

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 온라인

56 | 2016 여름호



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

여름호(제56집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

La ville dans <i>le Voyage au bout de la nuit</i> de Céline Simon Kim	1
18세기 중반 프랑스 극장 건축에 관한 연구: 신고전주의 건축 미학과 도시 미화 관점으로 살펴본 극장 건축	강상훈 23
고든 마타-클락의 작품에 내포된 '건축 쓰레기'의 의미 김성하	61
L'Altérité en tant que l'essentiel du comparatisme: pour une (con)science vraiment comparative	KIM Choon-Hee 95
'10월의 위기'를 기억하는 퀘벡 영화의 재현 형태 - 미셸 브로의 파라 다큐멘터리 <공적 명령> -	박희태 113
Réflexions sur l'espace parisien et son expression toponymique: un enjeu culturel territorial	Micottis Pierrick · SUN Hyo-Sook 141
레몽 루셀의 글쓰기 고찰 - 『아프리카의 인상』을 중심으로 -	송진석 187
현대영화에 나타난 새로운 선택의 형식: 들뢰즈를 중심으로	이찬웅 215

앙드레 브르통André Breton의 초현실주의 감각과 인도의 신비주의 정광흠	239
--	-----

■ 프랑스 어학·교육학 ■

Le rapport à l'écrit en didactique du FLE	Guillaume Barresi	281
---	-------------------------	-----

<i>De la notion de communauté linguistique Essais de définition</i> Michael Joalland	321
---	-----

이야기 시퀀스의 논리에 대하여	김휘택	351
------------------------	-----------	-----

	
2016년도 학회 임원진 /	387
프랑스문화예술학회 회칙 /	388
편집위원회 규정 /	394
연구 윤리 규정 /	398
저작권 규정 /	401
논문심사 규정 /	402
논문투고 규정 /	403
회원가입 안내 /	405

La ville dans *le Voyage au bout de la nuit* de Céline

Simon Kim
(Université Korea)

| Contents |

1. Introduction
2. Villes réelles et villes imaginaires
3. La symbolique ambiguë des villes américaines
4. La ville et la banlieue
5. Conclusion

1. Introduction

Le Voyage au bout de la nuit, qui est le premier roman de Louis-Ferdinand Céline, marque une date dans l'histoire de la littérature française que l'engagement idéologique antisémite de Céline ne saurait effacer. Publié en 1932, ce roman remonte au début de la Grande Guerre et suit le long parcours du narrateur, Ferdinand Bardamu, dans un quasi tour du monde depuis la Place de Clichy à Paris jusqu'à la banlieue parisienne en passant par l'Afrique et les Etats-Unis. Présenté comme de la pure fiction¹⁾, il colle cependant

avec une évidence indéniable à la biographie de l'auteur, ancien officier de cavalerie blessé sur le front en 1916, ancien gestionnaire d'une plantation en Afrique, envoyé par la Société des nations aux Etats-Unis et longtemps médecin de banlieue en France. Le style lui-même, hésitant, oscillant entre langue parlée et langue écrite, entre oralité et littérarité, met sans arrêt le lecteur en position de doute : est-ce un roman picaresque ou les mémoires des pérégrinations d'un « anarchiste » ? De fait, le récit joue sur plusieurs registres, concède au réalisme dans sa description de la guerre, par exemple, qui renvoie directement aux romans-souvenirs des anciens combattants de la Grande Guerre, Barbusse, Dorgelès, etc. puis s'enfonce dans le rocambolesque invraisemblable (le voyage d'Afrique aux Amériques à bord d'un bateau de galériens !).

Or le voyage de ce personnage Bardamu est constitué d'étapes, autant de villes qui contribuent à la révélation du sens que doit apporter ce long périple géographique aussi bien que philosophique. En effet, plus que des Etats-unis, Céline parlera de New York ou de Detroit, plutôt que de la France, ce sera Paris ou sa banlieue ; la ville renferme un sens particulier dans cette recherche que constitue *le Voyage au bout de la nuit*, car elle est le lieu où se rassemblent les hommes pour vivre ensemble, pour essayer de construire ensemble quelque chose contre la solitude et la mort, ces deux écueils contre lesquelles Bardamu cherchent à lutter. Cet article se propose donc d'étudier le rôle, ou les rôles, que jouent ces villes-étapes dans le développement narratif du *Voyage au bout de la nuit*.

1) En exergue de son roman, Céline écrit, comme un avertissement, que "Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive" (c'est nous qui soulignons).

2. Villes réelles et villes imaginaires

La première chose à remarquer lorsqu'on cherche à dessiner sur un plan le trajet de Bardamu autour du globe, c'est qu'il est pour moitié constitué de lieux, de villes qui n'existent pas. En effet, si Paris, New York, Detroit ou Toulouse existent, on aura toutes les peines du monde à retrouver sur une carte Noirceur-sur-Lys, Bambola-Fort-Gono ou Rancy-la-Garenne. Et pourtant, le texte nous donne des détails, des indices pour "situer" ces villes. Vigny-sur-Seine, par exemple, est accessible par un tramway partant de la place de Clichy ; et Rancy se situe juste après la porte Brancion :

"J'ai été m'accrocher en banlieue, mon genre, à La Garenne-Rancy, là, dès qu'on sort de Paris, tout de suite après Brancion." (V, 237)

Il y a donc une toponymie propre au *Voyage au bout de la nuit* qui a pour double but d'inscrire le récit hors de la réalité, mais aussi, avec une ambiguïté voulue, d'inscrire le récit, la fiction, à l'intérieur de la réalité ; un procédé que Marcelle Bilon rattache au roman philosophique voltairien : "Dans l'univers célinien le processus de nomination est davantage porteur d'un programme narratif que d'une psychologie fine (tout comme dans *Candide*)"²). En se revendiquant fictif, *le Voyage au bout de la nuit* se défait des oripeaux d'un réalisme purement autobiographique pour embrasser une narration qui tient autant du picaresque que du conte philosophique³). Et cela

2) Marcelle Bilon, *étude sur Voyage au bout de la nuit*, Ellipses, 2014, p.25.

3) Sur la nature du roman de Céline et son rapport au conte voltairien, on pourra

se traduit ici par une toponymie imaginaire qui participe à la construction du sens. En d'autres termes, les lieux imaginaires, à travers leurs noms évocateurs, soulignent la signification narrative des épisodes qui s'y rattachent. Par exemple, Noirceur-sur-Lys, cette ville vers laquelle le brigadier Bardamu est envoyé en éclaireur afin de vérifier si les Allemands l'ont investie ou non, renvoie certes à la bataille de la Lys de 1918⁴⁾, mais son nom transformé par l'ajout de "Noirceur" répète surtout le motif de la nuit qui hante tout le début du roman. C'est d'ailleurs de nuit qu'il arrive à Noirceur :

"Il devait être sur les deux heures après minuit, guère plus, quand je parvins sur le faîte d'une petite colline, au pas. De là j'aperçus tout d'un coup en contrebas des rangées et encore des rangées de becs de gaz allumés, et puis, au premier plan, une gare toute éclairée avec ses wagons, son buffet, d'où ne montait cependant aucun bruit... Rien. Des rues, des avenues, des réverbères, et encore d'autres parallèles de lumières, des quartiers entiers, et puis le reste autour, plus que du noir, du vide, avide autour de la ville, toute étendue elle, étalée devant moi, comme si on l'avait perdue la ville, tout allumée et répandue au beau milieu de la nuit." (V, 40)

remarquer certains traits propres au conte philosophique qui jalonnent le texte de Céline, le "il était une fois" masqué derrière l'incipit ("ça a débuté comme ça"), le caractère apologue des différentes étapes du voyage de Bardamu (dénonciation de la guerre, du colonialisme, du fordisme, etc.), l'in vraisemblable traversée de l'Atlantique sur un bateau de galérien qui n'est pas sans rappeler le chapitre 27 du *Candide* où Pangloss est transformé en galérien. On renverra surtout au chapitre sur "les similitudes entre *Voyage au bout de la nuit* et *Candide*" dans *Céline ou l'art de la contradiction* de Marie-Christine Belosta (pp.18-35).

4) La bataille de la Lys, également connue sous le nom de quatrième bataille d'Ypres fait partie de l'ensemble des offensives allemandes dans les Flandres, conçue par le général Ludendorff pour reprendre Ypres, au cours de la Première Guerre mondiale. La bataille de la Lys s'est déroulée du 9 avril 1918 au 29 avril 1918.

On le voit, à la “noirceur” de la nuit font contraste les lumières de la ville évoquées par la couleur du lys. Fleur immaculée, le lys dans sa blancheur est perdu “au beau milieu de la nuit” et de son obscurité, tout comme Bardamu et Robinson, “inconscients jeunes soldats” (V, 45), le sont dans les ténèbres de la guerre. Ainsi, les noms des lieux traduisent symboliquement ou métaphoriquement, à l'intérieur de l'univers du roman, une conception particulière de la réalité que Céline entend décrire et qui lui est propre. Ce sera évidemment le cas de Rancy, cette banlieue pourrie et “rancie” qui occupe toute la deuxième partie du roman, et sur laquelle nous aurons à revenir, mais aussi celui de la cité coloniale de Bambola-Fort-Gono.

Si Bambola renvoie péjorativement, racistement (“bamboula” est un synonyme de “nègre”), à l'Afrique, la mention du Fort renvoie à tous ces Fort-... de la colonisation que dénonce Céline en l'affublant d'un “Gono” qui évoque la gonorrhée, et avec elle toutes les maladies et fièvres dont souffrent les Européens qui y vivent, au point qu'une des “distractions du groupe des petits salariés de la Compagnie Pordurière consistait à organiser des concours de fièvre” (V, 134). Programmatique, le nom de cette ville aux relents de maladie annonce donc ce qu'y sera le destin de Bardamu :

“Pendant que dura mon stage à Fort-Gono, j'avais encore quelques loisirs pour me promener dans cette espèce de ville, où décidément je ne trouvai qu'un seul endroit définitivement désirable : l'Hôpital.

Dès qu'on arrive quelque part, il se révèle en vous des ambitions. Moi j'avais la vocation d'être malade, rien que malade. Chacun son genre. Je me promenais le long de ces pavillons hospitaliers et prometteurs, dolents, retirés, épargnés, et je ne les

quittais qu'avec regret, eux et leur emprise d'antiseptique.”
(V, 141-142)

Programmatiques, les noms des lieux (mais aussi des personnages) le sont à tel point qu'on est en droit de se demander de quoi il retourne lorsque Céline utilise des villes réelles comme Paris, New York ou Toulouse ; compte tenu de la nature du récit du *Voyage au bout de la nuit* que la toponymie imaginaire a mis en évidence, les villes réelles sont-elles bien réelles ?

Il y a à cette question plusieurs réponses, nous semble-t-il. Tout d'abord, il y a une nécessité d'ancrer le récit dans le réel. Ainsi que nous l'avons vu, si Rancy n'existe pas, je peux néanmoins situer son existence par son emplacement au-delà de la porte Brancion. S'il n'existe de Noireur-sur-Lys ou de Rancy sur aucune carte, ce sont des toponymes plausibles, le nom de villes qui *pourraient* exister et qui *existent* dans le roman par leur juxtaposition avec des villes réelles. Autrement dit, les lieux imaginaires, en tant qu'ils sont des enclaves dans le réel, s'appuient sur lui pour justifier leur existence. Rancy n'existe donc que par rapport à un Paris bien réel et connu.

Paris et la place de Clichy constituent de fait le point d'ancrage de tout le récit. C'est de là qu'il commence (“Ça a débuté comme ça. (...) On se rencontre donc place de Clichy” (V, 7)) ; c'est autour d'elle que s'articulent les deux parties du roman (“J'ai tourné encore pendant des semaines et des mois tout autour de la Place Clichy, d'où j'étais parti” (V, 237)) ; et c'est aux abords de cette même place que le récit s'achève avec l'épisode de la mort de Robinson (“Quand nous arrivâmes au bout de l'avenue de Clichy, à la Porte, la nuit était bien tombée déjà” (V, 488))⁵⁾.

L'autre point concernant la présence de villes réelles aux côtés des villes imaginaires tient dans la nature symbolique que peut déjà revêter un lieu dans sa réalité ; ce sera le cas de New York. Manhattan n'est pas simplement une ville des Etats-unis comme une autre, ni même Detroit. Nous reviendrons sur ces deux villes américaines, mais qu'il nous suffise de rappeler que, deux ans avant *Le Voyage au bout de la nuit*, Paul Morand voyait déjà dans New York un symbole de la super-modernité américaine⁶⁾, et que Detroit, la ville des usines Ford, est le centre du machinisme productif donné comme exemplaire de la modernité industrielle.

Enfin, un troisième élément de réponse à la question de la réalité des villes réelles est plus subtil. C'est le cas de Toulouse. Robinson est envoyé avec la Vieille Henrouille à Toulouse après l'accident qui l'a rendu aveugle. Or si Céline écrit "Toulouse", la description qu'il donne de la ville est celle de Bordeaux. C'est Marie-Christine Bellosta qui remarque en effet que "la description de Bordeaux est précise. La scène de la pâtisserie," le beau magasin du coin figolé comme un décor de bobinard " (V, 382) constitue une mise en page ironique de la maison Jegher, sise au 36 cours de Verdun, établissement fréquenté par la clientèle élégante du quartier des Chartrons. Le jardin d'"en face" (V, 384-385), avec ses "eaux strictement captives", ses "rocailles" et sa "barquette de zinc" est une représentation fidèle, dans un registre morbide, du Jardin public, et il est naturel que Bardamu passe par le théâtre et les "rues d'ombre de la vieille cité"

5) On rappellera encore que le médecin Céline travaille au dispensaire municipal de Clichy de 1929 à 1937, soit pendant toute la période où il compose son *Voyage au bout de la nuit*. Cf. Philippe Alméras, *Dictionnaire Céline, une vie, une oeuvre*, Plon, 2004, p.203.

6) Cf. Paul Morand, *New York*, Gallimard, 1930.

(V, 385-386) pour gagner, de là, le caveau de “Sainte-Eponime”, qui représente le caveau de Saint-Michel. (...) Aussi surprenant que cela paraisse, Céline n'a rien inventé pour décrire ce caveau”⁷⁾. La raison de ce “déguisement” de la ville de Bordeaux en Toulouse tient dans la nature critique de l'épisode ; à Bordeaux se trouvait “Le Phare de Bordeaux - Oeuvre des Soldats aveugles réunis aux Aveugles travailleurs du Sud-Ouest”, une oeuvre fondée avant 1914, gérée surtout par des prêtres. Plutôt qu'une dénonciation directe de l'hypocrisie de l'Eglise, Céline choisit de donner à sa représentation diffamatoire du “bon oeuvre” des prêtres une dimension satirique plus générale et moins ciblée en la tirant hors de son contexte géographique précis. Robinson est de fait envoyé à Toulouse (Bordeaux) par un abbé (prêtre); or il s'agit de l'abbé Protiste, religieux véreux et malhonnête, qui l'envoie travailler à la garde du caveau Sainte-Marie. On trouve bien ici une satire, à demi masquée sous le travestissement de Bordeaux en Toulouse, qui s'en prend aux oeuvres paramédicales de l'Eglise. Or c'est ce trait satirique qui est porté le plus souvent à la peinture des villes réelles dans *le Voyage au bout de la nuit*.

3. La symbolique ambiguë des villes américaines

D'une façon similaire, la ville de New York occupe une place particulière dans le périple de Bardamu, le protagoniste du roman de

7) Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, CNRS Editions, 2011, p.66.

Céline. Outre le fait qu'elle constitue la porte d'entrée à cette Amérique qui tient lieu de terre promise, longtemps désirée et imaginée, sur laquelle on a élaboré des légendes, des mythes ("Y a bien des gens qui sont débarqués de cette façon-là et qui après ça ont fait des fortunes. Il en arrive dans les rêves des bien pires encore" (V, 185)), New York est la destination que s'était fixé Bardamu au début de son "voyage" après sa rencontre avec l'infirmière new-yorkaise Lola :

"Je décidai, à force de peloter Lola, d'entreprendre tôt ou tard le voyage aux Etats-Unis, comme un véritable pèlerinage et cela dès que possible. Je n'eus en effet de cesse et de repos (à travers une vie pourtant implacablement contraire et tracassée) avant d'avoir mené à bien cette profonde aventure, mystiquement anatomique." (V, 54)

L'arrivée à New York constitue donc comme la fin du voyage de Bardamu, de sa fuite loin des horreurs de la guerre (en Europe) et de la colonisation (en Afrique). Capitale du monde moderne, elle est la promesse d'un monde meilleur, l'équivalent célinien de l'Eldorado dans *Candide* :

"Quelle découverte ! Quelle Amérique ! Quel ravissement !
Souvenir de Lola ! Son exemple ne m'avait pas trompé ! C'était vrai !
Je touchais au vif de mon pèlerinage." (V, 193)

Mais cet Eldorado est avant tout érotique. C'est le corps de Lola et ses échanges sexuels avec elle qui ont motivé son voyage. Ainsi,

comme le note David Ravet, “le voyage de Bardamu à New York se place ainsi sous le signe de l’errance d’un étranger en quête d’assouvissement érotique et c’est par cette focalisation originale que la ville et ses habitants sont décrits. New York apparaît comme une ville de perte et de quête inespérée du désir”⁸⁾. Et très vite, elle devient ville de la frustration, du désir inassouvi. A l’émerveillement initial suit bientôt le désenchantement et le retour à l’amertume : “Une heure, deux heures, passèrent ainsi dans la stupéfaction. Je n’espérais plus rien” (V, 194).

C’est encore à New York que Bardamu découvre le secret après lequel il courait tout ce temps, le but de ce voyage existentiel en quête d’un sens à la vie : “La vérité de ce monde, c’est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir”(V, 200). Le désenchantement de Bardamu est donc total.

Wall Street, le quartier de l’argent, dans lequel on entre “comme à l’église” (V, 192), garde pour lui “le Dollar, un vrai Saint-Esprit, plus précieux que du sang”, mais ceux qui travaillent pour lui, les employés des banques sont “tristes et mal payés” :

“Quand les fidèles entrent dans leur Banque, faut pas croire qu’ils peuvent se servir comme ça selon leur caprice. Pas du tout. Ils parlent à Dollar en lui murmurant des choses à travers un petit grillage, ils se confessent quoi.” (V, 193)

“Ville debout”, “ville bâtie en raideur” (V, 184) à la gloire du capitalisme triomphant, New York écrase encore davantage les pauvres

8) David Ravet, “New York chez Céline et Hopper, une esthétique de la démythification du rêve américain”, *Astrolabe*, juin 2006
<http://www.crlv.org/astrolabe/juin-2006/new-york-chez-celine-et-hopper>

qui, à ses pieds, deviennent “une grande marmelade des hommes dans la ville” (V, 209). La verticalité de New-York est un mur, un obstacle difficile à surmonter. Cette ligne géométrique droite devient donc péjorative : “elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur”. La connotation érotique de l'expression argotique évoque une figure féminine froide et peu engageante (“elle ne se pâmait pas”), et vient faire contraste avec les villes “couchées” d'Europe qui suggèrent les femmes allongées et consentantes (“elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur”). A la dureté du béton, des lignes droites des gratte-ciel vient s'ajouter l'aspect peu hospitalier, agressif et austère du climat; la dureté du Nouveau Monde est suggérée par l'âpreté climatique : “à cause du froid... à travers une grosse brume grise et rose, et rapide et piquante, à l'assaut de nos pantalons” (V, 184).

Le désenchantement face à New York s'accompagne en outre d'un changement de psychologie chez Bardamu. Le voilà qui parle de son voyage comme d'un “exil” (V, 214), soudainement gagné de patriotisme (“je fus envahi par une bouffée de patrotisme automatique” (V, 213). Comme c'était le cas de Toulouse-Bordeaux, il faut comprendre la satire qui se joue derrière cette anodine visite de Bardamu à Lola dans son “vingt et troisième étage d'une 77e Rue” (V, 210). Devant les amies réunies de son ancienne amante parisienne, Bardamu se prend au jeu de “[se] confesser à grands éclats et faire [s]on petit Jean-Jacques” (V, 214). La référence est ici celle à Rousseau et à sa naïve foi en l'humanité. Ainsi que le note Marie-Christine Bellosta : “Que Bardamu habite le “Laugh Calvin” est peut-être le souvenir du mal que se donna Rousseau pour démontrer que les plaisirs simples de la “riante” cité calviniste de Genève procuraient seuls une

“véritable allégresse”⁹⁾. Enfin, l'absurde “nègre” de Lola est une figure anti-rousseauiste: voici que le “bon sauvage” de Jean-Jacques est devenu terroriste, et trépigne en criant “Liberté”, ce qui est le mot clef du discours politique de Rousseau (V, 217).¹⁰⁾ Ville symbole de la modernité, ville prometteuse du rêve américain, New York devient dans la réalité une ville monstrueuse (“une torture architecturale gigantesque, inexpiable” (V, 206)) qui est l'occasion pour Céline de montrer que la modernité peut être inhumaine et que la foi rousseauiste dans le progrès est malade.

Et l'étape suivante, la dernière du voyage loin de la France, Detroit, n'est qu'une continuation, un pas en plus vers la démonstration de la déshumanisation de la société capitaliste. Bardamu s'y rend avec “le goût du travail et plein de courage”, parce que Detroit et ses usines sont un symbole de plus de la modernité, un endroit “où l'embauche était facile dans maints petits boulots pas trop prenants et bien payés” (V, 222), mais la désillusion est rapide :

“Vous n'êtes pas venu ici pour penser, mais pour faire les gestes qu'on vous commandera d'exécuter... Nous n'avons pas besoin d'imaginatifs dans notre usine. C'est de chimpanzés dont nous avons besoin...” (...) “Tout tremblait dans l'immense

9) Nous donnons ici l'extrait de la lettre de Rousseau à d'Alembert (et c'est nous qui soulignons) : “Où est la concorde des citoyens ? Où est la fraternité publique ? Où est la pure joie et la véritable allégresse ? Où font la paix, la liberté, l'équité, l'innocence ? Allons rechercher tout cela, Mon Dieu ! avec le cœur du Genevois, avec une ville aussi riante, un pays aussi charmant, un gouvernement aussi juste, des plaisirs si vrais et si purs, et tout ce qu'il faut pour savoir les goûter, à quoi tient-il que nous n'adorions tous la patrie ?” (Rousseau, Lettre à D'Alembert sur les Spectacles, dans les *Oeuvres complètes*, t.V, Bibliothèque de la Pléiade, p.124), e la Pléiade, p.123).

10) Marie-Christine Bellosta, *Op. cit.*, p.238.

édifice et soi-même des pieds aux oreilles possédé par le tremblement, il en venait des vitres et du plancher et de la ferraille, des secousses, vibré de haut en bas. On en devenait machine aussi soi-même à force.” (V, 225)

Bardamu qui avait entrepris ce voyage pour fuir la guerre et toutes les atteintes à la vie des hommes découvre la violence et la mort en temps de paix (“On cède au bruit comme on cède à la guerre” (V, 226)). La peinture que Céline fait de ce travail à la chaîne rappelle avec le même humour et la même cruauté absurde et implacable la satire sociale des *Temps modernes* de Charlie Chaplin¹¹), achevant de démystifier le mythe de la modernité industrielle.

4. La ville et la banlieue

Au paroxysme que représentent les deux villes américaines, Bardamu choisit “cette autre réalité, non plus paroxystique ni exotique, mais proche, permanente, ordinaire, quotidienne, tout entière résumée dans le nom de trouvaille de Rancy”, lieu de “négation de la vie”, comme le remarque Henri Godard¹²). Cette réalité est celle de la

11) Curieusement, c'est dans un long voyage à travers l'Europe, à *contrario* de celui du Bardamu de Céline, que Chaplin découvre les conséquences sociales de l'automatisation ; il déclare dans une interview de 1931 que “la machine doit profiter aux hommes et non pas les plonger dans la tragédie et le chômage (*Machinery should benefit mankind. It should not spell tragedy and throw it out of work*)”. Cf. David Robinson, “Filming Modern Times”, Charlie Chaplin Official Website, 2004

(<http://www.charliechaplin.com/en/biography/articles/6-Filming-Modern-Times>).

12) Henri Godard, *commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Folio, 1991, p.24.

banlieue, “ce grand abandon mou qui entoure la ville, là où le mensonge de son luxe vient suinter et finir en pourriture” (V, 95). De fait, la banlieue se définit par rapport à la grande ville dont elle occupe la périphérie ; elle s'oppose à la ville qui demeure impénétrable et inaccessible à Bardamu et aux pauvres gens ordinaires de la société.

La ville elle-même est celle des riches, des “propriétaires” (“Lui, on le voit jamais. Il n'oserait pas se montrer, il envoie son gérant, la vache.” (V, 238)) et des “patrons” (“C'est pourtant qu'un patron qu'ils vont chercher dans Paris, celui qui vous sauve de crever de faim, ils ont énormément peur de le perdre, les lâches. Il vous la fait transpirer pourtant sa pitance.” (V, 239)) à l'exemple du bijoutier de la Madeleine, Roger Puta, chez lequel Bardamu avait travaillé :

“Mon ouvrage chez ce dégueulasse bijoutier consistait en “extras”, à nettoyer son argenterie du magasin, nombreuse, variée, et pendant les fêtes à cadeaux, à cause des tripotages continuels, d'entretien difficile. (...) La bijouterie Puta scintillait de mille diamants à l'angle de la rue Vignon, et chacun de ces diamants coûtait autant que plusieurs décades de mon salaire.” (V, 103)

Les femmes qui habitent en ville ont usé de leur charme pour y parvenir : “depuis l'ascension de Musyne et de Mme Herote, je savais que le cul est la petite mine d'or du pauvre” (V, 211), s'écrit Bardamu en arrivant devant l'appartement new-yorkais de Lola.

Finalement, dans la banlieue américaine de Detroit, les gens que Bardamu croise dans le tramway, ses “compagnons du tram”, n'ont eux aussi accès à la ville que pour “nettoy[er] pendant la nuit les

boutiques et encore des boutiques et les bureaux de toute la ville, après la fermeture” (V, 232). Le tramway, qu'il soit celui qui relie Detroit à sa banlieue, Paris à Rancy ou Vigny-sur-Seine, tout comme le métro new-yorkais qui permet de rejoindre Manhattan, fait non seulement la liaison entre la ville et la banlieue, entre ces deux univers, mais ils sont le lieu d'une communauté humaine asservie mais unie qui ne trouve son pareil que dans les toilettes publiques de New York : “Découverte du communisme joyeux du caca” (V, 196). Dans la description qu'en fait Céline, les transports apparaissent ainsi comme un raccourci de la vie des banlieues :

“En banlieue, c'est surtout par les tramways que la vie vous arrive le matin. Il en passait des pleins paquets avec des pleines bordées d'ahuris brinquebalants, dès le petit jour, par le boulevard Minotaure, qui descendaient vers le boulot.” (V, 238)

L'évocation du minotaure rappelle le labyrinthe, le “sans issue” : “il faut choisir, mourir ou mentir”. Mourir, ce sera le choix de Robinson :

“Et cependant j'avais même pas été aussi loin que Robinson moi dans la vie !... J'avais pas réussi en définitive. J'en avais pas acquis moi une seule idée bien solide comme celle qu'il avait eue pour se faire dérouiller.” (V, 500)

Bardamu (“Je n'ai jamais pu me tuer moi” (V, 200)), mais aussi tous ces banlieusards comprimés dans les tramways, choisissent le mensonge, le compromis (“Ça n'engage à rien” (V, 238)), quitte à se salir, aux sens propre et figuré :

“Comprimés comme des ordures qu'on est dans la caisse en fer, on traverse tout Rancy, et on odore ferme en même temps (...) Le métro avale tous et tout, les complets détrempés, les robes découragées, bas de soie, les métrites et les pieds sales comme des chaussettes, cols inusables et raides comme des termes, avortements en cours, glorieux de la guerre, tout ça dégouline par l'escalier au coaltar et phéniqué et jusqu'au bout noir, avec le billet de retour qui coûte autant à lui tout seul que deux petits pains.” (V, 239)

Ainsi que le remarque finalement Marcelle Bilon, “la description du tramway, des travailleurs qui se rendent au “boulot”, des maisons, du ciel de Rancy servent à dénoncer l'omniprésence d'un système économique asservissant et surtout dégradant parallèlement le décor et surtout les “pauvres:” qui n'ont pas prise sur lui.”¹³⁾

On s'interrogera toutefois sur les raisons qui ont pu pousser Céline à clore le voyage de son personnage Bardamu dans cette banlieue. Alors que Molly, la prostituée au grand coeur de la banlieue de Detroit, lui promettait le bonheur d'un ménage modeste (“On placera nos économies... on s'achètera une maison de commerce... On sera comme tout le monde...”, V, 229)), Bardamu choisit de partir, de retourner en France pour atterrir dans cette sordide ville de banlieue qu'est Rancy :

“Je l'aimais bien, sûrement, mais j'aimais encore mieux mon vice, cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche de je ne sais quoi, par un sot orgueil sans doute, par conviction d'une espèce de supériorité.” (V, 229)

13) Marcelle Bilon, *Op. cit.*, p.53.

A l'inverse du personnage de Charlot dans *les Temps modernes* qui choisit l'amour de la gamine comme promesse de rédemption et signe d'espérance, Bardamu ne parvient pas à se résoudre à ce paysage urbain décrit comme "chancre du monde". Et Pierre Verdaguer observe que cette métaphore médicale est l'indice que, pour Bardamu et Céline, "la ville américaine figure en principe fondamental de décadence de notre époque. On ferait tout aussi bien de la raser. Céline énonce donc un acte d'accusation en prédisant l'inévitable catastrophe prochaine"¹⁴). C'est donc pour fuir cette catastrophe à venir de ce capitalisme décadent que Bardamu décide de quitter la douce Molly.

De retour en France, le voyage de Bardamu devient "trimballage" d'une ville de banlieue à une autre, de la banlieue parisienne à la province avant de s'achever ("J'avais beau essayer de me perdre pour ne plus me retrouver devant ma vie, je la retrouvais partout simplement. Je revenais sur moi-même." (V, 500)).

Cette attraction pour les villes de banlieue s'explique enfin par le fait qu'elles sont le lieu de cette langue propre à Bardamu-Céline, avec ce lexique imagé et croustillant de l'argot parisien qui pointe ça et là dans le texte : "des pleins paquets avec des pleines bordées" ; "des chiottes", "il envoie son gérant, la vache" ; "le proprio", "des gadoues noires au sol" ; "crever de faim", "on s'engueule", "plus râleuses", "on odore" ; mais avec également une syntaxe qui, plus que toute chose, transmet au texte sa saveur populaire: sous-entendu elliptique "faut voir ça" ; incorrections "où qu'on vous a mis" ; phrase hachée, saccadée : "Les maisons vous possèdent, toutes pisseuses

14) Pierre Verdaguer, *L'univers de la cruauté: une lecture de Céline*, DROZ, 1988, p.175

qu'elles sont" (V, 238). Henri Godard rappelle à ce propos que "Céline est le premier à revendiquer pour sa prose la dimension politique ou idéologique que Roland Barthes propose d'isoler sous le nom d'écriture. C'est le cas lorsqu'en 1933 il parle de la "langue anti-bourgeoise" qu'il a inventée"¹⁵⁾. On voit donc qu'en fin de compte, Bardamu ne quitte jamais la banlieue parce qu'elle le constitue, dans son identité sociale et linguistique, alors que les villes, Paris, New York ou Detroit, ne contribuent qu'à l'aliéner au contraire, le plongeant dans une nuit au bout de laquelle il n'a de cesse de fuir.

5. Conclusion

Nous avons tenté de montrer quel pouvait être le rôle de ces lieux que le personnage du *Voyage au bout de la nuit*, Ferdinand Bardamu, traverse dans son périple. Pour la plupart ces lieux sont des villes, que nous avons pu diviser en deux catégories, les villes imaginaires jouant sur une toponymie évocatrice et les villes réelles riches de toute la symbolique de leur identité (notamment New York, capitale du monde moderne). Nous avons vu qu'en recourant par exemple à une toponymie imaginaire, Céline rattachait son roman à la tradition des romans philosophiques tels que *Candide* de Voltaire. Or cette preuve d'intertextualité n'est qu'un exemple parmi d'autres d'un jeu de références plus ou moins avouées à d'autres oeuvres. Nous avons pu citer Rousseau, mais il aurait sans doute fallu dire que

15) Henri Godard, *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985, p.186.

dans sa description à la fois fascinée et inquiète de New York, ville inhumaine, Céline s'inscrivait là aussi dans une série de textes partageant ce regard ambivalent sur la "ville debout" des grattes-ciels. Deux ans avant la parution du *Voyage au bout de la nuit*, le *New York* de Paul Morand affirmait que "si vivre dans les villes est folie, au moins New-York est-il une folie qui en vaut la peine" mais encore que "jadis, chaque fois que le téléphone ne fonctionnait pas, [il] souhaitai[t] que Paris ressemblât à New-York. Aujourd'hui, je ne le souhaite plus"¹⁶).

Les villes réelles que traverse Bardamu dans son odyssée personnelle sont des villes avec de très fortes images (Toulouse-Bordeaux la très catholique, New York la banquière du monde, et Detroit l'usine modèle du nouveau système industriel) qui permettent à Céline une charge accusatrice contre l'hypocrisie de la charité ecclésiastique, contre les vertus supposées du capitalisme et du fordisme.

Enfin, une autre dichotomie qui est apparue en passant de la sorte en revue les villes évoquées dans *le Voyage au bout de la nuit*, c'est celle qui oppose la ville à la banlieue, la grande ville des riches et des bourgeois à la ville de banlieue des pauvres. Bardamu, et à travers lui Céline, pose un regard satirique, cynique et cruel, mais aussi compatissant sur ces habitants de la banlieue et, comme l'observe Henri Godard, "le choix, sinon de la langue populaire, du moins d'une langue élaborée à partir d'elle, est pour beaucoup dans l'impact de cette critique sociale, qui dénonce une société fondée sur la guerre, la colonisation, le travail industriel et l'inégalité"¹⁷).

16) Paul Morand, *New-York*, Flammarion, 1930, chapitre IV, pp.259-281

17) Henri Godard, *Op. cit.*, p.186.

Bibliographie

- Alméras, Philippe, *Dictionnaire Céline, une vie, une oeuvre*, Plon, 2004
- Bellosta, Marie-Christine, *Céline ou l'art de la contradiction*, CNRS Editions, 2011
- Bilon, Marcelle, *étude sur Voyage au bout de la nuit*, Ellipses, 2014
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, 2009 (1932)
- Godard, Henri, *commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Folio, 1991
- _____, *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985
- Morand, Paul, *New-York*, Flammarion, 1930
- Ravet, David, “New York chez Céline et Hopper, une esthétique de la démythification du rêve américain”, *Astrolabe* (revue en ligne de l'université Blaise-Pascal, Clermont II), juin 2006: <http://www.crlv.org/astrolabe/juin-2006/new-york-chez-celine-et-hopper>
- Robinson, David, “*Filming Modern Times*”, *Charlie Chaplin Official Website*, 2004 (<http://www.charliechaplin.com/en/biography/articles/6-Filming-Modern-Times>)
- Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes*, tome V, Bibliothèque de La Pléiade, 1959
- Verdaguer, Pierre, *L'univers de la cruauté: une lecture de Céline*, DROZ, 1988

〈국문요약〉

쥘리앙의 〈밤 끝으로의 여행〉에 등장한 도시들의 의미

Simon Kim

쥘리앙의 〈밤 끝으로의 여행〉에 등장하는 바르다뮈라는 인물은 일차 세계전쟁이 한창 진행 중일 때 파리, 아프리카의 식민도시 포트-고노, 뉴욕, 그리고 파리 변두리에 위치한 랑씨시에 이르는 긴 여행을 한다. 이 소설은 자서전적인 요소가 많아 자전적인 소설이라고 할 수 있을 것 같음과 동시에, 풍자적인 언어는 풍자소설을 암시하는 듯하다. 또한 삽화적 모험으로 구성된 이 여정은 악한 소설(roman picaresque)의 전통을 이어간다고 할 수 있다. 본 논문은 바르다뮈가 이 가나긴 여행을 하면서 거쳐 간 이 도시들이 작가에게 어떤 의미를 지니고 있는지, 그리고 그것이 소설의 성격을 형성하는데 어떤 기여를 하는지를 살피고자 하였다.

우리가 발견한 첫 번째 특징은, 바르다뮈가 소설 속에서 거쳐 간 도시들이 크게 상상의 도시와 실제 도시로 구분될 수 있다는 것이다. 특히 상상 도시의 이름은 서술적인 기능을 가졌다고 할 수 있다. 예를 들어, 전쟁 한 밤중에 정찰이 이루어지는 도시의 이름은 “Noirceur(검정)”이며, 이는 전쟁의 어두움을 암시한다. 또한 여행 끝에 바르다뮈가 마침내 정착하게 되는 Rancy라는 이름의 도시는 “썩은(rance)” 곳으로 해석될 수 있으며, 이것은 변두리에 사는 가난한 자들의 비참함을 상기시킨다. 이와 같은 서술을 위한 쥘리앙의 도시이름 짓기는 18세기 볼테르의 철학적 소설을 충분히 상기시키며, 따라서 소설 〈밤 끝으로의 여행〉은 사실주의 소설이라기보다는 철학 소설로서의 위상을 지닌다고 할 수 있다.

실제 도시의 경우에도, 이 도시들은 그 상징성 때문에 등장하게 된다. 현실 도시는 상징적 차원에서 고찰될 수 있는 것이다. 예를 들어, 20세기 초의 뉴욕은 근대화와 자본주의를 상징하는 도시였다. 전쟁 중 부상덕분에 미국에서 온 간호사를 만나게 된 바르다뮈는 뉴욕 행을 결심한다. 그

러나 지나간 여행 끝에 그가 만난 것은 자본주의의 추악한 얼굴이었다. 심지어 디트로이트의 포드 공장 노동자가 된 그는 근대화와 자본주의의 비인간성을 발견한다. 이때 그는 이곳을 벗어나 인간들의 도시로 갈 것을 결심한다. 그러나 그가 선택한 프랑스의 도시는 파리 한 복판이 아니라, 파리의 가난한 변두리 랑썬시에였다. 부자와 부르주아의 대도시가 그의 접근을 허용하지 않았기 때문이다. 따라서 바르다뤘의 사회저층 안으로의 정착은 전쟁과 식민정책 그리고 산업화가 만들어놓은 근대 사회에 대한 비판의 다른 형식인 셈이다. 게다가 그가 머문 변두리의 언어는 그의 선호한 언어, 그가 사용한 언어, 그의 사고를 옮겨주는 언어기도 했다.

이런 측면을 고려한다면, 쥘리노의 <밤 끝으로의 여행>에 등장하는 상상과 현실의 도시들은 자본주의와 그 변두리의 삶에 대한 작가의 철학적 관점을 드러낼 뿐만 아니라, 주인공 바르다뤘가 변두리의 삶을 선호한다는 측면에서 구어체와 변두리의 비어가 섞인 새로운 언어의 탄생을 이루어지는 공간이라고도 할 수 있다. 이 작품의 혁명성은 바로 여기에서 발견된다.

주 제 어 : 쥘리노(Céline), 밤 끝으로의 여행(*Voyage au bout de la nuit*), 도시(ville), 풍자(satire), 반자본주의(anticapitalisme), 철학소설(roman philosophique)

투 고 일 : 2016. 3. 23

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

18세기 중반 프랑스 극장 건축에 관한 연구:
신고전주의 건축 미학과
도시 미화 관점으로 살펴본 극장 건축

강 상 훈
(배재대학교)

차례

1. 서론	4. 도시 미화 관점으로 살펴본 18세기
1.1. 연구의 배경과 목적	중반 프랑스 극장건축의 현실적
1.2. 연구의 내용과 방법	문제와 근대성 원형 확립
2. 18세기 중반	4.1. 도시 미화와 도시 경제 활성화:
‘극장마니아’(théâtromanie) 현상,	리용 극장 사례
그리고 프랑스 극장과 문화	4.2. 기념비적 극장 유형과 도시
3. 18세기 중반 프랑스 신고전주의	문제 해결, 그리고 극장 전통
건축 미학과 도시의 기념비적 극장	확립과 승계: 보르도 극장 사례
건축	5. 결론

1. 서론

1.1. 연구의 배경과 목적

“사람들은 공공장소를 산책하는 것에 금방 싫증내곤 한다. 시골은 너무 멀고 더러우며 불결한 악취가 나는 도시 공기와 경치는 매력적이지 않으니 극장 공간에서 연극 속에 갇혀있는 것을 더 사랑하게 된다.”¹⁾ 볼

테르Voltaire와 함께 프랑스 시민혁명의 가장 큰 영향력을 발휘한 루소 Rousseau가 18세기 중반 프랑스 사회의 한 단면을 묘사한 위 글은 극장 공간이 현실과 이상 사이의 괴리감을 좁혀주고 사람들이 선호하는 공공 공간이 되고 있었음을 짐작 할 수 있게 해준다. 18세기 중반 계몽시대 시민 관점의 철학적, 시각문화에 의한 극장 진화의 배경인 ‘극장마니아’(théâtromanie) 현상은 프랑스 문화의 중요한 한 단면을 대변하며, 연극 내용, 표현 방법 변화와 함께 극장 사용자의 폭발적인 증가를 반영한다.

18세기 중반 프랑스 극장 관련 역사 연구는 주로 새로운 형식의 연극 공연에 적절한 공간 창조, 극장 내부 공간의 인식론적, 기술적 변화에 대한 것이 주를 이루었다. 상대적으로 동시대 프랑스 극장의 외부적인 변화에 대한 연구, 예를 들어 도시에서 극장의 역할과 그 의미, 도시 미화(embellissement) 개념과의 관계, 극장 건설 부흥으로 인한 경제 활성화, 그리고, 도시 동선 체계 확립 등의 현실적 문제 등의 연구는 가장 최근에 프랑스의 다니엘 라브로Daniel Rabreau 교수의 30여년간 연구의 집대성 저서를 비롯한 일부 역사학자들²⁾의 한정된 노력에만 주로 의존되었기 때문에 심층적이고 다양한 관점 연구의 필요성이 항상 요구되었다.

이 논문은 위 요구에 대한 하나의 답변이며, 18세기 중반 극장의 외부적 진화에 대한 내용과 신고전주의 건축 미학과 도시 미화 관점에서 해석한 극장 진화에 관한 연구이다. 우선적으로 18세기 중반 ‘극장마니아’ 현상에 이은 인식론적 관점의 관객 시각과 행동에서 본 프랑스 극장의 내면적 진화를 간략하게 조사할 것이다. 그리고, 극장에 신고전주의 미학적 적용은 기념비적 극장 건축을 표현하기 위한 화려하고 위대한 과거 모습

1) Jean-Jacques Rousseau, *Ville au XVIIIe siècle*, 1758, 인용 by Daniel Rabreau, *Apollon dans la Ville, le théâtre et l'urbanisme en France au XVIIIe siècle*, Paris, Ed. Du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008, p.71

2) 가장 대표적으로 Jean-Louis Harouel, *L'embellissement des villes, l'urbanisme français au XVIIIe siècle*, Paris, Picard, 1993 ; Michel Le Moel et Sophie Descat, *L'urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1997 ; Paul Claval, *Ennobler et embellir. De l'architecture à l'urbanisme*, Paris, Carnets de l'Info, 2011

인용을 넘어 도시 미화와 함께 18세기 중반의 합리적이고 독자적인 극장 건축 유형을 생성하였음을 논리적으로 보여 줄 것이다. 나아가서 이것은 프랑스 극장의 새로운 건축, 도시적 담론과 전통을 확립하여 다음 세대로 상속시켰으며 19세기 극장 근대성(modernité)의 원형이 되었음을 밝힐 것이다.

1.2. 연구의 내용과 방법

18세기 ‘극장마니아’ 현상의 의미와 전반적인 프랑스 극장의 내면적 진화, 그리고 그 문화적 상황을 간략하게 살펴보고, 18세기 중반 극장의 근간이 된 고대건축양식과 기념비적 극장 건축 유형 생성 배경에 대해서 조사할 것이다. 그리고, 프랑스 리옹Lyon 극장 사례 연구에서 극장 건설과 경제 활성화의 관계를 설명할 것이다. 또한, 보르도 극장 사례 연구를 통하여 신고전주의 건축 미학과 도시 미화는 ‘극장마니아’ 현상으로부터 야기되는 현실적인 건축, 도시 문제 해결 역할을 하였으며 나아가서 새로운 18세기 중반의 프랑스 극장 전통 확립에 기여하고 19세기로 승계되었음을 밝히면서 결론을 맺을 것이다.

이 논문 연구는 17, 18세기 프랑스 극장 건축 역사 전문가인 파리I-팡테옹-소르본 대학교Université de Paris I-Panthéon- Sorbonne의 다니엘 라브로 명예교수의 저서 출판(2008년 후반부) 전후 수차례 만남에서 얻은 풍부한 연구 자료 분석으로부터 시작되었다. 극장문화가 발달되어 있는 프랑스 사회에서 극장의 내면적 진화 연구는 심층적으로 진행되어 온 반면 극장의 외면적 진화 연구는 상대적으로 미약하다고 라브로 교수는 항상 주장했다. 그래서, 급격한 사회상의 변화에 따른 극장 관련 현실적인 문제들에 대한 다양한 연구가 필요하다는 라브로 교수의 지적과 논문 주제 제안으로부터 이 연구는 이루어졌다. 또한, 보르도Bordeaux III 대학 역사가인 마크 사보야Marc Saboya 교수가 제안한 보르도 극장과 파리 가르니에 오페라 극장과의 다양한 관점의 비교, 분석 연구 제안도

큰 동기가 되었다. 그리고, 두 도시에서 두 극장의 놀라울 정도로 유사한 건축, 도시적 상황을 직접 보고 연구하면서 건축, 예술 역사에서 전통 승계의 중요함을 되새겨볼 수 있었다.

2. 18세기 중반 ‘극장마니아’(théâtromanie) 현상, 그리고 프랑스 극장과 문화

프랑스 18세기 중반은 “사고 변화”의 시대이다.³⁾ 프랑스의 주요 도시에서 18세기 중반 이후 극장 건축(*architecture théâtrale*)은 사고의 변화가 명확히 반영된 사회적 장치였다. 그리고, 공공의 인지도에서 시청이나 왕궁, 신전, 종교 건축과 맞먹는 위치를 차지하며 법제화, 체계화된 여가 선용을 위한 건축 유형으로 거듭났다.⁴⁾ 프랑스의 앙시앵 레짐(*Ancien Régime*(1661-1789) 후반부 이전에 지어진 극장들은 상류 사회 모습이 부각되고 노동자, 중산층은 연루되지 않는 장소였다. 하지만, 18세기 중반 이후 극장에서의 연극 공연들은 더 이상 계층 간 분리의 상징이 아닌 점점 더 누구에게나 열려있는 일상이 되었다. 파리에서 극장은 여전히 루이14세와 그 후세들을 위해서 특권을 부여받은 연극 단체들의 공연이 행해지는 장소였지만 프랑스 지방 도시들에 건설되는 극장들은 왕의 관심과 영역을 벗어나서 사설 단체의 연극이 공연되는 왕성한 소비중심 도시문화의 한 단면이었다.⁵⁾ 계몽사상에 입각하여 18세기를 품위 있게 묘사하고 사회개혁을 주장한 사상가 볼테르는 극장을 “사람들이 서로 사회적으로 사교를 할 수 있는 거의 유일한 곳”이라고 했으며 극장에서 관람할 수 있는 공연들은 “젊은이들에게 주어지는 최고의 교육이자 일을 하

3) Louis Hautecœur, *Histoire de l'Architecture*, IV, pp.435-436

4) Rabreau, *op. cit.*, p.50

5) Lauren R. Clay, *Stagestruck, The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Cornell Univ Press, London, 2013, Introduction, pp.4-5

는 모든 시민들을 위한 고결하고 숭고한 휴식”으로 인식하고 18세기 극장문화를 도시 사회생활의 중요한 단면으로 정의했다.⁶⁾

18세기 중반의 사회현상을 축약하는 표현 중 하나인 ‘극장마니아’(théâtromanie)는 계층을 초월하여 극장에서의 연극 관람이 호황을 누리게 되는 새로운 극장 문화 현상을 일컫는 것으로 당시 계몽사상의 빠른 전파를 상징한다. 극장 건물의 수는 18세기 중반 이후 파격적으로 늘어났으며, 건축 아카데미의 로마 그랑프리Grand Prix de Rome의 주제에서도 ‘극장’ 디자인이 등장하게 되었다.⁷⁾

또한, 사회상의 단면이 사실적으로 해석, 표현되고 무대에 연출되는 극장 공간은 곧 18세기 중반의 새로운 건축 도시 문화 창조를 의미하는 것이었다.⁸⁾ 즉, ‘극장마니아’의 의미가 도의적으로 정당화하려는 것은 모든 계층의 시민들이나 집단에 대한 사회적 편견, 거부, 배척의 사라짐에 따라서 시민들이 공유할 수 있는 장소, 즉, 사회적 장치를 만드는 것이었다. 18세기를 대표하는 프랑스 건축가 클로드-니콜라 르두Claude-Nicolas Ledoux는 자신의 대표적 저서에서 사회 계층 간의 갈등과 차별이 극장 내, 외부 공간에서 해소될 수 있음을 주장했고⁹⁾ 철학자들은 극장 건축을 종교 건축과 대비하여 모두가 만들어내는 새로운 아이디어의 성역이자 도시 경제 활성화를 가져오는 표현력 가득한 속세의 장소라고 평가했다.¹⁰⁾ 또한, 연극 내용과 표현 방법의 혁신은 프랑스 전역에서 극장 건축

6) Voltaire (François-Marie Arouet), *Oeuvres complètes de Voltaire avec des Remarques et des Notes, historiques, scientifiques, et littéraires, Correspondence*, Tome XII, Paris, 1830, pp.466-467

7) 학생 건축 콩쿠르에도 18세기 중반부터 극장의 중요성이 강조되기 시작했다. 예를 들어 로마 그랑프리의 1757년과 1761년의 주제는 콘서트 홀(une salle de concert)이었고 1786년에 주어진 주제는 대도시를 위한 극장(un théâtre pour une grande ville)이었으며 구체적인 프로그램을 제시하면서 학생들에게 예술을 행하는 장소, 즉 극장 건축 유형의 중요성을 심어주었다. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Les Prix de Rome, Concours de l'Académie Royale d'architecture au 18e siècle*, Ed. Berger-Levrault, Paris, 1995

8) Rabreau, *op. cit.*, pp.8-9

9) Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art des mœurs et de la législation*, 1804, p.98

의 진화를 이끌면서 모든 계층이 어우러져 생활하는 도시 경제발전에 큰 역할을 하였으며, 극장 건축의 도시적 의미와 위상은 18세기 중반 이후 새로운 전기를 맞는다.

‘극장마니아’ 현상에 이은 18세기 프랑스 극장의 다양한 변화는 크게 두 가지로 요약될 수 있다. 첫째, 철학적, 시각 문화의 변화에 바탕을 둔 극장의 내면적인 진화, 둘째, 고대건축양식 적용과 도시 미화에 따른 극장의 외면적인 진화이다. 이 두 번째 사안이 바로 이 논문의 핵심 주제이다.

18세기 극장의 내면적인 진화, 혹은 혁신에서 가장 잘 알려진 면은 연극 관람하는 관객 중심의 시각적(optique) 관점과 연관된 “관객 행동 개념”이다. 이것은 18세기의 무대 연출 기법, 표현 혁신의 인식론적 관점으로써 17세기부터 이어져온 극장의 전통적 공간 형성과 극의 연출 방식 재해석을 의미하는 18세기 프랑스 극장 개념이다. 실질적 무대 경계선과 틀 안에서 시적으로 연출되고 표현되는 세상 모습과 관객이 인지하는 실제 세계와의 괴리감에 대한 다양한 인식 개념인 것이다. 즉, 관객 중심의 시각적 관점에 의거한 18세기 극장의 혁신적 내부 공간 개념으로 이해될 수 있는 것이다. 18세기 극장을 디자인하는 건축가들은 “정치적 교류, 사회적 비판의 권한을 부여 받은 관객”의 입장을 고려한 “감각론자 미학”, 인간의 감각기관과 “생리학적 기능에 따른 관객의 행동”¹¹⁾을 기하학적 건축 공간 형태로 해석하는 사고를 다듬었다.¹²⁾

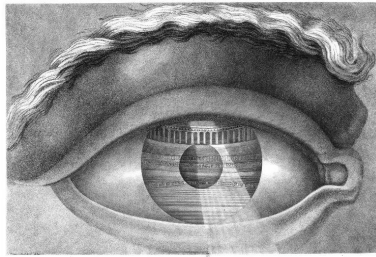
르두(Ledoux)의 ‘브장송 극장 시선(조망)’(‘Coup d’oeil du théâtre de Besançon’)은 눈 해부학과 극장의 유사점을 상징적으로 표현한 것이며 18세기 프랑스 극장 역사에서 큰 의미를 지닌다.(그림 1) 그림에서 보듯이 눈 동공과 각막에 투명하게 반영되는 극장 내부 공간 이미지는 곧 관객의 시각적(optique) 관점으로부터 인지되는 극장 진화의 의미가 함축

10) Maurice Lever, *Théâtre et Lumières, les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris, 2001

11) Pannill Camp, *The First Frame, Theatre Space in Enlightenment France*, Cambridge U. Press, 2014; ‘spectatorial act as a physiological function’, p.161

12) *Ibid*, pp.130-131, p.143

되어 표현된 것이며, 프랑스 극장의 현대화는 곧 거대한 건축적 ‘눈’과 상응한다.¹³⁾ 르두는 극장이 실질적으로 인간의 눈을 닮았고 눈을 세상을 보는 “첫 번째 틀”(le premier cadre)로 상징화하고 18세기 극장의 내면적 진화의 근거는 계몽주의 건축학설과 시각 문화 확장의 연계점에서 찾을 수 있다고 주장했다.¹⁴⁾ 극장 무대에서 무대의 막 앞부분 틀(proscenium)에 새로운 역할이 주어지고 연극 장면의 틀이 인간의 눈동자 틀을 만드는 것이다.



[그림 1] 르두 ‘Coup d’œil du théâtre de Besançon’, 1802

여기서 사람의 눈 해부학이 극장 내부 공간 구성 원리로 적용된 이유는 과학적 논리(예를 들어 광학)에 근거를 둔 동시대의 진보적 사고¹⁵⁾에서 출발한 것이다. 아울러 ‘극장마니아’가 야기한 프랑스 전역에 걸친 극장 건설과 도시 미화는 건축가들에게 새로운 극장 건축 개념 생성에 대한 동기부여를 하였다.¹⁶⁾

13) *Ibid*, p.2

14) Ledoux, *op. cit.*, p.217 ; “Le premier cadre fut sans doute celui que vous voyez”

15) Pierre Patte, *Essai sur l’architecture théâtrale, ou De l’ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l’optique et de l’acoustique*, Paris, Moutard, 1782, pp.2-3 ; 18세기 중반 피에르 파트의 또 다른 중요한 건축, 도시의 혁신적 관점은 도시 지하공간의 필요성에 대한 연구이다. 도시 정화와 지하도시공간의 기능적 이용에 대한 방법 제시는 계몽시대에 도시 미화와 함께 혁신적이고 과학적 논리에 바탕을 둔 이성적 방법론 제시였다. 다음의 저서 참고, Antoine Picon, “Patte et la ville rationnelle”, *Architectes et Ingénieurs au Siècle des Lumières*, Marseille, Ed. Parenthèses, 1988, pp.176-193

18세기 극장의 내면적 진화(관객과 배우의 관점에서 본 시각 인식론적 진화)와 더불어 신고전주의 건축 미학 적용, 도시 미화와 도시문화의 발전, 즉, 외면적 진화는 크게 2가지 현상으로 집약될 수 있다. 첫째는 18세기 프랑스 극장 건축은 신고전주의 건축 미학을 대표하는 일종의 코드화된 건축 유형의 중요한 한 부분으로 도시에서 중심 역할을 한 기념비적 건축이었으며, 둘째는 18세기 중반 이후 극장 공간의 진화와 도시 미화가 연계되어 새로운 극장 건축 유형 생성과 후세로 승계되는 전통이 만들어진 것이다. 중요한 점은 18세기 중반 이후 사람들은 도시에서 극장 건축의 존재를 새삼스럽게 경험하기 시작한 것이며 ‘극장마니아’ 현상에 의한 극장의 대규모 개발과 도시 미화, 정비의 필요성이 강조된 것이다. 이것은 잘 정비된 가로(voirie)나 공공 광장 형성 등과 같은 도시의 공공 장소가 만드는 새로운 형태의 도시 생활을 의미한다.¹⁶⁾

18세기 중반의 극장 건축 유형의 특징과 도시 미화, 그리고 서로간의 상관 관계 연구는 이 논문의 핵심 내용이며 다음의 3, 4장에서 다루어진다.

16) 18세기 중반부터 본격화된 프랑스 연극 연출 기법, ‘관객 행동 개념’ (Notions of Spectatorship), ‘감각론자 미학’에 따른 극장의 혁신 등의 전반적 내용은 다음의 저서에서 참고할 수 있다. Pannill Camp, *The First Frame, Theatre Space in Enlightenment theatre space*, Chapt. 2-5, ‘The theatrical frame in French neo-classical dramatic theory’, ‘Enlightenment spectators and the theatre of experiment’, ‘The spectator as sense function’, ‘Optics and stage space in Enlightenment theatre design’, pp.60-214 : 이것은 극장에 관련된 매우 복합적인 역사적 사실에 근거를 둔 분석으로 이 논문을 뒷받침해주는 중요한 자료지만 논문 핵심 주제의 영역을 벗어나는 내용인 점에서 이 논문에서는 심층적으로 다루어지지 않는다.

17) 여기서 극장 공간(연극이 연출되는 공간)은 극장 건축 유형과는 별개로 인식될 수 있음을 이해해야 한다. 18세기 극장 공간의 진화는 극장마니아가 생산해낸 극장 문화의 진화를 뜻하며 사실적 사회의 모습이 연극의 형태로 드러나는 공간을 의미하는 것이다. 예를 들어 극장(théâtre)이란 용어가 여전히 연극이 행해지는 건물이 아닌 연극 자체를 의미할 시기에 연극이 행해지는 소규모 장소 내부 공간에서 연출되는 연극이 도시 외부 공간에서 펼쳐졌을 경우 그 연극을 본 사람들은 극이 행해진 구체적인 공간 경험을 한 것이지 극장 건축의 새로운 유형이나 특별한 건물을 경험한 것은 아니란 의미이다.

3. 18세기 중반 프랑스 신고전주의 건축 미학과 도시의 기념비적 극장 건축

18세기 프랑스 극장 건축 역사의 흐름은 바로크, 로코코 건축양식의 성행과 쇠퇴를 기점으로 18세기 중반 이후(앙시앵 레짐 후반부) 신고전주의 미학에 바탕을 둔 새로운 정체성 찾기로 이어진다. 프랑스 건축가들은 고대 로마, 그리스 극장 건축 학설을 기본으로 새로운 극장 건축 개념 구상을 시작하여 유럽 극장 건축 관련 다양한 저서들을 편찬하고 정보를 공유, 적용하여 프랑스식 극장 건축 유형 개념을 이끌어내기 위한 노력을 기울였다.¹⁸⁾ 특히 철학, 정치, 과학적 사고의 혁신과 발달에 앞서간 프랑스 계몽시대 18세기 중반에 공공의 여가활동에 대한 관심과 프랑스 극장 정체성 찾기는 도시 문제 해결과 함께 본격화되었다. 라브로 교수가 18세기 ‘극장마니아’ 현상을 “도시 문제 쟁점들 출현과 동시에 발생한 것으로써 여가활동 충족의 필요와 함께 사회 개혁에서 메아리치는 여러 혁신에 대한 동기들의 윤곽이 드러나기 시작한 것”으로 평가했듯이 ‘극장마니아’ 현상과 전반적인 예술 분야의 재 활성화, 쇄신으로부터 프랑스 극장의 모습은 변모하기 시작했다.¹⁹⁾

우선 계몽시대의 도시생활에서 계층을 초월한 시민이 공유하는 새로운 장치가 된 극장의 사회적 역할이 더 중요해진 것은 당연한 일이다. 그리고, 시민에게 열린 계몽시대 프랑스 극장의 정체성은 바로크, 로코코 건축 양식의 쇠퇴로 인한 18세기 중반의 새로운 건축스타일을 의미하며 17세기 루이14세 그랑 장르grand genre 양식으로 단순히 되돌아가는 것에

18) 르두(Ledoux), 불레(Boullée, projet d'Opéra), 그리고 수플로(Soufflot)의 핵심적인 역할과 듀몽(Gabriel-Pierre-Martin Dumont), 노이포르쥬(François de Neufforge), 파트(Pierre Patte), 페이르(Peyre)와 드 와일리(Charles de Wailly), 빅토르 루이(Victor Louis) 등의 저서와 디자인으로 맥이 이어지는 18세기 중반 극장 디자인은 프랑스 건축가들의 그리스, 이태리 여행에서 얻게 된 고대 그리스, 로마극장 건축 학설이 기본을 이루는 극장을 구상하기 시작했다.

19) Rabreau, *op. cit.*, p.42

대한 반박으로부터 이루어진 것이다. 또한, 특히 그리스 예술 문화를 18세기 새로운 예술 창조의 근원적 입장에서 때로는 무조건적으로 받아들이고 고찰하는 시대적 상황에 힘입어 문명의 영원한 근원인 고대그리스 건축양식에 대한 건축가들의 관심은 이어졌다.²⁰⁾ 대표적으로 18세기 중반 로지에Laugier의 그리스 건축양식 옹호, 미래의 건축원형은 그리스 신전 건축 양식의 논리와 건축 부분들의 배열에 의거한 것이라는 주장²¹⁾과 르 로와le Roy의 고대 그리스 건축 연구²²⁾ 편찬(그림2)은 ‘그리스 취향’(goût à la grecque)의 건축이 당시 시대를 표현하는 한 중요한 대안임을 보여주며 극장을 포함한 공공 건축 구상의 원동력이 된다.²³⁾ 한편 18세기 초 로마를 주 근원지로 발전한 고고학의 영향으로 프랑스에서 18세기 중반 이전까지 ‘그리스 취향’에 대한 집착만큼 여전히 로마 예술, 건축에 대한 고찰 역시 성행했다.



[그림 2] David Julien le Roy,
Les Ruines des plus beaux bâtiments de la Grèce, 1758

20) Johann Joachim Wickelmann, *De l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture, Histoire de l'art dans l'Antiquité*, 1764, Livre de Poche, 2005, Traduction de Dominique Tassel

21) Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1755, 인용 Richard A. Etlin, *Symbolic Space, French Enlightenment Architecture and its Legacy*, Univ. Chicago Press, 1994, p.92

22) David Julien Le Roy, *Les Ruines des plus beaux bâtiments de la Grèce*, 1758

23) '그리스 취향'에 관한 전반적 역사와 배경에 관해서 다음의 저서 참고, Allan Braham, *L'Architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982 ; *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de Daniel Rabreau, Annales du Centre Ledoux, t. I, Paris-Bordeaux, 1997

프랑스 극장 진화에 지대한 영향을 끼친 볼테르에게 18세기 중반 프랑스 극장은 한마디로 “미개한” 것이었다. 르네상스 이후의 이태리 극장 유형, 구성 논리 등과 비교하여 무대와 객석, 연극 공연을 위해서 갖추어져야 하는 건축, 도시적 조건들이 계몽시대에 적절하지 못한 것으로 판단했기 때문이다.²⁴⁾ 새로운 극장 건축 개념 창조의 필요성과 “유토피아적 공공 기념물” 구상은 볼테르에게 인생을 걸만한 가치가 있는 것이었다. 프랑스 파리가 “어둡고, 제한되고, 흉측하고, 또한 부끄러운 정도의 미개한 시대”의 “고트족Goths과 반달족Vandals”의 도시로부터 벗어나서 도시 중심이 “밝고, 건강하고, 여유 있는 공간과 아름다운” 이미지로 변화될 수 있는 최선의 방법은 극장이라는 볼테르의 주장에서 이해할 수 있듯이 프랑스 극장이 진화되기 위한 우선적 근간은 이태리의 아름다운 극장이었음은 명백했다.²⁵⁾

이에 프랑스 건축가들은 이태리로 파견되었으며 이후 18세기 중반에 수플로의 리옹 극장 디자인(1756)을 비롯하여 영향력 있는 일부 저서²⁶⁾ 등의 출판으로 이태리 극장 연구는 본질적인 성과를 올렸다. 하지만 그와 동시에 이태리 극장에 대한 심층 연구는 역설적으로 문제점들을 비판할 수 있는 기회이기도 했다. 예를 들어 이태리 파르마 극장 내부의 로지아loggia 체계의 불합리점(그림 3)이나 18세기 이태리의 낙후된 사회상에서 극장 외부 형태, 도시적 관점이나 동선 체계, 접근성 등의 도시 사회적 문제점 등에 대한 방관의 모습은 도덕적, 사회적 가치를 지닌 공동체

24) 대표적으로 대중에게 잘 알려진 볼테르Voltaire의 원작 비극 세미라미스Semiramis의 1748년 파리 초연이 실패로 돌아가면서 시작된 극장 혁신의 의지를 담은 그의 글에서 극장은 18세기의 주 관심사이자 식량, 물품공급이나 물 공급, 도시 동선체계와 함께 대도시에 절대적으로 필요한 서열에 놓여있음을 밝혔다. *Des embellissements de Paris*, 1749, 인용 Damien Colas / Alessandro Di Profio, sous la direction de, *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe, les Pérégrinations d'un genre*, vol.1, Mardaga, 2009, pp.119-120

25) Voltaire, “Des embellissements de Paris”, *Oeuvres*, 인용 Marvin Carlson, *Places of Performance : The Semiotics of Theater Architecture*, Cornell Univ. Press, Ithaca, 1989, pp.74~76

26) Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, 1758

안에서의 관객 규합을 극장 개념으로 인식하는 프랑스 계몽시대의 가치 관과는 상반되는 것이었기 때문이었다.²⁷⁾



[그림 3] 파르마 극장 로지아(loggia)

프랑스 건축가들이 이태리의 풍부한 극장 자원을 대단위로 편찬하지 않았던 이유가 바로 그것에 있는 것이라 할 수 있다.²⁸⁾ 그럼에도 불구하고 프랑스 건축가들의 이태리 방문은 꾸준히 권장되었다. 그 이유는 이태리 극장의 면면들 연구보다도 고대 로마의 문화와 예술의 중요성을 건축가들이 이해하는 기회를 갖기 위함이었다. 특히 팔라디오가 추구한 건축은 고대 로마, 그리스 건축에 대한 건축, 도시적 재해석, 즉, ‘로마, 그리스 취향’을 아우르는 것이었기에 계몽시대의 프랑스 건축가들이 18세기 중반이후 프랑스 극장 건축 구상에 많은 영감을 주었음은 틀림없는 사실이다.

27) *Ibid*, T. 2, pp.183-184 ;이태리의 파르마 극장은 프랑스 극장 창조에 큰 영향을 주었지만 ‘카타콤’, ‘새장’ 같은 로지아 배치는 극장 내부 장식에 제한을 주고 객석 배치의 불합리한 점들은 시민에게 열린 새 시대의 극장에 부적합한 것으로 주장했다. 인용 Michèle Sajous d’Oria, “De salle en salle. Les théâtres à l’italienne ou une diversité poétique”, in Colas, *op. cit.*, pp.121-122

28) 한 사레로 쇼몽Chaumont의 *Véritable construction d’un théâtre d’opéra à l’usage de France, suivant les principes des constructeurs Italiens*, 1766에서 저서의 제목과는 달리 이태리 극장에 관한 구체적이고 직접적인 연구가 이루어지지 않았다. Sajous d’Oria, *Ibid*, p.122

카트르메르 드 캥시Quatremère de Quincy는 18세기 중반의 프랑스 극장과 관련된 고대 건축 양식 적용의 현상을 백과사전에서 명확히 돌이켜보았다. 우선적으로 르네상스 시대부터 극장 체계를 만든 이태리 17세기 파르마Parma와 비첸자Vicenza 극장들의 내부와 외부 형태, 구조와 장식, 등에 사용된 고대 건축 양식은 18세기 프랑스 극장 창조에 영향을 주었고, 동시대 프랑스의 ‘극장마니아’ 현상과 함께 다량의 극장이 건설된 것은 극장 정체성 변화를 증명하는 것으로 보았다. 그리고, 카트르메르 드 캥시는 18세기 중반을 프랑스에서 극장에 대한 중요한 변화가 일어나는 기점이라고 했다. 18세기 중반 이전까지 극장은 유럽 각 국가들의 국가적 구현 존중의 대상이었지만 공공의 관심을 끌어내기에는 적절하지 않은 공공 기관으로 취급당하는 무관심의 대상이기도 했는데 18세기 중반을 기점으로 ‘극장마니아’ 현상과 사회적 변화에 힘입어 “외적으로 고대건축 양식이 적용된 웅장하고 중요한, 그리고 내적으로는 훌륭하고 적절한 시설을 갖춘 극장 건축 프로젝트들이 형성”된 것으로 평가한 것이다.²⁹⁾

그의 관점에서 보듯이 18세기 중반 이후 새로운 도시문화가 만들어질 수 있는 사회 환경 조성에서 건축가들은 극장을 공공 예술과 정신문화를 표현하는 세속적인 고대건축 양식 재해석인 신고전주의 건축 미학에서 연역된 신전 같은 존재로 이해했다. 일반적인 통념으로 볼 때 계몽주의 사상에서 모방이란 그냥 남의 것을 그대로 가져온다는 것이 아닌 검증된 사상, 예술, 문화 등에 의존한다는 것이기 때문에 18세기 중반에 고대 로마, 그리스 건축의 재해석과 적용은 필연적 과정이었을 것이다. 그리고, 극장은 공공의 가치가 있는 건축물로써 시청, 왕궁, 관공서, 종교 건축 등과 동등한 위치를 가지게 되어 프랑스 주요 도시에서 기념비적인 존재가 되었다. 일명 “극장-신전 건축 유형”(théâtre-temple type)³⁰⁾으로 부를

29) Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique, Architecture*, “théâtre”, T. 3, Paris, Panckouke, 1778-1825, pp.475-476

30) Daniel Rabreau, “François De Neufforge et le théâtre à la grecque en France”,

수 있는 18세기 중반 프랑스 극장 건축 유형은 고대건축의 정문 앞쪽에 상용되는 콜로나드 열주(colonnade)와 반원기둥형태 객석(amphithéâtre)의 이미지로 표현되어 신전과 유사한 독립적인 존재를 의미하게 되었다. 건축물의 정면은 매우 중요해졌고 도시 전체에서 새로운 축의 설정이나 광장 개발도 더불어 이어졌다. 또한, 대칭적 요소 적용과 정면에 일렬로 혹은 둥글게 늘어선 고대건축 양식 열주들은 건축물에 투명성을 더하게 되어 도시에서 중요한 기능을 담당하는 코드화된 기념비적 건축 유형 생성에 일조했다고 하겠다.

도시에서 “극장-신전 건축 유형”의 출현은 곧 계몽시대 도시 변환의 새로운 모습을 보여주는 하나의 단서이다. 18세기 중반 이후 도시의 변환에서 가장 두드러진 것은 정신문화의 재구성과 형이하학적 도시 외형의 조화로움 속에서 나타난 새로운 도시 이미지 생성이다. 미국의 역사가 리차드 에틀린Richard Etlin은 18세기 중반 프랑스 문화의 중요한 현상은 다양한 층의 지식인들이 저서, 평론, 그림 등을 통해서 도시의 이미지 창조, 도시 미화에 적극적 역할을 한 사실이라고 평가했듯이 18세기 중반의 도시 미화 관련 저서들, 예를 들어 풍세 드 라 그라브Guillaume Poncet de la Grave의 ‘파리 교외와 도시 미화’(Projet des embellissements de la ville et faubourgs de Paris, 1756)는 계몽시대 도시의 정체성을 정의하는 핵심 요소들을 묘사하고 가이드라인을 제시한다.³¹⁾

Communication prononcée à la journée d'étude organisée par le Centre Ledoux, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne et l'Université catholique de Louvain (K.U. Leuven), avec le concours de l'association GHAMU, Louvain, le 11 octobre 2002, p.1, 라브로 교수는 18세기 중반 극장의 전반적인 유형 생성을 “Théâtre-Temple type”(극장-신전건축 유형)으로 표현했다.

31) 파리에서 도시 미화가 필요한 장소들을 열거하며 공공 장소 창조를 제안하는 이 저서의 제일 첫 부분에 분석된 곳이 샤키텔Châtelet 지역이다. 드 라 그라브는 그 지역의 도시 미화 필요성을 얘기하면서 그 곳에 공공 광장과 공공 건축물 건설을 강하게 촉구했다. 실제로 19세기 중반에 샤키텔 광장에 파리에서 가장 활기찬 두 개의 극장들이 서로 마주보도록 건설되어 드 라 그라브의 염원은 이루어졌다. Guillaume Poncet de la Grave, *Projet des embellissements de la ville et faubourgs de Paris*, 1756, pp.3-11

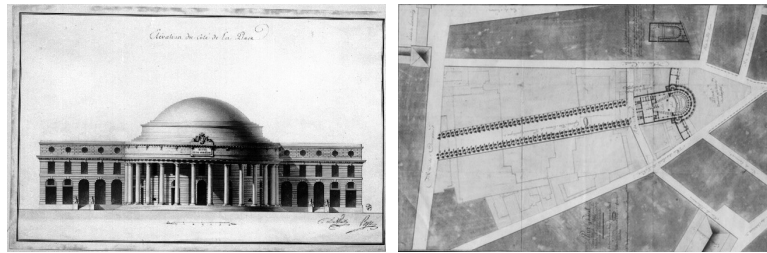
여기서 계몽시대에 도시 미화를 통한 이미지 창조 과정에서 새롭게 만 들어지는 건축에 관한 지식인들의 도덕적, 지적인 판단과 결론은 도시에 서 도시 이미지의 상징적, 기능적, 미학적 목적 성취를 위한 외형적인 변 화를 예측하도록 만드는 것이다. 도시 미화 과정에서 극장은 18세기 프 랑스 도시가 “예술품”으로 만들어지기 위한 하나의 기념비적 건축 역할을 하였다. 도시 축 설정으로부터 시작하여, 혹은 도시 가로들이 한 곳으로 모이는 장소에 극장들은 건설되었으며 그 주위를 시각적으로 압도하는 현상이 파리를 비롯한 지방 주요 도시에서 나타났다.³²⁾ 신고전주의 건축 미학이 적용된 극장은 문화적 열망, 기능적 생활편의시설, 미학적 즐거움 을 통합적으로 부여하는 완벽한 기념비적 신전 같은 건축으로써 “도시 거주자와 도시를 찾아오는 여행자를 놀라게 하고 그들의 영혼을 승격시 킬” 계기를 제공한 것이다.³³⁾

프랑스 극장에서 구체적인 고대건축 양식 적용과 도시에서의 역할은 18세기 중반 이후에 구상된 극장디자인에서 찾아볼 수 있다. 마리 조세 프 페이르Marie Joseph Peyre와 샤를르 드 와일리Charles de Wailly가 제안한 파리의 코메디 프랑세즈Comédie française 극장(1782, 지금의 오 데옹Odéon 극장) 초기 제안(그림4, 5)은 그 대표적인 모델로써 원 형 태³⁴⁾ 객석과 그것을 외부에서 둥글게 감싸는 콜로나드로 구성되어 극장 내부 공간과 도시를 연계시키는 외부 공간이 서로 소통된 개방적 구조를 가지는 전형적인 팔라디오 스타일 혹은 ‘그리스 취향’ 건축이다. 후일 오 데옹Odéon 극장 건물이 자리 잡은 장소에 도시 축 설정과 새로운 광장 조성 등의 구체적 도시 미화가 이루어졌으며 거기서 극장은 신전 같은 기념비적 건축 역할을 명확히 하게 된다.³⁵⁾(그림 6, 7)

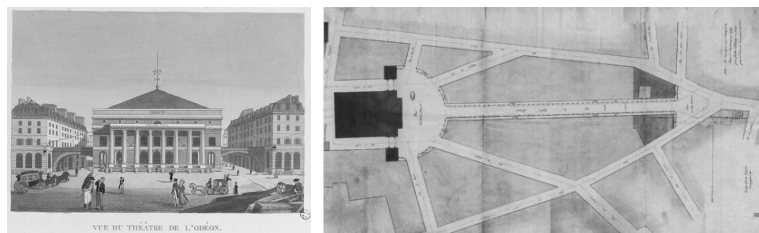
32) Rabreau, *Apollon dans la ville*, p.174

33) Etlin, *op. cit.*, p.2

34) Colas, *op. cit.*, pp.125-127: 피에르 파트는 객석 중앙 홀의 형태에 대해서 심층 분석했으며, 타원 형태의 객석 홀이 시각적인 면이나 음향에서 가장 적절한 것이라고 주장했다. 하지만, 보르도 극장, 브장송 극장, 파리의 코메디 프랑세즈 극장에 고대 극장에서 사용된 원 형태의 객석 홀이 적용되었다.



[그림 4, 5] Marie Joseph Peyre, Charles de Wailly: 파리의 코메디 프랑세즈Comédie française 극장(1782) 초기안 입면과 도시 미화 배치도



[그림 6, 7] Marie Joseph Peyre, Charles de Wailly, Théâtre de l'Odéon, 최종안 입면과 도시 미화 배치도

오테옹 극장을 비롯하여 동시대에 프랑스 주요 도시에 제안된 극장은 계몽시대에 도시민에게 열려있는 상징적, 기능적이고 도시적인 신고전주의 미학의 기념비적 “극장-신전 건축 유형”으로 거듭나고 있음을 보여준다. 브장송Besançon 극장, 마르세이유Marseille 극장 제안, 낭트Nantes 그라슬랭Graslin 극장, 보르도Bordeaux 극장(Grand Théâtre) 등은 그 대표적 사례들이다. 한편 이 극장들 구상에서 고대건축양식의 재해석은 18세기 중반 ‘극장마니아’ 현상에서 발생되는 현실적인 건축, 도시 문제점들 해결을 위한 직접적인 대책 방안의 역할을 한 건축 구상의 아이디어였고, 또한 기념비적 존재로써 도시 경제 활성화와 직접 연계되었다.

35) 코메디 프랑세즈 극장에 관한 주요 내용, Daniel Rabreau, “L’Image du monument et l’Education du regard au XVIIIe siècle”, *Apollon dans la ville*, pp.128-149

4. 도시 미화 관점으로 살펴본 18세기 중반 프랑스 극장 건축의 현실적 문제와 근대성 원형 확립

본 논문 2장에서 간략히 다루었듯이 18세기 중반 ‘극장마니아’ 현상은 철학적, 시각문화 변화에 의한 극장의 내면적 진화를 이끌었다. 한편 ‘극장마니아’ 현상은 극장에 연극을 보러가는 사람들 수의 폭발적 증가에 따른 극장 외부 주변과 도시 전체 동선 흐름 체계의 확립, 그리고 도시 미화의 필요와 도시 블록 스케일 조정 등과 같은 여태껏 존재하지 않았던 현실적 문제들 발생을 의미하기도 한다. 다른 공공 건물과는 달리 극장은 규칙적이고 일정한 패턴으로 사용되는 건물이 아니고 특정한 시기에 움직임과 사용빈도가 집중되는 특징을 지닌다. 이 특성 때문에 극장은 상징성과 기능성을 동시에 갖춘 건축이어야 하며, 위와 같은 도시 관점에서 나타나는 현실적인 문제들 해결을 충족시킬 수 있는 극장 건축 구상이 매우 중요하다. 또한, ‘극장마니아’ 현상이 만든 다량의 극장 건설은 주변의 부동산 투기 성행과 도시 상업화, 도시 중심가 부흥을 가져왔다. 이것은 도시와 국가 전체의 경제 활성화와 연계되는 것이고 극장 건설은 곧 경제적인 수익성 기대와 상통한 것이다.

4.1. 도시 미화와 도시 경제 활성화: 리옹 극장 사례

극장은 정치적인 이벤트, 행사, 연극, 볼거리, 건물로 오가는 과정의 의미 등을 모두 포용하는 공간이기 때문에 극장 건축 유형 진화와 도시 미화는 필연적으로 동시에 이루어졌다. 18세기 도시 미화는 19세기 제2제정 이후의 정치적 표현의 방법이었던 도시 계획과는 다른 개념이다. 도시 미화는 공공 건물 건설과 주변 개발, 장식을 넘어서지 않은 것이었고, 건축과 도시와의 기존의 실용적인 상관 관계에 대한 심층 연구와 공공의 건강, 위생, 가로 정비, 상가 구역 설정 등과 같은 편의 제공, 그리

고 건축물의 아름다움과 도시와의 연계에 대한 적극적인 배려를 의미했다.³⁶⁾

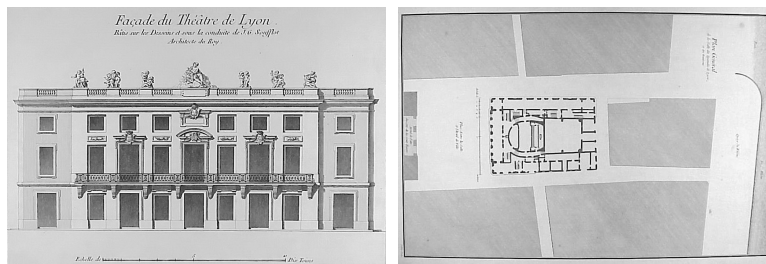
계몽시대의 가치관은 도시 미화의 과정에서 극장이 사회 공동체의 모든 계층 규합을 위한 사회적 장치로 거듭나게 하였고 프랑스 주요 도시에서 건축, 도시 형태학적, 지리적으로 독자적인 위치를 갖게 했다. 특히 18세기 중반 이후 도시 미화 실행의 환경 속에서 지방 도시를 통치하는 왕자들은 지방의 극장을 자신들의 영광스런 모습이 투과되고 시민들이 교육받는 장소로 만들기 위한 도시 이미지 변신의 수단으로 삼았다. 이 과정에서 연극과 상거래의 관계 정립은 자연스러운 것이었다. 왜냐하면, 극장이 생동감 있는 도시민들의 영구적인 움직임과 통행, 그리고 사람의 마음을 끄는 힘을 가진 매력적인 본질을 지니고 있기 때문이다. 연극을 보기 위해서 오기는 사람들에게 이것은 필요한 과정이었으며 소비와 도시문화의 중심으로써 극장 건설과 도시 미화, 그리고 경제 활성화는 서로 자연스럽게 연계되는 것이었다.³⁷⁾

1756년에 완공된 수플로Soufflot가 설계한 리옹 극장(그림 08, 09)은 택지조성과 기존의 도로 체계 변경과 연장으로 건물의 모든 면이 도로로 둘러싸인 도시 블록위에 세워졌다. 사실상 도시의 한 블록에 고립되어 건설되었기 때문에 상징성은 더해졌지만 기능적으로 동선 흐름 차단이라는 결과를 가져올 수 있었다. 이런 기능적 불리함을 가지고 있었음에도 불구하고 리옹 극장 건설 과정에서 상업 기능 수용이 이루어지고 다양한 가게들이 극장 건물 내부 배치가 허용되는 획기적인 사건이 있었다. 그 때문에 건물의 상징성은 오히려 더 부각되었다. 그리고, “상점가”(galerie marchande)는 극장 건물의 북쪽 면에 자리 잡아 상거래 수익을 내고 도

36) 18세기 도시 미화 개념에 관한 중요한 참고자료는 Jean-Louis Harouel, *L'embellissement des villes : l'urbanisme français au XVIIIe siècle*, Paris, Picard, 1993; “도시 계획” 개념 표현은 1910년 *Bulletin de la société géographique neuchâtelaise*에 처음 등장했으며 18세기의 도시 미화 개념과 19, 20세기의 도시 계획 개념은 명확히 구분되어야 한다.

37) Rabreau, *Apollon dans la ville*, p.49

시 활성화에 일조했고, 나아가서 리용 극장 주변에 새로 조성된 ‘그리스 취향’의 고급 주택 가격과 월세 비용을 상승시켰다. 결론적으로 상업적 이익 창출을 위한 도시 행정 체계 확립 계획이 극장 설계 프로그램에 직접 반영되는 결과를 가져온 것이다. 결국 이 경제적 사안의 목적은 극장 건설을 통한 공익성을 인정받는 것이었으며 극장 운영은 더 이상 왕권에 의한 것이 아닌 사회계층의 전통적 위계의 가장자리에 자리 잡기 시작한 문화적 공동체의 가치관에 의해서 이루어지기 시작한 것이다.³⁸⁾



[그림 8. 9] 리용 극장 입면, 평면 배치도

계몽시대 가치관에 의해서 등장한 최초의 극장으로 평가받는 수플로의 리용 극장 구상 과정에서 상업성 부가 프로그램 실현은 극장이 도시에서 경제 활성화를 일으키는 문화 중심 공간이 됨을 보여준다. 다만, 상가 배치로 인한 극장 외형적 모습의 변화는 뚜렷하지 않았고, 또한, 전형적인 르네상스 건축양식 정면과 말 발굽 형태 객석 내부 등 구시대적 방법의 내, 외부 구성에 의존하여 건축 유형적 변화를 보여주지는 못했다. 또한,

38) *Ibid.*, pp.46~49, p.109; 라브로 교수는 줄지어 선 상점가의 존재는 18세기 중반 극장에서 처음 생긴 것으로 1770~1780 년대에 “극장-신전 유형”의 극장에서 흔히 생긴 현상으로 평가했다. 특히 르두가 제안한 마르세이유 극장(1785년에 제안, 지어지지 않았음)은 한층 더 진화된 18세기중반의 극장 건축 개념이 엿보이는 작품이다. 리용 극장의 정면은 여전히 18세기 이태리 극장 모습에서 크게 벗어나지는 못한 반면 마르세이유 극장은 고립된 도시 블록에 건설된 신전 같은 건축 외형적 모습으로 제안되었고 상점가 배치가 필연적으로 이루어진 것으로써 18세기 중반 이후의 프랑스 극장의 원형에 가까운 것으로 평가되었다.

계몽시대의 이상적 극장 건설 시작을 알릴 수 있을 정도의 혁신적 제안의 부재는 볼테르를 비롯한 사상가들의 “유토피아적 공공 기념물” 구상과는 거리가 멀었던 것이라고 할 수 있다.³⁹⁾ 프랑스 사회에서 앙시앵 레짐은 사실상 18세기 중반에도 그 기운이 여전히 남아서 정치, 사회적 변화에 대한 저항은 여전히 있었고, 그래서, 리옹 극장에서도 그 외형적인 흔적을 찾아볼 수 있다고 하겠다. 그러나, 그와 동시에 ‘극장마니아’ 현상과 상가 구역 설정과 같은 도시 미화 실행은 그 모든 저항을 소멸시킬 수 있을 정도의 도덕적 정당성을 가진 것이었음이 리옹 극장 사례에서 증명되었다.⁴⁰⁾

리옹 극장 사례 이후 도시에서 새로운 극장이 건설될 때 공익적 목적 하에 건물 사용자와 시민을 위한 프로그램 개발은 필수적인 건축, 도시적 요소가 되어갔으며 도시 미화와 경제적 사안, 그리고 건축 유형과의 균형 잡힌 상관 관계는 18세기 중반 이후 극장 건축 구상에서 중요한 사항이 되었다. 그런 점에서 리옹 극장 건설 이후 프랑스 주요 도시의 극장 건축 구상은 건축, 도시, 경제적인 면의 고려가 동시에 관여되기 시작한 복합적인 이벤트가 되었다.

한편, 18세기 건축, 도시 이론 정립에서 상징적 존재인 이론가, 건축가 자크 프랑수와 블론델(Jacques-François Blondel)은 18세기 프랑스 극장 디자인에서 반드시 지켜져야 하는 건축, 도시 관점을 3가지로 요약하여 설명했다.⁴¹⁾ 첫째, 극장 건물은 여러 개의 가로(voirie)들로부터 접근이 가능한 곳에 위치하여 충분한 공간의 확보가 필요하고 극장 건물의 외형은 기둥, 문, peristyle 등에 의하여 그 장소와 잘 어우러져야 한다. 둘째, 박스가 쌓여있는 것과 같은 방식으로 닫혀있는 기존의 이태리식 극장의 로지아 구성과는 달리 더 열려있는 방식의 발코니를 만들기 위해서 더

39) Colas, *op. cit.*, pp.124-125, 또한, 본 논문 3장 참고, Carlson, *op. cit.*, pp.74-76

40) Rabreau, *op. cit.*, p.50

41) Jacques-François Blondel, *L'Architecture française*, livre III, 1752-1756, Tome 2, pp.31-32, Chapitre IV, “Description des bâtiments & du théâtre de la Comédie Française, rue des Fossés St Germain des Prés”

우묵하게 만들어진 칸막이를 갖춘 고전적인 프랑스식 극장 내부 구성을 제안하였으며, 마지막으로 극장 건물은 외형적으로 명확하게 극장의 기능을 스스로 나타내어야 하는 유형적인 필요성을 갖추어야 함을 강조했다. 특히 수도 파리에 세워지는 극장 건물은 위대함과 화려함이 표현되는 기념비적 건축이어야 함을 강조함으로써 18세기 새로운 세계의 수도로써의 파리 재건설에서 극장이 차지하는 비중을 높이 평가했다.

블론텔의 관점을 비롯한 18세기 도시 미화에서 기념비적 건축의 의미는 정치적, 사회적 힘을 반영하는 것이며 기념을 하기 위한 물체이자 때로는 도시의 역사를 제조하기 위한 물질적인 지표를 말한다. 여기에 가로 모든 요소들은 기념비적 건축 개념 정립과 혁신적인 도시 미화를 위한 중요한 대책 방안이 되었다. 가로의 정렬은 곧 “도시를 더 깨끗하고 더 안전하게, 그래서 도시를 더 아름답게 만드는 것”⁴²⁾이며, 도시에서 가로 정렬과 건축선의 정비와 같은 구체적이고 실용적인 면은 18세기 도시가 “예술적”이 되고 건축이 기념비적 존재가 되기 위한 필수 요소들이 된 것이다.⁴³⁾

계몽시대에 가로 정비와 같은 공적 공사(travaux)는 더 이상 왕권 과 시용의 업적이 아니었다. 볼테르는 장기적인 안목에서 가로 정비는 모두에게 번영을 안겨줄 수 있는 아름다운 도시를 만들기 위한 중요한 일환임을 강조하면서 시민이 책임 있는 행동을 할 것을 선동하기도 했다. 이 맥락에서 해석되는 도시 미화의 본질적 목표는 아름다움 창조와 함께 유용함의 추구이다.⁴⁴⁾ 이제 일렬로 뻗은 가로 조망의 끝부분에 위치한 극장 건물 정면이 상대적으로 더 부각되는 상황에서 건물 정면의 적절한 모습 갖추기는 매우 중요해졌고 고대건축 유형의 모방으로부터 극장 정

42) Jean-Louis Harouel, “Les Fonctions de l’alignement dans l’organisme urbain”, *Dix-huitième siècle*, 1977, pp.135-149

43) Françoise Choay, *La règle et le modèle, Sur la théorie de l’architecture et de l’urbanisme*, Paris, Seuil, 1996, p.77

44) Voltaire, *Des Embellissements de Paris*, 1750, 인용 Sophie Descat, “L’embellissement urbain au XVIIIe siècle, Eléments du beau, éléments du sublime”, *Colloque International, Le Beau dans la ville*, p.1

면 구상은 다양하게 시도되었다.⁴⁵⁾

이런 점에서 해석해볼 때 수플로의 리용 극장은 비록 시대의 과도기적 성격을 띠는 기념비적 건축물로서 프로그램에 의한 상업성 부가와 도시 경제 활성화를 일으키는 문화공간이 되었지만 18세기 도시 미화 개념이나 블론델의 구체적인 요구에 상응하지는 못했다. 또한, 극장 정면은 여전히 고대 건축 취향의 왕궁, 개인주택, 혹은 공공 건물 유형과 크게 다르지 않았다. 그럼에도 불구하고 리용 극장은 뒤이은 파리의 코메디 프랑세즈 극장 건설 이전까지 건축적, 도시적 존재감을 각인시켰고 이후 낭트와 보르도에 지어진 극장의 건축, 도시 미화 프로그램 구상에서 ‘극장마니아’ 시대의 요구 충족과 극장 건설에 따른 주변 개발의 필요성, 그리고 그것의 긍정적인 영향에 대해서 널리 알리는 역할을 하였다. 파리의 코메디 프랑세즈와 보르도 시에 지어진 보르도 극장(Grand Théâtre)⁴⁶⁾ 등은 리용 극장을 시작으로 이루어진 18세기 중반 이후 프랑스 극장의 발전과 혁신의 정도, 도시 미화와의 연계성, 그리고 근대성 원형 확립 등의 시도를 볼 수 있는 최고 사례들이다.

4.2. 기념비적 극장 유형과 도시 문제 해결,

그리고 극장 전통 확립과 승계: 보르도 극장 사례

18세기 ‘황금시대’(L’âge d’Or)를 누리던 보르도에서 18세기 전반부의 폭발적 인구 유입과 경제 활성화, 7년 전쟁(1756~1763), 그리고 전후의 경제 후퇴와 재 부흥 사이에서 ‘극장마니아’ 현상은 보르도 도시 미화의 주개념으로써 새로운 극장 건설 결정을 이끌어 내었다.⁴⁷⁾ 리용 극장의

45) 역사가들의 관점에서 최초의 기념비적 극장 정면 모습 찾기의 사례로 인정되는 런던의 도르셋 가든Dorset Garden 극장(1671)은 템즈강을 마주보고 있는 우아한 개인 주택의 정면 모습을 모방한 것이었다. Carlson, *op. cit.*, p.105

46) 이 부분 이후부터 보르도 극장은 Grand Théâtre를 지정하는 것임

47) 보르도 시의 18세기 전반적인 역사에 대해서는 다음의 자료를 참고, Pariset, F. G. (sous la direction de): “introduction”, *Bordeaux à l’âge d’or : Bordeaux au XVIIIe*

경우와 유사하게 보르도 극장 건설(1780)은 주변의 부동산 가격 상승과 상업화를 가져올 것으로 예측되었고 그것은 현실로 이루어졌다. 18세기 중반 프랑스 도시 경제 활성화를 위한 극장 건설 필요의 당위성은 보르도 극장 건설의 사례에서 명백히 증명된 것이다.⁴⁸⁾ 18세기 중반 제2의 수도로 일컬어졌던 보르도가 파리를 능가하는 또 하나의 “예술품”으로 승화되기 위한 기념비적 건축 역할을 하는 주체는 극장이었고 그것으로부터 도시의 핵심적 미화 계획은 실행되었다. 연대순으로 보았을 때 보르도 극장 건설은 파리의 코메디 프랑세즈 극장 건설과 거의 일치하며 도시 재개발 과정과 그 효과 역시 매우 유사한 것으로 보아 파리와 보르도 두 도시가 경쟁적으로 극장 건설을 도시 미화의 최우선적 과제로 보았음을 짐작해볼 수 있다.

보르도 극장을 훗날 19세기 초에 “공공의 기념비로 명백하게 명할 수 있는 프랑스의 위대한 건축물”로 평가했던 카트르메르 드 퀴시는 보르도 극장이 여러 가지 관점에서 블론델의 요구가 완벽하게 성사된 작품으로 단정했다.⁴⁹⁾ 19세기 중반 건축가 샤를르 가르니에 역시 프랑스 제2제정(1852-1870) 시대 최고의 명작으로 꼽히는 파리 오페라 극장(Palais Garnier)의 원형이 곧 보르도 극장임을 함축적으로 여러 차례 표현했듯이 보르도 극장의 건축가 빅토르 루이Victor Louis는 18세기 중반 이후 프랑스 극장 건축 진화의 모든 면을 포괄하는 작품을 남긴다.

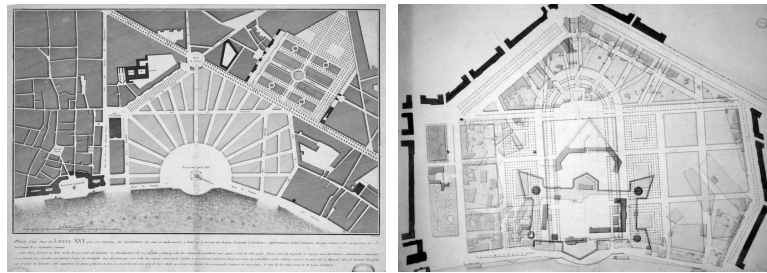
보르도 극장 생성 과정에서 가장 부각되는 면은 단연 극장 건설에 따른 상징적인 도시 미화 실행과 기능적인 건축 유형의 적용이다. 우선 극장 건설로부터 도시 미화의 부분으로 도시 축 설정은 완성되었다. 극장은 북쪽에 위치한 투르니Tourny 광장과 대각선으로 마주보고 도시 가로들이 한 곳으로 모이는 장소에 배치되어 도시 형태를 압도하는 17세기의

siècle, Bordeaux, 1968

48) Charles Marionneau, *Victor Louis, Architecte du théâtre de Bordeaux. Sa vie, ses travaux et sa correspondance 1731-1800*, Bordeaux, Imprimerie G. Gounouilh, 1881, pp.191-192

49) Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p.477

상징적인 그랑 장르 현상을 재현시켰다.⁵⁰⁾(그림 10, 11)

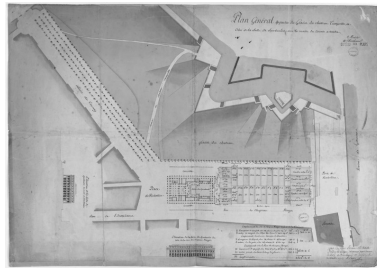


[그림 10, 11] 보르도 옛 성채 재개발 계획 초기, 최종안과 보르도 극장 배치, 중앙 위쪽의 분기점 광장이 투르니 광장이며, 극장은 지도 좌측 중앙 사각형 형태 건물(Archives Municipales Bordeaux)

보르도 극장의 상징성이 더욱 돋보이게 되는 또 하나의 이유는 리옹 극장의 경우와 동일하게 도시의 한 블록 전체를 가득 채우는 직사각형 형태 건물의 네면 모두가 주위 블록으로부터 분리되어 있는 것이다. 그리고, 이것은 건물의 사용자가 최소의 시간으로 건물을 드나들 수 있는 방법 실현이기도 했지만 더 중요한 것은 화재와 같은 비상 사태에 대비해서 주변에 끼치는 영향을 최소화하고 또한 관객들이 극장을 원활하게 빠져나올 수 있도록 다수의 출입문을 설치하기 위한 기능성 추구의 방법 구현이기도 했다.⁵¹⁾(그림 12)

50) 보르도에서 내버려지고 낙후된 지역 재개발이라는 명목하의 정치적 움직임이 일어났을 때 보르도 부의 상징인 향만을 장악하는 옛 성채(Châteaux Trompette) 자리를 대체할 루이 16세 광장(Place Royale Louis XVI) 건설과 그 주변의 도시 미화 작업이 진행된 가운데 보르도 극장 건설은 그 핵심 부분이었다.

51) Rabreau, *op. cit.*, p.139, Comédie Française 극장의 경우: 공간의 효율성을 부여하기 위해서 최대한 넓은 면적으로 계획되어 연극을 관람한 후 6분 이내에 외부로 나올 수 있고 지붕이 덮힌 정문 출입구에는 25대의 사륜 마차가 동시에 지나갈 수 있도록 구상되었다.



[그림 12] 보르도 극장 블록 배치 상세도, 1773, 아래 부분 중앙의 직사각형태가 극장 (Archives Municipales de Bordeaux)

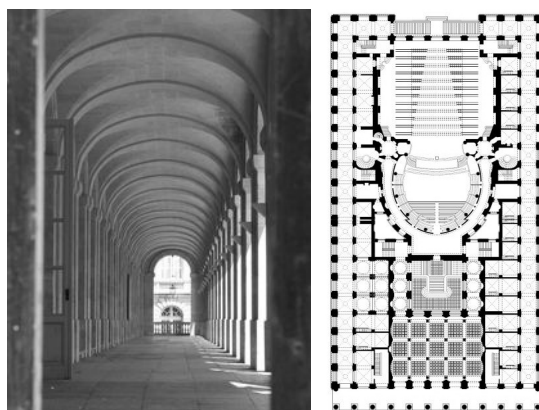


[그림 13] Grand Théâtre 입면 그림, 1774 (Archives Municipales de Bordeaux), 그리고 우측 사진은 현재의 모습

또한, 보르도 극장은 콜로나드 열주가 건물 정면 전체를 완전하게 장악하며 가로가 만드는 도시의 강한 축을 사선으로 받아들인다. 정면 콜로나드와 정문 출입구(portique) 사이는 디자인 초기에는 마차가 통과할 수 있도록 넉넉한 공간으로 구상⁵²⁾되었고 그것은 도시 축을 따라서 극장으로 진입할 때 만나는 첫 번째 정문 공간이 된다. 이 신고전주의 신전 건축 유형은 18세기 중반의 전형적인 기념비적 건축의 모습이다. 하지만, 신전 건축 유형의 적용 역시 단지 과거의 건축 이미지와 아이디어로부터 동기부여를 받은 것 뿐 만은 아닌 건축의 기능적인 면들이 신중하게 고

52) 초기 안은 후에 변경되어 현재는 정문 출입구로 진입하기 전에 몇 개의 계단이 있어서 자동차의 진입이 불가능하게 설계되어있다.

려된 것이기도 했다.(그림 13) 첫째, 극장-신전 건축 유형이 적용된 보르도 극장으로 들어가고 나오는 사람들 다량의 흐름이 정문 쪽 출입구(portique)의 콜로나드로 감싸져있는 전이 공간에서 분산, 정리 되었다. 둘째, 이 공간은 악천후를 피하거나 잠시 휴식의 시간을 가질 수 있는 최적의 장소로 인식되었고,⁵³⁾(그림 14, 15) 셋째로, 현관 공간(vestibule)은 마차들이 지나가면서 만드는 예측될 수 없는 공간 연출이 기다리는 곳, 내부로 입장하기 위해서 기다리는 사람들이 서성이는 곳, 건물을 오가는 극장 직원들의 바쁜 걸음, 등과 같은 연극을 보러가기 이전의 일종의 사전 행위 혹은 절차가 이루어지는 새로운 도시 조경이 펼쳐지는 곳이 된 것이다.



[그림 14, 15] portique 전이 공간과 보르도 극장 1층 평면(아래 부분이 정문)

여기서 콜로나드의 역할은 건물 정면에 위엄과 상징성을 부여함과 동시에 효율적이고 기능적인 ‘도구’가 되는 것이다. 또한, 정문의 전이 공간 앞과 좌우 옆쪽으로 계단 공간이 설치된 것은 도시 축의 힘을 최종적으로 받아들이는 정면 공간에서 또 다른 전이의 역할을 하기 위함이다. 즉,

53) Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, Moutard, 1782, p.198

‘극장마니아’ 현상이 생성한 현실적 문제 중의 하나인 일시적이고 폭발적인 동선 흐름이 효율적으로 조정되는 극장 정면 공간이 완성된 것이다. 보르도 극장의 신전 건축 유형은 블론델의 표현대로 “극장의 기능이 스스로 나타나는 유형적 필요성”을 충족시킴으로서 극장이 지니는 상징성과 기능성이 동시에 표현된 기념비적이고 프랑스적인 건축 유형이 되었다고 할 수 있다. 또한, 도시 축 설정으로부터 시작된 도시 미화는 생성된 도시 축을 따라서 오가는 사람들의 안전과 편의를 위한 가로와 보도 정비와 공공 광장 설치로 이어졌다.⁵⁴⁾ 다만, 보르도 극장의 경우는 예외였지만 동시대에 건설된 극장들의 경우에서 사람들이 걸어서 혹은 마차를 타고 잘 정비된 보도를 따라 극장 정문에 도달했을 경우 두 종류의 사람들을 구분하는 건축적 표현 여부는 건축가들의 여전한 고민이었다. 앙시앵 레짐의 여운이 만드는 본질적인 위계 문제와 그 영향은 지속되었기 때문이다.⁵⁵⁾ 도시 미화 역시 여전히 편의와 미학적 장식 단계를 넘어서지는 않았지만 극장 건설에서 가로 정비 과정은 식재가 심어진 인도 설치, 가로와 보도 경계선 표시, 일방통행 지정 등으로 구체적이었고 극장 건물 주변에 시민들을 위한 사교 공간 마련의 배려 차원이었다.⁵⁶⁾

보르도 극장 정문을 지나 내부로 들어가면서 제일 먼저 만나게 되는 것은 내부 회랑(peristyle) 기둥들로 가득 찬 공간이다.(그림 16) 규칙적 격자로 배치된 이 기둥들은 위층의 소극장을 떠받치는 주 구조체임과 동시에 도시 미화 실행이 외부에서 내부로 연결되는 곳이다. 이곳은 극장의 사용자들에게 사교의 장이 되는 내부에서의 첫 번째 전이 공간이다. 그리고, 회랑을 벗어나서 벽을 넘는 순간 공간적으로 완전하게 분리된 계단실을 접하게 된다. 이것은 사람들의 동선이 중앙에서 양쪽으로 분산되

54) *Ibid*

55) *Ibid*, pp.19-20

56) Alice Thomine, “La Place de l’Odéon”, *L’urbanisme parisien au siècle des Lumières*, Sous la direction de Michel Le Moel avec la collaboration de Sophie Descat, pp.168-177; 보르도 극장 건설과 모든 면에서 유사한 파리의 코메디 프랑세즈 극장 사례 분석

도록 만드는 기능적인 역할을 하고 사람들이 오르고 내리는 동안 또 다른 사교의 장이 될 수 있도록 돕기도 한다.(그림 17, 18)

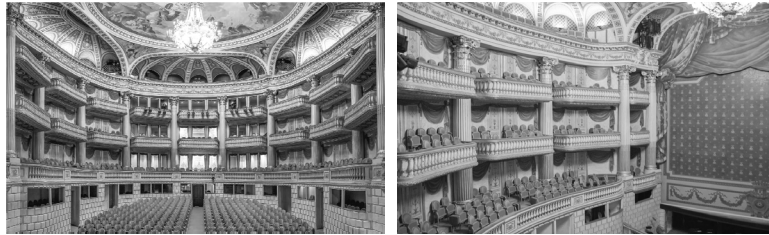


[그림 16] 정문 쪽 peristyle hall



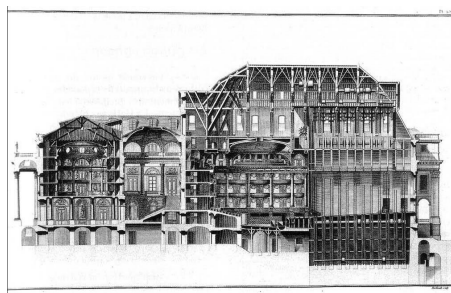
[그림 17, 18] 계단실 앞쪽의 벽 구조와 분리된 계단실

외부에서부터 시작된 이 연속적이고 입체적인 사교의 장은 수평, 수직적으로 분리, 확대되어 사람들을 궁극적 목적지인 극장 객석으로 연결시킨다. 객석으로 들어가게 되었을 때 원에 가까운 형태의 객석 배치와 블론텔의 제안 그대로 연출된 돌출 발코니 공간(그림 19)을 만나게 되어 내부 객석 배치와 형태가 이미 이태리 극장의 전형적 말발굽 형태 배치와 ‘새장’ 로지아 형태를 완전하게 벗어난 독창적인 것임을 알게 된다.



[그림 19] 보르도 극장 내부 객석 모습과 돌출된 발코니 공간

보르도 극장에서 인식될 수 있는 극장 외부의 도시 미화가 내부 공간까지 연결되는 현상은 18세기 중반의 새로운 발명이다. 즉, 새롭게 만들어진 도시 가로와 도시를 상징하는 신전 같은 극장 정면을 지나 극장 객석에 도착할 때까지 다양한 스케일의 내, 외부 조경 공간 입면들을 접하면서 전이 공간을 경험하는 연속적인 과정은 18세기 계몽시대의 사회상을 반영하는 혁신이다. 모두에게 시각적으로 열려있고 모두가 서로 보고 보임을 당하는 일련의 “시민이 되는”⁵⁷⁾ 의례적이라고 할 수 있을 정도의 건축, 도시 공간적 경험과 과정을 시민들은 자신들의 능동적 행동을 통해서 겪게 된다. 그리고, 그 과정에서 건축물은 시대상을 적절하게 반영하는 상징성과 기능성을 함축하는 장치가 된 것이다.(그림 20)



[그림 20] 보르도 극장 단면

57) Colas, *op. cit.*, p.132

보르도 극장을 비롯해서 18세기 중반 극장과 도시 미화의 연계 배경은 17세기 프랑스 바로크 건축, 도시 전통이 200년 이상 이어져간 그랑 장르의 연장선에 놓여있음을 보여준다. 이것은 19세기 제2제정 시대의 종교 건축과 오스망의 본격적인 도시 개발 연계 과정에서 다시 한 번 더 증명되었다. 19세기 종교 건축 진화와 18세기 극장 건축 진화 과정은 매우 유사하여 건축은 시대 정신을 담는 그릇이라는 표현을 실감케 한다.

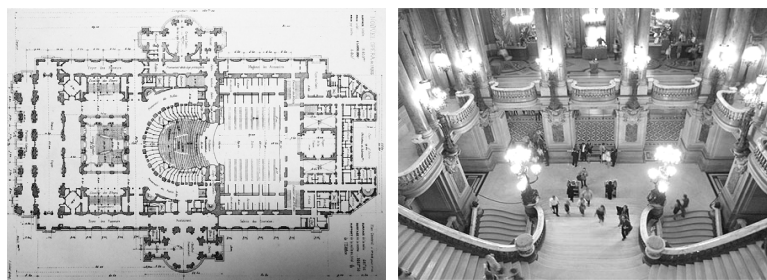
제2제정때 종교 건축은 국가와 카톨릭 종교 재부흥 사이에서 정치적으로 중대한 시기에 새롭게 진화된 건축 유형으로써 사회적 현실과 이상적 건축 실현 사이를 오가며 도시 현대화를 이끌었다. 종교 건축은 오스망의 파리 재건 구상에서 중요한 한 부분으로 건물 정면에는 오스망의 추천에 따라서 공공 광장과 공원 설치가 권장되었고 도시 한 블록 전체를 독점하는 기념비적 건축물로 승화되었다. 흥미로운 것은 당시의 카톨릭 종교 개혁을 이끌었던 예배식(liturgie)의 혁신에 의해서 종교 의식이 강조되었고 곧게 뻗은 정비된 가로 끝부분에 위치한 성당 건물로 다가가서 성전(sanctuaire)에 도달하는 그 행동 자체에 새로운 의미가 부여된 것이다. 도시 축을 따라서 성당 건물의 기념비적인 정면으로 향하는 역동적 행동과 전진은 건물 사용자들의 감성을 자극하는 장치로써 극장 연극 무대 연출과 비유되었고 성당 건물 내부에서 행해지는 종교 의식은 궁극적이고 “성스러운 드라마”였다.⁵⁸⁾

이와 같이 19세기 종교 건축이 그 시대상을 반영하고 건축과 도시에서 창출한 극적인 효과는 1세기 이전 계몽시대가 요구한 극장의 동일한 역할로부터 그 맥을 이어받은 것으로 해석할 수 있다. 그리고, 19세기 중반 부르주아 황금기를 상징하는 샤를르 가르니에Charles Garnier의 파리 오페라 극장에서 보여진 극적 효과는 그 절정에 달했다. 18세기 후반의 건축선 확

58) Charles-Auguste Auber, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, T.4, Paris, 1871, p.196 또한, Sanghoon Kang, “The Parisian Parish Churches of the Second Empire: Social Forces and Church Construction in France, 1852-1870,” *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, May, no. 32, 2012, pp.31-32

립 개념이 19세기 오스망의 파리 재정비에서 그대로 적용된 것이 행정상의 편의가 아닌 전통의 승계인 것이다.⁵⁹⁾ 19세기 중반 종교 건축이 사회 개혁에 따른 한층 높아진 위상으로 도시의 상징적, 독립적 존재로 도시 블록을 장악했듯이 18세기 중반 극장 건축 역시 유사한 시대적 상황과 그 역할 수행에서 도시 한 블록 전체를 차지하는 상징적 존재가 되었다.

“나폴레옹과 오스망이 제2제정 시대에 파리를 변환시킬 수 있었던 것은 그들이 18세기 계몽시대 상징적 측면의 중첩에 따라서 전체론적으로 도시를 직시한 도시의 이상적인 비전의 상속인이었기 때문”이라는 역사가들의 단정에서 보듯이 18세기 중반 극장 건축의 맥은 19세기 중반 샤를르 가르니에의 파리 오페라 극장에서 극적으로 승계되었다. 가르니에는 파리 오페라 극장을 상세 설명하는 저서⁶⁰⁾에서 실로 수십 차례 18세기 중반을 대표하는 극장을 남긴 빅토르 루이를 칭송하며 가르니에 자신이 그로부터 받은 영감과 아이디어에 대한 얘기를 반복했다. 특히 가르니에가 보르도 극장 평면 구성을 거의 그대로 인용해서 파리 오페라 극장 평면을 구상했고 “시민이 되는” 과정을 재현한 것과 또 그것을 파리 오페라 극장 “모델”로 표현한 것은 빅토르 루이가 시대를 담는 기념비적인 건축을 완벽하게 발명하였음을 인정하는 것이었다.(그림 21)



[그림 21] 샤를르 가르니에의 파리 오페라 극장 평면과 중앙 계단실

59) Jean-François Cabestan, *La conquête du plain-pied. L'immeuble à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Picard, 2004, pp.110-127

60) Charles Garnier, *Le nouvel Opéra de Paris*, 대표적으로 pp.125-126, pp.314-315

흔히 건축 “절충주의 백미”, “나폴레옹 3세 스타일”로 일컬어지는 파리 오페라 극장의 건축, 도시 개념은 건축 스타일 발명을 넘어서서 18세기 ‘극장마니아’에서 시작된 극장의 혁신을 통한 근대성 원형에서 유추된 것이다. 도시의 축 설정과 도시 미화, 정면부 계단과 콜로나드와 현관 전이 공간, 내부 회랑 전이 공간, 중앙 계단실 전이 공간, 원 형태 중앙 객석 홀, 이 같은 여러 단계를 거치면서 보고 보임을 당하는 시민이 되는 의례적 과정, 고대건축양식의 내, 외부 장식 등, 18세기 중반 극장의 혁신과 도시 생활의 새로운 극적 패러다임은 19세기 근대 극장 건축의 핵심 공간이 되었다.

5. 결론

18세기 중반 ‘극장마니아’에 이은 프랑스 극장의 내면적 진화를 묘사하는 핵심 용어는 크게 ‘시각’과 ‘행동’이다. 관객 중심의 시각과 관객 행동으로 해석된 혁신적 극장 내부 공간은 세상을 보는 상징적인 ‘첫 번째 틀’, 인간의 눈으로부터 형성되며 정치, 사회적 교류와 비판을 하는 관객 중심의 능동적 행동에 의거한다. 18세기 중반의 이러한 관객의 시각과 행동에서 본 인식론적 관점에 합리적 사고와 도시 미화 개념이 더해져서 극장의 외면적 진화는 이루어졌고 프랑스의 새로운 극장 건축은 태어났다.

18세기 중반의 극장 건축 진화에 영향을 끼친 예술가, 사상가들의 극장 공간에 대한 비판과 문제 제기의 핵심 이면에는 계몽시대에 극장이 갖추어야 할 도시에서의 역할에 대한 담론과 비판이 항상 존재한다. 프랑스 극장에 대한 비판은 프랑스 주요 도시들이 급격한 시대 변화에 걸맞는 도시 이미지를 갖추지 못함을 상기시키고 앙시앵 레짐에서 안주하고 변화를 이끌어내가지 못하는 시민들을 질타하는 것이었다.

프랑스 극장의 일종의 열등함은 우선적으로 18세기 중반 이후 극장의

유형적 필요성이 충족됨으로써 극장의 상징성이 표현된 아름답고 화려한 기념비적 건축 유형으로 진화되어 극복되었으며, 극장-신전 건축 유형은 도시 미화의 실행과 함께 ‘극장마니아’가 생성한 현실적인 건축, 도시의 기능적 문제 해결의 실마리를 풀었다. 그리고, 그 과정에서 시민들 시각 중심으로 모두에게 열려있고 서로 보고 보임을 당하는 “시민이 되는” 의미가 담긴 극장 건축 담론의 구체적 발명이 이루어졌으며 다음 세대로 연결되는 새로운 극장 건축의 전통이 확립되었다. 즉, 18세기 계몽시대는 근대성이라고 말하는 것의 원형적인 면모가 나타난 시대라는 일반적 사고가 18세기 중반 프랑스 극장 건축에서 명확히 증명된 것이다.

참고문헌

- Camp (Pannill), *The First Frame, Theatre Space in Enlightenment France*, Cambridge U. Press, 2014
- Carlson (Marvin), *Places of Performance, The Semiotics of Theater Architecture*, Cornell Univ. Press, Ithaca, 1989
- Choay (Françoise), *La règle et le modèle: Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1996
- Clay (Lauren R.), *Stagestruck, The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Cornell Univ Press, London, 2013
- Cochin (Charles-Nicolas), *Voyage d'Italie ou Recueil de Notes, sur les Ouvrages de Peinture et de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, T.2, Paris, 1769
- Colas (Damien)/Di Profio (Alessandro) sous la direction de, *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe, les Pérégrinations d'un genre*, vol.1, Mardaga, 2009
- Descat (Sophie), "L'embellissement urbain au XVIIIe siècle, Elements du beau, elements du sublime", *Colloque International, Le Beau dans la ville*, novembre 2007
- Etlin (Richard A.), *Symbolic Space, French Enlightenment Architecture and its Legacy*, Univ. Chicago Press, 1994
- Garnier (Charles), *Le Nouvel Opéra de Paris*, vol. 1, 2, Ducher et Cie, Paris, 1878
- Harouel (Jean-Louis), *L'embellissement des villes, l'urbanisme français au XVIIIe siècle*, Paris, Picard, 1993
- Ledoux (Claude-Nicolas), *L'Architecture considérée sous le rapport de*

l'art, des mœurs et de la législation, 1804

Lever (Maurice), *Théâtre et Lumières, les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris, 2001

Marionneau (Charels), *Victor Louis, Architecte du théâtre de Bordeaux. Sa vie, ses travaux et sa correspondance 1731-1800*, Bordeaux, Imp. G. Gounouilhau, 1881

Pariset (F. G.) sous la direction de: *Bordeaux à l'âge d'or, Bordeaux au XVIIIe siècle*, Bordeaux, 1968

Patte (Pierre), *Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique*, Paris, Moutard, 1782

Quatremère de Quincy (Antoine Chrysostome), *Encyclopédie Méthodique*, 3 vols., Paris, Panckouke, 1778-1825

Rabreau (Daniel), "L'opéra des utopies à Paris?, Les enjeux politiques d'un monument phare dans la capitale des rois, puis de la jeune République(1734-1798) dans *Capitales Culturelles Capitales Symboliques, Paris et les expériences européennes*", Christophe Charles et Daniel Roche, sous la direction de

Rabreau (Daniel), *Apollon dans la Ville, le théâtre et l'urbanisme en France au XVIIIe siècle*, Paris, Ed. Du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008

Voltaire (François-Marie Arouet), *Oeuvres complètes de Voltaire avec des Remarques et des Notes, historiques; scientifiques, et littéraires, Correspondance*, Tome XII, Paris, 1830

〈Résumé〉

Etude sur le théâtre à la seconde moitié du XVIIIe
siècle en France: l'esthétique de l'architecture
néoclassique et la signification du théâtre au temps
des embellissements

KANG Sanghoon

Le siècle des Lumières découvre le rôle d'un public dans la vie urbaine et la politique des loisirs dans la seconde moitié du XVIIIe siècle s'est appuyée sur un véritable phénomène social que l'on appelle la « théâtromanie ».

Dans cette période de changement, c'est par le théâtre que s'illustre la « théâtromanie » et c'est le théâtre qui fait écho à l'évolution de la société.

Comme Voltaire voit le théâtre « la seule manière d'assembler les hommes pour les rendre sociables », le point de vue d'un public au siècle des Lumières devient critique, et, en conséquent, comment plus convenablement placer des spectateurs à l'intérieur des théâtres et mettre un spectacle devant les yeux de ces spectateurs sont remis en question.

Ensuite, le rôle social du théâtre, qui s'extériorise par la réforme et le type d'architecture théâtrale lié à des programmes d'embellissement urbain, est abordé.

Dans ce contexte, l'esthétique de l'architecture néoclassique et son application au développement de théâtre en France, opposé au style d'architecture baroque, digne à l'expression civique de la vie urbaine voit naître le type d'architecture du 'théâtre-temple', édifice

monumental inédit de réinterprétation de modèle antique. Ainsi les constructions abondantes de théâtre et l'embellissement des villes en France ont alors permis de développer des solutions architecturales pour faire face aux problèmes pratiques inédits posés par le système de circulation avec les spectateurs et le défilé de carrosses et par la réalité sociale et économique.

Au sein de d'une société en plein mutation, le théâtre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle se veut civique, le champ qui se déploie depuis l'alignement de la nouvelle voirie jusqu'à l'intérieur de la salle de spectacle où existent desirs d'un double effet et plaisir, celui de voir et d'être vus.

L'architecture théâtrale dans la seconde moitié du XVIIIe siècle s'ouvre à la modernité et servira de modèle architectural de la modernité du XIXe siècle.

주 제 어 : 극장 (théâtre), 극장마니아(théâtromanie), 도시 미화 (embellissement urbain), 신고전주의 건축미학(esthétique de l'architecture néoclassique), 계몽시대(le siècle des Lumières)

투 고 일 : 2016. 3. 11

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

고든 마타-클락의 작품에 내포된 ‘건축 쓰레기’의 의미

김 성 하
(경기연구원 공감도시연구실)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------|-------------------|
| 1. 서론 | 3. 쓰레기 = 죽음 공동체 ? |
| 2. 건축 = 쓰레기 ? | 3.1. 잉여 공동체 |
| 2.1. 부정의 공간 | 3.2. 죽음 공동체 |
| 2.2. 구축과 해체 | 4. 결론 |

1. 서론

고든 마타-클락Gordon Matta-Clark은 건물을 자르거나 버려진 폐허를 중심으로 작업을 한 설치미술가로 잘 알려져 있다. 마타-클락의 작업에 대한 여러 연구에 따르면 마타-클락은 산업사회가 만들어낸 건축 및 도시를 부정적인 시각으로 바라보고 있음을 확인할 수 있다. 본 논문은 이러한 마타-클락의 부정적 시각이 어떤 의미를 함축하고 있는지를 ‘엔트로피’ 개념에 대한 대립된 시각으로부터 엘리자베스 그로스Elizabeth Grosz와 조르쥬 바타유Georges Bataille의 ‘공동체’에 대한 접근을 바탕으로 살펴보고자 한다.

고든 마타-클락의 작업에 큰 영향을 미쳤다고 할 수 있는 작가는 로버트 스미슨Robert Smithson이다. 마타-클락은 코넬대학에서 건축을 공부

한 후 1969년 〈대지 미술Earth Art〉 전시에서 로버트 스미슨을 처음 만난다. 스미슨은 1966년 〈엔트로피와 새로운 기념비Entropy and The new Monuments〉라는 글을 시작으로 ‘엔트로피’ 개념에 대한 관심을 보였다. 그리고 1967년 〈뉴저지 파세익 기념비 유람A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey〉에서는 ‘엔트로피’는 시간이 흐를수록 증가하며 감소하지 않는다는 비가역성(非可逆性)l'irréversibilité에 주목한다. 스미슨은 엔트로피의 비가역성 개념에 기초하여 산업사회의 부정적 부산물로 간주되는 폐허를 중심으로 한 작업을 선보인다.¹⁾ 스미슨은 마타-클락의 초기 작업에서 조언자와도 같았으며, 마타-클락은 스미슨의 엔트로피 비가역성 개념의 영향을 받지 않을 수 없었다. 파멜라는 이와 관련하여 다음과 같이 밝히고 있다 : “마타-클락이 버려진 건물을 잘라서 그 건물의 폐허화를 촉진시키는 것은 그의 동료이자 스승인 대지미술가 로버트 스미슨에게서 받은 영향이다.”²⁾ 따라서 스미슨의 영향을 받은 마타-클락의 작업이 건축 및 도시를 부정적 시각으로 본다는 것은 그 이면에 엔트로피에 대한 이해가 깔려있음을 알 수 있다.

본 논문은 먼저 엔트로피 개념에 대한 제레미 리프킨Jeremy Rifkin과 루돌프 아른하임Rudolf Arnheim의 서로 다른 입장에서 출발하고자 한다. 엔트로피의 무질서는 결국 에너지 고갈에 따른 세계의 파멸을 가져올 것이라고 리프킨은 경고한다. 그러나, 아른하임은 엔트로피가 가져오는 무질서는 물질체계에 해당하며, 예술체계에서는 무질서를 거쳐 더 높은 차원의 새로운 질서를 가져온다고 설명함으로써 리프킨의 파멸이라는 부정적 시각과는 달리 예술체계에서 더 높은 차원의 질서 즉 조화라는 긍정적 입장을 견지한다.

1) 스미슨과 관련된 국내연구로는 : 이재은, 「엔트로피와 변증법의 관계」, 『현대미술사연구』제 26권, 2009 ; 김진아, 「끝없는 ‘전위’ : 물질/비물질로서의 ‘나선형제티’」, 『서양미술사학회논문집』, 제 34집, 2011 등을 참조.

2) Lee, Pamela M., *Object to be Destroyed : The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, the MIT Press, 2000. ; 장다운, 「고든 마타-클락의 ‘건물-자르기’에 관한 연구: 물리적 구멍의 심리 사회적 의미로의 확장」, 『현대미술사연구』, 제 23집, p.11 재인용.

리프킨의 시각이 예술에 적용된다면 예술작품은 아른하임의 지적처럼 더 높은 차원의 새로운 질서를 보여주는 것이 아니라, 무질서와 파괴의 모습을 보여줄 것이다. 무질서를 가속화시킨다는 리프킨의 시각은 '해체 혹은 파괴'라는 의미를, 더 높은 차원의 새로운 질서를 가져온다는 아른하임의 시각은 '구축'이라는 의미를 함축하고 있다. 결국 엔트로피 개념으로부터 '해체' 혹은 '구축'이라는 상반된 의미로 예술작품이 해석될 수 있는 것이다. 그리고 이러한 상반된 입장에서 건물을 자르거나 혹은 건물에 구멍을 내는 마타-클락의 작업은 리프킨이 강조하는 엔트로피가 초래하는 무질서의 가속화를 의미한다고 볼 수 있으며, '구축'보다는 '해체 혹은 파괴'에 가깝다고 볼 수 있다.

무질서의 가속화라는 '해체 혹은 파괴'에 기반 하여 작업을 한 마타-클락은 '건축' 혹은 '도시 공간'을 산업화와 도시화의 부정적 산물로 인식되는 '쓰레기'로 간주한다. 마타-클락의 1970년 이후의 작업, 특히 1970년 〈쓰레기 벽Garbage Wall〉, 1972년 〈열린 집Open House〉, 1973년 〈쓰레기 구멍Threshole〉 등을 통하여 이를 확인 할 수 있다. 특히 이브-알랑 브와는 '쓰레기 구멍'은 '쓰레기Trash'와 '구멍Hole'의 합성어로 '문지방Threshold'이라는 단어로부터 유추해 만들어진 일종의 언어놀이라고 설명하면서, 마타-클락에게 '건축'은 단순히 물리적 형태를 갖춘 '건물'이 아니라, 산업화와 도시화에 따른 부정의 사회적 기능을 내포하고 있다고 설명한다.³⁾

마타-클락이 '건축'을 '쓰레기'로 간주하며 보여주하고자 하는 건축의 사회적 기능은 동질적이며 유일한 중심을 기준으로 형성되는 공동체로서 사회적 기능을 담보하지 않는다. 이와 반대로 이질적이며 '중심 없는 중심'으로 형성되는 공동체로서 사회적 기능과 관련이 있다. 엘리자베스 그로스는 이러한 이질적 공동체를 설명하면서 '과잉 건축'이라는 표현을 사용한다. 그로스는 공동체에 대한 사유를 전개하면서 조르쥬 바타유의 시

3) Bois, Yve-Alain et Krauss, Rosalind, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996, p.181.

각을 전면 수용한다.

그로스의 '과잉 건축'이 마타-클락의 '건축 쓰레기' 혹은 '쓰레기 건축 l'architecture-déchets'과 유사한 의미로 전제하고 있는 이질적 공동체는 "낮선 자, 죽어가는 자, 공통점이 아무것도 없는 자, 자신과 같지 않은 자에게 자신을 여는 존재로서의 공동체"⁴⁾를 의미한다고 볼 수 있다. 그리고 이러한 이질적 공동체를 본 논문에서는 '잉여 공동체'라 부르고자 한다. 여기서 잉여는 재활용과 재생을 위한 잉여가 아니라 버려지고 쓸모없는 것이라는 의미의 잉여이다. 또한 이것은 조르쥬 바타유가 말하는 "공동체를 갖고 있지 않는 자들의 공동체"⁵⁾, 즉 '삶'에 반대되는 부정적 의미의 '죽음'도 아니고, '삶'의 완성이라는 의미의 '죽음'도 아닌, 다른 사람의 죽음과 함께 하며 '나'의 존재를 확인하고, 연약하고 불완전한 '나'로부터 '나'의 존재를 확인하는 그런 '죽음'이 드러나는 공동체를 의미한다.

이러한 공동체에 대한 접근은 산업화와 도시화의 부정적 결과를 내포하고 있는 도시 공간에 거주하는 사람들의 공동체에 대한 물음이기도 하다. 그리고 이러한 물음을 통하여 모더니즘이 함축하고 있는 단일하며 동질적인 공동체와는 다른 의미를 갖는 공동체를 이해하고자 한다. 특히 조르쥬 바타유의 공동체에 대한 사유로부터 출발하는 엘리자베스 그로스의 이질적 공동체 즉, "낮선 자, 죽어가는 자, 공통점이 아무것도 없는 자, 자신과 같지 않은 자에게 자신을 여는 존재로서의 공동체"를 이해하고자 하는 것이다. 본 논문은 이러한 공동체를 바타유의 사유에 기초하여 '죽음 공동체 la communauté de la mort'라 부를 것이다. 여기서 '죽음 공동체'는 단순히 삶의 반대의미로서 죽음을 상징하는 것이 아니라, 삶과 죽음의 상호 복합적인 관계에서 드러나는 열려있는 공동체를 의미한다. 그리고 이러한 '죽음 공동체'를 통하여 마타-클락의 '건축 쓰레기 혹은 쓰

4) 엘리자베스 그로스, 『건축 그 바깥에서 : 잠재공간과 현실공간에 대한 에세이』, 탈경 계인문학연구단 공간팀 역, 서울, 그린비, 2012, p.206.

5) Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p.9.

레기 건축'을 이해하고, 그로부터 마타-클락의 버려진 혹은 버려 질 건물을 자르거나 그 건물에 구멍을 내는 행위가 산업사회가 초래한 폐허의 공간을 재개발하고 복원하는 것과 다른 철학적 사유를 함축하고 있음을 보여줄 것이다.

2. 건축 = 쓰레기 ?

2.1. 부정의 공간

현대 도시공간을 어떻게 바라 볼 것인가라는 질문에 대한 대답은 긍정적 혹은 부정적이라는 단순 대립적인 두 측면으로부터 가능하다. 특히 현대 도시공간이 산업사회 혹은 자본주의 사회의 발전논리에 따라 성장해 왔다는 전제하에서, 긍정적 혹은 부정적 측면의 대답을 두 가지 범위에서 찾을 수 있다. 먼저 물리적 혹은 물질적 환경이라는 범위에서 현대 도시공간을 바라 볼 수 있다. 그리고 이러한 공간에 거주하는 인간의 삶, 즉 개인의 삶과 개인과 다른 개인(들)의 삶(들)의 관계를 바탕으로 하는 인간적 환경이라는 범위이다.

본 장에서는 먼저 '물질적 환경'이라는 범위에서 현대 도시공간을 어떻게 바라볼 수 있는지 살펴보고자 한다. 긍정적 입장에서 보면, 현대 도시공간은 산업화와 도시화라는 성장과 발전에 대한 기대와 그 효과에서 형성되고 있다. 따라서 모든 건(축)물과 도시공간은 자본주의 발전 논리에 따라 개발되고 구성되어야 한다. 그리고 이러한 개발은 이후 형성될 공간과 건(축)물이 산업화, 도시화의 발전 논리에 부합할 수 있도록 합리적이며 기능적으로 이루어져야 한다. 이와 같은 시각에서 현대건축의 대변자 혹은 아버지라 불리는 르 코르뷔지에(Le Corbusier(1887-1965))는 기하학적 형태의 건축양식을 도입한다. 산업화의 촉진, 과학의 발전, 기술의

항상 등이 가져 온 현대인의 변화된 생활양식에 부합하는 건(축)물은 과거의 전통적 건축이 보여주고 있는 장식적 형식을 버려야 하며, 새로운 재료와 공법을 바탕으로 한 기하학적 형태를 통해 규격화되고 표준화된, 즉 세계적으로 보편적인 건축양식에 따라야 한다는 것이다.⁶⁾ 르 코르뷔지에는 “주택은 살기 위한 기계이다”⁷⁾라는 기능주의적 시각 속에서 현대 도시공간을 설계 구성한다. 프랑스 마르세이유에 실현된 <위니페 다비따시옹Unite d'Habitation, 1947-1952>(도1)이 바로 이러한 기능주의 시각의 대표적 사례가 된다.⁸⁾ 최대한 좁은 도시공간을 활용하여 337세대가 집단 거주할 수 있도록 수직적으로 만들어진 고층(18층) 아파트이다.⁹⁾

이러한 기능주의적 시각은 모더니즘 건축의 한 특징으로서, 기하학적 형태가 요구하는 구조적 엄격성과 형식주의를 근간으로 한다. 모더니즘 건축을 대표하는 또 다른 건축가로 프랭크 로이드 라이트Frank Lloyd Wright (1867-1959), 미스 반 데어 로에



(도판 1) 르 코르뷔지에,
<위니페 다비따시옹Unite d'Habitation>,
1947-1952, 마르세이유

Ludwig Mies van der Rohe(1886-1969), 바우하우스의 창립자인 발터 그로피우스Adolf Georg Walter Gropius 등을 들 수 있다. 이들의 공통점은 산업화, 도시화의 성장과 발전에 긍정적 기대와 효과에 동의하면서 이에 부합하는 기능적이며 합리적인 도시공간과 건(축)물을 추구했다는 점이다.

그러나 이러한 자본주의 성장과 발전논리에 따라 형성된 새로운 도시

6) 윤정근 외, 『서양현대건축』, 서울, 기문당, 2007, 9-48쪽 참조.

7) 김석철, 『20세기 건축산책』, 서울, 생각의 나무, 2001, 130쪽 재인용.

8) 르 코르뷔지에는 『미래의 도시를 향하여』, 『빛나는 도시 파리 계획』등을 통하여 현대 도시의 개발계획을 발표했으며, 이렇게 제안된 개발계획의 실현의 한 예가 바로 <위니페 다비따시옹>이다(김석철, 앞의 책, 134쪽 참조).

9) 윤정근 외, 앞의 책, 77-78쪽 참조.

공간의 이면에는 산업 쓰레기가 점점 많이 쌓여가고 있으며, 개발된 도시 공간으로부터 버려진 장소가 발생할 수밖에 없다는 부정적 입장이 있다. 이러한 시각에서 예술작업을 해 온 대표적인 작가로 고든 마타-클락을 들 수 있다. 그는 자신이 건축을 배운 코넬대학의 건축학과 수업이 상당 부분 모더니즘 건축의 형식주의에 치중되어 있음에 강하게 반발했다.¹⁰⁾ 결국 마타-클락은 건축가가 아닌 예술가의 길을 걷게 된다. 이는 마타-클락이 산업화, 도시화의 발전 논리에 부합하는 모더니즘 건축의 일반적 성향에 회의적 시각을 가졌으며, 예술가로서 예술작업을 통하여 이러한 부정적 시각을 보여주고자 했음을 의미한다. 산업사회의 발전이 초래하는 부정적 결과에 대한 그의 관심을 더욱 견고하게 해주는 한 계기가 바로 1969년 <대지미술> 전시에서 있었던 로버트 스미슨과의 만남이다. 당시 코넬대학의 건축학도로서 마지막 학기를 보내고 있었던 마타-클락은 모교에서 있었던 <대지미술> 전시에서 전시 어시스턴트로 일하며 작가 로버트 스미슨을 만나 다양한 현대미술을 접하는 기회를 갖게 된다.¹¹⁾

당시 스미슨은 '엔트로피' 개념¹²⁾에 대한 이해를 바탕으로 산업사회의 폐허와 건(축)물의 붕괴에 많은 관심을 가졌다. 1971년 뮐러Gregoire Müller와의 인터뷰에서 스미슨은 '구조la structure' 보다는 '엔트로피'와 '파괴 혹은 잔해les débris'에 더 많은 흥미를 갖고 있다고 밝힌 바 있다.¹³⁾ 이것은 "만들고 구축한다는 의미를 지닌 건축도 시간의 흐름 속에서 언젠가는 폐허가 되어 사라질 수밖에 없으며"¹⁴⁾, 결국 건축도 무질서

10) Lee, Pamela M., 앞의 책, p.34.

11) 마타-클락에 대한 스미슨의 영향에 관한 글은 다음을 참조 : 장다운, 『고든 마타-클락의 '건물-자르기'에 관한 연구: 물리적 구멍의 심리 사회적 의미로의 확장』, 『현대미술사연구』, 제 23집, p.11 ; Lee, Pamela M., 앞의 책 ; Sussman, Elisabeth(ed). *Gordon Matta-Clark: You Are the Measure*, Whitney Museum Exhibition, London, Yale University, 2007.

12) 1850년 독일 물리학자 루돌프 클라우지우스(Rudolf Julius Clausius)는 물리적 체계의 질서가 무질서를 향해 흐르는 운동 방향을 수학적 형태로 보여주기 위해 그 양의 척도를 '엔트로피'라고 제안함.

13) Smithson, Robert, *Robert Smithson : The Collected Writings*, edited by Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996, p.257.

와 파괴라는 엔트로피 법칙에서 벗어날 수 없다는, 즉 산업사회의 발전과 성장이 초래하는 파괴와 폐허를 피할 수 없다고 보는 스미슨의 입장을 설명한다.

열역학 제 2법칙으로 알려져 있는 엔트로피 증가 법칙은 모든 물질과 에너지는 시간에 따라 쓸모없는 에너지인 엔트로피가 증가할 수밖에 없다는 내용이다. 스미슨은 이러한 엔트로피 개념에 기초하여 현대 사회 공간이 점차 산업쓰레기로 채워지고 있으며 개발에 따라 버려지는 장소가 증가한다고 본다. 또한 스미슨은 이러한 엔트로피 증가의 법칙과 함께 일단 증가한 엔트로피는 감소될 수 없으며, 따라서 이전 상태로 복귀될 수 없다는 비가역성에 주목

한다.¹⁵⁾ 즉 산업사회로 파괴된 폐허는 다시 회복 될 수 없다는 것이다. 이러한 시각에서 스미슨의 작업은 주로 버려진 장소 혹은 산업사회가 초래한 파괴와 폐허의 현장에서 이뤄진다. 로마의 버려진 채석장 언덕에서 아스팔트를 부은 〈아스팔트 런



(도판 2) 로버트 스미슨, 〈아스팔트 런다운Asphalt Rundown〉, 로마, 1969

다운Asphalt Rundown)(도2)이나, 미국 유타 주의 ‘죽음의 바다’로 불리는 그레이트 솔트 레이크Great Salt Lake에 검은 용암석과 석회석을 부어 1500피트(약 457m)의 인공 나선형 길을 만든 〈나선형 방파제Spiral

14) Bois, Yve-Alain et Krauss, Rosalind, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996, p.180.

15) Smithson, Robert 〈A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey〉(1967), 앞의 책, p.74 : “나는 지금 단순한 실험을 통해서 엔트로피가 절대 이전 상태로 되돌아갈 수 없다는 것을 증명하고자 한다. 검은 모래와 흰 모래가 절반씩 담긴 하나의 모래상자를 상상해보자. 그리고 한 아이에게 모래가 섞여 회색이 될 때까지 상자를 시계방향으로 돌리도록 하자 ; 그리고 다시 시계 반대방향으로 돌리도록 해본 들, 검은 모래와 흰 모래가 섞이기 이전 상태로 돌아가지 않는다. 오히려 회색의 정도가 더 심해질 것이다. 즉 엔트로피가 증가하는 것이다.”

Jetty)〈도3〉 등이 그 예가 될 것이다.

이렇듯 버려진 장소를 선택하는 것은 마타-클락의 작업에서도 중요한 요소로 작용한다. 예를 들면 〈쪼개기Splitting〉(1974, 도4)라는 작업을 위해 뉴저지New Jersey 외곽 이글우드Eaglewood라는 지역에 있는 한 일반 주택을 선택해 주택을 반으로 잘랐으며, 〈하루의 끝Day's End〉(1975)은 맨하탄에 있는 낡은 창고를 절단한 작업이다. 또한 〈원추형의 교차Conical Intersect〉(도5)에서는 파리 풍피두 센터를 중심으로 이루어진 도시 재개발을 비판하는 입장에서 풍피두 센터 공사 현장 근처에 있는 두 낡은 건물에 각각 45도 각도로 관통하는 구멍을 뚫었다. 그리고 벨기에 앤트워프Antwerp 지역에서는 도시 재개발의 결과로 과거의 명성을 잃은 건물을 자른 〈오피스 바로크Office Baroque〉(1977)를 선보였다. 이렇듯 마타-클락은 버려지거나 낡은 건물을 자르거나 건물에 구멍을 내는 작업을 통하여 도시 재개발을 근거로 한 성장에 대한 긍정적 기대와 효과를 직접적으로 비판한다. 이는 도시 개발에 의해 새롭게 구성되는 긍정적 공간에 대한 찬사와 지지가 아니다. 반대로 그에 따라 나타나는, 하지만 감추어지고 버려지는 필수 불가결한 부정의 공간을 다시금 전면으로 내세우는 것이다. 본 논문은 바로 이점에 분석의 초점을 둔다. 마타-클락의 작품에 대한 개별적인 설명과 분석보다는 그가 버려진 장소와 건축물을 선택한 후 재개발과



(도판 3) 로버트 스미슨, 〈나선형 방파제Spiral Jetty〉, 그레이트 솔트 레이크, 유타, 1970



(도판 4) 고든 마타-클락, 〈쪼개기Splitting〉, 1974, 뉴저지

복원이 아닌 자르거나 구멍을 내는 행위를 통하여 이러한 부정적 공간을 있는 그대로 드러내고 있다는 사실로부터 출발한다.

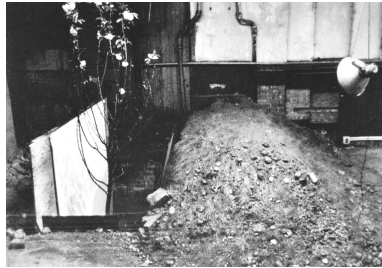
일반적으로, 스미슨과 마타-클락, 두 작가를 비교하면서 가장 먼저 언급되는 작품은 마타-클락의 〈체리나무Cherry tree〉(도6)와 스미슨의 〈부분적으로 묻힌 오두막Partially Buried Woodshed〉(도7)이다. 스미슨이 산업사회의 도시 발전의 그늘에서 버려진 오두막을 선택하여 그 지붕위로 흙을 쏟아 부었다면 마타-클락은 도시 공간에 자리하고 있는 갤러리(112 그린 스트리트)의 벽과 바닥을 자르고, 그 옆에 흙더미를 쌓아 놓았다. 비슷한 시각적 이미지를 보여주는 두 작업이 공통적으로 함축하고 있는 의미는 건(축)물의 파괴 혹은 붕괴이다. 이것은 도시 개발에 대한 긍정적 발전이라는 기대 속에서 건(축)물을 짓는 행위와는 상반된다. 산업화, 도시화가 가져오는 새로운 공간과 건(축)물의 형성이라는 긍정적 효과 이면에 자리 잡고 있는 도시공간과 건(축)물의 파괴와 붕괴에 주목하는 부정적 시각이다.

이상의 비교를 통하여 르 코르뷔지에와 같은 모더니스트 건축가들의 산업화, 도시화에 대한 긍정적 기대와는 다른 시각에서 마타-클락과 스미슨의 작업이 이뤄지고 있음을 알 수 있다. 이들은 산업화와 도시화에 부합하여 새롭게 형성되는 현대



(도판 5) 고든 마타-클락, 〈원추형의 교차Cornical Intersect〉, 1975, 파리

도시의 긍정적 공간에 관심을 보이지 않는다. 이들에게 도시공간과 건(축)물은 성장과 발전의 논리 이면에 자리 잡고 있는 필연적인 결과로서 나타나는 폐허, 파괴 혹은 붕괴가 드러나는 부정의 공간으로 읽혀질 뿐이다.



(도판 6) 고든 마타-클락,
〈체리나무Cherry tree〉,
1971, 뉴욕



(도판 7) 로버트 스미슨, 〈부분적으로
묻힌 오두막Partially Buried
Woodshed〉, 1970, 오키아오

2.2. 구축과 해체

현대 도시공간의 물질적 환경이라는 측면에서 편리하고 합리적 기능성을 갖춘 새롭게 형성된 공간 혹은 건(축)물 보다는 그 이면에 필연적으로 자리 잡고 있는 산업 사회의 폐허와 버려진 공간 혹은 건(축)물에 대해 더 많은 관심을 보이며 작업을 한 고든 마타-클락과 로버트 스미슨은 공통된 시각을 지녔다고 할 수 있다. 이는 현대 사회를 부정의 공간으로 간주하며 산업화와 도시화를 정면으로 비판하는 것이다. 앞서 살펴보았듯이, 이러한 시각의 바탕에는 ‘엔트로피 증가 법칙’에 대한 이해가 깔려있다.

‘엔트로피’는 독일 물리학자 루돌프 클라우지우스Rudolf Clausius (1822-1888)가 처음 제안 한 용어이다. “클라우지우스는 ‘세계에서 엔트로피(사용이 불가능한 에너지의 양)는 언제나 최대에로 향하는 경향이 있다’고 결론을 내리며 열역학 제 2법칙을 정식화하고 있다.”¹⁶⁾ 열역학 “제 1법칙은 ‘우주에 있어서의 물질과 에너지의 총화는 일정하여 결코 더 이상 조성되거나 소멸되는 일이 없으며, 또한 변화하는 것은 형태뿐이고 본질은 변하지 않는다.’는 유명한 ‘에너지 보존의 법칙’이다. 그리고 엔트로피의 법칙이라 불리는 열역학 제 2법칙에 따르면 물질과 에너지는 하

16) 제레미 리프킨, 『엔트로피』 최현 역, 서울, 범우사, 1999, p.30.

나의 방향으로만, 즉 사용이 가능한 것에서 사용이 불가능한 것으로, 혹은 이용이 가능한 것에서 이용이 불가능한 것으로, 또는 질서 있는 것에서 무질서한 것으로 변화한다.”¹⁷⁾ 즉 석탄, 석유등의 사용 가능한 에너지가 사용 불가능한 에너지, 즉 쓰레기로 바뀌는 것이다. 따라서 빠른 속도로 과도하게 에너지를 사용할수록, 이에 수반하는 쓰레기는 증대될 수밖에 없다. 산업사회가 과도하게 에너지를 사용하면서 급속도로 성장할수록 그 사회가 더 질서 있고 안정된 체계로 변하는 것이 아니라, 반대로 무질서와 불안정의 혼란 상태가 증대하게 된다. 엔트로피 법칙은, “역사는 진보한다는 지금까지의 개념을 근본적으로 뒤엎고 있으며, 또한 과학과 기술에 의해 더욱 질서 있는 세계가 이루어진다는 현대의 신화를 타파하는 힘을 갖고 있다.”¹⁸⁾

물리학자들의 이러한 엔트로피 법칙에 대한 이해와 달리, 루돌프 아른하임은 그의 저서 『엔트로피와 예술-질서와 무질서에 관한 시론Entropy and art : an essay on disorder and order』을 통하여 엔트로피 법칙에 대한 다른 접근을 시도한다. 아른하임은 엔트로피 법칙을 예술분야에 적용하면서 무질서가 아닌 중국에는 더 높은 차원의 질서를 가져온다고 설명한다. 그에 따르면, 물질 혹은 물리적 세계에서는 엔트로피 증가로 무질서가 증대되지만, 예술분야에서는 이러한 무질서의 증대는 과정에 불과하며 중국에 고차원의 질서로 흘러간다는 것이다. 즉 엔트로피는 새로운 질서로 나아가기 위한 과정에 불과하다는 것이다. 아른하임은 “엔트로피가 무질서로 가는 성향이라 일컬어지는 것은 물리학자의 생각이 이화작용에 의한 형태 파괴에 치우쳐 있을 때이다. 그러나 형태Gestalt 이론가들의 관심은 무질서한 또는 비교적 덜 정돈된 힘의 집합체들이 자유로이 자신의 질서의 정도를 높여야 하는 상황들에 있다”¹⁹⁾라고 설명한다. 형태 이론가들의 입장을 받아들이며 아른하임은 엔트로피의 파괴적 성향

17) 제레미 리프킨, 앞의 책, p.19.

18) 제레미 리프킨, 앞의 책, p.20.

19) 루돌프 아른하임, 『엔트로피와 예술』, 오용록 역, 서울, 전파과학사, 1996, p.59.

은 새로운 질서로 나아가는 과정에 불과하다고 본다. 그리고 새로운 질서는 “형태를 갖춘 조직의 결과”이며, 이 조직에 의해서 “아주 단순 가능하면서도 가장 균형 잡힌 상태”가 된다.²⁰⁾

이러한 아른하임의 연구는 특히 1960~70년대 미술의 커다란 두 흐름 - 미니멀리즘이 추구하는 구조와 형태에서 나타나는 극단적 단순성과 무질서로 대변되는 미술경향, 예를 들면 “폴록Jackson Pollock 세대의 추상화에서 물감을 흩뿌려 흘러 내리게 한 수법, 같은 시기 조각품에서 우연에 내맡긴 표면 구도, 구부러짐과 갈라진 틈 또는 작업장과 공장에서 나온 폐품들”²¹⁾ 등 -으로부터 야기되는 혼란스런 현대 예술에 길을 제시하기 위한 것이다. “이 세상을 끝없는 혼란에서 구하기 위해 근본적인 질서, 조화로 되돌아가는 것이 절실함을 젊을 때보다는 요즘 들어서 더욱 더 믿는다.”²²⁾라는 아르프Arp의 말을 인용하면서, 아른하임은 예술은 형태를 기반으로 무질서로부터 새로운 질서로 나아간다는 입장을 표명한다. 결국 아른하임에 따르면 혼란과 무질서로 대변되는 엔트로피 법칙은 한정된 물질계에만 적용된다. 반면 유기체, 즉 인간과 예술을 포함한 인간의 삶이 관여하는 체계에서 엔트로피 법칙은 더 나은 안정되고 균형 잡힌 새로운 질서로 나아가기 위한 과정에 불과하다. 따라서 예술가들의 작업은 새로운 구조와 질서 창출을 지향한다는 입장이다.

이러한 입장은 앞서 살펴 본 르 코르뷔지에 같은 모더니즘 건축가들의 시각에 가깝다. 그러나 이것은 마타-클락과 스미슨이 폐허와 붕괴를 작업에서 그대로 보여주는 것과는 상반된 입장이다. 아른하임의 시각에 따라 예술이 최종적으로 더 나은 질서를 추구한다면, 마타-클락과 스미슨의 작업 역시 폐허와 붕괴로부터 새롭게 구축된 더 안정된 질서를 보여줘야 한다. 하지만, 이들의 작업에서 이런 의미의 새로운 구조와 질서를 찾기란 어렵다. 예를 들어 마타-클락의 〈쪼개기〉(도4)나 〈원추형의 교차〉(도

20) 루돌프 아른하임, 앞의 책, p.71.

21) 루돌프 아른하임, 앞의 책, p.27.

22) 루돌프 아른하임, 앞의 책, p.98.

5)에서 드러나는 것은 파괴와 해체이지 새로운 구조와 질서는 아니다. 스키슨의 〈아스팔트 런다운〉(도2)이나 〈부분적으로 묻힌 오두막〉(도7)도 마찬가지이다. 본 연구는 이 점에서 아르하임과는 다른 시각에서 이들의 작업을 접근해보고자 한다.

아르하임과 달리, 미국의 경제 사회학자이며 문명비평가로 불리는 제레미 리프킨은 1980년에 파괴와 붕괴의 시각에서 엔트로피 개념을 이해하며 『엔트로피』를 출간한다. 리프킨은 무엇보다, 베이컨Francis Bacon, 1561-1626, 데카르트René Descartes(1596-1650), 뉴턴Isaac Newton (1642-1727)이 현대의 기계론적 세계관을 결정지은 주요 사상가라고 지적한다. 베이컨이 세계를 탐구하기 위해 강조한 과학적 방법론은 “인간의 능력에 의해 모든 사물을 달성할 수 있는 데까지 무한히 신장시킬 수 있는” 방법에 해당한다. 그리고 이로부터 형성된 “객관적인 지식이 있으면, 인간은 ‘자연계, 예컨대 의학이나 자연현상 그 밖의 모든 것을 지배’할 수 있다”고 본다.²³⁾ 또한 데카르트의 수학적 세계관과 관련해서 리프킨은 “데카르트와 같은 재질을 타고난 인간이라면 무질서하고 혼란되고 끊임 없이 변화하고 있는 것으로 보이는 이 세계에서 수학적 방법론에 의해 모든 불순물을 제거할 수 있다고 할 것이다”²⁴⁾라고 지적한다. “모든 자연을 수학법칙에 종속시켜 ‘자연에 있어서의 모든 현상은 어떤 힘에 의존하며, 이것에 의해 천체의 작은 파편이 미지의 원인에 의해 서로 끌어당겨지며, 질서정연한 형태로 응집되기도 하고, 서로 반발하여 떨어지기도 한다.”²⁵⁾라는 입장은 뉴턴의 수학적 방법론에 기초하고 있음을 언급한다. 리프킨은 이러한 기계론적 세계관은 “수학적인 측정”이 가능한 물질의 운동에만 적용되는 “기계를 위한 세계관”이지 결코 “인간을 위한 세계관”이 될 수 없다고 강조한다.²⁶⁾ 이러한 기계론적 세계관은 앞서 르 코르뷔지

23) 제레미 리프킨, 앞의 책, p.53.

24) 제레미 리프킨, 앞의 책, p.54.

25) 제레미 리프킨, 앞의 책, p.55.

26) 제레미 리프킨, 앞의 책, p.56.

에 같은 모더니즘 건축가들이 주창하고 있는 기계론적이며 기능주의적인 건축양식에 기초한 세계관과 부합한다고 볼 수 있다. 또한 아른하임이 엔트로피가 예술계에서 궁극적으로 더 높은 차원의 질서를 가져온다고 이해하는 것과 같은 맥락이다. 아른하임이 받아들이는 형태론의 시각은 곧 기계론적 세계관과 동일한 입장이라고 할 수 있다. 동시에 그 근처에는 자본주의 발전논리가 깔려있다. 리프킨에 따르면 “기계적 세계관의 특징은 진보라는 개념”에 있으며, “진보는 과정으로 간주되고 이 과정에 의해 질서화 되어 있지 않은 자연계는 보다 질서 있는 물질적인 환경을 조성하며 그것을 인간이 이용 한다는 것이다.”²⁷⁾

리프킨은 이러한 기계적 세계관이 전망하는 발전과 성장의 장밋빛 청사진은 현실에서 점차 그 빛을 잃어가고 있다고 본다. 엔트로피 법칙에 따라 “에너지 환경이 이제 종말에 가까워 오고 있기 때문이다.”²⁸⁾ 따라서 도시 개발과 자원사용의 속도가 빨라질수록 세계는 중국에 자원의 고갈로 인한 파멸의 길을 걸을 수밖에 없다고 경고한다. 이러한 엔트로피 개념에 기초한 산업사회의 발전에 대한 부정적 시각은 고든 마타-클락과 로버트 스미슨이 그들의 작업을 통하여 도시공간을 부정의 공간으로 바라보는 시각과 그 맥을 같이 한다. 산업사회의 일방적인 발전논리의 이면에 세계가 점점 파멸의 길로 접어들고 있음을 경고하면서, 그들은 자신들의 작업을 통해서 버려진 장소 혹은 건(축)물, 더 나아가 산업쓰레기와 같은 폐기물을 이용하여 파괴와 붕괴의 과정을 보여주고 있는 것이다. 1960년대와 1970년대 미국사회는 베트남 전쟁에 대한 반대와 산업 발전에 따른 환경파괴에 대한 비판의 목소리가 커지고 있었다. 이러한 시대적 사회적 배경 속에서 미국 하원은 산업사회가 야기한 폐허의 현장을 개발이전의 상태로 되돌려야 한다는 일종의 환경보호법인 ‘개간법’을 의결한다. 하지만 스미슨은 이러한 ‘개간법’에 동의하지 않는다. 그는 엔트로피 개념에 입각해 이전 상태로 복원할 수 없다는 입장에서 폐허의 장

27) 제레미 리프킨, 앞의 책, p.67.

28) 제레미 리프킨, 앞의 책, p.67.

소를 그대로 보존할 것을 주장한다. 산업사회의 발전이 초래하는 파괴와 붕괴에 따른 폐허의 현장을 보존함으로써 이에 대한 경각심을 일깨우고자 하는 것이다. 이런 의도로 진행 된 스미슨의 작업 〈깨진 원/나선형 언덕Broken Circle/Spiral Hill〉(1971)을 계속 유지하기 위해 스미슨은 지역 주민을 대상으로 투표를 하여 유지에 대한 동의를 얻었으며, 그 결과 오늘날까지 지역주민들에게 폐허의 현장 그대로 개방되고 있다는 사실은 이를 뒷받침해준다.²⁹⁾ 이런 의미에서 리프킨과 유사한 입장에서 엔트로피 법칙을 받아들이고 있음을 알 수 있다. 이것은 서로 다른, 즉 이질적인 상태의 혼란을 극복하여 더 높은 차원의 안정되고 동질적인 질서를 지향하고 ‘구축’한다는 아른하임의 시각과는 다르다.

아른하임의 ‘구축’이라는 시각은 두 가지 중요한 요소를 포함한다. 첫째, 수직적 상승을 의미하는 발전과 완성의 논리이다. 둘째, 동질적 요소의 안정된 구조이다. 이러한 입장에서, 산업 사회의 부정적 결과로 나타난 버려진 공간과 건(축)물은 ‘발전과 성장’의 논리에 따라 복원되거나 개조되어 새롭게 만들어지고 ‘구축’되어야 한다. 미국 하원이 의결한 ‘개간법’에 따른 복원이 이에 해당한다 할 수 있다. 하지만 마타-클락과 스미슨의 작업은 이와는 반대로 폐허와 파괴의 이미지를 통하여 부정의 공간을 더욱 ‘해체’하고 있다. 여기서 발견되는 두 요소는 ‘구축’에서 보여지는 두 요소와 상반된다. 먼저, 수직적 상승이 아닌 하강의 의미로서 파괴이다. 그리고 이러한 파괴가 불러오는 이질적 요소들의 증가로 인한 혼란의 상태이다. 이는 마타-클락의 작업이 주로 버려진 장소와 건(축)물을 대상으로 자르고 구멍을 뚫으로써 보여주고자 하는 ‘해체’의 과정이기도 하다. 마찬가지로 스미슨의 작업에서도 채석장 혹은 광산과 같은 버려진 장소에 대한 개발과 복원은 찾을 수 없다.

〈나선형 방파제〉와 〈깨진 원/나선형 언덕〉에서 스미슨이 만든 길과 공원은 개발과 복원의 의미에서 만들어진 길과 공원이 아니다. 오히려

29) 이와 관련하여 이재은, 『로버트 스미슨의 ‘개간 프로젝트’에 나타나는 생태학적 세계관』, 『미술이론과 현장』, 제 15호, 2013, pp.7-30을 참조.

산업화, 도시화가 초래한 버려진 공간에서 산업사회의 폐허 혹은 쓰레기를 다시 한 번 확인하게 해주는 길과 공원이다. 마타-클락의 〈쪼개기〉(1974)는 뉴저지외곽의 도시 재개발 지역에 위치한 일반주택을 약 3개월간에 걸쳐 지붕 한 가운데를 기준으로 위에서 아래로 절단한 작업이다. 이보다 앞선 1972년부터 1973년 사이에 로어 이스트 지역과 브롱스 지역에서 버려진 주택의 내부를 절단했던 〈브롱스 마루Bronx Floors〉라 불리는 일련의 연작들이 주로 주택의 내부만을 절단하였다면, 〈쪼개기〉는 주택의 내부뿐만 아니라 외부까지 함께 절단하였다는 점이 특히 주목할 점이다. 주택의 안과 밖이 통째로 수직으로 절단된 채 한쪽이 기울어져 있음으로 인해 쓰러질 것 같은 불안감을 조성하기 때문이다. 이것은 아래에서 위로 쌓아올리며 만들어 가는 안정된 질서를 향한 구축의 의미가 아니라, 위에서 아래를 향한 절단이라는 하강의 파괴를 통한 무질서의 가속화를 의미하기 때문이다. 즉, 폐허와 파괴의 상태가 더욱 강조되면서 그 어떤 '구축'의 이미지도 찾을 수 없다. 끊임없이 '해체'되고 있을 뿐이다.

3. 쓰레기 = 죽음 공동체 ?

3.1. 잉여 공동체

마타-클락과 스미슨의 작업이 산업사회의 발전에 가려진 폐허와 쓰레기에 대한 관심에서 도시공간을 부정의 공간으로 이해하고 있음을 살펴 보았다. 특히, 도시 공간의 물리적 혹은 물질적 환경이라는 범위에서 이들의 작업이 보여주는 파괴와 해체의 이미지를 이해하였다. 하지만 앞서 밝혔듯이 마타-클락은 '건축'을 사회적 기능을 담고 있는 것으로 이해한다. 이것은 단지 물리적 혹은 물질적 환경 뿐 아니라, 시·공간에 함께

하는 모든 인간의 삶과 결부되어 있는 인간적 환경도 함께 고려함을 의미한다. 스미슨이 엔트로피 법칙을 차용하면서 산업사회의 부정적 결과물을 드러내 보이는 것도 결국 동일한 시·공간에 거주하는 사람들의 삶에 미치는 영향을 지적하기 위함이다. 근본적으로 이들과 다른 입장을 지닌 모더니즘 건축가들 혹은 아른하임의 시각에도 인간들의 관계와 삶에 대한 고려가 근저에 깔려 있다. 하지만 마타-클락과 스미슨이 지적하는 인간적 환경과 모더니즘 건축가나 아른하임이 고려하는 인간적 환경에는 간격이 있다. 그리고 이러한 간격이 도시공간의 개발, 재개발, 복원 혹은 도시공간의 버려진 장소나 폐허에 대한 작업이라는 차이를 이끌었다. 이러한 차이는 또한 서로 다른 두 시각에 근거한다.

먼저, 현대 도시 공간에서 물질적 환경과 인간적 환경의 부식과 파괴로 생성된 문제는 해결할 수 있으며 해결된다는 시각이 있다. 즉 버려지고 남겨진 쓰레기들을 재생하고 새로운 공간 개발에 기능적이며 효율적으로 부합할 수 있도록 재활용하면 된다는 것이다. 또한 산업화와 도시화로 형성된 인간 삶의 공동체는 자본주의 발전 논리에 부합하는 기능과 가치들로 이루어진 공동체이며, 그러한 공동체여야 한다. 이들은 성장과 진보라는 개념으로 무장되어 있다. 따라서 엔트로피라는 사용가치가 없는 쓰레기는 재활용으로 새로운 사용가치를 창출할 수 있는 잠재적 자원으로 간주된다. 이것은 인간, 즉 개인에 대한 가치 판단에도 적용된다. 공동체 발전을 위해 기여하지 못하는, 쓰레기와 같은 인간들, 사용가치가 없는 인간들은 재교육과 재활의 과정을 거쳐 공동체에 기여할 수 있기 때문이다. 재활용 할 수 있고 재활용되는 쓰레기와 재교육 혹은 재활이 가능한 인간은 더 이상 버려져야 할 쓰레기나 인간이 아니다. 새롭게 구축될 안정된 질서의 공간 혹은 공동체를 위한 미래지향적인 의미의 쓰레기와 인간으로 탈바꿈한다. 이러한 시각은 자본주의 발전 논리에 근거한 성장, 진보, 기능, 효율성 등의 가치 기준에 근거한다. 따라서 도시 공간의 폐허와 파괴의 현장은 재개발과 복원을 통하여 더 기능적이며 효율적인 공간으로 새롭게 탄생, 즉 '구축'된다. 이는 르 코르뷔지에 같은 모데

니즘 건축가들의 기능적이며 기계적인 건축양식을 바탕으로 하는 도시 개발 계획의 출발점이기도 하다. 또한 아른하임의 엔트로피에 대한 시각에서 보면, 산업화와 도시화의 부정적 결과인 폐허와 파괴의 현상은 더 안정되고 구조적인 새로운 공간으로 태어나기 위한 과정에 불과하다. 이러한 자본주의 발전 논리에 부합하는 기능적이며 효율적인 도시 공간의 개발과 함께, 그 곳에 거주하는 개인의 삶과 개인들의 관계는 개발된 공간과 구조에 부합하여 기능적이며 효율적인 인간의 삶과 인간들의 관계를 창출하고 요구할 수밖에 없다. 공동의 목표와 공동의 가치관을 지니며 보다 향상된 삶의 기반으로서 동질의 공동체를 형성한다. 현재의 혼란과 무질서는 균형과 조화로운 질서를 바탕으로 새롭게 형성될 이러한 동질의 공동체를 위한 과정일 뿐이다.

그러나 이와 다른 시각을 생각해 볼 수 있다. 재활용될 수 없는 쓰레기들처럼, 재교육 혹은 재활이 불가능한 인간들이 엄연히 동일한 시·공간에 존재한다. 이들은 버려졌거나 버려져야 할 쓰레기이며 인간이다. 이미 소비되었거나, 아니면 사용가치가 더 이상 없는 인간들이다. 쓰레기에 불과하다. 재활용 할 수 있는 쓰레기나 재교육이 가능한 인간이 아니다. 이들은 기능적 도시 공간에 부적합한 인간들이다. 즉 성장과 발전을 위해 계획되고 개발된 공간에 부적합하다. 그리고 이러한 공간을 바탕으로 형성된 동질의 공동체에 남아있을 수 없으며, 남아 있어서는 안 된다. 동질적인 공동체 발전을 위해 그 어떤 기여도 할 수 없기 때문이다. 즉 이들은 공동체에 동화될 수 없기 때문에, 도시 공간의 중심에 있을 수 없다. 외지고 버려진 주변이 그들이 머물 곳이며 머무는 곳이다. 이는 마타-클락의 〈브롱스 마루〉(1972-1973)라는 연작이 있었던 '브롱스'지역의 거주민을 대변하기도 한다. “브롱스 지역은 뉴욕의 사회지역 정부 New York sociospatial organization에 의해 도시재개발을 위한 지역으로 선정되었으나 이후에 아무런 조치가 취해지지 않아 낙후된 채로 방치된 곳이었다. 이 지역에 사는 푸에르토 리칸 Puerto Rican과 아프리카-아메리칸 African-American들은 1950년대 맨하탄의 경제 성장으로 인해 집값이 오

르고 생활비에 대한 부담이 가중되면서 도시 근교로 이주한 사람들로 마타-클락이 '도시로부터 거부당한 사람들의 집약체(epitome of urban neglect)'라고 지칭한 사람들이었다.”³⁰⁾ 도시와 공동체 발전에 아무런 기여도 하지 못하며 또한 그 중심으로부터 쫓겨나 버려진 외곽에 거주하는 인간인 이들은 '엔트로피 인간' 혹은 '인간 엔트로피'라고 명명할 수 있을 것이다. 따라서 인간 엔트로피가 증가한다는 것은 쓰레기 인간이 증가하는 것을 의미한다. 그리고 이러한 '인간 엔트로피'가 증가하는 공동체는 기능적이고 효율적인 구조로 형성된 동질의 공동체가 은폐하거나 은폐하고 싶어 하는 이면의 또 다른 공동체이다.

이러한 이면의 공동체를 엘리자베스 그로스는 『건축, 그 바깥에서 Architecture from the outside』라는 그의 저서를 통하여 기술하고 있다. 기능적이며 발전과 성장에 기여하는 공동체 이면에 존재하는 또 다른 공동체에 대한 사유를 전개한다. 그로스는 건축과 철학의 관계에서 '사유와 사유되지 않은 것'에 대한 근본적 물음을 던지며, 데리다(Jacques Derrida), 들뢰즈(Gilles Deleuze), 푸코(Michel Foucault), 블랑쇼(Maurice Blanchot), 바타유 등 프랑스 현대 철학자들의 사유로부터 비롯되는 '바깥(hors de)'이라는 개념에서 출발한다. 특히 '사유되지 않은 것'과 관련하여 들뢰즈의 저서 『푸코』의 한 문장을 인용 한다 : "... 사유되지 않은 것은 (그것을 우리가 무엇이라 부르든) 축소된 자연이나 지층화된 역사처럼 인간 안에 들어 있는 것이 아니라 인간과의 관계에 있다. 즉 타자이다.”³¹⁾ 그로스가 중점을 두는 곳이 바로 '인간과의 관계', 즉 '타자'이다. 여기서 '타자'란 공동체 발전에 기여하지 못하는, 쓸모없는 인간을 암시한다. 서구 역사는 데카르트 이래로 '주체', 특히 '생각하는 자아'를 중심으로 발전한다. 또한

30) 신효원, 『고든 마타-클락의 장소-특정적 작업연구』, 이화여자대학교 대학원, 학위논문(석사), 2008, p.30 재인용.

31) 엘리자베스 그로스, 『건축, 그 바깥에서』, 탈경계인문학연구단 공간팀 역, 서울, 그린비, 2012, p.102 재인용 ; Deleuze, Gilles, *Foucault*, translated and edited by Séan Hand, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p.326 ; 질 들뢰즈, 『푸코』, 허경 역, 서울, 동문선, 2003.

헤겔의 '행동하는 주체'에 의해 역사는 구성된다. 합리적이며 이성적인 '주체'는 동일하며 동질적인 공동체를 형성하는 근본이며 필요조건이다. 또한 사전에 잘 마련된 계획을 완성하고 그 목표를 성취하는 반면, 이로 부터 외면당하고 버림받은 '타자'는 '주체'가 바라볼 때만 존재의 의미가 살아나는 별 볼일 없는 '대상'에 지나지 않는다. 바로 이 '타자'는 앞서 언급한 도시와 공동체의 발전에 기여하지 못하며 그 중심에서 쫓겨나 버려진 주변에 거주하는 인간, 즉 본 논문에서 새롭게 명명하는 '인간 엔트로피 혹은 엔트로피 인간'에 해당한다. 즉 마타-클락이 주목했던 브롱스 지역의 푸에르토 리칸과 아프리카-아메리칸을 지칭한다. 마타-클락이 이렇게 도시와 자본주의 발전의 그늘에 거주하는 소외되고 버려진 자들에 관심을 보이는 것처럼, 그로스 역시 산업화와 도시화가 가져오는 공동체 이면에 소외되고 버려진 존재인 '타자'에 관심을 보인다. 이들은 자본주의 발전 논리에 부합하지 못하며 기능적이며 효율적인 공동체 형성에 그 어떤 기여도 못한다. 효율적이고 기능적인 공동체 이면에 존재하는 사용가치가 없는 잉여, 즉 '인간 엔트로피'이다. 소외되고 버려졌다는 점을 제외하고는 그 어떤 공통점도 없으며 상호 유대감도 없는 자들이다. 그로스는 이러한 잉여 인간, 인간 엔트로피로 이루어진 공동체를 '바깥', 즉 '사유되지 않은 것'인 '타자'로 이해한다.

그로스는 엘폰소 링기스Alphoso Lingis의 공동체 개념을 차용하여, "상실한 자들, 낯선 자들, 주변화 되고 추방된 자들의 공동체"라는 개념을 사용한다. 이것은 "공동의 유대, 목표, 언어 혹은 혈통으로 결합된 존재로서의 공동체가 아니라, 낯선 자, 죽어 가는 자, 공통점이 아무것도 없는 자, 자신과 같지 않은 자에게 자신을 여는 존재로서의 공동체"³²⁾를 의미한다. 이러한 공동체를 구성하는 자들은 발전과 성장에 부합하는 공동체가 아니다. 서로 이질적이며 그 어떤 동질성도 갖고 있지 않다. 그래서 낯선 자, 죽어 가는 자, 공통점이 아무 것도 없는 자들의 공동체라 부른

32) 엘리자베스 그로스, 앞의 책, p.206.

다. 이들은 잉여인간, 쓰레기 인간, 인간 엔트로피이다. 또한 이들이 점유하고 있는 도시 공간은 분명 버려진 장소이다. 이들은 그 어떤 공동의 가치도 형성하지 않는다. 그래서 그들에게 어울리는 공간을 기획하고 구성하지 않는다. 흐르는 물 위에서, 물이 흐르는 데로 여기 저기 그저 부유할 뿐이다. 또한 도시 공간의 중심이 아닌 주변 곳곳에 산재해 있다. 모든 쓰레기를 다 재활용할 수 없기에 도시 공간의 버려진 장소에 쌓아둘 수밖에 없다. 마찬가지로 모든 개인을 성장과 진보를 위한 동질적이며 기능적인 공동체에 기여할 수 있도록 재교육 할 수 없기에, 그러한 공동체의 이면에 버려진 채 존재할 수밖에 없다. 이들은 비기능적이며 비효율적이며 비동질적인 공동체를 이룬다. 이들을 묶을 수 있는 그 어떤 중심도 없이 곳곳에 산재한 이들의 공동체는 곧 '해체 된' 공동체이며 '잉여 공동체'이다.

마타-클락이 버려진 건물을 자르고 구멍을 내면서 폐허와 파괴를 지속시키는 것은 또 다른 한편 이렇게 버려진 장소에서 형성되고 있는, 더 정확히 표현하자면 '해체'되고 있는 낯선 자, 죽어 가는 자, 잉여 인간, 엔트로피 인간의 공동체를 드러내기 위함이며 동시에 자본주의 성장논리에 물음을 던지기 위함이다. 마타-클락이 1971년 〈푸드Food〉라는 작업을 통해 '먹을 수 없는 음식'을 판매하였고, 2년 후인 1973년 〈진짜 재산: 가짜 부동산Reality Properties: Fake Estates〉을 통해서도 '접근할 수 없는 혹은 사용할 수 없는 토지'를 판매하였다는 사실로부터 자본주의 성장과 발전이 초래하는 사용가치가 없는 쓰레기에 주목하고 있음을 알 수 있다. 결국 〈브롱스 마루〉, 〈푸드〉, 〈진짜 재산: 가짜 부동산〉 등의 작업을 통해 마타-클락은 도시화와 산업화의 발전과 성장으로부터 소외되고 버려진 사용가치가 없는 '쓰레기' 혹은 '타자'로 이루어진 '잉여공동체'를 드러내고 있는 것이다.

3.2. 죽음 공동체

앞서 살펴보았듯이, 기능적이며 효율적인 도시 공간에 부합하며 공동의 목표와 가치를 지닌 자들로 구성된 동질의 공동체와 달리, 그 이면에서 주목받지 못하는 자들을 엘리자베스 그로스는 “타자, 비천한 자, 희생양, 주변화 된 자, 궁핍한 자, 난민, 죽어가는 자”등으로 지칭한다. 그리고 이들을 동질의 공동체의 “잔여물”로 간주하며 이러한 잔여물을 ‘여분’ 혹은 ‘과잉’이라 부른다.³³⁾ 이런 ‘과잉’이라는 개념에 대한 철학적 사유는 니체Friedrich Nietzsche로부터 마르셀 모스Marcel Mauss, 조르쥬 바타유, 뫼에르 클로소프스키Pierre Klossowski, 르네 지라르René Girard, 자크 데리다, 질 들뢰즈, 줄리아 크리스테바Julia Kristeva, 뤼스 이리가레Luce Irigaray의 전통 안에서 이해할 수 있다고 지적 한다³⁴⁾. 특히 바타유의 경우에 이러한 ‘과잉’이 “동물, 짐승, 육체적인 것, 특히 육체적인 쓰레기”³⁵⁾로 드러나고 있음을 그로스는 강조한다.

그렇다면 바타유에게 동물 혹은 육체적인 것은 무슨 의미일까? 바타유는 데카르트 이래로 서구 철학을 이끌어 온 ‘주체’, 즉 ‘생각하는 자아’에 대해 강하게 비판한다. 또한 생각하는 혹은 의식하는 자아(주체)가 만들어 온 ‘인간주의’를 공격한다. 이들에 의해 만들어진 동질의 인류 공동체는 ‘언어’의 사용과 함께 동물 혹은 동물적 삶에서 멀어졌다는 것이다. 여기서 바타유가 지적하는 동물적 삶은 인간이 잃어버린 ‘감정 혹은 감각적인 것’들을 함축한다. 그는 〈아카데미한 말Le cheval académique〉³⁶⁾이라는 글에서 인간적인 삶과 동물적인 삶이 상징하는 바를 대립되는 두 형태의 동물을 비교하며 기술한다. 인간이 역사적으로 또 철학적으로 구성하고 완수해 온 이상적인 형태, 즉 아카데미한 형태는 모든 존재를 초

33) 엘리자베스 그로스, 앞의 책, p.207.

34) 엘리자베스 그로스, 앞의 책, pp.207-208.

35) 엘리자베스 그로스, 앞의 책, p.212.

36) Bataille, Georges, 〈Le cheval académique〉 in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970, pp.159-163.

월하는 이상적인 완벽함이다. 이것은 현실의 구체적인 다양한 모습들이 단 하나로 공통된 완벽한 형태로 전환되면서 나타난다. 비례와 균형을 기반으로 그 어떤 결함도 갖지 않는다. 바따유는 이것을 상징적으로 ‘아카데미한 말’에 비유한다. 우아하고 고귀하며 완벽해 보이는 상징적 의미의 ‘아카데미한 말’에 흉측하고 약간은 우스꽝스럽기도 한 ‘하마’ 혹은 ‘거미’등을 비교하면서 이들을 ‘바로크적’인 형태라고 부른다. 그리고 아카데미한 말과 하마 혹은 거미의 대비를, 완벽한 인간 지성에 대한 어리석음과 과학적 태도가 불러오는 자만과 거만함에 대한 야만인들의 몰상식으로 비유한다.

이러한 비교를 통해 바따유가 말하고자 하는 것은 인간이 만들어 온 거저된 환상으로부터 벗어나 현실에 눈을 뜨자는 것이다. 그리고 이러한 왜곡과 거저를 가능케 한 것이 바로 ‘의식하는 혹은 생각하는 주체(자아)’에 대한 확고한 믿음과 그에 대한 정당화 작업이었다는 것이다. 따라서 가공되고 이상화된 현실이 아닌, 현실적인 현실, 실제적인 현실을 보기 위해서는 ‘의식하는 주체(자아)’라는 감옥에서 벗어나야 한다. 그리고 이를 위해 바따유의 사유와 저서는 ‘의식하는 주체’를 갈기갈기 찢는데 초점이 모아진다. 예를 들어 바따유에 의하면 ‘꽃’이 상징하는 ‘아름다움’은 ‘의식하는 주체’가 만들어 낸 상징 혹은 상징적 표현일 뿐이다. ‘꽃’을 바라보면서, 특히 ‘꽃잎’의 아름다운 부분만을 바라보면서 ‘꽃은 아름답다’라는 일반화되고 추상화된 상징적 표현을 만들어 냈다는 것이다. 이러한 추상화, 상징화, 일반화는 있는 그대로의 현실을 다 보여주지 않는다. 필요한 부분만을 추출하여 그것을 강조하기 때문에 이에 적합하지 않은 요소들은 현실적으로 존재하지만 그 존재 의미가 무시되고 버려진다. 이러한 근거에서 바따유는 ‘꽃’의 뿌리 혹은 줄기의 거칠음이 무시되고 버려졌다고 한다. 또한 ‘꽃’의, 더 정확히 말하자면 ‘꽃잎’의 아름다움은 일시적일 뿐이다. 시간이 흐르면서 ‘꽃’은 시들어 죽는다. 그런데 ‘의식하는 주체’가 만들어 온 ‘인간주의’라는 거대한 역사적 건축은 시간의 흐름 속에서 실제로 만나는 시들어 죽는 ‘꽃’보다는 상징화되고 추상화 된 ‘아름다운 꽃’

만을 강조한다는 것이다.³⁷⁾

앞서 언급하였듯이 바따유가 이렇게 시들어 죽는 '꽃' 혹은 기괴하고 흉측한 '동물'에 관심을 보이는 것은 서구 역사를 통하여 '인간주의'가 만들어 온 동질의 공동체를 공격하기 위함이다. 개인과 개인의 공통된 가치와 목표를 바탕으로 구성되는 동질의 공동체는 개인의 다양함을 중시하지 않는다. 그리고 이러한 공통성에 귀속된 개인은 실제의 자기 모습을 버리고 공동체에 동화되기 위해 필요한 요소들로 자신을 전환시킨다. 이 과정에서 개인은 철저히 동질의 공동체가 요구하는 질서와 위계에 순응한다. 이러한 질서와 위계를 위한 규칙과 이에 부합하는 도덕과 이성으로 무장된 자기 내재적인 자아, 즉 주체로 거듭나는 것이다. 이러한 주체는 타자, 특히 나약하고 병들고 부족한 타자들에 관심이 없다.

그런데 실제로 인간은 어떠한가? 강인하고 완벽한 주체라고 자임하는 개인도 언젠간 병들고 고통스러워하며 결국엔 죽는다. 바따유는 이러한 현실의 현실, 실제적인 현실에서 만나는 인간의 모습을 있는 그대로 드러내고자 한다. 그래서 주체, 이성, 정신, 자아, 의식 등으로부터 소외되고 버림받은 것들에 주목한다. 바따유가 가래, 침, 거미, 똥, 오줌, 피, 죽음 등을 중심으로 그의 사유를 전개하는 이유가 여기 있다. 그에 따르면 이러한 역겹고 끔찍한 것들을 만나는 순간, 주체는 자신을 가두고 있는 견고한 이성중심주의의 감옥에서 벗어날 수 있다고 한다. 그리고 바로 이 순간에 세상과 분리된 채 고립된 순수한 이성적 자아는 허물어지며 자신의 존재를 다른 눈으로 바라보게 된다. 이들은 "죽음과 무(無)의 한계에서 스스로 자신을 실험하는 존재들"이며, 이들에 의해서만 진정한 "소통"이 이뤄진다는 바따유의 사유를 테리다는 그의 저서 『차이와 글쓰기 L'Écriture et la différence』를 통하여 드러낸다.³⁸⁾ 모리스 블랑쇼 역시

37) Bataille, Georges, 〈Le langage des fleurs〉 in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970, pp.173-178.

38) Derrida, Jacques, 〈De l'économie restreinte à l'économie générale〉 in *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, p.387.

바따유가 말하는 이러한 공동체는 “황홀”이라는 경험을 통해서 도달할 수 밖에 없는 “소통”에 근거한다고 지적한다.³⁹⁾ 이들의 사유를 받아들인다면, 결국 동질의 공동체는 그 이름과 달리 진정한 의미의 ‘소통’이 결여된 공동체라고 볼 수 있다. 왜냐하면 현실적으로 다양한 개인들의 이질성을 무시하고 공통된 목표와 가치를 위해 이성적으로 추출되고 상징화된 추상적 ‘소통’으로 형성되었기 때문이다. 이러한 추상적 ‘소통’은 앞서 살펴본 르 코르뷔지에와 같은 모더니즘 건축가 혹은 형태론에 근거한 아른하임의 엔트로피에 대한 이해 혹은 뉴턴과 같은 기계론적 세계관을 형성한다. 그리고 도시를 계획에 따라 개발 혹은 구성하게 되며, 엔트로피가 가져오는 무질서는 하나의 과정으로서 궁극적으로 더 높은 차원의 새로운 질서를 추구하게 된다는 입장을 보여준다.

그러나 가공되고 추상화된 현실이 아닌, 실제의 현실에 근거하는 공동체는 ‘죽음’, ‘황홀’ 등의 경험에서 결코 자유로울 수 없다. 그리고 이러한 ‘죽음’, ‘황홀’ 등의 경험은 세계와 단절된 채 자기 안에 자신을 가두어 놓고 있는 개인을, 즉 주체를 자기 밖으로 자신을 끄집어낼 수 있도록 허락한다. 자기 밖의 세계로 내 던져진 ‘나’는 더 이상 ‘의식하는 주체’가 만들어 놓은 이성이라는 감옥 안에 안주할 수 없다. ‘나의 생각’과 ‘나의 의식’의 내부에 고립된 채, ‘나’의 밖에 있는 모든 존재를 ‘나의 의식’속에서만 만날 수는 없기 때문이다. ‘나’의 밖에서 ‘나’는 무수한 ‘타인’들에 의해 만져지고 또 그들을 만지기 때문이다. 다시 말해서 접촉이다. 이것이 바로 바따유가 말하는 진정한 ‘소통’이며 데리다나 블랑쇼가 동의하는 ‘죽음’에 기반한 ‘소통’이다. 특히, ‘죽음’과 ‘공동체’의 관계에 대해 장-뤽 낭시 Jean-Luc Nancy는 “죽음에 의해서 공동체가 드러나기 때문에 죽음은 공동체와 떨어질 수 없다 - 그 역도 마찬가지다”라고 언급하면서, 이러한 “상호관계가 세계 1, 2차 대전을 통해서 프로이트, 하이데거, 바따유의 사유 속에 등장하는 것은 결코 우연이 아니다”라고 지적한다.⁴⁰⁾ 왜냐하

39) Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p.33.

면 세계 1, 2차 대전을 통해 전쟁으로 인한 파괴와 죽음을 보고 경험하였기 때문이다. 결국 그러한 현실에서의 경험이 '공동체'를 '죽음'과 함께 드러나게 한 것이다.

본 논문에서 '죽음 공동체 la communauté de la mort'라 명명하는 것은 '죽음, 특히 타자의 죽음'을 통해 고립된 '의식 주체로서의 자아'로부터 벗어나 그 어떤 공동의 목표나 가치를 지니지 않은 다른 사람들과도 진정한 '소통 la communication'이 이뤄지는 공동체를 의미한다. 이는 진정한 '소통'을 이루는 것이 중요함을 가리키는 것이지 결코 생물학적 '죽음'을 강조하는 것이 아니다. 타자의 죽음에 대한 강렬한 경험이 아니고서는 버려진 자, 낯선 자들을 향해 '의식 주체인 나'의 눈길을 가져가는 것이 쉽지 않음을 인정하는 것이다. 이는 엘리자베스 그로스가 말하는 "낯선 자, 죽어가는 자, 자신과 같지 않은 자에게 자신을 여는 존재로서의 공동체"⁴⁰⁾와 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 산업화 도시화의 근거가 되는 자본주의 발전논리에 재활용 혹은 새로운 사용가치를 부여하면서 구축해 가는 동질의 공동체가 아니다. 공동의 목표, 가치를 기반으로 한 동질의 공동체에 이미 동화되었거나, 아니면 최소한 동화되어야 하는 자들은 결코 낯선 자도, 죽어가는 자도, 자신과 같지 않은 자에게 자신을 여는 존재자가 아니기 때문이다.

같은 맥락에서 마타-클락이 왜 버려진 건물을 자르고 구멍을 내면서 파괴와 폐허의 과정을 더 직접적으로 드러내고 있는지 이해할 수 있다. 마타-클락은 성장과 진보의 개념 아래 동질의 공동체를 구축하기 위해 버려진 장소 혹은 건(축)물을 복원하거나 개발하지 않았다. 반대로 더 파괴함으로써 그러한 발전과 성장의 논리로 구축되는 동질의 공동체 이면에 낯선 자, 죽어가는 자들의 공동체가 점점 더 확대되고 있음을 상기시키고 있는 것이다. 이로부터 마타-클락이 왜 〈브롱스 마루〉(1972-1973)에서

40) Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, p.39.

41) 엘리자베스 그로스, 앞의 책, p.206.

버려진 쓰레기마냥 도시 성장과 재개발의 혜택을 받지 못한 채 낙후한 지역에 거주하고 있는 푸에르토 리칸과 아프리카-아메리칸에 주목하는지를 이해할 수 있다. 또한 〈쪼개기〉(1974) 작업을 위해 도시재개발의 혜택을 받지 못한 이글우드의 험프리 가를 선택했으며, 〈하루의 끝〉(1975)을 위해 맨하탄에 있는 한 부두에서 버려져 사용하지 않는 창고를 절단하였으며, 〈원추형 교차〉(1976)에서 파리 도시재개발을 비판하며 풍피두 센터 주변의 버려진 건물을 선택하였는지를 설명해준다.

4. 결론

고든 마타-클락은 형식적, 기능적, 기계적 건축양식으로 대표되는 모더니즘 건축양식이 놓치고 있는 것에 주목했다. 그것은 산업화 도시화에 따른 발전과 성장에 유용하거나 꼭 필요한 요소가 아니었다. 오히려 성장과 발전의 길목에 걸림돌이 될 수 있는, 그래서 모더니즘 건축가 혹은 자본주의 발전논리를 주창하는 자들의 관심 밖에 있었던, 산업 사회의 발전에 따라 증가하는 산업 쓰레기와 폐허들이었다. 본 논문은 마타-클락이 이러한 폐허와 쓰레기에 주목하며, 버려진 장소 혹은 건(축)물을 자르고 구멍을 내는 작업을 통하여 이러한 성장과 발전 논리에 비판적 시각을 제시하고 있음을 살펴보았다. 그리고 마타-클락이 도시 재개발에서 소외된 지역과 그곳에 거주하는 사람들에 주목하고 있다는 점에서 이를 ‘잉여 공동체’, 더 나아가 ‘죽음 공동체’라는 사유와 연결시켰다.

앞서 밝혔듯이, ‘죽음 공동체’는 생물학적 죽음을 강조하는 것이 아니다. 다시 말해 죽어있는 공동체가 아니다. 산업화와 도시화의 발전과 성장에서 소외되고 버려진 ‘잉여 공동체’ 혹은 ‘죽음 공동체’를 언급하는 것이 자본주의 발전을 거부하며 부정하는 것은 아니다. 기계론적 세계관에 빠져 오로지 발전과 성장만을 강조하는 이면에 존재하는 버려지고 죽어

가는 자들로 이루어진 공동체가 엄연히 같은 시·공간에 함께 하고 있음을 드러내는 것이다. 이러한 공동체의 존재를 모른 척하거나 잊어버려서 안 된다는 일종의 자성의 목소리이다. 인간 사회가 버린 자, 그리고 버리고 있는 자들도 같은 시·공간에 거주하며 머무르고 있다는 사실을 인지해야 한다는 일종의 경각심이다. 인류가 쌓아 온 발전과 성장을 송두리째 부정하는 것도 아니다. 다만, 그러한 발전을 위해 인류가 무시해 왔던 것들, 그리고 기계적 세계관에 기초한 진보의 개념아래 계속해서 무시하고 있는 것들에 대해 다시금 눈을 크게 뜨고 바라보자는 것이다.

이런 의미에서 마타-클락은 자본주의 발전논리에 따른 산업화와 도시화를 강하게 비판하였고 리프킨은 기계론적 세계관을 공격하였으며 바따유는 이성중심주의로 구축된 '의식하는 주체로서 자아'를 공격하였다. 마타-클락, 리프킨 그리고 바따유는 각각 이러한 세 관점 - 자본주의 발전논리, 기계론적 세계관, 이성중심주의 - 이 놓치고 있고, 무시하고 있는 것들을 전면에 내세워 드러내고 있다. 주변에 점점 쌓여가는 버려진 자원, 즉 쓸모없는 쓰레기, 동질적인 공동체에 부합하지 못하는 쓸모없는 인간들의 삶, 그리고 현대 사회의 개인들이 직면하는 소외 등의 문제들이다. 이들을 바라보고 인지하는 시선과 자각이 바로 '고 엔트로피 사회'로의 진행을 늦출 수 있으며, 동질의 공동체 이면에 존재하는 낮은 자, 죽어가는 자들의 공동체를 드러나게 한다. 마타-클락이 버려진 장소 혹은 산업 쓰레기들을 개발하지도 않고 재활용하지도 않은 채 그대로 드러내 보였다는 것은, 리프킨의 경고와 바따유의 '죽음'으로부터 드러나는 공동체를 보여주기 위함이다. 즉 '고 엔트로피 사회'로의 진행에 대한 근본적 물음을 던지면서, 동질의 공동체에 동화되지 못하고 주변에 머무르는 부적합한 인간들의 삶과 그들과의 관계를 암시적이며 함축적으로, 동시에 직접적으로 언급한다. 동화되지 못한 자들이 머무르는 장소와 그들에 의해 드러나는 이질적이며 비기능적이고 비효율적인 공동체도 지금 여기 함께 있기 때문이다. 바로 이것이 본 논문에서 마타-클락의 '건축 쓰레기'라는 관점을 바따유의 '죽음 공동체'와 연결하여 살펴 본 이유이다. 그리

고 본문에서 언급한 ‘건축 쓰레기’, ‘인간 엔트로피’, ‘타자’, ‘잉여 공동체’, ‘죽음 공동체’ 등의 용어에 대한 보다 폭 넓은 연구 및 활용과 함께 한국 사회의 진정한 소통을 기대해 본다.

참고문헌

- 김석철, 『20세기 건축산책』, 서울, 생각의 나무, 2001.
- 김진아, 「끝없는 '전위' : 물질/비물질로서의 〈나선형제티〉」, 『서양미술사 학회논문집』 제 34집, 2011.
- 루돌프 아른하임, 『엔트로피와 예술 : 질서와 무질서에 관한 시론』, 오용록 역, 전파과학사, 1996.
- 엘리자베스 그로스, 『건축, 그 바깥에서 : 잠재공간과 현실공간에 대한 에세이』, 탈정계 인문학연구단 공간팀 역, 서울, 그린비, 2012.
- 윤정근 외, 『서양현대건축』, 서울, 기문당, 2007.
- 이재은, 「엔트로피와 변증법의 관계」, 『현대미술사연구』 제 26집, 2009.
- _____, 「로버트 스미슨의 '개간 프로젝트'에 나타나는 생태학적 세계관」, 『미술이론과 현장』, 제 15호, 2013.
- 장다은, 「고든 마타-클락의 '건물-자르기'에 관한 연구: 물리적 구멍의 심리 사회적 의미로의 확장」, 『현대미술사연구』 제 23집, 2008.
- 제레미 리프킨, 『엔트로피 : 21세기의 새로운 문명관』, 최현 역, 서울, 범우사, 2006.
- Bataille, Georges, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970.
- _____, 〈L'expérience intérieure〉 in *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1973.
- Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- Bois, Yve-Alain et Krauss, Rosalind, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
- Derrida, Jacques, 〈De l'économie restreinte à l'économie générale〉 in

- L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- _____, *Demeure*, Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998.
- Georges Bataille, Michel Leiris, *Echanges et correspondances*, Paris, Gallimard, 2004.
- Hollier, Denis, *La prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974.
- Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- Lee, Pamela M., *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, the MIT Press, 2000.
- Lingis, Alphonso, *The Community of Those Who Have Nothing in Common*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Matar-Perret, Roula, *Gordon Matta-Clark. Entretiens*, GIS. Archives de la critique d'art, 2012.
- Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004.
- Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, 2000.
- Smithson, Robert, *Robert Smithson : the collected writings*, edited by Jack Flam, Berkeley, University of California press, 1996.
- Surya, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 2012.
- Sussman, Elisabeth, *Gordon Matta-Clark: "You Are the Measure"*, Whitney Museum of American Art, New York, Yale University Press, 2007.

〈Résumé〉

La signification de 'l'architecture-déchets' dans les œuvres artistiques de Gordon Matta-Clark

KIM Seong-Ha

Gordon Matta-Clark est très connu comme l'artiste qui découpe les bâtiments. Il voit, de manière négative, l'architecture et l'espace urbain car il les considère comme les résultats négatives de l'industrialisation. Cette perspective de Matta-Clark est influencée par Robert Smithson, artiste américain. En s'intéressant toujours au concept d'entropie, Smithson travaille dans les champs de ruine. Sous l'effet de ce concept d'entropie, Matta-Clark découpe ou troue les bâtiments : en ce sens il trouve dans l'architecture quelque chose de fonction social, sans évoquer le bâtiment en tant que tel. Cela dit que l'architecture est un déchet, c'est-à-dire la fonction négative ou le sous-produit de la société industrielle.

Par rapport au concept d'entropie, Jeremy Rifkin explique l'image négative du monde industriel. Il dit que l'augmentation de l'entropie détruira le monde entier car elle engendra finalement l'épuisement des ressources. Nous pouvons dire que cela représente la déconstruction. Et les coupes de bâtiment de Matta-Clark matérialise la déconstruction.

Dans ce contexte, nous semble-t-il, la communauté de la société industrielle est hétérogène, non homogène. Elizabeth Grosz l'appelle la communauté de l'étranger, celle des gens abandonnés, celle des gens qui meurent, etc. Elle signifie également la communauté de la mort que Georges Bataille a dit. Dans cette communauté, 'JE'

existerais hors de moi-même. C'est le moment où 'JE' rencontrerait l'autre en dehors de moi, particulièrement devant la mort. C'est également un lieu de la communication pour l'un et l'autre. En fin de compte, les coupes de bâtiment de Matta-Clark représente cette sorte de la communauté de l'étranger ou celle de la communauté de la mort.

주 제 어 : 고든 마타-클락(Gordon Matta-Clark), 공동체(la communauté), 바깥(hors de), 소통(la communication), 쓰레기(les déchets), 엔트로피(l'entropie), 조르쥬 바타유(Georges Bataille), 죽음(la mort), 타자(l'autrui)

투 고 일 : 2016. 3. 25

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

L'Altérité en tant que l'essentiel du comparatisme: pour une (con)science vraiment comparative^{*}

KIM Choon-Hee
(Seoul National University)

| Sommaire |

1. Introduction : le rappel du rajeunissement et les inquiétudes scientifiques
2. L'Altérité en tant que l'essentiel du comparatisme
3. Conclusion : recours à la solution comparative

Au départ, la littérature comparée procède d'une prise de conscience,
donc d'une problématisation, de la dimension étrangère dans un texte,
chez un écrivain, dans une culture.

À mes yeux, en effet, la question de l'altérité est constitutive de la
discipline ; elle lui est même consubstantielle ...

– *Daniel-Henri Pageaux*

^{*} Cet article est une version révisée d'une communication < L'Altérité comme dimension consubstantielle constitutive de la comparaison: pour une (con)science vraiment comparative > présentée au colloque du XXème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (AILC), tenu à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) à Paris du 18 au 24 juillet 2013.

1. Introduction : le rappel du rajeunissement et les inquiétudes scientifiques

Si M.-F. Guyard exprime que “j'aimerais, plutôt que de le réviser, le récrire: non que mes options aient beaucoup changé; il me semble simplement que je les présenterais avec moins d'assurance et plus de sûreté, peut-être”¹⁾ pour la sixième édition de *La Littérature comparée* (1975), Y. Chevrel pose directement la question de “Pourquoi la littérature comparée?” pour introduire la cinquième édition de sa *Littérature comparée* “refondue”(2006)²⁾ avec plus d'assurance et plus de sûreté. Comment définir ce désir de réécriture ou de reformulation? C'est un rappel du « rajeunissement » de la littérature comparée qui est toujours en jeu et au cœur d'une dynamique liée à une formation expérientielle.

Néanmoins, face à la crise de la littérature même, la question de savoir comment rajeunir la littérature comparée se pose, étant entendu que la littérature comparée est marginalisée en tant que discipline à part entière mais en même temps plébiscitée en tant que perspective exigeante, spécialement à l'âge du multiculturalisme contemporain. Ce questionnement sert de guide à l'argumentation sur la dualité de sa condition relative à une autre question plus concrète : comment caractériser et mettre en valeur le multiculturalisme qui est au cœur de cette dualité ?

Dans cet article, on s'appuie sur une observation récente de la crise

1) F. Guyard, *La Littérature comparée* (1951), coll. Que sais-je?, P.U.F., 1975 (6ème édition).

2) Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, coll. Que sais-je?, P.U.F., 2006 (5ème édition refondue).

des études littéraires/culturelles pour voir le caractère de cette crise et pour résoudre le problème dans le cadre de la littérature comparée.

Sur le sujet de la crise de la littérature et des études culturelles, J. Baetens³⁾, par exemple, relève le problème de la crise de deux façons. Il commence par “la crise de la littérature”, qui coïncide “du moins dans le monde anglo-saxon, avec l’essor d’une autre discipline : les études culturelles (cultural studies), qui percent vraiment dans la seconde moitié des années 1980”⁴⁾. Il avance alors son argument sur le changement de paradigme. Les études culturelles, en tant qu’“alternative crédible, mais aussi durable, à la crise des études littéraires” (p. 187), peuvent faire l’objet d’une analyse critique. Les problèmes, selon lui, se posent ainsi : les études culturelles sont “incapables de produire une véritable définition de la culture”; au niveau “de la visée de la discipline, l’engagement politique des chercheurs est écarté comme une attitude par définition non scientifique” ; en termes de méthode, “l’approche qualitative des études culturelles est ainsi régulièrement opposée à l’approche empirique et qualitative de certaines sciences sociales comme la sociologie” (pp. 187-88). C’est ainsi qu’il arrive au

3) Jan Baetens, “Études littéraires, études culturelles : pour un permanent aller-retour” dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai (2011): 185-195.

4) Nous remarquons le parallèle entre la crise de la littérature et la mise en avant d’une *histoire culturelle* en France: “Le milieu des années quatre-vingt est aussi le temps de la reconnaissance internationale (surtout nord-américaine dans un premier temps) des travaux de l’historien du livre et de la lecture. La publication en 1988 d’un recueil d’articles sous le titre *Cultural History* est à ce titre un moment clef. [...] Roger Chartier ouvre son propos en révoquant « en doute » le point de départ de l’éditorial des *Annales* qui postulait simultanément la crise générale des sciences sociales et la vitalité maintenue de la discipline historique.” (Philippe Poirrier, 2008, p. 4) “L’histoire culturelle en France. « Une histoire sociale des représentations », *L’Histoire culturelle : un “tournant mondial” dans l’historiographie ?*, EUD, pp. 27-39, 2008. <halshs-00594984> (pp. 1-15). <halshs-00594984>, p. 4.

rapprochement des disciplines pour intégrer des idées et des méthodes du domaine voisin car il y a “autant de signes de dynamisme, d’innovation et de renouveau que de déclin, tant du côté de la littérature que du côté de la culture” (p. 190). On peut se demander ici s’il est possible de résoudre les trois problèmes posés ci-avant concernant la crise des études littéraires/culturelles si l’on essaie de se diriger vers “le métissage des deux approches”?

Mais, on voit clairement que le rapprochement des deux disciplines pour les intégrer ne peut pas être la condition suffisante pour trouver une solution à la crise, parce que le propre de la crise n’est pas de se réduire à une question d’innovation ; il est celui de la crise *scientifique* par manque de méthode. Il convient alors de mieux étudier cet argument à la lumière de la littérature comparée vis-à-vis des études culturelles pour dégager le vrai problème de la crise. Il faut donc modifier la problématique pour se centrer sur le problème du manque de méthodologie dans le cadre des principes comparatifs.

En revenant à notre sujet sur la dualité de la condition de la littérature comparée, marginalisée mais en même temps plébiscitée à l’âge du multiculturalisme, il est important d’examiner la position de la littérature *comparée* vis-à-vis des études culturelles au lieu de celle des études culturelles vis-à-vis de la littérature en général. C’est un point remarquable que de voir les études culturelles s’afficher comme “Comparative Cultural Studies” (dans le titre du programme d’enseignement) et donc comme un des domaines où s’élabore le comparatisme à l’âge du multiculturalisme contemporain.

Ce genre de programme prétend assurer le comparatisme mais n’a de fait aucun véritable rapport avec celui-ci. C’est ainsi que le *comparatisme* comme science comparative est *abusé* et maltraité

consciemment et inconsciemment dans le cadre téméraire et étendu des études culturelles.

La diversité culturelle “multiculturelle,” étant considérée comme une condition suffisante pour être une science comparative, semble inappropriée pour *qualifier* le comparatisme. Par conséquent il semble qu’il y ait une confusion totale entre la méthode comparative et les éléments constitutifs du corpus littéraire et culturel. D’où cet appel inquiet à la conscience vraiment comparative : il faudrait que le comparatisme gagne sa propre position légitime en tant qu’une science comparative des études littéraires et culturelles.

Retournant à l’argumentation sur les trois problèmes posés au-dessus concernant “la crise des études culturelles” : il est évident que les problèmes de définition, de méthode, de visée disciplinaire se caractérisent par leurs traits ‘non scientifiques.’ Il semble que les remèdes se trouvent non pas dans le “métissage des deux approches (études littéraires et études culturelles)” mais dans la littérature *comparée*. J’aimerais bien vouloir réfléchir sur les aspects spécifiques du comparatisme inapproprié à l’âge du multiculturalisme, et sur la volonté de théorisation culturelle qui s’éloigne du contexte historique de l’esthétique littéraire, pour instaurer une éthique du comparatisme conformément à la raison d’être de la méthode exclusivement comparativiste indispensable à l’approche critique.

Pour atteindre le noyau du comparatisme, je propose d’utiliser la notion d’altérité au sens étymologique qui comprend en même temps la particularité et la généralité, ou bien la différence et la similarité. La relation entre ces deux composantes essentielles se trouve à la base de la méthodologie de la comparaison.

2. L'Altérité en tant que l'essentiel du comparatisme

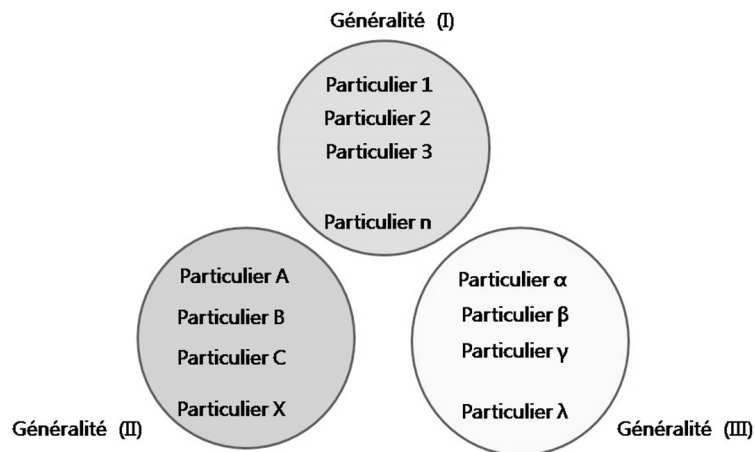
L'altérité est un terme utilisé dans les approches théoriques et critiques de nombreuses disciplines comme la philosophie, l'anthropologie, la sociologie, l'ethnologie etc., mais peu utilisé dans les réflexions méthodologique des comparatistes. La diversité culturelle “multiculturelle”, étant considérée comme condition suffisante pour être une science comparative, semble inappropriée pour qualifier le comparatisme. Je voudrais évoquer la nature du comparatisme, dans ce genre de situations, en espérant de rattraper et de récupérer le sens de la comparaison même. Pour cela, j'utilise la notion d'altérité, en s'appuyant sur l'étymologie, pour restaurer sa capacité originelle et sa pertinence comme outil d'analyse méthodologique de la comparaison.

Selon la définition proposée par le dictionnaire *Littré*, ‘altérer’ signifie “changer l'état d'une chose”⁵⁾, alors que l'altérité correspond à la “qualité d'être autre”⁶⁾. L'idée de l'altérité renvoie ainsi à la notion de ‘changement’ ou de l'acte de changer. L'altérité, c'est la notion

5) Altérer: 1 En termes de physique, changer l'état d'une chose [...] / 2 Changer une chose de bien en mal. [...]. ÉTYMOLOGIE: Provenç. et espagn. *alterar*; ital. *alterare*; d'*alterare*, de *alter*, autre (voy. AUTRE). On voit la série des sens: changer, émouvoir, affecter [...]. Dictionnaire *Littré*, version informatisée. Cf. Voir *Dictionnaires de l'Académie française* [9ème édition]: ALTÉRER, v. tr. ALTÉRER v. tr. XIVe siècle. Emprunté du bas latin *alterare*, “changer, empirer, altérer”. Au sens II (XVIe siècle), extension du sens de “exciter, irriter”. ★I. Rendre autre. ☆ 1. Modifier dans sa nature, dans sa constitution, etc. Version informatisée: <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/altérer>

6) *Terme de scolastique*. Qualité d'être autre. ÉTYMOLOGIE: Lat. *alter*, autre (voy. AUTRE). *Ibid*. Cf. Voir *Dictionnaires de l'Académie française* [9ème édition]: XIIIe siècle, attestation isolée au sens de « changement » ; de nouveau au XVIIe siècle. Emprunté du bas latin *alteritas*, « diversité, différence ». PHIL. État ou caractère de ce qui est autre, vis-à-vis de soi, vis-à-vis d'autrui, vis-à-vis de l'homme. Version informatisée: <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/altérité>

pour dire la *relation* entre l'un (l'origine ou le premier) et les autres altérés/transformés d'après l'un. Donc, c'est la notion qui pourrait indiquer le moment, le point, et les conditions pertinentes de la comparaison ; à quel moment, à quel point serait-il possible de qualifier la différence altérée. C'est donc la notion utile qui rappelle et à la fois récupère la véritable signification de la comparaison qui contient en elle-même le particulier et le général. On aborde la question de la comparativité des différences en termes d'altérité comme indiqué à la Figure⁷⁾ suivante.



[Figure 1] Comparativité des différences

7) Les Figures 1 & 2 sont présentées pour mon intervention intitulée "Pour une (con)science vraiment comparative" dans le cadre de mon Atelier : < L'Altérité comme dimension consubstantielle constitutive de la comparaison > planifié et animé pour le Congrès de l'AILC 2013 (Paris-Sorbonne).

Il y a trois groupes des particuliers dans la Figure 1: ‘Comparativité des différences’. Chaque groupe a sa catégorie générale dans laquelle l’altérité s’établit. Mais il n’y a aucune relation entre les trois groupes. Par conséquent, la comparativité se trouve être impossible entre ces trois généralités. Cela veut dire qu’entre ‘particulier 1’(Généralité I) et ‘particulier X’ (Généralité II), par exemple, la comparaison ‘scientifique’ n’est pas qualifiée. Ici, une question de qualification scientifique se pose : pourvu que la littérature comparée soit une science comparative de la littérature, la comparaison doit être qualifiée scientifiquement.

En revenant à notre argumentation à propos des “études culturelles” (“cultural studies”) vis-à-vis de la littérature comparée, on se demande ici : est-ce que la littérature comparée pourrait être remplacée par les études culturelles dans lesquelles on ne prête pas une véritable attention à la méthode ‘scientifique’ du comparatisme. L’indifférence à la méthodologie comparative pourrait se caractériser par son problème fondamental des capacités cognitives de la (con)science. On peut cerner le problème au niveau cognitif car c’est là où la question de la confusion entre la généralité et la particularité se pose en termes de comparativité. Il existe un danger cognitif que n’importe quelle particularité puisse être considérée comme une généralité. En fait, c’est le problème scientifique des études culturelles qui a créé cette confusion. Les problèmes qui en résultent sont importants : cette fonction généralisante, en tant que théorisation, est non-scientifique et dangereuse en termes d’interprétation scientifique.

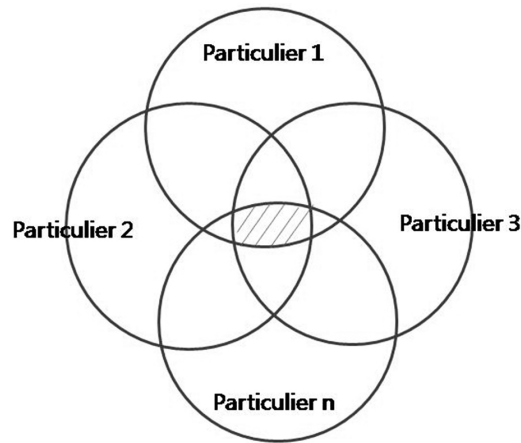
C’est la littérature comparée qui doit fonctionner comme remède à ce problème cognitif répandu dans tous les domaines de recherches culturelles qui mettent l’accent sur la diversité même. Mais, comme le dit Jean Bessière, « Traiter de la *différence* pour elle-même n’a pas de

sens. Ce serait la traiter *en dehors de toute relation* et, en conséquence, défaire le constat de la différence même⁸⁾. C'est par la (re)connaissance de l'altérité que l'on se trouve en capacité d'instaurer le sens de la méthode comparative comme éthique du comparatisme, car l'écrivain ou le critique dépend «essentiellement de la pensée d'autrui. C'est d'elle qu'il reçoit nourriture et substance»⁹⁾. L'éthique de la science comparative veut dire le principe méthodologique qui ne change pas. C'est la notion d'altérité qui donne à la perspective comparée un statut légitime sur le plan méthodologique, et ce en raison de sa capacité à inclure des dimensions relativement altérées pour « dégager de nouveaux contextes – les plus étendus possibles » (*ibid.*).

C'est la deuxième Figure dans laquelle nous pourrions remarquer la généralité qui est la partie commune.

8) Jean Bessière, « Discours du Président sortant », *TRANS-* [Online], 1 | 2005, Online since 08 January 2006, connection on 27 February 2016. URL : <http://trans.revues.org/117> ; DOI : 10.4000/trans.117. C'est nous qui soulignons.

9) Georges Poulet, « Conscience de soi et conscience d'autrui », *La Conscience critique*, Paris: Librairie José Corti, 1989, p. 301.



[Figure 2] Généralité des particuliers

La partie commune est le critère même de la comparaison des quatre particuliers. C'est une zone de généralité qui est le noyau inchangeable. Voici un exemple à propos de cette zone de généralité : "Mais lorsqu'on fait, comme Coeurdoux et William Jones, la comparaison entre les différentes formes du verbe être en sanscrit et en latin ou en grec, on découvre un rapport de constance qui est inverse de celui qu'on admettait couramment : c'est la racine qui est altérée, et ce sont les flexions qui sont analogues. La série sanscrite *asmī, asi, asti, smas, stha, santi* correspond exactement, mais par l'analogie flexionnelle, à la série latine *sum, es, est, sumus, estis, sunt*"¹⁰). Selon Michel Foucault, c'est ainsi qu'on a découvert que le noyau ou la généralité reste tout le temps dans la flexion, même si la

10) Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Editions Gallimard, 1966, p. 247.

racine est *altérée*. C'est un exemple d'une généralité pour la comparaison du haut niveau. L'approche historique est un exemple qui montre la continuité des *altérées* et la comparaison entre les altérées/différences suppose (présuppose) le même invariant.

S'il y a la tendance des différences, cette tendance (ou la mode) a la possibilité d'être universelle. Elle devient par conséquent la condition nécessaire à la théorisation comparative. C'est le nœud, le cœur, ou l'essentiel de la littérature comparée comme approche critique. On pourrait se demander, en effet, comment indiquer cette particularité qui suppose le même (la généralité) et la différence. Je propose ici, sans hésitation, la notion d'altérité qui suppose préalablement le même et la différence simultanément dans son acte comparatif par nature : si l'on examine les différences, on pourrait découvrir le même dans les différences altérées.

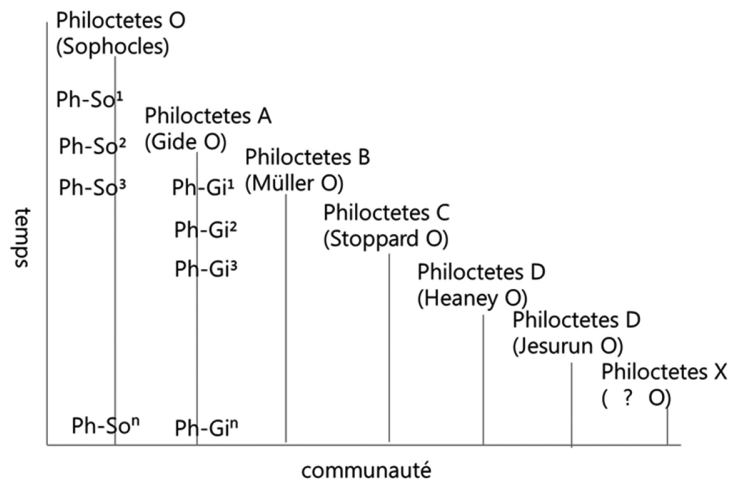
De la notion d'altérité comme critère de la comparativité, on aborde maintenant les communautés des altérées comparables.

3. Conclusion : recours à la solution comparative

L'altérité non seulement sert comme critère de la comparaison des différences altérées de l'originel, mais aussi nous révèle que la vie de chaque particularité ne reste, ni se maintient sur le même point. Par exemple, comme l'illustre la Figure 3 ci-dessous¹¹⁾, les œuvres altérées

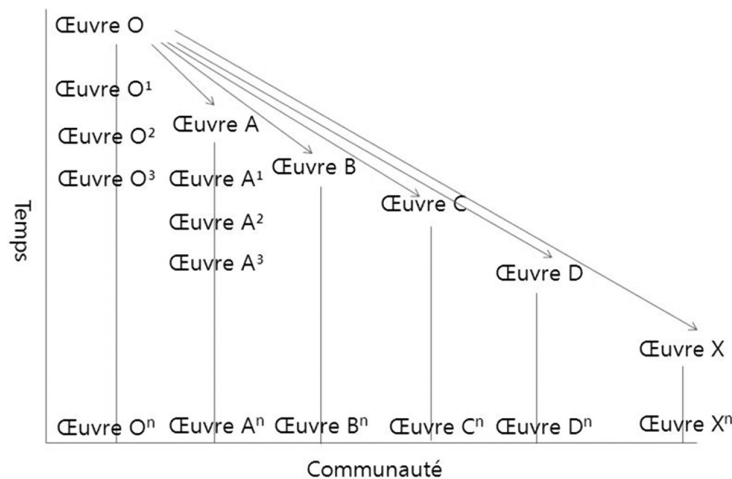
11) La Figure 3 est utilisée comme Figure 2 ("Different Forms and Communities of an (Œuvre)") pour mon intervention introductive de "Tragedy as Form and Context : Types of Alterity in *Philoctetes*" dans le cadre de l'Atelier 04 Antiquité/ Modernité : Laboratoire du comparatisme> du Congrès de l'AILC, 2013 (Paris-Sorbonne).

(*Philoctète*; ou, *Le Traité des trois morales* d'André Gide, *Philoktet* de Heiner Müller, *The Cure at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes* de Seamus Heaney, *Neutral Ground* de Tom Stoppard, *Philoktetes* de John Jesurun ...) de l'œuvre originelle (*Φιλοκτήτης Philoctetes* de Sophocle) constituent une grande communauté dans laquelle chaque œuvre altérée constitue une sous-communauté à elle (les sous-communautés qui constituent encore une grande communauté).



[Figure 3] Altérité dans le cas de *Philoctète*, une tragédie grecque de Sophocle

En généralisant les rapports des œuvres particulières dans la Figure 3, on peut obtenir un schéma comme la Figure 4 ci-dessous.



[Figure 4] Communauté complexe des œuvres altérées

Les œuvres altérées sont comparables. Chaque œuvre particulière (œuvre A, œuvre B...) a son histoire de vie dépendant et/ou indépendant de celle de l'originel en créant les sous-altérées (œuvre A¹..., œuvre B¹...) issues de leur 'altérée originelle' (œuvre A, œuvre B...).

C'est ainsi qu'avec la notion d'altérité comme critère de la comparaison, on arrive à une grande communauté où l'on pourrait *théoriser* la comparaison comme approche critique. Les communautés constituent une grande communauté complexe. C'est dans cette communauté complexe des œuvres altérées que l'on pourrait construire un espace commun entre *littérature comparée* et *études culturelles*, car il s'agit d'un espace permettant d'exploiter toutes les possibilités d'altération qualifié pour une perspective comparée des choses

relativement altérées.

Cette communauté pourrait être un domaine empirique des expériences culturelles à la condition qu'elles aient la (re)connaissance de l'éthique de la science comparative. C'est la littérature comparée qui devrait jouer le rôle de foyer dans cette communauté, en n'oubliant jamais l'éthique de la science comparative. Les études culturelles peuvent être élaborées scientifiquement dans le cadre de cette éthique. Elles peuvent rapprocher et intégrer cette communauté ayant appris l'éthique scientifique. C'est le processus du remède comparatif, lequel est nécessaire pour construire un champ commun dans cette communauté des altérés.

Bibliographie

- Baetens, Jan, “Études littéraires, études culturelles : pour un permanent aller-retour”, *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai (2011): pp. 185-195.
- Bessière, Jean, “Discours du Président sortant”, *TRANS-* [Online], 1 | 2005, Online since 08 January 2006, connection on 27 February 2016. URL : <http://trans.revues.org/117> ; DOI : 10.4000/trans.117
- Chevrel, Yves, *La Littérature comparée* (1989), coll. Que sais-je?, P.U.F., 2006 (5ème édition refondue).
- Dictionnaire *Littré*, Version informatisée.
- Dictionnaires de l'Académie française* (9ème édition), Version informatisée.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris: Editions Gallimard, 1966.
- Guyard, M.-F., *La Littérature comparée* (1951), coll. Que sais-je?, P.U.F., 1975 (6ème édition).
- Pageaux, Daniel-Henri, *La Lyre d'Amphion: de Thèbes à La Havane : pour une poétique sans frontières*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Poirrier, Philippe, “L'histoire culturelle en France. « Une histoire sociale des représentations », *L'Histoire culturelle : un “tournant mondial” dans l'historiographie?*, EUD [2008, pp. 27-39], <halshs-00594984>.
- Poulet, Georges, “Conscience de soi et conscience d'autrui”, *La Conscience critique*, Paris: Librairie José Corti, 1989, pp. 301-314.

〈국문요약〉

비교 (比較)의 본질로서의 이질성 (Altérité)

김춘희

현대로 접어들면서 특히 미국의 ‘일반’/‘비교’문학자들이 고유한 학문으로서의 비교문학의 ‘위기’ 논쟁을 활성화시키며 비교문학 위에 세계문학을 중첩시켜 세계화 추세에 편승하려는 용이한 행진을 계속해왔다. 따라서 비교문학은 세계문학 담론에 의해 덧칠되어 사실상 인문과학으로서의 제대로 된 위치를 거의 상실할 위기에 있어왔다. 한편 학문으로서의 ‘(비교)문학의 위기’를 해결해 줄 것 같았던 (비교)문화연구가 이제는 낙관적일 수만은 없으리라는 인식이 생겨나기 시작했다. 이 ‘위기의식’과 위기의 특성 자체는 무엇일까? 이들의 상관관계는 어떻게 형성되어야 할까 라는 문제의식에서 이 글은 출발했다.

이 문제를 풀어나가기 위해 (비교)문학, (비교)문화연구의 방법론적 틀에 관한 논의에서 가장 중요한 핵심 개념으로 정립 가능한 ‘이질성 (altérité/alterity)’을 발견하였다. 우선, 현대 인문학 담론에 있어서 거의 전 분야에서 ‘타자성’ 개념으로 원용되고 있는 이 용어의 원래 의미 (어원적 의미)를 재발굴해서 그 원래 의미가 변화, 변질, 변형임을 환기시켜 그 의미와 비교의 원칙과의 관계를 명확히 규정하고자 하였다. 비교 (比較)는 원칙적으로 비교 대상간에 공통으로 적용되는 일반성과 상호간의 차이를 보장하는 특수성을 기반으로 성립 가능한데 이질성 (altérité)이 바로 이 원칙을 충족하고 있음을 입증했다. 다음으로는, ‘이질성’ 개념을 통해 비교가능한 것과 비교불가능한 것의 구분을 위한 이론적 준거를 제시하고 (본문 속 Figure 1 & Figure 2), 동시에 ‘이질성’과 ‘비교방법’ 사이의 존재론적 상관성을 규명했다.

‘이질성’과 ‘비교방법’ 사이의 존재론적 상관성을 적나라하게 보여주는 문학사의 한 사례를 제시하고 (Figure 3), 그 사례 속에서 간과되는

‘이질성’이 비교성(比較性)의 특성을 보장하고 있음을 보여주는 방법을 활용했다. 이 사례 분석 이후에는 동일한 조건 하의 모든 사례에 적용 가능한 형태 (Figure 4), 즉 도식적 형태를 제시하고자 했다. 이러한 도식적 형태가 그 자체로 ‘이질성’을 활용한 비교이론은 아니지만 이론으로 향하는 기반이 될 수 있다. 이 논문은 이론적 타당성이 이미 존재하는 것에 기반을 둔 것이 아니라 이 논문을 통해 이론의 가능성을 타진하고자 한 것이다.

이렇게 해서 오늘날 우리가 윤리적·인간적 차원에서 ‘타자성’ 개념으로 사용하고 있는 *altérité/alterity*이라는 용어에서 ‘이질성’이란 원래의 의미를 회복하여 비교의 방법론적 차원의 원칙을 재정립하고자 했다. 이 논문은 ‘과학적’ 방법론이 결여된 결과로 나타난 문학과 문화 연구의 ‘위기’를 ‘이질성’이란 비교문학의 기원적이며 방법론적 핵심에 의거해 해결하고자 하였으며, 이를 기반으로 비교에 있어서 이론화의 가능성을 탐색한 시도이다.

주 제 어 : 이질성(*altérité*), 비교성(比較性)(*comparativité*), 비교문학(*littérature comparée*), 문화연구(*études culturelles*)

투 고 일 : 2016. 3. 25

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

‘10월의 위기’를 기억하는 퀘벡 영화의 재현 형태 - 미셸 브로의 파라 다큐멘터리 〈공적 명령〉 -

박 희 태
(고려대학교 역사연구소)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| 서론 | 4. 모큐멘터리의 역방향 : 인터뷰 |
| 1. 창의적 기억의 공간 | 5. 파라 다큐멘터리와 기억의 접점 |
| 2. 현대적 개념의 파라 다큐멘터리 모델 | 결론 |
| 3. 파라 다큐멘터리 vs 드라마 다큐멘터리 | |

서론

미셸 브로 Michel Brault는 캐나다의 국립영화제작소(Office National du Film)¹⁾를 대표하는 프랑스계 다큐멘터리 감독이지만 국내에서 그에 대한 연구는 전무한 현실이다. 프랑스어를 사용하는 퀘벡 출신이기에 영어권을 중심으로 하는 국내의 주류 영화연구에서 주목받지 못하였고, 프랑스 감독이 아니라 프랑스 영화연구에서도 조명을 받지 못했기 때문일 것이다. 1960년대 시작된 북미 지역의 다이렉트 시네마 Direct cinema를 논할 때 미국 감독 로버트 드류 Robert Drew의 〈프라이머리 Primary〉(1961)나 프레데릭 와이즈먼 Frederick Wiseman의 〈티티컷 폴리스 Titicut

1) 영어식 명칭은 National Film Board(NFB)이다.

Follies》(1967)를 언급한다. 하지만 미셸 브로가 질 그루 Gilles Groulx와 함께 1958년에 제작한 〈설피를 신은 사람들 *Les Raquetteurs*》²⁾이 미국의 두 감독에 앞선 다이렉트 시네마의 원형(原形)이었다는 사실은 잘 알려져 있지 않다. 마찬가지로 프랑스 사회학자 에드가 모랭 Edgar Morin과 인류학 다큐멘터리 감독 장 루쉬 Jean Rouch가 제작한 〈어느 여름의 연대기 *Chroniques d'un été*》(1961)는 시네마-베리테 *cinéma-vérité*의 개념을 주창한 다큐멘터리로 유명하다. 하지만 이 영화의 컨셉에서부터 촬영에 이르기까지 미셸 브로가 많은 도움을 주었다는 사실³⁾ 역시 별로 알려져 있지 않다.

다큐멘터리 역사와 진보 과정에서 큰 획을 그은 다이렉트 시네마의 개척자이자 평생을 다큐멘터리에 바친 거장 미셸 브로의 작품 중 본 연구에서 주요 분석 대상으로 선택한 작품은 다큐멘터리 영화가 아니라 픽션 영화 〈공적 명령 *Les ordres*》(1974)이다. 픽션임에도 불구하고 그의 창작에서 가장 훌륭한 작품이라 평가받고 있는 이 영화를 통해 본 연구는 우선 미셸 브로가 분석하고 있는 ‘10월의 위기’가 프랑스어권 연구에서 어떤 의미를 가지고 있는지를 살펴보고자 한다. 그리고 픽션과 다큐멘터리를 혼합한 이 영화가 현재의 포스트 다큐멘터리 담론에서 어떤 가치를

2) 1958년에서 1974년 제작한 작품들을 모아서 출간한 DVD 작품집 〈Michel Brault œuvres 1958-1974 works〉(2005)에 수록된 인터뷰에서 미셸 브로는 〈설피를 신은 사람들〉의 경우 영화사학자들이 언급하는 것처럼 완벽한 다이렉트 시네마는 아니었다고 설명하고 있다. 그 이유는 다이렉트 시네마의 핵심은 동시녹음이지만 당시 기술로는 카메라와 완벽히 싱크로된 동시녹음이 불가능하였고 그래서 15분 분량의 영화에서 단 한 장면만 동시녹음이 이루어졌기 때문이라고 설명하고 있다. 그럼에도 불구하고 이 다큐멘터리는 다이렉트 시네마를 규정하는 대부분의 형식적인 면을 충족시키고 있기에 최초의 다이렉트 시네마로 간주하는데 무리가 없어 보인다. 그리고 오늘 날 다이렉트 시네마를 규정하는데 가장 중요한 요소인 동시녹음의 경우 완벽하게 구현되는 것은 생각보다 많은 시간이 지난 후에 이루어졌다.

3) 기 고티에 Guy Gauthier는 『다큐멘터리 또 하나의 영화』에서 장 루쉬를 인용하며 미셸 브로가 〈어느 여름의 연대기〉 제작에 얼마나 많은 도움을 주었는지를 설명하고 있다. “시네마-베리테 분야에서 프랑스에서 우리가 이룩한 모든 것은 캐나다의 ONF에서 온 것이라는 점을 명확히 해야한다. 브로는 우리가 알지 못했던 새로운 촬영 테크닉을 우리에게 소개했고, 이후 우리 모두 이 테크닉을 모방하고 있다.” 기 고티에, 『다큐멘터리 또 하나의 영화』, 김원중·이호은 역, 커뮤니케이션북스, p. 119 참조.

가질 수 있는지 살펴 보고자 한다. 그리고 마지막으로 퀘벡 현대사에서 가장 극적이었던 사건 중 하나인 ‘10월의 위기’를 다큐멘터리가 아니라 픽션으로 재구성한 미셸 브로의 영화적 전략과 역사의 기억이라는 측면에서 가질 수 있는 의미를 분석하고자 한다.

1. 창의적 기억의 공간

결작으로 평가받는 〈후대(後代)를 위하여 *Pour la suite du monde*〉(1963)를 위시해 수많은 다큐멘터리를 제작한 감독의 작품 중에서, 연구 대상으로 픽션 영화를 선택한 사실은 역설로 보일 수 있다. 하지만 〈공적 명령〉은 우선 퀘벡의 기억이라는 측면에서 중요한 가치를 가진다. ‘10월의 위기’가 시작된 1970년은 1930년대 이후 누적된 영국계 주민과의 경제적 불균형으로 인한 불만으로 프랑스계 퀘벡이 캐나다로부터 분리 독립하려는 움직임이 주요 쟁점으로 떠오르던 시기였다. 이런 민감한 시점에 퀘벡해방전선 Front de libération du Québec(FLQ)의 조직원들이 영국대사관의 상무관 제임스 리차드 크로스 James Richard Cross(10월 5일)와 노동부 장관 피에르 라포르트 Pierre Laporte(10월 10일)를 납치하면서 ‘10월의 위기’는 시작되었다. 이전의 테러 행위로 구속되어 있던 다수의 FLQ 조직원들을 석방하기 위해 계획된 요인(要人) 납치는 정부가 협상 대신 ‘전시법 *Loi des mesures de guerre*’으로 계엄령을 선포하면서 새로운 국면으로 접어들게 된다. 몇일 후 납치된 노동이민부 장관 피에르 라포르트는 살해되어 시체로 발견되고(10월 17일), 이에 대한 여론이 나빠지자 영국대사관의 상무관 제임스 리차드 크로스는 석방된다(12월 3일). 그리고 12월 28일 피에르 라포르트의 납치와 살해에 가담하였던 FLQ의 조직원 네 사람이 체포되면서(12월 28일) 10월의 위기는 막을 내린다.

‘10월의 위기’는 퀘벡의 현대사에서 가장 극적인 사건이었기 때문에 다양한 방식으로 재현되었는데 그 중에서도 〈공적 명령〉은 재구성의 창의적인 시각에서 다른 작품들과 구분된다. 대부분의 작품들이 ‘10월의 위기’를 퀘벡 민족주의 시각에서 다루면서 사건이 발생할 수 밖에 없었던 역사적, 사회적, 정치적인 필연성을 강조하며 재현의 중심에 FLQ에 의한 납치를 배치하고 있다. 이러한 역사적 재현은 마크 페로가 『역사와 영화』에서 설명하는 ‘보편사’⁴⁾적인 시각에 바탕을 두는 것이다. 최초로 영화를 역사 연구에 적용한 페로는 『전설과 역사: 〈전함 포템킨〉』에서 포템킨호의 수병과 전함의 “가련한 최후”에 대해서 설명하며 이러한 기록이 전설과 공식 문서들에서 삭제된 이유를 “역사 서술은 흔히 통치권력을 정당화 시키는 부분만 보호”⁵⁾하기 때문이라 설명하고 있다. 이는 우선 문서로 기록되는 역사(보편사)가 사건이나 역사적 사실의 전부를 얘기하는 것은 아니라는 것을 의미하고 두 번째로는 허구를 통해 역사적 사실을 보충할 수 있음을 역사적 기록과 에이젠슈테인의 픽션 영화 〈전함 포템킨〉을 비교하며 설명하고 있다.

이런 맥락에서 미셸 브로의 영화를 살펴 보면 이 영화가 보편사적 시각에서 ‘10월의 위기’를 구성하는 가장 핵심적 사안인 ‘납치와 살인’을 다루는 것이 아니라 사건의 초점을 당시 퀘벡 정부가 인질 석방을 위해 선포한 ‘전시법’에 맞추고 있다는 것을 알 수 있다. 〈공적 명령〉은 테러와 납치로 인해 캐나다 사회를 공포에 떨게 했던 ‘10월의 위기’를 기억하는 것이 아니라 테러범 검거라는 명목에서 행해진 당시 정부의 과도한 대응에 대한 퀘벡 시민의 기억을 이야기한다. 이렇듯 미셸 브로가 보여주는 독창적인 시각은 ‘10월의 위기’를 납치범들의 시각에서 다룬 피에르 팔라르도 Pierre Falardeau의 〈10월 *Octobre*〉(1994)⁶⁾과는 대척점에 위치한다.

4) 마크 페로의 정의에 의하면 보편사는 공식 역사를 의미한다. 지도자 및 그에 대한 반대자들 그리고 역사를 이끌어간 인물들의 연설의 재생산하는 역사 개념으로 제도사라고도 얘기할 수 있다. 주로 연대기적으로 구성되어 있고 통치제도를 정당화하는 특징을 가지고 있다. 마크 페로, 『역사와 영화』, 까치, 1999, p. 211 참조

5) *Ibid.*, p. 101.

이러한 이유로 〈공적 명령〉은 개봉 당시 여론 형성 그룹으로부터 긍정적인 반응을 얻지 못하였다. FLQ의 지도자이자 언론인이었던 피에르 발리에르 Pierre Vallières는 브로의 작품에 대해 정치색을 제거하여 ‘10월의 위기’의 정확한 의미를 포착해내지 못하고 있다고 평가절하하고 있다.⁷⁾ 그리고 전(前) 퀘벡 수상 르네 레베스크 René Lévesque는 기고를 통해 “어떻게 이러한 집단적 굴욕을 강요하는 부끄러운 작전이 펼쳐졌는가를 보여주는 좋은 영상”이라고 긍정적으로 평가하면서도 “〈왜〉와 〈누가〉에 대한 집요한 상기가 없다는 점이 아주 아쉽다”는 평가를 내리고 있다.⁸⁾ 또 영국계 언론은 ‘10월의 위기’ 동안 벌어진 끔찍한 살해사건에 대한 언급이 없기 때문에 역사적이고 중립적인 시각이 결여된 작품이라 비난하였다. 각자의 정치적인 시각에서 영화를 평가하고 있지만 공통적으로 ‘10월의 위기’의 중심은 납치와 살해라는 부분에 일치하고 있고 이들의 비판적인 시각은 〈공적 명령〉이 사건의 본질에서 벗어나 있다는 것이다.

하지만 거시적인 측면에서 볼 때 미셸 브로의 〈공적 명령〉은 그 동안 문제제기가 되지 않았던 헌법에 보장된 기본권을 박탈한 계엄령 선포의 폐해를 고발하고⁹⁾ 이를 통해 ‘10월의 위기’가 퀘벡 사회에 어떤 변화를 가져왔는지에 대한 명철한 분석을 보여준다. 1977년에 장 키블 Jean

6) 이 영화는 ‘10월의 위기’ 동안 피에르 라포르트를 납치한 4인의 FLQ 조직원들의 시각에서 납치와 살해에 이르기 까지 무슨 일이 있었는지를 ‘위클로 huis clos’ 형식으로 재구성한 전형적인 드라마 다큐멘터리이다. 아카이브 영상, 신문 기사, 라디오 방송 등의 역사적 자료들을 활용해 작품의 사실성을 주장하고 있는 픽션 영화이다.

7) Pierre Vallières, *Témoignage d'un otage privilégié des «ordres»*, Brault a manqué son coup, in *Cinéma Québec* 4.1, décembre 1974, pp. 18-20.

8) René Lévesque, *Pourquoi Les ordres?*, in *Le Jour*, Montréal, 28 septembre 1974.

9) 미셸 브로의 영화는 역사적 평가가 완결되기 이전에 계엄령의 폐해에 대한 문제제기를 한 것이고 이후 1977년에 장 키블이 ‘퀘벡 영토 내 경찰작전에 대한 위원회’를 구성하여 1971년에서 1973년 사이 퀘벡의 테러리즘에 맞서 싸운다는 명목으로 진행된 경찰들의 각종 불법적인 행위에 대한 특별조사를 실시하게 된다. 조사위원회의 애초 목적은 계엄령이 선포되었던 1972년 6일과 7일 밤에 각 신문사 사무실에서 행해졌던 수색에 한정되었지만 이후 법무부 장관의 명령으로 그 범위가 확장된다. 참조. *Commission d'enquête sur des opérations policières en territoire québécois*, *Rapport de la Commission d'enquête sur des opérations policières en territoire québécois*, Québec, Ministère de la Justice, 1981 참조.

Keable이 이끄는 킴 위원회 Comission Keable가 구성되기 이전에는 ‘납치와 살해’라는 비극적 사건의 무게 때문에 ‘10월의 위기’가 최고조에 이른 1970년 10월 16일 새벽에 선포된 계엄령에 의해 무차별 수색과 연행, 감금된 퀘벡 시민의 고통은 조명받지 못했었다. 〈공적 명령〉은 당시까지 주목받지 못한 아픔을 보여주려는 시도이기 때문에 주제 선택에 있어 창의적이라 할 수 있다. 브로가 5명의 허구적 인물을 통해 ‘전시법’으로 고통받았던 퀘벡인들을 재현하였던 이유는 당시 사건을 테러리즘에 한정시키지 않고 퀘벡 사회가 가지고 있던 민족주의의 성격에 대한 성찰로 연결시키려는 시도로 보여진다. 영화를 통해 유추할 수 있는 브로의 시각은 대다수 프랑스계 퀘벡인들이 가지고 있었던 ‘민족주의적 동질체’로서의 퀘벡인이라는 이상은 환상에 불과하다는 것이다. 그리고 ‘10월의 위기’는 이러한 환상이 무너지는 시점이라는 메시지를 전달하고 있다. 다시 말해 프랑스계 퀘벡인들은 민족주의를 중심으로 퀘벡이 단일한 정신적 공동체라고 믿고 있었지만 사실은 그렇지 않다는 뼈아픈 현실 분석이 영화를 구성하는 주요 담론이다. 대부분의 사회 분석연구는 1970년 이전까지의 퀘벡사회를 프랑스계와 영국계의 대치적인 상황으로 파악하고 있었다. 그리고 ‘10월의 위기’는 이전까지의 이러한 상황에서 임계점을 넘어서는 지점으로 이해하고 있다. 하지만 브로는 〈공적 명령〉에서 영국계 퀘벡 주민과 프랑스계 퀘벡 주민의 갈등을 보여주는 것이 아니라 시선을 프랑스계 주민으로 한정짓고 있다. 그렇기 때문에 노동조합에 가입한 주인공을 못마땅하게 여기는 공장의 중간 관리자나, 계엄령으로 인해 민간인을 무차별적으로 그리고 비인간적으로 구속하는 형사들, 그리고 이유 없이 감옥에 수감된 주인공들을 가학적인 성향으로 괴롭히는 인물들이 영국계 퀘벡인이 아니라 프랑스계 퀘벡인으로 등장한다. 영화를 통해 전달하는 브로의 사회 분석은 더 이상 퀘벡의 문제가 영국계와 프랑스계 사이의 갈등에 있는 것이 아니라 분열된 퀘벡민족주의에 있고 그렇기 때문에 ‘10월의 위기’ 이후에는 인종별 구분이 아니라 탄압하는 자와 탄압당하는 자로 구분해야 한다는 강한 메시지를 보내고 있다. 즉 ‘10월의 위

기는 민중과 권력의 문제라는 틀 위에서 이해되어야 한다는 독창적인 분석을 보여준다.

2. 현대적 개념의 파라 다큐멘터리 모델

역사적 사건을 창의적인 시각으로 다룬 〈공적 명령〉의 또 다른 중요한 가치는 영화 형식적인 측면에서 시대를 뛰어넘는 파격과 컨셉을 제시하고 있다는 사실이다. 이 영화는 30년이 지난 2000년대의 다큐멘터리 연구에서 활발하게 논의되고 있는 픽션과의 경계 허물기라는 주제에 하나의 전형을 제시하고 있다. ‘10월의 위기’가 끝나고 얼마 되지 않은 시점에 다큐멘터리가 아니라 픽션을 이용해 사건을 재조명한 이 영화를 통해, 우리는 다큐멘터리와 픽션의 관계, 그리고 전통적인 것 뿐만 아니라 최근 새롭게 대두되는 다큐멘터리 형식에 대한 고찰이 가능하다.

포스트모더니즘 담론은 그간 다큐멘터리에서 형식 뿐만 아니라 윤리적으로 끊임없는 문제제기의 단초였던 진실성 담론을 밀어내고 픽션과의 경계를 무너뜨리며 다큐멘터리의 영역을 확장하는데 일조하고 있다. 다큐멘터리를 바라보는 시각에 전향적인 변화를 가져온 포스트모더니즘 담론에 대해 제인 로스코 Jane Roscoe와 크레이그 하이트 Craig Hight는 다음과 같이 요약하고 있다.

다큐멘터리는 기껏해야 ‘상대적 진실 A truth’을 제시할 뿐이지 ‘절대적 진실 The Truth’을 제시하지 못한다는 것이다. (...) 포스트모더니즘의 핵심에는 재현의 위기, 의미의 파열, 실재의 붕괴가 있다. 보드리야르는 시뮬라시옹 개념을 소개하면서 포스트모던 세계에서는 원래의 사건과 이미지 그리고 미디어 재현 사이에 어떠한 차이도 없다고 주장한다. (...) 포스트모더니즘은 다큐멘터리의 근본적 담론에 타격을 입혔지만 다큐멘터리의 일정한 가능성을 만들

기도 했다. 다큐멘터리와 드라마— 사실과 픽션에 대한 전통적인 경계가 사라진 것은 ‘진실’과 ‘리얼리티’에 대한 비평이 만들어낸 결과 중 하나다. 비록 이런 환경에서 미디어 텍스트들까지 포함해서 다큐멘터리는 쉽지 않은 존재론적 질문에 직면했지만, 흥미로운 방식으로 자신을 확장시킬 수 있었다. 포스트모더니즘 담론과 실천에서 전경화된 특정한 전략들이나 개념들을 수용한 것이 이 확장의 한 방식이었다.¹⁰⁾

이러한 확장의 형태로 최근 들어 논의되고 있는 것이 다큐멘터리의 패러디 형태인 모큐멘터리 mockumentary¹¹⁾, 프란큐멘터리 prankumentary¹²⁾ 등 픽션 영역을 아우르는 새로운 형식의 다큐멘터리들이다.

물론 픽션으로 영역을 확장하는 새로운 형태의 다큐멘터리 이전에도 픽션을 통한 진실 접근은 이미 영화 초창기부터 시도되었다¹³⁾. 1930년대의 시적 리얼리즘이나 이에 영향을 받은 1940년대 후반의 네오리얼리즘, 그리고 1960년대의 누벨바그에 이르기까지, 픽션은 몽상이 아니라 현실을 바라보는 또 다른 창을 열어주는 역할을 하였다. 1930년에서 1960년대에 이르는 이 흐름은 흥행과 오락 위주의 볼거리가 아니라 현실 접근과 현실의 문제에 대한 성찰을 위한 수단으로 픽션을 이용하였고 픽션 영화의 틀에 다큐멘터리적 정신을 결합한 것이었다. 그리고 최근에는 이러한 정신을 계승하며 더욱 다큐멘터리적 특성을 강화한 하이브리드 형

10) 제인 로스코·크레이그 하이트, 『모크 다큐멘터리-다큐멘터리가 아닌 다큐멘터리』, 맹수진·목혜정 역, 커뮤니케이션북스, 2010, p. 40-41.

11) ‘조롱하다’라는 뜻을 가진 영어 단어 ‘mock’와 ‘documentary’를 결합한 용어. 다큐멘터리 형식으로 제작하지만 허구적 다큐멘터리이고 영화의 마지막에 이러한 사실을 관객에게 공개함으로써 관객을 각성시키려는 의도를 가진 영화의 형태.

12) ‘장난’이라는 영어 단어 ‘prank’와 ‘documentary’를 결합한 용어. 제작 방식은 흡사하나 차이점은 영화 그 어디에서도 허구로 제작된 다큐멘터리라는 사실을 밝히지 않고 끝까지 다큐임을 표방하는 형식의 영화. 제인 로스코와 크레이그 하이트는 이런 형식의 영화를 ‘혹스 hoax’로 분류한다. 제인 로스코·크레이그 하이트, 『모크 다큐멘터리-다큐멘터리가 아닌 다큐멘터리』, *op. cit.*, p. 201 참조.

13) 가장 대표적인 예는 픽션 영화의 아버지인 조르주 멜리에스 Georges Méliès가 1899년에 제작한 〈드레퓔스 사건 L’Affaire Dreyfus〉과 〈에드워드7세 대관식 Le Sacre d’Edouard VII〉(1902)이 있다.

태의 영화들이 등장하고 있는 현실이다. 현장성에 초점을 맞추는 다큐멘터리의 특성에 따라 ‘눈 앞에서 벌어지고 있는 날 것 그대로의 상황’을 촬영하는 것 같은 사실적인 이미지와 동시녹음 사운드를 사용해 감독의 문제제기나 성찰에 따른 상황을 만들어내는 것이다.

특히 존 코너 John Corner가 ‘포스트-다큐멘터리 시대’라고 명명하는 1990년 후반부터 이런 형태의 픽션 다큐멘터리들이 다수 제작되고 있는데¹⁴⁾ 그 형태를 살펴보면 다음의 몇 가지로 정리할 수 있다. 우선 극한적인 다이렉트 시네마 형식을 사용하여 다큐멘터리를 넘어서는 현장성을 보여주는 방식이 있다. 핸드헬드 카메라와 동시녹음을 사용하여 주인공의 동선을 극한으로 추적하는 다르덴 형제 Frères Dardenne의 〈로제타 Rosetta〉(1999)가 대표적인 경우이다. 두 번째는 로버트 플래허티 Robert Flaherty의 다큐 픽션 컨셉을 표방하는 형식이다. 한 학기 동안 파리 근교의 학교와 교실에서 촬영하고 해당 학급의 학생이 연기하여 프랑스 다문화 학급의 어려운 교육 현장을 고발하는 로랑 칸테 Laurent Cantet의 〈클래스 Entre les murs〉(2008)를 그 예로 들 수 있다. 프레데릭 와이즈먼 Frederick Wiseman의 〈하이 스쿨 High School〉(1968)과 비슷한 기법으로 촬영하였지만 한 대의 카메라가 아니라 세 대의 카메라를 설치해 과도한 줌의 사용을 억제하며 보다 관찰적인 성격의 미장센을 보여주고 있다. 세 번째는 푸티지와 인터뷰를 이용해 실제 다큐멘터리처럼 만든 영화이다. 뱅크시 Banksy의 〈선물가게를 지나야 출구 Exit Through the Gift Shop〉(2010)가 그 경우인데 주인공인 티에리 게타 Thierry Guetta가 촬영한 푸티지를 활용하고 뱅크시의 인터뷰를 통해 영화 전체의 틀을 보여주는 등 완벽히 언더그라운드 다큐멘터리처럼 제작되었다. 하지만 이 영화는 현대 미술계에 팽배한 스노비즘을 비판하기 위해 만들어진 속임수 다큐멘터리, 즉 프란큐멘터리이다. 이상의 예는 픽션영화이지만 전문가들도 사전 정보가 없을 경우 다큐멘터리라고 믿을 만큼 이미지의 사실

14) 폴 워드, 『다큐멘터리알리티의 가장자리』, 조혜영 역, 커뮤니케이션북스, 2011, p. 64.

성과 현장성을 갖추고 있다. 마지막으로 앞의 경우보다 픽션의 성격이 두드러지긴 하지만 이탈리아 네오리얼리즘 영화의 전통을 계승하며 보다 실제적인 현장성을 가미해 다큐멘터리적인 사실성을 만들어내는 형식이 있는데, 이 형식에 있어서는 미카엘 하네케 Michael Haneke의 〈아무르 Amour〉(2012)가 좋은 예가 된다.

이상과 같은 형태의 영화들은 픽션 영화의 현실접근이라는 전통을 잇고 있지만 동시에 포스트모던 담론에 기인한 다큐멘터리의 영역을 확장하는 또 다른 형태로 볼 수 있다. 이러한 형태의 영화들은 여지껏 특별한 분류없이 개별적으로 다루어져 왔다. 명백한 픽션 영화이기에 선불리 다큐멘터리에 편입시키기가 힘들었기 때문일 것이다. 다만 다큐멘터리와 유사한 영화라는 넓은 범주에서 의사(疑似) 다큐멘터리 또는 유사(類似) 다큐멘터리로 지칭하기도 하였다. 하지만 픽션을 통해 다큐멘터리의 한계를 넘어서려는, 그래서 다큐멘터리보다 더욱 다큐멘터리처럼 보이는 영화들을 이제는 따로 분류할 필요가 있어 보인다. 우리는 이러한 영화들을 프랑수아 니네 François Niney가 〈클래스〉를 설명하며 “연기된 파라 다큐멘터리 para documentaire joué”¹⁵⁾라고 지칭한 것에 착안하여 ‘파라 다큐멘터리 para documentary’라 부를 것을 제안한다. ‘para’는 그리스어 ‘παρά’에서 유래된 것으로 ‘~의 옆에 à côté de’라는 의미를 가진다. 하지만 ‘paranormal’에서 사용된 접두사 ‘para-’는 ‘au-delà ~을 넘어서’의 의미로 사용되기도 한다. 따라서 파라 다큐멘터리는 다큐멘터리보다 더 사실적인 픽션 영화를 지칭하기에 적합한 용어로 보인다¹⁶⁾. 그리

15) François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 12. 프랑수아 니네는 자신의 다른 책에서도 ‘para-documentaire’란 용어를 사용하고 있는데 프리츠 랑 Fritz Lang의 〈엠 M〉(1931)에서 사용한 ‘연기된 장면’과 내레이션을 통한 ‘상황설명’이 1940년대 미국에서 유행하는 다큐멘터리의 전형이 되고 있음을 설명하고 있다. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck, p. 121-122 참조.

16) 최근에 ‘post-documentary’란 용어를 사용하려는 움직임이 있다. 하지만 이 용어의 경우 ‘의사 다큐멘터리’와 지칭하는 범위가 크게 차별이 없고 단지 기존 다큐멘터리와 다른 형태의 다큐멘터리(픽션 포함)를 일괄 지칭하려는 것이기에 본 연구에서 주장하고자 하는 ‘파라 다큐멘터리’를 포함할 수 있는 용어이지만 그 범주가 일치하는

고 위에서 언급한 것처럼 파라 다큐멘터리라 지칭할 수 있는 영화는 픽션 영화이지만 단순히 과거의 사건을 재현 또는 재구성하지 않는 특징을 가지고 있다. 이러 차원에서 역사적 재현에 주로 사용되는 드라마 다큐멘터리와 구분되고 픽션이 가미된 가장 폭넓은 범주의 다큐멘터리인 다큐 픽션과도 구분지를 필요가 있다.

미셸 브로의 <공적 명령>은 1973년에 제작되었지만 다큐멘터리 같은 사실적인 이미지, 동시녹음, 그리고 감독의 성찰을 바탕으로 한 연기자들의 사실적인 연기를 결합하여 실제 촬영에서 포착하기 힘든 현실을 사실적으로 전달하는 매우 창의적인 작품이다. 픽션이지만 완전히 다큐멘터리적인 형식을 취하기에 1960년대까지의 픽션 영화와 분명히 구분되며 위에서 언급한 현대적 개념의 파라 다큐멘터리의 전형이라 할 수 있다.

3. 파라 다큐멘터리 vs 드라마 다큐멘터리

물론 <공적 명령>은 1970년에 발생하였던 ‘10월의 위기’ 상황을 재현하고 있기에 기존의 분류 방식에 의하면 픽션을 이용해 과거의 사건을 재구성하는 드라마 다큐멘터리의 범주에 속한다고 할 수 있다. 드라마 다큐멘터리는 역사적 사건을 소재로 사용하는 픽션 다큐멘터리이다. 폴 워드 Paul Ward는 <티나, 쇼핑가다 *Tina Goes Shopping*>(1999), <일에 취해 술에 취해 *Pissed on the Job*>(2004), <보이지 않는 아이들 *The Invisible Kids*>(2004) 등의 픽션(또는 재구성된) 다큐멘터리 예를 들며 드라마 다큐멘터리에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

위의 사례들은 분명 관객들에게 배우가 ‘연기한’ 것을 ‘다큐멘터리’로 볼 것을 요청한다. (...) 그 영화들은 이런 형식이 아니라면

것은 아니다.

보지 못했을 수도 있는 (적어도 이 정도의 깊이와 상세함은 보여주지 못했을) 현실 세계의 일부분에 접속할 수 있도록 해 준다. (...) 우리는 〈일에 취해 술에 취해〉나 〈티나, 쇼핑가다〉에서 들려주는 이야기가 가공되었다고 해서 ‘허구적’이었다고 말할 수는 없다. (...) 왜냐하면 두 영화 모두 현실 인물들의 진짜 경험에 근거하고 있기 때문이다.¹⁷⁾

그리고 제인 로스코와 크레이그 하이트는 드라마 다큐멘터리를 “사건에 대한 직접 기록이나 직접적 목격자가 없을 때 선택되는 방식”¹⁸⁾인데 “실제의 역사적 사건이나 인물에 가장 잘 접근하는 시도”¹⁹⁾라고 정의하고 있다. 다시 말해 픽션을 통해 접근 불가능한 현실이나 역사를 사실적으로 또는 진실에 가깝게 재구성하는 영화의 형태를 의미한다.

이상과 같은 정의에 의하면 드라마 다큐멘터리와 파라 다큐멘터리의 간의 변별점은 없어 보인다. 하지만 드라마 다큐멘터리는 픽션을 바탕으로 하기에 근본적으로 ‘사실’ 또는 ‘진실’에 대한 콤플렉스를 가지고 있는 듯한 경향이 있다. 그렇기 때문에 “드라마 다큐멘터리는 사실성의 담론에 집착하면서 다큐멘터리와 자신을 굳게 연결지으려”하고 “사회에 대한 재현은 진실한 것이고 실제 일어난 것으로 제시”²⁰⁾되는 속성을 가지고 있다. 드라마 다큐멘터리는 또 최대한 다큐멘터리적 효과를 내기 위해 전문적이지 않은 배우의 캐스팅이나 문서화되지 않은 캐스팅, 감정을 자제하는 연기(Low-key 연기법), 사진이나 영상등의 아카이브 자료 사용, 또는 뉴스 자료 사용, 자막 사용(오프닝, 클로징, 삽입 자막), 내레이션(외하면 음성-보이스 오버)등의 다큐멘터리 코드를 사용²¹⁾하여 영화의 ‘다큐멘터리적 특성’을 강조하며 ‘2차적’ 경험을 통해 내용을 이해하게 해준다

17) 폴 워드, 『다큐멘터리-리얼리티의 가장자리』, *op. cit.*, p. 71-72.

18) 제인 로스코·크레이그 하이트, 『모크 다큐멘터리-다큐멘터리가 아닌 다큐멘터리』, *op. cit.*, p. 64.

19) *Ibid.*, p. 62.

20) *Ibid.*, p. 63.

21) *Ibid.*, p. 69-70

고 약속²²⁾하는 경향이 있다. 마찬가지로 사실주의적 세트를 사용하거나, 실제 장소에 복수(複數)의 카메라를 설치하고, 키 라이팅, 연속 편집, 내러티브 흐름을 위해 최대한 선명하게 녹음된 사운드 등을 활용하여 영상의 현장성을 보강하게 된다²³⁾. 이러한 사실은 제작 단계에서 이미 픽션과 사실에 대한 괴리를 스스로 인지하고 있기 때문에 두 영역을 아우르기 위해 다큐멘터리 코드를 사용하는 것을 의미한다.

하지만 〈공적 명령〉이나 위에서 언급한 파라 다큐멘터리로 분류할 수 있는 영화들은 드라마 다큐멘터리와는 다른 양상을 보인다. 이들 영화들은 픽션의 콤플렉스를 극복하기 위해 다큐멘터리 코드를 사용하는 것이 아니라 제작 자체가 또 다른 방식의 다큐멘터리라 할 수 있기 때문이다. 이런 영화들의 특징은 다큐멘터리 코드를 차용하는 것이 아니라 촬영 자체가 출연자들의 다큐멘터리와 다를 바가 없다. 파라 다큐멘터리는 과거의 사실에 대한 경험을 바탕으로 하지만 감독의 성찰을 중심으로 과거 사실에 대한 단순한 재구성이나 재현이 아니라 과거 사실에 대한 현재의 체험이라는 시간성을 뛰어넘는 ‘현재화’라는 특징을 가지고 있다.

픽션 속에서 실재를 경험하는 파라 다큐멘터리의 가장 두드러진 변별성은 〈공적 명령〉에서 분명히 드러나는 특성이기도 하다. 영화의 배경은 캐나다 정부가 상무장관 피에르 라포르트와 제임스 리차드 크로스의 석방을 위한 협상을 포기한 후 1970년 10월 16일 새벽 1시를 기해 계엄령을 선포하는 시점이다. 당시 몬트리올 지역에 군(軍)이 주둔하고 경찰은 새벽부터 납치범들과 연관이 있을 것이라 추측하는 노조관련자, 좌파운동가, 사회참여 시인 등 광범위한 체포를 영장 없이 진행하였고 500명이 넘는 주민들이 변호사 접견 없이 감옥에 수감되었다²⁴⁾. 〈공적 명령〉은 계엄령 선포 직전인 1970년 10월 15일부터 주인공 중 한 사람인 장 라포

22) *Ibid.*, p. 75.

23) *Ibid.*, p. 70.

24) Éric Bédard, *L'Histoire du Québec pour Les Nuls*, Paris, First Editions, 2012, p. 276.

앵트 Jean Lapointe(클레르몽 부드로 Clermont Bourdreau 역)가 석방되기 까지 약 2주간의 시간으로 설정되어 있다. 가족간의 다툼, 직장에서의 알력 등을 포함한 평범한 일상을 보내던 주인공들의 삶이 계엄령에 의해 파괴되고 이유를 모른채 감옥에 수감되어 고통 받는 과정을 재현하고 있다. 그 중 클로드 고티에 Claude Gauthier(리샤르 라부아 Richard Lavoie 역)가 입감(入監) 전 교도관으로부터 질문을 받는 부분은 이 영화에 나타나는 파라 다큐멘터리적인 성격의 전반적인 배경을 제공한다.²⁵⁾ 특별히 주의를 끌만한 요소 없이 평범해 보이는 약 30초 길이의 이 장면에 나타나는 교도관의 질문과 클로드 고티에의 대답은 다음과 같다.

교도관 : 나이는

클로드 고티에 : 서른 네 살

교도관 : 생일은?

클로드 고티에 : 1939년 1월 31일

단순한 입감 절차인 간략한 대화는 영화의 디제시스적 시간을 혼란시키며 이 영화에 픽션을 넘어서는 다큐멘터리적 가치를 부여하는 중요한 역할을 한다. ‘10월의 위기’를 재현하는 〈공적 명령〉의 디제시스적 배경은 당연히 1970년 10월이다. 하지만 클로드 고티에가 얘기하는 생일과 나이를 계산해 보면 이 영화의 디제시스적 시간은 1970년이 아니라 1973년이 된다. 1970년 ‘10월의 위기’를 다루는 영화에 나타나는 3년이라는 의도적인 시차는 무엇을 의미하는 것일까? 1973년은 바로 〈공적 명령〉이 촬영되었던 기간이다. 여기서 브로가 이 영화에서 추구하는 파라 다큐멘터리의 의미를 읽을 수 있다. 시간적 간극은 ‘10월의 위기’에 대한 픽션 다큐멘터리를 촬영하여 역사를 사실 그대로 재구성한다는 드라마 다큐멘터리적인 시도를 부인하고 1970년 10월의 아픔을 기억하고 고통을 실제

25) André Loiselle, *Le cinéma de Michel Brault à l'image d'une nation*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 176 참조.

체험하는 1973년의 배우들에 대한 다큐멘터리를 촬영한다는 의미를 가지게 된다. 이 장면에 대한 앙드레 루아젤 André Loisel의 다음 분석은 〈공적 명령〉이 가지고 있는 파라 다큐멘터리적인 성격을 보다 구체적으로 설명하고 있다.

이러한 것은 오히려 1973년에 진행한 연기자들의 역할 수행에 관한 자료이다. 배우들은 절망에 빠진 몇몇 테러리스트의 행위에 대규모 탄압으로 대응한 정치의 결과로 나타나는 외상성 충격을 표현하기 위해 ‘10월의 위기’ 당시의 분위기에 자신들을 위치시키려 애썼다. ²⁶⁾

이렇듯 미셸 브로의 〈공적 명령〉은 30년 이후에나 논의될 포스트 모더니즘 담론에 입각한 다큐멘터리의 선구적 기법을 선보이고 있다. 〈공적 명령〉에서 보이는 파라 다큐멘터리의 개념은 다큐멘터리의 영역을 픽션 영화로 확장하는 역할을 하고 이는 1990년 이후 등장하게 되는 새로운 형태의 다큐멘터리들이 이후 무한한 변종(變種)의 형태로 나타날 수 있는 기반을 제공해 주고 있다.

4. 모큐멘터리의 역방향 : 인터뷰

〈공적 명령〉에서 파라 다큐멘터리의 선구적인 개념으로 주목해야 할 또 다른 요소는 바로 인터뷰의 사용이다. 앞서 미셸 브로가 〈어느 여름의 연대기〉 제작에 많은 도움을 주었다는 사실을 언급하였다. 시네마 베리테를 표방하는 이 다큐멘터리의 기본적인 틀은 이중 인터뷰이다. 다큐

26) “C’est plutôt un document sur la performance d’un groupe d’acteurs qui, en 1973, essaient de se remettre dans l’esprit de la Crise pour illustrer l’impact traumatique d’une politique de répression massive déployée en réponse aux actions désorganisés d’une poignée de terroristes désespérés”. *Ibid.*, p. 177.

멘터리에 주역으로 참여하는 파리의 젊은이들은 자신들이 인터뷰의 대상이 됨과 동시에 파리 시민들에게 인터뷰를 요청하기도 한다. 장 루쉬와 에드가 모랭이 영화 내내 인터뷰를 선택한 이유는 우선 카메라 앞에서 야기되는 진실의 문제이다. 카메라 앞에 서는 것은 일상의 행위가 아니기에 대부분의 출연자들은 자연스럽게 행동하지 못하고 자신의 의견을 표현할 때 제 3자의 시선(카메라나 미래의 관객)을 염두에 두어 진심을 표현하는 것이 어색해진다. 프랑수아 니네는 이를 출연자의 현현(顯現)과 재현(再現) 간의 간극이라 설명하고 있다.

이것이 바로 심리극의 방식으로 다뤄진 카메라가, 출연자와 출연자가 투사하는 자신에 대한 이미지 사이의 간극, 이 출연자(자신에 대한)의 현현(顯現)과 또 그의 (자신을 위한, 그리고 우리를 위한) 재현(再現) 간의 (다소 창조적인) 간극을 나타내는 이유이다. 이러한 외적 성찰(내적 성찰에 반대되는)은 과도하게 인공적인 요소(저항하는 혹은 정당화하는)를 유발하거나 진실(확인이나 고백)을 이끌어낸다.²⁷⁾

이런 맥락에서 장 루쉬와 에드가 모랭은 여러 번에 걸친 인터뷰를 통해 출연자들의 진심이 점차 드러나게 하려는 전략을 사용하였다. 이 영화에서 사용된 인터뷰 전략은 미셸 브로에게 많은 영향을 주었을 것으로 짐작된다. 미셸 브로도 <공적 명령>에서 각 주인공의 일화를 도입하는 부분에서 인터뷰를 사용한다. 하지만 미셸 브로가 사용한 인터뷰의 전략은 <어느 여름의 연대기>처럼 진실 담론에 기반하기 보다는 픽션과 다큐멘터리의 경계에서 창의적인 기능을 수행한다.

<공적 명령>은 ‘전시법’으로 인해 희생되었다고 전제된 다섯 명의 인물을 중심으로 ‘전시법’ 시행 직전인 1970년 10월 15일의 평범한 일상에서 구금 생활에 이르기까지 약 2주 간의 시간을 배경으로 한다. 영화의 사

27) 프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가?』, 조화림·박희태 역, 예림기획, 2012, p. 266.

이 사이에 배치된 인터뷰 장면은 명시되어 있지 않지만 촬영 시점인 1973년으로 짐작할 수 있다. 이런 인터뷰는 우선 영화의 구조를 이원화한다. 주인공의 삶을 관찰한 과거 부분과 인터뷰를 통해 당시를 회상하는 현재로 시간성을 분리하기 때문이다. 이런 구조는 당시 다큐멘터리에서는 독창적인 형식이었고 이후 영역을 넓혀 현재는 다큐멘터리 뿐만 아니라 리얼리티 프로그램 등의 TV 방송에서도 보편적으로 사용하는 방식이 되었다. 시간적 이원화는 영화의 주관적인 부분과 객관적인 부분을 분리하는 작용을 하는데 보다 과거 시점의 촬영은 관찰에 집중하고 이후 촬영된 영상을 대상이 확인하고 다시 과거 촬영 부분에 대한 직접적인 설명을 담당하게 된다²⁸⁾. 카메라는 대상의 주관에 개입 없이 관찰만 하고(따라서 보다 객관적인 촬영이라는 인상을 줌), 인터뷰는 대상의 관찰에서 부족하거나 드러나지 않는 주관적인 부분을 보충하고 설명한다. 이원화 구조는 초기다큐멘터리 부터 부각된 카메라의 객관성이란 문제제기를 해소하는데 기여한다. 완전히 객관적인 촬영이란 환상에 불과한 것이기에 이를 해소할 수 있는 방식으로 주관과 객관을 분리해서 관찰과 설명으로 이원화를 시도한 것이다.

다음으로 인터뷰는 픽션과 다큐멘터리를 구분하기도 하지만 역설적으로 이 경계를 약화시키며 허무는 역할도 한다. 주인공들의 인터뷰 장면은 대부분 비슷한 형태로 이루어져 있다. 자신의 본명을 밝히고 영화에서 맡은 배역을 설명한다. 퀘벡의 유명한 연극인인 장 라포앵트는 “제 이름은 장 라포앵트입니다. 영화에서는 클레르몽 부드로 역을 맡고있습니다”라고 인터뷰를 시작한다. 그리고 그의 부인 역을 맡은 엘렌 로와젤 Hélène Loiselle도 마찬가지로 자신의 본명과 맡은 역할을 얘기하고나서 설정된 역할에 맞게 디제시스 속의 경험인 ‘전시법’으로 인해 고통받은

28) 〈어느 여름의 연대기〉에서 시도된 인터뷰와 후반부에 촬영된 내용을 대상들이 상영관에서 확인하고 이에 대해 다시 당시 자신의 태도와 반응에 대해서 설명하는 부분이 있다. 〈공적 명령〉의 인터뷰는 바로 이러한 개념을 보다 발전시켜 영화의 구조 자체로 흡수한 듯이 보인다.

‘연기된’ 경험을 얘기한다. 이렇듯 각 인물의 소개는 본명을 통해 다큐멘터리적인 요소가 된다. 그리고 드라마 다큐멘터리처럼 사실성을 높이기 위해 무명 배우의 익명성을 이용하는 것이 아니라 누구나 알고 있는 유명인을 기용해 실명을 밝히고 배역을 얘기하는 인터뷰는 실제 ‘인물’과 역할을 맡은 ‘배우’ 간의 상호 침투를 만들어내고 이러한 작용은 영화 내내 지속된다. 이렇게 관객에게 영화가 픽션임을 직접 밝히는 구성은 요즘 유행하는 모큐멘터리에서 흔히 볼 수 있다. 픽션에 기반하지만 다큐멘터리의 사실적인 이미지를 사용하는 모큐멘터리는 “선전영화의 여러 형태들의 해체와 자칭 ‘객관성’이라 주장하는 방식에 설득된 관객들의 맹신을 약화”시키기 위해 “사기행위와는 반대로 관객을 보다 더 각성시키기 위해 속이는 것”²⁹⁾을 목적으로 삼는다. 〈공적 명령〉의 인터뷰는 명백히 모큐멘터리 코드와 궤를 같이 하지만 모큐멘터리와는 역방향으로 진행된다. 다큐멘터리 같은 픽션을 보여준 다음 마지막에 픽션이었음을 밝히는 것이 아니라 다큐멘터리적 요소가 픽션으로 들어가는 입구가 되기 때문이다.

미셸 브로가 〈공적 명령〉에서 다큐멘터리의 대표적 양식인 인터뷰를 이용해 배우의 본명을 밝히는 역방향의 모큐멘터를 시도한 것은 이 영화가 앞서 언급한 주관적 성격의 드라마 다큐멘터리가 되는 것을 피하기 위해서일 것이다. 그리고 배우는 역사적 사건을 연기를 통해 체험하고 결과적으로 인터뷰를 이용한 경험의 증언은 연기를 넘어 체험에 가까운 사실성에 접근하게 된다. 연기와 체험의 동시 경험은 보다 생생한 (간접) 증언이 가능하기에 접근 불가능한 과거 재현을 위해 픽션을 이용하는 픽션 다큐멘터리 양식에서 자칫 감독의 비전으로 경도되기 쉬운 주관성을 배제함과 동시에 사실성과 진실성을 획득할 수 있는 절묘한 방식이 된다. 앙드레 로아젤의 지적처럼 미셸 브로가 ‘10월의 위기’에 관해 다큐멘터리 보다 픽션 영화를 제작한 것은 ‘10월의 위기’가 진행되는 동안 정부

29) 프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가?』, *op. cit.*, p. 245-246.

가 ‘전시법’ 피해자를 만나도록 허락하지 않을 것이며 따라서 사건에 대한 직접적인 다큐멘터리 제작이 불가능할 것이란 판단에 기인한다.³⁰⁾ 미셸 브로는 당시의 불가피한 상황에 대한 현실적 고려와 이러한 제약을 극복하기 위한 영화적 장치에 대한 고민의 결과로 픽션과 다큐멘터리를 결합한 창의적 방식을 이용하였고 결과적으로 진실에 접근하기 위해 픽션과 다큐멘터리를 넘나들지만 두 영역이 가지고 있는 약점인 진실 왜곡과 주관성을 극복하며 새로운 방식으로 진실에 접근할 수 있는 최적의 방식을 찾아낸 것으로 보인다. 앙드레 로아젤이 “브로가 (이 영화에서) 다이렉트 시네마의 특색인 즉각적인 사실주의의 영향력과 픽션 영화의 풍부한 환기력을 완벽하게 조합시키는데 성공하였다”³¹⁾고 평가하는 것은 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

5. 파라 다큐멘터리와 기억의 접점

마지막으로 미셸 브로가 1970년 퀘벡의 10월을 기억하기 위해 선택한 파라 다큐멘터리적 형식이 역사의 기억이라는 측면에서 어떤 의미를 가지는지 살펴 보겠다. 〈공적 명령〉은 ‘10월의 위기’와 3년 정도의 시차(제작 기준)가 있기 때문에 역사의 기록 보다는 당대의 사건을 기록하는 작업에 더 가까울 것이다. 하지만 다큐멘터리를 ‘기록 영화’라고 부르듯이 〈공적 명령〉이 촬영 시점에서 멀지 않은 과거를 포함한 현재의 기록이기는 하나 다가올 역사에 투사하는 기록이기도 하다. 그리고 촬영 당시의

30) “Au cours des événements eux-mêmes, Brault croyait, avec raison, qu’il serait impossible de produire un documentaire en direct sur la Crise, car on ne lui laisserait jamais la liberté de rencontrer les victimes de la Loi des mesures de guerre en prison”. André Loiselle, *Le cinéma de Michel Brault à l’image d’une nation*, op. cit., p. 177.

31) André Loiselle, *Réalité fiction dans Les ordres*, in *Michel Brault, œuvres 1958-1974*, Bibliothèque nationale du Québec, 2006, p. 57.

기록과 30여 년이 지난 오늘의 시점에서 작품을 바라보는 시각 사이에는 분명히 역사라는 개념이 개입될 수 있는 여지가 있다. 이런 맥락에서 이 영화의 형식과 역사의 기억 사이의 관계를 살펴보고자 하는 것이다.

우선 역사의 진실이라는 관점에서 보면 파라 다큐멘터리는 기존의 다큐멘터리나 드라마 다큐멘터리가 얽매어 있는 진실 담론에서 보다 자유롭다. 왜냐하면 지나간 역사적 사실에 대한 기록의 의미보다 시간의 간극을 넘어 역사적 사실을 영화적 틀 위에서 ‘체험’하는 의미가 강하기 때문이다. 이러한 ‘체험’을 사건에 대한 ‘객관적인 서술’보다 우위에 놓기 때문에 〈공적 명령〉은 앞에서 언급한 것처럼 보편사 개념에서 ‘10월의 위기’를 구성하는 핵심적인 사건보다는 민중과 공권력의 불균형한 관계에 초점이 맞춰져 있다. 이는 마크 페로가 역사적 관점에서 픽션 영화의 특징을 보편사에서 벗어나 있는 ‘반역사’ 또는 ‘비공식 역사’³²⁾의 기록이라고 설명하는 부분과도 일치한다고 할 수 있다. 이렇듯 미셸 브로가 퀘벡의 10월을 기억하는 방식은 공적인 성격을 띠고 있는 보편사적인 사관(史觀)과는 다를 수 밖에 없는데 이러한 시각의 기억은 발터 벤야민 Walter Benjamin이 『역사의 개념에 대하여』³³⁾에서 설명하고 있는 유물론적 사관에서 접점을 찾을 수 있다.

벤야민이 설명하고 있는 ‘역사의 개념’에서 가장 흥미로운 부분은 ‘유물론적 역사서술 방법’에 대한 개념 제시이다. 벤야민은 유물론적 역사관을 보편사적 개념 또는 역사연구방법인 ‘역사주의’³⁴⁾에 대항해 현재와의 관계 속에서 역사의 의미를 해석하는 방법론으로 제시하고 있다. 그리고 역사적 유물론을 19세기 역사주의 방법론과 구분하며 후자를 과거가 “원래 어떠했는가를 인식하는 일”³⁵⁾이라고 규정하고 유물론적 방법론에 대

32) 마크 페로, 『역사와 영화』, *op. cit.*, p. 11

33) 발터 벤야민, 『발터 벤야민 선집5-역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2015.

34) 벤야민은 같은 책에서 “역사주의가 보편사(Universalgeschichte)에서 그 정점을 이루는 것은 당연하다고 할 수 있다”고 설명하며 역사주의와 보편사와의 관계를 설명하고 있다. *Ibid.*, p. 345.

해서는 “그것은 위협의 순간에 섬광처럼 스치는 어떤 기억을 붙잡는다는 것을 뜻한다”³⁶⁾고 설명하고 있다. 퀘벡의 ‘10월의 위기’를 재현한 영화들을 이와 같은 벤야민의 구분법에 적용해 보면 앞서 1장에서 언급한 피에르 팔라르도의 〈10월〉은 전초적 역사적 사관을 반영하고 있는 반면 미셸 브로의 〈공적 명령〉은 역사적 유물론에 입각한 기억의 방식이라 할 수 있다.

〈10월〉은 사건의 현장을 재구성하는 것에 초점을 맞추고 FLQ가 저지른 납치와 살해의 불가피함을 역설하기 위해 세심하고 꼼꼼한 재현(실제로는 불가능한 재현)에 집중하고 있다. 그리고 이 영화는 곳곳에 배치한 자막과 각종 매체(신문, 라디오, TV 영상 등)의 활용에서 확인할 수 있듯이 재현물이 역사적 진실을 말하고 있다는 감독의 완고한 믿음에서 출발한다. 반면에 〈공적 명령〉의 경우 보편사적 시각에서 서술하는 중대한 역사적 사건에서 소외되는 민중의 고통에서 출발한다. 영화의 전체적인 구성에서 드러나는 이와 같은 미시사적인 시각은 핵심적인 사건이 아니라 민중의 고통으로부터 역사적 사건의 의미를 도출하는 역할을 담당한다. 브로의 픽션 영화는 고통받았던 퀘벡인들의 이야기에서 출발해 이야기들의 파편을 모으고 의미를 부여한 다음 다시 퀘벡에 돌려주는 행위라고 할 수 있다. 이는 벤야민 방식의 ‘어떤 기억’을 상상력을 이용해 되살리려는 것이라 할 수 있다.

여기서 ‘어떤 기억’이라는 것은 보편사에서 소외된 기억을 의미하는 것이고 또 되살린다는 것은 것은 과거를 소환하는 의미만 가지는 것이 아니라 ‘되시는’ 방식이 되기도 한다. 이러한 기억의 방식은 우선 앞서 브로의 〈공적 명령〉이 재구성에 의한 기억보다는 시간적 간극을 뛰어넘는 체험을 바탕으로 한 기억의 방식이라는 것과 같은 맥락이라 할 수 있다. 그리고 시간적 측면에서 역사적 사건을 ‘되시는’ 것은 벤야민이 주장하는 유물론적 역사관의 시간적 개념과도 일맥 상통한다.

35) *Ibid.*, p. 335.

36) *Ibid.*, p. 334.

역사는 구성의 대상이며, 이때 구성의 장소는 균질하고 공허한 시간이 아니라 지금 시간(Jetztzeit)으로 충만한 시간이다.³⁷⁾

벤야민의 역사 개념은 과거의 사실을 하나의 의미 속에 가두어 고정하고 박제하는 것이 아니라 현재와의 관계 속에서 재조명하는 것이고 이는 시간과 함께 새로이 도래하는 현재와 더불어 지속적으로 재생산되어야 하는 담론이라는 것을 의미한다. 그렇기 때문에 벤야민은 “역사주의가 과거에 대한 ‘영원한’ 이미지를 제시한다면, 역사적 유물론자는 과거와의 유일무이한 경험을 제시한다”³⁸⁾고 부연 설명하고 있다. 〈공적 명령〉에서 ‘10월의 위기’를 기억하기 위해 선택한 대상이나 방식은 과거를 이미지 속에 가두어 역사적 진실을 주장하기보다는 기억을 현재화하려는 전략이라고 할 수 있다. 시간과 함께 영화의 상영과 관람은 매번 과거의 기억에 대해 질문을 던지는 행위가 될 것이기 때문이다. 이러한 맥락에서 다이렉트 시네마의 개척자이며 평생을 다큐멘터리 제작에 헌신한 미셸 브로가 퀘벡의 역사에서 가장 극적인 순간을 사건 위주의 다큐멘터리가 아닌 사건의 주변부³⁹⁾를 기억하는 픽션 형태의 다큐멘터리로 다루어졌던 이유를 이해할 수 있을 것이다.

결론

퀘벡의 대표적인 영화학자인 크리스티앙 푸아리에 Christian Poirier는 『퀘벡 영화 *Le cinéma québécois*』에서 1960년대 이후 퀘벡의 젊은 영화인들이 다큐멘터리에서 픽션으로 전환하는 현상을 확인하고 이를 ‘퀘

37) *Ibid.*, p. 345.

38) *Ibid.*, p. 347.

39) 관념적인 역사의 시각과 보편사 적인 시각에서 볼 때 부차적으로 보일 수 있다는 의미임.

백의 모험’이라 부르고 있다.

‘조용한 혁명기’ 초기에 나타나는 상상력의 해방은 대부분의 영화인들에게 픽션 영화에 대한 부름으로 받아들여졌다. 픽션영화에 다이렉트 시네마 기술을 적용한다는 것, 다시 말해 퀘벡인들을 있는 그대로 보여주면서 극적인 이야기를 다큐멘터리 형식으로 표현한다는 것은 퀘벡사회의 집단적인 정체성의 획득을 의미한다. 마찬가지로 영화잡지들은 영화가 국가적 정체성에 뿌리내려는 이러한 현상을 응원하였다 : “퀘벡 영화의 모험은 우리에게 있어 바로 퀘벡의 모험이다.”⁴⁰⁾

반면에 퀘벡의 대표적 영화감독인 드니 아르캉 Denys Arcand은 자신이 다큐멘터리에서 픽션영화로 창작의 중심축을 이동한 것에 대해 ‘자유를 찾아서’라고 설명하고 있다.

내가 다큐멘터리를 제작할 때는 나와 또 함께 일하던 동료들은 우리가 얘기하고자 하는 제법 분명한 이야기를 가지고 있었다. 하지만 결국엔 우리와 같은 생각이 아닌 사람들을 대상으로 촬영한 내용들에 대해서 우리가 가지고 있던 의견을 뒤집을 수 있는가라는 의문이 들었다. 각각의 다큐멘터리는 영화 속에서 사람들이 무엇이라 얘기하건 결국 나의 고유한 세계관에서 비롯되는 일종의 부정직함을 드러낼 수 밖에 없다.⁴¹⁾

40) “La libération de l'imaginaire, vécue au début de la Révolution tranquille, est interprétée, par beaucoup de cinéastes, comme un appel au cinéma de fiction, c'est-à-dire la présentation d'un récit dramatique utilisant un style documentaire, révélant les Québécois tels qu'ils sont, participe de cette appropriation collective de la société. De même, les revues de cinéma encouragent cet ancrage du cinéma à l'identité nationale : « L'aventure du cinéma québécois c'est pour nous l'aventure du Québec. » Christian Poirier, Christian Poirier, *Le cinéma québécois*, Tome 1. *L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presse de l'Université du Québec, 2004, p.69.

41) “Quand je faisais un documentaire, nous avions, moi et les gars qui travaillaient avec moi, une idée assez précise de ce que nous voulions dire. Or, tu en arrives

이렇듯 브로가 〈공적 명령〉을 제작하던 시기를 전후해 다수의 퀘벡 영화인들이 다큐멘터리 영화 제작에서 픽션영화 제작으로 이주하는 경향이 두드러졌다. 이러한 영화인들의 변신은 다큐멘터리 특유의 윤리적 제약에서 벗어나 자유로운 표현을 시도하고 또 상상력을 통해 현실에 접근하려는 의지의 표현이라 할 수 있다. 하지만 미셸 브로가 일시적으로 픽션을 선택한 사실은 동시대 퀘벡의 젊은 감독들과는 결이 다르다고 할 수 있다. 퀘벡의 역사적 사건과 대면한 다큐멘터리 감독으로서 브로가 추구한 길은 ‘날 것 그대로의 현실’을 포착할 수 있다는 지가 베르토프 Dziga Vertov의 ‘시네마-베리테 Kino-Pravda’나 ‘현실의 진정성’을 파고들기 위해 로버트 플레허티 추구했던 ‘연기된 다큐멘터리 Documentaire joué’가 아닌 자신만의 새로운 길을 선택한 것으로 보인다. 브로가 1958년 최초로 다이렉트 시네마라는 형식을 만들었던 것은 당시의 새로운 영화 기술을 추구한 결과라기보다는 당시 현장을 가장 효과적으로 전달할 수 있는 방법에 대한 영화적 감성의 결합에서 비롯된 것이다. 마찬가지로 앞에서 분석한 〈공적 명령〉이 가진 형식적인 역설과 창의적인 방식은 ‘10월의 위기’라는 극한적인 현실에 대한 자신의 주장을 정당화하기 위해 이를 객관성으로 포장하기 위한 방식을 고안한 것이 아니라 퀘벡의 현실을 가장 효과적으로 전달할 수 있는 방식에 대한 고민의 결과라고 할 수 있다. 이렇듯 브로의 창작 정신이 가장 두드러지는 지점은 바로 기존 형식에 현실을 맞추는 것이 아니라 하나의 현실을 가장 효과적으로 전달할 수 있는 방식(그것이 비록 픽션의 영역이라 할지라도)의 창조에 있다고 할 수 있고 그러한 창작성이 형식과 내용의 이상적인 결합을 통해 가장 두드러지게 나타나는 영화가 바로 〈공적 명령〉인 것이다.

à te demander si tu as le droit de plaquer tes propres opinions sur du matériel pris chez des gens qui ne pensent pas nécessairement comme toi, ou en tout cas pas tout à fait... Il se dégage finalement de chaque documentaire une espèce de malhonnêteté qui provient du fait que c'est finalement ta propre vision du monde qui paraît quels que soient les gens qui s'expriment dans ton film," Denys Arcand, «La maudite galette», in *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 9, mai-juin 1972, p. 28.

참고문헌

- 발터 벤야민, 『발터 벤야민 선집5-역사의 개념에 대하여/폭력비판을 위하여/초현실주의 외』, 최성만 역, 도서출판 길, 2015.
- 제인 로스코·크레이그 하트, 『모크 다큐멘터리라 다큐멘터리가 아닌 다큐멘터리』, 맹수진·목혜정 역, 커뮤니케이션북스, 2010.
- 퀘벡학연구모임, 『50개의 키워드로 본 퀘벡』, 아모르문디, 2014.
- 폴 워드, 『다큐멘터리-리얼리티의 가장자리』, 조혜영 역, 커뮤니케이션북스, 2011.
- ARCAND Denys, *La maudite galette, Cinéma Québec*, vol. 1, n° 9, mai-juin 1972.
- BÉDARD Éric, *L'Histoire du Québec pour Les Nuls*, Paris, First-Gründ, 2012.
- Commission d'enquête sur des opérations policières en territoire québécois, *Rapport de la Commission d'enquête sur des opérations policières en territoire québécois*, Québec, Ministère de la Justice, 1981.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Edition Folio, 1988 (마크 페로, 『역사와 영화』, 주경철 역, 까치, 1999).
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Collin, 2005. (기이 고티에, 『다큐멘터리, 또 하나의 영화』, 김원중·이호은 역, 커뮤니케이션북스, 2006)
- LÉVESQUE René, *Pourquoi Les ordres?*, in *Le Jour, Montréal*, 28 septembre 1974.
- LOISELLE André, *Le cinéma de Michel Brault à l'image de nation*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- _____, *Réalité fiction dans Les ordres*, in *Michel Brault, Œuvres 1958-1974*, Bibliothèque nationale du Québec, 2006

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, coll. "Arts et cinéma", 2000.

_____, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009. (프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가 - 다큐멘터리와 그 아류들』, 조화림 · 박희태 역, 예림기획, 2012)

POIRIER Christian, *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?*, Vol 1, PUQ, 2004.

_____, *Le cinéma québécois : Les politiques cinématographiques*, Vol 2, PUQ, 2004.

VALLIÈRES Pierre, *Témoignage d'un otage privilégié des 《ordres》. Brault a manqué son coup*, Cinéma Québec 4.1, décembre 1974.

필모그래피

- 〈공적 명령〉

감독 : 미셸 브로 / 흑백&컬러 / 런닝타임 : 109mn / 개봉 : 1974년
9월 26일

〈Résumé〉

Une forme de représentation de la ‘Crise d’octobre’
du Québec

- *Les ordres*, un para documentaire de Michel Brault -

PARK Heui-Tae

Cette étude envisage, dans un premier temps, de découvrir un cinéaste québécois, méconnu en Corée : Michel Brault, qui s’est frayé, dans les années 60, la nouvelle voie du documentaire, le cinéma direct, avant les cinéastes américains. Il était aussi parmi les cinéastes québécois qui ont marqué l’âge d’or de l’Office national du film du Canada. Ensuite, à travers l’analyse de son film *Les ordres*(1974), un des rares films du cinéaste jusque-là spécialisé dans le documentaire, qui se situe à la frontière entre le cinémade fiction et le documentaire, dit docu-fiction, nous allons voir, dans la perspective des études francophones, comment Michel Brault analyse la ‘Crise d’octobre’ du Québec par rapport aux autres représentations de cet évènement historique. Puis cette étude s’orientera vers la forme particulière de ce film de fiction, qui précède le discours actuel sous l’influence du postmodernisme, sur la nouvelle forme de documentaire appelée ‘mockumentary’ ou ‘prankumentary’, ces derniers se constituant aussi à leur tour par la fiction. Enfin, la signification de la forme de ce film, définie comme para documentaire, sera analysée dans la perspective des études d’histoire. En somme, cette étude envisage l’analyse non seulement des valeurs cinématographiques de ce film, mais aussi des diverses valeurs que ce film noue avec divers domaines d’études.

주 제 어 : 미셸 브로(Michel Brault), 퀘벡 영화(cinéma québécois),
프랑스어권 영화(cinéma francophone), 의사(疑似) 다큐멘
터리(documentaire faux-semblant), 파라 다큐멘터리(para
documentaire), 10월의 위기(Crise d'octobre), 모큐멘터리
(mockumentary), 프란큐멘터리(prankumentary), 포스트
다큐멘터리(post-documentary)

투 고 일 : 2016. 3. 25

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

Réflexions sur l'espace parisien et son expression toponymique: un enjeu culturel territorial

Micottis Pierrick
(Université Kyung Hee)

SUN Hyo-Sook
(Université Kyung Hee)

| Contents |

1. Introduction
2. Mise au point sur le concept de toponymie
3. Le corpus : classification et remarques générales
4. Contenu symbolique des toponymes
5. Complémentarités et tendances contradictoires
 - 5.1. Monde militaire, religieux, d'autorité d'Etat, d'activité et de vie sociale
 - 5.2. Rapport diachronique et distribution géographique
6. En guise de conclusion

1. Introduction

Les sociétés ont de tout temps attribué aux territoires parcourus des noms de lieu comme moyen de localisation. Dans bien des cas, ces noms sont le reflet de la symbiose qui unit la terre et les gens

qui l'habitent. Dans les sociétés primitives comme dans les sociétés modernes, l'entreprise toponymique ne s'est cependant jamais contentée d'attribuer aux espaces naturels un nom selon leur propre singularité physique (montagne, plateau, vallée, golfe, etc). Une étude comme celle de H. Guillorel montre en effet que le plus souvent, c'est l'administration territoriale qui choisit de donner un nom à un lieu en raison d'une orientation politique, idéologique, religieuse, identitaire ou technique¹⁾. Comme l'explique G. Desmarais dans son ouvrage sur la géographie humaine et structurale, malgré la place que tient dans le monde la dénomination toponymique d'origine autochtone, populaire et spontanée, la dénomination administrative organise majoritairement « *une structure de positions abstraite qui intercepte les activités [humaines] transformant les environnements naturels en espaces culturels* »²⁾. Dans un autre ouvrage consacré cette fois à la toponymie urbaine : *La morphogénèse de Paris*³⁾, et dans le même ordre d'idée défini par H. Guillorel à propos des enjeux politiques de la toponymie, G. Desmarais s'attache à démontrer que dans l'espace urbain notamment, les noms de lieux possèdent au plus fort d'eux-mêmes *un contenu anthropologique de base pouvant jouer un rôle constitutif dans le processus d'appropriation territoriale*⁴⁾.

1) GUILLOREL H, « Onomastique, marqueurs identitaires et plurilinguisme. Les enjeux politiques de la toponymie », *Droit et cultures*, 64 | 2012-2, mis en ligne le 08/01/2013, pp.6-7, article consulté le 22/02/2016. Disponible sur URL : <http://droitcultures.revues.org/>

2) DESMARAIS G, « Pour une géographie humaine structurale », *Annales de géographie*, Québec, Vol. 110, n° 617, 2001, p.14.

3) DESMARAIS G, *La Morphogénèse de Paris, des origines à la Révolution*, Paris et Québec, l'Harmattan et Célat, 1995.

4) RACINE J-B, « Compte rendu de lecture », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 40, n° 111, 1996, p. 463, article consulté le 12/12/2014, disponible sur : URI: <http://id.erudit.org/iderudit/022597ar>

Ce sont ainsi des choix de “décision” pensés et sciemment utilisés, qui qualifient et fonctionnalisent l'espace toponymique en y associant d'autorité un nom.

Pour dominer, maîtriser, promouvoir et développer l'espace territorial, les instances administratives choisissent dans la majorité des cas d'attribuer aux lieux des noms de personnages célèbres ou d'événements historiques considérés comme importants dans l'histoire nationale d'un pays. Dès lors que la nomination des lieux relève du patrimoine national, la toponymie soulève la question des référents culturels auxquels l'autorité administrative fait appel. De surcroît, en matière d'espace urbain cette toponymie n'est pas sans poser la question de sa distribution géographique et des interrelations qu'elle crée du point de vue symbolique.

Toutes ces questions sont celles auxquelles cet article se propose de répondre à travers une étude sur la toponymie de la ville de Paris. Pourquoi Paris ? Parce que selon nous, la dénomination de la voirie parisienne *intra-muros* illustre au mieux ce qu'on retrouve par ailleurs dans le paysage urbain français en général, c'est-à-dire ce qu'il est convenu de nommer : une *toponymie réflexible*, organisée en tissu. Notre article veut montrer qu'au-delà du processus d'appropriation territoriale proprement dit, cette toponymie traduit structurellement et symboliquement la volonté d'affirmer, de promouvoir et de transmettre, donc de faire perdurer, un certain nombre de valeurs à travers des référents culturels dont elle est historiquement investie.

Dans un premier temps, nous ferons rapidement le point sur la question de la toponymie en général, d'une part au plan linguistique, d'autre part au plan de l'onomastique des lieux (science qui étudie la

motivation de la désignation d'un lieu dans le cadre d'un lexème simple ou composé)⁵⁾. Dans un deuxième temps, nous présenterons notre corpus de toponymes parisiens classés selon le monde culturel auxquels ils renvoient (monde militaire, religieux, etc). Dans un troisième temps, nous ferons quelques remarques quantitatives et sémantiques sur les mondes culturels auxquels renvoient les toponymes du corpus. Dans un quatrième temps, nous identifierons la symbolique de chacun de ces mondes pour que, dans un cinquième temps, nous puissions établir leur complémentarité symbolique et géographique dans l'espace parisien.

2. Mise au point sur le concept de toponymie

Pour donner une définition succincte de ce qu'est la toponymie*, nous dirons que c'est ce qui permet de **désigner** et d'**identifier** un lieu par un nom. Ce lieu peut correspondre à un espace de vie ou de passage, ou désigner tout simplement un lieu géographique naturel, inhabité. Comme l'explique C. Rostaing, « *la toponymie étudie tous les noms de lieux quels qu'ils soient* »⁶⁾. C'est, selon les mots de J. Poirier, une science qui se « *propose de rechercher la signification et l'origine des noms de lieux et aussi d'étudier leur transformation* »⁷⁾.

5) Méthodologiquement, l'onomastique consiste à tirer tous les renseignements possibles des noms de lieux (et de personnes), comme par exemple la connaissance de leur origine, leurs enjeux culturels et de territoire, etc. De fait, l'onomastique étudie l'expansion des noms de lieux dans le temps et l'espace.

* Du grec *tópos* (lieu) et *ónoma* (nom).

6) ROSTAING C, *Les noms de lieu*, Paris, PUF, 1948, p.19.

7) POIRIER J, *Toponymie. Méthode d'enquête*, Québec, Presses de l'Université de l'Aval, 1965, p.17.

C'est ainsi que les études sur la toponymie se focalisent le plus souvent sur l'aspect linguistique des lieux nommés. Dans l'introduction de son livre sur les noms de lieux, A. Dauzat⁸⁾ voit en eux, comme principal attrait, des études consacrées à l'étymologie et à la dialectologie. S'il est vrai comme le souligne par ailleurs J. Picoche⁹⁾ que l'archéologie linguistique constitue une véritable mine d'enseignements de toute espèce sur notre passé, la linguistique moderne peut également nous aider à mieux cerner le sens d'un toponyme au plan de sa structure, c'est-à-dire de ses constituants immédiats. Sur ce constat, quelques remarques s'imposent, aussi bien au plan linguistique qu'au plan de l'onomastique.

- Au plan linguistique, la remarque essentielle est de dire qu'un toponyme peut se présenter, soit comme un nom simple, soit comme un nom composé, c'est-à-dire avec un ou plusieurs éléments appartenant au langage.

Si nous prenons par exemple le toponyme *Porte de la Chapelle* (18^{ème} arrondissement de Paris)¹⁰⁾, nous sommes en présence d'un élément **générique** *Porte* et d'un élément **spécifique** *Chapelle*, lequel sert à préciser (détermination) la porte dont il s'agit. Notons que la toponymie urbaine use forcément d'un générique (rue, place, pont, etc.) dont le rôle est de fournir une information sur le type de voirie du lieu nommé.

8) DAUZAT A, *Les noms de lieux. Origines et évolution*, Paris, Delagrave, 1963.

9) PICOCHÉ J, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Robert, 1994, intro. p.II.

10) Pour la suite de cette étude, nous ne donnerons désormais que le numéro et le rang marqué par le nombre pour signifier l'arrondissement de Paris.

* Le terme *Carmes* désigne traditionnellement des religieux au masculin (carme pour les hommes, carmélite pour les femmes) appartenant à l'Ordre des catholiques contemplatifs.

• Au plan de l'onomastique des lieux, c'est-à-dire de la manière de nommer une région, une ville, une voie de communication, etc., trois remarques s'imposent :

Tout d'abord, un toponyme sert à nommer un espace en vertu, soit d'un fait culturel (*rue du Cirque*, 8^{ème}), soit d'une réalité anthropologique (*passage des Charbonniers*, 15^{ème}), soit d'une réalité naturelle (*rue du Ruisseau*, 18^{ème}). Ensuite, un toponyme se décline souvent sous forme d'anthroponyme (nom de personne). Lorsque tel est le cas, le référent humain peut être nommé selon son nom : *rue Montesquieu* (1^{er}) ou selon son activité : *rue des Carmes**(5^{ème}).

Enfin, dans de nombreux cas un toponyme détient un chrononyme (chronologie), c'est-à-dire un ou plusieurs éléments désignant une durée ou un moment d'une époque donnée. Dans l'espace parisien nous trouvons par exemple certains toponymes comme *place Onze-Novembre-1918* (11^{ème}), *rue du Huit-Mai-1945* (10^{ème}), par lesquels s'établit un ancrage historique¹¹⁾).

En somme, si l'on se réfère à ce qu'explique L. Bauer dans son étude sur le choix d'un nom donné à un espace¹²⁾, nous dirons que « *deux voies de dénomination des lieux marquent le passage d'une **dénomination descriptive** à une **dénomination symbolique***¹³⁾. *La dénomination populaire saisit les caractéristiques physiques d'un lieu, notamment sa topographie, sa flore, la nature de son sol ou des*

11) GREIMAS A.J, COURTÈS J, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette supérieur, 1993, p.36.

* En France, ce type d'ancrage se manifeste essentiellement dans l'espace urbain.

12) BAUER L, « De la diachronie à la synchronie : étude de la dénomination des voies de Cergy-Pontoise », *Langage et société* n° 96, juin 2001, p.20.

13) C'est nous qui soulignons.

constructions humaines qui s'y trouvent [...] À l'inverse, la toponymie administrative et systématique ne tient généralement pas compte de la nature du lieu dénommé. Il s'agit très généralement de commémorer une personnalité ou un événement que l'on souhaite honorer ». Là, nous sommes dès lors dans une dénomination symbolique

Selon les données de notre corpus, l'étude de la toponymie que nous proposons ici repose essentiellement sur cette notion de dénomination symbolique. Voyons maintenant sous quelles occurrences se décline notre corpus.

3. Le corpus : classification et remarques générales

3.1. Présentation et classification du corpus

Nous devons tout d'abord nous poser la question de la finalité et donc de la nature pratique d'une telle étude sur la toponymie parisienne. Ce que nous proposons ici, c'est avant tout la constitution d'un corpus, c'est-à-dire un tri, un inventaire et une classification. De fait, cette ambition centrale est par elle-même «guidée en sous-main» par une hypothèse selon laquelle la toponymie parisienne revêt à la fois un caractère paradigmatique (des corrélations) et un caractère syntagmatique (des conjonctions)¹⁴ ; la description et la comparaison des données permettront simplement ensuite de confirmer la pertinence de l'hypothèse, donc du corpus. Autant dire tout de suite

14) GREIMAS A.J, COURTES J, *Op. cit.*, p.266.

que, sans être exhaustif, le corpus sera cependant conséquent et que sa mise en annexe ne ferait plus sens pour le but que nous lui assignons. Pour reprendre les mots de A. Zinna, nous dirons que dans notre étude, le corpus se veut comme une effectivité qui exhibe une « *finalité* »¹⁵⁾.

Notre corpus se fonde sur une base de données fournies par le répertoire relativement “complet” des rues de Paris du Guide Michelin¹⁶⁾. Nous disons « *relativement* », parce qu'en matière de voirie urbaine notamment, les dénominations ne cessent d'évoluer¹⁷⁾. Certains lieux sont parfois débaptisés au profit d'un autre toponyme, alors que, par ailleurs, de nouvelles voies sont ouvertes et d'autres supprimées. Bref, comme dans toutes les villes françaises et du monde, la toponymie parisienne évolue avec son temps, sans pour autant rejeter son génie ni ses hérités.

Etant donné que le guide Michelin répertorie environ 5430 rues¹⁸⁾, avenues, boulevards et autres impasses dans les vingt arrondissements de la capitale et que dans le cadre de cet article nous sommes forcément restreints, notre réflexion portera sur ce que les sciences en général s'accordent à nommer : un *corpus limité*. Nous nous en tiendrons ainsi à une liste de 710 toponymes,

15) ZINNA R, *Décrire, produire, comparer et projeter. La sémiotique face aux nouveaux objets de sens*, Limoges, PULIM, 2002, p.7.

16) MICHELIN, *Paris, Plan & Index des rues*, Paris, Michelin propriétaire éditeur, 2014, pp.2-55.

17) Voici ce qu'explique en substance le guide Michelin : « *De par l'évolution rapide des données, il n'est pas exclu que certaines d'entre elles ne soient pas complètement exactes ou exhaustives* », MICHELIN, *Ibid*, p.56.

18) Notons que Paris compte un nombre supérieur de voies par rapport au nombre de dénominations toponymiques spécifiques proprement dites. Un toponyme comme *Chapelle* se décline par exemple sous six lieux différents (rue, cité, hameau, impasse, place et porte).

soit 13,07% de noms de lieux parisiens détenant des **effets de sens** culturels les plus emblématiques. Nous n'analyserons pas chacun de ces toponymes dans le détail, nous les envisagerons plutôt sous l'hypothèse saussurienne selon laquelle les éléments de la langue n'existent que par leur relation. Nous pensons en effet que les toponymes parisiens entretiennent entre eux certaines relations sémantiques, et ceci nous amène à concevoir d'emblée notre corpus comme un corpus réflexible. Pour reprendre le propos de D. Mayaffre : « *Nous entendons par réflexivité du corpus le fait que ses constituants [...] renvoient les uns aux autres pour former un réseau sémantique performant dans un tout (le corpus) cohérent et auto-suffisant* »¹⁹).

Notre corpus que nous regroupons d'emblée par thèmes, nécessite parfois certaines connaissances encyclopédiques que nous incluons aux toponymes cités. Ces connaissances figurent sous forme d'explications fournies par le dictionnaire historique de G. Pessard²⁰) sur la toponymie parisienne. Les données de ce dictionnaire justifieront notre sélection de certains toponymes pour notre corpus, elles nous permettront surtout de mieux les classer et donc de les catégoriser selon l'isotopie précise dans laquelle ils s'inscrivent. Les résultats obtenus feront ensuite l'objet de notre étude sur la base des relations de complémentarité qui s'établissent entre les différentes isotopies symboliques des toponymes.

Notons que pour des raisons de longueur, certains éléments génériques des toponymes du corpus sont sous abréviation : rue = *r.*,

19) MAYAFFRE D, « Les corpus réflexifs : entre architextualité et hypertextualité », Corpus 2002, mis en ligne le 15/12/2003, consulté le 23/01/2015, disponible sur URL : <http://corpus.revues.org/11>

20) PESSARD J, *Nouveau dictionnaire historique de Paris*, Paris, Eugène Rey (anc. édit), actuellement (BNF), 1904, p.16.

avenue = *av.*, square = *sq.*, passage = *pass.*, impasse = *imp.*, boulevard = *bd.*, place = *pl.*, porte = *pte.*. Nous rappelons que le numéro et le rang marqué mis entre parenthèses à la suite de chaque toponyme présenté, renvoient à l'arrondissement parisien dans lequel le toponyme se positionne géographiquement.

Notre corpus se partitionne autour de cinq thèmes-clés : le monde militaire, le monde religieux, le monde d'autorité d'Etat, le monde d'activité et de vie sociale, ainsi que le monde artistique selon les occurrences suivantes :

1. Toponymes de monde militaire

a) militaires célèbres

• rues :

du Maréchal (vingt-trois personnalités, notamment cinq dans le 16^{ème})

de l'Amiral (neuf personnalités)

des Amiraux (18^{ème})

du général (soixante-sept personnalités, dont neuf dans le 7^{ème}, dix dans le 15^{ème} et dix-huit dans le 16^{ème}.)

du Colonel (quatorze personnalités)

du Commandant (dix personnalités)

du Capitaine (huit personnalités)

Lieutenant-Colonel (deux personnalités)

du Lieutenant (cinq personnalités)

du Sergent (trois personnalités)

du Caporal-Peugeot (17^{ème})

b) corps d'armée/dates/lieux

• rues :

de la Légion-Étrangère (14^{ème})

du Huit-Mai-1945 (10^{ème}) (date de la fin de la Seconde Guerre mondiale)

• places :

du Bataillon-du-Pacifique (12^{ème})

du Bataillon-Français-de-l'O.N.U en Corée (4^{ème})

des Combattants-en-Afrique-du-Nord (12^{ème})

de l'Escadrille-Normandie-Niemen (13^{ème})

- d'Onze-Novembre-1918* (11^{ème}) (date de la fin de la Première Guerre mondiale)
- du 18-juin-1940* (6^{ème})
- du Huit-Novembre-1942* (10^{ème}) (date du débarquement anglo-saxon en Afrique du nord)
- du Vingt-cinq-Août-1944* (14^{ème}) (date de la libération de Paris)
- du Maquis-du-Vercors* (19^{ème})
- de la Résistance* (7^{ème})
- de l'École-Militaire* (7^{ème}),
- r. et pl. des Victoires* (9^{ème})
- **Square, avenue, esplanade :**
 - sq. des Écrivains-Combattants-Morts-Pour-la-France* (16^{ème})
 - av. de la Grande-Armée* (15 et 16^{ème})
 - esplanade du Souvenir Français* (7^{ème}) (à la mémoire des soldats français morts lors du conflit franco-prussien de 1870)

2. Toponymes de monde religieux

a) personnages représentatifs de la Sainte Église romaine

- **rues :**
 - des Prêtres-St-Germain-l'Auxerrois* (1^{er})
 - des Prêtres-St-Séverin* (5^{ème})
 - du Bourg-l'Abbé* (3^{ème}) (cette rue formait autrefois un bourg qui dépendait de l'abbaye de Saint-Martin. Ce bourg fut enclavé dans Paris vers 1210)
 - de l'Abbé* (quatorze rues réparties dans 8 arrondissements de Paris : 4, 5, 6, 13, 14, 15, 17 et 18^{ème})
 - Cardinal* (sept noms de rues réparties dans 5 arrondissements de Paris : 5, 9, 12, 15 et 18^{ème})
 - Maison-Dieu* (14^{ème}) (en raison d'un couvent voisin autrefois appelé *Maison Dieu* ou *de Dieu*)
 - N.-D-de Lorette* (9^{ème})
 - N.-D-de-Nazareth* (3^{ème})
 - N.-D-de-Recouvrance* (6^{ème})
 - N.-D-des-Champs* (2^{ème})
 - N.-D-des-Victoires* (20^{ème})
 - de la Madone* (18^{ème}) (en raison autrefois d'une statue de la vierge placée dans une niche grillagée à l'angle de cette rue)
 - Sœur-Catherine-Rosalie* (13^{ème})
 - Saint* (quatre-vingt-dix-huit rues réparties dans les 20 arrondissements de Paris)
 - Sainte* (vingt-trois rues réparties dans 15 arrondissements de Paris : 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18 et 20^{ème})
 - de la Ville-l'Evêque* (8^{ème}) (rue où était située la *Ferme de l'Évêque de Paris*)

• avenue, rue, place, passage cour et impasses :

- av. de la Sœur-Rosalie* (13^{ème})
- r. et pl. Jeanne-d'Arc* (13^{ème}).
- pass. et r. de la Trinité* (2 et 9^{ème}) (en raison du voisinage d'une église de ce nom)
- pass. de la Vierge* (7^{ème}) (doit son nom à une *chapelle de la Vierge*)
- cour du Nom-de-Jésus* (11^{ème})
- imp. de l'Enfant-Jésus* (15^{ème}) (tire son nom de l'ancien hospice de L'Enfant Jésus)
- imp. du Curé* (18^{ème})
- imp. des Prêtres* (16^{ème})

b) ordres religieux

• rues:

- des Carmes* (5^{ème})
- Basses-des-Carmes* (5^{ème}) (son nom lui vient de ce qu'elle est en contre-bas des autres rues avoisinant le *Marché aux Carmes*)
- des Bernardins* (5^{ème}) (doit son nom au *couvent des Bernardins* dont elle longeait les bâtiments)
- des Chartreux* (6^{ème}) (cette rue a été percée en 1866 sur l'emplacement de l'ancien *couvent des Chartreux*)
- des Moines* (17^{ème}) (ce nom lui vient probablement des moines de St-Denis)
- Chanoinesse* (4^{ème}) (doit son nom aux chanoines de Notre-Dame qui l'habitaient autrefois)
- des Filles-St-Thomas* (2^{ème}) (doit son nom au couvent des *Filles de Saint-Thomas d'Aquin*)

• rues, boulevard, place et quai :

- r. et bd des Filles-du-Calvaire* (3 et 11^{ème}) (doit son nom au couvent des *Filles du Calvaire* qui y était situé)
- r. et bd. des Capucines* (1, 2, 9^{ème}) (la rue était située près du *couvent des Capucines* et le boulevard bornait le jardin de ce couvent)
- r. et pl. des Petit-Pères* (2^{ème}) (la place occupe l'emplacement de l'ancienne cour du couvent des *religieux Petits Augustins*, dits *Petits Pères*)
- r. et quai des Grands-Augustins* (6^{ème}) (en raison du couvent des *religieux Grands-Augustins*, qui se trouvait à l'angle de ce quai et de cette rue)

c) lieux/édifices :

• rues :

de l'Abbaye (6^{ème})

du Cloître-Notre-Dame

du Cloître-St-Merry (4^{ème}) (ces rues se situent dans ce qui était un ancien cloître fermé par deux portes)

• rues, impasses, place boulevard cité, hameau, porte, quai et pont :

r. et imp. de l'Église (15^{ème})

r. et pl. du Calvaire (18^{ème}) (doivent leur dénomination à la proximité du Calvaire placé au sommet de la butte Montmartre)

r. et bd. du Temple (3, 4 et 11^{ème}) (ce nom leur vient du Prieuré du Temple appartenant à la *Commanderie Templiers*, qui fut une association de chevaliers pour la défense de la terre sainte)

cité, hameau, imp. pl. et porte de la Chapelle (18^{ème})

quai et pont de L'Archevêché (4^{ème})

• places :

du Parvis-Notre-Dame (de-Paris, 4^{ème})

du Parvis-Sacré-Cœur (18^{ème})

pl. de l'Église-de-l'Assomption (16^{ème})

d) pratiques et croyances

• rues :

de l'Évangile (18^{ème}) (une *croix de l'Évangile* s'y trouvait autrefois)

de l'Ave Maria (4^{ème}) (nom des religieuses qui autrefois occupaient un couvent dans le voisinage de cette rue)

de la procession (15^{ème}) (ancien chemin pour se rendre à la Paroisse)

de l'Annonciation (16^{ème}) (parce que l'église où elle conduit est sous le vocable de l'*Annonciation* de la Vierge)

de Paradis (10^{ème}) (doit son nom sans doute par opposition à la *rue d'Enfer*, nommée aujourd'hui *rue Bleue*)

du Val-de-Grâce (5^{ème}) (elle fut créée sur le terrain du couvent des Carmélites)

• passage et impasse :

pass. d'Enfer (14^{ème})

imp. Satan (20^{ème})

3. Toponymes d'autorité d'Etat

a) rois, reines et empereurs de France

• rues du nom de rois et reine mérovingiens :

Clovis (5^{ème})

Clotaire (5^{ème})

Sainte-Clotilde (5^{ème})

• rue du nom de roi carolingien :

Charlemagne (4^{ème})

• rues, place, avenue, passages, pont, boulevard, port, quai et allée
du nom de rois et reines capétiens :

Marie-Stuart (2^{ème}),

de (Marie de) Médicis (6^{ème})

r. Charles le Sage (4^{ème})

Louis le Grand (2^{ème})

r. et pl. François I^{er} (8^{ème})

av. et pass. Philippe Auguste (11^{ème})

pass. et pont Louis-Philippe (4^{ème}, 11^{ème})

pont Saint-Louis (4^{ème})

bd., port et quai Henry-IV (4^{ème})

allée Anne-de-Beaujeu (19^{ème})

• rue et place du nom d'empereurs :

r. Bonaparte (6^{ème})

pl. Napoléon III (10^{ème})

b) présidents de la République

• avenues, rues, voies villas, avenues, allée, boulevard, places et quai :

av. Mac-Mahon (17^{ème})

villa (voie) *Sadi-Carnot* (19^{ème})

r. Casimir-Perier (7^{ème})

r., av. et voie Félix-Faure (15, 19^{ème})

villa (voie) *Emile-Loubet* (19^{ème})

villa (voie) *Armand-Fallières* (19^{ème})

av. Raymond-Poincaré (16^{ème})

allée Paul-Deschanel (7^{ème}) *av. Paul-Doumer* (16^{ème})

bd. Vincent-Auriol (13^{ème})

av. René-Coty (14^{ème})

pl. Charles-de-Gaulle (8^{ème})

pl. et voie Georges-Pompidou (4, 16^{ème} et 1^{er})

quai François-Mitterrand (1^{er})

4. Toponymes d'activité et de vie sociale

a) aide sociale et corps médical

• **rues :**

- du Docteur* (trente-sept occurrences, dont notamment 11 dans le 13^{ème})
- de l'Hôpital-St-Louis* (10^{ème}) (doit son nom à l'hôpital fondé par Henri IV)
- de la Santé* (13^{ème}) (parce qu'elle conduit à l'Hôpital de la Santé)
- de la Solidarité* (19^{ème}) (les anciens propriétaires du terrain lui donnèrent ce nom en souvenir de leur association)
- de la bienfaisance* (8^{ème}) (en souvenir du docteur Goetz, médecin inoculateur qui habitait dans cette rue)

• **square, passage, carrefour et boulevard :**

- Sq. de l'aide-sociale* (14^{ème})
- carrefour de la Croix-Rouge* (6^{ème}) (en raison de son voisinage avec l'hôpital de ce nom)
- pass. de l'Asile* (11^{ème}) (asile Popincourt)
- bd. de l'Hôpital* (13^{ème}) (doit son nom à l'Hôpital de la Pitié-Salpêtrière)

b) monde des finances

• **rues, passage pont; place et cour :**

- de la Banque* (2^{ème}) (dans le voisinage de la Banque de France)
- de la Bourse* (2^{ème}) (à proximité du Palais de la Bourse, actuellement Palais Brongniart)
- pass. du Bureau* (11^{ème}) (en raison anciennement, d'un bureau d'octroi comme lieu de perceptions indirectes)
- pont au Change* (1^{er}) (des courtiers y tenaient leur banc)
- r. et pl. du Commerce* (15^{ème}) (anciennement, lieu de grand commerce)
- cour des Fermes* (1^{er}) (des Fermiers Généraux y avaient leurs bureaux)

c) corps de métiers

• **rues, passage, impasses, jardin, port et quai :**

- des Bergers* (15^{ème}) (anciens pâturages)
- imp. des Bœufs* (5^{ème}) (probablement en raison d'une enseigne de boucherie qui existait aux environs)
- pass. de la Petite-Boucherie* (6^{ème}) (était spécialement gami d'étaux de bouchers)
- des Boulangers* (5^{ème}) (doit son nom à des boulangers qui s'y étaient installés)
- imp. de la Poissonnerie* (4^{ème}) (doit son nom à la poissonnerie du marché Sainte-Catherine)
- de la Corderie* (3^{ème}) (des cordiers y travaillaient)
- de la Cossonnerie* (1^{er}) (doit son nom à des cossonniers ou poulaillers, vendeurs de volailles)
- de la Ferronnerie* (1^{er}) (des marchands de fer y étaient établis)
- des Déchargeurs* (1^{er}) (était fréquentée et habitée par des déchargeurs des halles)
- des Entrepreneurs* (15^{ème}) (nom donné par les entrepreneurs de Grenelle)

imp. des Crins (20^{ème}) (autrefois, dit-on, on y tondait les chevaux)
des Petites-Écuries (10^{ème}) (les Petites Ecuries royales se trouvaient à l'angle de cette rue)
de la Bûcherie (5^{ème}) (en raison des bûches qu'on y débarquait)
du Pressoir (20^{ème}) (doit son nom à un ancien pressoir)
des Cendriers (20^{ème}) (évoque l'idée de fours crématoires quelconques qui devaient exister dans les environs)
de la Verrierie (4^{ème}) (la Confrérie des Verriers et Peintres sur Verre l'occupaient)
des Tanneries (13^{ème}) (anciennement voisine de tanneries)
des Forges (2^{ème}) (vient des forges qui y avaient été établies)
des Chantiers (5^{ème}) (autrefois des chantiers de bois la bordaient)
les Tuileries - jardin, port et quai - (3^{ème}) (doit son nom à une ancienne fabrique de tuiles)
de l'Industrie (13^{ème}) (quartier industriel dans lequel elle est située)
pass. des Charbonniers (15^{ème}) (autrefois voisine de chantiers de charbon)
quai aux Fleurs (4^{ème}) (un marché aux fleurs s'y tenait)
des Maraîchers (20^{ème}) (des jardins maraîchers l'entouraient)
des Orfèvres (1^{er}) (était presque exclusivement habitée par des joailliers et des orfèvres)

d) délinquance et justice

• rues :

des Mauvais-Garçons (4^{ème}) (des bandits s'y cachèrent pendant la captivité de François I^{er})
de la Petite et Grande-Truanderie (1^{er}) (autrefois fréquentées par des délinquants)
des Vertus (3^{ème}) (par opposition railleuse aux filles de joie qui l'habitaient)
des Juges-Consuls (4^{ème}) (en mémoire de la Maison des juges-consuls)
de la Justice (20^{ème}) (elle aboutissait à l'ancienne Justice de Charonne)
de l'Échelle (1^{er}) (les évêques de Paris y avaient une échelle patibulaire, ou pilori)
du Poteau (18^{ème}) (son nom lui vient d'un poteau de Justice (gibet) autrefois situé sur la route de Saint-Ouen)

e) indication géographique

• rues :

de Lyon (12^{ème}) (en raison de sa proximité avec la Gare de Lyon)
du Cotentin (15^{ème}) (en raison de sa proximité avec la Gare Montparnasse, autrefois Gare de L'Ouest, qui dessert la Bretagne)
du Débarcadère (17^{ème}) (elle mène au débarcadère, c'est-à-dire au quai de la gare de la porte-Maillot)
du Départ et *de l'Arrivée* (14 et 15^{ème}) (la première de ces deux rues longe

le côté gauche de la Gare Montparnasse
opposé à l'arrivée)

de Dunkerque (10^{ème}) (en raison de sa proximité avec la Gare du Nord)

des deux Gares (10^{ème}) (située entre la gare de l'Est et la gare du Nord)

des Deux-ponts (4^{ème}) (située entre le pont Marie et le pont de la Tournelle)

de la Seine (6^{ème})

du Bois-de-Boulogne (16^{ème}) (au voisinage du Bois de Boulogne)

des Écluses-Saint-Martin (10^{ème}) (elle conduit aux écluses du canal Saint-Martin
dans Paris)

de la Mare (20^{ème}) (lui vient d'une ancienne mare formée par les eaux de Belleville)

des Ardennes (19^{ème}) (en raison du voisinage du canal de l'Ourcq qui met la
région des Ardennes en communication avec Paris)

• **avenues, porte, passage square et cités :**

av., pte, et quai, d'Ivry (13^{ème}) (elle conduit à la ville d'Ivry)

av, et pte, d'Italie (13^{ème}) (elle est le commencement de la route qui conduit en Italie)

pass. des Marais (10^{ème}) (ce nom lui vient des marais sur lesquels il a été ouvert)

sq. du Croisic (15^{ème}) (en raison de sa proximité avec la Gare Montparnasse)

cité du Labyrinthe (20^{ème}) (en raison de ses nombreux détours)

cité du Midi (18^{ème}) (en raison de son exposition méridionale)

5. Toponymes de monde artistique

a) poètes, romanciers et philosophes

• **rues :**

Rutebeuf (12^{ème})

Agrippa-d'Aubigné (4^{ème})

Ronsard (18^{ème})

Rabelais (8^{ème})

Boileau (16^{ème})

Buffon (5^{ème})

Bossuet (10^{ème})

Descartes (5^{ème})

Rouget-de-l'Isle (1^{er})

Alexandre-Dumas (11 et 20^{ème})

Alfred-de-Vigny (8^{ème})

André-Gide (15^{ème})

Charles-Baudelaire (12^{ème})

Charles-le-Goffic (14^{ème})

Franz-Nothain (13^{ème})

Gérard-de-Nerval (18^{ème})

GPlaton (15^{ème})

La Boétie (8^{ème})

La Bruyère (9^{ème})

Montaigne (8^{ème})

Scarron (11^{ème})

Condillac (11^{ème})

Auguste-Comte (6^{ème})

Pierre Bayle (20^{ème})

Montesquieu (1^{er})

Roger-Bacon (17^{ème})

Alphonse-Daudet (14^{ème})

Benjamin-Constant (19^{ème})

André-Malraux (1^{er})

Charles-Dickens (16^{ème})

Dante (5^{ème})

Goethe (16^{ème})

des Goncourt (11^{ème})

Chrétien-de-Troyes (12^{ème})

- Guillaume-Apollinaire* (6^{ème})
Jean-Jacques-Rousseau (1^{er})
Jules-Vallès (11^{ème})
Leconte-de-Lisle (16^{ème})
Balzac (8^{ème})
Maurice-Genevoix (18^{ème})
de Max-Jacob (13^{ème})
Taine (12^{ème})
de Musset (16^{ème})
Théodore-de-Banville (17^{ème})
Pierre-Reverdy (19^{ème})
Lamennais (8^{ème})
Paul-Fort (14^{ème})
de Sévigné (3 et 4^{ème})
Pirandello (13^{ème})
José-Maria-de-Heredia (7^{ème})
Jacques-Prévert (20^{ème})
Charles-Nodier (18^{ème})
Jean-Giono (8^{ème})
Raymond-Radiguet (19^{ème})
- avenues :
- Courteline* (12^{ème})
Georges-Bernanos (5^{ème})
Pierre-Loti (7^{ème})
- squares :
- Restif-de-la-Bretonne* (5^{ème})
Jehan-Rictus (18^{ème})
- places :
- Colette* (1^{er})
Paul-Léautaud (17^{ème})
Paul-Claudé (6^{ème})
Goldoni (2^{ème})
Joachim-du-Bellay (1^{er})
Jean-Rostand (19^{ème})
Georges-Semprun (12^{ème})
Jules-Renard (17^{ème})
- allées :
- Samuel-Beckett* (14^{ème})
Saint-John-Perse (1^{er})
- Gustave-Flaubert* (17^{ème})
Jules-Verne (11^{ème})
Lamartine (9^{ème})
Malebranche (5^{ème})
de Marivaux (2^{ème})
Paul-Valéry (16^{ème})
Mérimée (16^{ème})
Michelet (6^{ème})
Pascal (5 et 13^{ème})
Sainte-Beuve (6^{ème})
Raymond-Queneau (18^{ème})
René-Bazin (16^{ème})
Albert-Cohen (15^{ème})
de Staël (15^{ème})
Max-Jacob (13^{ème})
Hernest-Hemigway (15^{ème})
Albert-Camus (10^{ème})
Valéry-Larbaud (19^{ème})
Jean-Giraudoux (16^{ème})
Simone-Weil (13^{ème})
- Molière* (16^{ème})
Barbey-d'Aurevilly (7^{ème})
Marcel-Proust (16^{ème})
- Alain-Fournier* (14^{ème})
Tolstoï (16^{ème})
- Jean-Paul Sartre-S.-de-Beauvoir* (12^{ème})
Robert-Desnos (10^{ème})
Paul-Eluard (18^{ème})
André-Breton (9^{ème})
Edmond-Rostand (6^{ème})
André-Tardieu (7^{ème})
Henri-de-Montherlant (7^{ème})
- Frédérico-Garcia-Lorca* (1^{er})
Blaise-Cendrars (6^{ème})

Louis-Aragon (1^{er}) *Comtesse-de-Ségur* (8^{ème})
Marguerite-Yourcenar (15^{ème}) *Jules-Supervielle* (1^{er})

• rues, impasses, boulevard, jardin, etc :

imp. et *r.* *Corneille* (16 et 6^{ème})
imp. *Racine* (16^{ème})
bd. *André-Maurois* (16^{ème})
bd. *Romain-Rolland* (14^{ème})
Jardin et *r.* *Georges-Duhamel* (13 et 15^{ème})
pass., *r.* et *villa* *Stendhal* (20^{ème})
av. et *sq.* *Théophile-Gauthier* (6^{ème})
cité et *r.* *Fénélon* (9 et 10^{ème})
esplanade *Nathalie-Sarraute* (18^{ème})
villa (voie) *Rimbaud* (19^{ème})
r. et *hameau* *La Fontaine* (16^{ème})
av. et *quai* *Anatole-France* (7^{ème})
r. et *sq.* *La Rochefoucauld* (9 et 7^{ème})
r. et *sq.* *de Tocqueville* (17^{ème})
r. et *villa* (voie) *Georges-Sand* (16^{ème})
r. et *cité* *Condorcet* (9^{ème})
av. et *sq.* *Emile-Zola* (15^{ème})
quai *Saint-Exupéry* (16^{ème})
r. et *sq.* *Jean-Cocteau* (18 et 15^{ème})
pl. et *r.* *St-Thomas-d'Aquin* (7^{ème})
pl. et *villa* (voie) *Paul-Verlaine* (13 et 19^{ème})
av., *pl.* et *villa* (voie) *Victor-Hugo* (16^{ème})
bd., *cour* et *porte* *Diderot* (12 et 14^{ème})
quai, *r.*, *bd.*, *cité* et *imp.* *Voltaire* (7, 11 et 16^{ème})

b) peintres

• rues :

<i>Michel-Ange</i> (16 ^{ème})	<i>Titien</i> (13 ^{ème})
<i>Murillo</i> (8 ^{ème})	<i>Clouet</i> (15 ^{ème})
<i>Léonard-de-Vinci</i> (16 ^{ème})	<i>Van-Loe</i> (16 ^{ème})
<i>Rameau</i> (2 ^{ème})	<i>Primatice</i> (13 ^{ème})
<i>Mignard</i> (16 ^{ème})	<i>Poussin</i> (16 ^{ème})
<i>Philippe-de-Champagne</i> (17 ^{ème})	<i>Ribera</i> (16 ^{ème})
<i>Van-Dick</i> (8 ^{ème})	<i>Coypel</i> (13 ^{ème})
<i>Lancret</i> (16 ^{ème})	<i>Corot</i> (16 ^{ème})
<i>Daubigny</i> (17 ^{ème})	<i>Géricault</i> (16 ^{ème})
<i>Girodet</i> (16 ^{ème})	<i>Greuse</i> (16 ^{ème})

- | | |
|---|--|
| <i>Fromentin</i> (9 ^{ème}) | <i>Gros</i> (16 ^{ème}) |
| <i>Watteau</i> (13 ^{ème}) | <i>Sisley</i> (17 ^{ème}) |
| <i>Edouard-Manet</i> (13 ^{ème}) | <i>Monticelli</i> (8 ^{ème}) |
| <i>Chardin</i> (16 ^{ème}) | <i>Gustave-Doré</i> (17 ^{ème}) |
| <i>Vigée-Lebrun</i> (15 ^{ème}) | <i>Vignon</i> (3 et 9 ^{ème}) |
| <i>Delacroix</i> (16 ^{ème}) | <i>Raphaëlli</i> (16 ^{ème}) |
| <i>Redon</i> (17 ^{ème}) | <i>Degas</i> (16 ^{ème}) |
| <i>Paul-Cézanne</i> (8 ^{ème}) | <i>Pissarro</i> (17 ^{ème}) |
| <i>Fragonard</i> (17 ^{ème}) | <i>Maurice-Utrillo</i> (18 ^{ème}) |
| <i>Gauguin</i> (17 ^{ème}) | <i>Rembrandt</i> (8 ^{ème}) |
| <i>Rubens</i> (13 ^{ème}) | <i>Van-Gogh</i> (12 ^{ème}) |
| <i>Marie-Laurencin</i> (12 ^{ème}) | <i>du Douanier-Rousseau</i> (14 ^{ème}) |
| <i>Toulouse-Lautrec</i> (17 ^{ème}) | |
| • places et rue : | |
| <i>pl. et r. Eugène-Delacroix</i> (16 ^{ème}) | <i>Pablo-Picasso</i> (14 ^{ème}) |
| <i>Henri-Matisse</i> (20 ^{ème}) | <i>Nattier</i> (18 ^{ème}) |
| • avenues : | |
| <i>Ruysdaël</i> (16 ^{ème}) | <i>Ingres</i> (16 ^{ème}) |
| <i>Vélasquez</i> (8 ^{ème}) | <i>Prudhon</i> (16 ^{ème}) |
| • villas : | |
| <i>Seurat</i> (14 ^{ème}) | <i>Garibaldi</i> (20 ^{ème}) |
| • rue, terrasse, allée et square : | |
| <i>r. et terrasse Modigliani</i> (15 et 14 ^{ème}) | |
| <i>allée Marc-Chagall</i> (13 ^{ème}) | |
| <i>sq. Auguste-Renoir</i> (14 ^{ème}) | |

c) compositeurs

- rues :

<i>Rameau</i> (8 ^{ème})	<i>Jean-Sébastien-Bach</i> (13 ^{ème})
<i>Vivaldi</i> (12 ^{ème})	<i>Georg-Friedrich Haendel</i> (10 ^{ème})
<i>Cimarosa</i> (12 ^{ème})	<i>Berlioz</i> (16 ^{ème})
<i>Tchaïkovski</i> (18 ^{ème})	<i>Paganini</i> (20 ^{ème})
<i>Schubert</i> (20 ^{ème})	<i>Georges-Bizet</i> (16 ^{ème})
<i>Johann-Strauss</i> (10 ^{ème})	<i>Rossini</i> (9 ^{ème})
<i>Verdi</i> (16 ^{ème})	<i>Edgar-Varèse</i> (19 ^{ème})
<i>Brahms</i> (12 ^{ème})	<i>Olivier-Messiaen</i> (13 ^{ème})
<i>Beethoven</i> (16 ^{ème})	
- rue, squares, avenue, place et villas :

<i>r. et sq. Claude-Debussy</i> (17 ^{ème})	<i>Jacques-Offenbach</i> (16 ^{ème})
--	---

av. Maurice-Ravel (12^{ème}) *pl. Chopin* (16^{ème})
villa (voie) *Seurat* (14^{ème}) *sq. Gabriel-Fauré* (17^{ème})
villa (voie) *Garibaldi* (20^{ème}) *av., sq. et villa* (voie) *Mozart* (16^{ème})

d) sculpteurs• rues :

Antoine-Bourdelle (15^{ème}) *Foyatier* (18^{ème})
Aristide-Maillol (15^{ème})²¹ *Paul-Belmondo* (12^{ème})
Léonard-de-Vinci (16^{ème})²¹ *Houdon* (18^{ème})

• rues, impasse, square, avenue, place et passage :

r. et imp. Girardon (18^{ème}) *r. Rude* (16^{ème})
r. et sq. Carpeau (18^{ème}) *r. Dalou* (15^{ème})
av. et pl. Rodin (16^{ème}) *pl. Camille-Claudel* (15^{ème})
r. et pass. Alfred-Stevens (9^{ème}) *r. et hameau Michel-Ange* (16^{ème})²²

3.2. Remarques générales

Les mondes représentés dans notre corpus se répartissent quantitativement comme suit :

Tableau I : répartition quantitative des toponymes

Itinéraires	Taille (toponymes)
monde militaire	158
monde religieux	194
monde de l'autorité d'Etat	31
activités et vie sociale	102
monde artistique	225

Comme nous le voyons, la taille des itinéraires est disparate. Nous voyons également qu'ils se répartissent selon deux effets de sens : l'un se fonde sur des principes généraux essentiels correspondant aux

21) Il fut également scientifique, ingénieur, inventeur, anatomiste, peintre, architecte, urbaniste, botaniste, musicien, poète, philosophe et écrivain.

22) Il fut également peintre et poète.

besoins de la société (monde militaire, d'autorité d'Etat et activités et vie sociale), l'autre se fonde sur des aspirations personnelles orientées vers la réalisation de soi (monde religieux et artistique). La question de fond n'est cependant pas de savoir si les toponymes parisiens affirment la primauté de l'individu sur la collectivité ou l'inverse, mais de saisir leurs valeurs sémantiques de base (valeurs objectives/valeurs subjectives) à partir desquelles il sera possible d'établir leurs relations logiques élémentaires en tant qu'itinéraires culturels symboliques.

4. Contenu symbolique des toponymes

Sur les 710 occurrences de notre corpus, 626 sont des anthroponymes (personnages connus et anonymes confondus), soit 88,16% de la taille du corpus. Les 84 autres occurrences de notre corpus regroupent quant à elles, des toponymes descriptifs à noms de métier, de bâtiments (banque, hôpital), d'édifices (gare, pont), etc. Selon le tableau ci-dessous, les topo-anthroponymes (noms de personnages) - majoritairement présents dans l'espace parisien - se distribuent corporativement de la manière suivante :

Tableau II : distribution des toponymes à noms de personnages

monde militaire	143 (141 officiers, 2 sous-officiers)
monde religieux	179 (1 pour Dieu, 7 pour la Vierge Marie, 2 pour Jésus, 98 saints, 23 saintes, 7 cardinaux, 14 abbés, 2 sœurs, 1 Jeanne d'Arc)
monde d'autorité d'Etat	31 (10 monarques de France, 5 reines, 2 empereurs, 14 présidents de la République française).

monde d'activités et de vie sociale	47 (10 anonymes et 37 médecins)
monde artistique	226 (131 écrivains ²³), 58 peintres, 23 sculpteurs, 14 compositeurs)

Tous ces toponymes évoquent des noms de personnages susceptibles de jouer un rôle symbolique essentiel dans la toponymie parisienne. C'est donc une toponymie d'orientation administrative systématique en ce qu'elle tient très peu compte de la nature du lieu dénommé. Dans le Guide Michelin en effet, nous n'avons retenu que 19 toponymes parisiens descriptifs relevant de caractéristiques actuelles du terrain et/ou d'un ouvrage humain (voir corpus 4 e). Parmi ces toponymes, nous trouvons par exemple : *rue de la Seine* (6^{ème}), *rue du Débarcadère* (17^{ème}), *r. du Bois-de-Boulogne* (16^{ème}), etc. Sinon, les noms de lieux parisiens sont majoritairement là pour rendre hommage à une personnalité que l'on souhaite honorer, ou pour rappeler simplement le nom du propriétaire de la rue concernée (près de 500 voies parisiennes portent le nom d'un propriétaire, ou un nom qui lui est lié, soit environ 8% du total des voies)²⁴). Outre les personnalités, nous trouvons également dans Paris des toponymes commémoratifs collectifs tels que : *place du Maquis-du-Vercors* (19^{ème}), *esplanade du Souvenir Français* (7^{ème}), etc. Ici, nous ne sommes donc pas non plus dans une dénomination descriptive, mais symbolique. En reprenant à notre compte ce qu'explique J. Fontanille²⁵),

23) Notons que le nombre d'écrivains est supérieur à 1 au nombre de toponymes relevés, soit 226 pour 225. Ceci s'explique par le fait que l'un de ces toponymes comporte deux anthroponymes ; il s'agit de : place Jean-Paul Sartre-S.-de-Beauvoir (12^{ème}).

24) « Nomenclature des voies actuelles » [archive], Paris Data - Ville de Paris, 21 juin 2013.

nous dirons même que la symbolique des toponymes commémoratifs est la version la plus radicale de la condensation. C'est ce qu'explique également G. Durand : « *Pour qu'il y ait symbole, il faut qu'il existe une dominante vitale* »²⁶⁾ ; l'auteur ajoute dans un autre ouvrage, que c'est avec l'art et la religion que la conscience symbolique atteint son plus haut niveau de fonctionnement²⁷⁾. C'est du moins ce que montre la taille de notre corpus sur les toponymes du monde religieux et du monde artistique.

Dans notre corpus, nous remarquons par ailleurs que cette conscience symbolique est très souvent de l'ordre même du **signifiant** (SA) **générique** : *rue du Colonel...*, *rue Saint...*, *rue du Docteur...* lequel est porteur de valeurs que nous pourrions représenter sommairement de la manière suivante :

- Noms d'officiers : la *Défense du pays*
- Noms de saints : la *foi et la défense de l'âme*
- Noms de médecins : la *Sauvegarde de la vie*

Nous comprenons d'emblée que lorsque les toponymes du nom de personnages célèbres possèdent un élément générique, cela ne laisse aucun doute sur leur symbolique. Nous ajouterons que sans élément générique explicite, le nom du personnage court le risque de ne pas être perçu comme référence au monde auquel il renvoie (politique, littéraire, etc). Dans ce cas, nous dirons que le nom du personnage se manifeste sans médiation, qu'il donc est simplement propre à

25) FONTANILLE J, *Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficience et optimisation*, NAS, Limoges, PULIM, 2006, p.29.

26) DURAND G, *Les structures de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008, p.415.

27) DURAND G, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996, pp.72, 73.

produire un effet de symbolisation²⁸⁾ ; le nom aura plus exactement valeur de symbole en puissance. C'est ainsi que les toponymes du monde d'autorité d'Etat et de monde artistique de notre corpus peuvent être identifiés selon les itinéraires symboliques suivants :

- Noms de gouvernants : la *Conduite du pays*
- Noms d'écrivains, de peintres etc., : le *Beau*

En partant de l'hypothèse que les itinéraires symboliques de notre corpus sont réflexifs, la question est de savoir à présent en quoi ils ont effectivement « *la capacité d'une collection de symboles à faire monde* »²⁹⁾. Pour y parvenir, nous devons à présent déterminer leurs corrélations et leurs contradictions.

5. Complémentarités et tendances contradictoires

Dans le cadre de notre étude, la complémentarité se fonde sur l'idée que chaque itinéraire symbolique des toponymes ne fonctionne pas toujours uniquement dans un rapport de pure isotopie. En certains points, les itinéraires toponymiques entretiennent également une relation d'affinité, de contradiction ou de contrariété avec d'autres itinéraires toponymiques, ou si l'on veut, avec d'autres mondes toponymiques symboliques qui leur sont plus ou moins proches.

Selon les occurrences de notre corpus, les affinités les plus

28) FONTANILLE J, *op. cit.*, p.29.

29) Voir LARDREAU G, « Symbolisme [philo. géné.] », *Les Notions philosophiques*, Dict. 2, sous la Dir. de S. AUROUX, Paris, PUF, 1990, p.2518.

récurrentes, c'est-à-dire celles qui participent le mieux à la texture symbolique dans l'espace parisien, s'établissent selon un rapport d'inclusion (isotopie) et d'intersection (corrélation) comme suivant :

- entre toponymes du monde militaire et religieux
- entre toponymes du monde militaire et ceux relevant du monde du pouvoir d'Etat
- au sein même des toponymes d'activité et de vie sociale (isotopie) et avec ceux du monde religieux
- au sein même des toponymes du monde artistique et avec ceux du monde religieux.

5.1. Monde militaire, religieux, d'autorité d'Etat et social

En premier lieu, il existe entre les toponymes du monde militaire et religieux au moins un lien de **contrariété** évident au niveau de l'élément générique. Pour la grande majorité des toponymes militaires ce sera en effet *rue du Général...*, *rue du Colonel...*, *rue du Capitaine...*, etc., alors que pour les toponymes religieux ce sera *rue Saint...*, *rue Sainte...* (hagiotoponymes)³⁰. Il y a contrariété car, pour les uns l'élément générique symbolise l'homme de guerre, pour les autres, l'homme de paix et de fraternité. Autrement dit, l'univers symbolique de l'un (la sauvegarde du pays) 'contrarie' quelque peu l'univers de l'autre (la foi et la sauvegarde de l'âme).

30) Le terme Hagiotoponyme vient du grec *hagios* « saint », *topos* « lieu » et *ónoma*. Les hagiotoponymes peuvent évoquer un saint, mais également un ordre religieux (par ex. *r. des Moines* (17^{ème}), une fête religieuse (par ex. *r. de l'Annonciation* (16^{ème}), Dieu (par ex. *r. Maison-Dieu* (14^{ème}), un édifice religieux (par ex. *porte de la Chapelle* (18^{ème}), un pèlerinage (par ex. *r. de la Procession* (15^{ème}) ou encore une relique (par ex. *pl. du Parvis-Sacré-Cœur* (18^{ème}).

En deuxième lieu, il existe entre les toponymes militaires et religieux un lien de **contradiction**, comme par exemple avec le toponyme *rue N.-Dame-des-Victoires* (20^{ème}) dédié à la Basilique du même nom, c'est-à-dire à un lieu saint où autrefois des objets militaires étaient offerts et déposés pour un fils ou un mari mort au combat. Ici, N.-Dame symbolise pour le moins un personnage ambigu puisque le monde de la paix, de l'amour et de la fraternité côtoie le monde de la guerre.

En troisième lieu, il existe au moins deux liens de **complémentarité** entre les toponymes du monde militaire et religieux : la hiérarchie et le sacrifice. Alors que les toponymes du monde militaire se signalent selon le grade du personnage représenté : *rue du Général, du Colonel, du Capitaine, de l'Adjudant, du Sergent, du Caporal*, ceux du monde religieux se déclinent par la position hiérarchique dans l'Église : *square Jean-XXIII* (4^{ème}), *rue du Cardinal, rue de l'Abbé*. Alors que la longue litanie des hagiotoponymes consacre les serviteurs et martyrs de la foi catholique, la liste des toponymes d'officiers et de sous-officiers sanctifie, pour ainsi dire, les combattants, serviteurs ou martyrs de la nation. Nous retenons notamment deux toponymes, l'un militaire, l'autre religieux, qui font foi de leurs victimes respectives de manière explicite en se déclinant chacun sous un syntagme nominal :

- *square des Écrivains-Combattants-Morts-Pour-la-France* (16^{ème})
- *boulevard des Filles-du-Calvaire* (11^{ème})

Du point de vue de la complémentarité, nous notons particulièrement la présence d'un toponyme qui subsume à lui seul la figure "héroïsée" des toponymes à notoriété militaire et religieuse :

place Jeanne-d'Arc (13^{ème}). Ici, le personnage représente à lui seul la fusion de la foi en Dieu et en la Nation³¹⁾ et du service rendu à chacun d'eux.

Nous remarquons par ailleurs que le Paris militaire relève parfois d'une chronologie historique formulée à travers une série de dates qui apparaissent comme des instantanés événementiels :

- *pl. du Onze-Novembre-1918* (11^{ème})
- *pl. du 18-Juin-1940* (6^{ème})
- *pl. du Huit-Novembre-1942* (10^{ème})
- *pl. du Vingt-cinq-Août-1944* (14^{ème})
- *r. du Huit-Mai-1945* (10^{ème})

Le Paris religieux pour sa part, n'est pas en reste. Nous y trouvons par exemple tout une suite de toponymes formant une trame narrative explicite (annonciation, procession, Paradis), qui de surcroît se décline en certains points sous 'filiation' (Dieu, Vierge, Jésus) :

- *r. Maison-Dieu* (14^{ème})
- *pass. de la Vierge* (7^{ème})
- *r. du Val-de-Grâce* (5^{ème})
- *r. de l'Annonciation* (16^{ème})
- *route de la Vierge-aux-Berceaux* (16^{ème})
- *imp. de l'Enfant-Jésus* (15^{ème})
- *r. de la procession* (15^{ème})
- *r. de Paradis* (10^{ème})

31) La symbolique de la nation trouve son expression à travers le toponyme *place de la Nation* (11 et 12^{ème}).

Ici se tisse une sorte de chronologie sous forme de mélodie faite d'assonances et d'allitérations entre noms propres et noms communs. C'est par le biais d'une célébration événementielle, qu'une histoire féerique nous est finalement contée.

Pour ce qui concerne les toponymes relatifs à l'autorité d'Etat, un lien peut être établi avec un certain nombre d'autres toponymes à caractère militaire. Ainsi par exemple, le toponyme *rue Bonaparte* (6^{ème}) entre en complémentarité historique avec 19 toponymes de maréchaux du Premier Empire ayant donné nom aux boulevards de la Petite Ceinture : Berthier, Bessières, Brune, Davout, Gouvion-Saint-Cyr, Jourdan, Kellermann, Lannes, Lefebvre, Macdonald, Masséna, Mortier, Murat, Ney, Poniatowski, Sérurier, Soult, Suchet et Victor. 'Positionnés' sur la Petite Ceinture, les généraux de Bonaparte assurent pour ainsi dire symboliquement la protection de leur chef et de Paris. Que ce soit en tant qu'homme de pouvoir politique ou chef militaire, *rue Bonaparte* vaut finalement pour le cumul de facettes symboliques.

Un autre lien de complémentarité symbolique très fort peut être établi entre le topo-anthroponyme *place Charles-de-Gaulle* (8^{ème}) et les topo-chrononymes *place du 18-Juin-1940* (6^{ème}), *place du Vingt-cinq-Août-1944* (14^{ème}), *place du Maquis-du-Vercors* (19^{ème}) et *place de la Résistance* (7^{ème}). Ici, c'est à travers une chrononymie (toponymie évoquant des périodes) que l'image du fondateur de la V^e République en 1958, 18^e Président de la République française (1959/1969), rejoint l'image de l'homme de l'appel du 18 juin 1940 et du général, héros de la libération de Paris en août 1944. Aucun autre Président que Charles de Gaulle n'assure dans la toponymie parisienne une complémentarité comparable entre le monde d'autorité d'Etat et le monde militaire.

Avec les toponymes évoquant Bonaparte et Charles de Gaulle, nous sommes finalement en présence d'une complémentarité symbolique exemplaire entre le monde d'autorité d'Etat (la conduite du pays) et le monde militaire (la défense du pays).

La question est de savoir également sous quelle complémentarité s'établit le rapport entre toponymes du monde religieux avec ceux liés à des activités économiques, administratives et sociales au quotidien. Notre approche nous a permis de constater que cette complémentarité s'établit principalement au sein du monde d'activités et de vie sociale lui-même, selon différentes modalités.

En premier lieu, nous remarquons que les toponymes d'activités et de monde social sont généralement descriptifs et qu'ils n'investissent pas le monde de la culture cultivée (littérature, peinture, sculpture, musique, etc). Ces toponymes appartiennent plus précisément à la culture anthropologique (modes de vie et coutumes) et se situent donc dans une relation de complémentarité atemporelle, c'est-à-dire dans une achronie, dans une absence de durée, motivée par les besoins usuels et quotidiens des sociétés en général. En voici quelques exemples :

- *Sq. de l'aide sociale* (14^{ème})
- *bd. de l'Hôpital* (13^{ème})
- *r. de la Banque* (2^{ème})
- *r. et pl. du Commerce* (15^{ème})
- *pass. de la Petite-Boucherie* (6^{ème})
- *r. des Boulangers* (5^{ème})
- *imp. de la Poissonnerie* (4^{ème})
- *rue des Maraîchers* (20^{ème})
- *r. des Entrepreneurs* (15^{ème})

Ici, contrairement aux toponymes de personnages célèbres qui se situent dans une historicité, le temps ne joue aucun rôle. Ces toponymes d'activité et du monde social ci-dessus ne peuvent être soumis qu'à des substitutions de toponymes atemporels (par ex. *Poissonnerie* à la place de *Boucherie*) ; en somme, ces toponymes ne sont ni le subséquent, ni le conséquent de l'autre. Ils sont simplement complémentaires en synchronie.

En deuxième lieu, nous remarquons qu'il en va de même avec les toponymes qui se déclinent comme un simple locatif : *rue du Débarcadère* (17^{ème}), ou comme un simple indicateur de direction : *porte d'Italie* (13^{ème}), ou encore comme un indicateur de direction et d'action : *rue du Départ*, *rue de l'Arrivée* (14 et 15^{ème})³². Ces toponymes ont ceci de commun : ils sont atemporels et purement fonctionnels. Ils doivent leur présence essentiellement à la nécessité d'orienter l'individu en fournissant pour lui des repères, parfois sous forme de toponymes *importés* (*porte d'Italie*) ou de référents naturels comme par exemple *rue du Bois-de-Boulogne* (16^{ème}). Ces toponymes sont donc complémentaires uniquement sur le plan géographique.

Notons cependant que le caractère atemporel n'est pas toujours de règle pour certains toponymes de vie sociale. En voici des exemples :

- a) *r. des Mauvais-Garçons* (4^{ème})
- b) *r. de la Justice* (20^{ème})
- c) *r. de l'Échelle* (1^{er})³³
- d) *r. du Poteau* (18^{ème})

32) En référence à l'arrivée et au départ de la Gare Montparnasse.

33) Les évêques de Paris y avaient une échelle patibulaire (pilori).

Les toponymes a) et b) manifestent leur complémentarité temporelle comme une cause à conséquence (un avant et un après). Les toponymes c) et d) quant à eux, réfèrent respectivement à une époque passée : celle du pilori et du gibet comme instruments de supplice au service d'une justice aujourd'hui révolue.

En troisième lieu, nous constatons que les 38 toponymes de noms de médecins plus ou moins célèbres se situent d'emblée dans une historicité, celle de la pratique et/ou de la découverte en médecine. Comme nous l'avons dit plus haut, ces toponymes représentent symboliquement la sauvegarde de la vie. C'est ainsi par exemple, que *rue du docteur Paquelin* (20^{ème}) doit son nom à l'inventeur du thermocautère en 1875, alors que par ailleurs *rue du docteur Lamaze* (19^{ème}) réfère au médecin qui développa une nouvelle approche de l'obstétrique moderne en 1951.

Pour finir, la question est de savoir si la toponymie relative à des façons de vivre et de se conduire (culture anthropologique) peut trouver matière à complémentarité avec au moins un des autres mondes toponymiques de notre corpus. Pour trouver réponse à notre interrogation, nous partons du constat que des toponymes comme *square de l'Aide-Sociale* (14^{ème}), *rue de la Solidarité* (19^{ème}) et *rue de la Bienfaisance* (8^{ème}) représentent symboliquement la sauvegarde d'autrui et qu'ils sont donc en évidente relation de complémentarité symbolique avec au moins deux toponymes du monde religieux. Il s'agit de *rue de l'Évangile* (18^{ème}) et de *rue de l'Ave Maria* (4^{ème}), toponymes avec lesquels le lien de complémentarité peut s'établir sur la base du précepte bien connu énoncé par l'Église : *aimez-vous les uns les autres...* Le toponyme *rue de l'Évangile* notamment se présente pour ainsi dire comme une cause à effet.

5.2. Rapport diachronique et distribution géographique

Pour ce qui concerne les toponymes ayant trait au monde artistique (littérature, peinture, musique et sculpture), la question de la complémentarité se pose avant tout dans une perspective diachronique, c'est-à-dire sur le fait que chacun de ces mondes forme un monde ayant sa propre histoire. La question de la complémentarité se pose ensuite sous l'angle de la distribution et de la corrélation géographique des toponymes issus de différents mondes artistiques. Enfin, la question de la complémentarité se pose dans le rapport du monde artistique à un autre monde qui lui est proche.

5.2.1. Monde de la littérature

L'approche des toponymes ayant trait au monde des Lettres se joue essentiellement sous l'angle de la chrononymie. Il n'est possible en effet d'établir un *lien* et une *équivalence* entre ces toponymes, que si nous les prenons comme des dénominations désignant des périodes dont la succession (diachronie) est étroitement liée à l'histoire de la littérature en général. Cette histoire s'organise donc essentiellement sous un rapport de complémentarité interne à l'itinéraire lui-même.

Si nous prenons par exemple des toponymes comme : *place Joachim-du-Bellay* (1^{er}) et *rue Montesquieu* (1^{er}), nous constatons qu'ils réfèrent à des noms de personnages ayant œuvré à des époques et dans des genres littéraires différents. L'un symbolise le genre poétique du XVI^e siècle, l'autre le genre didactique du XVII^e siècle, c'est-à-dire des époques et des genres qui se suivent, se suppléent et se renforcent mutuellement. A partir de là et en considérant les toponymes du nom

d'écrivains comme des chrononymes, il est dès lors possible de dire que les voies parisiennes concernées témoignent symboliquement (pour le promeneur averti) d'une pratique de la littérature différenciée, historique et variable selon les époques³⁴⁾.

Paris déploie ainsi un continuum toponymique à travers un nombre considérable de noms d'auteurs (voir corpus 5 a) ayant œuvré chacun à leur manière au cours des siècles. Nous pourrions résumer ce continuum temporel de la manière suivante :

- XII^e siècle : *rue Chrétien-de-Troyes* (12^{ème})
- XIII^e siècle : *rue Rutebeuf* (12^{ème})
- XIV^e siècle : *rue Froissart* (3^{ème}),
- XV^e siècle : *rue François Villon* (15^{ème}),
- XVI^e siècle : *rue Ronsard* (18^{ème})
- XVII^e siècle : *rue La Fontaine* (16^{ème})
- XVIII^e siècle : *boulevard Diderot* (12^{ème})
- XIX^e siècle : *rue Lamartine* (9^{ème})
- XX^e siècle : *rue Albert-Camus* (10^{ème})

Ce rapide tour d'horizon démontre que la toponymie parisienne à caractère littéraire repose sur un substrat relativement ancien. Notons cependant qu'en deçà du XII^e siècle, aucun toponyme de nom d'écrivain n'apparaît dans le Guide Michelin sur lequel se fonde notre corpus. Ceci s'explique par le fait qu'à cette époque-là, la littérature n'était encore qu'*oraliture*, et que le monde des Lettres reposait uniquement sur un fond culturel commun diffusé par des récitants

34) Voir à ce propos ROCHLITZ R, « Histoire, 1/ Esthétique et philosophie de l'histoire », *Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. de SOURIAU A, Paris, PUF, 1990, p.831.

inconnus, notamment à travers la chanson de geste. Il est donc clair que ce sont uniquement les noms d'auteurs d'expression écrite qui ont servi à la création toponymique des rues du Paris littéraire. Parmi ces auteurs, nous recensons ci-dessous seulement 8 femmes écrivain (dont une accolée à un nom d'homme) ayant donné nom à une voie :

- *r. de Sévigné* (3 et 4^{ème})
- *r. de Staël* (15^{ème})
- *r. et villa Georges-Sand* (16^{ème})
- *allée Marguerite-Yourcenar* (15^{ème})
- *esplanade Nathalie-Sarraute* (18^{ème})
- *pl. Colette* (1^{er})
- *pl. Jean-Paul Sartre-S.-de-Beauvoir* (12^{ème})
- *r. Simone-Weil* (13^{ème})

C'est ainsi que le Paris littéraire est représenté par une majorité écrasante d'hommes, soit 93,9% par rapport aux femmes. Cette surreprésentation masculine tient à ce que l'activité littéraire des femmes fut longtemps bridée par les conceptions sexistes de la société française, donc que la possibilité d'écrire et plus encore de publier a toujours été faible pour elles. Ceci étant, l'histoire de la littérature française ne se limite cependant pas à 8 personnalités féminines. Si l'on observe une moindre représentativité des femmes dans les rues du Paris littéraire, c'est sans doute simplement parce qu'elles continuent de recevoir moins d'attention que les hommes. L'exemple le plus flagrant est que sur les 38 membres actuels de l'Académie française, seulement 5 sont des femmes. Finalement, nous pouvons dire que le paysage toponymique du Paris littéraire témoigne d'une catégorie sociale limitée.

5.2.2. Monde de la peinture

A l'instar des toponymes de nom d'écrivains, les toponymes de nom de peintres célèbres constituent une signature prestigieuse sur les plaques des rues de la capitale. Bien que leur nombre soit considérablement restreint par rapport aux occurrences du monde de la littérature, cela ne les rend pas moins présents par leur diversité et par les lieux qu'ils occupent. Alors que les rues de Paris regroupent 131 personnalités du monde littéraire, comparativement le Paris du monde de la peinture compte 58 peintres ayant donné nom à une voie. Parmi ces peintres, nous relevons seulement 2 femmes : *rue Vigée-Lebrun* et *rue Marie-Laurencin*, soit 3,4% par rapport aux hommes artistes peintres. Notre listage laisse apparaître par ailleurs une palette d'artistes peintres étrangers parmi lesquels nous recensons 4 Espagnols, 3 Néerlandais, 1 Hollandais, 6 Italiens, 1 Anglais et 1 Flamand, soit 27,5% de peintres étrangers par rapport aux peintres de nationalité française. Il est donc à noter que cette toponymie ouvre le débat sur la question de la représentation multiculturelle dans la toponymie parisienne, notamment sur le rapport entretenu par cette représentation avec l'histoire de la peinture en France et en Europe.

Du point de vue de leur distribution géographique, nous remarquons par ailleurs que les toponymes du nom de peintres se concentrent parfois sur certains quartiers de Paris et de surcroît, selon certains mouvements artistiques. C'est ainsi que 5 voies adjacentes au parc Monceau (8^{ème}) rendent hommage à des peintres baroques du XVII^e siècle :

- | | |
|-----------------------|------------------------|
| • <i>r. Rembrandt</i> | • <i>av. Ruysdaël</i> |
| • <i>r. Murillo</i> | • <i>av. Vélasquez</i> |
| • <i>av. Van-Dyck</i> | |

Dans le quartier de l'École Nationale d'Arts et Métiers (13^{ème}) se concentrent également 8 rues dédiées à des peintres de sensibilités artistiques différentes :

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------|
| • <i>r. Véronèse</i> | • <i>r. Primatice</i> |
| • <i>r. Philippe-de-Champagne</i> | • <i>r. Coypel</i> |
| • <i>r. Rubens</i> | • <i>r. Manet</i> |
| • <i>r. Titien</i> | • <i>r. Watteau</i> |

Ce regroupement s'établit en effet selon différentes écoles : 2 maniéristes, 2 classiques, 1 baroque, 1 impressionniste, 1 renaissance et 1 rococo³⁵). Dans le secteur de la Porte d'Asnières (13^{ème}) se regroupent là aussi 5 rues du nom de peintres rattachés à des écoles différentes :

- | | |
|----------------------|----------------------|
| • <i>r. Redon</i> | • <i>r. Sisley</i> |
| • <i>r. Pissarro</i> | • <i>r. Daubigny</i> |
| • <i>r. Gauguin</i> | |

Ces rues doivent respectivement leur nom à 1 symboliste, 3 impressionnistes et 1 postimpressionniste. Quant aux 33 autres toponymes de nom de peintres (voir corpus 5. b), ils se trouvent dispersés dans divers arrondissements de Paris et sont concernés, entre autres, par le romantisme, le fauvisme, le naturalisme, l'art figuratif, l'idéalisme, l'orientalisme, le cubisme, l'art naïf, etc.

Il est à noter cependant que Paris ne détient aucun toponyme de peintres de la période gothique (pré-Renaissance), alors même que la

35) Art qui se distingue par une profusion d'ornements contournés.

ville compte l'achèvement le plus pur du style gothique dans l'art architectural de la cathédrale Notre-Dame. Paris ne prend en compte que la période allant de la fin de la Renaissance aux temps modernes d'après-guerre, et ceci de façon inégale. Nous recensons en effet 6 peintres du XVI^e siècle, 10 peintres du XVII^e siècle, 5 peintres du XVIII^e siècle, 21 peintres du XIX^e siècle et 16 peintres du XX^e siècle. Ce peu de représentativité historique par rapport au Paris littéraire s'explique sans doute dans ce qu'il serait convenu de nommer *l'histoire d'un symptôme culturel* plutôt que dans la relation des noms de rues de Paris à une véritable histoire de la peinture française elle-même. Selon nous, ce symptôme interroge le statut de l'affect du nommant toponymique, c'est-à-dire l'administration publique, dont la charge est de nommer officiellement la voirie.

5.2.3. Monde de la musique

Pour ce qui concerne les toponymes ayant trait au monde de la composition musicale, nous en retenons 23 qui se déclinent sous des noms prestigieux tels que : Rameau, Mozart, Beethoven, Ravel, etc. Ces noms recouvrent les nationalités suivantes : 9 Français, 5 Italiens, 4 Allemands, 3 Autrichiens, 1 Russe et 1 Polonais. Là encore, nous pouvons parler de diversité culturelle avec des compositeurs qui investissent par ailleurs un certain nombre de périodes de la création musicale :

- le baroque (Jean-Sébastien Bach)
- le romantisme (Vivaldi)
- le classicisme (Berlioz)
- le début du XX^e siècle (Ravel)
- l'époque "contemporaine" (Olivier Messiaen)³⁶⁾

Si parmi les 23 toponymes que recense notre corpus, 12 d'entre eux font référence à des compositeurs du XIX^e siècle, aucun des 11 autres ne réfère à une figure de la musique du Moyen Âge, ni de la renaissance.

Pour le Moyen Âge, ceci peut s'expliquer par le fait qu'à cette époque les thèmes et les mélodies étaient le plus souvent anonymes et que, comme l'explique G. Pernon, « *les notions de propriété artistique, d'originalité ou de génie artistique n'avaient pas cours* »³⁷).

Pour la Renaissance, ceci peut s'expliquer par le fait que l'écriture harmonique, verticale, par accords, n'avait pas encore vu le jour³⁸), et que des compositeurs de grand renom comme Monteverdi, Haendel et consorts n'avaient pas encore fait leur apparition au-devant de la scène.

5.2.4. Monde de la sculpture.

Venons-en maintenant aux toponymes de nom de sculpteurs. Sur 14 occurrences retenues, 3 figures de premier plan jouent un rôle important dans la toponymie parisienne. Il s'agit de *rue Léonard de Vinci* (16^{ème}), *rue Michel-Ange* (16^{ème}) et *avenue Rodin* (16^{ème}). Outre leur renommée mondiale, ces noms entretiennent en effet une relation de proximité spatiale avec des toponymes de nom d'écrivains, de peintres célèbres, ainsi qu'avec un toponyme de nom de compositeur. C'est ainsi que dans le secteur de la *place* et de *l'avenue Victor Hugo* se trouvent la *rue Léonard de Vinci* et la *rue Paul Valéry*. C'est ainsi également que non loin de l'Université Paris

36) 1908/1992.

37) PERNON G, *Histoire de la musique*, Paris, J-P Gisserot, 1998, p.22.

38) *Ibid*, p.49.

I, la *rue Michel-Ange* s'associe à l'*impasse Voltaire*, au *hameau Boileau* et à la *rue Poussin*. C'est ainsi enfin que dans le quartier du lycée Molière nous trouvons la *place Rodin* et l'*avenue Mozart*, et que dans les alentours de la mairie du 16^{ème} se trouvent l'*avenue Rodin*, la *rue de Maupassant*, le *square Lamartine* et la *rue Eugène-Delacroix*.

Nous relevons également 5 autres toponymes de nom de sculpteurs, mais de second plan cette fois, qui se regroupent dans le quartier de la Butte Montmartre : *rue* et *impasse Girardon* (18^{ème}), *rue* et *square Carpeau* (18^{ème}), *rue Houdon* (18^{ème}), *rue* et *impasse Alfred Stevens* (9^{ème}), *rue Foyatier* (18^{ème}).

Par leur proximité avec la Butte Montmartre, ces toponymes sont liés également à un monde artistique plus large, notamment avec le Musée du vieux Montmartre, lieu phare de la peinture du XIX^e et du XX^e siècle où sont accueillies les œuvres de nombreux peintres comme Modigliani, Toulouse-Lautrec, Utrillo, etc. Outre Montmartre et son musée et par une sorte de retour des choses, ces toponymes se trouvent non loin de l'Espace Dali où sont exposées également des sculptures.

Aussi pouvons-nous dire que les toponymes de noms de sculpteurs du quartier Montmartre entrent symboliquement en relation de complémentarité artistique multiple avec les toponymes du monde de la peinture. Avec la présence de l'Archevêché de Paris et de la basilique du Sacré Cœur sur la Butte Montmartre, cette symbolique du *Beau* prend de surcroît un caractère résolument sacré. Nous constatons finalement qu'à l'instar du monde militaire, la symbolique du monde de la peinture et de la sculpture (le *Beau*) s'allie finalement à la symbolique du monde religieux (la foi et la défense de l'âme) dans un rapport de complémentarité étroit.

6. En guise de conclusion

Cette étude s'appuie sur un corpus réflexif de toponymes parisiens à travers lesquels il a été possible d'établir un certain nombre d'itinéraires symboliques ayant trait au monde militaire, religieux, politique, social et artistique français. Il ne s'agissait pas de traiter ces toponymes comme des mots ordinaires, ni de rechercher leur origine, mais de les étudier en tant que lieux d'énonciation du patrimoine culturel français. Etant donné que ces toponymes chargés d'histoire se manifestent assez souvent à travers une dénomination de type commémoratif ou laudatif, nous pouvons les considérer comme des moyens de diffusion et de promotion du patrimoine culturel national.

Nous avons vu que ces toponymes se manifestent dans la voirie parisienne comme des itinéraires entretenant entre eux des rapports de complémentarité parfois très étroits, ce aussi bien en raison de leur proximité symbolique que spatiale. De fait, l'ensemble de ces itinéraires se manifeste comme une constellation organisée de toponymes qui, dispersés ou parfois regroupés selon certains quartiers de Paris, désignent des zones de culture spécifique. Lorsque ces zones prennent ancrage dans le monde de la littérature, de la peinture et de la sculpture, elles trouvent pour ainsi dire leur prolongement concret dans les bibliothèques et les musées. Lorsque ces zones culturelles trouvent leur raison d'être dans l'Histoire de la France et dans la religion, elles trouvent leur prolongement effectif dans la statuaire commémorative comme par exemple celle de la Défense (18^{ème}), ou dans des édifices religieux. Ces zones culturelles atteignent ainsi à une mainmise considérable sur l'espace parisien ;

cela est d'autant plus évident, que l'itinéraire de vie et d'activités sociales et l'itinéraire artistique (peinture et sculpture) eux-mêmes n'échappent pas à la mainmise du monde religieux. Le constat qui s'impose est que nous sommes là en présence d'une véritable *appropriation territoriale* dont parle G. Desmarais³⁹⁾.

Etant donné que par ailleurs un certain nombre de toponymes parisiens réfèrent à des noms de peintres et de compositeurs étrangers européens, cela oriente le débat sur la question de l'appropriation territoriale toponymique et son ouverture culturelle sur d'autres mondes que le monde français.

39) DESMARAIS G, *Op. cit.*, p.14.

Bibliographie

- BAUER L, « De la diachronie à la synchronie : étude de la dénomination des voies de Cergy-Pontoise », *Langage et société* n° 96, juin 2001.
- BAYLON C, FABRE P, *Les Noms de Lieu et de Personne*, Paris, Nathan, 1982.
- DAUZAT A, *Les noms de lieux. Origines et évolution*, Paris, Delagrave, 1963.
- DESMARAIS G, « Pour une géographie humaine structurale », *Annales de géographie*, Québec, Vol. 110, n° 617, 2001.
- _____, *La Morphogénèse de Paris, des origines à la Révolution*, Paris et Québec, l'Harmattan et Célat, 1995.
- DURAND G, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996.
- _____, *Les structures de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008.
- FONTANILLE J, *Pratiques sémiotiques : immanence et pertinence, efficacité et optimisation*, NAS, Limoges, PULIM, 2006.
- GREIMAS A.J, COURTÈS J, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- GUILLOREL H, « Onomastique, marqueurs identitaires et plurilinguisme. Les enjeux politiques de la toponymie », *Droit et cultures*, 64 | 2012-2, mis en ligne le 08/01/2013, article consulté le 22/02/2016. Disponible sur URL : <http://droitcultures.revues.org>
- LARDREAU G, « Symbolisme [philo. génér.] », *Les Notions philosophiques, Dict. 2*, sous la dir. de S. Auroux, Paris, PUF, 1990.
- MAYAFFRE D, « Les corpus réflexifs : entre architextualité et hypertextualité », mis en ligne le 15/12/2003, consulté le

- 23/01/2015, disponible sur URL : <http://corpus.revues.org/11>
- MICHELIN, *Paris, Plan & Index des rues*, Paris, Michelin propriétaire éditeur, 2014.
- PERNON G, *Histoire de la musique*, Paris, J-P Gisserot, 1998.
- PESSARD J, *Nouveau dictionnaire historique de Paris*, Paris, Eugène Rey (anc. édit), actuellement (BNF), 1904.
- PICOCHÉ J, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Robert, 1994.
- POIRIER J, *Toponymie. Méthode d'enquête*, Québec, Presses de l'Université de l'Aval, 1965.
- RACINE J-B, « Compte rendu de lecture », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 40, n° 111, 1996, p. 463, consulté le 12/12/2014, article disponible sur URI : <http://id.erudit.org/iderudit/022597ar>
- ROCHLITZ R, « Histoire, 1/ Esthétique et philosophie de l'histoire », *Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. de Souriau A, Paris, PUF, 1990.
- ROSTAING C, *Les noms de lieu*, Paris, PUF, 1948.
- ZINNA R, *Décrire, produire, comparer et projeter. La sémiotique face aux nouveaux objets de sens*, NAS, Limoges, PULIM, 2002.

〈국문요약〉

파리 지역의 지명학적 표현에 관한 고찰

미꼬티스

선호숙

본 논문은 파리 지도, ‘파리 미쉐린 가이드’ guide Michelin de Paris 목록에서 발췌한 710여개의 파리 지명을 (도로 명을 중심으로) 자료체로 하여 파리의 지명학적 특징을 관찰한 것이다.

이를 위해 우선, 지명학에 대한 기본적인 개념 정의로 기술적 지명과 상징적 지명을 구분하여 비교 설명하였다. 다음으로, 710여개의 자료체를 크게 5개의 중심 테마인, 군 세계와 관련된 지명, 종교 세계의 지명, 국가 권력과 관련된 지명, 사회 활동과 사회생활에 관련된 지명, 그리고 예술 세계의 지명 등으로 분류하여 소개하였다. 이어서 5개의 중심 테마는 각각, 군 세계는 국가 방위 수호, 종교 세계는 신앙과 영혼의 수호, 국가 권력의 세계는 국가의 지휘 감독, 사회 활동과 사회생활에 관련된 지명은 삶의 유지와 보호, 그리고 예술 세계는 美라는 상징적인 道程 (itinéraire)에 해당한다는 것을 보여 주었다. 여기에서, 이러한 5개의 道程은 서로 상호 보완적이거나 서로 상반적인 연관성이 있다는 것을 알 수 있었는데, 일반적으로 (상반되는 관계보다는) 상징적 상보성 관계로 이루어져 있음을 알 수 있었고, 또한 지리적 상보성 (街나 區에 따라 道程이 재편성되거나 교차되는) 관계로도 만나볼 수 있었다. 이와 같이, 파리 지역의 지명을 통해서, 프랑스의 군사적, 종교적, 예술적인 문화유산이 상징적 상보성 원칙과 지리적 분포 체계라는 두 구조적 원칙에 따라 이루어져 있음을 알 수 있다. 다시 말해, 파리 지명은 프랑스의 군사, 종교 그리고 예술 세계의 중요한 일면을 나타내줌으로써 프랑스 문화유산의 가치 부여에 일조를 하고 있다고 할 수 있다.

주 제 어 : 기술적/상징적 지명(학)(Toponymie descriptive et symbolique),
군 세계 (지명)(Militaire), 종교적 세계 (지명)(Religieux),
국가권력 세계 (지명)(Autorité d'Etat), 사회적 (지명)
(Social), 예술 세계 (지명)(Artistique), 상징적/지리적 상보성
(Complémentarité symbolique et géographique)

투 고 일 : 2016. 3. 25

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

레몽 루셀의 글쓰기 고찰 - 『아프리카의 인상』을 중심으로 - *

송진석
(충남대학교)

차례

- | | |
|----------------|-----------------------------------|
| 1. 머리말 - 레몽 루셀 | 3. 소설 제작법 |
| 2. 『아프리카의 인상』 | 4. 맺음말 - 루셀의 글쓰기와 기계,
그리고 20세기 |

1. 머리말 - 레몽 루셀

난해함, 주변성, 신비, 광기, 열정, 막대한 부(富)..... 프랑스 작가 레몽 루셀(Raymond Roussel, 1877~1933)과 관련되며 하나의 독특한 초상, 나아가 신화를 형성하는 어휘들이다. 이 신화는 분명 예술가의 아우라, 흔히 '낭만주의적'이라는 부가사가 따라붙는 아우라를 강화해주는 측면이 있다. 그러나 그것은 동시에 난해함과 주변성이 한데 모이고 거기에 작가와 작품의 대단히 유별난 양상이 결부되면서 작품 둘레로 어떤 익숙하지 않음, 어떤 낯섦의 장막을 둘러치는 측면 역시 강하게 나타난다. 과연 루셀은 아직 번역과 연구가 미진한 상태에 있는¹⁾ 우리나라에서는 물론이

* 이 연구는 2014년도 충남대학교 재직교원 학술연구비에 의해 연구되었음.

1) 루셀에 대해서는 지금까지 학위논문으로 단 한 편의 석사논문이 제출되었고(남광식, 『『아프리카의 인상』에 나타난 레이몽 루셀의 상상계』, 홍익대학교, 1996), 학술논문

고 프랑스에서도, 정작 진지한 연구와 고찰은 상당히 이루어졌지만, 적어도 지금까지 대중적 인기는 미미한 상태에 머무르고 있는 작가인 게 사실이다. 그러나 그 낯섦의 장막을 들추고 책을 열 때 놀랍도록 흥미롭고 현대적이고 문제적인 작품 세계, 그리고 고도의 문학적 재미마저 만끽할 수 있는 풍요로운 상상세계가 펼쳐지고 있다면 ……

소설가이자 시인이고 극작가인 루셀은 다작과는 거리가 멀어도 적다고 할 수 없는 양의 작품을 썼는데, 작품의 비중과 인지도를 고려할 때 『아프리카의 인상 *Impressions d'Afrique*』(1910), 『로쿠스 솔루스 *Locus solus*』(1913), 『이마의 별 *L'Étoile au front*』(1924), 『무수히 많은 태양 *La Poussière de Soleils*』(1927), 그리고 『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가 *Comment j'ai écrit certains de mes livres*』(1935)를 대표작으로 꼽을 수 있다. 엄청난 부, 특히 거의 전설적이라고 할 소비와 호사를 향유하는 대부르주아 집안 출신인 그는 파리 국립음악원에서 피아노를 배우며 교내 콩쿠르에서 차석을 차지하는 등, 상당한 성과를 거두다가 일찌감치 자신의 문학적 천분을 자각하고는 평생토록 문학에 전념하며 저거에 자기의 존재와 소유를 아낌없이 쏟아부었다. 장시 『새로운 아프리카의 인상 *Nouvelles Impressions d'Afrique*』(1932)은 가히 탕진에 가까운 그의 노력과 열정을 잘 보여준다. 1915년 겨울에 시작해서 1928년 가을에 끝난, 따라서 장장 13년 6개월의 긴 시간에 걸쳐서 쓴 이 작품은 루셀 자신의 계산에 따르면, 다시 말해 그 기간 동안 다른 작품의 집필에 사용된 시간을 제하고 나면 정확히 7년의 시간이 소요된 작품이다.²⁾ 그는 초현실주의 시인 로베르 데스노스에게 보낸 편지에서 이 작품을 쓰기 위해 한 행에 15시간 꼴로 작업했다고 밝힌다. 그도 그럴 만한 것이 전체가 12음절 시구로 이루어진 이 작품은 괄호 안에 괄호를, 그리고 그 괄호

으로는 오생근 교수의 『레이몽 루셀의 『아프리카에 관한 인상들』, 글쓰기와 신화』(『초현실주의 시와 문학의 혁명』, 문학과지성사, 2010)가 유일하다.

2) Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 1995, p.34.(앞으로 이 작품에 대한 인용은 괄호를 열어 'C'와 쪽수만을 표기하기로 한다.)

안에 또 다른 괄호를 여는 방식으로 여러 개의 괄호를 중첩시키고, 여기에 더해 각주까지 달고 있는데, 이 각주들에서도 또 다시 괄호가 중첩되어 열리며 본문과 마찬가지로 12음절 시구로 형태를 맞추고 있기 때문이다. 루셀의 치밀함과 완벽함의 추구가 더욱 돋보이는 대목은 각주를 포함한 시 전체가 운율과 각운을 엄격하게 지키고 있다는 점이다. 미셸 푸코가 흥미롭게 관찰하고 있는 것처럼, 이 작품의 제 4부는 가장 적은 95행의 시구로 이루어져 있다. 하지만 그 대신에 무려 134개의 각주가 달려 있는데, 시가 본문에서 각주로, 그리고 각주에서 다시 본문으로 이어질 때도 운율과 각운은 정확하게 지켜진다. 이런 와중에 아연실색해질 수밖에 없는 것은 괄호의 중첩이다. 중첩의 횟수가 가장 큰 경우 괄호는 본문에서 4번 열리고 거기에 줄표(푸코는 이를 괄호 반개로 계산한다) 1개가 더해지며, 그에 연동된 각주에 또 다시 괄호 3개와 줄표 1개가 추가되는 식이다. 무려 괄호 8개의 깊이가 생겨나는 것이다. 다시 말해 괄호로 묶이지 않은 본문을 0도라고 할 때 가장 깊은 지점이 8도, 그러니까 전체 9도의 텍스트가 산출되는 셈이다.³⁾ 과연 한 행에 15시간이나 걸렸다는 루셀의 말은 과장이 아닌 듯 여겨진다. 그는 그의 신경증을 치료했던 피에르 자네에게 “나는 매 문장마다 피를 흘린다”고 말하기도 했다.⁴⁾

글쓰기의 차원에서 이루어진 이러한 투자 혹은 탕진은 아마도 루셀에게는 행복한 것이었으리라. 하지만 책의 출간과 작품의 수용은 그다지 행복하지 못했다. 몇몇 작품, 특히 연극으로 각색한 『아프리카의 인상』과 『이마의 별』 등이 스캔들을 불러일으키고, 앙드레 브르통을 비롯한 여러 초현실주의자들이 그를 지지하면서 그의 이름이 얼마간 알려지게 되었지만, 그는 작가로서 결코 주변적 위상을 벗어나지 못했다. 루셀과 가까웠고 그의 작품을 이해했으며 헌신적인 배려를 아끼지 않았던 미셸 레리스조차 “그가 위대한 주변인으로 남을 것”라고 생각했다는 사실은⁵⁾

3) Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, pp.161-163.

4) Pierre Janet, «Les Caractères Psychologiques de l'Extase», in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, p.127.

그가 꺾어야 했던 몰이해가 어떤 것이었는지를 방증한다. 그는 마지막까지 저자 부담으로 모든 책을 출판하고 광고를 하는 등, 작품이 세상에 나오는 데 필요한 모든 비용을 스스로 부담해야만 했다.

루셀의 문학적 삶에는 중요한 사건 하나가 있다. 그것은 그가 열아홉살 때인 1896년 운문 소설 『대역 *La Doublure*』을 집필하던 중 “보편적 영광의 감각”을 수개월 동안 강렬하게 느끼며(C 26) 문학을 그의 예정된 운명으로, 그것도 경이로운 영광의 광휘에 감싸인 운명으로 예감했다는 사실이다. 그러나 이듬해 간행된 『대역』은 기대와는 달리 혹독한 비판을 받으며 실패했다. 루셀은 이로 인해 “끔찍하도록 격렬한 충격”을 겪어야 했다. “그는 영광의 경이로운 꼭대기에서 바닥으로 떨어진 것 같은 느낌에” 시달리고, 마치 홍역이라도 앓는 것처럼 피부가 붉은색이 되며, 특히 오랫동안 그를 괴롭힐 신경증을 얻게 된다.(C 29) 하지만 이렇듯 일찍부터 꺾어야 했던 실패, 그리고 이후로도 전혀 호전되지 않았던 작가로서의 보잘 것 없는 위상은 문학에 대한 그의 신념을 조금도 약화시키지 못한 바, 평생토록 흔들림 없이 간직될 그 놀라운 자세는 아마도 『대역』을 집필하며 경험한 “보편적 영광의 감각”을 되찾고자 하는 열망에서 온다고 말할 수 있을 것이다.

루셀은 광기의 작가로 통한다. 이러한 평판이 자리 잡게 된 데는 초현실주의자들과 피에르 자네의 글이 결정적인 역할을 했다고 말할 수 있다. 여기서 광기라는 말은 폭넓은 의미로 받아들여야 할 텐데, 그것은 예의 “보편적 영광의 감각”, 전설적인 부와 그 덕분에 가능해진 막대한 소비, 다양한 기행(奇行), 성공과는 거리가 멀었던 문학 경력에도 불구하고 결코 잃지 않았던 문학에 대한 열정, 그리고 특히 바르비투르산제 과다 복용으로 인한, 그러나 의혹 제기가 전혀 없지는 않은 팔레르모 호텔에서 의 죽음인 광기의 작가, 별난 작가로서의 그의 평판을 고착화하는 경향이

5) «Entretien sur Raymond Roussel», propos recueillis par Pierre Bazantay, *Le Promeneur*, No 50, 1986. (Michel Leiris, *Roussel & Co*, Paris, Fata Morgana/Fayard, 1998, p.267)

있다. 물론 매우 독특한 형태와 내용을 보여주는 그의 작품 세계 또한 그 같은 평판에 조응한다고 말할 수 있다. 한편 루셀의 작품과 글쓰기는 자주 세상에서 발견할 수 없는 전혀 낯선 대상들을 제시하되 마치 복잡다단한 기계의 설명서를 작성하듯 그것들을 매우 정교하고 집요하게 그린다. 즉 이성과 논리의 치밀한 언어를 바탕으로 삼고 있는 것이다. 이런 점에서 루셀의 글쓰기는, 이성의 통제에서 벗어나 순수한 정신의 작용을 기록하고자 하는 자동기술과는 엄연히 다르고, 따라서 초현실주의와 일정한 차이를 갖는다고 말할 수 있다. 많은 연구자들이 의견의 일치를 보이고 있는 것처럼, 루셀은 초현실주의자가 아니다. 다만 앙리 베아르가 말하듯 그와 초현실주의의 관계에서 우리가 발견하는 것은 일종의 “행복한 오해”라고 하겠다.⁶⁾ 루셀의 작품에서는 그렇게 익숙한 현실의 규준과 맥락을 벗어나는 기이한 낯섦과, 이성에 근거한 기계적 정교함이 병존하고 있다. 이에 대해 브르통은 “극도로 부지런한 의식적 인간이 [...] 극도로 맹렬한 무의식적 인간과 실랑이하기를 그치지 않는다”고⁷⁾ 말하고, 레리스는 루셀이 “절대적 실증주의에 상상력의 가장 자유로운 운동을 결합했다”는⁸⁾ 점을 주목하거니와, “이성과 광기의 경계 위에서 줄타기 곡예처럼 전개되는 정신적 모험의 글쓰기”라는 오생근 교수의 표현은 그러한 루셀의 문학 세계를 잘 보여주는 말이다.⁹⁾

『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』의 마지막 구절에서 루셀은 한 번도 맛보지 못한 문학적 성공의 아쉬움과, 여전히 포기하지 않은 영광의 꿈을, 일찍이 사후를 기약했던 스탕달을 흉내 내면서 이렇게 술회

6) Henri Béhar, «Heureuse méprise : Raymond Roussel et les surréalistes», *Mélusine*, No 6, L'Âge d'homme, 1984.

7) “Chez lui, l'homme conscient extrêmement laborieux [...] ne cesse d'être aux prises avec l'homme inconscient extrêmement impérieux.” (André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, in *Oeuvres complètes*, T.2, Paris, Gallimard, coll. «La Bibliothèque de la Pléiade», 1992, pp.1068-1069)

8) “avoir allié à un positivisme absolu l'exercice le plus effréné de l'imagination” (Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, in *Roussel & Co*, Paris, p.318).

9) 오생근, 『레이몽 루셀의 『아프리카에 관한 인상들』, 글쓰기와 신화』, 255쪽.

한다. “이 작업을 끝내면서 나는 내 작품들이 거의 일반화된 적대적 물이 해에 부딪치는 것을 볼 때마다 언제나 겪어야 했던 고통스러운 감정을 되돌아보게 된다.(『아프리카의 인상』의 초판이 소진되기 위해서는 22년이 넘는 시간을 기다려야만 했다.) 내가 정말로 성공의 느낌을 맛볼 수 있었던 것은 피아노를 치면서 노래할 때, 그리고 특히 여러 차례에 걸쳐 배우들 또는 이런저런 사람들을 흉내 낼 때뿐이었다. 하지만 적어도 그 경우 성공은 만장일치를 얻어내는 커다란 것이었다. 나는 내 책들 덕분에 어찌면 사후에라도 약간의 영광을 맛볼 수 있을지도 모르겠다는 희망 속으로 도망치고자 한다.”(C 34-35)

오늘날 루셀의 문학적 “영광”은 어디에 와 있는가? 몇몇의 경우 위에서 이미 인용하기도 했지만, 지금까지 브르통, 레리스, 뷔토르, 조르주 페렉, 푸코, 크리스테바 등이 그에 대해 글을 썼고, 그의 작품을 주제로 한 학술대회들이 계속해서 개최되고 있으며, 그의 문학을 특집으로 다룬 문학 잡지와 논문집들이 꾸준히 간행되고 있다. 그의 작품은 문고판으로 출판되어 손쉽게 구해 읽을 수가 있으며, 대표작의 경우 외국어로 번역되기까지 했다. 벌써 30여년 전인 1984년 니스대학에서 안느-마리 아미오가 조직한 학술대회의 제목이 “영광의 레몽 루셀 Raymond Roussel en gloire”였다는 사실은 의미심장하다. 하지만 문학적 영광이라는 것을 정확히 가늠하기 위해서는 그 잣대가 무엇인지부터 먼저 규정해야 할 것이다. 그러나 처음부터 모호한 것일 수밖에 없는 그 같은 평가에 마음을 쓰느니 루셀의 작품이 보여주는, 자유롭고 정교한 상상력을 동력 삼아 전혀 새롭고 흥미로운 이야기들을 무진장의 향연으로 펼쳐놓는 글쓰기, 합리주의와 실용주의의 틀을 떨쳐감치 벗어나고 전복하며 현대 문학의 중요한 쟁점에 긴밀히 관련되는 글쓰기, 그리고 인간의 표현을 확장하고 문학을 더욱 풍요롭게 살찌우는 글쓰기를 주목하는 일이 보다 보람 있는 선택일 것으로 생각된다.

우리는 이 글에서 『아프리카의 인상』을 중심으로 루셀의 글쓰기를 고찰해보고자 한다. 『아프리카의 인상』은 루셀의 대표작이기도 하지만 그

의 독특한 글쓰기의 다양한 측면과 요소들을 결집하고 있는 작품이기도 하다. 우리는 먼저 『아프리카의 인상』의 내용과 구조를 검토하면서 서술의 특징을 살펴볼 텐데, 이 작업은 루셀 소설의 중요한 특징과 양상을 드러내줄 것이다. 이어서 우리는 루셀의 글쓰기를 고찰하되 『아프리카의 인상』과 『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』를 아울러 검토할 것인바, 이 글의 가장 중요한 부분을 구성하는 이 분석을 통해 우리는 루셀이 ‘기법procédé’이라고 부르는 것과, 그것이 핵심을 이루는 글쓰기의 근본적인 성격을 규명해볼 것이다. 그리고 이렇게 연구의 주된 부분을 이루는 고찰이 이루어지고 나면 우리는 루셀의 작품을 20세기적 맥락에 비추어 간단히 조감하고 그것의 문학사적 중요성을 가늠해보면서 글을 맺을 것이다.

2. 『아프리카의 인상』

루셀의 작품에서 『아프리카의 인상』은 매우 중요한 위상을 지니고 있다. 먼저 그것은 산문으로 쓰인 장편소설이다. 이전에도 『대역』처럼 장편소설이 있긴 하지만 운문으로 쓰였고, 『흑인들 사이에서 Parmi les noirs』, 『시크노드Chiquenaude』, 『나눔Nanon』처럼 산문으로 쓰인 소설들이 있지만 단편의 형태를 취하고 있다. 그러나 『아프리카의 인상』을 루셀의 대표작으로 꼽게 만드는 결정적인 이유는 먼저 그것이 루셀의 유명한 글쓰기 방식, 그러니까 그가 『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』에서 설명하며 ‘기법’이라고 이름 붙인 텍스트 제작 방식에 의거한 첫 번째 큰 작품이라는 점, 그리고 뫼니뫼니해도 『로쿠스 솔루스』와 더불어 규모 있는 작품으로서 문학적 완성도가 가장 높은 작품이라는 점에 있다고 하겠다. 또한 허구를 담은 작품으로는 가장 많이 연구되고 인기 또한 높다는 사실을 말할 수 있을 것이다.

먼저 『아프리카의 인상』의 줄거리는 살펴보자면 이렇다. 1904년 3월 15일 “거대하고 빠른 배인 〈랭세Lyncée〉 호”가¹⁰⁾ 마르세유를 떠나 부에 노스아이레스로 향한다. 일행은 평온한 항해를 즐기다가 여덟째 날 대서양 한가운데에서 폭풍우를 만나고 이틀 동안 고생하다가 3월 26일 아프리카 해안에 좌초한다. 프랑스어를 구사하는 흑인 세일코르Séil-kor가 수백 명의 흑인을 거느리고 나아와 그들을 포닉켈레Ponukélé 제국의 수도 에취르Éjur로 안내하고, 그들은 이제 황제인 탈루Talou 7세의 포로가 된다. 탈루는 포로들로 하여금 가족에게 몸값을 요청하는 편지를 쓰도록 하고, 세일코르가 북쪽의 포르토노보로 가서 편지를 부치고 기다렸다가 마침내 돈을 갖고 돌아오면 포로들은 해방될 것이다. 그렇게 세일코르는 북쪽으로 떠나고 포로들은 기다리기 시작하는데, 포로 가운데 한 사람인 역사가 쥐야르Juillard는 무료함을 달래기 위해 엘리트들을 모은 ‘탁월한 자들의 클럽 Club des Incomparables’을 만들 생각을 한다. 곧 가입 요청이 쇄도하고, 그렇게 결성된 클럽의 회원들은 “독창적인 작업을 통해서든, 아니면 특출한 전시를 통해서든 두각을 드러내야만 하고”(IA 212) 해방을 의미하는 세일코르의 귀환에 맞추어 대규모 축하공연gala을 하기로 계획한다. 한데 세일코르가 출발한 날로부터 축하공연에 이르기까지 중요한 사건들이 줄을 잇는다. 특히 포닉켈레 남쪽의 적대국 드렐쉬카프Drelchkaff의 왕으로 탈루의 원수이자 라이벌인 야우르Yaour가 자기 께에 빠져 탈루에게 패해 죽는 일이 일어나고, 드렐쉬카프는 탈루의 차지가 되며, 6월 25일 포닉켈레 황제 탈루가 드렐쉬카프의 왕위에 오르는 대관식을 거행하기로 한다. 이밖에도 몇 가지 중요한 사건이 일어나지만, 그것들은 사실 축하공연을 더욱 풍부하게 만드는 계기로 작용할 뿐이다. 그리하여 예정된 6월 25일 오후 4시에 대관식은 시작되고, 뒤이어 탁월한 자들의 축하공연이 밤까지 계속된다. 이튿날 아침에는 루이즈 몽탈레스코 Louise Montalescot가 베윌리프뤼앙Béhuliphruen 숲 앞에서 자신

10) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, GF Flammarion, 2005, p.164 (앞으로 이 작품에 대한 인용은 괄호를 열어 'IA'와 쪽수만을 표기하기로 한다.)

이 만든 기구를 선보인다. 그렇게 예정된 모든 공연은 끝나고, 마침내 해방된 포로들은 그날 오후 당장 에취르를 떠난다. 그들은 열흘 만에 포르토노보에 도착하고 별탈 없는 항해 덕분에 7월 19일 마르세유의 줄리에트 부두에서 헤어진다.

『아프리카의 인상』은 모두 26개에 달하는 장으로 구성되어 있다. 1장에서 9장에 이르는 1부는 6월 25일 4시경부터 이튿날 아침까지 전승기념광장 place des Trophées을 중심으로 에취르 일대에서 진행된 대관식과 축하공연을 보여준다. 10장에서 25장에 이르는 2부는 <랭세> 호가 마르세유를 출항한 3월 15일부터 6월 25일의 대관식 직전까지의 시간을 담고 있다. 소설의 마지막 장인 26장으로 이루어지는 3부는 6월 26일 오전이 끝나갈 무렵 카르미카엘Carmichaël이 서사시 『테즈 강 전투 La Bataille du Tez』의 암송 연습이 끝나는 시점부터 7월 19일 마르세유에서 유럽인들이 헤어지는 시점까지 일어난 일들을 서술한다.

3부는 그 커다란 부분이 에필로그이고, 따라서 마지막 장에 자리 잡은 것은 지극히 자연스럽다. 문제는 1부와 2부로서, 위에 요약한 줄거리에서 확인할 수 있는 것처럼, 1부는 대관식과 축하공연을 서술하고 있는데, 서술 대상이 무대 위에 조직된 일종의 연극들이고 그것들을 독자의 눈앞에 있는 그대로 그려 보이는 까닭에, 엄연히 사건과 행위에 대한 서술이지만 차라리 묘사에 가까워지는 경향이 있다. 여기에 덧붙여야 할 중요한 사실은, 그렇게 일종의 연극으로 제시되는 움직임들이 대부분의 경우 일반적인 삶의 풍경과 상식을 벗어나는 대단히 묘하고 야릇한 움직임일뿐더러 전후 맥락이 제거된 채 그 순수한 움직임들만이 나타나고 있다는 점이다. 독자는 대관식의 여러 소품들, 그리고 공연이 제공하는 다양한 기구와 장면들 앞에서 당혹스러워할 수밖에 없는 것이, 그것들의 존재 이유와 황당한 작동의 양상에 대해 알고 있는 바가 전혀 없는 것은 물론 자신이 보유한 세상에 대한 지식 속에서 지시대상을 찾을 수 없기 때문이다. 그는 그저 그것들이 거기에 있고, 순서에 맞추어 무대 위에 나타났다가 때가 되면 무대 뒤로 사라지는 것을 확인할 뿐이다. 대관식과 축하공

연이 끝난 6월 26일 아침 화자가 지나간 시간을 회상하면서 시작되는 2부는 그 절대적인 몫이 대관식, 그리고 축하공연을 구성하는 요소들의 유래 및 준비과정의 서술에 할애되어 있다. 맥락 없이 제시되어 당혹감을 불러일으켰던 1부의 온갖 장면들은 2부에 와서 비로소 해명될 기회를 갖는다. 1부가 일종의 수수께끼로 나타나고, 2부가 설명으로 나타나는 데다가, 시간적으로 1부의 사건들이 2부의 사건들 이후에 위치하다 보니, 그리고 결과적으로 두 부분이 동일한 사건들에 관련되다 보니, 차라리 그것들의 순서를 맞바꾸면 어떨까 하는 생각이 하나의 가능한 대안으로 나타난다. 실제로 『아프리카의 인상』 초판의 텍스트가 시작되는 페이지 상단에는 다음의 알림문이 인쇄된 종이가 붙어 있었다고 한다.

Les lecteurs qui ne sont pas initiés à l'art de Raymond Roussel auront avantage à lire ce livre d'abord de la page 212 à la page 455, ensuite de la page 1 à la page 211.¹¹⁾

레몽 루셀의 예술에 입문하지 않은 독자들은 이 책을 읽을 때 먼저 212쪽부터 455쪽까지 읽고, 이어서 1쪽부터 211쪽까지 읽는 게 유리할 것이다.

그러나 시간과 인과관계의 순서를 따르는 것이 반드시 좋은 선택은 아닐 수 있다. 텍스트의 순서는 먼저 수수께끼를 제시하고 이어서 해답을 제시한다는 점에서 소설이 일반적으로 지향하는 극적 효과에 부응한다. 여기에 더해 2부의 후반부인 18장에는 대단히 중요한 사건이 서술되어 있는바, 그것은 탈루가 야우르를 죽이고 드렐쉬카프를 차지하는 사건이다. 『아프리카의 인상』에서는 배의 난파가 이야기의 핵심 모티프로 작용한다. 한데 그 이야기의 시원에는 또 다른 중요한 난파가 있다(소설에는 이밖에도 두 개의 난파가 더 있다). 소설에서 탈루의 가장 먼 조상인 수안Souann이 왕위에 즉위하고 나서 몇 주가 지났을 때 에퀴르 해안에서

11) François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997, p.112.

발생한 난파가 그것인데, 여기서 유일하게 살아남은 열다섯 살의 스페인 쌍둥이 자매는 같은 날 같은 시각에 수안과 결혼하고, 같은 날 같은 시각에 각각 아들을 출산하며, 탈루와 야우르의 이름을 얻은 이들은 숙명의 경쟁자가 된다. 이 경쟁 관계는 이후 지속적으로 대물림되고 소설 주인공인 탈루 7세와 야우르 9세까지 이어진다. 그 관계는 따라서 소설이 담고 있는 이야기의 시간을 처음부터 끝까지 관통하고 있는 셈인데, 탈루가 야우르를 죽이면서 마침내 오랜 경쟁의 시간이 종료되는 만큼 그것은 근본적인 중요성을 갖는 사건이라고 할 만하다. 다른 하나의 사건은 22장에 위치한 세일코르의 귀환이다. 그것은 포로로 잡혀 있는 유럽인들의 해방을 의미하며, 구속과 해방의 대립 위에 이야기가 진행되는 소설의 극적인 출구를 지시한다. 이미 말한 대로 다른 일화들 또한 극적 효과에 부응하는 것은 마찬가지이지만, 특히 탈루의 승리와 포로들의 해방이 작품의 전반부에서 벌써 이루어지고 난다면, 이후의 서술은 긴장의 감압, 아니 무화 때문에 추진력을 잃어버리고 말았을 것이다. 물론 1부에서 독서를 시작할 경우 도대체 이해할 수 없는, 다시 말해 어떤 의미를 읽어내야 할지 알 수 없는 이상한 장면들의 연속을 오랫동안 따라가는 낯선 경험을 감수해야 하지만, 티펜 사무야요가 신중하게 말하듯¹²⁾ 책의 순서대로 읽는 것이 합당한 독서로 여겨진다. 그리고 바로 이러한 이유로 초기에 텍스트 시작 부분에 폴로 붙였던 알림문 쪽지가 사라진 게 아닐까 추정해보게 된다.¹³⁾

『아프리카의 인상』은 이렇듯 이상하고 기발한 묘기가 펼쳐지고 전대미문의 기구와 장치가 작동하는 장면들이 열거되는 1부, 그리고 그렇게

12) Tiphaine Samoyault, «Présentation. Impressions d'imaginaire», in Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, GF Flammarion, 2005, p.17.

13) 『아프리카의 인상』은 1909년 10월 2일 르메르출판사에 의해 인쇄작업이 끝났을 때, 〈골루아 뒤 디망슈 Le Gaulois du Dimanche〉 지에 연재되고(7.10~11.13) 있었다. 프랑수아 카라텍은 신문을 통해 작품을 접한 독자들의 당혹과, 2부의 설명이 너무 늦게 제공되다 보니 중도에 읽기를 포기해버리는 독자들이 있다는 지적을 전해 듣고 뒤늦게 쪽지를 인쇄하여 붙였을 것이라고 말하는데 일리가 있는 추측으로 여겨진다. (François Caradec, *Ibid*, pp.112-113)

제시된 장면들을 설명하며 동기를 부여해주는 2부, 그리고 이야기를 마무리하는 짧은 에필로그인 3부로 구성되어 있다. 1부와 2부는 동일한 사건을 반복해서 제시하지만, 2부에는 1부와 상관 없는 서술들이 포함되어 있다. 이 서술들은 1부의 장면들에 동기를 부여해주는 서술들과 더불어 시간에 두께와 깊이를 부여해준다. 이와 달리 1부의 시간은 투명하고 평면적이며 입체감이 결여되어 있다.¹⁴⁾ 1부가 “재현의 이야기”라면, 2부는 이야기에 대한 이야기로서 “메타 이야기 *métarécit*”라고 할 수 있다.¹⁵⁾ 『아프리카의 인상』의 1부와 2부는 이렇게 서로 다른 성격과 양상을 지니고 대립하고 있거니와, 둘의 관계는 순환성의 관계로 보는 것이 타당해 보인다. “1부는 2부 안에 땀아 상태로 있고, [2부는] 1부에서 비롯되고” 있다고 말할 수 있기 때문이다.¹⁶⁾

3. 소설 제작법

『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』가 미처 책을 열기도 전에 대단히 흥미롭게 다가온다면, 그것은 아마도 책 제목이 마치 음식 ‘레시 피와도’ 같은 소설 제조법을 기대하게 만들기 때문일 것이다. 책상에 앉은 북음서 저자의 머리 위쪽 벽의 작은 창문이 천사의 얼굴을 향해 열려 있거나, 신비로운 숨결이 팬을 든 성자를 휘감고 있는 모습을 보여주는 중세의 여러 그림들은, 글쓰기가 이성적 계산을 넘어서는 어떤 초자연적 영감에 관련되어 있다는 막연한 생각이 19세기 낭만주의 시대를 넘어 까마득한 옛날로 거슬러 올라간다는 사실을 여실히 보여준다. 한테 루셀의

14) Françoise Atlani-Voisin, «*Impressions d'Afrique* ou la chance d'un énoncé», in *Raymond Roussel 1. Nouvelles impressions critiques*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2001, p.153.

15) Anne-Marie Basset, «Écriture et réflexivité - les manuscrits de *Impressions d'Afrique*», in *Raymond Roussel 1. Nouvelles impressions critiques*, p.63.

16) Françoise Atlani-Voisin, *Ibid.*

책은 그같은 해묵은 생각을 정면으로 반박하거나, 아니면 예의 초자연적 영감에 비견될 수 있는, 하지만 보통의 사람들이 손쉽게 활용할 수 있는 편리한 하나의 제조법을 생각하게 만든다.

그러나 『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』가 중요하다면, 그것은 무엇보다도 책이 담고 있는 내용이 중요하고 그만큼 많은 사람들의 관심을 끌었기 때문이다. 길지 않은 본문에 그것의 11배가 넘는 자료가 붙어 있는 책은¹⁷⁾ 지금까지 루셀의 나머지 책들보다 더 많은 주석을 유발했다.¹⁸⁾ 요컨대 『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』와 거기서 이야기되고 있는 ‘기법’에 대해서는 먼저 브르통을 위시한 초현실주의자들, 이어서 푸코와 누보로망 계열의 작가 및 이론가들, 그리고 1980년대 이후의 평자들이 다양한 관점에서 관심을 표해오고 있다. 한마디로 그것은 20세기의 거의 모든 중요한 경향들과 긴밀히 관련되고 있는 것이다.

『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』는 『아프리카의 인상』과 각별한 관계를 맺고 있다. 기법에 할애된 부분의 가장 큰 부분이 『아프리카의 인상』의 일화들에 관련되고 있을뿐더러,¹⁹⁾ 『아프리카의 인상』의 기원이 되었고, 아마도 처음으로 기법을 사용한 작품인 단편소설 『흑인들 사이에서』에 대해서도 비교적 자세하게 논하고 있기 때문이다.

루셀이 『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』에서 설명하고 있는 바에 따르면, 『흑인들 사이에서』는 “거의 비슷한 두 개의 단어”, 곧 ‘당구’를 뜻하는 ‘billard’와 ‘약탈자’를 뜻하는 ‘pillard’를 선택하고, 이 두 단어에 ‘비슷한, 그러나 서로 다른 의미를 지닌 단어들을 덧붙여’ “비슷한” 두 문장을 얻어내는 것으로부터 출발한다.

17) 갈리마르출판사의 “L’Imaginaire” 총서 판본으로 본문은 25쪽, 자료는 281쪽을 헤아린다.

18) Anne-Marie Amiot, «Le Feuilleton critique roussellien - résumé des derniers épisodes (à suivre)», in *Raymond Roussel 1. Nouvelles impressions critiques*, p.36.

19) 갈리마르출판사 판본의 경우 기법을 설명하는 15쪽 가운데 12쪽이 『아프리카의 인상』에 할애되어 있다.

1. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...
 2. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.
- Dans la première, «lettres» était pris dans le sens de «signes typographiques», «blanc» dans le sens de «cube de craie» et «bandes» dans le sens de «bordures».
- Dans la seconde, «lettres» était pris dans le sens de «missives», «blanc» dans le sens d'«homme blanc» et «bandes» dans le sens de «hordes guerrières».
- Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde.
- Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux.(C 11-12)
- 첫 번째 문장에서 'lettres'는 '글씨들', 'blanc'은 '초크', 'bandes'는 당구대의 '쿠션'을 뜻했다.
- 두 번째 문장에서 'lettres'는 '편지들', 'blanc'은 '백인', 'bandes'는 '전사들의 무리'를 의미했다.
- 두 문장을 만들고 난 뒤에는 첫 번째 문장으로 시작해서 두 번째 문장으로 끝나는 단편소설을 써야 했다.
- 그런데 이 문제를 해결하면서 나는 나의 모든 자료를 얻어냈다.

모든 것은 billard와 pillard를 접근시키는 데서 출발한다. 루셀 자신이 말하듯, 이 두 단어는 “메타그람을 생각하게”(C 11) 한다. 즉 두 단어는 어음유사paronymie의 관계를 맺고 있다. 중요한 사실은 두 단어가 철자 한 개 차이로 비슷하지만 완전히 다른 의미를 갖는다는 사실이다. 그런데 billard와 pillard의 접근은 거기서 그치지 않고, 그것들 각자와 통합체적syntagmatique 관계를 맺는 다른 단어들을 끌어들이어 각각 한 개의 문장을 만든다. 한데 그렇게 얻은 두 문장은, 출발점이 된 billard와 pillard를 제외하고는 정확히 똑같은 단어들로 구성되어 있다. 문제는 이렇게 똑같은 단어들이지만 그 의미는 전혀 다르다는 것이다. 즉 두 문장을 구성하는 단어들은 동음이의homonymie의 관계를 맺고 있다. 결국 비슷하

거나 똑같은 두 단어 또는 두 문장은 동음이의 혹은 어음유사의 관계를 맺고, 이러한 관계가 대응 관계에 놓는 두 의미 사이에는 하나의 빈 공간이 생겨나게 된다. 이 공간은 마땅히 채워져야 하는 공간이고, 이렇게 두 항 사이에 빈 공간이 열려 있는 상태는, 로베르 드 몽테스키우 Robert de Montesquiou가 루셀의 작품에 대해 처음 사용했으며 루셀이 인용한 표현처럼 하나의 “사실 방정식 équations de faits”(C 23)으로 나타나는데, 소설가의 책무는 이 방정식을 푸는 것이다. 즉 두 항을 연결할 “질료”, 곧 이야기들을 고안해내는 것이다. 따라서 동음이의 또는 어음유사의 관계를 맺는 두 단어를 접근시키는 데 그 핵심이 있는 루셀의 기법은 푸코가 말하듯 일종의 “언어 기계 machines à langage”로,²⁰⁾ 아니면 아미오의 표현대로 “공백을 만드는 기계 machine à faire le vide”로²¹⁾ 나타난다. 중요한 것은 이러한 공백을 이야기로 채워넣는 소설가의 작업이, 물론 커다란 부분을 상상력에 힘입어 창조해내야 할 테지만, 그와 함께 “논리적인”²²⁾ 동시에 이미 정해진 틀에 종속되는 다소 강제적인 것일 수밖에 없다는 점이다. 루셀의 기법에 의한 글쓰기는 따라서 무한한 자유의 공간에서 펼쳐지는 모험과 우연의 글쓰기가 아니다. 말라르메의 주사위 던지기 예 비견될 수 있는 우연이 자리 잡는 지점은 맨 처음 단어를 선택하는 순간에 그치고, 이후로는 그 단어의 서로 다른 두 의미가 확정하는 빈 공간으로 글쓰기의 폭이 제한된다. 이러한 현실에 대해 푸코는 자유로운 외양 아래 알뜰하고 치밀하게 계산된,²³⁾ “방법적으로 취급된 언어의 우연 les hasards de langage traités méthodiquement”이라는²⁴⁾ 표현으로 정리하고, 크리스텔 레자니는 “매우 강제적인 창조의 수사학 une rhétorique

20) Michel Foucault, *Raymond Roussel*, p.71.

21) Anne-Marie Amiot, *Ibid*, p.32.

22) 루셀은 방정식의 해결이 논리적인 작업임을 말하면서 『로쿠스 솔루스』의 제목에 대해 사람들이 많은 말장난을 했지만 “로지쿠스Logicus 솔루스”가 빠져 있되 지어낼 만한 가치가 있다고 말한다.(C 24)

23) Michel Foucault, *Ibid*, p.49.

24) Michel Foucault, *Ibid*, p.53,

de l'invention fortement contraignante”을²⁵⁾ 말한다.

『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』는 기법의 진화에 대해 말한다. 먼저 선택된 단어는 전치사 à를 통해 다른 단어와 결합한다. 연극으로 공연된 『아프리카의 인상』에서 커다란 스캔들을 야기했던 장면이 바로 암소의 허파로 된 레일 위를 굴리가는, 코르셋 받침살로 만들어진 스파르타 노예의 조상이 나오는 대목이거니와, 이 기상천외한 일화는 다음 세 쌍의 단어들로부터 유래한다.

1. Baleine (mammifère marin) à îlot (petite île); 2. baleine (lamelle) à ilote (esclave spartiate); 1. duel (combat à deux) à accolade (deux adversaires se réconciliant après le duel et se donnant l'accolade sur le terrain); 2. duel (temps de verbe grec) à accolade (signe typographique); 1. mou (individu veule) à raille (ici je pensai à un collégien paresseux que ses camarades raillent pour son incapacité); 2. mou (substance culinaire) à rail (rail de chemin de fer). (C 14-15)

1. 작은 섬îlot의 고래baleine. 2. 스파르타 노예ilote의 고래수염으로 만든 코르셋 받침살. 1. 가벼운 포옹accolade이 있는 결투duel(결투 뒤에 그 자리에서 화해하며 가볍게 포옹하는 두 적수). 2. 중괄호accolade를 친 그리스어 동사 시제duel. 1. 조롱당하는 raille 무기력한 사람mou(여기서 나는 무능력 때문에 급우들로부터 조롱당하는 게으른 중학생을 생각했다.) 2. 레일rail(철도 레일) 모양의 허파mou.

동음이의와 어음유사의 관계에 의한 시니피앙의 동일성과 의미의 상이함을 핵심으로 하는 애초의 기법의 원칙은 견지되고 있다. 다만 하나의 단어가 다른 단어와 연결되며 기법이 “확대amplifiant”(C 13) 되는 것을

25) Christelle Reggiani, «Pour une théorie du texte contraint», in *Raymond Roussel 1. Nouvelles impressions critiques*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2001, p.158.

관찰할 수 있다. 굳이 처음의 기법과 이 기법을 구분한다면 전자는 단순형, 후자는 복합형의 이름을 붙일 수 있을 것이다.

그러나 단순형이건 복합형이건 처음의 기법이 기본적으로 사전에 실려 있는 단어를 떠올리는 데서 출발한다면, 진화된 기법은 존재하는 문장, 예컨대 상송, 시, 광고의 상품명, 구두점 주인의 이름과 주소, 캐리커처에 포함되어 있거나 그것이 가능케 하는 문장을 “해체”한 뒤 재조립하는 데 있다.

Le procédé évolua et je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus.

Je prends un exemple, celui du conte Le Poète et ta Moresque (page 121 et page 253). Là je me suis servi de la chanson «J'ai du bon tabac». Le premier vers: «J'ai du bon tabac dans ma tabatière» m'a donné: «Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce.» On reconnaîtra dans cette dernière phrase tous les éléments du début du conte.

La suite: «Tu n'en auras pas» m'a donné: «Dune en or a pas (a des pas).» D'où le poète baisant des traces de pas sur une dune. — «J'en ai du frais et du tout râpé» m'a donné: «Jaune aide orfraie édite oracle paie.» D'où l'épisode chez le Chinois, — «Mais ce n'est pas pour ton fichu nez» m'a donné: «Mets sonne et bafoue, don riche humé.» D'où le mets à sonnerie que hume Schahnidjar.

Je continuai le conte avec la chanson «Au clair de la lune». (C 20)

내 기법은 발전했고, 나는 문장을 취급하기에 이르렀다. 나는 그것을 분해하여, 마치 그림 수수께끼를 풀어내듯 거기서 이미지들을 끌어냈다.

‘시인과 무어 여인’ 이야기를 예로 들어보자(121쪽과 253쪽). 거기서 내가 사용한 것은 『나는 좋은 담배가 있어』라는 상송이다.

첫 구절 “제 뒤 봉 타바 당 마 타바티에르 J'ai du bon tabac dans ma tabatière 내 코담배 갑에는 좋은 담배가 있어”는 내게 “자드 튜브 웅드 오바드 앙 마 아 바스 티에르스 Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce 옥(玉) 파이프 물결 오바드 희끄무레한(희끄무레한 물건) 낮은 3도 음정”을 주었다. 이 마지막 문장에는 이야기 서두의 모든 요소가 들어 있는 것을 확인할 수 있다.

이어지는 구절 “튀 나 노라 파 Tu n'en auras pas 너는 그것을 맛볼 수 없을 거야”는 내게 “뒤느 아 노르 아 파 Dune en or a pas (a des pas) 황금으로 된 사구에는 발자국들이 있다”를 주었다. 여기서 오는 것이 사구에 박힌 발자국들에 시인이 입을 맞추는 장면이다. - “자 네 뒤 프레 에 뒤 투 라페 J'en ai du frais et du tout râpé 나는 신선한 것과 온통 가루가 된 것을 갖고 있어”는 내게 “존느 애드 오르프레 에디트 오라클 페 Jaune aide ofraie édite oracle paie 흰꼬리수리의 도움을 받은 황인종이 점을 치고, 복채를 지불한다”를 주었다. 여기서 오는 것이 중국인 가게의 일화이다. - “메 스 네 파 푸르 통 피쉬 네 Mais ce n'est pas pour ton fichu nez 하지만 이건 네 고약한 코를 위한 게 아니야”는 내게 “메 손느 에 바푸, 동 리슈 위메 Mets sonne et bafoue, don riche humé 요리가 울리고 비웃고, 풍요로운 선물의 향기를 맡는다”를 주었다. 여기서 오는 것이 샤니자르가 냄새를 맡는, 종소리가 울리는 요리이다.

나는 상송 「달빛 아래」를 갖고 이야기를 이어나갔다.

진화된 기법 역시 동음이의와 어음유사의 관계에 의한 시니피앙의 동일성과 의미의 상이함에서 촉발하고, 이렇게 산출된 양 극단 사이의 공백이 서술의 공간을 열기는 마찬가지이다. 하지만 이전의 기법과의 차이 또한 작지 않은데, 그것은 이전보다 한결 복잡해졌다는 사실, 그리고 어음유사가 지배적인 관계로 떠올랐다는 사실이다. 또 하나 중요하게 지적되어야 할 차이는 기법이 텍스트의 이면으로 자취를 감추고 있다는 점이다. 사실 같은 문장으로 시작해서 같은 문장으로 끝나는 「흑인들 사이에

서」, 「시크노드」, 「나눔」 같은 경우가 아니라면 기법에 의한 텍스트의 산출 과정을 짐작하기가 힘들다. 그러나 분명한 것은 진화된 기법의 경우 존재하는 문장의 해체와 재조립에 의해 새로운 단어들의 무리를 산출해내는 만큼, 이 새로운 '문장'과 원래의 문장 사이의 연결의 끈은 매우 약하다는 사실이다. 그야말로 기법이 자취를 감추는 정도가 아니라, 원래의 문장이 텍스트 속에서 거의 용해되어버리는 만큼, 기법의 존재 여부가 의심스러워지는 지경에 이른다고 해도 과언이 아니다. 사정이 이러함에도 루셀은 『로쿠스 솔루스』의 한 일화와 관련하여 “기법이 드러나지 않을까” 우려한 나머지 텍스트에 변형을 가했음을 밝히고 있는 점은(C 24) 매우 흥미롭다.

글쓰기의 출발점이 되는 단어의 선택에, 기존의 영감에 비견될 수 있는 무엇인가가 개입할 수는 있겠지만, 어쨌거나 구체적인 글쓰기의 기원이 언어에, 그것도 복수의 의미로 연결되는, 달리 말해 “지시대상의 밧줄에서 풀려난” 시니피양에²⁶⁾ 있다는 사실은 루셀의 기법의 근본적인 특징을 이룬다. 그런데 이와 같은 언어적 기원은 루셀의 작품을 가득 채우고 있는 기계들과 조응하며 루셀의 글쓰기에 그야말로 기계적인, 다시 말해 인간적인 의미가 제거된 자동적인 성격을 투사하게 하는 면이 있다. 이러한 시각에 입각해 루셀의 작품을 고찰한 대표적인 경우는 푸코와 누보로망 쪽 평자들이다. 아미오는 루셀이 “누보로망의 이론적 스승”이 되었다고 말하는데,²⁷⁾ 이는 루셀의 어떤 역할보다 누보로망 작가들의 열띤 관심을 강조하기 위한 표현으로 보는 것이 적당할 것 같다. 지네트 아담슨에 의하면 루셀의 누보로망에 대한 기여는 초현실주의에 대한 기여보다 크다.²⁸⁾ “루셀에 대한 비평의 실제적 비상”을 가능케 했던 푸코의 연구는²⁹⁾ 언어에 초점을 맞춘 접근의 물꼬를 텃다고 해도 과언이 아닐 텐

26) Françoise Atlani-Voisin, *Ibid*, p.148.

27) Anne-Marie Amiot, *Ibid*, p.37.

28) Ginette Adamson, *Le Procédé de Raymond Roussel*, Amsterdam, Rodopi, 1984, p.80.

29) Anne-Marie Amiot, *Ibid*, p.39.

데, 그렇기는 하되 그의 치밀하기 이를 데 없는 독서는 대상 작품에 대한 총체적 조망에 이르고 있다. 어쨌거나 누보로망 계열의 연구들은 루셀이 『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』에서 설명하고 있는 기법에 대해 주로 논하면서 텍스트의 생산 또는 제작의 측면에만 관심을 기울이는 경향이 있다. 이러한 시각에서 루셀의 작품은 발화가 없는 주관성 바깥의 시공간에 위치하며, 거기에서는 “인물들의 침묵이 언어에, 유일한 실제적 배우acteur로서 펼쳐질 공간을 부여한다.”³⁰⁾ 푸코의 표현에 따르면, 루셀은 단어들의 주름에서 “마냥 자유롭게 처분하여 동족도 종도 없는 얼굴들을 만들 숨 쉴 수 없는 공백, 존재의 부재”를 발견한다.³¹⁾ 장리카르두는 그렇듯 주관성과 인습의 굴레에서 벗어난 공간에서 “폭발적인 생성의 글쓰기 *éclatante écriture productrice*”가 펼쳐진다고 말한다.³²⁾ 요컨대 평자에 따라 크고 작은 차이가 있지만, 구조주의 비평과 누보로망, 그리고 그것들의 연장선상에 자리 잡는 관점에 의거한 연구들은 루셀의 작품에서 현실의 지시대상과 작가의 주관성에서 벗어난 “추상적 언어의³³⁾ 역할을 조명하고 그것이 제공하는 시니피앙의 모험의 가능성을 강조하는 경향이 있다고 말할 수 있겠다.

그러나 동일한 단어의 두 의미 사이에 생겨나는 공간은 넓고, 거기에는 수많은 선택의 가능성이 있다. 언어의 역할을 강조하는 누보로망 쪽의 주석들을 가장 명쾌한 어조로 반박하는 이는 아이러니컬하게도, 거의 모두가 누보로망 소설가로 분류하는 미셸 뷔토르이다. 루셀을 읽지 않았다면 소설가가 되지 않았을 것이라고 말하는 뷔토르는,³⁴⁾ 루셀이 『나는

30) Françoise Atlani-Voisin, *Ibid*, pp.151-152.

31) “Ces mêmes plis, Roussel les écarte d’un geste concerté, pour y trouver un vide irrespirable, une rigoureuse absence d’être dont il pourra disposer en toute souveraineté, pour façonner des figures sans parenté ni espèce.”(Michel Foucault, *Ibid*, pp.28-29)

32) Jean Ricardou, «L’Activité roussellienne», in *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971, p.117.

33) Françoise Atlani-Voisin, *Ibid*, p.154.

34) Ginette Adamson, *Ibid*, p.67. 아담슨에 따르면 뷔토르의 『시간의 사용』의 서술 구조는 『아프리카의 인상』의 서술 구조와 유사하다.

내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』에서 제공하는 설명 중 난간에 글씨를 써서 오라토리오를 작곡하는 헨델의 일화에 대한 설명과 관련하여, 루셀은 위고의 “Un vase tout rempli du vin de l'espérance”를 해체하여 “sept houx rampe lit... Vesper”로 재구성하여(C 22) 글쓰기의 질료를 얻어내고 있지만, 사실은 위고의 시구로부터 “전혀 다른 이야기를 구축하는 데 소용될 수 있는, 똑같이 수공할 수 있는 다른 대응어들”을 얼마든지 발견할 수 있다는 점을 지적한다. 뷔토르는 “마치 헨델이 처음의 한 소절을 이용하여 오라토리오 〈베스페르〉를 작곡하는 것처럼, 루셀은 극단적인 경우에는 빅토르 위고의 시구 하나를 활용하여 책 한 권 전체를 쓸 수 있었을 것”이라고 주장하며 “단 하나의 동음이의어에 이르는 데 하루 전체가 필요했다”는 루셀의 진술에 대해 이렇게 말한다.

C'est évidemment qu'il ne s'arrêtait que lorsque sa trouvaille lui semblait ouvrir sur quelque chose. De sourdes intentions le dirigent dans le choix de ces échos, et l'approfondissement de ceux-ci lui permet de mettre au jour des paysages imaginaires auxquels son éducation, sa situation sociale, son personnage, semblaient devoir lui interdire à jamais l'accès.³⁵⁾

그것은 분명 그의 발견이 어떤 것을 향해 열리는 듯 보일 때만 그가 비로소 멈추었기 때문에 그러하다. 어떤 암암리의 의도가 메아리들을 선택하는 그를 이끌고, 이 메아리들의 심화는 그의 교육, 사회적 상황, 성격이 영영 접근을 금지하는 듯 보이던 상상적 풍경을 드러낼 수 있게 해준다.

말하자면 “루셀의 모든 불거리foire는, 그것이 우리에게 찾아보길 권유하는 하나의 의미에 의해 조직된다”는³⁶⁾ 것이다. 다시 말해 루셀의 글쓰

35) Michel Butor, «Sur les procédés de Raymond Roussel», in *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, p.174.

36) Michel Butor, *Ibid*, p.175. 장 리카르두는 이러한 뷔토르의 분석을 “인간주의적 가설 hypothèse humaniste”로 간주한다(Jean Ricardou, *Ibid*, p.95).

기는 순수한 시니피앙들이 완전한 자유 가운데 벌이는 카니발이 아니고, 거기에서는 의도가, 주관성이, 의미가 작용하고 있다는 것이다.

한편 미셸 레리스는 루셀의 작품에서 “서양의 위대한 신화들 대부분의 것에 상응하는 심리적 내용을 발견할 수 있다”는 점을 지적하면서, 그 이유로 “루셀의 상상력의 산물이 일종의 정제된 상투어들 lieux communs quintessenciés이기 때문”이라는 점을 든다.³⁷⁾ 한데 신화와 상투어는 문화적 산물이 응집되고 유통되는 하나의 중심이자 교차로가 아닌가? 루셀의 텍스트에서 신화와 상투어의 역할을 인정하는 입장은 푸코와 누보로망 비평의 견해에 정면으로 반대되는 것이다. 이러한 입장은 “언어의 신비에 지나치게 양보하며 그것을 루셀 픽션의 유일하고 즉각적인 책임자로 수립하는” 태도를 비판하는 데서 출발한다.³⁸⁾ 로랑 제니는, ‘시인과 무어 여인’ 일화를 예로 들어, 상송 또는 시구의 해체에서 얻어낸 단어들과, 이들이 끌어오는 것으로 간주되는 일화 사이의 관계가 얼마나 자의적인지, 다시 말해 그 단어들은 얼마든지 다른 일화의 고안으로 이어질 수 있다는 점을 지적하면서 “기법은 이미 만들어진 이야기의 구조들을 야기함으로써 문화적 기억의 커다란 저장고에서 퍼올리도록 할 뿐”이라고 주장한다. 그에 따르면 “기법에 직접적으로 할당할 수 있는 고안의 묶은 기존의 모델-상투어와 저자의 주관성에 의해 제한되는바”,³⁹⁾ 이러한 관찰은 충분한 설득력을 지니는 것으로 보인다. 아미오는 루셀에 대한 접근이 기법에만 과도하게 집중하며 텍스트에 대한 질문을 거부한다는 점에 문제를 제기하며 『아프리카의 인상』을 문학사적 맥락, 특히 상징주의와의 관련 속에 위치시켜 폭넓고 깊이 있게 분석한다. 그는 루셀에게서 “스스로에게 부과한 과제를 잘 수행해낸 유일한 상징주의 작가”를 보면서 『아프리카의 인상』의 기저에서 작용하고 있는 신화적 구조와 상징들을 읽어

37) Michel Leiris, «Conception et réalité chez Raymond Roussel», in *Critique*, No 89, 1954 (*Roussel & Co*, p.256)

38) Laurent Jenny, «Structure et fonctions du cliché. A propos des *Impressions d'Afrique*», in *Poétique*, No 12, 1972, p.513.

39) Laurent Jenny, *Ibid*, pp.513-514.

내거니와, 예컨대 탈루의 대관과 탁월한 자들의 축하공연에서 형이상학적 악에 대한 선의 승리와 문화 융합의 상징을 읽는다.⁴⁰⁾

루셀의 기법과 글쓰기에 대해서는 크게 보아서 이렇듯 상반된 두 견해가 정면으로 대립하고 있다. 하지만 이들은 양립 가능하다. 이 가능성은 기법이, 언어가 모든 것을 설명할 수 있다는 생각을 포기하는 데서, 아미오가 말하듯 “그것은 책의 전체적 계획도, 메시지의 의미도 생성하지 않는다”⁴¹⁾ 사실을 인정하는 데서 온다. 물론 루셀의 글쓰기의 출발점 또는 처음 주도권이 작가의 주관적 영감이 아닌 언어에 있고, 이것이 새로운 것과 현대성을 이루며 문학에 새로운 지평과 가능성을 제공하고 있다는 점은 아무리 강조해도 지나치지 않을 것이다. 다만 처음 단계의 주관성 포기과 우연의 촉발, 그리고 상상력의 해방 이후, 모두가 공유하는 문화 자료체인 신화와 상투어가 작용하는 가운데 치밀하고도 집요한 구축의 작업에 의해 작품이 완성된다는 사실을 인정해야 한다고 본다. 이를테면 “단어들의 유희인 문학은 모든 인간의 작업이 그러하듯 하나의 논리에 따라 언제나 다시 시작하는 일종의 체스 게임이니, 이 논리의 첫 원칙은 인간 정신의 손아귀를 벗어나되, 그 조합의 열쇠는 그림 맞추기 놀이의 지칠 줄 모르는 인내심 안에 있다”⁴²⁾ 말은 루셀의 작품을 잘 설명한다고 하겠다.

그런데 여기서 분명히 짚고 넘어가야 할 중요한 사실은 신화 또는 상투어가 실질적으로 작용하는 것은 일화의 차원에 국한된다는 점이다. “루셀은 일화에서 초현실주의자이다”라는 브르통의 말이⁴³⁾ 나타내듯, 루셀

40) Anne-Marie Amiot, *Un mythe moderne : Impressions d'Afrique de Raymond Roussel*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. «Archives des Lettres Modernes», No 176, 1977, pp.114, 110.

41) Anne-Marie Amiot, *Ibid*, p.10.

42) Anne-Marie Amiot, *Ibid*, p.11.

43) 브르통은 『초현실주의 선언문』에서 성과에 의거한 피상적인 차원에서 초현실주의자로 분류할 수 있는 작가들을 열거하는바, 루셀은 일화에 의해 그 반열에 오른다 (André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, in *Oeuvres complètes*, T.1, Paris, Gallimard, coll. «La Bibliothèque de la Pléiade», 1988, pp.329).

은 일화의 구축에서 뛰어난 역량을 보인다. 그의 작품들은 일화의 보고로 나타난다. 앞서 살펴본 것처럼 루셀의 일화는 우연이 결정적인 요소로 작용하는 기법에 의해 촉발되고 상투어와 신화 등 문화적 자산에 힘입어 구축된 것이다. 따라서 루셀의 일화는 자주 대단히 이상하고 별난 양상을 보이지만, 동시에 사랑, 배반, 경쟁, 복수, 악에 대한 선의 승리, 순수의 회복 등, 상투적인 이야기 구조를 바탕으로 하고 있다. 문제는 작품의 공간을 이루는 이야기가, 이러한 일화들을 배치하기 위한 구실에 불과하다는 점이다. 그것은 한 마디로 상투적이거나, 그 존재가 감지되지 않을 정도로 상투적인 나머지 거의 투명하다고 말할 수 있을 지경이다. 대표적인 경우로 들 수 있는 대목이, 세일코르가 〈랭세〉 호 승객들을 에취르로 인도하는 대목이다. 그는 해변에서 30분 거리에 있는 수도에 이르기까지 자신과 나나의 사랑, 탈루가 숙한 왕조의 기원, 황제의 부인 뢰과 신하 모셈의 배반, 딸 시르다의 우여곡절, 그녀를 구원해준 알제리 보병 벨바르의 비련 등을 포로에 불과한 유럽인들에게 들려주며 전체 26장 가운데 2장(10~11장)을 채운다. 첫 번째 층위의 이야기는 그야말로 일화들에 자리를 제공하고 동기를 부여하기 위한 장치일 따름이라고 해도 과언이 아니다. 아무리 해도 이 이야기에 의미를 부여하는 것은 어렵다. 그것은 그야말로 무의미한 일로 나타난다. 그리하여 작품이, 또는 책이 무의미의 양상을 띠기에 이른다. 요컨대 일화가 상투적인 의미를 띠다면, 작품은 투명한 무의미 가운데 놓인다.

4. 맺음말 – 루셀의 글쓰기와 기계, 그리고 20세기

이러한 작품의 성격은 루셀의 문학을 특징짓는 기계의 성격과 유사 관계를 맺는 듯 보인다. 『아프리카의 인상』에 등장하는 다양한 기계들은 세상에 존재하는, 다시 말해 지시대상이 있는 부품들로 구성되며 공리와

상식에 의거하여 작동한다. 따라서 그것들의 움직임을 이해하는 일은, 즉 일반적인 기계적 운동에 비추어 인지하는 일은, 다소 어려울지언정 결코 불가능하지는 않다. 하지만 그렇게 지시대상이 있는 부품들로 구성되고 일반적 작동원리에 따라 움직이는 기계 자체는 이 세상에 존재하지 않는 낯선 것이다. 즉 그것은 지시대상도 맥락도 없이 무의미한 것으로 나타난다. 그것은 철저히 상상세계의 울타리 안에 머무르며 루셀의 작품과 문학을 근본적으로 특징짓는다. 동시에 그러한 상상세계는 현실과 유리되면서 루셀의 세계를 순수한 스펙터클의 세계, 유희의 세계, 무의미의 세계로 만든다.

이렇게 기계가 작품의 전면에서 중요한 자리를 차지하는 것은 분명 20세기 초의 맥락과 관련된다, 우리는 여기서 마땅히 마르셀 뒤샹을 생각해야 할 것이다. 어쨌거나 루셀의 글쓰기가 보여주는 언어의 중요성, 그리고 비의미의 차원에 자리 잡는 작품의 구축은 현대성과 합류하며 20세기적 논의의 한가운데 루셀을 위치시킨다. 그러나 루셀의 문학을 20세기와 폭넓고 긴밀한 연관 속에 놓는 데서 작품의 성격만큼이나 중요한 역할을 수행한 것은 그것에 대한 연구이다. 루셀에 대해 제일 먼저 관심을 표하며 대중적 수용의 차원에서 커다란 어려움을 겪던 루셀로 하여금 작가의 위상을 갖도록 해준 초현실주의로부터⁴⁴⁾ 시작해서 그의 기법에 관심을 보이며 본격적인 연구의 물꼬를 튼 푸코와 누보로망, 그리고 1980년대 이후 다양한 관점에서 분석을 시도한 연구들은 루셀 문학에 대한 이해를 심화하고 보완하는 다른 한편 그것 자체의 폭을 넓힌 측면이 있다고 말할 수 있다. 결국, 기대했던 문학적 영광의 가능성이 영 보이지 않을 때 “부득이 사후에라도 약간의 영광을 맛볼 수 있을지도 모르겠다는 희망 속으로 도망치고자”(C 35) 했던 루셀이 어느덧 20세기의 온갖 경향에 고루 관련되며 중요한 영향을 미친 작가가 되어 있는 것이다.

44) Anne-Marie Amiot, «Le Feuilleton critique roussellien - résumé des derniers épisodes (à suivre)», p.35.

참고문헌

- 오생근, 「레이몽 루셀의 『아프리카에 관한 인상들』, 글쓰기와 신화」, in 『초현실주의 시와 문학의 혁명』, 문학과지성사, 2010.
- André Breton, *Oeuvres complètes*, T.1/2, Paris, Gallimard, coll. «La Bibliothèque de la Pléiade», 1988/1992.
- Anne-Marie Amiot, *Un mythe moderne : Impressions d'Afrique de Raymond Roussel*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. «Archives des Lettres Modernes», No 176, 1977.
- Collectif, *Raymond Roussel 1. Nouvelles impressions critiques*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2001.
- François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997.
- Ginette Adamson, *Le Procédé de Raymond Roussel*, Amsterdam, Rodopi, 1984.
- Henri Béhar, «Heureuse méprise : Raymond Roussel et les surréalistes», *Mélusine*, No 6, L'Âge d'homme, 1984.
- Jean Ricardou, «L'Activité roussellienne», in *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.
- Laurent Jenny, «Structure et fonctions du cliché. A propos des *Impressions d'Afrique*», in *Poétique*, No 12, 1972.
- Michel Butor, «Sur les procédés de Raymond Roussel», in *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960.
- Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.
- Michel Leiris, *Roussel & Co*, Paris, Fata Morgana/Fayard, 1998.
- Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1995.
- Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, GF Flammarion, 2005.

〈Résumé〉

L'Écriture de Raymond Roussel
- À propos des *Impressions d'Afrique* -

SONG Jin-Seok

Cette étude vise à considérer l'écriture de Raymond Roussel à propos des *Impressions d'Afrique*. Elle se divise en trois parties. La première partie s'emploie à regarder l'écrivain qui se caractérise tout aussi bien par son oeuvre très particulière que par ses comportements bizarres et étranges. La deuxième partie examine la structure narrative d'*Impressions d'Afrique* qui, constituées de deux volets développant la même diégèse, offrent une particularité digne d'une attention : le premier volet est une pure présentation diégétique, alors que le deuxième se trouve un méta-récit. La troisième partie aborde la question de l'écriture de Roussel, et notre effort se concentre à regarder de près son fameux 'procédé', expliqué dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, ce qui revient à analyser à fond l'écriture de Roussel, tout en examinant les précédentes études. Analyses et méditations nous font constater ceci : le procédé n'explique pas toute l'écriture roussellienne - fondamentalement aléatoire, il ne fait que commencer un processus de création littéraire où se voient jouer des rôles importants les clichés en tant que réservoir de données culturelles, tout comme la subjectivité de l'auteur ; cette écriture apparaît semblable aux machines de Roussel, en ce qu'elle produit un récit privé de sens, alors que les machines se trouvent sans références ; l'oeuvre de Roussel concernent divers courants littéraires du XXe siècle grâce à sa nature, aussi bien qu'à travers les

différentes lectures des protagonistes du Surréalisme, du Nouveau Roman, et de divers courants d'après des années 1980.

주 제 어 : 레몽 루셀(Raymond Roussel), 『아프리카의 인상』 (*Impressions d'Afrique*), 『나는 내 책 가운데 몇 권을 어떻게 썼는가』 (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*), 글쓰기(écriture), 기법(procédé)

투 고 일 : 2016. 3. 25

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

현대영화에 나타난 새로운 선택의 형식: 들뢰즈를 중심으로*

이 찬 웅
(이화여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------|---------------|
| 1. 서론 | 3. 믿음과 선택의 문제 |
| 2. 현대 영화의 특징 | 3.1. 이중의 믿음 |
| 2.1. 영화의 이행 | 3.2. 영화와 기독교 |
| 2.2. 이미지와 사유 | 3.3. 선택의 문제 |
| | 4. 결론 |

1. 서론

전쟁은 도시 못지않게 생각 역시 변화시킨다. 폭격은 건물뿐만 아니라 신념 또한 붕괴시킨다. 로셀리니(Roberto Rossellini)의 영화 〈독일영년〉(1948)은 거리의 폐허를 보여주면서 하나의 나레이션으로부터 시작한다. “우리는 어떤 도덕적 판단도 없이 단지 보여주고자 할 뿐이다.” 영화가 이렇게 유보하는 어조로 말할 때, 이 영상과 음성 결합은 물질 문명과 정신 체계가 공히 와해된 어떤 절대적인 위기를 반영한다. 그러나 동시에 이 도덕적 위기는 새로운 미학적 가능성을 잉태하는 것이기도 했다. 위기와 탄생이 뒤엉켜있는 역사적 지점에서, 이 영화는 새로운 이미

* 이 연구는 2012학년도 이화여자대학교 교내연구비 지원에 의한 연구임.

지의 “영년”, 또는 이미지가 회귀해 도달한 원점을 가리킨다.

이 글에서 우리는 2차 대전 전후(前後)로 서유럽에서 인간과 세계 사이의 관계가 어떻게 변모했는지 살펴보고자 한다. 인간이 세계와 밀착되어 있는 관계를 믿음이라 명명할 수 있을 것이다. 세계의 존재, 의미, 변화 가능성을 믿고, 여기에 인간이 적극적이고 긍정적인 역할을 수행할 수 있다는 것을 믿는다는 뜻에서 그러하다. 그런데 들뢰즈는 자신의 저서 『시네마』에서 이러한 믿음이 현대 유럽에서 크게 변모했다는 점을 영화 분석을 통해 밝혀내고 있다. 이 글에서는 들뢰즈의 분석을 중심으로, 고전 영화에서 현대 영화로 이행하면서 믿음의 양상이 어떻게 변화했는지를 살펴보고, 이것이 갖는 미학적·윤리학적 의미를 분석하고자 한다.¹⁾

2. 현대 영화의 특징

2.1. 영화의 이행

많은 영화사 연구가 공통적으로 밝히고 있듯이, 유럽 영화는 2차 대전을 전후로 하여 고전 영화에서 현대 영화로 이행한다. 전쟁의 참혹함과 부조리는 역사를 낙관적인 궤도에서 벗어나게 만들었다. “시간은 경첩에서 벗어났다”(The Time is out of joint). 들뢰즈는 『햄릿』의 이 구절로 현대적 시간 개념을 곧잘 표현하곤 하는데, 영화의 변모 역시 이 경구를 들어 요약할 수 있을 것이다.²⁾ 고전 영화가 보여주었던 운동의 연속성과 예측 가능성이 중단되면서, 현대 영화는 시작되었다.

1) 이 글에서는 2차대전 이후 1970년대까지 등장한 현대 영화에 대한 들뢰즈의 분석에 초점을 맞추고자 한다. 이런 이유에서, 이후 등장한 영화 작품들에 대한 별도의 분석은 이 글의 논지를 강화하기 위해 필요한 일이긴 하겠지만, 차후 다른 연구 과제로 남겨두고자 한다.

2) Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Minuit, 1985, chap. 2 참조(이하 약호 IT).

역설적이게도 패전국 이탈리아의 황폐한 조건은 네오-리얼리즘이라는 새로운 이미지 유형을 가능케 했다.³⁾ 이 이름 아래 속하는 감독들은 스튜디오가 아닌 거리에서 촬영하고, 통제 불가능한 기술적 조건 하에 노출되고, 비전문 배우들을 활용하고, 불연속적인 시퀀스 편집을 용인하게 된다.⁴⁾

들뢰즈는 자신의 저서 『시네마 2. 시간-이미지』(1985)에서 이러한 이행을 미학적인 관점에서 정의한다. 그것은 **감각-운동 도식의 이완, 그리고 순수한 시각·청각 이미지의 등장**으로 특징지어진다.⁵⁾ 감각-운동 도

3) Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, 1983, p. 284-285 참조. 들뢰즈는 『운동-이미지』의 끝부분에서 (그의 저작들 안에서는 보기 드물게) 다음과 같은 역사학적인 질문을 던진다. 운동-이미지의 위기 이후 새로운 이미지 체제가 출현한 곳은 왜 프랑스나 독일이 아니고 이탈리아였는가? 2차 대전 후 프랑스는 전승국으로서 승리의 분위기에 취해 있었기 때문에 자신의 영화적 전통을 바꾸어야 할 필요성을 느끼지 못했다. 반면 같은 패전국이었지만, 독일에서는 소규모 영화까지도 국가 권력의 강력한 지배 안에 놓여 있기 때문에 대중적인 저항을 담을 수 있는 작품을 만들 수 없었다. 요컨대, 이탈리아는 한편으로 패전국이었기 때문에 혁신의 분위기가 전파되었고, 다른 한편으로 상당수의 영화 기구들이 파시즘의 지배력 바깥에 있었기 때문에 저항적인 작품들을 만들 수 있었다.

그밖에 19세기부터 시작되는 이탈리아 문학의 베리스모 전통 및 2차대전 중 사회적 환경과 관련하여 제시된 분석으로는, 정태수, “현실과 표현의 일체화, 이탈리아 네오리얼리즘 영화(1942-1955)”, 『영화교육연구』, 한국영화교육학회, 제7집, 2005, 101-135쪽 참조.

4) 네오레알리즘(neorealismo)의 역사적 탄생과 대표적인 감독의 특징에 대해서는, 로랑스 스키피노, 『이탈리아 영화사』(1995), 이주현 옮김, 동문선, 2001, 38-52쪽 참조. 펠리니는 로셀리니에 대해서 다음과 같이 전했다. “로셀리니는 거리에서, 연합군의 대포가 바로 우리의 등 뒤 1미터도 채 떨어지지 않은 곳에서 지나가고, 사람들이 창가에서 노래를 하거나 소리를 지르며, 촬영중인 우리 주위에서 물건을 팔거나 훔쳐 가려고 하고 굶고 있는 냄비 같은 곳에서, 사람들로 붐비는 수용소 같았던 나폴리와 피렌체 그리고 로마와 포의 늪지대에서 영화를 찍었다.”(45쪽) 로셀리니에게 영화와 삶은 동일한 것이었다. “비스콘티 역시 촬영 현장의 어부들과 마을의 노동자들 가운데서 배우들을 뽑았는데, 그들은 영화 속에서 이탈리아인들과 팔레르모나 아그리겐토의 시칠리아인들조차 알지 못하는 방언을 사용하였다.”(46쪽) 앙드레 바쟁에 의해 확립된 네오리얼리즘에 대한 일반적인 관점을 교정하고자 하는 분석으로는, 크리스틴 톰슨·데이비드 보드웰, 『세계영화사 II』, 주진숙 외 옮김, 시각과언어, 2000, 297-307쪽 참조. 특히 이들은 이탈리아 네오리얼리즘 영화들이 서사의 측면에서 생략과 우연성에 의존하고 있는 것은 사실이지만, 통상적으로 알려진 것처럼 야외에서 촬영된 장면이 실제로는 그다지 많지 않다는 점을 지적한다.

5) Deleuze, IT, 7쪽: “네오-리얼리즘은 새로운 유형의 이미지를 발명했다.” Deleuze, IT, 9: “네오-리얼리즘을 정의하는 것은 바로 순수한 시각적 상황의 등장이다.”

식(schème sensori-moteur)이란, 생명체가 수용하는 작용과 발산하는 반 작용 사이의 연결이 유기적으로 작동하는 것을 의미한다. 즉, 우선 지각에서 출발하여, 그 다음 정서적으로 변용되고, 끝으로 행동까지 나아가는 것이다. 이것은 베르그손이 설명하는 생명체의 본성으로부터 도출된 것이다.⁶⁾ 지각과 변용과 행동은 생명이 물질 세계에서 존재하고 분화되고 유지되기 위한 기본적인 구조의 요소들에 해당한다. 이런 이유에서, 들뢰즈는 『시네마 1. 운동-이미지』에서 지각-이미지(image-perception), 변용-이미지(image-affection), 행동-이미지(image-action)를 운동-이미지의 세 가지 큰 유형으로 분류한다.

그런데 감각-운동 도식이 고장 날 때 운동-이미지의 위기가 도래한다. 연결이 느슨해지는 지점은 어디인가? 들뢰즈의 이론에 명시되어 있지는 않지만 암시되는 것으로는, 그 지점이 변용과 행동 사이 어디쯤이 된다. 지각은 어떤 정서적 변용을 가져오지만, 그것은 행동으로 나아가지 않는다.⁷⁾ 네오-리얼리즘 영화들에서 새로운 유형의 주인공들이 등장하는 이유가 여기에 있다. 아이, 노인, 소녀와 같이 사회적 약자 또는 소수자의 관점에서 목격하는 사회가 노출되고, 이 인물들은 그 안에서 어떤 의미 있는 행동을 할 수 있는 능력과 권력을 갖추지 못한다. 이들을 통해 새로운 형태의 현실이 등장한다. 이는 분산되고 생략적이고 유량하고 방랑하는 현실이다. 그리고 선형적이고 연속적인 형태가 아니라, 블록들이 불연속적인 방식으로 진행된다. 장면들 사이의 연결은 의도적으로 약화되고, 사건들은 서로 유동한다. 최종적으로 영화는 이미 해석하고 해독된 실재를 재현하는 것이 아니라, 해석해야 할 실재를 겨냥한다.⁸⁾

6) 베르그손, 『물질과 기억』(1896), 박종원 옮김, 아카넷, 2005, 79-109쪽 참조. 베르그손은 특히 진화론적 관점에서 아메바의 행동 양태를 설명의 단순화된 모델로 삼는다.

7) 지각과 정서는 권리상 구별되지만 사실상 분리불가능하다는 점은 베르그손에게서도 강조된다. 베르그손, 『물질과 기억』, 104쪽 : “정서 없는 지각은 존재하지 않는다”. 이 점은 두 권의 『시네마』 사이의 관계를 이해하는데도 중요하다. 행동-이미지의 작품들은 『운동-이미지』를 끝으로 더 이상 등장하지만, 정서를 품고 있는 변용-이미지의 영화들은 『시간-이미지』에서 다시 빈번하게 그리고 중요하게 다루어지기 때문이다.

8) 이는 들뢰즈가 앙드레 바쟁(André Bazin)의 미학적 정립을 이어받아 더 멀리 전개하

예를 들어, 앞서 언급한 〈독일영년〉의 시작을 여는 카메라의 움직임과 나레이션은 중요하다. 카메라는 폐허가 된 도시를 분할된 쇼트와 몽타주 없이 긴 시간 동안 트래블링으로 보여준다. 이는 감독이 자신의 구성적 해석을 제시하기에 앞서 우선 관객을 현실 앞으로 불러오기 위한 것이다. 또한 이와 등장하는 감독의 목소리는 중요하다. 조금 길지만 여기 전문을 인용해보자.

“이테올로기가 기독교의 도덕성과 경건함에서 멀어질 때 인간의 삶은 어리석은 죄들로 가득 차게 된다. 무구한 동심조차도 이러한 현실로 인해 끔찍한 범죄를 저지르게 되는데 그것만이 죄책감을 덜 수 있는 방법이라고 믿었다.

1947년 여름, 베를린에서 촬영된 이 영화는 350만이나 되는 사람들이 이 거대하고 완전히 파괴된 도시에서 힘겹고 필사적으로 살아가는 모습을 객관적인 시각으로 담으려 한 작품이다. 그들은 어떠한 힘이나 믿음에 의해서가 아니라 단지 지쳤기 때문에 이 모든 비극이 당연하다고 여겼다.

이 영화는 독일인의 지난 죄를 고발하고자 하는 것도 아니며 그들을 옹호하고자 하는 의도로 만들어진 것도 아니다. 그저 하나의 객관적인 관찰일 뿐이다. 그리고 만약 누군가가 에드문트 쾰러의 이야기를 접한 후... 독일 어린이들이 삶을 사랑하는 법을 배워야 한다는 등의 모종의 조치가 필요하다고 느낀다면 이 영화를 제작한 이들의 노력은 결코 헛된 것이 아닐 것이다.”⁹⁾

이 영화에서 전후(戰後) 베를린의 사회와 풍경은 소년의 시선을 통해 드러난다. 어른들의 행동과 관심은 어린아이를 보살피는 데에 미치지 못하고, 결국 그는 비극적 선택에 내몰린다. 고전 영화와 네오-리얼리즘을 비교하기 위해 대표적인 예로 각각 예이젠시테인(Eisenstein)¹⁰⁾의 〈전함

는 것이다. André Bazin, “Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération”, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1976 그리고 Deleuze, IT, 7 참조.
9) 로셀리니, 〈독일영년〉, 시작.

포템킨)(1926)과 비토리아 데 시카(Vittorio De Sica)의 〈움베르토 데〉(1952)를 떠올려보자. 전자에서 군함의 병사들과 도시의 시민들은 부당한 처우에 참지 못하고 봉기한다. 이들은 탄압에 맞서 더더욱 조직화 되고 견고해진다. 반면 후자에서 하숙집의 하녀는 자신의 처지를 비판하지만 행동으로 나아가지 못한다. 그녀는 부엌에서 무엇인가에 사로잡힌 듯 정면을 응시하지만 얼마 못가 일상적인 행동으로 되돌아간다. 들뢰즈에 따르면, 이 무기력한 응시는 순수 시각적 이미지의 출현을 선포하는 장면이다. 이처럼 네오-리얼리즘 그리고 그 이후의 현대 영화에서 등장인물들은 자신을 둘러싼 환경의 높이에 도달하지도 않고, 그것에 맞서 싸우지도 않는다. 요컨대, 영화는 ‘행동의 영화’에서 이제 ‘보는 자(voyant)의 영화’로 이행한다.

2.2. 이미지와 사유

들뢰즈가 영화에 큰 관심을 갖는 것은 단지 특정 분야에 대한 개인적인 취향 때문만은 아니다. 그가 스크린 앞에서 철학자로서 던지는 질문은, 개념 못지않게 이미지도 사유할 수 있게 하는가, 하는 문제이다. 그리고 만일 가능하다면 그것이 어떻게 가능한가 하는 것이다. 일반적으로 개념은 지성적이고 능동적인 데 반해, 이미지는 감성적이고 수동적이라고 간주되기 때문에 이 질문은 도전적이고 중요하다. 사실 들뢰즈는 그 이전 저작에서부터 개념의 영토 바깥에서 사유를 불러일으키는 논리에 대해 일관되게 탐색해왔다.

그는 『프루스트와 기호들』에서 사유하도록 강제하는 문학적 기호를, 『감각의 논리』(1981)에서는 회화 이미지를 탐구한 바 있다. 이제 두 권의 『시네마』에서 영화 이미지가 품고 있는 사유의 기호를 분석하고자 한다. 이미지는 개념으로 우회하지 않으면서 생각에 충격을 주고, 신경 체

10) 국립국어원의 외래어 표기법에 따라 ‘에이젠스테인’으로 표기한다.

계와 뇌를 직접적으로 건드려야만 한다. 이는 사실 이미 1920년대 예이젠시테인이 주제적으로 제기했던 문제이다. 어떻게 관객으로 하여금 단순히 세계를 수용하지 않고 비판적으로 사유하게 만들 것인가.¹¹⁾ 간단히 말해, 이미지의 연쇄, 예를 들어 꿈의 이미지는 어떤 방식으로 사유와 연결되는가?

그런데 그 연결 방식은 고전 영화와 현대 영화에서 정반대이다. 전자의 경우, 초현실주의에서 꿈은 생각을 대신한다. 여기에서 초현실주의는 고전 영화에서 현대 영화로 넘어가는 과도기에 위치한다. 말하자면 그것은 고전 영화의 논리를 극단으로 밀어붙여 그것이 급기야 부서지는 지점의 어딘가에서 사유의 자동기계를 발견하고자 했다. 예를 들어, 루이스 부뉴엘(Louis Bunuel)의 〈안달루시아의 개〉는 초현실주의 화가 살바도르 달리(S. Dali)의 시나리오를 바탕으로 하고 있다. 장면들이 연결되는 방식은 상식적인 관점에서 볼 때 개연적이거나 인과적이지 않다. 이에 대해 달리는 자신이 꿈에서 본 것들을 바탕으로 시나리오를 썼다고 설명했다. 이렇듯 꿈-이미지를 기반으로 하는 영화에서 인물들은 꿈꾸듯이 생각하고 **몽유병** 환자처럼 행동한다. 반면, 현대 영화에서는 반대로 생각이 꿈을 대신하는데, 극단적으로는 고뇌가 많아져서 잠을 잘 수 없을 지경에 이른다. 말하자면 인물들은 **불면증** 환자처럼 생기 없이 주시한다. 예를 들어, 안토니오니의 〈일식〉의 끝 부분에서 남녀주인공들은 다시 만나자는 약속을 하고 헤어진다. 그러나 이들은 곧 이 약속을 무심한 듯 흘려보내고, 카메라는 사람 없는 도시의 풍경을, 주시하기 힘들도록 많은 햇빛

11) 예이젠시테인이 회화와 상형 문자 등에 깊은 관심을 가졌지만 적절한 해결책을 찾지 못했던 영화의 과제는 이미지의 운동이 관객의 생각에 직접적으로 영향을 줄 수 있는 방식이었다. Deleuze, IT, 203 : “오직 운동이 자동적인 것이 될 때에만 이미지의 예술적 본질은 실현된다: 사유 위에 충격을 만들어내고, 두뇌의 피질에 진동을 소통시키고, 신경 체계와 두뇌 체계에 직접적으로 충격을 주는 것.” 예이젠시테인의 〈전함 포템킨〉의 유명한 장면, 즉 아이를 충격에 잃은 어머니가 비명을 지르는 장면은 이후 화가 프란시스 베이컨에 영향을 주었는데, 이 아일랜드의 화가는 그 영화 장면에서 공포가 직접적으로 전달되는 경험을 했기 때문이다. 감각에서 두뇌로 직접적으로 이어지는 회로의 발견은 두 예술가를 묶는 공통적인 주제이면서, 동시에 들뢰즈가 이들에게 깊은 관심을 갖게 만드는 미학적 주제이기도 하다.

이 쏟아지는 모습으로 보여준다. 이 풍경은 마치 밤새 잠을 이루지 못한 환자나 외국 여행에서 돌아와 시차에 적응하지 못한 여행객에게 비치는 풍경처럼 보인다.

고전 영화에서 이미지와 생각 사이의 연결은 연속적이고 자동적이다. 인물들은 기계적으로 또는 도식적으로 지각에서 행동으로 나아간다. 반면 현대 영화에서 이미지와 생각의 연결은 오히려 불연속적이고 우연적이다. 분리된 관계는 운동이 중단되고, 신체가 마비되고, 지각이 혼란한 상태에서 다시 연결된다. 이러한 불규칙한 단속(斷續)으로 인해 인물과 세계 사이의 관계는 크게 변화한다. 인물들은 더 이상 세계에 안정적이고 확고하게 연결되어 있지 않다. 고전 영화에서 인물들은 환경을 변화시키기 위해 확신을 가지고 행동했다. 그리고 현대 영화로 넘어오는 과도기에서도 인물들은 꿈처럼 세계에 몰입해 있었다. 그러나 이제 본격적으로 현대 영화에서 인물들은 불면증 환자처럼 세계로부터 거리를 느낀다. 이 단절감이 현대 영화의 특징이자, 들뢰즈가 영화 안에서 확인하는 현대성의 특징이다.¹²⁾

그렇다면 다음과 같은 질문을 제기할 수 있다. 이러한 거리와 단절감이란 자폐적인 고립에 불과한 것은 아닐까? 실제로 적지 않은 맑스주의 비평가들이 1950-60년대의 프랑스 영화에 이런 비판을 가하기도 했다. 등장인물들이 지나치게 수동적이고 무기력하고 자폐적이어서 결과적으로 정치적으로 반동에 귀속된다고 말이다.¹³⁾ 이러한 질문과 비판에 어떻게 답할 수 있을까.

12) 가장 간명한 정식으로서는 Deleuze, IT, 225 참조: “이러한 것이 새로운 영화의 첫 번째 측면이다: 감각-운동 연결의 파열(행동-이미지), 그리고 보다 심오하게는 인간과 세계의 연결의 파열(거대한 유기적 구성).”

13) Deleuze, IT, 30 참조: “맑스주의 비평은 이 영화들과 등장인물들을 비난했다. 인물들은 너무 수동적, 부정적이면서, 때로는 부르주아적이고, 때로는 신경질적이거나 주변적이고, 변화를 꾀하는 행동 대신 혼란스러운 시선을 가진다는 것이다. (...) 그러나 운동 연쇄의 약화, 약한 연결이 바로 (해)분열(désintégration)의 거대한 힘을 끄 집어낼 수 있다.”

3. 믿음과 선택의 문제

3.1. 이중의 믿음

세계로부터 단절된 상태를 넘어서는 행위를 믿음이라 명명할 수 있을 것이다. 우리는 고립과 단절의 간격을 넘어 무언가에 손을 뻗고 그것을 믿는다. 믿음이라는 행위는 두 가지의 영역, 즉 서로 근본적으로 대립하지만 때로는 서로 화해하는 두 가지 영역을 지시한다. 그것은 종교와 정치, 또는 신앙과 혁명이다. 맑스는 종교를 혹독하게 비판했지만, 사실 둘 사이의 관계가 그렇게 단순하지 않다는 점은 종종 지적되어 왔다. 맑스의 사회주의 혁명 사상과 기독교의 묵시론적 시간 관념 사이에 보이지 않는 유사성 또는 영향 관계가 있다는 점에 대해서는 많은 통찰과 연구가 제시되었다.

파국적 종말 또는 전환의 시점을 예상하는 종교와 혁명은 공통점은 어디에 있는가? 그것은 다른 세상에 대한 기대, 변화된 세상에 대한 믿음에 있다. 앞서 말한 것처럼, 예이젠시테인의 〈전함 포템킨〉은 이를 잘 보여준다. 그러나 현대 영화 그리고 현대 세계에서 이러한 세상에 대한 믿음은 상실된다. 세계를 잇는 선(線)들은 부서지고, 사건은 인물과 무관한 것처럼 일어난다. 예를 들어, 안토니오니(Antonioni)의 〈정사〉(*L'avventura*, 1960)는 개봉 당시 이 점 때문에 많은 비판을 받았다. 함께 놀러간 섬에서 한 남자는 자신의 연인이 사라지자 그녀의 동성 친구와 함께 그녀를 찾아 나서지만, 영화가 진행될수록 이 탐색 작업은 어느덧 사라지고 둘 사이의 모호한 감정만이 남는다. 여기에서 실종된 것은 단지 어떤 한 인물이 아니라 영화의 중심축을 이루는 사건 자체인 셈이다. 또한 앞서 말한 것처럼 로셀리니의 영화들에서도 비참한 상황과 견디기 힘든 사건들은 도처에 퍼져 있지만 이는 인물들의 행동으로 이어지지 않는다.

전쟁으로 인해 도시가 폐허로 변하고, 아이와 노인이 방치된 채로 그

스산한 골목길들을 돌아다닐 때, 세계를 잇는 선들은 부서진다. 이러한 상황에서 네오 리얼리즘 이후의 영화가 묻는 것은 이러한 것이다. 이제 믿을만한 것이 남아 있는가? 무엇을 믿어야 하는가? 사람들이 이제 세계 자체를 믿지 않는다는 점은 확실하다. 대신 믿는 것이 있다면, 인간과 세계 사이의 ‘연결’ 자체이다.¹⁴⁾ 세계의 변화나 진전을 직접적으로 믿는 것이 아니라, 그러한 믿음 자체를 갖기로 다시 한 번 믿는 것이다. 이 연결 자체에 대한 믿음 또는 내기에 현대적 형식의 사랑과 삶이 있다고 말할 수 있을 것이다. 그것은 부서진 선의 한쪽 끝에 있는 개인에게는 실현 불가능한 것, 사유될 수 없는 것이지만, 동시에 그러한 것으로서 ‘사유되어야만’ 한다.¹⁵⁾ 이것은 단순히 언어 유희나 용어 모순이 아니다.

이러한 불일치를 극복하는 것은 사실 들뢰즈의 인식능력 이론의 핵심을 이룬다. 앞서 『차이와 반복』에서 그는 인식능력의 두 가지 사용을 구분함으로써 포스트-칸트주의적인 능력 이론을 전개했다. 즉, 인식능력의 **경험적 사용(exercice empirique)**과 **초월적 사용(exercice transcendant)**은 구별되어야 한다. 구체적으로 감성, 상상, 기억, 사유 등이 인식 능력들인데, 이것들은 경험적으로 어떤 한계 안에 놓이지만, 자신의 뛰어넘은 외부의 힘에 의해 자극되고, 실제로 많은 수련을 통해 자신의 경계 밖으로 넘어선다. 들뢰즈는 이를 초월적 사용이라고 명명한다.¹⁶⁾

이것은 칸트의 용어법을 받아들이면서, 동시에 그의 용법에 반(反)해

14) Deleuze, IT, 223 참조: “부서진 채로 발견되는 것은 인간과 세계 사이의 연결이다. 이제 바로 이 연결이 믿음의 대상이 된다.”

15) Deleuze, IT, 221 참조: “믿는다는 것, 이것은 또 다른 세계가 아니라, 인간과 세계의 연결을, 사랑을, 또는 삶을 믿는 것이다. 마치 불가능한 것을, 생각할 수 없는 것을 믿는 것처럼. 그럼에도 이것은 사유만 될 수 있는 것이다.”

16) 들뢰즈, 『차이와 반복』(1968), 김상환 옮김, 민음사, 309-328쪽 참조. 예를 들어, 다 음과 같이 감성에 대해 한 말은 사유에도 똑같이 적용된다. “마주침의 대상은 감각 속에 실질적으로 감성을 분만한다. 이것은 ‘감각될 수 있는’ 어떤 것이 아니라 ‘감각되어야 할’ 어떤 것이다.”(312쪽, 강조는 인용자) 한계를 넘어서는 폭력에 의한 초월적 사용과 공통감에 기반한 경험적 사용의 대립에 대해서는: “인식능력들의 초월적 사용은 정확히 말해서 어떤 역설적 사용이고, 이 역설적 사용은 어떤 공통감의 규칙 아래에서 이루어지는 인식능력들의 실행과 대립한다. 또한 인식능력들 간의 조화는 단지 부조화의 조화로서만 산출될 수 있다.”(324쪽)

서 사용하는 것이다. 왜냐하면 칸트는 이러한 인식능력의 초월적 사용을 금지하고 비판하기 위해 이것을 명명했기 때문이다. 즉, 각각의 인식능력은 자신의 적법한 사용 안에 머물러야 한다. 그렇지 않을 경우, 증명할 수 없는 형이상학적 독단에 빠지기 마련이기 때문이다.¹⁷⁾ 그러나 들뢰즈는 이러한 초월적 사용을 통한 인식능력의 확장 또는 변신을 중요한 실천적 과제로 제기한다. 왜냐하면 경험적 사용의 범위란 특정한 생물학적·사회적 조건 하에서 형성되는 것에 불과하기 때문이다. 이러한 주어진 조건을 뛰어넘고 이와 더불어 그 조건 자체를 포착하게 만드는 것이 모든 활동에 주어지는 과제이다. 감각과 사유와 관련된 활동의 구체적인 이름은 각각 예술과 철학이지만, 공통적으로 이것들은 어떤 일련의 생성에 기여하는 것이다.

들뢰즈는 이러한 실천적 과제를 현대 영화 안에서 재발견한다. 인간과 세계 사이의 연결은 확실한 것으로 주어지지 않고, 오히려 더할 나위 없이 약화되었다. 우리는 경험적으로 그 연결을 주장하거나 사유할 수 없다. 그러나 그 연결은 가능한 것으로서 사유되어야만 한다. 이것은 이중의 작업을 요구한다. 즉, 문제가 되는 것은, 세계를 사유하는 것에 있다기보다 이제 사유 자체의 본성에 대해 사유하는 데에 있다. 왜냐하면 세계가 직접적으로 사유에 주어지지 않을 때, 이 약화된 연결을 넘어서 수 있는 힘과 이유가 사유 자체 내에 있는지 이해해야하기 때문이다. 마찬가지로, 우리는 지금과 다른 세계를 믿는 것이 아니라, 믿음 자체의 본성을 들여다보고 그것을 믿어야 한다. 부서진 연결을 넘어서 수 있는 힘이 믿음에 있다는 것을 믿어야하기 때문이다. 요컨대, 현대 영화 안에서 인물들은 단순히 무엇인가를 믿는 대신 믿음을 믿는다.

17) 이 주제와 관련하여 들뢰즈가 칸트에 대해 가한 비판은 들뢰즈, 『차이와 반복』, 318쪽 참조: “칸트의 이론은 경험적인 것을 기초로 초월론적인 것을 전사하여 부질없이 그런 초월론적 경험론을 대체했기 때문이다. 이제 필요한 것은 각각의 인식능력을 그것이 고장 나는 극단적인 지점으로까지 이르게 하는 일이다.”

3.2. 영화와 기독교¹⁸⁾

이 지점에서 우리는 유럽 현대 영화와 기독교 사이의 관계에 대해 이해할 수 있게 된다. 유럽의 현대 영화는 기독교가 지닌 신앙의 구조를 참조하고 그것으로부터 영향을 받았다. 세계에 대한 지적인 신뢰가 끊어진 곳에서 기독교가 새로운 믿음의 형식을 제공하기 때문이다. 들뢰즈는 이전 연구들을 참조하며 에릭 로메르, 로베르 브레송과 같은 1960년대 감독들의 작품들 안에서 작동하고 있는 기독교적 신앙의 구조에 큰 의미를 부여한다. 들뢰즈가 니체의 뒤를 잇는 과격한 무신론자라는 점, 그리고 서양 형이상학의 초월적 위계에 맞서 새롭게 내재성의 평면을 전개했다는 점을 고려할 때, 이 점은 의아하게 보일 수 있다. 하지만 다른 한편으로 들뢰즈는 그로부터 무신론적 버전을 추출해낸다. 즉, 현대 영화가 보여주는 새로운 믿음의 방식은 비단 유신론적 전제에만 의존하는 것이 아니라, 무신론적 형식을 가질 수도 있는 것이다.

운동-이미지에서 반응(적 행동)으로 나타났던 것은 이제 시간-이미지에서 사라지고 대신 믿음으로 대체된다. 영화는 이제 세계에 대해 찍는 것이 아니라, 세계와 우리 사이의 연결에 대해서 찍는다. 영화는 앞서 인물을 세계 속의 메커니즘 안에 넣어 그들 사이의 작용과 반작용을 찍었다면, 이제 세계와 인물 사이의 분리와 유리, 그리고 유동 상태에 놓이게 되는 연결과 접속을 찍는다.

하지만 유럽 현대 영화의 스크린 안쪽의 주인공들, 그리고 스크린 이쪽의 관객들은 근본적인 문제에 부딪친다. 왜 우리는 세계와 연결되어야 하고, 이 연결을 회복해야 하는가? 세계 내에 신뢰의 근거가 존재하지 않는 데 말이다. 이 연결은 믿음의 문제이다. 이 믿음은 자연스러운 것도, 필수적인 것도 아니다. 이것은 선택에 의거한 하나의 태도이다. 따라서 문제는 이렇게 다시 정식화될 수 있다. 우리는 무엇을 왜 선택해야 하는가?

18) 여기에서 '기독교'는 christianisme의 번역어이고, 따라서 카톨릭과 프로테스탄티즘을 모두 포괄한다.

3.3. 선택의 문제

서양 철학사에서 선택의 문제는 오래 전부터 윤리학 영역과 연관되었지만, 이것이 새로운 형태로 전면에 등장하게 된 것은 파스칼에서이다. 그에게서 선택의 문제는 이전과 다른 형식 안에서 제기된다. 앞서 많은 철학자들이 윤리적 선택의 확실한 근거를 자기동일적 형상(Form)이나 완전한 존재인 신으로부터 연역하고자 노력했던 반면, 파스칼이 보기에 선택의 근거는 세계 어디에서도 발견될 수 없다. 행여 있다 하더라도, 그것을 찾으려고 하는 것은 부질없는 짓이다. 우리는 무한한 우주 안에서 유한한 지성을 가질 뿐이며, 다시 말해 덧없는 먼지와 같은 존재에 불과하기 때문이다. 그럼에도 불구하고 왜 우리는 어떤 쪽을 선택해야 하는가? 파스칼의 신학적 문제로 옮겨 말하자면, 왜 우리는 신의 존재를 믿고, 우리의 삶을 그에 의존하기로 선택해야 하는가? 여기에 그 유명한 파스칼의 내기가 있다. 그는 신학과 도박을, 믿음과 내기를 결합시킨다.

“신이 있다는 패를 택한 다음 득과 실을 저울질해 보자. 다음 두 경우를 생각해 보자. 만약 당신이 이긴다면 모든 것을 얻게 되고, 당신이 지는 경우에도 당신은 아무것도 잃지 않는다. 그러니 주저하지 말고 ‘신이 있다’에 걸어라.”¹⁹⁾

파스칼의 신학적 추론은 신의 존재 여부로부터 전개되지 않는다. 인간의 지성은 그 여부를 확증할 수 없다. 따라서 저울의 양팔에 올려놓아야 하는 것은 신의 존재 여부가 아니다. 역설적이게도 그렇게 저울을 측정하는 자와 그렇게 측정하지 않는 자가 놓이게 된다. 저울이 위치하는 곳은 신 쪽이 아니라 우리 쪽이다. 파스칼의 내기가 밝혀내는 차이는 신을 믿는 자와 그렇지 않은 자 사이의 **실존 방식**에 있다. 신을 믿는 자는 그렇지 않은 자와는 다른 삶을 살게 되기 때문이다. 우리는 삶을 살아야 하

19) 파스칼, 『팡세』(1670), 이환 옮김, 민음사, 2003, 343절.

고, 따라서 문제는 삶의 방식 내지 태도를 선택하는 것이기 때문이다. “이성에 의해서는 어느 쪽에도 걸 수 없다. [...] 그러나 걸지 않을 수 없다. 당신은 이미 배에 올라 타 있는 것이다.”²⁰⁾

사실 이러한 철학적 사유와 논쟁은 주제적으로 영화 〈모드네 집에서 하룻밤〉(*Ma nuit chez Maud*, 1969)에서 다루어진다. 이는 우연이 아닌데, 감독 에릭 로메르(Eric Rohmer)는 파스칼이 자신이 가장 흥미롭게 생각하는 철학자라고 말한 바 있다. 이 영화가 클레르몽-페랑(Clermont-Ferrand)을 배경으로 하고 있는 것 역시 이 도시가 파스칼의 고향이기 때문이다. 이 작품에서 파스칼의 신앙의 문제는 직접적으로 혁명의 정치와 연관되어 논의된다. 들뢰즈가 『시간-이미지』에서 믿음과 혁명을 같은 평면 위에 놓고 다룰 때, 이 영화야말로 그 중심에 놓이는 범례가 될 것이다.

좀 길지만, 영화 안에서 두 친구가 오랜만에 우연히 만나 카페에서 토론을 하는 장면을 인용해보자.

“나는 카톨릭 신자야, 아니 적어도 그렇게 되려고 노력하지. 그렇지만 파스칼은 내 현재 카톨릭의 관념과는 맞지 않아. 내가 기독교 신자이기 때문에 그의 엄격함을 보면 불쾌해. 기독교 신앙이 그런 것이라고 한다면, 난 무신론자일거야. 넌 여전히 마르크스주의자야?”

“물론이야. 공산주의자에게 있어서, 파스칼의 도박에 관한 텍스트는 오늘날 아주 의미가 있어. 개인적으로, 나는 역사가 어떠한 의미를 갖고 있다는 것에 아주 회의적이야. 그렇지만 내기를 한다면, 나는 역사에 의미가 있다는 것에 걸어. 그러니까 나는 파스칼적인 상황에 처해 있는 거야. 가설 A : 사회와 정치에는 의미가 없다. 가설 B : 역사에는 의미가 있다. 나는 A보다는 B가 더 맞을 거라고는 전혀 확신하지 않아. 그 반대가 더 맞을 거야. B가 참이 될 확률이 10% 정도이고, A가 참이 될 확률이 90%... 정도라고 가정을 해봐. 그럼에도 불구하고... 나는 B를 선택할 수밖에 없어. 왜

20) 파스칼, 『팡세』, 343절.

나하면 역사에는 의미가 있다라는 그 가설만이... 나로 하여금 제대로 인생을 살게 만들 거든. 내가 만약 A에 걸고, 더 낮은 확률에도 불구하고 B가 사실이라면, 나는 내 인생을 허비하고 말았을 거야. 그러니까 나는 내 인생과 행동을 정당화하기 위해 B를 선택해야만 해. 내가 틀릴 확률이 90%이지만, 그건 중요하지 않아.”

“수학적 기대치를 말하는 것이군. 잠재적 이익과 확률을 곱한 거지. 너의 가설 B의 경우, 그 확률은 아주 작지만 얻어질 수 있는 이익은 무한해. 네 경우에는, 의미 있는 삶을 가리키는 거지. 파스칼의 경우라면, 영원한 구원을 가리키는 거고.”

“고르키이던가... 아니면 레닌, 아니면 마야코프스키가 러시아 혁명에 대해 이런 말을 했어. 당시의 상황이 그들로 하여금, 가능성이 천분의 일 밖에 되지 않는 것을 선택하도록 강요했다고 말이야. 왜냐하면 희망이라는 것은, 운에 맡기고 그 기회를 붙잡을 때에 그렇지 않을 때보다 무한히 더 커지는 법이니까.”²¹⁾

이 대화는 파스칼적인 신앙의 정의가 실존주의적 맑스주의에서 어떻게 반향(反響)을 불러일으키는지 분명하게 보여주고 있다. 우선 파스칼의 신앙관이 카톨릭주의와 잘 합치하지 않는 것 같다는 언급은 단순히 신앙심의 개인적인 깊이 이상의 문제를 가리킨다. 카톨릭의 주류 신학은 신의 존재에 대한 증명과 인식으로부터 신에 대한 신앙과 실천으로 나아가고, 그래서 지식과 믿음, 인식과 실천 사이에 많은 여지를 남는다. 반면 파스칼에게 신앙의 본질은 절대적인 믿음과 행위 자체에 놓여 있다. 이런 이유에서 파스칼의 신앙관은 지나치게 단호하거나 맹목적인 것으로 비춰진다. 하지만 정확히 그런 이유에서 파스칼은 우리가 여기에서 논의하는 것처럼 현대적인 의미를 갖는다.

두 번째로, 신(神)이 존재하는가 하는 문제에 대한 불확실성은 역사에 의미가 있는가 하는 정치적 불확실성에 대입되어 옮겨진다. 그것이 신이건 역사이건, 삶의 절대적인 지평이 지극히 모호한 상태에서 사유는 우리

21) 에릭 로메르, 〈모드네 집에서 하룻밤〉, 약 18분경.

가 무엇을 할 수 있는가하는 공통의 문제에 맞닥뜨린다. 여기에서 옳고 그름의 문제, 참과 거짓의 판단은 뒤편으로 물러나고, 삶에 의미를 부여하는가 그렇지 않은가의 문제가 전면으로 등장한다. 윤리학적 문제는 이러한 기준에 입각해 답이 구해지고, 그것은 판단의 문제가 아니라 선택의 문제가 된다.

키에르케고르는 이러한 파스칼의 사유의 확장되고 심화되는 연장선상에 놓여 있다. 그는 선택의 문제를 좀 더 명확하게 정식화했다. 일반적으로 생각하는 것처럼 윤리적 선택이란 대칭적인 두 개의 항 사이에 있는 것이 아니다. 즉, (1) A를 할 것인가 (2) B를 할 것인가 사이에서 선택하는 것이 아니다. 최고 수준에서 윤리적 선택이란 (1) 선택을 할 것인가 (2) 선택을 하지 않을 것인가의 사이에 놓여 있다. 선택의 근거가 바깥으로부터 확실하게 주어지지 않을 때, 선택의 최종 근거는 선택을 하는 것만이 윤리적으로 타당하다는 것을 이해하는 자의 내부로부터 나온다. 다시 말해 선택의 이유가 놓여 있는 자리는, 그 선택의 내용이 확실해서가 아니라, 선택 자체를 결단하는 자가 윤리적 역량의 측면에서 더 우월하다는 점에 있다.

어떤 관점에서 보면, 이러한 선택은 때로 망상이나 환상과 구분되지 않는다. 다른 사람들이 확증할 수 있는 객관적인 근거가 부족한 상태에서 이루어지기 때문이다. 그러나 역설적으로 이 선택을 통해 우리는 외부와 절대적인 관계를 맺게 된다. 키에르케고르는 최고의 윤리적 수준에 이른 역사적 범례로서 아브라함을 들고, 그를 “신앙의 기사”라고 높게 평가한다. 아브라함은 야훼로부터 막내아들을 제물로 바치라는 명령을 듣고 절망에 빠진다. 그로서는 가장 사랑하는 자식이었던 막내아들을 죽음으로 내몰게 되는 신의 말씀을 이해할 수 없었지만, 그 말에 순응하고자 결심함으로써 절대적인 수준의 어떤 것에 비로소 이르게 된다.²²⁾

이것은 물론 일반적인 사회적 규범의 수준에서 보았을 때 용서받기 힘

22) 키에르케고르, 『아브라함에 대한 찬미』, 『두려움과 떨림』, 임규정 옮김, 지만지, 2009 참조.

든 범죄에 해당할 것이다. 그러나 그는 모든 사회적이고 상호주관적인 규칙과 인정으로부터 보호받을 수 없는 위험을 감수하면서, 과감하게 예외적이고 고독한 결단을 내린다는 점에서 단독적인 신앙의 기사가 된다. 그는 무-근거의 심연 안에서 선택하기로 선택하면서 절대적인 것에 도달한다. 그는 삶의 세 가지 단계 중 윤리적 단계를 초월해 종교적 단계로 진입한다.

들뢰즈는 이렇듯 파스칼-키에르케고르의 선택의 문제를 영화의 중심 테마로 상승시킨 작가로 칼 드레이어(Carl Dreyer), 로베르 브레송(Robert Bresson), 그리고 에릭 로메르(Eric Rohmer), 세 명의 감독을 내세운다. 칼 드레이어는 〈잔다르크의 수난〉(1927), 〈오데트〉(1954), 〈게르트루드〉(1964)와 같은 작품에서 절대적인 것에 접촉된 사람이 광기에 사로잡힌 것처럼 보이는 상황에서 발생하는 윤리적 딜레마와 개인적 고독을 보여준다.

〈오데트〉(Ordet)에서 신앙심 깊은 목사의 막내아들은 자신이 예수라고 말하면서 마을의 언덕에서 혼자서 연설을 한다. 그는 때로 순교자처럼 보이지만 점점 광인에 가깝게 보인다. 다른 가족 내의 문제와 더불어 막내아들의 존재는 신의 존재와 신앙에 대한 보상에 대해 깊은 회의를 가져온다. 그런데 영화의 끝에서 그는 다른 가족을 죽음으로부터 문자 그대로 부활시킨다. 이 결말은 별다른 설명 없이 갑작스럽게 이루어지고, 따라서 예술적 개연성의 범위에서 벗어난다는 이유에서 많은 비판을 받았다. 이러한 비판에 대해 감독은 당대의 현대물리학 언어를 빌어 이렇게 답했다.

“아인슈타인의 상대성 이론을 뒤이은 새로운 과학은 3차원 세계 바깥의 시간의 차원인 4차원뿐만 아니라 정신적(spirituelle)인 차원인 다섯 번째 차원도 인간의 지각으로 파악할 수 있다고 주장해 왔다. 정신적인 차원의 존재는 아직까지 일어난 적이 없는 사건들을 체험하는 것이 가능하다는 것을 입증한다.”²³⁾

드레이어 감독은 이처럼 “아직까지 일어난 적이 없는 사건”을 영상화하는 것에 강한 매혹을 느꼈다. 그리고 그에 따르면, 그러한 사건이 실제로 일어나는 것은 그것을 가능케 하는 상위의 차원을 믿고 간절히 바라는 사람 때문이다.

들뢰즈가 보기에 키에르케고르의 사상과 가장 합치하는 감독은 에릭 로메르이다. 앞서 말한 것처럼, 키에르케고르는 삶의 세 단계를 구분했다. 이는 심미적 단계, 윤리적 단계, 종교적 단계이다. 심미적 단계를 대표하는 역사적 인물은 돈 후안이고, 이 단계에서는 관능성을 추구하고 순간 속에 살며 선택에 대해 무관심하고 선택을 거부한다. 윤리적 단계에서는 자아를 선택해서 구성하고 시간 속에서 살아가며 선택의 행위를 선택하고 개성적 과업을 실현한다. 대표적인 인물은 아가멤논을 손꼽는다. 끝으로, 앞서 종교적 단계를 대표하는 인물은 아브라함이고, 절대자와의 관계 하에서 초월성을 추구하면서 예외적 개체화를 이룬다.²⁴⁾ 에릭 로메르의 영화에서 각각 〈수집하는 여자〉, 〈아름다운 결혼〉, 〈모드네 집에서 하룻밤〉이 이에 상응한다.²⁵⁾

4. 결론

들뢰즈의 『시네마 2. 시간-이미지』에 따르면, 현대 영화의 특징은 감

23) 카렌 O. 카스톤, 『믿음, 사랑 그리고 예술: 〈오테트〉에서의 형이상학적인 삼각형』, 홍성남·유운성 역음, 『칼 드레이어』, 한나래, 2003, 81-82쪽에서 재인용. 카렌 카스톤은 이어서 다음과 같이 평가한다. “그렇다면 이제 그 영화 속에서의 기적은 어떤 면에서 물질과 정신이 하나이며, 그런 확신으로 살아가는 삶은 다를 것이라는 것과 사랑이야말로 그런 삶을 가능케 하는 인간적 경험이라는 신념에 대한 은유로서 우리에게 받아들여진다.”

24) 이에 대한 요약과 해설은 샤를 르 블랑, 『키에르케고르』, 이창실 옮김, 동문선, 2004, 58-84쪽 참조.

25) Deleuze, IT, 231 참조. 파스칼과 키에르케고르에 대한 들뢰즈의 분석은 *L'image-mouvement*, 160-164쪽과 IT, 7장 2절 참조.

각-운동 도식의 이완, 그리고 순수 시각적 이미지의 등장이다. 지각은 정서를 거쳐 더 이상 행동으로 나아가지 않고, 회상-이미지나 꿈-이미지, 또는 현실적 이미지와 잠재적 이미지가 합착된 결정-이미지로 이탈한다. 달리 말하면, 이는 세계에 대한 연결이 약화되었음을 의미한다. 세계의 부분들을 잇는 선들은 부서지고, 인간 역시 그 안에서 자신의 위치가 취약해졌음을 느낀다. 네오-리얼리즘 이후로 영화의 표현 양상에서 이 점은 잘 나타난다. 장면들의 연결은 느슨하고, 이야기의 인과 관계는 실종되고, 이미지와 사운드는 점차 분리되고, 인물들은 사건에 무관심해 보인다.

현대 영화들은 이 상황에서 믿음의 변모, 또는 새로운 믿음의 형식을 창조했다. 그것은 세계로부터 오는 자료에 상관없이 믿음 자체를 믿는 것을 의미한다. 이것은 파스칼과 키에르케고르적인 신앙관을 계승하면서 현대적인 세계관으로 차용하는 것이다. 에릭 로메르나 로베르 브레송과 같은 소위 모랄리스트(moraliste) 감독들은 내용면에서도 직접적으로 이러한 윤리적 문제를 다루었다. 우리가 믿음과 선택을 해야 하는 이유는 그렇게 하는 자의 실존 방식을 보다 우월한 것으로 변화시키기 때문이다. 현대성에 대한 들뢰즈의 이러한 분석을 살펴보는 것은 그의 철학에 대한 보다 심화된 이해를 가능케 한다. 일반적으로 들뢰즈를 “긍정(affirmation)의 철학자”라고 부를 때, 그것은 단순히 주어진 세계를 수용한다는 뜻에 머무르지 않는다. 오히려 현대의 무신론적 비전 안에서 인간은 세계로부터 분리되어 있다. 따라서 중요한 것은 그러한 거리의 존재를 바라보면서도, 그 거리를 넘어가야 하는 긍정의 의지를 동시에 긍정하는 것이다. 따라서 들뢰즈에게 긍정은 거리 안에서 이중으로 이루어진다. 들뢰즈의 니체 분석에서 이중의 긍정이 문제인 것처럼, 그의 영화론에서는 이중의 믿음이 중요하다.²⁶⁾

26) Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, pp. 213-217 참조. 여기에서는 니체의 ‘이중의 긍정’과 현대영화의 ‘이중의 믿음’ 사이에 중요한 윤리학적 공명이 있다는 점만을 지적하기로 하자. 이를 구체적으로 비교, 분석하는 것은 중요한 작업인

그런데 오늘날 이런 의문이 떠오른다. 본 논문의 문맥 바깥으로 나아가는 것이 허락된다면, 이런 질문을 할 수 있을 것이다. 오늘날은 보다 깊은 곳에서 다시 한 번 연결이 약화되고 있는 것은 아닐까? 고전 영화에서 인간은 세계의 법칙에 연결되어 있다가, 현대 영화에서는 그 연결이 끊어지고 대신 선택의 이유가 삶의 의미로 옮겨왔다면, 오늘날은 이 이유의 바탕조차 사라진 것은 아닐까. 1950-60년대에 무언가 선택해야 하는 이유가 삶에 스스로 의미를 부여하기 위해서라고 답했다면, 오늘날에는 많은 사람들이 더 심각한 차원에서 그것조차 왜 그래야 하느냐고 묻고 있는 것은 아닐까. 아마도 스스로의 삶이라는 의식이 약화되었기 때문에, 달리 말하자면 개체적인 삶이 익명성 안으로 함몰되었기 때문은 아닐까. 그렇게 삶의 실존성과 개체성을 붕괴시키는 여러 원인들을 찾을 수 있겠지만, 그것을 더듬는 일은 이 글의 범위를 벗어날 것이다. 다만 이러한 감각이 어느 정도 사실이라면, 현대 영화의 노력들은 오늘날 다시 한 번 새로운 믿음의 형태를 창조하는 데 중요한 참조점이 되리라 생각한다.

참고문헌

- 들뢰즈, 『차이와 반복』(1968), 김상환 옮김, 민음사, 2004.
- 로랑스 스키파노, 『이탈리아 영화사』(1995), 이주현 옮김, 동문선, 2001.
- 로베르토 로셀리니, 〈독일영년〉(Germania anno zero), 1948.
- 베르그손, 『물질과 기억』(1896), 박종원 옮김, 아카넷, 2005.
- 샤를 르 블랑, 『키에르케고르』, 이창실 옮김, 동문선, 2004.
- 에릭 로메르, 〈모드네 집에서 하룻밤〉(Ma nuit chez Maud), 1969.
- 정태수, “현실과 표현의 일체화, 이탈리아 네오리얼리즘 영화(1942-1955)”, 『영화교육연구』, 한국영화교육학회, 제7집, 2005
- 카렌 O. 카스톤, 『믿음, 사랑 그리고 예술: 〈오테트〉에서의 형이상학적인 삼각형』, 홍성남·유운성 엮음, 『칼 드레이어』, 한나래, 2003.
- 크리스틴 톰슨·데이비드 보드웰, 『세계영화사 II』, 주진숙 외 옮김, 시각과언어, 2000.
- 키에르케고르, 『두려움과 떨림』, 임규정 옮김, 지만지, 2009.
- 파스칼, 『광세』(1670), 이환 옮김, 민음사, 2003.
- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, 1976.
- Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, 1983.
- Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, 1985.
- Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962.

〈Résumé〉

La nouvelle forme du choix dans le cinéma
moderne: autour de *Cinéma* de Deleuze

LEE Chan-Woong

Dans son oeuvre *Cinéma*, Deleuze nous montre que la forme de la croyance subit un grand changement autour de la deuxième guerre mondiale. Le schème sensori-moteur marche bien dans le cinéma classique, tandis qu'il ne marche plus bien dans les films du néoréalisme italien. Le cinéma moderne est caractérisé par le relâchement du schème sensori-moteur et l'apparition des images purement optiques. La perception passe par l'affect, mais n'avance pas vers une action, de telle manière qu'elle sort des rails vers une image purement optique et sonore. Cela veut dire que le lien de l'humain avec le monde s'affaiblit. Les lignes qui raccordent les parties du monde sont brisées, et l'humain se trouve fragile dans un tel monde. Les films modernes inventent une nouvelle forme de la croyance. Elle réside à croire la croyance elle-même, indifféremment de données venant du monde. Cette forme de la double croyance hérite de la perspective de Pascal et de Kierkegaard de manière à la transformer en une forme contemporaine. Eric Rohmer et Robert Bresson, c'est-à-dire les cinéastes moralistes traitent de cette problème éthique aussi dans son contenu. Si nous devons croire ou choisir une partie entre les deux, ce n'est pas parce qu'elle est plus probable ou raisonnable en elle-même, mais que cette action transmue la manière de vie en plus supérieure.

주 제 어 : 네오리얼리즘(néoréalisme), 믿음(croyance), 선택(choix),
파스칼(Pascal), 키에르케고르(Kierkegaard)

투 고 일 : 2016. 3. 24

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

앙드레 브르통 André Breton의 초현실주의 감각과 인도의 신비주의*

정 광 흠
(성균관대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---|------------------|
| 1. 서론 | 3. '무용'의 신비주의 감각 |
| 2. 브르통 A. Breton과 파브르
돌리베 Fabre d'Olivet의 신비주의 | 4. '모발'의 초월적 감각 |
| | 5. 결론 : 경련의 미 |

1. 서론

앙드레 브르통 이후 초현실주의자들에게 '동방'은 마치 '스탬프 -단어'(mot-tampon)¹⁾와도 같이 서양을 향한 공격도구처럼 '알리바이 용어'로 사용되었다. 이 표현은 '야만적이고 미개한 세상', 아니면 문명화된 세상을 향한 도전과 같이 비밀스런 의미로 통용되었지만, 특히 초현실주의자들은 이미 그들 스스로가 이 단어를 서양의 문명 세계를 파괴하려는 무기로 인식하기도 했다. 동방에 관한 초현실주의적 담론은 서양 앞에서 항상 공격적이고 신랄한 담론(*Révolution surréaliste, No. 3 et 4*)으로 여

* 제목에서 '신비주의'는 일반적으로 'le mysticisme'를 의미하지만 여기서는 '신비학' 또는 '신비술'(l'occultisme)과 '신비교'(l'ésotérisme)의 뜻을 동시에 함축하고 있다.

1) André Breton : *Légitime défense*, in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1992, p. 293.

겨지고 있었다. 20세기 초 서양의 위기와 붕괴에 관한 이유를 초현실주의자들은 보다 정확하게 설명하고 있다. 즉 그리스 로마 사상에 기초하는 서양의 논리적이며 과학적인 사고는 합리주의 원칙을 전제하지만 이 원칙은 더 이상 그들에게 지속적으로 인정받지 못해왔기 때문이었다. 그렇지만 브르통의 작품 속에서 동방을 향한 시각은 새로운 시대를 향한 기대감으로 차 있다. - “동방, 정복자 동방, 어느 한 상징의 가치만을 간직하고 있는 바로 너는 나를 뒤흔들고 있구나, 분노와 진주의 동방이여! 한 가지 문맥의 흐름 속에서, 어느 한 재즈 소리의 신비로운 바람결 속에서와 마찬가지로, 다음번 혁명 기간 동안에는 너의 수단을 알아보게 해다오! 나의 실망에도 불구하고 더욱 빛나는 이미지, 바로 너, 맹렬하고 순수한 아름다운 새... 동방, 저승의 밑바닥에서 나는 너에게 애원하노라! 더 이상 망령이 들지 않는 새가 되도록 나에게 영감을 다오!”²⁾

당시 브르통뿐만 아니라 모든 시인들에게 동방사상에 관한 논쟁의 담론은 시적 창조 작업의 한 소재가 되었다. 그러나 “미슐레Michelet³⁾와 퀴네Quinet⁴⁾가 동양과 서양을 일치시키고 또 다시 일치 시키려고 시도하는 동안, 초현실주의자들은 끊임없이 동양과 서양을 적대적으로 만들어

2) André Breton : *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992, p. 280.

3) 1828년부터 미슐레Michelet는 하이델베르크에서 퀴네Quinet, 크로이체Creuzer, 티에크Tieck, 고레스Görres를 만난다. 그리고 영국의 존스Jones가 번역한 『마누법전』을 읽는다. 5년 후 그는 텍스타인D'Eckstein, 아이호프Eichhoff, 뷔르누프Burnouf, 발랑슈Ballanche와 친분관계를 가진다. 그리고 10년 후 헤르데Herder의 『인본성의 역사의 철학에 관한 사고Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité』를 다시 읽기 시작한다. 기독교와 멀어지면서 그는 썸 시몽St Simon 파를 동조하면서 동양과 인도 사상의 연구에 매진한다. 1864년 ‘동양의 천재지변’이란 주제로 그는 인도의 자연적 삶의 환경 조건을 밝히면서 마침내 『인본성의 성서Bible de l'humanité』를 완성한다.

4) 『종교의 정령Le Génie des Religions』과 Ahasvérus의 작가 퀴네Quinet는 헤르데Herder의 *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*를 번역하고 크로이체F. Creuzer를 존경했다. 슈바브R. Schwab는 Ahasvérus 속에서 특히 ‘팽창적 사고의 시도’(첫째 날- IV)에 관심을 두면서 히말라야 정상에 모인 인간 종족들이 아리아인들에 관하여 토론하는 주제 내용을 재현하고 있다. 그는 또한 퀴네Quinet가 라마르틴, 플로베르, 북고주의자, 상징주의자들에게 새로운 사고의 길을 열어주고 있다고 설명하고 있고, 더욱이 파브르 돌리베Fabre d'Olivet의 숨겨진 역할을 밝히고 있다.

가고 있고, 서양의 관념화된 시각으로 동양을 파괴시키기 위해 동서양을 상호 대립시키고 있다.”⁵⁾ 그럼에도 불구하고 브르통은 파브르 돌리베 Fabre d'Olivet로부터 영감을 받아 점차 인도의 신비주의에 익숙하고 있었다. 브르통에 따르면 신화의 분류 방식이나 아니면 종교적 학설의 침투 방식과 “똑같은 원칙으로 만들어진 모든 축적물로서의 비밀교 (l'ésotérisme)는 인간이 규정하는 끝없는 영역의 비교 체계를 역동적 상태로 이끌어가는 굉장한 흥밋거리를 적어도 제공하고 있다. 피상적이지만 그 체계는 가장 동떨어진 소재들을 다시 연결시키는 상세한 내용들을 인간에게 제공하고 있으며, 그리고 범세계적인 상징주의의 역학을 부분적으로 인간에게 발견하게 해준다. 바로 19세기의 위대한 시인들은 그것을 존경스럽게 이해했다. 얼마 전 파브르 Fabre d'Olivet⁶⁾ 학파와 아주 밀접했던 애착관계들이 밝혀지면서 위고V. Hugo로부터 출발하여, 피타고라스와 스웨덴보리를 참조하여 친숙한 소네트(le sonnet)를 적는 네르발 G. Nerval을 거쳐, 신비주의자들로부터 분명히 《교감》의 이론을 빌려오는 보들레르Ch. Baudelaire를 거쳐, 그리고 아무도 상세히 지적하지 않았던 예외적인 내용의 책을 읽으면서 창조적 힘의 절정을 보여주었던 랭보A. Rimbaud를 거쳐 (샤를르빌Charleville의 도서관에서 그가 빌려보는 작품들은 이미 출판되어 도서 목록에 포함된 책들이다) 아폴리네르G. Apollinaire에 이르기까지, 그들에게는 유태인의 신비주의 철학의 영향과 아디왕의 전설 모음집의 영향은 번갈아 이어지고 있다.”⁷⁾ 또한 철학의 전통성과 이성적 사고만을 즐기는 사상가들의 영향에도 불구하고, 예술 분야에서 서양 작가와 신비주의 사이의 관계는 과거부터 현재까지 연속적으로 이어지고 있다는 사실을 브르통은 끈질기게 밝히고 있다. “의식적

5) Viviane Couillard : 〈Le retour du Dalai-Lama〉, in *Mélusine* No V : Politique-Polémique(Cahiers du centre de recherches sur le surréalisme), Lausanne, L'Age de l'homme, 1983, p. 64.

6) 이하 파브르 돌리베 Fabre d'Olivet는 ‘파브르 Fabre’로 지칭함.

7) André Breton : *Arcane 17*, in *Œuvres complètes* III, Paris, Gallimard, 1999, pp. 86-87.

으로든 아니든 예술의 발견과정은, 비록 형이상학적인 사고 전체 속에 생 소하게 머물러 있었을지는 모르지만, 오히려 숭고한 마술의 형태와 진보 의 동등한 수단에 더욱 종속되어 있었다. 여타 나머지 모든 것은 빈곤함 이고, 참을 수 없는 진부함이며, 불쾌하기 짝이 없는 - 게시물들 (panneaux-réclames)과 제운 시들(bouts-rimés)이다.”⁸⁾ 브르통은 새로운 예술 창조 작업의 길을 열기 위한 신비주의의 마술사였다.

본 논문에서는 파브르Fabre d'Olivet를 포함하여 동시대의 여러 동양사 상가들의 영향으로부터 주어진 신비주의 밀교 사상의 감각작용에 관한 이론을 토대로 브르통이 재현하는 신체적인 역동성의 감각, 즉 무용과 모 발의 감각 및 경련의 감각을 분석하고, 나아가 브르통의 초현실주의 시각 에서 현대예술이 재현하는 신비적인 ‘오브제’와 ‘자아’ 사이에 새로운 교 감의 방식을 분석하는데 목적을 두기로 한다.

2. 브르통A. Breton과 파브르 돌리베Fabre d'Olivet의 신비주의

브르통이 인용하는 파브르Fabre d'Olivet는 수수께끼와 같은 인물의 명 단 속에 들어 있었다. 파브르Fabre는 스스로 신비주의 힘의 조작법에 빠 지면서 인도 사상의 책을 읽기 시작한다. 보토르E. Boctor가 그에게 셈족 의 언어를 가르쳐 주었듯이, 특권 계급의 어느 한 인도인은 그에게 인도 아리안 언어를 가르쳐 준다. 그가 참조한 서적의 저자들은 바이리Baillly, 뒤피스Dupuis, 앙크타-뒤페롱Anquetil-Duperron, 존스W. Jones, 그리고 켈커타의 공동 연구자, 교회의 신부, 연금술사, 네르발과 관계가 있는 모 든 인물들이 포함되어 있었다. 파브르Fabre는 접신 이론과 피타고라스 사 상을 배경으로 『피타고라스의 황금 시Les Vers dorés de Pythagore』의

8) *Op. cit.* p. 87.

주석을 붙였고 『인간 장르(종)의 철학 역사*Histoire philosophique du genre humain*』를 저술했다. 바로 이 신비주의 철학 역사 작품 속에서 이집트인의 지혜와 헤브라이인의 신비철학을 분석하기에 앞서 그는 먼저 인도사상의 특수성을 밝히고 있다. 갠지스 지방에서 태어난 그는 인도가 자신을 포함하여 유럽인들의 모국이라고 확신한다. 또한 우바로프 Ouvarof가 알렉산더Alexandre 1세 에게 보낸 ‘아시아 아카데미’ 프로젝트의 내용 속에서 주장하듯이 그는 고전 언어의 교육을 동방 언어의 교육으로 대신할 것을 제안했다. 마침내 브르통은 “갠지스의 강변을 넘나들었던 여성들에게 섬광으로 번뜩이게 하는 상반신을 가진 남자를 나는 알고 있다”⁹⁾고 적는다.

나아가 브르통은 자연 속에서 살아가는 원시 인간의 생존력과 의지력을 파브르Fabre의 작품에서 발견하고 있다. 한 가지 내용에서 파브르 Fabre d'Olivet의 눈길에 비춰진 도토리라는 발아(發芽) 과정에서 ‘생명력’(la puissance d'être)의 조화를 보여준다는 것이다. 즉 살아 있는 그 자체의 생존의 힘 아니면 ‘운명’에 좌우되면서, 도토리라는 열매는 참나무로서 살아가는 생존을 위한 힘과 아니면 ‘신의 섭리’에 따른 힘 사이에서 조화를 유지한다는 것이다. 파브르Fabre의 관점에서 이 두 가지 힘은 경우에 따라 ‘인간의 의지력’이라는 세 번째 힘을 생각할 수 있게 한다. “파브르Fabre는 이 점에 관해서 아무도 구체적으로 언급할 수 없다고 밝히고 있다. 《나는 도토리를 줍는다. 나는 그것을 먹을 수 있고 그리고 마찬가지로 나의 신체에 그것을 동화시킬 수 있다. 나는 앞으로 그것을 먹을 어느 한 동물에게 그것을 줄 수도 있다. 나는 그것을 밭길로 짓밟으면서 부술 수도 있다. 그리고 나는 그것을 파종할 수도 있다. 그리고 그것으로 한 그루 참나무를 생산케 할 수 있는데... 나는 그것을 밭밑으로 짓밟는다. 도토리는 부스진다. 그것의 운명은 사라졌을까? 아니다. 그것의 운명은 변했다. 나의 업(業)과 똑같은 새로운 운명이 그에게 시작된다

9) André Breton : *D'ici l'on voit ce qui va venir...*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992, p. 1287.

(*Histoire philosophique du genre humain*).》”¹⁰⁾

파브르Fabre는 신의 섭리와 운명, 생명체의 생명력, 그리고 그것을 극복할 수 있는 ‘인간의 의지력’을 동시에 찬양하고 있다. 하지만 브르통에게 이 내용은 ‘우수적인 성향(une pente mélancolique)’을 보이고 있다. 핵심적인 뜻은 유기체적 ‘감각의 배아’에서 자라나는 생명력이 가지는 저항 정신이다. 더욱이 인본성에 기초하는 유기체적인 감각의 세계는 시간과 공간의 연속성을 가지기 마련이다. 생명체의 파괴와 영속성, 이것은 인도 신화와 불교사상에서 명백하게 보여주는 윤회사상과 일치하고 있다.

한편 파브르는 존스W. Jones의 번역서를 분석하면서, 태고의 인도는 빛이 찬란한 일종의 온상으로서 간주되어야만 하고, 아주 오랜 세월에 걸쳐 고대 민족이 얻었던 지식을 다시 고찰하였으며, 그리고 인도는 그 지식을 이웃 국가들에게 섬광처럼 뿌려놓았다고 전하고 있다.¹¹⁾ 그리고 또한 “인도는 이집트, 그리스 로마 종교의 근원을 간직하고 있다. 그리고 페르시아, 바빌로니아의 칼데아, 아랍, 에티오피아 사람들을 개화시켰던 인도는 중국, 일본, 스칸디나비아, 켈트, 에트루리아, 페루 사람들과 지속적인 관계를 유지해왔다. 산스크리트 언어는 인간들이 결코 말로 표현하지 못했던 가장 완벽한 언어이다.”¹²⁾ 파브르는 신뢰를 가지고 인도의 시를 읽으면서 『베다Veda』, 『푸라나Purana』, 『라마야나Ramayana』, 『사쿠타라Sakuntala』를 언급하고 있고, 게다가 비야사Vyasa, 발미키Valmiki, 그리고 칼리다사Kalidasa를 인용하고 있다. 그는 운율이 없는 정형시의 존재, 그리스인과 로마인들에게 알려지지 않은 리듬의 존재와 수많은 운율의 조합으로 작성된 시의 존재를 알고 있었다. 나아가 무한한 단어들의 출현, 그리고 운율의 체계화 과정에서 역사 속에 묻힌 사회적 부패상의 상징적 표식을 그는 발견하고 있다. 또한 인도의 드라마 예술의 근

10) André Breton : *Arcane 17*, in *Œuvres complètes* III, Paris, Gallimard, 1999. p. 98.

11) 참조, Jean Biès : *Littérature française et pensée hindoue - des origines à 1950*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1974. p. 91.

12) Antoine Fabre d'Olivet : *Les Vers dorés de Pythagore*, précédés d'un «Discours sur l'essence et la forme de la poésie», Paris, Niclaus, 1813. pp. 121.

원¹³⁾이 시대의 어둠속으로 사라지고, 이집트인들의 신비극이 인도의 드라마로부터 유래한다는 것을 그는 확신하고 있다.¹⁴⁾ 결과적으로 아리스토텔레스의 시학과는 달리 브르통이 파브르Fabre로부터 발견하는 인도의 ‘신비주의 시학’은 절대자에 관한 상상력을 보다 지혜로운 어휘로 설명하면서 인도의 곳곳에 기록되어 있었다는 사실이다. 그 기록은 인간의 노력으로 발견할 수 있는 감각적 극치미의 절정, 인간과 절대자와의 유사성, 인간의 모든 욕망의 대상, 그리고 절대자의 향락에 관한 의문이자 질문을 내포하고 있다. 구체적으로 그것은 감각으로 충만 된 신비적인 낙원을 향한 질문이기도 하다. 그 질문의 해답 또한 인간의 본질적인 감각의 총체적인 표현에 있다. 브르통에게 이것은 신비주의 교감의 놀이가 된다. 인도의 현자들은 진리를 소통이 불가능한 것으로서 인정하면서도 바로 진리 그 자체를 동경해왔고, 오히려 그것을 신비적 교감의 방식으로 재현하고 있다. 그들과 마찬가지로 브르통은 감각에 있어서 초현실주의 예술의 깊이 있는 진정한 은폐(l'occultation)의 방식을 작가들에게 주문하고 있다.

다른 한편, 『인간 장르의 철학 역사』 속에서 브르통이 앞서 인용하는 ‘업’(業)은 곧 ‘카르마’(Karma)를 의미하면서, 동시에 그것으로부터 벗어나지 못하는 인간의 운명과 윤회를 동시에 암시하고 있다. 파브르는 위대한 절대자의 신비적 표현을 넘어 스스로 하나의 표식 ‘옴’(OM)¹⁵⁾을 만들

13) Fabre d'Olivet는 ‘drama’(그리스어 동사 draein의 명사로써)라는 단어의 근원을 인도의 서사시 *Ramayana*의 영웅 ‘Rama’의 명칭에서 찾고 있다. 그는 드라마가 라마로부터 유래하는 ‘잘 정돈되고 아름다우면서 숭고한 줄거리’에 근원을 두고 있다고 생각한다.

14) 참조, *Op. cit.* p. 125.

15) 최초의 ‘유일한 말’은 ‘OM’과 일치하면서 우주의 소리를 나타내는 동사가 된다. 소리의 의미작용 ‘AUM’은 음절 그 자체로서 실현화된 ‘브라만Brahman’을 재현하고 있다. 또한 이 음절은 청각의 효과를 시각적으로 재현하는 형태(Omkâra Nâda - Brahman) 하에서 신성한 말(동사)로 통용된다. 마찬가지로 이것은 태양의 불길, 위대함, 코스모스를 동시에 재현하고 있다. 왜냐하면 이것은 과거, 현재, 미래를 함께 발음으로 표현할 수 있는 모든 소리의 본질을 내포하고 있기 때문이다. 나아가 이것은 모든 ‘만트라’(Mantra-브라만의 주문)와 모든 지식의 ‘씨앗’이다. 이 음절의 ‘A’는 창조자, 창조 작업, 불, 행동, 브라만을 표현하고, ‘U’는 수호자, 태양, 지식, 비슈누를

어내고 있다. 그것은 한 가지 신성을 이루는 세 가지 신성, 즉 브라마, 비슈누, 시바를 동시에 재현하는 상징적 표현이다. 그리고 그 신성은 “절대적인 영원성으로부터 출현된 기능이 된다.”¹⁶⁾

만약 『피타고라스의 황금 시』¹⁷⁾ 속에서 파브르Fabre가 가장 일반적인 계통으로 이어지는 인도 문학과 우주본체론에 관심을 두고 있었다면, 그의 『인간 장르의 철학 역사』는 보다 정확하고 상세하게 인간의 삶의 역사를 통찰하고 있다. 이 책에서는 두 명의 신성한 사절 ‘람Ram’과 크리슈나‘Krishnen’의 업적을 집중적으로 열거하고 있다. ‘숫양’(흰 염소 별자리)을 의미하는 ‘람Ram’은 질병과 미신으로 파멸된 켈트족을 구제할 의무를 가진 한 명의 드루이드 인이었다는 사실을 그는 스스로 확신하고 있다. 나아가 파브르는 ‘람Ram’이 세운 제국이 지배하는 완벽한 세상을 묘사한 다음 ‘철학-음악’의 혁명 때문에 벌어진 세상의 파멸의 원인을 설명하고 있다. 결국 ‘이스바라Iswara’라는 하나의 유일한 원칙이 모든 사물을 지배했고, 두 번째 원칙 ‘프라크리티Pracriti’가 그것에 덧붙여졌다. 그리고 마침내 그는 암컷과 수컷이라는 두 가지 원칙의 산물로서 세상(우주)을 간주하게 되었다.¹⁸⁾ 이러한 ‘이원성’(Duité)은 세상에 존재하는 모든 종류

나타내며, ‘M’은 파괴자, 바람, 의지력, 시바를 재현한다. 전체적으로 이것은 그 음절 자체만으로 브라만 범 신전의 세 명의 위대한 신성들의 위대한 힘을 내포하고 있다.

16) Antoine Fabre d'Olivet : *Histoire philosophique du genre humain*, I, Paris, Editions Traditionnelles, 1966, p. 278.

17) Antoine Fabre d'Olivet : *Vers dorés de Pythagore*, Paris, Niclaus, 1813.

18) 인도 신화에서 삼위일체가 탄생하는 히말라야의 신성한 봉우리 ‘메루’는 ‘지상의 중앙 점’을 의미한다. 그것은 대양의 바다 속에 점점이 흩어진 섬들 사이로, 여성 에너지 혹은 달을 담고 있는 거대한 ‘요니’의 정 중앙에서 마치 웅장한 ‘팔루스’처럼 솟아 오르고 있다. 시바 신은 링감Lingam(Linga)의 제식을 주체하면서 자신의 거처를 마련하고 있다. 이 신은 ‘마하데바Mahadeva’로 불린다. 그는 자신이 끊임없이 재생시키는 수많은 사물의 형태 밑으로 곳곳에 생명력을 퍼트리는 자연의 아버지이자 동시에 주체이다. 시바를 존중하는 팔루스의 축제는 달이 새롭게 나타나는 순간 찬양받는다. 이 축제 기간에 신성의 이미지 ‘요니-링감’이 성대하게 내걸린다. 시바의 곁에는 부인 파르바티Parvati가 항시 동반하고 그녀는 젓가슴에 남편이 물려주는 모든 사물의 씨앗(배아)을 담고 있다. 마하데바는 자연의 두 가지 위대한 원리(남성과 여성의 에너지)를 간직한다. 그는 생성자이며 쇠신자이다. 동시에 창조자이며 파괴자가 된다. 이 위대한 신은 재생을 위해 파괴한다. 파괴와 창조의 원칙을 가진 신은 생명체의 ‘형태들’을 바꾼다. 삶과 죽음은 영원한 회귀의 원 속에서 연속되고 본질의

의 불화, 그리고 마침내 인도 제국을 파멸로 몰고 가는 전쟁을 야기 시켰다. 여성의 신체적 기능성을 존중하는 종파는 제식의 상징으로서 ‘요니’(Yoni)라는 특별한 기호를 얻게 되었다. 그것으로부터 이오니아 인들과 타 민족들은 반대 국부적으로 ‘링가’(Linga)를 남성의 상징으로 가지게 되었다(파브르는 도리아 건축 속에서 숫양의 머리 형태를 가진 링가를 다시 발견하고 있다¹⁹⁾). 게다가 인도인들은 예멘과 에티오피아를 관통하여 페니키아 인과 헤브루 인이 되었다고 설명한다. 다른 인도인들은 페르시아에서 조로아스터를 추종했고 또 다른 인도인들은 중국에서 포히 Fo-Hi를 추종했다. 이러한 변절자들과 이교도 파들에 의거하여 인도 제국은 기원전 2100년경에 사라진다. 인도 제국은 다시 티베트를 중심으로 건설되었고 거기서 라마Rama의 제식이 번창하게 되었다.

이러한 파국에서도 제국의 진리는 살아남았다. 마침내 구세주를 뜻하는 ‘신의 섭리’는 비슈누의 여덟 번째 화신이자 ‘천상의 푸름’(Bleu-céleste), 즉 크리슈나를 탄생케 했다. 크리슈나는 ‘링가자’(Lingajas)와 ‘요니자’(Yonijas)를 화합시키려고 나타났다. 즉 이 두 가지 기능성은 생명체의 탄생을 위한 본질적인 요소이고, 세 번째 기능은 그 둘을 상호 결합시킨다고 알려져 있다. 이후 그는 점점 신도들의 믿음에서 멀어졌고 링가와 요니(Yoni)의 상징들은 비슈누로 대체되었다. 그리고 종교적 광신 또한 사라졌다. 그래서 크리슈나는 세상의 제국을 다시 세우려고 구상한다. 그는 자신의 정복자들을 마땅히 가르치고 지배함으로써 모든 침입에 저항할 수 있는, 그리고 세계 문명의 선두주자로서 내세울 수 있는 정신적인 힘을 인도에 부여하고 있다. 하지만 인도는 여러 왕국으로 분리되고 말았다. 그럼에도 불구하고 인도의 정신적 유산은 트라키아인, 이집트인,

실체는 모든 변형의 틀 속에서 머물고 있다. 더욱이 불과 물, 태양과 달, 남성과 여성, 수소와 암소, 남녀의 생식기, 연꽃과 신성한 무화과, 이런 것들은 자연의 생식력을 대변하는 고대의 예식을 구성하는 핵심적인 요소들과 상징들이 된다.

19) 이오니아 인들과 관련하여 그는 그것을 *Vers dorés de Pythagore*(『Discours préliminaire』, p. 204)에서 언급하고 있다. 거기서 이오니아는 그에게 생식의 기능과 우주의 조형성에 관한 사고를 상기시키고 있다.

힌두교도들에게 전해지게 되었다.

결국 처음 람Ram이 세운 이 제국은 더 이상 아시아가 아니라 유럽에서 다시 태어나게 되었다. 파브르는 의도적으로 애매모호한 어휘들을 활용하여 모든 유럽이 성직의 권위를 인정하는 ‘숭고한 주교’의 임명을 찬양하고 있다. 그 주교는 신의 섭리, 자의성, 운명의 형태들을 조율하면서 변하지 않는 평화를 보장한다는 것이다. 통제 불능의 단언들과 신비적인 유토피아에 대하여 어떤 사람들은 그런 것들은 꿈에 젖어 있는 신화에 불과하다고 말할 것이다. 그렇지만 만약 람Ram의 제국이 다시 재건되었다면 그것은 바로 유럽 민족이 나폴레옹 전쟁과 똑같은 시기에 파브르 Fabre d'Olivet가 예견했던 단 하나의 유럽을 위한 의식이었다. 동시에 그는 단 하나의 언어와 초 신앙적인 공동체 종교의 확립을 예견했다. 그리고 그것은 바로 19세기에 프랑스 시인들이 새롭게 상기하기 시작하는 제교 통합주의(Syncretisme)와 전체주의(Totalisme)로부터 파생되는 획일적인 사고임에도 불구하고 오늘날 보다 더 진보하는 유럽 공동체와 같은 사회적 혹은 정치적 통합주의 사고에 깊은 영향력을 행사하고 있다.

점차 작가들은 파브르Fabre d'Olivet에게서 전통적인 최초의 단일성의 사고나 아니면 단 하나의 세상을 위한 정부의 사고, 아니면 북극 인종의 우월성에 관한 이론, 마찬가지로 이미 여러 작품에 적용된 모든 인류의 상징성 전체를 동시에 재현하고 있다. 마침내 20세기에 이르러 브르통은 파브르Fabre d'Olivet의 비밀교의 시각으로부터 영향을 받으면서 인간이 규정하는 무한한 영역의 비교 체계를 역동적 상태로 이끌어가는 19세기 시와는 또 다른 교감의 상징들을 만들어가고 있다.

3. ‘무용’의 신비주의 감각

신체와 정신 사이에 작용하는 교감의 상징성을 묘사하기 위해 브르통

이 재현하는 운동성은 ‘춤’과 ‘해엄’에 바탕을 두고 있다. 그에게 감각 세계의 본질은 이 두 가지 운동으로부터 출발하여 구체적으로 예술미학의 아름다움을 창조하거나 아니면 그것을 파괴한다. 또한 생명체의 유기체적인 특성의 다양성과 깊이에 따라 ‘아름다움’을 표현하기 위해 활용하는 감각은 때때로 운동성과 더불어 강렬한 경련을 일으키게 한다. 특히 『물의 대기』는 수영을 하는 자크린Jacqueline Lamba에 대한 찬양이다. 그녀는 브르통에게 “물 밑에서 춤을 추는 분위기”²⁰⁾를 연출하는 ‘물의 요정’으로 비취진다. 『해바라기』에서 시인이 상기하는 여성 또한 “수영을 하는 모습”²¹⁾을 보여주고 있다. 『물의 대기』에서 “제목이 물과 공기라는 두 가지 원소에 특권을 부여하는 창작 방식은 물의 요정이 바로 이 두 가지의 공간 속에서 움직이고 있다는 것을 상기시키는데 있다.”²²⁾ 작품 전체에 걸쳐 “이 두 공간은 무지개 빛 속에서 또는 움직임 속에서 멈추지 않고 서로 소통하고 있고 마찬가지로 서로 뒤섞이고 있다.”²³⁾ 더욱이 제목 그 자체는 하나의 머나먼 메아리처럼 물이 흙으로 대체되고 있고 동시에 대지(흙)의 섬광은 “어떤 해방감에 젖어 눈부시고 동시에 감동적인 빛을”²⁴⁾ 발산하고 있다. 나아가 이 작품 속에서 상상의 연속성은 사랑의 생명력으로 넘쳐나는 유기체의 원소들과 여성 사이에서 끊임없는 교감을 이루면서 ‘자유로운 결합’을 만들어가고 있다.

먼저 『물의 대기』 속에서 브르통은 이미 인도신화의 신성한 ‘시바 신’들의 활기찬 나의 샘’을 상기한 바 있다. 이어서 『미친 사랑』에서 그는 샘물의 원초적인 힘과 신비적인 여성을 향한 욕망을 비교하면서 다음과 같이 묘사하고 있다. “이 분위기의 가장 초라한 꽃들을 위시하여 모든 꽃

20) André Breton : *L'amour fou*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 729.

21) *Op. cit.*

22) Marguerite Bonnet : *L'air de l'eau*(notice), in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 1545.

23) *Op. cit.*

24) *Op. cit.*

들은, 마치 나에게 감각의 모든 신선함을 되돌려주려는 것처럼, 제멋대로 자신들의 힘을 과시하고 있다. [...] 우리들의 발길에 젖어 있는 지나친 풍요로움은 꽃을 관통하여, 더욱이 필연적으로 당신을 관통하여, 인생이 나에게 만들어주는 마치 행진 발걸음의 한 가지 화려함처럼 충분히 이해될 수 있다. 새벽 여명만큼이나 육체적으로 너무나 매혹적이고 진한 금발의 당신, 마찬가지로 바로 당신이 이 화려한 개화와 더불어 단 하나를 만들어 간다고 덧붙여 말하는 것으로는 부족하다.”²⁵⁾

그렇다면 브르통에게 꽃과 여성의 풍요롭고 화려한 비밀은 무엇일까? 그에게 진정한 사랑은 시간의 “연속성 속에서 알아차릴 수 있는 결코 어떠한 변화의 주제가 아니라는 것”²⁶⁾이다. 단지 현시점에 주어진 사회적 조건을 다소간 체념하고 받아들이는 사회의 적응 현상은 사랑의 환상이 유일하게 ‘앎’의 부재의 기능에 좌우된다는 사실을 본질적으로 인정하는 것과 같은 것이다. 생소함을 벗어나 보다 그 사람을 잘 안다는 것은 결국 사랑의 환상을 파괴시키는 것이다. 마치 “아름(Arum)의 성적인 의미작용”²⁷⁾과 같이 생명체로서 꽃의 유기체적인 기능성만이 꽃, 혹은 여성을 본질적 감각으로 사랑하게 만든다. 시간의 연속성이나 ‘앎’과는 아무런 관계가 없다.

25) André Breton : *L'amour fou*, in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1992. pp. 720-721. 중략 - “나와 함께 새로운 한 사람을 데려가고 싶은 모든 욕망이 투영되고 있고 물을 마시기 위해 찾아가는 깨끗한 샘, 돌이서 다시 나누어 가지고 싶은 모든 욕망, 왜냐하면 그것은 만들어질 수 없었기 때문에, 마치 유년시절이 끝날 때 잃어버린 길, 그리고 그것은 여전히 알 수 없는 여성, 미래에 다가올 여성을 오랜 동안 생각하게 하면서, 별판 사이로 사라져 버렸다. 결국 그 여성은 당신인가? 오직 오늘 당신은 와야만 하는가? 한편 꿈에서처럼 우리들 앞에서 사람들은 항상 다른 화단들을 만들어가고 있다. 당신은 그들로 에워싸인 이 꽃들 위에서 한 동안 스스로 고개를 숙이고 있다. 이것은 마치 꽃들의 냄새를 맡으려는 목적보다 오히려 그들의 비밀을 그들에게서 빼앗아 가는데 목적이 있었던 것 같았다. 그리고 단지 그 사람에게서만이 찾아볼 수 있는 그러한 행위는 내가 던지지 못하는 질문에 응답할 수 있는 가장 감동적인 해답이다.”

26) *Op. cit.* p. 721.

27) André Breton : *L'amour fou*, in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1992. p. 726. - “la signification sexuelle des arums”

“[...]”

그러나 뜻밖의 사람들 때문에 아무도 그곳에서 계속 살지 않았다
누구나 알고 있는 뜻밖의 사람들은 호감이 가는 사람들 보다 더
충실하다

바로 이 여성처럼 뜻밖의 사람들은 수영을 하는 모습을 하고 있다
그리고 그들의 본질의 일부는 사랑 속으로 들어간다
그녀는 그들을 내면화 한다

나는 결코 어떠한 감각기관의 힘의 장난감이 아니다
그렇지만 어느 저녁 무렵 에티엔 마르셀 조각상 근처
재의 머리카락 속에서 노래하던 귀뚜라미는
나에게 지혜의 눈길을 던졌다
앙드레 브르통 그는 그냥 지나가라고 말했다”²⁸⁾

브르통은 『해바라기』 속에서 돌발적으로 우연히 나타난 사람들은 호감을 주는 사람들보다 더 충실하다고 했다. 돌발적인 행위는 신선한 충격과 생명력 넘치는 힘을 유발시킨다. 마찬가지로 수영할 때 느끼는 무의식적인 우연한 돌발 행위는 개인이 갖는 목적의식의 운동과는 무관하다. 브르통은 정신과 육체가 결합된 본질적인 감각의 사랑을 쫓아 가고 있다. 유기체적 감각의 기능은 정신적인 감성과 조화를 이루면서 신선한 사랑을 내면화한다. 그것의 상징적인 특징은 ‘멜루진’(Mélusine)의 설명에서 잘 나타나고 있다. “그녀 다리의 뱀들은 탬버린 장단에 맞추어 춤추

28) André Breton : *L'amour fou* - 『Tournesol』, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992, p. 724 :

“[...]”

Mais personne ne l'habitait encore à cause des survenants
Des survenants qu'on sait plus dévoués que les revenants
Les uns comme cette femme l'ont l'air de nager
Et dans l'amour il entre un peu de leur substance
Elle les intériorise
Je ne suis le jouet d'aucune puissance sensorielle
Et pourtant le grillon qui chantait dans les cheveux de cendres
Un soir près de la statue d'Étienne Marcel
M'a jeté un coup d'oeil d'intelligence
André Breton a-t-il dit passe”

고 있고, 그녀 다리의 물고기들은 물속에 잠겨 있고, 그들의 여러 머리는 물망초 꽃 속에서 그들을 혼계하는 바로 그 성인의 말씀을 귀담아 들은 듯이 다른 곳에서 다시 나타나고 있으며, 그녀 다리의 새들은 그녀 위로 공중 그물망을 치켜세우고 있다. 두려운 삶에 사로잡힌 반-멜루진, 돌맹이 혹은 수생 초, 아니면 새둥지 솜털 아래 매달려 있는 멜루진, 내가 간절히 바라는 것은 바로 그녀다. 바로 이 야만의 시대를 구제할 수 있는 그녀만을 단지 나는 알고 있을 뿐이다.”²⁹⁾

브르통이 스스로 사랑을 내면화한다는 것은 바로 물의 요정 ‘멜루진’(Mélusine)을 연상시키는 것뿐만 아니라 양성일체(Hermaphrodite)를 재현하는 꽃 ‘아름’(Arum)³⁰⁾ 속에서 또한 찾아 볼 수 있다. 이 꽃은 그리스어 ‘amorphos’(형태가 없는)와 ‘phallos’(남근)의 합성어 ‘Amorphophallus’ 속(종)이다. 그리고 로마 신화에서 사랑의 신 ‘Amor’와 ‘phallus’의 결합을 나타낸다. 동시에 이것은 인도 신화에서 팔루스(Phallus), 즉 링가(Linga, 남근)와 요니(Yoni, 연꽃)의 결합체를 의미하는 ‘탄생의 꽃’을 상기시키고 있다.³¹⁾ 브르통이 제기하는 ‘뜻밖의 사람들’(les survenants)은 인도신화에서 비슈누의 화신(아바타)들과 윤회사상에서 영혼의 재생을 의미하는 ‘사후에 탄생한 사람들’의 뜻을 암암리에 함축하고 있다. ‘뜻밖의 사람’³²⁾은 다시 ‘되돌아오는 사람’(les revenants)과는 반대다. 브르통이 예전에 사랑했던 사람과 이별하고 자신이 현재 간절히 만나기를 갈망하는 여인

29) André Breton : *Arcane 17 enté d'Ajourns* in *Œuvres Complètes* III, Paris, Gallimard, 1999. p. 66.

30) 인도네시아의 수마트라 원산으로서 아르모팔루스(Armophallus) 속의 아르모팔루스 티타눔(Armophallus titanum) 학명의 식물종류이다.

31) 참조 - 위 ‘서론’의 링가(Linga, 남근)와 요니(Yoni, 연꽃).

32) “《뜻밖의 사람들》(《되돌아오는 사람들과 반대로》 : 이 단어(이 단어의 즉각적인 반복, 내가 환기시킨 것과 아주 비슷한 오류)의 출현 즉시 시 속에서 드러나는 불안감들은 어느 한 여성이 가담한 새로운 단체를 내가 발견할 수 있었다는 생각으로 나의 인생을 함께했던 여성을 통하여 이미 표현된 감정을 이번 만남의 새로운 여성에게서 내가 느끼는 것 같다(반대로 또 다른 한 여성을 다시 만나기를 내가 간절히 바랐던 것을 그녀는 기꺼이 받아들였고, 나는 그녀와의 소중한 애정을 간직하고 있었다).” - André Breton : *L'amour fou*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 729.

은 먼 과거의 기억 속에서 사라져 이미 죽은 여인이 우연히 뜻밖에 다시 태어났다고 생각하는 사람일 것이다. 그녀는 리라Lila가 아닌 자크린 Jacqueline이다.

브르통에게 그녀는 물의 요정이며, 인어의 모습으로 비춰진다. 인어는 비슈누의 첫 번째 화신 ‘인간-물고기’의 모습이다. 그녀가 “헤엄치는 모습”³³⁾은 “아주 놀랄만한 일이다. 모든 다른 점들에 비추어 『해바라기』가 예언적인 시라고 확신에 차 있었던 이후, 나는 그 시에 최소한의 가치 있는 색인을 덧붙일 수가 없어 바로 이 이상야릇한 관점을 단순화하려고 신중히 노력했다. 내가 참조하는 시행은 단번에 나에게 부적절하게 다가온 듯 했었다는 사실에 나는 주목할 것이다. 이 시행은, 그 시행과 보들레르의 시행 사이에서, 나에게 감동을 주었던 대조의 의미에서부터 비롯되었다고 언급해야하며, 그리고 만약 내가 여성의 발걸음을 무용과 연결 지을 수 있었다는 것을 인정했다면 오히려 나는 그것을 수영과 연관 지었다는 것에 훨씬 덜 만족스럽게 생각했다고 고백해야만 한다. [...] 즉 그 젊은 여성이 일상적으로 등장했던 뮤직홀의 ‘프로그램’은 수영 종목이었다. 걸어가는 어느 한 여성의 ‘춤을 추는 모습’이 나에게 똑같이 대비되었다는 의미에서 ‘수영하는 모습’은, 연이어 수영장에서 그녀가 규칙적으로 움직이는 것을 보았던 내 친구들 또한 나처럼 일반적으로 그녀에게서 발견했듯이, 여기서도 마찬가지로 *물 밑에서 춤을 추는 모습*을 나타내는 것 같다.”³⁴⁾

무용과 수영은 규칙성을 가진 운동성의 재현이라는 점에서 서로 일치한다. 그렇지만 브르통에게는 육체적 운동성이 정신의 감각과 결합하여 내면과 외면이 동화되는 순간, 인간의 양면일체의 자율적인 행위를 표출하는 운동성은 사랑의 감성과 마찬가지로 본성적인 성적 욕망의 행위와 일치한다. 그것은 마치 고대 신화에서 재현하는 양성일체의 동물 혹은 식물과 흡사하다. 또한 그것은 『물의 대기』에서 날개 짓으로 상승하고

33) *Op. cit.*

34) *Op. cit.*

하강하는 “성욕에 젖은 독수리”³⁵⁾와 같다. 자율적인 정신의 본성과 유기체의 운동성이 결합된 한 가지 감각의 세계는 순수한 사랑의 욕망으로부터 비롯된다. 이것은 바로 “성적인 의미작용”³⁶⁾이 된다. 이 때 브르통에 따르면 춤을 추는 여인, 아니면 수영을 하는 여인은 자신의 걸모습을 내면화한다고 설명한다. 그래서 “그녀와 사귀면서 그녀가 나에게 부여하는 흥밋거리의 정확한 생각을 나에게 불러일으키도록, 그리고 그것을 위해 나를 도와주지도 않으면서, 바로 이 ‘뜻밖의 사람들’의 모든 정력의 힘, 그것은 바로 이 순간에 ‘보다 고요하게’, ‘보다 은밀하게’와 비교하면 훨씬 더 위협스럽다”³⁷⁾는 것이다.

이어서 브르통은 다음과 같이 ‘감각의 힘’에 대하여 결론짓고 있다. “바로 이 발언의 지극히 신속하고 무미건조한 형식은 바로 오늘 밤 내가 경험했던 운동들로부터 아주 특색 있게 나에게 나타나고 있다. 오랜 시간이 지난 후 현실의 삶을 살아가면서 이 시의 투영 조건들에 대하여 방심한 채, 나는 근거 없이 그리고 무례하게 그 형식을 고집하지 않을 수 없을 것이다. 그러나 그 형식은 겉으로는 아주 우연한 방식이지만 이 시점에서는 나의 내면 작용의 절정점을 나타내고 있다. 즉 나는 방금 사랑에 대하여 말했다. 모든 승화의 힘들은 성급히 개입했다. 그리고 벌써 나는 불안하게도 욕망을 스스로 남용하기를 거부하고 있다.”³⁸⁾ 여기서 브르통이 언급하는 ‘숭고 점’에 도달하기 위한 성적 욕망은 『기타고빈다』에서 상세하게 나타나고 있다.

『기타고빈다』에서 저자인 자야데바(Jayadéva)는 ‘천국을 얻게 하는 자’(Govinda)의 노래 속에서 하리(Hari³⁹⁾)의 춤을 재현하고 있다. 하리가

35) André Breton : *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 398.

36) André Breton : *L'amour fou*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 726. - “la signification sexuelle”

37) André Breton : *L'amour fou*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 730.

38) *Op. cit.*

39) 비슈누 신의 별명으로 표현된다.

찾아가는 연인이나 무용수는 열대성 꽃으로 나타나고 동시에 욕망의 상징적 모습으로 변신한다. 그는 달빛에 젖어 플루트를 연주하며 춤을 춘다. 동시에 목동⁴⁰⁾의 여신 라다Radha는 관능의 놀이를 위해 불타는 욕망으로 하리Hari를 유혹한다. 음악의 리듬과 손뼉의 장단에 맞춰 하리는 연인들과 사랑의 쾌락을 즐긴다. 때때로 무희들은 후카(Hookah)⁴¹⁾를 피우고 베텔 잎을 씹기 시작한다. 그 순간 모든 세상은 천국으로 변하기 시작한다. 브르통이 지적했듯이, 신비주의자들로부터 교감의 이론을 빌려오는 보들레르Baudelaire가 재현하는 천국 혹은 낙원을 향한 출발점⁴²⁾은 여기서부터 시작한다. 『기타고빈다』에서 사랑의 축제는 연인들을 도취와 망각의 세계로 인도한다. 매혹과 환희에 젖은 욕망의 춤은 마치 신주와 같이 도취의 황홀경을 불러온다. 그들은 이성적 쾌락의 관능미, 후각의 황홀경, 육체적 운동성의 감각을 동시에 연출한다. 무용과 성관계는 방식의 차이일 뿐 원초적 감각의 교감 세계에서는 완벽하게 서로 일치한다. 무용은 곧 감각을 무기로 신성을 향해 다가가는 지름길이 된다. 특히 “자야테바에게서의 관능은 우리들의 입술 위로 애매함과 위선의 맛을 남기려는 위험을 무릅쓰고 소위 보다 고귀하다고 일컫는 하나의 의미작용을 위하여 연속적으로 낚아채가는 일종의 육체적인 유혹처럼 다루어지는데 목적을 두지 않았다. 무갈 제국의 그림들에서 감미로운 공주들이 엎드려 절을 하는 ‘링감-요니’처럼, 그에게 성적인 대상은 신의 현현이며 동시에 상징이다. 라다Radha의 오르가즘은 신이 간직하고 있는 황홀경이다. 바로 이 영혼은 신체 속에서 요동치고 있을 뿐이다.”⁴³⁾ 여기서 브르통은 유

40) 인도 신화에서 목동은 영혼의 안내자로서 연인을 의미하기도 한다.

41) 향아리 모양의 그릇에 깔린 물을 통해 연기를 걸러 빨아들이면서 피는 담배이다.

42) 참조, Charles Baudelaire : *Œuvres complètes* I - 1, 『*Les paradis artificiels - Un mangeur d'opium*』, Paris, Gallimard, 1975.

43) Marguerite Yourcenar : *Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita-Govinda*, Rivages / Cahiers du Sud, Marseille, 1982, pp. 23-24. - “『기타고빈다』 속에서 성적인 황홀감의 역할을 축소한다는 것은 바로 ‘라야-요가’(Laya-Yoga)의 특별한 특징들과는 반대로 향하는 것이다. ‘라야-요가’는 감각의 강력한 에너지의 중재로 절대자에게 정확하게 도달하려고 시도하고 있다. 시인(자야테바)은 스스로 자신의 구상을 다음과 같이 명확하게 규정했다. 즉 《여기서는 하나의 시적 형태 하에

르스나르M. Yourcenar가 분석하는 『기타고빈다』의 깊이를 정확히 이해하고 있었을 것이다.

결과적으로 브라흐마, 비슈누, 시바는 항상 여신과 결합하여 성적 교감을 재현하고 있다.⁴⁴⁾ 특히 브르통이 ‘시바 신들의 활기찬 나의 섹’을 상기하듯 시바는 열정을 상징하는 난장이를 발판 삼아 끝없이 우주와 교감하며 춤을 추고 있다. 그것은 신성 그 자체만이 가지고 있는 열정적 에너지의 표출과 원동력의 과시이다. 그리고 개별적 신성이 우주를 향한 에너지의 표출이며 절대성에 도달하는 지름길이다. 인간은 끊임없이 신과 우주와 교감하고, 신과 우주를 향해 증대하기를 갈고 한다. 마침내 ‘우주적 사랑’을 위해 시간과 공간은 사라지고 망각의 세상은 열리고 마침내 그 절정점에 도달한다. 이것이 바로 브르통이 재현하는 ‘절정점’(le point culminant) 혹은 승고점이다. 또한 이것은 성적 쾌감의 절정과 일치한다. 브르통에게 우주적 사랑은 “정화의 모든 힘들”(toutes les forces de sublimation)로부터 싹트고 있다.⁴⁵⁾ 그는 물의 정화 작용을 거쳐 사랑의 절정점에 도달하기 위해 우주의 본질을 맛보고 있다.

브르통에게 무용과 수영은 합리주의 원칙의 운동성과는 달리 내면의 가장 심오하고 원초적이며 본성적인 감각의 재현이라는 점에서 서로 일치한다. 만약 춤은 유기체적 시간성을 표현하는 본능적 행위라는 점을 전제한다면 헤엄은 황홀경과 도취의 상태를 야기하는 원초적 본성의 상태에 도달케 한다. 춤과 헤엄의 운동성이 정신과 육체가 교감하는 동일한 원형 속에서 희석되어 녹아들 때 완벽한 자유는 이루어진다. 그 순간 시간과 공간은 정지되고 다시 진행하면서 변화한다. 그것과 마찬가지로 성행위의 초감각의 상태는 신성한 황홀경처럼 창조의 도구가 되면서 동

서 에로티시즘과는 본질적으로 구분되는 사랑의 진행 과정들이 표현되었다.》”(Op. cit., p. 23.)

44) 참조, Frédéric Creuzer : *Religions de l'antiquité* T. IV, Paris, Treuttel et Würtz, 1825, tableau, 17.

45) 참조, André Breton : *L'amour fou*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992, p. 730.

시에 인간에게 ‘인위의 천국’이 아닌 ‘자연의 천국’을 맛보게 한다. 브르통의 해바라기는 태양과 지구의 우주적 순환을 재현하면서도 동시에 여성의 섹스, 특히 성적 결합의 순환과정을 나타내고 있다.

4. ‘모발’의 초월적 감각

『해바라기』에서 ‘재의 머리카락’(les cheveux de cendres)은 신체 감각의 본성적 기능을 상징적으로 재현하는 모발과 연결되어 있다. 브르통이 찾는 여성의 아름다움은 감각의 본질적 속성으로부터 벗어나지 않는다. 앞에서 지적하였듯이 그는 이 시대를 구원할 수 있는 여성, 즉 유기체의 특성에 따라 변신하는 ‘멜루진’의 형상을 재현하고 있다. 더욱이 브르통은 그녀에게 야만적인 세상의 구제를 위해 간절히 기도한다. 그녀는 바로 “온전히 여성이면서, 그렇지만 오늘날과 같이 현존하는 그런 여성, 자신의 인간적인 자세에 사로잡힌 여성이다. 즉 원하는 대로 움직이는 자신의 뿌리의 포로로서, 또한 본성의 특수한 힘과 더불어 그런 여성들과 섭리의 소통을 나누면서, 자신의 인간 자세에 사로잡힌 여성, 전설은 인간의 질투와 초조한 태도 때문에 그녀를 원한다. 단지 자신의 잘못에 대한 인간의 오랜 명상, 이미 벌어진 불행에 걸 맞는 기나긴 회개, 이런 태도는 그녀를 인간으로 여기게 할 수 있다. 왜냐하면, 변신 이전과 이후, 멜루진은 멜루진이기 때문이다.”⁴⁶⁾

브르통에 의하면 멜루진의 다리를 대신하여 형성된 뱀과 물고기, 그리고 그들의 머리는 ‘물망초’(Myosotis) 꽃 속에서 그들을 혼계하는 성인의 말쑥을 귀담아 듣고 또 다른 장소에서 다시 나타난다고 했다.⁴⁷⁾ 이것은 인도신화의 재생 설에서 비슈누의 화신에 관한 이론과 직접 연결되어 있

46) André Breton : *Arcane 17 enté d'Ajourns* in *Œuvres Complètes* III, Paris, Gallimard, 1999. p. 66.

47) 참조, *Op. cit.*

다. 거기서 세상을 구제하기 위해 다시 태어난 최초의 화신은 ‘인간-물고기’이다. 같은 맥락에서 브르통은 종종 네르발을 인용하면서 다음의 표현을 암암리에 상기하고 있다. - “히말라야의 산들 위로 하나의 어여쁜 꽃이 탄생했다. - 저를 잊지 마세요! - 어느 별의 반짝이는 시선은 한순간 그 별 위에 고정되었다. 한 가지의 대답이 이상야릇하게 부드러운 언어로 울려 퍼졌다. - 물망초!”⁴⁸⁾ 또한 브르통에게 별은 “희망과 부활의 상징이다.”⁴⁹⁾ 전지전능한 신이 최초로 하강하는 히말라야 정상에서는 바로 연꽃 속에서 삼위일체(Trimourti)의 신들이 탄생한다. 최초의 신의 하강으로 ‘아바타’의 과업은 비슈누 신의 역할에 맡겨진다. 바로 비슈누의 첫 번째 화신은 인어이다. 반면 파괴와 죽음의 신 시바는 히말라야에서 흘러내리는 물과 강가(Ganga) 여신의 모발로부터 유래하고 있다.

먼저 브르통이 표현하는 ‘사랑의 사고’는 항상 태초의 물의 성분과 연결된다. 그리고 사랑의 시선은 신과 같은 ‘무아’(無我, 혹은 부재, l'absence)의 상태로 충만 되어 있다. 그에게 “감동적인 저녁은 차례차례 풀, 구름, 육신의 특성을 받아들였고, 광란하는 천체의 장식물들에 다가갔다. 사랑의 생각은 자신 앞에 있는 어떤 것도 알아보지 못한 채 곧바로 나아갔다. 그 생각은 작은 이등변의 거울들로 덮혀 있었고 그것들의 결합은 지극한 아름다움으로 흔들리고 있었다. 그것은 바로 천사처럼 순결한 본성 작용에 따라 물고기들이 항상 다시 만날 수 있도록, 이루어질 수 있는 약속에 부응할 때 바로 그 물고기들의 꼬리의 수많은 이미지들이었다. 마찬가지로 숲 속 깊은 곳에서 서로 다시 만나는 것, 그것은 하나의 별의 흐름이 인생보다도 더 조용한 뒤엎힘이라는 것이며, 새벽 여명은 피보다 더 강렬한 액체라는 것을 의미한다.”⁵⁰⁾ 비록 여러 가지 난해한 상징들의 은유적 표현으로 점철되어 있지만, 브르통에게 사랑을 위한 생각은 일반적인 사

48) Gérard de Nerval : *Aurélia*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1974. p. 409.

49) André Breton : *Entretiens 1913-1952* in *Œuvres Complètes* III, Paris, Gallimard, 1999. p. 558.

50) André Breton : *Inédits III*(L'idée de l'amour), in *Œuvres Complètes* I, Paris, Gallimard, 1988. p. 1048.

랑과는 전혀 별개의 것이다. 그가 생각하는 사랑은 정신의 순수한 본질을 벗어나 항상 다시 성취하기를 바라는 결혼 때문에 파괴되어 간다는 것이다.

1928년 9월 3일 브르통이 느낀 사랑은 비록 일시적이었지만 “머리카락이 어느 갈색의 별에 의해 사로잡힌 황금 별로 만들어진 사랑, 손이 끊임 없이 다른 손 위로 교차되었던 사랑, 사랑이 다가가는 곳으로 이끌어 가는 사랑”⁵¹⁾이었다. 이 사랑은 ‘사랑의 사고’와는 정반대의 이미지로 숲속에서 자연과 동화된 본성적이면서 원초적인 신성한 사랑의 깊이를 향해 다가간다. 운명을 점치는 별이 상징하는 신성과 본성의 사랑은 비밀스럽게 머리카락의 뒤엉킴과 손이 교차된 감각에서부터 출발한다. 브르통이 묘사하는 바로 이 사랑은 신체와 정신의 감각이 극히 예외적인 하나의 상태로 동화되었을 때만 가능할 수 있다. 즉 “같은 방식으로의 절단, 그러나 두 부분으로, 머리의 기울임을 변화시킬 수 있는 방식으로, 하나의 여성 얼굴과 하나의 손으로 구성된 전체”⁵²⁾(참조, 그림 1)는 브르통만의 상징적인 사랑의 방식이 된다. 손으로 느끼는 촉각은 머리카락과 마찬가지로 신체 곳곳의 섬모가 뒤엉키는 초감각의 느낌과 일치한다. 그래서 “나자는 수없이 많이 멜루진의 모습들로 표현되었다. 신화적인 모든 특징들에도 불구하고 멜루진은 나자가 가장 친근하게 느낀 듯 하는 특징적인 인물이다. 이마의 꼭대기에 하나의 별을 남겨두는 방식으로 그녀의 머리카락을 아주 뚜렷하게 다섯 개 타래로 나누어주었던 그녀의 미용사로부터 반드시 허락을 받으면서 마찬가지로 나는 현실의 삶 속에서 그녀와 닮은꼴을 애써 찾아보려고 노력하는 그녀를 알고 있었다.”⁵³⁾

여기서 브르통은 감각의 교감작용에 있어서 “초현실주의의 진정한, 깊이 있는 은폐”(L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURREALISME)⁵⁴⁾

51) *Op. cit.*

52) André Breton : *Nadja*, in *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 721.

53) *Op. cit.*, p. 727.

54) André Breton : *Seconde manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 821.

를 자신 스스로 요구하고 있다. 시적 표현의 직설적인 의미의 ‘은폐’와 더불어 “천문학의 의미론적 영역에 포함하는 ‘식’(蝕)이라는 어휘는 Corneille Agrippa로부터 브르통의 정신에서 똑같이 나타날 수 있었다 : 『신비 철학』(*Philosophie occulte*)의 3권 2장은 《불가사의한 것들이라는 사물들의 침묵과 ‘은폐’에 대하여》라는 제목이 붙여있다.”⁵⁵⁾ 더욱이 만약 “하나의 사고가 오늘날까지 환원의 모든 법칙으로부터 벗어나려 했다고 한다면, 그리고 가장 훌륭한 염세자들에게 대항하려 했다고 한다면, 그것은 일시적이든 아니든 인생에 대한 사고와 더불어 단지 모든 인간을 화합시킬 수 있는 사랑에 대한 사고라고 우리는 생각하고 있다.”⁵⁶⁾

어느 한 사람을 향한 완전한 집착이라는 엄격하고 위협적인 의미를 여가서 굳이 되새겨 보지 않더라도, 초현실주의자들처럼 빈정거리는 모든 사람들은 가족적인 사랑, 신성의 사랑, 조국에 대한 사랑 등을 무시하고 감내하려고 노력했고, 바로 그런 ‘사랑’은 하나의 영혼과 하나의 육체 속에서 초현실주의자들이 그들 스스로 생각하는 소위 ‘진리’라는 엄격한 인식에 바탕을 두고 있다. 결국 ‘사랑의 진리’를 전개시키는 과정은 가치 있는 모든 예술의 활동에 있어서 아주 기본적인 요소이다. 그렇지만 초현실주의자들이 그들 스스로 제시하는 예술적 창조 작업의 특징들과 더불어 성취하려 했던 진리로서의 여러 가지 ‘은폐’에 관한 연구는 새롭게 미학적인 체계를 탄생시키지는 못했다. 더욱이 그들이 사랑에 관하여 언급하려는 것은 이른바 ‘사랑-광기’의 ‘경멸 자’들과 ‘치유 자’들만큼, 그리고 영원한 상상의 연인들만큼, 나아가 ‘쾌락’의 전문가들, 사랑을 즐기는 연애가들, 관능을 즐기는 자들이 그들의 괴벽을 지나치게 넣어놓지 못하게 하는데 목적이 있었다.⁵⁷⁾ 특히 브르통은 모든 시적 사고에 있어서 관념적인 은폐의 대상을 찾고 있었듯이, 그는 마찬가지로 그와 똑 같은 방식

55) *Op. cit.*, Note 6, p. 1619.

56) André Breton : *Seconde manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1988. p. 823.

57) 참조, *Op. cit.*

으로 사랑을 구상하기 위해 노력하는 자들을 찬양한다. 그럼에도 불구하고 사랑에는 “현실적 출현들이 있다. 그러나 그것은 정신 속에 있는 하나의 거울이다. 그 거울 위로 대다수 인간들은 서로 알아보지 못하고 고개를 숙일 수 있을 것이다.”⁵⁸⁾ 추잡한 방식의 감시는 제대로 효과를 거두지 못할 것이다. “내가 사랑하는 자는 살아 있다. 누설의 언어는 몇몇 단어로는 아주 고귀하게, 몇몇 단어로는 아주 저급하게, 여러 측면에서 동시에 울려 퍼지고 있다. 단편적으로만 그것을 알려고 하는 것을 체념해야 한다.”⁵⁹⁾ 브르통의 여성은 등만 보이고 전면을 감추고 있다. 이것은 완벽한 은폐의 기술을 위한 노력이다. 즉 브르통에게 매력은 감추는데 있다.

“장작과 불길의 머리카락을 가진 나의 여인
 빛과 열기의 생각을 가진
 모래시계의 크기를 가진
 [...]
 감옥에서 마시기 위한 물의 눈빛을 가진 나의 여인
 항상 도끼 밑에 있는 장작의 눈빛을 가진 나의 여인
 물의 높이 대기 흙 불의 높이의 눈빛을 가진”⁶⁰⁾

『자유로운 결합』(L'Union libre)은 여성의 매력을 찬양하는 ‘은폐’의 시다. 첫 번째 시행에서부터 재현하는 사랑하는 연인의 머리카락 형태는 숲과 장작의 모습이다. 그녀는 번뜩이는 섬광과 열정에 사로잡혀 생각에

58) *Op. cit.*

59) *Op. cit.*

60) André Breton : *L'Union libre*, in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1992. pp. 85-87 :

“Ma femme à la chevelure de feu de bois
 Aux pensées d'éclairs de chaleur
 A la taille de sablier
 [...]
 Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
 Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
 Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu”

젖은 여성이면서도 모래시계 크기의 여성이다. 시인이 찬양하는 여성의 모습 전체 속에서 최초로 그의 시선은 머리카락으로 향하고 있다. 연속적인 다양한 이미지의 상기를 뛰어넘어 첫 번째 1, 2, 3행은 마지막 세 개의 시행으로 연결되고 있다. 즉 장작과 불길 같은 머리카락의 모습은 마지막 사랑의 이별을 예고하는 속박된 감옥 속에서 마시기 위한 물의 눈길을 가진 여성인 동시에 항상 도끼 아래서 순식간에 절단될 장작 같은 눈길을 가진 여성이다. 바로 그 여성은 물, 공기, 흙, 불이라는 4원소의 우주 본체 또는 자연의 본질적인 탄생의 매개체 속에서 존재하는 순수한 본성적인 여성으로서 되돌아오고 있다.

『자유로운 결합』과 같은 주제의 맥락에서 “불안감과 의심을 넘어서 『물의 대기』는 사랑을 가능하게 하는 쉼의 시로 나타나고 있다. 마찬가지로 음성학적이고 의미론적인 멀고먼 메아리를 제목 속에서 들을 수는 없는가? 『대지의 섬광』에서 물은 흙에 대체되고 있다. 왜냐하면 『대지의 섬광』은 또한 하나의 구원을 위해 찬란하고 동시에 감동적인 빛을 발산하게 했기 때문이다.”⁶¹⁾ 결국 여성의 매력을 상징하는 머리카락은 4원소의 본질과 결합된 신비주의 세계관의 깊이로 들어가고 있다. 브르통은 존재하지 않을 다른 세상에서 하얗고 우아한 여성을 바라본다. “그 여인들의 머리카락은 아칸더스의 잎사귀 냄새를 품고 있다.”⁶²⁾ 성경에서 예수님은 종종 아칸더스 잎 장식이 수놓아진 천에 발을 딛고 있는 모습으로 묘사된다. 그리고 로마군이 창으로 찢른 예수님의 옆구리의 상처에서 흘러내리는 피는 모든 사람에게 새 생명을 얻게 하고 마침내 “그 속에서부터 생수의 강들이 흘러나올 것이다”(요한 7, 38)라고 언급하고 있다. 그리스어 원명 ‘아칸토스’(akanthos)는 ‘가시’라는 의미를 가지면서 그것의 꽃잎의 형태는 코린토스 기둥양식에 적용되었다. 또한 아칸토스는 성

61) Marguerite Bonnet : 『Notice』de *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 1545.

62) André Breton : *Claire de terre*, in *Œuvres Complètes* I, Paris, Gallimard, 1988. p. 170.

스런 공간 입구에서 보호의 의미를 가지며, 주로 고대의 석관에서는 영원성을 상징한다. 그리스 건축술에서 최초의 기둥양식은 여성의 신체인 동시에 특히 코린토스 양식에서 여성의 머리카락은 아칸토스 잎의 모양으로 대체되었다. 결국 여성의 머리카락은 아칸토스 잎과 생명수의 강물과 연결된다.

이미 네르발이 상기했던 ‘연금술의 꿈’처럼, 브르통은 1934년 8월 2일 자크린Jacqueline에게 쓴 편지글에서 ‘수정’을 꿈꾸었다고 했다. 그 꿈은 비할 데 없이 재미있는 꿈이었다. “투명함과 동시에 순수함을 보여주는 그 꿈은 - 흰색은 『물의 대기』의 지배적인 색깔이다 - 여기서 생명체들의 신비와 그들의 자율성을 동시에 지킬 수 있는 사랑 속에서 용해의 의미를 나타내고 있다.”⁶³⁾ 연이어 『물의 대기』의 신비적인 꿈속에서 브르통은 아시아의 산꼭대기들을 넘나드는 “초록빛 나비”⁶⁴⁾를 상기할 때 신성한 산 히말라야의 신화적 세계관을 연상시킨다. 브르통에게 “자연은 결코 꿈의 장애가 되지 않는다. 자연은 시인에게 개방되고 진정으로 시인의 기상천외함이 된다. 자연은 공간 속에서, 그리고 시간을 관통하여, 시인이 사랑하는 그것의 이미지를 증대시키는 힘에 이르기까지 행복한 상상력 속에서 시인과 화합을 이룬다.”⁶⁵⁾

“인도의 신성으로 변형된”⁶⁶⁾ 창공의 대기, 은총 서럽고 활력으로 넘쳐나는 신비로운 대기, 그것의 흐름이 숙명적으로 녹아든 자연과 본성의 세계를 브르통은 관찰하고 있다. 『물의 대기』에서 브르통은 히말라야의 신성 ‘시바 신’을 상기하고 있다. 동시에 그는 소금의 요정을 금빛으로 치장하기 위해 보다 더 높게 던져야만 하는 “미망인의 베일”⁶⁷⁾을 상기한다.

63) Marguerite Bonnet : 『Notice』de *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 1547.

64) André Breton : *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 397.

65) Marguerite Bonnet : 『Notice』de *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 1548.

66) *Op. cit.*

67) André Breton : *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p.

그 베일 속에서 시인은 잃어버린 맛을 되찾고 “요정의 머리카락 속에서 마술의 베일과 우리 사랑의 대기에 젖은 인감도장”⁶⁸⁾을 되찾는다. 솔로몬의 인감도장은 사원소로 구성된 별의 형상을 나타내면서 ‘연금술의 사고’의 별의 이미지로 재현된다. 그렇지만 브르통이 묘사하는 천상의 공중에 떠 있는 인감도장(le sceau aérien)은 만다라의 형상에서 두 개의 삼각형이 결합한 별의 상징적 표현, 즉 인도의 ‘얀트라’(Yantra)에서 나타나는 남성과 여성의 성적 에너지의 영속적인 결합과 우주의 조화를 보여주는 도형 이미지와 일치하고 있다. 링가(남근, 남성 에너지의 역삼각형)와 요니(연꽃, 여성 에너지의 정삼각형)가 결합한 ‘얀트라’의 형상 속에서 시간과 공간은 정지되고 동시에 영원을 향해 나아가는 육체와 정신의 사랑은 황홀경의 낙원, 침묵과 고요, 평화에 도달한다. 브르통에게 시간은, ‘성모 마리아의 신발’을 의미하는 ‘개불알꽃’에 의해서가 아니라, 요정이 신고 있는 ‘별과 눈의 신발들’의 이면에서 기적적으로 희석되기 때문이다. 또한 시간은 두 마리 흰 담비⁶⁹⁾의 애무 속에서 사라지는 하나의 흔적을 따라서 길게 희석되기 때문이다.⁷⁰⁾ 연이어 산, 눈, 별의 차가운 냉기의 바탕 위에서, 독사의 열정과 검은 빛 아궁이의 열기 속에서, 특히 요정의 머리카락 속에서, 사랑하는 연인은 허공에 던지는 베일의 잃어버린 맛을 되찾고 있다. 여기서 브르통은 우주 본체론, 우주 생성론에서 사원소(물, 불, 흙, 대기)의 본질적 성분을 도식화하여 사랑의 상징적 이미지로 나타내고 있다.

나아가 인도 신화에서 여신의 머리카락은 강가(Ganga)와 연결된다.

400.

68) *Op. cit.*

69) 동시에 두 개의 무늬(흰 바탕의 검은)를 뜻함.

70) 참조, André Breton : *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 400.

- “Le temps se brouille miraculeusement derrière ses souliers d'étoiles de neige
Tout le long d'une trace qui se perd dans les caresses de deux hermines”

브르통은 “갠지스 강의 기슭을 넘나들었던 여성들의 섬광”⁷¹⁾을 상기하고 있다. 인도의 갠지스(Gange)는 신비적 사랑의 요람으로 알려져 있다. 주체는 모발의 상징인 여신 강가(Ganga)로부터 시작한다. 갠지스는 여성의 순수성과 사랑, 정화의 의미를 담고 있다. 낭만주의의 시각에서 종종 라마르틴A. Lamartine을 상기하는 브르통에게 인도는 “갠지스와 인더스의 강가에서, 그리고 히말라야 산맥의 하단 능선에서 줄곧 발견되는 고대 문학의 진정한 에텐동산”⁷²⁾으로 여겨진다. “갠지스의 신성한 물결”⁷³⁾은 삶과 죽음의 물결을 의미한다. 동시에 대양을 향한 강의 하강과 물의 모임은 자연 그 자체로서 영혼의 회귀, 무화(無化), 열반으로의 수용을 의미한다. 반대로 강의 상류를 향한 상승은 신성의 근원으로의 회귀를 의미하고 또한 강의 횡단은 두 개의 영역, 즉 현상의 세계와 절대적 상태, 감각의 세계와 무관심의 초월을 동시에 나타낸다. 갠지스는 마하테바(Mahadéva)⁷⁴⁾, 즉 ‘시바 신의 모발’로부터 흘러내리는 정화의 순결한 물결이다. 그것은 ‘순고한 물’인 동시에 모든 사물을 정화시키는 ‘해방의 도구’가 되기도 한다. 그래서 브르통은 스스로 “시바신의 활기찬 나의 샘”⁷⁵⁾의 소리를 듣고 있다고 했다. 브르통에게 물은 원초적 사랑을 위해 가장 간절하고 절박한 요소(l'élément obsédant)가 되고 있다. 특히 시바의 모발은 생명수의 근원이기 때문에 우주 생성론과 직결된다. 결국 브르통은 모든 생명력을 유발하는 사랑의 본질을 찾아 히말라야를 스스로 방황하는 초록빛 나비가 된다.

71) André Breton : *D'ici l'on voit ce qui va venir...*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 1287.

72) Alphonse de Lamartine : *Cours familier de littérature*, T. I., Paris, Chez l'auteur, 1856. p. 279.

73) Alphonse de Lamartine : *Opinion sur Dieu, le bonheur et l'éternité, d'après les livres sacrés de l'Inde*, Paris, Sande, 1984. p. 253.

74) 시바 신의 별칭 - 네르발은 이미 『Erythrée』에서 ‘마하테마’를 언급한 있다.

75) André Breton : *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 397.

“아시아의 산꼭대기를 드나드는 유일한 초록빛 나비
 나는 과거 너였던 모든 것을 애무하고 있다
 여전히 생명체가 빛을 지고 있는 모든 것 속에서”⁷⁶⁾

브르통은 결국 생명력으로 넘쳐나는 감각의 극치미를 재현하기 위해 아시아 최고봉을 거쳐 가며 다시 생명의 ‘시바 샘’을 찾아 나선다. 파브르 Fabre d'Olivet의 영향을 수용하면서 브르통은 감각의 지배를 받고 감각의 증거에 따라 생각하는 운명에 처한 인간은 그들의 제국을 정복하고 형이상학적인 사고로 상승하기를 원했다는 사실을 충분히 인정했을 것이다. 그러나 만약 자칭 숭고함의 근원으로 거슬러 오르기를 원한다면, 그 숭고함은 근원에 있어서 감각적 대상들에 대한 지각의 빛을 지고 있다는 사실로 인식 될 것이다. “이처럼 사람들은 물을 신성화하여 죄상을 씻어 주는 힘을 물에 부여하려는 생각에 몰두하게 되었다. 그래서 마침내는 행동에 복종하는 신체의 흔적을 사라지게 하는 방법을 알게 됐고, 그 흔적은 영혼을 지배하는 방법과 똑같은 결과를 만들어내야만 한다고 생각했다.”⁷⁷⁾ 이와 같이 신체와 정신적 죄상의 정화는 최초로 히말라야로부터 흘러내리는 갠지스의 물과 모발에 의해 실현됐다는 사실을 브르통은 샘물의 신성한 이미지로 나타내고 있다.

브르통이 강조하는 신체기관의 감각 작용에 따른 손과 모발의 일치는 『마하바라타』의 에피소드⁷⁸⁾에 근원을 두고 있다. 브르통은 『물의 대기』

76) *Op. cit.* :

“[...]
 Le seul papillon vert qui hante les sommets de l'Asie
 Je caresse tout ce qui fut toi
 Dans tout ce qui doit l'être encore
 [...]”

77) Pierre Sonnerat : *Voyage aux Indes orientales et à la Chine*, Paris, Chez l'auteur, 1782, p. 273.

78) 여기서 갠지스 강으로부터 탄생을 위한 최초의 신화적 근원을 보면, 파르바디 Parvadi 여신은 어느 날 시바의 눈 위에 손을 올려놓았다. 그 순간부터 시바는 수세기 동안 시력을 잃게 된다. 잃어버린 시력을 치료하기 위해 시바는 자신의 이마 위에 새로운 눈을 가져다 놓으려는 방법을 모색한다. 파르바디는 자신이 저지른 죄상

에서 요정의 “베일이 추락하고 추락하여 모든 산을 무지 개 빛으로 빛나게 한다고”⁷⁹⁾ 했다. 구체적으로 갠지스는 시바의 모발로부터 흘러내린다는 내용에서 ‘시바’는 일종의 산의 옛 명칭이었다는 것이다.⁸⁰⁾ 시바의 부인 두르가의 모발로부터 ‘흘러내리는 물’은 마찬가지로 창조의 신 브라흐마의 손으로부터 흘러내린다. 즉 물에 의한 모발과 손의 감각의 일치를 우주 생성론에 근거하는 신체 기관의 작용으로 설명하고 있다. 마침내 브르통은 『나자』에서 “여성의 얼굴과 손에 의해 구성된 전체”의 이미지를 두 가지 신체 기관의 단절과 결합으로 재현한다. 이것은 모발과 성기의 섬모에 의한 신비주의 감각 작용과도 연결된다. “해골의 목걸이를 달고 푸른색을 칠한 자신의 신체와 더불어 여신 두르가는 자신의 발로 남편인 시바(시바의 성기)를 압박하면서 약간 겁에 질려 있다. 그러나 어느 한 그리스의 신과 같이 고대 목신의 자세로 다리를 꼬고 우수에 젖어 플루트를 연주하는 아름다운 젊은 인도 신의 작은 형상은 얼마나 아름다운가!”⁸¹⁾ 고티에Th. Gautier의 『아바타』를 읽은 브르통에게 여신의 모발과 섹스로 죽음을 상기시키는 시바의 이미지는 『해바라기』에서 “재의 머리

을 알아차리고 손을 거두어 흔든다. 바로 그때 각각의 손가락으로부터 땀이 변하여 바다보다 더 무시무시한 강물이 되어 흘러내린다. 이 열 가지의 강물은 엄청난 홍수를 일으키며 흘러 넘쳐난다. 극도의 위험 속에서 비쉬누와 브라흐마, 그리고 다른 신들은 시바의 발밑에서 무릎을 꿇는다. 마치 노아의 방주를 연상시킨다. 그들은 시바에게 물에 잠길 위험에 처한 우주를 구하기 위한 방법을 주문한다. 시바는 그 이유를 설명하고 강물이 줄어들게 만든다. 또한 시바는 다시 머리 위로 강물을 거두어 절반만을 쏟아내게 만든다. 게다가 시바는 다른 신들의 손에 물을 부어넣고 그들에게 다음과 같이 말한다. “여러분의 각자는 자신의 나라에 이 물을 가져다 놓으시오! 이 물은 거대한 하나의 강을 이룰 것이요.” 그 이후 갠지스는 창조의 신 브라흐마의 손길로부터 흘러내린다. (Pierre Sonnerat : *Voyage aux Indes orientales et à la Chine*, Paris, Chez l'auteur, 1782, pp. 273-274.)

79) André Breton : *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992, p. 400.

80) 참조, Louis Mathieu Langlès : *Fables et contes indiens*, Paris, Chez Royez, 1790, pp. 151-152. - 이 신은 'Gurisa', 즉 산들의 주인이란 의미를 담고 있고 그의 부인 '두르가Durga'는 '난해한 수용'을 의미하고 또 다른 부인 파르베타Parvety 또한 산의 이름 파르베타Parveta에서 유래한다.

81) Théophile Gautier : *Missions Évangéliques - L'Orient*, T. II, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1902, p. 10.

카락들 속에서 노래했던 귀뚜라미”⁸²⁾로 표현되고 있다. 브르통이 상기하는 죽음의 상징 속에서 “인간의 해골은 (시바)의 불꽃처럼 치솟는 모발을 덮어쓰고 재로 덮혀 있고 시바의 이중의 목걸이 형태를 이루고 있다. 그리고 두르가는 발길로 죄인들의 영혼을 짓누르고 있고 그들을 심연의 불길 속으로 빠트리고 있다.”⁸³⁾ 이 처럼 죽음의 신 시바는 두르가와 결합하여 성적 결합을 통해 악을 재현하고 그의 정액을 자신의 부인의 모발(섬모) 아래로 떨어트린다. 이것은 보다 구체적인 이성적 결합의 상징이다. 나아가 이것은 탄생의 꽃, ‘링가’와 ‘요니’의 결합이다. 즉 ‘창조의 꽃’은 해바라기처럼 영구히 돌아가는 ‘대지의 순환’(또는 우주의 순환)의 꽃이 된다. 그 과정에서 흘러내리는 ‘창조의 액체’(또는 정액)는 만물의 근원(탄생의 본질)인 물로서 재현되고 있다. 곧 악의 세계는 창조와 탄생의 세계를 의미한다. 『마하바라타』에서 신비의 산 ‘만다라’는 대양의 세계와 결합한다. 우주의 창조와 파괴가 동시에 이루어진다. 만물을 파괴시켜 ‘영생의 액체’를 창조하기 위한 목적이다. 즉 남성적 에너지는 히말라야에서 가장 화려한 전설의 산 ‘만다라’가 되고 여성의 에너지는 만물을 잉태하는 ‘우유의 대양’이 된다. 산과 대양의 결합은 연금술의 사고, 즉 ‘고통의 연금술’(Alchimie de la douleur)⁸⁴⁾로 이어진다. 브르통에게는 “우리 주변으로 현기증을 일으키며 자신의 타원을 그리는 우유 외에는 더 이상 아무것도 없다.”⁸⁵⁾ 그래서 사랑하는 연인의 “머리카락들은 보석을 사로잡으려는 팔들의 바다 밑 문고리들”⁸⁶⁾이 된다. 결국 ‘링가’(Linga)는 거대한 수정 같은 다이아몬드의 형체를 이루고 이것은 새로운 탄생을 가능케 하는 연꽃 ‘요니’(Yoni)와 결합하여 ‘창조의 꽃’이 된다. 마침내 브르

82) André Breton : *Tournesol*, in *Œuvres Complètes* I, Paris, Gallimard, 1988. p. 186.

83) Frédéric Creuzer : *Religions de l'antiquité*, Paris, Treuttel et Würtz, 1825. p. 160.

84) 참조, Charles Baudelaire : *Œuvres complètes* I - 1. 『*Spleen et Idéal - Alchimie de la douleur*』, Paris, Gallimard, 1975. p. 77.

85) André Breton : *L'air de l'eau*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992. p. 398.

86) *Op. cit.* p. 396.

통은 “바람에 요동치며 장미의 수정체가 돌아가는 정중앙에 너의 팔들”⁸⁷⁾과 함께 조화롭게 울려 퍼지는 소리에 귀 기울이고 있다.

5. 결론 : 경련의 미

만물의 창조를 위한 카오스의 과정은 파괴로 이어지는 고통의 연속이다. 떨림, 전율, 아픔과 같은 이성관계의 결합에 의한 성적 쾌락의 절정 또한 죽음의 마지막 순간에 느끼는 황홀경과 일치한다. 결국 고통의 연금술은 창조와 탄생을 전제한다. 파괴와 죽음이 없는 창조와 탄생은 불가능하다. 육체적 감각의 경련은 고통을 불러오고 마침내 그 고통은 예술적 창조 작업을 위한 밑거름이 된다. 가장 처절하게 고통스런 경련은 가장 숭고한 아름다움을 창조하기 위한 감각의 본질이다.

브르통은 새로운 아름다움을 규정하기 위해 ‘경련을 일으키는 미’(la beauté convulsive)를 구상했다. 그에게 모든 감각의 아름다움은 때때로 운동성 속에서 그 자체의 본질적인 기능을 상실하고 만다는 것이다. 오히려 그에게 무엇보다 중요한 것은 운동성의 통제와 조절에 의해 되살아나는 역동적 감각이다. 이것은 운동의 진행과 정지 상태에서 관찰된 오브제들 사이를 연결 짓는 상호 관계를 정확하게 밝힘으로써 그것의 본질적 가치를 이해할 수 있다는 것을 의미한다. 그는 운동에 의한 열정적인 힘의 표출에서부터 나약한 부드러움으로 이어지는 힘의 흐름을 지켜보면서 진정한 아름다움을 발견한다. 마찬가지로 거대한 동굴 속에서 어두운 땅바닥에 기대어 있는 석회석의 작은 돌맹이의 형체를 투시하면서 잔속에 든 하나의 ‘알’을 브르통은 생각한다. 따라서 인간적 삶의 단편은 가장 중요한 의미작용 속에서만 이해되는 것처럼, 브르통에게 예술 작업은, 만약 ‘수정’의 모든 외면과 내면 위의 광택, 견고성, 엄격성, 규칙성을 재현

87) *Op. cit.* p. 397.

하지 못한다면, 그것의 진정한 아름다운 가치를 잃어버린다는 생각⁸⁸⁾에 바탕을 두고 있다.

여기서 브르통이 생각하는 인간적 삶의 단편에는 보들레르가 상기하는 구름 같은 여행이 있다. “욕망, 인간의 유일한 원동력, 욕망, 인간이 알고 고 하는 유일한 엄정성, 나는 구름의 내면에서 보다 더 좋게 욕망을 찬양하기 위해 어디서 존재할 수 있단 말인가? 땅에서부터 인간의 눈길에 이르기까지 구름이 사로잡는 형태들은 결코 우연한 것들이 아니다. 그 형태는 점을 치는 것이다.”⁸⁹⁾ 결국 브르통에 따르면 비밀교(l'ésotérisme)는 인간이 규정하는 끝없는 영역의 비교 체계를 역동적 상태로 이끌어가는 새로운 예술의 장이 될 것이다. 마찬가지로 브르통에게 있어서 비밀교에는 감추고 혼란스럽게 만드는 모든 것으로부터 벗어나, 모든 존재자들 사이에 보다 깊은 소통을 가능케 하는 뿌리가 있다. 현실상의 창조적 이미지의 오브제들은 단순히 그 자체로서만 존재하지 않는다. 마치 멜루진의 다리처럼 그것들 사이에는 가장 일상적으로 연결되는 구성 고리들이 있기 때문에 우리의 욕망으로부터, 현실상에 실재하는 유일한 오브제로부터, 우리를 일치시키고 이끌어가는 하나의 놀랄만한 ‘이미지-수수께끼’가 나타난다는 것이다.⁹⁰⁾ 시간을 초월하여 브르통은 ‘이미지-수수께끼’ 같은 점을 치는 방식의 놀이로서 고대의 신비적인 이집트 여성의 비밀스런 이미지를 다음과 같이 재현하고 있다. “바로 이 여성, 나는 그녀를 이미 어디서 보았던가? 그녀는 뚜렷이 닳은 점도 없고 무릎을 꿇고 항아리를 들고 있었던 여성과 비슷한 모습도 아니다. 그렇지만 지금 그녀의 찬란한 육체는 별들로 짜여 진 베일로 덮여 있고 엉덩이가 붙어 있는 하나의 달(참조, 그림 II)에 의해 사로잡혀 있다. 여전히 그녀의 늘어진 머리카락은 뱀들과 이삭들로 만들어진 휘황찬란한 왕관을 지탱하고 있다. 경이롭게

88) 참조, André Breton : *L'amour fou*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992, pp. 680-681.

89) André Breton : *L'amour fou*, in *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992, p. 755.

90) *Op. cit.*

도 발자국이 없는 자신의 발걸음이 박자를 맞추는 소리를 내며, 그녀는 오른손으로 시스트럼(Sistrum)⁹¹⁾을 흔들고 있다. 어디서부터 어떻게 그녀가 왔는지를 아무도 알지 못한다.”⁹²⁾

브르통은 스스로 신비주의 세계관 속에서 자신만의 초현실주의 시각을 끈질기게 고집하고 있다. 특히 두 권의 작품, 『나자』(1928)와 『미친 사랑』(1937) 속에서는 초현실주의의 궁극적인 감각적 예술관을 재창조하려는 자신만의 결론을 이끌어내고 있다. 바로 “《미는 경련을 일으킬 것이며 아니면 그렇지 않을 것이다.》”⁹³⁾라는 것이다. 최면술의 졸음 같은 정신의 자동기술법은 속임수와는 상관없이, 그리고 언어의 중재 역할 없이도 삶의 방식에 적용될 수 있는 시적 소재들을 무한히 인간에게 제공하는 관념의 방식이다. 결국 말과 문자의 언어 외에도 해엄과 노래, 무용과 같은 감각 예술의 유기체적 기능은 ‘경련을 일으키는 아름다움’을 창조하기 위한 신선한 충격의 수단이 된다. 그에게 언어는 모든 창조예술이 가능한 신비주의 힘에 의해 점점 보다 폭넓게 탐바꿈하고 있다.

브르통은 신비주의로부터 물려받은 관능과 신성의 춤에 대하여 다음과 같은 운동성의 견해를 수용하고 있다. “결코 지엽적인 어떤 객체도 자각하지 못하고, 규정하지도 못하고, 원인을 야기하도 못하는 그렇지만 진보적인 변화로서 결론지을 수 있는 또 다른 운동들이 있다. 그 행위들은 해체와 조합으로 이끌어가는 어떤 것이 아니다. 오히려 그것들은 원인, 형체, 형질과는 사뭇 다른 [힘의] 개입에 의해서만이 단지 멈추게 된다. 그것들은 절도 있는 [행동의 조건에 의해 강요되기보다는 그것과는 정반대로 객체 그 자체로서 [힘의] 탕진에 이르는 듯하다. 예를 들어 어린 아이나 혹은 강아지의 뽀박질과 꺾충거림, 즉 걸음을 위한 걸음, 해엄을 위한 해엄은 우리의 에너지의 감각을 바꾸어놓고 그 감각의 어떤 상태를 창조

91) 고대 이집트의 타악기를 의미한다.

92) André Breton : *Arcane 17 enté d'Ajourns* in *Œuvres Complètes* III, Paris, Gallimard, 1999. p. 84.

93) André Breton : *Le Surréalisme* in *Œuvres Complètes* III, Paris, Gallimard, 1999. p. 160.

하는데 궁극적인 목적을 두고 있다.”⁹⁴⁾ 『물의 대기』 속에서 아기의 땀박질을 묘사하면서 이미 보여주었듯이 결국 브르통에게 공간은 단지 행위의 장소일 뿐이다. 그것은 그 자체의 객체를 내포하지 않는다.

춤의 운동성은 현재 시간 속의 순간적인 역할일 뿐이다. 바로 이 시간은 생명력의 근본적인 기능성의 체계 속에 존재하는 ‘유기적인 시간’(le temps organique)⁹⁵⁾이다. 브르통은 여기서 예외적이고 이색적인 예술의 주제를 발견하고 있다. 그것은 시간과 공간의 조합에 의한 몰입과 도취의 유기적 상태이다. 다시 그가 무용의 행위로부터 상기하는 신성의 신비적 관능은 『기타고빈다』⁹⁶⁾에서 드러나는 성적 쾌락에 의해 마치 최면술 같은 황홀경과 도취의 상태를 초현실주의 방식으로 재현하는데 궁극적인 목적을 두고 있다. 인도신화 속에서 우주의 생명력을 얻기 위한 이성적 결합의 성관계는 경련을 일으키는 죽음과 쾌락의 극치로서 일치하고 이것은 미의 본질이 된다. “자야데바의 크리슈나는 그리스 애가의 앳티스 Attys de Cattule나 아니면 아도니스 Adonis 이상도 아니며 풍요의 한 가지 부족신화의 단순한 어휘들로 축소될 수 없다. 문제시되는 것은 바로 우리들이 가진 우리들의 감각이며 그리고 우리들의 즐거움이다. 하나의 신화 혹은 하나의 성 의식을 실용적이고 부족한 한가지의 의미작용으로 이끌어가는(그리고 의식적이든 아니든 그것을 방해하려는, 동시에 한 가지 에로티시즘에 대하여 그것을 치유하려는) 박식한 사람은 반면 유사이전의 바로 이 세상을 지나치게 단순화하고 있다. 즉 원시인은 우리와 똑같은 감각을 가지고 있다. 그러나 찬란한 전설 속에서 유일하게 정신적인 하나의 상징, 하나의 숨겨진 순수한 알레고리를 이해하는데 목적을 두려할 때, 우리는 보다 고차원의 잘못을 저지르고 있다는 사실을 알아야만 한다.”⁹⁷⁾ 따라서 유르스나르의 시각과 같은 맥락에서 브르통은

94) Paul Valéry : 『Pièces sur l'art, - De la danse』, in *Œuvres T. II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 1170.

95) *Op. cit.*, p. 1171.

96) Hippolyte Fauche : *Le Gita-Govinda et Le Ritou-Sanhara*, traduits du sanscrit en français, Paris, Meaux-Imprimerie A. Carro, 1850.

융K. G. Jung의 논문에서, 그리고 특히 엘리아데M. Eliade의 문학지 (*Combat*, 1952년 9월 9일)에 특별한 관심을 보였다. 브르통이 현대 문화 인류학 속에서 찾고 있는 것은 그들의 ‘몽환의 현실’(la réalité onirique)이다. 특히 의식과 무의식을 넘어서, ‘집단 무의식’ 속에서 ‘전체적인 상황’을 이해하기 위한 꿈의 상태에 관하여 브르통은 끊임없이 의문을 던지고 있다.⁹⁸⁾

결과적으로 브르통은 ‘지구의 배꼽’(우주의 중심)을 설명하기 위해 르루Gaston Leroux의 한 문장을 인용한다. - 《파크의 섬(L'île de Pâques)은 인더스 강 계곡의 정반대쪽에 있다.》⁹⁹⁾ 마침내 브르통에 따르면 그곳으로부터 상형문자 판, 거대한 조각상, ‘인간-새’의 제식, 열정적이고 야원 작은 조각 형상들이 동시에 빛을 발하고 있다. 그리고 그는 특이한 의사소통으로 무엇인가를 전달하는 주술사가 가장 하찮은 강신 술의 ‘종말’속으로 빠져들고 있다고 했다. 더욱이 브르통에 의하면 “편자브의 전가-아리안족의 문명으로부터 파크의 섬까지 [...] 이민(이주)의 사고는 스리랑카와 수마트라를 매개로 모헨조다로의 문체들과 파크 섬의 문체들 사이에서 동질성을 인정하게 만들었다.”¹⁰⁰⁾ 우주를 여행하는 브르통의 초록빛 나비는 아시아 문명의 근원으로부터 지구의 정반대 방향을 향해 날아가며 초현실주의에서 가장 중요시하는 신비주의 예술관의 신선한 소재를 찾아 나아갔다.

97) Marguerite Yourcenar : *Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita-Govinda*, Rivages / Cahiers du Sud, Marseille, 1982. p. 23.

98) 참조, André Breton : *《Médium, informations surréalistes》(notes)*, in *Œuvres Complètes* III, Paris, Gallimard, 1999. p. 1081.

99) *Op. cit.* 1082.

100) *Op. cit.*

* 참조(그림 I)

– André Breton : *Nadja*, in
Œuvres Complètes I, Paris,
Gallimard, 1988, p. 724.



* 참조(그림 II)

– André Breton : *Nadja*, in *Œuvres
Complètes I*, Paris, Gallimard,
1988, p. 721.



참고문헌

- Breton, André : *Œuvres Complètes* I, Paris, Gallimard, 1988.
- Breton, André : *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1992.
- Breton, André : *Œuvres Complètes* III, Paris, Gallimard, 1999.
- Breton, André : *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963.
- Breton, André : *Nadja*, coll. Folio, Paris, Gallimard, 1963.
- Breton, André : *Crise de l'objet*, Paris, Gallimard, 1963.
- Breton, André : 「Equation de l'objet trouvé」, document 34, Nouvelle série n° 1, Bruxelles, juin 1934.
- Breton, André : 『Entretiens』(1913-1952), Paris, Gallimard, 1952.
- Breton, André : 「Genèse et perspective artistique surréalisme」, dans *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965,
- Breton, André : 「Qu'est-ce que le surréalisme?」, dans *Œuvres complètes* t. II, Paris, Gallimard, 1988.
- Breton, André : 「Pourquoi je prends la direction de la Révolution française」, 『La Révolution surréaliste』, n° 4, 15 juillet 1925.
- Breton, André : *Claire de terre*, Paris, NRF, 1966.
- Breton, André : *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.
- Breton, André : 「Lâchez tout」, in *Les Pas perdus*, Paris, NRF, 1924.
- Breton, André : 「Les mots sans rides」, *Littérature*, IIème Série, No 7, Déc. 1922.
- Breton, André : *Les vases communicants*, Paris, Gallimard(Collection 'Idées'), 1955.
- Breton, André : *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1933.

- Baudelaire, Charles : 『Correspondances』, in *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1975.
- Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes* I - 1. 『Les paradis artificiels - Un mangeur d'opium』, Paris, Gallimard, 1975.
- Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes* I - 1. 『Spleen et Idéal - Alchimie de la douleur』, Paris, Gallimard, 1975.
- Biès, Jean : *Littérature française et pensée hindoue - des origines à 1950*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1974.
- Chirico, Giorgio De : *Le Mystère de la création*(1911-1915), Francfort-sur-le-Main, Berlin/Vienne, Propylaen Verlag, 1973.
- Couillard, Viviane : 《Le retour du Dalai-Lama》, in *Mélusine* No V : Politique-Polémique(Cahiers du centre de recherches sur le surréalisme), Lausanne, L'Age de l'homme, 1983.
- Creuzer, Frédéric : *Religions de l'antiquité* T. IV, Paris, Treuttel et Würtz, 1825.
- Daumal, René : *Lettres à ses amis* I, Paris, Gallimard, 1958.
- Desnos, Robert : 『A la mystérieuse』, in *Corps et biens*, Paris, NRF, 1953.
- Desnos, Robert : 『Jamais d'autre que toi』, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999.
- Desnos, Robert : *La Liberté ou l'amour ! : Deuil pour deuil*, Paris, Gallimard Mayenne, impr. Floch, 1962.
- Eluard, Paul : *Le dur désir de durer*, Paris, Bordas, 1950.
- Eluard, Paul : *Paul Eluard* -『Le miroir d'un moment』, Paris, SEGHERS, 1969.
- Fabre d'Olivet, Antoine : *Histoire philosophique du genre humain* I, Paris, Editions traditionnelles, 1966.
- Fabre d'Olivet, Antoine : *Les Vers dorés de Pythagore*, précédés d'un

- 《Discours sur Antoine, l'essence et la forme de la poésie》,
Paris, Niclaus, 1813.
- Fauche, Hippolyte : *Le Gita-Govinda*, Paris, Meaux, 1850.
- Gautier, Théophile : *Les papillons*, in *Poésies complètes* T. II, Paris,
G. Charpentier, 1877.
- Gautier, Théophile : *Missions Evangéliques - L'Orient* T. II. Paris,
Bibliothèque Charpentier, 1902.
- Giacometti, Alberto : 『Minotaure』, No. 3-4(décembre 1933), in *Alberto
Giacometti, Ecrits*, Paris, Hermann, 1990.
- Hugo, Victor : *Les Orientales*, in *Œuvres Poétiques* T. I, Paris, Gallimard,
1964.
- Jean, Marcel : *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Kandinsky, Vassily : *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*,
Paris, Hermann, 1974.
- Lamartine, Alphonse de : *Cours familier de littérature*, T. I., Paris,
Chez l'auteur, 1856.
- Lamartine, Alphonse de : *Opinion sur Dieu, le bonheur et l'éternité,
d'après les livres sacrés de l'Inde*, Paris, Sande, 1984.
- Leiris, Michel : 『L'homme et son intérieur』, Revue Documents, No. 5,
1930.
- Linhartova Vera : 『La peinture surréaliste au Japon(1925-1945)』, Cahiers
du musée national d'Art moderne, No. 11, 1983.
- Masson, André : *La rebelle du surréalisme : écrits*, Paris, Hermann,
1976.
- Morise, Maxe : 『Les Beaux-Arts : Les yeux enchantés』, 『La Révolution
surréaliste』, n° 1, décembre 1924.
- Nerval, Gérard de : 『El Desdichado』, in *Œuvres* I, Paris, Gallimard,
1974.

Schwab, Raymond : *La Renaissance Orientale*, Paris, Payot, 1950.

Segalen, Victor : *Thibet*, XV, Paris, La table Ronde, 1956.

Sonnerat, Pierre : *Voyage aux Indes orientales et à la Chine*, Paris,
Chez l'Auteur Froulé, Librairie Pont Notre-Dame, 1782.

Spies, Werenr : *La Révolution Surréaliste*, Centre Pompidou, Exposition
: 6 mars - 24 juin 2002.

Valéry, Paul : 『Pièces sur l'art, - De la danse』, in *Œuvres T. II*, Paris,
Gallimard, 1960.

Valéry, Paul : *Poésie et pensée abstraite*, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard,
1957.

Yourcenar, Marguerite : *Sur quelques thèmes érotiques et mystiques
de la Gita-Govinda*, Rivages / Cahiers du Sud, Marseille, 1982.

〈Résumé〉

La sensation surréaliste et l'ésotérisme indien chez
André Breton

JEANG Kwang-Heam

Chez André Breton, l'ésotérisme, toutes réserves faites sur son principe même, offre au moins l'immense intérêt de maintenir à l'état dynamique le système de comparaison, de champ illimité, dont dispose l'homme, qui lui livre les rapports susceptibles de relier les objets en apparence les plus éloignés et lui découvre partiellement la mécanique du symbolisme universel. Les poètes du XIXème siècle l'ont compris beaucoup plus largement par rapport aux autres antécédents depuis Hugo dont viennent d'être révélées les attaches très étroites avec l'école de Fabre d'Olivet, en passant par Nerval dont les sonnets fameux se réfèrent à Pythagore, à Swedenborg, aux orientalistes, par Baudelaire qui emprunte notoirement aux occultistes leur théorie des 'correspondances', par Valéry qui s'adapte raisonnablement au profondeur de sa philosophie qui provient de la mythologie exotique, jusqu'à Apollinaire chez qui alternent l'influence de la Cabale juive ou bien indienne et celle des romans du cycle d'Arthur.

Surtout Fabre d'Olivet admire de confiance la poésie hindoue, mentionne *Rig-Véda* et *Pourana*, *Ramayana* et *Sakuntala*, cite les noms de Vyasa, de Valmiki, etc. Il sait l'existence de vers mesurés et non rimés, de rythmes inconnus aux grecs, aux romains, d'une rime aux combinaisons multiples. Il voit dans l'apparition des mots interminables et dans la systématisation de la rime des signes de corruption. Il assure que l'origine de l'art dramatique se perd aux Indes dans la nuit des temps, et que les mystères égyptiens

proviennent du drame indien. Fabre connaît de même de l'existence de quatre castes, dont l'origine remonte aux quatre fils de Pourou. Et il pense aussi que le voile étendu par les dieux entre eux et les hommes, dont parle Hésiode, vient de la Mâyâ hindoue : excepté l'Être suprême, tout est Mâyâ, c'est-à-dire, 'phénoménal'. La mention que Fabre fait ailleurs du OM, en tant que nom mystérieux du Grand Être, lui permet d'y reconnaître trois caractères représentant Vishnu, Siva et Brahma, trois divinités qui n'en font qu'une, et sont les facultés manifestées de l'Éternité absolue.

De toute manière, selon André Breton - Fabre d'Olivet s'explique on ne peut plus concrètement sur ce point : 《je tiens le gland, je puis le manger, et l'assimiler ainsi à ma substance ; je puis le donner à un animal qui le mangera ; je puis le détruire en l'écrasant sous mes pieds ; je puis le semer, et lui faire produire un chêne... Je l'écrase sous mes pieds : le galand est détruit. Son destin est-il anéanti? Non, il est changé ; un nouveau destin qui est mon ouvrage commence pour lui.》 C'est tout à fait l'idée de la métempsychose des hindoux. Enfin en ce qui concerne l'ésotérisme indien chez André Breton, sous l'influence de Fabre d'Olivet, on s'imprègne de trois sujets principaux : l'occultisme indien de la danse, la sensation surréelle des cheveux, et la beauté convulsive.

주 제 어 : 브르통(Breton), 초현실주의(Surréalisme), 신비주의(Ésotérisme), 감각(Sensation), 무용(Danse), 머리카락(Cheveu), 멜루진(Mélusine), 인어(Sirène)

투 고 일 : 2016. 3. 22

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

Le rapport à l'écrit en didactique du FLE

Guillaume Barresi
(Univ. Hankuk des Etudes Etrangères)

Contents

1. Introduction
2. Le rapport à l'écrit et les représentations sociales
 - 2.1. Le « *rapport à* »
 - 2.2. Les représentations sociales
 - 2.3. Qu'est-ce qu'une représentation ?
 - 2.4. Agir sur les représentations, pourquoi et comment ?
3. Étude
 - 3.1. Choix méthodologique
 - 3.2. Approche et méthode
 - 3.3. Questions de travail
4. Analyse/discussion des résultats
5. Conclusion

1. Introduction

La didactique de l'écrit est un domaine qui continue de se développer timidement, parfois à l'ombre de la domination de l'oral.

Cette opposition s'explique historiquement par l'évolution générale de la didactique du FLE, des différentes approches qui se sont développées, et notamment l'approche actionnelle à présent très

largement diffusée, qui même sans mettre un terme aux pratiques issues d'autres courants méthodologiques, poursuit l'élan communicationnel centré autour d'une pratique plus orale de la langue.

La place de l'écrit n'est évidemment pas supprimée et occupe très souvent un rôle d'appui au développement de la compétence orale. La pratique dans les salles de classe permet de constater que malgré les bonnes intentions et intuitions, l'écrit se confond souvent avec l'enseignement de la grammaire, de l'orthographe et de la conjugaison. On écrit pour systématiser, pour répéter la règle, et à de plus rares moments pour exposer des idées lors de rédaction ou de composition, mais avec presque toujours des consignes et une évaluation sur la forme. On évalue le produit et non le processus.

L'évolution de la didactique de l'écrit tente de donner une dimension nouvelle à son utilité. Les didacticiens ont redéfini la compétence scripturale et bien savoir écrire n'est plus simplement éviter les fautes de grammaire ou d'orthographe, mais plutôt d'être capable de construire un texte cohérent et pragmatique, savoir contextualiser socialement ses écrits. L'enseignement doit intégrer l'écrit comme acteur de la construction du savoir et amener l'apprenant à construire une identité de scripteur et devenir par cette pratique un acteur social. La didactique de l'écrit ne se focalise donc plus uniquement sur l'aspect formel mais s'ouvre grâce aux disciplines contributives aux aspects psychologiques et sociaux de la discipline.

En effet, l'institution scolaire en ne se focalisant que sur la forme n'enseigne pas l'ensemble des possibles de l'écrit : les prérequis au travail d'écriture, produire des textes répondant aux exigences sociales du contexte, l'aspect ludique et plaisant voire esthétique de l'écrit. L'écrit doit devenir un lieu d'expression de ses opinions et

donc d'aide à l'élaboration et au développement de sa pensée.

Notre sujet s'inscrit dans cette démarche et veut introduire la notion de rapport à l'écrit et ses représentations sociales comme des éléments centraux, notamment dans le cadre de l'enseignement du FLE.

Cette notion de « *rapport à* » est un courant nouveau dans la didactique de l'écrit (développé notamment par C. Barré de Miniac et D. Terra-Lafont) qui s'intéresse aux liens personnels qu'entretient un individu avec la pratique de l'écriture au sens large du terme. Nous développerons cette notion dans une première partie qui rappellera le cadre théorique de notre étude, puis dans une seconde partie nous nous intéresserons aux représentations de l'écrit chez des étudiants coréens, en contexte, par et à travers leurs propres mots. Nous expliquerons et justifierons notre choix méthodologique de recherche et présenterons nos analyses et discussions.

2. Le rapport à l'écrit et les représentations sociales

2.1. Le « *rapport à* »

Parmi les avancées récentes dans la didactique de l'écrit, une notion essentielle est apparue, celle de *rapport à* l'écrit.

La distinction entre le terme de notion et celui de concept est très ténue, et le langage courant les traite comme des synonymes. Pour autant certains didacticiens soulignent certaines de leurs différences, un concept faisant référence à un cadre théorique bien défini et

délimité, quant au terme de notion, un usage plus « courant » dont la définition serait encore fluctuante selon les usages et acceptations.

Le rapport à l'écrit s'intéresse à la relation individuelle que va créer et entretenir l'individu avec l'écrit. Ce rapport va naître souvent à l'école, et chez certains sera enrichi, développé ou asphyxié à la maison dans une trajectoire de vie personnelle. Il est alors intéressant de voir l'impact que va avoir les choix didactiques des institutions scolaires sur le développement de ce rapport chez l'individu, et avec quelles conséquences et répercussions positives et/ou négatives. Ce rapport est complexe et a de multiples facettes. Il est nourri d'influences culturelles et sociales, familiales, psychologiques et psychoaffectives.

L'image à présent célèbre proposée par Chevallard¹⁾ pour illustrer le rapport au savoir (et donc par extension à l'écrit) et reprise par Barré de Miniac²⁾ présente le savoir comme un paysage, l'individu comme un phare dans la mer, et le faisceau lumineux du phare comme le rapport qu'entretient l'individu avec le savoir dont l'accès est limité, plus ou moins élargi, avec une focalisation individuelle et orientée par des choix personnels aux motivations variées. Le faisceau lumineux n'éclaire donc qu'une partie du paysage et le balaye avec plus ou moins d'amplitude.

La didactique va donc s'interroger sur ce rapport, et aider à le faire évoluer et à le développer.

1) Chevallard Yves, (1985), *La Transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble : la pensée sauvage.

2) Barré-de-Miniac, (2002), *Le rapport à l'écriture. Une notion à plusieurs dimensions*, Pratiques n° 113-114.

2.2. Les représentations sociales

Pourquoi s'intéresser aux représentations sociales ?

Les représentations sociales et la notion de rapport à l'écrit ont une relation étroite et complémentaire. La didactique s'est intéressée en premier lieu aux représentations qui traitent principalement de l'aspect cognitif, puis s'est développée la notion de « rapport à l'écrit » plus englobante et qui aborde l'aspect socio-affectif des apprenants.

Il est nécessaire de s'intéresser aux représentations des apprenants et des enseignants dans l'élaboration d'un enseignement de savoirs et de savoir-faire et cela afin de pouvoir détecter et renforcer les représentations positives qui participent à l'apprentissage, et transformer, voire éliminer les représentations négatives qui constituent un frein pour les apprenants. Cette idée loin d'être nouvelle était déjà défendue en 1930 par Piaget.

La paternité d'un terme est toujours difficile à établir et celle de *représentations* semble empruntée à la psychologie sociale de Durkheim qui participa à l'élaboration de cette notion en 1898 avec ses recherches sur « les formes collectives de pensée au sein des sociétés »³⁾. L'individu est sous l'influence de son entourage et de son environnement et va subir l'influence de représentations qui vont orienter sa manière de penser et d'agir. Moscovici fera évoluer cette notion en soulignant que l'individu est certes influencé mais il agit également en retour sur son environnement et participe à la modification et à l'évolution des modes collectifs de pensée. Les

3) Didier Colin, (2014), *Analyse des pratiques d'écriture dans le discours des enseignants : enjeux didactiques : analyse de déclarations d'enseignants de CM2 et de 6^{ème}*, Linguistique, Université d'Orléans.

représentations ne sont plus un phénomène unilatéral et statique mais un agencement d'influences réciproques entre les individus et le groupe.

La représentation est bien la projection d'une image de la réalité des individus mais avec laquelle ils peuvent interagir et accepter son influence ou la modifier.

L'importance du modèle didactique proposé par M. Dabène présentant la compétence scripturale comme constituée de savoirs, de savoir-faire et de représentations/motivations va continuer d'appuyer le poids des représentations sociales dans la didactique de l'écrit.

2.3. Qu'est-ce qu'une représentation ?

Les représentations sont des points de vue, des images et reflets de la réalité qui habitent un groupe ou des individus. Ces points de vue ne sont pas isolés mais constituent un ensemble de systèmes d'interprétations et de pensées. Ce sont des réseaux construits sur les connaissances personnelles, la culture, les différentes idéologies, l'éducation etc. Ces représentations vont permettre aux personnes de justifier et d'expliquer leurs actions, leurs comportements et attitudes, et d'appréhender l'inconnu en le rendant familier par l'interprétation. Ce sont des interprétations de la réalité, des illusions plus ou moins pertinentes qu'entretiennent les individus avec la réalité, « *des contenus organisés susceptibles d'exprimer et d'infléchir l'univers des individus et des groupes* »⁴⁾.

4) Moscovici S., (1989), *Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire.*

Nous pouvons leur attribuer trois dimensions :

- l'attitude générale adoptée par l'individu vis-à-vis de ce qui est représenté qu'elle soit positive ou négative ;
- l'information concernant l'objet représenté qu'elle soit pertinente, véridique ou non ;
- et enfin le champ de représentation qui est le contenu cognitif et affectif qui va constituer la représentation.

Abric prolonge leur définition : « *les représentations sociales sont prescriptives de comportements ou de pratiques obligées ; (...) elles interviennent en amont et en aval de l'action, permettant ainsi aux acteurs de justifier leurs conduites dans une situation ou à l'égard de leurs partenaires* »⁵⁾

Nous constatons avec Moscovici le rôle concret joué par les représentations qui ne sont pas uniquement des images neutres flottant dans les esprits des individus, mais bien des éléments actifs influençant les comportements et attitudes et ayant des conséquences concrètes sur les actions et les produits des personnes.

Denise Jodelet conçoit la représentation comme : « *une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social* »⁶⁾ et souligne également l'aspect pratique et le côté participatif de ces représentations à la construction de la réalité. Une fois partagées, elles donnent à la fois sens et justification aux actes. Ainsi, alors que jusqu'ici mentales, elles se voient matérialisées

5) Abric, J.-Cl., (1994) *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF.

6) Jodelet D., *Les représentations sociales*, Presses Universitaires de France, p. 62-86.

concrètement par les individus qui vont les faire vivre en agissant par et à travers ces dernières.

Pour résumer l'ensemble des définitions proposées, les représentations occupent plusieurs fonctions⁷⁾ :

- fonction de connaissance, ce qui permet de comprendre la réalité et de rendre possible une communication et des échanges sociaux ;
- fonction identitaire, les représentations participent à l'identité sociale d'un individu ou d'un groupe à partir du moment où elles sont partagées et acceptées. Les individus s'identifient aussi à travers ces dernières ;
- fonction d'orientation, elles guident les individus sur les comportements à adopter selon les situations ;
- fonction justificatrice car elles justifient et donnent du poids aux choix des individus.

2.4. Agir sur les représentations, pourquoi et comment ?

La didactique a donc tout intérêt à s'intéresser aux représentations et à étudier le discours et l'attitude que va porter un individu sur sa pratique d'écriture car elle doit permettre de détecter les représentations négatives contre-productives à l'apprentissage : celles qui dans une moindre mesure constituent un frein, et enfin celles conformes aux savoirs et savoir-faire enseignés qu'il faut renforcer.

Influer sur les représentations n'est pas une tâche simple car elles sont par définition solidement ancrées chez l'individu. C'est un travail de longue haleine dont l'évaluation et la modélisation didactique

7) Abric, J.-Cl., Op. cit.

constituent un travail délicat. Dans ce sens certaines pistes didactiques préconisent de faire évoluer les représentations des apprenants en les faisant passer d'une « pensée ordinaire à une pensée scientifique »⁸⁾.

L'enseignement et l'apprentissage ont connu divers courants : behaviorisme, constructivisme, cognitivisme, et l'idée que l'on se faisait de l'enseignement et apprentissage a également évolué. L'apprentissage n'est pas uniquement là pour « réveiller » des capacités innées chez l'apprenant mais il doit aider à développer et transformer le mode de fonctionnement psychique de l'individu dans une zone de tension entre ce qu'il connaît et ce qu'il ne connaît pas encore, ce que Vigotsky appelle la « zone proche de développement ». Ainsi, l'apprentissage ne doit pas être l'unique reflet d'expériences concrètes vécues et faisant écho à la réalité de l'apprenant, mais il doit reposer sur un enseignement systématique qui « ne s'inscrit pas dans une fausse concrétude »⁹⁾ de la sphère quotidienne de l'apprenant. De cet apprentissage pourront naître les concepts scientifiques.

Il ne faut surtout pas comprendre ici que nous devons exclure les activités faisant sens dans l'immédiat aux apprenants mais ce travail sur les représentations doit pouvoir être propice à un travail réflexif sur les stratégies et processus de l'activité d'écriture.

La prise en compte des représentations des étudiants est considérée comme « la clé de la didactique » car elle place l'apprenant au centre de la démarche. Le sujet apprenant devient l'élément

8) Petitjean, (1998), *La transposition didactique en français*, Pratiques 97-98. 7-34

9) Carmen Perrenoud Aebi, (1997), *Enseigner l'écriture Paroles d'enseignants*, Cahier N°84, Université de Genève, faculté de psychologie de l'éducation, cahier de la section des sciences de l'éducation.

essentiel alors que l'on s'intéressait traditionnellement plus à l'objet, l'écrit sous sa forme produite.

Reste à savoir comment agir de manière pérenne sur les représentations. Ces dernières étant un réseau large régi par des mécanismes complexes, il appartient de savoir si la représentation en tant qu'objet est analysable, disséquable et, enfin et surtout, modifiable.

Abric (1976)¹⁰⁾ explique qu'une représentation est formée d'un élément central le « noyau » autour duquel gravitent plusieurs éléments en périphérie. Ce noyau abrite le « sens » premier et essentiel de la représentation. C'est un élément communément accepté et partagé par l'ensemble d'un groupe d'individus et il a ainsi une permanence dans le temps et une forte résistance à toutes modifications. Les éléments périphériques autour de ce noyau sont ceux qui vont ancrer la représentation avec le quotidien direct et la réalité de l'individu. Ces éléments vont donc servir en quelque sorte de médiateurs entre l'essence absolue de la représentation et sa matérialisation dans la réalité concrète et vécue. Ils sont donc de par leur nature plus malléables et fluctuants au gré des différentes situations et contextes sociaux. Ils maintiennent un semblant de cohérence entre la représentation et la réalité.

Barré de Miniac comprend les représentations de l'écriture comme périphériques au « noyau central » constitué par l'école¹¹⁾. L'école en tant qu'institution serait donc un élément plus ou moins intangible autour duquel les représentations de l'écrit seraient plus fluctuantes.

10) Abric, J.-C., Vacherot, (1976), *Méthodologie et étude expérimentale des représentations sociales : tâche, partenaire et comportement en situation de jeu*, Bulletin de Psychologie, 29, 63-71.

11) Barré-De Miniac, C. (2000). *Le rapport à l'écriture : aspects théoriques et didactiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

L'enseignant peut donc « agir sur les activités cognitives qui produisent ces représentations »¹²⁾. Ainsi, prenons le cas d'un apprenant qui pense que l'activité d'écriture est réservée à une élite naturellement « douée », énoncer que ce n'est pas vrai sera bien sûr insuffisant. Il faudra également confronter l'apprenant à l'activité d'écriture pour lui faire prendre conscience que ce travail est un travail construit, fait de brouillons, de réécriture, de tâtonnement, d'échecs et de reprises. Il sera également peut être nécessaire de lui présenter le processus d'écriture d'une personne qu'il considère comme « douée » et imaginer un travail d'équipe, qui dans la même veine aura pour but d'amener à une prise de conscience par des dispositifs adaptés à une transformation d'une représentation négative.

Les différentes études menées sur les représentations en didactique de l'écriture ont permis de lister les principales représentations « freins » à l'apprentissage. Parmi les plus redondantes nous trouvons :

- croire qu'il existe un « vrai » français, maîtrisé par les lettrés, les héritiers des clercs ;
- s'imaginer qu'écrire est le résultat d'un « don » et non d'un processus de travail ;
- le destinataire est un « juge » de la production écrite et non une personne qui doit recevoir et décoder un message ;
- l'écriture n'est que la transcription d'une pensée ou d'une parole préexistante. L'écriture ne participe pas au développement de la pensée.¹³⁾

12) Ibid.

13) Camen Perrenoud Aebi, Op. cit.

De récentes expériences ont tenté de didactiser un travail sur les représentations dans le cadre de la didactique de l'écrit. Elles avaient deux objectifs, le premier de faire prendre conscience aux apprenants de leur compétence scripturale, de s'impliquer dans l'activité d'écriture et de faire évoluer les représentations du processus d'écriture héritées de l'enseignement classique vers un processus évolutif qui laisse place à la réécriture, au remaniement, à la planification etc.

Ce travail s'est matérialisé à travers des séances d'atelier d'écriture libre et littéraire où l'objectif était d'installer un rituel hors cadre de l'apprentissage classique, c'est-à-dire libéré d'une notation ou d'une quelconque forme de jugement.

Il est donc envisageable d'intégrer ce genre de séances ou d'activités dans tout enseignement de l'écriture dans la mesure où elles représentent un cadre où l'apprenant peut aborder la langue sous sa forme écrite en « sécurité » et en confiance, et affronter sa peur d'écrire avec un groupe exprimant un soutien réciproque et encourageant.

3. Étude

3.1. Choix méthodologique

Nous souhaitons amorcer avec cette étude un travail mettant à jour les représentations sur l'écriture que pouvaient avoir des étudiants coréens. Ils sont à l'université mais héritent d'un rapport entretenu avec l'écriture qui s'est construit durant l'ensemble de leur scolarité.

Le premier objectif était de les faire réagir sur une série de questions concernant l'écriture afin d'avoir d'une part une idée précise de leurs pratiques d'écriture, et d'autre part à travers leurs mots et derrière leurs discours faire ressortir en filigrane un réseau de représentations concernant l'écriture et les scripteurs. Nous espérions pouvoir valider ou invalider la présence de représentations « freins » dans leur discours, et découvrir la présence d'autres représentations pouvant être riches en renseignements et utiles à la didactique.

Dans cette partie nous allons à partir de nos questions de travail présenter notre démarche de recherche et justifier sa pertinence dans nos travaux.

De la même manière, nous présenterons le corpus utilisé. Enfin, nous présenterons notre analyse/discussion des résultats.

3.2. Approche et méthode

Notre hypothèse pour l'enseignement de l'écrit en FLE est qu'il faut amener l'apprenant à devenir sujet de son écriture, à entrer dans l'écrit en se construisant une identité de scripteur. Cette identité va se manifester et prendre naissance, puis se modifier au contact de facteurs culturels dans la pratique et dans l'apprentissage. Les représentations sociales de l'individu participent à la construction de cette identité. L'individu va se situer par rapport à la pratique de l'écriture et va développer des comportements positifs ou négatifs en fonction de celles-ci. Placer les représentations au cœur de la didactique de l'écrit facilitera l'élaboration de dispositifs efficaces à un apprentissage centré sur l'apprenant.

Par ailleurs, l'aspect qualitatif de cette étude est appuyé par le

refus de l'évidence numérique qui bien que pertinente ne saurait être un instrument de mesure pour une recherche basée sur les sujets, leurs perceptions, leurs représentations et pratiques.

Une approche qualitative

L'approche que nous adoptons se veut qualitative. Nous ne croyons pas en effet que l'évidence numérique apportée par les approches quantitatives soit pertinente pour notre sujet, où la compréhension d'une réalité repose avant tout sur une analyse de facteurs humains. Comme Poisson¹⁴⁾, nous tentons plus de comprendre et d'appréhender la réalité à laquelle se confrontent les individus, en allant au plus près de leurs perceptions des choses dans une démarche ethnologique et écologique.

Ethnologique car menée parmi les sujets observés et au sein de leur milieu ; écologique car en situation réelle et hors du laboratoire dans lequel on ne peut saisir tous les aspects d'une réalité.

Sans approfondir l'opposition qualitatif/quantitatif, nous soulignerons juste qu'il est à présent communément admis que chaque approche a ses qualités et défauts et correspond à des outils particuliers pour des tâches particulières. Ce sont des approches aux méthodes qui peuvent être complémentaires à condition que leur usage soit logique et justifié.

Tout comme Mills (1959)¹⁵⁾, nous précisons qu'une démarche qualitative permet aussi bien qu'une démarche quantitative d'aboutir à

14) Yves Poisson, (1983), *L'approche qualitative et l'approche quantitative dans les recherches en éducation*, Revue des sciences de l'éducation, vol. 9, n° 3, 1983, p. 369-378.

15) Mills, C.WV, (1959), *The sociological imagination*, New York, Oxford University Press. Traduit en français, François Maspero (1968), *L'imagination sociologique*, Paris.

une connaissance scientifique sérieuse et objective dans la mesure où elle est rigoureuse.

3.3. Questions de travail

La présentation de ces questions de travail nous permet d'introduire notre démarche de recherche. Notre travail étudie les représentations de l'écrit en tant qu'objet.

Objet dont nous voulons analyser les origines et faire apparaître les facteurs cognitifs, sociaux, culturels et affectifs.

Ces représentations sont le produit de la culture d'apprentissage et d'enseignement du pays qui va instaurer dans les esprits un rapport à l'écrit, ses manifestations et ses pratiques.

Ainsi par exemple : la relation tout au long de la scolarité entre le professeur et l'élève, les tâches d'écriture demandées, la manière d'évaluer, la gestion de l'erreur, les pratiques extra-scolaires, les manifestations de la littéracie etc., tout cela va constituer la culture de l'écrit.

À cette culture de l'écrit, le sujet va se créer une identité heureuse ou malheureuse. Il va réussir à se l'approprier, à en maîtriser ses codes et ses usages, et y performer avec plus ou moins de succès. L'identité des scripteurs se définit à partir de trois éléments, le discours que le sujet porte sur l'écrit, son attitude durant la production, et ses pratiques d'écriture.

L'identité est définie selon E. M. Lipianski comme la comparaison avec d'autres ; la comparaison avec soi-même ; la valeur accordée à la représentation de soi comparée à celle des autres.¹⁶⁾

Présentation des outils de travail de notre méthode qualitative

Nous avons effectué des questionnaires écrits et une analyse des productions écrites qui tournent autour de deux axes dont découlent plusieurs thèmes :

- Pratiques de l'écrit quotidiennes : à l'école ou au travail, à la maison, entre amis, autres, quels sont les objets du discours en cours ?
- Représentations de l'écrit,
 - ▶ Quelle image de l'orthographe ? De l'écrit ? De la grammaire ?
 - ▶ Nature sociale et historique des pratiques enseignantes, la stratification des expériences,
 - expérience scolaire
 - expérience professionnelle
 - expérience de scripteur
 - expérience familiale et ou sociale

Nous tenterons d'identifier les dimensions des représentations de l'écrit, l'investissement dans l'écriture d'un individu (énergie, motivation, effort etc.), les comportements et opinions concernant l'écriture, ce qui est conçu concernant l'écriture et son apprentissage, ce qui est dit sur l'activité d'écriture.

Nous tenterons également de valider ou d'invalidier la présence des principales représentations qui se retrouvent chez les apprenants concernant l'activité d'écriture.

16) Lipianski, E. M. (1992), *Identité et communication : l'expérience groupale*, Paris : PUF

Les enquêtés

Ce sont des étudiants (15) ayant fini ou en phase de compléter (3^{ème} et 4^{ème} année) leur cursus au sein du département de français d'une université coréenne. Ils ont entre 23 et 27 ans. Tous n'ont pas passé, ou n'ont pas souhaité divulguer leur résultat du DELF. Nous estimons néanmoins que leur niveau est au minimum B1 (CECR). Cette dernière donnée n'est pas capitale pour notre étude dans la mesure où la corrélation entre niveau linguistique et représentations sociales n'est, en l'occurrence, pas déterminante.

Pour des raisons de commodité et afin que le niveau linguistique ne constitue pas une barrière à l'expression personnelle pouvant dévoiler leurs représentations, les étudiants ont eu la possibilité de répondre en coréen s'ils le souhaitent. Loin d'être anecdotique, nous pensons que l'imposition de la langue étrangère dans les réponses aurait inclus de facto des filtres conscients ou inconscients qui auraient pu amener les étudiants à simplifier ou raccourcir leurs réponses afin d'éviter la difficulté linguistique dans le développement d'une idée complexe.

4. Analyse des réponses et discussion

Les réponses n'ont pas été modifiées ou corrigées, l'orthographe et la syntaxe ont été respectées. Précisons aussi que le questionnaire se déroule dans un contexte scolaire. Les enquêtés sont au fait que nous posons ces questions dans le cadre d'une étude universitaire, et ils s'expriment en ayant toute conscience de leur identité d'étudiant.

Ils répondent donc en tant que tel et non sur un terrain neutre si tant est que cela puisse exister.

L'intérêt de cette étude sur les représentations et du rapport à l'écrit nous semble double, le plus évident d'une part est de détecter les représentations pour pouvoir agir sur elles (en les renforçant ou en les modifiant), mais également d'avoir un retour sur les pratiques scolaires et sur la manière dont elles sont vécues par les étudiants. L'étude du rapport à l'écrit d'un individu peut se faire à travers trois domaines : le discours tenu sur l'écriture et sa pratique, les comportements et réactions lors de la production, et les pratiques d'écriture hors cadre scolaire. Nous souhaitons ici détecter et analyser ces éléments.

À travers cette étude, nous avons pu appréhender plus finement les pratiques d'écriture quotidiennes de notre échantillon. Ces pratiques sont une expression concrète de la littéracie contemporaine coréenne qui à défaut d'être nécessairement originale ou différente d'une autre culture, donne des informations sur la manière dont les étudiants « voient » leurs pratiques d'écriture. En effet nous faisons appel ici à leur mémoire directe et à ce qu'ils « considèrent » comme une activité d'écriture. Notre travail s'intéressant aux représentations, leur témoignage est important non moins pour la véracité en absolue des propos, mais plus pour les propos en eux-mêmes et ce qu'ils révèlent de la psychologie des apprenants.

Questionnaire

1) Listez les moments où vous avez écrit cette semaine (à la main ou sur ordinateur, de manière régulière ou occasionnelle, textos, mails, journal etc.)

- E1 : Envoyer des messages de lettre, e-mail aux amis étrangers.
 E2 : 문자, 카톡, 메일, 일기
 E3 : 문자, 메일, 학교숙제, 영수증 사인
 E4 : Mails Textos Sur ordinateur, de manière occasionnelle
 E5 : En ce moment, j'habite en France donc j'écris tous les jours en français pour les textos, les mails et pour les révisions.
 E6 : En ce moment j'écris beaucoup surtout au travail. Sinon dans la vie courante, comme nous sommes dans la génération digitale, ce seraient "SNS", e-mails et textos sur portable.
 E7 : 1) En ce moment, je suis un cours d'économie à l'université de Hanyang. Donc, je prends des notes en cours à la main.
 2) J'envoie régulièrement des textos à mes proches.
 3) J'envoie également des mails pour mon petit boulot de recherche

2) Que signifie "bien écrire" pour vous ? Donnez votre définition

- E1 : 말하고자 하는 바를 정확히 효과적으로 전달
 E2 : 명료하고 요점이 있는 글
 E3 : Avec sa propre logique, il faut bien mener les lecteurs à comprendre ce dont l'auteur voudrait parler jusqu'à la fin de texte, qui devrait donc être facile à lire – ni pédantesque ni trop décoratif. (exception : romain, poème etc)
 E4 : Structuré, claire et composé par des mots pas très difficiles.
 E5 : Exprimer ses propres idées par écrit avec précision.
 E6 : Nous avons souvent une perception trompeuse sur "bien écrire", ce qui paraît comme un assemblage inutile des mots compliqués. Mais au contraire, ce serait d'écrire dans sa forme la plus simple. – Du point de vue de l'auteur, "bien écrire" serait un texte qui reflète le mieux ce que voudrait transmettre l'auteur. – Du point de vue du lecteur, un texte "bien écrit" serait un texte qui est: 1) facilement compréhensible et claire (qu'on comprend bien l'intention de l'auteur) 2) esthétique (formellement et/ou sensiblement)
 E7 : Faire comprendre le lecteur le contenu du texte, voire le convaincre. Le lecteur étant considéré celui qui ne connaît point sur le sujet du texte.

3) Pensez-vous que bien écrire soit important de nos jours ? A l'exception des lettres de motivation pour un travail, à quel moment est-ce important de savoir écrire ?

- E1 : Oui, savoir s'exprimer par écrit ou oral, c'est bien basique donc très important. Même au travail, nous nous parlons avec un grand nombre de gens divers par emails mais je rencontre des gens qui ne connaissent pas comment bien et efficacement livrer des messages.
- E2 : Bien écrire est important car c'est un des moyens de clarifier et transmettre ses propres idées. D'ailleurs, il n'y a rien de plus étouffant que de ne pas pouvoir dire(écrire) ce que l'on pense. C'est un travail qui est important quelque soit l'époque.
- E3 : 중요하다. 일상생활에서 문자나 메일, 학교과제 등
- E4 : 정보 전달이 주 목적인 오늘날 글쓰기는 그 중요성이 예전보다 덜한 듯하다. 내 생각을 논리정연하게 정리하는 연습을 하는데 글쓰기 훈련이 도움이 되는 것 같다.
- E5 : Pour annoncer ou féliciter les moments spéciaux de la vie (mariage, enterrement, fête d'anniversaire, etc).
- E6 : Il est important de savoir écrire pour bien s'exprimer, pour prendre la parole. C'est la question de participation. Sinon, il se peut que seulement ceux qui peuvent accéder au cours privé occupent la sphère décisionnelle. De plus, cela nous aide à élagir nos connaissances car pour bien écrire, il faut beaucoup lire.
- E7 : A nos jours, il y a moins de l'importance pour l'écrit. C'est lié à la tendance de la société qui cherche toujours la commodité. Il n'y a pas d'occasion d'écrire à l'exception des lettres de motivation comme vous l'avez dit. Il est important de bien écrire parce que c'est le moment où on éclaircit nos pensées et où on réfléchit sur tel sujet ou sur nos entourage.

4) Comment expliquez-vous qu'une personne écrive mieux qu'une autre ? Quelles peuvent en être les différentes raisons (don, pratique etc.) ?

- E1 : Pour le côté expressif/pratique : Lorsque que je lis un texte, si je comprend facilement l'intention de l'auteur et les informations essentielles. Je considère que le texte est bien écrit. Pour le côté littéraire/artistique : Un texte qui peut toucher le coeur du lecteur, soit par son esthétique formel ou soit par son contenu.
- E2 : Des exercices répétés, Les articulations du raisonnement etc.
- E3 : 말하고자하는 바가 확실한 글이 더 잘 쓴 글이라는 느낌이 든다. 자신이 하고자 하는 말이 뭔지를 확실히 아는 것이 중요한 것 같다.
- E4 : Il est difficile de juger parce que ça depend duquel genre on écrit mais il faut exprimer exactement à la manière claire, courte ce qu' on veut dire. (Pas idées des autres)

- E5 : 문장을 간결하게 쓰고 말하고자 하는 바를 효과적으로 전달.
E6 : Je pense que les gens qui ont écrit plus que les autres rédigeaient mieux avec leurs pratiques.
E7 : Ceux qui différencient les bons auteurs et les autres sont la clarté, l'idée et le style. Les raisons principales sont la pratique et les connaissances. L'écrit est avant tout technique. Donc tout le monde peut élaborer son écrit à un certain niveau. Le don semble jouer le rôle secondaire vu que ceci différencie les gens principalement dans le monde professionnel (édition, littérature, journalisme, etc)

**5) Les personnes qui écrivent bien font-ils partie d'un groupe particulier ?
D'une certaine catégorie ? (2 réponses)**

- E1 : 책을 좋아하는 사람이 글을 잘 쓰는 것 같다.
E2 : Oui. Parce que maintenant les gens n'écrivent pas correctement. Les personnes aiment utiliser l'argot, l'abréviation etc.

6) D'une manière générale, êtes-vous à l'aise pour écrire dans votre langue maternelle ? Quelles sont les difficultés que vous avez lorsque vous devez écrire en coréen ?

- E1 : 네
E2 : Oui. Pas de problème.
E3 : 글을 더 명료하고 논리적으로 쓰는 부분
E4 : Il n'y a pas de grand problème

7) Quel est selon vous le rôle le plus important du système scolaire ?

- E1 : Donner une motivation
E2 : 어떤 사건, 일, 문제에 있어 답을 찾는 방법을 알려주는 것
E3 : Former l'esprit critique.
E4 : Le système scolaire devrait élever les compétences de réfléchir soi-même au lieu de faire apprendre tout par coeur.
E5 : Apprendre à réfléchir, à vivre ensemble, tout en gardant le côté pragmatique (éducation professionnelle pour ceux qui veulent)
E6 : 교양교육을 통한 가치관 형성. 시민교육
E7 : Le terme système scolaire peut être facilement confondu avec l'éducation, que moi je donnerais une distinction entre les deux termes. Si l'on se focalise sur le "système scolaire", ceci donne des grandes lignes pour l'éducation générale du pays. Il est établi, travaillé et étudié par le gouvernement afin que cela soit le plus adéquat possible pour les besoins éducatives et sociales du moment.

8) L'école vous a-t-elle permis de bien écrire en coréen aujourd'hui ou est-ce à cause d'autres activités ou raisons personnelles ?

- E1 : non, avec le système scolaire coréen, on n'a rien appris comment bien écrire. On nous demande vraiment les efforts personnels.
Je ne pense pas que le système éducatif en Corée permet d'améliorer la qualité rédactionnelle des élèves, puis que l'expression écrite y est rarement pratiquée. D'où un pauvre pourcentage de gens me semble être à l'aise à l'écrit, ce qui résulterait plutôt d'un travail personnel par son intérêt personnel.
- E2 : 다양한 매체를 통해 좋은 글을 얼마나 많이 읽을 수 있는가에는 개인차가 있겠지만 글을 쓰는 연습은 학교에서 가장 많이 할 수 있는 것 같다.
- E3 : La capacité de l'écriture est importante pour être admis à l'Université de Corée.
- E4 : Les écoles jusqu'au lycée – non. Mais pour passer l'examen d'entrer à l'université, nous avons dû rédiger une dissertation sur des sujets – enjeux sociaux. J'étais allée à un 학원 qui donnait le cours de rédaction pour apprendre comment structurer les textes car nous n'avions pas pu l'apprendre à l'école.
- E5 : 학교 교육을 통해 잘 쓰게 된 부분이 많다고 생각. 논술대비 학원 수업도 도움이 되었음.
- E6 : Avant l'éducation supérieure, je n'ai pas appris à bien écrire. C'est à l'université que je l'ai appris en m'intéressant au coréen et en suivant les cours d'écrit. Mais l'éducation nationale ne permet guère de perfectionner la production écrite.

9) Ecrivez-vous beaucoup à l'université ? A quel moment ? Quels exercices ?

- E1 : Lorsque je prends des notes et quand je fais mes devoirs à l'écrit.
- E2 : Les devoirs (rapport, composition, traduction etc).
- E3 : Je suis en master 2 en France pour le moment. La rédaction d'un texte est indispensable en cours de formation. C'est vrai qu'il est une chose la plus difficile encore à ces jours pour moi de bien écrire...
- E4 : 학교과제 시 많이 씀.
- E5 : Je pense que cela dépend des caractéristiques de cours en Corée. Les cours de langue à 외대 par exemple, non; mais dans les cours de sciences politiques, nous avons été évalué par les examens écrits. Cependant, ce n'est pas beaucoup par rapport à l'université en France où j'ai fait mes études (Master). J'ai été donné beaucoup de rapports à rédiger tout au long de cours même à part des examens finaux.
- E6 : 레포트를 쓸 때가 대학에서 글을 쓸 수 있는 거의 유일한 기회인 것 같다. 감상, 비평, 요약 등.

E7 : Tant en Corée qu'en France, on est invité à écrire tout au long du parcours universitaire. En France, on écrit lors de l'examen (la dissertation, le commentaire du texte). En Corée, on fait la dissert aussi mais dans la plupart des cas il s'agit d'apprendre par coeur le contenu du cours et ensuite de l'écrire.

10) Avez-vous l'impression d'avoir appris à mieux écrire à l'université ? Dans quelle matière ?

E1 : Malheureusement non.

E2 : 학교 과제하면서 많이 쓰면서 는 것 같고, 첨삭을 받고 하면서 항상

E3 : Oui parce que j'ai appris les méthodologies de l'écrit. C'est-à-dire la construction et la façon d'élaborer la problématique, de la développer, de conclure le texte.

E4 : Oui. Par composition en français.

E5 : Très peu.

E6 : 자신의 생각을 표현하는 연습을 고등학교때보다 더 많이 할 수 있다는 점에서 글쓰기 실력을 한 단계 더 발전시킬 수 있었던 것 같다.

E7 : non

11) Lorsque vous devez écrire en français, quelles sont les plus grandes difficultés que vous rencontrez ?

E1 : La grammaire. Il faut que je vérifie à chaque fois les expressions que j'en suis pas certain.

E2 : Le grammaire, l'accent, le temps etc.

E3 : Comme le français n'est pas ma langue maternelle, je pense en coréen dans ma tête automatiquement même quand j'écris en français. Au début, j'essaie d'écrire d'abord en coréen et après j'essaie de la traduire en français . Cela cause un problème à la fin parce que ce n'est pas du tout claire et on n'utilise pas la même expression ou les mêmes mots... Maintenant j'essaie d'écrire en français même s'il est difficile.

E4 : Le manque de connaissance, de repères historiques et de citations littéraires, qui semblent d'ailleurs très fréquents dans la culture française.

E5 : 1.Comme ce n'est pas ma langue maternelle, je ne sais souvent pas voir la nuance entre des mots qui ont les sens similaires – mais je pense que c'est une difficulté qu'on peut rencontrer avec d'autres langues étrangères. 2. Quand des Français corrigent ce que j'ai écrit, ils remarquent que je mélange de différents niveaux de langages (soutenues et courantes). 3. Comme nous n'avons pas les articles en

coréen, cela me restera toujours une grande partie de problème.

E6 : 용어 선택, 사용할 수 있는 단어가 한정되어있다는 부분

E7 : 문법, 단어를 찾느라 쓰는 데 시간이 오래 걸림.

12) Comment la compétence écrite est-elle évaluée par les enseignants en Corée ? (au collège, lycée, université)

E1 : Par exercice de dissertation (pour entrée à l'université).

E2 : 중고등학교에서는 쓰기교육 미흡. 대학교에서는 인문계열 전공은 많이 쓰기는 하나 첨삭이 부족해 수업을 따로 듣지 않는 이상 미흡하다고 생각.

E3 : 잘 모르겠다. 교사 주관.

E4 : À l'université, l'idée et la forme du texte sont les plus importantes aux yeux des enseignants en Corée. (Je n'ai jamais fait d'écrit jusqu'au lycée)

13) Si vous étiez enseignant, comment feriez-vous pour améliorer la compétence écrite de vos élèves ?

E1 : 쓰기 과제를 내주고, 가능한 한 하나하나 잘된 점 잘못된 점 첨삭해주기

E2 : C'est un travail très difficile car il faut d'abord que l'élève soit capable de réfléchir seul et pouvoir faire une synthèse de ses propres idées. Mais l'essentiel est de comprendre que écrire n'est pas une activité compliquée réservée aux savants. Le choix des mots et des expressions est une question d'habitude. Le premier pas serait d'inviter les élèves à réfléchir sur un sujet donné, et leur faire écrire ses idées de manières le plus simple possible, le plus important étant la clarté du texte.

E3 : Je vais 1. Discuter ou faire discuter les élèves pour sortir les idées(pour faire un brouillon collectif). 2. Apprendre les règles de l'écrit (orthographe, vocabulaire, comment faire une introduction, etc) 3. Faire écrire les élèves et récupérer leur texte. 4. Corriger le texte et lors de la prochaine séance, étudier les points faibles repérés. : c'est le programme d'un cours d'écrit que j'ai suivi en France et c'est vraiment efficace. J'ai justement ajouté la première étape car je regrettais qu'il n'y ait pas assez de temps de tirer les idées ensemble. Discuter sur le sujet donné est, à mon avis, une des meilleures manières pour préparer un écrit.

E4 : Il faudrait faire les étudiants essayer d'écrire plus souvent – "pratique". Les jeunes seront de plus en plus à l'aise d'écrire rapidement et brièvement en utilisant Internet ou réseaux sociaux donc ils n'ont pas trop d'occasions de rédiger un essai ou une dissertation. Sans exposer les étudiants à une culture d'écrire, leur

capacité de rédaction ne sera jamais améliorée.

E5 : 다채로운 분야, 종류의 글을 써볼 수 있는 기회를 많이 주고, 그 글에 대한 나의 생각을 (문법 말고) 알려주고 싶다.

E6 : Je donnerai beaucoup de devoir.

E7 : D'abord demande d'écrire un petit texte comme le journal intime (ce qu'on a fait dans la journée) . il faut donner une motivation !

Lorsque nous les interrogeons sur les moments où ils écrivent, ce qui saute aux yeux (et bien sûr sans surprise) est la représentation de l'écrit sous sa forme numérique. Les étudiants (à présent E) déclarent écrire essentiellement des textos, courriels et messagerie sur les téléphones portables ou ordinateurs, et font un usage important des réseaux sociaux :

E2 : « 문자, 카톡, 메일, 일기 »

E3 : « 문자, 메일, 학교숙제, 영수증 사인 »

E4 : « Mails Textos Sur ordinateur, de manière occasionnelle »

E5 : « En ce moment, j'habite en France donc j'écris tous les jours en français pour les textos, les mails et pour les révisions ».

E6 : « En ce moment j'écris beaucoup surtout au travail. Sinon dans la vie courante, comme nous sommes dans la génération digitale, ce seraient "SNS", e-mails et textos sur portable ».

Il semble communément admis qu'écrire se fait par voie électronique et nous notons la quasi disparition de l'écriture manuscrite dans l'esprit des étudiants, si ce n'est à travers les notes prises en cours :

E7 : « 1) En ce moment, je suis un cours d'économie à l'université de Hanyang. Donc, je prends des notes en cours à la main. 2) J'envoie régulièrement des textos à mes proches. 3) J'envoie également des mails pour mon petit boulot de recherche ».

Le deuxième point important est sur l'usage de l'écrit qui revêt

deux aspects, l'un communicationnel avec la correspondance avec les amis étrangers et l'usage dans le cadre des études (E4-E5) :

E1 : « *Envoyer des messages de lettre, e-mail aux amis étrangers* ». Une seule personne semble préciser qu'elle écrit « *à la main* » (E7), et la distinction est faite par la personne concernée.

La définition d'une personne censée bien écrire s'est également affinée à travers les réponses des interrogés. C'est l'aspect communicationnel qui est mis en avant, l'importance de transmettre clairement un message et de bien le faire comprendre. Bien écrire revient à transmettre un message qui atteindra son destinataire dans un style clair et précis :

E5 : « *exprimer ses propres idées par écrit avec précision* ».

Le refus d'un style trop confus « pédantesque » « trop décoratif » chez E3 et E4 : « *Structuré, claire et composé par des mots pas très difficiles* ».

E6 part de lui-même que la conception qu'ont la plupart des gens de l'écriture est erronée : « *Nous avons souvent une perception trompeuse sur "bien écrire", ce qui paraît comme un assemblage inutile des mots compliqués. Mais au contraire, ce serait d'écrire dans sa forme la plus simple. - Du point de vue de l'auteur, "bien écrire" serait un texte qui reflète le mieux ce que voudrait transmettre l'auteur. - Du point de vue du lecteur, un texte "bien écrit" serait un texte qui est: 1) facilement compréhensible et claire (qu'on comprend bien l'intention de l'auteur) 2) esthétique (formellement et/ou sensiblement)* »

Il nous paraît intéressant de noter que cette conception est partagée par l'ensemble des interrogés et qu'elle doit avoir une

source commune. Il y a le souci de la transmission mais peu de références à l'aspect artistique et littéraire. Une étudiante fait référence à l'esthétique mais de manière plutôt abstraite.

Selon les étudiants une personne devient un bon scripteur grâce à la pratique, ainsi :

E6 : « *Je pense que les gens qui ont écrit plus que les autres rédigeraient mieux avec leurs pratiques* ».

E7 rajoute les connaissances ce qui peut signifier le niveau d'éducation ou bien encore la culture générale ou spécifique d'un sujet pouvant alimenter la production écrite d'informations pertinentes. Le don ne semble pas être un facteur déterminant, ce qui est une bonne chose car cette idée véhicule une représentation négative du bon scripteur. Le don scelle, condamne l'individu à son sort, il n'y a donc plus aucune raison de faire des efforts...

E7 : « *Le don semble jouer le rôle secondaire vu que ceci différencie les gens principalement dans le monde professionnel (édition, littérature, journalisme, etc)* ».

Parmi la possibilité d'existence de groupes favorisés devant l'écriture, ceux qui aiment la littérature et les livres en général seraient prédisposés à mieux écrire (question 5).

Les étudiants nous ont éclairé sur la conception qu'ils ont de l'utilité réelle de l'écrit, quel regard ils portaient sur son aspect pratique en dehors des évidentes lettres de motivation ou des CV. Cette question se justifie dans la mesure où les pratiques d'écriture se sont réellement transformées avec la multiplication des nouvelles technologies. Il était intéressant de savoir dans quelle mesure les étudiants avaient conscientisé et accepté ce phénomène. E1-E2-E3-E6

considèrent l'importance de l'écriture de nos jours au vu de son aspect utilitaire à transmettre des messages clairement :

E1 : « *Oui, savoir s'exprimer par écrit ou oral, c'est bien basique donc très important. Même au travail, nous nous parlons avec un grand nombre de gens divers par emails mais je rencontre des gens qui ne connaissent pas comment bien et efficacement livrer des messages* ».

E2 : « *Bien écrire est important car c'est un des moyens de clarifier et transmettre ses propres idées. D'ailleurs, il n'y a rien de plus étouffant que de ne pas pouvoir dire(écrire) ce que l'on pense. C'est un travail qui est important quelque soit l'époque* ».

E3 : « 중요하다. 일상생활에서 문자나 메일, 학교과제 등 »

Nous comprenons donc ici l'écrit comme un outil utile au bon fonctionnement d'un groupe dont les membres doivent communiquer, comme au sein d'une entreprise par exemple. E5 parle des moments importants de la vie (mariage, décès, naissance...) ce qui souligne une utilité toute relative dans la vie quotidienne :

E5 : « *Pour annoncer ou féliciter les moments spéciaux de la vie (mariage, enterrement, fête d'anniversaire, etc)* ».

E4-E7 estiment qu'il est moins important de savoir écrire aujourd'hui mais que pour des raisons de développement personnel, l'écrit permet de mieux s'accomplir en tant qu'individu :

E4 : « 정보 전달이 주 목적인 오늘날 글쓰기는 그 중요성이 예전보다 덜한 듯하다. 내 생각을 논리정연하게 정리하는 연습을 하는데 글쓰기 훈련이 도움이 되는 것 같다 ».

E7 : « *A nos jours, il y a moins de l'importance pour l'écrit. C'est lié à la tendance de la société qui cherche toujours la commodité. Il n'y a pas d'occasion d'écrire à l'exception des lettres de motivation*

comme vous l'avez dit, Il est important de bien écrire parce que c'est le moment où on éclaire nos pensées et où on réfléchit sur tel sujet ou sur nos entourage ».

À la question 6 : « D'une manière générale, pensez-vous être à l'aise pour écrire dans votre langue maternelle ? Quelles sont les difficultés que vous avez lorsque vous devez écrire en coréen ? », nous noterons simplement le faible taux de réponse. Seulement quatre étudiants ont répondu affirmant tous n'éprouver aucune difficulté dans l'écriture de leur langue maternelle. Ce sont probablement les plus à l'aise à l'écrit...

La définition que nous avons donnée des représentations les présente comme constituées d'un noyau central autour duquel gravitent d'autres représentations annexes. Le noyau central des représentations de l'écrit serait l'idée de « l'école » ou de l'éducation de manière plus générale.

Nous avons pu observer que les étudiants s'en font une idée relativement haute :

E3 : « *former l'esprit critique* », « *donner une motivation* », E5 : « *Apprendre à réfléchir, à vivre ensemble, tout en gardant le côté pragmatique(éducation professionnelle pour ceux qui veulent)* »

L'aspect formatif est ici largement souligné tout comme le « vivre-ensemble » et le sens civique. Une critique peut se lire chez certains témoignages, ainsi E4 semble regretter « *un apprentissage par cœur* ».

Il est intéressant de voir que certains étudiants voient la finalité de l'éducation pour le bien commun, visant à former de futurs citoyens

partageant les mêmes valeurs. Une éducation répondant aux besoins éducatifs et sociaux du moment.

Concernant le rôle de l'école dans leur acquisition de la compétence scripturale, les enquêtés sont plutôt sceptiques dans l'ensemble, certains reconnaissent l'efficacité de certains cours mais la plupart sont plutôt critiques.

E1 : « *non, avec le système scolaire coréen, on n'a rien appris comment bien écrire. On nous demande vraiment les efforts personnels.*

Je ne pense pas que le système éducatif en Corée permet d'améliorer la qualité rédactionnelle des élèves, puis que l'expression écrite y est rarement pratiquée. D'où un pauvre pourcentage de gens me semble être à l'aise à l'écrit, ce qui résulterait plutôt d'un travail personnel par son intérêt personnel ».

E6 : « *Avant l'éducation supérieure, je n'ai pas appris à bien écrire. C'est à l'université que je l'ai appris en m'intéressant au coréen et en suivant les cours d'écrit. Mais l'éducation nationale ne permet guère de perfectionner la production écrite ».*

E3 et E4 soulignent l'importance de l'écrit pour entrer à l'université, cependant E4 précise la nécessité de l'étudier à l'extérieur en institut pour sa préparation.

E3 : « *La capacité de l'écriture est importante pour être admis à l'Université de Corée ».*

E4 : « *Les écoles jusqu'au lycée - non. Mais pour passer l'examen d'entrer à l'université, nous avons dû rédiger une dissertation sur des sujets - enjeux sociaux. J'étais allée à un 학원 qui donnait le cours de rédaction pour apprendre comment structurer les textes car nous*

n'avions pas pu l'apprendre à l'école ».

Attention, encore une fois il n'est pas question ici de prendre ces réponses au pied de la lettre car elles ne sont pas nécessairement porteuses de « vérité absolue » ni représentatives de l'ensemble du corps étudiant, en revanche elles sont factuellement présentes dans un certain nombre d'esprits, et les prendre en compte sans crispations et important dans une démarche didactique.

E1-E2-E5 nous informent sur l'activité d'écriture à l'université qui se matérialise à travers les devoirs et la prise de note. En ce qui concerne l'aspect quantitatif, ils nous donnent peu d'informations à l'exception de E3 qui exprime ses difficultés à écrire dans un cursus français de niveau master : *« Je suis en master 2 en France pour le moment. La rédaction d'un texte est indispensable en cours de formation. C'est vrai qu'il est une chose la plus difficile encore à ces jours pour moi de bien écrire... ».*

E5 pense que l'on écrit peu en cours de langue mais plus dans les cours d'ordre général en coréen, tout en précisant que l'on écrit plus en France.

La forme d'écriture demandée selon E7 serait juste la transcription de l'apprentissage par cœur.

Lorsque finalement nous interrogeons sur leur ressenti global concernant l'efficacité de l'apprentissage de l'écrit à l'université, deux types de réponses apparaissent plutôt tranchées. L'université a clairement été utile pour certains alors que d'autres sont catégoriques pour soutenir le contraire.

Concernant le français langue étrangère, nous voulions mieux connaître les représentations concernant son apprentissage, comment il était vécu et quelles en étaient les principales difficultés. L'aspect formel de la langue avec la grammaire semble la première source de problèmes, suivi de l'imperméabilité entre la pensée claire en langue maternelle et sa transcription à l'écrit en langue étrangère.

E4 apporte une information importante car il dépasse l'aspect formel et souligne les facteurs culturels, de l'aspect plus pragmatique et référentiel. E4 reste cependant dans la référence littéraire et non nécessairement une connaissance pragmatique du « réel » vécue par la majorité des locuteurs français.

E5 parle quant à lui de l'aspect social en évoquant des niveaux de langage.

L'évaluation de l'écrit est également porteuse d'un grand nombre de représentations très importantes qui peuvent être anxiogènes pour les étudiants. La plupart des interrogés ont une idée plutôt vague sur la nature exacte de l'évaluation et ses critères. C'est un domaine important à travailler pour l'équipe pédagogique, et une plus grande clarté et transparence constitueraient une aide précieuse au bon déroulement des activités et de leur compréhension par les étudiants.

Pour finir nous leur avons demandé comment ils enseigneraient la compétence de l'écrit s'ils étaient enseignants. Cette question se présente comme une opportunité ici de comprendre ce qui a manqué aux étudiants en ce qui concerne l'apprentissage de l'écrit (dans leur esprit), ce qu'ils regrettent.

La pratique semble être un facteur important. E1 et E6 donnent un

conseil surprenant en insistant sur l'importance des devoirs.

E2 et E3 donnent d'excellents conseils ce qui traduit une prise de distance par rapport à la pratique d'écriture. Ils proposent des plans structurés :

E2 : *« C'est un travail très difficile car il faut d'abord que l'élève soit capable de réfléchir seul et pouvoir faire une synthèse de ses propres idées. Mais l'essentiel est de comprendre que écrire n'est pas une activité compliquée réservée aux savants. Le choix des mots et des expressions est une question d'habitude. Le premier pas serait d'inviter les élèves à réfléchir sur un sujet donné, et leur faire écrire ses idées de manières le plus simple possible, le plus important étant la clarté du texte ».*

E3 : *« Je vais 1. Discuter ou faire discuter les élèves pour sortir les idées (pour faire un brouillon collectif). 2. Apprendre les règles de l'écrit (orthographe, vocabulaire, comment faire une introduction, etc) 3. Faire écrire les élèves et récupérer leur texte. 4. Corriger le texte et lors de la prochaine séance, étudier les points faibles repérés. : c'est le programme d'un cours d'écrit que j'ai suivi en France et c'est vraiment efficace. J'ai justement ajouté la première étape car je regrettais qu'il n'y ait pas assez de temps de tirer les idées ensemble. Discuter sur le sujet donné est, à mon avis, une des meilleures manières pour préparer un écrit ».*

Donner une motivation et exposer à une culture de l'écrit (E4 et E7), faire discuter les élèves sont également des indices à prendre certainement en compte.

5. Conclusion

L'étude des représentations et les plans d'action pour agir dans ce domaine sont d'une grande importance mais difficile à aborder.

Une représentation agit sur la motivation, l'intérêt et l'investissement d'un apprenant. Mieux les comprendre pour le didacticien tout comme pour le pédagogue équivaut à mieux cerner la profondeur des difficultés qu'un apprenant rencontre.

Cette meilleure compréhension ne garantit pas pour autant de pouvoir agir efficacement. Il serait illusoire de penser pouvoir modifier les représentations d'une personne, en l'occurrence l'écrit, du jour au lendemain tant cet élément est insaisissable. Ses contours sont fluctuants et sa base incertaine. Intervenir sur une représentation n'est pas changer une idée pour une autre. C'est essayer d'agir sur un système d'associations d'idées, de ressentis, de préjugés, de répulsions et d'attractions, mais aussi de souvenirs, d'idées fixes ayant des origines aussi différentes, variées qu'insaisissables et personnelles. Une expérience traumatique avec l'écriture, un maître d'école trop sévère, des attentes parentales anxiogènes, une lettre personnelle moquée etc. sont autant de causes potentielles à des blocages devant l'écriture.

Il n'y a donc pas « une méthode », un livret, un manuel sur les représentations possible. La didactique a bien du mal à se libérer de cette obstination applicationniste que d'autres lui imputent et imposent. Pour ces derniers il lui faut donner manuels clé en main, exercices concrets applicables en cours, solution pratique immédiat e... Ils interdisent à la didactique le temps de la réflexion et de la

théorie pour lui réserver uniquement des champs d'action. Or un travail sur les représentations commence plutôt par une prise de conscience individuelle de l'enseignant qui doit mener son travail fait de mille tâtonnements personnels. La démarche que nous préconisons est heuristique, et non prescriptive. Le pédagogue n'est pas un exécutif qui applique des méthodes et des approches éducatives et l'enseignement est avant tout une affaire humaine. Les conditions d'un investissement positif dans le travail de l'écriture ne peuvent être réunies sans que les enseignants n'aient eux-mêmes vécu cet engagement, d'où la nécessité d'une formation adaptée.

L'action doit, ne peut être qu'individualisée. Elle naît d'une relation de confiance qui permet de faire prendre conscience des multiples facettes de l'écrit.

Nous avons fixé comme but de notre étude une meilleure compréhension des pratiques d'écriture des étudiants et de leurs représentations concernant l'écrit mais plus que les résultats obtenus, c'est la démarche qui doit être approfondie. Une démarche didactique portée par le désir d'étudier et de mieux comprendre la toile de significations derrière le discours que porte les individus sur leurs pratiques.

Sans surprise leurs pratiques d'écriture sont effectuées majoritairement sur support numérique. Nous réalisons que plus que d'identifier les pratiques, quantifier leur usage doit être une seconde piste à suivre. En effet toutes ces pratiques se retrouveraient sûrement dans d'autres sphères culturelles, mais à un usage probablement différent en terme de quantité ou d'intensité.

Les étudiants interrogés se représentent l'écrit comme un outil

communicationnel, l'aspect esthétique est rarement mentionné, et la clarté est le facteur dominant d'un bon écrit.

Il est utile pour les études et pour trouver du travail.

Nous avons vu que le noyau des représentations de l'écrit serait le système éducatif, notons que les étudiants ne le considèrent pas comme un environnement favorable au développement de la compétence écrite. L'origine de ces représentations du système scolaire se trouve dans le manque de pratique qui lui-même provient du peu d'importance accordé à l'écrit, considéré probablement comme acquis. Sans pour autant être nécessairement une vérité objective.

Bibliographie

- Abric, J.-C., Vacherot, (1976), *Méthodologie et étude expérimentale des représentations sociales : tâche, partenaire et comportement en situation de jeu*, Bulletin de Psychologie, 29, 63-71.
- Abric, J.-Cl., (1994), *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF.
- Aebi Carmen Perrenoud, (1997), *Enseigner l'écriture Paroles d'enseignants*, Cahier N°84, Université de Genève, faculté de psychologie de l'éducation, cahier de la section des sciences de l'éducation.
- Barré-De Miniac, C., (2000), *Le rapport à l'écriture : aspects théoriques et didactiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Barré-de-Miniac, C., (2002), *Le rapport à l'écriture. Une notion à plusieurs dimensions*, Pratiques n° 113-114.
- Chevallard Y., (1985), *La Transposition didactique : du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble : la pensée sauvage.
- Didier Colin, (2014), *Analyse des pratiques d'écriture dans le discours des enseignants : enjeux didactiques : analyse de déclarations d'enseignants de CM2 et de 6^{ème}*, Linguistique, Université d'Orléans.
- Jodelet D., *Les représentations sociales*, Presses Universitaires de France, p. 62-86.
- Lipianski, E. M. (1992), *Identité et communication : l'expérience groupale*, Paris : PUF
- Mills, C.WV, (1959), *The sociological imagination*, New York, Oxford University Press. Traduit en français, François Maspero (1968), *L'imagination sociologique*, Paris.

Moscovici S. (1989). *Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire.*

Petitjean, (1998), *La transposition didactique en français*, Pratiques 97-98, 7-34

Yves Poisson, (1983), *L'approche qualitative et l'approche quantitative dans les recherches en éducation*, Revue des sciences de l'éducation, vol. 9, n° 3, 1983, p. 369-378.

〈국문요약〉

불어교육에서의 글쓰기에 대한 필자 태도

바레시 기욤

쓰기교육에 관한 이론적 제안이 다수 나와 있지만 작문은 여전히 철자, 동사활용, 어순 등의 문법교육과 뒤섞여서 문장형식을 중시하는 경향이 있다.

학생이 작문을 할 때 글쓰기에 대해 어떤 자세로 임하는가를 먼저 살펴보는 일은 글쓰기에 대한 학생의 두려움을 덜어주고 쓰기를 독려하는 방법이 될 수 있을 것이다.

줄고에서 우리는 먼저 글을 쓰는 사람의 글쓰기에 대한 태도와 그가 글을 쓸 때 동원하는 사회적 표상을 규명하고 쓰기영역에서 필자의 글쓰기에 대한 태도가 중요한 역할을 한다는 점을 강조하고자 한다.

이는 쓰기교육에 바로 사용할 수 있는 비결을 제시하겠다는 것이 아니라 다른 시각에서 쓰기교육을 보자는 것이다. 학생들을 변화시키려 하기 전에 교수자가 변화해야 한다는 입장이다.

실제로 한국학생들의 글쓰기 이해 방식을 알아본 결과 그들이 쓰기의 효용성을 중시하며 학교교육에 대한 비판적 시각을 가지고 있다는 것을 확인할 수 있었다. 그들의 시각은 물론 주관적인 것이며 객관적 현실을 반영하는 것이라고 주장할 수는 없다. 다만 쓰기 교육이 잘 못되었다고 하기보다는 이에 대한 문제 제기를 하여 새로운 시각을 적용해보자는 것이다. 그리하여 다른 접근을 시도하고 열린 생각으로 보다 깊이 있는 연구를 낳게 하는 토대를 마련하고자 하는 것이다.

주 제 어 : 쓰기교육 (didactique de l'écrit), 필자의 글쓰기에 대한 태도 (rapport à l'écrit), 사회적 표상 (représentations sociales), 정체감 (identité), 작문 (composition écrite)

320 ■ 2016 프랑스문화예술연구 제56집

투 고 일 : 2016. 3. 23

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

De la notion de communauté linguistique

Essais de définition

Michael Joalland
(Université de Suwon)

| Contents |

1. *La communauté linguistique dans le discours des linguistes*
2. *Communauté linguistique et anthropologie*
3. *Tentatives de systématisation de la notion chez les sociolinguistes*
4. *Comment dépasser la notion ?*

Synopsis

« Depuis Ferdinand de Saussure jusqu'à Louis-Jean Calvet, la notion de « communauté linguistique » a souffert d'une absence de définition précise. Pourtant, son usage est si courant en linguistique et en sciences sociales que l'acception qu'elle recouvre semble aller de soi. Cette étude porte sur les tentatives successives qui visèrent à définir cette notion complexe se situant au carrefour de disciplines qui diffèrent tant du point de vue de leur objet que de leurs méthodes. Ainsi envisagerons-nous les approches complémentaires ou contradictoires de cette notion depuis les perspectives respectives de la linguistique,

de l'anthropologie culturelle et de la sociologie. Il en ressort que le flou définitoire qui entoure cette notion ne saurait cependant en décourager l'usage tant il est vrai que notre utilisation quotidienne du langage fait appel à certains termes qui, bien qu'obscurs, n'en demeurent pas moins pertinents et utiles. »

Selon Louis-Jean Calvet, la notion de communauté linguistique, incontournable en sociolinguistique, serait « presque aussi vieille que la linguistique » quoique « les différents linguistes lui aient donné des définitions variées. »¹⁾ Pourtant, la notion semble être absente de la plupart des dictionnaires de linguistique publiés dans le monde occidental lors des trois dernières décennies²⁾. De fait, malgré la centralité qu'elle occupe au sein des problématiques touchant au rapport entre langue et société, c'est bien d'une *notion* dont il s'agit, et non d'un *concept* ; ce dernier bénéficiant d'une problématisation plus systématique l'inscrivant dans un paradigme précis.

C'est pourtant bien dans cet état de flou définitoire renvoyant aux stades préthéoriques de la linguistique que la notion qui nous intéresse fut utilisée par les sciences du langage. Ses contours étant mal définis, cette notion semble connaître des acceptions très larges. Ainsi, pour Christian Baylon, elle est « sans doute le contexte le plus large de l'interaction verbale (...). Elle recouvre un éventail très large de questions : rapports entre langue et groupe, entre communauté linguistique et corps politique, entre interactions linguistique et sociale,

1) Louis-Jean Calvet, *La sociolinguistique*, Paris, P.U.F., 1993, coll. « Que-sais-je ? », p. 85

2) D. Baggioni, M. L. Moreau, D. de Robillard, « Communauté linguistique », in *Sociolinguistique : concepts de base*, Liège, Mardaga, 1997, p. 88

(...) attitudes linguistiques. »³⁾. En tout état de cause, ses traits définitoires ne sont pas sans rapport avec les deux termes qui la composent : *communauté* (ce qui relève du social) et *linguistique* (ce qui appartient en propre à la langue). Dans un premier temps, nous pourrions donc envisager la notion de communauté linguistique comme le lieu de rencontre de la langue et de la société. Cependant, pour que cette notion puisse être opératoire, elle se doit d'être pertinente aussi bien pour les linguistes que pour les sociologues.

Comment dès lors fonder une notion qui satisfasse les approches complémentaires mais cependant bien distinctes de ces différents praticiens des sciences sociales? S'il est déjà bien malaisé d'aboutir à un accord définitoire entre chercheurs d'un même champ disciplinaire, comment donc trouver un langage commun quand il s'agit de décrire un même objet dans le cadre d'une approche transdisciplinaire? Après avoir considéré les emplois de la notion dans le discours des linguistes et des anthropologues, nous envisagerons la théorisation systématique dont elle fut l'objet lors de l'émergence de la sociolinguistique en tant que discipline à part entière. Nous aborderons enfin plusieurs tentatives actuelles de dépassement de la notion par des sociolinguistes dénonçant ses insuffisances.

3) Christian Baylon, *Sociolinguistique, société, langue et discours*, Paris, Nathan, 1996, p. 276

I. La communauté linguistique dans le discours des linguistes

Les rapports entre langue et société furent envisagés par les linguistes dès l'émergence de la linguistique en tant que discipline autonome possédant son objet propre. Ainsi, pour Saussure, « il faut une masse parlante pour qu'il y ait langue » car « à aucun moment, et contrairement à l'apparence, celle-ci n'existe en dehors du fait social. »⁴⁾ Le linguiste genevois rapporte donc bien l'usage de la langue à une communauté de locuteurs en dehors de laquelle nulle langue ne saurait exister. L'expression « communauté linguistique » apparaît bien dans le *Cours de linguistique générale*, mais sans y être vraiment défini. Dans le chapitre consacré à la propagation des ondes linguistiques, Saussure définit la notion « d'esprit de clocher », ou « force particulariste », dans la relation qui l'unit à la notion qui nous intéresse : « C'est par l'esprit de clocher qu'une communauté linguistique restreinte reste fidèle aux traditions qui se sont développées dans son sein. »⁵⁾ Cette communauté linguistique, tel un être collectif, est donc capable de manifester un certain « esprit » et de faire preuve de « fidélité ». Le chapitre consacré aux rapports entre langue, anthropologie et préhistoire utilise également la notion, sans qu'elle soit davantage explicitée. Sous le paragraphe intitulé « Langue et race », Saussure l'oppose à celle de consanguinité : « Ainsi, la consanguinité et la communauté linguistique semblent n'avoir aucun rapport nécessaire, et il est impossible de conclure de l'une à l'autre. »⁶⁾

4) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916 (rééd. 1995), p. 112)

5) *Ibid.*, p. 281

Le paragraphe suivant, intitulé « Ethnisme », utilise l'expression à deux reprises. Saussure y affirme que « l'unité de race ne peut être, en elle-même, qu'un facteur secondaire et nullement nécessaire de communauté linguistique »⁷⁾. Des éléments de définition semblent ainsi apparaître derrière la notion d'ethnisme, par où il entend « une unité reposant sur des rapports multiples de religion, de civilisation, de défense commune, etc., qui peuvent s'établir entre peuples de races différentes et en l'absence de tout lien politique. »⁸⁾. Il y aurait donc entre l'ethnisme et la langue un « rapport de réciprocité (...) le lien social tend à créer la communauté de langue » et « en général, celle-ci (l'unité ethnique) suffit toujours pour expliquer la communauté linguistique. »⁹⁾

Assurément, si la notion de communauté linguistique apparaît bien chez le fondateur de la linguistique structurale, elle semble y être donnée comme un acquis, une notion allant de soi, ne nécessitant pas de problématisation préalable à son utilisation. Ses traits définitoires se lisent en filigranes au travers des notions voisines de *masse parlante*, *ethnisme* et *esprit de clocher*. Cependant, quoique Saussure ait reconnu que la langue soit une « institution sociale »¹⁰⁾, ses disciples n'en retinrent que la dimension « asociale », mise en évidence par le maître dans son cours, tant ce nouveau regard porté sur la langue semblait riche et novateur. En effet, le *Cours* proposait une approche de la langue qui tranchait radicalement avec la tradition de l'époque : Saussure y développe la notion d'analyse synchronique de la langue,

6) *Ibid.*, p. 305

7) *Ibid.*, p. 305

8) *Ibid.*, p. 305

9) *Ibid.*, p. 306

10) *Ibid.*, p. 33

où celle-ci est envisagée comme structure ou système intemporel, fermé sur lui même, par opposition à sa dimension diachronique, ancrée dans le social, mettant en valeur son évolution dans le temps et sa sensibilité aux influences extérieures au champ même de la linguistique.

Pour heuristique qu'elle fut, l'approche systémique du fait langagier appauvrit son objet autant qu'elle le systématisa. C'est là le risque de toute théorie scientifique cherchant à décrire la réalité sensible au travers de modèles mathématiques. Quoiqu'il se réclamât de ce genre d'approche, Chomsky aura montré combien ce « style galiléen »¹¹⁾ risque de réifier la théorie au point de lui accorder un degré de réalité supérieure à celle de l'objet qu'elle cherche à décrire. En ce sens, les disciples de Saussure ont bien appauvri le pouvoir heuristique de la théorie en négligeant la dimension éminemment sociale de son objet. Dès lors, on comprend mieux pourquoi les premiers essais de définition de la notion de communauté linguistique ne pouvaient émaner d'une linguistique d'obédience structuraliste.

Antoine Meillet, disciple de Saussure, prit donc ses distances par rapport à la vision du langage par trop désincarnée de ses condisciples, sans par ailleurs rejeter en bloc l'héritage de son maître. C'est qu'il s'intéressait davantage à la dimension diachronique de la langue. Dominant l'école française de grammaire historique et comparée pendant des décennies, sa réflexion participe d'un courant de recherche plus large portant sur la parenté génétique des langues déjà bien amorcée par nombres d'universitaires allemands au XIXème siècle. Ainsi, pour Meillet, la langue est d'abord un « fait social »,

11) Noam Chomsky, *Règles et représentations*, Paris, Flammarion, 1985, p. 206

sensible à la variation et à tout ce qui peut définir son histoire externe. Bien commun d'une collectivité, la langue se laisse décrire comme une succession d'évènements n'ayant pas par eux-mêmes une origine spécifiquement linguistique, mais politique, diplomatique, militaire, juridique ou culturelle. Ce n'est pas sans raison que, plus d'un demi-siècle après, des sociolinguistes, tel Louis-Jean Calvet, retrouveront dans l'œuvre de Meillet les ferments précoces d'une définition plus sociale de la notion de communauté linguistique.¹²⁾

Leonard Bloomfield, fondateur de la linguistique américaine en tant que discipline indépendante de l'anthropologie, voit davantage dans la communauté linguistique l'ensemble des individus que réunit une certaine intelligibilité mutuelle. Pour lui, «une communauté linguistique est un groupe de gens qui agit au moyen du discours»¹³⁾, précisant plus loin que «les gens d'une communauté linguistique peuvent parler d'une façon si semblable que chacun peut comprendre l'autre ou peuvent se différencier au point que des personnes de régions voisines peuvent ne pas arriver à se comprendre les unes les autres.»¹⁴⁾ Paradoxalement, cette définition sous-entend que des gens d'une même communauté linguistique puissent ne pas se comprendre entre eux. C'est que sa définition fait une place aux écarts de production dans la langue, permettant aux variations dialectales ou stylistiques de venir enrichir l'éventail des modes de communication internes au groupe.

C'est aussi la perspective envisagée par Charles Fergusson, qui

12) Louis-Jean Calvet, *Les voix de la ville: introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot, 1994, p. 89

13) Leonard Bloomfield, *Le langage*, Paris, Payot, 1970, p. 44

14) *Ibid*, p. 54

prend en compte la variation dans sa définition implicite de la communauté linguistique : « Dans beaucoup de communautés linguistiques, deux ou plusieurs variétés de la même langue sont utilisées par certains locuteurs dans des conditions différentes ». Chez Ferguson, les différentes variétés du code linguistique utilisé s'inscrivent dans le cadre plus large de la situation de diglossie qu'il définit comme la coexistence de variétés de langues proches parentes et fonctionnellement complémentaires. Cette variété se définit aussi bien par des critères linguistiques (tels la grammaire, le lexique ou la phonologie) que par des critères de nature sociolinguistique (tels le prestige, l'héritage littéraire ou le mode d'acquisition propres à une variété spécifique).

Dans le même ordre d'idée, Fishman définit la communauté linguistique comme « une communauté née d'une communication intensive et/ou d'une intégration symbolique en relation avec la possibilité de communication, sans tenir compte du nombre de langues ou de variétés employées »¹⁵⁾ Ici, l'intensité de communication entre les usagers de la ou des langues(s) devient le principal trait définitoire. Les membres d'une même communauté linguistique se parlent davantage les uns aux autres qu'ils ne le font avec des étrangers ; les limites des communautés présentant ainsi des creux et des vides dans le modèle de communication. Les rapports endogènes à la communauté définissent par défaut ce qui lui est exogène.

Dans la lignée de Bloomfield et Fishman, le sociolinguiste Gumperz appréhende la notion de communauté linguistique en faisant appel aux notions de réseau de relations et de stratégies rhétoriques propres à un groupe. Il s'attache particulièrement aux réseaux sociaux et aux liens

15) J. A. Fishman, *Sociolinguistique*, Paris, Nathan-Labor, 1971, pp. 46-47

de tous ordres entre groupes d'individus (relations de travail, de voisinage, parenté). Pour lui, « tout individu peut rentrer, et en général rentrera, dans un certain nombre de réseaux de relations. Là où ces relations se superposent pour un certain nombre d'individus, on peut parler de réseaux fermés. Là où les superpositions sont relativement rares, on parlera de réseaux ouverts. Les réseaux fermés constituent, naturellement, des communautés, au sens traditionnel du mot. »¹⁶⁾

Gumperz conçoit les réseaux de communication comme la combinaison de plusieurs codes linguistiques utilisés de manière différenciée selon les rôles qu'ils jouent dans la vie sociale. Dans cette perspective, le dénominateur linguistique commun de la communauté linguistique serait une certaine « matrice communicative » définit comme l'ensemble des répertoires individuels. Cette tentative de définition de la communauté linguistique fondée sur la base du critère « communication » est aussi reprise par Martinet qui soutient « qu'il y a langue dès que la communication s'établit (...) et qu'on a affaire à une seule et même langue tant que la communication est effectivement assurée »¹⁷⁾.

Ces approches définitoires fondées sur la densité de communication interne au groupe ne sont pas sans rapport avec un lieu commun de la dialectologie, envisageant les « frontières naturelles » de l'espace géographique (chaînes de montagnes, forêts épaisses, fleuves ...) comme des obstacles à la communication entre les sociétés humaines, contribuant ainsi à dessiner les contours des limites dialectales.

16) John Gumperz, « La communauté en paroles d'un point de vue interactionnel », in Hermann Parret, *La communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*, Liège, Mardaga, 1991, p. 74

17) André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 148

Cependant, on n'observe pas de coïncidence nécessaire entre territoires géographiques et pratiques linguistiques. Les deux ne se superposent pas toujours puisqu'elles sont fonction de l'histoire externe de la langue, dépassant le cadre étroit du déterminisme géographique. Ici encore, le « possibilisme », notion érigée en principe par l'école française de géographie fondée par Paul Vidal de La Blache, semble trouver toute sa pertinence : « la nature propose, l'homme dispose. »¹⁸⁾

Ces différentes approches de linguistes ont en commun de chercher à définir la notion de communauté linguistique en partant de la langue plutôt que de la communauté. Dans cette perspective, c'est le code partagé qui fonde la communauté sociale, non l'inverse. Des sociolinguistes (tel Louis-Jean Calvet, cf. *infra*) chercheront plus tard à dépasser cette première approche en choisissant de partir du social pour circonscrire le linguistique. Cette perspective se rapproche sous certains aspects de celle que certains anthropologues proposent de la communauté linguistique.

II. Communauté linguistique et anthropologie

Au XIX^{ème} siècle, l'idéologie romantique allemande voyait dans la richesse culturelle des communautés humaines l'expression du « génie des peuples », dont la langue était une composante essentielle. C'est dans cet esprit que Wilhelm von Humboldt associait différence linguistique et différence de mentalité. La réflexion sur le langage du savant prussien contribua à initier l'entreprise de description de

18) Paul Claval, *Histoire de la géographie*, Paris, P.U.F., 1995, pp. 78-84

langues fort différentes de celles de l'Europe classique, tels le basque, les langues amérindiennes ou le sanscrit. Dans cette perspective, l'étude des langues devait être mise au service d'une anthropologie comparée récusant les principes sous-jacents de la taxinomie des langues, paradigme dominant de l'époque, fondé sur les thèses formulées par les frères Schegel. Ces derniers pensaient pouvoir hiérarchiser les langues selon leur caractère flexionnel (supérieures) ou non flexionnel (inférieures). Pour Humboldt, « la nature de la langue consiste à couler la matière du monde dans le moule des pensées »¹⁹⁾. Cette approche, occultée pour un temps par le paradigme historico-comparatif de la linguistique du XIX^{ème} siècle, connut un regain d'intérêt un siècle plus tard avec le travail de deux chercheurs américain : Edward Sapir et son disciple Benjamin Lee Whorf. Fort de cette tradition, ces derniers approfondirent la notion de communauté linguistique en l'abordant davantage du point de vue de l'anthropologie.

Déjà contenue en germe dans l'œuvre de Boas, « l'hypothèse Sapir-Whorf » systématisa la définition de la langue comme vision du monde projetée sur la réalité sensible afin de l'ordonner et de la rendre intelligible. Dans cette perspective, la langue classe et organise les données de l'expérience du monde. Par conséquent, elle détermine aussi les représentations du monde des membres de la communauté qui l'utilise à des fins de communication interne. Ici, chaque communauté linguistique opère au travers de la langue un découpage, une mise en perspective particulière des éléments de l'univers qui l'entoure. A chaque communauté son système de représentations, instruit par la langue qu'elle parle. Ainsi, le découpage

19) André-Marcel d'Ans, "Déterminisme linguistique", in *Sociolinguistique : concepts de base*, Liège, Mardaga, 1997, p. 116

et la catégorisation de la réalité que nous effectuons dépendent de la grammaire qui commande la formulation de nos énoncés, celle-ci n'étant pas simplement un moyen d'expression des idées, mais un instrument qui les façonne et guide l'activité mentale du locuteur dans son analyse de l'expérience. Selon Whorf, certaines langues prédisposeraient plus que d'autres à certaines découvertes scientifiques, ce qui ne serait d'ailleurs pas le cas des langues indo-européennes dont la structure dualiste les enfermerait dans un cadre de pensée sans avenir.

A l'appui de l'hypothèse Sapir-Whorf, la manière dont chaque société segmente le spectre des couleurs en des catégories qui lui sont propres a longtemps été retenue comme preuve du relativisme culturel dictée par la langue. L'ethnolinguistique se concentra ensuite sur l'analyse de micro-lexiques spécialisés, tels les vocabulaires de la numération, de la parenté ou de la botanique. Cette hypothèse anti-marxiste pose la primauté des systèmes de représentations sur la réalité matérielle. Dans ce cadre, la langue commande la culture, qui à son tour commande l'organisation sociale de la communauté. Ici, la culture est posée comme élément médiateur dans le rapport indirect unissant langue et société. Il y aurait donc bien filiation entre les deux termes de l'expression « communauté linguistique ».

Que certaines communautés ethniques associent étroitement leur identité culturelle à leur langue ne semble pas faire de doute. Ainsi, les Manjak du Sénégal « considèrent que leur langue, au même titre que leurs pratiques culturelles et culturelles propres, constituent le ciment sur lequel se fonde l'individuation même de la communauté. »²⁰⁾ Mais cette observation n'est pas généralisable. D'autres groupes fondent

20) Toussaint Y. Tchitchi, "Ethnie", in *Sociolinguistique : concepts de base*, Liège, Mardaga, 1997, p. 142

davantage leur identité sur des tabous, des totems, ou des manifestations rituelles et religieuses. On peut aussi se demander pourquoi on peut observer des ressemblances linguistiques profondes chez des peuples de cultures dissemblables. Inversement, comment rendre compte du fait que des langues très différentes peuvent coexister sur une aire culturelle relativement homogène ?

Suite à ces questionnements, la vision « hyper-relativiste » associée à l'hypothèse Sapir-Whorf (selon laquelle la traduction d'une langue à l'autre est en principe impossible) a fait l'objet de nombreuses réfutations. Ainsi, Bronislaw Malinowski s'oppose à cette approche psychologisante en soutenant que le rôle premier de toute énonciation est fondamentalement pragmatique. Il s'inscrit en cela dans la pensée des philosophes anglais du langage ordinaire, tels Ludwig Wittgenstein ou John Austin, s'intéressant surtout à la dimension fonctionnelle du langage. Aussi Austin s'attache-t-il à définir le rôle « performatif » des énoncés ainsi que leur force illocutoire (le langage en tant que moyen d'action sur le monde, et pas seulement code transmettant une information).

Claude Lévi-Strauss oppose à l'hypothèse Sapir-Whorf un argument portant sur la méthodologie sur laquelle elle se base. Pour lui, lorsque Whorf compare la langue et la culture, il rapproche deux niveaux d'analyse ne répondant pas aux mêmes critères de pertinence scientifique. Ainsi, quand Whorf aborde le langage, il le fait en linguiste, c'est-à-dire « qu'il le saisit au terme d'une analyse méthodique et d'un considérable travail d'abstraction. »²¹⁾ Mais son analyse de la culture ne dépasse pas le niveau de l'appréhension

21) Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 90

empirique et intuitive de la réalité : « l'entité culturelle qui lui compare est à peine élaborée, et laissée telle qu'une observation grossière la fournit. Whorf essaye de découvrir des corrélations entre des objets qui relèvent de deux niveaux très éloignés, par la qualité de l'observation et par la finesse de l'analyse auxquelles l'un et l'autre sont soumis. »²²⁾

Ainsi, avant de chercher les liens possibles entre faits de langue et faits de société, il faudrait d'abord s'assurer que l'on possède des critères d'analyse de ces deux champs respectifs relevant du même degré d'exigence scientifique. Or, malgré les avancées faites dans le cadre de l'anthropologie structurale, les instruments et les méthodes d'analyse permettant de rendre compte du fonctionnement du langage ne connaissent toujours pas d'équivalent dans le domaine des sciences de la société ayant la culture pour objet. Là où la linguistique a su atteindre un haut niveau de conceptualisation dans l'appréhension de son objet, les sciences de la société semblent toujours baigner dans l'empirisme lorsqu'elles abordent les faits de culture. Les deux termes de la notion de communauté linguistique semblent donc rapprocher trop facilement des données issues de deux disciplines situées à des niveaux d'avancement différents dans le champ des sciences sociales, tant par le degré d'élaboration des concepts qu'elles utilisent que par les méthodologies qu'elles mettent en œuvre.

Qu'elles émanent de la linguistique ou de l'anthropologie, ces différentes approches de la notion de communauté linguistique paraissent manquer de rigueur. De fait, la notion n'a toujours pas fait l'objet d'une tentative explicite de systématisation. Ainsi, l'assimilation

22) *Ibid*, p. 90

empirique de la communauté linguistique à une entité politique, nationale, ou ethnique (implicite dans certaines des approches précédentes) semble être teintée d'un certain européocentrisme. L'identification de langues standards à l'Etat nation (telle la notion constitutionnelle de « Français langue de la République ») traduit l'idéologie propre à certaines nations européennes à une période donnée de leur histoire. Car il existe de nombreux états où cohabitent plusieurs langues standards au même titre que certaines langues sont réparties sur plusieurs états. Au sein même des états « monolingues », la langue nationale connaît des variations d'ordre géographique, social ou professionnel. Elle est par ailleurs en contact permanent avec d'autres langues issues de l'immigration ou d'emploi international.

La langue standard elle-même ne saurait pleinement traduire l'hétérogénéité des cultures des communautés sociales qui en font usage puisqu'elle résulte d'un choix opéré entre ses différentes variétés dialectales. Bien souvent, cette norme de référence reconnue comme étalon de correction dans une communauté donnée n'est que l'élection d'un sociolecte particulier au rang de langue standard du fait du prestige culturel qui lui est associé. Il s'agit davantage du résultat officiel d'un long processus interventionniste de codification et de normalisation que de la description d'une pratique sociale effective. C'est ainsi que le français normé a pu correspondre au parler de la cour au XVII^{ème} siècle, ou que l'italien standard est issu du florentin du XIV^{ème} siècle. La langue que l'on étiquette sous l'appellation de « français » (unité fondant le concept de communauté linguistique francophone) n'est en fait qu'un corpus fait d'usages et de normes fixées par un corps de spécialistes mandatés par le corps social (tels les lexicographes ou les grammairiens).

Dans d'autres cas, la langue standard est le résultat d'un compromis entre un ensemble de variétés voisines, tel l'allemand standard dont la norme n'a pas d'origine géographique déterminable²³⁾. Les a priori sur lesquels se fondait la notion de communauté linguistique semblent donc bien fragiles au regard des critères scientifiques à partir desquels la linguistique a toujours prétendu décrire son objet depuis ses débuts. Ce vide conceptuel entourant une notion pourtant centrale en sociolinguistique fut en partie comblé par la première tentative explicite de lui donner corps de façon cohérente, dans le cadre des travaux du sociolinguiste William Labov.

III. Tentatives de systématisation de la notion chez les sociolinguistes

Les recherches de William Labov s'inscrivent dans un contexte (milieu des années soixante) où la linguistique est dominée par le paradigme saussurien, reléguant tout ce qui relève de la variation au domaine de la parole, a priori sans véritable intérêt pour la linguistique structurale. Les linguistes « asociaux », parce que reconnaissant la réalité des faits de variation en langue, se heurtaient à une contradiction insurmontable : comment définir la communauté linguistique à partir de la langue, lorsque chaque individu semble posséder son propre idiolecte ? Il fallait soit idéaliser l'objet, soit renoncer à l'idée de communauté linguistique homogène quant aux

23) Pierre Knecht, "Langue standard", in *Sociolinguistique : concepts de base*, Liège, Mardaga, 1997, p. 194

pratiques linguistiques, tout en conservant un principe unificateur qui trace les limites de l'objet étudié.

En premier lieu, Labov définit l'objet de la linguistique comme l'étude de « la structure et de l'évolution du langage au sein du contexte social formé par la communauté linguistique. » Il s'agit donc clairement de linguistique générale mais capable de rendre compte de l'hétérogénéité linguistique (par la prise en compte du contexte social) tout en conservant un principe unificateur (la communauté linguistique). Dans ses enquêtes sur la centralisation du [a] dans le système phonologique de l'anglais parlé sur l'île de Martha's Vineyard, ou sur la réalisation du [R] dans l'anglais de New York, il cherche à mettre en rapport une variable linguistique avec la position sociale du locuteur et avec les conditions de production du discours qu'ils tiennent. Il en déduit que c'est la norme qui constitue le principe unificateur de la communauté linguistique : « La communauté linguistique se définit moins par un accord explicite quant à l'emploi des éléments du langage que par une participation conjointe à un ensemble de normes. »²⁴⁾

Le critère des normes partagées fait référence à l'ensemble des jugements évaluatifs propres à l'ensemble des membres d'une même communauté. Ainsi, la communauté linguistique se définit non pas « comme un ensemble de locuteurs employant les mêmes formes mais comme un groupe qui partage les mêmes normes quant à la langue (...) comme étant un groupe de locuteurs qui ont en commun un ensemble d'attitudes sociales envers la langue. »²⁵⁾ La notion de norme, rejetée par les linguistes « asociaux », qui fondent leur

24) William Labov, *Sociolinguistique*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 187

25) *Ibid*, p. 338

démarche sur la distinction description/prescription, est donc réhabilitée par Labov. Les normes partagées fondant la communauté linguistique permettent de rendre compte de la variation sociale et linguistique. Chaque communauté linguistique présente aux différents niveaux d'analyse plusieurs types de variations : d'abord les indicateurs, variables distribuées de manière régulière selon les groupes socio-économiques. Elles échappent à la correction et peuvent donc servir d'indices d'appartenance à certains groupes. Ensuite les marqueurs, variables présentant non seulement une distribution caractéristique des groupes sociaux mais variant aussi selon le degré d'attention portée par les locuteurs à leur discours. Enfin les stéréotypes, variables fortement stigmatisées reconnues par l'ensemble de la communauté comme de véritables fautes ou des manières affectées de parler.

Ainsi, bien que les membres de la communauté linguistique possèdent des pratiques distinctes de la langue, ils possèdent en commun un ensemble d'attitudes sociales envers ses différents usages, reconnaissant la même hiérarchie de ses emplois. Les stéréotypes associés à l'usage de telle ou telle variété linguistique sont connus de tous. Labov constate que l'appartenance d'un sujet à une communauté linguistique le rend capable d'une maîtrise structurée de différents sous-systèmes. Un sous-groupe interne à la communauté est réputé disposer des bonnes formes auxquelles se réfèrent les normes prescriptives. Il s'identifie avec la classe socio-culturellement dominante, détentrice du capital culturel (usage des intellectuels, écrivains, artistes, professionnels de médias).

Affinant son analyse, Labov répartit les membres de la communauté au sein de grandes catégories : en premier lieu, le cœur de la communauté linguistique composé des agents proposant des modèles

normatifs. Ensuite vient le groupe des diffuseurs de la norme vers les locuteurs, comme les enseignants. En périphérie se situent enfin les locuteurs contestant délibérément les normes. Ils sont pourtant toujours bien membres de la communauté puisqu'ils possèdent la volonté de la faire évoluer. Cette étude conduit à disjoindre le lien entre système et homogénéité, et à définir une communauté linguistique, non plus comme l'ensemble des locuteurs qui parlent de la même manière, mais comme l'ensemble de ceux qui, malgré la diversité de leurs pratiques, partagent les mêmes normes et les mêmes jugements.

Robillard et Beniamino purent ainsi appliquer le concept labovien de communauté linguistique à un espace problématique, parce que particulièrement hétérogène, l'espace francophone. Un tel espace peut difficilement être unifié par autre chose que des normes. Ces deux auteurs se demandent donc « dans quelle mesure et selon quelles modalités on peut envisager la francophonie comme une communauté linguistique. »²⁶⁾ Après avoir rejeté tour à tour les approches de la communauté linguistique fondées sur la langue, la fréquence des interactions ou la géographie, ils préfèrent la « concevoir de manière minimale comme un réseau regroupant des locuteurs ayant en commun au moins la reconnaissance tacite de normes linguistiques explicites et/ou implicites (reconnaissance d'inventaires de formes, de règles), indépendamment de la possibilité des locuteurs d'utiliser concrètement et correctement ces inventaires. »²⁷⁾

Cependant, malgré son caractère novateur, l'approche labovienne de la notion de communauté linguistique connaît certaines insuffisances.

26) D. Robillard, M. Beniamino, *Le français dans l'espace francophone*, Paris, Champion, 1993, p. 34

27) *Ibid*, p. 35

Ainsi, on peut se demander si les thèses de Labov conservent leur pertinence lorsqu'elles sont appliquées aux sociétés urbaines des pays en voie de développement. Car les travaux de Labov traitent essentiellement des communautés linguistiques dans les pays industrialisés caractérisés par des économies capitalistes. Cependant, les structures économiques et sociales des pays en voie de développement présentent des différences significatives. Par exemple, l'exode rural et les importants mouvements migratoires caractéristiques de la situation démographique de nombreux pays africains ont favorisé la croissance rapide de sociétés urbaines pluriethniques. D'un point de vue linguistique, les grandes métropoles africaines se sont transformées en véritable *melting pot* de langues différentes, donnant lieu à une variation linguistique sans commune mesure avec les situations de contact de langue des pays industrialisés.

Par ailleurs, l'émigration urbaine réunit dans les métropoles des populations rurales n'ayant pour la plupart pas reçu d'éducation formelle. Ainsi, d'après Christian Baylon, dans les villes du tiers monde, « le nombre de locuteurs non standard est grand, constituant la grande majorité de la population ; l'urbanisation réunit des gens qui parlent beaucoup de dialectes différents créant un chaudron linguistique sans équivalent dans le monde industriel (...) les différences extrêmes entre classes, la diversité ethnique de beaucoup de secteurs font que l'étendue de la variation linguistique, le degré de différence entre la variété standard et les variétés non standard, est beaucoup plus grande que dans les nations industrialisées plus homogènes. »²⁸⁾ Ainsi, la ville de Lagos, métropole régionale de l'ouest africain, réunit en son sein des populations issues de groupes

28) Christian Baylon, *op. cit.*, p. 83

ethniques provenant de l'ensemble de la région, la plupart ne parlant ni le yoruba ni l'anglais, langues nationales du Nigeria. La notion de communauté linguistique, au sens labovien du terme, semble difficilement transposable dans ce cadre si éloigné de la société new-yorkaise.

Une critique marxiste de la sociolinguistique labovienne reproche également à ses thèses de masquer le véritable enjeu sous-tendant les normes prétendument partagées par la communauté linguistique. Cette dernière, de l'avis de Marcellesi et Gardin, serait davantage « un ensemble de groupes qui entrent en rapports dialectiques dans le même processus de création d'un ensemble de normes dominé par la norme de la classe dominante, mais sans cesse remis en cause. »²⁹⁾ Le partage des normes et attitudes sociales face à la langue ne serait en fait qu'un consensus apparent, masquant difficilement les luttes de classes sous-jacentes. Les analyses de Labov seraient tributaires de sa vision de la société, basée sur la mobilité sociale et l'aspiration vers le haut de l'échelle sociale, alors même que les sociétés seraient davantage travaillées par les antagonismes des classes sociales : « c'est pourquoi, s'il rattache la norme (dominante) et les phénomènes qui y sont liés à l'économique, c'est à une « tradition culturelle » qu'il relie l'attachement de la classe ouvrière à « son parler », refusant d'y voir une « norme opposée » liée à un antagonisme de classe. »³⁰⁾

Dans cette même perspective, Pierre Bourdieu propose la métaphore économique du marché linguistique, où « l'affirmation d'une contre-légitimité linguistique et, du même coup, la production de

29) J. B. Marcellesi, B. Gardin, *Introduction à la sociolinguistique*, Mont-Saint-Aignan, IRED, 1987, p. 146

30) *Ibid*, p. 147

discours fondés sur l'ignorance plus ou moins délibérée des conventions et des convenances caractéristiques des marchés dominants ne sont possibles que dans les limites des marchés francs. »³¹⁾ Ainsi, « l'argot du milieu en tant que transgression réelle des principes fondamentaux de la légitimité culturelle, constitue une affirmation conséquent d'une identité sociale et culturelle non seulement différente mais opposée »³²⁾. De même, les échanges linguistiques internes des classes dominées, « comme ceux du café, qui sont complètement dominés par les valeurs de force et de virilité » seraient les « seuls principes de résistance efficace, avec la politique, contre les manières dominantes de parler et d'agir. »³³⁾ L'approche de Bourdieu éclaire les rapports entre normes dominantes et contre normes, dépassant ici l'analyse de Labov qui ne perçoit pas l'existence d'une contre norme liée à un antagonisme de classe dans la communauté linguistique de New York. La notion de « normes partagées » semble donc elle-même trop instable, voire engagée idéologiquement, pour fonder une définition assurée de la notion de communauté linguistique.

Suite aux travaux fondateurs de Labov, d'autres approches systématiques de la notion de communauté linguistique virent le jour sous la plume des sociolinguistes. Ainsi Le Page et Tabouret-Keller s'intéressent à cette notion au travers de sa dimension identitaire. Ils fondent leur thèse sur l'enquête sociolinguistique qu'ils menèrent dans l'Etat de Belize où cohabitent trois groupes de population : créole, espagnole et maya. Leurs recherches leur permettent de discerner dans

31) Pierre Bourdieu, "Vous avez dit 'populaire'?", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°46, mars 1983, p. 102

32) *Ibid*, p. 103

33) *Ibid*, p. 103

le comportement linguistique des « actes d'identité ». L'individu se créerait ses structures de comportements linguistiques par souci de ressemblance avec celles du ou des groupes auxquels il souhaite être identifié, et par souci de différence avec celles de ceux dont il veut se distinguer. Le succès de son entreprise dépendrait d'une série de facteurs : sa capacité à identifier et avoir accès à ces groupes ; sa capacité à analyser les structures comportementales ; sa motivation à joindre ces groupes, éventuellement renforcée ou contrariée par la réaction de ces groupes à son égard ; sa capacité à modifier son comportement.

Pour Le Page et Tabouret-Keller, la notion de communauté linguistique doit cependant conserver une certaine fluidité. En effet, le locuteur porte en lui plus d'une identité ; il peut donc choisir de parler une certaine langue en fonction des circonstances de la communication et de la manière dont il veut être perçu. Ici, les choix de code deviennent de véritables actes identitaires. Ainsi, dans les communautés créoles des Antilles et de l'océan indien, les locuteurs alternent entre le créole et une autre langue locale en fonction de la situation de communication et de l'identité qu'ils veulent afficher.³⁴⁾ Ici, au même titre que chez Labov, la notion de communauté linguistique ne se fonde plus essentiellement sur des données d'ordre linguistique (comme dans la sociolinguistique prélabovienne) mais prend en compte des paramètres d'ordre social ou psychologique. Ces nouvelles perspectives permettent d'élargir le contenu sémantique d'une notion dépassant par son usage le seul champ de la linguistique. C'est d'ailleurs une invitation à sortir la notion de communauté linguistique

34) Salikoko Mufwene, "Identité", in *Sociolinguistique : concepts de base*, Liège, Mardaga, 1997, p. 162

du domaine propre de la linguistique que nous propose Louis-Jean Calvet, afin de dépasser les contradictions qu'elle recèle.

IV. Comment dépasser la notion ?

Le sociolinguiste Louis-Jean Calvet reproche en effet à Bloomfield, Martinet, Fergusson et Labov de faire présider la langue à la définition du groupe : « dans tous les cas la démarche est la même : on part de la langue (sans toujours la définir) pour définir le groupe. »³⁵⁾ Il reproche à Labov de sous-entendre que la communauté linguistique est constituée par des gens qui ont la même première langue alors que la population de New York, pourtant envisagée comme communauté linguistique, comprend environ 30 % d'étrangers ne possédant pas l'anglais comme langue maternelle. Louis-Jean Calvet se demande ensuite si l'appartenance d'un individu à une communauté linguistique peut se fonder sur la seule volonté d'y appartenir. « Dans ce cas l'appartenance serait un acte volontaire qui engendrerait chez l'individu des comportements d'adaptation à la communauté choisie, d'insertion dans ses réseaux et ses stratégies. »³⁶⁾ Sur ce dernier point, il semble évoquer les thèses de Le Page et Tabouret-Keller chez qui l'appartenance à une communauté linguistique répond à un besoin d'ordre identitaire parfois ouvertement revendiqué.

Pour dépasser ces approches de la notion de communauté linguistique non pertinentes à ses yeux, Louis-Jean Calvet propose de « sortir de la

35) Louis-Jean Calvet, *op. cit.*, p. 86

36) *Ibid*, p. 87

langue et [de] partir de la réalité sociale»³⁷⁾: Il affirme ensuite, comme une profession de foi, que «l'objet d'étude de la linguistique n'est pas seulement la langue ou les langues mais la communauté sociale sous son aspect linguistique.»³⁸⁾ C'est bien là aborder la notion de communauté linguistique sous une perspective radicalement nouvelle. C'est aussi poser une distinction plus nette entre les approches linguistiques et sociolinguistiques du même objet. Mais dans ce cas, Louis-Jean Calvet ne contribue-t-il pas à envisager la sociolinguistique comme une science annexe de la sociologie plutôt que de la linguistique? C'est ce qu'il semble suggérer lorsqu'il se demande si l'on doit nommer le champ disciplinaire qui l'intéresse «sociolinguistique ou sociologie du langage.»³⁹⁾ La question est d'autant plus pertinente que la notion de communauté linguistique se trouve bien à cheval sur deux disciplines : la sociologie, portant son intérêt sur la communauté, et la linguistique s'attachant davantage à décrire la langue. On l'aura compris, la notion de communauté linguistique, de par son caractère hybride, partagée qu'elle est entre deux disciplines dont les concepts et les méthodes diffèrent, ne saurait être autre chose qu'un objet abstrait et construit par le chercheur. La question essentielle demeure : d'où faut-il partir? De la langue ou de la société?

J. Garmaldi conclut en ces termes : «La recherche des traits définitoires de la communauté linguistique pose à elle seule, une nouvelle fois et dans toute leur complexité, les problèmes que peut rencontrer, dans le choix de ses méthodes et dans la délimitation

37) *Ibid*, p. 88

38) *Ibid*, p. 89

39) *Ibid*, p. 91

même de son objet, toute discipline qui s'attache à rendre compte des rapports entre faits de langue et faits de sociétés.»⁴⁰⁾ La notion de communauté linguistique semble être à la sociolinguistique ce que la notion de mot est à la grammaire, une idée préthéorique renvoyant à une certaine réalité sans que l'on puisse la définir vraiment. Toute tentative de systématisation de la notion semble l'appauvrir au point de lui ôter son pouvoir heuristique. Ainsi Chomsky se propose-t-il « d'imaginer une communauté linguistique homogène, au sein de laquelle il n'existe aucune variation de style ou de dialecte.»⁴¹⁾ Quoiqu'il ne nie pas l'existence effective de la variation dans la langue, il décide de ne pas la prendre en compte afin de pouvoir construire un concept abstrait, proche dans sa nature des modèles mathématiques de l'univers, nous permettant de « rendre compte des phénomènes confus et désordonnés du monde sensible ordinaire.»⁴²⁾ Cette démarche, qu'il qualifie de « style galiléen », appauvrit bien l'objet qui l'intéresse, mais il ne s'agit là que du « coût théorique », corollaire nécessaire à toute analyse de nature scientifique.

Pourrait-on donc envisager une solution de compromis entre cette position résolument « hors du social » et une approche plus empirique reposant sur l'illusion naïve que les données du social s'offrent spontanément à l'observateur ? De la réponse à cette question dépend la pertinence de la notion de communauté linguistique, qui n'a d'ailleurs pas attendu d'être systématisée pour être mise en usage. C'est que, faute de se laisser définir positivement, elle venait au moins combler un vide notionnel que les sciences du langage ne pouvaient

40) J. Garmadi, *La sociolinguistique*, Paris, P.U.F., 1981, p. 42

41) Noam Chomsky, *op. cit.*, p. 206

42) *Ibid*, p. 208

tolérer. Une notion serait-elle moins pertinente parce qu'elle ne se laisse définir que par défaut ?

Gaston Bachelard classifiait les « obstacles verbaux » parmi ces fameux « obstacles épistémologiques » qui s'opposent à la formation de l'esprit scientifique.⁴³⁾ Nous rejoindrons plutôt l'avis de Claude Lévi-Strauss qui, plus indulgent, eut le mérite de réhabiliter en sciences sociales la notion de « bricolage ».⁴⁴⁾

43) Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique* (1938), Paris, Vrin, 2011, pp. 89-100.

44) Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 30-36.

Bibliographie

1. Approches de linguistes

BLOOMFIELD Leonard, *Le langage*, Paris, Payot, 1970

CHOMSKY Noam, *Règles et représentations*, Paris, Flammarion, 1985

MARTINET André, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1964

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916 (rééd. 1995)

2. Approches de sociolinguistes

BAYLON Christian, *Sociolinguistique, société, langue et discours*, Paris, Nathan, 1996

CALVET Louis-Jean, *La sociolinguistique*, Paris, P.U.F., 1993, coll. « Que-sais-je ? »

CALVET Louis-Jean, *Les voix de la ville: introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot, 1994

FISHMAN J. A., *Sociolinguistique*, Paris, Nathan-Labor, 1971

GUM GARMADI J., *La sociolinguistique*, Paris, P.U.F., 1981

GUMPERZ John, « La communauté en paroles d'un point de vue interactionnel », in Hermann Parret, *La communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*, Liège, Mardaga, 1991

LABOV William, *Sociolinguistique*, Paris, Editions de Minuit, 1973

MARCELLESI J. B., GARDIN B., *Introduction à la sociolinguistique*, Mont-Saint-Aignan, IRED, 1987

MOREAU Marie-Louise, *Sociolinguistique : concepts de base*, Liège, Mardaga, 1997

ROBILLARD D., BENIAMINO M., *Le français dans l'espace francophone*, Paris, Champion, 1993

3. Du côté de l'anthropologie

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958

SAPIR Edward, *Le langage, Introduction à l'étude de la parole*, Paris, Payot, 1953 (angl. 1921)

WHORF Benjamin Lee, *Linguistique et anthropologie*, Paris, Denoël, 1969 (angl. 1956)

〈국문요약〉

언어 사회의 개념에 대하여 : 개념 규정의 시도

Michael Joalland

“페르디낭 드 소쉬르 (Ferdinand de Saussure)”에서 루이 장 칼베 (Louis-Jean Calvet)에 이르기까지, “언어 사회 (communauté linguistique)”라는 개념에는 구체적인 정의가 부재하였다. 그럼에도 이 개념은 언어학 및 사회과학에서 매우 일반적으로 활용되어 개념이 내포하는 의미가 당연해보일정도이다. 본 연구는, 대상에 대한 관점과 방법론이 상이한 여러 학문 분야의 교차점에 놓인 이 복잡한 개념을 정의하려 했던 일련의 시도들을 대상으로 한다. 따라서 우리는 언어학, 문화인류학, 사회학의 각 관점에서 이 개념에 대한 보완적 혹은 대립적인 접근을 검토할 것이다. 그렇지만 결론적으로, 우리의 일상적인 언어 사용이 비록 애매하지만 여전히 적합하며 또 유용한 몇몇 용어를 상기시키는 것이 사실이듯이, 이 개념을 둘러싼 모호한정의가 개념의 활용 빈도를 낮추지는 않을 것으로 보인다.

주 제 어 : 사회 언어학(Sociolinguistique), 언어 사회(Communauté linguistique), 인류학(Anthropologie), 구조주의(Structuralisme), 상상력(Représentations mentales), 통신(Communication)

투 고 일 : 2016. 3. 3

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

이야기 시퀀스의 논리에 대하여

김 휘 택
(중앙대학교)

차 례

- | | |
|----------------------------|----------------------|
| 1. 서론 | 3.3. 서사 기호학의 이야기 논리 |
| 2. 논증과 논증 시퀀스 | 4. 이야기 시퀀스의 논리 |
| 3. 이야기 속의 논리 | 4.1. 시퀀스 이론 |
| 3.1. 이야기의 개연성과 논리 | 4.2. 이야기 시퀀스의 구조와 논리 |
| 3.2. 구성 요소들의 배열과 배열을 보는 관점 | 5. 결론 |

1. 서론

시퀀스 이론의 목적이자 장점은 다수의 텍스트를 한정된 분석 단위와 방식으로 분석할 수 있다는 점이다. 이는 텍스트를 하나의 체계로 보기 때문에 가능한 것이다. 아리스토텔레스의 『시학』을 비롯하여 이야기 이론들은 텍스트를 하나의 체계로 볼 수 있도록 중요한 모티브를 제공하였다. 이야기 이론들과 언어학적 관점의 텍스트 이론의 접점은 텍스트를 하나의 전체로 보고 이를 구조적으로 분석하려는 데 있다. 이야기 이론, 특히 그레마스Algirdas Julien Greimas를 중심으로 한 서사 기호학 Sémiotique narrative은 기의signifié를 연구하는 언어학에 그 기원을 두고 있다.¹⁾ 의미를 연구하는 이 분야에서 텍스트를 구조화하는 방식은 의미 단위를 지정하고, 그 결합 관계를 밝히는 것이었다. 텍스트 언어학은

문장을 기본단위로 생각하였으며, 문장들의 구성규칙인 문법을 통해서 문장의 내적 조직과, 나아가 문장들 간의 결합 관계도 설명하였다. 이에 텍스트 언어학이 설명하는 텍스트 구조 방식은 문장이 확대되면서 텍스트에 이르는 과정을 설명하는 것과 다르지 않았다. 서사 기호학과 언어학은 이제 이론적으로 멀어져 간다는 느낌을 지울 수 없다. 하지만, 이야기에 대한 이론들은 계속해서 언어학에 영감을 주고 있으며, 텍스트 분석에서 그 영향력을 지우기 힘들다.

시퀀스 이론은 기존의 문장 중심의 분석이나 장르에 대한 논의들에서 벗어나, 시퀀스라는 단위로 텍스트 분석을 수행한다. 이 시퀀스에는 이야기 시퀀스séquence narrative, 설명 시퀀스séquence explicative, 기술 시퀀스séquence descriptive와 같은 세계의 기술과 관련 있는 시퀀스들이 포함되어 있고, 논증 시퀀스séquence argumentative와 같은 설득과 반박의 언어행위를 담고 있는 시퀀스도 있다. 또한 텍스트 내에서 인간의 언어행위를 보다 명백하게 보여줄 수 있는 대화 시퀀스séquence dialogale도 시퀀스의 하나로 분류되어 있다. 본고에서는 이야기 시퀀스에 대해 ‘논리’라는 관점에서 접근해보려고 한다.

이야기 시퀀스는 그간의 이야기 이론들을 종합하여 텍스트 분석에 사용할 수 있도록 고안된 것이다. 이야기 시퀀스는 사건을 시간 순으로 정리하여 묶어낸 단위가 아니다.²⁾ 이 시퀀스는 그간의 이야기 이론들이 고

1) 기호학을 의미론과 동일시하거나 의미론의 새로운 모습으로 보는 시각은 분명하다. 최용호는 이에 대해 다음과 같이 언급하고 있다. “만약 의미론의 목적이 의미의 다양성을 기술하는 것이라면 우리는 사회의 내적 다양성을 고려해야 할 것이다. 사회적 의미는 보편적 의미가 아니라 규범적 의미이다. 규범은 상대적이고 특수하며 시대에 따라 변한다. 구조주의 시대에 기호학이 보편성을 지향했다면 탈구조주의 시대에 기호학은 구체적이고 가변적인 의미의 특수성을 기술대상으로 삼는다. 오늘날 바로 여기에 기호학의 새로운 도전이 존재한다.(강조는 저자)” 최용호, 『의미와 설화성: 텍스트 의미론 강의 II』, 인간사랑, 2006, p.191.

2) 스프란치 주버Marta Spranzi-Zuber는 이에 대해서 다음과 같이 언급하고 있다. “좋은 이야기들bons récits은 이야기의 어떤 두 사건들 사이에 존재하는 인과관계의 연결을 분명히 밝히는 이야기일 것이다. 반면 나쁜 이야기들은 연대기들에 얽혀 있다. 왜냐하면, 이 이야기들은 연대기 순으로 정리된 일련의 사건들로 구성되어 있고, 특별한 개념적 스키마에 따라 정리된 것이 아니기 때문이다.” M. Spranzi-Zuber, “Le récit

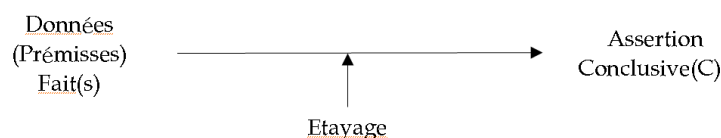
민하던 연대기적 순서와 이야기의 논리에 대해서 자신만의 해법을 제시한다. 본고에서는 이야기 시퀀스의 논리가 가지는 가치를 알아보고 이야기 시퀀스 내에 논리적 구조가 어떻게 배치되었는지 살펴보고자 한다.

논의의 전개를 통해, 우리가 먼저 다루어야 할 문제는 두 가지이다. 첫째, 그간의 이야기 이론들에서 이야기의 논리를 어떻게 다루었는지 간략하게나마 살펴보아야 할 것이다. 그리고 이야기가 갖는 내적 논리의 특징을 부각시키기 위해서, 이 논리와 논증에서의 논리가 어떤 차이점이 있는지 살펴보는 것도 논지 전개를 위해 주요할 것으로 보인다.

2. 논증과 논증 시퀀스

우리는 이야기 시퀀스를 언급하기에 앞서, 논증의 논리를 미리 살펴보는 것이 좋을 듯하다. 이야기 고유의 논리는 다른 논리 구조들과 비교를 통해 그 차별적 성격이 더 분명해 질 수 있다. 보통 논리라고 하면, 보편적으로 논증의 영역에 속하는 기제를 가리킨다. 따라서 논증 구조와의 비교는 이야기의 논리가 갖는 독특함을 분명히 보여줄 것이다. 여기서 모든 논의들을 자세히 다루는 것보다는, 논증의 논리를 도식을 위주로 간략히 살펴보겠다. 그리고 본고가 시퀀스 이론에 바탕을 두고 있는 만큼 시퀀스 이론이 논증의 논리를 어떻게 반영하고 있는지도 논증 시퀀스를 통해 일별하겠다. 논증은 기본적으로 자신의 주장을 강화하려는 목표를 가지고 있다. 그래서 논증은 자신이 주장하려는 전제, 가정, 자료들을 제시하고, 이에 대해 다양한 논거를 제시하여, 자신이 생각하는 결론에 도달하는 것으로 마무리 된다. 다음 도식을 보자.

comme forme d'explication: science et histoire", *Littérature* n°109, 1998, p.52.



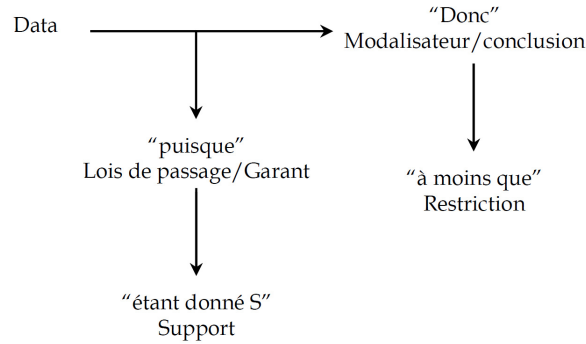
[도식 1] 논증의 기본도식

논증은 대화자가 상대방에게 일방적으로 퍼붓는 우격다짐이 아니다. 우리는 대화 상황에서 논증이 사용되었을 때 쉽게 이 논증이 논쟁의 일부라는 것을 가정하지 않을 수 없다. 피술레는 이에 대해 다음과 같이 언급한다.³⁾

하나의 논증 답화는 항상 실제적인 혹은 잠재적인 반-답화 contre-discours와 관계하여 위치한다. 논증은 물론 논쟁과 분리할 수 없다. 하나의 가설을 혹은 결론을 옹호한다는 것은 항상 다른 가설들이나 결론들에 맞서는 것이 된다. 이와 같이 하나의 논쟁에 참여한다는 것은 단지 어떤 것에 동의하지 않는다는 것뿐만 아니라, 그것에 반대 논거를 가지고 있다는 것도 의미한다. 내가 보기에 반박이라는 논증의 속성은 논증이 가진 여러 속성들 중 하나이고, 그 속성은 분명히 주어진 체계 내부에서 반박할 수 없는 것으로 존재하는 증명이나 연역으로부터 논증을 차별화한다.

‘전제→논거→결론’의 논증 과정이 피술레의 언급과 같이 논쟁에서 사용된다면, 반-답화가 고려 돼야 할 것이다. 다음 톨민Stephen Edelston Toulmin의 도식은 위 일직선상의 도식에 반-답화의 형식을 비교적 잘 반영한 것으로 보인다.

3) J. Moeschler, *Argumentation et conversation*, Paris, Hatier-Crédif, 1985, p.47.

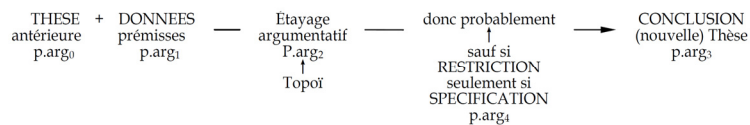
[도식 2] 툴민의 논증과정⁴⁾

위에서 자료Data가 논거들의 도움으로 결론에 이르는 것은 <도식1>과 크게 다르지 않다. 위 도식에서 주목할 것은 ‘~하지 않는 한à moins que’라는 제한사항restriction을 두고 있다는 것이다. 이 제한사항은 논증 자체에 대한 반-논증이라고 할 수 있다. 이 반-논증은 논쟁에서 주의주장을 하는 사람이 논거를 제시하고 결론을 내리는 단계에서 나타난다. 논증을 대화적 것으로 이론화하는 입장에서, 논증 행위의 시작은 어떤 시각을 정당화하려고 하는 대화 상대방에게 의문점을 던지는 데 있다. 이런 의심이 제기되면 같은 문제에 대한 모순된 관점들이 서로 대결하는 양상이 빚어진다. 이러한 상황 속에서, 전형적인 논증은 대화적인 인 것으로 성격을 갖게 된다. 결국 결론에 앞서 제기된 의심, 즉 반-논증은 원래 논증의 방향을 전혀 다른 쪽으로 진행되게 할 수 있다. 하지만 여기서 논증이 전적으로 상호행위적인 것인지 아닌지 단정하는 것은 아니다. 실제로 그렇지 않다. 이는 툴민의 도식과 같이 제한사항을 인정하는 논의들이 논증의 다양한 양상들을 더 폭넓게 반영할 수 있다는 점을 지적한 것이다. 쉬프린D. Schiffrin은 이에 대해 “답화는 순수하게 일방적 발화행위

4) S. E. Toulmin, *The Use of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958, p.97. C. Plantin, “Argumentation”, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.69에서 재인용.

monologique로 볼 수도 없고, 순수하게 대화적인 것dialogue도 아니다. 하나의 담화를 통해서 대화자들은 논의가 가능한 자신의 입장을 옹호하고 있는 것”⁵⁾이라고 언급한다.

아당은 텍스트 내에서 논증이 다른 시퀀스와 연결되는 시퀀스로서의 위상을 고려하지 않을 수 없었다. 그의 시퀀스가 상호행위 상의 어떤 것이라고 볼 수는 없지만, 텍스트 전개상에 논증 시퀀스가 놓였을 때 이전의 자료와 이후의 새로운 논증행위로 이어지는 모습을 간과해서는 안 된다고 생각했다.



[도식 3] 논증 시퀀스⁶⁾

논증 시퀀스는 전통적인 논증 구조를 반영하지만 그 구성상의 차이점은 분명하다. 논증 시퀀스에서 자신의 주장을 정당화 하는 단계niveau justificatif는 발화문 1(전제), 2(뒷바침), 3(결론)에 해당한다. 여기에 대화 상대방은 개입하기 힘들며, 논증을 전개하는 대화자는 논증 전략을 자신의 지식이나 확신을 통해 전개한다. 대화적dialogue 혹은 반논증 contre-argumentative의 단계는 각각 발화문 0, 발화문 4에 해당한다. 대화자는 이전의 가설을 충분히 고려해야 하며, 상대방의 반논증 행위에 따라 논증 전략을 일부 수정할 수 있다.

논증 시퀀스는 단선적인 논증과 달리 닫혀 있지 않다. 위 시퀀스의 결론은 앞의 논증 과정을 닫지 않는다. 논증 시퀀스의 결론은 새로운 가설에서 도입으로 사용되거나 그 결론을 새로운 시각으로 보는 논증에서 사

5) D. Schiffrin, *Discourse Markers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp.17-18.

6) J.-M. Adam, "Séquence", in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.527. 도식에서 "Etayage argumentatif"는 "Inférence"로 바꿔 쓸 수 있다.

용될 수 있다. 이 논증 시퀀스의 유연성 때문에 텍스트 내 논증 부분은 다른 논증 시퀀스 혹은 이외의 시퀀스들과 효율적으로 결합 가능하다.

3. 이야기 속의 논리

3.1. 이야기의 개연성과 논리

프랑스어 판 아리스토텔레스의 『시학』에서 로즐린 뒤퐁록과 장 랄로는 『시학』이라는 텍스트를 ‘이론가의 담론’과 ‘역사가의 담론’ 사이의 긴장 관계로 파악하고자 했다. 이들은 이 긴장 관계에 대해서 설명하기 위해 ‘몇 가지 논의’를 제시하는 데 그 중에 우리가 다루고 있는 논리의 문제가 정확히 들어있다.⁷⁾

두 번째 예는 필연성 또는 개연성의 규칙과 관련된다. 알다시피 그것은 줄거리 구성의 황금률이다. 사건들의 논리적 연쇄 관계를 통해 줄거리는 신뢰할 만한(pithanon) 것이 되어야 하며, 그렇지 않을 경우 관객은 비극적 감정을 느끼지 못할 것이다. 하지만 다른 한편으로 놀라움의 효과(thaumaston)는 실제로 강렬한 정서적 위력을 가지고 있다. 그러므로 시인은 필연성에 따라 줄거리를 만들 것이 아니라 개연성의 한계 지점에서 작업해야 하며, 아리스토텔레스는 “비개연성의 개연성”(eikos para to eikos, 18장, 56 a 24; 25장, 61 b 15)이라는 역설적인 공식을 받아들이는 것이다.

이때 필연성은 논리적 인과관계를 의미하고, 개연성은 ‘받아들일 수 있는 그럴듯함’에 해당한다. ‘비개연성의 개연성’은 아리스토텔레스의 말대로 개연성의 적절한 개입만이 관객에게 감정적 효과를 전달할 수 있다는

7) 로즐린 뒤퐁록, 장랄로, 『서문』, in 『시학』, 아리스토텔레스, 김한식 옮김, 서울, 펍킨 클래식 코리아, 2010, pp.19-20.

것을 뜻한다. 이로부터 이야기의 논리적 특징은 분명해진다고 할 수 있다. 이야기의 논리는 논증의 논리와 달리, 개연성을 개입시킴으로써 이야기를 ‘받아들일 수 있는’⁸⁾ 것으로 만드는 역할을 한다. 다음 아리스토텔레스의 언급⁹⁾을 보자.

연극 경연이나 관객의 지각과 관련하여 제한해야 할 길이를 정하는 일은 작시술과는 관계가 없다. [...] 대략 그 한계를 정하자면, 한 비극 작품의 크기는 불행에서 행복으로 또는 행복에서 불행으로 뒤바뀌게끔 하는 일련의 사건들을 개연성이나 필연성에 따라 연결하는 데 필요한 길이라고 하면 충분할 것이다.

텍스트의 길이가 아리스토텔레스가 말한 바와 같다면, 이 개연성과 필연성은 다시 말해 텍스트의 ‘처음’에서 ‘끝’까지를 관통하는 원리가 된다. 그만큼 이야기는 구성상 일정한 원리가 적용되는 논리 구조라고 할 수 있다. 그 논리는 앞서 말한 논증 구조의 논리와는 다르다. 이 부분에서 논증 과정의 논리와 이야기가 가져야 하는 논리의 차이점을 분명히 지적할 수 있겠다. 논증 구조의 논리가 화자가 주장하는 바의 필연성을 밝혀내는 데만 한정된 절차라면, 이야기의 논리 구조는 이 필연성을 포함하면서도 나아가 독자의 감정을 끌어낼 수 있는 개연성을 담고 있다. 제라르 데송은 이에 대해 분명하게 다음과 같이 지적하고 있다.

논증의 역사적·경험적 특성은 수사학이 취급하는 요소들이 “이미 확립된 사건들에 관한 학문의 영역으로 이전”(1359 b, 98쪽)할 수 없게 만드는데, 이는 만약 그렇게 된다면 “오직 담화들의” 영역 일 뿐인 자신의 고유한 속성을 아예 상실하게 되기 때문이다. 따라서 이 경우 유효성의 기준은 더 이상 명제 논리에서처럼 ‘진실인

8) *Ibid.*, p.30. 이를 통해 다시 한 번 되짚어 볼 것은 이야기가 논리적 사고의 산물이 아닌 재현의 산물이라는 점이며, 사실관계에 대한 검증이 아니라, 재현을 통한 허구 세계의 창조라는 점이다.

9) 아리스토텔레스, 『시학』, 김한식 옮김, 서울, 펍클 클래식 코리아, 2010, p.177.

것'이 아니라, 아리스토텔레스가 "일상적인 것에서부터 생산된 무엇"이라고 명확히 정의를 내린 바 있는 '진실임직 한 것'이다. 이를테면 유효성의 기준은 "절대적으로 말하면서"가 아니라 "우연적 사물들과 마주하여 일반적인 것이 개별적인 것에 속하는 것과 같은 관계 속에 존재하는 무엇"(1357 a, 89쪽)에 놓이게 되는 것이다. 절대적인 것이 아닌 일반적인 것에도 '진실임직 한 것'을 위치시키며, 이로부터 아리스토텔레스는 개별적 담화들의 우연성과 연관된 역사적 가치를 만들어 낸 것이다.¹⁰⁾

논증의 절대적인 진리를 찾는 학문적 특성과 시학 혹은 수사학이 담화를 다루는 방식은 위 발췌문과 같이 전혀 다르다. 데송은 아리스토텔레스의 일상에서 생기는 우연한 사실들이 발생시키는 '진실임직 한' 것이 이야기의 논리를 만든다는 생각을 지적하고 있는 것이다. '진실인 것'이 아닌 '진실임직 한 것'을 다루는 이야기 연구는 결국 재현의 기제를 드러내는 작업에 연결된다. 즉 이야기 고유의 논리를 밝히는 것은 사건을 재현하여 이야기로 바꾸는 미메시스의 역동성을 밝히는 한 경로가 될 수 있다. 김한식은 다음 예를 제시한다.

『오이디푸스』에서 오이디푸스는 우연한 상황에서 자기 아버지인 라이오스 왕을 죽이게 되고, 스팅크스를 죽임으로써 테베의 왕이 되지만 자기 어머니와 결혼한 것을 알게 되는 예기치 않은 결과 앞에서 파멸의 길을 걷는다. 이러한 이질적인 사건들은 어떤 통일된 시간적 흐름 속에서 전개됨으로써 개연성과 필연성을 획득한다.¹¹⁾

이 예에서 주목할 점은 이질적인 사건들이 "어떤 통일된 시간적 흐름 속에서 개연성과 필연성을 획득"한다는 것이다. 이 예는 정신의 긴장이

10) 제라르 데송, 『시학입문: 문학 이론들의 접근방법론』, 조재룡 옮김, 동문선, 2000, p.192.

11) 김한식, 「이야기의 논리와 재현의 패러다임」, 『프랑스어문교육』 제34집, 2010, p.340.

현재, 과거, 미래의 불협화음을 화음으로 만드는, 즉 ‘불협화음 속의 화음 discordance concordante’을 모델로 이야기에 유비적으로 적용되었을 때 유효하다. “예기치 않은 결과 앞에서”라는 말처럼, 이야기 내의 모든 사건들은 행동 주체의 계산대로 발생하는 것은 아니며, 읽는 이도 이런 돌발적인 사건들을 끝내 접해야만 한다. 이야기의 줄거리가 이해 가능한 것이 되려면 ‘이야기가 갖는 시간적 통일성’이 이질적인 사건들에 이야기의 논리인 일종의 개연성을 부여하는 전제가 돼야 한다. 아우구스티누스가 정신의 긴장을 통해 시간을 ‘화음을 이루는 불협화음 discordance concordante’으로 설명했다면, 아리스토텔레스는 우리가 지금 다루고 있는 이야기의 개연성을 “불협화음을 내포한 화음 concordance discordante”¹²⁾으로 이해할 수 있다고 설명하고 있다.

이불협화음을 내포한 화음을 통해 이야기는 시작과 중간 그리고 끝을 갖는 ‘완결되고 전체적인’ 스토리가 된다. 인간의 이야기 능력은 결국 ‘기억’에서 나온다. 기억은 ‘과거에 대한 해석’이며, 이는 ‘미래에 대한 기대’와 맞물려 있다. 줄거리를 꾸민다는 것은 과거와 현재 그리고 미래의 관계를 설정하는 것이며 이는 무질서하게 널려있는 사건들을 어떤 인과관계(개연성이나 필연성)로 묶으면서 질서를 부여한다는 것이다.¹³⁾

필연성, 개연성, 받아들일 만 한 것, 사실임직 함 등, 이야기를 이야기로 읽을 수 있게 만드는 성질에 대한 다양한 용어들이 있다. 사건들을 연결하는 접착제와 같은 개연성이 존재하는 기제는 다시 계속해서 재발견된다. 이 재발견의 가능성은 독서를 통해 인간이 만드는 것이다. 리콥르가 ‘미메시스III’의 단계를 둔 것도 이러한 연유일 것이다. 리콥르가 말한

12) “줄거리는 바로 화음 안에 불협화음을 포함시킴으로써 감정적인 것으로 이해 가능한 것 속에 포함시킨다.” *Ibid.* p.340에서 재인용(P. Ricoeur, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Editions du Seuil, 1983, p.74.).

13) *Ibid.*, p.340.

‘의미론적 혁신(innovation sémantique)’은, 그것이 단어, 문장, 담화 등 어떤 차원이건 간에, 인간의 수용성과 밀접한 관련을 갖는다. 흔히 이야기하는 ‘열린 텍스트’와 관련된 논의들은 바로 이 의미론적 혁신이 자유롭게 일어나는 텍스트 공간에 관한 것임에 틀림없다.

이질적이고 불협화음을 내포한 사건들은 이야기하는 행위가 전제하는 그러한 질서를 통해 이해된다. 그것이 리쾨르가 말하는 이야기를 통한 “의미론적 혁신”, 즉 ‘새로운 의미를 발견하게 하는 기능’이다. 은유와 이야기는 언어를 통해 아직 말해지지 않은 것, 새로운 것을 말한다. 은유와 이야기가 만들어내는 그러한 새로운 의미론적 적합성을 통해 인간은 말할 수 없는 것, 혼돈의 세계에 나름대로 질서를 부여한다.¹⁴⁾

위와 같은 이야기와 관련된 여러 이론적 사고들은 다시 언어학을 기원으로 하는 구조주의의 관점을 통해 새로운 이론적 전기를 맞이한다. 아래에서 반드시 구조주의를 표방하지 않았더라도, 이야기를 실체가 있는 구성요소로 나누고, 이들의 관계를 조직하는 방식으로 이야기의 논리를 설명하는 방식들을 살펴보도록 하겠다.

3.2. 구성 요소들의 배열과 배열을 보는 관점

앞서 보았던 대로, 아리스토텔레스의 『시학』은 이야기의 논리를 밝히는 데 중요한 계기를 제공한다. 이야기에 ‘개연성’이라는 논리적 기제가 있다는 것을 확인했다면, 이것이 작동하는 방식을 알아보아야 할 것이다. 여기서 구조주의의 분석방식을 눈 여겨 볼 필요가 있다. 장디유(Jean-François Jeandillou)는 “분석이라는 생각 자체가 텍스트를 구성요소로 나누고, 그 요소들이 서로 다른 요소들과 관계를 맺는다는 것을 뜻한

14) *Ibid.*, pp.341-342.

다”¹⁵⁾고 지적하였다.

리코르는 이에 대해, 아리스토텔레스가 인간hommes, 인물personnages, 자질qualité보다도 행동을 강조했다는 것과 프로프가 이야기의 논리 logique narrative를 행동action의 각 부분들을 추상화하여 명명한 분석 단위인 ‘기능들fonctions’로 재구성하려고 했던 시도에 대해서 주목한다.¹⁶⁾ 이러한 두 시도는 구조주의에 속하는 여러 이론들의 전형을 마련한다. 프로프의 예를 들자면, 아리스토텔레스가 행위를 강조하면서 하위에 두었던 요소들, 즉 인간, 인물, 자질과 같은 요소들을 행위의 구성요소들로 사용하였다. 그렇다면, 사건의 재현, 즉 행동의 재현은 요소들의 배열 문제로 환원될 수 있다. 다음 리코르의 언급을 보자.

시학에서는 시인에 의한 행동의 구성이 성격의 윤리적 자질을 지배한다. 따라서 성격이 행동에 종속된다는 것은 앞선 두 개의 제약 조건과 같은 성질의 것이 아니다. 그것은 ‘행동의 재현’ 과 ‘사상(事象)들의 배열’ 이라는 두 가지 표현이 동등한 가치를 갖는다는 것을 확인한다. 만일 배열이 강조되어야 한다면, 모방이나 재현은 사람이라기보다는 행동의 배열이 될 것이다.¹⁷⁾

15) J.-F. Jeandillou, *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997, p.4.

16) P. Ricoeur, *op.cit.*, 1983, p.64. 실제로 프로프는 기존의 이야기를 다루는 방식들, 즉 범주에 의한 구분, 주제에 의한 구분 등, 민담의 역사 연구들이 민담의 특성을 객관적으로 기술해 내지 못한다고 생각한다. 프로프는 여러 이야기들을 분류하는 것도 물론 중요하겠지만, 이전에 민담에 대한 구조적·과학적 기술이 선행되어야 한다고 생각한다. “민담이라는 것이 유달리 다층적이고, 따라서 그만큼 그것의 본질 구명이 한꺼번에 달성될 수는 없는 일이기 때문에 우선 자료가 부분으로 나뉘어야, 즉 분류되어야만 한다. 올바른 분류는 과학적 기술의 첫 걸음이 된다. 뒤에 계속되는 모든 연구의 정확성이 기술의 정확성에 좌우된다. 그러나 분류가 모든 연구의 기초가 되기는 하지만, 그것은 그 자체 그에 앞선 어떤 예비적인 연구의 결과에 의한 것이어야만 한다. 그런데도 실제 우리의 처지는 전혀 그 반대이다. 즉 연구자들의 대부분은 우선 자료 자체로부터 분류의 원리를 추출하려 하지 않고 분류 방식에다 자료를 부과시키는, 즉 분류에서부터 ‘시작’하고 있다.” 블라디미르 프롭, 『민담형태론』, 황인덕 역, 서울, 예림기획, 1998, p.32.

17) *Ibid.*, p.65.

배열의 문제는 프로프에게 있어서도 상당히 중요했다. 프로프는 배열의 문제에 일정한 법칙이 있다고 생각했으며, 배열이 우발적이라는 견해에 동의하지 않는다.

사건의 나열순서는 그 자체의 고유한 법칙을 갖고 있다. 유기적 결합체가 그렇듯, 단편소설 역시 이와 흡사한 법칙을 갖고 있다. 독독이 문을 부수고 들어오기 전에는 도난은 발생될 수 없다. 민담에 관심을 기울이는 한, 민담은 그 자체만의 완전히 독자적이고도 독특한 법칙을 내포하고 있다. 뒤에 살펴겠지만, 기능요소들의 배열순서는 엄격한 통일체이다. 이렇게 배열된 속에서 변화의 자유는 명확히 공식화될 수 있는 아주 좁은 제한에 의해 규제된다.¹⁸⁾

위 발췌문에서도 볼 수 있듯이, 기능 배열은 이야기의 논리와 밀접한 관계가 있다. ‘도난’에 대한 언급은 짧지만, 기능의 배열이 개연성과 관련하여 비교적 상식적인 선에서 이루어진다는 점을 지적한다. 프로프의 민담형태론은 민담 중에서도 ‘요정담’의 구조를 분석한 것이다. 요정담의 기능요소들을 배열한 결과가 모든 이야기에 적용될 수 있으리라는 것은 연역적인 추론에 해당한다. 프로프는 “요정담과 동일한 구조가 상당수의 오래된 신화를 통해서도 확인된다”고 지적하고, 이 공통된 “순수한 형태가 분명 민담의 근원지가 될 것”이라고 확신하였다.¹⁹⁾ 프로프의 구조에 대한 사고는 이야기의 논리가 구조를 구성하는 요소들의 배열에서 나오며, 이 요소들과 그 결합규칙은 연구에 따라 차이를 보이는 이야기 분석 결과에 일종의 전형성을 제공하는 법칙이 될 수 있다는 것을 보여준다.

구성요소 추출과 그 요소들 사이의 관계 정립이라는 구조주의 방식으로 이야기의 논리를 설명했던 시도들은 널리 알려져 있다. 바르트Roland Barthes는 이야기의 구성단위를 ‘주 기능단위fonctions cardinales’²⁰⁾로

18) *Ibid.*, p.55.

19) *Ibid.*, p.152.

20) R. Barthes, “Introduction à l'analyse structurale des récits”, *Communications* n°8,

규정한 바 있다. 이 구성단위는 ‘시퀀스séquences’라는 단위로 통합되어 텍스트 전체의 구조화에 기여하게 된다.

이야기의 모든 단위들과 그 가장 작은 단편들까지도 나타낼 수 있는 대단히 치밀한 묘사를 예상해야 한다. 주 기능단위들이란 그들의 중요성으로 정의될 수 없고, 그들 (이중으로 연관된)상호관계의 성질에 의해서만 정의될 수 있음을 다시 한 번 상기해 두자. ‘전화통화’란, 비록 대단히 하찮은 것으로 보이지만, 그 자체가, 한편으로는 몇 가지 주 기능단위들(올린다, 수화기를 든다, 말한다, 수화기를 놓는다)을 포함하고 있고, 다른 한편으로 그 전체를 한꺼번에 작은 이야기에 속하는 큰 분절단위들에 점점 가까이 연결시킬 수 있어야 한다. 이야기의 기능들을 묶게 되면, 지속적인 조직 작용들은 당연히 뒤따르게 된다. 이때 조직 작용의 기본단위들은 기능단위들의 작은 모듬일 뿐이다. 우리는 이것을 (브레몽의 표현을 빌어) 하나의 시퀀스séquence라고 부르도록 할 것이다.²¹⁾

각각 동사들로 표현된 주 기능단위는 보다 큰 행위로 묶이고, 이 행위의 단위를 시퀀스²²⁾라고 한다. 바르트는 시퀀스를 “연대관계로 결합되어 있는 핵 단위들의 논리적 연속Une séquence est une suite logique de noyaux”으로 정의했다. 이 정의에서 바르트의 시퀀스라는 단위가 ‘논리적’ 성격을 갖고 있음을 발견할 수 있다. 한편, 시퀀스는 텍스트 전체와 기본단위인 기능단위 사이에서 매개 역할을 수행한다. 바르트는 브레몽의 프로프의 연구에서 강조된 시퀀스의 결합²³⁾에 주목한다. 위 발췌문에

1966, p.6.

21) *Ibid.*, p.13

22) *Ibid.*, p.13.

23) “우리가 잠정적인 결론을 제시하기 위해 수행할 작업은 블라디미르 프로프의 『민담 형태론』을 읽는 것이다. 러시아 요정담에서 일어나는 많은 돌발적인 사건들과 인물들에서, 엄격한 질서 속에서 연결되어 있고, 여러 민담에서 동일하게 반복되는, 작은 수의 행동들(기능들fonctions)로 구성된 시퀀스 밝힐 수 있다는 가능성이 우리에게 한 줄기 빛이다. 우리가 궁금한 것은 어떤 조건에서 이러한 형식을 갖추는 작용이 다른 서사 장르 혹은 더 나아가 이야기 전체에서 전이될 수 있었을까 하는 것이

서처럼, 기능단위들을 표현하는 동사들이 ‘논리적’으로 결합하면서 시퀀스를 이룬다. 즉, 시퀀스는 그 자체로 논리성을 포함하고 있는 것이다. 한 시퀀스는 다른 시퀀스의 기능단위가 될 수도 있다. 예를 들어 “다음과 같은 ‘미시 시퀀스’가 있다고 하자. 손을 내민다, 악수를 한다, 손을 놓는다. 이와 같은 ‘인사행위’는 단순한 하나의 기능단위가 된다. [...] 그 인사행위가 더 큰 시퀀스, 즉 ‘만남’이라고 이름 붙일 수 있는 ‘시퀀스’의 사항을 형성하게 되는데, 이 ‘시퀀스’의 다른 사항들(즉, 접근, 멈춤, 말을 걸, 인사, 자리에 앉음)도 미시 시퀀스들이 될 수 있는 것이다.”²⁴⁾ 즉, 시퀀스들이 갖는 내적 논리들이 다른 더 큰 시퀀스들에 결합되면서 확장된 논리성을 갖는다는 것이다.

레비-스트로스 Claude Lévi-Strauss가 제시한 ‘신화소mythème’²⁵⁾도 오이디푸스의 신화를 분석하면서 위와 유사한 분석 예를 보여준다. 구조주의적 텍스트 분석 방식은 언어학의 과학성을 바탕으로 이야기 분석을 체계화 하는 등 인문학에 대한 인식의 전환을 가져왔다. 앞에서도 언급한 것처럼, 구조주의적 방식을 도입한 연구들은 분석대상인 텍스트를 하나의 전체로 규정하고, 이 대상의 기본적인 구성단위를 규정하는 일을 작업의 시작으로 삼는다. 이때 단위들의 결합규칙은 일종의 이야기를 구성하는 논리로서 작용할 수 있다. 그리고 시퀀스와 같이 최소 단위와 텍스트 전체를 연결하는 중간단위는 최소 단위의 결합이 제공하는 논리를 한 단계 확장할 수 있는 계기가 될 수 있다.²⁶⁾

위에서 보았듯이, 이야기의 논리는 두 가지 지점에서 논증의 논리와 차이가 있다. 논증의 논리는 진위의 문제가 언어행위에서 관건이 된다.

다.” C. Brémont, *Logique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p.7.

24) R. Barthes, *op.cit.*, 1966, p.14.

25) C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p.236.

26) F. Revaz, *Introduction à la narratologie: action et narration*, Bruxelles, Groupe De Boeck, 2009, p.113. “우리는 자연현상들(폭풍우, 뇌우, 화재, 일출, 세포분열, 부패, 침식)과 인간의 행동들(축제, 전쟁, 노동, 여가, 스포츠)에 대해서 자세히 설명할 수 있다. 그런데, 이 모든 경우에서, 사건들은 반드시 하나의 단위와 [이 단위들의] 논리적 연결을 제시해야 한다.”

이야기라는 언어행위의 진행에서 관건이 되는 논리는 ‘개연성’이 중요하다. 이것이 주체와 관련이 되었을 때는 이야기를 만드는 사람이나 읽거나 혹은 듣는 사람들 사이의 수용성가 대두한다. 기호학이 서사이론으로 발전을 거듭하면서, 의미를 연구하는 과학을 표방하는 것도 이와 무관하지 않다. 결국 언어행위는 의미를 전달하고 수용하는 과정이기 때문이다. 그레마스가 주도한 서사 기호학은 기의 부분, 즉 의미에 집중하면서, 기표와는 사실 떨어진 것이 사실이다. 그렇다면, 이러한 서사 기호학과 기표의 과학이 가지는 접점을 찾는 방식도 중요한 논점이 될 수 있을 것이다.

3.3. 서사 기호학의 이야기 논리

서사 기호학은, 기존의 언어학이 기표를 중심으로 발전해왔던 데 반해, 기의를 기반으로 텍스트의 의미를 체계적으로 밝힐 수 있는 주요한 도구로 여겨져 왔다.²⁷⁾ 앞서 언급한 구조주의에 속한 연구들이 이야기의 논리를 텍스트에서 추출한 구성요소들의 배열로 설명했다면, 파리학과파의 기호학은 텍스트의 의미를 밝히기 위해 보다 추상적 개념을 사용한다. 그레마스는 텍스트의 의미가 서사성narrativité과 직접적으로 관계한다고 생각한다. 그레마스는 프로프의 형태론을 거친 서사성에 대한 연구가 학문 분야로서 서사학narratologie의 자율성을 확보하게 했으며, 이야기의 ‘문법grammaires’ 혹은 ‘논리logiques’를 빠르게 구성하는데 기여했다고 평가했다.²⁸⁾ 서사성은 이야기를 이야기로 정의할 수 있게 만드는 특성이

27) 최용호는 『정념의 기호학』 한국어 번역판 해제에서 다음 같이 파리학과파의 기호학에 대해 논평하고 있다. “파리학과파 기호학이 텍스트 기호학이라는 이름으로도 불리는 이유는 이처럼 텍스트의 의미를 체계적으로 분석할 수 있는 대단히 독창적인 하나의 모델을 보유하고 있기 때문이다. 주지하다시피 의미생성 모델은 기저의 논리 - 의미론적 기본구조가 인형(人形)anthropomorphisme적 형태를 띠게 되면서 먼저 기호-서사 층위로 전환conversion 되고, 이어서 담화로 발현되는 일련의 작용들을 모델링한 것이다. 오늘날 기호학이 강력한 기술력(記述力)을 보유한 인문과학의 메타언어로서 각광을 받게 된 것은 전적으로 이 모델 덕분이라고 할 수 있다.” 최용호, 『해제』, in 『정념의 기호학』, 알지르다스 J. 그레마스, 자크 풍타뉴 저, 유기환, 신정아, 최용호 역, 서울, 도서출판 강, 2014, p.12.

다. 쿠르테스 Joseph Courtés는 이야기를 ‘한 상태에서 다른 상태로 이행 le passage d’un état à un autre état’이라고 정의할 수 있다’고 언급한다.²⁹⁾ 아리스토텔레스는 이 서사성이 이야기의 논리가 갖는 개연성, 필연성을 발생시키는데 주요한 역할을 한다고 언급한다.

대략 그 한계를 정하자면, 한 비극 작품의 크기는 불행에서 행복으로 또는 행복에서 불행으로 뒤바뀌게끔 하는 일련의 사건들을 개연성이나 필연성에 따라 연결하는 데 필요한 길이라고 하면 충분할 것이다.³⁰⁾

위 아리스토텔레스의 언급에서도 볼 수 있듯이 상태 변형(transformation)은 불행과 행복이라는 대립적 관계에서 발생한다. 상태 변형이 이야기의 논리로 받아들일 수 있는 것은 ‘변형’ 자체보다는 두 상태의 의미적 대립관계 때문이다. 따라서 이 두 상태는 공통의 의미축 위에 놓일 수 있어야

28) A. J. Greimas, “Les acquis et les projets”, Préface de *La sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1993, p.70.

29) J. Courtés, *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette, 1991, p.70. 박인철의 설명은 이를 이해하는 데 많은 도움을 준다. 그는 “하나의 상태에서부터 다른 상태로 이행하는 것에 우리는 설화성이 있다고 한다”고 단언하면서, 설화성이 이야기의 의미를 만드는 기본적인 조건이라는 점을 다음과 같이 설명한다. “이야기 속에 등장하는 어떤 인물 혹은 사회에 대해 처음에 제시된 상태와 이들이 마지막에 겪는 상태는 서로 다르다. 우리가 이미 앞에서 지적한 바대로 의미는 차이에서 비롯된다고 한다면, 하나의 이야기의 의미 역시 최초 상태와 최후 상태의 차이 혹은 대립에서 비롯한다고 할 수 있다. 이런 점에서 설화성이란 곧 이야기의 의미가 성립할 수 있는 조건이라고 할 수 있다.” 박인철, 『과리학과 기호학』, 서울, 민음사, 2003, pp.175-176.

30) 아리스토텔레스, *op.cit.*, 2010, p.177. 이 책의 주해에서는 이러한 상태 변화가 줄거리 구성의 두 가지 근본적인 제약의 하나에 속하고, 비극의 구조 기술과 미적 감정과 밀접한 관련이 있음을 밝히고 있다. “(a) 필연성이 나 있음직함에 따라 연결된 사건들의 연속(ephexès gignomenôn) (b) 행복에서 불행으로 또는 불행에서 행복으로의 반전 (meta-ballein) 두 번째 내용은 지금까지 나오지 않았던 것인데, 비극에 대한 훨씬 정확한 구조적 기술(記述)을 가능하게 한다(그리고 서사시의 경우에는 그에 상응하는 것이 없다고 말할 수 있다). 여러 다양한 반전 형태들은 13장에서 다루게 되고, 가능한 변형 틀이 망라된 목록이 제시될 것이다. 하지만 그것들은 관객에게 미치는 영향과, 두려움과 연민이라는 관객에게 불러일으킨 감정에 따라 판단되고 분류될 것이다. 반전의 구조는 이번에는 미적 감정 그 자체와 떼어놓을 수 없는 것으로 나타날 것이다.” *Ibid.*, p.187.

한다. 이와 관련하여 박인철은 다음과 같이 언급하고 있다.

최초 상태와 최후 상태 사이에는 [...] 계열 관계가 존재한다고 할 수 있다. 따라서 당연한 말이지만, 두 상태 사이에는 최소한의 공통점이 있어야 한다. 예컨대 주인공의 최초 상태가 병에 걸린 상태인데 최종 상태가 주인공이 부를 얻었다는 식으로 끝나면 안 될 것이다. 즉 두 상태 사이에는 동일성이 존재해야 한다. 대립은 동일성 위에서의 대립이다.³¹⁾

이에 대해, 쿠르테스는 이 공통된 의미축 상에 존재하는 최초·최후 상태의 대립이 이야기의 ‘일관성(cohérence)’을 보장한다고 단언한다. 그는 만약 이 일관성이 이야기 속에 없다면, “독자는 완전히 길을 잃을 것이고, 동시에 이야기도 논리에서 벗어난 비정상적인(aberrant) 것이 된다”³²⁾고 밝히고 있다. 즉, 최초·최후 상태의 대립 관계는 정태적이며, 이야기의 진행보다는 체계 측면에서 이야기의 논리를 보장하는 성질임을 알 수 있다. 그렇다면, 이야기의 진행과 관련해서 이야기의 논리가 갖는 특성을 규정하는 문제를 생각해야 할 것이다. 이 부분에 대한 논의는 텍스트의 통사적 분석에서 중요한 역할을 할 수 있다. 분석 단위와 상관없이, 이 이야기의 개연성을 보장하는 통사 측면의 논리가 단위들의 연결을 정당화할 수 있는 기준이 되기 때문이다. 이런 통사 측면의 논리를 아리스토텔레스는 다음과 같이 강조한다.

전체라 함은 처음(un commencement)과 중간(un milieu) 그리고 끝(une fin)을 갖는 것을 뜻한다. 처음이라 함은 필연적으로 다른 무엇을 뒤따르지는 않지만, 본성적으로 그 뒤에 다른 어떤 것이 있거나 생기는 것이다. 이와는 반대로 끝은 필연성이나 또는 개연성에 따라 본성적으로 그전의 어떤 것 다음에 생기지만, 그 이후에

31) 박인철, *op.cit.*, 2003, p.176.

32) J. Courtès, *op.cit.*, Paris, Hachette, 1991, p.71.

는 아무것도 없는 것을 뜻한다. 중간은 어떤 것이 이후에 오고 또 그 이후에 다른 어떤 것이 생기는 것을 뜻한다. 그러므로 잘 짜인 줄거리는 아무 데서나 시작하거나 끝나서는 안 되며, 위에서 말한 형식들을 충족시켜야 한다.³³⁾

아당Jean-Michel Adam은 이야기의 논리에 대한 통사 측면의 논의가 이야기의 특성을 드러내는 데 중요한 요소라고 단정했다. 아당은 “줄거리 구성의 독특한 논리는 삼단논법에 의해 추론의 추상적인 엄격함과과는 아무런 관계가 없다”³⁴⁾고 지적하고, “사건 진행 과정에서 어떤 일이 발생했을 때 그것이 다시 원인이 되는 논리(post hoc ergo propter hoc)”³⁵⁾를 이야기의 통사적 논리로 삼았다. 이 부분은 아래서 언급 하겠지만, 아당이 이야기 시퀀스를 구성하면서 이야기의 논리적 구성요소로 고려한 부분이다. 다음 쿠르테스가 정리한 바를 보자.

이야기의 연대기적 순서를 따르는 선형적 관점에서는, 아무것도 이야기의 다음이 어떤 것일지 예견할 수 있게 해주는 것은 없다. 왜냐하면, 이전에 일어났던 사건들은 전혀 다음에 일어날 사건을 함의하고 있지 않기 때문이다. 그 외에 다르게 읽는 것은 역순의 논리logique à rebours로 읽는 것이다. 이는 최후의 상태에서 시작하는 것이며, 이야기의 흐름을 결론에서 전제로 거슬러 올라가는 일이다. 결국 이러한 접근에 따라서 만이 이야기 기저에 있는 논리 조직이 나타난다.³⁶⁾

이야기의 통사적 논리를 역순의 논리로 보는 것은 최초·최후 상태의 대립 관계가 어떤 과정에서 가능한지 보여주는 일이다. 즉, 이야기의 서

33) 아리스토텔레스, *op.cit.*, 2010, p.176.

34) J.-M. Adam, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2009, p.53.

35) J.-M. Adam, *Éléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Margada, 1990, p.87.

36) J. Courtès, *op.cit.*, 1991, p.70.

사성이 이야기를 이야기로 받아들이게 하는 논리를 제공한다면, 역순의 논리는 이 정태적 대립에 방향성을 제공한다. 그 방향성은 논증의 방향성(‘전제→논거→결론’)과는 다르다. 이야기를 하나의 ‘전체’로 보았을 때, 최초와 최후 상황이, 공통된 의미 축에서 대립하고 있지만, 이야기는 실제 사건이 그렇듯 논증의 논리로 설명할 수 없는 결말이 존재한다. 따라서 사실 임직함이나 개연성이 이야기 고유의 논리가 된다. 이를 리코르가 말했던 ‘이해’³⁷⁾로 바꾸어본다면, 역순의 논리는 말 그대로 충분히 논리적인 것이 될 수 있다.

우리는 위에서 이야기가 갖는 독특한 논리를 여러 이론들을 통해 살펴 보았다. 이제 아당이 제시한 이야기 시퀀스의 이야기 재구성 방식과, 이 시퀀스에서 이야기의 논리가 가지는 위상과 역할을 살펴볼 것이다. 우리가 이야기 시퀀스를 중심으로 논하는 이유는, 이 시퀀스는 이야기를 이야기 그 자체로서가 아니라, 텍스트의 구성단위가 되어 분석의 한 부분으로 ‘활용’되기 때문이다. 이야기를 분석 도구로 사용한다는 일은 두 가지 점에서 의의가 있다. 첫째, 이야기 시퀀스는 텍스트 언어학의 단위이다. 이 시퀀스는 발화문이라는 발화행위의 결과물로 조직되기 때문에, 추상화된 의미 단위가 아닌, 실제 발화체 $\acute{e}$ noncés를 통해 텍스트를 언어학적으로 분석할 수 있다. 두 번째로, 이야기가 분석 단위가 된다는 것은 텍스트 분석에서 이야기의 역할을 밝힐 수 있다는 것을 의미한다. 즉, 분석 단위로서의 이야기가 다른 단위들과의 결합으로 어떤 효과를 낼 수 있는지

37) 이는 마치 자연과학과 인문과학, 논증과 이야기의 유비적 대립관계를 보여주는 것과 같다. 리코르는 이에 대해서 다음과 같이 설명한 바 있다. “〈설명expliquer〉과 〈이해comprendre〉라는 용어는 서로 대립하는 두 진영의 상징이다. 이 대결에서 〈설명explication〉이라는 용어는 자연과학과 인문과학의 비차별화non-différenciation, 즉 그들의 인식론적 계속성을 가설을 가리키는 반면에, 〈이해compréhension〉라는 용어는 인문과학의 환원 불가능성과 특수성에 대한 주장을 알리는 것이다.” P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p.161. 리코르는 이해의 특수성이 ‘해석interpréter’이라는 용어와 맞물리면서 더욱 인문과학의 특수성을 나타낼 수 있다고 주장한 바 있다. *Ibid.* pp.142-144. 그의 책에서 설명과 해석의 짝을 직접 제시하기도 한다. 여기서의 해석이 저자의 의도를 밝혀내는 방식이 아니라 창조적인 재생산임을 감안하면, 이야기의 논리는 이야기를 해석하는 창조적인 논리라고 볼 수도 있을 것이다.

연구할 수 있게 된다. 이 점들을 고려하여, 아래에서는 이야기의 논리를 중심으로 이야기 시퀀스의 구성과 역할에 대해 살펴볼 것이다.

4. 이야기 시퀀스의 논리

4.1. 시퀀스 이론

시퀀스 이론은 서론에서 언급했던 것처럼, 문장 단위 혹은 장르 분류와는 다른 차원의 분석을 제시하는 데 목적이 있다. 시퀀스는 분석의 최소 단위인 발화문³⁸⁾으로 구성된다. 시퀀스 이론에서는 발화문들의 조합이 시퀀스를 이루고 이 시퀀스들이 텍스트에 이른다. 이 ‘발화문들의 조합’에는 ‘일정한 규칙régularité’³⁹⁾이 가해진다. 이 규칙은 아이러니 하게도 텍스트의 혼질성 때문에 일정한 단위의 조합을 통한 구조적 설명이 불가하다던 바흐친의 언급을 재 고찰하는 데서 고안된다.⁴⁰⁾ 바흐친은 문장의 의미가 전체의 의미를 고려하지 않고서는 결정될 수 없고, 텍스트가 분절을 통해 문장으로 환원될 수 없다고 생각한다.⁴¹⁾ 즉, 문장이 텍스트 분석 단위가 될 수 없다는 것을 주장한 것이다. 이후 바흐친은 단위에 대한 고려보다 장르 같은 거시적 텍스트 분석에 집중한다. 이 때문에 바흐친은 문장이나 문장을 확대한 단위들로 구성되는 구성 구조structure

38) 문장이 문법이나 이론을 설명하기 위해 조작적으로 만든 추상적인 실체라면, 발화문은 주체가 수행한 발화행위의 실질적 산물이다. 이는 텍스트가 일종의 언술énoncé이라고 규정되는 것과 일맥상통하다. 발화문은 외형적으로 문장과 같아 보일 수 있지만, 의미적 차원을 고려한 단위의 성격이 강하다. 예를 들어, ‘여야, ‘국정원 해킹’ 정면충돌...곳곳에 대치전선 구축’이라는 신문 기사 제목은 명사구로만 구성되어 있으나, 하나의 의미단위로 풀어쓸 수 있다. 따라서 텍스트의 명사구도 의미적으로 풀어쓸 수 있다면 충분히 발화문으로서의 자격을 갖게 된다.

39) J.-M. Adam, *op.cit.*, 1990, pp.87-89.

40) M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.288.

41) *Ibid.*, p.290.

compositionnelle⁴²⁾에 대해 회의적인 것이다. 아당 역시 바흐친의 생각에 동의하며 문장이 텍스트를 구성하는 방식에 반대한다. 하지만 ‘문장을 넘어서는 상위 단위의 규칙들régularités transphrastiques⁴³⁾을 찾는다면 텍스트의 구조 분석은 구체적이고 과학적으로 수행될 수 있을 것이다. 결국 분석의 기반은 발화문이 아니라 그 조합인 시퀀스이고, 그 조합 규칙들이 시퀀스의 성격을 결정한다. 시퀀스의 성격은 이야기, 기술, 논증, 설명, 대화의 다섯 가지로 나뉜다. 서론에서 언급한 이야기 시퀀스, 기술 시퀀스, 논증 시퀀스, 설명 시퀀스, 대화 시퀀스가 바로 이렇게 지정된 것이다. 이 시퀀스들은 텍스트의 유형types de texte⁴⁴⁾에 대한 연구들을 나름대로 분류하여 만들어진 것이다.⁴⁵⁾

이렇게 발화문으로 구성된 시퀀스들은 다양한 방식으로 결합하여 텍스트를 구성하게 된다.⁴⁶⁾ 시퀀스가 발화문과 텍스트 전체 사이에서 중간

42) *Ibid.*, p.288.

43) J.-M. Adam, *op.cit.*, 1990, p.85.

44) 아당은 “이야기가 하나의 장르가 아니라, 발화체들을 조직하는 특수한 유형type”이라고 언급하였다. 여기에서 우리는 각각의 시퀀스가 ‘발화체들을 조직한 특수한 유형’이라는 사실을 유추해 볼 수 있다. J.-M. Adam, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996, p.13.

45) 각 시퀀스에 대해서 간략히 설명하자면 다음과 같다. 이야기 시퀀스는 사건이나 행동을 재현한 부분을 시퀀스로 포착한 것이다. 아리스토텔레스의 『시학』에서부터 내려오는 이야기 이론들을 종합하여 이야기의 구조를 텍스트 분석에 맞게 도식화한 것이다. 논증 시퀀스는 텍스트 내에서 주체들의 주의주장을 전개하는 부분을 포착한 것이다. 이 시퀀스는 논증 과정démarches argumentatives을 중심으로 하고, 전제와 결론이 앞뒤에 위치하는 구조를 가진다. 설명 시퀀스는 사건과 상태의 발생 이유를 묻고 답하는 부분을 포착한 것이다. 기술 시퀀스는 사건이나 사물에 대한 정확한 정의를 내릴 때 사용된다. 기계의 사양이나 사건의 구성요소들을 정의할 때 주로 나타난다. 이 시퀀스는 주로 나열식의 방법을 사용한다. 대화 시퀀스는 텍스트의 내의 대화를 포착한 시퀀스이다. 텍스트 내에서 주체들 간의 대화를 실제 대화처럼 기술하는 것은, 언어행위, 즉 인간의 행위를 텍스트 내에 옮겨 놓는 것이기 때문에, 텍스트 자체가 일종의 인간의 행위라고 규정될 수 있는 단초를 마련해준다. 이 시퀀스는 텍스트의 역동성을 더해주는 역할도 한다.

46) 아당은 다음과 같이 텍스트가 구조화되는 모습을 다음 도식으로 나타내었다. 아래에서 “#T#”는 텍스트의 처음과 끝을 나타낸다. [#T#(Séquence(s) [macro-proposition(s) [proposition(s)]]] (J.-M. Adam, *op.cit.*, 1990, p.96) 위 도식에서는 우리가 위에서 언급한 바대로 발화문이 시퀀스로 시퀀스의 결합이 텍스트가 되는 과정을 괄호를 통해서 나타내고 있다.

단계의 역할을 하면서, 텍스트는 결국 시퀀스의 구조물로 규정된다. 이는 텍스트의 구조를 명확히 보여주는 효과가 있을 뿐 아니라, 기존의 텍스트 유형론들이 한 텍스트를 하나의 유형만을 적용하여 연구하려던 방식을 탈피할 수 있게 해준다. 즉, 시퀀스 분석은 시퀀스의 결합 양상을 통해, 텍스트의 혼질성을 반영하면서도 텍스트 구조가 텍스트가 지향하는 의미적 차원을 선명히 보여줄 수 있다.⁴⁷⁾

4.2. 이야기 시퀀스의 구조와 논리

4.2.1. 이야기 구조에 대한 논의들

우리는 이야기 시퀀스를 이 시퀀스가 갖는 ‘논리’로 재조명하려고 한다. 앞서 언급한 바와 같이 이야기는 연대기적 순서로 구성된 것이 아니다. 텍스트에서 이야기 시퀀스를 포착하였을 때도, 그 내부를 들여다보면 이야기 시퀀스로 포착된 텍스트의 일부 역시 발화문들이 조합될 때 연대기 순서로 구성될 수 없다. 논리라 함은 결국 텍스트의 내용 즉, 텍스트가 전달하는 의미와 깊은 관련을 가지게 마련이다. 우선, 이야기의 논리가 시퀀스 내에서 어떤 부분에 작용하는지 알기 위해서는 시퀀스의 구조를 살펴보아야 할 것이다.

아당은 이야기 시퀀스를 구성하면서 기존의 이론들을 차례로 고려하였다. 또한 그는 이야기 시퀀스가 발화문으로 구성되고, 이 발화문의 모듬인 시퀀스가 다른 시퀀스들과 결합하여 더 큰 단계에 이르고, 결국에는 시퀀스들의 결합이 텍스트의 구조를 결정하는 단계에 이르게 된다는 점도 분명히 한다. 이제 이야기 시퀀스의 구조가 만들어진 연원을 본다면, 이 시퀀스에서 논리가 위치하는 부분을 분명히 알게 될 것이다. 아리스토텔레스로부터 시작하자. 아리스토텔레스는 줄거리 구성의 특징 중 하

47) 아당은 이에 대해 자신의 이전 저서 “*Les Textes: types et prototypes*(1992)가 기존의 텍스트의 유형론(*typologies de textes*)과 차별되는 방식으로” 시퀀스의 다양한 결합을 통해 텍스트의 구조를 분석하고 있다는 점을 분명하고 있다. J.-M. Adam, *La linguistique textuelle* 3ème édition, Paris, Armand Colin, 2011, p.162.

나를 발단noeud와 해결dénouement을 포함하는 것으로 지정한 바 있다. 그리고 그는 줄거리 구성을 구조화하는 데 있어서 발단nouement와 해결이 줄거리 구성의 두 부분을 구성한다고 주장한다.

모든 비극은 분규와 해결로 이루어져 있다. 분규는 줄거리 바깥의 사건들을 포함하고, 종종 줄거리 안의 사건들 가운데 일부를 포함한다. 나는 시작부터 행복이나 불행으로 이끄는 반전이 일어나기 직전까지를 분규라 부르고, 그러한 반전이 시작된 뒤부터 마지막까지를 해결이라 부른다.⁴⁸⁾

아리스토텔레스는 비극적 행동이 일어나기 전까지 있었던 일을 ‘사건의 바깥’이라고 하고, 이를 줄거리 자체인 ‘사건의 내부’와 구분한다.⁴⁹⁾ 이 구분법은 이후 이야기 구조를 설명하는 데 큰 영향을 끼쳤고, 이를 재해석한 삼분법이 등장한다. 바뉘 신부는 아리스토텔레스가 제시한 ‘단일한 행동’을 바탕으로, 이야기를 ‘프롤로그prologue’ 혹은 ‘주체의 현시 exposition du sujet’, ‘발단noeud’, ‘해결dénouement’로 나누는 삼분법을 주장한다.⁵⁰⁾ 아리스토텔레스의 생각에 기반을 둔 이야기 구성의 노력들은 수사학과의 밀접한 관계 속에서 계속되어 왔지만 그 이상의 발전을 거두지는 못했다. 하지만 이야기 구조에 대한 관심은 프로프와 토마체프스키B. Tomachevski와 같은 형식주의자들로부터, 바르트, 브레몽, 그레마스, 토도로프 등, 이른바 프랑스 구조주의자들에 의해 1960년대에 다시 텍스트 연구에 중요한 자리를 차지한다.

48) 아리스토텔레스, *op.cit.*, 2010, p.340. 김한식은 ‘nouement’을 여기서 ‘분규’라고 번역하였다.

49) 리코르는 이 발단과 해결의 구분으로 이야기의 구조를 설명하는 것에 대해 반대 의견을 피력한다. “아리스토텔레스가 줄거리 ‘외적인’ 사건들을 발단 단계에 포함시킨다는 단 한 가지 사실만으로도 우리는 다음과 같이 생각할 수 있다. 즉 그러한 구분을 복합적인 줄거리의 다른 특징들과 동일한 차원에 위치시켜서는 안 되며, 게다가 그것을 줄거리 - 그 모든 기준들은 ‘내적’이다 -의 관여적 특징으로 간주해서도 안 된다는 것이다.” P. Ricoeur, *op.cit.*, 1983, p.74.

50) C. Batteux, *Principes de la littérature*, Genève, Slatkine Reprints, (1775) 1967. p.53.

여기서 토마체프스키의 이야기 분석을 주목해보자. 그는 모든 것이 균형을 이루고 있는 ‘최초의 상황(situation initiale)’을 상정하고, ‘발단’은 이 최초의 상태를 파괴하는 모든 역동적인 요인들이며, 이 요인들로 인해서 행동이 시작된다고 이야기를 분석한다. 발단은 우화의 전개를 규정하고, 줄거리는 발단에 의해 도입된 주된 동기들의 변화하는 모습으로 환원된다. 토마체프스키는 변화하는 모습을 ‘급변(急變)péripéties(한 상황에서 다른 상황으로의 이행)’이라고 명명한다. 그리고 마지막으로 인물들 간의 대립과 긴장 관계가 풀리면서 해결 국면에 이르게 된다.⁵¹⁾ 결국 아리스토텔레스의 이분법과 이후에 나타난 삼분법은 ‘최초의 상황’을 상정하고, ‘급변’을 강조하면서 사분법(최초의 상황→발단→급변→해결)으로 이어진다.

라리바이외P. Larivaille가 이 사분법을 세분화하는 것도 주목할 만하다. 라리바이외가 기존의 이야기 이론들을 참조하지 않은 것은 아니지만, 그는 오히려 프로프의 31가지 기능을, 다섯 부분으로 축소해서 생각할 수 있다는 것에서 이야기 구조 분석을 수행한다. 그가 제시한 다섯 부분은 다음과 같이 요약할 수 있다.⁵²⁾

- 최초의 상태Etat initial
(이전 행동의 끝, 그리고 가능한 새로운 행동의 기반)
- 도발provocation(영웅에 대한 시험)
- 영웅의 행동(반응)(Ré)action
- 상벌Sanction
- 최후의 상황Etat final
(이야기의 끝 혹은 가능한 새로운 행동의 기반)

51) B. Tomachevski, “Thématique”, in *Théorie de la littérature*, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1965, p.274. pp.263-307.

52) P. Larivaille, “L’analyse (morpho)logique du récit”, *Poétique*, n°19, 1974, p.376. (pp.368-388).

라리바이오는 이야기가 포함된 모든 텍스트를 이 오분법으로 분석할 수 있다고 자신했다. 우리는 여기서 최초의 상황과 최후의 상황이 제시 되고, 그 안에 실제 사건이 제시되는 모습을 발견할 수 있다. 이는 그레 마스의 이야기 모델에서 최초의 상황과 최후의 상황, 그리고 이 두 상황 사이에 세 가지 시련을 놓은 것과 유사하다.

위에서 우리는 이야기를 부분으로 나누고 그 구조를 파악하려는 다양한 노력을 보았다. 위 구분들에서 주목해야 할 점은 개연성에 대한 고려가 이야기 구조 설명에 빠져 있다는 점이다. 개연성, 즉 이야기의 논리는 이야기를 이야기로 만드는 중요한 특성이다. 이 특성은 추상적이기 때문에 도식이나 이야기의 구조화 부분에 반영하기는 쉽지 않다. 구조주의 텍스트 분석의 특징은 의미를 일종의 비교와 대립 관계를 통한 구조의 효과로 파악하는 데 있다. 하지만 이야기의 논리 즉, 개연성은 이 효과로 설명하기는 어렵다. 이야기를 더욱 극적으로 만드는 이 특성은 텍스트 상에 드러나는 중요한 언어적 전략이라고 할 수 있다. 따라서 언어학으로서의 텍스트 학이 이야기를 구조 분석의 도구로 삼고자 한다면 이야기의 특성이 개연성은 이야기 구조를 파악할 때 명시적으로 표시되어야 한다.

4.2.2. 이야기 시퀀스의 구조

아당은 이야기 시퀀스 구조를 정리하면서, 위에서 언급한 분석법들을 종합적으로 사용한다. 아당은 이야기의 진행 과정procès라는 개념⁵³⁾을

53) 이야기의 진행과정procès의 개념은 이야기가 연대기적 기술과 분명히 차별화 되는 지점이다. 아리스토텔레스는 이야기가 연대기적 역사 기술과 차별화되어야 한다는 점을 다음과 같이 그 이유와 같이 밝히고 있다. “명백한 것은 비극에서처럼 그 줄거리는 드라마 형태로 구성되어야 하며 처음과 중간 그리고 끝과 더불어 하나의 단일한 전체를 이루면서 그 해결에까지 이르는 하나의 단일한 행동에 초점이 맞추어져야 한다는 사실이다. 그래야만 하나의 전체를 이루는 단일한 생명체와 흡사하게 즐거움은 그 고유의 쾌감을 만들어낼 수 있을 것이다. 그 구조가 연대기적 역사의 그것과 비슷해서는 안 될 것이다. 연대기적 역사는 필연적으로 하나의 단일한 행동이 아니라 어떤 한 시기와 그 시기에 일어난 모든 사건들과 관계될 수도 있고, 단 한 사람 또는 여러 사람과 관계될 수 있으며, 서로 간에는 우연적인 관계를 유지한다. 왜냐 하면 살라미스 해전과 시켈리아 섬 에서 카르케돈인들과의 전쟁은 같은 시기에 일어

통해 단순한 사건의 시간적 진행과 다르다는 점을 분명히 했다. 또한 그는 이야기의 진행과정에서 일어나는 최초 상황과 최후 상황의 변형이 설화성(narrativité)이라고 규정한 그레마스의 서사 기호학에 주목한다. 따라서 그는 사건 자체를 최초 상황과 최후 상황으로부터 분리시키고 다음 삼분법⁵⁴⁾을 제시한다.

Situation initiale	Transformation (agie ou subie)	Situation finale
AVANT	PROCÈS	APRÈS
“commencement”	“milieu”	“fin”

[도식 4] 아당의 삼분법

그레마스는 최초 상황과 최후 상황의 변형과 함께, 상태 주체와 행위 주체가 일치할 수 있다는 점을 강조한다. 하지만 아당은 이런 논의가 이야기의 기본적 속성에 포함되어 있다고 보고, 이 보다는 이야기의 진행을 세밀하게 나누는 것에 관심을 갖는다. 아당은 이야기의 진행을 세 부분으로 나누는데, 위의 도식을 참고하면, 이야기 전체는 다음과 같은 다섯 순간(m)으로 나뉘게 된다. 최초 상태(m1), 이야기 진행의 시작Début du procès(m2), 이야기가 진행되는 동안Pendant le procès(m3), 이야기 진행의 끝Fin du procès(m4), 최후 상태(m5).

아당이 이렇게 이야기를 세분한 것은, 시퀀스 내에 개연성이 차지할 부분을 지정하기 위한 것이다.⁵⁵⁾ 아당은 이 과정에서 개연성이 최초 상황(m1)과 이야기 진행의 시작(m2) 사이에 놓여야 한다고 생각한다. 또

났지만 결코 같은 결말을 향해 나아가지는 않았던 것과 마찬가지로, 시기적으로 한 사건이 다른 사건과 전후하여 일어나는 경우에도 하나의 단일한 결말에 이르지 못할 수도 있기 때문이다.” 아리스토텔레스, *op.cit.*, p.486.

54) J.-M. Adam, *op.cit.*, 2009, p.49.

55) 아당은 이 부분을 다음과 같이 언급하고 있다. “순간들(m1, m2, etc.)이 선적이고 시간적인 단순한 연속에서 진정한 이야기로 진행하기 위해서, 줄거리를 구성하여야만 한다. 즉, 연대기적 연속에서 이야기의 독특한 논리로 진행해야 한다.” *Ibid.*, p.50.

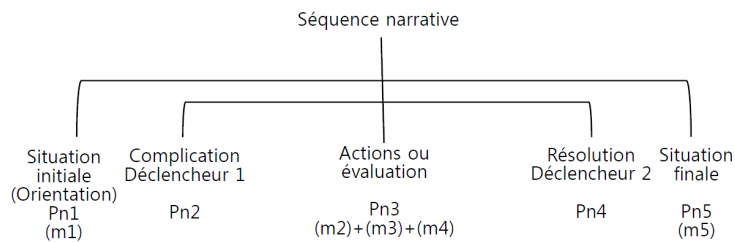
한, 이야기 진행의 끝(m5)과 최후 상황에 또 하나의 개연성이 필요하다고 주장하였다. 첫 번째 개연성, 즉 최초의 상황과 이야기 진행의 시작 사이에 놓이는 개연성은 앞서 토마체프스키의 논문에서 인용한 “최초의 상황을 파괴하는 역동적인 요인들”과 유사하다고 할 수 있다. 최초의 상태가 이야기에 속하려면 이 상태를 사건으로 진행시키는 시동 장치 déclencheur가 필요하다. 이 시동장치, 즉 역동적인 요인들은 최초의 상태의 부동성immobilité을 흔들면서, 이야기가 시작되어야 하는 이유를 이해할 수 있는 것으로 만들게 된다. 따라서 아당은 이 개연성을 접속사 ‘mais’로 규정하기도 한다.

이야기 진행의 끝(m4)과 최후의 상황(m5) 사이에 놓이는 개연성은 위 치상으로 첫 번째 개연성과 대칭적이다. 이 대칭적 성격을 토마체프스키는 다음과 같이 설명한다. “극의 긴장은 상황의 전복이 가까워 올수록 커진다. 이 긴장은 이 전복이 준비되면서 얻어지는 것이다.”⁵⁶⁾ 토마체프스키가 ‘긴장’의 획득과 관련하여 두 개연성의 성격을 동일하게 다루는 것과 달리, 아당은 두 개연성을 위치와 더불어 성격도 분명히 나누어 보고 있다.

아당은 두 번째 개연성을 ‘해결résolution’로 명명하였다. 이 명칭은 해결dénouement에서 영향을 받은 것으로 보인다. 이 해결이라는 용어는 제기된 문제에 대한 해결책이 나타나지 않을 때도 사용된다. 아당은 두 번째 개연성이, 첫 번째 개연성이 이야기가 시작되도록 하는 시동장치인 것처럼, 이야기가 최후의 상태로 가기 위한 시동 장치라고 보고 있다. 이런 점에서 첫 번째와 두 번째 개연성은 내용적 측면뿐만 아니라 기능적 측면에서 대칭적인 성격으로 정의된다. 다시 말해 이 두 개연성은 전체 이야기 시퀀스에 기저에서 줄거리 구성을 보장해주는 역할을 한다. 이를 이야기 시퀀스가 일종의 이야기 고유의 논리 구조를 반영한다고 보면, 이 두 개연성은 논리 용어들로 환원될 수 있다. 첫 개연성은 사건이 일으키

56) B. Tomachevski, *op.cit.*, 1965, p.274.

는 요소, 즉 명제최후 상황에 이어지게 한다는 점에서 반명제 antithèse 로 볼 수 있다. 최
후의 상황은 종합명제 synthèse 라고 규정할 수 있다. 이러한 정, 반, 합의
연속 구조는 줄거리 구성의 골격을 형성한다. 이렇게 논리적 구성으로
환원될 수 있는 이야기 시퀀스의 구조를 통해, 줄거리 구성이 일종의 논
리적 성격을 띤다는 점이 충분히 증명 가능하다. 사르트르는 이를 “이야
기는 설명하고, 조직하고, 동시에 되새긴다. 이야기는 연대기적 시간 순
서에 따른 사건 연결을 인과관계의 질서로 대치한다”⁵⁷⁾고 단언한다. 아
당이 제시한 이야기 시퀀스를 보자.



[도식 5] 이야기 시퀀스⁵⁸⁾

명심할 것은 이 시퀀스의 논리가 첫 발화문(Pn1)에서부터 마지막 발화
문 (Pn5)에 이르는 순방향의 논리로 구성된 것이 아니라는 점이다. 이야
기의 독특한 논리는 앞서 언급했듯이, 서사 기호학의 “역순의 논리”를 내
포하고 있다. 이야기가 분석 대상으로서 하나의 전체일 때, 그 논리적 구
조는 역시 최후 상황으로부터 그 원인을 찾아가면서 설명되는 것이 옳
다.

이야기 시퀀스에는 이야기의 논리적 성격과 시간적 성격이 서로 결합
해 있다. 연대기적으로 기술된 사건은 위와 같이 다섯 개의 발화문을 통

57) J.-P. Sartre, “Explication de *L'Étranger*”, in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p.147.

58) J.-M. Adam, *op.cit.*, 2009, p.54.

해 이야기 시퀀스라는 줄거리 구성의 형태가 된다. 주목할 것은 두 발화문이 개연성을 담당함으로써 이 시퀀스에 이야기만의 독특한 논리구조가 반영된다는 점이다. 그리고 이 이야기 시퀀스가 다른 시퀀스와 결합함으로써 텍스트 자체의 구성을 보다 논리적으로 이해 가능한 것으로 만든다. 예를 들어, 이 시퀀스가 논증 시퀀스의 논거에 사용되면, 그 논증은 그 자체 논리에 이야기 시퀀스의 독특한 논리까지 더해 더 설득력을 갖추게 될 것이다. 설명 시퀀스에서 '왜?'라는 질문에 대한 대답 국면에 이야기 시퀀스가 사용되는 경우도 흔히 볼 수 있는데, 이때 대답은 '설명'을 설명으로서 지켜줄 수 있는 주요한 원동력으로 작용할 수 있을 것이다. 이러한 이야기 시퀀스 중심의 결합관계의 확인은 실제 텍스트를 다양하게 분석해 봄으로써 가능할 수 있을 것이다.

5. 결론

이야기의 시간성과 개연성은 이야기가 가져야 하는 필연적인 요소들이다. 이야기가 시간의 축 위에서 진행된다는 사실은 우리의 일상이 그러하듯이 지극히 당연한 전제일 것이다. 그런데 이 시간 축 위에서 벌어지는 사건들을 연대기적으로 전달했을 때, 이를 이야기라고는 하지 않는다. 따라서 이야기의 특성을 분석하는 데 있어 개연성은 중요한 지점이 된다. 개연성은 일상의 사건을 이야기로 만드는 줄거리 구성에 일종의 논리를 제공한다. 본고의 전반부에서 논의한 것이 바로 이야기의 고유한 논리와 논증이 제시한 논리의 차이점이었다.

이야기의 논리는 아리스토텔레스의 시학, 서사 기호학, 그리고 시퀀스 이론까지 다양하게 연구되었다. 이 많은 연구에도 불구하고, 본 논문이 시퀀스 이론에서 이야기의 논리가 다루어지는 방식을 연구하고 있는 이유는 이제 이야기, 그리고 이야기의 논리가 텍스트의 구조 분석에서 지배

적인 분석 틀이 아니라, 분석에서 주요한 역할을 하는 구성단위로서 활용되고 있기 때문이다. 시퀀스 이론은 바흐친이 강조한 텍스트의 혼질성을 전제로 분석을 전개한다. 이제는 이야기의 분석이론이 텍스트 전체를 의미적 자질들로 분석하는 데서 나아가, 다른 텍스트의 유형들과 어떻게 결합하여 텍스트 분석에 기여하는지 보아야 할 때이다. 이런 점에서 이야기 시퀀스의 논리를 연구한 것은 이야기 시퀀스 자체의 특성을 분명히 했다는 것뿐 만아니라, 다른 시퀀스들과의 차별성을 뚜렷이 보여준다는 점에서도 그 의의가 충분하다.

아당이 구체화한 시퀀스 이론은 개별 시퀀스들의 특성을 파악·검증하고 시퀀스들의 조합 형태를 일반화하는 연구를 남겨두고 있다. 이중분절 double articulation에서도 볼 수 있듯이, 음소phonème이 단소monème을 이루는 차원과 단소들이 결합하여 문장을 이루는 단계의 규칙은 다르다. 시퀀스 이론이 시퀀스를 발화문과 텍스트 전체 사이의 중간 단위로 상정했다면, 이중분절과 같이 각 단계의 결합 규칙이 명백하게 밝혀져야 할 것이다. 특히 시퀀스들 간의 결합 규칙은 발화체로서의 텍스트 구조를 밝히는 원칙들이 될 수 있기 때문에, 새로운 형태의 텍스트 문법을 작성하는 데에도 기여할 것으로 보인다. 본고를 작성하는 관점에서, 후속 연구가 이야기 시퀀스가 다른 시퀀스들과 조합하여 텍스트 구조화에 역할을 하는 것을 보여주고, 이야기 시퀀스의 논리가 텍스트 전체의 언어적 의미 포착에도 결정적인 역할을 한다는 사실을 밝힐 수 있다면, 연구의 완결성 측면에서도 바람직한 일이 될 것이다.

참고문헌

- 김한식, 「이야기의 논리와 재현의 패러다임」, 『프랑스어문교육』 제34집, 2010, pp.331-359.
- 박인철, 『파리학과와 기호학』, 서울, 민음사, 2003.
- 블라디미르 프롭, 『민담형태론』, 황인덕 역, 서울, 예림기획, 1998.
- 아리스토텔레스, 『시학』, 김한식 옮김, 서울, 펍킨 클래식 코리아, 2010.
- 제라르 데송, 『시학입문: 문학 이론들의 접근방법론』, 조재룡 옮김, 동문선, 2000.
- 최용호, 「해제」, in 『정념의 기호학』, 알지르다스 J. 그레마스, 자크 폰타뉴 저, 유기환, 신정아, 최용호 역, 서울, 도서출판 강, 2014.
- _____, 『의미와 설화성: 텍스트 의미론 강의 II』, 인간사랑, 2006.
- Adam J.-M., “Séquence”, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- _____, *Eléments de linguistique textuelle: Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Margada, 1990.
- _____, *La linguistique textuelle* 3ème édition, Paris, Armand Colin, 2011.
- _____, *L'analyse des récits*, Paris, Editions du Seuil, 1996.
- _____, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Bakhtine M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- Barthes R., “Introduction à l'analyse structurale des récits”, *Communications*, n°8, 1966, pp.1-27.
- Batteux C., *Principes de la littérature*, Genève, Slatkine Reprints, (1775)1967.
- Brémond C., *Logique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- Courtès J., *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette, 1991.

- Greimas A. J., “Les acquis et les projets”, Préface de *La sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1993.
- Jeandillou J.-F., *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997.
- Larivaille P., “L'analyse (morpho)logique du récit”, *Poétique*, n°19, 1974, pp.368-388.
- Lévi-Strauss C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Moeschler J., *Argumentation et conversation*, Paris, Hatier-Grédif, 1985.
- Plantin C., “Argumentation”, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- Revaz F., *Introduction à la narratologie: action et narration*, Bruxelles, Groupe De Boeck, 2009.
- Ricoeur P., *Du texte à l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1986.
- _____, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Editions du Seuil, 1983.
- Sartre J.-P., “Explication de L'Étranger”, in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- Schiffrin D., *Discourse Markers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Spranzi-Zuber M., “Le récit comme forme d'explication: science et histoire”, *Littérature* n°109, 1998, pp.46-58.
- Tomachevski B., “Thématique”, in *Théorie de la littérature*, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1965, pp.263-307.
- Toulmin S. E., *The Use of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958.

〈Résumé〉

Sur la logique de la séquence narrative

KIM Hui-Teak

Cet article a pour but d'étudier le fait que le récit a sa propre logique différente de celle de l'argumentation et d'expliquer la logique de séquence narrative qu'a conçue Jean-Michel Adam. La logique du récit a été diversement étudiée par Aristote, sémiotique narrative, narratologie, théorie de séquence que nous avons étudiée ci-dessus, etc. Nous avons étudié le statut et le rôle de la logique narrative dans la séquence narrative dans cette étude. Pour cela, nous avons dû montrer que la théorie et la logique du récit jouent le rôle important pour l'explication du structure du récit. Maintenant, ces explication théorique et logique ne servent plus de la catégorie privilégiée dans l'analyse du récit, mais plutôt y participent seulement en tant qu'une des unités théoriques. La théorie de séquence s'appuie sur l'hétérogénéité du texte sur laquelle a insisté M. Bakhtine. Comme nous avons donc présenté dans l'article, la séquence narrative n'est qu'une unité d'analyse comme quatre autres séquences. Dès que nous comprenons que le texte est structuré par les séquences, nous devons rechercher comment la séquence narrative contribue à l'analyse du texte en composant avec les autres. Quant à ce point-là, étudier la logique de la séquence narrative n'est pas significatif pour éclairer la propre caractéristique de cette séquence, mais aussi pour pouvoir distinguer, au niveau de la fonction dans l'analyse et dans la saisie du sens textuel, cette séquence des autres.

주 제 어 : 시퀀스(Séquence), 이야기 시퀀스(Séquence narrative), 논증
(Argumentation), 논증 시퀀스(Séquence argumentative),
논리(logique), 이야기 시퀀스의 논리(logique de la séquence
narrative), 개연성(probabilité)

투 고 일 : 2016. 3. 25

심사완료일 : 2016. 4. 29

게재확정일 : 2016. 5. 10

2016년도 학회 임원진

회 장	이은주(수원대)
차 기 회 장	서덕렬(한양대)
부 회 장	노운채(성균관대), 문시연(숙명여대), 이영훈(고려대)
감 사	이선형(김천대), 이용주(국민대)
총 무 이 사	박선아(연세대)
편 집 이 사	홍명희(경희대), 박규현(성균관대), 김경량(경희대)
학 술 이 사	손주경(고려대), 오정숙(경희대), 장인봉(이화여대)
재 무 이 사	최내경(서경대)
기 획 이 사	양기찬(수원대)
정 보 이 사	박아르마(건양대)
대외협력이사	황혜영(서원대)

이사(가나다순)

김석란(유임)(명지전문대)	김현주(단국대)
권은미(유임)(이화여대)	배혜화(전주대)
신정아(유임)(한국외대)	신은영(서울대)
이선화(유임)(영남대)	심은진(청주대)
이충훈(유임)(한양대)	이윤수(고려대)
강희석(성균관대)	정광흠(성균관대)
김남연(강원대)	정상현(숙명여대)
김동섭(수원대)	조만수(충북대)
김정희(서울대)	진종화(공주대)
김현옥(계명대)	이현종(신한대)

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

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

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일

기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

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

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

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

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동

3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.

제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.

제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.

제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형

식 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 권위자에게 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.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 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 수정지시사항을 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.

『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 논문을 투고하고자 하는 사람은 투고논문과 논문투고신청서, 연구 윤리서약서를 작성하여 투고하여야 한다.
4. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문 투고용 학회전용메일 cfafrance@naver.com로 송부 한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름(한글 및 영문), 불문요약, 주제어(한글과 프랑스어), 투고 날짜를 반드시 첨부해야 한다.
7. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.

보들레르의 『악의 꽃』

- 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
- 홍길동, 『보들레르의 악의 꽃 연구』, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016.
- 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
- *Les fleurs du mal de Baudelaire...*
- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 (Français)로 표시한다.

〈Etude sur Les fleurs du mal de Baudelaire〉 in *Etude de la Culture Française et des Arts en France*

편집위원장

홍명희(경희대)

편집이사

김경량(경희대)

박규현(성균관대)

편집위원

신옥근(공주대)

박정준(인천대)

김이석(동의대)

조만수(충북대)

이은미(충북대)

변광배(한국외대)

박아르마(건양대)

오은하(인천대)

김길훈(전북대)

곽민석(강원대)

문혜영(덕성여대)

이현주

(서울과학기술대학원)

김휘택(중앙대)

박희태(고려대)

장연욱(동아대)

조지숙(가천대)

도종윤

(제주평화연구원)

김태훈(전남대)

Antoine Coppola

(성균관대)

Marie Caisso

(성균관대)

Gilles Dupuis

(몬트리올대)

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 Français』로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌
참고문헌의 기재는 우리말 서적, 저자명순, 외국서적 저자 성 순으로 작성 한다.
- 요약문
요약문은 프랑스어나 영어로 작성하며 분량은 최소 1300자 이상, 최대 1500자 이내로 한다. (한글 1/2페이지 분량)
- 각주
각주의 표기는 본문에 준한다.
- 위에 언급한 사항이외의 사항은 관례에 준한다.

8. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

9. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

• 편집이사

- 박규현(성균관대), 010-9797-1065, pkyouh@hanmail.net
- 손주경(고려대), 010-9453-7998, jksohn@korea.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

• 재무이사

- 최내경(서경대), 010-3308-1101, cielnk@hanmail.net
- 국민은행 601501-01-384318

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 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

김혜신(전주대), 010-3114-2316, kimhyeshin@naver.com

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 국민은행

계좌번호 : 601501-01-384318

예 금 주 : 최내경(서경대), 010-3308-1101, e-mail : cielnk@hanmail.net

프랑스문화예술연구 여름호(제56집)

초 판 인 쇄 : 2016년 5월 25일

초 판 발 행 : 2016년 5월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품

