 보급에 힘쓰고 있었다. 또한 귀족 출신임에도 불구하고 손수 농사를 짓는가하면 사유재산을 부정하기까지 하면서 교회는 물론 자신의 가족과도 갈등을 빚었던 톨스토이는 결국 1901년 교회에 대한 적대적인 글을 썼다는 이유로 러시아정교회로부터 파문을 당하게 된다. 「위조쿠폰」은 자신의 지적 사색의 결과를 실천적 삶을 통해 구현하고자 했던 대문호의 만년의 지혜가 담긴 작품이라 할 수 있다.

2부로 구성된 이 소설은 1부에서는 전염병처럼 퍼져나가는 악(惡의) 확산을 2부는 선(善)을 통한 화해와 구원의 과정을 그리고 있다. 1부의 주된 내용은 십대 소년들이 만든 위조 쿠폰 한 장이 연쇄적으로 수많은 사람들을 악의 구렁텅이로 몰아넣는 과정이다. 김나지움 학생인 미차와 마힌은 부족한 용돈을 해결하기 위해 별 죄책감 없이 화폐처럼 통용되던 쿠폰을 위조한다. 이 위조쿠폰을 받은 액자 가게 주인은 뒤늦게 이 쿠폰이 가짜임을 알아차리고는 이것을 이반 미로노프라는 장작 장수에게 넘긴다. 위조 쿠폰을 사용하려다가 체포된 미로노프는 자신의 결백을 밝히

10) Michel Estève, 같은 책, 76쪽.

기 위해 액자 가게 주인을 고소하지만 오히려 무고죄를 뒤집어쓰게 된다. 이로 인해 세상을 불신하게 된 미로노프는 말(馬) 도둑질을 시작하는데, 절도 행각이 들통 나면서 분노한 농부들에게 집단 구타를 당해 사망하게 된다. 이 농부들 중에는 스토판 펠라게유시킨이란 인물이 있었는데, 그는 말을 잃어버리고 분노에 사로잡혀 있던 중 미로노프를 살해하게 된 것이다. 감옥에 갇혀 있는 동안 가족을 잃어버리게 되면서 세상에 대한 원한을 품게 된 스토판은 출소 후 연쇄살인을 저지르게 된다. 특별한 이유도 없이 살인을 저지르고 다니던 스토판은 마리아 세묘노브나라는 여인의 집에 들어가 일가족을 무참히 살해한다. 그런데 이 사건 이후 스토판에게 변화가 나타나기 시작한다. 마지막 순간까지 무저항으로 일관하며 스토판을 설득하려고 했던 마리아 세묘노브나의 태도 때문에 이 무시무시한 살인자가 양심의 가책을 느끼기 시작한 것이다. 그 밖에도 이 소설에는 장작 장수 미로노프에게 불리한 위증을 했던 액자 가게 마당지기 바실리, 개인의 입신양명에 더 관심이 많은 타락한 신부 미하일 베텐스키, 개혁적인 인물처럼 행세했지만 사소한 절도 사건을 계기로 농민들을 탄압하는 인물로 돌변해버리는 지주 표토르 니콜라예비치 등 수많은 인물들이 등장하는데, 이들은 모두 미차와 마힌이 만든 위조 쿠폰 한 장 때문에 악의 세계에 발을 들여놓게 된다는 공통점을 가지고 있다.

이처럼 소설의 1부가 작은 악의 씨앗이 나비효과처럼 개별자들뿐만 아니라 사회 전체를 오염시키고 삼켜버리는 과정을 묘사하고 있다면, 소설의 2부는 어떻게 이 악의 확산과 순환을 중단시키고 세상을 구할 방법을 찾게 되는지를 묘사하고 있다. 2부는 살인마 스토판의 자수로 시작된다. 이 연쇄살인범에게 선의 불씨를 던진 사람은 마리아 세묘노브나다. 마리아를 살해한 이후 계속해서 그녀의 환영에 사로잡혀 괴로워하던 스토판은 경찰을 찾아가 자신의 범죄를 고백한다. 수감 중 자살 기도를 하기도 했던 스토판은 동료 죄수를 통해 성경을 접하게 되고 자신의 죄를 진심으로 뉘우치게 된다. 스토판의 회심을 이끌어내는데 기여한 또 하나의 사람은 절름발이 재봉사다. 그는 마리아 세묘노브나의 희생적인 삶에 감

화를 받아 그녀의 정신을 자신의 삶에서 실천하려고 노력하는 인물이다. 필요 이상의 것을 소유하지 않아야 한다는 생각을 가지고 있던 그는 마을에서 부유한 농부의 땅을 분배하는 문제가 생겼을 때에 자신의 몫을 포기하는 대신 모든 사람이 각자 필요한 만큼의 땅을 가질 수 있게 하려고 노력한다. 이런 그의 생각은 느리지만 분명하게 사람들을 감화시켰다. 감옥에서 스투판에게 성경을 전해 준 인물이 바로 재봉사의 생각에 동조하였던 추예프였던 것이다. 1부에서 미차와 마힌의 위조 쿠폰이 악의 확산을 촉발시킨 도화선 역할을 했다면, 2부에서는 마리아 세묘노브나의 자기희생이 악의 증식을 막고 선이 세상에 퍼져나가도록 하는 기폭제 역할을 하게 된다. 마리아가 퍼뜨린 선의 씨앗은 스투판의 회심을 이끌어냈을 뿐만 아니라 타락한 사제 미하일, 위조 쿠폰을 제조했던 미차와 마힌, 그리고 마힌의 연인이었던 리자 등 수많은 사람들의 삶을 변화시키는 결실을 맺게 된다.

이 소설에서 마리아 세묘노브나는 무저항과 자기희생에 기초한 기독교적 박애주의를, 절름발이 재봉사는 토지공개념을 기반으로 한 정치경제학적 이념을 대변하는 인물로 만년의 톨스토이는 이 두 가지 사상에 사로잡혀 있었다. 「위조쿠폰」은 악의 무시무시한 위력에 대한 경고의 메시지와 더 나은 세상, 더 선한 인간에 대한 희망의 메시지가 공존하고 있는 작품이다.

2.2. 브레송의 〈돈〉

톨스토이의 원작, 그 중에서도 특히 1부는 돈, 사기, 악당들, 살인, 교도소 등 장르영화에서 흔히 볼 수 있는 소재들이 넘쳐나는 작품이다. 하지만 브레송은 이와 같은 ‘시네마cinéma’의 관습적인 요소들을 자신이 추구하는 ‘시네마토그래프’로 변모시킨다.¹¹⁾ 스투판 펠라게유시킨이 상징하

11) René Prédal, 같은 책, 123쪽.

는 절대악과 마리아 세묘노브나가 대표하는 절대선의 투쟁을 그린 원작은 1부에서는 악이 세계를 잠식해가는 과정을, 2부에서는 선이 악을 극복하는 과정을 그리고 있다. 브레송의 〈돈〉은 톨스토이의 원작에서 2부를 거의 배제하고 악의 확산을 다룬 1부를 중심으로 각색이 이루어졌다.¹²⁾ 그 결과 톨스토이의 원작이 선악의 세계가 양적인 균형을 이루는 가운데 선의 세계에 좀 더 무게가 실린 반면, 브레송의 〈돈〉은 원작보다 더 어둡고 비관적인 색채를 띠게 되었다.

톨스토이의 원작은 위조 쿠폰에서 시작된 악의 기운이 인간들 속으로 확산되는 과정을 그리고 있는 만큼 매우 다양한 인물들이 등장한다. 브레송은 살인마 스토판의 이야기를 중심으로 각색을 하면서 원작의 인물들을 상당수 삭제한다. 따라서 톨스토이의 원작이 도미노처럼 길게 펼쳐진 선형적 구조를 가지고 있다면, 브레송의 〈돈〉은 이봉 타르주라는 인물을 중심으로 한 구심적 구조에 더 가까운 서사 구조를 가지게 되었다.

브레송의 각색에서 가장 흥미로운 점은 주인공 이봉 타르주가 원작에서 장작 장수 미르노프와 살인마 스토판이 합쳐진 인물이라는 사실이다. 노베르와 마르시알이라는 두 십대 소년이 부족한 용돈을 해결하기 위해 위조지폐를 만들어 사진가게에 넘기고, 사진가게 주인은 이 위조지폐를 석유배달부인 이봉 타르주에게 넘긴다. 원작의 미르노프처럼 이봉 역시 위조지폐 제조범으로 몰리게 되고, 이로 인해 직장을 잃고 은행 강도 범 죄에 휘말리게 되면서 교도소에 수감되고 만다. 수감 생활 도중 아이를 병으로 잃고 아내마저 떠나버리자 이봉은 절망감에 사로잡혀 자살을 시도하지만 실패하고 만다. 출소 후 이봉은 스토판이 그랬던 것처럼 연쇄 살인을 저지르기 시작한다. 호텔 주인 부부를 살해하고 돈을 훔친 이봉은 우체국 앞에서 만난 회색 머리 여인을 따라간다. 여인은 자기 집 앞을

12) 르네 프레달은 브레송의 〈돈〉이 아주 짧은 순간에 원작의 2부의 내용을 끌어 모으고 있다고 말한다. 그는 〈돈〉의 주인공 이봉 타르주가 이봉이 과부에게 자신의 죄를 고백하는 장면과 영화의 마지막 장면에서 이봉의 자수 장면 등이 선의 회귀라는 주제를 드러낸다고 보았다. 브레송 역시 이봉의 자수 장면에서 속죄와 구원이 표현되고 있다고 말하고 있다. René Prédal, 같은 책, 124쪽.

서성거리는 이봉을 집으로 초대하고 그에게 식사와 잠자리를 제공한다. 하지만 이런 환대에도 불구하고 이봉은 여인과 그녀의 가족들을 도끼로 살해하고 만다. 홀로 카페에 앉아있던 이봉은 경찰관에게 자신의 범죄를 밝힌 뒤 사람들이 지켜보는 가운데 경찰에 의해 끌려 나간다.

브레송의 각색이 톨스토이의 원작에서 악의 지배를 받는 1부를 중심으로 전개된 까닭에 원작에서 큰 비중을 차지하고 있는 마리아 세묘노브나-〈돈〉에서는 회색 머리의 여인-의 비중은 영화 속에서는 상대적으로 줄어들게 된다. 원작에서 스토판은 두 번의 살인을 저지르면서도 아무런 죄책감을 느끼지 않았지만 마리아를 살해한 이후 양심의 가책을 느끼기 시작한다. 절대선을 상징하는 그녀는 원작소설에서 가족에게 뿐만 아니라 이웃 사람들에게도 늘 헌신적이었던 인물로 묘사되고 있다. 반면 브레송의 손을 거쳐 재탄생한 회색머리의 여인은 희생적이고 헌신적인 인물인긴 하지만 절대악을 굴복시킬 수 있을 정도로 강력한 선의 화신으로 묘사되고 있지는 않다. 또한 마리아 세묘노브나와 더불어 선한 의지의 실천자 중 한 사람이었던 절름발이 재봉사는 브레송의 영화에서는 완전히 삭제되었다. 브레송의 〈돈〉이 톨스토이의 원작에 비해 더 비판적인 색채를 띠게 된 것은 이처럼 선을 대표하는 인물들이 사라지거나 그 비중이 축소되었기 때문이다.

반면 원작에서 큰 비중을 차지하지 않았던 액자 가게의 마당지기 바실리-〈돈〉에서는 뤼시앙-는 영화에서 원작보다 더 비중 있는 인물로 다루어진다. 신분은 낮지만 영민한 청년이었던 바실리는 자기 주인을 위해 위증을 하고 나서는 세상이 가진 자들에게만 너그럽다는 사실을 깨닫고는 일할 의욕을 잃어버린 채 좀도둑질을 일삼다가 감옥에 갇힌다. 하지만 스토판의 도움으로 탈옥에 성공한 후 의적(義賊)이 되어 불공정한 세상에 맞서는 인물로 소설은 바실리를 묘사하고 있다. 영화 속에서 뤼시앙은 좀 더 반사회적인 인물로 묘사된다. 사진가게 종업원이었던 뤼시앙은 위증을 함으로써 주인에게 도움을 주지만 주인 몰래 돈을 빼돌리다가 해고된다. 하지만 주인집 금고 열쇠를 몰래 들고 나온 뤼시앙은 주인집

을 터는 것을 시작으로 본격적으로 도둑 행각을 벌이다가 체포되어 이봉과 같은 감옥에 수감된다. 탈옥에 성공한 뤼시앙은 바실리처럼 의적 행세를 하다가 법정에 서게 되는데 톨스토이가 바실리를 회심한 인물로 묘사하고 있는 반면 브레송은 뤼시앙을 정치적 급진주의자로 묘사하고 있다. 영화에서는 뤼시앙의 재판장면이 원작에 비해 더 자세하게 묘사되어 있는데, 여기서 뤼시앙은 자신이 훔친 돈이 “피 묻지 않은 돈”으로 “자신은 선량한 사람”이라고 주장한다. 그는 자신이 벌인 절도와 사기 행각에 대해서도 “절도가 이루어진 특별한 상황과 새로운 사상에 비추어 볼 때 자신을 정죄할 어떤 법도 없으며, 수감되면 다시 탈옥해서 같은 행동을 할 것”이라고 주장한다. 수감 중에도 그는 자신의 정당함을 계속 주장하다가 탈옥을 시도한다. 현 사회질서와 규칙을 인정하지 않는 뤼시앙의 태도는 〈아마도 악마가〉에 등장하는 발랑탱의 모습을 떠올리게 한다. 이 영화에서 발랑탱은 상습적인 마약 복용자에 교회의 헌금통을 훔치는 절도범이기도 하다. 그는 자신이 벌이는 일련의 행위들이 현 사회질서를 거부하는 몸짓이라며 정당화한다. 〈돈〉에서는 뤼시앙의 행위와 생각에 대한 브레송의 판단이 명확하게 드러나 있지 않지만, 〈아마도 악마가〉에서 발랑탱이라는 인물이 결국 몇 푼의 돈 때문에 친구 샤를을 살해하는 인물로 묘사되고 있다는 점을 감안할 때, 뤼시앙과 발랑탱이 대변하고 있는 정치적 급진주의에 대해 브레송이 부정적인 입장을 가지고 있음을 미루어 짐작할 수 있다.

2.3. 소설의 영화화

톨스토이의 원작은 세밀한 묘사나 화려한 수사보다는 사건 중심의 속도감 있는 서사 방식을 선택하고 있는데, 브레송의 〈돈〉의 서사 역시 원작 못지않게 빠르게 전개된다. 차이가 있다면 톨스토이는 빠른 전개 속에서도 사건들과 인물들을 긴밀한 인과관계로 연결시켜 놓은 반면, 브레송은 인과관계에 대한 설명마저도 생략해버리고 있다는 점이다. 예를 들

어 톨스토이의 원작은 스투판이 자신의 죄를 경찰관에게 털어놓기 전에 마리아 세묘노브나를 살해한 이후 줄곧 그녀의 환영에 시달리며 양심의 가책을 받는 장면을 상세하게 묘사하고 있다. 반면 브레송의 영화에서 살인자 이봉의 심리는 분명하게 설명되지 않고 있다. 영화는 회색머리 여인의 가족을 살해한 이후 도끼를 강물에 던져버린 이봉이 고개를 숙인 채 어둠 속에서 있는 모습을 짧게 보여준다. 다음 장면에서 이봉은 카페로 들어가 탁자에 앉아 술 한 잔을 마신 후 경찰관 앞으로 걸어가 자신이 살인범임을 밝히는데, 이런 일련의 과정이 매우 함축적으로 묘사되어 있어서 원작을 읽지 않은 관객의 경우 이봉이 갑자기 자수를 결심하게 된 이유를 짐작하기가 쉽지 않다. 물론 이봉이 살인을 저지르기 이전에 회색머리 여인으로부터 받은 환대나 짧은 대화 장면에서 이봉이 그녀가 현실에서 겪는 육체적, 정신적 고통에 공감하는 장면 -물론 그 대화도 “왜 당신은 강물에 투신할 생각을 하지 않느냐?”는 차가운 결론으로 마무리 된다. 등을 통해 이봉이 살인을 저지른 후 느끼게 될 양심의 가책을 미루어 짐작할 수는 있지만, 브레송 특유의 압축된 서사에 익숙하지 않은 관객들에게는 서사의 빈자리가 낯설게 여겨질 수밖에 없다. 더불어 브레송의 배우들이 전혀 자신의 심리를 표정이나 대사를 통해 드러내지 않는다는 점은 브레송의 영화를 더욱 낯설게 만드는 또 하나의 이유로 작용하고 있다.

브레송의 영화에서 압축과 생략은 서사의 경우뿐만 결정적인 사건을 묘사할 때도 사용된다. 〈돈〉에서 두 차례에 걸쳐 등장하는 살인 장면이 대표적인 사례라고 할 수 있다. 이봉의 첫 번째 희생자는 호텔 주인 부부다. 호텔 간판에 이어 빈 계단이 보인다. 잠시 후 계단을 내려오는 한 남자의 하반신이 보인다. 그 남자가 계단을 다 내려 온 뒤에야 그의 얼굴을 확인할 수 있는데 다름 아닌 이봉이다. 그는 세면대로 가 손을 씻는다. 핏물이 하얀 세면기를 타고 내려가는 모습에서서 무엇인가 끔찍한 일이 벌어졌음을 짐작할 수 있다. 손을 씻은 이봉은 피 묻은 바지를 접어 가방에 넣는다. 가방을 메고 일어선 그는 호텔 카운터로 가 서랍을 열고 돈을

꺼내 주머니에 집어넣고는 발소리를 죽여 호텔을 빠져 나간다. 살인이 벌어지는 순간에 대한 직접적인 묘사는 물론 살인이 벌어졌음을 확인시켜줄 시체의 모습도 보이지 않는다. 심지어 비명소리도 없다. 이봉이 호텔 주인을 살해했을 것이라는 예측은 이후에 그가 회색머리 여인에게 자신의 범 죄를 고백하는 장면에서 와서야 사실로 확인된다. 회색머리의 여인 일가족을 살해하는 장면을 묘사하는 방식 또한 이와 유사하다. 늦은 밤, 닫힌 문이 보이고 발자국 소리가 들리더니 램프불빛을 앞세우고 도끼로 문을 열어 제치는 사람이 보인다. 그가 실내로 들어서면 개 짖는 소리가 들리고 어둠 속에서 램프와 도끼를 든 이봉의 모습이 보인다. 램프를 바닥에 내려놓은 그는 거침없이 문을 열고 침실로 들어간다. 이어 애절하게 짖어대며 계단을 내려가는 개의 모습이 보이고, 카메라가 개를 따라가면 바닥에 쓰러져 있는 여인의 아버지가 보인다. 다시 화면이 계단으로 전환되면 피를 흘리며 쓰러진 여동생 부부의 모습이 보인다. 이어 침대에서 울고 있는 아이의 모습이 보이고, 다시 침대에 앉아 이봉을 올려다보는 여인의 모습이 보인다. “돈 어딴어?”라는 짧은 질문과 함께 높이 치



〈사진 1〉 회색머리 여인 살인 장면

켜 든 도끼와 도끼를 쥐 손이 보인다. 카메라가 짓고 있는 개를 비추었다가 다시 치켜든 도끼로 전환되면 도끼가 허공을 가른 뒤 탁자 위의 스탠드를 넘어뜨린다. 벽지에 피가 튀고 넘어진 스탠드가 꺼지면서 살인의 순간은 마무리된다. 두 번째 살인 장면은 첫 번째 살인에 비해 좀 더 구체적으로 묘사되고 있다. 하지만 역시 살인이 벌어지는 순간을 구체적으로 재현하지는 않는다. 이 장면에서도 비명소리는 들리지 않는다.

브레송의 다른 영화 속에서도 이와 유사한 장면들을 쉽게 발견할 수 있다. 〈온순한 여인〉은 한 여자가 건물에서 투신자살하는 장면으로 시작한다. 영화는 이 자살한 여인이 죽음을 선택하게 되는 과정을 추적하는 구조로 이루어져 있다. 여주인공의 투신 장면은 영화의 첫 부분과 마지막 부분에 두 번 반복해서 등장하는데, 마지막 투신 장면에서는 투신 전후의 상황을 볼 수 있다는 것 외에 두 장면의 차이는 거의 없다. 허너 복장을 한 여인이 문을 열고 들어서면 열린 창문이 보이고 베란다에 놓인 탁자가 넘어진다. 화분 깨지는 소리와 자동차가 급정거하는 소리가 연이어 들리더니 이어 공중에서 천천히 떨어지는 흰 솔이 보인다. 다시 카메라가 지상을 향하면 쓰러진 여인의 모습을 짧은 순간 확인할 수 있다.¹³⁾ 이 장면에서 투신자살이라는 사건은 시각적으로는 열린 창문, 넘어지는 탁자, 허공을 가로지르며 내려오는 흰 솔, 그리고 길 위에 놓인 여인의 사체로 표현되며, 청각적으로는 화분이 깨지는 소리와 자동차가 급정거하는 소리로 표현된다. 브레송은 이 영화에서도 직접적인 투신 장면은 물론 창가로 다가가 투신을 준비하는 모습도 보여주지 않는다.

〈무세트〉의 자살 장면 역시 과격적이다. 영화의 마지막 장면에서 주인공 무세트는 노파가 준 옷을 몸에 두르고 언덕을 굴러 내려오기를 세 번을 반복한 끝에 연못에 빠져 목숨을 잃게 된다. 이 장면에서 카메라는 인물의 움직임과 계속 어긋난 움직임을 보인다. 그 결과 관객은 무세트가 세 번의 자살 시도를 하는 동안 반복적으로 인물이 사라진 빈 공간을 지

13) 두 번째 투신 장면은 흰 솔을 보여준 뒤 곧바로 여인이 누워있는 관으로 이어진다.

켜보게 된다. 특히 무셰트가 세 번째 시도 끝에 자살에 성공하는 장면에서 카메라는 인물이 사라진 빈 공간을 비추고 있다가 그녀가 물에 빠지는 소리가 들린 후에야 파문이 일어나고 있는 연못의 표면과 덩불에 걸려 있는 그녀의 옷을 보여준다. 이처럼 인물의 동작과는 어긋나는 카메라의 움직임 때문에 만들어지는 빈 공간과 두 개의 어긋난 움직임이 만들어내는 이미지는 “유희와 죽음의 충격적 결합을 더욱 부각시킨다.”¹⁴⁾

〈돈〉에서 두 번의 살인 - 특히 두 번째 살인 - 은 이 영화의 클라이맥스에 해당한다. 일반적인 영화들이 클라이맥스에서 최고조에 도달한 에너지를 최대한 보존하고 연장시키기 위해 노력하는 것과 달리 브레송은 클라이맥스에서도 이전 장면들과 거의 유사한 리듬을 유지한다. 배우들의 연기나 대사 역시 고양된 심리를 표현하려고 애쓰지 않으며, 관객의 정서적 반응을 이끌어낼 수 있는 클로즈업이나 배경 음악도 사용되지 않는다. 치켜 든 도끼와 벽지에 튕 핏자국만 보여주지만, 〈돈〉의 살인 장면은 어떤 영화의 살인 장면보다도 잔인하게 느껴진다. 그것은 이 불연속적인 장면들사이의 간극을 메우고 부재한 혹은 재현되지 않은 사건을 재구성하는 일이 관객의 몫으로 남기 때문이다. 다시 말해, 허공을 가르는 도끼라는 원인과 벽지에 튕 핏자국이라는 결과 사이에 존재해야 할 과정, 즉 그 도끼가 회색머리 여인의 신체를 관객 자신이 상상 가능한 가장 끔찍한 방법으로 훼손하는 모습을 떠올려야 하는 것이다.

3. 선과 악의 투쟁

미셸 에스테브는 브레송의 영화세계가 〈당나귀 발타자르〉를 전환점으로 분화된다고 말한다. 그에 따르면 1943년 작 〈죄악의 천사〉에서 1962

14) 황혜영, 『로베르 브레송의 〈무셰트Mouchette〉 서술 연구』, 프랑스문화예술연구 제 23집(2008) 849~850쪽.

년 작 〈잔 다르크의 심판〉에 이르는 전기 영화들은 선과 악이 같은 조건으로 싸우며, 고통은 존재의 해방으로 열리고, 자유는 은총과 통합되는 기독교적인 영감의 세계관이 지배하고 있는 반면, 〈당나귀 발타자르〉에서부터 브레송의 첫 컬러영화인 〈온순한 여인〉(1969)을 거쳐 〈돈〉에 이르는 후기 영화들은 염세주의와 절망의 흔적이 나타나고 있으며, 속죄에 대한 희망이 사라지고, 자살이 빈번하게 나타나는 그런 세계를 그리고 있다.¹⁵⁾ 르네 프레달 역시 〈당나귀 발타자르〉에서부터 “은총이 점점 더 최후에 인정받기 어려워진다”고 말하고 있다.¹⁶⁾ 미렐라 조나 아프론 Mirrella Jona Affron은 브레송의 영화가 〈호수의 란스로트〉부터 급속하게 바뀐다고 말한다. 이전까지와는 달리 〈호수의 란스로트〉는 “더 이상 구원을 향해서 방해 받지 않는 순탄한 길을 가지 않는다.”¹⁷⁾ 한상준은 서구 신학의 ‘감옥’이라는 은유와 관련하여 브레송의 영화 열 세편이 주제적으로나 형식적으로나 일관성을 갖고 있다고 보면서도 그의 초기작들은 육체적인 감금 상태를 강조하면서 은총의 가능성에 초점을 맞춘 반면, 후기작들은 육체적인 ‘자살’을 통해 정신적 감금 상태를 극복한다고 말하고 있다.¹⁸⁾ 그의 견해대로 후기작들에 빈번하게 나타나는 ‘자살’이 정신적 감금 상태를 극복하는 수단이라 할지라도, 브레송의 인물들이 육체가 머물고 있는 이 세계를 부정하고 있다는 점과 그들에게 남은 유일한 선택이 죽음이라는 점에서 브레송의 후기작들이 염세적이며 비관적이라는 평가를 뒤집기는 어려울 것이다. 따라서 연구자들마다 약간의 이견은 있지만, 브레송의

15) Michel Estève, 같은 책, 134쪽. 이 책의 서두에서 미셸 에스테브는 브레송의 영화세계를 좀 더 세분하여 구분하였다. 이에 따르면, 1기는 〈죄악의 천사〉(1943)과 〈블로뉴 숲은 여인들〉(1945), 2기는 〈시골 사제의 일기〉(1951)와 〈사형수 탈출하다〉(1956) 3기는 〈소매치기〉, 〈잔 다르크의 재판〉(1962), 4기는 〈무세트〉(1967), 〈온순한 여인〉(1969), 〈몽상가의 나홀 밤〉(1971), 〈호수의 란스로트〉(1974), 〈아마도 악마가〉(1977), 〈돈〉(1983)이다.

16) René Prédal, 같은 책, 19쪽.

17) 미렐라 조나 아프론, 『브레송과 파스칼 : 수사학적 유사성』, 최유나 역, 『로베르 브레송』, 시네마테크 부산, 2003, 218쪽.

18) 한상준, 『초월성을 향한 긴 여정 : 로베르 브레송의 세계』, 『필름 컬처』 4호, 1999, 159쪽.

후기 영화들이 전기 영화들에 비해 더 어둡고 비관적이며 염세적이라는 것이 브레송 연구자들의 공통된 견해라고 말할 수 있다.¹⁹⁾ 특히 브레송의 마지막 두 작품, 〈아마도 악마가〉와 〈돈〉은 브레송의 영화들 중에서도 가장 염세적인 시선을 보여주고 있다.

3.1. 브레송과 장세니즘

브레송의 영화 속에 나타나는 선과 악의 투쟁과 그의 영화 전반에 감도는 염세주의적 세계관을 이해하기 위해서는 먼저 그에게 깊은 영향을 미친 장세니즘에 대한 이해가 필요하다.²⁰⁾ 네덜란드의 신학자 코르넬리우스 장세니우스(Cornelius Jansenius)가 창시한 장세니즘(Jansénisme)은 17세기에 등장한 가톨릭교회의 개혁 운동으로 17세기와 18세기에 걸쳐 프랑스 사회에 큰 영향을 미쳤다. 블레즈 파스칼(Blaise Pascal²¹⁾)로 대표되는 장세니즘은 신앙의 순수성을 유지하려는 운동으로, 인간의 자유의지의 무력함과 신의 은총의 절대성을 주장하였다. 다시 말해, 인간은 스스로 아무 것도 할 수 없고, 오로지 신만이 모든 것을 할 수 있으며, 인간

19) 미셸 에스테브는 브레송이 〈호수의 란스로트〉와 〈당나귀 발타자르〉를 처음 구상했던 시기를 고려한다면, 브레송의 영화세계를 속죄에 대한 믿음을 가진 작품들과 악의 영향력이 지배하는 영화로 재구분하는 것이 가능하다고 주장한다. 이 견해에 따르면 브레송의 영화세계가 후기로 갈수록 더욱 비관적이 된다고 보다는 애초에 그의 세계관 속에는 선이 주도적인 세계와 악이 주도권을 가진 세계가 공존하고 있었다. 에스테브는 작품 구상 시기에 따라 브레송의 영화를 다음과 같이 재분류하였다.

- 1943-1950 : 〈죄악의 천사〉, 〈블로뉴 숲의 여인들〉, 〈시골 사제의 일기〉
- 1952-1956 : 〈호수의 란스로트〉, 〈당나귀 발타자르〉, 〈사형수 탈출하다〉
- 1959-1962 : 〈소매치기〉, 〈잔 다르크의 재판〉
- 1967-1983 : 〈무세트〉, 〈온순한 여인〉, 〈몽상가의 나홀밤〉, 〈아마도 악마가〉, 〈돈〉. Michel Estève, 같은 책, 136쪽.

20) 알란 파벨린(Alan Pavelin)은 브레송의 영화세계에 영향을 미친 세 가지 요소로 첫째, 카톨릭시즘(Catholicism), 특히 운명예정설로 대표되는 프랑스 장세니즘 신학의 영향, 둘째, 화가로서의 경험, 셋째, 전쟁포로 경험을 꼽고 있다. Alan Pavelin, Robert Bresson, senses of cinema.com, 2002.07. <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/bresson/>

21) 브레송은 대표적인 장세니스트였던 파스칼의 신봉자로 브레송의 저서 『영화에 관한 노트』는 파스칼의 『광세』의 형식과 수사를 차용하고 있다.

을 구원하거나 지옥에 떨어뜨리는 것도 신이라는 주장이다. 따라서 인간은 신의 심판을 기다리며 고민 속에 살아가게 된다는 것이 장세니즘의 도덕관이다.²²⁾ 문제는 인간의 자유의지와 예정된 운명이 갈등을 빚을 경우인데, 브레송의 주인공들은 자유 의지와 운명론 사이의 갈등에서 항상 자신의 운명에 굴복하는 양상을 보인다. 육체적, 정신적 고통을 겪다가 목숨을 잃으며 “모든 것이 은총”이라고 말하는 〈시골 사제의 일기〉의 앙브리쿠르의 신부와 자기만의 도덕률에 따라 행동하지만 마지막 순간에야 신의 섭리 혹은 운명의 힘을 깨닫는 〈소매치기〉의 주인공 미셸이 대표적인 인물이다.

앨런 파블린Alan Pavelin은 브레송의 작품에 나타난 장세니즘의 영향 중 하나로 등장인물의 행동에 대한 심리적 동기의 불명확성을 들고 있다.²³⁾ 일반적인 극영화의 등장인물들이 인과관계에 따라 행동하는 것과 달리, 브레송의 등장인물들은 명확한 이유 없이 행동하곤 하는데 그것은 그들이 자기 의지에 의해서가 아니라 예정되어 있는 운명을 단순히 따르고 있기 때문이다. 브레송의 영화 서두에 주인공의 미래가 미리 설명되는 것 역시 장세니즘의 운명예정설의 영향으로 볼 수 있다. 특히 후기 영화에 이런 경향이 더 빈번하게 드러나는데, 예를 들어 〈온순한 여인〉은 영화가 시작되자마자 한 여자가 투신자살하는 모습을 보여준 뒤, 그녀가 죽음에 이르게 되는 과정을 보여주고 있다. 〈호수의 란슬로트〉는 란슬로트의 죽음에 대해 이야기하는 농부들의 대화로 시작해서 란슬로트를 비롯한 기사단이 처참한 죽음을 맞이하는 과정을 묘사하고 있다. 〈아마도 악마가〉에서도 주인공 샤를의 자살은 영화 서두에 신문 기사를 통해 미리 예고된다.

브레송의 모델modèle 개념 역시 장세니즘과 연관 지어 생각할 수 있다. 브레송은 모델을 “자신의 신비한 외양 안에 갇힌 존재”로 “자신 밖에 존재했던 모든 것들을 자기 자신으로부터 자기 앞에 데려 오는”²⁴⁾ 존재

22) 송덕호, 『기독교와 프랑스문학』, 『기독교와 어문학』 제 2권 1호, 106쪽.

23) Alan Pavelin, 같은 글.

라고 설명한다. 그가 배우에게 인위적인 연기 대신 반복을 통한 자동적인 표현을 요구했던 것도 자유의지에 의해서가 아니라 정해진 운명에 따라 살아갈 수밖에 없는 인간 존재를 표현하기 원했기 때문이다. 인간이 스스로의 의지로 자신을 구원할 수 없다는 점은 현 사회에 대한 강하게 반발했던 샤를(아마도 악마가)이나 사랑을 포기하고 성스러운 임무를 선택했던 란슬로트의 경우에서 보듯 강한 자유의지를 가진 인간들의 중착점이 죽음이라는 사실에서 입증된다. 〈돈〉에서 사진가계 종업원 튀시앙은 선행을 통해 자신의 과오를 속죄하려 하지만 브레송은 튀시앙을 ‘선과 악의 측면에서 동일한 추악함’을 드러내는 것으로 보여줄 뿐이다.²⁵⁾

3.2. 악의 지배 혹은 수난 당하는 인간들

〈돈〉의 회색머리 여인은 까닭 없이 수난을 겪는 인물이다. 그녀는 주정뱅이 아버지와 여동생 부부와 함께 살면서 그들을 위해 육체적, 정신적 노력을 아끼지 않는다. 하지만 그녀의 가족들은 그것에 대해 감사할 줄을 모른다. 또한 그녀는 낮은 인물인 이봉을 받아들여 식사와 잠자리를 제공한다. 이봉이 자신의 범죄 사실을 고백한 후에도 그녀는 이봉을 멀리하지 않는다. 그럼에도 불구하고 그녀는 이봉에게 살해당한다. 회색머리 여인 외에도 브레송의 영화 속에는 수난을 당하는 인물들이 자주 등장한다. 〈시골 사제의 일기〉에서 앙브리쿠르의 사제, 〈당나귀 발타자르〉에서 당나귀, 〈무셰트〉의 소녀 무셰트, 〈온순한 여인〉의 여주인공, 〈호수의 란스로트〉의 기사 란스로트 등이 바로 그런 존재다. 회색머리 여인이 그랬듯이 그들의 수난에도 이유가 없다. 일반적인 기준에서 볼 때 그들은 모두 선한 존재 혹은 무고한 존재들이다. 그렇다면 왜 그들은 이토록 수난을 겪는 것일까?

브레송에 의해 두 편의 작품이 영화화된 바 있는 소설가 베르나노스에

24) Robert Bresson, 같은 책, 26쪽.

25) 질 들뢰즈, 『운동·이미지』, 유진상 역, 시각과 언어, 2002, 215쪽.

따르면 극악무도한 죄인 속에서는 신이 악마와 싸우고 있고, 성자 속에서는 악마가 신과 싸우고 있다. 악마가 깃들여 있는 진짜 죄인들은 포악한 영혼의 소유자들이지만, 그렇다고 해서 성자들이 맑고 밝은 영혼을 가지고 있는 것은 아니다. 악마가 그들의 영혼 속으로 침투하기 위해 인간힘을 쓰기 때문이다.²⁶⁾ 브레송이 바라본 세상은 선과 악의 싸움터다. 〈시골 사제의 일기〉나 〈소매치기〉 등 전기 영화에서 브레송은 “세상의 질서가 무너져 갈 때, 지켜야 하는 마지막 질서, 만일 그것이 무너지면 정말 세상이 무너지는 [.....] 마지막 버팀목은 영혼”이라고 생각했으며, 그렇기 때문에 “영혼의 증발을 막기 위해 인간힘을 썼다.”²⁷⁾ 하지만 후기로 가면서 브레송은 인간 존재의 구원의 가능성에 대해 극히 회의적인 태도를 보인다. 그리고 그 비관적인 시선은 지금 우리가 몸담고 있는 세상이라는 구체적이고 직접적인 대상을 향하고 있다. 브레송은 자신의 유일한 시대극 〈호수의 란스로트〉를 끝낸 후 〈아마도 악마가〉를 연출한다. 미셸 에스테브는 이 영화가 “브레송의 영화중에서 가장 시사적인actuel 영화”²⁸⁾이며, “돈의 힘에 굴복한 우리의 시대, 우리의 사회, 우리의 문명을 반영”²⁹⁾하고 있는 작품이라고 말한다. 브레송 역시 1970년대 프랑스 사회를 배경으로 한 이 영화에 대해 “처음으로 나를 둘러싼 것들에 대해 가장 직접적인 방식으로 일종의 저항revolte을 표현할 필요성을 느꼈다”고 말하고 있다.³⁰⁾ 〈아마도 악마가〉에 이어 발표된 그의 마지막 영화 〈돈〉 역시 현대 문명에 대한 묵시록적 비전이 드러난 작품이다. 이 두 편의 영화에서 세상은 신의 섭리가 아니라 악마가 지배하는 공간으로 묘사되며, 인간들은 구원에 대한 갈망조차도 상실한 채 악마의 도구로 전락해 버린다. 브레송의 영화중에서 가장 암울한 영화로 기록될 이 두 편의 영화를 통해 브레송은 선과 악의 투쟁에서 악이 승리하였음을 선언하고 있는 것

26) 송덕호, 같은 글, 116쪽.

27) 정성일, 같은 글, 104쪽.

28) Michel Estève, 같은 책, 72쪽.

29) 위의 책, 83쪽.

30) *Cinématographe*, 29호, juillet-aout, 1977. Michel Estève, 위의 책 72쪽에서 재인용.

이다.³¹⁾

그의 영화가 후기로 갈수록 더욱 비관적이고 염세적이라는 사실은 영화의 마지막 장면에서도 확인할 수 있다. 〈돈〉은 지수한 이봉이 경찰들에게 끌려 나오는 모습을 군중들이 지켜보고 있는 장면으로 끝이 난다. 이 장면 자체보다 더 의미심장한 것은 일반적인 영화와 달리 끝을 알리는 자막이나 엔딩 크레딧 없이 영화가 바로 끝난다는 점이다. 〈돈〉뿐만 아니라 브레송의 컬러영화가 모두 이렇게 급작스럽게 끝이 난다. 〈운순한 여인〉의 마지막 장면은 투신자살한 여인의 관에 못이 박히는 장면이며, 〈호수의 란슬로트〉는 성배를 찾아 떠난 기사들이 전멸하는 모습으로 끝난다. 하늘에는 독수리가 날고 있고, 기사들과 그들의 말의 사체들이 숲 속에 나뒹구는 가운데 영화는 끝난다. 이에 비하면 페이드아웃으로 마무리되는 〈몽상가의 나흘 밤〉은 브레송의 컬러영화들 중에서는 가장 관습적인 엔딩 장면의 영화라고 말할 수 있다. 이 영화들 어디에도 엔딩 크레딧은 없다. 정성일은 “브레송의 컬러 영화는 예외 없이 인간성의 파괴와 육신의 패배와 영혼의 소멸로 끝나는데, 그런 다음 영화는 그냥 엔딩 자막 없이 끝난다. 브레송은 마지막 장면이 이어지면 바로 영화관에서 불이 켜지길 원했다. 그래서 그 희망 없는 엔딩이 현실 속으로 그대로 연결되어지게 하였다”고 말한다.³²⁾

4. 악의 도구

4.1. 손의 모험

로베르 브레송의 〈돈〉의 포스터는 지폐를 움켜쥐고 있는 두 개의 손을 보여주고 있다. 힘줄이 불거진 팔뚝과 단단하게 조여진 손가락, 그리

31) René Prédal, 같은 책, 21쪽.

32) 정성일, 같은 글, 104쪽.

33) 출처 : <http://en.wikipedia.org/wiki/File:L%27argent.jpg>



〈사진 2〉 〈돈〉의 포스터³³⁾

고 뒤틀린 지폐의 이미지는 돈을 둘러싼 인간의 욕망의 강렬함을 상징한다. 또한 서로 돈을 차지하려는 의지가 강하게 담겨 있다.

이처럼 인간의 손에 쥐어진 돈의 이미지는 브레송의 이전 영화들 속에도 등장한다. 〈소매치기〉는 영화는 능숙한 솜씨로 사람들의 호주머니를 터는 미셀의 손에서 시작한다. 브레송은 기계장치처럼 정밀하게 움직이는 미셀의 손을 마치 독립된 신체기관처럼 보여주고 있는데, 신체의 다른 기관들로부터

유리된 이 손은 사회적 가치와 타자의 존재로부터 격리된 삶을 스스로 선택한 이 손의 주인 미셀에 대한 은유적 표현이라고 할 수 있다. 브레송은 이 영화가 “손의 주인을 도둑질의 모험으로 끌고 가는 손의 모험”³⁴⁾을 그리고 있다고 말하는데, 그것은 이 영화의 주인공 미셀이 경찰들이 자신을 노리고 있다는 사실을 알면서도 소매치기를 시도하다가 경

찰에 체포되기 때문이다.



〈사진 3〉 〈소매치기〉

손의 모험은 그 손에 수갑이 채워지면서 끝난다. 소매치기를 반복하면서도 일말의 도덕적 가책을 느끼지 못하던 미셀은 손의 모험이 끝난 후에야 자신의 한계를 인정하고 그동안의

34) 미렐라 조나 아프론, 『브레송과 파스칼 : 수사학적 유사성』, 최유나 역, 『로베르 브레송』, 시네마테크 부산, 2003, 225쪽.

행위에 대해 참회한다. 유치장으로 자신을 찾아온 여인 잔느와 마주 선 미셀은 잔느를 향해 손을 내민다. 철망을 사이에 두고 두 사람의 손이 마주 얹히는 순간 미셀은 말한다. “오, 잔느. 너에게 도달하기 위해 나는 얼마나 어리석은 길을 돌아왔던가!” 이제까지 악행을 저지르던 그의 손이 속죄의 표시, 구원의 표시로 변화되는 순간이다. 정성일은 브레송의 영화가 지니는 긴장은 “얼굴에서 인간적인 것과 비인간적인 것을 동시에 보는 것”이며, “인간적인 형상을 지켜내려는 힘과 사물이 되어가는 그 포기 사이에서 다투며, 영화는 그 싸움을 기록한다”³⁵⁾고 말한다. 이런 관점에서 보면, 〈소매치기〉는 손의 주인을 파멸로 이끄는 악한 손과 속죄를 구하는 선한 손의 싸움에 대한 기록이라고도 할 수 있다.

하지만 〈돈〉에서는 더 이상 선악의 싸움은 존재하지 않는다. 김지훈이 지적한 것처럼 이 영화에서 이봉의 손은 ‘위조지폐를 받았던 손’에서 ‘홍기를 거머쥐는 손’으로 변화된다.³⁶⁾ 감옥에서 출소한 그는 호텔 주인 부부를 살해하고 돈을 훔친다. 그리고 다시 회색머리 여인의 일가족을 살해한다. 두 번의 살인 중에서 더 충격적인 것은 두 번째 살인이다. 맨 처음 이봉이 회색머리 여인을 발견한 것은 장난감 가게 앞이다. 진열장에 전시된 장난감을 보고 있던 이봉은 그녀가 우체국에서 돈을 찾아 나온 것을 알고 그녀의 뒤를 쫓는다. 그녀는 이봉이 예고도 없이 자신의 집으로 들어왔을 때에도 놀라는 기색 없이 앉으라고 권한다. 이봉은 그녀에게 식사를 청하고 여인은 집안을 정리하고 돌아와서는 이봉에게 먹을 것을 준다. 이봉은 그녀에게 자신이 살인을 했으며, 약간의 돈을 가져오긴 했지만 사실은 재미plaisir로 살인을 저질렀다고 고백한다. 그녀는 “당신은 용서받을 수 있어요. 내가 신이라면 당신을 용서하겠어요.”라고 말한다. 그리고 가족의 반대에도 불구하고 이봉에게 계속해서 식사와 잠자리를 제공한다. 이봉은 가족을 위해 헌신하지만 인정받지 못하는 그녀에게

35) 정성일, 같은 글, 104쪽.

36) 김지훈, 『돈을 두려워하지 않은, 자본의 악마성에 대한 영화 〈돈〉』, 『로베르 브레송』, 시네마테크 부산, 2003, 132쪽.

“왜 당신은 자살하지 않느냐?”고 물었을 때, 그 질문에는 약간의 연민과 더불어 동질감까지 묻어있다. 그럼에도 불구하고 이봉은 그녀를 살해한다.

톨스토이의 원작으로 돌아가 보면, 살인마 스토관은 원래 평범한 농부였다. 우발적으로 첫 살인을 저질렀을 때, 그는 마치 자신의 행위가 군에서 상관의 명령에 따라 적군을 살해한 것과 같다고 생각한다. 출소 이후 다시 여관 주인을 살해할 때에도, 그는 여관 주인과 그의 아내가 부정한 사이라는 사실을 핑계 삼아 자신의 살인충동을 정당화한다. 하지만 뒤이어 그가 고향 친구의 가족들을 살해할 때나 마리아 세묘노브나의 가족을 살해할 때에는 아무런 동기나 정당화도 필요 없었다. 브레송의 〈돈〉에서 이봉은 톨스토이의 스토관보다 더 극적인 변화를 보여준다. 위조지폐 사건에 얽매이기 전, 그는 지극히 평범한 사람이었다. 하지만 감옥에 갇힌 이후 그는 완전히 다른 사람으로 변모한다. 그가 어떻게 호텔 주인 부부를 살해했는지는 알 수 없지만, 그는 피 묻은 손을 씻고 나서 그 손으로 돈을 훔쳐 달아난다. 그리고 다시 자기 손에 들린 도끼로 회색머리 여인의 일가족을 살해한다. 김지훈은 “이봉은 돈의 인력에 끌려 들어간 나머지 죄의 행위에 연루되었을 뿐, 죄의식을 갖고 죄를 저지르거나 죄과를 뉘우치는 것이 아니다”라고 말한다.³⁷⁾ 질 들뢰즈는 메피스토펠레스의 말을 빌려 “우리 악마들과 흡혈귀들은 첫

번째 행동의 선택에 있어서는 자유롭지만 이미 두 번째부터는 노예가 된다.”³⁸⁾라고 말한다. 이봉은 첫 살인을 저지른 이후 괴물 혹은 악의 노예가 되었으며, 이미 선택이란 존재하지 않는다. 〈소매치기〉에서 미셸의 손이 자신의 의지를 벗어나 있었던 것처럼, 이봉의 손 역시 그의 의지로 조종되지 않는 범위에 있다. 그는 악의 도구일 뿐이다.

살인 도구를 든 손의 모습은 브레송의 전작 〈아마도 악마가〉에서도 볼 수 있다. 이 영화에서 샤를을 살해하는 발랑탱은 몇 푼의 돈을 위해

37) 위의 글, 132쪽.

38) 질 들뢰즈, 『운동·이미지』, 215쪽.

일말의 주저함도 없이 사를을 살해한다. 인간적인 주저함도 없이 방아쇠를 당기는 발랑탱의 모습은 자신에게 극진한 대접을 해준 노부부를 향해 도끼를 휘두르는 이봉의 모습을 닮았다.



〈사진 4〉 이봉의 손 〈돈〉



〈사진 5〉 발랑탱의 손 〈아마도 악마가〉

〈소매치기〉의 주인공 미셸의 곁에는 손의 모험을 멈추게끔 도와줄 존재들이 있었고, 그 덕분에 그는 속죄의 기회를 얻었다. 톨스토이의 『위조쿠폰』의 살인마 스토판은 절대적 선을 상징하는 마리아 세묘노브나와 대면하면서 변화의 계기를 얻게 된다. 불행히도 이봉에게는 그의 손이 저지르는 악행을 멈추게끔 도와 줄 존재가 없다. 〈호수의 란스로트〉에서 란스로트가 숲 속에서 비참하게 숨을 거둘 때 구원의 손길이 내려와야 할 하늘에는 독수리만이 무심히 날아다니고 있었던 것처럼 이봉 역시 이 세상에 혼자 내던져져 있다. 외부로부터 어떤 도움도 기대할 수 없기에 그는 스스로를 다시 감금시킴으로써 자신의 손이 저지르는 악행을 멈추려고 한다. 하지만 그를 찾아와 손을 내밀어 줄 잔느는 더 이상 없다.

4.2. 악의 매개체로서 돈

톨스토이의 원작에서, 또 브레송의 영화에서 손이라는 살인기계를 작동시킨 최초의 동력은 돈이다. 흥미로운 것은 톨스토이의 「위조 쿠폰」을 영화로 옮기면서 브레송이 선택한 제목이 '위조지폐'가 아니라 '돈'이라는 점이다. 브레송의 영화에서 이런 직설적인 제목이 사용된 경우는 없다는 사실도 이색적이지만, 그보다 더 중요한 것은 '위조쿠폰'과 '돈'이라는 단어의 차이가 곧 두 작품의 주제의 차이를 의미하고 있다는 점이다.

원작소설에서 문제를 일으키는 것은 '위조된' 쿠폰이다. 소년들이 별 생각 없이 저지른 작은 거짓이 도화선이 되어 악이 견잡을 수 없이 인간들 속으로 확산되어 나가게 된 것이다. 다시 말해 톨스토이의 원작에서 근본적인 문제는 '진실과 거짓'이며 '선과 악'의 문제다. 그것은 만일 두 소년이 선(善)을 믿었다면 악의 확산은 일어나지 않았을 것이라는 톨스토이의 대답에서도 확인할 수 있다.³⁹⁾ 반면 브레송의 영화에서는 위조된 돈이 아니라 돈 자체가 문제다. 톨스토이의 원작도 돈의 속성과 돈에 대한 인간의 욕망 등을 다루고 있지만, 브레송의 영화는 원작소설보다 더 집요하고 더 정확하게 돈의 문제를 다루고 있다.⁴⁰⁾ 그것은 원작에서는 '돈'의 문제가 이후에는 그다지 중요하게 다루어지지 않는 반면, 브레송의 영화에서는 영화 전반에 걸쳐 돈이 등장하는 것으로도 알 수 있다. 영화는 현금인출기 모습으로 시작하며, 최초로 위조지폐가 사용되는 사진가계에서도 돈을 주고받는 장면이 상세히 묘사된다. 또한 뤼시앙이 현금인출기 앞에서 절도 행각을 벌이는 장면이나 이봉이 첫 살인을 저지른 후에도 돈을 집어드는 장면이 상세하게 묘사된다. 영화의 절정 부분이라고 할 수 있는 회색머리 여인 일가족 살인 시퀀스의 경우, 2분가량 지속되는 이 장면에서 대사는 단 한마디밖에 들을 수 없는데, 그것은 다름 아닌

39) Alberto Morabia, 『L'Argent』, Robert Bresson, *Éloge*, Mazzotta, 1997, 60쪽.

40) 알베르토 모라비아는 브레송의 영화 제목이 톨스토이보다는 에밀 졸라에 가깝다고 말한다. 위의 글, 60쪽.

“돈 어디 있어?”라는 대사다. 이처럼 브레송의 <돈>에서 돈은 “다른 모든 것들을 제거해버리는 궁극적 기표”⁴¹⁾로 작용한다.

“현실 속에서 임의적이고 예측 불가능한 힘을 증폭시키는”⁴²⁾ 돈의 힘은 유동성에 있다. 애초에 교환가치로서만 의미를 가지는 돈은 지속적으로 순환되어야만 존재 가치를 부여받게 된다. 브레송은 그 사실을 일찍이 <소매치기>에서 사람들의 손에서 손으로 순환하는 돈을 통해 보여준 바 있다. 이 영화에서 소매치기 미셸의 손은 “대상(돈)의 움직임 속에서 그것을 스치고 멈추게 하고 다른 방향을 제시하고 전달시키고 또 이 공간 속에서 순환하게 한다”⁴³⁾ <돈>에서도 돈은 여러 사람들의 손으로 옮겨 다니는데, 그 돈이 움직이는 곳에서 사기, 절도, 강도, 살인 등 범죄가 발생한다.

1970년대를 전후해서 돈은 브레송의 영화에서 더욱 중요한 의미를 부여받게 된다. 1969년 영화 <온순한 여인>에서 부유한 전당포 주인과 결



〈사진 6〉 <온순한 여인>

혼한 여인은 남편에게 “돈을 가지고 날 지배하려 하지 말아요”라고 말한다. 하지만 그녀와 남편의 첫 만남은 돈을 주고받는 것에서 시작되었다. 홍성남의 지적대로 그녀는 부유한 남편과 결혼함으로써 그에게 재정적으로 의존할 수밖에 없는 삶을 살

아가게 되었고, 이는 결과적으로 그녀가 “돈이 매개가 된 그로부터의 지배를 받아들”인 것이다.⁴⁴⁾ 그리고 이 지배의 수용은 결국 그녀의 자살로

41) Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, Cahiers du cinéma, 2003, 147쪽.

42) 위의 책, 147쪽.

43) 질 들뢰즈, 『운동-이미지』, 32쪽.

44) 홍성남, 『황량한 결혼의 기억 <온순한 여인>』, 『로베르 브레송』, 시네마테크 부산, 2003, 156쪽. 이 논문에서는 *Une femme douce*를 <부드러운 여인> 대신 <온순한 여인>으로 번역하였다.

귀결된다.

인간의 삶을 지배하는 돈의 위력에 대한 브레송의 냉소적이면서도 현실적인 반응은 〈돈〉의 감옥 장면에서 확인할 수 있다. 이봉의 동료 죄수 중 하나가 한 손에 책을 든 채로 감옥 안을 서성이며 세상에 냉소적인 비판을 쏟아내고 나서는 자기는 자신의 방식대로 행복해지고 싶다고 이렇게 외친다. “오! 돈, 보이는 신이여! O Argent, Dieu visible!” 톨스토이의 원작에서 스투판에게 성경을 전해 준 추예프라는 인물이 브레송의 영화에서는 냉소적인 지식인으로 바뀐 것이다. 인간과 세계에 대한 낙관적 전망을 버리지 않은 톨스토이는 ‘거짓’의 문제를 바로잡으면 인간이 ‘진실’ 즉 신(神)과 대면할 수 있을 것이라고 생각했지만, 브레송은 신이 부재한 상태에서 인간은 신의 대체물로 돈을 선택하였고, 따라서 ‘가짜’ 돈보다 오히려 ‘진짜’ 돈이 더 위험하고 더 치명적이라고 말하고 있는 것이다. 그래서 질 들뢰즈 Gilles Deleuze는 〈돈〉이 “돈이란 시간의 질서에 속하기 때문에 은총에 의하지 않고서는 악의 전적인 속죄, 모든 등가성 혹은 재분배조차 불가능하게 만든다는 것을 보여”주는 영화라고 말하고 있다.⁴⁵⁾

5. 결론을 대신하여 : 출구 없는 세상

브레송의 인물들은 “죽음의 그림자 아래 인생을 살아가면서 성스러운 은총의 작용에 대해 심오한 탐구를 행하는 인물들”⁴⁶⁾이다. 죽음은 치명적인 것이긴 하지만, 브레송의 초기 영화들 속에서 죽음은 일종의 해방구로 제시되었다. 그들은 현실의 고통에서 벗어나기 위해 죽음을 선택했으

45) 질 들뢰즈, 『시간-이미지』, 이정하 역, 시각과 언어, 2005, 160쪽. 들뢰즈는 돈은 곧 시간으로, 운동이 전체적인 교환 혹은 등가성, 대칭을 불변항으로서 지탱하고 있다면, 시간은 자연적으로 불평등한 교환의 음모, 등가적 관계의 불가능성을 나타낸다고 설명한다. 159쪽을 참조할 것.

46) 이지순·박규현, 『카뮈와 브레송의 죽음론 비교·연구』, 『프랑스문화예술연구』 제 23집, 2008, 402쪽.

며, “육체라는 감옥을 벗어남으로써 어떻게든 초월자와 대면”⁴⁷⁾할 수 있었다. 하지만 후기로 접어들면서 브레송의 영화 속 주인공들은 “구원의 빛줄기를 찾지 못하고 어둠 속으로 빠져든다.”⁴⁸⁾ 〈돈〉에서 이봉은 자식을 잃고 아내마저 떠나버린 뒤 절망에 빠져 자살을 시도하지만 실패하고 만다.⁴⁹⁾ 스스로를 해방시키지 못한 그는 결국 출소 후, 남의 목숨을 빼앗게 된다. 이전 브레송의 영화에서 죽음이 일종의 신이 예비한 운명이었다면, 〈돈〉에서 죽음은 더 이상 신의 섭리가 아니라 악마의 섭리인 셈이다.

〈돈〉을 연출한 이후 브레송은 차기작으로 〈창세기*La Genèse*〉를 준비하고 있었다. 필립 아르노Philippe Arnaud에 따르면, 끝내 완성되지 못한 이 영화는 천지 창조에서 바벨탑의 이야기까지를 다룰 예정이었다.⁵⁰⁾ 르네 프레달은 이것을 브레송이 개별자들의 기원이자 인류의 기원으로 돌아가 영혼의 상실, 세상의 타락의 원인을 이해하려는 시도가 아니었을까 추측하였다.⁵¹⁾ 또 르 클레지오Jean-Marie G. Le Clézio는 〈돈〉을 보며 마사치오의 『낙원 추방』을 떠올렸다고 말한다.⁵²⁾ 그렇다면 브레송은 가장 묵시록적인 영화를 완성한 이후, 아직 인간이 악에 물들지 않았던 시기, 신의 섭리가 세상을 지배하던 시기로 돌아가려고 했던 셈이다.⁵³⁾ 앞서 살펴본 것처럼 신의 은총을 말하던 그의 영화는 신의 부재 혹은 악의 승리를 이야기하는 영화로 변모된다. 그의 영화에 빚대어 설명하자면 초기의 브레송이 앙브리쿠르의 신부였다면, 후기의 브레송은 성배를 찾다가 고독하게 죽어 간 란슬로트라고 할 수 있다. 과연 그 태초의 시간과 공간 속에서 란슬로트는 무엇을 찾고 싶었던 것일까?

47) 홍성남, 위의 글 153쪽.

48) 이지순·박규현, 같은 글, 403쪽.

49) 영화 속에서 이봉이 감옥의 독방 침대 밑에 약을 숨겨 놓은 장면에 이어 환자가 구급차로 호송되는 장면이 이어진다. 두 장면은 강렬한 사이렌 소리로 연결된다. 다음 장면에서 병실 침대에 누운 환자가 모습이 보인다. 간호사가 이봉의 이름을 부른 뒤에 비로소 그의 얼굴이 보인다. 이로써 이봉이 자살을 기도했음을 짐작할 수 있다.

50) Philippe Arnaud, 위의 책, 150쪽.

51) René Prédal, 같은 책, 21쪽.

52) Jean-Marie G. Le Clézio, 『L'Argent』, Robert Bresson, *Éloge*, Mazzotta, 1997, 61쪽.

53) 성경은 ‘창세기’로 시작해서 ‘요한묵시록’으로 끝난다.

참고문헌

- 박지희, 『문학텍스트의 영화적 변형에 관한 연구 : 플로베르의 『마담보바리』와 세 편의 영화를 중심으로』, 박사학위논문, 2004.
- 이용관 편, 『로베르 브레송』, 시네마테크 부산, 2003.
- 이지순 · 박규현, 『카뮈와 브레송의 죽음론 비교 · 연구』, 프랑스문화예술연구 23집, 2008.
- 송덕호, 『기독교와 프랑스문학』, 『기독교와 어문학』 제 2권 1호, 2005.
- 지명혁, 『로베르 브레송의 ‘시네마토그래프’ 기법에 관한 고찰』, 『프랑스문화예술연구』 41집, 2012.8
- _____, 『로베르 브레송의 영화 〈무셰트 Mouchette〉의 시퀀스 분석』, 『프랑스문화예술연구』 27집, 2009.2.
- _____, 『로베르 브레송 영화의 등장인물 분석』, 『프랑스학연구』 41집, 2007.
- 한상준, 『초월성을 향한 긴 여정 : 로베르 브레송의 세계』, 『필름 킷치』 4호, 1999
- 황혜영, 『로베르 브레송의 〈무셰트 Mouchette〉 서술 연구』, 프랑스문화예술연구 제23집, 2008.
- _____, 『로베르 브레송의 〈호수의 랑슬로〉 서술 연구』, 『외국문학연구』 29호, 2008.
- _____, 『브레송의 〈블로뉴 숲의 여인들〉에 나타난 영화적 서술 연구』, 프랑스문화예술연구 6(2), 2004.6.
- Arnaud, Philippe, *Robert Bresson*, Cahiers du cinéma, 2003.
- Bazin, André, 『영화란 무엇인가』, 박상규 역, 시각과 언어, 1998.
- Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, 1975.

- Deleuze, Gilles, 『운동-이미지』, 유진상 역, 시각과 언어, 2002
———, 『시간-이미지』, 이정하 역, 시각과 언어, 2005.
- Estève, Michel, *Robert Bresson : La passion du cinématographe*, Albatros, 1983.
- Le Clézio, Jean-Marie G., 『L'Argent』, *Robert Bresson, Éloge*, Mazzotta, 1997.
- Morabia, Alberto 『L'Argent』, *Robert Bresson, Éloge*, Mazzotta, 1997.
- Prédal, René, *L'Avant-scène cinéma*, n° 408/409, janvier/février, 1992.
- Tarkovski, Andreï, 『Robert Bresson』, *Robert Bresson, Éloge*, Mazzotta, 1997,
- Tolstoy, Lev, 『무도회가 끝난 뒤』, 박은정 역, 웅진씽크빅, 2010.

〈인터넷 사이트〉

- Alan Pavelin, Robert Bresson, *senses of cinema.com*, 2002.07.
<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/bresson/>

〈필모그래피〉

- 〈공적인 일〉(*Les affaires publiques*, 프랑스, 1934, 단편)
- 〈죄악의 천사들〉(*Les Anges du péché*, 프랑스, 1943)
- 〈블로뉴 숲의 여인들〉(*Les Dames du Bois de Boulogne*, 프랑스, 1945)
- 〈시골사제의 일기〉(*Journal d'un curé de campagne*, 프랑스, 1951)
- 〈사형수 탈주하다〉(*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 프랑스, 1956)
- 〈소매치기〉(*Pickpocket*, 프랑스, 1959)
- 〈잔 다르크의 재판〉(*Le Procès de Jeanne d'Arc*, 프랑스, 1962)
- 〈당나귀 발타자르〉(*Au Hasard Balthazar*, 프랑스/스웨덴, 1966)
- 〈무세트〉(*Mouchette*, 프랑스, 1967)
- 〈온순한 여인〉(*Une Femme Douce*, 프랑스, 1969)

〈몽상가의 나홀 밤〉(*Les Quatre Nuits d'un rêveur*, 프랑스, 1971)

〈호수의 란스로트〉(*Lancelot du Lac*, 이탈리아/프랑스, 1974)

〈아마도 악마가〉(*Le diable probablement*, 프랑스, 1977)

〈돈〉(*L'Argent*, 프랑스, 1983)

〈Résumé〉

De l'esthétique cinématographique de Robert Bresson : au regard de *L'Argent*.

KIM Yi-seok
(Donggeui Univ.)

Cet article a l'objectif d'envisager l'esthétique cinématographique de Robert Bresson au regard de *L'Argent*(1983). Ce film est une adaptation d'une nouvelle de Lev Tolstoï, *Le Faux Coupon*. Bresson crée cependant son propre monde cinématographique comme il a déjà fait dans *Le Journal d'un curé de campagne*. Le scénario de *L'Argent* implique les composants conventionnels du « cinéma », par exemple le meurtre, le hold-up, la police et la prison etc. Mais Bresson en fait, d'après René Prédal, « cinématographique » par la concentration rigoureuse de ces ingrédients.

Ce film illustre la chute d'un homme innocent, Yvon Targe qui a entré dans l'engrenage l'engrenage de la prison, du hold-up et du meurtre à cause de faux-billet fabriqué par les deux lycéens. Comme dans la nouvelle de Tolstoï, l'argent, médium du mal, infecte l'esprit humain.

Bresson, inspiré de l'idée janséniste, exprime dans ses premiers films la foi en Rédemption. Cependant, les œuvres de Bresson, depuis *Au hasard Balthazar*(1967), se développent de plus en plus vers une vision désespérée. De sorte que *L'Argent*, son dernier film, devient un film le plus pessimiste.

주 제 어 : 로베르 브레송, 〈돈〉, 「위조 쿠폰」, 영화 속의 악, 프랑스 영화.

mot clés : Robert Bresson, *L'Argent*, *Le Faux Coupon*, Le mal dans le cinéma, cinéma français.

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

프랑스 영화비평의 현재 : 위기의 비평

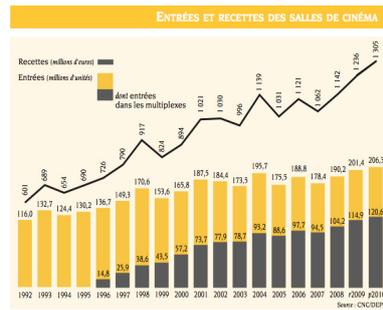
박 희 태*
(고려대학교)

차례

- | | |
|-------------------------|-----------------------|
| 1. 서론 | 5. 위기의 비평 |
| 2. 프랑스 영화비평의 변별적 특성 | 6. 영화의 문제인가 비평의 문제인가? |
| 3. 영화비평의 에르나니 전투들 | 7. 결론 |
| 4. 2007년의 에르나니 전투와 그 의미 | |

1. 서론

2000년 이후 오늘에 이르기까지 프랑스의 영화계는 표면적으로 별 문제가 없어 보인다. 여러 통계를 종합해서 보더라도 자체 제작이나 합작영화의 편수 증가나, 관객 수와 수입(표1 참조)¹⁾ 등의 지표에서 볼 수 있듯이 1994년 이후 산업적인 측면에서 꾸준히 성장하고 있는



〈표 1〉 프랑스 영화관 입장객 수와 수입

* 고려대학교 한국사학과

1) 『2012년 문화 통계CHIFFRES CLÉS 2012, Statistique de la culture』, 프랑스 문화통신부Ministère de la Culture et de la Communication, 2013, pp. 114-118.

추세이다. 2000년 후반에는 한국에서도 할리우드의 압력에 맞서 영화 시장을 보호·육성해야 한다는 차원에서 프랑스의 영화정책을 연구하고 한국영화산업이 가진 문제점을 진단하고 해결책을 제시하는 논문들이 다수 발표되었다. 저자들은 한 목소리로 건전하고 건강한 프랑스 영화의 현재를 부러워하고 있으며 한국 영화가 나아갈 길을 프랑스 영화시장의 모델에서 찾고 있다.²⁾

하지만 프랑스 영화계를 낙관적으로 바라보는 입장은 표면적인 수치에 의존한 분석의 결과라 할 수 있다. 2007년 세자르상Césars 시상식에서 〈채털리 부인〉(2006)으로 5개 부문을 석권한 영화감독 자크 페랭Jacques Perrain의 수상 연설³⁾은 프랑스 영화계가 안고 있는 문제점을 단적으로 드러내는 예라고 할 수 있다. 차분하고 온건한 어조로 5분에 걸쳐 프랑스 영화투자 시스템을 비난하는 연설은 이후 프랑스 비평계의 연쇄 반응을 촉발하는 뇌관으로 작용하게 된다. 페랭은 최근 프랑스 영화계에 나타나는 극단적인 양극화의 심화 현상을 언급하며, “르누아르부터 프랑수아 트뤼포에 이르기까지, 자크 베케르에서 알랭 레네에 이르기까지 가장 높은 수준의 영화 예술을 추구하며 프랑스 영화의 질을 보장하던”⁴⁾ 중급 규모(투자 비용적인 측면에서)의 영화les films du milieu를 텔레비전 방송국이 주축이 된 영화투자 시스템이 사라지게 하고 있다고 폭로하였다⁵⁾.

2) “프랑스의 영화 산업은 최근 10년간 비교적 큰 변화 없이 안정적인 외형을 유지하고 있다. 연간 10억 유로 이상의 자금이 투입되면서 꾸준히 200편 이상 만들어지고 있는 제작 분야나, 35~40% 사이를 유지하는 자국영화점유율, 10%를 초과하는 (미국과 프랑스를 제외한) 기타 국가의 영화 점유율 등이 프랑스 영화산업의 건강함을 보여주고 있다. 영화에 대한 프랑스 정부의 정책은 TV방송사들의 적극적인 영화산업 참여, 다국적 공동제작 활성화 등의 결과를 낳으며 자국영화의 꾸준한 제작 증가와 대중적인 성공의 가능성을 높여주고 있다”. 안지혜, 『문화로서의 영화: 프랑스 문화정책의 이념을 통해 본 영화정책』, 『한국정책과학학회보』 제12권 제4호, 2008, pp. 390-391.

3) 연설의 전문은 2007년 2월 27일자 『리베라시옹Libération』 인터넷판에서 볼 수 있다.

4) Libération, le 26 février, 2007.

5) 물론 이러한 문제가 2007년에 새롭게 제기되었던 것은 아니다. 이미 오래 전부터 수면 아래에 잠복해 있던 문제가 페랭의 연설을 기점으로 일시에 불거진 현상이라 할 수 있다. 2003년에 발간된 『프랑스 영화의 이해』에서도 2000년 이후 프랑스 영화산

페랭의 연설에 이어 『포지티프 *Positif*』의 미셸 시망 Michel Ciment은 편집장 서문을 통해 페랭의 연설은 정당하지만 현재 프랑스 영화계의 극단적인 양극화 현상에 대한 책임이 투자자에게만 있는 것이 아니라 비평계도 일조하고 있다며, 논의의 축을 영화투자시스템의 비판에서 이를 암묵적으로 옹호하고 있는 비평계에 대한 비판으로 재점화하게 된다⁶⁾. 페랭의 수상 연설은 프랑스 비평계에 큰 파장을 일으키며 프랑스 비평계의 현재를 진단하고 앞으로의 방향을 모색하는 일련의 사건들에 단초를 제공한 것이다. 중급 규모의 영화 창작을 옹호하는 비평가 그룹은 텔레비전 방송국, 상업주의 투자자, 그리고 이들과 결탁한 일부 비평가들을 비난하게 된다.

이를 계기로 프랑스의 유력 온라인 잡지 중 하나인 <레 피슈 뒤 시네마 *Les Fiches du cinéma*>는 미셸 시망이 문제제기한 비평의 역할에 대한 대규모 설문 조사를 시작하였다. 이처럼 비평계가 신속한 연쇄반응을 보이는 것은 위기의식에 대한 공감대에서 비롯된 것이라 이해할 수 있다. 따라서 본 연구는 2007년의 상황을 '프랑스 영화비평의 위기'라 상정하고 프랑스 비평계가 안고 있는 문제에 대한 분석을 시도하고자 한다. 우선 프랑스 영화비평이 걸어온 간략한 발자취와 2007년의 사건에 비견할 만한 비평계의 논란들을 확인하고 이를 통해 프랑스 영화비평계의 현재와 과거를 비교하게 될 것이다. 그리고 영화비평이 왜 위기의 상황에 처하게 되었는지에 대한 근본적인 원인을 찾고 향후 영화비평의 미래에

업이 보여주고 있는 호조 이면에 숨은 불길한 기운에 대해 지적하고 있다. “그런데 이 눈부신 호황의 이면에서는 벌써부터 몇 가지 불길한 조짐들이 불거져 나오고 있다. 일단, 가장 심각한 문제는 흥행의 성공을 거둔 영화들이 대부분 프랑스 영화 평균 제작비를 훨씬 넘어서는 대규모 오락영화라는 사실이다. 이 추세대로라면 저예산 영화와 기타 소규모 영화들의 제작여건이나 배급조건이 급속도로 악화될 것은 불을 보듯이 뻔한 일이다. (...) 따라서 뜻밖의 흥행 호조와 질적 하락이라는 이중적 양상을 보여주고 있는 현재의 프랑스 영화계는 여전히 불투명한 혼돈의 상태에 머물러 있다고 보는 편이 더 타당하다.” 김호영, 『프랑스 영화의 이해』, 연극과 인간, 2003년, pp. 47-48.

6) Michel Ciment, « Films du milieu et films du Milieu », in *Positif* n° 560 octobre 2007, p. 1.

대해 전망해 보고자 한다.

2. 프랑스 영화비평의 변별적 특성

영화와 영화 비평의 관계는 여타 예술의 그것과는 다른 양상으로 시작·발전되어 왔다. 언론이 본격적으로 생겨나기 시작한 근대에 태어난 영화는 그 탄생과 동시에 언론의 주목을 받았다. 1895년 12월 28일, 영화 탄생을 알린 뤼미에르 형제의 영화 상영 이틀 후 『르라디칼*Le Radical*』과 『라포스트*La Poste*』는 '시네마토그래프'가 재현한 세계에 대한 경탄과 더불어, 단번에 인간존재의 새로운 차원으로 편입하였음을 골자로 하는 기사를 실었다. 이는 이후 영화가 언론, 또는 잡지와 맺게 되는 단단한 관계의 출발점이라고 할 수 있다. 영화 탄생 이후 얼마 지나지 않아 『미조푸앵*Mise au point*』⁸⁾(1897), 『르파시나퇴르*Le Fascinateur*』(1903) 등의 잡지가 창간되어 본격적인 영화 전문 잡지의 출발을 알리게 된다. 대중매체로서 영화의 영향력이 커짐과 비례하여 영화를 다루는 잡지의 수도 증가하게 되고 마찬가지로 영화가 대중에 미치는 영향력도 그만큼 커졌다. 최초의 영화 이론가 중 한 사람인 리치오토 카누도Ricciotto Canudo가 영화를 '제7의 예술'이라 명명한 이래 영화에 대한 본격적인

7) *Le Radical*의 1895년 12월 30일자 기사 : “Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand que soit le nombre des personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez, en grandeur naturelle, avec les coulerus, la perspective, les ciels lointains, les maisons, les rues, avec toute l'illusion de la vie réelle.”;

*La Poste*의 1895년 12월 30일자 기사 : “Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les être qui leur sont chers, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue.” Joël Magny, *Histoire des théories du cinéma*, Paris, CinémAction n° 60, Corlet *Télérama*, 1991, p. 14.

8) 물론 『미조푸앵』의 경우는 고몽Gaumont사에서 자신들이 제작한 영화를 광고하기 위해 만든 잡지이다. 이는 영화가 내포하고 있는 변별적인 특성인 상업주의적 요소를 잘 보여주는 부분이기도 하다.

글쓰기는 영화를 예술로 승격시키려는 논지에 집중하게 되었고, 1914년부터 오늘날 우리가 알고 있는 전문잡지의 형태를 갖춘 잡지들이 『엡도 필름*Hebdo Film*』을 필두로 발간되기 시작한다. 이때부터 문학잡지나 일간지의 영화란이 아닌 정기 간행물의 형태를 갖춘 잡지들이 발간되었던 것이다. 그리고 프랑스 영화 비평가와 영화감독 배출의 산실이 되는 씨네 클럽*Ciné-club*을 최초로 창설한 루이 델뤽*Louis Delluc*이 영화 비평의 중요한 토대를 다지게 된다.

이후 프랑스 영화계에는 셀 수 없을 만큼 많은 영화 잡지들이 명멸하였다. 그 중 1930년대와 1940년대는 당대 최고의 지식인들이 참여하였기 때문에 오늘날의 비평을 능가하는 수준을 보여주었다. 엠마누엘 무니에 *Emmanuel Munier*가 창간한 『레스프리*L'Esprit*』, 1940년대 좌파성향의 『레크랑 프랑세*L'écran français*』, 『라 르뷔 뒤 시네마*La revue de cinéma*』, 『레 탕 모데른느*Les temps moderne*』 등이 대표적인 잡지라 할 수 있다. 알렉상드르 아스트뤽*Alexandre Astruc*, 앙드레 바쟁*André Bazin*, 장 조르주 오리올*Jean George Auriol*, 로제 레나르트*Roger Leenhardt*, 자크 도니올 발크로즈*Jacques Doniol Valcroze* 등은 철학적인 바탕 위에서 영화의 예술성을 논하였고 다음 세대에게 비평의 방향성을 마련해주는 역할을 하였다. 이후 『카이에 뒤 시네마*Cahiers du cinéma*』⁹⁾와 『포지티프』는 영화와 비평의 전성기인 1950년 이후 프랑스 영화계를 대표하는 전문잡지로 자리잡아 프랑스 영화비평을 이끌게 된다. 각각 1951년과 1952년에 창간된 이들 잡지는 맹렬한 상호 대립 속에서 영화 창작과 비평의 긍정적인 긴장관계를 만들어 왔다¹⁰⁾. 영화 탄생 이후 수많은 잡지들이 태어나고 또 사라져갔지만 창간 60년이 지난 오늘날까지도 두 잡지

9) 이후 본문에서는 『카이에』로 표시.

10) 두 잡지의 경향에 대한 많은 많은 분석이 있지만, 『카이에 뒤 시네마』는 중도우파 성향의 잡지로 작가의 시각에서 바라 본 미장센의 개념을 중시하는 형식주의적인 경향을 가진데 반해 『포지티프』는 좌파성향의 독립잡지로 영화의 시나리오와 주제를 중요시 한다고 하는 르네 프레달*René Prédal*의 지적이 설득력이 있어 보인다. René Prédal, *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 38 참조.

는 여전히 프랑스 영화비평의 핵심축을 형성하며 프랑스 영화계의 지주 역할을 하고 있다.

프랑스 영화비평의 역사를 살펴볼 때 흥미로운 점 중 하나는 “영화비평은 오랫동안 전문적인 언술행위가 이루어지고 영화를 대변하는 유일한 공간이었다”¹¹⁾는 점이다. 각 대학에서 영화가 개별학문으로 인정되기 시작한 1980년대 이전까지 전문지를 통한 영화비평은 영화에 대한 지적 담론을 담아내는 역할을 수행하였다. 이후 영화학이 생겨나면서 비평가들은 대학으로 이동하여 학문의 새로운 영역을 개척하며 영화의 지평을 넓히게 된다. 프랑스의 영화비평은 비평가의 “주관적인 체험을 통해 작품의 가능성을 열어주”¹²⁾려는 근본적인 목적과 저널리즘을 넘어 학문으로써의 가능성을 열어주었다. 이런 맥락에서 오늘날 우리가 알고 있는 주요 이론들의 저자들이 대부분 주요 영화잡지의 편집장을 거쳐 간 인물들이라는 사실을 이해할 수 있을 것이다.

3. 영화비평의 에르나니 전투들

영화와 비평이 불가분의 관계인 것과 마찬가지로 영화비평의 발전사는 영화의 발전사와 그 궤적을 공유하였다. 1920년대의 아방가르드, 1930년대의 발성영화의 등장, 1960년대를 기점으로 나타나는 누벨마그와 시네마 베리테, 1968년의 시네마테크 사건, 1970년대의 정치 참여적인 영화들의 등장 등 비평은 영화의 진보를 가장 가까운 거리에서 지켜보았으며 때로는 격렬한 논쟁의 진원지가 되기도 하였다.

19세기 초반 고전주의와 낭만주의 연극의 충돌을 야기한 빅토르 위고의 연극작품 『에르나니 *Hernani*』(1830)를 둘러싼 신구(新舊) 논쟁에 비견

11) Jean Michel Frodon, *La critique de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 23.

12) *Ibid.*, p. 24.

될 만한 굵직한 충돌이 비평계에서는 여러 차례 발생하였다. 비평이란 주관적이고 감성적인 부분을 근본으로 하는 작업이기에 하나의 작품에 대해 다양한 시선이 존재하고, 마찬가지로 전문잡지들은 각자의 편집방향을 갖고 있어 같은 작품에 대한 평가가 엇갈릴 수밖에 없다. 그리고 영화에서의 에르나니 전투는 비평가와 작품, 비평가와 감독, 그리고 비평가들 사이의 논쟁의 형태로 나누어지기에 더욱 치열하고 다방면으로 열린 전장(戰場)이라 할 수 있다. 르네 프레달은 “연극에는 에르나니 전투가 하나뿐이었으나, 영화에서 정확히 같은 사건을 꼽으라면 두 개의 영화를 꼽을 수 있다”¹³⁾고 얘기하지만 보는 관점에 따라 훨씬 더 많은 전투들을 언급할 수 있고 이는 비평이 지나온 궤적과도 일치한다.

영화의 에르나니 전투를 얘기할 때 지나칠 수 없는 중요한 논쟁은 앙드레 바쟁이 『레스프리』에 기고하며 촉발된 것이다. 그는 『소비에트 영화와 스탈린』¹⁴⁾이라는 기사에서 러시아 지도자를 타잔과 비교하며 모든 면에서 타잔이 더 낫다고 결론짓는다. 이 기사는 공산주의 계열의 영화사학자인 조르주 사들 Georges Sadoul의 민감한 반응을 불러일으켜, 바쟁은 결국 제2차 세계 대전 후 프랑스의 문화재건운동을 주도하던 협회인 ‘노동과 문화 Travail et culture’와 결별하게 된다. 사들의 시각에서 바쟁의 글은 예술의 사회주의적인 의미보다는 할리우드를 선택한 부르주아적인 행태에 다름 아니었기 때문이다.

잡지들 간의 대립은 『카이에』와 『포지티프』 사이에서 발생한 논쟁이 대표적이다. 두 잡지는 창간 초기부터 첨예하게 대립하였고, 특히 후발

13) René Prédal, *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 60. 프레달이 주장하는 두 개의 주요 사건은 장 르노아르 Jean Renoir의 〈게임의 법칙 La Règle du jeu〉(1939)와 막스 오펜스 Marx Ophüls의 〈롤라 몬테스 Lola Montès〉(1955)에 대한 일부 비평가들의 폄하와 관객들의 몰이해였다. 〈게임의 법칙〉은 1954년에 『카이에』의 노력에 의해 다시 그 가치를 인정받게 되었고, 〈롤라 몬테스〉는 비평가들의 호평에도 불구하고 상업적인 실패를 겪는다. 하지만 최근 들어 다시 그 가치를 인정받게 되었다.

14) André Bazin, « Le cinéma soviétique et le mythe de Staline », in *L'Esprit*, août 1950, p. 210-236.

주자였던 『포지티프』는 자신들의 정체성 확립을 위해서 강경한 어조를 고수하는 경향을 보였다. 1954년에 『포지티프』는 루이스 브뤼엘을 옹호하기 위해¹⁵⁾ 당시 『카이에』의 편집장이었던 자크 도니올 발크로즈와 앙드레 바쟁을 “불쌍한 절충주의 사상으로 맹목적이 된 멍청이들”¹⁶⁾이라고 비난하며 영화계에 커다란 반향을 불러일으킨다.

비평가와 감독 간의 가장 유명한 논쟁으로는, 프랑수아 트뤼포가 『카이에』에 기고한 「프랑스 영화의 어떤 경향들」에서 1940년대의 영화를 “아빠 세대의 영화”로 치부하며 르네 클레망René Clément, 클로드 오타라Claude Autant Lara, 마르셀 카르네Marcel Carné등의 영화를 비판한 것을 들 수 있다. 당시에 상상할 수 없을 만큼 많은 찬반 논란을 불러일으켰던 트뤼포의 주장은, 이후 영화가 ‘작가주의’와 형식주의의 틀 위에서 새로운 시대로 진입하게 되는 길을 열어주게 된다.

이렇듯 무수한 에르나니 전투 중에서도 단연 돋보이는 것은 ‘카포’의 트래블링Travelling de ‘Kapo’이다. 자크 리베트Jacques Rivette는 이탈리아의 질로 폰테코르보Gillo Pontecorvo 감독이 제작한 <카포>(1961)를 <비천함De l’abjection>¹⁷⁾이라는 제목의 기사를 통해 신랄하게 비판하였

15) 두 잡지는 편집 방향이 다른 것과 마찬가지로 지향점이 다르기에 선호하는 감독들에게서도 크게 차이를 보이게 된다. 『카이에』가 영화의 미장센을 중시하는 로베르토 로셀리니, 장 르누아르, 알프레드 히치콕을 옹호하였던 것에 반해 『포지티프』는 초현실주의와 미국영화에 대한 선호를 나타내면서 루이 브뤼엘, 조르주 프란주, 존 휴스튼과 같은 감독을 선호하였다. 이러한 선호의 차이는 종종 충돌을 야기할 수 밖에 없었다.

16) 이런 식의 직접적이고 과도한 언어를 사용해 상대 진영을 공격하던 방식은 1970년대 에 들어서면서 사라지게 된다. 물론 오늘 날에는 젊은 비평가들이 짧고 보다 선정적인 용어를 선택하는 경향이 있기에 과격한 언어의 사용이 다시 회귀하고 있다. 가스파르 노예가 2009년 칸느 영화제에 출품한 <Enter the void>가 일반 상영되었을 때 『텔레라마』의 사무엘 두에르Samuel Douhaire의 평은 그 대표적인 예라 할 수 있다. Cf. Samuel Douhaire, <Enter the void>, in *Télérama* le 5 mai 2010.

17) Jacques Rivette, <De l’abjection>, in *Cahiers du cinéma* n°120, juin 1961, p.54-55. “카포에서 리바가 전기철망에 몸을 던져 자살하는 장면을 보자. 이 순간 그녀의 들어 올린 손에 마지막 프레임의 각도를 정확히 맞추려고 애쓰면서 시체를 역부감 쇼트로 리프레임하기 위해 앞으로 트래블링하는 바로 이 사람은 지극한 경멸을 받아 마땅하다.”

고 이 기고문은 당시 시네편들의 가장 치열한 논쟁을 불러일으키게 된다. <카포>는 죽음과 삶이 뒤섞인 유대인 수용소에서의 비참한 생활과 인간성이 말살되어가는 과정을 사실주의적인 관점¹⁸⁾에서 그려내고 있는데, 여기서 리베트가 관심을 가진 것은 테레즈(엠마누엘 리바)가 자신이 파괴되어 가는 과정을 이기지 못해 끝내 수용소의 전기 철책에 매달려 자살하는 장면이다.



리베트가 ‘비천함’이라는 표현을 사용해 비난하는 장면은 영화의 극히 일부분(약 45초)에 해당한다. 폰테코르보가 유대인 여주인공의 죽음에 극적인 비장감을 더하기 위해 트래블링으로 아름답게 그려낸 것을 리베트는 강하게 비난하였던 것이다. 물론 영화의 극히 일부분을 빌미로 리베트가 취했던 단호한 태도에 지나친 부분이 있음은 사실이나, 50여년이 지난 오늘의 시점에서 다시 볼 때 그의 비난은 어느 정도 이해될 수 있다. 당시만 해도 지금처럼 2차 대전 중 나치가 자행한 반인륜적인 범죄에 대한 분명한 규정이 내려진 상태가 아니었고, 대부분의 유럽인들은 나치의 망령에 대한 두려움을 가지고 있는 상황이었기 때문이다. 따라서 리베트의 눈에 비친 폰테코르보의 트래블링은 실존적 차원을 넘어 영화적 차원에서 테레즈의 죽음을 너무 아름답게 그리려는 시도였으며, 이러한 미장센은 관음증과 포르노그래피에 해당한다는 것이다. 그가 트래블링을 도덕의 문제로 연결시키는 이유가 바로 여기에 있다. 그는 트래블

18) 네오리얼리즘적인 측면에서의 사실주의를 의미한다. 이는 픽션을 통해 진실에 접근하려는 시도로 이해할 수 있다. 그렇기 때문에 이 영화는 개봉 후 대부분의 이탈리아 네오리얼리즘 감독들의 호평을 받기도 하였다.

링을 단순한 미장센의 문제가 아니라 대상과 이를 포착하는 감독 사이의 윤리적 문제라고 생각하였기 때문이다. 리베트의 기고문 이후 시네필은 그를 옹호하는 편과 그렇지 않은 편으로 나뉘어 이에 대한 뜨거운 논쟁이 전개된다¹⁹⁾.

‘(카포)의 트래블링’에 대한 논쟁은 영화 비평에 새로운 전기를 마련한다. “영화 미장센의 형식 자체에서 감독의 모럴과 미학을 읽어 내고자 했던”²⁰⁾ 신형식주의가 등장하게 되는 것이다. 마찬가지로 비평적인 측면에서는 영화비평의 공간이 법정과도 같은 양상으로 변화하여, 마치 범죄자를 심문하듯 영화에 대해 냉정하고 잔인한 평가를 내리게 되는 시발점이 되었다. 이를 계기로 비평의 전성기가 마련된다. 비평가는 영화의 한 켠을 가지고 영화뿐 아니라 영화감독의 도덕성을 평가할 수 있을 정도로, 오늘날에는 상상할 수 없을 만큼 막강한 힘을 갖게 된 것이다.

여기서 우리가 주목하고자 하는 것은 리베트의 기고문 이후 『카이에』의 126호에 게재된 특집 기사로, 비평에 대해 실시한 설문조사이다. 14개 항목으로 구성된 질문에, 앙리 아젤Henry Agel을 필두로 로베르 베나윤Robert Benayoun, 조르주 사들 등 38명에 이르는 비평가들의 의견을 수록한²¹⁾ 이 기사에는 전체 분량인 87쪽 중 약 43퍼센트에 해당하는 37쪽의 상당한 분량이 할애되어 있다. 그 14개의 질문²²⁾은 아래와 같다.

〈질문〉

1. 문학이나 회화 비평 등에 비해 언론에서 영화비평에 부여된 위치에 만족하는가?

19) 리베트에 의해 제기된 ‘카포의 트래블링Travelling de Kapo’ 논쟁에 대한 자세한 내용은 다음의 논문을 참조. 김태희, 『영화 기법과 모럴의 문제 - 트래블링이 모럴의 문제인가?』, 프랑스학연구 46호, 2008년, pp. 585-608.

20) *Ibid.*, p. 590.

21) *Cahiers du cinéma, La Critique*, n° 126, décembre 1961, pp. 47-84.

22) 필자 번역.

2. 영화비평은 문학, 회화, 음악, 미식 비평가들처럼 다소 전문적인 사람들에게 맡겨져 있다고 생각하는가?
3. 당신의 직업 수행에 있어서 중요하게 생각하는 척도는 무엇인가?
 - A. 관객의 기호
 - B. 당신이 몸담고 있는 잡지의 정신
4. 비평가는 일반적으로 영화를 한 번만 보는 관객의 조건에 맞추어야 하는가, 아니면 판단을 내리기 전에 여러 번을 보아야만 하는가?
5. 당신이 의무적으로 볼 필요가 없는 영화를 보는 것은 유익한 일인가? 왜 그러한가?
6. 아래에 나열된 비평가의 자질을 중요한 순서대로 나열한다면?
 - 작가와 저널리스트적인 재능을 가질 것
 - 전반적으로 교양에 대한 폭넓은 이해
 - 영화관에 자주 가는 것
 - 영화 기법에 대한 깊은 지식을 가지는 것
7. 영화에서 하나의 작품에 대한 동의를 얻는 것이 다른 분야에서보다 더 어렵다고 생각하는가?
8. 영화 분야에서 준거를 마련하는 것이 다른 분야보다 더 어려운가? 왜 그러한가?
9. 영화비평은 <미학적 체계>에 의거해야 하는가 아니면 순간적인 인상을 반영해야 하는가?
10. 영화 비평은 어떤 측면으로 발전하였는가?
 - A. 목적
 - B. 방법
 - C. 영향력
11. 영화를 볼 때, 10년 후에도 다시 얘기될 것을 염두에 두는가?
12. 영화비평은 영화 자체에 영향력을 가졌었거나 가지고 있다고 생각하는가?
13. 좌파 비평가 우파 비평 사이의 구분이 사라지고 있다고 생각하는가? 그렇다면 미학적인 것을 위해 윤리적인 것을 포기하는 것은 진보라고 보는가? 그렇지 않은가?
14. <카이에 뒤 시네마>가 긍정적이건 부정적이건 공헌한 바에 대해 솔직히 얘기하십시오.

위의 질문내용은 비평의 가장 근본적인 부분들에 대한 문제제기라 할 수 있다. 비평가의 자세와 비평의 내용, 방향 등 비평의 기본이자 동시에 전반적인 부분에 대한 질문으로 구성되어 있기 때문이다. 본격적인 비평이 시작된지 20여년이 지난 시점에 비평에 대한 가장 기본적인 의견을 수집한 이유는 무엇이였을까? 그것은 당시 『카이에』의 젊은 비평가들이 주도한 ‘신형식주의 비평’²³⁾을 확립하기 위한 사전 작업의 성격이라 할 수 있는데, 다른 비평가들의 의견을 통해 자신들이 준비하고 있는 비평의 방향을 조정하려는 시도로 이해되어야 할 것이다. 그리고 마지막 질문인 ‘『카이에』가 비평계에 미친 영향에 대한 확인’은 리베트의 기고를 통해 촉발된 논쟁에서 『카이에』에 대한 비평계의 시각을 확인하고, 이를 통해 향후 자신들의 방어전선을 형성하려는 시도라 할 수 있다. 전례 없는 설문 형식을 통해 논쟁을 유연하게 마무리하고 자신들이 향후 구축하게 될 신형식주의 비평으로의 출구를 마련하려는 전략이었던 것이다. 흥미로운 사실은 대부분의 비평가들이 『카이에』의 공헌에 대한 질문에 대해 매우 이증적이고 은유적인 표현을 사용하며 긍정적 의견과 부정적 의견을 동시에 드러내었기 때문에 해당 의견이 긍정적인지 부정적인지에 대한 판단을 내리기가 힘들다는 것이다. 따라서 부정적인 의견이 긍정적 의견보다 조금 더 우세하기는 하지만(13 대 12), 결국 부정, 긍정, 중립 의견이 거의 같은 수준으로 표현되었다고 말할 수 있다.

4. 2007년의 에르나니 전투와 그 의미

1961년의 논쟁으로부터 56년 후인 2007년, 프랑스 비평계는 또 하나의

23) 신형식주의 비평은 앙드레 바쟁이 사용한 용어인데 “영화의 형식과 내용 간의 관련성을 이전과 다른 차원에서 제기하”려는 시도라고 할 수 있다. 김태희, 『영화 기법과 모럴의 문제 - 트레블링이 모럴의 문제인가?』, *op. cit.*, pp. 586-589 참조.

에르나니 전투에 휩싸이게 된다. 앞서 언급한 파스칼 페랭의 연설과 미셸 시망의 비평계에 대한 비판으로 시작된 2007년의 에르나니 전투는 1961년 『카이에』가 그랬던 것처럼 또 다시 비평가들에게 설문 조사를 하는 것으로 정리된 것이다. 하지만 그 주체는 『카이에』가 아니라 『레 피슈 뒤 시네마』²⁴⁾였다. 질문은 아래의 5가지 항목으로 구성되어 있다.

1. 영화 비평은 최근 10년 간 어떤 부분에서 발전이 있었는가?
2. 비평이 역동성을 유지하기 위해서 신문들 간의 대립과 논쟁을 의도적으로 유지해야만 하는가?
3. 영화 창작에 점점 더 많은 영향력을 행사하는 산업에 대항해서 비평이 정치적으로 작용할 수 있는 형태는 있는가? 비평의 실제적인 권력은 무엇인가?
4. 최근 들어 영화에 대한 기호나 영화제작 자체의 기호에 대한 확실화를 확인한 바 있는가?
5. 최근 10년 동안 두각을 나타낸 중요한 감독은 누구라고 생각하는가?

하지만 2007년의 영화비평계는 1961년과 비교해 볼 때 여러 면에서 달라졌다. 무엇보다 수준 높은 지적, 문화적 씨네편이 당시만큼 존재하지 않기에 특정 잡지에 대한 맹목적인 충성은 더 이상 기대할 수 없다. 『카이에』와 『포지티프』의 구독률은, 프레달이 “기계적으로 찍어내는”²⁵⁾ 영화잡지라고 표현하는 『프리미에르Première』나 『스튜디오 시네 라이브Studio ciné live』와는 비교가 되지 않을 만큼 저조하다²⁶⁾. 또한 50여 년 전과 달리 영화는 비교할 수 없을 만큼 많이 제작되고, 지적 잡지들이 사라져 가고 있는 출판계의 사정도 이전과는 다르다. 이러한 비평계의 생태환경에 대한 변화를 프레달은 다음과 같이 요약하고 있다.

24) <http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article341> 참조. 위의 설문은 2007년 10월 26일에 시행된 설문이다.

25) René Prédal, *La critique de cinéma*, op. cit., p. 6.

26) 해당 잡지사의 통계에 의하면 『카이에』는 2012년에 21,900부, 『포지티프』는 8,000부, 『프리미에르』는 162,000부, 그리고 『스튜디오 시네 라이브Studio ciné live』는 8,300부를 발행한다.

하지만 영화에 대한 애정은 이전만 못하고, 스스로 방향을 설정하고 위치를 파악하는 것이 항상 쉬운 일은 아니다. 잡지들은 계속해서 폐간되고(『라 르뷔 뒤 시네마*La Revue du cinéma*』, 『시네마*Cinéma*』, 『이미지와 사운드*Image et Son*』, 『시네마토그래프*Cinématographe*』...), 목소리를 내던 영화인들(루이 델뤽, 장 루이 보리Jean Louis Bory, 레옹 무시냐크Léon Moussinac...)도 사라졌고, 그리고 사람들은 『카이에』나 『포지티프』의 과거와 앙드레 바쟁과 세르주 다네의 비평집만 생각한다.²⁷⁾

에밀리 비커틴은 『카이에 뒤 시네마의 짧은 역사*A shot history of Cahiers du cinéma*』(2009)²⁸⁾에서, 이러한 비평의 환경 변화와 시대의 흐름에 따른 『카이에』의 변화를 일관적이고 직접적인 표현으로 한 권의 책에 담아내고 있다. 『카이에』를 사랑했던 애독자의 입장에서 잡지의 탄생과 전성기, 그리고 2007년 이후 누적되는 적자로 『르몽드』와 영국의 미디어 그룹 페이튼에 인수되기까지 『카이에』가 헤쳐 온 길을 상세히 설명하고 있다. 이 책에서 비커틴은, 마치 병상에 누워 인공호흡기를 달고 있는 듯한 『카이에』의 머리말에서 아름다웠던 과거를 회상하는 추도사와 같은 어조로 단언하고 있다. “정확한 사망 날짜가 언제이든, 『카이에』는 이제 죽었다.”²⁹⁾ 비커틴은 프랑스 영화 비평의 한 시대를 풍미한 『카이에』의 현재와 씨네필의 상징이었던 영화비평잡지의 위상을 정확히 지적하고 있다.

『카이에』의 편집장 출신인 장 미셸 프로동Jean-Michel Frodon이 2008년에 『영화비평*La critique du cinéma*』를 출간하고 뒤이어 르네 프레달이 동명의 저서를 발간(2012년)한 것을 비커틴과 같은 맥락에 두는 것은 지나치게 편향적인 시선일까? 하지만 이들의 저서는 치열했던 한 시기를

27) Ibid., p. 7. 필자 번역.

28) 한국어로 번역된 책의 제목은 『카이에 뒤 시네마 영화비평의 길을 열다』, 정요준/이수원 역, 이앤비플러스, 2003.

29) 에밀리 비커틴, 『카이에 뒤 시네마-영화비평의 길을 열다』, *op. cit.*, p. 173.

보낸 영화비평 잡지들이 나타내는 명백한 쇠약함 앞에서 '비평이란 무엇인가'라는 화두를 통해 영화비평의 근원에서 다시 출발하려는 의지와 현재에 대한 성찰을 담고 있음이 분명해 보인다. 창작정신을 중요시하는 영화가 전혀 없이 무자비하게 배척되는 거친 환경에서 비평의 역할은 무엇인지, 어디로 가야하는지에 대한 의문을 제기하고 있는 이들의 성찰은 새로운 비평을 기다리는 과정으로 볼 수 있다. 결국 2007년에 촉발된 에르나니 전투는 1961년과 마찬가지로 프랑스 영화비평계 전반에서 비평의 위기를 인식하고 재확인하는 계기가 되었다고 할 수 있다. 하지만 50여년의 시차를 두고 발생한 두 사건은 그 성격에서 본질적인 차이가 있다. 그 차이점이란, 1961년의 논쟁이 비평계의 헤게모니를 장악하기 위한 투쟁이었고 이후 영화비평이 보다 큰 권위를 얻는 계기가 되었다면, 2007년의 논쟁은 자본을 무기로 하는 새로운 적들 앞에서 생존을 위한 몸부림의 성격을 띠고 있다는 것이라 할 수 있다.

5. 위기의 비평과 반응

『레 피슈 뒤 시네마』의 설문조사로 되돌아가 보면, 설문 대상자는 프랑스 영화비평의 최전선에 위치하고 있는 가장 핵심적인 영화 잡지의 편집장과 주요 일간지의 영화 담당자들이었다.³⁰⁾ 이들의 견해는 곧 프랑스 영화비평계의 견해라 해도 지나치지 않을 비평계의 대표적인 인사로 구성되어 있었던 것이다. 그리고 『레 피슈 뒤 시네마』가 제안한 다섯 가지 질문에는 프랑스 영화비평계가 안고 있는 현재의 위상, 미래에 대한 전망

30) 설문 참여 : 도미니크 보르드(『르피가로Le Figaro』), 미셸 시팡(『포지티프』), 로랑 코티용(『시네 라이브Ciné Live』), 장 뤽 두앵(『르몽드Le Monde』), 장 미셸 프로동(『카이에 뒤 시네마』), 장 마크 랄란(『레쟁로킵티블Les Inrockuptibles』), 에릭 리비오(『렉스프레스L'Express』), 뤼시앙 로제트(『젊은 시네마Jeune Cinéma』), 피에르 뒤라(『텔레라마Télérama』), 미셸 르비송(『스튜디오Studio』), 알랭 리우(『르 누벨 옵세르바퇴르Le Nouvel Observateur』), 장 루아(『뤼마니테L'Humanité』)의 12인.

등의 사안들이 오롯이 담겨져 있다. 과거 비평이 누리던 지위에 비해 현격히 약화된 비평의 현재를 통감하며 과거와의 비교를 통해 현재를 진단하고, 현재 비평의 약화에 가장 큰 요소인 영화산업의 압력과의 관계에 대한 질문도 잊지 않고 있다. 즉 프랑스 영화비평의 위기를 설명할 수 있는 핵심적인 사안에 대한 질문들인 것이다. 한마디로 『레 피슈 뒤 시네마』의 기획은 프랑스 영화비평계가 느끼고 있는 위기감을 영화비평계의 이름으로 문제제기하는 동시에 비평계가 공동으로 해결방안을 모색하고 제시하려는 시도라고 볼 수 있다.

12인의 비평가가 다섯 가지 항목에 답한 내용은 크게 두 가지로 요약된다. 비평의 약화에 대한 현실 진단이 그 첫 번째이다. 대부분의 비평가들은 비평이 영화계에서 유지해 왔던 권력적인 지위는 더 이상 유효하지 않고 비평의 힘은 더 이상 설자리가 없다는 의견을 공통적으로 표출하고 있다. 따라서 “비평은 더 이상 존재하지 않는다”는 장 퓌 두앵의 단언은 지나치게 선정적인 발언이라 보기 힘들다. 비평가들이 공통적으로 비평의 미래에 대해 회의적이라고 단언하는 근거는 다음의 세 가지이다. 먼저 현재 영화산업이 지나치게 상업적 이익만을 추구하고 있고 텔레비전 방송국이 주축이 된 영화투자사들이 비평에 행사하는 압력이다. 그렇기 때문에 두앵이 세 번째 질문의 답으로 “비평은 더 이상 권력이 없다. (영화)산업이 승리하였다”고 말하는 것은 개인적인 판단을 넘어 현실에 대한 가장 직설적이고 적나라한 묘사라 할 수 있다. 두 번째 근거는 인터넷의 보급과 일반화로 인한 영화와 비평 생태계 자체의 변화이다. 영화의 소비가 영화관으로부터 각 가정으로 이동하고 있는 현재의 환경은 비평가들에게는 낯선 환경일 수밖에 없다. 가정에서의 영화 시청은 영화의 소비를 폭발적으로 증가시키는 결과를 낳았다. 그리고 새로 출시되는 영화 뿐 아니라 과거의 영화에 대한 소비도 무시할 수 없는 비중을 차지하게 되었다. 비평가들의 작업 범위가 새로 출시되는 영화 위주의 비평에서 전방위적으로 넓혀져야 하기에 다양한 요구를 충족시키기 힘들어지게 된 것이다. 세 번째로는 출판계의 변화로 인한 영화비평 공간에 대한 문제

를 들 수 있다. 이는 그동안 영화 비평을 이끌어 왔던 독립형태의 영화 전문잡지들의 변화와 관련된다. 인쇄를 기반으로 하는 전통적인 언론 매체 시장이 무너져 비평의 공간 자체가 사라지거나 급격하게 축소되고 있는 양상을 보이고 있다. 이러한 환경의 급속한 변화가 비평의 영향력을 급속히 감소시키고 있다는 것이다.

비평가들이 지적하는 또 다른 문제는 바로 영화와 비평의 획일화이다. 영화의 형식을 비평의 바탕으로 삼는 『카이에』의 전통에서 벗어나지 못한 비평적 시각은 하나의 작품에 대한 다양한 접근이 아니라 판에 박힌 듯한千篇일률적 비평만을 가능케 한다. 자크 리베트는 『카이에』 편집장으로 취임하며 기고한 편집장 서문에서, 『카이에』를 만든 것은 “논쟁의 선두에 서는 자세”³¹⁾라 하였다. 하지만 오늘날 비평가들은 같은 일을 하는 동료의식이 강하고 자신의 글이 논란거리가 되는 것을 꺼리기에 동료 를 비난하거나 자신의 생각을 과격하게 표현하는 것을 극도로 자제하는 경향을 보인다. 그렇기 때문에 자신의 생각을 표현하기보다는 누구라도 할 만한 얘기를 할 수 밖에 없는 것이다. 이에 더해 새로운 작품에 대해 평할 때는 배급자를 의식할 수밖에 없다. 이는 소극적 의미의 자체검열로 나타나고 비평의 날카로움은 이제 옛말이 되어버렸다. 그래서 대부분의 설문자들이 각 잡지들이나 신문사들 간의 논쟁을 위한 논쟁에는 절대적인 반대를 표명하면서도, 각자의 고유한 논지를 지키고 다양한 의견을 제시하는 긍정적인 논쟁에는 찬성하고 있다.

이상과 같이 비평가들은 예외 없이 비평은 10년 전에 비해 오히려 퇴보하고 있다고 진단하며 뼈아픈 자기반성을 보여주고 있다.

31) 재인용, 에밀리 비커틴, 『카이에 뒤 시네마-영화비평의 길을 열다』, *op. cit.*, p. 84.

6. 비평의 문제인가 영화의 문제인가?

6.1. 생태환경의 변화

그러면 이제 비평의 약화를 가져온 영화 생태계를 중심으로 변화된 요소들은 무엇인지, 그리고 이들이 어떤 영향력을 미쳤는지에 대해 살펴보자. 1990년 이후 프랑스뿐 아니라 전 세계 영화계에 가장 큰 변

화를 가져다 준 요소는 인터넷의 보급이라 할 수 있다. 인터넷의 도입은 씨네 클럽을 중심으로 형성되던 씨네필의 공간이 포럼이나 블로그, 또는 채팅이라는 가상공간으로 옮겨갔다는 것을 의미한다. 소수의 전문가 의견에 귀를 기울이는 것보다, 스위치를 켜면 어디에서나 만날 수 있는 인터넷 공간 속의 자칭 전문가를 만나는 것이 훨씬 쉬운 일이 되어버렸다. 이미 프랑수아 트뤼포가 “모든 사람들은 두 개의 직업을 가지고 있다 : 자신의 직업과 영화 비평”³²⁾이라고 얘기하지 않았던가? 이제는 인터넷을 통해 입에서 귀로 정보가 전달되고, 어떤 정보가 가치 있는지를 판단하기 보다는 정보를 전달하는데 더 많은 시간을 투자하게 되었다. 또한 영화에 관심 있는 일반 독자는 전문용어를 사용하던 엘리트 비평보다는 일상적인 용어를 사용하는 인터넷 전문가의 얘기에 더욱 귀를 기울이기 쉬워졌다.

다음으로 들 수 있는 것이 DVD³³⁾로 대표되는 개인복제 미디어의 출

PRODUCTION DE FILMS DE LONG MÉTRAGE											
FILMS PRODUITS ET INVESTISSEMENTS DANS LA PRODUCTION											
	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Nombre de films (unités)	171	204	200	212	203	240	203	228	240	230	261
Intégralement français	111	125	106	105	130	126	127	133	145	137	143
Coproduction à majorité française	34	47	37	78	37	61	37	32	51	45	60
Coproduction à majorité étrangère	26	31	37	29	36	53	39	43	44	46	58
Investissements (millions d'euros)	803	905	861	1 153	1 049	1 286	1 148	1 201	1 490	1 099	1 439
Français	665	729	678	789	830	917	834	952	1 224	892	1 090
Étrangers	138	176	183	364	219	369	314	249	266	207	349

En 2010, 475 courts métrages ayant obtenu un visa d'exploitation en ont été produits. Source: CNC/GEPE

FILMS COPRODUITS AVEC LES ORGANISMES DE TÉLÉVISION														
Unités et millions d'euros														
	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	INVESTISSEMENTS DANS LES FILMS D'INITIATIVE FRANÇAISE ET DEVIS MOYEN ET MÉDIAN						
	Nombre						Apports (millions d'euros)			Millions d'euros				
Total chaînes en clair	105	99	84	104	99	87	121	933,7	865,6	1 003,6	1 239,2	823,5	1 112,2	
TF1	28	20	22	20	20	13	20	Devils moyens	5,0	5,3	5,4	6,4	5,1	5,5
France 2	13	12	28	27	19	28	35	Devils médian	2,8	2,8	3,1	3,4	3,1	4,0
France 3	20	27	15	25	28	19	31	<small>Concernant les films 100% français et les coproductions majoritairement françaises. Source: CNC/GEPE</small>						
M6	9	9	7	15	10	8	6							
Arte	18	17	16	22	14	22	30							
Canal Plus	124	120	125	140	142	134	155							
Cinéma	48	67	59	41	57	112	139							
TPS Star	46	49	30	49	53	34	15							
Orange Cinéma Séries	0	0	0	0	0	0	0							

Certains films sont coproduits par plusieurs chaînes de télévision. Source: CNC/GEPE
 En 2010, 1 film a été financé simultanément par 3 chaînes en clair.

〈표 2〉 프랑스 영화 제작과 투자 현황

32) Jean-Michel Frodon, *La critique de cinéma, op. cit.*, p. 14.

현이다. 더 이상 영화를 보는(regarder) 것이 아니라 시청(visionner)하는 시대가 도래하였다. 무수히 쏟아져 나오는 영화를 일일이 영화관에서 볼 수 없는 비평가들뿐 아니라 영화 연구자에게 이런 형태의 개인적 미디어가 아주 유용한 수단인 것은 사실이다. 하지만 새로 출시된 영화만 포함된 것이 아니라 전집 컬렉션부터 오래된 고전 영화까지 복원되어 출시되는 DVD는 비평가들에게 부담스러울 수밖에 없다. 그리고 비평가는 오랫동안 훈련된 직업적인 시각을 통해 일반인이 영화 관람 시 놓친 부분까지 설명할 수 있었다. 하지만 이제는 비평가가 놓친 장면을 관객들이 그냥 넘어가지 않는다. 다수의 독자는 집단기억을 통해, 100개의 눈을 가진 아르퀴스처럼 세밀한 장면도 놓치지 않기 때문이다. 물론 한 사람의 비평가가 완벽하게 모든 장면을 파악하는 것도, 또 모든 장면을 기억하는 것도 불가능하다. 비평가에 대한 신뢰가 점차 무너지게 되는 부분이 바로 여기에 있다.

무수히 제작되는 DVD만큼 출시되는 영화의 수도 이루 헤아릴 수 없을 만큼 많다. 프랑스 국립영상센터(CNC)의 자료에 의하면 2000년에 프랑스에서 제작된 영화의 수가 171편인데 반해 2010년에는 무려 261편이 제작된다.(<표2> 참조) 이는 프랑스에서 제작된 영화에 국한되는 숫자이기 때문에, 외국에서 수입하는 영화를 포함하면 상상할 수 없을 만큼 많은 수의 영화가 개봉된다³⁴⁾. 이제는 비평가들이 출시되는 대부분의 영화를 보는 것조차 불가능한 일이 되었다. 이런 환경은 영화 잡지가 좋은 영화에 대한 분석보다는, 정보인지 비평인지 아니면 광고인지 경계가 불명확한 글쓰기를 통한 영화 소개, DVD 소개, 그리고 감독의 프로필에 보다 많은 지면을 할애하게 만든다. 거기다 제작편수의 증가는 영화 상영

33) 물론 멀티미디어 환경이 급속하게 변함으로 인해 DVD도 이제는 더 이상 첨단 미디어라 할 수 없다. 실제로 DVD보다는 하드디스크를 선호하는 것이 오늘날의 현실이다. 하지만 통칭 개인이 반복적으로 영화에 접근할 수 있는 미디어 환경을 DVD를 대표로 설명하려 한다.

34) 2009년에 프랑스 영화관에서 개봉된 영화의 숫자는 891편에 달한다. cf. 『2012년 문화 통계CHIFFRES CLÉS 2012, Statistique de la culture』.

의 순환 속도를 빠르게 만들고 수많은 영화에 대한 비평은 별점과 같은 인스턴트 방식을 사용할 수밖에 없다. 별점은 전통적으로 영화 전문잡지에서 사용되어 왔던 방식이다. 과거에는 대부분의 지면이 비평에 중점을 두었기 때문에, 별점을 통해 개봉 영화에 대한 잡지의 호불호를 간략하게 표시하였다. 하지만 요즘의 잡지 지면은 대부분 영화 광고, 감독 소개, DVD 소개로 메꾸어진다. 따라서 부족한 비평의 지면을 미니멀리즘적인 차원의 별점 비평이 대신하게 된 것이다. 1개에서 5개로 구성된 별점 부여 방식이 비평가의 전문적인 시각을 대신할 수는 없다. 하지만 점차 빨라지는 사회의 변화와 진행 속도는 극도의 단순주의를 지향하고 이는 다시 별점을 통한 극단적인 단순 비평으로 변질되고 있는 것이다.

과거 비평계는 비평이 영화 흥행에 영향을 미칠 수 있다고 믿는 경향이 있었다. 실제로 좋은 내용의 영화지만 관객의 외면을 받았던 영화들을 비평의 힘으로 살려낸 몇몇 사례가 있기도 하였다. 하지만 요즘의 영화 순환 속도에 비춰 보면 월간지로는 한계가 있다. 일부 흥행 영화들을 제외하면 2주의 상영기간도 벅차기 때문이다. 영화에 대한 평가 영화 개봉을 맞추는 일이 한계에 이른 것이다. 즉 인쇄매체에 의존하는 전통적인 영화비평이 현재의 흐름을 따라갈 수 없게 되어 버렸다.

6.2. 극단적 자본시장의 논리

영화배급사와 텔레비전 방송국이 주축이 되어 있는 미디어 산업의 환경이 영화와 비평에 미치는 영향력에 대해서도 살펴볼 필요가 있다. 파스칼 페랭의 주장처럼 프랑스에서 텔레비전 방송국이 영화계에 미치는 영향력은 막대하다. 2010년에 텔레비전 방송사의 지원을 받아서 제작된 프랑스 영화는 456편이다.(〈표2〉 참조) 물론 대부분 여러 채널의 중복 투자를 받기 때문에 이 숫자는 단순히 영화 제작수로 환치되지는 않는다. 하지만 한편의 영화에 약 2개의 방송 채널이 투자한 것으로 볼 수 있다. 이러한 영향력은 위에서 언급되었던 것처럼 외형적으로는 영화산업

의 괄목할 만한 성과를 보여주지만 질적인 측면에서는 심각한 문제를 야기하는 원인이 된다.

더군다나 '미디어 그룹'은 방송사, 신문사, 잡지, 음반 유통 등을 자회사로 거느리는 기업 형태를 갖고 있다. 이런 기업이 비평에 가하는 압력은 상상할 수 없을 만큼 강할 뿐 아니라 기술적이기까지 하다. 같은 기업에 소속된 영화잡지와 신문이 같은 그룹에 소속된 영화제작사 또는 배급사에서 출시하는 영화에 대해 독자적인 비평(또는 부정적인 비평)을 하기란 쉽지 않다. 부정적인 비평은 영화의 판매와 관객 동원에 직접적인 영향을 미칠 수 있기 때문에 눈에 보이지 않는 압력이 가해지는 구조가 형성되는 것이다. 그리고 극단적인 경우, 비평으로부터 좋은 평가를 받을 자신이 없는 영화는 아예 시사회를 열지 않음으로써 비평이 개입할 여지를 원천적으로 봉쇄한다. 뿐만 아니라 제작사는 비평가와의 연결을 통해 다른 방식으로 압력을 가하기도 한다. 제작 단계에서 이미 영화소개라는 명목으로 많은 비용을 들여 비평가들을 촬영장으로 초대하는 것을 그 예로 들 수 있다. 이는 영화 제작 단계에 대한 이해라는 측면에서 필요한 경우도 있지만 대부분은 영화 개봉 시 좋은 평가를 받기 위한 환심성 여행으로 둔갑된다. 그리고 오늘날 영화 배급사들이 가장 선호하는 개봉 방식은 전 세계 동시개봉이다. 비평가들의 개입을 최소화할 수 있기 때문이다. 무차별적인 광고를 통해 관객의 호기심을 자극하고, 비평이 영화에 대해 얘기하기 시작하는 시점이면 이미 다음 영화로 교체되어 있는 것이다. 이제는 비평으로부터 최악의 평을 받은 영화가 흥행에서 성공을 거두는 경우가 심심찮게 발생하고 있다. 몇 년 전에 비해 10배 이상 규모가 커진 광고 시장에 대항할 수 있는 비평의 수단은 거의 없다고 할 수 있다. 과거 훌륭한 작품성에도 불구하고 시장의 몰이해로 인해 흥행에 실패한 작품을 비평이 살려내는 경우에 대해서 이미 언급하였지만 이제는 2주 이상 지속되는 영화가 드물기에 월간지 비평이 개봉 영화의 흥행에 영향을 미치기가 불가능한 구조이다. 이제 비평의 힘은 돌이킬 수 없을 만큼 약화되었고 반대로 광고의 힘은 비평이 어쩔 수 없을 만큼 강력

해졌다.

6.3. 비평의 문제

영화비평의 약화에 영향을 미치는 요소는 비평 내부에도 존재한다. 영화비평이란 무엇보다도 하나의 글쓰기이다. 이런 맥락에서 미셸 무를레 Michel Mourlet는 “비평의 효율성은 다름 아닌 단어의 매력에서 비롯된다”³⁵⁾고 얘기하고 있다. 현재 영화산업은 끊임없이 새로운 형태의 영화를 제작하고 있다. 3D 영화는 이제 더 이상 신기한 경험이 아니고, 4D (단지 상업적인 용어)라는 이름으로 보다 다양한 경험을 가미한 형태의 영화들이 출현하고 있다. 하지만 프랑스 비평의 경우 70년대 구조주의의 바람을 타고 정착된 영화 비평의 용어에 큰 변화가 없는 것이 사실이다. 그렇기 때문에 70년대 영화 비평론을 오늘날 그대로 사용한다 하더라도 크게 낯설거나 진부한 느낌을 주지 못한다. 2D 영화로 대변되는 아날로 그 시대에 사용하던 용어들로 HD 포맷과 3D, 4D를 표방하는 디지털 시대의 영화를 제대로 표현해낼 수 있을까? 영화비평의 용어 사용에 대한 비판이 비단 어제 오늘만의 일은 아니다. 일반인들이 쉽게 접근하지 못했던 엘리트주의에 물든 용어들은 일반인들에게는 낯선 외국어나 다름없었다. 그러나 이해하기에는 어려워도 영화의 영역을 넓힌다는 차원에서 많은 지지를 받고 있었던 것 또한 사실이다. 하지만 씨네필이 사라진 지금, 보다 대중적인 언어로 영화에 접근하는 대중적 잡지에 대항하기에는 힘들어 보인다.

이제 이데올로기의 싸움은 끝났고 경제 논리가 세계의 지배 담론으로 자리잡게 되었다. 현재의 경제 논리는 다수의 유명 영화감독들이 경제적 안정과 고정된 시청률이라는 두 마리 토끼를 잡기 위해, 보다 안전한 제작 환경을 보장해 주는 텔레비전으로 이주하는 환경을 만들어 내고 있다.³⁶⁾ 텔레비전 드라마는 낯이 새로운 컨셉을 장착해서 우리를 놀라게

35) Michel Mourlet, *Cahiers du cinéma*, n° 163, janvier 1960, 재인용 René Prédal, *La critique de cinéma*, op. cit., p. 15.

한다. 이런 추세라면 곧 영화와 텔레비전 드라마의 간격이 회복할 수 없을 만큼 벌어지게 되리라는 것은 자명해 보인다. 2011년에 『포지티프』는 매체들 간의 경계가 무너지고 있는 상황에 대한 특집호를 발간하였다. 이는 현재의 현상을 확인하여 위기로 규정된 당시의 상황에서 곧 다가올 새로운 형태의 영상문화에 대한 준비를 시도하는 움직임이었다. 하지만 이것으로 충분할까? 영화비평이 그동안 유지해 왔던 자신들의 정체성을 지키며 새로운 환경에 적응해 나가는 일은 생각만큼 쉽지 않을 것이다. 매체 간의 통합과 새로운 형태의 매체는 위기의 비평에 주어진 또 다른 생존 차원에서의 숙제이다.

7. 결론

위와 같이 살펴본 오늘날 영화계의 급격한 구조 변화로 인한 프랑스 영화비평에 붙어 닳친 위기는 그 어느 때보다도 심각해 보인다. 비평을 의미하는 프랑스어 ‘critique’는 그 어원이 그리스어 ‘krisis’로 위기crise를 의미한다. 이러한 용어를 통해 비평은 일반적으로 작품에 ‘위기의 상황을 만들어 내는’ 행위로 이해되어왔다³⁷⁾. 하지만 이제 비평이 위기를 맞이하였다는 것은 역설적이다.

현재 비평의 약화와 비평의 종언을 단언하고 있기는 하지만 그렇다고 해서 비평이 곧 사라질 것이라고 예측하는 것은 아직 이르다. 그보다 현재 비평이 겪고 있는 어려움은 영화제작 시스템, 사회 시스템 등이 새로운 환경으로 이주하고 있기 때문에 적응에 앞선 혼란스러운 과정에 있다고 여기는 것이 더욱 타당해 보인다. 기존의 영화 시스템 속에서의 변화

36) 포지티프 609호는 <스크린의 대위기>라는 주제로 데이비드 린치, 마틴 스콜세지, 구스 반 산트 등 작가주의 입장에서 창작영화를 제작하던 감독들이 드라마 제작으로 넘어가는 현상을 다루고 있다. cf. *Positif* n° 609 novembre 2011.

37) 물론 ‘krisis’에서 파생된 동사 ‘krinein’의 경우 ‘거리 두기’ à l’écart’의 의미로 이해할 수도 있다.

가 아니라 매체 간 통합이라는 보다 거시적 관점에서의 변화가 진행되고 있다. 2000년대 이후 오늘에 이르기까지 비평의 위기가 도래한 현실을 서구 인식론의 틀을 빌려 정의하자면 ‘정체기’가 아닐까 생각한다. 50-60년대의 전성기를 극복하지 못하고 70년대의 향수에 사로잡혀 있었던 비평의 현실은 어쩌면 새로운 현실 속에서 아직 출구를 찾지 못해 암중모색하고 있는 단계일지도 모른다. 즉 오늘날의 프랑스 영화 비평은 새로운 것을 기다리는 과도기로 규정할 수 있을 것이다. 이러한 추측의 근거로, 2009년부터 현재까지 『포지티프』가 다루는 각 호의 테마는 미래지향적이라기보다는 과거지향적 경향을 보이고 있다. 14편의 테마가 과거지향적(이탈리아 네오리얼리즘부터 1930년대 할리우드 영화, 그리고 코미디 영화 60년 등)인데 반해, 미래를 투사하는 테마는 디지털 영화, 미국 드라마 등을 주제로 다룬 4편에 불과하다. 최근 『포지티프』가 보여주는 테마의 선택이 현재의 상태를 보다 정확하게 판단하기 위해 영화와 비평이 어디서부터 왔는지, 또 어디를 거쳐왔는지를 살펴보려는 노력이라 여겨지는 것은 영화 비평에 대한 애정이 빚어내는 착시현상만은 아닐 것이다. 현재 프랑스 영화비평계가 겪고 있는 오늘날의 위기 상황에서 『카이에』를 비롯한 영화잡지들은 생존을 위한 변신을 시도할 것이다. 그리고 오늘날의 위기는 새로운 비평 탄생의 밑거름이 될 것이다. 이런 맥락에서 불사조 피닉스의 신화를 바탕으로 자신의 책을 마무리하고 있는 에밀리 비커턴의 다음 문장이 의미 있게 다가온다 할 수 있겠다.

제7의 예술은 젊다. 『카이에』는 현재 죽은 태양일지 모르지만, 우리에게 영화의 과거와 미래를 이해하기 위한 가장 풍부한 원천을 남겼다. 『카이에』의 잭터미에서 1000명의 대천재들이 다시 태어날 수 있다.³⁸⁾

38) 에밀리 비커턴, 『카이에 뒤 시네마』, 정요준/이수원 역, 이앤비플러스, 2003.

참고문헌

- 김태희, 『영화기법과 모럴의 문제 - '트래블링'이 모럴의 문제인가?』, 『프랑스학연구』 46집, 2008.
- 김호영, 『프랑스 영화의 이해』, 연극과 인간, 2003.
- 류상욱, 『영화의 철학과 미학-프랑스 영화학의 경향』, 철학과 현실사, 2007.
- 르네 프레달, 『오늘날의 프랑스 영화』, 김길훈, 김건 역, 동문선, 2012.
- 에밀리 비커턴, 『카이에 뒤 시네마-영화비평의 길을 열다』, 정용준, 이수원 역, 이앤비플러스, 2013.
- CIMENT Michel, 〈Films du milieu et films du Milieu〉, in *Positif* n° 560, octobre 2007.
- DOUHAIRE Samuel, 〈Enter the void〉, in *Télérama*, le 5 mai 2010.
- FERRAN Pascale, 〈Césars: le coup de gueule de Pascale Ferran〉, in *Libération*, le 26 février 2007.
- FRODON Jean Michel, *La critique de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.
- MAGNY Joël, *Histoire des théories du cinéma*, Paris, *CinémAction* n° 60, Corlet Télérama, 1991.
- MANTONTI Frédérique, *Une nouvelle critique cinématographique, Acte de la recherche en sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 2006.
- PRÉDAL René, *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012.
- RIVETTE Jacques, 〈De l'abjection〉, in *Cahiers du cinéma*, n°120, juin, 1961.
- _____, 〈Débat sur la critique de cinéma〉, in *Les fiches du*

cinéma, le 26 octobre 2007.

Chiffres Clés 2012, *Statistiques de la culture*, Ministère de la Culture et
de la Communication, 2013.

Les inrockuptible n° 620, le 16 octobre 2007.

〈Résumé〉

La crise de la critique du cinéma français

PARK Heui-Tae

Le discours de Pascal Ferran à la cérémonie des Césars en 2007 provoque un trouble au sein du milieu de la critique du cinéma français. En effet, il a dénoncé le système financier du cinéma français qui a tendance à défavoriser les films au budget modeste, dit film du milieu. Ensuite Michel Ciment, l'éditeur de Positif, le rejoint en critiquant le moral des critiques qui, à ses yeux, sont devenus les complices de la politique des financiers du cinéma, souvent les télévisions, qui préfèrent les films à vocation populaire. Cette polémique de 2007 amorce la réflexion sur le présent de la critique du cinéma. Car la réaction ultérieure nous donne des indices très intéressants pour explorer la situation actuelle du milieu de la critique. De plus, cette polémique est un signe de la crise de ce milieu parce que cette polémique et la réaction qui a suivi reflètent aussi les difficultés de la critique du cinéma en ce moment.

A partir de cette polémique, en retraçant brièvement les polémiques historiques du cinéma menées par des revues, cette étude essaie d'analyser les facteurs qui rendent difficile le milieu de la critique. A part le mercantilisme des investisseurs, le changement d'environnement, qui est représenté par l'apparition d'Internet et d'un nouveau support cinématographique, est le facteur principal de la

crise de la critique d'aujourd'hui.

A travers l'analyse de l'environnement actuel du cinéma et de la critique, cette étude nous donnera un accès aux terrains de la critique et aux sources des problématiques posées devant les critiques. Puis la comparaison entre la polémique d'antan (surtout celle de 1961 intitulée 'Travelling de Kapo') et celle d'aujourd'hui nous permettra, non seulement de constater le statut actuel de la critique du cinéma, mais aussi de prévoir la direction vers laquelle elle se dirige.

주 제 어 : 프랑스 영화비평critique du cinéma français, 비평의 위기
crise de la critique, 카이에 뒤 시네마Cahiers du cinéma,
포지티프Positif, 영화의 에르나니 전투Hernani au cinéma

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

계재확정일 : 2014. 2. 6

줄리아 마가렛 캐머런의 흐린 초상사진과 이상주의*

- 빅토르 위고에게 보낸 초상사진을 중심으로 -

이 경 름
(중앙대학교)**

차례

- | | |
|----------------|----------------|
| 1. 들어가는 말 | 4. 이상화된 초상사진 |
| 2. 캐머런과 빅토르 위고 | 5. 하이아트를 위한 사진 |
| 3. 초상사진과 흐린 효과 | 6. 나가는 말 |

1. 들어가는 말

19세기 사진예술에서 중 가장 대표적인 초상사진가들을 언급하자면, 물론 정확한 비교는 어렵겠지만 우선 나다(G.T. Nadar), 카르자(E. Carjat) 혹은 디스테리(A.E. Disdéri)와 같은 당시 이름을 널리 떨쳤던 전문 초상사진가들을 생각할 수 있다. 그러나 오늘날 영국 여류 초상사진가 줄리아 마가렛 캐머런(Julia Margaret Cameron 1815-1879)을 언급하지 않고서 이러한 단언은 큰 설득력을 가지지 못할 것이다. 비평가들은 오히려 불과 15여년 아마추어 작가로 활동한 캐머런 부인을 초상사진의

* 이 논문은 2013년도 중앙대학교 교내 연구지원비로 수행되었음.

** 중앙대학교 예술대학 공연영상학부 사진학과 부교수.

새로운 지평을 연 19세기 가장 탁월한 초상사진가라고 말한다.

캐머런 부인의 초상사진은 당시 19세기 사진가들뿐만 아니라 오늘날 현대 초상사진가에게도 큰 영향을 미쳤다. 부인의 초상사진에 나타난 획기적인 발상과 도발적인 형식 그리고 영국 빅토리아 시대 귀족 예술로서 하이아트(Hight Art 영)¹⁾와 영국 정교의 숭고한 종교적 테마는 19세기 픽토리얼리스트(pictorialiste), 아우구스트 잔더(A. Sander), 워크 에반스(W. Evans), 리차드 아베돈(R. Avedon), 다이안 아버스(D. Arbus) 등 시대를 초월하여 거의 모든 초상사진가들에게 큰 영향을 미쳤고 또한 디지털 첨단 영상시대인 오늘날까지도 여전히 초상사진의 바이블로서 영원한 신화로 간주되고 있다.

그럼에도 불구하고 줄리아 마가렛 캐머런은 동시대 다른 초상사진가들에 비해 오랫동안 담론의 변방에 있었다. 사실상 캐머런 부인의 사진들은 부인이 죽은 지 수십 년이 지난 후인 20세기에 들어와서야 알프레드 스티글리츠(A. Stieglitz)와 에드워드 스타이켄(E. Steichen)과 같은 몇몇 사진 선구자들의 노력에 의해 처음으로 세상에 알려지게 되었고 이후 일부 사진 연구자들의 특별한 관심의 대상이 되었다.

왜냐하면 캐머런 부인의 사진들은 우선 첫 눈에 뭔가 이해하기 어렵고, 게다가 실물 크기로 엷은 안개가 낀 듯 흐려져 있는 초상사진들은 거의 한 세기 반이 지났음에도 불구하고, 그 독특한 개성과 이미지의 신비스러운 여운으로 응시자에게 비현실적이고 초-자연적인 인상을 주기 때문이다. 이러한 인상의 가장 큰 이유는 물론 설득할 만한 자료와 구체적인 증언의 부재에 있겠지만, 오히려 작품을 이해하는 우리들의 편향된 시각에도 있다. 다시 말해 캐머런 부인의 환각적인 이미지는 사진을 지나치게 논리적인 방식으로만 이해하려 했던 구조-분석주의의 관점에서 거의 무시되어 왔고, 또한 거기서 합리적인 방식으로 검증되지 않거나 공통된 감각으로 인지되지 않은 작가의 정신적 의도나 주관적 표현은 인정되

1) 원어가 영어 혹은 라틴어일 경우 (영) 혹은 (라틴)으로 표기하고 그 외 외국어는 붙여 쓴다.

지 않았기 때문이다.

그러나 캐머런 부인의 초상사진에 대한 실질적인 연구는 최근 몇 십년 전부터 시작되었는데 특히 헬무트 게른샤임(Helmut Gernsheim)의 탁월한 연구 성과로 오랫동안 의문으로 남아 있었던 몇몇 의문스러운 문제들이 풀렸다 : 1970년대 게른샤임은 현존하는 캐머런 부인의 작품과 사후 측근들이 책으로 출판한 부인의 촬영 연대기 『나의 스튜디오 일기 The Annals of my class』 그리고 프랑스의 대문호 빅토르 위고(Victor Hugo)의 망명지 오트빌 하우스(Hauteville House) 장롱(캐비닛) 서랍에서 발견된 캐머런 부인의 초상사진들을 면밀히 분석하면서 그간 모호하게 알려져 왔던 사진의 모델과 그 촬영 과정에 관한 보다 구체적인 정보를 얻게 되었다. 이러한 결과는 우리에게 캐머런 부인이 촬영한 대부분의 초상사진에서 일종의 작가 고유의 “사인(signe)”과 같이 공통적으로 나타나는 흐린 이미지에 관한 기술적인 측면과 작가의 사진적 행위 즉 주제-촬영자(sujet-operator 라틴)의 관점²⁾에서 촬영 순간 생성되는 작가의 존재론적 의도를 알게 해준다.

이러한 맥락에서 본 논문의 의도는 우선 지금까지 이론가들에 의해 밝혀진 자료들과 측근들의 증언을 배경으로 오랫동안 이미지의 의문으로 남아 있었던 사진의 흐린 효과와 그 기술적인 문제들을 가능한 실증적 방식으로 규명하는데 있다. 또한 논문은 비록 캐머런 부인이 빅토르 위고에게 자신의 초상사진을 보낸 이유를 밝혀 줄 어떠한 자료도 남아 있지 않음에도 불구하고, 현재까지 언급된 비평가들의 견해와 위고의 후손에 의해 보관되어 온 캐머런 부인의 초상사진들을 예로 들면서 사진 이미지에 내재된 작가의 존재론적인 의도를 추적할 것이다. 이를 위해 논문은 특별히 1980년 파리에서 전시된 줄리아 마가렛 캐머런의 사진전시 도록³⁾에 수록된 텍스트와 이미지 일부를 참고하였는데, 그 이유는 오늘

2) 필립 뒤바, 『사진적 행위』(이경률 역), 사진마실, 2005, p.85.

3) *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo*, préface de Henri Cazaumayou, texte de J.M. Bruson, Paris, Maison de Victor Hugo, 1980.

날 널리 알려진 캐머런 부인의 유명 초상사진들은 대부분 시인의 망명지 저택 장롱 속에 들어 있었던 사진들이기 때문이다.

2. 캐머런과 빅토르 위고

영국 귀족가문 출신인 줄리아 마가렛 캐머런은 영국 빅토리아 시대 1815년 6월 11일 인도 캘커타(Calcutta)에서 동인도 회사의 고위직으로 있었던 제임스 패틀(James Pattle)과 당시 빼어난 미모를 가진 프랑스 이민자의 딸 아델린 드 에탕(Adeline de l'Etant) 사이에서 태어난 7명의 자녀들 중 둘째였다. 줄리아 마가렛 패틀은 전통에 따라 영국과 파리에서 특히 할머니의 손에서 엄격한 영국 귀족 교육을 받고 자랐고 18세가 되는 1838년 영국 외교관이자 인도 법관인 사를르 헤이 캐머런(Charles Hay Cameron 1795-1880년)과 결혼하여 5명의 자녀를 두는데 그 중 헨리 캐머런(Henry Cameron)은 나중에 초상사진가가 된다.

1848년 남편의 퇴임으로 캐머런 가족은 영국으로 돌아와 처음 켄트(Kent)에서 잠시 머물다가 런던에 정착한다. 거기서 캐머런 부인은 외교관 남편 덕분에 당시 정치인, 문인들, 화가들을 살롱에서 만나고, 부인의 자매 사하 프린셉(Sarah Prinsep)의 중재로 차후에 부인의 초상사진에 나오는 테니슨(A. Tennyson), 러스킨(J. Ruskin), 허셀(J. Hershel), 로제티(D.G. Rossetti), 밀레즈(J.E. Millais) 등 많은 유명 인사들을 만난다. 그들 중 캐머런 부인은 당시 귀족예술의 정신적 지주로서 유명한 화가 와트(G.F. Watts)를 만나 실제 그림을 배우고 또한 부인의 창작 활동에 중요한 영감을 주는 당대 유명 시인 테니슨을 만나게 된다. 이들과의 만남은 부인에게 새로운 인생을 견게 해주는 중요한 계기가 된다.

얼마 후 1860년 캐머런 가족은 테니슨의 권유로 오랫동안 부인의 활동 무대가 되는 남쪽 외이트(Wight)섬 패링포드(Farringford)에 정착한다.

대도시와 멀리 떨어진 한적한 곳이지만 집에는 언제나 문학가, 예술가, 정치가 등 유명 인사들의 방문이 끊이지 않았고 오히려 적극적인 성격의 캐머런 부인은 정기적으로 모임을 만들어 방문객들을 자신의 촬영 모델로 만들었다. 식민지 태생의 백인으로 반 영국인 반 프랑스 혈통을 가진 캐머런 부인은 어릴 때부터 독특하고 엉뚱한 기질을 보여주면서 열정적이고 단호한 성격을 가졌다. 동시대 사람들의 기억에 의하면 부인은 험령험령한 밝은 색 옷을 입고 방문객들을 극진히 보살피며 그들을 역까지 데려다주고 언제나 손에 찻잔을 들고 누구보다도 부지런하였다고 한다.

비록 1879년 임종 때까지 부인의 사진 경력은 불과 15년 밖에 되지 않았음에도 불구하고, 사진에 대한 열정은 그 어떤 전문 사진가보다도 적극적이고 강렬했다. 부인은 처음 사진을 시작한 1864년부터 인도로 돌아가는 1875년까지(실제 캐머런 부인이 영국에서 아마추어 사진가로 활동한 기간은 불과 11년 정도이다) 매년 런던 사진협회⁴⁾에 회원이 되어 자신의 사진들을 지속적으로 보냈고, 처음부터 시적인 분위기와 특이한 연초점 사진으로 단숨에 주위의 유명 인사들과 비평가들로부터 주목을 받았고 얼마 후 1868년에는 유럽사진상까지 받는다. 부인은 또한 에담베르그, 드블린, 베를린, 비엔느, 파리 등지에 있는 갤러리에 사진을 보내면서 자신의 개인전을 기획하였는데, 실제 1865년 말 런던의 콜나기(Colnaghi's) 갤러리에서 열린 첫 전시회를 시작으로 연이어 1866년 12월에는 프랑스 갤러리에서 그리고 1868년 1월에는 독일 갤러리에서 개인전이 열렸다.

그러나 캐머런 부인은 얼마 후 위험한 상태에 놓이게 된 인도의 커피 농장을 관리하기 위해 1875년 10월 가족을 떠나 인도로 가게 된다. 부인의 창작 활동은 거기서도 연출을 위해 농장의 인부들과 측근들을 모델로 세우면서 계속되지만 결국 1879년 1월 29일 마지막 촬영을 하다가 인도 칼루타라 세란(Ceylan)에서 생을 마감한다. 캐머런 부인이 죽고 난 10년 후인 1889년 부인의 아들과 측근들은 유품 속에 있던 부인의 일기와 촬

4) 당시 부인의 이복 남형제 로더 소머가 런던 사진협회에 부회장으로 있었다.

영 자료들을 모아 스튜디오 촬영 연대기인 『나의 스튜디오 일기 The Annals of my class』를 편집해 신문에 낸다. 이 연대기가 신문에 나오면서부터 부인의 이름이 세상에 알려지기 시작했고 이듬해 1890년 런던 카메라 클럽(Camera Club)에서 그리고 1894년 파리 포토-클럽(Photo-Club)에서 각 각 유작전이 열렸다. 20세기에 들어와 특히 1913년 알프레드 스티글리츠를 중심으로 몇몇 친구자들은 『카메라 워크 Camera Work』 표지에 캐머런 부인의 대표 사진들 중 하나인 〈허셜 경 Mr. John Herschel〉을 크게 실어 부인의 존재를 세상에 알렸다. 그 후 1927년 대규모 사진 순회 전시를 비롯하여 지금까지 거의 정기적으로 큰 전시들이 세계 도처에서 열렸고 오늘날 일부 유명 사진박물관에서 캐머런 사진 재단과 연구소가 설립되어 부인의 초상사진에 대한 연구가 지금도 활발히 진행되고 있다.

그런데 캐머런 부인이 영국에서 활동한 11년 동안에 제작된 초상사진들 중 우리에게 잘 알려진 대부분의 사진들은 빅토르 위고의 망명지 오트빌 하우스(Hauteville House)⁵⁾에 있는 장롱 서랍 속에서 발견된 사진들인데, 다행히도 그 예술적 가치를 일찍부터 알게 된 위고의 상속자들 덕분에 오늘날까지 거의 원본 그대로 남아 있다.⁶⁾ 이 사진들은 자신이 존경하던 빅토르 위고에게 우편으로 보낸 것들인데 정확히 언제 어떤 방식으로 몇 번을 보냈는지 아직까지 알 수 없다. 그러나 분명한 것은 캐머런 부인이 사진과 문학에 이중으로 관심을 가지고 위고에게 자신의 사진에 관한 비평을 듣고 싶어 했다는 것이며, 또한 위고는 부인의 사진에 관한 관심을 표명하면서도 결코 사진에 관한 어떠한 비평도 보내지 않았다는 사실이다.

5) 영국 왕실 소유의 건지(Guemesey) 아일랜드에 있는 오트빌 하우스는 빅토르 위고가 망명 당시 1년 정도 머물렀던 집으로 현재 당시 살았던 집과 가구들 그리고 시인이 남긴 많은 유품들을 그대로 보존하고 있다

6) 이러한 사진들은 위고에게 보내진 지 110년 만에 위고의 상속자들의 도움으로 1980년 파리에서 열린 사진 페스티벌 “사진의 달(le Mois de la Photographie)”에서 특별전 형태로 처음으로 세상에 나오게 된다.

빅토르 위고가 자신의 망명 생활을 끝내고 브뤼셀을 거쳐 프랑스로 돌아가는 1870년 8월 14일 그는 그의 소지품들을 정리하면서 노트에 다음과 같은 말을 적어 놓았다 : “옛날 원고 이외 제본되지 않은 것들을 나의 장롱 속에 넣어둔다 : 1. 1862년 브뤼셀 은행 서류, 2. 많은 나의 데생들, 3. 여행 앨범과 그 외 것들, (...) 7. 캐머런 부인이 나에게 보내준 사진들.”⁷⁾ 이와 같이 캐머런 부인의 사진들은 그의 중요한 목록 속 일곱 번째 중요한 서류라는 것을 짐작할 수 있는데, 그의 원고와 자료들과 함께 그의 아들 프랑수아 빅토르(François-Victor)의 방 장롱 속에 보관된 사실로도 위고가 충분히 캐머런 부인의 사진들에 관한 관심을 충분히 표명했다고 볼 수 있다.

그리고 오랜 시간이 지난 후 장롱 속 사진들이 발견되었지만 위고가 적은 감사의 편지 이외 부인이 사진을 보낸 것에 대한 어떠한 자료도 정보도 남아있지 않았다 : “부인, 이러한 새로운 친절에 뭐라고 감사의 말을 해야 할지 (...) 모든 것이 환상적입니다. 걸작이 아닌 사진은 하나도 없습니다. 그 누구도 당신처럼 사진을 만들지 못합니다. 부인에게 경의를 표합니다. - 빅토르 위고 -”(게른샤임의 번역)⁸⁾ 여기서 말한 ‘새로운 친절’은 여러 번 그에게 사진을 보냈다는 것을 암시하는데, 분석 결과 적어도 두 번 혹은 세 번을 나누어 보냈을 것으로 짐작된다.

실제 빅토르 위고의 집(망명지 오토빌 하우스)에 보관하고 있는 사진들은 29장(이 숫자는 현재 남아 있는 사진들이며 빠져 있는 번호들을 고려해 볼 때 일부 사진들은 분실되었을 것으로 추측된다)인데 그중 ... 4장(24, 26, 27, 28)은 58 x 46 cm 크기의 마운트에 잘 보관되어 있다. 그러나 다른 25장은 다소 조잡스럽게 약 38 x 29 cm의 크기로 정리되어 있고 각 사진의 왼쪽 밑에 번호가 붙어 있는데 이 번호로 크게 두 가지 시리즈로 구별할 수 있다. 그래서 사진들은 시리즈 별로 두 번 나누어서 발송된 것으로 추측된다 : 첫 시리즈는 적어도 20장 정도로 아무리 빨라

7) *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo, op. cit., préface.*

8) *Ibid.*

도 1869년 중에 그리고 아무리 늦어도 1870년 8월(위고가 브뤼셀로 가는 날)이전에 도착했고, 두 번째 시리즈는 14장으로 추리되는데 빨라도 1870년 5월에 도착했다고 볼 수 있다. 그리고 세 번째 발송은 4장의 사진으로 1875년 1월에 보낸 것으로 추측된다.⁹⁾

그런데 캐머런 부인이 당시 망명 중이던 위고에게 일방적으로 그것도 몇 번씩이나 사진들을 보냈다는 사실은 여러 가지 추측을 불러일으킬 수 있다. 왜냐하면 적어도 지금까지 밝혀진 자료에서 부인과 위고 사이에는 아무런 관계가 없었기 때문이다. 물론 위고는 망명하자마자 망명지에 많은 방문객들이 찾아오는 국제적인 저명 인사였다는 점과 캐머런 부인은 자신이 만든 앨범을 측근들에게 보여주기를 좋아했다는 사실에서 부인은 충동적인 방식으로 위고에게 주저하지 않고 자신의 사진들을 일방적으로 보낸 것으로 추측된다.

그럼에도 불구하고 이러한 추측을 반박하는 또 다른 유추가 있는데 그것은 캐머런 부인이 같은 섬에 이웃으로 사는 테니슨의 중재로 위고에게 사진을 보냈다는 것이다. 왜냐하면 위고와 테니슨과의 관계가 분명히 존재하기 때문이다. 당시 영국의 유명 시인인 테니슨의 소네트 4행시에 '빅토르 위고에게 To Victor Hugo'라는 글이 나오고 또한 그의 아들 리오넬(Lionel Tennyson)이 파리에 체류할 때 위고에게 감사의 편지를 보냈는데 거기서 자신의 아들에게 배운 '환대(l'accueil gracieux)'에 감사하다는 글이 나오기 때문이다. 이 편지는 아직도 빅토르 위고 기념관에 보관되어 있다.¹⁰⁾

그렇다면 빅토르 위고는 과연 자신에게 보내 온 캐머런 부인의 사진들을 어떻게 생각했을까? 앞서 본 위고의 편지에서 다소 지나친 과장(일부 형식적인 서간문임을 고려하더라도)으로 부인의 발송에 감사를 표시했고, 또한 부인의 사진들이 그의 장롱 속에 정성스럽게 잘 정리되어 있다는 사실과 게다가 위고의 동생 샤를르 위고(Charles Hugo)가 노르망디

9) *Ibid.*

10) *Ibid.*

지역에서 꽤 유명한 사진작가이었음에도 불구하고, 위고는 캐머런 부인의 사진을 평가하는 어떠한 비평도 하지 않았다. 물론 이러한 단편적인 사실로 당시 시인의 실질적인 감정을 파악하기에는 무리가 있겠지만 여하간 현재까지 밝혀진 자료로 볼 때 위고는 캐머런 부인의 사진에 관해 무관심한 태도를 취했다.

3. 초상사진과 흐린 효과

캐머런 부인의 사진을 처음 보았을 때 이미지는 첫 눈에 보는 이로 하여금 몽롱한 인상과 미묘한 여운을 갖게 한다. 이러한 몽환적인 인상은 전통적 그림에서 볼 수 있는 안개 낀 이미지 즉 스푸마토(sfumato)와 같이 화면 전체를 지배하는 흐린 효과로부터 오는데, 이 효과는 캐머런 부인의 사진을 특징짓는 가장 독특한 것으로 일종의 ‘독창적 사인’으로 간주된다. 그러나 흐린 이미지는 오늘날 우리가 생각하는 단순한 미적 효과를 넘어 당시 영국 빅토리아 시대의 공통된 예술적 가치로서 궁극적으로 촬영자의 재현 의도를 암시하는 중요한 키워드가 된다.

우선 캐머런 부인의 사진에 나타난 흐린 효과는 기술적인 측면에서 사진이 만들어지는 과정에서 드러나는 시각적 효과이다. 그런데 이 흐림은 오래전부터 논쟁의 대상이 되어 왔는데 논쟁의 핵심은 과연 이 흐린 효과가 의도적인가 아니면 비의도적인가 다시 말해 캐머런 부인의 사진에 나타난 흐린 현상은 촬영자가 의도적으로 재현한 미적 효과인가 아니면 촬영자의 의지와는 관계없는 기술적인 결과인가에 대한 진위를 밝히는 것이었다.

왜냐하면 작가의 재현 상황에 따라 사진의 평가와 그 예술적 가치가 달라질 수 있기 때문이다. 그러나 불행하게도 한 세기 반이 지난 지금까지도 흐림에 관한 언급은 부인의 기록에도 다른 비평에도 없으며 다만

그것에 관계되는 몇몇 간접적인 증언들만 남아 있다. 그럼에도 불구하고 본 논문은 헬무트 게른샤임의 분석과 지금까지 알려진 사실을 바탕으로 사진의 흐린 이미지가 작가의 분명한 의도였는지 아니면 피할 수 없는 기술적인 결과였는지를 가능한 실증적 방식으로 알아 볼 것이다.

캐머런 부인의 사진에 나타난 흐린 효과에 관해 1966년 뷰먼트 뉴홀(Beaumont Newhall)이 “인화할 때 음화와 종이 사이에 유리판을 넣었다”¹¹⁾라고 언급한 것이 오랫동안 흐린 사진에 대한 정설이었다. 그러나 얼마 후 1970년대 헬무트 게른샤임은 캐머런 부인이 남긴 『나의 스튜디오 일기』와 작품의 기술적인 측면을 면밀히 분석한 후 “흐린 이미지는 의도적인 것이 아니다”¹²⁾라고 반박했다. 그는 또 부인의 모델들 중 한 명이 당시 촬영 상황을 회상하면서 엄청나게 긴 노출시간을 언급했는데, 이러한 증언에 관해서도 부정적인 견해를 밝히며 기존의 불확실한 사실들을 거부했다.

흐린 이미지는 근본적으로 당시 캐머런 부인이 활용한 사진의 기술적 문제에서 온다. 1840년대 후반부터 초상사진의 급속한 팽창으로 1850년대 새로운 사진 프로세스의 등장과 함께 프랑스인 블랑카르-에브라(Blanquart-Evrard)를 중심으로 사진 산업이 전 유럽으로 확산되는데, 당시 탁월한 성능을 보여준 유리판-콜로디온 프로세스¹³⁾는 이후 1878년 리처드 매독스(Richard Maddox)에 의한 젤라틴-필름 사진 프로세스¹⁴⁾가 나오기 전까지 거의 30년을 지배한 탁월한 사진술이었다. 캐머런 부인이 사진을 시작하는 1864년 당시 유리판-콜로디온 프로세스는 상업 초상사

11) Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron : her life and photographic work*, 2nd ed., Millerton : An Aperture Monograph 1975, p.69.

12) *Ibid.*

13) 감광물이 함유된 콜로디온을 유리판에 입히는 사진 프로세스를 말하는데 이 프로세스는 1850년 프레데릭 아처에 의해 처음으로 실행된다.

14) 1871년 리처드 매독스(Richard Maddox)가 발명한 취화은 프로세스는 취화은을 활용한 취화은-유리건판으로 오랫동안 보관 가능하고 노출시간이 1/100초까지 가능하지만 무겁고 깨어지기 쉬운 단점을 가진다. 그러나 유리건판의 단점을 극복하기 위해 1888년 알렉산드르 파크스의 셀룰로이드를 거쳐 얼마 후 이스트만 코닥사에 의해 취화은-필름이 출현한다.

진을 만드는 전문가들뿐만 아니라 아마추어 사진가들에게도 널리 보급되었고 현상, 인화, 조색 등의 진행과정에서 많은 기술적 혁신을 가지고 왔다. 그래서 이 프로세스는 당시 전문가들의 전유물이 아니라 누구나 배울 수 있는 대중 사진 프로세스였다.

그러나 당시 아마추어 사진가들에게 유리판-콜로디온 프로세스는 아주 어려운 기술이었다. 왜냐하면 이 방식은 하나의 통일된 방식이 없고 또한 실제 촬영에서 기술적으로 유난히 까다로운 조건들이 많았기 때문이다. 게다가 당시 빅토리아 시대 여자가 활동하기에는 사회적으로 많은 제약이 있었기 때문에 거의 사진 교육을 받지 못한 아마추어 캐머런 부인의 활동은 사진의 질적 문제를 떠나 활동 그 자체만으로도 대단한 것이었다.

캐머런 부인이 처음 사진을 시작하게 된 동기는 공식적인 기록에 의하면 1863년 12월 부인은 남편과 아들이 실란에 있는 그들의 커피 농장에 가고 혼자 웨이트 섬 프레쉬워터(Freshwater) 저택에 남아 있었는데, 출가한 부인의 딸과 사위가 부인의 무료한 시간을 달래주기 위해 선물로 사다 준 카메라로부터이다.¹⁵⁾ 이때부터 부인의 활동은 거의 대부분 사진에 집중되고 아마추어 사진가로서의 새로운 길을 걷게 된다. 이때 부인의 나이는 48세였다. 선물을 받고 난 후 부인은 열정적으로 카메라 조작법과 유리판 사용법에 몰두하면서 특히 이 카메라로 부인은 마침 부인의 집을 방문한 영국의 유명 예술사진가 오스카 귀스타브 레이랜드(O.G. Reijlander)에게 간단한 사진술을 배운다. 그 후 사진은 부인의 삶의 환경을 바꾸게 되는데, 닭장은 아프리에가 되고 석탄 창고는 암실로, 또한 캐머런 가족이 사는 큰 저택은 촬영 무대가 되면서 가족, 친구, 하인, 방문객 심지어 우연히 지나는 외국인들까지 주위 모든 측근들은 모델이자 비평가가 되었다.

이러한 상황을 고려해 볼 때 캐머런 부인의 처음 사진의 활동은 전문

15) *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo, op. cit., préface.*

초상사진의 박식한 지식이 아니라 짧은 기간에 기초적인 카메라 작동법과 초보적인 유리판-콜로디온 사진술만 습득한 것으로 추측할 수 있다. 캐머런 부인이 죽고 난 후 부인의 카메라를 분석한 전문가들은 부인의 사진 이미지가 흐려진 가장 중요한 문제로 우선 카메라의 렌즈에 있었다고 한다. 좀 더 구체적으로 말해 부인의 딸과 사위로부터 크리스마스 선물로 받은 카메라는 당시 일반 대중용으로 시중에 나온 ‘자민 카메라(Jamin Camera)’인데, 이 카메라는 프랑스에서 만든 자민(Jamin)렌즈¹⁶⁾를 달고 있었고 부인은 이 카메라를 1866년까지 사용하였다. 이 자민은 프랑스에서 만든 “옥토스코프(Orthoscope 프, Orthoscopic 영, Orthoskopisch 독)” 렌즈를 모방한 렌즈에 붙여진 상품명이며 옥토스코프 렌즈는 원래 심각한 수차 문제 때문에 폐용되었지만 단 초점 장 초점 모두 가능한 페츠발 렌즈(Petzval lens)¹⁷⁾를 1858년 독일 회사(Voigtlander Braunschweig)에서 다시 개조해 만든 장초점 렌즈였다.¹⁸⁾

이 렌즈는 초기 초상사진용 다게레오타입 페츠발 렌즈의 초점거리보다 긴 일반 장 초점 풍경용 렌즈로 1850년대 말에 나온 보급용 렌즈였다. 그래서 이 옥토스코프 렌즈는 분석 결과 약 55cm의 긴 초점 거리를 요구하고 색수차에 아주 약하기 때문에 만약 이 렌즈로 초상사진과 같이 가까운 피사체를 촬영하면 이미지는 언제나 흐리게 나올 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 렌즈에 관해 전혀 알지 못했던 캐머런 부인은 이 렌즈로 대부분 주위 사람들을 초상사진 형태로 촬영했다. 한 마디로 오늘날 망원렌즈로 가까이 있는 인물을 촬영하듯이 장 초점 풍경용 사진기로 단 초점을 요구하는 초상사진을 만들었기 때문에 사진판과 렌즈의 구조적인 조합에서 결국 이미지가 흐려진다는 것이다.

16) 영국 렌즈 전문가인 토마스 로스 달메이어에 의하면, 3인치 지름에 약 12인치 초점 거리를 가지는 자민 렌즈는 1-7/8인치 즉 약 대략 f/6에서 f/7까지 허용하는 조리개를 가진다. 이 렌즈는 구면수차에는 잘 교정되지만 색수차 교정에는 아주 미약하다.

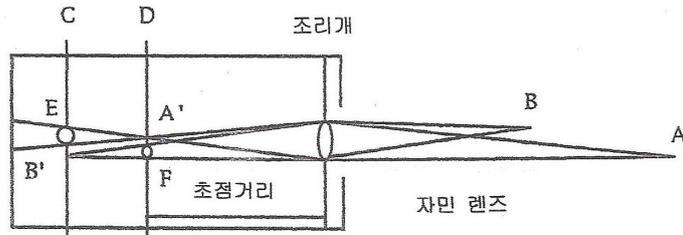
17) 1841년 헝가리 수학자 요제프 페츠발에 의해 고안된 인물사진용 독일 이중(복합)렌즈로 3군 4매 구성과 화각 20도에 밝기 F3-4를 가지며, 이후 19세기 전 기간 동안 이 렌즈를 기반으로 개량된 많은 렌즈들이 나온다.

18) Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p.70.

그런데 사진을 시작한 지 약 2년 후인 1866년 봄 캐머런 부인은 다시 새로운 카메라를 사게 되는데, 이 카메라에 달린 렌즈는 당시 새로운 렌즈인 'R-R 렌즈'(1866년 영국과 독일에서 개발된 레피드-렉틸리니어 Rapide-Rectilinear 렌즈)로, 초상과 풍경 겸용으로 다양한 크기의 판을 받아들이는 렌즈였다. 한 마디로 풍경이든 초상이든 여하간 모든 종류의 촬영이 가능한 것인데, 이론적으로 모든 경우에 선명한 이미지가 보장되는 만능 렌즈였다. 그럼에도 불구하고 1866년 이후 캐머런 부인이 찍은 사진에 여전히 흐린 이미지는 계속 나타났다. 헬무트 게른샤임의 연구 결과에 의하면, 이 렌즈는 워낙 긴 초점거리(76cm-자민의 2.5배)를 가지고 있기 때문에 긴 노출시간을 감수하더라도 조리개를 최대한 줄여야 하는 조건을 가지고 있는데, 만약 조리개를 줄이지 않고 연 상태로 촬영하면 이미지를 흐리게 만드는 극심한 심도($p.c = 1/f.d.^2$)로 인해 결코 선명한 이미지를 얻을 수 없다는 것이다. 그러나 캐머런 부인은 심도에는 별 관심 없이(혹은 전혀 심도 개념을 알지 못하고) 오로지 짧은 노출을 위해 의도적으로 조리개를 활짝 열고 촬영한 결과, 이미지는 극도로 축소된 심도로 인해 언제나 안개와 같이 흐리게 나왔다.

캐머런 부인의 사진이 흐려지는 또 다른 원인으로 지나치게 큰 사진판을 들 수 있다. 부인은 'From Life (실물크기)' 라는 글을 대부분의 사진들 아래에 기입했는데, 이것 역시 종교적 이유에서 모든 인공성을 배격하고 자연성을 강조하기 위한 것이었다. 실제로 부인의 사진들은 가능한 실물 크기를 위해 얼굴을 화면에 꽉 채우는 특별한 화면 구성(close up)을 가지는데, 당시 밀착 인화¹⁹⁾와 명함판 크기가 주류였던 당시 인간(얼굴)의 실물크기를 선호한 것은 당시 다른 작가들과는 아주 다른 특별한 종교적 표현(자연 그대로의 신의 은총)이었다.

19) 밀착 인화는 음화에 직접 접촉하여 인화하는 방식으로 인화 크기는 곧 음화의 크기에 달려있고 확대 인화는 20세기에 들어서야 가능하게 된다.



〈도판 1〉 자민 카메라의 구조

좀 더 구체적으로 말해 자민 카메라(그림 1)는 원래 충분한 거리를 요구하는 풍경(A)촬영에 적합하도록 만든 장 초점 자민 렌즈를 가지고 있는데 이 렌즈에 정확히 맞는 초점 자리는 A'이고 판의 위치는 D이다. 이럴 경우 심도(F)가 깊어져 대상 A뿐만 아니라 가까운 거리에 있는 촬영 대상(B)도 선명한 이미지로 만들 수 있다. 그런데 부인이 근경의 인물(B)을 크게 촬영하기 위해 판의 위치를 C로 이동한 결과 정확한 초점 자리는 B'가 되지만 심도가 극도로 축소되어(E) 전체적으로 이미지는 흐려진다.

결국 이미지가 흐려지는 현상은 카메라의 렌즈가 허용하는 사진판 크기에 비해 캐머런 부인이 지나치게 큰 사진판을 사용하는데 그 원인이 있었다. 원래 뷔롱(Buron)의 공리에 의하면 “사진판에서 가장 긴 길이는 렌즈의 초점거리와 1 : 2 가 되어야 하고 빛이 들어오는 조리개의 지름은 초점길이의 약 1/7이 되어야 한다.”²⁰⁾ 그러나 자민 카메라의 사진판은 초상사진 촬영으로는 너무 큰 것이었다.

게다가 당시 부인이 아주 가깝게 지내던 허셀 경에게 편지로 자신의 사진은 언제나 흐리게 나온다고 하소연하는 내용을 보면, 틀림없이 부인은 이미지가 왜 흐리게 나오는지 기술적으로 몰랐음을 추측할 수 있다. 그래서 사진의 흐린 효과는 캐머런 부인의 의도가 아니라 기술적 무지에

20) Edouard de Valicourt, *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et verre*, Paris : Manuels-Roret 1851, réimp., Paris : Leonce Laget 1977, Tome I, p.7.

서 비롯된 비의도적인 것이라고 볼 수 있다.

또한 캐머런 부인의 사진들을 잘 살펴보면 공통적으로 많은 얼룩과 오점들 그리고 고르지 못한 이미지의 흑백 계조²¹⁾로 인해 안개와 같은 뿌연 이미지를 볼 수 있다. 이러한 문제들은 전체적으로 유리판-콜로디온 프로세스의 기술적 문제로부터 야기되는데, 원래 콜로디온 프로세스의 마지막 과정에서 이러한 오점들은 직접 손으로 수정되고 경우에 따라 유리판에서 아예 제거된다. 그러나 캐머런 부인은 이미지의 ‘자연성’(종교적인 측면에서 절대자의 의도) 강조하기 위해 사진들에 ‘Untouched (무교정)’이라고 기입하면서, 프로세스 진행과정에서 발생하는 크고 작은 콜로디온의 문제들(거친 유리판, 고무 감광층 입히기, 작은 기포, 틀 교체, 손 자국들 등)을 오히려 의도적으로 전혀 손대지 않고 그냥 내버려 두었다. 물론 이러한 오점의 방치는 당시 공모전 심사나 비평에서 논쟁의 대상이 되었다.

흐린 이미지를 만드는 또 다른 요소들은 지나치게 약한 조명과 긴 노출이었다. 일반적으로 사진 초기부터 초상사진 촬영에 금지된 조명은 역광과 외출기광 그리고 어두운 배경이었는데, 우선 역광이나 외출기광은 긴 노출과 일부 할로(halo)현상 때문에 오늘날에도 특별한 경우가 아니라면 선택하지 않는 방식이며 어두운 배경 또한 어떠한 경우라도 노출에 불리한 조건을 주기 때문에 선호하지 않는 방식이다. 그러나 캐머런 부인은 오히려 촬영에 불리한 어두운 외출기광과 검은 천을 배경으로 사용했는데, 그 이유는 긴 노출을 감내해서라도 전통 초상화의 램브란트식 ‘음-양 효과(clair-obscur 영)’를 연출하기 위해서였다.

그렇다면 캐머런 부인의 사진에서 당시 노출 시간은 실제 어느 정도였을까? 아쉽게도 노출시간에 관한 캐머런 부인의 직접적인 언급은 없고 캐머런 부인이 죽고 난 후 부인의 모델들과 방문객들이 증언한 기록만 남아 있을 뿐이다 : 그들은 캐머런 부인의 집을 회상하면서 “(...) 집 하

21) 이러한 현상은 대부분의 경우 유리판에 콜로디온을 고무 도포하지 못한 이유에서 나타난다.

인이 거리낌 없이 말하는 찬사, 간소한 늦은 식사, 끝없이 층간을 오르내리는 소리, 손님을 맞이하는 거실에서의 경망스러움, 모텔에 대한 열광적인 연구, 특히 꼼작 없이 3분, 4분, 5분, 가끔씩 7분씩 있어야 하는 견딜 수 없는 고통이 있었다.”²²⁾라고 말한다. 특히 캐머런 부인의 모델들 중 한 명이 당시 고문 같은 촬영 상황에 관해 모텔이 “목 받침대 없이 약 10분가량을 그대로 있어야 하는 고문은 정말 말로 표현할 수 없는 것이었다”²³⁾고 진술한다. 이와 같이 모텔이 기억하는 촬영 순간 노출 시간은 무려 약 10분이라고 하는데 과연 이것이 사실일까? 사실상 이 문제도 오랫동안 학자들 사이에서 논쟁의 대상이 되어 왔다. 왜냐하면 부인의 기록에서 구체적인 노출시간은 전혀 찾을 수 없기 때문이다.

결국 기술적으로 측면에서 사진의 흐린 효과는 대부분의 경우 촬영의 긴 노출시간에서 오는데, 그 원인으로 장 초점, 큰 사진판, 불충분한 조명, 미숙한 사진판 처리 등을 들 수 있다. 게다가 당시 습성 유리판-콜로디온 프로세스는 피사체를 둘러싼 촬영 조건들이 좋지 않을 경우 예컨대 촬영 장소의 온도와 빛의 양 그리고 파장에 따라 그 감광 정도가 달라지기 때문에 여름보다 겨울에, 아침보다 한 낮에, 저위도보다 고위도 지역에서 노출 시간이 길어지는 것을 피할 수 없다. 그래서 기술적 조건으로만 보면 캐머런 부인의 사진에 나타난 흐린 효과는 기술적으로 피할 수 없는 비의도적인 결과로 이해된다.

그럼에도 불구하고 비평가들은 캐머런 부인의 흐린 초상사진은 의도적으로 실행한 예술적 전략이었다고 말한다. 이것에 대한 증거로 우선 1866년 캐머런 부인은 이전의 렌즈보다 밝은 “R-R 렌즈”가 달린 새로운 카메라로 교체하였는데, 이 렌즈로 이론적으로 선명한 사진이 가능했음에도 불구하고, 다시 말해 촬영자가 기술적으로 이미지를 선명하게 하는 방법을 이미 알고 있었음에도 불구하고, 흐린 사진은 계속 나왔다는 사실

22) *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo, op. cit., préface.*

23) “A Reminiscence of Mrs Cameron”, *Photographic News*, janvier, 1886, in *ibid*, note 3.

을 들 수 있다. 또한 당시 “캐머런 부인은 초점을 맞추기도 전에 노출²⁴⁾을 시작했다”²⁵⁾라고 언급한 측근의 진술과 “어머니가 죽고 난 후 어머니가 쓰던 카메라로 찍어 보니 예상과는 달리 아주 선명히 잘 나왔다”²⁶⁾라고 나중에 사진가가 된 아들 헨리 캐머런(H. Cameron)의 증언을 고려해 볼 때, 사진 이미지에 나타난 흐린 효과는 분명히 의도적이었다고 볼 수 있다. 만약 부인이 사진판 크기를 작게 하고 충분한 조명과 피사체와 적당한 거리를 두고 촬영했다면, 실제 선명한 이미지는 충분히 가능했을 것이다.

그러나 이와 같은 증거에도 불구하고 몇몇 비평가들은 부인의 의도적인 흐린 효과에 의문을 던진다. 왜냐하면 만약 그것이 의도적이었다면 이미지의 안개 효과를 위해 “R-R 렌즈”가 나온 1866년에 이미 시장에서 구입할 수 있었던 달메이어(Dallmeyer) 소프트 렌즈를 샀을 것인데 당시 부인은 그것을 사지 않았기 때문이다. 결국 캐머런 부인에게 중요한 것은 선명한 이미지도 흐린 이미지도 아니었다는 것을 알 수 있는데, 이러한 사실은 촬영 순간 초점을 맞추는 상황을 자세히 언급한 부인의 일기에서 잘 나타난다: “내가 초점을 찾을 때, 모델의 초점이 완전히 맞을 때까지 렌즈를 돌리지 않고 내 눈에 아름다운 무엇이 다가오는 바로 그때 노출시켰다.”²⁷⁾

게다가 아마추어 사진가인 캐머런 부인은 예술 작품을 결코 기술적인 결과로 생각하지 않았다. 당시 사진 촬영의 모든 조작은 촬영자 자신이 혼자서 연속적으로 진행해야 했다: 우선 사진판을 준비하고 모델의 초점을 잡고 곧 바로 준비된 유리판에 습성 콜로디온을 입히고 또한 유리판을 사진틀에 넣기 직전에 또 한 번 감광액인 질산은을 입힌다. 그리고 미리 초점을 잡아둔 카메라에 사진판을 끼워 넣어 노출을 시키고 곧 바로

24) 당시의 노출은 직접 손으로 카메라의 렌즈 뚜껑을 위로 여는 방식이었는데 렌즈 뚜껑에 있는 눈금에 따라 노출을 조절했다.

25) Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p.70.

26) *Ibid.*

27) *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo*, *op. cit.*, préface.

현상하여 음판을 만든다. 그런데 작동자는 이 모든 과정을 신속하게 처리해야 함은 물론이고 작업 환경 역시 외부의 충격이나 갑작스러운 온도 변화 그리고 유리판에 손자국과 먼지 등이 묻지 않도록 조심하면서 최적의 상태를 유지해야 한다.

그럼에도 불구하고 캐머런 부인은 확대가 불가능한 당시 전문 초상사진가들의 경우와는 달리 오로지 실물 크기의 인물과 촬영에서 정신적인 질을 찾아야 한다는 강박관념으로 기술적 문제에는 그다지 크게 신경 쓰지 않았다. 이러한 사실의 증거는 부인이 1864년 12월 31일 허셀 경에게 보낸 편지에서 잘 나타나는데 거기서 부인은 “초점이 뭐예요? 그리고 어느 정도 초점이 맞아야 잘 찍은 사진인가요?”²⁸⁾라고 순박하게 묻는다. 부인은 모델이 움직이거나 렌즈의 수차와 심도에 문제가 있거나 혹은 유리원판에 자국과 오점이 있을 때 나타나는 흐린 현상에 관해 별 다른 관심을 가지지 않았다.

결국 헬무트 게른샤임의 말에 의하면 캐머런 부인은 의도적으로 흐린 사진만을 고집하지 않았고²⁹⁾, 부인이 찾고자 한 것은 촬영 순간 직감적으로 포착되는 예술적 영감이었다. 다시 말해 촬영자는 모델에 따라 선명한 이미지와 몽롱한 흐림을 판단했을 뿐 결코 촬영 기법으로서 흐린 이미지를 미리 기획하지 않았다. 그래서 캐머런 부인의 사진에 나타나는 흐린 이미지는 의도적이지도 비의도적지도 않은 직감적인 것이었다.

4. 이상화된 초상사진

캐머런 부인은 오로지 인간의 형상 즉 인물에 공헌된 초상사진에 몰두했고 인물 이외 오브제나 풍경에는 관심을 가지지 않았다. 부인이 전 생

28) Lettre du 31 décembre 1864, Colin Ford, *The Cameron Collection*, pp.140-141, in *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo*, *op. cit.*, note 7.

29) 부인의 앨범을 면밀히 관찰해 보면 간혹 선명한 사진도 있다.

애를 통해 남긴 인물사진에는 크게 두 가지 종류의 사진들이 있는데, 한편으로 당시 시대를 대표하는 예술가와 유명 인사를 촬영한 초상사진이고 또 한편으로 종교적 내러티브를 가진 인물들의 미장센이다. 그런데 부인이 빅토르 위고에게 보낸 29장의 사진들을 조사해 보면 모두 인물을 촬영한 것들이며 각 사진에는 제목도 설명도 없이 또한 사진들 사이에 어떠한 내러티브도 없이 독립적으로 무작위로 번호만 붙여 있는데 우리는 그 이유에 관해 전혀 알 수 없다.

그러나 연구자들에 의하면 이 사진들은 두 번 혹은 세 번 나누어져 정성스럽게 포장되어 발송되었³⁰⁾, 게다가 발송된 사진들은 각기 다른 시기에 촬영된 것들이라고 한다. 그래서 이 사진들은 결코 연대순이나 무작위 선별이 아니라 시대의 이데올로기에 부합하는 공통된 가치로서 분명한 기준에 의해 선별되었음을 짐작할 수 있다. 그것은 우선 이 사진의 수취인이 당대 유명한 시인이라는 점과 예컨대 죽음과 자살이 미화되고 거의 모든 예술적 메시지가 현실을 초월하는 이상세계(au-déjà)를 지향한 19세기 낭만주의 시대라는 점을 고려해 볼 때, 오늘날 현실의 리얼리즘이나 실증적 증거를 위한 기록과는 전혀 다른 차원의 예술적 행위라고 볼 수 있다.

이런 경우 촬영자의 사진적 행위(acte photographique)는 단순한 현실의 복사가 아니라 빅토르 위고의 이상주의³¹⁾와 맥을 같이하면서 초-현실적인³²⁾ 세계를 지향하는 정신적 재현으로 볼 수 있다. 그래서 시대의 유명 인사들을 촬영하는 행위는 우선 “우리는 사진에서 그 구성 방식 밖에

30) 대부분 발송의 편리를 위해 틀 없이 겹쳐 보내졌지만 일부 사진들은 종이 액자에 끼워져 발송된 것도 있다.

31) 위고의 삶과 문학에서 이상주의는 결코 낭만주의 시에서 볼 수 있는 단순한 감상적인 것이 아니다. 그것은 보다 현실적인 측면에서 특히 그의 장편소설을 통해 오히려 이상국가 건설과 낙관적인 미래지향적인 유토피아를 말한다. 그러나 여기서 말하는 이상주의는 사회 참여와 정치적 이상이 아니라 범 내재적인 자연 즉 초월적인 현실을 지향하는 형이상학적인 유토피아를 말한다.

32) 초-현실주의는 현실에 내재되어 경험할 수 있는 존재론적 세계를 말하는데 이는 현실을 떠난 관념적인 초월인 ‘초현실주의 surréalisme’와 구별된다.

서는, 그리고 그러한 이미지를 있게 한 것 밖에서는, 더 이상 이미지를 생각할 수 없다.”³³⁾라는 오늘날 사진-인덱스론(photo-index)을 상기시키면서 주체-촬영자의 존재론적인 의도에 관계한다. 그것은 또한 지표(index)의 물리적 연결 관계(la connexion physique)에서 생산물과 그 진행과정을 분리할 수 없다는 사실을 말하며, 오늘날 사진 개념으로 이미지와 행위를 서로 나누어 생각할 수 없는 이미지-행위(image-acte) 즉 어떤 존재론적 의도에 의해 생산된 도상적인 행위로 볼 수 있다.³⁴⁾

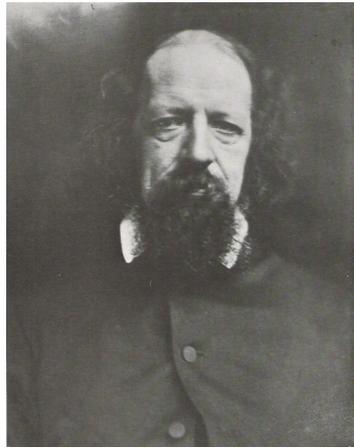
이러한 문맥에서 볼 때 “사진 이미지의 근본적인 특징은 결과에서가 아니라 생성에서 추적되어야 한다”고 단언한 앙드레 바쟁(Andre Bazin)의 자동생성(genèse automatique)과 같이 캐머런 부인의 초상사진에 관한 실질적인 이해는 결국 “어떤 실재(Réel)의 자국”으로서 기술적 결과가 아니라 그 이미지가 만들어지는 과정에서 생성(genèse)을 드러내는 이미지-행위가 된다. 인간을 촬영한다는 것 특히 얼굴을 크게 촬영하는 행위는 우선 인간의 외형적인 형상이 아니라 그 형상 너머에 존재하는 인상(impression)의 포착이다. 왜냐하면 모델의 인상을 조형적인 언어로 번역하는 그림의 경우와는 달리 사진은 오로지 내적 인상을 감추고 있는 외적 형상만을 재현하기 때문이다.

캐머런 부인의 이상화된 초상사진은 크게 두 가지 배경에서 실현되는데 한편으로 당시 유명 인사들과의 만남이고 또 한편으로 부인의 종교적인 믿음과 초자연적인 교감이다. 우선 유명인의 만남에서 캐머런 부인이 재현하고 싶은 것은 무엇보다도 인간 존재의 위대함과 숭고한 정신이었다. 이 아름다움은 자신이 경험한 유명 인사들의 절대적 신뢰 속에서 드러난다. 시인, 화가, 과학자 등의 유명 인사들과의 만남은 부인에게 사진 행위의 결정적 동기를 부여하게 되고, 이후 부인의 저택을 찾아오는 방문객들은 기꺼이 모두 부인의 모델이 된다. 부인이 경험한 그들의 인상은 존경과 숭배, 아우라(aura 독)와 카리스마(charisma 영), 덕망과 자비 등

33) 필립 뒤바, 『사진적 행위』(이정률 역), 사진마실, 2005, p.12.

34) *Ibid.*

인간의 내적 아름다움 그 자체였고 사진은 부인에게 이러한 인상을 자국으로 남게 하는 탁월한 매체가 된다.



〈도판 2〉 알프레드 테니슨, 1867년, 321 x 252 cm

예컨대 캐머런 부인의 대표적인 초상사진 〈알프레드 테니슨 Alfred Tennyson〉(From Life 기입)(도판 2)은 1867년에 촬영되어 3년 후 1870년 초 위고에게 보내진 사진이다. 어두운 배경에서 정면으로 촬영된 인물의 윤곽은 몽환적인 분위기 속에서 흐릿하게 드러나고 마운트 왼쪽 아래 ‘From Life’가 직접 부인의 필기체로 쓰여져 있다. 캐머런 부인이 촬영한 테니슨의 사진은 여러 장 존재하지만 정확히 몇 번을 촬영했는지 알 수 없다. 그러나 분명한 것은 테니슨은 부인에게 가장 가까운 측근으로서 부인이 처음 촬영을 시작하는 1864년부터 인도로 돌아가는 1875년까지 여러 번 촬영되었다는 사실이다.

알프레드 테니슨³⁵⁾은 캐머런 부인에게 당시 귀족사회의 중요한 영역

35) 알프레드 테니슨(1809-1892)은 빅토리아 시대 영국의 대표적인 시인들 중 한 명이면서 문학과 예술과 과학의 영역에서도 그 시대를 대변하는 진정한 아방가르드였다. 초기 어려운 방랑의 젊은 시절을 지난 후 그의 유명 시집 『In Memoriam』은 그에게 큰 성공을 가져다주었다.

이었던 문학과 예술에 있어 정신적 지주로서 삶의 등불과 같은 존재였다. 캐머런 부인과 남편 샤를르 헤이 캐머런은 초기 런던 정착 때 부인의 여동생 부부 사하 프린셉과 토비 프린셉의 소개로 테니슨을 만나 곧 바로 가장 가까운 친구가 된다. 얼마 후 테니슨은 런던 남쪽 웨이트 섬 페링포드(Ferringford)로 가게 되는데 그의 이사가 캐머런 가족이 최종적으로 그 섬에 정착하는데 결정적인 역할을 했다. 결국 부인은 1860년 실론(스리랑카)에 있는 그들의 커피 농장 이름을 따 딤볼라 로주(Dimbola Lodge)라고 불리게 되는 큰 집을 구해 그 섬에 정착한다. 이후 테니슨은 부인의 가장 친한 이웃이 되어 부인의 모델이 되고, 당시 유명 인사였던 테니슨을 만나러 온 많은 방문객들 역시 자연스럽게 부인의 카메라 앞에 서게 된다.

이 사진의 예술적 가치는 렘브란트 방식의 전통적인 구성과 자연스런 포즈 그리고 가볍게 흐려진 형상과 부드러운 톤에 의해 만들어지는 일종의 사진-그림³⁶⁾에 있을 뿐만 아니라 촬영 순간 촬영자와 모델 사이에서 생성되는 주체-촬영자의 정신적 교감 즉 인간에 내재한 존경과 덕망과 그리고 카리스마와 같이 모델이 발산하는 정신적 아름다움에 있다.

결국 줄리아 마가렛 캐머런이 촬영하고자 한 실질적인 재현 대상은 모델의 외적 닮음이 아니라 모델이 발산하는 숭고한 인상이나 강한 개성 그리고 전통과 종교가 혼합된 19세기 이데올로기의 이상이나 불멸의 영혼과 같은 비현실적이고 초자연적인 것이었다. 그래서 부인의 예술적 야심은 시대의 위대한 사람들을 “영원히 영속시키는 것(immortaliser)”이며 그 촬영 행위는 모델이 외시하는 형태가 아니라 그 형태로부터 발산하는 어떤 형이상학적인 느낌 즉 초점을 맞추는 과정에서 포착되는 모델과의 교감(correspondance)을 드러내는 것이었다. 다시 말해 “(촬영된) 이미지는 사실적인 진실과 이상화된 연출 사이에 놓인 공간 속에서 그들의 진정한 의미를 갖는다. 그때 작가는 현실의 모델을 이상화된 주제들로 바

36) 이때의 사진-그림은 단순히 사진으로 제작된 초상화를 의미한다.

꾸고 있다.”³⁷⁾ 여기서 이상(Idea 영)은 당시 도덕적으로 종교적으로 사회가 요구하는 절대 미를 말하는 것으로 인간이 가질 수 있는 최상의 모델을 의미한다.

캐머런 부인의 초상사진의 예술적 동기는 또한 시대가 요구하는 도덕적인 미와 특히 종교적인 절대성을 표현하려는 경건하고 심오한 정신에 관계한다. 작가의 종교적 믿음은 작가가 예술을 임하는 자세에 “종교적 예술은 영원하다” 즉 ‘불멸의 미’라는 정신적 배경을 가진다. 당시 이러한 배경에 관해 존 헨리 뉴만(J.H. Newman)은 다음과 같이 말하고 있다 : “우리 주위의 친구들조차도 초자연적인 힘을 방출하고 있다. 그들은 더 이상 불완전한 인간이 아닌 행복한 미래를 기약 받고 신의 축복으로 감싸인 존재들 다시 말해 신의 은총을 받은 환희인 것이다.”³⁸⁾ 이는 곧 모든 미적 기준은 종교적 가치와 상징 속에서 이해된다는 것을 말하며 또한 “각각의 사진은 신의 섭리를 암시하고 또한 각자에게는 초자연적인 교감이 있다”³⁹⁾라고 한다.

이러한 종교적 진술은 신의 절대성과 신의 산재성(散在性)속에서 예술의 이상을 찾고자 한 당시의 종교 미학을 함축하고 있다. 기독교(영국 정교)의 구약성서에서 영감을 받은 캐머런 부인은 많은 종교적 주제를 사진으로 재현하는데 대부분의 경우 이러한 주제는 드라마의 한 컷이나 연극의 단편으로 연출된 장면들이다. 촬영을 위해 분장된 모델 앞에서 부인이 궁극적으로 포착하고자 하는 것은 인간의 숭고함이나 초자연적 신의 은총과 섭리이다.

“(…) 성스럽고 전설적인 주제로부터 영감을 받은 부인의 작품들은 그때 긴 서술적 주제를 하나의 장면으로 극도로 축약되고 농축된 말하자면 상징적 재현으로 나타난다. 부인이 선택한 촬영의 순간은 여자이든 남자이

37) Weaver, Mike, *Julia Margaret Cameron, 1815-1875*, London, Herbert Press, 1984, p.256.

38) Frizot(dir.), Michel, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p.192.

39) *Ibid*.

든 모델의 시선과 배치 그리고 머리칼이 번역하는 장중하고 몽환적인 상태의 재현 순간이라 할 수 있다. 거기서 표현된 감정들은 시각화되지만 설명할 수 없는 (...) 신비로운 상징들이 된다.”⁴⁰⁾ 이와 같이 부인의 이상적인 재현은 부인이 모델을 연출하기 이전에 이미 형성된 초자연적인 감각에 관계하고, 그때 사진의 흐린 효과는 이러한 감정을 사진 이미지로 재현하는 탁월한 예술적 도구로 나타난다.

성경의 주제를 담고 있는 초상사진들 중 〈베아트리스 첸시 Beatrice Cenci〉 시리즈는 모델이 발산하는 종교의 초자연적 감각⁴¹⁾을 재현하는 가장 좋은 예가 된다. 1870년에서 1875년 사이에 캐머런 부인이 위고에게 보낸 28장의 사진들 중 두 장이 주인공 베아트리스 첸시에 관한 사진이다. 비평가들은 부인이 이 주제에 관해 적어도 석 장은 제작했을 것이라고 추측하지만 아직까지 그것에 관한 특별한 증거는 없다. 이러한 사실은 앞서 이미 언급하였지만 위고가 죽고 난 다음 그의 장롱 서랍에서 캐머런 부인의 사진들이 발견되면서 세상에 알려지게 되고, 위고는 캐머런 부인으로부터 사진을 일방적으로 받았지만 한 번도 사진에 대한 구체적인 언급은 하지 않았다. 왜냐하면 비록 자신의 동생이 사진가였음에도 불구하고 그는 문학적 작업과 그것에 관계되는 그림 이외의 사진에 관해서는 별 관심이 없었기 때문이다.

40) Weaver, Mike, *op. cit.*, p.259.

41) 이때의 감각은 대상과의 존재론적인 교감으로 이해되는데 말하자면 음색(tonalité), 인상(impression), 아우라 등과 유사하다.



〈도판 3〉 〈베아트리스 첸시〉, 1870년, 35 x 28 cm

베아트리스 첸시(1577-1599년)의 사진은 이탈리아에서 일어난 실제 인물 베아트리스 첸시의 비극적 이야기를 재현하기 위해 캐머런 부인이 모델을 분장시켜 촬영한 미장센이다. 우선 사건은 16세기 말 이탈리아에서 사납고 방탕하고 게다가 술주정뱅이인 아버지 프란체스코 첸시(1549-1598년)로부터 여러 번 겁탈 당한 베아트리스가 의붓어머니와 오빠와 함께 공모하여 아버지를 죽이게 되고 결국 종교재판 끝에 공모자와 함께 처형된 실화이다. 당시 로마 시민들은 이 사건을 애석하게 생각하여 많은 논쟁을 불러일으켰고 또한 이 내용은 종교적인 죄와 회개라는 주제로 당시 이탈리아 화가 기도 레니(Gido Reni)에 의해 그림으로 재현되었다.⁴²⁾

이후 이 비극은 19세기 중엽 영국에서 설레이가 쓴 낭만주의 소설 『첸시 The Cenci』로 각색되어 베스트셀러에 올랐다. 캐머런 부인은 아마도 이 사건이 영국에서 대중의 관심사가 되었을 때 주인공을 사진으로 재현한 것으로 추측되는데, 사진으로 연출된 어린 베아트리스 첸시는 부인이 사진을 위해 참조했던 기도 레니의 그림보다 오히려 더 극적으로 나타난

42) 유럽에서 베아트리스 첸시 사건은 오히려 이 그림으로 널리 알려졌다.

다. 결국 사진의 주제는 죄를 범한 사람들에 대한 종교적 회개와 동정이며 부인이 영감 받은 신의 은총을 그 배경으로 한다.

위고에게 보낸 두 장의 베아트리스 첸시 사진 중 하나는 1868년에 제작된 〈베아트리스 첸시 Beatrice Cenci〉(From Life 기입)(도판 3)로 두 번의 도덕적인 죄(근친상간과 존속살인)로 인해 몹시 괴로워하는 베아트리스 첸시의 모습이다. 촬영 모델은 캐머런 부인의 조카이면서 사하 프린셉의 남편 토비 프린셉의 양녀인 마리 에밀리 메이 프린셉(Mary Emily May Prinsep 1853-1931년)⁴³⁾이다.

큰 눈과 분명한 특징을 가진 모델의 아름다운 얼굴은 캐머런 부인이 가장 선호하는 모델이었고 이후 젊은 나폴리 사람, 순교한 성녀, 전설적인 여걸 등 다양한 주인공으로 분장하여 여러 번 렌즈 앞에 서게 된다. 회교도 투반을 머리에 감은 베아트리스 첸시의 고통스런 얼굴은 설명할 수 없는 멜랑콜리한 분위기에서 곧 처형될 자신의 비극적 운명을 잘 드러내면서 보는 이로 하여금 낭만적인 상상력을 불태우게 한다. 왜냐하면 촬영된 장면은 낭만주의 소설 『첸시 The Cenci』에서 영감을 얻게 되고, 게다가 거기서 주인공 베아트리스 첸시는 세상의 비정함과 부조리에 거슬러 싸우면서 신의 영광과 은총을 구현하는 젊은 낭만주의 여인으로 나타나기 때문이다.

43) 메이 프린셉은 캐머런 부인의 또 다른 모델과 결혼하지만 나중에 테니슨의 큰 아들과 재혼하게 된다.



〈도판 4〉 〈베아트리스 첸시를 위한 연구〉, 1870년, 37 x 27,1cm

캐머런 부인이 위고에게 보낸 또 다른 베아트리스 첸시 사진은 역시 1868년에 제작된 것으로 알려진 〈베아트리스 첸시를 위한 연구 A study of the Cenci〉 (From Life 기입)(도판 4)이다. 이 사진은 제목이 말해주듯이 베아트리스 첸시를 연출하기 위한 일종의 사진적인 습작으로 보이지만 실제 촬영 연도를 보면 습작이 아니라 베아트리스 첸시의 또 다른 번역으로 이해된다. 그런데 이 습작이 오히려 감성적인 측면에서 〈베아트리스 첸시〉 시리즈 중 가장 탁월한 사진으로 평가된다.

촬영 모델은 당시 화이트 섬 플래쉬위터 연안 군 주둔지에 근무하는 포병 장교의 딸 케이트 퀸(Kate Keown)이라는 소녀로 어릴 때부터 캐머런 부인의 촬영 모델로 자주 등장한다. 케이트 퀸은 여기서 비운의 베아트리스 첸시 얼굴을 캐머런 부인을 감동시키는 가련한 표정으로 연출한다 : 부드러운 빛에 의해 촬영된 장면은 거의 실물크기로 단순하게 구성되어 있고 특히 머리칼과 천이 웨이브 치는 덩어리 가운데 나타난 얼굴은 아직 애 락 모습으로 몽롱한 흐림에 젖어있다. 얼굴 표정은 젊은 소녀의 운명을 예견하듯이 특히 심리적으로 그 표현적 맥락이 훨씬 더 심화

되고 거의 초월적인 이미지로 번역되어 있다. “머리결과 (그것을 감싸고 있는) 천이 어우러져 만드는 웨이브 공간 속에서, 또한 사진의 흐린 효과로 인한 몽롱한 분위기 속에서, 부드러운 빛에 의해 신비롭게 빛어진 이 얼굴은 아직도 어린 티가 나는 사연 어린 감정에 떨고 있는 듯하다. 그와 같이 전율하는 감동적 이미지는 자신의 운명에 의해 고통 받는 가엾은 소녀의 고뇌를 경이롭게 표현하고 있다.”⁴⁴⁾



〈도판 5〉 〈평화의 키스〉, 1869년, 34,3 x 27,7cm

캐머런 부인의 이와 같은 감정적 표현은 또한 종교적 내러티브를 연출한 장면에서도 계속되는데 대표적으로 〈평화의 키스 The Kiss of Peace〉 (From Life 기입)(1869년)(도판 5)를 들 수 있다. 이 사진 역시 위고에게 보낸 사진들 중 하나로 종교적 맥락에서 촬영된 사진들 중 가장 탁월한 사진이며 게다가 부인 자신이 이 사진에 대해 특별한 열정과 애착

44) *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo, op. cit., p.19.*

을 보인 사진이다. 그 증거로 부인이 자신의 지인 메리 프레제 티틀러(Mary Fraser Tytler)에게 감사의 편지를 보낼 때 바로 이 사진을 인화하여 편지와 함께 동봉한 사실을 들 수 있는데, 거기서 부인은 “사랑하는 나의 위대한 예술가 친구 마리에게 내가 가장 좋아하는 사진을 보낸다(My best photograph, sent with a kiss to the beautiful artist and dear friend Marie)”⁴⁵⁾라고 헌정 문구를 첨부했다.

이 사진에는 두 명의 모델이 나오는데 그 중 오른쪽에 있는 주인공은 캐머런 부인의 단골 모델인 메리 앤 힐러(Mary Ann Hillier)이다. 힐러는 이 장면뿐만 아니라 1869년에서 1871년까지 3년 동안 같은 테마의 사진에 여러 번 나타난다. 힐러 옆에 있는 또 다른 모델은 지금까지도 분명히 확인되지 않은 어린 소녀지만 연구자들은 캐머런 부인의 모델인 토마스 앤슨(Thomas Anson)의 딸 플로렌스 앤슨(Florence Anson)으로 추측한다. 장면은 “성녀 아네스의 전날 밤(St. Agnes Eve)”의 평화의 키스인데 눈 오는 밤 멜랑콜리한 분위기를 노래한 테니슨의 시 『성녀 아네스의 전날 밤 St. Agnes Eve』의 삽화로 번역되는데 거기서 흰 눈의 순백은 전체적인 순결성을 상징한다. 특히 모델의 초점 풀린 눈, 우수에 찬 얼굴, 아래로 응시하는 시선, 감정적인 포즈 등은 캐머런 부인이 실행한 탁월한 조형적인 번역으로 당시 영국 빅토리아 사회에 부합하는 종교적인 감수성에 관계된다.⁴⁶⁾

5. 하이아트를 위한 사진

캐머런 부인의 초상사진은 또한 빅토리아 시대에 부합하는 어떤 특별한 감수성을 가지는데, 그것은 북유럽 미술과 라파엘전파(Pre-Raphaelite)

45) *Ibid.*, p.20.

46) *Ibid.*

의 전통 그림을 모델로 실행된 사진-그림이다. 앞서 보았듯이 캐머런 부인이 찾고자 한 것은 렌즈 앞에 놓인 “모델의 영적 상태”⁴⁷⁾로 촬영 직전 작가의 감각에 따라 결정되는 사진의 몽환적 분위기이다. 이럴 경우 흐린 효과는 그림의 단순한 시각적 효과가 아니라 보이는 물질적 대상(모델)을 비물질적 대상(형이상학적인 존재)으로 이동시키는 역할을 하며 현실의 실체를 비현실적인 실체로 현전(암시적인 출현)하게 하는 재현 도구로 활용된다.⁴⁸⁾

오늘날 현실의 합리적 사고에 근거를 두는 관념 세계와는 달리, 당시 19세기의 정신적 표현은 대부분의 경우 종교적인 계시나 영감, 신비론적인 믿음, 이상적인 삶, 영혼의 존재 등과 같이 과학적으로 검증되지 못하는 비합리적인 초월 세계(transcendance 불)에 관계한다. 이러한 비현실적 세계는 오늘날 과학적 사고를 근거로 하는 인식론(épistémologie 불)에 의해 이미 허구적인 상상 속으로 추방되었지만, 대부분의 19세기 사람들은 그것을 존재론적 관점에서 하나의 현실로 분명히 인식하고 있었다(cf. 장-프랑수아 리오타르의 설화적 지식).

캐머런 부인의 몽롱한 초상사진은 바로 이러한 19세기의 초월 세계를 암시하는 좋은 예가 되는데, 그때 부인의 예술적 표현은 현실에 보이는 자연적인 대상으로부터 초월 세계의 이상 즉 종교적 계시를 시각적으로 드러내는 “이상적인 전이(transition idéale - 필자 역)”⁴⁹⁾라고 할 수 있다. 이러한 전이는 특별히 “연극적인 연출(ça a été joué - 필자 역)”⁵⁰⁾을 통해 실행된다. 왜냐하면 부인은 사진이라는 재현 매체를 오늘날 우리가

47) 『Julia Margaret Cameron : Les portraits flous』 in Peter Pollack, *Histoire de la photographie*, Paris : Hachette, 1961, p.168.

48) 이러한 사진의 기호학적인 구조는 지시와 그 지시대상과의 물리적 원인 관계에서 피스의 지표(index)에 관계한다. 그러나 여기서 드러나는 지표 이미지의 지시대상은 단순한 인식론적 관계가 아니라 인식론적인 한계를 넘어 형이상학적인 원인으로서 대상에 감화된 인상이나 조짐 혹은 아우라 등과 같은 존재론적인 생성(genèse)에 관계한다.

49) *Ibid.*

50) Francois Soulages, *Ésthetique de la photographie, La perte et reste*, Paris : Nathan 1998, p.55.

생각하는 예술로서의 사진이 아니라 화가가 그림을 그리듯이 전통 귀족 예술(High Art 영)의 특별한 도구로 생각했기 때문이다.

그래서 캐머런 부인의 사진에는 순간포착이 아니라 모두 치밀히 계획된 연출사진으로 나타난다. 말하자면 영국 정교의 독실한 신자였던 부인은 부모, 친척, 하인, 친구들과 같은 측근을 모델로 하면서 성경의 내용을 사진으로 재구성하는 일종의 연극적 단편으로 만들었다. 그 이유에 관해 우선 순간포착이 불가능한 당시 캐머런 부인이 활용한 유리판 습성 콜로디온 프로세스의 기술적 한계를 말할 수 있겠지만 근본적으로 촬영자의 입장에서 사진 행위 자체를 전통 그림을 위한 예술적 행위로 간주했기 때문이다. 결국 부인의 예술적 실행은 실질적으로 사진의 카테고리가 아니라 그림의 영역 속에서 이해되고, 실행자는 한편으로 렘브란트 방식의 북방 미술과 또 한편으로 라파엘 방식의 남쪽 이태리 예술을 접맥시키면서 자신의 사진 촬영을 전통예술과 동일시하였다.

빅토르 위고의 장롱 서랍에서 발견된 사진들 중 많은 사진들이 유명 인사들 특히 남자를 모델로 촬영한 초상사진들이다. 그런데 이 사진들은 대부분 그림을 그려 놓은 듯 어두운 배경에서 솟아나는 얼굴을 보여 주는데 이러한 구성은 전통 초상화의 형태로 당시 사람들에게 익숙한 것이었다.



〈도판 6〉 〈헨리 테일러, 렘브란트〉, 1866년, 24,2 x 19,9cm

대표적으로 〈헨리 테일러, 렘브란트 A Rembrandt〉(1866년)(From Life 기입)(도판 6)라는 제목이 붙은 헨리 테일러의 초상사진은 전통 렘브란트 방식의 음양 효과를 잘 보여주는 좋은 예가 된다. 1848년 캐머런 가족은 처음 인도에서 돌아와 런던 케임브리지 윌 근처에 있는 저택에 머물었는데 거기서 캐머런 부인은 차후 아주 각별한 사이가 되는 헨리 테일러 경을 만나게 된다. 헨리 테일러 경은 영국 식민지 장관의 고위 공무원이며 무엇보다도 저명한 시인이었고 당시 셰익스피어 풍의 비극으로 유명한 그는 1850년대 당시 테니스와 경쟁 구도에 있었다. 큰 키에 귀족적인 풍채를 가진 그는 곧 남편과도 친한 친구가 되었고 특히 그의 몽환적인 시는 캐머런 부인에게 큰 감동을 주었다. 캐머런 부인은 열렬히 그를 존경하면서 긴 편지와 선물을 선사했고, 자연스럽게 사진의 모델이 되어 달라고 부탁할 수 있게 되었다.⁵¹⁾

헨리 테일러 경의 초상사진은 캐머런 부인이 처음으로 성공한 초기 사

51) *Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo*, op. cit., p.22.

진들 중 하나인데 부인이 의도한 사진은 사진을 귀족예술의 매체로 간주하면서 렘브란트 초상화와 같이 얼굴의 외적 특징만큼 그 내적 개성이 발산하는 그림(그래서 제목이 렘브란트)이었고, 이를 위해 부인은 당시 대부분의 전문 초상사진가들이 실행하는 밝은 조명과는 달리 어두운 배경에서 연출되는 조명에 세심한 주의를 기울였다. 그 결과 모델의 얼굴은 강한 콘트라스트와 부드러운 빛으로 조각해 놓은 듯 희미한 배경에서 솟아오르는 것처럼 보인다.



〈도판 7〉 〈줄리아 잭슨 Julia Jackson〉, 1867년, Ovale 34,4 x 26,3cm

캐머런 부인은 마치 화가가 그림을 그리는 방식으로 사진을 촬영했는데 특히 모델의 조명 처리에서 이러한 의도는 분명히 나타난다. 부인의 대표적인 초상사진들 중 하나인 〈줄리아 잭슨 Julia Jackson〉 혹은 〈허버트 뒤크워스 부인 Mrs. Herbert Duckworth〉 (1867년)(From Life 기입) (도판 7)은 북유럽 미술 렘브란트 초상화를 참조한 상징적인 작품이다. 촬영 모델은 부인이 가장 좋아하는 여동생 메리 패틀(Mary Pattle)

의 막내 딸 줄리아 잭슨인데 어머니를 닮아 빼어난 미모를 가졌다. 특별히 줄리아 잭슨은 레슬리 스테판(Leslie Stephen)과의 두 번째 결혼에서 4명의 아이를 가지는데 그 중 한 명이 20세기 유명한 영국 여류 시인 버지니아 울프(Virginia Woolf)이다. 버지니아 울프는 1926년 예외적으로 캐머런 부인에 관계되는 소설에서 어린 시절에 있었던 가족의 일화들을 모으면서 캐머런 부인, 테니슨, 테일러, 와트, 메리 앤 힐리에 등과 같이 촬영하던 기억을 재구성한다.

이 사진은 캐머런 부인이 조카들을 모델로 찍었던 많은 사진들 중 부인이 가장 좋아했던 사진임과 동시에 오늘날 빅토르 위고 집에서 발견된 사진들 중 전통 초상화에 가장 가까운 사진으로 간주된다. 작품은 렘브란트의 음양효과를 배경으로 완벽한 북유럽 초상화로 나타난다. 특히 역광을 받은 프로필의 아름다운 얼굴은 어두운 배경에서 드러나는데 “조명은 두상의 아름다움과 힘을 강조하기 위해 섬세하게 처리되어 있고, 이런 조명 방식에 의해 촬영된 많은 사진들 중 가장 예외적이고 완벽한 그림 이미지를 준다.”⁵²⁾ 부드럽고 어렴풋한 외줄 광선으로부터 솟아나는 옆모습은 마치 강렬한 빛 속에서 벗어난 조각처럼 나타나고, 그때 어두운 음양효과는 응시자로 하여금 완벽한 렘브란트 초상화를 상기하게 한다.

전통 그림을 참고로 연출된 조명의 또 다른 예는 성경의 일화와 북유럽 미술의 렘브란트 화풍을 접맥한 〈무덤의 천사 The Angel of the Tomb〉(1869년)(From Life 기입)(도판 8)을 들 수 있다. 장면은 부인의 단골 모델인 메리 앤 힐리를 분장시켜 전통적 그림의 외줄기 빛을 참조하여 역광(당시 초상사진에서 금지된 방식)으로 촬영되었다. 역광의 미술적인 효과는 어두운 배경에서 천사의 윤곽을 솟아나게 하고 풀어 헤쳐진 머릿결에서 발산하는 부드러움은 신비스런 분위기 속에서 더 없이 감탄스런 여성의 윤곽을 벗어낸다. 희미한 빛에 의해 하늘거리는 머릿결의 아름다움은 렌즈의 심도에 의해 야기된 사진의 흐린 효과에 의해 더욱

52) *Julia Margaret Cameron*, coll. In Focus, California, The J. Paul Getty museum, 1996, p.58.

강조되는데, 당시 비평가들은 이러한 머릿결을 “자연의 시적 표현”으로 간주했다.



〈도판 8〉 〈무덤의 천사〉, 1869년, 35,3 x 25,7cm

또한 그들은 이것을 전통 그림과 비교하면서 “이 여자(캐머런 부인)는 수준 높은 예술적 질을 표현하기 위해 몇몇 거장들의 작품을 면밀히 연구한 것 같다. 사실상 머리칼의 우아한 톤과 선의 부드러움은 아마도 불완전한 렌즈의 초점에서 오지만 이러한 머릿결의 흐림은 선명한 머리칼이 결코 표현할 수 없는 매력을 발산하고 있다”⁵³⁾라고 언급했다. 사실상 작품 구성에서 이러한 조명 방식이나 모델 배치는 결과적으로 거장들의 작품을 모방을 말해주고 특히 거의 사진 이미지 하단 전체를 차지하는 흐린 효과는 어두운 배경에서 솟아난 상단의 얼굴 옆모습을 강조하는 ‘돋보기 효과(repoussoir)’로 나타난다. 이때 사진의 흐린 효과는 의심할 바 없이 자신의 정신적 표현을 위한 조형적 언어로 활용된다.

캐머런 부인은 당시 평범한 사진가들과는 달리 자신을 화가로 생각했

53) Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p.120.

는데, 이런 생각은 당시 영국 빅토리아 시대 사진가로서 사실상 예외적인 경우였다. “(...) 캐머런 부인의 사진 작품은 자연스럽게 당시 영국의 중요 회화운동인 라파엘전파에서 이해된다.”⁵⁴⁾ 사실상 캐머런 부인의 예술적 감각은 전통 그림 위에서 형성되고 특히 그녀의 작품 속에 나타나는 대부분의 내용은 라파엘과 같은 르네상스 이태리 거장들의 작품에서 볼 수 있는 성경 주제들과 밀접한 관계를 가진다.

19세기 중엽 아방가르드 운동이라고 할 수 있는 라파엘전파는 우선 예술적 진보에 대립하는 고전 양식으로 빅토리아 시대의 아카데미즘과 산업사회의 신 풍속에 대항하는 회화의 사실주의 운동이었다. 이런 경향의 작가들은 이태리 거장들의 작품들을 모델로 하면서(여기서 라파엘전파 용어가 유래한다) ‘자연’으로부터 영감을 받는 복고풍 예술을 주장한다. 그들은 이를 위해 이태리 거장들의 사실주의뿐만 아니라 자연의 관점(산업사회의 발전이나 발명 그리고 개혁과 같은 모든 진보적인 사고와 반대되는 개념)에서 거장들의 청명성을 모방하려는 의도를 가지는데 공통적으로 그들의 작품 경향은 세심하고 세밀한 사실주의로 나타난다.

이와 같은 시대적 배경에서 캐머런 부인의 사진은 두 가지 요소로 결정되는데, 하나는 이태리 거장들의 사실주의 형식이고 또 하나는 성경과 관련된 내용의 연극적 재구성이다. 라파엘전파를 특징짓는 주요한 내용이기도한 부인의 성경 주제는 작품에서 어떤 한 사건이나 인물을 재현하는 형식으로 나타나고 내용은 앞서 말한 자연으로의 회귀와 그 문맥을 같이한다.

그럼에도 불구하고 캐머런 부인은 미술사적인 관점에서 라파엘전파로 분류되지 않으며 부인의 사진 작업 또한 이러한 운동에 직접적으로 영향을 받지 않는다. 물론 미술사의 큰 흐름에서 부인의 작품이 동시대 동향이라는 이유에서 그들의 작품과 같은 예술적 의도나 경향으로 이해될 수도 있겠지만, 우선 부인은 라파엘전파 화가들과 동시대인이 아니라 약 한

54) Denis Picard, 『Qui a peur de Julia Margaret Cameron?』, *Connaissances des Arts*, Paris, 1985 février, p.59.

세대 앞선 사람이었다. 부인이 그들의 활동시기보다 약간 늦은 1860년대에 와서야 창작 활동을 시작했고, 또 그때 살롱에서 부인은 자신의 넓은 사교적 활동으로 그들 중 대부분을 알았다는 사실 때문에 우리는 흔히 캐머런 부인을 그들과 같은 세대로 동화시키려는 경향을 가진다.

엄밀히 말해 부인의 예술적 감각은 그들의 예술 운동 이전에 이미 형성되었고 또한 부인은 그들의 세심하고 세밀한 사실주의와 지나치게 병적인 주제를 결코 모방하지 않았다. 성경과 자연에 관련되는 주제는 그들과 부인의 작품에서 같은 맥락에 있기는 하지만 원칙적으로 부인의 창작 동기는 이런 회화 운동에서가 아니라 작가 고유의 예술적 감각과 확고한 종교적 믿음에서 출발되었고 오히려 캐머런 부인의 예술적 감각은 근본적으로 자신이 타고난 섬세한 감성과 기질에 빚지고 있다.

줄리아 마가렛 캐머런에게 예술적 동기를 부여한 또 다른 요소는 와트, 로세티(D.G. Rossetti), 테니슨, 테일러(H. Taylor) 등의 당대 많은 유명 인사들과의 접촉이다. 특히 빅토리아 시대 유명 화가인 와트의 영향은 부인의 예술적 감각형성에 많은 영향을 주는데 와트의 초상에서 얻은 정신적인 영감은 부인의 이상적 재현에 거의 결정적 역할을 하였다. “와트는 특별히 모델들의 영혼을 재현하는데 몰두했다. 캐머런 부인이 사진을 시작하기 오래 전부터 부인은 와트를 잘 알고 있었고 또 그의 작품을 경이롭게 평가하고 있었다.”⁵⁵⁾ 와트는 비록 라파엘전파는 아니지만 티시앵, 티토레, 렘브란트와 같은 거장들의 작품을 모델로 삼으면서 자신의 창작 의도를 대상의 단순한 재현이 아닌 모델이 은닉한 정신적 미에 대한 이상적인 번역에 있었다. 캐머런 부인 역시 거장들의 작품을 모방하면서 자신의 창작 개념을 물질적 재현이 아닌 정신적 표현에 두었다.

와트에게서 예술은 ‘미와 정신(영혼)’으로 요약 될 수 있는데, 캐머런 부인의 사진에서 시적이고 영적인 재현은 와트의 이러한 정신적 경향과 밀접한 관계를 가진다. 이처럼 두 작가의 공통적인 경향은 정확하고 세

55) Peter Pollack, *op. cit.*, p.169.

밀한 묘사에 바탕을 두는 라파엘전과 화가들의 경향과는 분명히 대조를 이루고 있다. 캐머런 부인의 이상화된 사진과 와트의 정신적 그림 사이에서 표명하는 공통점을 정확하게 언급하기는 어렵지만 적어도 그들의 공통된 장르인 초상 영역에서 몇 가지 개념적인 유사성을 찾을 수 있다.

첫 번째의 유사성은 그들이 재현하는 인물의 모델들은 장식적인 액세서리로 치장되어 있지 않고 아주 단순하게 나타난다는 사실이고, 둘째로 그들은 공통적으로 “지적 활동을 하는 인간에게 그 활동의 힘은 유일하게 머리에서 집중되어 나오기 때문에 초상은 ‘정신적 창’이 되어야하고, 또한 그들의 초상에 품위와 기념비적인 측면을 주는 것은 바로 이러한 심오한 감각이다”⁵⁶⁾라고 믿었다. 이러한 이유로 머리와 시선은 캐머런 부인에게 있어 중요한 소재가 되어 얼굴은 점진적으로 거의 화면을 꽉 채우게 된다. 왜냐하면 그것들은 바로 살아 있는 인간 존재의 상징이기 때문이다. 역사적으로 렘브란트(Rembrandt H.V.R), 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti) 혹은 리처드 아베돈(Richard Avedon)과 같은 유명 초상작가들의 공통된 표현이 “인간의 눈은 영혼이다”라는 사실에서도 이러한 상징적 표현을 이해할 수 있다.

와트와 캐머런 부인의 세 번째 공통된 견해는 그들의 초상화와 초상사진에서 감지되는 감정적이고 심리적인 측면이다. 이는 작품 자체의 조형적인 미를 위한 것이 아니라 모델이 발산하는 개성과 특징을 위한 작가의 감각적인 표현으로 언제나 비현실적이고 신비적이고 인물을 출현시키고 있다. 예컨대 힐과 아담슨(Hill and Adamson)의 인물 사진과 비교해 볼 때, 힐과 아담슨의 사진은 모델의 매혹적인 표현과 생생한 제스처를 보여주면서 관객으로 하여금 살아있는 현실의 인물로 느끼게 하는 반면, 와트와 캐머런 부인의 작품에서는 단순하고 직접적인 방식으로 구성된 비현실적 모델이 있을 뿐이다. 와트와 캐머런 부인 사이의 이러한 유사성은 결과적으로 예술적 문맥에서 캐머런 부인의 초상사진에 미친 와트

56) Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p.79.

의 정신적 영향을 분명히 말해주고 있다.

부인의 예술적 감각 형성에 중대한 영향을 미친 또 다른 작가는 빅토리아 시대 화가이자 시인인 가브리엘 로세티이다. 우선 그는 그의 신념인 “예술의 이상적 실현”이라는 초자연적인 개념에서 캐머런 부인과 정확히 그 문맥을 같이 하고 있다. 당시 대표적인 라파엘전파 화가였던 로세티는 부인에게 “예술의 귀족성은 우화적인 구성이다”라는 개념을 알게 했고, 또 이런 생각은 부인의 작품구성에 중요한 연구대상이 되었다. 로세티는 보다 자유롭고 신속한 기술을 구사함과 동시에 구성상의 단순성을 선호했다. 특별히 그의 그림은 관능과 불안이 섞인 심리적 묘사에 관계하는데, 이는 대부분의 경우 이상적이고 전설적인 세계에서 나오는 영(靈)적인 표현으로 나타난다. 그럼에도 불구하고 그는 라파엘전파 화가들의 특징으로 나타나는 세밀하고 꼼꼼하고 또한 지나치게 해부학적인 사실주의는 결코 자신의 그림에 적용하지 않았다.

엄밀히 말해 캐머런 부인의 사진을 특정한 예술적 경향으로 분류할 수 없다. 왜냐하면 독자적이고 세분화된 오늘날의 예술적 경향이나 운동과는 달리, 19세기 영국 빅토리아 살롱 작가들은 “상호 침투” 형식으로 서로 서로 영향을 주었기 때문이다. 오늘날 비평가들의 연구에 의하면 줄리아 마가렛 캐머런의 독특한 사진이 비록 당대는 거의 알려지지 않았지만 당시 부인과 가깝게 지내던 몇몇 화가들에게 적지 않은 영향을 주었다는 것이다.

캐머런 부인의 사진에 영향을 준 로세티의 작품 특히 후기 작품들은 오히려 부인의 사진에 영향을 받는다. 당시 화가들이 그들의 초상화(및 그림이나 모델구성이나 빛의 연구)를 위해 사진을 이용했다는 것은 이미 잘 알려져 있는 사실이다. 그 증거로 캐머런 부인과 접촉 시기를 말하는 1865년 이전에 로세티는 자신의 화폭에 화면을 꽉 채우는 큰 구도(clous up)나 렌즈의 연초점 같은 그림의 흐린 효과를 전혀 사용하지 않았다. 그러나 1860년대 중반부터 그의 모델들은 화폭 공간 대부분을 차지하고 또한 사진에서만 실험적으로 나타날 수 있는 몇몇 특별한 사진적인 형태

(특히 숙여진 머리, 늘어진 머리칼 등)가 그의 그림에 나타난다.

예컨대 로세티의 〈꿈〉(1868년)이나 〈마리 막달렌〉(1877년)은 분명히 캐머런 부인의 영향을 잘 보여 준다. 특히 후자의 그림에서 모델의 머리는 화폭의 전 공간을 가득 채우면서 머리의 상단 부분은 화폭의 끝 부분과 거의 맞닿아 있다. 이러한 구성은 정확히 캐머런 부인 사진 〈마리 마돈나〉(1864)의 거대한 얼굴을 상기시킨다. 또한 “로세티의 후기 초상화에서 흔히 나타나는 특징은 모델의 형상을 등글게 둘러치는 흐린 효과인데 이것 또한 캐머런 부인 사진에서 나타나는 흐린 효과와 같다.”⁵⁷⁾

이와 비슷한 방법으로 1870년대 이후에 그려진 와트의 그림에도 부인의 사진으로부터 받은 조형적인 영향을 찾을 수 있다. 그의 〈자화상〉(1879년) 혹은 〈사라 프렌셴〉에서 보이는 큰 구도의 모델이나 옆모습 혹은 정면으로 향한 어깨 등은 정확히 부인의 사진 〈허버트 듀크월드〉(1867년)를 연상하게 한다. 이런 사실은 와트가 자신의 그림을 위해 직접적으로 부인의 사진들을 사용했다는 가능성을 시사하고 있다.⁵⁸⁾

여하간 캐머런 부인 사진들을 특징짓는 두 가지 큰 요소들 즉 큰 구도와 연초점은 당시 사진을 활용하는 거의 모든 화가들에게 미친 영향 중 가장 큰 것이었다. 비록 로세티나 와트의 그림에 남겨진 사진의 자국들이 널리 세상에 알려지지는 않았지만 적어도 캐머런 부인의 사진은 이 두 명의 유명 화가에게 영향을 미쳤다. 결국 캐머런 부인의 독창적인 사진으로 인정되는 사진의 큰 구도와 흐린 효과는 단순한 사진적 효과와 구성으로서가 아니라 보다 넓은 관점에서 볼 때 그림과 사진의 공통된 예술적 재현 도구가 되었다.

57) Julia Fagan-King, 『Cameron, Watts, Rossetti : The Influence of Photography on Painting』, *History of Photography*, Jan-March 1986, p.27.

58) *Ibid.* 그러나 이러한 단언은 다소 모호할 것이다. 왜냐하면 당시 다른 화가들처럼 와트 역시 직접 카메라로 모델을 촬영했기 때문이다.

6. 나가는 말

캐머런 부인이 빅토르 위고에게 보낸 29장의 초상사진은 1863년부터 임종 때까지 약 15년의 창작 활동에서 만든 초상사진들 중 가장 대표적인 사진들이다. 오랫동안 이 사진들은 위고의 망명지 오트빌 하우스 저택 장롱 속에 있었던 것으로 이 사진들 중 일부는 아직도 촬영 당시의 상황과 정확한 정보를 알 수 없는 모호한 사진들로 남아있다. 그러나 지금까지 연구자들에 의해 밝혀진 자료에 의해 유추할 수 있는 것은 이 초상사진들은 촬영자인 캐머런 부인의 어떤 존재론적 의도 속에 연출되고 선별되어 위고에게 보내졌다는 사실이며, 또한 이 의도는 19세기 지배 이데올로기로서 당시 존경했던 그러나 한 번도 보지 못했던 위고의 문학적 이상주의와 종교와 예술의 유토피아를 향한 부인의 미적 이상(transcandance) 사이의 공통된 교감을 가진다는 것이다.

결국 캐머런 부인이 사진을 통해 재현하고자 한 것은 과연 무엇일까? 그것은 모델이 발산하는 종교의 절대적인 미로서 “현실과 이상의 불가능한 닮음(La ressemblance impossible entre le réel et l'idée)”이다. 그리고 인간의 초상은 적어도 캐머런 부인에게 자신이 경험한 종교적인 닮음(ressemblance)⁵⁹⁾을 재현하는데 가장 분명한 대상이 된다. 이때 사진은 이러한 “불가능한 닮음”을 재현하는 가장 적절한 도구가 되고 그 존재의 시각적인 재현은 사진적 흐린 효과이다. 그래서 캐머런 부인의 초상사진에 대한 올바른 이해는 전통 초상의 형식적인 유형이나 스타일에 있는 것이 아니라 근본적으로 주체-작동자의 존재론적 관점에서 작가의 특별한 정신적 재현에 있다.

캐머런 부인의 초상사진은 바로 이러한 종교의 이상 세계를 재현하는 가장 좋은 예가 되고 오늘날 사진 이미지 읽기의 다변화 특히 필립 뒤보

59) 여기서 닮음은 시각적인 닮음이 아니라 존재론적 관점에서 보이지 않는 세계(l'invisible)의 위대함, 존경, 카리스마, 숭고함 등 종교나 예술에서 경험하는 형이상학적인 닮음을 말한다. 그러나 이러한 닮음의 시각적 재현은 사실상 불가능하다.

의 사진-인덱스론(photo-index)에 언급된 주체-작동자의 관점을 설명하는 중요한 이론적 모델이 된다. 그때 부인의 예술적 표현은 현실에 보이는 자연적인 대상으로부터 초월 세계의 이상 즉 종교적 계시를 재현하는 “이상적인 전이(la transition idéale)”라고 할 수 있고 이러한 전이는 장면의 연극화(ça a été joué)를 통해 실행된다. 캐머런 부인의 이상화된 초상사진은 당시 빅토리아 시대 주류였던 살롱 문화에 그 근본을 두는데 거기서 예술은 귀족적이고 시적이고 그리고 낭만적인 정신을 특징으로 하고 특별히 이 시대의 예술을 ‘빅토리아 예술’ 혹은 귀족예술을 지칭하는 ‘하이 아트(High Art)’라고 할 때, 캐머런 부인의 사진을 흔히 “귀족 예술사진(High Art Photography)”(헬무트 게른샤임)이라고 한다.

그럼에도 불구하고 줄리아 마가렛 캐머런이 모델로부터 포착하고자 한 “이상화된 재현”은 사실상 비현실을 위한 무모한 시도였다. 사진이 하나의 예술적 매체가 아닌 산업 생산물로 간주되었던 1860년대 상황을 고려해 볼 때 사진은 상상적이고 형이상학적인 주제를 표현하는데 있어 부적절한 매체로 간주되었고 오랫동안 그림의 보조적인 역할에서 벗어나지 못했다.

결과적으로 캐머런 부인의 사진은 예술로서의 사진이 아닌 사진적 방법에 의한 그림이었고 부인 역시 자신을 화가라고 생각했다. 이러한 사실은 헬무트 게른샤임에 의해 다음과 같이 설명된다 : “라파엘전파 화가들은 그들의 그림에서 사진가가 되었기 때문에 실패했고, 또한 줄리아 마가렛 캐머런, 라이크 프라이스(Lake Price) 헨리 피터 로빈슨, 다비드 옥타브 힐(D.O. Hill)(아담슨이 죽고 난 다음) 그리고 빅토리아 살롱의 많은 사진가들도 실패했다. 왜냐하면 그들은 반대로 그들의 사진 작업에서 화가가 되었기 때문이다. 그들은 전통 귀족예술의 정상까지 끌어올릴 수 있다는 잘못된 믿음에서 다시 말해 화가의 관점에서 사진을 시행했기 때문이다.”⁶⁰⁾

60) Helmut Gernsheim, *op. cit.*, p.70.

아마추어 사진가로서 줄리아 마가렛 캐머런은 이상주의 세계(그림)를 재현하기 위해 사실주의 세계(사진)를 뛰어 넘으려고 했고, 또 그것을 위해 의도적으로 사진의 흐린 효과를 그림 효과로 활용했다. 그러나 엄밀히 말해 이상세계를 위한 부인의 접근 방법은 그림과 사진의 중성화된 지점에 있다고 할 수 있다. 왜냐하면 아무리 그림이 현실의 이상화된 번역이라 할지라도 사진은 단지 현실의 복사일 뿐이기 때문이다. 그래서 캐머런 부인의 이상적 재현은 말하자면 불가능한 시지프스의 도전이었다. 초상 영역에서 이러한 재현 가능성의 확인은 거의 한 세기를 기다려야 했다. 20세기 중반 자코메티의 검은 두상이나 아베돈의 관상학적 초상사진에서 이와 유사한 존재론적 재현을 다시 볼 수 있다.

그러나 19세기에 살았던 캐머런 부인의 불가능한 닳음의 재현은 그 재현 방식에서 그들과 분명히 달랐다. 왜냐하면 부인의 예술적 재현 방식은 우선 그림과 사진의 혼용에 있었고, 이를 위해 “사진을 순간포착으로 서가 아니라 인간의 사고와 생각을 표현하는 일종의 인공구축물”⁶¹⁾로 간주하였기 때문이다. 이러한 생각은 곧 자신의 예술적 신념이었다. 또한 작가는 현실과 이상의 불가능한 닳음을 위해 보이는 세계(le visible)를 보이지 않는 세계(l'invisible)로 옮겨 주는 탁월한 재현 도구를 발견했는데 그것은 바로 렌즈의 흐린 효과였다.

61) *Julia Margaret Cameron*, coll. In Focus, *op. cit.*, p.139.

참고문헌

- 뷰먼트 뉴홀, 『사진의 역사』(정진국 역), 열화당, 1985.
- 필립 뒤봐, 『사진적 행위』(이경률 역), 사진마실, 2005.
- 장 클로드 르마니 외, 『세계사진사』(정진국 역), 까치, 1989.
- 팀 베린저, 『라파엘전파』(권행가 역), 예경, 2002.
- 크랙 하비슨, 『북유럽 르네상스의 미술』(김이순 역), 예경, 2001.
- Frizot(dir.), Michel, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.
- Gernsheim, Helmut, *Julia Margaret Cameron : her life and photograpic work*, 2the éd., Millerton, An Aperture Monograph, 1975.
- Soulages, Francois, *Esthetique de la photographie*, Paris : Nathan 1998.
- Valicourt, Edouard de, *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et verre*, Paris : Manuels-Roret 1851, réimp., Paris : Leonce Laget 1977.
- Weaver, Mike, *Julia Margaret Cameron, 1815-1875*, London, Herbert Press, 1984.
- , Mike, *British Photography in the Nineteenth century*, Cambridge university press, 1989.
- Histoire de la photographie*, Paris, Hachette, 1961.
- Hommage de Julia Margaret Cameron à Victor Hugo*, Paris, Maison de Victor Hugo, 1980.
- Julia Margaret Cameron*, coll. In Focus, California, The J. Paul Getty museum, 1996.
- Les preraphaelites Un modernisme à l'anglaise*, coll. Decouvertes

Gallimard, Paris, Gallimard/Reunion, 1999.

Beloff, Halla, 「Facing Julia Margaret Cameron」, *History of Photography*, vol. 17, spring 1993, pp.115-116.

Fagan-king, Julia, 「Cameron, Wattes, Rossetti : The Influence of Photography on Painting」, *History of Photography*, Jan-March 1986, pp.19-29.

Picard, Denis, 「Qui a peur de Julia Margaret Cameron ?」, *Connaissances des Arts*, Paris, 1985 février, pp.58-59.

Pollack, Peter, 「Julia Margaret Cameron : Les portraits flous」, *Histoire de la photographie*, Paris, Hachette, 1961, pp.166-168.

Wilsher, Ann / Spear, Benjamin, 「A dream of fair ladie's Mrs Cameron disguised」, *History of Photography*, vol. 7, April-june 1989, pp.118-120.

〈Résumé〉

La représentation idéale apparus dans les
Portraits flous de Julia Margaret Cameron
- autour des Portraits envoyés à la Maison de
Victor Hugo -

LEE Kyung Ryul

Dans l'armoire de la chambre du fils de Victor Hugo, François-Victor se trouvait un lot de photographies de Julia Margaret Cameron envoyées par elle-même à Victor Hugo. Sur les circonstances de cet envoi nous ne savons encore rien, mais l'intérêt que Victor Hugo porte à la photographie devait être déjà assez connu pour que Julia Margaret Cameron, dans sa double passion pour la photographie et la littérature, penât à envoyer plusieurs séries de ses œuvres à la maison Guernesey où le poète avait vécu le temps de exil, Hauteville House.

Cet envoi photographique de Julia Margaret Cameron est exclusivement dédiée à la figure humaine surtout portraits flous, presque exclusivement masculins. Les portraits baignés de flou de Julia Margaret Cameron occupent une des places les plus importantes dans l'histoire de la photographie du XIX^{ème} siècle. Le flou photographique qui caractérise ses photographies comme un "signe authentique", revêt une véritable expression artistique et personnelle. L'ambition de l'idéalisation du modèle de Julia Margaret Cameron est

en effet une tentation hardie qui montre une vision irréaliste par le moyen photographique.

En tant que photographe amateur, Julia Margaret Cameron vise pourtant à affranchir le monde du réalisme pour embrasser le monde idéalisé à laquelle le flou photographique est destiné. Mais, il est plus convenable de dire que la méthode d'approche de la représentation idéale de Madame Cameron réside dans une neutralité entre peinture et photographie car celle-ci n'est qu'une copie de la réalité, alors que celle-là est une version idéale de la réalité à ses yeux.

Une idée particulière, la présentation idéale de Julia Margaret Cameron est motivée par deux influences personnelles : sa foi religieuse et l'influence de ses fréquentations artistiques de l'époque. Ce sont fondamentalement des esprits profonds et sincères qui cherchent à exprimer leur conception de la "beauté" morale et surtout religieuse, dans laquelle "l'art religieux est loin d'être mort", à savoir, la beauté de l'immortalité.

Dans ce contexte, Julia Margaret Cameron a trouvé un outil d'expression qui est capable de transposer la réalité au monde idéal - la "transition idéale". Cet outil est sans doute l'"out of focus".

주 제 어 : 줄리아 마가렛 캐머런(Julia Margaret Cameron), 초상사진 (Portrait), 흐린 효과(effets flous), 빅토르 위고(Victor Hugo), 귀족예술(Hight Art), 라파엘전파(Préraphaélisme), 이상화(Idéalisation)

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

프랑스 부르그뉴의 지질학적 특성이 피노 누아 품종에 미치는 영향 연구*

정 남 모
(울산대학교)

차례

- | | |
|-------------------------|---------------------------------|
| 1. 들어가는 글 | 4. 피노 누아 명산지 Côte d'Or의 지질학적 특성 |
| 2. 토질 혹은 토양이 포도에 미치는 영향 | 5. 명산지 포도원의 지형 및 지질학적 조건 |
| 3. 부르그뉴의 지형 및 지질학적 특성 | 6. 나오는 글 |

1. 들어가는 글

국내에서 국제품종¹⁾이라 불리는 양조용 포도를 재배하고자 할 때 가장 우선으로 고려해야 할 요소는 무엇인가? 일반적으로 포도 품종의 선정이 우선일 것이고 그 선택의 기준은 양조가 자신이 원하는 성향(이하

* “이 논문은 2012년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (KRF-2012-S1-A5B5-A07037152).”

1) 국제품종이란 유럽이 원산지인 비티스 비니페라(Vitis Vinifera) 종을 말하는데, 원산지가 대부분 프랑스이다. 대표적인 적포도주 품종으로는 피노 누아(Pinot noir), 카베르네 소비뇽(Cabernet Sauvignon), 메를로(Merlot), 카베르네 프랑(Cabernet Franc), 말벡(Malbec), 쉬라(Syrah) 등이 있으며, 백포도주 품종으로는 샤르도네(Chardonnay), 소비뇽 블랑(Sauvignon Blanc), 리슬링(Riesling), 세미용(Semillon), 머스캣(Muscat) 등이다.

스타일 Style)의 포도주를 생산하기에 적합한 품종일 것이다. 이 경우라면 아메리카 포도주의 “고난의 역사”를 상기할 필요가 있다. 16세기 신대륙 개척의 시기부터 시작된 아메리카의 포도주 양조(미국, 멕시코, 칠레 등)는 300년 동안 실패를 거듭했고, 진정한 성공은 19세기 때였다. 이는 과학의 발달에 의한 해충의 퇴치가 가능했기 때문이지만 더 중요한 성공 요인은 양조가가 자신이 원하는 품종에 대한 고집을 꺾고 지역의 특성에 맞는 품종 즉, 테루아²⁾에 대한 연구를 선행하고, 그 토질에 적합한 품종을 선택했기 때문이었다.

국제품종의 재배와 상업적 포도주의 생산에 있어 아직 초창기인 현 국내의 상황을 고려할 때 아메리카 포도주의 초기 실패는 우리에게 반면교사가 될 것이다. 따라서 양조용 포도의 생산을 고려한다면 양조가가 자신의 원하는 품종의 선정이 아니라 재배지의 지형과 토양 등 지질학적 특징을 고려한 이후, 그에 걸맞은 품종을 선택한다면 성공의 확률을 높일 수 있을 뿐만 아니라 고품질 포도를 생산할 수 있는 지름길이 될 수 있을 것이다. 국내에서 국제품종을 재배할 경우 특히 자연적 환경(특히 기후의 문제)이 불리하다는 점을 고려할 때, 국제품종의 원산지인 프랑스의 테루아에 대한 연구 그리고 그 연구를 바탕으로 한 적절한 포도 재배지의 개발과 그에 걸맞은 품종의 선정은 매우 필요하다고 하겠다.

본 연구에서 다루어질 피노 누아 품종은 양조용 포도품종 중 가장 오래된 고대 품종 중 하나이자 부르고뉴가 원산지인데 이곳에는 약 1,000종의 피노 누아 클론³⁾이 있다. 이 품종으로 부르고뉴 포도주는 전 세계

2) 테루아란 프랑스의 지표 또는 땅(Terre)에서 파생된 단어로 포도의 생장에 필요한 기후, 강수량, 일조량, 토양 등 포도재배에 필요한 자연적 환경을 지칭하는 말이며, 광역한 의미로는 품종의 개량, 재배 및 양조의 방법 등 인위적 요소도 포함한다.

3) 클론(Clones)은 같은 품종인데도 유전적 정보가 달라져 돌연변이를 일으킨 변종을 뜻한다. 이 변종은 기존의 품종보다 향과 수확량 또는 각종 질병에 대한 저항성이 달라질 수 있는데 긍정적으로 변화된 우수한 클론의 발견과 개발은 곧 더 나은 품질을 보장하는 지름길이 된다. 특히 피노 누아와 같은 고대 품종의 경우 수많은 클론이 탄생하였기 때문에 양질의 클론을 선택하는 것은 매우 중요하다. 피노 블랑, 피노 그리 등의 품종들은 엄격하게 말하면 하나의 품종이기 이전에 피노 누아가 돌연변이를 일으켜 탄생한 클론이다.

인의 미각을 사로잡는 탁월한 매력과 복합적 풍미 그리고 단단한 구조로 오랫동안 숙성 가능한 고품격 포도주로 인식되고 있다. 피노 누아가 여타 품종보다 고급 포도주로 인식되고 따라서 부가가치를 높일 수 있다는 이유 이외에 테루아와 품종의 관계를 연구하는데 매우 이상적인 주제가 될 수 있는 이유가 있다. 그것은 기후와 토양 등 테루아의 영향에 매우 민감한 품종이고 또한 양조기술을 통해 인위적으로 맛을 향상하기 위한 포도주의 혼합(이하 블렌딩)⁴⁾을 하지 않기 때문에 지질 및 토양의 영향이 포도주에 고스란히 반영되기 때문이다. 지질과 토양의 특성은 포도나무의 성장에서 포도의 결실까지 영향을 주어 결과적으로 열매의 품질까지 좌우한다. 따라서 지질학적 특성과 품종 간의 이해는 포도재배의 성공 가능성을 결정지를 뿐만 아니라 양질의 포도와 고품질 포도주 생산을 위한 기반작업이 된다.

부르그뉴의 지질학적 특성이 피노 누아에 주는 영향을 고찰하기 위하여 우리는 크게 4가지 단계로 접근하여 결론을 얻고자 한다. 먼저, 본 주제에 대한 연구가 국내에서는 거의 없기 때문에 토질이나 토양이 포도에 미치는 일반적인 영향에 관해 간략히 살펴볼 것이다. 그 다음 장에서는 부르그뉴의 독특한 지질학적 특성에 관해 이해하고, 세 번째 장에서는 피노 누아의 명산지로 알려진 코트 도르 지역에 대한 지형 및 토양에 대한 연구가 진행될 것이다. 마지막 장은 피노 누아 핵심지역에서 양질의 포도와 고품질 포도주를 생산하는 특급 포도원의 지형 및 지질학적 환경을 분석하면서 명산지가 될 수 있는 조건에 관한 심층적인 이해에 도달하고자 한다.

본 연구는 재배하기에 가장 까다로운 품종⁵⁾으로 알려진 피노 누아 품

4) 일반적으로 다른 품종의 포도주를 2개 이상 혼합한 와인 또는 같은 품종이지만 수확 연도가 다른 포도주를 혼합하는 것을 블렌딩(Blending)이라한다.

5) 피노 누아 품종은 기후 및 토양 등 테루아에 민감하여 프랑스 부르그뉴를 벗어나 재배하기 까다로운 품종이지만, 루아르와 알자스 그리고 스위스, 독일 등 몇몇 유럽국가 그리고 신세계의 미국의 오레곤 주, 뉴질랜드의 북섬 웰링턴-와이라라파(Wellington-Wairarapa)와 넬슨(Nelson) 등에서 예외적으로 성공을 거두고 있다.

종을 지질학적 특성과 연계하여 분석하고자 하는데, 이 주제를 통해 우리는 테루아를 중심에 둔 프랑스 명산지 포도원을 이해하는 동시에 부르고뉴 외에 성공을 거두기 어려운 피노누아의 국내 재배 가능성을 높이고자 한다. 이러한 연구는 국내의 생식용 일반 포도에서도 적용할 수 있는 주제로 지질학적 특성과 품종과의 관계를 통해 품질개선을 유도하여 양질의 포도를 생산할 수 있을 것이다. 예를 들어, 국내에서의 포도재배는 주로 논에서 이루어지는데, 이는 테루아의 특성이 무시되는 것으로 자연적 토양이 제공하는 긍정적인 영향을 차단하는 장애로 작용한다. 왜냐하면, 논에서의 포도재배는 배수의 불량, 수분 및 농약의 과잉사용 등으로 지력이 손상되기 때문에 농약이나 살충제 등 약품에 지나치게 의존해야만 하는 악순환을 야기한다. 따라서 부르고뉴의 테루아와 피노 누아의 자연친화적인 관계 및 포도재배 방법에 관한 이해를 통해 자연적 토양=양질의 포도=고품질 와인이라는 선순환 구조를 이해하여 토양의 문제와 품질에 대한 현실적인 문제를 동시에 해결할 수 있는 단초를 마련할 수 있을 것이다.

2. 토질 혹은 토양이 포도에 미치는 영향

본 장에서는 토양과 품종의 관계를 고찰하기 위한 첫 단계로 먼저 일반적인 토질의 형태와 특징에 대해 살펴보고, 그다음으로는 각 토양이 포도주에 미치는 영향에 대해 고찰할 것이다.

점성에 따라 토질은 사암질, 진흙질, 점토질 토양으로 구분하며 각 토양에 따라 형태, 점성 및 질감 등의 특성에 차이가 있다. 사암 토양은 건조한 상태에서 육안으로 구분 가능한 모래(사암 또는 사질) 입자로 되어 있고, 손으로 움켜질 경우 설탕 알갱이처럼 손가락 사이로 빠져나온다. 일반적으로 도심의 건설 현장이나 운동장 등에서 쉽게 볼 수 있는 모래

를 말한다. 축축한 상태에서 사암 토양은 손가락 사이로 잘 빠져나오지 않고 표면도 거칠며 만지면 부서지기 때문에 형태를 만들기 어렵다.

진흙 토양은 흙의 지름이 0.05~0.005mm이며, 일반적으로 머드(mud)라고 불린다. 주로 습지나 갯벌에서 볼 수 있는 이 토양은 건조한 상태에서 가루 또는 밀가루 형태이고, 비단처럼 촉감이 부드럽다. 습한 상태에서는 매우 부드럽고 만지면 비누처럼 미끄럽고 점성이 어느 정도 있어 형태를 만드는 것이 가능하지만, 반으로 접을 경우 부러진다.

크레이(clay)라 불리는 점토질 토양은 지름이 0.002mm 이하의 미세한 입자로 구성되어 있고, 수분 및 양분의 보존력이 강하다. 건조한 상태에서 아주 단단한 흙덩이가 되어 있기 때문에 부수기가 어렵지만, 습한 상태에서는 잘 붙고, 만지면 매끈매끈하고 빛이 난다. 그리고 입자가 매우 고우므로 형태를 쉽게 바꿀 수 있고 또 형태를 오래 유지할 수 있는 특징이 있다.

이처럼 토양의 특성이 다르듯 포도나무에 대한 영향도 다른데, 토양의 차이에 의해 포도의 성장, 열매의 맛 그리고 궁극적으로 포도주의 스타일이 달라진다. 프랑스의 테루아를 기준으로 토양의 영향을 살펴보면, 사암 토양에서 자란 포도로 생산된 포도주의 특징은 신선하고 무게감⁶⁾이 가볍다. 하지만 비교적 여운⁷⁾이 긴 산도와 균형이 잘 잡힌 구조⁸⁾를 가진 포도주가 된다. 이 사암 토양에 자갈의 함량이 높을수록 무게감은 상대적으로 더 가벼워지고 과일 향은 풍부해지는 경향이 있다. 이에 반해, 진흙질 토양의 경우 포도주의 구조가 탁월하고, 숙성 시간이 길수록 타닌과 무게감이 높아진다. 마지막으로 점토질 토양의 경우 미각적으로 풍만함을 주고 구조 또한 탁월하지만, 포도의 생산량이 적은 단점이 있다.

이처럼 토양이 가진 고유한 특성인 점성만으로도 포도주는 그 토양의

6) 무게감(프랑스어 le corps, 영어 Body)은 알코올과 포도 추출물의 결합을 통해 미각으로 느껴지는 무게감과 지속성을 말한다.

7) 여운은 크게 미감 전반의 길이(Length)와 삼킨 이후의 향과 맛의 지속성을 나타내는 여운(Finish)으로 나뉘는데, 둘 다 품질을 결정하는 중요한 요소이다.

8) 구조란 힘의 구조로 알코올, 산도, 타닌의 구성이 강하고 또한 견고함을 말한다.

영향을 받아 각기 다른 스타일의 포도주가 되는데, 위의 세 가지 토양) 외에 또 다른 성분이 함유될 경우 더욱 섬세하고 미묘한 스타일의 포도주로 발전하게 된다.

토질이 함유한 성분에 따라 더 세부적으로 토질을 구분해 보면 화강암, 테라로사, 편암, 화산, 석회암, 이회암 토양 등이 있다. 화강암 토양은 일반적으로 포도주에 풍부한 과일 향을 주는 반면 산도를 다소 낮추는 역할을 한다고 알려졌다. 그리고 이산화 철이 많이 함유된 테라로사 토양은 포도주의 색상을 매우 뛰어나게 하고, 2차 향(이하 부케 향 Bouquet)¹⁰⁾의 생성에 유리한 조건을 제공한다. 편암 토양은 단순한 느낌을 주는 동시에 무게감이 가볍고 또한 광물성(부식돌과 같은 돌의 향과 맛)을 포도주에 부여한다. 화산 토양은 화강암 토양과 유사한 특성으로 포도주에 훈제 향을 주고, 또한 풍만감과 무게감 그리고 특히 포도주의 품질에 큰 영향을 미치는 여운이 긴 포도주가 되게 한다. 그리고 석회 토양의 경우 양질의 타닌을 생성하는데 유리하고 타닌, 산 알코올의 조화를 이루게 하는데, 특히, 석회암이 많을수록 포도주의 향과 맛이 더 섬세해지는 경향이 있다. 마지막으로 이회암 토양의 경우에는 석회암의 특징에 꽃 향과 무게감을 더 높여주는 특징이 있다.

지금까지 일반적인 토질의 종류와 형태 그리고 각 토양의 특성이 포도주에 미치는 서로 다른 영향에 관해 살펴보았다. 그렇다면 부르그뉴의 지질과 토양은 어떠한가 또한 부르그뉴의 토양이 피노 누아에 어떤 영향을 주느냐에 대해 살펴보자.

9) 프랑스의 경우 도표의 3가지 토양 이외에 로아뮤(Loameux) 토양을 추가하기도 한다. 이 토양은 40%의 사암, 40%의 진흙, 20%의 점토로 구성된 토양이며, 건조할 경우 작은 알갱이 형태 또는 밀가루와 유사한 형태가 된다. 습할 경우 어느 정도의 점성이 있으며, 만지면 알갱이가 약간 느껴진다. 손에 쥘 경우 형태가 잘 잡히지 않아 형상을 만들기 어렵다.

10) 부케 향은 하나의 꽃향이 아니라 부케처럼 여러 꽃이 어우러져 내는 복합적인 향을 표현할 때 사용한다. 특히, 포도주에서는 원래 포도가 가진 과일향이나 꽃 향을 1차 향 즉, 아롬(arôme) 또는 영어식 아로마(Aroma)라 하고, 숙성을 통해 얻어지는 2차 향 즉, 바닐라, 버터, 오크 향 등을 부케 향(Bouquet)이라고 부른다.

3. 부르고뉴의 지형 및 지질학적 특성

본 장에서는 먼저 부르고뉴의 지질이 형성된 시기에 대한 역사적 고찰을 하면서, 이곳의 지형과 지층이 어떠한 지질학적 변화를 거쳐 오늘날에 이르고 있는지를 살펴본다.

부르고뉴의 테루아에 대한 관심과 호기심은 특히 포도를 재배하는 사람이나 양조가에게 남다르다고 할 수 있는데 그 이유는 이곳의 최상급 포도주는 복합성과 우아함을 갖춘 명품 포도주의 전형인 동시에 그러한 포도주를 생산할 수 있는 요인이 이곳의 토양에서 온다고 믿기 때문이다. 말하자면 이곳은 피노 누아의 성지이다. 따라서 부르고뉴 테루아의 이해는 성지여로의 접근 또는 고품격 포도주의 비밀을 캐는 것이라 할 수 있다.

부르고뉴에서는 강에 의해 부드럽게 다듬어진 단층 위에 침식된 바위와 구릉(케스타)이 있다. 이 구릉을 따라 석회로 이루어진 고원과 중앙 산악지역의 기복이 형성되고 있고, 코트 도르(Côte d'Or)를 중심으로 남북으로 형성된 석회 및 이회암 지질층이 펼쳐진다. 그 북쪽으로는 루아르 지방의 상세르와 연결되는 샤프리에 후기 쥐라기 케스타 지층이 있다. 이러한 지질학적 굴곡은 경사진 포도원 즉, 일조량을 높이는데 기여하여 궁극적으로 고품질 포도주를 생산할 수 있는 기반이 된다. 그렇다면 포도 재배에 우호적인 이러한 지질학적 환경¹¹⁾은 언제부터 만들어졌고 또 어떤 지각의 변화를 거쳐 현재까지 유지되고 있는지 살펴보자.

부르고뉴의 지질구조는 약 5억 4천만 년 전에서 2억 5천만 년 전인 고생대에 시작되었으며, 그 당시의 지질은 화산활동으로 생성된 화강암이었지만 현재 이 흔적은 모르반(Morvan)과 보졸레 지방에서만 찾을 수 있

11) 부르고뉴의 지형과 지층의 역사에 관련된 부분은 주로 다음의 자료를 참고하였음. “테루아에서 기후까지 (Du Terroir aux Climats)”: (www.vins-bourgogne.fr), “부르고뉴의 지질 (Géologie de la Bourgogne)”: (<http://www.pierre-bourgogne.fr> 및 <http://www.anne-gros.com>).

다. 그 시기에 이곳의 온도는 열대의 적도 기후대에 속해있었는데, 현재 모로코(Maroc)의 기후와 유사했다.

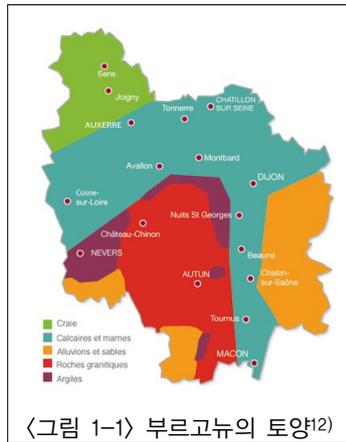
그 이후, 부르고뉴의 동부로부터 따듯한 바닷물이 흘러들어오면서 지층이 바뀌기 시작했고, 이때부터 거의 중생대(2억 5천만 년 ~ 6천 5백만 년 전으로 백악기와 쥐라기 그리고 트라이아스기로 나눔) 내내 바다에 잠겨 있었다. 오늘날 부르고뉴의 지층에 조개나 굴껍데기 등 풍부한 바다 화석층이 있어 포도나무에 균형 있는 영양을 제공하는 이유는 바로 이 시기에 형성된 지층의 영향이다. 그 이후 천천히 물이 빠져나가면서 퇴적암이 만들어지는데, 이 퇴적암은 유수와 바람 그리고 해양생물에 의해 지표면이 퇴적된 것이다. 이 퇴적물이 고체화되어 생긴 지층은 현재의 부르고뉴 토양을 형성하는데 결정적 역할을 하였다.

제3기(6천5백만 년 ~ 1백5십만 년 전)에는 바다가 완전히 사라지고, 기후는 덥고 습한 날씨가 된다. 그리고 지각의 변동으로 알프스 산맥이 형성되었다. 알프스 산맥의 융기 이후, 압축된 응력 때문에 지각은 파리 분지까지 곳곳에 균열이 생기고 특히, 북부의 아래쪽(남쪽 편)에 있던 많은 단층이 디종(Dijon)부터 마르세유(Marseille)까지 생겨난다. 알프스 산맥이 생긴 시기부터 부르고뉴의 이러한 지형은 지금까지도 크게 바뀌지 않았다.

제4기(1백5십만 년 전 ~ 현재)의 첫 시대는 플라이스토세라는 빙하기였기 때문에 찬 기운에 의해 이 지역의 열대 기후가 사라진다. 부르고뉴는 빙관(산 정상에 빙하)의 경계에 있었기 때문에 빙하에 뒤덮이지는 않았다. 이후, 결빙과 해빙이라는 지속적인 과정을 겪으면서도 기복이 심했던 등고선이 부드러워지는 영향은 있었지만, 큰 지형적 변화는 겪지 않았다.

결론적으로 현재의 부르고뉴 지층은 오랫동안 다양한 지각 변화를 통해 이루어졌고, 현재의 부르고뉴 지형을 안정화 또는 고착화한 시기는 제3기의 지각운동이었다. 부르고뉴의 평지나 석회 경사지에 있는 사암과 지층의 풍화작용은 과거의 더운 기후와 지질, 제3기의 습기, 제4기의 빙하기 결빙작용의 산물이다. 오랜 시간의 풍화작용을 통해 부르고뉴의 지

질은 아래의 <그림 1-1>처럼 크게 다섯 가지의 토양으로 형성 및 구성되었다.



<그림 1-1> 부르고뉴의 토양¹²⁾

<도표 1-1>에서 보듯 샤블리(Chablis)를 포함한 북부(Sens 및 Joigny) 지역은 백악질 토양(Craie)이라 불리는 이회토 및 석회 토양이다. 동부(Cosne-sur-Loire)에서 북서부(Chatillon sur seine) 및 부르고뉴의 주도 디종(Dijon)에서 남부(Macon)를 관통하는 지역(코트 드 르 포함)은 주로 석회(Calcaires)와 이회토(Marnes)이고, 동부와 서부 일부 지역은 충적토(Alluvions)와 사암 토양(Sables), 남서부는 화강암(Roches granitiques), 그리고 중부와 서부 일부 지역에서의 이회암(Argiles)으로

구성되어 있다.

<도표 1-1> 부르고뉴의 주요 토양 및 지층 형성의 시기

지역	토양	지층 형성
샤블리	점토성-석회 토양(키메르디지엔)	쥐라기
코트 드 누	석회 토양	중기 쥐라기
코트 드 본	석회 및 이회암 토양	전기 쥐라기
샤로네즈 & 마코네	점토, 석회, 이회암, 사암 토양	트라이아스기, 쥐라기 등
보졸레	화강암 및 편마암 토양	고생대

상술된 석회 토양, 이회토¹³⁾, 사암 토양은 부르고뉴뿐만 아니라 프랑

12) “피에르 드 부르고뉴 (Pierre de Bourgogne)”: (<http://www.pierre-bourgogne.fr/>).

13) 이회암(Marne)은 점토와 석회로 혼합된 침적토이다. 이는 석회분이 풍부한 이암으로 탄산염을 35~65% 함유하고 있다. 주로 점토, 석회 공급제와 벽돌제조에 주로 사

스 전체의 주요 하층토이다. 그중 부르고뉴에서 가장 널리 분포된 토양은 화학적으로는 염기성이라고 하는 석회이다. 토양학에서는 이 석회 토양을 기반으로 하여 점토가 섞이면 이회암 토양 그리고 모래와 자갈이 섞이면 사암 토양이라고 부른다. 석회를 기본으로 하여 모래와 자갈이 섞이는 비율은 부르고뉴의 북부에서 남부로 갈수록 더욱 다양하고 복잡해지는데, 피노 누아의 핵심지역인 코트 도르 지역은 다음 장에서 상세히 살펴보기로 하고 여기에서는 북부의 샬블리부터 지질의 특성을 살펴보자.

(1) 오제르(Auxerre)의 동북쪽에 인접해 있는 샬블리¹⁴⁾의 토양은 백악질(kimméridgiennes) 토양과 점토성 석회(Argilo-calcaire) 그리고 자갈로 이루어져 있으며, 대표적인 지질층은 쥐라기 층이다. 특히, 굴껍데기와 조개껍데기 등이 풍부한 바다 화석층으로 구성되어 있어 샬르도네 품종에 최적의 조건이 된다. 포도원은 주로 파리분지의 가장자리에 해당하는 세렝(Serein) 계곡의 좌우에 형성되어 있으며, 최고 품질을 생산하는 샬블리 그랑 크뤼(Chablis Grand Cru) 7개의 포도원은 샬블리 중심부의 강 북부에 있다.

(2) 코트 드 샬로네즈(Côte de Chalonnaise)¹⁵⁾와 마코네(Mâconnais)¹⁶⁾ 지역은 석회-점토가 주를 이루나 그 이외에도 이회암, 사암 및 자갈

용되며, 강과 호수 그리고 대양으로 흘러드는 해안에 형성되는 토양이다.

14) 포도 재배면적이 5,139ha인 샬블리에는 샬블리 특등급(Chablis Grand Cru), 샬블리 1등급(Chablis 1er Cru), 샬블리 AOC(Chablis), 프티 샬블리(Petit Chablis)이라는 4개의 AOC 등급이 있다. 이중 특등급(Grands crus) AOC는 7개, 1등급(Premiers crus) AOC는 40개가 있다. 특등급 포도원의 예를 들면, 부그로(Bougros), 레 프루즈(Le Preuses), 보테지르(Vaudésirs), 그르누이유(Grenouilles), 발미르(Valmur), 레 클로(Le Clos), 블랑쇼(Blanchot)이다.

15) 코트 샬로네즈는 남쪽의 마코네와 경계를 두고 있다. 샬로네즈의 포도원은 길이 약 25km와 넓이 약 7km에 펼쳐져 있으며, 재배면적은 2,124ha이다. 약 60%의 적포도주 그리고 약 40%의 백포도주를 생산하며, AOC 등급은 3개이다. 최고 품질의 등급은 5개의 마을등급(AOC Communales)이고, 관련 포도원은 릴리(Rully), 부제롱(Bouzeron), 메르퀴레(Mercurey), 지브리(Givry), 몽타니(Montagny)이다. 그 외 140개의 1등급(Premiers crus) AOC 그리고 샬로네즈 지방 AOC 등급이 있다.

16) 포도 재배면적은 5,813ha인 마코네에서는 주로 백포도주(87%)를 생산한다. 이곳에는 마을등급(AOC Communales)과 마코네 지방 AOC가 있으며, 대표적인 마을등급 AOC는 마콩(Mâcon), 마콩-마을(Mâcon-Villages), 마콩 쉬페리에(Mâcon Supérieur),

등으로 구성되어 있어 샤블리나 코트 도르에 비해 토양의 구성이 더욱 복잡한 양상이다. 이회토와 사질토양이 많은 지역에서 생산된 포도주는 온전히 사암으로 된 산지보다 숙성을 통해 풍부함과 깊은 맛을 갖게 된다. 사암 토양¹⁷⁾은 산성이며 또한 모래가 많은 특성으로 말미암아 지질학적으로 화강암과 유사하다. 여기에서 재배된 포도로 만든 포도주는 신맛은 입안에 더 오래 남는 것이 특징이며, 또한 3년~4년 정도 숙성이 지나면서 포도주의 성분 구성이 좋아져 고품질의 구조를 지닌 포도주가 된다. 메르퀴리, 킬리, 지브리, 몽타니 등이 있는 샤흐네즈 언덕에서는 주로 트리아스기(중생대의 3기)와 쥐라기에 형성된 지층으로 칼슘 또는 석회질 토양이 많고, 주로 샤흐도네 품종을 재식한다. 마코네 지역은 샤흐네즈 지역과 유사한 석회질과 이회암 토양도 있지만, 산이 강한 진흙이 섞인 규토질 토양이 있어 샤흐도네로 만든 마콩 백포도주와 가메 품종으로 만든 가벼운 마콩 적포도주를 생산하는데 적합하다.

(3) 보졸레(Beaujolais)¹⁸⁾ 지역의 대표적 토양은 화강암 토양 또는 화산 심토 위에 규토가 뒤덮인 지층의 토양으로 이곳에는 가메 품종을 재배하기에 가장 적합하다. 오래전 부르고뉴에서 중앙 산악지역의 동쪽 끝에 있던 규토질 고생대 석탄기의 토양이 깊은 모래로 변해 생긴 중심지에는 10개의 보졸레 그랑 크뤼 포도원이 있다. 이 모래는 화강암 토양의

푸이 퀴쎈(Pouilly-Fuissé), 푸이 뱅젤(Pouilly-Vinzelles), 푸이 로쎬(Pouilly-Loché), 생-베랑(Saint-Véran), 비레-클레쎬(Viré-Clessé)이다.

17) 사암 토양에서 재배된 포도로 만든 포도주는 향이 약하기 때문에 오랜 숙성의 시간이 필요하다. 이 토양에서는 신맛이 강하지만 무게감이 약하고, 또 신선한 하나의 과일 향보다는 은은하고 복합적인 부케 향이 많다. 오랫동안 보관을 할 경우 이 포도주는 부드럽고 고상한 신맛을 내며, 여운이 길고, 또한 향료(계피, 육두구, 흰 후추)의 미묘한 향을 낸다. 최고의 맛을 내기 위해서는 6년 이상 숙성해야 하는데, 오래될수록 이 포도주는 고상한 색과 향을 가지게 된다.

18) 보졸레 지역에서 가메(Gamay)품종의 재배면적은 약 36,000ha이고 약 200ha는 샤흐도네(Chardonnay) 품종을 재배한다. 10개의 특급(Crus) AOC와 12개의 보졸레 누보 및 보졸레 누보 마을등급(Beaujolais nouveau et le Beaujolais-villages nouveau)이 있는데 그 중 10개의 특급 AOC는 생-아무르(Saint-Amour), 줄리에나(Juliéna), 쉐나(Chénas), 몰랭-아-방(Moulin-à-vent), 쉬루블(Chiroubles), 플레리(Fleurie), 모르공(Morgon), 레니에(Regnié), 코트 드 브루리(Côte de Brouilly), 브루리(Brouilly)이다.

특징을 갖고 있고, 이 토양은 석회 토양과 달리 화학적으로 산도가 높아¹⁹⁾ 여기에서 재배된 포도로 양조한 포도주는 거친 신맛을 내는 단점은 있지만, 장점으로는 배수가 잘되고 포도원에 약간의 물만 있더라도 관수에 큰 불편 없이 다량의 포도수확 할 수 있다.

이러한 화강암 토양에서 생산된 포도는 포도주에 강한 향과 신선한 맛 그리고 여운이 긴 특징이 있으며 또한 과일 향, 과육 맛, 화강암질 잔류 사층의 미세한 향, 편암과 반암의 독특한 광물질 맛 그리고 짙은 석류색을 갖게 한다. 이 포도주는 3년의 숙성 기간이 지나면 최고 절정기에 이르고, 5~6년 정도 숙성할 경우 미네랄이 더욱 증가하는 특징이 있다.

지금까지 부르고뉴의 지질과 토양의 특성 그리고 지역별 토양이 포도주의 맛에 이바지하는 영향을 살펴보았다. 또한, 토양과 적절한 품종의 관계를 살펴보았는데, 샤블리처럼 점토성 석회가 많은 지역은 백포도주 품종인 샤르도네 품종이 적합하고, 코트 도르처럼 석회와 이회토가 많은 곳은 피노 누아, 샤로네즈와 마코네처럼 충적토와 규토가 많은 지역은 피노 누아 및 샤르도네 그리고 보졸레처럼 화강암이 많은 지역은 가메 품종이 적합하다.

4. 피노 누아 명산지 Côte d'Or의 지질학적 특성

본 장에서는 부르고뉴의 대표적인 피노 누아 명산지인 코트 도르(Côte d'Or)²⁰⁾ 지역의 지형 및 지층 그리고 토양 등의 특성을 상세히 살펴보며

19) “화강암은 산성과 결정성 토양으로 시라에 적합하다.” 데이비 위스카, 『와인의 세계』, 전행선·임소연 옮김, 2009, p. 20.

20) 코트 도르는 코트 드 뉘(Côte de Nuits)와 코트 드 본(Côte de Beaune)을 합쳐서 부르는 지명으로, 코트 드 뉘는 북쪽의 디종에서 남쪽의 뉘 생 조르주(Nuits-St-Georges)까지, 코트 드 본은 본(Beaune)에서 뫼르소(Meursault)를 거쳐 산트네(Santenay)까지 이르는데, 부르고뉴에서 이 두 지역은 특등급(Grand Cru) 와인이 집중한 명산지이다. 코트 도르는 부르고뉴의 주요 도시로 도청소재지인 디종이 있는 곳으로 면적은 총 8,763km², 인구는 약 53만 명이며 43개의 칸톤과 707개의 코뮌으로

이 지역의 지질학적 특성이 피노 누아에 어떻게 반영되는가에 관하여 중점적으로 살펴본다.

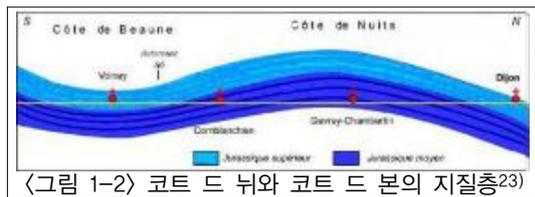
분석의 대상이 되는 코트 도르는 두 지역으로 이루어져 있으며 기후, 위치, 자연적 조건 등 대기후는 유사하지만, 지역별로 중기후는 물론 지형 및 지층에서도 차이를 보인다. 예를 들어 코트 드 뉘²¹⁾는 지형적으로 얇은 계곡에 약 1/3마일 폭으로 좁고 길게 형성된 띠(band)처럼 포도원이 형성되어 있다. 그리고 지층은 중기 쥐라기에 형성된 석회암과 석회질이라고 할 수 있는 콤블랑시엔 라임스톤(Comblanchien Limestone) 층이며, 부식저항이 크다. 반면, 코트 드 본²²⁾의 포도원은 깊은 계곡의 위쪽 언덕에 형성되어 있고, 계곡은 다시 여러 지역으로 나누어져 있기 때문에 주요 포도원은 계곡을 따라 여기저기 산재한 형태가 된다. 그리고 지층은 전기 쥐라기에 형성된 석회 및 이회암 토양(Oxfordian Strata)으로 부식에 약하다.

디종에서 샹니(Chagny)까지의 지층은 쥐라기 시대에 형성된 지역이지

구성되어 있다. 생산되는 포도주는 적포도주 60%, 백포도주 40%이며, 모든 코뮌(Commune) 단위의 AOC는 적포도주와 백포도주 모두를 생산하는데, 예외적으로 뽀마르와 볼네에서는 적포도주만 생산한다.

- 21) 포도 재배면적은 2,614ha인 코트 드 뉘에서 포도밭은 디종에서 뉘 생 조르주 그리고 본의 중간 지점인 코르고루앵(Corgoloin)까지 8개 마을에 포도원이 있다. 이곳에서 생산되는 포도주의 92%는 적포도주인 피노 누아이며, 백포도주(8%)는 샤르도네 품종이다. 코트 드 뉘에 있는 4개의 AOC 등급 중 적포도주 특등급(Grands crus rouges 및 1개의 백포도주 특등급Grands crus blanc)은 23개, 1등급(Premiers crus)은 135개, 마을등급(AOC Communales) 10개 그리고 그 나머지는 지방 AOC이다. 대표적인 적포도주 특등급 AOC는 부르고뉴 오투-코트 드 뉘(Bourgogne Hautes-Cotes de Nuits), 피생(Fixin), 제브레-샹베르맹(Gevrey-Chambertin), 샹볼-뫼지니(Chambolle-Musigny), 부쵸(Vougeot), 본-로마네(Vosne-Romanée), 코트 드 뉘 빌라즈(Côtes de Nuits-Villages) 등이다.
- 22) 포도 재배면적이 4,752ha인 코트 드 본에는 포도 명산지인 그랑 크뤼 가도가 있는데 디종에서 산트네까지 (38개의 코뮌) 약 60킬로에 걸쳐있다. 코트 드 본의 4개 AOC 등급 중 백포도주 특등급(Grands crus blanc, 1개의 적포도주 특등급Grands crus rouges)은 7개, 1등급(Premiers crus)은 325개, 마을등급(AOC Communales)은 20개 그리고 나머지는 지방 AOC이다. 대표적인 적포도주 특등급 AOC는 라두아(Ladoix), 알록스-코르통(Aloxe-Corton), 코트 드 본(Côte de Beaune), 폰마르(Pommard), 볼네(Volnay), 몽텔리(Monthélie), 뫼르쑈(Meursault), 샹시뉴-몽라셰(Chassagne-Montrachet), 코트 드 본 빌라즈(Côte de Beaune-Villages) 등이 있다.

만, 코트 드 뉘와 본의 토양에는 미세한 차이가 있으며, 이 차이는 포도 품종의 선정과 포도주의 스타일에도 영향을 미친다. 특히, 지층구조에서는 큰 차이를 보이고 있는데 코트 드 뉘와 코트 드 본의 지형은 각각의 변동으로 융기와 침강된 서로 다른 지층구조로 되어 있다. 예를 들어 파도형태의 웨이브 지층에서 코트 드 뉘의 제브레 상베르탱은 불룩한 배사 지역이고 코트 드 본의 불네이는 반대로 폭 꺼진 향사 지역이다.



〈그림 1-2〉 코트 드 뉘와 코트 드 본의 지질층²³⁾

여러 차례의 지질 변화로 쌓였던 해양의 퇴적물 층이 그 단면을 드러내고 있는 부르고뉴의 지층

은 특히 중생대 때의 바다 퇴적물에 의해 크게 영향을 받았다. 이 퇴적물은 〈그림 1-2〉에서 보이는 약 8개의 겹으로 된 단층이며, 이 단층이 토질을 결정한다. 코트 드 뉘의 지층은 1억 7천 5백만 년 전의 중기 쥐라기 시대에 형성되었기 때문에 1억 5천만 년 전 쥐라기 후기에 형성된 코트 드 본보다 더 오래되었다.

코트 드 뉘의 지표에는 굴껍질 등으로 분포된 이회암 그리고 지하에는 고대 생물인 운상부로 된 석회암 지층²⁴⁾으로 구성되어 있으며, 코트 드 본에서는 쥐라기 전기의 각기 다른 석회암으로 된 지층(단단한 석회암인 옥스포르디앵 Oxfordien, 중간 옥스포르디앵으로 된 이회암, 이회토가 섞인 석회암) 등이 있다. 이 퇴적층은 해양의 갑각류들로 형성되었기 때문에 칼슘이 풍부하다.

디종(Dijon)에서 마랑즈(Maranges)까지 펼쳐진 포도원의 언덕은 석회

23) “Vins & Terroirs de Jean-Noël Gosselin”: (<http://terroirs-oeno-jng.skynetblogs.be>).

24) 코트 드 뉘에서는 화석 퇴적물의 석회질(Bajocien), 작은 굴화석(Ostrea acuminata)의 이회토, 규토질 단괴로 구성된 프레모(Prémieux)의 석회질, 콩블랑시앵(Comblanchien)의 조밀한 석회질과 그 아래의 흰색 알갱이의 석회질(Oolithe) 등으로 구성되어 있다. 실뱅 피티오-장 샤를 세르방, 『부르고뉴 와인』, 박재화 & 이정욱 옮김, (주) Baromworks, 2011, p. 46.

석 고원과 도랑 사이에 단층선이 있는 브레상 평원 150에서 200m 고도에 있다. “드 제브레 (de Gevrey)”라 불리는 배사²⁵⁾의 기복은 쥐라기 중기에 형성되었으며 상층은 리아(Lias)²⁶⁾ 토양이다. “드 볼네 (de Volnay)”라고 불리는 향사의 기복은 쥐라기 후기에 형성되었고 브레상 지면보다 아래쪽에 있다. 석회 및 점토질로 되어 있는 칼로비앵(Callovien), 옥스퍼드계(oxfordien), 포트랜드언(portlandien, 쥐라기 후기) 토양은 절단된 지층의 영향으로 지표에 노출되어 있다.

코트 드 뉘와 본에서는 대부분 언덕이 무너져 쌓인 흙더미 층에서 생성된 렌지나(rendzines)²⁷⁾와 석회질의 갈색 토양이 널리 퍼져있다. 그곳에서는 결빙으로 갈라진 바위가 깨져 만들어진 자갈과 석회 그리고 이회암질 토양이 있으며 이 지층 위에는 산사태에 의해 만들어진 붉은 진흙들이 함께 섞여 있다. 이곳에 대부분의 특등급 포도원들이 위치하고 있고 모암(la roche-mère) 또한 많이 있지만, 포도나무는 암석의 작은 균열 틈으로도 뿌리를 뻗어 생육하여 때로는 그 뿌리가 지하 10m까지 이르기 도 한다.

이 지역에서 우수한 품질의 포도를 생산할 수 있는 첫 비결은 충분한 일조량인데, 이 좋은 일조 조건을 만드는 주요 요인은 지질작용에 의해 만들어진 지표의 기복이 큰 역할을 한다. 코트 드 뉘에서 포도원의 방향은 주로 동쪽의 떠오르는 해를 마주 보는 동쪽과 동남쪽으로 향해 있으며, 코트 드 본은 동남쪽에서 남쪽으로 아주 완만한 볼록한 배사곡에 있다. 이는 지층작용으로 만들어진 자연적 기복을 적절하게 개발하고 활용하여 경사를 통해 최적의 일조량을 확보할 수 있는 자연적 조건이 된다.

지금까지 피노 누아 명산지인 코트 도르 지역과 주요 포도원의 지형과 토양 등 지질학적 특성을 살펴보았다. 코트 드 뉘와 본 지역은 비슷한 자

25) 배사(背斜)란, 수평의 퇴적층이 구부러져 습곡이 된 것으로 그 지층 중 일부가 위쪽으로 돌출되어 언덕이나 산봉우리처럼 볼록한 것을 말한다. 반대로 푹 꺼진 지층을 향사(向斜)라 한다.

26) “혹 주라통”이라 불리는 쥐라기 토양의 아래쪽 지층을 말한다.

27) 석회질 모암 위에 발달하고 ‘부식탄산염토’라고 불리기도 한다.

연적 조건을 가졌음에도 지형이나 지층의 구성에 미세한 차이가 있으며, 이 차이는 포도원의 일조량, 물 빠짐, 심토의 깊이 등에 영향을 주어 품질에서도 차이를 보이는 것이다. 피노 누아 재배에 최상의 지역이라고 할 수 있는 코트 드 누는 융기된 지형으로 경사에 의한 일조량이 양호하고 배수 역시 분과 비교하면 양호한 지질학적 단층구조이며, 이 단층의 차이 때문에 토양의 구성 역시 다르다. 두 지역 간의 이러한 차이는 포도 나무의 성장, 포도의 성질 및 포도의 색과 맛을 결정짓기 때문에 지질학적 특성은 포도에 있어 단순한 생존이나 생장의 요소를 넘어 포도주의 품질 및 스타일을 결정짓는 핵심 요인이 된다.

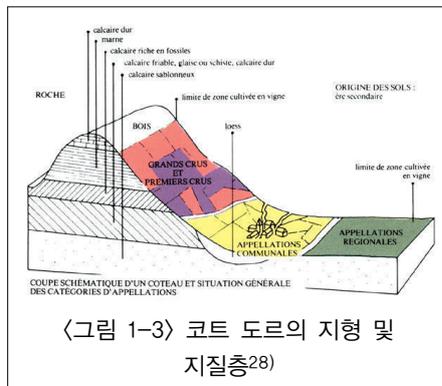
5. 명산지 포도원의 지형 및 지질학적 조건

특정 지역의 지질학적 특성이 포도주의 품질과 스타일을 결정하는 주요한 요인이 된다는 사실을 보았다. 그렇다면 같은 지역 내에서 대기후 및 중기후까지 같은 지형 및 지질도 유사한 지역에서 품질에 확연한 차이를 보이며 보통 등급의 지방 AOC에서 최상급의 특등급 AOC까지 확연한 차이를 보이는 것은 어떤 요인 때문인가? 또 특등급 포도주를 생산하는 명산지가 될 수 있는 조건은 자연적 조건인가 아니면 재배나 양조 기술을 이용한 인위적인 요소인가? 그리고 동일한 지역에서의 소기후, 즉 미세한 지형 및 지질학적 차이가 결과적으로 품질에 어떤 영향을 주느냐에 관한 의문을 푸는 것이야말로 테루아와 포도 및 포도주의 비밀을 근원적으로 파헤치는 길이 될 것이다.

본 장에서는 코트 도르 지역의 명산지 포도원이 가진 지형 및 토양 그리고 지질학적 환경을 살펴보고 고품질 포도주를 생산할 수 있는 기반이 되는 명산지 포도원의 조건에 대한 심층적인 접근을 시도할 것이다. 먼저, 우리는 코트 도르의 명산지 포도원이 있는 곳의 위치와 지형의 특징을 살펴볼 것이고, 그다음으로는 지형 및 지질이 포도 및 포도주의 품질

에 미치는 영향 그리고 마지막으로는 특급 포도원이 되기 위해 갖추어야 할 조건 순으로 고찰한다.

이 주제에 대한 접근을 위해 우리는 먼저 작크 파네(Jacques Fanet)가 그의 저서 <명산지 와인 테루아>의 “석회암의 사랑”에서 언급한 부르고뉴의 지형과 토양과의 관계를 눈여겨볼 필요가 있다. 그는 “1981년 수잔 메리오(Suzanne Mériaux)가 이끄는 연구팀이 그랑 크뤼급 와인은 항상 석회암 토양 위에 있고 또 일반적으로 언덕의 중간 경사지에 있다고 밝혔다.”라고 언급하였다. 이는 그랑 크뤼라고 불리는 특등급 포도주를 생산하기 위해서 포도원은 석회암 토양과 중간 경사지에 있어야 한다는 조건을 말한 것이다. 이것은 같은 지역이라도 포도원의 경사도 그리고 그 경사를 실질적으로 받치고 있는 심토의 구성에 따라 품질이 달라진다는 의미인데, 부르고뉴의 지표면의 지형과 지하부의 지질 그리고 포도주의 관계를 쉽고 명확하게 보여주는 <그림 1-3>을 보자.



<그림 1-3> 코트 도르의 지형 및 지질층²⁸⁾

그림의 좌측 상단부에 흰색으로 표시된 언덕 정상에 산림(Bois)은 포도재배 한계선이다. 산림의 바로 그 아래쪽 지역은 다수의 1등급 AOC (Premiers crus)를 생산할 수 있는 우수한 포도원이고, 그 밑쪽의 두 번째 지역은 특등급 AOC(Grands crus) 포도주

를 생산할 수 있는 특등급 포도주를 생산하는 명산지 포도원이다. 세 번째 지역은 마을 AOC 포도주를 생산하는 지역이고, 네 번째 지역은 마을 AOC급 포도주 생산지역 그리고 맨 아래쪽에 위치한 지역은 가장 낮은 품질의 포도주를 생산하는 지방 AOC 포도주 생산지역이다.

28) (<http://www.netbourgogne.com/>) 참조.

이처럼 같은 지방과 지역이라 할지라도 포도원의 고도와 방향 그리고 경사도 또한 그림의 좌측 하단부에 층층이 달리하는 지층의 구조와 토질에 따라 포도의 품질이 확연히 달라진다. 앞서 보았듯 코트 도르 지역의 지층은 쥐라기 때 형성된 이회암과 석회암으로 형성되어 있다. 그럼에도 지층의 단면을 상세하게 관찰하면 맨 위쪽의 숲은 단단한 석회암(calcaire dur)으로 구성되어 있어 포도의 생육에 적합하지 않음을 짐작할 수 있다. 산림 아래쪽 1등급 크뤼와 소수의 마을 AOC(AOC communales)를 생산하는 지역에는 이회암(marne) 토양, 그리고 다수의 특등급과 소수의 1등급 크뤼를 생산할 수 있는 최상의 지역은 화석층의 풍부한 석회질(calcaire riche en fossile) 토양이 있다. 그리고 마을 AOC와 소수의 1등급 크뤼 포도주 생산지역의 지층은 주로 사질을 포함한 석회(calcaire sablonneux)와 황토(loess)로 이루어진 지층이다.

위의 결과로 보아 가장 뛰어난 품질의 피노 누아를 생산할 수 있는 지층은 이회암과 풍부한 석회질 토양이다. 그렇다면 이 토양이 포도나무와 포도주에 주는 긍정적 영향은 무엇인가?

그 이유는 코트 도르의 풍화와 부식으로 이루어진 화석층 토양에 많은 유기물 및 토양 미생물이 포도나무에 적절한 영양과 밸런스를 유지하는 성분을 제공하여 포도주의 구조에 필요한 산, 탄닌, 알코올 및 폴리페놀 성분이 생성되기 때문이다. 이러한 토양은 또한 투수성이 높은 동시에 지표의 수분을 지층 아래로 신속히 이동하는 역할 하는데, 이러한 신속한 배수는 표토의 수분과 영양을 신속하고 적절하게 공급하는 동시에 통기를 양호하게 하여 포도의 성장에 활력을 준다. 따라서 섬세한 포도주를 생산하는 최상급 테루아는 최적의 일조 조건에서 포도가 생육하는 동안 지층의 내부 배수가 이루어져 모든 습기가 제거되는데 이러한 양호한 배수와 통기성은 아래쪽에 적절한 모래와 자갈을 포함한 토양이 있어 더욱 신속히 진행된다. 이러한 지질의 특성은 특히 포도의 완숙 시기에 고품질의 포도를 생산할 수 있는 매우 유리한 환경을 조성한다.

코트 도르의 토질은 일반적으로 자갈의 비율이 낮다. 예를 들어 볼네

이(Volnay)와 뫼르소(Meursault)는 1%의 자갈, 샤시뉴 몽라쉴레(Chassagne Montrachet)는 1%의 자갈과 조약돌의 혼합된 형태이며, 코르골루앙(Corgoloin)의 경우 7%의 자갈과 조약돌이 혼합된 토양이다²⁹⁾. 하지만 우수한 포도원일수록 자갈의 비율이 높아지는 경향이 있다. 일반 지방 AOC와 우수 AOC 테루아(마을 AOC, 프르미에 크뤼, 그랑 크뤼) 간의 자갈 함유량은 다르고, 또한 석회함유량 및 토심의 깊이도 차이가 있음을 아래의 도표로 알 수 있다.

〈도표 1-2〉 부르고뉴 지방 AOC와 우수 AOC의 지질학적 특성 비교³⁰⁾

	부르고뉴 AOC	마을 AOC / 1등급 AOC / 특등급 AOC
자갈 함유량	< 5%	5-40%
석회 함유량	< 10%	10-20% (최대 40-50%)
토심	매우 깊음	약간 깊음

자갈 함유량이 적게는 5% 많게는 40%에 달하는 “돌 많은” 토양은 물 빠짐 및 물과의 접촉 시간과 연관된다. 자갈 함유량이 많을수록 배수 및 통기성이 양호해지기도 또 코트 도르 토양의 기반인 석회(석회 함유량 최대 50%) 역시 수분을 신속히 흡수하는 동시에 배출하여 통기성에 긍정적인 영향을 준다. 만약, 토양에 수분이 빠져나가지 못하고 장시간 머무를 경우, 수분은 산소와의 접촉을 방해하게 되고 이렇게 되면 통기의 불량으로 식물의 뿌리가 제대로 활동을 못한다. 그 결과, 포도의 생육은 불량해질 뿐만 아니라 심할 경우 뿌리가 썩는 등의 심각한 부작용을 초래

29) Soufiane AYACHI, *Caractérisation de la réserve utile des sols viticoles bourguignons dans le réseau de suivi des maladies du bois*, “Vigne et Terroir” 2010.

30) “부르고뉴의 테루아, 근원, 돌 그리고 포도주 (Le Terroir bourguignon, des racines, des pierres et des vins)”: (<http://terroirs-oenoging.com>) 참고.

한다. 반면, 물 빠짐이 너무 빠를 경우, 공기의 비율이 너무 높아져 오히려 수분 부족으로 뿌리가 고사한다. 따라서 수분과 공기의 적절한 비율³¹⁾은 포도의 생존 및 생육에 있어 매우 중요한 요소이다. 그리고 지표의 경사도 역시 배수 및 일조량에도 지대한 영향을 미치는데, 부르고뉴 지방 AOC와 우수 AOC의 차이를 살펴보면 다음과 같다.

〈도표 1-3〉 부르고뉴 지방 AOC와 우수 AOC의 지형 비교³²⁾

	부르고뉴 AOC	마을 AOC / 1등급 AOC / 특등급 AOC
경사도	1.5%	5-20%
고도	< 250m	250-300m

코트 도르의 지방 AOC는 경사도 2% 이하의 산록 지대에 있지만, 마을 AOC와 특등급 AOC는 적게 3~5% 경사(코르통의 경우)에서, 많게는 20%의 경사에 이르기 때문에 배수 효과가 매우 뛰어나다. 최적의 테루아는 고도 약 200~500m 사이에서 남쪽 또는 남동쪽의 경사면에 있다. 이러한 지형의 이점은 크게 다섯 가지로 먼저, 일조량을 증가시킬 수 있으며, 둘째 추위로 인한 동사 및 결빙에 대해 효과적이며, 셋째 차고 매서운 서풍의 피해를 줄일 수 있으며, 넷째 통풍이 자유로워 곰팡이 등 질병의 발생을 줄이고, 마지막으로 배수 효과를 높일 수 있다. 이처럼 코트 도르의 특급 포도원은 지표의 경사도에서 석회 및 이회암으로 이루어진 지층의 토양까지 양질의 피노 누아를 생산할 수 있는 자연적 환경과 지질학적 구조로 되어 있음을 알 수 있다.

화강암과 변성암으로 하층토(가메 품종에 적합)로 이루어진 보즐레 지

31) 토양에서 3상의 적절한 비율은 흙(고체) 50%, 수분(액체) 25%, 공기(기체) 25%이다. 일반적으로 밭의 표토는 흙(무기 및 유기 성분) 50%에 수분 25%, 공기 25%이고, 논 의 경우 흙 50%에 수분 50%이다. 이러한 적절한 구성비는 포도의 뿌리, 수분 무기물 및 유기물, 산소 공급 등에 관여하며 식물의 성장 및 병해에도 영향을 미친다. 예를 들어 자갈이나 모래가 많은 사암질 토양에서는 통기성이 높아 세균번식이 용이하여 병해가 심하고, 반면 통기성이 열악할 경우 뿌리가 왕성하게 활동하기 힘들다.

32) “부르고뉴의 테루아, 근원, 돌 그리고 포도주 (Le Terroir bourguignon, des racines, des pierres et des vins)”: (<http://terroirs-oeno-jng>.) 참고.

역을 제외하면 부르고뉴의 토양이 기본적으로 석회암 위에 형성되어 있지만, 반드시 석회질 토양이 피노 누아에 가장 적합한 품종이라고 보는 통상적 견해에는 무리가 있다. 오히려 석회질 토양에 가장 잘 적응하는 품종은 샤르도네(Chardonnay)이다.³³⁾ 샤블리의 경우 거의 100% 샤르도네를 재배하는데 이곳은 쥐라기 지층의 키메르디지앵(Kimmérgien) 토양은 점토성 석회 토양으로 이루어져 있다. 또한, 코트 도르 지역에서도 토양의 성분에 따라 품종을 달리 심는 것으로 유명한데 석회질이 많은 곳에서는 샤르도네를 이회토와 점토가 많으면 피노 누아를 재배한다³⁴⁾. 극단적인 예로 본(Beaune)의 프르미에르 크뤼인 클로 데 무슈(Clos des Mouches)에서는 피노 누아를 주로 심지만, 일부 토양이 석회질일 경우 그곳에는 따로 샤르도네를 심는다. 결국, 석회질과 점토질 그리고 이 두 토양 간의 비율에 따라 형성된 이회토(점토와 석회로 혼합된 침적토)의 비율에 따라 품종 선정을 달리해야 한다.

토질 및 토양의 미세한 특성이 포도 품종의 선정에도 결정적인 영향을 미치지만, 특히 포도주의 스타일을 결정하는 중요한 요소가 된다. 부르고뉴의 피노 누아 명산지인 코트 도르 지역의 토양은 3가지 기본적 구성 (1) 석회암(Calcaire), (2) 점토(Argilo), (3) 사암(Sablo)이며, 이 세 성분의 비율에 따라 포도의 특성 그리고 포도주의 스타일도 결정된다. 모래와 자갈을 많이 함유한 사암 토양³⁵⁾에서 자란 포도로 만든 포도주 일반적으로 가벼우며, 점토 토양의 경우는 좋은 색의 강한 포도주에 강한 알코올과 풍부한 타닌이 있다. 그리고 석회 토양의 경우 높은 알코올에 좋은 부케(2차 향)가 있으며 이산화철을 함유한 붉은 토양의 경우에도 좋은 색과 부케가 풍부한 포도주가 생산된다.

33) “석회는 알칼리성 토양이며 칼슘이 풍부하기 때문에 샤르도네 품종에 적합하다.” 데비 위스카, 『와인의 세계』, 전행선·임소연 옮김, 2009, p. 20.

34) Christopher Fielden & Jancis Robinson, *Wines and Spirits*, WSET, 2009, p.59.

35) “자갈이 섞인 사력질 토양은 자갈에 의해 온기를 보존할 수 있고 배수가 뛰어나 습기가 많은 지역이나 서늘한 지역에 어울린다.” 데비 위스카, 『와인의 세계』, 전행선·임소연 옮김, 2009, p. 20.

이러한 토질의 특성에 따라 코트 드 누 세부 지역의 포도주 특징을 간략하게 고찰하면 다음과 같다. 제브리 상베르탱 AOC에서의 피노 누아는 석회질이 풍부한 갈색토의 영향으로 다육질³⁶⁾의 강하고 어느 정도 풍만한 느낌을 주는 포도주가 생산된다. 특히, 향은 피노 누아의 전형적인 향인 산딸기 향과 아울러 체리 향 그리고 부케 향인 가죽 향이 주로 나타난다. 반면, 인근에 있는 그리오프-상베르탱(Griotte Chambertin)은 체리 향이 거의 없는데, 그 이유는 그곳의 자갈이 많은 토양의 영향을 받기 때문이다. 부조에서는 화석 퇴적물의 석회(Bajocien) 지층이 경사지 아래로 흘러내린 독특한 지질의 특성으로 인해 이곳의 포도주는 우아함과 아울러 강인함을 가진다. 그리고 전설적인 명품 포도주인 로마네 콩티가 있는 본-로마네(Vosne-Romanée)에서는 화석 퇴적물의 석회질에 이회토가 그 위를 뒤덮고 있어 아주 복잡하고 미묘한 향과 맛을 낸다.

지금까지 코트 도르의 명산지 포도원이 위치한 지형 및 지질의 특징에서 시작하여 특급 포도원이 될 수 있는 조건 그리고 지질학적 조건이 포도주의 품질 및 스타일에 미치는 영향을 살펴보았다. 이처럼 지질과 토양은 테루아의 핵심 주제로 양질의 포도 재배에서 고품질 포도주의 양조까지 직접적으로 영향을 미치는 중요한 요소임을 알 수 있었다. 왜냐하면 표토와 심토로 구분되는 지층의 물리적 변화에 따른 지형과 토양, 온도 그리고 배수환경 등은 포도나무의 생존과 생장에 근원적인 영향을 미치는 요소이자 포도 명산지가 될 수 있는 중요한 조건이 되기 때문이다.

6. 나오는 글

부르고뉴의 지질학적 특성과 그 특성이 피노 누아에 주는 영향을 고찰하기 위하여 우리는 먼저 점성에 따른 토양 구분(사암, 진흙, 점토 토양)

36) 영어로는(Fleshy)이며, 과즙이 많은 또는 살집이 많다는 뜻이다. 적포도주에서는 부드럽고 매끄러우며 과즙이나 살이 통통하게 찬 느낌을 주는 맛을 표현한다.

과 토양이 포도주에 주는 일반적인 영향에서 시작하여 부르그뉴의 지형 및 지질학적 특성 그리고 부르그뉴 지층에 대한 역사적 고찰³⁷⁾, 그다음 장에서는 피노 누아의 명산지인 코트 도르 지역의 지질에 대한 연구를 진행하였다. 코트 도르 지역은 주로 쥐라기 시대의 석회질과 이회암으로 구성되어 있으며, 이곳에서는 주로 이회토가 많은 토양에는 피노 누아를 재배하고 석회가 많은 지역에 샤를도네를 심는다. 그리고 부르그뉴의 지질과 토양의 특성이 포도주의 맛에 이바지하는 영향을 살펴 보면서 쥐라기 시대의 해양성분의 석회질이 결정적으로 피노 누아에 섬세함과 풍부함 그리고 광물성 특징을 부여하고 있음을 알 수 있었다.

마지막 장에서는 양질의 포도와 고품질의 포도주를 생산하는 명산지 포도원의 지형 및 지질학적 조건을 살펴보았다. 명산지 포도원의 조건은 일조량을 확보하기 위한 적절한 고도와 완만한 경사, 사질 및 자갈을 포함한 토양으로 배수가 용이해야 한다는 사실을 알 수 있었다. 토양의 조건으로는 피노 누아가 좋아하는 이회토가 주종을 이루어야 깊고 섬세한 피노 누아를 생산할 수 있게 된다. 이는 피노 누아가 석회 토양을 좋아한다는 일반적으로 알려진 사실과 달리 피노 누아는 점토와 석회로 혼합된 침적토인 이회토를 가장 좋아한다고 수정되어야 할 것이다.

코트 드 누의 경우 주로 석회질이 많은 지역이지만, 주베르 상베르텡이나 클로 드 부조와 같은 명산지에서는 지표에 이회토가 있고, 그 밑으로 석회질의 갈색토와 석회암이 토대를 이루고 있음을 알 수 있었다. 여기에서 석회 토양은 피노 누아에 풍부한 과육과 산딸기 향 그리고 여운이 길면서도 깊이가 있는 신맛을 제공하고, 이회토는 특히 강하고 탁월한 구조를 만드는데 이바지한다. 이회토는 점토에 65%에서 35%까지의 석회질 성분이 포함되어야 포도재배에 적합하다고 한다. 가끔 붉은 이회토에는 물이 충분히 스며들지 못하고, 또한 기름진 토양이 일부 포함된 경우

37) 부르그뉴의 가장 오래된 지층은 약 5억 4천만 년 전에서 2억 5천만 년 전 고생대 때 형성된 보졸레 지역의 지층이며, 이 지역의 대부분 지층은 중생대인 1억 5천년에서 1억 8천 년 전에 형성이 되었다.

배수가 쉽지 않은 단점은 있지만, 반면 포도나무에 양분을 제공한다는 장점도 있다. 석회와 이회토가 적절하게 섞여 있는 이러한 지질학적 환경 하에서 재배되는 양질의 포도로 생산되는 명품 포도주는 무게감(le corps), 2차 향(le bouquet), 색깔(la robe)이 탁월하고 장기 저장이 가능하다. 반면, 산록 지대의 습기가 많은 점토질 진흙에서 생산된 피노 누아는 포도주에 강인함은 주지만 우아하지는 못한 단점이 있다.

지금까지 피노 누아 품종의 원산지이자 최상의 피노 누아 포도주를 생산하는 부르고뉴와 피노 누아 핵심 지역에 대한 본 연구를 통하여 부르고뉴의 명산지 포도원에 대한 이해를 제고하였다. 본 연구는 국내에서 피노 누아 품종 및 여타 국제 품종의 재배를 위한 환경조성 뿐만 아니라 국내에서 생산되는 일반 포도의 품질을 향상시키기 위한 자료로도 활용될 수 있을 것이다. 그리고 공시적 연구의 측면에서 피노 누아 주 분포지역인 루아르, 샹파뉴, 알자스, 쥐라 등의 지역과 부르고뉴와의 비교분석 또는 스위스, 독일, 북부 이탈리아, 오스트리아 그리고 뉴질랜드, 미국의 오레곤이나 워싱턴 등 피노 누아의 재배에 성공한 지역과의 비교를 통해 이 품종에 대한 다양하고 심층적인 연구를 파생할 수 있을 것이다.

참고문헌

- 김대철, 『와인과 포도』, 한울, 2009.
- 농수산문수출정보팀, 『농수산물 수출 정보』, 2008.
- 실뱅 피티오-장 샤를 세르방, 『부르그뉴 와인』, 박재화 & 이정욱 옮김,
(주) Baromworks, 2011.
- 휴 존슨·앤서니 로빈슨, 『와인 아틀라스』, 세종서적 편집부·인트랜스
번역원 옮김, 세종서적, 2009.
- Camille Rodier, *Le vin de Bourgogne*, Editions Jeanne Lafitte, 1981.
- Christopher Fielden & Jancis Robinson, *Wines and Spirits*, WSET,
2009.
- Jacky Rigaux, *Ode aux Grands vins de Bourgogne*, Editions
L'Armançon, 1997.
- Jean- François Bazin, *Le vin de Bourgogne*, Editions Hachette, 1996.
- Pierre Rat, *La Bourgogne : une longue histoire inscrite dans le sol*,
Armançon, 1997.
- Soufiane AYACHI, *Caractérisation de la réserve utile des sols viticoles
bourguignons dans le réseau de suivi des maladies du bois*,
Vigne et Terroir, 2010.

〈인터넷 자료〉

- <http://bourgogne-nature.fr>
<http://fr.wikipedia.org>
<http://terroirs-oen-jng>.
<http://users.skynet.be>
<http://www.pierre-bourgogne.fr>

<http://www.vinsalsace.com>

<http://www.wine21.com>

<http://www.anne-gros.com>

<http://www.memoireonline.com>

〈Résumé〉

Etude sur la caractérisation des types de sols de Bourgogne en France et leur influence sur le Pinot Noir

JUNG Nam-Mo

Nous nous sommes intéressés à la caractérisation des types de sols et au terroir de Bourgogne et leur influence sur le Pinot Noir. En vue de connaître ces sujets nous avons choisi d'adopter un plan en quatre parties: 1. "L'influence du sol sur la vigne et les vins", 2. "La connaissance de la géologie et le sol de la Bourgogne", 3. "La caractérisation des types de sols et le terroir de la Côte d'Or (Côte de Nuits et Côte de Beaune)". Enfin dans la dernière partie nous nous intéressons aux "Conditions requises par la vigne pour former un Grand Cru".

Dans notre première partie nous donnons une systématisation synthétique et pratique de ces terroirs: granitiques (aromatiques, harmonieux, fruité immédiat, acidité tendre), gréseux (nerveux, filiformes, corps subtil et acidité longue) etc...

Nous allons voir ensuite une brève histoire de la géologie et la nature du sol de la Bourgogne. Par exemple, en Bourgogne l'histoire géologique commence à partir de 300 millions d'années environ, la Bourgogne était alors un pays de montagnes situé près de l'Equateur sous un climat chaud et humide. Enfin les sols bourguignons sont

installés sur des formations géologiques de différentes natures (schistes, grès, calcaires, marnes etc.).

Dans la troisième partie nous verrons que la Côte d'Or est caractérisée par une grande diversité géologique: par exemple, la Côte de Nuits est plutôt datée du jurassique moyen (calcaire à entroques en sous-sol et marnes à huîtres comme sol), alors que la Côte de Beaune est dans le jurassique supérieur qui comporte 3 assises de calcaires différents (calcaires durs de l'Oxfordien, marnes de l'oxfordien moyen, et calcaires marneux).

Dans la dernière partie nous nous intéresserons aux "Conditions requises par la vigne pour former un Grand Cru". C'est à dire que pour être une vigne de Grand Cru, un certain nombre de caractéristiques physiques est nécessaire (pente, pierrosité, teneur en argile, calcaire etc.). Nous les avons analysées et rapprochées des niveaux de qualité. Par exemple, pour obtenir l' AOC Bourgogne, AOC Premier Cru et AOC Grand Cru il faut répondre à certains critères de Pierrosité (5-40%), Pente (5-20%), Teneur en calcaire (10-20%, jusqu'à 40-50%), Altitude (250-300m).

Enfin, la mosaïque des sols et des terroirs justifie le découpage des parcelles, la perméabilité des sols, leur profondeur, la pierrosité qui sont autant de paramètres qui peuvent changer très vite et qui jouent sur l'expression du cépage. Elle assure, dans le vin, la structure et l'équilibre du "corps" et conserve les substances responsables du bouquet.

주 제 어 : 포도(Vigne), 포도주(Vin), 부르고뉴(Bourgogne), 코트
도르(Côte d'Or), 코트 드 뉘(Côte de Nuits), 코트 드
본(Côte de Beaune), 피노 누아(Pinot Noir), 지질

(Géologie), 테루아(Terroir), 이회토(Marne), 석회질(Calcare),
석고질 토양(Gypseux), 화강암질 토양(Granitique), 사암 토
양(Gréseux).

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

바슐라르의 리듬 개념

홍명희
(경희대학교)

차례

- | | |
|-----------|----------|
| 1. 들어가는 말 | 4. 시적 리듬 |
| 2. 시간과 리듬 | 5. 나오는 말 |
| 3. 물질과 리듬 | 6. 참고문헌 |

1. 들어가는 말

바슐라르가 프랑스 과학철학사와 상상력 연구사에서 독보적인 존재로 인정받는 이유는 각각의 분야에서 이루어낸 그의 독창적인 개념들 때문이다. 그는 현대 과학 발전을 해석하는 새로운 시각으로서의 '인식론적 단절'의 개념을 제시함으로써 20세기 과학철학의 개념을 근본적으로 바꾸어 놓았고, 기존의 인식과는 전혀 다른 '이미지'에 대한 시각을 제시함으로써 우리가 알고 있는 오늘날의 상상력 연구의 장을 열어 놓았다. 그가 과학철학과 상상력 연구 분야에서 제시한 많은 독창적 개념들은 그의 사상의 독창성을 떠받치고 있고, 자연스럽게 많은 바슐라르 연구자들의 연구의 대상이 되고 있다. 그러나 바슐라르의 여러 독창적 개념들 중에서 상대적으로 많이 다루어지지 않은 개념이 바로 리듬의 개념이다. 바슐라르의 리듬 개념은 그의 시간에 대한 성찰에 있어서 결정적 역할을 하고 있으며, 상상력 연구에 있어서도 시적 리듬의 현상으로 나타나는 등 과학철

학과 상상력 연구를 관통하여 흐르고 있다.

우리가 알고 있듯이 바슐라르는 과학철학으로부터 출발하여 상상력 연구의 세계를 여는 여정을 걸어왔다. 그의 과학철학 분야에서의 업적과 상상력 연구 분야의 업적은 너무도 상이한 것이어서 많은 바슐라르 연구자들은 이 두 분야의 업적을 별개의 분야로 구분해왔다. 그러나 이 두 분야의 결과는 서로 상이하더라도, 몇 가지 개념들은 이 두 분야에 모두 등장하고 있다. 그 중 가장 대표적인 것으로는 정신분석을 들 수 있다. 정신분석은 1930년대 초 바슐라르의 저서에 등장한 이래로¹⁾ 비교적 오랜 기간 동안 그의 관심을 끌었던 개념이다. 그는 초기에 정신분석학 psychanalyse의 개념을 그의 인식론적 방법론에 적용하여 인식론적 방해물을 제거하는 기술로 활용하고자 했으며, 그 결과 그는 정신분석학 psychanalyser 라는 용어를 빈번하게 사용하게 된다. 심지어 『과학정신의 형성』에 이르러서는 정신분석학은 그의 과학철학의 목표인 객관적 인식을 구현할 수 있는 핵심 개념으로 인정받게 되기까지 한다.²⁾ 그러나 우리가 모두 알고 있듯이 바슐라르의 정신분석학의 개념은 일반적인 정신분석학과는 전혀 다르며,³⁾ 바슐라르 스스로도 상상력 연구의 후기로 갈수록 정신분석이라는 개념을 버리게 된다.

1) 정신분석학이라는 용어가 그의 저서에 공식적으로 처음 등장한 것은 1932년 『순간의 직관 *L'intuition de l'instant*』부터이다.

2) 『과학정신의 형성 *La formation de l'esprit scientifique*』의 부제가 '객관적 인식의 정신분석에의 기여 *contribution a une psychanalyse de la connaissance objective*' 라는 것을 기억하자. 그해에 같이 나온 『불의 정신분석 *La psychanalyse du feu*』 역시 같은 맥락에서 사용된 용어라 볼 수 있다.

3) '... la pensée de Gaston Bachelard, Elle constitue à elle seule un monument. La partie psychanalytique de cette pensée est de l'effraction surréaliste. Mais elle ne doit rien au mouvement psychanalytique et le mouvement ne lui doit pas grand-chose.' (Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France* Vol. 2, p. 13.)

'Après lui, le monde des consciences, et, par conséquent, celui de la poésie, de la littérature, ne sont plus les mêmes qu'auparavant. Il est le plus grand explorateur de vie mentale depuis Sigismond Freud, Mais le chemin qu'il a suivi est très différent de celui de Freud.' (Georges Poulet, *La conscience critique*, p. 174.)

반면에 과학철학으로부터 상상력 연구로 넘어와서도 지속적으로 사용 되는 개념은 그리 많지 않은 데, 흔치 않은 예외가 바로 이 리듬 개념이다. 리듬의 개념은 바슐라르의 시간의 개념과 연관된 중요한 개념이다. 바슐라르는 베르그손의 시간의 연속성을 비판하면서 이 리듬의 개념을 강조하였다. 그는 이 리듬이 물질 존재의 가장 원초적인 원리일 뿐만 아니라 인간의 정신생활을 들여다 볼 수 있는 중요한 열쇠라고 생각하였다. 그렇기 때문에 등장 초기에는 엄청난 중요성을 부여 받았다가 후기에 들어서서는 근본적으로 부정된 정신분석과는 달리, 바슐라르는 이 리듬의 개념을 그의 상상력 연구 후기에 이를 때까지 버리지 않았다. 그의 말년의 사고를 모아놓은 유작 『불의 시학의 단편들 *Fragments d'une Poétique du Feu*』에서조차도 우리는 그 흔적을 찾아볼 수 있다.

Quand je réalise cette situation d'une imagination bipolaire, je connais la rythmanalyse d'une imagination qui discute : faut-il modérer ou faut-il exagérer ?

내가 이 양극화 된 상상력의 상황을 깨달았을 때, 서로 상충되는 상상력의 리듬분석을 알게 되었다. 그것을 완화시켜야 하는가, 강조해야 하는가?⁴⁾

바슐라르는 물질과 시간이라는 현대 과학의 물리적 진실과 인간의 정신세계를 다루는 철학적 진실을 융합하면서, 그 모든 것을 커다란 전체의 체계로 만들어나가는 모습을 보여주고 있다. 우리는 그의 사상이 언제나 인간에 기반하고 있음을 알고 있다. 더 큰 시각에서 본다면 바슐라르의 두 가지 사상의 갈래는 인간의 본 모습이라는 전체적인 시스템을 구성하고 있다. 다만 그의 사상의 스펙트럼이 너무도 넓기 때문에 양극단에 위치하고 있는 과학철학 연구의 업적과 상상력 연구의 업적이 전혀 다른 결과처럼 보이는 것인지도 모른다. 그런 의미에서 이 두 영역을 관통하

4) G. Bachelard, *Fragments d'une Poétique du Feu*, p. 70.

는 이 리듬의 개념은 그의 과학철학 연구에서 상상력 연구로의 관심의 전환을 밝혀 줄 계기가 될 수도 있을 것이다.

2. 시간과 리듬

바슐라르가 리듬의 개념에 대해서 본격적으로 언급하기 시작한 것은 『순간의 직관 *L'Intuition de l'instant* (1932)』 과 『지속의 변증법 *La Dialectique de la durée* (1936)』에서 부터이다. 그는 이 두 저서에서 베르그손이 주장하는 시간의 연속성과 지속의 개념을 비판하며 시간의 불연속성을 주장한다. 그는 시간에 대한 깊은 성찰을 하면서 베르그손의 '시간의 연속성' 개념을 극복하는 '단절된 시간' 개념을 제시하게 된다. 이때 단절된 시간 개념의 핵심적인 내용은 합리주의적이고 논리적인 시간이 아니라 감정의 차원이 개입된 새로운 시간의 개념이었다. 바슐라르는 시간에 대한 형이상학적 논의뿐만 아니라 존재론적 차원의 '체험된 시간 *temps vécu*'의 개념을 제시하고 있다.

베르그손과 바슐라르의 시간의 개념에 대한 대립을 간단히 요약하자면 다음과 같다. 베르그손은 시간은 지속이란 절대적 내용을 가진 견고한 개념이며 그 안에 존재하는 순간들은 인위적인 구분에 불과하다고 생각한다. 반면에 바슐라르는 시간은 비연속적인 것이며 서로 단절된 순간들의 집합으로 이루어져 있다고 생각한다. 단지 시간의 정의에 대한 상반된 생각들처럼 보이는 이 대립은 사실은 좀 더 근본적인 내용을 포함하고 있다. 즉 베르그손은 시간을 변형이 불가능한 절대적인 개념으로 여기는 반면에 바슐라르는 변형과 측정이 자의적인 물리적 사실로 받아들이는 것이다. 또한 바슐라르의 시간의 개념이 베르그손과 출발점이 다른 것은 그가 제시하는 '단절된 순간'의 개념은 단순한 형이상학적인 철학적 전제가 아니라 현대 물리학 이론을 기반으로 하고 있다는 사실이다. 바

슐라르는 아인슈타인의 상대성이론의 기본 원리인 시간-공간의 개념을 도입하면서 상대적 '단절된 순간'의 개념을 주장하고 있다.

Voici maintenant comment notre propre confiance en la thèse bergsonienne se troubla.

Nous fûmes réveillé de nos songes dogmatiques par la critique einsteinienne de la durée objective.

Il nous apparut très rapidement évident que cette critique détruit l'absolu de ce qui dure, tout en gardant, comme nous le verrons, l'absolu de ce qui est, c'est-à-dire l'absolu de l'instant.

Ce que la pensée d'Einstein frappe de relativité, c'est le laps de temps, c'est la « longueur » du temps. Cette longueur, elle se révèle relative à sa méthode de mesure.

이제 베르그손의 주장에 대한 우리들의 믿음이 어떻게 흔들리게 되었는 가는 다음과 같다. 우리는 객관적 지속에 대한 아인슈타인의 비판에 의해 우리들의 도그마적인 망상으로부터 깨어나게 되었다. 이 비판이 지속하는 것의 절대성을 파괴하면서도, 우리가 보고 있듯이, 존재하는 것, 다시 말해 순간의 절대성을 보존하고 있다는 것이 금방 명백해 보인다. 상대성이론에서 아인슈타인의 생각이 두드러지는 것은 바로 시간의 간격들과 시간의 '길이'이다. 이 길이는 측정 방식에 따라 상대적으로 나타나게 된다.⁵⁾

시간과 공간이 상대적으로 존재한다는 아인슈타인의 상대성원리에 의하면 베르그손이 시간의 근본 원리로 생각하는 지속의 개념은 고정되고 불변하는 절대적 사실이 아니라 언제든지 변형이 가능한 물리적 특성을 가지고 있다. 바슐라르가 단절된 불연속적인 순간의 집합으로서의 시간을 주장하는 것은 이러한 아인슈타인의 물리학적 근거에 따른 것이다. 그러나 바슐라르의 시간 개념은 단순히 아인슈타인의 물리적 시간 개념을 무비판적으로 차용한 것이 아니다. 불연속적인 순간이라는 시간 개념

5) G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, p. 29.

은 사실 근본적으로 문제점을 내포하고 있다. 즉 시간의 불연속성이라는 것은 물리적으로 증명되는 것이 아니라는 점과, 불연속적 순간이라는 또 다른 최소 단위를 전제로 한다는 점이다. 이점은 아인슈타인의 상대성이론에서도 마찬가지이다. 상대성이론은 거시물리학의 새로운 장을 연 새로운 시각이었지만 근본적으로는 고전 물리학에 기반하고 있었다.⁶⁾ 즉 아인슈타인은 그의 획기적인 시간-공간의 개념에서도 여전히 지속의 개념을 고정된 연속성의 개념으로 파악하고 있는 것이다. 시간이 불연속적인 구조를 가지고 있고 각각의 순간들이 간격을 가지고 있다 하더라도 더욱 미세한 세계로 들어가게 되면 그 순간들도 역시 고정된 지속의 모습을 하고 있게 될 것이기 때문이다. 바슐라르는 이러한 모순점에 대한 해결책을 양자 물리학에서 찾고 있다. 즉 그는 아인슈타인의 상대성원리 위에 양자역학의 기본 개념인 운동과 변화의 개념을 받아들이는 것이다.

La durée est relative. Toutefois, la conception des durées dans les doctrines de la Relativité accepte encore la continuité comme un caractère évident. Cette conception est, en effet, instruite par les intuitions du mouvement. Il n'en va plus de même dans la physique quantique. Ici, le physicien est sur un plan nouveau, et ce qui détermine son intuition, ce n'est pas le mouvement, c'est le changement. (...) Si l'on veut bien méditer sur le pur changement, on verra que la continuité est ici une simple hypothèse, et une très mauvaise hypothèse, puisqu'on n'expérimente jamais un changement continu.

지속은 상대적이다. 그러나 상대성원리의 지속들의 개념은 여전히 연속성을 명백한 특질로 받아들이고 있다. 사실, 이러한 개념은

6) 아인슈타인은 일반 상대성이론으로 물리학의 차원을 끌어올린 대 석학이었지만, 원자의 기본 구성 원리에 대한 논쟁에 있어서는 고전물리학을 대변하는 대표 주자였다. 하이젠베르크의 불확정성의 원리로 양자물리학 승리의 결정적 계기가 되었던 1927년의 솔베이 학회에서 그가 닐스 보어와 나누었던 논쟁은 유명하다. 그는 죽을 때까지 불확정성의 원리를 인정하지 않았다.

움직임에 대한 직관들에 의해 만들어진 것이다. 양자 물리학에 있어서는 더 이상 그렇지 않다. 이점에서 물리학자는 새로운 국면에 있게 되고, 그의 직관을 결정짓는 것은 움직임이 아니라 변화이다. (...) 만일 우리가 순수한 변화에 대해서 주의 깊게 고찰하기를 원한다면, 우리는 연속성이라는 것이 단순한 가설이라는 것을, 그것도 아주 잘못된 가설이라는 것을 알게 될 것이다. 왜냐하면 우리는 결코 지속된 변화를 실험해 본 적이 없기 때문이다.⁷⁾

기존의 물리학과 철학은 물질의 특성을 기본적으로 고정되어 있는 입자나 절대적인 불변의 요소로 생각해 왔다. 반면에 양자역학은 물질이 가지고 있는 특성의 근원을 운동과 그 결과인 파동에서 찾는다.⁸⁾ 바슐라르가 양자역학적 시각에서 한걸음 더 나아간 것은 시간을 포함한 물질이 만들어내는 운동과 파동이 무작위적인 것이 아니라 규칙적인 리듬을 가지고 있다고 생각한 것이다. 그는 단절된 순간들이 단순히 단절된 상태로만 존재하는 것이 아니라 상호간의 작용에 의한 ‘리듬’을 가지게 되고 이 리듬에 의해서 연속적인 시간으로 우리에게 체험된다고 보았다. 그러므로 체험된 시간 *le temps vécu*은 필연적으로 상대적일 수밖에 없고, 우리의 감정이 개입된 주관적 시간으로 나타나게 된다.

Un rythme qui continue inchangé est un présent qui a une durée ; ce présent est fait de multiples instants qui, à un point de vue particulier, sont assurés d'une parfaite monotonie. C'est avec de telles monotonies que sont faits les sentiments durables qui déterminent l'individualité d'une âme particulière. L'unification peut d'ailleurs s'établir au milieu de circonstances

7) G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, pp. 90-91.

8) 원자의 구조를 규명하는 작업에서 시작된 양자역학의 핵심 개념은 원자의 주위를 돌고 있는 전자의 위치가 끊임없이 변화하기 때문에 측정이 불가능하고 다만 확률적으로 파악할 수 밖에 없다는 하이젠베르크의 불확정성의 원리이다. 불확정성의 원리의 등장 이후로 현대 물리학은 물질을 고정된 상태가 아니라 끊임없는 움직임과 변화의 결과로 파악한다.

bien diverses. A qui continue d'aimer, un amour défunt est à la fois présent et passé ; il est présent pour le cœur fidèle, il est passé pour le cœur malheureux.

변하지 않는 상태로 지속되는 리듬은 지속을 가지고 있는 현재이다. 이 현재는 수많은 순간들로 이루어져 있고, 이 순간들은, 특별한 관점에서 보면, 분명히 완벽한 단조로움이다. 특정한 마음의 개인성을 결정짓는 지속적인 감정들은 바로 이 단조로움들로 만들어진 것이다. 또 한편으로 그것의 통합은 매우 다양한 상황들 속에서 이루어지게 된다. 사랑하기를 계속하고 있는 이에겐 사라진 사랑은 현재이자 동시에 과거이다. 그것은 변치 않는 마음에게는 현재이고, 불행한 마음에게는 과거이다.⁹⁾

즉 바슐라르에게 중요한 것은 순간 그 자체가 아니라 순간들이 만들어내는 리듬이다. 우리는 순간 그 자체를 체험하는 것이 아니라 순간들이 만들어내는 리듬을 체험하고, 그 리듬의 의미를 가지게 되는 것이다. 이때 '순간들을 통합시키는 리듬은 공감에 선행하는 형태'¹⁰⁾이다. 이 리듬이 중요한 이유는 시간의 지속을 단순한 시간의 연속으로 머물러 있게 하는 것이 아니라 그것에게 밀도를 부여하기 때문이다.

On verrait alors l'avantage qu'il y a à parler de richesse et de densité plutôt que de durée. C'est avec ce concept de densité qu'on peut apprécier justement ces heures régulières et paisibles, aux efforts bien rythmés, qui domient l'impression du temps normal.

우리는 지속보다는 풍요로움과 밀도에 대해서 이야기 할 것 이 더 많다는 것의 이점을 보게 될 것이다. 이 밀도의 개념 때문에 우리는 정상적인 시간의 인상을 지배하는, 좋은 리듬을 가지고 있는 규칙적이고도 평화로운 시간을 정당하게 누릴 수 있는 것이다.¹¹⁾

9) G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, p. 50.

10) 'un rythme uniforme d'instant est une forme a priori de la sympathie.'(Op. Cit.)

3. 물질과 리듬

바슐라르가 리듬 개념을 시간과의 관계를 넘어서 인간의 정신활동 전반에 적용할 수 있을 것으로 생각하게 된 것은 포르투갈 철학자 피에로 도스 산토스 Lucio Alberto Pinheiro dos Santos의 리듬분석 Rythmanalyse 개념을 접하고 나서부터이다.¹²⁾ 『지속의 변증법』에서 그는 마지막 한 장을 할애 하면서 피에로 도스 산토스의 리듬분석 개념의 타당성과 리듬분석의 응용의 가능성을 말하고 있다. 바슐라르에 의하면 피에로 도스 산토스는 물질적, 생리학적, 심리학적 세 가지 관점에서 리듬현상학을 연구하였는데, 이중 바슐라르가 관심을 갖는 것은 전자의 두 가지 관점이다. 피에로 도스 산토스의 물질과 빛은 리듬 속에서만 존재할 수 있다는 생각에 현대물리학의 양자론적 관점을 적용하여 바슐라르는 물질의 본질이 리듬에 있다고 말한다.

Que la matière se transforme en rayonnement ondulatoire et que le rayonnement ondulatoire se transforme réciproquement en matière, c'est là désormais un des principes les plus importants de la Physique contemporaine. (...) Cela revient à dire que la matière doit avoir, comme les radiations, des caractères ondulatoires et rythmiques. (...) elle existe, dans toute la force du terme, sur le plan du rythme, (...) Les diverses puissances substantielles de la matière, dès qu'on les étudie dans leur détail, se présentent comme des fréquences. En particulier, dès qu'on accède aux échanges énergétiques

11) G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, p. 37.

12) Cf. *La Dialectique de la durée*, pp. 129-150. 유감스럽게도 피에로 도스 산토스의 저서는 지금은 거의 구할 수 없는 실정이다. 피에로 도스 산토스 본인에 대한 연구 역시 거의 이루어지지 못하고 있고, 그의 리듬분석을 응용한 연구로는 앙리 르페브르 Henri Lefebvre의 공간에 대한 연구로서의 『리듬분석 *Eléments de rythmanalyse*』 정도가 있을 정도이다.

détaillés entre diverses matières chimiques, on s'aperçoit que ces échanges se font sur le mode rythmique, par l'intermédiaire indispensable de radiations aux fréquences déterminées.

이제부터는 물질이 파동을 가진 빛의 방사로 변화되고 파동을 가진 빛의 방사가 동시에 물질로 변화하는 것이 현대물리학의 가장 중요한 원칙들 중의 하나이다. (...) 다시 말하자면 물질은 방사들과 같이 파동적이고 리드미컬한 특성들을 가지고 있다는 것이다. (...) 물질은, 말의 진정한 의미에서, 리듬의 평면 위에 존재한다. (...) 물질의 다양한 실체적 힘들은, 우리가 그것들을 세밀하게 연구해 볼 때, 파동들로 나타난다. 특히 우리가 화학적 물질들 사이의 에너지 교환의 문제에 접근해 볼 때, 우리는 이 에너지의 교환이, 방사로부터 특정한 주파수로의 필연적인 개입에 의해, 리듬의 형태로 이루어진다는 것을 알게 된다.¹³⁾

바슐라르는 또한 피에로 도스 산토스의 파동학적 해석 l'interprétation ondulatoire의 개념을 설명하면서 리듬과 리듬의 구성요소인 진동의 실체론적 의미를 설명하고 있다. 그는 피에로 도스 산토스가 리듬의 파동학적 해석을 설명하기 위해 예로 든 유사요법 homéopathie¹⁴⁾을 소개하면서 물질의 리듬이 유사요법의 본질임을 밝히고 있다. 대체의학의 일종인 유사요법의 핵심은 그 약의 제조 과정에 있다. 유사요법에 사용되는 약은 원래의 약을 희석하여 만드는 희석과정을 거치는데. 이 과정에서

13) G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, pp. 130-131.

14) homéopathie 인체에 질병 증상과 유사한 증상을 발생하게 하여 환자 스스로 그 증상을 극복하는 환경을 만들므로서 궁극적으로 질병 자체를 치료하는 대체의학. 기원전 4세기 히포크라스는 건강한 사람도 질병과 유사한 증상을 일으킬 수 있으며, 질병의 원인과 같은 물질을 소량 사용하면 그 증상을 낮게 할 수 있다는 동종의 원리를 처음으로 발견하였다. 1790년대에 독일의 의사 사무엘 한넨만 Samuel Hahnemann이 이 원리를 발전시켜 1810년에 공식적인 치료법으로 발표하였다. 이 유사요법이 면역 치료와 다른 것은 유사요법은 질병의 증상을 질병의 결과가 아니라 치유의 일부로 파악한다는 점이다. 증상을 억누르거나 부족한 것을 보충하는 억제요법과는 달리 유사요법은 환자의 자가 치료 능력을 키워서 스스로 치유되게 한다. 유사요법에 사용되는 약재는 천연 물질을 수천 또는 수만 배 희석하여 매우 강하게 흔들어서 쉬는 진탕(震盪)을 반복해서 제조한다.

들어가는 약재의 성분은 전체 약의 수천 내지는 수만 분의 일에 지나지 않는다. 바슐라르는 약의 전체 분량에서 거의 무시할 수 있을 정도의 성분이 추가된 약재가 그 자체의 성분량에 의해 효과를 내는 것이 아니라 약의 제조과정에서 흔들기에 의해 생성된 리듬이 인간의 리듬을 자극하여 효과를 발생시킨다는 피에로 도스 산토스의 견해에 전적으로 동조한다.

Dès lors, c'est de rythme à rythme plutôt que de chose à chose qu'il faut apprécier les actions thérapeutiques. (...) C'est parce que la dose est ultradiluée que la substance médicale peut propager des rythmes. En effet, sous forme massive, la substance absorberait en quelque sorte ses propres rythmes ; elle entrerait en résonance avec elle-même, sans remplir son rôle d'excitation extérieure à elle-même.

따라서, 치료의 행위들에서 의미를 부여해야 하는 것은 사물에서 사물이 아니라 리듬에서 리듬이다. (...) 왜냐하면 약재의 함유량은 극도로 희석되어 있고 약의 실체는 리듬들을 증식시킬 수 있기 때문이다. 사실 투박하게 표현하자면, 이 실체는 어떤 의미에서는 자신의 고유한 리듬들을 흡수하는 것이다. 실체는 외적 자극이라는 자신의 역할을 충족시키는 것이 아니라 자기 자신과 공명 상태에 들어가게 되는 것이다.¹⁵⁾

바슐라르는 물질의 근원적인 성격인 리듬이 진동과 파동의 형태로 나타나는 이유는 물질이 가지고 있는 고유의 에너지 때문이라고 본다. 즉 모든 물질은 진동을 가지고 있다. 거시물리학적 측면에서는 무시할 만한 크기라도 이 진동의 에너지는 존재의 에너지이다. 만일 소립자가 진동하기를 멈추게 된다면 그것은 더 이상 존재하는 것이 아니다.¹⁶⁾ 이러한 진

15) G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, p. 135.

16) 이러한 바슐라르의 생각은 최근의 현대물리학에서 끈이론(string theory)의 등장으로 더욱 힘을 얻는다. 끈 이론에 의하면, 물질의 가장 기본 단위는 입자가 아니라 끊임 없이 진동하는 끈으로 되어 있다. 중요한 것은 이 끈의 형태가 아니라 그 끈의 진동이 입자의 특성을 만들어낸다는 점이다.

동의 개념은 시간에 대해서도 적용될 수 있다. 바슐라르가 생각하기에 최초의 시간은 진동을 하는 시간이다. '물질은 진동을 하는 시간 속에서 존재하고 오직 이 진동하는 시간 속에서만 존재할 수 있다.'¹⁷⁾ 바슐라르가 주목하는 것은 이 진동이 어떻게 가능한 것인가가 아니라 이 진동이 어떻게 물질의 양태들을 갖게 할 수 있느냐 하는 것이다. 결론적으로 말하자면, 물질의 모습은 물질 내부의 복잡한 리듬들의 결과물이다. 물질에 대한 화학적 연구는 물질 자체를 다루는 것이 아니라 그 물질이 만들어 내는 현상을 다루는 것이고, 이 물질의 현상은 그 물질이 가지고 있는 리듬들에 의해 결정되는 것이다.

4. 시적 리듬

시간의 지속성에 대한 베르그손의 지속 개념에 맞서는 바슐라르의 단절된 시간의 개념과 피에로 도스 산토스의 리듬분석을 차용한 바슐라르의 리듬 개념이 이들을 뛰어넘게 되는 것은 바슐라르의 리듬이 단순히 철학이나 물리학적 개념에 머무르지 않고 인간의 가장 섬세한 정신활동인 시적 활동을 설명하는 차원으로 발전해 나가기 때문이다. 이때부터 바슐라르의 리듬 개념은 물리적 진동의 현상이라는 존재론적 차원에서 인간의 이미지와 상상력의 주요 구성 요소라는 차원으로 확대되어 나가게 된다. 또한 이때부터 바슐라르는 일반적인 물리학적 리듬개념과 자신의 리듬개념을 구별하기 시작한다.¹⁸⁾

바슐라르는 시간의 본질을 리듬으로 설명하면서 시의 시간은 수직적 시간 *temps vertical*이라고 표현한다.

17) 'La matière existe dans un temps vibré et seulement dans un temps vibré.' (G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, p. 131.)

18) Cf, 본 논문 각주 25) 참조

En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun, qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe. D'où un paradoxe qu'il faut énoncer clairement : alors que le temps de la prosodie est horizontal, le temps de la poésie est vertical.

모든 진정한 시에서 우리는 그러므로 멈춰진 시간, 측정을 할 수 없는 시간, 우리가 강물과 함께, 지나가는 바람과 함께 사라지는 보통의 시간들과 구분하기 위해 수직적이라고 부르게 될 시간의 요소들을 발견할 수 있다. 바로 여기에 명확하게 밝혀야 할 패러독스가 있다. 운율학의 시간은 수평적이지만 시의 시간은 수직적이다.¹⁹⁾

이러한 시의 수직적 시간에서 바슐라르가 관심을 집중하는 것은 시적 리듬 des rythmes poétiques이다. 시적 리듬은 정신적 개념이나 수치로 환원될 수 있는 개념이 아니다. 또한 단일한 지속들이 모여서 구성되는 것이 아니다. 시의 운율은 기계적 시간의 리듬에서 나오는 것이 아니기 때문이다. 실제로 우리가 시를 대할 때 동일한 단어 수를 가진 동일한 형태의 행을 읽더라도 각 행에 따라 다른 의미와 리듬을 가지게 된다. 그것은 시를 읽으면서 형성되는 우리의 감성적 운율의 리듬이 달라지기 때문이다. 즉, 시를 읽으면서 우리는 시의 형태적 행과는 다른 우리 영혼 속의 심리적 행 le vers psychique을 만들어가는 것이다. '시에 있어서 중요한 것은 이 심리적 행의 원초적 성격이다. 이 심리적 행은 객관적 시간의 가치에 대해 독창적인 우위를 점하고 있다.'²⁰⁾

이러한 심리적 행의 형성에 있어서 핵심적인 것은 시간의 변증법 la

19) G. Bachelard, *Le droit de rêver*, pp. 224-225.

20) 'Ce qui importe pour notre thèse, c'est, en poésie, le caractère primordial du vers psychique, sa suprématie originnaire sur la valeur temporelle objective.' (G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, p. 124.)

dialectique temporelle이다. 바슐라르에게 있어서 변증법은 주어진 대립항들의 단순한 대립을 뜻하는 것이 아니라 그 대립 관계에서 생성되는 긴장 자체를 뜻한다. 바슐라르가 말하는 지속이라는 것은 본질적으로 이러한 의미의 변증법의 결과이다. 시간의 변증법은 미래로의 연거나 과거로의 후퇴를 거부하면서 현재의 새로운 의미를 찾아 나선다. 바슐라르는 이러한 시간의 변증법을 가장 잘 드러내 보이는 예로서 초현실주의 시를 들고 있다. 기존의 문학 비평이 초현실주의 시를 이해하지 못했던 것은 초현실주의 시가 기반하고 있는 변증법적 자유를 받아들이지 못하고 기존의 지속의 개념으로 이해하려 했기 때문이다. 음악성을 넘어서서 새로이 형성되는 심리상태에 있어서는 지속이 축소되거나 확장되는 것이 중요한 것이 아니다. 중요한 것은 시를 통하여 진정한 ‘진동을 가진 휴식 le repos vibré’, ‘진동을 가진 심리상태 le psychisme vibré’를 찾는 일이다.

Être poète, c'est multiplier la dialectique temporelle, c'est refuser la continuité facile de la sensation et de la déduction ; c'est refuser le repos catagénique pour accueillir le repos vibré, le psychisme vibré.

시인이 된다는 것은 시간의 변증법을 증가시키는 것이고, 감각과 환원의 단일한 지속을 거부하는 것이다. 그것은 진동을 가진 휴식, 진동을 가진 심리상태를 받아들이기 위하여 퇴행적 휴식을 거부하는 것이다.²¹⁾

그렇기 때문에 단순히 물리적 시간의 길이로서만 리듬을 파악한다는 것은 시적 리듬의 본질을 왜곡하는 행위이다. 왜냐하면 ‘이 지속의 측정이라는 것은 인위적인 억지 리듬을 만들어 낼’²²⁾ 뿐이기 때문이다. 바슐라르는 ‘진정한 시적 리듬은 조성의 함으로 되어 있다. 그것은 강화되어 있고, 그것은 강력한 힘을 가지고 있다. 지속이라는 것은 어느 정도 충실

21) Ibid., p. 125.

22) ‘cette mesure des durées ne soutiendrait qu'un rythme factice.’ (Ibid., p. 126.)

한 결과에 지나지 않는다.’²³⁾ 라고 말하면서 리듬과 리듬학을 혼동하지 말 것을 당부하고 있다. 물리학적 진동과 파동이 가지는 연속성을 측정하는 것은 리듬분석이 아니라 리듬학 La rythmologie의 분야이다.²⁴⁾ 이미지가 진정한 가치를 가지게 되는 것은 바로 이러한 시적 리듬 안에 있을 때이다.

Du fait de sa sensibilité, entre le pas assez et le trop, une image n'est jamais définitive, elle vit dans une durée tremblée, dans un rythme. Toute *valeur* lumineuse est un rythme de valeurs. Et ces rythmes sont lents, livrés précisément à celui qui veut les vivre lentement, en *savourant* son plaisir.

충분하지 않음과 지나침 사이에서 자신의 감수성 때문에 이미지는 결코 결정적이지 않다. 이미지는 흔들리는 지속 안에서, 리듬 안에서 살아간다. 모든 빛나는 가치는 가치들의 리듬이다. 그리고 이 리듬들은 느릿하며, 자신의 즐거움을 맛보면서 그것들을 천천히 체험하기를 원하는 이에게 명확하게 맡겨져 있다.²⁵⁾

바로 이러한 리듬 안에서 진정한 문학적 상상력은 모든 이미지의 행복들과 만나게 되고 상상적 즐거움을 불러오게 된다. 우리가 문학적 상상을 펼치게 될 때, 이미지들의 에너지와 생명력은 이미지의 대상으로부터 오는 것이 아니다. 상상력은 무엇보다 조성된 주체 le sujet tonalisé 이기

23) 'Le vrai rythme poétique est fait du groupement des tonalités. Il est renforcement ; il est intensité ; la durée n'est qu'une conséquence plus ou moins fidèle.' (Op. cit.)

24) 'La rythmologie rationaliste ne croit pas nécessaire d'approfondir les rapports d'un temps continu et d'un temps rythmé. (...) La rythmologie se constitue en fait comme une corrélation de rythmes qui se donnent en quelque sorte des preuves de régularité.' (G. Bachelard, *Le Rationalisme appliqué*, p. 187.)

25) G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 90. 이 언급의 말미에 바슐라르는 자신이 말하는 리듬과 물리적 리듬과의 구별을 분명히 하는 각주를 붙여 놓았다. (Est-il besoin de dire qu'il ne faut pas confondre ce rythme avec les vibrations dont parlent les physiciens ?)

때문이다.²⁶⁾ 즉 상상력은 단순한 한두 가지 요소에 의해 환기되는 연상 작용이 아니라 수많은 요소들이 복잡하게 어우러져 전혀 새로운 것을 만들어 내는 정신활동의 주체이다. 그렇기 때문에 우리가 어떠한 외부의 대상으로부터 특정한 이미지를 떠올리게 된다 해도 그것은 외부 대상의 특질이 막바로 이미지로 변환되는 것이 아니라 우리 상상력의 조성작용 tonalisation이 그 대상을 혼합하고 변형시켜서 섬세한 이미지로 만드는 과정을 거치게 된다. 이러한 상상력의 조성작용에 의해 이미지는 단순한 연상에서 벗어나 섬세한 리듬을 가진 메타포의 자유로움을 가지게 되는 것이다.

Mais l'image littéraire, triomphe de l'esprit de finesse, peut aussi déterminer des rythmes plus légers, des rythmes qui ne sont que légers, comme le frémissement du feuillage de cet arbre intime qu'est, en nous, l'arbre du langage. Nous touchons alors au simple charme de l'image commentée, de l'image qui bénéficie des superpositions des métaphores, de l'image qui prend son sens et sa vie dans les métaphores.

그러나 섬세한 정신의 승리인 문학적 이미지는 또한 더욱 가벼운 리듬들, 오직 가벼움뿐인 리듬들을 결정할 수 있다. 그 리듬은, 우리에게 있어서는 언어의 나무인 이 내밀한 나무의 잎새의 떨림과 같은 것이다. 그러할 때 우리는 언급된 이미지의, 메타포들의 중첩들을 누리는 이미지의, 메타포들 안에서 자신의 의미와 삶을 가지는 이미지의 매력에 감동하는 것이다.²⁷⁾

26) 'L'imagination c'est d'abord le sujet tonalisé.' (G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p. 87.)

27) Ibid., p. 91

5. 나오는 말

바슐라르의 리듬 개념을 언급하면서 사실 가장 먼저 다루었어야 할 것은 그의 리듬분석 *la Rythmanalyse*이라는 개념일 것이다. 리듬분석의 개념은 앞에서 언급한 것처럼 피에로 도스 산토스의 리듬분석 개념을 차용한 것이다. 바슐라르는 이 리듬분석이라는 용어에 애착을 가지고 있었던 것처럼 보인다. 실제로 그는 이 용어를 자신의 저서들 중 2권에 걸쳐 장의 소제목으로 사용하고 있으며²⁸⁾, 상상력 연구 저서에서도 여러 차례에 걸쳐 사용하고 있다. 그는 리듬분석과 정신분석의 차이를 언급하면서 리듬분석이 정신분석보다 더욱 체계적이며 인간의 이중적 정신활동을 더 잘 조화시킬 수 있다고 말한다.

Plus systématiquement que la Psychanalyse, la Rythmanalyse cherche des motifs de dualité pour l'activité spirituelle. Elle retrouve la distinction des tendances inconscientes et des efforts de conscience ; mais elle équilibre mieux que la Psychanalyse les tendances vers les pôles contraires, le double mouvement du psychisme.

정신분석보다 훨씬 체계적으로 리듬분석은 정신적 활동에 대한 양면성의 동기들을 찾는다. 리듬분석은 무의식적 경향들과 의식적 노력들을 구별한다. 하지만 리듬분석은 서로 상반되는 극점들을 향한 경향들이나 인간정신의 이중적 활동을 정신분석보다 더 잘 조화시킨다.²⁹⁾

그러나 여기서 알아두어야 할 것은 바슐라르가 리듬분석이라는 개념을 구체적인 방법론을 지칭하기 위해 사용한 것이 아니라는 사실이다. 이점

28) *La Dialectique de la durée*, Ch. VIII, la rythmanalyse
La terre et les rêveries du repos, Ch. III, l'imagination de la qualité.
 rythmanalyse et tonalisation

29) G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, p. 141.

은 그의 정신분석 개념과 유사한데, 바슐라르가 정신분석이라는 용어를 구체적인 방법론의 표현이 아니라 객관적 인식을 하기 위하여 갖추어야 할 태도를 지칭하기 위하여 사용한 것처럼, 리듬분석, 리듬분석하다라는 용어 역시 구체적인 방법론이라기보다는 리듬 개념의 중요성을 강조하기 위해 사용한 것처럼 보인다. 그는 여러 차례 리듬의 속성과 중요성에 대해 언급하지만, 리듬분석 자체에 대한 언급은 거의 하지 않는다. 그렇기 때문에 피에르 키에 Pierre Quillet는 바슐라르의 리듬분석이 그의 전체 사상 중에서 극히 예외적인 것이라고 말하고 있고,³⁰⁾ 장 작크 뷔네펜부르제 Jean-Jacques Wunenburger는 그의 리듬분석은 ‘진동된 휴식’의 개념을 밝히는데 있어서 독창성을 찾을 수 있다고 언급하고 있다.³¹⁾

바슐라르 연구자들 사이에서도 이 리듬분석을 하나의 구체적인 방법론으로 생각하는 연구자는 거의 찾아볼 수 없는데, 유일하게 뱅상 테리엔 Vincent Terrien 만이 문학비평 방법론으로서의 리듬분석을 주장하고 있다. 그는 『문학비평에서의 가스통 바슐라르의 혁명』에서 바슐라르의 리듬분석이 ‘이미지들 안의 생명력 있고도 확고한 움직임 위에 전적으로 중심을 잡고 있는 문학비평, 다시 말해 감각들과 매우 근접해 있기 때문에 전적으로 존재론적인 방법론을 제시하고 있다’³²⁾고 말하고 있다. 테리엔은 이 리듬분석의 개념이 바슐라르의 ‘휴식의 철학’의 근원이 된다고 말하면서 이미지 세계와 현실 세계의 변증법을 통해 바슐라르 철학의 특징

30) La rythmanalyse appartient à un genre tout à fait exceptionnel dans l'œuvre de Bachelard, celui de la rêverie scientifique, de l'imagination sur les ailes des théorèmes. (P. Quillet, *bachelard*, p. 145.)

31) L'originalité puissante de Bachelard tient peut-être à ce qu'il s'est aventuré à esquisser cette rythmanalyse dans *La dialectique de la durée*, où se dévoile un temps vibratoire, un « repos vibré », bien éloigné de la durée bergsonienne. (Jean-Jacques Wunenburger, Force et résistance, le rythme de la vie, *Bachelard et Bergson, Continuité et discontinuité ?* p. 36.)

32) 'la rythmanalyse, propose au contraire une critique littéraire axée tout à fait sur le mouvement vital et concret dans les images, c'est-à-dire une méthode totalement existentielle parce que très proche des sensations.' (Vincent Terrien, *La révolution de Gaston Bachelard en Critique littéraire*, p. 300.)

을 이루고 있다고 말한다. 그러나 그는 ‘리듬 그 자체의 정신분석’³³⁾이라는 언급에서 드러나듯이 리듬분석과 정신분석의 구별이 뚜렷하지 않으며, 실제로 리듬분석의 주 타깃을 무의식의 리듬분석에 두고 있다. 그는 ‘리듬은 언제나 근본적이고, 생명력을 가지고 있다. 리듬으로 전적으로 돌아가는 것은 삶으로 돌아가는 것이다.’³⁴⁾라고 말하면서 ‘리듬분석은 문학비평에 있어서 그 전의 예를 찾아볼 수 없는 기술이다. 새로운 비평은 분명히 그것으로부터 영감을 얻을 수 있을 것이다’³⁵⁾라고 말하고 있지만 구체적인 비평방법론으로서의 리듬비평은 큰 설득력을 얻지 못하고 있는 듯이 보인다.³⁶⁾ 이러한 사실들에 비추어 볼 때 바슐라르의 리듬분석이라는 용어는 현재로서는 하나의 개념이라기 리듬 개념의 중요성을 강조하기 위한 표현으로 보는 것이 타당해 보인다. 물론 이러한 사실이 그의 리듬 개념의 독창성을 가리는 것은 아니다.

리듬에 대한 그의 생각은 과학철학뿐만 아니라 상상력 연구의 분야에 있어서도 지속되게 된다. 우리가 앞서 시적 리듬 개념의 출발점이 심리적 시간이라고 살펴보았듯이 시적 리듬 개념의 출현은 바슐라르의 과학철학과 상상력 연구의 중간 지점에 위치한다. 아직 이미지의 자생적 생명력에 대해 확신을 갖기 이전에 언급된 이 시적 리듬의 개념은 이미 상상력 연구자로서의 바슐라르의 모습을 떠올리게 한다. 바슐라르 연구자들은 일반적으로 바슐라르의 상상력 연구로의 전환점, 즉 과학철학에서 이미지와 상상력 연구에 관심을 갖게 된 시기를 『불의 정신분석』과 『로

33) ‘une psychanalyse du rythme lui-même’, (Ibid, p. 311)

34) ‘Le rythme est toujours fondamental, le rythme est vital ; et tout retour au rythme est un retour à la vie.’ (Ibid, 316)

35) ‘La rythmanalyse est une technique sans aucun précédent en critique littéraire et dont la nouvelle critique aurait certes profit à s’inspirer.’ (Ibid 316)

36) 이러한 본 연구자의 생각은 그의 저서의 구조가 문학비평 방법론에 지나치게 기계론적으로 초점이 맞춰져 있다는 사실과 무관하지 않다. 그는 이 책의 2부에서 바슐라르의 모든 사상을 문학 비평방법론으로 확립하고자 하는 데, 독서 방법론, 과학적 방법론, 수학적 방법론, 정신분석학적 방법론, 구조주의적 방법론, 리듬분석 방법론, 현상학적 방법론 등의 가능성을 주장하는 그의 견해는 지나치게 인위적인 느낌을 지울 수 없다.

트레이몽』이 출판된 1938에서 1940년 정도로 판단한다. 그러나 좀 더 세밀한 의미로 파악한다면 진정한 의미의 전환점은 1932년에 출판된 『순간의 직관 L'Intuition de l'instant』과 36년에 출판된 『지속의 변증법 La Dialectique de la durée』으로 보는 것이 타당할 수도 있다. 과학철학 연구의 한복판에서 나온 다음과 같은 바슐라르의 말은 이미 우리가 알고 있는 그의 혁명적인 상상력 연구를 예고하는 듯하다.

Le rythme est vraiment la seule manière de discipliner et de préserver les énergies les plus diverses. Il est la base de la dynamique vitale et de la dynamique psychique.

리듬은 진정으로 가장 다양한 에너지들을 통제하고 보존하는 유일한 방법이다. 그것은 생명의 역동성과 정신활동의 역동성의 기반이다.³⁷⁾

37) G. Bachelard, *La Dialectique de la durée*, p. 128.

참고문헌

- Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France* Vol. 2, Fayard, 1994.
- Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932.
- _____, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1936.
- _____, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.
- _____, *Le rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 1949.
- _____, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.
- _____, *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988.
- _____, *La conscience critique*, José Corti, 1971.
- Jean Libis, *Gaston Bachelard ou la solitude inspirée*, Paris, Berg International Éditeurs, 2007.
- Jean-Jacques Wunenburger, "Force et résistance, le rythme de la vie", *Bachelard et Bergson, Continuité et discontinuité ?*, PUF, 2008.
- Pierre Quillet, *Bachelard*, ÉDITIONS SEGHERS, Paris, 1964.
- Pierre Wagner, *Les philosophes et la science*, Paris, Gallimard, 2002.
- Vincent Terrien, *La révolution de Gaston Bachelard en Critique littéraire*, Paris, Éditions KLINCKSIECK, 1970.
- 가스통 바슐라르, 『현대물리학의 합리주의적 활동』, 정계섭 역, 민음사, 1998.
- 곽영직, 『양자 역학의 세계』, 동녘, 2008.
- _____, 『과학기술의 역사』, 북스힐, 2009.
- 앙리 르페브르, 『리듬분석』, 정기현 옮김, 갈무리, 2013.
- R.카르납, 『과학철학입문』, 윤용택 역, 서광사, 1993.

〈Résumé〉

La notion de rythme chez Gaston Bachelard

HONG, Myung-Hee

La notion de rythme est une des rares conceptions qui traverse les deux domaines d'études sur la philosophie de science et celle de l'imagination chez G. Bachelard. La psychanalyse, elle aussi, était une notion qui enjambait ces deux domaines. Bachelard l'avait reçue avec importance dans son étude épistémologique et même dans le début de son étude sur l'image, mais finalement avait abandonné à la fin de son étude sur l'imaginaire. A la différence de la psychanalyse, Bachelard gardait cette notion de rythme jusqu'à la fin de sa vie.

Sa propre notion de rythme se formait en critiquant la notion de durée de H. Bergson. Tandis que Bergson insiste la durée en tant que continuité absolue, Bachelard propose l'instant discontinu. En acceptant la Relativité d'Einstein et la mécanique quantique, il affirme que la continuité du temps n'est qu'un résultat du vécu des rythmes temporels. Les instants discontinus produisent un rythme régulier par les actions réciproques, et ces rythmes temporels sont vécus en tant que continuité temporelle. Alors, le temps vécu est inévitablement relatif et subjectif par l'intervention de notre sentiment.

Après la rencontre avec la rythmanalyse de Pinheiro dos Santos, Bachelard élargit la possibilité d'adaptation de la conception rythmique jusqu'au domaine de la psyché humaine. En acceptant

l'idée de Pinheiro dos Santos et celle de théorie des quanta, Bachelard parle que la substance de la matière se trouve dans le rythme. En plus, il explicite que la vibration et l'ondule de la matière sont les éléments principales du rythme. Ici, ce que Bachelard intéresse dans la problématique du rythme, ce n'est pas comment le rythme est possible, mais comment le rythme produit les phénomènes des matières y compris la psyché humaine.

La notion de rythme bachelardien se développe en rythme poétique en dépassant la durée bergsonienne et le rythmanalyse de Pinheiro dos Santos. C'est ici que l'originalité de Bachelard est apparue. A partir de cette notion de rythme poétique, le rythme bachelardienne s'élargit dans le domaine de l'étude sur l'image et imagination. Il dit que le temps de poésie appartient au temps vertical. C'est le temps où le rythme poétique constitue le vers psychique qui a la suprématie originaire sur la valeur temporelle objective. C'est dans ce rythme poétique que l'image peut avoir la vraie valeur. Dans ce rythme poétique, la vraie imagination littéraire rencontre tous les bonheurs de l'image et toutes les joies imaginaires. Le rythme poétique se trouve dans la période de virement de philosophie de science à l'étude sur l'imagination. Une étude plus précise sur ce rythme poétique pourrait devenir un autre clé pour son commencement de l'étude imaginaire.

Le terme rythmanalyse est le terme préféré par Bachelard jusqu'à la fin de sa vie. Il l'utilise non seulement dans le domaine de philosophie de science mais aussi dans le domaine de l'imagination. Cependant, ce rythmanalyse ne désigne pas une méthodologie concrète d'une analyse de rythme. Il nous semble que c'est plutôt pour souligner l'importance de rythme qu'il a utilisé ce terme. Il

utilise beaucoup ce terme rythmanalyse, mais, en fait, il en parle guère en tant que méthodologie. Cependant, cela n'efface jamais l'originalité de la notion de rythme chez Bachelard.

주 제 어 : 리듬, 시간과 리듬, 물질과 리듬, 시적 리듬, 마술라르

Mot-clé : Rythme, Temps et rythme, Matière et rythme, Rythme poétique, Bachelard

투 고 일 : 2013. 12. 25.

심사완료일 : 2014. 2. 2

게재확정일 : 2014. 2. 6

2014년도 학회 임원진

회 장	한대균(청주대)
부 회 장	권은미(이화여대), 이영훈(고려대), 홍명희(경희대)
감 사	이은주(수원대), 서덕렬(한양대)
총 무 이 사	진종화(공주대)
편 집 이 사	신옥근(공주대), 강희석(성균관대), 박정준(인천대)
학 술 이 사	지영래(고려대), 신정아(한국외대), 심은진(청주대)
재 무 이 사	이윤수(고려대)
기 획 이 사	이충훈(한양대)
정 보 이 사	이선화(영남대)
섭 외 이 사	이 향(한국외대)

이사(가나다순)

김은정(서울대)	원수현(세종사이버대)
김익진(강원대)	유혜옥(경북대)
남숙희(청주대)	이경래(경희대)
노윤채(성균관대)	이선형(김천대)
문시연(숙명여대)	이현중(에듀프랑스)
배혜화(전주대)	정광흠(성균관대)
백승국(인하대)	정상현(숙명여대)
서래원(배재대)	최내경(서강대)
손정훈(아주대)	한민주(이화여대)
오정숙(경희대)	황혜영(서원대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.

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

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

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

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

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

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

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

- 제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.
- 제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

- 제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.
1. 회장 1인
 2. 차기회장 1인
 3. 부회장 5인 이내
 4. 이사 30인 내외
 5. 감사 2인
- 제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.
- 제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
- 제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.
- 총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일
기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력 : 대외협력 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

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

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

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회의 당연직 이사가 된다.
(신설)

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재 될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 편집상임이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집상임이사 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 위원의 임기는 1년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉한다.

1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자

2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을

지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문의 주제가 『프랑스문화예술연구』의 취지에 적합한가?
- 2) 논문으로서 형식적 요건을 갖췄는가?
- 3) 내용의 학술적 수준과 독창성은?
- 4) 내용 제시의 측면?
- 5) 문장 표현 수준은?
- 6) 참고 문헌을 적절히 활용하고 있는가?
- 7) 논문의 제목이 적절한가?
- 8) 초록이 논문을 제대로 요약한 것인가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위

자에게 재심을 의뢰해야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사회 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

- 제 2조 연구윤리규정 서약
프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.
- 제 3조 연구윤리위원회 구성
연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
- 제 4조 연구윤리위원회의 활동
연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.
- 제 5조 연구윤리위원회의 소집
연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.
- 제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계
연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의회와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

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
한대균(청주대)

편집이사
신옥근(공주대)
강희석(성균관대)
박정준(인천대)

편집위원
강다원(제주관광대)
곽민석(강원대)
김길훈(전북대)
김이석(동의대)
김진하(서울대)
김휘택(중앙대)
문혜영(덕성여대)
박규현(성균관대)
박아르마(건양대)
박희태(고려대)
변광배(한국외대)
손주경(고려대)
오은하(인천대)
윤인선(전주대)
이은미(충북대)
이현주(서울과학종합대학원)
장연옥(동아대)
조만수(충북대)
Antoine Coppola
(성균관대)
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
 - 신옥근(공주대), 010-7706-2376, okshinfr@kongju.ac.kr
 - 편집이사
 - 강희석(성균관대), 010-5420-2883, hiseogkang@skku.edu
 - 박정준(인천대), 010-2275-8902, parkjungjoon@incheon.ac.kr
- ※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)
- 재무이사
 - 이윤수(고려대), 010-6622-6493, tourbel@naver.com
- 하나은행 391-910039-51705

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

진종화(공주대), 010-8906-5216, sainthwa@kongju.ac.kr

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은행명 : 하나은행

계좌번호 : 391-910039-51705

예금주 : 이윤수(고려대), 010-6622-6493, tourbel@naver.com

프랑스문화예술연구 겨울호(제47집)

초 판 인 쇄 : 2014년 2월 25일

초 판 발 행 : 2014년 2월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매품