

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 온라인

48 | 2014 여름호



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

여름호(제48집)

《 목 차 》

■ 프랑스 어문학 ■

『살람보 <i>Salammbô</i> 』의 현대성	김계선	1
보줄라의 <i>Remarques</i> 에 나타난 Bon Usage의 선정 방법과 분류에 관한 연구	김동섭	31
신화와 소설의 경계 - Henri Bosco의 『당나귀 킬로트 <i>L'Ane Culotte</i> 』 연구	김동윤	63
글쓰기 <i>écriture</i> 를 통한 비르 여성의 정체성 모색과정 탐구: 레이라 세바르 <i>Leïla Sebbar</i> 의 '세라자드 3부작'을 중심으로 ..	김미성	95
셀린느의 『외상죽음 <i>Mort à crédit</i> 』속의 공간과 시선	김정곤	125
프랑스어 관사와 한국어 조사 -가, -는, -를에 관한 비교 연구 - 표현적 가치를 중심으로	박혜선	159
조르주 상드의 기독교적 코뮌니즘	박혜숙	199
카리브해 지역의 혼종적 정체성: 마리즈 콩테 <i>Maryse Condé</i> 의 <i>Victoire, les saveurs et les mots</i> 를 중심으로	이가야	241
베케트의 연극에 나타난 '내부 공간의 양상' 연구 - 『놀이 끝』을 중심으로 -	이숙은	273
프랑스어 동족목적보어구문과 기능동사구문 비교	전지혜	307
프랑스어의 수사어문과 다성	황원미	329

■ 프랑스 문화예술 및 지역학 ■

현대 퀘벡 영화에 나타난 탈-가족소설 이인숙 355

Usages et significations du carrelage blanc dans l'œuvre
de Jean-Pierre Raynaud Martin Fischbach 383



학회 임원진 / 423

프랑스문화예술학회 회칙 / 424

편집위원회 규정 / 429

연구 윤리 규정 / 433

저작권 규정 / 436

논문심사 규정 / 437

논문기고 안내 / 438

회원가입 안내 / 440

『살람보*Salammbô*』의 현대성

김 계 선
(숙명여자대학교)

차 례

들어가며	3. 역사에서 신화로
1. 『살람보』와 역사소설	나가며
2. 고대 <i>antiquité</i> 와 19세기	

들어가며

1862년 발표된 플로베르Flaubert의 『살람보*Salammbô*』는 독자들에게는 상당한 환영을 받았으나 비평가들, 고고학자들과는 격렬한 논쟁을 불러일으켰던 작품이다. 생트 뵈브*Sainte-Beuve*를 비롯한 당대 비평가들은 소설의 주제와 장르에 대해 놀라워했을 뿐 아니라 작가의 해박한 고고학적 지식이 오히려 읽기에 방해가 되고, 소설이 지나치게 잔혹하다고 비난했다. 무엇보다도 이 작품을 “예술과 지식, 소설과 고고학, 사실주의와 시학”¹⁾ 어디쯤에 규정해야 할지 모호했기 때문에 그들은 당혹스러워했다.

『마담 보바리*Madame Bovary*』 집필 후 플로베르가 그토록 빨리 『살람보』를 생각했던 것은 ‘다른 곳’에 대한 동경 때문이었다. 그에게는 자신의 시대와 부르주아에 대한 강렬한 증오와 혐오가 있었고, 고대와 동양

1) J. Neefs, “*Salammbô*, textes critiques”, *Littérature*, octobre 1974, p. 52.

에 대한 관심은 바로 여기에서 비롯된 것이다. “난 추악한 사물들과 진부한 환경에 지쳤어요. *Bovary*를 쓰는 동안 부르주아 인습에 싫증이 났답니다. 앞으로 몇 해는 진저리나는 현재에서 멀리 떨어진, 찬란한 주제에서 살려고 합니다.”²⁾ 그래서 그는 당대에서 멀리 떨어진 고대를 재현하기로 결심하였다. 그러므로 현재에서 탈피하기, 이것이 “고대에서 가장 알려지지 않은 시대에 관한 책”³⁾, 『살람보』의 집필 동기이다.

우리의 삶이 거대한 흐름 속에 있다고 인식했던 낭만주의는 관심과 탐구의 폭을 개인에서 역사의 공간으로 확장시켜 나갔다. 자연히 지난 시대의 삶을 되살리는 데 각별한 관심을 보였다. 과거는 특히 현실에 불만을 가진 사람들에게 이상향처럼 등장하였다. 거칠고 신비로운 과거는 동시대의 속악한 부르주아 사회와는 전적으로 다른 세계였기에 작가들이 현실에서 벗어나고자 하였을 때 가장 이상적인 도피처가 되었다. 과거와 동양은 낭만주의자들이 다른 곳에 대한 열망을 투영하는 가장 특별한 시간과 공간이었다.

특히 역사소설은 시대의 이런 흐름에 부합하는 것이었다. 월터 스코트 Walter Scott의 등장 이후 역사소설이 큰 성공을 거두면서 샤토브리앙 Chateaubriand, 메리메Mérimée, 비니Vigny, 뒤마Dumas, 고티에Gautier 등 많은 작가들이 앞 다투어 이 장르의 작품을 발표하였다. 이런 배경에서 『살람보』는 역사소설, 오리엔탈리즘, 이국정서 등 당시의 취향에 부응하는 것처럼 등장했고, 이것이 이 소설이 기존 역사소설과의 차별성에도 불구하고 독자들의 관심을 받은 이유일 것이다.

플로베르는 고대 카르타고에 관한 소설을 쓰기 위해, 폴리브Polybe의 『역사Histoires』와 미슐레Michelet의 『로마사 Histoire romaine』에 언급된 사건에서 골격을 취하였고, 나머지는 다양한 참고자료를 이용했다. 그러나 소설을 집필하면서 그는 곧 실행의 어려움과 자료 수집에서 그 선별에 이르기까지의 어려움을 알게 되었다.⁴⁾ 이런 상황에서 그는 고대와

2) 1858년 7월 11일 L. de Chantepie에게 쓴 편지, *Corr.*, II, p. 822.

3) 1857년 3월 18일 같은 사람에게 쓴 편지, *Ibid.*, p. 716.

동양에 대한 자신의 열정을 전혀 새로운 지적, 미적 탐구로 변경하지 않을 수 없게 된다. 따라서 그는 잘 알려지지 않은 시간과 공간에 관한 역사적, 고고학적 지식과 새로운 문학 형식에 대한 실험 사이에서 길을 찾지 않을 수 없었다.

본 논문은 역사에 관한 소설, 『살람보』에 나타난 역사와 고대를 검토하면서 전통 역사소설과 차별되는 지점을 알아보고, 작가가 어떻게 새로운 문학 형식을 찾아가는지 살펴봄으로써 이 소설의 현대성을 찾아보고자 한다.

1. 『살람보』와 역사소설

카르타고는 기원전 2세기, 제 3차 포에니 전쟁에 패한 직후 로마에 의해 완전히 파괴된 터라 19세기에는 흔적조차 남아있지 않았고, 그에 관한 고고학도 별 진척이 없었다. 그러므로 카르타고에 관한 소설은 “아무 것도 없는 문명 전체를 되살리는”⁵⁾ 작업이었다. 작가는 카르타고를 ‘다른 곳’에 대한 그의 오랜 꿈과 1년 6개월간의 동방여행, 그리고 그가 읽었던 수많은 자료를 토대로 재현하게 된다. 카르타고는 1차 포에니 전쟁에 패배함으로써 로마에 막대한 전쟁 배상금을 지불하게 되었고, 이로 인해 용병들에게 약속한 급료를 지급할 수 없었다. 『살람보』는 이런 카르타고에 반발하여 용병들이 일으킨 전쟁이라는 역사적 사건을 중심으로 전개된다.

소설은 발표되자마자 『마담 보바리』의 작가, 플로베르에게 기대가 컸던 만큼 상당한 관심을 불러일으켰고, 그만큼 작품을 둘러싼 논쟁도 격렬했다. 특히 생트 뵈브는 기대만큼 실망도 컸다면서 소설에 관해 비판적

4) cf. 1858년 10월 중순 E. Feydeau에게 쓴 편지: “Depuis que la littérature existe, on n'a pas entrepris quelque chose d'aussi insensé. C'est une oeuvre hérissée de difficultés. Donner aux gens un langage dans lequel ils n'ont pas pensé!” *Ibid.*, p. 837.

5) 1857년 11월 24일 같은 사람에게 쓴 편지, *Ibid.*, p. 781.

인 기사를 잇달아 발표하였다.⁶⁾ 그의 비난은 고대는 역사소설의 배경으로 적합하지 않다는 것, 그리고 용병전쟁은 역사에서 별 중요성 없는 사건이라는 것, 크게 이 두 가지로 요약된다. 플로베르는 현재와의 무연성에서 고대를 선택했다고 편지에서 여러 차례 밝힌 바 있다.⁷⁾

생트 뵈브는 고대가 역사소설의 배경이 될 수 없다고 주장하였다. “역사소설은 주제와의 전적인 연관성과 친숙함을 전제로 한다. 고대와 우리 사이에는 불연속성, 심연이 있다. 해박한 지식이 그 사이에 다리를 놓을 수 있겠지만 동시에 우리를 낙담시키고 주눅 들게 하기도 한다. 고대문명은 편안한 분위기로 재구성될 수도, 전적으로 되살릴 수도 없다.”⁸⁾ 다시 말해, 시간적 거리로 인해 고대는 “주제와의 전적인 연관성과 친숙함을 전제로 하는” 역사소설의 틀에 맞지 않으므로 『살람보』는 실패작이라는 것이다. 비평가는 월터 스코트의 주제가 현재와 맺는 생생하고 연속적인 관계, 현재와의 수많은 연결고리들이 독자에게 중세를 실감나게 하는 것이라며 자신의 주장의 근거로 삼았다. 생트 뵈브의 이 비판에서 역사소설에 대한 정의를 알 수 있다. 역사소설은 과거와 현재 사이의 연속성의 개념을 담보로 과거에서 현재를 재고할 수 있어야 하고, 나아가 합리적 변화에 관한 믿음을 전제로 한다는 것이다.

생트 뵈브는 또한 로마가 아닌 카르타고를 선택했다는 것, 하물며 카르타고의 역사에서 로마와의 전쟁도, 영웅 한니발의 등장으로 가장 유명한 2차 포에니 전쟁도 아닌 용병과의 전쟁이라는 지엽적 사건을 택했다고 비난하였다. 고대라고 해도 로마와 카르타고의 포에니 전쟁이 서양의 운명이 걸려있었던 만큼 독자들에게 훨씬 더 흥미 있고, 역사소설의 주제로도 적당하다는 것이다. 그런데도 작가는 “오랫동안 학자들에게 그 위치

6) 생트 뵈브는 1862년 12월 *Le Constitutionnel*지에 세 번에 걸쳐 『살람보』에 관한 기사를 냈고, 이는 후에 *Nouveaux Lundis*에 수록되었다.

7) 주2의 편지 외에도 1857년 3월 18일 L. de Chantepie; 1857년 11월 24일 E. Feydeau; 1859년 12월 18일 M. Shlésinger, 등

8) Sainte-Beuve, “*Salammbô*, par M. Gustave Flaubert”, in *Gustave Flaubert, mémoire de la critique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 223.

마저도 의심받아왔던 도시국가, 언어 자체가 사라진 멸망한 국가, 이 국가의 역사적 기록에서 어떤 특별한 기억도 불러일으키지 않는, 가장 보잘 것 없는 이야기에 속하는 한 사건”⁹⁾, 즉 역사적으로 아무 이득 없는 갈등을 주제로 선택했다는 것이다. 용병반란은 카르타고와 로마의 전쟁에 큰 영향이 없었으므로 역사적으로 생산성 없는, 따라서 19세기 프랑스인들에게 관심 없는 사건인 것은 확실하다. 더구나 로마에 멸망한 카르타고는 서양에서 “다른 쪽, 이국적이고 아름다운 다른 쪽이 아니라 악마적인 다른 쪽”¹⁰⁾인데다 현재와의 무연성으로 인해 더욱 관심의 대상이 아니다. 플로베르는 서양의 로마와 동양의 카르타고가 유럽의 운명을 결정할 로마의 승리로 귀착되기 전의 불확실한 시대, 역사에 영향을 끼치지 않은 사소한 사건을 선택함으로써 역사소설의 문제의식에서 벗어났다는 것이 생트 뵈브 비난의 핵심이다.

시대와 사건 외에도 등장인물 역시 역사소설의 인물과는 거리가 있다. 루카치Lukacs는 이 장르의 인물을 역사적 사건과의 유기적 관계로 규정했다. “전통 역사소설은 [...] 중도적 인물들 중에서 거대한 사회적, 역사적 충돌의 중심에 자리하기 가장 적합한 중심인물을 선택한다. 형상화된 역사적 위기는 주요 인물들의 개인적 운명의 직접 구성 요소이며, 따라서 줄거리 자체의 유기적 부분이 된다. 이런 방식으로 개별적인 것과 사회적, 역사적인 것은 성격 부여에 있어서나 줄거리 진행에 있어서나 상호 불가분하게 연결된다.”¹¹⁾ 그런데 『살람보』에서 여주인공 살람보는 그렇다 하더라도 마토에게도 이런 특징을 찾아볼 수 없다. 마토는 본의 아니게 역사에 휩쓸려 들어간 인물로 전쟁의 역사적 의미를 전혀 의식하지 못하고 있다. 그가 수많은 전사들의 무리에서 부각되는 것은 1장, 살람보가 용병들을 위한 연회에서 “군대와 화해할 작정으로” 그에게 술잔을 내

9) *Ibid.*, p. 199.

10) J-L. Backès, “Le divin dans *Salammbô*”, *La revue des Lettres Modernes*, n°1165-1172, 1994, p. 119.

11) G. Lukacs, *Le roman historique*, Payot, 1972, p. 225.

미는 순간이다. 살람보의 이 행동은 수신자에게 완전히 다른 의미로 받아들여지는데, “우리나라에서 여자가 병사에게 술을 마시게 하는 것은 자신의 잠자리를 내준다는”¹²⁾ 뜻으로 읽히면서 심각한 결과를 초래하는 것이다. 살람보에 대한 마토의 사랑, 이로 인한 나라바스와의 경쟁구도는 이 잘못 이해된 행동에서 시작되기 때문이다.

마토는 힘이 세고 용감하지만 다른 한편, 나약하고 미신을 믿는 인물이다. 플로베르는 마토에게 동양인들에게서 가장 인상적이었던 “스스로 알지 못하는 위대함 *grandeur qui s'ignore*”¹³⁾을 부여하였다. 마토는 자신을 넘어서는 어떤 힘에 의해 자신도 모르게 역사로 들어간다. “그는 지금 몰로크의 영에 사로잡혀 있다. 내심 반발하면서도 끔찍한 일을 실행했는데 신의 목소리를 따르고 있다고 생각했던 것이다.”(*S*, p. 233) 자신의 힘과 능력을 제대로 가늠하지 못하다가 큰 어려움 없이 용병부대의 대장이 된 그는 용기와 힘으로 모두에게 존경받으면서도 “밤에는 유령과 말한다고 여겨져”(*S*, p. 116) 부하들에게 두려움의 대상이다. 용병 대장으로서 카르타고를 공포로 떨게 하고 있는 한편, 동료의 품에서 “귀신을 무서워하는 아이처럼”(*S*, p. 89) 흐느껴 울거나 스스로 살람보의 희생자라고 생각한다.

“Je suis sans doute la victime de quelque holocauste qu'elle aura promis aux Dieux? ... Elle me tient attaché par une chaîne que l'on n'aperçoit pas. Si je marche, c'est qu'elle s'avance; quand je m'arrête, elle se repose! Ses yeux me brûlent, j'entends sa voix. Elle m'environne, elle me pénètre. Il me semble qu'elle est devenue mon ame!

[...] Elle est lointaine et tout inaccessible! La splendeur de sa beauté fait autour d'elle un nuage de lumière; et je crois,

12) G. Flaubert, *Salammbô*, Flammarion, 2001, p. 74. 이후 텍스트 인용은 본문에서 *S*, 페이지로 표시함.

13) 1853년 3월 27일 L. Colet에게 쓴 편지, *Corr.*, II, p. 283.

par moments, ne l'avoir jamais vue... qu'elle n'existe pas... et que tout cela est un songe!”

Mâtho pleurait ainsi dans les ténèbres(*S*, p.90).

“나는 어쩌면 그녀가 신들에게 약속한 어떤 희생제물인지도 몰라? ...그녀가 보이지 않는 사슬로 나를 묶어 놓았어. 내가 걸어가면 그건 그녀가 앞으로 가는 것이고, 내가 멈추면 그녀도 쉬지! 그녀의 눈이 나를 흥분시키고 그녀의 목소리가 들려. 그녀는 내 가까이 있다가 내게로 들어오지. 그녀가 내 영혼이 된 것 같아!

[...] 그녀는 멀리 있어 가까이 갈 수 없어! 그녀의 눈부신 아름다움이 주위에 빛의 구름을 만드는 통에 나는 어느 때는 그녀를 전혀 보지도 못해... 그녀가 존재하지 않는다고... 이 모든 것이 다 꿈이라고 생각되는 거야!”

마토는 이렇게 말하면서 어둠 속에서 울었다.

그에게 전쟁은 “가까이 갈 수 없는” 그녀에게로 가는 길, 불가능한 사랑을 실현시키는 유일한 길이다. 그래서 그는 적극적으로 전쟁에 나서면 서도 이해할 수 없는 면모를 보인다. 소설 1장, 아밀카의 성에서 벌어진 연회에서, 스팅디우스가 카르타고를 점령하라고 마토를 부추기는데 이때, 도시는 무방비 상태이고 아밀카는 없다. 마토의 결정에 따라 사건의 전개가 달라질 수 있는 중요한 순간이다. 그가 받아들인다면 카르타고는 숫자가 훨씬 많은 용병들을 물리칠 수 없으므로 그 운명을 기נם할 수 없다. 도시의 운명은 물론이고 마토의 운명도 바뀔 수 있는 기회이다. 하지만 그는 불길한 기운을 느꼈다며 그 제안을 거부한다. “안 돼! 물로크의 저주가 나를 짓누르고 있다. 좀 전에 신전에서 뒷걸음질하는 검은 숫양을 보았는데 그 눈에서 그걸 느꼈어.”(*S*, p. 77)

마토는 정의나 이상, 용병부대의 이익이 아니라 자신의 사랑을 위해 싸우고, 살람보와 만날 수 있는 기회를 찾느라 지쳐간다. 그녀를 만나러 도시로 잠입하기 위해 “세 시간동안 해엄을 쳐 마팔리아 아래에 이르러 절벽을 기어 올라가려 했다. 무릎에서 피가 나고 손톱이 깨져 물속으로

다시 들어가 되돌아왔다.”(S, p. 116) 막사로 자신을 찾아온 살람보 앞에서 약속한다. “군대를 버리겠소! 전부 버리겠소!”(S, p. 268) 이렇게 오직 개인적인 동기에서 전쟁을 하는 그는 역사성을 완전히 상실한 인물이다. 그는 용병 전쟁이란 역사적 사건 속에 있지만 역사에 참여하지 않는 것이다. 그의 사랑이 용병 전체를 움직이는 동기가 되었을 때 부대의 전멸이라는 재앙이 초래된다.

이 소설에서 마토처럼 개인화된 인물도, 군중도 어떤 역사적 메시지를 지니고 있지 않다. 용병들은 왜 싸우는지 알지 못하면서 전투에 나서고, 그들이 희생자라는 부당함의 기억은 사라지고 그들이 해야 하는 전쟁만 남아 있다. 마토 개인의 운명과 역사를 비롯하여 개별적인 것과 역사적인 것이 유기적으로 연결되어 있지 않는 것이다. 그러므로 루카치의 다음 지적은 타당하다. “『살람보』에서 역사소설 몰락의 모든 경향들이 집중적으로 나타난다. 장식적 기념비화, 역사의 탈영혼화와 탈인간화, 역사의 개인화 등이 그것이다. 여기에서 역사는, 순전히 개인적이고 친근한 주관적 사건의 활동공간의 구실을 하는 거대한 무대장치로 나타날 뿐이다.”¹⁴⁾ 역사적 배경과 사건이 개인의 운명과 유기적으로 엮이지 않고 단지 무대 장치에 그치고 있다는 것이다. 역사주의가 몰락해 갈수록 모든 사회적인 것은 하나의 환경으로, 회화적 분위기의 배경으로 나타나고, 그리고 순전히 개인적인 운명이 이런 배경에 둘러싸여 전개되는 것이다. 이렇게 역사소설의 틀을 벗어나는 중심인물은 결국 역사소설 몰락의 징후를 드러내는 것이다. 그러므로 『살람보』는 시대적 배경과 사건, 중심인물에서 역사소설이라는 범주를 벗어나 있다.

그렇다면 플로베르는 왜 고대 카르타고를 선택하였을까? 수차례 밝힌 것처럼, 고대의 선택이 범속한 자기 시대로부터의 탈피였다면, 카르타고의 선택은 다음 편지에서 유추해 볼 수 있다.

14) G. Lukacs, *op. cit.*, p. 223.

C'est parce que je crois à l'évolution perpétuelle de l'humanité et à ses formes incessantes, que je hais tous les cadres où on veut la fourrer de vive force, toutes les formalités dont on la définit, tous les plans que l'on rêve pour elle. La démocratie n'est pas plus son dernier mot que l'esclavage ne l'a été, que la féodalité ne l'a été, que la monarchie ne l'a été. L'horizon perçu par les yeux humains n'est jamais le rivage, parce qu'au-delà de cet horizon, il y en a un autre, et toujours! Ainsi chercher la meilleure des religions, ou le meilleur des gouvernements, me semble une folie niaise. Le meilleur, pour moi, c'est celui qui agonise, parce qu'il va faire place à un autre.¹⁵⁾

나는 인류의 끊임없는 진화와 그 부단한 형태를 믿기 때문이고, 인류를 억지로 그 속에 집어넣으려는 모든 틀과 그것을 정의하려는 모든 형식, 인류를 위해 꿈꾸는 모든 계획을 증오하기 때문이다. 노예제, 봉건제, 군주제가 그랬듯이 민주주의도 인류의 최후의 해답이 아닙니다. 인간이 아는 지평선은 결코 기슭이 아닙니다. 왜냐하면 이 지평선 너머에는 또 다른 지평선이 있고, 계속 그렇습니다! 그러므로 최고의 종교, 최고의 정부를 찾는 것은 어리석고 미친 것 같습니다. 내가 보기에 최고의 것은 바로 몰락하는 것인데, 그것은 다른 것에 자리를 내주기 때문입니다.

카르타고의 “몰락”할 운명, 몰락함으로써 로마라는 새로운 문명에 자리를 내주기 직전, 파멸의 모든 징후를 담고 있는 혼돈의 시기를 택한 것이다. 그래서 플로베르는 카르타고와 로마의 전쟁이라는 두 거대 문명 사이의 갈등이나 카르타고의 멸망이라는 서구의 합리주의적 역사의 전망에서 해석하기 쉬운 주제를 피한 것이다.

그리고 당시 역사적 합리주의의 관점에서 카르타고의 용병전쟁은 문명과 야만, 선과 악의 대립, 용병이라는 침입자의 야만과 그 도덕적 타락에

15) 1857년 5월 18일 L. de Chantepie에게 쓴 편지, *Corr.*, II, pp.718~719.

대항하는 한 민족의 영웅적 투쟁으로 흔히 해석되었다. 그런데 플로베르는 『살람보』에서 당대의 이 관점과 거리를 둔다. 소설의 14장, 도끼 협곡이란 함정에 빠져 곤경에 처했을 때 허기를 참다못해 죽은 동료들을 먹는 장면에서 용병들의 야만 행위가 절정에 달한다면, 카르타고인들 역시 용병들과 다름없이 매우 폭력적이며 비합리적으로 행동하는 군중으로 등장한다. 용병부대를 카르타고에서 시카로 몰아내는 데 성공한 시민들은 뒤처져 고립된 한 무리의 용병을 성문으로 몰아가 압사시키는가 하면(S, p. 98), 도시에 닥친 재난이 신에게 제물 바치기를 소홀히 한 탓이라고 판단하여 자신들의 죄를 어린아이들에게 대속시켜 아이들을 몰로크 신에게 바치는 희생제물(S, p. 232) 치르기도 하고, 4만 여명의 용병을 도끼형의 협곡으로 몰아넣어 아사에 이르게 하며, 마침내 용병들을 몰살시킨 후 그 대장인 마토를 시민들이 모두 합세해 집단으로 공개 처형하는 잔혹한 모습을 보인다. 카르타고는 결국 폭력과 야만을 이용해 용병반란이라는 위기에서 벗어난다.

이렇게 야만이 용병에서 카르타고로, 카르타고에서 용병으로 교대하며 두 진영을 동등하게 만든 결과, 문명과 야만의 경계가 모호해지며 야만은 정해진 기준이 없는 이 세계에서 규정할 수 없는 것이 된다. 그러므로 이 소설은 선과 악, 문명과 야만의 대립이 아니라 역사의 상궤를 벗어난 광기를 보여줌으로써 그 합리성을 문제 삼고 있다. 역사의 합리성은 용병반란이라는 대립에서 보이는 양측의 폭력으로 말미암아 위태로워지고, 이성이나 광기가 승리하는 전쟁에 관한 이야기는 결국 이 합리성에 의문을 제기하는 것이다.

플로베르는 용병반란이라는 이 ‘중심 이탈’을 통해 당대 사상가들과 역사가들이 주장하는 역사의 합리적 변화에 대해 동의하지 않는 입장을 표명하고 있다. 지젤 세징제G. Séginger의 주장처럼, 그 시대의 “사고와 문학적 재현, 특히 역사적 합리성에 비판적 거리를 취하고자”¹⁶⁾ 작가는 역

16) G. Séginger, “Présentation” de *Salammbo*, Flammarion, 2001, p. 31.

사의 언저리에 있는 사건을 선택해 문명국가의 야만과 폭력을 그린 것이다. 이 소설은 결국 당대의 보편적 개념에서 인류, 진보라는 가치에 의혹을 제기하는 것이다. 플로베르는 “인류의 끊임없는 진화”를 믿었음에도 이성을 통해 인간과 세계, 그리고 역사에 대해 합리적 인식의 틀을 세우고자 했던 19세기의 사상가, 역사가들과 일정한 거리를 둠으로써 역사에 대한 새로운 인식을 드러냈다.

2. 고대antiquité와 19세기

생트 뵈브의 주장처럼 고대는 19세기와 어떤 연속성도 없이 단절만 있고, 용병반란은 역사에서 별 의미 없는 돌발사건에 불과할 뿐일까? 것처럼 『살람보』의 카르타고를 시간적 거리로 인해 당대와 전혀 관계없다고 주장하는 비평가들이 있는가 하면, 작가가 역사와 허구 사이의 관계에 대해 근본적인 질문을 하기 위해, 혹은 과거를 생각하는 방식을 재검토하기 위해 고대를 선택했다고 주장하는 연구자들도 있다.¹⁷⁾ 말하자면, 소설의 시간적 배경과 사건이 19세기와 무관하지 않다는 것이다.

용병들이 카르타고에 반발한 것은 부당한 처우 때문이다. 카르타고를 위해 로마와 싸웠으나 이 복무에 대한 대가를 받지 못했다는 부당함으로, 그래서 그들을 전쟁에 끌어들이다가 기만한 카르타고 측에 반발하고 있는 것이다. 그런데 이 반발이 카르타고를 심각한 위기로 몰아가는 것은 그동안 카르타고에 억압받고 착취당하던 식민지와 동맹국까지 용병들에게 합세했기 때문이다. 이런 국가적 위기가 초래된 것은 카르타고라는

17) F. Laforge는 용병반란에서 1848년 2월 혁명을, 아말카의 행동에서 1851년의 쿠데타를 읽었다. “*Salammô : Les mythes et la révolution*”, *Revue d'Histoire de la France*, janvier-février 1985, n° 1. 또한 A. Green은 『살람보』가 때로는 7월 왕정, 때로는 제 2제정의 사건들과 연계되어 있고, 특히 1848년 사건이 비유적으로 다루어져 있으며 아말카를 나폴레옹 3세와 동일시하였다. *Flaubert and the Historical Novel*, Cambridge University Press, 1982.

국가 구조 자체에서 원인을 찾을 수 있다.

기원전 9세기 경 건설되어 무역을 통해 부유한 상업국이 된 카르타고는 경제 위주의 전제정치와 식민지 착취를 기반으로 한 상업 제국이다. 샤토브리앙은 상업 활동으로 인해 카르타고가 고대문명 중에서 가장 19세기와 비슷하다고 보았다. “카르타고 시민들은 특히 상업적 재능이 뛰어났다. 이미 그들은 스페인과 사르데냐, 시칠리아, 그리고 그 넓은 주변을 헤아려서 아프리카 대륙의 해안을 따라 식민지를 구축했고, 위험을 무릅쓰고 바다 멀리까지 가서 갈리아와 실리 군도까지 건너갔다.”¹⁸⁾

Carthage exténuaient ces peuples. Elle en tirait des impôts exorbitants; les fers, la hache ou la croix punissaient les retards et jusqu'aux murmures. Il fallait cultiver ce qui convenait à la République, fournir ce qu'elle demandait; personne n'avait le droit de posséder une arme; quand les villages se révoltaient, on vendait les habitants. [...] Puis, au-delà des régions directement soumises à Carthage, s'étendaient les alliés ne payant qu'un médiocre tribut; derrière les alliés vagabondaient les Nomades, qu'on pouvait lâcher sur eux. Par ce système, les récoltes étaient toujours abondantes, les haras savamment conduits, les plantations superbes. (S, p. 150)

카르타고는 이 백성들을 지치게 했다. 그들에게서 엄청난 세금을 거두면서 조금이라도 늦거나 심지어 군소리만 해도 철회와 도끼 혹은 십자가형으로 응징하곤 했던 것이다. 공화국의 마음에 드는 것을 재배해야 하고 요구하는 것을 바쳐야 했다. [...] 그리고 카르타고에 정복된 지역 저 멀리에는 얼마 안 되는 조공만 바쳐도 되는 동맹국들이 있었다. 동맹국들 뒤를 떠도는 유목민들은 그냥 내버려 두었다. 이런 체제로 수확은 언제나 풍성했고 종마 사육장은 현명하게 운영되었으며 재배지는 최상이었다.

18) Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, pp. 140-141.

그래서 카르타고에 대항하는 용병전쟁은 이 전제적 지배에 항거하는 억압받는 백성들의 십자군 전쟁이 된다. 식민지와 동맹국들이 용병의 편에 선 것은 상업 공화국의 억압적 지배에 대항하는 봉기이므로 카르타고 스스로 초래한 위기라 할 수 있다.

카르타고 정부는 “부유한 사업가들과 상인들, 지주들로 구성된 소수의 강력한 과두정으로 구성되었다. 두 명의 집정관과 모든 장군들이 민회에 의해 선출되었지만 한결같이 부자들”¹⁹⁾이다. 카르타고는 기원전 3세기 경 지중해에서 가장 부강한 국가가 되었고, 용병제도가 필요했던 것도 경제적 이유에서였다. “재정적 과두체제 *oligarchie financière*가 국가 전체를 장악하고 있어 돈이 카르타고의 왕이고 신이었다.”²⁰⁾ 플로베르가 로마가 아니라 카르타고를 선택한 데에는 이 나라가 경제적 이득을 우선시하는 상업 공화국의 원형으로 당대와 크게 다르지 않다는 점도 작용했을 것이다. 명예와 청빈 같은 고대 사회의 전통적 가치에 번영과 이익을 대체시킨 카르타고는 그러므로 19세기 프랑스와 다르지 않다.

어느 경우에도 카르타고 사회를 움직이는 것은 돈이다. 용병들은 이 나라 지배층의 인색과 탐욕에 반발하고 있다. 도시가 포위되어 위협에 처하자 물질은 더욱 집착의 대상이 되어, 카르타고인들은 “미움 받는다고 느끼면서 돈과 신을 품에 꼭 끌어안고 있었다.”(*S*, p. 153) 개인적인 이익이 공익에 우선하고, 물질적인 것이 정신적인 것에 우선하는 이 시대, 먼 나라는 실상은 19세기의 서구인 것이다. 소설 7장, 카르타고 원로원의 회의 장면이 사실 같지 않다고 비난한 생트 뵈브에게 플로베르가 답하였다. “제가 카르타고 원로원 회의에 관한 생각을 어디서 가져왔는지 물으셨지요? 프랑스 국민의회부터 미국 의회에 이르기까지 혁명의 시기이면 모든 유추가 가능한 곳에서 가져왔습니다. 그곳 사람들은 외투 자락에 숨겨 온 지팡이와 권총으로 지금도 지팡이를 치고받고 총을 쏘아댁니다.”²¹⁾ 카르타고 의회와 “혁명의 시기” 의회의 유사관계를 통해 고대와 19

19) 프리츠 하이켈하임, 『로마사』, 김덕수 옮김, 현대지성사, 1999, p. 172.

20) Michelet, *Histoire romaine*, Les Belles Lettres, 2003, p. 228.

세기의 분명한 연관성이 드러나고 있다.

그러므로 용병들의 반발에서 볼 수 있는 것은 19세기의 여러 혁명적 움직임들이다. “과거 사건에 관한 이야기를 통해서 플로베르는 자신의 시대에 대한 성찰, 특히 1789년 이후 이어졌던 여러 차례의 혁명에 관한 성찰을 이어갔다.”²²⁾는 주장처럼, 로마에 대항해 함께 싸웠던 전사들의 반발과 카르타고의 폭력적인 진압, 그 후의 질서 회복에서 1848년의 혁명과 나폴레옹 3세의 권력 장악, 쿠데타 이후의 급격한 질서 회복을 유추해 볼 수 있고, 용병반란과 카르타고에서, 1848년 6월의 시민봉기와 이후의 부르주아의 역사적 상황을 볼 수도 있다. 작가가 자신의 시대에서 벗어나기 위해 소설을 계획했으나 그럼에도 불구하고 고대에서 당대의 혼란스러운 정치, 사회의 그림자가 어른거리고 불확실한 시대의 불안이 읽히는 것이다. 이런 맥락에서 『살람보』는 작가의 의도와 상관없이 당대의 혁명과 그 원인, 운명에 관한 성찰이기도 하다. 용병반란은 카르타고라는 한 사회 전체를 혼란에 빠지게 한 중대 사건이다. “작가가 용병들의 저항에서 취한 것은 저항 그 자체와 그것이 사회 질서에 미친 영향이다.”²³⁾는 지적처럼, 용병전쟁은 지역적 사건이 아니라, 오히려 카르타고가 안팎으로 위기에 처한 하는 결정적인 국면인 것이다.

국가가 위협에 직면하면 국가를 위해 자신을 희생하는 위대한 인물을 기대하지만 카르타고에서는 바라기 어려운 일이다. 권력을 가진 부자들이 자신들의 이익에만 급급하기 때문이다. 인근지역이 불타는 걸 알았을 때 부자들은 오직 “자신들의 근사한 성과 포도밭, 경작지 때문에 전전긍긍했다.”(S, p. 117) 카르타고 공화국은 각자의 물욕을 기반으로 하고, 이것이 이들을 단결시키는 동시에 분열시키는 요인이고, 그 장점이며 단점이다. 권력을 차지한 부자들부터 사금을 찾아 해변을 헤매는 하층민까지 모두가 탐욕에 사로잡혀 있다.

21) 1862년 12월 23-24일 Sainte-Beuve에게 보낸 편지, *Corr.*, III, p. 279.

22) F. Laforge, *op. cit.*, p. 28.

23) *Ibid.*, p. 29.

용병 전쟁이 발발하자, 원로원은 최고집정관이며 가장 뛰어난 군사지도자인 아밀카에게 총사령관직을 제안한다. 그러나 아밀카는 부자들의 욕심과 이기심, 어리석음을 비난하며 지휘권을 거부한다. 나라를 구할 수 있는 유일한 인물로 간주되는 그는 이기적이고 탐욕스러운 부자들로 인해 카르타고가 장차 멸망하리라고 예측할 정도로 역사의 흐름을 이해하는 인물이다. 백성들에게 인기 있는 정치가이지만 그 때문에 부자들에게는 두려움과 증오의 대상이기도 하다.

아밀카가 전쟁으로 오랫동안 떠나있던 집으로 돌아와 모든 창고와 지하실, 무궁무진한 보물들이 있는 은밀한 곳들을 차례로 돌며 재산을 점검할 때이다.

Elle était pleine de pierreries qui se trouvaient dans des calebasses d'or accrochées comme des lampadaires aux lames d'airain, ou dans leurs blocs natifs rangés au bas du mur. C'étaient des callais arrachées des montagnes à coups de fronde, des escarboucles formées par l'urine des lynx, des glossopètres tombés de la lune, des tyanos, des diamants, des sandastrum, des béryls, avec les trois espèces de rubis, les quatre espèces de saphir et les douze espèces d'émeraudes. Elles fulguraient, pareilles à des éclaboussures de lait, à des glaçons bleus, à de la poussière d'argent, et jetaient leurs lumières en nappes, en rayons, en étoiles. (S, p. 199-200)

그 방은 큰 촛대처럼 청동판에 걸린 금 호리병들 속에 있는, 혹은 원석으로 벽 아래 정렬되어 있는 보석으로 가득 차 있었다. 투석기로 산에서 캐온 칼라이스, 스라소니 오줌으로 된 석류석의 일종, 달에서 떨어진 설석, 티아노스, 다이아몬드, 산다스트룸, 녹주석, 세 종류의 루비, 네 종류의 사파이어, 열두 종류의 에메랄드였다. 우유를 뒤집어 쓴 것 같기도 하고, 푸른 얼음조각 같기도 하고, 은빛 먼지 같기도 한 보석들은 빛을 발하면서 그 빛을 면으로, 선으로, 별 모양으로 던졌다.

지하에는 “스라소니 오줌으로 된 석류석의 일종”에 이르기까지 온갖 보석과 보물들이 숨겨져 있다. 생트 뵈브는 이런 디테일들이 정확하고 화려하게 묘사되어 있으나 이 디테일로부터 하나의 총체가 형성되는 경우가 없다고 지적하였다. “이 지하 창고의 방문에서 작가의 목표는 아밀 카의 성격을 보여주는 것이 아니라 창고들을 보여주는 것이다.”²⁴⁾라며 각각의 묘사는 나무랄 데 없으나 이것이 소설 전체에 별 쓰임이 없다고 주장하였다. 세부적인 것들이 전체에 제대로 들어가 있지 않을뿐더러 지나치게 풍부한 묘사가 전체를 보는 데 오히려 방해가 된다는 것이다. “정치적 측면과 인물들의 성격, 민중의 고유성, 나름대로 인생을 개척하여 문명을 이룩한 이 민중의 특수한 역사를 보편적 역사에 결합시켜 거대한 문명의 물결을 이루게 하는 측면 등은 희생되었고, 혹은 과도한 장식적 측면이나, 아니면 희귀한 파편들에만 적용될 수 있는, 그래서 과장하지 않을 수 없는 심미주의에 완전히 종속되어 있다.”²⁵⁾는 그의 주장은 상세한 묘사에서 전체와의 관계가 보이지 않고, 인물의 내면과 외부세계 간의 연관도 보이지 않으며, 이 관계의 부재로 인해 사물에 대한 상세한 묘사 자체가 별 쓸모가 없다는 것이다. 이런 정확함과 상세함은 걸치장과 장식적 세계를 낳을 뿐이라고 지적했다.

여기에 대해 플로베르는, “제 책에서 동떨어지고 근거 없는 묘사는 없습니다. 전부 등장인물들에게 소용되고 행동에 직접, 간접으로 영향을 미칩니다.”²⁶⁾라며 반박했다. 바로 이 묘사와 행동의 융합, 해박한 지식과 허구의 융합이 그가 소설에서 시도하는 새로운 시학일 것이다. 행동, 묘사, 인물의 내면이 이야기에 조화롭게 녹아들 때, 고대리는 “신기루”가 고찰될 수 있지 않을까. 다시 말해, 세밀하고 풍부한 묘사는 박식을 과시함으로써 서술의 흐름을 정지시키거나 이야기를 방해하는 것이 아니라 서사와 융합함으로써 인물의 내면을 자연스럽게 드러내는 방식인 것이다.

24) Sainte-Beuve, *op.*, cit., p. 214.

25) *Ibid.*, p. 226.

26) 1862년 12월 23-24일 Sainte-Beuve에게 쓴 편지, *Corr.*, III, p. 278.

원로원 회의에서 부자들과 논쟁하면서 받은 모욕, 용병들의 연회로 인한 손실 때문에 분노했던 아밀카는 창고에서 자신의 모든 재산을 확인하고 서야 화를 가라앉히고 자부심을 되찾는다. 무궁무진한 부가 그의 자부심의 원천인 것이다. 아밀카는 창고와 지하를 돌며 재산을 점검하다가 자신의 부재중에 성에서 있었던 용병들을 위한 연회로 말미암아 재산상의 피해가 막대했다는 것을 확인하고 결국 용병과의 전쟁에서 지휘권을 맡기로 한다. 장황한 창고와 보물들의 묘시는 그의 부를 보여줄 뿐 아니라 그가 거부했던 지휘권을 수락하는 이유, 변심의 원인을 드러내기 위한 것이다. 또한 아밀카 역시 그가 비난하는 부자들과 다름없이 탐욕스럽고 이기적이라는 것, 아랫사람에게 잔인하고 축재를 위해 기만과 술수도 서슴지 않는다는 것을 알 수 있다. 따라서 그도 다른 부자들처럼 19세기의 부르주아와 다르지 않다. 순전히 개인적 이익을 위해서 참전하는 아밀카 역시 마토와 마찬가지로 전통 역사소설의 인물과 거리가 멀다.

플로베르는 자신의 시대를 피하기 위해 고대를 택했지만 피하지 못하였다. 한 작가가 과거를 이야기할 때, 당대의 사고방식에 근거하고 당대의 표현을 사용하게 된다. 현재 상황에서 과거를 파악하고, 과거의 상황에서 현재를 파악하는 것이 보편적이기 때문이다. “제가 『살람보』에서 카르타고를 정말로 되살렸다고 생각할 만큼 바보라고 생각하십니까 [...] ? 아닙니다! 하지만 전 오늘날 생각하는 이상을 표현했다고 확신합니다.”²⁷⁾ 그렇게 용병반란과 진압에서 1848년 6월의 노동자 봉기와 그 참혹한 진압이, 카르타고의 이기적인 부자들에게서 자신들의 재산이 위험하다고 판단해 1848년 민중을 학살하는 데 주저하지 않았던 19세기의 부르주아의 모습이 어쩔 수 없이 보이는 것이다. 카르타고와 용병에게서 교대되는 야만과 폭력은 혁명의 시대에서 흔히 볼 수 있는 모습이다. 플로베르는 이런 잔혹함에서 카르타고와 용병 양쪽을 동등하게 함으로써 소설에서 어떤 교훈도 주지 않을 뿐 아니라 고대와 19세기에서 되풀이되는 폭

27) 1880년 2월 3일 L. Hennique에게 쓴 편지, *Correspondance (supplément)*, Louis Conard, 1930, p. 311.

력과 야만을 제시함으로써 당대 이론가들의 낙관주의에 의문을 제기하고 있다.

그가 용병 전쟁을 선택했다면 포에니 전쟁과 다른 방식으로 현대적 주제라고 생각해서일 것이다. 『살람보』를 끝내고 『감정교육』을 준비하면서 그가 역사에 대한 생각을 표명한 바 있다. “각자 나름대로 자유롭게 역사를 본다. 역사는 과거에 대한 현재의 성찰일 뿐이기 때문이다. 그래서 역사는 늘 되풀이되고 있다.”²⁸⁾ 작가는 자기 시대의 생각과 표현을 이용해 과거의 사건을 형상화한다. 과거에 대한 소설 쓰기가 자신의 시대를 표현하는 작가의 방식이라면 『살람보』의 고대는 19세기와 아무 상관 없는 것이 아니라 당대가 회고적으로 투영된 고대이다. 그러므로 비록 전통 역사소설과는 다르지만 그 근본적인 문제의식이 바탕에 있다는 점에서 『살람보』를 역사소설이라고 할 수 있다.

3. 역사에서 신화로

역사에 관한 소설, 『살람보』는 용병반란이라는 원래의 모티브를 충실하게 따라가다가 카르타고 최고집정관의 딸과 용병 대장의 사랑이 병치되면서 그 폭과 깊이를 달리하게 된다. 이로 인해 카르타고와 용병의 대결은 명확한 역사적 기준이 없는 대결로 변하는 것이다. 전사들인 마토와 아밀카가 전통 역사소설의 중심인물과 다른 것처럼 살람보 역시 역사적 사건과 유기적으로 연관되어 있지 않다.

소설에 처음 등장할 때부터 살람보에게서 가장 눈에 띄는 것은 눈부시고 화려한 치장이다. “관자놀이에 고정된 진주 줄이 반쯤 벌어진 석류 같은 장밋빛 입가로 내려왔다. 가슴에는 잡동사니로 곰치의 비늘을 모방한 휘황찬란한 보석 묶음이 달려 있었다. 검은 바탕에 붉은 꽃들이 수놓인

28) 1864년 11월 E. R. de Genettes에게 쓴 편지, *Corr.*, III, p. 414.

소매 없는 튜닉에서 다이아몬드로 장식한 팔이 맨살로 드러났다. [...] 알 수 없는 천으로 된 짙은 자줏빛의 풍성한 망토가 뒤로 길게 늘어져 발을 뻗 때마다 뒤에서 큰 파도가 따라오는 듯 했다.”(S, p. 69) 옷차림에 대한 묘사가 상세하지만 살람보라는 인물에 대한 정보를 주지는 않는다. 화려한 옷과 보석들 뒤에서 그녀는 드러나지 않는 것이다. 아밀카의 경우와 달리 치장에 대한 묘사는 그녀의 내면이나 심리를 드러내지 않고 오히려 그녀를 모호하게 하는 방식이 되고 있다. 늘 풍부하고 섬세한 묘사는 결국 인물을 신비롭고 알 수 없는 존재로 만드는 요인인 것이다. 첫 등장은 그녀를 둘러싼 어렴풋한 후광으로 마무리된다.

Des soldats l'avaient la nuit, sur le haut de son palais, à genoux devant les étoiles, entre les tourbillons des cassolettes allumées, C'était la lune qui l'avait rendue si pâle et quelque chose des Dieux l'enveloppait comme une vapeur subtile. (S, p. 69)

병사들은 밤에 궁의 꼭대기에서 불이 켜진 향로의 연기 사이로 별들 앞에 무릎 꿇은 그녀를 본 적 있었다. 그녀는 달빛으로 인해 몹시 창백하게 보였는데 미세한 연무 같은 뭔가 신성한 것에 감싸여 있었다.

그러므로 살람보가 등장할 때마다 체계적이고 상세하게 언급되는 화려한 치장은 그녀를 가리는 역할을 한다. 그녀는 언제나 옷, 깃털, 베일, 보석, 향에 둘러싸여 있어 이것들이 그녀의 등가물처럼 여겨지는데 따라서 마토는 그녀를 그것들과 별도로 생각할 수 없다. 한껏 단장한 그녀가 용병들의 진영으로 그를 찾아 갔을 때이다.

Mâtho n'entendait pas; il la contemplait, et les vêtements, pour lui, se confondaient avec le corps. La moire des étoffes était, comme la splendeur de sa peau, quelque chose de spécial et n'appartenant qu'à elle. Ses yeux, ses diamants

étincelaient; le poli de ses ongles continuait la finesse des pierres qui chargeaient ses doigts. (S, p. 264)

마토는 듣고 있지 않았다. 그녀를 바라보고 있는데, 그에게 옷과 그녀의 몸은 하나였다. 물결무늬 천은 그녀의 눈부신 살갗처럼 뭔가 특별한, 그녀에게만 속하는 것이었다. 그녀의 눈, 그녀의 다이아몬드들이 반짝거렸다. 윤이 나는 손톱은 손가락에 끼고 있는 섬세한 보석들로 이어졌다.

밖으로 뛰어나갔다가 막사로 돌아와 살람보를 찾는 마토의 탐색도 “사자 가죽”, “천 조각”같은 옷감으로 향하고, 그녀의 부재는 여신의 베일이 사라졌다는 사실로 확인된다.

카르타고 최고집정관의 딸 살람보와 마토는 남과 여, 카르타고와 용병이라는 대립 양상을 넘어 달과 해, 물과 불, 타니트 여신과 몰로크 신 사이의 갈등과 대립으로 확장된다. 역사에 종교와 신화가 병치되면서 최초의 대립이 영원한 대립으로 양상이 달라지며 『살람보』는 새로운 형태의 소설이 된다. 두 인물의 관계와 용병들의 전쟁은 타니트와 몰로크, 서로에게 끌리면서도 대립하는 두 신의 신화적 싸움으로 번지기에 이른다.

플로베르는 “이런 주제는 사실성réalité이 거의 불가능하다”²⁹⁾고 판단해 사실적 효과를 어떻게 내야할지 고심하였다. 소설 집필 동안 그는 자료의 부족과 그로 인한 인물들의 심리 묘사와 대화에 어려움을 겪다가 이 빈틈을 메우고 소설의 합리적 인과관계를 위해 종교와 신화에 기대게 된 것이다. 소설에서 역사적 목적성의 부재에 타니트와 몰로크의 사랑과 대립이 대체되면서 소설은 역사의 차원에서 신화의 차원으로 편입된다. 이렇게 종교와 신화가 들어가면서 『살람보』는 역사소설이란 틀을 벗어난다. 작가가 소설의 사실성을 위해 부족한 참고 서적이 아니라 종교와 신화에 기댈으로써 역사 대신 종교와 신화가 이야기 전체에 일관성과 서술적 신뢰성을 부여하는 역할을 하는 것이다. 이렇게 “신화의 이야기는 소

29) 1860년 12월 3일 Goncourt 형제에게 쓴 편지, *Ibid.*, p. 94.

설을 구성하는 힘을 가지며 역사적 합리주의의 빈틈을 채우고 있다.”³⁰⁾

“살람보, 타니트, 자임프는 동일한 실체의 세 이미지”³¹⁾라는 티보데 Thibaudet의 표현처럼 여성적 원칙인 살람보- 타니트, 남성적 원칙인 마토- 몰로크의 대립 구도가 성립되면서 인물도 신화적 차원을 획득한다. 살람보는 타니트 여신의 현현인 달과 관련되어 있다. 그녀는 “달에게서 영향을 받아 달이 기울면 쇠약해졌다. 하루 종일 기운 없이 있다가 저녁에야 생기를 되찾곤 했다. 월식 동안에 죽을 뻔한 적도 있다.”(S, p. 108) 살람보가 용병부대에 나타났을 때 그녀의 뒤로 달이 떠오르고(S, p. 262), 마토는 살람보를 달과 타니트 여신과 동일시한다. “저걸 보며 얼마나 많은 밤을 보냈던지! 저건 당신의 얼굴을 가리고 있는 베일과 같소. 당신은 그 사이로 나를 보지요. 당신에 대한 기억이 달빛과 섞여 있어 나는 분간할 수 없었다오.”(S, p. 269) 자임프를 흠뻑했을 때는 그녀에게로 가져갔고, 후에 “당신은 타니트처럼 절대적이고 순결하고 빛나며 아름답지 않소?”(S, p. 266)하고 고백한다. 카르타고의 승리 기념으로 그녀의 결혼식이 있는 날, 그녀는 타니트와 카르타고와 혼연일체가 되어 빛났다. “눈부시게 차린 살람보는 타니트와 하나가 되어 카르타고의 영 자체, 그 육화된 영혼처럼 보였다.”(S, p. 372)

마토는 모든 것을 휩쓸어 가는 불, 태양신, 몰로크의 영에 사로잡혀 있다. 용병부대로 그를 찾아갔을 때 살람보가 “몰로크 신의 뒤를 따르듯 당신의 불의 흔적을 따라 왔습니다.”(S, p. 265)라고 하자, 이에 뿌듯해진 마토는 타니트를 소유하고 있으므로 무서울 게 없다고, 카르타고를 무찌르고 그 신전들을 불태우고, 배들을 피마다에서 항해하게 하겠다고 외친다. 타니트의 베일을 소유하고 있는 마토는 결국 살람보를 소유한다. 소설의 마지막에서 사체가 죽은 마토의 심장을 꺼내는 순간, “물결 뒤로 낮아지던 태양이 긴 화살처럼 그 빛을 새빨간 심장에 쏘았다. 심장의 박동

30) G. Séginger, *Flaubert une poétique de l'histoire*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 180.

31) A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935, p. 138.

이 찾아들면서 해는 점점 바다 속으로 가라앉다가 마지막 박동에서 사라졌다.”(S, p. 377) 하늘에서 태양의 사라짐과 함께 마토는 사라진다.

소설에서 이런 신화적 기호들은 인물의 행동뿐 아니라 사건의 전개에도 중요하게 작용한다. 용병들의 폭력은 파괴적 불인 물로크의 불과 연관되어, 용병들이 카르타고 들판을 휩쓸었을 때는 불타는 여름이고 도시에는 물이 없다. 물로크의 분노를 잠재우기 위해 아이들을 바치는 희생제를 열고난 후, 카르타고에 비가 내린다. 희생제 덕분에 물로크가 승리하자, 이에 습한 여성적 원칙인 타니트가 하늘에서 넓은 가슴을 연다. 갈증으로 고통 받던 카르타고인들이 쏟아져 내리는 비를 여신의 축복으로 받아들인다면 용병들은 “망가지거나 잃어버린 그들의 물품과 무기를 찾아”(S, p. 334) 진창 속을 걸어 다니며 우울해진다. 남성적 원칙과 여성적 원칙의 대립은 한 쪽에서 다른 쪽으로 순환하며 되풀이된다.

타니트는 카르타고의 수호신 역할에 고정되어 있지 않다. 자임프를 훔쳐 소유했을 때, 마토는 대장이 되고 용병들이 카르타고에 승리한다. 타니트를 잃은 카르타고는 물로크에게 희생제를 바쳐 그의 보호 아래 놓이고, 이때 생명의 상징인 비가 내린다. 희생제로 인해 물로크와 그 사제들이 의기양양할 때는 타니트와 사제들이 백성에게 외면당하고, 카르타고의 승리로 여성적 원칙이 압도하면 물로크와 그 사제들이 백성의 경멸과 혐오의 대상이 된다.

이렇게 타니트-물로크의 대립은 이야기를 전개시키는 역동적 힘으로서 해와 달처럼 서로 끌리면서 대립하는 살람보, 마토 두 인물의 관계를 확장시키는 동시에 카르타고의 승리와 패배와도 긴밀히 연관되어 있다. 그러므로 타니트와 물로크는 사랑과 전쟁, 종교라는 이질적인 요소들을 소설에서 서로 연결해주는 신화소이다. 플로베르는 옛사람들의 심리를 짐작하기 어려웠고 카르타고와 용병과의 역사적 인과관계도 모호한 상황에서 이 부족한 공백을 메우고, 서술적 일관성과 역동성을 부여하기 위해 종교와 신화를 이용한 것이다.

소설의 또 다른 신화소는 타니트 여신을 감싸고 있는 “밤처럼 푸르스

름하고 새벽처럼 노랗고 태양처럼 붉은데다 반투명하고 반짝이는 가벼운”(S, p. 139) 자임프 *zäimph*이다. 보는 것만으로도 신성모독인 이 베일은 욕망과 공포의 메타포, 카르타고의 운명이 달려있는 힘 자체이다. 그래서 자임프는 성소 깊은 곳에 보관되어 있다. 살람보에게는 베일을 보고 싶다는 욕망과 그 숨겨진 의미를 알고 싶다는 욕망, 마토에게는 갖고 싶다는 욕망이 있고, 이 두 욕망은 결국 사랑의 욕망과 합쳐진다. 마토가 몰래 카르타고로 들어가 그녀를 만나는 것도, 살람보가 카르타고를 벗어나 용병 막사에서 그를 만나는 것도 이 베일이 주는 기회이다. 자임프는 카르타고에서 용병으로, 다시 카르타고로 이동하는 정치적, 종교적, 성적 상징물로서 살람보와 마토의 운명과도 관계있지만³²⁾, 그 향방에 따라 전투의 승패가 좌우되는 것이다. 카르타고가 마토에게 베일을 잃었을 때 위협에 처하고 아밀카가 패배한다. 베일이 없는 타니트가 더 이상 도시를 보호하지 않은 것이다. 카르타고가 용병들을 몰살시키고 승리하는 것은 살람보가 마토에게서 자임프를 되찾은 다음이다.

소설에서 타니트-카르타고가 폭력적 원칙인 몰로크-마토에게 승리하지만 카르타고의 승리는 폭력과 야만에 의한 것이다. 그러므로 폭력적 원칙은 사라지지 않는다. 소설의 결말에서 마토와 살람보 모두 죽음에 이르므로 두 원칙 중 어느 쪽의 승리라고도 할 수 없다. 둘은 끝없는 역사에서 사라지지 않고 되풀이되는 것이다.

『살람보』에서 역사는 합리적으로 설명되어 있지 않다. 신의 분노로부터 나라를 보호하기 위해 아이들을 몰로크에게 바치는 희생제에서 카르타고 시민들은 단결하였고 “그러한 희생제는 쓸모없지 않았다. 그들은 아무 후회도 없었지만 돌이킬 수 없는 범죄에 공모했다는 점이 주는 광기로 흥분되어 있었다.”(S, p. 320) 카르타고의 승리를 기념하기 위해 패자 마토를 잔인하게 처형하는 것 역시 폭력이다. 이때 카르타고인들은 다시 하나가 된다. 이렇게 소설에서 문명, 정의, 선이 승리하지 않는다. 문명

32) “타니트의 망토에 손땀던 아밀카의 딸은 이렇게 죽었다.”(S, p. 377)

국가로 알려진 카르타고의 정치적, 문화적 응집력이 폭력과 잔혹성에 있음을 보여줌으로써 『살람보』는 카르타고에 대한 당대의 보편적 인식인 문명과 야만, 선과 악의 대립을 무화시키고 있다. 플로베르는 카르타고의 폭력과 야만을 통해 역사의 합리적 변화에 대한 믿음에 의문을 제기하는 것이다.

고대의 폭력, 야만과 다르지 않은 당대의 폭력과 야만은 역사, 인류가 진보하는 것이 아니라 반복되고 순환되고 있다는 것을 보여준다. 반복과 순환의 리듬은 자연의 질서이지 역사적 질서가 아니다. 결국 카르타고와 용병 양 진영에서 함께 저질러지는 야만, 발전이 아닌 반복적 리듬은 모두 19세기의 지배적인 역사적 합리주의에 대한 작가의 비판적 태도를 보여주는 것이다. 소설에 그토록 많은 죽음의 있지만 더 나은 미래나 어떤 발전이 담보되지 않는다는 맥락에서 역사의 궁극적 목적성, 역사는 진보한다는 당대의 믿음을 문제시하고 있는 것이다.

나가며

고대라는 시대적 배경과 역사적으로 중요하지 않은 사건, 그리고 등장 인물들로 보았을 때 『살람보』는 19세기에 유행했던 역사소설들과 다르다. 플로베르는 진부한 당대 부르주아 세계를 피하기 위해 사라진 먼 시대를 선택했으나 소설에서 고대는 현실 도피 이상을 의미한다. 그는 전통 역사소설이 “주제와의 전적인 연관성과 친숙함”을 근거로 과거를 독자들에게 완전히 이해할 수 있고 재현할 수 있는 대상으로 삼는 것과 달리, 먼 고대를 선택하여 역사에 종교와 신화를 함께 엮어 카르타고라는 잊힌 문명을 복원하였다. 작가는 합리적 역사의 관점에서 쉽게 해석되는 로마와 카르타고의 전쟁이 아니라, 서양과 동양의 갈등이 서구사회의 운명을 결정하는 로마의 승리로 끝나기 전의 불확실한 시대를 선택하여 역사에

관한 소설이 구축하는 당대와 과거의 관계를 복잡하게 흔트려 놓으면서 19세기와 전혀 다른 세계에서 글쓰기의 가능성을 최대한 탐색한 것이다. 바로 여기에 『살람보』의 현대성이 있다.

그러므로 고대와 지엽적 사건이라는 당대의 독자에게 별 관심 없는 주제는 생트 뵈브가 주장한 것처럼 결함이 아니라 당대를 지배하였던 역사적 합리주의에 대한 작가의 거리두기를 보여준다. 로마도 포에니 전쟁도 아닌 “카르타고에 관한 소설 쓰기는 거부를 함축한다. 현재와 과거를 연결시키는 관계의 거부, 현재의 정치적 선택을 정당화하는 역사에 대한 거부”³³⁾ 말이다. 『살람보』는 “인류의 끊임없는 진화”를 믿었음에도 당대 역사가들과 사상가들의 낙관주의, 역사의 목적성에 비판적이고 회의적이었던 작가의 역사의식을 드러내고 있다. 결국 『살람보』가 역사소설인가 아닌가가 문제가 아니라 역사에 대한 작가의 남다른 인식을 드러냈다는 데, 19세기의 보편적 사고와 역사적 합리주의를 문제시하고 있다는 데 그 현대성이 있는 것이다.

생트 뵈브는 역사소설과도 역사와도 경쟁하려 하지 않고, 오히려 이 둘에 공통적인 대상, 역사를 문제시하고자 하였던 『살람보』의 혁신적 성격, 그 현대성을 감지하지 못했던 것으로 보인다. 『살람보』는 인류, 진보라는 새로운 이상을 제시하면서 인간과 세계, 역사에 대해 새로운 합리적인 틀을 세우려 했던 19세기 낙관적 사상가들의 주장을 조롱하며 역사는 궁극적 목적성이 없다는 것을 제시한 것이다. 『살람보』가 주는 교훈도 이런 맥락에서 찾을 수 있다. “사라진 종교와 민족에게로 나를 내몰았던 호기심, 애정은 그 자체로 어떤 도덕적인 요소, 공감할만한 요소를 갖고 있다고 생각하지 않으십니까?”³⁴⁾라는 작가의 편지에 따르면 아무 흔적 없는 고대 문명을 재현해낸 것 자체가 의미 있는 일이라는 것이다. 로마에 멸망함으로써 역사에서 사라진 패자, 그 패자의 역사에서 별 중요성 없는 사건을 소설로 다룬 것 자체가 역사적 합리주의에 비판적 입장을

33) G. Séginger, *op. cit.*, p. 190.

34) 1862년 12월 23-24 Sainte-Beuve에게 쓴 편지, *Corr.*, III, p. 281.

표명한 것이기 때문이다.

플로베르는 역사와 신화, 참고서적과 상상력, 사실과 허구, 고고학과 문학의 결합을 통해 “카르타고와 비슷한 것”³⁵⁾을 재현했다고 확신한 바 있다. 그가 역사라는 토대에 종교와 신화를 덧댄으로써 “예술과 과학, 해박한 지식과 이야기의 조화로운 결합, 소설의 구상과 역사적 근거 사이의 균형을 통해 카르타고를 되살렸다는”³⁶⁾ 데서, 즉 새로운 글쓰기를 시도했다는 데서도 역시 이 소설의 현대성을 볼 수 있다. 『살람보』는 고대에 현대소설의 수법을 적용했다는 점에서 『마담 보바리』와, 문서고와 상상력의 경계에서 글쓰기의 가능성을 탐색하였다는 점에서 『성 앙투안의 유혹 *La Tentation de saint Antoine*』, 『부바르와 페퀴세 *Bouvard et Pécuchet*』와 유사계열에 속하는 작품이다.

35) *Ibid.*, p. 282.

36) D. Philippot, Préface de *Gustave Flaubert, mémoire de la critique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 53.

참고문헌

플로베르의 작품

- Salammbô*, présentation par Gisèle Séginger, Paris, Flammarion, 2001.
Correspondance II(1980), III(1991), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
Correspondance (supplément), Louis Conard, 1930.

참고한 책과 논문

- Jean-Louis Backès, “Le divin dans *Salammbô*”, *La revue des Lettres Modernes*, n°1165~1172, 1994.
François-René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.
François Laforge, “*Salammbô* : Les mythes et la révolution”, *Revue d'Histoire de la France*, janvier-février 1985, n° 1.
Georges Lukacs, traduction R. Saille, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1972.
Jules Michelet, *Histoire romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
Jacques Neefs, “*Salammbô*, textes critiques”, *Littérature*, octobre 1974.
Didier Philippot, “Préface” de *Gustave Flaubert, mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
Charles-Auguste Sainte-Beuve, “*Salammbô*, par M. Gustave Flaubert”, *Gustave Flaubert, mémoire de la critique*, textes réunis et présentés par Didier Philippot, Paris, Presses de l'Université

Paris-Sorbonne, 2006.

Gisèle Séginger, *Flaubert une poétique de l'histoire*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

_____, "Présentation" de *Salammbô*, Paris, Flammarion, 2001.

Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935.

프리츠 하이켈하임, 『로마사』, 김덕수 옮김, 현대지성사, 1999.

〈Résumé〉

La modernité de *Salammbô*

Kim Gye Sun

Salammbô s'écarte des modèles généralement répandus à l'époque, et cela est manifeste quand on rapproche le roman d'un genre alors partiqué en abondance, le roman historique. *Salammbô* représente un passé qui n'est pas national, qui est très éloigné et presque perdu à cause de la rareté des vestiges archéologiques et des études alors existantes.

Or, l'éloignement de l'antiquité carthaginoise est ce qu'a voulu Flaubert. D'abord, pour fuir la laideur du monde moderne; ensuite, parce qu'une civilisation perdue lui permet de laisser libre cours à l'imagination; finalement, pour montrer sa résistance à l'explication historique qui s'efforce de faire du passé un objet représentable et compréhensible. D'autre part, on peut supposer que Flaubert a dissimulé sous l'histoire carthaginoise des événements de son époque: les révolutions.

Et l'absence du réel, les mythes sont au service de la cohérence et de la plénitude qu'il faut au roman. A ce titre, les relations entre la guerre des Mercenaires et des Carthaginois et entre les deux personnages principale sont représentées comme la lutte mythique de deux dieux, Tanit et Moloch, qui s'opposent et s'attirent. Ainsi le roman fera signe vers un autre référent: les mythes. Il renvoie aux

mythes plus qu'à l'histoire.

Comme les mythes, les idées et les représentations de l'époque informent le roman et en même temps renvoient aux grands débats du 19^e siècle sur la rationalité de l'histoire. La modernité de *Salammbô* est bien là.

Pour Flaubert, *Salammbô* est un nouveau défi esthétique. Son roman montre la puissance de l'art en recréant une civilisation disparue et en traitant des événements mineurs. L'importance d'une oeuvre n'est donc pas dans le sujet, comme il le dit souvent.

주 제 어 : 플로베르(Flaubert), 살람보(Salammbô), 역사(histoire), 고대(antiquité), 신화(mythe)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

보줄라의 *Remarques*에 나타난 Bon Usage의 선정 방법과 분류에 관한 연구*

김 동 섭**
(수원대학교)

■ 차례 ■

들어가는 말	2.5. Bon Usage의 판단 기준 : 훌륭한 작가들 Bons Écrivains
1. 왜 'Remarques'인가?	2.6. 나쁜 용례의 판단 기준
2. Bon Usage의 선정 방법	3. 용례 확정의 문제점들
2.1. 확인 용례 Usage déclaré와 미확인 용례 Usage douteux	3.1. 기준 적용의 모순
2.2. 미확인 용례의 이유들	3.2. 보증 주체 선정의 모순
2.3. Bon Usage의 판단 기준 : 이성	맺는 말
2.4. Bon Usage의 판단 기준 : 유추	

들어가는 말

어느 시대이고 언어 사용자들은 자신들의 언어가 어법에 맞고 순수한 언어라는 생각을 가지고 그 언어를 구사하고 싶어 한다. 그런 생각은 언어 예절이 한 개인의 교양을 판단하는 척도이고, 국가 기관이 언어에 대한 작업을 책임지고 있는 경우라면 더욱 더 중요한 의미를 갖기 마련이

* 이 논문은 2013년도 수원대학교 학술진흥연구비 지원에 의한 논문임.

** 수원대학교 프랑스어문학과

다. Trudeau¹⁾는 17세기의 프랑스 엘리트 귀족들이 이러한 언어 작업에 가장 민감한 반응을 보인 계층이라고 지적한다.

17세기의 프랑스에서는 모든 권력이 중앙에 집중되어 있었고 프랑스어의 운명은 왕국의 운명과 그 궤를 같이 하고 있었던 시기였으므로, 당대의 문법학자와 문인들은 자신들이 사용하는 모국어에 대해서 뚜렷한 목표 의식을 가지고 있었다. 그것은 프랑스어를 가장 순수한 언어와 가장 문학적인 언어로 만드는 것이었고, 더 나아가 모든 사람들이 어법에 맞는 세련된 언어를 사용해야 한다는 일종의 강박 관념 같은 것이었다.

이러한 시대적 요구에 따라 말레르브 Malherbe 같은 정화주의의 주창자가 17세기의 파리에 소개되었고, 당대 최고의 문법학자 보줄라 Claude Favre de Vaugelas는 아카데미 프랑세즈 Académie Française의 수장답게 자신의 모국어인 프랑스어를 가장 순수한 언어의 반열에 올려놓고 싶어 했다. 그런데 어떤 언어를 순수한 언어의 기준으로 삼을 것인가? 파리와 궁정 Cour으로 양분되는 언어 중에서 어떤 언어를 전범(典範)으로 삼을 것이며, 대다수인 민중들과 소수 엘리트의 언어는 어떻게 차별해야 할 것인가? 구어와 문어 중에서 중요한 언어는 어떤 언어인가? 시대의 변화에 걸맞는 신조어는 용인해야 할 것인가? 이러한 의문점들은 보줄라가 *Remarques*²⁾를 집필하는 동안 항상 품고 있었던 문제들이었다.

본고의 목표는 이미 이전의 연구에서 다루었던 보줄라의 용례 원칙을 바탕으로 그의 대표적 저술인 *Remarques*에 소개된 500여개의 항목들을 분석한 다음, 보줄라가 제시한 원칙들이 일관성 있게 적용되었는지 살펴보는 것이다.

1) *Les inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris, Édition de Minuit, 1992.

2) 초판과 본고에서 인용된 저술의 발행 년도는 다음과 같다 : *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, 1647. *Remarques sur la langue française, Utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, éditions Champ Libre, 1981. 이하 본고에서 인용된 *Remarques*는 1981년도 판이다.

1. 왜 ‘Remarques’인가?

*Remarques*에 대한 이전의 연구³⁾에서 살펴본 바와 같이 1647년에 간행된 *Remarques*는 17세기 프랑스어의 규범을 잘 보여주고 있다. 그런데 왜 보줄라는 일반적인 문법서처럼 ‘원칙’ principe 같은 명칭 대신 ‘고찰(考察)’이라는 의미의 ‘Remarques’란 명칭을 사용했는지에 대하여 살펴볼 필요가 있다. 보줄라는 서문에서 자신이 이 저술을 집필한 동기에 대하여 다음과 같이 말하고 있다.

“Mon dessein n'est pas de réformer notre langue, ni d'abolir des mots, ni d'en faire, mais seulement de montrer le bon usage de ceux qui sont faits, et s'il est douteux ou inconnu, de l'éclaircir, et de le faire connaître. Et tant s'en faut que j'entreprenne de me constituer juge des différends de la langue, que je ne prétends passer que pour un simple témoin, qui dépose ce qu'il a vu ou ouï, ou pour un homme qui aurait fait un Recueil d'Arrêt qu'il donnerait au public.⁴⁾

*Remarques*의 서문에서 보줄라 자신은 언어를 개혁할 의도가 없으며, 기존 단어의 사용을 금지시키거나 새로운 단어를 만들 의도도 전혀 없는 사람이라고 역설하고 있다. 그는 자신이 언어 사용자간의 분쟁이 있을 경우, 심판의 역할을 하는 것이 아니라 ‘단순한 증인’ simple témoin이라는 점을 강조하고 있다. 그런 까닭에 그는 자신의 저술을 ‘ce petit Ouvrage’라고 부르고 있으며, ‘Décisions’이나 ‘Lois’란 명칭 대신 ‘고찰’이라는 의미의 ‘Remarques’란 명칭을 사용했다고 서문에서 밝히고 있다.

보줄라는 서문의 말머리에서 “자신은 개인적인 권위를 가지고 프랑스

3) 김동섭, 『La doctrine sociolinguistique de l'usage chez Vaugelas』, 프랑스문화예술연구, 2008년 25집.

4) Vaugelas, *op. cit.*, p. 9.

어의 규범을 정하려는 의도가 없다”라고 강변하고 있지만, 보줄라는 *Remarques*가 출간될 당시 당대 최고의 문법학자이자 아카데미의 수장이었던 사실을 고려해 보면, 과연 그의 주장대로 단순한 ‘증인’이었던지는 꼼꼼히 살펴볼 필요가 있다.

그렇다면 왜 보줄라는 당대의 아카데미 회원 중에서 가장 존경받는 문법학자였음에도 불구하고 자신을 지나치게 낮추고, 더 나아가서는 자신의 역작에 ‘고찰’이라는 겸허한 명칭을 사용했을까?

여기에 대한 답은 몽테뉴의 『수상록』⁵⁾에서 찾을 수 있다. 전(前) 시대의 철학자인 몽테뉴는 보르도 출신이었는데 항상 자신의 구어가 파리의 언어와 다른 오염된 언어라는 생각을 가지고 있었다.⁶⁾ 그런 점에서 프랑스의 변방인 사브와 Savoie 출신인 보줄라도 같은 생각을 가지고 있었을 것이다. 그는 파리 출신이 아닌 까닭에 오히려 더욱 더 순수한 프랑스어의 사용에 신중한 태도를 견지했으며, 자신의 역작에도 ‘고찰’이라는 소박한 명칭을 부여했던 것이다.

보줄라의 겸허함은 당대 살롱 문학을 대표하는 랑부이에 Rambouillet 부인의 보줄라에 대한 평을 보면 잘 알 수 있다.

“C’était un homme admirable que M. de Vaugelas, (...) ce que j’estime le plus en lui, ce n’est pas le bel esprit, la bonne mine, l’air agréable, les manières douces et insinuant ; mais une probité exacte, et une dévotion solide, sans affectation et sans grimaces. Je n’ai jamais vu un homme plus civil et plus honnête, ou pour mieux dire, plus charitable et plus chrétien. Il ne fâcha jamais personne. Au reste, il joignait à ses autres qualités une rare modestie. Quoi qu’il fut très versé dans notre

5) *Les Essais*, II, 17, « De la presumption ».

6) “Mon langage françois est altéré, et en la prononciation et ailleurs, par la barbarie de mon creu,” 몽테뉴는 『수상록』에서 자신의 프랑스어가 오염되었다고 고백하고 있는데, 그 이유를 파리가 아닌 지방에서 찾고 있다. 즉, 16세기의 식자층은 파리의 언어만이 순수한 언어이고, 지방의 언어는 순수성이 오염된 언어라고 여겼던 것이다.

langue, et que la cour l'écoutait comme un oracle, il se défiait de ses propres lumières ; il profitait de celles d'autrui ; il ne faisait jamais le maître, et bien loin de se croire infaillible en fait de langage, il doutait de tout, jusqu'à ce qu'il eut consulté ceux qu'il estimait plus savants que lui.”⁷⁾

랑부이에 부인의 눈에 비친 보줄라는 건전한 사상과 온화한 성품의 소유자였으며 매우 겸손한 사람이었다. 그렇지만 그는 순수한 언어를 지키려고 최선을 다했고 모든 용례를 의심했으며, 올바른 용례를 지키는 데 최선을 다한 단호한 사람이었다. 그런 까닭에 궁정을 출입하는 사람들은 보줄라의 말에 귀를 기울였으며 그가 확정한 용례는 Bon Usage로 인정받기에 이른다. 보줄라가 어떤 방법을 통해 당대의 최고 권위를 가진 언어의 대가로 인정받게 되었는지 살펴보기로 하자.

2. Bon Usage의 선정 방법

보줄라는 *Remarques*에서 Bon Usage의 근거가 되는 기준으로 궁정 Cour과 당대의 훌륭한 작가들 Les Bons Écrivains을 제시한 바 있다.⁸⁾ 그는 17세기 프랑스어의 전범(典範)을 두 가지 기준에 의해 선정한 셈인데, 공간적인 기준은 국왕이 거쳐하고 많은 귀부인들이 출입을 하는 궁정이며, 두 번째인 시간적 기준은 당대의 훌륭한 작가들의 작품을 그 기준으로 삼고 있다. 그런데 여기에서 주목해야 할 점은 Bon Usage의 작가들이 ‘당대’에 국한되어야 한다는 것이다. 그 이유는 고어(古語)의 사용

7) André Combaz, *Claude Favre de Vaugelas Mousquetaire de la langue française*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 252.

8) 보줄라는 *Remarques*의 서문에서 다음과 같이 Bon Usage를 정의한다 : “C’est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d’écrire de la plus saine partie des Auteurs du temps.”

archaïsme을 철저히 배격한 보줄라가 이전 시대의 작가들을 Bon Usage의 전거(典據)에서 배제했기 때문이다.

그는 의문이 가는 단어의 발음을 기록하고 올바른 발음을 제시했으며, 지방어법 provincialisme과 민중어의 어법을 배척했다. 그가 생각하는 Bon Usage는 소수 엘리트의 언어였고, 나쁜 용례는 절대 다수인 민중들의 언어였다. 구어 langue parlée와 문어 langue écrite 중에서 보줄라는 구어를 문어 보다 중시하여 Bon Usage의 기준으로 삼았는데, 그 이유는 문어는 구어가 투영된 이미지에 불과하기 때문이라는 것이 보줄라의 설명이었다.

보줄라가 Bon Usage의 첫 번째 기준으로 제시한 궁정의 용례는 당시의 사회상을 고려해 보면 당연한 귀결이었을지 모른다. 프랑스어가 파리 지방의 방언인 프랑시앵 francien 방언을 모태로 왕국의 표준어가 되었듯이, 절대 왕정의 시대에 궁정의 언어가 Bon Usage로 정착되었다는 것은 자연스런 귀결이었는지 모른다. 보줄라는 Bon Usage를 확정하는 과정에서 파리의 언어를 배척했는데, 여기에서 말하는 파리의 언어는 고답적인 고등법원 Palais de Justice과 저자 거리의 언어를 말한다. 정화주의자였던 보줄라는 다수가 사용하는 언어, 즉 파리 시민 대부분이 사용하는 민중어를 ‘언어의 찌꺼기’ lie du peuple로 여겼으며, 절대로 Bon Usage 속에 포함시켜서는 안될 언어라고 강변하고 있다. 그러나 *Remarques*에 실린 많은 용례들을 자세히 살펴보면 보줄라 자신이 제시한 궁정이라는 기준이 일관성있게 적용되고 있지 않음을 확인할 수 있다. 그러한 예들은 용례를 분류하면서 본고의 후반부에서 소개하기로 하자.

두 번째로 제시한 훌륭한 작가들 Bons Écrivains의 경우, 보줄라는 당대의 작가들로 한정하였다. 아무리 훌륭한 작가라 할지라도 고어적인 언어 용례는 Bon Usage에 포함될 수 없다는 것이 보줄라의 생각이었다. *Remarques*에 인용되는 대표적인 작가들로는 코에프토 Coeffeteau⁹⁾와 말

9) 17세기 초반의 주교, 번역가, 역사학자. *Remarques*에서 훌륭한 작가들의 전형으로 삼았던 정화주의자.

레르브 Malherbe를 들 수 있는데, 정화주의의 주창자인 말레르브의 용례에 더 많은 무게를 실어주고 있다.

*Remarques*는 이렇게 두 개의 기준에 의해서 Bon Usage를 선정하고 있다. 그렇다면 두 주체가 이견(異見)을 보일 경우에는 어떻게 판단할 것인가? 이 문제는 용례의 판단 기준 뿐만 아니라 Bon Usage의 분류에도 중요하게 작용한다. 보줄라가 어떻게 Bon Usage를 구분했는지, 그리고 그 분류의 근거는 무엇인지 구체적으로 살펴보자.

2.1. 확인 용례 Usage déclaré와 미확인 용례 Usage douteux

보줄라는 Bon Usage를 두 가지로 구분하고 있다. 용례 판단의 기준이 되는 두 보증 주체, 즉 궁정과 당대의 훌륭한 작가들이 용례의 확정에 일치를 보이는 경우를 확인 용례 Usage déclaré라고 명명했고, 두 보증 주체들이 일치를 보이지 않는 경우를 미확인 용례 Usage douteux라고 불렀다. *Remarques*에 소개된 확인 용례들은 두 주체들 간에 일치를 보인 경우이고, 그 결정이 현대 프랑스어에서 반복된 경우가 없으므로 본고의 관심 밖이다. 그렇지만 두 주체들이 이견을 보이는 미확인 용례의 경우, 보줄라는 어떻게 용례를 확정하는지 몇 가지 예들을 통하여 살펴보기로 하자. 과거 분사 “*recouvert*”와 “*recouvré*”의 경우를 보자.

“*Recouvert pour recouvré est un mot que l’usage a introduit depuis quelques années contre la règle et contre la raison. Je dis depuis quelques années parce qu’il ne se trouve point qu’Amyot en ait jamais usé, et que Desportes semble avoir été le premier auteur qui s’en est servi à la fin de quelques-uns de ses vers, y étant invité par la rime.*”¹⁰⁾

10) Vaugelas, *op. cit.*, p. 48.

보줄라는 동사 “*recouvrer*”의 과거분사가 언제부터인지 “*recouvré*” 대신 “*recouvert*”로 사용되고 있다는 지적을 하고 있다. 그러나 그는 이러한 용례는 규칙 *règle*에 부합하지 않고, 이성 *raison*에 근거한 용례도 될 수 없다고 단언한다. 먼저 그는 두 보증 주체 중에서 아미요 Amyot¹¹⁾와 데포르트 Desportes¹²⁾를 인용하고 있는데, 그들은 결코 동사 “*recouvrer*”의 과거분사로 “*recouvert*”를 사용하지 않았다는 이성적인 판단을 그 근거를 제시하고 있다. Bon Usage 판단의 두 보증 주체 중에서 훌륭한 작가들의 용례에 근거한 설명이다. 그런데 두 번째 보증 주체인 궁정의 용례는 “*recouvré*”가 아닌 “*revouvert*”로 정착되고 있었다. 두 보증 주체 간에 이견을 보이는 대표적인 미확인 용례의 경우이다. 이 경우, 보줄라는 문인들의 용례를 따르면 당연히 “*recouvré*”가 올바른 용례이고, 이는 어린 아이들도 아는 문법 규칙이므로 저자는 이러한 규칙을 인정하지 않을 수 없다고 고백한다. 그런데 궁정에서는 “*recouvert*”가 일반적으로 사용되기 때문에 자신은 궁정의 용례를 따를 수 밖에 없다고 에두르고 있다.¹³⁾ 바로 이런 경우, 즉 작가들과 규칙 그리고 궁정 사이에서 보줄라는 잠시 주저하는 듯이 보이지만, 결국은 서문에서 밝힌 대로 궁정의 용례를 따라가고 있음을 알 수 있다. 이러한 결정은 두 개의 보증 주체 중에서도 보줄라가 우선시하는 주체가 있음을 잘 보여주고 있으며, 저자의 주관적인 판단이 잘 드러나는 부분이다.

보줄라는 목적을 나타내는 새로운 접속 표현 “*pour que*”의 경우,¹⁴⁾ 이미 확정된 용례인 “*afin que*”와 함께 사용되는 이 표현이 르와르 강

11) 르네상스 시대(1513~1593)의 대표적인 번역가, 주교.

12) 바로크 시대(1546~1606)의 시인.

13) *Remarques*에서 보줄라는 다음과 같이 자신의 입장을 밝히고 있다 ; “Je dirais donc *recouvré* avec les gens de Lettres, pour satisfaire à la règle et à la raison et ne passer pas parmi eux pour un homme qui ignorât ce que les enfants savent, et *recouvert* avec toute la cour, pour satisfaire à l’usage qui, en matière de langues, l’emporte toujours par-dessus la raison.” 보줄라는 용례가 이성에 우선하므로 궁정의 용례가 비록 비이성적이지만 용례로 인정해야 한다고 주장한다.

14) *ibid.*, p. 49.

을 따라 널리 사용되고 있으며, 심지어는 궁정에서도 통용되고 있다고 지적하고 있다. 이럴 경우 일반적으로 보줄라는 *Remarques*를 통하여 궁정의 입장을 지지하는 경향을 보이지만, 이 용례에서는 아직 작가들의 동의를 받지 못한 표현이므로 용례로 확정되기까지는 기다려야 한다는 조심스런 입장을 보이고 있다. 위에서 궁정의 용례인 “*recouvert*”를 인정한 태도와는 사뭇 다르다. 바로 이 부분이 보줄라가 *Remarques*에서 보여 주는 이중적인 자세이며 일관성이 결여된 예라고 할 수 있다. 이러한 예들, 다시 말해 미확인 예들의 경우 어느 보증 주체의 손을 들어주느냐의 문제는 *Remarques*를 통하여 자주 발견되는 모순된 경우라고 할 수 있다.

2.2. 미확인 용례의 이유들

보줄라는 *Remarques*의 서문에서 미확인 용례의 구분 기준에 대하여 다섯 가지의 이유를 들어 설명하고 있다. 왜 용례가 확정되지 않고 보증 주체 간에 이견이 생겨나는지 보줄라의 설명을 보기로 하자.¹⁵⁾

1) 첫 번째 이유는 단어의 발음이 명확하지 않아서 발생하는 경우이다. 보줄라는 “*Je vous prends tous à garant*”에서 “*garant*”과 “*garants*”이 발음상 구분이 안되는 까닭에 미확인 용례가 되었고, 마찬가지로 “*Flandre*”와 “*Flandres*”도 발음상 구분이 안되는 경우다.

2) 두 번째 이유는 용례의 희소성 *rareté de l'Usage*이다. 자주 사용되지 않는 용례는 올바른 용례인지 아닌지 판단하기 어렵다는 것이 보줄라의 설명이다. “*épigramme*”, “*épitaphe*”, “*épithète*”, “*épithalame*”, “*anagramme*” 같은 단어들은 모음으로 시작되기 때문에 정관사가 축약될 경우 단어의 성을 구분하기 어렵다. 그러므로 성을 구별할 수 있는 용례로는 결코 사용되는 법이 없는 드문 용례이다.

15) *ibid.*, p. 15.

3) 세 번째 이유로는 단어의 철자를 들리는 대로 적는 경우, 그 표기 방법상 이형태가 존재할 수 있기 때문에 용례가 확정되지 않은 경우이다. 예를 들어 “vivre” 동사의 단순과거형을 들리는 대로 적을 경우 “vesquit” 혹은 “vescut”로 적을 수 있기 때문에 용례 확정에 걸림돌이 된다.

4) 네 번째는 언어 규칙의 예외성이 그 이유이다. 예문 “J’y ai vu quelque chose qui mérite d’être lu”에서 과거분사 “lu”와 “lue” 중에서 어떤 형태가 맞는 용례인지 구분해야 하는데, “dans ce livre”에 일치를 시키면 “lu”가 맞을 것이고, “quelque chose”에 일치를 시키면 “lue”가 맞는 용례이다. 이 경우도 용례를 확정하기 어렵다.

5) 다섯 번째 이유로는 구어로 말할 때 문법적으로 맞지 않게 언어를 구사하기 때문에 미확인 용례가 만들어진다. 즉, 문법적인 제약이 상대적으로 큰 문어에 비해서 구어는 자유로운 언어의 구사가 가능한 만큼 불확실한 용례가 양산된다는 것이 보줄라의 설명이다.

2.3. Bon Usage의 판단 기준 : 이성 Raison

보줄라는 *Remarques*에서 Bon Usage의 기준을 두 보증 주체의 일치에서 찾았지만, 합리적인 이성주의자답게 용례의 적합성은 이성에서 그 근거를 찾고 있다. 용례 판단의 기준 중에서 이성과 관련된 부분을 보기로 하자.

“Car la raison n’y est point du tout considérée, il n’y a que l’Usage et l’Analogie. (...) Ainsi, l’Usage est celui auquel il se fait entièrement soumettre en notre langue, mais pourtant il n’en exclut pas la raison ni le raisonnement, quoique ils n’aient nulle autorité.”¹⁶⁾

16) *ibid.*, p. 17.

보줄라는 용례 선정의 보증 주체로 궁정과 당대의 훌륭한 작가를 꼽았다. 그리고 이성은 Bon Usage의 선정시 전혀 고려의 대상이 아니라고 주장한다. 그럼에도 불구하고 그는 이성과 추론이 용례를 구별시켜주는 데 어느 정도 역할을 한다는 사실은 인정한다. 그런 관점에서 보줄라는 용례 판별시 이성의 기준을 다음과 같이 분류하였다.

“En un mot, l’Usage fait beaucoup de choses *par raison*, beaucoup *sans raison*, et beaucoup *contre raison*.”¹⁷⁾

*Remarques*는 용례 확정시 이성의 개입 기준을 세 가지로 분류하였다. 보줄라는 이성에 근간을 두고 있는 용례와 이성적으로 설명할 수 없는 용례 그리고 반이성적 용례로 구분하였다.

2.3.1. 이성에 근거한 용례

보줄라는 궁정의 용례를 Bon Usage의 확정에 필요한 지고의 기준으로 제시하고 있지만, 이성에 의한 합리성이 결여된 용례는 철저히 배척하고 있다. 중성 대명사 “*le*” 대신에 “*la*”를 사용하는 잘못된 용례의 예를 보자.

“C’est une faute que font presque toutes les femmes, et de Paris et de la cour. Par exemple, je dis à une femme : *quand je suis malade, j’aime à voir compagnie*, elle me répond : *et moi quand je la suis, je suis bien aise de ne voir personne*.”¹⁸⁾

위의 용례에서 주목해야 할 부분은 궁정 용례를 우선시하는 보줄라 자

17) *ibid.*, p. 18.

18) *ibid.*, p. 55.

신이 긍정 용례의 오류를 다음과 같이 합리적인 방법으로 지적하고 있다. 그는 “*le*”는 중성 대명사이기 때문에 발화자가 여성이라 할지라도 여성형 “*la*”로 전(前)문장을 받을 수 없으며, 중성형인 “*le*”로 사용해야 한다고 보줄라는 설명하고 있다.¹⁹⁾ 같은 이유로 “*quelque*”가 “*environ*”의 의미로 사용될 때에는 부사이므로 ‘*s*’가 붙을 수 없으므로 다음과 같이 사용해야 한다 : “*ils étaient quelque cinq cents hommes.*”

명사 “*personne*”의 경우 보줄라는 두 개의 품사로 이 단어를 설명하고 있다. 먼저 그는 이 단어가 ‘사람’을 뜻하는 명사로서 라틴어의 ‘*homo*’의 의미와, ‘아무도...않다’의 부정대명사의 의미²⁰⁾로 구분하고 그 용례도 상세히 설명하고 있다. 전자의 경우 여성 단수나 복수로 사용하는 것이 상례이며, 후자의 경우에는 성과 수도 없는 부정대명사지만 항상 남성으로 사용해야 한다고 주장하고 있다. 그 이유는 형태가 변하지 않는 품사는 형용사나 속사가 따라올 경우 항상 남성으로 사용해야 하기 때문이라는 것이 보줄라의 설명이다.²¹⁾ 그럼에도 보줄라는 이 항목의 마지막에서 “*personne*”를 여성으로 사용하는 경우라 할지라도 말레르브 같은 작가는 남성으로 사용을 하는 경우도 있는 만큼 예외를 인정하고 있다.²²⁾ 결국 *Remarques*에서 보줄라가 제시한 이성적인 기준도 용례의 벽을 넘지 못하고 있음을 확인할 수 있다.

19) “La raison de cela est que ce *le*, qu’il faut dire, ne se rapporte pas à la personne, car en ce cas-là il est certain qu’une femme aurait raison de parler ainsi, mais il se rapporte à la chose, et pour le faire mieux entendre c’est que ce *le* vaut autant à dire que *cela*...”

20) 이 경우에는 라틴어 “*nemo*”가 “*personne*”의 부정대명사의 형태와 일치한다.

21) 보줄라는 “*personne n’est venu* et non pas *personne n’est pas venue*”라는 예문을 통해 “*personne*”가 남성임을 밝히고 있다.

22) “Par exemple, Monsieur de Malherbe dit : *J’ai eu cette consolation en mes ennuis, qu’une infinité de personnes qualifiées ont pris la peine de me témoigner le déplaisir qu’ils en ont eu. Qu’ils* est plus élégant que ne serait *qu’elles*, parce que l’on a égard à la chose signifiée, qui sont *les hommes* en cet exemple, et non pas à la parole qui signifie la chose, ce qui est ordinaire en toutes les langues.”

2.3.2. 이성으로 설명할 수 없는 용례

이성의 기준으로 분류한 두 번째 용례는 이성적으로 설명할 수 없는 용례이다. 보줄라는 이런 용례를 ‘usage sans raison’이라고 분류했다. “aller” 동사의 현재 활용형에서 1인칭 단수는 지금처럼 “je vais”가 올바른 형태라고 보줄라도 인정하고 있다. 그러나 궁정에서는 별다른 이유없이 “je va”의 형태로 사용하고 있는데, 이런 용례는 각 인칭마다 동사의 활용 형태가 다른 프랑스어의 아름다움을 해치는 것이라고 지적하고 있다. 게다가 궁정인들이 사용하는 용례의 경우에는 타당성이 부족하다고 반박하고 있다.

명사 “période”의 성도 특별한 이유가 없이 여성과 남성으로 구분된다. “monté au période de la gloire”처럼 ‘정점’이나 ‘사물의 끝’을 의미할 때는 남성 명사지만, “une belle période, des périodes nombreuse”에서처럼 ‘연설문의 총합문’을 의미할 때와 ‘시기’ 등을 의미할 때는 여성 명사로 사용된다. 이러한 용례는 보줄라 자신도 왜 그렇게 정해졌는지 설명하지 못하고 있다. 마찬가지로 지명(地名) “Chypre”의 경우 “Cypre”라고 표기하면 안되고 “Chypre”라고 적어야 한다고 지적한다. 그 이유는 용례가 그렇게 원하기 때문이라며 타당한 이유를 제시하지 않고 용례에서 그 이유를 찾고 있다.²³⁾

부사 “tout”에 대한 설명도 반이성적으로 용례가 확정된 경우이다. “tout”가 부사로 사용될 경우에는 형용사의 용법과는 달리 일치시킬 필요가 없는 것이 원칙이다.²⁴⁾ 그러나 주어가 여성일 때는 사정이 다르다. 마치 형용사처럼 “tout”를 일치시켜 “elles sont toutes étonnées, toutes éplorées” 처

23) 명사 “Epithète, équivoque, anagramme”의 경우도 여성형이 올바른 용례라고 판단하지만 앞의 두 명사는 남성형도 사용되므로 이 용례 또한 용인하고 있다. 그러나 “anagramme”만은 항상 여성으로 사용해야 한다고 지적한다. 이러한 예들은 합리적인 이유나 그 근거를 찾아볼 수 없는 용례에 속한다.

24) 예를 들어 “ils sont tout étonnés”라고 쓸 것을 “ils sont tous étonnés”라고 쓰면 안 된다. 물론 뒤의 예문에서 “tous”는 대명사로 사용한 것이 아니라 부사의 용법으로 사용한 것이기 때문에 오류로 분류한다.

럼 사용한다. 이런 경우 보줄라는 ‘설명할 수 없는 용례의 이상함’이라는 표현으로 대신하고 있다 : “La bizarrerie de l’usage a fait cette différence sans raison entre le masculin et le féminin.”

2.3.3. 이성에 반하는 용례

이성의 기준으로 분류한 세 번째 유형은 ‘반이성적 용례’ usage contre raison이다. *Remarques*에 소개된 첫 번째 용례 “*Héros, héroïne, héroïque*”에서 보줄라는 “*Héros*”의 ‘h’가 유음의 ‘h’이기 때문에 “*le héros*”라고 써야 될 것을 “*l’héros*”라고 사용하는 것은 명백한 반이성적 용례라고 분류하고 있다.

동사 활용에서도 반이성적인 용례가 눈에 띈다. “*prendre*”의 접속법 3인칭은 “*prenne*”가 올바른 형태인데 궁정에서는 “*preigne*”로 사용하고 있다. 보줄라는 이러한 용례를 잘못된 용례로 지적하고 있다. “*venir*” 동사의 경우도 “*vienn*” 대신 “*veigne*”라고 사용하는 것도 같은 오류로 지적한다.

“*sur le minuit*”같은 표현에서도 “*nuit*”가 여성 명사이기 때문에 “*minuit*”도 여성 명사로 사용해야 하지만 용례는 “*sur le minuit*”로 정착이 되었다. 보줄라는 이 용례에 대해 많은 사람들이 이성적으로 “*sur la minuit*”를 사용하고 있었는데, 그리스 고전을 인쇄하던 인쇄업자 Frédéric Morel이 1581년에 “*sur le minuit*”를 처음으로 사용했다고 적고 있다.²⁵⁾ 그렇지만 이러한 용례는 잘못된 용례였다. 그러나 보줄라는 용례라는 것이 항상 이성을 따라 가는 것은 아니라면서 그 이유를 다음과 같이 밝히고 있다. 본래 명사 “*août*”는 남성이지만 “*à la mi-août*”라는 반이성적 용례가 정착되었다. 보줄라는 그 이유를 본래 이 표현이 “*à la fête de mi-août*”에서 만들어졌기 때문에 “*août*”가 마치 여성 명사처럼 사용되었

25) Vaugelas, *op. cit.*, p. 82.

다는 것이다. 결국 용례는 이성을 따라가는 것이 아니라 사용자들의 관습에 의해 확정된다는 사실을 잘 보여 주고 있다.

2.4. Bon Usage의 판단 기준 : 유추

보줄라는 *Remarques*에서 용례를 확정하는 기준으로 이성을 제시했지만, 합리적인 방법으로 용례를 판단할 수 없을 경우에는 유추 analogie의 방법을 채택한다. 그가 유추의 방법을 택한 이유를 보자.

“Cette Analogie n'est autre chose en matière de langues qu'un Usage général et établi que l'on veut appliquer en cas pareil à certains mots, ou à certains phrases, ou à certaines constructions, qui n'ont point encore leur usage déclaré, et par ce moyen on juge quel être ou quel est l'usage particulier, par la raison et l'exemple de l'Usage général.”

보줄라는 유추를 다음과 같이 설명하고 있다. 즉, 확인되지 않은 용례의 경우 유사한 용례를 통해 확인할 수 있는데, 그 근거가 되는 것이 유추라고 *Remarques*에서 설명하고 있다. 예문 “*Je vous prends tous à témoin*”에서 “*témoin*”과 “*témoins*” 중에서 어떤 단어가 올바른 용례인지 모를 경우, 발음상으로는 구분이 되지 않으므로 유추의 방법을 통해서 그 해결책을 내놓고 있다.²⁶⁾

명사 “*propreté*”와 “*propriété*”의 구분에 대해서도 보줄라는 전자(前者)의 어원을 예로 들면서 합리적으로 용례의 채택 근거에 대해 설명하고 있다. 먼저 “*propriété*”는 라틴어 “*proprietas*”에서 유래한 단어인데 그 의미는 ‘청결’과는 관계없는 ‘소유’라는 뜻이므로 “*propre*”의 명사형과

26) 예문 “*Je vous prends tous à partie*”에서 “*partie*”가 맞는 어형이고 “*paities*”는 틀린 어형이므로 “*témion*”이 맞는 어형으로 유추할 수 있다. 동일한 예문 “*Je vous prends tous à garan*”도 같은 유형의 예에 속한다.

는 거리가 멀다. 보줄라는 “*propre*”의 명사형이 “*propreté*”가 되어야 하는 근거의 경우도 유추의 예를 통하여 설명한다. 즉, “*sale*”에서 명사형 “*saleté*”가 만들어지고, “*pauvre*”의 명사형도 “*pauvreté*”인 것처럼 “*propre*”의 명사형은 “*propreté*”가 되어야 한다는 주장이다.

2.5. Bon Usage의 판단 기준 : 훌륭한 작가들 Bons Écrivains

보줄라는 *Remarques*의 서문에서 Bon Usage의 전거들을 당대의 훌륭한 작가들의 언어에서 찾아야 한다고 지적했다. 그렇지만 그는 훌륭한 작가라 할지라도 전(前) 시대의 작가들보다는 당대의 작가들의 어법에 의존해야 한다는 시간적 제약을 Bon Usage의 조건으로 제시하고 있다. 서문에서 보줄라가 언급한 작가들은 다음과 같다.

“J’ai traité différemment les Auteurs anciens et ceux de notre temps pour observer moi-même ce que je recommande tant aux autres, qui est de suivre l’Usage. Par exemple, je dis toujours *Amyot*, et toujours M. Coëffeteau,²⁷⁾ et M. de Malherbe, quoiqu’*Amyot* ait été Évêque aussi bien que M. Coëffeteau. Car puisque tout le monde dit et écrit *Amyot*, et que l’on parle ainsi de tous ceux qui n’ont pas été de notre temps, ce serait parler contre l’Usage de mettre Monsieur devant. Mais pour ceux que nous avons vus, et dont la mémoire est encore toute fraîche parmi nous, comme M. Coëffeteau et M. de Malherbe, nous ne les saurions nommer autrement, ni en parlant ni en écrivant, que comme nous avons accoutumé de les nommer durant leur vie, et ainsi je me suis conformé en l’un et en l’autre à notre Usage.”

27) 지금은 코에프토의 표기를 “Coëffeteau”로 하지만 17세기에는 “Coëffeteau”로 적었다.

보줄라는 *Remarques*에서 Bon Usage의 보증인으로서 작가들을 자주 언급하고 있다. 위의 서문에서 보듯이 보줄라가 인용한 작가들은 전(前) 시대의 작가인 아미요²⁸⁾ Amyot와 17세기 초반에 활동했던 코에프토 Coeffeteau, 그리고 보줄라가 순수한 프랑스어 사용의 귀감으로 여겼던 말레르브 Malherbe가 있다.

*Remarques*에서 언급한 작가들의 용례에 대하여 살펴보자. 형용사 “*insidieux*”는 신조어인데 보줄라는 고어(古語)뿐만 아니라 신조어 néologisme도 철저히 배격했다. 그런데 보줄라는 “*insidieux*”가 비록 라틴어에서 새롭게 만들어진 단어지만 말레르브가 최초로 사용했다는 점에서 Bon Usage로 용인해야 한다고 주장한다. 그는 이 단어의 뜻을 의미하는 다른 단어가 존재하지 않기 때문에, 그리고 듣기에 우아한 점을 내세워 이 단어의 수용을 주장하고 있다. 이렇듯 보줄라는 자신이 내세운 근거—신조어의 배척—에 위배되더라도 말레르브 같은 정화주의의 주창자가 만든 단어라면 수용해야 한다고 주장한다.

그러나 보줄라가 훌륭한 작가들의 전거를 Bon Usage의 기준으로 제시했지만 항상 일률적으로 그 기준이 적용되는 것은 아니다. “*sécurité*”의 예를 보자. 코에프토는 이 단어를 한 번도 사용한 적이 없는데, 보줄라가 제시한 용례 원칙에 따르면 이 단어는 수용될 수 없는 단어이다. 그러나 같은 보증인이라도 말레르브가 이 단어를 이따금 사용했기에 Bon Usage로 정착될 가능성이 많은 단어라고 예견하고 있다. 이러한 지적은 보줄라가 인용한 훌륭한 작가들도 경우에 따라서는 취사선택할 수 있음을 잘 보여주고 있다. 이러한 보줄라의 태도는 *Remarques*가 보여주는 모순된 입장으로 볼 수 있다.²⁹⁾

28) 엄밀히 말해 아미요와 코에프토는 작가 이전에 성직자들이었다. 그렇지만 그들은 당대 최고의 번역학자이자(아미요) 순수한 언어의 사용을 주장하는 정화주의자들이었다(코에프토).

29) 보줄라는 다음과 같이 “*sécurité*”가 정착될 것이라고 예견하고 있다 ; “Je prévois que ce mot sera un jour fort en usage, à cause qu’il exprime bien cette confiance assurée que nous ne surions exprimer en un mot que par celui-là.” 서문에서 ‘단순한 용례의 관찰자’라는 표현이 무색할 정도로 보줄라는 자신의 견해를

2.6. 나쁜 용례의 판단 기준

보줄라는 Bon Usage에 반하는 용례를 나쁜 용례 Mauvais Usage라고 불렀는데, 나쁜 용례의 기준은 공간적인 기준과 시간적인 기준, 그리고 신조어의 기준으로 구분하였다.

먼저 보줄라는 당대 언어를 대변하는 다수의 민중어를 철저히 배격하였다. 그는 나쁜 용례를 ‘민중의 찌꺼기’ *lie du peuple*라는 격한 표현을 사용하며 민중어를 철저히 *Remarques*에서 배제하였다. 그가 추구했던 언어는 절대 다수를 구성하고 있던 민중의 언어가 아니라 소수 엘리트, 즉 궁정인과 귀족들의 언어였음을 알 수 있다. *Remarques*에서 찾을 수 있는 민중어의 예들을 몇 가지 보기로 하자.

동사 “*soliciter*”는 파리에서 “*servir*”의 의미로 사용되는데, 이러한 어법은 천박한 민중어의 어법에 속하므로 결코 사용해서는 안된다고 보줄라는 지적한다. 마찬가지로 전치사 “*sans*” 다음에 “*point*”이 따라오는 어법도 ‘민중어의 찌꺼기’ 같은 용례라고 비난하고 있다. 이 밖에도 “*tout mon monde est venu*”란 민중어의 표현도 “*tout mes gens sont venus*”로 사용해야 한다고 지적한다.

나쁜 용례의 두 번째 기준은 지방어이다. 보줄라를 비롯한 17세기의 정화주의자들은 파리, 그 중에서도 궁정의 언어를 제외한 지방어를 철저히 배격하였다. 파리의 고등법원으로 대표되는 언어조차 고답적이라고 배척했던만큼 그들에게 지역적인 폐쇄성은 매우 중요한 기준이었다. *Remarques*에서도 지방어라서 배척된 표현들이 많이 발견된다.

“*Tomber aux mains de quelqu’un*”과 “*Ce fut pourquoi*”란 표현은 노르망디에서 사용되는 표현이라는 이유로 보줄라는 배척하였고, “*fut fait mourir*”는 르와르 강 이남에서 사용하는 표현이고, “*l’on+verbe*” 표현은 브르타뉴 지방의 어법이라서 배격하였다.

분명하게 밝히고 있다.

세 번째로 보줄라가 꼽은 나쁜 용례의 기준은 고어 사용 archaïsme이다. “*De cette sorte et de la sorte*”와 “*en somme*”, “*avant que*” 대신 사용하는 “*premier que*” 같은 표현과 “*du depuis*”, “*par après*”, “*en après*” 같은 표현이 고어 표현의 예들인데, 보줄라는 이런 표현들을 철저히 나쁜 용례로 간주하였다.

마지막으로 들 수 있는 나쁜 용례의 기준은 신조어 néologisme이다. 고어를 배척했던 정화주의자들은 신조어도 철저히 Bon Usage에서 제외시켰다. 그들이 원하던 순수한 언어는 어휘가 풍부한 언어가 아니라, 모든 사람들이 이해할 수 있는 순수한 언어였기 때문이다. “*Il a esprit, il a esprit et cœur*” 같은 표현은 파리에서 시작되어 궁정까지 그 사용이 확산되는 표현이지만 보줄라는 이런 표현들이 용례에 정착되지 않았다는 이유로 배척하였다. 심지어는 보줄라의 절대적 스승인 말레르브가 새롭게 만든 어휘, 예를 들어 “*dévouloir*”같은 단어도 Bon Usage에서 배제하고 있다.

그러나 이러한 기준들이 항상 일관성 있게 적용되는 것은 아니다. 규범 문법의 특성상 합리성이 결여된 만큼 보줄라의 입장도 다소 주관적일 수 밖에 없기 때문이다. 이러한 입장은 *Remarques*가 내포하고 있는 근본적인 문제로 간주할 수 밖에 없다.

3. 용례 확정의 문제점들

본고에서 지적할 *Remarques*에 나타난 문제점은 크게 두 가지로 구분할 수 있다. 먼저 보줄라는 두 보증 주체가 동일한 입장을 보일 경우, Bon Usage로 인정하였다. 그러나 그 적용 방법상에는 일관성이 결여된 경우가 자주 발견된다. 이러한 문제는 저자가 서문에서 제시한 기준을 일관성 있게 적용하지 않아서 발생한 것이다. 두 번째는 보증 주체 중에

서 한 축을 담당하는 훌륭한 작가들의 용례를 저자의 주관적인 판단으로
 확정한 경우이다. 보줄라는 서문에서 자신은 용례를 오랜 기간 동안 관
 찰한 ‘단순한 증인’이라고 말하고 있지만, 실제로는 당대 최고의 문법학자
 이자 아카데미의 수장답게 Bon Usage를 자신의 주관적인 견해에 따라
 확정하는 경우가 자주 발견된다. 예를 들어 서문에서 언급한 훌륭한 작
 가들이라 할지라도 어떤 경우에는 그 작가의 용례를 따르다가, 어떤 경우
 에는 정반대의 입장을 보이기도 하는데, 이는 보줄라 자신의 주관적인 입
 장을 그대로 드러낸 경우라고 할 수 있다.

3.1. 기준 적용의 모순

보줄라는 *Remarques*의 서문에서 밝혔듯이 긍정과 훌륭한 작가들을 시
 간적·공간적 기준으로 제시했고, 긍정인들과 작가들의 용례를 지고의
 모델로 삼았다. 그럼에도 불구하고 *Remarques*를 자세히 살펴보면 이 기
 준들이 저자의 주관적인 판단에 의해 흔들리는 경우가 자주 발견된다.
 그러한 예들을 *Remarques*에서 살펴보기로 하자.

〈예1-1〉 “*ne plus ne moins*”: 이 표현은 페롱 추기경과 코에프토 시
 절에는 고어라고 배척당했던 표현인데 *Remarques*에서는 Bon Usage로
 제시하는 이중적인 모습을 보이고 있다. 정화주의자들이 가장 배척했던
 고어 사용 archaïsme의 기준을 스스로 지키지 않고 있는 것이다(p. 59).

〈예1-2〉 “*insidieux*”: 이 단어는 신조어 néologisme를 철저히 반대했
 던 보줄라가 말레르브가 만들었다는 이유로 인정한 경우이다. 그러나 정
 화주의의 주창자였던 말레르브 역시 신조어를 분명히 반대를 했음에도
 불구하고, 이런 단어를 예외적으로 인정하는 모습은 용례 선정에 일관성
 이 결여된 좋은 예이다.

〈예1-3〉 “*tout*”: 부사 “*tout*”는 성과 수를 일치시키지 않는 것이 올바
 른 문법 규칙이다. 그러나 용례는 이상하게도 성과 수를 일치시키는 방
 향으로 굳어졌다. 보줄라는 용례의 절대성을 누누이 *Remarques*에서 강

조하면서도 이 경우에는 용례의 ‘기이함’ bazarrerie란 단어를 사용하면서 잘못된 용례로 간주하고 있다(p. 91).

〈예1-4〉 “*parallèle*”의 철자 : 명사 “*parallèle*”의 경우 ‘l’이 하나인지 혹은 두 개인지 문제가 되는데, 보줄라는 이 경우 유추를 통해 ‘l’이 하나인 명사는 없고 대부분 두 개의 ‘l’을 사용한다고 주장한다.³⁰⁾ 그러나 반대론자들은 그리스어 어원에 근거하여 ‘l’이 한 개만 있는 것이 맞다고 반박한다. 그러나 〈예2-2〉에서 보듯이 명사 “*particularité*”에서는 유추의 원칙을 배척하고 어원을 근거로 용례를 확정하는 모순된 태도를 보이고 있다(p. 96).

〈예1-5〉 “*S’immoler à la risée publique*” : 이 표현은 두 보증 주체 중의 한 명인 코에프토가 사용한 표현인데 보줄라는 이 표현이 ‘황설수설’ galimatias 같은 매우 나쁜 표현이라고 비난하고 있다. 즉, 보증 주체가 사용한 Bon Usage도 나쁜 용례가 될 수 있음을 보여주고 있다. 그런데 이러한 판단에 이르는 과정은 다소 모순적임을 알 수 있다. 보줄라는 이 표현이 새롭게 만들어진 표현이기 때문에 신조어를 용납하지 않았던 정화주의자들의 원칙에 위배되므로 용인될 수 없는 표현이라고 단정한다. 그러나 〈예1-2〉에서 본 것처럼 말레르브가 만든 신조어 “*insidieux*”는 Bon Usage로 용인하는 이중적인 태도를 보이고 있다(p. 103). 결국 이러한 판단은, 비록 *Remarques*에서는 밝히지 않았지만, 보증 주체 중에서도 따라야 할 작가, 즉 말레르브에 대한 절대성을 보여주고 있다.

〈예1-6〉 “*Vomir des injures*” : 이 표현은 당대의 훌륭한 작가들 모두가 사용한 표현이다. 사용의 근거로는 라틴어에서 그 근거를 찾을 수 있지만, 궁정의 귀부인들 Dames은 ‘토하다’라는 의미의 “*vomir*”란 동사 때문에 이 표현을 혐오하고 사용하기 꺼려한다. 하지만 로마 시대의 훌륭한 웅변가들도 혐오스러운 표현을 하기 위해 혐오스러운 대상을 비유의 근거로 삼은 것은 어떻게 설명할 수 있는가? ‘매춘부 소개인’이란 뜻의 “*lenocinia*”의 예를 보더라도 혐오스러운 표현은 자연스럽게 용인되었는

30) “*pucelle, modelle, fidelle*” 같은 단어들이 이 경우에 해당된다며 그 근거를 제시하고 있다.

데, 여성이라는 특수한 이유로 인해 라틴 시대부터 사용되던 표현들을 버려야 하는가? 보줄라는 라틴어 어원과 표현을 근거로 Bon Usage를 확정하는 경우가 많았음에도, 이번에는 ‘궁정의 귀부인’들만이 거부하는 용례를 따라가고 만다. 그러나 그 방법은 사뭇 소극적이다. 보줄라는 제 3자의 입장으로 한 발짝 물러나 자신은 단지 들은 것을 보고하는 관찰자일 뿐이라고 몸을 낮추고 있다.³¹⁾

〈예1-7〉 “*N'en pouvoir mais*” : 이 표현은 비록 천박한 용례이지만 궁정에서 사용하고 말레르브가 사용한 용례이므로 수용된 표현이라고 *Remarques*에서 밝히고 있다. 궁정 용례의 절대성을 인정하는 경우이다. 그러나 “*pouvoir*” 동사가 “*il y a*” 대신에 사용되는 경우,³²⁾ 비록 그리스어를 그 전거로 들고 있지만, 이 표현은 궁정의 표현일지라도 저급하기 때문에 용례로 인정해서는 안된다고 단언하고 있다(p. 116). 궁정의 용례도 선별적으로 취하고 있음을 확인할 수 있다.

〈예1-8〉 “*Encliner*” : 보줄라는 궁정에서 조차 “*incliner*” 대신 “*encliner*”를 사용하는 오류를 범하고 있다고 지적하고 있다. 비록 훌륭한 작가들까지 “*encliner*”를 사용하지만 이 단어는 만들어지고 있는 중이므로 “*incliner*”를 사용해야 한다면 신조어에 반대되는 입장을 분명히 하고 있다. 그러나 이 항목의 말미에서 보줄라는 이 단어의 경우에는 신조어를 수용하지는 입장을 보이고 있다. 신조어의 수용 여부에 일관성이 결여된 경우이다(p. 193).

〈예1-9〉 “*Sûreté, sùrté*” : 형용사 “*sûr*”의 명사형에 관한 지적이다. 저자는 유추의 방법으로 “*sûreté*”가 옳은 형태이고, “*sùrté*”는 잘못된 형태라고 설명한다.³³⁾ 그러나 저자 본인도 인정한 “*clarté, cherté, fierté*”의

31) “Mais soit qu’elles aient raison ou non de haïr ces phrases, je rapporte simplement la chose comme une vérité dont je suis bien informé.”(Vaugelas, op cit., 107)

32) “*il y a place pour huit personnes*” 대신에 “*il y peut huit personnes*”라고 표현하는 경우이다.

33) 여기에서 저자는 “*pureté*”의 예를 들고 있다.

경우는 어떻게 설명할 수 있는가?

〈예1-10〉 “*Exemple*” : 보줄라는 이 단어의 궁정 발음, 즉 “*exceuple*” 처럼 발음되는 것을 비난하고 있다. 궁정의 용례도 옳지 않은 경우가 있음을 지적하는데, 그 근거로는 존재하지도 않는 ‘c’를 발음해서는 안된다고 이성적 판단을 내리고 있다. 게다가 용례 역시 그렇게 발음을 하지 않는다고 궁정의 용례를 배척한다. 대부분의 경우, 궁정의 용례를 따르는 경우와는 상반된 태도를 보이고 있다(p. 210).

3.2 보증 주체 선정의 모순

*Remarques*의 서문에서 보줄라는 궁정과 훌륭한 작가들이 일치하는 용례를 Bon Usage의 전범으로 삼았다. 그러나 이러한 원칙은 항상 지켜지지 않고 있음을 확인할 수 있다. *Remarques*에서 보줄라는 궁정의 용례를 따라야 한다면 궁정의 용례를 부정하고, 훌륭한 작가들이 사용하는 용례를 수용하지 않는 경우가 자주 발견된다. 보줄라의 주관적인 판단에 의해 확정된 용례의 예들을 보기로 하자.

〈예2-1〉 “*particularité*” : 명사 “*particularité*”는 그 형태가 잘못 만들어진 형태로 보줄라는 지적한다. 용례 확정시 중요한 역할을 하는 유추에 의거하면 형용사 “*particulier*”에서 만들어진 명사는 “*particularité*”처럼 보인다. 그러나 비록 이 명사형이 궁정에서 사용하고 있지만 보줄라는 잘못된 명사형이라고 지적한다. 그는 올바른 형태로 “*particularté*”를 제시하고 있는데, 그 이유를 라틴어 어원 “*particularitas*”에서 찾는다. 그러므로 올바른 명사형은 “*particularité*”가 아니라 “*particularté*”라고 보줄라는 설명한다. 결국 보줄라는 유추에 의한 명사형이나 궁정에서 사용하는 용례도 부정하면서, 어원에 따른 이성적인 방법으로 용례를 확정하고 있다(p. 65). 용례 확정이 저자의 주관적인 판단에 근거하고 있음을 잘 알 수 있다.

〈예2-2〉 “*Quant et moi pour avec moi*” : 이 표현에서 말레르브는

“avec moi” 대신에 “quand et moi”를 사용할 수 있다고 했지만, 보줄라는 이러한 지적은 잘못된 것이라고 용례의 수용을 반대하고 있다. 정화주의의 주창자이자 훌륭한 작가들 중에서 최고의 권위를 가진 말레르브의 용례를 수용하지 않고 있다. 보줄라가 단순한 용례의 관찰자가 아닌 용례의 확정자임을 엿볼 수 있는 부분이다(p.68).

〈예2-3〉 “Le verbe savoir suivi d'un infinitif” : 훌륭한 작가들은 간결한 문체를 사용하기 위해서 동사 “savoir” 다음에 원형을 사용하는데 보줄라는 이러한 구문에 대해 주관적인 판단을 내리고 있다. 보줄라가 제시하는 근거로는 이 구문이 문장을 간결하게 만들지만, 섬세한 귀에 매우 거슬린다는 주관적인 이유로 수용하지 않고 있다. 훌륭한 작가들의 용례를 납득하기 어려운 이유로 배척하고 있다(p. 94).

〈예2-4〉 “S'il faut dire il y en eut cent tués ou il y en eut cent de tués” : 이 표현에서 문제가 되는 것은 “cent tués”가 맞는지 혹은 “cent de tués”가 맞는지 그것에 대해 판단을 내리는 것이다. 말레르브는 “cent tués”라고 사용했지만, 보줄라 당대에는 “cent de tués”라고 사용하고 있으므로 보줄라는 후자의 용례를 따라야 한다고 지적하고 있다. 지고의 보증인인 말레르브의 용례를 *Remarques* 내내 추종하다가 여기서는 당대의 용례를 용인하는 상반된 입장을 보이고 있다(p. 130). 이러한 예는 말레르브가 사용했던 “Que c'est” 보다 당대에 사용되던 “Ce que c'est”를 용인했던 경우와 마찬가지로(p. 131).

〈예2-5〉 “Se condouloir” : 이 동사는 말레르브가 사용한 동사인 데 보줄라는 특별한 이유 없이 Bon Usage로 인정하지 않고 있다(p. 193).

〈예2-4〉와 마찬가지로의 경우이다. 저자의 주관적인 태도가 잘 드러나는 부분이다.

〈예2-6〉 “Cupidité” : 보줄라는 이 단어가 두 보증 주체의 한 축인 코에프토와 말레르브가 사용한 단어지만 사라진 용례라고 배척하고 있다. 훌륭한 작가들이 즐겨 사용하던 어휘도 Bon Usage에 정착되지 않은 경우이다.

〈예2-7〉 “*Esclavage, esclavitude*” : 말레르브는 항상 “*esclavitude*”를 사용했지만 “*esclavage*”가 후자보다 훨씬 많이 사용되고 있음을 보줄라도 인정한다. 보줄라는 용례가 절대자 *tyran*라고 인정하면서도 훌륭한 작가의 용례를 따르는 모순을 보이고 있다. 그러나 문제는 보줄라가 항상 말레르브의 언어를 따르지 않는다는 모순된 태도를 보이고 있다는 것이다 (p. 231). 마찬가지로 말레르브가 새롭게 만든 동사 “*Dévouloir*”의 경우에서도 보줄라는 이런 단어를 본 적이 없다면서 이 단어를 배척하고 있다. “*insidieux*”에서는 말레르브의 신조어를 예외적으로 인정했으면서도 다른 경우에는 말레르브의 언어를 배척하는 이중적인 태도를 보인다. 결국 말레르브의 용례도 보줄라의 주관적인 판단에 우선하지 못하고 있음을 확인할 수 있다.

맺는 말

17세기를 대표하는 문법학자이자 아카데미의 수장이었던 보줄라의 역작 *Remarques*는 1647년 간행되었다. 사브와 출신으로 파리의 살롱과 궁정을 자주 출입하던 그는 규범문법의 시대에 살던 사람답게 언어의 규범을 확립하기 위해 사회언어학적 기준을 적용하였는데, 그 기준의 일관성과 특징을 살펴보는 것이 본고의 목적이었다.

*Remarques*는 당대 최고의 문법서였지만 역사·정치적인 면에서도 새롭게 조명해 볼 필요가 있다. Hugues Capet가 프랑스 왕국의 왕에 오른 987년 이래, 프랑스 왕국의 국왕들은 왕령의 확대는 프랑스어 사용 지방의 확대와 일치한다고 생각했다. 다시 말해 파리 지방의 언어를 왕국의 표준어로 확정하는 것이 프랑스 왕국의 절대적인 과업이었다. 파리에 기거하던 보줄라는 아카데미의 회원답게 파리의 언어, 그 중에서도 궁정의 언어를 지고의 기준으로 삼았고 *Remarques*에서 지방어는 철저히 배격한

이유도 이런 맥락에서 찾을 수 있다.

언어학적인 관점에서 보줄라는 규범문법 Grammaire prescriptive의 틀에서 기술문법 Grammaire descriptive의 방법을 통하여 Bon Usage를 확정하려고 하였다. 그는 당대 언어의 규범을 기술하면서 용례 Usage의 뒤에 숨어 언어의 규범을 확정하려고 시도한다. 그는 용례의 절대성과 동시에 용례의 불규칙성을 인정하면서 자신이 제시한 Bon Usage의 두 기준, 즉 구어(口語)인 궁정의 언어와 문어(文語)인 당대의 훌륭한 작가들의 언어를 그 기준으로 삼았다. 보줄라는 궁정의 언어를 구어에서 찾을 수 있는 Bon Usage의 기준으로 삼았지만, 그는 모든 궁정의 언어를 규범으로 삼지는 않았다. *Remarques*의 서문에서도 밝혔듯이 궁정의 '가장 순수한 부분'의 언어를 Bon Usage의 기준으로 삼고 있다. 문어의 경우도 시간적 기준을 Bon Usage의 구분 잣대로 사용하고 있다. 그리고 아무리 훌륭한 작가들이라도 이전 시대의 작가들의 문어가 아닌 당대의 훌륭한 작가들의 언어를 보줄라는 Bon Usage의 주체들로 보았다.

본고에서 살펴본 *Remarques*의 용례의 종류는 크게 두 가지로 구분된다. 그는 Bon Usage 선정의 두 보증 주체, 즉 순수한 궁정의 구어(口語)와 당대의 훌륭한 작가들 Bon Écrivains이 일치할 보인 확인 용례 Usage déclaré와, 두 주체들의 용례가 상이한 미확인 용례 Usage douteux로 구분하였다. 전자의 경우는 크게 문제가 될 것이 없지만 후자의 경우는 어느 보증 주체의 입장을 수용하느냐 하는 것이 보줄라가 안고 있던 고민이었다. 이 과정에서 보줄라의 문법학자로서의 입장은 일관성이 다소 결여되어 있다.

*Remarques*에서 보줄라는 두 보증 주체의 선정을 언급한 뒤, 이성 Raison과 유추 Analogie의 방법을 통해 그 용례의 확정을 선언한다. 물론 보줄라는 자신이 당대 언어의 사용을 오랫동안 지켜본 '단순한 증인'이라고 겸허한 태도를 취하고 있지만, 본고를 통해 살펴본 바에 따르면 그는 결코 '단순한 증인'이 아니라 '용례'라는 절대적 방어벽을 통해 자신이 확정하려는 용례를 수호하고자 모든 보증 주체와 방법을 동원한 문법

학자라는 사실을 알 수 있다.

그러나 보줄라는 Bon Usage의 보증 주체와 두 가지 기준—이성과 유추—을 적용할 때 일관성이 부족하고, 때로는 모순적인 입장을 취할 경우가 곳곳에서 눈에 띈다. 다음과 같은 예들이 이러한 문제점을 잘 보여주고 있다.

먼저 Bon Usage의 기준을 적용할 때 신조어를 일관성 있게 배척하기도 말레르브 같은 시인이 만든 신조어 “insidieux” 같은 경우는 수용하는 모순된 입장을 보이고 있다. 어떤 경우에는 그리스어나 라틴어 같은 고전어를 Bon Usage의 확정에 필요한 조건으로 제시하다가, 어떤 때는 용례의 절대성을 강조하면서 상반된 입장을 보이기도 한다. 명사 “*parallèle*”의 철자 문제를 설명하기 위해서는 그리스어 어원을 Bon Usage 확정의 근거로 채택하다가, “*vomir des injures*”의 경우에는 라틴어에서도 혐오스러운 표현이 수용되었음에도 이 표현을 궁정에서 꺼린다는 이유로 확정을 주저하고 있다.

*Remarques*에서 찾을 수 있는 보줄라의 두 번째 문제점은 두 보증 주체의 선택과 관련된 문제들이다. 어떤 경우에는 코에프토의 용례를 수용하다가, 다른 경우에는 코에프토의 용례를 배격하기도 하며, 절대적인 신뢰를 보였던 말레르브의 용례조차 수용을 거부하기도 한다. 이러한 보줄라의 입장은 다소 이중적이다. 즉, 그는 용례라는 가면 뒤에 숨어서 본인이 확정하려는 Bon Usage를 위해 보증 주체의 선택도 경우에 따라서는 주관적인 판단에 의해 했음을 잘 보여주고 있다.

결국 보줄라는 Bon Usage를 관찰한 ‘단순한 증인’이 아니라 Bon Usage의 확정을 위해서 규범 문법과 기술 문법, 궁정과 훌륭한 작가들, 그리고 이성과 유추 등의 모든 방법을 동원하여 17세기 프랑스어의 규범을 확정하려고 노력한 장본인이고, 동시에 *Remarques*는 보줄라가 평생에 걸쳐 헌신한 어학적 작업의 결과물이라고 할 것이다.

참고문헌

- 김동섭, 『17세기의 프랑스 사회와 언어』, 프랑스문화예술연구, 2002년 7집.
- _____, 『La doctrine sociolinguistique de l'usage chez Vaugelas』, 프랑스문화예술연구, 2008년 25집.
- Brunot Ferdinand, *Histoire de la Langue Française*, Tome III, Paris, Librairie Armand Colin.
- Bruneau Charles, *Petite Histoire de la Langue Française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.
- Cohen Marcel, *Histoire d'une langue : le français*, Paris, Messidor Ed. sociales, 1987.
- Combaz André, *Claude Favre de Vaugelas Mousquetaire de la langue française*, Paris, Klincksieck, 2000.
- Dauzat Albert, *Le génie de la langue française*, Paris, Librairie Guénégaud, 1949.
- Hagère Michel, *Le Français, histoire d'un combat*, Boulonge-Billancourt, Edition Michel Hagère, 1997.
- Huchon Mireille, *Histoire de la langue française*, Librairie, Paris, Générale Française, 2002.
- Kukenheim Louis, *Esquisse historique de la linguistique française et de ses rapport avec la linguistique générale*, Paris, éd. universitaire Pers, 1962.
- de Montaigne, Michel *Les Essais*, II, 17, « De la presumption ».
- Pellisson Paul, *Histoire de l'Académie française*, dans Livet, Hist. de l'A. fr., Paris, Didier, 1858, tome I.

Trudeau, D., *Les inventeurs du bon usage (1529-1647)*, Paris, Edition de Minuit, 1992.

de Vaugelas Claude Favre, *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, 1647.

_____, *Remarques sur la langue française. Utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, éditions Champ Libre, 1981.

〈Résumé〉

Étude sur la méthode de la fixation du Bon
Usage et ses classifications
dans les *Remarques* de Vaugelas

KIM Dongsup

Vaugelas, grammairien et académicien du 17^{ème} siècle, était l'un des gentilhommes les plus influents du temps où il publia son principal ouvrage, intitulé *Remarques sur la langue française, utile à ceux qui veulent bien parler et bien écrire* dans lequel il cherchait à définir et à codifier le Bon Usage du français en s'inspirant de la langue parlée à la cour du roi, dans la lignée de Malherbe.

Dans les *Remarques*, il a défini le Bon Usage comme ceci ; “C'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des Auteurs du temps.” Dans cette définition nous nous rendons compte des deux critères du Bon Usage de Vaugelas et nous y trouvons les deux sources du Bon Usage : la langue parlée des gens cultivés et la langue écrite des auteurs contemporains.

Notre recherche a pour but de savoir quels sont les critères de la fixation du Bon Usage de Vaugelas dans les *Remarques*. Il a d'abord divisé les Bons Usages en deux : Usage déclaré et Usage douteux. Le premier est au sujet duquel les deux garants—Cour et Bons Écrivains

du temps—se sont mis en d'accord. Par contre, l'Usage douteux est celui que l'un d'entre eux désapprouve. Dans le cas de l'Usage douteux, Vaugelas a expliqué la cause du doute en s'appuyant sur la grammaire descriptive. Pourtant, il est *a priori* un grammairien prescriptive tout au long de ses œuvres en mettant l'accent sur la langue de la Cour et des Bons Écrivains.

En distinguant le type de l'Usage, Vaugelas a appliqué les deux moyens afin d'éclaircir les usages : raison et analogie. Dans les *Remarques*, Vaugelas a dit qu'en un mot, l'usage fait beaucoup de choses *par raison*, beaucoup *sans raison* et beaucoup *contre raison*. Il a opté un autre appui afin d'expliquer la cause de la doute de l'usage : analogie.

A travers les *Remarques*, en cas de doute, Vaugelas a choisi tantôt les bons garants, tantôt la raison ou l'analogie. Il a dit dans les préface des *Remarques* qu'il ne prétendait passer que pour un simple témoin qui a déposé ce qu'il avait vu et ouï, ou pour un homme qui aurait fait un recueil d'arrêt qu'il donnerait au public. D'après cette modeste justification, il paraît que l'auteur des *Remarques* est bien passif, pourtant nous trouvons souvent qu'il admet fermement certains usages douteux ou que par contraste, il les rejette définitivement. Dans certains cas, il est même contradictoire en admettant quelques usages, c'est-à-dire qu'il adopte les expressions de Malherbe, son souverain puriste, mais paradoxalement il refuse le langage de son maître.

C'est la raison pour laquelle la doctrine de Bon Usage dans les *Remarques* n'est pas cohérente dans la mesure où il y a nombre d'usages contradictoires : en principe, il a refusé le néologisme mais il a accepté le mot "*insidieux*" qui était inventé par son maître

souverain Malherbe. Dans le cas de “*recouvert*” et “*recouré*”, il a montré son attitude vis-à-vis de la raison mais en fin de compte de cet article il s’est décidé de poursuivre l’usage de la Cour qui était fixé *contre la raison*.

En guise de conclusion il est évident que les *Remarques* de Vaugelas nous ont donné la norme de la langue française à la fois prescriptive et descriptive en vue de fixer le Bon Usage du 17^{ème} siècle. En somme, il était l’un des pionniers des mouvements puristes en même temps qu’il a fixé la norme de la langue française de son temps en sélectionnant la langue de l’élite.

주 제 어 : 보줄라(Vaugelas, 정화주의(purisme, 고찰(Remarques),
올바른 어법(Bon Usage), 아카데미 프랑세즈(l’Académie
française)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

신화와 소설의 경계 - Henri Bosco의 『당나귀 퀴로트 *L'Ane Culotte*』 연구*

김 동 윤
(건국대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| 1. 들어가는 말 : 문제연구 배경 | 2.4. 당나귀 - 환성성과 성스러움의 상징 |
| 2. 본론 | 2.5. 파라다이스의 이미지 |
| 2.1. 페이루레 - 소박한 삶과 지혜의 장소 | 2.6. '오트 테르' - 주술과 마법의 정원 |
| 2.2. 콩스탕탱과 성장서사 | 2.7. 낙원의 몰락 |
| 2.3. 소설과 신화의 경계 | 3. 결론을 대신하여 |

I. 들어가는 말 : 문제연구 배경

본 논문은 프로방스 문학을 대표하는 작가 앙리 보스코의 주요 작품인 『당나귀 퀴로트 *L'Ane Culotte*』¹⁾의 핵심 주제들에 관한 연구이다.²⁾ 앙리

* 본 논문은 2013년도 건국대학교 [KU연구비] 지원으로 작성되었음을 밝혀둔다.

1) 본 작품의 제목인 'L'Ane Culotte'는 '반바지를 입은 당나귀'를 뜻한다. 한국어 번역어 『당나귀 반바지』(정영란 역, 민음사, 1994)도 나름대로 타당성을 지니나, 프랑스어 'Culotte'의 뉘앙스를 살리기 위해 본고에서는 '당나귀 퀴로트'로 번역하기로 한다. Gallimard, 1937, 이하 본문에서는 '(AC 쪽수)'로 표기하고 주석에서는 'AC 쪽으로 표기하기로 함.

2) 이 소설은 『히야신스』, 『히야신스 정원』과 함께 '삼연작'(trilogie)을 이루며 그것의 첫 번째 작품이다.

보스코는 이 작품에서 존재로서의 자연의 신비로움과 성스러움, 프로방스의 매력(magie de Provence)을 다양한 형식으로 형상화하고자 하였다.

분석의 대상인 본 작품이 드러내는 주제의식은 신화와 소설의 경계, 인간과 동물의 하나됨, 신비로움(le mystère)과 미지성, 정신성(la spiritualité)의 추구 등이다.³⁾ 보스코가 천착한 주제의식과 그것의 산문적 표현은 지극히 세속화된 현대사회에서 사라져버린 것들이 단지 미학적 형식으로만 남아 있기 때문에 더욱 귀중한 가치를 지닌다고 볼 수 있다.

보스코는 이탈리아 모로코 등에서 많은 시간을 보냈지만, 근본적으로 프로방스의 뤼베롱(Lubéron)을 사랑하고 중세마을 루르마랭에 뿌리를 둔 작가이다. 뤼베롱은 작가에게 자신의 문학적 이상을 구현할 수 있는 이상적 공간이었다. 선행 연구에서 밝혔듯이, 보스코의 문학의 주제는 자신의 고향의 민속이나 전통, 구체적인 일상과 현실 그 자체가 아니다.⁴⁾ 그의 문학적 관심사는 프로방스를 시에 가까운 산문⁵⁾으로 재구성하고 이곳에서 살아가는 모든 존재들에게 고귀한 영혼성과 신비스러움을 부여하는 것이다.⁶⁾ 그러나 보스코 문학이 높은 정신성과 신비스러움을 추구하더라도 그의 문학세계는 삶의 구체성을 떠나지 않는다. 구체적 현실에 착근하면서도 사실주의적 경향에 흐르지 않는 것이 그의 문학의 특징이다. 현실은 중요하되 구체적인 사실의 묘사는 큰 의미를 지니지 않는다. 현실은 낱말의 사실과 구체적인 삶을 신화적 시적 상상력으로 담보한다는 전제에서만 유효하다. 보스코의 문학의 지향점은 현실을 언어로 꿈꾸고, 사물을 시적 몽상으로 형상화하는 것이기 때문이다.

3) 정신성(la spiritualité)의 주제를 심도있게 다룬 저작으로서는 상드라 베케트(Sandra Beckett)의 연구서 『앙리 보스코의 정신성 추구 La Quête spirituelle de Henri Bosco』(J.Corti, 1988)를 참고할 것.

4) 김동윤, 『존재와 공간의 시학 - Henri Bosco의 『히아신스 Hyacinthe』를 중심으로』, 『프랑스문화예술연구』, 38집, 2011년, 3쪽.

5) 보스코는 소설보다는 산문이라는 표현을 선호하였다. 김동윤, 『존재와 공간의 시학 - Henri Bosco의 『히아신스 Hyacinthe』를 중심으로』, 3쪽, 주 2).

6) 김동윤, 『앙리 보스코의 소설 『농가 테오티م Le Mas Théotime』에 나타난 시학과 모럴 연구』, 『프랑스어문교육』, 제 43집, 2013.

이런 맥락에서 앙드레 지드의 보스코에 관한 언급은 적확하다고 할 수 있다. 지드는 “보스코의 산문 보다 더 ‘비상’(飛翔, ailé)하고 ‘공기와 같은’(aérien) 것은 없”으며, “꿈으로 인도하고 암시를 위해 정확하게 표현하고 있다고” 말함으로써 그의 문학이 지극히 시적 몽상의 차원을 지니고 있음을 명시한 바 있다.⁷⁾ 시적 몽상과 암시로 가득한 보스코의 ‘산문’은 프랑스 고전 문학(예컨대 라신느와 라퐁텐)으로부터 많은 영향을 받았으며 고아(高雅)하고 유려한 문체로 변주된다.

이것은 동시대 동향의 작가인 지오노의 문체와 비교될 수 있다. 지오노의 문체가 농경적 삶의 언어와 구어적 표현을 담아내고 있다면,⁸⁾ 보스코의 언어는 17세기 고전주의 시대의 우아하고 아름다운 문체에 더 가까운 것이다.

보스코는 고전적이고 시적인 문체를 통해 뤼베롱에서 발견되는 평범한 동물인 당나귀를 신비로운 영물로 빚어내고, 프로방스를 거대한 ‘우주적 정원’으로 재창조한다. 작가의 신화적 상상력(l'imaginaire mythique)을 통해 세속의 세계는 성스러운 공간으로 탈바꿈한다.

보스코에게 있어서 프로방스는 현대 도시에서 마주치는 인공 정원이 아니라 우주 속의 대자연, 말하자면 ‘대자연-정원’인 것이다. ‘대자연-정원’은 온갖 식물들로 넘쳐나고 신비로운 동물들이 서식하는 곳으로서 성스러운 느낌을 자아내는 원시의 정원이다.

『당나귀 퀴로트』는 근대화 이전의 프로방스의 전통적인 민속을 묘사하는 대신, 삶의 근원(le retour à l'origine)으로 되돌려진 모든 존재의 모습을 시적 산문으로 형상화한다. 보스코의 ‘산문 이야기’(le récit)는 사실적 묘사로 형상화하기 힘든 심오한 존재감과 고귀한 영혼을 언어로 길어

7) André Gide, “Rien de plus ailé, de plus aérien que sa prose; elle invite au rêve et ne précise que pour suggérer.” 《Existentialisme》(*L'Ane Culotte*), *Les Cahiers des jeunes*, p. 4. Octobre 1956. 재인용, Jean Cléo Godin, *Henri Bosco Une poétique du mystère*, Les Presses de l'université de Montréal, 1968. 369쪽.

8) 지오노의 초기 작품을 참고할 것. 『보윈느 사람 *Un des Baumugne*』, 『언덕 *Colline*』, 『소생 *Regain*』.

올리는 글쓰기 형식이다. 그에게 있어서 산문은 삶의 근저, 근원적 존재를 포착하는 가장 적합한 수단으로써 삶과 존재의 근원성은 신화적 서사로 이중화된다.

소설은 신화적 상상력과 시적 산문 형식을 통해 오늘날 사회가 상실한 신비로운 존재감과 정신적 차원을 회복한다. 여기서 말하는 ‘정신성’ 또는 프랑스어 음역 ‘스피리튀알리테’(la spiritualité)는 일반적으로 정의되는 종교적 경험과 구별되는 그 무엇이다. 보스코의 정신성 추구는 근본적으로 ‘세속적’(païen)이면서 동시에 깊은 형이상학적, 존재론적 층위를 지니기 때문이다. 작품의 형이상학적, 존재론적 층위는 자연의 근원을 찾아가는 신화적 상상력에 바탕을 둔 것으로서 단순히 오래된 민담이나 전설 동화와 거리가 먼 것이다. 여기서 말하는 신화란, G. 귀스도르프가 분석하듯이, 인간이 세계에 존재하는 이유를 설명하고 ‘인간 현실의 원형적 근원’을 해명하는 것으로서의 신화이다.⁹⁾ 인간 존재의 근원을 궁구하고 해석하는 방식으로서의 신화는 근본적으로 형이상학적이며 ‘우주 속에서 영혼의 시적 존재’라는 상상력의 원천을 제공한다.¹⁰⁾

보스코의 작품은 삶과 자연이 지니는 신화적, 형이상학적, 정신적 차원을 시적 산문형식으로 드러냄으로써 문학의 본질에 다가간다고 할 수 있다. 따라서 본 연구는 작품의 핵심주제인 삶을 둘러싼 근원적 차원들, 즉 신화와 형이상학, 존재론적 차원이 지니는 다양한 맥락에 대해 고찰하고자 한다.

9) Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, Flammarion, 25쪽.

10) Ibid.

2. 본론

2.1. 페이루레 - 소박한 삶과 지혜의 장소

본 작품의 배경은 프로방스의 작은 마을 페이루레(péïroure)로서 작가는 마을 사람들의 살아가는 모습을 단순하고 아름다운 문체로 이야기하고 있다. 소설 초반부에 등장하는 인물들은 화자-주인공 콩스탕탱 글로리오(Contentin Gloriot, 이하 콩스탕탱)를 비롯하여, 조부모 사튀르냉과 사튀르느, 쉬샹브르(Chichambre) 신부, 목동 안셀름(Anselme), 클로디아(페기노트Péguinote) 등 프로방스의 전통적인 삶의 가치와 예지를 존중하며 살아가는 지극히 평범한 인물들이다.

작품의 주된 정조(情調)를 이루는 소박한 삶의 예지, 그리고 선함(la bonté)의 윤리는 콩스탕탱의 조모 사튀르닌에 잘 드러난다. 그녀는 집안의 모든 일을 챙기고 어린 주인공-화자에게 동기를 부여하며 마을의 비밀을 모두 아는 인물이다. 사튀르닌의 모습은 조용하고 부드러우며 숭고한 정신과 위엄(l'esprit de la souveraineté)을 보여주고 있다(AC 99). 그녀는 지혜로운 인물로서 성스러움과 거룩함에 순종하며, 그녀의 숭고한 모습은 마을 사람들에게 관조의 대상이다(AC 99). 소설의 초반부에 등장하는 클로디아 페기노트는 거칠고 사납지만 그녀의 언어는 주로 프로방스의 민담과 속담으로 이뤄지는 것이 특징이다. 소설이 산문과 시의 경계를 넘나드는 중요한 이유 가운데 하나는 바로 그녀가 구사하는 시적 민담의 언어 때문일 것이다. 페기노트의 민담 언어에는 프로방스 민간 전통과 삶의 지혜가 고스란히 담겨져 있으며, 그녀의 언어는 카톨릭 옛 전통과 제의, 그리고 삶의 예지로 충만한 공간을 구성한다.

사튀르닌과 페기노트를 통해 독자는 마을의 분위기를 느낄 수 있다. 페이루레는 자연의 법칙에 순응하며 살아가는 마을로서 부드러우면서도 성스러운 분위기로 둘러싸여 있다. 지오노의 인물들이 거친 모습의 자연

과 싸워가며 일구어내는 공동체의 가치나 행복을 예찬하는 것과 달리 보스코의 인물들은 자연의 신비함과 법칙에 순응하며 정신적인 그 무엇을 추구한다. 소설 초반부에 다소 동화와 같은 평화로운 마을의 분위기 속에서 펼쳐지는 이야기는 주인공-화자 콩스탕탱의 성장서사와 모험으로 초점이 맞추어진다.

2.2. 콩스탕탱과 성장서사

옛 프로방스의 소박한 민간 전통이 살아 숨쉬는 작은 마을을 배경으로 펼쳐지는 『당나귀 퀴로트』의 이야기는 주인공-화자가 자연의 비밀을 터득해가는 성장소설의 서사로 발전된다. 평범한 마을 사람들인 페기노트, 사튀른느, 쉬상브르, 그리고 마법사 시프리앵은 그의 성장에 중요한 역할을 하는 인물들이다. 콩스탕탱은 또래의 아이들과 어울리지만, 그의 성장 서사는 달콤한 사춘기적 이야기가 아니라 알 수 없는 존재와의 만남의 이야기이다. 가령 유령과 같이 나타났다가 이내 사라지고 잡히지 않는 존재인 히야신스와의 만남은 늘 모호한 불안한 상태로 남아 있다.

어린 소년 주인공의 성장서사는 과정은 프로방스의 신비함을 발견하고 영혼성과 내면을 추구하는 과정이다. 콩스탕탱의 성장서사 가운데 가장 고통스러운 것은 노인 시프리앵이 구축한 파라다이스에서 금단의 아몬드 나뭇가지를 몰래 꺾음으로서 삭막하고 어두운 코스트벨(Costebelle)의 사촌집으로 보내지는 부분이다(코스트벨은 페이루레와 달리 ‘귀양’의 장소로 묘사된다). 주인공은 코스트벨에서 고통의 시간을 보낸 후 그곳으로부터 ‘탈출’하여 페이루레로 귀환한다. 콩스탕탱이 고향마을로 되돌아오는 과정에서 그는 어두운 힘이 짓누르는 과거의 세계로부터 빛이 가득한 밝은 세계로 나아가자 한다. 이러한 순례의 과정에서 주인공은 현실과 비현실의 경계가 사라지는 현상을 경험하게 되고 이러한 경험은 시적 언어로 표현된다. 다른 한편 주인공에게 순례의 여정은 잠(le sommeil)과 깨어 있는 상태(la veille) 사이에서 균형점을 찾는 과정이기도 하다. 그

가 추구하는 균형점은 꿈의 신비한 마법과 밤의 시원성이 동시에 다가오는 내면의 지점이다.

“나는 잠과 깨어있음 사이에 어떤 다른 입장을 취했다. 나는 나의 한 점을 차지하였고 동시에 꿈에 나타난 신비한 요정들과 밤의 신선함이 내게 다가왔다. 그때 나는 누군가 부르는 소리를 들었다.”¹¹⁾

콩스탕탱이 코스트벨에서 페이루레로 귀향하는 이틀 동안의 시간은 프로방스의 신비한 모습을 경험하는 귀중한 시간이다. 사촌 집에 맡겨졌던 콩스탕탱은 저녁 늦은 시간에 고향마을을 찾아 무작정 여정에 나선다. 코스트벨에서 페이루레에 이르는 길은 프로방스의 전원과 숲을 통과하는 순례와 방랑의 과정으로 진행된다. 주인공이 길 잃고 헤메는 프로방스의 숲은 마술 걸린 숲이다. 달빛이 교묘한 숲은 여우 늑대 담비 등 야생동물들의 낙원으로서 알 수 없는 소리와 노래로 울려 퍼지고 동식물이 마법에 걸리고(roseau magique, enchantement barbare) 숲은 살아 춤추는 공간으로 묘사된다(AC 87-90). 프로방스는 원시성을 되찾고 마법에 걸린 숲으로 형상화되고, 주인공은 프로방스의 경이로움과 신비감에 깊이 빠져 금단의 땅으로 모험을 떠나게 된다.

2.3. 소설과 신화의 경계

어린 소년 화자 콩스탕탱 글로리오는 사람들이 가지 않는 땅, 금단의 장소인 마을 어귀의 가이올 다리 너머에 대해 강한 호기심을 갖는다. 마을 어귀에 위치한 가이올(Gayolle) 다리 부근은 ‘검고 험하고 뒤틀린 길’(Ce chemin âpre, tordu, noir)로 연결되어 있는 곳이다. 이곳은 사람

11) “Je pris sans doute une autre position entre le sommeil et la veille, j’occupai un point de moi-même où me parvenaient à la fois et les mystérieuses féeries de rêve et la simple fraîcheur de la nuit. J’entendis un appel.” AC 87쪽.

들의 출입이 거의 없는 ‘금단의 지역’으로서 거칠고 거무스레한 길은 신비스러움을 지니며 화자 콩스탕탱의 영혼을 지배한다(AC 29). 그곳의 길은 매력적이고 신비로운 저 곳(au-delà mystérieux)으로 이어진다.

신화적인 관점에서 볼 때, 가이올 다리는 모종의 ‘문턱’(le seuil)인 셈이다.¹²⁾ 문턱은 “두 가지의 상태, 두 세계, 아는 것과 모르는 것, 빛과 어둠의 사이를 통과하는 장소”로서 두 개의 다른 세계를 연결하는 통로이다.¹³⁾ 문턱을 넘는다는 것은 운명적인 것이면서 동시에 절대적인 자유의 공간으로 진입하는 것이기도 하다.

“다리를 건너는 것은 숙명적인 사건이다. 다리를 건너는 순간 어두운 금지(Défenses obscures)로 인해 가졌던 두려움이 삼시간에 사라졌다.”¹⁴⁾

미르체아 엘리아데는 『신성과 세속』¹⁵⁾에서 문턱을 성스러움의 영역으로 진입하는 통로로 보았다, 상반된 두 세계가 대치하는 경계인 문턱은 “패러독스한 장소”로서 “세속의 장소에서 성스러움 장소로 이행하는 과정”을 의미한다.¹⁶⁾ 본 작품에서 주인공은 성(聖)과 속(俗)의 문턱을 넘나들며 신비로운 경험을 통해 성장한다. 인간세계는 세속의 공간이고 대자연은 동식물들이 조화를 이루며 공생하는 탈(脫)세속의 공간이다.

소설에서 가이올 다리는 성과 속의 문턱이다. 속의 세계에서 성의 세

12) “Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent.” Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, 29쪽.

13) “le lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres”. Chevalier et Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, IV, 50쪽.

14) “Car alors on passe le pont, on le franchit fatalement, dès que la crainte religieuse qu'on attache aux Défenses obscures s'est dissipée.” AC 38쪽.

15) *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1965.

16) “le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré.” *Le sacré et le profane*, 28쪽.

계로 넘어가는 순간 인간은 특별한 경험을 하게 된다. 콩스탕탱이 가이올 너머의 공간에 발을 딛자마자, 세상이 흔들리고 대지는 진동한다(AC 41). 주인공을 매혹하는 가이올 다리는 인간에게 금단의 구역이자 성스러움과 세속을 가르는 경계이다(AC 35).

그러나 주인공은 가이올 저 너머에 매료되어 대자연의 힘에 더 이상 저항하지 않고 산의 방향(芳香)에 취한 듯이 성과 속의 ‘경계와 문턱’을 넘는다.¹⁷⁾ 신화서사의 법칙 가운데 하나는, 경계를 넘은 주인공이 더 이상 주저함 없이 미지의 힘, 즉 “초월적인 질서의 힘”에 순응하는 일이다.¹⁸⁾ 소설에서 초월적인 질서의 힘에 순응하는 일은, 경계와 문턱 저 너머 성스러움과 경이(驚異)의 세계, 자연이 원시의 거대한 힘으로 ‘주술’거는 ‘마법의 세계’와 마주하는 일이다. 주술과 마법의 세계와의 마주함은 경이감과 동시에 두려움과 공포감을 주기도 한다.

문턱 넘기란 성스러운 공간(l'espace sacré)으로 진입하는 종교적 제의의 의미를 지니고,¹⁹⁾ 이러한 제의는 망설임과 두려움을 야기한다. 예컨대 성과 속의 문턱을 넘은 어린 주인공은 ‘오토 테르’(Haute Terre)와 시프리에의 ‘벨-틸’(Belles-Tuiles)이 위치한 대자연에서 경이로움(émerveillement)과 불안한 두려움을 동시에 경험한다.

가이올 너머 낮은 세계로의 진입은 친숙한 것과의 결별이고, 어두운 미지의 힘과의 만남이며 모종의 입문제의이다. 어린 주인공의 입문제의를 위해서는 안내자(initiateur)가 필요하고, 인간이 아닌 퀴로트를 입은 동물 당나귀가 주인공의 조력자로 등장한다(비록 목동 안셀름이 콩스탕탱에게 많은 정보를 제공하지만 진정한 안내자의 역할을 자임하지는 못한다).

안내자 당나귀 퀴로트는 자신의 등에 올라타면 ‘벨-틸’까지 데려다 주겠다고 주인공을 초대한다.

17) “La montagne embaumait. Je ne résistai plus, je passai le pont (...).” 여기서 동작은 단순과거로 표현됨으로써 사건의 순간성과 일회성을 강조하고 있다. AC 41쪽.

18) “Il faut obéir sans discuter aux ordres des Puissances supérieures.” AC 38쪽.

19) Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, 24, 34쪽, Sandra Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, José Corti, 1988, 재인용, 107쪽.

“나의 등에 올라 타거라. 내가 벨-튀까지 데려다 주겠다. (...)
그리고 네게 산을 보여주길 원한다.”²⁰⁾

당나귀가 초대하는 가이올 너머의 금단의 땅은 인간의 모든 감각과 자연이 원시성을 회복하는 경이로운 장소로서 꽃과 식물들이 짙은 향을 뿜어내는 공간이다. 원시성을 회복한 감각이 경험하는 세계는 마치 마법에 걸린 것과 같은 세계로서 시각과 후각(odorat)이 주술적 힘을 발휘하는 곳이다. 산, 식물, 동물 등이 뿜어내는 짙은 향은 자연을 치유하고 자연을 원시의 상태로 되돌린다. 자연의 야생성을 가장 잘 드러내는 후각과 냄새는 원초적인 기억과 가장 밀접한 관계를 지닌다. 시각과 달리 매우 동물적인 감각인 후각은, 본 작품에서 프로방스의 자연이 뿜어내는 각종 야생 향초들, 예컨대 라벤더, 백리향(thym), 박하 등과 조응한다.

각종 향기에 의해 주술걸린 프로방스에서 모든 감각(특히 후각)은 원래의 자연상태로 되돌아간다. 자연상태를 회복한 사물과 감각이 인간과 모든 존재를 취(醉)하게 만드는 곳은 가이올 저너머이다.

가이올은 바로 세속의 땅에서 경이로운 대자연으로 넘어가는 경계이다. 마을 어귀에서 경이로운 동물인 당나귀 퀴로트가 홀연히 나타나 주인공을 야생상태의 대자연으로 인도한다. 대자연에 대한 섬세하고 정치한 묘사는 희귀한 당나귀의 등장을 예고하는 서술적 장치로 기능한다.

“머리를 들자 참나무 숲 가운데서 당나귀가 나타나는 것을 보았다.”²¹⁾

경이로운 동물은 평범한 장소가 아니라 매우 특별한 배경에서 등장하며 그것은 서사기법 상 하나의 특별한 사건(l'événement)이 되는 것이

20) “-Grimpe sur mon dos. Je te porterai jusqu'à Belles-Tuiles. (...) Je veux te montrer la montagne.” AC 43쪽.

21) “Et levant la tête, je vis déboucher, du milieu des chênes, l'âne, le fameux âne (...)”. Ibid., 30쪽.

다. 특별한 사건이 일어나는 순간 주인공 콩스탕탱은 반바지(culotte)를 입은 영물에 매료되어 그의 행방을 찾아 나서고, 마침내 당나귀와 조우한다. 인간과 동물의 극적인 만남은 산양, 금작화(genêt) 등 온갖 프로방스의 동식물들이 함께 등장하는 등 마치 축제와 같은 광경을 연상케 한다.

주인공에게 당나귀는 신비롭고 알 수 없는 존재이다. 당나귀가 어디에서 왔고, 어디에 살고 있는가에 대한 궁금증은 본 작품을 이끌어 가는 서사적 동력으로 작용한다.

노인 목동 안셀름은 콩스탕탱에게 당나귀가 시프리앵(M. Cyprien)이 사는 저곳(de là-haut)으로부터 왔다고 알려준다. 시프리앵의 거처는 ‘벨텔’(le mas de Belles-Tuiles)이란 이름을 지닌 대자연 속의 농가이다(AC 31).

여기서 주목할 것은 보스코의 공간과 장소에 관한 묘사이다. 동향의 작가 지오노의 소설 공간, 즉 알프스 고원과 언덕 등은 자연에 저항하는 산사람들의 삶의 이야기가 펼쳐지는 공간인데 비해, 보스코의 작품은 일상적인 삶의 드라마가 거의 부재하는 부동의 공간이다. 본 작품에서 19세기 사실주의 소설의 서사동력인 구체적 현실에 대한 묘사도 거의 나타나지 않는다. 보스코의 소설은 표면적으로 부동성(immobilité)을 지니며 시적 몽상과 상상력이 가능한 평화로운 정적(靜寂)의 공간이다. 가령, 시프리앵의 집은 바람이 불지 않고 햇볕이 가득한 공간이며, 거울에 휴식을 취하기 좋은 장소로 묘사된다(AC 31). 이것은 황량하고 삭막한 고원을 무대로 펼쳐지는 지오노의 『나무심은 사람』의 배경과 대비되는 점이다. 지오노의 작품에서 주인공 엘제아르 부피에의 노고로 척박한 프로방스의 고원지역이 삶과 행복이 꽃피우는 지상의 낙원으로 바뀐다면, 보스코의 프로방스는 인간 역사 이전에 이미 있었던 신비스러운 대자연으로서 신화적 서사로 재구성되는 공간이다(이런 의미에서 보스코의 문학은, 질베르 뒤랑이나 융의 연구에서 보듯이, 자연에 관한 상상력'imaginaire'의 원형'archétype'을 회복하려는 경향을 보인다고 하겠다).²²⁾

산문의 언어로 재구성된 작품 속의 프로방스는 신화적 서사로 가득하

고 성스러움(le sacré)은 신화적 차원의 중심에 놓인다. 성스러움의 세계에는 1) 유비의 원칙(le principe d'analogie), 2) 참가의 원칙(le principe de participation)이 작용한다.²³⁾ 유비의 원칙에 따르면, 성스러움은 하나의 유리된 현상이 아니라, 이와 유사한 현상들과 함께 상징적 연결망을 형성하며 물질세계와 정신세계, 소우주와 대우주의 깊은 교응에서 나타나는 현상이다. 이것은 신화의 핵심 요소인 '성현 체계'(système hiérophanique)²⁴⁾이 드러나는 국면으로서 보스코의 작품에 잘 반영되어 있다.

가령 가이올 너머 대자연에서 신비로운 영물인 당나귀가 야생적인 동물들과 함께 어울려 살고 있는 모습은 위에서 말하는 세계와 우주의 상징적, 영적 교응을 잘 드러내고 있다. 비록 당나귀가 프로방스에서 흔히 볼 수 있는 동물이지만, 대자연 속의 당나귀는 신적인 것(le divin)과 교응하는 진귀한 존재이다. 모든 성스러움의 표현은 “우주의 힘이 순환하면서” 빛어내는 드라마가 드러나는 장소이다.²⁵⁾ 이를 테면, 보잘 것 없는 야생화나 곤충, 동물들도 바로 우주적 드라마에 ‘온몸으로’ 참가하고 있는 것이다. 이것은 부분이 전체를 드러낸다는 ‘참가의 원칙’을 구체적으로 보여주고 있는 예이다. 가이올 다리 저 너머에는 야생성과 건강성을 회복한 모든 동식물들이 온몸으로 우주 대자연과 교응하고 있으며, 독특한 모습을 한 당나귀(l'âne le plus singulier)의 등장은 대자연의 신비감과 경이로움을 더욱 부각시키고 있다.

2.4. 당나귀 - 환성성과 성스러움의 상징

보스코의 문학에서 당나귀는 신비한 영물이자 지혜로운 존재로 묘사된다. 의인화된 당나귀 모습은 단순한 우화나 동화 속의 알레고리의 범주

22) Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1969.

23) Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, PUF, 1981, 22쪽.

24) Ibid.

25) “toute forme sacrée devient le lieu d'une véritable circulation de puissance cosmique, qui rend possible une participation de l'homme au divin,” Ibid, 23쪽.

를 넘어 인간이 상실한 자연의 시원성과 높은 정신적 차원을 동시에 지닌 존재이다.

정신적 고결성을 지닌 당나귀는 인간에게 친숙하면서도 신비스런 영물(靈物)의 모습으로 나타난다. 신부 쉬샹브르가 마을 사람들에게 선의를 베풀 것을 호소한 이 영물은 페이루레(Peirouré)의 어느 곳에서나 마주치는 평범한 당나귀이다. 회색 털로 뒤덮힌 당나귀는 무모하거나 천박하지 않으며, 신중하고 침착하며, 많은 것을 보고 느끼며 경험이 풍부하고 사색을 좋아하는 ‘인물’, ‘현자’로 의인화된다(AC 18, 54). 현자와 같은 당나귀는 본 작품을 관통하는 윤리적 가치인 겸손(humilité)과 지혜의 미덕을 드러내는 상징적 존재이다.

평화적이고 온화한 이미지를 지닌 당나귀는 성서에 나타난 당나귀(특히 암당나귀[ânesse])와 유사하다. 예수 그리스도가 당나귀를 타고 예루살렘에 입성하는 모습도 바로 평화와 겸손함을 전달하고자 한 것으로 해석된다.²⁶⁾ 보스코 소설은 이러한 성서적 사건을 부분적으로 반영하고 있다고 볼 수 있다(AC 38).

당나귀는 서구 신화와 민담 전통에서 신성한 동물로 등장한다. 가령 아폴론과 디오니소스 신화에서 희생과 신성한 동물로 나타나며, 이스라엘 전통에서는 제 2의 태양인 사투른(Saturne)의 이미지와 동일시된다.²⁷⁾ 흥미로운 것은 주인공 소년 콩스탕탱의 조부모의 이름이 각각 사튀르냉(Saturnin), 사트뤼른(Saturne)으로서 당나귀가 상징하는 별의 이름과 동일한 어원을 지닌다는 점이다(이것은 신화적 서사에 있어서 유비의 법칙에 순응하는 것으로서 신화적 테마들이 각각 분리되어 나타나는 것이 아니라 하나의 덩어리로 나타나는 현상을 말한다).²⁸⁾

당나귀에 관한 신화적 상상력과 윤리적 국면은 궁극적으로 인간과 동물(짐승)의 절연된 관계의 복원 가능성을 보여주는 것이다. 당나귀는 일

26) Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Fayard, 1986, 42쪽.

27) Ibid.

28) J. J. Wunenburger, *Le Sacré*, PUF, 1981, 22쪽.

반적인 짐승이 아니라 인간의 친구이자 동반자(compagnon)가 되는 것이다. 본 작품에서 동물성(la bestialité)이란 ‘야만적이고 거친 짐승’의 속성이 아니라, 미지의 자연 세계로 인도하는 사려깊은 안내자의 모습을 말한다.

보스코 연구자 쉬프랭(Michel Suffrain)은 당나귀의 의인화가 의미하는 것은 인간 무의식의 뿌리에 깊이 남아있는 인간과 동물의 깊은 유대성에 대한 갈망의 표현이라고 보았다.²⁹⁾ 보스코 문학이 지향하는 바는 무의식의 심연으로 내려가 본래 인간과 동물이 맺고 있는 서로 존중하고 동등한 “원시적 우정”의 뿌리를 탐험하고자 하는 것이다.

“그들과 우리 사이에는 특별한 관계를 가능케 하는 (...) 원초적인 우정, 고백 할 수 없는 유사성이 존재한다. (...) 《보스코가 고백하듯이, 삶을 걸어 올리기 위해 삶의 원천으로 내려가기와 세계의 의미와 조화를 이루려는 유혹은 크다.》”³⁰⁾

인간이 동물과의 원초적인 우정을 찾아서 신화의 근원으로 되돌아 간다는 것은, 인간 자신이 대자연의 모든 존재들과 하나를 이루며 “원초적인 생명력”(ressourcement vital)을 되찾고자 하는 행위를 말한다.³¹⁾ 오늘날의 동물들이 본래의 시원성을 완전히 상실한 반면, 신화의 뿌리와 맞닿아 있는 보스코의 동물들은 원시의 순수성을 단번에 회복한다.³²⁾

29) *Henri Bosco, Mystères et spiritualités*, 1987, José Corti, 136쪽.

30) “Entre eux et nous, il existe en effet une fraternité primitive, une similitude inavouable qui (...) permettent de singuliers rapports d'égal à égal. Ressourcement vital, dont le projet même n'est pas sans péril: <La tentation est grande, avoue Bosco. Descendre aux sources mêmes de la vie pour y reprendre vie, s'accorder, semble-t-il, au sens du monde>.” Ibid.,

31) Ibid.

32) 현대 사회에 있어서 동물은 하나의 상품이나 식량으로 전락하였고, 인간은 가장 중요한 동반자를 잃었다. 그런 관점에서 본다면, 동물에 대한 우정과 환대는 인간이 잃어버린 삶의 시원성을 회복하는 가장 확실한 방법 가운데 하나일 것이다. 오늘날 동물은 인간의 생존을 위해 대량으로 사육되는 식량이나, 애완동물, 상품화한 존재로 격하됨으로서 원초적인 생명력과 시원적 신비성을 완전히 상실하였다. 원시성과 야

시원성을 회복한 동물들은 고귀하고 환상적이며, 주술과 마법에 걸린 모습으로 구체화된다. 주인공이 가이올 다리 부근에서 마주치는 당나귀 퀴로트는 목에 야생화(argelas)가 가득한 광주리를 걸고 꽃이 만개한 자연 배경에서 홀연히 나타난다(AC 30). 동물에 대한 회화적인 묘사는 경이로움 신비함 등 환상성의 테마들과 변주를 이룬다.

고결한 정신과 환상적인 모습(aspects fabuleux)을 지닌 당나귀 퀴로트는 마을 사람들에게 경외의 대상이자 신비로운 마법의 존재이다.

“당나귀는 매우 아름다웠다. 털은 빛나고 신선해 보였으며 향긋한 장미로 뒤덮혀 있었다, 그의 모습은 현실을 넘어선 모습(irréel) 같았다. (...) 그것은 주술과 마법에 걸린 당나귀였다.”³³⁾

당나귀에 관한 시적이고 회화적인 묘사는 본 작품의 백미를 이룬다. 예컨대, 쉬프리앵이 콩스탕탱에게 아몬드 가지와 인도산 향을 선사한 후 페이루레로 되돌아가려는 순간, 당나귀는 환상적인 모습으로 자신의 존재를 드러낸다.

“당나귀는, 과수원 문 앞, 꽃이 만발한 아몬드 나무 아래 서서 우리를 기다리는 것 같았다.”³⁴⁾

천국의 나무인 아몬드가 만개한 배경에 갑작스럽게 솟아오른 당나귀

생성을 상실한 동물은 더 이상 '동물'이 아니고 '고기 덩어리'나 물질에 불과하다. 데카르트적인 세계관이 승리한 것이다. 동물이 사라진 세계에서 오만한 인간은 실존적 외로움과 비참함을 느낄 것이고, 실존적 비참함과 윤리적 오만함은 인간의 내면을 황폐화할 것이다. 인간은 삶의 반려자인 동물에 대한 깊은 관심과 애정을 통해서만 사물과의 진정한 관계를 회복하고 삶을 온전히 걸어올릴 수 있을 것이다. 그런 관점에서 보스코의 문학이 던지는 문명사적 메시지는 인간과 동물의 관계에 대한 근본적인 질문인 것이다.

33) “Il [l'âne] était beau, le poil luisant, étrille de frais, couvert de rose odorante, il semblait irréel (...) C'était l'âne enchanté, l'âne magique.” AC 42쪽.

34) “A la porte du verger, sous un amandier en fleurs, l'âne Culotte semblait nous attendre.” Ibid., 54쪽.

켈로트는 찬란한 빛을 발하며 신체성을 벗어버린 초자연적인 유령같은 존재(le fantôme surnaturel)로 탈바꿈한다(AC 46). 당나귀가 자연의 원시상태에서 초자연적인 환상성을 획득하는 순간, 소설은 높은 미학적 차원에 다다른다. 이러한 동물적 환상성(le bestiaire fantastique)은 동물들의 특징으로부터 발원하는 것이다.³⁵⁾ 발레리 트리터에 따르면, 말, 늑대, 고양이 등은 강한 환상성의 효과를 불러 일으키며, 특히 경계의 동물(un être des confins)인 말은 현실과 초자연을 넘나드는 환상적인 존재이다.³⁶⁾ 말과 매우 가까운 당나귀도 현실과 초현실, 대자연과 세속을 넘나들며 경계의 역할을 담당한다. 작품에서 당나귀는 페이루레(Péïroure) 마을과 가이올 다리 너머 대자연 사이를 넘나들면서 이름답고 고결하며 신비한 모습으로 인해 환상적인 효과를 증폭시킨다.

보스코 소설에 나타난 환상성의 특징은 E. T. A. 호프만이나 메리메, 모파상이 보여주는 환상성과 달리 프로방스의 전통과 일상에 밀착된 ‘판타스틱’이다. 본 소설에는 영국의 고딕 소설에서 보듯이 성의 폐허와 같은 배경에 자주 등장하는 유령이나 괴물과 같은 존재는 보이지 않는다. 프로이트가 말하는 환상성의 한 특징인 ‘존재의 불안한 이상함’(l'inquiétante étrangeté de l'être)도 거의 나타나지 않는다. 신화로 재구성된 대자연의 시원적 공간으로부터 떠오르는 보스코 소설의 환상성은 신비하고 주술적인 세계를 창조하는 서사적 장치로 기능한다.

작품의 환상적 국면들은 초자연의 세계로 완전히 넘어가는 것이 아니라 현실과 초자연의 경계에서 나타난다. 자연과 초자연, 현실과 초현실의 경계에서 생성되는 환상성은 경이와 신비로운 분위기를 형성하면서 프로방스를 ‘정원-파라다이스’로 재구성하는데 핵심 기제로 작용한다.

그러나 원시적인 힘을 획득한 대자연과 동물들이 연출하는 ‘정원-파라다이스’의 서사적 상상력(l'imaginaire)은 매우 소박하고 ‘보잘 것 없는’ 프로방스 마을의 풍경으로부터 비롯된다.

35) Valérie Titter, *Le Fantastique*, Ellipses Marketing, 2001, 69쪽.

36) Ibid.

2.5. 파라다이스의 이미지

보스코 문학이 구축하고자 하는 서사의 공간은 민속의 프로방스가 아니라 그것을 넘어서는 신비함과 정신성으로 미만(彌滿)한 ‘프로방스-파라다이스’이다. 구체적으로 보아 ‘프로방스-파라다이스’는 소박한 마을 페이루레와 가이올 다리 저 건너 산 마을에 위치한다. 쉬상브르 신부가 발견한 산마을은 은자 시프리앵이 거주하는 곳으로서 거친 바위로 둘러싸여 있으며 가시덤불로 무성한 초라한 집일 뿐이다.

“나는 그의 보잘 것 없는 집, ‘벨-튀’를 알아본다. 네 개의 벽과 바위, 덩불 주위의 모든 것. 끔찍할 정도로 건조하고 말라있는 파라다이스.”³⁷⁾

비록 작품 속의 산마을 집이 작고 보잘 것 없더라도 그것은 인간이 상실한 낙원의 이미지를 신화적 서사를 통해 복원하려는 작가의 의지를 반영한다고 볼 수 있다. 예컨대 작은 마을 교구에 봉사하는 신부 쉬상브르(Chichambre)는 천국을 상상하는 것이 아니라 실제로 천국을 보는 능력을 지니고 있는 인물로 묘사된다. 그러나 그가 꿈꾸는 것은 거대한 천국이나 화려한 성당의 이미지가 아니라 옛 카톨릭 전통과 자연이 살아 숨쉬는 작은 교구 마을이다(AC 15).

쉬상브르의 작고 소박한 천국에는 온갖 허브와 과수로 가득하다. 무화과(figuier), 아르니카(l'arnica) 등 시골 마을의 식물과 허브들이 파라다이스의 이야기를 ‘연출’(la mise en scène)한다. 쉬상브르의 천국은 초월적이거나 추상적인 알레고리로서의 토포스가 아니라, 소박하고 따뜻하며 인간적인 천국으로 다가온다(AC 15). 보스코의 천국은 거대한 성당에서 계시(la Révélation)를 통해 보여주는 ‘저 편’이 아니라, 아름다운 산문의

37) “Je la connaissais bien, sa bicoque, Belles-Tuiles: quatre murs et tout autour des rocs, des ronces. Terriblement sec et maigre, ce Paradis.” AC 111쪽.

언어로 재구성되는 옛 마을과 같은 지상 낙원(le paradis terrestre)을 말하는 것이다.³⁸⁾

작가가 꿈꾸는 지상의 낙원은 우물 주위에 실편백 나무들이 서있는 작고 예쁜 파라다이스로서 쉬상브르 신부가 가꾸는 작고 소박한 정원과 흡사하다. 그곳에는 각종 약초식물의 방향으로 가득하며 ‘허연 수염이 성성한 성인(聖人)이 꾸벅꾸벅 졸면서 감시하는 파라다이스’이다. 그리고 종려나무 신(le Dieu de la Fête des Palmes)이 당나귀를 타고 찾아오는 파라다이스이기도 하다.

“단지 그의 파라다이스는 성당의 파라다이스가 아니다. 그것은 작은 교구를 위한 파라다이스이다. 따뜻하고 잘 단혀있으며 인간적인 시골의 파라다이스로서 우물 주위에 실편백 세그루가 심어져 있는 파라다이스이다. (...) 남쪽과 열기를 향해있는 파라다이스, 과실수 한 헥타르의 한 가운데 있는 보잘 것 없는 파라다이스. 바위 틈 사이에 야생화가 비바람을 피해 서식하고 있는 높은 절벽 맨 밑에 웅크리고 있는 파라다이스. 아르니카, 실비어, 서양지치(bourrache) 등 각종 약초들이 방향을 내뿜고 있는 파라다이스. 문 앞에 짚 의자에 앉아 수염이 허연 한 성인이 꾸벅 꾸벅 졸며 지키고 있는 파라다이스. 당나귀를 타고 종려나무 축제의 신이 매년 방문하는 파라다이스. (...) 이러한 천국은 지극히 경탄스럽다.”³⁹⁾

38) Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1969. 282쪽.

39) “Seulement, son paradis, ce n'était pas un paradis de cathédrale, c'était un paradis pour petite paroisse. Un joli paradis humain, tiède, bien clos, un de ces paradis de campagne qui groupent trois cyprès autour d'un puits. (...) C'était un paradis orienté au sud, vers la chaleur, un paradis modeste, au milieu d'un hectare d'arbres fruitiers; un paradis blotti au pied d'une haute falaise couronnée de figuiers sauvages, dans un creux, à l'abri de la pluie et du vent; un paradis parfumé de plantes médicinales, comme la bourrache, la sauge et l'arnica; un paradis sur lequel veillait un vieux saint un peu somnolent à barbe blanche, un vieux saint assis devant la porte, sur sa chaise de paille; un paradis qui visitait, chaque année, tout seul, et monte sur son âne, le Dieu de la Fête des Palmes (...) Naturellement nous l'admiront.” AC 15쪽.

이야기의 초반부터 작품은 천국과 정원, 동물과 식물의 이미지로 가득하다. 쉬상브르에게 “만일 천국이 정원이라면, 거기에는 나무가 자라고 있을 것”이라고 말하듯이, 천국의 이미지는 정원의 이미지와 혼동되어 나타난다.⁴⁰⁾ 보스코가 소설로 형상화하는 프로방스의 천국은 나무가 자라고 새들이 날아드는 정원의 이미지이다.

본 작품에서 쉬상브르가 꿈꾸는 천국의 이미지는 바로 은자 시프리앵이 창조하는 ‘벨 툴’의 이미지로 이어진다. 시프리앵은 커다란 무화과 나무 옆에 물이 고여 있는 것을 보고 그것을 3 미터 가량 파내려가 ‘플뢰리야드’(Fleuriade)라는 작은 파라다이스를 창조한다(AC 151). 시프리앵은 척박한 땅을 인간과 동식물이 서로 돕고 살아가는 공생공락의 낙원으로 재창조한다. 낙원의 중심인 ‘플뢰리야드’는 수많은 새들이 둥지를 틀고 온갖 동물들이 물을 마시러 오는 곳이다(AC 153). 정원 ‘플뢰리야드’는 바로 낙원의 중심이고 행복의 공간으로서 모든 공포와 두려움이 사라지고 인간과 동물이 서로 닮아가며 마음의 평화를 향유하는 곳이다(AC 157). ‘벨 툴’은 시프리앵이 스스로 야생적이 되면서 간절히 소망했던 행복과 평화를 누리는 장소이다.⁴¹⁾

본 작품의 핵심 테마를 구성하는 정원은 모든 문명에서 나타나는 것이 아니라, 프랑스 영국 중국 일본 이슬람 등 몇몇의 문명에서만 나타나는 문화적 현상이라고 할 수 있다.⁴²⁾ 정원은 거칠고 야생적인 자연과 비루한 일상의 공간 사이에 위치한다. 인간은 정원을 통해 자연의 아름다움을 완성하고 친밀성의 공간을 구성한다. 정원은 길들여진 자연이 깃드는 공간이며 인간은 그 안에서 일을 하지 않고(désœuvrement) 휴식과 명상을 취하는 문화적 영성적 공간이다. 스토아 철학의 계보를 잇는 키케로는 정원을 세상의 번잡한 일로부터 해방되는 휴식과 명상의 장소로서

40) “Si le Paradis est un jardin, il y pousse des arbres.” Ibid., 16쪽.

41) “Je me suis ensauvagi (...) parce que l’on m’a enseigné trop de choses, et jamais le bonheur.” Ibid., 149쪽.

42) Jacques Benoist-Méchin, *L’homme et ses jardins*, Les Grands livres du Moi, 1975, 15쪽.

인식하였다.⁴³⁾ 로마인들에게 나무와 꽃이 잘 가꾸어진 정원은 조용하고 고요한 장소로서 명상과 같은 정신적 활동을 할 수 있는 유일한 ‘행복의 공간’이었다.⁴⁴⁾ 19세기 니체 역시 키케로의 생각과 크게 다르지 않다. 니체는 “정원이란 일상의 비루한 것들을 추방하고 고귀한 영혼의 안식처를 만드는 장소”라고 하였다.⁴⁵⁾ 정원은 인간이 아름답게 곁들인 친밀한 공간으로서 거친 자연으로부터 보호되는 장소이기도 하다.

프로방스의 작가들 즉 보스코나 지오노에게 있어서 도시의 정원은 관심사가 아니다. 지오노의 문학에서 알프스-프로방스의 고원과 전통적인 농경의 삶이 근대화, 도시화로 잃어버린 모종의 ‘낙원’의 이미지로 묘사되듯이, 보스코의 프로방스도 에텐과 같은 정원의 원형적 이미지로 형상화된다.

보스코의 작품에서 에텐의 공간은 새들과 각종 식물 꽃으로 가득한 정원으로 표현된다. 당나귀가 사는 ‘오토 테르’(Haute Terre)는 하나의 거대한 정원이고, 작품 곳곳에 정원에 대한 구체적인 묘사로 가득하다(AC 48). ‘오토 테르’-정원은 쉬상브르 신부가 본 바로 그 파라다이스이다(AC 49). 정원의 테마는 어떤 특정 장소에 국한되는 것이 아니라, 프로방스 전체, 더 나아가서 대자연으로 확장된다. 대자연의 일부로서의 프로방스는 신화적 상상력과 시에 가까운 산문의 언어를 통해 신비하고 주술화된 거대한 야생의 정원으로 재구성된다.

2.6. ‘오토 테르’ - 주술과 마법의 정원

원시성과 야생성으로 넘치는 ‘프로방스-대자연’은 주술결린 세계이고 그 중심에 시프리앵이 거주한다. 주술사 시프리앵이 꿈꾸는 낙원은 추상적으로 이상화된 세계가 아니라, 궁극적으로 인간이 상실한 지상의 낙원

43) *Le Bonheur, les textes fondamentaux*, le Point Hors-série, Juillet-Aout 2009, 32-33쪽.

44) Ibid. 32-33쪽.

45) “le but de nos jardins et de nos palais est de mettre hors de notre vue le désordre et la vulgarité et de bâtir un havre pour la noblesse de l’âme.” Pierre Sansot, *Jardins publiques*, Payot, 2003, 13쪽.

이며 그 낙원은 대자연의 거대한 힘이 복원되는 공간이다. ‘오토 테르’는 인간에 의해 순치된 정원이 아니라 자연이 원시로 되돌아간 모습 그 자체이다. 아름다운 과수원이 있는 ‘오토 테르’는 각종 야생화와 야생동물이 자연의 법칙에 순응하며 살아가면서(AC 111-112) 식물이 짙은 향기를 뿜어내고 짐승들은 인간의 적이 아니라 친구가 되는 곳이다(AC 43).

파라다이스 창조의 중심인물 시프리앵은 손에 상흔을 지니고 있으며 먼 이국에서 바다를 향해하면서 오랜 시간을 보낸 인물로 묘사된다(AC 50). 시프리앵은 적벽돌(rouge-brique)의 빛이 감도는 얼굴을 갖고 있으며 등이 굽은 노인이다(AC 46). 눈 주위로 주름이 가득하고 주름 속의 움직이지 않는 눈은 창백하며 다소 섬찟한 느낌을 주는 반면 그의 굽은 등은 살아 있고 활력이 넘친다(AC 46).

자연의 비밀을 알고 있는 그는 가이올 건너편 산기슭에 정원을 만들고 동물을 길들이며 자연에 주술을 거는 자이다. 시프리앵의 정원은 주술에 걸려 있는 마법의 공간으로서 모든 식물들이 자연 상태의 방향을 뿜는 곳이다. 콩스탕탱은 시프리앵으로부터 아몬드 나뭇가지와 신비의 향을 선물 받는다. 인도와 솔로몬 왕의 나라에서 가져온 시프리앵의 향(AC 55)은 ‘저 곳’(l'Au-delà)으로부터 온 것으로서 세속화된 프로방스를 재주술화하는 마법과 같은 것이다.

“오전 1시경 방향(encens, 芳香)이 문 아래 틈새로 흘러들어 왔다.
방향은 신비스럽게 흘러왔고 밤은 방향을 더욱더 짙게 만들었다.”⁴⁶⁾

시프리앵이 신부 쉬샹브르에게 선물한 향과 아몬드 나뭇가지는 교구의 성소를 짙은 향기로 충만하게 만든다(AC 59). 밤의 어둠 속에서 짙은 향(l'encens)으로 주술에 걸리는 장소는 신비로움으로 가득하며 성스러운 공간으로 변화한다.

46) “Vers une heure du matin, l'odeur de l'encens passa sous ma porte. Elle était arrivée mystérieusement et la nuit avait exalté ses puissances”. AC 64쪽.

온갖 동식물이 함께 거주하는 ‘벨 툴’은 모종의 성스러운 사원으로서 대자연에로의 열림의 장소이다. 미르체아 엘리아데에 따르면, 성스러운 장소는 성스러움이 현현(hiérophanie)되고 그 현현은 세속의 영역과 뚜렷하게 구분된다고 하였다.⁴⁷⁾ 대자연 속의 소박한 장소인 ‘벨 툴’은 곤충, 새, 짐승 등 온갖 동식물이 하나의 가족을 이루고 성스러움이 현현되는 곳이다.⁴⁸⁾ 시프리에이 창조한 ‘벨 툴’은 야생의 동식물이 번성하는 자연의 정원으로써 푸르고 노란 점으로 얼룩덜룩한 거대한 도마뱀이 눈부신 “태양빛을 마시고” 동굴 앞에서 부동의 자세를 취하는 곳이다(AC 48-49). 자연이 회복된 ‘벨 툴’은 산돼지가 열 마리 이상 무리를 지어 칠혹 같은 어둠 속을 배회하는 장소이다(AC 53).

‘벨 툴’이 위치한 ‘오토 테르’는 땅이 살아나고 칠혹같은 어둠 속에서 오소리(blaireau), 여우 같은 동물들의 눈이 섬광처럼 번뜩이는 곳이다. 눈부시게 찬란한 미지의 장소 ‘벨 툴’은 괴물이 사는 어둠(l'ombre)의 공간이기도 하다.

“나는 검고 둥그렇게 말려있는 덩어리와 섬광이 빛나는 눈을 보았다. (...) 그것은 검고 거대한 죽음의 뱀, 나무의 수호신인 뱀이었다.”⁴⁹⁾

‘벨 툴’은 시프리에이 칠혹같은 어둠 속에서 두 눈만 번뜩이는 괴물과 동거하는 곳이다. 원시적 자연 속에 파묻혀 있는 버려진 집 ‘벨 툴’에서 시프리에이는 인간이 아니라 마법사가 되고 주술을 행사하는 거대한 어둠(l'Ombre) 그 자체가 되는 것이다(AC 74).

이곳은 주술과 마법이 펼쳐지고 존재의 미지성과 미스터리가 시적 메타포와 신화적 서사로 형상화된다. 사물과 존재의 신비스러움은 낮과 밝

47) Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1987, 29쪽.

48) 소설에서 각종 동식물에 대한 묘사는 장관을 이룬다. AC 50쪽.

49) “Je voyais cependant une masse sombre, enroulée, et deux yeux étincelants (...) C'était un serpent de la mort, grand et noir, gardien des arbres.” Ibid., 73쪽.

음보다는 밤과 어둠의 이미지와 서사로 묘사된다.⁵⁰⁾ 인간과 동물은 밤과 어둠 속에서 우정을 맺고, 대자연의 어둠은 친밀함, 미지성, 미스터리로 가득하다.⁵¹⁾ 철학과 같은 밤에 동물들은 숨을 몰아쉬며 마법에 걸린 숲을 이동하고, 주인공은 은밀하고 비밀스런 야생동물의 존재를 깊이 느낀다(AC 135).

오르페가 동물들에게 주술을 걸듯이, 시프리앵은 어둠 속에 숨어 있는 짐승들에게 주술의 힘을 행사한다. 그는 부드러우면서도 슬픔과 고통의 느낌을 주는 플루트의 멜로디로 어둠속의 존재들을 자극한다. 계곡 깊숙한 곳에 숨어서 거친 숨을 몰아쉬는 짐승들에게 마법을 거는 것이다. 짐승의 무리는 거대한 암흑 속 검은 무리를 형성하면서 시프리앵의 주술에 묵묵히 답한다. 주술에 홀린 야생의 자연은 절대적인 침묵과 적요감이 짙게 감도는 세계이다.

“명상에 잠긴 시프리앵은 부드러움을 연주했고 분노를 연주했다. 그러나 항상 흐느끼는 듯한 고통과 강박(une mélodie d'obsessions)의 감정이 섞여 있었다. 거대한 어둠의 거친 숨소리와 수많은 발자국 소리가 계곡의 가장 깊고 어두운 나의 은신처까지 울려 퍼졌다. 거대한 어둠의 집단은 슬프고도 끈덕진 템포(cadences)로 움직이는 것처럼 보였다. 소리없는 어둠의 의지로. 거기에는 짐승들이 있었다.”⁵²⁾

50) Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, PUF, 1981, 141쪽, 김동윤, 『앙리 보스코의 소설 『농가 테오티』 *Le Mas Théotime*』에 나타난 시학과 모럴 연구, 『프랑스어문교육』, 제 43집, 2013, 249쪽..

51) “Depuis longtemps j'avais fait amitié avec la nuit. Elle me cachait bien et j'ai confiance en elle. Quand j'avais fui de Costebelle, elle avait protégé mon voyage (...) j'avais pu épier un de ses mystères.” Ibid., 135쪽.

52) “Tout en le contemplant, il jouait, il jouait la douceur, il jouait la colère, mais toujours avec un tourment plaintif, une mélodie d'obsessions, à laquelle plus bas, presque sous ma cachette, au creux le plus noir du vallon, répandait le bruit sourd d'un piétinement innombrable et l'halètement rauque d'une masse sombre qui, autant que j'en pus juger, semblait se mouvoir, sur cette cadence triste et tenace, sans un cri, avec une sombre volonté. Il y avait là des bêtes (...)” AC 88-89쪽.

시프리에이 사는 '오토 테르'에서 인간은 자연과 하나가 된다. 공간과 시간의 개념은 사라지고 인간과 자연, 인간과 우주는 하나가 된다. 이것은 보스코의 '우주론'(cosmologie)으로서 시적 메타포로 형상화된 성스러운 공간이다. 우주적 대자연의 공간으로 탈바꿈한 '벨 툴'에서 인간의 시간과 공간은 소멸한다(AC 45). 부패하고 소멸하기 마련인 지상의 세계는 시적인 산문으로 인해 경이의 공간으로 재구성된다.⁵³⁾ 세속적인 시간과 지리적 공간이 소멸되는 지점에서 모든 것은 근원과 시원성으로 되돌아가고 시적이고 신비한 그 무엇으로 혼용된다.

가장 원시적인 장소인 '오토 테르'에서 모든 세속적인 것은 신성한 힘으로 정화되고 인간과 자연은 하나가 된다. 가령 당나귀 위에 올라탄 화자는 동물과 한 몸이 되어, 당나귀가 걷는 것이 아니라 내 스스로 걷는 것처럼 느끼며, 화자는 동물과 하나됨을 경험한다(AC 44). 대자연과 인간이 하나가 되는 순간, 말할 수 없는 쾌락이 주인공의 내면적 세계를 가득 채우면서 쾌락은 극대화된다.

“나의 기쁨은 모든 내적 영역을 차지하였다. 나는 더 이상 내가 아니었다(...) 나는 산이요 하늘이었다.”⁵⁴⁾

인간과 대자연의 혼용을 통해 가축으로 전락한 동물과 보잘것 없는 식물은 성스러운 힘을 지닌 금단의 존재들로 탈바꿈한다. 주인공 콩스탕탱은 안 마들렌느의 요청에 따라 아몬드 나뭇가지(*la branche de l'amandier*)⁵⁵⁾를 '벨 툴'의 정원에서 가져가려 했으나, 에텐의 정원(*le verger*)은 주술의 힘으로 세속의 침입에 완강히 저항한다. 목동 알셀름은 노인 시프리에와 긴밀하게 교감하면서 '벨 툴' 정원의 '침입자' 콩스탕탱을 질책하며 다시

53) Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1969. 282쪽.

54) “Mes plaisirs occupaient toute mon étendue intérieure. Je n'étais plus moi-même (...) j'étais la montagne et le ciel...” AC 45쪽.

55) Ibid. 78쪽.

한번 에텐이 금단의 장소임을 환기 시킨다(AC 78쪽). 정원의 창조자 시프리엥은 콩스탕탱에게 “천국을 건드리지 말 것”을 주문하나 주인공은 아몬드 가지를 건드리고 만다(AC 75). 시프리엥이 사랑한 소년 콩스탕탱이 파라다이스에 신성모독(sacrilège)을 가해지는 순간이다.

2.7. 낙원의 몰락

시프리엥은 대자연속에 파라다이스를 창조함으로써 정신성을 추구하고 평화를 구현하고자 하였다. 그에게 정신성의 추구는 신비함의 비밀을 터득하고 세상을 마법으로 재주술화하는 것이었다. 파라다이스가 구현된 평화의 장소 플뢰리야드 정원에서 동물과 짐승들은 창조자 시프리엥에 복종한다. 그는 파라다이스의 신이 된 것이다. 그러나 시프리엥은 저 먼 곳에서 지하의 힘을 상징하는 대지와 계약함으로써 전능함을 꿈꾸게 된다.

“나는 대지(la Terre)와 계약을 체결하였다. 바다 저 먼 곳에서 노인들이 나를 신비함에 입문시켰다. 나는 사물들을 알지 못한다. 그러나 나는 절대적인 말, ‘주인-말’(les Maîtres Mots)을 알고 있다”⁵⁶⁾

대지의 힘과 계약한 시프리엥은 자신의 힘에 도취되어 ‘대자연-파라다이스’의 주인이 되고자 하였다. 그는 땅속에 흐르는 물줄기를 감지하고, 모든 야생동식물과 자연의 소리를 듣고 그것을 구현하는 신적인 능력을 지니게 된다. 그의 부름에 식물의 싹이 트고 ‘땅이 부풀어 오르는’ 등 ‘대지의 정신’(l'esprit de la Terre)이 부름에 답한다(AC 164).

‘오토 테르’는 신의 능력을 얻은 시프리엥이 모든 동식물을 지배하는 곳이다. 지상의 낙원에서 모든 동물들이 시프리엥의 말과 주술에 순종하

56) “J’ai fait un pacte avec la Terre. Aux pays lointains de la mer, de vieux hommes m’ont initié aux mystères. Je connais peu de choses, mais je possède quelques Mots, les Maîtres Mots.” AC 165쪽.

나 유일하게 여우만은 그에 맞서 살생을 서슴지 않는다. 여우는 평화의 장소에서 동물들을 죽이고 피를 흘리는 등 낙원이라는 신성한 공간에 모독(sacrilège)을 가하는 존재이다(AC 166). 플뢰리야드에 여우가 있는 한 짐승들은 두려워하고 공포에 떨게 된다. 그러나 창조자 시프리앵이 낙원을 ‘모독’하는 여우를 죽인다면 평화의 장소인 파라다이스가 살생의 장소로 변하는 것을 의미한다. 시프리앵은 파라다이스의 평화를 파괴하는 여우를 증오하면서, 자신의 증오를 두려워하고 증오에 절망한다(AC 167). 시프리앵은 낙원의 질서를 혼드는 여우를 제거하고자 하는 유혹에 사로잡히는 순간 악마의 목소리를 듣고 현기증을 경험하게 된다(AC 204).

결국 시프리앵의 여우에 대한 증오와 여우의 죽음으로 인해 플뢰리야드와 벨 툴은 불타고 폐허로 변한다(AC 204-205). 주술사 시프리앵이 사랑한 콩스탕탱이 플뢰리야드에서 아몬드 가지를 꺾은 사실과 여우의 죽음으로 인해 파라다이스는 몰락하고 만 것이다. 그렇다면 – 장 클레오 고갱이 주장하듯이 – 하나의 인간에 불과한 시프리앵이 ‘저곳의 세계’(l'Au-delà)를 추구하지 않고, 대지의 어두운 힘을 빌어 지상에 자신의 파라다이스를 구축하려 한 것은 결국 인간의 오만함을 드러내는 것인가.⁵⁷⁾ 이 질문은 본 작품이 궁극적으로 드러내고자하는 형이상학적 윤리적 질문이 될 것이다.

3. 결론을 대신하여

소설 『당나귀 퀴로트』에서 프로방스와 뤼베롱 지역은 작가의 신화적 상상력과 시적 산문을 통해 신비하고 비의적(秘儀的)인 존재로 다시 태어난다. 보스코는 자신이 거주하였던 지역의 자연과 전원, 시골 농가(le

57) Jean-Cléo Godin, *Henri Bosco Une poétique du mystère*, Les Presses de l'université de Montréal, 1968., 296쪽.

mas)에 대해 큰 애정을 갖고 그것을 아름다운 서사로 재주술화한 것이다. 지오노의 문학이 알프스 프로방스 고원지방의 지명들을 구체적으로 호명하여 그것을 소설적 공간으로 재구성한다면, 보스코의 문학은 프로방스와 뤼베롱을 보다 근원적인 모습으로 형상화하면서 신비한 존재로서 다가오게 만든다.

작가에게 뤼베롱은 신비한 존재이다. 뤼베롱은 낮에는 부동의 상태에 있는 것처럼 보이나 어둠이 깃드는 밤에는 원시적 자연의 힘을 회복하는 거대한 존재로 탈바꿈한다. 보스코의 소설에서 어둠과 지하의 세계(le monde chtonien)는 낮과 밝음의 세계보다 더 큰 신화적 상징성을 지닌다.⁵⁸⁾ 어둠과 지하의 공간에서 짐승들이 거칠게 숨쉬고, 식물들이 마법과 같은 향을 뿜어 내는 등 보스코의 소설은 지하의 힘과 어둠의 미학이 빚어내는 한편의 대자연의 드라마이다. 보스코 소설을 관통하는 판타스틱과 초자연성도 바로 지하세계와 어둠(l'Ombre) 그리고 대자연에서 발원하는 것이라고 볼 수 있다.

보스코의 문학에서 신화적 상징성과 사물의 초자연성은 사물의 존재론적 정신적 층위를 지닌다. 작품의 정신적 차원은 종교성과 맞닿아 있으나, 종교성은 근본적으로 세속적인(païen) 성격을 지닌다. 비록 작가가 카톨릭 영성을 말하더라도 그것은 넓은 의미의 로고스와 같은 이성으로 밝혀진 성찰적 종교성이며, 신적인 것(le divin)과 연결되어 있는 종교성이다.

정리한다면, 본 소설의 서사는 과학적 합리성을 비판하는 신화적 상징성과 시적 상상력(l'imaginaire poétique)의 언어로 전개된다. 소설 첫 부분에 언급되듯이, 이야기는 지고한 힘과 법칙에 순응하는 것으로 나타난다. “우리가 합리적으로 사유하는 순간, 우리는 실패할 것이다. 우리가 법칙을 검토하고 분석한다면 그 법칙의 미스터리를 범할 것이다. 그러므로 지고한 힘의 질서에 복종해야 한다”⁵⁹⁾ 합리성의 사유가 성스러움의

58) Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, 141쪽, 김동윤(2013), 249쪽.

59) “Du moment qu'on raisonne, on est perdu. Dès qu'on examine une loi, on en

비밀을 파괴할 수 있으므로 인간의 사유와 언어는 초월적 힘의 질서와 신화적 상상력의 힘을 따라야 하는 것이다. 여기서 말하는 절대적인 힘은 지고의 정신성을 말하며 인간 언어를 넘어서는 신화적이고 초월적 질서임을 암시한다. 그러나 보스코의 높은 정신성과 신화적 상징성은 현실을 넘어서는 추상적 초월이 아니라, 구체적인 사물과 자연의 질서 안에 보이지 않는 미스터리와 깊이 연결되어 있는 듯하다.

viole le mystère. Il faut obéir sans discuter aux ordres des Puissances supérieures (...)" AC 38쪽.

참고문헌

1차 문헌

Henri Bosco, *L'Ane Culotte*, Gallimard, 1937.

2차 문헌

Robert Baudry, *Henri Bosco et la tradition du merveilleux*, Librairie A-G Nizet, 2010.

Sandra Beckett, *La Quête spirituelle de Henri Bosco*, J. Corti, 1988.
Cahiers Henri Bosco Hors Serie N 1, Amitié Henri Bosco, L'Harmatan, 2010.

Le Réel et l'imaginaire dans l'oeuvre de Henri Bosco, Colloque international Association des amis de Henri Bosco, José Corti, 1984.

Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1987.

André Gide, «Existentialisme»(L'Anne Culotte), *Les Cahiers des jeunes*, Octobre 1956.

Jean-Cléo Godin, *Henri Bosco Une poétique du mystère*, Les Presses de l'université de Montréal, 1968.

Jean Lambert, *Un Voyageur des deux mondes. Essai sur l'œuvre d'Henri Bosco*, Les Essais (n° 51), Gallimard, 1951.

Jacques Benoist-Méchin, *L'homme et ses jardins*, Les Grands livres du Moi, 1975.

Valérie Tritter, *Le Fantastique*, Ellipses Marketing, 2001.

J. J. Wunenburger, *Le Sacré*, PUF, 1981.

앙리 보스코, 『당나귀 바지』, 정영란 역, 민음사, 1994.

뤼시앙 레비브뤼, 『원시인의 정신세계』, 김종우 옮김, 나남.

김동윤, 「존재와 공간의 시학」, 『프랑스문화예술학연구』, 겨울호 제 38
집 2011.

김동윤, 「앙리 보스코의 소설 『농가 테오뎀 *Le Mas Théotime*』에 나타난
시학과 모럴 연구」, 『프랑스어문교육』, 제 43집, 2013.

〈Résumé〉

Une étude sur les aspects mythiques
dans le roman de Henri Bosco : *L'Ane Culotte*

Kim Dong-Yoon

Cette étude a pour but de mettre en évidence comment les aspects mythiques s'articulent avec les aspects 'poétiques' présents dans le roman de Henri Bosco, *L'Ane Culotte*. Ce dernier est considéré comme un des chef-d'oeuvres de l'écrivain provençal, contemporain de Jean Giono, un autre romancier de la même région. Nous constatons que l'oeuvre de Bosco est pleine de références mythiques et d'images poétiques. Cette combinaison des aspects mythiques avec les aspects 'poétiques' constitue un des cas exceptionnels pour le genre romanesque contemporain. Régis par les principes du récit sacré, les souvenirs lointains du mythe sont mis en scène par l'écriture particulière du romancier.

La tentative romanesque de recréer la Provence dans un univers paradisiaque constitue un des enjeux majeurs de la littérature bosquienne. L'espace géographique provençal comme Lubéron sera transformé en un lieu sacré dans un style remarquable, inspiré par les écrivains classiques comme Jean Racine et La Fontaine. Bien que l'écriture de Bosco se montre classique et élégante, il n'en reste moins vrai que le roman se ressource abondamment aux origines mythiques païennes.

L'espace romanesque de Bosco est caractérisé par les aspects

mythiques dans la mesure où il sera partagé par la frontière du sacré et du profane. En rêvant de rétablir le Paradis perdu, notre écrivain tente d'y reconstituer la Provence comme un lieu de l'intimité, par excellence un génie de lieu. Ce génie de lieu apparaîtra forcément comme un espace enchanté de la Nature.

Dans ce paradis ainsi reconstitué, les animaux et les plantes retrouvent leurs forces primitives et sauvages en devenant les compagnons (au plein sens du terme) des êtres humains. Dans ce contexte de réconciliation de l'Homme avec les animaux, l'âne culotte', animal tout à fait ordinaire deviendra un des personnages principaux du roman bosquien. Il ne s'agit pas d'une simple bête, mais un être mystérieux et même fabuleux dont la présence fait le roman plus merveilleux et bien fantastique.

Ce qui préoccupe toujours, nous semble-t-il, l'auteur dans l'oeuvre, c'est de réaliser le Paradis Terrestre à travers le personnage Cyprien. Mais malheureusement, l'entreprise menée par ce vieil homme finira par un échec total, car il ne peut pas résister à la tentation d'être égal à Dieu. Cela constituera une grande thématique (morale, esthétique, spirituelle) du roman de Henri Bosco.

주 제 어 : 당나귀 쿨로트 (l'Ane Culotte), 시프리앵(Cyprien), 콩스탕탱 글로리오(Constantin Gloriot), 프로방스(Provence), 뤼베롱 (Lubéron), 파라다이스(Paradis), 벨-튀(Belles-Tuiles), 오토 테르(Haute-Terre), 가이올(Gayolle), 성스러움(le sacré)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

글쓰기écriture를 통한 뵈르 여성의
정체성 모색과정 탐구
- 레일라 세바르Leïla Sebbar의 ‘세라자드 3부작’을
중심으로 - *

김 미 성
(연세대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------------------------|-----------------|
| 1. 머리말 | 4. 뵈르의 정체성과 세계인 |
| 2. 나는 누구인가? | 5. 맺음말 |
| 3. 역사 속에서 뿌리 내리기 :
혼종적 정체성의 모색 | |

1. 머리말

레일라 세바르Leïla Sebbar는 프랑스의 식민지배 시절인 1941년 알제리 고원지역에 위치한 작은 마을인 아플루Aflou에서 태어났다. 알제리인 아버지와 프랑스인 어머니는 모두 이 지역 초등학교의 프랑스어 교사였는데, 특히 그녀의 아버지는 당시 알제리인으로서는 흔하지 않은 서구식 교육을 받은 지식 계층이기도 했다. 그녀는 알제리 전쟁이 끝난 후 19살

* 이 논문은 2010년도 정부재원(교육과학기술부 학술연구조성사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 이루어졌음(NRF-2010-361-A00018).

이 되던 해 부모님과 함께 프랑스로 이주해 엑상프로방스와 파리에서 학업을 계속했으며, 이후 프랑스어로 주목할 만한 많은 작품을 발표하고 있는 작가이다. 따라서 그녀는 엄격한 의미에서 ‘프랑스에서 태어나거나 어린 시절 프랑스로 이주해 살고 있는 이민 2세대’를 지칭하는 뵈르Beur는 아니다. 특히 다른 뵈르 작가들과는 달리 그녀는 알제리에서 어머니 나라의 언어인 프랑스어만을 배우고, 사용했다. 이어 프랑스에서 대학을 마치고, 학위를 취득한다. 심지어 작가가 훗날 『나는 내 아버지의 언어를 말하지 않는다』(*Je ne parle pas la langue de mon père*) (2003)나 『비밀스런 노래 같은 아랍어』(*L'arabe comme un chant secret*) (2007)와 같은 자전적 소설에서 이야기하듯이 그녀는 아랍어를 ‘전혀’ 알지 못한다. 말하자면 그녀는 낯선 프랑스에 유배된 이국의 지식인이 아니라, 아랍인의 이름을 가진 채 어머니 나라의 언어인 프랑스어로 글을 쓰는 프랑스인인 것이다. 그럼에도 불구하고, 혹은 그런 개인사로 인해 그녀의 글에서는 아버지의 나라 알제리의 무게는 지워지지 않는다. 오히려 그녀는 두 문화 사이의 혼종métissage, 혹은 레일라 세바르 자신의 표현대로 “교차점 croisement, croisée”으로서의 자신의 위치에 대해 생생히 인식하고 있으며, 그녀의 수많은 글들은 아버지 나라와 어머니 나라의 두 문화 사이에서 태어나 ‘프랑스에서 살아가야 할’ 자신의 정체성을 모색하고자 하는 작가의 지난한 여정을 보여준다. 그녀는 1970년대부터 파리에 정착해 프랑스어로 글을 쓰고 있는 영어권 캐나다 출신의 작가인 낸시 휴스턴 Nancy Huston과 주고받은 편지에서 자신에게 있어 글쓰기와 정체성의 관계가 지니는 의미에 대해 다음과 같이 이야기한다.

[...] 난 내가 태어난 생물학적인 분열을 벗어나지 못할 거예요. 결코 아무것도, 최초의, 본질적인 단절을 없앨 수 없을 것임을 나는 알아요. 내 아버지는 아랍인이고 내 어머니는 프랑스인이예요. 내 아버지는 이슬람교도이고 내 어머니는 기독교도예요. 내 아버지는 바닷가에 면한 작은 도시 출신이고, 내 어머니는 프랑스 내륙

의 시골 출신이에요. [...] 나는 내가 이편에 속하는지 혹은 저편에 속하는지에 대한 두려움에 계속 불안정한 상태로 교차점에 있습니다. 그러므로 나는 이 두 기슭 모두의 끝에 있습니다.

[...] je n'échapperai pas à la division biologique d'où je suis née. Rien, je le sais, ne préviendra jamais, n'abolira la rupture première, essentielle : mon père arabe, ma mère française ; mon père musulman, ma mère chrétienne ; mon père citadin, d'une ville maritime, ma mère terrienne de l'intérieur de la France [...]. Je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et du reniement si je suis de ce côté-ci ou de ce côté-là. Alors je suis au bord de chacun de ces bords.¹⁾

자신의 전 작품을 관통하는 주제가 정체성의 모색임을 분명히 하고 있는 것이다. 분명 다르지만 이웃하고 있기에 꾸준히 영향을 주고받을 수밖에 없었던 두 나라, 두 문화, 두 개의 정체성 그리고 두 개의 역사 사이의 교차점으로 계속 살아가야 할 것임을 인식하고 있는 작가는 더 이상 두 적대적인 것 사이에 놓인 존재로서 분열과 상처를 느끼는 것이 아니라 교차점으로서의 자신의 혼종적 정체성을 재구성하려 한다. 그러므로 레일라 세바르의 정체성 모색 과정은 1980년대 초반 주목받기 시작한 뵈르 작가들의 것과는 구별되어야 한다.

뵈르 문학작품의 효시로 간주되는 메디 샤레프Mehdi Charef의 『아르쉬 아흐메드 하렘에서의 티파티Le thé au harem d'Archi Ahmed』가 세상에 나온 것이 1983년 2월이었다. 언론에서 '뵈르들의 행진la Marche des Beurs'이라 불렀던 마그레브계 이민2세 젊은이들의 '평등과 반인종주의 행진marche pour l'égalité et contre le racisme'²⁾이 시작되기 불과 3개월 전이었다. 마르세유에서 출발한 이 행렬이 걸어서 파리에 도착했을

1) SEBBAR, Leïla, *Lettres parisiennes: Histoires d'exil*, Paris, J'ai Lu, 1999, p. 185.

2) 1983년 10월 15일, 인종주의적인 편견에 의한 13살 소년의 죽음으로 촉발된 이 행진은 17명으로 시작했으나 12월 3일 파리에 도착했을 때는 그 수가 거의 10만에 이르렀다.

때는 그 숫자가 10만에 달할 정도였다. 이런 사회적 이슈와 맞물려 당시 공장 노동자였던 메디 샤레프는 파리 번두리에서 희망 없이 살아가는 뵈르 젊은이들의 분노와 절망, 범죄와 가난, 부모세대와 프랑스 사이에서 느끼는 분열을 직접적으로 토로함으로써 뵈르들의 존재를 프랑스 사회에 분명히 인식시킨다. ‘뵈르들의 행진’으로 인해 언론에서 주목받기 시작한 이민자들의 존재는 아직도 많은 프랑스인들에게는 낯선 것이었고, ‘프랑스인’들은 그들에 대해 알고자 했다. 이처럼 『아르쉬 아흐메드 하렘에서의 티파티』를 비롯한 이후 뵈르 소설들의 성공은 일정부분 두 사회·두 문화 사이에서 정체성의 위기를 증언하는 이민자들의 삶에 대한 일종의 ‘자료’로 프랑스인들의 흥미를 끌었던 시의적절함 덕분이었다.

이 작품을 비롯해 80년대에 출간된 대부분의 초기 뵈르 작가들의 작품은 “프랑스인도 아랍인도 아닌”³⁾ 상황에서의 분열, 방황, 절망, 차별, 고민 그리고 프랑스에 정착해 살아가야 할 뵈르로서의 정체성 모색의 과정을 공통적으로 표현했다. 이렇게 뵈르의 정체성은 그 시작부터 무엇이 아닌 것, 없음과 결핍으로 정의되었고 뵈르들은 자신의 존재를 재 정의하지 않으면 안 되었다. 이런 상황에서 뵈르도, 아랍인 이민자도, 피에-누아르(pied-noir)도, 완전한 프랑스인도 아닌 세바르의 개인적 상황은 다른 뵈르 작가들보다 먼저 자신의 혼종적 정체성에 눈을 돌리고 주목하게 만든 것으로 보인다. 특히 순수한 혈통이 의미하는 “상징적 연속성의 종말”⁴⁾로 간주된 혼혈에 대한 부정적 시선이 팽배했을 1940년대 식민지 알제리에서 태어난 작가는 자신의 혼종성과 그에 따른 혼종적 정체성에 민감할 수밖에 없었을 것이다.

1980년대 초 성년에 이르러 이제 막 프랑스인들에게 말을 건네기 시작한 뵈르 작가들이 먼저 자신들의 열악한 상황을 ‘증언하고’, 차별과 분노

3) LARONDE, Michel, *Autour du roman beur: Immigration et Identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 19.

4) WAHBI, Mhamed, *Lectures de Leïla Sebbar: pour une approche socio-psychologique*, Sarrebruck, Allemagne, Editions universitaires européennes, 2011, p. 133.

와 절망의 목소리를 쏟아낼 때 아버지만큼 알제리인도, 어머니만큼 프랑스인도 아니었던 그녀의 작품은 한발 앞서서 프랑스에서 살아가야만 하는 세대의 혼종성을 그려냈다. 특히 그녀의 작품에서 드러나는 혼종성은 문화적 상실이나 단절이 아니라 교차점을 지나는 여러 문화의 숫자만큼 풍부하게 확장될 수 있는 가능성으로 제시된다. “소설의 등장인물들이 지니고 있는 다양한 문화적 뿌리는 미분화된 상태로 뒤섞이는 것이 아니라 서로 덧붙여져 복수의 정체성이 창조”⁵⁾되기 때문이다. 본 논문의 분석 대상이 되는 레일라 세바르의 ‘세라자드 3부작’ 중 첫 작품인 『세라자드. 17살, 갈색피부, 곱슬머리, 푸른 눈 *Shérazade. 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*』⁶⁾이 발표된 것이 1982년이라는 사실을 기억한다면 뵈르들의 혼종적 정체성에 대한 작가의 선구적 관심은 더욱 주목할 만하다. 뵈르 작가들이 혼종적 정체성에 주목하는 작품을 발표하는 것은 1990년대 이후의 일이기 때문이다. 이 작품은 1985년에 발표된 『세라자드의 수첩 *Les carnets de Shérazade*』, 그리고 1991년에 발표된 『세라자드를 미치도록 사랑하는 남자 *Le Fou de Shérazade*』와 함께 3부작을 이룬다. 이른바 ‘세라자드 3부작’이라 불리는 이 작품들은 17살의 뵈르 소녀 세라자드가 주인공으로 등장하여 프랑스를 넘어 세계 속에서 살아가야 할 뵈르로서의 자신의 정체성을 모색해가는 과정을 공통적인 주제로 담고 있다.

2. 나는 누구인가?

: 『세라자드. 17살, 갈색피부, 곱슬머리, 푸른 눈』

『세라자드』의 주인공 세라자드는 아버지의 학대나 부모와의 심한 갈

5) MAJUMDAR, Margaret, «La dialectique de l'écriture», in LARONDE, Michel (dir.), *LEÏLA SEBBAR, Collection AUTOUR DES ÉCRIVAINS MAGHRÉBINS*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 19.

6) 이후 『세라자드』로 지칭하겠음.

등 등의 명백한 이유 없이 집에서 도망친다. 그리고 파리에서 철거 직전의 건물에 불법 거주하는 세계 각국에서 온 상이한 출신의 여러 친구들을 만나고,⁷⁾ 그들과 여러 가지 사건을 겪으면서 가족과 가족이 살고 있는 공간적, 정치적, 사회·문화적 계도 밖에서 자신의 정체성을 깨닫고 재구성해 가기 시작한다. 세라자드가 집을 나온 후 아버지는 경찰서에 딸의 실종신고를 하는데, 그가 경찰관이 내민 실종신고서에 기록한 세라자드의 외형적 ‘정체성’은 다음과 같다.

<i>SIGNALEMENT PHYSIQUE</i>	실종자의
<i>DE LA PERSONNE DISPARUE :</i>	신체적인 인상착의
<i>TYPE :</i> maghrébin	유형 : 마그레브인
<i>AGE APPARENT :</i> 17 ans	나이 : 17살
<i>VISAGE</i>	얼굴
<i>teint :</i> mat	안색 : 거무스레하다
<i>forme :</i> rond	윤곽 : 둥글다
<i>front :</i> haut	이마 : 넓다
<i>yeux :</i> verts	눈 : 초록색
<i>TAILLE :</i> 1,65m	신장 : 1,65m
<i>CORPULENCE :</i> 48kg	체격 : 48kg
<i>CHEVEUX</i>	머리카락
<i>couleur :</i> noirs	색깔 : 검은 색
<i>nature :</i> frisés	본성 : 곱슬머리
<i>abondance :</i> longs	풍부함 : 긴 머리
<i>teinture :</i> naturelle	염색 : 자연색
<i>NEZ :</i> droit	코 : 곧게 뻗음
<i>LÈVRES :</i> charnues	입술 : 도톰함

7) 세라자드와 친구들이 임시로 살고 있는 버려진 건물 자체가 혼종적 세계의 축소판과도 같다. 이곳에서 그녀가 만나는 친구들 모두가 - 바질Basile, 피에로Pierrot, 드리스Driss, 프랑스France와 주주Zouzou 등 - 세계 각국에서 온 서로 다른 혈통과 출신국의 인물들이다.

<i>MENTON</i> : rond	턱 : 둥글다
<i>BARBE</i>	턱수염
<i>MOUSTACHES</i>	콧수염
<i>SIGNES PARTICULIERS</i>	특기사항
Courte cicatrice au menton à gauche	왼쪽 턱에 작은 흉터. ⁸⁾

세라자드는 자신을 찾는 광고에 명시된 ‘실종자’의 신체적 특징을 보고 자신이 타인들에게 어떻게 유형화되어 묘사될 수 있는지 처음으로 깨닫고 낮설게 느낀다. 그리고 딸의 실종신고를 위해 경찰서에 간 아버지의 태도가 상징적으로 보여주듯이, 그녀의 가족들은 그녀를 사랑함에도 불구하고 뵈르로서의 그녀를 이해하는 것이 불가능하다. 아버지에게 있어서도 그녀는 “마그레브인”에 불과하며, 아버지는 딸의 진정한 모습을 알지 못한다. 세라자드는 아버지, 어머니를 비롯한 가족들과 함께 머물러서는 프랑스 땅에서 살아가야 할 자신의 새로운 정체성을 재창조할 수 없음을 인식하고 가족의 품을 떠나 자신을 찾기 위한 모험을 시작한다. 세라자드는 그들과는 다르며, 달라야 하기 때문이다. 미셸 라롱드가 지적하는 것처럼 “세라자드는 다를 것이다. 보다 정확히 말해 구별될 것이다. 하지만 그녀의 부모님들이 자신들의 이타성altérité을 체험하는 목록과는 구별되는 새로움에 의해 그럴 것”⁹⁾이다.

그런데 세라자드가 재창조하고자 하는 것은 프랑스에 살아가는 뵈르로서의 정체성일 뿐만 아니라 특히 뵈르 ‘여성’으로서의 정체성이다. 작품의 여주인공인 세라자드의 이름이 『천일야화Mille et Une Nuits』의 여주인공 셰헤라자드Shéhérazade와 동일하다는 사실은 이런 측면에서 상징적이다.¹⁰⁾ 앙투안 갈랑Antoine Galland에 의해 『천일야화』가 프랑스어

8) SEBBAR, Leïla, *Shérazade. 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Bleu autour, 2010, 1^{re} édition Stock, 1982, pp. 121-122.

9) MAJUMDAR, Margaret, *op. cit.*, p. 93. 강조는 원문에 따름.

10) 주인공의 이름이 셰헤라자드Shéhérazade가 아니라 세라자드Shérazade가 된 것은 프랑스 공무원의 단순한 착오 때문이다. SEBBAR, Leïla, *Le Fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991, pp. 163-164 참조할 것.

로 번역되어 서양세계에 소개된 것이 1704년이였다. 『알리바바와 40인의 도적 *Ali Baba et les Quarante Voleurs*』, 『알라딘의 마술램프 *Aladin ou la lampe merveilleuse*』, 『신바드의 모험 *Sinbad le marin*』 등 『천일야화』에는 “에로티즘, 욕망, 끝없고 다양한 쾌락, 사랑, 이국정서, 여행, 바다, 다른 곳, 부유함, 궁전, 보물들, 산해진미, 그리고 마법”¹¹⁾ 등 저 먼 동양의 이상향을 이루는 모든 것이 담겨있었고, 이후 서구인들의 동양에 대한 ‘상상력’에 불을 지핀다. 그리고 그 한가운데 세라자드가 있었다. 술탄의 여자로서 ‘간혀있는 여인’인 세라자드에게는 술탄의 신뢰와 사랑을 얻는 것만이 목숨을 부지할 수 있는 유일한 길이었다. 그리고 세라자드는 술탄을 유혹하기 위해 최선을 다한다. 모두가 아는 것처럼 그녀가 사용한 유혹의 방법은 관능성이 아니라 ‘지혜’와 ‘이야기’의 힘이었다. 그러나 세라자드로 대표되는 술탄의 궁전의 ‘간혀있는 여자들’, 술탄의 궁전을 돌보는 ‘궁녀’였을 오달리스크들은 서구인들의 상상력 속에서 오로지 관능성만이 부각되어 각인되고, 형상화된다. 실제로 부쉐, 앵그르, 마네, 마티스 등 수많은 화가들의 그림에서 오달리스크는 무방비의 상태로 비스듬하게 누워 남성의 호의와 애정을 기다리며 완전한 복종과 관능을 온 몸으로 표출한다. 그러나 이국정서에서 비롯한 수많은 결과물이 그렇듯 오달리스크 역시 남성의, 서양적 욕망의 산물이었을 뿐이었다. “남성들이 남성적 욕망으로 왜곡해 타자의 시선과 욕망에 드러낸” 이 “하렘의 노예”¹²⁾들에게 부여된 편견과 고정관념은 세라자드와 같은 아랍출신의 뵈르 여성들에게도 동일하게 적용된다. 20세기 후반의 프랑스에서 살아가는 존재임에도 불구하고 그녀들은 여전히 서양적 욕망에서 비롯한 편견에서 자유롭지 못하다.

아랍 출신 여성을 바라보는 이런 시선은 세라자드를 ‘미치도록 사랑하

11) BRODIER, Jean-Pierre, *L'Odalisque ou la représentation de la femme imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 12.

12) SEBBAR, Leïla, «L'odalisque, le peintre, et le soldat», in *Arabies*, mensuel n° 27, mars, 1989, BRODIER, Jean-Pierre, *L'Odalisque ou la représentation de la femme imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 29에서 재인용.

는' 줄리앙도 예외가 아니다. 줄리앙의 어머니는 피에-누아르 출신이며, 아버지는 프랑스어를 가르치기 위해 알제리에 간 선생님이다. 이렇게 줄리앙이 느끼는 아랍여인들을 향한 매혹의 근저에는 어린 시절의 기억이 놓여있다. “들라크루아, 마티스 그리고 앵그르의 오리엔탈리즘의 그림들에서 재현된 여인들과 같이 육감적이고, 검고, 신비스러운”¹³⁾ 세라자드는 줄리앙이 마그레브 여인들에 대해 가지고 있는 이상을 완벽히 실현하고 있었다. 그는 이슬람식으로 머플러를 머리에 두르고 있는 세라자드의 ‘초록색 눈’을 보고 들라크루아의 ‘알제의 여인들Femmes d’Alger’에 재현된 원편의 여인이 그녀와 같은 초록색 눈을 가지고 있음을 떠올린다. 그리고 사랑에 빠진다.

그녀는 마지막으로 머플러를 묶었고, 줄리앙은 그때 그 앞에서 오래 머물기를 좋아했던 그림만을 생각했다. ‘누워있는 오달리스크’나 ‘터키목욕탕’ 보다 그는 ‘알제의 여인들’이 더 좋았다.

Elle nouait une dernière fois son foulard, et Julien pensa seulement alors au tableau devant lequel il aimait rester longtemps. A l’*Odalisque couchée* ou au *Bain turc* lui préférait les *Femmes d’Alger*.¹⁴⁾

실제로 줄리앙은 들라크루아의 이 작품만을 보기 위해 루브르에 가곤 했다. 세라자드가 부모님의 고향인 알제리의 여인들 및 ‘서양’ ‘남성’의 시각으로 재현된 하렘의 여인들에 관심을 가지게 되는 것은 줄리앙을 통해서 ‘알제의 여인들’을 접한 후이다. 그녀 역시 서양화가들의 남성적 시선 앞에 놓였던 수많은 오달리스크들처럼 줄리앙의 욕망과 그의 시선 앞에 놓인다. 그리고 그의 관점으로 보여 지고, 드러나는 것을 피하지 못한다. 오달리스크를 재현한 서양의 화가들처럼 줄리앙은 거의 편집광적인 집착

13) ACHOUR, Christiane (dir.), *Diwan d'inquietude et d'espoir : la littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG/EDITIONS, 1991, p. 160.

14) SEBBAR, Leïla, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, op. cit., p. 13.

을 가지고 여러 포즈를 취한 세라자드를 대상으로 수많은 사진을 찍을 뿐만 아니라 그 사진을 집안 곳곳에 붙여놓기까지 하기 때문이다.

일요일이면 [...] 줄리앙은 사진을 찍곤 했다. [...] 저녁이면 그는 테이블 위에 놓인 6통 혹은 10통의 필름마다 36개의 포즈와 마주하곤 했다. “미쳤군, 난 완전히 미쳤어.”라고 말해도 소용이 없었다. 기회만 닿으면 그는 밤새워 그것들을 펼치고, 인화하고, 만족하지 못할 때마다 되풀이하곤 했다. 세라자드는 사진들을 보려고 애쓰지 않았다. 사진을 세라자드에게 보여주려고 고집한 것은 그였다. 그녀는 그가 코르크판과 집안 거의 전체에 붙여놓은 사진들을 보지 않을 수 없었다.

Le dimanche, [...] Julien prenait des photos. [...] Il se retrouvait le soir avec, sur la table, jusqu'à six ou dix rouleaux de trente-six poses chacun. Il avait beau se dire «je suis fou, complètement fou», il recommençait à la première occasion, passant la nuit à les développer, à les tirer, recommençant chaque fois qu'il n'était pas satisfait. Shérazade n'avait pas cherché à voir les photos, c'est lui qui avait insisté pour les lui montrer, et elle ne pouvait pas ne pas voir celles qu'il affichait sur son tableau de liège et un peu partout dans la maison.¹⁵⁾

그는 예술로 재현된 오달리스크와 현실의 세라자드를 구별하지 못하는 것처럼 보인다. 그리고 세라자드가 줄리앙을 사랑하면서도 그를 떠나 홀로 알제리에 가려고 하는 까닭은 줄리앙의 이런 태도와 무관하지 않을 것이다. 줄리앙을 떠나기 전 그녀는 그가 집안 곳곳에 붙여놓은 사진을 찢어버린다.¹⁶⁾ 그녀는 이제 남성들의 시선에 무방비 상태로 놓인 수동적 여성으로서의 자신을 거부하고, 자신의 정체성을 스스로 모색하고 재창

15) *Ibid.*, p. 141.

16) “Shérazade déchira toutes les photos que Julien avait affichée, consciencieusement, une à une, de la plus petite à la plus grande.” *Ibid.*, p. 158.

조하려 하는 것이다. 알제리에 가려는 계획을 밝히는 세라자드에게 줄리앙은 동행을 제안한다. 그러나 세라자드는 줄리앙과 함께가 아니라 알제리로 “홀로” 떠나려는 결심을 굳히게 되는데, 이런 결심을 하게 되는 데는 풍피두센터의 국립현대미술관에서 마티스의 ‘붉은 바지를 입은 오달리스크’*L’Odalisque à la culotte rouge*’를 보고 충격과 마음의 울림을 얻게 된 경험이 결정적이다. 세라자드는 폐관시간 이후에도 심지어 미술관에 숨어서까지 꼬박 24시간을 이 그림을 본다. “오히려 추하게 느껴지기까지 하지만 이 여인은 그녀의 마음을 움직였고, 그녀는 그 이유를 찾으려 하지 않았다.”¹⁷⁾ 이제 세라자드가 재창조하려고 하는 뵈르 여성의 정체성은 독립적이고 자유로운 어떤 것이 될 것이다. “여성의 학식의 상징”¹⁸⁾인 세라자드라는 이름을 지닌 우리의 주인공은 ‘글쓰기écriture’라는 현대적 무기를 지니고 있다. 이 무기와 함께 그녀는 “감금과 여성의 복종의 상징”인 오달리스크와 같은, 아랍의 여성들에게 부여된 상투적 전형성을 탈피하려 한다. 『천일야화』의 주인공이자 아랍문화의 상징과도 같은 ‘세라자드’라는 이름을 지닌 채 프랑스어를 사용하며, 프랑스어로 글을 쓰며, 서양 사람들에 의해 재현된 작품을 통해 아랍을 이해하며, 프랑스 땅에서 살아가야 할 그녀는 아랍과 아랍의 여인에 대한 모든 상투적 편견과 선입견을 벗어난 독립적 주체로의 재탄생을 위해 길을 떠난다. 그리고 자신의 여정을 글로 남긴다.

3. 역사 속에서 뿌리내리기 : 혼종적 정체성의 모색

세라자드의 정체성은, 그녀 세대의 상징으로서 그녀가 구현하는 뵈르의 정체성은 “변화의 상황에, 계속적인 역동성의 상황”¹⁹⁾에 있다. 깨달음

17) *Ibid.*, p. 232.

18) KIAN, Soheila, *Ecritures et transgressions d’Assia Djebar et de Leïla Sebbar*, Paris, L’Hamattan, 2009, p. 133.

initiation을 향한 긴 여행과도 같은 여정을 마친 후 마침내 세라자드의 정체성은 총체적인 변화를 이루어낸다. 그리고 세라자드는 그 과정에 ‘글 쓰기’를 상징하는 ‘수첩’을 손에서 놓지 않는다. 아랍의 세라자드와는 달리 현대의 세라자드는 자신이 보고, 겪고, 생각한 것을 ‘기록한다.’ 『세라자드의 수첩』에서 이 여행은 7일간으로 한정된다. 알제리에 가려는 목적으로 파리를 떠나 마르세유에 도착한 세라자드는 알제리로 향하는 배를 탔지만 다시 배에서 내리고 만다.

나는 배 안에 있었다. 나는 뛰어서 내렸다. 나는 알제에 가야만 했다. 배는 떠났다. 알제는 멀리 있었다.

J'étais dans le bateau, je suis descendue en courant. Je devais aller à Alger. Le bateau est parti. Alger, c'est loin.²⁰⁾

아마도 자신이 살아가야 할 프랑스 땅에서 자신의 과거와 현재의 역사를 추적하고자 함이 아니었을까? 그리고 그녀는 장거리를 운행하는 블루-골루아즈bleu-gauloises 트럭에서 잠든다. 트럭의 주인인 질Gilles이 세라자드를 발견해 그녀를 깨우는 장면으로 『세라자드의 수첩』은 시작된다. 이후 세라자드와 질은 마르세유에서 파리에 이르는 7일간의 여정에 동행한다. 그런데 의미심장하게도 무임승차자인 그녀가 지루하거나 졸릴 때 ‘이야기’를 해주겠다는 조건으로 질에게 제안하는 7일간의 여정은 1983년 있었던 ‘뵈르들의 행진’의 여정과 동일하다.

그녀는 아직 말을 하지 않은 질을 향해 몸을 돌렸다. 그리고 7일 만에 파리로 되돌아가야 한다고 그에게 설명한다. 길가에 세워져 있던 이 트럭에 올라탄 마르세유에서 파리까지 정확히 7일. 그

19) RUTHE, Cornelia, «Le symbolisme de «croisée» chez Leïla Sebbar», in LARONDE, Michel (dir.), *LEÏLA SEBBAR, Collection AUTOUR DES ÉCRIVAINS MAGHRÉBINS*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 115.

20) SEBBAR, Leïla, *Les carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985, p. 19.

녀는 리옹에 들를 것이고, 스트라스부르에 멈춰서 마리를 만나야 한다. 릴에 멈춰서 툴루즈와 마르세유의 친구들을 만나야 하고, 피에로 때문에 브뤼에에도 멈춰야 한다.

Elle se tourne vers Gilles qui n'a pas encore parlé et lui explique qu'elle a sept jours pour revenir à Paris. Sept, exactement, depuis Marseille où elle est montée dans ce camion stationné sur son chemin et Paris. Elle s'arrêtera à Lyon, à Strasbourg où elle doit retrouver Marie, à Lille pour les copines de Toulouse et de Marseille, [...] aussi à Bruay à cause de Pierrot.²¹⁾

질은 세라자드의 제안을 받아들이고, 실제로 리옹에서는 행진하고 있는 뵈르들과 마주치기도 한다.

그들은 리옹에 멈춰 뵈르들을 보았다. [...] 그건 행진을 하고 있는 뵈르들이었다. 그 역시 걸었다. 마르세유에서 파리까지의 행진 참가자처럼은 아니지만 여하튼 걸었다.

Ils s'arrêtaient à Lyon pour voir des Beurs; [...] C'était Beurs de la Marche. Lui aussi avait marché, pas comme les marcheurs de Marseille jusqu'à Paris, mais quand même.²²⁾

그리고 남에서 북으로 프랑스를 관통하는 이 여정에서 세라자드는 프랑스 역사의 과거와 현재에 긴밀히 연결되어 있는 자신의 뿌리를 확인한다. 그들의 출발점인 마르세유는 프랑스에서도 혼종성이 강하게 드러나는 장소이다. “마르세유에서 그는 진정으로 백색의 피부를 가진 백인을 결코 본 일이 없다... 수천 년 전부터 색깔, 옷, 언어가 뒤섞이는 항구이다.”²³⁾ 그리고 세라자드는 여행 도중 ‘프랑스인’인 질이 가지고 있는 인종

21) *Ibid.*, p. 92.

22) *Ibid.*, p. 155.

23) “A Marseille, il n'avait jamais vu de Blanc vraiment blanc... un port où se

적·문화적 순수함에 대한 환상을 전복시킨다. 그녀는 8세기에서 11세기에 걸쳐 300년 이상 아랍인들이 프랑스 남부를 점령했음을 질에게 이야기한다. 이 300년이라는 기간은 프랑스가 알제리를 점령한 기간보다 훨씬 길다.

- 아랍인들이 중세시대 프랑스 남부를 점령했었다는 건 세상 사람들이 다 알아.
- 8세기에서 11세기까지, 알고 있었어?
- 정확히는 아니야. 하지만 결국 똑같은 얘기지. [...] 누군가 조상 중에 에미라 혹은 사라센의 노예가 있었다고 네게 이야기한다면, 그 다음은? 뭐가 달라지지?
- 모든 게 달라져, 세라자드가 말한다.
- Tout le monde le sait que les Arabes ont occupé le midi de la France au Moyen Age...
- Du VIII^e au XI^e siècle, tu le savais?
- Pas précisément, mais ça revient au même. [...] Et après, même si quelqu'un te dit qu'il y a pour ancêtre un émir ou un esclave sarrasin? Qu'est-ce que ça change?
- Ça change tout, dit Shérazade.²⁴⁾

이민과 식민의 역사를 기억하고, 그 기억을 ‘글’로 남기며, 역사 속에 뿌리를 내리는 과정은 세라자드의 정체성을 재구성하는데 필수적 단계이다. 이 작품에서 역사는 두 개의 층위에서 기능한다. 우선 세라자드는 프랑스의 역사가 사라센의 역사와 긴밀하게 얽혀 있었던 과거 역사의 증인인 프랑스 남부지역을 지나며 그 흔적을 기록한다. 그녀는 많은 프랑스 사람들에게 잊혀 졌지만 분명히 존재했던 ‘역전된’ 식민의 역사를 기억한다. 프랑스 땅은 이미 문화적 혼종의 역사를 지니고 있으며 그 흔적은 아

mélangeaient les couleurs, les vêtements, les langues depuis des millénaires,”
Ibid., p. 13.

24) *Ibid.*, pp. 264-265.

직도 생생히 남아있기 때문이다. 둘째로 세라자드는 최근의 역사를 증언하며 글로 남긴다. 그녀는 ‘보르들의 행진’의 기억을 간직한 장소들을 지나며 자신의 수첩에 현재의 역사를 기록하고, 기억한다. 이렇게 과거의 역사는 현재의 역사와 유기적 통합을 이루며, 그녀는 미래의 보르의 삶은 과거와 현재에 대한 정확한 기억과 이해 속에서 구축될 수 있을 것임을 깨달아간다. 과거의 문화는 현재와 미래의 보르들의 정체성을 이루는 구성요소가 된다. 그들은 “부모님들의 전통적인 삶 속에 현대적인 삶의 요소들을 섞어 넣음으로써 현재와 과거 사이의 연관관계를 만들어낼 수 있는 독립적인 사람들”²⁵⁾이기 때문이다. 그리고 그들의 현재는 미래와 맞닿아 있다.

4. 보르의 정체성과 세계인

레이라 세바르의 ‘세라자드 3부작’의 마지막 작품인 『세라자드를 미치도록 사랑하는 남자』에서 그녀를 ‘미치도록 사랑하는’ 사람은 줄리앙이다. 세라자드가 파리를 떠난 후 『세라자드의 수첩』에는 그녀를 찾아 프랑스 전역을 누비는 줄리앙이 묘사된다. 삼부작의 마지막 권에서 세라자드를 되찾기 위한 줄리앙의 여정은 프랑스를 넘어선다. 세라자드를 찾아 알제리까지 갔던 줄리앙의 여정은 마지막에는 팔레스타인 내전의 와중에 있는 이스라엘까지 이르기 때문이다. 그는 그곳에서 유대인 소녀 야엘 Yaël을 만난다. 그리고 그녀에게 자신이 그곳에 온 이유를 설명하고, 세라자드를 찾으려 영화 촬영을 시작할 것이라는 사실을 알려준다. 줄리앙이 시나리오를 쓰고 세라자드가 주인공으로 출연할 영화의 배경은 상징적이다. 영화는 파리 중심부가 아니라 가난한 이민자들이 살고 있는 파리 교외의 임대아파트단지를 배경으로 한다.

25) KIAN, Soheila, *op. cit.*, p. 82.

난 파리에서 촬영할 영화를 위해서 예루살렘에서 소녀를 찾고 있어. 촬영 팀은 교외의 임대 아파트 단지의 안마당에 올리브나무를 심고 있는 중이야. 그 나무는 프로방스에서 파리 인근까지 헬리콥터로 옮겨졌어.

Une fille que je cherche à Jérusalem pour tourner un film à Paris, dans un cour d'HLM en banlieue, où l'équipe est en train de planter un olivier centenaire, déraciné en Provence et transporté par hélicoptère jusque dans la région parisienne.²⁶⁾

작품에서 올리브나무의 상징은 분명하다. 그것은 나무가 이식되듯 프랑스로 이식된 이민자들과 이민 2세대인 뵈르들인 것이다. 그러나 작품에서 나무는 그것이 심어져 있던 땅에서 완전히 뿌리 뽑힌 것이 아니라 전문적인 기술자들에 의해 그곳의 흙과 함께 옮겨진다.²⁷⁾ 이민자들은 고향의 문화와 함께 프랑스 땅으로 옮겨왔고, 고향의 흙과 어우러진 프랑스의 흙 속에 뿌리내리게 될 것이다. 특히 유럽과 이슬람의 문화에서 올리브나무가 “평화”²⁸⁾를 의미한다는 사실을 기억한다면, 이식된 올리브나무와도 같은 뵈르들의 미래 역시 희망을 내포하고 있음을 알 수 있다. 이 작품에서 이식된 올리브 고목을 찾아 헤매는 신비스런 노파는 “조상들이 심은 올리브나무를 옮겨 심는 것이 생명을 뿌리 뽑는 것이며, 여인들의 태내에서 생명을 앗아가는 것”²⁹⁾과 다르지 않고, 따라서 죄악이라 생각한다. 그러나 죽기 직전 그녀가 이식된 올리브나무에서 발견하는 것은 희망이다.

26) SEBBAR, Leïla, *Le Fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991, p. 63.

27) “Tu ne veux pas qu'on voie les ouvriers planter l'olivier dans la terre rapportée?” *Ibid.*, p. 53.

28) CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1997.

29) SEBBAR, Leïla, *Le Fou de Shérazade*, *op. cit.*, p. 67.

가볍고, 눈부신 새는 그녀를 향해 날아온다. 거의 푸른색인 깃털은 빛나고, 새의 부리에서 여인은 올리브나무 가지를 발견한다.

L'oiseau vole vers elle, léger, éclatant, ses plumes presque bleues brillent et dans son bec la femme distingue un rameau d'olivier.³⁰⁾

이러한 묘사는 노아의 홍수 후 올리브나무 가지를 부리에 물고 돌아온 새가 새로운 세상의 시작을 알리는 창세기의 장면을 떠올리게 한다. 새로 이식된 프랑스 땅에서 이민자들은 풍요롭고 새로운 미래에 대한 희망을 품는다. 대홍수와도 같은 식민주의가 휩쓸고 지나간 후 펼쳐질 새로운 세계에 대한 기대일 것이다. 그리고 새로이 펼쳐질 세계는 서로 다른 인종과 문화가 반목하지 않고 어우러져 평화스럽게 공존하는 혼종의 세계이다. 『세라자드의 수첩』에서 세라자드가 주연으로 출연할 영화의 감독은 올리브나무 밑동에서 그녀를 기다린다. 그녀가 돌아오면, 영화는 촬영되기 시작할 것이다.

보르의 정체성은 알제리와 프랑스 사이의 교차점으로서 뿐만 아니라 세계 역사의 한 복판에서 살아가야 할 세계인으로 묘사된다. 『세라자드를 미치도록 사랑하는 남자』에서 인종, 문화, 언어의 교차는 더욱 복잡해지고 다양해진다. 질과 함께 파리에 도착한 세라자드가 그와 헤어지고 난 후 간 곳은 레바논의 베이루트이다. 이스라엘의 공식적인 부인에도 불구하고 이스라엘은 1982년 팔레스타인해방기구 축출을 위한 샤틸라 난민 대학살의 배후로 지목되었고, 이후 이 지역의 참극은 현재진행형으로 전 세계의 이목을 집중시킨다. 이곳은 어찌면 레일라 세바르 작품의 주인공들이 증언하는 혼종문화 속에서의 정체성의 재정립이 가장 절박하면서도 가장 요원한 지역일 것이다. 세라자드는 여기에서 몸에 밴 유럽적 태도와 ‘프랑스 국적’으로 인해 자신을 ‘아랍 여성’으로 인정하지 않는 레바논의 군인들에게 포로가 된다. 이어 지니고 있던 모든 책이 불태워지

30) *Ibid.*, pp. 191-192.

고, 자신을 지키는 간수에게 성폭행을 위협받는 상황에까지 이른다. 그리고 그녀는 이런 외적인 조건이 아니었으면 서로 개인적 매력을 느낄 수도 있었을 “맑은 두 눈”의 이 남자와 폭력의 관계 밖에는 맺을 수 없는 현 상황을 인식한다.

그는 세라자드에게 다가온다. 그는 전투복차림의 덩치가 큰 남자이다. 그는 무기도 들고 있지 않고, 전투모도 쓰고 있지 않다. 그는 갈색머리이고, 맑은 두 눈을 가지고 있다. 그는 세라자드에게 시선을 고정시킨다. 알제리전쟁의 사진첩 속 남자들, 낙하산부대원들은 이 남자와 닮았다. 그녀는 이 남자가 잘생겼다고 생각할 권리가 없다. 두 언니의 서고에서 책장을 넘길 때 식민전쟁의 젊은 병사들에 마음이 흔들리는 것을 스스로 금했던 것처럼.

Il s'approche de Shérazade. C'est un géant en treillis, sans arme ni casquette. Il est brun, ses yeux sont clairs. Il fixe Shérazade. Dans l'album de photographies de la guerre d'Algérie, des hommes, des parachutistes ressemblent à celui-là. Elle n'a pas le droit de le trouver beau, comme elle s'empêchait d'être troublée par ces jeunes guerriers des colonies, lorsqu'elle feuilletait le livre dans la librairies des deux soeurs.³¹⁾

그러나 이런 폭력의 고리를 끊어낼 수 있는 것이 뫼르로 대표되는, 혼종적 정체성을 지닌 젊은이들의 미래의 역할이다. 세라자드는 레바논에서 진정한 ‘아랍인’이 되기 위해서는 자신의 내부에 존재하는 프랑스적인 모든 것을 떨쳐내야 하며, 자신이 아랍에 대해 아는 모든 것은 프랑스어를 통해 번역되고, 프랑스인들의 시각으로 보여진 것이었음을 깨닫는다. 그리고 자신의 미래는 완전한 ‘아랍인’이 되는 데 있는 것이 아니며, 뫼르로서의 자신의 임무는 아랍과 프랑스의 ‘교차점’으로서의 역할임을 인식한다.

31) *Ibid.*, p. 101.

세라자드를 찾아 이스라엘까지 간 줄리앙은 그곳에서 야엘을 만나게 된다. 야엘은 팔레스타인 민병대와 전투중인 이스라엘군이었고, 줄리앙은 초록색 눈을 가진 그녀에게서 세라자드와의 유사성을 느낀다.³²⁾ 그녀를 만난 후 줄리앙은 그때까지 구상했던 시나리오를 고쳐 쓰기로 결심한다. 세라자드를 만나면서 구상되고, 세라자드를 뒤쫓으며 변화된 시나리오를 이렇게 결정적으로 타고되고, 마침내 영화로 촬영되기 시작한다. 역설적이게도 아랍 출신인 세라자드가 이스라엘인의 역할을 하고, 이스라엘 출신인 야엘이 아랍인의 역할을 하는 이 영화에서 모든 차이는 소멸된다.

테라스 위에서 여인은 버드나무로 만든 오래된 안락의자에 앉아 있다. 그녀 옆에서 하녀가 찻잔을 준비한다. 그녀는 위험을 무릅쓰고 여기자 두 명을 맞이한다. 그녀의 집은 팔레스타인 여인과 이스라엘 여인, 야엘과 세라자드의 만남에 유용할 것이다. 아랍인은 유태인의 역할을 하고, 유태인은 아랍인의 역할을 한다. 연출자는 이렇게 결정했다. 영화는 촬영된다.

Sur la terrasse, la femme est assise dans un vieux fauteuil d'osier, près d'elle, la servante prépare les tasses pour le thé, elle reçoit, malgré les risques, deux journalistes, sa maison sera utile à la rencontre entre une Palestinienne et une Israélienne, Yaël et Shérazade, l'Arabe joue la Juive et la Juive l'Arabe, ainsi en a décidé le réalisateur. On tourne.³³⁾

자신의 정체성을 찾기 위한 세라자드의 여정은 이렇게 대단원의 막을 내린다. 서로의 다름으로 인한 반목과 불신과 정복과 지배가 아니라 다

32) "Cette fille déguisée, l'uniforme taillé sur mesure la déguise à peine, la soldate n'est pas Shérazade, il le sait, tout les sépare et il pense à cette fille comme à une soeur de Shérazade, il devient fou ou quoi? Une soldate israélienne qui ferait la guerre à des Palestiniennes... Une soeur? Des soeurs ennemies?" *Ibid*, p. 61.

33) *Ibid*, pp. 202-203

양성 속에서의 화해와 조화를 모색하는 것이 혼종적 정체성을 가진 뵈르들의 지향점이며 미래일 것이기 때문이다. 그리고 이 영화를 통해 세라자드는 줄리앙과 다시 화해한다. 이미 언급한 것처럼 줄리앙은 피에-누아르의 아들이며, 알제리의 정서에 친숙한 ‘프랑스인’이다. 줄리앙의 아랍 여성에 대한 편견은 식민지에서 보낸 과거의 기억에서 비롯된 것이었고, 어쩌면 줄리앙 자신도 식민주의라는 과거에 기원을 둔 편견의 희생양이었다. 그 역시 과거의 역사와 그가 살아가고 있는 현재 사이에서 분열되어 있는 존재였기 때문이다. 그런데 줄리앙은 세라자드의 긴 여정을 멀리서 뒤쫓아 가는 과정에서 외부로부터 아랍 여성에게 부여된 스테레오타입에서 벗어나 자유롭고 독립적인 뵈르 여성로서의 세라자드의 새로운 정체성을 인정하기에 이른다. 세라자드가 재결합을 이루는 것은 이런 내면적 변화를 겪고 난 줄리앙이다. 이로써 이 작품에서는 사실상 문화적인 측면뿐만 아니라 ‘혈통적’이며 ‘인종적’인 혼종의 가능성까지 제시된다. 레일라 세바르 자신이 그렇듯이 혈통적 혼종을 통해 미래에는 “두 역사의 중합”³⁴⁾의 가능성이 좀 더 수월하게 실현될 수도 있을 것이다.

더불어 세라자드는 떠나온 가족과도 화해한다. 가족의 품을 떠나온 후 베이루트에서 세라자드는 처음으로 가족과 집을 그리워한다. 세라자드의 가출 이후 그녀를 찾아 헤매던 가족들이 마침내 세라자드를 찾아내는 것이 3부작의 제일 마지막 장면이다. 억류에서 풀려나 프랑스로 돌아온 세라자드가 야엘과 함께 첫 촬영을 하는 곳으로 가족들이 찾아온다. 그리고 세라자드가 죽지 않았음을 확인하고 기쁨의 눈물을 흘린다. 독립적이고 자유로운 새로운 정체성을 가지고 세라자드는 가족이 상징하는 과거, 그녀의 뿌리와 화해한다. 이제 세라자드는 더 이상 정체성의 혼란과 결핍으로 정의되는 존재가 아니다. 그녀는 “프랑스와 아랍의 교류가 우리에게 가져다줄 수 있는 복합적인 관계의 풍요로움을 강조하는”³⁵⁾ 일종의

34) WAHBI, M'hamed, *Lectures de Leïla Sebbar: pour une approche socio-psychologique*, Sarrebruck, Allemagne, Editions universitaires européennes, 2011, p. 131.

상징으로 기능할 것이다. ‘프랑스인도 아랍인도 아니었던’ 뵈르는 이제 프랑스인이며, 아랍인, 한 걸음 더 나아가 세계인으로 자신을 재 정의한다. 뵈르는 결핍과 부정의 존재가 아니라 상이한 여러 가능성이 모이는 ‘교차점’인 까닭이다. 그리고 길고 힘들었던 여정의 끝에서 세라자드는 예전의 자신과는 변화된 존재로서의 성장을 확인한다.

5. 맺음말

“프랑스인들로부터는 문제가 많은 이민자로, 가족으로부터는 고향의 문화에 대한 배신자로 보였던”³⁵⁾ 뵈르들은 타인의 시선이 부여한 부정적 이미지로부터 벗어나 자신들의 내재적 자아를 인식하고 새로운 정체성을 형성해간다. 그 과정에서 프랑스어를 이해하고, 프랑스어로 ‘글쓰기’가 가능하다는 사실은 뵈르들을 대부분 문맹이었던 그들의 부모세대와 확연히 구별 짓도록 해주었으며, 뵈르들이 프랑스 땅에 뿌리내리고 자신의 정체성을 형성하는 과정에서 든든한 지지대가 되었다. 『세라자드 3부작』을 관통하며 강조되는 것 역시 세라자드가 자신의 새로운 정체성을 찾아가는 과정에서 에크리튀르가 지니는 중요성이다. 『세라자드의 수첩』에서 볼 수 있는 것처럼 현대의 세라자드는 자신이 보고, 느끼고, 경험한 것을 구두로 ‘이야기’ 하는 것에서 한 걸음 더 나아가 문자로 남긴다. 그리고 상징적이게도 『세라자드를 미치도록 사랑하는 남자』의 마지막에 세라자드와 야엘을 주인공으로 촬영되는 영화에서 그녀들은 “간헐있는 여자들에게는 어울리지 않는 위험한 직업”인 “여기자”³⁷⁾들로 표현된다. 그녀들은 프랑스와 알제리 사이의 교차점으로서의 자신의 역사뿐만 아니라 세계인

35) KIAN, Soheila, *op. cit.*, p. 100.

36) GAFAÏTI, Hafid (éd.), *Cultures transnationales de France. Des «Beurs» aux...?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 168.

37) SEBBAR, Leïla, *Le Fou de Shérazade*, *op. cit.*, p. 203.

으로 살아가야 할 뵈르로서 혼종과 다름, 차이에서 생겨나는 대립과 충돌을 ‘에크리튀르’로 증언하고, 공존과 화해의 미래를 위해 노력해 나갈 것이다. 아랍의 전통에서 여성들이 아랍어 문자를 이해하고, 문자로 자신의 이야기를 기록해 남긴다는 것은 거의 실현 불가능한 어떤 것이었다. 그런데 역설적으로 그것을 가능하게 해 준 것이 프랑스어와 프랑스 문자였다. 특히 아랍 출신 여성들의 정체성의 재구성 과정에서 이 과정은 결정적이다. 아마도 미친 듯이 책을 탐독하며, 자신의 수첩에 자신이 보고, 듣고, 생각한 모든 것을 기록하기를 게을리 하지 않는 세라자드 역시 영화 촬영이 끝난 후 많은 뵈르 작가들처럼 “나”를 떠나온 아버지의 나라와 연결해주는 매개체”인 “이 언어, 아버지 세대에는 분명 타자의 언어였으나 이제는 자신의 언어가 된 프랑스어 속에서 자신의 새로운 정체성을 형상화하고 모색”³⁸⁾하는 작업을 계속하지 않을까? 이는 작가인 레일라 세바르에게 있어서도 마찬가지인데, 머리말에서 언급한 낸시 휴스턴과의 편지에서 그녀는 자신에게 글쓰기가 지니는 의미에 대해 다음과 같이 이야기한다.

그리고 내게 있어 허구는 바다 양편의 두 기슭 사이의 상처, 차이를 감춰주는 봉합이에요. 마침내 평온해진 내가 교차점에, 요컨대 내 자리에 있습니다. 나는 가계(家系)를 찾으려 애쓰는 교차점이기 때문이지요. 그리고 나는 역사, 기억, 정체성, 전통 그리고 계승과 연결된, 언제나 동일한 혈통 속에서 글을 쓰기 때문입니다. 한 가족, 한 공동체, 역사와 세계와의 관점에서 본 한 민족의 역사 속에서 선조, 후손, 자리를 찾고 있다는 의미입니다. 내가 (아버지, 어머니, 종파, 도그마로부터) 자유로워짐을, 유배의 무게 속에서 강함을 느끼는 것은 허구 속에서입니다.

Et puis, pour moi, la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart, entre les deux rives. Je suis là, à la croisée,

38) 김미성, 『뵈르문학을 통해서 본 뵈르들의 프랑스사회로의 통합과정 및 혼종(métissage) 문화의 가능성 연구』, 『한국프랑스학논집』, 제85집, 2014. 2, p. 65.

enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple au regard de l'Histoire et de l'univers. C'est dans la fiction que je me sens sujet libre (de père, de mère, de clan, de dogmes...) et forte de la charge de l'exil.³⁹⁾

레이라 세바르는 프랑스어로의 글쓰기를 통해 아버지로부터 물려받은 요소와 어머니로부터 물려받은 요소 사이의 일종의 변증법적 통합을 이루어낸다. 아버지 나라의 언어를 전혀 알지 못하는 작가가 '프랑스어로 글쓰기'를 통해 아버지와 아버지의 침묵을 이해하고, 프랑스 땅에서 살아가야 할 자신의 정체성을 모색해간다는 사실은 일견 모순적으로 보이면 서도, 작가에게 '글쓰기'가 지니는 중요성을 짐작하게 해준다. 지리적이고, 인종적인 측면에서 뿐만 아니라 문화와 언어의 접점에 위치한 작가가 자신의 혼종적 정체성을 마침내 받아들이고 양측 모두와 화해하는 것은 '글쓰기' 과정을 통해서이기 때문이다.

[내 책들은] 다른 것과 동일한 것 사이의 초현실적인 만남에 사로잡힌, 대지와 도시, 과학과 살갗, 전통과 근대성, 동양과 서양의 본성과 시정(詩情)과 맞닿아 있는 교차점에 사로잡힌, 교차의 이야기, 혼혈의 이야기의 기호이며, 기호들이다.

[mes livres] sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident.⁴⁰⁾

39) SEBBAR, Leïla, *Lettres parisiennes: Histoires d'exil*, op. cit., p. 138.

레이라 세바르는 『나는 내 아버지의 언어를 말하지 않는다』의 발간에 즈음하여 가진 TV5와의 인터뷰에서⁴¹⁾ 내가 프랑스어가 아니라 “아랍어를 알았더라면, 내가 쓴 글들을 쓰지 않았을 겁니다. 나는 작가가 되지 않았을 거예요.”라고 밝히고 있다. 이 소설에서 성장한 후 작가가 된 주인공은 아랍어를 사용하는 아버지 나라의 인물들을, 그녀가 알제리에 살던 어린 시절의 기억들을, 아버지의 친척들을 프랑스어로 그려낸다. 프랑스어로 글쓰기는 내밀한 이야기를 드러내는데 수치심을 느낄 가족들이 자신의 글을 읽지 않을까하는 두려움에서 작가를 해방시켜주기 때문이다. 정체성 찾기라는 커다란 틀 속에서 펼쳐지는 자신의 작품세계에서 ‘프랑스어로 글쓰기’가 가지는 중요성을 작가 자신도 인정한 것이다. 그녀는 프랑스어로 글쓰기를 통해 자신에게 아랍어를 가르쳐주지 않았던 아버지의 침묵과 역사의 망각에 저항한다. 개인과 세계의 역사를 침묵과 망각에서 건져내 기억하고 다음 세대에 전해주는 것이 작가의 임무들 중 하나라고 한다면 이런 특성을 가장 분명하게 보여줄 수 있는 작품이 본 논문의 주된 연구대상이 되는 ‘세라자드 3부작’이라 할 수 있을 것이다. 그리고 그 과정에서 세라자드와 같은 비르들은 프랑스 땅에서 살아가야 할 자신들의 현재와 미래의 정체성을 재구성해 나간다.

40) *Ibid.*, p. 126.

41) Xavier Lambrechts와의 인터뷰. 2003년 1월 9일 방영된 TV5의 《초대 손님L'invité》.

참고문헌

- 김미성, 「구술에서 문자로 : 레일라 세바르Leïla Sebbar의 ‘세라자드 3부작’을 중심으로」, 『유럽사회문화』, 2013.12.
- _____, 「비르문학을 통해서 본 비르들의 프랑스사회로의 통합과정 및 혼종(métissage) 문화의 가능성 연구」, 『한국프랑스학논집』, 제85집, 2014. 2.
- ACHOUR, Christiane (dir.), *Diwan d'inquétude et d'espoir : la littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG/EDITIONS, 1991.
- BONN, Charles (dir.), *Littératures des Immigrations : 1) Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, coll. Etudes littéraires magrébines, n° 7, 1996.
- _____, *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- _____, (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BRODIER, Jean-Pierre, *L'Odalisque ou la représentation de la femme imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- GAFĀĪTĪ, Hafid (éd.), *Cultures transnationales de France. Des «Beurs» aux...?*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- GEHRMANN, Susanne & GRONEMANN, Claudia, (Eds), *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française*, Paris,

- L'Harmattan, 2012.
- HARGREAVES, A.G., *immigration and identity in beur fiction*, Berg, Oxford/New York, 1997.
- IRELAND, Susan & PROULX, Patrice J., *Immigrant Narratives in Contemporary France*, London, Greenwood Press, 2001.
- KIAN, Soheila, *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LARONDE, Michel, *Autour du roman beur : Immigration et Identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- _____, *LEÏLA SEBBAR*, Collection AUTOIR DES ÉCRIVAINS MAGHRÉBINS, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MATHIEU, Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris, C.E.L.F./L'Harmattan, 1996.
- REECK, Laura, *Writerly Identities in Beur Fiction and Beyond*, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2011.
- REDOUANE, Najib et BÉNAYOUN-Szmidt, *Qu'en est-il de la littérature «beur» au féminin?*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- SCHNEIDER, Anne, *La Littérature de jeunesse migrante : Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- SEBBAR, Leïla, *Shérazade. 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Bleu autour, 2010, 1^{re} édition Stock, 1982.
- _____, *Les carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985.
- _____, *Le Fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991.
- _____, *Lettres parisiennes: Histoires d'exil*, Paris, J'ai Lu, 1999.
- _____, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.
- _____, *L'arabe comme un chant secret*, Paris, Bleu autour, 2010.
- SEBKHI, Habiba, «Une littérature "naturelle": le cas de la littérature "beur"», in *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins*

ou migrants, Paris, L'Harmattan, 1999.

SEGARRA, Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.

VITALI, Ilaria, *Intrangers(1) : Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*, Paris, L'Harmattan, 2011.

WAHBI, M'hamed, *Lectures de Leïla Sebbar: pour une approche socio-psychologique*, Sarrebruck, Allemagne, Editions universitaires européennes, 2011.

Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants, Itinéraires et contacts de cultures, volume 27, 1^{er} semestre 1999, Université Paris 13, Paris, L'Harmattan, 1999.

〈Résumé〉

Recherche de l'identité par l'écriture

- étude sur la triologie de Shérazade de Leïla Sebbar -

KIM Mi Sung

L'héroïne de 'la triologie de Shérazade' de Leïla Sebbar, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts, Les carnets de Shérazade, Le Fou de Shérazade*, est une Shéhérazade moderne. Shérazade est une beurette fille, issue de la seconde génération d'immigrés en France. Elle refuse le stéréotype vu par le regard d'autrui, c'est-à-dire par le regard d'hommes occidentaux. Elle refuse le stéréotype voué aux maghrébines comme l'odalisque 'enfermée', passive et voluptueuse représentée par Bouchet, Delacroix, Manet et Matisse. C'est la raison pour laquelle elle recherche l'identité comme beurette indépendante qui va vivre en France. A la fin de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Shérazade quitte Julien qui l'aime et elle veut aller seule en Algérie. Dans *Les carnets de Shérazade*, elle s'endort dans le camion de Gilles. Elle l'accompagne de Marseille jusqu'à Paris pendant sept jours. La route qu'elle lui propose est la même que celle de la 'Marche des Beurs' de 1983. Ne pas oublier l'histoire de la colonisation et celle de l'immigration, c'est une étape cruciale pour reconstruire l'identité des Beurs. Dans *Le Fou de Shérazade*, Shérazade va à Beirut, Julien va jusqu'à Jérusalem pour la rechercher. Il y rencontre une fille israélienne qui s'appelle Yaël. Elle a des yeux

verts comme Shérazade. Juien ressent quelques ressemblances entre les deux filles. Après le retours de Shérazade, on tourne le film. Dans le film l'Arabe, Shérazade joue la Juive et la Juive, Yaël l'Arabe. Ainsi fini l'itinéraire de Shérazade pour la quête de l'identité nouvelle comme beurette indépendante et libre. Or c'est la combinaison des deux traditions qui va orienter Shérazade dans sa quête. Située entre les deux cultures, la mission de Shérazade sera donc d'écrire l'identité nouvelle des beurs reliée à l'histoire, à la mémoire, et à la tradition.

주 제 어 : 글쓰기(écriture), 정체성(identité), 레일라 세바르(Leïla Sebbar), 보르(beur), 세라자드 3부작(la triologie de Shérazade)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

셀린느의 『외상죽음 *Mort à crédit*』 속의 공간과 시선*

김 정 곤
(한남대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------------|
| 1. 머리말 | 3. 시선의 기능 |
| 2. 공간구조와 의미 | 3.1. '거대한 땅막 le gigantesque
rétin' |
| 2.1. '열림과 닫힘 l'ouvert et le clos' | 3.2. 엿보기 |
| 2.2. '높고 낮음 le haut et le bas' | |
| | 4. 맺음말 |

1. 머리말

전통 소설에서는 작가 자신의 실제의 삶과 생활의 공간이 이야기 속에서 직접적으로 묘사되거나 드러나는 경우가 많지 않다. 대부분 허구의 틀 속에서 진행되며 그 이야기의 '진실임직함'이 문제가 된다. '셀린느 Louis-Ferdinand Céline'¹⁾는 이러한 문제를 다른 방식으로 변화시키고자

* 이 논문은 2013년도 한남대학교 학술연구조성비 지원으로 연구되었음.

1) '루이-페르디낭 셀린느 Louis-Ferdinand Céline'의 본명은 '루이-페르디낭 데투스쉬 Louis-Ferdinand Destouches'(1894~1961)이다. '셀린느'라는 필명은 그의 외할머니(Céline Guilloux)의 이름에서 빌려온 것이다. 1894년 드레퓔스 사건이 나던 해에 파리 근교에서 태어나 소상인 가족과 민족주의적 분위기에서 성장한다. 그의 삶에 큰 영향을 끼친 사건은 그가 열여덟 살 되던 해에 제1차 세계대전에 참전한 것인데, 전쟁의 경험은 이후 그의 문학에서 아주 중요한 소재가 되고 있다. 그의 대표작인 『밤

한 작가이다. 자신의 직접적인 경험과 삶 그리고 실재하는 공간을 상상 속에 옮겨놓기를 시도한다. 즉 소설가 자신의 삶과 그가 경험한 공간을 허구적 이야기 속에 ‘공생’ 하도록 시도하고 있는 것이다. 그것은 자신의 개인적 삶을 직접적으로 기술해 내는 자서전적인 입장에서가 아니라, 독자들에게 작가의 삶과 주인공의 삶을 혼동시키고 실제의 삶과 허구적 이야기를 뒤섞으면서 작가자신의 세계관을 펼쳐가고 있다.

그런 이유로 쥘리노의 소설에서는 그 구성과 에피소드 연결의 틀로서 공간이 무척 중요하게 나타난다. 작품에 나타나는 장소들은 거의 모두 실재하고 있고 또한 작가가 직접 거주한 공간이기 때문에 독자들로 하여금 훨씬 더 큰 흥미와 공감을 불러일으키고 있는 것이다. 그것은 그의 첫 작품 『밤 끝으로의 여행 *Voyage au bout de la nuit*』에서부터 시도되었는데, 주인공 ‘바르다뮤 Bardamu’의 이동 공간이며 소설의 배경이 되고 있는 전쟁터, 아프리카, 미국, 파리근교 등은 쥘리노 자신의 실제 삶의 궤적과 일치하고 있다.²⁾

『외상죽음』에서도 작가는 공간의 구성과 표현을 통하여 20세기 초 파리 소시민의 삶과 당시 사회의 상황 그리고 인간들의 긴장과 갈등을

끝으로의 여행 *Voyage au bout de la nuit* (1932)과 『외상죽음 *Mort à crédit*』(1936)이 발표되자 문단은 즉각적으로 그의 작품에 주목하게 된다. 그 이유는 도전적이며 절망적인 세계관과 서술되는 언어 선택의 혁신성 때문이다. 그는 기존 소설들은 작가와 독자와의 관계 단절이라는 한계를 보이고 있기 때문에 문어체 서술을 탈피하여 구어체 언어를 구사하면서 독자와 감성교류의 폭을 넓혀야 한다고 주장했다. 전쟁을 통해 목도한 죽음과 인간의 육체에 관한 그의 관심은 25세의 늦은 나이에 대학입학자 격고사를 거쳐 의학을 공부하고 의사로서의 삶을 시작하게 한다. 제2차 세계대전 중 그는 반유대주의 팜프렛을 출판하면서 나치에 동조하였고(이 부분은 논란이 있음) 이로 인하여 전범 작가가 된 그는 덴마크에서의 긴 도피생활 후에 1951년 프랑스로 귀국하여 파리 근교 ‘뢰동 Meudon’에서 의사로서 작가로서 활동하다가 1961년 삶을 마감한다. 앞에 지정한 두 작품 이외에 『광대패 *Guignol's band I, II*』(1943~1947), 『다시 한 번 꿈의 세계로 I, II *Féerie pour une autrefois I, II*』(1952, 1954), 『성에서 성으로 *D'un chateau l'autre*』(1957), 『북방 *Nord*』(1960), 『리고동 *Rigodon*』(1961) 등의 작품이 있다.

2) 쥘리노의 실제 삶의 공간 이동은 1912~4년 1차세계대전 참전, 1916~7년 아프리카, 1924년 의학박사 취득 이후 보건소 등 의사생활, 1925년 미국, 1926년 아프리카, 1927년 파리 근교에 개업, 1936년 소련, 1944~5년 독일, 1945~51년 덴마크, 이후 1961까지 파리 근교이다.

묘사하고 있는데, 이 작품에서는 작가 자신의 삶의 실제적 공간이 보다 직접적으로 반영되고 있다. 또한, 작가 자신의 ‘이름 prénom’인 ‘페르디낭 Ferdinand’을 주인공의 이름으로 사용하면서 독자들에게 작가자신의 이야기인지 작중인물의 허구적 이야기인지를 혼동시킨다. 그러한 방식은 그 둘의 관계를 좁히는 역할을 함과 동시에 서로 떨어져 있는 개별 작품들의 배경이 되는 시간과 공간을 용의주도하게 배치하는 방법을 통하여 각각의 작품을 유기적으로 연결시키는 공유의 수단으로 기능하게 하고 있다.³⁾

셀린느의 소설적 공간의 중심은 거주공간이다. 다른 작품들과 마찬가지로 『외상죽음』에서도 에피소드의 연결이 주인공의 이동에 따른 거주 장소를 중심으로 이루어지고 있는데 주거의 상황과 인물과의 관계 설정을 통하여 인간의 삶의 조건을 보여주고자 한 것 같다.⁴⁾ 이 소설은 크게 보아서 길게 이어지는 두 부분으로 구성 된다: 전반부는 주인공 페르디낭의 몇 년 동안의 성장과정을 그리고 있는 파리 생활로 부터 영국 로케스터에 있는 ‘민웰 칼리지 Meanwell Collage’ 어학연수까지이며, 후반부는 쿠르티알이 운영하고 있는 ‘제니트롱 *Génitron*’에 고용된 이후 결말까지이다. 이야기는 페르디낭의 이동 장소에 따라 다음의 순서로 전개되고 있는데, 에필로그의 장소인 ‘리뉴티 Linuty’ 재단의 병원이 있는 파리 근교의 아파트, 실제 이야기의 출발인 어린 페르디낭의 아파트가 있는 ‘바

3) 이와 관련하여서는 김정곤, “셀린느의 자서전적 글쓰기”(프랑스어문교육, 제21집, 2006.2)를 볼 것. 방황하던 페르디낭이 군에 입대 하는 것으로 끝나는 『외상 죽음』과 『밤 끝으로의 여행』의 이야기가 바르다뮤의 자원 입대로 시작되는 것을 보면서 독자들은 자연스럽게 이 두 소설의 이야기를 연결하고 첫 번째 소설에서 마무리 두었던 이야기를 두 번째 소설에서 다시 시작하는 것으로 생각하게 된다. 또 『외상죽음』에서 어린 시절의 페르디낭의 이야기가 전개 되었다면 『광대패 *Guignol's band I, II*』(1943~1947)에서는 성인이 된 페르디낭의 영국이야기가, 다음으로는 『다시 한 번 꿈의 세계로 I, II *Féerie pour une autrefois I, II*』(1952, 1954), 『성에서 성으로 *D'un chateau l'autre*』(1957), 『북방 *Nord*』(1960) 그리고 그가 죽던 해인 1961년에 집필을 마친 『리고동 *Rigodon*』 등 모두가 작가의 삶을 묘사하고 있다.

4) CRESCIUCCI (Alain), *Les Territoires Céliniens*, Eds Aux Amateurs de Livres, 1990, p.84를 볼 것.

빌론 Babylone'가, 새롭게 이사한 '베레지나 파사쥬 Bérésinas Passage', 초등학교, '디에프 Dieppe' 해변, 영국행 유람선, '베를로프 Berlope' 부자 상회, '고를로쥬 Gorloge' 보석 상회, 민웰 칼리지, 제니트롱 사무실, '블렘 르쁘띠 Blême-le-Petit' 농원이다.

이 작품에서 주인공 페르디낭은 어느 곳에서도 자신의 위치를 확고히 하고 편안히 거할 수 있는 안식처를 찾지 못하고 끊임없이 방황하는 모습을 보이고 있다. 이야기의 전개는 대부분이 도시에서 이루어지는데 자연 그대로의 공간이 아닌 구조물에 의해서 조성된 공간이라는 점에서 미리 예견할 수 있는 점도 있지만, '에피그라프 ephigraphe'로 제시되고 있는 "감옥의 노래 Chanson de prison"은 이 작품의 주제를 짐작하게 한다.

작가는 주인공의 성장과정을 그려가면서 한편으로는 숨 막히는 공간에 윤택되는 모습을 보여주고 다른 한편으로는 그 곳으로부터 벗어나고자 노력하는 모습을 전개시키고 있는데 그 공간의 구성과 이야기 전개가 유기적이다. 그 과정에 나타나는 공간의 성격과 등장인물들의 '시선 regard'과의 관계는 아주 밀접한 것으로 나타나고 있다.⁵⁾ 따라서 우리는 먼저, 작가가 이야기의 전개를 위한 공간을 어떻게 구성하고 전개 시키고 있으며, 그 의미는 무엇인지 살펴볼 것이다. 다음으로는, 그 공간에서 방황하고 갈등하고 있는 인간들의 반응으로서 '시선'의 역할과 기능에 주목하고자 한다. 즉, 이 작품에서의 공간의 표현과 그 속에서의 인간의 갈등과 시선이 어떻게 관계되며 변용되고 있는지를 살펴보게 될 것이다.

5) 셀린느의 작품 속에서 눈은 보는 기능 뿐 만 아니라 이해하고 인식하는 기능을 하고, 눈을 통하여 감시하고 방어하며, 초월적 사고를 이끌어 내는 상상의 능력을 깨우고 있다. BELAICH(Franck), Thèse de doctorat (Lyon II, 1982), 중 "La poetique de la visualité"를 볼 것.

2. 공간 구조와 의미

『여행』에서의 주인공이 파리, 전쟁터, 아프리카, 미국, 파리의 변두리 등으로 광범위한 공간에서 활동하다가 소설이 끝나갈 무렵에는 ‘비니 vigny’ 요양소에서 은둔하게 하는 방식으로 넓은 활동공간으로부터 점점 축소된 공간으로 수렴되는 구조를 보이고 있는데 비하여, 『외상죽음』에서는 주인공의 거주 공간을 처음부터 제한하고 가두는 방식을 보이고 있는 동시에 ‘열림과 닫힘’의 수평적 구조와 ‘높고 낮음’의 수직적 구조를 대비시키고 있음을 볼 수 있다.⁶⁾

2.1. ‘열림과 닫힘 l'ouvert et le clos’

이 작품은 문지기인 베랑주 노파의 죽음을 알리는 것으로 시작된다. 화자는 파리 근교에서 의사생활을 하고 있다. 그가 일하고 있는 ‘리뉴티 Linuty’ 재단의 병원에 자신에 대한 추문이 돌고 있어서 곤란한 입장에 처한 화자는 그 소문을 미레이유와 불로뉴 숲으로 산책을 가게 되고, 자신이 쓴 ‘신화’를 이야기 하던 중 환상 속에 빠진다. 그 후 그는 고열과 웅성거리는 귀울림 그리고 환각 등으로 하여 침대에 누워있게 되는데, 갑자기 영화의 한 장면처럼 이야기는 화자의 어린 시절로 돌아간다. 어떻게 본다면, 이 소설은 두 개의 출발을 가지고 있다고 볼 수도 있다. 하나는 에필로그에서처럼 성인이며 의사가 된 페르디낭 이야기의 출발이며, 다른 하나는 본격적인 이야기가 전개되는 어린 페르디낭 이야기의 출발이다.

특이하게도 그 두 출발의 공간적 배경은 서두부터 극도로 제한되는데 주인공의 활동배경이 항상 파리의 북서쪽 구역에 한정된다. 어른이 된

6) Henri Godard는 『외상죽음』에서 공간은 ‘열림과 닫힘’의 대조를 보이고 있다고 말하고 있으나, 실제로 열린 공간은 구체적으로 전개되고 있지 않다. Notice de l'édition Pléiade, p.1315을 볼 것.

페르디낭이 속해 있는 리뉴티 재단은 ‘포트 프레르 Porte Pereire’ 앞에 위치하고 있으며, 이곳으로 이사 오기 전에는 ‘랑시 Rancy’에서 살았다. 이 두 지역은 모두 파리의 북서쪽에 위치하고 있다. 지난 어린 시절 이야기가 전개될 때에도 여전히 그 인근 지역 파리의 북서부를 벗어나지 않았던 것을 상기시키고 있다. 페르디낭이 아주 어렸을 때는 파리 북서 지역 ‘퐁또 Puteaux’의 유모집에 맡겨졌고 부모님이 일요일 마다 만나러 왔으며, 그 이후에는 퐁또의 북쪽에 있는 ‘쿠르브와 Courbevoie’로 이사하여 살았음을 설명하고 있다. 세월이 흐른 후에도 종종 아르미드 숙모를 만나러 오를리 북쪽에 있는 ‘랭지스 Rungis’를 방문하는 것을 말하고 있다. 이것은 주인공이 어린 시절부터 성인이 될 때까지의 시간의 흐름과는 관계없이 그가 이동한 공간은 파리의 북서부로 제한되어 있고 종종 그곳을 벗어나 이동하였다 하더라도 다시 ‘출발점으로 회귀하는 움직임’⁷⁾을 반복하고 있는 양상을 보인다. 그러한 양상은 이미 『여행』에서도 중요한 구조로 나타나는데, 파리의 북서부에 위치하고 있는 ‘클리시 광장 la Place Clichy’은 바르다뮤 여행의 출발점이자 종착점이기도 하다. 새로운 이야기가 전개될 때 마다 바르다뮤가 그곳에서 반복적으로 ‘재출발 recommencement’하는 순환구조를 보이고 있는데 이것은 ‘출구 없는 여행’의 상징적 의미를 나타내고 있는 듯하다.⁸⁾

이 작품에서도 마찬가지로 등장인물들은 자주 순환과 반복의 움직임을 보이고 있는데, 뮌헨 칼리지의 교장선생님은 “자동적으로” 테이블 주변을 두 번, 세 번, 반복해서 돌다가 또 다시 돌기 시작하는 습관을 가지고 있다. 어린 페르디낭이 외할머니와 자주 산책을 가곤 했는데 항상 같은 길을 반복해서 걷는 모습이나, 노라와 함께 백치 아이 존킨드를 산책시키는 장면을 보면 같은 거리와 강가, 그리고 같은 보도를 여러 차례 반복해서

7) 니체의 “영원 회귀” 개념, 즉 삶은 원의 형상을 띠면서 영원히 반복되는 것이고, 항상 동일한 것이 되풀이된다는 사상을 떠올리게 한다. 움직임은 있으나 영원히 출발점으로 회귀하는 패턴은 결국 ‘정지해 있는 것’과 같다고 해석하는 경우도 있다.

8) RAILLARD (Georges), *Voyage au bout de la nuit*, Classique Hachette, 1974, p.15~17을 볼 것.

견는다. 셀린느는 등장인물들의 움직임이나 몸짓 그리고 언어 등의 반복의 방식을 자주 사용하는데 이것은 이 작품의 중요한 리듬으로 자리 잡으면서 그러한 순환과 반복은 ‘정태적 표현 *représentation statique*’으로서 움직임이 있으나 정지된 느낌을 주기에 충분하다.

앙리 미테랑은 “파리의 공간에 관한 연구”에서 도회지 주거에 관한 묘사는 인간의 내적 삶과 소설적 주제와 연결된다고 지적⁹⁾하고 있는데, 도시의 주거공간인 아파트와 주민들의 삶에 초점을 맞추고 있는 이 작품을 통하여 셀린느는 작품 속의 주거공간과 그 곳에 거주하는 사람들의 반응에 의미를 부여하면서 자신의 세계관을 표현하고자 하는 것 같다.

첫 페이지부터 작가는 주거공간을 상기시키고 있다. “간밤의 폭풍으로 우리가 살고 있는 집 맨 꼭대기가 흔들렸다 *Une grande tempête s'élève de la nuit. Tout en haut où nous sommes, la maison tremble*” 또한 이 작품에서 아파트는 감옥을 연상케 하는 닫힌 공간으로 나타난다. 주인공 페르디낭은 진퇴양난의 처지에서 자란다. 끊임없이 삶의 어려움으로 고통 받는 잡화점을 하는 어머니와 보험회사 사무원인 아버지 사이에서 고통스러운 질책으로 압박을 받으며 산다. 그의 부모님들은 부업으로 잡다한 일들을 하는데 이에 따라 페르디낭은 심부름, 짐꾼, 공장일, 비서 등 여러 가지일들을 맡아 하게 된다. 그는 불만스러운 상황과 일을 통한 잡다한 사고가 있을 때마다 부모님에게로 도망칠 수밖에 없지만, 그 때마다 여지없이 부모님은 심하게 다투게 되고 더욱 숨 막히는 상황으로 귀결된다. 살고 있는 아파트는 비좁아서 페르디낭이 부엌에서 잠을 자야만 했다. 더 나은 삶을 위해 바빌론 가를 떠나서 베레지나 파사쥬로 이사하는데 그 곳 또한 ‘감옥보다 더 냄새’가 심하고 ‘누구나 숨이 막히는 곳’이었다.

“솔직히 말해서 파사쥬는 당치도 않은 부패의 소굴이었다. 그것은 강아지의 오줌과 똥과 침과 가스배출 속에서 인간이 서서히 하

9) Henri Mitterand; “Le lieu et le sens”, in *Discours du roman*, PUF, 1980, p. 189를 볼 것.

지만 확실히 죽게 되어 있었다. 감옥보다 더 냄새가 난다. 유리를 끼운 지붕 밑에는 햇빛도 거의 닿지 않고 /.../ 누구나 숨이 막히기 시작했다.

Il faut avouer que le Passage, c'est pas croyable comme croupissure. C'est fait pour qu'on crève, lentement mais à coup sûr, entre l'urine des petits clebs, la crotte, les glaviots, le gaz qui fuit. C'est plus infect qu'un dedans de prison. Sous le vitrail, en bas, le soleil arrive si moche /.../ Tout le monde s'est mis à suffoquer.¹⁰⁾

주인공 페르디낭이 이동하여 거주하는 공간들은 모두 감옥의 이미지를 나타낸다. 그가 상대적으로 자유롭다고 느꼈던 영국의 민웰 칼리지는 ‘막다른 골목’에 위치하고, 영국에서 돌아와 어렵게 마련한 일자리 ‘제니트 룡’ 사무실은 콕알 궁의 아케이드 아래 끼어있으며, 그 후 이사한 블렘 농원은 한 눈에 보아도 수용소를 연상시키는 ‘누추한 오두막집 gourbi’이다. 협소하고 음침한 거주 공간의 예는 여러 곳에서 찾아 볼 수 있다. 페르디낭이 다니던 시골학교의 운동장은 너무 비좁고 교도소와 같이 높은 벽으로 둘러쳐져 있어서 하늘을 볼 수 없을 정도이다:

“긴 복도를 지나가면 교실이 있다. 교실은 작은 운동장과 푸른 하늘을 가려서 보이지 않을 정도로 높은 담 쪽으로 위치해 있었다. 우리가 하늘을 쳐다보지 못하게 하려고 그 위에 양철지붕을 둘러친 곳이 있는데 그 곳은 비가 올 때 쓰는 체육실이었다.

On suivait un long couloir, on arrivait dans la classe. ça donnait sur une petite cour, et puit sur un mur si haut, si élevé, que le bleu du ciel restait après. Pour qu'on regarde pas en l'air, nous autres, y avait en plus un rebord en tôle qui formait préau.¹¹⁾

10) *Ibid.*, p.568.

11) *Ibid.*, p. 585.

긴 복도와 높게 쳐진 담, 하늘을 볼 수 없도록 만든 지붕은 틀림없는 교도소의 분위기를 연상시킨다. 이렇듯 셀린느의 인물들이 느끼는 숨막힘은 감옥과 비유되는 닫힌 공간으로 비롯되는데, 등장인물들이 거주하는 집은 모두 비좁고 불결하며 거주장스럽고 통하는 길 또한 항상 질척거리거나 물웅덩이 오물들로 가득하다. 그들의 아파트는 부엌이나 다락에서 잠을 자야 할 만큼 비좁을 뿐만 아니라 가게나 거실에는 다른 잡동사니들이 가득 쌓여 있고 불필요한 시설들이 공간을 차지하고 있다.

“수선할 수 없는 것, 팔리지 않는 것, 보여서는 안 될 것들, 혐오스러운 것들이 무더기로 산처럼 쌓여 있었다. 문 위의 작은 창문으로부터 형짚자락이 수프 속에 매달려 있었다. 무슨 까닭인지 모르겠는데 거대한 깔대기 모양의 굴뚝 구멍이 달려있는 ‘장작 때는 화덕’이 남아있어서 공간의 절반을 차지하고 있었다.

Y en avait des monceaux, des piles...Ceux qu'étaient pas rafistolables, les invendables, les pas montrables, les pires horreurs. Du vasistas des toiles pendaient dans la soupe. Il restait je sais pas comment un grand 'fourneau jardinière' avec une hotte énorme, ça tenait la moitié de l'espace.¹²⁾”

주인공 페르디낭이 숨 막히는 공간을 벗어나 다른 곳으로 이동을 하여도 마찬가지로 행복하게 머무를 수 있는 장소가 제공되지 않는다. 새로 이사를 간 파사주의 경우 더 심해지는데 이상하게 설치된 잡다한 것들 때문에 부딪히지 않고는 자리를 이동 할 수 없을 만큼 거주장스러운 집이다. 뿐만 아니라 또 다른 요소들이 중첩되어 사람들을 내부에 가두고 있음을 볼 수 있다. 모든 물건들은 공통적으로 상태가 아주 나쁘고 초라하다. 이야기의 서두에서 묘사된 비트뤼브 부인이 그녀의 여조카와 함께 살고 있는 방은 아주 심하게 너절하고 거주장스러운 모습으로 묘사되고 있다. 화자는 어둡고 가난한 상황을 웅색함을 잘 나타내는 어투로 묘사

12) *Ibid.*, p. 554.

하면서 숨 막히는 장소로 몽토르게이유 거리를 소개하고 있는데 편리하지 못한 것 때문만이 아니라 구비된 물건들 때문이기도 하다. 팔 수 없는 싸구려 물건들, 불빛을 가릴 만큼 이것저것 겹쳐서 쌓아둔 잡동사니들, 불쾌감을 주는 요소들로 만으로 구비되어 있다. 한편으로는 부엌인지 세탁실인지 창고인지 용도를 알 수 없고 그 곳에 널려 있는 물건들이 낡고 부서져서 무엇이라고 불러야 할지 알 수 없는 상황이다. 작품의 후반에 쿠르티알의 사무실은 다음과 같이 묘사 된다:

“제니트롱’지의 사무실은 무서운 혼란, 절대적인 난잡함, 완전한 혼잡이라는 점에서 더 이상 지독한 장소는 볼 수 없었다. 가게입구에서 2층 천정까지 겹겹이 쌓인 온갖 잡동사니, 즉 울퉁불퉁 튀어나온 곳과 가구, 의자, 장물들이 위아래로 빈틈없이, 종이와 가철된 책, 흩어져 있는 재고품, 완전히 틈이 벌어지고 겉이 벗겨진 비극적인 잡동사니에 파묻혀 있고, 쿠르티알의 전 작품이 그곳에 난잡하게, 공지의 피라미드로 되어 있었다.

Les bureaux du Génitron en fait de terrible désordre, de capharnaüm absolu, paye totale, on pouvait pas voir beaucoup pire... Depuis le seuil de la boutique jusqu'au plafond du premier, toutes les marches, les aspérités, les meubles, les chaises, les armoires, dessus, dessous, c'était qu'enfoui sous les papelards, les brochures, tous les invendus à la traîne, un méli-mélo tragique, tout crevassé, décortiqué, toute l'oeuvre à Courtial était là, en vrac, en pyramides, jachère..”¹³⁾

비트뤼브 부인의 방, 베를로프 상점, 몽트르투의 집 모든 경우에서 페르디낭은 심각한 불편함을 느낀다. 그가 사는 세계에 대한 참을 수 없음의 표현인 것이다. 그가 그 혼돈의 세계를 질서정연하게 만들어 가는 것

13) *Ibid.* p. 845.

은 불가능하다. 감옥 같은 곳에서 그는 불안과 번민을 느끼고 비좁고 불편함으로 숨이 막힌다.

이 작품 속에서 열린 공간은 그나마 창문이다. 일반적으로 창문은 밖을 응시하면서 몽상을 하는 곳이며, 이웃과 대화하고 소통하는 공간이다. 이 작품에 나타난 창문은 몇 가지 독특한 기능을 하기도 하는데, 우선, 페르디낭과 어머니가 소품 일을 맡긴 에롱드 부인의 초라한 집을 방문하는 장면에서는 어둠 속에서 창문을 보고 쉽게 접근 할 수 있도록 하는 이정표 역할을 하기도 하고, 민웬 칼리지의 교장의 집에서는 열린 창문을 통하여 노라가 피아노를 치며 낮은 노래를 부르는 소리들 보고 들을 수 있는 시청각적 소통의 공간이기도 하다.

그러나 이 작품에서 창문은 또 다른 역할을 하는 공간으로 나타나는데 ‘안과 밖’의 통행로 역할을 하기도 한다. 메리윈의 피아노를 옮길 때 창문을 이용하고, 페르디낭의 강아지는 창문이 열리기를 기다리다가 창문을 통하여 밖으로 뛰어 나가곤 한다. 사제 플뢰리는 데 페레르의 시체가 있는 방으로 들어갈 때, 문을 통하지 않고 창문을 통하여 들어간다. 페루키에 가족들은 페르디낭의 아버지가 분노를 표출하면서 난동을 피우고 있을 때 진정시키기 위해서 서둘러 창문을 통해서 집안으로 들어가기도 한다.

그러한 점에서 본다면 창문은 통행로로서 열린 공간이다. 그럼에도 불구하고 페르디낭이 거주하고 있는 아파트의 창문은 햇빛을 볼 수 있도록 공중을 향해 나 있는데, 도둑과 고양이를 피하기 위해서 창에 창살이 설치되어 있어서 감옥을 연상시키는 동시에 두 겹으로 가두고 있는 인상을 준다.

“우리들의 주거는 모든 것보다 위쪽에 있으며, 층으로 되어있고 나선형 계단으로 연결된 3개의 방이 있다. /.../ 제일 높은 방, 말하자면 하늘로 향한 유리자붕이 있는 방은 도둑과 고양이 때문에 창살로 막아 놓았다.

On avait un logement, au-dessus de tout, en étages, trois

pièces qui se reliaient par un tire-bouchon. /.../ En haut, notre dernière piaule, celle qui donnait sur le vitrage, à l'air c'est-à-dire, elle fermait par des barreaux, à cause des voleurs et des chats.”¹⁴⁾

그나마 조금 나은 환경으로 옮긴 아파트에서도 창문이 밖과 통할 수 있는 유일하게 열린 공간인데 창들은 모두 창살이나 나무막대로 가려져 있다. 창문이 물건으로 가려져 있거나, 방어하려고 창살로 드리워져 있거나 벽으로 격리되어 있기 때문에 완전히 열린 공간의 역할은 하지는 못한다:

“우리집은 바빌론 가에 있는데 ‘전도단’ 쪽을 향해 있다. 사제들은 자주 노래를 불렀는데, 밤에도 또 다시 찬송을 부르기 위해서 일어나곤 했다. 우리는 바로 우리집 창문을 막고 있는 벽 때문에 그들을 볼 수는 없었다. 벽 때문에 조금 어두웠다.

Notre logement, rue de Babylone, il donnait sur 'les Missions'. Ils chantaient souvent les curés, même la nuit ils se relevaient pour recommencer leurs cantiques. Nous on pouvait pas les voir à cause du mur qui bouchait juste notre fenêtre. ça faisait un peu obscurité.”¹⁵⁾

한편, 창문은 세상을 향한 문이며 도망칠 곳 없는 인간이 선택할 수 있는 몽상의 세계를 향한 통로이기도 하다. 고향에서 돌아오라는 부모님의 편지를 받고 민웰칼리지를 떠나기 전날 밤 페르디낭은 기숙사 창가에 서서 밖으로 시선을 던진다. 이제 그는 또다시 지옥같이 건디기 힘든 집으로 돌아가야 하고, 부모님과 갈등과 소동이 벌어질 것이 분명하기 때문에 앞이 캄캄했다. 그는 몽상의 세계로 빠져든다.

14) *Ibid.* p.560.

15) *Ibid.* p.549.

“눈 앞이 완전히 탁 트여 있었다. 언덕 전체가 보이고, 등불이 켜진 항구가 보였다... 오가는 선박들의 등불이 보였다... 온갖 색채의 눈부신 움직임... 어둠 속에서 서로 합치는 점을 찾는 것 같은... 나는 지금까지 많은 배와 승객들이 떠나는 것을 보았다. 뚝단배들... 기선들... 지금은 모두 아득히 멀리 나가 있다... 저 건너편에... 캐나다에... 그리고 또 다른 사람들은 오스트레일리아에... 모든 곳을 올리고... 그들은 고래를 잡고 있다...

C'était bien visible, toutes les rampes, les docks allumés... les feux des navires qui croisent... le grand jeu de toutes les couleurs... comme des points qui se cherchent au fond du noir... J'en avais vu partir beaucoup moi déjà des navires et des passagers... des voiles... des vapeurs... Ils étaient au diable à présent... de l'autre côté... au Canada... et puis d'autres en Australie... toutes voiles dehors... Ils ramassaient les baleines...¹⁶⁾”

페르디낭은 상상의 나래를 펼치면서 그가 있는 곳을 떠나 또 다른 세계에서 즐기고 있는 것 같다. 그러나 몽상에서 깨어난 순간 현실로 돌아오게 되고 구름이 모든 것을 덮치듯이 삶의 무게가 페르디낭을 다시 한번 닫힌 공간으로 밀어 넣는다.

2.2. ‘높고 낮음 le haut et le bas’

작가는 ‘열림과 닫힘’과 더불어 ‘높고 낮음’의 수직적 공간을 구성하고 있다. 이 작품은 첫 페이지부터 다음과 같이 공간의 상황을 보여주고 있는데,

“어제 저녁 8시에 문지기인 베랑쥬 부인이 죽었다. 밤 동안 폭풍우가 몰아쳤다. 우리가 살고 있는 높은 곳이 흔들렸다.

16) *Ibid.* p.768.

Hier à huit heure Mme Bérage, la concierge, est morte. Une grande tempête s'élève de la nuit. Tout en haut où nous sommes, la maison tremble”¹⁷⁾

“우리가 살고 있는 높은 곳”과 베랑쥬 부인이 살고 있는 ‘1층 rez-de-chaussé’을 대비시키면서 수직적 공간의 축을 설정하고 있는 것을 볼 수 있다.

에필로그가 끝난 후, 페르디낭의 어린 시절 이야기가 시작되는 첫 부분에서 그의 가족이 살고 있는 집을 묘사하는 부분에서도 마찬가지로 ‘높은 곳 en haut’과 ‘낮은 곳 en bas’을 대비시키고 있다. 그들 아파트 가장 높은 곳에 페르디낭의 침실로 이용하면서 동시에 아버지의 화실로 사용하고 있는 ‘방 la chambre’이 위치하고 있고 아래쪽에는 공동의 장소인 ‘상점 la boutique’ 과 ‘지하실 la cave’이 위치하고 있다. 위층과 아래층은 나선형 계단으로 연결되고 있어서 방으로 올라가기 위해서는 그 계단을 이용해야 한다.

『외상죽음』에서 ‘높은 곳’에 위치하고 있는 ‘방’은 상대적으로 긍정적 이미지를 갖는다. 방은 항상 높은 곳에 위치하고 있어서 방에 가려면 올라가야만 한다. 페르디낭의 아버지는 그림을 그리거나 아들을 감시하려고 자주 하늘을 향해서 창문이 나 있는 방으로 올라간다. 그는 오랜 시간을 천장에 있는 창문을 통하여 하늘의 별들, 달, 밤 그리고 높은 곳을 응시하곤 한다. 그에게 있어서 그 곳은 그의 ‘배 간판 dunette’이다. 그 곳에서 그는 그가 꿈꾸던 배의 선장이 되는 상상의 나래를 펼치는 것이다. 한편, 쿠르티알은 페르디낭에게 그가 부인과 함께 살던 집 ‘라 가보트 la Gavotte’는 그 지역에서 가장 높은 곳에 위치하고 있어서 그의 방에서 파리 시내 전체를 내려다 볼 수 있다고 자랑스럽게 말하곤 한다. 그가 방에서 아래를 내려다 볼 때 마다 세상을 지배하고 있다는 느낌이 든다고 고백하는데, ‘제프리 Antonio Jeffry’에 의하면, 셀린느 소설에 나타난 ‘방’은

17) *Ibid*, p.511.

계층과 지위의 '상승 l'ascension'과 연관성이 있다.¹⁸⁾ 아버지가 방에서 응시하는 곳이 '하늘'이라면 쿠르티알이 방에서 내려다 보는 곳은 '땅'이다. 그러한 점에서 본다면 이 작품에서 방은 하늘과 땅의 중간에 위치하고 있다.

낮은 곳에 위치한 '지하실 Cave'은 어두운 공간이다. 페르디낭의 아버지가 메옹 노파와의 갈등이 심각해진 순간 권총을 가지고 지하실로 들어가 총을 발사하는 장면을 보면 지하실은 충동의 장소이며 죽음의 본능을 불러오는 곳이기도 하다. 그러나 이 작품에서 지하실은 대부분 도피의 공간으로 나타난다. 쿠르티알은 자신을 핍박하는 고객들을 피하여 지하실로 숨거나 그곳에서 잠을 자기도 한다. 그러나 도피의 공간이 되기도 하지만 지하실로 내려가는 것은 항상 실패와 관련되기도 하기 때문에 긍정적 공간이라고 볼 수는 없다.

셀린느는 주거 공간의 수직 구조를 통하여 신분과 지위 혹은 빈부의 계층을 상징하고 있는 것 같다. 이 작품에서 영국행 유람선의 경우 위층에 선장과 일등 승객들이 거하고 아래층으로 이등 삼등 객실로 구분하는 것은 사회계층의 다른 표현으로 보인다. 심한 풍랑으로 모두가 배 멀리할 때, 아래 쪽 3등 승객들은 위층에서 토해내는 토사물들을 뒤집어 쓸 수밖에 없다. 아래쪽에 거하고 있는 가난한 자들은 위쪽에서 살고 있는 가진 자들에게 짓눌리고 핍박받는 모습을 상징하고 있는 것 같다. 이 작품에서 '피네즈 Pinaise' 가는 가난한 자를 핍박하고 갈취하는 부자의 상징으로 나타나고 있는데, 그들은 "솔프리노 다리 앞에 있는 궁궐같은 집 un palais chez eux, en face du Pont Solferino"에 살고 있다. 안식처를 찾고 있지 못한 페르디낭에게는 "들어가 숨어도 좋을 만큼 대단히 높고 커다란 도자기 화병 les potiches, des si hautes, si grosses qu'on aurait pu se cacher dedans"¹⁹⁾과 같은 꿈의 공간으로 보인다. 그러나 어린 페

18) L'expression et la signification de l'espace dans *Mort à crédit*, Thèse de doctorat (Paris IV, 1975), p.146.

19) *Ibid.* p.562.

르디낭이 어머니와 함께 그들의 요청에 따라 레이스로 수를 놓은 수건을 팔러 그 집을 방문했을 때, 부자들이 가난한 자들을 어떻게 취급하고 있는지를 목도하게 될 뿐이다. 그의 어머니는 용단 위에 상품을 늘어놓고 바닥에 무릎을 꿇고 앉아 땀을 흘리며 “눈물겹게” 열심히 설명하지만 페네즈 부부는 거드름을 피우며 즐기다가 몰래 값비싼 손수건을 훔치고는 내쫓는다.

높고 낮음의 대조는 주거 공간 뿐 아니라 자연을 통해서도 나타난다. 셸린느의 소설 속에서 자연 또한 안식처가 되지는 못한다. 일반적으로 상승과 긍정의 개념으로 설정되기 쉬운 하늘이 셸린느의 소설 속에서는 인간을 위로부터 “짓누르는 무거운 뚜껑”같은 부정적 이미지로 묘사된다. 어떤 때는 뜨거운 열기로 어떤 때는 검은 구름과 폭우로 나타나고 있다. 이 작품에서 인간이 비좁고 고통스러운 감옥 같은 주거공간을 벗어난다고 해도 무거운 하늘과 닫고 설 수 없는 땅 사이에서 또한 짓눌림을 당하는 모습으로 묘사되고 있다. 이미 『여행』에서도 작가는 높고 낮음의 대조적 공간을 그리고 있는데, 주인공 바르다뮤가 아프리카 ‘토포 Topo’의 열대에서 땅에서는 순식간에 덮쳐오는 식물들의 번식과 위로는 뜨거운 태양에 의해 숨 막히는 더위로 ‘뚜껑처럼 덮인 무거운 하늘’에 의해서 압박받는 모습과 또한 뉴욕의 도심에서 고층빌딩에 압도되어 현기증의 위험을 느끼고 있는 모습이 묘사되고 있다.²⁰⁾ 『외상죽음』에서는 페르디낭 가족이 디에프 해변으로 바캉스를 간 장면을 통하여 수직적 공간의 개념을 자연과 연결시키고 있음을 볼 수 있다. 셸린느는 여기에서 페르디낭의 가족과 자연과의 만남을 전개시키고 있다. 디에프는 무엇보다도 건강을 위해서 꼭 필요한 나들이였다. 가족들은 오랫동안 집과 일에 갇혀 있었다. 그런데 갑자기 만난 바닷가의 ‘열린 공간’은 그들에게 추락의 공포를 가져다준다.

20) RAILLARD (Georges), 앞의 책, p.71~73을 볼 것.

“절벽들 또한 위험하다. 매년 여러 가족들이 모두 바위 아래로 박살이 났다. 부주의하거나 발을 헛디디거나 불행하게도 깊은 생각에 잠기거나 하면 산이 무너져 내린다.

Les falaises aussi c'est dangereux. Chaque année des familles entières sont écrabouillées sous les roches. Une imprudence, un faux pas, une réflexion maleureuse... La montagne les renverse sur vous...”²¹⁾

이 작품에서 자주 등장하는 무거운 구름이 덮힌 하늘과 쏟아지는 폭우는 높은 곳으로부터 낮은 곳으로의 수직적 압박과 연관된다. 그 경우 날씨는 인간이 도저히 견뎌낼 수 없는 무게의 중압감으로 다가와서 인간을 비틀거리게 하고 움추리게 만든다. 페르디낭 가족이 휴가 말미에 영국여행을 갔을 때 풍랑을 맞아, 완전히 고립된 채, 질풍이 몰아치는 동안에, 하늘과 땅 사이에서 꿈쩍 못하고 갇혀 있었던 것을 회상하는 장면은 위로부터 압박받는 인간의 모습을 잘 보여주고 있다. 영국여행에서 페르디낭의 가족들은 물로 인하여 완전히 기진맥진한다. 나중에는 하늘로부터 내린 물과 땅 위에 있는 물을 혼동할 정도이다. 폭풍우 때문에 페르디낭의 어머니는 “제방의 움푹 꺼진 곳으로 넘어진다... 머리가 끼어서... 더 이상 꿈쩍할 수 없게 되었다.... Elle verse dans le creux du talus... Sa tête est prise, est coincée... Elle pouvait plus faire un mouvement...”²²⁾

항해와 바다 이야기는 셀린느에 있어서 특별한 모습을 띤다. 그러나 등장인물들의 꿈 속에서 항해는 이상향으로 묘사되고 있지만, 실제 이루어질 때의 모습은 정반대이다. 이미 『여행』에서 아프리카로 가는 께리선 ‘브라그통 l'Amiral Bragueton’호에 타고 있는 바르다뮤가 겪은 상황은 언제 죽임을 당할지 모르는 상황에서 “불붙은 배에 갇힌 생쥐”의 모습을 연상케 하는 것이었다. 『외상죽음』에서도 마찬가지로 영국행 여객선의 경험은 숨 막히는 공간으로부터 벗어나기는커녕 오히려 하늘로부터 쏟아지

21) *Ibid.* p.617.

22) *Mort à crédit*, p.628.

는 폭우와 앞을 분간할 수 없는 안개, 멀미와 구토로 널브러져서 정신 못 차리며 도망쳐야 할 공간이다. 몸이 젖은 채 말릴 수도 없고 추위에 “이가 모두 부러져 버릴 것 같은 떨림”에서 어떻게든지 도망쳐야만 할 “물에 빠진 생쥐”를 연상케 하고 있다. 이 경우 또한 ‘뒹에 걸린 쥐’의 이미지를 통하여 도망치고자 하나 벗어날 수 없는 삶의 뒹에 걸린 인간과 세계라는 주제적 측면을 공간의 표현으로 적절하게 묘사하고 있다 하겠다.²³⁾

이처럼 셀린느의 세계관 속에서 인간이 살고 있는 공간은 전원이든 도시든 결코 벗어날 수 없는 불행한 감옥으로 묘사되고 있다. 그 해결책을 찾는 것이 긍정적이지 않다. 주인공이 어디에서 살든지 어떤 일을 하든지 결말은 같히는 것이다. 물론 벗어나기의 노력이 있고 도피의 순간도 있지만 그것은 결국 일시적일 뿐이다.

3. 시선의 기능

그렇다고 해도 꾸준히 탈출을 생각지 않을 수는 없다. 그런데 위에서 보았듯이 직접적으로 도망치는 것은 불가능하다. 왜냐하면 가는 곳마다 염탐을 통해서 감시당하고 있기 때문이다. 어린 페르디낭은 늘 아버지의 감시를 받는다. 아버지에게 혼나거나 맞지 않기 위해서 그리고 그 감시를 벗어나기 위해서 더욱 민첩해야만 했다. 베를로프 부자 상회에서 견습생으로 일할 때는 라블롱그 씨가 그를 “하루 종일 졸졸 따라다니며, 언제나 처음부터 방심하지 않고 감시”²⁴⁾한다. 가족으로부터 벗어나 순간 자유로움을 느끼려고 했던 민웰 칼리지에서도 마찬가지로 형태만 바뀌었을 뿐 교장선생님과 그의 부인의 감시는 계속된다.

23) 이에 관해서는 SCHILLING (Gilbert), 'Espace et angoisse dans *Voyage au bout de la nuit*' in *Céline*, Archives des lettres modernes, 1974를 볼 것.

24) *Mort à crédit*, p. 636.

3.1. ‘거대한 망막 le gigantesque rétine’

이런 조건에서라면 도망친다는 것은 아무런 의미가 없다. 왜냐하면 장소만 바뀔 뿐 또 다른 감시의 눈초리 아래 있게 되는 것이기 때문이다. 탈주가 불가능한 상황에서 자신으로 보호하고 또 다른 감시를 약화시키기 위해서 페르디낭은 스스로 염탐하거나 감시를 시도하기에 이른다. “그렇게 하지 않으면 자신이 당하기 때문이다 Sinon c'est vous qu'on escalade !”²⁵⁾ 그런데 그 감시는 방어적인 것일 뿐이다. 또한 누구나 서로 감시를 시작하게 되면 감시의 휴식도 찾을 수 없게 된다.

“그는(아버지는) 잠시라도 틈이 있으면, 메옹 노파의 가게를 옆 눈으로 흘겨보았다. 노파 쪽에서도 같은 짓을 하고 있었다. 두 사람은 커튼 뒤에 서서 서로 층에서 층으로 지켜보고 있었다. 아버지는 회사에서 돌아오면 즉시 그녀의 행동을 살피곤 했다. /.../ 그리고 무서운 협박의 말을 중얼거리는 것이었다.

Dès qu'il avait un instant libre, il reluquait chez la Méhon. Elle en faisait autant de son côté. Derrière les rideaux, ils s'épiaient, étage par étage. Dès qu'il rentrait du bureau, il se demandait ce qu'elle pouvait faire. /.../ Il grognait des menaces terribles...”²⁶⁾

이 작품에서 시선의 중요함은 바로 이런 이유에서 비롯된 듯하다. 셀린느의 인물들 모두의 독특한 점 가운데 하나는 공통적으로 시각능력이 뛰어나다는 점이다. 특히 『외상죽음』에 나타난 모든 장면들은 ‘거대한 망막 le gigantesque rétine’에 반영되면서 외부세계의 여러 가지 이미지들이 투시되고 감시되는 듯 묘사되고 있다.²⁷⁾ 어떻게 본다면 등장인물들 각자

25) *Ibid.*, p. 726.

26) *Ibid.*, p. 572.

27) BELAICH(Franck), Structure et signification de l'espace dans Voyage au bout de la nuit et dans *Mort à crédit* de L.F.Céline, Thèse de doctorat (Lyon II, 1982),

는 일종의 살피는 자들이다. 거의 모든 내면적 삶이 보는 행위와 연관되는데, 물리적인 시각 또한 아주 날카로워서 아주 멀리 있는 사람이나 물체들 까지 식별할 수 있는 능력을 보인다.

페르디낭의 경우는 아주 ‘예리한 눈 l'oeil de lynx’을 지니고 있는데 그 덕분에 ‘제니트룽’에서 손님들 중의 하나가 이상한 행동을 하는 것을 한 눈에 알아본다. 그는 자신의 시각능력을 즐기면서 감시하고 쿠르티알에게 귀찮은 사람들이나 그를 만나러 사무실로 향하는 불만 있는 손님들을 떨쳐버릴 수 있도록 미리 알려주기도 한다. 쿠르티알 또한 믿어지지 않을 만큼 시력이 좋다.

“쿠르티알, 그는 그들 모두를 알고 있었다. 그들이 다가오면 도망치기 시작했다. 아카이드 건너편 멀리서 다가오는 그들을 알아 보았다. 광신자들을 알아보는 일에 있어서 그는 믿어지지 않을 만큼 눈이 예민했다.

Courtial, il les connaissait tous. Il se débinait à leur approche. Il les voyait arriver de loin, de l'autre côté des arcades... C'était pas croyable comme il avait l'oeil perçant pour le repérage d'énergumènes...²⁸⁾”

탁월한 시각은 정보를 수집하거나 이상을 감지하는 역할을 하는 아주 정확도를 높이는 기관이 된다. 페르디낭은 런던의 거리들을 산책하면서 도 아주 멀리 떨어져 있는 여자 친구인 구웬돌란을 식별해 내고 메리윈 이 길 위에서 아주 빠른 속도로 자전거를 달리고 있는 것을 알아본다. 프랑스로 돌아와서도 페르디낭은 탁월한 시각을 잃지 않았다. 그는 아주 먼 거리에서 쿠르티알과 그의 아내가 이사를 하는 모습을 알아보고 가스 등 아래에서 그를 기다린다. 더 멀리 떨어져서도 식별해내는 경우도 있는데, 가로수길을 산책하고 있는 고를로주를 식별해내고 또한 ‘제니트룽’

p.269를 볼 것.

28) *Ibid.* p.874.

에 대하여 노발대발한 고객들이 쿠르티알의 사무실을 향해서 달려가고 있는 행렬을 아주 먼 거리에서 알아보기도 한다.

주인공 페르디낭이 이처럼 거의 비정상적일 정도의 초시력을 가지고 있는 점은 의미심장하다. 그의 시선은 아주 멀리에서도 어떤 것이든 식별하고 감시할 수 있다. 실제로 그가 언덕위에 서서 먼 길 가운데 커다란 박스가 놓여 있고 거기에 페레르 가족의 시체가 있음을 한 눈에 알아 볼 정도이다. 그럼에도 불구하고 결국은 타인의 공격을 예견하지 못하고 더욱 정교한 타인의 공격에 다시금 희생물이 되고 만다.

그렇기 때문에 셀린느의 작품들에서는 일종의 ‘보는 법’을 가르치는 장면들을 찾아볼 수 있다. 영국으로 떠나기 전에 페르디낭은 부모님으로부터 신신당부를 받게 되는 데 그것은 가장 신중하게 처신하되 그 중에서 특히 ‘모든 곳을 잘 살펴보라 De regarder de tous les côtés’는 것이다. 그러한 요구는 아주 중요하다. 왜냐하면 시선을 통해서 대상을 인식할 수 있게 되고, 그것으로 외부세계를 통제 할 수 있게 되기 때문이다. 어떤 때는 한 눈에 모든 것을 이해할 수도 있고 사물과 동화될 수도 있다.

“구역 안에 있는 지 한 시간도 안 되어 아버지는 모든 것을 보았고, 견학했고, 이해했으며, 게다가 흑사관에서 기계관까지, 북극관에서 식인종관까지 모든 것에 정통해 버렸던 것이다.

En moins d'une heure dans l'enceinte, il avait tout vu mon père, tout visité, tout compris et encore bien davantage, du pavillon des serpents noirs jusqu'à la Galerie des Machines, et du Pôle Nord aux Cannibales...²⁹⁾”

이렇듯 시선은 물체만을 조준하는 것이 아니라 일종의 레이더 역할을 한다. 다시 말해서 물체를 넘어서 관계된 모든 것들, 잠재적인 것들 모두를 함께 조망하기 위해 있는 것이다. 여기서 멀리 보는 눈은 초월적 사고

29) *Ibid.*, p.579.

를 이끌어 내는 시적인 능력을 깨우는 것이다. 그래서 셀린느의 인물들은 한 눈에 주어진 모든 것을 간파해내며 육체적인 눈으로 볼 수 없는 것까지 이해하고 영적인 눈을 가지고 감각을 넘어서는 것들까지도 분별해 내게 되는 것이다.³⁰⁾ 그래서 페르디낭은 자기 아버지를 환영을 보는 사람이라고 말한다. 더 중요한 것은 보고 판단하는 눈 즉 이성을 가진 눈이다. 눈은 확인과 판단을 쉽게 할 수 있는 능력을 가지고 있다는 사실을 이해해야 할 것이다. 쿠르티알은 페르디낭에게 다음과 같이 독촉한다.

“자네가 보는 모든 것들을 이용하도록 하게! 살펴보게! 위대함을 이해하도록 노력하게! 좀처럼 볼 수 있는 것이 아니니까 말이네 !
Profite de tout ce que tu vois ! Regarde ! Essaye de comprendre la grandeur, Ferdinand ! Tu n'en verras pas beaucoup !³¹⁾”

그것으로부터 눈은 판단할 수 있는, 사실과 거짓을 분별할 수 있는 능력으로, 현실을 반영한 다양한 인상들로부터 본질적인 것을 찾아낼 수 있는 능력의 눈으로 변신한다. 보는 것을 교육하는 것은 이렇듯 지각의 경험의 능률을 높이는 것뿐만 아니라 특히 판단력을 다듬는 것이다. 그래서 쿠르티알은 페르디낭에게 이웃집 무와 파를 자세히 보고 자기들의 것과의 차이를 알아내라고 그토록 강조했던 것이다. 이것은 시각의 인지적 기능에 관한 주장이다. 여기서 눈은 현실을 꿰뚫어 보는데 필요한 하나의 도구로 변형된다.

3.2. 엿보기

『외상죽음』에 나타난 시각 기관은 쾌락의 원천이 되고 있다. 이것은

30) BELAICH(Franck)의 앞의 책 p.271~272를 볼 것.

31) *Ibid.*, p.967.

거의 모든 등장인물들에게서 찾아볼 수 있는데 투시하는 것이 일종의 탐욕으로 나타난다. 눈의 기능이 보는 것만으로 그치지 않고 쾌락의 경험 이 되고 있다. 그때부터 보는 것은 본래의 기능에서 벗어나서 일종의 어긋난 형태로 나타나기도 하는데 그로부터 조절할 수 없는 욕망이 나타나 기도 한다. 살피고자 하는 누를 수 없는 욕망에 의해서 굴복된 등장인물은 탐욕의 대상을 향해 간다. 앙투안느 삼촌과 그의 부인은 새해 첫날 관례적으로 페르디낭의 부모님을 만나러 간다. 마찬가지로 가족들 모두는 늙은 숙모할머니 아르미드를 만나러 ‘가을의 어느 일요일’을 택한다. 사교계의 여인 엘렌느 숙모 또한 비극적으로 죽기 전에 화자의 부모님을 만나러 온다.

이렇게 타인을 보거나 만나기 위해서 방문하는 것은 이기적인 행위 즉 자아도취적 보는 행위의 쾌락과 연관된다. 앙투안느 삼촌과 그의 아내, 엘렌느 이모, 고객들이 페르디낭의 부모님 집을 방문하는 것은 “보기 위해서”이다. 크루티알과 페르디낭이 마을 사람들의 냉대를 무릅쓰고 카페 ‘큰구슬 Grosse Boule’로 돌아온 것 또한 사람들을 만나기 위해서이다. 다시 말해서 사람들은 감각을 느끼기 위해서 즉 쾌락을 맛보고 대상을 투시하는 것을 즐기기 위해서 이동한다. 타인을 만나러 가는 것은 그의 존재나 혹은 친지에 대한 사랑 때문이 아니라 타인의 삶과 뼈가 그곳에 있다는 것을 지각하면서 자기만족을 얻기 위함이다. 그의 부모가 아르미드 숙모를 만나러 가는 장면을 보면 그들이 그녀를 만나러 가는 것은 그녀를 사랑해서가 아니라 흥미 때문임을 알게 된다. 아주 단순하게 습관적으로 ‘눈요기 *se rincer l'oeil*’이며 보는 즐거움을 위한 것이다.

“부모님은 수다를 떨기 위해 둘러섰다. 내가 그 할머니를 껴안는 것을 보는 것, 그것이 부모님을 기쁘게 했다. Les parents formaient leur cercle de papoteurs. De me voir embrasser l'aieule ça les excitait.³²⁾”

32) *Mort à crédit*, p.545.

이 작품에서 엿보기의 전형은 로베르의 경우이다. 그는 천성적으로 엿보기를 좋아하는데 자제할 수 없게 된다. 그는 엿보기 위해서 열쇠구멍은 물론 벽에 구멍을 뚫어놓고 엿보기를 즐긴다. 어느 날 페르디낭은 그와 함께 고를로쥬 부인과 앙투안느의 간음 현장을 엿보게 되는데 이것이 함정이 된다. 페르디낭은 결국 그들의 음모를 알아차리지 못하고 그로 인해 고를로쥬 부인의 유혹에 빠져서 큰 낭패를 보게 된다. 타인의 공격을 예견하지 못하고 더욱 정교한 타인의 공격에 다시금 희생물이 되고 마는 사례이다.

그래서 셸린느의 인간들은 자발적으로 움츠리며 스스로를 유폐시키고 의심에 가득 찬 인간으로 변모하게 되는 것이다. 드 카라발 부인은 자신을 가두어 놓고 외출하지 않는 극단적인 경우이다. 드 카라발 부인은 제 본업에 종사하는 사람인데 그 집의 두 아이는 절대로 외출하는 법이 없었다. 어느 해에 그녀가 두 아이를 데리고 페리코르 지방에 있는 사촌 집에 놀러 갔다가 처음으로 외출한 두 아이가 ‘외부공기’와 접촉하여서 모두 죽은 사건이 있었다. 고립된 자신을 참지 못하고 외부를 염탐하는 전형적 인물은 메옹노파이다. 자신이 소외된 채 페르디낭 집에 주민들이 모여서 회합을 하는 것을 참지 못하고 염탐하다가 ‘꿈같이 허황된 이야기를 단절할 수 있는 방법’으로 그리고 사람들의 관심을 끌기 위해 폭죽놀이를 하게 되는데 그 와중에 자신의 스커트에 불이 붙고 그로 인해 자신의 가게까지 불에 탄다. 결국 그 노파는 정신병원으로 호송되고 만다. 이러한 메옹노파의 엿보기는 ‘동참의 의지 *volonté de participation*’를 드러내는 것이다.

이렇듯 셸린느의 인물들은 두껍게 자신에게 보호막을 치고 스스로를 격리시키면서 타인의 공격을 방어하려한다. 그러나 또한 사람들 없이 혼자 살 수는 없다. 그들과 함께하는 것이 참을 수 없음에도 불구하고 다시 돌아가야만 한다. 그런데 사람들에게 다시 돌아가는 것 또한 쉽지 않다. 질식할 듯 닫힌 공간에서 갈등하고 있는 인간이 할 수 있는 것은 두 가지이다. 하나는 자기방어를 위해서 잘 살피고 잠재적 공격에 대비해서

감시하고 염탐하는 것이며 다른 하나는 외부로 눈을 돌리는 것이다.

한편, 등장인물들이 어려움에 처했을 때나 혹은 먼 미래에 있게 될 어떤 계획을 생각할 때, 먼 곳을 응시하면서 명상 속으로 빠져들고자 하는 독특한 경향이 있다. 그러한 전망하는 눈은 실제로 외향적 태도와 밀접하다. 멀리 쳐다보면서 일상적인 걱정거리를 잊어버리기 위해서 자기 자신으로부터 벗어나길 원한다. 그래서 점점 더 멀리를 내다보기를 바라는 데 외부적 공간을 응시하고자 하는 만큼 자신들의 죽음으로 가로막혀있는 자신의 미래를 의식하면서, 고통스러움을 통제하기 위한 시도로서 나타나기도 한다.

“나는 멀리 저편에 터널 속으로 달아나고 있는 철로들을 보았다. 나 또한 사라지고 있었다. 나는 시시한 예감을 가지고 있었다.

Je voyais là-bas au loin les rails qui foudroyaient le camp dans le tunnel. Moi aussi j'allais disparaître... J'avais des pressentiments tantes, /.../33)”

‘시선’으로부터 ‘달아나는 것’은 슬픔과 번민의 종말론적 분위기와 떨어질 수 없다. 동물들과는 달리 인간은 자기가 죽을 것이라는 것을 알고 있다. 그 앓은 일종의 염려와 떨 수 없는 것이다. 먼 곳을 응시하면서 보다 명석해지고 그 명석함은 다가 올 경험, 가장 큰 사건이면서 피할 수 없는 사건인 죽음을 깨닫게 되는 것이다. 페르디낭이 “가능한 한 멀리” 밖을 쳐다보면서 일상의 고민으로부터 벗어나고자 하는 것이 사실이다. 그러나 그는 항상 어둠을 볼 뿐이다. 노라 메리원 또한 먼 곳을 응시하면서 자신의 비극적 운명으로부터 벗어나고자 하지만 허사가 된다.

“그녀는 아득히 먼 저편에 있는 집들 뒤로 어두워지는 해를 바라보고 있었다... 그것이 그녀의 얼굴 위로 가냘픈 빛이 되어 비치

33) *Ibid.* p.703.

고 있었다... 슬픔이 그녀의 윤곽을 흔들어 놓고 있었다... 치밀어 오르는 슬픔을 더 이상 견딜 수 없어서 그녀는 당장이라도 부서질 것 같았다... 눈을 감지 않을 수 없었다.

Elle regardait là-bas très loin, le jour qui semblait derrière les maisons de la côté... ça faisait une lueur sur son visage... une tristesse qui faisait trembler tous ses traits... ça montait, elle pouvait plus tenir, ça la rendait toute fragile... ça la forçait de fermer les yeux...³⁴⁾

그래서 미래를 전망하는 시선은 변화를 바라면서 초월적인 것과 결합된다고 말 할 수밖에 없다. 쉘런느에 있어서 멀리 보는 것은 죽음을 인식하는 것이다. 멀리 보는 것 그것은 성장이 아니라 쇠퇴를 알아보는 것이다. 이것을 설명하기 위해서는 화자가 터널 속으로 사라지는 철로를 알아보는 것과 그 이미지와 자기 자신의 죽음과 연결된다.

이와 같이 『외상죽음』은 공간의 구성과 이야기 전개가 유기적이다. 한편으로는 협소한 공간에 유폐되는 존재를 만들어가면서 다른 한편으로는 그 곳으로부터 벗어나고자 노력하는 인간의 모습을 전개시키고 있다. 주인공 페르디낭이 끊임없이 방황하며 안식처를 찾아 헤매는 모습과 마찬가지로 이 소설 속의 등장인물들은 하나같이 '탈출'의 욕구에 사로잡혀 있다. 소설의 서두에 페르디낭의 아버지는 배를 다루는데 서툰 사람임에도 불구하고 항상 선장이 되어 떠날 꿈을 꾸고 있다. 삼촌인 앙투안느 또한 “배에 바람 든 사람”처럼 항상 먼 곳으로 떠나기를 꿈꾸다가 암으로 죽었고, 엘렌느 고모는 러시아를 꿈꾸며 방랑여행 중에 소련군 장교의 총을 맞아 숨졌고, 또 다른 삼촌 아르튀르는 진정한 “보헤미안”으로서 항상 큰 돛을 단 배를 꿈꾸며 방랑하고 있고, 쿠르티알은 기구를 타고 공중으로 상승하고자 하는 집착으로, 모든 등장인물들은 빠짐없이 자신이 처한 감옥으로부터의 탈출을 시도하고 있는 공통점이 있다. 그 항해의 꿈은

34) *Ibid.* p.751.

아마도 여기에서는 실패한 이상향일 수 있는데 갇힌 공간으로부터 벗어날 수 없는 인간의 모습을 보여주는 좋은 예이다.

특히, 자유를 갈망하며 망상 속에서 살다가 죽음을 선택한 쿠르티알은 매우 의미심장한 인물이다. 왜냐하면 그가 선택한 죽음은 “헛되고 근거 없는” 것이기 때문이다. 쿠르티알은 엉뚱한 과학자로서 처음에 페르디낭의 마음을 사로잡았다가 후에 실망을 안겨준 인물이다. ‘제니트롱’에 고용된 페르디낭은 때때로 불편함과 자유스러움, 노고와 여가, 방황과 훈육을 동시에 경험한다. 그러나 고용주인 쿠르티알로 인한 하늘을 나는 기구 사고사건 때문에 그와 함께 파리를 떠나서 거의 시골과 다름없는 변두리로 이전하게 된다. 그 곳에서 ‘새로운 인종의 개선된 공동주택’이라는 이름의 기숙학교를 열고 ‘라디오 자기장을 이용한 과학적 채배’에 관한 논문을 쓴다. 이 새로운 모험은 쿠르티알에게 있어서 최후의 이야기가 된다. 그는 마침내 자신의 머리에 총을 쏘아 자신의 ‘위대한 해결책 *Grande Résolution*’인 자살을 하고 만다. 그가 자주 말하던 그 ‘위대한 해결책’은 이미 예견된 행동이었다. 그는 단지 “이곳 *ici*”이 아닌 “다른 곳 *ailleurs*”으로 가는 방법으로서 자살을 선택한 것이기 때문이다. 그런 시각에서 본다면 이 작품에서의 죽음은 의미심장하다. 왜냐하면 죽음은 탈주가 불가능한 ‘닫힌 공간’으로부터 ‘다른 공간’으로의 도피이며 자유이기 때문이다.

4. 맺음말

셀린느의 『외상죽음』은 접근하기 쉬운 소설은 아니다. 왜냐하면 언어적 측면에서 홍수처럼 쏟아내고 끝없이 이어지는 등장인물들의 경탄할 만한 생각과 감정을 포함하고 있는 문체 때문이기도 하고, 단순한 줄거리와 에피소드를 통한 공감의 기쁨을 제공하기 보다는 인간과 삶의 조건에

대한 고통스러운 정신적 모험을 전개시키고 있기 때문이다. 이 작품에서 주인공 페르디낭이 겪고 있는 불운은 인간의 삶의 조건에서 비롯된 것인데, 작가는 그것이 주는 압박감을 소설적 공간을 통하여 그리고 등장인물들의 시선을 통하여 은유적으로 적절히 서술하고 있다.

이 작품은 주인공의 활동범위를 공간적으로 제한하고 옥조이는 방식으로 시작하면서 동시에 열림과 닫힘 그리고 높고 낮음의 대조적 구조 속에 담고 있다. 그 속에서 인간들이 느끼는 숨막힘은 감옥과 비유되는 닫힌 공간으로 비롯된다. 감옥과 같이 좁고 불결한 주거 공간에서의 갈등과 숨 막힐듯한 불안감은 부수적인 장치들로 인하여 더욱 커진다. 그 공간에서 인간은 도시에서든 전원에서든 마찬가지로 수직적 압박을 받는 데, 그 경우 특히 하늘과 땅으로부터 비롯된 자연현상들이 인간의 무기력함과 숨 막힘을 더욱 두드러지게 극화시키는 중요한 도구가 되고 있다. 그러한 공간이 주는 압박감으로부터 비롯된 번민, 그리고 그것으로부터 벗어나 자유스러운 상태로 돌아가려고 하는 욕망은 당연한 것이다. 그러한 시도는 등장인물들이 삶의 공간을 이동하거나, 공격적인 행동과 언어를 구사하거나, 상상 혹은 망상의 세계로 도피하고자 하는 욕망, 쿨르티알과 같이 신세계를 건설하고자하는 생각 등 다양하게 표출되고 있다. 그러나 주인공이 어디에 살든지 어떤 일을 하든지 결말은 같히는 것이다. 그 세계로부터 벗어나고자 방황하면서 끊임없이 출구를 찾아 헤매지만 결국에는 실패하는 양상이 반복되고 있다.

그러한 점에서 공간의 구성과 표현은 작가의 이 세계에 대한 부정적 견해를 그려내기에 아주 적절했다고 평가할 수 있다. 즉 인간이란 무기력하고 보잘 것 없는 존재로서 어느 곳에서도 단 한순간도 편안하거나 자유로울 수 없으며 종국에는 죽음으로 귀결되는 존재라는 점이다. 또한 서로를 신뢰하지 못하고 감시와 경계를 하면서 스스로를 격리시키는 존재인 동시에 그럼에도 불구하고 혼자서는 살 수 없기 때문에, 그들과 함께하는 것이 참을 수 없음에도 불구하고, 다시 돌아가야만 하는 존재라는 점이다. 특히, 좁은 공간에서 이루어지고 있는 인간의 갈등과 심리적 긴

장이 아주 잘 묘사되고 있는데, 그러한 거추장스럽고 한편으로는 정상적이지 않은 모습은 사회구조와 가정적 어려움 그리고 일자리에 적응하기 어려운 당시 사회현실에 대한 상징적 표현들로 볼 수 있다.

셀린느의 인물들은 두껍게 자신에게 보호막을 치고 타인의 공격을 방어하려한다. 그러나 동시에 사회와 격리된 채 혼자서 살아갈 수는 없다. 그런데 사람들에게 다시 돌아가는 것 또한 쉽지 않다. 질식할 듯 닫힌 공간에서 갈등하고 있는 인간이 할 수 있는 것은 두 가지 이다. 하나는 자기방어를 위해서 잘 살피고 잠재적 공격에 대비해서 감시하고 염탐하는 것이며 다른 하나는 외부로 눈을 돌리는 것이다. 작가가 시선의 중요함을 강조하는 것은 바로 이러한 이유 때문이다. 셀린느의 인물들 모두의 독특한 점 가운데 하나는 한결같이 시각능력이 뛰어나다는 점이다. 특히 이 작품에 나타난 모든 장면들은 ‘거대한 망막 gigantesque rétine’에 반영되면서 외부세계의 여러 가지 이미지들이 투시되고 감시되는 듯 묘사된다. 따라서 등장인물들 각자는 일종의 살피는 자들이다. 즉 모든 내면적 삶이 보는 행위와 연관되고 있다. 이렇듯 시선은 타인의 공격과 벗어날 수 없는 압박감으로부터 자신을 방어하고 일시적으로나마 도피할 수 있는 수단으로서 기능함을 알 수 있었다. 특히, 전망하는 시선은 벗어날 수 없는 현실로부터 꿈의 세계로 넘어갈 수 있는 하나의 수단이 되고 있음을 보았다. 그러한 탈출이 불가능한 감옥 같은 공간에서 갈등하고 있는 인간의 행동을 시선을 통하여 설명하고 변용시키고 있음은 주목할 만하다.

참고문헌

1. 텍스트

CELINE (L-F), *Roman I: Voyage au bout de la nuit, Mort à crédit*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1985.

2. 연구문헌

AEBERSOLD (Denise), *CELINE, un démystificateur mythomane*, Archives des lettres modernes, Minard, 1979.

ALLIOT (David), *Louis-Ferdinand CELINE-en verve*, Horay, 2004.

BELAICH(Franck), Structure et signification de l'espace dans Voyage au bout de la nuit et dans Mort à crédit de L.F.Céline, Thèse de doctorat (Lyon II, 1982).

BONNETON (André-Alexandre), *As-tu lu Céline?* Ibis Rouge Editions, 2006.

BLONDIAUX (Isabelle), *Une écriture psychologique, L-F CELINE*, Nizet, 1985.

BUIN (Yves), *Céline*, Gallimard, 2009.

BRAMI (Emile), *Céline*, Eciture, 2003.

Cahier de l'Herne: CELINE, Eds. de l'Herne, 1963-1965-1972

CRESCIUCCI (Alain), Les Territoires Céliniens, Eds Aux Amateurs de Livres, 1990.

DAUPHIN (J-P), *Louis-Ferdinand CELINE I-IV*, Lettres modernes, 1974.

DESTRUEL(Philippe), *Louis-Ferdinand CELINE*, Nathan, 2000.

GODARD(Henri), *Poétique de CELINE*, Gallimard, 1985.

MITTERAND (Henri), "Le lieu et le sens", in *Discours du roman*, PUF, 1980.

NETTELBECK (Colin W.), 'Temps et espace dans *Féerie pour une autrefois*' in *Céline 3*, Archives des lettres modernes, 1978.

RAILLARD (Georges), *Voyage au bout de la nuit*, Classique Hachette, 1974.

SCHILLING (Gilbert), 'Espace et l'angoisse dans Voyage au bout de la nuit' in *Céline*, Archives des lettres modernes, 1974.

VITOUX (Fédéric), *L-F CELINE Misère et Parole*, Gallimard, 1977

〈Résumé〉

Espace et Regard dans *Mort à crédit* de
Louis-Ferdinand Céline

Jung-Gon KIM

Mort à crédit est un roman de l'enfermement dans lequel le héros se situe toujours dans un espace clos. Et les grands épisodes qui organisent le récit sont centrés sur un lieu d'habitation. Notre étude se propose donc à répondre à la question suivante: comment s'est constituée, développée et transformée la vision célinienne de l'espace dans *Mort à crédit*? Le malheur vécu de Ferdinand résulte de la pesanteur et de l'angoisse de la condition d'homme; ces deux sensations le poussent à cerner métaphoriquement sa vision du monde au travers de l'espace romanesque et du regard dans l'oeuvre. Encombré, l'espace clos l'est d'abord par les êtres qui l'occupent. Ils vivent à l'étroit, surtout à cause des objets présents. L'enfermement y est double: en effet, l'homme chez Céline n'est pas seulement prisonnier d'un espace plan, il est également écrasé par un ciel lourd; cet écrasement vertical est le plus souvent associé à une pluie torrentielle. Le héros éprouve d'un côté le sentiment d'une fatalité de la clôture, et d'un autre côté s'efforce d'y échapper. Mais où qu'il se trouve, quoi qu'il fasse, le héros est pris dans la clôture, et se retrouve sous le regard d'espions. Dans ces conditions, il ne reste que deux solutions pour le héros: l'une est de s'enfermer davantage dans la solitude et dans

l'imaginaire, l'autre est de guetter les agressions que les autres préparent soigneusement contre lui, pour les prévenir. C'est la raison pour laquelle le regard joue un rôle important dans cet oeuvre. L'être célinien est donc un guetteur, c'est à dire que la vie intérieure de l'homme est solidaire de son acte de vision. Dans l'espace imaginaire de *Mort à crédit* le regard apparait en quelque sorte comme un radar qui détecte toutes les images du monde extérieur. Ainsi, le regard est le ressort de la protection de soi, qui fait éclater l'étroitesse de l'espace de la vie.

주 제 어 : 루이 페르디낭 셀린느(Louis-Ferdinand Céline), 외상죽음
(*Mort à crédit*), 소설공간(Espace romanesque), 시선
(Regard), 엿보기(Voyeurisme)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

프랑스어 관사와 한국어 조사 {-가, -는, -를}에 관한 비교 연구 - 표현적 가치를 중심으로 - *

박 혜 선
(성신여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---|---|
| 1. 프랑스어 관사와 한국어 조사의
공통성 | 4. 선택지정의 표현 가치
4.1. 현장성
4.2. 객관적 기술 |
| 2. 한국어 조사의 특성 | 5. 결론을 대신하여 |
| 3. 대조성의 표현 가치
3.1. 주제성
3.2. 대조적 중요성 | |

1. 프랑스어 관사와 한국어 조사의 공통성

프랑스어 관사와 한국어 조사의 비교 연구에서 흥미로운 점은 관사나 조사가 모두 언어 표현에서 섬세한 차이를 낼 수 있는 속성들을 가지고 있으며, 모국어 화자라면 이런 미묘한 차이를 구별하는 언어 직관을 가지고 있다는 것이다. 문제는 그 직관을 규명하여 문법화하는 이론적 토대가 마련되지 않았다는 점이다. 본 연구의 목표는 이 두 표지가 문장

* 이 논문은 2011년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 (NRF-2011-354-A00226).

에서 표현적 가치를 갖는 경우를 체계적으로 설명하는 데 있다.

프랑스어 관사의 기능을 크게 지시적인 기능과 표현적인 기능으로 나누어 본다면, 지시적인 기능은 명사가 가리키는 지시대상을 현동화하는 데 있고, 표현적인 기능은 화자의 주관적인 표현expression 의도가 관사를 통해 나타나는 것을 말한다. 즉 화자는 관사를 통해 지시대상을 가리킬 수도 있으며 동시에 사물을 보는 표현적인 의도를 나타낼 수도 있다.

(1) C'est peu dire que c'est un chef, il faut dire le chef.¹⁾

(1)에서 부정관사 *un chef*와 정관사 *le chef*를 구별하는 기준은 한정성이나 유일성이 아니라 지시대상을 보는 화자의 주관적인 표현 의도에 두어야 한다. 정관사 *le chef*에는 chef 계열 중에서 가장 중요한 사람이나, 인지도가 높은 사람을 가리키는 찬양의 가치가 표현되고 있다.

한국어 조사 역시, 프랑스어에 비해 명사가 조사 없이 독립적으로 사용되는 경우가 많기는 하지만, 기술적인descriptif 측면과 함께 표현적인expressif 측면을 가지고 있다. 화자는 조사를 통해 상황에 대해 주관적인 관점을 부여하거나, 표현적 가치를 부여할 수 있다.

한국어 조사에 대한 선행 연구는 크게 두 가지 흐름을 갖는다. 조사를 문법적인 표지로 보아 명사의 격을 표시해주는 격조사, 그리고 특정 의미만을 덧붙이는 보조사로 보는 관점과 조사의 양태적인 사용을 연구하는 관점이다. 격조사로 보는 관점에서는 조사를 문장 성분의 통사적 관계를 나타내는 것으로 본다면, 양태조사로 보는 관점에서는 조사가 연결된 체언에 대한 화자의 심적 태도를 표현한다고 본다.

고석주(2004)에 의하면, 우리말 조사는 격조사가 아니며, 의미, 화용적인 조건에 따라 문장에서 실현되는 화자의 판단을 나타내는 후치 양태사

1) Charaudeau (1992:173)에서 발췌, *Sir Thomas Lipton, Le Gentleman du thé. Kim Yuna, l'impératrice du patinage. Einstein, le physicien!* 같은 예들에서 정관사는 찬양의 가치 valeur laudative를 갖는다.

이다. 조사는 의미가 확실하면 생략이 가능한 특징을 갖는다.²⁾ 문장의 특정 자리에 사용이 되는 것만으로도 격에 대한 이해가 확실한데, 굳이 조사를 사용하는 것은 격을 부여하는 것 외에 다른 용도가 있기 때문이다.³⁾

(2) 본래간 말이 많은 사람이다.

(3) 어찌자고 그 험한 곳을 간 것인지...

예문 (2)(3)에서 {-가}, {-를}을 주격조사, 목적격 조사로 보기 힘들고, 이들은 강조적 표현 가치를 나타낸다고 봐야 한다.

이용주(1993:174) 또한 조사의 종류와 상관없이, 그리고 격표지 여부와 관계없이 접미사인 조사는 그것이 연결된 체언에 대한 발신자의 심적 태도를 표현하는 형식으로 본다.

(4) 네가 좋다.

(5) 커피는 싫어.

위의 예들에서, 조사는 격조사라기보다, 표현적인 의미를 담고 있는 것으로 보인다. (4)에서 {-가}는 주격조사가 아니라, 지시대상을 선택하여 지정하는 의미를 갖고, (5)의 {-는}은 “커피는 싫지만 홍차는 좋다”라는 대조적인 표현 의미를 갖는 것으로 보인다.

본 논문은 프랑스어 관사에서 많이 연구되었던 총칭성, 특정성 개념이나, 조사에서 많이 연구된 격 개념에서 나아가, 관사와 조사가 갖는 표현

2) 신문 기사 제목을 보면 조사가 생략되었음에도 전달되는 의미에는 아무 지장이 없음을 알 수 있다. [말레이 항공 탑승객 두 명 위조 여권 사용]이라는 제목의 본 기사는 다음과 같다. “베트남 남부 해안과 말레이시아 영해 사이에 추락한 말레이시아 항공 여객기에 탄 2명의 승객의 위조여권을 사용한 것으로 알려진 가운데 테러 가능성이 제기되고 있다.” (2014.03.08. 조선닷컴)

3) 본 논문의 예문은, 연구자가 조작한 경우에는 별도로 표기하지 않았으며, 인용된 예문들에 한해 문헌을 표기하였다.

적인 부분만을 연구대상으로 한다.⁴⁾ 또한 한국어 조사와 프랑스어 관사가 갖는 광범위한 의미를 모두 다루는 것이 아니라, 이 두 표지가 공통으로 갖고 있는 의미만을 연구 대상으로 삼는다. 이는 이 둘을 효과적으로 비교하기 위해서 상관적으로 작용하는 개념만을 선별한 것이다.

또한 프랑스어 관사와 한국어 조사의 비교 연구인만큼 명사구와 사용된 조사만을 연구 범위에 넣는다. 따라서 “노사간 대립으로부터는 아무것도 얻어낼 수 없었다.”, “영화가 귀엽게는 생겼지.”와 같은 예는 본 연구에서 제외하고, 프랑스어 관사 범주 중에서 양을 나타내는 부분관사 또한 본 연구에서 제외한다.

2. 한국어 조사의 특성

문장의 의미 해석에서 조사는 큰 역할을 한다. 다음의 예를 보자.

- (6) 얼굴이 예쁘다.
- (7) 얼굴은 예쁘다.

두 문장이 모두 ‘얼굴이 예쁜’ 상황을 말하는 것이지만 이 둘은 동일한 의미 작용을 하지 않는다. 조사 이외에 문장의 다른 구성요소는 모두 동일한데, 조사의 차이로 인해 문장의 의미가 달라진다면 이는 화자가 조사의 선택을 통해 상이한 표현 가치를 나타내기 때문이다.

Kuroda(1973)는 정언 판단 *jugement catégorique*과 지정 판단 *jugement thétique* 개념으로 우리말의 {-는}과 {-가}와 유사하다고 알려진 일본어 {-wa}와 {-ga}를 구별한다.⁵⁾ {-wa}가 논리적 주어의 지시 대상이 문장을

4) 프랑스어 관사와 한국어 조사에 관한 비교 연구로는 목정수(1998, 2003), 김지은(1999), 박동렬(2001)이 있다. 목정수와 박동렬은 정신역학이론에 의해서, 그리고 김지은은 조사와 관사의 번역 실례를 통해 두 언어를 비교하고 있다. 우리말과 프랑스어의 총칭성, 특정성에 관한 연구는 김미란(1998)에서 다루어졌다.

발화하기 이전에 구축되어 있는 정언 판단문을 구성한다면, {-ga}는 지정 판단문을 구성한다. 지정 판단문은 어떤 실체, 명제 또는 사태를 담화에 서 새로운 정보 요소로 제시하는 구문이다(Cornish 2009:122).

Choi-Jonin(2001)은 한국어의 {-는}과 {-가}를 이 두 개념으로 구별한다. 다음의 예를 보자.

(8) 꿈은 이루어진다.

(9) 여기 이제 우리의 꿈이 이루어지고 있습니다.

(8)은 정언 판단문으로, [꿈은]은 문장 발화 이전에 한정된 지시대상으로 구축되어있다.⁶⁾ 한편, (9)는 지정 판단문으로, (8)처럼 주어가 발화행위 이전에 구축되지 않으며, 주어와 서술어가 동시에 구축된다. 그러므로 썬 단지 하나의 사건에 초점이 부여된다.⁷⁾ 즉 행위의 주체보다는 사건의 존재 자체에 초점이 맞춰진다.

정언/지정 판단의 구별을 토대로, 우리말 조사 {-은/는, -이/가, -을/를}이 갖는 속성들부터 살펴보자. 일단 이 조사들이 갖는 정보적 가치를 비교해보면, {-이/가}는 주어 자리에 올 수 있는 여러 자매항들⁸⁾ 중에서 하나를 선택 지정하는 것이다. 주어 자리에 선택 지정된다는 의미가 주격 조사라는 문법적 속성과 결부된다. 주어를 선택하여 지정하는 기능으로

5) 일본어 문법 교재에서는 -wa를 사물을 다른 것과 구별해서 두드러지게 나타내는데 쓰이는 계조사係助詞, -ga는 주격과 목적격으로 쓰이는 격조사로 설명을 한다.

6) Kuroda (1973:91)는 “Inu wa hasitte iru(개는 달린다)”를 정언판단으로 설명하면서, 이 문장의 *inu*, *chien*에 대해서 “Le chien impliqué n'est pas un chien arbitraire, mais il doit être un certain chien défini dont l'identité a été établie antérieurement à l'énonciation des phrases,”라고 설명한다.

7) Dobrovie-Sorin(1997:60) “Par opposition aux phrases catégoriques, les phrases thétiques se définissent de façon négative, comme ne reposant pas sur une relation de prédication (corréalement, ces phrases ne présupposent pas l'existence de leur sujet), et de façon positive, comme assertant l'existence de leur sujet.”

8) 발화할 때 표현된 것과 함께 염두에 두는 인식항 정도로 설명이 가능하다. 어떤 단어를 발화할 때 함께 염두에 두는 항이라는 의미로 사용한다. 계열적 집합의 의미로도 설명 가능하다(김미형 2011:27).

인하여 {-이/가}는 정보적인 측면에서는 초점 focus의 기능을 하는 것으로 설명된다. 이를 김미형은(2011:29) 다음과 같이 설명한다.

A(B/C...)가 P

즉, {-이/가}는 술어는 고정되어 있고, 주어 자리에 올 수 있는 여러 자매항 중에서 하나의 존재를 선택 지정했음을 나타낸다. “그래서 뭐가 맛있어?”라고 물으면 그대로 “사과”라고만 답해도 가능한 이유가 {-이/가} 주어부는 단지 존재나 지정만을 나타내기에 굳이 술어 범주를 반드시 필요로 하지 않기 때문이다. 이처럼 {-이/가}는 술어 부분에 대해서는 선택 가능성을 고려하지 않는다. 주어 자매항에 있었지만, 선택되지 않은 대상들은 술어에 대해서 제외된다. 이를 풀어 설명해보면 “여러 가능성 있는 대상 중 선택 지정된 어느 하나 A가 P이다”라고 설명 가능하며, 거기서부터 선택 지정이라는 의미 효과를 나타낸다.

이러한 {-이/가}의 특성은 선택 지정되지 않은 (B/C)에 대한 배제성을 내포하게 되고, 주어 부분에 자매항이 존재하므로 {-이/가}가 유일한 대상과 사용되는 것에 제한을 준다. {-이/가}가 갖는 이런 선택 지정의 의미를 {-을/를} 또한 지니고 있다. 다음의 예를 보자(고석주 2004:227-228).

(10) 내가 여기 있던 과자 먹었어?

- 응, 내가 그 과자 먹었어. / - ?? 응. 내가 그 과자를 먹었어.

{-를}의 실현여부와는 상관없이 ‘과자’는 목적어로 파악된다. 오히려 {-를}을 쓰면 문장이 이상해진다. 이는 선행 문장에서 발화된 대상이 후행 문장에서 다시 언급될 때는 당연히 발화 맥락에서 예상되는 유일한 대상으로 파악되는데, {-를}은 여러 대상들 중의 하나인 것으로 선택지정하는 가치를 갖는 것과 충돌이 일어나기 때문이다. 즉 이미 유일한 것으로 파악된 대상은 {-를}에 의해서 다시 선택지정 될 수 없다. {-를} 역시 {-가}처

럼 자매항에 존재하는 여러 대상들 중에 하나를 선택지정하는 의미를 가지며, 이로 인하여 유일성 맥락에서는 사용이 어렵다는 제약을 갖게 된다.⁹⁾ 다음의 예를 비교해보자.

- (11) 아버지를 닮지 말자.
(12) 아버지는 닮지 말자.

(11)은 아버지를 선택 지정하여 닮지 말아야 할 대상으로 제시한 것이고, 다른 대상은 배제된다. 반면 (12)번 예문은 대조적인 의미를 함축한다. 김미형은 {-은/는}이 갖는 특징을 다음과 같이 설명한다(김미형 2011:59).

A는 P (Q/R...)

즉 주어는 고정되어 있고, 술어가 자매항들 중에서 선택된다. 선택된 “A는 어떠하다”는 선택되지 못한 “B는 어떠하지 못하다”라는 대조적인 의미 효과를 갖게 한다.¹⁰⁾ (12)번 예문은 그러므로 “(다른 사람은 몰라도...) 아버지는 닮지 말자.”같은 대조적인 전제를 내포할 수 있다. 술어 부분에 인식 가능한 자매항이 있다는 것이 주어 부분은 이미 화자의 머릿속에 전제되어 있음을 의미한다. 이필영(2006:281)은 주제 조사 {-은/는}과 결합하는 명사구는 화자가 문장이 나타내는 사태 이전에 전제하고 있는 것이어야 하고, 이를 “+화자 전제적”이라는 자질로 설명한다.¹¹⁾ 또한 대조성을 가진다는 것은 자매항 중에서 [N는]으로 제시된 대상이 강조

9) 유일성 맥락 제한은 프랑스어 부정관사도 갖는 속성이다. *Il a perdu une jambe dans la guerre*는 가능해도, *il a perdu un nez*는 불가능한 이유가 코는 한 개가 있기 때문이다(Hawkins 1991:418).

10) {-은/는}의 이러한 대조적 의미는 프랑스어 *en ce qui concerne le N* 또는 *concernant le N*으로 번역할 수 있다.

11) 이런 속성으로 인해서 {-은/는}은 의문사와 결합이 어렵다. “언제[가/?는] 철수 생일 이지? 어디[가/?는] 삼청동입니까? 무엇[이/?은] 문제냐?” 반면 수사적 의문문에서는 {-은/는}의 사용이 가능하다. “언제는 영화 없이는 못살겠더냐! 먹고 살려면 무엇이 못하겠느냐?” (고석주 2004:138 참조)

를 받고 있음을 나타내기도 한다. 이런 대조적 특징이 {-은/는}을 문장의 주제로 기능하게 한다.

이처럼 대조성과 선택 지정이라는 속성을 우리말 조사가 갖는 표현적 가치로 파악하여 그 특성을 하나씩 살펴보고, 이를 프랑스어 관사와 비교해볼 것이다.

3. 대조성의 표현 가치

우리말 조사 {-은/는}은 정보적 차원에서 선행 명사구가 주제임을 표시하거나, 의미적 차원에서 다른 요소와 대조됨을 강조하는 기능을 한다고 알려져 있다. 대조는 어떤 사물을 다른 사물과 구별하는 기능으로 Chafe는(1976:33-38) 대조성이 발생하려면 무엇보다 화자와 청자가 배경지식 background knowledge을 공유해야하며, 대안의 대조집합 설정이 가능해야 한다고 설명한다. 다음의 예를 보자.

(13) Ils avaient trois enfants, tous garçons : l'aîné n'avait que dix ans, et le plus jeune n'en avait que cinq.

선행 문맥이 제시하는 배경지식을 통해 설정된 세 아이={큰아들, 작은아들, 막내아들}이라는 집합 영역이 구축되고, 그중에서 큰아들과 막내아들이 구별이 되면서 대조를 이룬다. 다음 예를 보자(임홍빈 2007:346-347).

(14-1) 철수는 그 비밀을 안다.

(14-2) 철수만 그 비밀을 안다.

(14-3) 철수가 그 비밀을 안다.

(14-1)에서 [철수는]은 “철수에 대해서 말해보자면, 철수는 그 비밀은

안다”의 의미로, 화자와 청자가 이미 알고 있는 대상임을 나타낸다. 그렇다면 이 문장은 유일성을 나타내는 것일까? (14-2)와 비교했을 때 [철수는 철수 이외에도 그 비밀을 알 가능성이 있는 대상이 있다는 대조성을 보여준다. 여기서 대조란 자매항 안의 다른 대상과 유무 대립을 보이는 것이 아니라, 다른 대상이 같은 자리에 올 수 있는 가능성을 남겨두는 것이다. 즉 “다른 xp는 모르겠지만 철수는 그 비밀을 안다.”로 해석할 수 있다. 그렇다면 이런 속성을 (14-3)과 비교해보자. [철수가]는 다른 자매항 중에서 철수가 선택되었고, 다른 자매항이 이 자리에 올 가능성을 열어두지 않는다. 즉 배타적인 의미 효과를 갖는다.

(15) 철수와 영화 중 누가 머리가 좋지?

- 영화가 머리가 좋지.
- 영화는 머리가 좋지.

“영화가 머리가 좋지.”는 철수가 머리가 좋을 가능성은 배제하고, 선택을 요구하는 질문에 자연스럽게 연결된다. 한편, “영화는 머리가 좋지.”는 “철수는 성실하고...”같은 다른 대조적 가치를 강조하기 위한 경우에 한해서 질문에 대한 답으로 허용될 수 있다.

{은/는}은 관련된 영역에서 자매항이 많아질수록, 대조가 두드러지고, 이런 대조성에 의해서 한정성이 되며, 담화 안에서 주제로 기능할 수밖에 없어진다. 반면 {은/는}이 갖는 자매항의 집합이 적고, 서술어가 유일대상을 지향하게 되면, 대조성은 적어진다. 이처럼 {은/는}이 갖는 대조성은 영역의 범위에 따라 정도성을 지닌다.

(16) 철수는 지금 공부를 한다. (임흥빈 2007:341)

이 문장은 대조성 차원에서 유연적인 해석이 가능하다. 예를 들어 철수가 외아들인데, 엄마가 “철수는 지금 공부를 한다.”라고 말했다면 철수

는 대안 자매항을 갖지 못하기 때문에 대조성이 적어진다. 반면 이 집에 아이들이 많다면 철수는 대안 자매항을 많이 가지면서 대조성을 갖게 되고 [철수는]에 강조성이 부가된다(애들은 뭐해? - 철수는 공부해요).

우리말 {-은/는}에 대한 선행연구는 주제성과 대조성에 대하여 이 둘이 동일한 개념인 것인지, 아니라면 이 둘 중에 어떤 것이 다른 것의 원인이 되는지에 대해서 많은 논의가 있어 왔다.¹²⁾ 이는 {-은/는}이 주제를 나타내지 않을 때가 있거나, 대조적인 의미가 나타나지 않을 때가 있기 때문이다. 본고에서는 주제성 또한 대조성이라는 기본 작용에서 생기는 정보적 차원의 의미임을 보여주고자 하며, 이런 대조성에는 정도의 차이가 있는 것으로 판단한다.

다음 장에서는 {-은/는}의 기본 작용인 “대조성”에서 생기는 주제성이나 중요성 같은 표현적 속성이 프랑스어 정관사와 유사성을 갖고 있음을 살펴보겠다.

3.1. 주제성

이필영(2006:275)은 국어 조사 {-은/는}의 작용을 “X로 한정하여 말해보면”이라는 주석을 달 수 있는 것으로 설명한다. “X로 한정하여 말해보면”은 “X로 한정함”과 구별해야 한다. “X로 한정함”의 의미는 x 이외의 사물은 사태의 적용 대상이 아님을 나타내고, “~로 한정하여 말해보자면”은 “x에 대해서만 말하면 x는 사태의 적용 대상이 되지만, x 이외의 사물에 대해서는 모르겠다.”는 의미이다. 즉, {-은/는}이 갖는 선국축된 영역의 존재와 주제성, 대조성, 그리고 한정성과 강조적인 의미 효과가 모두 포함되는 주석이라 할 수 있다. 다음의 예를 보자.

12) {-은/는}의 주제와 대조성에 대한 논의에 대해서는 전영철(2006)과 임홍빈(2007)을 참고할 것.

(17-1) 철수가 필기시험은 합격했다.

(17-2) 필기시험은 철수가 합격했다.

(17-1)에서 [필기시험은]은 운전면허 시험의 경우라면, 운전면허시험의 영역 집합, {필기시험, 주행시험, 도로 주행시험, 신체검사...}의 한 요소이다. 즉 [필기시험은]은 다른 시험과 대조되어 나타난다. 특히 문장 중간에 나타나는 {-는}은 대조성을 강하게 띠는 경향이 있어서 (17-1)은 “주행 시험에는 떨어졌다”는 뉘앙스가 들어가 있다. 한편, (17-2)에서는 “필기 시험으로 한정하여 말해보자면...”이라는 주제성이 강조된다. 이런 경우 x의 잠재적인 대조 영역의 존재보다 x의 존재 자체가 주제로 부각되면서 전자에 비해 대조성은 약화된다. 주제 조사로 기능하는 {-는}과 결합하는 명사구는 문장이 나타내는 사태 성립 이전에 전제된 것이어야 한다. 이런 속성으로 인하여 {-은/는}이 주어로 기능하는 구문은 정언판단문으로 정의내릴 수 있다.

주제성이 대조성과 연관되는 개념이라는 사실은 다음의 예를 보면 알 수 있다(전영철 2006:178).

(18) 애들 뭐해? - 큰 애는 자요.

이 집안에 있는 모든 아이들이 각각 주제로 작용할 수 있지만, 그 중 큰 애만이 선택되어 후속 발화에 이어지고 있다. “큰애는 뭐해? - (?)큰애는 자요.”라고 대답했다면 대조가 발생하지 않았겠지만, (18)에는 “다른 애들은 모르겠어요. / 다른 애들은 안자요...” 등의 잠재적 주제가 가능하다. 대조란 일종의 opposition으로 모든 잠재적 주제들이 동일한 초점에 의해 서술된다면 대립의 의미가 사라질 것이다.¹³⁾

13) 큰애가 자요. 둘째가 티비 봐요. 셋째가 놀아요...처럼 {-가}로 서술이 되면 주제 연관은 사라지고 각 사건이 독립적으로 느껴진다. 프랑스어의 부정관사도 마찬가지다. Furukawa가 지적한 예이다(2006:84). *Un homme entre dans l'appartement de sa mère récemment décédée. Une femme fume une cigarette. Des murs. Des*

한편 {-은/는}은 대조 주제로만 사용되는 것으로 알려졌는데 초점으로도 사용가능하다(전영철 2006:181).

(19) 누가 왔니?

- 철수가 왔어요.

- 철수는 왔어요.

둘 다 가능한 대답이고, 둘 다 대안집합으로 {철수, 영희, 민수}를 가질 수 있지만 [철수가]는 그 중에서 철수를 선택 지정했음을 의미한다. 철수에 초점이 맞춰진 것이다. 한편 [철수는]은 여기에서 주제가 아니라 초점으로 작용한다. 그렇다면 {-은/는}이 반드시 주제만을 언급하는 것은 아니다. 이 두 문장의 차이는 주제인가, 초점인가에 있지 않고 대조성 여부에 있다. [철수는]에는 강조된 표현성이 있다. {-은/는}이 초점으로 사용되는 경우, 문장은 부정을 함축하고 있어서, “철수는 왔다”는 대안집합에 존재하는 “영희는 오지 않았다.”라는 부정을 함축한다. 대안집합 중 철수를 선택하는데 그치지 않고 나머지 원소들에 대해서도 가능성을 열어둔다. 그리하여 선택된 원소와 선택되지 않은 원소를 대조하는 효과를 준다.

이처럼 {-은/는}은 초점으로도 사용이 가능하기 때문에, {-이/가}와 정보적인 차원에서는 구별되기 어렵고, 그 대안집합의 설정에 의한, 일정 영역 안에서의 대조성 여부로 의미효과를 구별해야 한다. 영역 안에 구성요소가 많을수록 대조성은 커지고, 구성요소가 적어지면서 유일대상을 가리키게 될수록 대조성은 적어진다.

이렇게 대조된 영역¹⁴⁾에서 주제를 나타내는 것은 프랑스어 정관사와

enfants courent dans la ruelle. 나아가 프랑스어 부정관사는 동일한 지시대상을 반복해서 같은 텍스트에서 지시하기 어렵다. *Un homme entre, un homme chante, un homme mange...*에서 부정관사는 매번 새로운 정보를 도입하기에 자연스럽지 않다.

14) 여기서 영역이란 정관사나 {-은/는}이 전제로 하는 선구축된 영역을 말하는 것으로, 화자와 청자가 이미 알고 있는 지식이나, 앞 뒤 문맥에 의해 이미 구축되어 있는 것들을 말한다. Kleiber(1986, 1987)는 이런 영역을 “평가 상황 *circonstance d'évaluation*”으

공통점을 보인다.

(20-1) J'ai vu un camion et une voiture. La voiture

/ Le camion roulait vite.

(20-2) J'ai vu un camion et une voiture. ? Cette voiture

/ ? Ce camion roulait vite.

Corblin(1983:125)에 의하면 Le N 형태는 텍스트에서 구조화된 모든 어휘 영역과 관계를 맺으며, 텍스트 내의 선행 문맥에 출현한 명사구들은 Le N의 가능한 근원어가 된다. 즉 Le N은 어휘역간의 외적인 대조, 즉 *camion*과 *voiture*의 대조를 통해서 조응이 이루어진다. 반면 (20-2)의 Ce N은 외적인 대조가 아니라 동일 어휘역내의 내적인 대조를 통해서, 즉 *voiture*와 *d'autres voitures*의 대조를 통해서 텍스트 안에서 명사를 새롭게 분류한다. 또한 정보적인 차원에서 Le N은 주제의 변화 없이 담화를 지속시키면서 대조 화제로 기능하지만, 지시형용사는 주제의 변화를 유도한다. 즉, 앞 뒤 문장의 주제적 연속성을 단절시킨다. 다음의 예를 보자.

(21) Agassi semble avoir retrouvé la forme, il le dit et il le montre. Devant le Croate Goran Prpić, après un set hasardeux, *l'homme au bandana* semblait vouloir se battre sur chaque point. Une performance à Roland Garros apparaît vitale à *l'idole* des teenagers, (...) (De Mulder 1992:376)

*L'homme au bandana, l'idole des teenagers*는 테니스 선수 Agassi의 속성 영역 집합 {테니스 선수, 반다나를 즐겨 씌, 틴에이지의 우상...}의 “대조 영역 안에 있으며”, 두 번째 문장 P2에 나타난 Le N은 첫 번째 문

로, Tasmowski-De Ryck(1990)은 “틀 cadre”, Hawkins(1978)는 “공유집합 ensemble partagé”, Corblin(1987)은 “해석 영역domaine d'interprétation”이라고 부른다.

장 P1에 도입된 지시대상에 대한 추가정보를 나타내지만, 반다나를 즐겨 쓰는 남자나 틴에이지의 우상이라는 지시대상이 누구를 가리키는지는 이미 화자와 청자 사이에 공유지식으로 선구축되어있다. 단순히 대명사 il로 두 문장을 연결하는 것과 비교하여 Le N으로 연결된 문장들에서 P2는 P1에 대한 추가 정보를 제공하면서, 동시에 주제를 자연스럽게 연결시킨다. 그렇다면 지시대상에 대한 공유지식이 존재하지 않은 예도 보자.

(22) La police de Hambourg vient d'arrêter Josef Schmit,
L'ancien Nazi était devenu trafiquant de drogues. (Maes
 1991:39)

청자들이 Josef Schmit가 예전에 나찌였음을 모른다고 할지라도 정관사의 사용으로 *l'ancien Nazi*가 앞 문맥에서 이어지는 주제이며, Josef가 갖고 있는 속성의 영역 안에 있다는 것을 알 수 있다. 이처럼 프랑스어의 정관사는 텍스트가 일관적으로 주제를 유지하면서, 대조적인 정보를 갖도록 한다. 반면 Maes(1991:108)에 의하면 Ce N 형태는 담화 일관성을 완화시켜 지시형용사와 결합한 대상을 부각시키면서, 재분류하고, 나아가 주제에 변화를 준다. 다음의 예를 보자(Kleiber 1990:158-162/ Charolles 1990:128).

(23-1) Nous arrivâmes dans un village. L'église était fermée.
 (23-2) * Nous arrivâmes dans un village. Cette église était
 fermée.
 (23-3) Nous arrivâmes dans un village. Cette église, tout de
 même, quelle horreur!

(23-2)가 이상하고, (23-1)이 자연스러운 이유는 Ce N은 그 지시대상으로 관심을 집중시키기 때문이다. 특정 지시대상이 강조되면 문맥의 나머지 요소들은 배경으로 작용하게 된다. 그러면서 문장들 간의 연결 고

리가 끊어지고, [성당]과 [도시]의 연결이 모호해진다. 반면 정관사는 주제를 일관적으로 연결시키면서 [성당]은 [도시]라는 영역에 있는 “부분 partie”인 것을 연상시킨다.

반면 (23-3)에서는 두 문장의 영역이 시간적 차원에서 구별된다. 그러므로 성당에 초점이 맞춰지면서 주제가 변화된다. 이런 경우는 Ce N의 사용이 자연스럽다.

우리말로 이 세 문장을 옮겨본다면, 주제가 텍스트에서 응집성을 갖고 연결이 될 때는 “-는”을 사용하여 화제로 기능하도록 하고, 주제에 변화가 생기고 지시대상에 대한 재분류가 행해질 때, 우리말 “이, 그, 저”를 사용하는 것이 초점에 대한 정확한 번역이라 하겠다.

직접적인 상황에서 정관사가 주제를 나타내는 경우를 보자. 등산을 하고 있는 화자가 정상에 아직 도달하지 못한 상황을 말하는 상황이다(Kleiber 1987:116).

(24-1) Le sommet est encore loin.

(24-2) ? Ce sommet est encore loin.

“sommet”는 등산이라는 속성의 영역집합에 포함된다. 등산을 하는 상황에서 “정상”을 얘기하는 것은 주제 영역에서 벗어난 것이 아니다. 그러므로 Le N를 사용하여 일관적으로 주제를 구성하는 것이 자연스럽다. 반면 (24-2)는 *ce sommet*로 주의를 집중시켜서 주제 연속성을 깨고, 정상에 도달하지 못한 화자의 주관적 감정을 나타낸다.

산책을 하는 상황에서 발화된 다음 예를 보자(De Mulder 1992:415).

(25-1) ? L'arbre est malade.

(25-2) Cet arbre est malade.

산책이 구성하는 영역 집합에서 “나무”라는 요소는 필수적이지 않다.

그러므로 산책 중에 병든 나무에 대해 얘기하는 것은 주제에서 벗어난 것이다. 그러므로 정관사가 아니라 지시형용사를 사용하여 사건을 초점으로 제시해야 한다. 화자가 직면한 ‘산책’이라는 상황에서 “병든 나무”라는 주제는 이탈된 것이고, 그러므로 정관사보다는 *Ce N*의 사용이 자연스럽다.

프랑스어 정관사는 연계적으로 사용이 되었건, 직시적으로 사용이 되었건, {-은/는}에서처럼 선구축된 영역 안에서 주제를 나타내는 표지라고 할 수 있다.

또한 프랑스어에서 높은 주제성을 나타내는 주제화 구문이나 분열문, 좌향전위 *dislocation à gauche*¹⁵⁾ 문장들은 정관사와 사용이 되기 쉽다. 강조된 정보를 전달하기 위해서 유표된 *marqué*된 어순을 사용하는 주제 구문을 살펴보자.

- (26) (Le loyer est de 400 euros. J'ai une très belle vue.)
L'ennui c'est que l'annonce disait 'au sixième étage sans ascenseur'.¹⁶⁾

(26)은 의사분열구문 *pseudo-clivée*로서, 지시대상을 청자가 가장 먼저 인식할 수 있도록 인지적 현저성이 두드러지는 문두에 배치하는 주제 구문이다. *C'est* 이후에 나오는 부분이 화자가 강조하려는 초점을 구성하고, *l'ennui*는 주제가 된다. 이런 경우 분리된 *Le N*은 높은 주제성을 나타내고, 한국어로는 자연스럽게 “괴로운 점은...”이라고 해석된다. *L'ennui*는 주제로 작용하는 동시에 앞 문맥을 고려해보면 대조성 또한 표현한다. 괴로운 점은 집이 승강기도 없이 7층에 있는 것이지만, 괴로운 점 이외에 대조적으로 뭔가 좋은 점이 있을 것임을 알 수 있다. 즉 집세가 싸고, 전망이 좋은 것이 괴로운 점과 대조를 이루고 있다.

15) 한국어 문장, “아니야, 요리는 내가 할래.”는 프랑스어 *Non, la cuisine, c'est moi qui fais*로 번역할 수 있는데, 이런 좌향 전위 구문은 한국어의 주제 표현과 완전히 일치한다(cf. Lambrecht 1994:383).

16) Nishi, J.P, *Paris, le Retour!* Éditions Philippe Picquier, 2013, p. 61.

(27) 문제는 현행 5%인 소비세가 8%로 오르는 4월 이후다. (한겨레 뉴스 2014.03.13)

(27) 예문을 보면, 우리말에서도 [문제는]은 일종의 라벨처럼 기능하면서, 뒤에 나올 초점을 구성한다. 이런 예문에서 [문제는]을 [문제가]라고 변경하면 자연스럽지 않다.

이처럼 신정보와 구정보가 확실히 구분되는 문형에서 주제를 나타내기 위해서, 프랑스어에서는 정관사가 사용되고, 우리말에서는 운율을 동반한 {-은/는}이 사용된다.¹⁷⁾

3.2. 대조적 중요성

Molnár(2001:101)는 대조성의 판단 기준으로 강조 highlighting를 꼽는다. 또한 지배적인 대조가 존재한다면 문장에는 배경이 되는 부분과 초점을 받은 두 부분이 존재하게 된다. 나아가 대조는 일정 영역, 집합 안에 존재해야하며, 그 영역에는 대조를 이룰 다른 대안 요소들이 있어야 한다. 그리고 이런 집합 안의 구성요소들은 일관성을 지녀야 한다. 즉 영역은 일정 범주의 계열체를 구성해야 한다.

사실 강조라는 개념 자체가 명확하지 않은 것으로, 우리말 조사의 경우, 사전을 찾아보면 모든 조사에 “강조”의 의미가 들어가 있다고 해도 과언이 아니다. 이것은 우리말 조사가 생략 가능성이 크기 때문에, 생략이 가능한데도 불구하고 사용을 했을 때는 특별한 “표현을 강조하고자 하는 의미”가 있기 때문이라고 본다.

(28-1) 철수가 과학을 좋아하지 않는다.

(28-2) 철수가 과학은 좋아하지 않는다.

17) 프랑스어 분열구문과 한국어 번역 문제에 대해서는 박정섭(2010, 2011) 참조.

(28-1)이 중립적인 기술로서 “과학”을 선택하는 의미의 문장이라면, (28-2)는 강조 의미를 갖게 된다. {-은/는}이 교과목이라는 계열체 영역에 {국어, 영어, 수학, 과학...}이 있을 때, 그 중에서 “과학”을 좋아하지 않는다는 대조성을 부각시켰기 때문이다. 즉 일정 영역 안에서 강조하고 싶은 부분을 {-은/는}이 대조를 통해 나타낸 것이다. 강조는 범주 내의 다른 구성원과의 대조성에서 드러나는 의미 효과이다.

(29-1) 철수가 영화를 좋아한다.

(29-2) 철수는 영화를 좋아한다.

(29-3) 철수가 영화는 좋아한다.

(29-4) 철수가 영화를 좋아하는 한다.

중립적으로 사건을 기술한 (29-1)과 비교했을 때, {-는}이 사용된 문장들은 확실히 결합된 부분을 강조하면서, 강조되지 않은 부분과의 대조성을 보여준다. 물론 우리말에서 사용될 때 이런 {-는}은 발음상에서도 강조가 된다. 억울한 상황에 빠졌을 때 “나는 아니야”라고 말하는 것은 “누군가 다른 사람이 했다는 것”을 강조하기 위해서이다.

대조적 중요성이란 같은 영역의 다른 구성요소들 사이에서 나타나는 중요성으로, 이런 중요성을 나타내는 표지가 한국어에서는 {-은/는} 조사이고, 프랑스어에서는 정관사가 된다.

Le N 형태로 지칭된 대상은 해당 영역 안에서 가장 현저한 것, 가장 중요한 것을 의미하는 표현성을 띠기도 한다. 정관사가 갖는 유일성이 이런 의미효과를 불러일으킨다고도 볼 수 있지만, 지시 대상이 한 영역에서 특별히 중요한 구성원이 되기 위해서는, 즉 대조에 의한 중요성을 갖기 위해서는 오히려 같은 영역에 포함된 다른 구성원이 존재해야 한다. 이 때, 다른 구성원은 선구축된 영역의 한 요소일 뿐이고, Le N으로 지칭된 대상과 비교할 때, 중요성이 떨어진다. 이를 Epstein은 계열적 중요성 paradigmatic importance이라고 부른다.¹⁸⁾ 즉 계열을 구성하는 영역 안

에서 *Le N*이 가장 중요한 요소로 표현된다고 본다.

(30) L'Italie, le pays où on mange des spaghettis.

(31) Usain Bolt, le fameux coureur jamaïcain.

(32) Ma mère, c'est la femme de ma vie, je l'aime très fort.

(30)에서는 *le pays*를 *un pays*로 바뀌도 *Italie*를 가리키는데 문제가 없다. 다만 화자가 지시대상인 *Italie, pays*를 보는 관점에 변화가 생길 뿐이다. 정관사는 이태리를 “스파게티를 먹는 국가” 계열체 중에서 가장 대표적인, 가장 전형적인 국가라는 점을 강조하고 있다.

(31)에서 *le coureur*는 우사인 볼트를 가리키는 동시에 그를 “육상 선수” 계열체 중에서 가장 유명하며 우월적인 존재로 표현한다.

(32)를 보면, *la femme*는 인생의 여자 중에서 가장 중요한 구성원으로 현저하게 표현된다.

이처럼 정관사는 지시대상의 현저하게 강조된 부분을 나타내려는 표현적 의도에 의해서 사용될 수 있으며, 이 때 지시대상이 갖는 중요성은 같은 계열체 영역 내에 있는 잠재적인 다른 구성원과 비교하여 발생된다. 다음 예문에서, 화자는 혼자 산책을 하다가 멋진 길을 발견하고는 독백을 한다.

(33) (Si ça se trouve... je suis un génie de la promenade) Se
promener dans les endroits présentés à la télévision,
c'est pas ça, *la vraie promenade*. C'est bien dit non?
L'idéal c'est de se perdre avec nonchalance.¹⁹⁾

18) The referent of a nominal with emphatic *the* is prominent, because it is an important member of the category designated by the nominal. (...) emphatic *the* “means not merely 'the X you know', but 'the only X worth knowing', 'the X par excellence'. By this use the rest of the members of the class are totally ignored, as if they were not worthy of notice” (Epstein 1994:147-148)

19) Taniguchi, J. & Kusumi, M, *Le promeneur*, Casterman, 2008, p.18.

(33)에서 화자가 생각하는 이상적인 산책은 텔레비전에서 소개한 장소를 찾아가는 것이 아니라, 걷다가 태평하게 길을 잃기도 하는 목적 없는 산책을 말한다. 화자는 다른 사람들이 하는 산책과 자신이 생각하는 *la vraie promenade*를 대조시키면서 강조한다. 화자에게 산책이 구성하는 계열체에는 여러 개체가 있을 수 있는데, 그 중 가장 본질적인 것에 정관사를 사용하여 표현한 것이다.

계열적 중요성에 대한 전형적인 예는 사람이 별명으로 불려지는 문맥에서 잘 발견된다. 별명이란 누군가가 갖고 있는 속성의 집합에서 가장 돌출된 *saillant* 부분이라 할 수 있다.

(34) Il y a Alpha Blondy le chanteur engagé, digne héritier de Bob Marley. Il y a Alpha Blondy le mystique, qui invente l'humanité à plus de fraternité. (*Le français dans le monde*, N°12, p. 25)

[고유명사 Le N] 구조는 지시대상의 현저한 특징을 나타낸다. *Alger la Blanche*는 도시 *Alger*가 갖는 속성 집합에서 “하얀 집이 많다”는 가장 현저한 외향적 특징을 반영한 것이고, *Guillaume le Conquérant*은 그의 인성 집합에서 가장 현저한 또는 가장 유명한 성격을 나타낸다. 지칭된 속성이 매우 현저한 것일 때 별명이 되어 쉽표 없이 명사 바로 옆에 위치하게 되고, 이런 기술은 명사가 지니고 있는 속성 영역 안에서 가장 돌출된 것으로 고려된다. *Elisabeth la discrète*와 *la discrète Elisabeth*를 비교해보면, 후자는 전자에 비해 *Elisabeth*의 속성에서 덜 중요하거나, 지속적이지 않은 것으로 나타난다.²⁰⁾ (34)에서는, 가수와 신비주의자라는 *Alpha Blondy*가 가진 속성이 대조되면서 화자가 강조하고 싶은 *Alpha Blondy*의 가장 대표적인 속성을 정관사로 나타낸다.

반면, 부정관사는 지시대상을 계열체 중에 있는 한 개체로 선택할 뿐

20) Le Roy(2004:83) 참조.

이다. 정관사를 사용할 때와는 대조적으로 중요한 대상으로 부각되지 않는다.

(35) Galilée, un génie redécouvert, avait-il été oublié?

(35)는 과학 잡지 *Science et Vie*의 기획 기사 제목으로, 갈릴레이의 천재성이 제대로 인정받지 못하고 있는 현실을 *un génie*로 표현하고 있다. 갈릴레이는 “천재” 계열에서 전형적이거나 우월적인 구성원은 아니다. 우리말의 예를 보자.

(36) 6·4 지방선거의 최고 빅매치는 단연 서울시장 선거다. 야당 현역시장에 맞서 여당에선 당 대표를 지낸 7선 의원과 전직 총리, 그리고 최고위원이 도전장을 냈다. (온라인 중앙일보 2014.03.09.)

프랑스어에서 최상급과 함께 사용되는 관사가 정관사이듯, (36)에서 [최고 빅매치라는 최상급은 {-은/는}과 사용이 되고 있다. [6.4. 지방 선거라는 영역 안에서 가장 중요한 것, 가장 두드러진 것을 강조하기 위해서라면, “최고 빅매치가 단연 서울 시장 선거다”라는 문장은 자연스럽지 않다.

호킨스 Hawkins(1978:130)는 정관사를 사용한 명사구는 공유집합 shared set 안에 존재하는 개체를 지시한다고 했다. 여기서 공유집합은 화자와 청자가 지식을 공유함으로써 함께 인지하게 되는 물리적, 또는 정신적 측면과 관련된 대상들의 집합을 말한다. 화자와 청자가 이전에 나눈 대화나, 발화에 인접한 상황, 또는 일반적인 공유 지식과 관련된 포괄적인 상황 등이 공유 집합으로 제시된다.

우리말 {-은/는}과 프랑스어 정관사의 기본적인 작용은 “화자와 청자 간에 선구축된 영역, 집합이 존재한다.”는 것이다. 그 영역에서 하나의 대상에 한정하여 말하는 것이 {-은/는}과 정관사의 작용이다. 하나의 대

상에 한정하여 말한다는 것은 결국 선택되지 않은 부분이 있다는 것인데, {-은/는}은 {-이/가}와 달리 그 선택되지 않은 대상을 배제하는 것이 아니라, 선택한 것에 강조적인 표현의미를 부가한다. 거기에서부터 선택된 원소와 선택되지 않은 원소 사이에 대조적인 강조의 의미 효과가 생겨난다. 또한 선구축된 영역이 존재한다는 것은 {-은/는}으로 지시되는 대상은 정보적인 차원에서 주제로 기능할 가능성이 높다는 것을 의미한다.

4. 선택지정의 표현적 가치

우리말 조사 {-이/가}와 {-을/를}은 크게 주어와 목적어를 나타내는 격 조사라는 관점과 지정과 대상을 나타낸다는 의미적 관점, 그리고 초점으로 기능한다는 정보적 차원에서 연구가 되어 왔다.

{-이/가}나 {-을/를}이 주어나 목적어로만 기능하지 않는다는 것은 이미 앞선 부분에서 강조를 하였고, 초점으로 작용한다는 것에 대해서 살펴보자.

- (37) 철수와 영희 중 누가 머리가 좋으냐?
- 영희가 머리가 좋다. (임홍빈 2007:495)

[영희]개는 질문에 대한 대답이므로 절대적 신정보라 보기 힘들다. 이미 질문에서 주어진 대상이기에 정보적인 차원에서 초점이라 하기에 부족한 부분이 있다. 그러므로 {-은/는}이 주제로만 기능한다고 볼 수 없었듯이, {-이/가} 역시 초점만을 나타내는 것으로 보기에는 예외가 존재한다. {-을/를}의 경우도 살펴보자.

- (38) 커피와 녹차가 있는데 뭘 마실래?
- 녹차를 마실게요. (전영철 2006:176)

기존의 담화 영역, 즉 질문에 이미 녹차가 존재한다는 것은 지시적으로 이미 주어져있음 giveness을 의미한다. 여기서 녹차는 지시적으로는 구정보이고, 관계적으로만 신정보이다.²¹⁾

그렇다면 이 예들에서 [영화개], [녹차를]이 의미하는 것은 바로 “철수가 머리가 좋을 수 있는 가능성을 배제”, “커피를 마실 가능성을 배제” 하고 영화와 녹차를 지정했다는 사실이다. “머리가 좋다”라는 서술어는 오직 “영화”에게만 해당이 되고, “마시다”는 “녹차”에만 해당이 되는데, 이런 지정과 그로 인한 배제적인 속성은 {-이/가}와 {-을/를}에서 기인한다.

이런 “지정”의 의미는 우리말에서 “아무”라는 부정 대명사가 {-가}, {-를}과 결합할 수 없는 것으로 설명된다(고석주 2004:150-152/223-224).

(39) 요즘은 아무(*가/ ∅)나 대학에 간다.

(40) 영이는 요즘 아무(*를/ ∅)나 만나.

{-가}와 {-를}이 쓰일 수 없는 것은 “아무”라는 부정(不定)을 나타내는 대명사와 “지정”을 나타내는 조사 {-이/가}가 서로 모순되기 때문이다. 그러나 다음의 예를 보자.

(41) 철수는 아무 대답(∅/이/도/*은) 없었어.

(42) 철수가 누구를 때려서 경찰서에 끌려갔대.

이 예들에서는 ‘아무, 누구’가 {-가}{-를}과 자연스럽게 사용이 된다. 고석주는 이런 현상에서 “지정”의 개념을 좀 더 명확하게 “선택 지정”으로 제시한다. {-이/가}는 주어 자리에, {-을/를}은 목적어 자리에 올 수 있는

21) 주어진 화제와의 관점에서 새로운 정보인 초점은 지시적으로 신정보일 수도, 구정보일 수도 있다. “어제 뭐 샀어? - 사과 샀어.” / “어제 사과와 배중에 뭐 샀어? - 사과 샀어.”라는 두 문장을 비교해보면, ‘사과’는 모두 초점이지만, 전자는 질문에 등장하지 않았으므로, 신정보이고, 후자는 질문에 이미 나타나 있으므로 지시적 구정보라고 할 수 있다. 이런 경우를 지시대상을 확인하기 위한 확인초점이라 한다. 이처럼 초점은 지시적으로 신정보일 수도 구정보일 수도 있다(전영철 2013:26).

여러 개체들 가운데 어떤 하나에 대한 “선택”을 강조한다. [아무 대답]은 “있을 수 있는 여러 대답 중 하나로서 아무 대답이 없었음”을 선택한 것이다. [누구를]은 “지정”의 반대 개념인 “부정칭”이 아니라 화자에게 확인되지 않은 대상이나, 알리고 싶지 않은 “불특정”대상을 선택한 것이고, 오히려 ‘누구 때려서’라고 조사를 생략하면 비문이 된다. 다음의 예를 보자.

(43) 밥값은 제가 내요. 제가.

이 예문에서 [제가]는 밥을 사겠다는 다른 후보들이 있지만 그 중에서 자기가 사겠다는 것을 의미하고, 화자가 의도하는 표현이라면, 선택지정의 강조라 할 수 있다. 또한 화자는 “저”라고 지칭된 대상 이외에 대해서는 배타적인 제외를 한다. 집합 내에 다른 요소가 존재하지만, 선택지정된 것은 자기라는 배타적 가치가 생겨난다.

(44) Il imagine *une vie*... sans douleur physique, faite de promenades dans son quartier avec sa femme... Il ne désirait rien d'autre. (Taniguchi & Kusumi 2008:78)

그가 원하는 것은 육체적 고통 없이, 산책을 하는 그런 삶이었음을 선택지정하고, 이는 *une vie*라는 형태로 표현된다. 다른 삶을 원했을 수도 있었겠지만, 그가 선택한 것은, 단지 이런 삶이었고, 다른 삶은 배제하고 있음을 부정관사가 표현하고 있다.

다음 장에서는 선택지정이 나타내는 의미 효과 면에서 프랑스어 관사와 {-이/가, 을/를}을 비교해보자.

4.1. 현장성

Choi-Jonin(2001:81)은 우리말의 조사 {-가, -를}에 나타나는 지정구문

jugement thétique의 속성을 분석한다.

(45-1) 재민이가 와요. (Caemin arrive!)

(45-2) 재민이 왔어요. (Caemin est revenu)

두 문장의 차이는 전자가 갑작스런 사건을 말하는 데 있다. (45-1)에서 화자는 재민이가 오는 것을 모르고 있다가, 오는 것을 보고는 청자에게 이 문장을 말한다. 즉 “놀람”이라는 표현적 가치가 생겨난다. 반대로 (45-2)에서는 화자가 이미 재민이가 오는 것을 알고 있다. (45-1)의 기대하지 않았던 정보, 즉 놀람은 초점을 구성하고 Choi-Jonin은 이런 점에서 {-이/가}가 지정구문의 속성을 갖는 것으로 설명한다. 이런 속성은 {-을/를}에서도 찾아볼 수 있다.

(46) 나 때문에 약 먹었어, 약을 먹었다고. (Choi-Jonin 2001:81)

이 예문에서 화자는 목적어를 두 번 말하는데, 일단은 사건 자체를 제시하고, 그 다음에 {-을}을 사용하여 “약”을 강조한다. 이 사건은 놀라운 사건이고, 약이라는 대상은 발화 이전에 구축된 한정된 대상이 아니다. 이런 경우에 초점이 맞춰진 것은 약이라는 대상이 아니라 사건 전체, 즉 서술되는 내용 전체라 할 수 있다. <약을 먹었다>는 원래 서술어와 목적어의 구조를 갖지만 놀라운 사건을 접하면서 이 둘은 전체적으로 일치를 이루고 {-을}은 생략된다.

Choi-Jonin은 한국어에서 지정판단구문은 두 단계를 거친다고 지적한다. 일단 사건을 인지하고, 두 번째로 이 사건에 포함된 참여자들의 정보를 나타낸다. 특히 사건 참여자들을 강조하고 싶을 때는 조사가 사용된다(재민이가 와요. 약을 먹었어요).

그러나 지정판단이 두 번째 단계를 거치지 않을 때는 사건과 사건 참여자들을 동시에 인식한다. 그리고 이런 경우, 한국어에서는 조사가 생략

가능하다. 그러므로 조사가 사용이 되었다는 것은 사건 참여자들이 강조가 되었음을 의미한다.

한편 Furukawa(2006:83)는 프랑스어 지정구문의 현장성을 강조한다. 다음 예를 보자.

- (47) Qui fume?
 - Un homme fume
 - L'homme fume

첫 번째 대답은 직접적인 지각을 한 상황으로 *Un homme est en train de fumer*를 의미하고, 두 번째는 습관, 즉 *L'homme a l'habitude de fumer*라는 항구적 속성을 나타낸다. 그리고 전자에는 지정구문의 의미 효과인 현장성이 나타난다. 이런 현장성은 우리 말 {-이/가, -을/를}에서도 잘 나타난다.

- (48) 어, 철수가(*는) 지나간다.

이처럼 현장 발화문에는 {-은/는}이 제약적으로 사용되고, 마찬가지로 즉발문에서도 {-은/는}보다 {-이/가}가 자연스럽게 사용된다. 화자의 관심이 명사부가 아니라 사건 전체에 놓여있을 때, [어디선가]와 같은 부사로 인해서 사건성이 더 강해지면 지시대상을 주제로 말하는 것이 어렵기 때문에 {-는}과는 사용이 어렵다.

- (49) 불이 꺼지자 갑자기 어디선가 비명 소리가(*는) 들렸다.

{-이/가}가 갖는 현장성의 표현 가치를 프랑스어 관사로 대응해보면, Un N, Le N 두 명사구가 상황에 따라 선택 지정의 의미로 사용될 수 있다. {-이/가}가 현장성을 강하게 나타낼 때, 정관사로도 번역이 될 수

있다.²²⁾

(50) Tiens! Le train arrive!

(51) Zut! Le bus vient de passer!

*Tiens, zut*는 상황의 인식을 나타내는 표지로 이어지는 문장에서 정관사가 갖고 있는 주제성을 삭제한다. *Le train*과 *le bus*는 선구축된 것이 아니며, 그저 존재 여부만이 언급된다. 이렇게 현장성이 강조되면 정관사가 사용된 문장일지라도 선택 지정의 의미 효과를 갖게 된다. 현장성은 당연히 부정관사와도 자연스럽게 사용된다.

(52) Le cri vient de dehors et nous nous précipitons à la
fenêtre. *Un homme* court là-bas, à l'autre bout.
(Furukawa 2006:88)

(53) Tiens! Un puits! Il fonctionne? (Taniguchi & Kusumi
2008:22)

이처럼 {-이/가/을/를}이 갖는 선택 지정의 의미는 특히 현장 발화문에
서 잘 나타나고, 이는 프랑스어 부정관사, 그리고 현장성이 강조된 정관
사로 번역된다. 그렇다면 현장성이 사라진 상황에 쓰인 관사의 예를 보
자(Corblin 1987:47-48).

(54) Un homme est souvent mécontent de son sort.

(55) L'homme est apparu sur la terre à ce moment précis.

22) 흔히 {-이/가}는 초점으로 사용되며 신정보로 작용하므로, 한정적이 아니라고 판단하
여 부정관사와의 유사성을 지적하는데, 사실 이 두 표지의 공통점은 정보적인 차원
이나 한정성에 있다기보다 선택지정의 의미에 있다고 보는 것이 적합하리라 생각된
다. “어제 사온 콩치가 맛이 너무 좋다”에서 “어제 사온 콩치”가 {-이/가}와 아무 문
계없이 쓰이는 것을 보면 비한정적인 것으로 {-이/가}의 정보적 차원을 논하는 것은
무리로 보인다.

(54)에서는 *souvent*이 서술작용의 횟수를 증가시키면서 문장에 총칭성을 부여하고, 부정관사와 사용되었음에도 *homme*는 한 남자가 아니라 일반적인 인간을 말한다. “인간은 종종 자신의 운명에 불만을 갖는다.”라는 총칭적 의미로 번역되어야 한다. (55)는 즉각적인 현장 발화문이 아니라 과학책에 사용된 논리적인 사고 과정을 필요로 하는 문장 유형에 속한다. *L'homme*는 선택 지정된 남자가 아니라 인류라는 추상적 실체를 의미하고, *à ce moment*은 과학책에서 언급된 그 시대를 말한다. 즉, 현장성은 사라지고, 과학적 진리가 말해진다. 이런 경우 한국어에서는 “인류는 정확히 이 시기에 지구에 나타났다.”로 해석되어야 한다. 현장성이 사라진 문장에서는 {-이/가}가 사용되기 힘들다.

4.2. 객관적 기술

{-이/가}는 현장성을 나타내는 구문과는 자연스럽게 사용이 되지만, 심리적 감정을 나타내는 구문과는 사용되기 어렵다.²³⁾

- (56-1) 나는 고양이가 무섭다.
 (56-2) * 내가 고양이가 무섭다.
 (57-1) 나는 커피가 좋다.
 (57-2) * 내가 커피가 좋다.

한국어의 심리 형용사 구문에서 경험주를 나타내는 주어는 {-이/가}와 사용되기 힘들다.²⁴⁾ 이런 경우에는 조사가 생략되기도 어렵다. {-이/가}는 즉각적인 상황을 전달하기에는 적합하나, 상대적으로 지속적인 감정 상태를 전달하기에는 적합하지 않다.²⁵⁾

23) 의식, 경험의 양태 의미를 수반하는 {-는}은 의식의 경험 주체를 전제하기 때문에 화자의 시점이 이입되기 쉽고, 심리구문과 잘 결합한다. 김홍수 (2006) 참조.

24) 고석주(2004:181)는 4300만 어절의 연세말뭉치에서 이런 예문이 전혀 확인되지 않았다고 지적한다.

Dobrovie-Sorin(1997)과 Cornish(2009)에서 전형적인 지정구문으로 제시된 예들을 보자.

(58) Il y a des enfants dans la cour.

(59) Il est venu trois étudiants.

(60) Une bombe a explosé hier dans la grande rue de Lisseron.

(58)은 존재를 나타내는 문장이다. (59)는 새로운 개체를 제시하는 제시문 *présentatif*이다. (60)은 뉴스속보의 속성을 가지며, 발화상대자에게 새로운 정보를 제시하고, 사건에는 초점이 부여된다.

이처럼 지정구문은 개체의 존재를 발화 이전에 전제하지 않으며, 단지 존재를 긍정하거나 부정하고, 개체를 담화의 범위 내로 도입할 뿐이다.

Zuber가 제시하는 프랑스어에서 지정관단을 나타내는 가장 기본적인 문형 역시 존재구문과 비인칭 구문이다(Zuber 1992:222).

(61) Il existe un Dieu.

(62) Il pleut

두 예문 모두 주관적인 감정이나 태도가 사상된 객관적 사실을 기술하고 있다. 우리말에서도 {-이/가}는 중립기술이나 소개문, 존재구문에서 자연스럽게 사용된다.

(63) 정원에 벚꽃이 있다. Dans mon jardin, il y a un cerisier

(64) 옛날 옛날에 매우 불행한 왕자님이 살았습니다. Il était

25) 홍정하(2011:469-473)는 발화 동사 중에서 {-가}와 상관 분포를 보이는 상위 순위의 동사로 “소리치다, 대꾸하다, 대답하다, 중얼거리다, 대꾸하다...”가 있으며, {-는}은 “비난하다, 강조하다, 주장하다, 비판하다, 요구하다...”같은 발화동사부류와 공기하는 경향이 있음을 세종구문발문지 분석을 통해 제시한다. 즉 {-가}는 객관적 의미의 발화동사와 공기하는 경향을, 반면, {-는}은 발화동사부류에서 화자의 주관성이 개입된 동사와 공기하는 경향을 보여준다.

une fois un prince très malheureux.

(65) 눈이 온다. Il neige.

{이/가}가 사용된 지정구문은 이처럼 객관적으로 서술된 문장에 사용되기 쉽다. 다음 예를 보자(신호철 2001:109).

(66-1) 겨울이 돌아왔다.

(66-2) 겨울은 돌아왔다.

(66-1)은 객관적인 사태를 기술하는 지정 구문으로, 화자는 〈겨울 / 돌아오다〉를 객관적인 사태로 지각한다. 이 문장만을 놓고 볼 때 화자의 주관적인 진술 시점이 개입되었다고 볼 수 없고, 다른 상황도 함축되어 있지 않다.

반면, (66-2)는 〈겨울 / 돌아오다〉라는 객관적인 사태 외에 다른 어떤 장면이나 상황을 함축할 수 있다. “겨울이 되었는데 기다리던 누군가는 돌아오지 않았다.”와 같은 대조적인 상황이 암시될 수 있으며, 주관적 감정이 내포되어 있다는 느낌을 준다. {-은}이 사용되려면 대조성이 잠재적이거나 명시적으로 표현되어야 한다. ²⁶⁾

그렇다면 전형적인 선택지정 구문이 나타나는 문형에 프랑스어 정관사

26) 소설가 김훈의 글은 상황을 보는 화자의 관점이 조사의 선택을 통해 나타날 수 있음을 잘 보여준다고 할 수 있다(주경희, 2009:132에서 재인용).

내가 쓴 장편소설 『칼의 노래』의 첫 문장은 “버려진 섬마다 꽃이 피었다.”입니다. 이 순신이 백의종군해서 남해안으로 내려왔더니 그 두 달 전에 원군의 함대가 대패해서 조선 수군은 전멸하고 남해에서 조선 수군의 깨진 배와 송장이 떠돌아다니고 그 쓰레기로 덮인 바다에 봄이 오는 풍경을 묘사하기 시작한 것입니다. “버려진 섬마다 꽃이 피었다.”에서 버려진 섬이란 사람들이 다 도망가고 빈 섬이란 뜻으로, 거기 꽃이 피었다는 거예요. 나는 처음에 이것을 “꽃은 피었다”라고 썼습니다. 그리고 며칠 있다가 담배를 한 갑 피면서 고민고민 끝에 “꽃이 피었다.”라고 고쳐냈어요. 그러면 “꽃은 피었다.”와 “꽃이 피었다.”는 어떻게 다른가. 이것은 하늘과 땅의 차이가 있습니다. “꽃이 피었다”는 꽃이 핀 물리적 사실을 객관적으로 진술한 언어입니다. “꽃은 피었다”는 객관적 사실에 그것을 들여다보는 자의 주관적 정서를 섞어 넣은 것이죠. “꽃이 피었다”는 사실의 세계를 진술한 언어이고, “꽃은 피었다”는 의견과 정서의 세계를 진술한 언어입니다. 이것을 구별하지 못하면 나의 문장과 소설은 몽매해집니다.

가 사용될 수는 없는지 살펴보자.

- (67) Heureusement, il y a *la chaleur* d'Alain Juppé. (...) Chaleureux, Alain Juppé a décidé de l'être aussi avec son équipe(...) Chaleureux, le Premier ministre a aussi décidé de l'être avec sa majorité parlementaire, avec laquelle, a-t-il affirmé, les relations sont excellentes. (Le Monde)
- (68) Il était sept fois *la révolution*, Albert Einstein et les autres.

일반적으로 객관적 사실을 기술하는 담화도입구문이나 존재구문에는 부정관사의 사용이 자연스럽지만, 이 두 예문은 정관사가 사용되었음에도 자연스럽다. (67)은 독자에게 Alain Juppé의 *chaleur*을 기정 사실로 받아들이게 한다. 존재를 나타내는 문형이지만, 사실 이 문장은 존재와 부재를 언급하는 것이 아니라, 이미 알려져 있는 개체의 존재를 다시 단언하면서 존재 단언 이상의 기능, 즉, *chaleur*를 강조한다. 그리고 이어지는 문장에서 이미 구축된 그의 따뜻함에 대한 부가적 서술작용이 *chaleureux*라는 형용사를 라벨처럼 붙여서 행해진다.

(68)은 Étienne Klein의 책 제목으로, 과학계에서 혁명은 아인슈타인의 것이 가장 유명하지만, 화자는 아인슈타인외에도 다른 물리학자들이 이미 일곱 번의 혁명을 이루었음을 강조하고자 한다. 그러므로 여기서의 *la révolution*은 유일한 것을 나타내는 것도, 혁명의 존재를 기술하는 것도 아니다. 일곱 명의 물리학자들이 각각 이룩한 혁명을 대조적으로 표현하는 동시에 그 혁명이 단순히 존재했음을 나타내는 데에서 나아가 그 속성 자체를 강조하고 있다. *La révolution*은 주제로서 이미 전제되어 있고, 초점이 되는 것은 “일곱 번 있었다.”가 된다. 우리말로는 “옛날 옛날에 혁명은 일곱 번 있었다.”가 단순하게 “혁명이 일곱 번 있었다.”보다 주제와 대조성을 잘 표현한 것이라 할 수 있겠다.

이와 같이 특별한 맥락에서 발화되면서 선구축된 개체를 허용하는 존재문은 지정 구문에서의 전형적인 존재문과 구별되어야 할 것이다.²⁷⁾ 다음 예문을 보자.

(69-1) * 옛날 옛날에 한 임금님은 살았습니다.

(69-2) 옛날 옛날에 한 임금님은 당나귀 귀를 가졌습니다. (임흥빈 2007:317)

{은/는}은 앞서 언급했듯이 높은 주제성과 대조성을 지녀서 잠재적인 다른 대상까지 함께 문장 초입에 도입하기 때문에 일반적으로 담화 도입문에 적합하지 않다. 그러므로 (69-1)처럼 비문이 되기 쉽다. 그렇지만 (69-2)는 어렵게 허용 가능할 수 있다. (69-2)가 허용되기 위해서는 옛날에 임금님이 여러 명 있었다는 임금님 계열체의 영역 설정을 통해 대조가 이루어져야 하며, 이를 청자가 알고 있어야 한다. 또한 문장은 단순히 존재를 나타내는 것이 아니라, 이미 존재가 구축된 지시대상에 대하여 ‘당나귀 귀를 가졌다’라는 추가 서술이 행해져야 한다.

이야기의 도입부에 프랑스어 관사가 사용되는 경우를 살펴보자.

(70) Dans *la plaine* rase, sous la nuit sans étoiles, (...) *un homme* suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsous, dix kilomètres de pavé (...) *L'homme* était parti de Marchiennes vers deux heures. Il marchait ...

Zola의 『Germinal』 첫 부분에서 등장인물 Étienne Lantier는 부정관사 *un homme*로 표현된다. 고유명사가 아니라 *un homme*라는 부정관사로 등장함으로써 작가는 독자들에게 이 인물이 나중에 주인공이 될 것임을 숨기기라도 하듯 묘사한다. 작가는 이 등장인물의 존재만을 제시하는 객

27) 이를 전영철(2013:50)은 맥락화된 존재문 contextual existential이라고 설명한다.

관적 방식을 유지한다. 몇 문장 뒤에서 이 인물은 *l'homme*로 표현된다. 흥미로운 것은 배경으로 제시된 *plaine*이 제일 첫 문장에 사용되면서 정관사로 사용된 것이다. 이를 “In medias res”라는 기법으로 문학에서는 설명한다. “이야기의 한 가운데 au milieu de l'histoire”라고 해석되는 것으로 독자들이 하여금 그들이 책을 펼 순간에 이야기가 시작되었음을 믿게끔 만드는 과정이다.²⁸⁾ 이런 과정을 통해 작가는 독자들에게 이야기가 사실인 것처럼 믿게 만든다. 이 평야의 정체는 실제로는 뒷부분에 가서야 Marchiennes에서 Montsous로 가는 평야임을 알 수 있다.

이상 살펴보았듯이 한국어 {-이/가}와 부정관사는 선택지정의 의미 효과로 존재를 나타내는 중립적, 객관적 기술에 적합하다.

화자가 어떤 사태를 인식할 때, 그것을 바라보고 진술하는 태도가 관사나 조사를 통해 나타날 수 있다. 앞서 관사와 조사의 공통점에서 언급했듯이 이 두 표지가 화자가 사물을 보는 방법을 보여주는 것이라면, 특히 조사나 관사를 지시적인 관점에서가 아니라 표현적인 관점에서 관찰해 볼 때 화자의 시점은 이 두 표지를 통해 잘 드러날 수 있을 것이다.

5. 결론을 대신하여

지금까지 우리말 조사와 프랑스어 관사가 갖는 표현적인 가치를 비교해보았다.

우리말 조사 {-은/는}의 기본적인 작용을 “선구축된 영역에서 생겨나는 대조성”으로 보았고, 이런 작용에서 생겨나는 표현적 가치인 주제성과 중요성을 중심으로 프랑스어 정관사와 비교해보았다.

{-이/가, -을/를}에 대해서는 이 두 조사가 주어나 목적어를 나타내는 격조사라는 관점에서 나아가, “지시대상을 선택하여 지정”하는 작용을 하

28) Cf. Mercier-Leca (2005:21)

는 것으로 보았다. 그리고 거기에서 생겨나는 표현가치인 현장발화문의 속성과 객관적인 기술을 프랑스어 부정관사와 비교하였고, 프랑스어 정관사가 이런 가치를 가질 수 있는 조건을 “현장성”으로 제시하였다.

조사나 관사 모두 문법적으로는 명사를 현동화하여 그 확장성 extension을 확장하게 해주는 지시적 역할을 한다. 이런 관점에 대해서는 한국어와 프랑스어 사이의 대응 관계에 대한 선행 연구가 지속적으로 있어왔으나, 조사나 관사가 지시적으로 사용되는 데에서 더 나아가 사물을 보는 화자의 주관적인 시점, 즉 표현적인 가치를 나타내는 것에 대해서는 연구가 부족하였다.

본 연구는 한국어와 프랑스어를 비교하는 방법론을 택하였으나, 관사나 조사가 일대일 대응 관계로 일치하기에는 매우 섬세한 표지들이라 비교 분석이 명확하지 않은 점이 있을 수 있다. 또한 문장의 미묘한 차이로 인한 허용가능성의 문제라던가, 두 언어의 번역 여부에 대한 이론이 제기될 수도 있다. 그러나 두 표지가 공통으로 갖고 있는 표현적 가치의 규명이 본 연구의 목적이며, 무시하기에는 상당히 유의미한 유사점을 두 표지가 갖고 있다는 것을 강조하고 싶다.

번역에 있어서 가장 어려운 점은 저자가 자신의 모국어로 표현한 섬세한 가치를 어떻게 대역어로 처리할 것인지에 있다. 우리말 텍스트나 프랑스어 텍스트에서 양적으로는 가장 많이 출현하는 조사나 관사가 질적으로는 그저 명사를 한정해주는 데에 지나지 않는다고 생각하거나, 심지어 프랑스어 관사를 우리말로 옮길 때, 관사는 우리말에 존재하지 않은 공백과 같은 것이라고 보는 관점은 수정되어야 한다. 이 두 표지가 양적으로 풍부한 만큼이나 질적으로도 섬세한 표현 가치를 갖고 있음을 주지하여, 이를 정확한 대역어에 반영하는 것이 프랑스어를 올바르게 이해하거나, 번역 작업의 질적 향상을 위해 매우 중요한 일이라 강조하고 싶다.

참고문헌

- 고석주, 『현대 한국어 조사의 연구 I - '격 개념'과 조사 '-가'와 '-를'을 중심으로』, 한국문화사, 2004.
- 김미란, 「불어와 국어의 총칭성 문제」, 『프랑스 어문 교육』 6집, 1998, pp. 135-154.
- 김미형, 「조사 '이/가'와 '은/는'의 기본 전제와 기능 분석」, 『담화와 인지』 18권, 3호, 2011, pp. 23-64.
- 김지은, 「불한 번역에서 관사 문제 - 주어 명사구를 중심으로」, 『한국 프랑스학 논집』 28집, 1999, pp. 333-368.
- 김홍수, 「소설의 시점과 관련 문법 현상」, 『어문학 논총』 25, 국민대학교 어문학 연구소, 2006, pp. 53-66.
- 목정수, 「한국어 조사 {가}, {를}, {도}, {는}의 의미체계 : 불어 관사와의 대응성과 관련하여」, 『언어연구』 18집, 서울대학교 언어학과, 1998, pp. 1-49.
- _____, 「한국어 조사의 분류 체계와 유형론 - 한국어 격조사와 특수 조사의 지위와 그 의미 - 유형론적 접근」, 『한국어 문법론 - 비교론적 관점에서 본 조사와 어미의 형태 통사론』, 월인, 2003.
- 박동렬, 「불어와 한국어의 명사 한정」, 『프랑스 어문교육』 11집, 2001, pp. 121-142.
- 박정섭, 「프랑스어 분열구문 'c'est X qu-...'의 정보 구조와 한국어 번역」, 『프랑스 어문 교육』 35집, 2010, pp. 185-210.
- _____, 「프랑스어 분열구문과 한국어 의사분열구문의 비교 : 의미-화용론적 관점에서」, 『프랑스 어문 교육』 36집, 2011, pp. 205-230.
- 신호철, 「시점과 특수조사의 상관성」, 『어문학』 73호, 한국어문학회, 2001, pp. 91-118.
- 이용주, 『한국어의 의미와 문법』, 삼지원, 1993.

- 이필영, 「조사 ‘는’의 의미와 출현 조건」, 『어문학 연구의 넓이와 깊이』 (김규철 외), 역락, 2006, pp. 273-284.
- 임홍빈, 『한국어의 주제와 통사 분석 - 주제 개념의 새로운 전개』, 서울대학교 출판부, 2007.
- 전영철, 「대조 화제와 대조 초점의 표지 ‘는’」, 『한글』, 274호, 2006, pp. 171-200.
- _____, 『한국어 명사구의 의미론』, 서울대학교 출판부, 2013.
- 주경희, 『한국어 문법 교육론 - 조사를 대상으로』, 박이정, 2009.
- 홍정하, 「담화 표지 ‘는’/‘가’와 화자 시점」, 『한국어 의미학』 34호, 2011, pp. 451-477.
- Chafe, W. L, 《Givenness, contrastiveness, subjects, topics and point of view》, in Li, C. (eds), *Subject and Topic*, New York, Academic Press, 1976, pp. 25-56.
- Charolles, M, 《L'anaphore associative》, *Verbum* 8/3, 1990, pp. 119-148.
- Charaudeau, P, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- Choi-Jonin, I, 《Thèmes en coréen》, *Cahiers de Grammaire* 26, 2001, pp. 75-99.
- Corblin, F, 《défini et démonstratif dans la reprise immédiate》, *Le français moderne* 51, 1983, pp. 118-134.
- _____, *Indéfini, défini et démonstratif, constructions linguistiques de la référence*, Genève/Paris, Droz, 1987.
- Cornish, F, 《L'absence de prédication, le topique et le focus : le cas des phrases “thétiques”》, *Faits de langues*, n°31-32, Paris, Ophrys, 2009, pp. 121-131.
- De Mulder, W, *Il y a sens et il y a signification*, Antwerpen, Universiteit Antwerpen, 1992.

- Dobrovie-Sorin, C, «Classes de prédicats, distribution des indéfinis et la distinction thétique-catégorique», *Le Gré des langues*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 58- 97.
- Epstein, R, *Discourse and Definiteness : Synchronic and Diachronic Perspectives*, San Diego, University of California, 1994.
- Furukawa, N, «Énoncés athématiques, point d'ancrage et indéfinis», in *Indéfinis et prédication*, PUPS, 2006, pp. 83-96.
- Hawkins, J. A, *Definiteness and Indefiniteness : A study in Reference and Grammaticality Prediction*, London, Croom Helm, 1978.
- _____, J. A, «On indefinite articles : Implicatures and ungrammaticality prediction», *Journal of Linguistics* 27, 1991, pp. 405-442.
- Kleiber, G, «Pour une explication du paradoxe de la reprise immédiate», *Langue française*, 72, 1986, pp. 54-79.
- _____, G, «L'énigme du Vintimille ou les déterminants «à quai» », *Langue Française* 75, 1987, pp. 107-122.
- _____, G, «Sur l'anaphore associative : article défini et adjectif démonstratif», *Revista di Linguistica* 2/1, 1990, pp.155-175.
- Kuroda, S.Y, «Le jugement catégorique et le jugement thétique. Exemples tirés de la syntaxe japonaise», in *Langage* 30, 1973, pp. 81-110.
- Lambrecht, K, *Information structure and sentence form : Topic, focus and the mental representations of discourse referents*, Cambridge University Press, 1994.
- Le Roy, S, *Le Nom propre en français*, Paris, OPHRYS, 2004.
- Maes, A, *Nominal Anaphors and the coherence of discours*, Tilburg, Katholieke Universiteit Brabant, 1991.
- Mercier-Leca, F, *30 questions de grammaire française*, Armand Colin,

2005.

Molnár, V, «Contrast from a contrastive perspective», *Information structure, discourse structure and discourse semantics*, 2001, pp. 99-114.

Tasmowski-De Ryck, L, «Les démonstratifs français et roumains dans la phrase et dans le texte», *Langages* 97, 1990, pp. 82-99.

Zuber, R, «Marty, le jugement catégorique et les débuts de la grammaire de la quantification», *Histoire épistémologie Langage* Tome 14, fascicule 2, 1992, pp. 219-229.

〈Résumé〉

Une étude comparative entre les articles
français et les particules coréennes
{-ga, -nun, -lul}

- Autour de la valeur expressive -

PARK Haesun

Cette étude a pour but de comparer les articles en français avec trois particules en coréen {-i/ga, -nun/eun, -eul/lul}. On sait que, dans les SN, {-i/ga} apparaît comme la particule casuelle nominative, {-eul/lul} comme accusative. C'est un fait bien connu que {-nun/eun} marque le thème. Néanmoins, nous constatons beaucoup de cas où les particules qui sont connues comme les marqueurs casuelles, semblent être utilisées en vue de mettre l'accent sur les constituants avec des effets émotionnels. Alors on peut les nommer 《particules modales》. Les articles français, qui sont utilisés pour la référence, si l'on étudie leurs fonctions, représentent aussi l'intention expressive du locuteur.

On a essayé de découvrir les ressemblances entre ces deux marqueurs autour de la valeur expressive, non pas de la valeur référentielle.

D'abord, avec l'article défini et la particule {-nun/eun}, on peut avoir un effet contrastif, à savoir une sélection minimale. Le constituant accompagné de la particule {-nun} ou de l'article défini est présenté

comme un référent qui doit être concerné par le prédicat, mais il sous-entend aussi qu'il y en a d'autres qui sont concernés dans le paradigme auquel il appartient. Avec cet effet contrastif d'une sélection minimale, ces deux marqueurs peuvent marquer l'importance paradigmaticque qui représente le caractère important ou saillant d'un objet dans le paradigme. Et puis ils sont employés dans un discours comme les référents dont l'idenitification a été déjà effectuée antérieurement.

En second lieu, nous avons analysé les points communs entre les particules {-i/ga, -lul/eul} et l'article indéfini. Les constituants accompagnés de cette particule ou de l'article indéfini sont sélectionnés à titre exclusif parmi les éléments dans le paradigme. De plus ils peuvent être caractérisés comme étant athématiques. Ils peuvent aussi marquer quelque chose d'inattendu qui acquiert par là une valeur expressive. Nous avons aussi examiné que les SN marqués par la particule {-ga} et l'article indéfini correspondent aux phrases neutres qui expriment l'existence ou la présentation.

주 제 어 : 프랑스어 관사(Les articles français), 한국어 조사(Les particules coréennes), 표현 가치(Valeur expressive), 대조 가치(Valeur contrastive), 주제/초점(Topique/focus), 선택 지정(Désignation sélective)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

조르쥬 상드의 기독교적 코뮌니즘*

박 혜 숙
(연세대학교)

■ 차례 ■

I. 머리말	III. 조르쥬 상드의 평화주의적 코뮌니즘
II. 조르쥬 상드의 계급비판과 민중예찬	a. 민중과 특권층의 화해
a. 귀족과 부르주아 비판	b. 비폭력주의
b. 가난한 자, 영혼의 귀족	c. 모럴의 변화: “서로 사랑하라”
	IV. 결론

1. 머리말

이 논문은 19세기 작가 조르쥬 상드의 유토피아를 기독교적 혹은 평화주의적 코뮌니즘의 관점에서 살펴보기 위한 것이다. 지난 20세기 초 인류는 새로운 유토피아의 꿈을 안고 최초의 코뮌니즘 정치제도를 구현하였지만 그것은 목적을 위해서는 폭력도 정당화하는 공산주의로 이제 우리가 보고자 하는 “평화주의적” 코뮌니즘과는 다른 방식의 공산주의였다. 이제 한 세기가 지난 후 새로운 유토피아의 구현으로 여겨졌던 이와 같은 “폭력적” 공산주의가 완전한 실패로 끝난 지금, 정의로운 사회에 대한 각성은 새로운 화두가 되었다. 자본주의 사회도 완전한 정의가 구현된

* “이 논문은 2011년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2011-35C-A00839).”

사회라고는 여겨지지 않기 때문이다. 우리 시대의 많은 철학자들은 새로운 유토피아를 꿈꾸기 시작한다. 프랑스의 지성 자크 아탈리는 『합리적 미치광이 *Fraternités : une nouvelle utopie*』¹⁾에서 인류 역사에 존재했던 유토피아를 세 단계로 나누었다. 첫째는 예수 탄생 후 신앙적 영성을 향한 초기 기독교 사회이다. 그들은 신앙을 토대로 모든 것을 나누는 지상 천국을 꿈꾸었다. 둘째는 19세기에 있었던, 모든 인간이 계급적으로 평등한 유토피아에 대한 꿈으로 왕과 계급이 사라진 공화국 건설이 그것이다. 세 번째는 물질적으로 평등한 유토피아에 대한 꿈으로 마르크스의 공산주의가 그것이다. 이제 이 세 가지 꿈이 모두 실패로 돌아간(그 어느 것도 인류에게 궁극적 행복을 가져다 주지 못했으므로) 지금 아탈리는 마지막 희망을 인류의 “형제애 *fraternité*”에 건다. 그는 형제애를 바탕으로 하는 사회만이 완전한 정의를 실현하는 미래의 유토피아라고 말한다. 완전한 정의가 실현된 유토피아에 대한 생각은 또 다른 현대 철학자에게서도 발견할 수 있다. 영국의 국보라고 일컬어지는 영국 사학자 에릭 홉스봄은 『세상을 어떻게 바꿀 것인가: 마르크스와 마르크스주의 이야기 *How to Change the World: Tales of Marx and Marxism*』²⁾라는 책에서 여전히 마르크스주의로 21세기의 문제를 해결할 수 있다고 말한다. 여기에서 마르크스주의는 인류의 끔찍한 재앙이었던 공산주의와는 다른 것이다. 이것은 최근 우리 시대 최고의 평화주의자 달라이 라마가 자신을 “중국식 마르크스주의에 반대하는 마르크스주의자”³⁾라고 할 때의 그 말과 의미를 같이 하는 것이다. 그러니까 투쟁적 코뮤니즘이 아닌 평화주의적, 더 나아가 기독교적 코뮤니즘이라 칭할 수 있다. 초기 기독교 사회에서 실현되었던, 하지만 그 이후로 한 번도 정치 제도로 구현되어 본 적이 없는 새로운 대안이다. 우리는 이와 같은 새로운 대안인 “평화주의적 혹은 기독교적 코뮤니즘”의 예를 프랑스 19세기 사회에서 찾아볼 수 있다. 물

1) 자크 아탈리, 『합리적 미치광이』, 이세욱 옮김, 중앙 M&B출판, 2001.

2) 에릭 홉스봄 『세상을 어떻게 바꿀 것인가』 이경일 옮김, 까치, 2012.

3) 중앙일보 사설 〈마르크스와 세상 바꾸기〉 중, 2011년 2월 16일.

론 더 거슬러 올라가면 초기 기독교 사회가 그들의 모델이지만 우리는 19세기 유럽의 생시몽 Saint-Simon과 푸리에 Fourier같은 사람들의 공상적 사회주의에서 그것을 찾아볼 수 있다. 또한 이들의 사상을 몸소 실천하고자 한 사람들이 프랑스의 라므네Lamennais와 르루Leroux 같은 사람들이며 이들과 함께 적극적으로 사회를 계몽하고 개혁하고자 했던 사람 중 한 사람이 바로 조르주 상드이다. 그녀의 자서전과 서간집 등을 보면 이러한 정의 구현에 대한 그녀의 열망과 사회 활동이 그녀 삶의 대부분을 차지하고 있다는 것을 부인할 수 없다. 그녀의 문학 작품 또한 이와 같은 그녀의 사상을 뒷받침해주는 도구에 지나지 않는다고 해도 과언이 아닐 것이다. 그녀는 최초의 사회주의 소설이라고 일컬어지는 『오라스 Horace』와 『프랑스를 일주하는 노동자 Le Compagnon du Tour de France』를 썼다. 소설 『오라스』는 학생 혁명의 소용돌이에서 한 파리 유학생이 겪는 계층사회의 문제점들과 갈등을 사실적으로 다루고 있는데 이 소설을 쓰기 전까지 그녀의 소설들을 연재해주었던 「양세계 평론 Revue des deux mondes」의 편집장 뵈로즈는 이 작품을 받아보고는 상드에게 다음과 같은 편지를 쓴다.

지금 현재 상황에서 또 사회조직들의 비밀스런 움직임 속에서 이것은(『오라스』를 출판한다는 것) 매우 경솔한 행동이며 또한 군중을 선동 시키기 위해 쉬운 먹이감으로 이용될 수 있다는 점에서 범죄라고 할 수도 있습니다. 당신은 『오라스』를 쓰기 전까지는 코뮤니스트가 아니었어요. 적어도 저는 그렇게 믿고 있습니다. 나는 당신의 글 속에서 어떤 흔적들도 보지 못했으니까요.⁴⁾

결국 이 사회주의 소설은 그녀가 르루와 직접 간행했던 잡지 「독립평

4) "Dans l'état du pays et avec le travail des sociétés secrètes, il serait imprudent et peut-être coupable de jeter un aliment aussi facile à saisir à l'agitation des masses....Vous n'êtes pas communiste, j'espère, du moins, jusqu'à Horace, je n'en avais pas vu trace dans vos écrits." *Correspondance*, Tome V, Edition de George Lubin, Classiques Garnier, 1987, p. 456.

론 *Revue indépendante*」에서 발표하게 된다. 빌로즈의 증언은 이 소설의 사회주의적 면모를 여실히 보여준다. 두 번째 소설은 실제 노동조합의 일원이었던 페르디기에Perdiguier가 쓴 『노동조합의 책 *Livre du Compagnonnage*』이란 책을 읽고 감동하여 쓴 소설이다. 그녀는 페르디기에에게 “인류의 미래는 민중, 그것도 노동자 계급에 있습니다. 당신의 신념이 그렇듯이 저도 그렇습니다.”⁵⁾라고 쓴다.

이제 우리는 이 두 작품과 함께 상드의 서간집과 정치 팸플렛 등을 통해 그녀의 “기독교적 코뮌리즘”에 대해 살펴보고 한다. 하지만 이 주제에 대한 본격적인 분석 이전에 당시 귀족, 부르주아, 프롤레타리아 등으로 나뉘는 계급에 대한 상드의 비판의식과 민중에 대한 그녀의 사랑을 1부에서 먼저 살펴보겠다. 이것은 상드의 코뮌리즘을 이해하기 위한 초석이 될 것이다. 그러므로 논문은 크게 1. 조르주 상드의 계급비판과 민중예찬 2. 조르주 상드의 기독교적 유토피아 두 부분으로 나뉘는데 1부의 1장에서는 귀족, 부르주아에 대한 상드의 비판을 2장에서는 조르주 상드에게 있어서의 '민중'의 의미를 3장에서는 상드의 소설 속에서 민중을 영혼의 귀족으로 묘사하는 부분들을 살펴볼 것이다. 2부에서는 상드의 기독교적 유토피아를 “평화주의적” 유토피아의 관점에서 살펴보고 하는데 1장에서는, 급격한 체제 전복을 꿈꾸지 않는다는 점에서 공산주의자가 아닌 “사회-민주주의자”로서의 상드를 2장에서는 어느 한쪽에 치우치지 않고 모든 계층 간의 화해를 모색하는 상드의 사상들을 3장에서는 그 어떤 경우에도 결코 폭력을 정당화 하지 않았던 평화주의자로서의 상드를 4장에서는 급격한 제도 변화보다는 “정신적 모럴”의 변화를 먼저 주장했던 상드의 사상들을 그녀의 글을 통해 살펴볼 것이다.

5) “C'est dans le peuple et dans la classe ouvrière surtout qu'est l'avenir du monde. Vous en avez la foi et moi aussi”, *Ibid.*, p.103.

II. 조르주 상드의 계급 비판과 민중 예찬

a. 귀족과 부르주아 비판

조르주 상드는 태생부터 사회주의자의 운명을 타고 났다고 말할 수 있다. 그녀는 왕족 핏줄인 아버지와 낮은 계급의 어머니 사이에서 태어나 귀족 세계에도 또 민중에게도 속할 수 없는 경계인이었다. 귀족으로 자신의 성에 살았던 할머니로부터 귀족교육을 받은 그녀는 민중들의 천박한 삶의 태도도 견디기 힘들었고 자신의 엄마를 무시하는 귀족들의 오만함과 위선도 참을 수 없었다. 그녀의 소설에서 '나쁜' 귀족들의 추한 모습에 대한 쓴 소리는 어느 소설에나 등장하는 단골 메뉴이다. 소설 『프랑스를 일주하는 노동자』(앞으로는 『프랑스 일주』로 표기)에서도 빗더미에 앉은 프레네이 공작이 부자 상속녀 조세핀과 결혼했지만 결국 지참금을 다 탕진하고 강제로 헤어지게 된다는 이야기는 귀족들의 허황된 오만함 뒤의 감추인 추한 세태를 꼬집고 있다.

그러나 모든 귀족들이 귀족이라는 이유만으로 다 추하게 묘사되는 것은 아니다. 소설 『오라스』에 나오는 샤이이 백작부인 La comtesse de Chailly은 매우 품위 있는 귀족으로 묘사되기도 한다.⁶⁾ 또 『프랑스 일주』에 등장하는 귀족 Villepreux 가문도 공화주의 운동을 주도하는 훌륭한 가문으로 주인공 피에르의 정신적 지주역할을 하고 있다. 따라서 상드의 귀족 비판은 계급과 부에 대한 비판이 아닌 그들 내면의 정신적 천박성과 위선에 대한 것임을 알 수 있다. 이와 같은 비판은 부르주아에 있어서 더 적나라하게 나타난다. 그녀는 사회적 자본을 독점하여 귀족보다 더 큰 권력을 가지고 민중을 억압하는, 오로지 돈밖에 모르는, 또 신도 믿지 않는 부르주아를 다음과 같이 비판한다.

6) “Elle était effectivement aussi bonne que spirituelle. Quoique fort riche, elle n'avait aucune vanité, et quoique fort bien née, elle n'avait aucun préjugé aristocratique.” Horace, p.109.

내가 싫어하는 사람들은 바로 오늘 날의 부르주아들입니다. 그들이 독점하고 있는 권력이나 부가 부러워 그러는 것이 아닙니다. [...]나는 그들이 불행한 자들을 억압하고 탐욕스럽기 그지없으며 냉소적이고 무신론자들인 것이 너무 싫습니다. 그들은 숭고함도 깊은 정도 시도 없는 사람들입니다.⁷⁾

상드 눈에 비친 부르주아는 “위대함”도 “시”도 없는 종족들이다. 상드에게 있어 이 두 수식어는 진정한 귀족이 갖추어야 할 덕목임을 알 수 있다. 19세기에 본격적으로 등장하기 시작한 부르주아라는 계층은 귀족의 “위대함”도 없고 그렇다고 노동자편도 아닌, 정의 내릴 수 없는 계층이었다. 상드는 이러한 부르주아가 “하나의 계층이 되려면” 민중을 위한 “혁명적 임무”를 위해 “군림하려는 자들과 죽기까지 맞서 싸워야 한다”고 말한다.

만약 우리 부르주아들이 하나의 계층이 되려면 우리가 할 일은 오직 한 가지뿐이지요. 우리 스스로를 민중이라 부르며, 하늘에서 권력을 내려 받은 것처럼 우리 위에 군림하려는 자들에게 죽기까지 맞서는 것입니다. 이와 같은 혁명적 임무를 저버리고, 귀족들 흉내나 내면서 그들처럼 행세하고 부끄럽게도 그들의 장남감처럼 되어 우스꽝스럽고 비겁한 존재가 된다면 우리는 정말 아무 것도 기대할 수 없는 아무 것도 아닌 존재가 되는 겁니다. 그렇게 되면 오직 한 가지 이유로 우리를 바라보는 민중들은 우리를 거부하고 우리를 버리고 우리를 억압할 거리들을 찾을 것입니다.⁸⁾

부르주아 계층이란 이렇게 민중 편에 서서 사회의 구체제를 뒤바꾸는

7) 1845년 11월 19일 사촌 René Vallet de Villeneuve에게, “Ce que je n'aime pas c'est la bourgeoisie d'aujourd'hui. Ce n'est pas que je lui envie le pouvoir et la richesse dont elle s'est emparée...mais je la hais d'opprimer les malheureux, d'être cupide, cynique et athée. Elle est sans grandeur, sans entrailles, sans poésie.” *Correspondance*, Tome. VII, p.175.

8) 1871년 9월 14일 플로베르에게, “*Correspondance*,” TomeXXII, pp.547.

혁명을 완수해야 비로서 하나의 계층으로 불릴 수 있다는 것이다. 상드의 소설에는 귀족들 흉내를 내는 저속하고 우스꽝스런 복장을 한 부르주아의 모습이 언제나 등장한다.⁹⁾ 이런 인물들은 때로 노동자보다 더 추한 영혼으로 묘사되는데 『프랑스 일주』에서 부르주아인 이시도르는 노동자 피에르보다 더 천박한 인물로 묘사된다. 상드는 백작의 딸인 여주인공 이죄Yseult의 입을 통해 노동자 피에르 위그냉이 “어리석고, 거드름이나 피우고 배우지 못한”¹⁰⁾ 많은 집 아들 이시도르보다 훨씬 더 멋지고 남자답다는 고백을 하게까지 한다.¹¹⁾ 당시 노동자의 이미지를 귀족이나 부르주아보다 더 아름답게 그린다는 것은 생각할 수도 없는 일이었는데 상드는 의도적으로 아름답고 숭고한 노동자의 이미지를 독자들의 머리에 성공적으로 각인시켰다는 점에서 무언의 사회주의적 혁명을 이루어냈다고 말할 수 있을 것이다.

이와 같이 상드에게 이 사회는 크게 귀족, 부르주아, 민중이라는 세 개의 계급으로 나누면서 귀족 계급은 부르주아 계급과 그 아래의 민중들이 힘을 합해 타도할 계급으로, 부르주아 계급은 “만약 그들도 귀족처럼 짓 누른다면”, 민중에 의해 타도되어야 할 계급으로 간주한다. 민중들이 일어설 수 있기 위해서는 먼저 부르주아가 그 위의 귀족을 타도하고 천정을 열어주어야 한다. 다시 말해 부르주아는 귀족이 아닌 민중 편에 서서 계급타파의 선봉에 서야 하며 이 같은 부르주아의 협조 없이 민중 또한 일어설 수 없다.

민중들은 천정이 열려 일어설 수 있기를 바라지요. 그런데 천정은 어떻게 된 건지 아세요? 먼저 부르주아가 있고 그 위에 귀족이

9) “Sa chemise de percale rose, sa chaîne d'or garnie de breloques, le noeud arrogant de sa cravate, ses gants de daim blanc crevassés par l'exubérance d'une peau rouge et gonflée, tout en lui était déplaisant, impertinent et vulgaire.” *Le Compagnon du Tour de France*, Presses Universitaires de Grenoble, 1988, p. 79.

10) “Il est sot, suffisant, malappris!”, *ibid.*, p.210.

11) “Pierre Huguenin est [...] beaucoup plus un homme que M. Isidore.”, *ibid.*

있지요. 부르주아들이여. 당신들 위의 귀족들이 너무 짓누르면 먼저 그 귀족들을 엎어버리세요. 그게 당신들 일이니까요. 우리도 도울게요. [...] 하지만 만약 당신들도 그들만큼이나 우릴 짓누르게 된다면 조심해야 할거예요! 이제는 우리가 당신들을 엎어버릴테니.¹²⁾

이 이상한 계층, 귀족처럼 위대하고 시적이지도 않고 노동자보다 아름답지 않은 이 계층을 상드는 자본가 혹은 중간계층 *classes moyennes* 이라는 이름으로 부른다. 상드는 1848년 3월 7일 〈루아레 신문 Journal du Loiret〉에 「중간계층에게 보내는 편지」를 쓰는데 여기에서 상드는 중간계층이란 민중을 도와 그들의 권리를 되찾아 줘야 할 의무를 지니고 있으며 만약 이 임무를 수행하지 못한다면 이 사회는 무정부 상태에 이르게 될 것이고 이 때 모든 것을 감수해야 할 사람들은 바로 이 중간계층임을 경고한다.

자본가들은 민중들을 솔직한 심정으로 끌어안고 또 그들이 스스로 지배할 수 있도록 도와주어야 한다. 만약 그렇게 하지 않는다면 우리는 곧 무정부상태에 이르게 될 것인데 그런 상태에서는 이미 억압받아왔고 비참하게 살아온 민중은 더 이상 아무것도 잃을 것이 없을 테지만 모든 위험을 감수해야 할 사람들은 바로 중간계층들이다.¹³⁾

12) "Il (le peuple) attend que la voûte s'élève et qu'il puisse se tenir debout. Et savez-vous de quoi est faite cette voûte? De bourgeois d'abord, et de nobles par-dessus, Bourgeois, secouez vos nobles s'ils pèsent trop sur vous, c'est votre affaire. Nous vous aiderons. [...] Mais si vous pesez autant qu'eux, gare à vous! nous vous secouerons à notre tour." *ibid.*, p.278.

13) "Il faut que les hommes de bien ouvrent franchement les bras au peuple et qu'ils l'aident à se gouverner lui-même sagement et généreusement. Autrement nous marcherons à l'anarchie à laquelle le peuple opprimé et misérable ne risque guère et où les intérêts de la classe moyenne risquent tout." Michelle Perrot, *Questions politiques et sociales*, Ed.d'Aujourd'hui, 1976, p.198에서 재인용.

중간계층이란 바로 자본가들이다. 그들은 민중들과 합세하여 그들 위에서 군림하던 귀족 계급을 타파하였지만, 이제 이 중간계층-자본가에 의한 새로운 억압이 시작되었다. 이제 “자본”은 예전의 영주를 대신하는 민중의 적이다.

예전에는 악독한 성주가 있었으나 지금은 없다. 그러나 그것을 대신하는 것이 바로 돈, 자본 capital이다. 그것으로 특권계급caste이 보호된다. 이제는 마을에는 한 명의 영주가 아니라 여러 명의 얼굴도 모르는, 그곳에 살지도 않는 영주들이 열명, 스무명, 삼십명이나 있다. 그들은 부자들을 옹호하며 가난한 자들을 착취한다....그들은 우리의 목을 메달지 않고 어깨에 매질을 하지 않고 여자에 대한 영주의 권리도 행사하지 않지만 우리의 배를 굶게하고 예전에 비한다면 3배나 더 적은 월급을 위해 죽도록 일하게 한다. (Cf. Lettre d'un paysan de la Vallée Noire des 5 au 12 octobre 1844, dans Michelle Perrot, *George Sand, politique et polémique*, Acteurs du l'Histoire, 1977, p. 155-56. 의 중요 내용을 요약한 것임)

그리고 다음 편지에서 상드는 이처럼 “공공의 범죄의 희생자”들을, 물질적 고통보다는 정신적 고통을 겪는 자들 모두를 '민중'이라 칭한다.

이제 우리를 민중의 친구라는 우스꽝스런 말로 부르지 맙시다. 우리 자신이 바로 민중이니깐요. 공공의 범죄의 희생자들로써 공공의 악에 대해 우리를 하나로 묶은 것은 물질적 고통이 아니라 바로 정신적 고통이기 때문입니다.¹⁴⁾

“공공의 범죄”란 귀족이던 부르주아던 대부분의 부와 권력을 차지하고

14) 1844년 11월 4일 「L'Eclaireur」 편집장에게, “Ne nous intitulons plus fastueusement les amis du peuple. Nous sommes le peuple nous-même. Ce n'est pas seulement la souffrance physique, c'est encore plus la souffrance morale qui nous rend tous solidaires des maux publics, victimes des crimes publics.”, *Correspondance*, TomeVI, p.685.

있던 기득권 층이 무산계급인 민중을 억압하고 착취하는 범죄를 의미한다. 이것은 꼭 물질적인 가난만을 의미하는 것은 아니다. 그들에 의해 정신적으로 압제 당하는 사람들은 모두가 하나이며 그들이 바로 “민중”이라고 상드는 말한다. 이제 상드는 자신을 비롯한 지식층들이 민중의 “친구”가 아니라 민중 그 자체임을 말하고 있다. 파리 코뮌이 지난 얼마 뒤 지식인들은 파리 시민들의 폭력적 행위에 경악하게 되고 플로베르는 상드에게 이제 이 야만적인 민중으로부터 떨어져야 한다고 말한다. 하지만 상드는 다음과 같은 답장을 쓴다.

당신은 ‘민중’을 말하지요!! 민중이란 바로 당신과 나를 말합니다. 그들로부터 우리 자신을 떼어 논다는 것은 말도 안 되는 소리예요. [...] 당신은 오래 전부터 부르주아 조상을 두었는지 모르지만 나의 어머니쪽 가계는 완전한 서민이었습니다. 나는 나의 피 속에서 그것이 숨쉬는 것을 분명히 느낄 수 있어요. 설사 혈통이 어찌되었든 우리 모두는 다 마찬가지 아닌가요. 최초의 인류는 사냥꾼 아니면 목동이었을 것이고 그 후에는 농부였거나 군인이었겠지요. 또 훌륭한 강도 짓을 성공적으로 잘 해낸 사람들로 인해 신분이 나뉘기 시작했을 거예요. [...] 그렇다면 아무리 지각 없는 자라 할지라도 증오와 폭력으로 얻은 영광의 트로피로 스스로를 가치 있게 생각할 자가 있을까요? 당신은 “민중들이란 항상 사납다”고 말하지만 나는 “귀족들은 항상 야만적이다!”라고 말하고 싶네요.¹⁵⁾

사회 계급이라는 것이 생겨나게 된 과정을 보여준다는 점에서 이 인용문에는 루소의 영향이 여실히 드러나있다. 결국 거슬러올라가면 우리 모두는 같은 조상을 두고 있으며 귀족과 같은 특권층은 상드의 말에 의하면 남보다 강도 짓을 더 잘 해낸 사람들일 뿐이다. 그러니 귀족 칭호는 하나도 자랑스러워할 것이 못 된다는 것이 그녀의 생각이다. 상드는 루소의 추종자답게 노동자나 농민 같은 민중에게서 문명에 때묻지 않은 가

15) 1871년 9월 14일 플로베르에게, *Correspondance*, TomeXXII, pp.546-547.

장 순수한 인간을 발견한다. 또한 그들을 계몽에 의해 선한 본성을 찾아갈 수 있는 존재로 여긴다.

아마도 혈통적인 본능으로 혹은 인류의 희생자에 대한 본능적 사랑으로 나는 항상 민중을 사랑합니다. [...] 나는 그들을 선과 악도 구분 못하지만 시간을 가지고 선으로 인도하면 분명 선으로 할 어린 아이처럼 사랑합니다. 내가 가장 품위 있는 인간 모습을, 가장 진솔한 관계 맺음을 가장 온유한 미덕을 찾아 볼 수 있는 것은 바로 민중에게서입니다. 나는 그들의 순박한 마음을 복잡한 지성보다 더 좋아합니다.¹⁶⁾

b. 가난한 자, 영혼의 귀족

상드의 소설은 이처럼 물질적으로 가난하지만 그들을 영혼의 귀족으로 묘사하기 위해 쓰인 것이라 해도 과언이 아니다. 상드에게 영감을 주었던 페르디기에도 자신의 소설 속에서 노동자들이 “부자들보다 본질적으로 덜 섬세하고 덜 순수하다고 생각지 마세요. 우리의 정신, 우리의 피 [...]는 그들의 것과 전혀 다를 것이 없습니다.”¹⁷⁾라고 말한다. 비록 태생

16) 1848년 7월 22일 임시 정부에 대항하다 옥에 갇힌 Jérôme-Pierre Gilland에게 쓴 편지, “Par instinct de race peut-être, ou par amour inné pour les victimes dans l'humanité, j'ai toujours chéri le peuple, [...] J'ai chéri le peuple comme on aime l'enfant qui n'a pas la notion nette du bien et du mal, et dont toutes les pensées peuvent tourner à bien si, avec le temps, on les dirige vers le bien. C'est dans le peuple que j'ai trouvé les plus nobles types, les plus sincères attachements, les plus patientes vertus, et cette simplicité de cœur que je préfère à toutes les complications de l'intelligence. *Correspondance*, Tome VIII, p. 549. (cf. “Ce qu'il y a d'admirable dans le peuple, c'est la simplicité du cœur, cette sainte simplicité, perdue pour nous, hélas! depuis l'énorme abus que nous avons fait de la forme de nos pensées.” *Le Compagnon du Tour de France*, p.109)

17) “Considérez que nous ne sommes pas d'une substance moins délicate, moins pure que les riches; que notre esprit, que notre sang [...] n'ont rien de différent de ce qu'on voit en eux.” (Agricol Perdiguier, in notice de *Le livre du Compagnonnage contenant des chansons de Compagnons, un dialogue sur l'architecture, un raisonnement sur le trait, une notice sur le compagnonnage, la*

적으로 프로레타리아로 살아간다 해도 귀족과 본질적으로 전혀 다르지 않은 인간임을 증명하는 것이 당시에는 무엇보다 중요한 일이었으며 지식인에게 부여된 가장 중요한 임무였다. 귀족계급의 혈통적 차별성에 대한 오랜 믿음은 노동자의 권리를 찾는 데 있어 가장 큰 걸림돌이 되었기 때문이다. 귀족들 뿐 아니라 민중들 자신조차도 스스로를 태생적으로 열등한 인간으로 생각하는 것이 일반적인 생각이었다. 상드의 작품 속에는 이 같은 생각을 수정하기 위한 노력의 흔적들이 선명하다.

상드는 부르주아는 공부를 한 사람들이고 프로레타리아는 근본적으로 배우지 못해 야만적이라는 이분법적 사고에 반대한다. 많이 배운 프로레타리아도 있는 반면 “멍청한 부르주아들도” 있기 때문이다. 또 부르주아와 프로레타리아의 구분도 모호하다. 누구나 하루 아침에 부르주아가 될 수도 있고 또 프로레타리아로 변모할 수 있다. 상드는 플로베르에게 다음과 같이 쓴다.

최상의 부르주아가 글을 읽을 줄 알고 학식 있는 사람들이며 가장 형편없는 프로레타리아가 야만적이고 거친 사람들이라면 그 사이에 더 많은 계층의 사람들이 있지요. 글을 읽고 학식있는 프로레타리아가 있는가 하면 전혀 현명하지도 똑똑하지도 않은 부르주아들도 있지요. [...] 그러니 인간을 두 부류로 나눌 유일한 기준은 뭘까요? 도대체 민중이란 어디서부터 어디까지의 사람들을 말하는 걸까요? 왜냐하면 부라는 것은 매일 이리 저리 움직이는 것이어서 오늘은 이 사람이 파산하고 내일은 저 사람이 큰 부자가 되는 세상이니깐요. 그러면 역할은 하루 아침에 뒤바뀌지요. 오늘 아침에 부르주아였던 사람이 저녁에는 프로레타리아가 되고 프로레타리아였던 사람도 때돈을 벌거나 먼 친척으로부터 유산이라도 상속받게 되면 하루 아침에 부르주아가 되기도 합니다.¹⁸⁾

또한 당시 귀족들은 자신들과 민중을 구별하는 잣대 중 하나로 예술감

rencontre de deux frères et un grand nombre de notes, 1839, Le Compagnon du Tour de France, p. 6에서 재인용)

18) 1871년 9월 14일 플로베르에게, *Correspondance*, TomeXXII, pp.548.

각을 들었다. 미에 대한 감각은 귀족들만의 타고난 본성으로 여겼던 것이다. 그러나 상드는 미적 감각이란 인간에게 있어 선천적인 것이며 학습을 통해 습득되고 발전되는 거라고 말한다. 단지 문제는 부자는 예술 작품에 둘러싸여 살지만 가난한 천재들은 그 세계에 들어가기도 전에 벽에 부딪혀 부서져버리게 된다는 데에 있다는 것이다.¹⁹⁾

그러나 『프랑스 일주』에서 프로레타리아 노동자인 피에르와 코린트인은 특히 이 방면에서 예외적 인물이다. 먼저 피에르는 그 어느 귀족보다 많은 책을 읽고 독학으로 문물을 깨우친 사람으로 나온다. 지적인 프로레타리아인 셈이다. 코린트인은 조각에 있어 천부적인 재능을 갖춘 사람이다. 이 둘은 인물도 잘 생긴 미남이어서 귀족과 부르주아 청년들을 제치고 귀족 처녀들의 사랑을 받는다. 소설 속에는 피에르의 영혼이 독서를 통해 어떻게 정신이 “익어가고” 있는 지 그 과정을 묘사하는 부분이 나온다. 그러나 상드는 그를 세상의 지식을 뛰어넘는, 학문보다 더 순수한 “귀족적” 본성을 지닌 인물로 그린다. 바로 인간적 지식으로 때묻지 않고 순수한 태초의 본성을 간직한 루소적 인물의 형상화이다.

막연하고 낮은 거부할 수 없는 생각들이 가슴속에서 익어가고 있었다. 그는 자신 안에서 세상의 어떤 법칙에서 배운 것보다 더 순수하고 진실된 귀족적 본성을 느낄 수 있었다.²⁰⁾

19) “어떤 계층의 사람도 미적 감각이 없이 태어나는 사람은 없다. 하지만 이 감각은 예술에 대한 학습과 꾸준한 비교를 통해 발전할 뿐이다. 돈에 구애받지 않고 문화적인 삶을 살 수 있는 형편 좋은 사람들은 늘 걸작들에 둘러싸여 살지만 [...] 가난으로 주눅든 천재들은 그 앞에서 벽에 부딪혀 들어갈 방법도 모른 채 부서져버리게 되는 것이다. Ce n'est pas que dans aucune classe l'homme naisse dépourvu du sens du beau, mais ce sens a besoin d'être développé par l'étude de l'art et par l'habitude de comparer. La vie libre et cultivée des gens aisés les met sans cesse en présence des chefs-d'oeuvre de l'art [...] au seuil duquel le génie comprimé du pauvre se heurte longtemps et trop souvent se brise sans pouvoir pénétrer.” *Le Compagnon du Tour de France*, p. 48.

20) “Des pensées vagues, étranges, irrésistibles, fermentaient dans son sein. Il sentait en lui une noblesse de nature plus pure et plus exquise que toutes les illustrations acquises et consacrées par les lois du monde.” *Ibid.*, p.68-69.

이렇게 상드는 피에르라는 인물을 통해 인간의 순수한 본성이 사회 계급을 초월하여 존재하는 것임을 보인다. 다음은 장식 조각에 있어 천부적 예술감각을 지닌 코린트인의 예이다. 가르쳐주는 사람도 없고 배운 적도 없지만 그 안에는 “거부할 수 없는 무엇인가”가 그를 늘 작품을 향하도록 한다. 노동자인 그는 미술관에서 “명상의 달콤함”을 오랫동안 즐긴다. 노동자에게는 존재하지 않는다고 여겨지는 예술혼이 있음을 증명하는 부분이다. “아무에게도 감히 말할 수 없었다”는 그의 마지막 말이, 이와 같은 사회적 통념을 짐작하게 한다.

내 안에 있는 거부할 수 없는 무엇인가가 늘 나를 조각과 부조들로 향하게 했지요.[...] 대도시의 미술관에서는 혼자 몰래 오랫동안 그 명상의 달콤함을 즐기기도 했습니다. 하지만 아무에게도 감히 그것에 대해 말할 수는 없었지요.²¹⁾

III. 조르주 상드의 평화주의적 유토피아

이와 같은 민중에 대한, 혹은 억압받는 자에 대한 사랑은 상드 사상의 핵심적 배경이다. 상드에게 잠재되어있던 사회주의적 천성은 르루와 라브네와 같은 기독교적 코뮈니스트들을 만나 폭발하게 된다. 상드의 기독교 사상에 대해 탁월한 분석서를 쓴 안느 슈브로는 상드에게 “코뮈니스트라는 꼬리표가 붙기 시작한 것은 1841년부터 였다.”²²⁾고 말한다. 위 서문에서 상드의 소설 『오라스』출판을 거절한 뵈로즈의 편지에서도 그녀

21) “J’ai toujours été poussé par un instinct irrésistible vers les statues et les bas-reliefs [...] c’est dans les musées des grandes villes que j’ai caché de longues contemplations et savouré des jouissances que je n’aurais osé dire à personne.” *Ibid.*, p.198.

22) “C’est à partir de 1841, que l’épithète de “communiste” se trouve accolée au nom de George Sand,” Chevereau, *George Sand, du catholicisme au paraprotestantisme*, préface de Jean Bauberot, Amor, 1988, p. 116.

가 이 책을 출판하려 했던 1841년 전까지는 코뮤니스트가 아니었음을 말해주고 있다. 1832년 소설 『엔디아나Indiana』로 일약 스타가 된 상드는 그때까지는 결혼과 사랑에 관한 문제에 머물렀으나 1840년대부터 본격적인 사회주의 사상가로 전향하게 된 것임을 알 수 있다. 그것도 가장 진보적인 코뮤니즘의 신봉자로 말이다. 그러나 그녀의 코뮤니즘은 몇 가지 특성을 지니고 있다. 그녀의 사상은 당시 대 유행을 하였던 생시몽주의나 푸리에리즘 그리고 프루동주의와도 차이를 보이는데 이것에 대해서는 다음 논문에서 밝혀보려고 한다. 어쨌든 이들 모두에게는 “공상적 사회주의”자라는 냉소적인 표현이 그 뒤를 따른다. 상드를 비롯한 이들은 모두 새로운 세상을 꿈꾸었지만 결코 폭력적으로 체제를 단번에 뒤집으려는 의도는 갖고 있지 않았다. 그러나 이들과 대립하는 블랑키스트 같은 공산주의자들은 조직적이고 체계적인 방법으로 계급을 단시간에 전복하려 하였으며 유토피아를 구현한다는 그들의 유일한 목적은 모든 폭력적 수단을 정당화 하였다. 이 같은 방식은 곧바로 스탈린, 레닌 등과 같은 공산주의 혁명으로 이어져 이후 20세기 인류는 폭력적 공산주의의 광풍에 휘몰리게 되는데 이것은 유토피아를 향한 피의 바람이며 20세기 인류 비극의 시작이었다. 한반도도 예외는 아니어서 우리는 그 피 바람의 광풍이 우리의 역사를 어디로 몰아가는지를 지금도 생생히 목도하고 있다. 그리고 이들의 눈에 “공상적”으로만 보이던 안일한 “평화주의적 코뮤니즘”은 조용히 역사의 뒤편길로 사라진 듯 보인다. 실제로 역사의 물줄기를 단번에 바꾸고 새로운 세상을 눈앞에 펼쳐 보였던 “폭력적” 공산주의 앞에 그들의 탁상공론은 공허하게만 들렸기 때문이다. 이제 여기에서 우리는 상드의 “평화주의적” 유토피아를 다시 재점검해봐야 할 필요성을 발견한다. 이제 상드가 주장하는 평화주의적 유토피아의 특징들을 살펴보기로 하자.

a. 민중과 특권층의 화해

'폭력적' 공산주의가 있는 자들에 대한 적개심을 바탕으로 계층간의 분열을 조장한다면 먼저 상드의 유토피아의 특징으로 우리는 '모든 계층의 하나됨'을 들 수 있다. 상드의 독특한 신분은 여러 계층을 아우를 수 있는 삶을 그녀에게 허락했다. 그녀는 남작부인으로 귀족세계에 속해있으며 동시에 어머니쪽의 서민세계도 알았지만 단지 그 두 세계에만 속한 것이 아니다. 그녀는 노양에 살면서 베리지방의 농민들과도 친했고 도시의 노동자들과도 친분을 맺었다. 귀족이 노동자의 세계를 깊이 안다는 것은 당시 매우 특이한 상황이었음이 분명하다. 또한 그녀가 여자라는 사실도 여러 계층을 아우르는 특징 중 하나로 여길 수 있다. 여자 코뮤니스트 사상가로서 그녀는 독보적 존재였기 때문이다. 이뿐만이 아니다. 그녀는 예술가들과도 교류했고, 파리에 살면서 도시인들의 습성에 대해서도 잘 알고 있었으며 프랑스 뿐 아니라 전 유럽의 지식인들과도 교류했다.²³⁾ 그러니까 그녀는 귀족, 부르주아, 농민, 노동자, 여자, 예술가, 지식인 나아가 유럽 지식인들까지 매우 다양한 계층의 사람들과 교류할 수 있었다는 것이다. 하지만 이것은 그 어느 세계에도 속할 수 없는 상드의 경계인적 상황을 이해하게 해주는 단서가 되기도 한다. 그녀는 『오라스』에서 귀족이며 공화주의자로 양쪽 어느 세계에도 속할 수 없는 외제니의 심정을 다음과 같이 표현하는데 이것은 상드의 개인 고백이기도 하다.

참 이상하고 힘든 것은 그들과 한 걸음이라도 같이 하기 위해
나는 손을 내밀수가 없었다는 것이다. 나는 마치 탈주범 같은 느낌

23) Chevereau는 그녀가 쇼팽을 통해 폴란드 망명 정치인들과도 교류했으며 그들을 통해 러시아 혁명가인 Bakounine과도 교류하였고 칼 마르크스와도 1844년 파리에서 만난 적이 있었으며 마르크스는 그녀에게 『철학의 빈곤, 프루동씨의 빈곤의 철학에 답함』이란 책을 헌사했다고 밝힌다. "George Sand et Karl Marx se sont peut-être rencontrés à Paris en 1844. Le philosophe allemand a dédié à la romancière son ouvrage *Misère de la Philosophie, Réponse à la philosophie de la misère de Monsieur Proudhon*(1847)", Ibid., p. 118-119.

이었다. 나는 내가 자라온 곳에서는 경멸 받고 이제 내가 들어가려는 곳에서는 무시당하고 거부당할 것 같은 느낌이었다.²⁴⁾

“내가 자라온 곳”은 상드가 나고 자란 귀족 세계를 뜻하고 “이제 들어가려는 곳”은 코뮌니즘의 세계를 말한다. 상드는 귀족세계로부터는 변절자로 경멸되었지만 그렇다고 코뮌니즘의 노동자세계에서도 뜨겁게 환영받지 못했다. 하지만 그녀는 소설 속에서 그녀가 경험할 수 있었던 여러 계층의 입장을 대변하며 그들간의 화해를 모색한다. 그녀의 소설 속에서는 최하층 노동자와 성주의 딸이 사랑을 나누고, 성주인 백작과 집을 고치러 온 노동자가 인류진보에 대한 사상을 논한다. 수많은 인물이 등장하는 발자크의 소설에서도 이와 같은 계층간의 소통은 발견하기 어려울 것이다. 계층간의 화해는 그녀 소설의 큰 화두이다. 『프랑스 일주』에서 가구 장식이 노동자인 주인공 피에르는 귀족에 대해 적개심만을 품었던 자신의 모습을 후회하며 비로소 그들도 노동자들의 친구임을 자각한다.

나는 빛에 눈을 감고 있었어요. 그리고 (귀족계급에 대한) 나의 적개심은 맹목적인 자만심일 뿐이었습니다. 서민들은 높은 계층의 사람들을 친구로 가지고 있습니다. 그런데도 그들은 그들을 알아주지 않았으며 거부하기까지 했습니다. 우리는 귀가 멀었고 속물들이었습니다. 그들 중 제일 선봉에 선자가 바로 저였지요.²⁵⁾

노동 운동가 피에르의 결론은 “가난해지기” 인데 다른 노동자와 나눈 다음 대화에서도 그는 부자를 포용하는 가난한 노동자의 숭고한 영혼을

24) “Je ne puis, chose étrange et pénible, leur donner la main pour faire un seul pas avec eux. J'aurais l'air d'un transfuge; Je serais méprisé dans le camp où j'ai été élevé; je serais repoussé avec méfiance de celui où je viendrais me présenter.” *Horace, ibid.*, p.225.

25) “J'ai tenté de fermer les yeux à la lumière, et mes répugnances n'étaient que l'aveuglement de l'orgueil. Le peuple a des amis dans les hautes classes; il les méconnaît et les repousse. Nous sommes sourds et grossiers, moi tout le premier.”, *Le Compagnon du Tour de France*, p.295.

대변한다.

- 가난해지는 것이 당신의 의무인가요?
- 응, 절대로 부자는 되지 않으려고 해.
- 그러면 부자를 미워하지는 않나요?
- 아니, 왜냐하면 그들은 빈곤을 벗어나려는 인간의 본성에 충실한 것 뿐이니까 말이야.²⁶⁾

양편을 화해시키고자 했던 상드의 노력은 소설을 쓰는 것으로만 끝난 것이 아니다. 사회의 가장 밑바닥에 있는 가난한 노동자의 친구였으며 라마르틴과 같은 정치계 지도층 인사와도 신분이 두터웠던 그녀는 양쪽을 중재하는 데에 많은 노력을 기울였다. 다음은 정치적으로 상드의 반대진영에 서있던 토크빌이 그녀를 만났을 때 그녀에게 들은 충고이다.

그녀는 파리 노동자의 상태나 조직, 숫자, 무기나 준비상황, 생각, 정열, 그 무서운 결의까지도 내게 이야기해 주는 것이었다. 나는 그것이 만화일 것이라 생각했으나 그렇지 않았다. 그 다음에 벌어진 일이 이것을 설명하고 있다.[...] 그녀는 나에게 말했다. “거리의 인민을 불안하게 하거나 흥분 시켜 인민을 압박하지 않도록, 당신이 친구들을 만류하여 주십시오. 나도 내 친구들에게 인내하도록 노력하라고 말하겠어요. 왜냐고요. 만일 투쟁이 벌어지면 당신들은 모두 멸망할 것이기 때문입니다.”²⁷⁾

정치적으로 완전 반대편에 서있던 토크빌은 상드와 이와 같은 대화를 나눈 후 “나는 그 유명한 상드 부인의 말을 듣고서야 사태의 심각성을 제대로 이해할 수 있었다”²⁸⁾라고 자신의 회고록에서 고백한다. 역사 사회

26) “- tu te fais un devoir de rester pauvre?- Oui, en voulant ne pas devenir riche à tout prix- Et tu ne hais pas les riches?- Non, parce qu'il est dans l'instinct de l'homme de fuir la misère.” *Ibid.*, p.366.

27) 앙드레 모르와, 『조르주 상드』, 권영자 옮김, 울성사, 1978, p. 121에서 재인용.

학자 미셸 페로는 이 부분을 인용하면서 “사회에 대한 그녀의 깊은 성찰은 이 『미국의 민주주의』의 저자를 충격에 빠뜨렸다”²⁹⁾라고 말한다. 다시 말해 그녀는 민중과 소통 불가능한 사회 지배층에 민중의 생각을 정확히, 그리고 충격적으로 알려줄 수 있었던 코뮤니스트였던 것이다. 그리고 토크빌에게 한 간곡한 충고를 통해 우린 그녀가 계층간의 화해를 위해 많은 노력을 했다는 것을 알 수 있다.

b. 비폭력주의

상드의 코뮤니즘의 가장 큰 특징은 폭력 거부에 있을 것이다. 상드의 정치사회적 사상에 대한 책을 쓴 베르밀랑 Vermeulen 은 당시 사회주의와 공산주의를 구분하면서 사회주의를 이렇게 정의한다. “사회주의란 모든 시민들의 완전한 연대를 의미한다. 이것은 모든 생산과 교환 수단의 공유를 의미하는 공산주의의 전 단계라고 할 수 있다.”³⁰⁾ 다시 말해 사회주의란 특권층이 모든 권리를 휘두르던 구체제를 타파하고 모든 민중이 연대하여 사회적 문제를 사회적 차원에서 해결하는 것을 의미한다. 여기에는 아직 물질적 평등의 개념은 들어있지 않다. 단지 이 사회의 주체가 특권층인지 사회 전체인지를 문제 삼는 것이다. 공산주의는 이 다음에 이어지는 단계라고 그는 말한다. 이것은 모든 생산 교환 수단을 누가 가지느냐에 관한 문제이다. 공산주의는 특권층만이 향유하고 있던 생산 교환 수단을 모두가 평등하게 나누어야 한다는 주장이다. 물론 상드는 모

28) “je n'en compris bien tous les périls que par une conversation que j'eus[...l]avec la célèbre Madame Sand,” Tocqueville, *Souvenir*, cité par G. Lubin, *Correspondance*, VIII, p. 590, n.1, Michelle Perrot, *George Sand, politique et polémique*, Acteurs du l'Histoire, 1977, p. 29에서 재인용.

29) “La profondeur de ses considérations sociales frappe l'auteur de *La Démocratie en Amérique*,” Michelle Perrot, *George Sand, politique et polémique*, Acteurs du l'Histoire, 1977, p. 29

30) Pierre Vermeulen, *Les Idées politiques et sociales de George Sand*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1984, p. 211.

든 시민이 이 사회의 주체여야 하며 생산교환 같은 물질적 차원에서도 평등해야 한다는 것을 주장했다. 다시 말해 모든 생산수단을 소수의 특권층만이 점유하면서 노동자를 착취하는 것에 대한 사회적 공분에 동참하고 있었던 것이다. 그러나 베르밀랑은 이 문제에 대해 이렇게 말한다.

상드는 오늘날에 와서 보자면 사회-민주주의자 social-democrate et non communiste 이지 지금 우리가 말하는 그런 의미의 공산주의자는 아니라고 하는 것이 적합한 표현일 것이다. 왜냐하면 그녀는 항상 소수의 힘에 의한 폭력을 혐오하였으며 결과가 수단을 정당화할 수 있다는 식의 모럴을 거부하였기 때문이다.³¹⁾

이 말은 비록 상드가 자기 자신을 코뮌리스트라고 부르곤 했지만 그것은 오늘 날 우리가 말하는 공산주의자는 아니었다는 말인데 그 이유는 상드가 오늘날 공산주의자들처럼 자본가에 대한 적개심을 가지고 폭력적 방법을 쓰는 것을 혐오하였으며 '수단과 방법을 가리지 않고' 시대적 소명을 완수해야 한다는 생각에도 반대하였기 때문이다. 그녀에게는 목적을 위한 수단이 더 중요하였으며 그것은 바로 '평화주의적 변혁'이었다. 미셸 페로도 “그녀는 폭력을 인정하지 않았다. 그것이 어디에서 오건 말이다. 정부의 폭력뿐 아니라 민중이 폭력도 마찬가지였다. 민중의 폭력은 언제든지 맹목적 될 수 있었기 때문이다. [...] 그녀는 당시 많은 사람들처럼 피에 대한 혐오감을 가지고 있었다.”³²⁾고 말한다.

1871년, 레닌에 의해 인류 최초의 공산주의 사회라 여겨지는 파리 코뮌이 강제 진압된 피의 일주일 직후 플로베르와 주고 받은 편지에도 이 같은 사상이 분명히 나타나있다. 상드는 폭력을 선동하는 소수의 공산주

31) Ibid.

32) “Elle désapprouve la violence, d'où qu'elle vienne: violence de la répression d'Etat, mais aussi violence populaire dont elle redoute l'éventuel aveuglement. [...] Elle partage avec nombre de ses contemporains l'aversion pour le sang” *George Sand Politique et polémique*, op.cit., p. 36.

의자들을 다음과 같이 비난한다. 다소 긴 인용문이지만 상드의 평화주의적 코뮌니즘을 이해하는데 놓쳐서는 안될 부분이다.

애초에 이 전쟁은 극단적 애국심으로 시작된 것 같습니다. 민주주의 군대로 모였지만 길을 잃어버린 아이들은 결국에는 평화를 받아들이는 것을 거부했을 것입니다. 그들에게 그것은 수치스런 일이었을 테니까요. 파리는 도시가 다 허물어질 때까지 투쟁하리라 맹세했었고 민주투사들은 부르주아 시민들에게 약속을 지키라고 강요한 거지요. [...] 그들은 [...] 코뮌과 함께 하지 않는 모든 자들을 경멸하고 증오하도록 하는 야만적 힘을 스스로에게 부여했던 것입니다. 그들은 소위 “실증적인 사회 과학”을 부르짖으며 오직 자신들만이 그것을 행할 수 있는 자라고 소리치지만 정작 그것에 대한 자신들의 견해는 한 마디도 내보인바 없고 어떤 선언도 한 바 없습니다. 그들은 인간을 억압과 편견으로부터 해방시키겠다고 하면서 동시에 그들은 무소불위의 힘으로 그들에게 동조하지 않는 모든 자들을 죽이겠다고 협박합니다. 그들은 어이없게도 동시에 자코뱅과 교황과 독재자들이 하던 짓을 그대로 하고 있는 것입니다. 거기에 무슨 공화정이 있습니까? 거기에는 어떤 생명력도, 어떤 이성적인 것도, 어떤 조직, 아니 조직될 만한 어떤 것도 없습니다. 그것은 소위 개혁자인냥 하는 자들이 벌이는 광란의 파티일 뿐입니다. 거기에는 어떤 이념도 원칙도 어떤 진정한 조직도 국가적 연대도 미래에 대한 열림도 없습니다. 무지와 추잡스러움과 야만성이 소위 혁명이라는 것의 전부인 것입니다. 가장 저급한 본능의 발로, 부끄러움도 모르는 야망의 불능, 수치심도 없는 횡령의 스캔들, 이것이 우리가 목격한 광경의 실체인 것입니다. 이 코뮌은 민주주의를 향한 열망이 가장 뜨거우며 가장 헌신적인 정치인들에게 가장 치명적인 구토를 하게 했습니다. 여러 번 노력해보았지만 결국 그들은 원칙이 없는 곳에서는 타협도 없다는 것을 깨닫게 되었습니다. 그들은 망연자실해서 고통스러워하며 코뮌을 떠났고 다음 날로 코뮌은 그들을 배신자로 몰아붙이며 그들의 체포를 공포했습니다. [...] 죄수들을 학살하고 기념물들을 파괴하고 도시를 불

지른 사람들은 빠리의 민중들이 아닙니다.[...] 왜냐하면 조금이라도 방법이 있는 사람들은 포위된 후의 정신적 육체적 괴로움을 견디지 못하고 시골의 공기를 숨쉬기 위해 혹은 잃어버린 가족을 만나기 위해 서둘러 빠리를 빠져나갔기 때문입니다.[...] 이제 이번 폭동의 압제자들이 소수였다는 것이 밝혀진 지금 빠리의 민중들은 폭력에 가담하지 않았던 것을 알 수 있습니다. 왜냐하면 대부분의 사람들은 두렵고 약한 모습만을 보였기 때문이지요. 폭동은 이미 부르주아가 된 사람들 그러니까 더 이상 프로레타리아로서의 필요를 느끼지 못하고 그 습성도 더 이상 가지고 있지 않는 사람들에게 의해 주도된 것이지요. 그들은 증오심으로, 좌절된 야망 때문에, 잘못된 애국심으로, 이상도 없는 극단주의로, 유치한 감정 놀음으로 아니면 원래부터의 뻔뻔해진 성격으로 인해 들고 일어난 것입니다. 여기에다가, 어떤 점에서 보자면, 위험 앞에서 결코 물러서지 않아야 한다는 명예의 논리를 부추기는 사람들이지요. 그들은 분명 두려움에 떨며 도망치거나 숨어버리는 중간 계층 사람들에게는 기대를 걸지는 않았을 거예요. 그들이 움직이게 한 것은 잃을 것도 하나 없는 진짜 프로레타리아들이었지요. 하지만 대부분의 프로레타리아도 그들과 생각이 같은 것은 아니었습니다. 그들이 모인 것에는 가지각색의 이유가 있었지요. 어떤 사람은 혼란을 틈타 뭔가 이득을 보기 위해 모였고, 어떤 사람들은 그들의 결속이 어떤 결과를 가져올까 기대하는 마음에서 모였지만 대부분의 사람들은 아무 생각 없이 모였습니다. 왜냐하면 그들의 고통이 이제는 극에 달하고, 일거리마저 없어진 마당에 하루 30수를 받으며 전투에 나설 수밖에 없었던 겁니다. [...]³³⁾

이 편지는 파리 코뮌에 대한 어떤 사회학적 분석보다 더 진실된 무언가를 느끼게 해준다. 혁명 속에서 더 신음하게 되는 민중에 대한 연민과 그들을 불모로 자신들의 뜻을 이루려는 폭력적 코뮌리스트들에 대한 항변이다. 같은 코뮌리스트라해도 사랑을 바탕으로 하는 상드의 이론과 폭

33) 1871년 9월 14일 플로베르에게, *Correspondance*, TomeXXII, pp.545-555.

력적 전복을 바탕으로 하는 블랑키스트들의 이론은 이후 인류사에 큰 영향을 주었다.³⁴⁾ 상드는 바르베스, 블랑키와 함께 코뮌을 주도한 행동대장 루이 블랭과도 친분을 맺고 있었는데 단지 독재자를 타도하기 위한 코뮤니즘이란 상드에게 아무 의미도 갖지 못했다. 그녀가 바란 것은 참된 공의가 실현된 하나님의 유토피아였다. 그녀는 한 편지에서 이렇게 쓴다.

만일 코뮌티스트가 독재자를 타도하기 위해 일격을 가할 준비를 한 음모의 도당이라 생각한다면 우리는 코뮌티스트가 아닙니다. [...]그러나 당신이 코뮌티스트를 다음과 같이 생각하신다면 물론 우리는 코뮌티스트이고, 또 그렇다고 감히 말할 것입니다. 즉 대중의 양심으로 인정한 모든 방법 덕분에 극단적인 부자와 빈자 사이에 격심한 불평등이 오늘부터 사라지고 참된 평등이 시작된다고 믿는 사람이 코뮌티스트라면 말입니다.³⁵⁾

이렇게 상드는 폭력적 방식을 거부하며 그것을 부추기는 저속한 영웅주의를 비난한다. 그리고 폭력 앞에서 꺾어야 하는 코뮌티스트로서의 자괴감, 딜레마는 주인공들의 솔직한 고백 속에 나타나있다. 비겁한 겁쟁이가 되지 않기 위해 어쩔 수없이 싸워야 하는 자신의 심정을 오라스는 다음과 같이 말한다.

34) “칼 마르크스가 1840년대 파리 체류 시절 폭력에 의한 사회전복을 외치던 블랑키스트들의 영향을 받아 1848년 런던에서 「공산당 선언」을 발표하게 된다. 그러나 러시아의 도스토예프스키나 투르게네프 같은 문인들은 상드의 열렬한 신봉자였다. 도스토예프스키는 모든 유럽인들을 비난하였지만 오직 상드에게만 예외적인 존경을 표했다. 투르게네프도 노앙의 단골 방문객이었다. 상드의 전 작품이 출판되었으며 상드가 프랑스에서보다 더 존경 받는 나라가 러시아인데 그 이유는 러시아에 자유롭게 반입되었던 상드의 소설들 덕분이다. 러시아 혁명이 일어나기 전 지배층은 유럽으로부터 불순한 사상서들이 수입되는 것을 철저히 막았지만 상드의 연애소설은 막지 않았는데 이 소설들은 사상서보다 더 많은 것을 일깨워주었고 이것은 러시아 문인에게 또 나아가 혁명에 지대한 영향을 끼치게 된다.” cf. 줄저 『그녀들은 자유로운 영혼을 사랑했네』, 한길사, 2011, p. 95.

35) 앙드레 모르와, 『조르주 상드』, 권영자역, 을성사, 1978, 117쪽에서 재인용.

만약 오늘 내가 그만둔다면 그는 분명 내가 도망치는 거라 할거
예요. 그의 그 저속한 영웅주의는 분명 내가 겁을 먹은 거라 할 테
고 그러면 나는 아마도 그와 함께 싸우게 되겠지요. 내가 비겁한
사람이 아니라는 것을 증명하기 위해서 말이에요.³⁶⁾

무엇보다 폭력은 어릴 적부터 배워왔던 기독교적인 가치관 즉 '서로
사랑하라'는 가치관과 반대되는 것이었다. 오라스는 폭력을 자행하면서도
마음 속에 초자연적인 힘과 갈등을 일으킨다. 바로 신앙의 힘이다. 상드
는 오라스를 통해 혁명과 신앙 사이에서 괴로워하는 한 파리 유학생의
괴로움을 그린다. 상드는 여기에서 폭력의 비인간적, 비신앙적 무자비함
에 대한 무언의 항의를 하고 있다.

나는 나를 거의 무신론자로 만드는 혁명적 걱정과 나에게 오히
러 지나칠 정도의 동정심을 갖게 했던 어린 시절의 신앙심 사이를
왔다 갔다 했지요. 아! 당신이 그 미친 3일 동안 내가 얼마나 냉혹
하게 잔인했었는지를 안다면! 나는 사람들을 죽이면서 이렇게 소
리쳤어요. 이 살인자들, 이제는 너희가 죽을 차례다! [...] 하지만 그
순간 나는 어떤 초자연적인 힘에 사로잡혔지요. [...] 어릴 때 배웠
던 순종과 겸허의 하나님이 머릿속에 떠올랐습니다.³⁷⁾

결국 파리 코뮌 이후 폭력적인 방식이 가져다 준 민중의 비참상을 목
도한 후 상드는 코뮌리스트들에게 등을 돌리게 되고 상드는 “변절자”로

36) "Si j' m'arrête aujourd'hui, il ne manquera pas de dire que je recule. Dans son
héroïsme grossier, il m'accusera d'avoir peur, et je serai forcé peut-être de me
battre avec lui pour lui prouver que je ne suis point un lâche." *Horace*, p.227.

37) "J'étais partagé entre un sentiment révolutionnaire qui me rendait presque athée,
et des retours vers la dévotion de mon enfance qui me rendaient compatissant
jusqu'à la faiblesse. Ah! si vous saviez comme j'ai été froidement cruel aux trois
journées au milieu de mon délire! Je tuais des hommes, et je leur disais: Meurs,
qui a fait mourir! [...] Mais je m'y sentais forcé par une impulsion surnaturelle
[...] je pensai [...] à ce Dieu de soumission et d'humilité qu'on m'avait enseigné."
Ibid., p.183.

낙인 찍히게 된다. 그녀는 플로베르에게 쓰는 편지에서 당당히 “만약 오늘 날 짓밟히는 자가 민중들이라면 나는 그들을 도울 것이고 만약 민중이 압제자이며 사형집행인이 된다면 나는 그들을 비겁하고 가증스런 자들이라고 할 것입니다.”라고 말하며 용기 있는 변절자가 된다.

당신은 신문들이 나를 변절자로 떠들어대며 어떤 신문에서는 그 말을 인용하여 나를 새로운 빛처럼 여기고 또 다른 신문에서는 나를 외면하고 나를 미래의 꿈을 저버리게 하는 사람으로 말한다고 했지요. [...]당 따위에 구애 받지 않는 영혼은 오직 옳으나 옳지 않느냐만을 생각할 뿐입니다.[...] 나의 감정과 이성, 항상 허황된 편가르기와 싸웁니다. [...]그 어느 때보다 나는 낮은 곳에 있는 것을 들어올리고 넘어진 것을 일으키고 싶은 욕망으로 가득 차 있습니다. 심장이 멈출 때까지 가슴은 동정심으로 활짝 열려 약한 자들 편에 서고 조롱 받는 자들을 변호할 것입니다. 만약 오늘 날 짓밟히는 자가 민중들이라면 나는 그들을 도울 것이고 만약 민중이 압제자이며 사형집행인이 된다면 나는 그들을 비겁하고 가증스런 자들이라고 할 것입니다. 사람들이 어떤 정당을 만들건 그게 나와 무슨 상관입니까? 무슨 깃발을 들었건 어떤 인간성이라고 떠들어대건 그게 무슨 상관입니까? 나는 오직 현명한 자와 미친자 그리고 결백한 자와 죄인만을 구별할 뿐입니다. 나는 친구와 적이 어디에 있느냐고 묻지 않습니다. 고통으로 던져진 자들이 바로 나의 친구들입니다.³⁸⁾

그녀는 이 세계의 몰락도 저 세계의 빈곤도 바라지 않는다. 그녀에게는 모두의 행복이 중요하며 모든 인간이 서로 사랑하는 사회가 그녀의 궁극적 염원이다. 『꿈뻘뻘』에서 상드는 노동 운동가 피에르의 입을 통해 다음과 같이 말한다.

가난한 자가 지금까지 고통을 잘 참아왔으니 이번에는 부자가

38) 1871년 9월 14일 플로베르에게, *Correspondance*, Tome XXII, pp. 545-555.

그 풍요의 마당을 양보해야 한다는 말인가요? 지금까지 부자들이 신의 선물을 즐겼으니 이제 그들은 빈곤 속으로 내동댕이쳐져야 한다는 말입니까?... 만약 가난한 자가 행복할 권리가 있다면 이제 당신들이 가난하게 만든 부자들도 그들 자신의 행복을 요구할 권리가 있는 것이지요.³⁹⁾

c. 모럴의 변화

지금까지 우리는 상드의 평화주의적 코뮌리즘의 특징으로 계층간의 화해와 그녀의 비폭력주의에 대해 살펴보았다. 이제 마지막으로 우리는 그녀 사상적 특징을 “정신적 혁명”에서 찾아보려 한다. 이 말은 다른 말로도 덕적 혁명이라고도 부를 수 있는데 “제도적 혁명”과 반대되는 개념으로 이해할 수 있다. 제도적 혁명이 물리적 변혁이라면 이것은 그것보다 먼저 정신적 변혁의 단계를 추구하는 것이기 때문이다.

먼저 상드는 현실적 혼란을 하나의 필연적인 과정으로 생각한다. 『프랑스 일주』에서 상드는 “압제에 신음하는 자들의 머릿속을 떠나지 않는 형제애와 평등의 원칙은 지금 필연적인 혼란기를 겪고 있다고 할 수 있다.”⁴⁰⁾라고 말한다. 또 같은 책에서 “불행하게도 지금 네가 하는 막연한 투쟁에서 늘 실패로 끝나기 마련인 화해정신”⁴¹⁾이란 표현을 쓰는데 이것은 다시 말하자면, 화해의 정신이란 “늘 실패하기 마련”이며 결코 투쟁을 통해 단번에 이루어지는 것이 아님을 뜻하는 표현이다. 먼저 사상이 익

39) “Dira-t-on que ce pauvre a bien assez supporté la souffrance, et que c'est au tour du riche à lui déder la place au banquet de la vie? De ce que le riche a joui des dons de Dieu jusqu'à ce jour, s'ensuit-il qu'il doive en être violemment arraché pour retomber dans la misère? [...] si le pauvre a droit au bonheur, ce riche que vous aurez fait pauvre aura le droit aussitôt de réclamer sa part de bonheur.” *Le Compagnon du Tour de France*, p.248-249.

40) “Il se serait dit que le principe de fraternité et d'égalité, toujours en travail dans l'âme des opprimés, subissait en ce moment-là une crise nécessaire.” *Ibid.*, p.147.

41) “un esprit de conciliation qui malheureusement doit échouer dans les luttes obscures où vous êtes engagé”, *Ibid.*, p.150-151.

을 시간이 필요하며 계몽의 단계가 필요하다는 말이다. 이 소설의 주인공인 노동운동가 피에르는 “그들이 우리에게까지 올라오도록 시간을 주어야 합니다. 우리가 그들에게 내려가는 미친 짓을 해서는 안됩니다. 그들을 돕는다고 우리의 손을 더럽혀서는 안되지요. 그들이 우리처럼 손을 씻도록 해야 합니다.”⁴²⁾라며 그들에게 “시간을 주어야” 한다고 말한다. 그러니까 즉각적으로 법을 바꿔서 될 문제가 아니라 사람들의 정신상태가 서서히 변화되어야 한다는 것이다. 정신적 변화 없이 아직 계몽되지 못한 그들의 수준으로 내려가 혁명을 해서는 안 된다는 것이다. 그는 계속해서 만약 “그들이 내일 당장 법을 집행하려 한다면 그것은 야만적 행동이 될 것입니다. 우리는 그들을 가르쳐서 때를 기다리며 그들이 개화되도록 도와야 할 것입니다.”⁴³⁾라고 말하며 혁명이 하루아침에 이루어질 수 없으며 그들을 계몽하는 것이 지식인들의 역할임을 피력한다. 그러므로 상드에게 이 혼란의 상태는 하나의 필연적 과정일 뿐이다. 이것은 법제도만 개혁하면 모든 것을 이룰 거라 여겼던 당시 사회주의자들에 대한 비판이기도 하다. 그녀가 바라는 것은 단순한 학문적 교육이 아니라 인간의 내면적 심성변화이다. 그녀는 “인간적인 법을 존중하도록 가르치는 의무교육을 원한다지만 그것도 만병통치약이 될 수는 없습니다.”⁴⁴⁾라고 말하며 단지 법만을 가르친다고 모든 문제가 해결된다고 생각하지 않는다. “본성이 악한 사람들은 단지 그것을 통해 자신들의 악을 더 잘 감추고 더 잘 실행할 수 있는 방법만을 찾게 될 뿐”⁴⁵⁾이기 때문이다. 상드는 배운자들의 자기 중심적 이기주의를 비난하며 “자기중심적인 욕구만을 부추기는 학식이란 본성적으로 정직한 습성을 가진 프로레타리아의 무지

42) “Donnons-leur le temps de monter jusqu'à nous, et ne faisons pas la folie de descendre à eux. Il ne faut point que nous salissions nos mains pour leur complaire; il faut qu'ils lavent les leurs pour nous ressembler.” *Ibid.*, p.293.

43) Ils nous feraient la loi le lendemain, et ce serait la barbarie.[...] il me semble qu'on pourrait les instruire et les aider à se civiliser, en attendant. *Ibid.*

44) 1871년 9월 14일 플로베르에게, *Correspondance*, TomeXXII, pp.545-555.

45) *Ibid.*

보다 못한 것입니다.”⁴⁶⁾라고 일축한다.

또 자유와 평등과 같은 사상은 강요해서 되는 것이 아니라 “건강한 대기와 기름진 땅에서만 자라나는 자유로운 식물이며 [...] 바리케이트에 뿌리를 내리고 자라나는 것이 아니라는 것을 우리는 이제야 알았습니다! 그렇게 피어난 꽃은 곧 승리자의 발아래 짓밟힐 뿐입니다.”⁴⁷⁾라고 말하며 그러한 이념은 결코 폭력(바리케이트)에 의해 생겨날 수 없다는 것을 강조한다. 그렇게 해서 생긴 것은 결국 또 다른 폭력 아래 짓밟힐 뿐이다. 상드는 자유와 평등 같은 이념은 “우리의 아름다운 미풍양속 그 자체가 되게 해야 하며 굳은 의지로 그것을 생각 속에 주입시켜야 합니다.”⁴⁸⁾라고 말한다. 그리고 그것은 먼저 “조국애에서 우리나는 공활한 마음 곧 사랑에서부터”⁴⁹⁾시작 되어야 한다고 그녀는 강조한다. 1851년 보카쥬에게 보낸 편지에서도 상드는 다음과 같이 말한다.

서기 50년이라면 나는 그리스도교도였을 것이지만 지금 나는 코뮤니스트입니다. 코뮤니즘은 몇 세기에 걸쳐 살아나갈 신앙이며, 나에게 있어서는 진보해나가는 사회의 이념입니다. 하지만 나는 지금 활동하고 있는 코뮤니즘과는 어떤 형태로든 관련되고 싶지 않습니다. 왜냐하면 그들은 너무나 독재적이며 품성이나 습성과 신념 등의 변화 없이 자신들의 사회가 세워질 수 있다고 믿기 때문입니다. 어떤 종교도 힘으로 세워질 수는 없습니다. 우리는 천천히 자연스럽게 나아갑니다. 연대의 원칙을 가지고 말이지요.⁵⁰⁾

46) *Ibid.*

47) *Ibid.*

48) *Ibid.*

49) *Ibid.*

50) “Je suis communiste comme on était chrétien en l’an 50 de notre ère. C’est pour moi d’idéal des sociétés en progrès, la religion qui vivra dans quelques siècles. Je ne veux donc me rattacher à aucune des formes du communisme actuel puisqu’elles sont toutes assez dictatoriales et croient pouvoir s’établir sans le concours des mœurs, des habitudes et des convictions. Aucune religion ne s’établira par la force. Nous marchons doucement et naturellement à celle là, par le principe de l’association.” Lettre à Pierre Bocage du 30 juin 1851,

처음에 “서기 50년이라면 그리스도교도였을 것이지만 지금은 코뮤니스트”라는 말은 상드에게 있어 코뮤니즘은 정치활동이 아니라 하나의 종교인 것을 말해준다. 그녀는 “품성이나 습성과 신념 등의 변화 없이 자신들의 사회가 세워질 수 있다”고 믿는 것을 비난한다. 이것은 제도가 아닌 정신이 먼저 변해야 한다는 상드의 주장을 뒷받침해주는 부분이기도 하다. 상드는 종교가 서서히 사람들을 변화시키듯이 코뮤니즘도 그렇게 “천천히” “자연스럽게” 사회를 발전시켜나가길 원했던 진보주의자였다. 그리고 그 근저에 기본원칙은 바로 인간 사이의 “연대의식solidarité”이다.

상드에게 있어 “연대의식”은 “권리보다 앞서는 의무”⁵¹⁾이며 그것은 “실현되어야 할 하나의 종교이며 시행되어야 할 독트린”⁵²⁾이다. 상드는 우리 모두가 힘을 다해 “피할 수 없는 숙명이며 우리를 슬프게만 하는 개인주의”⁵³⁾를 잊어야 한다고 말한다. 페로는 개인주의의 해독제로 이 “공동체주의”를 들면서 상드는 “형제애”보다 “연대의 원칙”에 더 무게를 두었다고 설명한다.⁵⁴⁾

이제 평화적 연대는 상드의 정신 혁명에 있어 가장 중요한 화두이다. 그녀의 자서전 『내 생애 이야기』서문에서도 “우리 시대에 인간 정신의 진보에 생명을 불어넣어주는 종교적 원천은 바로 인간사이의 연대의식이다”⁵⁵⁾라고 말한다. 그녀의 말에 따르면 진보의 생명력은 “지난 세기에 있어서는 감성이었으며 그 이전에는 자선이었고 50년 전에는 형제애”였다

Correspondance, Tome.X, p.345.

51) “La déclaration des devoirs devait précéder celle des droits,” *Questions politiques et sociales*, op. cit., p.75.

52) “C’était toute une religion à faire, toute une doctrine à formuler,” *Ibid*.

53) “L’inévitable mais triste notion de l’individualisme” *Souvenirs de 1848, Question de demain*, Editions Slatkine, Reprint, 1980, p.116.

54) “Elle condamne l’individualisme dont l’antidote est la solidarité qu’elle préfère à la fraternité,” *George Sand Politique et polémique*, op.cit., p. 35.

55) “La source la plus vivante et la plus religieuse du progrès de l’esprit humain, c’est pour parler la langue de mon temps, la notion de solidarité,” dans l’introduction de *Œuvres autobiographiques* de G. Sand, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1970-1971.

는 것이다.⁵⁶⁾ 이제 상드는 자기 시대에 인류 진보의 원천으로 '연대의식'을 들고 있다. 그녀는 자기 시대의 가장 큰 잘못이, 그 당시 똑똑한 자들이 생각하듯 “권리와 의무에 대한 잘못된 구분이 아니라 연대감의 완전한 상실”⁵⁷⁾ 때문이라고 말한다. 파리 코뮌 후에도 “대중들, 다수의 집단이란 언제나 늘 가증스러운 존재일 뿐입니다.”⁵⁸⁾라고 말하는 플로베르에게 상드는 “당신은 내게, 민중들이란 항상 난폭하고, 성직자들은 위선자들이며, 부르주아들은 비겁자들이고, 군인들은 강도들이며 농부들은 어리석다고 못 박는 군요.[...] 어떻게 당신은 나에게 내 동족 내 동포 내 핏줄들로부터 멀어지라고 할 수 있는 거지요? 우리는 하나의 큰 가족이고 그 거대한 가족 속에서 나의 작은 가족은 광활한 들판 속에 있는 작은 이삭에 불과한 것인데 말이예요.[...] 결코 우린 떨어질 수 없어요. 우린 피의 관계를 끊을 수도 없고, 서로 저주해서도 안 되며, 같은 인류를 경멸해서도 안 됩니다. 인류라는 말은 의미 없는 말이 아니예요. 우리의 삶은 사랑이며 사랑하지 않는다는 것은 죽은 것과 마찬가지입니다”⁵⁹⁾라고 답한다.

『프랑스 일주』의 피에르는 노동자들이 서로 자기 구역을 나누며 싸우는 것은 마치 솔로몬의 재판에서 진짜 엄마를 가리기 위해 아이를 둘로 나누려고 하는 것과 같다고 하면서 “증오의 칼로 나뉘어진 몸뚱이는 그들의 손에서 단지 죽은 시체가 될 뿐”⁶⁰⁾이라고 말한다. 다시 말해 “인간 사이의 연대감”이 실현되지 않는다면 결국 모두에게 돌아오는 것은 죽음뿐이라는 것이다.

이렇게 상드는 단 시간 내에 제도를 바꾸려는 데에 급급하지 않았으

56) “on eût dit sensibilité au siècle dernier, charité antérieurement, fraternité il y a cinquante ans.” *Ibid.*

57) “La grande erreur qui présida à la formulation des droits de l'homme ne porta pas seulement, comme l'ont pensé des esprits éminents, sur une mauvaise et fausse distinction des droits et des devoirs, mais sur l'absence totale de la notion de solidarité entre les hommes.” *Questions politiques et sociales*, op. cit., p. 75.

58) *Correspondance Flaubert-Sand*, Flammarion, 1981, pp. 346-348.

59) *Correspondance*, op. cit., TomeXXII, pp. 545-555.

60) “ce lambeau partagé par le glaive de la haine ne sera plus entre leurs mains qu'un cadavre.” *Le Compagnon du Tour de France*, p. 132.

며, 현재의 상황에 결코 절망하지도 않으면서, '연대의식'에 대한 본질적인 의식변화가 진정한 개혁임을 간파하고 있었다. 이와 같은 태도를 어떤 사람들은 “공상적 사회주의”, 다시 말해 뜬구름 잡는 소리로 폄하했지만 지난 20세기, 폭력적 방식으로 체제를 전복하여 자유와 평등을 단번에 쟁취하려 하였으며 또 있는 자에 대한 적개심을 바탕으로 “연대의 원칙”을 상실한 공산주의가 인류에게 어떤 결과를 가져왔는지를 우리는 목도하였으며 지금도 목도하고 있다. 이제 우리가 이와 같은 공상적 사회주의에 다시 주의를 기울여야 할 이유가 바로 여기에 있는 것이다.

현재의 위기를 필연적인 과정으로 인식하는 것 그리고 연대의식에 대한 의식변화의 필요성에 이어 상드가 말하는 정신 개혁의 또 다른 키워드는 바로 “가난해지기”이다. 먼저 그녀의 소설에 나타나는 19세기 사회상에 대해 살펴보자. 소설 『오라스』에서 주인공 오라스는 대도시 파리에 서 영혼이 타락해버린 시골 유학생의 모습을 형상화하고 있다. 즉 결코 다다를 수 없는 귀족 세상을 꿈꾸다가 사랑도 돈도 잃게 되는 실패한 인생의 상징이다. 그는 입으로는 혁명을 외치지만 눈 앞에 펼쳐지는 귀족들의 세계를 선망의 눈으로 바라보며 점점 타락해간다. 운이 좋아 그 세계에 발을 들여놓게 된 후에는 일확천금을 노려 노름에 빠져들게 되고 때때로 탄 돈을 뿌리며 진짜 귀족이 된 것 같은 착각에 빠지기도 한다. 하지만 점점 더 빛은 늘어나고 한 번 시작된 분에 넘치는 생활은 점점 더 그를 타락의 세계로 몰고 간다. 이에 더욱 더 노름에 몰입하지만 결국 파국을 맞은 그는 다음과 같이 절규한다.

이런 시대에 무엇 때문에 살아야 하는 거지요? 이것은 이미 낙태되고 죽어가는 삶이 아닌가요? 이 사회는 우리에게 야비한 울가미를 씌우고 우리에게 일해! 배워야 해! 똑똑해져야 해! 야망을 가져! 그러면 뭐든 될 수 있어! 하지만 올라가도 당신이 앓을 자리는 없어요! 이 거짓말쟁이 비겁한 사회가 이 약속을 지키기 위해 하는 게 뭔지 아세요? 아무 것도 없습니다! 오히려 이 사회는 우릴 거부

하고 모른척하고 내팽개치지요.⁶¹⁾

마치 지금 우리 시대를 고발하는 듯한 이 말은 당시 물질주의에 함몰되어 있던 현대인들의 비참상을 고발하고 있다. 뜻도 의미도 모른 채 악착같이 돈을 벌고 야망을 향해 달려가보지만 중국에는 아무 곳에도 다다를 수 없는 절망을 이야기하고 있는 것이다. 또 다른 소설의 주인공 피에르는 이와 같은 경쟁을 “다른 사람을 죽여야만 올라갈 수 있는 끔찍스런 전쟁”⁶²⁾으로 여기며 스스로 “가난해지기”를 선택한다. 그를 통해 상트는 하나의 순교자적 해결책을 제시하고 있는 것이다. 피에르는 이 경쟁 사회에서 승리하여 부자가 되기 위해서는 수단 방법을 가리지 않는 요령과 뻔뻔스런 얼굴, 그리고 양심 따위는 무조건 가차없이 버려야 하는 것을 깨닫고는 차라리 “가난해지기”를 선택한다. 그리고 이것을 행동으로 옮겨 그는 진정으로 사랑하는 귀족의 딸 이죄의 결혼제의를 스스로 거부하게 된다. 그 이유는 부자가 되어 자신도 모르게 타락하게 될까봐서이다. 상트는 이것을 “시적이고 크리스천적인 포기”라고 말한다.

그의 뜨겁게 충만한 영혼이 지금 받아들일 수 있는 것은 이 땅의 기쁨에 대한 포기인데 그것은 한 마디로 시적이고 크리스천적인 포기였다. 그는 세상의 부유함으로 인해 그의 이상을 시들게 하는 것, 깨달음의 빛이 오기 전에 그의 좋은 생각들을 부패하게 할 것들을 머릿속에 떠올려보았다. 그는 부자가 되는 것이 두려웠다. 왜냐하면 부유함 그 자체만을 사랑하면서 하나도 사용할 줄 모르

61) “A quoi bon vivre dans ce temps-ci?... n'est-ce pas une vie d'avortement et d'agonie? n'est-ce pas un leurre infâme que cette société nous fait, lorsqu'elle nous dit: Travaillez, instruisez-vous, soyez intelligents, soyez ambitieux, et vous parviendrez à tout! et il n'y aura pas de place si haute à laquelle vous ne puissiez vous asseoir! Que fait-elle, cette société menteuse et lâche, pour tenir ses promesses? ... Rien! Elle nous repousse, elle nous méconnaît, elle nous abandonne.” *Horace*, p.203.

62) “C'est une guerre effroyable que cette rivalité des intelligences; l'un ne peut parvenir qu'à la condition d'écraser l'autre.” *Le Compagnon du Tour de France*, p. 366-367.

게 될 것 같아서였다. 그는 오직 위대한 삶을 살기로 결정했었고 이제 그 순간이 눈 앞에 나타나자 그는 망설이지 않았다. 지금 그의 모습은 그가 읽은 어떤 소설보다 더 소설 같았을 것이다. 이죄의 사랑을 거부하는 것이 그녀에게 더 자격 있는 사람이 되는 것이라는 확신이 들었다.⁶³⁾

이렇게 가난해지기를 선택한 피에르는 소설 속에서 이죄의 아버지인 빌프뢰Vilproux 백작의 영혼보다 더 위대하게 표현된다. 사회주의를 신봉하는 귀족으로 노동자 피에르의 정신적 멘토이기도 했던 백작은 정작 자신의 딸이 노동자 피에르와 결혼하겠다는 말을 듣고는 충격으로 쓰러진다. 그리고 피에르에게 이 결혼이 가져올 불행에 대해 진심 어린 충고를 한다. 이런 철없고 낭만적인 생각을 나중에는 둘 다 땅을 치고 후회하게 될 것이고 그때는 이미 돌이키기에는 너무 늦은 때가 될 거라고.⁶⁴⁾ 어쩌면 세월을 더 산 늙은 아버지가 하는 이 말이 더 진실에 가까운지도 모른다. 또 사랑과 결혼 문제에 있어서는 누구보다 많은 풍파를 겪었던 상드는 이 아버지를 통해 자신의 또 다른 속마음을 내비치고 있는 지도 모른다. 그러나 이런 이유에서가 아니라 “가난해지기”를 실천하기 위해 백작의 딸의 결혼제의를 거부하는 피에르의 영혼은 어쨌든 고매한 백작의 것보다 더 위대한 것으로 우리 마음 속에 각인된다. 귀족보다 더 위대한 노동자의 영혼을 그리려는 상드의 의도를 짐작할 수 있는 부분이기도

63) “Son âme fervente ne pouvait admettre que le renoncement poétique et quasi-chrétien aux joies de la terre.[...] Il reporta sa pensée sur tous les éléments de corruption qui, dans la richesse, pouvaient déflorer son idéal, et fausser ses bonnes intentions, avant que la lumière lui fût venue. [...] Il est horreur de devenir riche, parce qu'il craignit d'aimer la richesse elle-même et de n'en savoir point user.[...] Il avait soif de faire une grande chose; elle se présentait, il n'hésita pas. Il fut plus romanesque que tous les romans qu'il avait lus. Il crut mériter l'amour d'Yseult en y renonçant.” *Ibid.*, p.379.

64) “Yseult était une enfant: elle se repentirait d'avoir cédé à cette inspiration romanesque, le jour où il serait trop tard pour en revenir; et Perre, à son tour, se repentirait amèrement; il serait livré à l'humiliation, au remords, à la douleur mortelle de voir souffrir un être qui se serait sacrifié pour lui.” *Ibid.*, p.380.

한다. 하지만 이렇게 결정하고 다시 형제애를 전파하기 위해 잠잠히 자신의 일터로 돌아가는 피에르의 모습을 상드는 다음과 같이 씩씩하게 묘사하며 소설을 끝맺는다.

마치 수의처럼 창백하고 수척해진 피에르 위그넵은 하루 사이에 십 년은 더 늙은 것 같았다...⁶⁵⁾

피에르의 “가난해지기”는 인간 사이의 경쟁을 피하기 위해서이다. 즉 “서로 사랑하기”의 실천이다. 그러므로 궁극적으로 “서로 사랑하자”는 기독교적 가치관은 상드 소설을 관통하는 하나의 화두이며 결론이다. 피에르의 결혼 거부도 부에 함몰되어 사랑을 전파해야 할 자신의 임무를 저버릴까 두려웠기 때문이다. 상드는 파리 코뮌 후 플로베르에게 보낸 편지에서 이렇게 말한다.

프랑스는 미쳤습니다. 인류는 어리석습니다. 우리는 병든 동물이라고 말하지 않으면 안됩니다. 그렇더라도 서로 사랑해야 합니다. 자기를 사랑하고 인간을 사랑하며 특히 친구를 더 사랑하지 않으면 안 됩니다. 프랑스인들이여, 서로 사랑합시다, 오 하나님! 오 하나님!!...! 그렇지 않으면 우린 모든 것을 잃게 될 것입니다. 정치 따위는 죽여 버리고, 거부하고, 없애버립시다. 그것은 우릴 편 가르고 서로가 서로에게 충을 들이대게 할 뿐입니다. 아무에게도 전에 자신이 어떤 사람이었으며 전에 바라던 것이 무엇이었는지 묻지도 맙시다. 어제까지 우리 모두는 잘못 알았고 이제 우리는 지금 우리가 원하는 것이 무엇인지 알아야 합니다. 모두를 위한 자유가 아니라면, 모두를 향한 형제애가 아니라면 평등에 관한 문제를 해결할 생각도 하지 맙시다. 우리는 그것을 논할 자격도 없고 그것을 이해할 능력도 없는 것이니까요.⁶⁶⁾

65) “Pierre Huguenin, pâle comme un linceul, amaigri, vieilli de dix années en un jour...”, *Ibid.*, p.382.

66) *Correspondance, op. cit.*, TomeXXII, pp.545-555.

“서로 사랑하기”는 도덕적이고 감상적인 이유에서 해야 할 행동이 아니라 우리의 의무라고 상드는 말한다. 그렇지 않으면 우리가 “모든 것을 잃게 될 것”이기 때문이다. 그러므로 우리로 하여금 모든 것을 잃게 만들, “우릴 편가르고, 서로 총을 겨누게 하는 정치” 따위는 잊어야 한다. 세상을 단번에 뒤집기 위해 폭력을 선동하는 파리 코뮌의 무자비함을 보고 어제까지 공산주의를 소리 높여 외치던 한 지식인은 이제야 통한의 절규를 하고 있다. 그리고 서로 사랑하는, 연대의 원칙이 바탕이 되지 않는 한 평등의 문제란 논할 자격도 없다고 말한다. 정치와 평등 구현의 가장 기본적 원칙이 바로 인간의 연대의식 곧 “서로 사랑하기”의 원칙인 것이다. 상드는 이제 이것을 위해 인류는 거대한 노력을 하자고 말한다. 그리고 인간이 서로 싸우는 이 “치욕” 속에서 조국을 다시 일으키자고 소리 친다.

우리는 형제애를 위해 거대한 노력을 해야 합니다. 그래서 증오의 참극을 치료해야 합니다. 이 재앙을 쫓아내야 합니다. 이 치욕을 짓밟아 경멸하고 신념으로 조국을 다시 일으켜 세워야 합니다.⁶⁷⁾

이것이 연대의 원칙, 가난해지기의 원칙에 이어 상드의 유토피아가 일깨우는 정신개혁의 마지막 원칙이다.

IV. 결론

불문학사에서 조르주 상드는 이상주의자로 불린다. 지금까지 살펴본 상드의 글들은 우리에게 이 말의 의미를 재확인시켜 주었다. 폭력 없이 이상사회를 이룰 수 있을 것이라는 공상적 사회주의, 인류 모두가 하나되

67) *Ibid.*

는 연대의식, 또 가난해지기, 서로 사랑하기 같은 종교적 신념들은 19세기 소설 속에서는 가능한 것으로, 현실 속에서는 아무 것도 분간 못하는 자의 순진한 이상주의로 치부할 수도 있을 것이다. 플로베르가 상드에게 하는 말처럼 말이다.

아! 나의 소중한 스승님! 미워하는 법을 배우셔야 합니다! 스승님께 한 가지 부족한 것이 바로 그것이지요. 증오입니다. 스펡크스처럼 큰 눈을 가지고서도 스승님은 세상을 황금빛으로 바라보았습니다. 그런데 그것은 오직 당신의 가슴에서 나오는 빛일 뿐이었어요. 이제 어둠이 올라오니 당신은 아무 것도 분간하지 못합니다.⁶⁸⁾

파리 코뮌의 무자비한 폭력 사태를 보고 경악을 금치 못한 플로베르의 스승에 대한 충고이다. 그는 인간 안에서 아무런 희망도 보지 못했다. 그러나 그럼에도 불구하고 상드는 인간과 신에 대한 희망을 여전히 가지고 있었으며 이것은 그녀의 이상주의의 본질이었다. 바로 종교적 신념이다. 이것은 그녀의 다양한 사상들을 이해하는데 가장 기본적인 키워드이기도 하다. 그녀의 유토피아는 이러한 종교적 신념을 정치사회적 문제와 연결지어 나타난 결과물이라고 할 수 있다. 본문에서 살펴본 그녀의 정신적 개혁방안 들은 종교적 신념을 넘어 정치적 현실 문제들을 해결 하기 위한 하나의 방법론들이다. 그녀가 바라는 기독교적 유토피아는 종교적 피안이 아니라 인류가 만들어낸 또 다른 공화국의 모습이기 때문이다. 상드는 지금까지 인류가 이루었으나 오점으로 얼룩져있던 공화국들 즉 “노예가 필요했던 플라톤과 로마, 스파르타 공화국, [...] 혹은 노예 없이 불가능했던 아메리카 공화국, 간수와 사형집행인 없이 불가능했던 우리들의 혁명들”을 언급하면서 마지막에 “그러니 이제 남은 것은 예수의 공화국 뿐”⁶⁹⁾이라고 소설 속에서 말한다. 무결점의 공화국의 형태로, 가장 이

68) *Correspondance Flaubert-Sand, op.cit.*, pp. 346-348.

69) “la république de Platon, tout aussi bien que celles de Rome et de Sparte, est impossible sans les ilotes ... celle des Etats-Unis sans l'esclavage des Noirs, et

상적인 유토피아의 형태로 예수의 공화국을 들고 있는 것이다. 그리고 “연대의식”이나 “가난해지기” 또 “서로 사랑하기”는 이 무결점 공화국의 기본법이며 행동강령인 것이다. 이것은 이제 인류가 “모든 것을 잃지 않기 위해” 목숨 걸고 지켜야 할 하나의 원칙이다. 폭력적 공산주의가 완전한 실패로 끝나고 아직도 그 잔재의 비극적 참상을 눈으로 목도하는 우리가 다시 먼지를 털고 되새겨봐야 할 19세기 사상이다. 지구상에 광풍을 몰고 왔던 폭력적 공산주의에 의해 빛도 없이 묻혀버려 인류가 한 번도 실현해본 적이 없었던 평화적 코뮤니즘의 행동 강령이다. 만약 이것이 우리 모두가 정말 행복해질 수 있는 마지막 해결책이라면 이제 21세기에, 인간의 뇌를 분석하고 그 치료제까지 만들어내며 생명까지도 복제해내는, 결코 불가능을 모르는 인간이 이것에 대한 방법론을 정말 만들어낼 수 없는 것일까 하는 의문을 품는다. 자크 아탈리의 말처럼 자유를 위한 계급 혁명도, 평등을 위한 공산주의 혁명도 인류에게 궁극적 구원을 가져다 주지 못했다면 이제 마지막으로 형제애 곧 “서로 사랑하기”를 위한 정신적 혁명을 통해 만약 “서로 사랑하기”를 제도화 할 수만 있다면 우린 새로운 유토피아를 만들어볼 수 있을 지 모른다. 상드의 말처럼 우리 자신을 포기하기엔 인간은 너무 위대하기 때문이다.

신은 인간을 결코 포기할 수 없습니다. 그러기에 그는 너무 정
의롭기 때문입니다. 인간도 자기 자신을 결코 포기할 수 없습니다.
그러기에는 그가 너무 위대하기 때문이지요.⁷⁰⁾

que toutes celles de notre Révolution sont impossibles sans les geôliers et les bourreaux. Reste donc celle de Jésus-Christ,” *Le Compagnon du Tour de France*, p. 237.

70) “Dieu est trop juste pour abandonner l'humanité, et l'humanité est trop grande pour s'abandonner elle-même.” *Ibid.*, p.366.

참고문헌

1. George Sand의 자전적인 글과 작품

Œuvres autobiographiques de G. Sand, texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin, Gallimard, coll. «La Pléiade», 2 vol, 1970-1971.

Souvenir et Idées, Calmann Lévy, 1904.

Journal Intime, publié par Aurore Sand, Calmann-Lévy, 1926.

Correspondance, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, Garnier, coll. «Classiques Garnier», tome I-XXVI, 1964-1995.

Souvenirs de 1848, Question de demain, Editions Slatkine, Reprint, 1980.

Correspondance, Flaubert-Sand, Flammarion, 1981

Questions d'art et de littérature, présenté par Henriette Bessis et Janis Glasgow, éd. Des femmes, 1991.

Agendas, présentés et annotés par A. Chevereau, Touzot, tome I-V, 1990-1995.

Horace, Texte établi, présenté et annoté par Nicole Courier, Les Editions de L'Aurore, 1982.

Le Compagnon du Tour de France, Presses Universitaires de Grenoble, 1988.

2. George Sand 에 대한 비평서

Chevereau (Anne), *George Sand, du catholicisme au paraprotestantisme*,

- préface de Jean Bauberot, Amor, 1988.
- Perrot (Michelle), *George Sand, Politique et polémiques*, Acteurs de l'Histoire, Imprimerie Nationale, 1997.
- Vermeulen (Pierre), *Idées politiques et sociales de George Sand*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1984.
- Wladimir(Karénine), *George Sand, sa vie et ses oeuvres*, Tomes I , II, Lib. Ollendorf, 1899.
- Mallet (Francine), *George Sand*, Paris, Grasset, 1976.
- Maurois(André), *Lélia ou la vie de George Sand*, Paris, Hachette, 1952 (Nouv.édit.augmentée, 1985).
- 앙드레 모르와, 조르주 상드, 권영자역, 울성사, 1978.
- 자크 아탈리, 『합리적 미치광이』, 이세욱 옮김, 중앙 M&B출판, 2001.
- 에릭 홉스봄 『세상을 어떻게 바꿀 것인가』, 이경일 옮김, 까치, 2012.

〈불어요약〉

Le Communisme chrétien de George Sand

Park Hae Sook

Cet article a pour but d'analyser le communisme chrétien ou pacifiste de George Sand. Il est divisé en deux parties. La première partie est d'abord consacrée à la critique de George Sand sur les aristocrates et les bourgeois et à son admiration sur la classe ouvrière. On va analyser les images révolutionnaire des ouvriers dans les romans de George Sand. Elle nous décrit l'âme noble et le sens artistique des ouvriers. Le personnage Pierre du roman *Le Compagnon du tour de France* est un ouvrier qui peut discuter avec un comte sur l'avenir des êtres humains. Un autre personnage Corinthien est un être qui a l'instinct d'artiste en tant que sculpteur. A la deuxième partie on voit précisément le communisme pacifiste de George Sand qui nous montre les trois traits caractéristiques. D'abord, l'utopie de George Sand est où les riches et les pauvres s'unissent l'un l'autre. Cela est une différence fondamentale de cela avec le communisme violent du 20 siècle. Deuxièmement l'essentiel du communisme de George Sand se trouve dans le fait qu'il est basé sur la paix elle-même. La correspondance de George Sand nous montre son répugnance envers la réaction violente des communistes extrêmes. Surtout sa lettre à Flaubert après le Commune du 1871, nous montre ses idées décisives contre la violence. A la dernière, on va voir la revendication de George Sand pour le changement moral du peuple.

Elle souligne surtout la solidarité des hommes et la valeur chrétienne:
“aimer l'un l'autre”.

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

카리브해 지역의 혼종적 정체성
- 마리즈 콩테Maryse Condé의 *Victoire*,
*les saveurs et les mots*를 중심으로 - *

이 가 야
(성균관대학교)

차례

들어가며	3. 마리즈Maryse: 혼종적 정체성과 안티아니테Antillanité
1. 빅투와르Victoire: 혼종적이고 수 동적인 노예의 삶	나가며
2. 잔느Jeanne: '그랑 네그르Grands Nègres'와 이중의 소외, 그리고 혼종성	

들어가며

마리즈 콩테는 여러 작품들을 통해 자신의 정체성을 찾기 위해 노력하
는 인물들을 등장시키면서 자신의 삶과 가족에 대해 이야기해 왔다¹⁾. 작

* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구
임(NRF-2013S1A5A2A01019087).

1) 작가는 여러 작품들을 통해 자신의 정체성과 뿌리 찾기에 대해 때로는 우회적으로 때
로는 직접적으로 이야기 해 왔다. 자전적 성격이 가장 강한 작품으로 *Le Cœur à rire
et à pleurer*(Robert Laffont, 1999)를 꼽을 수 있으며, 이 텍스트는 어린 시절의 삶에
대해 이야기한다. '내 어린 시절에 대한 진실된 이야기Contes vrais de mon enfance'
라는 부제가 붙은 이 작품은 구아들루프 그랑 네그르의 가족 일원으로서 마리즈가 어

가는 인터뷰를 통해 “우리가 누구인지 이해해야 하고, 그것은 가족을 통해 회상하지 않는다면 도달할 수 없다”²⁾고 밝힘으로써 자신의 글쓰기에 자신의 가족들이 자주 등장함을 직접적으로 시인하기도 했다. 자신의 정체성을 찾으려는 노력은 결국 가족과의 관계와 사건들을 되돌아봄으로써 달성될 수 있다는 마리즈 콩테의 고백은 그녀의 작품들을 해석할 수 있는 열쇠를 제공해준다. 프랑스어권 카리브해 지역의 구아들루프 출신인 작가에게 다른 카리브해 출신 작가들이 그런 것처럼 뿌리 뽑히고 잃어버린 정체성을 찾는 것은 중요한 화두다. 17세기 이래로 아프리카의 여러 나라에서 노예무역Traite를 통해 카리브해로 이주하게 된 흑인들은 사탕수수밭에서 노예로서의 삶을 감당해야 했고, 동시에 백인들의 문화가 이식된 카리브해는 혼종적 문화를 대표하는 지역으로 알려져 있다. 단일성이나 통일성이라는 개념과는 거리가 멀 수밖에 없는 이 지역의 문화는 유럽, 아프리카, 인도, 아메리카, 중국 등으로부터 유래된 여러 경향들이 충돌하고 뒤섞여 형성되었다³⁾

이와 같은 혼종성과 잡종성으로 대표되는 카리브해의 복잡다단한 현실

린시절동안 체험하는 소외의 양상을 묘사하고, 주인공이 정체성 형성에 있어서 딜레마를 겪었음을 토로한다. 최근 출간된 *La vie sans fards* (JLattès, 2012)에서는 마리즈 콩테가 젊은 시절, 십여 년이 넘는 세월동안 코트-디부아르, 기네, 세네갈, 가나 등을 전전하며 살았던 이야기가 전개된다. 이 작품은 아프리카에 뿌리를 둔 흑인으로서 자신의 뿌리, 즉 정체성을 발견하기 위한 아프리카에서의 방황을 통해 비로소 마리즈가 자기 고유의 정체성이 무엇인가에 대한 실마리를 찾게 됨을 그린다. 마리즈 콩테의 소설 속에 나타난 정체성 추구와 노마디즘과 관련해서는 줄고, 『La quête identitaire et le nomadisme dans *Désirada* de Maryse Condé』, 『프랑스어문교육』, 제39집, 2012, pp.395-411 참조할 것.

2) “Il faut comprendre qui on est et, finalement, on n'y arrive pas si on ne repasse pas par la famille.”: Sous la direction de Noëlle Carruggi, “Ecrire en Maryse Condé: Entretien avec Maryse Condé”, *Maryse Condé: Rébellion et transgression*, Karthala, 2010, p.209.

3) 16세기에 콜럼버스에 의해 발견된 이 지역은 17세기부터 프랑스령이 되고, 이후 플랜테이션 농장을 경영하기 위해 아프리카로부터 수많은 노예들이 유입되었다. 19세기에는 흑인 노예법이 철폐되면서 인도인들이 대량으로 이주했다. 지역적 위치에 따른 아메리카 대륙의 문화 유입 역시 무시할 수 없는 경향 중 하나다; 진중화, 『에두아르 글리상의 시와 평론에 나타나는 앙티아니테를 중심으로 한 서인도해 정체성 추구』, 『프랑스문화예술연구』, 제32집, 2010, pp.478-479 참조할 것.

을 설명하기 위해 에두아르 글리상은 ‘앙티아니테Antillanité’⁴⁾와 ‘관계의 시학Poétique de la Relation’⁵⁾을 제시했다. 그는 프랑스어권 카리브해인들은 아프리카인이 아니며, 앞서 등장했던 ‘네그리튀드Négritude’가 카리브해의 흑인들에게 자신들의 뿌리와 인간으로서의 주체적 존엄성을 되찾아 주긴 했으나 지나치게 이상주의적이고 보편주의적인 성격을 띠고 있기 때문에 카리브해 사람들에게는 알맞지 않다고 비판했다. 에두아르 글리상은 혼종적 현실과 잡종적 문화는 과거 역사의 복합적인 관계들이 일종의 매듭으로 얽혀 있는 지점이며, 그 매듭으로부터 미래의 새로운 관계들을 열어갈 수 있음을 강조하면서 앙티아니테와 관계의 시학을 발전시켰다.

이와 같은 글리상의 앙티아니테는 네그리튀드에 경도되어 아프리카로 회귀하고 보니 자신들은 더 이상 아프리카인이 아니라는 사실을 확인하게 됨으로써 등장하게 된 것이다. 자신의 정체성을 찾기 위해 오랫동안 방랑생활을 했던 작가 마리즈 콩데도 젊은 시절 아프리카로 돌아가 살았던 경험이 있다. 구아들루프의 ‘그랑 네그르Grands Nègres’ 가족의 일원이었던 작가는 흑인임에도 불구하고 그것을 외면하고 프랑스인으로 살아가는 것을 교육받았다. 작가가 정체성에 대한 의문을 품은 것은 바로 자신의 부모들로부터 기인한 것이며, 다른 카리브해의 흑인들과 같이 네그리튀드의 영향을 받고 아프리카의 여러 나라에서 살면서 자신의 기원을 찾으려고 애썼으나 그 허상을 깨닫게 된다. 그리고 자신의 혼종적 정체

4) 앙티아니테를 창시한 에두아르 글리상은 *Le discours antillais*에서 1957년 혹은 1958년에 마르티니크 대학생 협회 모임에서 처음 이 용어를 사용했으며, 이후 점진적인 사유를 통해 정치, 문화, 역사를 아우르는 폭넓은 개념으로 발전했다고 밝혔다: Edouard Glissant, *Le discours antillais, Seuil*, 1981; Gallimard, 1997; “coll. folio essais”, 2002, pp.315-316.

5) “리즘의 사유가 내가 관계의 시학이라 부르는 것의 원리이기도 할 것이다. 모든 정체성은 타자와의 관계 속으로 확장된다.”고 천명하면서 관계의 시학을 주장한 글리상은 질 들뢰즈Gilles Deleuze와 펠릭스 가타리Félix Guattari의 리즘Rhizome 개념을 언급한다. 관계를 맺고 다시 새로운 관계를 향해 나아가면서 지니게 되는 혼종적 정체성이 바로 글리상이 주장하는 카리브해 지역의 정체성이다: Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990, p.23.

성이 카리브해에 이주한 조상들로부터 기인한 것인 동시에 자기 스스로의 삶을 이어나가면서 새롭게 혼합된 자신만의 고유한 정체성임을 고백한다:

“내 부모님은 매우 -어쩌면 너무- 프랑스를 좋아하는 사람들이었고 나를 고향의 오묘한 현실로부터 고립시켰다. 그것은 구아들루프나 마르티니크의 카리브해 작가들이 공동의 “우리”에 대해 말하는 경향을 가지고 창조한 공통의 기원, 크레올어의 중요성, 공동체의 의미를 내가 결코 지니지 못했음을 뜻한다. 나는 언제나 조금 예외적인 사람이었다. 그러나 나는 이런 모든 차이점에도 불구하고 우리 모두가 동일한 것을 말한다고 생각한다. 노예제도와 식민화에도 불구하고 동화되는 것에 맞선 우리 문화의 힘과 저항이 그것이다.”⁶⁾

이처럼 마리즈 콩테는 자신의 삶이 보통의 카리브해 지역의 사람들과 차이를 보이는 것이었음을 언급하면서, 자신은 카리브해의 공동체 정신과 크레올 문화로부터 거리를 둘 수 밖에 없는 사람임을 밝힌다. 그럼에도 불구하고 그녀는 카리브해 지역 문화가 서양문화에 종속적으로 동화되지 않고 존재하는 힘과 저항에 대해 강조하고 있는데, 이는 에두아르 글리상이 자신들의 지난 역사적 고통을 현재 시점에서 끊임없이 탐구하고 밝히는 것이 카리브해 지역 작가들의 의무라고 주장한 것과 일맥상통해 보인다⁷⁾. 결국 마리즈 콩테의 정체성은 다양한 카리브해 지역의 혼종

6) “Mes parents étaient des gens qui étaient très -peut-être trop- francophiles, et qui m'ont coupée de la réalité profonde du pays, ce qui veut dire que je n'ai jamais eu le sens de la collectivité, de l'importance de la langue créole, de l'origine commune qui font que les auteurs antillais -guadeloupéens, martiniquais- ont tendance à parler d'un “nous” collectif. J'ai toujours été une personne un peu à part. Je pense néanmoins que, malgré toutes ces différences, nous disons tous la même chose. La force et la résistance de notre culture malgré l'esclavage et la colonisation, arrive à s'opposer à l'assimilation.”: Louise Hardwick, “J'ai toujours été une personne un peu à part” question à Maryse Condé, *International Journal of Francophone Studies*, n 9,1, 2006, pp.124.

적 문화를 보여주는 수많은 구성체들 중 하나임을 드러내고 있는 것이라고 이해할 수 있겠다.

이런 측면에서 볼 때, 2006년에 발표된 *Victoire, les saveurs et les mots*는 작가 자신의 정체성을 되짚어 보는 동시에 프랑스어권 카리브해 지역의 정체성과 역사를 성찰하는 의의를 지니는 것 같다. 앞으로 살펴 보게 될 빅투와르와 잔느, 그리고 마리즈의 삼대에 걸친 삶의 궤적을 통해 개인적인 의미의 정체성 뿐 아니라 그들이 속한 사회의 집단적 정체성이 어떻게 변천해 왔는지를 발견할 수 있을 것이기 때문이다. 노예제도가 철폐된 후에도 사회적으로 크게 달라지지 않은 식민지 시대를 대표하는 인물 빅투와르, 유럽문화에 완전한 동화를 추구함으로써 이중의 소외를 감수해야 했던 잔느, 그리고 자신의 혼종성을 인정하고 그것이 어떻게 형성되었으며 어떤 양상으로 나아갈 것인가를 고민한 마리즈의 정체성을 통해 카리브해 지역의 다양성과 혼종적 정체성을 발견할 수 있을 것이다.

1. 빅투와르Victoire: 혼종적이고 수동적인 노예의 삶

마리즈 콩테의 작품들 중 *Victoire, les saveurs et les mots*는 작가의 할머니인 빅투와르⁸⁾와 어머니 잔느Jeanne의 삶에 대해 이야기한다. 작품의 서두에 작가와 동일한 이름을 소유한 마리즈가 바로 화자임을 명시적으로 드러내면서, 화자는 작품 곳곳에서 자신이 태어나기 전에 이미 세상

7) Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Op.Cit., p.226.

8) *Le Coeur à rire et à pleurer*에서는 엘로디Elodie라는 이름을 가졌었던 마리즈 콩테의 할머니는 *Victoire, les saveurs et les mots*에서 실제이름인 빅투와르Victoire로 등장한다. 작가는 한 인터뷰에서 진실된 이야기contes vrais라는 부제가 붙었던 *Le Coeur*에 등장하는 가족들의 이름은 상당부분 허구였음을 고백했다; Vèvè Clark, "Je me suis réconciliée avec mon île: une interview de Maryse Condé", *Callaloo*, n 38, 1989, pp.87-133.

을 떠난 외할머니와 관련해서 어머니를 비롯한 가족들의 증언을 토대로 고증을 거쳐 이야기를 전개시키는 동시에 상상을 통해 윤색했음을 고백한다⁹⁾. 화자인 마리즈는 빅투와르의 손녀로서, 외할머니의 삶과 함께 빅투와르의 딸이자 자신의 어머니인 잔느의 유년기와 젊은 시절을 소설로 재구성하여 펼쳐 보이고 있는 것이다. 이를 통해 자신의 개인적인 계보를 확인하고, 거기로부터 자신이 속한 프랑스어권 카리브해 지역의 정체성을 자연스럽게 보여주고 있다.

그런데 작가가 자신을 되비추어 주는 인물로 어머니와 할머니를 선택하여 그녀들의 삶을 이야기하는 것은 왜일까? 단순히 작가가 여성이기 때문일 것이라는 시각은 마리즈 콩데의 작품세계를 한정시키는 결과를 초래할 것으로 보인다. 작가가 한 인터뷰에서 “카리브해 지역에서는 모든 혈통이 여성들을 통해 이루어진다”¹⁰⁾고 직접 고백하기도 했던 것처럼, 마리즈 콩데가 태어나서 자란 지역의 특성이 반영되어 있기 때문이다. 주지하다시피 프랑스령 카리브해 지역의 경우, 프랑스의 식민지가 된 17세기부터 많은 흑인들이 유입된 동시에 플랜테이션plantation, 혹은 아비타시옹habitation¹¹⁾의 경영을 위해 백인들의 이주가 이루어졌으며, 한편으로는 식민지 경영을 위한 군대가 주둔하기도 했다. 이때 백인 남성들은 흑인 여성 노예들을 자신들의 성욕을 분출할 대상으로 삼는 일이 비일비재했다¹²⁾. 또한 다양한 아프리카의 지역으로부터 노예로 끌려온 흑

9) Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, Mercure de France, 2006; coll. “folio”, 2008, p.14, 17, 19, 66, 117, 121-122, 144, 168, 181, 221, 261-262, etc.,

10) “Chez nous aux Antilles toutes les généalogies doivent passer par les femmes.”: Sous la direction de Noëlle Carruggi, *Maryse Condé: Rébellion et transgression*, *Op. Cit.*, p.210.

11) 아비타시옹은 플랜테이션보다 규모가 작은 대단위 농장을 가리킨다. 아비타시옹은 주인과 노예의 거리가 가깝기 때문에 주인과 노예의 삶과 문화가 충돌하고 혼합되기 쉬웠던 크레올 문화가 형성되었고, 크레올 문학 및 크레올리테의 모태가 된다: 송진석, 『크레올리테 혹은 불어권 서인도제도의 문화정체성』, 『불어불문학연구』, vol.56, n°2, 2003, pp.959-990; 송진석, 『크레올리테와 이야기꾼-파트릭 샤무아조의 『솔리보 마니피크』 연구』, 『불어문화권연구』, vol.17, 2007, pp.74-106 참조할 것.

12) Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Editions du Seuil, 1952; “coll. Points

인들 역시 탈주를 하거나 주인이 바뀔므로 인해 카리브해의 여러 섬들을 떠돌면서 살아가는 경우가 많았다. 뿌리를 내리고 삶을 영위한다는 개념이 희박했던 카리브해 지역의 역사·문화적 특성을 확인할 수 있는 대목이다. 이와 같은 상황에서 태어난 아이들은 아버지가 누구인지 알지 못한 채 어머니의 보호아래서 자라나는 경우가 많았고, 그런 일들은 1848년에 노예법이 폐지된 이후에도 오랫동안 이어져 내려왔다. 그들에게 자신의 혈통을 드러낼 수 있는 유일한 방법은 어머니를 통해서였다¹³⁾. 이러한 역사는 작가의 부모 세대가 살았던 20세기 초반에도 크게 달라지지 않았다. 그래서 *Victoire, les saveurs et les mots*의 화자는 주인공인 외할머니에 대한 이야기를 시작하기에 앞서 다음과 같이 카리브해 지역에서 아버지를 가지지 못한 아이들이 부지기수였음을 밝힌다:

“그 시절에 아버지를 소유한다는 것, 아버지를 안다는 것, 아버지와 함께 시간을 보낸다는 것, 혹은 단순히 아버지의 성(性)을 가진다는 것은 희귀한 특혜를 누리는 특권이였다.”¹⁴⁾

화자인 마리즈는 일곱, 여덟 살 무렵 어머니에게 외할머니에 대해 불쑥 물어봤었는데 그때 어머니와의 대화를 통해 외할아버지가 존재하지 않았음을 알게 되었다고 고백한다. 그 기억을 되살려 작품 속에서 이야기를 전개해 나가는 마리즈는 자신의 아버지 역시 아버지를 모른채 성장했으며, 아버지는 할아버지를 상황에 따라 다르게 묘사하곤 했다고 진술한다. 어느 때는 금광을 찾아 떠난 것으로, 또 다른 때는 원항어선의 선원이었는데 인도 쪽 먼 바다에서 배가 전복당해 돌아오지 못했다고 말하

Essais”, 1971, p.37.

13) Sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, *Relation familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles: La figure de la mère*, L'Harmattan, 2008, pp.77-78.

14) “A cette époque, posséder un père, être reconnu de lui, partager ses jours ou simplement porter son nom était l'apanage de rares privilégiés.”: Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, *Op.Cit.*, p.16.

기도 했다는 것이다¹⁵⁾. 결국 마리즈는 할아버지와 외할아버지가 누구인지 정확하게 파악할 수 없었고, 그들은 안개 속에 희미하게 존재함으로써 정체를 알 수 없는 인물들이다. 시작부터 혼종적 특수성을 지닐 수 밖에 없었던 카리브해 지역의 역사와 맞물려 빅투와르, 잔느, 그리고 화자인 마리즈는 기원을 알 수 없는 다양한 아프리카 출신 흑인들의 후예이며 흑·백 혼혈의 자손이다.

빅투와르는 백인으로 추정되는 군인 아버지와 흑인 어머니 사이에서 프랑스령 카리브해의 작은 섬 마라-갈랑트Marie-Galante에서 사생아로 태어났다. 열 네 살이 채 되기도 전에 임신한 빅투와르의 어머니 엘리에트Eliette는 누구의 아이를 잉태하게 되었는지 입을 열지 않은 채 해산 후 바로 세상을 떠난다. 빅투와르는 한 번도 아버지를 만나보지도 못했고, 심지어 아버지가 누구인지도 모른 채 외가에서 업둥이로 자란다. 사람들은 빅투와르의 외모¹⁶⁾를 통해 아버지가 백인이며 당시 잠깐 동안 주둔했던 군대에 소속된 군인일 것이라고 추측할 뿐이다. 가난한 흑인가정이었던 외가에서 ‘뮐라트르mulâtre’라고 불리는 흑·백 혼혈아로 태어나 부모 없이 자란 빅투와르는 태어나면서부터 뿌리 뽑히고 배제된 인생을 살 수 밖에 없다. 이러한 태생적 혼종성은 그녀가 어느 집단에도 제대로 소속되지 못하고 소외된 삶을 살게 될 것을 예고한다. 카리브해 문학 비평가 미레이유 로젤로Mireille Rosello가 “어린 혼혈아는 화해할 수 없는 요소들의 총체이며, 조화가 불가능한 집합체로서 모든 사람으로부터 분리된다”¹⁷⁾라고 언급했던 것처럼 빅투와르는 모든 사람들과 사물로부터 분리

15) *Ibidem*,

16) 빅투와르의 외모는 텍스트의 시작부분에서 화자인 외손녀 마리즈에 의해 다음과 같이 묘사된다: “La mère de ma mère avait une peau d'une blancheur australienne. Ses yeux pâles à la Rimbaud, enfoncés dans leurs orbites, étaient réduits à deux fentes asiatiques. Elle fixait l'objectif sans l'ombre d'un sourire, sans nul souci de paraître gracieuse.”: *Ibid.*, pp.13-14.

17) “la petite mulâtresse est une somme d'éléments irréconciliables, un agrégat discordant qui la sépare de tous, [...]”: Mireille Rosello, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Karthala, 1992, p.154.

되어 고독을 감내하는 인생을 이어간다. 가족 내에서도 배제당한 어린 시절을 보내야 했던 빅투와르는 외할머니 칼도니아Caldonia의 보살핌 속에서 근근이 생명을 이어나갔고, 열 살이 되면서부터 보수 없이 먹을 것을 제공받는 조건으로 백인 조비알Jovial 가(家)에서 식모 보조원으로 일하기 시작한다. 곧 외할머니마저 잃게 된 빅투와르는 조비알가의 창고 같은 방에서 숙식을 해결하면서 일하던 중, 조비알가의 딸 테레즈Thérèse가 사랑했던 흑인 정치가 데르니에Dernier의 아이를 임신하게 된다. 그녀와 데르니에의 관계에 대해 화자는 다음과 같이 이야기 한다:

“그녀[테레즈]는 빅투와르가 데르니에에 대해 어떤 감정도 결코 가지지 않았었다고 주장했다. 그녀[빅투와르]는 다만 위세 있는 남자, 즉 “훌륭한 아버지”를 찾았던 것이다. 그녀[테레즈]는 빅투와르를 배은망덕하고 계산적이며 배후에서 조작하는 사람으로 취급했다. 내화자는 아무 것도 믿지 않는다.

마리갈랑트에서 가장 주목받는 처녀를 소유한 데르니에가 왜 가장 불우한 소녀 중 한명을 자신의 침대에 동시에 눕혔는지는 아무도 모른다. 그가 왜 그녀들로부터 동시에 등을 돌렸는지도 모른다.

그래서 나는 단지 상상할 수 있을 뿐이다.”¹⁸⁾

이처럼 빅투와르가 임신을 하게 된 배경에 대해서 화자는 어떤 확신도 할 수 없다. 빅투와르가 모셨던 테레즈가 후일 증언했다고 전해지는 이야기처럼 데르니에에 대한 사랑의 감정에서가 아니라 테레즈를 질투해서 그를 유혹했으며, 사회적으로 잘 알려진 위세등등한 남자의 아이를 낳고

18) “Elle[Thérèse] prétendit que Victoire n'éprouva jamais rien pour Dernier. Elle[Victoire] ne fit que rechercher un homme d'importance, “un père valable”. Elle[Thérèse] la[Victoire] traita d'ingrate, de calculatrice et de manipulatrice. Je n'en crois rien. Quant à Dernier, personne ne saura jamais pourquoi celui qui possédait la jeune fille la plus en vue de Marie-Galante coucha en même temps dans son lit une des plus déshéritées. Ni pourquoi il leur donna dos, l'une comme l'autre en même temps. Je ne peux donc qu'imaginer.”: Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, *Op.Cit.*, pp.66-67.

싶어서였는지 아닌지 알 수 없는 것이다. 화자는 다만 열여섯 살의 빅투와르가 임신한 것에 대해 아무도 그녀를 희생자로 바라보지 않았으며 불쌍히 여기지도 않았다는 점을 지적한다. 이어서 화자인 마리즈는 자기보다 나이가 두 배나 많은 남자로부터 임신한 채 버려진 빅투와르가 자신의 다락방에서 눈물을 삼키며 자신이 얼마나 하찮은 존재인가를 다시 확인했을 것임을 상상한다¹⁹⁾. 혼혈-고아로서 가족으로부터 배제된 채 살아야 했던 빅투와르는 임신으로 인해 이중의 소외와 거부를 당하게 된다. 데르니에로부터 거부당하고 소외된 한편 그나마 자신이 발 딛고 버텨내려던 사회에서도 다시 거부되기 때문이다. 마리즈 콩테의 작품 속에 등장하는 대부분의 인물들이 출생의 기원에 대한 미스테리로 인해 소외된 삶을 살아야 하며 그로 인한 고통을 떠안고 살아가게 된다²⁰⁾는 미셸 비알레 Michèle Vialet의 분석을 *Victoire, les saveurs et les mots*의 주인공의 삶을 통해서도 확인할 수 있는 것이다. 임신으로 인해 식모 보조원마저도 할 수 없게 되어 떠돌아다니던 빅투와르는 사탕수수밭에서 일하기도 한다:

“빅투와르는 그때까지 사탕수수밭에서 일하는 것은 피했었다. [...] 가방 천과 해묵은 냄마 조각으로 여자용 장갑과 작업용 원피스를 제작하는 것으로 충분했다. 두 여인[빅투와르와 루르드]은 밤을 새워 일했고, 회색빛 아침 어스름에 플랜테이션을 향해 걸음을 옮겼다.

수확의 달이었다.

태양은 아직도 수줍게 하늘 구석에 숨어 있었다. 그러나 이미 누더기를 걸친 십여 명의 남자와 여자들이 일을 하고 있었다.”²¹⁾

19) *Ibid.*, p.74.

20) Michèle Vialet, ““Connais-toi toi-même”. Identité et sexualité chez Maryse Condé”, in *Notre Librairie*, n 118, Juillet-septembre 1994, p.47.

21) “Victoire avait jusque-là échappé à la servitude de la canne.[...] Suffisait de se confectionner une robe et des mitaines avec des morceaux de toile à sac et de vieux chiffons. Les deux femmes besognèrent toute la nuit et, dans la grisaille du matin, prirent le chemin de la plantation. C'était le mois de la récolte. Le soleil

카리브해 지역의 역사가 그렇듯이 아무 것도 할 힘이 없었던 빅투와르는 사탕수수밭의 인부로 일할 수밖에 없는 처지에 내몰린다. 흑인노예들의 일터였던 사탕수수밭은 노예제가 폐지 된지 50여년이 지난 후에도 여전히 노예처럼 살아갈 수밖에 없는 사람들이 찾게 되는 종착지였던 셈이다. 외할머니였던 칼도니아 외에는 다른 사람들로부터 어떤 호의나 친절을 경험해 보지 못했던 빅투와르는 자신이 어떤 집단이나 사회에 소속되어 있다는 인식을 가지지 못한 채 떠돌면서 소외된 삶을 이어 나간다²²⁾. 태생부터 부모와 어떤 교감도 누릴 수 없었던 그녀의 삶은 시간이 지나도 달라지지 않으며, 자신의 상황이 달라질 것이 없음을 터득하게 되면서 빅투와르는 점차 수동적이고 침묵하는 성격의 소유자가 된다. 이러한 빅투와르의 행동 양상은 프란츠 파농Frantz Fanon이 『검은 피부, 하얀 가면』에서 설파했던 흑인 노예의 모습과 닮아있다. 흑인들은 스스로가 자기를 해방시키지 못하고 주인인 백인들의 손에 의해 해방되었고, 결국 자유를 얻기 위해 직접 투쟁해 보지 않았던 흑인들은 노예에서는 풀려났으나 근본적인 삶의 변화는 없었다는 것이다²³⁾. 그렇기 때문에 빅투와르 역시 수동적으로 다만 자신의 인생을 이어나가는 것이 가장 능동적인 삶이 된다.

임산부의 몸으로 고된 사탕수수밭 일을 계속 할 수 없었던 빅투와르는 일자리를 찾아 헤맨 끝에 간신히 뒤리유-보포르Dulieu-Beaufort 가(家)에서 요리사로 일할 수 있게 되고, 그곳에서 딸 잔느를 출산한다. 그리고 곧이어 뒤리유-보포르 가의 딸 안-마리Anne-Marie가 결혼하여 이주하게 되는 구아들루프의 중심 섬, 그랑드 테르Grande-Terre로 함께 떠난다. 빅투와르는 소외와 고통으로 얼룩진 고향 섬, 마리-갈랑트를 떠나 새로운

se cacahit, timide encore dans un coin du ciel. Pourtant, déjà, des dizaines d'hommes et de femmes en guenilles s'affairaient.”: Maryse Condé, Victoire, *Les saveurs et les mots*, Op.Cit., pp.78-79.

22) Laurie Corbin, “The Return To and Beyond the Mother: Maryse Condé and Representations of Maternity”, in *Life Writing*, Vol.4, n 2, October 2007, p.237.

23) Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Op.Cit., p.178.

곳에서의 생활을 시작하지만 이주를 통해 그녀의 삶이 근본적으로 변화 되는 것은 아니다. 여주인 안-마리와 그녀의 남편 보니파스 발베르그 Boniface Walberg의 요리사로 고용되었으나 어떤 고용 계약도 맺지 못한 채²⁴⁾ 노예와 다를 바 없는 인생을 살아가야하기 때문이다. 그녀는 발베르그 가에서 단지 요리사로서 일하는 것 외에 안주인 안-마리의 모든 개인적인 시중을 드는데, 예를 들어 성당 미사에 함께 참석해 성채 배령을 위해 나갈 때에도 빅투와르는 주인인 안-마리의 ‘서발틴subalterne’²⁵⁾으로서 그녀 뒤에 바로 따라 나가지 못하고 그녀보다 세 걸음 뒤에서 걸어 나간다. 그들이 스스로 인식하고 있지 않다 하더라도 빅투와르와 안-마리의 관계가 노예와 주인의 관계임을 자연스럽게 보여주는 대목이라고 할 수 있겠다. 이러한 상황에 대해 화자인 마리즈 역시 텍스트를 통해 직접적으로 토로한다: “일한 대가로 아무 것도 돌려받지 못하고 아무 것도 소유하지 못하며, 글을 읽을 줄도 쓸 줄도 모르고 백인들이 원하는 대로 살았던 그녀[빅투와르에게 있어서 노예법이 폐지되었다고 바뀐 것은 아무 것도 없었다.”²⁶⁾

빅투와르는 또한 바깥주인인 보니파스 발베르그의 정부 역할도 수행하는 전천후 노예였다. 그들의 내밀한 관계는 빅투와르가 마르티니크 출신의 바텐더 알렉상드르Alexandre와 사랑에 빠져 잠시 동안 발베르그 가를 떠나 있던 시간을 제외하고는 이십여 년 동안 지속된다. 화자인 마리즈는 그들의 관계에 대해서 한편에서는 아버지 없는 딸 잔느에게 의붓아버지와 같은 존재를 만들어 주려는 빅투와르의 숨은 의도가 있었다는 전언

24) 발베르그 가와 빅투와르의 인연은 세월이 흐르면서 단순한 고용인과 피고용인의 관계를 넘어서서 깊은 우정을 나누는 사이가 된다. 그러나 잔느가 성공하여 빅투와르가 더 이상 그 집에서 일하지 않게 되는 이십여년 동안 빅투와르는 발베르그 가에 기거하면서 공식적으로는 요리사로서, 비공식적으로는 보니파스 발베르그의 정부로서의 삶을 이어간다: Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, Op.Cit., p.104.

25) *Ibid.*, p.110.

26) ‘Pour elle, qui avait toujours travaillé sans jamais rien posséder ni rien recevoir en retour, qui ne savait ni lire ni écrire, qui vivait du bon vouloir des Blancs, l’abolition de l’esclavage n’avait rien changé.’: *Ibid.*, p.153.

이 전해지기도 한다고 증언하고 있다²⁷⁾. 그녀로서는 딸을 안전한 가옥에서 양육시키면서 먹을 것을 제대로 줄 수 있는 조건 외에도 잔느의 교육비까지 지원해 줄 후원자가 필요했다는 것이다. 이처럼 빅투와르는 외부로부터 주어진 변화에 기댄 인생을 살아갔다. 자신의 노력이나 의지와 상관없이, 자신을 배제한 채 변화되는 사회에서 그녀는 스스로 행동하는 대신 다른 사람의 행동을 받아들인 것이다. 빅투와르는 표면적으로 노예의 신분은 아니었으나 “주인의 거동을 본떠도 된다고 허락받은 노예”였으며, 그녀의 주변에서 평생을 함께 한 발베르그 가의 사람들은 “자기의 노예들에게 자기와 한 식탁에서 밥을 먹도록 허락해 준 주인”²⁸⁾이었다. 백인 주인들에게 의지한 채 자기 스스로가 해방되려고 노력하지 않았던 빅투와르는 자유로운 존재로서 세상을 향해 바로 설 수 없었던 인물이었다. 반면 빅투와르의 딸 잔느는 그녀와는 완전히 다른 인생을 꿈꾸며 자신의 꿈을 이루어 가는 것을 볼 수 있다.

2. 잔느Jeanne: “그랑 네그르Grands Nègres”와 이중의 소외, 그리고 혼종성

빅투와르의 딸이자 마리즈의 어머니인 잔느는 빅투와르와는 다르게 어머니의 보호아래서 자라날 수 있었다. 화자는 잔느가 태어나는 순간 빅투와르가 맹세했던 것은 자기처럼 소외되고 짓밟히지 않도록 교육을 시키겠다는 것이었고, 그것을 위해 자신을 희생하겠다는 것이었음을 밝힌다²⁹⁾. 어머니 빅투와르는 비록 발베르그 가에서 노예와 다를 바 없는 삶

27) *Ibid.*, p.117.

28) “Le nègre est un esclave à qui on a permis d'adopter une attitude de maître. Le Blanc est un maître blanc qui a permis à ses esclaves de manger à sa table.”: Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *Op.Cit.*, p.178.

29) Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, *Op.Cit.*, p.85.

을 살았지만 그녀의 헌신에 힘입어 잔느는 어린시절동안 주인집 아이들과 동등한 교육을 받을 수 있었다. 화자는 빅투와르와 잔느의 삶의 간극이 얼마나 컸었는가를 다음과 같이 묘사한다: “삼 개월 마다 파리의 백화점에 주문 리스트를 작성해서 보냈던 안-마리의 보살핌으로 그녀[잔느]는 최신 유행의 모자와 신발, 옷을 걸쳤지만, 그녀의 어머니[빅투와르]는 머리수건을 쓰고 모양없는 옷을 걸친 채 맨발로 걸어 다니거나 실내화를 신고 다녔다.”³⁰⁾

그렇다고 해서 잔느가 정서적으로 안정적인 유년기를 보냈다고는 할 수 없다. 먼저 그녀의 피부 색깔은 혼혈인 어머니에 비해서도 너무 검었고, 어릴 때부터 함께 자란 주인집 백인 아이들과는 완전히 다른 인종임을 점차 깨닫게 되기 때문이다. 또 글을 읽을 줄도 쓸 줄도 모르며 노예처럼 살았던 어머니에 대한 수치심은 그녀로 하여금 평생 동안 어머니에 대한 콤플렉스를 가지게 해서, 딸에게조차 자신의 어머니에 대한 이야기를 제대로 전하지 못하는 모습을 보인다. 그래서 작가는 *La vie sans fards*에서 자신이 *Victoire, les saveurs et les mots*를 쓰면서야 자신의 어머니 잔느를 이해할 수 있게 되었다고 고백하기도 한다:

“[...]내가 가장 고통스럽게 글을 썼던 작품, *Victoire, les saveurs et les mots*를 쓸 때 나는 내 어머니라는 인물이 재현하는 수수께끼 같은 모습들을 해결하기 위해 애썼다. 감수성이 예민하고 마음속 깊이 관대하고 좋은 사람인데 왜 그토록 불쾌한 행동을 했을까? 그녀는 자신을 둘러싼 모든 사람들에게 독이 묻은 화살을 쉽게 쏘았었다. 깊은 사색과 이 텍스트의 집필을 통해, 나는 어머니와의 관계에서 비롯된 콤플렉스가 이런 모순의 원인이었음을 이해했다. 그녀는 어머니를 열렬히 사랑했지만, 글을 읽을 줄도 쓸 줄도 몰랐던 어머니를 언제나 수치스럽게 여겼었다.”³¹⁾

30) “Par les soins d'Anne-Marie qui établissait chaque trimestre la liste des commandes à faire aux grands magasins de Paris, elle était habillée, chaussée, chapeautée à la dernière mode tandis que sa mère, en mouchoir, allait pieds nus ou en pantoufles, vêtue de golles informes.”: *Ibid.*, p.127.

한편 우리는 *Victoire, les saveurs et les mots*를 통해서 잔느가 어머니에 대해 가지는 수치심은 단순히 그녀의 무지함에서만 비롯되지는 않는다는 것을 발견하게 된다. 천둥이 몰아친 어느 날 밤, 열 한 살이었던 잔느는 무서워서 어머니 방으로 달려간다. 그런데 어머니와 보니파스가 별거벗은 채 잠들어 있는 모습을 목격하게 된다. 자신이 아버지처럼 믿고 따랐던 집주인 보니파스와 어머니의 관계를 깨달은 후 잔느는 보니파스뿐 아니라 어머니도 거부하는 모습을 보인다. 보니파스가 자신에게 잘 해주었던 모든 것들이 위선이라고 느끼게 되고, 어머니가 단지 요리사로서 일하는 것이 아니었음을 알게 된 그때부터 그녀는 학업을 통해 자신만의 세계를 구축할 것을 결단한다. 자신이 소외되고 거부되는 것을 미리 거부하고 자신을 자기만의 세계에 가둬으로써 스스로 소외되기를 자처하는 잔느의 모습은 이후 그녀의 전 인생을 관통하여 나타난다.

게다가, 학업에 매진하던 잔느는 잊을 수 없는 새로운 충격과 고통에 마주하게 된다. 어머니 빅투와르로부터 버려진 사건이 발생했기 때문이다. 열여섯 살에 홀로 딸을 낳아 기르면서 밤낮없이 일을 하던 빅투와르가 스물 여덟 살이 되던 해에 보니파스의 사촌 중 마르티니크에서 살던 필리몽Philimond이 결혼식을 올리게 되어 요리사로서 보니파스와 안마리를 대동하고 여행을 떠난다. 그곳에서 술따르는 하인이었던 알렉상드르를 만나 사랑에 빠진 빅투와르는 그와 함께 야반도주를 감행하기에 이른다. 그녀는 일 년이 넘는 시간동안 마르티니크에서 살다가 어느 날 홀연히 구아들루프로 돌아온다. 어머니가 없는 동안에도 잔느는 주인집의

31) "quand j'écrivais *Victoire, les saveurs et les mots*, l'ouvrage qui me fut le plus douloureux à écrire, je m'efforçais de résoudre l'énigme que représentait le personnage de ma mère. Pourquoi une femme sensible, profondément bonne et généreuse, avait-elle un comportement si déplaisant? Elle ne cessait de décocher à tous ceux qui l'entouraient des flèches empoisonnées. Une réflexion approfondie et la rédaction de ce texte me permirent de comprendre que la complexité de ses rapports avec sa mère étaient la cause de cette contradiction. Sa mère qu'elle adorait mais dont, illettrée, analphabète, elle avait toujours eu honte." : Maryse Condé, *La vie sans fards*, *Op. Cit.*, p.316.

배려로 여전히 학교를 다니며 교육을 받는 혜택을 누리지만, 어머니로부터 소외되었다는 사실은 열 두 살의 소녀에게는 지울 수 없는 상처로 남는다. 유일한 혈육인 어머니로부터 거부된 잔느는 이제 철저하게 빅투와르를 거부하고 그녀로부터 소외되기를 자처하기에 이른다. 그녀의 어머니 거부는 음식을 먹지 않고 어머니와의 대화를 거부하는 것으로 표현된다:

“더욱 심각한 것은 식욕이 좋았던 그녀[잔느]가 너무 적게 먹는 것이었다. 그녀는 한 달 만에 십 킬로가 빠졌다. [...] 또 다른 방법으로, 그녀는 어머니와 대화하는 것을 거부했다. 동시에 안-마리와 빅투와르가 좋아하는 모든 음악들, 즉 바흐, 비발디, 이탈리아 오페라를 정말 싫어한다고 선언했다.”³²⁾

어머니와 안-마리가 그렇게 좋아하는 음악마저도 거부하는 잔느는 발베르그 가와 빅투와르와 관계된 모든 것들로부터 자유를 추구하기에 이른다. 발베르그 가에서 오랫동안 살아 왔지만 피부색으로 인해 자신은 그들과 동일해질 수 없다는 생각과 함께 무역업자였던 보니파스를 비롯해 그 가족들을 교양 없는 사람들로 간주한 잔느는 그 집을 떠나기로 결정한다. 결국 잔느는 국가장학금을 수혜받고 베르사이유³³⁾의 기숙학교 pensionnat de Versailles에 입학하며, 이후 구아들루프 최초의 흑인 여성 교사 네 명 중 한 명이 된다. 그리고 스스로 어머니로부터 멀어지고 소외되기를 원했던 소녀 잔느는 성인이 되어 유명한 교사로서 어머니 빅투와르와 다시 동거하게 된다. 한 지붕 아래에서 육체적으로 가깝게 산다 하더라도 그들의 소원한 관계는 회복되지 못한다. 구아들루프를 대표하는

32) “Plus grave, elle[Jeannel] qui avait bon appétit, se mit à manger comme un moineau. [...] D'une certaine manière, elle refusait de dialoguer avec elle[Victoire]. Dans le même temps, elle fit profession de détester la musique, surtout Bach, Vivaldi, les opéras italiens, bref, tous les favoris d'Anne-Marie et de Victoire.”: Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, Op. Cit., pp.163-164.

33) 프랑스 본토의 베르사이유가 아니며, 구아들루프에 있는 동일한 명칭을 가진 지역임.

지식인들 중 한 명인 잔느는 노예와 같은 삶을 감내한 빅투와르와 완전히 다른 생각을 품고 살기 때문이다. 자신의 첫 부임지는 어머니가 살던 곳에서 승합마차를 타고 여섯 시간 이상 걸리는 르 몰Le Moule이라는 도시다. 아무도 알지 못하는 낯선 곳에서의 삶이 빅투와르에게 외로움이나 고독을 배가시킬 것이라고 조금도 고려하지 않는 잔느는 다만 교사로서 자신의 일상만을 누린다. 특히 ‘그랑 네그르Grands Nègres’로 불리는 흑인 상류사회 사람들이 모이는 사교의 장에 어머니를 데리고 간 이야기는 빅투와르와 잔느가 얼마나 다른 인생을 산 인물들이었는지, 또 잔느가 빅투와르를 얼마나 수치스러워했는지를 보여준다: 글을 모르는 빅투와르는 평생 구어인 크레올어만 사용하여 의사소통을 해왔다. 그러나 흑인 상류사회사람들은 자신들이 크레올어를 말하고 이해한다는 것을 숨기기 일쑤였고 공식적인 언어인 프랑스어만 사용했다. 딸과 함께 파티에 참석한 빅투와르는 침묵을 지키고 있었는데 누군가가 그녀에게 프랑스어로 ‘잘 지내십니까?Comment allez-vous, madame Quidal?’라는 인사말을 건넸는데 그녀는 ‘잘 지냅니다Ça va bien, merci’ 대신 ‘신이 원하신다면요Si Dieu veut’라는 대답을 한다. 발베르그에서 살 때 배워뒀던 프랑스어 인사말을 혼동하여 이런 대답을 한 것이다. 그 후로 빅투와르는 ‘마담 키달Quidal’이 아닌 ‘마담 시디유부Sidieuveut’로 불린다³⁴⁾. 이런 일이 있어도 잔느는 다른 사람들에게 자신의 어머니를 변호하지도 않고 어머니에게 괜찮다고 위로하지도 않는다. 다만 그런 어머니의 딸임을 수치스럽게 여기고 고통스러워할 뿐이다. 다음과 같은 프란츠 파농의 주장이 잔느의 태도를 통해 자연스럽게 형상화 되고 있는 것이다:

“카리브해 사람은 자신의 가족과 유럽 사회 중 하나를 선택해야 한다; 다르게 말해서, 사회-백인, 문명화-를 향해 올라가는 개인은 가족-흑인, 야만-을 거부하는 경향이 있다”³⁵⁾

34) Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, *Op. Cit.*, pp.205-206.

35) “L'Antillais doit alors choisir entre sa famille et la société européenne; autrement

흑인이 사회적으로 높은 지위에 올라 갈수록 유럽문화와 백인문화에 동화되어 자신의 가족, 즉 서양인들의 시선에서 봤을 때 야만적인 흑인들을 거부하는 것이 카리브해인들의 모습이라면, 잔느의 삶 속에서 그대로 재현되고 있음을 알 수 있다. 잔느는 자신의 조상인 흑인들과 그들의 문화, 그리고 자신의 고향인 카리브해의 역사와 문화를 외면한 채 프랑스인으로서의 삶을 살고 싶었던 것이다. 이것이 바로 에두아르 글리상이 앙티아니테를 주창하면서 지적했던 점인데, 카리브해 사람들이 자신들의 어두운 과거에 대해 말하지 않고 숨기기 때문에 카리브해 지역은 진정한 역사를 가지지 못했다는 것이다: “우리에게 아직 역사가 아닌 우리가 감내한 과거는 여기저기에 존재하면서 우리를 괴롭힌다.”³⁶⁾

그러나 ‘그랑 네그르’가 되기 위한 잔느의 노력은 결혼을 통해 더욱 확고해 진다. 방학동안 교수법 교육을 받던 신참 교사 잔느는 교육을 진행시키던 교장 오귀스트 부콜롱Auguste Boucolon³⁷⁾과 사랑에 빠지게 되어 결혼에 이른다. 잔느의 어머니 빅투와르보다 나이가 많았던 오귀스트 부콜롱은 구아들루프를 대표하는 ‘그랑 네그르’로서 잔느와 두 번째 결혼을 한다. 부부는 점점 자신들을 카리브해의 흑인으로서가 아니라 프랑스인으로 여기면서 살아가게 된다. 결혼 후 신혼여행을 프랑스 본토로 간다는 그들의 계획은 잔느의 임신으로 두 번 연기된 후 드디어 실현되고, 잔느가 남편 오귀스트와 떠난 첫 프랑스 여행을 화자인 마리즈는 다음과 같이 묘사한다:

“내화자는 프랑스와 파리가 그네[잔느]의 대단한 사랑을 받았을

dit, l'individu qui *monte* vers la société -la Blanche, la civilisée- tend à rejeter la famille -la Noire, la sauvage-”: Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *Op. Cit.*, p.121.

36) “le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine.”: Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, *Op. Cit.*, p.226.

37) 마리즈 콩테가 결혼하기 전에 불렀던 성(性) 부콜롱은 오귀스트 부콜롱으로부터 비롯되었다. 이처럼 *Victoire, les saveurs et les mots*에 등장하는 인물들은 실존했던 인물들로서 그 이름도 그대로 차용하고 있다.

것이라고 생각한다. 기차를 타고 몽-생-미셸에 가는 동안, 그녀는 펼쳐지는 경관을 바라보면서 말로 다 표현할 수 없는 감성에 젖어 얼굴을 창에 붙이고 있었다. [...] 그녀가 특별히 좋아했던 곳은 7구(區)와 생-제르맹-데-프레 지역이었는데, 우리도 여러 번 그곳에 머물렀었다.”³⁸⁾

프랑스에 처음 여행을 간 잔느는 이와 같이 새로운 세계이자 자신이 ‘귀화한 나라(pays d'adoption)³⁹⁾에 대한 사랑을 느끼고, 이후로는 정기적인 여행을 즐기게 된다. 잔느와 오귀스트는 구아들루프에서 지식인이자 상류사회에 속한 사람들인 것처럼 파리에서도 자신들이 동일한 위치에 있다고 생각하며 산다. 고위 공무원이었던 오귀스트와 잔느가 프랑스를 대표하는 도시, 파리의 행정중심 구역인 7구를 특별히 선호했던 것과 당시 유명한 예술가들이 즐겨 찾았던 생-제르맹-데-프레에서 머무는 것을 좋아했던 것은 자연스러울 수 있다. 그러나 그들이 흑인이 아니었을 때 그것이 자연스럽다는 사실을 애써 외면하고 있었기 때문에 가능했다. 이렇게 해서 오귀스트와 잔느에게는 이중의 소외가 자리 잡고 있어 보인다⁴⁰⁾. 자신들이 소외되기를 자처한 흑인 문화에 속하지 못하는 동시에, 자신들은 소속되어 있다고 여기지만 다른 사람들이 그것을 인정하지 않는 백인(유럽) 문화로부터도 소외되어 있기 때문이다. 에두아르 글리상이

38) “Je pense que la France, Paris furent véritablement ses grands amours. Se rendant en train au Mont-Saint-Michel, elle collait son visage transporté contre la vitre, éprouvant une indicible émotion à regarder défiler les paysages.[...] C'est ainsi qu'elle chérissait tout particulièrement le VII^e arrondissement et Saint-Germain-des-Prés où nous séjournâmes à plusieurs reprises.”: Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, Op.Cit., p.272

39) Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer: Contes vrais de mon enfance*, Op.Cit., p.11.

40) 작가는 *Le cœur à rire et à pleurer: contes vrais de mon enfance*에서도 부모의 소외 양상에 대해 다루는데, 부모 중 누구도 아프리카적 유산에 대해 자부심을 가진 적이 없었으며 부모 모두 서양 문화만이 존재할 가치가 있다고 믿었다고 증언하면서 그들은 진정으로 어느 쪽에도 속하지 못하는 소외된 삶을 살았다고 이야기한다; 이 가야, 『Littérature mineure chez Maryse Condé』, 『프랑스학연구』, 제 55집, pp.495-499.

프랑스어권 카리브해의 섬들이 식민지에서 해외도Département d'Outre-Mer로 위상이 바뀐 것에 대해 “자기 자신에 대한 부정과 두려움이 가장 완성도 있게 구체화”된 예라고 언급하면서, 해외도라는 위상은 “소외의 극단적인 한계”이면서 “소외 표현의 한계”⁴¹⁾를 나타낸다고 주장했던 것처럼, 잔느는 점점 자신과 자신의 뿌리에 대해 부정하고 스스로를 소외시키고 있음을 알 수 있다. 잔느는 자기 자신을 신뢰하지 못하고 스스로의 정체성을 확립하지 못했기 때문에 끊임없이 백인(유럽)문화라는 타자에게 의존하고 타자의 거울을 통해 비춰본 자신이 -자기 자신의 거울이 아니라- 진짜 자기라고 착각하면서 살아가는 것이 허위에 불과하다는 사실을 직시하지 못하는 인물인 것이다. 이처럼 그랑 네그르의 삶을 살았던 잔느와 그 반대편에서 노예의 삶을 살았던 어머니 빅투와르의 모습은 파농이 식민주의 하에서 흑인들의 소외양상을 설명한 것과 맞닿아 있는 것 같다: “전자에게 있어서 소외는 거의 지적인 성격을 갖는다. 그는 유럽 문화를 자기 종족으로부터 벗어날 수 있는 수단으로 생각함으로써 스스로 소외되기를 자처한다. 후자의 경우는 한 인종이 다른 인종을 착취하고, 스스로 우월함을 과시하는 하나의 문명형태가 다른 인간성을 경멸하는 체제, 즉 이처럼 착취와 경멸에 기초를 둔 체제의 희생물이 되어 소외된다.”⁴²⁾

태어나면서부터 배제된 삶을 살아야 했던 외할머니 빅투와르의 인생을 되짚어 보면서 어머니인 잔느의 소외된 유년기와 젊은 시절을 재구성한 화자 마리즈는 새로운 시각으로 자신의 삶을 응시하고 개척해 나간다.

41) “La départementalisation de 1946. Concrétisation la plus achevée de la peur et du déni de soi, elle marque la limite extrême de l'aliénation, la limite aussi de son expression.”: Edouard Glissant, *Le discours antillais*, *Op.Cit.*, p.268.

42) “Pour le premier, l'aliénation est de nature presque intellectuelle. C'est en tant qu'il conçoit la culture européenne comme moyen de se déprendre de sa race, qu'il se pose comme aliéné. Pour le second, c'est en tant que victime d'un régime basé sur l'exploitation d'une certaine race par une autre, sur le mépris d'une certaine humanité par une forme de civilisation tenue pour supérieure.”: Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *Op.Cit.*, p.181.

3. 마리즈Maryse: 혼종적 정체성과 앙티아니테Antillanité

*Victoire, les saveurs et les mots*의 화자 마리즈는 이 작품이 외할머니와 어머니의 삶을 재현하는 것임에도 불구하고 텍스트 내에 등장하여 벌어진 사건에 대해 자신의 의견을 피력하거나 자신의 상상을 소개하는 등 끊임없이 전개되는 이야기에 개입한다. 이 작품은 제목을 통해서 확인할 수 있듯이 외할머니 빅투와르가 가장 중심이 되는 인물로서 텍스트는 그녀의 탄생으로 시작하여 죽음으로 끝맺어 진다. 그러나 작품 속에는 어머니 잔느를 비롯하여 다양한 등장인물들이 등장하는데, 마리즈의 외고조할머니인 칼도니아로부터 마리즈의 둘째 오빠 장Jean에 이르기까지 마리즈를 제외한 대부분의 가족들이 빅투와르의 주변 인물들로 나오는 셈이다. 그런데 화자인 마리즈는 등장인물로 직접 모습을 드러내지는 않지만, 그 어떤 인물들보다 작품의 중심을 차지하고 있는 것처럼 보인다. 빅투와르의 탄생을 알리면서 본격적인 이야기가 시작되기 전인 프롤로그 부분에서부터 화자 마리즈의 목소리가 명확하게 드러나기 때문이다:

“너는 세구, 일본, 남아프리카를 분주히 돌아다니면서 무엇을 했니? [...] 의미있는 유일한 여행은 내면으로의 여행이라는 것을 모르니? 나에게 대해 관심을 가짐으로써 너는 무엇을 기대하니? [...]”
그녀가 내게 이렇게 말하는 것 같았다.”⁴³⁾

이와 같은 화자 마리즈의 고백은 결국 이 텍스트의 중심이 빅투와르라는 인물이 아니라 마리즈가 될 것임을 예고해 주는 듯하다. 실제로 작가는 인터뷰를 통해 외할머니와 어머니 이야기를 작품의 주제로 삼아 글을 쓰는 어려움에 대해서 토로하면서 텍스트의 주제에 이 두 인물 뿐 아니

43) “-Qu'as-tu à faire à courir à Ségou, au Japon, en Afrique du Sud? [...] Ne sais-tu pas que l'unique voyage qui compte est intérieur? Qu'attends-tu pour t'intéresser à moi? [...] semblait-elle me dire.”: Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, *Op. Cit.*, p.17.

라 자신도 포함되어 있음을 천명한 바 있다⁴⁴⁾.

한편, 위의 인용문을 통해 화자는 간략한 표현을 사용하면서도 여러 대륙의 많은 도시와 나라들을 방황했었음을 뚜렷하게 밝히고 있다. 다른 여타의 작품들과 인터뷰에서 자신이 얼마나 많은 곳을 방랑하면서 살았었는가에 대해 때로는 명시적으로 때로는 암묵적으로 드러내왔던 작가 마리즈 콩테의 모습을 이 작품의 화자 마리즈를 통해 투영하고 있는 것 같다⁴⁵⁾. 그녀는 구아들루프 출신의 그랑 네그르 가족의 막내딸로 태어나 어렸을때부터 가족과 함께 프랑스 본토로 여행을 자주 다녔었다. 그후, 1950년대에 파리에 고등학교를 다니던 마리즈 콩테는 당시 에메 세제르 Aimé Césaire와 레오폴 세다르 상고르 Léopold Sédar Senghor가 주창했던 네그리튀드 운동을 접하게 되고, 스스로가 흑인이라는 사실을 당당하게 받아들이고 그것에 자부심을 느끼며 흑인 문명과 흑인 문화를 고양하자는 의견에 경도된다. 기네 Guinée 출신 연극배우였던 마마두 콩테 Mamadou Condé와 우연히 만난 마리즈 부콜롱은 그와 결혼하여 아프리카로 떠나 십여 년을 살면서 카리브해 출신 흑인의 정체성에 대해 성찰했는데, 이와 관련해서 *La vie sans fards*에서 다음과 같이 피력한다: “나는 찾던 것을 발견했는가? 적어도, 나는 지금 아무도 충분히 생각하지 않았던 단순한 개념에 동화되었다: 아프리카는 대륙이다. 이 대륙은 다양한 나라들, 즉 다양한 문화와 사회들로 구성되어 있다.”⁴⁶⁾ 네그리튀드 운동으로 인해 수많은 카리브해 출신 흑인들이 자신들의 뿌리라고 믿었던 아프리카 문명을 좇아 아프리카에 이주해서 살던 1950-60년대에 아프리카

44) Sous la direction de Noëlle Carruggi, “Ecrire en Maryse Condé”, Entretien avec Maryse Condé, *Maryse Condé: Rébellion et transgressions*, Op.Cit., p.211.

45) *Hérémakhonon* (Seghers, 1976), *Traversée de la mangrove* (Mercure de France, 1989), *Désirada* (Laffont, 1997), *Le Cœur à rire et à pleurer: contes vrais de mon enfance* (Laffont, 1999), *La vie sans fards* (JC Lattès, 2012) 등의 작품에서 마리즈 콩테는 주인공들의 삶의 여정을 통해 방황의 체험을 오롯이 녹여 내고 있다.

46) “avais-je trouvé ce que je cherchais? Au moins, j'avais à présent intégré une notion simple, une notion à laquelle personne ne pensait suffisamment: l'Afrique est un continent. Il est composé d'une diversité de pays, c'est-à-dire de civilisations et de sociétés.”: Maryse Condé, *La vie sans fards*, Op.Cit., p.202.

의 여러 나라를 방황하면서 살아 본 마리즈 콩데는 점차 17세기에 아프리카로부터 강제 이주되었던 흑인 노예들에 의해 시작된 카리브해의 문화는 아프리카의 그것과 큰 차이를 보인다는 점을 인식하게 된다. 거기에 더해서 아프리카 자체도 카리브해 사람들이나 여타의 사람들이 상상했던 것처럼 하나의 문화, 하나의 뿌리를 지니고 있는 것이 아니었음을 깨닫게 된다. 그래서 그녀는 프란츠 파농이 설파했던 것처럼 문화가 단일한 무엇인가가 아니라 계속해서 뒤섞이고 변화하는 것이라는 점을 수용하기에 이른다: “네그리튀드의 근거가 된 문화는 하나로 통제된 블록으로 표현되었던 반면, 파농은 문화의 유동적이고 항구적인 혁신적 특성에 대해 강조하기 위해 문화를 하나로 정의내리는 것을 거부했었다.”⁴⁷⁾ 네그리튀드에 매료되어 아프리카에서의 삶을 시작했던 마리즈 콩데는 이제 자신과 카리브해 지역 흑인의 정체성을 아프리카의 문화에서 찾는 것이 불가능한 것임을 고백하게 된 것이다. 프란츠 파농이 다음과 같이 주장했던 바가 방랑생활을 통해 작가가 터득한 것이라고 할 수 있겠다⁴⁸⁾:

“문화는 관습에 대한 반투명성을 지니지 않으며, [...] 전통에 기거나 유기된 전통을 현실화시키는 것을 원하는 행위는 역사 뿐 아니라 민중에게도 반기를 드는 것이다.”⁴⁹⁾

47) “Alors que la culture, fondement de la Négritude, Fanon refusait de lui donner une définition pour insister sur son caractère mouvant et constamment novateur.”: *Ibid.*, p.128.

48) 앙티아니테를 주창한 에두아르 글리상은 네그리튀드를 비판하면서 마르티니크 출신의 에메 세제르와 프란츠 파농에 대해서 두 이론가 모두가 아프리카를 기반으로 한 일반화를 지향하기 때문에 카리브해 지역의 문화정체성을 논하기에 부적합하다고 주장했었다. 반면 마리즈 콩데는 네그리튀드 운동과 파농의 이론은 차이를 보인다고 여겼으며, 파농의 사유가 혁명적인 성격이 강하지만 앙티아니테와 깊은 관계를 맺고 있는 것으로 이해했다: Edouard Glissant, *Le discours antillais*, *Op.Cit.*, p.56; Maryse Condé, *La vie sans fards*, *Op.Cit.*, pp. 127-128, 283.

49) “La culture n'a jamais la translucidité de la coutume. Vouloir coller à la tradition ou réactualiser les traditions délaissées, c'est non seulement aller contre l'histoire, mais contre son peuple.”: Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Maspéro, 1961(1981), p.155.

네그리튀드가 추락과 소외 이전의 영원한 아프리카를 열망하는 것으로서, 여러 지평으로부터 도달한 문화와 정체성들이 만나고 섞이는 카리브해 지역의 현실을 설명하기에는 너무 제한적이라는 점을 깨달은 것이다. 이는 또한 마리즈 콩데가 에두아르 글리상이 네그리튀드를 본질주의적이고 과거 지향적인 문화 이념으로 간주하고, 혼종과 잡종의 식민 역사에서 비롯된 복합적인 현실에서 출발하여 카리브해 지역의 공동의 미래를 모색하는 앙티아니테를 창시했던 것에 동의하고 있음을 보여준다.

결국 화자는 문화와 문화정체성, 혹은 개인의 정체성은 모두 혼종적이고 변화할 수밖에 없으며 그런 혼종성을 긍정적으로 수용함으로써 쉽없이 새로운 것을 창조해 낼 수 있을 것임을 설파하고 있는 듯하다. 그것은 방향과 방랑의 시간을 통해서라기보다는 자신의 내면으로의 여행을 통해서 드러낼 수 있다. 마리즈에게 있어서 혼종성의 긍정적 수용은 글쓰기를 통해서 실현되고 있는 것이다. 조상들의 삶과 자신의 인생을 오버랩해서 이야기하고 고백함으로써 자신이 왜 이런 혼종적 정체성을 지니게 되었는지에 대해 자연스럽게 설명하고 있기 때문이다. *Victoire, les saveurs et les mots*에서 화자 마리즈는 외할머니 빅투와르의 요리사라는 직업과 글을 쓰는 작가로서의 공통점을 여러 번 언급한다. 다양한 재료와 향신료를 요리사의 의향에 따라 취사선택해서 새로운 향내를 풍기는 음식으로 창조해 내는 것과, 수많은 단어들을 작가의 의도에 따라 뒤섞어 새로운 문학작품으로 생산해내는 과정은 요리사와 작가가 공유하는 특징이라는 것이다:

“내[화자 마리즈]가 원하는 것은, 언뜻 보기에 아무 것도 남기지 않은 이 여재빅투와르의 유산을 요구하는 것이다. 그녀의 창조성과 나의 창조성을 연결하는 관계를 확립하는 것이다. 고기나 야채의 맛, 색깔, 향기를 단어들의 그것들로 흐르게 하는 것이다. 빅투와르는 요리에 이름을 붙일 줄 몰랐고 그런 것에 신경도 안썼던 것 같다. [...] 말을 하지 않은채, 머리를 숙이고, 자신의 포트주 앞

에서 열중한 모습은 작가가 자신의 컴퓨터 앞에서 그런 것과 같다.”⁵⁰⁾

끊임없이 여러 재료들을 새롭게 조합하여 자신만의 음식을 창조해서 고유의 맛과 향기를 만들어내는 빅투와르에 대한 이러한 화자의 해석은 자신의 글쓰기 재능이 외할머니로부터 전수된 것이라고 고백하고 있음을 의미한다. 빅투와르는 자신도 모르는 사이에 자기만의 고유한 혼종성을 새로운 음식의 창조작업을 통해 보여 주고 있으며, 마리즈는 이러한 혼종적 특성을 이어받아 자신의 재능을 문학작품을 통해 나타내고 있는 것이다. 또한 화자는 재료를 혼합하고 섞어서 새로운 작품을 선보이는 이들의 창조적 행보를 글리상이 주장했던 그들 문화의 혼종성과도 맞닿아 있다고 넉넉히 제시하고 있는 것 같다:

“내 정체성과 관련해서, 나는 스스로 정리할 것이다. 다시 말해 서 나는 그것을 어떤 본질에도 고정시키지 않을 것이며, 어떤 아말감에도 혼합되지 않도록 주의할 것이다.”⁵¹⁾

에두아르 글리상은 각각의 정체성이 끊임없이 새로운 관계망 속으로 편입되었다가 거기로부터 도주하고 다시 되돌아가고 또 다시 미지의 관계를 향해 나아가는 것이며, 어느 누구도 이해할 수 없는 고유한 불명료

50) “Ce que je veux, c'est revendiquer l'héritage de cette femme qui apparemment n'en laissa pas, Etablir le lien qui unit sa créativité à la mienne. Passer des saveurs, des couleurs, des odeurs des chairs ou légumes à celles des mots. Victoire ne savait nommer ses plats et ne semblait pas s'en soucier. [...] Sans parler, tête baissée, absorbée devant son potajé tel l'écrivain devant son ordinateur.”: Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, *Op.Cit.*, pp.104-105.; 화자인 마리즈는 작가로서의 자신의 입장과 요리사로서의 외할머니 빅투와르의 입장을 동일선 상에서 비교하는 장면을 텍스트 곳곳에서 제시한다. 196, 228, 240, 280, 313쪽에서 직접적으로 언급하고 있다.

51) “Pour ce qui est de mon identité, je m'en arrangerai par moi-même. C'est-à-dire que je ne la coïncerai dans aucune essence, attentif aussi à ne la confondre dans aucun amalgame.”: Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *Op.Cit.*, pp.206-207.

성opacité을 담보하고 있다고 주장했다. 그것은 관계의 형성에 따라 과거의 것을 간직하는 동시에 계속해서 새로운 것을 수용하기 때문에 혼종적일 수 밖에 없으며, 자신만의 고유성을 지니게 된다. 이렇게 해서 빅투와르, 마리즈와 같은 개별자들의 혼종적 특성이 카리브해 지역 문화 정체성과 직접적인 관계를 맺게 되는 것이다.

나가며

지금까지 마리즈 콩데의 *Victoire, les saveurs et les mots*에 등장하는 주인공들의 혼종적 정체성의 형성과정과 변화추이를 살펴봄으로써 프랑스어권 카리브해 지역의 혼종성이 문학작품을 통해 어떻게 형상화 되는지를 살펴보았다.

텍스트의 제목을 통해서도 드러나듯이 이야기의 중심이 되는 빅투와르는 흑백 혼혈-고아로 태어나 태생부터 뿌리 뽑힌 인물로서 노예와 같은 삶을 감내하며 살아간다. 배제와 소외로 점철된 빅투와르의 인생여정은 사탕수수밭을 경작하기 위한 노동력으로 간주되어 아프리카 대륙으로부터 노예무역을 통해 카리브해 지역으로 유입된 흑인들의 삶이 노예제가 폐지된 19세기 말에도 다른 형태로 존속하고 있었음을 잘 보여준다. 자신의 의지나 노력으로 세계를 변화시킬 수 있으리라는 생각조차 할 수 없었던 노예와 같은 빅투와르는 누군가에게 기대고 의지하는 삶을 살 수 밖에 없었는데, 이것은 프란츠 파농이나 에메 세제르가 식민주의를 관찰하여 비판한 모습이며 카리브해 지역의 혼종적인 문화 형성의 배경이 된다.

빅투와르의 딸 잔느는 자신의 능력으로 새로운 자신만의 세계를 구축하기 위해 애쓴다. 구아들루프에서 교사가 된 첫 흑인여성들 중 한명인 잔느는 ‘그랑 네그르’가 되어 가난하고 무지한 흑인들과 구별된 인생을

영위한다. 그녀는 자신을 프랑스-지식인으로 인식하면서 흑인으로서의 정체성을 부인하는데, 여기에는 이중의 소외가 자리잡고 있다. 카리브해의 흑인임을 부정함으로써 생성되는 흑인문화로부터의 소외와 백인이 아님으로써 생기는 유럽문화로부터의 소외가 그것이다. 이런 모습은 1946년에 프랑스의 식민지였던 카리브해 지역이 프랑스의 해외도로 승격될 때까지 흑인 지식인들 사이에서 흔하게 나타나는 현상이었는데, 피식민 지배자의 식민지배문화에 대한 완전한 동화assimilation를 보여준다.

한편 화자이자 빅투와르의 외손녀인 마리즈는 이런 조상들의 인생을 이야기하면서 자신의 모습을 투영한다. 빅투와르나 잔느와는 또 다른 시각으로 삶을 마주한 마리즈는 네그리튀드 운동에 영향을 받아 자신의 뿌리를 찾는 여행을 오랫동안 감행하지만 결국 카리브해 흑인의 정체성은 아프리카에서 발견할 수 없음을 깨닫게 된다. 인생의 다양한 양상을 맛본 화자는 자신의 혼종적 정체성은 자기만의 고유한 것임을 고백하는데, 이는 마리즈 콩데가 다음과 같이 작가로서의 자신의 정체성에 대해 언급하는 것과 맞닿아 있다: “결국 카리브해 사람이 된다는 것이 무엇을 뜻하는지 나는 여전히 잘 모른다! 작가가 고향을 가져야 하는가? 작가가 정해진 정체성을 가져야 하는가? 작가는 한결같이 방랑하고, 한결같이 다른 사람들을 찾을 수 없는 것일까? 작가에게 속한 것은 단지 문학, 다시 말해서 경계선을 지니지 않는 어떤 것이 아닐까?”⁵²⁾ 마리즈 콩데는 끊임없이 새로운 인물들을 창조하기 위해 탐색하고 떠돌아 다녀야 하는 작가는 결정되어 확고하게 뿌리내려진 정체성을 가진다는 것이 불가능하고, 오히려 자신이 정립한 정체성을 무너뜨리고 그어진 경계선을 지우며 나아가야 한다고 주장하고 있는 것이다. 이와 같은 마리즈 콩데의 의견은 동

52) “Etre Antillais, finalement, je ne sais toujours pas très bien ce que cela veut dire! Est-ce qu'un écrivain doit avoir un pays natal? Est-ce qu'un écrivain doit avoir une identité définie? Est-ce qu'un écrivain ne pourrait pas être constamment errant, constamment à la recherche d'autre hommes? Est-ce que ce qui appartient à l'écrivain, ce n'est pas seulement la littérature, c'est-à-dire quelque chose qui n'a pas de frontières? Maryse Condé, “Notes sur un retour au pays natal”, *Conjonction: revue franco-haïtienne*, n 176, 1987, p.23.

시대에 에두아르 글리상이 카리브해 지역의 문화 정체성을 설명하기 위해 확립한 '앙티아니테'와 '관계의 시학'과 깊은 관계를 맺고 있음을 보여주며, 자신의 삶을 통해 이런 혼종적 문화정체성을 구체적으로 실행에 옮기고 있음을 천명하는 것으로 이해할 수 있다. 결국 마리즈 콩테는 *Victoire, les saveurs et les mots*에서 시공간을 뛰어넘어 이야기하는 화자 마리즈를 통해 가족의 과거를 재구성하는 동시에 개인으로서의 정체성과 작가로서의 정체성을 확립해 나가고 있는 것이다.

참고문헌

- Condé, Maryse, *Hérémakhonon*, Seghers, Paris, 1976.
- _____, “Notes sur un retour au pays natal”, *Conjonction: revue franco-haïtienne*, n 176, 1987.
- _____, *Traversée de la mangrove*, Mercure de France, 1989.
- _____, *Désirada*, Robert Laffont, Paris, 1997.
- _____, *Le Coeur à rire et à pleurer: Contes vrais de mon enfance*, Robert Lafont, Paris, 1999.
- _____, *Victoire, les saveurs et les mots*, Mercure de France, 2006; Gallimard; coll. “folio”, Paris, 2008.
- _____, *La vie sans fards*, JCLattès, Paris, 2012.
- Sous la dir. de Noëlle Carruggi, *Maryse Condé: Rébellion et transgression*, Karthala, Paris, 2010.
- Clark, Vèvè, “Je me suis réconciliée avec mon île: une interview de Maryse Condé”, *Callaloo*, n 38, 1989, pp.87-133.
- Sous la dir. de Clément, Murielle Lucie, et van Wesemael, Sabine, *Relation familiale dans les littératures française et francophone des XXe siècle et XXIe siècle: La figure de la mère*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Corbin, Laurie, “The Return To and Beyond the Mother: Maryse Condé and Representations of Maternity”, *Life Writing*, Vol.4, n 2, October 2007, pp.231-245.
- Glissant, Edouard, *Le discours antillais*, Seuil, 1981; Gallimard, 1997; coll. “folio essais”, Paris, 2002.
- _____, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, 1952; coll. "Points Essais", 1971.

_____, *Les damnés de la terre*, Maspéro, Paris, 1961.

Hardwick, Louise, "'J'ai toujours été une personne un peu à part" question à Maryse Condé", *International Journal of Francophone Studies*, n 9.1, 2006, pp.111-124.

Rosello, Mirelle, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Karthala, Paris, 1992.

Vialet, Michèle, "'Connais-toi toi-même". Identité et sexualité chez Maryse Condé", *Notre Librairie*, n 118, Juillet-Septembre, 1994.

송진석, 「크레올리테 혹은 불어권 서인도제도의 문화정체성」, 『불어불문학연구』, vol. 56, n 2, 2003, pp.959-990.

_____, 「크레올리테와 이야기꾼 -파트릭 샤무아조의 솔리보 마니피크 연구」, 『불어문화권연구』, vol. 17, 2007, pp.74-106.

이가야, 「Littérature mineure chez Maryse Condé」, 『프랑스학연구』, 제 55집, 2011, pp.487-508.

_____, 「La quête identitaire et le nomadisme dans Désirada de Maryse Condé」, 『프랑스어문교육』, 제39집, 2012, pp.395-411.

진종화, 「에두아르 글리상의 시와 평론에 나타나는 앙티아니테를 중심으로 한 서인도해 정체성 추구」, 『프랑스문화예술연구』, 제32집, 2010, pp.477-514.

〈Résumé〉

Identité hybride des Antilles
- Autour de *Victoire, les saveurs et les mots* de
Maryse Condé -

LEE Ka-Ya

Maryse Condé représente, à travers *Victoire, les saveurs et les mots*, non seulement les diverses identités hybrides des individus antillais mais aussi celles des collectifs. En effet, la quête identitaire dans la littérature francophone antillaise se fonde souvent sur un trait commun à cause de l'Histoire et de la culture hybrides. Le texte remonte le temps pour explorer la généalogie maternelle de Maryse Condé. De surcroît, l'écrivaine mêle souvent les souvenirs vécus et imaginaires dans ce texte, afin de permettre de développer simultanément une réflexion sur les paradoxes de la vie postcoloniale et une réflexion sur la culture, le peuple et la couleur de peau. Les trois héroïnes du texte, Victoire, Jeanne et Maryse, nous révèlent donc à la fois leur identité hybride et l'Histoire antillaise.

Victoire, la grand-mère maternelle de Maryse, née comme une enfant naturelle métisse, vit dans la misère depuis son enfance. Malgré ses origines très pauvres, grâce à son talent, elle obtient le poste de cuisinière chez des familles bourgeoises, ce qui permet à sa fille, Jeanne, d'aller à l'école et de se construire une meilleure vie. Alors que Victoire est un personnage qui décrit la vie des esclaves,

déracinés de leur pays natals et exploités par leurs maîtres blancs, sa fille, Jeanne est un personnage qui représente la vie des “Grands Nègres”, aliénés à la fois de la société noire et de la société européenne. Ces deux personnages expriment ainsi chacun leur identité hybride en tant que mûlatresse et Grands Nègres puis montrent deux facettes du peuple colonisé comme Frantz Fanon l'a insisté dans ses oeuvres.

En relatant l'histoire de ses aïeux, Maryse nous fournit un autre point de vue par rapport à Victoire et Jeanne sur l'identité et la vie: après avoir erré dans plusieurs pays d'Afrique pendant plus de dix ans pour trouver son identité (culturelle), elle reconnaît que chacun a sa propre identité antillaise hybride et que l'on devrait positivement accepter l'identité des Antilles hybride. C'est ainsi qu'Edouard Glissant a fondé le concept d'“Antillanité” et de “poétique de la relation”. Nous constatons finalement que Maryse Condé, en déployant l'histoire du passé de sa famille et en se plaçant elle-même comme la narratrice mythique, a bien établi son identité en tant qu'individu et écrivaine.

주 제 어 : 마리즈 쿵데(Maryse Condé), 앙티아니테(Antillanité), 관계의 시학(Poétique de la Relation), 프란츠 파농(Frantz Fanon), 에두아르 글리상(Edouard Glissant)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

베케트의 연극에 나타난 ‘내부 공간의 양상’ 연구 - 『놀이의 끝』을 중심으로 -

이 숙 은
(한양대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-------------------|----------------------|
| 1. 머리말 | 3. 내부 공간의 양상 |
| 2. 『놀이의 끝』의 내부 공간 | 3.1. 폐쇄성(fermeture) |
| 2.1. 방(chambre) | 3.2. 부동성(immobilité) |
| 2.2. 거실(salon) | 4. 맺음말 |
| 2.3. 부엌(cuisine) | |

1. 머리말

사뭇셀 베케트(Samuel BECKETT)는 ‘기다림’에 관한 희곡 작품 『고도를 기다리며 *En attendant Godot*』에서 보여지는 것처럼, 반연극적 요소와 극 형식의 난해함을 줄곧 선보였다. 앙상한 나무 한 그루만 서 있는 길가에서 늙고 힘없는 두 부랑자들이 겪는 기다림은 외부 공간인 길, 언덕에서 뿐만 아니라, 『놀이의 끝 *Fin de partie*』과 『연극 *Comédie*』에서의 무대 소도구의 축약 공간이나 역시 『놀이의 끝』의 통로 공간에서, 또는 같은 작품의 방과 같은 내부 공간 안에서도 똑같은 상황으로 되풀이된다.¹⁾ 습관처럼 되어버린 기다림에 대한 이들의 몸짓은 베케트 연극의

1) 참고로 외부 공간의 언덕은 『오 행복한 날들 *Oh les beaux jours*』의 무대 배경이며,

무대 설정을 통해, ‘주거’를 기준으로 그것의 ‘안과 밖’이란 공간 배경을 생각해볼 수 있다.

자연적인 묘사로 길, 언덕과 같은 외부적인 형태와 달리, 건물 안에 존재하는 상황을 집 안에서 이루어지는 공간으로 보아, 그 형태들을 내부 공간으로 간주할 수 있게 된다. 이때 내부 환경의 공간을 들여다 보게 되면, 배우의 몸과 조명, 음향 효과 이외에 보다 더 다양하고 특별한 장소를 제공하는 ‘공간과의 접촉성(contact)’을 통하여 베케트 연극의 특성과 의미가 드러나게 되는 것이다. 이러한 공간과의 접촉성은 베케트의 등장 인물들이 그들의 집에서 체험하고 인식하는 세계이며, 이러한 행위는 단순한 감각으로 이루어짐을 알 수 있다.

다시 말해서 집 안에서의 감각 접촉성 세계인 ‘내부 공간’(espace intérieur)이란 개념을 등장인물 삶의 원초적인 관점으로 확대해볼 때, 등장인물의 말, 사고, 행동, 감각 등 삶의 모든 형태는 이를 형성하는 요인들과 밀접한 관계하에 있음을 발견할 수 있다. 이렇듯 외부적 특성을 띤 공간과 달리, 베케트 특유의 세밀함이 돋보이는 침묵, 어둠, 공허함, 부재, 빛, 소리와 같은 요소들과 잘 어우러지는 주거 환경 자체만을 내부 공간으로 정의하여 그러한 세계의 모습을 살펴보기로 한다.

이러한 명제와 베케트의 문학적 상상력을 전제로, 우리는 베케트 내부 공간에서 이루어지는 등장인물들의 삶의 양식과 생활상을 고찰할 수 있게 된다. 베케트 연극의 문학적 이미지를 그의 내부 공간과 결부시켜 전개함에 있어, 우리는 『유령 트리오 *Trio du Fantôme*』, 『엘뢰페리아 *Eleutheria*』를 일부 포함하여, 베케트의 주요 대표작 『놀이의 끝』을 통하여 주거 내부 공간의 묘사가 세밀한 양상을 살펴볼 것이다. 베케트 연극에서 작가의 무대 지시에서도 드러나듯이, 극도로 섬세하고 세세한 요소들로써 이루어지는 이 끝없는 기다림의 상황이 베케트 내부 공간의 일면을 어떻게

『놀이의 끝』에 등장한 무대 소도구의 축약 공간은 쓰레기통과 휠체어를 들 수 있다. 한편 『연극』에서의 축약 공간은 항아리가 해당되며, 역시 『놀이의 끝』에 등장하는 창문, 문, 사다리는 통로 공간의 예로 볼 수 있다.

보여주는가에 초점을 맞추어보기로 한다. 아울러 베케트 극의 내부 공간이 어떠한 갈등 구조와 의미, 다양한 상상들로 드러나는가 고찰해보고자 한다.

2. 『놀이의 끝』의 내부 공간

원래 집이란 개념은 인간이 세상에 태어나서 처음으로 맞이하는 세계이며, 무한한 안정감을 주는 친밀한 이미지로 다가오게 된다. 내부 공간의 이미지가 부여하는 내밀함의 가치들에 관한 현상학적 측면에서 볼 때, 집은 이러한 의미에 명백히 특권적으로 알맞은 존재라고 할 수 있다.

그렇지만 베케트 극 내부 공간에서의 상황은 등장인물로 하여금 더욱 자포자기하게 하며, 모든 것이 어두운 최악의 상태로 빠져들게 된다. 이러한 모습은 다음의 『놀이의 끝』에서 함(Hamm)의 대사를 통해 드러난다.

함 - 집 안에서라면 말야. (사이. 예언하듯, 그리고 즐거운 표정으로.) 언젠가 넌 나처럼 눈이 멀 거야. 너도 나처럼 텅 빈 공간의 어딘가 작은 지점 속에, 어둠에 싸인 채 영원히 길을 잃고 앉아 있게 될 거야. (사이.) 어느날 넌 이렇게 말하겠지. 난 피곤해, 앉아야겠어 라고. 그러면서 앉게 될 거야. 그리고는 난 배고파, 일어나서 뭐라도 좀 먹어야겠어 라고 말하겠지. 그러나 넌 일어날 수 없을 거야. 이번엔 또 이렇게 말하겠지. 내가 앉은 것은 잘못이었어. 하지만 이미 앉았으니 조금 더 앉아 있자. 그리고 나서 일어나 먹어야지 라고 혼잣말을 할 거야. 그러나 넌 일어날 수도 먹을 수도 없을 거야.

Hamm - Dans ma maison. (Un temps. Prophétique et avec volupté.) Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours,

dans le noir. Comme moi. (Un temps.) Un jour tu te diras, Je suis fatigué, je vais m'asseoir, et tu iras t'asseoir. Puis tu te diras, J'ai faim, je vais me lever et me faire à manger. Mais tu ne te lèveras pas. Tu te diras, J'ai eu tort de m'asseoir, mais puisque je me suis assis je vais rester assis encore un peu, puis je me lèverai et je me ferai à manger. Mais tu ne te lèveras pas et tu ne te feras pas à manger.²⁾

함은 그의 시중꾼인 클로브(Clov)에게 말하기를, 어둠에 싸인 텅 빈 공간 속의 집 안에서 언젠가 클로브도 자신처럼 장님이 될 것이며, 어느 순간에 앉게 되면 다시는 일어서지도 못할 것이며, 따라서 무엇을 먹을 수도 없을 것이라고 예언자처럼 암시한다. 이렇듯 어떠한 장식이나 가구도 없는, 고독만이 드리워진 그들의 집에서 주인공들은 성격마저도 폐쇄화되어간다. 그리하여 그들은 춥고 어둡고 힘든 상황에서, 그래도 조금이나마 자신들에게 위안을 줄 수 있는 일종의 피난처의 장소를 그리워하게 된다.

이처럼 특정한 상황에 맞는 특이한 행위가 요구됨에 따라, 내부 공간을 사적인 공간과 공적인 공간의 성격을 띄는 공간적 영역의 특성화로 나누어, 각각에 해당되는 상이한 가치들을 살펴보도록 하겠다. 이때 등장 인물들은 자신의 존재를 입증시키는 나름대로의 독백을 하게 되지만, 이러한 내부 공간에선 또 다른 양상들이 나타나게 된다.

2.1. 방(chambre)

우선 사적 공간에 해당하는 침실은 내밀함의 이미지로서, 예로부터 인간의 삶의 활동무대들 가운데 가장 개인적이고, 은밀한 장소로 여겨져 왔다. 그곳은 무한한 꿈을 만들어내는 잠재적인 공간인 까닭에, 거기에서

2) BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Minuit, 1957, pp. 53-54.

태어나는 이미지들은 불안정하며 모호한 동요를 일으킬 수 있게 된다. 베케트 등장인물들의 이미지와도 잘 맞물리는, 이러한 방(chambre)의 불분명하고 어렴풋한 형상은 곧바로 그들이 사고하며 움직이는 행위에 영향을 끼치게 된다. 이는 하나같이 어딘가 불특정하고 불안한 그들의 사고와 말과 움직임에서 읽을 수 있게 된다.

그럼에도 불구하고 자꾸만 계속해서 머무르고 싶어지는 방은 베케트의 등장인물들이 내부 공간들 중에서 가장 편안한 휴식을 그려볼 수 있으며, 또한 그곳은 이들을 꿈꾸는 피조물들로 상징화시키게 된다. 이러한 내용은 다음의 예문에서 잘 드러나 있다.

공간적인 원형으로서의 방은 베케트의 등장인물이 자궁의 상태로 되돌아가고픈 욕망의 또 다른 기호이다. 이러한 자궁의 장소로서의 방은 시간의 제약에서 벗어나게 된다. 방은 일종의 영원성의 상징인 발코니로 재현된다. 그곳에서 화자와 마찬가지로 독자는 시·공의 순환을 체험한다.

L'archétype spatial de la chambre est un arbre signe de désir que l'homme beckettien éprouve de retourner à l'état utérin. En tant que lieu matriciel, la chambre échappe aux contraintes de la temporalité : elle représente une sorte de balcon d'éternité d'où le lecteur, comme avec lui le narrateur assiste au déroulement du circuit spatio-temporel.³⁾

즉 방의 공간적인 원형(原型)은 베케트의 등장인물들이 외부의 추고 힘든 상황에서 자궁의 상태로 회귀하고픈, 또 다른 욕망을 일으키는 장소로 묘사되어진다. 이처럼 그곳은 ‘공간-시간’을 순환하는 일종의 영원성의 상징으로 여겨지게 되는 것이다. 더 나아가 늘 다양한 상상의 꿈을 추구하게 되는 베케트의 등장인물은 방의 공간을 통하여 시·공간을 초월한

3) GENETTI Stefano, *Les figures du temps dans l'oeuvre de Samuel Beckett*, Schena Editore, 1992, p. 110.

상징적인 순수 이미지를 맞이하게 된다.

그렇지만 『놀이의 끝』에서의 함은 그러한 잠자는 방의 공간을 즐기고 싶어하지만, 거기에 이르지 못하고 만다.

함 (지겨워하며) - 조용히 하세요, 조용히 해요, 잠을 잘 수가 없
잖아요. (사이.) 더 낮은 소리로 말하세요. (사이.) 만약 내가 잠든
다면 아마 사랑할 수 있을 거야. 숲에도 갈 수 있을 거야. 난 하늘
과 땅을... 볼 수 있을 거야. 달릴 수도 있을 것이고, 누군가 나를
쫓아올지도 몰라. 그럼 난 도망갈 거야. (사이.) 자연 ! (사이.) 내
머리 속에 물방울이 떨어지고 있어. (사이.) 심장이, 심장과 같은
것이 내 머리 속에 있단 말이야.

Hamm (avec lassitude) - Mais taisez-vous, taisez-vous, vous
m'empêchez de dormir. (Un temps.) Parlez plus bas. (Un
temps.) Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans les
bois. Je verrais... le ciel, la terre. Je courrais. On me
poursuivrait. Je m'enfuirais. (Un temps.) Nature ! (Un temps.) Il
y a une goutte d'eau dans ma tête. (Un temps.) Un coeur, un
coeur dans ma tête.⁴⁾

함은 잠을 잘 수 없는 상황 속에서도 늘 잠을 자고 싶어하며, 사랑을
한다거나 숲속을 뛰어다닌다던가 심지어 자신의 머리 속에 심장이 있다
는 터무니없는 상상의 공간을 꿈꾸게 된다. 그는 현실에선 불가능한 상
상의 이미지를 꿈을 통해 이루고 싶어한 나머지, 마침내 지나친 망상의
또 다른 세계로 접어든다. 그러한 상상적 공간의 주역을 맡은 『놀이의
끝』의 방은 바다가 내다보이는 보잘 것 없는 두 개의 창문이 그나마 방
의 특색을 지워주고 있으며, 사막과도 같은 음산한 텅 빈 공간 속의 눈
(oeil)처럼 자리매김하고 있을 뿐, 별다른 특징이라고는 찾아볼 수 없다.
그렇기 때문에 좁은 폭의 한정된 공간 안에서만 등장인물들은 왔다 갔다

4) BECKETT Samuel, *Fin de partie*, p. 33.

하는 순환성을 띤 동작을 취하며, 자신들의 꿈의 공간으로 나아가기만을 바라게 된다.

반면에 『유령 트리오』 TV용 극작품은 '거울 속의 방'이란 색다른 양상을 보여주고 있다.

『유령 트리오』라고 제목이 붙은 TV용 극작품에서의 방은 세 개의 장방형 출구를 가진 상자인데, 이 출구는 잠겨진 채 S의 실루엣이 드리운다. 『말해라 조』의 죠처럼 S는 폐쇄 공포를 느끼게 하는 공간의 함정에 빠져 우선 입구와 출구를 겸하는 문 쪽으로 향하다가 그 다음은 시야가 한정된 창 쪽으로, 마침내 자아 성찰의 가장 내밀한 곳에 이르는 관문인 거울로 향한다.

Dans la pièce pour la télévision qui s'intitule *Ghost Trio*, la chambre est une boîte possédant trois issues rectangulaires qui demeurent fermées pour la silhouette S, S, comme Joe dans *Dis Joe*, pris au piège dans un espace claustrophobique, se dirige d'abord vers la porte - entrée et sortie -, puis vers la fenêtre - vue limitée - et finalement vers le miroir moyen d'accès le plus intérieur, introspectif.⁵⁾

『유령 트리오』란 TV용 극에서는 한 여성의 목소리와 이에 응하여 움직이는 사나이의 모습을 통해 다양한 행동반경이 이루어지고 있다. 그런데 이 극작품에서의 방은 출구가 세 군데로 향해져 있다. 즉 들어오는 문과 나가는 문이 있는 문짝, 제한된 조망의 창문, 그리고 내면 성찰의 도구로서 등장인물 자신의 내면 세계로 빠져들게 하는 거울과 같이 세 가지 방향으로 나 있다. 즉 『유령 트리오』에서의 세 출구는 눈에 보이는 형태와 심리적 상태의 모습을 지니게 된다.

그러므로 이때 거울은 자신의 내면 세계의 영원한 펼쳐짐 속으로 다가

5) PINGET Robert et ARIKHA Avigdor, *Revue d'Esthétique -Hors série 1990*, Jean-Michel Place, 1990, p. 367.

서는 등장인물의 내면 성찰로 기능하고 있다. 이는 밀실 공포증의 이미지로서, 베케트의 방들 중에서 공간 안의 함정에 빠진 직사각형의 방을 소유한 새로운 모습을 띤 방이다. 이렇듯 『유령 트리오』 극 방에서의 거울은 등장인물을 또 다른 환각의 세계로 이끌고 가, 다른 세계에 접근하게 한다. 그리고 거울과 자신의 상관 관계 속에서 등장인물은 비로소 자신의 영혼을 응시하게 된다.

그렇지만 밀실 공포증의 함정에 빠진 방에서의 거울은 빠져나갈 수 없는 상황에서, 등장인물에게 또 다른 모습의 허무로 비춰지고 있다. 아울러 거울의 방에서 등장인물은 혼란에 의해 나타나는 패배적인 의미 산출의 구조를 발견하게 된다. 따라서 이곳에서의 등장인물의 행위는 무의식적 심리와 억제할 수 없는 본능적 이미지로 인해 강박관념에 사로잡히기에 이른다. 마침내 『유령 트리오』의 방에서 주인공은 밀폐 장소가 지니는 제한된 영역의 특성으로 인해, 자신의 얘기를 끊임없이 왔다 갔다하는 반복적인 동작선으로 전개시켜 나간다.

매번 새로이 자기 자신도 모르케 무의식적으로 밀폐되고 비어 있는 공간에 길들여지듯이, 또 다른 한편으로 베케트의 등장인물들은 서로 짝지워진 상대 인물들⁶⁾을 다른곳에 가지 못하도록 꼼짝 못하게 엮어매고 있다. 이는 그들의 황량하고 벌거벗은 방에 습관적으로 익숙해져 있는 것과 마찬가지로, 이러한 불안하고 힘든 상황에 미래의 동반자의 자리가 절실히 요구되어지기 때문이다.

늘 서로에게서 떠날려고 시도하나 매번 자신의 자리로 되돌아오는 등장인물들처럼, 시·공간을 초월한 순환 구조의 면을 보여주는 베케트 극의 방은 『놀이의 끝』과 『유령 트리오』를 통해, 인간 본연의 자궁의 방에

6) 베케트는 극작품에서 2인조의 등장인물 쌍을 즐겨 묘사하고 있다. 이와 같은 경우는 『고도를 기다리며』에서 에스트라곤(Estragon)-블라디미르(Vladimir), 포조(Pozzo)-럭키(Lucky), 『놀이의 끝』의 햄(Hamm)-클로브(Clov), 나그(Nagg)-넬(Nell), 『오 행복한 날들』에서의 위니(Winnie)-윌리(Willie) 등에서 찾아볼 수 있다. 한편 그의 짧은 단막극에선 3인조의 등장인물 쌍을 자주 등장시키고 있다. 이는 『무언극 II Actes sans paroles II』에서의 A-B-C, 『연극』의 F1(여자1)-F2(여자2)-H(남자), 『왔다 갔다 Va-et-vient』의 플로(FLO), 비(VI), 루(RU)와 같은 경우에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

서 인위적인 거울의 방으로 넘어가는 상반된 양상을 보여주고 있다. 이는 베케트 연극에 나타난 방의 다원적 구성 요인들을 잘 나타내 보이고 있는 면이기도 하다.

2.2. 거실(salon)

이 장에선 침실의 내밀한 이미지의 사적 공간 개념과 달리, 여러 사람이 모이는 공공성의 성격을 띤 공적 공간에 해당하는 거실의 공간이 베케트의 등장인물들에게 어떻게 표출되었는가에 대해 살펴보기로 한다. 우선 집의 중심 공간에 속하며, 안락하고 따뜻한 이미지를 띄게 되는 거실(salon)은 언제나 자연스럽게 모이는 가족의 구성원을 연상시키게 해준다. 그러나 진정한 가족의 개념을 상실한 베케트 내부 공간엔 가족 구성원들간의 정의 끈이 없는 개개인들만이 머무르고 있어 단지 형태상의 거실의 구조만을 보여주고 있을 뿐이다.

한편 베케트의 극작품 『엘뢰페리아』의 공간 묘사에 대해 살펴보면, 다음과 같다.

『엘뢰페리아』의 복잡성은 연기와 무대 연출의 다양한 양상과 관계된다. 즉 절반은 가족 거실이 차지하고, 절반은 빅토르 호텔 침실이 차지하는 무대의 양분이 요구되는 복합 무대를 예로 들 수 있다.

La complexité d'Eleutheria concerne différents aspects du jeu théâtral et de la mise en scène, comme par exemple la scène multiple qui oblige à une bipartition de la scène, une moitié étant occupée par le salon familial et l'autre par la chambre d'hôtel de Victor.⁷⁾

7) BRUZZO François, *Samuel Beckett*, Henri Veyrier, 1991, p. 108.

『엘리페리아』의 복잡성은 극놀이와 연출의 각기 다른 양상과 연관된다. 즉 다양한 무대는 공간의 칸막이에 의해 가족의 거실과 빅토르(Victor)의 호텔 방에 의해 차지된, 이중의 양분화 성격을 엿볼 수 있게 된다. 경계를 갈라 구획화된 거실 쪽의 공간은 공공성의 집합의 장소로, 집 구조 내에서의 중심 역할을 맡는다.

그러나 가족 구성원들 속에서 발생하는 따뜻한 안락함이 아니라, 단지 거실을 구성하고 있는 구조물에서 느껴지는 안락함은 더욱 더 가족의 정을 필요로 하게 되고, 이곳에서 풍겨지는 삭막함을 절실히 느끼게 해준다. 이렇듯 베케트 무대에선 집의 중추 역할을 맡은 거실에서 우러나오는 진정한 가족의 의미를 거의 찾아볼 수 없게 된다.

특히 『놀이의 끝』에선 이러한 가족 구성원들간의 정의 끈이 없는 관계를 잘 드러내주고 있다.

나그 (불평하는 투로) - 이것이 뭐지?

클로브 - 늘 먹는 흔한 비스킷이예요

나그 (마찬가지 어투로) - 딱딱하잖아! 난 먹을 수 없어!

함 - 처넣어버려!

클로브는 나그를 쓰레기통 안에 처넣고, 뚜껑을 닫아버린다.

Nagg (geignard) - Qu'est-ce que c'est?

Clov - C'est le biscuit classique.

Nagg (de même) - C'est dur! Je ne peux pas!

Hamm - Boucle-le!

Clov enfonce Nagg dans la poubelle, rabat le couvercle.⁸⁾

위 예문에서 부모에 대한 애정이 없는 함의 말과 이에 따른 클로브의 행위는 가족이 모여 있는 거실의 구조를 갖춘, 또 다른 삭막한 세계를 보여주게 된다. 요컨대 어떠한 중요성의 의미를 두지 않은 채, 단지 그냥 거실의 형태에 거주해 있는 함의 가족은 해체되고 분해되어 있는 자아상

8) BECKETT Samuel, *Fin de partie*, p. 24.

을 보여주고 있는 것이다. 따라서 진정한 가정의 모양새를 갖추는 것은 이들과 상관없이 보이는 가운데, 마치 한 왕국의 왕처럼 군림하는 함은 자신의 집에서 조금이라도 벗어나게 되면 그것은 곧 죽음이라고 하며⁹⁾, 그들이 거쳐하는 이 장소가 살아 있는 생존의 특권을 부여받은 곳이라고 명하고 있다.

여기에서 보면, 이들이 이루고 사는 집 형태는 관객에게 비춰지고 있는 답답한 불모의 소공간이며, 이곳에서 계속되는 동작선은 간헐 있는 구조에 의해 짧게 이루어지게 된다. 따라서 이들의 동작선에 의해, 연결선 상으로부터 벗어난 바깥의 공간은 탐험이 안된 미지의 장소이다. 다시 말해 베케트 작품에 나타난 장소들의 특색으로 이곳의 밖은 알 수 없는 불확실한 공간이다. 따라서 그의 극작품에선 ‘여기’, ‘저기’라는 구분이 발생할 수 없다. 한마디로 여기와 저기의 모든 대립이 사라진다는 것이다. 즉 베케트의 작품에서 중요한 의미를 띄게 되는 ‘이곳’(ici)만이 존재할 따름이다.

한편 이러한 베케트 극에서의 해체되고 분해되어 있는 가족의 중심 공간인 거실을 빗대어 Piel은 이곳의 무의미성에 대한 개념을 ‘혼란스러운 별판’으로 암시하고 있다.

베케트의 공간이 항상 모호하다는 것은 매우 의미심장하다. 『말론느 죽다』에서도 문제가 되듯이 베케트의 공간은 이곳과 다른곳의 구분이 내적인 진정한 지명, 자기 자신에 대한 살아 있는 관계의 부재로 인하여 모든 가치를 잃어버리는 마치 〈혼란스러운 별판〉으로 빗대어지기도 한다.

Il est du reste très significatif que l'espace beckettien soit toujours imprécis, cette 〈plaine confuse〉 dont il est question dans *Malone meurt*, tant il est vrai que la distinction d'un ailleurs perd toute valeur en l'absence d'une véritable géographie intérieure, d'une relation vivante à soi.¹⁰⁾

9) “Hamm - Hors d'ici, c'est la mort.”(*Ibid.*, p. 23.)

베케트의 공간은 항상 불명확한데, 그의 작품 『말론느 죽다 *Malone meurt*』에서도 거론되듯이, 이곳(ici)과 다른곳(ailleurs)의 구분은 모든 의미를 잃어버리며, 마치 '혼란스러운 별판'으로 비유되어지기도 한다. 다시 말해서 베케트 극 이곳에서의 거실 공간의 모습은 등장인물과 마찬가지로 벌거벗은 채, 해체되어 있는 것이다.

한편 이곳에 관한 Piel의 또 다른 해석의 근거를 다음의 인용문에서 찾을 수 있다.

이곳은 사실상 (이곳과 다른 곳을 구분해주는 것은 아무것도 없다) 그만의 독특성을 잃고 아무 곳도 아닌 꼴이 되고 만다. 다시 말해서 자신을 잃어버릴 수 밖에 없는 구분이 불가능한 장소를 말한다.

Ici perd en effet sa singularité (plus rien ne différencie ici et là) pour devenir nulle part, c'est-à-dire un endroit sans distinction où on ne peut que se perdre.¹¹⁾

결국 베케트는 이곳과 다른곳을 모호한 동질성으로 설정해 놓은 채, 이곳은 더 나아가 길을 잃어버릴 수도 있을 특징 없는 장소가 되고 마는 것이다. 나중에는 이곳마저도 그나마 막연하게 자리를 지켜온 의미를 상실해 버리고 모습을 감추고 만다. 즉 이곳은 더 이상 근접할 수도 멀어질 수도 없는, 다른곳과 더불어 존재하지도 않는 불특정한 공간의 꿈만을 형성하게 해준다. 다시 말해서 울타리가 풀어져 있는 채, 여기도 저기도 존재하지 않는 거실의 공간에서 등장인물들은 자신들을 진정으로 받아들일 진실된 공간을 밝혀내기 위해, 거듭 이를 찾아 나서게 되는 것이다.

본능적으로 행해지는 이러한 추구는 좀 더 나은 미래의 자신들만의 공간으로 안주하게 될 거실의 이미지와 잘 맞물리게 된다. 결국 거실의 공

10) PIEL Jean, *Samuel Beckett - Critique revue générale des publications françaises et étrangères août-septembre 1990 n° 519-520*, Minuit, 1990, p. 723.

11) *Ibid.*, p. 726.

간에선, 베케트 등장인물들의 삭막한 가족의 개념과 더불어 이곳, 저곳의 구별이 모호한 동질성의 공간화 현상이 이루어짐을 볼 수 있었다.

2.3. 부엌(cuisine)

방과 거실에 이어 살펴보게 될, 또 다른 내부 공간은 가정의 형태를 이루고 있는 피조물들에게 무한한 에너지를 생산해내주는 부엌(cuisine)의 공간이다. 그렇지만 『놀이의 끝』에서 부엌의 모습은 정확하게 무대에 제시되어 보여지지 않고, 클로브 혼자만의 유일한 공간이 되어버려, 그가 내뱉는 말에 의해서만 그 형상을 짐작할 수 있을 따름이다. 즉 『놀이의 끝』에서의 부엌은 클로브의 대사로만 환기되는 공간에 해당된다. 단순함과 대칭의 극대치를 이루는 베케트의 무대 공간에서 클로브는 중앙 무대와 칸막이 벽 사이를 분주하게 계속 우왕 좌왕하며 뛰어다니게 된다.

이때 클로브의 부엌은 무대에 직접적으로 드러나지 않은 채¹²⁾, 관객에게 연극적인 사색을 빌어 또 다른 면의 공간을 생각하게 하는 상상력을 요구하기에 이른다. 여기에선 정면으로 대할 수 있는 공간 대신에 클로브의 언어 행위와 그곳으로 향해진 수많은 동작선에 의해서만 부엌의 실체가 존재하고 있음을 추측할 수 있게 된다. 즉 관객은 무대 위에 존재하는 직접 공간을 보면서 다른 한쪽에 숨겨진 공간을 상상해야 하는, 무한한 공간적인 상상력이 필요해진다.

한편 『놀이의 끝』에 드러난 부엌의 공간 상황을 클로브의 대사를 통해 살펴보겠다.

12) 다음의 인용문은 클로브의 부엌에 관한 특징적인 묘사를 하고 있다.

“그 자체가 극적 공간인 클로브의 부엌 이외에도 주목을 끄는 특이한 점은 측면 칸막이에 걸린 그림에서 분명히 드러난다. 그 그림은 돌려져 있는데, 반듯한 바닥만 보이므로 고전주의의 대표적인 공간에 길들여진 우리로서는 정면에서 기대할 수 있는 공간적 환상을 감안하면 실망스러운 것이다.”(BRUZZO François, *op. cit.*, p. 116.)

클로브 (고정된 시선, 창백한 목소리로) - 끝났어. 끝이 난 거야. 곧 끝나려 하고 있어. 아마도 곧 끝날 거야. (사이.) 난알에 난알이 덧붙여지고, 하나에 하나가 더해지면, 어느날 갑자기 더미, 작은 더미, 불가능한 더미가 된다. (사이.) 사람들은 이제 날 벌할 수 없게 되었어. (사이.) 난 가로 세로 높이가 각각 3m 되는 부엌으로 갈 거야. 그런 다음 그가 호루라기를 불 때까지 기다려야지. (사이.) 꼭 알맞은 넓이지. 그가 호루라기를 불 때를 기다리면서 식탁에 기대고 벽을 바라보고 있어야지.

Clov (regard fixe, voix blanche) - Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (Un temps.) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (Un temps.) On ne peut plus me punir. (Un temps.) Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle. (Un temps.) Ce sont de jolies dimensions, je m'appuierai à la table, je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle.¹³⁾

네 명의 등장인물들 중에서 유일하게 움직일 수 있는 클로브는 자신만의 보금자리인 부엌에 있다가 함이 호루라기를 불면 무대로 나오게 된다. 이때 부엌의 실체는 겉으로 드러나지 않지만, 『놀이의 끝』의 전개상이 부엌에 대한 상황 묘사가 함과 클로브의 대화를 통해 그 존재의 모습을 드러낸다. 클로브는 찬장문이 있는 가로 세로 높이가 각각 약 3m 가량 되는 부엌에 있다가 쓰레기통 속에 처박혀 있는 나그에게 때때로 딱딱한 비스킷과 같은 먹을 것을 가져다 주기도 한다.

그러나 클로브의 마음은 함과의 대화에서도 나타나듯이, 자신만의 공간인 부엌으로 즐기치게 향해 있을 뿐이다.

함 - 일의 진척이 더디군. (사이.) 진통제를 먹을 시간이 되지 않았나?

13) BECKETT Samuel, *Fin de partie*, pp. 15-16.

클로브 - 아뇨. (사이.) 전 떠나야겠어요. 할 일이 있거든요.

함 - 부엌에서?

클로브 - 네.

함 - 도대체 부엌에서 무엇을 하는지 궁금한데.

Hamm - Ça ne va pas vite. (Un temps.) Ce n'est pas l'heure de mon calmant?

Clov - Non. (Un temps.) Je te quitte, j'ai à faire.

Hamm - Dans ta cuisine?

Clov - Oui.

Hamm - A faire quoi, je me le demande.¹⁴⁾

함의 여러 가지 요구에 응해야만 되는 클로브에겐 부엌에서 비로소 여유로움과 편안함을 찾게 되는 것이다. 이렇듯 늘 그곳으로 향해진 클로브의 마음엔 생기의 열매가 맺게 된다. 함의 호기심에도 불구하고 클로브는 매번 부엌에 가서 할 일이 있다고 말한다. 그 부엌은 넓은 우주의 공간에 대비되어 어떤 일정한 구역을 차지하는 '공간-영역'(espace-sphère)으로 비춰지게 된다. 다음의 인용문은 이러한 공간의 상황을 잘 말해주고 있다.

무대 상연 공간의 가장 좋은 본보기는 중심에 대한 추구로서, 그것은 우주로서의 공간, 또는 영역으로서의 공간이라고까지 할 수 있다. 그런데 그 영역의 완전한 모습이 부엌에서 보여지며, 그리고 불구의 불완전한 인간이 바로 그 중심의 자리를 차지한다.

L'exemplarité de l'espace de la représentation renvoie bien à un espace-cosmos, ou même à un espace-sphère, avec la recherche d'un centre, mais c'est dans une cuisine que la sphère parfaite vient s'inscrire, et c'est un homme infirme qui prend possession de centre.¹⁵⁾

14) *Ibid.*, p. 26.

15) BORIE Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui, une quête impossible?* -Beckett,

위 인용문에서 공간-우주(espace-cosmos)는 관객이 바라보는 무대 전체 공간이라 규정짓는 반면에, 공간-영역(espace-sphère)은 그 전체 공간의 일부분에 해당하는 한정된 부분 공간으로 정의한다. 즉 연극이 상연되는 공간에 대해서 살펴보면, ‘공간-우주’라는 장소와 ‘공간-영역’이라는 두 개의 대비된 장소들에 대해서 생각해볼 수 있다. 이때 『놀이의 끝』에서 부엌은 공간-영역으로 다가오며, 또한 무대의 중심 부분, 즉 공간-우주를 점거한 자는 바로 불구의 몸을 지닌 함이라는 것을 알 수 있게 해준다. 결국 함의 경고에 따르면, 클로브는 자신의 소공간인 공간-영역, 즉 부엌 안에서 시체가 되고 말 것이며, 이미 무대의 공간-우주 전체가 온통 송장 썩는 냄새로 진동하고 있다고 말한다.

함 (침울하게) - 그러면 오늘도 다른 날들과 변함 없겠군.
 클로브 - 시간이 지속되는 한 그럴겁니다. (사이.) 한평생을 똑같은 헛소리로 보내는군요.

 함 - 그러나 넌 그저 부엌에서 죽을지도 모르잖아.
 클로브 - 그렇더라도 결국 같은 셈이죠.
 함 - 그래, 하지만 만약 네가 부엌에서 죽는다면 내가 어떻게 알 수 있을까?
 클로브 - 그러면... 마침내 썩는 냄새가 나고야 말겠죠.
 함 - 이미 네게선 썩는 냄새가 나고 있어. 온통 집안엔 시체 썩는 냄새로 진동하고 있잖아.
 클로브 - 온 우주가 그래요.
 함 (화가 나서) - 우주야 어떻든 상관할 바 없어! (사이.) 무엇이건 간에 생각해내봐.
 Hamm (morne) - Alors c'est une journée comme les autres.
 Clov - Tant qu'elle dure. (Un temps.) Toute la vie les mêmes inepties.

Genet, Grotowski, le living théâtre, Publications de la Sorbonne Série Littérature n° 15, A. G. Nizet, 1981, p. 65.

.....

Hamm - Mais tu pourrais être seulement mort dans ta cuisine.

Clov - Ça reviendrait au même.

Hamm - Oui, mais comment le saurais-je, si tu étais seulement mort dans ta cuisine.

Clov - Eh bien... je finirais bien par puer.

Hamm - Tu pues déjà. Toute la maison pue le cadavre.

Clov - Tout l'univers.

Hamm (avec colère) - Je m'en fous de l'univers! (Un temps.)

Trouve quelque chose.¹⁶⁾

다시 말해서 함의 말을 빌리면, 한편으로 이 저주받을 우주는 온갖 시체 썩는 냄새를 풍기며, 그리고 또 한편으론 함이 클로브를 보내줄 수 없고 또한 그를 따라올 수도 없는 것처럼, 평생토록 공허한 나날들이 계속 이어질 것이라는 것을 암시하고 있다. 마침내 연이은 우울한 생각에 지친 나머지, 함은 다른 것에 대해서 생각해보라고 클로브에게 명령하기에 이른다. 즉 그들의 대화에서도 알 수 있듯이, 끊임없이 암울하게 펼쳐지는 공허 속에서의 대화 형태는 내부 공간 안에 순환 구조의 밀실과도 같은 이미지를 제시해주고 있는 것이다.

결국 베케트의 공간을 방, 거실, 부엌 등의 내부 공간으로 분리시켜 보았을 때, 베케트 극의 공간은 불분명한 ‘여기’, ‘저기’의 개념과 더불어, ‘공간-우주’와 ‘공간-영역’ 등과 같은 공간의 다원적인 특성을 나타내고 있음을 알게 되었다.

16) BECKETT Samuel, *Fin de partie*, pp. 64-65.

3. 내부 공간의 양상

3.1. 폐쇄성(fermeture)

우선 베케트 연극에 나타난 내부 공간의 특성은 밖으로 나가는 통로의 막힘이다. 즉 베케트 극의 내부 공간들에선, 통로의 안쪽에서만 맴돌고 있는 등장인물들의 모습을 볼 수 있을 뿐이다. 따라서 베케트의 등장인물들은 그들의 내부 공간 안에서 어떠한 양상으로 반복적인 순환의 탈출을 시도하는지, 또한 그들이 그 과정을 겪으면서 부딪치게 되는 내부 공간들은 어떠한 모습으로 통로를 차단하고 있는가를 고찰하기로 한다. 이때 등장인물들이 다른 공간으로 나아가려는 갈등의 상황을 밝혀, 이를 폐쇄적인 내부 공간의 양상으로 고찰해보겠다.

이에 『놀이의 끝』에선 방 안에서만 맴도는 이곳의 갇힘과 외부 세계에 대한 갈등의 요소를 등장인물들의 목소리와 빛에서 발견할 수 있게 된다. 먼저 목소리의 언어 행위를 살펴보게 되면, 다른 공간으로 나아가려는 시도가 그 안에서만 맴도는 내부 공간의 양상으로 이어지게 된다. 그러므로 무대에 펼쳐지는 그들의 목소리는 언어의 폐쇄된 공간 안에서 자아의 내면으로부터 울려나오는, 계속해서 되풀이되는 억압된 탄식으로 밖에 들릴 수가 없다.

이러한 탄식은 등장인물들의 심리를 드러내는 노래(chanson)로서 그 모습을 달리하기도 한다. 이렇게 베케트 극에는 흥얼거리는 등장인물들의 모습을 종종 발견할 수 있게 되는데, 그들은 자신들의 답답한 심정을 ‘음의 공간’에 빌어 형성하게 된다.¹⁷⁾ 이렇듯 베케트의 등장인물들은 음의 공간에 힘을 빌어 그들의 마음을 열어보이며, 이를 자기들만의 공간을

17) 이러한 베케트 등장인물들의 음악적인 요소는 내부 공간인 『놀이의 끝』의 클로브와 『마지막 테이프 *La dernière bande*』에서 짧게 터져나오는 크랍(Krapp)의 노래 뿐만 아니라, 외부 공간인 『고도를 기다리며』에서 2막의 첫 부분과 같이 시작되는 블라디미르의 노래와 『오 행복한 날들』에서 위니의 흥얼거리는 콧노래 등에서 엿보인다.

만들어 나가게 된다.

그러나 이러한 그들의 심정 표출에도 불구하고, 그것은 오히려 자신들의 폐쇄성(fermeture)을 인식하는 공간으로 형성되어가고 있다. 결국 다음의 『놀이의 끝』의 예문에서처럼, 함의 제지로 클로브의 짧게 떨어지는 콧노래는 곧 멈추고 만다.

클로브는 콧노래를 부르면서 오른쪽 창문으로 가서 창문 앞에서 멈춰 선다. 그런 다음 머리를 뒤로 젖히고 그것을 바라본다.

함 - 노래 부르지 마!

클로브 (함 쪽으로 돌아서며) - 이젠 더 이상 노래 부를 권리도 없나요?

함 - 없어.

클로브 - 그럼 어떻게 끝내면 종단 말인가요?

함 - 끝내고 싶어?

클로브 - 전 노래하고 싶단 말이에요.

Il va en chantonnant vers la fenêtre à droite, s'arrête devant, la regarde, la tête rejetée en arrière.

Hamm - Ne chante pas!

Clov (se tournant vers Hamm) - On n'a plus le droit de chanter?

Hamm - Non.

Clov - Alors comment veux-tu que ça finisse?

Hamm - Tu as envie que ça finisse?

Clov - J'ai envie de chanter.¹⁸⁾

더 이상 노래 부를 권리도 없다는 함의 대응에 클로브는 자신의 무대에 홀로 존재하는, 내성의 끊임없는 자아 분출의 욕망을 거절당하고 만다. 이렇듯 등장인물의 존재와 연관되어 무대 위에서 올라오는 음의 공간은 목소리의 또 다른 측면으로 대체되어진다. 더 나아가 목소리는 언

18) BECKETT Samuel, *Fin de partie*, p. 95.

어의 공간에서 이루어지는데, 그 언어의 공간에서 발생할 수 있는 의식의 주체와 객체, 자아, 공간, 시간과 같은 문제의 속성으로부터 흘러나오는 목소리는 결국 그 존재와 외부 세계 사이의 단절을 의미하게 된다.¹⁹⁾

즉 베케트의 극작품에서 언어가 등장인물의 내적 폐쇄성을 형성하고 있으며, 결국 그들 스스로 타인의 피조물이라는 인식을 드러내고 만다. 따라서 극의 내부 공간에서 구성 요소의 전체적인 흐름을 앞에서 살펴본 왔듯이, 그곳은 베케트 특유의 어두운 고통의 상황을 기반으로 빈 공간처럼 펼쳐져 있게 된다.

한편 베케트 연극에선 이곳의 갇힘과 외부 세계에 대한 또 다른 갈등의 측면을 빛의 요소에서 발견할 수 있게 된다. 우선 그같은 내부 공간 안에서의 행위는 베케트의 등장인물들이 머무르고 있는 이곳의 상황 설정에 대한 폐쇄된 정보를 말해주고 있다. 즉 극의 흐름에 리듬을 붙여주고, 등장인물이 연기를 할 수 있게끔 해주는 빛(lumière)은 “이곳의 밝은 죽음이야”²⁰⁾와 같은 『놀이의 끝』에서의 함의 대사에서처럼, 이곳의 밝은 생명의 줄기인 빛이 존재하지 않는다는 원초적인 죽음의 문제를 거론하게 해준다. 요컨대 『놀이의 끝』의 무대에선 빛의 결합에 도취되어 움직이는 등장인물의 상상력에 이끌려진 행동만이 남게 된다. 결국 빈 내부 공간의 허공에 존재하는 등장인물은 스스로 이 빛의 노예가 된다.²¹⁾ 더

19) 다음의 인용문은 베케트 극에서 언어가 등장인물이 자신의 삶을 이어가기 위한 필수적인 조건이며, 등장인물의 영혼에서 울려나오는 목소리 또한 베케트 언어 행위의 성격을 잘 드러내주고 있다.

“이렇듯 언어는 사물과 주체를 의식 속에서 일치하게 하고, 자아 밖에 있는 것을 자아로 만들며, 시간의 부재로 시간을 대치하며, 공간의 부재로 공간을 대치하는 임무를 부여받는다 - 하지만 이는 수행할 수 없는 임무이다. 왜냐하면 『이름불일 수 없는 것 *L'Innommable*』의 영혼에서 나오는 목소리는 외부 세계의 언어, 시간과 공간의 언어, 다른 사람들과 공유하는 언어 밖에 인식할 수 없기 때문인데, 이러한 사실은 언어는 단지 다른 사람들이 만든 창작품일 뿐이라는 생각을 갖게 한다. 자아의 언어를 말하기 위해서는 시간과 공간을 벗어난 새로운 언어를 고안해야 될 것이다.”(BARRAULT Jean-Louis, *Samuel Beckett - Le petit théâtre de France*, René Julliard, 1963, p. 43.)

20) “Hamm - Hors d'ici, c'est la mort.”(BECKETT Samuel, *Fin de partie*, p. 23.)

21) 다음의 예문은 베케트의 등장인물이 공간을 차지하는 강렬한 빛에 복종하여 육체적 본능에 따라 스스로 움직이게 되는 면을 드러내준다.

나아가 무대에 강렬하게 비쳐지는 빛에 노출된 베케트의 등장인물은 이러한 광선을 자기 의식의 빛으로 변모시키거나, 내면화하게 된다.²²⁾

그렇지만 등장인물의 모든 고통에 의해, 스스로 붕괴되어가는 빛은 비로소 그 자신의 허무를 재인식할 뿐이며, 모든 것이 공허로 귀착되는 원점에서 빛은 결국 내부 공간에 머무르는 모든 등장인물에게 부정적인 영향을 주기까지 한다.

함 - 창문 아래로 날 데려다줘. (클로브는 휠체어 쪽으로 간다.)
얼굴에 빛을 느끼고 싶어. (클로브는 휠체어를 앞으로 밀고 간다.) 처음에 내가 나를 산책시켰을 때 실로 서툴렀다는 것을 기억하고 있니? 너는 휠체어를 너무 높이 쳐들었지. 한발짝마다 널 나를 거의 팽겨칠 뻔했어. (떨리는 소리로.) 그래도 우리 둘 다 매우 재미있었지. 무척 재미있었고 말고! (침울하게.) 그런 다음에 우린 습관이 돼버렸어. (클로브는 휠체어를 오른쪽 창문 앞에 세운다.) 벌써? (사이. 함은 머리를 뒤로 젖힌다. 사이.) 아직 낮인가?

클로브 - 밤은 아니예요.

함 (화를 내며) - 낮이냐고 묻고 있잖아!

Hamm - Amène-moi sous la fenêtre. (Clov va vers le fauteuil.) Je veux sentir la lumière sur mon visage. (Clov fait avancer le fauteuil.) Tu te rappelles, au début, quand tu me faisais faire ma promenade, comme tu t'y prenais mal? Tu

“베케트의 등장인물은 육체에 대한 근본적인 호기심으로 생기를 띄게 되는데, 이 육체들은 다소 강렬한 빛에 노출되어 있거나, 공간을 차지하거나, 혹은 새로운 문제 해결에 도움이 되는 육체적인 경험의 요소이다.”(FRIEDMAN, M. J., *Samuel Beckett - Configuration critique n° 8*, Lettres Modernes, 1964, p. 29.)

22) 이때 자신의 상황을 공허하게 해석하는 『오 행복한 날들』에서의 위니의 마음과 강렬하게 내리쬐는 빛의 세기는 작열하는 태양의 대체물로 묘사되어 ‘대비’를 이루게 된다.

“위니 - 이렇게 날마다 더 맹렬한 햇빛이 쏘아대면 물건에 불이 붙는 것도 당연하지요. 이제껏 불이 붙을 리가 없던 것도 이렇게 저절로 말이에요. (사이.) 마침내 나 자신마저 녹아버리든지, 타 버리든지 하지 않겠어요? …”(BECKETT Samuel, *Oh les beaux jours suivi de Pas moi*, Minuit, 1963-1974, p. 45.)

appuyais trop haut. A chaque pas tu manquais de me verser!
 (Chevrotant.) Héhé, on s'est bien amusés tous les deux, bien
 amusés! (Morne.) Puis on a pris l'habitude. (Clov arrête le
 fauteuil face à la fenêtre à droite.) Déjà? (Un temps. Il
 renverse la tête. Un temps.) Il fait jour?
 Clov - Il ne fait pas nuit.
 Hamm (avec colère) - Je te demande s'il fait jour!²³⁾

클로브로 하여금 창가로 데려가게 해, 얼굴에 빛을 느끼고 싶어하는
 함의 행위는 모든 것이 소멸되어진 폐쇄 공간에도 불구하고, 그래도 따듯
 한 한 줄기 새싹같은 탈출의 몸부림은 버리지 않고 있음을 알게 해준다.
 즉 함은 이러한 열려진 빛줄기를 찾아 여러 행동반경을 모색하게 되며,
 이렇듯 빛의 형상은 등장인물의 행위로부터 그 의미를 부여받게 된다.
 더 나아가 등장인물은 절망 탈출의 시도로서 그 빛을 향해 끊임없이 '반
 복의 공간'을 창조하게 된다.

빛은 등장인물들로 하여금 무대에서의 수많은 왕복의 활동 영역
 을 부여하게 된다. 즉 반복의 공간을 마련해주는 것이다.

La lumière qui délimite le masque du sujet le situe sur l'aire
 du va-et-vient, c'est-à-dire l'espace de la répétition.²⁴⁾

Bernard가 지적하고 있듯이, 빛의 요소는 폐쇄 공간의 무대에서 수없
 이 이리저리 움직이는 등장인물들의 활동 영역을 위치시켜준다. 그리고
 빛은 등장인물들의 활동 영역에 관여하게 되어, 그들의 움직임에 의해 저
 절로 형성되어지는 폐쇄 공간 내에서의 반복성을 창출해낸다. 베케트의
 등장인물들이 빛에 의해 만들어내는 반복의 공간은 동작, 목소리와 더불어

23) BECKETT Samuel, *Fin de partie*, p. 85.

24) BERNARD Michel, *Samuel Beckett et son sujet - Une apparition évanouissante*,
 L'Hamattan, 1996, p. 167.

어 극의 뉘앙스를 좌우하기도 하고, 무대에서 일어나는 장면의 강약을 조절한다. 이러한 등장인물의 행위로 인하여, 빛의 요소는 이곳으로부터 다른 곳으로 나아가고자 하는 환각적 세계의 틀을 마련해주며, 그 세계를 미리 감지하게 해주는 것으로 볼 수 있다.

그렇지만 등장인물들의 이러한 행위에도 불구하고, 그들은 다른 세계로 접근하기 위하여 내부 공간 속에 여러 행동반경을 모색하지만, 매번 그들의 의지는 주저앉고 만다. 요컨대 다른 세계로 향한 내부 공간의 통로는 막혀 있으며, 이로 인한 등장인물들의 갈등의 양상을 통해 다시 한번 폐쇄 공간의 특성이 드러나게 되는 것이다.

3.2. 부동성(immobilité)

이 장에선 내부 공간의 막혀진 통로로 인하여 빚어지는 결과의 본질적인 양상을 중점적으로 살펴보기로 하겠다. 즉 내부 공간에서 폐쇄성의 결과로 남겨진, 또 다른 베케트 극의 특성을 드러내보고자 한다.

이러한 닫힌 공간에서 베케트의 등장인물들은 그들만의 독특한 영역을 펼쳐나가게 되는데, 즉 자신들이 길들여져왔던 경로를 꾸준히 지켜나갈 뿐이다. 아울러 닫힌 공간에서 등장인물들은 부동성, 침묵, 어둠과 같은 내밀한 이미지를 통하여, 자신들의 원초적이고 본질적인 모습을 무대에 내보이게 된다. 그리고 관객은 스스로를 숨기는 등장인물들의 비밀스러운 내면 생각을 비로소 터득하게 된다.

내부 공간에서 아무런 행위 없이 그냥 멈춰 있는 상태는 바쁘게 움직이는 등장인물보다 더 많은 것을 말해준다. 그만큼 관객으로부터 시선의 집중을 더 받으며 무대에 자리잡고 있는 부동성(immobilité)의 자세는 하나의 존재 의미를 드러내는 것이다. 앞으로 향해 나아가는 정확한 방향 설정도 없이, 줄곧 부동의 자세를 취하는 모습은 베케트의 등장인물들에게서 쉽게 찾아볼 수 있다.²⁵⁾

한편 베케트의 연극에서 수시로 등장하는 “그런데 지금은 무엇을 해야

하지”라고 내뱉는 인물들의 대사는 답답한 상황 속에서 아무것도 행할 수 없음을 의미하며, 마치 죽음에 처한 것과 다를 바 없다.

이동은 공간 내에서 결코 질서를 잡지 못한다. 길이나 걸음은 아무런 방향 감각이 없다. 등장인물들은 그저 길에 놓여져 있을 뿐이다. . . . 그러나 이러한 부동 상태는 상연되는 시·공간을 초월한 죽음 안에서만 가능할 뿐이다. 또한 베케트의 연극은 이러한 진정한 의미로서 시·공간의 제거의 방향 쪽으로 추구하게 된다.

La mobilité ne construit jamais un ordre dans l'espace. La route, la marche, sont sans orientation. On est simplement en route. . . . Mais cette immobilisation n'est possible que dans la mort, donc hors du temps et de l'espace de la représentation. Aussi le théâtre de Beckett tend-il vers l'oblitération de l'espace et du temps.²⁶⁾

베케트 연극에서 이동성과 부동성을 비교해 볼 때, 무대에서 마구 돌아다니게 되는 이동성은 오히려 질서가 있는 공간을 구성하지 못하며, 또한 거기에 따르는 여정이나 보행도 전혀 방향을 취하지 않게 된다. 즉 이동성은 부동성의 형태를 닮아가게 되는 것이다. 단지 내부 공간의 이동성 속에서, 등장인물들은 상징적인 길 위에만 놓여져 있을 뿐이다.²⁷⁾

이러한 점에 비추어볼 때, 베케트 극의 내부 공간 속에서 등장인물들이 취하는 부동의 자세인 고정됨은 무대에 보여지는 공간과 시간을 초월

25) 베케트의 연극에 등장하는 거의 모든 등장인물들은 어딘가 아프고 병든 몸 때문에, 사실상 부동의 자세를 취한다고 볼 수 있다. 그 대표적인 예로 『놀이 끝』의 함, 나그, 벨과 『연극』에 등장하는 세 명의 주인공들, 그리고 『오 행복한 날들』에서의 위니가 처해진 2막의 상황을 들 수 있다. 특히 항상 날카로운 종소리에 따라 움직이는 위니는 목까지 언덕에 파묻혀 있어 더 이상 옆으로 틀 수도, 앞으로 숙일 수도, 뒤로 젖힐 수도 없게 된다. 이러한 상황은 2막이 끝날 때까지 이어져 그녀의 얼굴은 정면을 향한 채 부동의 자세를 취하는, 그야말로 닫힌 공간의 주역이 되고 만다.

26) BORIE Monique, *op. cit.*, p. 66.

27) 이는 『고도를 기다리며』와 『오 행복한 날들』의 외부 공간인 길, 언덕에서도 마찬가지로의 상황으로 볼 수 있다.

한 오직 죽음과도 같은 정적의 상태에서, 그리고 종말에 다다른 상태에서
만 가능할 뿐이다. 그러므로 베케트의 연극은 점점 공간과 시간의 마멸
된 상황을 추구하는 경향이 있음을 알 수 있게 된다.

또 다른 한편으로, 부동의 자세를 자주 취하는 베케트 등장인물들은
다음의 글에서 그 원인을 찾아볼 수 있다.

무대 상황에는 나와 타인의 포개짐이 있다. 따라서 무대상의 나
는 자신의 죽음을 인식한다. 그때부터 극의 세계 속에서 죽음은 시
간과 공간 상에 자립적인 상황이 된다. 다른 한편으로 무대 위의
삶은 움직임을 잃게 된다. 왜냐하면 그 삶이 아무런 인과 범칙에
부응하지 않기 때문이다.

Dans la situation scénique il y a une superposition du je et
d'autrui. Donc le je scénique connaît sa mort. Dès lors, dans
l'univers théâtral, la mort devient une situation autonome dans
le temps et dans l'espace. D'autre part, la vie sur la scène est
immobile car elle n'obéit à aucun mouvement de causalité.²⁸⁾

따라서 무대에서의 죽음에 처한 삶은 고정되어버리는데, 이것은 어떠
한 인과 관계에 따른 동작에도 복종하지 않는 것으로 풀이될 수 있다.
즉 아무것도 할 수 없는 상태의, 죽음으로 치닫고 있는 암울한 내부 공
간 속에서의 삶은 굳어져버린 고정된 상태에 머무르게 되는 것이다. 요
컨대 『고도를 기다리며』에서 각 막의 끝부분에 등장하는 소년(Garçon)
은 에스트라공과 블라디미르로 하여금, 이곳에서 떠나고 싶어도 떠날 수
없게 하는 영원한 부동성의 상징처럼 여겨지는데, 이러한 모습은 『놀이
의 끝』에서의 함과 클로브의 대화 속에서도 등장한다.²⁹⁾

28) MALACHY Thérèse, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, A. G. Nizet, 1982, p. 40.

29) “클로브 (여전히 바라보면서) - 움직이지 않아요.

함 - 성별은?

클로브 - 어느 쪽이든 상관없잖아요? (그는 창문을 열고 몸을 바깥으로 내민다. 사

『고도를 기다리며』에서의 이미지처럼, 내부 공간을 통해 비춰진 소년의 형상은 클로브의 대사에서도 나타나듯이, 움직이지 않는 부동의 자세를 취하고 있다. 이에 소년의 존재를 확인하려는 클로브는 그가 잠재적으로 생식력을 가진 존재이며, 혹시 그들의 일상 생활을 변화시켜줄만한 의미를 지니고 있지 않을까 하고 궁금해 한다. 이렇듯 소년의 존재야말로 무거운 개념의 공간을 수반함으로써, 부동성을 향해 차단고 있는 닫힌 공간의 주역을 맡고 있는 셈이다. 즉 베케트 연극에 나타난 소년이 움직임을 고정시켜버린 채, 어딘가를 바라보고 있는 심리적인 대상은 등장인물들이 앞으로 나아갈 방향에 수많은 어두운 고통을 의미하게 되는 것이다.

한편 부동성의 공간과 연관되며 닫힌 공간의 내부로 숨어들어가 무대와 등장인물을 둘러싸는 침묵은 대단한 힘을 발휘한다. 그 어떤 것도 침묵만큼 매력적인 공간의 느낌을 드러내지 못한다. 침묵은 많은 것을 보여줄 수 없는 닫혀진 공간을 만들어가면서도, 특유의 묘한 신비감을 연출하게 된다. 그 형용할 수 없는 고독의 공간은 오히려 시끄러운 세계보다 앞으로 이루어질 일들에 대해 더 많은 것을 시사해준다. 이러한 상상하기 어려운 극단의 감성을 지닌 침묵은 자신의 위력을 무대에서 여실히 증명하고 있는 것이다.

현실 공간인 객석과 극적 공간인 무대를 흡수하는 침묵은 어둠에 숨어, 수동적이고 정적인 분위기를 자아낸다. 이렇게 침묵의 상황에 놓인 등장인물의 심리 상태 또한 부동성과 어둠에 밀접한 관련이 있게 되어 베케트 연극의 전체적인 분위기를 주도하게 된다. 이는 등장인물들의 대

이. 그는 몸을 일으켜 세우고, 망원경을 내린 다음, 함 쪽을 돌아본다. 질겁하며.) 어린 소년 같은데요.

.....

클로브 - 그곳에 가 봐야겠어요. (그는 사다리에서 내려온 다음, 망원경을 내던지고, 문 쪽으로 간다. 그리고 멈춰 선다.) 작살을 갖고 가야겠어요.

그는 작살을 찾는다. 그것을 주워 문 쪽으로 간다.

함 - 그럴 필요 없어.

클로브는 멈춰 선다

클로브 - 그럴 필요가 없대구요? 그가 잠재적으로 생식력을 지닌 존재라도 요?(BECKETT Samuel, *Fin de partie*, pp. 103-105.)

사에서 비록 침묵을 지키고 있는 것은 아니지만, 침묵을 암시하는 것으로 드러난다.

함 - 질서라구!

클로브 (몸을 일으키면서) - 전 질서를 좋아해요. 그게 저의 꿈이죠. 모든 것이 침묵과 부동의 상태로 있는 세상, 그리고 마지막 먼지 하나까지 각각의 사물이 각자 자기 자리에 있는 세상 말입니다.

그는 다시 굶기 시작한다.

함 (격분해서) - 도대체 뭘 하고 있는 거야?

클로브 (몸을 일으키면서, 부드럽게) - 약간의 질서라도 창조하려고 애쓰고 있어요.

Hamm - De l'ordre!

Clov (se redressant) - J'aime l'ordre. C'est mon rêve. Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place derrière, sous la dernière poussière.

Il se remet à ramasser.

Hamm (exaspéré) - Mais qu'est-ce que tu fabriques?

Clov (se redressant, doucement) - J'essaie de fabriquer un peu d'ordre.³⁰⁾

물건들을 정돈하고 있다는 클로브의 대답은 모든 것들이 침묵과 정적 속으로 스며드는 세계를 꿈꾸는 그의 생각을 엿보게 한다. 모든 것이 침묵 속에 존재하는 가운데, 클로브는 각각의 사물이 그 최후의 자리에 위치를 창조하게 된다. 클로브의 물건들을 정돈하는 모습을 통하여, 침묵은 곧 내밀한 세계의 안으로 향해 모이는 공간을 만들어가고 있음을 비로소 관객에게 드러내주는 것이다.

즉 이 장에선 부동성과 침묵만이 감도는 이곳과 거기에서 벗어난 또 다른 세계에 대한 욕망을 그리고 있다. 더 나아가 등장인물들의 외부 세

30) *Ibid.*, pp. 78-79.

계에 대한 갈망은 이곳에 감금된 자들로 살아가도록 운명지어진 삶으로부터 바라보는 모호한 이동에 지나지 않음을 알 수 있게 된다.

4. 맺음말

베케트는 그의 극작품에서 고독과 허무의 사이를 방황하는, 고독한 의식의 불모성을 집요하게 추구하였다. 베케트 등장인물들의 고독한 양상이 그대로 관객에게 전달되는, 무대 위의 내부 환경은 마치 닫혀진 세계인 감옥과 비교된다. 이때 등장인물들을 둘러싼 내부 환경의 벽은 감금상태의 감옥을 만들고, 이 감옥은 그들로 하여금 유일한 삶이 되며, 또한 절박한 행위에 이르게 한다. 즉 격리 상태의 감옥과 비교된 베케트 극의 주거 환경에선, 등장인물들에게 참된 안락을 꿈꾸는 휴식처로서의 집은 갈 곳 없는 그들에게 진정한 의미를 상실해 버리고, 외부와 단절된 폐쇄적인 공간으로 변모하기에 이른다.

또한 그들이 거처하는 곳이 삭막한 세계일수록 자신들이 처한 상황에 더욱 자포자기하며, 모든 것이 어두운 최악의 상태로 빠져들게 된다. 베케트의 등장인물들은 마치 경계가 없는 감옥과 자기 자신의 몸에 스스로 갇혀진 죄수로 간주되어진다. 즉 혼돈의 역사가 이루어지는 감옥의 미로 안에서, 등장인물들은 모진 형벌을 받고 있는 셈이다.

우리는 『놀이 끝』에서 베케트의 등장인물들이 제한된 폐쇄 공간으로부터 벗어나기 위해 동작, 목소리, 빛과 같은 요소들과의 결합 아래 자신들의 감정을 표출하지만, 다른 곳으로 떠나지 못한 채, 여전히 내부 공간에서 벗어나지 못하는 양상을 고찰하였다. 즉 이곳에서만 맴도는 등장인물들로 하여금, 내부 공간의 존재는 바로 공간 이동의 불가능을 의미하게 된다. 결국 공간 이동의 불가능성에 의해, 등장인물들은 다시 한번 부동성과 어둠을 내재한 침묵이 흐르는 닫힌 공간(*espace fermé*)에 갇혀

있음을 알 수 있었다.

이와 더불어 베케트 극 내부 공간의 갈등 모습을 통하여, 내면적이고 축소된 세계로부터 모호한 이동으로 옮겨지는 감금된 자들의 욕구를 살피고 있다. 닫힌 공간은 관객의 눈에 띄지 않게 감춰져 있다는 특성 하에, 그리고 등장인물 자신의 내부에 만연된 함축적인 상황으로 펼쳐지게 된다. 이때 닫힌 공간은 등장인물과의 관련하에 부동성, 침묵과 같은 새로운 창출 효과를 빚어내게 된다. 부동성의 닫힌 공간에서 받는 느낌은 낯설은 적대감의 이미지와 공허감이다. 이러한 내밀한 장소는 공간의 매순간을 밝혀왔던 일체의 광명을 상실해 버리게 되는 것이다. 베케트 극의 특성을 드러내는 이러한 내부 공간은 어느 누구에게도 열리지 않는, 비밀스러운 공간으로 더 이상의 어떤 외부적 요소도 의미하지 않게 된다.

따라서 베케트 극의 내부 공간은 외부로 발산되어지지 않고 안으로만 향해 숨는 폐쇄성과 부동성의 특성에 비추어볼 수 있다. 아울러 외부 세계로 나아가려는 등장인물들의 의지와 닫힌 공간 안에 맴돌고 있는 상황 아래, 바로 이러한 내부 공간의 양상이 드러나게 되는 것이다. 이렇듯 베케트의 연극에선 내부 공간의 이곳과 여기가 아닌 다른곳 사이에서, 등장인물들이 끊임없이 겪는 갈등의 모습을 접할 수 있게 된다. 더 나아가 이러한 상황 안에서, 베케트의 등장인물들이 머무르는 내부 공간은 그들의 폐쇄 상황을 대변하며, 바로 그들의 닫힌 공간을 직접적으로 드러내주게 되는 것이다.

참고문헌

1. 베케트의 작품

- BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Minuit, 1957.
_____, *Oh les beaux jours suivi de Pas moi*, Minuit, 1963-1974.
_____, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'épuisé*,
Minuit, 1992.
_____, *Eleutheria*, Minuit, 1995.

2. 베케트에 관한 문학 또는 일반 연구 • 비평서

- BARRAULT Jean-Louis, *Samuel Beckett - Le petit théâtre de France*,
René Julliard, 1963.
BERNARD Michel, *Samuel Beckett et son sujet - Une apparition
évanouissante*, L'Harmattan, 1996.
BORIE Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui, une quête impossible?*
*-Beckett, Genet, Grotowski, le living théâtre, Publications de
la Sorbonne Série Littérature n° 15*, A. G. Nizet, 1981.
BRUZZO François, *Samuel Beckett*, Henri Veyrier, 1991.
EDWARDS Michaël, *Eloge de l'attente - T. S. Eliot et Samuel Beckett*,
Belin, 1996.
FRIEDMAN M. J., *Samuel Beckett - Configuration critique n° 8*,
Lettres Modernes, 1964.
GENETTI, Stefano, *Les figures du temps dans l'oeuvre de Samuel
Beckett*, Schena Editore, 1992.

- HIGGINS Aidan et MINIHAN John, *Samuel Beckett*, Angolia, 1996.
- HOEDEN Jean van der, *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Cerf, 1997.
- MALACHY Thérèse, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, A. G. Nizet, 1982.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, 1996.
- PIEL Jean, *Samuel Beckett - Critique revue générale des publications françaises et étrangères août-septembre 1990 n° 519-520*, Minuit, 1990.
- PINGET Robert et ARIKHA Avigdor, *Revue d'Esthétique - Hors série 1990*, Jean-Michel Place, 1990.
- 미셸 페로, 『방의 역사』, 이영림 · 이은주 옮김, 글항아리, 2013.
- 신현숙, 『20세기 프랑스 연극』, 문학과 지성사, 1997.
- 주거학연구회, 『새로쓰는 주거문화』, 교문사, 2003.

〈Résumé〉

Une étude sur ‘les aspects de l’espace
intérieur’ dans le théâtre de Beckett
- En particulier *Fin de partie* -

LEE Sook-Eun
(Université de Hanyang)

L’espace et les zones définies et objets reconnus comme la route et les jarres dans le théâtre beckettien fonctionnent comme un cadre structural qui dirige et oriente les pièces. A partir de là, on peut réfléchir sur la nature du décor (intérieur et extérieur) en tant que base de l’habitation des scènes de son théâtre. C’est-à-dire qu’il est possible de considérer la description du monde intérieur d’un bâtiment comme un espace d’habitation.

Le but de cette étude consiste à éclairer les divers aspects dans le théâtre de Beckett à partir de “l’espace intérieur” dans lequel les paroles et les actions des personnages se développent : en particulier *Fin de partie*. Le concept de l’espace intérieur dans *Fin de partie* comprend trois parties : chambre, salon et cuisine. C’est aussi un ensemble harmonieux grâce au silence, à l’obscurité, au vide, à l’absence de lumière et au bruit que l’auteur décrit avec minutie.

Plus particulièrement, cet espace divisé en deux, soit en lieu public soit en lieu privé et où les différents aspects tels que la manière d’exister des personnages, leur relation avec la réalité qui les entoure,

révèlent leur situation.

Concernant la relation entre cet espace intérieur et les personnages, on relève deux aspects. C'est-à-dire que nous y avons compris la fermeture, l'immobilité qui tiennent à la présence d'un espace morne et sombre entourant les personnages beckettien et compte tenu de la dissolution de l'espace intérieur.

Aussi les voit-on commencer par chercher une sorte de lieu de refuge qui peut, même un peu, les consoler de la situation froide, obscure et pénible où ils se trouvent. En somme, le milieu intérieur de la maison délabrée présente l'image d'un cachot circulaire perpétuel.

Plus encore, dans l'espace intérieur, les processus d'analyse employés nous ont amenés à la conclusion que les personnages beckettien se retrouvaient enfermés, sans espoir de s'échapper vers un ailleurs qu'"ici" et qu'ils y demeuraient éternellement.

주 제 어 : 주거(habitation), 내부 환경(environnement intérieur), 접촉성 (contact), 단절(rupture), 공허(vide)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

프랑스어 동족목적보어구문과
기능동사구문 비교

전 지 혜
(숙명여자대학교)

■ 차례 ■

1. 서론	3.1. 동사와 목적어의 형태·의미 관계
2. 동족목적보어구문과 기능동사구문 의 기본 특성	3.2. 두 구문의 통사적 속성
3. 동족목적보어구문과 기능동사구문 비교	4. 결론

1. 서론

이 연구는 동족목적보어구문construction à verbe à objet interne과
기능동사구문construction à verbe support을 유사한 구문으로 분석한
Fillmore (1968), Givón (1984, 2001), Riegel et al. (1994)과는 달리, 형
태·의미 단계와 통사 단계의 속성을 살펴본 후, 두 구문이 서로 대응하
지 않음을 보일 것이다.

다음의 예를 살펴보도록 하자. (1)-(3)의 예에서 a와 b는 각각 동족목
적보어구문과 기능동사구문이다.

(1) a. il vit une vie de patachon¹⁾

b. il fait/mène une vie de patachon

(2) a. il songe de beaux songes/rêves

b. il fait de beaux songes/rêves

(3) a. il soupira un long soupir

b. il fit/poussa un long soupir

(Riegel et al. 1994)

동족목적보어구문이라 불리는 (1a)에서 동사 vivre와 명사 vie, 두 요소 간에는 형태·의미적 연관성이 있고, 명사가 동사의 의미를 반복하고 있다. 반면, (1b)는 기능동사구문으로, 이 구문에서 실질적으로 논항을 지배하는 것은 술어명사 vie로 faire/mener 동사는 현동화actualisation의 역할을 맡고 있다.²⁾

Riegel et al. (1994)는 위의 예 (1-3)에서 동족목적보어를 가지는 동사와 기능동사의 대치가능성을 보이며, 두 구문이 유사하다고 결론지었다. 또한, 영어를 대상으로 한 Fillmore(1968)와 Givón(1984, 2001)은 두 구문을 동일시하는 경향을 보인다. 하지만 우리는 이렇게 기능동사로 대체 가능한 것만으로 단순히 동족목적보어구문에 출현하는 동사와 동족목적보어를 각각 기능동사와 술어명사로 대응시킬 수 있는지에 대해 의문을 갖는다.³⁾ 따라서 이 의문에서 출발하여 동족목적보어구문과 기능동사구문이 형태·의미 단계와 통사 단계에서 서로 대응될 수 있는 구문인지 아니면 다른 속성을 보이는 구문인지에 대한 분석을 시도해보고자 한다.

프랑스어의 경우, 실제로 기능동사구문은 많이 연구된 반면, 동족목적

1) 선행연구의 문제점을 논의하기 위해, 수식어의 출현이 있음에도 불구하고 Riegel et al.(1994)의 예를 들었다. 수식어의 출현과 부재에 따른 테스트 결과의 차이는 3.2.5절에서 다시 논의하게 될 것이다.

2) 두 구문에 관한 자세한 기술 및 비교는 2절과 3절에서 다룰 것이다.

3) 또한 프랑스화자에 따르면, (1a)와 (1b)간에는 뉘앙스의 차이가 있다고 한다. 즉, faire 혹은 mener 동사가 쓰일 경우, 주어의 의지가 담겨있다.

보어에 관한 연구는 그리 많지 않다.⁴⁾ 또한, 홍재성(1989)은 동족목적보어구문과 기능동사구문을 동일한 구문으로 간주해야 하는지 서로 다른 구문으로 간주해야 하는지, 아니면 동족목적보어구문이 기능동사구문의 하위유형으로 분류되어야 하는지에 대해 고민하며, 이 두 구문의 관계를 명확히 하는 것은 흥미로운 문제거리라고 지적한 바 있다. 따라서 두 구문의 속성을 비교·관찰하는 것으로도 이 연구는 의의를 지닌다고 볼 수 있다.⁵⁾

이 연구는 다음과 같이 구성된다. 2절에서는 동족목적보어구문과 기능동사구문의 일반적 의미-통사 속성에 대해서 간략히 살펴볼 것이다. 이를 바탕으로, 3절에서는 두 구문에서 동사와 목적어 간의 형태·의미 관계와 대명사화, 수동화, qu- 의문문, 삭제가능성, 수식어의 출현⁶⁾ 통사 테스트를 통해 두 구문간의 상관관계 유무에 대해 논하도록 하겠다.

2. 동족목적보어구문과 기능동사구문의 기본 특성

이 절에서는 동족목적보어구문과 기능동사구문의 일반적 특성에 대해서 간략히 살펴보고, 각 구문의 연구대상을 한정하도록 할 것이다.

2.1. 동족목적보어구문

Lazard (1994)는 말레이시아 언어 중 하나인 대격 언어, 마남manam어

4) Choi-Jonin (1998)은 Gougenheim (1964)의 연구를 제외하면 동족목적보어에 대한 자세한 연구가 행해지지 않았다고 서술했다.

5) 우리는 이 연구에서, 타동성transitivité이라는 용어의 사용을 제한하고자 한다. 왜냐하면, 두 구문의 타동성에 대해 논하기 이전에, 우리의 관심사는 두 유형의 구문이 상관관계를 가지는지를 살펴보는 것이기 때문이다. 하지만, 이 연구를 바탕으로 두 구문과 관련된 타동성에 관한 논의는 또 다른 연구논문이 될 수 있을 것이라 생각한다.

6) 기능동사구문과 동족목적보어구문의 비교를 위해, 우선 수식어를 가지지 않는 구문을 중심으로 테스트 하고, 수식어가 출현했을 때의 속성을 살펴볼 것이다.

를 통해 동족목적보어의 예를 보여주었다. (4a)는 일반 타동문의 예이고, (4b)가 동족목적어를 보여주는 예이다.

(4) a. áine baŋ i-tamimi-rá?-i
femme taro elle-uriner-trans.-les
'la femme urina des taros'

b. áine tamím i-tamím
femme urine elle-uriner
'la femme urina'

(Lazard 1994:154)

먼저, 첫 번째 예 (4a)의 동사구성을 살펴보면, 동사는 rá?에 의해 타동 표지를 가지며, 주어인 áine를 공지칭하는 논항 접두사 i와, 목적어 taros를 공지칭하는 논항 접사를 가진다. 반면, 두 번째 예 (4b)의 동사구성에서는 이 표지를 찾아볼 수 없다. 이 동사는 자동사의 형태로 어떤 논항 접사도 취하지 않으며, 목적어 tamím는 첫 번째 예와는 달리 동사구성 내에서 공지칭되지 않는다. 여기서 목적어 tamím를 동족목적어objet interne라 부르며, 이는 동사에 포함된 목적어와 유사하다고 설명한다. 또한 (4b)의 예는 형태, 의미적으로 동사와 목적어의 파생관계를 보여주고 있다.⁷⁾

프랑스어의 경우, 마남어와는 달리, 동사가 목적어에 대한 정보를 지니고 있지 않으므로, 동사와 목적어의 형태·의미적 연관성으로 설명하고 있다 (Choi-Jonin 1998, Larjavaara 1998, etc). 즉 명사는 동사의 형태·의미적으로 파생되었다는 것이다. Choi-Jonin (1998)는 다음의 예만이 프랑스어에서 진정한 동족목적보어구문이라 하였다.⁸⁾

7) Fillmore (1968)는 동족목적보어구문을 특정 동사와 목적어간의 높은 선택성을 가지며, 동사와 명사의 결합이 하나의 동사에 대응되는 구문이라고 정의하였다. 이는 어휘적 결합 제약을 보이는 연어collocation구성과 관계있는 것으로 보인다.

- (5) a. 동사와 형태-의미적으로 유사한 유형: je veux vivre ma vie
 b. 동사와 의미적으로 유사한 유형: il pleure des larmes de joie⁹⁾

하지만, 우리는 위에서 동족목적보어구문에서 동족목적보어와 동사간의 형태 의미적 연관성에 대해서 강조하였고, 이에 맞추어 의미적으로만 유사한 경우가 아닌 (5a)의 경우로 연구 대상을 한정하려 한다.

또한, 동족목적보어구문에 나타나는 동사가 자동사인지 타동사인지에 대해 의견이 분분하지만, 우리는 Lazard (1994, 1998)와 Duchateau (1998)을 따라, 동사의 유형에 따르는 것이 아닌, 구문의 특성으로 간주하도록 한다.

2.2. 기능동사구문

기능동사(verbe support)는 의미적으로 비어있으며(sémantiquement vide), 단지 필수적인 동사분포위치에 놓여 시상이나 서법 등을 표현하고, 하나의 서술(predication)이 단문구조로 실현되는 데에 필수적으로 요구되는 문법적 의미의 실현을 위한 역할을 담당한다. 반면, 기능동사구문에서 의미핵을 구성하는 것은 술어명사(nom prédicatif)이다(홍재성 1989, Gross 1993, Vivès 1993).

8) Choi-Jonin (1998)은 본문의 두 경우 외에도 4가지의 예를 더 보여주었다.

(i) a. il va son chemin, il dort une nuit paisible

b. il crève la faim

c. elle sent la violette

d. les quatre mots de français qu'il baragouinaient péniblement

a와 b의 경우는 자동사 구문의 목적어 자리에 제시된 명사구가 위치한다는 것만이 동족목적보어와 유사한 것이다. 이 명사구는 동사와 형태, 의미적으로 유사하지 않다. c의 경우 의미적으로 동사와 연관이 있지만, 이 명사구들은 동족목적보어와는 다르게 의무적 출현이 요구된다. d는 Choi-Jonin (1998)이 잠정적으로 분류한 부류이다.

9) 저자에 의하면, Petit Robert에서 pleurer는 répandre des larmes로 정의되었다.

- (6) a. Pierre promesse à Marie de partir ensemble à Paris
 b. Pierre fait une promesse à Marie de partir ensemble à Paris

(6b)가 기능동사구문으로, faire동사는 기능동사로 현동화를 담당하며, 술어명사 promesse가 실질적인 의미핵의 역할을 맡고 있다. 이 사실은 술어명사가 문장의 구성요소들을 포함한 명사구를 구성하는 것으로 증명된다.

- (7) promesse de Pierre à Marie de partir ensemble à Paris

(6b)와 (7)의 비교에서 알 수 있듯이, 기능동사의 흥미로운 점은 술어명사 그 자체와 술어명사의 논항이 기능동사의 통사 논항으로 실현된다는 것이다.

기능동사는 faire 동사 외에도 avoir 혹은 상적의미를 담고 있는 기능동사 변이형variant이 존재한다.

- (8) a. Pierre a l'intention d'apprendre l'espagnol
 b. Pierre a pris conscience
 c. Pierre a commis des erreurs

하지만, 우리는 이 연구를 위해, 기능동사구문에 속하는 모든 유형을 다루기보다는 가장 대표적인 기능동사로 꼽히는 faire 동사와 술어명사구의 결합한 기능동사구문의 유형을 살펴보도록 하겠다.

3. 동족목적보어구문과 기능동사구문 비교

서론에서 언급했던 것처럼, Riegel et al. (1994)은 동족목적보어를 가지는 동사와 기능동사가 대치될 수 있다는 것을 보이며, 동족목적보어구문과 기능동사구문이 유사하다고 분석한다. Fillmore(1968)는 영어의 동족목적보어구문을 언급하면서 기능동사구문과의 규칙적인 대응관계를 상정하는 가설을 제시하였고, 좀 더 최근에 Givón(1984, 2001)은 동족목적보어구문의 자립성을 인정하되, 기능동사구문의 일종으로 분석하였다. 예를 들어, Givón(1984)의 경우, 아래 각 예문들의 두 번째 문장 중 give, have, take을 의미상으로 비어있는 동사로 보고, 이 동사들과 결합하는 talk, meeting, look을 동족목적보어로 보았다.

- (9) a. He talked / He gave an interesting talk
 b. We meet / we had a meeting
 c. I look at it / I took a quick look at it

(Givón 1984)

하지만 홍재성(1989)의 지적처럼, 이들의 연구는 명시적인 경험적 근거를 바탕으로 분석한 것이 아니라, 오히려 직관에 의지한 것으로 보이며, 기능동사구문과 동족목적보어구문의 구별이 부재한 것으로 보인다. 또한, 한국어의 경우, 홍재성(1989)은 동족목적보어 동사와 기능동사를 대응시킬 수 있도록 해주는 경험적 근거가 지극히 희박하다고 언급하였다. 무엇보다도, 동족보어동사는 특이한 어휘의미를 지닌 동사어휘인 점에서 기능동사와 동일시하기 힘들다고 덧붙였다.

따라서, 3절에서는, 2절에서 살펴본 각 구문의 특성에 유념하며, 프랑스어의 동족목적보어구문과 기능동사구문의 동사와 목적어의 형태·의미 관계를 살펴보고 여러 통사 속성을 관찰하여 두 구문이 대응시키는 것이 가능하지 않음을 보이도록 하겠다.

3.1. 동사와 목적어의 형태·의미 관계

이미 2.1.절에서 우리는 동족목적보어와 공기하는 동사와의 형태적 연관성을 살펴보고, 동족목적보어는 동사의 파생적 형태를 지님을 보았다. 그렇다면 기능동사구문에서는 어떤 관계를 관찰할 수 있고, 또 이 단계에서 두 구문은 어떤 차이점과 공통점을 가지게 되는지 살펴볼 필요가 있다.

홍재성(1989)은 동족목적보어구문과의 비교를 위해, 다음과 같이 기능동사를 정의하였다.

단일동사와 파생관계에 있는 서술어적 성격의 명사가, 그 단일 동사를 내포한 문장과 환언관계에 있는 문장의 보어 위치에 실현 될 때, 이 문장의 서술어 위치에 나타나게 되는 동사를 말한다.

홍재성 (1989)

인용문에 밑줄 친 부분을 통해 알 수 있듯이, 두 구문에서 모두 명사의 파생적 성격을 볼 수 있지만, 다른 점이 있다는 것에 주목해야 한다. 동족목적보어의 경우에는 함께 공기co-occurrence하는 동사와 동족목적보어와 파생관계가 성립하지만(10a), 기능동사 구문의 경우에는, 출현하는 기능동사와 서술명사 결합에 대응하는 단일 서술 동사가 술어명사와 파생관계를 맺는다.

- (10) a. Pierre vit sa vie
 b. Pierre fait un voyage à Paris
 c. Pierre voyage à Paris

즉, (10b)와 (10c)에서 볼 수 있듯이, 기능동사구문을 담고 있는 (10b)의 경우, 기능동사와 술어명사간의 형태·의미적 유사성을 찾아볼 수 없다. 반면, (10b)의 술어명사는 (10c)의 단일동사 *voyager*와 형태·의미적 연관성을 갖는다.

Larjavaara (2000)에 따르면, 동족목적보어가 지시하는 것은 사행의 내부에 있다. 다시 말해, 목적어는 사행 그 자체를 가리키거나(vivre une vie heureuse), 사행의 결과물일 수 있다는 것이다(pleurer des larmes de joie). 앞서 밝혔듯이, 우리는 첫 번째 경우로 동족목적보어구문을 한정하였다. 이런 의미적 특성은 정보구조와도 관련된다. Choi-Jonin (1998)은 동족목적보어가 정보구조 관점에서 정보의 무게는 동사에 실리게 되며, 동족목적보어는 동사사행에 의해 표현된 동일한 사건에 관한 관점 변화의 신호로서 도입된다고 하였다. 따라서, 동족목적보어는 단지 동사의 이미지를 고정시켜주는 역할을 맡는다는 것이다. 그렇기 때문에, 정보적인 관점에서도 동족목적보어의 역할은 매우 미비하다.

반면, 기능동사구문의 경우, 우리가 2.2절에서 살펴본 것처럼, 명사구의 역할은 정보를 전달하는데 있어 매우 중요하다. 또한 이러한 이유들이 동족목적보어와 술어명사의 초점화(불)가능성을 설명해주는 것일테다.

- (11) a. * C'est sa vie que Pierre vit
b. C'est une promesse que Pierre a faite

따라서, 형태·의미 단계에서 동족목적보어구문과 기능동사구문의 유사성을 찾지 못했다. 그렇다면, 두 구문의 통사 속성에 유사성이 있을지 다음 절에서 관찰해 보도록 하자.

3.2. 두 구문의 통사적 속성

이 절에서는 대명사화, 수동화, qu- 의문문, 동족목적보어와 술어명사의 삭제 가능성, 수식어의 출현과 같은 테스트를 통해서 동족목적보어구문과 기능동사구문이 상관관계를 가지지 않음을 관찰할 것이다.

3.2.1. 대명사화

일반적으로 동족목적보어는 대명사화하는 것이 불가능하다고 알려져 있다 (Pino 2004).

- (12) a. Pierre vit sa vie / #¹⁰⁾ Pierre la vit ¹¹⁾
 b. Pierre rêve un rêve / # Pierre le rêve

하지만, Choi-Jonin (1998)은 아래의 예를 통해, 동족목적보어가 대명사화되는 경우를 보여주었다.

- (13) a. La vie que Thérèse avait maintenant été bien au-delà
 de celle qu'elle avait rêvée dans ses moments de
 plus grande folie. Elle n'en revenait pas. Elle la vivait
 avec une gaucherie charmante
 b. Il vaut mieux rêver sa vie que la vivre

(Choi-Jonin 1998)

Choi-Jonin (1998)에 따르면, 동족목적보어의 대명사화는 특히 vivre, courir, rêver 동사에 해당한다.

우리는 이렇게 Choi-Jonin (1998)을 통해 대명사화가 가능한 예를 찾고, Larjavaara (1998)도 마찬가지로 Choi-Jonin (1998)의 예를 통해 동족목적보어구문의 대명사화 가능성에 대해서 단정지었지만, 이것이 모든 동족목적보어구문에 해당되지 않음을 밝히고 싶다(예12a, b). 대명사화는 3.2.5.절에서 살펴보게 될 것처럼, 수식어의 출현이 있을 시에는 가능하다고 보여진다.

10) 이것은 다른 문맥(contexte)에서는 발화가 가능하지만, 앞의 문장 Pierre vit une vie에 해당하는 대명사화 문장이 적절하지 않음을 표시한다.

11) 문장의 발화가능성을 판단하기 위해 프랑스어화자의 도움을 받았다.

반면, 기능동사구문의 경우, 수식어의 출현 유무에 상관없이 대명사화가 가능하다.¹²⁾

- (14) a. Pierre a fait une proposition
b. Pierre l'a faite / Pierre en a faite une

- (15) a. Pierre a fait des promesses
b. Pierre les a faites

- (16) a. Pierre a fait ses études à Paris
b. Pierre les a faites à Paris

- (17) a. Pierre a commis des erreurs
b. Pierre les a commises / Pierre en a commis

따라서, 대명사화와 관련된 두 유형 구문의 속성이 다름을 살펴볼 수 있었다. 즉, 동족목적보어의 경우와는 달리, 소유형용사나 관계절 등의 다른 수식어를 취하지 않아도 술어명사의 대명사화가 가능한 것을 관찰하였다.

3.2.2. 수동화

이 절에서는 동족목적보어구문과 기능동사구문의 수동화 가능성에 대해서 살펴보도록 하겠다. 일반적으로 동족목적어보어구문은 수동화가 불가능하다.

12) 술어명사가 동사의 목적어로서 대명사화되는 것뿐만 아니라, 술어명사의 보어 역시 대명사화가 가능하다.

(i) a. J'ai l'intention de partir en France
b. J'en ai l'intention

- (18) a. Pierre vit sa vie / * sa vie est vecue par Pierre
b. Pierre rêve un rêve / * un rêve est rêvé par Pierre

Park (2005)이 밝힌 것처럼, 동족목적보어와 이를 취하는 동사와의 형태적인 연관성이 강하면 강할수록 수동화는 불가능하다.

- (19) a. * Sa propre vie a été vécu par Paul
b. Leurs dernières journées ont été vécues par les soldats français au combat de Verdun

- (20) a. * Son dernier sommeil est dormi dans la tombe où elle a été inhumée
b. ? Sa nuit tranquille n'a pas pu être dormie

(Park 2005)

반면, 대명사와 마찬가지로, 기능동사구문은 동족목적보어구문의 제약인 형태적 연관성의 정도와는 상관없이 수동화가 가능하다.

- (21) a. Une proposition a été faite par Pierre
b. Un voyage a été fait par Pierre
c. Des promesses ont été faites par Pierre
d. Ses études ont été faites à Paris ¹³⁾
e. Des erreurs ont été commises par Pierre

따라서, 대명사와 마찬가지로, 동족목적보어구문은 수동화가 가능하지 않은 반면, faire를 기능동사로 취하는 구문은 어떤 제약도 가지지 않고 수동화가 가능하다.

13) 프랑스화자에 따르면, 이 문장에서 à Paris 이 부재하게 되면 문장은 다 끝나지 않은 느낌이 든다고 한다.

3.2.3. qu- 의문문

동족목적보어구문은 que 의문문이 가능하지 않은 반면, 기능동사구문은 que 의문문이 가능하다. 먼저 동족목적보어구문의 경우를 살펴보자.

- (22) a. Qu'est-ce qu'il vit ? * sa vie
b. Qu'est-ce qu'il rêve ? * un rêve

아래 3.2.5절에서 다시 언급하겠지만, 동족목적보어가 수식어를 취할 때, 의문문은 가능해진다(ex. vivre une vie de patachon).

faire 동사를 가지는 기능동사구문의 경우, 어떤 제약 없이 술어명사를 대상으로 한 의문화가 가능하다.¹⁴⁾

- (23) a. Qu'est-ce que Pierre a fait ? - une proposition
- un voyage
- des promesses
- ses études
b. Qu'est-ce qu'il a commis ? - des erreurs

대명사화, 수동화와 마찬가지로 동족목적보어구문에 비해 기능동사는 제약 없이 세 가지 테스트에 긍정적인 속성을 보인다. 하지만, 다음에서 살펴볼 삭제 가능성에서는 반대의 결과가 나타난다.

14) Vivès (1993)에서, 술어명사는 quoi와 관련된 의문문의 답이 될 수 없다고 했다.
(i) Que donne Luc à Max ? - un bonbon / * une gifle
하지만 앞서 설명했듯이, 우리의 연구대상은 faire를 기능동사로 취하는 구문이며, 프랑스어화자를 통해 (23)의 예가 가능하다는 것을 확인하였다.

3.2.4. 삭제 가능성

동족목적보어구문에 나타나는 목적보어의 출현은 의무적이지 않다.

- (24) a. Pierre vit sa vie à Paris
b. Pierre vit à Paris

이에 대해서, Noailly (1997)은 화용론적으로 특정 문맥에서 발화되지 않은 것으로 분석하였다. 이는 절대적 용법emploi absolu로 볼 수 있는데, 목적어와 함께 출현하는 것이 의무적이지 않은 manger와 같은 자타양용동사의 특성이기도 하다.

동족목적보어가 의무적으로 출현하지 않아도 되는 다른 근거는, 동족목적보어를 결과보어objet effectué로 분석한 Pino(2004)와 Larjavaara (2000)¹⁵⁾이 있다. Pino(2004)는 결과보어를 취하는 대부분의 동사들이 이 보어 없이 구성될 수 있다고 했다.

- (25) a. Jean écrit une lettre
b. Jean écrit

하지만, 기능동사구문에서는 동족목적보어와 달리, 술어명사의 출현은 의무적이다. 이미 앞서 밝혔듯이, 기능동사는 의미적으로는 비어있는 동사이며, 현동화의 역할을 담당하고 있기 때문에, 문장에서 중요한 의미를 전달하지 않으므로, 의미핵인 술어명사의 출현은 필수적이다.

- (26) a. Pierre fait un voyage en France
b. * Pierre fait en France

15) Larjavaara (2000)는 동족목적보어가 프랑스어에 관찰되는 실질적인 범주가 아니라, 단지 결과보어와 다른 보어의 경계를 가르는 것으로 보았다.

결론적으로, 삭제 가능성은 동족목적보어에만 해당된다.

3.2.5. 수식어의 출현

앞서 밝혔듯이, 삭제 가능성만 제외하면, 동족목적보어구문의 경우, 대명사화, 수동화, qu-의 의문문에 많은 제약을 가짐을 살펴보았다. 하지만, 관사와 수식어의 개입 시 동족목적보어구문은 이 세 가지 통사 테스트에 긍정적인 반응을 보인다.

- (27) il vit une vie de patachon
 il la vit (대명사화)
 une vie de patachon est vecue par lui (수동화)
 Qu'est-ce qu'il vit ? - une vie de patachon (qu-의문문)

- (28) il rêve de beaux rêves
 il en rêve
 De beaux rêves sont rêvés par lui
 Qu'est-ce qu'il rêve ? - de beaux rêves

비록 수식어의 출현 없이도 기능동사구문의 술어명사는 여러 통사 테스트에 반응하였지만, 부정관사와 수식어의 출현으로 좀더 “일반” 명사구에 가까운 속성을 보인다(Giry-Schneider 1987). envie의 경우를 살펴보면, 이 두 요소의 개입으로 인해 전치사구를 형성함을 볼 수 있다.

- (29) on s'endort avec le ventre plein et un métabolisme actif,
 et on est étonné de se réveiller le matin avec une grande envie de manger¹⁶⁾

16) 이 예시는 밑줄 친 부분이 기능동사구문임을 주장하는 것이 아니라, 술어명사로서 사용되는 envie가 부정관사와 수식어와의 결합으로 인해, 전치사구를 형성하는 일반

어쨌든, 우리가 이미 앞서 강조했듯이, 기능동사구문은 제시한 통사 테스트에 수식어의 출현과는 상관없이 긍정적인 속성을 보이지만, 동족목적보어구문은 수식어의 출현 시에만 위의 세 가지 테스트에 반응하는 차이점이 있다. 형태·의미 단계뿐만 아니라 여러 통사 테스트에도 이질적인 특성을 보이는 이 두 구문은 근본적으로 대응가능하지 않다는 결론을 내리게 한다.

4. 결론

이 연구에서는 동족목적보어구문과 기능동사구문의 형태·의미 관계와 통사 속성을 살펴 본 후, 두 구문을 유사한 구문으로 보기 어렵다는 관점을 제시하였다.

우리가 비판적으로 검토한 Fillmore (1968), Givón (1984, 2001), Riegel et al. (1994)에서 관찰한 두 구문은 구체적인 경험적 근거를 제시하지 않은 채, 기능동사와 동족목적보어를 취하는 동사와의 대체 가능성과, 이때 발화 의미 유사성만을 고려하여 두 유형 구문의 유사성을 주장하였다. 실제로, 우리는 이 연구에서 여러 통사 테스트와 형태·의미적 연관성을 살펴본 후, 두 구문이 서로 대응할 수 있는 구문이 아니라는 결론을 내리게 되었다. 또한, 한국어의 동족목적보어구문과 기능동사구문에 대해 간략한 논의가 있었던 홍재성(1989)에서도 두 구문간의 상관관계에 대해 회의적인 입장을 취했다.

이 연구는 동족목적보어구문의 유형 중에서도, 형태·의미적으로 연관된 vivre류와 faire동사를 기능동사로 취하는 대표적 구문으로 연구 대상을 한정하였다. 그런 이유로 분석의 결과가 좀 더 간결하게 나왔을 수도 있다고 생각된다. 따라서, 이 한정에 머무르는 것이 아니라, 좀 더 다양

명사구의 용법을 가짐을 보이기 위함이다.

한 유형의 자료체를 통해서 두 구문의 속성을 살펴볼 필요가 있다고 생각된다. 또한, 우리가 이 연구에서는 다루지 않았지만, 이 두 유형의 구문과 타동성의 정도성에 대한 논의도 또 다른 연구주제가 될 수 있을 것이다.

참고문헌

- 홍재성. 1989. 한국어 자동사/타동사 구문의 구별과 사전: 이른바 동족목 적보어 구문의 경우, *동방학지*, 63, pp. 179-229.
- Choi-Jonin, Injoo. 1998. Objet interne et transitivity, dans Forsgren, Mats., Jonasson, Kerstin. & Kronning, Hans (éds), *Prédication, assertion, information* (Actes du colloque d'Uppsala en linguistique française, 6-9 juin 1996), pp. 121-128.
- Duchateau, Jean-Paul. 1998. Critères de transitivity - essai de systématisation des critères, indices, tests de transitivity, dans Rousseau, André (éd), *La transitivity*, Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- Fillmore, Charles. 1968. The Case for Case, dans Bach, Emmon. & Harms, Robert(eds), *Universals in Linguistic Theory*, pp.1-88.
- Givón, Tamly. 1984. *Syntax: A functional typological introduction*, vol.1, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- _____. 2001. *Syntax: an introduction*, vol.1, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Gross, Gaston. 1993. Trois applications de la notion de verbe support, *Information grammaticale*, 59, pp.16-22.
- Giry-Schneide, Jacqueline. 1987. *Les prédicats nominaux en français*, Geneve: Librairie Droz.
- Hopper & Thompson. 1980. Transitivity in Grammar and Discourse, *Language*, 56, pp.251-99.
- Larjavaara, Meri. 1998. A quoi sert l'objet interne ?, *Travaux de linguistique*, 35, pp.79-88.

- _____. 2000. Présence ou absence de l'objet: limites du possible en français contemporain, Thèse de doctorat, Université de Helsinki.
- Lazard, Gilbert. 1986. Deux échelles de transitivité, *Actances*, II, pp. 59-68.
- Lazard, Gilbert. 1994. *L'actance*, Paris: PUF.
- Noailly, Michèle. 1997. Les mystères de la transitivité invisible, *Langages*, 127, pp.96-109.
- Park, Sang-Jun. 2005. Le changement de valence dans les constructions à objet interne, *Société d'Etudes Franco-Coréennes (Peulangseuhak Yeongu)*, 34, pp.169-196.
- Pino, Laura. 2004. L'objet interne existe-t-il?, *La linguistique*, 40, pp. 53-64.
- Riegel, Martin., Pellet, Jean-Christophe. & Rioul, René. 1994. *Grammaire méthodique du français*, Paris: PUF (4ème édition).
- Vivès, Robert. 1993. La prédication nominale et l'analyse par verbes supports, *Information grammaticale*, 59, 8-15.

〈Résumé〉

Comparaison entre la construction à verbe à objet interne et la construction à verbe support en français

Jihye Chun

Contrairement à l'analyse où les deux types de constructions, respectivement, construction à verbe à objet interne (CVO) et construction à verbe support (CVS), peuvent se correspondre (Fillmore 1968, Givón 1984 & 2001, Riegel et al. 1994), nous montrons, dans cette étude, que ces deux types de constructions ne peuvent pas correspondre l'une à l'autre.

Nos arguments sont basés sur deux points: d'une part, nous observons la relation morpho-sémantique entre le verbe et l'objet. Dans la CVS, il n'y a pas de relation morpho-sémantique entre le verbe support et le nom prédicatif, alors que dans la CVO, le verbe et l'objet interne en ont une. D'autre part, nous faisons des tests syntaxiques comme pronominalisation, passivation, question en *que*, possibilité de la suppression de l'objet, auxquels ces deux types de constructions répondent d'une manière différente et hétérogène.

Ces observations nous amènent à considérer que les deux constructions ne sont pas comparables, à la différence des anciens travaux ci-dessus dans lesquels les auteurs semblent dépendre de leur

intuition sans décrire d'une manière concrète les comportements de CVO et de CVS pour la comparaison.

주 제 어 : 동족목적보어구문(construction à verbe à objet interne), 기능동사구문(construction à verbe support), 형태 의미 관계 (relation morpho-sémantique), 통사적 속성(comportement syntaxique)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

프랑스어의 수사의문과 다성^{*}

황 원 미
(연세대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------|-------------|
| 1. 들어가기 | 4. 다성이론 |
| 2. 수사의문 연구의 역사 | 5. 수사의문과 다성 |
| 3. 수사의문의 유형정리 | 6. 맺는말 |

1. 들어가기

본 연구는 프랑스어 수사의문에서 나타나는 다성 현상을 분석한다. 전통적으로 수사의문은 순수의문과 그 의미작용이 구별되기 때문에, 통사·의미론 차원에서 이미 많은 연구가 되어 있다. 통사적 차원에서 순수의문과 동일한 형태구조를 가지고 있으나 의미적으로 순수의문이 아닌, ‘상반된 극성을 지닌 단언’¹⁾을 전달하는 의미작용으로, 수사의문이라는 구별된 명칭을 갖는 것이다. 화자는 명시적으로 전달할 수 있는 직접적인 단언을 택하지 않고, ‘상반된 극성’이라는 의미작용을 담은 수사의를 문을 통하여, 간접화행으로 자신이 궁극적으로 전달하고 싶은 주장을 소통하는 것이다. 따라서 본 연구는 이같은 화자의 담화전략이 어떤 과정

^{*} 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A5B5A07037071)

1) 황경자(2004), p.415

을 거쳐 가능한 지를, 다성 분석을 통해 화용적 접근을 시도하여 살펴보겠다.

2. 수사의문 연구의 역사

수사의문에 대한 연구는 오랜 역사를 갖고 있으며 많은 문법 학자들과 언어학자들이 지대한 관심을 쏟는 주제이며, 나날이 발전하는 다양한 언어학 이론에 따라 최근까지도 계속 연구되는 주제이다. 대표적인 전통문법 기술서인 *르보뉴자쥬 Le Bon Usage* 에서도 다음과 같이 다루고 있다.

“De l'interrogation véritable il faut distinguer l'interrogation oratoire, figure de rhétorique par laquelle on donne à entendre qu'il faut admettre comme évidente la proposition contradictoire à celle qu'on exprime fictivement sous la forme interrogative.”
(N^o 261-4)

순수의문과 달리, 화자는 의문형 문장으로 표현하지만 그 반대되는 내용을 대화상대자가 인정하게 하려는 수사기법으로 소개하고 있다.

한편, *르보뉴자쥬*에서와 마찬가지로, 수사의문을 일종의 문체figure de style로 규정하는 연구는 대부분의 연구에서 흔히 볼 수 있는데, 그 중에서 폰타니에Fontanier (1830/1977)의 정의를 소개해 보면,

“L'interrogation consiste à prendre le tour interrogatif, non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre.”

화자는 의문 형태를 취하지만 상대방이 부정할 수 없고 대답조차 할 수 없다는 것을 암시하는 강한 설득력의 수사법으로 규정하며, 다음에서 보듯이, 순수의문과 혼동해서는 안 된다고 말하고 있다.

“Il ne faut donc pas la confondre avec l'interrogation proprement dite, avec cette interrogation du doute, de l'ignorance ou de la curiosité, par laquelle on cherche à s'instruire ou à s'assurer d'une chose.”

계속되는 최근 연구(베샤드Béchade1993)에서도 이같은 수사疑問의 기본 특성은 찾아볼 수 있다.

“On distingue la véritable interrogation, qui exprime une question vraie en attente de réponse, de l'interrogation dite « oratoire » dont la réponse est connue ou donnée ou qui n'appelle pas de réponse, mais qui permet un effet de style.”

다시 말해, 수사疑問은 질문 형식의 의문문을 사용하지만 화자는 이미 그 대답을 알고 있기에 더 이상 대답을 유도하지 않는 수사적 기법의 효과를 준다고 말한다. 의문 형태를 취하지만 순수의문의 핵심 특성인 대답을 요구하지 않는다는 점이다.

그렇다면 화자는 왜 대답을 유도하지 않는 질문을 던지는 것일까? 앞의 인용된 연구에서도 언급되듯이, 화자 자신의 확고한 신념을 강력한 설득력으로 전달하기 위해서이다. 이는 고대 그리스·로마 시대에서부터 웅변가들이 청중을 대상으로 효과적인 설득전략으로 사용하였다는 수사疑問의 역사적인 증거가 말해주듯이, 논증과 설득의 화술다운 담화전략인 것이다. 따라서, 본 연구는 이같은 수사疑問의 담화전략이 과연 어떤 과정을 통해 화자가 대화상대자를 설득할 수 있게 되는지를, 수사疑問에 내재된 다성현상을 분석하여 설명하려 한다.

수사의문에 대한 최근 연구들 가운데 황경자(2004)는 앞서 제시한 수사의문의 다양한 특성들을 화용적 관점에서 전반적으로 분석한 의미있는 연구이다. 살펴보면, 함축 개념으로 수사의문의 단언적 의미를 화용적 함축효과로 설명하고, 기욤Guillaume의 정신역학 이론을 이용하여 수사의문의 특징인 극성의 전도를 설명한다. 또한 수사의문의 화자가 직접적인 단언의 날카로움을 피해 자신의 주장을 간접적으로라도 강력하게 표현하는 과정에서 그것이 초래할 수 있는 체면 위협을 완화시켜 청자에 대한 효과적인 설득을 달성하는 과정을, 대화상대자의 체면을 고려하여 예절을 지킬 수 있는 협동전략으로 설명하고 있다.

반면에, 본 연구는 바흐친Bakhtine의 다성개념이 언어학에 도입된 이후 활발한 연구가 진행된 다성이론을 적용하여, 수사의문의 다양한 특성을 화용론적 관점의 다성 현상으로 접근하여 설명해 보고자 한다.

3. 수사의문의 유형 정리

한편, 본 연구의 분석 대상인 수사의문에 대해 좀 더 논의가 필요하다. 앞서 제시한 선행 연구들에서 다룬 수사의문은 전통적인 수사의문형으로 다음과 같은 유형이다

“[...] Leur idée à tous deux c'est que Gertrude serait opérable. Mais nous avons convenu de ne lui parler de rien tant qu'il n'y aurait pas plus de certitude. Martins doit venir me renseigner après consultation. Que servirait d'éveiller en Gertrude un espoir qu'on risque de devoir éteindre aussitôt? - Au surplus, n'est-elle pas heureuse ainsi? ...”

『La symphonie pastorale』 d'A. Gide

지드Gide의 『전원교향곡』은 회상형 일기형식으로 구성된 소설로, 목사의 시각에서 줄거리가 전개된다. 위에 인용된 상황은 목사의 절친인 의사 마르땡이 눈먼 소녀 제르뜨뤼드의 눈을 검사한 후 그 내용을 안과 전문의 루에게 알려 줘야 한다고 말하며 두 의사의 소견인 개안수술의 가능성을 조심스레 언급한다. 하지만 목사와 마르땡은 신중을 기하고자 아직은 그녀에게 말하지 않기로 하고, 목사는 괜한 희망을 제르뜨뤼드에게 주지 않으려는 마음에, 마지막의 두 문장 *Que servirait d'éveiller en Gertrude un espoir qu'on risque de devoir éteindre aussitôt* 와, *Au surplus, n'est-elle pas heureuse ainsi?* 을 덧붙인다. 앞선 문장은 부분의 문이고 나중 문장은 전체의문인데, 이 두 경우 모두 순수의문으로 해석될 상황은 앞서의 문맥을 고려해 볼 때 가능성이 무척 낮다. 즉 화자는 확실하지 않을 수도 있는 괜한 희망을 소녀에게 불러 일으키는 것은 아무런 도움이 되지 않으며, 그녀는 지금 이 상태로도 행복하다고 판단하고 있다.

(1) *Que servirait d'éveiller en Gertrude un espoir [...]*?

⇒ Il ne servirait à rien d'éveiller en Gertrude un espoir [...].

(2) *Au surplus, n'est-elle pas heureuse ainsi?*

⇒ Au surplus, elle est heureuse ainsi.

따라서 위 두 경우는 어떤 도움이 되는지, 그녀가 행복한지 아닌지에 의문이 드는 순수의문이 아니라, 극성의 전도가 일어나는 단언을 표현하는 수사어문이며, 전체의문이든 부분의문이든, 어느 쪽이든 문맥 속에서 수사적 해석이 이루어질 때는 모두, 수사어문의 핵심속성인 ‘극성의 전도가 이뤄진 단언’이 부정을 통해 일어난다는 것을 알 수 있다. 이와같이, 수사어문에 관한 앞선 연구들은 위 예문 (1), (2)와 같이 분류되는 유형의 수사어문을 바탕으로 연구를 했다.

여기에 덧붙여, 본 연구는 극성의 전도가 일어나는 수사의문이면서도, 앞선 연구들에서 거론된 수사의문의 유형과 차이가 나는, 다른 유형의 수사의문을 제시한다.

“- Mieux vaut qu'elle ne soit point là demain, quand on viendra lever le corps, dit-elle. Et ce fut tout.

Bien des choses se feraient facilement, sans les chimériques objections que parfois les hommes se plaisent à inventer. Dès l'enfance, combien de fois sommes-nous empêchés de faire ceci ou cela que nous voudrions faire, simplement parce que nous entendons répéter autour de nous : il ne pourra pas le faire...”

이 장면은, 장님소녀 제르뜨뤼드를 돌본 노파의 임종 이후 복잡한 뒤처리 문제들을 목사가 옆집 여인과 의논해 간결하고도 신속히 결정한 후, 혼자 하는 말이다. 괜실히 즐기듯 내뱉는 사람들의 반대만 없다면 많은 일들이 훨씬 수월하게 진행될 거라며 우리는 어릴 때부터 ‘개는 못 할 거야’ 라는 소리를 반복적으로 듣다 보니, 하고 싶었던 여러 가지 것들을 하지 못한 적이 얼마나 많았었냐며 자조어린 질문을 던진다. 그런데 이 질문은 결코 그 횟수에 대해 문의하는 순수의문으로 해석될 수 없다.

(3) Dès l'enfance, combien de fois sommes-nous empêchés [...]

⇒ Dès l'enfance, nous sommes empêchés tellement de fois,

여기서, 해석된 단언의 내용을 자세히 살펴보면, 앞서 두 경우 예문 (1), (2)에서와 같은 부정이 일어나지 않고 있다. 화자의 강한 단언이 표현되지만 성급하게 수사의문으로 해석하기에는 ‘극성의 전도’가 쉽게 파악되지 않고 있는 것이다. 물론 횟수에 대한 질문이 아닌 상황, 다시 말해 여전히 순수의문의 상황은 아니다. 이같은 상황의 다른 예문들을 더 열거해 보겠다.

- (4-a) Combien de fois te l'ai-je dit!
- (4-b) Combien ai-je déjà dépensé pour toi!
- (4-c) A quel prix l'a-t-il emporté!

이 예문들은 소설 속에서 인용한 상황이 아닌 우리 일상에서 자주 부딪히는 상황이기에, 하나의 유형으로 분석해 볼 수 있겠다. 이들도 결국은 화자가 다음과 같은 주장을 펼치고 있다.

- (4'-a) Je te l'ai dit tellement de fois.
- (4'-b) J'ai déjà vraiment beaucoup dépensé pour toi.
- (4'-c) Il l'a emporté à un prix très cher.

즉, 어느 경우도 순수하게 질문하지 않고 있으며 앞서 예문(3)과 마찬가지로, 명시적으로는 의문문형의 구문이나 암시적으로는 강한 단언을 주장한다.

그러므로, 더 이상 순수의문의 의미작용을 간직하지 않은 이러한 유형들이 수사어문으로 해석이 되려면 앞서의 예문 (1), (2)와 같이 ‘극성의 전도’가 일어나는 것을 입증해야 한다. 이를 해결하려면 예문 (1), (2)에서 일어나는 ‘극성의 전도’를 좀 더 면밀히 검토해야 할 것이다. 앞서 지적했듯이, 이들은 부정을 통해 ‘극성의 전도’가 일어나는데, 이때의 부정은 앙스콤브로와 뒤크로 Anscombre & Ducrot (1983)에 의하면, 예문 (1)과 같은 부분의문형 구문의 경우는 순수의문일 때의 질문의 전제에 대한 부정이고, 예문 (2)와 같은 전체 의문형 구문은 순수의문일 때의 질문이 담고 있는 명제에 대한 부정이다.

반면, 예문 (3)에서는 전제에 대한 부정도, 질문에 내재된 명제도 부정하고 있지 않다. 오히려 예문 (3)은 전제를 이미 받아들이고 있다. 과연 예문 (3)은 부정이 일어나지 않는 것인가? 여기에 대한 해결책은 뒤크로Ducrot(1984)가 제시하는 부정의 3가지 유형 - 서술적 부정(négation descriptive), 논쟁적 부

정(négation polémique), 메타언어적 부정(négation métalinguistique) - 을 검토해 보면 찾을 수 있다.²⁾

예문 (3)의 화자는 앞서 지적했듯이, 예문 (1), (2)의 경우와 달리, 순수의문으로 해석될 때의 전제를 부인하지 않는다. 예문 (3)의 화자에게는 전제 그 자체에 동의하느냐, 안 하느냐에 관심의 초점이 있는 것이 아니다. 그에게는 이미 받아들인 전제 안에서 가능한 모든 대답의 집합을 바탕으로, 대화상대자에게 낮은 단계가 아닌 높은 단계로의 동의를 유도하는데 관심의 초점을 맞추고 있는 것이다. 다시말해 예문 (1), (2)의 화자는 전제에 대한 외적 관점에서 부인을 하고 있다면, 예문 (3)의 화자는 전제를 근거로 내적 관점에서 낮은 단계를 부인하며 높은 단계로의 단언을 암시하는 것이다.³⁾

2) 부정의 3가지 유형

- (1) 서술적 부정 : 대응되는 긍정의 짝과 대립되는 논증가치를 갖지 않으면서 단순히 통사적으로 부정형을 이용하여 상황을 기술하는 언어 행위. 다음 대화에서,

- Quel temps fait-il?

- Il ne fait pas beau.

대답에 나타난 부정형의 발화는 날씨 상황을 묻는 질문에 단순히 나쁜 날씨를 기술하고자 쓰인 부정으로, il fait beau 와 대립되지 않는다.

- (2) 논쟁적 부정 : 대부분의 부정 발화가 해당되는 의미작용으로, 대응되는 긍정의 짝과 대립되는 논증가치를 갖고 화자가 반박의 논증을 펼치기 위해 사용한다.

- On va au pique-nique maintenant?

- Il ne fait pas beau, il pleut.

이 대화에서 부정의 응수는, 대화상대방이 날씨가 좋다고 믿고 피크닉을 가자는 의견 (il fait beau)에 대해, 화자는 전적으로 반박하면서 (il ne fait pas beau)라고 대립되는 발화행위를 한 것이다.

- (3) 메타언어적 부정 : 앞서의 논쟁적 부정과 달리, 대응되는 긍정 짝의 의미내용을 거부하는 것이 아니라, 오히려 그 정도를 더 강조하여 의미효과의 극대화를 유발시키는 발화행위이다.

- Elle n'est pas intelligente, elle est géniale.

위 예문에서, 앞의 구문은 그 여자의 영리함을 부인하지 않고 오히려 똑똑함의 정도가 한 수 위인 génial을 곧바로 후속시켜 긍정의 대응 짝을 부인하지 않으면서도 더 강조하여 자신의 주장을 극대화하여 전달하고 있다. 메타언어적 부정의 화자는 (ce n'est pas en bas degré qu'il est, mais en très haut degré)를 함축하고 있다.

cf. Ducrot(1984), pp. 217-224

홍종화(1994), pp. 332-334

3) 강조의 수사어문에서의 '극성의 전도'

본문의 예문 (3), (4) 가 수사어문으로 파악되기 위해서는 앞서 언급한 ‘극성의 전도’가 일어나야 한다. 전통적 수사어문에서는, 화자가 질문의 전제나 질문에 내재된 명제를 부인하고 있다. 화자 자신이 주장하고 있는 바와 전제나 명제가 각각 상반된 극성에 위치하여(이는 참(V)과 거짓(F)의 대립으로 나타낼 수도 있다.) 각각은 논쟁부정의 관계를 이루고 이로부터 ‘극성의 전도’가 일어난다. 반면에, 예문 (3), (4)의 화자는 전제를 여전히 참(V)으로 인정하며 부인하지 않는다. 따라서, 화자가 주장하는 바와 논쟁부정의 관계를 맺지 못한다.

그렇다면, 예문 (3), (4)의 ‘극성의 전도’는 어디에서 일어나는 것인가? 예문 (3)의 함축 의미 (Dès l'enfance, nous sommes empêchés tellement de fois)와 예문 (4'-a,b,c)에서 보듯이, 화자는 전통적 수사어문에서와 달리 이미 전제를 인정하고 있다. 다만, 화자의 관심 초점은 전제를 인정하느냐 부인하느냐에 있는 것이 아니라, 인정된 전제를 근간으로 성립가능한 모든 대답의 단계축(gamme de réponses possibles)에 있는 것이다. 이 단계축을 바탕으로 화자는 상대방에게 낮은 정도의 단계가 아닌 높은 정도에로의 동의를 구하는 것이다. 다시 말해서, 화자는 매우 높은 정도의 답변을 추구하는 자신의 의견에 상대방을 가담시키고자, 낮은 정도의 답변과 대립시켜 높은 정도의 단계로 지향된 긍정적 답변을 암시적으로 강조하고 있는 것이다. 엄밀히 말하자면, 다음과 같은 함축의미를 담고 있는 것이다.

(3) 'Dès l'enfance, nous sommes empêchés tellement de fois, non pas un peu de fois.

(4'-a) Je te l'ai dit tellement de fois, non pas un peu de fois

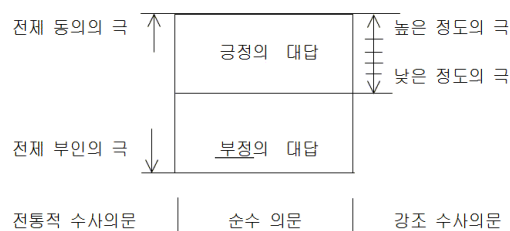
b) J'ai déjà vraiment beaucoup dépensé pour toi, non pas un peu.

c) Il l'a emporté à un prix très cher, non pas un cher.

이처럼, 전통적 수사어문에서는 전제나 명제에 대한 동의/거부(accord/desaccord)가 상반된 극성을 이룬다면, 예문 (3), (4)에서는 이미 인정된 전제를 근간으로 성립되는 모든 긍정적 대답의 단계축에서 낮은정도/높은정도(en bas degré/en haut degré)가 상반된 극성을 이룬다. 바로 이같은 이유에서 우리는 예문 (3), (4)를 수사어문으로 분류할 수 있는 것이며 그 의미 효과가, 전통적 수사어문과 달리, 오히려 강조적 상승효과를 이루기 때문에 강조의 수사어문이라고 분류한다. 이는 서술부정에서의 부정 하강 규칙과 구별된다.

지금까지 살펴본 <순수어문/전통적 수사어문/강조의 수사어문>의 의미작용은 다음의 표로 나타내 볼 수 있다.

《 대답 가능한 단계축 》



cf. Anscombe & Ducrot(1983), pp. 15-49

Ducrot(1980), pp. 27-47

Hwang-Park(1995), pp. 57-66

홍종화(1994), pp. 314-318

이같이 서로 분명히 구별되는 각각의 부정은, 앞서의 3가지 부정 가운데, 예문 (1), (2)는 논쟁적 부정에, 예문 (3)은 메타언어적 부정에 해당된다. 따라서 서로 구별되는 논쟁적 부정과 메타언어적 부정이라는 절차를 통해 ‘극성의 전도’가 유발되어 이 두 유형 모두 수사문의 속하며, 본 연구에서는 논쟁적 부정이 나타나는 예문 (1), (2)와 같은 유형을 전통적 수사문이라 하고, 메타언어적 부정이 나타나는 예문 (3)과 같은 유형은 강조(의) 수사문이라고 구별하여 부르겠다.

이상으로 살펴보았듯이, 본 연구에서는 이제까지 분석대상이 되지 못한 강조의 수사문을 포함하여, 전통적 수사문과 함께 2가지 유형의 수사문에서 유발되는 논증적 가치를 분석하기로 한다.

4. 다성 이론

2가지 유형의 수사문, 즉 전통적 수사문과 강조의 수사문에서, 화자는 명시적으로는 의문형 구문을 이용하여 자신의 주장을 암시적으로 대화상대자에게 설득하려는 담화 전략을 구성한다. 이같은 과정을 설명하기 위해 본 연구에서는 다성이론을 채택한다.

바흐친의 다성개념이 언어학에 도입된 이후 다성이론은 많은 발전을 이루었다. 1980년대 뒤크로가 자신의 발화이론에 다성개념을 적용하여 이론화한 이후 최근의 스칸디나비아 학자들에 이르기까지 놀케Nølke를 중심으로, 보다 더 정교한 담화 분석의 방법론으로 발전해 왔다. 초기의 다성 이론은 담화에 하나가 아닌 ‘여러 목소리’가 공존하고 있다는 것을 인식시키는 정도였으나 최근의 발전된 대화론은 특히 동원된 목소리나 관점들 간의 순서를 설명하기에 이르렀다. 발화문 속에 담겨 있는 다성들 간의 논증적 가치는 다양한 층위에 중첩되어 작용하는 것이며 랑그차원에서 발화문의 차원으로 옮겨지면서 논증력이 강화 된다.⁴⁾ 다만, 놀케

를 중심으로 하는 스카폴린 이론(*la ScaPoLine* (*la théorie SCandinave de la POLyphonie LINGuistiquE*))은 뒤크로 이론의 기본 개념을 충실히 따르고 있지만, 차이점은 언어학적 다성 개념을 뒤크로 이론과 다르게 인식하려하는 것이 아니라, 다성 이론을 형식화하려는데 목표를 둔다는 점이다. 즉, 다성적 해석이 유발되는 순수한 언어적 환경이나 조건은 어떠한 지를 예측하여 자세히 규명하여 형식화하려는 것이다. 이를 위해 L-A(*locuteur axiomatique*), pdv(*point de vue*), ê-d(*être discursifs*), liens(*liens énonciatifs*) 등등의 다양한 기본 개념을 설정하여 다성현상의 담화추론과정을 시각화하여 그들의 목표인 형식화를 달성하려 한다.⁵⁾

본 연구에서는 구체적으로 헤르모조Hermoso(2009)의 복합적 분석방법을 적용하여 수사어문의 다성 현상을 분석할 것이다. 이 과정에 개입되는 〈화자/말화자/논쟁적 담화공간〉이라는 3개념은 화자의 담화 전략을 순서대로 풀어내는데 중요한 도구이다. 헤르모조(2009)는 뒤크로의 ‘다성 이론’, 뒤크로와 앙스콤브르 Ducrot & Anscombre의 ‘논증이론’, 앙스콤브르의 ‘담화공간’, 그리고 도네르Donaire의 ‘논쟁적 담화공간’등을 수용하여 발화적 다성을 제안한다. 형식화 과정 속에서 담화전략이 구체적으로 시각화되기 때문에 여러 층위에 걸쳐 유발되는 다성 현상을 단계별로 명료하게 입증시키고 있다. 문장 부사 *franchement* 의 다성 현상을 분석한 것을 보면 아래와 같다.⁶⁾

(5) *Franchement, ça ressemble à rien.*

e1 : ça ressemble à rien.

e2 : ça ressemble à quelque chose.

e3 : A = e2 (implicite)

e4 : L = e1 (implicite)

e5 : e5 s'oppose ouvertement à e3

4) Henning Nølke(2009), pp.11-14

5) Henning Nølke(2009), pp.15-27

6) Adelaida Hermoso(2009), p.34

e6 : e5 accroît la force argumentative de e1

헤르모조(2009)의 분석은 다양한 층위에서 중첩되는 다성들 간의 논증적 대립관계를 명확하게 보여주고 있다. 발화자 e1은 부정 발화문을 명시적으로 도입한 관점의 책임자, 즉 위 문장을 발화한 화자 L 이고, 발화자 e2는 e1과 반대관점을 지지하는 다른 사람이다. 여기에 *franchement*이 도입한 담화공간에 *franchement*은 이중적인 다성 역할을 하게 한다. 처음에는 발화부사 *franchement*이 상위동사 *dire*를 수식하면서 대화상대자 A에게 e2의 책임을 전가하고(e3), 동시에 *franchement*은 명시적으로 발화된 내용을 발화주어인 화자 L에게 귀속시키는 것이다(e4). 게다가 *franchement*이 논쟁적 담화공간을 도입하면서 이전에 지시된 관점과 대립하게 되고(e5), *franchement*의 존재는 강화적 성질로 인해서 두 관점 사이의 거리를 증가시키고, 따라서 명시적으로 소환된 관점의 논증 가치를 실현시키게 된다(e6). 그 결과 (5)는 더 강한 <ça ne ressemble à rien du tout>의 의미로 기울게 된다고 설명하고 있다. 이 도식을 따라가면, e1에서 e4로, 뒤이어 e5, e6로 이어지는 화자의 다단계 확장형 의미작용과, 반대로 e2에서 e3로 단속적인 발화자의 의미작용이 그대로 드러난다.⁷⁾

이같이 살펴 본 헤르모조(2009)의 분석이 우리의 분석 대상인 수사의 문에서 나타나는 화자의 강한 논증력을 설명하는데도 매우 유용하다고 본다. 스카폴린 이론의 다양한 기본 개념들, 특히, 관점point de vue의

7) 문장부사 *franchement*에서 드러나는 화자-발화자 간의 대립관계는 문맥에 따라서는 의문발화문이 수사의문으로 해석 가능하게도 한다.

Franchement, la trouves-tu belle?

e1 : elle est belle

e2 : elle n'est pas belle

e3 : A = e1 (implicite)

e4 : L = e2 (implicite)

e5 : e5 s'oppose ouvertement à e3

e6 : e5 accroît force argumentative de e2

cf. 이성재(2011), pp.19-20

경우, 기존의 다른 이론들의 용어나 일상어의 개념과 많이 중첩되고 혼선을 일으키면서 지나치게 형식화에 집착하여, 명료하게 담화 전략을 보여 주려는 자신들의 처음 의도와 멀어지는 분위기이다. 이에 비해, 헤르모조(2009)의 분석은 〈표현 형식〉에 집중하기 보다는 화자 locuteur, 발화자 énonciateur 와 같은 최소 개념들을 사용하여 다성 현상이 유발되는 〈과정〉을 설명하는데 집중하고 있다.

5. 수사의문과 다성

본격적인 분석에 앞서, 수사의문에서 다성 현상을 읽어내는 것이 과연 합당한 지를 규명해보자.

테르켈슨Therkelsen(2006)의 연구를 검토해 보면, 의문이라는 의미작용 그 자체가 모두 다 다성 현상이 유발되는 것은 아니며, 부분의문 question partielle의 경우는 내재적으로 다성 현상이 담겨있다고 분석하고 있다. 다시 말해, 전체의문question totale의 경우, 다성적 어휘나 의미작용 (예를 들면, *peut-être* 나 부정négation)들과 함께 쓰일 때 다성 현상이 유발되는데 비해, 전제présupposition를 담고 있는 부분의문은 전제 작용 그 자체가 다성적이기 때문에 내재적으로 다성 현상이 유발된다는 것이다.⁸⁾

따라서, 본 연구에서 다루려는 2가지 유형의 수사의문, 즉, 전통적 수사의문과 강조의 수사의문은 부정과 전제라는 의미작용을 기본으로, 문맥 속에서 화자의 주장을 단언하려는 수사학적 책략이기에 다성 현상을 적용해 볼 수 있다고 본다. 다시 말해, 극성의 전도라고 설명된 대립관계, 즉 전통적 수사의문의 부분의문형의 경우, 암시적으로 표현된 전제와 화자의 단언 간의 관계와 전체의문형의 경우, 발화자와의 명제와 대립된

8) Rita Therkelsen(2009), pp.115-118

관점의 화자의 판단 등이 다 논쟁적 부정을 통해서 이뤄진다. 또 낮은 정도에서 높은 정도로의 극성의 전도가 일어나는 강조의 수사문의 경우는 메타언어적 부정이라는 의미작용을 통해 일어나기 때문에, 다성 현상을 명료하게 설명하리라고 예상된다.

이제, 앞서 제시한 세 종류의 예문들을 갖고 헤르모조(2009)의 분석 방법을 적용하여, 다성 현상을 통해 화자는 어떻게 자신의 담화 전략을 펼치는 지 살펴보자.

5.1. 부분의문형의 전통적 수사문

첫 번째로 살펴 볼 예문(1)은 부분의문형의 전통적 수사문으로, 모든 상황이 확실해지기 전까지는 제르트뤼드에게 선부른 확신으로 수술 받을 수 있다는 희망을 주는 것이 무슨 소용이 있겠느냐는 목사의 반어적 의문으로, 결론적으로 목사는 아무 소용이 없다는 자신의 단언을 간접화행을 통해 강하게 주장하고 있다.

- (1) *Que servirait d'éveiller en Gertrude un espoir [...]?
 ⇒ Il ne servirait à rien d'éveiller en Gertrude un espoir [...].*

이같은 담화전략 과정을 단계별로 나타내 보면 다음과 같다.

- (1-A) *Que servirait d'éveiller en Gertrude un espoir [...]?
 e1 : Il servirait à quelque chose. (présupposition)
 e2 : Il ne servirait à rien.
 e3 : A = e1 (implicite)
 e4 : L = e2 (implicite)
 e5 : e5 s'oppose ouvertement à e3
 en niant la présupposition elle-même*

e6 : e5 accroît la force argumentative de e2
 en insistant fortement que c'est vrai que e2

발화자 e1은, 제르트뤼드에게 개안수술을 할 수도 있다는 가능성만으로도 그녀에게 희망을 줄 수 있는 좋은 기회라고 생각하는 사람(들)의 입장(의견)이다. 소설 속 문맥 속에서, 구체적인 대화상대자(들) A (e3)는 찾기가 어렵지만 (nous라는 인칭으로 같이 지칭될 수 있는 사람은 목사의 가족보다는 의사 친구 마르탱으로 보는 것이 타당하기에), 독자를 포함한 일반적인 고정관념(맹인에게 개안수술은 유익하다)을 갖는 사람에게 해당된다고 본다. 발화자 e2는, 허튼 희망을 주는 것은 아무 소용이 없으리라는 입장(의견)으로, 목사는 이런 e2의 입장에 서서 수사어문(1)을 발화함으로써 화자 L 을 자처한다(e4). 발화행위와 동시에 화자는 전제의 내용에 동의하는 대답의 모든 가능성을 일절 거부하면서(e5), 자신의 주장을 강화하는(e6) 발화매개적 행위(acte perlocutoire)를 실현한 것으로, 그 결과, 목사는 보다 확실한 결과가 나오기까지 그녀에게 알려주는 것을 신중하게 보류하는 자신의 신중한 태도를 옹호하는 효과를 보게 된다.

따라서, 일반화해보면, 예문(1)과 같은 전통적 수사어문의 경우는, 순수어문일 경우에 유효한 전제 그 자체를 부인함으로써 화자 자신의 주장을 설득하려는 담화 전략이다. 즉, 화자는 혹시라도 대화상대자로부터 전제 가능성이 열린 주장이 대두되지 않게 원천 봉쇄하여 자신의 논증력을 강화하는 것이다.

한편, 위의 분석 (1-A)는, 다른 문맥에서 순수어문으로 해석될 경우를 다음과 같이 분석해 보면 더욱 설득력을 갖게 된다.

(1-B) *À quoi servirait-il d'éveiller en Gertrude un espoir ?*
 e1 : Il servirait à quelque chose. (présupposition)
 e2 : non-savoir sur ce que c'est.
 e3 : savoir sur ce que c'est.

e4 : A = e1, e3
 e5 : L = e1, e2
 e6 : e5 fait appel à une réponse à e4

순수의문으로 해석될 때는, 화자와 대화상대자는 기본 전제를 인정하고(e4 : A=e1, e3 / e5 : L=e1, e2), 화자가 알지 못하는 정보를 대화상대자는 안다고 판단한 화자가 대화상대자로부터 대답을 유도하는 과정(e6)⁹⁾을 단계별로 위와 같이 가시화할 수 있다. 여기서는, 분석 (1-A)의 e5와 같은 대화상대자와의 대립 과정이 없다.

5.2. 전체의문형의 전통적 수사의문

두 번째로 분석할 예문(2)는, 앞서 예문(1)에 뒤이어 바로 나온 문장으로, 수술받지 않은 지금의 상황, 즉 앞을 볼 수 없는 상태의 장님 소녀 제르트뤼드가 이대로 행복하게 잘 있지 않느냐는 목사의 반응이다.

(2) Au surplus, n'est-elle pas heureuse ainsi?
 ⇒ Au surplus, elle est heureuse ainsi.

이 예문을 헤르모조(2009)의 분석을 적용해 보면, 다음과 같다.

(2-A) *Au surplus, n'est-elle pas heureuse ainsi?*
 e1 : ce n'est pas vrai que *p*

9) Rita Therkelsen(2009), pp.115-116

(...) une question totale (...) comporte les éléments suivants :

« - L'assertion préalable de *p*

- L'expression d'une incertitude concernant *p*

- La demande faite à l'interlocuteur de choisir entre donner une réponse du type *p* et une réponse du type *-p* »

En ce qui concerne «l'expression d'une incertitude» et «la demande faite à l'interlocuteur», toute étude sur la question convient que c'est là l'essentiel.

- (p : elle est heureuse)
- e2 : c'est vrai que p
- e3 : A = e1 (implicite)
- e4 : L = e2 (implicite)
- e5 : e5 s'oppose ouvertement à e3
- e6 : e5 accroît la force argumentative de e2
en insistant fortement que c'est vrai que p

발화자 e1은, 내재된 명제(지금 이대로, 다시말해, 개안 수술을 받지 않은 상태의 제르트뤼드가 행복하다)를 부인하는 입장으로, 이는 앞서 분석한 수사어문(1)에 잠재된 일반적인 고정관념(맹인에게 개안수술은 유익하다)과 마찬가지로, 또 하나의 고정관념(맹인은 불행하다)에서 출발한 의견이며 대화상대자 A 의 입장이 된다(e3). 발화자 e2는 지금 이대로의 제르트뤼드가 행복하다는 입장으로, 목사는 이 입장에서 수사어문(2)를 발화하면서 그 내용에 책임을 지는 화자 L 이 된다(e4). 즉, 목사는 제르트뤼드가 지금 이 상태에서 행복하다는 사실에 책임을 진다. 이와 함께, 화자는 대화상대자 A의 의견에 공개적으로 대립하게 되며(e5), 자신의 주장을 더욱 설득력있게 만드는 효과도 얻어낸다(e6). 더우기 예문(2)의 수사어문 속 단어는 *au surplus*(게다가)라는 표현 어구와 함께, 그 앞의 수사어문(1)에서 드러나는 목사의 의도(개안수술의 가능성을 알려주지 않으려는 자신의 태도에 대한 정당성)를 더 강화시키는 논거가 된다.

결과적으로, 전체어문의 수사어문은 앞서도 언급했지만, 전제에 대한 논쟁부정이 아니라 명시적으로 드러난 명제에 대한 논쟁부정을 통해 극성의 전도가 일어나게 된다고 일반화시킬 수 있다. 따라서, 부정형의 예문(2)는, 명시적 명제 p 에 대해 부정적 견해를 갖는 발화자 e1에 대해 논쟁부정의 견해를 갖는, 다시 말해 긍정적 견해를 갖는 발화자 e2 가 화자가 된다.

이 또한 순수어문의 경우와 비교해보면, 다음과 같이 수사어문에서의 다성 현상과 차이가 나는 것을 알 수 있다.

(2-B) *N'est-elle pas heureuse ainsi?*

- e1 : ce n'est pas vrai que p
- e2 : non-savoir si ce n'est pas vrai que p
- e3 : savoir si ce n'est pas vrai que p
- e4 : A = e3 ¹⁰⁾
- e5 : L = e2
- e6 : e5 fait appel à une reponse à e4
en exprimant son incertitude de p

즉, 수사의문에서는 대화상대자와의 대립관계를 드러내려는 작용 단계가 있으나, 순수의문에서는 그보다는 대화상대자에게 대답을 요구하는 단계가 더 드러나고 있다.

5.3. 부분의문형의 강조(의) 수사의문

세 번째로 분석할 예문(3)은, 메타언어적 부정을 통해 극성의 전환이 일어나는 경우이다. 문맥적 상황은 제르뜨뤼드를 돌봐 준 노파의 장례절차에 대해 옆집 여자와 신속하게 결정한 후, 목사가 자조적인 질문을 던지지만, 결코 순수의문으로 해석될 수없는 상황이다.

- (3) *Dès l'enfance, combien de fois sommes-nous empêchés [...]*
⇒ *Dès l'enfance, nous sommes empêchés tellement de fois,*

예문(3)에 헤르모조(2009)의 분석을 적용해보면 아래와 같다.

- (3-A) *Dès l'enfance, combien de fois sommes-nous empêchés [...]*
e1 : Nous sommes empêchés (au moins une fois)

10) 예문(1-B)에서와 달리, 예문(2-B)의 대화상대자는 e1의 의견에 동의한다고 단정할 수 없다.

- e2 : Nous sommes empêchés un peu
 e3 : Nous sommes empêchés tellement beaucoup.
 e4 : A = e1, e2
 e5 : L = e1, e3
 e6 : e5 s'oppose ouvertement à e4
 en niant le degré bas
 ($\Rightarrow$ Nous sommes empêchés tellement
 beaucoup, pas un peu)
 e7 : e5 accroît la force argumentative de e3
 en accentuant le degré haut.

발화자 e1은, 우리가 방해를 (적어도 한 번은) 받았다는 입장(의견)에 있다. 이 입장은 전제에 동의한다는, 즉, 부인하지 않는다는 것이다. 발화자 e2는 우리가 방해를 받았다(전제)는 점을 바탕으로, 조금 받았다는 입장(의견)이다. 반면에, 발화자 e3은 전제를 바탕으로, 우리가 무척 많이 방해를 받았다는 입장(의견)이다. 발화자 e4는 e1, e2의 의견에 동의하는 대화상대자 A로, 인칭대명사 nous로 지칭될 수 있는 사람까지도 포함될 수 있다. 발화자 e5는 e1, e3의 의견에 동의하는 화자 L이며, 수사어문(3)을 발화하므로써, 대화상대자 A의 의견에 대립한다는 것을 공개적으로 천명(e6)하며 (이로써, 낮은 정도, 즉, 방해를 조금 받았다는 의견이 조금이라도 대두되지 않게 하려는 화자의 의도를 드러낸다.), 높은 정도, 즉, 방해를 무척 많이 받았다는 자신의 주장에 승복하게 하려는 논증력을 강화하는 발화매개적 효과를 얻는다(e7).

앞서 언급했듯이, 메타언어적 부정은 순수어문의 경우와 마찬가지로 전제를 부인하지 않는다(e4 : A=e1, e3 / e5 : L=e1, e2). 단지 화자는 낮은 정도로 인정하(려)는 발화자 e2의 의견에 동의하지 않고(e6) 높은 정도로 인정할 것을 강조하며 화자 자신의 주장을 강하게 펼치는 담화전략(e7)이다.

이같은 강조형 수사어문도 순수어문으로 해석될 경우는 다음과 같이

분석해 볼 수 있다.

(3-B) *Dès l'enfance, combien de fois sommes-nous empêchés
[...]?*

e1 : Nous sommes empêchés (au moins une fois)

e2 : non-savoir combien de fois

e3 : savoir combien de fois

e4 : A = e1, e3

e5 : L = e1, e2

e6 : e5 demande à e4 de répondre ce que e4 sait.

위의 분석 2가지의 경우에서와 마찬가지로, 순수의문에서는 대화상대자 A와 대립할 이유가 없으며¹¹⁾, 화자가 논증적 설득을 목표로 하는 주장을 펼칠 담화전략을 세우지 않는다.

6. 맺는말

이상에서 보았듯이, 수사의문은 순수의문과 구별되는 화자의 담화전략이 함축적으로 여러 단계에 걸쳐 표현되는 의미작용이다. 본 연구는 명시적으로 순수의문과 동일한 통사구조에서 어떤 경로를 거쳐 함축적인 화자의 주장이 전달되는지를 다성이론을 근간으로 살펴보았다. 그 과정에서 헤르모조(2009)의 분석방법을 적용하여 여러 발화자들 간의 담화는 증관계를 단계별로 가시화하여 설명하고자 했다.

이를 위한 분석대상은 전통적 수사의문과 강조의 수사의문이라는 두 유형의 3가지 경우로, 이는 형태통사론적 범주 안에서, 순수의문에서 출

11) 순수의문과 달리, 수사의문에서는 모두 대립 관계(1-A)에서의 e5 / 2-A)에서의 e5 / 3-A)에서의 e6)가 설정된다.

발하여 수사어문으로 자리 잡은 기본 필수 유형에 해당된다.¹²⁾ 화자는 이 기본 필수유형을 근간으로, 다양한 어휘들을 동원하여 보다 풍부하게 자신의 섬세한 생각과 주장을 표현할 수 있다. 이 과정에서 어휘 차원의 다성적 추론이 또 한 번 덧붙여지기도 한다.¹³⁾ 여기서 주의할 것은 구체적인 다양한 발화문에서 다성 현상이 감지되더라도 그 근원이 문장차원에서인지 어휘차원에서인지 또는 두 차원이 복합적으로 연계되어 나타나는 현상인지를 구별해야 한다는 점이다.

보통의 서술문에서 화자의 단언이 전달되는 단순한 일반 의사소통 과정과 견주어 볼 때, 본 연구에서 다룬 수사어문에서 명시적 형태의 의문이 함축적인 단언으로 전달되는 과정은, 암시적으로 드러나는 여러 발화자들의 주장들이 여러 단계의 논증 과정을 거쳐 최종적으로 화자가 궁극적으로 전달하고자 하는 주장, 즉, 함축적 단언으로 대화상대자에게 의사소통되는 복합적인 담화과정이라는 것을 알 수 있고 그 과정을 가시적으로 설명하는데 헤르모조(2009)의 분석 예가 적절하였음을 알 수 있다.¹⁴⁾

이같은 분석을 통해, 수사어문의 다성 현상은 여러 단계에 걸쳐서 화자와 발화자 사이의 담화 관계에 따라 문맥 속 다양한 요소들과 결합하여 화자의 주장을 더 설득력있게 뒷받침하는 요인이라는 것을 알 수 있다.

12) 이같은 수사어문의 다성 현상을 분석하면서, '의문'이라는 의미작용이 중립화되면서 '수사어문'이라는 유형이 탄생하게 되었다는 것을 유추할 수 있다. 이는 제한된 언어 요소들을 갖고 훨씬 더 복잡하고 미묘한 화자의 생각, 주장 또는 느낌을 전달하기 위한 것이며 언어기제의 효율성이 높아지는 현상이다. 또한 이같은 '의문'의 중립화 현상은 '감탄'이라는 의미작용에서도 나타난다. 이미, 의문과 감탄의 연관성을 논의한 연구가 있으며, 수사어문을 통해 감탄의 의미효과를 담아내는 예들도 흔히 볼 수 있다. 이는 후속 연구의 단초가 될 것이며 감탄의 경우와 대조 연구하면서 화용론적으로 보다 풍부한 수사어문의 예들이 분석될 수 있을 것이다.

cf. 전경준(2010), pp. 834-841

13) 문장부사나 접속어 등에서 다성 현상을 밝혀낸 연구들도 많다.

14) 지금까지 살펴온 수사어문은 이미 알고 있듯이, 형태 통사적으로는 순수의문과 구별되지 않는, 다시 말해 가시적으로는 이 둘을 구별해주는 변별적인 이중분절 요소를 찾을 수가 없다. 단지 억양과 같은 초분절 요소(supra-segmentaux), 즉, 청각적 요소로 구별되는 의미작용이다. 따라서, 헤르모조(2009)의 형식화하는 분석 방법이 수사어문 속에 담긴 다성 현상을 단계별로 가시화하여 설명하는데 적절하다는 점을 다시 한 번 강조한다.

참고문헌

- 이성재 (2011) 『Franchement과 다음성』, 『프랑스문화연구』, 제23집, 프랑스문화학회
- 전경준 (2010), 『프랑스어 의문문과 이동현상』, 『불어불문학연구』, 제84집, 불어불문학회
- 홍종화 (1994) 『뒤크로의 논증, 발화, 다성이론』, 『언어학의 방법과 실제』, 서울:연세대 출판부
- _____ (2001) 『언어와 논증 : 설득의 수사학에서 가치의 논리학으로』, 『불어불문학연구』, 제47집, 불어불문학회
- 황경자 (2004) 『상반된 극성을 지닌 단언으로서의 수사적 질문』, 『불어불문학연구』, 제58집, 불어불문학회
- Anscombre, J-C. (2006) “Polyphonie et classification des énoncés sentencieux : les marqueurs médiatifs génériques”, in *Le Français Modernes*, No 1
- _____ & Ducrot, O. (1983) *L'argumentation dans la langue*, Liège : Pierre Mardaga
- Bacha, J. (2000) *L'exclamation : Approche syntaxique et sémantique d'une modalité énonciative*, Paris : L'Harmattan
- Béchade, H. -D. (1986) *Syntaxe du moderne et contemporain*, Paris : PUF
- Borillo, A. (1981) “Quelques aspects de la question rhétorique en français”, in *DRLAV*, 25,
- Carel, M. (2008) “Polyphonie et argumentation”, in *L'énonciation dans tous ses états*, Peter Lang

- Donaire, M. L. (2006) “Les dialogues intérieurs à la langue”, in *Le Français Modernes*, No 1
- Ducrot O. (1980) *Les échelles argumentatives*, Paris : Minuit
- _____ (1984) *Le dire et le dit*, Paris : Minuit
- Ducrot O. et al. (1980) *Les mots de discours*, Paris : Minuit
- Fontanier, P. (1830[1977]) *Les Figures du discours*, Paris : Flammarion
- Grevisse, M. (1980) *Le bon usage*, 11e Éd., Paris : Duculot
- Groussier, M.-L. (1995) “L'exclamatif, l'intensif et le focalisé”, in *Faits de Langues : l'exclamation*, No.6 septembre, Paris : PUF
- Hwang-Park, W-M. (1995) *L'exclamation dans les langues française et coréenne : approche sémantico-syntaxique*, Thèse de nouveau doctorat, Université de Paris-Sorbonne
- Hermoso, A. (2009) “Personnellement et franchement : deux attitudes énonciatives”, in *Langue Française* 161
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986) *L'implicite*, Paris : A. Colin
- _____ (1991) “L'acte de question et l'acte d'assertion : opposition discrète ou continuum?”, in *La question*, Lyon : PUL
- _____ (2001) *Les actes de langage dans le discours*, Paris : Nathan Université
- Nø lke H. (1989) “Modality and Polyphony. A study of some French Adverbials”, in *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhagen*, pp. 45-63
- _____ (1993) *Le regard du locuteur*, Paris : Kimé
- _____ (2006) “Pour une théorie linguistique de la polyphonie : problèmes et avantages, perspectives”, dans *Le sens et ses voix. Dialogismes et polyphonie en langue et en discours*, Perrin(éds), *Recherches linguistiques* 28, Metz : Université de Metz

- _____ (2009) “La polyphonie de la ScaPoLine 2008”, in *La polyphonie : outil heuristique linguistique, littéraire et culturel*, Leipzig : Frank & timme
- _____ et al. (2009) “La polyphonie linguistique”, in *Langue Française* 164
- Therkelsen, R. (2009) “Comment identifier une question polyphonique”, in *Langue Française* 164

예문 인용 작품

Gide, A., *La Symphonie Pastorale*, Gallimard(1990)

〈Résumé〉

L'interrogation rhétorique et la polyphonie dans la langue française

Hwang Won-mee

Dans ce travail, nous avons étudié la polyphonie présentée dans l'interrogation rhétorique de la langue française. L'interrogation rhétorique a la même structure morpho-syntaxique que l'interrogation pure tandis que le locuteur ne veut pas chercher des informations par sa question apparente. C'est une technique rhétorique où le locuteur veut transmettre implicitement du sens opposé à l'interlocuteur et présenter une allusion rhétorique fortement persuasive que l'interlocuteur ne peut ni nier ni réfuter. Il sait déjà le contenu de la réponse et ne sollicite pas une réponse malgré la structure interrogative. Demander une réponse, c'est essentiel pour l'interrogation pure, mais pourtant, le locuteur de l'interrogation rhétorique cesse d'en demander.

Ce travail explique par quelle procédure le locuteur convainc l'interlocuteur à travers l'analyse de la polyphonie inhérente à l'interrogation rhétorique. La théorie de la polyphonie a bien progressé dès que Mikhail Bakhtine, philosophe Russe, a introduit la polyphonie pour l'analyse du langage. Dans les années 1980, Oswald Ducrot adapte la polyphonie à la théorie de l'énonciation. Récemment, de certains linguistes recherchant la ScaPoline (la théorie SCandinave

de la POlyphonie LINGuistiquE), dirigée par Henning Nølle, développent avec précision la polyphonie en tant que méthodologie pour l'analyse du discours. Adelaida Hermoso(2009), une parmi eux, poursuit la formalisation des conditions et l'environnement linguistique de la polyphonie en analysant l'adverbe *franchement*. En adaptant l'analyse complexe d'Hermoso, ce travail dévoile étape par étape la relation argumentative parmi de plusieurs énonciateurs sous-jacents dans l'interrogation rhétorique.

주 제 어 : 수사의문(interrogation rhétorique), 순수의문(interrogation pure), 논쟁적 부정(négation polémique), 메타언어적 부정(négation métalinguistique), 극성(polarité), 화자(locuteur) 단언(assertion), 명시(explicite), 암시(implicite), 다성(polyphonie)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

현대 퀘벡영화에 나타난 탈-가족소설*

이 인 숙
(한양대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------|-----------|
| 1. 들어가는 말 | 4. 유목적 가족 |
| 2. 퀘벡, 존재론적 공간 | 5. 나가는 말 |
| 3. 아버지-트라우마-기억 | |

1. 들어가는 말

『퀘벡 상상력의 영화』(*Cinéma de l'imaginaire québécois*¹⁾)에서 하인즈 바인만(Heinz Weinmann)은 “영화는 인간 상상력의 반영이다”라는 정의에서 출발하면서 퀘벡 영화 역시 퀘벡민족의 상상력을 반영하였다고 주장한다. 그 결과로 현대 퀘벡영화에서 지속적으로 가족소설이라는 강박적 주제를 발견할 수 있다고 한다. 그는 퀘벡이 프랑스와 영국과 연방과 맺어온 정치·역사적 관계로부터 가족소설이 형성되었다고 주장한다. 가족소설이란 프로이트가 만든 정신분석용어로서 아이가 자신이 현재의 부모가 아닌 다른 부모의 자식이거나 고아 혹은 사생아라고 상상하는 환상을 지칭한다. 이러한 가족소설은 아이로 하여금 현재의 부모가 아닌

* 이 논문은 2013년 한양대학교 교내연구비의 지원으로 작성되었음(HY-2013GR)

1) Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois ; De La petite Aurore à Jésus de Montréal*, l'Hexagone, 1990.

다른 부모에게서 태어났다는 무의식적 환상(특히 남자아이의 경우 자신의 실제 아버지보다 우월한 존재를 아버지로 상상함)을 통하여 자신을 짓누르는 가족의 억압으로부터 벗어나는 정신 작용을 일컫는다.

현대 퀘벡영화에는 초라하고 비루한 아버지 혹은 남자가 반복적으로 등장하는데, 이에 대해 마티유 로베르 소베(Mathieu-Robert Sauvé)는 “만일 프랑스가 자신의 식민영지를 버리지 않았더라면, 만일 애국자들이 승리를 외쳤더라면, 만일 국민투표가 단 한번만이라도 이겼더라면, 아마 우리 오늘날 대형 화면에서 위대한 남자들을 볼 수 있었을 것”²⁾이라고 하면서 퀘벡영화의 주제와 정치·역사와의 상관관계를 단순하지만 명확하게 보여준다.

하인즈 바인만에 따르면 1763년 파리조약으로 어머니 국가인 프랑스에 의해 버림받은 퀘벡은 집단 상상력 속에 가족소설을 만들었다. 자신들의 진정한 어머니는 영국여왕이라고 상상함으로써 퀘벡민은 1760년의 패배를 극복할 수 있으며 자신들을 버린 어머니인 프랑스를 부인할 수 있게 됐다는 것이다. 그러나 영국의 계속되는 핍박으로 인하여 퀘벡민은 영국 여왕을 부인하고 새로운 어머니를 상상하게 된다. 그래서 애국자 혁명(1837년)이후에 퀘벡민은 이상적이며 절대적인 어머니 성모 마리아를 모시게 된다. 성모 마리아와 하나님 아버지는 어떤 정치적 상황에도 오염되지 않는 퀘벡민의 완벽한 성가족을 이루며 가족소설을 형성하게 된다. 그러나 조용한 혁명에 이르러 당시 퀘벡사회에 절대적인 영향력을 끼치던 기독교에 대한 비판이 거세지면서 성가족에 대한 가족소설은 붕괴되었다고 한다. 조용한 혁명기의 영화 주인공들은 가족소설 환상상태에서 가상의 부모를 찾기 보다는 부모의 존재를 부정하는 고아가 되길 선택하면서 가족의 가치를 전면적으로 부인한다. 조용한 혁명기부터 영

2) “Si la France n'avait pas abandonné sa colonie, si les Patriotes avaient crié victoire, si un seul référendum avait été gagnant, peut-être verrions-nous aujourd'hui de grands hommes sur nos grands écrans”. Mathieu-Robert Sauvé, «De nouveaux pères qui n'en sont pas», *Le Devoir*, 11 mars 2004, p. A7.

화 주인공들은 점점 독립적이고 자발적이며 거침없이 자유로운 존재가 된다. 그러나 퀘벡의 자주권에 대한 제 1차 국민투표(1980년)가 60%의 거부로 무산된 후 다시 실패와 좌절의 트라우마는 퀘벡인들의 집단 심리에 영향을 끼쳤다고 하인즈 바인만은 진단한다. “1980년부터 집단으로서 퀘벡은 조용한 혁명이전에 그랬던 것처럼 유아의 정신상태로 퇴행한다.”³⁾ 그 결과 가족소설 환상에 사로잡힌 주인공들이 다시 영화에 등장하게 된다고 하인즈 바인만은 평가하였다.⁴⁾

집단적 가족소설은 현대 퀘벡영화에서 아버지의 존재 부인 혹은 부친 살해라는 테마로 변주되면서 정체성 위기를 다룬다. 1975년 이후 발표된 많은 영화에서 공통적으로 나타나는 아버지 부재 현상은 인물들의 존재론적 공허, 혹은 정체성의 위기와 연결되어 그려졌다. 장 클로드 로종(Jean Claude Lauzon)의 영화, 《레올로》(*Léolo*, 1992년)의 13세 주인공 레오는 할아버지 살해를 기도하다가 정신착란을 일으키고 만다. 뤽 피카르(Luc Picard)의 《오디션》(*Audition*, 2005년)은 실패, 좌절, 폭력으로 얼룩진 삶을 살았던 아버지의 죽음 후에 아들에게 남겨진 오디션 테이프를 다룬다. 아버지 루이는 영화배우를 지망했지만 결국은 빛을 대신 받아주는 폭력배로 산다. 아내가 아이를 임신하였다는 사실을 알고 삶의 방향을 바꾸려 배우 오디션을 준비하는 과정에서 그는 이전에 그가 폭력을 가한 남자의 딸의 칼에 맞아 극장 화장실에서 처참한 죽음을 당한다. 딸은 무능하고 무력한 아버지 대신에 복수를 감행하는 것이다. 자식들을 보호하고 인생의 안내자의 역할을 해야 할 아버지가 무능하거나 폭력적이거나 미치광이로 등장하는 현대 퀘벡영화에서 아버지와 정체성의 문제는 강박증처럼 반복적으로 등장하는 주제이다.

두 번의 국민투표 이후 실패와 좌절은 퀘벡의 집단 트라우마를 형성하

3) “C’est dire que le Québec, à partir de 1980, régresse, en tant que collectivité, vers une mentalité infantile qui avait été la sienne avant la Révolution tranquille.”(Heinz Weinmann, *op. cit.*, p.23).

4) *ibid.*, pp.17-26.

였다. 더 이상 퀘벡의 민족주의적 이상이 유효하지 않다는 사실 앞에서 퀘벡인은 다시 집단 정체성의 위기를 겪었다. 그리하여 퀘벡의 젊은이들은 《야만적 침략》의 세바스티앙처럼 퀘벡을 떠나 다른 곳으로 이주하고 그 자리에는 대신 이주민들이 자리를 차지하기 시작한다. 이러한 변화된 상황에서 퀘벡의 집단정체성이 어떻게 변화하고 형성되는지, 세대 간의 갈등과 이주민과의 갈등이 집단 정체성의 형성에 어떤 영향을 끼쳤는지 탈-가족소설 서사를 중심으로 살펴볼 것이다. 우리는 조용한 혁명기의 민족주의(nationalisme)에서 국민투표이후의 상호문화주의(interculturalisme)로, 그리고 다시 문화가로지르기(transculturalisme)로 이행한 퀘벡의 정치·사회 이데올로기가 어떻게 가족 관계의 담론에 변화를 가져오는지 살펴보고자 한다. 이를 위하여 우리는 퀘벡뿐 아니라 해외에서도 대단한 성공을 거둔 세 영화, 드니 아르캉(Denis Arcand)의 《야만적 침략》(*Les invasions barbares*, 2003년), 프랑시 르클렉(Francis Leclerc)의 《감성적 기억》(*Mémoires affectives*, 2004년)과 드니 빌뇌브(Denis Villeneuve)의 《그을린 사랑》(*Incendies*, 2011년)⁵⁾에서 드러난 퀘벡의 정치·사회·문화적인 차원에서 작동한 현재와 과거의 변증법적 관계를 살피고 이것이 가족 관계 담론에 어떤 과급효과를 미쳤으며 타자에 대한 인식변화가 어떻게 집단 정체성 담론을 형성하는데 작용하는지 연구해보고자 한다.

2. 퀘벡, 존재론적 공간

기이하게도 세 영화 모두 주요한 공간적 배경으로 병실이 등장한다. 《야만적 침략》에서 말기암 환자 레미, 《감성적 기억》에서 코마상태의 알렉상드르, 《그을린 사랑》에서 자신을 성폭행했던 고문기술자가 바로

5) 원제 *Incendies*의 번역은 “화염”이나 한국에는 “그을린 사랑”으로 발표되어서 한국어 제목을 그대로 사용하기로 한다.

아들이라는 충격적인 사실을 알게 된 후 침묵 속에 빠진 마르완이 죽는 곳 역시 모두 병실이다.

《야만적 침략》의 첫머리 쏫은 헨델의 음악과 함께 핸드 카메라의 시선이 봄비는 병원 복도를 따라 흔들리며 나아간다. 복도는 천장으로부터 수많은 케이블 선들이 빠져나와 늘어져있고 침상에 누워있는 환자와 보호자들, 바쁘게 오가는 간호사들로 혼잡하기만 하다. 이 시퀀스가 보여주는 것은 퀘벡의 이상의 좌절과 실패이다. 누구에게나 무료의료서비스를 공급하리라는 퀘벡의 이상이 과도한 환자들과 재정적 악화로 인하여 아무도 제대로 된 의료서비스를 받을 수 없게 되는 현실로 변하였듯이 조용한 혁명기 동안 꿈꿔온 퀘벡의 자주권이 1980년과 1995년 국민투표를 통하여 두 번이나 거부당하면서 조용한 혁명을 이끈 지식인들의 담론은 그 실효성을 잃어버리고 말았다. 이렇듯 병실은 병들어 있는 퀘벡, 정체성의 혼란과 방향성의 상실을 겪고 있는 퀘벡을 상징한다.

이미 《미제국의 몰락》에서 퀘벡의 몰락의 징조들을 진단했던 아르캉은 《야만적 침략》에서 죽어가는 퀘벡의 모습을 병실에서 죽어가는 레미의 모습을 통하여 보여준다. 세바스티앙이 병원 노동조합을 매수하여 아버지에게 특실을 마련해준 예에서 알 수 있듯이, 노동자의 권익을 위해 구성된 노동조합은 이제 부패한 이익집단으로 변질되었다. 또한 레미와 루이즈의 이혼, 디안느와 딸 나탈리의 절연, 레미의 딸 실벤의 방황이 보여주듯이, 개인은 자유를 얻었지만 가족은 해체되었고 그 결과 무한 자유를 추구하던 개인은 아이러니컬하게도 고독을 감수해야 한다. 몬트리올 대학의 역사학과 교수인 레미는 캐나다 베이비붐 세대로서 ‘조용한 혁명’을 이끈 세대이지만 국민투표의 실패를 계기로 깨달은 것은 승리자만이 역사를 만드는 것이며 퀘벡은 영원한 역사의 패배자이며 소수자라는 점이다. 그 이후 사회적 권력을 포기한 그는 중년의 존재론적 공허를 성적 권력으로 대신하면서 살았다. 그러나 레미의 병실에 찾아온 옛 연인들은 하나같이 “당신은 나를 만족시킨 적이 없다”고 하며 그의 남근을 부인한다. 결국 레미는 평생 동안 자기기만적인 환상과 착각 속에 살아왔던 것

이다.

레미는 옛 연인들과 전처를 제외하면 찾아오는 방문객도 거의 없는 고독한 상태이다. 또한 그가 누워있는 병실은 말도 통하지 않는 인도인과의 퀘벡 환자가 틀어놓은 텔레비전 소음으로 대화조차 불가능한 장소이다. 친구들은 퀘벡을 버리고 이태리, 러시아로 떠났거나 혹은 시골에서 은둔생활을 하고 있다. 결국 타자와의 관계가 단절된 레미의 병실은 고독 속에서 죽음만을 기다리는 절망적 공간이다. 이 공간은 국민투표 실패 이후의 퀘벡인들의 정신적 지형도, 즉 ‘조용한 혁명’의 이상, 퀘벡의 자주성이 의미를 상실한 후의 정신적 공황상태를 보여준다.

《야만적 침략》에서 병실과 유사한 상징성을 갖은 장소는 성당이다. 영국의 예술품 경매 옥션에서 일하는 세바스티앙의 아내 가엘은 몬트리올 성당의 소장품을 가치 평가하라는 임무를 맡아 신부를 만난다. 오랜 시간동안 퀘벡인의 정신적 지주역할을 했던 기독교는 ‘조용한 혁명’의 세속화 운동에 따라 사회적 영향력을 잃어버린 지 오래이다⁶⁾. 더 이상 신도가 없는 성당은 문을 닫아야 하므로 소장품들을 판매하려고 한다. 그러나 성당의 소장품들은 물질적 가치는 없는 잡동사니에 불과하다. 이것들은 다만 퀘벡의 역사적 기억을 담고 있다는 점에서 정신적 가치가 있다는 것이 가엘의 의견이다. 그렇지만 국민투표의 실패로 퀘벡의 과거가 부인된 지금 성당의 소장품들은 정신적 가치마저도 상실하였다. 퀘벡의 장년층은 좌절을 환기시키는 과거를 잊고 싶고, 젊은이들은 과거를 부정한다. 무책임하고 방종한 아버지와 단절하고 퀘벡을 떠났던 아들 세바스티앙에게 과거는 상처이고 고통일 뿐이다. 그가 퀘벡에서 경험했던 과거는 왕따, 고독, 분노를 환기시키기 때문에 잊고 싶은 시간이다. 그래서

6) “Vous savez, ici, autrefois, tout le monde était catholique, comme en Espagne ou en Irlande. Et à un moment très précis, en fait pendant l’année 1966, les églises se sont brusquement vidées, en quelques mois. Un phénomène très étrange, que personne n’a jamais pu expliquer. Alors maintenant, on sait plus quoi faire avec ça. Les autorités voulaient savoir si quelque chose a une valeur quelconque.”라고 신부가 가엘에게 말한다.

퀘벡을 떠난 그는 영국에서 물질적인 성공을 거두었을 뿐 아니라 사랑스런 프랑스인 아내를 두어 가정적으로도 성공을 이루었다. 이제 물질적 권력⁷⁾만이 소중해진 퀘벡에서 주체성, 자유, 이상은 의미가 없다. 그렇기 때문에 퀘벡의 집단 기억에서조차 사라진 성당의 소장품들은 용도 폐기된 물건이 되어버렸다. 그렇다면 성당의 소장품들처럼 퀘벡 역시 국제적으로 아무도 존재의 가치를 인정하지 않는 공간으로 전락하고 만 것일까? 과거의 기억마저 상실한 퀘벡인들에게 퀘벡이란 공간이 아직도 어떤 의미를 가질 수 있을까? 퀘벡이라는 공간의 의미는 퀘벡인의 정체성과 연관되면서 다른 두 영화에서도 지속적인 화두로 등장한다.

《감성적 기억》은 영상이 아닌 소리로 시작한다. 자동차에 치여 눈길에서 죽어가는 사슴을 안락사 시키다가 불의의 사고를 당한 주인공 알렉상드르는 혼자 병실에 누워있다. 인공호흡기를 단채 의식불명 상태에 있는 알렉상드르는 생사의 갈림길에서 고독한 싸움을 하고 있다. 검은 화면 속에서 인공호흡기 소리만 들리다가 서서히 클로즈업된 알렉상드르의 감은 눈이 페이드인 되며 화면을 가득 채운다. 이어서 설원의 호숫가 풍경이 몽타주기법으로 나타난다. 영화를 여는 이 두 숏은 망각으로 얼어붙은 기억을 암시하며 주인공 알렉상드르의 기억상실증을 함축하는 은유로 작용한다. 그런데 아이러니컬하게도 영화의 첫 대사는 “나는 한순간도 잊을 수 없다”이다. 이는 알렉상드르의 목소리가 아니라 그의 인공호흡기를 때리고 병실에 들어온 어떤 남자의 목소리이다. 그리고 알렉상드르는 기적적으로 눈을 뜬다.

알렉상드르는 과거에 대한 모든 기억이 지워진 상태로 현재로 돌아왔다. 눈 덮인 도로, 쓰러져 있는 사슴, 차의 번호판 영상이 그의 의식에 반복적으로 떠오르나, 그 영상들은 시니피에와 분리된 시니피앙들일 뿐이다. 이렇게 알렉상드르는 자신이 있지만 자신이 누구인지 모르는 남자,

7) 영화에서 세바스티앙의 돈은 물질적 권력을 형상화한다. 퀘벡에서 세바스티앙이 돈으로 살 수 없는 것은 거의 없다. 그는 돈으로 병원 행정실장, 노조, 레미의 학생들, 마약 등 많은 것을 산다.

이름은 있지만 그 이름의 의미를 모르는 남자이다. 자기이해의 뿌리가 뿌리 뽑힌 상태의 알렉상드르는 자기동일성을 상실한 존재이다. 기억을 잃어버린 그는 타자의 기억에 의존하면서 자신을 재구축해간다. 이렇게 하여 그는 타자에 의해 규정되는 존재이기에 철저히 타자화된 존재이다. 이처럼 자아가 비어있는 존재는 비어있는 공간, 백설로 덮여있어 그 속에 무엇이 있는지 알 수 없는 호수로 형상화되어 화면을 채운다. 그렇지만 영어제목인 ‘알렉상드르를 찾아서’가 의미하듯이 영화는 알렉상드르의 정체성(=자기동일성) 찾기가 주제이다. 그는 자기 자신을 찾아 퀘벡의 설원을 끊임없이 횡단한다. 이 과정 중에 반복적으로 등장하는 설원의 퀘벡은 ‘잠재성⁸⁾’을 지닌 공간이다. 잠재성이란 현실화되어 나타나있지는 않지만 실재(réel)로 있는 것이다. 영화에 반복적으로 등장하는 얼어붙은 호수 안의 물은 백설로 인하여 잠정적으로 보이지 않을 뿐, 존재가 사라진 것은 아니다. 또한 알렉상드르가 최면상태에서 몬타네 인디언 원주민의 말을 하고, 사슴의 의식을 흡수하기도 하는 것은 그의 잠재의식 속에 ‘고대의 잔재’, 혹은 집단의 ‘기억흔적⁹⁾’이 남아있기 때문이다. 그의 기억 속에는 퀘벡에 거주해온 생명들의 기억이 고스란히 잠재해있다. 또한 퀘벡의 설원도 그 곳에서 거주했던 생명들의 기억을 고스란히 담고 있는 것이다. 이런 맥락에서 이해되어진다면 퀘벡은 한 민족이 소유권을 주장할 수 있는 땅이 아니다. 퀘벡은 서로 다른 민족들이 공존하고 인간과 자연이 함께 존재하는 공간, 즉 하이데거가 말한 ‘존재론적 공간’이 되는 것

8) 여기서 잠재성은 들뢰즈가 사용한 의미의 잠재성이다. 들뢰즈에게 잠재성이란 현실화되어 나타나있지는 않지만 실재(réel)로 있는 것이다. 예를 들어 물은 얼 수도 있고 수증기로 변할 수도 있다. 즉 물은 얼음이 되는 특이점, 수증기가 되는 특이점을 내포하고 있다. 물이 내포하고 있는 이 특이점은 물이 지금 얼음이 되는 경우든 수증기가 되는 경우든 액체인 물인 경우이든 간에 언제나 존속한다. 바로 이것이 잠재성인 것이다(이정우, 『사건의 철학, 삶, 죽음, 운명』, 그린비, 2011, 197-199쪽). 조성훈은 들뢰즈의 잠재성을 차이와 긍정 그리고 창조가 서식할 수 있는 근본적인 환경이라고 설명한다(조성훈, 『들뢰즈의 잠재론』, 갈무리, 2010, 150쪽).

9) 프로이트가 사용한 용어로 사건이 기억에 새겨지는 방식을 말한다. 프로이트에 따르면 기억흔적은 서로 다른 체계 속에 등록되어 영구적으로 존속하지만, 일단 투여되면서 다시 활성화된다.

이다. 존재론적 공간이란 “인간이 실존하면서 못 존재자들과 만남이 가능한 역동성, 사건성, 관계성, 맥락성을 지닌 유정(有情)한 공간, 즉 의미로 충만한 살아있는 공간이다”¹⁰⁾.

레바논의 참혹한 전쟁의 소용돌이 속에서 살다가 퀘백으로 이주해온 마르완 나왈은 어느 날 몬트리올의 수영장¹¹⁾에서 잔인한 진실을 알게 된다. 바로 정치범수용소에서 지속적으로 성고문을 자행하여 쌍둥이까지 낳게 만든 고문기술자가 바로 자신이 평생 동안 애타게 찾았던 아들이라는 사실이다.¹²⁾ 충격을 받은 나왈은 정신적 공황상태가 되어 말을 잃고 병실에 누워있다. 딸과 아들이 아무리 ‘엄마’라고 불려도 그녀는 침묵에서 빠져나오지 않는다. 하얀 병실은 나왈이 지금까지 살아온 굴곡진 삶의 여정이 다다른 종착지이며, 그 종착지에서의 침묵은 고통의 함성을 의미한다. 나왈의 침묵은 그녀가 정치범 수용소에서 부르던 노래와 같은 것이다. 침묵은 잔인한 운명에 대항하는 그녀의 저항이며 몸부림이다. 결국 몬트리올의 병실에서 나왈은 쌍둥이에게 아버지와 형제를 찾으라는 유언을 공증인에게 남기고 생을 마감한다. 그런데 왜 그녀는 아버지와 형제가 동일인이라는, 즉 1+1=1이라는 가혹한 진실을 비밀로 간직하는 대신에, 자식들이 풀어야 하는 문제로 남기고 간 것일까? 이는 문제의 풀이과정에 과거의 역사가 현재 그리고 미래와 만나는 지점이 있고, 이 지점에 레바논과 퀘백이란 공간을 가로지르며 생기는 잠재성이 있기 때문이다. 두 공간의 과거와 현재는 공존하고 접속하면서 끊임없이 분화하며 새로운 의미를 만들어내는 미래로 향한다. 이를 통하여 쌍둥이 자식들은

10) 강학순, 『존재와 공간, 하이데거 존재의 토포로지와 사상의 흐름』, 한길사, 2011, 31쪽.

11) 영화 속의 가장 강렬한 공간은 수영장이다. 나왈이 아들 니하드가 바로 자신을 성폭행한 고문기술자 아부타렉이라는 사실을 알게 된 곳이 바로 수영장이다. 또한 쌍둥이 잔느와 시몽은 아버지가 고문기술자이며 자신들이 성폭행의 결과로 태어난 자식들이라는 끔찍한 진실에 충격을 받고 수영장에서 수영을 한다. 수영장 물속에서 두 아이들은 신체에 각인된 범죄의 흔적을 씻어내려는 듯이 몸부림친다. 특히 아들 시몽은 물 속 웅크린 자세로 태어나기 이전의 태아의 상태로 퇴행하고 싶은 욕망을 표현한다.

12) 《그울린 사랑》에서 근친상간의 폭력은 형제간의 살육전인 레바논 내전을 은유하고 있다.

자신들이 어디에서 왔으며 어디로 가야하는지, 즉 정체성과 삶의 의미를 깨닫는다.

영화의 시작은 영국 록밴드, 라디오헤드(Radiohead)의 «You and whose army?» 가 배경음¹³⁾으로 깔리면서 바람에 너울거리는 야자수 나무를 보여준다. 프레임 끝에서부터 서서히 창문이 보이면서 카메라의 시선은 실내로 향한다. 포화로 황폐해진 건물 안에서 아이들이 맨발 상태로 줄서서 삭발되고 있다. 여기에서 삭발식은 아이들을 전쟁에 내보내기 위한 의식이다. 그리하여 나왈의 아들 니하드는 의지와 상관없이 기독교계 고아에서 이슬람교계의 전사로 변모하게 된다. 발뒤꿈치에 세 점의 문신이 있는 아이 니하드¹⁴⁾는 삭발당하면서 강렬한 시선으로 카메라를 응시한다. 여전히 라디오헤드의 비장하면서 우울한 음악은 계속되면서 카메라 시선은 수많은 서류파일박스들이 가득한 사무실 안으로 서서히 옮겨가더니 등을 돌리고 서있는 한 퀘벡 남자를 비춘다. 박스마다 해당년도가 기록되어 있고, 각각의 박스 안에 개인의 이름과 해당년도가 적혀있는 파일들이 빼곡하게 들어있다. 이 서류들은 퀘벡에서 살아온 개인들의 기록을 담고 있다. 그러므로 공증인의 서류창고는 퀘벡의 온갖 과거의 기억을 간직한 아카이브와 같은 것이다.

이로써 영화는 시작부터 두 지리적 공간 레바논과 퀘벡을 서로 번갈아 보여주며 과거와 현재, 망각과 기억의 서사를 구성한다. 그런데 레바논과 퀘벡의 공간 가로지르기는 쌍 방향으로 이루어진다. 나왈은 쌍둥이를 데

13) 브뤼노 드켄은 라디오헤드의 음악이 영화의 내용과 어울리지 않는다고 비판하였지만, 도리어 라디오헤드의 음악은 영화 내용의 비극성을 강조하는 아이러니 효과를 일으킨다. (Bruno Dequen, «Au mauvais endroit », *Ouvrage recensé : Incendies de Denis Villeneuve*, 24 images, n° 148, 2010, p. 62, <http://id.erudit.org/iderudit/62857ac>).

14) 기독교계 나왈이 이슬람교계 난민인 와합과 사랑에 빠지자, 오빠들은 명예살인을 자행하려고 한다. 그들은 와합을 총살한 후 그녀마저도 죽으려고 하였지만 할머니는 그녀를 구해주고 출산하도록 도와준다. 할머니는 나중에 나왈이 아들을 찾을 수 있도록 아이의 발뒤꿈치에 세 점 문신 표식하고 아이의 이름을 니하드라 지어준다. 태어나자마자 아들이 살해당할 것이므로 나왈은 신생아를 기독교계 고아원에 보내면서 아이에게 반드시 다시 찾으러 갈 것이며 끝까지 사랑할 것을 약속한다. 그러나 내전의 발발로 아이는 이슬람교에 의해 생포되어 저격수가 된다.

리고 레바논에서 퀘벡으로 이주하였고, 딸 잔느는 퀘벡인 교수의 적극적인 독려로 어머니의 과거를 자취를 따라 레바논으로 향하고, 아들 시몽은 퀘벡인 공증인의 안내를 받으며 과거를 향한 이동을 한다. 공간의 이동을 통하여 이들은 타자와 만나고 그들의 근원인 역사와 문화를 알게 된다. 그리하여 궁극적으로 자신을 확장시키고 형성하여 간다. 이로써 레바논과 퀘벡은 이질적이고 개별적인 공간으로 남는 것이 아니라 서로간의 차이를 통한 이해와 소통의 공간을 이룬다. 영화는 인물들이 끊임없이 차를 타고 혹은 걸어서 가는 길을 보여줌으로써 마르완 나왈이 퀘벡에 이르게 된 여정 그리고 쌍둥이가 레바논에서 아버지/형제를 찾아가는 여정을 강조한다. 여기에서 길은 소유하는 땅이 아니라 지나가는 통로, 인간이 스스로를 확장하고 규정할 수 있는 맥락이다. 맥락으로서의 공간은 바로 ‘존재론적 공간’을 의미한다.

3. 아버지-트라우마-기억

세 영화는 과거와 현재가 중첩된 이중 구조의 담론이다. 과거의 부모 이야기와 현재의 자식 이야기가 수평적 직조를 이루며 영화의 서사를 구성한다. 세 영화의 자식들은 의도적으로 과거와 단절한 채 살아가는데 그 이유는 과거는 아버지에 대한 기억과 연관이 있기 때문이다. 《야만적 침략》의 아들 세바스티앙은 몬트리올을 떠나 런던에 살고 있으며, 《감성적 기억》의 알렉상드르는 기억상실증에 걸려있으며, 《그을린 사랑》의 잔느와 시몽은 아버지가 죽은 것으로 안다. 이들의 과거에 대한 태도는 아버지에 대한 개인적 트라우마에 기인한다.

프로이트에 따르면 트라우마는 상처를 주는 사건, 혹은 상처를 주는 다른 사람의 흔적이 무의식속에 숨어서 인식되지 않는 암호, 표상이 부재하는 자극이 되는 것이다. 이 흔적은 계속해서 잊히지 않은 채로, 또 그

의미를 비밀에 부친 채로 연기되다가 후에 다른 사건을 계기로만 사후적으로 가능하게 되는 것이다.¹⁵⁾ 세 영화에서 트라우마와 동의어로 사용되는 과거는 바로 기억되지도 않으면서 망각되지도 않는 모순된 두 얼굴을 가지고 있다. 그래서 세 영화는 과거로부터의 호출과 함께 시작되면서 들실과 날실처럼 과거의 편린들이 현재의 삶속에 삽입되는 구조를 이룬다.

《야만적 침략》에서 첫 번째 숫은 “런던, 오후 2:30”, 그리곤 이해 불가능한 그래프와 도표들이 화면 가득한 컴퓨터들 사이에 앉아있는 젊은 남자의 뒷모습이다. 그리곤 벨이 울리고 남자가 전화를 받는다. 이 젊은 남자는 영화의 주인공인 레미의 아들인 세바스티앙이다. 그는 영국 런던에 있는 외국계 은행(MacDougall-Deutsch)에서 일한다. 그는 퀘벡을 떠나 영어권 한복판에서 성공적인 삶을 살아간다. 그러나 아이러니컬하게도 그의 첫 대사는 불어, “Bonjour, Maman”이다. 이는 비록 퀘벡을 떠나 있지만 여전히 감성적으로는 퀘벡과 연결되어 있는 그를 함축적으로 보여준다. 그는 부모의 이혼이후 거의 아버지와 인연을 끊고 살아왔다. 왜냐하면 쾌락에만 몰두했던 아버지는 아들에게 아버지로서 역할을 하지 않은 무책임하고 이기적인 아버지였기 때문이다. 그러나 아버지의 죽음이 임박했음을 알리는 어머니 루이즈의 간청에 못 이겨 아들은 몬트리올로 돌아온다.

아버지는 사회적 권력을 포기한 중년의 존재론적 공허를 오로지 섹스, 좋은 음식과 포도주로 메우며 살아온 퀘벡의 베이비붐 세대의 남자이다. 그의 세대가 아들 세대에게 남겨준 것은 개인적, 가족적, 사회적 차원의 소외이다. 영화는 가족의 와해, 사회보장제도의 실패, 마약중독 등으로 인하여 ‘조용한 혁명’이 내걸었던 이데올로기의 몰락을 잔인할 정도로 냉정하게 화면에 담고 있다. 성당에 폐기된 채 아무도 가치를 인정해주지 않는 성물들처럼 과거 퀘벡의 이상들은 폐기됐다. 그리고 아버지가 사는

15) 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과 지성사, 2008, 94-120쪽.

세상과 아들과 딸이 사는 세상의 간극은 대서양만큼이나 거대하다.¹⁶⁾

영화에서 아버지와 아들의 갈등은 여러 은유를 통하여 강조된다. 끊임 없이 핸드폰에 대고 영어로 말하는 아들과 거의 영어를 모르는 아버지를 통하여 영어권과 불어권의 갈등과 소통 불가능성을 보여준다. 또한 벽면마다 책으로 가득 찬 이상주의자 레미의 아파트와 비디오 게임에 몰두하는 아들의 대조를 통하여 세대 간의 간극을 암시한다. 물질적 성공을 거둔 아들은 원하는 모든 것을 가질 수 있는 반면에 죽어가는 아버지는 육체적 고통으로 괴로워하며 무력한 상태로 있다. 또한 아들 세바스티안은 영국에서 번 돈으로 아버지에게 필요한 무엇이든 공급하여줄 수 힘이 있다. 편안한 입원실, 고통을 없애주는 마약, 심지어 학생들까지 돈으로 사서 병문안 오도록 한다. 여기서 아버지 레미에겐 돈은 야만적 침략을 상징하며, 이상만을 추구한 그의 삶의 패배를 드러내는 상징이기도 하다. 결국 세바스티안이 가지고 있는 돈은 권력, 남근으로 작용하며 아버지와 아들의 역할이 도치되고 만다. 세바스티안은 아버지에게 가장 행복한 죽음¹⁷⁾을 준비하고 마련해줌으로써 아버지와 화해한다. 결국 아버지는 영원한 철부지 아들의 역할, 아들은 든든하고 강력한 보호자의 역할을 함으로써 가족소설 서사의 전복이 이루어진다.

《감성적 기억》의 첫 쏫을 열었던 얼어붙은 호수는 어린 시절 그가 아버지를 살해한 후 시체를 던져버린 장소이다. 형제는 살인을 익사사고로 위장하고, 이 사건에 대한 모든 기억을 지우겠다고 다짐한다. 그 이후 형제는 각자 다른 가정에 입양되어 살았다. 이리하여 알렉상드르는 의도적으로 아버지와 형에 대한 기억을 폐기했다. 감독은 기억 바깥으로 내몰아버린 과거에 대한 기억을 얼어붙은 호수로 형상화하여 반복적으로 카

16) 레미의 딸 실벤은 퀘벡을 떠나 대서양을 횡단하는 요트를 타고 있다. 아들의 도움으로 레미는 딸과 대화를 시도하지만 인터넷 상태가 좋지 않아 연결이 끊긴다. 여기서 대서양은 아버지 세대와 자식 세대 간의 사고의 격차를 은유한다.

17) 세바스티안의 노력으로 레미는 퀘벡의 자연 속에서 사랑하는 사람들, 가족과 친구들이 보는 앞에서 맞이하는 평온하고 고통 없는 죽음을 맞이한다. 이는 감독인 드니 아르캉이 갈망하는 가장 행복한 죽음이기도 하다고 한다.

메라에 담는다. 얼어붙어 흐름이 정지된 호수는 운동이 벗어버린 알렉상드르의 기억을 암시한다. 기억의 운동은 과거와 현재를 연결시켜 준다. 정지된 기억으로 인하여 알렉상드르의 과거와 현재는 연결점을 잃었고 정체성은 파편화되어 있다.

그런데 코마에서 깨어난 알렉상드르의 기억에 반복적으로 떠오르는 단편적인 영상들은 망각 속에 잠들어 있던 과거를 환기시키는 것들이다. 시니피에와 분리된 시니피앙들, 사슴, 자동차, 총, 숲, 호수들이 기억에 떠오르면서 최종적으로는 하나의 특권적 시니피앙인 아버지에게로 집중된다. 퇴원한 후 그는 말베(Malbaie) 집에 보관되어있는 사진 속에서 처음으로 호숫가에서 찍은 아버지의 모습을 본다. 그 순간 호숫가에서 술 마시는 아버지, 멀리 보이는 형의 형상이 눈에 비친다. 그는 사진들을 지표로 과거 기억의 연대기를 벽에 작성하며 아버지와 형의 존재를 추적해 나간다. 특히 그들이 함께 했던 사냥터가 호수 근처였다는 것을 기억하고 그는 얼어붙은 호수를 찾아간다. 얼어붙은 호수 위를 걸으면서 갑자기 그의 기억에는 물에 빠져 허우적거리는 형의 영상이 떠오르는데, 그 이후 서서히 망각으로 얼어붙었던 아버지와 형에 대한 기억이 의식의 표면으로 떠오른다.

형사의 도움을 받아 형의 소재를 파악한 알렉상드르는 형을 만나면서 사고의 진실을 마침내 기억한다. 죽어가는 사슴의 숨통을 끊는 마지막 한발을 쏘라는 아버지의 명령에 두려움으로 떠는 소년 알렉상드르, 아버지에게 반항하며 동생을 보호하는 형, 형에게 폭력을 휘두르는 아버지를 총으로 살해하는 장면이 선명하게 기억에 떠오른다. 아버지 살해이후 형제는 연대하여 아버지의 죽음에 대해 침묵할 것이며 영원히 아버지를 기억에서 지울 것을 맹세하였다. 그러나 영화의 첫 대사처럼 그들은 “결코 한 순간도 잊어버리는데 성공할 수 없었다”. 도리어 죄의식이 강화되면서 아버지는 살아있을 때보다 더 전제적인 권력으로 아들의 의식을 짓눌러 그의 존재 전체를 지배한다. 딸이 회고하듯이 알렉상드르는 알콜중독자였으며 전제적이고 폭력적인 남편이며 아버지였다. 이렇게 그는 자신도

모르게 죽은 아버지의 이마고를 내면화¹⁸⁾하면서 그의 권력을 동경하였던 것이다. 이처럼 알렉상드르의 아버지는 살해되었지만 소멸되지 않고 반복되며 환원하는 ‘원시적 아버지’¹⁹⁾이다.

영화 《그을린 사랑》에서 여주인공 나왈이 이슬람계 난민인 와합의 아이를 임신한 사실을 안 오빠들은 권총으로 와합을 사살한다. 누이마저 명예 살인하려고 한 오빠들은 가부장적 권력을 유지하기 위한 폭력을 자행한다. 이처럼 《그을린 사랑》에서 아버지의 세계는 억압적이고 폭력적인 속성으로 특징된다. 아버지 세계는 집단의 동일성을 위협하는 모든 요소, 사회적 소수자, 타종교, 타민족을 폭력적인 수단으로 배제하며 억압한다.

할머니의 도움으로 나왈은 몰래 아이를 낳아 크파르콧의 고아원으로 보내면서 후에 반드시 찾으러 갈 것이며 무슨 일이 있어도 사랑할 것임을 약속한다. 그러나 내전이 발발하면서 회교도계의 공격으로 고아원이 폭파되고 아이들은 생포된 후 회교도계 군사가 된다. 니하드는 두 공동체(회교계와 기독교계)의 보복적 폭력만이 유일한 법으로 작용하는 레바논에서 전쟁광이 되간다. 폭력적 부계의 법이 지배 이데올로기인 레바논에서 니하드의 자아의 이상은 살인기계가 되는 것이다. 그의 존재의 이유는 어머니 찾기이기에 아버지의 법에 따르는 것, 즉 살인기계가 되는 것이 어머니의 욕망의 대상 즉 남근이 되기 위한 방법이라고 생각한 것

18) 주체는 어떤 대상을 자아 속에 받아들임으로써 자신을 대상과 동일화한다(참고: 라플랑슈, 장 베르트랑 퐁탈리스 저, 다니엘 라가슈 감수, 임진수 옮김 『정신분석사전』, 열린책들, 2005, 95-96쪽).

19) 프로이트는 『토템과 터부』에서 양심과 법을 만들어내는 원시적 아버지의 살해를 이야기한다. 프로이트에 따르면 폭력적인 아버지는 집단의 모든 여자들-어머니와 누이들을 소유하고 이들에 대한 아들들의 접근을 금지한다. 아들들의 향락을 금지하며 자신만은 제한 없는 향락을 누리는 전제적이고 강력한 아버지는 아들들에게 선망과 공포의 대상이며 동시에 찬미와 동일시의 대상이지만 살부 욕망을 일으키는 아버지이다. 원시적 아버지는 형제들의 동맹에 의해 살해되는데 아버지의 살해 이후 아들들은 죄책감과 아버지의 사후에 비로소 느끼는 아버지에 대한 애정으로 아버지 살해의 금기와 아버지가 선포했던 금기를 아버지의 법으로 내면화한다(프로이트, 『토템과 터부』, 『종교의 기원』, 이윤기 역, 열린책들, 2003, 214-221쪽).

이다. 그는 어머니의 사랑을 얻기 위해 아버지의 폭력을 모방하는 오이디푸스화된 존재이다. 결국 그는 고문기술자 아부타렉이 되어 어머니를 강간함으로써 상징적 아버지 살해를 저지른다²⁰⁾. 이렇게 니하드는 오이디푸스의 운명을 반복함으로써 폭력의 구조를 증식시키는 인물, 폭력적인 아버지를 표상한다.

4. 유목적 가족

인간은 자신에게 갇혀있는 내적 존재, 오로지 자신에게만 질문을 제기하는 유아론적 존재가 아니다. 나는 너를 위해, 그리고 네가 있기에 존재한다. 내가 말을 걸고, 말을 할 수 있는 타자가 없다면, 그 때 나는 '나 자신'을 잃어버린 것이다. '타자'가 없다면 나 자신의 이야기는 불가능해진다. 그렇다고 해서 타자가 나와 동일자라는 뜻은 아니다. 도리어 타자의 독특함과 차이로 인하여 나는 타자를 욕망한다. 나는 타자에게 말을 걸고, 내 이야기를 함으로써 나 자신에 대한 반성적 활동에 관여하면서 나 자신에 대해 사유하고 나 자신을 재구성한다. 이러한 이유로 퀘벡의 집단 정체성의 위기와 새로운 방향을 모색하는 우리의 세 영화에서 타자(타민족)와의 관계는 혈연중심 가족주의(민족주의)의 한계를 극복하는 대안으로 제시된다.

《야만적 침략》에서 런던의 세바스티앙 시퀼스는 영어권 한복판에 사는 퀘벡인, 즉 타자에 둘러 쌓여있는 고독한 퀘벡인의 현주소를 상징적으로 보여준다. 조용한 혁명의 민족주의적 이상이 좌절된 후 이제 퀘벡인들은 타자들과 함께 살 수 밖에 없다. 왜냐하면 세바스티앙이 그런 것처럼

20) "Devenu Œdipe, mais à l'inverse du héros civilisateur du mythe, il couchera avec sa mère et tuera symboliquement son père." (Lydie Parisse, «Incendies, de Wajdi Mouawad», in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX et XXI siècles*, L'Harmattan, 2008, p.339).

럼 퀘벡인들은 더 나은 삶을 찾아 퀘벡을 떠나는 반면에, 외국인들이 퀘벡으로 이주해오고 있기 때문이다. 레미의 딸 실벤은 세계를 향해가기 위해 퀘벡을 떠나있고, 레미의 옛 동료들 역시 몬트리올을 떠나있다. 클로드느는 이태리에, 도미니크는 알래스카에 있고, 디안느는 거의 몬트리올에 오지 않는다. 반면에 퀘벡에 남아있는 퀘벡인들은 레미처럼 죽어가고 있거나, 디안느의 딸처럼 마약에 중독되어 있다. 또한 영화는 레미와 함께 입원실을 쓰는 인도인처럼 외국인들을 등장시키는데, 이는 퀘벡인들이 떠난 자리를 이민자들이 채우고 있는 퀘벡의 현실을 보여준다. 타자를 거부하던 민족주의 시대는 막을 내렸고, 이제는 어떻게 타자들과 함께 살 것인가의 문제가 사회적 주제로 등장하였다. 조용한 혁명의 세대인 레미는 이를 야만적 침략의 징후로 진단한다.

퀘벡의 역사학자 레미에게 문명과 대립되는 ‘야만’이란 개념은 이상이나 정신을 무시하고 물질만 추구하는 현대의 가치관뿐 아니라 모든 폭력적 사태와 상황을 의미한다. 레미는 양질의 의료서비스를 제공해주는 미국으로 가자는 아들의 제안을 거절하면서 “미친 마호메트교도들에게 살해당하고 싶지 않다”²¹⁾고 한다. 그러나 야만적 이슬람교도들은 이미 캐나다에도 침투되어 있다. 세바스티앙이 아버지의 고통을 덜어주기 위해 마약을 구하기 위해 경찰에게 도움을 청하였을 때, 형사는 중동지역 갱단이 퀘벡의 마약거래를 주도하고 있다고 알려준다. 레미의 죽음 이후 세바스티앙, 도미니크, 클로드느는 다시 퀘벡을 떠나고, 퀘벡에 남은 루이즈는 뮤직홀에서 아시아계 두 소녀가 연주하는 피아노 소나타를 듣는 것으로 영화는 끝난다. 이 마지막 장면은 이주민과 함께 만들어가야 하는 퀘벡의 미래를 상징적으로 암시한다.

《감성적 기억》의 알렉상드르는 과거의 삶으로 돌아가려고 하지만 자신이 누구인지 기억할 수가 없기에 불가능하다. 그래서 가족과 주변 사람들의 진술에 의거해서 잃어버린 정체성을 찾아보려고 한다. 그런데 그

21) “Je veux pas mourir assassiné par des Mahometans enragés.”

들의 진술은 서로 충돌하고 모순되기도 하며, 진술의 내용은 번복되고 부인된다. 병원에서 아내는 다른 사람을 사랑하고 있으며 그와 결혼할 계획이라고 하더니 갑자기 이를 부인한다. 그녀는 20살 때부터 언제나 알렉상드르를 사랑해왔다고 고백하더니 이유 없이 냉정한 태도로 돌변한다. 딸은 그가 최고의 아빠였다고 하더니 돌연 말을 바꾸어 자신이 필요할 때 곁에 있어준 적이 없는 알콜중독자 아빠였다고 한다. 그의 애인은 그와 진정으로 사랑하는 사이였다고 하더니 갑자기 그를 모르는 사람이라고 부인한다. 그의 동업자는 그와 청소년 시절부터 절친한 친구였으며, 그가 반복적으로 입양과 파양을 당하며 불행을 겪는 것을 보았다고 하더니 갑자기 말을 바꾸어 수위학과 대학에서 처음으로 만난 사이라고 말한다. 이처럼 그에 대한 친지들의 기억은 파편화되어있고, 진술은 일관성이 결여되어있어 이 때문에 알렉상드르는 더 큰 혼란에 빠진다²²⁾.

그런데 아이러니컬하게도 알렉상드르가 자신이 누구인지를 찾아가는 길을 안내하는 것은 타국에서 온 자들이다. 드니 바상이 지적하듯이 인디언 경찰, 레바논 출신 형사, 카메룬 출신 정신과 의사 등 조연 인물들이 알렉상드르의 정체성 찾기에 결정적인 조력자의 역할을 한다²³⁾. 알렉상드르와 그의 친지들이 대표하는 퀘벡인들이 집단적 기억상실증에 빠져있는 것과 대조적으로 타국 출신 조력자들은 자신들이 어디에서 왔으며 누구인지 기억하고 있다. 어디 출신이냐고 묻는 알렉상드르의 질문에 레바논 출신 형사는 “나는 내가 누구인지 알아. 나는 코트노르에서 태어났고, 아버지는 레바논사람이야.”이라고 대답하며 알렉상드르가 자신이 누구인지 모르는 것은 기억을 잃어버렸기 때문이라고 말한다. 그런데 카메룬 출신 정신과 의사는 최면술을 통하여 알렉상드르가 망각한 기억을 되

22) 드니 바상은 알렉상드르와 친지들의 기억상실증은 퀘벡의 집단적 기억상실증을 은유한다고 분석한다. (Denis Bachand, « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans *Mémoires affectives et Littoral* » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: journal of film Studies*, vol. 19, n° 1, 2008, p. 53. <http://id.erudit.org/iderudit/029499ar>).

23) Denis Bachand, *op. cit.*, p.63.

살리고 자신이 누구인지 이해하는데 도움을 준다. 최면에 걸린 그는 인디언의 말을 하고 사고 당시 사슴이 느꼈던 감각을 기억한다. 이 의사의 도움으로 그는 무의식 속에 태초부터 퀘벡에 거주했던 모든 존재들의 기억이 남아있다는 것을 이해하게 된다. 특히 왜 그가 아버지를 살해했는지를 알게 된다. 어린 알렉상드르가 치명상을 입은 사슴의 목숨을 마무리하라는 아버지의 명령을 거부하였던 것은 자신이 바로 사슴이라고 느꼈기 때문이다. 그렇기에 그는 아버지를 살해할 수밖에 없었던 것이다. 알렉상드르가 눈길에서 자동차에 치여 죽어가는 사슴을 안락사하려다 스스로 쇼크 상태에 빠지는 것 또한 같은 이유에서 이다.

《감성적 기억》에서 혈연으로 맺어진 가족은 해체되어있다. 그들은 서로를 오해하거나 기만한다. 알렉상드르 부부는 각자 연인이 있고 이혼을 생각한다. 아버지의 폭력에 시달렸던 어머니는 가정을 버리고 사라져 버렸다. 알렉상드르의 딸은 아버지를 거부한다. 반면에 알렉상드르를 이해하고 도와주는 사람들은 가족이 아니라 형사와 의사처럼 타국에서 온 이들이다. 이처럼 알렉상드르의 가족은 혈연을 바탕으로 한 오이디푸스 가족이 아니라 이주민처럼 퀘벡에서 소외되거나, 인디언처럼 핍박받거나 사라져가는 존재들이 만드는 유목적 가족인 것이다. 이런 이유에서 코마 상태에서 깨어난 그는 몬타네 인디언의 말을 하고 사슴의 고통을 느낄 수 있는 것이다. 유목적 가족에는 아버지라는 권력적 중심이 없다. 유목적 가족은 끊임없이 움직이면서 가족이라는 비어있는 이름에 들어왔다 나가는 무리이다. 들뢰즈와 가타리에 따르면 프로이트가 정의한 사회와 문화의 근간으로써 오이디푸스 가족구조는 아버지가 아들에게 가해지는 폭력, 기득권이 소수자에게 가해지는 폭력을 정당화하는 논리이다. 아버지의 이름으로 지속되어온 가족주의는 동일화의 논리로 타자를 배척하고 단일한 원리와 규범으로 개인의 욕망을 통제하는 체제이다. 들뢰즈와 가타리는 오이디푸스 가족에 대한 대안으로 유목적 가족을 제안한다. 유목적 가족은 기득권에 집착하는 가족상이 아니라 들어오고 나가는 움직임에 개방되어 있는 가족이다.

《그을린 사랑》에서도 혈연 혹은 민족 중심의 가족주의의 해체가 이루어진다. 나왈은 아버지의 법 즉 가족이 정해주는 남자와 결혼해야 하는 규범을 거부하고 난민 출신의 와합을 사랑했다는 점에서 혈연중심의 가족주의를 거부한 인물이라고 할 수 있다. 기독교계인 나왈에게 회교계 와합은 타자적 존재이다. 그리고 그녀에게 사랑을 가르쳐준 것은 아버지가 아니라 바로 와합이라는 타자적 존재이다. 그 사랑의 힘으로 그녀는 어떤 일이 있어도 아들을 사랑할 것이라는 맹세를 지킴으로써 증오보다 사랑을 선택했다. 이것은 폭력의 연쇄 고리를 끊는 상징적 선택이다.

쌍둥이 남매가 자신들이 어디에서 왔으며 누구인지를 찾아가는 여정에서 아리안의 실 역할을 하는 사람은 퀘벡출신의 공증인 장 르벨이다.

《감성적 기억》에서는 타국 출신 이민자들이 퀘벡출신 알렉상드르의 정체성 찾기를 도와준 것에 반해, 《그을린 사랑》에서는 퀘벡출신 장이 이민자들인 쌍둥이 남매의 정체성 찾기에 조력한다. 그는 직원이었던 나왈을 가족으로 여겼으며 쌍둥이 남매를 자식처럼 대한다. 그는 쌍둥이 남매가 나왈의 유언에 따라서 아버지/형제를 찾아서 레바논으로 떠나도록 종용한다. 특히 어머니에 대하여 심각한 반감을 가지고 있던 시몽과 함께 직접 레바논까지 가며 형의 행방을 찾는데 적극적으로 참여한다. 이 여정을 통하여 시몽은 어머니의 고통을 이해하고 아버지/형의 존재를 인정한다. 이 여정 동안 장-잔느-시몽은 반 오이디푸스 가족, 유목적 가족을 형성한다.

5. 나가는 말

1783년 파리조약이후 영국계의 지배하에 있으면서 퀘벡인은 퀘벡 고유의 정체성을 지키기 위해 힘겨운 투쟁을 해왔다. 오랫동안 퀘벡은 피지배민족으로서 주체가 아닌 타자로 객체화되어왔다. 그 과정에서 가족

소설은 좌절과 실패로 점철되어온 퀘벡 역사를 고쳐 쓰는 심리적 혹은 정신분석적 거짓말을 제공하여주었다. 가족소설이란 마리안 허쉬가 지적 하듯이 “이루고 싶은 소망의 원칙에 따라 상상하여 구성한 플롯, 환상의 구조”²⁴⁾이다. 그러므로 가족소설은 외관상 아버지를 부인하는 것 같지만 실상은 더 강력한 아버지의 법을 갈망하는 것이다. 이렇게 하여 가족소설은 오랫동안 퀘벡의 혈연 혹은 민족을 바탕으로 하는 정체성을 담보해주는 장치로 작용하였다. 가족소설은 언제나 아버지라는 중심을 상정한 동일성의 서사이므로 차이에 대한 배타성을 전제로 한다. 주체로서 인정 받는 것이 최대의 과제였다는 점에서 퀘벡의 문학과 영화가 가족소설의 서사를 취한 것은 당연한 귀결이다. 그러나 주체의 사고로부터 지배와 정복의 역사가 생성된다는 점에서 이는 지배자의 논리를 피지배자가 모방하는 오류를 범하는 것이다.

퀘벡은 국민투표의 실패, 이주민의 증가, 북미대륙의 정치사회적 패러다임의 변화로 인하여 다시 정체성의 위기를 겪고 있다. 혈연, 민족 중심의 가족주의가 퀘벡인의 정체성을 확보해주는 장치로서 유효성을 상실함에 따라 우리가 분석한 세 영화는 탈-가족소설의 서사를 만들어냈다. 자기중심주의에 갇혀있는 사회로부터 보편적 인류에 대한 사랑이 가능한 사회로의 변화가 필요한 퀘벡이 미래를 향하여 가야할 방향성을 제시한 것이다.

탈-가족소설의 서사라는 것은 유일한 아버지로부터 내려온 전통이나 의미가 만들어내는 서사가 아니라 이질적인 아버지, 복수적 아버지들로부터 내려온 사건들이 이어지고 갈라지고 합쳐지면서 새로운 의미를 발생시키는 서사이다. 《야만적 침략》에서는 아들이 아버지가 되고 아버지가 아들이 되는 위계질서의 도치가 이루어지고, 《감성적 기억》에서 알렉산드르의 기억은 개인적인 삶의 자취뿐 아니라 집단의 흔적을 담고 있다. 기억을 가지고 있다는 점에서 인간은 물질과 구별된다. 즉 인간은 기억

24) Marianne Hirsh, *The Mother/Daughter Plot: narrative, Psychoanalysis, feminism*, Indiana University Press, 1989, p.10.

이 있기에 자신이 누구인지 알며 기억을 통하여 정체성이 생성된다. 그런데 《감성적 기억》에서 기억은 하나의 주체를 중심으로 전개된 사건에 대한 기억이 아니라 이질적인 다양한 주체들이 접속하면서 발생한 사건들에 대한 기억이다. 그러므로 정체성이란 가족 중심의 폐쇄적인 관계로 형성되는 것이 아니라 타자와 문화와 역사와 공간을 가로지르며 접속함으로써 역동적으로 변해가는 것이다. 이러한 이유로 《그을린 사랑》에서 마르완 일가의 레바논에서 퀘벡으로의 이주 과정은 역으로 퀘벡인의 퀘벡에서 레바논으로의 문화를 가로지르는 이야기이기도 한다. 레바논과 퀘벡이라는 두 공간과 두 문화는 이질적인 것으로 분리되어 있는 것이 아니라 끊임없는 차이로 인하여 변별화를 일으키며 서로의 정체성을 형성하는데 영향을 끼친다.

참고문헌

- Denis Arcand, *Les invasions barbares*, Boréal, 2003.
- Denis Bachand, « Le prisme identitaire du cinéma québécois. figures paternelles et interculturalité dans *Mémoires affectives* et *Littoral* » in *Cinémas : revue cinématographiques / Cinémas: journal of film Studies*, vol. 19, n° 1, 2008, <http://id.erudit.org/iderudit/029499ar>.
- Gilles Deleuze/Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, 1972.
- Bruno Dequen, «Au mauvais endroit, Ouvrage recensé : *Incendies* de Denis Villeneuve», *24 images*, n° 148, 2010, <http://id.erudit.org/iderudit/62857ac>.
- Francis Leclerc, *Mémoires affectives*, Alliance Atlantis Vivafilm, 2004.
- André Loiselle, *Denys Arcand's Le déclin de l'empire américain and Les invasions barbares*, University of Toronto press, 2008.
- Lydie Parisse, «Incendies, de Wajdi Mouawad», in *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX et XXI siècles*, L'Harmattan, 2008.
- Christian Poirier, *Le cinéma québécois, A la recherche d'une identité?*, t.I, Québec, Presse de l'Université du Québec, 2004.
- Mathieu-Robert Sauvé, «De nouveaux pères qui n'en sont pas», *Le Devoir*, 11 mars 2004.
- Denis Villeneuve, *Incendies*, ART, 2011.
- Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois ; De La petite Aurore à Jésus de, Montréal*, l'Hexagone, 1990.
- 강학순, 『존재와 공간, 하이데거 존재의 토폴로지와 사상의 흐름』, 한길

- 사, 2011.
- 김도훈, 「개인과 집단의 기억의 재구성, 프랑스시 르클레르의 Mémoires affectives의 경우」, 『불어불문학연구』, 96, 2013.
- 라플랑슈, 장 베르트랑 퐁탈리스 저, 다니엘 라가슈 감수, 『정신분석사전』, 임진수 역, 열린책들, 2005.
- 마르트 로베르, 『기원의 소설, 소설의 기원』, 김치수 이윤옥 역, 문학과 지성사, 1999.
- 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과 지성사, 2008.
- 신정아, 「와즈드 무아와드의 희곡 『화염』에 나타난 폭력과 윤리의 문제」, 『프랑스학 연구』 66, 2013.
- 아르노 빌라니, 로베르 싸소, 『들뢰즈 개념어 사전』, 신지영 역, 갈무리, 2012.
- 윤대선, 『레비나스의 타자철학』, 문예출판사, 2009.
- 이정우, 『사건의 철학, 삶, 죽음, 운명』, 그린비, 2011.
- 조성훈, 『들뢰즈의 잠재론』, 갈무리, 2010.
- 들뢰즈, 가타리, 『앙티 오이디푸스』, 최명관 역, 민음사, 1994.
- 서동욱, 『차이와 타자』, 문학과 지성사, 2000.
- 프로이트, 「토템과 터부」, 『종교의 기원』, 이윤기 역, 열린책들, 2003.
- 프로이트, 「두려운 낮설음」, 『프로이트 전집』 18, 정장진 역, 열린책들, 1996.
- 프로이트 「가족로맨스」, 『프로이트전집』 9, 김정일 역, 열린책들, 1996.
- 프로이트, 「집단심리학과 자아분석」, 『문명 속의 불안』, 김석희 역, 열린책들, 2003.
- 폴 리쾨르, 김한식 옮김, 『시간과 이야기 3, 이야기된 시간』, 문학과 지성사, 2004.
- 클레어 콜브룩, 『들뢰즈 이해하기』, 한정현 역, 그린비, 2007.

〈Résumé〉

Le post-roman familial dans le cinéma contemporain de Québec

LEE In Sook

Heinz Weinmann, historien québécois, pour qui le cinéma reflète l'imaginaire humain, considère le roman familial comme un des sujets obsessifs des films québécois, ceci dû à l'histoire des défaites répétées comme la Conquête anglaise de 1760, la défaite des Patriotes de 1837-1838 et le Référendum deux fois raté. Notre étude consiste à analyser trois films contemporains de Québec, *Les invasions barbares* (2003), *Mémoires affectives* (2004) et *Incendies* (2011), configurant la narration du post-roman familial.

Le peuple québécois a prouvé ses attaches à la «Terre Québec» depuis l'Habitation de Québec par Champlain (1608) en considérant que l'identité nationale se déterminait spatialement. Mais dans les trois films que nous avons analysés, la «Terre Québec» n'est plus un espace dont un peuple pourrait affirmer la propriété. D'ailleurs, les premiers habitants de cette terre n'étaient pas les Québécois d'origine française, mais les Indiens, puis aujourd'hui des immigrants d'origines diverses commencent à s'y installer. Nos trois films montrent que la «Terre Québec» est un espace existentiel au sens heideggérien où peuvent coexister non seulement des peuples d'origines diverses, mais aussi l'homme et la nature.

Nos trois films ont un discours à double structure superposant le passé et le présent ; discours de la génération des parents et celui de celle des enfants. Ceux-ci vivent intentionnellement coupés du passé qui leur évoque inévitablement leur père. Dans *Les invasions barbares*, le fils vit à Londres, loin de Montréal, Alexandre est amnésique dans *Mémoires affectives*, Jeanne et Simon croient leur père mort dans *Incendies*. Dans *Les invasions barbares*, le père reste éternellement comme un enfant immature, si bien que le fils joue le rôle de protecteur pour son père. La narration du roman familial s'y trouve ainsi inversée. Après le parricide, Alexandre intériorisant à son insu l'image du père despotique devient alcoolique et brutal. Le père d'Alexandre est donc figuré comme le père primitif qui, bien que assassiné, revient et règne avec plus de persistance sur la conscience du fils. Dans *Incendies*, Nihad, étant à la fois fils et père, commet le meurtre symbolique du père en violant sa mère. En répercutant ainsi le destin d'Œdipe, il représente un père reproduisant la structure de la violence.

Le symbole du père comme centre de la famille est déconstruit dans nos trois films. Nous y trouvons une sorte de famille nomade où il n'y a pas de pouvoir paternel centralisé. Rémy, malade du cancer, dont le phallus a été nié, est en chute en tant que père. La famille basée sur les liens du sang est détruite dans *Les mémoires affectives* et *Incendies* et on y trouve la naissance d'une nouvelle famille sans nom du père. Cette famille, au lieu de vouloir à tout prix conserver des droits ayant été acquis par le passé, est ouverte au mouvement, en contact avec les autres et les autres peuples. Elle n'a pas de frontière ni de fixation.

주 제 어 : 퀘벡 영화(cinéma québécois), 가족소설(roman familial),
이타성(altérité)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

Usages et significations du carrelage blanc dans l'œuvre de Jean-Pierre Raynaud

FISCHBACH Martin
(Université Dankook)

차례

1. Introduction	3.3 Carrelage de l'expérimentation
2. La dimension personnelle et psychologique	3.4 Carrelage comme icône
2.1 Carrelage mortifère	4. La dimension spatiale et architecturale
2.2 Carrelage du recouvrement	4.1 Carrelage du vide
2.3 Carrelage carapace	4.2 Carrelage de la grille
2.4 Carrelage de l'ordre	4.3 Carrelage du dimensionnement
3. La dimension théorique et esthétique	4.4 Carrelage des reflets
3.1 Carrelage blanc	5. Conclusion
3.2 Carrelage de la répétition	

1. Introduction

En 1974, l'artiste Jean-Pierre Raynaud commence à poser de manière systématique du carrelage blanc dans sa maison située à La Celle Saint-Cloud, pour en faire une œuvre d'art *La Maison*. Ce pavillon subit des transformations incessantes durant 18 ans. Il deviendra l'espace d'une expérience artistique et architecturale exceptionnelle et le lieu

d'une implication totale de Jean-Pierre Raynaud à la fois en tant qu'artiste mais aussi en tant qu'individu. Simultanément, il réalise des objets, du mobilier et des installations toujours avec ce même matériau, un carrelage de céramique blanc de 15cm par 15cm bordé de joints noirs.

Les choix artistiques de Jean-Pierre Raynaud trouvent en général leurs justifications au plus profond de son être. Mais un dialogue singulier s'est établi entre lui et son art dont il nous a livré une grande part, années après années sous forme de déclarations et de textes.

Des raisons multiples auraient conduit l'artiste à utiliser aussi longtemps ce carrelage pour couvrir murs, sols et plafonds de sa maison ainsi que d'autres environnements et pour habiller ses installations artistiques. Si ce choix du carrelage a pu paraître, au départ, intuitif dans sa pratique artistique, il semblerait que, par son utilisation durable, ce matériau ait revêtu diverses significations pour l'artiste et qu'il ait répondu à ses attentes multiples.

Cette étude propose de rechercher les significations et potentialités associées au choix et à l'utilisation du carrelage chez J.-P. Raynaud. Pour faire émerger la complexité de la démarche de l'artiste, cette recherche distingue trois dimensions : d'une part une dimension personnelle et psychologique, d'autre part une dimension théorique et esthétique, enfin une dimension spatiale et architecturale.

Douze qualificatifs ont été attribués au carrelage pour cerner les différents sens associés à l'emploi de ce matériau spécialement dans *La Maison* mais également dans le reste de son œuvre : d'une part carrelage mortifère, carrelage de recouvrement, carrelage carapace, carrelage de l'ordre, d'autre part carrelage blanc, carrelage de la répétition, carrelage de l'expérimentation, carrelage comme icône, enfin

carrelage du vide, carrelage de la grille, carrelage des dimensionnements, carrelage des reflets.

2. La dimension personnelle et psychologique

2.1. Carrelage mortifère

Connu depuis ses débuts pour ses pots de fleurs (sans fleurs) remplis de ciment, J.-P. Raynaud¹⁾ s'empare des objets du quotidien souvent dans une symbolique mettant en jeu la dualité entre la vie et la mort. Le choix du carrelage pour habiller les pans intérieurs de sa maison institue aussi l'ambivalence comme mode d'expression. Car J.-P. Raynaud le dit lui-même, ce matériau est présent dans des lieux qui accompagnent la mort, tels que l'abattoir, la boucherie, l'hôpital et la morgue. Pour lui, l'utilisation du carrelage dans sa maison correspond à un moyen de se confronter à ses peurs, peur du sang, peur des sécrétions, peur de la maladie et peur de la mort. L'artiste se sert aussi de ses phobies pour les défier par des installations provocatrices, parfois violentes ou morbides tels que des fusils, des cercueils, des pierres tombales. Le carrelage s'inscrit donc au départ dans cette continuité et véhiculer les mêmes peurs que ces *Psycho-objets*²⁾.

1) L'art de J.-P. Raynaud est indissociable de ses états psychiques. Il revendique d'ailleurs cette dimension intime et « égocentrique » de son art qui joue pour lui un rôle thérapeutique. Il inaugure en France une pratique artistique qui mélange la vie et l'œuvre de l'artiste. Cette tendance correspond à la fin des grands récits et théories modernes dans l'art pour faire place à la singularité de l'individu et de ses expériences individuelles qu'il partage.

« Je pense que les objets que je fabriquais étaient des objets aliénants, et comme je m'identifiais toujours à cette marche en avant de mon psychisme, la maison est devenue en quelque sorte un grand *Psycho-Objet* »³⁾.

Dans sa maison qui va devenir *La Maison*, œuvre artistique, ses angoisses se traduisent par l'aménagement d'une pièce fermée, la *Cellule* entièrement carrelée et uniquement occupée par un lit médicalisé comme celle des grands brûlés ou des fous. Une photo de J.-P. Charbonnier montrant un aliéné étendu dans le foin dans une cellule entièrement carrelée hante l'artiste.

« ... j'essayais toujours d'aller vers plus de dureté »⁴⁾.

En construisant un espace hostile, inhumain, de la folie et de la souffrance, l'artiste s'exclut ainsi de toute vie sociale éventuelle, de toute relation et préserve ainsi sa solitude.

Il condamne aussi une pièce à l'aide d'une grille métallique. Dans cet espace entièrement blanc, dénommé *La Crypte*, l'artiste y installe des plaques carrelées dont les dimensions avoisinent celles des pierres tombales. Cette intervention reflète encore une image funéraire et véhicule un sens tragique. Le carrelage apparaît donc dans la maison comme moyen d'exprimer diverses peurs. La maison reflète à elle seule les différents états psychologiques que l'artiste traverse, de sa

2) Psycho-Objets : Assemblages froids, cliniques, voire mortifères, d'objets empruntés à sa vie et à son environnement tels que fusils, cercueils et pierres tombales.

3) DURAND-RUEL Denyse, TISSIER Yves, WAUTHIER-WURMSER Bernard, *Jean-Pierre Raynaud La Maison 1969-1987*, éditions du Regard, Paris, 1988, p.56

4) Ibid, DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.85

fermeture totale à son ouverture ultérieure à la lumière.

2.2. Carrelage du recouvrement

L'histoire de *La Maison* débute par un traumatisme, celui de la séparation définitive de Jean-Pierre Raynaud d'avec sa femme. Il prend alors la décision de vivre seul dans cette maison et de la transformer.

« Je savais que je ne pouvais rien supporter d'autre que moi-même dans cet espace. »⁵⁾

Il opte pour le recouvrement de l'intérieur à l'aide d'un carrelage blanc en céramique de 15cm par 15cm aux joints noirs. Il fait disparaître des murs, des sols et des plafonds toutes les traces du passé familial, tout ce qui lui rappelle sa vie antérieure. Cette effacement par pose effrénée de carreaux blancs consiste à revenir à un état antérieur de virginité et d'innocence par le blanc, qui ne comporte pas encore les stigmates de sa vie personnelle dans ce lieu. L'utilisation du carrelage correspond donc à une transformation de son environnement par effacement de la mémoire, par éradication des souvenirs. Il déclare :

«...il s'agit... d'opposer... l'intensité et la banalité ⁶⁾».

5) ALVAREZ José, « Construction Destruction » in *La Maison de Jean-Pierre Raynaud Construction Destruction 1969-1993*, Paris, éditions du Regard, 2011, p.7

6) RAYNAUD Jean-Pierre, « Destruction » in *La Maison de Jean-Pierre Raynaud Construction Destruction 1969-1993*, p.38

L'artiste montre, par sa déclaration, la rupture qu'il opère entre sa vie passée et son projet artistique. C'est désormais la pratique artistique qui doit ranimer la qualité de la vie quotidienne.

Le carrelage de faïence blanc est une matériau de recouvrement qui s'applique en général sur une surface rugueuse et irrégulière. Il donne au mur, au sol ou au plafond un aspect lisse, une finition parfaite qui facilite son entretien. Il convient à toutes les surfaces verticales et horizontales et permet donc une transformation totale. Mais dans le cas de J.-P. Raynaud, il ne s'agit ni de construction, ni de rénovation, ni de décoration d'un intérieur mais de démarche plastique. L'artiste en pose aussi sur du mobilier et des objets. Pour justifier sa démarche, il déclare vouloir l'espace le plus « parfait », le plus « radical », le plus « objectif, le plus absolu...⁷⁾».



Image 1: L'artiste au travail vers 1975

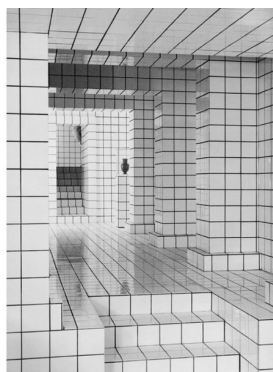


Image 2: Intérieur de *La Maison* vers 1985

J.-P. Raynaud réussit comme *Le Roi Midas* à transformer tout ce

7) Op. cit. ALVAREZ José, p.17

qu'il touche, non en or, mais en carrelages blancs. Il arrive à sublimer le quotidien avec les carreaux blancs. Les objets et mobiliers couverts de carreaux deviennent immédiatement des œuvres reconnaissables de l'artiste.

2.3. Carrelage carapace

L'utilisation du carrelage est concomitant avec la fermeture de la maison en blockhaus ou en prison⁸⁾. L'artiste renforce sa carapace en obstruant les ouvertures, en ménageant une meurtrière, en ajoutant une autre couche aux parois, celle du carrelage. Le carreau est choisi pour sa durabilité, sa solidité, en tant que matériau réfractaire au feu, aux microbes, aux attaques chimiques et aux infiltrations.

« Plus je serai clos, plus je serai concentré et plus j'aurai de force ⁹⁾ ».

L'artiste exprime un besoin de se couper de tout, d'un extérieur

8) Michel Foucault dans *Surveiller et punir* relève que l'isolement en prison et spécifiquement la solitude forcée était considérée au 19^{ème} siècle comme positive pour le condamné. Il écrit : «...la solitude doit être un élément positif de réforme. Par la réflexion qu'elle suscite, et le remords qui ne peut manquer de survenir ». Il s'appuie sur un rapport de A. de Tocqueville (1805-1859) qu'il cite : « Jeté dans la solitude le condamné réfléchit, [...]...si son âme n'est pas encore blasée par le mal, c'est dans l'isolement que le remords viendra l'assaillir. ». Pour l'artiste, il ne s'agit pas de s'infliger un châtement par cette contrainte physique de l'enfermement mais une reprise en main de lui-même, un contrôle de son état psychique par le biais d'un environnement. C'est ainsi que la maison telle qu'elle apparaît dans ses premières transformations, tend à se couper le plus possible de l'extérieur par la réduction ou la suppression des ouvertures et à devenir une prison ou un bunker, référence explicite de l'artiste. FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, édition Gallimard, 1975, rééd. 1985, pp.239-240

9) Op. cit., DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.75

indéfini pour retrouver son énergie. La menace extérieure imaginaire lui sert de moteur pour son art et semble avoir pour origine les tragédies qui se sont déroulées durant sa jeunesse. En 1943, à l'âge de 4 ans, il perd son père victime d'un bombardement allié. Incorporé dans l'armée en 1959, il n'est pas envoyé en Algérie durant les conflits de 1954 à 1962 parce qu'il est pupille de la nation et soutien de famille.

« Quand la maison se ferme, elle m'appartient ; avant c'était ma maison, mais c'était aussi la transparence vis-à-vis du monde extérieur. À partir du moment où la maison est fermée, je prends réellement conscience que j'ai un territoire sur lequel il va se passer le pire et le meilleur ¹⁰⁾».

L'artiste exprime ce que le psychosociologue Abraham Moles décrit sur l'homme vivant dans un environnement hiérarchisé.¹¹⁾ A. Moles fait correspondre la première coquille au corps humain, la deuxième coquille à la « sphère d'extension du geste autonome », la troisième coquille à la pièce d'appartement et la quatrième coquille à l'appartement. Voici ce qu'il écrit :

« ...s'impose l'appartement qui mérite au plus haut point le nom de coquille individuelle, inviolable, « ouverte » par une clé, la tanière, le refuge où l'être n'est entouré que par des

10) Op. cit., DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.75

11) MOLES Abraham, ROHMER Elisabeth, SCHWACH Victor, *Psychosociologie de l'espace*, Paris, éditions l'Harmattan, 1998, p.83 : « ...cet Umwelt de von Uexküll qu'il (l'homme) saisit instinctivement comme un système perspectif de propriétés réparties intuitivement en zones qui s'éloignent peu à peu de lui comme point de référence, et dont il vit une typologie : nous les appellerons les coquilles de l'homme ».

êtres et des objets familiers et sur lesquels il exerce son empire de maître et possesseur. La paroi est ici épaisse et dure : la domination s'exerce à l'intérieur des murs résistants et s'arrête à l'extérieur ¹²⁾».

Le carrelage vient renforcer cette carapace et répond au besoin de protection et d'enfermement que réclame J.-P. Raynaud. Tout habitat individuel fonctionne comme une deuxième peau. Et il reflète souvent la personnalité de celui qui l'occupe, un peu comme l'état de la peau révèle les pathologies du corps. Le concept de Moi-Peau¹³⁾ de Didier Anzieu pourrait s'appliquer ici à l'enveloppe de sa maison et remplirait ainsi une fonction de maintenance du psychisme de l'artiste.

« La maison était déjà une protection en soi, parce qu'elle mutait vers une sorte de défense intérieure. [...]...si je m'enferme, j'ai l'impression d'être protégé ¹⁴⁾».

L'artiste semble se voir comme un être nu, vulnérable à toutes les agressions imaginaires et vécues. Pour survivre, il se fabrique donc cette coquille supplémentaire. Ces parois opacifiées et solidifiées doivent lui épargner d'autres traumatismes. Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* écrit :

« C'est souvent par la concentration même dans l'espace intime le plus réduit que la dialectique du dedans et du dehors prend toute sa force ¹⁵⁾».

12) Ibid., MOLES Abraham, p.90

13) ANZIEU Didier, *Le Moi Peau*, Paris, édition Dunod, 1995

14) Op. cit., DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.56

15) BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, édition PUF, 1^{ère} éd. 1957, PUF

La perception intense d'un dehors menaçant, recelant de multiples dangers éventuels, se niche en général au plus profond de l'être intérieur. La thématique de la peau, de l'interface entre le dedans et le dehors, lieu des échanges, des interpénétrations physiologiques est d'ailleurs capitale en psychiatrie psychanalytique¹⁶⁾.

2.4. Carrelage de l'ordre

Après ce qu'il ressent comme un désordre dans sa vie personnelle, J.-P. Raynaud a besoin d'ordre. Pour reprendre en main son destin, il jette son dévolu sur sa maison à l'aide d'un matériau, le carreau blanc, qu'il peut aligner parfaitement aux murs, sols et plafonds. Le recouvrement des surfaces par des carreaux de faïence blancs, exprime son idéal de perfection et d'ordre. J.-P. Raynaud :

« J'ai besoin d'un ordre, besoin d'organiser mon désordre.
L'être humain est en déperdition. Pour des raisons émotionnelles
entre autres, Il a besoin de se restructurer, soit par la société,
soit par lui-même, ou par les deux ¹⁷⁾».

La forme carrée des céramiques se prête justement à une disposition rectiligne et régulière, à la fois horizontalement et verticalement. Ce jeu d'assemblage procure une sensation d'ordre et de perfection. Pour assumer sa relation au monde extérieur, il

Quadrige, 8ème éd., Paris, 2001, p.205

16) DAGOGNET Francois, *La peau découverte*, Paris, édition Les empêcheurs de penser en rond, 1993, pp.51-84 & p.171

17) RAYNAUD Jean-Pierre, « L'espace vécu », entretien dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, revue N°286, Paris, Avril 1993, p.58

accomplit un travail sur lui-même, sur un espace qu'il construit physiquement et mentalement.

« Tout est rectiligne dans ma vie, je me couche et me réveille dans les angles droits. Il n'y a pas de rondeur dans ma vie, et pourtant je trouve qu'il y a énormément de chaleur, de tendresse dans ce carrelage ¹⁸⁾».

Le carrelage posé forme le dessin d'une grille noire, image d'une structure à la fois simple et forte qui satisfait l'artiste. Par sa régularité et sa répétitivité, elle exprime un caractère de stabilité et de permanence. Mathématiquement, la grille impose un rythme invariable dans les deux directions qui convient parfaitement à l'artiste.

3. La dimension théorique et esthétique

3.1. Carrelage blanc

J.-P. Raynaud explique les raisons qui l'ont amené au carrelage blanc, par son attirance pour la monochromie qu'il admire chez Piero Manzoni et Yves Klein. Mais il veut éviter la dimension immatérielle de l'art conceptuel et en même temps le caractère pictural des toiles monochromes. Il cherche donc une matière qui puisse condenser deux qualités : d'une part la couleur, « un blanc qui ait une force », un blanc cuit plus sûr qu'une couleur peinte, plus net, plus impersonnel, plus abstrait, d'autre part une présence plus solide, plus

18) Op. cit., DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.117

durable que la peinture. Il se positionne donc, ni dans la peinture, ni dans l'art conceptuel. Il sollicite un produit manufacturé qui répond à ses exigences de perfection industrielle, en écho aux minimalistes américains.

«...je commençais à pressentir que c'était un blanc qui était plus blanc que n'importe quel blanc parce qu'il était souligné par le noir qui le structurait 19)».

Par rapport à une peinture monochrome, la surface carrelée comporte des joints noirs qui divisent. Dans cette quête du blanc qui émane des monochromes, J.-P. Raynaud y ajoute la grille qui structure de manière radicale, car elle est à la fois régulière et illimitée.

Le blanc en tant que couleur est fortement connoté. Il signifie « tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs 20) ». Le blanc se situe à l'extrémité de l'échelle chromatique.

« Je tendais vers une relation privilégiée avec le blanc. C'était une situation presque fœtale, comme un berceau. C'était la naissance du blanc 21) ».

Les notions de vide²²⁾ et de totalité s'affirment avec le blanc. Valeur limite, le blanc est la couleur du passage, de « l'entrée dans

19) Op. cit. DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.43

20) CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, éditions Robert Laffont / Jupiter, 1982, p.125

21) Op. cit. DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.117

22) La notion de Vide est abordée dans le 3^e chapitre, la dimension spatiale de son art.

l'invisible », du deuil, du commencement, de la naissance, de l'innocence et de la pureté. Vassily Kandinsky ressent une sensation de silence et de néant face au blanc :

« ...le blanc agit également sur notre âme (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous ²³⁾ ».

J.-P. Raynaud recherche justement un art du silence, du vide et de l'absolu à travers ses corroyages blancs de surfaces. L'artiste veut sortir de sa production antérieure qu'il appelle les *Psycho-Objets*, des objets au caractère violent, provocateur et morbide. Ces installations de cercueils, de fusils mitrailleurs, de pierres tombales le hantent. Il a besoin de s'en libérer car elles sont un frein à son art, pense t-il :

« Ma préoccupation était d'aller le plus possible vers la matière (fut-elle immatérielle et manufacturée, je rajoute) c'est-à-dire d'échapper à l'objet qui raconte une histoire, aux objets mortuaires : j'en sentais le danger ²⁴⁾ ».

Le carrelage blanc lui permet de faire la transition entre la dimension mortifère de son art antérieur et un art plus abstrait, plus silencieux, plus supportable pour lui et plus acceptable pour les autres. Il aurait ainsi jeté un voile blanc sur ses peurs les plus intimes et donné une dimension plus mystérieuse et secrète à son art. Le

23) KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest, texte de 1912, Paris, édition Denoël, 1989, p.155

24) Op. cit. DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.117. L'artiste perçoit le risque de n'être perçu que comme un artiste provocateur, qui ne cherche qu'à choquer le spectateur avec ses phobies personnelles.

blanc, selon Dora Vallier²⁵⁾, représente la limite même de l'exprimable, le silence au-delà du langage et le vide au-delà de l'image.

3.2. Carrelage de la répétition

Que ce soit pour couvrir un objet, un meuble, un panneau ou un mur, la pose des carreaux passe toujours par les mêmes gestes.

« Je peux répéter un geste parce qu'il est enrichi de tous les autres gestes ²⁶⁾ ».

La répétition inclut donc pour lui l'expérience, la mémoire du passé. Il permet de progresser, d'atteindre la perfection qu'il recherche. L'artiste prend conscience de la force de la répétition, qui devient le moyen d'une part de décliner des œuvres différentes selon la même technique et d'autre part de développer des séries d'œuvres quasi identiques. Il déclare :

« Je n'étais plus obligé de composer. Les objets se multipliaient, identiques. Tous les tableaux étaient identiques et systématisaient ainsi une globalité : chacun représentait le tout, et le tout s'incarnait dans chacun. C'est la première fois que je répète les objets et j'y trouve du plaisir, le même que carreler les murs ²⁷⁾ ».

La matériau du carrelage impose sa logique de répétition qui fait

25) VALLIER Dora, *L'art abstrait*, Paris, édition Fayard, 2012, éd. originale 1967

26) Op. cit. DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.308

27) Op. cit. DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.130

table rase de toutes les questions traditionnelles de composition. La répétition donne une dimension singulière à son art. Gilles Deleuze distingue deux répétitions :

« La première répétition est répétition du Même [...] ; la seconde est celle qui comprend la différence [...]. L'une est négative, par défaut du concept, l'autre, affirmative, par l'excès de l'Idée. L'une est hypothétique, l'autre catégorique. L'une est statique, l'autre dynamique ²⁸⁾».

Assurément, même si les toutes premières poses de carreaux ont pu se faire « par défaut du concept », les suivantes ont démontré dans la durée, une répétition « par l'excès de l'idée ». Car à mesure que J. -P. Raynaud a habillé et dimensionné les espaces de sa maison avec le même module, il a construit et affirmé son projet dans la différence. Ce qui aurait pu n'être qu'un « alignement de régularités » devient une « condensation de singularités ». Son travail s'apparente à tout artiste cherchant à tirer parti au maximum du matériau qu'il emploie, ou d'une recherche sans fin à partir d'éléments restreints.

L'artiste a assimilé le travail des minimalistes américains tels que Donald Judd, Carl André, Robert Smithson. L'absence ou la perte de l'aura, due à la reproductibilité technique de l'art qu'évoque Walter Benjamin²⁹⁾, plane sur ces carreaux qui incarnent une logique

28) DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, édition PUF, 1968, 11^e éd. 2003, p.36

29) BENJAMIN Walter, De GANDILLAC Maurice (trad.), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, édition Allia, 2004, 3^e éd., 4^e version du texte en allemand de 1939

mécanique de répétition issue de la fabrication industrielle. Rosalind Krauss évoque dans la sculpture dite minimaliste des années 70 la perte de toute vie intérieure de la forme :

« Les éléments fabriqués industriellement fournissent à un niveau purement abstrait l'idée d'une simple extériorité ³⁰⁾ ».

Avec cette simple extériorité, la sculpture s'interdit tout discours, toute narration et se contente de la « visualité pure ».

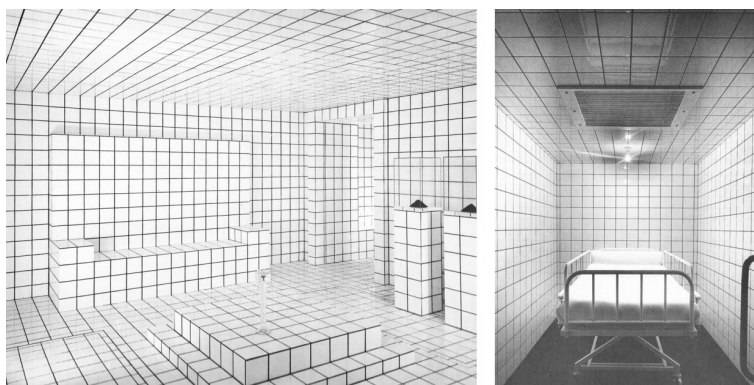


Image 3: Intérieur de *La Maison*, la Pièce sans nom 1986

Image 4: Intérieur de *La Maison*, la Chambre 1974

3.3. Carrelage de l'expérimentation

Le carreau de céramique de petite taille choisi par l'artiste se prête à des usages multiples. Il lui permet de se lancer dans un champ

30) KRAUSS Rosalind, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, édition Macula, 1997, p.257

d'expérimentations tous azimuts. L'artiste commence par habiller des objets, puis du mobilier avec les carreaux. Il réalise ensuite des installations de panneaux recouverts de carreaux avant de passer à l'échelle de l'espace avec le recouvrement de murs, plafonds et sols. Comme matériau de construction, le carrelage convient parfaitement à ses propositions architecturales. En dehors de sa *Maison* très rectiligne, l'artiste conçoit un espace courbe, l'*Espace Zéro* à Tokyo au Musée Hara en 1981.

Il a choisi un matériau universel qui lui permet de faire des propositions artistiques à toutes les échelles, des plus modestes aux plus monumentales. Parmi les pièces les plus petites, le *Coffre à pot rouge* 41x41x31cm et parmi les projets les plus imposants une Tour du quartier des Minguettes à Vénissieux d'environ 45m de haut.

On assiste à une mise en abîme de sa production, où les objets carrelés sont installés dans un espace carrelé. En choisissant de manière quasi exclusive durant plusieurs années le carrelage blanc comme matériau pour sa pratique artistique, l'artiste comprend qu'il avance en territoire inexploré, qu'il peut devenir le pionnier du carrelage. Il s'agit pour lui de conquérir un espace de liberté artistique. Sa maison est devenue le laboratoire de ses expériences artistiques. Il fait basculer son lieu d'habitation en un atelier-galerie d'art et d'architecture.

Le carrelage fabrique un décor qui lui permet de se mettre en scène à travers des reportages photographiques et des films tournés dans la Maison comme *La Peur : Raynaud et sa maison*³¹⁾ pour la télévision. Le carrelage produit une « violence visuelle » qu'il a

31) *La Peur : Raynaud et sa maison*, court-métrage de Michel Pamart. Voir aussi *La Maison de Jean-Pierre Raynaud*, de Michelle Porte, film de 30mn, 1993

remarqué dans le métro parisien et qu'il cherche à reproduire dans les environnements qu'il conçoit et sur les images qu'il diffuse. Il donne l'image d'un individu seul déterminé à vivre dans un environnement entièrement carrelé, vide et froid et imagine :

« Je deviendrai peut-être le premier homme, non pas de l'espace mais du carrelage ! ³²⁾».

La rupture avec une vie banale est consommée et le projet artistique qui se met en place se confond avec son style de vie.

3.4. Carrelage comme icône³³⁾

Le carreau blanc aux joints noirs de J.-P. Raynaud fonctionne comme une icône, un symbole, ou un signe. Il représente d'une part la signature de J.-P. Raynaud, sa marque de fabrique. Grâce à l'emploi de ce matériau, son œuvre est immédiatement reconnaissable parmi l'art du XXème siècle en France. Décliné comme un motif, comme une griffe sur toutes les pièces, installations, environnements couverts de carrelage blanc, il renvoie à l'auteur lui-même.

D'autre part son *Autoportrait* de 1980 consiste en une stèle de 125cm de haut. Il se représente en monolithe carrelé dont le sommet est surmonté d'un cube formé de 4 carreaux par face qui semble signifier sa tête. Cette redondance du signe par le carrelage fait se confondre l'individu avec son œuvre. C'est le message qu'il fait passer

32) Op. cit. RAYNAUD Jean-Pierre, « Destruction », p.39

33) En dehors d'être une peinture religieuse, l'icône se rencontre en sémiologie et en linguistique, et désigne un signe ayant un rapport de ressemblance avec la réalité à laquelle il renvoie.

durant des années en transformant sa *Maison* en galerie, en mettant en scène l'environnement carrelé de sa vie privée par des photos, des films et des installations.

Enfin, le *Container zéro*, véritable container exposé au Centre Pompidou, ouvert et entièrement carrelé dans ses faces intérieures, sert à l'artiste pour y installer régulièrement une œuvre différente du musée. À la mort de J.-P. Raynaud, un tableau de carreaux blancs devra y être accroché définitivement. L'artiste se représente à nouveau dans son espace tout en employant le même matériau, le carrelage, que celui de l'installation. Cette mise en abîme du carrelage dans le carrelage, du signe qui représente l'artiste identique au signe de l'œuvre confine au mutisme et indique la volonté de l'artiste de ne pas être dissocié de son œuvre. Le signe renvoie donc à lui-même et à la personnalité de l'artiste.

En choisissant d'installer dans le *Container zéro* un tableau de Kasimir Malevitch, J.-P. Raynaud donne plusieurs clés de lecture de son art. Premièrement, Malevitch est le premier artiste à peindre un monochrome *Carré blanc sur fond blanc* (1918). Denys Riout écrit :

« Pour s'aventurer plus avant dans le vide, promesse d'une rencontre avec l'absolu, Malevitch... peint une série de tableaux blanc sur blanc... ³⁴⁾ ».

L'artiste russe idéalise le blanc et le voit comme un « abîme blanc et libre » et plus loin une « véritable représentation de l'infini ³⁵⁾ ».

34) RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, édition Gallimard, 2000, p.63

35) MALEVITCH Kazimir, « Le Suprématisme », 1919, in *Écrits*, présentés par A. Nakov, Paris, édition IVREA, 1996, pp.226-227

Ailleurs il écrit : «... le carré blanc porte le monde blanc (structure du monde, qui veut dire philosophie) en sanctionnant le signe de la pureté de la vie créatrice de l'homme ³⁶⁾». Le carreau blanc de céramique véhicule sans doute chez J.-P. Raynaud cette même radicalité, cet idéal de pureté, d'absolu, d'infini, de liberté artistique.

L'origine mortifère du carrelage reste latente dans l'œuvre de l'artiste. Le croisement des joints verticaux et horizontaux forme une croix noire sur fond blanc qui peut signifier la mort. L'artiste réalise d'ailleurs une vraie pierre tombale en carrelage au cimetière de Saint-Ouen en 1976. Il choisit également la toile de Kasimir Malevitch *Croix noire* (1915) pour figurer dans son *Container Zéro*. Ce choix d'une croix, en écho direct avec son quadrillage noir, suppose une dimension spirituelle dans son travail. Rosalind Krauss souligne la dimension mystique dans les croix et les grilles des toiles de Malevitch et Mondrian. Elle écrit :

« Ils parlent de l'Être, de l'Âme ou de l'Esprit. De leur point de vue, la grille est un escalier menant à l'Universel ³⁷⁾».

Alors que P. Mondrian voulait représenter l'universel du monde dans ses trames, J.-P. Raynaud part au contraire de son être intérieur, singulier, subjectif pour représenter son désir absolu d'ordre et de perfection par la grille noire sur fond blanc.

36) MALEVITCH Kazimir, « Introduction à l'album lithographique suprématisme - 34 dessins », 1920 in *Écrits*, p.238

37) KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, édition Macula, 1993, éd. originale : *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p.95

4. La dimension spatiale et architecturale

4.1. Carrelage du vide

L'intention de l'artiste consiste à fabriquer, par le blanc, un espace vide, pur et immatériel comme Yves Klein l'avait suggéré dans l'exposition d'une salle « vide » en 1958 à Paris et en 1961 à Krefeld. L'ambition de J.-P. Raynaud aurait été de vivre le vide blanc au quotidien, durant 18 années alors qu'Yves Klein ne l'aurait que simulé le temps de quelques photographies prises dans une salle de musée peinte en blanc. On ne peut s'empêcher de comparer les photographies de Jean-Pierre Raynaud dans ses espaces carrelés de blanc avec celles prises d'Yves Klein debout dans la salle blanche et « vide » dévolue à la « sensibilité picturale immatérielle » lors de l'exposition *Yves Klein : Monochrome und Feuer*. Le vide blanc n'est plus un slogan mais devient un mode de vie dans des conditions extrêmes. La performance artistique devient mode de vie ascétique, une vie dans un lieu intermédiaire hors de l'espace et du temps, dans un lieu de la naissance, de la virginité, du silence. La déclaration d'Yves Klein correspond aussi à la démarche de J.-P. Raynaud :

« Maintenant je veux aller au-delà de l'art, au-delà de la sensibilité, dans la Vie. Je veux aller dans le Vide ³⁸⁾».

38) Citation tirée de Yves Klein, « Fin », manuscrit, s. d., Archives Yves Klein, cote Div. S n.48 cité dans *Vides Une rétrospective*, ouv. collectif à l'occasion de l'exposition au Centre Pompidou, Kunsthalle Bern, Centre Pompidou-Metz, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2009, p.37. Texte repris dans KLEIN Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, édition ENSBA, 2003

Dans la Maison de J.-P. Raynaud, le carrelage blanc va recouvrir la totalité des surfaces disponibles, ainsi que le sol. Cet habillage systématique fabrique un espace isotrope, indifférencié où ni le haut, ni le bas, ni la droite, ni la gauche ne présente de différence de traitement. Et cet espace est vidé de tous les accessoires habituels qui peuplent en général une maison habitée.

La photographie de la salle de musique peut parfaitement être retournée dans toutes les directions. On flotte alors dans un espace qui a perdu toute orientation par l'absence de mobilier et de toute gravité. Cela rappelle la maison japonaise, vide et flexible, fabriquée selon la grille du tatami. Roland Barthes a bien perçu la vacuité de la maison japonaise à Shikidai et son isotropie :

« ...il n'y aucun lieu qui désigne la moindre propriété : ni siège, ni lit, ni table d'où le corps puisse se constituer en sujet (ou maître) d'un espace : le centre est refusé [...] Incentré, l'espace est aussi réversible : vous pouvez retourner le corridor de Shikidai et rien ne se passera, sinon une inversion sans conséquence du haut et du bas, de la droite et de la gauche : le contenu est congédié sans retour : que l'on passe, traverse ou s'asseye à même le plancher (ou le plafond, si vous retournez l'image), il n'y a rien à saisir. »³⁹⁾

Le carrelage est un moyen d'architecturer le vide, de lui donner une limite neutre, impersonnelle. Sans être architecte, J.-P. Raynaud semble rejoindre les préoccupations de certains architectes modernes tels qu'Adolf Loos revendiquant une architecture sans ornements et Le

39) Op. cit., DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p. 434-437

Corbusier prônant des murs immaculés dans une organisation en plan libre faisant table rase des conventions. Le vide de J.-P. Raynaud ne cherche pas à être un modèle architectural idéal, positiviste, mais cristallise une recherche subjective et intimiste. Il essaye de créer une résonance silencieuse qui se rapproche de ce qu'écrit Susan Sontag :

« L'artiste qui crée du silence ou de la vacuité doit produire quelque chose de dialectique : un vide plein, une vacuité fertile, un silence résonant ou éloquent ⁴⁰⁾ ».

4.2. Carrelage de la grille

L'artiste s'approprie la force visuelle du carrelage blanc après l'avoir constaté dans son environnement familial, celui du métro parisien qu'il emprunte tous les jours. Les joints d'une épaisseur de 5mn forment un quadrillage noir qui se détache du fond blanc et donne à lire la géométrie de l'espace. L'artiste déclare :

« Dans les couloirs de métro, c'étaient des morceaux rectangulaires qui accentuaient la violence des perspectives. »⁴¹⁾

Cette force visuelle du tracé, on la retrouve dans les représentations de l'espace en perspective conique de la peinture de la Renaissance⁴²⁾. Ce quadrillage en perspective a un double usage : représenter

40) SONTAG Susan, « The Aesthetics of Silence » (1967) in *Aspen*, n.5-6, automne-hiver 1967, repris in *Styles of Radical Will*, Londres, Pinguin Books Ltd, 2009

41) Op. cit. DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.46

42) Par exemple dans *La vierge au chancelier Rolin* (1430) du peintre flamand Jean Van Eyck dont le sol est matérialisé par un damier noir et blanc

l'espace en trois dimensions par la géométrie pour donner le sentiment de la profondeur, et remplir des surfaces vides, dans le tableau, qui n'ont pas assez de matérialité ou de couleur.

La grille, l'artiste la voit comme une structure qui stabilise. Il explique ainsi les raisons qui l'ont amené à travailler avec ce matériau:

« Ce que j'avais appris, c'était le quadrillage de l'espace : il y avait un blanc et il y avait une structure : le blanc apportait sa dimension d'absolu et, d'un autre côté, les lignes structuraient cet absolu. Cela a dû être, au deuxième degré, une révélation pour moi ; le quadrillage de l'espace, lié au blanc, m'a donné un sentiment de sécurité et d'équilibre. [...] Par rapport à un monochrome de Klein il (le blanc) avait en plus la structure, donc il était architecture. »⁴³⁾

Son choix se porte sur un matériau neutre au caractère dual, à la fois blanc et noir, absolu et mesurable, libre et maintenu. La grille des joints fonctionne ici comme un marqueur rigide de l'espace réel, qui maintient et mesure à l'aide de ses lignes noires le vide.

La grille « emblème de l'ambition moderniste » selon Rosalind Krauss « annonce la volonté de silence de l'art moderne ⁴⁴⁾ ». Car la grille apparaît avec l'art abstrait essentiellement au XX^{ème} siècle. Elle remplace la peinture figurative qui avait un rôle descriptif et narratif. Cette disparition du récit, ce silence de l'art est palpable dans l'univers carrelé de J.-P. Raynaud. La grille s'apparente à un « ghetto » selon

43) Op. cit. DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.43

44) Op. cit. KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p. 93

Rosalind Krauss qui pointe l'enfermement artistique par l'utilisation de la grille en art :

« Et tout comme la grille est un stéréotype qui ne cesse paradoxalement d'être redécouvert, elle est, autre paradoxe, une prison dans laquelle l'artiste enfermé se sent libre ⁴⁵⁾».

La question mérite d'être posée lorsque l'on sait que J.-P. Raynaud a passé au moins 18 ans de sa vie à transformer sa maison de fond en comble à l'aide du même carreau de céramique. Ce caractère répétitif dans la pratique plastique s'oppose à l'originalité selon R. Krauss, ce qui constitue pour elle, la dimension carcérale de la grille. Dans l'œuvre de J.-P. Raynaud, l'utilisation persistante du même module pour quadriller les espaces de sa demeure donne une dimension dramatique et même carcérale à son œuvre. Il faut attendre qu'il pratique des ouvertures dans les murs qui laissent entrer la lumière naturelle pour accorder à la grille une dimension ornementale et décorative. L'enfermement, s'il est réel mais aussi artistique, permet néanmoins d'aboutir à une œuvre radicale et originale.

La visibilité de la grille des joints renforce la dimension tellurique et architectonique du mur. Peu d'exemples de grille régulière apparaissent dans la nature ou le monde physique. Il existe tout de même une matière ayant la régularité et la répétitivité de la grille. Il s'agit d'une matière très solide, celle des cristaux. Le carroyage de J.-P. Raynaud peut se lire comme un symbole de la structure

45) Op. cit. KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, p.103

élémentaire de la matière, joignant ici élément après élément. Nous savons que la structure cristalline provient de l'organisation des atomes. Ces atomes se répètent dans l'espace de manière symétrique et forment ainsi la structure cristalline régulière. L'œuvre de Jean-Pierre Raynaud comporte justement cette pureté cristalline. L'artiste déclare :

« Je veux dans ma maison une pureté totale. »⁴⁶⁾

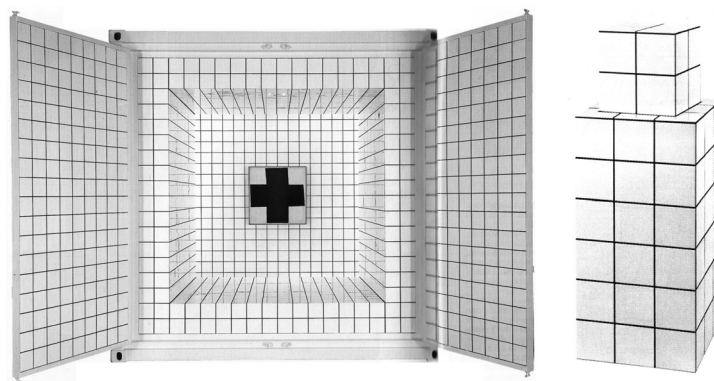


Image 5: *Container zéro* 1988

Image 6: *Autoportrait* 1980

4.3. Carrelage du dimensionnement

Alors qu'au début de la Maison, J.-P. Raynaud emploie le carrelage pour recouvrir des surfaces irrégulières, il décide ensuite de dimensionner et de proportionner les espaces de la *Maison* à partir du carrelage.

46) Op. cit., DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.115

« Je réalise que la maison est distordue ; il faut la refaire complètement ⁴⁷⁾».

Confronté à l'imperfection de la matière, rien n'est assez droit, rien n'est assez d'équerre pour l'artiste qui exprime son désir d'ordre, de perfection géométrique absolue. On assiste donc à un retournement de situation. Le carreau jusqu'alors n'était qu'un moyen de revêtir, d'habiller. À présent, il devient structurant et impose une refonte globale des espaces intérieurs. Le carreau devient organisateur, régulateur, ordonnateur d'une spatialité orthogonale. La mise en ordre de la *Maison* tend vers une axialité, une régularité et une homogénéité des espaces. Il s'agit d'une évolution vers un contrôle de la structure et donc de l'architecture. Cette démarche visuelle, optique, géométrique s'apparente en art selon G. Deleuze et F. Guattari à l'espace strié⁴⁸⁾. Les concepts lisse/strié appliqués à la musique d'après P. Boulez sont étendus par G. Deleuze et F. Guattari qui les appliquent à des domaines très divers, entre autres à l'art comme à la marche du monde. Ils correspondent aux dualités tactile/visuel, libre/rigide, directionnel/dimensionnel, amorphe/forme, nomade/sédentaire, anti-capitaliste/capitaliste... Pour poursuivre leurs analyses, on pourrait dire que la *Maison* de J.-P. Raynaud en tant qu'assemblage mécanique⁴⁹⁾ d'un élément usiné et répété à l'identique (tout en étant une œuvre d'art unique), incarne le

47) Op. cit. DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.75

48) DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, pp.592-625

49) Un œuvre qui se situe à l'opposé de celle de la *Maison* serait le *Merzbau* de l'artiste dadaïste Kurt Schwitters, sorte de grotte façonnée à l'aide d'éléments hétéroclites, un environnement fait du collage de formes dans l'espace.

développement des produits manufacturés, l'industrialisation du monde et donc l'essor du capitalisme qui caractérise le XXème siècle.

Le module unique fabrique une certaine unité, il bride les possibilités plastiques et limite les options architecturales, mais il représente pour l'artiste le palier supplémentaire qui mène à la perfection car il « vit profondément la nécessité de rétablir l'angle droit ⁵⁰⁾». La question de la modularité⁵¹⁾ soulève le problème de la réduction des moyens en peinture et donc d'une forme de composition de plus en plus basée sur des règles géométriques, arithmétiques, sérielles, combinatoires. Cette approche va de pair avec une recherche de rationalité dans l'art et une croyance dans le progrès et la science. En architecture, la modularité est moins connotée. La répétition d'un même élément révèle surtout une approche de l'espace par un seul matériau et donc l'ambition d'atteindre au minimalisme des moyens, au dépouillement de l'espace, au vide. Ce n'est que lorsque l'artiste va ouvrir la *Maison* à la lumière naturelle, que ces vides vont acquérir une dimension architecturale.

4.4. Carrelage des reflets

C'est la commande de vitraux pour l'abbaye de Noirlac qui aurait sensibilisé l'artiste à la lumière. S'étant contenté durant des années à ne concevoir que des lieux quasiment clos, sans relation avec l'extérieur, coupés du monde, de la nature et donc du temps

50) Op. cit., DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.277

51) L'art modulaire a une histoire. Il vient de l'art concret de Théo van Doesburg, passe par l'art systématique de Richard Paul Lohse, Max Bill et Gottfried Honegger pour exister en France avec par exemple, François Morellet et Aurélie Nemours.

(exemples : les *Espaces Zéro*, la *Cellule*, la *Crypte*), il ne découvre que plus tard la blancheur éclatante de la céramique sous la lumière. Accepter la lumière extérieure c'est accepter les imprévus, les changements, ce qui équivaut à lâcher prise, à moins maîtriser son environnement intérieur et donc à renoncer à une certaine modernité, à une certaine radicalité. Il déclare :

« À partir du moment où j'accepte la lumière, la notion de modernité devient beaucoup plus aléatoire, parce que j'accepte l'imprévu...⁵²⁾».

Le carreau de céramique blanc a un haut pouvoir de réverbération de la lumière. Les photos de la *Maison* après percements des fenêtres montrent les effets très riches de la lumière sur les surfaces en céramique. La présence matérielle des sols, des murs et des plafond se dissout en reflets, se liquéfie en variations de tons. La céramique attrape les couleurs de l'environnement extérieur, tantôt le vert, tantôt le bleu, tantôt le jaune en fin de journée. L'espace se métamorphose en permanence grâce aux variations de positions et de natures de la lumière solaire. À l'opposé de la grille noire et mate qui fige la géométrie des espaces, le blanc brillant de la céramique a tendance à fonctionner comme une évanescence, un vide, un miroir laiteux et lumineux qui s'ouvre, qui crée une nouvelle illusion de profondeur et dilate virtuellement les espaces. Subjugué par la luminosité du carrelage blanc sur les murs, l'artiste a cette formule :

« Il s'agit ...d'opposer ...l'intensité et la banalité⁵³⁾».

52) Op. cit., DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.166

La dimension ornementale et décorative du carrelage apparaît grâce à la lumière naturelle. L'introduction d'une serre, d'une fontaine et de plante change sa lecture du carrelage. Son goût pour le carrelage va transformer son regard et l'amener à s'intéresser à l'architecture orientale en Turquie, en Afghanistan et au sud de l'Espagne. Une dimension plus apaisante des univers carrelés va se concrétiser dans son travail. L'artiste se réfère alors au Palais de l'Alhambra de Grenade et aux pavillons de Topkapi à Istanbul. Il incruste ponctuellement quelques carreaux turcs pour décorer. Au lieu de former une barrière, la céramique blanche réfléchit la moindre lumière et ouvre une béance lumineuse qui brouille la perception de l'espace. La grille donne une rigidité à l'espace alors que la surface blanche et polie de la céramique introduit les éléments informels et imprévisibles. Il constate :

« La céramique va au devant de ces transparences. Toutes ces vibrations sont très vivantes, très chaleureuses, sans aucune violence ⁵⁴⁾».

En faisant de sa *Maison* le lieu des reflets J.-P. Raynaud rejoint une thématique de l'architecture contemporaine revendiquée par l'architecte français Jean Nouvel :

« Mes bâtiments essaient de jouer sur les effets de virtualité, d'apparences ; on se demande si la matière est présente ou pas, on crée des images qui sont virtuelles, on crée des ambiguïtés.

53) Ibid., RAYNAUD Jean-Pierre, « Destruction », p.38

54) Op. cit., DURAND-RUEL D., TISSIER Y., WAUTHIER-WURMSER B., p.233

Un bâtiment peut jouer sur la transparence, mais il en jouera par rapport à un autre jeu, qui est celui du reflet. 55)»

On assiste au retour de la bidimensionnalité dans l'architecture, au travail sur la perception de l'espace en tant qu'image et non pas seulement en tant qu'espace géométrique tridimensionnel.

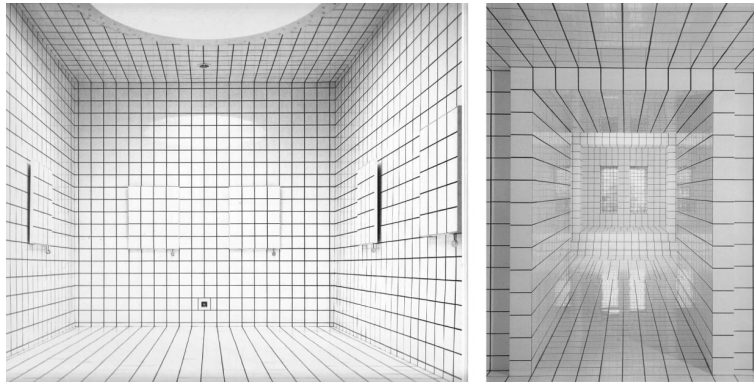


Image 7: Intérieur de *La Maison*, la Crypte 1975

Image 8: Intérieur de *La Maison* vers 1985

5. Conclusion

Cette recherche s'est efforcée de montrer les significations associées au choix et à l'utilisation du carrelage de J.-P. Raynaud pour sa pratique artistique durant 18 ans.

D'une part sur le plan psychologique, le choix du carrelage blanc

55) BAUDRILLARD Jean, NOUVEL Jean, *Les objets singuliers - Architecture et philosophie*, Paris, édition Calmann-Lévy, 2000, p.97

apparaît un moyen de questionner le sens de la solitude, de la souffrance, de la violence et de la mort, un moyen d'effacer ses souvenirs et de sublimer la banalité de son environnement, un moyen de se fabriquer une protection supplémentaire, un moyen de remettre de l'ordre dans son désordre intérieur.

D'autre part sur le plan théorique, le choix du carrelage blanc apparaît un moyen de faire un art non narratif, du silence, un moyen de créer par la répétition, de décliner des œuvres différentes selon la même technique ainsi que des séries, un moyen d'explorer un territoire artistique nouveau, un moyen de rendre identifiable son œuvre et de confondre sa vie avec son oeuvre.

Enfin sur le plan spatial, le choix du carrelage blanc apparaît un moyen de fabriquer un espace vide, pur, immatériel, un moyen de structurer ce vide avec la grille, un moyen d'organiser l'espace selon une géométrie orthogonale et modulaire et tendre vers l'axialité, la régularité et l'homogénéité, un moyen de réfléchir la lumière, de métamorphoser l'espace et d'ornementer les murs.

Le carreau blanc peut être vu comme la plus petite particule élémentaire de la « matière artistique » de J.-P. Raynaud. La métaphore de la matière aux « atomes de carrelage » prend son sens lorsque l'on sait que sa maison carrelée a été en perpétuelle transformation avant de se figer en 1992.

L'espace carrelé exprime aussi une idée du temps⁵⁶), de la succession horizontale ou verticale des durées que chaque carreau a

56) Pour Leibnitz l'espace est un ordre de choses qui coexistent en même temps alors que le temps est un ordre de successions, des parties qui ne peuvent être présentes simultanément. L'œuvre carrelée de J.-P. Raynaud réussit à réunir la simultanéité et la succession.

nécessité pour être posé. En uniformisant l'espace par les successions, il donne une représentation homogène et continu du temps strictement à l'opposé de *La Dialectique de la durée* de Gaston Bachelard⁵⁷⁾. L'artiste n'accepte pas cette vision d'un art fossilisant l'un après l'autre les instants du passé et décide de disjoindre, de séparer et de disséminer ces carreaux. Son projet artistique le plus carrelé la *Maison* conservait un statut ambigu entre matière et idée. En la détruisant, il bascule dans l'art conceptuel, dans l'idée du carreau comme fragment de la *Maison*. Dans une volonté constante de dépassement, de mouvement, de changement, l'artiste entrevoit la possibilité d'aller au-delà de l'objet, au-delà de la matière figée, au-delà du monument (qui devient son cénotaphe ou son mausolée) en faisant voler en éclats cette structure inerte de la *Maison*. De sa destruction, qu'il considère comme une transmutation, il en expose les carreaux en vrac dans 1000 bassines d'hôpital en aluminium au CAPC de Bordeaux. Le projet moderne de la forme parfaite, patiemment assemblé durant des années, vole en éclats, est déconstruit pour exister virtuellement et rester contemporain dans la dissémination des fragments. L'artiste projette le carrelage dans un rythme universel celui de la contraction et de l'expansion, dans un cycle universel celui de la naissance, de la transformation et de la mort. La symbolique de la mort et de la vie apparaît encore comme le relève Marc Sanchez⁵⁸⁾. L'artiste résume son histoire singulière avec

57) BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, édition PUF, 1^{ère} édition 1950, PUF Quadrige, 4^{ème} édition, Paris, 2006. Sa thèse consiste à dire que le temps pensé est fondamentalement hétérogène et discontinu, que la durée comporte des absences.

58) SANCHEZ Marc, « Jean-Pierre Raynaud, Chronologie 1939-1998 », texte non paginé, non daté, publié sur Internet, <http://mapage.noos.fr/marcsanchez/ms/raynaud.html>, l'auteur écrit : « de chef-d'œuvre elle est devenue mythe,

le carrelage et la *Maison* ainsi :

« J'ai pour ma part voulu faire une expérience sérieuse, en particulier sur le temps, le temps d'une vie. Je voulais vraiment m'approfondir. Il me fallait ces vingt-trois années pour saisir différentes choses. Je ne connais pas d'autre exemple d'un artiste qui ait rassemblé sa vie privée et son œuvre d'une façon aussi évidente. »⁵⁹⁾

conformément au souhait de Jean Pierre Raynaud, ne pas donner prise au temps et fondre la mort et la vie en un seul développement d'énergie. »

59) Op. cit., RAYNAUD Jean-Pierre, « L'Espace vécu », p.55

Bibliographie

- ALVAREZ José, « Construction Destruction » in *La Maison de Jean-Pierre Raynaud Construction Destruction 1969-1993*, Paris, éditions du Regard, 2011
- ANZIEU Didier, *Le Moi Peau*, Paris, Dunod, 1995
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, édition PUF, 1^{ère} éd. 1957, édition PUF Quadrige, 8^{ème} éd., Paris, 2001
- BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, édition PUF, 1^{ère} éd. 1950, 4^{ème} éd., Paris, 2006
- BARTHES Roland, « L'Empire des signes » (1970), dans *Œuvres complètes III*, Livres, textes, entretiens, 1968-1971, Paris, édition Seuil, 2002
- BAUDRILLARD Jean, NOUVEL Jean, *Les objets singuliers - Architecture et philosophie*, Paris, édition Calmann-Lévy, 2000
- BENJAMIN Walter, De GANDILLAC Maurice (trad.), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, édition Allia, 2004, 3^e éd., 4^e version du texte en allemand de 1939
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982
- DAGOGNET Francois, *La peau découverte*, Paris, édition Les empêcheurs de penser en rond, 1993
- DOMINO Christophe, *L'art contemporain*, Paris, coéditions Centre Georges Pompidou & Scala, 1994
- DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, édition PUF, 2003,

11^e éd., éd. originale 1968

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980

DURAND-RUEL Denyse, *Jean-Pierre Raynaud*, tome 1, Catalogue raisonné 1962-1973, éditions du Regard, Paris, 1998

DURAND-RUEL Denyse, TISSIER Yves, WAUTHIER-WURMSER Bernard, *Jean-Pierre Raynaud La Maison 1969-1987*, éditions du Regard, Paris, 1988

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, édition Gallimard, 1975, rééd. 1985

KANDINSKY Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. Nicole Debrand et Bernadette du Crest, texte de 1912, Paris, éditions Denoël, 1989

KLEIN Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, édition ENSBA, 2003

KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, édition Macula, 1993, éd. originale : *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985

KRAUSS Rosalind, *Passages une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, édition Macula, 1997, éd. originale : *Passages in Modern Sculpture*, Londres, Thames and Hudson

MALEVITCH Kazimir, *Écrits*, présentés par A. Nakov, Paris, édition IVREA, 1996

MOLES Abraham, ROHMER Elisabeth, SCHWACH Victor, *Psychosociologie de l'espace*, Paris, édition L'Harmattan, 1998

RAYNAUD Jean-Pierre, « Destruction » in *La Maison de Jean-Pierre Raynaud Construction Destruction 1969-1993*, Paris, éditions

du Regard, 2011

RAYNAUD Jean-Pierre, « L'espace vécu », entretien dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, revue N°286, Paris, Avril 1993

RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, édition Gallimard, 2000

SANCHEZ Marc, « Jean-Pierre Raynaud, Chronologie 1939-1998 », non paginé, non daté, publié sur Internet, <http://mapage.noos.fr/marcsanchez/ms/raynaud.html>

SONTAG Susan, « The Aesthetics of Silence » in *Styles of Radical Will*, Londres, Pinguin Books Ltd, 2009

VALLIER Dora, *L'art abstrait*, Paris, édition Fayard, 2012, éd. originale 1967

Vides Une rétrospective, ouv. collectif à l'occasion de l'exposition en 2009 au Centre Pompidou et au Kunsthalle Bern, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2009

〈국문요약〉

작가 장 피에르 레노(Jean-pierre Raynaud)의 작품에 있어서의 백색타일 모티브 사용과 의미들

FISCHBACH Martin

프랑스 신사실주의 계열의 작가 장-피에르 레노(Jean-Pierre Raynaud)는, 1974년 라 쉘 쌍 클루(La Celle Saint-Cloud)에 있는 자신이 손수지어 살던 집에 체계적으로 백색 타일을 깔기 시작한다. 그는 18년 동안 지속적으로 이 집을 변형시키고, 이렇게 건축과 예술의 실험 공간이 되었던 그의 집은 마침내, 예술가로서 뿐만 아니라 레노 자신의 전 존재를 투영한 완전한 예술 공간이 된다.

작가로서의 레노는 그의 가장 개인적인 경험에서 출발하여, 가로세로 15cm크기의 백색 타일을 모티브로 선택한다. 레노는 타일과 타일 사이에 바르는 검은색 조인트로 둘러싸인 백색 타일들을 집의 벽, 천장, 마루 바닥에 깔고, 더 나아가 집안의 가구들과 모든 사물들을 뒤덮어 씌워, 자신의 자서전적 모험에서 발전된 오브제로 만든다.

필자는 이 논문을 통해 이 시기의 레노의 작품에서 백색타일이라는 모티브가 차지하는 의미들을 해석하고자 한다.

첫째로, 심리적 측면에서 백색 타일은 자기 치유적 특성을 갖고 있다고 볼 수 있다. 고독, 고통, 폭력 그리고 죽음과 같은 그가 오랫동안 집착하고 있는 삶의 근본적인 문제들을 상기시킨다. 작가에게 있어 백색타일은 그의 일상 생활을 승화시키고 기억을 잊는 하나의 자기 치유적인 방편이 된다. 작가는 이 백색 타일을 통해 그의 삶에 질서와, 심리적 도피처를 만들어 가는 것이다.

두 번째로, 작가에게 있어 백색 타일의 선택은 침묵의 언어를 만들어 내는 과정이라고 이해할 수 있다. 반복되는 백색 타일은 그의 편집광적인 성향을 보여준다. 그러나 다른 한편으로는 이와 같은 이미지는 반복적인 행위를 통해서 새로운 예술의 한 장르를 열어나가는 르노의 모습을 볼 수 있다. 백색타일은 르노만의 고유한 언어가 되고, 백색타일이라는 특이한 모티브가 담고 있는 기호의 힘인 것이다. 더 나아가, 작가의 삶과 이 백색타일로 뒤덮인 오브제가 하나가 되어 버리는 듯한 경험을 야기시킨다.

마지막으로, 르노가 백색타일을 선택함으로 그의 작품 공간을 순수하고, 비물질적인 세계로 승화시키려는 시도라고 볼 수 있다. 작가는 이 빈 공간을 철망과 같은 격자무늬 구조를 만들고, 백색타일이 하나의 표준단위가 되는 직각의 공간으로 체계화시키고, 백색타일에 의해 통일되고 기준 축을 중심으로 정리된 공간으로 조직시키고, 빛을 반사시킴으로써 공간을 변형시키고, 벽을 장식하는 기능을 부여한다.

주 제 어 : 백색(blanc), 공백(vide), 침묵(silence), 질서(ordre), 반복(répétition), 격자무늬(grille), 반사(reflets), 타일(carrelage)

투 고 일 : 2014. 3. 25

심사완료일 : 2014. 4. 30

게재확정일 : 2014. 5. 8

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	이운수(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)	이현종(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 이사회 승인을 얻어 가입할 수 있다.

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

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

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

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

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

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

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

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일
기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

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

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

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회의 당연직 이사가 된다.
(신설)

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
- 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항을 결정한다.

제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
- 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 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 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

제 2조 연구윤리규정 서약

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

제 3조 연구윤리위원회 구성

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 연구윤리위원회의 활동

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 연구윤리위원회의 소집

연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.

제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의회와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사 규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만
3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 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.
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

학 회 장
한대균(청주대)

편집이사
신옥근(공주대)
강희석(성균관대)
박정준(인천대)

편집위원
강다원(제주관광대)
곽민석(강원대)
김길훈(전북대)
김이석(동의대)
김진하(서울대)
김희택(중앙대)
문혜영(덕성여대)
박규현(성균관대)
박아르마(건양대)
박희태(고려대)
변광배(한국외대)
손주경(고려대)
오은하(인천대)
윤인선(전주대)
이은미(충북대)
이현주(서울과학
종합대학원)
장연옥(동아대)
조만수(충북대)
Antoine Coppola
(성균관대)
Marie Caisso
(성균관대)
Gilles Dupuis
(몬트리올대)

- 편 집 이 사

- 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 25
쪽을 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.

은 행 명 : 하나은행

계좌번호 : 391-910039-51705

예 금 주 : 이윤수(고려대), 010-6622-6493, tourbel@naver.com

프랑스문화예술연구 여름호(제48집)

초 판 인 쇄 : 2014년 5월 25일

초 판 발 행 : 2014년 5월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품