

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 논단

49 | 2014 가을호



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

가을호(제49집)

《 목 차 》

■ 프랑스 어문학 ■

앗시아 제바르의 『프랑스어의 실종』 연구- 작품에 나타나는 혼종성을 중심으로 김미경	1
마리 드 프랑스의 「기주마르」 다시 읽기 (I) 김준현, 송호진, 황숙진	33
프랑스어 관사 교수·학습 모델 개발을 위한 실험적 연구 박우성	63
『지그프리트』에 나타난 신화 사용법	박은영 91
L'enseignement du français à l'école anglophone du Québec : à propos du bilinguisme	서덕철 117
에릭-엠마뉴엘 슈미트Éric-Emmanuel Schmitt의 전기적 글쓰기 - 『방문자 <i>Le Visiteur</i> 』를 중심으로	이선화 147
프랑스어 un peu의 대응어 '좀'과 '조금'의 기능에 대한 고찰 이은미	183
<i>Jeux de scène</i> de Victor Haïm et la métathéâtralité Catherine Rapin	213
Pistes didactiques pour développer la compétence scripturale Guillaume Barresi	253

■ 프랑스 문화예술 및 지역학 ■

문화 산업적 관점으로 본 한불홍행영화 비교	노철환	285
프랑스 국립박물관 법인화 정책의 현황과 성과:		
국립현대미술관 법인화 방안에 대한 프랑스적 해법	신상철	323
여성성과 상호텍스트성 - 샤를르 페로 Charles Perrault의		
「푸른 수염 La Barbe Bleue」과 카트린느 브레이야 Catherine Breillat의		
〈푸른 수염 Barbe Bleue〉을 통하여	이송이	359
Du chaos au cosmos, la peinture nomade de Richard Texier		
.....	Martin Fischbach	383



학회 임원진 /	419
프랑스문화예술학회 회칙 /	420
편집위원회 규정 /	425
연구 윤리 규정 /	429
저작권 규정 /	432
논문심사 규정 /	433
논문기고 안내 /	434
회원가입 안내 /	436

앗시아 제바르의 『프랑스어의 실종』 연구 - 작품에 나타나는 혼종성을 중심으로

김 미 경
(고려대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------------------|--------------------|
| 1. 서론 | 4. 혼종의 공간 : 확장의 공간 |
| 2. 통일성을 와해시키는 혼종적 텍스트 | 5. 맺음말 |
| 3. 혼종적 언어 : 언어의 대립에서 융합으로 | |

1. 서론

언어가 사용 주체의 정체성을 나타내는 하나의 중요한 매개체임은 주지의 사실이다. 이러한 의미에서 글쓰기를 소명으로 삼은 작가는 바로 언어를 통해 자신의 문학적 정체성을 대변한다고 볼 수 있다. 하지만 모국어뿐만 아니라 여러 언어를 구사하는 작가, 심지어 외국어 이외에는 글을 쓸 수 있는 다른 수단이 없는 작가의 경우, 언어와 그의 문학적 정체성은 어떤 관계를 맺게 될까?

타자의 언어로 글을 쓰는 여러 작가들 가운데 한 명인 앗시아 제바르 Assia Djebar(본명 파티마-조흐라 이마라옌느 Fatima-Zohra Imalayène)는 타자의 언어를 통해 작가 스스로의 정체성이 어떻게 표출되는지를 여

러 층위에서 짐작하게 해준다. 알제리 출신의 마그레브 작가로 오늘날 가장 잘 알려진 프랑스어권 작가 중 한 사람인 앗시아 제바르는 소설, 시, 에세이 등 다양한 문학 장르를 넘나드는 동시에 영화 제작과 같이 다른 분야의 예술에서도 두각을 드러내며 활동 범위를 확장하고 있다. 그녀의 대표작이자 자전적 소설인 『사랑, 기마행진 *L'Amour, la fantasia*』(1985)에서 볼 수 있듯이,¹⁾ 프랑스어 교사였던 아버지에 의해 작가·화자는 11살에 처음으로 식민자의 언어인 프랑스어를 접하게 되고, 이를 자신의 ‘글쓰기 언어’로 삼게 된다. 아버지의 손에 이끌려 하렘을 나간 그날부터 제바르는 교육을 통해 습득한 프랑스어와 집안에서 가족들과 사용하는 아랍어 사이의 경계에 자리잡는다. 달리 말한다면 제바르는 문어와 구어 사이에, 역사적으로는 지배자의 언어와 피지배자의 언어, 문화적으로는 서구의 언어와 동양의 언어라는 상반된 성격의 두 언어적 공간의 접면에 자리잡게 된다.

미셸 트랑블레의 언급처럼, “한 언어로 글을 쓰는 것이 다른 한 언어로부터의 멀어짐을 의미”하는 것이라면,²⁾ 제바르 역시 문어인 외국어가 구어인 모국어로부터 작가를 멀리 떼어놓게 되는 경우에 해당된다고 볼 수도 있다. 그러나 제바르의 경우, 그녀의 모국어, 즉 아랍방언 중 하나인 베르베르어는 오직 구어로만 사용되는 언어이며, 따라서 그녀는 글을 쓰기 위해 다른 언어를 사용할 수밖에 없는 처지에 놓인다. 이러한 이유로 인해 프랑스어를 글쓰기 언어로 사용할 수밖에 없었던³⁾ 제바르는 모국어

1) “Une fillette arabe allant pour la première fois à l’école, un matin d’automne, mais dans la main du père.” (Assia Djébar, *L’Amour, la fantasia*, Paris, Alain Michel, 1995, p. 11.)

2) “[...] écrire une langue, c’est s’éloigner d’une langue.” (Lise Gauvin, “Quand on s’attaque à la langue, on redevient intelligent [entretien de Michel Tremblay avec Lise Gauvin]”, *Possibles, Langue et culture*, vol. 11, n° 3, printemps-été 1987, pp. 211-213.)

3) 알제리에서 사용되는 두 개의 아랍어, 즉 ‘꾸란 Coran’을 신성한 전범으로 간주하는 고전 아랍어 *arabe classique*와 실제 아랍지역 국민들이 사용하는 민간 아랍어 *arabe populaire* 사이에는 큰 차이가 있다는 점을 짚어둘 필요가 있다. 독립 후 고전 아랍어를 현대화하는 과정에서 지방 사투리들을 통일시키고자 했던 마그레브 국가들의

가 존재하는 상태에서 외국어를 글쓰기에 동원하는 곤혹스러움을 느낄 수밖에 없게 되며, 여기서 야기되는 언어적 간극과 이타성(異他性)으로 인해 정체성의 혼란을 겪게 된다. 이러한 이유로 인해, 제바르의 작품 저면에는 언제나 언어와 정체성에 대한 탐구가 깔려 있다.

제바르의 경우, 언어와 문화의 양면적 특성이 혼종적 공간의 근간이 되는 만큼, 본고에서 이야기될 ‘양면성’의 이중적인 의미와 ‘혼종성’의 함의를 먼저 짚어두는 것이 적절할 것 같다. ‘양면성’은 ‘두 개 국어 병용⁴⁾’에서 기인하는 언어적인 양면성을 기본적으로 의미하는 동시에 두 언어와 각 언어 고유의 문화가 접촉하는 ‘공간’의 양면성까지도 포괄하는 의미이며, ‘혼종성’은 두 개의 상이한 문화와 언어가 조우하고 혼합되면서 교류되는 과정을 거친 결합의 결과물에 해당한다. 제바르는 모국어인 아랍어로도 글쓰기 언어인 프랑스어로도 자신의 정체성을 규정하기를 거부하며, 오히려 두 언어의 사이에서 ‘경계 위의 글쓰기’를 실현하면서 두 언어와 문화를 자유롭게 넘나든다. 서로 다른 언어와 문화의 접촉과 만남, 그리고 융합을 통해 만들어진 혼종적인 공간에서 행해지는 제바르의 글쓰기는 두 언어와 문화의 적극적인 수용인 동시에 두 경계 사이에서 이루어지는 자유로운 소통의 산물이라는 점에서 중요한 의의를 갖는다.

본 연구에서는 마그레브 문학에서 경계적 글쓰기의 전범으로 꼽히는 동시에 제바르의 대표작이기도 한 ‘알제리 사중주⁵⁾’ 대신, 아직까지 국내에서 많이 다뤄지지 않은 장편소설 『프랑스어의 실종 *La Disparition de*

노력은 성공하지 못했다. 제바르가 고전 아랍어로 글을 쓰려는 시도를 단념한 것은 자신이 사용하던 베르베르어와 고전 아랍어 사이의 간극 때문이었으며, 그 결과 그녀의 글쓰기는 프랑스어를 통해 진행된다. 이 점에 대해서는 (김정숙, 안화진, 『앗시아 제바르 Assia Djébar의 글쓰기 - 타인의 언어로 역사쓰기』, 『불어불문학연구』, 제 80집, 2009, pp. 674-678을 참조.)

4) 일반적으로는 통상 ‘이중언어’라는 표현을 사용하지만, 보다 정확한 의미를 감안하여 본 연구에서는 *bilinguisme* 과 *bilingue*를 각각 ‘두 개 국어 병용’ 과 ‘두 개 국어 병용자’로 번역하여 사용하였다.

5) 알제리 4중주 *Quatuor algérien* : 『사랑, 기마행진 *L'amour, la fantasia*』(1985), 『감옥은 넓은데 *Vaste est la prison*』(1995), 『술탄의 그림자 *Ombre sultane*』(1987), 『메디나에서 멀리 *Loin de Médine*』(1991).

la langue française』(1997)을 중점적으로 살펴보기로 한다. 제바르의 여러 작품들에서 주로 여성 화자가 중심을 차지하는 데 비해, 『프랑스어의 실종』은 남성화자가 작품의 중심인물이 된다는 점에서도 우선 이채롭다. 또 20년 만에 조국으로 돌아온 베르칸 Berkane의 목소리를 통해 이야기가 전개되는 이 작품은, 제목 자체에서부터 암시되듯, 독립 후 알제리에서 프랑스어가 처한 위기 상황을 그려 보인다는 점에서, 그리고 어느 순간 ‘프랑스어의 실종’이 ‘주인공의 실종’으로 귀결됨으로써,⁶⁾ 한 개인과 사회의 양면성 그리고 혼란과 동요가 동시에 드러난다는 점에서 의미심장하다.

선행 연구들의 경우, 제바르의 작품에서 발견되는 ‘혼종성’에 대한 연구가 대부분 ‘알제리 사중주’에 국한되어 다루어졌다는 점에서도 본 연구의 의의를 찾을 수 있다. 비록 ‘알제리 사중주’가 제바르의 대표작이기는 하지만, 기존 연구들은 이 작품 안에서 나타나는 혼종성을 주로 작가의 전기적 요소(두 개 국어 병용자)에 근거하여 다루었으며, 그런 만큼 텍스트 분석에는 다소 소홀한 면이 없지 않았기 때문이다. 본 연구에서는 ‘양면성’을 기반에 둔 작품인 『프랑스어의 실종』에 나타나는 혼종성 hybridité을 텍스트 구조에 대한 종합적인 고찰과 세밀한 내용 분석을 통해 살펴보고, 이를 통해 제바르가 궁극적으로 구축하고자 했던 고유한 문학적 정체성을 밝히는 데 주안점을 두고자 한다. 이와 같은 고찰을 통해 ‘알제리 사중주’에 집중되었던 연구 범위를 보다 확장하고, 그 안에서 제바르 및 마그레브 작가들에 대한 더욱 폭넓은 논의의 장이 형성되기를 기대한다.

6) 독립 후 알제리 정부는 과거 식민지배자였던 프랑스의 잔재를 지우기 위해 ‘이슬람화 arabisation’ 정책을 시행한다. 이 과정에서 ‘적의 언어’가 된 프랑스어는 과거의 지배력을 잃고 배척해야 하는 대상으로 전락한다. 『프랑스어의 실종』이란 제목은 독립 후 알제리에서 점점 소멸되는 처지에 있던 프랑스어를 의미한다.

2. 통일성을 와해시키는 혼종적 텍스트

『프랑스어의 실종』에서는 공존하는 두 개의 특징이 통일된 구조를 방해하는 양면성에 기인하면서 ‘혼종성’이 부각되고, 그 결과 통일성이 와해된 혼종적인 텍스트의 면모를 보인다. 작품의 기본 골조를 이루는 양면적인 상황에 양면적인 인물이 더해짐으로써, 작품 속에서는 단일한 상황 설정 대신 ‘혼란’만이 요동친다. 20년 만에 고국 알제리로 돌아온 주인공 베르칸은, 문자 그대로 이방인처럼, 조국에서 낯섬을 느낀다. 망명자로 의미없는 시간을 보냈을 뿐 프랑스에 정착할 수 없었던 베르칸은, 모국어도 프랑스어도 아닌 제3의 언어 영어 “homeland”로 조국을 지칭함으로써, 어느 곳에도 정착할 수 없는 이중의 망명 상태에 놓인 자신의 처지를 알리며, 돌아온 고국에 대한 괴리감을 드러낸다. 하지만 이러한 이중성이 주인공 베르칸에게서만 드러나는 것은 아니며, 드리스 Driss, 나지아 Nadja 등의 인물들에게서도 동일한 양상을 발견할 수 있다. 드리스와 나지아 역시 베르칸처럼 ‘이중적인 망명자 double exilé’의 상태에 있다. 나지아는 어린 시절 민족주의자들에 의해 가족을 잃고 조국에 정착하지 못하고 떠돌아다니며, 프랑스어를 사용하는 신문기자인 드리스 역시 정부에 대해 비판적인 기사를 쓴 것 때문에 죽음의 위협을 받으며 떠돌아다닌다.

『프랑스어의 실종』의 등장인물들에게서 드러나는 양면성은 작품의 구성과도 밀접한 관련성을 갖는다. 작품이 전개되는 시간적 배경은 이미 프랑스로부터 독립한 이후인 1991년이지만, 이러한 시간 사이사이마다 과거 프랑스 식민지배가 배경이 되는 베르칸의 어린 시절이 병치된다. 그리고 두 시간의 중층 구조 안에 식민시대의 비극적 상황과 독립 후 알제리의 비극적 상황을 평행하게 배열함으로써, 제바르는 이중적인 식민 상황에 처한 비극적인 알제리의 모습을 더없이 효과적으로 재현한다. 프랑스라는 외세에서 동족의 F.L.N⁷⁾으로 지배자만 바뀌었을 뿐, 알제리는

과거 식민지 때와 마찬가지로인 상황 속에 빠져 있으며, 독재적이고 강압적인 정책으로 인해 베르칸의 조국은 여전히 상처투성이인 채로 피지배 상황에 놓여 있다.

이와 같은 양면적 상황과 인물들의 이야기는 파편화된 텍스트, 파편화된 구조 속에서 전개된다. 작품은 총 3부(〈귀환 가을 1991〉, 〈사랑, 글쓰기. 한 달 후〉, 〈실종 9월 1993〉)로 구성되어 있으며, 각 부는 다시 3개의 하위-장 sous-partie으로 세분된다. 전체적으로는 작품이 ‘3부-3장’의 통일되고 안정된 형식을 취하는 것처럼 보이지만, 각 하위-장들이 일정치 않은 분량상의 차이를 보일 뿐만 아니라 그저 1, 2, 3처럼 숫자만 표시될 뿐인 소규모 장들로 구성된다는 점에서 지극히 분산된 인상을 받게 된다. 이와 같이 각 부분들이 연이어 조각나고, 분할된 하위-장들 역시, 일종의 러시아 인형처럼 재차 다수의 단장(斷章) fragment들로 나누어져, 결국 텍스트는 이리저리 흩어진 ‘조각난 텍스트들’의 집합처럼 여겨진다. 외적으로는 균등한 것처럼 보이는 3부로 구성된 한 편의 소설처럼 보이는 『프랑스어의 실종』은, 사실 구성면에서 여러 편의 단편들이 모여 있는 ‘모음집’을 닮아 있다는 점에서, 인물들의 양면성과 내용상의 혼종성을 반복 재생시킨다.

7) “알제리 민족해방전선Front de Liberation Nationale은 프랑스에 맞서 싸웠던 알제리 독립전쟁(1954~1962)을 이끌었던 혁명단체를 지칭한다. FLN은 1954년 3월 알제리 젊은 군인들의 모임인 ‘통일과 행동의 개혁위원회’(Comité Révolutionnaire d'Unité et d'Action/CRUA)가, 알제리 민족운동에 있어 서로 대립하는 세력들을 화해시키고, 튀니지와 모로코의 민족주의자들과 힘을 합쳐 알제리를 비롯한 북부 아프리카에서 프랑스 세력을 몰아내는 것을 목적으로 만든 단체이다. 1956년 중반까지 거의 모든 알제리 민족주의 조직들이 FLN에 합류하여, 5명으로 구성된 집행부와 각 지방 대표들로 이루어진 입법부를 갖춘 하나의 정부를 구성했다. [...] 1962년 7월 3일 알제리 독립이 선언되었으나 곧바로 FLN 내에서 권력투쟁이 일어났다. 아흐메드 벤 벨라, 후아리 부메디엔 대령, 무하마드 키드르 등이 벨카셈 크람에 반대하여 1962년 7월 FLN 정치국(政治局)을 만들었다. 이 정치국은 사회주의적 이슬람 사상과 효과적인 선전으로 대중의 지지를 얻어 1963년 5월 벤 벨라가 총리가 되었다. 그러나 1965년 부메디엔이 벤 벨라를 몰아내고 정권을 잡아 당과 정부를 엄격히 통제했다. 1978년 12월 그가 죽자, 그 이듬해에 당이 재조직되었고, 차들리 벤제디드가 당서기로 선출되었다.”(Daum 백과사전, 브리태니커, <http://100.daum.net/encyclopedia/view.do?docid=b14a3852a>, 검색 항목 FLN.)

구성적인 측면에서 여러 파편들이 모인 듯 분절된 텍스트와 마찬가지로 내용 전개에서도 ‘파편화된 성격’이 강조된다. 작품의 시간적 배경은 베르칸이 알제리로 돌아온 1991년 가을부터 그가 실종된 1993년 9월까지이며, 각 부의 내용이 일면 전체 플롯을 선형적으로 전개하고 있는 것처럼 보이지만, 그 세부를 들여다보면 각 부들 사이에는 상당한 단절과 비약이 존재한다. 3개의 각 장들 사이에는 어떠한 내용상 연관성이나 사건의 인과관계도 존재하지 않는다. 한 부에서 이야기되었던 특정 테마는 다음 부에서 돌연 자취를 감추며, 새로운 테마가 시작되기에 각 부는 상호 독립적인 성격을 보인다.

1부 〈귀환〉의 테마는 베르칸의 20년만의 귀국이다. 자신의 조국을 영어 “homeland”로 지칭하는 데서 단적으로 드러나듯, 알제리에 대한 거리감에 베르칸은 자신이 유년기를 보냈던 곳으로 돌아가기를 망설이고, 그런 만큼 헤어진 프랑스 여인 마리즈에 대한 그리움이 고조된다. 하지만 2부 〈사랑, 글쓰기, 한 달 후〉에서는 갑자기 한 달을 건너 뛰는 시간적 비약과 함께 마리즈가 아닌 나지아에게 초점이 맞추어진다. 새로운 등장 인물인 나지아와 베르칸의 첫 만남에서, 아랍 방언으로 이루어지는 두 사람의 대화는 나지아와 베르칸 사이에 강한 친밀감을 형성시키며, 1부와 2부 사이의 급격한 단절을 연상시키듯, ‘손님’과 ‘초대자의 형’이었던 두 사람의 관계는 순식간에 연인 관계로 비약한다. 새로운 사랑은 베르칸이 마리즈와의 육체적 관계에서 느꼈던 불만족을 모두 해소시켜주며, 나지아의 목소리는 베르칸이 오래도록 잊고 있었던 모국어와 유년기의 기억을 상기시킴으로써 그가 글을 쓸 수 있게 해준다. 하지만 3부 〈실종 9월 1993년〉에 이르면, 시간적 배경은 또 다시 1993년으로 급변한다. 이미 베르칸이 실종된 상태에서, 지금까지 주변적 인물이었던 드리스와 마리즈가 베르칸의 실종 이후를 전하며, 그들의 이야기는 베르칸에 대해 어떤 확증도 주지 않은 채 불분명한 결말로 끝을 맺는다. 이렇듯 『프랑스어의 실종』은, 파편화된 구조와 내용상의 단절, 독립된 각 부 사이의 시간적 괴리, 사건 전개의 비약과 인과 관계의 부재를 통해, 필연적인 문맥상의

단절을 야기시키며 작품의 통일성을 와해시킨다.

와해된 텍스트의 통일성 외에, 작품의 파편적인 성격을 가장 잘 드러내는 요소로는 이야기 사이사이에 삽입되는 베르칸의 유년기에 대한 기억의 서술을 들 수 있다. 베르칸의 어린 시절에 대한 기억은, 꿈과 대화를 통해 예고 없이 이야기에 개입하며, 과거로의 시간적 급변을 만들어낸다. 꿈이나 회상, 혹은 구어로 된 대화로 구현되는 베르칸의 기억은 오랜 타국 생활로 인해 불완전한 상태이며,⁸⁾ 단편적이고 세밀하지 않다. 조국을 떠나 프랑스어를 쓸 수밖에 없었기에, 그는 자연스럽게 모국어를 사용하는 기회를 잃어버리며, 카빌리의 방언을 자유롭게 구사하던 어린 시절의 기억 역시 모국어의 후퇴와 함께 망각된다. 기억의 불완전성은 그가 고국에 돌아와서도 선뜻 자신을 소재로 삼는 글을 쓸 수 없게 한다.⁹⁾ 짧은 에피소드 형태를 띠는 베르칸의 기억은 작품 곳곳에서 때로는 인물들 사이의 대화로, 때로는 스스로의 회상과 꿈을 통해 불쑥 등장한다. 마치 흐르고 있는 긴 강에 흩날려진 유리 조각들처럼, 베르칸의 기억들은 이야기의 흐름 속에 파편의 형태로 흩뿌려져 있다. 이야기 속에서 현재는 돌연 침입한 기억들로 인해 황급히 과거로 침잠하며, 이렇듯 새로 등장한 기억과 관련된 일화들의 습격은 공간적인 배경뿐만 아니라 이야기의 흐름 자체를 변모시킨다. 베르칸의 기억이 예고 없이 등장할 때마다 작품 속의 시간과 공간은 기이한 변모를 통해 이중성을 내비치게 된다.

8) 베르칸의 불완전한 기억은 주변 묘사를 통해 간접적으로 드러난다: “Moi seul ici et le cœur aussi vide, moi installé à l'étage du dessus, presque dépouillé de meuble- avec un mobilier rudimentaire[...]”(Assia Djébar, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 13.)

9) 2부에서 〈청소년 *l'Adolescent*〉이라 제목 붙여진 그의 소설은 어린 시절 기억을 바탕으로 쓰였다. 베르칸이 이전까지 글을 쓰지 못한 것은 소재로 삼고자 했던 어린 시절에 대한 기억이 불완전했기 때문이라 짐작할 수 있으며, 그 결과 나지아를 만나기 전까지는 자신에 대한 글을 쓰지 못한다. 하지만 2부에 오면, 나지아와의 만남과 사랑을 통해, 베르칸은 모국어와 어린 시절의 기억을 회복하며, 마침내 그의 글을 쓰는 데 성공한다. 이러한 점을 염두에 둔다면, 결국 자신의 작품을 끝맺지 못하고 그가 실종되는 것 또한 불완전한 기억의 완전한 소생이 불가능하다는 점을 암시하는 것으로 생각될 수 있다.

베르칸의 기억이 다양한 시간과 공간을 오가듯, 또 작품 구조에서 도출되는 파편적인 성격을 반영하듯, 『프랑스어의 실종』은 이야기 *récit*, 일기, 서한 등 다양한 글쓰기 형식을 넘나든다. 〈귀환〉이란 제목이 붙은 1부는 베르칸의 일기로 시작되어 중간 부분에 이르면 옛 연인 마리즈에게 보내는 편지로 바뀌며, 마지막 부분에 이르러 다시 일기의 형식으로 돌아온다. 또 마지막 3부 〈실종〉의 하위-장인 〈드리스〉와 〈마리즈〉는 일기 형식의 글이지만 〈나지아〉란 제목의 장만은 베르칸의 실종을 알지 못한 채 보내는 나지아의 편지들로 구성된다. 『프랑스어의 실종』은 고정된 하나의 글쓰기 방식을 고수하지 않으며, 다양한 형태의 글쓰기를 번갈아 보여주면서 불규칙적으로 전개된다.

이러한 다변적인 글쓰기만큼이나 『프랑스어의 실종』의 시점 역시 잦은 변화를 거친다. 1부에서 화자의 시점은 ‘나 *je*’와 ‘그 *il*’ 사이를 오간다. 1장은 1인칭 주인공 시점에서 시작되지만 도중에 주어가 1인칭 ‘나’에서 3인칭 ‘그’로 급변하고 3인칭 관찰자 시점에서 이야기가 전개된다. 2장에서 베르칸은 다시 중심화자가 된다. 이 장에서 베르칸은 나지아를 만남으로써 오래도록 시작하지 못했던 ‘자신’¹⁰⁾의 소설을 쓰기 시작한다. 일종의 액자 소설처럼, 소설 안에서 그의 소설을 쓰기 시작함으로써, 베르칸은 자신의 어린 시절이 바탕이 된 작품 〈청소년〉과 『프랑스어의 실종』 모두의 주인공이 되며, 이중의 주인공이자 화자가 된다. 하지만 3부의 제목 〈실종〉이 의미하는 것처럼, 이야기를 이끌어가던 핵심 인물인 베르칸은 갑자기 사라지고, 작품 끝에 이르기까지 모습을 감춘 채 실종된 상태만이 남는다. 그리고 이야기는 주변인물인 남동생 드리스, 옛 연인 마리즈, 나지아의 시점을 통해 이어진다.

10) 다소 어색해보일 수도 있음을 알면서도, 본고에서 굳이 ‘그의’ 또는 ‘자신의’라는 소유를 나타내는 어휘를 사용해 베르칸의 소설을 ‘그의’ 소설, ‘그의’ 작품으로 지칭하는 데에는 이유가 없지 않다. 이는 원작 『프랑스어의 실종』에서도 베르칸의 작품을 ‘son’ 혹은 ‘mon’이라는 소유형용사만을 사용하여 표현하고 있기 때문이며, 아울러 여기에 자신의 어린 시절 기억을 바탕으로 자신의 이야기를 쓰고자 하는 베르칸의 의지가 반영되어 있다고 보았기 때문이다.

복수의 시점과 복수의 서술자가 등장함에 따라, 작품 속에 다음성의 효과 l'effet de la polyphonie가 생성된다. 중심인물 베르칸, 드리스, 마리즈, 나지아 등의 등장 인물 외에도, 베르칸과 나지아의 가족들, 그리고 기타 주변인들의 음성이 중심인물의 회상을 통해 등장함으로써, 한 명의 발화자가 아닌 다수의 발화자가 만들어내는 '다음성'은 특정한 인물이 중심 화자가 되어 발화의 주도권을 누리는 것을 피하고 발화의 단일성을 와해시킨다. 복수의 목소리와 눈길들이 만들어내는 '다음성'은 외부세계를 대하는 시점을 다중화시키며, 작중 사건들을 전달하는 데 있어 더 이상 하나의 지배적인 시점이 존재하지 않음을 암시한다. 이제 작품은 여러 인물들의 차별화된 시각들이 교차하고 그들의 다양한 시각과 입장이 혼재하는 공간으로 바뀐다.

통일성의 와해는 보다 미시적인 층위에서도 진행된다. 제바르는 의도적으로 아랍어 어휘를 프랑스어로 번역하지 않은 채 이탤릭체로 처리하여 기술하며, 아랍어와 프랑스어의 병치를 통해 문장자체의 통일성마저 뒤흔든다. '있는 그대로' 제시된 아랍어들이, 비록 번역되지 않았지만 문장 안에서 사용된 쉼표나 줄표, 강조 부호(<>) 등의 도움을 받아 병치된 프랑스어 어휘의 의미와 동일하다는 점을 유추할 수도 있지만,¹¹⁾ 어떤 경우에는 대화 장면들에 구어 그대로의 어휘를 일체의 가공없이 던짐으로써,¹²⁾ 문맥만으로는 정확한 의미를 파악하지 못하게 하기도 한다. 아울러 동일한 뜻을 가진 프랑스어와 아랍어 단어를 번갈아 씀으로써, 예를 들어, 추방자를 뜻하는 프랑스어 'l'expatrié'와 아랍어 'el Menfi'¹³⁾의 반복 사용을 통해,¹⁴⁾ 간접적인 번역의 효과뿐만 아니라 등장인물의 상황과

11) "Notre univers d'enfant restait limité à ce vieux cœur de la capitale, et nous appelions <Imazighen>, les Ancêtres[...]."(Assia Djébar, *La Disparition de la langue française*, p. 14.); "Je dis, pour toi et pour que tu le lises, ma nostalgie-el-ouehch-de toi."(*Ibid.*, p. 31.)

12) "-Habibi! murmures-tu, nue et te recroquevillant contre moi, sur la couche."(*Ibid.*, p. 142.)

13) *Ibid.*, p. 84.

14) 이 대목에서 제바르가 동일한 의미를 가진 프랑스어와 아랍어를 반복하는 것은 베르

감정 상태에 대한 강조효과를 만들어내기도 한다.

나아가 의도적인 다른 언어의 등장은 텍스트 자체에 낯선 느낌을 주는 ‘낯선 텍스트화 *une textualisation à l'étranger*’, ‘이질언어 *l'hétérolinguisme*’ 효과를 만들어 낸다. ‘이질 언어’가 문학 작품에서 외국 방언을 텍스트화 한다는 점을 밝힌 레니에 Rainier의 지적처럼,¹⁵⁾ 제바르는 알제리 방언을 프랑스어 텍스트에 넣음으로써 구어인 방언을 ‘문어화’시킨다. 그러나 이러한 시도가 단지 이채로운 ‘이국화’만을 겨냥한 것은 아니다. 문어 속에 방언을 넣음으로써 구어적 색채를 더하고, 프랑스어로 쓰인 텍스트를 이국적이고 낯설게 만들면서, 제바르는 전체 텍스트의 언어적 통일성을 은밀히 붕괴시키며, 하나의 통일성이 지워진 혼종적 텍스트를 추구한다. 이렇게 해서 제바르의 텍스트는, 다양한 요소들이 한 공간에서 교차함으로써 발생하는 혼종성과 같이, 복수의 요소들이 공존하고 교차하는 혼종적 텍스트가 된다.

3. 혼종적 언어 : 언어의 대립에서 융합으로

『프랑스어의 실종』에서 강조되는 혼종성은 작품 속 베르칸의 프랑스어를 통해서도 드러나며, 2부에 삽입된 베르칸의 자전적 소설 〈청소년〉이 그 예가 된다. 『프랑스어의 실종』 전체의 주인공이자 중심 화자인 베르칸은 이 액자 소설의 내부 이야기에 해당하는 〈청소년〉에서도 주인공인 동시에 화자의 역할을 맡는다. 여기에서 베르칸의 프랑스어는 무엇보다도 그의 글쓰기 언어를 지칭하며, 그가 작품 내에서 구사하는 프랑스어는 불완전함을 충족시키기 위해 재창조된 언어의 성격을 갖는다. 작품

칸이 프랑스에서 추방된 동시에 조국 알제리에서도 추방된 자임을, 즉 그의 이중 추방상태를 은연중에 암시하는 효과를 거둔다.

15) Sherry Simon, “Des langues qui résonnent”, *Voix et images*, vol. 23, n° 3, 1998, p. 590에서 재인용.

안에서 프랑스어와 아랍어는 줄곧 대립관계에 놓여 있으며, 단순한 외국어와 모국어의 구분을 넘어, 외부에서 온 침략자의 언어와 조상의 언어, 타문화로의 동화(同化)를 위해 강요된 언어와 억압당한 기원의 언어로 뚜렷하게 차별화된다.¹⁶⁾ 이처럼 양립할 수 없는 두 언어의 관계에 따라 베르칸 역시 두 언어를 이분법적으로 구별한다. 그는 『프랑스어의 실종』에서 프랑스어와 프랑스인을 각각 프랑크족의 언어와 ‘그들’로, 아랍어와 알제리인을 공동체의 언어이자 조상들의 언어 그리고 ‘우리’로 표현하면서 대립적인 시각을 표출한다.

이러한 두 언어의 대립은 베르칸에게 불만족을 야기하는 원인이기도 하다는 점에서 중요하다. 〈사랑, 글쓰기, 한 달 후〉라는 2부의 제목 자체에서도 짐작되듯, ‘사랑’과 ‘글쓰기’는 상호 연계된 두 개의 축으로 제시되며, 동시에 베르칸의 욕망과 불만족을 불러일으키는 요소로 그려진다. 나 지아를 만나기 전까지, 베르칸은 헤어진 연인 마리즈에 대한 채워지지 않는 육체적 욕망과 ‘자신’의 글을 쓰지 못하는 것에 대해 이중의 불만족을 느낀다. 사랑과 글쓰기가 연계되고, 여기서 불만족을 느끼게 되는 기저에는 ‘언어’의 문제가 자리잡고 있다. 마리즈는 베르칸과 사랑을 나눌 때 그가 속삭이는 아랍어를 이해하지 못하며, 그녀에게 베르칸의 아랍어는 그저 음(音)에 불과할 뿐이다. 언어적 소통에서 오는 친밀감이 결여된 연인 관계 속에서, 베르칸의 욕망과 사랑은 늘 채워지지 않은, 불충분한 만족 상태에 놓이게 된다. 베르칸이 프랑스어로 쓴 자신의 글을 프랑스 출판사로 보내지만 거절당한 사실, 그리고 프랑스어로 소통할 수밖에 없는 마리즈와의 관계가 회복될 수 없다는 점은, 프랑스어가 그의 언어¹⁷⁾로 인

16) 다시 말해, 프랑스어는 외부에서 온 침략자, 적의 언어이고 아랍어는 알제리에서 오랜 시간 삶을 이어온 조상의 언어이다. 프랑스어는 외부의 적에서 내부의 적, 즉 모국어를 후퇴시키는 억압의 언어가 된다. ‘학교’라는 공간에서 프랑스어는 강요되는 언어이고 이로 인해 아랍어는 억압 속에 드러나지 못하는, ‘은밀하고 숨겨야 하는 언어 *langue clandestine*’가 된다. 이러한 관계 속에서, 프랑스어라는 언어는 알제리 사람들을 프랑스 문화 속에 동화시킨다. 반대로 프랑스어를 사용하는 이들, 즉 프랑스화된 알제리 사람들의 경우, 모국어는 그동안 잊고 있었던 자신의 뿌리를 되찾고 돌아갈 수 있게 도와주는 근원의 언어로 다가온다.

정될 수 없으며 그만큼 베르칸과 프랑스어 간의 거리는 좁혀지지 않은 채 남아 있음을 의미한다. 이처럼 베르칸은 프랑스뿐만 아니라 프랑스어에서도 소외되어 있고, 프랑스어와의 간극은 그가 고국으로 돌아옴에 따라 더 넓어진다. 그러나 베르칸은 그 대신 모국어를 다시 만나게 된다. 프랑스에서 프랑스어를 사용하는 베르칸을 프랑스어에 점령당한 주체로 가정해본다면, 그의 알제리로의 회귀는 프랑스어의 후퇴를, 그리고 모국어의 억압에서 벗어났음을 의미할 수도 있다. 모국어와의 재회는 베르칸을 한 언어의 체계모니에서 벗어나게 하는 계기가 되고, ‘새로운 프랑스어 le nouveau français’를 창조하게 한다. 아랍방언과 프랑스어가 혼합되고 두 언어의 평형이 이루어진 새로운 프랑스어는 언어적 체계모니에서의 탈피를 뜻하는 동시에 일식 상태에 놓여 있던 모국어의 본래의 위치로 돌아왔음을 시사한다. 두 언어의 대립 관계가 상호보완적인 관계로 변모하는 과정과 자신의 글을 쓰지 못하는 데에서 온 베르칸의 불만족이 채워지는 상황은 같은 노정에 위치한다. 또 이와 같은 과정은, ‘방문객’이자 ‘초대받은 사람’이었던 나지아와 새로운 관계를 맺게 되면서 이루어지는 화합의 과정, 즉 언어적 차이가 빛나는 소통의 부재와 그로 인한 불만족이 해소되는 과정과 맥을 같이 한다.

나지아와 베르칸은 모국어로 이뤄지는 대화 속에서 친근함을 느끼며, 곧 말을 놓고 자연스럽게 육체적 관계를 맺게 된다. 베르칸과 마리즈 사이에서의 언어적 소통의 부재를 연상시키는 나지아의 고백처럼,¹⁷⁾ 그들은 사랑을 나누는 동안 아랍어로 대화를 이어나가며, 언어적 결핍이 없는, 사랑에 의한 진정한 친밀감 *intimité*을 체험하게 된다. 베르칸은 모국어를 통한 관계가 주는 친밀감 속에서, 이제야 고국으로 돌아왔음을 실감

17) 데리다는 『타자의 단일 언어주의 *Le Monolinguisme de l'autre*』에서 프랑스어를 ‘자신’의 언어가 아닌 타자의 언어라 지칭한다. 이는 ‘프랑스어’가 알제리의 유대인이었던 자신의 근원 *origine*과는 다른 언어이기 때문이며, 그렇기에 프랑스어는 ‘자신’의 언어가 아닌 ‘타자’가 부여한 단일 언어가 된다고 말한다.

18) “Cela fait si longtemps que je ne parle pas arabe dans l’amour et... (elle hésite) et après l’amour !”(Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, p. 135.)

하며 고국에 대한 괴리감을 극복하고, 그 동안의 갖가지 언어적, 육체적 불만족들을 채우게 된다. 나지아와 베르칸의 언어적인 소통에 뒤따르는 육체적인 결합, 이러한 사랑의 노력은 마침내 언어의 결합을 의미하는 데 까지 나아간다. 나지아와 사랑을 나눈 후, 베르칸은 아랍방언과 프랑스어가 갑자기 “뒤섞이고 brouillées”, “구분되지 않고 confondues”, 결국에는 “뒤엉키는 emmêlées”¹⁹⁾ 언어적 변형을 경험하며, 그 순간 그의 눈 앞에 나타난 친구 라쉬드 Rachid 앞에서 말을 잃는다. 라쉬드가 떠난 후 외출했던 나지아가 돌아오고 그녀를 맞이하며 베르칸의 말문이 열리는데, 그 때 그의 침묵을 깬 것은 다름 아닌 프랑스어다. 이는 언어적 융합으로 발생한 언어의 형태가 프랑스어임을 암시한다.

요컨대, 베르칸이 겪은 언어적 변형은 프랑스어와 아랍방언의 만남과 왕래로 이루어진 변형이다. 프랑스어와 아랍어의 융합은 베르칸과 나지아의 대화에서도 암시된다. 그들은 아랍어와 프랑스어를 불규칙적으로 번갈아 사용하면서 두 언어를 자유로이 왕래한다. 이러한 언어적 순환 속에서 두 언어는 자연스럽게 만나고 뒤섞이게 된다. 두 언어의 접촉과 융합은 변형된 하나의 언어를 만들어내고, 그 언어는 ‘재창조된’ 프랑스어로 나타난다. 외관적으로는 일반적인 프랑스어와 ‘유사’하지만 완전히 ‘일치’하지는 않는 베르칸의 ‘새로운 프랑스어’는 프랑스어의 근간에 아랍어의 구어적인 특성이 침투해 두 언어가 뒤섞이고 변형된 새로운 말이다.

이러한 아랍어의 구어성으로 인한 변형은 나지아란 인물의 ‘목소리’와 밀접한 관련이 있다. 베르칸이 스스로를 나지아의 ‘필경(筆耕)’으로 지칭하듯, 첫 만남의 대화에서 그는 그녀의 아랍어를 프랑스어로 받아 적는다. 구어인 아랍어와 문어인 프랑스어의 첫 만남으로 이해할 수 있을 이 만남에서, 두 언어의 특징은 ‘말하기와 글쓰기’를 통해 강조되며, 결국 아랍어는 구어, 프랑스어는 문어이자 기록의 언어로 상반되게 표현된다.²⁰⁾

19) *Ibid.*, p. 140.

20) 이는 마그레브의 언어적 특징에 기인한다. 고전 아랍어가 대중적으로 확산되지 않은 알제리를 비롯한 마그레브 지역의 사람들이 프랑스어를 기록 언어로 사용하고 있다

베르칸은 중학교 때 알베르 카뮈 Albert Camus에 열광했고, 작가가 되기 위해서 프랑스로 글을 썼던 것처럼 프랑스어는 분명 ‘글쓰기 언어’이지만, 작품의 후반부에서 작가는 프랑스어를 ‘볼테르의 언어²¹⁾’라고 명시한다. 여기에서 작가가 굳이 프랑스어를 ‘볼테르의 언어’라고 표현한 데에는 나름의 이유가 있다. 계몽시대를 대표하는 작가인 볼테르의 명확하고 이성적인 언어로서의 프랑스어를 강조함으로써 ‘정형화된’ 프랑스어와 구전으로 전승되는 ‘자유로운’ 아랍 방언이 한층 더 대조적으로 드러나는 것이다.

하지만 문어적이고 정형화된 프랑스어는 아랍어를 만남으로써 변화하게 된다. 아랍어의 구어적 성격의 개입으로 인해 베르칸의 프랑스어는 더 이상 문어적인 언어가 아니다. 첫 만남에서 베르칸의 필사는 나지아의 목소리를 받아 적음으로써 소리를 기록, 저장하는 역할을 수행하며, 이렇게 아랍방언을 필사한 프랑스어는 아랍방언(나지아의 목소리)을 저장하는 구어를 담은 문어가 된다. ‘방언 dialecte’이란 단어가 ‘의논 discussion’과 ‘대화 conversation’를 뜻하는 그리스어 dialektos²²⁾에서 유래된 것임을 고려한다면, 방언은 근본적으로 구어적인 언어이다. 실제로 마그레브 지역에는 수많은 방언들이 존재하는데, 이 방언들은 보통 문자 없이 구전된다. 이러한 특성으로 인해 아랍 방언은 작품 곳곳에서 시나 노래 같은 운문이나 인물의 목소리를 그대로 옮긴 구어의 형태로 나타나며 특유의 리듬감이나 음악성을 드러낸다. 마리즈가 베르칸의 모국어들을 음으로 인지하였듯이, 베르칸이 고국으로 돌아온 후, 라디오에서 나오는 노래를 통해 처음으로 모국어를 듣게 되었을 때, 그는 멜로디만 인지한다. 가사가 아

는 점은 주지의 사실이며, 제바르의 작품 속에서도 프랑스어가 글쓰기 언어로, 즉 문학의 언어로 간주된다.

21) “Ce brave fonctionnaire se sent sans doute plus à l’aise dans la langue de Voltaire, s’était dit Driss[...].” (Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, p. 251.)

22) “un langage particulier d’un pays, modification de la langue générale, lui-même emprunté au grec dialektos « discussion, conversation ».” (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d’Alain Rey, Paris, Le Robert, 1995(nouvelle éd.), p. 598.)

닌 멜로디, 선율을 통해 가장 먼저 모국어와 재회하는 것은 모국어의 음악성을 상기시키는 것과는 다르지 않다.

베르칸이 모로코 억양으로 오랑의 아랍 방언을 구사하는 나지아의 언어를 가리킬 때 가장 많이 쓰는 단어가 ‘목소리voix’와 ‘말 mot’이다. 이는 나지아의 언어(아랍방언)에 내재한 풍부한 구어성을 의미한다. 그녀의 목소리는 귀국 후 줄곧 글쓰기를 시도하고 옛 연인에게 편지를 썼던 베르칸의 프랑스어에 부재하는 구어성을 보완해준다. 그녀가 떠난 후, 베르칸은 그녀의 목소리를 기억하기 위해 글을 쓰는데 베르칸의 글쓰기는 글을 통해 목소리를 이끌어내는 즉, 소리를 위한, 듣기 위한 글쓰기다. 이처럼 베르칸의 새로운 프랑스어는 아랍방언을 받아쓰면서 구어성을 획득함으로써 ‘소리의 언어 langue sonore’로 변모된다.

하지만 구어성이 강한 아랍방언은 청각적인 특성만을 가지지 않는다. 청각은 다른 감각들로 옮겨가게 되고 방언은 청각의 언어에서 감각의 언어로 확장된다. 나지아의 목소리는 베르칸의 시선을 그녀의 몸으로 이끈다. 둥글고 부드럽다고 묘사된 그녀의 육체는 시각적이지만, 동시에 그녀의 부드러운 목소리를 상상하게 한다. 베르칸은 아랍어를 주고 받으며 나지아와 육체적 관계를 갖는 동안에 청각, 촉각, 후각, 시각, 미각의 다양한 감각을 느낀다. 베르칸은 오감을 자극하는 감각적인 나지아의 목소리로 인해 그녀의 몸을 만지고 더듬고 싶은 욕망을 느낀다. 그리고 그녀의 몸에서 제비꽃 violette의 신선하지만 뭐라 정의 내리지 못하는 향기를 맡는다. 청각은 시각으로 옮겨가고 또한 촉각과 후각을 자극한다. 그녀가 잠시 베르칸을 떠나있는 동안, 베르칸은 그녀가 한 말은 잊었지만 그녀의 숨결, 그들이 함께 덮었던 이불에 남아있는 그녀의 향기를 기억하며 나지아를 회상한다. 베르칸은 나지아의 목소리와 그녀의 육체에서 느꼈던 감각들을 계속 환기시키며 글을 쓴다. 이와 같이 나지아를 통해 느끼고 기억되는 감각들이 베르칸의 글 속에 파고들면서, 그의 글쓰기는 감각을 읊기는 작업이 된다.

이처럼 베르칸에게 아랍어는 사랑의 언어, 즉 육체의 감각과 관련 있

는 관능적인 언어이며 더 나아가 욕망의 언어이다. 바로 이러한 이유로 그가 가지고 있던 육체적·언어적 불만족은 나지아를 통해 모두 해소된다. 나지아의 목소리는 베르칸에게 억제할 수 없는 욕구를 느끼게 하면서 욕망을 깨운다. 그녀의 삶과 숨결과 말을 느끼고픈 베르칸의 욕망은 육체적인 동시에 언어적이다. 베르칸이 스스로를 나지아의 육체의 문맹자이자 포로라 표현했듯이,²³⁾ 베르칸에게 있어 나지아의 육체를 탐색하는 것은 오랫동안 망각했던 모국어의 탐색하는 것과도 다르지 않다. 모국어를 체화하는 나지아를 향한 베르칸의 욕망은 육체에 대한 욕구와 언어에 대한 욕구가 합쳐진 욕망이며, 이는 결국 모국어의 욕망과 결부된 원초적이고 근원적인 언어이자 모국어로의 회귀 자체가 본능적인 욕구였음을 의미한다.

그러나 이렇게 오감으로 느끼고 욕망을 채워준 아랍어는 기존의 프랑스어를 지배하거나 후퇴시키지 않는다. 아랍어는 프랑스어와 평등한 관계가 되어 정복이 아닌 평등한 관계 속에서 융합을 발생시킨다. 베르칸의 복합적 언어는 하나의 언어가 주도권을 잡으면서 다른 언어를 지배하는 것이 아닌 상호보완적 언어이다. 왜냐하면 방언에는 하나의 언어로 인정하기에는 치명적인 결함이 존재하기 때문이다. 나지아는 발화되는 순간 사라져버리는 방언처럼 ‘방문자’이자 ‘손님’으로 베르칸에게 다가와 그와 짧은 시간을 함께 한 후 떠나버린다. 나지아를 통해 느꼈던 감각들은 순간적이며 어떠한 흔적도 남기지 않는다. 베르칸이 나지아의 목소리를 상기시키며 글을 썼던 것은 결국 발화되자마자 사라지는 말을 붙잡기 위해서이다. 반면, ‘지속성’이 결여된 아랍방언과는 달리 프랑스어는 기억을 보존하고 사건을 기록하는 언어, 즉 글로 저장되는 언어로 작품에서 그려지고²⁴⁾ 이는 새로운 언어가 어떤 이유에서 프랑스어의 형태를 가지

23) “[...] je suis un analphabète de ton corps,[...]” (Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, p. 143.); “[...] je fus prisonnier de sa chair et de sa voix [...]” (*Ibid.*, p. 144.)

24) “En écrivant mes souvenirs de jeunesse, avait-il confié à son jeune frère, le français devient ma langue de mémoire... Le travail de police est un travail de

는지 이해하게 한다. 아랍어는 문어적인 프랑스어의 구어적 결핍을 채우고 프랑스어는 구어가 가지는 지속성의 부재를 보완해준다. 베르칸의 프랑스어는 상반되는 성격의 두 언어를 상호보완적으로 결합함으로써, 아랍방언의 구어성을 간직하는 동시에 프랑스어로부터 문어만이 보장하는 지속성 또한 담보하게 된다. 이처럼 두 언어는 평등한 관계에 놓이게 되며 대립 관계에 놓여 있던 이들의 경계는 만남과 왕래를 통해 허물어지고 그 '접면 interface'에서 창조된 베르칸의 새로운 프랑스어는 지배자와 피지배자, 문어와 구어, 서구와 비서구로 대립되는 두 언어가 화해와 융합을 이루며 공존하는 언어적 공간을 의미한다.

4. 혼종의 공간 : 확장의 공간

프랑스어로 글을 쓰지만 서구와 동양의 언어와 문화를 모두 계승한 제바르는 한 언어와 문화에의 귀속을 거부하고 언어와 문화의 다원성 pluralité linguistique et culturelle을 통한 경계의 확장을 끊임없이 시도한다. 앞서 살펴본 작가의 파편화된 글쓰기와 여러 명의 작중 화자를 등장시킴으로써 얻게 된 다성성은 경계의 확장을 위한 작가의 탈 경계적, 탈 중심적 글쓰기의 한 시도로 간주할 수 있으며, 그 기저에는 기존의 지배 구조에 대한 전면적인 부정이 자리하고 있다.

이브 스탈로니가 언급했듯이 '파편적인 글쓰기'는 절대적이며 보편적인 것으로 간주되어 온 기존의 문학 체계에 대한 하나의 이의 제기로 볼 수 있으며 이를 하나의 문학적인 형식으로 받아들이는 것은 '통일성' 내지는 '일관성'을 기하고자 했던 기존의 모든 노력들을 부인하는 것과도 다르지 않다.²⁵⁾ 이러한 관점에서 제바르의 '파편적인 글쓰기'는 '권력'의 문제에

mémoire aussi !'(Ibid., p. 251.)

25) "L'« écriture du fragment », elle conteste les bases du littéraire et de sa prétention à l'universelle codification. Considérer la « rupture » comme « forme » revient

개입하며,²⁶⁾ 기존의 지배구조에 이의를 제기하는 작가의 이데올로기를 반영한다.

『프랑스어의 실종』의 다성성 역시 중심적 권력을 보여주는 하나의 방식인 통일성 unification에 대한 거부로 이해할 수 있으며, 이는 우월하며 지배적인 하나의 목소리가 부재함을 간접적으로 드러내는 것과도 다르지 않다.²⁷⁾ 주인공이 아닌 나지아, 드리스, 마리즈, 그리고 작품 주변부에 위치하는 부차적 인물들인 베르칸과 나지아의 가족들이 발언의 기회를 가짐으로써 작품의 서술과 시점을 주도하는 단일한 화자의 독재는 불가능해진다. 이를 통해 제바르는 하나에 집중된 지배력을 분산시키면서 권력과 지배의 공간이 아닌 타협적이고 민주적인 공간을 구현해낸다.

다성성을 통해 제시되는 사회와 사건들을 바라보는 다양한 관점²⁸⁾들은 하나의 관점이 작품을 지배하는 것을 방해하며 평등하고 유연한 공간을 구축해 나간다. 우선 다양한 관점의 등장은 승리자의 시각에서 기록된 역사에 그들이 의도적으로 제외시킨 피지배자의 목소리를 개입시킴으로써 서구중심적인 지배 담론에 의해 가려져있던 역사의 다른 양상을 드러낸다. 지배자의 관점에서 사실을 왜곡하는 프랑스 아나운서의 말에 분

en fait à discréditer tous les efforts menés dans le sens de l'homogénéité qui président à la fondation des genres littéraires."(Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2000, p. 117.)

26) Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dir.), *Algérie : Nouvelles écritures*, L'Harmattan, 2001, p. 366.

27) "Le terme de polyphonie, emprunté au champ musical par métaphore, consiste à faire entendre la voix d'un ou plusieurs personnage aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation. [...] Cette interaction, dans le cadre de la polyphonie, se refuse à désigner une voix hiérarchiquement dominante, contrairement au dialogisme qui est le théâtre des affrontements dans lesquels une voix -en principe celle du locuteur- est toujours (présentée comme) hiérarchiquement supérieure aux autres."(Jacques Bres, Patrick-Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nolke, Laurence Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie, Approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy, Editions Duculot, 2005, pp. 23-26.)

28) *Ibid.*, p. 26.

노하는 베르칸의 형의 반응에서 우리는 은폐된 진실을 보게 되고²⁹⁾ 식민자의 기록이라고 하는 것이 작품에서 알제리인들을 고문할 때 그들의 목소리들을 지워버리던 클래식 음악과 다르지 않음을 간파하게 된다.

『프랑스어의 실종』의 주변부 목소리들은 프랑스 식민 지배자들뿐만 아니라 독립 후 범아랍주의를 표방하는 가운데 이에 반대하는 국민들에게 침묵을 강요하는 알제리 정부에 대해서도 마찬가지로 비판적인 입장을 보여준다. 나지아의 할아버지의 이야기는 민족주의적 이데올로기에 반대하는 대표적인 예이다. 또 유년기의 베르칸이 애국 단체로 여겼던 민족 해방전선은 나지아에게는 자신의 가족에게 고통을 주고 그녀를 고국에서 떠나게 만든 테러리스트들의 집단일 뿐이다. 제바르는 지배의 주체가 누구이건 간에 침묵을 강요당하고 주변에 머물러있을 수밖에 없었던 피지배자들의 이러한 증언들을 지배권을 가진 자들의 기록이었던 역사에 나란히 위치시킴으로써 지배자와 피지배자의 기록이 공존하는 진정한 의미에서의 역사를 완성시킨다.

번역되지 않은 채 작품에 등장하는 아랍어 역시 서구 지배담론을 부정하고 나아가 이를 넘어서고자 하는 작가의 의도적인 시도로 이해할 수 있다. 번역 불가능성 *intraduisibilité*이 문화와 언어의 독창성과 이에 따른 등가교환의 불가능성을 나타내듯이, 작품 곳곳에 존재하는 아랍어는 다른 언어로는 번역될 수도 표현될 수도 없는 각 단어의 고유한 의미와 독창적인 성격을 강조한다. 두 언어에 대해서 잘 알고 있는 제바르에게 아랍어를 프랑스어로 옮기는 것은 어렵지 않았을 테지만, 그녀는 아마 아

29) "Justement, la speakerine est en train de terminer son commentaire, en langue française : « Des manifestations se déroulent dans le quartier de Belcourt, depuis ce matin... Les forces de sécurité ont encerclé le quartier. » Nous écoutons dans un silence fiévreux. Elle termine par une phrase qui fait dresser d'un bond mon frère : « Du moment que la Casbah est calme, on peut considérer que l'ordre va aisément être rétabli. » Mon frère, aux mots de « la Casbah est calme », comme s'il venait d'être défié personnellement, s'empare. - Et alors, la Casbah, la Casbah... Est-ce que nous ne sommes pas des hommes, nous ?"(Assia Djébar, *La Disparition de la langue française*, p. 189.)

랍어에 내재한 고유한 의미를 프랑스어로 재현하는 것이 불가능하다고 여겼을 것이다. 작품 내에서의 빈번한 아랍어의 출현은 언어와 문화의 차이를 인정하는 하나의 행위로도 볼 수 있다. 예를 들어, 작품에서 ‘여동생 ya khti’이란 아랍단어는 마그레브 문화의 고유한 의미를 담고 있다. 프랑스어의 sœur로 단어 번역은 가능하지만 ‘ya khti’라는 단어가 가지는 혈연적인 의미 이상의 그것을 나타낼 수 없다. 압델케비르 카티비 Abdelkebir Khatibi가 자신의 자전적 소설 『문신된 기억 La Mémoire tatouée』에서 마그레브의 신화를 전달하는 역할, 근원적인 역할을 수행하는 것이 여성 가족구성원임을 언급했듯이,³⁰⁾ 베르칸이 나지아를 통해 모국어와 재회했을 때, 그녀에게 ‘ya khti’라고 말한 것은 우연이 아니다. 이처럼 이 단어는 혈육관계 이상으로 근원, 뿌리의 의미까지 내포한 신화적인 단어이다. 여형제를 의미하는 프랑스어의 ‘sœur’는 이런 마그레브 문화만이 가지는 여성의 역할과 신화 전달자로서의 위치를 나타내기엔 불충분하며, 이러한 사실은 한 언어 속에 내재한 문화적 맥락과 그 고유한 의미를 다른 언어로 번역할 수 없음을 여실히 보여준다.

기존의 문학적 전통을 벗어나 보편적인 지배 담론에 맞서 제바르가 궁극적으로 추구한 것은 글쓰기를 통하여 언어와 문화의 탈 영토화, 즉 대립적인 두 언어와 문화를 모두 포용하는 제3의 확장된 공간을 구현해내는 것이었다. 바바에 의해 “사이 속(내) in-between”³¹⁾이라 지칭된 바 있으며, 상이한 문화와 언어들의 접면에 위치하는 이 제3의 공간은 베르칸의 프랑스어가 이 경계의 접면에서 탄생한 새로운 언어였던 것처럼 새로운 생성의 출발점이 된다. 베르칸의 프랑스어는 동양과 서양을 자유로이 넘나드는 ‘통행자’의 언어이자 제바르가 다른 작품, 『나를 감싸는 그

30) “A la maison, quand la maison s'ébauchait dans la conversation féminine, j'avais figure conforme aux cousines parallèles, pour moi notion d'un sang stocké dans une virginité d'avant la naissance.”(Abdelkebir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1979, p. 27.)

31) 바바 Homi K. Bhabha의 저서 『문화의 위치 The Location of Culture』(1994)에서 나온 용어로 자아와 타자, 1세계와 3세계, 자국문화와 타문화, 지배와 피지배 등의 이분법을 초월한 공간을 의미한다.

목소리들 *Ces voix qui m'assiègent*』(1999)에서 정의했던 '사이의 언어 l'entre-des-langues'이다. "통행 passage", "흔들림 oscillation", "가로지름 traversée"의 의미를 동시에 함축하고 있는³²⁾ '사이의 언어'는 그 자체로 움직이는 힘, 운동성을 가진 언어이며 언어 간 경계를 넘어 그 사이를 끝없이 오가는 '방랑'의 언어이기도 하다.

이러한 관점에서 볼 때, 자유로이 언어와 문화의 경계를 넘나드는 제바르의 경계 위의 글쓰기가 '방랑'과 '유목생활 nomadisme'을 지향하고 있음은 놀라운 일이 아니며, 이는 베르칸의 '실종'에서도 확인해볼 수 있다. 베르칸은 사라지지만 그의 여행은 무한히 진행 중이며, 종착지가 없는 이 여행이야말로 "결국 유랑하는 글쓰기의 장소"³³⁾가 되어 작품은 끝나지 않은 채 지속된다. 제바르의 방랑하는 글쓰기의 궁극적인 지향점은 "통행자 passagère"와 "모험중인 해적 femme-pirate avec des aventures"³⁴⁾으로 표현되는 인물, 나지아에게서 드러난다. 베르칸과 보냈던 짧은 시간을 뒤로한 채 곧 다시 길을 떠나는 나지아는 한 장소에 머물지 않고 계속 이동하는³⁵⁾ 정해진 거처가 없는 방랑자와도 같다. 이는 그녀의 선택에 의한 것이다. 자유로운 나지아는 스스로 어느 한 곳에 소속되는 것을 거부한다. 세 가지 언어를 구사하고 2개의 여권을 가진 무국적자로 스스로를 표현한 바 있는 나지아는 국적이 없을 뿐만 아니라 나아가 어떤 문화와 언어에도 속하지 않으며, 그녀의 이러한 디아스포라적, 방랑자

32) Alfonso de Toro, *Epistémologies 'Le Maghreb'*, L'Harmattan, 2009, p. 203.

33) "impossibilité de trouver un lieu d'arrivée" (*Horizons Maghrébins La francophone arabe : Pour une approche de la littérature arabe francophone*, Le droit à la mémoire N52/2005, Numéro conçu et co-dirigé par Abdallah Quali Aliami et Colette Valat, Presses Universitaires du Mirail & C.I.A.M, p. 35.); "Le voyage n'a plus d'arrivée, et devient donc le lieu même d'une écriture définitivement errante." (*Ibid.*, p. 35.)

34) "Mais tout de même, son journal disait-à demi-mot certes-sa passion pour N. l'inconnue, la rivale, la passagère, certainement une femme-pirate avec des aventures à chaque étape [...]" (Assia Djébar, *La Disparition de la langue française*, p. 267.)

35) "Jusqu'alors (c'est-à-dire jusqu'à notre rencontre), je ne faisais que <bouger>." (*Ibid.*, p. 281.)

적 특징은 ‘다 언어·문화주의’, ‘인본주의’에 근간을 둔 코스모폴리타니즘에 도달한다.

그녀의 여정은 나라(국적)와 언어, 귀속 문화를 밝히지 않는 사람들과의 만남, 즉 고정된 정체성을 초월한 만남들로 점철되어 있다. 특히 범세계주의에 근간을 둔 인류애적 가치를 일깨워주는 ‘수용’과 ‘피난처’의 장소인 이탈리아 파두 Padoue에서 경계를 넘나든 문학가들을 접하게 된 나지아는 에르메티스모 Ermetismo 운동³⁶⁾의 창시자로 학문탐구를 위해 여러 나라를 떠돌아다니면서 전통적인 형식의 요구를 거부했던 시인, 웅가레티 Ungaretti를 번역하고, 방랑하는 인문학자의 표본인 에라스무스를 연구하고자 한다. 이러한 나지아의 지적 행보는 웅가레티가 추구한 바와 같은 자유로운 학문 탐구를 본받고자 함인 동시에 범세계주의의 가치를 수행했던 에라스무스를 탐색하고 따라가려는 것이다. 『프랑스어의 실종』에서 에라스무스의 작품 가운데 특히 『꿈에 대한 편지 *Lettre sur les songes*』³⁷⁾가 언급된 데에는 이유가 없지 않다. 그가 했던 ‘땅은 세상의 중심이 아니다’라는 말에는 민족주의적인 가치들을 부인하고 국경 없는 삶을 살고자 했던 그의 생각이 그대로 담겨 있다. 특정 장소가 부여하는 제한적인 국가적 정체성을 거부하고 이를 넘어선 초국가적인 삶을 추구함으로써 ‘국경 없는 유럽’의 상징이 된 에라스무스의 행보에는 나지아, 즉 작가 자신이 열망하는 삶이 그대로 투영되어 있다.

에라스무스와 웅가레티처럼 언어, 문화, 국가의 경계를 넘어 자유로운

36) “20세기초 이탈리아에서 발생한 근대주의적 시운동. 비정통적인 구조, 비논리적인 순서, 매우 주관적인 언어의 사용이 특징이다. 이탈리아뿐만 아니라 기타 지역의 시인들에게까지 영향을 미쳤지만 일반 대중들에게는 접근하지 못했다. 에르메티스모는 19세기 시와 프랑스 상징파 시인, 특히 보들레르·말라르메·발레리·렝보가 받아들인 노발리스와 포의 시론에 기원을 두고 있다. ‘에르메티스모’라는 용어는 특히 20세기 이탈리아 시인들을 가리키는 말로 그들의 선구자는 아르투로 오노프리였으며, 대표자이자 지도자는 주세페 웅가레티였다. 에르메티스모의 형식적인 기법은 부분적으로는 단명했으나 문어와 내용에 혁신을 불러일으킨 중요한 사조인 미래파의 산물이었다.”(Daume 백과사전, 브리태니커, <http://100.daum.net/encyclopedia/view.do?docid=b15a1779a>, 검색 항목 에르메티스모.)

37) 에라스무스가 파두에서 코페르니쿠스를 만난 후 영국 학생들에게 보낸 편지.

글쓰기를 추구하고자 하는 제바르의 의지는 작품의 결말에 잘 나타나 있다. 베르칸의 이야기가 작품의 중심을 이루고 있었지만 그가 실종되고 난 뒤에도 작품은 끝나지 않는다. 베르칸의 실종 이후 주변 인물인 드리스, 마리즈, 나지아의 이야기들이 작품에 덧붙여져 이야기가 이어진다. 이야기의 경계가 더 이상 존재하지 않을 뿐만 아니라 나지아의 여정이 작품의 결말 부분에 추가된 것임을 감안한다면, 이 작품이 언제든 또 다른 인물의 이야기로 이어질 수 있는, 열려 있는 작품임을 알 수 있다. 작품은 정해진 결말이 없는 상태로 남아, 언제든지 다른 인물의 다른 이야기가 개입할 수 있고, 또 이를 통해 확장될 수 있는 가능성을 가진 자유로이 방랑하는 탈 경계적 텍스트가 된다.

5. 맺음말

프랑스어와 알제리의 언어를 모두 계승한 제바르에게 혼종적 성격은 피할 수 없는 운명과도 같다. 비록 프랑스어와 아랍어가 식민 지배의 역사 때문에 대립적인 관계에 놓여 있지만 이 두 언어는 제바르의 문학 세계를 구축하기 위해 반드시 함께 해야 하는 언어들이다. 프랑스어가 무슬림 전통 하에 부여된 여성억압에서 그녀를 자유롭게 해주었을 뿐 아니라 여성에게는 금기시되었던 글쓰기를 가능하게 해주었다면, 구전으로 알제리 역사를 전달하는 아랍어는 프랑스어 글쓰기로 인해 멀어진 자신의 근원과 재회하게 해주었다. 그녀는 하나의 언어와 정체성을 고집하지 않는다. 이러한 의미에서 『프랑스어의 실종』에서 베르칸이 프랑스 출판사로부터 ‘거절’당한 사실과 그가 텔리에서 ‘실종’된 사건은 함축적인 의미를 지닌다. 작가는 베르칸을 통해서 타자의 언어와 문화에 동화되어 사는 삶은 결국 방황하며 의미 없이 보낸 시간들에 불과하며, ‘국가주의’와 ‘민족주의’를 표방하는 알제리의 이슬람화 정책으로 인해 근원제로의

회귀마저도 불가능하게 되었음을 그려 보인다.

하나의 언어와 정체성을 추구하는 대신 제바르는 오히려 자신의 두 개국어 병용의 특징을 이용하여 경계 너머의 혼종적인 세계를 만든다. 작가는 대립적인 관계에 놓인 두 가지 문화와 언어에서 하나를 선택하는 대신 스스로를 그 경계에 위치시킴으로써 자신의 이중성(혼종성)을 적극적으로 받아들이고 이를 글쓰기에 투영시킨다. 통일되고 안정된 텍스트가 아닌 파편화된 텍스트, 다양한 시각과 음성의 존재, 두 언어의 융합으로 창조되는 새로운 언어를 특징으로 하는 제바르의 글쓰기는 그녀의 문학적 정체성을 대변하는 것이기도 하다. “나는 자발적인 프랑스어권 작가이다”³⁸⁾라는 그녀의 표현처럼 프랑스어는 지배자에 의해 강요된 언어이자 유일하게 주어진 글쓰기 언어지만 작가를 종속시키는 언어가 아니다. 그녀는 식민지배자의 언어였던 프랑스어를 사용하여 역사의 주변부에 머물러 있던 알제리인들과 여성들의 관점에서 알제리의 역사를 다시 쓴다. 완전한 결말 없이 끝나버린 텍스트는 베르칸의 ‘실종’처럼 영원한 방랑의 상태, 자유로움을 획득한다. 이탈리아의 파두에서 경계 없는 유럽을 주창한 에라스무스를 연구하려는 나지아란 인물을 작품 마지막에 위치시킴으로써 작가는 자신이 추구하는 바를 정확하게 드러낸다. 민족, 언어, 문화의 구별 없이 망명자들을 기꺼이 받아들이는 파두는 제바르의 문학적 세계와 닮았다. 그녀가 자신의 작품에서 그려보이고자 하는 경계 너머의 공간은 결국 세상에 존재하는 다양한 언어와 문화를 인정하고 존중하는 범세계적 가치를 추구하는 공간이다.

38) Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Montréal, Les Presses de l'Université Montréal, 1999, p. 39.

참고문헌

제바르의 작품

- Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.
_____, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.
_____, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.

관련 연구서 및 논문

- Asholt, Wolfgang et Combe, Dominique, *Assia Djebar littérature et transmission* : colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.
Bonn, Charles, *Nouvelles approches des textes maghrébin soumigrants*, Paris, L'Harmattan, 1999.
Bonn, Charles, Redouane, Najib et Bénayoun-szmidt, Yvette (dir.), *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001.
Bres, Jacques, Haillet, Patrick-Pierre, Mellet, Sylvie, Nolke, Henning, Rosier, Laurence (dir.), *Dialogisme et polyphonie, Approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy, Editions Duculot, 2005.
Calle-Gruber Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
Chikhi, Beïda, *Assia Djebar, Histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2007.

- Clerc, Jeanne Marie, *Assia Djébar Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- Haillet, P.P, *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*, Paris, Ophrys, 2002.
- Hélot, Christine, *Du bilinguisme en famille au plurilinguisme à l'école*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues, entretiens*, Paris, Editions Karthala, 1997.
- Guglielmo, Cavallo et Roger, Chartier(sous dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Editions Seuil, 1997.
- Gafaïti, Hafid, *La disparition de la littérature postcoloniale Assia Djébar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Khatibi, Abdelkebir, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1979.
- Kian Soheila, *Ecritures et transgression d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Simon, Sherry, "Des langues qui résonnent" dans *Voix et images*, vol. 23, n° 3, 1998.
- Stalloni, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2000.
- Horizons *Maghrébins- Le droit à la mémoire* N°52/2005.
- Plurilinguisme Normes, situations, stratégies*, Etudes sociolinguistiques réunies et présentées par Manessy Gabriel et Wald Paul, Paris, L'Harmattan, 1979.
- Possibles, Langue et cultures*, vol.11, n°3, printemps-été, 1987.
- Voix et images*, vol. 23, n° 3,(69) 1998.
- 김정숙, 안화진, 『앗시아 제바르 Assia Djébar의 글쓰기 - 타인의 언어로 역사쓰기』, 『불어불문학연구』, 제80집, 2009년 겨울호, 669-690.

기타

Daum 백과사전, 브리태니커, <http://100.daum.net/encyclopedia/view.do?docid=b14a3852a>, 검색 항목 FLN.

Daume 백과사전, 브리태니커, <http://100.daum.net/encyclopedia/view.do?docid=b15a1779a>, 검색 항목 에르메티스모.

Rey, Alain(sous dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1995(nouvelle éd.).

〈Résumé〉

Etude sur *La Disparition de la langue française* d'Assia Djébar

KIM Mikyung

La langue est la matière principale qui représente l'identité d'un sujet en même temps désigne l'identité littéraire d'un écrivain qui a la vocation d'écriture. Il n'est pas donc possible d'analyser la littérature sans une réflexion sur la langue et la relation entre la langue et l'auteur. Mais comment l'écrivain bilingue maîtrisé deux langues différentes révèle-t-il son identité littéraire dans une langue de l'autre en tant que seule langue donnée? Assia Djébar, pseudonyme de Fatima-Zohra Imalhayène, est un écrivain féminin de la langue française d'origine algérienne qui est la plus connue et influente. Outre activité littéraire, Djébar étend le champ de son activité en participant à divers domaines, comme la production de films. Comme elle l'écrit dans son roman autobiographique *L'Amour, la fantasia*, elle a appris le français grâce à son père qui était instituteur de français. Le français, une langue secondaire et scolaire devient sa seule langue d'écriture. Assia Djébar en tant qu'écrivain bilingue se situe toujours au croisement de la diversité linguistique (la diversité du dialecte arabe et le français).

Selon l'expression de Michel Tremblay, *écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue*, la langue étrangère liée à l'écriture recule la

langue maternelle liée à l'oralité. Mais il est évident que l'écriture dans une langue étrangère provoque le désordre de l'identité avec l'écart et l'altérité de langage. Mais Djébar se situe plutôt intentionnellement aux frontières linguistiques et culturelles en transcendant cette division dichotomique en refusant d'être déterminée son propre identité par langue maternelle ni langue étrangère. Cela lui permet d'«une écriture sur la frontière» et d'aller et venir entre deux langues et deux cultures. Grâce à ce passage, elle accepte deux espaces. Il est donc inévitable qu'elle possède un caractère ambigu et double. Ce caractère bilingue provoque un espace hybride à travers la rencontre et la fusion entre deux espaces linguistiques et culturels. Avant de commencer notre travail, il est nécessaire de définir le sens du mot 'hybridité' dans notre texte. En général, la 'hybridité' désigne la qualité hybride ou le résultat du croisement de deux espaces. Etant donné que le bilinguisme est *le phénomène de contact de langues*,³⁹⁾ dans notre travail, il est synonyme d'une action de rencontrer et croiser les deux langues (la langue maternelle et la langue étrangère). L'hybridité (le caractère hybride) représente enfin un résultat fusionné par la rentre et le va-et-vient des langues, autrement dit un mouvement fondé sur l'ambiguïté linguistique.

Nous analyserons *La Disparition de la langue française*, un roman de Djébar non pas assez traité à l'intérieur. Ce roman nous présente l'hybridité d'un texte qui est également le résultat de la complexité du mélange des langues. Contrairement à la plupart d'œuvres que le narrateur principal est la femme, un homme nommé Berkane dirige ce roman en tant que personnage et narrateur principaux. Déjà le

39) Christine Hélot, *Du bilinguisme en famille au plurilinguisme à l'école*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.10.

titre, *La Disparition de la langue française* nous suggère la situation de la langue française à travers le personnage principal qui retourne au pays natal après deux décennies en France. Même si le titre, *La Disparition de la langue française* raconte la situation du français en Algérie après l'indépendance, en considérant que cette œuvre se termine par la disparition du personnage principal, Berkane, nous pouvons imaginer que le terme la disparition signifie la disparition double, celle de la langue et du personnage. En plus, Berkane qui est né en Algérie et a vécu en France est un personnage en ayant une identité double par son séjour en Europe. Comme cela, nous pouvons trouver que cette œuvre possède essentiellement une trame ambiguë.

Cette complexité de l'hybridité apparaît comme une forme de l'hybridité de l'écriture. Encore plus que la forme, notre auteur crée sa langue particulière par le croisement des langues. Le texte hybride et l'apparition d'un nouveau langage provoquent enfin une non appartenance qui traverse librement les frontières. La non appartenance permet de dépasser les frontières et de déterritorialiser l'espace de la culture et de la langue. Cette écriture produit enfin l'écriture nomade et errante comme le 'passager' qui dépasse librement la limite de la détermination. Cela mène enfin à l'espace cosmopolitique où coexistent les multiplicités linguistique et culturelle sans détermination. L'écriture hybride de Djébar est donc un essai de déterritorialiser la langue en transcendant les frontières de la langue et du pays. L'hybridité textuelle et l'apparition de la nouvelle langue permettent de créer son propre espace littéraire en tant que tiers-espace.

주 제 어 : 앗시아 제바르(Assia Djebar, 두 개 국어 병용(bilinguisme),
혼종성(hybridité), 양면성(ambiguïté), 경계 위의 글쓰기
(écriture sur la frontière), 범세계주의(cosmopolitisme)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

마리 드 프랑스의 「기주마르」 다시 읽기 (I)

김준현* · 송호전 · 황숙진
(고려대학교)

─ 차례 ─

1. ‘다시 읽기’의 의의	3. 예언과 상처
2. 완벽함과 흠결	4. 결론을 대신하여

1. ‘다시 읽기’의 의의

마리 드 프랑스Marie de France의 『단시집Lais』에 실린 열두 편의 사랑 이야기에 관해서는 수를 헤아릴 수 없을 정도로 많은 연구들이 이루어졌다.¹⁾ 선행 연구자들은 마리 드 프랑스라는 12세기 여성 작가에 대한

* 제1 · 교신저자

1) 단행본으로 출간된 마리 드 프랑스 관련 연구서들 가운데 일부를 연도순으로 예시하면 다음과 같다: Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1979; Edgard Sienart, *Les Lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Champion, 1984; Glyn S. Burgess, *The Lais of Marie de France. Text and Context*, Athens, The University of Georgia Press, 1987; Claude-Henry Joubert, *Oyez ke dit Marie. Étude sur les Lais de Marie de France (XIIe siècle)*, Paris, José Corti, 1987; Milena Mikhaïlova, *Le présent de Marie*, Paris, Diderot Editeur, 1996; R. Howard Bloch, *The Anonymous Marie de France*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003; Logan E. Whalen, *Marie de France & Poetics of Memory*, Washington, D. C., The Catholic University of America Press, 2008. 아울러 이하 소개되는 세부적인 선행 연구들의 경우, 편의상 관련 소논문 한 두 가지만을 예시하기로 한다.

신원 파악,²⁾ 현존하는 필사본들에 대한 검토와 판본의 확립,³⁾ 단시의 탄생에 영향을 주었던 민간전승이나 전설들에 대한 검토,⁴⁾ 여타 작가들과의 유사성 및 차별화 경향에 대한 비교,⁵⁾ 작품에서 암시되는 당대의 실재상 규명,⁶⁾ 개별 단시들의 특정 대목에서 부각되는 문제점들의 분석과 해명,⁷⁾ 화자와 독자의 연관 관계,⁸⁾ ‘다시 쓰기’를 비롯한 전반적인 글쓰기의 문제,⁹⁾ 여러 작품들에서 발견되는 상호텍스트성에 대한 검토,¹⁰⁾ 다양한 상징물들과 경이로움이 암시하는 의미 파악 및 현실 세계와 병존하는 초월적인 시간과 공간에 대한 고찰,¹¹⁾ 개별 단시 및 열두 편의 단시

2) Peter R. Grillo, “Was Marie de France the daughter of Waleran II, count of Meulan?”, *Medium Aevum*, 57, n° 2, pp. 269-274.

3) E. Hoepffner, “La tradition manuscrite des *Lais* de Marie de France”, *Neophilologus*, 12, n° 1, 1926, pp. 1-10.

4) M. H. Ferguson, “Folklore in the *Lais* of Marie de France”, *Romanic Review*, 57, n° 1, 1966, pp. 3-24; Grace Frank, “Marie de France and the Tristram Legend”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 63, n° 2, 1948, pp. 405-411.

5) Jean-Marie Kauth, “Barred Windows and Uncaged Birds: The Enclosure of Woman in Chrétien de Troyes and Marie de France”, *Medieval Feminist Forum*, 46, n° 2, 2010, pp. 34-67; Paul Verhuyck et Raymond Harper, “Marie de France, *Le Chaitivel* et Marcabru”, *Neophilologus*, 74, n° 2, 1990, pp. 178-191.

6) Samuel T. Cowling, “The image of the tournament in Marie de France’s *Chaitivel*”, *Romance Notes*, 16, 1974-1975, pp. 686-691.

7) Giovanna Angeli, “Le débat du “Mesure” dans les *Lais* de Marie”, in *La “Fin’amor” dans la culture féodale*, Greifswald, Reineke-Verlag, 1994, pp. 1-12; Laurence Harf-Lancner, “Sur deux vers du Lai du *Chaitivel* de Marie de France”, in *Et c’est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, pp. 705-716.

8) Robert Sturges, “Texte and Readers in Marie de France’s *Lais*”, *Romanic Review*, 71, n° 3, 1980, pp. 244-264.

9) Denyse Delcourt, “Oiseaux, ombre, désir: Écrire dans les *Lais* de Marie de France”, *Modern Language Notes*, 120, n° 4, 2005, pp. 807-824.

10) Mercedes Salvador-Bello, “The Old English *Apollonius of Tyre* in the Light of Early Romance Tradition: An Assessment of its Plot and Characterization in Relation to Marie de France’s *Eliduc*”, *English Studies*, 93, n° 7, 2012, pp. 749-774; Lucien Foulet, “Thomas and Marie in Their Relation to the Conteurs”, *Modern Language Notes*, 23, n° 7, 1908, pp. 205-208; K. Sarah-Jane Murray, “The Ring and the Sword, Marie de France’s *Yonec* in Light of the *Vie de saint Alexis*”, *Romance Quarterly*, 53, n° 1, 2006, pp. 25-42.

의 구성상의 특징에 대한 조망 등,¹²⁾ 접근 가능한 거의 모든 방향에서 마리 드 프랑스가 남긴 작품에 대한 이해의 지평을 넓히고자 애썼다.

그러나 무수한 기존 연구들에도 불구하고, 마리 드 프랑스의 단시들은 여전히 해명되지 않은 채 남아있는 ‘그 무엇 de ceo’, 감추어진 의미를 밝혀야 할 것들이 많은 부분에서 발견된다. 물론 이러한 불명료함이 사라진 어떤 과거의 전승, 오늘날의 독자들의 이해를 벗어나는 동시에 어떤 ‘초혼주술’로도 불러올 수 없는 시간의 간극, 마리 드 프랑스 스스로의 ‘다시 쓰기’를 통한 변화 및 주안점의 이동과 무관하지 않다는 점은 분명하다. 또 마리 드 프랑스 자신이 밝혔던 단시집 서문의 저 유명한 대목 또한 분명 애매모호함을 배가시키는 하나의 기재가 되었을 것이다.

옛 사람들은 흔히,
프리스키아누스가 이를 증거하듯,
그들의 책에서 말하는 바
매우 모호하였으니,
이는 그들 다음에 오게 될 터인 이들이
그들의 작품을 익히게 하기 위함이었어라
옛 사람들, 후대의 사람들이 내용을 풀이하고
그들이 얻게 될 그 이상의 것을 더할 가능성을 주고자 했음이라.¹³⁾

달리 본다면 이러한 불분명함이 오늘날에도 여전히 마리 드 프랑스의 작품에 대한 관심을 불러일으키는 요인이며, 여기서 설명할 수 없는 매혹

11) Cassidy Leventhal, “Finding Avalon : The Place and Meaning of the Otherworld in Marie de France’s *Lanval*”, *Neophilologus*, 98, 2014, pp. 193-204.

12) Margaret M. Boland, *Architectural Structure in the Lais of Marie de France*, New York, Peter Lang, 1995.

13) 작품 인용은 *Les Lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Paris, Champion, 1983에 의거하며, 이후 Lais-Rychner로 약기한다. “Custume fu as anciens, / Ceo testimoine Preciens, / Es livres ke jadis feseient, / Assez oscurement diseient / Pur ceus ki a venir esteient / E ki aprendre les deveient, / K’i peüssent gloser la lettre / E de lur sen le surplus mettre.”(Prologue, vv. 9-16)

의 마력이 행사되고 있다고 말할 수도 있다. 그러나 기억해야 할 한 가지 사실은 마리 드 프랑스가 자신의 귀로 직접 들었던 단시들이 사람들의 기억에서 사라지는 것을 막기 위해, “운을 붙여 시 작품을 만들었고, 이를 위해 종종 하얀 밤을 지냈다”는 점이며,¹⁴⁾ ‘홀륭한 소재를 그에 걸맞게 다룸으로써 자신의 소임을 다했음’을 단시집의 처음부터 강조한다는 점이다.¹⁵⁾ 이러한 표명은 인내와 숙고를 거친 연후 “정신의 비밀스런 곳에서 / 계획이 내용을 구성하는 그 순간 / 시가 와서 내용에 말을 입히게 된다”는 점을 이야기한 조프루아 드 벵소프Geoffrey of Vinsauf의 『새로운 시학 Poetria nova』의 지적과 별로 다르지 않으며,¹⁶⁾ 그런 만큼 마리 드 프랑스의 ‘비밀의 건축’에 재차 주의를 기울일 필요가 있다.

열두 편의 단시들을 모은 단시집의 처음을 여는 『기주마르Guigemar』는 전체적인 구성 차원에서 볼 때 매우 정교하게 직조된 작품에 해당한다. 크게 세 부분으로 구분되어 전개되는 이 작품에서, 마리 드 프랑스는 현실 세계에서 초월적인 세계로 건너가는 주인공 기주마르의 운명, 초월적인 세계에서 고통받던 한 여인과의 만남과 사랑, 그리고 마침내 찾아온 두 연인의 이별, 초월적인 세계에서 기주마르가 살고 있는 현실세계로 건너오는 여인의 운명 등을 반복적인 순환구조의 정교한 구성틀 안에 위치시키며, 다양한 ‘이중성’을 통해 사랑과 고통의 이중주를 수놓으면서 ‘상처와 치유’, ‘욕망의 회귀’ 등을 이야기한다. 기주마르의 ‘상처’를 의미하는 ‘plaie’에서, 기사와 여인의 사랑의 대화이자 ‘탄원’을 의미하는 ‘plait’로, 이어서 두 연인의 사랑을 증거할 증표인 ‘매듭’인 ‘pleit’로 이야기를 끌어 나가는 마리 드 프랑스의 세밀한 기법,¹⁷⁾ 두 세계를 넘나들며 사건들의

14) “Rimé en ai e fait ditié, / Soventes fiez en ai veillié !”(Prologue, vv. 41-42)

15) “Ki de bone mateire traite, / Mult li peise si bien n'est faite, / Oëz, seignurs, ke dit Marie, / Ki en sun tens pas ne s'oblie.”(Guigemar, vv. 1-4)

16) E. Faral, *Les arts poétiques du XI^e et XII^e siècle*, Paris, Champion, 1924, vv. 59-61.

17) Robert M. Stein, “Desire, Social Reproduction, and Marie's *Guigemar*”, in *In Quest of Marie de France a Twelfth-Century Poet*, Lewiston, Mellen, 1992, p. 283을 참조.

선조성을 유지시키는 저자의 세밀한 구성 의도는 사냥을 떠난 기주마르와 하얀 암사슴의 조우에서 이야기되는 운명적인 예언 장면을 ‘작품의 거울인 동시에 엄밀한 의미에서의 시작’으로 풀이하는 한 연구자의 다음과 같은 지적에서도 쉽게 짐작된다.

그것은 이 정경에서 기주마르가 마치 숨결처럼 욕망의 개화를, 연이어지는 상실들을 여는 한 가지 상실을, 또 다른 상처들을 여는 하나의 상처를 경험하기 때문이다. 이 정경 안에서는 또한, 기사와 용맹함으로 이루어진 남성의 세계 안에 오롯이 자리를 잡았던 이야기가 사랑의 이야기로 모습을 바꾼다.¹⁸⁾

그러나 전체적으로 치밀하게 직조된 「기주마르」는, 하나하나의 단편적인 대목들을 되짚어 보았을 경우 적지 않은 의문점을 그대로 내보이는 것이 사실이다. 일례로 완벽한 기사로서의 기주마르를 소개한 뒤 마리 드 프랑스는 그에게 결여된 한 가지 결점, 다시 말해 사랑에 대해 아무런 관심을 보이지 않는다는 점을 이야기한다. 그리고 일종의 주변인이자 한 사회 안에 통합되지 못한 인물로 기주마르를 평한다. 그러나 이러한 시각은 과연 전사(戰士)의 세계에서 사랑에 대한 무관심이라는 일면 사소해 보이는 흠결 하나가 과연 한 인물의 모든 미덕을 지울 수 있는 것일지에 대해 의구심을 갖게 한다. 유사한 의문점들은 작품의 다른 부분들, 예를 들면 되돌아 온 화살에 상처를 입은 기주마르를 태우고 바다를 건너는 기이한 배 한 척에 대한 내용에서도 쉽게 제기된다. 이음매를 발견할 수 없을 뿐만 아니라 조종하는 사람도 없이 저절로 움직이는 이 신비한 배 안에는 머리말의 황금 촛대에 두 개의 초가 밝혀져 있는 호화로운 침상이 있으며, 베개의 경우 이를 베고 자는 사람의 머리카락이 결코 백

18) “For in this scene Guigemar experiences the opening of desire as a breath, a loss that opens a series of losses, a wound opening a series of other wounds. In this scene as well, a story fully set in the male world of knightly prowess becomes a love story [...]”(Ibid., p. 282.)

발이 되지 않는다는 점이 이야기된다. 하지만 이 배가 어디서 온 것이며, 화려한 침상과 여러 장식물들이 구체적으로 의미하는 바가 무엇인지, 무엇 때문에 여러 줄에 걸쳐 화려한 선실에 대한 기술이 필요했는지에 대해 마리 드 프랑스는 일체의 해명을 들려주지 않는다.

세부적인 의문점들은 작품의 마지막 부분에서도 여전히 발견된다. 기주마르와 헤어진 뒤 질투심 많은 남편에 의해 여러 해 동안을 탑에 갇혀 지내던 여인은 우연히 탑을 빠져 나오게 되며, 그 순간 다시 나타난 신비한 배를 타고 브르타뉴 지방에 다다르게 된다. 그러나 그녀가 도착한 곳은 기주마르가 머무는 곳이 아닌 메리아튀이라는 영주의 성이었고, 여기서 영주뿐만 아니라 모든 기사들이 여인의 허리춤 맨살에 채워진 벨트를 푸는 데 도전하지만 실패한다. 물론 이 일화가 오직 기주마르만이 풀 수 있는 신비한 벨트임을, 다시 말해 여인과 기주마르를 하나로 이어주는 사랑의 증표의 힘을 보여주기 위한 것이라는 데에는 이견이 없지만, 무엇 때문에 여인의 경우에만 이렇듯 곤혹스러운 수치를 맞보아야 하는지는 설명되지 않는다. 또 기주마르는 여인을 돌려달라는 자신의 청을 메리아튀이 거부하자, 수하 기사들을 거느리고 성을 나가 메리아튀과 전쟁중이던 다른 영주 편에 가담한다. 낭만적인 이야기들에서 흔히 행해지는 두 사람간의 결투 대신 무엇 때문에 기주마르가 여인을 내버려둔 채 전면전을 택하는 것인지에 대한 의문과 함께 어떤 연유에서 메리아튀의 성에 홀로 남겨진 여인의 감정이나 처지는 일체 기술되지 않는지를 독자는 자문하게 된다. 게다가 한 연구자의 지적처럼, 작품이 끝난 상태에서도 초월적인 세계에 머물던 여인의 남편, 질투심 가득한 늙은 영주는 여전히 살아있으며, 그 결과 기주마르와 여인과의 결혼이 실제로 가능한 것인지에 대해서도 질문을 던지게 만든다.¹⁹⁾

물론 이상의 문제점들에 주목하는 ‘다시 읽기’의 경우, 현대적인 시각과 오늘날의 주관성이 투영된 일종의 착시가 이루어질 수도 있으며, 종래

19) E. B. Vitz, “The *Lais* of Marie de France: ‘Narrative Grammar’ and the Literary Text”, *Romanic Review*, 74, n° 4, 1983, p. 397을 참조.

의 가설에 새로운 또 하나의 가설을 더하거나 잘못된 노정으로 접어들 여지가 있다는 점은 부정할 수 없다. 그러나 저자 스스로의 언급을 고려하여, 불명료한 대목들 혹은 보다 보충적인 논의가 필요한 부분들을 다시 살펴보려는 노력의 기저에는 아직까지 드러나지 않았던 의미들, 혹은 새로운 시각에서의 조망이 더해질 필요가 있는 부분들을 찾아내고자 하는 열망이 있다는 점을 강조할 필요도 있다. 이러한 점을 고려하여 본고에서는 단시 「기주마르」에서 보다 세밀한 검토가 필요하다고 생각되는 두 가지 대목들을 우선 짚어보고자 한다. 주인공 기주마르에 관한 소개에 해당하는 작품의 시작 부분(vv. 27-73), 기주마르의 기이한 운명을 예고하는 암사슴의 예언이 기술되는 부분(vv. 105-122)에 논의의 주안점을 둬으로써, 연구자는 지금까지의 선행 연구들에 대한 재확인 작업과 동시에 차후 연구를 위한 전망을 제시하고자 한다. 그리고 이러한 고찰과 앞으로의 후속 작업들을 통해, 기존 연구에서 간과되었거나 기지의 사실처럼 고려되었던 부분들, 그리고 새로운 검토가 요구되는 대목들을 재확인함으로써, 마리 드 프랑스에 대한 연구의 깊이와 폭을 보다 확장시키는 또 하나의 생산적인 계기가 만들어지기를 희망한다.

2. 완벽함과 흠결

아주 오래 전, 작은 브르타뉴, 즉 프랑스의 브르타뉴 지방에서 일어났던 모험 이야기인 단시²⁰⁾ 「기주마르」의 시간적 배경은 잦은 전쟁 그리고 빈번한 화평이 이루어지곤 했던 호일라스 왕의 치세로 제시된다. 왕의 충신이자 용맹한 기사였던 레옹의 영주 오리디알에게는 나라 전체에서 그보다 더 아름다운 이를 찾을 수 없던 아들 기주마르가 있었고, 부

20) "Vos mosterai une aventure / Ki en Bretagne la Menur / Avint al tens anciēnur," (Guigemar, vv. 24-26)

모의 지극한 사랑을 받고 자라던 기주마르는 부모의 곁을 떠날 나이에 이르자 궁정으로 가 왕을 섬기게 된다.²¹⁾ 왕의 궁정에서도 모두의 사랑을 받던 기주마르가 어느덧 성장해 분별력을 갖추고 용맹해지자, 왕은 기주마르에게 훌륭한 기사 서임식을 베풀어주며 그가 원하던 무구를 선사한다.²²⁾ 기주마르 역시 많은 선물들을 다른 이들에게 너그럽게 베풀 다음, 더 큰 무훈을 쌓기 위해 궁정을 떠난다.²³⁾ 이어서 마리 드 프랑스는 궁정을 떠난 이후 각지에서 명성을 떨치는 기주마르를 다음과 같이 묘사한다.

영예를 찾기 위해 그는 플랑드르 지방,
전투와 전쟁이 끊이지 않았던 그 곳으로 갔다.
로렌 지방에서도 부르고뉴 지방에서도,
양주 지방에서도 가스코뉴 지방에서도,
그만큼 훌륭한 기사나 그에 비견되는 기사는
당시 찾아볼 수 없었다.²⁴⁾

마리 드 프랑스는 무훈시들에서 자주 거론되던 여러 지역들을 거명함으로써, 기주마르를 본보기가 되는 기사로 소개한다. 그러나 돌연 끝이어

21) "En cel tens tint Hoilas la tere, / Sovent en peis, sovent en guere, / Li reis aveit un suen barun, / Ki esteit sire de Liun : / Oridials esteit apelez ; / De sun seignur fu mult privez, / Chivaliers ert pruz e vaillanz, / De sa moillier out deus enfanz, / Un fiz e une fille bele, / Noguient ot nun la damaisele, / Guigeimar noment le dancel ; / El reaulme nen out plus bel ! / A merveille l'amot sa mere / E mult esteit bien de sun pere, / Quant il le pout partir de sei, / Si l'enveat servir le rei." (Guigemar, vv. 27-42)

22) "Li vadlez fu sages e pruz, / Mult se faseit amer de tuz, / Quant fu venu termes e tens / Ke il aveit eage e sens, / Li reis l'adube richement, / Armes li dune a sun talent." (Guigemar, vv. 43-48)

23) "Guigemar se part de la curt ; / Mult i dona ainz k'il s'en turt !" (Guigemar, vv. 49-50)

24) "E Flaundres vait pur sun pris quere : / La out tuz jurz estrif e guerre, / En Lorreine ne en Burguene, / Ne en Angou ne en Gasquine, / A cel tens ne pout hom truver / Si bon chevalier ne sun per." (Guigemar, vv. 51-56)

그의 기사로서의 흠결, 즉 유일한 결점이 다음과 같이 이야기된다.

그럼에도 불구하고 자연은 그를 만들면서 한 가지 실수를 범했다.
그는 사랑에 아무런 관심을 보이지 않았다.
어떤 귀부인이라 한들, 어떤 아가씨인들
제 아무리 아름답고 고귀하다 해도
그가 자신에게 사랑을 청했다면
이를 거부할 수 있을 여인은 없었다
여러 번 많은 여인들이 그에게 사랑을 청하였지만
그는 그런 의향을 갖고 있지 않았다.
그가 사랑을 경험하기를 바란다는
인상을 받는 이 아무도 없었다
이 때문에 그의 벗들과 그를 알지 못하는 이들 모두
그를 버림받은 자로 여겼다.²⁵⁾

일단 ‘버림받은 자’로 옮긴 67행의 과거분사 ‘peri’가 정확히 어떤 의미 인지는 사실 불분명하다. 프랑스어 판본 및 번역본의 경우, 리슈네는 ‘perdu, damné’라는 풀이를,²⁶⁾ 미샤 등은 ‘perdu’를,²⁷⁾ 조냉은 ‘un malheureux’를 역어로 제시했다.²⁸⁾ 또 랑크네르가 ‘결함’의 의미를 부각 시킨 데 비해,²⁹⁾ 다른 역자는 ‘광인fou’이라는 역어를 주장하기도 했

25) “De tant i out mespris Nature / Ke unc de nule amur n’out cure. / Suz ciel n’out dame ne pucele / Ki tant par fust noble ne bele, / Se il d’amer la requeist, / Ke volentiers nel retenist. / Plusurs l’en requistrent suvent, / Mais il n’aveit de ceo talent. / Nuls ne se pout aparceveir / Ke il volsist amur avoir : / Pur ceo le tienent a peri / E li estrange e si ami.”(Guigemar, vv. 57-68)

26) Lais-Rychner, p. 310.

27) *Lais de Marie de France*, éd. A. Micha, Paris, Flammarion, 1994, p. 39; *Lais*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2000, p. 41; *Lais bretons (XIIe-XIIIe siècles)*. *Marie de France et ses contemporains*, éd. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, 2011, p. 173.

28) *Les Lais de Marie de France*, éd. Pierre Jonin, Paris, Champion, 1978, p. 5.

29) “Et ce refus lui était reproché comme une tare / par les étrangers comme par ses propres amis.”(*Lais de Marie de France*, éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, L.G.F., 1990, p. 29)

다.³⁰⁾ 한편 영역본의 경우, 어워트를 시작으로³¹⁾ 페란트 및 버스비 등은 ‘가망없다, 단념했다’는 의미를,³²⁾ 매덕스는 ‘회복불가능한 irremediable’이라는 역어를 제안했으며,³³⁾ 전반적으로 ‘at fault / as lost / in peril’의 의미 안에서 이 말을 풀이할 수 있음을 밝혔다.³⁴⁾ ‘peri’라는 말이 부정적인 인식의 소산임은 분명하지만, 이 말이 ‘길을 잃은, 돌이킬 수 없는 지경의, 회복의 가망이 없는, 그르친, 타락한, 단죄된’ 등의 가능한 의미장들 속에서 어떤 의미일지는 불분명하다.³⁵⁾

불분명한 ‘peri’라는 말이 겨냥하는 바에 대해서도 상이한 의견들이 개진될 수밖에 없었던 것이 사실이다. 흠즈는 이 말이 기주마르가 여성 혐오자임을 밝히는 단서라고 주장했고,³⁶⁾ 회프너는 기주마르가 ‘사랑에 저항하고 사랑을 경멸하는’ 인물 유형의 하나이거나,³⁷⁾ 아니면 동성애인 남

30) “C’est pour cette raison que ses amis autant que les étrangers, le tenaient pour fou.”(*Œuvres complètes de Marie de France*, Texte établi et traduit par Nathalie Desrugilliers-Billard, tome I, Édition Paleo, 2007, p. 40.)

31) *Lais*, ed. Alfred Ewert, Oxford, Basil Blackwell, 1958, p. 209.

32) “Therefore both friends and strangers / gave him up for lost.”(*The Lais of Marie de France*, ed. Robert Hanning & Joan Ferrante, Durham, The Labyrinth Press, 1982, p. 32); “and was thus considered a lost cause by stranger and friend alike.”(*The Lais of Marie de France*, ed. Glyn S. Burgess and Keith Busby, Harmondsworth, Penguin Books, 1986, p. 44.)

33) “because of that both friends and strangers considered his case irremediable.” (Donald Maddox, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 26.)

34) Sharon Kinoshita and Peggy McCracken, *Marie de France. A Critical Companion*, Cambridge, D. S. Brewer, 2012, p. 119를 참조.

35) 당대의 다른 작품인 『테지레Desirré』에서 사용된 ‘peri’의 의미는 ‘임종이 가까운, 가망이 없는’의 뜻에 해당한다: “Un an entier et plus languit, / Trestuit le tient a peri.”(Nathalie Koble *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 668, vv. 391-392).

36) “[...] until he is cured by the love of a lady (which is difficult enough in this case, because the knight is a misogynist).”(Urban T. Holmes, Jr., “A Welsh Motif in Marie’s *Guigemar*”, *Studies in Philology*, 39, n° 1, 1942, p. 11.)

37) “Pareil à l’Hippolyte de la légende grecque, ou, plus près de Marie, au roi Mérian, [...] Guigemar apparaît sous les traits d’un farouche chasseur, réfractaire à l’amour et repoussant avec dédain les avances que lui font dames et pucelles (v. 57-68)”(Ernest Hoepffner, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Nizet, 1959, pp. 83-84.)

색(男色)에 대한 의심을 받는 것을 의미한다는 입장을 보였다.³⁸⁾ 피킨스 또한 이 말이 남색자를 의미한다고 보았고,³⁹⁾ 랑크네르 역시 한 목소리로 모아진 기주마르에 대한 비난의 기저에는 동성애에 대한 의혹이 있으며, 성인으로서의 이행 및 남성성에 대한 거부 역시 동성애와 유사한 반응을 일으켰음을, 또 12세기 말의 경우 동성애로 인한 ‘소외’가 현저했음을 지적했다.⁴⁰⁾ 이와는 달리 클리포드는 ‘궁정풍 연인의 선결 조건을 갖추지 못한’, 다시 말해 궁정풍 연인의 모습과 거리가 있다는 사실을 강조하는 것으로 이 말을 풀이하며,⁴¹⁾ 메나르는 ‘*moralement perdu*’라는 의견을 제시한다.⁴²⁾ 한편 어느 연구자는 기주마르를 그리스 신화의 나르키소스와 닮은 존재로 간주하기도 했다.⁴³⁾

‘동성애’에 대한 암시는 마리 드 프랑스의 다른 단시인 「랑발Lanval」의 다음 대목을 염두에 둔 것으로 보인다.

그녀는 말했다. “랑발이여,

38) Ernest Hoepffner, “Pour la chronologie des *Lais* de Marie de France”, *Romania*, 60, 1934, p. 48을 참조.

39) “[...] they consider him *peri*, that is sodomite.”(Rupert T. Pickens, “Thematic structure in Marie de France’s *Guigemar*”, *Romania*, 95, 1974, p. 331.)

40) “Derrière cette condamnation unanime affleure le soupçon d’homosexualité. [...] La place de l’homosexualité parmi les formes de l’exclusion est représentative de cette fin du XII^e siècle. [...] Guigemar, comme Hippolyte, incarne le refus du passage à l’âge adulte et le refus de la virilité est assimilé à l’homosexualité.” (Laurence Harf-Lancner, *Le monde des fées dans l’occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003, pp. 76-77. 이하 H-L1로 약기함.)

41) “As for Guigemar, he is not, unlike the lady, described initially as *curteis*, in view of his inability to love, a necessary prerequisite for courtliness in Marie’s eyes.”(Paula Clifford, *Marie de France Lais*, Grant & Cutler, 1982, p. 20.)

42) “[...] quand le héros reste de glace aux nombreuses requêtes d’amour qui lui sont adressées. La voix commune le tient pour un *peri* [...] pour un homme « moralement perdu ».”(Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, Paris, P.U.F., 1979; 1997, p. 142.)

43) “But like Narcissus, he is completely uninterested in love. Marie de France attributes this to a mistake of Nature: [...]”(Benjamin Semple, “The Male Psyche and the Female Sacred Body in Marie de France and Christine de Pizan”, *Yale French Studies*, 86, 1994, p. 174.)

그대는 이러한 기쁨을 내켜하지 않는다고 나는 분명 확신합니다.
 아주 종종, 그대가 여인들에게는
 마음이 없다는 말이 들리곤 하더군요!
 아름답고 젊은 소년들과 함께
 그대의 쾌락을 나누기를 좋아한다고들 말합니다!”⁴⁴⁾

그러나 상기 인용한 『랑발』의 281-282행과 같은 직접적인 언급이 『기주마르』에서는 언급되지 않는다는 점을 간과하지 말아야 하며, 기주마르가 자연에 반하는 위반을 의도적으로 범한 것인지 아니면 자연이 자신의 의무를 소홀히 한 것인지 여부 또한 다시 짚어볼 필요가 있다. 마리 드 프랑스의 언급에 의하면, 실수를 범한 것은 다름 아닌 자연이며, 기주마르가 “사랑에 아무런 관심을 보이지 않았다”는 말은, 그 대상이 남성이든 여성이든 간에, 어떠한 종류의 사랑에 대해서도 그가 특별한 반응을 보이지 않았다는 말과 다르지 않다. 기주마르는 보통의 사람들처럼 이성애자에 포함되지 않는 기이한 인물일 뿐이며, 따라서 그를 남색을 추구하는 동성애자로 보기는 더욱 어렵다.

마리 드 프랑스는 비견될 수 있을 만한 이를 찾기 어려울 정도로 으뜸가는 인물을 뜻하는 ‘per’(v. 56)와 정반대의 대척점에 놓이는 부정적인 의미의 ‘peri’(v. 68)를 대비시키며, 이를 통해 일면 사소한 것처럼 보일 수도 있을 단 하나의 흠이 한 존재의 정체성을, 나아가 모든 것을 문제로 만든다는 점을 강조한다. 필경 ‘상처와 치유’라는 작품의 주안점과도 관련되어 사용되었을 ‘peri’라는 말의 의미는 아직까지 자신의 ‘욕망’을 인식하지 못한 자이며, ‘사랑’에 관한 사회적인 묵계, 다시 말해 ‘궁정풍 사랑’의 세계에 동화될 수 없는 존재를 겨냥하는 것으로 보아야 하지 않을까? 이 점에 있어 기주마르는, 그 누구도 그에게서 ‘사랑’의 감정을 불러일으킬 수 없는 일종의 ‘죽은 자’, ‘사랑’ 혹은 궁정풍 세계를 지지하는 구성원

44) “Lanval, fet ele, bien le quit, / Vus n'amez gueres cel deduit, / Asez le m'ad hum dit sovent / Que des femmes n'avez talent ! / Vallez avez bien afeitiez, / Ensemble od eus vus deduez.”(Lanval, vv. 277-282)

들의 관점에서는 버림받은 자가 된다. 기주마르를 ‘peri’로 여기는 반응들은 그의 흠결이 사랑의 세계에 대한 하나의 ‘모욕, 불명예, 위반’이며, 궁극적으로 치유받아야 할 상처임을 암시하는 것으로 보인다.

3. 예언과 상처

마리 드 프랑스는 기주마르의 귀향을 다음과 같이 이야기한다.

더없는 영광의 절정에서,
기사는 자신의 고향으로 향한다
무척이나 그를 그리워했던
그의 부친 그리고 그의 주군
그의 어진 모친과 그의 누이를 보기 위해.⁴⁵⁾

플랑드르, 로렌, 부르그뉴, 앙주, 가스코뉴 등 무수한 지역에서 기주마르가 거두었던 혁혁한 무훈을 생각해본다면, 또 그에 버금가는 이가 없었음을 떠올린다면, 69행의 “더없는 영광의 절정에서”라는 말은 지극히 타당한 표명으로 받아들여지며, 고향으로의 귀환은 자신의 위업을 함께 나누고 축하받기 위한 의도로도 파악된다. 그러나 바로 앞에서 이야기되었던 타인의 시각, 즉 그를 ‘peri’로 여겼다는 67-68행을 떠올려본다면, 기주마르가 앞서 이야기되었던 자신의 개인적인 흠결, 즉 그의 모든 미덕과 장점들을 소멸시키는 한 가지 ‘불완전함’을 인식하지 못하고 있다는 점이 여기서 암시된다.

고향으로 돌아와 가족과 같이 한 달을 지냈을 즈음, 열렬한 사냥꾼이

45) “En la flur de sun meillur pris / S'en vait li ber en sun païs / Veeir sun pere e sun seignur, / Sa bone mere e sa sorur, / Ki mult l'aveient desiré.”(Guigemar, vv. 69-73)

었던⁴⁶⁾ 기주마르는 사냥을 떠나 숲으로 향한다.⁴⁷⁾ 수사슴의 흔적을 따라
가던 기주마르는 어느 순간 하얀 암사슴을 발견하게 된다.

울창한 덤불 깊숙한 곳에서
한 마리 암사슴과 곁에 있는 새끼 사슴을 보았다.
그 짐승은 온몸이 하얀색이었고
머리에는 수사슴의 뿔이 있었다.⁴⁸⁾

12-13세기 문학 작품들에서 자주 이야기되는 사슴 사냥의 경우, 일반
적으로 숲에서 흰 짐승을 뒤쫓는 것은 요정이 보낸 혹은 요정 자신이 변
신한 미끼를 뒤따르는 것을 의미하며, 그 결과 '다른 세상'으로의 이행,
요정과의 조우, 신비한 모험이 이루어지게 된다는 점을 먼저 짚어둘 필요
가 있다.⁴⁹⁾ 기주마르는 지체없이 활을 쏘며, 화살은 짐승의 머리에 꽂힌
다. 그러나 기이하게도 화살은 튕겨져 나와 기주마르에게 상처를 입히며,
기주마르는 말에서 떨어져 자신이 쏜 사슴과 나란히 풀밭에 눕게 된다.
그리고 그때 놀랍게도 하얀 암사슴은 마치 인간처럼, 아니 초월적인 존재
처럼 기주마르에게 다음과 같이 말을 던진다.

상처입은 암사슴은

46) "Kar cil deduiz forment li plest,"(Guigemar, v. 80)

47) 그러나 기주마르의 사냥에 대한 취향을 다음과 같이 이해하기는 어렵다: "The chase is the search for love [...] Guigemar takes the attitude that love is a game, a chase, wherein all women are but animals, and consequently fair prey."(S. F. Damon, "Marie de France: Psychologist of Courtly Love", *Publications of the Modern Language Association of America*, 44, n° 4, 1929, p. 979.)

48) "En l'espeise d'un grant buissun / Vit une bise od un foïn; / Tute fu blaunche cele beste, / Perches de cerf out en la teste."(Guigemar, vv. 89-92)

49) "[...] la bête blanche que le héros ou le chevalier chasse dans la forêt « aventureuse » est un leurre envoyé par une fée pour attirer auprès d'elle, dans l'« Autre monde »"(J. Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1957, p. 93.) 아울러 R. S. Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949, pp. 68-70을 참조.

고통스러워하며 신음했다.
그리고는 이와 같이 말했다.
“아아! 나의 죽음이 멀지 않았구나!
그리고 그대, 내게 상처를 입힌 기사여,
그대의 운명, 이와 같을지니,
결코 그대 치유약을 갖지 못하리,
약초를 통해서도, 풀뿌리를 통해서도!
어떤 의사에 의해서도, 어떤 물약에 의해서도
그대가 입은 허벅지의 상처는
치유될 수 없을 것이다.”
어떤 여인도 그만큼의 고통을 겪어본 적 없는,
그처럼 커다란 고통과 그렇듯 [큰] 괴로움을,
그대에 대한 사랑으로 인해 겪게 될,
한 여인이 그대를 치유해주기 전까지는.
또한 그대도 그 여인으로 인해 그처럼 고통받으리니,
이를 두고 경탄하게 될 것이다,
지금 사랑하고 있는, 또 이전에 사랑했던 이들,
그리고 앞으로 사랑하게 될 터인 이들 모두.⁵⁰⁾

기주마르의 앞으로의 ‘운명’을 예언하는 기이한 면모의 암사슴이 상징하는 의미가 무엇일지에 대해서도 무수한 논의들이 있어 왔다. 메나르가 신비한 암사슴의 출현이 그저 ‘경이로움’을 강조하기 위한, 다시 말해 일종의 ‘경탄이사(驚歎異事)’에 불과하다는 입장을 보인 데 반해,⁵¹⁾ 흠즈는

50) “La bise, ki nafree esteit, / Anguissuse ert, si se plaineit, / Après parla en itel guise : / « Oi ! Lase ! Jo sui ocise ! / E tu, vassal, ki m’as nafree, / Tel seit la tue destinee : / Jamais n’aies tu medecine, / Ne par herbe, ne par racine ! / Ne par mire, ne par poisun / N’avras tu jamés garisun / De la plaie k’as en la quisse, / De si ke cele te guarisse / Ki souffera pur tue amur / Issi grant peine e tel dolur / K’unkes femme taunt ne suffri, / E tu referas taunt pur li ; / Dunt tuit cil s’esmerveillerunt / Ki aiment e amé avrunt / U ki pois amerunt après. »” (Guigemar, vv. 104-121)

51) “La biche blanche du lai de *Guigemar* présente tout un ensemble de traits extraordinaires [...] Voilà une belle surabondance de traits merveilleux.” (P.

12개의 가지로 뻗어난 뿔이 있는 암사슴을 잡아 헨리 2세에게 바친 일이 있다는 실제 사실을 이 대목과 결부시켰다.⁵²⁾ 또 기주마르와 조우한 암사슴을 과거의 전설 등과 관련지어 헤라클레스 신화와 관련된 황금 사슴, 혹은 모신(母神)의 재현으로 보는 견해 한편에는,⁵³⁾ 회프너, 일링워스 등의 경우처럼, 상이한 두 가지 주제의 이야기를 하나로 만든 것이 「기주마르」라는 작품이라는 전제 아래, 다른 세계의 여인 그리고 기이한 사슴과 배 등의 연관 관계가 일정 정도 희석될 수밖에 없었다는 견해도 존재했다.⁵⁴⁾ 반대로 다수의 연구자들은 일종의 ‘입문의 상처’, 두 연인의 사랑과 욕망, 그리고 한 편의 이야기를 만드는 ‘탄생의 상처’를 기술하는 이 정경의 중요성을 감안하여,⁵⁵⁾ 다양한 시각을 통해 하얀 암사슴의 외양과 전언에서 마리 드 프랑스의 은밀한 의도를 찾고자 했으나 여기에 난점이 없지는 않았다. 하지만 난점의 주된 요인 가운데 하나로 들 수 있을 마리

Ménard, *op. cit.*, p. 161.); “Si tous les détails du récit se trouvaient volontairement chargés d’un sens second, nous aurions affaire à un cryptogramme et la poésie disparaîtrait.”(P. Ménard, *op. cit.*, p. 235.)

52) “Something happened in the Province of Warthrenion, distant from Radnor by only a few furlongs, in these days of ours, which is also not unworthy of memory. [...] This animal, contrary to the nature of her sex, was found to be bearing horns of twelve branches, and besides this she was fatter than a stag in the haunches and elsewhere. Wherefore, because of the novelty of such a wonder, the head and the horns of this beast were destined for Henry II, king of England. What is more remarkable, that man who shot the above-mentioned beast, by some fatal misfortune, was suddenly struck by an affliction; he lost the sight of his right eye, and, seized by a paralytic illness, he remained useless and impotent until the time of his death.”(Urban T. Holmes, Jr., *op. cit.*, p. 13에서 재인용)

53) “The stag’s antlers, which are grown and shed annually, betokened growth, fertility or reproductive activity, and the stag, or its antlers, was widely associated in various primitive cultures with the Mother Goddess in her generative function, thus imparting a bisexuality to the representation. [...] The Neolithic deity was female, representing the deep mystery of the life-force, [...] their art often reflected this in representations of the Mother Goddess portrayed with male attributes.”(Leslie C. Brook, “Guigemar and the white hind”, *Medium Aevum*, 56, n° 1, 1987, p. 97.)

54) R. N. Illingworth, “Celtic Tradition and the Lai of *Guigemar*”, *Medium Aevum*, 31, 1962, pp. 176-187을 참조.

55) M. Mikhaïlova, *op. cit.*, p. 68을 참조.

드 프랑스의 ‘간결한 문체’는 다른 시각에서 본다면 열린 논의의 장을 만들고 끊임없이 ‘그 이상의 것’을 더하는 시도를 가능하게 했다는 점에서 중요성이 없지 않다.⁵⁶⁾

양성적인 존재로 기술되는 하얀 암사슴에 대한 기존 논의는 크게 네 가지 범주로 구분된다. 먼저 암사슴을 후일 기주마르의 연인이 되는 초월적인 세계의 귀부인 혹은 요정 등과 관련되는 것으로 보는 첫 번째 유형의 경우, 호지슨은 일반적으로 이야기되는 것과 마찬가지로 여기에서도 암사슴은 모습을 바꾼 요정임을 주장했고,⁵⁷⁾ 랑크네르는 암사슴이 주인공 기주마르가 사랑하게 될 여인을 앞서 예고하는 상징이라 보았다.⁵⁸⁾ 랑크네르와 유사한 입장으로는 초월적인 세계에서 탑에 감금되어 생활하는 여인과 그녀를 돌봐주는 처녀를 사냥에서 마주쳤던 암사슴과 새끼에 비유함으로써 암사슴을 여인과 동일시하는 견해,⁵⁹⁾ 또 암사슴이 기주마르의 또 다른 자아로서의 여인을 상징한다는 견해 등을 들 수 있다.⁶⁰⁾

두 번째 입장은 암사슴의 양성적인 면모를 짚은 기사 기주마르와 관련 짓는다. 스펜스는 이미 암사슴을 지칭하는 어휘에서부터 마리 드 프랑스가 ‘이중성’을 염두에 두었을 가능성이 있다는 점을 상정하면서, 기이한

56) “Ainsi, de récit en récit, narrateur et lecteur sont solidement contraints, par la loi dure de la brièveté et à partir d’une histoire à chaque fois nouvelle, à un face à face avec le réel de l’existence. La brièveté oblige à reprendre avec entêtement des interrogations auxquelles chaque lai apporte sa réponse, réussie en ce qu’elle est ouverte et propre à relancer la question fondamentale [...]”(Pierre-Yves Badel, “La brièveté comme esthétique et comme éthique dans les *Lais* de Marie de France”, in *Amour et Merveille, Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1995, pp. 39-40.)

57) “the motif of the fairy disguised as a speaking, antlered white hind”(F. Hodgson, Alienation and the otherworld in *Lanval*, *Yonec*, and *Guigemar*, *Comitatus*, 5, n° 1, 1974, p. 28)

58) “Ainsi la biche blanche, avatar de la fée dans les autres *lais*, préfigure ici la femme qu’aimera le héros.”(H-L1, p. 75.)

59) E. Sienaert, *Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Champion, 1984, p. 56.

60) “[...] at first Guigemar does not recognize his lady, his other self, figuratively speaking.”(SunHee Kim Gertz, “Echoes and Reflections of Enigmatic Beauty in Ovid and Marie de France”, *Speculum*, 73, n° 2, 1998, p. 380.)

사슴이 기주마르의 분신이면서 기주마르와 대비되는 정반대의 모습으로 재현되었음을 지적한다.⁶¹⁾ 스테인이 암사슴을 기주마르의 ‘거울’로 보는 것과 마찬가지로,⁶²⁾ 다른 연구자 역시 양성의 사슴을 이전의 기주마르의 자아이자 그의 동성애적인 천성의 ‘거울 이미지’로 여긴다.⁶³⁾ 그의 논지에 따르면, 기주마르의 상처와 고통이 또 다른 상처와 고통을 알리듯, 사슴의 죽음은 일종의 선결조건으로 작용한다. 양성적 존재인 사슴은 사회에서 유일하게 인정되고 권고되는 이성간의 사랑의 세계로 입문하기 위해 주인공 젊은 기사가 반드시 파괴해야 하는 부정적인 모델을 화신한다.⁶⁴⁾

세 번째로는 암사슴을 어떤 초월적인 표상처럼 간주하는 견해들을 들 수 있다. 라자르의 경우, 암사슴은 기주마르의 운명을 나타내는 상징이자 분신, 나아가 ‘숙명’이며, 기주마르가 사슴에게 입힌 상처는 지금까지 그가 무시했던 여인들이 받았던 내면의 상처에 다름 아니다.⁶⁵⁾ 그린의 경우, 양성적인 사슴은 한 존재 안에 결합된 남성과 여성상의 재현이며 따라서 지금까지 기주마르가 거부했던 남녀관계의 상징이 된다.⁶⁶⁾ 부르크

61) “*Bise*, usually spelled *bisse* at this time, would have introduced a possible pun with “bis” — second, double. The dear is, indeed, Guigemar’s double: his bisexuality is the perfect complement to Guigemar’s asexuality.” (Sarah Spence, “Double Vision: Love and Envy in the *Lais*”, in *In quest of Marie de France*, Lewiston, Mellen, 1992, p. 267.)

62) “She [The doe] is white, she has a faun, she has a stag’s antlers, and in this androgynous self-sufficiency, as has often been remarked, she seems to mirror Guigemar.” (R. M. Stein, “Desire, Social Reproduction, and Marie’s *Guigemar*”, in *In Quest of Marie de France a Twelfth-Century Poet*, Lewiston, Mellen, 1992, p. 282.

63) “The deer/stag” could be seen as Guigemar’s former self, a mirror image of his own former queer nature: [...] the sacrificial sodomite put to rest in the forest. (William E. Burgwinkle, *Sodomy, Masculinity, and Law in Medieval Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 154.)

64) *Ibid.*, p. 155를 참조.

65) Moshé Lazar, *Amour courtois et fin’amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 189.

66) “In the forest he comes upon the white deer which, strangely, has antlers upon its head, thereby incarnating both male and female united into one being and symbolic of the union which until this time he had rejected.” (Robert B. Green, “The fusion of magic and realism in two lays of Marie de France”, *Neophilologus*,

는 새끼를 거느린 암사슴의 모습이 순결함과 고귀함의 강조이자 ‘여성성’의 부각을 의도한 것인 만큼,⁶⁷⁾ 결국 ‘이교적인 여신의 생명력과 풍요’를 상징한다고 설명한다.⁶⁸⁾ 한편 피킨스는 암사슴이 신이 보낸 사자이자 ‘운명’의 표상이며, ‘성적인 완전함, 남녀의 완벽한 결합’을 의미한다고 보았다.⁶⁹⁾ 피킨스의 논지에 따르면 결국 이러한 ‘일체’는 기주마르와 초월적인 세계의 여인이 구현하게 될 ‘화합’을 의미하게 된다. 한편 아담스는 기이한 암사슴이 기주마르의 운명을 조종하며 사랑을 받아들이게 하는 ‘자연’ 이상의 초월적 존재라는 입장을 취했다.⁷⁰⁾ 이 외에도 뿔달린 암사슴의 모습이 기주마르와 여인 모두에게 해당되는 사랑 혹은 연인에 대한 ‘욕망’의 반영이라는 견해,⁷¹⁾ 일체의 다른 것에 의존하지 않는 ‘자족(自足)’의 표상이라는 의견도 개진되었으며,⁷²⁾ 더욱 확대된 의미에서 나란히

59, 1975, p. 325.)

67) “The fact that the hind has a fawn in no way detracts from this impression of purity, which is not here a virginal purity; rather, it enhances the image of womanhood.”(Leslie C. Brook, *op. cit.*, p. 96.)

68) *Ibid.*, p. 99.

69) “The androgynous beast which announces Guigemar’s destiny is at the same time a concretized representation of that destiny. [...] What the hind declares and what, physically, it represents is sexual wholeness, the perfect union of a man and a woman, what the Church refers to as the «one» whole being resulting from perfect marriage.”(R. T. Pickens, *op. cit.*, p. 335.)

70) “The strange doe is supernatural, apparently the representative of a higher being than mere Nature, for this being controls Guigemar’s destiny and requires him to love in a way that will surpass the banal imperative of Nature to procreate.” (Tracy Adams, “Arte regendus amor: suffering and sexuality in Marie de France’s *Lai de Guigemar*”, *Exemplaria*, 17, n° 2, 2005, p. 304) 다만 ‘자연’을 능가하는 초월적 존재가 죽음을 맞이한다는 점에서 본다면, 그의 시각을 그대로 받아들이기에는 힘든 면이 있다.

71) “I would suggest that the desire for love or for a lover on the part of both Guigemar and the lady is reflected in the sexual ambiguity of a doe with antlers.”(J. Brumilk, “The Lyric *Malmariée*: Marie’s Subtext in *Guigemar*”, *Romance Quarterly*, 43, 1996, p. 76.)

72) “The hero participates in the fantasy of self-sufficiency, a being dependent on no other, Being itself. [...] this doe with antlers is as sexually undetermined as Guigemar.”(R. H. Bloch, “The Medieval Text — “Guigemar” — As a Provocation to the Discipline of Medieval Studies”, in *The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Culture*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press,

상처를 입고 누운 기주마르와 암시슴의 모습이 후일 이루어질 귀부인과
기사의 상호적인 사랑과 상처를 미리 알리는 표상인 동시에 작가 마리
드 프랑스와 청중 사이의 이상적인 관계에 대한 비유라는 입장도 피력되
었다.⁷³⁾ 나아가 암시슴의 면모에서 저자 마리 드 프랑스의 음영을, 즉 중
세 여성 작가의 위상과 권위의 문제를 보려는 시도도 행해진 바 있다.⁷⁴⁾

네 번째 입장들로는 암시슴의 모습에서 ‘가족’ 혹은 ‘사회’와의 연관성
을 찾는 견해들이 있다. 뒤보스트는 이 장면을 아들을 무척 사랑했던 어
머니와 기주마르의 분리를 의미하는 상징적인 ‘살해’로 보았고,⁷⁵⁾ 이 경
우에는 젊은 기사의 ‘미성숙함’이 부각되게 된다. 유사한 맥락에서 사슴
의 죽음이 기주마르에게 있어서는 유년기와의 단절, 즉 내리 사랑에서 상
호적인 사랑으로의 이행을 암시한다고 판단하는 연구자도 존재했으며,⁷⁶⁾

1991, p. 105.)

73) “This union in pain [Guigemar and the bise] is a proleptic emblem of the mutual love-wound suffered by Guigemar and his amie. But it is also, as we have just seen, metaphoric, for Marie, of the ideal relationship between poet and audience.”(Robert W. Hanning, “The Talking Wounded: Desire, Truth Telling, and Pain in the Lais of Marie de France”, in *Desiring Discourse: The Literature of Love, Ovid through Chaucer*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1998, p. 149.)

74) Lee, Ashley, “The Hind Episode in Marie de France’s *Guigemar* and Medieval Vernacular Poetics”, *Neophilologus*, 93, n° 2, 2009, pp. 191-200을 참조. 그러나 이러한 언급은 하얀 암시슴 일화를 마리 드 프랑스의 서문과 직접 연결시키고, 여기서 여성 작가의 위상을 논하려는 저자의 의도 안에서만 일정한 의미를 지닐 수 있다는 점을 밝힐 필요가 있다. 물론 에슬리의 의견처럼, 하얀 암시슴을 마리 드 프랑스가 보낸 사자(使者)로 보지 못할 이유는 없다. 그러나 프롤로그의 13행에서 이야기했듯, 동일한 이미지를 연상시키기 위해 이런 등장이 필요했던 것일지 여부는 여전히 의문으로 남으며, 이럴 경우 기주마르는 마리를 공격하는 비방자들의 우두머리격이 되어 그녀의 권위를 무너뜨리는 존재로밖에는 보기 어렵다는 점에서, 에슬리의 논지를 그대로 받아들이기는 어렵다고 판단된다.

75) “[...] il doit d’abord s’arracher à une mère qui a *merveille l’amor*, et la ‘tuer’ symboliquement, [...]”(Francis Dubost, “Les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie de France”, in *Amour et Merveille. Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1995, p. 77)

76) “[...] the violent separation of the faun and hind would thus be an objective correlative of the severance of an infantile bond. The symbolization of the hind passes from the maternal sphere to that of a prophetess enjoining the hero to find reciprocal love.”(D. Maddox, *op. cit.*, p. 29.)

브루크의 경우에는 기이한 양성적 존재로서의 암사슴과 새끼 사슴을 지금까지 그가 피했던 ‘가족’, 달리 말한다면 ‘사회적인 규범과 완전함’의 상징으로 여기기도 했다.⁷⁷⁾

104-122행에 걸쳐 기주마르의 운명을 예언하는 암사슴의 모습이 지극히 이채로우며, 그 예언이 의미하는 것 또한 매우 의미심장한 것이 사실이지만, “한 마리 암사슴과 곁에 있는 새끼 사슴을 보았다. / 그 짐승은 온몸이 하얀색이었고 / 머리에는 숫사슴의 뿔이 있었다.”라는 단 세 줄의 언급을 통해 저자 마리 드 프랑스가 담아내고자 했던 주안점은 무엇이었을까? 기이한 외양의 암사슴을 기주마르가 만나게 될 여인 혹은 그 여인과의 사랑의 예고로 보는 첫 번째 입장은 90-92행의 내용과 이어지는 암사슴의 예언 혹은 유언을 함께 묶어 고려했을 경우 기능하지만, 무엇 때문에 암사슴의 죽음이 필요한 것인지에 대해서는 특별한 해명을 찾을 수 없다. 암사슴을 기주마르와 결부시키는 두 번째 입장의 경우, 기주마르의 ‘분신’ 또는 ‘거울’이라는 관점을 동성애적인 경향과 결부시키는 것에는 무리가 따른다고 판단된다. 만약 암사슴이 이전의 자아를 구현하는 것이라면 기주마르는 무엇 때문에 지금까지의 자신을 부정하고 죽이는 것일지 여부가 여전히 의문으로 남기 때문이다. 세 번째로 암사슴의 모습에서 초월적인 표상을 찾으려는 시도, 특히 양성적인 면모에서 완전한 남녀관계의 상징 혹은 화합을 보고자 하는 견해 역시, 무엇 때문에 기주마르가 이를 파괴하는 것인지 여부가 불분명하다는 점에서 이를 전적으로 받아들이기란 어려우며, 암사슴을 가족 혹은 사회와 연결하려는 입장들 역시 같은 의문을 남긴다.

모호한 사랑의 욕망, 아니 방향을 벗어나 어긋난 욕망의 발로일지도 모르는 사냥에서 기주마르는 기이한 암사슴을 만난다. 이런 맥락에서 본

77) “Marie’s hind does not exist in isolation but is the consort of the *grant cerf*; and also has a fawn; so Guigemar is confronted with a family, which could be seen as a symbol of the social norm of harmony and completeness, which he has so far shunned [...]”(Leslie C. Brook, *op. cit.*, p. 95.)

다면 그와 마주친 사슴은 기주마르의 내면에 잠재하는 욕망이자 여전히 실체를 파악하지 못한 불분명한 욕망이며, 정체를 알 수 없는 그의 욕망이 이중적인 면모를 벗어나 재현될 수는 없다.⁷⁸⁾ 일면 ‘전적인 일체’를 이루는 것처럼 보이는 양성적인 면모는 사실상 파악되지 못한 채 뒤섞여 있는 상태의 욕망이며, 기주마르가 쓴 화살은 사슴과 스스로에게 모두 균열을 만듦으로써 일종의 ‘분리’가 이루어진다고 보아야 하지 않을까? 기주마르의 ‘운명’은 이전에 다른 누구에 의해 정해졌던 것이 아니며, 예언을 듣던 그 순간, ‘분할과 쪼개짐’이 이루어지는 순간 생겨난 것에 해당한다. 또 암사슴의 예언은 기주마르가 자신의 욕망을 인식하는 계기의 순간이며, 자신에게 찾아온 낯선 ‘체험’을 있는 그대로 기술하는 것이기보다는 그 ‘체험에 대한 인식’을 드러내는 말과 다르지 않다.

그는 자문해보기 시작했다,
어느 땅으로 갈 수 있을지를,
그의 상처를 치유받기 위해.
[...]

그는 잘 알고 있었고, 재차 스스로에게 말했다
어떤 여인도 본 적이 없음을,
그 여인에게 자신의 사랑을 줄 수 있는
또 그를 고통에서 치유해줄 여인을.⁷⁹⁾

이미 알고 있던 여인들을 떠올리거나 그들에게로 발길을 재촉하지 않는 것은 그들이 자신의 상처를 치료해줄 수 없다는 반증이며, 과거의 기주마르가 사랑에 대해 보였던 무관심이 파악되지 않은 상태의 욕망이 이

78) “La chasse et la rencontre avec la biche aux bois de cerf, cet animal au sexe ambigu, vont signifier ce *talent* comme un désir amoureux détourné. Désir *détourné*, encore latent et imprécis, c’est pourquoi l’animal ne peut être que de sexe *double* ou sexuellement indifférent comme l’est cette biche blanche aux bois de cerf.”(M. Mikhaïlova, *op. cit.*, p. 67)

79) “Començat sei a purpenser / En quel tere purrat aler / Pur sa plaie faire guarir, / [...] / Il set assez e bien le dit / K’unke femme nule ne vit / A ki il atumast s’amur / Ne kil guaresist de dour.”(Guigemar, vv. 125-132)

끝냈던 행동이며, 사랑이 없는 긍정풍 사랑의 게임에 연루되지 않고자 했던 의도, 혹은 일반적인 사랑에 대한 거부였을 것이라는 추정을 가능하게 한다.⁸⁰⁾ 기주마르는 자신이 속했던 공간을 떠나 새로운 미지의 땅에서 그에게 찾아온 낯선 욕망을 실현시켜야 하며, 그런 만큼 그의 욕망은 이전과 다른 양상을 보이게 된다. 신비한 배를 타고 도달한 다른 세계에서, 여인이 선뜻 기주마르의 청을 받아들이는 것은 성급한 결정일지도 모르며, 자신이 이런 일에 익숙하지 않음을 말하자, ‘행실이 경박한 여인은 연인에게 오랫동안 사랑을 간청하도록 만들어 자신의 값어치를 높이고 자신이 사랑의 쾌락에 닳았음을 숨기지만, 지성과 미덕을 겸비한 순수한 여인은 지나친 잔혹함을 보이지 않는다’는⁸¹⁾ 직접적인 말로 기주마르가 사랑을 청하는 장면은 이러한 맥락에서도 이해될 여지를 남긴다.

4. 결론을 대신하여

본 연구는 마리 드 프랑스의 단시 「기주마르」에 관한 선행 연구들을 전반적으로 재확인함으로써, 보다 자세한 해명이나 새로운 시각에서의 접근이 필요한 부분들을 살펴보는 데 주안점을 두었다. 그러나 방대한 선행 연구에 대한 종합과 보충을 제한된 지면 안에 모두 담기에는 어려움이 적지 않았으며, 그 결과 지극히 부분적인 측면들에만 논의를 한정할 수밖에 없었다. 따라서 이러한 미진한 점들은 여러 후속 작업들을 통해

80) Joan Brumlik, "Thematic Irony in Marie de France's *Guigemar*", *French Forum*, 13, n° 1, 1988, p. 9를 참조. 물론 이 대목을 저자의 의중이 반영된 것으로 볼 수도 있다: "La «fierté» en amour est apparemment un de ces problèmes qu'on discutait alors dans les salons, si l'on peut dire, et auquel Marie apporte ici sa contribution personnelle." (E. Hoeffner, p. 87)

81) "Femme jolive de mestier / Se deit lunc tens faire preier / Pur sei cherir, que cil ne quit / Que ele eit usé cel deduit; / Mes la dame de bon purpens, / Ki en sei eit valur ne sens, / S'ele treve hume a sa maniere, / Ne se ferat vers lui trop fiere," (Guigemar, vv. 515-522)

계속적으로 보완될 필요가 있으며, 그 과정에서 새로운 연구에 대한 전망 역시 이루어질 수 있으리라 본다.

지금까지 알지 못했던 새로운 세계로 떠나가게 된 기주마르는 마침내 육체적인 상처를 치유받게 된다. 그러나 욕신의 상처는 내면의 상처로 전이되며, 화합과 분리, 이별과 재회, 고통과 즐거움은 늘 ‘이중적’으로, 이중의 공간과 이중의 시간 속에서 반복된다. 마찬가지로 본고에서 간략히 살펴보았던 두 가지 문제점 이후, 우리가 ‘다시 읽고’ 그 의미를 재차 파악해야 할 대목들 또한 여전히 남아 있다. 기주마르가 타고가게 되는 신비한 배와 선상의 화려한 장식물들의 의미(vv. 170-186), 기주마르가 도착한 새로운 공간에서 만나게 될 여인의 침실 벽에 그려진 기이한 그림, 즉 오비디우스의 책을 불태우며 분노하는 비너스 여신의 모습을 그린 그림에 대한 논의들(vv. 233-244), 이별을 예감한 기주마르와 여인이 서로 교환하게 되는 두 가지 상징물들의 의미(vv. 543-576), 메리아웁의 성에서 마침내 여인을 다시 만나게 된 기주마르가 보이는 기이한 주저에 대한 검토(vv. 770-783), 그리고 돌연 찾아오는 마지막 결말 부분(vv. 873-886) 등을 차후 작업 과제로 남겨두기로 한다.

이상의 난점들에 대한 전반적인 검토를 통해, 작가는 단시 『기주마르』에서 이야기되는 ‘욕망의 탄생과 회귀’, 서로 이어지는 ‘이중적인 공간’들의 면모, 12세기의 ‘결혼과 사랑’ 등에 대한 세밀한 파악이 가능해질 것이며, 서로 연계되는 다른 단시들에 대한 고찰 속에서 마리 드 프랑스의 ‘다시 쓰기’가 갖는 독창성과 의의, 저자가 강조하고자 했던 ‘사랑’의 의미, 역사적 맥락들과 작품 사이의 무언의 대화들에 대한 종합적인 파악 또한 이루어질 수 있을 것이다.

참고문헌

마리 드 프랑스의 작품 및 번역

- Alfred Ewert (ed.), *Lais*, Oxford, Basil Blackwell, 1958.
- Pierre Jonin (éd.), *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1978.
- Robert Hanning & Joan Ferrante (ed.), *The Lais of Marie de France*, Durham, The Labyrinth Press, 1982.
- Jean Rychner (éd.), *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1983.
- Glyn S. Burgess and Keith Busby (ed.), *The Lais of Marie de France*, Harmondsworth, Penguin Books, 1986.
- Laurence Harf-Lancner (éd.), *Lais de Marie de France*, Paris, L.G.F., 1990.
- Alexandre Micha (éd.), *Lais de Marie de France*, Paris, Flammarion, 1994.
- Philippe Walter (éd.), *Lais*, Paris, Gallimard, 2000.
- Nathalie Desrugillers-Billard (éd.), *Œuvres complètes de Marie de France*, tome I, Édition Paleo, 2007.
- Nathalie Koble et Mireille Séguy (éd.), *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles)*, *Marie de France et ses contemporains*, Paris, Champion, 2011.

연구 및 비평

- Adams, Tracy, “*Arte regendus amor*: suffering and sexuality in Marie de France’s Lai de *Guigemar*”, *Exemplaria*, 17, n° 2, 2005, pp.

285-315.

Ashley, Lee, "The Hind Episode in Marie de France's *Guigemar* and Medieval Vernacular Poetics", *Neophilologus*, 93, n° 2, 2009, pp. 191-200.

Badel, Pierre-Yves, "La brièveté comme esthétique et comme éthique dans les *Lais* de Marie de France", in *Amour et Merveille. Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1995, 25-40.

Bloch, R. H., "The Medieval Text —"Guigemar"— As a Provocation to the Discipline of Medieval Studies", in *The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Culture*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 99-112

Bloch, R. H., *The Anonymous Marie de France*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2003.

Brook, Leslie C., "Guigemar and the white hind", *Medium Aevum*, 56, n° 1, 1987, pp. 94-99.

Brumlik, Joan, "Thematic irony in Marie de France's *Guigemar*", *French Forum*, 13, n° 1, 1988, pp. 5-16.

Brumilk, Joan, "The Lyric *Malmariée*: Marie's Subtext in *Guigemar*", *Romance Quarterly*, 43, 1996, pp. 67-80.

Burgwinkle, William E., *Sodomy, Masculinity, and Law in Medieval Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Clifford, Paula, *Marie de France. Lais*, London, Grant & Cutler, 1982.

Damon, S. Foster, "Marie de France: Psychologist of Courtly Love", *Publications of the Modern Language Association of America*, 44, n° 4, 1929, pp. 968-996.

Dubost, Francis, "Les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie de France", in *Amour et Merveille. Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1995, pp. 41-80.

- Frappier, J., *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1957.
- Gertz, SunHee Kim, "Echoes and Reflections of Enigmatic Beauty in Ovid and Marie de France", *Speculum*, 73, n° 2, 1998, pp. 372-396.
- Green, Robert B., "The fusion of magic and realism in two lays of Marie de France", *Neophilologus*, 59, 1975, pp. 324-336.
- Hanning, Robert W., "The Talking Wounded: Desire, Truth Telling, and Pain in the Lais of Marie de France", in *Desiring Discourse. The Literature of Love, Ovid through Chaucer*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1998, pp. 140-161.
- Harf-Lancner, Laurence, *Le monde des fées dans l'occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003.
- Hodgson, F., "Alienation and the otherworld in *Lanval*, *Yonec*, and *Guigemar*", *Comitatus*, 5, n° 1, 1974, pp. 19-31.
- Hoepffner, Ernest, "Pour la chronologie des *Lais* de Marie de France", *Romania*, 60, 1934, pp. 351-370.
- _____, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Nizet, 1959.
- Holmes, Jr., Urban T., "A Welsh Motif in Marie's *Guigemar*", *Studies in Philology*, 39, n° 1, 1942, pp. 11-14.
- Illingworth, R. N., "Celtic Tradition and the Lai of *Guigemar*", *Medieval Aevum*, 31, 1962, pp. 176-187.
- Kinoshita Sharon and Peggy McCracken, *Marie de France. A Critical Companion*, Cambridge, D. S. Brewer, 2012.
- Lazar, Moshé, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.
- Loomis, R. S., *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia University Press, 1949.
- Maddox, Donald, *Fictions of Identity in Medieval France*, Cambridge,

Cambridge University Press, 2000.

Ménard, Philippe. *Les Lais de Marie de France*, Paris, P.U.F., 1979; 1997.

Mikhaïlova, Milena. *Le présent de Marie*, Paris, Champion, 1996.

Pickens, Rupert T., "Thematic structure in Marie de France's *Guigemar*", *Romania*, 95, 1974, pp. 328-341.

Spence, Sarah, "Double Vision: Love and Envy in the *Lais*", in *In quest of Marie de France*, Lewiston, Mellen, 1992, pp. 262-279.

Vitz, E. B., "The Lais of Marie de France: 'Narrative Grammar' and the Literary Text", *Romanic Review*, 74, n° 4, 1983, pp. 383-404.

Semple, Benjamin, "The Male Psyche and the Female Sacred Body in Marie de France and Christine de Pizan", *Yale French Studies*, 86, 1994, pp. 164-186.

Sienaert, Edgard. *Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Champion, 1984.

〈Résumé〉

Une relecture de *Guigemar* de Marie de France (I)

KIM Jun-hyun · SONG Ho-jeon · HWANG Sook-jin

Les douze histoires d'amour des *Lais* de Marie de France n'ont cessé d'attirer l'attention des chercheurs. L'identité de cet auteur mystérieux du XII^e siècle, l'établissement de différentes éditions, les sources de ces histoires, la question de la réécriture, l'intertextualité... tels sont les sujets qu'ils ont abordés afin de mieux comprendre l'oeuvre et son auteur. Malgré tous ces efforts, il nous reste toujours des parties obscures sans doute dues à l'écart du temps mais plus à la 'construction énigmatique' des *Lais* voulue par l'auteur lui-même. C'est justement cette ambiguïté qui continue de susciter la curiosité du lecteur et d'exercer une fascination sur lui, ce qui nous a aussi poussé à vouloir pénétrer le monde des *Lais*.

Le premier lai, *Guigemar* auquel nous prêtons notre attention est un texte conçu avec minutie sous l'angle de sa composition en trois mouvements que deux voyages en mer du héros découpent nettement. Il nous laisse cependant quelques détails équivoques: Guigemar présenté comme "peri" à cause de son indifférence en amour, le navire mystérieux équipé avec luxe, qui bouge seul, l'oreiller doté d'un pouvoir magique, etc. Ces détails ne sont point expliqués par l'auteur, au contraire toutes les possibilités de leur relecture sont restées à la

charge de la postérité.

De ce fait, nous avons mené notre enquête sur deux détails qui nous ont semblé problématiques: l'un concerne l'ouverture du lai où se passe la présentation du héros(vv. 27-73) et l'autre la partie où la biche fait à Guigemar des prédictions(vv. 105-122). À leur égard, la question que nous avons posée était: comment comprendre le héros présenté comme "peri" et quel rôle exerce la biche dans l'ensemble de ce lai. Dans notre enquête, nous avons examiné divers points de vue proposés par des études précédentes et tâché d'apporter une synthèse en espérant qu'elle nous servira d'un appui pour une lecture productive de l'oeuvre de Marie de France.

주 제 어 : 마리 드 프랑스(Marie de France), 단시집(*Lais*), 기주마르
(Guigemar), 다시 쓰기(Réécriture), 사랑(Amour)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

프랑스어 관사 교수·학습 모델 개발을 위한 실험적 연구^{*}

박 우 성
(서울대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|------------------------|----------------|
| 1. 서론 | 3.2. 설문 항목의 구성 |
| 2. 관사 용법의 연구 범위와 접근 방식 | 3.3. 설문 결과 분석 |
| 3. 설문 조사 | 4. 설문 결과의 시사점 |
| 3.1. 설문 대상의 선정 | 5. 결론을 대신하여 |

1. 서론

프랑스어 문법교육에서 관사 문제는 진부하게 느껴질 정도로 많이 다루어왔지만, 한국 상황에서 많은 교수자들이 여전히 교육에 애로를 느끼는 주제일 것이다. 또한 상당 기간 동안 프랑스어를 배운 학습자라 하더라도 관사는 여전히 어려워하는 경우가 많고, 특히 우리말을 프랑스어로 옮길 때 오류를 범하기 쉬운 문제 중 하나이다.

그 근본 이유는 관사는 관계대명사, 비인칭 구문 등과 더불어 우리말에는 존재하지 않는 문법 요소인데, 한국인 학습자가 당연히 그에 대한 직관을 지니지 못할 뿐만 아니라, 관계대명사나 비인칭 구문과는 달리 관

^{*} 이 논문은 2011년도 정부재원(교육부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 (NRF-2011-35C-2011-2-A00871).

사는 구조와 관련된 통사적 측면보다는 의미적, 화용론적 측면과 밀접한 연관을 지니고 있기 때문이다. 관사 용법에 대한 습득을 더욱 어렵게 하는 요인은 특정 관사의 사용이 관사와 명사의 단순한 의미적 특성에 따라 결정되지 않고, 화자의 관점, 발화상황 및 담화문맥에 대한 이해를 전제하는 복잡한 양상을 보이고 있다는 점이다.

요컨대, 서양 언어들의 체계에 보편적으로 존재하는 관사는 우리말에는 직접 대응하는 문법 요소가 없는데다가, 그것의 의미적 가치가 독립적으로 드러나지 않고, 항상 명사와의 결합을 통해서, 더 나아가 다른 단어와의 관계, 문장, 또는 담화 차원에서 고찰해야 접근이 가능하기 때문에 학습자들에게 이를 이해시키기가 쉽지 않다는 것이다. 게다가 프랑스어에는 정관사, 부정관사, 부분관사까지 있기 때문에 특정(défini)/불특정(indéfini)의 구분, 가산성/불가산성의 구분까지 할 수 있어야만 기본적인 용법의 구분 사용이 가능해진다.

그렇다고 해서 텍스트와 구체적인 대화 상황과의 빈번한 접촉을 통해 관사의 용법을 간접적으로 자연스럽게 익힐 수 있다는 설정은 모국어 습득과 유사한 환경이 아니라면 난망할 것이다.¹⁾

본 연구는 수많은 개념과 설명들 중에서 한국 학습자들이 관사를 구분하는 데 가장 적합한 기준이 될 용어 선택에서부터 관련 설명 등, 이른바 한국 학습자들을 위한 프랑스어 교육문법의 관점에서 관사의 교수·학습 모델 구축을 위한 방안을 제시하고자 한다. 관사 교육과 관련된 항목 전체에 대한 접근이 아니라, 관사의 구분 사용 문제와, 특히 초급 수준의 학습자들이 흔히 빠지기 쉬운 ‘특정 관사와 특정 유형의 명사’(예 : 부분관사 + 불가산명사)의 기계적 결합이라는 고정적 관점에서 탈피시켜서 동일 명사라도 발화상황이나, 담화문맥 속에서 다양한 관사와 결합이 가능하다는 것을 한국인 학습자들에게 효율적으로 제시하는 방안을 중점적으로 다룰 것이다.²⁾

1) 박동열(2006)은 관사에 대한 정확한 이해 없이는 명사를 제대로 이해하고 개념화하는 것에 실패하게 된다고 지적하고 있다.

2. 관사 용법의 연구 범위와 접근 방식

본 연구에서는 효율적인 관사 교수·학습 모델 구축에 시사점을 얻기 위해 세 종류의 관사의 구분 사용문제와 동일 명사와 다양한 관사의 결합이라는 주제에 한정하여 설문조사를 통해 그 타당성과 접근 방식을 검토해 볼 것이다. 특히 두 번째 주제는 예를 들어 ‘그는 빵을 산다.’는 우리말 문장은 경우에 따라 ‘Il achète *du pain* / *un pain* / *le pain*.’에서 보듯, 세 가지 관사와 결합이 모두 가능하다는 것을 어떤 방식으로 어떻게 기술하는 것이 한국인 학습자들에게 보다 적합할지, 이에 대한 보다 효과적인 교수·학습 모델을 제시하기 위한 분석을 할 것이다.

이와 관련하여 박우성(2011)은 관사 교육 초기 단계에서 세 가지 관사의 대립체계를 우선적으로 제시하여 그들의 변별적 가치를 강조할 것과, 마지막 단계에서 관사와 명사의 다양한 결합 관계를 제시함으로써, 학습자들이 흔히 빠지는 오류인 <특정관사 + 특정명사>의 기계적 결합에 대한 잘못된 인식에서 벗어나게 하는 것이 중요하다고 주장한다. 관사 교육의 첫 단계에서 세 관사의 용법을 개별적으로 제시하기 전에, 최우선적으로 관사의 기본 대립 체계를 명확하고 간략하게 제시함으로써, 이들 세 관사의 변별적 가치를 파악하게 하는 것과 마지막 단계에서 동일한 명사와 관사의 다양한 결합 관계를 다양한 용례를 통해 보여줌으로써, 첫 단계에서 학습한 대립 구도의 기계적 틀을 벗어나도록 해야 한다는 것이다. 본 연구는 기본적으로 이것을 축으로 하여 그 타당성을 검토하는 방향으로 진행될 것이다. 이런 관점에서 본 연구는 크게 다음과 같은 세 가지 단계를 거쳐 진행될 예정이다.

첫째, 관사 용법에 대해 한국 학습자들이 어떻게 인식하고 선택하는지 확인하기 위하여 설문조사를 실시하여 이를 검토, 분석한다. 둘째, 설문

2) 본 연구는 초급 수준의 학습자뿐만 아니라, 주로 중급 수준의 학습자를 위한 관사 교수·학습 모델을 개발하기 위한 것임을 밝혀 둔다.

조사의 분석을 토대로 기존의 문법서에 기술되어 있는 개념이나 기술 내용의 문제점을 검토한다. 셋째, 이렇게 분석된 결과를 토대로 한국 학습자에게 적합한 프랑스어의 관사 교수·학습 모델에서 우선적으로 반영해야 하는 사항을 제안할 것이다. 이러한 작업을 수행하기 위한 핵심개념과 주제는 다음과 같은데, (1), (2), (3)은 관사의 대립 체계와 관련된 개념들이고, 마지막 (4)는 앞의 대립체계의 구축에서 파생되는 문제, 즉 ‘특정관사+특정명사’의 기계적 결합이라는 선입견적 인식을 해소하는 문제와 관련되는 것이다. 이 개념들을 자세히 검토해보자.

2.1. 특정(défini) vs 불특정(indéfini)

이 기준과 관련하여, 주목해야 할 사항은 지시대상이 특정된 것으로 간주하여 정관사를 사용하는 경우, 그 방식이 여러 가지인데, 다음과 같이 분류하여 분석할 것이다.³⁾

〈대상이 특정되는 방식〉

- i) 보어나 수식어를 동반하는 경우
- ii) 앞에 이미 언급된 대상을 특정해서 지칭하는 경우
- iii) 유일한 것을 나타내는 명사(고유명사)
- iv) 발화 상황에서 대화 쌍방에게 이미 알려져 있는 경우
- v) 문맥이나 대화 상황에서 간접적으로 특정되는 경우

3) 정관사와 부정관사 사용을 결정하기 위한 이 개념 자체가 논란의 여지가 있고(여기에 대해서는 박우성(2011)을 참조), 프랑스에서 출간된 FLE 교재에서도 다양한 용어를 동원해 기술하고 있다. 예를 들면 ROBERT J.-M.(2008:14-15)은 정관사와 부정관사 구분 기준을 'unique / non unique', 'précis / imprécis', 'connu / inconnu'의 세 가지로 제시하고 있는데, 이 세 개념은 결국 'défini / indéfini'로 수렴된다 할 수 있다. 중요한 것은 한국인 학습자를 위한 것이기에 우리말로 어떤 메타언어로 기술할 것인가라는 문제이다.

2.2. 가산성(comptable) vs 불가산성(non-comptable)

가산성/불가산성의 기준으로 부정관사와 부분관사의 사용이 결정되지만, 김선민(2006)이 지적하고 있듯이, 개념은 간단해 보이지만 언어현실에서는 그렇게 간단한 것이 아니고, 관사의 선택에는 지시대상의 언어외적 형상과 발화상황, 화자의 관점이 개입한다. 이와 관련하여 기존의 문법서에서 부분관사의 부분개념의 설명과는 달리 이런 측면에 대한 설명을 교육문법의 측면에서 어떤 식으로 제시하는 것이 학습자들에게 보다 용이한가에 대한 검토가 필요하다.

2.3. 개별적(particulier) 가치 vs 총칭적(générique) 가치

총칭적 가치는 특정 구문에서 드러나는 경우도 있지만(예 : aimer같은 기호를 나타내는 동사의 직접목적보어), 대체로 문장 전체의 의미적 내용에 따라 결정된다. 정관사와 부정관사가 모두 총칭적 용법으로 사용될 수 있다. 다만, 부정관사의 총칭적 용법은 주어 자리에서만 가능하고 일반적으로 교훈적, 도덕적 내용을 담고 있을 시에 사용한다.

2.4. 동일 명사와 다양한 관사의 결합 가능성에 대한 강조

이 부분은 최근에 발간된 FLE 문법 교재에서도 세 관사의 개별적 용법 기술에 뒤이어서 기술되고, 또한 예문을 통하여 동일 명사가 다양한 문맥에서 여러 관사와 결합할 수 있다는 것을 보여주고 있다. 예를 들면, 다음의 문장들이다.

J'ai **du** travail. (추상명사 : 일)

Je cherche **un** travail. (가산명사 : 일자리)

Enfin, il s'est mis **au[à+le]** travail. (대화상황에 의해 특정된 '일')

Il y aura **des travaux** pour renouveler cette maison, (작업들)

우리는 이상의 개념과 기준에 의거하여 접근할 것이며 본 연구의 실험적 접근에서 확인하고자 하는 바는 다음과 같이 정리할 수 있다.

- i) 관사의 대립체계의 우선적 교육의 필요성과 효율성
- ii) 정관사, 부정관사, 부분관사의 순으로 개별 관사의 교육
- iii) 관사와 명사의 다양한 결합 메커니즘의 중요성

여기에서 특히, i)과 iii)에 대한 검증을 하는 것이 주된 목표가 될 것이다.

3. 설문 조사

3.1. 설문 대상의 선정

프랑스어 문법 교육과 관련해서 설문조사를 통한 연구는 객관성과 과학적 타당성을 확보하기가 상당히 어려워 보인다. 제2외국어 교육이 황폐화된 탓에 고등학생들을 대상으로 삼을 수는 없고, 전공 대학생 학습자들을 조사 대상으로 한정한다 하더라도 여러 가지 난관에 부딪히게 되는데 그 이유는 다음과 같이 정리할 수 있을 것이다.

첫째, 설문 대상자들의 수준의 등질성을 확보하기가 어렵다. 특정 학년 대상의 프랑스어 강좌에서 해당 학년뿐만 아니라 다른 학년의 학생들과 프랑스어 전공을 하지 않았던 편입생들의 존재로 인해 엄정한 기준을 수립하기가 쉽지 않은 것이다.

둘째, 동일 학년의 전공자라 하더라도 학습 동기의 격차는 학습에 대한 열의로 차이로 그대로 전이되므로, 이들에 대한 설문 결과로 도출된

수치를 그대로 수용하기 어려운 측면이 있다. 특정 동물을 대상으로 어떤 종류의 먹이를 선호하는지에 대한 조사를 할 때, 식욕이 왕성한 부류와 이런저런 이유로 인해 식욕이 부진한 부류를 동일한 조건의 실험 대상으로 분류할 수 없는 것과 마찬가지로 일 것이다.

이런 여건에서 무작위로 선정한 표본 학생들을 대상으로 설문 문항들에 대한 정오답률로 수치화된 통계자료를 가지고 관련 지식의 습득 여부를 단순히 판단하는 것에 대해 큰 신뢰성을 부여하기 어려워 보인다. 다시 말하면 설문 방식의 객관성과 타당성, 통계수치의 신뢰도를 확보하기가 무척 곤란하다는 것이다. 이런 난관으로 인해 설문 조사 대상으로 A대학, B대학의 프랑스어 관련학과 2학년생 각 10명씩, 총 20명으로 선정했는데, 무작위로 한 것이 아니다. 본 연구가 초·중급 수준에서의 관사 교육 모델 구축을 지향하므로 1년 이상 2년 미만의 기간 동안 프랑스어를 전공한 대학생으로 선정 대상하는 것이 타당하리라 판단했다. 또한 관사의 사용은 형태, 통사적 측면보다 주로 의미론적, 화용론적 지식과 밀접한 연관을 지니고 있기에 기초프랑스어를 학습하여 관사에 대한 기초를 학습한 집단이 타당하리라 판단했다.⁴⁾

3.2. 설문 항목 구성 및 내용

설문 문항은 세 부분으로 구성하였는데, 첫 부분은 용법에 따라 하나의 관사를 선택하는 문항들이다. 정관사의 특정적 용법 및 총칭적 용법,

4) 설문 대상의 표본이 20명이라 지나치게 표본의 수가 작다는 비판의 소지가 있을 것이다. 처음에는 100명의 표본을 생각하다가 위에서 제기한 문제들로 인해 학생들의 수준의 등질성을 담보할 수가 없다는 판단을 내리게 되었다. 이런 연유로 몇 달간 관찰을 하면서 학습 열의가 높은 학생들만을 설문 대상자로 지정했다. 또한 관사 항목에 관한 강의를 하기 전에 학생들의 그것에 대한 이해도 및 사용 능력을 측정하기로 했다. 본인은 해당 대학에서 문법과 작문 강의를 맡고 있어서, 관사는 교육 대상이었는데, 해당 내용을 강의하고 측정하는 것은 학습에 따른 효과로 인해 평상시의 이해도를 측정하기 어렵다고 판단에 따른 것이다. 다만 평소에 우리말 문장(단문)을 프랑스어로 옮기는 작문을 강의 중에 학생들이 범하는 관사 관련 오류를 필요시마다 간단하게 설명을 해준 바는 있다.

부정관사의 불특정적 용법 및 총칭적 용법, 부분관사의 용법에 따라 문항들을 무작위로 섞어서 배치했다. 총칭적 용법을 포함시킨 것은 전술한 바와 같이, 정관사의 경우는 이를 인지하고 있는 학생들이 많은데 부정관사의 이 용법을 인지하고 있는지에 대한 실험이 필요하다고 판단했기 때문이다. 둘째 부분은 동일한 명사가 여러 맥락에서 다양한 관사와 결합하는 문항들을 묶어서 나란히 배치했는데, 이로 인해 대상 학생들이 확실한 지식이 아닌 '감각'에 의존해 정답을 유추할 개연성도 있어 보인다. 그렇지만 이를 통해 학생들이 동일한 명사가 맥락에 따라 결합하는 관사가 달라지고, 이것이 의미의 차이를 가져온다는 것을 스스로 느끼게 해주는 측면도 있다는 점에서 시도해보았다. 마지막 부분은 짧지만, 텍스트를 제시하여 문장 차원에서 발생할 수 있는 두 개의 관사 용인 가능성을 배제하고, 또한 텍스트의 논리적 일관성을 고려한 관사의 선택 능력을 측정하고자 했다.

이러한 구성 체계 하에 총 43개 문항을 제시했다. 또한 마지막 부분을 제외하고 한 문장에 하나의 항목만 제시했는데, 이는 관사의 특성상 화자의 관점이나 문맥에 따라 두 개의 관사가 가능한 경우가 발생하는데⁵⁾, 이런 경우를 최대한 배제하려는 의도에서다. 그리고 설문조사 시에 의미 파악이 안 되어 관사 선택에 미치는 영향을 배제하기 위해 학생들이 모르는 단어의 의미는 알려주고, 요청 시에는 해당 문장의 번역까지 해주었다. 이런 조건 하에 우리가 설정한 관사 용법의 세부 분류와 문항 용례는 다음과 같다.⁶⁾

5) 예를 들면 "J'aime écouter (la / de la) musique."에서 총칭적 용법의 정관사, 또는 "막연한 분량"의 부분관사가 출현된 경우를 모두 볼 수 있다.

6) 설문 문항은 복성규(2000)와 다양한 FLE 교재에서 발췌했고(참고문헌 참조), 본고 끝부분에 실제 설문 내용이 첨부되어 있다.

〈관사별 용법에 따른 문항 구성〉

1. 정관사

1.1. 특정적 용법

1.1.1. 보어나 수식어에 의해 특정되는 경우

1.1.1.1. [de+명사] 보어에 의해 특정되는 경우

(문항7. C'est () fenêtre de ma chambre.)

1.1.1.2. 관계절 수식에 의해 특정되는 경우

(문항8. J'ai rangé () journaux qui étaient sur la table.)

1.1.1.3. 부정법 수식

(문항22. Chez nous, on a () habitude de dîner très tard.)

1.1.2. 앞에 이미 언급된 대상을 다시 지칭하여 특정되는 경우

(문항9. Hier, j'ai regardé un film à la télé. () film était très intéressant.)

1.1.3. 유일한 것을 지칭하여 특정되는 경우(고유명사)

(문항20. () Seine se jette dans la Manche.)

1.1.4. 발화 상황에서 대화 쌍방에게 이미 알려져 있는 경우

(문항1. Quand est-ce que tu peux me rendre () livre?
— Dans une semaine.)

1.1.5. 문맥이나 대화 상황에서 간접적으로 특정되는 경우(‘연합
조용’ 포함)

(문항16. Nous sommes allés en Italie en voiture ; ()
voyage a été un peu long.)

1.2. 총칭적 용법

1.2.1. 일반적인 총칭적 용법

(문항25. De nos jours, on prend beaucoup () avion.)

1.2.2. 하위 범주의 총칭적 용법

(문항21. Je n'aime que () cigarettes blondes.)

1.2.3. 주어 위치에서의 추상명사의 주제화⁷⁾

(문항13. Il a beaucoup de qualités, mais () courage
lui manque.)

7) 이 분류는 논란의 여지가 있을 수 있으나, 편의상 총칭적 용법의 일종으로 처리했다.

2. 부정관사

2.1. 불특정적 용법

2.1.1. 명사를 담화에 처음으로 도입하는 경우

(문항4① 4. Avez-vous (①) briquet? Il faut que je mette () feu à ce tas de papiers.)

2.1.2. 보어나 수식어를 동반하지만 '특정적 설명'(caractériser)으로 간주되어 불특정적 용법에 해당하는 경우

2.1.2.1. [de+명사] 보어 수식

(문항14. J'ai reçu () nouvelles de mon amie.)

2.1.2.2. 관계절 수식

(문항17. On a visité () château qui se trouve près du village.)

2.1.2.3. 형용사 수식

(문항3. Il m'a donné () conseils très utiles.)

2.1.3. 형용사의 수식에 의해 '종류 개념' 혹은 '개념의 내적 분화'가 생기는 경우⁸⁾

(문항18. Ce soldat a montré () courage admirable.)

2.1.4. 개체화에 의해 가산명사화한 경우

(문항24. Dans le frigo, il y a () salade et trois artichauts.)

2.1.5. 구어에서 언어경제의 원리에 의한 경우

(문항19. "() thé au lait pour la table 6 !" a crié le serveur.)

2.2. 총칭적 용법

(문항11. () enfant doit obéir à ses parents.)

3. 부분관사

3.1. '부분'의 개념을 나타내는 경우(전형적 용법)

(문항23. Il reste () salade? Tu en veux?)

3.2. 특정 어휘와의 결합으로 강제되는 경우

8) 이것은 2.1.2.3.에 포함시킬 수도 있지만 통상적으로 정관사나 부분관사를 요구하는 명사가 형용사의 수식을 받게 되면 발생하는 경우라 이를 구분했다.

(문항6. Elle pense faire () droit à l'université.)

3.3. 부분관사와의 결합으로 불가산명사화한 경우

3.3.1. 부분관사+동물명사

(문항10. A la cantine, on sert () poulet aux enfants
une fois par semaine.)

3.3.2. 구어에서 언어 경제의 원리에 의한 경우

(문항2. Quelle est cette langue? — C'est () russe.)

3.3. 설문 결과 분석

앞에서 밝혔듯이, 우리의 관심사는 관사의 용법 전체가 아니라, 주로 정관사, 부정관사의 구분 기준이 되는 특정성/불특정성, 부정관사/부분관사의 구분 기준인 가산성/불가산성에 대한 학습자들의 습득 정도에 그 양상에 대한 관찰, 또한 관사와 명사의 다양한 결합 메커니즘에 대한 습득 정도에 대한 분석이다. 이를 위해 응답률을 이원적으로 분류, 작성하였다. 하나는 문항별 응답률이고, 나머지 하나는 용법별 응답률이다. 후자는 위에서 세분한 용법들 중, 어떤 항목에서 응답률이 높고 낮은지를 파악하기 위한 것으로, 이를 전자의 문항별 응답률과 대비하여 연계 분석이 필요할 것으로 판단했다. 두 종류의 응답률을 다음의 <표1>, <표2>로 정리해보았다.

<표 1> 관사의 용법별 응답률

사용 관사	분류 기호	구체적 용법	설문 문항 번호	응답률 (%)
정관사	1.1.1.1.	명사 보어 수식	7, 33-①, ②, 33-⑦	22.2
	1.1.1.2.	관계절 수식	8, 33-⑩*	17.5
	1.1.1.3.	부정법 수식	22	20
	1.1.2.	앞에 나온 명사를 다시 지칭	9	0
	1.1.3.	유일한 것 지칭	20	0

사용 관사	분류 기호	구체적 용법	설문 문항 번호	오답률 (%)
정관사	1.1.4.	발화 상황에서 이미 정해진 경우	1, 15	20
	1.1.5.	문맥/상황에서 간접적 특정	12, 16, 30, 32, 33-⑤	36
	1.2.1.	일반적인 총칭적 용법	25, 29	20
	1.2.2.	하위 범주의 총칭적 용법	21	30
	1.2.3.	주어 위치에서의 추상명사의 주제화	13	45
부정 관사	2.1.1.	담화에 최초 도입	4-①, 33-⑧,⑨	23.3
	2.1.2.1.	명사 보어 수식	14, 26	30
	2.1.2.2.	관계절 수식	17, 33-③	30
	2.1.2.3.	형용사 수식	3, 33-⑥	15
	2.1.3.	형용사의 수식에 의해 종류 개념 발생	18, 28	25
	2.1.4.	개체화에 의한 가산명사화	24	15
	2.1.5.	구어에서 언어 경제의 원리	5, 19	25
	2.2.	총칭적 용법	11	90
부분 관사	3.1.	‘부분’의 의미(전형적 용법)	4-②, 23, 27, 31, 33-④	14
	3.2.	특정 어휘와 결합으로 인한 관용적 용법	6	60
	3.3.1.	불가산명사화(부분관사+동물명사)	10	15
	3.3.2.	불가산명사화(언어경제 원리 작용)	2	95

* 33-⑩ Avec un plan de ville, ils vont aussi se promener dans (⑩) rues bordées de maisons du Moyen Age. : 이 문항은 용법 분류도 두 가지가 가능해 보이는데, 첫째는 총칭적 용법, 둘째는 ‘bordées de ~’에 의해 특정된 특정적 용법이 그것인데, 이것은 해당 도시(Chartres)에 대한 지식과 연관된 것이라 볼 수 있다. 또한 ‘bordées de ~’에 대한 분석도 문제가 되는데, 외형상 명사를 수식하는 형용사(과거분사)에 해당하지만, 형용사가 단독으로 명사의 특징에 작용하는 것은 없을 것이다. 따라서 이를 임시적으로 관계절과 유사한 기능을 하는 것으로 간주하여 처리했다.

〈표 2〉 문항별 오답률

문항번호	오답률(%)	문항번호	오답률	문항번호	오답률
1	25	2	95	3	15
4-①	20	4-②	20	5	30
6	60	7	55	8	10
9	0	10	15	11	90
12	35	13	45	14	35
15	15	16	10	17	35
18	25	19	20	20	0
21	30	22	20	23	10
24	15	25	15	26	25
27	5	28	25	29	10
30	30	31	25	32	35
33-①	35	33-②	0	33-③	25
33-④	10	33-⑤	70	33-⑥	15
33-⑦	0	33-⑧	35	33-⑨	15
33-⑩	25				

위의 〈표1〉, 〈표2〉에서 드러난 결과를 관찰하면 학생들의 관사 이해도에 대해 다음과 같이 분석할 수 있을 것이다.

첫째, 용법별 오답률에서 살펴보면, 정관사의 경우 주어 위치에서의 추상명사의 주제화, 문맥이나 상황에 의해 간접적으로 특정되는 용법의 순으로 오답률이 높게 나왔다. 첫째 경우는 오답을 한 몇몇 대상자와 개별 면담을 해본 결과 학생들이 학습한 적이 없다는 답변이 가장 많이 나왔다. 이는 정확성보다는 유창성을 중시하는 외국어 학습의 추세, 대학 사회에서의 전공 이수 학점의 대폭적 축소와 이로 인한 1학년 전공과정에서의 교육 내용 축소에서 기인하는 것으로 추정된다. 둘째 경우는 학생들의 오답률이 평균보다 높게 나온 편이지만, 문항들 사이의 편차도 크게 나타나고 있다. 특히 연합 조응(anaphore associative)에 해당하는 문항

33-⑤는 70%의 오답률로 가장 높지만, 동일한 유형의 문항12는 오답률이 35%로 그 절반에 불과하다. 이는 어휘적 연계의 친숙성(maison - toit) 작용한 것 같다. 이것을 제외하면 정관사의 오답률이 전체적으로 부정관사에 비해 낮게 나타나는데, 이는 학생들이 명확한 근거는 제시하지 못하지만 ‘직관적으로 특정된 것임’을 수월하게 인식하는 것으로 추정된다.

둘째, 부정관사의 경우는 정관사에 비해 전체적으로 오답률이 높게 나타나는데, 이는 학생들이 정관사보다 부정관사의 용법을 습득하는데 보다 애로를 겪는다는 것을 보여준다. 그리고 총칭적 용법의 문항11은 90%라는 최고 수준의 오답률을 보여서, 개별 면담을 통해서 확인해보니, 대부분이 부정관사의 해당 용법의 존재 자체를 아예 모르고 있었다. 오답은 거의 대부분이 정관사를 사용했는데, 이 경우도 어법상 틀렸다고 할 수는 없으나, 주어 위치에서 도덕적, 교훈적 내용을 나타내는 총칭적 용법에는 정관사보다 부정관사가 보다 적합하다는 내용을 확인하기 위해서였다. 다음으로 오답률이 높은 것은 보어나 수식어의 ‘한정을 받아서’ 특성화(caractériser)된 경우인데, 이를 특정된 것으로 간주하여 정관사를 선택한 것이다. 이와 관련하여 한정길(2008:143)은 프랑스어 작문에서 나타나는 관사의 오류를 분석하면서 “특정화의 양상을 어떻게 기술할 것이냐의 문제는 여전히 남는다. 외형상 수식어구를 취하는 경우로 설명할 경우 학생들은 기계적으로 수식어가 있으면 그 실제 의미와 무관하게 정관사를 사용하는 경향이 있었다. …”고 지적하고 있는데 우리의 분석 방향과 부합하는 적절한 설명이다.⁹⁾ 이러한 인식의 오류에 대한 해결책이 과제로 떠오른다.

셋째, 부분관사의 경우, ‘막연한 분량’을 나타내는 전형적 용법은 오답률이 예상과는 달리 아주 낮게 나타나고 있어서 학생들의 이해도는 높은 것으로 드러나고 있다. 반면에 구어에서 불가산명사화(문항2의 경우 : 95%), 특정 어휘와 결합하여 숙어적으로 사용되는 경우(문항6 : 오답률

9) 박동열(2006:26)은 이를 ‘과대 일반화’라고 분석하고 있는데, 용어는 다르지만 기본적인 분석 관점은 유사하다.

60%)가 예상보다 훨씬 오답률이 높게 나타났다. 개인 면담을 해본 결과 이에는 어휘 문제가 작용한 것으로 나타났다. 학생들의 답변은 문항6의 경우 'faire du tennis, faire du piano' 등에서는 부분관사 사용을 알고 있지만, '법학을 하다'는 의미로 인해 '정해진 것'을 나타내는 정관사를 정답으로 오해했다는 것이다. 문항2의 경우도 마찬가지로 어휘 문제와 더불어 학습 경험의 부족이 원인으로 작용한 것으로 드러났다. 즉, "J'apprends le russe."과 같은 부류의 문장을 주로 접했고, 또한 해당 문항의 질문인 "Quelle est cette langue?"으로 인해 "그건 러시아어야"라는 식으로 반응하여 '막연한 분량적 의미'를 포착하지 못했다고 한다.¹⁰⁾

넷째, 관사와 명사의 다양한 결합에 대해서는 어떤 명사가 통상적으로 결합하는 관사가 아니라, 개체화에 의해 부정관사를 요구하는 경우, 비가산성을 획득하여 부분관사를 요구하는 경우로 전성되는 용법은 학생들의 습득 정도 측정에 있어 일정한 경향성을 지니는 것으로 분석하기 어려워 보인다. 이러한 메커니즘에 대해 구체적인 학습을 하지 않은 것으로 학생들은 진술하고 있는데, 문항24의 오답률이 상대적으로 많이 낮은 것은 바로 뒤의 요소인 trois artichauts와 대비해 수적 개념인 '하나'라는 것을 쉽사리 인지했기 때문으로 여겨지고, 분류기호 2.1.5.에 속하는 문항5, 문항19의 오답률이 예상보다 낮은 것은 다른 전공 강의에서 구어체 교재를 통해서 유사한 경우의 문장을 접해본 경험들에 기인하는 것으로 분석된다. 반면에 3)에서도 언급했지만 문항2의 경우 오답률이 아주 높게 나타난 것은 평소에 'le russe'에 익숙해져 있던 학생들이 이런 유형을 접해보지 못한 점, 즉 경험 부족에서 온 결과로 분석된다.

이상의 분석을 종합하면 특정/불특정, 가산성/불가산성의 두 기준으로 관사의 대립체계를 아래와 같이 간략하게 제시하는 것이 학습자들에게 관사들의 변별적 가치를 보다 효율적으로 인식시킬 수 있다는 박우성(2011:105-106)의 제안에 타당성을 부여할 수 있다.

10) 물론, 이 부분에서도 우리말의 간접 현상이 작용하고 있다고 할 수 있다.

〈관사의 대립체계〉¹¹⁾

특정된 대상	특정되지 않은 대상	
정관사	부정관사	부분관사
모든 유형의 명사와 결합 가능	가산명사와 결합	불가산명사 (물질명사 또는 추상명사)

또한, 부정관사보다 정관사에서 오류가 적은 것으로 드러나기에 ‘쉬운 것에서 어려운 것으로’라는 교육 방식의 기본 원리에 따르면 정관사를 먼저 다루어야 한다. 한편 ‘가산성/불가산성’으로 구분되는 부정관사와 부분관사의 대립적 성격을 감안하면, 세 가지 관사의 교육은 정관사, 부정관사, 부분관사의 순으로 제시되어야 한다는 것도 그 정당성을 획득한다.

마지막으로 관사와 명사의 다양한 결합 메커니즘에 대해서는 1년 이상 동안 프랑스어를 배운 대학생 학습자들이 경험에 의해 부분적으로 습득한 것으로 드러났다. 그렇지만, 관사 용법에 대한 이해를 근본적으로 제고하기 위해서는 이에 대한 체계적 접근과 다양한 용례를 제시할 필요가 있는 것으로 판단된다.

4. 설문 결과의 시사점

우리는 설문 조사의 구성 부분에서 밝혔듯이, 여러 가지 제약으로 인해 본 설문 조사의 결과에 높은 신뢰도를 부여하기는 어렵다고 본다. 가령 설문 대상 집단을 달리 하거나 동일한 항목의 용법의 설문을 다른 문

11) 이러한 제시방식은 관사 용법의 실제적 대립체계와는 어긋나지만, 초급 단계에서 관사의 구분 인식에 보다 효율적일 수 있다는 주장이다. 부분관사도 특정된 지시대상의 ‘막연한 분량’을 나타내는 용법이 있고, 문유찬·노윤채(1997:98)은 용법 분류 도표에서 이를 반영하여 제시하고 있지만, 이런 방식은 특히 초급 수준의 학습자에게 많은 부담을 주어 정확성을 추구한 기술이 오히려 학습에 장애로 작용할 수 있다는 것이 우리의 입장이다.

장으로 교체한다든지 하면 오답률이 적지 않게 변동될 수 있을 것이다. 그럼에도 불구하고 학습 동기가 높은 학생들을 표본으로 선정하여 필요 시에는 개별 면담을 통해 약점을 보완하려 한 시도 덕분에 어느 정도의 신뢰성은 확보된 것으로 간주할 수 있을 것이다. 이런 입장에서 조심스럽게 다음과 같은 시사점을 도출했다.¹²⁾ 우리는 다음과 같은 실제적인 접근을 통해 관사 교육의 효율성 제고와 모델 구축에 기여하고자 한다.

4.1. 특징과 불특정 : 용어의 문제

정관사와 부정관사의 용법을 구분할 때 사용하는 용어로는 주로 특정/불특정, 한정/비한정, 확정성/비확정성¹³⁾ 등이 있다. 복성규(2000:18)와 문유찬·노윤채(1997:99)는 정관사 용법에서 ‘한정’이라는 용어를 사용하고 있는데,¹⁴⁾ 이 용어가 전통적으로 많이 사용되어온 경향이 있다. 그런데 ‘한정’이라는 용어의 의미는 일반적으로 ‘범위를 어느 정도 제한한다.’는 것으로 지칭 대상이 명확히 결정된다는 의미는 아니다. 전통 문법에서는 ‘보여나 수식어가 명사의 의해 지칭되는 지시대상의 범위를 제한한

12) 박동열(2006:31-32)은 정관사, 부정관사의 오류 분석 결과를 정리하면서, 관사 교육의 효율화를 위해 G. Guillaume의 관사 설명 모델인 정신역학에 기초한 장력(tension) 이론을 도입하여 부정관사는 보편에서 특수으로, 정관사는 특수에서 보편으로 움직이는 운동으로 파악하는 모델을 제시할 것을 주장하고 있다. 그는 이를 도식으로 제시하면서 “위의 Guillaume의 도식에서 보듯이 관사의 용법에 대한 통합적 설명을 이미지 표상으로 하는 것은 이미지에 친숙한 학습자들이 흥미와 관심을 가지고 관사가 가지고 있는 본질적 메커니즘을 쉽게 이해하도록 도움을 준다. …”(ibid:32)고 기술하고 있다. 우리는 이러한 주장에 동의할 수 없다. Guillaume의 관사 설명 모델은 언어학적 차원에서 지금까지 가장 설득력 있는 것으로 일반적으로 인정받고 있지만, 이를 관사 교육에 그대로 투사하고자 하는 것은 무리한 시도라고 보이기 때문이다. 적어도 이를 관사 용법의 기술에서 구체적으로 구현해내지 않는 한 그러하다. 또한, 대학원생이나 언어학 지식에 관심이 많은 우수한 학생이 아니라면 그 설명 모델을 정확하게 이해하는 데 많은 어려움이 있다는 점을 지적하지 않을 수 없다.

13) 박동열(2006:24-25)은 정관사와 부정관사의 오류를 분석하면서 소항목으로 확정성/비확정성을 사용하면서도 내용 기술에서 특정/불특정 용어도 혼용하고 있다.

14) 양자 모두 ‘한정을 받는 경우’ 특정적 용법에 해당하는 것으로 기술하고 있는데, 문유찬·노윤채(ibid:101)는 이어지는 부정관사의 기술에서 “명사에 보어가 붙더라도 특정대상을 가리키지 않는 한 부정관사를 사용해야 한다.”고 적시하고 있다.

다.’는 의미로 사용되어 왔다. 또한 ‘한정사’라는 범주도 있기 때문에 학습자들에게 혼동을 유발시킬 가능성이 있다. 이런 이유로 ‘지칭 대상’이 명확히 정해진다는 의미의 특정/불특정으로 통일하는 것이 바람직해 보인다.

한편, 보어나 수식어가 수반되는 경우에 그것이 ‘특정화’의 자질을 지니면 정관사, ‘특성화’의 자질을 지니면 부정관사를 사용하게 되는 것으로 일반적으로 기술한다. 프랑스어 교재에서 ‘caractériser’로 기술된 것을 특성화로 옮긴 것인데, 문제는 ‘특성화’라는 용어는 개념이 모호하게 여겨지는데다가, 생경한 느낌을 준다는 점이다. 따라서 언어학적 기술에서는 흔히 사용하는 것이라 하더라도 이를 문법서에서 그대로 사용하기는 곤란해 보인다. 그래서인지 국내 문법서에서는 이 용어를 발견하지 못했다. 따라서 명사의 결정에 관여하는 보어나 수식어의 성격을 규정하는 보다 이해하기 쉬운 용어가 필요한데, 이에 우리는 특성화라는 용어 대신 ‘특정적인 설명’으로 기술하기를 제안한다.

4.2. 관사의 대립체계와 다양한 결합 메커니즘

우리는 연구의 전제에서 제시한 특정/불특정, 가산성/불가산성의 개념을 축으로 한 관사대립체계와 관사와 명사의 다양한 결합 메커니즘 교육의 효용성을 설문 조사 분석을 통해 어느 정도 인정받았다고 판단한다. 정관사의 특정적 용법과 관련하여 ‘지시대상이 특정되는 5가지 방식’ 중에서 보어나 수식어를 동반하는 경우, 발화상황에서 대화 쌍방에게 이미 알려져 있는 경우, 문맥에서 간접적으로 특정되는 경우를 학습자에게 강조하는 것이 중요하다는 점이 도출된다.

한편, 다양한 결합 메커니즘의 경우, 그 유형을 박우성(2011)이 제시한 것처럼 세분해서 제시할 수도 있겠고, 또는 그것에 대한 기술은 간략하게 하더라도 다양한 용례를 제시하여 학습자들이 그 메커니즘을 경험적으로 내재화할 수 있는 길을 열어주는 것도 적절한 접근 방식이 되리라고 판

단한다. 우리의 실험 결과도 다양한 용례와의 접촉, 경험적 측면이 중요한 것으로 나타났다.

4.3. 관사 결정 층위의 문제

박동열(2006:26)은 관사 결정의 층위와 관련하여 “사실 그동안 관사교육이 언어의 층위를 고려하지 않고 확정성과 비확정성이란 의미적 관점에서 용법만을 나열하였다. … 담화수준, 문장 수준, 단어 수준에서 다양한 층위에서 결정될 수 있는 것이다.”라고 기술하고 있는데, 여기서 마지막 단어 수준에 대한 논의가 필요해 보인다. 그가 말하는 단어 수준에서 단어는 명사를 가리키는데, 그의 주장과 설문 항목의 예를 보면 고유명사에 자동적으로 정관사가 오는 것을 설명한 것으로 보인다. 그러나 이는 현실을 왜곡하는 것으로 학생들을 오도할 수 있는데, 다음이 그 예다.

Le soleil se couche tôt en hiver. / Demain, il y aura **du**
 soleil. /
 Un **grand soleil** rouge se levait.

위의 예에서 보듯이 프랑스어에서는 고유명사라도 명사 차원에서 관사가 자동적으로 결정되지 않는다. 이는 부정확한 기술로서 학습자들의 오류를 유발할 수 있다. 한편, 명사 자체의 의미적, 어휘적 특성도 고려 대상에 포함된다. 예를 들면, ‘C’est (une / la) voiture de Paul.’에서는 정관사, 부정관사가 맥락에 따라 모두 용인되는데 반해, ‘C’est la mère de Paul.’에서는 정관사만 가능한 사실에서 드러나듯이 명사의 어휘적 의미도 관사 결정에 관여하는 요인이 된다. 또한 ‘포도를 먹다(manger du raisin)’는 표현에서도 프랑스어에서는 부정관사가 아닌 부분관사를 요구하지만, 우리말에서는 포도 하나(한 송이), 둘 등으로 가산명사로 여기고, 반면에 영어의 경우에는 항상 복수형으로 사용하기 때문에 이런 어휘적

특성의 차이를 알지 못하면 오류를 범하는 것이 오히려 당연해 보인다.¹⁵⁾

결국, 관사가 결정될 수 있는 최하 층위는 동사구(특히, ‘동사+직접목적보어’의 경우)라고 보는데, 예를 들면 ‘faire du tennis, faire la cuisine’ 등의 표현에서 드러난다. 그러나 관사는 문장 차원, 대화 상황이 포함되는 담화 차원, 텍스트 내의 논리적 일관성 등, 여러 차원에서, 또한 여러 요소가 복합적으로 작용하여 결정되는 복잡한 양상을 보이므로 이를 학습자들에게 충분히 주지시킬 필요가 있다.

5. 결론을 대신하여

우리는 이상에서 체계적이고 효율적인 관사 교수/학습 모델을 구축하기 위해서 학생들의 세 종류의 관사 구분 사용능력을 제고하면서, 동시에 특정명사와 특정관사의 기계적 결합이라는 선입견에서 탈피하기 위한 방안으로 순서상으로 세 관사의 개별 용법을 다루기 전에 관사의 대립체계에 대한 교육부터 시행하고, 관사의 개별 용법 바로 뒷부분에 관사와 명사의 다양한 결합 파노라마를 제시해야 한다는 전제를 설정하여, 이를 설문 조사를 통해 그 타당성을 살펴보았다.

현재까지의 문법서는 국내 서적이건, 프랑스 서적이건 다른 문법 항목과 마찬가지로 수준별로 기술 항목과 내용에서, 즉 양적인 측면에서 차이를 보일 뿐 기본적으로 유사한 구성과 기술 체계를 지니고 있다. 우리는 이상의 논의를 통해서 기초 수준의 문법서라도 위의 두 가지 사항은 포함시키는 것이 향후에 관사에 대한 이해의 깊이를 더하는 데 효율적이라는 판단을 내린다. 특히, 다양한 결합 관계에 대한 설명적 기술은 간략하

15) 한정길(2008:149-150). 이 현상은 결국 언어공동체에 따라서 동일한 현상과 외부 세계를 인식하고 이를 언어로 표상하는 체계와 방식의 차이로 인해 나타나는 것으로 이를 학습자들에게 이해시킬 필요가 있을 것이다.

게 하더라도 초급 수준부터 이를 학습시키는 것이 필요하다는 판단을 내렸다. 그런데 국내에서 발간한 기초 문법서는 관사의 형태와 용법을 축소해서 제시할 뿐 이 항목을 다루고 있는 것은 발견하지 못했는데, 초급 단계부터 이 항목의 수용을 적극적으로 검토할 필요가 있다.¹⁶⁾

교수자는 학습자들의 수준이나, 강의의 단계를 고려해서 관사의 여러 가지 용법을 필요에 따라 축소하거나 확대해서 접근해야 하고, 또한 교수자의 관점에 따라 관사 용법의 분류 체계와 제시 방식은 조금 차이가 있을 수 있겠지만, 초급 단계부터 관사 사용의 파노라마를 보여주는 사례를 제시해주는 것이 반드시 필요해 보인다.

마지막으로 문법서의 관사 항목의 연습문제 구성 문제를 간단히 언급 하겠다. 문법서에서 연습문제는 소홀히 할 수 없는 부분이다. 이는 연습 문제를 통해 학습한 내용을 제대로 소화했는지 확인하고 복습하는 의미가 있을 뿐만 아니라, 내용 기술에서 미흡한 측면을 보완하는 역할을 할 수 있기 때문이다. 관사 연습문제를(축약 등의 형태적 부분은 논의에서 제외) 구성할 때 ‘일반적인 단문 유형 + 동일 명사와 3가지 관사의 결합을 요구하는 유형 + 텍스트 상의 유형 + 프랑스어 작문’의 구성 방식으로 편성하는 것이 바람직할 것이다. 여러 여건 상, 제한된 시간과 지면으로 인해 많은 분량을 소화하지는 못하더라도 4가지 유형을 조금이라도 모두 포함시키는 것이 좋을 것이다.

16) 중급 수준의 문법서는 이를 다루고 있는데, 예를 들면, 문유찬·노윤채(1997)와, 복성규(2000)는 관사의 명사의 다양한 결합 메커니즘을 다루고 있고, 특히 후자는 다양하고 많은 용례를 제시하고 있을 뿐 아니라, 연습문제에서도 이를 충분히 익힐 수 있도록 하고 있다.

참고문헌

국내문헌

- 곽노경, 2013, 「프랑스어 부분관사에 대한 고찰 및 수업에서의 활용 방안」, 『프랑스어문교육』 제43집, 147-166.
- 김선민, 2006, 「불어의 부분관사에 대한 몇 가지 고찰」, 『프랑스학연구』 35집, 5-26
- 김언자, 2011, 「한국인 학습자를 위한 관사의 교수방법에 대하여」, 『프랑스어문교육』 제36집, 21-49.
- 문유찬 · 노윤채, 1997, 『프랑스어 문법의 세계』, 어문학사.
- 박동열, 2006, 「프랑스어 정관사, 부정관사에 대한 이해분석」, 『프랑스어문교육』 제22집, 13-41
- 박옥줄, 1996, 『불문의 구조』(상), 서울대학교출판부.
- 박우성, 2011, 「프랑스어의 관사교육 모델 제시를 위한 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제36집, 103-132
- 복성규, 2000, 『중급 프랑스어 문법』 1, 만남.
- 윤우열, 2009, 「불어의 현동화 장치 - 관사와 법 체계」, 『프랑스학연구』 47집, 147-164.
- 한정길, 2008, 「오류의 이해와 활용 : 프랑스어 작문연습에서 발생하는 오류 분석」, 『프랑스어문교육』 제27집, 129-154.

외국문헌

- ARRIVE M. et al., 1986, *La grammaire d'aujourd'hui*, Flammarion.
- CHARAUDEAU P., 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*,

Hachette.

DELATOUR Y. *et al.*, 1991, *Grammaire du français, cours de civilisation française de la Sorbonne*, Paris, Hachette FLE.

GERMAIN C. et SÉGUIN H., 1998, *Le point sur la grammaire*, CLE International.

PETIOT G., 2000, *Grammaire et linguistique*, Paris, Armand Colin.

RIEGEL M. *et al.*, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.

ROBERT J.-M., 2008, *Grammaire du français langue étrangère*, Paris, Ellipses.

설문문항 발췌 교재

Grammaire pratique du français, 2008, Hachette.

Grammaire progressive du français avec 500 exercices, 1995, CLE international.

Grammaire progressive du français - niveau avancé, 1997, CLE international.

Exercices communicatifs de la grammaire progressive du français - niveau intermédiaire, 1998, CLE international.

Grammaire - 350 exercices, niveau supérieur I, II, 1991, Hachette.

설문지

I. 빈칸에 알맞은 관사를 넣고, 그 관사를 선택한 이유를 써보세요.

1. Quand est-ce que tu peux me rendre () livre? — Dans une semaine.
2. Quelle est cette langue? — C'est () russe.
3. Il m'a donné () conseils très utiles.
4. Avez-vous () briquet? Il faut que je mette () feu à ce tas de papiers.
5. Chaque fois que je viens à Paris, j'achète () tour Eiffel pour mon neveu.
6. Elle pense faire () droit à l'université.
7. C'est () fenêtre de ma chambre.
8. J'ai rangé () journaux qui étaient sur la table.
9. Hier, j'ai regardé un film à la télé. () film était très intéressant.
10. A la cantine, on sert () poulet aux enfants une fois par semaine.
11. () enfant doit obéir à ses parents.
12. J'ai acheté une vieille maison à la campagne, mais () toit est en mauvais état; il faudra le faire réparer.
13. Il a beaucoup de qualités, mais () courage lui manque.
14. J'ai reçu () nouvelles de mon amie.
15. Regarde ! () rue est à sens unique.
16. Nous sommes allés en Italie en voiture ; () voyage a été un peu long.
17. On a visité () château qui se trouve près du village.
18. Ce soldat a montré () courage admirable.
19. “() thé au lait pour la table 6 !” a crié le serveur.

20. () Seine se jette dans la Manche.
21. Je n'aime que () cigarettes blondes.
22. Chez nous, on a () habitude de dîner très tard.

II. 빈칸에 알맞은 관사를 넣고, 그 관사를 선택한 이유를 써보세요.

23. Il reste () salade? Tu en veux ?
24. Dans le frigo, il y a () salade et trois artichauts.
25. De nos jours, on prend beaucoup () avion.
26. Je prends toujours () avion de cette compagnie.
27. J'irai chercher () argent à la banque.
28. Cet homme gagne () argent fou !
29. On dit souvent que () argent ne fait pas le bonheur.
30. Tu viens me voir ce soir? — Non, aujourd'hui, je n'ai pas () temps.
31. Faire des crêpes, ça prend () temps.
32. Nous devons faire un pique-nique dimanche, mais ça dépendra de () temps.

III. 다음 텍스트의 빈칸에 알맞은 관사를 넣고, 그 관사를 선택한 이유를 써보세요.

33. (①) ville de Chartres se trouve à (②) centre de (③) grande région agricole qui produit surtout (④) blé. (⑤) célèbre cathédrale est entourée de vieilles maisons; c'est (⑥) magnifique exemple de (⑦) art gothique du XIIe siècle. Toute l'année, (⑧) nombreux touristes viennent la visiter. Avec (⑨) plan de ville, ils vont aussi se promener dans (⑩) rues bordées de maisons du Moyen Age.

〈Résumé〉

Étude expérimentale pour établir un modèle d'enseignement de l'article en français

PARK WOOSUNG

Cette étude a pour but d'analyser des fautes d'un groupe d'apprenants coréens sur l'article du français pour apporter de l'aide à la construction d'un modèle plus efficace de son enseignement.

L'article en français constitue toujours une des catégories grammaticales les plus délicates à aborder sur le plan de la linguistique et à la fois, sur celui de son enseignement. Surtout pour les enseignants, l'enseignement de l'article est d'autant plus épineux que la langue coréenne ne possède pas la catégorie grammaticale de l'article. De ce point de vue, il s'impose un modèle plus adapté de l'enseignement de l'article destiné aux apprenants coréens. Pour ce faire, on avait proposé, dans notre article publié en 2011, de présenter, dès le début de son enseignement, un système d'opposition des trois sous-types de l'article qui pourrait permettre aux coréens de distinguer leur emploi différent l'un de l'autre, bien que ce système comprenne des éléments incorrects. Après avoir obtenu cette connaissance de base, il serait préférable d'aborder les emplois particuliers de ces 3 articles, même si les modes de description et les nombres d'emplois varient d'après le niveau d'enseignement.

Et pourtant, pour une bonne compréhension des valeurs et du

fonctionnement de l'article, on ne devrait pas s'en tenir à cette phase. Enfin, il est important, à la suite des descriptions des emplois de ces 3 articles dans une grammaire, de montrer que pour un même nom, il peut avoir une relation de combinaison avec n'importe quel article, selon le contexte linguistique ou la situation d'énonciation (par exemple : *le soleil* / il fait *du soleil* / *un grand soleil*).

Pour mesurer la validité de cette approche, nous avons fait subir une enquête de questionnaire comportant 43 questions, à 20 étudiants coréens de la deuxième année, qui seraient jugés très motivés dans l'apprentissage du français. Et en cas de nécessité, nous nous sommes trouvé face-à-face avec les participants à l'enquête pour bien saisir des raisons de leur choix.

De ce résultat, on a abouti à la conclusion que notre orientation d'enseignement serait valide, même si c'est provisoire.

주 제 어 : 관사의 대립체계(le système d'opposition des 3 articles),
관사와 명사의 결합 방식(le mode de combinaison de 'un
article + un nom'), 설문조사 (l'enquête de questionnaire),
관사교육모델 (un modèle de l'enseignement de l'article)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

『지그프리트』에 나타난 신화 사용법

박 은 영
(한국외국어대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-------------------------------|---------------------|
| 1. 시작하며 | 3.2. 합일: 브네모시네를 향하여 |
| 2. 신화의 메타포 | 4. 현실과 신화의 융합 |
| 2.1. 신화의 환기 : 이름 | 4.1. 현실에의 시선 |
| 2.2. 신화의 오브제 | 4.2. 신화적 실마리 |
| 3. 신화의 코드와 모자이크 | 5. 마치며 |
| 3.1. 신화의 코드 : 레테/오르페
우스/유딧 | |

1. 시작하며

21세기의 신화는 순환을 거듭하면서 인문학과 예술뿐만 아니라 멀티 미디어로 펼쳐지는 현실 너머의 세계, 판타지의 고갈될 줄 모르는 소재로 끊임없이 부활하고 있다. 특히 인간의 모험과 대결을 다루는 북유럽 신화는 스크린과 애니메이션의 단골이 된지 오래다.

장 지로두의 『지그프리트 *Siegfried*』 역시 현실과는 다른 세계를 그리는 작품으로서 제목 덕택에 우리로 하여금 신화의 스토리를 먼저 떠올리게 하는데, 화곡에서 마주하게 되는 세상은 당혹스럽게도 예스러운 신화가 아니라 제2차 세계대전을 목전에 두고 있는 현대다. 그럼에도 신화의 환기를 통해 현실에 신화의 세계를 걸쳐 놓고 있으며, 북유럽 신화로 부

터 그리스·로마 신화, 성서 신화 등의 모자이크로 어우러진 작품이다.

신화적 메타포와 코드가 가득한 『지그프리트』는 지로두가 자신의 소설 『지그프리트와 리무쟁 *Siegfried et le Limousin*』을 개작한 연극으로서 무엇보다 팔랭프세스트의 글쓰기 *l'écriture palimpsestes*의 특성¹⁾이 돋보이는 연극이며, 이후에 발표되는 연극의 모태가 되는 작품이라고 할 수 있다. 발자크 Balzac의 『인간희곡 *La Comédie humaine*』이 제1편에서부터 96편에 이르는 총서로 완결되는 작품이라고 한다면 『지그프리트』는 오히려 정반대로 지로두의 연극의 원형 혹은 씨앗에 해당하는 작품이라고 감히 평가할 수 있다. 이를테면 북유럽신화의 씨실에 그리스·로마 신화와 함께 성서 신화의 날실이 엮어진 『지그프리트』의 직조에서 거꾸로 풀어낸 실 한 올 한 올로 부터 신화에 근거한 후속 작품들이 생겨났다고 해도 지나치지 않을 정도다.

『지그프리트』는 신화적 의미망을 고려한 독법은 물론이고 작품의 기원을 감안한 상호텍스트성의 글쓰기 차원과 등장인물의 관계에 기초한 기호학적 차원의 고찰 등 다각적인 연구 수행의 소재와 읽기 방법이 무궁무진한 깊이와 폭이 있는 작품이며, 특별히 ‘지그프리트’에서 전해지는 신화적 모티프에 먼저 관심을 끄는 작품이라고 할 수 있다. 그런 신화에 대한 기대는 연극의 첫 페이지를 넘기면서 곧 허물어지고 말지만, 대신 현대사에 익숙해질 즈음 불쑥 불쑥 나타나는 신화의 인물들과 텍스트 곳곳에 산재해 있는 신화의 코드로 인해 감탄을 자아내게 하는 역동적인 연극이다.

반면, 『지그프리트』는 지로두의 대표적인 희곡으로 언급됨에도 불구하고, 발표된 시기와 소재가 맞물려²⁾ 이에 관한 전반적인 연구가 아직도 미진한 작품이다. 그런 의미에서 이 연구는 지로두의 연극의 시원(始原)

1) 팔랭프세스트의 글쓰기에 관한 개념에 대해서는, 박은영, 『장 지로두와 팔랭프세스트의 글쓰기: 북유럽 신화와 『지그프리트』를 중심으로』, 『외국문학연구』 52, 2013, 93-94쪽 참고.

2) 앞의 책, 108-109 쪽 참조.

적 위상을 지니며 그의 연극 전반을 이해하는 데 바탕이 되는 작품이라는 점을 고려하여, 연극의 구조를 분석하고 무대로 치환(置換)하는 작업에 앞서 선행되어야 할 연극 읽기의 한 시도라고 할 수 있다. 즉, 『지그프리트』 전반에 드러난 신화의 메타포와 그 의미에 접근하는 것이다. 지로두는 이 현대적인 연극에 어떤 신화의 파편을 뿌려놓았는가? 그런 이질적인 신화들을 어떻게 한 작품 안에 융합시키고 있는가? 왜 그렇게 많은 신화를 환기하고 있는가? 그리고 결국 신화를 통해 무엇을 보여주고 있는가에 초점을 두고 이 연극에 파고들고자 한다. 이러한 과정을 통해 지로두의 세계에서 신화가 차지하는 의미와 그의 연극 세계의 정수에 한 걸음 더 다가갈 수 있을 것이다.

2. 신화의 메타포

이 연극은 ‘지그프리트’³⁾ 신화에 근거한 바그 Wagner의 〈니벨룽겐의 반지 Der Ring des Nibelungen〉로 부터 직접적인 영향을 받았다. 지로두가 배경을 현대로 전환함으로써, 표면적으로 이로 부터 거리를 두는 듯 하나⁴⁾ 그는 여전히 등장인물의 이름과 공간의 오브제 등을 이용해 신화의 분위기를 감돌게 하고 있으며 연극이 진행되는 내내 신화의 스토리를 생각하게 한다.

3) 이하 신화의 지그프리트는 ‘지그프리트’로 표기하여 연극의 지그프리트와 구분하기로 한다.

4) 이 연극은 시대적 상황이나 공간적 배경, 스토리가 판이하게 달라졌기 때문에 기 테시에의 지적처럼 원텍스트와의 공통점을 서술의 전환(la transformation diégétique)에 한정해서 찾기는 극히 어렵다. (Guy Teissier, “Le tressage des mythes autour de Siegfried”, *Giraudoux et les mythes*, CRLMC, 2000, p. 21.)

2.1. 신화의 환기 : 이름

『지그프리트』는 신화의 주인공을 환기하는 표지의 제목과, 바로 다음장에 실린 등장인물들의 이름에서 부터 전설 혹은 신화적 분위기를 풍기며 다가온다. 당대의 관객은 바그너의 오페라로 인해, 현대의 독자는 반지의 제왕 *The Lord of the Rings*과 같은 영화로 인해 널리 알려진 북유럽 신화의 영웅을 먼저 자연스럽게 떠올리기 마련이다. ‘지그프리트’는 안드바리 Andvari의 저주가 서린 반지를 손에 넣자마자 만난 발퀴리 Walkrie와의 사랑을 망각하고 치룬 구드룬 Gudrun과의 결혼에 실패하고, 억울하게 니벨룽겐 가문에 의해 죽임을 당하는 불운의 주인공이다.⁵⁾ 연극에서 지그프리트는, 프랑스인이자 작가 포레스티에 Forestier로서 전쟁에 참전했다가 기억을 잃은 장교 출신으로 등장한다. 아무런 짐도 없이⁶⁾ 후송된 적국의 병원에서 의식을 되찾은 그가 내뱉은 첫마디는 “물”⁷⁾이었으며, 독일어였다. 이 한마디를 핑계로 에바 ÉVA는 그에게 지그프리트라는 독일 이름으로 세례⁸⁾를 한다. 사랑의 기억은 물론이고 모국어와 이름까지 모든 기억을 상실한 포레스티에는 에바의 간호와 “지그프리트 프로젝트”⁹⁾를 통해 부활한다.

5) 지그프리트 전설에 관해서 다음 역서를 참고. 라이너 테츠너, 『게르만 신화와 전설』, 성금숙 옮김, 범우사, 2002; 안인희, 『안인희의 북유럽 신화』 1·2, 웅진지식하우스, 2007; 케빈 크로슬라-홀런드, 『북유럽 신화』, 서미석 옮김, 현대지성사, 2005.

6) 장 아누이(Jean Anouilh)는 지로두의 이 연극 공연을 보면서 바로 이 ‘짐 없이 온 사람’이라는 표현에서 영감을 받아 1937년 『짐 없는 남자 *Voyageur sans bagages*』라는 희곡을 발표한다. (Cf. Robert de Luppé, *Jean Anouilh*, Edition Universitaire, 1959, pp. 7-27.)

7) Jean Giraudoux, *Siegfried, Théâtre complet*, La Pochothèque, 1991, p. 18. (이하 작품명(*Siegfried*)이나 *Ibid*로 표기.) p. 48 : “SIEGFREID: À ton tour, maintenant, Étais-je Allemand quand tu t’es penchée sur moi, et m’as sauvé? ÉVA: Tu m’as demandé de l’eau en allemand.”

8) *Ibid*, p. 7 : “BARON VON ZELTAN:… Parce qu’il t’a plu, voilà sept ans, dans ton hôpital, de baptiser du nom de Siegfried un soldat ramassé sans vêtements, sans connaissance, et qui n’a pu, depuis, au cours de sa carrière politique et de ses triomphes, retrouver ni sa mémoire ni son vrai nom, tout ce qu’il peut dire ou faire jouir du prestige attaché au nom de son perrain!...”

왜 에바는 그에게 지그프리트라는 이름을 주었을까? ‘지그프리트’는 신화의 여러 판본에 따른 차이를 감안하더라도 어쨌든 니벨룽겐 왕국의 사람이 아니라 타국의 왕자이며 그 왕국이 당면한 난제를 해결하는데 유능한 조력자이자 영웅으로 부상된 인물이다. 마찬가지로 연극의 지그프리트는 기억을 잃은 상태의 이방인으로 1920년대의 독일을 구원할 메시아와 같은 지도자로 추대된다는 공통점을 지닌다. 물론 에바의 입장에서 볼 때, 조국의 미래를 바로 세워줄 인물을 기대하며 그를, 강한 독일을 회복시켜줄 게르만 민족 신화의 영웅으로 승격시키고자 ‘지그프리트 프로젝트’를 내세우는 애국심을 발휘했겠지만 그 역시 지그프리트가 적어도 자국민이 아닌 외국인임을 분명히 알고 있었다.¹⁰⁾ 여기서 오히려 타국인이라는 점이 신화의 ‘지그프리트’와의 공통점을 강화한다고 볼 수 있다. 어디서 왔는지 알 수 없음이 영웅에 대한 신비감을 더욱 조장한다. 그런데 지그프리트란 이름은 실제의 독일의 변화를 바란 지로두의 갈망과 진정한 ‘독일’로서의 국가적 정체성을 회복하기 바라는 독일을 향한 그의 애정이 반영된 것이다. 에바의 바람과 달리 지그프리트는 유럽의 다른 나라들과 조화를 이루는 독일을 꿈꾸는 이상가로 그려진다.¹¹⁾ 당시 특정 민족의 우월을 내세웠던 독일의 나치즘에 전면적으로 대치(對峙)하는 것이다. 이렇게 제목에서 비롯된 전설적 분위기는 첫 장 이후 사그라지기는커녕, 오히려 발휘되기 시작한 교양 있는 독자의 지식과 날카로운 촉각을 통해 지속된다.

지그프리트를 탄생시킨 ‘에바’ 역시 그 이름에 신화적 세계를 함축하고 있다. 에바는 이브 Eve의 독일어 발음인데, 이 단어의 원래 철자와 이것의 독일어 역순은 통속적으로 ‘이브’와 ‘아베 Ave’ 즉, ‘아베 마리아 Ave

9) *Idem.* : “ÉVA: Pourquoi as-tu voté tout à l’heure contre le projet Siegfried?
BARON VON ZELTAN: Le projet Siegfried!”

10) *Ibid.*, p. 49: “ÉVA: Quand tu étais sans mémoire, sans connaissance, sans passé, (...) quand tu n’avais d’autre langage, d’autres gestes que ceux d’un pauvre animal blessé, tu n’étais peut-être pas Allemand.”

11) *Ibid.*, pp. 33-40.

Maria'의 이중성을 상징한다. 구약 성서의 창세기에서 볼 수 있듯이, 이브는 최초의 여성이자 인류의 어머니로, 뱀의 유혹에 넘어가 에덴동산의 금지된 선악과를 아담에게 먹게 함으로써 인간에게 약속된 영원한 삶을 박탈당하는 벌을 초래한 인물로 기록되어 있다. 이에 반해, 아베(마리아)는 인류의 제2의 탄생을 상징하는 예수 그리스도의 어머니를 칭송하는 표현이다. 에바는 이런 차원에서 볼 때, 프랑스인으로서 포레스티에의 삶을 박탈하고 지그프리트를 탄생시킨 인물인 셈이다. 에바에 대한 이미지는 이름에서뿐만 아니라 그 역할로 인해 복합적으로 그려진다. 첫 번째로, 연극에서 에바는 단말마(斷末魔)의 고통을 겪는 병사들을 돌봐주는 간호사였다. 그는 사경을 헤매는 포레스티에를 간호하고 깨어나게 함으로써 마치 죽은 전사(戰士)의 영혼을 거두어 발할라 Walhala로 이끄는 발퀴리의 이미지와 포개진다. 에바는 죽음에 이르는 깊은 잠에 빠진 지그프ρί트를 깨워 독일이라는 세상으로 이끈 여인이다. 이러한 설정은 지그프리트가 용 파프너 Fafner의 반지를 탈취하고 모험을 나선 길에서, 깊은 잠에 빠져있던 발퀴리 여신인 브륀힐데 Brunnhilde¹²⁾를 구하고 사랑을 맹세했던 설화와는 역전된 상황이기도 하다.¹³⁾ 두 번째로, 에바는 그의 사촌 젤탄 Zeltan의 언급처럼¹⁴⁾ 모든 것을 망각한 지그프ρί트를 재교육기관에서 교육시켰다. 어린아이에게 말을 가르치듯 단어 하나하나를 처음부터 배우게 하고, '지그프리트 프로젝트'를 통해 정계에 막강한 권한을 행사하는 인물, 참사원으로 보필한다. 현재의 지그프리트의 뒤에는 언제나 에바¹⁵⁾가 자리했고, 그 역시 이브에서 아베 마리아, 발퀴리를 거쳐

12) 북유럽 신화에서 브륀힐데는 전투를 관장하는 발퀴레 신분으로서, 오딘의 지시를 거역한 벌로 갑옷을 입은 상태로 산꼭대기에서 가시덤불과 불꽃에 휩싸인 채 잠드는 벌을 받았다. (라이너 테츠너, 『게르만 신화와 전설』, 성금숙 옮김, 범우사, 2002, 284쪽 참고.)

13) 우리가 신화를 참고하여 등장인물에 대해 예상할 수 있는 삼각관계와 역할('지그프리트'-지그프리트, 브륀힐데(발퀴리)-주느비에브, 구드룬-에바)로 부터 어긋나는 것으로 주느비에브가 아니라 바로 에바가 발퀴리의 역할을 하는 셈이다.

14) *Siegfried*, pp. 7-8.

15) 지로두가 『지그프리트』를 집필하면서 당시의 민감한 상황을 고려해 수정하는 작업을 했음에도 불구하고 히틀러의 애인 에바 브라운(Eva Braun)을 떠올릴 수 있는 이

지그프리트를 위해 물불을 가리지 않는 아마조네스 Amazones¹⁶⁾와 같은 강인한 여전사로 거듭난 것이다. 지그프리트 프로젝트는 1921년 1월 21일 계획했던 혁명에 실패한 젤탄의 폭로로, 지그프리트라는 존재가 허상의 인물임이 드러나기 전까지 지속된다. 이렇게 지로두의 연극에서 등장 인물들이 신화의 이름으로 명명됨으로써 『지그프리트』는 고대적이고 성서적인 의미를 내포하게 된다.

2.2. 신화의 오브제

이 작품에서 신화적 분위기는 파라텍스트(paratexte)¹⁷⁾적 요소를 통해 분명히 텍스트를 감싸고 있긴 하지만 서술의 전환이라는 특성상 등장인물들의 대화에 의해 간접적으로 무대 전반에 드리워지고 잠재된다. 공간을 형성하는 장식이나 오브제의 경우도 시각적인 효과를 이끌어내기보다는 그들의 대화를 통해 지적되고 환기되어 연극성을 발현한다. 특히 2막의 배경을 이루는 지그프리트의 집에 위치한 그의 직무실의 경우가 이에 해당한다.

주느비에브: ... 무엇보다 흡연하지 못하게 해야 해, 이걸 네가 두고 싶은 곳으로 치워
로비노: 당치 않은 소리야. 이 장식품은 멋진 걸!
주느비에브: 실용적이기도 해!
로비노: 물론, 실용적이야. 자, 이 다람쥐장식에 들어있는 성냥을 꺼내서 보탄의 등에 대고 굶는 거야. 그리고는 백조의 배에 꽂혀 있는 담배 개피에 불을 붙이는 거지. 담뱃재는 이 발퀴리에다 털고

름을 택한 것이 우연일까 하는 의문을 남긴다.

16) Guy Teissier, *op. cit.*, p. 29.

17) Gérard, Genette. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 10: "le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte: titre, sous-titre, intertitre; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc."

담배꽁초는 곰에다 버리면 되고... 독일 사람들은 이런 전설적인 동물들이나 주인공들 각각이 아주 평범한 임무를 할 수 있도록 움직이게 하고 싶은 거지. 결국 그건 삶의 임무인 거구.

GENEVIÈVE: ... Enlève le nécessaire de fumeur, tout d'abord, mets-le où tu voudras.

ROBINEAU: Tu déraisonnes, ces accessoires sont charmants!

GENEVIÈVE: Et pratiques!

ROBINEAU: Mais oui, pratiques. Regarde: tu prends l'allumette dans cet écureuil, tu la frottes sur le dos de Wotan, et tu allumes la cigarette prise à ce ventre de cygne. Les cendres, tu les jettes dans cette Walkyrie et le mégot dans l'ours... Cette ronde d'animaux légendaires ou de héros que les Allemands aiment à mettre en branle pour chacune de leurs fonctions les plus banales, c'est de la vie après tout.¹⁸⁾

지그프리트의 옛 연인인 주느비에브는 7년 전 실종된 포레스티에가 이곳, 독일의 고타 Gotha에 살아있음을 방금 확인했다. 그러면서도 지그프리트로 부활한 그가 산자도 죽은 자도 아닌 비현실적인 존재로 느껴질 뿐이다. 그런 상태는 지그프리트에 대한 낯설음, 그가 알고 있던 포레스티에의 방과 정반대의 분위기에서 오는 거부감으로 구체화된다. 비흡연자였던 지그프리트의 책상 위에 놓인 흡연기구는 품위 있고 고상해 보일 수 있으나 그에겐 생경스러울 뿐이다. 독일인이 좋아하는 신화의 영웅을 소재로 하는 소품, 이런 오브제는 언뜻 보기에 무대의 배경을 정교화하고 공간의 지표로 기능하는 악세서리에 불과할 수 있다. 그러나 이것은 에바와 주느비에브에게 다른 의미를 부여하면서 앞으로 전개되는 극행동을 암시하는 비중 있는 장치가 된다.

연극의 맥락을 살펴보면, 이 오브제는 에바에 의해 지그프리트의 직무실을 장식하는 물건으로 선택되고 배치된 것이다. 이는 ‘지그프리트’ 전

18) *Siegfried*, p. 25.

설을 환기하는 장식으로써 ‘지그프리트’라는 이름의 신화적 위상, 그가 이루었던 업적과 모험을 현실의 지그프리트에게 각인하여 게르만 민족의 신화적 인물로 거듭나기를 바라는 에바의 속뜻이 담겨있다. 에바의 입장에서 이것은 살아 움직이는 듯한 환상을 품게 하지만 주느비에브가 볼 때는 현재의 그가 가짜임을 확인하게 하는 물건일 뿐이다. 오히려 주느비에브에게는 게르만 신화의 박제된 인물, 유희의 대상으로 전락한 포레스티에의 현재의 상황을 상징한다. 그렇기 때문에 표면적으로 일견 단순히 보이는 오브제가 무대상에서는 ‘지그프리트’라는 존재와 연관해 신화적 분위기를 갖들게 하는 공간의 환유적 지표로 작용하는 반면, 주느비에브에게는 포레스티에의 무덤¹⁹⁾으로 느껴진다.

『지그프리트』의 첫인상으로 부터 새겨진 신화의 선입견은 이렇게 연극의 시·공간적 전환에도 사그러들지 않고 등장인물의 이름, 무대의 배경과 더불어 공간을 장식하는 오브제에 깃들여 독자로 하여금 연극 전반에 대한 신화에의 탐색을 이어가게 한다. 이와 같이 연극의 외연에서 드러나는 신화적 모티프 혹은 신화적 분위기를 형성하는 요소들과는 달리, 다음 장에서는 북유럽 신화는 물론이고, 다양한 코드와 상징을 지닌 여러 신화에 대한 암시와 인용과 조합을 통해 지로두가 조각조각 이어가는 신화의 모자이크를 발견할 수 있다. 이러한 작업은 『지그프리트』의 읽기의 차원을 더 한층 넓히고 연극의 의미를 보다 깊이 있게 할 수 있다.

3. 신화의 코드와 모자이크

앞에서 살펴본 바와 같이, 이 연극에는 신화를 환기하는 모티프가 산재해 있고 신화의 메타포 역시 다양하다. ‘지그프리트’라는 단어로 부터

19) *Idem* : “GENEVIÈVE: ... Courage, Robineau! Nous allons avoir à troubler les habitudes de ce tombeau...”

환기되는 북유럽 신화의 세계를 바탕으로, 지로두가 작품의 소재를 즐겨 차용해온 그리스·로마 신화와 성서 신화의 세계에 대한 암시와 언급이 연극 속에서 모자이크로 어우러진다. 그리고 이렇게 해서 신화의 여러 에피소드가 현대라는 속화된 세계의 퍼즐 속에 되살아난다.

3.1. 신화의 코드 : 레테/오르페우스/유딧

‘지그프리트’가 우여곡절 끝에 차지한 난쟁이의 반지의 저주 때문이었을까? 니벨룽겐 왕국의 불행은 ‘지그프리트’가 망각의 묘약을 마시고 브륀힐데와의 사랑의 기억을 잃어버린 것에서 연유한다. 마찬가지로 『지그프리트』의 극행동은 주인공의 기억 상실에 기반 한다. 전쟁 중에 부상하여 넘지 말아야 할 레테 Lethe, 즉 라인 Rhin강을 건너온 포레스티에는 에바에 의해 구조되지만 망각이라는 대가와 포레스티에의 죽음(망각되었다는 의미에서)을 초래하고 지그프리트로 재탄생한다. 지로두의 『지그프리트』는 바로 지그프리트의 망각에 기인하는 두 개의 극행동, 즉 ‘지그프리트 프로젝트’와 ‘젤탄의 봉기’로 펼쳐진다. 상기에서 언급하였듯이 지그프리트 프로젝트는 에바가 위기에 빠진 독일을 구하려는 애국심으로 지그프리트를 조국의 영웅으로 ‘개조’하려는 계획이다. 반대로, 젤탄의 봉기는 지그프리트의 존재에 대해 의심을 품고 그 정체를 밝히고 자신이 독일을 이끌고자 혁명을 계획하는 것이다. 이 두 독일인의 팽팽한 대립과 대결은 1막 4장의 ‘지그프리트와 부모들의 상봉’과 1막 5장의 ‘로비노와 주느비에브의 등장’이라는 대조적인 장면으로 구체화되어 그 중심에 놓인 지그프리트를 ‘막다른 골목’으로 몰고 가는 결과를 야기한다.

기억과 함께 세월을 잃어버린 그는 자타가 인정하듯 이제 갓 “6살 난 아이”²⁰⁾의 기억만 지니고 부모조차 알지 못한다. 에바는 이런 지그프리트의 망각을 역으로 이용하여 그를 독일인으로 재탄생시키고 그에게 독

20) *Ibid.*, p. 32: “SIEGFRIED: Que disait-il d'elle? n'ayez pas peur, Je n'ai pas connu cette Allemagne-là. Je suis un enfant allemand de six ans.”

일인임을 각인시키고자 한다. 이런 의도로 짜여진 각본을 모르는 채 전쟁 중에 아들을 잃어버린 부모들이 독일 각지로 부터 몰려와 그가 자신의 아이인지 확인하려한다.

무크: 파취코퍼 부부... (농부 부부가 다가온다.) 제가 당신에게 편지를 보냈죠, 부인! 내가 보기에 당신의 여행은 별로 소득이 없게er 같았습니다. 당신은 편지에서 당신의 아들이 키가 작고 갈색 머리라고 했죠. 지그프리트 나리는 키가 크고 금발입니다.

파취코퍼 씨: 우린 이미 베를린, 재교육 센터에서 갈색 머리 사내들을 만나보았답니다. (...)

파취코퍼 부인: 그의 모습이 달라지지 않았다면 벌써 찾았겠죠.

MUCK: Madame et Monsieur Patchkoffer... (Un paysan et une paysanne s'approchent.) Je vous ai écrit, Madame Patchkoffer! Il me semblait que votre voyage n'avait pas beaucoup de raison. Vous disiez dans votre lettre que votre fils est petit et brun, Monsieur Siegfried est grand et blond.

M. PATCHKOFFER: Nous avons déjà vu des bruns à Berlin, à la clinique de rééducation. (...)

MME PATCHKOFFER: S'il n'avait pas changé, il serait déjà retrouvé...²¹⁾

위 인용문에서 볼 수 있듯이 이들에게는 지그프리트의 키나 피부색, 하물며 눈동자의 색깔조차 아무 상관이 없다. 이 부모들에게 지난 세월 동안 자신의 아들의 모습이 변화되는 것은 불가능한 일이 아니며 어찌면 외모가 달라졌더라도 중요하지 않을 수 있다. 어떤 모습이든 지그프리트를 만나면 바로 알 수 있을 것만 같은 심정으로 그를 가까이에서 확인하고 싶어 한다. 자신의 아들이 아닌 '지그프리트로서의 부활'을 의심하며 그가 지그프리트가 아니라 프란츠 Frantz 혹은 파취코퍼, 즉 자신의 아들

21) *Ibid.*, pp. 11-12.

이기를, 잃어버린 아들이기를 바라는 부모들에게 하인이 던지는 말, “믿을 수 없으면 만져보라”²²⁾는 이 표현은 부활한 예수님을 의심하던 도마를 향해 예수 그리스도가 던진 질책과 다르지 않다. 아들을 잃어버린 부모들과의 만남은 불발로 그친다. 하지만 젤탄은 품어온 의혹에 대해 확신하여 삼일천하의 봉기의 실패에도 아랑곳 않고 지그프리트 앞에서 그 존재의 허상을 고발한다. 이는 독일 전체를 흔드는 사건²³⁾으로 부각될 조짐을 보인다.

한편, 지그프리트에 대해 의심하는 이들과 달리 주느비에브는 지그프리트에게서 포레스티에의 생존을 확신한다. 주느비에브는 불의의 사고로 잃어버린 사랑하는 아내를 찾아 저승을 향해 나선 오르페우스 Orpheus 처럼 ‘다른 세계’에 있는 옛 애인인 포레스티에/지그프리트를 구출해 원래 있어야 할 자리로 되돌리고 싶어 한다. 죽은 줄 알았던 애인을, 적진 깊숙이 들어와 만난 주느비에브는 현재의 지그프리트로부터 포레스티에를 구해내야 한다는 사명감을 품는다.

주느비에브: 놀리지마, 로비노, 날 격려해줘, 내가 옳게 행동하게 해줘. 내가 해야 할 역할에 대해 설명해줘. 난 내 블라우스 아래 단도를 감추고 있어. 요컨대, 내가 여기에 뭘 하러 온 거지? 난 지그프리트를 죽이러 왔어. 적진에 있는 적국의 왕에게 단도를 찌러 온 거야. 난 연극에서 유딧이자 배우 샤를로트 코르테이에게 있었던 그런 속내 친구를 가질 권리가 있어.

GENEVIÈVE: Ne plaisante pas, Robineau. Encourage-moi, raisonne-moi. Rends-toi compte du rôle que je joue. Je cache un poignard sous mon corsage. En somme, que viens-je faire

22) *Ibid.*, p. 12: “MUCK: Comment cela se passe? Rassurez-vous. Rapidement. Vous allez entrer dans cette baie. Monsieur Siegfried descendra par cet escalier. On allumera au-dessus de lui un lustre. Les myopes pourront l’approcher, les incrédules le toucher, et bout de cinq minutes, permettez-moi de vous le dire, vous repartirez lamentablement...”

23) *Ibid.*, pp. 46-48.

ici? Je viens tuer Siegfried. Je viens poignarder le roi ennemi sous sa tente. J'ai droit à cette confidente qu'on donne dans les drames à Judith et Charlotte Corday.²⁴⁾

로비노를 따라 얼떨결에 고타에 온 주느비에브²⁵⁾는, 마치 민족을 구하기 위해 적진에 이른 유딧처럼 가슴에 비수를 품는다. '유딧'은 구약 성서에 위기의 이스라엘을 구한 영웅으로 기록된 인물로서, 1931년에 지로두가 발표한 희곡의 작품명이기도 하다. 극중에서 자신의 심정을 토로하기 위해 인용하는 유딧 설화는 우리로 하여금 당시의 상황을 신화적 삽화처럼 떠올리게 하는 한편, 지로두가 차후에 발표하는 희곡들의 그물망의 그 중심에 자리하는 『지그프리트』의 작품적 위상과 팔랭프세스트의 글쓰기의 독특한 차원에 대해 숙고하게 하는 계기를 마련한다.

이브로부터 아마조네스에 이르는 역할을 한 에바와 또 다르게 주느비에브는 오르페우스이자 유딧이 된다. 동시에 지그프리트가 망각한 옛 애인이라는 점에서 무엇보다도 북유럽 신화의 브륀힐데일 수 있다. 그러나 우리가 그에 대해 예상하는 그런 역할과 달리 그는 적어도 자신을 잊었다는 이유로 지그프리트에게 복수를 하거나, 마침내 그의 죽음을 초래하지 않을 뿐 아니라 명계(冥界)를 벗어날 때까지 뒤를 돌아보지 않아야 한다는 하데스 Hades의 명령을 어긴 오르페우스의 실수를 범하지 않는다. 지그프리트 스스로 그 세계에서 벗어나도록 묵묵히 기다리는²⁶⁾ 현명한 선택을 한다. 그는 가슴에 품은 유딧의 단도를 꺼내지 않았음에도 지그프리트를 적진에서 구출해 낸다.

24) *Ibid.*, p. 26.

25) 쥘탄이 지그프리트의 실체를 밝히기 위해 로비노에게 독일의 방문을 요청했고 이에 로비노는 주느비에브와 동행하여 고타에 온 것이다. (*Ibid.*, pp. 15-19.)

26) *Ibid.*, p. 69: "GENEVIEVE: Depuis avant-hier je vous suis, Jacques. J'avais pris une chambre en face de votre chambre. Je vous ai vu de ma fenêtre toute la nuit. Vous n'avez pas guère dormi. (...) Vous êtes resté au balcon jusqu'à l'aube. C'était imprudent par ce froid. Je n'ai pas osé vous faire signe de rentrer. J'ai pensé que vous vous entreteniez avec quelqu'un d'invisible, avec quelque chose muette, avec la nuit allemande, peut-être?"

1920년대 유럽의 잔혹사를 배경으로 하는 『지그프리트』에는 이처럼 아주 다양한 신화의 코드를 지닌 인물들과 일화가 산재해있다. 하지만 등장인물들의 대화를 통해 튀어나오는 이러한 신화의 조각들은 충돌하거나 서로의 틈을 벌이는 파편으로 자리하는 것이 아니라 하나의 줄기에서 생성된 것 인양 서로 기대며 포개져 하나의 방향으로 길을 뻗어나간다.

3.2. 합일: 므네모시네를 향하여

그리스·로마 신화에 따르면, 이 세상에서 삶을 다한 이들이 저 세상으로 가기 위해 반드시 건너야하는 레테, 그 강물을 마시면 이 세상에서의 삶을 모두 잊을 수 있다. 지그프리트가 ‘다른 세계’를 통과하면서 레테를 건너는 의식을 치른 것처럼 이제 독일에서 프랑스로 되돌아가기 위해 이 두 세계를 연결하며 또한 가르는 경계의 영역²⁷⁾, 즉 국경선을 거쳐야 한다. 지로두가 1929년 발표한 『38번째의 암피트리온』으로 부터 신화를 소재로 하는 여러 작품들에서 이러한 경계적 공간과 같은 독특한 영역이나 오브제를 주목할 수 있다. 일례로 문지방이나 창문은 그것의 본래의 용도와 의미에서 벗어난다. 성(聖)과 속(俗)을 매개하거나 변별하는 경계의 의미를 넘어. 삶과 죽음의 세계, 그 사이에 자리한 오브제로서 ‘이 세계’에서 ‘저 세계’로 이행하기 위해 반드시 통과해야만 하는 상징적 세계²⁸⁾이기도 한 것이다. 마찬가지로 지그프리트가 마주하고 있는 국경선 역시 독일과 프랑스 사이에 놓인 지정학적 차원을 상징함은 물론이고 연극의 문학적 깊이를 더하는 은유적인 공간으로 작용하고 있다.

지그프리트는 켈탄이 공개적으로 지그프리트의 실체에 대해 폭로한 순

27) Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965, p 34. : “a) un lieu sacré constitue une rupture dans l’homogénéité de l’espace ; b) cette rupture est symbolisée par une 《ouverture》, au moyen de laquelle est rendu possible le passage d’une région cosmique à une autre.”

28) 박은영, 『장 지로두의 연극 읽기: 경계적 공간을 중심으로』, 『인문학 연구』 18집, 2013, 147-161쪽 참고.

간부터 이미 현실의 하겐 Hagen의 칼끝을 피해 므네모시네의 강을 건너야 할 운명에 처한 것이다. 그는 과거와 현재, 망각과 기억, 죽음과 삶의 경계를 이루는 국경선²⁹⁾에서 이제 므네모시네 Mnemosyne³⁰⁾를 향한 도정을 택한다. 『지그프리트』는 주지하다시피, 지로두 자신의 소설³¹⁾과, 전쟁 중에 부상을 입은 채로 실종된 앙드레 뒤 프레스누아 André du Fresnois의 사건에서 영감을 얻은 작품³²⁾이기도 하다. 지로두는 실화에 신화적 색채를 입히고 현실을 반영하는 새로운 신화로 탄생시킨 것이다. 이러한 과정 중에 1927년의 초판에서 지로두는 신화에서처럼 지그프리트의 죽음으로 마지막을 예정했다가 지그프리트와 주느비에브의 새로운 출발을 암시하는 현재의 결말로 최종본을 수정했다. 결말이 변경되는 과정을 거치고 ‘살아남은’ 지그프리트는 에바와 그의 추종자들이 독일의 잔류를 강권했음에도 불구하고 독일을 떠나기로 결정한다. 그 대신 지그프리트는 자신의 갑작스런 사라짐의 원인을 ‘조작된 죽음’³³⁾으로 대신하기를 제안하기도 한다.

지그프리트가 포레스티에의 기억을 잃고 산자도 죽은 자도 아닌 존재로서 머물렀던 망각의 사원을 벗어나자, 이제 저만치 프랑스의 블랑메닐 Blancmesnil이 보인다.³⁴⁾ 지그프리트는 외디푸스 α dipus가 자신의 어머

29) *Siegfried*, p. 67: “Resté seul, Siegfried avance machinalement vers le côté français, et traverse sans s’en rendre compte le portillon. Le douanier installé derrière le guichet l’interpelle.”

30) 고대 그리스·로마인들은 사람이 죽으면 저승에서 반드시 다섯 개의 강을 거친다고 믿었는데 그중에 망각(레테)의 강과 기억(므네모시네)의 강이 있다.

31) 에티엔 브뤼네에 따르면, 소설가로서 지로두는 프루스트 Proust의 세계에 대해 추종적이었으며 프루스트 역시 그의 소설을 주시하였고 자신이 이미 수상한 바 있는 공쿠르 상을 1920년, 지로두에게 수여하도록 지지할 정도로 그의 문학적 재능을 주목해 ‘독특하고 참신한 작가이며, 사물들 사이에 새로운 관계를 정립함으로써 읽기 힘들게 하고 이해하기 어려운 작가’라고 평가한다. (Étienne Brunet, “Proust et Giraudoux”, *Revue D’Histoire Littéraire de la France*, sep/déc, 1983, p. 825.)

32) “C’est la disparition d’André du Fresnois, mon ami, qui m’a donné l’idée d’ulivie.” (Guy Teissier, “Siegfried ou le passage”, *Cahiers Jean Giraudoux* 14, Grasset, 1975, p. 139.)

33) 지그프리트는 잔존을 권유하는 측근들에게 자신이 갑작스런 죽음을 맞은 것으로 해달라고 청한다. (*Siegfried*, pp. 61-66.)

니와 맺은 것과 같은 독일과의 관계³⁵⁾를 청산하고 독일과 프랑스 그 사이에 가로 놓인 국경선을 과감히 넘어선다. 프랑스를 향하는 지그프리트를 기다리는 것은 신화의 불행한 죽음이 아니라 지그프리트와 포레스트의 간극, 그 사이에서의 갈등에 종지부를 찍는 결말이다.³⁶⁾ 국경선을 넘어 트네모시네를 향하면서 그는 과거와 현재를 모두 수용하는 지그프리트이자 포레스티에라는 합일된 존재³⁷⁾로 나아간다.

4. 현실과 신화의 융합

『지그프리트』에는 무수한 역사적 사건과 문학 및 예술 작품, 예술가, 정치인, 위인 등에 대한 암시와 인용, 위장과 변형의 가필이 가득하다. 상당한 수준의 독자가 아니라면 아쉽게도 그냥 지나치고 말 수도 있다. 일반 독자로서는 텍스트의 면면에 담긴 의미와 그로부터 야기되는 효과를 알 수도 없을뿐더러, 그것들이 장면에서 어우르는 깊이를 향유조차 할 수 없는 작품일 수 있다. 이러한 현상은 지로두가 신화를 작품에 끌어오되 신화 다시쓰기의 작업과 우리의 현실을 넘어서는 새로운 신화를 꿈꾸

34) *Ibid.*, p. 68: "SIEGFRIED: C'est la première ville française qu'on voit là?

PIETRI: Oui, c'est le village.

SIEGFRIED: Il est grand? (...) Comment s'appelle-t-il?

PIETRI: Comme tous les villages, Blancmesnil sur Audinet."

35) *Ibid.*, p. 46: "ZELTAN: Qu'ils restent donc! Tant pis pour vous. D'ailleurs, c'est dans la règle. Toutes les fois que la fatalité se prépare à crêver sur un point de la terre, elle l'encombre d'uniformes. C'est sa façon d'être congestionnée. Lorsque OEdipe eut à apprendre qu'il avait pour femme sa mère et qu'il avait tué son père, il tint à rassembler aussi autour de lui tout ce que sa capitale comptait d'officiers supérieurs."

36) 『지그프리트』의 다른 판본을 보면 애초에 지로두는 지그프리트의 죽음으로 작품을 종결한다. 1928년 발표된 판본에서 결말을 고쳐 프랑스로 귀환하는 앤딩으로 맺는다. (*Ibid.*, ("Notice"), p. 1085.)

37) *Siegfried*, p. 66. : "SIEGFRIED: Je serais le Français au visage nu. Cela fera pendant à l'Allemand sans mémoire."

었기 때문이라고 할 수 있다.

4.1. 현실에의 시선

이 연극이 출판되면서 등장인물들 사이에서 언급되는 인명, 역사적 사건, 예술 작품, 지리명 등에 덧붙여진 주해가 10여 페이지에 달한다. 주로 고대와 중세, 그리고 최근의 역사적 사건과 인물에 대한 작가의 인용과 인물의 패러디에 대한 이해를 돕기 위해 편집자가 간단히 보충 설명을 한 것이다. 지로두는 유난히 여기서 역사, 정치, 문화, 예술에 관련된 사항을 등장인물들의 대화에 교묘하게 끼워 넣어 환기하고 있다. 이러한 장치는 아마도 작품이 집필되던 당시, 독일을 배경으로 하는 연극이라는 민감한 사안을 고려한 것에 기인할 것이다. 괜한 오해를 사지 않기 위해서 작품의 배경을 뮌헨 München에서 고타로 바꾼³⁸⁾ 그의 수고를 참작한다면 신화적 분위기와 함께 현실에 각별한 시선을 두게 하는 그러한 작업이 은연중이라기보다는 의도적으로 이루어졌을 것이라고 짐작할 수 있다. 그러한 인용과 약간의 왜곡이 덧붙여진 사항을 일별하다보면, 지로두의 지적 편력, 예술과 인류사에 대한 해박함에 감탄하지 않을 수 없고, 신화와 융합된 현실 혹은 신화적 분위기에 감추어진 그의 현실에 대한 날카로운 견해를 읽을 수 있다.³⁹⁾

『지그프리트』에는 지로두의 첫 희곡이자 대표적 작품이라는 위상에 걸맞게 현실과 문학을 향한 그의 시선도 마주할 수 있다. 그러한 시각은

38) Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, Slatkine, 2003, p. 286: "L'abandon de Munich comme lieu de l'action, quoique décidé plus tard, va dans le même sens, mais l'effet est double; non seulement on ne risque pas de confondre Hitler avec Zeltan, mais on ne pense même plus à la République soviétique bavaroise, de 1919. (...) Il y eut une révolution communiste à Gotha en mars 1921, mais d'importance et de retentissement si réduits que Giraudoux l'ignorait peut-être et que son public n'y pensa jamais. Puisque l'Allemagne semble avoir retrouvé une unité, une Constitution, un parlement."

39) 지로두의 박식함과 현실에 대한 날카로운 특히 켈탄과 로비노가 10여 년 만에 해 후하는 장면인 1막 5장에서 엿볼 수 있다. (Cf. *Siegfried*, pp. 15-19.)

그가 존경했던 프랑스 연극인, 라신 Racine⁴⁰⁾과 마리보 Marivaux를 넘어, 독일의 대문호 하인리히 폰 클라이스트 Heinrich Von Keist, 에른스트 호프만 Ernst Hoffmann과 철학자 엠마뉴엘 칸트 Emmanuel Kant, 음악가 알렉 슈만 Alexander Schumann에게로 향하고 이런 관심은 연극의 극행동을 이끌어가는 등장인물을 선택하는데 반영되어 이들에게 부여하는 직업을 선별하는 작업으로까지 섬세하게 이루어진다. 소설을 연극으로 개작하는 과정에서 첨가할 수밖에 없었던, 내레이터의 역할을 대신하는 로비노의 경우 문법학자로 소개되는 데 이것은 그가 사사한 독일문학 교수 샤를르 앙들레 Chales Andler에 대한 헌사의 의미로 비롯된 것이기도 하다.⁴¹⁾

이렇게 거론되는 무수한 이름들은 단순히 정치적이거나 역사적인 의미 부여의 기능에 멈추지 않는다. 이름과 사건에 대한 지적과 환기는 우리로 하여금 당대의 시사적인 사건과 다양한 신화들을 참고하게 하고, 이것은 그의 텍스트에 보다 폭 넓고 깊이 있는 울림을 부여하기 때문이다.

4.2. 신화적 실마리

지그프리트의 정체가 폭로된 후 지그프리트와 삼각관계에 놓이는 에바와 주느비에브는 지그프리트를 마주하고 서로의 조국으로 그를 이끌기 위해 격론을 벌인다.

40) 이 연극에는 라신과 그의 작품을 환기하는 구절이 있다. (*Ibid.*, p. 20: "GENEVIÈVE, s'asseyant presque souriante entre Zeltan et Robineau debout : Oui, je sais, on me l'a dit, J'ai tout ce qu'il faut pour recevoir dignement la nouvelle de la mort de mon fils, ou de ma mère, ou de la faillite frauduleuse de mon père... Le malheur, le vrai malheur, est que je n'ai jamais eu ni parents, ni enfants. La tragédie n'arrive pas à m'embaucher. Je serais une Phèdre sans beau-fils, sans mari et sans scrupules, une Phèdre enjouée. Il ne reste plus grand-chose pour la fatalité."

41) *Ibid.*, ("Notes"), p. 1092.

에바: 지그프리트, 네 의무는 어디에 있지? 수천만의 사람들이 여기서 너를 기다려. 저기에서는 아무도 기다리지 않잖아요, 안 그래요?

주느비에브: 아무도요.

에바: 자, 지그프리트...

주느비에브: 아니요, 누군가 그를 기다리고 있어요... 누군가라고 할 수 있을까? (...) 어쨌든 살아있는 존재가 그를 기다려요. (...) 자크, 너의 개가 너를 기다리고 있어. 사실상 다른 사람들, 네 친구들, 네 선생님들, 네 학생들은 모두 너를 포기했어.

ÉVA: Où est ton devoir, Siegfried? Soixante millions d'hommes ici t'attendent. Là-bas, n'est-ce pas, personne?

GENEVIÈVE: Personne.

ÉVA: Viens, Siegfried...

GENEVIÈVE: Si. Quelqu'un l'attend cependant... Quelqu'un? (...) Mais un être vivant l'attend. (...) Ton chien t'attend, Jacques. Tous les autres en effet ont renoncé à toi, tes amis, tes maîtres, tes élèves.⁴²⁾

지금까지 지그프리트가 누렸던 권력을 강조하고, 여전히 그를 지지하는 국민들을 위해 독일에 남아 강력한 지도력을 발휘하라며 정치적 결단을 종용하는 에바 앞에서 주느비에브는 반대로 너무나 소박하고 지극히 평범한 이유로 그가 프랑스로 귀환하기를 희망한다. 주느비에브는 지그프리트의 블랙 Black이 그를 기다리고 있기 때문에 돌아가야 한다고 말한다. 왜 주느비에브는 아니 지로두는 이 중요한 대목에서 “개가 기다리고 있다”라는 말을 불쑥 꺼낸 것일까? 자크 바디 Jacques Body의 언급⁴³⁾처럼 이것이 단순히 감정에 호소하기 위한 것에 지나지 않았다면, 프랑스인들의 분노를 샀을 것이다.

42) *Ibid.*, p. 55.

43) “Notes”, *Jean Giraudoux Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982, p. 58 : “Que la France soit représnetée par un chien, René Doumic ne le pardonnera pas, oubliant que ce chien qui attend son maître, symbole de fidélité, c'est le chien d'Ulysse, le chien de Tristan.”

하필이면 개를 택했을까? 그런데 이 반려 동물은 지로두의 작품(특히 『사이오의 광녀 *La folle de Chaillot*』) 외에도 여러 작가의 문학 작품과, 신화에서부터 역사에 이르는 중요한 장면에서 동행한다. 지옥의 문을 지키는 케르베루스 Cerberus, 중세 아더 Arthur왕의 사냥견이었던 카팔 Cafall, 마리 앙투와네트 Marie-Antoinette가 단두대에서 사라지기 전까지 안고 있었다는 파피옹 Papillon, 그리고 이름을 꺼내기조차 조심스러운 독일의 원흉의 블론디 Blondie 등 수없이 많다. 언급한 이름 외에 특히 블랙처럼 주인에게 충실했던 견공으로서 율리시스의 아르고스 Argos⁴⁴⁾와 또 하나의 충견으로 프랑스 역사의 격동기에 등장하는 샤를르 Charles 10세의 메도르 Medor⁴⁵⁾를 빼놓을 수 없을 것이다.

지로두가 블랙을 지적함으로써 이 장면에는 주인을 잊지 않고 기다리는 개와 함께 다양한 신화적 인물들과 일화가 삼화처럼 포개지는 효과를 발휘한다. 이것은 지그프리트가 ‘잊은’ 포레스티에를 조국 프랑스가 아니라, 그를 사랑한 이들이 잊지 않고 있음을 역설함으로써 그의 필요성 혹은 정치적 효용성이 아닌 개인의 삶의 가치에 방점을 두는 주느비에브의 애정 어린 고백인 것이다. 독일에서는 존재할 수 없는 포레스티에가 프랑스에서는 지그프리트인 동시에 포레스티에로 살아갈 수 있다. 현실의 블랙이 아르고스의 자리를 차지하면서 『지그프리트』는 현재의 무대에서 연극의 엔딩을 향해간다.

지로두는 신화에서 소재를 가져온 그의 다른 연극에서처럼 신화로부터 출발하되 신화의 그 무게에 갇히지 않고 자유로이 신화의 경계를 넘나들

44) 이 일화는 율리시스가 20여 년간의 험난한 모험 끝에 고국에 돌아온 후의 사건과 관련된다. 율리시스는 자신이 없는 동안 벌어진 상황에 맞서기 위해 아테네 Athenae의 도움을 받아 거지로 변장한 채 수모를 감수하고 궁전 안뜰로 들어선다. 이 때, 오랜 세월로 인해 늙고 지쳐있던 아르고스가 아들도 알아보지 못한 거지 차림의 그를 알아본다. 귀를 세우고 꼬리를 흔들며 반긴다. 기력이 다한 아르고스는 자신을 알아보는 충견을 보고 눈물짓는 주인 앞에서 명(命)을 다한다.

45) 1830년 7월 27일 루브르의 콜로나드에서 시민들이 3일간의 시가전을 벌인 끝에 왕을 몰아내고 새로운 입헌 군주를 세운다. 이 민중혁명의 희생자들은 콜로나드 정원에 매장된다. 거기에 샤를르 10세도 묻힌다. 이때 루브르의 개, 충직한 메도르가 자신의 주인을 기억하면서 그곳에 돌아와 그의 무덤을 지켰다고 전해진다.

며 연극의 실마리를 풀어나간다.

5. 마치며

지로두가 북유럽 신화(혹은 독일 신화)에서 소재를 가져와 연극으로 재현한 작품으로 『지그프리트』 외에 『웅덩』이 있다. 그는 어려서부터 고전과 신화에 관심을 가졌고 특히 샤토루 Châteauroux 고교에서 고전 인문학을 공부하면서 고대 신화라는 여과기를 통해서 현실을 바라보았다. 북유럽 신화는 그가 독일 문학을 전공하면서부터 관심을 갖게 된 경우로, 독일의 고대 시인 폰 플라텐 Von Platen의 작품에 대한 수준 높은 연구로 학위를 받은 그의 전력을 참고한다면 자연스러운 선택으로 보인다. 당시 독일의 문단은 신낭만주의에 대한 반동으로 신고전주의가 주를 이루는 상황이었지만 ‘독일적임’에 이끌린 지로두는 독일의 대문호 괴테와 클라이스트에게 이미 적지 않은 영향을 입고 있었다. 신화적 성향의 지로두는 『지그프리트』를 집필하면서 바그너의 오페라를 참고하게 되었고 여러 신화들로부터 에피소드를 차용하거나 암시하는 식의 유희를 덧붙인다. 그리스·로마 신화와 북유럽 신화의 모티프에다 제3의 모티프가 덧붙여짐으로써 그의 연극은 더욱 함축적인 연극으로 탄생된다. 지로두가 기독교 가정에서 자라나긴 했지만 현대의 독일은 기독교의 개혁과 반개혁의 의미심장한 격동을 겪은 나라였기에, 독일을 배경으로 하는 『지그프리트』에 유대 기독교의 고대성과 종교성을 모자이크로 덧붙여 바그너적이고 독일적인 색조를 약화시킬 수 있었다.⁴⁶⁾ 그런 까닭으로 『지그프리트』에는 텍스트 내내 구약과 신약을 펼쳐보게끔 하는 수많은 암시와 은유가 산재한다. 지로두는 이와 동시에 현대적 외양을 띠는 주인공의 모험에 범 신화적인 특징을 강화했다.

46) Guy Teissier, *op. cit.*, pp. 21-22.

지로두는 이 작품의 모태가 된 소설 『지그프리트와 리무쟁』에서부터 근본적으로 암시와 내포 connotation의 수사법을 이용했다. 연극에서 역시 우회적이고 간접적으로 에두르는 글쓰기가 주를 이루어 앞에서 이미 지적한 것처럼, 즉각적으로 눈에 띄지 않는 방식, 비교와 은유가 바탕에 깔린 글쓰기로 신화의 보편적인 분위기를 만들어내고, 평범한 현 시대의 현실을 일종의 전설적인 초시간성으로 감싼다.⁴⁷⁾ 이렇게 표면에서 두드러지지 않는 글쓰기로 인해, 지로두의 전 작품에 대해 잘 알지 못하는 독자라면 그와 같은 모자이크의 세계를 결코 즉각적이거나 완벽하게 알아 보기 어려울 것이다. 그럼에도 라이트모티프로 나타나는 바그너에 대한 환기는 독자로 하여금 신화를 해독하는 하나의 도구로 기능할 수 있다.

지로두가 『지그프리트』를 필두로 해서 『엘렉트라』, 『소돔과 고모라』, 『유딧』, 『트로이 전쟁은 일어나지 않을 것이다』, 『웅딘』과 같은 작품에서 공통적으로 신화를 이용하는 방식은 신화의 결말을 역전시키려는 시도로 나타난다. 그러나 신화는 그의 작품 표면에 드러나는 듯 하면서 동시에 억압되고 감추어져 있기 때문에 탐색되고 읽혀져야 한다. 이러한 현상은 그의 내면에 이중의 모순적인 길항, 신화에 호소하려는 경향과 그것을 전복시키고 왜곡하려는 경향이 대립을 이루는 결과가 아닐까? 그럼에도 불구하고 여기서 짚고 넘어가야 할 것은 신화를 역전시키고자하는 그의 시도는 패러디에 의한 조롱이 아니라 신화에 새로운 의미와 독특한 방향을 부여하기 위한 시도라는 점이다.

지로두는 신화적 삽화를 통해 근원이 다른 신화를 혼합한다. 시간적 간격이 존재하는 현실에 신화를 융합하면서 한편으로는 신화의 정체성을 잃을까하는 두려움으로 이러한 융합 혹은 혼합에 대해 다소 주저하는 망설임⁴⁸⁾을 보이기도 한다. 왜냐하면 그의 신화 사용법은 다른 문화와 다

47) *Ibid.*, p. 25.

48) *Ibid.*, p. 36: "S'il y a chez notre auteur une certaine fascination de spécialiste pour le syncrétisme, le mélange des cultures, on constate dans le même temps chez lui une réticence à cette fusion, ou confusion par peur de perdre son identité."

른 차원에서 유래하는 신화들의 영향력을 상대화하고, 어느 하나의 신화에 머무르는 게 아니라 또 다른 신화를 향해 이행하기 때문이다.

지로두의 글쓰기에는 두개의 움직임이 있다고 평가된다. 하나는 일상적인 것을 숭고하게 하고 그것을 초월하기 위해 현실로 부터 신화로 향하는 것이고, 다른 하나는 신화의 의미가 되살아나도록 하기 위해 현실화하는 즉, 신화로 부터 현실로 향하는 움직임이다.⁴⁹⁾ 지로두는 신화의 가벼운 중량감이 실린 글쓰기를 통해 현실을 돋보이게 하고 일상을 미화한다. 결국 그의 연극은 그 안에 잠재된 신화로 인해 고전의 고귀함과 비극성을 함축하고, 신화적 삽화와 터치 아래 탈신화와 신화에 대한 재평가라는 결과를 야기하면서 개인적인 신화, 지로두의 독특한 신화로 재탄생된다고 할 수 있다.

49) *Idem*.

참고문헌

1. 지로두의 작품

Giraudoux, Jean. *Théâtre complet*, La Pochothèque, 1991.

Jean Giraudoux Théâtre complet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982.

2. 연구문헌

Albérès, René Marill. *La genèse du Siegfried de Jean Giraudoux*, Lettres Modernes, 1963.

Body, Jacques. *Giraudoux et l'Allemagne*, Éditions Slatkine, 2003.

Eliade, Mircea. *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965.

Étienne, Brunet. "Proust et Giraudoux, *Revue D'Histoire Littéraire de la France*, sep/déc, 1983.

Genette, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1992.

Teissier, Guy. "Le tressage des mythes autour de Siegfried", *Giraudoux et les mythes*, CRLMC, 2000.

_____, "Siegfried ou le passage", *Cahiers Jean Giraudoux* 14, Grasset, 1975.

라이너 테츠너, 『게르만 신화와 전설』, 성금숙 옮김, 범우사, 2002.

박은영, 『장 지로두와 신화의 연극적 재현』, 한국외국어대학교 대학원, 2008.

_____, 「장 지로두와 팔랑프세스트의 글쓰기: 북유럽 신화와 『지그프리트』를 중심으로」, 『외국문학연구』 52, 2013.

_____, 「장 지로두의 연극 읽기 : 경계적 공간을 중심으로」, 『인문학 연구』 18집, 2013.

안인희, 『안인희의 북유럽 신화』 1, 2, 웅진지식하우스, 2007.

케빈 크로슬리-홀런드, 『북유럽 신화』, 서미석 옮김, 현대지성사, 2005.

〈Résumé〉

Mode d'emploi des mythes dans *Siegfried*

Park, Eunyoung

Cette étude a pour objet d'élucider comment Jean Giraudoux représente le thème et l'histoire du mythe dans *Siegfried*. Comme première pièce, *Siegfried* est une oeuvre maîtresse de ses pièces qu'il a écrites pour objet le mythe. Les mythes sont au coeur de son écriture palimpsestes.

Giraudoux, d'abord, crée une atmosphère légendaire dans *Siegfried* en reprenant le titre et le nom des personnages principaux aux mythes antiques. Ce faisant, il forme la mosaïque des mythes dans laquelle il dispose le mythe grec et romanesque, le mythe biblique, le mythe scandinave en employant les épisodes, les thèmes et les codes, malgré que l'espace de cette pièce soit le temps actuel. Cette tentative est intensifiée par un jeu d'allusions, des connotations, des métaphores, des évocations, des citations, etc. Dans l'écriture de Giraudoux, on note une tendance à recourir au mythe et à le subvertir et le détourner. De plus il modifie des événements historiques et unifie le mythe et la réalité. Le mouvement de l'écriture de Giraudoux est double : il va d'une part de la réalité vers le mythe pour sublimer le quotidien, et d'autre part, du mythe vers la réalité pour le revivifier par l'actualisation des significations. Giraudoux cherche à rehausser et à poétiser le quotidien par son écriture grâce

à la légère pesanteur du mythe. Après tout, c'est en s'affranchissant et en revisitant les mythes anciens que Giraudoux parvient à créer avec *Siegfried* un mythe nouveau et personnel.

주 제 어 : 장 지로두(Jean Giraudoux), 지그프리트(Siegfried), 신화(mythe), 연극(théâtre), 메타포(métaphore), 암시(allusion), 신화 사용법(mode d'emploi des mythes)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

L'enseignement du français à l'école anglophone du Québec : à propos du bilinguisme^{*}

SUH Duck-Yull
(Université Hanyang)

Contents

1. Introduction
2. Problématique
3. Transformation de la dynamique linguistique : quelques données statistiques
4. Situation actuelle
5. Diversité des programmes de français langue seconde dans le secteur de langue anglaise
6. Programmes visant le bilinguisme : d'une initiative de parents à un engagement administratif
7. Conclusion

1. Introduction

Il existe une nouvelle génération de jeunes québécois bilingues dont il est de plus en plus difficile de deviner la langue première.

^{*} This work was supported by the research fund of Hanyang University. (HY-2013-G)

Certains ont grandi dans un milieu bilingue à la maison ; d'autres proviennent de familles anglophones, mais ont fréquenté par choix une école de langue française ; d'autres encore ont appris le français à l'école anglaise, grâce aux programmes d'immersion française et à d'autres modèles d'éducation bilingue.

Il est très évident que le bilinguisme unidirectionnel des années 1960 et 1970 décrit par Gendron¹⁾ n'existe plus. Qu'est-ce qui s'est passé ? Si la transformation du statut de la langue française a reçu beaucoup d'attention ces dernières décennies, la transformation du bilinguisme au Québec est un phénomène qui a suscité peu d'attention des médias et même des chercheurs. Pourtant comme phénomène il est très révélateur de l'amélioration du statut du français au Québec et de la transformation de la dynamique linguistique historique entre francophones et anglophones depuis les années 1960.²⁾

Assis dans une voiture du métro au centre-ville, trois jeunes parlent, et dans cette bribe de conversation attrapée au vol s'entend une transformation profonde des comportements linguistiques au Québec. La conversation est animée, ils passent en revue la musique québécoise, du "québécois" au plus "cool" :

1) Cf., J. D. Gendron, *The Position of the French Language in Quebec*, 3 vol., Québec, Éditeur officiel du Québec, 1972.

2) Depuis les années 1960, le Québec prenait le train accéléré de la modernité avec la Révolution tranquille. D'ailleurs, les débats entourant la question linguistique occupaient l'avant-scène de la vie politique. Le gouvernement du Québec a adopté plusieurs projets de loi pour améliorer le statut du français comme langue officielle. Et puis à cette époque, le Québec était de fait bilingue. Il ne s'agissait pas d'un bilinguisme individuel, mais bien institutionnel. Sur le plan social, règle générale, le bilinguisme était plutôt composé de deux unilinguismes correspondant à deux groupes sociaux différents : les Canadiens anglais unilingues et les Canadiens français unilingues.

Garçon 1 : It's like le beau Roch Voisine ou Mario Pelchat...

Garçon 2 : Yea, [rire] And what about...

Fille : But me, you know the guy... Hm... "Ma gang de malades..."

[elle chante le titre de la chanson]

Garçon 1 : Ah oui, Daniel Boucher.

Fille : I like him, "Ma gang de malades" [elle chante de nouveau].

Garçon 2 : Il est pas pire, but... j'le connais pas beaucoup.

L'alternance codique de ces jeunes pourrait être comprise comme un indicateur de la détérioration de la qualité de la langue française. Mais avec l'éclairage récent apporté par la sociolinguistique, ce que nous venons d'entendre peut être compris comme une conversation entre jeunes bilingues qui maîtrisent bien leurs deux langues, mais qui se permettent, entre eux de "parler bilingue".³⁾ À l'écoute, il est difficile de savoir si ces jeunes sont des anglophones ou des francophones, mais on est porté à croire que leur langue première est l'anglais. Si c'est effectivement le cas, leurs compétences linguistiques correspondent à des compétences culturelles, car ils sont manifestement à l'aise avec la culture francophone, même s'ils en parlent en partie en anglais. À les entendre, la frontière traditionnelle entre anglophones et francophones semble plus poreuse que dans le passé. Sans doute, cette érosion des frontières est possible grâce aux compétences bilingues d'un nombre grandissant de jeunes québécois.

Dans ce travail, nous allons tenter de clarifier la situation actuelle de l'enseignement du français langue seconde à l'école anglophone du Québec. Nous allons également essayer de décrire l'évolution des programmes et les nouvelles attentes de la population anglophone

3) Cf., M. Heller, *Linguistic Minorities and Modernity : A Sociolinguistic Ethnography*, New York, 1999.

quant à l'acquisition des compétences linguistiques chez ses enfants, tant pour l'anglais que pour le français.

2. Problématique

Au recensement de 2006, près de deux anglophones du Québec sur trois se déclaraient bilingues, soit 68,9 %. Cette proportion est de loin supérieure à celle des francophones, qui n'est que de 35,8 %.⁴⁾ Cependant, en y regardant de plus près, on note un clivage générationnel, mais aussi géographique. En effet, à l'échelle du Québec en général, une plus forte proportion de francophones âgés de 25 à 29 ans se déclaraient bilingues en 2006 (51,1 %), cette proportion augmentant à 63,4 % dans la région métropolitaine de recensement de Montréal.⁵⁾

Par ailleurs, l'augmentation du bilinguisme chez les jeunes implique de nouveaux enjeux, puisqu'elle fait en sorte que le français et l'anglais sont plus présents au Québec. D'où les inquiétudes parfois exprimées concernant le choix effectif du français en tant que langue d'usage public par les personnes bilingues, voire multilingues. Une étude exploratoire faite par CROP auprès des enfants de la loi 101 révèle en effet la prédisposition de ces jeunes au bilinguisme à l'égard de la langue d'usage public.⁶⁾

4) Statistique Canada, *Le portrait linguistique en évolution, Recensement de 2006*, Ottawa, 2007, p. 6.

5) *Ibid.*, *Langue, Recensement de 2006, op. cit.*

6) CROP, *Les enfants de la loi 101. Groupes de discussion exploratoires*, Novembre 2000, p. 28.

Accessible en ligne : www.cslf.gouv.qc.ca/publications/PubF168/F168.pdf.

Le Québec doit aussi assurer l'intégration linguistique d'immigrants d'origines de plus en plus variées, phénomène qui, combiné à l'étalement urbain des Montréalais francophones vers la banlieue, tend à fragiliser le fait français dans la métropole. Mais il ne faut pas oublier une question fondamentale qui a traversé les époques et qui demeure toujours d'actualité : la question de la qualité de la langue française. Autant d'enjeux et autant de défis auxquels font et feront face les jeunes adultes d'aujourd'hui. Ces jeunes âgés d'environ trente ans constituent la première génération à avoir uniquement connu le Québec d'après la Charte de la langue française. Il est donc légitime de s'interroger sur leurs représentations de la question linguistique québécoise.

Comment ces jeunes, qui sont en moyenne plus instruits, plus diversifiés, plus bilingues, plus mobiles que leurs prédécesseurs, se représentent-ils la question de la gestion des langues au Québec ? Ces jeunes qui, pour la plupart, ont quitté récemment le monde scolaire et qui ont fait leurs premières armes sur le marché du travail, quelle importance accordent-ils à la maîtrise de la langue française, à sa qualité et à son usage dans le milieu du travail et dans l'espace public ? Eux qui ont grandi dans un Québec pluriel, quelle conception ont-ils de l'identité québécoise et que représentent pour eux le bilinguisme ?

3. Transformation de la dynamique linguistique : quelques données statistiques

Montréal est sans doute une ville beaucoup plus française qu'elle ne l'a été dans le passé. Cela dit, l'amélioration du statut du français a

contribué à une augmentation du taux de bilinguisme français-anglais au Québec, puisque de nos jours les anglophones et les allophones apprennent en grand nombre et en nombre croissant le français. De plus, les francophones continuent toujours d'apprendre l'anglais et cela aussi, en nombres croissants.

Les données du recensement montrent clairement que la proportion de bilingues officiels (français-anglais) augmente dans toute la population québécoise, quel que soit le groupe considéré (francophone, anglophone ou allophone). Si nous regardons spécifiquement les anglophones, le taux de bilinguisme dans toute la population est passé de 37% à 67%.⁷⁾ Ce taux est encore plus élevé parmi les jeunes, atteignant plus de 80% pour la cohorte des 15 à 24 ans.⁸⁾

Un trait important distingue le bilinguisme des anglophones de celui des francophones et des allophones : l'âge auquel ils apprennent l'autre langue officielle. Pour les francophones et les allophones, c'est quand ils sont jeunes adultes qu'on voit leurs compétences en anglais augmenter, au moment où ils intègrent le marché du travail et entament des études postsecondaires, tandis que chez les anglophones on voit déjà chez les plus jeunes des déclarations de compétences bilingues.⁹⁾ Cela s'explique en partie par les occasions des anglophones ayant droit d'apprendre l'autre langue à l'école primaire et secondaire.

En effet, depuis plus de 30 ans une petite révolution très tranquille a eu lieu dans la communauté anglophone et dans son système

7) Cf., L. Marmen et J. -P. Corbeil, *Les langues au Canada : recensement de 1996*, Canada, ministère des Travaux publics, 1999. p. 32.

8) J. Jedwab, *English in Montreal : A Layman's Look at the Current Situation*, Montréal, Images, 1996, analyse de données de recensement 1996, p. 93.

9) *Ibid.*, p. 97.

scolaire. Les anglophones ont trouvé des moyens d'améliorer les compétences en français de leurs enfants, en faisant pression sur les écoles et les commissions scolaires pour de meilleurs programmes. Depuis plusieurs décennies, et c'est un fait peu connu par la population francophone, la grande majorité des élèves fréquentant les écoles de langue anglaise reçoivent plus d'instruction en français¹⁰⁾ que ce qui est prescrit par les programmes du Ministère de l'Éducation du Québec (en abrégé MÊQ).

La compétence en français acquise par les jeunes qui fréquentent ces écoles est surtout orale ; la maîtrise du français écrit fait défaut, comme le souligne un rapport du Quebec Community Groups Network.¹¹⁾

Parmi l'ensemble des Québécois de langue maternelle anglaise, adultes et enfants confondus, 70,4% se déclarent capables de soutenir une conversation en français. Au travail, en 2006, 24% utilisaient le français le plus souvent seul ou avec une autre langue, et 41% le faisaient régulièrement.¹²⁾

Dès les années 1960, la communauté anglophone, estimant

10) Surtout un grand nombre de jeunes anglophones apprennent le français à l'école primaire. Par exemple, le site Web de la commission scolaire English Montreal, qui est la plus grosse commission scolaire anglophone de la région de Montréal, indique la proportion de l'enseignement donné en français dans ses écoles primaires : dans le programme anglais, 32% de l'enseignement est donné en français ; dans le programme bilingue, la proportion est de 50% ; dans le programme d'immersion, elle est de 62%. Cf., Quebec Community Groups Network, 2009.

11) Quebec Community Groups Network, *Créer des espaces pour les jeunes Québécois et Québécoises : orientations stratégiques à l'intention des jeunes d'expression anglaise du Québec*, Montréal, Quebec Community Groups Network, 2009.

12) Statistique Canada, *L'utilisation des langues en milieu de travail au Canada, Recensement de 2006*, Ottawa, 2009.

l'enseignement du français primordial, a en effet trouvé diverses solutions à l'intérieur du système scolaire pour offrir à ses enfants la possibilité d'acquérir des compétences bilingues. Cette quête pour le bilinguisme a vu le jour dans les années 1960 avec la création d'un nouveau programme de langue innovateur, l'immersion française, programme qui connaîtra une popularité rapide non seulement dans les commissions scolaires protestantes de la région montréalaise, mais aussi au Canada et à l'étranger.

Avant de se lancer dans un survol historique d'une transformation remarquable et surprenante des écoles de langue anglaise, nous allons regarder la situation actuelle de l'enseignement du français dans ce secteur.

4. Situation actuelle

La population scolaire dans des établissements de langue anglaise représente approximativement 10% de la population totale des écoles primaires et secondaires du Québec malgré une chute radicale des effectifs depuis la mise en vigueur de la Charte de la langue française. Grâce à une dérogation à la Loi sur l'instruction publique, les écoles anglaises ne sont pas contraintes d'enseigner le français dans le seul cadre du programme de français langue seconde prescrit par le Ministère, bien qu'assujetties aux mêmes régimes pédagogiques que leur contrepartie francophone. Elles peuvent choisir d'élargir le temps d'instruction en langue française à d'autres programmes, tels les mathématiques, l'univers social, l'éducation physique, etc. Et c'est

grâce à cette dérogation qu'on a vu proliférer une gamme étonnante de modèles visant le développement du bilinguisme dans les écoles de langue anglaise.

Selon les statistiques qui proviennent des déclarations des commissions scolaires, en 2001-2002, sur une population d'un peu plus de 100 000 élèves, 42 826 jeunes étaient inscrits dans des programmes dits d'immersion française et 54 142 dans des programmes de français langue seconde. Par contre, ce que ces statistiques ne nous disent pas, c'est qu'une minorité se trouve inscrite dans les programmes habituels de français langue seconde, la majorité leur ayant préféré l'un des nombreux modèles de français enrichi qui existent dans le réseau scolaire de langue anglaise.

Des familles anglophones "ayants droit" ont cependant trouvé une option plus radicale dans leur recherche de compétences dans les deux langues pour leurs enfants. Si les clauses sur l'éducation de la Charte de la langue française limitent l'accès à l'école de langue anglaise aux "ayants droit", il n'y a pas de restrictions à leur accès à l'école de langue française. En 2000-2001, 6% des ayants droit de langue anglaise fréquentaient par choix des établissements de langue française surtout au niveau primaire.¹³⁾

Déjà, en 1995, un rapport de la Commission de l'éducation en langue anglaise relevait que "... les Québécois et Québécoises anglophones [...] veulent que leurs enfants maîtrisent à la fois l'anglais et le français dès la fin de leur secondaire".¹⁴⁾ Pour la

13) M. McAndrew et P. Eid, "Les ayants-droits qui fréquentent l'école française : caractéristiques, variations régionales, choix scolaires", *Cahiers québécois de démographie*, 32 (2), 2003, p. 57.

14) Gouvernement du Québec, "Apprentissage des langues dans les écoles de langue anglaise du Québec : maîtrise impérative des deux langues", Rapport de la

population anglophone ayant droit, plusieurs options pour acquérir le bilinguisme existent, qui font appel au système scolaire public, allant de la classe de français enrichi jusqu'à l'inscription de ses enfants dans une école de langue française. La recherche de meilleures solutions pour l'enseignement du français est une histoire fascinante qui révèle à quel point l'école comme institution peut se transformer et se transformer rapidement pour permettre à la communauté qu'elle dessert de survivre dans un contexte social redéfini.

Dans les écoles de langue anglaise, l'enseignement obligatoire du français s'étend de la 1^{ère} année du primaire jusqu'en 5^e secondaire, où les élèves doivent réussir une épreuve ministérielle pour obtenir leur DES (Diplôme d'études secondaires décerné par le Ministère de l'Éducation du Québec). Les élèves qui poursuivent au niveau collégial (cégep) doivent suivre deux cours de français langue seconde. Vu de loin, cela ressemble beaucoup à ce qui est prescrit pour l'enseignement de l'anglais L2 aux élèves inscrits au secteur français ; mais si nous y regardons de plus près, nous voyons une réalité toute autre.

La Loi sur l'instruction publique détermine le nombre de minutes accordées à l'instruction en langue anglaise pour le secteur français et d'enseignement en français pour le secteur anglais. Par contre, une clause dérogatoire à cette loi permet aux écoles de langue anglaise d'offrir des programmes de français enrichi ou d'immersion. Cette clause permet aux écoles de langue anglaise de trouver des solutions locales aux demandes pressantes d'enseignement enrichi du français en offrant une gamme de programmes différents se distinguant par le

Commission de l'éducation en langue anglaise soumis au ministre de l'Éducation du Québec, Québec, 1995, p. 3.

nombre d'heures d'instruction offertes en français. En effet, à la fin des années 1980, une étude menée par le MÉQ a identifié 48 modèles différents de programmes de français L2 dans le secteur anglais (MÉQ, 1990).

L'étude a également démontré que plus de 95% des élèves de ce secteur recevaient plus d'instruction en français que prescrit par le MÉQ. En 1995, un rapport au ministre de l'Éducation du Québec soumis par la Commission de l'éducation en langue anglaise, regroupait ces différents modèles en cinq grandes catégories, au primaire et au secondaire. Malgré la réforme actuelle de l'éducation et la création de nouveaux programmes de français langue seconde et d'immersion française, cette catégorisation semble toujours utile pour décrire la situation actuelle.

5. Diversité des programmes de français langue seconde dans le secteur de langue anglaise

5.1. École maternelle

Même si aucune disposition juridique ne prévoit l'enseignement du français à cette étape du régime pédagogique, 94% des enfants de cinq ans sont en contact avec le français pendant les activités de la maternelle, qui occupent 705 minutes par semaine. Le temps consacré au français varie : 26% des enfants y consacrent de 15 à 120 minutes par semaine ; 22% y consacrent de 150 à 350 minutes ; 27%, de 353 à 690 minutes et 19%, le total des heures (705 minutes) de leur

instruction préscolaire.

5.2. École primaire

Pendant les six années du primaire, 93% des élèves reçoivent plus que les 102 minutes réglementaires de français par semaine. Quelque 52% des élèves suivent en français les cours d'une ou de plusieurs disciplines (généralement arts, sciences sociales et sciences naturelles), en plus du cours de français langue seconde. Les modèles mis en application, à ce niveau, pour l'enseignement du français langue seconde se divisent en deux catégories : les programmes où le français ne figure qu'à titre de langue seconde (catégorie 1) et ceux où d'autres matières sont enseignées en français (catégorie 2). Normalement, les élèves du primaire reçoivent au total 1410 minutes d'enseignement hebdomadaire.

1) Modèles de catégorie 1 (Programme de base)

Ce modèle offre de 90 à 150 minutes par semaine d'enseignement en français à 16% des élèves du primaire. Programme intensif : ce modèle offre de 155 à 300 minutes par semaine d'enseignement en français langue seconde à 20% des élèves du primaire.

2) Modèles de catégorie 2 (Programme étendu)

Ce modèle offre de 140 à 360 minutes par semaine d'enseignement en français ; outre l'enseignement du français en tant que tel, l'enseignement d'une ou de deux autres disciplines est fait en français, pendant l'un des deux cycles du primaire ou les deux. Programme intensif de français de premier degré (le français occupe

de 28% à 50% du temps total) : il existe différents profils dans cette catégorie, où la durée de l'enseignement en français varie de 400 à 705 minutes par semaine. C'est le choix de 24% des élèves. Les quatre principaux profils sont : enseignement intégral ou presque intégral en français pendant un seul cycle ou pendant les deux cycles ; immersion partielle précoce ; immersion partielle ou totale tardive ; et une 6^e année offrant des activités supplémentaires en français. Programme intensif de second degré (de 51% à 82% du temps total) : un quart des élèves du primaire sont inscrits ou inscrites à l'une ou à l'autre des versions de cette catégorie, soit : enseignement intégral ou presque intégral en français pendant les deux cycles du primaire ; immersion partielle précoce suivie d'une diminution du temps d'enseignement en français au deuxième cycle ; ou immersion totale précoce pendant une période d'un à trois ans, suivie d'une diminution du temps d'enseignement en français.

5.3. École secondaire

Quatre-vingt-quatorze pour cent des élèves suivent plus que les 100 heures par année (166 minutes par semaine) d'enseignement en français prescrites par le régime pédagogique. Il y a essentiellement deux groupes : 47% des élèves font 130 heures par année de français et 42% en font 150 heures. Les deux modèles qui ont cours au primaire trouvent écho au secondaire. Ils sont adaptés en fonction d'un programme de 900 heures par année scolaire.

1) Modèles de catégorie 1 (Programme de base)

Ce modèle regroupe 5% des élèves du secondaire et offre de 100

à 120 heures par année d'enseignement du français langue seconde, soit un total de 500 à 600 heures en cinq ans (4 à 5 heures par semaine). Programme intensif : ce modèle regroupe 59% des élèves du secondaire et offre de 125 à 180 heures par année en cinq ans (5 à 8 heures par semaine).

2) Modèles de catégorie 2 (Programme étendu)

Selon ce programme, de 17% à 22% du temps des cinq ans est consacré à l'enseignement du français langue seconde. À cela s'ajoute l'enseignement de deux ou trois autres disciplines en français, soit un total de 750 à 1000 heures en français pendant le secondaire. Le programme réunit 7% des élèves. Postimmersion : choix de 22% des élèves, les programmes de postimmersion visent de 20% à 40% des cinq années du secondaire, et sont généralement concentrés au premier cycle, comme suite au programme d'immersion du primaire. Ils permettent aux élèves de suivre de 1000 à 1700 heures d'enseignement en français au secondaire (cours de français langue seconde et autres cours donnés en français). Immersion tardive : choix de 7% des élèves, le programme offre de 225 à 400 heures d'enseignement en français par année, soit de 25% à 45% du temps total d'enseignement pendant les cinq années du secondaire. Ici aussi, ce temps est concentré au premier cycle, pour permettre aux élèves qui n'ont pas fait d'immersion au primaire de suivre de 1100 à 2000 heures d'enseignement en français au secondaire.

Comme la Commission de l'éducation en langue anglaise le souligne, ces modèles permettent de nombreuses combinaisons et permutations qui correspondent aux besoins et attentes de la population locale de même qu'aux moyens spécifiques des écoles.

Cette flexibilité permet aux programmes de s'adapter à la grande diversité de situations sociolinguistiques et des besoins en enseignement du français des écoles de langue anglaise. À titre d'exemple, les élèves d'écoles de langue anglaise de l'ancienne commission scolaire Lakeshore dans l'ouest de l'île ont facilement accès à un programme d'immersion. Dans cette banlieue, l'école offre à plusieurs la principale occasion de parler et d'apprendre le français ; ce qui est désiré est donc un maximum de temps accordé à l'instruction en français. Toujours dans la région métropolitaine, les écoles de langue anglaise de Chomedey (Laval) accordent la priorité à l'enseignement de la langue anglaise, puisque la majorité des enfants vivent dans des quartiers francophones où les activités culturelles et sportives se déroulent, pour la plupart, en français.

Cette variation des contextes sociolinguistiques et des besoins d'instruction sont le propre de la région métropolitaine de Montréal. Il faut cependant aussi tenir compte des réalités des élèves des écoles de langue anglaise en milieu rural¹⁵⁾ ou dans des villes où l'anglais est peu présent.¹⁶⁾ Au Québec, c'est donc le contexte local qui détermine le modèle d'enseignement du français langue seconde dans les écoles de langue anglaise.

La diversité des modèles en place rend difficile la collecte de données sur ce qui s'offre dans les écoles du secteur anglais. De plus, dans les déclarations faites par les administrateurs d'écoles, il n'y a pas de questions claires et spécifiques permettant de faire le portrait de l'instruction reçue en français dans leurs écoles. Certains fournissent de l'information sur l'immersion, s'ils considèrent que leur

15) Tels les Cantons-de-l'Est ou la Gaspésie.

16) Comme les villes de Québec ou Trois-Rivières.

programme s'insère dans cette catégorie, mais les déclarations ne sont pas du tout systématiques. Quant à toutes les écoles qui offrent une forme ou l'autre de français enrichi, cette information disparaît dans la catégorie français langue seconde, sans qu'il y ait précision sur le modèle et le nombre d'heures d'instruction. Pour ces raisons, les données dont disposent le Ministère sont considérées comme très approximatives pour faire le portrait de l'enseignement du français dans les écoles de langue anglaise du Québec.

Depuis la déconfessionnalisation des commissions scolaires et le lancement de la réforme éducative en cours, le nombre de modèles proposés par le ministère de l'Éducation pour enseigner le français a été restreint à trois programmes : français langue seconde, français enrichi et immersion française. Cela représente un net progrès, les programmes d'immersion française qui existe depuis plus de 45 ans étant enfin reconnus formellement par le MÉQ.

5.4. Niveau de compétence en français

Le foisonnement de nouveaux programmes en français amène inévitablement à la question de leur évaluation :

Quel est le niveau de compétence en français langue seconde des élèves qui ont reçu un tel enseignement pendant ces onze années d'études ? Peut-on dire qu'ils sont devenus bilingues ? Qu'ils peuvent comprendre le français et s'exprimer avec facilité dans cette langue pour participer à la vie québécoise ?¹⁷⁾

17) D. Lussier, professeure à l'Université McGill et porte-parole de l'AQEFSL, *États généraux sur la langue française*, 2001, p. 21.

Comme Denise Lussier le souligne, il n'existe aucune donnée pour répondre à ces questions. Étant donné la diversité des programmes, des contextes et des réalités sociolinguistiques, il semble fort probable qu'une évaluation du niveau de français des jeunes anglophones nous montrerait une gamme très large de compétences linguistiques et culturelles. Il paraît évident que l'on est en train de vivre une transformation profonde des comportements linguistiques des anglophones et que la mise en place de mesures pour soutenir leurs efforts est dans le meilleur intérêt de tous. Pour Céline Saint-Pierre, présidente du Conseil supérieur de l'éducation aux moments des derniers états généraux sur la langue française :

L'accès à un enseignement efficace du français langue seconde et, par là, à une maîtrise généralisée du français devient une sorte d'obligation collective dont certains traits appartiennent à l'éthique sociale de l'égalité des chances.¹⁸⁾

Examinons maintenant l'évolution des programmes de français langue seconde pour mieux comprendre les besoins exprimés à l'heure actuelle.

6. Programmes visant le bilinguisme : d'une initiative de parents à un engagement administratif

18) Communication présentée lors de la journée thématique "La langue d'enseignement et l'enseignement des langues", Montréal, le 2 février 2001.

Le bilinguisme est un objectif recherché par toutes les familles, anglophones, francophones ou allophones. Les exigences des carrières dans l'administration canadienne sont pour beaucoup dans cet intérêt, mais ce n'est pas toujours uniquement une question de réussite professionnelle. Le bilinguisme auquel atteignent les élèves des lycées français du Canada est un atout particulièrement adapté à la situation du pays.

Pour les élèves venus de milieux anglophones, l'enseignement de toutes les disciplines du programme en français est très efficace. Leurs parents soulignent volontiers la différence dans ce domaine avec le système canadien d'immersion qui ne garantit pas toujours un haut niveau de compétence en français des enseignants chargés de faire étudier dans cette langue une partie du programme. Alors que pour les élèves venus de milieux francophones, le bilinguisme français-anglais est recherché dans l'organisation même des établissements, qui proposent un enseignement soutenu de l'anglais dès l'école primaire et prévoient un cursus d'anglais spécifique pour les élèves qui ont naturellement une grande aisance dans la langue.

Les élèves apprécient le dispositif d'enseignement qui leur permet d'approfondir leur maîtrise de la langue anglaise. Ils soulignent l'effet de la présence conjointe de francophones et d'anglophones dans les classes, qui amène chacun à s'exprimer dans la langue qui lui est la plus familière et incite les autres à la comprendre, puis à la pratiquer. Il faut y ajouter le rôle de l'environnement local, le poids de la langue pratiquée dans les activités sportives ou dans les médias, qui, hors du Québec, est le plus souvent l'anglais. L'enseignement de l'anglais dans les établissements français est porté par toutes les autres occasions de rencontrer cette langue. Il les rend possible et les

prolonge tout à la fois. Il conduit les élèves non-anglophones à une forme de bilinguisme par osmose, par imprégnation sociale.

La création de programmes d'immersion dans les anciennes commissions scolaires protestantes est un exemple fascinant de l'adaptation d'une communauté et de ses établissements scolaires à une dynamique linguistique transformée. L'école est souvent perçue comme monolithique et résistante aux changements. Dans le cas de l'école de langue anglaise québécoise, nous constatons que lorsqu'il y a suffisamment de pression des parents et qu'on estime que la survie de la communauté et de ses institutions est en jeu, l'école peut se transformer rapidement et radicalement. Il ne faut pas minimiser la portée de l'émergence et la popularité de ces nouveaux modèles d'enseignement du français langue seconde. Ils ont transformé l'organisation des écoles, la culture de l'école, le profil du corps enseignant et les interactions entre parents et enseignants. Ce qui est remarquable dans cette transformation radicale est qu'elle s'est faite presque sans bruit.

Le premier programme d'immersion française a vu le jour dans une banlieue de Montréal dans les années 1960.¹⁹⁾ C'est un programme innovateur, pour l'époque, quant à l'enseignement des langues, et il gagnera rapidement en popularité, pas seulement au Québec, mais aussi au Canada anglais où la langue française a connu également un changement de statut. De plus, le modèle d'immersion servira d'exemple innovateur pour l'enseignement des langues à l'étranger et provoquera une réflexion sur la théorie de l'acquisition des langues

19) O. Melikof, "Parents as Change Agents in Education", dans W. E. Lambert et G. R. Tucker, *Bilingual Education of Children : the St. Lambert Experiment*, Rowley, Mass., 1972, pp. 219-236.

secondes autant que sur les méthodes d'enseignement.

Lorsque les programmes ont vu le jour dans les années 1960, le Québec n'avait pas encore légiféré sur la langue d'instruction ni adopté des mesures pour améliorer le statut du français. La valeur instrumentale du français n'était pas encore ressentie dans la population anglophone, mais certains parents voyaient que le Québec allait changer. Il est aussi important de souligner que la pression pour mettre en place des programmes de français enrichis ne venait pas des administrateurs scolaires, mais plutôt d'un petit groupe de parents qui sentaient "a change in the wind" et trouvaient normal que leurs enfants acquièrent, au Québec, des compétences en français.

À cet égard, les programmes d'immersion québécois ressemblent aux programmes d'immersion du Canada anglais ; ils ont vu le jour grâce à la mobilisation et aux pressions de groupes de parents d'esprit libéral. Ce qui distingue l'évolution des programmes au Québec de ce qui caractérise les autres provinces du Canada est le fait que les administrateurs anglo-québécois ont accepté assez rapidement l'existence de ces programmes et ont travaillé à leur promotion.

Étant donné cet engagement des administrateurs, les groupes de pression en faveur des programmes d'immersion ont disparu dès le début des années 1970.²⁰⁾ Cela n'est pas le cas dans d'autres provinces, où l'existence et la vitalité des programmes d'immersion française sont fortement associées aux efforts d'un mouvement de parents, le *Canadian Parents for French*, qui agit aux niveaux local (écoles et commissions scolaires), provincial (ministère de l'Éducation)

20) P. Lamarre, "A Comparative Analysis of the Development of Immersion Programs in British Columbia and Quebec : Two Divergent Sociopolitical Contexts", Ph. D. thesis, University of British Columbia, Vancouver, B. C. Canada, 1997.

et fédéral (ministère du Trésor) pour promouvoir les programmes et en assurer la continuité.

Dans les années 1970, avec l'intensification de la question de la langue sur la scène politique du Québec, la popularité des programmes d'immersion s'est accrue rapidement et la résistance des administrateurs scolaires anglophones s'est évaporée. Pendant cette période, plusieurs parents anglophones semblaient rechercher un niveau fonctionnel de compétences en français. Les programmes traditionnels d'enseignement du français langue seconde étaient alors perçus comme insuffisants, et l'immersion semblait la réponse aux besoins langagiers et aux attentes des parents. Lors des états généraux sur l'éducation des années 1980, les parents évaluaient positivement l'impact de ce programme. C'est vers la fin des années 1980, dans un contexte linguistique toujours en voie de transformation, que l'immersion commence à être perçue comme insuffisante pour développer les compétences bilingues des jeunes anglophones.

Certains parents "ayants droit" optent alors pour l'école de langue française plutôt que l'immersion, tout au moins au niveau primaire. Et le secteur anglais ressent de nouvelles pressions pour améliorer les programmes de français langue seconde, surtout quant au français écrit. En effet, dans les années 1990, les écoles de langue anglaise reçoivent un nouveau mandat des parents pour former des jeunes qui maîtrisent les deux langues, autant à l'écrit qu'à l'oral. Selon la Commission de l'éducation en langue anglaise :

De tous les facteurs qui différencient l'enseignement anglophone de l'enseignement francophone au Québec, le plus important est certes la maîtrise impérative des deux langues pour les

élèves anglophones qui terminent leur secondaire. Les parents anglophones s'attendent à ce que leurs enfants maîtrisent les deux langues et l'exigent de plus en plus.²¹⁾

Cette double maîtrise est un enjeu qui touche à la réussite professionnelle future des jeunes anglophones du Québec, mais aussi à leur intégration à la société québécoise. C'est ce qui en ressort lors de consultations publiques. À la suite des audiences publiques menées par la Commission des états généraux sur la situation et l'avenir de la langue française au Québec, celle-ci rapporte que :

[...] plusieurs jeunes membres de la communauté québécoise d'expression anglaise se plaignent d'avoir reçu un enseignement inadéquat; cet enseignement vise surtout l'apprentissage de la langue orale et accorde trop peu de place à la langue écrite et à la culture que véhicule cette langue au Québec. Ils se disent mal préparés à intégrer le monde du travail, en raison de leur faible compétence en langue écrite. (Commission Larose, p. 52)

Le rapport poursuit :

Pour contribuer pleinement à l'essor de la société québécoise et pour en influencer le développement, les membres de la communauté québécoise d'expression anglaise sont en droit de réclamer que leur réseau de commissions scolaires leur assure une maîtrise de la langue officielle et commune en permettant aux élèves de pénétrer l'univers culturel qui la porte.

21) Gouvernement du Québec, "Apprentissage des langues dans les écoles de langue anglaise du Québec : maîtrise impérative des deux langues", Rapport de la Commission de l'éducation en langue anglaise soumis au ministre de l'Éducation du Québec, Québec, 1995, p. 3.

(Commission Larose, rapport final, p. 51)

Si la nécessité de maîtriser le français tant à l'écrit qu'à l'oral ressort du rapport de la Commission, cela ne reflète cependant que la moitié des préoccupations de la population anglophone. Pour une bonne partie de celle-ci, c'est la "bilittératie" qui est visée et considérée comme impérative. Et c'est pour cette "bilittératie" qu'ils feront pression sur leurs écoles dans les années à venir. C'est un défi de taille pour le secteur anglais, et s'il réussit encore une fois, l'école québécoise servira d'exemple sur le plan international de ce qu'il est possible d'obtenir lorsqu'une communauté et son école s'unissent pour promouvoir l'enseignement des langues.

7. Conclusion

Dans l'ensemble, l'immersion en français semble être un moyen efficace de favoriser le bilinguisme chez les jeunes anglophones québécois. À l'issue de leur programme d'immersion, les élèves ont acquis une bonne maîtrise du français, disposent de compétences de lecture et d'écriture en anglais supérieures à la moyenne et réussissent également mieux en mathématiques et en sciences. En outre, d'autres données permettent de croire qu'une expérience d'immersion suscite un désir de continuer à perfectionner ses compétences en français.

Il ne fait aucun doute que les programmes d'immersion en français atteignent leurs objectifs, mais selon les taux de participation actuels,

ces programmes ne sont pas assez répandus pour accroître de façon notable les taux de bilinguisme en langues officielles chez les Canadiens. Après la mise en place du premier programme d'immersion, ce type d'enseignement a connu une croissance rapide pendant les années 1980, puis a stagné pendant les années 1990. Depuis douze ou treize ans, on assiste à une recrudescence de l'immersion française, mais à l'échelle du pays, la proportion d'élèves admissibles inscrits dans un programme d'immersion en français est encore inférieure à 10%. Parmi les élèves admissibles, le taux d'inscription à un programme d'immersion en français au Québec est de 37%. Ces données indiquent qu'il y a encore place à une progression considérable dans les autres provinces.

Il peut sembler étrange et même ironique qu'un système scolaire qui existe pour protéger et promouvoir la vitalité d'une minorité linguistique donne un enseignement bilingue. À notre avis, ce dont il faut tenir compte, lorsque nous abordons ce secteur parallèle, est le fait qu'il a su trouver jusqu'à maintenant des solutions qui correspondent aux réalités et besoins locaux. À ce jour, cette flexibilité a bien servi la population anglophone. Ce qui semble ressortir comme besoins dans ce secteur est le maintien de cette flexibilité et un soutien financier pour permettre de trouver les solutions propres au milieu quant au défi que constitue ce nouveau mandat : développer des compétences linguistiques de haut niveau dans les deux langues chez une nouvelle génération d'Anglo-Québécois qui se sentiront à l'aise dans une société et un marché du travail où le français est la langue commune, et où leur capital linguistique contribuera au capital sociétal du Québec. Enfin, le bilinguisme est une réalité culturelle et aussi fait partie de l'identité nationale au Québec.

Bibliographie

- Corbeil, J.-P., B. Chavez et D. Pereira, *Portrait des minorités de langue officielle du Canada : les anglophones québécois*, Ottawa, Statistique Canada, 2010.
- Gendron, J. D., *The Position of the French Language in Quebec*, 3 vol., Québec, Éditeur officiel du Québec, 1972.
- Gouvernement du Québec, "Apprentissage des langues dans les écoles de langue anglaise du Québec : maîtrise impérative des deux langues", Rapport de la Commission de l'éducation en langue anglaise soumis au ministre de l'Éducation du Québec, 1995.
- Heller, M., *Linguistic Minorities and Modernity : A Sociolinguistic Ethnography*, New York, 1999.
- Jedwab, J., *English in Montreal : A Layman's Look at the Current Situation*, Montréal, Images, 1996.
- Lamarre, P., "A Comparative Analysis of the Development of Immersion Programs in British Columbia and Quebec : Two Divergent Sociopolitical Contexts", Ph. D. thesis, University of British Columbia, Vancouver, B. C. Canada, 1997.
- Lussier, D., "L'enseignement du français langue seconde", communication présentée à McGill, le 2 février 2001, Commission des états généraux sur la situation et l'avenir de la langue française au Québec, 2001.
- Marmen, L. et J. -P. Corbeil, *Les langues au Canada : recensement de 1996*, Canada, ministère des Travaux publics, 1999.

- McAndrew, M. et P. Eid, "Les ayants-droits qui fréquentent l'école française : caractéristiques, variations régionales, choix scolaires", *Cahiers québécois de démographie*, 32 (2), 2003.
- Melikof, O., "Parents as Change Agents in Education", dans W. E. Lambert et G. R. Tucker, *Bilingual Education of Children : the St. Lambert Experiment*, Rowley, Mass., 1972.
- Ministère de l'Éducation du Québec, *Programme de formation de l'école québécoise, Enseignement secondaire, 1^{er} cycle*, Québec, Gouvernement du Québec, 2004.
- Quebec Community Groups Network, *Créer des espaces pour les jeunes Québécois et Québécoises : orientations stratégiques à l'intention des jeunes d'expression anglaise du Québec*, Montréal, Quebec Community Groups Network, 2009.
- Saint-Pierre, C., présidente du Conseil supérieur de l'éducation, "La langue d'enseignement et l'enseignement des langues", communication présentée à McGill, le 2 février 2001, Commission des états généraux sur la situation et l'avenir de la langue française au Québec, 2001.
- Statistique Canada, *Le portrait linguistique en évolution, Recensement de 2006*, Ottawa, 2007.
- _____, *L'utilisation des langues en milieu de travail au Canada, Recensement de 2006*, Ottawa, 2009.

〈국문요약〉

퀘벡의 영어권 학교에서 프랑스어 교육 : 2개 국어 사용에 관하여

서 덕 렬

오늘날 퀘벡에서는 영어와 프랑스어를 자연스럽게 구사하는 신세대들을 흔히 볼 수 있는데, 이들의 주 언어가 어떤 언어인지 관별하기는 쉽지 않다. 자연스런 2개 국어 환경의 가정에서 자란 아이들이 있는가 하면 가족이 영어만을 사용하는 집안 출신의 아이들도 있고, 영어 학교에서 프랑스어 몰입 프로그램이나 2개 국어 교육 모델을 통해 영어와 프랑스어를 자연스럽게 습득한 아이들도 있기 때문이다.

본고에서는 퀘벡의 영어권 학교에서 프랑스어 교육의 현황을 구체적으로 드러내 보이고자 하였다. 특히 2개 국어 능력 습득에 있어 영어를 사용하는 부모들의 새로운 기대치와 프랑스어 학습 프로그램의 변화를 몇 가지 교육 모델을 통해 분석해 보았다.

지난 수십 년 간 퀘벡에서 프랑스어의 지위 변화가 많은 관심을 끌었던 반면, 퀘벡에서 2개 국어 사용 추이는 미디어나 연구자들의 관심을 별로 끌지 못했던 현상이다. 1960년대에 일기 시작한 '조용한 혁명 Révolution tranquille'을 거쳐 퀘벡의 공식 언어에 취해진 일련의 법적 조치들은 경제적으로 사회적으로 우월했던 영어의 위상을 누그러뜨리고 퀘벡 프랑스어의 자치성을 확립시킴과 동시에 언어로서의 지위를 향상시키는 계기가 되었다. 따라서 2개 국어 사용은 1960년대 이후로 프랑스어 사용자와 영어 사용자 간에 역사적인 언어학적 역동성의 변화가 잘 감지되는 현상으로 보아야 한다.

1970년대 이후 이민 세대 젊은이들의 언어적 전이를 보더라도 프랑스어에 적잖은 호감을 나타내는 양상을 띠고 있다. 그리고 공공활동에 있어서도 프랑스어를 사용하는 외국인들이 점차 늘어가고 있는 추세이다. 요컨대 프랑스어는 원칙적으로 뿐만 아니라 현실적으로 퀘벡에 사는 모든 사람들의 공용어가 되었다. 프랑스어를 말하는 것만으로도 외국인들에게까지 상당한 혜택이 돌아가고 있는 실정이다. 따라서 프랑스어는 퀘벡에서 점점 더 유용하고 없어서는 안 될 수익성과 효용성을 지닌 언어로서의 지위를 굳혀 가고 있다.

오늘날 몬트리올은 과거에 그랬던 것 보다 훨씬 더 프랑스적인 도시가 되었다. 프랑스어의 지위 향상이 퀘벡에서 프랑스어와 영어 2개 국어 사용률을 증가시키는 데 기여하였던 바, 특히 몬트리올에서 프랑스어를 배우고 있는 수많은 영어 사용자와 외국어 사용자 수가 점차 늘어나고 있는 것도 한 몫을 했기 때문이다. 반면에 영어를 꾸준히 배우는 프랑스어 사용자 수도 증가하고 있는 추세에 있다. 조사된 언어 집단이 프랑스어 사용자든 영어 사용자든 외국어 사용자든 사용하고 있는 언어 조사 데이터에서는 특히 프랑스어와 영어 2개 국어 사용자 비율이 퀘벡 전체 인구에서 뚜렷이 증가하고 있는 것으로 나타나고 있다.

사실 40여 년 전부터 영어 사용 공동체와 영어 교육 시스템에서 작고 조용한 혁명이 일기 시작했다. 영어를 사용하는 학부모들은 더 나은 프랑스어 학습 프로그램을 위해 학교와 교육위원회에 적극적인 지지를 보내면서 자녀들의 프랑스어 능력을 향상 시킬 수 있는 방법을 찾고자 했다. 퀘벡 교육부 프로그램에 의해 규정되었던 바, 영어 학교를 다니는 수많은 학생들이 과거에 비해 프랑스어로 더 많은 교육을 받고 있다. 1960년대부터 프랑스어 교육을 중요시하는 영어 사용 공동체는 자녀들에게 2개 국어 사용 능력을 습득할 수 있도록 하기 위해 교육 시스템 내부에서 실효성 있는 여러 가지 해결책을 찾고자 했다. 2개 국어 사용에 대한 열망은 몬트리올 지역 교육위원회에서 뿐만 아니라 캐나다와 해외에 이르기까지 프랑스어 몰입 프로그램과 같은 새롭고 혁신적인 언어 프로

그럼에 힘입어 1960년대에 이미 빛을 보기 시작했다. 이러한 2개 국어 교육을 평행한 시각에서 다루고자 할 때 현실과 지역적 욕구에 부응하는 해결책을 고려해야 할 것이다.

주 제 어 : 프랑스어 교육(enseignement du français), 프랑스어 학습(apprentissage du français), 2개 국어 사용(bilinguisme), 프랑스어 사용자(francophone), 영어 사용자(anglophone), 외국어 사용자(allophone), 프랑스어 몰입(immersion française)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

에릭-엠마누엘 슈미트Éric-Emmanuel
Schmitt의 전기적 글쓰기
- 『방문자 *Le Visiteur*』를 중심으로 - *

이 선 화
(영남대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------------|-----------------------------|
| 1. 들어가기 | 4.1. 풀릴 길 없는 미지의 인물의
정체성 |
| 2. 프로이트 생애의 재구성 | 4.2. 미지의 인물과 프로이트의
대결 |
| 3. 프로이트 이론의 적용 | 5. 나가기 |
| 4. 극의 쟁점- 신과의 불가능한 대화 | |

1. 들어가기

에릭-엠마누엘 슈미트의 연극적 글쓰기의 특징 가운데 가장 주목할 만한 것은 그가 실존인물을 무대 위에 올리는 것을 즐겼다는 점이다. 오스트리아의 정신분석가인 프로이트에서부터 철학자 디드로, 독재자인 히틀러, 세계 제2차 대전의 희생자인 안네 프랑크, 과학자인 아인슈타인, 재즈가수 빌리 홀리데이¹⁾, 가장 최근에는 연극인인 사샤 기트리에 이르기까지 그의 무대적 글쓰기의 자장 안에 들어온 실존 인물들의 스펙트럼은

* 이 연구는 2012학년도 영남대학교 학술연구조성비에 의한 것임.

1) 이 작품은 빅토르 라즐로Viktor Lazlo가 대본을 쓰고 슈미트의 연출로 공연된 작품이다.

실로 광범위하다 할 수 있다. 이들은 문학과 철학, 예술과 과학 그리고 정치와 역사 등 다양한 영역에서 나름 의미 있는 자취를 남긴 인물들일 뿐 아니라, 국적과 시대에 있어서도 폭넓은 분포를 보이고 있다. 주인공들의 다양성은 슈미트의 관심사의 다양성을 증명해 주는 것이기도 하지만, 다른 한편으로는 그들의 명성을 감안해 볼 때 그의 대중 지향적 글쓰기를 증명한다고 볼 수 있다. 그러나 작가의 대중 지향적 글쓰기를 손쉽게 대중의 환심을 사려는 단순한 통속성의 전략으로 치부해 버릴 수는 없다. 그의 작품들은 대중성의 표피 아래 진지한 철학적 담론을 내장하고 있기 때문이다. 실존 인물들의 명성에 기대는 것은 그가 펼치는 일상의 철학 혹은 철학의 대중화와 밀접한 연관을 지닌다. 일상의 철학이라 함은 평범한 일상적 행위나 널리 알려진 인물들의 생애를 통해 철학적 개념들을 풀어내는 것이다. 이는 일상의 익숙함과 자명함을 뒤집어 낯설게 보게 함으로써 현실에 대한 사유의 힘을 강화하고, 철학이 지니고 있는 무거움과 난해함을 친근하고 접근 용이하게 하려는 전략에 다름 아니다.

우리의 분석 대상인 『방문자』에서 슈미트가 무대에 올린 인물은 프로이트이다. 프로이트는 작가가 처음으로 실존 인물의 작품화를 시도한 대상이다. 애초에 슈미트는 프로이트에 관심을 두고 그의 전기를 집필하는데 목적을 두지 않았다. 그의 공식 홈페이지에 따르면, 슈미트는 텔레비전 뉴스에서 방영되는 극악한 범죄의 불의와 공포에 충격을 받고, 만약 신이 존재한다면, 자신이 창조한 세상이 이렇게 끔찍한 악들로 인해 신음하고 있는 것을 보고 얼마나 낙담하고 가슴 아파 할 것인가 생각했다고 한다. 이어 그렇다면 신이 고통스러워하는 것을 누가 볼 수 있을 것인가 하는 생각이 들자, 곧 하나의 이미지가 떠올랐다는 것이다.²⁾ 즉 프로이트의 상담의자에 누워있는 신의 이미지, 세상을 창조한 신이 프로이트의 상담의자에 누워 정신분석을 받는 장면을 떠올린 것이다. 그렇다면 그는 왜 신의 내면과 정신세계를 파헤치는 주체로 프로이트를 선택했을까. 슈

2) 공식 사이트는 <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/>이다.

미트는 그가 20세기에 가장 진정성 있고 독특한 무신론자 가운데 한 사람이기 때문이라고 밝힌다.³⁾ 또 신과 프로이트는 그 어떤 점에 있어서도 서로 간에 동의하는 바가 없기 때문에 서로 할 말이 많으리라 생각했기 때문이라는 것이다.⁴⁾

따라서 극작의 출발은 프로이트의 전기의 재구성이 아니라, 신의 존재 자체에 대한 의문으로부터 비롯되었다. 온갖 종류의 악이 창궐하여 인간을 고통의 수렁에서 신음케 하는 20세기에 신을 믿는 것이 과연 가능한지를 타진해 보려는 시도로부터 출발했다고 볼 수 있다. 그러므로 슈미트의 프로이트에 대한 작업은 전적으로 그의 일생에 대한 요약이나 그의 위대한 학문적 업적에 대한 오마주에 초점이 맞춰져 있지 않다. 방점은 신으로 추정되는 방문자와 프로이트가 벌이는 치열한 논쟁의 드잡이에 찍혀 있다. 이 점은 작가 자신이 증언하고 있는 바이기도 하다. 그렇기 때문에 그의 실존인물의 생애를 모티프로 하는 다른 극들과 달리, 이 작품 속에서 프로이트의 생애의 여러 사건들은 그다지 세밀하게 다뤄지지 않는다. 그럼에도 우리는 작가가 의도적으로 드러내지 않은 바로 그 지점에서 다시 읽기를 시도해 보고자 한다. 그가 인물과 사건에 있어 허구적인 측면을 상당부분 가미했지만 어찌됐건 이 작품은 프로이트의 전기적 요소에 상당히 충실하다고 여겨지고, 이 극에서 출발한 전기적 글쓰기의 전략들은 위인전 혹은 일대기들이 보여주는 구태의연한 글쓰기 작법에서 벗어나 매우 독창적이고도 과감한 시도를 보여주고 있기 때문이다. 나아가 그의 이후의 극작들이 상당부분 이 작품에 뿌리를 두고 있다고 판단되기 때문이다.

따라서 우리는 그의 생애의 중요한 사건들이 어떤 방식으로 작품 속에 구조화되어 있는지, 그리고 그의 정신분석 이론 혹은 저서들이 극행동의 흐름 속에 어떻게 정교하게 삽입되어 작품의 의미화에 기여하는지 고찰

3) "Interview exclusive avec Catherine Casin-Pelligrini" in la collection «Classiques & Contemporain», p.135.

4) <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/>

해 보고, 마지막으로 이 작품의 궁극적인 집필 목적인 반종교주의자와 신과의 불가능한 대화가 어떤 방식으로 전개되고 있는지 살펴보고자 한다. 이를 통해 우리는 한 위대한 인물을 조명함에 있어 생애와 학문적 업적 간의 균형과 조화를 이루려는 슈미트 특유의 전기적 글쓰기의 독창성을 확인하고 나아가 전기적 글쓰기와 철학적 사유의 양립 가능성을 검증해 보고자 한다.

2. 프로이트 생애의 재구성

프로이트의 생애를 재구성하는 작업은 전문적인 전기 작가나 그의 제자들에게도 결코 녹록치 않은 작업이었다. 그 이유는 그가 29세 되는 해 차후의 자신의 전기 작가들을 골탕 먹이기 위해 자신의 14년 동안의 사생활과 관련된 모든 기록들, 편지, 학술노트, 연구 원고 등을 모두 없애면서⁵⁾ 인생사의 일정 부분을 공백으로 남겨두었을 뿐 아니라, 자서전 『나의 삶과 정신분석』에서도 자신의 학문적 성과와 관련 없는 사적인 일화나 경험 등은 그다지 세세하게 언급하지는 않았기 때문이다.⁶⁾ 이러한 불리한 작업여건에서 슈미트는 그의 전 인생을 가로지르는 것이 아니라, 그의 일생의 어느 특정 시간, 1938년 4월 22일 단 하루 동안의 이야기만을 보여주기로 한다. 무대지시는 극행동이 3월 11일 히틀러 군대의 오스트리아 침공 시기와 6월 4일 프로이트의 파리로의 출발 사이의 4월 22일 저녁에 전개된다고 밝히고 있다.⁷⁾ 그렇다면, 프로이트가 살아 온 술한

5) 마르트 로베르, 『프로이트, 그의 생애와 사상』, 문예출판사, p.19.

6) 마르트 로베르에 따르면, 프로이트의 삶에서 일어나는 사건들이나, 친구와 친지들과의 관계, 그를 고통스럽게 만들었던 갈등에 대한 정보를 구하기 위해서는 그의 글들을 세심히 살펴야 하는데, 그 가운데 『일상생활의 정신 병리학』과 『꿈의 해석』 속에서 이런 종류의 정보를 담고 있으나, 여기서도 프로이트는 이론을 예증해야 할 경우에만 자신의 얘기를 언급하고 있다고 한다(cf. 마르트 로베르, 앞의책, p.93).

7) Eric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Magnard, 1994, p.14.

날들 가운데 왜 하필 이 시점일까. 그것은 이 작품의 창작동기와 깊은 연관이 있다. 프로이트가 신과 대화를 나눌 수 있는 날, 그 날은 프로이트의 생애 중 가장 위기의 날이어야 할 것이고, 그 위기의 날은 다름 아닌 4월 22일 것이라는 판단에서이다. 이 날은 독일이 오스트리아를 침공한 날들 가운데 하나로 그가 조국의 붕괴를 목도한 날들 가운데 하나이고, 또 개인적으로는 사랑하는 막내딸이 게슈타포에게 끌려간 날이기도 하다.

작가는 프로이트의 일기를 읽던 중에 “안나, 게슈타포에게로”라고 간략하게 쓰인 문구에서, 프로이트의 침묵의 행간 속에 배어 있는 그의 쓰러린 고통과 참담함⁸⁾의 흔적을 간파했다. 일생동안 줄기차게 신의 존재를 부정하면서 신 혹은 종교는 인간의 불안이 만들어 낸 산물이라 주장했던 프로이트도 이 며칠만큼은 나약한 인간으로서, 딸을 사랑하는 아버지로서 절대적 존재에게 호소하고 의지하고픈 욕망을 갖지 않았을까 작가는 생각한 것이다. 다시 말해 반종교주의자인 그의 인생에서 극심한 혼돈과 정신적 압박으로 시달린 최악의 순간을 슈미트는 프로이트의 확고한 신념이 흔들렸을 법한 순간으로 설정한 것이다. 그리하여 슈미트는 이 시점을 “신과 프로이트의 불가능한 대화”⁹⁾를 가능한 날로 전환시키기로 결심한 것으로 보인다.

프로이트의 생애에서 단 하루를 드라마의 전개시점으로 삼은 것처럼 슈미트는 공간 또한 단일공간을 내세운다.¹⁰⁾ 극행동의 진행은 비엔나에 있는 베르크가세 19번지 프로이트의 진료실로만 한정되어 있다. 슈미트의 무대는 매우 간략하면서도 대단히 함축적이다.

무대는 비엔나 베르크가세 19번지, 프로이트 박사의 진료실을 보여준다. 어두운 색조로 나무로 내벽을 두른 벽에, 번쩍거리는 청

8) “Interview exclusive avec Catherine Casin-Pelligrini” in la collection «Classiques & Contemporain», p.133.

9) <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/>

10) 이본느 이쉬는 이 작품이 삼일치 법칙을 엄격하게 준수하고 있다고 말한다(cf. Yvonne Y. Hsieh, *Eric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*, p.18).

동상, 무거운 이중커튼이 드리워진, 장식이 없는 사무실이다. 방은 가구 두 개로만 장식되어 있다. 책상과 누울 수 있는 의자.(p.15)¹¹⁾

무대 위에 구현되는 단일공간은 얼핏 보아 매우 단순하고 간소한 것처럼 보이지만 프로이트의 생애 전체를 압축 요약하는 데 매우 유효한 도구가 된다. 왜냐하면 슈테판 츠바이크가 『정신의 탐험가들』라는 저서에서 프로이트에 대해 정의내린 바와 같이, 그의 책상과 상담의자는 그의 전 인생에 다름 아니라는 것을 증명해 주기 때문이다.

(...) 같은 도시에서 70년, 같은 집에서 40년 넘게 살았다. 같은 공간에서 진료하고 같은 안락의자에서 독서하고 같은 책상 앞에서 집필 작업을 하였다. 여섯 아이들의 아버지로서 개인적으로는 전혀 요구가 없고, 직업과 소명의식 이외에는 다른 정열이 없었다. (...) ¹²⁾

변하지 않는 무대공간, 진료실이라는 공간은 그의 작업공간이자 주거 공간으로 프로이트가 전 생애를 한결 같은 모습으로 일체의 유혹에 흔들리지 않고 진료와 연구에 몰두한 고지식하고 올곧은 학자라는 인물의 특성을 은유적으로 보여준다. 공간의 고정성은 공간의 주인인 프로이트의 견고하고 준엄한 신념의 상징으로 해석될 수 있다.

그렇다면, 플롯의 차원에서 프로이트의 일생 동안에 일어난 사건들은 어떠한 방식으로 극 속에서 전개되는가. 크게 보아 두 가지 양태로 재현된다. 첫 번째는 현재의 행동을 통해 과거의 사건을 암시하는 방식이고, 두 번째는 극행동이 진행되는 현재의 사건의 재현이다.

11) La scène représente le cabinet du docteur Freud; au 19 Berggasse, à Vienne. C'est un salon austère aux murs lambrissés de bois sombre, aux bronzes rutilants, aux lourds doubles rideaux. Deux meubles organisent la pièce : le divan et le bureau. (Eric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Magnard, 2002, p.15). 앞으로 인용문에서는 쪽수로만 표기하기로 한다.

12) 슈테판 츠바이크, 『정신의 탐험가들』, 푸른숲, p.319.

첫 번째 현재의 행동을 통해 과거의 사건을 암시하는 방식은 매우 압축적으로 전개된다. 작가는 프로이트의 성격과 취향 그리고 그가 겪은 사건들을 대사를 통해, 무대장치를 통해, 상황을 통해 환기시킨다. 극이 시작되자마자 관객의 눈에 들어오는 것은 진료실 바닥에 어질러져 있는 책들을 정리하는 프로이트의 모습이다. 지문은 이 책들이 “뭔지 알 수 없는 폭력에 의해 바닥에 떨어져 있다”(p.15)고 지시하고 있는데, 사실상, 이 지시는 나치가 프로이트의 연구와 업적에 위해를 가했음을 암시하고, 좀 더 구체적으로는 1933년 나치에 의해 프로이트의 저서들이 소각된 사건을 암시한다. 이 소각사건은 잠시 후에 안나와 프로이트의 대사를 통해서도 환기된다.

안나 : 이번에는 그 책들을 어떻게 했죠? 다른 저서들처럼 그것들도 태워버렸나요?

프로이트 : 안나, 진보를 과소평가해서는 안 된다. 중세 시대였다면, 내가 불태워졌을 거다. 그래도 지금은 내 책들을 태우는 것으로 만족하지 않니.¹³⁾(p.21)

실제로 1933년 5월 10일 나치는 대도시와 대학 도시의 광장에서 독일 사회민주주의자들의 글, 바이마르 헌법의 아버지 후고 프로이스의 글, 토마스 만과 하인리히 만, 아인슈타인, 하이네, 마르크스, 카프카의 저서들에 대한 분서를 대대적으로 단행한 바 있다.¹⁴⁾ 극 속에서 프로이트는 나치들의 분서만행을 중세의 마녀사냥에 비유하면서 그나마 나치들이 중세인들 보다는 진보된 인물들이라고 반어적으로 은근히 비아냥대며 안나를 달랜다.

13) ANNA : Qu'est-ce que vous en avez fait, cette fois-ci? Vous les avez brûlés, comme toutes les oeuvres de mon père?

FREUD : Ne sous-estime pas le progrès, Anna! Au moyen âge, ils m'auraient brûlé; à présent, ils se contentent de brûler mes livres.

14) 피터 게이, 『프로이트 II』, 교양인, p.425-426.

또한 갑자기 들이닥쳐 안나를 데려가려는 나치장교는 고의로 프로이트의 책을 바닥에 떨어뜨리는가 하면, 고대 조각상을 손으로 거머쥐고는 마치 떨어뜨릴 것처럼 프로이트를 위협한다.

나치 : 말해 보시지. 이 오래된 물건은 얼마나 나가지?

안나 : 조심해요!

프로이트 (자신의 딸의 입을 다물게 하고는) : 아니 별 가치가 없소. 물려받은 것이요. 버렸다고 생각했는데…….하나 갖고 싶소?¹⁵⁾(p.23)

이 에피소드는 프로이트의 실제 골동품 수집의 취향을 반영한 에피소드이다.¹⁶⁾ 프로이트는 실제로 고고학과 고대 유물에 대단히 관심이 많아 재정적으로 넉넉지 않은 시절부터 골동품을 사 모았다고 한다. 따라서 이 대목은 단순히 나치의 수탈과 폭력성만을 보여주는 것이 아니라, 프로이트의 골동품에 대한 과거의 취향을 보여주는 대목이라 할 수 있다. 이 두 가지 에피소드는 한편으로는 프로이트가 집필한 저서들에 대한 폭력으로 그리고 그가 평생 동안 모으고 소장해 온 골동품에 대한 폭력으로 형상화되면서, 프로이트의 학문적 업적과 개인적 취향까지도 말살시키고자 하는 나치의 무자비함과 광폭함을 보여준다. 이는 프로이트가 조국 오스트리아를 떠나기로 결심하게 된 명분들 가운데 하나로 작용하게 된다.

그런가 하면, 프로이트는 막이 오르면 심하게 기침을 한다. 지문에서는 프로이트가 밤새도록 억누르는 듯 기침을 할 것이라고 지시하고 있다 (p.15). 그의 잦은 기침은 그가 16년 전부터 앓아 온 구강암을 환기시킨다. 프로이트는 실제로 암에 걸린 후 회복과 재발을 반복하며 서른 세 차

15) LE NAZI : Dites-moi, ça a de la valeur, ces vieux trucs?

ANNA : Attention!

FREUD (faisant taire sa fille) : Non, aucune valeur. Héritage. Je pensais les jeter...vous en voulez une?

16) Eric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Magnard, p.23, 주석참조.

례에 걸쳐 받은 수술을 받았고, 인공 턱을 삽입해야만 일상생활을 영위할 수 있을 정도로 끔찍한 고통에 시달렸다.¹⁷⁾ 그의 목은 암으로 인해 치명적 손상을 입었고, 이로 인해, 음식을 삼키지도 대중 앞에서는 더 이상 말을 할 수도 없는 상황에 이르렀다. 따라서 막이 올라가자마자, 관객들 앞에 드러나는 프로이트의 모습은 그의 심각한 병중을, 육체적 고통에 시달리는 건강 상태를 암시한다고 볼 수 있다.

두 번째는 현재적 사건으로 무대 위에서 전개되는 주된 극행동들이다. 1938년 4월 22일 프로이트의 진료실에서 벌어진 극중 사건은 크게 두 가지다. 하나는 앞서 언급한 것처럼 게슈타포가 쳐들어와서 프로이트의 딸 안나를 데려간 것이고, 다른 하나는 프로이트가 오스트리아를 떠나기 위해 나치가 요구한 서류에 서명한 에피소드이다. 이 각각의 에피소드들은 각기 독립적으로 일어났다고보다는 하나가 다른 하나의 원인이 되는 방식으로 연결고리를 지닌다.

첫 번째 에피소드의 주인공 안나는 프로이트의 막내딸이다. 그녀는 프로이트가 가장 아끼고 사랑하는 자녀로, 항상 그의 곁에 머물면서 동맹자이자 동료로 그의 생애 말년 16년간 헌신적으로 그를 보살폈던 인물이다.¹⁸⁾ 그리하여 그녀는 리어왕의 코델리아, 오이디푸스 왕의 안티고네로 비유되기도 한다.¹⁹⁾ 그녀는 갑작스럽게 방문하여 프로이트 부녀를 위협하는 나치장교에게 공격적이면서도 도전적으로 응수하는 담대함을 보여준다. 프로이트를 방문한 나치 장교는 유대인 프로이트를 위협하여 돈을 뜯어내면서 자신의 개인적 이득을 취하는 비열한 인물로 그려진다. 그리고 그는 자신의 자존심을 건드리며 계속해서 도발하는 안나를 결국에는 게슈타포로 끌고 간다.

두 번째 서명 에피소드는 첫 번째 에피소드를 해결하기 위한 결과로

17) 마르트 로베르, 앞의책, pp.455-457.

18) 마르트 로베르, 앞의책, p.373.

19) 실제로, 프로이트는 말년에 자신의 딸 안나를 안티고네라고 부르기를 즐겼다고 한다 (cf. 피터 게이, 『프로이트 II』, 교양인, p.167).

일어난 사건이다. 극 속에서 프로이트는 안나가 끌려가자, 극심한 위기의식을 느끼고 마침내 오스트리아를 떠날 결심을 한다. 실제로 프로이트는 1차 세계대전이 끝난 이후부터 전 세계의 지인들로부터 오스트리아를 떠나려는 권유를 지속적으로 받아왔다. 프로이트가 스위스와 같은 곳에 정착해서 안정되게 학문적 활동을 계속해 나가기를 바랐던 지인들은 1938년 나치가 오스트리아를 점령하고 프로이트에 대한 탄압의 강도를 높여가자 또다시 망명을 촉구하는 제안들을 쏟아냈다.²⁰⁾ 그러나 프로이트는 “조국을 떠날 수 없다. 그것은 마치 군인이 자기자리를 버리고 달아나는 것과 같다”²¹⁾라며 완강히 버텼다.²²⁾ 극 속에서 프로이트가 이와 같은 불굴의 고집을 꺾은 것은 사랑하는 막내딸에 대한 사랑 때문이다. 게슈타포에게 끌려가면서 안나는 아버지에게 종이에 서명을 하라고 간곡하게 부탁한다. 프로이트는 미국 대사관에 전화를 걸어 안나를 구출해 줄 것을 부탁하고, 자신이 종이에 서명을 하겠다고 말한다. 이 종이란 다름 아닌 ‘무해증명서’이다. 이 증명서는 정치적 망명을 원하는 사람은 그간에 나치정부가 어떤 탄압이나 위협을 가하지 않았다는 것을 인정하는 서류를 말한다.

프로이트 : “아래 서명한 나 프로이트 교수는 독일제국과 오스트리아의 합병 이후에, 독일 당국, 특히 게슈타포로부터 학문적인 명성에 걸맞는 존경과 보살핌을 받았고, 자유롭게 살고 일할 수 있었으며, 내가 원하는 바대로 내 활동을 수행할 수 있었고, 이 분야에서 모든 이들의 도움에 기댈 수 있었으므로, 불평한 하등의 이유가 없음을 확인하는 바이다.”

20) 이와 같은 망명의 권유는 안나의 대사를 통해서도 확인된다(안나 : 당신이 너무 권력을 남용하고 있다는 느낌이 드는군요. 게슈타포의 일개 검사관치고는 말이예요. 당신은 우리가 전 세계로부터 보호를 받고 있다는 점을 명심해야 할 거예요. 루즈벨트나 심지어는 무솔리니까지도 우리를 옹호하고, 우리가 떠날 수 있도록 하기 위해 당신의 총통도 개입하고 있다는 걸 말이에요. p.23).

21) 피터 게이, 앞의책, p.482.

22) 그러나 그것은 조국 오스트리아에 대한 각별한 애정이라기보다는 이미 자신의 노쇠함과 자신없는 건강에 기인한 듯보인다.(피터 게이, 앞의책, p.482).

한숨을 내쉬며, 그는 갑작스런 영감에 취해 서명을 하러 간다.
자신의 펜을 적서 다음과 같이 덧붙인다 : “추신 : 나는 모든 이들에게
진심으로 게슈타포를 추천할 수 있다.”²³⁾(p.29)

프로이트는 평생을 지켜온 자신의 소신과 신념을 꺾고 인간의 안전을 보장받기 위해 심지어 ‘모든 이들에게 게슈타포를 추천할 수 있다’라고 까지 기술한다. 어찌 보면 변절로도 보일 수 있는 추신의 문구는 사실은 출국비자를 얻기 위한 조건들 중 하나였으며,²⁴⁾ 프로이트에게는 치욕스런 굴종이자 저항할 수 없는 절박한 선택이었다.

이처럼 슈미트는 프로이트의 생애의 사건들을 재구성함에 있어, 특히 반유대주의적 정서와 관련된 사건들을 배치함으로써, 프로이트와 신과의 만남의 당위성을 예비한다.

3. 프로이트 이론의 적용 - 정신분석 이론

슈미트의 프로이트 전기 구성에 있어 주목할 것 가운데 하나는 작가가 프로이트의 이론을 전기 속에 매우 정교하게 삽입시켜 극행동을 진행시키고 있다는 점이다. 이것은 여타의 전기들이 이론의 탄생 배경과 정립 과정, 내용과 성과 등을 전술하는 데 주안점을 두고 있다면, 슈미트는 프로이트의 이론을 드러내 놓고 설명하기 보다는 그것을 다양한 방법으로 활용함으로써 그의 전기에 입체감을 불어넣는다. 프로이트의 진료 기법부터 그의 정신분석학의 기본 개념들에 이르기까지 그의 이론들은 다양

23) FREUD : “Je soussigné, professeur Freud, confirme qu’après l’Anschluss de l’Autriche avec le Reich allemand, j’ai été traité par les autorités allemandes, et la Gestapo en particulier, avec tout le respect et la considération dus à ma réputation scientifique, que j’ai pu vivre et travailler en pleine liberté, que j’ai pu continuer à poursuivre mes activités de la façon que je souhaitais, que j’ai pu compter dans ce domaine sur l’appui de tous, et que je n’ai pas la moindre raison de me plaindre.”

24) Eric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Magnard, p.29, 주석참조.

한 방식으로 그의 작품 속에 자연스럽게 녹아 있다. 작가가 프로이트의 개념을 작품에 삽입하는 방식은 크게 세 가지로 요약될 수 있다.

첫 번째는 프로이트의 정신분석 이론이 극행동의 일부로 편입되어 전개되는 경우이다. 슈미트는 먼저 자유연상기법을 활용한다. 자유연상기법이란 “신경증 환자를 침대에 눕히고, 그때 뇌리에 떠오르는 일체를 자유롭게 이야기하는 한편, 치료자는 이에 대해서 일체의 선입견을 배제하고 환자의 이야기를 연상의 모든 것을 듣는 것을 기본으로 하는 치료법이다. 프로이트는 유아기에 원천을 가진 억압되어 무의식이 된 갈등을 신경증의 병인으로 가정하였기 때문에, 이 자유연상법이 환자의 무의식적 갈등의 존재를 찾아내는데 최선의 방법이라고 생각했다.”²⁵⁾ 등장인물 프로이트는 미지의 인물을 환자용 의자에 눕히고는 자유연상기법을 시도한다. 프로이트는 미지의 인물의 꿈에 관심을 두고 그의 꿈을 분석하려 했으나, 미지의 인물이 자신은 꿈을 꾸지 않는다고 답하자 뭔가 떠오르는 아무 얘기라도 하라고 말한다.

이때 프로이트가 미지의 인물을 의자에 눕혀놓고 자유연상을 시도하는 이유는 신경증을 치료하려는 목적이라기보다는 느닷없이 침입한 그의 정체를 알아내기 위해서이다. 미지의 인물이 무방비 상태로 쏟아내는 대사들은 유년시절의 기억이다. 그런데 아이러니컬하게도 미지의 인물이 털어 놓는 기억의 파편들은 곧 프로이트의 기억으로 전이되어 프로이트에 의해 전술된다. 미지의 인물의 기억은 곧 프로이트에게서 그의 유년시절의 기억을 끌어내는 것이다.

프로이트는 기억 속에 시선을 둔 채 미지의 인물과 함께 입술을 움직인다.

그리고 나는 소리를 질러댔지.

그리고 내 목소리는 이층과 삼층으로 울려 퍼졌어, 들을 사람도

25) 종교학대사전, <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=630861&cid=1137&categoryId=1137>

없는 텅 빈 벽들 사이로 울려 퍼졌지.

프로이트 (계속해서 텍스트를 알고 있는 것처럼) : 내 목소리는 올라갔지, 올라갔지…….그리고 메아리가 침묵을 좀 더 잘 듣기 위해서 나에게 들려왔어.

미지의 인물(중단 없이 계속해서) : 부엌은 낫설어졌고, 사물과 물건들이 정리됐고, 바닥은 깨끗했고.

프로이트 : 세상과 나, 우리는 이제부터 분리되었지. 그래서 난 생각했어요.

프로이트와 미지의 인물 (미지의 인물은 그와 동시에 자신의 입술 위에 있는 말들을 내뱉는다) : “나는 지그문트 프로이트고, 다섯 살이고, 난 존재합니다. 나는 앞으로도 그 순간은 틀림없이 기억하게 될 겁니다.”²⁶⁾(p.39).

이처럼 상담자인 프로이트는 자연스럽게 피상담자인 미지의 인물의 감정에 동화되어 번갈아가며 기억을 되살리고, 급기야 두 사람은 완전히 동일인물이 되어 한 목소리로 자신들의 정체를 밝힌다. 이것은 넓게 보아 프로이트가 말하는 ‘역전이’ 개념의 일종이라 볼 수 있다. ‘역전이’란 분석가가 환자의 입장에서 그의 감정과 일치되는 감정을 경험하는 상태를 말한다. 분석자 프로이트가 피분석자 미지의 인물에 이입되어 그의 유년시절을 고스란히 재현하는 것은 역전이의 연극적 재현이라 할 수 있을 듯

26) Freud, *le regard fixé dans le souvenir, bouge les lèvres en même temps que l'Inconnu*.

L'INCONNU : Et je criais. Et ma voix montait au premier, au second, retentissait entre les murs vides où il n'y avait nulle oreille pour l'entendre.

FREUD (*continuant, comme s'il connaissait le texte*) : Et ma voix montait, montait...et l'écho ne m'en revenait que pour faire mieux entendre le silence.

L'INCONNU (*poursuivant sans interruption*) : La cuisine était devenue étrangère, une juxtaposition de choses et d'objets, un sol bien propre.

FREUD : Le monde et moi, nous étions séparés désormais. Alors j'ai pensé...

FREUD ET L'INCONNU (*l'Inconnu prononce en même temps que lui*) “Je suis Sigmund Freud, j'ai cinq ans, j'existe; il faudra que je me souviennne de ce moment-là.”

하다.

이어 프로이트는 자유연상을 통해 미지의 인물의 정체를 파악하는 데 실패하자 최면술을 시도한다. 그는 자신의 추시계를 이용해서 미지의 인물을 최면의 상태로 유도한다. 최면은 프로이트가 프랑스의 정신과 의사인 샤르코가 최면을 통해 신경증 환자들의 치료에 성과를 거두는 것에 고무되어 자신의 진료 행위에 도입한 기법이다.²⁷⁾

프로이트는 그녀가 움직이듯이 천천히 추시계를 흔들면서 미지의 인물의 얼굴 앞에 자신의 추시계를 갖다 댄다.(…)

프로이트 : 환자가 너무 경직되어 있어서 반응을 못하게 되었을 때, 내 오래된 추시계만한 게 없소.(계속해서 설득하는 어조로 시술을 계속하며) 당신의 눈썹은 점점 더 무거워지고...잠을 자야 합니다. 당신의 오른팔을 들어 올려보세요. 하지만 그렇게 할 수 없을 겁니다. 당신은 너무 피곤하고, 너무 지쳤어요. 잠을 자야 합니다. 잠을 자는 건…….²⁸⁾(p.40)

그런데 이 때 주목할 것은 이 최면술의 장면이 극중극의 형태로 삽입된다는 점이다. 최면에 빠져 미지의 인물이 잠들게 되면, 기이한 음악이 흘러나오고, 최면이 깨어나면서 음악이 멈춘다. 실제로 프로이트는 신경증 치료에 있어 전기 치료 요법의 유효성에 의구심을 가지고 전기치료요법을 포기하고, 최면술에 몰두하기 시작했다. 프로이트는 최면술을 “잊혀진 외상을 기억해 내게 하고, 강한 감정 표현으로 그 외상에 반응하도록

27) 피터 게이, 『프로이트 I』, 교양인, p.118.

28) *Freud place son pendule devant le visage de l'inconnu en l'agitant lentement d'un mouvement de balançoire.*

FREUD : Lorsque le sujet est trop crispé pour accepter l'échange, rien ne vaut mon vieux pendule (*continuant la manoeuvre sur un ton persuasif*) Vos paupières se font de plus en plus lourdes...il faut dormir...vous essayez de lever le bras gauche mais ne le pouvez pas... vous êtes si fatigué, si las. Il faut dormir. Dormir, il le faut.

유도할 수 있”다는 점에서 특히 신경증, 히스테리 연구에 귀중한 보조수단으로 인식하였다. 그러나 “많은 환자들에게 최면을 거는 데 성공하지 못하고, 최면에 기반을 둔 감정정화의 치료 효과에 만족하지 못하면서 동시에 지속적이지 못하고 환자와 의사의 개인적 관계에 지나치게 의존하는 것으로 판단”²⁹⁾ 하여 치료효과를 포기하였다. 그리고 최면은 자유연상으로 대체되었다.

따라서 그의 진료의 발전과정에서 보면, 최면술이 먼저 시도되고 자유연상기법이 나중에 시도되었으나, 극중에서 프로이트는 자유연상기법을 먼저 실시하고 이에 만족스런 결과를 얻지 못하자 최면기법을 시도하고자 한다. 이것을 미지의 인물은 정확히 지적한다.

미지의 인물 : 최면인가, 의사양반? 난 당신이 수년 전에 이 방법은 포기한 줄 알았는데. (p.40)³⁰⁾

두 번째는 실제 정신분석이 실행되는 경우이다. 한 명의 등장인물이 다른 등장인물에 대해 정신분석을 시도한다. 안나는 느닷없이 방문한 나치 장교에 대한 반감을 표현하기 위해 그를 자극하면서, 그의 외모를 통해 그의 심리상태를 분석한다.

안나 : 아빠, 저치의 군화가 얼마나 반짝거리는지 봤죠? 검은색 대리석처럼. 광을 내는 데만도 몇 시간 걸렸을 거예요. (나치에게). 당신은 뿌듯해 했겠죠. 그렇죠? 왁스를 칠하고 나서, 첫 번째 솔질로 다시 윤나게 만들 때 말이에요.

나치 : 하지만…….

안나 : 그 다음에, 당신은 걸레를 가져다, 문지르고, 또 문지르죠. 그러면 윤이 나고, 동그랗게 되죠. 군화가 반짝거리면 반짝거릴수

29) 지그문트 프로이트, 『나의 이력서』, 프로이트 전집20, 열린책들, 2007, p.103.

30) L'INCONNU (*amusé*) : L'hypnose, docteur? Je croyais que vous aviez abandonné cette méthode depuis des années.

록, 당신은 더 안도감을 느끼겠죠. 언제부터 당신은 섹스를 하지 못하게 됐죠? 여자들한테, 윤을 내는 건 힘들죠?

나치 : 내가 당신 딸을 좀 데려가야겠군.

안나 : 아 그래요?

나치 : 게슈타포한테로.

안나 : 그는 내가 그에게 다른 것을 얘기하길 원해요. 사람들이 그에게 그에 대해 말해 줄 필요가 있어요. 당신은 내가 당신한테 왜 당신이 매일 아침 거의 머리카락 한 가닥 한 가닥, 한가운데 가르마를 타는 데 십여 분을 보내는 지 설명해 주길 원해요. 그리고 당신의 다림질 광기까지! 손톱을 물어뜯어 먹는 것까지도. 당신은 내가 여자들을 무시하고, 남자들과 맥주를 마시는지 설명해 주길 바라나요?

나치 (그녀의 팔을 움켜쥐며) : 내가 좀 데려가야겠군!³¹⁾(pp.25-26)

장교의 광이 나있는 군화를 보고 안나는 구두에 반짝반짝하게 광택을 내는 것을 자신의 성적인 무능력을 개선하려는 행위로 분석하면서 그의 성적인 무능을 꼬집는다. 구두는 권위와 사회적 표명을 상징함과 동시에 정신분석에서는 남근을 나타내는 상징물이다.³²⁾ 또한 그녀는 장교의 한가운데로 나있는 가르마, 말끔하게 다림질이 되어 있는 군복, 그리고 손톱을 물어뜯는 행동을 보고, 그를 신경증 환자로 진단한다. 머리카락 한 가닥 한 가닥까지 정확히 가르마를 타려는 집착, 구김을 허락하지 않는

31) ANNA : Papa, as-tu vu comme ses bottes brillent? Du marbre noir. Sûr qu'il doit passer des heures à les astiquer, ses bottes! (*Au Nazi*) Tu te sens heureux, n'est-ce pas, quand, après les avoir couvertes de cirages, tu les fais reluire avec tes premiers cous de brosse?

LE NAZI : Mais...

ANNA : Ensuite tu passes le chiffon, tu frottes, tu frottes, elles luisent, elles s'arrondissent; et plus elles brillent, plus tu te sens soulagé. Depuis combien de temps n'as-tu pas fait l'amour? Auprès des femmes, n'est-ce pas, tu as beaucoup plus de mal à te faire reluire?

LE NAZI : Je l'emmène!

32) Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Bouquins, 1982, p.218.

다림질에 집중하는 강박증 등은 성적 욕망이 제대로 해소되지 못해 발현된 신경증의 분명한 증상들이다. 나치장교는 나치 전체를 대표하는 환유적 인물인 만큼, 나치장교의 이와 같은 정서적 장애는 나치의 비정상적이고 불균형적인 이데올로기를 암시한다고 볼 수 있다. 간명하지만 정곡을 찌르는 안나의 도발적인 분석은 나치장교의 화를 돋우고, 이로 인해 그녀는 게슈타포로 끌려가는 봉변을 당하게 된다. 그러나 실제로 현실에서 안나는 메트로폴에 있는 게슈타포 본부로 출두 명령을 받았고, 거기서 국제정신분석협회의 정체성에 대한 질문에 이 협회가 완전히 비정치적이고 순수한 과학단체라고 진술하고 곧 석방되었다.³³⁾ 슈미트는 안나의 정신분석의 에피소드를 통해 프로이트를 보필하는 딸로서만이 아니라, 프로이트를 계승하는 정신분석학자로서의 안나의 면모를 보여준다.

한편, 미지의 인물도 프로이트를 상대로 정신분석을 시도한다. 정신분석가가 의도치 않게 정신분석을 당하는 것이다. 프로이트가 미지의 인물에게 자신은 신을 믿지 않는다고 말하자, 미지의 인물은 프로이트에게 신을 믿고픈 욕구가 내재되어 있다고 분석한다.

프로이트 (난폭하게): 내 안에 모든 것은 믿는 것으로 맞춰져 있기 때문에 신을 믿지 않습니다! 나는 신을 믿고 싶은 마음이 있기 때문에 신을 믿지 않아요! 신을 믿게 되면 너무 안이해질 수 있기 때문에 나는 신을 믿지 않습니다.

미지의 인간 (약간은 가볍게): 하지만 결국, 프로이트 박사, 이 욕구가 있다면, 왜 그걸 억압하는 겁니까? 왜 당신을 검열합니까? 당신 저서를 살펴보면…….

프로이트: 그건 위험한 욕망이기 때문이요!³⁴⁾(p.66)

33) 피터 게이, 『프로이트 II』, pp.484-485.

34) FREUD (*violent*): Je ne crois pas en Dieu parce que tout en moi est disposé à croire! Je ne crois pas en Dieu parce que je voudrais y croire! Je ne crois pas en Dieu parce que je serais trop heureux d'y croire!
L'INCONNU (*toujour un peu badin*): Mais enfin, docteur Freud, si cette envie est là, pourquoi la refouler? Pourquoi vous censurer? Si je me rapporte à vos travaux...
FREUD: C'est un désir dangereux!

미지의 인물은 프로이트의 저서에 근거해서 프로이트가 신의 존재를 부인하고, 신에 대한 자신의 욕구를 억누르는 것을 '억압'과 '검열'의 결과로 진단한다. 다시 말해 미지의 인물은 프로이트의 반종교주의가 의식차원에서의 자기검열과 자기통제에 따른 것으로 프로이트의 무의식 속에는 신의 존재에 대한 긍정의 욕망이 도사리고 있다는 것이다.

여기서 주목할 것은 작품 속에서 정신분석 시도에 성공하여 결과를 제시하는 인물들은 정신분석가인 프로이트가 아니라 다른 등장인물들이라는 점이다. 이와 같은 프로이트의 무력함은 그의 극심한 정신적 혼란과 신체적 허약함을 증명하는 것이라 볼 수 있다.

세 번째는 그의 이론이 가볍게 언급되고 지나가면서 은유적으로 표현되는 경우이다. 미지의 인간은 프로이트가 유년시절에 가졌던, “그의 이론적 건축물의 토대를 이루는 기둥 중 하나”³⁵⁾라 할 수 있는 오이디푸스 콤플렉스를 짚어낸다. 미지의 인물은 프로이트에게 아버지가 죽었을 때 몇 살이었는지를 물어본다.

미지의 인간(불안하게 다가가며) : 정말 이상하군요, 프로이트, 갑자기 당신이 믿고 싶어...확실성에 몸을 맡기고 싶어 하는 것 같군요.....(갑자기). 그가 죽었을 때 당신은 몇 살이었죠?

프로이트 : 누구요?

미지의 인간 : 당신 아버지 말이야.

프로이트 : 마흔 살.

미지의 인간 : 이해 못하는 척 하지 마시오. 그가 당신 머릿속에서 죽었을 때 당신은 몇 살이었지?

프로이트(대답하고 싶어 하지 않으며) : 그건 아주 오래 전에....

미지의 인간 : 자, 아마도 열 세 살쯤 되었을 때였을 거야, 당신 아버지가 잘못했을 수 있다고 깨닫게 되었을 때, 그가 심지어 계속 잘못해왔고, 그는 계속해서 고집스레 실수 속에 빠져 있었고, 당신은 정의로운 것의 권위라고 생각했던 것이 무지한 자의 기만에 불

35) 슈테판 츠바이크, 앞의 책, p.393.

과하다는 것을 깨달았다. 그리고 당신은 그가 쇠약하고, 소심할 수 있다는 것을 확인했고, 처신을 두려워하고, 이웃들과 자신의 아내를 두려워하는 인물이라는 것을 확인했지. (...) 그리고 당신은 그가 나이를 먹었다는 것, 그의 팔이 가느다래졌다는 것, 그의 피부는 갈색으로 퇴색되고, 그의 등은 굽었고, 그의 생각은 대중없어졌다는 것을 알게 되었다. 간단히 말해, 당신 아버지가 한 인간일 뿐이라는 것을 안 날이 있었다는 거다.

프로이트 : 그날 나는 어른이 되었소.³⁶⁾(p.46-47)

이때 미지의 인물이 묻은 것은 아버지가 죽었을 때이지만, 사실상 이 질문은 프로이트가 아버지를 심적으로 살해한 것은 언제인지를 묻는 것에 다름 아니다. 왜냐하면 프로이트는 미지의 인물의 질문의 진의를 알아차리고는 대답을 주저하며 “그건 아주 오래 전”이라고 답하기 때문이다. 여기서 슈미트는 유년기의 정신적인 친부살해의 욕망을 그리고 그 이후 아버지에 대한 숭배의식과 아버지에 대한 환멸에 이르기까지의 유년기의 심리 발달과정을 보여준다. 그러나 이러한 이론은 아이러니컬하

36) L'INCONNU (*s'approchant de manière inquiétante*) : Comme c'est étrange, mon bon Freud, on dirait que, subitement, tu voudrais croire...te vautrer dans la certitude...(Subitement.) Quel âge avais-tu quand il est mort?

FREUD : Qui?

L'INCONNU : Ton père?

FREUD : Quarante ans.

L'INCONNU : Ne fais pas semblant de ne pas comprendre : quel âge avais-tu lorsqu'il est mort dans ta tête?

FREUD (*n'ayant pas envie de répondre*) : C'est si loin...

L'INCONNU : Allons, tu devrais avoir treize ans peut-être, treize ans de cette vie-ci, quand tu t'es rendu compte que ton père pouvait se tromper, que lorsqu'il se trompait, même, il s'entêtait dans son erreur, et que ce que tu avais cru être l'autorité du juste n'était que la mauvaise foi de l'ignorant. Et tu as constaté qu'il avait des faiblesses, qu'il pouvait être timide, redouter des démarches, craindre ses voisins, sa femme...(etc) Et tu t'es rendu compte qu'il prenait de l'âge, que ses bras devenaient flasques, sa peau brune, que son dos s'arrondissait, et sa pensée elle-même avançait à tâtons. Bref, il y eut un jour où tu as su que ton père n'était qu'un homme.

FREUD : J'ai grandi ce jour-là.

게도 등장인물 프로이트에 의해서가 아니라 미지의 인물의 입을 통해 발설된다. 미지의 인물은 단순히 프로이트의 과거의 삶의 내력을 꿰뚫고 있다는 사실뿐 아니라, 그의 학문적 개념까지도 모두 통달하고 있다는 점을 주지시키기 위해 그의 정신분석 개념을 활용한 것으로 보인다. 이는 미지의 인물 = 신이라는 가설을 더욱 공고히 한다.

위에서 살펴본 바와 같이 슈미트는 프로이트의 개념을 본격적으로 설명하거나 그것을 이용하여 작품 자체를 하나의 정신분석의 대상으로 만들려 하지는 않는다. 그의 독자 혹은 관객들이 보통의 일반 대중인 만큼, 그의 전략은 구체적인 설명이 아니라 극의 흐름에 자연스럽게 배어들도록 함으로써 관객들에게 은연중에 프로이트의 이론을 주지시키는 역할을 한다. 이와 같은 노골적이지 않은 전략은 프로이트 이론에 대한 지식을 갖춘 사람들에게만 감지될 수 있다는 한계점을 지나, 결코 그의 학문적 업적이 그의 삶과 분리될 수 없음을 극의 형식을 통해 은유적으로 보여주는 것이라 볼 수 있다.

4. 극의 쟁점 - 신과의 불가능한 대화

지금까지 우리는 프로이트의 전기적 글쓰기의 특성과 전략에 대해 고찰해 보았다. 이제부터는 이 극의 가장 주요한 극행동이라 할 수 있는 신과 프로이트 간의 격렬한 논쟁의 실체를 본격적으로 검토해 보기로 하자.

4.1. 풀릴 길 없는 미지의 인물의 정체성

이 극의 핵심 쟁점 가운데 하나는 이 미지의 인물이 과연 누구냐는 점이다. 텍스트 속에서 프로이트는 그의 정체를 알아내려 부단히 노력한다. 갑작스런 침입자에 대해 프로이트는 먼저 ‘도둑놈이거나 환자’라고 추측

한다. 방금 다녀간 나치를 뒤따라 들어온 만큼 뭔가 부스러기라도 없을까 찾아들어 온 도둑이거나 아님 자신에 대한 호기심 혹은 존경으로 진료를 받으러 온 환자일거라고 짐작한다. 그러나 나치가 수용소에서 탈출한 미치광이를 찾기 위해 집을 수색하러 오자, 그가 도망자 오베르사이트 일 수 있다는 사실에 프로이트는 당황한다. 마지막에 안나가 미지의 인물을 알아보고, 몇 달 전부터 자신을 계속해서 쫓아다닌 인물이라고 증언함에 따라 미지의 인물의 정체에 대한 혼란은 극심해 진다.

프로이트는 미지의 인물과 첫 대면에서만도, 그에게 아예 직접적으로 대놓고 “당신은 누구요?”라는 질문을 네 번이나 던진다. 그러나 그는 어떠한 답도 얻어내지 못한다. 프로이트의 노골적인 질문에 확답을 피하는 대신 미지의 인물은 자신의 정체를 우회적인 수법으로 조금씩 드러낸다. 먼저 그는 자신의 신통력을 보여준다. 그가 보여주는 첫 번째 신통력은 예언력이다. 미지의 인물은 8주 후면 프로이트가 이 도시를 떠나 파리의 보나파르트 공주 집에 머무르게 될 것이고 그 후엔 영국의 맨스필드 가든에 머물면서 모세에 관한 저서를 끝낼 것이며, 중국에 자신이 프로이트를 개종시키지 못할 것임을 예언한다. 실제로, 프로이트는 4월 22일이 지나 오스트리아를 떠나 런던으로 옮겨갔으며, 그가 살아생전에 마지막으로 매달렸던 저서는 『모세와 유일신주의』이다.

이러한 예언력에 덧붙여 미지의 인물은 프로이트의 과거에 대해서도 완전히 꿰뚫고 있다. 그는 프로이트가 비엔나의 한 카페에서 처음으로 최초의 이론들을 발표했고, 다뉴브 강을 따라 연인과 데이트 했었으며, 앞서 살펴본 것처럼, 프로이트의 유년시절의 일화를 마치 자신의 체험인 것처럼 정확히 재현하기도 한다.

마지막으로 미지의 인물은 현재 다른 장소에서 일어나는 일까지도 볼 수 있는 투시력을 보여준다. 게슈타포로 끌려간 안나가 지금 무얼 하고 있는지를 정확하게 프로이트에게 마치 유리구슬을 통해 훤히 꿰뚫어 보는 것처럼 진술하는가 하면, 프로이트가 봉착한 현재의 위기를 모면할 수 있도록 아이디어를 제공하기도 한다. 나치 장교가 프로이트의 유연장

을 갖고 들어와 그가 외국에 계좌를 갖고 있다는 사실을 알아차리고는 그것을 빼앗기 위해 안나의 생명을 담보로 위협하자, 프로이트에게 국면을 바꿔보라고 말하면서 생각의 물꼬를 터준다. 이에 프로이트는 나치장교에게 유대교 랍비였던 자신의 삼촌의 코와 나치장교의 코의 유사성을 지적하고, 유대인들의 유전적 인자를 내세우며 나치장교를 압박하여 그를 무력화시킨다.³⁷⁾

이와 같은 과거와 미래, 그리고 현재에 대한 정보까지 장악하고 있는 미지의 인물의 신통력, 그리고 조상도, 이름도, 기억도 없고, 족속들 가운데 유일한 존재라는 미지의 인물의 진술은 그의 정체성에 대한 프로이트의 의심을 더욱 강화시킨다. 이는 프로이트로 하여금 그간에 자신이 고수한 무신론에 대한 신념을 흔들리게 만드는 계기를 제공한다. 그리하여 딸의 생명을 구해준 미지의 인물에 대해 프로이트는 순간 자신이 굴복할 뻔했음을 고백한다.

프로이트의 의심을 더욱 심화시키는 것은 미지의 인물의 이미지에서도 나타난다. 미지의 인물은 처음에 우아한 모습으로, 연미복을 입고, 장갑에 망토, 지팡이를 들고 마치 오페라에 나오는 댄디의 모습을 하고 등장한다(p.30). 이러한 미남 멋쟁이 신사의 모습은 미지의 인물의 정체를 더욱더 아리송하게 만든다. 조금 후에 미지의 인물은 마치 연극배우처럼 연기를 하고는, 프로이트에게 “당신이 죽고 난 뒤에 태어날 배우의 모습이다”라고 말하고, 자신의 외양은 자신의 원래 모습과는 전혀 관계가 없다고 말한다. 극이 진행되면서, 그는 사람들이 자신에게 부과한 이미지의 다양성을 설파한다.

37) 프로이트 : 당신의 코 말입니다. 당신의 코는 옆선하며, 콧구멍하며, 랍비였던 내 삼촌 시몽의 코를 연상시킵니다.(나치 장교는 본능적으로 자신의 코에 손을 가져다 댄다) 내가 비슷한 것 가려내는 데 탁월하다는 걸 명심하십시오. 하지만, 정말로, 이 건 가족의 모습 그 이상입니다. 그건....어쨌든 내가 당신보다 훨씬 더 곧고, 덜 매부리코라는 걸 명심하십시오. 유대인은 난데!...게다가 난 돈을 위해서 아무 것도 하지 않았다는 걸 명심하십시오. 유대인인 건 난데! 하지만 이상하군, 그래도, 사람들이 당신 코에 대해 말한 적 없소?
나치(뒤로 물러서며) : 안녕히 계시오.(p.59)

미지의 인물 : (...) 아무도 나를 보지 못해, 모두가 나에게 그에 맞
는 이미지를, 혹은 자신의 강박 속에 있는 이미지를 투영하지. 나
는 백인이기도 했고, 흑인이기도 했고, 노랑기도 했고, 턱수염이
있기도 하고, 털이 없기도 하고, 10개의 팔을 갖고 있기도 하고, 심
지어는 여자이기도 했지! 나는 결국에 당신의 어린 안나가 어린이
공원의 미지의 인물을 그렇게 불쾌하게 생각하지 않는다고 생각되
는데……. ³⁸⁾(p.98)

이러한 이미지의 복수성 혹은 불확실성은 아이러니컬하게도 미지의 인
물의 정체성의 확실성에 맥을 가져다 댈다. 어느 하나로 수렴되지 않는
다는 얘기는 모두 다일 수 있다는 얘기의 다름 아니므로, 다시 말해 신의
현신을 증명하는 것일 수 있기 때문이다. 이는 “인간이 그의 형상에 따라
하느님을 창조하였다는 그의 독창적이고 인간학적인 신학”을 증명하는
것이기도 하다.³⁹⁾

그렇다면 도대체 도무지 풀릴 길 없는 이 미지의 인물은 누구인가. 미
지의 인물과 프로이트와의 치열한 드잡이 장면을 통해 그 정체성의 신비
를 파헤쳐보도록 하자.

4.2. 미지의 인물과 프로이트의 대결

극이 진행되어 가고 미지의 인물과 대화를 나누게 되면서 프로이트는
이 미지의 인물이 자신이 그간에 부정해 왔던 신일지도 모른다는 불안감
에 두려움을 느낀다. 그러나 프로이트가 심리적 저항의 끈을 놓지 않음
에 따라 그들의 대화는 격한 논쟁으로 발전된다. 이들의 논법은 공격과
그에 대한 반격 그리고 다시 재공격으로 이어지며 점점 더 가열되고 과

38) L'INCONNU : (...) Personne ne me voit, chacun projette sur moi l'image qui lui
convient, ou qui l'obsède : j'ai déjà été blanc, noir, jaune, barbu, glabre, avec
dix bras...et même femme! Je pense qu'au fond ta petite Anne ne trouve pas si
déplaisant l'inconnu du jardin d'enfant...

39) 권수영, 『프로이트와 종교』, 살림, p.31.

격해진다. 이 주고받기 식의 팽팽한 논쟁의 쟁점은 신의 존재에 대한 유무, 천지창조의 과정에 대한 의문, 신의 거짓된 약속에 대한 비난, 존재 증명의 요구로 이어진다.

논쟁의 초반에 프로이트의 신에 대한 입장은 타협의 여지가 없는 무신론적인 입장이다. 먼저, 프로이트는 ‘신’을 마약으로 규정한다. 자신은 이미 충분히 현실 속에서 마약을 먹고 있기 때문에(암 치료를 위해 마약성분이 들어 있는 약) 그런 마약은 더 이상 원하지 않는다고 말하면서 종교의 필요성을 부인한다. 신을 마약에 빚댄 것은 두 가지 모두 인간존재 자체를 뒤흔드는 치명적 중독성과 이성을 교란시키는 저항할 수 없는 힘이 라는 속성을 공유하고 있기 때문인 것으로 보인다. 이어 프로이트는 신을 믿고 싶어 하는 욕망은 진실을 호도하는 위험한 욕망이기 때문에(p.66) 자신은 그런 환각에 휘둘릴 수는 없다고 말하며 신을 환각의 결과물로 치부한다. 이러한 종교관은 신을 인간이 만들어 낸 “망상, 이미지, 발명품”⁴⁰⁾으로 간주하는 입장에 다름 아니다. 다시 말해 신은 “인간이 내면에서 구성해 낸 표상에 불과하다”⁴¹⁾는 것이다. 여기서 프로이트는 신의 비존재의 명제를 더욱 확고히 하기 위해 삼단논법의 전략을 구사한다.

“당신은 존재하는 게 아니요! 당신이 전능하다면, 그럼 당신은 나쁜 사람이요. 하지만 당신이 나쁜 사람이 아니라면, 당신은 전능한 것이 아니요.”⁴²⁾(p.72)

위의 대사에서 추출해 낼 수 있는 세 가지 명제는 “신은 존재하지 않는다”, “신이 전능하다면 신은 나쁜 인물이다” “신이 나쁜 존재가 아니라면, 신은 전능하지 않다”이다. 그런데, 이 세 문장을 논리적 순서에 따라 첫 번째 명제를 맨 뒤에 배치하면 정확히 논리가 들어맞는다. 좀 더 구체

40) Michel Meyer, *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, p.42.

41) 권수영, 『프로이트와 종교』, 살림, p.25.

42) FREUD : (...) “Tu n'existes pas! Si tu es tout-puissant, alors tu es mauvais ; mais si tu n'es pas mauvais, tu n'es pas bien puissant.”

적으로 설명하면, ‘신이 전능하다면, 이러한 도처의 악들을 그냥 내버려 두고 있는 만큼, 이 신은 나쁜 존재이다’이고, ‘신이 나쁜 존재가 아니라면, 이러한 악들을 그대로 내버려 둘리 없는데 손을 쓰지 못하는 것으로 보아 신은 전능하지 않은 것이다.’ 고로 ‘신은 존재하지 않는다’는 결론이 나온다. 이 삼단논법은 이본느 이시에Yvonne Y. Hsieh의 지적처럼,⁴³⁾ 파스칼이 신의 존재를 대중들에게 설득하기 위해 제안했던 내기Pari de Pascal을 연상시킨다.⁴⁴⁾ 파스칼이 신의 존재를 증명하기 위해 이와 같은 삼단논법을 사용했다면, 프로이트는 신의 비존재를 증명하기 위해 삼단 논법을 사용한 것이다.

그러나 논쟁이 진행되어 감에 따라, 프로이트는 자신의 완강했던 무신론의 입장에서 슬며시 후퇴하여 유신론에 약간의 개연성을 열어둔다. 신은 존재하지 않지만, 설령 존재한다하더라도, 인류를 구원하는 선한 신이 아니라 사악한 신, 다시 말해, 온갖 종류의 악, 증오, 고통, 죽음, 전쟁 등을 만들어 인간을 고통과 번민에 시달리게 하는 신이라는 것이다.

프로이트 : 내가 더 어리석었어야 했어요. 아무 것도 기대하지 말았어야 했다, 이거군요. 오베르사이트씨, 신이 존재한다면, 그건 분명 거짓말쟁이 신일 겁니다. 그는 예고를 해 줄 수는 있겠죠, 그리고 놓아버리겠죠! 그는 악을 저지를 수도 있는 겁니다. 왜냐하면, 악은 지켜지지 않은 약속이니까요.

미지의 인물 : 나한테도 설명할 기회를 주시오.

프로이트 : 설명한다는 건, 죄를 사한다는 겁니다. 설명 필요 없습니다. 이 세계를 상대로 자신이 행한 것에 대해 만족하는 신이라면, 그건 괴기스런 신, 잔인한 신, 음흉한 신, 범죄자 신, 인간들의

43) Yvonne Y. Hsieh, *Eric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*, p.21.

44) 블레즈 파스칼, 『광세』, 민음사, pp.181-183. 파스칼의 내기는 신의 존재를 믿을 경우, 만약 신이 존재한다면 믿은 인간은 천국으로 갈 것이고, 신이 존재하지 않는다면 무로 갈 것이다. 그러나 신의 존재를 믿지 않을 경우, 신이 존재하면 인간은 지옥으로 갈 것이고, 신이 존재하지 않을 경우에도 역시 무로 환원될 것이다. 따라서 경우의 수를 따져 보아도 인간에게는 신의 존재를 믿는 것이 훨씬 더 유리한 선택이라는 것이다.

악을 만들어낸 자인 겁니다. 그 자신을 위해서도 존재하지 않는 게 나을 뻔 했습니다. 결국에, 신이 존재한다면, 그는 악마일 수밖에 없는 겁니다...⁴⁵⁾(p.72)

프로이트가 최소한으로 양보한 신의 존재는 거짓된 약속을 남발하며 신의를 저버리는 비열한 신이다. 따라서 신은 “괴기스런 신, 잔인한 신, 음흉한 신, 범죄자 신, 인간들의 악을 만들어 낸 존재”이다. 여기서 프로이트는 신과 사탄을 동일시하는 것처럼 보인다. 이러한 입장은 실제 프로이트의 입장이기도 하다. 프로이트는 “신과 악마라는 종교적 사실을 불변하는 객관적인 내용으로 보기보다는 아버지라는 대상을 통해 주관적으로 표상하는 심리적 과정에 초점을 맞추면서”, 신과 악마는 근본적으로 동일하다는 주장을 펼치고 있기 때문이다. 다시 말해 “신이나 악마 모두 양가적인 아버지 표상의 분리 때문에 생긴 것”이라는 것이다.⁴⁶⁾

그러나 이에 대한 반격으로, 미지의 인물은 그간에 신의 존재를 부인한 인간의 오만함을 공격한다. 인간들은 심지어 신을 죽이고, 천지창조를 우연의 산물로, 분자들의 혼합으로 결론내리며, ‘자연의 주인’, ‘물질의 주인’, ‘정치의 주인’, ‘생명의 주인’, ‘도덕의 주인’을 자처해 왔다고 주장한다. 그러고는, 그 결과로 오늘날 인간들에게 남게 된 게 과연 무엇인지를 되묻는다(p.74). 창조주의 존재 자체를 부인하면서 우발성에 근거를 둔 창조론을 주창했던 에피쿠로스의 철학 이후로, 인간의 이성애 모든 가치를 부여하며 만물의 주인이자 주체로 인간을 격상시킨 인간들의 교만과

45) FREUD : Il fallait me faire plus bête, que je n'espère rien...Voilà, monsieur Oberseit, si Dieu existait, ce serait un Dieu menteur. Il annoncerait et il lâcherait! Il ferait mal. Car le mal, c'est la promesse qu'on ne tient pas.

L'INCONNU : Laissez-moi vous expliquer.

FREUD : Expliquer c'est absoudre : je ne veux pas d'explications. Si Dieu était content de ce qu'il a fait, de ce monde-ci, ce serait un drôle de Dieu, un Dieu cruel, un Dieu soumois, un criminel, l'auteur du mal des hommes! Il vaudrait mieux pour lui-même qu'il n'existe pas. Au fond, s'il y avait un Dieu, ce ne pourrait être que le Diable...

46) 권수영, 『프로이트와 종교』, p.48.

독선을 꼬집는 것이다.

더 이상 반격할 여지를 발견하지 못하고 궁지에 몰리게 되자 프로이트는 미지의 인물에게 도망자 오베르사이트인지, 신인지 밝힐 것을 직접적으로 요구하며, 자신에게는 믿음이 필요한 게 아니라 확신이 필요하며, 신이라면 그것을 증명해 보라고 요청한다. 프로이트는 자신의 논리체계가 더 이상 설득전략으로서의 기능을 다하지 못하게 되자 이제 일반인들처럼 기적을 보여줄 것을 요구하는 것이다. 프로이트의 유아론적인 요구에 미지의 인물 역시 유아론적으로 답한다. 미지의 인물은 마술사처럼 지팡이를 돌려 꽃다발로 변모시키는 기술을 보여주는데, 프로이트는 이 같은 솜씨에 놀라 경탄을 하다가 순간 자신이 속임수에 놀아났다는 사실과 자신의 어처구니없는 한심한 요구에 스스로 자괴감을 느낀다.

궁지에 몰린 프로이트를 향해 미지의 인물은 다소 유연한 논리로 무장하여 가일층 프로이트를 밀어붙인다. 그동안 자신의 정체성을 밝히는 것에 대해 미온적이던 미지의 인물은 자신이 인간을 자유롭게 만들었노라고 다소 역설적인 주장을 펼친다.

프로이트 : 당신이 그들을 내버려 둔거요!

미지의 인물 : 나는 인간을 자유롭게 만들었소.

프로이트 : 악을 위한 자유란 말입니까!

미지의 인물 (비명소리가 커짐에도 불구하고 그가 지나가는 걸 막으면서) : 악과 마찬가지로 선에 대해서도 자유로운 겁니다. 그렇지 않으면, 자유는 아무 것도 아니죠.

프로이트 : 그럼 당신은 책임이 없단 말입니까?⁴⁷⁾(p.85)

47) FREUD : Et vous les laissez faire!

L'INCONNU : J'ai fait l'homme libre.

FREUD : Libre pour le mal!

L'INCONNU (l'empêchant de passer, malgré les cris qui s'amplifient) : Libre pour le bien comme pour le mal, sinon la liberté n'est rien.

FREUD : Donc vous n'êtes pas responsable!

(...)

FREUD : Tu est tout-puissant!

(...)

프로이트 : 당신은 전능하잖아!

미지의 인물 : 가짜야. 내가 인간을 자유롭게 만든 순간, 나는 전능함을 잃어버렸고, 전지함도 잃어버렸소. 내가 단순히 로봇을 건조했다면, 내가 모든 걸 통제할 수 있고, 미리 모든 걸 알 수 있을 거요. (p.86)

여기서 미지의 인물이 내세우는 것은 아이러니컬하게도 사르트르의 실존주의가 내세우는 자유의 개념이다. 실존주의에서 인간은 무엇이든지 선택할 자유가 있는 만큼, 그 자유로운 선택에는 그에 상응하는 책임이 뒤따른다. 따라서 미지의 인물의 논리에 따르면, 인간은 실존적 선택 하에서 주체적으로 선택하고 행동하는 만큼, 그 결과에 대해서는 신에게 책임이 있는 것이 아니라 주체적으로 행동한 인간에게 책임이 있다는 것이다. 사르트르는 자신의 무신론적 실존주의에 대해 설명하면서 다음과 같이 말한 바 있다. “실존주의는 신이 존재하지 않는다는 의미에서 무신론적은 아니다. 그것은 차라리 신이 존재한다손 치더라도 아무런 변화는 없을 것이다”⁴⁸⁾라는 의미에서이다. 따라서 슈미트가 상정하는 20세기의 신은 인간에 대한 전권을 갖고 모든 것을 관장하고 책임지는 신이 아니라, 존재하기는 하되 인간의 행동과 선택에 전적인 자유를 부여한 신, 따라서 인간 행위의 결과에 대해 전적인 책임을 갖지 않아도 되는 신인 것처럼 보인다.

이어 프로이트는 신의 무책임성을 공격하며 부조리한 세상사에 개입할 것을 종용한다. 그러나 미지의 인물은 프로이트의 공격에 대해 자신은 언제나 숨어 있었다고 말한다.

L'INCONNU : Faux. Le moment où j'ai fait les hommes libres, j'ai perdu la toute-puissance et l'omniscience. J'aurais pu tout contrôler et tout connaître d'avance si j'avais simplement construit des automates.

48) 장-폴 사르트르, 『실존주의는 휴머니즘이다』, 이학사, p.87.

프로이트 : 당신은 나를 떠나는 겁니까?

미지의 인물 : 난 당신을 결코 떠나지 않아.

프로이트 : 내가 당신을 이제는 볼 수 없는 건가요?

미지의 인물 : 당신이 원하는 대로. 하지만 육안으로는 안 되고.

프로이트 : 뭐라고요?

미지의 인물(그의 심장 위에 손가락을 대고) : 나는 여기 있었소,

프로이트, 나는 언제나 여기 숨어 있었지. 그리고 당신은 나를 결코 보지도 발견하지 못했지. 당신은 나를 결코 잃어버린 적이 없었
어. (…)⁴⁹⁾ (p:99)

슈미트는 여기서 파스칼의 ‘숨은 신’ 개념을 참조한다.⁵⁰⁾ “보지도 발견하지도 못했지만, 결코 잃어버린 적이 없다”는 말은 파스칼이 말하는 ‘숨은 신’ 개념과 상통한다.⁵¹⁾ 파스칼은 그의 저서 『팡세』에서 다음과 같이 말한 바 있다.

만약 어둠이 전혀 없다면 인간은 자기의 타락을 느끼지 못할 것이다. 만약 빛이 전혀 없다면 인간은 구원을 바라지 않을 것이다. 그러므로 신이 어느 정도 숨어 있고 또 동시에 어느 정도 드러
내 보이는 것은 우리에게 정당할 뿐만 아니라 유익하다. 자기의 비참을 모르고 신을 아는 것이나 신을 모르고 비참을 아는 것은 다 같이 위험하기 때문이다.⁵²⁾

49) FREUD : Vous me quittez?

L'INCONNU : Je ne t'ai jamais quitté.

FREUD : Je ne vous reverrai pas?

L'INCONNU (lui pose le doigt sur le coeur) : J'étais là, Freud, j'ai toujours été là, caché. Et tu ne m'as jamais trouvé ; et tu ne m'as jamais perdu?

50) 작가 스스로도 인터뷰에서 파스칼과 팔레 로와얄의 원리를 참조했다고 밝히고 있다. 즉 “자신은 악마 신을 제시한 것이 아니라 숨은 신을 보여준 것이다. (….) 신은 세상 속에서 인간의 형상으로 왕 혹은 군주의 형상으로 존재하지 않으며, 신은 우리의 감각적인 경험에 속해 있지 않다. 신은 우리의 사유, 질문, 윤리의식을 자극하는 만큼 부재하는 것도 아니다. 존재하지도 부재하지도 않는 신은 숨어있는 것이다.”(“Interview exclusive avec Catherine Casin-Pelligrini”, p.134.)

51) Yvonne Y. Hsieh, *Eric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*, p.23.

52) 블레즈 파스칼, 『팡세』, 민음사, p.172.

루시앙 골드만 Lucien Goldmann이 파스칼의 입장을 계승하여 숨은 신이란 현존하며 동시에 부재하는 존재이며, 때때로 존재하고 때때로 부재하는 것이 아니라 언제나 현존하며 언제나 부재하는 신을 의미한다고 주장하였다면,⁵³⁾ 슈미트는 존재하지도 않고 부재하지도 않기 때문에 신은 숨어있는 것이라고 보았다. 슈미트는 파스칼이나 골드만의 ‘숨은 신’의 개념에서 보다 더 유보적인 입장을 보여준다. 20세기 말 현대인들에게 신의 현존은 훨씬 더 피부에 와 닿지 않는 만큼, 숨은 신의 개념을 보다 확장하여 존재하지도 부재하지도 않기 때문에 숨어 있는 것으로 판단한 것이다.

마지막으로 미지의 인물은 자신은 수수께끼가 아니라 미스터리라 밝히며(“Je suis un mystère, Freud, pas une énigme”, p.101) 프로이트에게 자신을 시체로 만들 수 있는지 총을 한번 쏘보라고 말하며 그를 자극한다. 프로이트는 미지의 인물이 남겨놓은 아리송한 언어를 이해하지 못한 채, 그의 존재여부를 확실히 증명해 보이기 위해 그를 향해 총알을 발사한다. 그러나 미지의 인물은 창밖으로 사라지고, 사라진 쪽을 향해 프로이트가 다시 한방을 쏘지만 놓쳐버리고 만다. 결국에 확실성의 증거를 얻기 위한 프로이트의 마지막 시도는 수포로 돌아간다. 끝까지 확실성의 증거를 갖고 싶어 했던 프로이트는 “믿음은 믿음을 먹고 자라야 하는 것이지 증거를 먹고 자라는 게 아니요”(La foi doit se nourrir de foi, non de preuves, p.100)라고 주장했던 미지의 인물의 말처럼, 결국에 증거집착으로 인해 어떤 해답도 얻어내지 못한다. 여기서 미지의 인물의 대사의 의미가 풀리게 된다. 수수께끼와 미스터리의 차이는 정답의 유무이다. 따라서 정답이 있는 수수께끼가 아니라 정답이 없는 미스터리라는 말은 바로 미지의 인물의 정체성을 가장 압축적으로 요약해 준 표현인 것이다. 다시 말해 정답을 요구하는 인간들에게 그는 결코 그것을 가질 수 없는 미스터리라는 것이다. 따라서 프로이트와 관객들은 이 미지의 인물이

53) 루시앙 골드만, 『숨은 신』, 연구사, p.49.

어렵כות하게 신의 현현임을 짐작하면서도 단호한 확신을 갖지 못한다. 슈미트는 미지의 인물의 정체에 대한 결론을 관객의 몫으로 넘긴다. 미지의 인물에 대한 정체를 관객의 몫으로 넘기면서 작가는 신의 존재에 대한 믿음 또한 관객들의 자유에 맡기는 것이다.

이 작품 속에서 슈미트는 프로이트의 무의식 저 너머에 있을지 모를 신을 믿고 싶어 하는 욕망을 그려낸다. 완강한 반종교주의자였던 프로이트는 불편하면서도 끌리지 않을 수 없는 수상쩍은 존재의 등장에 매혹과 거부, 양가감정 사이에서 끊임없이 흔들린다. 의심하는가하면 어느 순간 회유되기도 하고, 돌파를 시도하는가하면 강짜를 부리기도 하는 등, 프로이트는 격심한 감정적 동요를 경험한다. 그럼에도 그는 끝까지 확실한 증거를 붙잡고자 한다. 확신만 가질 수 있다면, 프로이트는 얼마든지 신을 믿을 용의가 있는 것이다. 그러나 그는 마지막 순간까지 그 확실성을 꺼안고자 하는 욕망을 포기하지 못해, 개종하지 못한다. 프로이트의 의심은 모든 일반인 무신론자들의 의심이기도하다. 여기서 프로이트는 모든 무신론자들의 의심과 회의에 빠진 유신론자의 심정을 대변한다.

5. 결론

슈미트는 이 극을 설명하면서 프로이트에 대해 쓴 것도 아니고, 프로이트를 위해 쓴 것도 아니며, 프로이트에 반하여 쓴 것은 더더욱 아니며, 신에 관한 극을 썼다고 말한바 있다.⁵⁴⁾ 그러나 우리가 지금까지 살펴본 바에 따르면, 작가의 주장처럼 이 극을 신에 관한 극이라고 단순화시키는 것은 되레 작품의 외연을 축소시켜 작품의 가치를 왜소화할 우려가 있어 보인다. 차라리 프로이트 개인에 대한 극이면서 동시에 신에 관한 극이라 규정짓는 것이 더 합당할 듯하다. 그렇다면, 프로이트 개인의 삶의 이

54) "Interview exclusive avec Catherine Casin-Pelligrini", p.135.

력과 '신' 혹은 '종교'라는 문제는 이 작품 속에서 어떻게 어우러지고 있는가.

첫 번째는 주제에 부합하는 삶의 사건들에 대한 적절한 선택을 통해서이다. 극행동 속에서 다루어지는 사건들, 즉 나치들의 분서만행, 사랑하는 딸 안나의 게슈타포로의 압송, 무해증명서예의 서명 등과 같은 개인적 삶의 결정적 장면들은 무신론자 프로이트와 신과의 만남 그리고 그들 간의 대치에 매우 유효한 당위성을 예비해 준다. 다시 말해 삶의 방향 전환에 영향을 줄 수 있는 일생의 주요 사건들 가운데 신념과 소신이 꺾일 수 있는 절체절명의 순간들을 선택함으로써 슈미트는 프로이트가 신과 대면할 수 있는 선험적 토양을 마련해 준 것이다.

두 번째는 프로이트의 정신분석 이론 혹은 의학적 실행 기법의 절묘한 배치이다. 미지의 인물과 프로이트의 만남 중에 최면술, 자유연상기법, 오이디푸스 콤플렉스, 전이, 역전이 등과 같은 이론들을 매우 시기적절하고도 유연하게 삽입하면서 슈미트는 프로이트의 임상 의사로서 그리고 분석이론가로서의 면모를 부각함과 동시에 그의 이론을 자연스럽게 관객들에게 주지시킨다. 슈미트는 이론에 대한 구태의연한 소개나 설명 대신에 이론적 지식들을 극행동을 구성하고 진행시키는 구조적 장치로 기능하게 한 것이다. 이는 이 극이 신에 대한 극일뿐만 아니라 정신분석가 프로이트에 대한 극임을 증명한다고 볼 수 있다.

세 번째는 주인공의 개인사적 배경과 철학적 개념의 적절한 혼용이다. 슈미트는 프로이트가 나치의 박해와 육체적 질병의 고통 속에서도 도무지 수용하지 못하는 신의 존재의 문제를 파스칼의 '숨은 신'과 '내기'의 개념, 사르트르의 실존주의적 관점 등과 같은 철학적 개념을 덧입혀 풀어낸다. 이때, 학문적으로는 준엄한 합리주의자이지만 부성애 짙은 아버지 프로이트와 17세기 장세니즘을 표방하고 있는 듯한 미지의 인물의 대치는 우리가 서론에서 제기한 전기적 글쓰기와 철학적 사유의 양립가능성을 증명해 준다고 볼 수 있다.

무엇보다 이 작품의 가장 큰 미덕은 작품의 개방성이라 볼 수 있다.

이시에의 주장처럼, 이 작품은 믿음의 문턱까지 만을 보여준다.⁵⁵⁾ 문턱을 넘느냐 넘지 않느냐는 전적으로 개인의 믿음의 유무에 따른 것이고, 개인의 자유의지에 속하는 것이다. 따라서 맨 마지막 미지의 인물의 정체에 대한 판단 역시 관객들에게 위임됨에 따라 작품의 의미 또한 전적으로 관객의 몫으로 남겨진다. 결론의 개방성은 곧 작품에 대한 다양한 시선의 공존으로 이어진다. 작가 슈미트도 이 작품에 대한 다양한 반응에 주목한다. “유대인들은 이 작품 속에서 유대인에 대한 성찰을, 기독교인들은 숨은 신에 대한 파스칼적인 작품을, 무신론자들은 자신들의 비통함의 외침을 발견하며, 또 한편으로 각자가 자신들의 입장이 아닌 다른 입장의 목소리를 경청한다는 것이다.”⁵⁶⁾

슈미트가 전편 『발로뉴의 밤 *La Nuit de Valogne*』에서 회대의 바람둥이 동주앙을 상대로 소송을 걸었다면, 이번에는 보다 과감하게 “신을 상대로 소송을 제기”⁵⁷⁾했다. 그러나 신을 상대로 한 소송은 동주앙 때처럼 승부가 그리 간단히 매듭지어지지 않는다. 미지의 인물이 스스로에 대해 규정지은 것처럼, 이와 같은 소송은 본질적으로 한쪽으로 결론이 나기 어려운, 정답이 없는 미스터리이기 때문이다. 따라서 미완의 소송은 앞으로 끊임없이 제기될 것으로 보인다.

55) Yvonne Y. Hsieh, *Eric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*, p.20.

56) <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/>

57) “Interview exclusive avec Catherine Casin-Pelligrini” in la collection «Classiques & Contemporain», p.133.

참고문헌

- Schmitt, Eric-Emmanuel, *Theatre I*, Albin Michel, 2008.
- _____, *Le Visiteur*, «Classiques & Contemporain», Magnard, 2002.
- Chevalier, Jean & Gheerbrandt, Alain *Dictionnaire des symboles*, Bouquin, 1982.
- Durand, Thierry, “Eric-Emmanuel Schmitt: de Dieu qui vient au théâtre”, *The French Review*, vol.78, n°3, 2005, p.506-521.
- Hsieh, Yvonne Y. Eric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l’ouverture, Summa Publications, 2006.
- Meyer, Michel, *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Albin Michel, 2004.
- 권수영, 『프로이트와 종교』, 2005, 살림.
- 루시앙 골드만(송기형, 정과리 옮김), 『숨은신』, 1986, 연구사.
- 리처드 도킨스(이한음 옮김), 『만들어진 신』, 2007, 김영사.
- 마르트 로베르(이재형 옮김), 『프로이트 : 그의 생애와 사상』, 문예출판사, 2007.
- 막스 밀네르(이규현 옮김), 『프로이트와 문학의 이해』, 문학과지성사, 1997.
- 블레즈 파스칼(이환 옮김), 『팡세』, 민음사, 2009.
- 스테판 츠바이크(안인희 옮김), 『정신의 탐험가들』, 푸른숲, 2000.
- 장 폴 사르트르(박정태 옮김), 『실존주의는 휴머니즘이다』, 이학사, 2008.
- 지그문트 프로이트(한승완 옮김), 『나의 이력서』, 열린책들, 1997.
- 피터 게이(정영목 옮김), 『프로이트 I, II』, 교양인, 2006.

〈Résumé〉

Écriture biographique d'Éric-Emmanuel Schmitt
- autour *du Visiteur* -

LEE, Sun-Hwa

Une des caractéristiques de l'écriture scénique de Schmitt réside dans le fait qu'il s'amuse à monter des personnages réels sur la scène. Il a mis en scène les figures emblématiques de notre histoire telles que Sigmund Freud, Denis Diderot, Anne Frank, Albert Einstein, Adolf Hitler, Billie Holiday and Sacha Guitry.

Dans *Le Visiteur*, objet de notre étude, il s'agit de Freud, juif et antithéiste à la fois. Le départ de l'écriture ne commence pas à l'réorganisation de la biographie de Freud mais à l'interrogation de l'existence sur Dieu. Selon le dramaturge, alors son travail ne met pas au point le résumé de sa vie personnelle ou l'hommage sur ses travaux scientifiques. Plutôt il met en relief la conversation impossible entre Freud et Dieu. Pourtant, malgré l'affirmation du dramaturge, nous avons remarqué la valeur de l'œuvre biographique dans cette pièce, et envisagé la particularité et la stratégie de l'écriture biographique de Schmitt.

D'abord, il a bien choisi les événements cruciaux de sa vie permettant de faire valoir le thème de cette pièce. Les événements tels qu'"autodafé de livres par les nazis, transfert à la Gestapo de Anna, fille préférée de Freud, et signature du papier, offrent de bonnes raisons

sur la rencontre et le conflit de Freud et de Dieu.

En deuxième lieu, Schmitt équilibre l'histoire de la vie privée et des travaux académiques, en introduisant dans l'action les théories psychanalytiques et les méthodes médicaux de Freud. Au lieu de l'explication concrète ou l'introduction poussiéreuse, le dramaturge les fait fonctionner comme les éléments structuraux permettant d'avancer l'action.

Enfin, en abordant le sujet, il se réfère aux concepts philosophiques. En traitant la question de l'existence de Dieu, il allègue la doctrine pascalien ainsi que 'le pari', 'Dieu caché'. L'affrontement entre Freud rationaliste et l'inconnu qui nous rappelle le jansénisme du dix-septième siècle, semble prouver la compatibilité de l'écriture biographique et de la pensée philosophique.

Tout d'abord, le vertu le plus important de cette pièce est la conclusion ouverte, qui s'achemine sur la coexistence des regards divers. Comme le constate Schmitt, cette pièce fait écouter des positions qui ne sont pas les siennes à chacun.

주 제 어 : 전기적 글쓰기(l'écriture biographique), 프로이트(Freud), 방문자(Le Visiteur) 신(Dieu), 종교(la religion), 반종교주의자(l'antithéiste), 파스칼(Pascal), 파스칼의 내기(le pari de Pascal), 숨은 신(Dieu caché)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

프랑스어 un peu의 대응어 ‘좀’과 ‘조금’의 기능에 대한 고찰* **

이 은 미
(충북대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------------------|------------------|
| 1. 서론 | 4. ‘조금’의 기능 |
| 2. ‘좀’과 ‘조금’에 대한 선행연구 | 5. ‘좀’과 ‘조금’의 비교 |
| 3. ‘좀’의 기능 | 6. 결론 |

1. 서론

대부분의 한국어가 모국어인 화자들이 ‘좀’은 ‘조금’의 줄임말로 의미상에는 커다란 차이가 없는 것으로 간주하고 있다. 『프라임 불한사전』에 따르면 un peu에 대응하는 한국어로 a)약간, 조금, 다소, b)좀, 잠깐, c)너무(나), 지나치게(공손함의 표현이거나 반어적 표현), d)물론(긍정의 강조)으로 제시한다.¹⁾ 이러한 이유에서인지 하나의 프랑스어 문장이 번역자들에 따라 ‘좀’과 ‘조금’으로 각각 번역된 문장들이 발견된다.²⁾

* “이 논문은 2013년도 충북대학교 학술연구지원사업의 연구비 지원에 의하여 연구되었음(This work was supported by the research grant of Chungbuk National University in 2013)”

** 2014년 제8회 프랑스학 공동학술대회의 발표문을 수정·보완한 것임.

1) 정지영 외 공저(1998), 『프라임 불한사전』, 두산동아, pp.1997-1998.

2) 본 논문은 번역의 오류에 대한 논쟁과는 무관하므로 번역문장의 출처는 『이방인a』, 『

- (1) J'ai voulu fumer une cigarette à la fenêtre, mais l'air avait fraîchi et j'ai eu un peu froid. (p.41)
- (1a) 베란다에서 담배를 한 대 피우고 싶었지만, 공기가 서늘해서 조금 추웠다. (『이방인a』, p.34)
- (1b) 창가에 가서 담배를 한 대 피우려 했으나, 공기가 서늘해서 쥘 추웠다. (『이방인b』, p.32)
- (2) Il m'a seulement demandé du même air un peu las si je regrettais mon acte. (p.109)
- (2a) 그는 여전히 조금 피곤한 표정으로 내 행동을 후회하느냐고 짧게 물었다. (『이방인a』, p.91)
- (2b) 그는 여전히 쥘 피곤한 표정으로 내가 한 행동을 후회하고 있느냐고만 물었다. (『이방인b』, p.80)

그렇다면 ‘쥘’과 ‘조금’이 대체될 수 있는 표지인지에 대한 분석이 필요하다. 현대 한국어에서 활용되는 두 표지의 기능을 파악한 이후에서야 un peu와 비교하여 차이점을 명확하게 밝혀낼 수 있기 때문이다. 이에 본 논문에서는 ‘쥘’과 ‘조금’의 기능이 무엇인지에 대해 분석하도록 한다. 먼저 다양한 용법으로 활용되는 ‘쥘’의 기능에 대해 분석한 후 ‘조금’의 기능을 다루도록 하겠다.

2. ‘쥘’과 ‘조금’에 대한 선행연구

‘쥘’이 ‘조금’의 준말이라는 것은 서로를 대체할 때 언술이 자연스럽고 의미해석에도 변화가 없는 것을 뜻한다. 『표준국어대사전』도 ‘쥘’의 여러 용법 중 a)정도나 분량이 적게, b)시간적으로 짧게라는 의미를 지니는 두

이방인b』으로 표기한다. A. Camus의 *L'étranger*(folio판, 1984)는 3인 이상에 의해 한국어로 번역되어 있어 연구 대상의 작품으로 선정하였다. 3인이 모두 같이 ‘조금’을 사용하여 번역한 문장은 *Je me sentais tout à fait vide et j'avais un peu mal à la tête.*(p.77)뿐이었다.

용법에는 '조금'의 준말이라고 분류하고 있다.³⁾ 임유중(1995)에 따르면 '좀'은 3단계의 파생과정을 거쳐 '조금'의 준말이 되었다. 우선 '조금'은 '조그마하다'에서 유래한 수량사(조금1)이며 이것의 쓰임이 확대되면서 정도부사어(조금2)로 사용된다. 바로 이러한 조금2에서 철자 'ㄱ'이 약해지는 음운론적 현상이 생겨난 '좀'(좀1)이 정도부사어 '조금'과 자유롭게 대체될 수 있었다. 그 후 좀1로 부터 공손함을 나타내는 비정도부사의 용법(좀2)이 나타났다.

한국어 학자들 사이에서 '좀'과 '조금'이 한정사 용법에서는 대체될 수 있고, 의미가 같다는 것을 인정하는 연구가 많다. 그 중 목정수(2001)와 주정희(2000)의 연구를 집중적으로 검토해보겠다.⁴⁾ 목정수는 '좀'의 용법을 두 가지로 나눈다.⁵⁾ '조금'과 대체되는 부사의 용법(좀1)과 '조금'과 대체되지 않는 담화표지의 용법(좀2)이 그것이다. 부사 좀1은 "체계상, 질화사와 한정조사만이 결합이 가능하다는 점이 예상되므로, 이들 조사가 {좀} 뒤에 결합했다는 것은 {좀}이 부사로서의 기능을 하고 있다는 것을 말해 준다"고 밝히며 '조금'과 대체가 가능하다고 명시한다.⁶⁾ 그 예들은 (3)~(6)과 같다.

(3) 사과는 좀만/조금만 드시고 식사나 많이 하시죠.

(4) 저는 영화에 좀도/조금도 관심이 없어요.

(5) 저를 좀이라도/조금이라도 사랑하신다면 이렇게 할 수는 없을 거예요.

(6) 제가 공부를 좀은/조금은 해요.

3) 국립국어연구원(2000c), 『표준국어대사전』. 하권, 두산동아, p.5571(좀), pp.5517-5518(조금).

4) 그 밖에도 본 논문을 위해 구종남(1998), 김송희(2006), 김희숙(1997), 안주호(2009), 박혜선(2011), 서희정(2006) 등의 연구를 참조하였다.

5) 목정수(2001), 「{좀}의 기능과 문법화」, 『언어학』, 제28호, 한국언어학회, pp.77-100.

6) '좀'과 '조금'의 대체 가능성을 표지의 품사로 이해하려는 움직임은 안주호(2009)에서도 찾아볼 수 있다. "(...)에서 사용된 {좀}은 {조금}과 환원될 수 있으며, 부사로 사용된 것으로 서술어를 수식하는 기능을 하는 것이다" in 「축약형 담화표지 "좀/막"에 대한 연구」, 『한국사전학』, n° 14, 한국사전학회, p.207.

이에 반해 줌2는 한정조사로서의 기능을 하기 때문에 ‘조금’과 대체되지 않는다고 한다.

주경희는 ‘줌’의 용법을 세 가지로 구분하는데⁷⁾, 우선 줌1은 ‘조금’의 준말로 ‘조금’과 거의 같은 의미, 즉 비교적 ‘적은 정도나 분량’을 나타내므로 ‘조금’과 교체가 가능하다고 한다. 줌2는 ‘줌’이 분량이나 정도를 표시하는 점에서는 줌1과 같지만, 줌1보다는 많은 분량이나 정도를 나타내어서 ‘조금’과 교체하기는 어렵다고 한다. 줌3은 ‘조금’과 대체할 수 없는 용법으로 ‘줌’이 개념적 의미를 실현하지 않고 기능어의 구실을 한다고 한다. 주경희가 세 용법에 대해 제시한 예문은 다음과 같다.

- (7) 기분이 줌/조금 나뻘어(줌1)
- (8) 먹고 살만큼 돈이 줌/?⁸⁾조금 있어(줌2)
- (9) 조용히 줌/?조금 하세요(줌3)

사실, 문장 하나만으로는 ‘줌’과 ‘조금’이 대체될 수 있다는 예문 (7)이 같은 의미를 표현하는지 정확히 알 수 없다. 다음 (10)~(15)를 모국어 화자에게 상황을 설명해주지 않고 언어 직관력만으로 판단하여 수용되는지에 대한 여부를 실험한 결과 ‘줌’과 ‘조금’이 대체될 수 없는 경우는 (10)~(13)이고, 대체되어도 무관한 경우는 (14)~(15)이었다.⁹⁾

- (10) 창문 줌/?조금 조금만 열어주세요.
- (11) 아저씨, 줌/?조금 도와주세요.
- (12) 비 줌/?조금 시원하게 오지.
- (13) 오늘 줌/?조금 어떠세요?

7) 주경희(2000), 「‘줌’과 ‘조금」, 『국어학』, vol. 36, 국어학회, pp.379-399.

8) 부호 ??는 수용되지 않는 연설을 의미한다.

9) 예문 (10)은 주경희(2000), *ibid.*, p.385 참조. (11), (14), (15)는 이은미(2012)에서 발췌한 예문, in 「한국어 ‘줌’의 프랑스어 번역에 대한 고찰」, 『프랑스어문교육』, 제40집, 한국프랑스어문교육학회, p.188, p.199, p.201.

- (14) 맛이 좀/조금 짜다.
(15) 물건 값이 좀/조금 비싸다.

그렇다면, 어떠한 근거로 (14)와 (15)에서 ‘좀’과 ‘조금’이 대체될 수 있는가에 대한 질문을 던질 수 있겠다. 우리는 표지의 문법 품사가 부사인 지 아니면 담화표지인지에 대한 문법 분류로 규정하는 것에서 벗어나 언술 안에서 두 표지가 대체될 수 있는지에 대한 여부와 대체 된다면 그로 인해 어떠한 의미 변화가 발생하는지에 대해서 알아보고, 그 변한 의미는 ‘좀’과 ‘조금’의 어떠한 기능으로 발생하는지에 대하여 분석하고자 한다. 이를 위해 우리는 각각의 예문을 언술 상황 속에서 살펴 의미 해석을 파악하도록 하겠다. 먼저 ‘좀’과 ‘조금’의 기능을 각각 순서대로 분석한 후 ‘좀’과 ‘조금’의 속성을 비교하겠다.¹⁰⁾

3. ‘좀’의 기능

목정수(2001)는 ‘예상하지 못한 지시체가 담화에 처음 도입되는 경우 청자가 당황할 수 있으므로 화자는 그 지시체의 양을 최대한 줄이려고 하게 되어 상대방이 예상하지 못한 발화를 할 때 ‘좀’을 쓴다’라고 주장한다.¹¹⁾

- (16) ㄱ. 소금 주시겠어요?
 ㄴ. 소금 좀 주시겠어요?
 ㄷ. 창문 열어줄래?
 ㄹ. 창문 좀 열어줄래?

10) 본 논문에서는 ‘좀씩, 조금씩, 좀만, 조금만’ 등과 같이 ‘좀’과 ‘조금’이 한정사와 함께 활용된 용법은 ‘좀’과 ‘조금’의 기능에만 집중하기 위하여 다루지 않는다.

11) 목정수(2001), *op. cit.*, p.93.

(16ㄱ)은 ‘소금’이 이미 지정된 경우 발화되는 형식이라고 한다. (16ㄴ)은 ‘소금’이 ‘좀’에 의해 청자에게 지정되어 청자가 주위에 ‘소금’이 있는가를 확인하고, 해당 ‘소금’에 주의를 기울이게 된다고 설명하고 있다. 그런데 우리가 이제부터 다루게 될 연설에서는 ‘좀’이 출현할 수 있는 조건들이 목정수의 주장과는 다르게 전개되는 것을 보여 줄 것이다. 우선 ‘좀’이 출현하지 않은 (17)을 다뤄본다.

(17) 뽀빠이, 도와주세요.

뽀빠이의 여자친구 올리브는 괴한 부르터스가 나타나면 뽀빠이에게 자신을 구해달라고 요청한다. 괴한 부르터스가 나타나는 상황은 돌발 상황이다. 즉, 뽀빠이에게 도움이 지정되지 않은 상황이다. 그런데 이러한 상황에서 ‘좀’의 출현은 자연스럽지 않다.

(17a) ?¹² 뽀빠이, 좀 도와주세요.

‘좀’이 출현할 수 있도록 상황을 조작해보자. 올리브가 뽀빠이를 이미 여러 차례 불러 도움을 요청했다고 가정해보자. 뽀빠이는 불러도 소식이 없자 다시 그를 부르며 도움을 요청할 상황이라면 ‘좀’이 나타날 수 있다.

(17b) 뽀빠이, (어디 갔어요?/ 왜 불러도 안 나타나요?) 좀 도와주세요.

『표준국어대사전』에서 ‘좀’은 부탁이나 동의를 구할 때 말을 부드럽게 하기 위하여 삽입한다고 한다.¹³⁾ 손세모돌(1988)은 명령문의 ‘좀’은 공손의 의미, 서술형과 의문형 문장에서는 강조의 의미, 명사구절과 동사구절에서는 ‘좀’이 부정의 의미를 지닌다고 한다.¹⁴⁾ (17b)의 구문 형태는 명

12) 부호 ?은 연설 상황이 바뀌면 자연스러운 연설이 될 수 있다는 의미이다.

13) 국립국어연구원(2000c), *op. cit.*, p.5571.

령문으로 분류될 것이다. 그렇지만 의미상으로는 공손함과 거리가 멀다. 한국어가 모국어인 화자들에게 ‘좀’은 부탁을 공손하게 하기 위한 표현으로 사용된다고 인식되고 있지만 (17)과 (17b)를 비교하면 모두 부탁을 하는 상황이다. 따라서 부탁, 공손의 상황으로는 ‘좀’이 출현해야 하는 이유를 밝혀내기 어렵다. 다음 예문을 들어보자.¹⁵⁾

(18) 라면 좀 주세요.

음식점에서 들어서자마자 음식(라면)을 주문하는 상황에서 언술화자는 (18)처럼 발화하지 않는다.¹⁶⁾ 음식을 처음 주문하는 경우에는 오히려 (18a)와 같이 표현할 것이다.

(18a) (여기) 라면 주세요/ 라면 (하나)요.

반면에 (18)처럼 ‘좀’이 출현하는 경우에는 ‘라면’은 이미 주문이 되었던 상황이다. 그 주문한 라면이 제공되지 않으면 그제서 손님은 ‘주문된 라면’을 ‘좀’을 통하여 요청하는 것이다. 즉, ‘좀’이 부탁이나 공손함을 표현하기 위해 사용하기 보다는 언술화자에게는 이미 구축된 가치, 즉 선행구축된 *préconstruit* 가치 (p)가 정해져 있다는 것을 의미한다.¹⁷⁾ (18)

14) 손세모들(1988), 『“좀”의 상황적 의미』, 『한국학논집』, 한양대학교, vol.14, pp.477-508, 이은미(2012)에서 재인용, p.189. 안주호(2009)는 ‘정중하게 말하기’라는 표현도 사용한다.(p.207)

15) (18)과 (19)는 이은미(2012)에서 발췌한 예문.

16) 이은미(2012), *ibid.*, pp.192-193.

17) 하나의 서술관계(P)는 긍정가치(p)와 p와 다른 가치 *autre que p(p')*로 잠재적으로 구성되어 있어 언술이 시간 선상에서 구현되면 서술관계(P)의 p와 p' 중 하나의 가치가 실제로 유효화 된다. 언술화자의 바램이나 기대가치는 주체적 관점에서 구축될 수 있다. 또한 표지에 따라서는 p와 p' 가치 중 하나의 가치가 시간 선상에서 유효화 되기 이전 언술화자에게 이미 구축되어져 있을 수도 있다. 이러한 경우를 선행구축된 *préconstruit* 가치라고 한다. 선행구축은 막연하게 가정하거나 미리 짐작하는 등의 가상의 것과는 거리가 멀어 언술 상황에서 이미 구축된 가치로서의 언어적 흔적 *trace*이 있어야 한다. in A. Culioli (1990, 1999a, 199b) 참조.

에서는 p는 '주문된 라면'이며 시간 선상에서는 유효한 가치 p'은 '제공되지 않은 라면'이다. 다음 예문에서도 단순히 물을 요청하는 것과는 다른 상황에서 발화된다.

(19) (여기) 물 좀 주세요.

한국의 음식점은 손님이 자리에 앉자마자 물이 제공된다. 언술화자에게는 음식점이므로 물이 당연히 제공된다는 가치는 선행구축 대상의 가치이다. 따라서 '좀'이 출현할 때는 제공되어야 할 물이 제공되지 않았거나 또는 이미 제공된 물이 다 소모되어 물을 다시 요구하는 상황이라면 '좀'을 사용할 수 있다. '좀'은 제공되었어야 할 물(p)과 물을 요청하는 순간의 시간 선상에서 물의 부재(p')의 관계를 나타낸다. 단순히 물을 요구하는 경우에는 (19a)와 같다.

(19a) (마실) 물 주세요.¹⁸⁾

(19a)는 날씨가 좋아 공원에서 뛰어 놀던 아이들(A)이 몰려와서 물을 요청하는 상황에서 발화된 언술이다. 표지 '-주세요'를 이용하여 명령문으로 A가 물이 없는 상태(p')와 물이 필요한 상태(p)의 관계를 나타내어 서술관계가 구축되면서 물의 존재를 언급하는 언술이다.¹⁹⁾ 다시 (17)와 (17b)를 비교해 보겠다.

(17) 뽀빠이, 도와주세요.

(17b) 뽀빠이, (어디 갔어요?/ 왜 불러도 안 나타나요?) 좀 도와주세요.

18) <http://cafe.naver.com/smtrees/885>에서 발췌한 예문.

19) 쾨리올리는 명령문은 실제의 상태와 목표한 상태 사이의 관계를 나타낸다고 한다. "L'impératif établit une relation entre deux états de choses, l'un effectif, l'autre visé" in A. Culioli(1999b), *Pour une linguistique de l'Enonciation*, tome 3, Paris, Ophrys, p.28 참조.

(17)은 올리브가 처음으로 뽀빠이에게 도움을 요청함에 대한 언술이다. 이와는 달리 (17b)에서는 ‘어디 갔어요?/ 왜 불러도 안 나타나요?’가 나타내듯이 올리브가 이미 뽀빠이에게 도움을 요청하였고, 자신을 구하러 오지 않는 뽀빠이를 탓하는 상황에서 ‘좀’이 나타났다. 그렇다면 목정수의 주장과는 달리 뽀빠이 관점에서는 올리브가 도움을 청할 것이라는 예상을 하지 못한 것은 (17)과 (17b)에서 모두 마찬가지이다. 즉, 돌발상황은 갑작스러운 것이므로 뽀빠이 자신이 확인해 둘 수 있는 것은 어떠한 것도 없다. 언술화자만이 서술관계 P<뽀빠이-올리브를 돕다>에 대하여 이미 상대방에게 도움을 요청하였다는 사실(p), 이 사실은 언술화자에게 분명한 것이다. 다시 말하자면, p는 선행구축 대상의 가치이고 언술화자에게 확고한 가치이다.

(17b)처럼 언술화자의 도움 요청에 대한 실제적인 행위만으로 ‘좀’이 나타나는 것은 아니다. (20)처럼 ‘도와주세요’라는 발화가 실제로 없었다 해도 ‘좀’의 출현은 가능할 수 있다.

(20) 아저씨, 좀 도와주세요.²⁰⁾

(20)의 상황은 무거운 짐을 들고 가는 A가 무심코 자신을 지나치는 아저씨(B)에게 자신에게 도움을 요청한다. 이 경우 A는 구두로 발화를 통하여 도움을 요청하지는 않았으나 A는 한국의 사회·문화적 정황으로 무거운 짐을 들고 가면 남성이 도와준다는 예상을 이미 하고 있었다. 이점에서 서술관계 P<남성-무거운 짐의 주인을 돕다>의 긍정 가치(p)가 A의 예상가치로 선행구축의 대상이다. 그런데 실제로는 A를 도와주지 않고 지나쳐 버리려는 B의 행동이 발생한다. A는 이것을 예상과 다른 행동(p')으로 해석한다. 실제로 ‘도와주세요’를 발화하지 않았어도 선행구축 대상인 A의 예상가치 p와 시간 선상의 부정가치 p'이 ‘좀’을 출현하게 한다.

20) 이은미(2012)에서 발췌한 예문. 이에 대한 분석은 pp.193-194 참조.

(21) 그만 좀 하세요.²¹⁾

(21)의 상황으로 엄마가 아이에게 잔소리하는 장면을 그려보자. 아이(A)가 알아들었을 만큼의 잔소리를 하고서도 계속 그칠 줄 모르는 엄마(B)에게 아이가 엄마를 중단시킨다. A는 B의 잔소리를 처음으로 중단시켰을 경우에는 다음처럼 ‘좀’이 없이 발화할 수 있다.

(21a) (알아들었어요) (이제) 그만 하세요.

이런 경우 A의 행동에 대해서 B와 같은 견해로 수긍하는 자세를 취하며 B가 잔소리를 멈추기를 바란다. 즉, A는 서술관계 P(B-잔소리를 멈추다)를 구축하여 B에게 긍정가치를 요구한다. 그런데, 실제로는 A의 바람과는 달리 B의 잔소리가 계속 이어진다. ‘좀’은 잔소리를 중단해야 할 행위, 즉 A가 이미 구축한 가치 p와 시간 선상에서 유효한 가치 p'을 연결해주고 있다.

이러한 p와 p'의 차이는 (22)에서도 잘 나타난다. 술을 많이 먹고 들어와 탈이 난 남편(B)에게 아내(A)가 B에게 잔소리를 하는 상황에서 ‘좀’이 나타날 수 있다.

(22) 술 좀 그만 드세요.

반면에 술을 먹는 자리에서 술이 너무 취한 상사에게는 오히려 ‘좀’이 출현하지 않은 명령문으로 발화되어야 자연스럽다.

(22a) (술) (이제) 그만 드세요.

(22)와 (22a)에서도 선행구축 대상 가치의 존재 여부에 따라 ‘좀’의 출

21) 주경희(2000)에서 발췌한 예문.

현을 가늠할 수 있다. (22)에서처럼 언술화자에게 서술관계 P<B-술을 끊다>에 대한 이미 구축되어 있는 긍정가치 p에 대해 시간 선상에서는 여전히 술을 마시는 p'의 가치가 유효하다. p와 p'가 다름의 관계로 맺어있음을 ‘좀’이 나타내 준다.

지금까지 다룬 (17b), (18)~(22)에서 ‘좀’이 출현하기도 했지만 완곡한 부탁을 표현하는 ‘-주세요’의 문구가 뒤따르고 있다.²²⁾ 그래서 다음 예문에서 ‘좀’은 출현하지만 공손함의 의미는 없다.

(23) 전화 좀 자주 드려.

이모(A)가 연로하신 부모님께 안부 전화를 자주 하지 않는 조카들(B)을 나무랄 때의 상황을 그려보자. A는 B가 부모님께 전화하는 횟수가 많고 적음에 대한 문제를 제기한다. 즉, 언술화자는 자식의 도리로 B가 연로하신 부모님께 자주 전화하는 것을 기대하는데 반해 실제로는 B가 자주 전화를 하지 않고 있다. (23)에서도 ‘좀’은 서술관계 P<B-부모님께 자주 전화하다>에 대한 언술화자에게 이미 구축되어 있는 긍정 가치 p와 시간 선상에서 유효한 가치 p'의 대립을 나타낸다. (23)의 상황에서는 ‘좀’이 출현하지 않으면 자연스럽지 못하다.

(23a) ? 전화 자주 드려.

왜냐하면 대립되는 두 가치를 표시할 표지가 필요하기 때문이다. 표지 ‘이제’가 출현하면 ‘좀’이 부재하여도 다시 언술은 자연스럽게 된다.

(23b) 이제, 전화 자주 드려.

22) 이은미(2012)는 공손 또는 부탁의 의미는 ‘좀’의 속성이 아닌 표지 ‘-주세요’를 통해 표현된다고 보았다. in 이은미(2012), *op. cit.*, p.194.

‘이제’는 ‘지나간 때와 단절된 느낌을 준다’²³⁾라고 정의되어 있는 만큼, 지금까지는 자주 드리지 못함과 앞으로의 변할 다른 태도를 ‘이제’가 연결해 주기 때문이다. 물론 ‘좀’이 출현하는 (23)과는 다른 의미해석이다.

지금까지는 ‘좀’이 선행구축 대상인 가치 p와 시간 선상에서 유효한 가치 p'이 이타성altérité의 관계에 있음을 나타내는 언술들을 다루었다. 다음은 명령문이 아닌 평문과 의문문에서 ‘좀’이 나타나는 예들이다. 우선 목정수(2001)가 제시한 (24)와 (25)부터 다루겠다. 목정수는 “좀이 쓰이면 청자는 해당 지시체 또는 사건이 담화에 처음 도입된다는 사실을 알게 되는 것이다.”(p.89)라고 하면서 ‘좀’의 유무에 대해 설명을 시도하였다.²⁴⁾

(24) (극장에서 빈자리를 찾아 헤매다가 마침 비어있는 두 자리를 발견하고)

ㄱ. 우리 여기 앉아요.

ㄴ. ?²⁵⁾우리 여기 좀 앉아요.

(25) (둘이 공원을 걷다가, 상대방은 잘 걷고 있는데 화자가 다리가 아플 때)

ㄱ. ?²⁵⁾우리 여기 앉아요.

ㄴ. 우리 여기 좀 앉아요.

(24)는 “우리가 ‘어딘가’에 ‘앉는다’는 정보는 이미 주어져 있다. 이때 ‘여기’는 신정보이기기는 하지만 청자가 자연스럽게 맥락 속의 제 위치를 찾아줄 수 있다. ‘어딘가’를 ‘여기’로 대체하기만 하면 되는 것이다”라고 저자는 설명하고, 이러한 이유에서 ‘좀’의 출현이 어색하다고 한다. 반면에 (25)에서는 ‘좀’이 필요하다고 하면서 “여기”라는 신정보를 어떻게 해

23) 국립국어연구원(2000b), 『표준국어대사전』. 중권, 두산동아, p. 4956.

24) 목정수(2001), *op. cit.*, pp.89-90. 이은미(2012) 재인용, pp.191-192.

25) 부호 ?는 원본을 그대로 따른다.

석해야 할지 청자가 알기가 쉽지 않다. 이 경우 선행어인 ‘여기’가 담화에 처음 도입되는 요소임을 밝혀 청자가 불필요한 인지적 노력을 하지 않도록 하기 위해서”라고 그 이유를 밝히고 있다. 그런데 우리는 (24)와 (25)를 다음과 같이 설명할 수 있겠다. (25)의 상황 묘사를 분석해 보면 공원을 함께 걷던 언술화자(A)와 상대화자(B) 사이에 의견이 일치하지 않음을 알 수 있다. 목정수가 제시하는 상황 설명에서도 ‘상대방은 잘 걷고 있는데’라고 잘 명시되어 있듯이 상대화자는 계속 걷겠다는 의사(p)를 내비치고 있다. 반면에 언술화자는 다리가 아파 걷기를 중단하기 위해 앉기를 제안한다(p'). 언술화자에게 통념상 ‘다리가 아플 때는 걷지 않는다’가치가 선행구축 되어 있다. ‘좀’은 이러한 두 화자 사이에 구축된 가치, 즉 p와 p'을 이타성의 관계로 맺어주고 있다. 이러한 관계는 상호주체적 이타성 *altérité intersubjective*의 관계라고 한다. 반면에 (24)에서는 언술화자와 상대화자 사이에 의견 충돌이 없다. A와 B 모두 영화를 보기 위해 빈자리를 찾아 앉고자 한다. 따라서 서술관계 P<A,B-앉다>가 구축되어 앉을 자리를 표지 ‘여기’가 구체화시킬 뿐이다. A와 B사이 의견 충돌로 발생하는 가치의 대립이 부재한 이유로 (24)에는 ‘좀’의 출현이 어색한 것이다.

다음 예문에서도 ‘좀’이 나타내는 두 언술화자의 다른 의중을 확인할 수 있다.

(26) 과일즙이라도 좀 내을까요?

(26a) 과일즙이라도 내을까요?

언술 (26)의 제시된 상황은 다음과 같다.²⁶⁾ 우선 A가 낮잠 중인 몸이 쇠약한 아버지(B)께 “아버님 일어나셨습니까?”라고 묻는다. B는 아무런 대답을 하지 않는다. 그런 아버지께 A는 (26)을 발화한다. A의 관점에서

26) 이문열(2010), 『금시조』에서 발췌한 예문으로 같은 언술이 두 번 출현한다. (p.35, p.36) 지면 관계 상 함축적인 문맥 상황을 길게 설명할 수 없으므로 첫 번째 언술만을 다룬다.

B는 낮잠에서 깨어나 무엇이랴도 먹고 기운을 차려야 한다. 따라서 (26)을 ‘무엇이랴도 드셔야 회복 합니다’로 해석할 수 있다. 그런데 B는 A의 생각과는 달리 대답을 하지 않는다. B가 반응을 보이지 않는 것은 A에게는 B가 기운을 회복하려는 의욕이 없다는 의미로 해석된다. 즉, B는 몸을 건강하게 만들고 싶지 않다(p)를 추구하는 반면에 A는 쇠약함에서 벗어나야 한다(p)의 의중을 내보이는 것이다. 그래서 이 상황에서는 단순히 A가 B에게 과일즙을 제안하는 질문인 (26a)와는 거리가 있다.

(26a) ?? 과일즙 내을까요?

‘좀’이 부재하면 두 언술화자의 다른 생각을 반영하지 않아 자연스럽게 못하다.

(26b) ? 과일즙이랴도 내을까요?

(26b)는 B의 건강을 회복하려는 의지에 대한 A와 B의 갈등이 없는 상황에서는 가능해진다. 특히 보조사 ‘랴도’²⁷⁾는 ‘그것이 썩 좋은 것은 아니나 그런대로 괜찮음’을 나타내므로 상대화자가 커피를 마시고 싶어 하는 데 커피가 없어 커피를 대체할 음료인 과일즙을 제안하는 상황이라면 (26b)도 가능해진다. 다시 말하자면 (25)와 마찬가지로 (26)의 ‘좀’의 출현은 서술관계 P(B-건강을 회복하다)에 대한 두 언술화자 사이에서 구축되어 있는 가치가 다른 것이 관건이다.

(13) 오늘은 좀 어떠세요?

(13a) 오늘은 어떠세요?

의사(A)가 진료를 받으러 찾아온 환자(B)에게 (13)과 (13a)처럼 인사

27) 국립국어연구원(2000a), 『표준국어대사전』, 상권, 두산동아, p.1852.

말을 건넬 수 있다. (13)의 경우, A는 B가 병이 낫지 않음 알고 있다. 즉 언술화자에게 서술관계 P(B-아프다)에 대해 긍정가치 p가 선행구축 대상이다. p를 의문문 ‘어떠세요?’로 단언할 수 없는 상태 p/p'으로 만든다.²⁸⁾ 반대로 (13a)는 언술화자가 오늘의 상태와 전날의 상태를 비교하여 묻고 있다. 조사 ‘-은’(-는)의 도움으로 대조적 의미를 지니기 때문이다.²⁹⁾ 아픈 상태를 비교하는 것으로 어제의 아픈 상태가 p1이라면 오늘의 아픈 상태에 대해 의문문으로 어느 상태(p2, p3, p4)에 해당하는지에 대해 구체적으로 밝혀주기를 요구하고 있다. 따라서 (13)과 (13a)의 차이는 선행 구축된 가치가 유·무함에서 비롯된다.

목정수는 다음 예문으로도 ‘좀’의 있고 없음으로 발생되는 의미를 구분하고 있다.³⁰⁾

(27) 너 돈 좀 없니?

(27a) 너 돈 없니?

목정수는 (27a)의 경우 ‘단순히 명제의 진위를 묻는 의문문’인데 비해 (27)은 ‘돈을 빌려달라는 요청의 의미’라고 정리하면서 ‘청자에게 보다 부담이 되는 것’은 오히려 (27)이라고 밝히고 있다. (27)은 언술화자에게 서술관계 P(너-돈 없다)의 긍정가치 p는 이미 구축되어 있어 p가 의문문으로 인하여 p/p'의 상태가 된다. 즉 (27)과 (27a)에서 부정의문문 안에서 서술관계 P(너-돈 있다)의 긍정가치 p는 선행구축 대상이다.³¹⁾ 그렇다면 ‘좀’이 (27)의 상황에서에만 나타나는 것은 무슨 이유인가? (27)과

28) 이은미(2012)에서 다룬 ‘허리는 좀 어떠세요?’와 ‘허리는 어떠세요?’에서도 선행구축 대상인 가치 ‘허리 아프다’의 여부에 따라 두 언술의 차이가 있다고 밝히고 있다. (p.198)

29) 박혜선(2014), 『프랑스어 관사와 한국어 조사 {-가, -는, -를}에 관한 비교 연구』, 『프랑스문화예술연구』, 프랑스문화예술학회, 제 48집, pp.166-180 참조.

30) 목정수(2001), *op. cit.*, p.97.

31) 부정의문문은 이미 구축된 가치에 대해 확인을 요구하는 의문문이다. in A. Culioli(1990), *Pour une linguistique de l'Enonciation*, tome 1, Paris, Ophrys, p.48 참조.

(27a)을 재해석하면 다음과 같다. (27)은 '너(B)가 돈이 없는 것을 나도 알고는 있는데 혹시나 가지고 있지 않을까 해서 물어 본다'라고 풀이되지만, (27a)는 '다른 사람들에 의하면 너(B)가 돈이 없다는데 사실인지 밝히기를 주문한다'로 해석할 수 있다. '좀'이 출현한 (27)에서 선행 구축된 가치 p 는 언술화자가 p 에 대해 문제제기 하지 않던 가치이다. 언술화자는 이러한 p 를 의문문으로 시간 선상에서 p/p' 의 상태로 놓는다. 따라서 (27)은 재확인을 위한 질문과는 거리가 멀다. 이에 비해 (27a)에서는 언술화자는 선행 구축된 가치 p 를 다시 취할 뿐 단언하지 못한다. p 를 단언하기 위해 재확인용 의문문을 사용한 것이다. 우리는 (27)과 (27a)의 언술이 부정 의문문이므로 분석하기 조금 더 쉬운 긍정 의문문으로 '좀'의 유·무를 비교해 보겠다.

(28) 너 돈 좀 있니?

(28a) 너 돈 있니?

(28a)는 긍정 의문문일 경우 답을 긍정, 부정으로 할 수 있는 열린 의문문이다.³²⁾ 즉 서술관계 $P<\text{너-돈 있다}>$ 에 대해 긍정가치 p , 부정가치 p' 를 상대화자에게 선택하게 한다. 반면에 (28)은 언술화자가 '너 돈 있는 것 내가 알고 있기는 한데, 정말 가지고 있는 것 맞는가'라는 재확인을 위한 의문문을 사용한다. 왜냐하면 언술화자에게 서술관계 P 의 선행구축 대상인 가치 p 가 '좀'의 기능에 의해 p/p' 의 상태가 되기 때문이다.

(29) 아, 좀!!³³⁾

32) A. Culioli(1990, 1999)는 이러한 의문문을 열린 의문문question ouverte라고 한다.

33) 강세 억양을 '!!'로 표기한다. 이러한 강세 억양은 (a)"먼저가세요. 저는 좀..."(김영하 (2006), 『빛의 제국』, p.264에서 발췌한 예문)의 언술 끝자리에 위치한 '좀'과는 구별된다. (a)에서는 부호 '...'이 나타내듯이 다음에 이어질 말을 생략한 것으로 '좀'을 강하게 발음하지 않는다.

(29)는 다른 언술들과는 달리 ‘좀’에 강세 억양이 있고 ‘좀’으로 들리는 경향도 있다. 송인성 & 신지영(2014)은 “구어에서 담화표지 (좀)의 음성 실현형은 [죤]뿐만 아니라, 초성 /ㅈ/가 경음으로 실현된 [죤]의 형태로도 실현 된다”고 설명하고 있다.³⁴⁾ 그런데 지금까지 다룬 언술들과 아래에서 다루게 될 언술들 모두 구어체 언술이지만, 유난히 (29)의 ‘좀’에서 강세 억양이 특징적인 것은 문맥 때문이라고 볼 수 있다. 즉, 언술화자가 방해받고 있는 상황이고 언술화자는 이러한 상황에 대해 불만을 표출하기 때문이다. 강세 억양이 나타난다 해도 ‘좀’의 기능은 불변하여 조용히 있고 싶은 바램(p)과 방해받는 현실(p')을 연결해 주고 있다.

언술화자의 바램은 다음 (30)에서도 나타난다.

(30) 비 좀 시원하게 오지.

(30)의 상황으로는 날씨가 더워 비를 기다리고 있는데도 비가 오지 않는 상황이다. ‘좀’은 언술화자의 바램인 비의 기다림(p)과 비가 오지 않은 현실(p')의 대립을 나타낸다.

‘좀’의 마지막 용법으로 『표준국어대사전』에서 언급한 ‘어지간히’, ‘얼마나’의 의미를 지니는 용법을 다루겠다. 주경희(2000)는 이런 ‘좀’의 용법을 좀2로 간주하고 ‘많은 분량이나 정도를 나타내므로 ‘조금’과 교체되지 않는 용법이라고 언급한다.³⁵⁾

(31) ㄱ. 아이 둘을 다 해외 유학시키다니 부자인가 봐.

ㄴ. 그 사람 돈이 좀 있거든.

34) 송인성 & 신지영(2014), 『담화표지 (좀)의 기능과 형태·운율적 특성의 실현 양상』, 『한국어학』, vol. 62, 한국어학회, p.325.

35) 주경희(2000), *op. cit.*, p.386, pp.393-394.

주경희는 “그와 나 이 대화의 인접쌍으로 자연스럽게 연결될 수 있는 것은 그의 ‘부자’라는 표현과 나의 ‘좀 있다’라는 표현이 거의 같은 의미를 나타내기 때문이다. 따라서 나에서의 ‘좀’은 ‘많은 양이나 정도’를 표시한다고 할 수 있다.”라고 주장하고 있다.(p.393) 즉, 화자 그와 화자 나 이 ‘그 사람(C)이 부자라는 사실에 대해 같은 의견이라는 설명이다. 이것은 지금까지 우리가 주장했던 ‘좀’의 기능, 즉 두 화자 사이에서 구축된 가치 p와 p'을 이타성 관계로 맺고 있음과 상반된다. 그렇다면 (31)에서 두 화자 사이에 이타성의 관계가 존재하지 않는 것일까? 화자 그의 언술을 분석해보자. 그에게 부자는 ‘아이 둘을 해외 유학 시키는 정도’의 재력을 의미하는데, 실제로 C가 아이 둘을 해외 유학 시키고 있으므로 그에게 C가 부자라는, 즉 서술관계 P(C-부자이다)의 긍정가치p를 인정해야 한다. 그런데 ‘부자인가 봐’로 되묻는 행위는 C가 부자라는 사실을 인정하고 있지 않음을 표시한다. 즉 ‘-인가 봐’로 다른 사람들에 의해 구축된 가치 p를 단언하지 않고 의문을 던지고 있다. 따라서 그에게는 많은 사람들에 의해 인정되는 가치 p를 불안정한 가치 p/p'로 문제 제기한다. 이에 비해 화자 나 은 표지 ‘-거든’을 통해 C가 부자임을 재확인하여 긍정가치 p를 단언한다.³⁶⁾ ‘좀’은 상대화자에 의해 불안전해진 p/p' 가치와 언술화자가 단언하는 p를 연결하고 있다.

일반적으로 사전에서 언급하는 반어적 용법에서 이와 같은 ‘좀’의 기능을 찾아볼 수 있다.

(32) 지영이가 일이 좀 많아지지?!³⁷⁾

(32)가 발화될 상황에 따라 두 가지 의미, 즉 자랑이나 비꼴으로 해석될 수 있다. 우선 자랑의 경우는 (32a)처럼 언술화자가 지영의 다사다망

36) ‘-거든’은 ‘앞 절의 사실이 이러하니 뒤 절의 사실은 더욱 당연히 어떠하다는 뜻을 나타내는 연결어미’이다. in 국립국어연구원(2000a), *op. cit.*, p.222.

37) 이은미(2012), *op. cit.*, pp.198-199 참조.

함을 떠벌리는 상황이다.

(32a) 요즘, 우리 지영이가 일이 좀 많아가지! 집에 올 새도 없네.
너무 바빠!

언술화자는 상대화자가 지영의 안부를 묻는 행위 자체를 당연히 알고 있어야 할 정보인데도 모르고 있느냐고 나무랄 수 있는 맥락이다. ‘상대편에서 주의를 환기시키거나 동의를 구하는 뜻’을 나타내는 표지 ‘아아지’³⁸⁾의 도움으로 언술화자는 지영이가 바쁜 사실을 재확인시켜준다. 언술화자는 상대화자가 ‘지영이가 바쁘게 지낸다’는 사실을 인정하지 않는, 즉 상대화자가 서술관계 P<지영-바쁘다>의 부정가치 p'를 우선시 하고 있는 것으로 해석한다. 그리하여 수사의문문 ‘많아야지?!’로 언술화자가 단언하고 있는 긍정가치 p를 대립시킨다. 상대화자에 의해 구축된 p'과 언술화자에게 단언된 p가 이타성 관계에 있음을 ‘좀’으로 나타내고 있다.

비꼬는 의미로 해석될 수 있는 상황으로는 점수를 형편없이 받은 지영이 있다고 가정해보자.

(32b) 그렇지. 우리 지영이가 일이 좀 많아가지?!

(32b)는 칭찬이 아니라 매우 바쁘게 생활하지만 정작 해야 하는 자신의 본분을 다하지 않는 지영을 질타하는 의미이다. 언술화자는 지영이가 공부 이외에 하는 일이 너무나 많다(p)고 확신하고 있던 중 지영이는 형편없는 점수(p')를 받는다. 표지 ‘그렇지’는 ‘틀림없이 그렇다는 뜻’³⁹⁾으로 언술화자가 예상했던 바를 재확인해주고 있다. 이런 상황에서 ‘좀’의 기능은 언술화자에게 단언된 가치 p와 시간선상에서 유효화된 p'을 이타성 관계로 맺어주고 있다.

38) 국립국어연구원(2000b), *op. cit.*, p.4006.

39) 국립국어연구원(2000a), *op. cit.*, p.786.

지금까지 분석한 ‘좀’의 기능을 요약하면, ‘좀’이 출현하기 위하여 우선 선행구축된 가치(p)가 필요하다. 반면에 시간 선상에서 유효한 가치, 또는 상대화자에 의해 구축된 가치(p')는 p와 같지 않다. ‘좀’은 이렇게 서로 다르게 구축된 가치 p와 p'을 이타성 관계로 맺어준다.

4. ‘조금’의 기능

‘좀’과는 달리 ‘조금’은 용법과 그 의미가 다양하지는 않은 것으로 나타난다.⁴⁰⁾ 『표준국어대사전』도 ‘조금’의 용법을 명사와 부사로 나누고 있지만, 그 의미는 그다지 다르지 않다.⁴¹⁾

품사	용법 및 의미	예문
명사	① 적은 정도나 분량	아버지께 받은 용돈은 조금이었다. 남아 있는 음식이 조금밖에 없다. 요즘은 조금을 먹어도 배가 부르다.
	② 짧은 동안	그는 급한 성격에 조금을 못 기다리고 가버렸다. 그는 조금도 머뭇거리지 않고 말하며 나를 쳐다보았다.
부사	① 정도나 분량이 적게	음식에 소금을 조금 넣어 먹어라 잠을 자고 나니 기분이 조금 좋아졌다
	② 시간적으로 짧게	조금 있다가 오십시오 조금 기다려 주십시오

주경희(2000)도 ‘조금’의 의미는 ‘비교적 적은 정도나 분량 표시’한다고

40) 이러한 이유가 ‘조금’에 대한 선행 연구가 흔치 않음을 반영하는 듯하다. 본 논문에서도 반복을 피하기 위해 ‘조금’에 할애된 분량이 ‘좀’에 비해 적더라도 ‘조금’의 기능을 밝히기 위해 꼭 필요한 예시만을 다룰 것이다.

41) 국어국립연구원(2000b), *op. cit.*, pp.5517-5518.

제시하고 있다.⁴²⁾

(33) 조금 먹었는데도 벌써 배가 부르다.

(34) 기름을 한 두 방울 정도로 조금 넣어야 제 맛이 납니다.

주경희는 (33)에 대해 “조금’이 비교 혹은 대비의 의미로 사용될 수 있는 것은 한정된 분량이나 정도를 표시하기 때문에 가능한 것이다”라고 하였다. 예문 (34)를 위해서도 “한 두 방울’과 같은 분량이나 수량을 나타내는 한정적인 표현이 있을 때도 ‘조금’이 사용된다”라고 주장한다. 그렇다면 우선 먼저 ‘좀’의 출현을 가능하게 했던 선행구축된 가치에 대한 두 언술화자 사이의 갈등이 있는지 알아보겠다.

(35) A: 소금을 얼마나 넣을까요?

B: 조금 넣으세요.

(35)에서 A와 B는 소금을 넣는 일에 대해서는 생각이 같다. 다시 말하자면 두 언술화자 사이에서 서술관계 P(A-소금을 넣다)에 대해서는 갈등의 소지가 없다. A는 ‘얼마나’를 통해 소금의 양을 정하기를 요구한다. B는 ‘적은 분량’으로 ‘얼마나’를 구체화 한다. 표지 ‘얼마나’가 없어도 ‘조금’으로 답할 수 있다.

(36) A: 소금을 넣을까?

B: 한 숟가락 정도로 조금만 넣어.

(36)에서도 A와 B는 서술관계 P(A-소금을 넣다)에 대해서 의견이 일치한다. A는 열린 의문문으로 P에 대해 B에게 긍정가치 p와 부정가치 p'

42) (33)~(38)은 주경희(2000)에서 발췌한 예문. 이에 대한 분석은 pp.385-391.

을 선택하게 한다. B는 P에 대해 가치 p를 적합한 가치로 선택하면서 그 분량을 ‘한 숟가락’으로 구체화 한다. (36)에서는 소금의 미세한 분량이 정해 있어 ‘조금’이 제한을 나타내는 한정사 ‘만’으로 덧붙여 있다.⁴³⁾

- (37) A: (스테이크 주문을 받으면) 고기를 어떻게 익혀 드릴까요?
B: 조금 익혀 주세요.

A와 B는 고기를 익힌다는 사실에는 이의를 제기하지 않는다. 서술관계 P(A-고기를 익히다)에 대하여 A는 표지 ‘어떻게’를 통해 굽는 정도를 구체화 할 것을 요구한다. B는 이 요구에 대하여 ‘조금’으로 익힘의 정도를 구체화 한다.

- (38) A: 기분이 많이 나빴어?
B: 아냐. 조금.

A는 서술관계 P(B- 기분 나쁘다)를 구축하여 그 정도를 ‘많이’로 구체화 하여 질문한다. B는 A가 정해놓은 많은 정도를 ‘아냐’로 부정하고 ‘조금’으로 그 정도를 명시한다. 따라서 (38)에서 ‘아냐’는 서술관계 P가 구축된 것에 대해 B가 부정한 것이 아니라 A가 정한 정도를 부정한 것이다. 따라서 A와 B는 P에 대해서는 문제를 제기하지 않는다.

(35)~(38)에서 살펴본 결과, ‘조금’은 서술관계 P에 대해 긍정가치 p의 구축에 대한 갈등 없이 인정하고 양적으로 미약한 정도를 나타낸다.

43) 국립국어연구원(2000a), *op. cit.*, p.2012.

5. ‘좀’과 ‘조금’의 비교

우리가 밝혀낸 ‘좀’과 ‘조금’의 기능으로 두 표지가 대체되는지 또 대체된다면 어떤 의미 변화가 발생하는지에 대해 설명이 가능해진다. (26)에서 ‘좀’을 ‘조금’으로 대체해 보겠다. 이미 (26)에서 제시한 상황 안에서 양보를 나타내는 ‘-이라도’ 때문에 ‘조금’은 어색하다. 반면에 과일즙을 제안하는 중에 적은 양을 묻는 상황이면 (26d)에서처럼 ‘조금’이 자연스럽게 된다.

- (26) 과일즙이라도 좀 내을까요?
 (26c) ? 과일즙이라도 조금 내을까요?
 (26d) 과일즙 조금 내을까요?

‘좀’과 ‘조금’의 차이는 특히 두 언술화자의 대화 속에서 두 표지의 차이점이 잘 드러난다.

- (38) A: 기분이 많이 나빴어?
 B: 아냐. 조금.
 (38a) ?? B: 아냐. 좀.
 (38b) B: 응. 좀.

앞에서 언급한 것처럼 (38)에서는 ‘조금’이 기분 나쁜 정도가 미약한 정도를 나타낸다. 여기에서는 ‘좀’은 자연스럽지 못하다. (38b)에서 ‘응’으로 긍정 대답을 한다는 것은 ‘좀’의 출현으로 오히려 기분 나쁜 정도가 많다는 것을 의미한다. ‘좀’을 통해 B가 A의 질문을 ‘너는 내가 상당히 기분 나빠하지 않으리라고 생각하겠지만’으로 풀이할 수 있다. 즉 A와 B 사이에 기분 나쁜 정도에 대하여 의견 충돌이 있음을 ‘좀’을 통해 보여주고 있다.

(39) A: 기분 나뻐어?

B: 응. 조금.

(39a) B: 응. 좀.

A의 질문에 대한 해석이 ‘조금’과 ‘좀’의 대답에 따라 달라진다. (39)의 ‘조금’은 B도 자신이 기분 나뻐던 것에 대한 사실을 부정하지 않고 서술관계 P<B-기분 나쁘다>에 대한 정도가 미약함을 나타낸다. (39a)에서 ‘좀’의 대답으로 B는 A의 질문을 비꼬는 식의 질문으로 간주한다. 따라서 B는 A의 생각과는 달리 기분이 실제로 나빴음을 표현한다. 따라서 ‘좀’의 출현으로 기분 나쁜 정도가 오히려 더 많아진다.

(40) A: 맛이 어때?⁴⁴⁾

B: 조금 짜다.

(40a) B: 좀 짜다.

이은미(2012)에서 밝혔듯이 (40)에서 ‘조금’으로 답할 경우에는 B가 A의 질문을 음식의 간이 제대로 맞는지를 알고 싶어 하는 물음으로 풀이한다. 따라서 ‘조금’은 음식의 간이 짠 정도에 대한 답이다. 이에 비해 ‘좀’으로의 대답은 A의 질문을 ‘내 음식 맛있지 어때? 괜찮지?’라고 풀이하여 답한다. 즉 B는 A의 질문을 A가 자신의 음식에 대한 긍정적인 평가를 내린 후 그것을 확인하기 위해 던진 질문으로 해석한다. 따라서 ‘좀’은 A의 평가와는 달리 음식이 제대로 맛이 나지 않는다는 의미이다. 따라서 ‘짜다’의 의미는 ‘맛이 별로다’라는 의미이다.

44) 이은미(2012)에서 발췌한 예문. 이에 대한 분석은 pp.201-202 참조.

6. 결론

지금까지 현대 한국어 표지 ‘좀’과 ‘조금’이 서로 다른 속성을 지니고 있어 다르게 기능함을 밝혔다. ‘좀’이 출현하려면 하나의 서술관계 P에 대해 우선 선행구축 대상인 가치(p)가 필요하다. p는 언술화자에 의해 확인된 가치이다. 시간 선상에서 유효한 가치이거나 상대화자에 의해 구축된 가치(p')는 이렇게 구축된 p와 다르다. ‘좀’은 서로 다르게 구축된 p와 p'을 이타성 관계로 맺고 있다. 이에 반해 ‘조금’은 서술관계 P에 대해 구축된 가치에 대해서는 문제되지 않고 구축된 p에 대한 양의 정도를 나타낸다.

이제 ‘좀’과 ‘조금’으로 대응될 수 있는 표지 un peu의 고유한 기능을 분석해야 할 과제가 남아 있다. 프랑스어 사전 르프티로베르le Petit Robert에 의하면 un peu가 ‘dans une mesure faible mais non négligeable (s'oppose à la fois à *beaucoup* et à *pas du tout*)’로 풀이된다.⁴⁵⁾ 이러한 경우는 ‘조금’과 대응될 수 있을 것으로 판단된다. ‘un peu beaucoup’의 용법인 경우는 ‘좀 많이’로 번역될 수 있을 것이다. 하나의 표지 un peu가 서로 다른 기능을 하는 ‘좀’과 ‘조금’으로 어떻게 대응될 수 있을지에 대한 궁금증은 un peu를 언술 상황 속에서 관찰하면서 풀어가야 한다. 그래야만 un peu의 속성이 un peu를 둘러싸고 있는 다른 표지들과 뒤얽혀 만들어내는 의미를 정확하게 알아낼 수 있을 것이기 때문이다.

45) A. Rey et ali.(1987), *Le Petit Robert 1*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Montréal, le Robert, p.1417.

참고문헌

- 구종남, 「화용 표지 ‘좀’에 대하여」, 『한국언어문학』, 한국언어문학회, 제41호, 1998, pp.411-434.
- 국립국어연구원, 『표준국어대사전』, 상, 중, 하권, 두산동아, 2000.
- 김송희, 「‘좀’의 의미에 대하여」, 『담화 인지언어학회 학술대회 발표논문집』, 담화인지언어학회, 2006, pp.81-95.
- 김희숙, 「‘좀’의 화용적 기능」, 『인문과학논집』, 청주대학교 인문과학연구소, 제17호, 1997, pp.43-70.
- 목정수, 「(‘좀’)의 기능과 문법화」, 『언어학』, 제28호, 한국언어학회, 2001, pp.77-100.
- 박혜선, 「담화표지어 ‘좀’ 사용 연구: 중국인 한국어 학습자를 대상으로」, 『응용언어학』, vol.27, n°1, 한국응용언어학회, 2011, pp.29-59.
- 박혜선, 「프랑스어 관사와 한국어 조사 {-가, -는, -를}에 관한 비교 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제48집, 프랑스문화예술학회, 2014, pp.159-198.
- 서희정, 「한국어 교육에서 부사 ‘좀’의 담화 기능」, 『경희대학교 대학원 고학논집』, 제39집, 2006, pp.51-66.
- 손세모듈, 「“좀”의 상황적 의미」, 『한국학논집』, 한양대학교, vol.14, 1988, pp.477-508.
- 송인성 & 신지영, 「담화표지 {좀}의 기능과 형태·운율적 특성의 실현 양상」, 『한국어학』, vol.62, 한국어학회, 2014, pp.315-339.
- 안주호, 「축약형 담화표지 “좀/막”에 대한 연구」, 『한국사전학』, n°14, 한국사전학회, 2009, pp.199-223.
- 이세영, 「“조금, 좀, 약간”의 통사·의미적 특성」, 『국어국문학』, 동아대학교, 제17호, 1998, pp.39-65.

- 이은미, 「한국어 '좀'의 프랑스어 번역에 대한 고찰」, 『프랑스어문교육』, 제40집, 한국프랑스어문교육학회, 2012, pp.185-207.
- 임유종, 「“좀/조금”에 대하여」, 『한양어문』, 한국언어문화학회, 제13호, 1995, pp.1081-1101.
- 정지영 외 공저, 『프라임 불한사전』, 두산동아, 1998.
- 주경희, 「대화에서의 '좀'의 기능」, 『국어국문학』, 국어국문학회, 제126집, 2000, pp.75-99.
- 주경희, 「'좀'과 '조금」, 『국어학』, 국어학회, 제36호, 2000, pp.379-399.
- 주경희, 「'좀' 문법화의 의미·화용론적 연구」, 『국어교육』, n°115, 한국어교육학회, 2004, pp.433-453.
- Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 1, Paris, Ophrys, 1990.
- Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 2, Paris, Ophrys, 1999a.
- Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 3, Paris, Ophrys, 1999b.
- Alain Rey et ali., *Le Petit Robert 1*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Montréal, le Robert, 1987.
- 예문을 위한 도서와 예문을 발췌한 사이트의 주소:
- 김영하, 『빛의 제국』, 문학동네, 2006.
- 김예령, 『이방인』, 열린책들, 2011.
- 김화영, 『이방인』, 민음사, 2011.
- 이문열, 『금시조』, 맑은소리, 2010.
- 최수철, 『이방인』, 시공사, 2012.
- Albert Camus, *L'étranger*, Edition Galimard, 1957; folio 1984.
- <http://cafe.naver.com/smtrees/885>.

〈Résumé〉

Considérations sur le fonctionnement de ‘jom’ et de ‘jokum’, correspondants à ‘un peu’ en français

RHEE, Eun-Mee

Notre étude a pour but de dégager le fonctionnement de ‘jom’ et celui de ‘jokum’, ces deux marqueurs coréens correspondant à ‘un peu’ en français. La plupart de natifs coréens y compris les dictionnaires de cette langue considèrent ‘jom’ d'une part comme raccourci de ‘jokum’ et de l'autre comme un marqueur d'atténuation lors d'une demande. En coréen contemporain, dans beaucoup de cas, la substituabilité de ‘jom’ à ‘jokum’ n'est pas aussi fréquente que l'on le pense. Si l'on réussit à permuter ces termes l'un et l'autre, change l'interprétation de l'énoncé. Car ‘jom’ ne fonctionne point de la même façon que ‘jokum’. Pour que ‘jom’ apparaisse, il faut une valeur préconstruite p pour l'énonciateur: ce dernier la prend en charge. ‘jom’ met dans une relation d'altérité la valeur p et la valeur autre que $p(p')$, soit validée sur le plan temporel, soit construite par le co-énonciateur. Par contre, avec ‘jokum’ il s'agit du degré minimal concernant la relation prédicative P . C'est pourquoi le conflit entre deux énonciateurs ne se met pas en oeuvre avec ‘jokum’.

주 제 어 : 줌/조금(un peu), 언술화자(énonciateur), 서술관계(relation

prédicative), 선행구축 가치(valeur préconstruite), 단언된
가치(valeur assertée), 이타성 관계(relation d'altérité)

투 고 일 : 2014. 7. 8.

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

Jeux de scène de Victor Haïm et la métathéâtralité^{*}

Catherine Rapin
(Université d'études étrangères de Corée)

| Contents |

1. Introduction
2. Une oeuvre comique et Jeux de scène
3. Jeux de scène et jeux métathéâtraux
 - 3.1. Le concept de métathéâtralité
 - 3.2. Jeu de la répétition
 - 3.3. Jeu de l'aparté en trompe l'oeil
 - 3.4. Jeu du téléphone pré-texte
 - 3.5. Jeu de l'adresse au public
4. Jeux de scène, une pièce sur le théâtre
 - 4.1. Rompre les conventions du théâtre
 - 4.2. Les "jeux" sujet de la pièce
 - 4.3. La critique de la critique
5. Conclusion

* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2014.

** Professeur au Département de français de Hankuk University of Foreign Studies, spécialité théâtre et littérature française, chercheuse sur le théâtre contemporain et metteuse en scène (Compagnie Théâtre Francophonies à Séoul).

1. Introduction

Pourquoi lit-on et/ou fait-on du théâtre? Quelle est la relation entre metteur en scène et acteur? A qui parlent ces personnes sur la scène? Est-ce la nature double du théâtre (double énonciation) qui réveille en nous un "*désir*", un "*instinct*", très souvent évoqués par les personnages dans *Jeux de scène* ¹⁾, en quête de *magie* et de théâtre ? Nous sommes personnellement face à des questions récurrentes sans pouvoir vraiment y répondre tout à fait. Et notre lecture de *Jeux de scène* ainsi que notre dernière mise en scène de ce texte²⁾ de Victor Haïm³⁾ nous ont permis de retrouver ces mêmes questions dans la bouche des personnages, de rire de leur autodérision. Car c'est bien d'une comédie dont il s'agit et rien de plus "simple" en apparence que le face à face qui nous est proposé, un *dialogue*, expression dramatique encore largement présente à notre époque, et qui est l'essentiel du théâtre de Haïm . Mais rien n'est aussi plus sensible, ni plus complexe qu'un *dialogue* au théâtre, sa relation avec l'action étant toujours variable selon les formes théâtrales (déclencheur de l'action ou secondaire, voire action même). Et dans *Jeux de scène*, le dialogue ou les discours sont les seules "actions" de la pièce, apparente contradiction avec le titre. En effet, cette macrodidascalie initiale, déclaration d'intention esthétique et dramaturgique de l'auteur, semble souligner que la pièce propose des *jeux de théâtre*, de montrer des

1) Abréviation utilisée pour *Jeux de scène*: JSc., Editions L'Avant Scène, 2002.

2) Mise en scène Cathy Rapin au Théâtre Guérilla à Séoul, du 11 au 30 mars 2014 dans une traduction coréenne de Kim Bokyoung publiée chez Zimanzi en 2013 (au programme de l'Institut Français de Séoul pour la fête de la Francophonie)

3) Victor Haïm, juif d'origine gréco-turque, né en 1935, dans la banlieue parisienne (Asnières, Hauts de Seine) est auteur, acteur et metteur en scène de théâtre.

jeux d'acteurs alors que la *répétition* théâtrale proposée par la fable s'avère impossible et le texte absent. Alors quels sont ces *jeux*?

Aujourd'hui, en retrouvant ce texte de Victor Haïm, nous voulons donc nous interroger de nouveau sur ces "jeux" qui nous ont motivée à choisir ce texte pour la scène et à apporter quelque chose qui serait plutôt de l'ordre d'une réflexion sur l'enjeu de la présence d'éléments qui attirent l'attention sur le théâtre. C'est donc par le concept de « métathéâtre »⁴⁾ que nous avons choisi de relire et revoir *Jeux de scène*, puisque cette pièce nous parle surtout de *théâtre sur le théâtre*, riche de signifiants relatifs au théâtre comportant un certain nombre d'allusions intertextuelles théâtrales qui devraient faire l'objet d'une autre recherche plus approfondie. Et si l'on considère que le lecteur projette sur sa scène imaginaire intérieure, en fonction de présupposés concrets (la fable, les informations des didascalies, etc.), si le texte expose des réflexions sur le théâtre, le lecteur sera donc amené à penser la représentation théâtrale non pas seulement comme une simple concrétisation de la fable, mais aussi comme un discours métadramatique proposant de réfléchir sur le théâtre dans l'oeuvre, et aussi au processus créatif.

La question qui se pose à nous est finalement de savoir non pas quelle spécificité présente cette pièce par rapport aux autres, spécialement les comédies, voire les Vaudevilles qui sont également empreints de métathéâtralité, mais de reconnaître que la présence du théâtre comme thème à l'intérieur de *Jeux de scène* n'est pas

4) Le terme *métathéâtre* désigne le théâtre dont la problématique est centrée sur le théâtre, soit un théâtre qui parle de lui-même, qui « s'autoreprésente ». (cf. "Métathéâtre" dans *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, Armand Colin, 2009, p.203.)

fortuite, puisque ce thème se retrouve déjà dans de nombreuses comédies de l'auteur. Donc, très partiellement et en quelques pages, par le biais d'une simple description, à ce stade de la recherche, il importera de montrer cette métathéâtralité dans *Jeux de scène* de Haïm qui a partie liée avec une remise en question du théâtre et de ses conventions, y compris le métathéâtral, permettant de faire de sa comédie apparemment légère une comédie bien plus sérieuse.

2. Une oeuvre comique et *Jeux de scène*

Malgré l'abondante production dramatique de Victor Haïm (55 comédies dont une dizaine à deux ou trois personnages) qui a séduit de grands acteurs comme Fabrice Luchini (*La valse du hasard*), Robert Hirsh (*La visite*), Elisabeth Depardieu (*Le rire de David*) Michel Aumont (*Adam et Samuel*), Danèle Lebrun (*Jeux de scène*) et des représentations bien accueillies par le public, on ne peut pas dire que son oeuvre jouisse d'une abondance de commentaires et d'une grande notoriété auprès des critiques. Il faut dire qu'aujourd'hui, la dramaturgie du "détour", du "fragment", de la "déconstruction" sont des procédés d'écritures dramatiques par lesquels le théâtre contemporain s'est positionné et ont remplacé le duel théâtral que nous propose souvent Haïm, comme ici dans *Jeux de scène* où deux personnages ont un dialogue en général alterné. Donc sur le plan esthétique son oeuvre s'attache plutôt à une forme claire de dialogue, au genre comique et ne propose pas de grande innovation formelle. Ce théâtre se rapproche plutôt de la forme théâtrale traditionnelle,

sans être pour autant passéiste ou démodée, car il partage avec le théâtre actuel le goût du récit et d'être en prise avec son époque, celui du jeu avec les mots et les formes anciennes. On est frappé aussi par la qualité d'écriture de ses dialogues, la vigueur de leur énergie, l'humour de ses personnages qui ne renoncent pas à critiquer leur temps, parfois d'une façon acerbe, ce qui a qualifié aussi son théâtre d'"engagé". C'est un théâtre qui est jugé à la fois drôle et émouvant, parfois prémonitoire sur certains événements de la société ou en phase avec le présent: le racisme, la violence, le chômage, toujours avec un brin de légèreté qui le rend accessible à tous, mais pas non plus consommable à la va vite. Certains critiques, comme il le dit lui-même, ont qualifié son théâtre de "facile", mais cette "facilité" est nuancée par l'auteur d'un "pas difficile" et n'est pas synonyme de vide: *"J'ai écrit des pièces qui ont été réputées... pas difficiles, mais qui voulaient dire quelque chose."* ⁵⁾ Il y a bien certaines conventions qui pourraient classer son oeuvre dans un théâtre de divertissement (mot d'auteur, jeux de mots, clin d'oeil au public, moqueries, quiproquos), mais elles sont propres aussi à d'autres genres de pièces et le théâtre de Haïm ne se réduit pas à quelques procédés, parfois proches du meilleur Vaudeville, qui ne sont souvent que des clins d'oeil plutôt satiriques. Du reste, il tient toujours à se démarquer du théâtre commercial et du "boulevard": *"(...) écrire une pièce racoleuse, boulevardière, putassière, et avoir un gros succès, je pense que je ferais une dépression."* ⁶⁾ D'après une anthologie des auteurs, on lui prête l'expression "*style ovale*" pour parler de son propre style: *"Victor Haïm dit avoir le "style*

5) Victor Haïm, *auteur enragé*, interview du 6 avril 2011, blog des Molières.

6) Victor Haïm, *auteur enragé*, op.cit.,

ovale" et il faut entendre qu'on ne sait jamais comment il va rebondir. Ses dialogues paraissent "couler" facilement, alors qu'ils sont "feuilletés" et qu'une phrase contient souvent à la fois une affirmation et sa réfutation." 7)

Il n'est donc pas si évident de classer le théâtre de Haïm en une seule catégorie, car il touche finalement déjà à plusieurs genres comiques. Pour s'en rendre compte, il suffit de regarder l'ensemble de sa production, on s'aperçoit que ses textes sont publiés sous les genres *farce*, *farce tragique*, *comédie*, *comédie dramatique*, *comédie grinçante* et que le terme *comédie* ne peut désigner d'une façon indifférenciée toute son oeuvre. L'ironie est que pourtant, c'est sous le seul registre comique que l'on classe son théâtre. Quant à la comédie *Jeux de scène*, cette pièce ne montre pas seulement un crépage de chignon entre deux femmes puissantes, mais une réflexion sur le théâtre et sa *magie*. "*C'est magique*" ce terme scande la pièce dès la première réplique pour finir par une explosion de fantaisie poétique (les deux personnages imaginent l'éclairagiste en "grand sorcier", tandis que le théâtre perd ses murs) et une indécidable fin. C'est sans doute d'ailleurs cette *magie*, le théâtre dans *Jeux de scène*, qui a éveillé notre intérêt, car ce texte nous invite à repenser le théâtre et la comédie "*Je n'écris pas uniquement pour rigoler, (...) Je veux que ça soit distrayant mais ça n'est pas le but. C'est le moyen de faire passer "des choses". (...) J'ai écrit des pièces qui disaient des choses graves, urgentes, tragiques, (...).*"⁸⁾ On pense ici à Alexis Michalik⁹⁾

7) Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000, 2 récits de vie: le moi et l'intime par Michel Azama, Edit. Théâtrales, 2004.

8) Victor Haïm, *auteur enragé*, *op.cit.*

9) Alexis Michalik, né en 1982, est comédien, metteur en scène et écrivain franco-britannique. Il a remporté le Molière de l'auteur francophone vivant et

qui lors de la dernière cérémonie des Molières reposait finalement une question équivalente, celle d'un théâtre à la fois poétique et comique: *"Mon idole c'est Shakespeare (...) il arrivait à faire un théâtre à la fois pour les bourgeois avec de la poésie sublime et puis pour le peuple avec des jeux de mots, des blagues très triviales. Il arrivait à mélanger ces deux publics en un. (...) Je veux faire un théâtre populaire et exigeant."*¹⁰⁾

Cette pièce de Haïm nous éloigne donc de la simple comédie et nous rapproche à la fois de la nébuleuse du théâtre des auteurs dits d'avant garde des années 1960, mais aussi des auteurs comme André Roussin et ses comédies métathéâtrales¹¹⁾ ou encore Jean Anouilh qui a d'ailleurs aussi utilisés le lieu métathéâtral de la scène pour des personnages de théâtre.¹²⁾ Nous pouvons en évoquer bien d'autres, particulièrement François Billeldoux¹³⁾ qui a utilisé le théâtre comme lieu scénique, dans une de ses pièces¹⁴⁾, la didascalie liminaire situant l'action au théâtre: *"sur la scène d'un théâtre à l'italienne, du XIXe siècle ou plus vieux"*, comme celle de la pièce de Haïm: *"La scène d'un théâtre, privé de tout décor"*. Du reste dans ces deux textes la scène est menacée d'être incendiée, car ce lieu représente, "le monde" où se suivent, s'absorbent tous les corps dont les sentiments et chez Haïm, les personnages reconnaissent en ce lieu leur monde *magique* et miroir à remplir du monde en chair et en os:

celui du metteur en scène en 2014.

10) Cérémonie des Molières 2014, "Interview d'Alexis Michalik, gagnant des deux Molières de la mise en scène et de l'auteur francophone vivant.

11) André Roussin, *Treize comédies en un acte*, publiées en volume en 1987.

12) Cf. *Ne réveillez pas Madame* d'Anouilh et *La nuit de Madame Lucienne* de Copi.

13) François Billeldoux (1927-1991) auteur dramatique, comédien et metteur en scène, un des initiateurs du nouveau théâtre.

14) *La Nostalgie camarade* de François Billeldoux, Seuil, 1991.

Gertrude: Je fais corps avec ce lieu (JSc., p.14)

*Hortense: Il me semble que les murs vibrent (...) pour toute
cette avalanche de sentiments qui les imprègnent.*

Gertrude: Parfois les murs pleurent. (JSc., p.68)

Dans les deux pièces, le théâtre est bien le monde et le personnage de la metteuse en scène souhaite dans une sorte de délire mégalomane y mettre le feu pour tuer son actrice et ressusciter des flammes "*Je peux mettre le feu? (...) Un fait divers! La grande Hortense finit dans les flammes. Guertroude, miraculeusement, échappe à l'incendie! Je vais la tuer! (...)*"(JSc., p.56) Autre rapprochement, dans les deux pièces, on trouve curieusement un technicien des lumières. Chez Billetdoux, il y a, à la fin, une morale à la pièce en forme de citation de Shakespeare: "*Le monde entier n'est qu'un théâtre*". Chez Haïm, le technicien reste invisible et silencieux, mais au final, en quittant son rôle de témoin, il laisse planer un doute sur sa propre existence et donc sur le statut des deux femmes sur scène qui finalement viennent de se "donner en spectacle" dans tous les sens de l'expression.

Mais résumons ici brièvement *Jeux de scène*, avant d'aller plus loin. Avec cette pièce, Victor Haïm imagine deux personnages: une auteure-metteuse en scène (Gertrude) et une actrice (Hortense), deux vieilles amies devant répéter la pièce de l'auteure sur une scène vide de théâtre. Tout cela se déroule sur fond de régime totalitaire qu'on imagine installé dans la durée (depuis la jeunesse des deux personnages déjà âgés). Gertrude, romancière qui s'exporte dans plus de "*trente langues*", "*lesbienne dépressive*" et intello, veut imposer sa pièce complexe destinée depuis toujours à son amour Hortense, dont elle s'est séparée il y a onze ans. La seconde, Hortense, une actrice

instinctive apparemment sans grand bagage intellectuel, joue de ses charmes pour séduire des êtres de pouvoir. Elle accepte de jouer la pièce de Gertrude à l'opposé de ses choix d'actrice portés sur le théâtre de boulevard, les séries télévisées, ceci pour commettre un "*acte purificateur*" et surtout pour se faire admirer de son puissant amant, Hubert, ministre de l'intérieur. Le désaccord entre ces deux personnages, l'une suivant son instinct pour comprendre le texte, mais n'y comprenant rien et l'autre, mégalomane, suivant sa raison pour mettre en scène mais ne comprenant rien au jeu, ne semble apparemment pas d'ordre purement artistique, puisque les deux femmes n'ouvrent pas le texte qu'elles doivent répéter et n'arrivent donc pas à répéter, mais d'ordre personnel. C'est un peu comme une "scène de ménage" devant un troisième larron, non pas caché dans un placard comme dans le Boulevard, mais dans le hors-scène (l'éclairagiste Baptiste). Les deux femmes sont à arme égale, car toutes deux célèbres et virulentes, et le duel va, vers la fin, sembler donner l'avantage à la séduisante Hortense. Mais l'abandon de l'intellectuelle n'est qu'apparent et annonce comme une victoire: celle du théâtre, de l'alliance entre l'instinct de l'actrice et la raison de l'auteure, entre la comédie et le drame. C'est donc leur désir de théâtre qui va les réunir et les faire s'affronter sur deux plans à la fois, celui de leur art et celui de l'intime sous le regard de Baptiste, l'intermittent du spectacle du "*fond de la salle*", invisible et muet, mais présent par des effets d'éclairage par toujours obéissants selon Gertrude: "*Non ça, ça fait un peu cabaret (...) on ne voit plus rien!*" (JSc., p.62) . Finalement, on s'aperçoit que se joue sur scène plus qu'une simple dispute, mais l'histoire du théâtre, le relais d'un pouvoir au XXe siècle passant de l'auteur trop "théâtre c'est le texte"

au metteur en scène trop “théâtre c’est la scène”, à l’acteur trop “théâtre c’est le corps”.

Jeux de scène est donc bien plus qu’une comédie, c’est la comédie du théâtre et de la vie qui permet au spectateur de visiter en même temps les coulisses et de voir des gens de théâtre quand ils ne jouent pas. La répétition de théâtre n’aura pourtant pas lieu à moins qu’on ne considère cette rencontre entre écrivain et actrice comme faisant partie de la répétition, ce que laisse entendre Victor Hăim à la fin de la pièce par les paroles de Gertrude “*On commençait juste à cerner les problèmes*” (JSc., p.85).

Ce choix de Hăim d’un théâtre entre comédie et drame qui se raconte est peut-être dû au fait que Hăim est aussi bien écrivain que metteur en scène et acteur et ce triple rôle peut lui faire appréhender le théâtre sous plusieurs angles à la fois. On pourrait dire également qu’il se bat pour son identité d’acteur de théâtre, car l’auteur est aussi acteur de télévision et de cinéma. Toutefois, bien que ceci ne soit pas à exclure, nous croyons que la raison est plutôt dans le désir d’écrire une comédie qui s’inspire d’un vaste héritage théâtral pour réaffirmer que le rire est sérieux, un moyen détourné parmi d’autres d’affronter la réalité et de montrer d’une façon distanciée les contradictions du monde. En effet, le comique n’est pas seulement affaire de rire, mais bien de critique dirigée ici contre tous les pouvoirs, ce que l’auteur a souvent répété dans des interviews. Cette visée critique du comique n’est bien sûr pas nouvelle, l’auteur n’a sûrement pas oublié ses lectures de Brecht et il laisse entendre ici que le comique n’est pas une affaire de genre mais de remise en question d’une méfiance séculaire à l’égard du rire et de la comédie.¹⁵⁾ Ce texte pour rire n’est pas mineur, il affirme la toute puissance de la

comédie grinçante et rappelle au simple spectateur, désormais plongé dans la galerie des glaces du spectaculaire à outrance (ce dernier s'affichant partout d'un "selfie" grâce à son "smartphone", jouant dans des "téléréalités", se mettant en scène dans des "youtube", monologant avec le monde grâce à des réseaux sociaux sur internet, etc.) que le théâtre est une arme spectaculaire et thérapeutique ancestrale qui sert à montrer l'invisible, à écouter le silence, à toucher l'intangible, à dépasser les frontières et voir sans se mentir par un travail collectif. Avec le théâtre on décode une réalité dangereuse, on la dénonce. Malgré sa sage structure en un acte, une journée, un lieu (les trois unités aristotéliennes) et sans sortie, *Jeux de scène* construit ainsi une fable poreuse entre histoire du théâtre et histoire de la vie, entre fiction et réalité.

Victor Haïm utilise donc la *métathéâtralité* pour montrer non seulement le milieu où il a vécu presque toute sa vie et dont il connaît toutes les rumeurs et coulisses, mais aussi dire son refus de figer le texte dans un genre ou dans une grande ou petite histoire. Ses deux personnages de femme vont mener une entreprise de démolition des pratiques théâtrales et par ricochet sur la critique théâtrale qu'il affectionne peu "*les critiques ne s'occupent pas du tout des pièces de théâtre. Ils s'occupent des vedettes.*" pour une renaissance du théâtre qui est un éternel recommencement, puisque le théâtre est éphémère.

15) Voir Jean Goldzink, *Comique et Comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000, "Portrait du comique en mal de siècle", pp.11-95.

3. *Jeux de scène* et jeux métathéâtraux

3.1. Le concept de métathéâtralité

Le concept de métathéâtralité a été utilisé pour la première fois dans les années 1960¹⁶⁾. Il recouvre depuis un champ assez vaste et fait l'objet de plusieurs classifications¹⁷⁾ et interprétations. On peut dire aussi que toutes les études sur le métathéâtre jusqu'à aujourd'hui, plus d'un demi-siècle plus tard, n'ont pas épuisé le sujet. Le métathéâtre ne peut donc se réduire à une définition simple. Dans le dictionnaire de Pavis, nous voyons bien que les hypothèses sont "en voie de constitution" et qu'une synthèse est difficile à élaborer, qu'il faudrait plutôt parler de "tension métacritique et métathéâtrale" ou de "métapièce à l'oeuvre dans tout texte dramatique" autrement dit de procédés métathéâtraux très variés¹⁸⁾. Actuellement, toute pièce pouvant rappeler les problèmes de la création théâtrale ou montrant la pièce en train de se faire, la présence du public voire tout ce qui se rapporte à la mise en scène (lumière, scénographie, etc.), en bref toute allusion aux arts du théâtre serait compris comme du métathéâtre. Ces pièces utilisent d'ailleurs souvent des références à d'autres textes qui contiennent des passages utilisant le *théâtre dans le théâtre*, c'est ce que fait Haïm en citant Shakespeare par exemple connu pour son métathéâtre¹⁹⁾ par le truchement du personnage de l'actrice "La

16) Lionel Abel, *Metatheatre, A New View of Dramatic Form* (1963), James Calderwood, *Shakespearean metadrama*.

17) Hornby Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, London: Associated University Presses, 1986, p. 186. M. J. Muratore, *Comelian Theater - The metadramatic dimension*, Summa Pubn, 1991.

18) Patrice Pavis, op.cit, p. 203.

mémoire est la sentinelle de l'esprit" Voilà, C'est Shakespeare qui a dit ça. C'est beau non?" (JSc., p.23)

Dans le registre comique et suivant une longue histoire qui remonte au XVII^e siècle, Victor Haïm retrouve donc avec *Jeux de scène* la même problématique: la "métathéâtralité". Cette métathéâtralité est d'ailleurs présente à différents degrés dans plusieurs de ses pièces qui mettent en scène des personnages des arts vivants: un acteur et une femme de boucher se tournant vers le théâtre pour résoudre leurs problèmes de couple (*Les fantômes du boucher*, 1985), deux clochards, anciens artistes de cirque (*Belle famille*, 1983), un auteur en crise d'inspiration (*La baignoire*, 1979). Mais c'est surtout avec *Jeux de scène* qu'il aborde tous les aspects de la création théâtrale et invite le spectateur à se reconnaître comme *voyeur* et *témoin* d'un théâtre dans et sur le théâtre. Nous allons examiner ici quelques éléments de métathéâtralité intéressants dans cette oeuvre avec lesquels joue Haïm.

3.2. Jeu de la répétition

Victor Haïm a retenu particulièrement le thème, souvent exploité dans l'histoire du théâtre métathéâtral, celui de la "répétition".²⁰⁾ Tadeusz Kowzan nous rappelle que la répétition est considérée comme étant une forme du *théâtre dans le théâtre* très utilisée par

19) "Le XVII^e siècle, par excellence métathéâtral, s'ouvre avec *Hamlet*, pièce emblématique du théâtre dans le théâtre." in Tadeusz Kowzan, *Théâtre Miroir*, p. 23.

20) *L'impromptu de Versailles* de Molière (1663), *Une répétition* de Guy de Maupassant (1876), *Impromptu de Paris* de Giraudoux (1937), *La répétition ou l'amour puni* de Jean Anouilh (1950).

les auteurs du XVIIe à aujourd'hui :

"La pièce dans la pièce intervient sous deux principales formes: comme représentation théâtrale et comme répétition, (...) l'avantage de la répétition c'est qu'elle donne l'occasion à ses participants d'échanger des opinions sur la pièce répétée et sur l'art théâtral en général. " 21)

Qu'on se souvienne aussi de la pièce de Molière *L'impromptu de Versailles* qui a inspiré plusieurs metteurs en scène et auteurs²²⁾ où une pièce est répétée par *Molière*, personnage de l'auteur-metteur en scène, dont on ne connaît pas, là non plus, le titre jusqu'à la fin comme le déclare *Molière* : "*Ah: ma foi, je ne sais*". Dans cette pièce le personnage, *Molière*, comme *Gertrude* chez Haïm, se plaint des comédiens: "*Molière: Ah! les étranges animaux à conduire que des comédiens!*"²³⁾. Quant à *Gertrude* elle ne cesse de se moquer de celle qu'elle a choisie pour sa pièce: "(...) *Elle a un côté bécasse..*" (JSc., p.19) "*Elle me fait positivement chier avec ses histoires!*" (JSc., p.25), "*Elle n'a pas de jugement, mais elle a de la mémoire (...)*" (JSc., p.38), "(...) *Comment est-ce qu'elle peut prétendre initier ma pièce (...)*" (JSc., p.49). Au passage signalons que lorsque, dans *Jeux de scène*, l'auteur ou l'actrice se plaignent l'une de l'autre, c'est toujours en s'adressant à un personnage absent: Baptiste, l'opérateur lumière, un

21) Tadeusz Kowzan, *Théâtre Miroir: Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*, L'Hamattan, 2006, p.143.

22) Charles-Simon Favart, *La répétition interrompue* (1735), Paris, N.-B. Duchesne, 1758, opéra-comique, Théâtre de la foire S. Germain, 14 mars 1757 et 3 février 1758.

23) Molière, "L'impromptu de Versailles", in *Oeuvres complètes*, La pléiade, Gall., 1971, p.676.

témoin dont le prénom pourrait être aussi un clin d'oeil à Molière, "Jean-Baptiste" Poquelin, "maître du théâtre et de la comédie" comme Baptiste est "*maître du temps, seigneur du jour et de la nuit, grand sorcier*" (JSc., p.68). Car nous sommes dans un lieu où sera évoqué l'histoire du théâtre, imprégnée dans les murs.

Enfin, pour finir le rapprochement, les deux personnages auteurs (*Molière* et *Gertrude*) critiquent aussi un auteur. Chez Molière son personnage de poète est une caricature: "*cet air pédant (...) ce ton de voix sentencieux (...)* et chez Haïm l'actrice en fait un "*snob*", "*prétentieux*", avec des "*actes d'autorité*". Enfin, on ne saurait taire ici un détail important avec l'oeuvre de Molière qui touche à la structure même de la pièce. Dans l'urgence de la répétition, le Roi attendant dans deux heures sa pièce, il y a de constantes digressions sur l'art de jouer et un rappel, par le personnage *Molière*, à reprendre la répétition: "*vous moquerez-vous avec votre longueur*", "*employons ce temps à répéter notre affaire*", tandis qu'à la fin un laquais du Roi lance un "*Messieurs, commencez donc*" quatre fois de suite avant la déclaration d'annulation de la pièce par le Roi au grand soulagement d'un Molière stressé par la commande royale. De même dans la pièce de Haïm les digressions font la pièce, mais portent essentiellement sur la vie de l'actrice et l'auteur demande, là aussi quatre fois, à son actrice de commencer: "*Bien. On va travailler*" (JSc., p15), "*Commençons*" (JSc., p.26) , "*Allons-y*" (JSc., p.37) , "*On y va maintenant*" (JSc., p.85) sans arriver ici à une simple lecture et on ne sait si la pièce sera jouée.

La répétition théâtrale se présente donc comme le thème et le cadre de la pièce, elle est une des motivations pour les personnages de se revoir, mais les spectateurs ne verront pas les jeux de scène

attendus sinon un duel ludique sur un plateau vide présentant les prémices d'une répétition. Le public se trouve ainsi dans la position d'un "voyeur" qui assiste à une conversation ne lui étant pas destinée, ce qui est renforcé par l'appel à Baptiste l'invisible éclairagiste du "*fond de la salle*". Le public étant maintenu dans une position d'interlocuteur indirect, puisque pris entre Baptiste et les actrices, la fonction de la double énonciation au théâtre est donc mise en relief. Dès le début de la représentation qui commence par quelque chose que le spectateur devrait ne pas voir (l'avant répétition, l'actrice et le metteur en scène qui se disputent, l'adresse à l'éclairagiste) il y a un effet de distanciation comique. La double énonciation théâtrale (les personnages se parlent entre eux mais cela est destiné au public) est accompagnée d'une adresse directe à un spectateur particulier, l'éclairagiste auquel finalement les spectateurs ne cessent de s'identifier. *Jeux de scène* joue aussi avec les codes du théâtre dont un autre procédé de la métathéâtralité est l'aparté.

3.3. Jeu de l'aparté en trompe l'oeil

Procédé traditionnel, l'aparté est un discours qui n'est pas adressé à un interlocuteur de la scène mais à soi-même et ouvre indirectement une communication avec le public de la salle. Il revient à suspendre le dialogisme propre avec un autre personnage, il peut par exemple commenter son action ou la situation dont il s'abstrait comme s'il pensait à haute voix, ce dont s'aperçoit, ou non, l'interlocuteur dont il se détourne ou s'écarte. Pavis souligne que ce discours indique les vraies intentions et sentiments du personnage: "*il signale la vraie intention ou opinion du caractère, si bien que le*

spectateur sait à quoi s'en tenir (...) Dans l'aparté, en effet, le monologueur ne ment jamais puisque "normalement", on ne se trompe pas volontairement soi-même."²⁴⁾ Mais dans *Jeux de scène*, ces "apartés" sont trompeurs puisqu'ils s'adressent moins à soi-même qu'à un autre personnage invisible, Baptiste, et ne sont pas aussi "vrais" qu'il n'y paraît. En outre, ils ont un statut évolutif, s'adressant aussi à l'autre protagoniste sur scène. On ne peut pas dire que ces discours signalent donc la vraie intention ou le sentiment du personnage, si bien que le spectateur ne sait plus toujours ce qu'il faut penser de lui ou de la situation. La typologie de cet aparté se superpose à la fois au soliloque (car un personnage écoute) et au monologue (car l'interlocuteur Baptiste est absent) si nous suivons la définition du monologue d'Anne Benhamou citée par Geneviève Jolly dans son étude des monologues et soliloques de Lagarce que nous avons étudié et monté de 2012 à 2013 à Séoul:

« Il y a monologue quand l'acteur seul en scène parle au public (ce qui entraîne un effet de distanciation) ou à lui-même (le discours peut alors, par une convention remontant au classicisme, représenter la pensée du personnage). S'y apparente le soliloque (adressé à un interlocuteur muet mais présent) ».²⁵⁾

Ces "apartés en trompe l'oeil" sont donc toujours pour commenter la situation, "*C'est d'une futilité tout ça*" (JSc., p.22) prendre à témoin "*Elle fait un effort en m'appelant par mon prénom*" (JSc., p.19) ou se confier "*Je préfère lui servir ça, que de lui bouffer la langue*" (JSc.,

24) Patrice Pavis, "Aparté" in *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2009, p.23.

25) Geneviève Jolly, *Jean-Luc Lagarce*, Atlande, 2011, p. 139.

p.31) et ne sont jamais des moments de discours avec soi-même, bien que parfois on puisse les interpréter ainsi "*Je me demande, premièrement, si vraiment elle se souvient.*" (JSc., p.18). L'introlocuteur sur scène ne se doute de rien, mais par moment, il y a comme des courcircuits, où le personnage muet semble entendre parler l'autre:

Gertrude: (à Baptiste) Elle est d'une vulgarité...

Hortense: Tu dois me trouver vulgaire! (JSc., p.20)

Il y a aussi des passages où les personnages s'adressent directement à Baptiste ce qui contribue à renforcer cette présence et à faire de l'aparté finalement davantage un soliloque, ce qu'indiquent régulièrement les didascalies:

Gertrude: (à Baptiste, mais, cette fois entendue par Hortense)

Tu peux nous monter un peu la lumière, Baptiste? (JSc., p.26)

Ceci donne alors un effet étrange comme si les personnages avaient conscience de jouer un rôle, puisque cet aparté est soudain reconnu comme un subterfuge théâtral. A un moment, Hortense reconnaît indirectement qu'il y a aparté quand elle réagit à l'aparté de Gertrude et s'adresse à son tour à Baptiste en disant; "*Est-ce qu'elle est en train de penser?*" (JSc., p.58) Vers la fin de la pièce, quand les deux femmes décident d'abandonner cet essai de répétition, les discours à Baptiste sont entendus du partenaire et sont entre soliloque et dialogue:

Hortense: (à Baptiste, entendue de Gertrude) Merci, cher Baptiste.

(...). Et peut-être à une autre fois... J'ai envie de jouer une bonne pièce. (...)

Gertrude: (s'adressant également à Baptiste et entendu d'Hortense)

Tu as dû en voir toi, des pièces de toutes sortes, depuis le temps que tu es sur ton perchoir, maître du temps, seigneur du jour et de la nuit, sorcier, grand sorcier, qui fait souffler le vent et gronder l'orage!" (JSc p.68)

Ce cas est donc un peu distinct de la définition de Pavis par laquelle le personnage se parle à lui-même et indirectement au public, car ici il établit une connivence avec celui-ci à travers un personnage invisible, c'est pourquoi nous appelons ce discours un aparté en trompe l'oeil, puisqu'il se joue de l'aparté. En outre, les protagonistes n'ont pas la conscience de jouer devant un public (la salle est vide) mais de jouer parfois pour une "personne" qui est comme elles. Le cadre de la communication n'est donc pas complètement rompu et le personnage est à la fois à l'intérieur de la fiction se déroulant sur scène et en marge de celle-ci. Le personnage fait une sorte de digression sans abandonner la fiction et englobe du même coup le public dans la fiction. Dans l'exemple suivant Gertrude fait une fois de plus allusion, dans une sorte de moquerie, aux habitudes de comportement d'Hortense qu'elle connaît bien et annonce d'avance sa réplique, mais elle tombe à côté, à moins qu'Hortense joue aussi pour tromper sa partenaire, et le dialogue sur scène devient une sorte de "répétition" dont le témoin est Baptiste, alias le public aussi muet que lui. Et comme Hortense emprunte une réplique au *Macbeth* de Shakespeare, le théâtre et la réalité se confondent:

Gertrude: (à Baptiste) Elle va me dire que la mémoire est sélective...

Hortense: La mémoire est... Aide-moi.

Gertrude: Sélective?

Hortense: Non, ça c'est un lieu commun... "La mémoire est la sentinelle de l'esprit." Voilà, C'est Shakespeare qui a dit ça. C'est beau non?

La fonction de cet aparté est pour obtenir la complicité des spectateurs, pour les faire entrer par le truchement de Baptiste dans l'univers fictionnel, mais aussi pour montrer que la frontière entre la réalité de la représentation et la fiction représentée est poreuse nous sommes dans le *theatro mundi*, le théâtre est égale à la vie. Ces répliques ont donc pour effet de rendre ce qui se déroule sur scène encore plus vraisemblable, tout comme le ferait une pièce enchâssée qui prête au drame qui l'encadre (lui aussi pièce de théâtre) une vérité plus grande pour le spectateur. Cet aparté n'est qu'en trompe l'oeil et ne vient pas rompre l'illusion, puisque Baptiste est un personnage éclairagiste qui travaille pour Gertrude et Hortense, mais par contre, il renforce l'effet de réalité.

3.4. Jeu du téléphone *pré-texte*

Victor Haïm utilise un autre procédé métathéâtral intéressant: le téléphone. La metteure en scène et l'actrice sont sans cesse dérangées par ce portable. Il sonne toujours pour retarder la répétition, ou révéler des informations cruciales. Entre-temps se déroulent des jeux de scène pauvres en événements, mais riches de discours sur le théâ

tre et de tentatives de jeu. Les retardements de la répétition font l'effet d'un renforcement de l'effet comique plutôt que d'un suspense. On pourrait ajouter qu'ils jouent là aussi avec la forme du métathéâtre, puisque les conversations téléphoniques sont comme des soliloques qui prennent le partenaire indirectement à témoin comme le public. Chacune va jouer pour l'autre et pour Baptiste et le public. Nous sommes dans une espèce de *jeu dans le jeu*. Chacune est consciente de "se donner en spectacle" (*Elle jette un oeil à Gertrude pour lui signifier, ravie, qu'elle s'en tire bien*, JSc., p.55), de soliloquer sur une scène où les murs ont des oreilles et où la lumière est à l'affût.

Ces appels sont fréquents, durent parfois si longtemps qu'ils finissent par être des saynètes indépendantes, tandis que l'autre devient spectatrice muette. Chaque conversation téléphonique est une révélation. On apprend par exemple que l'actrice est toujours restée en relation avec son premier amour David, le rival de Gertrude, alors que le dialogue confirme la séparation. On sait aussi que tout l'entourage de l'actrice est au courant de cette répétition qui consacre les retrouvailles de deux "*mythes vivants*" comme le dit Hortense. Mais c'est surtout grâce à ces appels que la metteuse en scène parle de sa pièce et que l'actrice parle de son amour Hubert, deux événements clés. Le téléphone fonctionne ainsi comme un "prétexte" au sens propre pour différer la répétition car l'actrice a du mal à comprendre les indications de la metteuse en scène et le contenu de la pièce, d'autre part elle veut fuir l'emprise de l'autre dont elle connaît le pouvoir intellectuel écrasant. C'est aussi un *pré-texte* avant la lecture du texte et prépare la répétition. Par téléphone la metteuse en scène donne quelques indications sur le texte à une journaliste:

Gertrude: (...) Quant au personnage, c'est un personnage unique, et pluriel, en quelque sorte, car il s'interroge sur son crime. Cette femme est une meurtrière. (JSc., p.53)

On réalise alors que la pièce de Gertrude est sans doute une façon de demander des comptes à l'actrice ou d'exprimer une douleur passée, car elle a écrit cette pièce pour elle, ce que l'on apprend bien plus tard. Cette meurtrière sera jouée par Hortense, et son crime est peut-être celui de l'avoir quittée.

Quant à Hortense, elle commente le style de la fameuse pièce en exagérant et en parodiant des discours entendus mille fois:

Hortense: (...) C'est une telle écriture! C'est tellement riche, profond, subtil, et formidablement construit...(JSc., p.53)

Elle ajoute que cette longue conversation téléphonique est positive pour attirer l'attention du public sur la pièce et ironiquement indirectement aussi le spectateur dans la salle qui attend toujours la fameuse répétition.

Hortense: (...) Ça a été un peu long, mais c'est très utile pour la promotion de ta pièce... (JSc., p.57)

Ces appels téléphoniques concrétisent donc sur scène l'invisible pièce que l'on attend toujours, *pré-texte* donc et clin d'oeil finalement à notre monde où le virtuel est presque aussi réel que la réalité, puisqu'il vient la perturber sans cesse et parfois la remplacer.

3.5. Jeu de l'adresse au public

Pour parler au public, comme dans la tradition, l'auteur utilise le pluriel ce qui laisse à penser que les spectateurs fonctionnent, comme une collectivité, un groupe homogène. Mais en même temps, Haïm y adjoint un adjectif qui qualifie et délimite le groupe des spectateurs qui semble alors devenir un groupe fréquentant davantage les théâtres en plein air ou les cirques ou les étals des marchés publics qu'une salle à l'italienne pour y voir un drame, une tragédie ou une comédie: "*Pauvres gens!*", "*braves gens!*".

Cet appel se situe apparemment dans le cadre de ce qu'on appelle au théâtre une *adresse aux spectateurs*.²⁶⁾ Mais comme nous l'évoquions, cette adresse est particulière et joue avec la tradition. Il ne s'agit pas pour l'auteur de s'adresser à tout public, mais à une certaine catégorie de spectateurs venue voir une pièce que l'on qualifierait de "populaire". D'autre part de dispenser à ce public réuni non pas des conseils, des reproches ou une morale, mais les outils d'une réflexion sur son rôle et d'atteindre chacun en l'interrogeant sur sa pseudo passivité légendaire et donc sa fonction octroyée par un metteur en scène ici mégalomane qui veut affirmer sa propre carrière d'écrivain qui écrit "*Pour ne pas mourir*" (JSc., p.81) Enfin, cette adresse ne rompt pas l'illusion théâtrale et la fiction parce qu'elle se déroule au cours d'un jeu entre les deux personnages, dans un entre-deux où comme avec l'aparté on s'adresse au public dans une certaine ambiguïté, le personnage restant le personnage donc le public est plutôt intégré à la fiction.

26) Voir "Adresse au public" dans *Dictionnaire du théâtre* de Pavis, op.cit., p.13.

Ainsi, à la fin de la pièce, par la voix d'Hortense, Victor Haïm s'adresse aux spectateurs en leur expliquant qu'ils sont des instruments au service du désir d'un metteur en scène qui se croit supérieur et donc qu'ils devraient se rebeller ou réclamer une compensation à cette supercherie qu'est ce théâtre d'auteur:

Hortense: (...) Pauvre gens! Vous croyez que vous venez pour vous distraire, pour réfléchir, pour être émus? Pas du tout, Vous êtes des médicaments! Vous êtes des instruments! Le génie va déverser sur vous tout ce qui la ferait mourir (...) Toute peine mérite salaire. (JSc., p.83)

Il s'agit ici de séduire bien sûr les spectateurs fictifs (non réels puisque prévus dans l'oeuvre) et de renforcer la connivence avec l'actrice *instrument* de l'auteur et du metteur en scène comme le public fictif. Mais le spectateur réel est touché indirectement par cette adresse et rit généralement de ce jeu. L'utilisation du critère financier renforce ce sentiment de réalité et donne un fort sentiment de complicité et d'appartenance parce que c'est un détail qui compte pour tout citoyen et qu'il rappelle aux spectateurs, ici et maintenant, qu'une crise économique touche de plein fouet les arts du spectacle:

Hortense: (...) Soyez remerciés braves gens! On se demande d'ailleurs pourquoi vous avez payés! " (JSc., p.83)

Quant à Gertrude, elle continue en s'adressant directement au public, mais en citant des paroles convenues dans les salles de théâtre d'aujourd'hui, afin de lui dire qu'elle refuse un théâtre commercial et un public distrait ou qui ne va au théâtre que comme au fast food,

un lieu de consommation rapide ou un lieu touristique:

Gertrude: (...) je ne peux pas aller jusqu'à te laisser faire une annonce, chaque soir, avant le début du spectacle, du genre: "Il est interdit de prendre des photographies du spectacle." "Merci de débrancher vos téléphones portables." "Et merci d'être là, et de rester jusqu'au bout" (...) (JSc., p.84)

Cette déclaration établit un climat de sollicitude bienveillance envers un auteur qui finalement écrit pour un public cherchant autre chose que le préconsommé ou le fast food culturel.

Ce jeu de *l'adresse au public* concourt donc à créer une relation entre actrice-metteur en scène-public qui est ici habilement représentée par cette scène un peu grotesque où l'auteur se traite elle-même par dérision de "*salope cosmique*", tandis que l'actrice consent à jouer la pièce en y mettant ses conditions: "*(...) que tu ne me fasses pas chier pendant six semaines*" (JSc., p.84) Nous sommes à la fin de la pièce, et les spectateurs sont alors invités à rire de l'auteur-metteur en scène donc à prendre part à la représentation, mais aussi à la fiction elle-même en réagissant:

Hortense: (...) A la sortie, demandez le remboursement, plus une prime, ou un genre d'indemnité... (...) Vous sauvez la vie d'une désespérée! Toute peine mérite salaire." (JSc., p.83)

La fiction s'en trouve ainsi élargie, de la scène à l'ensemble de la salle jusqu'à la sortie, les spectateurs inclus dans une communauté d'intérêt, d'émotion et même d'action. Ce groupe d'individus rassemblés pour un temps et pour un temps seulement, unis par l'expérience

théâtrale, ne font donc qu'un, et ici se confirme que Victor Haïm joue bien non seulement avec le public, mais toutes les conventions théâtrales,

On constate donc un double mouvement dans la relation scène-salle tel: un mouvement d'inclusion, d'une part, avec l'adresse de l'actrice "*soyez remerciés braves gens*:" et un mouvement d'exclusion, avec celle de la metteuse en scène qui est une fausse adresse, puisqu'elle cite des phrases toutes faites pouvant être dites par l'actrice et non par elle-même; "*Il est interdit de...*", "*Merci de débrancher...*" se refusant de les prononcer: "*Ça je ne peux pas tu vois?*". Il s'agit en fait de jouer avec l'illusion théâtrale, de faire croire que les personnages sont aussi réels que les spectateurs, ces derniers étant en fait inclus dans la fiction, afin de rendre crédible le fait que des personnages leur dispense un savoir culturel et politique.

D'après ces quelques réflexions, nous pouvons dire que cette pièce, *Jeux de scène*, empreinte au théâtre métathéâtral, mais pour jouer avec ses méthodes. Ce n'est pas un texte dramatique qui enferme une *pièce dans la pièce*, même si la pièce doit être répétée, à moins que ce soit dans un but parodique, comme à la fin le faux suicide d'Hortense pour convaincre Gertrude de ses talents d'actrice et qui déclare, après un jeu outrancié proche du burlesque:

Hortense: Tu vas oser dire maintenant que je suis une mauvaise actrice... Tu n'y as pas cru à mon malaise? (...) quelle comédienne, parmi celles qui ont envie de jouer ton sketch étiré de merde, serait capable de te faire avaler ce que je viens de te faire avaler uniquement grâce à mon talent? (JSc., pp.79-80)

Ce n'est pas à fortiori une "répétition dans le théâtre" puisque la répétition n'a pas lieu. Ce qui met finalement l'éclairage sur l'avant de la répétition ou ce qui est en marge donc le métier de comédien et de metteur en scène, d'auteur et la parole, la parole comme constitutive de l'action et d'une réflexion sur le théâtre. De même *l'adresse au public* ne vise pas à nous faire oublier la scène, mais au contraire montre que cette réalité n'est que fiction. *Jeux de scène* est en fait essentiellement un *théâtre sur le théâtre* qui est une manière ici de rappeler l'histoire du théâtre et toutes pratiques théâtrales, de se distinguer du théâtre commercial pour se rapprocher d'un théâtre plus sérieux, sans pour autant être un manifeste en règle et systématique sur l'art théâtral. Il reste cependant que cette réflexion sur le théâtre propose de réconcilier comédie populaire (Hortense) et théâtre plus sérieux (Gertrude) en s'essayant à une pièce qui touche et fait rire en même temps. Et cette réconciliation a lieu en fin de pièce "*on a perdu un peu de temps. On y va maintenant. (...)*" (JSc., p.85)

4. *Jeux de scène*, une pièce sur le théâtre

4.1. Rompre les conventions du théâtre

Jeux de scène présente une *situation de crise* extérieure aux retrouvailles des deux amies, Gertrude et Hortense, et liée à une séparation prolongée qu'elles vont de nouveau discuter et se reprocher. Le problème est que nous ne saurons jamais vraiment quelles sont les

raisons de cette séparation, puisque personne ne les évoque clairement. Nous n'avons finalement que les répercussions de cette absence qui est *une pièce restée dans un tiroir* et que la metteuse en scène, encore sentimentalement attachée, ressort pour que son actrice fétiche la joue enfin. Mais on ne connaît pas le *déclencheur* de ce désir de théâtre. Quant au *conflit* présent entre les deux femmes, il n'est pas non plus facile d'en saisir la cause véritable. S'ajoute une *péripétie* finale, le dénigrement de l'actrice "*il n'y a pas tellement d'occasions de se tordre dans ta pochade*" (JSc., p.65) qui déclenche la *crise finale* confirmant l'opposition entre des points de vue différents sur le théâtre (le théâtre du corps vs le théâtre de la parole, la comédie vs le drame) . Autrement dit, il y a plusieurs *éléments perturbateurs* et non dits à leur *conflit* et une *succession d'affrontements* vont s'en suivre qui entremêlent vie courante et théâtre. La phrase sur laquelle se clôt la pièce mentionne que "*On commençait juste à cerner les problèmes*" signifie indirectement qu'elles viennent enfin de trouver un début de *résolution* à un *conflit* qui ne date pas d'hier et qu'il faut encore remettre à plus tard. Il n'y a donc pas de *résolution finale*, aucune répétition n'a été engagée ce qui ressemble fort à la *situation initiale* comme s'il ne s'était rien passé de décisif bien que les passions se soient exacerbées. Il y a un procédé d'attente déceptif pour le lecteur spectateur, puisqu'il n'y aura pas de pièce répétée, ni de fin et un doute quant à ce qu'ils viennent de vivre. Il s'agit donc pour Victor Haïm de jouer avec le spectateur et son attente et jouer avec le *dénouement théâtral*. On s'aperçoit que la pièce *Jeux de scène* suit bien son programme inscrit dans le titre, celui de jouer avec tout ce qui fait le théâtre .

A la fin, le noir se fait et coupe la parole, l'éclairage qui

apparaissait comme un personnage ne l'est plus et donc les spectateurs peuvent sentir qu'ils sont bien face à des personnages de théâtre. Il y a renoncement à tout ce qui a précédé permettant au spectateur de se croire interlocuteur ou voyeur en attente de la pièce. Alors en quoi la disparition de Baptiste sert-elle le propos de *Jeux de scène*? Tout ce qui vient avant n'était pas qu'une préparation. La convention de départ n'étant plus, tous les mécanismes d'adresse à Baptiste, s'effondrent. Si ce personnage n'est plus dans la salle où est-il? Existait-il avant? Comment se trouve-t-il que les autres personnages lui ont parlé? À qui ont-ils parlé? À la salle? Pourquoi à la fin le découvre-t-on?

Cette idée de terminer ainsi la pièce sans Baptiste est pour répondre à une question soulevée indirectement. Cette pièce use de plusieurs procédés métathéâtraux et mêle deux formes théâtrales la comédie et le drame dont aucun ne triomphe comme aucun personnage ne triomphe de cette joute. En fait, pourquoi faudrait-il conclure? C'est la dynamique entre ces deux univers Gertrude et Hortense qui est intéressante. La pièce est une galaxie de théories et pratiques théâtrales qui dansent avec les personnages et elle est forcément incomplète, puisque l'histoire du théâtre continue, mais elle doit se terminer avec la fin de la pièce réelle.

4.2. Les "jeux" sujet de la pièce

Il y a ici suprématie de la parole sur tous les autres moyens du spectacle. L'émotion est déclenchée par le texte, par le discours, donc par l'art de l'écrivain et non par les moyens du « spectaculaire ». Victor Haïm continue dans la lignée d'Aristote un théâtre de

parole, mais ses protagonistes mettent au centre de ces discussions les moyens dramatiques à la disposition de l'acteur (langage non verbal, gestuelle) et du metteur en scène. Le jeu devient le sujet de la pièce. L'auteur nous évoque toutes les phases possibles d'une répétition: lecture, improvisations, répétition sans jamais aller jusqu'au bout.

Ainsi Hortense en proie à l'énervement contre Gertrude lui demande pourquoi elle devrait suivre ses propositions d'improvisation qu'elle juge peu convaincantes et raille les instructions de la metteuse en scène qu'elle assimile aux procédés d'une farce débridée ou à du burlesque: " (...) *J'avance: bing! Je me paye le décor! Je peux faire mieux! Je peux me prendre les pieds dans le tapis. ça, on va se tordre. Tu devrais être contente. Il n'y a pas tellement d'occasions de se tordre dans ta pochade!*" (JSc., p.65)

C'est à coup de recettes héritées des professeurs au cours d'art dramatique ou de recherches sur la dramaturgie que les deux femmes vont de diversions en digressions, entraîner le spectateur et la lecture de la fameuse pièce ne commencera jamais. De toute façon, tant mieux pour le public, car si l'on en croit les dialogues, Gertrude a un jargon venus des recherches théâtrales, de la philosophie etc. et psycho-chargé, dont on soupçonne que les écrits sont parfaitement illisibles et très éloignés de la comédie.

4.3. La critique de la critique

Jeux de scène se nourrit de la critique théâtrale. Le fait que Gertrude soit auteur (grande romancière traduite en *trente langues*) et metteuse en scène (c'est sa pièce qu'elle tente de monter) témoigne d'une stratégie proche de celle que l'on peut rencontrer chez Molière

(*L'impromptu de Versailles*) évoqué plus haut, mais aussi chez bien d'autres auteurs dont Ionesco (*L'Impromptu de l'Alma*) qui mettent en scène leur double (*Molière* est Molière, *Ionesco* est Ionesco) et évoque la réalité de leur situation d'auteur et de metteur en scène. Mais là s'arrête la comparaison car Haïm ne va pas jusqu'à se mettre en scène, d'autre part, étant aussi acteur, il est sans doute autant la metteur en scène que l'actrice. En outre, sa pièce n'a pas besoin de cet effet de réel, puisque Baptiste est un peu le témoin idéal, le spectateur choisi et complice. La dénégation fonctionne, le spectateur peut croire en la réalité de la scène, une répétition, créée par l'illusion mimétique, et en même temps, il arrive à en douter à la fin par les derniers appels à Baptiste qui a disparu faisant douter de la "réalité" sur le plateau alors qu'il a été le garant de cette "réalité". Il y a ici simplement un clin d'oeil parodique sur les théories du théâtre et les tribulations avec la critique que l'auteur dénonce dans la vie réelle au cours de nombreuses interviews et le jour même de la remise du Molière²⁷⁾ pour *Jeux de scène*:

*"Avec Jeux de scène, je réglais mes comptes avec les cuistres du théâtre. Je l'ai écrite très vite en pensant à deux comédiennes que je connaissais et que je voulais voir jouer ensemble. (...) Elle dit des choses assez cruelles sur le métier. "*²⁸⁾

Ses personnages s'expriment comme s'ils voulaient un peu riposter

27) *Jeux de scène* récompensée en 2003 par le Molière de "l'auteur francophone vivant" et deux fois nommée pour les Molières du "spectacle de création française" et du "théâtre privé", tandis que les deux comédiennes étaient nommées au "Molière de la comédienne".

28) Victor Haïm, *auteur enragé*, op.cit., c'est nous qui soulignons.

à des critiques à une certaine intelligencia du théâtre ou aux praticiens du théâtre qui opposent et hiérarchisent d'une manière tranchée les différents genres de théâtre souvent au défaveur de la comédie que l'auteur défend.

On pourrait bien sûr s'amuser à établir une liste de toutes les allusions faites dans la pièce aux chercheurs du théâtre comme Artaud (l'abandon du texte), Bernard Dort (l'instinct du jeu), Sartre (théâtre à thèse), Brook ou d'autres théoriciens du théâtre. Mais *Jeux de scène* n'est pas un documentaire ou une pièce didactique et tous ces points de vue sur le théâtre portés, tantôt par la metteure en scène, tantôt par l'actrice, ont un but surtout parodique et Gertrude s'embrouille d'ailleurs en se ridiculisant en tant que metteure en scène et auteur. De même pour l'actrice qui est une caricature. La critique est remise en question comme l'art quand ceux-ci se prennent trop au sérieux et deviennent des pouvoirs qui écrasent ceux pour qui ils existent. Ce n'est pas un hasard si l'univers hors-scène est une dictature et si Gertrude a des excès qui font penser à un dictateur, mais à un certain dictateur qui serait joué par Charly Chaplin quand elle se prend pour l'auteur-Dieu:

Gertrude: (...) Ma décision est divine, tout simplement parce que l'auteur est Dieu. (JSc., p.59)

5. Conclusion

Le texte de Haïm, sous des apparences légères, semble n'être qu'une conversation entre deux vieilles amies qui se chamaillent

comme un vieux couple. C'est une comédie et on s'amuse, bien sûr, de la joute entre ces deux femmes souvent excessives qui nous entraînent dans des réflexions très aiguës sur l'humain, sur notre propension aux arrangements avec la vérité, avec le pouvoir, sur la jalousie, sur la complexité des rapports à l'autre. Mais ce n'est pas tout, c'est aussi un duel entre une metteuse en scène qui rêve de monter le "chef-d'oeuvre" pour ne pas mourir et une actrice en quête de rédemption. Sous la plume *grinçante* et satirique de Victor Haïm, ce qui devait être un simple règlement de compte entre deux amies devient donc aussi un voyage en coulisses et dans la fabrication du théâtre, mais aussi dans ce qui le définit comme art de l'illusion.

Cette pièce, née d'une réflexion sur le théâtre, peut donc être qualifiée de méta-théâtrale. Nous avons vu qu'elle joue constamment avec les conventions théâtrales en les soulignant volontairement, devenant non pas une démonstration des difficultés à monter une pièce, mais une dénonciation de l'artificialité des contraintes et des règles, des régularités formelles qui ne servent même pas ici à aboutir à une répétition, puisqu'elle n'aura pas lieu. Cette comédie se prête donc au jeu de l'autodérision avec délectation et comme nous le rappelle Pavis ce n'est au fond que très normal car la métathéâtralité n'est pas seulement familière à la comédie, elle pourrait la constituer, car elle "*s'autoparodie volontiers (...) fonctionne souvent comme métalangage critique et comme théâtre dans le théâtre*".²⁹⁾ Mais *Jeux de scène* va plus loin encore, cette pièce joue avec cette métathéâtralité révélant ses procédés et les utilisant pour réfléchir sur une écriture et des pratiques et ces jeux deviennent la

29) Pavis, op.cit., "Comédie", p.53

représentation réelle. L'auteur nous engage ainsi avec cette pièce à dépasser la fable pour réfléchir sur le théâtre et ses conditions d'élaboration, de la table à la scène, sur son évolution théorique et historique et ses illusions. Bref, cette pièce nous parle surtout de *théâtre sur le théâtre*.

Nous avons donc dans cet article relevé certaines ruptures permises par les jeux avec la métathéâtralité qui ont pour conséquence dès le début de déjouer l'horizon d'attente de la prédiction d'intention du titre *Jeux de scène* et d'ouvrir à un questionnement répétitif sur l'art théâtral. En effet, dès le titre de la pièce et dès les premières lignes du texte, le lecteur comme le public est informé qu'il va assister à des jeux de théâtre et à une répétition portant sur une pièce où le public tiendra le rôle du voyeur absent (la salle vide) comme un personnage nommé Baptiste, à qui les personnages s'adressent directement (l'éclairagiste du fond de la salle). Le contexte du plateau de scène et des deux personnages de la metteuse en scène et de l'actrice qui sert la métathéâtralité met surtout en évidence une tension entre deux façons de faire et penser le théâtre où personne n'est censé gagner car c'est cette même tension qui au fond est le moteur de la pièce. Peut-être faudrait-il, en guise de conclusion ouverte, rappeler finalement que la métathéâtralité a toujours partie liée avec le topos du *theatrum mundi*, topos qui remonte aux origines du théâtre occidental et que la pièce de Haïm, en nous parlant du théâtre (incluant le spectateur), nous parle du monde qui est non seulement sur scène, mais caché dans le hors-scène, et faire alors une analyse approfondie pour une prochaine recherche des relations entre le personnage invisible de Baptiste et les personnages visibles qui impliquent le spectateur. Il faudrait s'interroger encore sur

un éventuel rapport privilégié entre comédie et métathéâtralité dans cette pièce. Et se poser aussi cette question: est-ce que la métathéâtralité joue un rôle déterminant dans l'oeuvre comique de Victor Haïm ?

Bibliographie

- Abel Lionel, *Metatheatre, A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.
- Azama Michel, *Anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000, 2 récits de vie: le moi et l'intime*, Edit. Théâtrales, 2004.
- Coe Richard, « La farce tragique », dans *Cahiers Renaud-Barrault*, Ionesco dans le monde, n° 42, février 1963, p 25-52.
- Cury Maurice, *Visite à Victor Haïm*, Caractères, 2005.
- Haïm Victor, *Jeux de scène*, L'Avant-Scène Théâtre, 2002.
- Hornby Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, London: Associated University Presses, 1986.
- Ionesco Eugène, « Expérience du théâtre », dans *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 14 : « le comique est tragique ».
- JOLLY Geneviève, *Jean-Luc Lagarce*, Atlande, 2011.
- Karin Schopflin, *Theater im Theater*, Peter Lang, 1993.
- LARSON Catherine, « Metatheatre and the Comedia: Past, Present, Future », *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, ed. Charles Ganelin and Howard Mancing, West Lafayette, Purdue University Press, 1994, p. 204-221.
- Losco-Lena Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, Chapitre III, « Rapport sur la banalité d'Ubu ».

- Molière, "L'impromptu de Versailles", in *Oeuvres complètes*, La pléiade, Gallimard, 1971.
- Muratore Mary Jo, *Cornelian Theater - The metadramatic dimension*, Summa Pubn, 1991.
- _____, *Mimesis and Metatextuality in the French Neo-Classical text*, Droz, 1994.
- Nerson Jacques, « Bataille de dames : "Jeux de scène" de Victor Haïm » in *L'Avant-scène. Théâtre*, no. 1122, 2002.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2009.
- Kozwzan Tadeusz, *Théâtre miroir, métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, L'Harmattan, 2006.
- Rey-Flaud Bernadette, *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique (1450-1550)*, Genève, Droz, 1984.
- SCHMELING Manfred, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982.

〈국문요약〉

빅토르 아임의 *무대 게임*과 메타연극성

카터린 라팽

우리가 연구 대상으로 삼은 빅토르 아임의 〈무대 게임〉은 겉으로는 가벼운 코메디 같고, 오래된 커플처럼 두 여자 친구들끼리 다투는 싸움처럼 보이는 작품이지만, 이 여성들의 싸움을 통해 인간에 대한 아주 예리한 통찰력을 보여주고 있는 진지한 작품이다. 그리고 좀 더 깊이 들어가 보면, 죽지 않기 위해 쓴 자신의 “걸작품”을 공연하고 싶어 하는 유명 여성극작가이자 연출가, 그리고 오랫동안 대중극만 하다가 이 작품으로 뭔가 속죄하듯 이미지 쇄신을 하고 싶어하는 유명 여배우 사이의 팽팽한 대결이 들어있다. 작가 빅토르 아임의 유머와 풍자적인 필치아래, 두 여성 인물의 문제는 우리를 무대 뒤로, 공연 준비의 현실 뿐만 아니라 환상 예술로 정의되는 연극의 세계를 들여다보도록 하고 있다.

이렇게 연극에 대한 생각들에서 태어난 이 작품은 우리에게 메타연극적인 특징을 보여주고 있다. 이 작품은 의도적으로 연극적 약속(convention théâtrale)을 가지고 계속 작동하고 있는 것을 볼 수 있는데, 이것은 연극 하기의 어려움을 드러내려는 것이 아니라, 연극적인 약속과 규칙들을 만든 그 인위성에 대한 비판을 하고 있는 것이다. 이 코메디 작품은 연극 자체에 대한 조롱, 조소를 보여주고 있는데 그건 코메디극에서 그리 놀랄 만한 일이 아니다. 왜냐하면 메타연극성은 코메디에서만 쉽게 볼 수 있는 것이 아니고, 그것 자체가 기본적으로 코메디가 될 수 있기 때문이다. 사실상 메타연극성은 자주 연극 자체를 패러디하고 있고, 연극에 대한 연극인 비판적인 메타언어처럼 작동하고 있기도 하다. 하지만 이 작품 〈무

대게임〉은 연극 자체를 패러디하는 것에서 더 멀리 나아가, 메타연극적인 방법 자체를 보여주면서 작동하고 있으며, 우리에게 연습 자체가 실제 공연이 되고 있음을 보여주고 있다. 그래서 작가는 우리에게 연습에서부터 무대에 까지 만들어가는 연극의 조건에 대해서, 그리고 연극 이론과 연극 역사에 대해서 다시 생각해보도록 하기 위해 두 여성인물들의 이야기들을 초월하게 해주고 있는 것 같다.

그래서 우리는 〈무대 게임〉이라는 제목에서부터 이러한 의도를 미리 보여주면서 우리의 기대지평을 어긋나게 하고, 연극에 대한 반복되는 질문을 열고 있는 메타연극성을 가지고 하는 연극놀이 때문에 극이 계속 멈추고 “단절”되고 있음을 볼 수 있었다. 사실상, 이 작품의 제목에서부터, 그리고 회곡의 첫 부분에서부터 독자나 관객은 빈 극장 깊숙한 곳에서, 두 여성인물이 계속해서 말을 거는 조명 스텝 밥티스트 같은 인물처럼, 보이지 않는 염탐꾼 역할을 하며 이 작품의 연습 및 공연에 참가하게 된다. 메타연극성이 연극을 하는 방식에서, 연극에 대하여 생각하는 방식 사이에서, 그리고 연극에서 기본적인 존재들인 작가와 연출, 배우들 사이에서 긴장을 만들어내는 결정적인 요인이 되고 있다. 그래서 이 싸움에서는 이기는 사람도, 지는 사람도 없다, 왜냐하면 바로 이 작품의 긴장이 작품의 동역이 되고 있고 또한 코메디의 조건이 되고 있기 때문이다.

주 제 어 : 무대 게임(jeux de scène), 빅토르 아임(Victor Haïm), 메타연극(métathéâtre), 반복(répétition), 연극에 대한 연극(théâtre sur le théâtre), 코메디(comédie), 연극놀이(jeux théâtraux), 방백(aparté), 관객에게 하는 말(adresse aupublic), 독백(monologue), 대화(dialogue)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

Pistes didactiques pour développer la compétence scripturale

Guillaume Barresi
(Univ. Hankuk des Etudes Etrangères)

Contents

1. Introduction
2. S'appropriier l'écrit ?
 - 2.1. Apports des disciplines contributives
 - 2.2. L'écriture, objet social et dimension culturelle, apports de la sociolinguistique et de l'anthropologie linguistique
3. Pistes et réflexions didactiques
 - 3.1. Les objectifs d'apprentissage
 - 3.2. Supports et activités d'apprentissage
 - 3.3. La correction
 - 3.4. Les modalités de la réalisation de ces activités : un travail sur les représentations
4. Proposition de trame d'un cours modèle
5. Conclusion

1. Introduction

Aborder l'écrit en classe de FLE suppose de s'arrêter un temps sur les critères qui définissent cette compétence. L'approche d'enseignement du FLE largement diffusée depuis un certain nombre d'années s'inscrit

dans la perspective actionnelle où est visée l'acquisition au travers de tâches de plusieurs compétences langagières et pragmatiques. S'ajoutent à ces compétences de production et de compréhension (orale et écrite) des compétences sociolinguistiques et pragmatiques qui vont placer l'apprenant dans une situation socioculturelle donnée. Il co-agit, avec pour finalité non plus seulement une communication réussie, mais la réalisation d'une tâche concrète qui nécessitera des compétences autres que linguistiques.

Enseigner l'écrit, c'est donc faire acquérir ces compétences, ancrer l'acte d'écriture dans sa réalité sociale et faciliter la naissance d'une relation particulière, intime, entre l'écriture et l'individu.

Historiquement l'enseignement de l'écrit a toujours été minoré dans la didactique du FLE jusque dans les années 80. L'enseignement du FLE avant les années 70 était largement influencé par le structuro-behaviorisme notamment avec la méthode SGAV où « *l'oral occupe la place la plus importante au point que l'apprentissage de l'écrit se limite souvent à la lecture de dialogue et à des dictées reprenant des formes apprises à l'oral. La grammaire même si elle n'est introduite que de façon implicite dans l'enseignement et si elle est réduite à des automatismes syntaxiques que l'on acquiert inconsciemment, reste la préoccupation principale de ces méthodes* »¹⁾.

À partir des années 70, une remise en question progressive de cette approche prendra naissance avec l'approche cognitive qui étudiera les processus cognitifs mis en œuvre lors de situations d'apprentissage. Dans ces approches, la centration de l'apprentissage est déplacée de l'objet vers le sujet. L'individu devient la clé de son

1) Jean Marc Defays (2003), *Le français langue étrangère et seconde, enseignement et apprentissage*, Mardaga, p.228.

propre apprentissage, et le processus de compréhension devient aussi important, si ce n'est plus, que les automatismes d'apprentissage. Cet avènement coïncidera avec l'apparition de l'approche communicative dans laquelle nous sommes encore, où seront redéfinis les objectifs langagiers à atteindre en terme d'écrit, à savoir des besoins d'ordre communicatif : comprendre une lettre, une note de service, rédiger une plainte, une fiche de renseignement etc.

Cela étant, les approches communicatives tendent toujours à reléguer l'écrit au second plan derrière l'oral, le confinant souvent qu'à un rôle suppléant de description linguistique et de fixation de règles de grammaire.

Par la suite, ce n'est que durant les années 80 que le regard posé sur l'écrit commencera à évoluer timidement. Encore maintenant, force est de constater que malgré l'évolution de la discipline que constitue la didactique des langues cultures, ses principes ont parfois du mal à passer la porte de la salle de classe. Sans tomber dans une généralisation excessive ou caricaturale, nous pensons que l'écrit s'enseigne encore souvent comme un cours de grammaire où l'on va vérifier si l'apprenant écrit correctement, sans faire de fautes d'orthographe ou avec une syntaxe correcte. Or l'aspect langagier de lire et écrire ne suffit plus, il faut littéralement entrer dans l'écrit, « se l'approprier »²⁾. Là est l'essentiel de notre propos.

Certaines disciplines « contributives » ont activement participé au développement de ce domaine de recherche : psychologie cognitive, psychologie génétique, psycholinguistique, sociolinguistique et

2) Barré-De Miniac (1995), *La didactique de l'écriture : nouveaux éclairages pluridisciplinaire et état de la recherche*, Revue française de pédagogie, n°113, p. 93-133.

anthropologie linguistique. Les nombreux travaux de Jack Goody sur la littérature sont chers à la didactique des langues cultures. Le caractère social et la représentation dont se font les individus de l'écriture influencent sans conteste notre manière de la pratiquer et de l'apprendre dans le cadre d'une langue étrangère. Ces disciplines ont mis en lumière les stratégies des scripteurs habiles qui permet d'appréhender sous une perspective nouvelle l'enseignement de l'écrit.

Nous tenterons modestement de créer un lien constructif entre les apports de ces disciplines contributives avec l'enseignement du FLE. L'intérêt de cette étude s'arrête donc plus sur l'aspect stratégique que sur l'aspect langagier. S'enrichir de ces disciplines est donc en accord avec la perspective actionnelle, qui encourage la considération de l'individu comme un être social doté d'une psychologie et régi par des mécanismes cognitifs complexes. Nous essayons d'inverser un ratio qui tend encore jusqu'à maintenant à privilégier l'aspect grammatical de l'écrit dans son enseignement.

Nous commencerons dans une première partie par éclaircir ce que nous entendons par « s'approprier l'écriture », puis dans un second temps nous proposerons quelques pistes et réflexions pédagogiques.

2. S'approprier l'écrit ?

S'approprier l'écrit correspond au processus par lequel l'apprenant va apprendre à porter un regard décomplexé et ouvert sur l'activité d'écriture. L'enseignement de l'écrit ne se résume plus à la simple

acquisition des compétences grammaticales, syntaxiques ou lexicales (indispensables au demeurant). Son « entrée » guidée et progressive dans cette pratique doit lui permettre de la domestiquer et de ne plus en avoir peur. Cette première étape propédeutique à une émancipation par, et à travers l'écrit permettra à l'apprenant d'acquérir autonomie et liberté. S'approprier l'écrit est donc « la construction d'une relation individuelle à la langue écrite », ³⁾

Cette relation se construira avec le temps, en menant une réflexion sur l'activité propre de production écrite : identifier les mécanismes cognitifs mobilisés pour pouvoir optimiser leur fonctionnement et réfléchir à l'acte d'écriture, pouvoir mieux cerner et dominer les tensions qui habitent et définissent les relations établies par le geste social de l'écrit.

2.1. Apports des disciplines contributives

Les recherches pluridisciplinaires disjointes concernant l'écriture sont nombreuses en psychologie cognitive, psycholinguistique, psychologie génétique, psychosociologique et sociolinguistique. L'écriture en tant qu'objet d'étude touche à plusieurs dimensions qui de facto s'articulent autour de plusieurs disciplines contributives les unes des autres.

Nous pouvons de manière générale dégager trois grands types de recherches :

- historiques concernant l'évolution de la discipline et l'influence des institutions sur l'enseignement ;
- autour du scripteur en tant que sujet social ;

3) Figalkow (1993) *L'entrée dans l'écrit*, Paris Magnard

- didactiques.

Nous observerons dans un premier temps les grands modèles fournis par la psychologie cognitive qui ont apporté des informations considérables sur les activités mentales des scripteurs lors de l'activité d'écriture.

Les apports de la psychologie cognitive et de la psycholinguistique.

Le modèle de Hayes et Flower (1981).

Ce modèle présente l'activité d'écriture comme un processus faisant appel à diverses activités cognitives qui interagissent entre elles.

Trois grandes parties le composent :

- le contexte (la tâche à accomplir, le lecteur, l'environnement) ;
- la mémoire à long terme du scripteur (connaissances générales du scripteur sur le sujet du texte, connaissances grammaticales, syntaxiques et lexicales etc.) ;
- les processus d'écriture (planification, mise en texte, révision).

Un « bon » scripteur effectuera ces trois tâches de manière non-linéaire pour réaliser son texte. Durant l'étape de planification, il puisera dans sa mémoire à long terme afin de réunir toutes ses connaissances générales du sujet, et mobilisera ses connaissances rhétoriques et linguistiques pour la rédaction. Hayes et Flower affirment que la révision interviendrait après la rédaction, mais ce point est discuté notamment par Gould et Bereiter⁴⁾ qui soutiennent

4) Gould J.B (1980), *Cognitive processes in writing*, Hillsdale New jersey Lawrence Erlbaum Associates Publishers

eux que la révision interviendrait au cours même de la rédaction.

Le scripteur réviserait donc et corrigerait sa production sans cesse n'hésitant pas à revenir ou à vérifier certaines connaissances, ou à apporter certaines modifications au corps de son texte.

Les modèles de Bereiter et Scardamalia.

Ces modèles viendront affiner la définition du scripteur « habile ». Ils mettent en évidence qu'un novice ne puisera que dans ses propres connaissances sans se soucier de l'accès à son texte par le lecteur. En revanche un scripteur plus avancé saura mieux planifier sa tâche d'écriture. Il élargira ses recherches durant l'étape de planification et rendra son discours plus intelligible, se souciant de ses lecteurs. Le scripteur novice enchaînera des structures simples avec un texte sans cohérence interne particulière mais correspondant plus à des idées enchâssées sans logique particulière⁵⁾.

Une échelle se dessine donc grâce à ce modèle entre le scripteur débutant et avancé.

Le point nodal de ce modèle s'exprime dans les relations entre scripteur, texte et lecteur qui vont interagir entre elles. La mémoire à long terme pourra être modifiée suite au processus d'écriture, le scripteur se soucie d'atteindre ses lecteurs qui eux auront une bonne compréhension du texte suivant s'il a bien été planifié, rédigé et révisé.

Plusieurs autres recherches notamment en France ont poursuivi et enrichi ces modèles d'analyse de l'activité mentale durant le processus

5) Claudette Comaire, Patricia Mary Raymond (1994), *La production écrite*, CLE international

d'écriture(S. Moirand pour la langue seconde, les travaux de G. Denhière, M. Fayol). Ces études ont permis d'appréhender l'écriture sous un autre angle, non plus centrée autour du texte, mais en l'étudiant comme un processus de résolution de problème.

Ces apports de la psychologie cognitive ont été enrichis par ceux de la psycholinguistique. Après avoir vu les processus mentaux des étapes de planification, de rédaction et de révision, la psycholinguistique se penche quant à elle sur l'étude des productions linguistiques et ce qu'elles nous apprennent sur les stratégies des scripteurs. Certains grands thèmes étudiés comme la situation d'énonciation et le contexte (usage des pronoms et des temps verbaux), ou encore l'usage des connecteurs, nous renseignent sur les stratégies mises en place par les scripteurs. Cette discipline s'arrête également sur l'orthographe et l'acquisition de son système graphique qui n'est plus considéré comme un apprentissage mécanique autonome, mais faisant partie intégrante du processus de production écrite. Un autre domaine important pour la psycholinguistique et l'écrit est celui de la révision avec l'analyse des « brouillons » et des ratures lors de la planification de textes. Ces derniers mettent en relief les failles et les difficultés qu'ont rencontrées les scripteurs dans leurs opérations mentales.

2.2. L'écriture, objet social et dimension culturelle, apports de la sociolinguistique et de l'anthropologie linguistique

Les années 80 voient l'émergence de travaux de recherche où l'écriture n'est plus seulement envisagée comme un outil à des fins purement communicatives mais également et surtout comme objet à

finalité sociale. Elle est le fruit d'un sujet scripteur qui se positionne en société. Position sociale pour laquelle l'écriture aura pu jouer le rôle d'outil de conquête. L'écriture se présente donc comme une pratique à forte dimension socioculturelle avec des usages codifiés et ritualisés.⁶⁾

Elle s'invite dans tous les pans de la société et devient un instrument d'émancipation comme d'oppression, de libération ou de domination.

Les travaux de J. Goody, repris par de nombreux didacticiens présentent l'écriture comme la porte d'entrée à « un mode de pensées rationnel, abstrait et scientifique »⁷⁾. L'écriture influence et modifie les schèmes de pensée et l'activité cognitive elle-même, elle n'en est plus le produit fidèle.

Le savoir politique se trouve modifié et l'écriture « met en place de nouveaux modes de pensée qui correspondent à de nouveaux modes de domination »⁸⁾.

L'écriture sans être la source ou la cause unique des différents rapports de domination, reste néanmoins intéressante à étudier sur sa manière de transformer les rapports sociaux.

L'intérêt pour la didactique est d'autant plus évident lorsqu'on s'arrête sur les enjeux des représentations de l'écriture. Cela ouvre la voie à une meilleure compréhension de certains échecs scolaires ou difficultés d'apprentissage lors de l'acquisition de l'écriture dans les plus petites classes (langue maternelle et langue seconde).

6) Abastado (1979), *Mythes et rituel de l'écriture*, Bruxelles Complexe.

7) J. Goody (1979), *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Edition de Minuit.

8) Ibid.

De nouvelles perspectives à la didactique de l'écrit s'ouvrent :

- étudier l'aspect anxiogène du point de vue sociétal.
- Réfléchir à la valeur qu'apportent différents groupes sociaux à l'écriture.
- S'interroger sur les pratiques scolaires et leur compatibilité avec certains traits culturels.
- Travailler sur les représentations héritées ou construites.
- Comprendre comment le sujet scripteur perçoit et se perçoit à travers l'écriture puis se réalise etc.

Lorsque des rapports sociaux s'expriment à travers l'écriture, corollairement une certaine représentation et une certaine idée de celle-ci en tant que pratique sociale se trouve partagée. Des difficultés et des échecs peuvent prendre alors naissance au cœur de ces représentations.

Dabène distingue deux types d'écriture, « ordinaires et d'exception »⁹⁾.

Entendu qu'une pratique d'exception est celle de l'écrivain, du professionnel, et la pratique ordinaire étant celle d'une personne lambda qui utilise l'écriture à des fins communicatives de la vie de tous les jours.

La légitimation dans la pratique de l'écriture pourrait être source d'insécurité et d'anxiété lors de son exercice. Pour D. Bourgain¹⁰⁾, les sujets issus des couches socioprofessionnelles les plus basses

9) M. Dabène (1990), *Les pratiques d'écriture : représentations sociales et itinéraires de formation*, Éducation permanente n°102, p. 13-19

10) Bourgain D. (1988) *Discours sur l'écriture, Analyse des représentations sociales de l'écriture en milieu professionnel*, Thèse d'État, Besançon.

seraient les plus susceptibles de ressentir un manque de légitimité et donc vivre certaines pratiques d'écriture comme anxiogènes. Ces personnes considèrent l'écriture comme une pratique d'ordre communicatif et ne se voient pas comme « écrivains » et donc légitimes à des pratiques d'écriture d'exception. Dabène considère que ces angoisses sont partagées indépendamment de la situation socioprofessionnelle et parle de notion d'insécurité scripturale généralisée. Les représentations de l'écrit s'étendent sur trois champs, la pratique de l'écrit en elle-même, la situation spécifique de communication, et l'identité du scripteur, c'est à dire la représentation de soi-même comme scripteur (selon Y. Reuter).

R. Guibert parle « d'identité énonciative »¹¹). Cette représentation de soi comme scripteur est source de complexe et d'angoisse. À titre d'exemple certains étudiants universitaires lors de leur rédaction de mémoire appréhendent avec angoisse et sentiment d'infériorité leur relation avec l'écriture. C'est une étape cruciale dans leur carrière universitaire où la transition d'étudiant-lecteur à producteur-auteur est parfois sensible. Plus qu'ailleurs la notion de légitimité dans le milieu scolaire, et à fortiori universitaire, est tenace.

Une deuxième grande notion chez Dabène est la notion de continuum scriptural, idée selon laquelle « ces représentations seraient héritées de l'institution et génératrice d'insécurité »¹²). L'université en tant qu'institution est un parfait exemple. Elle nourrit des tensions, hiérarchise, questionne les étudiants. Il en est de même dans chaque milieu, chaque situation où une institution régule la

11) Rozenn Guibert (1989), *Jeux énonciatifs-enjeux évaluatifs. Le rapport au texte d'étudiants-adultes*, A.N.R.T.

12) Dabène M. (1991), *La notion d'écrit ou le continuum scriptural*, Le français aujourd'hui n°93, p. 25-35.

place des individus en fonction de compétences intellectuelles supposées.

La prise de conscience du « moi » en tant qu'acteur dans une situation sociale entraîne nécessairement l'angoisse d'être jugé sur sa performance. Par ailleurs comme dit l'adage, « verba volant scripta manent ». Le côté permanent de l'écrit accentue l'éventuelle angoisse, joue sur la motivation du scripteur et de fait, sa performance. Tout ce jeu de tensions doit être pris en compte en didactique.

La question des représentations de l'écriture est vaste et soulève des « images, conceptions, attentes et jugements incluant des phénomènes de type attraction, rejet, envie et peur »¹³⁾.

3. Pistes et réflexions didactiques

Il convient de s'arrêter à présent sur la manière d'envisager l'émergence d'un modèle didactique concernant l'enseignement de l'écrit. A cette fin, nous pouvons suivre les procédures méthodologiques essentielles de l'enseignement/apprentissage qui ont été définies d'une manière générale pour toutes les disciplines mais dont nous pouvons nous inspirer pour l'enseignement de l'écrit : établir des objectifs d'apprentissage, choisir les supports et des activités d'apprentissage, déterminer les modalités de la réalisation de ces activités.¹⁴⁾

13) Barré-De Miniac (1995), *La didactique de l'écriture : nouveaux éclairages pluridisciplinaire et état de la recherche*, Revue française de pédagogie, Volume 113 PP. 93-133.

14) Cuq, J.-P. (2003), *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris : Clé international.

3.1. Les objectifs d'apprentissage

Nous devons faire acquérir des savoirs et des savoir-faire, langagiers et sociopragmatiques. L'approche actionnelle, aujourd'hui largement répandue, propose des objectifs où le sujet apprenant est reconnu comme sujet social avec des besoins communicatifs précis. En ce qui concerne l'écrit, les savoirs à acquérir touchent bien entendu les écrits dits scolaires (écrits dans une situation d'enseignement/apprentissage), et les écrits dits sociaux, c'est-à-dire tous les autres y compris littéraires¹⁵). Quant à la grammaire, notionnelle/fonctionnelle, elle s'inscrit dans cet enseignement global où elle pourra trouver sa place dans l'enseignement de l'écrit mais où elle ne saurait être l'élément central. Elle interviendra à des moments où elle fera « sens » et servira d'outil dans un processus d'apprentissage visant un objectif communicatif.

Les compétences de l'écrit sont de production et de compréhension. Cela signifie donc produire donc une variété de textes de manière efficiente et en comprendre d'autres (textes utiles à un objectif communicatif, à la réalisation d'une tâche, ou encore à l'intériorisation de savoirs linguistiques).

A ces compétences et au risque de faire un abus de langage, nous ajoutons la « macro compétence stratégique » qui représente « l'entrée » dans l'écrit. Nous l'avons vu précédemment, l'articulation lecture-écriture des années 70 a évolué au cours des années 80 en effectuant un glissement de l'objet vers le sujet, du texte vers le scripteur. Les recherches en didactique s'intéressent aux stratégies d'apprentissage et processus de production de l'apprenant et ses représentations des pratiques

15) Dabène M. (1990), L'enseignement-apprentissage de l'écrit entre représentations et pratiques sociales, Schneuwly B., p.4.

de l'écrit. Le travail sur le processus de production est essentiel, et corrobore les recherches en psychologie cognitive. À cela s'ajoutera la notion de fonction sociale. L'écrit sera présenté aux apprenants comme la réalisation d'une activité sociale dans un contexte donné.

Prendre en compte les processus de production pour faire entrer dans l'écrit des apprenants de FLE est avant tout une prise de conscience qui concerne en premier lieu l'enseignant. Il orientera ses activités autour d'un travail sur les différentes étapes de la production de l'écrit. Nous avons vu le processus de production d'un scripteur habile sans faire la distinction entre la langue maternelle ou la langue seconde. Différentes études ont en effet démontré que les stratégies mises en place étaient les mêmes.¹⁶⁾

3.2. Supports et activités d'apprentissage

Les activités présentées aux apprenants tournent autour de plusieurs pôles : planification, production, révision et correction, et qui seront tous prétextes à un travail sur la langue, les stratégies et les représentations. Les compétences visées devront s'acquérir dans la maîtrise et la compréhension de ces étapes de manière *progressive*, c'est-à-dire bien évidemment échelonnée selon les niveaux des apprenants jusqu'à ce qu'ils conscientisent et s'approprient ce processus. De textes simples voire extrêmement simplifiés jusqu'à des textes authentiques, plus les apprenants seront confrontés tôt à l'écrit, plus

16) Pour l'anglais cumming 1989 ; Raimès 1991 ; Zamel 1983, pour le français Waller et Whalen 1990

vite ils s'habitueront à sa pratique.

Séquencer les étapes de production.

La séquencement du travail d'écriture est nécessaire pour permettre à l'apprenant de ritualiser et de se créer des habitudes « repères ». L'ordre quant à lui de ces étapes trouve sa justification dans les travaux sur le processus cognitif des scripteurs habiles qui agencent de manière ordonnée et efficace l'approche de leurs productions écrites.

Pour un travail séquencé en trois parties : planification, écriture et révision, chaque étape pourra être appréhendée séparément.

Durant l'étape de planification, il pourra être demandé aux apprenants de se concentrer sur les futurs lecteurs et d'anticiper leurs attentes éventuelles en se mettant à leur place.

- Cela peut se faire concrètement par de l'analyse de texte à des niveaux de difficulté clairement identifiables : un document universitaire, un article de journaux, un passage de littérature jeunesse etc. Ces textes devront être évidemment adaptés au niveau des apprenants et ne constituent pas un travail qui fera appel à de la production écrite. Cette activité doit permettre dans un premier temps d'étudier et de prendre contact avec la diversité des textes existants (variété typologique de textes) et dans un second temps d'analyser leur construction. Un questionnaire et/ou une discussion sur les choix rédactionnels de chaque texte pourra permettre d'engager une réflexion sur la prise en compte du lecteur.
- L'enseignant pourra également mettre en place des activités de

recherche de documentation. Nous pouvons présenter cette étape comme une réflexion sur la tâche à accomplir en tant que problème à résoudre, et un plan d'action rédigé comme solution à apporter.

- Toujours en accord avec un premier plan établi, le travail de mise en texte aura lui plus un aspect méthodologique. Il faudra apprendre à adapter son discours à ses lecteurs, travailler sur la clarté de la production, se soucier de l'efficacité de la transmission du message. L'usage de textes narratifs à produire à partir de dessins sous forme de B.D en est un exemple parmi tant d'autres. Une B.D mais aussi des contes pour enfants auront une progression linéaire, avec un début, un événement, une conclusion. Ce type de texte narratif est celui qui présente le moins de difficulté aux apprenants dans la production d'écrit. Il pourra être demandé aux apprenants de préparer l'histoire en mobilisant par exemple l'ensemble des connaissances qu'ils ont sur le sujet au travers d'activités de « brainstorming ». Ils pourront également imaginer puis oraliser l'histoire et partager leurs idées entre eux.
- Viendra ensuite la partie de rédaction, puis de révision.
D'autres types de textes pourront être envisagés par la suite comme des textes informatifs plus complexes à planifier en prenant toujours en compte le lecteur, la typologie du texte adapté etc.
- Le travail de « brouillon » présente un intérêt non négligeable à ce stade pour l'enseignant, qui à travers celui-ci pourra voir le cheminement qu'a suivi son apprenant dans la structuration de son texte ainsi que ses réflexions personnelles. L'apprenant pourra donc essayé d'expliquer pourquoi avoir abandonné telle idée au profit d'une autre etc.

La révision, un processus continu.

La partie de relecture/révision est de loin la plus propice mais également la plus nécessaire. C'est l'occasion pour l'apprenant d'effectuer un exercice réflexif sur sa propre production. La révision en réalité est un processus continu qui s'enclenche dès le début du travail. C'est un va-et-vient cognitif constant qui permet au scripteur de vérifier qu'il ne s'écarte pas de la tâche à accomplir et qu'il respecte bien son plan. Le cas échéant, la révision lui permettra d'apporter les modifications nécessaires après avoir appris de nouvelles connaissances et ainsi corriger certaines erreurs/conceptions, ou encore d'enrichir son propos. Là, encore il faudra ritualiser cette étape pour qu'elle trouve une existence pérenne dans les habitudes des apprenants. Beaucoup trop encore la néglige, faute de l'avoir intégré dans ses stratégies de production d'écrits.

Ce travail d'écriture doit être centré sur le sujet/apprenant, et ainsi l'amener à développer des stratégies d'écriture qui se calqueront sur un modèle plus ou moins semblable au processus de production d'un scripteur habile.

3.3. La correction

Le modèle didactique que nous proposons se préoccupe plus de stratégies que de compétences langagières. Aussi, l'orthographe et la grammaire aussi importantes fussent elles, ne sauront être des facteurs de reprises systématiques lors de la correction. Ce qui ne signifie pas que ces erreurs seront sciemment négligées, mais plutôt qu'elles seront ciblées et soulignées le moment opportun respectant la

cohérence globale du cours. La manière de corriger les erreurs est un travail sur le long terme lié à la récurrence de certaines fautes dans certaines situations précises afin d'éviter toute fossilisation.

Appliquer par ailleurs une correction directe complète par le professeur, relevant toutes les fautes syntaxiques, grammaticales ou orthographiques serait loin d'être une méthode productive. Selon Semke, ce type de correction systématique aurait des répercussions négatives sur les apprenants qui se décourageraient devant un trop grand nombre d'erreurs.¹⁷⁾

Il serait préférable d'impliquer le travail de révision de l'apprenant en soulignant par exemple uniquement les fautes et en demandant à l'apprenant de comprendre ses erreurs, et éventuellement les corriger seul ou avec l'aide du professeur. L'idée n'est évidemment pas qu'il trouve toutes ses erreurs et les corrige en totale autonomie, certains n'auront d'ailleurs pas nécessairement le niveau linguistique pour cela. L'objectif est de permettre à l'apprenant de les localiser, et de débiter un questionnement : qu'est-ce qui ne va pas ? Pourquoi est-ce faux ?

Cette approche de la correction concerne tous les niveaux (toutes proportions gardées). Seule la responsabilité de l'enseignant compte. Il est parfaitement envisageable pour des débutants de localiser et d'identifier des erreurs, de syntaxe par exemple (place de l'adjectif etc.), à partir du moment où ces notions ont été étudiées en cours. Il incombera simplement à l'enseignant de ne pas les noyer de correction mais plus de « cibler », puis de souligner les erreurs « évitables » à leur niveau.

Plusieurs études ont corroboré cette approche toutes concluant que

17) Semke (1984), *The effect of the red pen*, Foreign language annals 17,3

ni la reprise systématique des erreurs, ni les commentaires qui accompagnent les corrections directes n'étaient pertinents. Seule une révision guidée apporteraient des résultats significatifs.¹⁸⁾ L'enseignant pourra s'il le souhaite corriger progressivement les erreurs de lexique qu'il juge importantes pour le niveau de ses apprenants. Enfin, enseignant et apprenants pourront discuter ensemble des stratégies entreprises, et leur efficacité par rapport à l'objectif communicatif fixé.

Diversifier l'ensemble des textes à produire passe par un travail de sensibilisation à la variété de typologies textuelles. Introduire des romans, des textes informatifs, des correspondances personnelles permettra aux apprenants de travailler sur des modèles à imiter et à s'approprier, pour à terme former à partir de ceux-ci des matrices rédactionnelles. Encore une fois, la richesse et la variété des textes permettent sans problème d'adapter progressivement la difficulté des textes selon le niveau des apprenants. Libre encore à l'enseignant de les simplifier si nécessaire.

3.4. Les modalités de la réalisation de ces activités : un travail sur les représentations

La classe de FLE est le théâtre où se rencontrent et se mettent en scène différentes cultures : les cultures d'enseignement, celles du corps enseignant, et les cultures d'apprentissage, celles des apprenants. Il est alors essentiel de créer une culture didactique qui est celle où vont se rencontrer les deux cultures précédentes pour co-agir et former une sorte de contrat d'apprentissage où enseignant et apprenants formulent

18) Rob et coll (1986) *Salience of feedback on error and its effect on EFL writing quality*. TESOL quarterly 20, 1.

et se mettent d'accord (implicitement ou explicitement) sur les modalités des pratiques de classe.

C'est le cœur du travail sur les représentations. Représentations qu'ont les apprenants sur eux-mêmes en tant que scripteurs mais également sur les productions que nous leur demandons. Ce travail de représentations, nous l'avons vu, concerne le texte en lui-même, la situation de production (lieu, sujet etc.) et le scripteur.

En ce qui concerne le texte, certaines tâches à accomplir peuvent présenter des incompatibilités avec les traits culturels du groupe auquel l'individu appartient.

Scarcella¹⁹⁾ a montré comment 80 apprenants en anglais langue seconde essentiellement provenant de Taiwan, Japon et de Corée étaient très réservés à écrire sur des sujets comme la maladie ou la politique.

L'enseignant doit prendre garde dans ces cas là à vouloir absolument imposer certains sujets potentiellement problématiques, et ne pas oublier qu'il est lui-même un produit de sa propre culture. Peu importe le regard qu'il porte sur tel ou tel sujet, il sera difficile d'aboutir à de bonnes productions écrites si les apprenants ne travaillent pas dans un climat de confiance. Il est indispensable qu'ils ne se sentent pas jugés sur leurs idées, ces dernières relevant parfois de l'intime. Exprimer ses opinions politiques dans un lieu et une situation à laquelle on ne confère pas de légitimité particulière en la question peut créer des blocages chez certains individus. Même si s'interdire des sujets peut être regrettable, la clarté vis-à-vis des apprenants est essentielle dès le début du travail.

19) Scarcella (1984), *How writers orient their readers in expository essays a comparative study of native and non native English writers*, Tesol quarterly

Nous l'avons vu, un facteur très important dans l'acte d'écrire est le cadre social d'énonciation. C'est pourquoi nous ne devons pas oublier que les étudiants vont réaliser leurs travaux dans un cadre bien spécifique qu'est l'école/université. La représentation qu'ils s'en font accentuera plus ou moins le sentiment d'anxiété et la peur du jugement. Le cadre scolaire est celui où on est noté, évalué, jugé et surtout comparé avec les autres étudiants. Il est évidemment vain de vouloir déconstruire ce schéma de pensée, la conception même de l'enseignement subsume toutes ces activités connotées négativement. En revanche, encourager des travaux collaboratifs ou personnels, non évalués de type diarisme est une démarche intéressante qui commence à être exploitée dans l'enseignement des langues. Les journaux de bord en sont un bon exemple. Apprendre lors de la rédaction d'un journal personnel, à poser un regard sur son activité d'apprentissage, par l'acte d'écriture, assoie l'écrit dans le réel et offre à son expression une existence autonome du cadre d'enseignement.

Au même titre qu'il importe à l'enseignant de délier les langues à l'oral, libérer l'écrit passe par se décomplexer devant l'acte, la situation et soi-même. En écrivant et en dédramatisant la faute, en banalisant l'écriture. Nous n'apprenons à bien écrire qu'en écrivant. C'est en forgeant qu'on devient forgeron, pour autant l'enseignant prendra garde à porter un jugement sur les idées (tout comme sur la personne), c'est la manière dont elles seront articulées dans la production qui sera évaluée.

Il peut être intéressant enfin de rappeler aux apprenants l'évolution des différentes manifestations de l'écriture dans nos sociétés dont les pratiques continuent sans cesse de se transformer. Beaucoup s'interrogent sur sa réalisation concrète, pratique dans la vie de tous les jours. De

nombreux changements ont eu lieu tenant à eux seuls de petites révolutions : les lettres de correspondance ont fait place aux courriels et aux messages « texto », les journaux « papiers » ont tendance à disparaître au profit de versions numériques, et bien sûr l'avènement du phénomène des réseaux sociaux donne une place toute particulière à l'écrit. Ces pratiques sont évidemment connotées socialement et révélatrices de traits culturels saillants. Il ne serait donc pas prématuré d'introduire ces médias dans la classe de FLE comme « supports authentiques ».

4. Proposition de trame d' un cours modèle

Cette trame a pour vocation d'illustrer une manière parmi tant d'autres d'aborder le travail de l'écrit. Elle ne saurait être pour des raisons évidentes un cours exhaustif mais présente les différentes séquences d'un cours type.

Objectifs didactiques : Rédiger un texte narratif structuré, exprimer un souvenir (texte au passé).

Prérequis-préparation : Avoir étudié l'usage du passé-composé et de l'imparfait, étude du lexique sur l'éducation (exercices traditionnels).

Sujet : « Racontez un souvenir d'école ».

Première étape, la planification : Il faudra travailler dans cette partie la construction de l'histoire, son plan. La situation initiale (un lundi

après-midi à l'école, la cour de récréation etc.), le développement du récit, l'anecdote (une bagarre, une très bonne note etc.) et enfin le dénouement. Présenter ainsi le récit à l'apprenant lui permettra d'apprendre à visualiser son histoire/souvenir et à l'écrire de manière plus claire.

Cette préparation peut prendre diverses formes. A l'oral au travers d'échanges par groupe ou avec le professeur : présentation de ses souvenirs, recherche de vocabulaire, discussions sur les sentiments ressentis et expériences vécues etc.

Deuxième étape, la production : Une fois son plan en tête, l'apprenant pourra ensuite commencer le travail de rédaction. Pour vaincre le côté anxieux lié à ses représentations de l'écrit, nous proposons une approche en trois parties. La première est la création d'un « cahier brouillon ». Il appartient à l'apprenant et lui seul y a accès. Il ne craint donc pas le jugement et il s'en sert comme d'un lieu d'expérimentation. Les fautes ne sont pas sanctionnées, cette partie permet de libérer son écriture et son imagination. Il pourra y affiner son plan et commencer une rédaction sommaire d'un des ses souvenirs d'école.

Une deuxième partie (optionnelle) pourra faire intervenir l'appréciation d'une version plus soignée de sa production par un camarade. L'apprenant expose ainsi son travail mais à une personne qui n'est pas en position de le juger. C'est une sorte de travail collaboratif. Des conseils pourront être partagés à ce moment-là.

Enfin la dernière partie, l'apprenant, rédige au propre son travail final qu'il présentera à l'enseignant.

Troisième étape, la révision : c'est le travail de relecture. Il se fera seul ou à plusieurs si l'apprenant est à l'aise pour montrer sa production. L'aspect langagier/linguistique sera vérifié, l'usage correct des temps et du vocabulaire mais surtout le respect du plan et la clarté de son propos.

Quatrième étape, la correction : l'enseignant va souligner les erreurs en cohérence avec son cours. Le vocabulaire étudié et l'usage des temps corrects. Ces notions auront nécessairement été étudiées (prérequis à la tâche). Ainsi l'enseignant pourra inclure l'apprenant dans le travail de correction, non pas en soulignant une à une toutes les fautes qu'il relève, mais plutôt en entourant par exemple en rouge les fautes de conjugaison et en bleu les fautes d'usage de ces deux temps. L'apprenant prend donc conscience qu'il s'est trompé dans sa production, on lui pointe ses erreurs, les cible, le guide dans sa correction. L'enseignant suscite un travail réflexif sur l'erreur qui pourra être intériorisé beaucoup plus facilement et rapidement par l'apprenant.

C'est également à cette étape là qu'une discussion pourra être entreprise. L'apprenant pourra être rassuré sur ses difficultés, ses craintes ou ses réticences à s'exprimer sur un sujet. Les cours de composition ne sont pas des cours de moral, on ne juge pas le fond d'une pensée, mais la manière dont on l'articule et l'exprime à l'écrit.

Résultats constatés en cours de composition écrite.

Nous avons appliqué durant deux semestres plusieurs activités proposant ce type de trame.

Les résultats ont dans l'ensemble été positifs avec les résultats notables suivants :

- des apprenants décomplexés devant l'acte d'écriture ;
- une créativité accrue et des productions nettement plus variées ;
- un rapport à la faute plus libéré, et une plus grande concentration sur les points de grammaire spécifiques vus en cours ;
- un plus grand plaisir d'écrire et d'exprimer leurs idées.

Certains étudiants ont également confié souhaiter davantage de choix dans les sujets, et regretter de ne pas avoir plus l'occasion d'exprimer leurs idées dans ce genre de formats libres.

Ces résultats sont donc encourageants, et souligne la nécessité de se concentrer sur les processus stratégiques d'écriture. L'apprenant n'apprend plus seulement à construire des phrase, il s'exprime à travers des productions écrites personnelles.

En revanche, parmi les difficultés rencontrées, certains étudiants se sont trouvés désemparés devant certains sujets ne sachant pas comment commencer leur production. Ils affirmaient n'avoir jamais eu à faire ce genre d'exercices et par conséquent ne savaient pas exprimer leurs idées personnelles à l'écrit. Qui plus est la notion de planification leur était complètement nouvelle.

Cette constatation renforce la nécessité de proposer des sujets de devoirs variés qui stimulent leur esprit critique ainsi que leur compétence interculturelle.

5. Conclusion

Ne pas envisager l'enseignement de l'écrit à la lumière d'une pédagogie et d'un plan d'action précis, c'est prendre le risque que les cours « d'expression », de « composition » ou de « rédaction écrite » ne soient au final qu'une suite d'activités décousues tantôt centrées sur la grammaire, tantôt sur l'acquisition de lexique. Toutes ces activités sont bien entendues parfaitement valables, mais sans vision didactique cohérente, elles ne restent que des activités disjointes et dont l'efficacité reste relative.

- Les apports des disciplines contributives (psychocognitive, anthropologie linguistique etc.) permettent de séquencer le processus de production de l'écrit chez un scripteur habile. La didactique des langues cultures s'enrichit donc à en tenir compte et à travailler avec les apprenants sur chaque étape de ce cheminement. Leur faire maîtriser la carte pour qu'ils puissent mieux maîtriser le territoire.
- Plus que le texte, la centration se fait sur l'apprenant. Il faut proposer des cours lui ouvrant différents accès et moyens d'entrée et d'acquisition de l'écrit. D'une personne à l'autre, d'une culture à une autre, ces portes pourront prendre diverses formes. Certaines resteront éventuellement fermées, mais ce cheminement que prendra l'apprenant le conduira à se découvrir en tant que scripteur et à prendre de plain-pied possession de ses compétences pour s'exprimer. Il accédera à cette liberté qu'offre le cadre social de l'écriture et s'affranchira de ses angoisses liées à ses pratiques de l'écrit. Nous le rappelons, les pistes didactiques concernant l'écrit sont encore peu explorées, et

souvent envisagées de manière superficielle.

- Il incombera à l'enseignant de définir pour ses classes des objectifs didactiques précis mais modestes selon les niveaux afin d'emmener ses étudiants vers l'acquisition « d'une compétence de production et de compréhension écrite » que nous avons définie au cours de cet article. L'enjeu est multiple et enseigner l'écrit devient une formidable aventure, où le jeu des représentations offre des défis aussi bien langagiers que philosophiques à relever. La réalisation d'une culture à travers sa langue par le prisme de l'écrit, voilà ce que devrait offrir l'accession à l'écrit. Tous les hommes naissent avec la capacité de parler, ce qui n'est pas le cas pour l'écrit. Ne pas l'apprendre, c'est se priver d'un lieu d'expression, de soi et de ses idées ; mal l'apprendre, c'est se restreindre dans l'expression de cette liberté.

Bibliographie

- Abastado (1979) *Mythes et rituel de l'écriture*, Bruxelles Complexe.
- Barré-De Miniac (2000) *Le rapport à l'écriture : aspect théorique et didactique*, Presses Universitaires du Septentrion.
- Barré-De Miniac (1995), *La didactique de l'écriture : nouveaux éclairages pluridisciplinaire et état de la recherche*, Revue française de pédagogie, Volume 113 PP. 93-133.
- Bourgain D. (1988) *Discours sur l'écriture, Analyse des représentations sociales de l'écriture en milieu professionnel*, Thèse d'État, Besançon.
- Cornaire C. Patricia Mary Raymond (1994), *La production écrite*, CLE international.
- Cuq Jean Pierre (2003), *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Grenoble : Presse Universitaire de Grenoble.
- Michèle Dabène (1990), *L'enseignement-apprentissage de l'écrit entre représentations et pratiques sociales*, Schneuwly B., p.4.
- Dabène M. (1991), *La notion d'écrit ou le continuum scriptural*, Le Français aujourd'hui n°93, p. 25-35.
- Dabène M. (1990), *Les pratiques d'écriture : représentations sociales et itinéraires de formation*, Éducation permanente n°102, p. 13-19.
- Defays J.M. (2003), *Le français langue étrangère et seconde, enseignement et apprentissage*, Mardaga, p. 228.
- Gould J.B 1980 *Cognitive processes in writing*, Hillsdale New jersey

Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Guibert R. 1989 *Jeux énonciatifs-enjeux évaluatifs*. Le rapport au texte d'étudiants-adultes, A.N.R.T.

Rob et coll (1986), *Salience of feedback on error and its effect on EFL writing quality*. TESOL quarterly 20, 1.

Scarcella (1984) *How writers orient their readers in expository essays a comparative study of native and non native English writers*. Tesol quarterly.

Semke (1984), *the effect of the red pen*. Foreign language annals 17.3.

〈국문요약〉

쓰기 능력 개발을 위한 교수방안

기욤 바레지

외국어로서의 프랑스어 교육 현장에서 쓰기교육은 주로 철자와 문법 익히기에 국한되어 말하기에 비해 교수방법 개발이 소극적이었다고 하겠다.

1970년대에 와서 인지심리학, 심리언어학 또는 언어인류학과 같은 분야에서의 연구결과를 수용함으로써 쓰기교육에 대한 이해가 달라졌다.

이 새로운 경향의 연구들은 글을 쓸 때의 인지과정에 관심을 갖게 하면서 시선을 텍스트로부터 쓰기의 주체로 옮기게 하였다. 글을 쓰는 사람이 사용하는 전략 그리고 그가 계획하고 글을 써서 수정하기까지의 과정을 파악하는 것이 중요하며 이로부터 새로운 쓰기 교육 방법이 생겨날 수 있는 것이다.

80년대에는 언어인류학, 사회언어학 그리고 다벤 Dabène이 말하는 사회교수학과 더불어 글은 사회 집단이 공유하는 이미지를 담은 것으로 사회 속의 관계, 사회구조에 영향을 미치는 사회적 대상이 된다. 글은 또한 어떤 것을 생취하고 지배하는 데에 사용하는 도구, 때로는 해방의 도구가 되기도 한다.

교수법은 이러한 점들을 고려하여 일차적으로 수준에 따라 지나치지 않게 그러나 정확한 목적을 가지고 교수목표를 설정해야 할 것이며 학습자가 글을 쓸 때 주어진 사회적 상황을 파악하고 글을 쓰는 목적을 이해하고 쓰도록 지도하는 것이 중요하다. 다시 말하면 무턱대고 글을 쓰게 하고 수정 또는 교정하는 식의 교육을 하기보다는 학습자가 사회적 상황이라든가 사회 속에서의 관계, 개인의 입장에 따른 구체적인 동기를 찾아

글을 쓰게 함으로써 글쓰기 능력을 확보하게 해야 한다.

주 제 어 : 교수법(Didactique), 쓰기(écrit), 인지심리학(Psychologie cognitive), 심리언어학(Psycholinguistique), 인류학(anthropologie)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

문화 산업적 관점으로 본 한불홍행영화 비교

노 철 환
(강원대학교)

차례

1. 서론	3.3. 감독/배우
2. 한불극장문화 비교	3.4. 시리즈물
2.1. 개봉일/영화관람료	4. 한불홍행영화 비교 2: 영화 외적 요소
2.2. 할인제도	4.1. 흥행과 배급
2.3. 극장성수기	4.2. 대형 개봉
2.4. 주요관객층	4.3. 확대 개봉
3. 한불홍행영화 비교 1: 영화 내적 요소	4.4. 개봉 시기
3.1. 주제/장르	5. 결론
3.2. 관객/등급	

1. 서론

1910년경까지 프랑스가 일으킨 첫 번째 영화물결은 세계를 장악했다. 그로부터 반세기 후, 프랑스영화의 새로운 물결 Nouvelle vague이 다시 한번 세계 영화계를 흔들어 놓는다. 이후 장-자크 아노, 장-자크 베넥스, 레오 카라로 이어진 새로운 이미지 Nouvelle image의 힘은 1980년대 말 까지 이르렀다. 뤽 베송이 전 세계에서 <레옹>으로 상업적 성공을 거둔

* 본 연구는 지난 6월 14일 한국외대에서 개최된 프랑스학 공동학술대회에서 발표한 내용을 수정, 보완한 것이다.

것은 역설적이게도 ‘프랑스적’인 영화들과 결별이나 다름없었다.¹⁾ 할리우드 영화가 구현하지 못한 깊이와 시적인 분위기의 프랑스영화들은 그렇게 한국 관객들에게서 잊혀졌다. 프랑스영화산업이 침체기를 통과하고 있을 때, 한국영화산업은 격변했다. 3S(스포츠, 스크린, 섹스)정책과 연결된 80년대 성애영화들, 미국영화 직배와 스크린쿼터까지 한국영화는 사회와 함께 바쁜 발걸음을 옮겼다. 90년대 초 프랑스영화와 홍콩영화의 인기가 시들해지면서 한국극장시장에는 한국영화와 미국영화만 남았다고 해도 과언이 아니다.²⁾

〈결혼이야기〉를 시점으로 〈쉬리〉, 〈공동경비구역 JSA〉로 상승세를 보이던 한국영화는 마침내 〈실미도〉로 1천만 관객시대를 연다. 프랑스영화가 흥행과 예술이라는 두 마리의 토끼를 거머쥐기 시작한 것도 비슷한 즈음이다. 문화산업의 일원으로서 프랑스영화는 어려운 자국 경제와 달리 지난 10년 동안 호황을 누리고 있다. 2008년에는 〈파리 대탈출 *La Grande vadrouille*〉 이후 42년 만에 2천만 관객을 돌파한 자국영화, 〈북부사투리 지역에 온 것을 환영합니다 *Bienvenue chez les Ch'tis*〉(이하 ‘〈북부사투리〉’로 표기)가 등장했다. 2011년말에 개봉한 〈언터처블: 1%의 우정〉(이하 ‘〈언터처블〉’로 표기)은 1,944만명을 동원했다. 프랑스는 박스오피스와 부가시장, 제작비와 제작편수 등을 감안할 때, 유럽최대 영화시장을 소유하고 있다. 미국, 중국, 일본의 뒤를 잇는 세계 4위 규모이다. 본 연구의 첫 번째 목적은 한화로 약 4조원에 이르는 규모의 프랑스 영화산업과 그 문화적 배경을 이해하는 것이다.

1) 프랑스영화 제목 표기는 한국극장에서 개봉한 작품인 경우 개봉명, 개봉하지 않은 경우는 원제와 함께 적절한 번역명을 사용한다.

2) 비근한 예로 극장시장의 국적별 점유율을 들 수 있다. 2013년 한국극장은 한국영화(59.9%)와 미국영화(33.5%)가 양분하고 있다. 이 둘을 제외한 국적영화는 4.6%에 그치고 있다. 반면 프랑스는 자국영화(33.8%)와 미국영화(54.2%) 외에도 12.0%의 제3국적 영화시장이 존재한다. 영화진흥위원회, 「2013년 한국영화산업 결산」, 2014, 20쪽; CNC, *Bilan 2013, mai 2014*, p.9. 본 연구는 한국과 프랑스영화산업 관련 수치를 많이 사용한다. 이들은 대부분 영화진흥위원회와 CNC의 연감에서 가져온 것이다. 대신 기타 자료를 참조한 경우 출처를 따로 표기하기로 한다.

프랑스는 한국영화에게 매력적인 시장이다. 2012년과 2013년 연속 프랑스는 일본, 미국에 이은 한국영화 주요 수입국이다. 여기에는 <설국열차>가 거둔 의미 있는 성과가 크게 작용했다. 할리우드 스타급 배우들이 출연한 <설국열차>는 2001년도에 <취화선>이 세웠던 한국영화 프랑스 내 흥행 기록을 2배 이상 넘어섰다. 봉준호라는 감독의 이름값만이 아니라 프랑스 원작을 활용한 맞춤형 시장접근 방식도 한 몫 한 것으로 보인다. <설국열차>의 프랑스극장에서 성공은 아시아와 미국으로 양분되어 있던 한국영화 수출시장을 유럽으로 확대했다는 의미를 갖는다. 본 연구는 프랑스영화산업에 대한 이해와 흥행영화들의 흐름 속에서 한국영화가 유럽시장에 어떠한 방식으로 접근할 것인지 생각해 볼 수 있는 기회를 제공할 것이다.

기존의 프랑스영화산업 관련 연구주제는 주로 영화정책분야에 초점이 맞춰 있다. 규모와 체계 면에서 세계 최고 수준을 갖추고 있는 프랑스의 영화지원정책에 관한 연구들이다.³⁾ 극장시장에 대한 연구는 한국에서 개봉한 프랑스영화 또는 프랑스에서 개봉한 한국영화가 주를 이룬다.⁴⁾ 그

3) 2006년 이후에 발표된 프랑스영화정책 연구 중 몇몇을 소개하면 다음과 같다. 김이석, 「프랑스의 신인감독 지원정책」, 『프랑스문화예술연구』, 제17집, 2006, 53-68쪽 ; 김현성, 「프랑스의 국제공동영화제작 산업과 정책」, 『프랑스문화예술연구』 제33집, 2010, 577-600쪽 ; 송기형, 「프랑스와 한국의 영화제작 지원정책 비교연구I-프랑스의 경우」, 『한국프랑스학논집』, 제57집, 2007, 297-318쪽 ; 안지혜, 「문화로서의 영화 : 프랑스 문화정책의 이념을 통해 본 영화정책」, 『한국정책과학학회보』, 제12권 제4호, 2008, 389-431쪽. 2006년 이후에 발표된 프랑스영화정책 연구 중 몇몇을 소개하면 다음과 같다. 김이석, 「프랑스의 신인감독 지원정책」, 『프랑스문화예술연구』, 제17집, 2006, 53-68쪽 ; 김현성, 「프랑스의 국제공동영화제작 산업과 정책」, 『프랑스문화예술연구』 제33집, 2010, 577-600쪽 ; 송기형, 「프랑스와 한국의 영화제작 지원정책 비교연구I-프랑스의 경우」, 『한국프랑스학논집』, 제57집, 2007, 297-318쪽 ; 안지혜, 「문화로서의 영화 : 프랑스 문화정책의 이념을 통해 본 영화정책」, 『한국정책과학학회보』, 제12권 제4호, 2008, 389-431쪽.

4) 김미라, 「2000년 이후의 국내 프랑스영화」, 『프랑스문화연구』, 제19호, 2009, 51-80쪽 ; 「21세기 프랑스영화의 국내 경향」, 『프랑스문화연구』, 제25호, 2012, 29-61쪽 ; 최근 발표된 관련 연구 중에는 다음 논문이 주목할 만하다. 민지은, 최준호, BERTHO LAVENIR Catherine, 「2000년 이후, 프랑스 영화 시장에서의 한국영화현황-프랑스 영화계에서의 한국영화위상과 대비된 상업시장에서의 대중성 결여」, 『한국프랑스학논집』, 제76집, 2011, 1-30쪽.

러나 프랑스 흥행 영화를 문화 산업적 관점에서 직접적으로 다룬 연구는 극히 드물다.

본 연구는 한국과 프랑스 양국 영화산업의 보다 나은 이해를 위해 2003년에서 2013년 사이 개봉한 양국의 자국적 영화 중에서 관객수 상위 10편을 연구 대상으로 삼는다. 먼저 흥행 영화 중에서 자국적 영화로 한정된 까닭은 기획, 제작, 배급, 상영 과정에 걸친 한국과 프랑스 영화의 문화 산업적 전 흐름을 읽기 위함이다. 할리우드 대형 상업 영화의 경우, 미국 스튜디오의 흥행 전략이 전세계 관객에게 유사하게 적용되기 때문에 본 연구에서는 이를 배제하기로 한다. 나아가 흥행 영화를 연구하는 것은 문화/산업적 측면에서 양국 영화 시장을 이해하는데 효과적이기 때문이다. 한 영화가 흥행하기 위해서는 다양한 원인이 동시 다발적으로 작용한다. 스타 배우와 감독, 화려한 볼거리, 배급 시기와 규모, 시대 상황까지 다양한 요소가 영향을 끼친다. 많은 관객들에게 선택을 받기 위해서는 해당 국가의 정치, 문화, 역사적 특징은 물론이고, 더 큰 의미로서 시대의 변화를 파악하는 힘이 필요하다. 상업적으로 성공한 영화들은 개봉 시점부터 2-3년 사이에 만들어지는 영화들에게 적지 않은 영향을 끼친다. 유사한 표현 방식이나, 소재가 유행하기도 하고, 영화의 속편, 프리퀄 같이 직접적인 연관을 맺는 연작물도 등장한다.

프랑스 영화 산업과 문화적 배경을 이해하고 이를 한국 영화 시장의 확대 전략에 적용하기 위한 토대 마련을 목표로 하는 본 연구는 크게 3가지 단계로 진행한다. 먼저 프랑스의 영화와 극장 문화에 대한 이해를 시도한다. 한국과 다른 문화적 배경이 영화의 흥행과 어떠한 관련을 맺고 있는지 알아보는 단계다. 이어 지난 10년간 한국과 프랑스의 상위 10위권 영화를 비교한다. 기획, 제작, 배급, 상영에 이르는 영화의 단계에서 흥행이라는 결과론에 어떠한 문화, 산업적 요소 등이 작용하는지 알아본다.

2. 한불극장문화 비교

최근 한국과 프랑스극장시장은 비슷한 모습을 하고 있다. 특히 관객수와 자국영화 점유율에 있어서 그러하다.⁵⁾ 그런데, 좀 더 자세히 들여다보면 두 나라는 서로 다른 극장문화를 가지고 있다. 비근한 예로 프랑스 대부분의 극장은 자유좌석제를 운영하고 있다. 입장권을 구입한 관객들은 자신이 원하는 자리를 골라 앉을 수 있다. 또 평일과 주말을 구분하고, 극장 내에 특별석을 두어 요금을 다양화한 한국과 달리, 한 상영관 내에서는 동일 가격 제도를 유지하고 있다.

2.1. 개봉일/영화관람료

프랑스의 전통적인 영화개봉일은 수요일이다. 관객수가 적은 주중의 약점을 신작영화 개봉으로 만회하기 위한 전략이다. 수요일에 개봉한 영화는 입소문을 통해 주말 흥행을 극대화 할 수 있다는 장점이 있다. 과거 한국은 토요일을 영화 개봉일로 삼았으나, 대형영화 개봉시마다 하루씩 앞당기더니 현재 프랑스와 같은 수요일 개봉체제로 자리를 잡았다.

입장료의 경우, 서울 송파구에 위치한 CGV송파를 기준으로 2014년 6월 22일 현재 주중 일반요금은 9천원이고, 주말은 1만원이다. 3D영화를 보는 경우 주중 1만1천원, 주말은 1만2천원이다. 한편 파리 샹젤리제 거리에 위치한 상-젤리제 마리냥고몽극장의 2D영화 관람료는 11.8유로(1만 6,500원)다. 3D영화는 2유로의 추가 요금과 안경 구입비 1유로를 더해 대략 2만원 가량이다.⁶⁾ 대략 파리의 관람료가 서울의 것보다 1.7배 정도

5) 영진위와 CNC발표에 따르면, 2012, 13년 한국의 극장관객수는 1억 9489만명, 2억 1332만명이고, 프랑스의 극장관객수는 2억 344만명, 1억 9279만명으로 거의 유사하다. 같은 기간 자국영화 극장시장 점유율은 한국이 각각 58.8%, 59.7%였고 프랑스가 40.5%, 33.8%였다.

6) 보다 자세한 내용은 해당 극장체인의 홈페이지를 참조하시오.
<http://www.cgv.co.kr>(한국 CGV), <http://www.cinemasgaumontpathe.com>(프랑스

비싸다.

영진위와 CNC가 조사한 평균관람료를 비교하면 양국의 차이는 조금 줄어든다. 2013년 한국극장의 평균 관람료는 7,271원이고, 프랑스는 7.26 유로로서 약 1.4배정도 차이다. 할인제도 때문이다. 양국 모두 다양한 할인제도를 운영하고 있다. 회원제 적립카드를 비롯해 청소년 할인(7천원, 4유로), 경로우대(4천원, 9.6유로), 조조할인(6천원, 6.9유로) 등이 대표적이다. 두 나라 극장들이 시행하고 있는 일반적인 할인제도의 할인폭은 차이가 크지 않다. 프랑스의 평균관람료 하락폭이 한국보다 큰 까닭에는 두 가지 특별한 할인제도 영향이 크다.

2.2. 할인제도

먼저 프랑스에는 한국에 없는 회원제 무제한 관람카드 *carte illimitée*가 있다. 이는 극장체인들이 운영하고 있는 적립식회원카드와 별개 제도다. 무제한 관람카드는 1년 약정으로 월 3만 원가량의 회비를 내면 해당 극장체인과 제휴 극장들에서 제한 없이 영화를 볼 수 있는 제도다. 현재 프랑스에는 두가지 종류 무제한 관람카드가 있다. UGC의 'UGC일리미테 UGC illimité'는 MK2 체인만이 아니라, 유럽 전역에 있는 UGC극장에서 사용할 수 있다. 유로팔라스의 '르 파스 Le Pass'는 프랑스 전역의 고몽과 파테극장 체인에서 사용할 수 있다. 두 카드 모두 파리 시내 곳곳에 위치한 제휴 독립 극장에서도 활용할 수 있어, 접근성과 활용도가 매우 높은 편이다. 2014년 5월말 현재 르 파스의 종류와 요금은 세 가지로 구분되어 있다. 성인용 일반 카드는 21.9유로/월, 두 명의 어른이 사용하는 카드는 36.8유로/월, 어른과 아이가 사용하는 카드는 29.8유로/월이다.⁷⁾ 이

고몽/파테)

7) 좀 더 자세한 사항은 고몽/파테 홈페이지 내에서 다운 받을 수 있는 다음 계약서들을 참조하시오. Europalace, « Le Pass solo contrat d'abonnement » ; « Le Pass duo contrat d'abonnement » ; « Le Pass duo enfant contrat d'abonnement »

외에도 무제한 관람카드를 소지한 회원의 동반 관객 할인요금도 있다. 이 카드의 산정관람료는 CNC가 해당 극장체인들과 협약을 통해 정한다. 현재는 편당 산정관람료는 2007년 7월 18일에 정한 5.03유로를 유지하고 있다.⁸⁾

대표적인 또 하나의 요금할인 요소로, 전국극장협회, FNCF Fédération Nationale des Cinémas Français에서 진행하는 전국단위 할인행사를 들 수 있다.⁹⁾ 짧게는 사흘에서 일주일간 진행되는 이 행사들은 대략 1/3가격에 관람 기회를 제공한다. 예를 들어 1985년부터 시행하고 있는 ‘영화의 축제 La Fête du cinéma’가 진행되는 나흘 동안엔 극장 관람료가 3.5유로로 낮아진다. 이와 유사한 행사로 2000년부터 진행하고 있는 ‘영화의 봄 Printemps du cinéma’, 2004년에서 2009년 사이에 시행됐던 ‘영화의 개학 Rentrée du cinéma’이 있다. 무제한 관람카드가 영화를 많이 보는 관객에게 효과적이라면, FNCF의 할인행사는 일 년에 1-2편정도 보는 관객에게 매력적인 제도다.

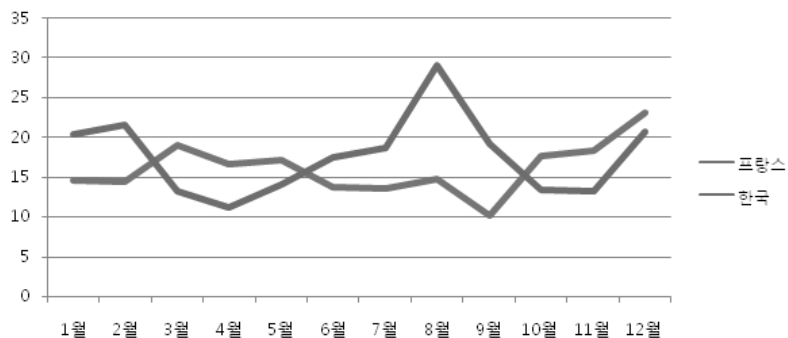
2.3. 극장성수기

프랑스의 전국단위 할인행사는 전통적인 극장 비수기를 타개하려는 노력의 일환으로 만들어졌다. 프랑스의 극장 성수기는 학교의 방학들과 밀접한 연관을 맺는다. 프랑스학제는 2달간의 긴 여름 방학과 짧은 몇 개의 방학을 가지고 있다. 대표적인 방학으로는 11월초 만성절, 12월말에서 1월초 성탄절, 2월말에서 3월초의 겨울방학 그리고 4월말에서 5월초 사이의 부활절 방학이 있다. 이들 짧은 방학기간들은 모두 극장 성수기에 해당한다.

8) CNC, « Décision du 18/07/07 portant agreement des formules régionales UGC illimité », 2007.

9) 전국단위 극장할인행사에 대한 자세한 내용은 FNCF 홈페이지를 참조하십시오.
<http://www.fncf.org>

즉 영화의 봄이 진행되는 3월 중후순, 영화의 축제가 진행되는 6월 중순, 영화의 개학이 진행됐던 9월 중순은 모두 전통적인 비수기 기간임을 알 수 있다. 특히 3월에 진행되는 영화의 봄은 적잖은 효과를 나았다. 예를 들어, 2008년 3월 16-18일 사이에 진행된 영화의 봄 행사 당시 주간 관객수가 678만명에 달했다. 이는 그해 연간 관객수(1억 9,031만명)를 감안한 주당 평균 관객수 366만명을 1.9배 가까이 앞선 기록이다. 이 기간은 <북부사투리>의 개봉 3주차에 해당했다. 일반적으로 관객이 급격히 감소해야 할 3주차 흥행이 영화의 봄 행사로 인해 다시 불붙게 된 형태다. 이 영화는 최종 관객수 2천 489,303명을 기록하며 프랑스영화 최고 흥행 기록을 세운다.



〈그림 1〉 2013년 한/불 월별 관객수 변화 (출처 : 영진위, CNC)

반면 6월 중순부터 8월 말 사이 2달 이상가량 주어지는 프랑스의 여름 방학 기간은 전통적인 비수기였다. 이 기간 동안에는 가족단위로 여행을 떠나기 때문이다.¹⁰⁾ 반대로 여름방학 기간인 7-8월은 한국 극장의 최성수기다. 더불어 설연휴가 있는 1 또는 2월, 추석이 낀 9월 또는 10월, 그리고 성탄절에서 새해에 이르는 연말연시 등도 성수기로 꼽는다.

10) 할리우드의 블록버스터들이 연달아 개봉하는 세계적인 추세와 함께, 7, 8월 비수기는 점차 옛말이 되고 있다.

2.4. 주요관객층

영화진흥위원회에서 진행한 영화소비자조사 결과에 따르면, 한국의 극장에서는 남성(90.1%)보다 여성(95.0%)이 영화 관람율이 높았다.¹¹⁾ 프랑스의 관객비중은 남성이 49.1%, 여성이 50.9%를 차지했다. 표면적으로 여성이 남성보다 영화를 많이 보는 것처럼 보인다. 그러나 프랑스의 남성대 여성의 인구비가 48.0 : 52.0이라는 점을 감안하면, 남성의 평균 관람횟수가 5.3회로 여성(5.0회)보다 0.3회 많았다.¹²⁾

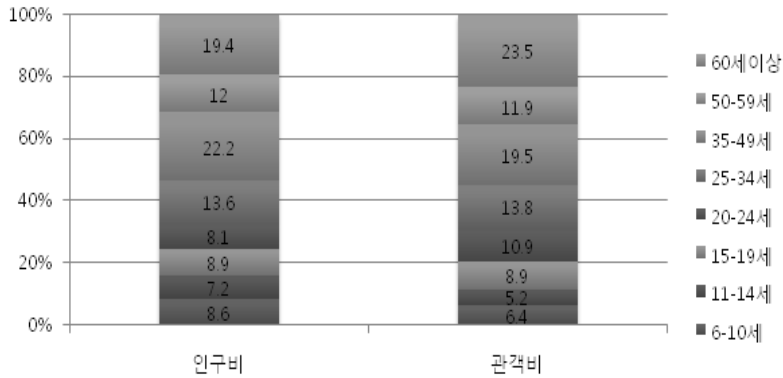
한편 한국의 연령대 관객은 남성의 경우 만 30-34세(95.0%)가 가장 높았다. 다음으로 만 24-29세(94.0%), 만35-39세(92.2%)가 뒤를 이었다. 한국여성 관객 중에는 만24-29세 비중이 확연히 높았다(99.1%). 이어 만 19-23세(96.7%), 만15-18세(96.1%)가 높은 비중을 차지했다. 남성의 군입대와 결혼 연령을 감안할 때, 직장에 입사하고 결혼하기 이전 남녀가 영화를 가장 많이 보는 연령층이라고 할 수 있겠다. 영진위의 조사 대상에 만 14세미만과 만 59세초과 연령층이 아예 포함되지 않아 있다. 관람 경험으로 비추어 볼 때, 이들 연령층의 관객비중은 크지 않을 것으로 추정된다.

프랑스의 관객연령층은 한국과 다른 형태를 보였다. 프랑스의 자료에서는 관람횟수를 비교했다. 연간 평균 5.1회 관람횟수를 기준으로 6.9회를 기록한 20-24세가 영화를 가장 많이 봤다. 특이한 점은 그 다음 자리를 차지하고 있는 연령층이 60세 이상이라는 점이다(6.2회). 이어 15-19세와 25-34세가 나란히 5.2회를 기록했다. 60대 이상은 인구비보다 관객비가 4.1% 높아, 실제로 영화를 많이 보는 연령층으로 구분된다. 이들이 10-20대였던 1960년대가 누벨바그로 프랑스영화의 위상이 높은 시대였음

11) 영화진흥위원회, 『2012 영화소비자조사』, 커뮤니케이션북스, 서울, 2013, 59쪽.

12) 프랑스의 관객관련수치들은 미디어메트리가 진행한 « 75000 Cinéma »를 따른다. 이 조사의 대상은 프랑스 주요도시의 6세 이상 관객이다. 예를 들어, « 75000 Cinéma »의 평균 관람횟수(5.1회)를 한국방식(연간총관객수/인구수)으로 계산하면, 2.92회 정도로 낮아진다.

을 감안할 때, 자국영화에 대한 자부심이 세월을 지나도 여전히 지속되고 있다고 해석할 수 있다.



〈그림 2〉 2013년 프랑스 인구 및 극장 관객비중
(출처 : CNC-Médiamétrie, 단위 %)

3. 한불흥행영화 비교 : 영화 내적 요소

지난 10년간 관객을 많이 모은 한국영화 10편은 역대 한국영화 흥행 10위와 일치한다. 또 10편 중 〈설국열차〉를 제외하고 모두 1천만 이상을 동원한 영화다. 순위간 관객수의 차이는 그리 크지 않다. 1위와 10위의 차이가 368만명을 넘지 않는다. 이들 뒤에도 8백만 관객 이상 영화들이 줄지어 있다. 〈관상〉(2013), 〈국가대표〉(2009), 〈디워〉(2007), 〈과속 스캔들〉(2008), 〈웰컴 투 동막골〉(2005)도 지난 10년 안에 개봉한 영화들이다.¹³⁾

13) 4백만관객 이상을 동원한 영화들 중에서 〈쉬리〉(1999)만이 1990년대 영화다.

〈표 1〉 지난 10년간 한국영화 흥행 10위

(출처 : 영진위)¹⁴⁾

	제목	개봉일	장르	배급사	스크린	관객
1	괴물	06.07.27	괴수	쇼박스	647	13,019,740
2	도둑들	12.07.15	액션	쇼박스	1072	12,983,330
3	7번방의 선물	13.01.23	코미디	NEW	787	12,810,776
4	광해, 왕이 된 남자	12.09.13	역사	CJE&M	810	12,319,542
5	왕의 남자	05.12.29	역사	시네마서비스	94*	12,302,831
6	태극기 휘날리며	04.02.05	전쟁	쇼박스	110*	11,746,135
7	해운대	09.07.22	재난	CJ E&M	753	11,453,338
8	실미도	03.12.24	전쟁	시네마서비스	83*	11,081,000
9	변호인	13.12.18	드라마	NEW	923	10,959,540
10	설국열차	13.08.01	SF	CJE&M	1128	9,341,717

프랑스의 경우, 순위간 격차가 상당하다. 2위와 3위는 912만명 차이다. 1위를 기록한 〈북부사투리〉의 관객수는 10위를 차지한 〈캠핑〉보다 무려 3.7배나 많다. 이와 같은 현상이 발생한 까닭은 프랑스의 역대 흥행 순위가 한국처럼 지난 10년간에 집중되어 있지 않기 때문이다.

〈표 2〉 지난 10년간 프랑스영화 흥행 10위

(출처: 알로시네)

	제목	개봉일	장르	배급사	스크린	관객
1	북부사투리지역	08.02.27	코미디	파테	793	20,413,165
2	언터처블 : 1%의 우정	11.11.02	드라마	고몽	508	19,385,300

14) 개봉 스크린 수에 있어 영진위의 수치는 연감에 기록된 해당 영화의 최대 스크린수이고, CNC의 것은 해당 영화의 개봉일 스크린수이다. 한편, 〈실미도〉, 〈태극기 휘날리며〉, 〈괴물〉 세편 모두 당시로서 최대규모로 개봉되었다. 영진위의 또 다른 자료(KOBIS내 '연도별 박스오피스'에 따르면, 〈괴물〉은 최대 647개관에 배급되었다. 전국 스크린을 기준으로 〈실미도〉와 〈태극기 휘날리며〉의 배급 규모는 각각 350여개, 480여개 정도로 추정한다.

	제목	개봉일	장르	배급사	스크린	관객
3	일광욕한 사람들 3 : 평생 친구들 <i>Les Bronzés 3 : amis pour la vie</i>	06.02.01	코미디	워너	950	10,260,902
4	코러스	04.03.17	드라마	파테	326	8,451,680
5	신고할 것 없음 <i>Rien à déclarer</i>	11.02.02	코미디	파테	1036	8,073,402
6	아스테릭스: 미션 올림픽게임 <i>Astérix aux Jeux Olympiques</i>	08.01.30	코미디	파테	1078	6,803,760
7	아더와 미니모이: 비밀 원정대의 출정	06.12.13	모험	유로파	956	6,397,242
8	택시 3	03.01.29	액션	ARP	969	6,088,016
9	꼬마 니콜라	09.09.30	코미디	와일드 번치	571	5,598,970
10	캠핑 <i>Camping</i>	06.04.26	코미디	파테	574	5,471,876

프랑스영화 역대 흥행 3위는 1,727만명이 관람한 <대탈주>(1966)이다. <북부사투리>와 <언터처블>가 <대탈주>를 넘어선 것은 말 그대로 ‘사건’이나 다름 없었다. 그 뒤로는 2002년에 개봉한 <아스테릭스: 미션 클레오파트라>가 1,440만명으로 4위 자리를 차지하고 있다. 이어 1천만 관객 이상의 영화는 1993년작 <비지터>(1,367만명), 1952년작 <돈 카밀로 *Le Petit Monde de Don Camillo*>(1,279만명), 1965년작 <멍청이 *Le Corniaud*>(1,174만명), 2000년작 <택시 2>(1,030만명) 등이 있다. 1천만 관객 이상 동원한 프랑스영화, 11편의 개봉연도를 정리하면 다음과 같다. : 2008, 2011, 1966, 2002, 1993, 1952, 1965, 2000, 1985, 2006, 1962. 프랑스영화의 전성기에 해당하는 60년대에 3편이 자리하고 있고, 2000년대 이후 만들어진 영화가 5편이다. 2000년대 이후만 고려할 때, 프랑스에서는 대략 3년에 1편씩 1천만관객 영화가 나오고 있다.

3.1. 주제/장르

한불 두 나라 홍행영화들은 주제와 소재, 장르와 결말 등 내레이션을 구성하는 거의 모든 요소들에서 차이를 보인다. 먼저 주제와 소재를 살펴보면, 한국영화의 경우 역사, 정치 상황과 밀접한 이야기를 다룬다. 사회 비판적이거나 비관적인 시선의 영화들이 주를 이루고 있다. 홍행 1위를 차지하는 〈괴물〉에서는 한미관계, 〈7번방의 선물〉과 〈변호인〉은 불공정한 사법체제, 〈광해, 왕이 된 남자〉와 〈왕의 남자〉는 폭군과 정변, 〈태극기 휘날리며〉, 〈실미도〉는 남북관계, 〈설국열차〉는 계급관계를 사건의 바탕에 깔고 있다. 특히 남북대치 상황은 홍행영화의 주된 소재인데, 위의 두편 외에도 〈쉬리〉와 〈공동경비구역 JSA〉, 〈웰컴 투 동막골〉, 〈위대하게 은밀하게〉 등 적지 않은 영화들이 있다. 또 현실과 연관한 비관적인 시선이 영화의 홍행과 작용한 경우도 있다. 한미 FTA 체결 시점과 겹쳤던 〈괴물〉 외에도, 〈변호인〉의 홍행에는 전직 대통령에 대한 향수와 민주주의에 대한 위기의식이, 〈광해, 왕이 된 남자〉는 대통령 선거와 맞물려 관객들의 관심을 끌었다.

홍행에 성공한 10편의 한국영화 중 역사와 전쟁 장르가 각각 2편으로 두드러진다. 봉준호의 〈괴물〉과 〈설국열차〉는 각각 괴수물과 SF물의 형태를 하고 있다. 전형적인 장르물에 해당하는 〈도둑들〉이나 〈해운대〉는 각각 홍콩 갱영화와 할리우드의 재난영화를 차용했다. 10위권에 자리한 모든 영화들은 극의 진행상 코미디적인 요소를 강박증적으로 사용한다. 한국관객은 시종일관 웃거나, 한없이 진지한 영화보다는 ‘웃다가 웃는’ 영화를 선호한다. 결과적으로 이들 모두를 아우르는 분위기는 낙관론보다는 비관론에, 미래지향보다는 과거회기에 가깝다. 대부분의 영화의 마지막에 주인공의 일부가 죽는 것도 이와 같은 분위기를 방증한다.

양국 모두 선호하는 영화의 결말은 감동과 깊은 연관을 맺고 있다. 그런데 서로 다른 분위기의 감동이다. 한국의 경우, 화해보다는 인물들의 투쟁과 저항에 대한 동정 또는 동감의 형태를 보인다. 주인공들은 고난

을 당하고 상처 가득히 이를 이겨내거나, 아니면 그 앞에서 자신을 불태운다. 그들의 어렵고 힘든 상황에 대한 관객의 감정적 동일시가 한국 흥행영화의 내러티브를 이끈다.

반면 프랑스의 영화들은 갈등을 겪던 인물들의 단계적인 화해와 상호 인정에서 오는 감정의 일치에 가깝다. 주인공들은 목숨을 건 싸움이라기보다 티격태격하는 것이 전부다. 비록 위기 상황에 처했을지라도 반드시 잘 풀릴 것이라는 긍정주의가 자리하고 있다. 10위권 안에 들어있는 모든 영화들은 화합, 여유로 가득 차 있다. 장르로 볼 때, 코미디가 주를 이루고 있다. 코미디로 분류하지 않은 영화들도 <코러스>를 제외한 9편이 코미디적 요소를 주로 활용하고 있다.

프랑스의 흥행영화는 종종 지정학적으로 밀접한 유럽 전체를 끌어안는다. <아스테릭스> 시리즈가 대표적이다. 원작 만화와 같이 <아스테릭스> 시리즈는 로마시대에 카이사르에게 굴복하지 않은 골족 마을을 배경으로 하고 있다. 아스테릭스와 오벨릭스 콤비의 모험이 유럽전역에 미치기 때문에 필연적으로 유럽 각국의 과거와 현재를 은유의 형태로 다룬다. 프랑스의 문화와 특성을 다루는 것은 당연한 일이다. 다니 분이 연출과 주연을 맡은 <북부사투리>와 <신고할 것 없음>은 각각 프랑스 남부와 북부, 프랑스와 벨기에의 문화적 차이가 핵심 소재다. 이들 외에도 <택시> 시리즈에는 거칠고 활기찬 항구도시 마르세유의 지역색이 고스란히 들어난다. 또 프랑스의 과거를 배경으로 한 영화로는 <코러스>, <꼬마 니콜라>가 있다. 두 영화는 어려웠던 2차대전 이후와 풍족한 60년대 즈음을 배경으로 하고 있다.

프랑스의 여름은 특별하다. 긴 바캉스를 즐기기 위해 한달씩 문을 닫는 가게의 모습은 흔한 풍경이다. 특히 8월의 파리에선 파리 시민들 대신 관광객이 가득하다. 많은 이들이 여름 바캉스를 기다리는 것만큼 이와 관련한 영화들도 적지 않다. <일광욕한 사람들 3: 평생 친구들>(이하 ‘<일광욕한 사람들 3>’로 표기)과 <캠핑>은 대표적인 바캉스영화다. <일광욕한 사람들> 시리즈를 차용한 <캠핑>은 속편이 성공하면서 또 하나

의 바캉스영화 시리즈로 자리잡았다.

3.2. 관객/등급

프랑스에서 향수와 지역색을 다룬 영화가 사랑 받는 현상은 두꺼운 중장년 관객층과 연결할 수 있다. 〈그림 2〉에서 확인한 바와 같이, 프랑스 영화관객의 절반 이상(54.9%)이 35세 이상이다. 한국의 주요 관객이 15-35세 사이에 형성되어 있는 것과 비교할 때, 상대적으로 연령층이 높게 형성되어 있다. 프랑스의 60대 이상 장년 관객층은 현대 문화의 역동 기이자, 프랑스영화의 전성기였던 60년대 말에 10-20대를 보낸 이들이다. 1978년 〈일광욕한 사람들〉의 첫번째 에피소드가 개봉했던 시절 20대였던 관객은 27년만에 찾아온 〈일광욕한 사람들 3〉의 인물들처럼 60대가 되었다. 한 세대가 바뀌는 동안 그들은 여전히 자국영화를 사랑하고 있는 셈이다.

한국영화에서도 유사한 관객구조 형태가 발견된다. 1988년 미국영화 직배 이후, 〈쉬리〉를 기점으로 불어온 90년대 중후반 한국영화 전성시대에 영화를 접한 세대가 대표적이다. 당시 10-20대였던 관객은 이제 30-40대가 되었다. 가족의 의미가 강조된 〈괴물〉, 〈7번방의 선물〉, 〈태극기 휘날리며〉, 〈해운대〉, 〈변호인〉 등의 영화가 사랑을 받는 것도 과거 주요관객층이 가정을 이룬 중년이 되어가고 있는 현실과 연결해 해석할 수 있다. 〈7번방의 선물〉의 흥행 추이가 이에 대한 증거가 될 수 있다. 2013년 1월 23일에 개봉한 영화는 개봉 1주일만에 〈베를린〉(최종관객 716만)에게 박스오피스 1위 자리를 빼앗겼다. 〈베를린〉의 인기와 함께 하락세를 보일줄 알았던 〈7번방의 선물〉은 설날 연휴가 시작하는 주말 1위 자리를 되찾고, 2월 20일까지 유지한다. 개봉 32일만에 1천만 영화가 된 〈7번방의 선물〉의 성공에는 영화의 주인공과 비슷한 연령대의 중년 남성을 포함한 온 가족이 함께 볼 수 있는 영화라는 점이 작용했다. 또 〈도둑들〉이나 〈해운대〉처럼 과거에 있기 있던 장르영화에 대한 향수의

혼적도 발견할 수 있다. 장년층의 장르로 분류되는 역사/전쟁물의 인기도 한국 관객의 연령층 확대와 연관 지을 수 있다.

한편 한국과 프랑스는 각각 영화상영등급 제도를 운영하고 있다. 한국은 기준 연령 이상 관람가 형태를, 프랑스는 기준 연령 미만 관람 불가 형태를 갖는다. 한국과 프랑스의 등급 분류는 아래와 같다.

〈표 3〉 2013한국영화 등급별 편수 및 한불 영화상영등급

한국		프랑스	
전체관람가	28편	전체관람가	전체+경고
12세 이상 관람가	25편	12세 미만 관람불가	12세+경고
15세 이상 관람가	55편	16세 미만 관람불가	16세+경고
청소년 관람불가	94편	18세 미만 관람불가	
제한상영가	5편	X등급	

한국의 상영등급은 초, 중, 고등학교 졸업 연령을 기준으로 나뉘어 있다. 제한상영가 등급은 제한상영관이 없는 까닭에 유명무실한, 일종의 상영금지 등급에 해당한다. 즉 4개의 등급이 존재하는 형태다. 〈표 3〉을 보면 2013년 한국영화 중 절반 가까이가 청소년 관람불가 등급을 받았다. 이는 IPTV시장을 노린 에로물들의 형식적인 극장개봉 영향 때문인 것으로 보인다.¹⁵⁾ 이를 제외하면 15세 이상 관람가 등급이 55편으로 상영등급의 중심을 차지하고 있다.¹⁶⁾ 실제로 지난 10년간 흥행 10위 영화 중에서도 8편이 15세 이상 관람가 등급이었다(12세 이상 2편).

15) IPTV 시장의 성장은 2차시장의 부활이라는 긍정적인 면을 갖는다. 반면 여러가지 문제점도 드러나고 있다. ‘극장 동시 개봉’ 타이틀을 갖기 위한 썸수 상영, 비디오용 성인영화 증가를 들 수 있다. 서정민, “내가 본 ‘극장 동시 VOD’, 알고보니 ‘가짜 개봉작’”, 『한겨레신문』, 2014. 4. 16 ; 지용진, “IPTV 덕분인가, 부활하는 에로영화”, 『중앙일보』, 2013. 12. 18. ; 김구철, “IPTV, 케이블 통한 유통확대… ‘19금’영화 폭주 우려”, 『문화일보』, 2014. 04.08.

16) 2013년도 한국영화 흥행 10위 영화 중 9편이 15세이상관람가 등급 영화였다. 그 결과 한국영화 관객 중 15세이상관람가 영화의 관객수는 78.7%에 달했다.”, 영화진흥위원회, 『2013년 한국영화산업 결산』, 2014, 18쪽.

프랑스의 경우 5개 등급으로 이루어진 가운데, 전체, 12세, 16세에는 ‘경고 avertissement’라는 일종의 중간 등급이 자리하고 있다. 예를 들어 12세+경고 등급의 영화는 12세인 관객이 볼 수 있지만 해당 연령관객에게 폭력적일 수 있다.¹⁷⁾ 그런데, 프랑스의 등급은 한국과 달리 다소 유연하게 적용된다. 극장에 개봉하는 영화의 약 90%가 전체관람가 등급을 받는다. 특정 장면이 문제를 삼기보다는 영화의 맥락에 대한 평가가 이루어지기 때문이다. 실제로 프랑스의 전체관람가 등급은 한국의 12 또는 15세 이상 관람가에 가깝다.

프랑스의 지난 10년간 흥행 10위 중에 한국에서 극장개봉한 영화는 〈언터처블〉(12세), 〈코러스〉(전체), 〈아스테릭스 3〉(12세), 〈아더와 미니모이: 비밀 원정대의 출정 *Arthur et les Minimoys*〉(‘〈아더와 미니모이 1〉’로 표기)(전체), 〈택시3〉(12세), 〈꼬마 니콜라〉(전체), 이렇게 6편이다. 12세 이상과 전체 관람가 등급이 3편씩 차지한다. 이들을 포함한 프랑스 흥행영화 10편의 현지 상영등급은 모두 전체관람가였다.

3.3. 감독/배우

감독과 배우는 투자에서부터 영화의 흥행까지 깊은 영향을 미친다. 〈괴물〉과 〈설국열차〉 두편을 연달아 성공시킨 봉준호는 자타공인 2000년대 최고 흥행 감독이다. 그의 두편 영화에서 주연을 맡은 송강호는 〈변호인〉과 〈관상〉(913만명)에서도 좋은 평가를 받아 10년째 최고 흥행 배우의 자리를 지키고 있다. 송강호와 어깨를 겨루는 배우로는 설경구를 꼽을 수 있다. 〈박하사탕〉(1999)으로 주목을 받은 이후 1년에 2편 이상씩 꾸준한 작품활동을 지속하고 있는 그는 〈해운대〉, 〈실미도〉 외에도 〈감시자들〉(550만명), 〈스파이〉(343만명), 〈소원〉(271만명), 〈타워〉(518만명)까지 최근 2년사이 좋은 성적을 거뒀다. 류승룡은 〈광해, 왕이 된 남

17) 프랑스의 등급분류는 주로 정치, 섹스 보다는 마약, 폭력에 민감한 편이다.

자)의 조연에서 〈7번방의 선물〉로 주연급으로 떠올랐고, 〈도둑들〉, 〈7번방의 선물〉, 〈변호인〉의 오달수는 송강호와 함께 가장 많은 1천만 관객영화에 출연한 배우가 되었다.

최동훈은 〈범죄의 재구성〉(213만명), 〈타짜〉(685만명), 〈전우치〉(614만명)에 이어 〈도둑들〉까지 연달아 흥행시키며 흥행감독으로서 입지를 확고히 다졌다. 1천만 관객 영화에 나란히 1편씩 올려 놓은 강제규(〈태극기 휘날리며〉), 강우석(〈실미도〉), 윤제균(〈해운대〉)은 감독만이 아니라 제작자로서도 꾸준한 활동을 하고 있다. 합리적인 예산과 제작기간에 완성도 높은 영화를 만든다고 평가 받는 이준익은 지난 10년간 8편의 영화를 만든 다작 감독이기도 하다.

프랑스에서 2000년대 최고의 흥행 감독은 다니 분이다. 스탠드 업 코미디언 출신인 다니 분은 〈북부사투리〉로 프랑스영화사를 다시 썼다. 5위 자리에 오른 〈신고할 것 없음〉 역시 그의 연출/출연 작품이다. 최근 2월 26일에 개봉한 4번째 연출작, 〈건강염려증환자 *Supercondriaque*〉에서도 주연을 맡았는데, 이 영화 역시 523만명 이상을 동원했다.¹⁸⁾ 다니 분이 가장 인기 있는 흥행 감독 겸 배우라면, 프랑스영화산업을 통틀어 가장 영향력 있는 영화인으로 뭐 베송을 꼽는다. 〈아더와 미니모이〉로 감독으로서는 겨우 7위 자리에 자신의 이름을 올려놨을 뿐이지만, 〈그랑블루〉(920만명), 〈제5원소〉(771만명), 〈레옹〉(355만명) 등 적잖은 흥행작을 가지고 있다. 뭐 베송의 힘은 자신의 연출작에서 그치지 않는다. 그는 〈택시〉, 〈트랜스포터〉, 〈테이큰〉 시리즈 등을 비롯해 지난 30년 동안 80편이 넘는 작품을 선보인 제작자이기도 하다.

18) 〈건강염려증환자〉는 4월 16일 개봉한 〈제기랄, 우리가 무슨 짓을 한거지? *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?*〉가 등장하기 전까지 2014년 최고 흥행작이었다. 현재 〈제기랄...〉은 개봉 6주차에 806만을 기록하며 올해 최고 흥행자리를 예약해 놓은 상태다. CBO, « Analyse du box-office semaine du 26 février au 4 mars 2014 - semaine 9 », mars 2014 ; « Analyse du box-office semaine du 30 avril au 6 mai 2014 - semaine 18 », mai 2014.

3.4. 시리즈물

한국의 대표적인 시리즈물로는 강우석 감독의 〈투캅스〉, 〈공동의 적〉을 들 수 있다. 그러나 흥행 10위권 영화중에는 아직까지 속편이 제작된 바 없다. 속편 기획 단계에서 멈춘 〈괴물2〉를 포함해 모든 영화들은 현재까지 1회성 흥행에 그쳤다. 반면, 프랑스 흥행영화에서 시리즈물이 차지하는 비중은 상당하다. 〈일광욕한 사람들 3〉, 〈아스테릭스 3〉, 〈아더와 미니모이 1〉, 〈택시3〉, 〈꼬마 니콜라〉, 〈캠핑〉 등 10편 중에서 6편이 시리즈물이다. 이 중에서 〈아스테릭스〉, 〈택시〉는 4편, 〈일광욕한 사람들〉, 〈아더와 미니모이〉는 3편, 〈꼬마 니콜라〉와 〈캠핑〉은 2편씩 만들어졌다.

시리즈물은 원작 또는 전작의 팬층을 상당부분 끌어 올 수 있다는 장점이 있다. 또 유럽 전역에 형성되어 있는 팬층으로 인해 국제공동제작이나 대규모 자본 투입이 용이하다. 그러한 이유로 전편보다는 속편의 제작비나 배급 규모가 증가하는 형태를 보인다.

르네 고시니가 쓰고 알베우테르조가 그린 만화, 『아스테릭스』는 1959년 처음 선보인 이래 50년 넘게 사랑을 누리고 스테디셀러다. 세계적으로 3억 5천만권 이상 판매되었다. 유럽 만화 중에 최고의 판매부수를 기록하고 있는 만화이기도 하다. 4편의 극장용 영화 외에도 10편의 극장용 애니메이션, 40종이 넘는 비디오 게임이 제작되었다. 뿐만 아니라, 파리 인근에 위치한 아스테릭스 테마파크는 디즈니랜드 파리와 함께 프랑스에서 가장 인기 있는 놀이공원이기도 하다. 영화로서는 2편인 〈아스테릭스 : 미션 클레오파트라〉가 가장 흥행에 성공했다(1,431만명). 이어, 1편 〈아스테릭스〉가 878만명, 3편인 〈아스테릭스: 미션 올림픽게임〉이 680만명을 기록했다. 지난 2012년에 개봉한 4편 〈아스테릭스와 오벨릭스: 여왕폐하를 위하여 *Astérix et Obélix : Au service de Sa Majesté*〉가 376만명을 동원했다. 3,365만명에 달하는 프랑스인들이 극장에서 이 시리즈를 봤다.

뤽 베송이 제작한 〈택시〉는 프랑스를 대표하는 액션시리즈다. 〈택시〉시리즈는 2004년 미국에서 리메이크되기도 했다. 1편인 〈택시〉(1998)는

648만명, 〈택시 2〉(2000)가 1,024만명, 〈택시 3〉는 609만명을 동원했다. 시리즈의 마지막인 〈택시4〉(2007)는 455만명을 모아, 총 관객수는 2,736만명이 넘는다.

〈일광욕한 사람들〉는 프랑스인들의 향수를 자극하는 독특한 형태의 시리즈다. 이 작품이 처음 선보인 것은 1978년 11월 1일이다. 당시 236만명을 동원하며 큰 인기를 끌었던 이 영화는 이듬해 같은 시기(11월 22일)에 〈일광욕한 사람들 스키타다 *Les Bronzés font du ski*〉로 다시 한번 인기몰이를 했다(158만명). 그로부터 27년 후, 〈일광욕한 사람들 3: 평생 친구들〉이라는 제목 아래 감독인 파트리스 르콩트를 비롯해, 미셸 블랑, 마리-안느 샤젤, 크리스티앙 클라비에, 티에리 레르미트 등이 모였다. 사례를 찾기 힘든 일종의 가벼운 후일담 영화다. 이 작품은 전작들의 성적을 크게 넘어선 1,026만명을 동원했다.

『아스테릭스』의 르네 고시니가 쓰고 장-자크 생페가 그린 『꼬마 니콜라』는 1955년부터 연제를 시작한 그림 소설이다. 한국에도 오래 전에 번역되어 잘 알려져 있다. 이 작품이 영화로 만들어진 2009년에는 M6의 티비 시리즈로도 제작되어 현재까지 방영되고 있다.¹⁹⁾

4. 한불흥행영화 비교 2: 영화 외적 요소

영화가 제작된 이후, 흥행을 완성짓는 것은 배급이다. 예를 들어 프랑스영화 흥행 6위 자리에 올라 있는 〈아스테릭스 3〉의 경우 개봉 당시 낮은 평점과 결코 좋지 않은 입소문에도 불구하고 최종 관객 680만명을 돌파했다.²⁰⁾ 여기에는 원작과 전작의 성공, 7,800만 유로라는 사상 최대규

19) 〈꼬마 니콜라〉의 속편, 〈꼬마 니콜라의 여름방학 *Les Vacances du Petit Nicolas*〉은 프랑스와 한국에서 각각 2014년 7월 9일, 8월 21일 개봉예정이다.

20) 알로시네는 프랑스언론사들의 영화평들을 정리해 별점을 매긴다. 〈아스테릭스〉에 평을 남긴 언론사는 22개였는데, 이들의 평균 별점은 5점 만점에 1.9점이었다. 흥행 10위 중 제일 낮은 점수다. 참고로 평점 상위권 영화로는 〈언터처블〉(3.7), 〈북부사투

모의 제작비, 스타 캐스팅 외에도, 1,078개관 개봉이라는 물량공세가 주효했다. 이는 스피버그의 〈쥬스〉(1975)를 기점으로 지난 40년간 할리우드에서 활용하고 있는 흥행 방식이다. 현대에는 많은 나라에서 ‘대자본영화 = 대형배급’ 공식을 따르고 있다.

4.1. 흥행과 배급

한국의 역대 흥행 10위가 지난 10년 안에 몰려 있는 까닭에는 스크린 수의 증가와 배급시스템의 변화가 자리하고 있다. 1990년대말 500개 정도였던 한국의 스크린은 2000년대 들면서 폭발적으로 증가했다. 2004년 1,400개를 돌파했고, 2013년 현재 2,184개에 달한다. 20년 사이 거의 4배가 늘어난 셈이다. 스크린 수 증가와 함께 한국의 극장시장도 양적으로 크게 성장했다. 대형배급도 이와 함께 등장했다. 2003년 한국영화산업 정리에는 “〈실미도〉와 〈태극기〉가 동시에 상영되면서 전국 스크린 수 2/3을 차지하는 이례적인 현상”이라고 적혀 있다.²¹⁾ 실제로 〈괴물〉 이후에 개봉한 10위권 영화들은 적게는 753개(〈해운대〉)에서 많게는 1128개(〈설국열차〉)까지 한결같은 대형배급전략을 택하고 있다. 영화 한편의 개봉 규모가 전체 스크린의 1/2을 차지하는 다소 기형적인 형태다.

프랑스에서는 〈아스테릭스 3〉과 〈신고할 것 없음〉이 각각 1,078개와 1,036개 스크린에서 개봉했다. 10위권 내에 자리한 영화 중 900개 스크린 이상 규모로 배급된 영화가 절반이다. 표면적으로는 한국의 상황과 큰 차이가 없어 보인다. 그런데 여기에서 두 가지 고려할 사항이 있다. 첫째는 프랑스의 스크린숫자다. 프랑스에는 2013년 현재 2,025개 극장에서 5,587개 스크린을 운영하고 있다. 한국이 가지고 있는 333개 극장, 2,184개 스크린과 큰 차이가 있다. 한국에서 〈설국열차〉의 1,128개 스크

리), 〈코러스〉(3.6), 〈아더와 미니모이〉(3.3)이 있고, 하위권 영화로는 〈택시3〉, 〈꼬마 니콜라〉(2.8), 〈일광욕한 사람들〉(2.7), 〈캠핑〉(2.3), 〈신고할 것 없음〉(2.2)이 있다.

21) 영화진흥위원회, 『2004년 한국영화산업결산』, 2005, 7쪽.

린이 전체의 51.6%에 해당했다면, 〈아스테릭스〉의 개봉규모는 당시 프랑스 전체 스크린의 20% 수준에 그친다.²²⁾ 둘째 특정 영화의 스크린 점유율 차이이다. 한국은 멀티플렉스가 가지고 있는 스크린이 전체의 94.9%에 달한다. 흥행영화가 멀티플렉스에서 4개 스크린 이상을 차지하고 있는 모습은 흔히 목격된다. 만약 8개 스크린을 가지고 있는 극장이라면, 관객들이 다른 영화를 볼 수 있는 기회는 절반 밖에 되지 않는다. 프랑스는 특정영화의 과도한 스크린 점유를 방지하는 제도를 가지고 있다. 국립영화 및 동영상센터, CNC Centre National du Cinéma et de l'image animée가 FNCF와 맺은 단체협약에는 이와 같은 내용이 명시되어 있다. 이로 인해 프랑스의 멀티플렉스 극장은 한편의 영화를 2개(12개관까지)에서 최대 3개(14개관이상)까지 밖에 걸 수 없다. 관객이 다양한 영화를 선택할 수 있는 권리를 보장하기 위함이다.

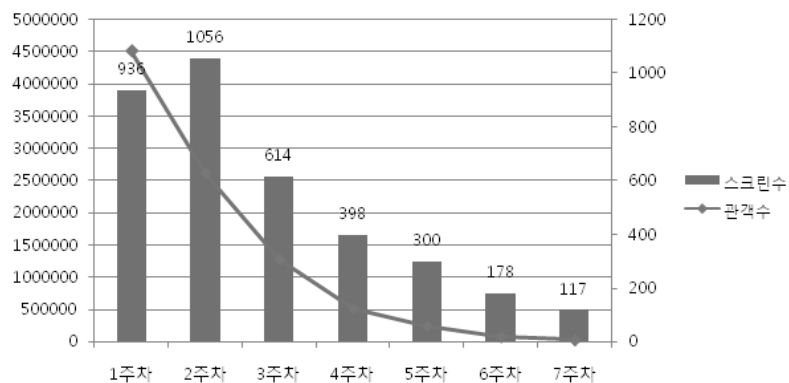
4.2. 대형 개봉

〈괴물〉이 흥행한 2006년 7월은 한국영화 의무상영일수가 73일로 줄어든 바로 그 시점이다. 〈괴물〉의 성공은 연초 1,230만명을 기록한 〈왕의 남자〉와 더불어 마치 한국영화의 경쟁력이 높아진 듯 한 환상을 불러일으켰다. 영화발전기금의 발족과 연달은 영화의 성공으로 한국영화스크린 쿼터 축소 반대 목소리는 힘을 잃었다. 〈괴물〉의 성공은 2004년 〈실미도〉와 〈태극기 휘날리며〉가 연달아 1천만관객을 돌파한 이후 형성된 한국영화산업에 대한 기대심리로 자본 유입이 촉진된 결과라고 할 수 있다. 개봉 이후 관객 반응을 통해 증가한 〈괴물〉의 배급규모 617개관은 전체 스크린수 1,847개의 33.5%에 해당했다. 〈괴물〉의 흥행 이후 한국영화는 대규모의 제작비를 단기간에 회수하기 위해 배급 규모를 키우는 형태가 자리 잡는다.

22) 2008년 프랑스에는 2,069개관에서 5,390개 스크린을 운영하고 있었다.

최근 흥행영화들은 크게 두 가지 형태 배급방식을 취한다. 대형 배급을 통해 초기 관객몰이를 하거나 관객의 반응을 보고 확대 개봉하는 형태다. 여기에 유료시사회 명목으로 정식 개봉일보다 빠르게 선보이는 전략을 덧붙이기도 한다. 대형배급은 보통 개봉 시점에 높은 인지도를 가진 영화들에게 적용된다. 유명 감독이나 스타 배우의 출연, 대형 제작비가 인지도를 높이는 대표적인 요소이다.

〈설국열차〉는 기획부터 마케팅까지 계획적으로 진행된 한국에서 보기 드문 사례다. 〈설국열차〉는 개봉일인 8월 1일 하루 전에 849개 스크린에서 유료시사회 형태로 먼저 선을 보였다. 정식 개봉 전에 이미 41만명 동원한 이 영화는 최대 1,128개 스크린에서 상영되었다. 개봉시부터 14일 동안 1위를 놓치지 않았다. 초반 좋은 성적에는 다양한 요소가 작용했을 텐데, 봉준호 감독의 신작이라는 점과 크리스 에반스, 틸다 스윈튼 등 출연배우들의 내한으로 대중과 언론의 관심이 높았다.

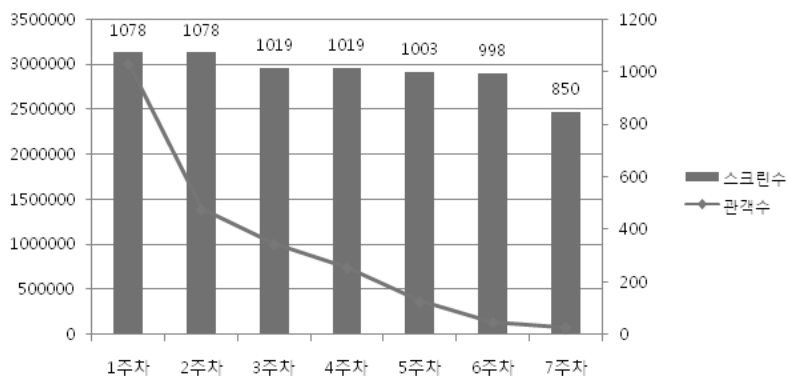


〈그림 3〉 〈설국열차〉의 주간 관객수 및 배급 규모 변화
(출처 : 영진위 KOBIS)

전국 스크린의 절반 이상을 차지한 대규모 개봉의 힘은 거셌다. 1,000개 이상의 스크린에서 관객과 만난 이 영화의 개봉 첫 주말까지 좌석 점

유율 68.3%를 기록했다. 며칠 사이 330만명이 찾아왔다. 2주차까지 성적은 695만명에 달했다. 상영 3주차까지만 해도 600개 선을 유지하던 스크린은 4주차에 400개, 5주차에 300개, 6주차에 200개, 7주차에 100개 수준으로 급속히 줄어든다. 당시 <설국열차>는 <더 테러 라이브>(7월 31일 개봉, 최종 558만명)와 경쟁했는데, 이들이 동반 흥행에 성공한 결과 2013년도 8월 한국영화 점유율은 75.5%에 달했다.

프랑스의 경우, 상위 10위권 영화 중 <아스테릭스 3>이 가장 큰 규모로 개봉했다. 이 영화는 기획 당시부터 큰 반향을 일으켰다. 1999년과 2002년에 개봉했던 전작 두편이 나란히 성공한데다가, 유치 경쟁에서 패배한 2012 런던올림픽의 연장선상에서 내용이 진행되기 때문이었다. 그 관심만큼이나 프랑스영화사상 최대 제작비(7,800만유로)가 투자되었다. 1억달러가 넘는 제작비 대부분은 벨기에, 스페인, 이탈리아, 독일 등에 선 판매를 통해 기획 시점에 이미 충당되었다. <아스테릭스>는 1,078개 스크린에서 개봉했다. 2008년 1월 30일에 선보인 이 영화가 개봉 첫주에 동원한 관객은 3,007,811명이었다.



〈그림 4〉 <아스테릭스>의 주간 관객수 및 배급 규모 변화
(출처: CBO-Box Office)

일단 영화가 개봉하면 수집된 관객수와 함께 배급사는 배급규모 조정
에 들어간다. 좌석 점유율과 경쟁작의 흥행과 개봉 등 복잡한 계산이 극
장과 배급사 사이 부을 조정과 함께 진행된다. 좌석 점유율이 떨어지면
스크린수도 줄이는 것이 일반적이다. 〈설국열차〉의 경우, 2주차에 스크린
수를 늘여 입소문 확대와 관객 증가를 노렸다. 그리고 관객 감소세에 비
례하는 스크린수 조정이 이루어졌다.

반면 〈아스테릭스〉는 독특한 형태의 배급 전략을 구사했다. 2주차부
터 급격한 관객 감소가 이루어졌음에도 불구하고 개봉 6주차까지 배급
규모 변화가 크지 않다. 이 시점은 2천만 관객시대를 연 〈북부사투리〉가
개봉 2주만에 895만을 불러모으며 관객몰이를 하던 때였다. 그럼에도 불
구하고 〈아스테릭스〉는 998개 스크린을 유지했다. 개봉 7주차 850개 스
크린에서 이 영화가 불러 모은 주간 관객수는 77,835명에 그쳤다. 1개 스
크린당 일일 관객 13명 수준이다. 결과적으로 680만명에 그친 성적은 배
급 규모와 방식으로 볼 때 결코 만족스러운 것이 아니었다. 관객수를 최
대화하려는 전략을 택했지만, 비효율적인 배급 방식임에 틀림없다.

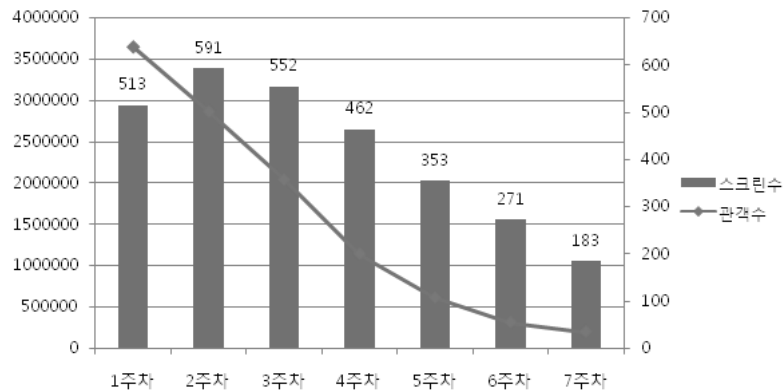
이처럼 대규모 자본이 투입된 기대작의 경우 초대형 배급을 포함한 집
중 마케팅으로 영화의 개봉 초기 관객몰이를 시도한다. 이러한 까닭에
대형배급 영화일수록 개봉 첫주의 관객수가 최종 관객수에서 높은 비중
을 차지할 확률이 높다. 〈설국열차〉의 개봉 첫주 관객비중은 최종관객수
대비 48.4%이고, 〈아스테릭스〉는 44.2%였다.

4.3. 확대 개봉

규모에는 차이가 있을지언정, 보통 개봉 첫주에 배급력을 집중한다.
영화에 대한 관심도가 가장 높은 시점이기 때문이다. 그런데, 개봉후 입
소문이 좋아 배급규모를 늘려가는 경우가 있다. 이는 관객의 호응이 사
전 수립한 배급 전략을 넘어섰기 때문이다. 한불 양국의 흥행 1위 자리
를 지키고 있는 〈괴물〉과 〈북부사투리〉가 이와 같은 형태의 배급 방식

을 택했다.

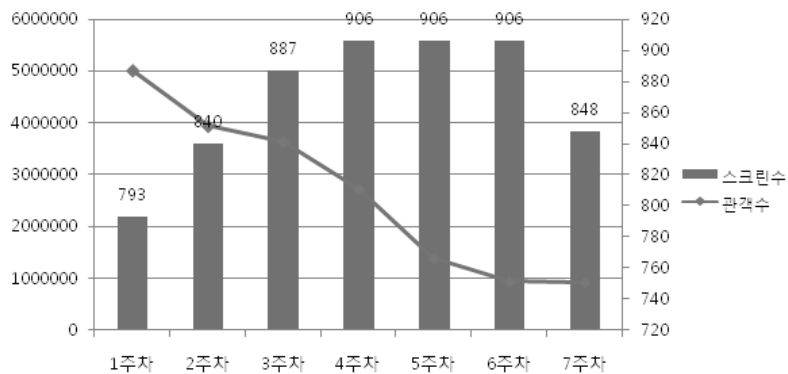
2006년 7월 27일, 〈괴물〉의 최초 개봉 규모는 513개관이었다. 수요일인 26일 380개관에서 사전 개봉한 〈괴물〉은 개봉 첫주 364만명을 불러 모았다. 647개 스크린으로 늘어난 〈괴물〉의 개봉 10일차 상영에는 일일 관객수가 664,150명에 달했다. 이는 개봉 첫주말 토요일 스코어인 673,838명(617개관)에 가까운 성적이었다. 열흘 동안 〈괴물〉을 찾은 관객수는 515만명에 가까웠다. 〈설국열차〉(-42%), 〈아스테릭스〉(-53.7%)의 예를 통해 알 수 있듯이, 대규모 개봉 영화의 경우 개봉 2주차 급격한 관객감소세를 보인다. 그러나 〈괴물〉은 감소세는 -21.4%에 그쳤다. 영화의 인기와 증가한 스크린수가 관객감소세를 저지한 것이다. 〈괴물〉은 개봉 20일에는 838만명을, 개봉 한달차를 맞은 8월 27일 1천만관객을 돌파했다.



〈그림 5〉 〈괴물〉의 주간 관객수 및 배급 규모 변화
(출처 : 영진위 KOBIS)

프랑스영화 역대 1위 자리를 지키고 있는 〈북부사투리〉는 보다 뚜렷한 확대개봉 현상을 보여준다. 2008년 2월 27일 정식 개봉 직전, 〈북부사투리〉는 영화의 배경인 북부지역의 순회상영을 통해 53만명 관객과 호

평으로 무장하고 있었다. 793개 스크린에서 거둔, 첫 주 성적은 과히 폭발적이었다. 501만명이 찾아본 첫 주가 지나자 47개관이 더해져, 개봉규모는 840개로 증가했다. 이어 3주차에는 887개, 4주차에는 906개까지 스크린이 늘어났다. 이때부터 〈아스테릭스 3〉에서 목격한 배급규모 고정 현상이 일어난다. 꾸준한 관객수 하락에도 불구하고 4, 5, 6주차 〈북부사투리〉의 스크린수는 906개로 움직이지 않았다.



〈그림 6〉 〈북부사투리〉의 주간 관객수 및 배급 규모 변화
(출처: CBO-Box Office)

개봉 6주차를 맞은 〈북부사투리〉는 새로 개봉한 〈디스코〉에게 1위 자리를 넘겨줬다. 두 영화의 주간 관객수 차이는 겨우 205,982명이었다. 상영관 수는 〈디스코〉(824개관)보다 〈북부사투리〉(906개관)가 오히려 많았다. 결국 개봉 7주차를 맞은 〈북부사투리〉는 〈디스코〉를 제치고 다시 박스오피스 1위 자리에 올라선다. 이때 〈북부사투리〉는 848개 스크린에서 92만명을, 〈디스코〉는 820개 스크린에서 65만명을 모으는 데 그쳤다. 개봉 9주차 〈캐쉬 Cash〉에게 다시 1위 자리를 내어주었을 때, 이미 〈북부사투리〉는 1,956만명을 동원했다. 개봉 12주차 2천만명을 돌파할 당시, 스크린 수는 560개였다.

4.4. 개봉 시기

결과론적으로 볼 때, 〈북부사투리〉의 개봉시기는 영화의 인기와 성수기가 절묘하게 맞아 떨어졌다. 영화는 프랑스학교들의 겨울방학 시기에 개봉했다. 개봉 2주차에 전주 대비 -21.4%의 관객감소세를 보인 것은 영화의 흥행 추세가 얼마나 뜨거웠는지 방증한다. 〈북부사투리〉는 개봉 3주차에서 2가지 호재를 만난다. 하나는 3월 16일 시행된 프랑스의 지방자치단체 선거다. 이 영화는 따뜻한 남부지방의 우체부 필립이 잘못을 저지르고 출고 이해하기 힘든 사투리를 쓰는 북부지방으로 전근가면서 생기는 에피소드를 유쾌한 형태로 풀어내고 있다. 영화의 내용상 지역색이 두드러지는데, 지자체 대표들을 뽑는 선거와 맞물린 것이다. 또 하나의 호재는 앞서 잠깐 언급한 영화의 봄 행사기간이 겹친 것이다. 일반 요금의 1/3이라는 혜택과 〈북부사투리〉의 인기가 겹쳐 행사기간 3일 동안 352만명이 극장을 찾았다. 영화의 봄 행사가 시작한 이래 최고 기록이었다.²³⁾ 해당주간 관객수도 6,777,052명에 달해 평소보다 70% 이상 높은 수치를 기록했다. 결국 〈북부사투리〉의 흥행은 4월말 부활절 방학까지 이어져 20,413,165명이라는 전대미문의 기록을 작성한다.

한국 흥행영화의 경우, 대부분 성수기 개봉 원칙을 고스란히 따르고 있다. 특히 한국극장의 최성수기에 해당하는 여름방학과 겨울방학기간에 대부분의 영화가 개봉했다. 여름에 개봉한 영화들로는 〈괴물〉, 〈도둑들〉, 〈해운대〉(7월), 〈설국열차〉(8월)이 있다. 겨울방학 기간에는 〈왕의 남자〉, 〈실미도〉, 〈변호인〉(12월), 〈7번방의 선물〉(1월)이 개봉했다. 남은 2편, 〈광해, 왕이 된 남자〉와 〈태극기 휘날리며〉는 추석과 설날 연휴 즈음에 개봉했다.

프랑스 대형영화들도 극장성수기에 개봉하는 것은 기본이다. 흥행 2위 자리를 지키고 있는 〈언터처블〉은 11월초 만성절 방학, 4위 〈코러스〉는

23) FNCF, « Plus de 2 800 000 entrées pour Le Printemps du cinéma 2010 », 24 mars 2010

영화의 봄 행사, 〈아더와 미니모이〉는 성탄절 방학, 〈캠핑〉은 부활절 방학에 맞춰져 있다.²⁴⁾ 실제로 프랑스 상위 10개 영화들 중 가장 빈번한 개봉기간은 1월말 2월초이다. 〈일광욕한 사람들〉(950개관), 〈신고할 것 없음〉(1,036개관), 〈아스테릭스〉(1,078개관), 〈택시3〉(969개관), 이렇게 4편이 이 기간에 선보였다. 1월말은 연말연시에 개봉한 대형 영화들의 힘이 빠지는 시점이다. 상대적으로 대형 경쟁작이 없는 점을 노린 것이다. 이 기간에 개봉한 영화들의 배급규모가 상대적으로 큰 까닭도 같은 이유로 해석할 수 있다.

5. 결론

본 연구가 최근 10년간 개봉한 홍행영화에 주목한 까닭은, 이들이 영화의 미래를 품고 있기 때문이다. 세계영화사에 기록되어 남은 영화들에는 크게 두 가지 부류가 있다. 하나는 시장의 선택을 받아 홍행 기록을 남긴 영화이고, 또 하나는 기존의 틀을 깬 독특한 시도를 한 영화다. 우리는 전자를 흔히 상업영화, 블록버스터영화, 대자본영화, 홍행영화, 이벤트영화 등으로, 후자를 예술영화, 작가영화, 영화제영화 등으로 부른다. 그러나 이 둘이 반드시 양분된 시장을 갖거나, 완전히 서로 다른 성격을 가지고 있는 것만은 아니다. 적지 않은 영화들은 둘의 경계에 존재한다. 현대 영화시장에는 대규모의 자본이 들어간 예술영화도, 미적 아름다움이나 철학적 깊이가 돋보이는 상업영화도 적지 않다. 영화학계도 이미 검증 받은 영화들이나, 규명되지 않았던 미지의 영화들에 대한 연구를 넘어서 동시대 관객들의 관심을 받은 최근작에 대한 접근이 늘어나고 있다.

24) 그렇다고 모든 영화가 성수기에 맞춰 개봉할 순 없다. 〈꼬마 니콜라〉는 전통적인 비수기인 9월 말에 개봉했다. 당시 9월 중순에 영화의 개학이라는 할인행사가 있었는데, 그마저 2주일가량 비껴갔다.

프랑스는 1990년대를 지나며 전반적인 영화산업의 방향을 재설정했다. 1960년대부터 시작해 80년대까지 세계적인 명성을 얻었던 작가 auteur 중심 영화의 시대를 끝내고, 할리우드식 대형 상업영화와 친관객적인 코미디/드라마 장르에 대한 개발에 집중했다. 대형 상업영화의 중심에는 프랑스식 스튜디오를 지향하는 퓌 베크가 중심에 있다면, 가벼운 친관객 영화들의 중심에는 전통적인 영화기업인 고몽, 파테 등이 있다. 여기에 중소제작사들은 기존 예술영화의 맥을 잇고 있어 전반적인 영화시장의 다양성을 유지했다.

‘가족 단위 관객을 편하게 볼 수 있는 TV용 대형 상업영화가 양산된다’는 일부의 비판에도 불구하고, 프랑스영화는 주요 영화제들에서 꾸준한 성적을 거두고 있다. 최근 막을 내린 칸영화제에서는 누벨바그의 상징 중 하나인 장-뤽 고다르의 신작 〈언어와 작별 *Adieu au langage*〉이 심사위원상을, 〈파티 걸〉이 신인감독 작품에게 돌아가는 황금 카메라상을 받았다. 거장과 새내기가 나란히 시상대에 선 것이다. 2년 연속 칸영화제 경쟁부분에 초청조차 받지 못한 한국영화의 실정과 대비된다. 2000년대 초, 한국영화가 세계영화제들의 주목을 받던 시절이 있었다. 당시 한국적인 것은 독특한 것이었다. 여기에 다양한 함의의 폭력성이 덧붙여져 21세기 초반 한국영화는 국제영화제의 중심에 머물렀다. 그러나 기존의 강점들은 이제 시대적 효력을 다한 듯 보인다. 한국영화는 새로운 동력을 개발해야 한다.

지금까지 우리는 문화/산업적 관점으로 한국과 프랑스에서 한 영화가 어떻게 흥행에 성공했는지에 대해 살펴보았다. 이제 한국영화의 미래를 위한 몇 가지 제언으로 본 연구를 마무리할 차례다. 첫째 한국영화 흥행의 지역적 한계를 넘어서야 한다. 한국의 흥행작은 대부분 ‘한국적’인 배경을 하고 있다. 이러한 영화들은 한국인의 공감만 얻을 뿐이다. 지리적 으로나 문화적으로 가까운 아시아시장조차 두드리기 어렵다. 국내에서 1,232만명을 동원한 〈광해, 왕이 된 남자〉는 베트남에서 〈차형사〉(국내 관객 135만명)보다 인기가 없었다. 프랑스의 경우도 마찬가지다. 사투리

와 지역색이 웃음의 핵심인 〈북부사투리〉가 외국에서 모은 관객수는 621만명이었다. 자국내 관객수의 1/3에도 못미치는 수치다. 그것도 대부분은 유럽에서 불러 모은 관객(510만명)이다. 반면 장애우와 간병인의 우정이라는 보편적인 주제 다룬 〈언터처블〉은 해외에서 큰 성과를 거뒀다. 전세계 관객 5,230만명 중 외국 관객이 3,208만명에 달한다. 영화 주제와 소재의 폭을 세계인이 공감할 수 있는 형태로 넓혀야 하는 이유다.

둘째 기획 단계부터 철저하게 준비된 영화가 필요하다. 〈설국열차〉는 우리에게 의미 있는 사례를 남겼다. 167개국에 선판매한 금액만으로 순제작비의 절반을 모은 이 영화는 기획의 힘을 보여준다. ‘유명 감독 + 할리우드 스타 + 프랑스 원작만화’라는 조합은 영화의 질을 보증할뿐만 아니라, 3,920만달러에 달하는 제작비를 모은 힘이기도 하다. 한국과 프랑스 사이에는 지난 2006년에 맺은 한불공동제작협약(Corée-France accord de coproduction)이 있다. 국제공동제작으로 프랑스와 함께 영화를 만든다면, 프랑스의 영화지원제도를 활용할 수 있다. 양국 시장과 영화 그리고 관객의 특성에 대한 보다 깊은 이해를 통해 공동제작영화를 만들어 낸다면, 아시아를 넘어서 유럽 시장을 바라보는 영화가 될 것이다.

셋째 이름만으로 관객들을 끌어 모을 콘텐츠를 개발해야 한다. 2천년대 할리우드 박스오피스의 가장 윗자리는 대부분 시리즈물이 차지하고 있다. 성공한 시리즈물은 영화만이 아니라 문화 전반이 구축한 기반 위에서 생겨난다. 현재 한국영화의 시리즈물 가능성은 문학이나 만화보다는 2000년대 초반부터 꾸준히 독자층을 넓히고 있는 웹툰에 있다. 개중 가장 돋보이는 것은 강풀 작품들이다. 그의 작품 중 이미 6편이 영화로 만들어졌는데, 〈아파트〉, 〈바보〉, 〈순정만화〉, 〈그대를 사랑합니다〉는 그리 인상적인 결과를 만들지 못했다. 그러나 최근 작품인 〈26년〉(296만명)과 〈이웃사람〉(243만명)은 흥행과 비평 양면에서 의미 있는 성적을 거뒀다. 더불어 2013년 최고 흥행작 중 하나인 〈위대하게 은밀하게〉(696만명)의 성공은 웹툰 원작 영화의 등장을 가속화할 것으로 보인다.

마지막으로 장기적인 시선으로 영화지원정책을 재정립해야 한다. 프랑

스영화산업의 저력은 국가정책과 영화인들 사이의 밀월 관계에서 비롯된다. 프랑스는 수요와 생산, 투자와 이윤이라는 경제논리로 무장한 미국과 전혀 다른 방식으로 영화를 다룬다. 프랑스영화정책의 기초는 상업적 이윤을 고려하면서도, 한 나라의 정체성으로서 문화산업이라는 이해 위에 서 있다. 한국영화산업은 여러 가지 풀어야 할 문제들이 산재해 있다. 대기업의 수직계열 견제, 2차시장 활성화, 다양성영화 기반확대, 영화인 처우개선, 효율적인 산업시스템 확립 등 어느 하나 소홀히 할 수 없는 중요한 사안이다. 그리고 그 첫머리에 올해 말로 징수기한이 만료되는 영화발전기금 문제가 있다. 한국영화산업의 지속적인 발전을 뒷받침해줄 지원금의 마련과 이를 공정히 집행할 정책마련이 시급하다. 이에 대한 심도 깊은 연구의 필요성도 강조되는 시점이다.

참고문헌

단행본

- 영화진흥위원회, 『2013 한국영화연감』, 커뮤니케이션북스, 서울, 2014
(외 2004~2012년 연감 9권)
- 영화진흥위원회, 『2012 영화소비자조사』, 커뮤니케이션북스, 서울, 2013
- CNC, *Bilan 2013 : les films, les programmes audiovisuels, la vidéo, l'exploitation, la production, la distribution, l'exportation...*, mai 2014 (외 2003~2012년 연감 9권)

보고서/협약/계약서

- 영화진흥위원회, 『2013년 한국영화산업 결산』, 2014.(외 2004~2013년 결산 보고서 9건)
- CNC, « Décision du 18/07/07 portant agreement des formules régionales UGC illimité », 2007
- Europalace, « Le Pass solo contrat d'abonnement »
- _____, « Le Pass duo contrat d'abonnement »
- _____, « Le Pass duo enfant contrat d'abonnement »

학술논문

- 김미라, 「2000년 이후의 국내 프랑스영화」, 『프랑스문화연구』, 제19호, 2009, 51-80쪽
- _____, 「21세기 프랑스영화의 국내 경향」, 『프랑스문화연구』, 제25호, 2012, 29-61쪽
- 김이석, 「프랑스의 신인감독 지원정책」, 『프랑스문화예술연구』, 제17집, 2006, 53-68쪽

- 김현성, 「프랑스의 국제공동영화제작 산업과 정책」, 『프랑스문화예술연구』 제33집, 2010, 577-600쪽
- 민지은, 최준호, BERTHO LAVENIR Catherine, 「2000년 이후, 프랑스 영화 시장에서의 한국영화현황-프랑스 영화계에서의 한국영화위상과 대비된 상업시장에서의 대중성 결여」, 『한국프랑스학논집』, 제76집, 2011, 1-30쪽
- 송기형, 「프랑스와 한국의 영화제작 지원정책 비교연구I-프랑스의 경우」, 『한국프랑스학논집』, 제57집, 2007, 297-318쪽
- 안지혜, 「문화로서의 영화 : 프랑스 문화정책의 이념을 통해 본 영화정책」, 『한국정책과학학회보』, 제12권 제4호, 2008, 389-431쪽

기사/보도자료

- 김구철, “IPTV, 케이블 통한 유통확대… ‘19금’영화 폭주 우려”, 『문화일보』, 2014. 04. 08
- 서정민, “내가 본 ‘극장 동시 VOD’, 알고 보니 ‘가짜 개봉작’”, 『한겨레신문』, 2014. 04. 16
- 지용진, “IPTV 덕분인가, 부활하는 에로영화”, 『중앙일보』, 2013. 12. 18
- FNCF, « Plus de 2 800 000 entrées pour Le Printemps du cinéma 2010 », 24 mars 2010
- CBO, « Analyse du box-office semaine du 26 février au 4 mars 2014 - semaine 9 », mars 2014
- CBO, « Analyse du box-office semaine du 30 avril au 6 mai 2014 - semaine 18 », mai 2014

인터넷 사이트

- 영화진흥위원회의 영화산업관련 통계 <http://www.kobiz.or.kr>
- 영진위 통합전산망 <http://www.kobis.or.kr>

영상물등급위원회 <http://www.kmrb.or.kr>

CGV 극장 사이트 <http://www.cgv.co.kr>

프랑스 국립영화 및 동영상센터 <http://www.cnc.fr>

프랑스 박스오피스 사이트 <http://www.cbo-boxoffice.com>

프랑스 고몽/파테 극장 사이트 <http://www.cinemasgaumontpathe.com>

프랑스극장협회 <http://www.fncf.org>

〈Résumé〉

Une Etude comparative des films coréens et français du point de vue de l'industrie culturelle

Roh, Chul-Hwan

Deux années consécutivement en 2012 puis 2013, La France a occupé la place de troisième importateur des films coréens précédée par le Japon et les Etats-Unis. Le résultat significatif de *Snowpiercer-Le Transperceneige* de Joon-ho Bong entre en jeu. Ce film réalisé avec des vedettes hollywoodiennes, par exemple Chris Evans, Jamie Bell, Tilda Swinton a battu le record d'entrée pour un film coréen sorti dans les salles en France. Il a effectué 678 049 entrées. Il s'agit du double du record précédent qui était détenu par *Ivre de femmes et de peinture* de Kwon-taek Im (302 810 entrées).

Ce succès est le fruit de la réalisation de Joon-ho Bong, très apprécié des Français, mais aussi du casting international et l'origine française du scénario: *Le Transperceneige* de Jean-Marc Rochette. Grâce à ce succès important, le marché de films coréens principalement tourné vers le marché japonais et américain s'est élargi jusqu' à l'Europe.

Cette étude a pour l'objet la compréhension de l'industrie cinématographique française. Dans ce but, nous comparons la Corée du Sud et la France dans l'industrie du cinéma et leurs dix meilleurs films au box-office du point de vue de l'industrie culturelle. Elle nous nous incitera à réfléchir à une stratégie pour l'accès aux marchés

européens du cinéma.

주 제 어 : 영화산업(Industrie du cinéma), 박스오피스(Box-office),
흥행영화(film à succès), 한국영화(cinéma coréen), 프랑
스영화(cinéma français), 영화시장(marché du cinéma),
문화산업(Industrie culturelle)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

프랑스 국립박물관 법인화 정책의 현황과 성과: 국립현대미술관 법인화 방안에 대한 프랑스적 해법*

신 상 철
(경희대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--|---------------------------------------|
| 1. 서론 | 4. 법인화를 통한 프랑스 국립박물관
운영 체제의 변화와 성과 |
| 2. 프랑스 국립박물관 정책 환경 및
현황 | 4.1. 국립박물관의 운영 자율성
및 권한 강화 |
| 3. 프랑스 국립박물관 법인화 과정과
주요 쟁점 | 4.2. 법인화의 성과와 운영 효율성
증대 |
| 3.1. 문화부 산하 프랑스박물관국
(DMF)을 통한 국립박물관
통합운영체제의 변화 | 5. 결론 |
| 3.2. 국립박물관연합회(RMN)의
역할 변화와 국립박물관들의
수익사업 보장 | |

1. 서론

현대 사회에서 박물관은 새로운 사회적 요구를 수렴하며 끊임없는 변화의 과정 속에 있다. 빠르게 변화하는 문화 환경과 이에 적응하기 위한 박물관의 노력은 다양한 양상으로 표출되었고 그 중 박물관 외형적 변화

* 이 논문은 2010년도 정부재원(교육부 인문사회연구역량강화사업비)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2010-354-A00133)

와 함께 가장 두드러지게 나타난 현상은 운영 방식의 변화였다. 특히 프랑스와 같은 국가 주도형 문화정책을 시행하고 있는 국가에서 관료주의에 기반을 둔 획일화된 국립박물관 운영 체제는 심각한 도전에 직면했다. 국립박물관 운영에 있어서 국가의 직접적인 개입은 기관 운영의 자율성을 훼손하고 문화 환경의 변화에 대응하는 유연성을 저하시키는 요인으로 지적되었다. 이러한 문제를 해결하기 위해서 프랑스 정부는 1993년부터 국립박물관 법인화 정책을 확대시행하고 있으며 국내에서도 법인화 정책에 관심이 점차 높아지고 있다. 우리 사회에서는 2008년 경기도 산하 공립박물관들의 법인화 정책 시행을 계기로 국공립 박물관 및 미술관의 법인화에 관한 논의가 시작되었다¹⁾. 그리고 2010년 문화체육관광부가 국립현대미술관의 법인화 방안을 공표하면서 법인화 정책은 다시 한 번 우리 문화계에서 첨예한 논쟁의 대상이 되었다. 이 논의에서 중요한 관건은 특수법인 형태로 법인화된 국공립 박물관 및 미술관의 위상 설정에 관한 것이었다. 이명박 정부는 집권 초기 행정 조직의 슬림화와 국가의 재정 부담 감소를 위해 중앙정부의 소속 기관 중 총 11개 부처 22개의 책임운영기관을 대상으로 한 민영화 방안을 검토하였다²⁾. 이 일환으로 추진된 국립현대미술관 법인화 방안은 기관에 인사 및 예산의 실질적 자율권을 부여하고 관료 체계가 지닌 경직된 구조를 대체할 체계적

1) 2008년 3월 경기도는 산하 도립박물관 및 미술관들을 경기문화재단 소속 기관으로 통합하여 관리하는 법인화 정책을 시행하였다. 2008년 법인화 정책 시행 당시 경기문화재단은 경기도박물관, 경기도자박물관, 경기도미술관, 백남준아트센터, 실학박물관, 경기창작센터 등 6개 기관을 산하 기관으로 두었으며 2011년에는 전국선사박물관, 어린이박물관 등 2개 기관이 추가되었다. 이러한 법인화 정책은 기존의 관료조직 체계를 통해서는 수요자가 요구하는 문화 서비스 제공에 한계가 있으며 문화 시설의 장기적 비전과 전략에 의한 운영 능력 또한 미흡하다는 인식에서 비롯되었다. 이 시기 경기도가 내세운 공립박물관 법인화 정책의 목적은 기관 운영의 효율성, 전문성, 자율성의 향상이었다. 그러나 이 정책은 공립 기관의 민영화라는 비판과 함께 박물관의 수익성 향상을 위한 공공성의 희생으로 해석되기도 하였다.

2) 2006년 1월 책임운영기관으로 전환된 국립현대미술관은 이 시기 문화체육관광부 산하 국립중앙극장, 한국정책방송원 등과 함께 특수법인화 대상 기관에 포함되었다. 강승완, 『미술관·박물관 문화의 패러다임의 변화와 한국의 미술관·박물관』, 『현대미술관연구』, 국립현대미술관, 2008, p. 5.

이며 유연한 조직관리 시스템의 도입을 목표로 했다. 문화체육관광부는 국립현대미술관 운영의 효율성과 책임성을 향상시키기 위한 대안으로 법인화 방안을 제시했으며 2012년 6월 4일 입법 예고된 「국립중앙미술관의 설립 및 운영에 관한 법률 제정 법률안」에서도 ‘기관 운영의 효율성과 책임성 제고’가 법인화의 주요한 근거로 명시되었다³⁾. 하지만 문화체육관광부가 제안한 이 법안은 법인화 이후의 국립현대미술관의 지위를 국립기관으로 상정하고 있다는 점에서 엄밀한 의미에서 민영화 방안으로 보기는 어렵다.

그럼에도 불구하고 우리 사회에서 국공립 박물관 및 미술관의 법인화 정책은 항상 공공성에 관한 논의로 귀결되었다. 국내 미술계에서는 국립현대미술관 법인화 정책에 담긴 민영화 기조에 대한 문제를 제기했고 문화체육관광부 공무원노조의 국립현대미술관법인화 반대 성명서에서도 법인화로 인한 공공성의 훼손 요인이 주요한 반대 논리로 제시되었다⁴⁾. 사실상 법인화된 국공립 박물관 및 미술관이 기관 운영의 효율성과 책임성을 향상시키면서 동시에 공공예술기관으로서의 역할을 충실하게 수행할 수 있는가에 대한 우려가 이들의 비판을 통해 표출되었던 것이다. 법인화 정책을 둘러싼 이러한 상반된 의견들의 충돌은 법인화 이후 국립기관에 부여될 역할과 그것을 실현하기 위한 운영 체제의 모습이 구체적으로 제시되지 못했기 때문으로 판단된다. 만약 국립현대미술관의 법인화 방안이 정부 조직 축소 및 민영화의 전단계가 아니라면 우리는 정부 간섭이 배제된 자율적인 기관 운영 체제에 있어서 공공성의 기반은 어떻게 보장될 수 있는가에 대한 의문을 가질 수 있다. 또한 특수법인이라는 국

3) 「국립중앙미술관의 설립 및 운영에 관한 법률 제정 법률안」은 문화체육관광부 장관 소속기관이었던 국립현대미술관의 위상 및 명칭을 독립법인 국립중앙미술관으로 변경하여 운영할 것을 제안하고 있다. 또한 이 법률안은 독립법인 국립중앙미술관에 의사결정기구로서 이사회를 두고 예산 및 결산, 미술관 운영 및 발전계획 등의 주요 사항을 자체적으로 심의·의결할 수 있는 권한을 부여하고 있다.

4) 심상용, 「국립현대미술관 특수법인화를 정당화하는 담론들 다시읽기 : 세계적 미술관, 막대한 예산조달, 정부기능 축소, 민영화 예찬」, 『현대미술학 논문집』 제 16권 1호, 2012, 121-169.

립현대미술관의 새로운 법률적 위상이 현대미술관의 전문성 향상에 어떠한 방식으로 기여하게 될 것인지에 대한 이해도 필요하다.

이러한 측면에서 본 논문에서는 1990년대부터 주요 국립박물관 및 미술관의 법인화 정책을 시행하고 있는 프랑스의 정책 사례를 분석하고 이를 통해 국립현대미술관 법인화 논쟁에서 제기된 몇 가지 문제점에 대한 대안을 제시해보고자 한다. 특히 한국과 유사한 국가 주도형 문화정책을 시행하고 있는 프랑스 정부가 국립박물관 및 미술관의 법인화 정책을 시행하게 된 배경과 이유를 조망하고 이 과정에서 국립 기관의 공공성과 운영 효율성간의 대립적 관계를 어떻게 해결했는지를 알아보고자 한다. 또한 문화부 소속 기관에서 특수법인으로 전환된 프랑스 국립박물관들의 위상과 운영 체계의 변화 그리고 법인화 시행 이후의 성과 등을 분석함으로써 국내 박물관 법인화 정책의 시행에 앞서 고려해야할 사항과 방향을 모색해보고자 한다.

2. 프랑스 국립박물관 정책 환경 및 현황

2011년 기준 프랑스 문화부 소속 국립박물관은 37개이며 타 부처 소속 11개 박물관을 합하면 총 48개의 국립박물관이 운영되고 있다⁵⁾. 이들 국립박물관들의 2011년도 연간 방문객 총합은 약 2천 8백만 명에 다다르며 이 수치는 프랑스 전체 박물관 입장객 수의 절반에 해당한다⁶⁾. 프랑스 박물관 정책에서 국립박물관이 차지하는 비중은 다른 유럽 국가들 및 미국과 비교했을 때 매우 높다. 이점은 국립박물관 관람객 수에서 뿐만 아니라 프랑스 문화부예산에서 국립박물관 운영비가 차지하는 비중에서

5) 프랑스 문화부의 행정 체계 및 관련 학계에서는 박물관과 미술관을 별도의 기관으로 구분하지 않고 있다. 따라서 본 논문에서는 박물관과 미술관을 동시에 지칭하는 프랑스어 Musée를 박물관이란 용어로 번역하여 사용하고자 한다

6) Chantal Lacroix, *Chiffres-clés de la culture*, Paris, La Documentation Française, 2012, pp. 33-45.

도 확인 할 수 있는 사실이다. 2010년 한해 프랑스 정부가 국립박물관 운영을 위해 지원한 금액은 528M€, 한화로 약 7920억이다⁷⁾. 2000년도 프랑스 국립박물관 운영비 지원금 5010억(334M€)과 비교했을 때 58% 정도 증액된 금액이다. 동일 기간 문화부 예산 증가율이 32% 이었다는 점을 고려하면 국립박물관 운영을 위한 정부 교부금 증액율은 매우 높다고 할 수 있다⁸⁾. 게다가 운영비 명목 교부금 외에도 프랑스 정부는 2000-2010년 사이 10년간 국립박물관 건립 및 시설개선 비용으로 약 8080억 원(505M€)을 지원했고 이 예산을 통해 1개의 국립박물관 신축과 12개 국립박물관의 시설 개선이 이루어졌다.

〈표 1〉 2000-2010년 국립박물관 건립 및 시설 개선 비용

(단위: Million 유로)

기관명	비용	완공시점
국립기메박물관 시설개선	50,20M	2001년 1월
팔레 드 도쿄	4,57M	2002년 2월
베르사유궁 가브리엘관	5,27M	2003년 10월
오르세미술관 관람객 공간	17,29M	2004년 3월
루브르박물관 이폴론갤러리	5,4M	2004년 11월
루브르박물관 비스콘티관	4,27M	2005년 1월
루브르박물관 국가실	6,29M	2005년 4월
오랑주리미술관 보수	30,90M	2006년 5월
케 브랑리 박물관 건립	290,09M	2006년 6월
국립장식예술박물관 보수	46,66M	2006년 9월
이민역사박물관	20,00M	2007년 9월
오르세미술관 북측 외관보수	2,14M	2009년 5월
퐁텐블로성 보수	21,68M	2010년 10월

자료: 2000-2012년 프랑스 감사원(La Cour des comptes) 문화분야 사업 보고서 재구성

7) Projet annuel de performance de la mission «culture» pour 2010, in Projet loi de finances pour 2010.

8) 2000-2010년 사이 루브르, 오르세, 기메, 피카소, 베르사유, 퐁텐블로, 케 브랑리 등의 주요 국립박물관들이 법인화 되었음에도 불구하고 이 기간 동안 국립박물관에 대한 정부 지원금은 지속적으로 증액되었다. *Rapport de gestion du ministère de la culture*, 2000, 참조.

프랑스 문화부를 통해 집행되는 국립박물관 지원 예산은 크게 3가지 항목으로 구성된다. 첫 번째는 문화부 산하 37개 국립박물관의 운영비 교부금이다. 매년 ‘공공 서비스를 위한 정부보조금’(subvention pour charge de service public) 명목으로 지원되는 운영비는 법인화된 12개 기관을 포함한 모든 국립박물관들이 지원받는다. 두 번째는 국립박물관 시설 개선 및 공사에 대한 정부 지원금이며 세 번째는 박물관 인력에 대한 인건비 지급이다. 앞선 두 개의 항목, 즉 운영비와 시설 공사비 명목의 교부금은 37개 모든 국립박물관들이 공통적으로 문화부 예산을 통해 지원받는다. 반면에 인건비 지원에 있어서는 기관의 규모에 따라 다른 방식이 적용된다. 37개 기관 중 루브르박물관, 퐁피두센터, 케 브랑리 박물관 등 3개의 대형 법인 기관들은 자체 수익금을 통해 박물관 인력의 인건비를 지급하고 나머지 중소 규모의 국립박물관들만 문화부의 지원을 받는 구조이다⁹⁾. 이와 같이 프랑스 문화부가 국립박물관들에 지급하는 정부 교부금은 각 박물관들의 규모와 위상에 따라 다른 형태를 취하고 있으며 법인화된 기관들은 문화부와 협약을 통해 정부 교부금의 총액을 결정한다.

2014년 현재 독립적인 예산 편성 및 집행 권한을 지니고 있는 문화부 산하 국립박물관 법인들은 총 12개 기관이다¹⁰⁾. 우선 1977년 복합문화공간의 성격을 지닌 특수법인 퐁피두 센터의 개관과 함께 그 소속 기관으로 편입된 국립현대미술관(Musée national d'art moderne)이 문화부 산하 국립박물관들 중 처음으로 법인 체제로 운영되었다¹¹⁾. 그리고 1993년 루

9) 법인화된 프랑스 국립박물관의 직원들은 문화부 소속 국가 공무원 신분을 유지한다. 이들의 인건비는 국가가 지급하는 것을 원칙으로 하고 있으나 루브르박물관, 퐁피두센터 소속 국립현대미술관, 케 브랑리박물관 등의 기관은 예외적으로 정규직과 비정규직 직원 모두의 급여를 자체 수익금으로 지불하고 있다.

10) 2014년 기준 문화부 산하 국립박물관 법인의 수는 12개이며 법인에 소속된 국립박물관 수는 18개 기관이다. 그 이유는 루브르박물관 법인과 같은 대형 기관들이 국립들라크루아 박물관 같은 소규모의 기관들을 포함하고 있기 때문이다. 오르세 법인은 오랑주리(Musée de l'Orangerie)와 에베르박물관(Musée Hébert)을 통합 관리하고 기메박물관 법인은 에네리박물관(Musée d'Ennery) 그리고 베르사유 법인은 2개의 부속 박물관을 포함하고 있다.

www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques 참조.

브르 박물관(Musée du Louvre) 법인화를 기점으로 오르세(Musée d'Orsay), 기메(Musée Guimet), 베르사유궁(Musée des châteaux de Versailles), 퐁텐 블로성(Musée du château de Fontainebleau), 케 브랑리(Musée du quai Branly), 로댕(Musée Rodin), 피카소(Musée Picasso), 귀스타브 모로(Musée Gustave Moreau), 장-자크 에네르(Musée Jean-Jacques Henner), 세브르 도자기(Musée de la céramique à Sèvres) 박물관 등의 기관들이 순차적으로 법인화되었다¹²⁾. 이들 기관들은 문화부와의 협약을 통해 전체 예산에서 정부 교부금과 자체 수익금의 비율을 정하고 있으며 원칙적으로 법인화된 주요 국립박물관들은 감독 기관인 문화부와 2년 혹은 3년 단위로 '운영목표와 재원에 관한 협약'(contrat d'objectif et de moyens)을 맺고 사업 계획안의 실행을 위한 예산 중 자체 수익 예상분을 제외한 나머지 재원을 정부로부터 지원받고 있다¹³⁾. 이 협약서에는 각 사업별로 정부의 지원 금액과 박물관 자체 충당 금액이 정해져 있으며 정부는 협약 기간 동안 지원금을 재조정하지 않고 사업 수행을 위한 안정적인 재원을 보장

11) 프랑스 국립현대미술관은 퐁피두센터(Le Centre Pompidou) 건립을 위해 1975년 의회에서 의결한 특별법(la loi 75-1 du 3 janvier 1975 portant création du centre national d'art et de culture Georges-Pompidou)에 의해 '문화적 성격의 공공기관(Etablissement public à caractère culturel)' 지위를 지닌 퐁피두센터 특수법인의 소속 기관이 되었다. 국립현대미술관은 다른 주요 국립박물관 법인과 달리 독립적인 법인 체제를 갖추고 있지 않은 매우 예외적인 사례이며 1990년대 이후 진행된 국가 직영 국립박물관들의 법인화 정책과는 다른 문화적 요인과 정책적 배경에 의해 법인화가 이루어졌다. 현대미술의 진흥과 창작활동의 지원을 위해 설립된 복합문화기관 성격의 퐁피두센터는 각각의 소속 기관들에게 고유의 행정 권한을 부여하는 독특한 운영 체제를 지니고 있으며 프랑스 문화부는 센터 내 다른 기관들과 국립현대미술관 간의 관계를 명확히 정립하기 위해 1992년 퐁피두센터 조직 구성과 지위에 관한 새로운 법령(Décret n° 92-1351 du 22 décembre 1992 portant statut et organisation du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou)을 제정하여 시행하고 있다. *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, 2007, pp. 171-192.

12) 루브르 박물관 법인화는 1992년 12월 22일에 제정된 법령(Décret n° 92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre)에 근거하여 이루어졌으며 이 법령은 1993년 1월 1일부터 발효되었다. Yann Gaillard, *Rapport d'Information au nom de la Commission des finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation sur la tutelle du ministère de la culture sur le musée du Louvre*, Paris, Sénat, 2007, p. 38.

13) Yann Gaillard, *op. cit.*, p. 9.

한다. 반면 박물관 법인들은 협약 기간 종료시 재정 적자가 발생할 경우 정부로부터 재정 적자분의 자동 보전을 요구하지 않으며 부족한 재원은 그 다음 회기 정부 지원금에서 충당해야 한다. 따라서 정부와 체결한 자체 재원 마련 방안을 이행하지 못한 박물관은 다음 회기 사업 규모를 축소할 수밖에 없으며 이를 통해 문화부는 법인화된 국립박물관들의 운영 책임성을 유도하고 있다. 이러한 프랑스 문화부의 국립박물관 교부금 지원 방식에는 일본의 경우처럼 법인화된 기관에 대한 자기수입증대에 대한 요구와 그에 따른 정부지원금의 순차적 축소 원칙은 포함되어 있지 않다¹⁴⁾. 프랑스 국립박물관 법인화 정책의 주요한 특징 중 하나는 박물관의 자체수익의 증가가 정부 교부금 감소를 유발하지는 않는 제도적 장치를 마련해 둔 것이다. 특히 프랑스 문화부는 2004년 4월 4일에 발표한 국립박물관 개혁에 관한 문화부장관 담화에서 정부의 교부금과 법인화된 국립박물관의 자체 수익금을 동시에 증대하는 목표를 발표했고 실제 국립박물관 예산에 이러한 원칙을 적용하고 있다¹⁵⁾.

예를 들어 루브르박물관의 경우 2000년도 운영비 명목의 정부 교부금은 약 645억원(43M€)이었다¹⁶⁾. 이는 동일 연도 루브르박물관 전체 수익의 56%를 차지하는 금액이다. 그리고 10년 후인 2010년도 정부의 루브르박물관 운영비 교부금은 약 1755억 원(117M€)으로 증가했으며 정부 교부금이 루브르박물관 전체 수익에서 차지하는 비율 또한 64.4%로 상승했다¹⁷⁾. 2000-2010년 사이 루브르박물관의 자체 수익은 2배 이상 증

14) 일본 도쿄국립박물관장 제니야 마사니는 일본국립박물관의 독립행정법인화 이후 국립박물관의 예산은 정부의 운영비교부금과 '자기수입'(自己收入)으로 구성되며 지출 예산과 동일하게 책정된다고 설명했다. 여기서 운영비교부금은 박물관 지출예산액에서 자기수입예산액을 차감한 금액에 해당하고 박물관의 자기수입예산은 원칙상 매년 1% 증가해야하며 정부 지원금은 매년 1% 감소를 전제로 한다고 지적했다. 이 경우 법인화 이후 국립박물관의 자기수입예산이 증대하여도 정부의 운영비교부금이 삭감되기 때문에 박물관 지출예산의 증액은 기대하기 힘든 구조가 된다. 『한국박물관 개관 100주년 기념 국제포럼- 21세기 박물관의 발전전략과 미래』, 국립중앙박물관, 2009, pp. 61-69.

15) Communication du ministre de la culture du 4 avril 2003.

16) *Rapport d'activités du Musée du Louvre 2000*, 참조.

가했지만 이 기간 동안 정부의 운영비 교부금은 축소되지 않고 오히려 증액되었다. 이 같은 사실에서 프랑스 국립박물관 법인화 정책이 정부의 박물관 지원금 축소 및 법인 기관들의 자체 수익 증대를 목표로 하고 있지 않음을 알 수 있다. 프랑스 문화부는 국립박물관 법인들의 운영비 교부금 규모를 설정하는데 있어서 각 박물관들의 유료 관람객 수, 소장품 규모 및 활용 가능성 등을 고려하여 전체 예산에서 자체 수익 예상분을 제외한 나머지 부분을 교부금 규모로 정하고 있다. 따라서 루브르박물관 비해 유료 관람객 수와 전시실 규모가 작은 케 브랑리 박물관의 경우에는 2010년도 전체 수익에서 정부의 운영비 교부금이 차지하는 비중은 88,7 %로 매우 높게 책정되어 있다¹⁸⁾. 이러한 정부의 국립박물관에 대한 지속적인 재정 지원과 관심은 프랑스 사회에서 법인화 정책에 관한 비판적 여론이 발생하지 않는 근본적인 이유가 된다. 사실상 프랑스 문화계에서 법인화 정책은 지나치게 중앙 정부의 통제를 받고 있는 국립박물관들의 운영 효율성과 자율성을 향상시킬 수 있는 효과적인 제도적 장치로 인식하는 경향이 강하다.

〈표 2〉 2010년도 주요 국립박물관 법인에 대한 운영비명목 정부교부금
(단위: Million유로)

	박물관 운영비명목 정부교부금	전체 수익대비 비율
루브르박물관	117,07 M	64,4%
오르세미술관	11,58 M	32,9%
퐁피두센터 국립현대미술관	78,54 M	67,5%
기메박물관	4,0 M	68,0%
케 브랑리박물관	53,63 M	88,7%
베르사유궁	6,39 M	11,8%

자료: 2010년 문화부 산하 국립박물관 법인 재정보고서 재구성

17) *Rapport d'activités du Musée du Louvre 2010*, 참조.

18) *Rapport d'activités du Musée du Quai Branly 2010*, 참조.

이러한 정부 교부금 증액의 주된 요인은 국립박물관들이 수행하는 임무와 역할의 확장 때문이다. 프랑스 문화부가 설정한 국립박물관 운영 목표는 크게 4 가지로 구분될 수 있다. 첫째 국가 소유의 국립박물관 소장품에 대한 체계적이고 과학적인 관리, 둘째 소장품 확충, 전시 역량 강화, 공간 확충 등을 통한 박물관 기능 향상, 셋째 박물관 관람객의 증대 및 다양화, 넷째 국립박물관의 운영 효율성 증대이다. 이러한 목표를 수행하기 위해 프랑스 문화부는 2000년대에 들어서서 다양한 박물관 정책을 시행하고 있다. 그 중 2002년 제정된 박물관법(Loi des Musées de France)은 박물관 소장품에 대한 국가적 보호 대책과 체계적인 관리 방안을 주된 내용으로 하고 있다¹⁹⁾. 이 법안의 핵심은 박물관의 운영 주체와 상관없이 국가적으로 중요성을 인정받은 유물들을 보유한 모든 박물관들이 소장품의 관리와 활용에 있어서 정부의 지원을 받도록 하는 것이다. 사실상 이 박물관법은 프랑스 정부가 공표한 4대 국립박물관 운영 목표 중 소장품의 체계적 관리를 위한 방안에 해당한다. 반면 국립박물관 운영 목표 중 나머지 세 가지에 해당하는 국립 박물관 기능 증대, 관람객 확대 및 다양화, 박물관 운영 효율성 증대를 실현하기 위한 방안으로 프랑스 문화부는 국립박물관 법인화 정책을 확대 시행하고 이를 통해 기관 운영의 자율성을 부여하는 방법을 선택했다.

프랑스에서 국립박물관 법인화 정책의 확대 적용은 기존 문화부 산하 박물관 정책 담당부서인 프랑스박물관국(DMF, Direction des Musées de France)의 권한 축소와 국립박물관들에 대한 문화부의 직접적인 관리 체계의 변화를 의미했다. 또한 국립박물관들의 수익 사업을 대행하기 위해

19) 2002년 1월 4일 제정된 프랑스박물관법은 박물관의 운영 주체와 상관없이 소장품의 가치가 뛰어난 박물관들에게 ‘프랑스박물관’(Musée de France)이라는 명칭을 부여해 주는 것을 허용한다. 문화부 산하 고위박물관위원회(Haut Conseil des musées)의 심의를 거쳐 프랑스박물관에 선정된 박물관은 소장품 구입 및 관리에 있어서 정부의 재정적, 행정적, 기술적 지원을 받을 수 있다. 반면 이들 기관들은 정부 규정에 따른 소장품 목록을 작성하고 그 소장품을 공개할 의무가 있다. 그리고 이들 박물관의 소장품은 소유권 양도 및 재산권 행사에 있어서 국립박물관 소장품 관리 규정에 준하는 제약을 받게 된다. Loi du 4 Janvier 2002 relative aux musées de France, 참조.

설립된 영리법인 성격의 국립박물관연합회(RMN, Réunion des Musées Nationaux)의 역할 수정도 불가피해졌다. 국립박물관연합회는 문화부 산하 국립박물관들의 입장료 수입 관리, 전시도록 및 기념품 제작·판매, 저작권 관리 그리고 부대시설 운영 등의 수익 사업을 수행하기 위해 설립된 기관이었다. 하지만 2003년 이후 법인화된 주요 박물관들이 영리 활동을 행할 수 있는 법적 기반을 갖추게 되면서 이 기관은 국립박물관과의 관계 재정립을 통해 기존 사업의 방향과 규모를 재정립할 필요가 생겼다. 따라서 프랑스 문화부의 국립박물관 법인화 정책은 프랑스박물관국(DMF)과 국립박물관연합회(RMN)을 통한 중앙집권적 통합운영체제를 대체할 새로운 운영 체제의 도입을 의미하는 것이기도 했다. 사실상 프랑스 문화부는 박물관 법인화 정책을 통해 국립박물관 각 기관의 개별적 특수성과 자율성을 보장하고 그에 적합한 정부의 지원 방안을 마련하여 이들의 역량과 운영 효율성을 향상시키고자 하였다.

3. 프랑스 국립박물관 법인화 과정과 주요 쟁점

3.1. 문화부 산하 프랑스박물관국(DMF)을 통한 국립박물관 통합운영 체제의 변화

프랑스 국립박물관의 역사는 1789년 프랑스 대혁명 시기에 시작되었다. 혁명 정부는 박물관을 공화주의 혁명 이념을 실현하기 위한 주요한 정치적 수단으로 활용했고 이를 위해 중앙정부의 강력한 통제 하에 국립박물관들을 운영했다²⁰⁾. 프랑스 최초의 국립박물관인 루브르박물관은 1793년 국립중앙박물관(Musée central des arts)이란 명칭으로 루브르궁

20) Dominique Poulot, *Une Histoire des Musées de France*, Paris, La Découverte, 2005, pp. 46-52.

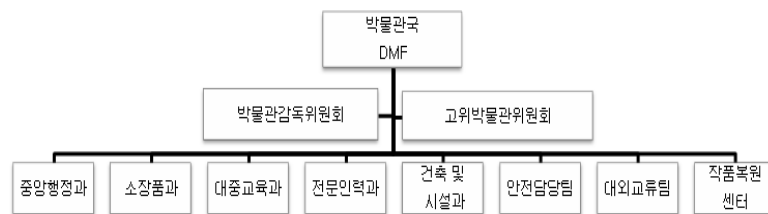
안에 설립되었다. 그리고 같은 해 국립자연사박물관이 개관하였고 1794년에는 국립기술공예박물관이 문을 열었다. 나폴레옹 집권시기인 제1 제정 시기에는 프랑스 각 지역의 주요 도시에 15 개의 지방박물관이 설립되었다. 이들 지방박물관들은 중앙정부의 계획 하에 나폴레옹 군대가 점령지역으로부터 약탈한 유물들을 기반으로 설립되었기 때문에 중앙정부의 관리와 통제를 받았다. 1945년 세계 2차 대전 종전 이전까지 이들 국립박물관들은 교육부 산하 예술총국(Direction générale des Beaux-Arts)에 소속되어 있었다²¹⁾. 그리고 국립박물관들과 소속이 불분명한 지방박물관들은 교육부 산하 지방박물관감독과(Inspection des musées de province)에서 관리하였다. 이 두 개의 조직은 1945년 7월 13일 법령(l'ordonnance du 13 juillet 1945)에 의해 프랑스박물관국(DMF)으로 통합되었고 향후 이 기관에서 프랑스 전체 박물관 정책을 총괄하는 역할을 수행하였다.

사실상 프랑스박물관국은 프랑스 국내 모든 국공립 박물관 운영의 컨트롤타워 역할을 수행했다. 국립박물관들에 대한 예산권과 인사권을 지닌 프랑스박물관국은 이들 국립박물관들의 소장품 구입 및 관리, 학예사를 포함한 전문직 채용과 교육, 건축 및 시설관리, 교육 프로그램 운영과 홍보 등의 박물관 업무 전반에 대한 관리감독 기능을 행사했다. 또한 지방자치단체 소속의 국립박물관들도 소장품의 중요도에 따라 국가공무원에 의해 운영되는 '주요국립박물관'(musées classés)과 지방 공무원에 의해 운영되는 '관리대상박물관'(musées contrôlés)으로 구분하여 전반적인 업무를 프랑스박물관국에서 관할하였다. 1959년 드골 대통령 집권 시기 문화부가 설립된 이후부터 프랑스박물관국은 교육부에서 문화부 소속으로 이전되었고 조직 규모는 점차 확장되었다. 2000년대 들어서서 프랑스

21) 프랑스 정부 조직상에 문화부가 설치된 시점은 1959년이며 초대 장관은 앙드레 말로(André Malraux 재임기간 1959-69)가 역임했다. 기존 교육부에서 담당했던 국공립 박물관들의 운영 및 관리 업무는 1959년부터 문화부로 이관되었고 프랑스박물관국 또한 문화부 소속으로 이전되었다. Jacques Sallois, *Les Musées de France*, Paris, PUF, 2008, p. 11.

박물관국은 박물관감독위원회(Inspection générale des musées)와 고위 박물관위원회(Haut conseil des musées de France) 등의 부속 기관과 하부조직으로 중앙행정, 소장품, 대중교육, 전문인력, 건축 및 시설 등을 담당하는 5개 과(Département), 그리고 안전 및 대외교류를 담당하는 2개 팀(Mission) 및 작품 복원센터를 두는 조직 구성을 갖추었다. 2009년 기준 소속 직원 수가 145명에 이르는 대규모 조직으로 성장한 프랑스박물관국은 문화부 내에서 가장 많은 예산을 집행하는 정책 부서였다²²⁾. 특히 2002년도 박물관법 시행과 함께 국립박물관뿐만 아니라 ‘프랑스박물관’(Musée de France) 명칭을 부여받은 공립 및 사립 박물관 소장품들에 대한 관리 및 지원 업무까지 수행하게 되면서 프랑스박물관국의 위상은 더욱 강화되었다²³⁾.

〈표 3〉 2009년도 프랑스박물관국 조직도



자료: *Histoire administrative du ministère de la culture 1959-2012* 재구성

이러한 박물관국의 대규모 조직구성과 광범위한 역할은 프랑스 정부의 체계적인 박물관 정책 수행을 위한 제도적 기반이 되었다. 하지만 이것은 국립박물관들의 독립성과 자율성을 침해하는 요소가 되기도 하였다. 사실상 프랑스 국립박물관들은 전시기획 권한을 제외한 모든 박물관 업

22) Michèle Dardy-Cretin, *Histoire administrative du ministère de la culture 1959-2012*, Paris, La Documentation Française, 2012, 참조.

23) 2012년 기준 1218개의 박물관이 프랑스박물관(Musée de France) 명칭을 부여받았으며 이중 82%가 지방자치단체 소속이고 13%가 재단 및 비영리단체 소속 그리고 5%가 국가 소속 기관이다.

무에 있어서 문화부 박물관국의 통제를 받았다. 이처럼 강력한 중앙집권적인 박물관 정책은 1789년 대혁명 이후 일관되게 지속되어온 프랑스 정부의 정책 기조였으며 그 토대가 된 것은 공공성의 원리였다. 프랑스 역사에서 박물관은 절대왕정 시기 특권층에 예측되어 있던 예술과 지식을 국민에게 환원시켜주기 위해 설립된 기관이었으며 박물관의 역할 중 가장 중요한 것은 국가적으로 중요한 예술품을 수집하고 관리하여 그 가치를 보다 많은 대중들에게 전달하는 것이었다²⁴⁾. 이러한 박물관의 공익적 역할은 곧 국가가 국민에게 제공해야 하는 공공재적 가치를 지닌 서비스의 일환으로 인식되었고 따라서 프랑스 사회에서 박물관 설립과 운영이 정부 및 지방 자치단체와 같은 공공부문의 주도에 의해 이루어지는 것이 당연시되었다. 하지만 박물관의 다양한 기능 중 공익적 역할만을 중시여기고 이를 위해 중앙정부 산하 강력한 박물관 정책부서를 운영함으로써 결국 개별 박물관의 운영 효율성을 저해한다는 점이 프랑스 박물관 정책이 지닌 허점이었다. 프랑스 문화부가 1993년 루브르박물관 법인화를 기점으로 단계적으로 확대 적용하고 있는 국립박물관 법인화 정책은 기존의 박물관 정책의 오류를 시정하고 국립박물관 운영에 있어서 공공성과 효율성 간의 균형을 도모하기 위한 방안이었다. 이러한 이유에서 법인화된 프랑스의 국립박물관들은 법률상 권리 및 의무의 주체가 되는 법인으로 독립되어 있음에도 불구하고 여전히 공공부문에 속하는 기관으로 규정되어 있다²⁵⁾. 그리고 프랑스 정부는 법인화한 국립박물관 예산의 대부분을 지원해 주고 있으며 법인 소속 직원들에게도 공무원 신분을 부여해 주었다. 또한 행정 조직상 문화부 박물관국과 법인 기관은 서로 밀접하게 연계되어 있는 체계이기 때문에 프랑스 국립박물관 법인화 과정에서 일본의 국립박물관 법인화 사례와 비교했을 때 민영화에 대한 논란이나 사회적 반발이 전혀 발생하지 않았다²⁶⁾.

24) D. Poulot, *op. cit.*, pp. 47-51.

25) Claude Rochet, *Les établissements publics nationaux: un chantier pilote pour la réforme de l'Etat*, Paris, La Documentation Française, 2002, pp. 9-11.

반면 프랑스의 법인화된 국립박물관들이 점차 독자적인 예산 집행권과 인사권을 수행하고 이와 함께 소장품 운영에 대한 자율적 권한을 이양 받음으로써 문화부 산하 박물관국의 조직 축소가 불가피해졌다. 따라서 프랑스 정부는 2010년 1월 13일 문화부 산하 문화유산총국(Direction générale des Patrimoines)을 신설하면서 프랑스박물관국(DMF)과 프랑스아카이브국(DAF) 그리고 건축 및 문화재국(DAPA)을 하나로 통합하였다. 그리고 박물관국의 역할과 업무 또한 프랑스 박물관 운영 전반에 관한 정책 수립과 관련 기관에 대한 관리 및 감독에 관한 것으로 변화했다²⁷⁾. 현재 프랑스 국립박물관 운영 체계는 크게 3 가지 형태로 구분된다. 첫 번째는 루브르, 오르세,龐피두센터(국립현대미술관), 베르사유, 기메 박물관 등과 같이 자율적이고 독립적인 운영 체계를 갖춘 규모가 큰 국립박물관 법인 체제이다. 두 번째는 로댕, 귀스타브 모로, 장-자크 에네르 박물관과 같이 소장가 혹은 작가의 기증에 의해 설립된 국립박물관들로서 기증자의 요구에 따라 소장품의 분산을 막기 위해 작은 규모의 법인으로 운영되는 기관들이며 이들 박물관들은 행정 및 재정 운영에 있어서 문화부에 대한 의존도가 매우 높다. 세 번째는 문화부 박물관국 조직과 직접적으로 연계되어 운영되는 국립박물관들이다. 이들 기관들은 전체 국립박물관에서 가장 많은 비중을 차지하고 있으며 1999년 1월 1일을 기점으로 ‘국가권한기관’(SCN, Services à Compétence Nationale)이라는 법적 위상을 지닌 박물관 체제로 운영되고 있다²⁸⁾.

26) 2014년 현재 프랑스 문화부 소속 주요 국립박물관들이 순차적으로 법인화되었으나 이 정책 시행 과정에서 국립박물관 법인화를 민영화 정책으로 보는 시각은 표출되지 않았다. 국립박물관 법인화와 관련하여 프랑스 사회에서 논쟁의 대상이 되었던 것은 2007년 프랑스 문화부와 아랍에미리트연합(UAE) 간의 아부다비 루브르박물관 설립에 대한 협약 체결시 발생한 국립박물관 소장품의 유상대여에 관한 문제가 유일하다. 루브르 브랜드 명칭 및 소장품 대여 명목으로 프랑스 문화부와 루브르박물관 측이 아랍에미리트연합로부터 12억 6천만 달러를 지급받은 것을 계기로 당시 프랑스 사회에서는 국립박물관 소장품의 공공성 문제 그리고 국가 간 상호협력 차원에서의 전시 교류에 대한 원론적인 토론이 제기되었다. Jean Clair, *Malaise dans les Musées*, Paris, Flammarion, 2007, 참조.

27) Michèle Dardy-Cretin, *op. cit.*, pp. 95-125.

3.2. 국립박물관연합회(RMN)의 역할 변화와 국립박물관들의 수익사업 보장

박물관국(DMF)과 함께 프랑스 정부의 중앙집권적 박물관 정책을 뒷받침하는 또 다른 중심축은 국립박물관연합회(RMN)이다. 프랑스박물관국이 국립박물관들의 행정과 소장품 관리 업무를 총괄하는 역할을 수행해 왔다면 국립박물관연합회는 이들 기관들의 수익 사업을 대행해주는 기관이었다. 국립박물관연합회의 주된 임무는 국립박물관들의 입장료 수입 관리, 소장품 구입 대행, 메세나 업무, 특별전 기획 및 운영, 출판 및 저작권 관리 그리고 박물관 내 서비스 시설 및 매장(Boutiques) 관리 업무 등으로 구성된다²⁹⁾. 이러한 수익사업을 원활히 수행하기 위해 국립박물관연합회는 설립 단계부터 법인으로 출범했다. 문화부 산하 모든 국립박물관들의 수익 관련 사업과 업무들을 법인 형태로 독립된 하나의 기관에서 포괄적으로 수행하는 이러한 독특한 운영 체제는 프랑스의 국가주도형 국립박물관 운영 방식으로부터 파생된 결과라고 할 수 있다. 기존 국가 직영의 프랑스 국립박물관들은 수익 사업뿐만 아니라 민간 부문의 기부금을 받는데 제약이 많았고 이 문제에 해결하기 위해 프랑스 정부는 이미 1895년 독립법인 형태의 국립박물관연합회를 설립했다.

프랑스박물관국 디렉터를 역임한 자크 살루와(Jacques Sallois)는 19세기 프랑스 사회에서 국립박물관연합회 설립에 관한 약 25 년간의 치열한 논쟁이 있었다고 언급했다³⁰⁾. 국립박물관연합회가 법인 형태로 설립된

28) 국가권한기관(SCN) 제도는 1997년 5월 9일 법령(Décret du 9 mai 1997)에 의해 처음 시행되었다. 국내 책임운영기관과 유사한 이 제도는 법인처럼 독립된 법적 위상을 지니지는 못하지만 기관장에게 박물관 운영에 관한 행정 권한을 대폭 이양해주는 제도이다. 현재 프랑스 문화부 소속 15개 국립박물관들이 국가권한기관(SCN) 체제로 운영되고 있다. 국립 그랑 팔레(Grand Palais) 전시장을 포함한 문화부 산하 총 38개의 국립박물관 및 전시시설의 운영 체제는 독립법인 12개 기관, 국가권한기관(SCN) 15개 그리고 이들 두 기관 형태에 개별적으로 병합되어 있는 11개의 소규모 국립박물관들로 구성되어 있다.

29) Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2001, 참조.

30) Jacques Sallois, *op. cit.*, p. 26.

법적 근거는 '1895년 4월 16일 국립박물관 재원에 관한 법률'(Loi de finances du 16 avril 1895)이었다. 당시 프랑스 국립박물관은 루브르, 베르사유, 생-제르맹(Saint-Germain) 그리고 룩상부르(Luxembourg) 박물관 등의 4개 기관이었으며 이들 국립박물관들은 열악한 재정 상태로 인해 소장품의 구입과 특별전 기획에 어려움을 겪었다. 프랑스 정부는 국립박물관들에 대한 정부의 직접적인 운영 체제를 유지하면서 이들 기관들을 위한 새로운 재원을 창출하기 위해 국립박물관연합회를 설립했다³¹⁾. 설립 당시부터 국립박물관연합회는 정부로부터 독립된 법인으로서 독자적인 회계 체계와 법률적 주권을 행사할 수 있는 제도적 장치가 부여되었다. 그리고 1991년부터는 영리법인(EPIC, Etablissement public à vocation industrielle et commerciale)으로 법률적 위상이 변경되어 기관장과 회계 책임자에게만 공무원 신분이 부여되고 나머지 직원들은 민간부문 종사자의 신분을 지니게 되었다³²⁾.

민간 기업과 같은 회계 체계를 갖춘 국립박물관연합회는 국립박물관과 관련된 모든 수익 사업을 대행하였다. 전체 국립박물관들의 상설전시실 입장료 수입을 공동 관리하고 이들 기관들이 보유하고 있는 소장품의 저작권 관리를 통한 기념품과 출판물의 제작 및 판매 사업을 수행했다. 이와 더불어 국립박물관들의 대중 서비스 시설의 관리 및 특별전 업무도 이 기관에서 수행했다. 특히 국립박물관연합회는 특별전을 기획하는데 있어서 국립박물관 보다 매우 효율적인 운영체제를 갖추고 있었다. 프랑스 국립박물관들의 전시업무를 총괄 진행하는 국립박물관연합회는 마케팅, 홍보, 전시 디자인 분야의 민간 전문가들과 협업하는데 아무런 행정적 제약을 받지 않았으며 전시 기획 및 실행 과정에서 기업이나 개인의 후원을 받는 것이 자유롭게 허용되었다³³⁾. 또한 해외 주요 박물관, 사립

31) Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux(1870-1940), genèse et fonctionnement*, Paris, Ecole des Chartes, 1993, 참조.

32) Claude Rochet, *op. cit.*, p. 12.

33) 국립박물관연합회(RMN)는 국립박물관 소속 학예사들의 제안을 받아 그들과의 협력을 통해 새로운 특별전을 기획했으나 전시 준비 및 진행 과정 상의 모든 업무는 국

박물관, 개인소장가들 등과 같은 다양한 형태의 기관 및 개인들과 작품 대어를 협의하는 과정에서 국립박물관연합회는 그들의 요구에 능동적으로 대처할 수 있는 운영 체제를 갖추고 있었다. 사실상 법인화 이전 루브르박물관과 같은 대형 국립박물관들은 전시기획 과정에서 나타나는 복잡한 행정 절차상의 문제를 극복해야 했으며 중소 규모의 국립박물관들은 전문 인력과 경험의 부재로 인해 대규모 전시를 기획하는 데 어려움을 겪었다. 반면에 국립박물관연합회는 일종의 전시 기획사처럼 국제 교류전 및 블록버스터 전시를 실행할 수 있는 전문적인 능력과 문화 환경 변화에 신속하게 대응할 수 있는 조직 운영의 유연성을 지닌 기관이었다. 이와 더불어 국립박물관연합회는 기부금 모금 및 다양한 형태의 기업 후원을 받을 수 있는 법적 기반을 갖추고 있었기에 국립박물관들의 소장품 구입업무를 대행하기에도 적합했다. 사실상 국립박물관연합회를 통한 국립박물관 수익 사업의 통합적인 관리 체제는 1990년대 프랑스 주요 국립박물관들이 법인화되기 이전까지는 매우 효율적인 시스템이었다. 그러나 1993년 이후 루브르와 베르사유 등의 유료 관람객 수가 가장 많은 국립박물관들이 법인화되면서 국립박물관연합회 운영 체제의 변화가 시작되었다. 법인화된 루브르와 베르사유 등의 대형 박물관들은 입장료 수입의 자체 관리와 수익사업 권한의 이양을 요구했고 중소 규모의 국립박물관들은 국립박물관연합회가 자신들의 독자적인 전시기획 권한을 침해하고 있다는 비판을 제기했다. 특히 법인화된 국립박물관들은 수익 사업을 포함한 기업 메세나 및 개인 후원금을 받을 수 있는 법적 권한을 부여받았기 때문에 국립박물관연합체의 존재가 사실상 필요하지 않았다. 이러한 새로운 박물관 정책 환경에 직면한 프랑스 문화부는 2003년 4월 3일 장관 발표를 통해 기존 국립박물관연합회를 통한 수익 사업의 공동 관리 및 소장품 구입 체제에 대한 수정 방침을 공표했다³⁴⁾. 이 발표문에서 프

립박물관연합회의 주도 하에 이루어졌다. Frédéric Poulard, "Les musées", in Philippe Poirier(Eds.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation Française, 2010, pp. 103-109.

랑스 문화부는 국립박물관들의 수익사업과 소장품 구입업무의 공동관리 체제를 원칙적으로 종결할 것임을 선언했다. 그리고 국립박물관연합회가 수행해왔던 역할과 임무는 중소 규모의 국립박물관들과의 협력을 통해 제한적으로 수행하며 법인화된 대형 국립박물관들과는 협약(Convention)을 통해 기존 사업 부문들을 순차적으로 이양하기로 하였다. 따라서 향후 국립박물관들은 소장품 구입 정책을 자체적으로 수행하며 특별전과 출판 업무는 국립박물관연합회와 협약을 통해 각 사안별로 자체 제작 혹은 공동 제작 및 업무 위탁 등의 형태로 진행하고 있다. 그리고 박물관 서비스 시설의 운영은 국립박물관연합회와 민간업체들 간의 경쟁을 통해 관리 책임자를 선택하는 체제로 전환되었다. 따라서 국립박물관연합회의 기능과 사업 규모는 대폭 축소되었고 이를 보완하기 위해 2009년 파리 중심부에 위치한 문화부 소속 대형 전시장, 그랑 팔레(Grand Palais)를 법인 소속으로 병합하였다. 그리고 이 공간을 활용한 다양한 전시 사업을 자체적으로 진행함으로써 국립박물관연합회는 본연의 전시기획 업무를 수행하는데 주력하고 있다³⁵⁾.

4. 법인화를 통한 프랑스 국립박물관 운영 체제의 변화와 성과

4.1. 국립박물관의 운영 자율성 및 권한 강화

기존 프랑스박물관국(DMF) 체제에 소속된 국립박물관들은 소장품과 인력 관리에 관한 자율적인 운영권을 전혀 보장 받지 못했다. 일반적으로 국립박물관 관장은 국가 공무원 신분의 학예사 출신 인사가 임명되었

34) Communication du 4 avril 2003 relative à la réforme des musées nationaux, 2003.

35) *Rapport annuel de la Réunion des Musées Nationaux 2009, 2010.*

고 이들이 행사할 수 있는 권한은 전시계획 수립 및 기획 업무에 한정되어 있었다. 또한 특별전과 수익사업 업무도 국립박물관연합회(RMN)를 통해 수행했기 때문에 국립박물관 관장이 행정적 권한을 행사할 수 있는 영역은 매우 제한적이었다. 게다가 박물관 운영 재원을 전적으로 정부 교부금에 의존할 수밖에 없는 체제에서 박물관 관장은 자신의 주도 하의 새로운 사업 계획안을 수립하기도 매우 어려운 실정이었다. 얀 가이아르(Yann Gaillard)는 프랑스 상원에 제출한 루브르박물관에 대한 보고서에서 이러한 운영 체제는 박물관 현장에서 제기되는 다양한 요구를 수렴하고 박물관 주변을 둘러싼 환경 변화에 대처하는 국립박물관의 능력을 저하시키는 요인이 된다고 지적했다³⁶⁾. 프랑스 국립박물관들의 이러한 경직된 운영 체제는 점차 박물관의 전문성과 경쟁력을 저해하는 요소로 인식되기 시작했다. 특히 1990년대 들어서서 국립박물관 관람객 증가율이 정체되고 국립박물관 전체 관람객에서 프랑스인들이 차지하는 비율이 현저하게 낮게 조사되면서 프랑스 박물관정책 담당자들은 정부의 중앙집권적인 박물관 정책의 문제점을 심각하게 인식하게 되었다. 프랑스 정부가 1973년부터 약 10년 단위로 발표하는 ‘프랑스인들의 문화향유 실태’(Les Pratiques culturelles des Français) 조사보고서에 의하면 1989년 국립박물관 전체의 관람객 수는 천 사백 육십만 명이었다. 그리고 1997년에 조사된 국립박물관 관람객 수의 총합은 천 사백 칠십만 명이었다³⁷⁾. 사실상 1989년에서 1997년 사이 프랑스 국립박물관의 관람객 수 증가폭은 거의 정체 수준이었다고 할 수 있다. 게다가 더욱 심각한 것은 전체 관람객 중 프랑스인이 차지하는 비율이 약 30% 미만에 그친다는 사실이었다³⁸⁾. 이러한 문제에 직면한 프랑스 문화부는 현대 사회에서 빠르게 변화하고 있는 사회문화적 환경에 대처할 수 있는 유연성과 능동성을 갖춘 운영

36) Yann Gaillard, *op. cit.*, pp. 15-16.

37) *Les Pratiques culturelles des Français, 1989, 1997, 2008*, 참조.

38) 이 기간 동안 조사된 루브르박물관의 관람객 수에서도 외국인 관람객 비율이 70% 이상을 차지했으며 단일 국적 미국인의 관람객 수가 프랑스인 관람객 수보다 높게 기록되었다.

체제가 국립박물관의 경쟁력을 강화시키는 새로운 정책적 대안이 될 수 있음을 인식하기 시작했다.

〈표 4〉 1989-2008년 프랑스 국립박물관 관람객 수 총합

1989년	1997년	2008년	1997-2008 증가비율 (법인화 시행 이후)
14,600,000	14,700,000	26,800,000	82%

자료: 프랑스인들의 문화 향유 실태 보고서, 1989, 1997, 2008년도 자료 재구성

기존 프랑스박물관국 체제에 편입되어 있던 국립박물관들의 문제점들은 대부분 다양한 성향과 기호를 지닌 관람객들의 요구에 부응하지 못한 것에 기인했다. 그동안 이 기관들은 획일적인 운영 체제 속에서 새로운 기획전과 교육 프로그램의 개발을 위한 체계적인 조직과 역량을 갖추고 있지 못했다. 또한 이들은 박물관 내 편의시설의 확충 및 관람객 서비스 개선의 중요성을 인식하지 못하고 있었으며 관료적 체제의 안정성에만 의존한 관행적 운영 방식으로 인해 새로운 관람객 개발과 기존 관람객의 재방문을 향상을 기대하기 힘든 구조를 지니고 있었다. 이것은 결국 중앙 정부의 강력한 통제와 획일화된 국립박물관 운영 정책이 초래한 결과였다. 따라서 프랑스 문화부는 각 기관에 자율성을 부여하고 박물관 행정과 운영에 있어서 보다 유연한 조직 체계를 도입함으로써 이러한 경직된 운영 형태를 개선하고자 하였다. 이를 위해 문화부는 1993년부터 루브르박물관을 비롯한 주요 국립박물관들의 법인화 정책을 순차적으로 시행하였고 이 정책의 핵심은 국립박물관들에게 법률적인 독립과 자율적인 행정 권한을 부여하는 것이었다.

이 시기 프랑스 문화부의 국립박물관 법인화 정책은 공공기관(Etablissement public) 제도를 통해 실현되었다³⁹⁾. 기관 스스로가 법률

39) 공공기관(EP) 제도는 중앙 정부로부터 법인 형태로 독립된 기관을 지칭하며 프랑스 법률에서는 이 기관을 공공부문에 해당한다고 명시하고 있다. 2007년 프랑스 상원에 제출된 얀 가이아르(Yann Gaillard)의 보고서에 의하면 문화부 산하 기관 중 78

적 권리의무의 주체가 되는 법인을 의미하는 공공기관은 재정 운영과 행정 부문에서 자율권을 부여 받아 독자적인 예산을 집행할 수 있는 법적 기반을 갖추고 있다. 그리고 그 역할과 권한이 법률에 의해 정해진다는 면에서 국내 특수법인과 유사하다. 프랑스 공공기관은 자체 운영위원회(Conseil d'administration)의 결정에 의해 모든 사업이 진행되지만 이 위원회의 구성원이 정부에 의해 임명되고 운영 과정과 사업 결과에 대한 정부의 감독을 받기 때문에 민간부문의 법인과는 확연히 다른 성격을 지니고 있다. 이들 공공기관의 운영 방식 및 감독 기관과의 관계는 기관 설립 시 제정된 법률에 의해 정해지며 이러한 이유에서 공공기관의 형태는 매우 다양하다. 이러한 공공기관 제도의 특징은 프랑스 국립박물관 법인화 정책에서도 그대로 반영되어 있다⁴⁰⁾. 2014년 현재 법인화된 12개의 프랑스 국립박물관들은 각 기관별로 제정된 특별법에 의해 문화부와 행정적 관계 및 재원 충원 방안이 설정되어있다. 이들 기관들이 행사할 수 있는 자율적 행정 영역과 전체 예산에서의 정부 지원금 비율은 각 박물관의 규모와 역량에 따라 달라진다. 이들 12개 국립박물관 법인 중에서 완전한 독립적 운영체계를 갖춘 기관은 루브르, 베르사유, 퐁피두센터(국립현대미술관) 등의 3개 박물관에 불과하며 나머지 9개의 법인화된 기관들은 재정 운영과 행정 업무 영역에서 기존 문화부 박물관정책 부서의 도움을 받고 있다.

일종의 행정법인(EPA, Etablissement Public Administratif) 성격을 띠고 있는 법인화된 프랑스 국립박물관들은 문화부와 2년 혹은 3년 단위로

개 기관이 공공기관 제도로 운영되고 있으며 약 2만 명의 문화부 공무원들이 공공기관에 근무하고 있다고 기술되어 있다.

40) 공공기관 제도는 행정법인(EPA, Etablissement Public Administratif)과 영리법인(EPIC, Etablissement Public à caractère Industriel et Commercial) 등의 두 가지 유형으로 나뉜다. 문화부 산하 국립박물관 법인들은 모두 행정법인에 속하며 국립박물관연합회(RMN)는 영리법인에 해당하고 이들 두 기관들은 회계 체계, 재원 충원 및 직원 신분 등에서 확연한 차이가 있다. 국립박물관연합회가 민간기업과 같은 회계 체계를 지니고 기관장 및 회계 책임자를 제외한 나머지 직원들이 민간인 신분인 것에 반해 행정법인 형태의 국립박물관 직원은 공무원 신분이며 정부의 재정 지원을 협약을 통해 약속 받는다. Claude Rochet, *op. cit.*, p. 12.

‘운영목표와 재원에 관한 협약’(contrat d’objectif et de moyens)을 체결하고 이 협약서에 향후 계약 기간 동안의 박물관 운영 계획과 이를 수행하기 위해 필요한 재원을 명시한다. 그리고 문화부는 국립박물관이 제시한 사업 수행비 총액 중 기관이 스스로 창출할 수 있는 수익금을 제외한 나머지 재원을 지원한다. 법인화된 박물관의 운영계획과 재원 충원계획의 수립은 자체 운영위원회를 통해 이루어지며 집행은 관장의 책임 하에 행해진다⁴¹⁾. 이러한 문화부와 법인화한 국립박물관 간의 관계를 단적으로 규정하는 단어는 감독과 지원이다. 국립박물관 법인에 대한 문화부의 감독권 행사는 운영위원회 구성원과 관장의 임명을 통해 이루어지며 특히 운영위원회 위원장직을 겸직하는 관장의 선임권은 문화부만이 행사할 수 있는 권한이다⁴²⁾. 반면 법인화된 박물관 운영의 실질적인 결정권자인 관장과 운영위원회는 협약 기간 내에서 자신들이 행사하는 박물관 행정에 관한 고유 권한과 예산집행의 자율성을 법적으로 보장받고 있다. 비록 문화부의 감독을 받을 수밖에 없는 구조이기는 하나 국립박물관들이 자체적으로 사업 계획과 예산안을 수립하고 이를 독자적으로 실행할 수 있다는 점에서 공공기관(EP) 제도를 통해 법인화된 국립박물관들은 기존 체제에 비해 기관 운영의 독립성이 강화되었다고 평가할 수 있다.

4.2. 법인화의 성과와 운영 효율성 증대

법인화를 통해 국립박물관들이 부여 받은 자율적인 행정권한 중에서 가장 중요한 부분을 차지하는 것은 소장품 운영에 관한 것이다. 법인 설립 시 제정되는 법령에 의해 국립박물관들이 보유하고 있는 기존 소장품들은 국가 문화재로 귀속된다. 그리고 법인화 이후 박물관이 구입한 유

41) Yann Gaillard, *op. cit.*, pp. 42-44.

42) 행정법인 국립박물관들의 운영위원회는 문화부와 체결한 협약에 의해 그 구성원이 정해진다. 루브르박물관의 경우 문화부 고위관료 3인, 국립박물관연합회(RMN) 대표, 박물관 관련 7인의 외부전문가, 3인의 학예사 대표와 3인의 직원대표 그리고 관장이 운영위원회 구성원으로 임명된다.

물과 기증 받은 작품도 국가 소유가 된다. 반면 이들 기관들은 국가를 대신하여 박물관 소장품 목록에 수록된 작품들의 보호, 보존 및 복원 그리고 전시의 임무를 부여 받는다. 법인화 이후 이들 기관들은 소장품의 관리와 활용에 있어서 실질적이고 독자적인 권한을 부여 받게 되었다. 특히 기존 국립박물관연합회(RMN)를 통해 통합적으로 운영되어 왔던 전시 기획 및 실행, 작품 대여, 도록 및 출판물 간행 등의 권한이 대폭 법인 기관에 이전되면서 이들 기관들이 소장품을 활용한 다양한 박물관 사업을 추진할 수 있게 되었다⁴³⁾.

특별전의 개최는 박물관의 전문성과 대중적 인지도를 높이는 가장 효과적인 수단 중 하나이며 이를 통해 새로운 관람객을 개발하고 박물관 관람객의 범주를 확장시킬 수 있는 중요한 방안이다. 또한 대형 특별전의 성공은 박물관 수익을 창출 시키는 경제적 기반이 된다. 하지만 법인화 이전의 국립 박물관들은 국립박물관연합회를 통해 특별전 업무를 진행해왔기 때문에 박물관 내부에 이러한 전시를 개최할 수 있는 조직과 인력 그리고 시설 등을 갖추지 못했다. 그동안 국립박물관연합회를 통해 기획된 대형 특별전들은 주로 프랑스 박물관국 산하 그랑 팔레(Grand Palais) 전시장에서 진행되었으며 이로 인해 국립박물관들의 건립 단계부터 특별전 전시 공간은 중요한 비중을 차지하지 못했다. 현실적으로 대규모 전시를 진행할 수 있는 시설 및 공간을 갖추고 있지 못했던 국립박물관들은 법인화 이후 박물관 내부에 새로운 전시 공간을 확충하기 시작했다. 1990년대 후반부터 오르세와 루브르 등의 국립박물관들에 기획 전시실 확장 및 제반 시설 공사가 진행되었고 이를 통해 1989년 루브르박물관 내 834m² 에 불과했던 기획전시실 규모가 2000년에는 2412 m² 로 대폭 증가하였다⁴⁴⁾. 또한 이들 박물관들은 기획전시 업무 역량을 강화하기 위해서 국립박물관연합회와 협약을 체결하고 전시 업무의 협력 작업을 시행했다. 루브르박물관의 경우 2003년 국립박물관연합회와 전시업무

43) Frédéric Poulard, *op. cit.*, p. 106.

44) *Rapport d'activités du Musée du Louvre*, 1989, 2010,

협력 조약을 체결하고 2008년까지 개최된 13개 특별전 중 10개의 전시를 공동 기획하였다. 이 기간 동안 루브르박물관은 상설전시 속에 포함된 중소 규모의 특별전 95개를 자체 기획하며 전시 역량을 강화해 나갔고 2009년부터는 모든 전시를 자체적으로 기획하여 진행하고 있다⁴⁵⁾. 베르사유, 오르세, 기메 박물관 등의 경우는 각 전시별로 국립박물관연합회와 계약을 체결하고 전시 기획과 진행 비용을 분담하는 조건으로 공동 기획전을 진행하고 있다. 이들 기관들은 매 년 2-3회에 걸쳐 별도의 전시 티켓을 판매하는 대규모 특별전을 개최하고 있으며 상설 전시에 포함된 중소 규모의 특별전도 연 10 회 이상 진행하고 있다.

〈표 5〉 2003-2009년 주요 국립박물관 특별전 현황

		2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
루브르	대형 특별전	3	2	2	2	2	2	2
	중소형 기획전시	9	8	15	15	17	13	18
오르세	대형 특별전	2	2	2	3	3	3	2
	중소형 기획전시	-	-	-	14	13	12	6
케 브랑리	대형 특별전	-	-	-	2	5	5	5
	중소형 기획전시	-	-	-	3	4	5	6

자료: 루브르박물관연감(2009), 오르세미술관연감(2009), 케 브랑리박물관연감(2009)
재구성

또한 국립박물관 법인들은 특별전의 자체 기획 및 진행 업무를 수행하며 그동안 국립박물관연합회에 위임해왔던 전시 도록과 소장품 관련 출판물의 출간 업무도 점차 자체적으로 수행하고 있다. 2000년 국립박물관연합회를 통해 제작된 국립박물관 전시 및 소장품 관련 출판물은 총 110건으로 기록되어 있다. 이중 국립박물관들이 자체적으로 제작한 출판물은 한 건도 포함되어 있지 않았다. 그러나 법인화 이후 국립박물관들이 자체적으로 전시 도록을 출간하기 시작하면서 2008년 한해 루브르, 오르세, 베르사유, 케 브랑리 박물관 등의 4개 기관이 발행한 출판물의 수는

45) *Rapport d'activités du Musée du Louvre*, 2003, 2009.

97건에 다다랐다. 같은 해 국립박물관연합회를 통해 제작된 출판물 104건을 합하면 총 201건이 한 해 동안 제작된 것이다⁴⁶⁾. 이러한 국립박물관들의 출판물 간행이 증가한 이유는 법인화된 국립박물관들이 자신들이 보유한 소장품의 저작권을 활용한 수익사업 권한을 부여받았기 때문으로 분석된다. 다양한 출판물의 제작은 박물관 관람자들의 지적 욕구를 충족시켜주는 동시에 박물관의 전문성을 강화해 주는 결과를 도출했고 이와 더불어 박물관 수익 증대에도 기여했다.

〈표 6〉 2000년 이후 국립박물관 출판물 간행 현황

	2000	2001	2008	2009
국립박물관 연합회(RMN)	110	125	104	84
루브르	-	-	55	49
오르세	-	-	18	10
베르사유	-	-	3	22
케 브랑리	-	-	21	13
총합	110	125	201	178

자료: 국립박물관연합회 연감(2000, 2001, 2008, 2009) 재구성

국립박물관 법인화는 이들 기관들의 소장품 확보 방식에도 변화를 주었다. 기존 국립박물관연합회를 통한 공동구입 정책은 개별적인 박물관의 요구를 반영하기 힘든 구조였다. 특히 전체 국립박물관들의 입장료 수입을 통해 산출된 공동 예산으로 작품을 구입하는 이 방식은 특정 박물관의 소장품 확보를 위해 다른 박물관의 수익이 사용되는 문제가 발생했다. 또한 소장품 구입의 최종 결정이 문화부 장관에 의해 이루어졌기 때문에 절차가 복잡하고 오랜 시간이 걸리는 단점이 있었다. 이와 더불어 이러한 제도적인 문제뿐만 아니라 1990년대 이후 미술품과 유물 가격이 급격히 상승하면서 국립박물관연합회의 한정된 예산으로는 주요 작품을 구입하는데 어려움을 겪을 수밖에 없었다. 결국 2004년 프랑스 문화

46) *Rapport annuel de la Réunion des Musées Nationaux*, 2000, 2001, 2008, 2009.

부는 기존의 국립박물관연합회를 통한 공동구입 체제를 폐지하고 각 법인 기관들이 자체적으로 소장품을 구입할 수 있는 권한을 부여했다. 향후 국립박물관 법인들은 소속 학예사들의 제안을 통해 구입 유물의 가치를 검토하는 전문가위원회가 구성되고 유물의 최종 구입결정은 해당 박물관 관장에 의해 이루어지는 신속하면서도 간소화된 소장품 구입절차를 갖추게 되었다. 2004년 이후 이들 국립박물관 법인들은 자체 예산과 정부 교부금 그리고 메세나(Mécénat) 등을 통해 마련한 재원을 활용하여 보다 능동적이고 독립적인 소장품 구입정책을 실행하고 있다⁴⁷⁾.

법인화 정책 시행 이후 국립박물관에 부여된 실질적인 소장품 관리 및 활용 권한은 이들 기관들의 전시 역량을 향상시키는데도 크게 기여하였다. 특별전의 개최 횟수가 증가했고 이와 더불어 전시와 연관된 교육 프로그램의 개발 및 출판 작업들이 활성화되었다. 또한 법인화를 통해 수익 사업과 기업 메세나 진흥법의 혜택을 받은 국립박물관들은 새로운 전시와 소장품 구입, 관람객 교육 그리고 서비스 시설 개선 등에 필요한 재원을 스스로 창출하고 적재적소에 집행할 수 있는 체제를 갖추게 되었다⁴⁸⁾. 이와 같이 법인 제도를 기반으로 창출된 자체 수익금의 증대와 정부의 지속적인 교부금 증액은 소장품 관리, 전시 기획, 출판물 간행, 교육프로그램 개발 등의 국립박물관 사업 전반의 효율성을 향상시켰으며

47) 국립박물관 법인들은 전체 상설전 입장료 수입 중 20%를 작품 구입에 사용하도록 규정되어 있으며 정부 지원금을 통해서도 작품을 구입할 수 있다. 또한 법인화된 국립박물관들은 개인과 기업의 메세나를 통해서도 소장품을 확보할 수 있는 법적 장치를 부여받았다. 2002년 박물관법에 의하면 국가 문화재금(Trésor national) 작품 구입을 위해 국립박물관에 현금 기부를 제공하는 기업은 기부금의 90%에 해당하는 금액의 세금 감면을 받을 수 있다(Loi des Musées de France). 기업이 국가 문화재금 작품을 구입하여 10년 간 국립박물관에 위탁할 경우 작품 구입비의 40 %에 해당하는 세제 혜택을 받으며 작품 구입과 별도로 국립박물관 법인에 기부하는 기업과 개인은 기부금의 60%에 해당하는 세제 혜택을 받을 수 있다. 이러한 제도적 장치를 통해 루브르박물관은 2012년 한해 약 240억원(16M€)의 기부금을 받았으며 이 금액은 2012년도 자체 수익금의 16%에 해당한다(루브르박물관 연감, 2012).

48) 자체 수익 사업과 정부의 기업 메세나 진흥법을 통해 루브르박물관은 2012년도 자체 수익 1500억원(100M€)을 창출했고 박물관 전체 예산의 46%를 자체 수익으로 충당했다. 오르세미술관 또한 2012년 전체 예산의 51%에 해당하는 529억원(35,28M€)의 자체 수익을 창출했다(오르세미술관 연감, 2012).

그 성과는 박물관 관람객 증대로 이어졌다. 국립박물관 법인화 정책이 확대 시행되기 시작한 1990년에서 2009년 사이 문화부의 직접적인 관리 체제에 소속되어 있는 국립박물관들의 관람객 수가 감소한 것에 비해 국립박물관 법인들의 관람객 수는 지속적으로 증가했고 그 증가율은 해가 갈수록 더욱 높아지고 있다. 특히 2012년도 루브르박물관의 연간 관람객 수가 약 천 만에 육박하는 9 720 000 명을 기록함과 동시에 법인화된 프랑스 국립박물관 4개(루브르, 베르사유, 퐁피두, 오르세) 기관이 세계 10 대 최상위 관람객 기록 박물관에 선정되었다는 점에서 국립박물관 법인화 정책은 프랑스 사회에서 성공적인 정책으로 받아들여지고 있다⁴⁹⁾

〈표 7〉 주요 국립박물관 관람객 수 변화 1990-2009년

	1990	2000	2009	1990-2009 증가비율
루브르	5 140 000	6 095 400	8 383 401	+ 63,1%
베르사유	2 867 000	2 863 373	5 659 606	+ 97, 4%
오르세	3 001 000	2 347 660	3 022 012	+ 0,7%
국립현대미술관 (퐁피두센터)	1 600 000	2 379 698	3 553 858	+ 122,1%
케 브랑리	297 000	313 000	1 496 439	+ 403,9%
로댕	473 000	603 603	695 620	+ 47,1%
기메 (국립아시아박물관)	129 000	9 386	246 836	+ 91,3%
그랑 팔레 전시장	670 000	727 680	1 577 539	+ 135%
프랑스박물관국 소속 국가권한기관(SCN) 체제 국립박물관들	2 694 000	2 270 602	2 414 791	10,4%

자료: 프랑스 국립박물관 연감 재구성

주: 기존 민족학 관련 국립 박물관들을 통합하여 2006년 새롭게 개관한 케 브랑리(Quai Branly) 박물관의 1990년, 2000년도 관람객 수는 통합 이전 국립아프리카 및 오세아니아박물관의 관람객 숫자임

49) Annual Museum Attendance Survey, 2009, 2012.

5. 결론

프랑스 국립박물관 법인화 정책은 박물관 운영의 효율성과 공공성의 개념이 서로 대립적인 관계를 형성하는 것만은 아니라는 사실을 입증했다. 법인화 이후 프랑스 국립박물관들은 관람객 수의 지속적인 증가를 통해 이들 기관들에 도입된 새로운 운영 체제가 효과적으로 작용하고 있음을 보여주었다. 프랑스 문화부는 국립박물관 법인화의 성과를 증명하는 세 가지 지표로 관람객 수의 증가, 박물관 기능과 관련된 전시 및 교육 프로그램의 확대 그리고 재정 자립도 향상 등을 제시하였다. 최근 10년간 프랑스 국립박물관 법인들은 이 세 가지 영역에서 괄목할만한 성과를 이루었다. 법인화를 통해 국립박물관들은 기관 운영의 자율성과 독립성을 보장받았고 이를 통해 기존 체제에서 박물관 기능과 전문성의 향상을 저해하는 요인으로 작용해온 경직되고 획일화된 관료적 운영 체계의 한계를 극복했다. 프랑스 국립박물관 법인화 정책의 성과는 한마디로 국립 기관의 운영 효율성 향상이었다. 그렇다면 법인화 정책과 공공성 간의 관계는 어떻게 규정지을 수 있을까? 과연 법인화 정책이 프랑스 국립박물관의 공익적 역할을 증대하는데 기여했는가라는 물음은 이 정책의 성공 여부를 평가하는데 매우 중요한 부분을 차지한다.

프랑스 국립박물관 법인화 정책에서 공공성의 책임은 엄밀한 의미에서 법인화된 박물관보다는 문화부에 부여된 과제였다. 프랑스 국립박물관 법인화 정책 사례의 특징은 국립박물관의 운영효율성 향상과 공공성의 과제를 법인가관과 문화부가 분담하고 있다는 것이다. 국립박물관은 법인화를 통해 전문성과 기능을 강화하기 위한 제도적 장치를 부여 받았고 문화부는 국립박물관들의 공공성을 유지하고 공익적 역할을 향상시키는 임무를 맡았다. 효율성의 과제가 법인가관에게 주어졌다면 공공성의 향상은 문화부의 임무였다. 이를 위해 문화부는 법인화된 국립박물관에 대한 감독과 지원 정책을 시행했다. 프랑스 문화부는 법인화된 국립박물관

들이 공공부문에 해당하는 기관임을 명확히 했으며 이들 기관들의 직원 신분을 공무원으로 규정했다. 그리고 국립박물관 법인들의 관장과 운영 위원회 구성원의 임명권을 행사하며 이들 기관의 사업을 공공성에 부합하는 방향으로 유도했다. 문화부와 법인기관은 업무협약을 통해 사업안을 확정했으며 법인 기관들의 사업 내역이 문화부가 제시한 공공성의 가치를 실행하기 위한 것이라면 그 재원은 정부가 지원했다. 프랑스 문화부가 추진해온 법인화 정책의 궁극적인 목표는 박물관의 사회적 역할을 증대시키는 것이었다. 결국 법인화를 통한 국립박물관의 운영 효율성의 향상은 공공성을 높이기 위한 수단이었던 것이다. 사실상 프랑스 국립박물관 법인화 정책의 시행 배경은 문화부 조직의 슬림화나 국가 재정부담의 축소와 같은 경제적 논리가 아니었다. 이것은 법인화 이후 프랑스 국립박물관들의 인력과 정부 교부금이 증가했다는 사실에서도 확인할 수 있다.

국내 문화계에서 제기되고 있는 국립박물관 법인화 정책을 둘러싼 민영화 논란은 사실상 법인화제도 자체에 기인한 문제라기보다는 그것을 실행하는 정부 방안에 대한 비판이라고 볼 수 있다. 국립현대미술관 법인화와 관련하여 문화체육관광부가 ‘기관 운영의 효율성과 책임성을 제고하고, 국민의 미술문화 의식과 활동을 향상시키는 공공예술기관으로서의 역할을 충실하게 수행할 수 있도록’하기 위해 이 제도가 필요하다고 역설한다면 그 목표를 실현하기 위한 정책 방안을 명확하게 제시할 필요가 있다. 따라서 현 상황에서 우리에게 절실하게 요구되는 것은 국제적 추세에 따른 박물관 법인화 정책의 당위론적이며 낙관론적인 담론의 확산 보다는 법인화 정책이 지향하는 목표를 구체화하고 이를 구현해줄 실현 방안을 모색하는 것이다.

참고문헌

- 김규상, 「경기도의 문화정책과 박물관 정책」, 『경기도박물관 활성화를 위한 공개토론회- 지역문화 중심기관으로서 박물관의 역할과 기능』, 경기도박물관, 2010, pp. 16-29.
- 강승완, 「미술관·박물관 문화의 패러다임의 변화와 한국의 미술관·박물관」, 『현대미술관연구』, 국립현대미술관, 2008, pp. 5-14.
- 신상철, 「프랑스 박물관 법인화와 박물관 경쟁력의 쟁점: 루브르박물관 사례를 중심으로」, 『한국프랑스학논집』, 제 70집, 한국프랑스학회, 2010, pp. 205-218.
- 심상용, 「국립현대미술관 특수법인화를 정당화하는 담론들 다시읽기: 세계적 미술관, 막대한 예산조달, 정부기능 축소, 민영화 예찬」, 『현대미술학 논문집』, 제 16권 1호, 현대미술학회, 2012, pp. 121-169.
- 제니야 마사니, 「독립행정법인으로서의 박물관 경영 현황 및 진단」, 『한국박물관 개관 100주년 기념 국제포럼- 21세기 박물관의 발전전략과 미래』, 국립중앙박물관, 2009, pp. 61-69.
- Annual Museum Attendance Survey*, Morey Group, 2009; 2012.
- Benhamou, Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2001.
- Clair, Jean, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007.
- Callu, Agnès, *La Réunion des musées nationaux(1870-1940), genèse et fonctionnement*, Paris, Ecole des Chartes, 1993.
- Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007.
- Dardy-Cretin, Michèle, *Histoire administrative du ministère de la culture 1959-2012*, Paris, La Documentation Française, 2012.

- Donnat, Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français, Enquête 1997; Les Pratiques culturelles des Français, Enquête 2008*, Paris, La Documentation Française, 1998; 2009.
- Gaillard, Yann, *Rapport d'Information au nom de la Commission des finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation sur la tutelle du ministère de la culture sur le musée du Louvre, l'Opéra national de Paris, la Bibliothèque nationale de France et la Cité des sciences et de l'industrie*, Paris, Sénat, 2007.
- Lacroix, Chantal, *Chiffres-clés de la culture*, Paris, La Documentation Française, 2012.
- Monnier, Gérard, *L'Art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.
- Poulot, Dominique, *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte, 2005.
- Poulard, Frédéric, "Les musées", in Philippe Poirrier(Eds.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation Française, 2010, pp. 103-109.
- Rochet, Claude, *Les établissements publics nationaux: un chantier pilote pour la réforme de l'Etat*, Paris, La Documentation Française, 2002.
- Sallois, Jacques, *Les Musées de France*, Paris, PUF, 2008.
- Urfalino, Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1996.

프랑스 국립박물관 연감

Rapport annuel de la Réunion des Musées Nationaux, 2009, 2010, 2011, 2012.

Rapport d'activités du Musée du Louvre, 2000-2012.

Rapport d'activités du Musée d'Orsay, 2000-2012

Rapport d'activités du Musée de Versailles, 2000-2012

Rapport d'activités du Musée du Quai Branly, 2007-2012

프랑스 문화부 관련 정부 자료

www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-secteurs/Musees

www.senat.fr

〈Résumé〉

Analyse de la politique muséale française
concernant
les établissements publics nationaux

Shin Sangchel

Le musée, en France, est conçu comme un service public, c'est-à-dire une activité d'intérêt général qui est assurée par une personne publique ou confiée par elle à une personne privée placée sous son contrôle. Le musée public est aussi considéré comme un support de consolidation de la politique culturelle d'Etat, permettant d'enrôler les moyens de l'art à des fins d'action culturelle et pédagogique. Le modèle français confère à l'Etat un rôle essentiel, qui se matérialise par la structuration des relations entre l'Etat et les musées publics. L'Etat français dispose de structures lui permettant d'agir non seulement sur les musées nationaux, mais aussi sur l'ensemble des musées du territoire. Ainsi, la Direction des musées de France exerce un contrôle administratif, scientifique, technique et financier qui garantit la qualité de ces musées.

Le souci d'organisation du secteur des musées se concrétise par l'ordonnance du 13 juillet 1945, qui confie à la Direction des Musées de France(DMF) la mission de s'occuper de l'ensemble des musées publics en France. Tout en gérant les musées nationaux et en exerçant sa tutelle sur la Réunion des Musées Nationaux(RMN), la

DMF s'efforce en effet d'accentuer son aide et son contrôle sur tous les musées publics en France. Mais, dès le début des années 1990, le constat était communément dressé d'un système trop centralisé, auquel la Direction des Musées de France et la Réunion des Musées Nationaux ne parvenaient plus à insuffler le dynamisme d'une économie culturelle elle-même en pleine croissance. C'est sur la base de ce constat que l'autonomie des musées nationaux est devenue, au tournant des années 1990, le coeur de la politique muséale nationale. Dans ce contexte, le régime centralisé et mutualiste articulé autour de la DMF et la RMN, qui était clairement dépassé, a été remplacé par un nouveau système. La transformation du Louvre et de Versailles en établissements publics autonomes, en 1993 et 1995, symbolisait en effet l'émergence d'une nouvelle idée forte au sein du paysage muséal français: celle de l'autonomie. Dès lors, en France, le ministère de la culture est ainsi entré dans un chantier institutionnel et statutaire ouvert au nom de l'autonomie, qu'il peine aujourd'hui encore à achever.

주 제 어 : 프랑스 박물관정책(Politique muséale française), 프랑스 박물관법(Loi des musées de France), 국립현대미술관(Musée national d'art moderne), 박물관법인화(Etablissement public du musée), 미술관법인화(Etablissement public du musée), 프랑스박물관국(DMF), 국립박물관연합회(RMN)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

여성성과 상호텍스트성

- 샤를르 페로 Charles Perrault의 「푸른 수염 La Barbe Bleue」과 카트린느 브레이야 Catherine Breillat의 〈푸른 수염 Barbe Bleue〉을 통하여 - * **

이 송 이
(부산대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------------------|----------|
| 1. 서 론 | 4 거울과 제의 |
| 2. 여성의 이야기 - 경계 없는 액자 | 5. 결 론 |
| 3. 전복된 남성성의 신화와 여성성의 재발견 | |

“여자는 무엇을 원하는가?”
지그문트 프로이트 Sigmund Freud

“나는 그가 예측한대로 했을 뿐이에요.”
“이브처럼” 그가 말했다.
안젤라 카터 Angela Carter, 『피로 물든 방 The Bloody Chamber』 중에서.

“환상 장르에서 흥미로운 점은 현실과 신화가
어떻게 만나는지를 목격할 수 있다는 점이다.”
카트린느 브레이야, 프랑스 일간지 24 heures와의 인터뷰 중에서

* 이 논문은 2014년 4월 25일 부산대학교에서 개최된 “제 2회 영남 여성학 포럼”의 발표문을 일부 수정 보완한 것임.

** 이 논문은 2013년도 부산대학교 인문사회연구기금의 지원을 받아 연구되었음.

1. 서론

민담은 다양성과 보편성, 폐쇄성과 개방성과 같이 극단적인 평가가 함께 공존하는 특수한 이야기 장르라고 할 수 있다. 무엇보다도 민담은 동일한 이야기 구조의 반복 속에서도 문화권에 따른 다양한 변이가 존재하며, 지극히 정형화된 등장인물과 이야기가 수많은 해석의 가능성을 열어두고 있는 장르이기 때문이다. 따라서 같은 종류의 민담에서 계급 타파의 혁신적 요소와 지배 계급의 보수적인 이데올로기를 함께 발견하는 상반된 연구 결과는 이제는 새로운 사실이 아닐 정도이다. 심지어 페미니스트 민담 연구자들 사이에서도 이와 같은 대립적인 태도는 드러나고 있다. 민담에서 등장하는 전형적이며 능동적이지 않은 여주인공들의 모습에 주목하여 안티 페미니즘적인 요소를 비판하는 연구가들과 함께¹⁾ 오히려 민담을 피지배계급을 옹호하는 이야기로 간주하며 여성 해방의 모델을 찾을 수 있다는 연구가들도 존재하고 있기 때문이다.²⁾

서구의 경우, 민담은 17세기부터 제도권의 교육을 목적으로 본격적으로 이루어진 다양한 각색을 겪기 전에는 피지배계급의 이야기였으며 공동체의 가치관을 전달하는 특수한 수단으로 간주되었다. 여기에 더해 민담이 전달되던 방식을 생각해볼 때, 이야기 속에서 주도적인 역할을 거의 담당하지 못했던 여성들이 구술의 이야기를 전달하는 과정에서는 오히려 주도적인 위치였다는 점은 부정할 수 없는 사실이라 할 것이다.

한편 구술을 통한 전파와 서구 문명화를 목적으로 한 다양한 방식의 변형을 통한 문서화라는 민담의 독특한 역사를 고려해 본다면, 민담이야말로 반복과 새로운 다시 쓰기를 통해 상호텍스트성이 두드러지게 나타나는 장르라 추측할 수 있을 것이다. 여기에 더해 민담을 바탕으로 재창

1) 이러한 예는 지아니 벨로티 E. Gianni-Belotti와 같은 연구가의 주장에서 찾아볼 수 있다.

E. Gianni-Belotti, *Du côté des petites filles, Femmes*, 1974, p.20.

2) 이러한 예는 루리 A. Lurie와 같은 연구가의 주장에서 발견할 수 있다.

A. Lurie, *Ne le dites pas aux grands*, Rivages, 1991, p.29.

작된 수많은 소설, 영화, 음악 등은 이 장르가 가진 상호텍스트성을 더욱 부각시켜주는 일례가 될 것이다. 이와 같은 다양한 장르를 통한 민담의 변형과 재창조 과정에서 드러나는 흥미로운 점은 교육용 동화의 형태로 정착되면서 사라졌던 민담의 근원적인 특징이 되살아나는 경우가 목격된다는 점이다. 특히 여성 작가들에 의해 새로운 형식 안에서 다시 창조된 민담의 경우 이와 같은 특징은 두드러지게 나타나고 있는 것으로 보인다. 이들의 작품에서 17세기 이후 서구에서 교육용 동화로 정착된 민담에서 아예 없어지거나 다른 방식으로 왜곡된 “여성성”은 본래의 위치와 색깔을 되찾고 있기 때문이다.

본고에서 다루고자 하는 작품은 페로의 『푸른 수염』과 브레이야의 영화 〈푸른 수염〉이다. 페로의 『푸른 수염』은 1697년에 발간된 그의 대표적인 동화집이라 할 수 있는 『옛날 이야기들 Histoires ou Contes du temps passé』에 수록되어 있는 민담이다. 호기심 많은 아내를 벌하려는 잔인한 남편의 이야기인 이 이야기는 “여성의 지나친 호기심에 대한 경고와 남편에게 불복종하는 태도에 대한 처벌”이라는 교훈을 전달하고 있는 것으로 보인다. 그리고 바로 이러한 이유로 『푸른 수염』은 지금까지 동화에 나타나는 성차별과 여성비하를 비판할 때 제시되는 대표적 예가 되어왔다. 반면 이미 도발적인 페미니스트 작가로 알려져 있는 브레이야가 2009년 발표한 〈푸른 수염〉은 페로의 작품을 원작으로 하고 있음에도 불구하고 그가 민담을 문헌으로 정착하면서 삭제한 요소들을 독특한 방식으로 부활시키고 있다. 더불어 이 영화는 여성 영화작가가 여성 주인공, 서술자를 통해 이야기를 전개함으로써 민담의 진짜 주인공이었던 “여성”에게 자리를 돌려주는 작품이기도 하다. 브레이야의 영화는 늘 여성을 중심에 두고 있으며, 사회에서 강요하는 성정체성을 벗어나 새로운 여성성을 스스로 찾아가는 여성들의 통과의례를 다루고 있는 것으로 알려져 있다. 〈푸른 수염〉은 이듬해인 2010년 발표한 〈잠자는 숲 속의 미녀 La Belle Endormie〉와 함께 브레이야가 처음으로 민담이라는 특수한 양식을 통하여 작가 고유의 주제인 여성만의 통과의례를 구현한 작품이라 할

것이다.

본고에서는 브레이야의 특별한 “푸른 수염 다시 쓰기”가 드러내는 상호텍스트성을 통해 원작이 삭제하거나 감춘 여성성이 효과적으로 새롭게 조명되고 있음을 검토하고자 한다. 여기에 더해 대표적인 성차별적 동화로 알려진 페로의 『푸른 수염』에서 여성성에 대한 고찰이라는 새로운 관점으로서의 조망의 가능성을 함께 살펴보하고자 한다.

2. 여성의 이야기 - 경계 없는 액자

페로가 민담을 채록하고 문헌화한 과정은 서구에서 최초로 그의 동화집을 통해 민담이 공식적인 교육의 역할을 하게 된 이유를 설명해준다.³⁾ 그는 민담을 원본의 손상 없이 그대로 문헌화한 것이 아니라 민담을 문명화 교육의 수단으로 이용하기 위해 필요한 경우에는 등장인물, 구조는 물론 이야기의 결말까지 바꿨던 것이다.⁴⁾ 결국 페로의 동화집은 17세기 프랑스의 강력한 중앙집권과 부르주아 계급의 상승이라는 시대적 요구에 부응하여, 구전되는 민담을 아동교육을 목적으로 하는 새로운 아동문학으로 전환시킨 역할을 한 것으로 보인다.⁵⁾ 이러한 관점에서 볼 때, 『푸른 수염』은 다름 아닌 당시 부르주아 계급의 가치관이 요구하는 모범적인 여성상을 제시하고 있다고 유추할 수 있다. 이는 『푸른 수염』의 교훈 *moralité*을 통해서 확인된다. 이 교훈에서 페로는 여성의 호기심, 즉 경박한 즐거움은 큰 대가를 치른다고 경고하고 있기 때문이다.⁶⁾

3) Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Payot, 1986, p.27.

4) Lilyane Mourey, *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault*, Minard, 1978, p.76.

5) Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell, Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Heinemann, 1979, p.102

6) 교훈의 구체적인 내용은 아래와 같다.

La curiosité, malgré tous ses attrait,
Coûte souvent bien des regrets ;

한편, 구술성과 현재성이라는 특징은 민담이라는 인류의 가장 오래된 이야기 양식과 가장 역사가 짧은 인류의 예술 양식인 영화와의 접점을 찾게 해 준다.⁷⁾ 『푸른 수염』 역시 영화가 탄생했던 시기부터 다양한 방식의 작품으로 만들어졌다. 멜리에스 Georges Méliès부터 크리스티앙 자크 Christian-Jaque, 샤브롤 Claude Chabrol 등이 『푸른 수염』을 원작으로 만든 영화들은 바로 그 대표적인 예가 될 것이다.⁸⁾ 브레이야의 영화가 이들 영화와 구분되는 점은 단순히 여주인공을 무지한 희생양으로 만들지 않았다는 이유만은 아니다. 브레이야의 〈푸른 수염〉은 기독교를 기저로 한 부르주아 계급의 남성중심 이데올로기가 지배하는 페로의 원작을 여성의 관점에서 여성성을 찾아가는 여정으로 만들어놓고 있기 때문이다.

페로의 동화집에 수록된 다른 민담들과 마찬가지로 『푸른 수염』은 민담을 원천으로 한 이야기와 이야기의 끝에 덧붙인 교훈으로 구성되어 있다. 이처럼 페로의 교훈으로 인해 동화집 속의 민담은 원래 지니고 있던 해석의 다양성을 상실하고 동시대의 지배적인 이데올로기를 후세에게 전도하는 수단으로 변모하고 있다.

반대로 브레이야의 〈푸른 수염〉에서 발견되는 독특한 이야기 구조는 페로가 지배 이데올로기 속에 가두어버린 민담을 다시 해방시키고 있는

On en voit, tous les jours, mille exemples paraître.

C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger ;

Dès qu'on le prend, il cesse d'être.

Et toujours il coûte trop cher.

Charles Perrault, 《La Barbe bleue》 in *Les Contes de Perrault*, Le Livre de Poche, 2001, p.65.

7) 채숙희, 이승이, 『〈장화, 홍련〉, 〈크리미널 러버 Les Amants criminels〉에 나타난 여성성과 위반』, 『프랑스문화예술연구』 6권 3호(제12집), 프랑스문화예술학회, 2004, p.404.

8) 구체적인 영화 제목은 아래와 같다.

멜리에스의 〈푸른 수염 Barbe-Bleue〉(1901), 크리스티앙 자크의 〈푸른 수염 Barbe-Bleue〉(1951), 샤브롤의 〈랑드뤼 Landru〉(1963)

Jack Zipes, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Routledge, 2010, p.159.

것처럼 보인다. 〈푸른 수염〉은 하나의 이야기가 다른 이야기 내부에 존재하는 액자식의 이야기로 전개된다. 영화 속에서 이야기의 틀이라 할 수 있는 부분은 현대의 어린 자매들의 이야기이다. 그리고 이야기 속의 이야기는 페로의 원작에 충실한 중세 시대 프랑스에서 일어난 사춘기에 접어든 귀족 자매들의 이야기이다. 그러나 영화는 이 액자식 구조가 얼마나 불안정하고 유동적인지를 보여주는 것처럼 보인다. 두 이야기는 영화의 초반부에는 독립적으로 진행되는 것처럼 보이지만, 다락방으로 갇혀 어린 두 자매가 페로의 『푸른 수염』을 읽기 시작하면서 서서히 서로 뒤섞이기 시작하기 때문이다. 자매 중 동생인 카트린느 Catherine가 이미 몇 번이나 읽었기 때문에 더 이상 이야기에 흥미 없어하는 언니 마리 안느 Marie-Anne에게 『푸른 수염』을 읽어주기 시작한다. 그리고 이 도입부에서는 『푸른 수염』 이야기가 이야기 속의 이야기로 현대 자매 이야기에 종속되는 것처럼 보인다. 이 점은 카트린느가 읽어주는 〈푸른 수염〉의 등장인물 및 장면 구성에서 나타나는 특징을 통해 두드러진다. 중세가 배경임에도 불구하고, 주인공인 마리 카트린느는 짧은 머리를 하고 있으며, 소매가 짧은 원피스 형의 현대식 상복을 입고 있기 때문이다. 이와 같은 설정으로 인해 여주인공은 중세의 귀족 여인을 재현하는 것이 아니라, 현대의 소녀가 이 인물을 연기하는 것처럼 보인다. 즉 역사적 고증을 전혀 무시한 마리 카트린느의 모습은 책을 읽는 어린 소녀의 순수한 상상력의 산물에 더 가깝게 드러나고 있다. 결혼 피로연과 부부의 식사 장면 역시 같은 식으로 해석될 수 있다. 화면에서 식탁에 자리 잡은 등장인물들은 매우 비현실적인 방법으로 화면에 등장한다. 이들은 마치 관객을 앞에 두고 연기를 하는 것처럼 정면을 보고 나란히 앉아 음식을 먹는 모습으로 나타나기 때문이다. 이처럼 〈푸른 수염〉의 등장인물들은 중세의 이야기를 충실히 재현하는 인물들이 아니라, 책 읽는 소녀 카트린느가 원하는 대로 만들어져 움직이는 인형처럼 보인다. 여기에 더해, 카트린느는 〈푸른 수염〉을 원본 그대로 읽기만 하는 것이 아니라 “결혼하면 괴물이 된다.”와 같은 독특한 자신의 생각을 자주 덧붙인다. 그리고 그녀의 이런

영뚱한 언급은 영화 속에서 은유적인 방법으로 결국 실현된다. 지적인 은둔자였던 푸른 수염은 몰락한 귀족의 두 딸 중 동생인 마리 카트린느 Marie-Catherine와 결혼한 후 그녀가 약속을 어기자 아내를 살해하려고 하는 괴물로 변하기 때문이다. 순진한 소녀였던 마리 카트린느 역시 남편을 속이고 결국 남편의 살해를 도모하는 인물이 된다는 점에서 괴물로 변했다고 할 수 있다.

그러나 영화 속에서 이야기가 점점 진행됨에 따라, 『푸른 수염』 이야기는 어린 소녀가 들려주는 이야기의 경계 안에서만 머물지 않는다. 〈푸른 수염〉의 클라이맥스라고 할 수 있는 부분은 마리 카트린느가 남편과의 약속을 어기고 지하에 있는 비밀의 방으로 가는 시퀀스이다. 그런데 마리 카트린느가 푸른 수염이 출입을 금지한 방으로 가기 위해 계단을 내려가는 장면 이후 이어지는 장면에서 바닥이 피로 고여 있는 비밀의 방으로 들어가는 인물은 마리 카트린느가 아닌 다름 아닌 책 읽는 소녀 카트린느로 드러난다. 자신의 이야기 속으로 들어간 카트린느는 마치 자신이 마리 카트린느인 것처럼 “두렵지 않아 J'ai pas peur”를 되뇌며 피의 방을 돌아다니다가 원작에서처럼 열쇠를 피 웅덩이에 떨어뜨리게 된다. 같은 방식으로, 푸른 수염이 살해당하는 장면을 읽어주는 카트린느에게 겁을 먹은 언니 마리 안느는 뒷걸음치다 결국은 다락에서 떨어져서 푸른 수염처럼 죽게 된다.

이야기의 액자 구조에 주목한 린트벨트 J. Lintvelt는 액자식 서술구조에는 화자와 청자의 수의 증가로 인해 바흐친 Bakhtine이 말한 다성적 결과가 생긴다고 주장한다. 즉 복수의 청자들로 인해 이야기를 수용하는 입장이 단일화되지 않는다는 것이다⁹⁾ 〈푸른 수염〉은 이러한 액자식 서술구조가 전달하는 다성성에서 한층 더 나아간 특징을 드러내고 있는 것

9) Jaap Lintvelt, 《La polyphonie de l'encadrement dans les contes de Maupassant》 in *Maupassant et l'écriture*, Nathan, 1993, pp.173-185.

박혜영, 『모파상의 환상적 단편 속에 나타난 액자식 서술구조의 유형과 기능 분석』, 『불어불문학연구』30권 1호, 불어불문학회, 1995, p.252. 에서 재인용.

으로 보인다. 〈푸른 수염〉에서는 아예 액자 구조의 틀 자체가 교란되면서, 화자와 청자의 고정된 위치는 완전히 사라지고 두 이야기는 서로 끝없이 영향을 주고 내용을 변화시키면서 새롭게 완성되고 있기 때문이다. 이러한 변화를 통해, 이야기 속의 이야기였던 페로의 『푸른 수염』은 원래의 보수적인 이데올로기와는 다른 특수한 의미를 전달하는 이야기로 변모하는 것처럼 나타난다. 일부 페미니스트 비평가들은 이야기의 유동성과 비밀관성, 다성적 화자를 여성적 서사의 특징으로 지적하고 있다.¹⁰⁾ 이러한 관점에서 볼 때, 마치 서로 대화를 주고받는 것처럼 경계가 없어지는 〈푸른 수염〉 속의 이야기들은 여성적 서사로 규정될 수도 있을 것이다.

한편, 〈푸른 수염〉에서 나타나는 이와 같은 특징은 바로 민담이 문자로 정착되기 전에 전승되던 방식을 그대로 재현하고 있다고도 볼 수 있다. 구술에 의한 전승은 화자, 청자에 따라 이야기 내용이 일부 변할 수 있으며 청자가 수동적인 이야기의 소비자가 아니라 능동적인 개입자가 될 수 있기 때문이다. 이같은 이야기의 유연성과 가변성을 통해 민담은 다양한 공동체의 고민과 가치관을 그대로 담아낼 수 있었던 것으로 보인다. 〈푸른 수염〉에서는 주로 민담의 전달자 역할을 했던 나이 든 여성이 아니라 가장 나이 어린 소녀에게 이야기하는 역할을 맡기고 있다. 이러한 특수한 설정은 민담이 지닌 교육과 교훈의 기능을 더욱 약화시키고, 오히려 민담을 소녀가 여성성을 알아가는 성장담으로 만드는 역할을 하는 것으로 보인다. 따라서 〈푸른 수염〉의 독특한 서사방식은 결혼한 여성들에게 주는 보수적 교훈을 담은 『푸른 수염』을 어린 소녀가 자신의 여성성과 마주하는 특별한 통과의례로 변모시키고 있는 것이다.

10) Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, 1992, p.8.

3. 전복된 남성성의 신화와 여성성의 재발견

페로의 『푸른 수염』은 그의 동화집에 수록된 민담들 중 가장 마술적 요소가 없는 이야기로 알려져 있다. 이 이야기에서 유일하게 마술적인 대목은 “열쇠에 묻은 지워지지 않은 피” 정도 일 것이다. 그러나 매우 사실적인 이 민담은 실제 프랑스의 브르타뉴 Bretagne, 오베르뉴 Aubergne 지역은 물론이며, 발칸반도, 아메리카 대륙에까지 그 흔적을 찾아볼 수 있다.¹¹⁾ 이러한 사실은 “푸른 수염 이야기”가 인류 문화의 근원적인 신화와 관련이 있다는 것을 보여주는 예라 할 것이다.¹²⁾ 그래서인지 페로의 『푸른 수염』은 잔혹하며 흥미로운 내용과 다양한 해석으로 인해 많은 소설과 영화의 직접적, 혹은 간접적인 원천이 되어왔다. 『제인 에어 Jane Eyre』와 같은 명작부터 1944년 발표되어 많은 대중적인 인기를 끈 〈가스등 Gas Light〉과 같은 할리우드 고전영화에 이르기까지, 이 이야기는 끝없이 변주되었으며, 변주되고 있는 중이다.¹³⁾ 한편 이 수많은 작품들-명작부터 포르노에 가까운 작품에 이르기까지-속에서, 푸른 수염이 모티브가 된 남성 등장인물은 대부분 매력적이고 호색적인 연쇄살인마로 묘사되고 있다. 즉 수많은 여성을 소유하며 동시에 이들을 처벌할 수 있는 권력과 능력을 갖춘 푸른 수염의 이미지가 그토록 오랜 사랑을 받는 이유는 극단화된 남성성에 대한 두려움 섞인 동경으로 해석될 수 있을 것이다.

그러나 〈푸른 수염〉의 주인공은 결코 이 매력적인 연쇄살인마이거나 극단화된 남성성을 표방하는 이미지를 보여주고 있지 않다. 그는 마리 카트린느에게 버섯의 이름을 모두 가르쳐주고 해박한 지식으로 일식을 설명해준다. 〈푸른 수염〉의 “푸른 수염”은 고독한 지적인 은둔자이며 그

11) Ginette Vincendeau, 《Bluebeard》 in *Sight & Sound*, 20:8, 2010, p.50.

12) Agnès Echène, *Barbe-Bluee, ou le couple mortel*, <http://matricien.org/essais/echene/barbe-bleue-echene/>에서 인용

13) Maria Tatar, *Secrets beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton University Press, 2006, p.68, p.89.

가 괴물로 취급되는 것은 오히려 남들과 다른 성격에서 연유된 것처럼 보인다. 성적인 면에서도 주인공은 거의 불구와 가깝게 묘사된다. 마리 카트린느는 결혼한 후, 자신의 어린 나이를 핑계로 몇 년이 지난 후에 성 관계를 갖기를 약속하고 덩치가 큰 푸른 수염이 들어올 수 없는 자기만의 작은 비밀의 방에서 기거하기 때문이다. 영화에서 상대의 벗은 몸을 몰래 엿보는 이도 푸른 수염이 아니라 마리 카트린느이다. 그녀는 밤에 몰래 푸른 수염의 침실로 다가가 그가 옷을 벗는 광경을 엿보는데, 그의 거대하며 늙은 몸은 지치고 무능한 그의 위상만을 반영해주는 것처럼 보인다.

“푸른 수염”이 남성성이 표방하는 극단적 권력과 폭력성이 구현된 인물이 아니라 오히려 상실과 결여를 암시하고 있다는 해석은 페로의 『푸른 수염』에도 적용되는 해석이기도 하다. 수염은 남성적인 정력을 상징하는 대상인데, 주인공의 푸른 수염은 그의 성적 무능을 공공연히 드러내고 있는 표시라는 것이다. 이러한 해석은 서구에서 푸른색이 처녀성과 상실, 무를 의미하며, 따라서 상징적인 거세를 나타내는 색깔이라는 주장을 통해 뒷받침되고 있다.¹⁴⁾

푸른 수염이 보여주는 이와 같은 무능한 남성성은 “푸른 수염 신화”를 통해 끊임없이 변주되는 과잉의 남성성이 실재는 허상이라는 점을 드러내고 있다는 또 다른 해석을 가능하게 한다. 즉 이 상실의 남성성은 남성 주체성의 중심에 자리한 결여를 드러냄으로써, 규범적인 남성성이 결국은 허구에 불과하다는 사실을 은연중에 폭로하고 있기 때문이다.

한편, 『푸른 수염』과 〈푸른 수염〉은 모두 기독교와의 관련성을 뚜렷이 보여주고 있다. 실제 페로는 자신의 동화들을 지배 계급이 요구하는 기독교적 규범을 전파하기 위해 썼는데, 여기에서 『푸른 수염』도 예외가 아니었다.¹⁵⁾ 따라서 페로가 근대화된 이성중심적, 기독교적인 관점에 의

14) Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de perrault*, L'Harmattan, 2000, pp.14-15.

15) Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*,

해, 『푸른 수염』의 원본에 있었던 금기와 제의적인 살인의 원초적인 모티브를 호기심에 대한 처벌이라는 모티브로 의도적으로 바꾸었을 것이라고 추측하고 있다.¹⁶⁾ 이러한 이유로 일부 연구자들은 『푸른 수염』을 이브의 타락에 대한 우화로 해석하고 있다. 이 관점에서, 푸른 수염은 신이며 비밀의 방은 선악과의 나무와 같은 역할을 하는 것으로 해석된다.¹⁷⁾ 즉, 불복종하는 여성은 결국 호기심으로 인해 이브와 같이 자신의 삶을 위험에 빠뜨리게 되는 것이다. 브레이야 역시 인터뷰에서 〈푸른 수염〉과 기독교적인 요소와의 관계를 인정하고 있다. 그러나 흥미있는 점은 이 영화가 기독교적 요소를 담고 있기는 하지만 기독교가 요구하는 절대적인 이분법적 구분을 적용하고 있지 않다는 점이다. 브레이야는 〈푸른 수염〉이 성경에 나오는 타락에 대한 우화임을 인정하면서, 특이하게도 마리 카트린느를 아담으로 푸른 수염을 이브로 설정했다고 주장한다.¹⁸⁾ 브레이야의 기준을 적용해 볼 때, 영화 속에서 푸른 수염은 절대자가 아니라 타락의 유혹을 받는 인물로 변하게 된다. 이러한 관점에서 볼 때, 푸른 수염의 진정한 죄는 아내들을 살해한 것이 아니라 어린 아내에게 비밀의 방 열쇠를 맡긴 것이 된다. 모든 금기는 그 자체가 이미 위반을 요구하고 있기 때문이다. 영화의 오프닝에서 등장하는 세레 요한의 살해를 묘사한 벽화 쇼트 역시 이 영화의 기독교적 특징을 잘 보여준다고 할 것이다. 그리고 이 쇼트는 영화의 마지막 시퀀스에서 쟁반에 담긴 푸른 수염의 목을 어루만지는 마리 카트린느의 쇼트와 서로 상응한다. 마리 카트린느는 마치 요한의 목을 친 살로메처럼 보이지만 두려움보다는 회환에 젖어 죽은 남편의 시체를 만지고 있는 모습으로 재현되고 있기 때문이다. 따라서 기독교에서의 선악, 순교자와 타락한 이의 구분은 이 영화 속에서 완전히 뒤섞이게 된다. 영화의 끝에서 연쇄 살인마였던 푸른 수

Gallimard, coll. 《Tel》, 1977, p.328.

16) Paul Delarue, *Le conte populaire français*, Erasme, 1957, p.183.

17) Marina Warner, *From the Beast to the Blonde : On Fairy Tales and Their Tellers*, Vintage, 1995, p.244.

18) Catherine Wheatley, 《Behind the Door》 in *Sight & Sound*, 20:8, 2010, p.42.

염이 오히려 숭고한 순교자의 모습으로 나타나며 희생자였던 마리 카트린느가 간교한 타락한 자의 모습으로 재현되고 있기 때문이다. 마리 카트린느는 푸른 수염의 성에서 열린 파티에 초대되었을 때 요리사가 오리
의 목을 치는 모습에 매혹을 느끼는 모습을 보여줌으로써 이미 남편의
살해에 대한 열망을 예고하고 있었다. 결국 〈푸른 수염〉은 기독교적 요
소를 빌어 이 요소들의 이면에 있는 복잡성과 이중성을 통해 여성성을
특수한 방법으로 조망하고 있는 것으로 보인다. 이처럼 마리 카트린느는
이브이자 아담이며 순수한 영혼과 괴물성을 함께 가지고 있으며, 유혹자
이자 동시에 유혹에 굴복하는 인물로 드러난다. 브레이야는 마리 카트린
느라는 복잡한 등장인물을 통해 이분화된 남성성과 여성성, 이분법을 통
해 부여되는 관습화된 여성성의 특징, 둘 사이의 위계적인 구조가 가진
허상을 폭로하고 있는 것이다.

『푸른 수염』에서 죽은 아내들의 시체를 보관하는 푸른 수염의 방은
“아래층의 긴 회랑 끝”¹⁹⁾에 위치하고 있다. 그리고 비밀을 들킨 젊은 아
내를 푸른 수염이 살해하려고 하자 그녀는 언니 안느에게 “탑의 꼭대
기”²⁰⁾에서 그녀를 구해줄 오빠들이 오는지 봐달라고 요청한다. 건물의
맨 꼭대기와 아래라는 위치가 보여주듯이, 아래의 금지된 방은 타락의 장
소이며 맨 위에 위치한 탑의 꼭대기는 구원의 장소라 할 수 있다. 푸른
수염에게 마지막 기도를 간청하는 부분은 원본이라고 할 수 있는 민담에
는 없는 부분으로, 페로가 이 부분을 삽입해 개작했다고 알려져 있다. 원
본으로 간주되는 프랑스의 민담에서는 기도라는 기독교적 요소 없이 젊
은 신부가 죽기 전에 결혼식 때 입었던 옷을 다시 입어보면서 시간을 끌
고 있기 때문이다.²¹⁾ 한편 이와 같은 타락과 구원의 이중구조는 영화는
물론이고 페로 판본의 결말을 다시 살펴볼 때, 과연 절대적인 이분법으로
적용될 수 있을지에 대해 의문을 제기하게 한다. 〈푸른 수염〉에서 마리

19) Charles Perrault, op. cit., p.58

20) Ibid, p.61.

21) Paul Delarue, op. cit., p.187.

카트린느는 사악한 남편이 살해되고 난 후 오히려 슬픔과 후회에 잠겨있는 듯하며, 『푸른 수염』에서 젊은 신부는 푸른 수염이 남겨 놓은 재산으로 새로 결혼하고 가족의 신분까지 상승시키기 때문이다. 이와 같은 결말은 오히려 여성의 호기심은 타락으로 가는 길이며 경건한 속죄에 의해서만 구원받을 수 있다는 일반적인 교훈과는 다른 교훈을 두 이야기 모두 전하고 있다는 사실을 짐작하게 한다. 실제 페로 판본 『푸른 수염』의 원본이라 할 수 있는 민담에서 여주인공은 비밀의 방 안에 무엇이 있는지 알아야만 할 것이라는 의무감에 사로잡혀 있는 것으로 나타난다.²²⁾ 그리고 이 의무감으로 인해 그녀는 푸른 수염의 다른 부인들과는 달리 목숨을 구하게 된다. 이러한 관점에서 볼 때, 푸른 수염 이야기는 비밀을 알게 되어 오히려 자신의 삶을 스스로 조정할 수 있는 권력을 가지게 된 여성의 이야기로 해석될 수 있다.²³⁾

4. 거울과 제의

이미 앞에서 언급했듯이, 『푸른 수염』의 원본이라 할 수 있는 민담들은 전 세계적으로 넓게 퍼져 있는 이야기이다. 물론 작은 차이들은 있지만,

22) Maria Tatar, op. cit., p.58.

페로 판본의 원전이 된 민담에서는 여주인공의 언니들이 푸른 수염의 성에서 행방불명된 이후, 사실을 규명하기 위해 푸른 수염과 결혼하는 설정을 제시하고 있다.

23) 심리학자 클라리사 에스테스 Clarissa Pinkola Estés의 경우, 『푸른 수염』을 여성들이 권력을 획득하는 이야기로 해석하고 있다.

Clarissa Pinkola Estés, *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman*, Ballantine Books, 1996, p.71.

책 자이프스 Jack Zipes의 경우 페로가 이야기 끝에 덧붙인 “또 다른 교훈 Autre Moralité”에서 “남편의 수염이 무슨 색깔이든 간에 (부부) 둘 중 누가 주인인지 판단하기 어렵다 Et, de quelque couleur que sa barbe puisse être, On a peine à juger qui des deux est le maître.”는 구절을 통해 여성에게 호기심의 자제를 요구하기는 하지만 더 커진 여성의 권력을 보여준다고 지적하고 있다.

Charles Perrault, op. cit., p.65.

Les contes de fées et l'art de la subversion, op. cit., p.45.

이들 중 많은 민담들은 삼 자매 중 막내가 언니들의 죽음을 규명하기 위해 푸른 수염과의 결혼을 자청하며 언니들을 살려내기까지 하는 내용을 담고 있다.²⁴⁾ 페로 판본에서 삼 자매 설정은 사라졌지만 여주인공을 살리는 결정적인 역할을 하는 이는 언니 안느이다. 안느는 탑의 꼭대기에서 오빠들에게 신호를 보내어 동생을 구하기 때문이다. 흥미로운 점은 소리아노 Marc Soriano도 그의 연구서에서 지적했듯이²⁵⁾, 주인공은 안느와의 대화 중에 오빠들을 우리 오빠들이 아닌 “내 오빠들 mes frères”²⁶⁾이라고 칭한다. 이러한 특징으로 인해 독자는 안느를 실체가 있는 인물이라기보다 마치 주인공의 분신처럼 간주할 수 있게 된다. 여자 등장인물들 사이에 나타나는 이와 같은 특징은 〈푸른 수염〉에서도 두드러진다. 안느와 마리 카트린느는 매우 강력한 자매애를 보여주는 인물들이다. 영화의 초입부인 수녀원 시퀀스에서 드러나듯이 언니인 안느가 규범을 잘 지키는 모범적이고 의젓한 미인이라면 동생인 마리 카트린느는 원장 수녀가 호출했음에도 불구하고 늦게 나타나는 철없는 어린 소녀로 드러나고 있다. 사실 대조적인 성격과 외모를 가지고 있지만, 특별한 애정으로 굳건히 연결된 자매애는 브레이야의 영화에서 낯선 주제가 아니다. 감독은 2000년 발표한 〈팻겔 À ma soeur !〉에서 이미 둘 만이 세상의 전부인 자매 이야기를 선보인 적이 있다.²⁷⁾ 브레이야는 인터뷰에서 이러한 특수한 자매애에 대해, “두 자매의 정체성은 따로 존재하는 것이 아니라 둘이 함께 있을 때 존재한다.”²⁸⁾고 설명하고 있다. 같은 방식으로 안느와 마리 카트린느는 규범과 위반, 타락과 구원을 함께 반영하면서 여성성의 실체를 드러내고 있는 것처럼 보인다. 〈푸른 수염〉을 다락방에서 읽는

24) Marc Soriano, op. cit., p.430.

25) Ibid, p.432.

26) Charles Perrault, op. cit., p.62.

27) Claire Clouzot, *Catherine Breillat : Indécence et pureté*, Cahiers du Cinéma, 2004, p.98.

28) Catherine Breillat, Alexandre Tylski, *Entretien avec Catherine Breillat, Catherine Breillat, entre Mort et Métamorphose*, www.cadrage.net에서 인용

자매들 역시 수동성과 적극성, 이성애에 대한 환상과 환멸 등을 표현함으로써 모습만큼 상반된 성격을 가지고 있는 것으로 보인다. 그러나 이 상반적인 두 인물은 여성성이 갖고 있는 모순적이며 양가적인 특성을 함께 반영하고 있는 것으로 해석될 수 있다. 여주인공들 사이의 이러한 반영성은 두 이야기에 등장하는 등장인물들의 이름에서도 분명히 드러나고 있다. 푸른 수염이 등장하는 이야기 속에서 언니의 이름은 안느, 동생의 이름은 마리 카트린느이다. 한편 다락방의 자매들의 이름은 언니가 마리 안느, 동생이 카트린느이다. 푸른 수염 이야기에서 언니는 금발이며 동생은 갈색 머리이다. 그리고 다락방의 자매 중 언니의 머리는 갈색이며 동생은 금발이다. 이처럼 이야기의 경계를 넘어서서 두 이야기의 인물들은 서로 서로를 반영하는 거울의 구실을 하고 있는 셈이다. 푸른 수염 이야기 안에서 어머니 역할을 맡은 배우가 다락방의 자매의 어머니로 다시 등장함으로써, 바로 이 등장인물들 사이의 거울 구조에 대한 가정을 확인하게 한다. 그리고 이러한 설정은 과거와 현재, 픽션과 현실을 넘어서서 공유되는 여성성의 허상과 실재를 보여주는 장치로 해석될 수 있을 것이다.

따라서 여주인공이 금지된 방에서 죽어있는 아내들을 발견하는 사건 역시 여성성과의 관련 하에서 해석될 수 있다. 페로 판본의 원전이라 할 수 있는 민담에서 여주인공은 웨딩드레스를 입고 비밀의 방을 들어간다. 이와 같은 설정은 여주인공이 비밀의 방에서 발견하는 것이 단순히 죽은 아내들이 아니라 결혼의 비밀, 즉 여성이 결혼을 통해 겪어야 할 비밀로 해석될 수 있다. 〈푸른 수염〉에서 카트린느가 비밀의 방에서 발견한 것은 금발과 갈색, 붉은 머리를 하고 흰 옷을 입은 채 죽어있는 여자들이다. 따라서 서양인의 대표적인 세 가지 머리 색깔을 하고 동일하게 혈령한 흰 옷을 입은 이 여자들은 특정한 개인이라기보다 오히려 여자를 대표하는 일종의 상징으로 보인다. 그녀들의 피 묻은 혈령한 흰 옷은 출산과의 관계를 드러냄으로써 이러한 가정을 더욱 확고하게 만들어 준다. 더불어 비밀방의 탐험에 대해 긴 회랑 끝이라는 특수한 방의 위치와 열

쇠를 구멍에 넣고 돌리는 행위에 의해 여성의 생식기와 성경험에 대한 은유라는 분석도 존재한다.²⁹⁾

결국 〈푸른 수염〉에서 여주인공이 금은보화가 가득한 방들을 모두 열어본 후 비밀의 방을 여는 행위는 결혼이 가져다주는 경제적인 윤택함과 사회적인 위치 뒤에 여성으로써 겪어야 할 출산이라는 경험, 매우 특별하며 죽음과 인접한 고통을 발견하는 제의적인 행위와 같다고 결론지을 수 있다. 이와 같은 해석은 오페라 〈푸른 수염 공작의 성〉을 통해서도 확인된다. 페로의 원작을 바탕으로 만들어진 이 바르톡 Béla Bartók의 오페라는 비밀의 방을 여성에 대한 매우 은유적이며 제의적인 해석을 통해 보여주고 있기 때문이다.³⁰⁾

다락방의 자매 중 언니 마리 안느의 죽음 역시 특별한 의미로 해석될 수 있다. 동생인 카트린느가 페로의 이야기 속에 직접 등장하면서부터 다락방에서 일어나는 일의 현실성은 점점 사라지기 때문이다. 그래서 책 속에서의 푸른 수염의 죽음과 거의 동시에 일어난 마리 안느의 죽음은 그만큼 현실성이 줄어든다. 관객은 순간 이 죽음이 사실이 아니라 페로의 원작에 자기 멋대로 해석을 다는 카트린느의 또 다른 변덕에 의한 상상이 아닐까 하는 의구심을 가질 수 있기 때문이다. 한편 결혼과 이성에 대한 순진한 생각을 간직한 마리 안느는 죽고 비밀의 방을 들어가 본 카트린느는 살아남는 설정은 특별한 의미를 전달한다. 천진하고 이상적인 마리 안느의 죽음은 한 소녀가 유년기와 작별하는 과정을 의미하며, 여성의 특수한 고통과 운명을 목격한 카트린느의 생존은 여성성의 발견을 통해 소녀가 주체로서의 여성이 되는 과정을 은유적으로 표현하고 있다고 해석할 수 있기 때문이다.

바로 이러한 이유로 대표적인 성차별적 동화라고 비판받는 〈푸른 수

29) 17세기 유행했던 *littérature galante*에서 이와 같은 은유적인 표현으로 성적인 묘사를 하는 경우가 많았다는 사실은 이 주장을 뒷받침해준다.

Jean-Pierre Mothe, *op. cit.*, p.18.

30) Maria Tatar, *op. cit.*, p.53.

염>은 여성 연구가에 의해 다음과 같은 평가를 받고 있기도 하다. “푸른 수염의 젊은 신부가 금지된 비밀의 방을 여는 행위는 아마 여성의 운명 안에 있는 삶과 죽음에 대한 심오한 의문에 의해서일 것이다.”³¹⁾

5. 결 론

마르트 로베르 Marthe Robert는 민담의 주인공들은 일반적으로 어린이나 사춘기인 청소년이며, 성인이 주인공이 될 경우 이 인물이 권력이 있든 잔인하든 간에 열등한 상황으로 인해 미성년자와 같은 상태에 있다고 주장한다.³²⁾

『푸른 수염』에서도 바로 이와 같은 특징은 발견된다. 주인공인 푸른 수염과 젊은 부인은 모두 성인이지만, 많은 암시적인 묘사를 통해 추측할 수 있듯이, 이들은 성적인 면에서 아직 성인이 아니라고 규정할 수 있기 때문이다. 브레이야의 <푸른 수염>은 바로 이러한 점에 주목하여 원전을 다시 창조한 작품이라 할 수 있다. 감독은 의도적으로 젊은 신부를 사춘기에 막 들어간 소녀로 설정하고 영화가 전개됨에 따라 책 읽어주는 소녀인 어린이와 이 소녀를 연결시킨다. 여성의 성장 과정을 보여주는 듯한 이러한 설정은 책 읽어주는 어린이가 책 속에 들어가 죽은 푸른 수염의 신부들을 목격하는 장면을 통해 확인된다.

한편 『푸른 수염』은 페로의 민담들 중에서도 특히 동시대적인 특징이 뚜렷이 드러나는 작품으로 알려져 있다.³³⁾ 영화 <푸른 수염> 역시 민담

31) Sophie Deroisin, *Revue générale*, Mars 1977.

Jean-Pierre Mothe, op. cit., pp.29-30.에서 재인용.

32) Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, coll. 《tel》, Gallimard, 1977, p.36.

33) 젊은 신부를 구하러 오는 오빠들이 17세기 당시의 계급인 “용기병 dragon”과 “총사 mousquetaire”로 묘사되어 있는 점은 이를 입증해준다.

Charles Perrault, op. cit., p.64.

의 세계인 마법적인 공상의 세계와 책을 읽는 소녀의 시대(1950년대라고 추정됨)가 공존하며 서로 뒤섞이고 있다. 이와 같은 설정은 시공간을 초월해서 지속되는 여성의 성장과 여성성의 인식이라는 주제를 효과적으로 전달하게 하는 것으로 보인다. 따라서 이 두 작품은 뚜렷한 차이가 있음에도 불구하고 근본적으로 여성의 성장과 여성성에 대한 이야기로 간주될 수 있을 것이다.

서론에서 이미 언급했듯이, 브레이야는 자신의 모든 영화에서 늘 의식과 통과의례가 존재한다고 주장하며 의식이란 두려움에 맞서 모든 금기를 뛰어넘는 행위라고 설명하고 있다.³⁴⁾ 이러한 관점에서 〈푸른 수염〉은 “금지된 방”이라는 특수한 공간을 통해 소녀가 금기에 맞섬으로써 여성으로의 자신의 주체성을 찾아가는 의식을 보여주는 작품이라 할 수 있다. 더불어 이 작품은 사회적 지위 상승과 금전적인 보상이 기다리는 소년들의 통과의례와는 달리 죽음, 출산, 탄생의 신비에 대한 두려운 해답이 기다리고 있는 소녀들의 통과의례를 보여주는 데서 더 큰 의미를 전하고 있는 것으로 보인다.

서양의 민담은 기독교적 가치를 바탕으로 한 이데올로기에 의해 재편되기 전에는 모계 신화가 뚜렷하게 각인된 장르로 알려져 있다. 하이데 괴트너-아벤트로트 Heide Göttner-Abendroth에 따르면, 이런 재편 작업 이후에 민담의 모계적 세계관과 모티브는 부계화되었다고 한다. 즉 민담에서 여신은 요정이나 마녀, 사악한 계모가 되었고, 적극적인 여주인공이 남자 주인공으로 바뀌었으며, 모계사회의 제의식에 바탕을 둔 상징들은 본질을 상실했으며 성숙과 통합을 강조하던 패턴은 지배관계와 재산을 강조하는 방식으로 바뀌게 된 것이다.³⁵⁾

페로의 「푸른 수염」은 작가의 분명한 이데올로기적 각색이 이와 같은 민담의 본질을 손상시킨 작품이다. 그러나 페로가 의도했던 의도하지 않

34) Claire Clouzot, op. cit., p.174.

35) Heide Göttner-Abendroth, *Die Göttin und ihr Heros*, Frauenoffensive, 1980.
Les contes de fées et l'art de la subversion op. cit., p.11.에서 재인용.

왔든 간에 이 작품이 작가의 윤색에도 완전히 사라지지 않은, 고대부터 17세기까지 이어오는 여성의 성장담을 반영하고 있다는 점은 부정할 수 없는 사실일 것이다.

브레이야의 〈푸른 수염〉은 민담의 근원으로 돌아가는 작업을 보여준다. 이 작업을 통해 채록되어 변형되고 삭제된 민담의 잊혀진 부분들은 서서히 복귀되고 있는 것으로 보인다. 영화 속에서 상상력이 풍부한 소녀의 새로운 채워기는 바로 민담이 채록화되면서 상실한 원래의 가치와 의미를 전달해 준다. 그리고 이 민담의 세계에서 소녀의 호기심은 처벌의 대상이 아니라 새로운 발견의 수단이 되며, 관객들이 여기에서 발견하는 것은 다름 아닌 남성중심의 가치관과 편견에서 벗어난 진정한 여성의 모습인 것이다.

참고문헌

Filmographie

BREILLAT Catherine, *À ma soeur !*, 2001, 177 min.

_____, *Barbe Blue*, 2009, 80 min.

Bibliographie

Clouzot, Claire., *Catherine Breillat : Indécence et pureté*, Cahiers du Cinéma, 2004.

Estés, Clarissa Pinkola., *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman*, Ballantine Books, 1996.

Delarue, Paul., *Le conte populaire français*, Erasme, 1957.

Gianni-Belotti, E., *Du côté des petites filles*, Femmes, 1974

Lanser, Susan Sniader., *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, 1992.

Lurie, A., *Ne le dites pas aux grands*, Rivages, 1991.

Mothe, Jean-Pierre., *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, L'Harmattan, 2000.

Perrault, Charles., *Les Contes de Perrault*, Le Livre de Poche, 2001.

Robert, Marthe., *Roman des origines et origines du roman*, coll. «te l» , Gallimard, 1977.

Soriano, Marc., *Les Contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Gallimard coll. «Tel» , 1977.

Tatar, Maria., *Secrets beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton University Press, 2006.

Vincendeau, Ginette., «Bluebeard» in *Sight & Sound*, 20:8, 2010.

- Warner, Marina., *From the Beast to the Blonde : On Fairy Tales and Their Tellers*, Vintage, 1995.
- Wheatley, Catherine., 《Behind the Door》 in *Sight & Sound*, 20:8, 2010.
- _____, 《The new Eve: Faith, femininity and the fairy tale in Catherine Breillat's *Barbe bleue/Bluebeard* (2009)》 in *Studies in European Cinema Vol. 10 Issue 1*, Mar 2013.
- Zipes, Jack., *Breaking the Magic Spell, Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Heinemann, 1979.
- _____, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Payot, 1986.
- _____, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Routledge, 2010.
- 박혜영, 「모과상의 환상적 단편 속에 나타난 액자식 서술구조의 유형과 기능 분석」, 『불어불문학연구』 30권 1호, 불어불문학회, 1995.
- 채숙희, 이송이, 「〈장화, 홍련〉, 〈크리미널 러버 *Les Amants criminels*〉에 나타난 여성성과 위반」, 『프랑스문화예술연구』 6권 3호(제12집), 프랑스문화예술학회, 2004.

참고사이트

- Breillat, Catherine., Tylski, Alexandre., *Entretien avec Catherine Breillat, Catherine Breillat, entre Mort et Métamorphose*,
www.cadrage.net. 2014년 4월 18일 인용.
- Echène, Agnès., *Barbe-Bluee, ou le couple mortel*,
<http://matricien.org/essais/echene/barbe-bleue-echene/> 2014년 8월 2일 인용.

〈Résumé〉

Féminité et Intertextualité dans *La Barbe Bleue* de Charles Perrault et *Barbe Bleue* de Catherine Breillat

LEE Song Yi

Les Contes de Charles Perrault relèvent d'une métamorphose des contes populaires hérités de la tradition orale en un discours visant à contraindre les enfants à se conformer aux règles du code social de l'époque. Ainsi, *La Barbe Bleue*, une des œuvres les plus connues de Charles Perrault permet de retrouver l'éthique et la morale basées sur l'idéologie bourgeoise et patriarcale.

Etant un genre adaptable, le conte ne peut manquer de revisiter un nouveau genre et un nouveau public. *La Barbe Bleue* a aussi été remaniée pendant quatre siècles à travers diverses formes artistiques et culturelles. *Barbe Bleue*, film de Catherine Breillat, en constitue un bel exemple.

Cinéaste rebelle, Catherine Breillat invente toujours des territoires inspirés et occupés dans des degrés successifs par une trajectoire du féminin depuis son premier film. Sa réinterprétation très originale de *La Barbe Bleue* dévoile l'évolution de ce conte depuis la tradition orale jusqu'aux éditions imprimées. Breillat réussit à suivre les origines profondes de *La Barbe Bleue*. L'intertextualité dans ce film permet de redécouvrir les secrets des gestes féminins dans l'initiation

de la jeune fille, déformés et dévalorisés dans la version de Perrault. Breillat complexifie l'intrigue de l'interdiction, de la transgression et met l'accent sur l'affirmation du pouvoir des femmes. Ainsi, *Barbe Bleue* explore la rébellion d'une jeune fille plutôt que sa victimisation.

Dans ce film, les points de vue inhabituels se concentrent plutôt sur l'oppression des jeunes filles et leurs propres expériences. De la même manière, l'histoire se focalise davantage sur les choix des femmes que sur le mystère derrière les meurtres de Barbe Bleue. La réalisatrice y transforme aussi le héros, cruel tueur en série, en intellectuel solitaire. Dans *Barbe Bleue*, le redoublement des personnages permet de modifier la perspective du conte de Perrault et de remettre en question la morale de *La Barbe Bleue*. L'ambiguïté des frontières entre les deux récits et la mise en scène dominée par le regard de la narratrice déstabilisent l'hégémonie des hommes et transforment finalement ce conte dite misogynie en rite initiatique des femmes.

Le conte se montre traditionnellement un terrain privilégié pour l'étude des femmes. Il nous livre souvent un tableau exhaustif de la vie féminine. En adoptant de nouveaux points de vue en phase avec le rôle des femmes, Breillat nous permet de retrouver une mythologie matriarcale effacée dans le conte de Perrault.

주 제 어 : 여성성(Féminité), 상호텍스트성(Intertextualité), 페로(Charles Perrault), 브레이아(Catherine Breillat), 푸른 수염(Barbe Blue), 민담(Conte)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

Du chaos au cosmos, la peinture nomade de Richard Texier

Martin FISCHBACH
(Université Dankook)

| Contents |

1. Introduction
2. Le fond, un « espace lisse » issu du chaos pictural
3. Les « lignes nomades » de l'errance
4. Les agencements géographiques de la « carte »
5. Les figures du « chaosmos »
6. Conclusion

1. Introduction

Cette recherche s'efforce d'expliquer la peinture de l'artiste français Richard Texier (né en 1955) à partir de la thématique du nomadisme issue de la pensée philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Sa peinture, de 1990 à 2012, véhicule un imaginaire poétique, à la fois géographique et cosmique, inspiré des observations anciennes des navigateurs, des explorateurs, des astronomes et des cartographes. Elle s'apparente à un cheminement à travers des terres inconnues, fait de

rencontres incongrues,

Cette recherche fait l'hypothèse que chaque catégorie de son langage pictural renvoie au thème du nomadisme. Cette étude propose donc une lecture organisée selon les quatre éléments principaux de son vocabulaire pictural : le travail du fond, le tracé des lignes, les agencements formels et l'insertion des figures.

Pour réaliser le fond de son tableau, Richard Texier inonde sa toile d'un flot de couleurs liquides. Ce procédé chaotique de l'artiste est comparé au concept deleuzien de « chaos »¹⁾. En plaçant sa toile au sol, l'artiste la parcourt, y tourne autour tel un nouveau territoire. Les caractéristiques spatiales de cette étape renvoient au concept d'« espace lisse »²⁾.

Richard Texier trace au hasard, à l'instinct, des lignes qui suggèrent des chemins. L'analyse de ces trajets s'appuie sur le concept de

1) Ce terme est à considérer dans un sens métaphorique, celui de procédé chaotique de l'artiste faisant appel à l'aléatoire et aux effets imprévisibles des flots de la couleur sur un fond vide et sans borne. Ce terme fait référence au paragraphe « Du chaos au cerveau » dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* Deleuze en fait la condition de départ à toute créativité et le lieu d'où émergent des formes changeantes. Sa notion de catastrophe se rapproche également de celle du chaos dans sa conférence à Paris du 8 au 31 mars 1981 (n°14-2). Guattari dans *Chaosmos* y revient aussi en ces termes : « C'est en passant par cette « prise de terre » chaotique, cette oscillation périlleuse, qu'autre chose devient possible, que des bifurcations ontologiques et l'émergence de coefficients de créativité processuelle peuvent émerger. », Paris, éditions Galilée, 1992-2005, p.115

2) Le concept vient de Pierre Boulez lorsqu'il oppose la coupure libre dans l'espace sonore à la coupure régulière qui strie. Il est repris par H. Maldiney et développé par G. Deleuze et F. Guattari en détails dans le chapitre « Le lisse et le strié » dans *Mille Plateaux* p.592-625. M. Buydens le résume ainsi : « Le concept d'espace lisse constitue un modèle particulièrement fécond pour penser différents phénomènes contemporains caractérisés par une valorisation de la dissolution des frontières et des structures, de la fluidité, du non planifié et du spontané. » in SASSO Robert & VILLANI Arnaud (dir.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, ouv. collectif, Les Cahiers de Noesis, Cahier n°3 Printemps 2003, éditions Centre de Recherches d'Histoire des Idées, 2003, p.134

« ligne nomade »³⁾. Les voies que trace l'artiste, disparaissent en partie sous le travail du fond. Ce réseau de lignes est mis en relation avec le concept de « rhizome »⁴⁾.

Richard Texier distribue librement des agencements formels. La dimension géographique et cartographique de son langage pictural permet de faire le lien avec le concept de « carte »⁵⁾ par opposition à celui de « calque ». Sa pratique picturale s'apparente à un périple à travers de nouveaux territoires ce qui s'accorde avec le concept de « nomadisme »⁶⁾.

3) La « ligne nomade est aussi appelée « ligne abstraite » par G. Deleuze et F. Guattari. Elle se rapproche de la « ligne gothique » concept développé par W. Worringer surtout dans *L'art gothique*, Paris, éditions Gallimard, 1967, p.61-80. Ils écrivent : « ...une ligne qui ne délimite rien, qui ne cerne plus aucun contour, qui ne va plus d'un point à un autre, mais passe entre les points, qui ne cesse pas de décliner de l'horizontale à la verticale, de dévier de la diagonale en changeant constamment de direction, - cette ligne mutante sans dehors ni dedans, sans forme ni fond, sans commencement, aussi vivante qu'une variation continue, est vraiment une ligne abstraite, et décrit un espace lisse. » dans *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, p.621

4) Dans *Rhizome* (1976), G. Deleuze tire de cette tige souterraine des plantes vivaces, un concept philosophique. Il en tire un système de pensée ouvert fait de multiplicités sans racines, reliées entre elles de manière non arborescente, dans un plan horizontal ou « plateau » qui ne présuppose ni centre ni transcendance. Il s'oppose à l'arbre et ses racines, modèle de pensée hiérarchisé selon G. Deleuze. Le concept est repris en introduction dans *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*.

5) Selon G. Deleuze, la carte est un ensemble de lignes. Parfois équivalente au rhizome, la « carte » (5^e principe du rhizome) constitue un projet, une expérimentation sur le réel à entrées multiples et soulignant les passages des frontières. Elle s'oppose au « calque » (6^e principe du rhizome), moyen de reproduction, symbole de la représentation, reflet des formes données.

6) Deleuze n'utilise pas ce terme dans son sens premier de mobilité physique et d'errance mais pour son sens originel indo-européen de distribution sans propriété, sans enclos, sans mesure dans un espace ouvert et sans limites précises. Il s'appuie sur E. Laroche, *Histoire de la racine NEM- en grec ancien*, éd. Klincksieck, 1949. Cet espace devient pour Deleuze, mental, social, politique et esthétique. Il développe ce concept dans le « Traité de Nomadologie » de *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*.

Richard Texier re-découvre et utilise les ouvrages de la Renaissance traitant de géographie, de navigation maritime, d'astronomie. Son chaos pictural débouche sur un nouveau cosmos, parfois habité par des créatures fantastiques. Sa peinture donne une nouvelle vision et sensation qui la rapproche du concept de « chaosmos »⁷⁾. Il insère dans ses toiles des fragments de xylographies anciennes. Cette bifurcation dans sa peinture est mise en rapport avec le concept de « déterritorialisation »⁸⁾.



Image 1 : Richard Texier couvrant une toile

Image 2 : L' appel du large, 2000, peinture 81 x 100 cm

Image 3 : L' artiste projetant du sable sur la toile

7) Le terme combine à la fois chaos et cosmos. Deleuze écrit : « L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce (dans *Finnegans Wake*, 1939), un chaos composé - non pas prévu ni préconçu. » dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, 1991, p.192. Deleuze en fait une conception du monde, « chaosmos mental » et l'affecte au domaine esthétique dans « Du chaos au cerveau ». Guattari prolonge le concept dans *Chaosmose*, 1992.

8) Le concept de Deleuze et Guattari concerne toute chose (matière, objet, être, entité) qui sort d'un territoire au sens propre et au sens figuré et l'entrée dans un territoire nouveau. R. Sasso formule aussi ainsi : « La déterritorialisation est un processus qui libère un contenu ...de tout code (forme, fonction ou signification) ... » dans *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, p.87-88

2. Le fond, un « espace lisse » issu du chaos pictural

Faire un fond correspond à la première étape de fabrication du tableau chez Richard Texier. Ce fond est d'une qualité exceptionnelle et d'une importance capitale dans sa peinture. Il donne à sa toile cette dimension géographique et nomade qui invite à la parcourir en explorateur. Son apparence nuancée, son aspect tourbillonnaire, sa texture irrégulière, granuleuse ou vaporeuse est le résultat d'un processus complexe.

L'artiste déverse des litres de matière liquide sur ses toiles. Cette phase chaotique, incontrôlée ressemble aux cataclysmes naturels, coulée de boue, raz de marée, éruption de magma. Cette étape rappelle la plasticité du monde et sa transformation perpétuelle. Le chaos comme virtuel, Gilles Deleuze le définit ainsi :

« On définit le chaos moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche. »⁹⁾

Ce déluge de pigments largement dilués inonde entièrement la toile blanche. En séchant, les différentes couches de couleurs réapparaissent pour créer des nuances aléatoires, des dégradés irréguliers, des transparences inattendues. On assiste alors à des effets de profondeur et de relief recherchés par l'artiste. Car il ne tient pas à contrôler l'image de sa peinture mais il est disponible au hasard, à l'accident, à l'imprévu. Il le convoque même dans son procédé. Sur

9) DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, 1991, p.111

cette étendue liquide, l'artiste fabrique des mouvements, des coulures, des remous, des tourbillons à l'aide d'un balai et en redressant la toile durant quelques secondes. De cette phase chaotique, le fond peut se lire comme une mer, une terre ou un ciel.

L'artiste choisi soit des pigments à base de terres qui évoquent la croûte terrestre (des rouges, des ocres, des terres de sienne, des oxydes de fer, de manganèse...), soit des pigments gris ou bleus qui évoquent la mer ou le ciel. Dans ses seaux, il rajoute du sable, de la poudre de marbre, de la terre, des liants. Il cherche ainsi à jouer avec la matière, le grain, la texture. Dans ses séries bleues et blanches, il emprunte pour les titres un vocabulaire géographique et maritime : *La Théorie de l'estuaire*, *Les îles savent tout*, *L'Espace des terres rouges*, *Trois îles, deux pour demain*, *Next Voyage*, *Pacific Hope*, *Hudson Story*, *Le Chemin de l'estuaire*...

Dans la pensée grecque, le Chaos, figure de la béance et de la faille, est décrit par Hésiode dans sa *Théogonie* comme ce qui précède et génère l'origine du monde et des Dieux. Il devient sous la plume d'Ovide une masse primordiale inorganisée et informe, synonyme de confusion originelle et de division. Sorte de « pré-univers monstrueux », le Chaos précède l'apparition du Cosmos, l'univers organisé où règnent la règle et l'ordre. Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivent :

« Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. La chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance »¹⁰⁾.

10) Ibid., DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.45

Le chaos en art n'est donc pas une apparence informe, un mélange inerte et compliqué mais le lieu d'un devenir plastique, un processus dynamique. Lors de sa confrontation avec la peinture de Richard Texier, Patrick Grainville voit le chaos que produit l'artiste comme un processus créateur qui débouche sur un « Chaosmos » :

« Le chaos, chez Texier, n'est pas vécu comme confusion aveugle et dévorante mais comme un potentiel d'énergies volcaniques et maritimes... Il promet métamorphoses et cycles, circuits »¹¹⁾.

Une énergie circule sur ses surfaces travaillées en multiples couches successives suggérant une immensité insondable, un espace incommensurable. À propos des peintres P. Cézanne et P. Klee, G. Deleuze et F. Guattari font aussi du chaos un état préliminaire avant un état plus ordonné.

« Le peintre passe par une catastrophe, ou par un embrasement, et laisse sur la toile la trace de ce passage, comme du saut qui le mène du chaos à la composition. »¹²⁾

La manière de procéder de R. Texier s'en rapproche. Car il commence par inonder sa toile abondamment d'un flot de couleurs liquides pour en quelque sorte couvrir sous les couches, entre les strates « les clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminier... »¹³⁾.

11) GRAINVILLE Patrick, *Richard Texier*, Paris, éditions La Différence, 1999, p.20

12) Op. cit., DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.191

13) Op. cit., DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.192

En plaçant toujours sa toile au sol, en général de grand format, l'artiste semble ainsi créer un nouveau territoire sur lequel il va pouvoir marcher, tracer et tourner autour.

« Dans l'atelier, le tableau est posé à même le sol... un rectangle aux quatre points cardinaux, c'est la terre. C'est un sol... »¹⁴⁾

Sa toile n'est plus un canevas rectangulaire mais devient une étendue ouverte, non mesurable, un désert brûlant, une mer froide, un magma en fusion ou un ciel profond prêt à être traversé ou survolé. Un sentiment d'immensité se dégage de ses grandes toiles. Pierre Restany écrit :

« Richard Texier vit son art comme il respire, à pleins poumons. Tout est terre et tout est ciel dans cette vision universelle... »¹⁵⁾

À la vue des tableaux de Richard Texier, c'est la référence au désert qui vient à l'esprit ou au « Modèle maritime » de l'espace lisse de G. Deleuze et F. Guattari. Ils écrivent :

« ...ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme le désert, la steppe ou les glaces. »¹⁶⁾

14) Op. cit., GRAINVILLE Patrick, *Richard Texier*, p.17

15) WHITE Kenneth, *Richard Texier Latitude Atlantique*, Quimper, éditions Palantines, 2000, p.28

16) DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, p.598

L'espace que suggère l'artiste est un espace fluide, infini, du large. Pas de division du format, pas de découpage de la surface en zones étriquées, pas de cadre et de grille, pas de clôture, pas de formes qui viennent enfermer le vide. Les caractéristiques de sa toile correspondent à l'espace lisse et haptique tel que le résume Mireille Buydens :

« L'espace haptique ne contient ni formes, ni sujets mais se peuple de forces et de flux, constituant un espace fluide, mouvant, sans points fixes, sans empreinte qui ne soit éphémère : comme le Sahara, ou le sourire infini des vagues... »¹⁷⁾

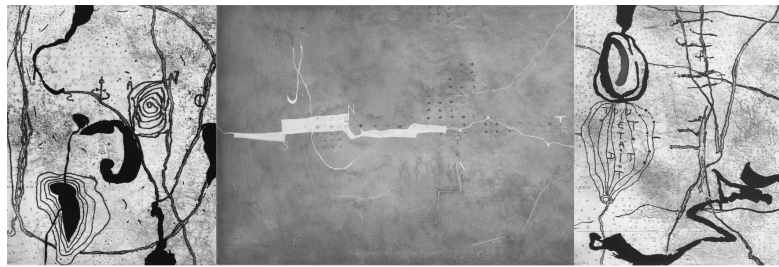


Image 4 : Islanos, 2003, gravure 50 x 36 cm

Image 5 : Ligne d' océan, 1996, peinture 115 x 195 cm

Image 6 : Patrouilleur d' étoiles, 2004, gravure

3. Les « lignes nomades » de l'errance

Dans cette deuxième étape, l'artiste trace des lignes sur ce grand fond fait de plusieurs couches de peintures liquides. Sur cette vaste étendue, l'artiste semble tracer au hasard, à l'instinct, des signes, des

17) BUYDENS Mireille, *Sahara l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2005, p.127

ponctuations, des balises qui suggèrent des chemins, des routes navales, des plans de vol. Parfois, il les noie sous une nouvelle couche diluvienne et amorce de nouvelles voies. (voir : *Le Chemin de l'estuaire*, 2002) À la fin du tableau, le réseau de voix disparaît à moitié dans le travail du fond. Très peu de routes contrastent par rapport au fond. Cela rappelle les dessins sur la plage effacés par la marée, les pistes du désert illisibles à cause des tempêtes de sable ou les routes de montagnes ensevelies sous la neige.

Le navigateur n'a que le compas, la boussole, le sextant et les étoiles pour se frayer un chemin sur l'immensité. C'est un peu le même sentiment qui se dégage lorsque Richard Texier décrit sa manière d'entreprendre une série de tableaux. Il ne sait pas encore qu'elle ligne il va tracer, quelle trajectoire il va emprunter sur ses grandes toiles. G. Deleuze et F. Guattari écrivent :

« La ligne nomade est abstraite en un tout autre sens... elle est d'orientation multiple et passe entre les points, les figures et les contours... »¹⁸⁾

À la fin, son tableau préserve une part de mystère sur le parcours qu'il a accompli et les rencontres qu'il a faites. (Voir les œuvres : *L'Approche de la route* (2003), *Nomad Work* (2002), *Le Chemin des trois terres* (2002), *Trois ou quatre routes* (1992).

Ses tableaux font souvent référence par les titres à des découvreurs des mers et des cieux tels que Vasco de Gama, Magellan, Copernic, Tycho Brahe. L'artiste devient à son tour explorateur, vagabond,

18) Op. cit., DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*, p. 620

errant. Cette aventure picturale n'est pas sans risques. L'artiste décrit le danger de naviguer dans un système ouvert où toutes les directions sont possibles.

« ...dans un tel état de proximité avec ce que vous faites. Vous perdez la conscience même du lieu où vous vous rendez. Vous titubez dans votre tableau tout en sachant que vous avancez dans le sillon de l'œuvre »¹⁹⁾.

Dans *Nectar up* (2002), *D'Orient et d'Occident* (2005) et *La Stratégie des courants* (2002), le réseau de lignes qu'il trace librement sur ses toiles rappelle les rhizomes. Certaines lignes disparaissent sous la couleur et réapparaissent plus loin. Ce modèle de tiges souterraines et de racelles qui se propagent horizontalement, G. Deleuze et F. Guattari en font un concept majeur de la pensée philosophique loin des routes déjà balisées et hiérarchisées de la philosophie :

« ... le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature... »²⁰⁾

C'est un système ouvert, « acentré, itinérant, non hiérarchisé, à entrées multiples »²¹⁾ résume François Zourabichvili. Cette liberté qui autorise toutes les bifurcations, contournements, croisements et

19) Op. cit., GRAINVILLE Patrick, *Richard Texier*, p.343

20) Op. cit., DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*, p.31

21) ZOURABICHVILI François, SAUVAGNARGUES Anne, MARRATI Paola, *La philosophie de Deleuze*, Paris, éditions P.U.F., 2004, p.174

connexions possibles se retrouve dans toute son œuvre picturale. Le rhizome correspond à l'espace esthétique, pictural autant qu'à la sphère mentale ou intellectuelle car c'est bien la pensée de l'artiste qui dirige sa main et le pinceau sur la toile. Ses chemins réticulaires qui se propagent horizontalement n'ont jamais de centre comme le rhizome. G. Deleuze et F. Guattari décrivent l'attitude rhizomatique dans le romantisme allemand en littérature ainsi :

« ...partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir »²²⁾

Le mouvement du pinceau de l'artiste adopte la même stratégie. Cette errance intérieure qui s'exprime fait partie de son processus de réalisation de la toile, quitte à revenir sur ses pas en effaçant ou recouvrant. L'absence de plan, de composition préétablie, le fait de procéder de manière similaire depuis plus de 20 ans, font que ses toiles gardent cette incertitude des traces, cette hésitation dans les lignes, cette légèreté du geste. L'artiste déclare :

« Lorsqu'il faut définir une piste qui, petit à petit, va devenir un territoire intérieur connu. Parfois, je repasse dans des lieux déjà empruntés... »²³⁾.

Richard Texier voit la peinture comme une conquête mentale, une tentative de pénétrer ses terres intérieures et mieux se découvrir soi-même. Le voyage physique et mental s'accompagne d'une

22) Op. cit., DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*, p.37

23) Op. cit., GRAINVILLE Patrick, *Richard Texier*, p.344

gestuelle sur et autour de la toile. Installée horizontalement et de grand format, la métaphore de la toile comme sol, comme territoire à explorer se prête naturellement. Richard Texier déclare :

«...j'aime bien marcher sur la toile ; le tableau est pour moi un territoire qu'il convient d'arpenter. »²⁴⁾

Le format devient une parcelle de sol et d'espace qu'il peut fouler aux pieds, sonder, appréhender jusqu'à y laisser des traces de son passage. Il rajoute :

« Le tableau est un territoire qui accueille le geste et qui accueille le corps. Au fur et à mesure où je l'arpente, où je le pratique, où je lui tourne autour, où je l'encercle, je l'entraîne dans une espèce de tourmente qui va lui donner son mouvement... »²⁵⁾.

Néanmoins le résultat reste toujours suggéré, léger, aérien comme une ponctuation de moments particuliers à la différence des drip-paintings de Jackson Pollock qui aboutissent à des nasses, des pièges pour l'œil. L'artiste américain a médiatisé cette pratique de la toile au sol :

« Sur le sol, je suis plus à mon aise. Je me sens plus près, je me sens plus une partie du tableau, car comme cela je peux en faire le tour, travailler des quatre côtés et être littéralement

24) BELBÉOCH Henri, PENNAC Daniel (avant-prop.), BUTOR Michel (préf.), *Richard Texier - Ateliers nomades*, Quimper, éditions Palantines, 2013, p.26

25) Op. cit., GRAINVILLE Patrick, *Richard Texier*, p.349

dans le tableau. C'est semblable à la méthode des Indiens qui peignent avec le sable dans l'Ouest »²⁶⁾.

Les titres de plusieurs tableaux se réfèrent directement au cheminement : *L'Approche de la route* (2003), *Nomad Work* (2002), *Le Chemin des trois terres* (2002), *Trois ou quatre routes* (1992).

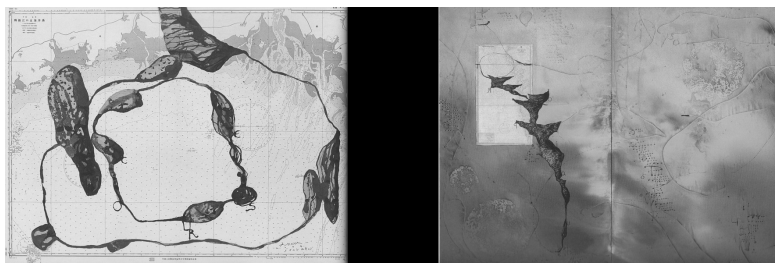


Image 7 : Encre sur carte marine chinoise, papier

Image 8 : Tropique opportun, 2004, peinture, 370 x 435 cm

4. Les agencements géographiques de la « carte »

En plus du fond chaotique et des lignes d'errance, Richard Texier crée des agencements géographiques. La dimension cartographique des peintures de R. Texier apparaît d'emblée à l'observateur.

L'artiste fabrique des tableaux-cartes ou des vues aériennes en inventant des reliefs qui forment de nouveaux territoires terrestres, marins ou célestes. En général, les agencements qu'il fixe sur sa toile rappellent soit celles de continents, d'îles, d'archipels, d'isthmes, soit celles de fragments de planètes, de météorites en suspension.

26) EMMERLING Leonhard, *Pollock*, Cologne, Taschen, 2004, p.65

L'oiseau dans le ciel peut avoir une vision de l'espace, similaire à la carte. Sans doute est-ce la raison pour laquelle ses tableaux donnent une telle sensation de liberté et de légèreté.

Par la carte, Richard Texier navigue entre abstraction et figuration. Ses formes peuvent être lues soit comme des aplats ou du modelé contrastant avec le fond, soit comme la représentation d'un relief terrestre. La carte lui permet de décliner en plus d'un langage conventionnel, des signes énigmatiques. Daniel Pennac compare son travail à une exploration de contrées imaginaires :

« ...sont innombrables les routes tracées sur ses cartes mentales. D'ailleurs, quand il envisage sa toile enfin préparée (cette nature brute à l'aube de son exploration), Texier ne dit pas : « J'y trouverai bien une route », mais : « Je finirai bien par y trouver une carte ». Ce que j'aime, dans ces itinéraires, c'est le tremblant du tracé, leur approximation, comme si, suggérant le chemin, le pinceau en disait l'incertitude, signifiait l'aléatoire de toute exploration, l'essentiel étant, à force d'erreurs et d'essais nouveaux, de « trouver une carte », une carte qui ouvre le tableau... »²⁷⁾.

Faire une toile s'apparente pour R. Texier à une expédition vers des contrées inconnues à découvrir et dont il ignore la position et l'importance. En somme, un peu comme le départ de Louis-Antoine de Bougainville²⁸⁾ au départ de son périple dans les mers du sud.

27) PENNAC Daniel, *Richard Texier*, Paris, Flammarion, 2004, p.43

28) DE BOUGAINVILLE Louis-Antoine, *Voyage autour du monde*, Paris, éditions Pocket, 1999, p.34, 1^{ère} éd, 1771 : « À quatre heures après-midi, le milieu de l'île d'Ouessant me restait au nord-quart-nord-est du compas à la distance d'environ cinq lieues et demie, et ce fut d'où je pris mon point de départ, sur

Par le tableau-carte, sans échelle mais parfois avec un nord, l'artiste voyage mentalement dans l'imaginaire et les souvenirs. Christine Buci-Glucksmann écrit :

«La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. »²⁹⁾

Cette ouverture spatiale et mentale à tous les possibles convient parfaitement à l'artiste lorsqu'il réalise sa peinture. Sa toile cartographique devient le fragment d'un monde plus vaste, illimité qu'il invente au fur et à mesure de ses gestes au dessus de la toile. Un effet d'expansion et de dilatation émane de son travail pictural. Christine Buci-Glucksmann écrit :

« La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs... »³⁰⁾

L'espace ouvert permet ainsi de vagabonder librement tout en traversant ou contournant des reliefs imaginaires. G. Deleuze et F. Guattari voyaient dans la carte le contraire du calque, un modèle ouvert et rhizomatique. Il s'agit pour eux d'opposer la représentation de la ville à l'expérience ou l'expérimentation, sa description à l'invention. Ils écrivent :

le Neptune français dont je me suis toujours servi dans le cours du voyage »

29) BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, éditions Galilée, 1996, p.25

30) Op. cit., BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, p.25

« Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs... à leur ouverture maximum sur un plan de consistance »³¹⁾.

La métaphore de la carte correspond au travail de Richard Texier qui ne décalque pas mais ouvre, connecte, trace des axes de circulations, invente de nouveaux rapports. Il expérimente chaque fois de nouvelles pistes non déterminées à l'avance. Mireille Buydens³²⁾ insiste sur la ductilité de la carte, sur la docilité de la ligne par la main qui la trace. En effet, l'artiste se sert de lignes fluides pour tracer comme sur un plan des courbes de niveaux souples qui informent du relief. C. Buci-Glucksmann écrit :

« ...l'ordre descriptif des cartes possède une particularité tout à fait remarquable : créer un désordre et de l'aléatoire, celui de tous les trajets possibles dans le monde »³³⁾

Lorsqu'il s'installe dans le phare de Cordouan en 2003, dans l'estuaire de la Gironde face à l'océan atlantique, l'artiste emmène avec lui des grandes cartes marines de la côte atlantique qu'il va librement peupler d'une géographie imaginaire aux couleurs chaudes. En 2004 à Shanghai, il récidive sur des cartes marines chinoises,

31) Op. cit., DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie* 2, p.20

32) Op. cit., BUYDENS Mireille, Sahara l'esthétique de Gille Deleuze, p.34

33) Op. cit., BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, p.74

anciens documents des années 50 et 60. Cette persistance de l'artiste à travailler avec des cartes (atlas, mappemondes) et avec le langage des cartes, dans sa peinture, exprime la condition humaine, tel un voyageur, explorateur, découvreur dans l'univers qui l'entoure. Son ami, le peintre chinois Zao Wou-Ki déclare :

« L'œuvre de Richard...se nourrit de l'univers de la mer...
Cartes marines, appareils de mesure et d'orientation qui observent
et évaluent, noms de lieux imaginaires et énigmatiques forment
les paramètres d'un calcul savant qui cherche à trouver la clé
pour comprendre le mystère du monde. »³⁴⁾

La carte accompagne le nomade. Elle l'aide à cheminer physiquement mais le fait surtout voyager mentalement. Gilles A. Tiberghem confirme que « la carte constitue déjà elle-même un voyage en son genre »³⁵⁾ grâce à sa puissance évocatrice. Il cite les cartes fictives de Thomas More et de Stevenson pour affirmer :

« ...les cartes purement fictives parlent aussi de nous, mais
plutôt de la disposition de notre esprit à comprendre le monde
où nous pourrions vivre plus que celui où nous vivons
vraiment... »

Les titres de ses œuvres confirment cette sensation du géographique : *Nord Atlantique Nord* (1994), *Les Terres Blanches* (1999), *Terre D'Eclipses* (1999), *L'Île des Songes* (1997), *Le Rivage Supérieur* (1997),

34) Op. cit., PENNAC Daniel, *Richard Texier*, p.201

35) TIBERGHEIM Gilles A., *Finis terrae, Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007, p.18

Océan de Septembre (1996), *Le Continent Horizontal* (1996), *La Stratégie des courants* (2002), *Océan Cardinal* (2004), *Les Trois Îles de Vasco* (2002), *La Carte et le territoire* (1996), *Ligne d'océan* (1996), *Encres sur cartes marines* (non daté, vers 2004), *Cordouan, mer ouverte* (2003), *Archipel sud* (2003), *Étang de terre* (2003)...

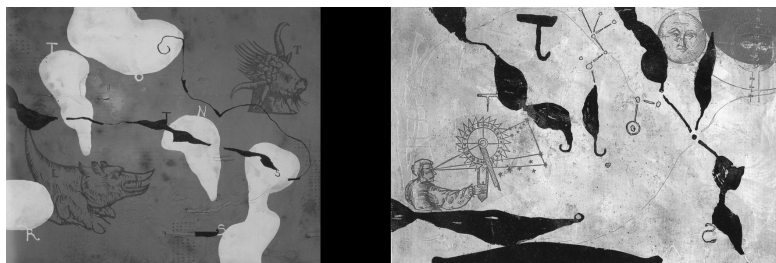


Image 9 : La parade de Beaumont, 1998, gravure 150 x 180 cm

Image 10 : Chasseur d'étoiles, 1999, peinture 82 x 122 cm

5. Les figures du « chaosmos »

Cette invitation au voyage que propose l'art nomade de Richard Texier ne peut se solder que par des rencontres. Si Richard Texier peint en nomade, il devient également découvreur ou re-découvreur. Tel un chasseur de trésor, il pille les traités et codex de la Renaissance à propos de géographie, de navigation en mer et d'astronomie. Les figures animalières et humaines qu'il trouve apparaissent alors dans ses toiles par des insertions de fragments de xylographies anciennes (également schématisations sidérales de constellations, représentations d'astres, volvelles³⁶), cadrans solaires) qui font écho au voyage. Dans

36) Avec l'aide d'un calendrier, la volvelle détermine pour un jour donné, l'aspect de

l'univers « géopoétique »³⁷⁾ qu'il invente, dans les mondes qu'il explore, il rencontre des anciennes créatures fantastiques³⁸⁾.

L'artiste puise dans le triptyque singulier d'Ambroise Paré (1509 ? -1590), *Des animaux et de l'excellence de l'homme, Des monstres et prodiges*³⁹⁾ et le *Discours de la licorne* catalogue merveilleux alliant d'après l'éditeur « l'insaisissable des rêves aux fulgurances de l'intelligence », où se côtoient diables et baleines, gueux et licornes, chiens en charité et éléphants révérencieux. L'artiste y trouve en plus du bestiaire, son fameux personnage sans tête (au visage près du cœur selon l'artiste).

Richard Texier s'inspire aussi de l'ouvrage encyclopédique de Pedro de Medina (1493?-1567?), *L'Art de naviguer*⁴⁰⁾, d'où il tire ses cadrans solaires, ses soleils ou ses lunes à visage et ses observateurs des étoiles.

L'artiste utilise abondamment *La Carta Marina* (1539) de Olaus Magnus⁴¹⁾ (1490-1557), une remarquable carte géographique

la lune et la constellation devant laquelle elle va apparaître. Une carte du ciel permet ensuite de vérifier si la lune sera présente au dessus de l'horizon (et dans quelle direction) à l'instant de l'observation.

37) WHITE Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, éditions Grasset, 1987, p.11

38) Du Moyen Âge à la Renaissance, on était persuadé que le Nord de l'océan Atlantique abritait des monstres redoutables : baleines, homards géants, serpents de mer, animaux fabuleux aux crocs tranchants et pointus... Avec le temps, des navigateurs inaugurent de nouvelles routes et démontrent que l'océan est franchissable. Les savants commencent à diffuser des connaissances et à démystifier la faune marine. Cependant, jusqu'au milieu du 17^e siècle, les monstres marins sont encore très présents dans la cartographie maritime.

39) PARÉ Ambroise: *Des monstres et prodiges*, Paris, éditions L'œil d'or, 2005, également réédition de : *Des animaux et de l'excellence de l'homme* et le *Discours de la licorne*

40) DE MEDINA Pedro (1493?-1567?), *L'Art de naviguer, Contenant toutes les reigles, secrets, et enseignemens necessaires a la bonne navigation, Traduit de castillan en françois...* par Nicolas de Nicolai, ... édition de 1569, réédition 2014, Paris, Chapitre.com - Impression à la demande

représentant les mers, les côtes et l'intérieur des terres des pays encerclant la mer Baltique peuplée d'animaux fantastiques ayant nécessité douze années de travail. L'artiste lui emprunte le poisson aux crocs.

La carte de la Nouvelle-France attribuée à Petrus Plancius⁴²⁾ (1552-1622), réalisée vers 1592 montre des mers peuplée de monstres. Mais l'artiste s'y attarde aussi pour ses cartes du ciel, ses constellations, ses globes célestes et ses mappemondes.

Richard Texier fait appel à l'ouvrage de Sébastien Münster⁴³⁾ (1489-1552), *La cosmographie universelle de tout le monde* (1575) où figurent les cartes des *Monstres Marins, Et Terrestres*, pour mettre en scène son imagerie du monde peuplé de monstres par une interprétation poétique de ses signes astronomiques. Cet ouvrage fut l'un des plus lus du 16^{ème} siècle après la Bible en partie grâce aux gravures sur bois dont 120 collaborateurs participèrent (illustrations, vues de villes et nombreuses cartes, baleines monstrueuses, chevaux marins de taille gigantesque...).

L'artiste observe le monde par sa peinture et explore non seulement la cartographie maritime et terrestre mais aussi astronomique qui propose de véritables univers fantastiques. Il utilise *La cosmographie* de Pierre Apian⁴⁴⁾ (1495-1551) et Gemma Frisius d'où il tire le

41) MAGNUS Olaus, BALZAMO Elena (dir.), *Carta Marina 1539*, Paris, réédition José Corti, 2005

42) PLANCIUS Petrus, *La Mappemonde* gravée par Josua Van Den Ende, 1604. D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France. (Publications de la Société de Géographie de Hanoi.), réédition 1944, DESTOMBES Marcel (auteur), Paris, éditions IDEO

43) MÜNSTER Sébastien, *La cosmographie universelle de tout le monde* 1575, Paris, édition numérique Gallica, Bibliothèque nationale de France, 2007

44) APIAN Petrus, FRISIUS Gemma, *La cosmographie, livre très utile, traictant de toutes les régions & pays du monde par artifice astronomicque* traduit du latin

poisson à cornes et la Main aux cinq symboles en bouts de doigts (*Le Monde d'Apian*, 1999). L'artiste y trouve tous les aspects qu'il développe dans sa peinture, la géographie, la topographie et la science astronomique.

Richard Texier n'hésite pas à puiser largement pour sa série de gravures *Theoria sacra*⁴⁵⁾, dans un des plus importants atlas céleste, l'*Harmonia Macrocosmica*⁴⁶⁾ (1660) avec des planches coloriées, celui d'Andreas Cellarius (1596 ? - 1665) mathématicien et cartographe néerlandais-allemand. Il utilise les animaux des illustrations des constellations.

Du Moyen âge, l'artiste s'inspire du *Tractatus de Sphaera* de Joannis de Sacro Bosco⁴⁷⁾ (fin 12^e s.-1256 ?) qui expose les fondements de l'astronomie pré-copernicienne, telle qu'elle était enseignée à l'époque : synthèse de Ptolémée et de ses commentateurs arabes. Il y trouve la forme de sa toupie *Turben*.

En général, une seule figure parfaitement gravée, apparaît dans l'ouverture du fond réalisée sous forme de marouflage sur la toile. Du chaos pictural, l'artiste organise un véritable cosmos. Ces déchirures, ces fentes sont comme des déterritorialisations, comme des passages dans une autre dimension, comme la découverte d'un

en français, édition 1544, réédition 2014, Paris, Chapitre.com - Impression à la demande.

45) Le GUILLLOU Philippe, *Richard Texier Theoria sacra*, Bazas, éditions Le temps qu'il fait, 2008

46) Cet atlas présente des gravures des systèmes cosmologiques de Claude Ptolémée, Tycho Brahé et Nicolas Copernic. Les illustrations des constellations furent reprises de celles conçues par Jan Pieterszoon Saenredam. Réédition récente : VAN GENT Robert, *Andreas Cellarius : Harmonia Macrocosmica*, Cologne, éditions Taschen, 2012

47) DE SACRO BOSCO Joannis, *Sphaera* 1230, 1^{ère} impression Ferrare 1472, Lugduni 1578, édition numérique Gallica, Bibliothèque nationale de France, 2013

nouvel univers. Le « compagnon d'aventure », par la différence de sa technique de représentation, la précision de son tracé, contraste avec la texture informelle du fond et l'agencement libre des lignes et des agencements formels. Richard Texier fait ce que le poète et l'artiste font pour G. Deleuze et F. Guattari :

« ...il déchire même le firmament, pour faire passer un peu de chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente... »⁴⁸⁾

De ces apparitions parfois grotesques qui surgissent dans la toile comme étendue aquatique, terrestre ou aérienne P. Grainville y voit le « devenir du chaos au cosmos », le « chaosmos » deleuzien :

«... émergence d'un monde encore fourmillant des réminiscences de son immersion ou à l'inverse, encore vivant du vide où s'est ouvert son devenir. »⁴⁹⁾

Dans ses compositions picturales où fond, tracés, agencements formels et figures peuvent se situer dans des imaginaires différents et se combiner à l'infini, l'artiste façonne une « oeuvre ouverte » selon Umberto Eco. Ce devenir, ce nomadisme pictural fait penser au périple chaotique que réussit à créer James Joyce dans *Ulysse* et encore plus dans *Finnegans Wake*. Umberto Eco décrit ce dernier roman comme un univers « achevé » mais « illimité »⁵⁰⁾ ce qui correspond aussi à la peinture chaosmique et ouverte de R. Texier.

48) Op. cit., DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.191

49) Op. cit., GRAINVILLE Patrick, *Richard Texier*, p.20

50) ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.23, 1ère éd. 1962

Gilles Deleuze écrit :

« L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé- non pas prévu ni préconçu. »⁵¹⁾

Les titres des œuvres s'y réfèrent : *Rien de plus qu'un chaosmos* (2011), *Cosmos* (2004, série 2011, 2013), *Manuscrit du chaos* (1997), *Le Chaos du poisson* (1997). Le chaosmos, terme inventé par James Joyce est repris par G. Deleuze pour signifier :

« L'identité interne du monde et du chaos. »⁵²⁾

Ce n'est plus la thèse du monde cohérent mais la conception d'un monde « constitué de séries divergentes »⁵³⁾, de singularités spatio-temporelles.



Image 11 : La figure de l'échelle, 1999, peinture 73 x 92 cm

Image 12 : L'esprit de M., 2007, collage 26 x 46 cm

51) Op. cit., DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.192

52) DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, éditions PUF, 11^{ème} éd. 2003, p.382, 1^{ère} éd. 1968

53) DELEUZE Gilles, *Le Pli - Leibniz et le Baroque*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988, p.188

6. Conclusion

6.1. La dimension esthétique de l'art nomade

Avec la notion d'art « nomade », G. Deleuze et F. Guattari exploitent la dimension politique du phénomène : l'art nomade refuse la stabilité des institutions et du pouvoir. Pour eux, l'errance est libératrice. Dans tous les cas l'accent est mis sur la liberté : libre association des processus inconscients, revendication de liberté chez l'artiste qui se veut « nomade ». Richard Texier en fait sa devise à maintes reprises :

« ...j'ai décidé de devenir artiste, pour être libre...j'ai souvent évoqué.. ce désir de liberté ressenti comme préalable à toute aventure de l'art, à tout besoin de création. »⁵⁴⁾

Et cette liberté rejaillit sur sa peinture. Libre à lui de pratiquer le décentrement, le transfert, la mobilité, le détail, l'allusion dans les signes, la citation dans ses titres, la surimpression de gravures, le passage d'un fond de matière étalée à un tracé au pinceau minutieux, d'un art peint à un art dessiné, d'un art abstrait et à un art figuratif...Cet art nomade se constate particulièrement dans la série de collages *Theoria sacra*⁵⁵⁾.

Le « *nomos* nomade »⁵⁶⁾, cette loi de la société homérique de

54) Op. cit., GRAINVILLE Patrick, *Richard Texier*, p.188

55) Op. cit., Le GUILLOU Philippe, *Richard Texier Theoria sacra*

56) Op. cit., DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, p.54. Voir note n°6

distribution nomadique d'un lieu d'occupation sans limites précises, sans enclos, correspond à la pratique artistique de Richard Texier cheminant à travers différentes catégories picturales⁵⁷⁾ et se répartissant différents registres stylistiques⁵⁸⁾.

L'esthétique nomade de Richard Texier inclut la dimension onirique de l'aventure, du voyage, de l'exploration d'espaces inconnus. Richard Texier joue sur l'attrait pour les grands espaces qui révèlent à l'homme sa condition de terrien. Il se met volontiers en scène au bord de la mer ou perché sur un phare pour confondre sa pratique artistique avec l'observation du large, des étoiles, de l'univers.

L'artiste fait participer l'observateur de ses toiles à son nomadisme pictural, métaphore des sentiers de la création et de la condition errante de l'homme. Son esthétique nomade assigne à l'œuvre d'art, en tant qu'événement, la fonction d'établir un lien avec le chaos, avec le cosmos, avec les énergies du monde. Ainsi elle tend à rendre l'homme davantage sensible à la nature et à la poésie de son environnement naturel.

6.2. La nécessité d'une poétique du nomadisme

Kenneth White, reprend les termes de Freud « le sentiment océanique »⁵⁹⁾ pour développer un petit traité d'océanologie poétique.

57) Son travail sur le fond fait de couches superposées, situe R. Texier dans le courant des peintres matiéristes et rappelle directement l'œuvre d'Antoni Tàpies, d'Alberto Burri, de Lucio Fontana, et de Jean Fautrier.

58) Son inscription de signes et de lignes proche de l'écriture et du graffiti montre l'influence américaine sur R. Texier, là où il a débuté sa carrière, et rappelle le travail de Cy Twombly et de J.-M. Basquiat. Ses agencements formels rappelle la peinture d'Yves Tanguy, qu'il cite, et les débuts de Simon Hantaï.

59) Op. cit., WHITE Kenneth, *Richard Texier Latitude Atlantique*, p.58

Il évoque un sentiment primaire, un « instinct biologique plus large », celui de l'expansion, de « l'illimité »⁶⁰⁾ selon Marcuse. Sur l'œuvre de Richard Texier il parle de « poésie océanique », de « logique du littoral » et de « théorie thalassique »⁶¹⁾. Dans son essai sur la « géopoétique » ou de philosophie nomade, il écrit :

« Ce qui est en jeu, c'est une sensation d'univers. »⁶²⁾

Peter Halley s'alarme de la réduction de la pensée qui se manifeste dans le contrôle de l'environnement lorsqu'il écrit :

« ... à la géométrisation du paysage apparaît la géométrisation de la pensée. »⁶³⁾

Alexandre Koyré⁶⁴⁾ montre comment l'astronomie et les mathématiques ont profondément modifié la conscience que l'homme a de lui-même et de sa place décentrée dans l'univers. Sa prise de possession mécaniste de la nature viendrait de la perte de l'esprit de contemplation et de l'absence de philosophie téléologique.

G. Deleuze parle également de dépasser le cartésianisme, de restaurer une philosophie de la Nature⁶⁵⁾ par des quantités intensives et de puissance plus profondes que les quantités de réalité.

60) Op. cit., WHITE Kenneth, *Richard Texier Latitude Atlantique*, p.60

61) Op. cit., WHITE Kenneth, *Richard Texier Latitude Atlantique*, p.74

62) Op. cit., WHITE Kenneth, *L'Esprit nomade*, p.389

63) HALLEY Peter, *La crise de la géométrie et autres essais*, 1981-1987, Paris, éditions ENSBA, 1992, p.92

64) KOYRÉ Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, éditions Gallimard, 1988

65) DELEUZE Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, éditions de Minuit, 1968

Michel Serres déplore la perte du monde en philosophie et en science. La pensée aurait besoin selon lui de « lieux d'où voir grand »⁶⁶⁾. La poétique du nomadisme géographique de Richard Texier a donc toute son importance.

6.3. La mobilité par les ateliers nomades

De 1990 à 2012, l'artiste Richard Texier s'installe dans dix lieux différents pour travailler. Même si la durée totale de tous ces séjours est courte, elle a une influence sur la totalité de sa production artistique. Le reste du temps, il navigue entre trois « ports d'attache », Paris, l'Île de Ré et Aytré, un ponton sur la mer. Cette mobilité physique devient artistique parce qu'elle réoriente son travail. À propos de ses « ateliers nomades » Richard Texier répond :

« Oui, c'est là le miel des ateliers nomades... Ton alimentation visuelle, mentale est transformée par des rencontres, des lieux... qui te conduisent à produire des choses nouvelles. C'est en cela que la peinture n'est pas pour moi un projet théorique, mais un projet atmosphérique. »⁶⁷⁾

D'une certaine manière, l'artiste expérimente le devenir en provoquant la rencontre. « Devenir » pour Deleuze signifie que les situations les plus coutumières de la vie changent de sens, ou que nous n'entretenons

66) SERRES Michel, *Hermès V, Le passage du Nord-Ouest*, Paris, éditions de Minuit, 1980, pp.15-24, «... les sciences humaines, où ils perdent à jamais le monde : œuvres sans arbre ni mer, sans nuage ni terre... [...]... au titre de philosophie, vous n'y trouverez pas une racine d'arbre, une cascade, un fleuve, la plaine, jamais le sourire de l'océan... »

67) Op. cit., BELBÉOCH Henri, *Richard Texier - Ateliers nomades*, p.162

plus les mêmes rapports avec les éléments familiers de notre existence : l'ensemble est rejoué autrement. François Zourabichvili écrit :

« Il faut pour cela l'intrusion d'un dehors : on est entré en contact avec autre chose que soi, quelque chose nous est *arrivé*. «Devenir» implique donc en second lieu une rencontre: on ne devient soi-même autre qu'en rapport avec autre chose. »

Le nomadisme peut se faire par les livres et permet d'aller à la rencontre des anciens traités de navigation et d'astrologie. C'est ainsi que se produit le devenir-monstre marin pour Richard Texier, le devenir-animal dont parlent G. Deleuze et F. Guattari. Le nomadisme physique répond à un besoin de mobilité que l'artiste justifie ⁶⁸⁾. L'artiste recherche la déstabilisation et l'altérité afin d'avancer, de se nourrir, de progresser. On peut néanmoins regretter la faible évolution de sa peinture durant ces 22 années de pratique artistique confrontée à des influences diverses dans des lieux différents ⁶⁹⁾.

Le sociologue Michel Maffesoli dépeint un monde avec des êtres pris dans un double mouvement : le mouvement physique de l'errance, celui de l'appel du large et celui des turbulences intérieures, de l'errance mentale vers la quête de soi.

68) « Tu rencontres de l'atmosphère humaine, de l'intensité intellectuelle, de la substance mentale, tu t'imprègnes de la puissante poésie des lieux que tu occupes... Tout ça forme des entrées latérales qui construisent une réponse plastique. », Op. cit., BELBÉOCH Henri, *Richard Texier - Ateliers nomades*, p.162

69) Parmi les artistes qui ont su tirer parti de l'errance ou du voyage, on peut citer les artistes de l'Internationale situationniste tel que Asger Jorn et Guy Debord, Paul Gauguin, Richard Long et en littérature Rimbaud, Nerval, Kerouac...

«... le nomadisme peut être considéré comme une expression de l'exigence...Le souci d'une vie marquée par le qualitatif, le désir de briser l'enclosure et l'assignation à résidence propre à la modernité sont comme autant de moments d'une nouvelle quête du Graal... »⁷⁰⁾

70) MAFFESOLI Michel, *Du nomadisme, Vagabondages initiatiques*, Paris, éditions La Table Ronde, 2006, p.24-25

Bibliographie

- APIAN Petrus, FRISIUS Gemma, *La cosmographie, livre très utile, traictant de toutes les régions & pays du monde par artifice astronomicque* traduit du latin en français, édition 1544, réédition 2014, Paris, Chapitre.com
- BELBÉOCH Henri, PENNAC Daniel (avant-prop.), BUTOR Michel (préf.), *Richard Texier - Ateliers nomades*, Quimper, éditions Palantines, 2013
- De BOUGAINVILLE Louis-Antoine, *Voyage autour du monde*, Paris, 1999, Pocket, 1ère éd. 1771
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Editions Galilée, 1996
- BUYDENS Mireille, *Sahara l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2005
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980
- DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, éditions PUF, 11^{ème} éd. 2003, 1^{ère} éd. 1968
- DELEUZE Gilles, *Le Pli - Leibniz et le Baroque*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, 1991
- DELEUZE Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, éditions de Minuit, 1968
- De MEDINA Pedro (1493?-1567?), *L'Art de naviguer, Contenant toutes*

- les reigles, secrets, et enseignemens necessaires a la bonne navigation, Traduit de castillan en françois...* par Nicolas de Nicolai, ... édition de 1569, réédition 2014, Paris, Chapitre.com
- De SACRO BOSCO Joannis, *Sphæra* 1230, 1ere impression Ferrare 1472, Lugduni 1578, édition numérique Gallica, Bibliothèque nationale de France, 2013
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, 1965, Seuil, 1ère éd. 1962
- EMMERLING Leonhard, *Pollock*, Cologne, Taschen, 2004
- GRAINVILLE Patrick, *Richard Texier*, Paris, éditions La Différence, 1999
- GUATTARI Félix, *Chaosmose*, Paris, éditions Galilée, 1992-2005
- HALLEY Peter, *La crise de la géométrie et autres essais*, 1981-1987, Paris, éditions ENSBA, 1992
- KOYRÉ Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, éditions Gallimard, 1988
- Le GUILLOU Philippe, *Richard Texier Theoria sacra*, Bazas, éditions Le temps qu'il fait, 2008
- MAFFESOLI Michel, *Du nomadisme, Vagabondages initiatiques*, Paris, éditions La Table Ronde, 2006
- MAGNUS Olaus, BALZAMO Elena (dir.), *Carta Marina 1539*, Paris, réédition José Corti, 2005
- MÜNSTER Sébastien, *La cosmographie universelle de tout le monde* 1575, Paris, édition numérique Gallica, Bibliothèque nationale de France, 2007
- PARÉ Ambroise: *Des monstres et prodiges*, Paris, éditions L'œil d'or, 2005, également réédition de : *Des animaux et de l'excellence de l'homme* et le *Discours de la licorne*
- PENNAC Daniel, *Richard Texier*, Paris, Flammarion, 2004
- PLACIUS Petrus, *La Mappemonde* gravée par Josua Van Den Ende,

1604. D'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale de France. (Publications de la Société de Géographie de Hanoi.), DESTOMBES Marcel (auteur), Paris, éditions IDEO, rééd. 1944
- SASSO Robert & VILLANI Arnaud (dir.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, ouv. collectif, Les Cahiers de Noesis, Cahier n°3 Printemps 2003, Paris, éditions Centre de Recherches d'Histoire des Idées, 2003
- SERRES Michel, *Hermès V, Le passage du Nord-Ouest*, Paris, éditions de Minuit, 1980
- TIBERGHEIM Gilles A., *Finis terrae, Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007
- VAN GENT Robert, *Andreas Cellarius : Harmonia Macrocosmica*, Cologne, éditions Taschen, 2012
- WHITE Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, éditions Grasset, 1987
- WHITE Kenneth, *Richard Texier Latitude Atlantique*, Quimper, éditions Palantines, 2000
- ZOURABICHVILI François, SAUVAGNARGUES Anne, MARRATI Paola, *La philosophie de Deleuze*, Paris, P.U.F., 2004

〈국문요약〉

혼돈(chaos)에서 코스모스(cosmos)로, 리처드 텍시에의 유목 미술(la peinture nomade)

마르탱 피슈박

저자는 이 논문을 통해 프랑스 현대 미술작가 리처드 텍시에(Richard Texier)의, 들뢰즈(G. Deleuze)와 카타리(F. Guattari)의 철학적 사상에 뿌리를 둔, ‘유목생활’(nomadisme)을 테마로 한 작품들을 설명하고자 한다. 그의 회화는 작품을 감상하는 이로 하여금 항해사, 탐험가, 천문학자, 지도 제도사가 되어 지리적, 시적 상상의 세계로 여행을 떠나도록 이끈다. 이는 마치 미지의 세계로의 여행과도 같다.

이 논문은 1990년에서 2012년까지의 그의 작품을 그림의 바탕배경, 그려진 선들, 그림의 구성 그리고 그림에 나타난 형상이라는 그의 회화 언어의 4가지 특징에 따라 분석하였다.

첫 번째 특징:

그림의 바탕 배경을 준비하기 위해, 작가는 다량의 액체 물감을 캔버스에 여러차례 붓는다. 이러한 무질서하고, 통제되지 않은 단계는 해일, 진흙이 흐르는 것, 마그마 분출과 같은 자연 재해를 떠오르게 한다.

리처드 텍시에는 큰 빗자루를 사용해 캔버스 위에 움직임, 흐름, 소용돌이, 회오리의 효과를 창출한다. 이 단계는 이 세계의 조형성과 끊임없는 변화를 연상시킨다. 이러한 분석은 〈〈혼돈〉〉(chaos)이라는 개념을 바탕으로 한 것이다. 열린 공간인 그림의 바탕배경은, 바다와 땅과 하늘의 광활함을 떠오르게 한다. 대부분의 경우 작가는 대형의 캔버스를 바닥에 눕혀 놓은 채 작업을 하는데, 이렇게 함으로써 작가는 새로운 영역을 창

조하고 그 위로 걸어가고, 선을 긋고 그 주위를 돈다. 이 분석은 <<부드러운 공간>>(espace lisse)의 개념을 뒷받침으로 한 것이다.

두 번째 특징:

작가는 어느 한 순간 우연히 선과 기호, 문장부호를 긋는데 이것들은 경로, 항해의 경로, 비행 계획을 암시한다. 때로는 작가는 이렇게 그린 모든 기호 위에 물감을 한번 더 부어 그림의 바탕을 한 층 더 만들면서 새로운 길을 만든다. <<유목의 길>>(ligne nomade)이라는 개념으로 해석해 볼 수 있다. 배경작업에 의해 일부분 사라져버리는 그림들은 해변 모래사장 위에 그려 놓은 그림이 파도에 의해 사라지는 것, 사막의 길이 모래 폭풍에 의해 안 보이게 되는 것, 눈에 깔려 안 보이게 된 산길과 같다. 이 분석은 땅 밑으로 퍼져 나가면서 자라는 뿌리들(rhizome)의 개념에 근거한 것이다.

세 번째 특징:

작가는 부조(reliefs), 땅, 대륙, 군도(archipels), 지협(isthmes), 지구의 한 면, 공중에 떠 있는 운석을 연상시키는 모양들을 자유롭게 배치한다. 이러한 지리적 성격을 띤 그의 회화 언어 때문에 그의 작품은 지도처럼 또는 공중에서 본 풍경처럼 느껴지기도 한다. 이 분석은 <<복사>>(calque)라는 개념에 상반되는 <<지도>>(carte)라는 개념에 기초한다. 작가는 이렇게 새로운 해역과 지역, 새로운 천체 공간을 창출하는 듯 하다. 그의 작품은 보는 사람으로 하여금 이 새로운 상상의 공간을 여행하도록 초대하고 있다. 이 분석은 유목생활(nomadisme)이라는 개념에 기초하고 있다.

네 번째 특징:

이 여행에서 혼돈은 때때로 새로운 상상의 피조물들이 사는 세계로 이어진다. 작가가 작품을 그릴 때, 그 자신이 유목민, 개척자, 보물 사냥꾼

이 되기도 한다. 텍시에는 르네상스 시대의 지리, 항해, 천문학에 관련된 작품들을 새롭게 발견하여 사용한다. 이 분석은 <<chaosmos>>이라는 개념에 기초를 두고 있다. 그는 그의 작품에 동물, 가상의 여행 동료, 천문학, 별자리, 해시계 와 같이 고대 목판 인쇄 작품들의 일부분을 삽입하는데, 이는 세계를 관찰하고 여행한 정보를 준다.

그의 작품에 이런 그림이 있기 때문에, 우리는 그의 작품을 통해 또 다른 차원의 시.공간으로의 여행을 할 수 있게 되는 것이다. 이 분석은 <<비영토화>>(déterritorialisation)라는 개념에 기초하고 있다.

결론: 유목생활(nomadisme)

리처드 텍시에에게 있어, 지도를 닮은 작품을 그리는 것은 조형적으로 쉽기 때문은 아닌 것 같다. 그에게 있어 20년이 넘게 이어오는 그의 내면에 있는 욕구이며 그것은 유목 예술(art nomade)을 미학적이고 철학적인 차원으로 끌어올리고자 하는 그의 목표인 것이다.

유목생활(nomadisme)의 철학적 의미는 그것이 혼돈과 질서잡힌 우주의 연결 고리가 된다는 것이다. 유목의 참된 의미는 ‘경험’, ‘되어짐’(devenir)그리고 ‘만남’(rencontre)이다. 작가 자신이 여러 다른 곳에서 작품활동을 하면서 직접 이 유목생활을 경험하였고, 이것이 곧 작가 자신에게 있어 몸소 ‘되어짐’, ‘만남’을 경험하며 자신의 작품을 새롭게 하는 원동력이 되었다.

주 제 어 : 리처드 텍시에(Richard Texier), 유목생활(Nomadisme), 혼돈(Chaos), 우주(Cosmos), 지도(Carte), 우주학(Cosmographie), 부드러운 공간 (« Espace lisse »)

투 고 일 : 2014. 6. 25

심사완료일 : 2014. 7. 31.

게재확정일 : 2014. 8. 6.

2014년도 학회 임원진

회 장	한대균(청주대)
부 회 장	권은미(이화여대), 이영훈(고려대), 홍명희(경희대)
감 사	이은주(수원대), 서덕렬(한양대)
총 무 이 사	진종화(공주대)
편 집 이 사	신옥근(공주대), 강희석(성균관대), 박정준(인천대)
학 술 이 사	지영래(고려대), 신정아(한국외대), 심은진(청주대)
재 무 이 사	이윤수(고려대)
기 획 이 사	이충훈(한양대)
정 보 이 사	이선화(영남대)
섭 외 이 사	이 향(한국외대)

이사(가나다순)

김은정(서울대)	원수현(세종사이버대)
김익진(강원대)	유혜옥(경북대)
남숙희(청주대)	이경래(경희대)
노윤채(성균관대)	이선형(김천대)
문시연(숙명여대)	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』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재 될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 편집상임이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집상임이사 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 위원의 임기는 1년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉한다.

1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자

2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을

지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문의 주제가 『프랑스문화예술연구』의 취지에 적합한가?
- 2) 논문으로서 형식적 요건을 갖췄는가?
- 3) 내용의 학술적 수준과 독창성은?
- 4) 내용 제시의 측면?
- 5) 문장 표현 수준은?
- 6) 참고 문헌을 적절히 활용하고 있는가?
- 7) 논문의 제목이 적절한가?
- 8) 초록이 논문을 제대로 요약한 것인가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위

자에게 재심을 의뢰해야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 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 이사회에 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원이 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

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 가을호(제49집)

초 판 인 쇄 : 2014년 8월 25일

초 판 발 행 : 2014년 8월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품