

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 ○ 논문 예술연구

61 | 2017 가을호



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

가을호(제61집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

Le conte et les «monstres» dans <i>Le Poisson Belge</i> de Léonore Confino	Catherine Rapin	1
Nerval의 후기작품 속 언술과 구조의 연구	김 정 아	41
피에르 팔라르도의 주관적 퀘벡 역사 재현 - 〈15 février 1837〉를 통해 본 기억의 재현 전략 -	박 희 태	81
캐나다 문화 통계학 : 문화적 성찰과 비평	서 덕 렬	113
서구 근대적 주체의 한 양상 - 몽테뉴의 경우 -	심 민 화	143
발자크의 작품에 나타난 강경증의 양상(I) - 『샤베르 대령』과 『루이 랑베르』의 경우 -	양 승 미	183
Le nouage événementiel entre le corps sans organes chez Deleuze et Guattari et le corps jouissif chez Lacan	YUN Ji-Yeong	219
근대 진리인식 기반으로서의 과학주체의 탄생에 관하여 - 코기토와 타자 : 데카르트의 『성찰』을 중심으로 -	최 애 영	247

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

중등학교 프랑스어 교육 활성화 방안

- 프랑스어 관련 교내·외 활동 운영 사례를 중심으로 - 이 송 ... 281

번역코퍼스를 활용한 번역문법 연구

- 프랑스어 동사 aller의 사례를 중심으로 - 조 준 형 ... 305



2017년도 학회 임원진 / 333

프랑스문화예술학회 회칙 / 334

편집위원회 규정 / 340

연구 윤리 규정 / 344

저작권 규정 / 347

논문심사 규정 / 347

논문투고 규정 / 349

회원가입 안내 / 351

Le conte et les «monstres» dans *Le Poisson Belge* de Léonore Confino*

Catherine Rapin**
(Hankuk University of Foreign Studies)

Contents

Introduction

1. L'auteur et *Le poisson belge*

2. *Le poisson belge* et le conte

3. Les monstres et les personnages

3.1. Les monstres de *Petit fille* (PF)

3.2. Les monstres de *Grande monsieur* (GM)

Conclusion

Introduction

Si l'influence du conte sur le théâtre est constant, marquée par des adaptations et des réécritures qui remettent en cause depuis des décennies les contenus et les formes¹⁾, certains auteurs de théâtre

* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2017.

** Professeur au Département de français de Hankuk University of Foreign Studies, spécialité théâtre et littérature française, chercheuse sur le théâtre contemporain et metteuse en scène (Compagnie Théâtre Francophonies à Séoul).

1) Exemples de réécritures de contes: *Mange ta main* (2006), *Le Petit Chaperon Uf*

s'engagent plus avant, notamment sur les territoires sensibles traités dans les contes et touchant à toutes les formes de monstruosités ou violences d'aujourd'hui. Ces nouvelles créations sont loin d'un théâtre formaté pour jeune public ou de simple divertissement. Ces pièces destinées à tous nous parlent d'un monde abîmé et souffrant sans tabou où les sujets abordés sont les «monstres» non seulement de l'enfance, mais de l'âge adulte, car il n'y a pas dans ce théâtre de coupure entre les âges. En effet, la jeune auteure, Léonore Confino, dont nous nous proposons d'analyser dans cette optique des «monstres» le texte de théâtre, *Le poisson belge*²⁾, ne montre pas un théâtre où l'adulte souhaite enseigner quelque chose à l'enfant. Elle s'oriente plutôt vers une fable où l'adulte doute et a dialogue d'égal à égal avec l'enfant voire où l'enfant est plus adulte, c'est ce qui se passe dans cette pièce pour le personnage déluré de *Petit fille*. Dans *Le poisson belge*, ce sont donc de délicats sujets qui sont explorés comme les discriminations, la mort et le deuil ou l'identité sexuelle auxquels s'ajoutent de nombreux autres thèmes, tels que la solitude, le suicide, l'automutilation. Ce bref article permettra, nous aimerions l'espérer, d'approcher quelques uns de ces «monstres» dans une oeuvre de l'extrême contemporain en nous attachant principalement sur leur rôle et les conséquences, dans un texte que nous avons eu le plaisir de mettre en scène pour la première fois en Corée en 2017³⁾.

Ajoutons que le choix d'étudier *Le poisson belge* s'est avéré une

(2008) et *Marie des grenouilles* (2003) de Jean-Claude Grumberg ; *La Jeune fille, le Diable et le moulin* (2006), *La Vraie Fiancée* (2008) et *L'Eau de la vie* (1999) d'Olivier Py ; *Le Petit Chaperon rouge* (2005) de Joël Pommerat, *Mon petit Poucet* (2011) de José Pliya, *Barbe bleue* (2010) de Jean-Michel Rabeux.

2) Léonore Confino, *Le poisson belge*, Actes Sud-Papiers, 2015.

3) Du 15 mars au 2 avril 2017 au Théâtre Alkwaek et du 8 avril au 23 avril 2017 au petit théâtre de Dongsong Art Center à Séoul.

évidence pour nous en regard, comme nous venons de l'évoquer, de notre représentation, mais aussi de son écriture résolument d'aujourd'hui que ce soit dans le contenu, l'expression, les images, l'humour, sur un mode proche du conte fantastique⁴⁾ que nous retrouvons d'ailleurs beaucoup au cinéma⁵⁾. Cette pièce de Léonore Confino s'engage en effet, non seulement sur des territoires dangereux et extrêmement actuels, mais se distingue par le traitement des «monstres», d'une violence à plusieurs visages qui demeure l'enjeu de ce texte, mais aussi la différence, puisque les deux personnages affirment vouloir *sauver leur différence*, cette monstruosité vue par les autres.

Dans le présent article, nous allons donc réaliser un travail de simple repérage sur le traitement des principaux «monstres», en rejetant volontairement toute analyse psychologique liée à l'enfance. Nous avons aussi fait le choix de n'étudier que le texte français ce qui a inévitablement pour effet de retrancher une partie importante qui définit le théâtre, l'art de la représentation dans le temps et l'espace, puisque cette pièce a été jouée en coréen. Entre le texte français, mis en scène en France en 2015 par Catherine Schaub⁶⁾ et le texte coréen mis en scène en Corée par Cathy Rapin, donc entre le second texte

4) Un cadre (spatio-temporel) et des personnages ancrés dans la réalité, mais des événements inexplicables avec double interprétation: réelle (naturelle, réaliste) et surnaturel (fantastique). A la fin du conte, le narrateur (ici Petit fille) se trouve dans l'incapacité de trancher entre une explication surnaturelle des faits et une explication rationnelle. C'est le principe d'hésitation ou d'ambiguïté. (voir pour exemple *Le Horla* de Maupassant ou *Les contes* d'Edgar Poe).

5) Cf. Les films: *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton (1991), *Le Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson (2001), *Harry Potter* de David Yates (2001), *Le Labyrinthe de Pan* (El laberinto del fauno) film fantastique hispano-mexicain de Guillermo del Toro (2006). *Les Animaux fantastiques* de David Yates (2016), etc.

6) Metteuse en scène et comédienne française, co-directrice de la la structure Productions du Sillon depuis 2005 et avec Léonore Confino depuis 2008.

(texte scénique) ou troisième (texte scénique en traduction) il y a comme le dit Patrice Pavis⁷⁾, un écart important. Notre objet d'étude ne se limite qu'au support textuel français, mais les autres langages scéniques demeurent tout de même perceptibles et identifiables au sein même de l'écriture, qui est la proposition initiale pour une future représentation. Il pourra nous arriver d'ailleurs de faire référence à notre mise en scène, mais nous nous pencherons en priorité sur tous les éléments scéniques proposés dans l'œuvre.

Ajoutons ici que comme tout processus créatif demeure singulier et parce qu'aucune étude d'envergure ne s'est penchée spécifiquement sur cette pièce, *Le poisson belge*, qui est très récente (2015), nous considérons cette étude comme une première approche et nous examinerons cette oeuvre de façon autonome afin de mettre en lumière l'originalité d'une écriture. Comme entrée en matière et pour bien comprendre la pièce à l'étude, il nous est paru important de présenter brièvement l'auteure et les principales étapes de la fable *Le poisson belge*.

1. L'auteur et *Le poisson belge*⁸⁾

Léonore Confino est une jeune auteure et actrice née en 1981. Après une formation classique au Conservatoire de Vincennes, elle s'envole à seize ans pour Montréal afin de perfectionner sa pratique

7) Pavis Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990. / "traduction théâtrale", in *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2009.

8) *Le poisson belge*, une pièce nominée aux Prix de la Bibliothèque Armand Gatti, Prix Sony Labou Tansi et au Molière 2015.

du trapèze et découvrir l'improvisation théâtrale. A son retour en France, elle suit un double cursus : elle est formée au cinéma documentaire à l'Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques (ESEC) et au théâtre à l'Atelier Blanche Salant. En 2009, elle se lance seule, dans l'écriture théâtrale, d'abord avec *Ring*. La même année, elle rejoint la compagnie *Les Productions du Sillon* fondée par Catherine Schaub qui va mettre en scène tous les textes qui vont suivre. Cette auteure est dotée d'une écriture où se mêlent réalité, absurde, fantastique et elle bouleverse. A travers ses pièces, elle pose un regard très direct et acide sur notre époque et suscite aussi bien le rire que l'inquiétude voire la peur. Par exemple, sa première pièce *Ring (2009)* expose en dix-sept saynettes absolument drôles le couple qu'elle démonte et montre dans tous ses états. Puis elle s'attaque au monde du travail, à l'entreprise qu'elle dépeint dans *Building (2011)*. Certaines scènes de cette pièce vont jusqu'à l'absurde avec des passages proches du cinéma comme lorsque des pigeons viennent s'écraser à intervalle régulier sur les vitres du building, métaphore de l'absurdité d'un monde pris de folie. Elle s'intéresse ensuite à la famille d'aujourd'hui ou ce qu'il en reste dans *Les uns sur les autres (2014)* avec une fille anorexique devenue invisible. Enfin, ce sera au tour de l'école et particulièrement du lycée de passer sous la plume assemblée de Confino toujours aussi critique et mettant en scène des comportements inquiétants parmi les jeunes dans sa pièce *Parlons d'autres chose (2016)*.

Comme nous le voyons, les thèmes abordés dans ces pièces sont puisés au quotidien, à une expérience personnelle, nous dit l'auteure, suscitant sa révolte et ses interrogations. Et c'est sans doute cette spontanéité et cette jeunesse que l'on ressent à travers ces pièces où

se mêlent réalité et fantastique, comédie et tragédie qui ne laissent jamais personne indifférent. Mis à part sa première trilogie dite “sociétale” (travail, couple, famille) et sa pièce sur l’adolescence qui rejoint ses préoccupations politiques et sociales, Léonore Confino bouscule les premiers repères du lecteur de son oeuvre avec *Le Poisson belge* créée en septembre 2015, au théâtre La Pépinière à Paris. Mais cette pièce n’est pas au fond si différente de ses débuts et canalise ce qui est sans doute le plus original dans cette jeune oeuvre le mélange des genres et l’usage du fantastique pour parler de la réalité d’aujourd’hui.

Avec cette pièce, *Le poisson belge*, dès le titre énigmatique on nous invite à voir autrement le quotidien. L’auteure dit avoir été nourrie par ses propres questionnements sur son propre enfant d’abord et sur l’enfance en général, pour ensuite tenter de mettre en rapport ce qui l’a touchée. L’enfance est ici traitée comme un temps indélébile où l’on apprend aussi sa différence et quand cette différence est radicale comment la vivre. Comment vivre avec une petite fille poussant en soi alors qu’on est un quadragénaire qui réclame de respirer dans un monde qui voit cette seconde naissance comme monstrueuse? Faut-il contrôler ou cacher sa différence? Faut-il la libérer? Comment vivre quand on n’est pas une fille comme les autres, quand sa féminité s’exprime autrement qu’à la télé ou dans les magazines?

C’est en 2015 que Léonore Confino publie chez Actes Sud-Papiers *Le poisson belge*, qui a d’emblée un réel succès, la pièce fait l’objet de nombreuses représentations en France et l’auteure est nommée aux *Molières 2016* tandis que son actrice reçoit un Molière pour son interprétation. A Séoul aussi, la compagnie Théâtre Francophonies soutenue par l’auteure dans sa brochure du spectacle, après 19

représentations, est invitée en prolongation et réalise un total de 31 spectacles devant un public aussi bien coréanophone que francophone: «En ce début d'année 2017 (...) je ne pourrai pas être présente à vos côtés pour admirer le lancement de la création, mais je pense à votre travail (...) Je suis émue de savoir que nous nous sommes forcément posés les mêmes questions à une telle distance géographique ... Je vous souhaite donc chère équipe de nager dans les eaux troubles de ce *Poisson Belge* pour en ressortir avec quelques mystérieuses clartés...»⁹⁾

2. *Le poisson belge* et le conte

Le lecteur suit avec *Le Poisson belge* la double histoire de *Petit Fille* (PF) âgée de dix ans et *Grande Monsieur* (GM)¹⁰⁾ âgé de quarante-huit ans. *Claude* alias *Grande monsieur*, un travesti, opère un retour sur son passé d'enfant maltraité et ses relations sado-maso. Plus précisément, la pièce s'ouvre au bord d'un étang, sur un élément perturbateur qui dépasse l'ordinaire de ce travesti : l'arrivée d'une *Claude* alias *Petit Fille* qui vient de faire une fugue ou d'être abandonnée par ses parents. Dans ce décor vide et sombre s'installe donc la vision de deux solitudes dans une atmosphère beaucoup plus près de celle d'un naufrage où flottent deux naufragés sur un radeau que d'une promenade avec deux promeneurs sur un banc. *Petit fille* affamée va s'incruster ensuite chez le quadragénaire et ces deux êtres

9) Brochure *Le poisson belge*, mars 2017.

10) Nous utilisons par la suite les initiales des deux personnages: PF pour *Petit fille* et GM pour *Grande monsieur*.

blessés par la vie vont vivre ensemble plusieurs semaines et tenter de se réparer mutuellement. Lui va l'aider à faire le deuil de ses parents et elle à surmonter les traumatismes du passé dûs à son homosexualité. La rencontre d'un soir est donc le début de l'accomplissement d'une quête implicite d'identité à travers cette confrontation de deux personnages haut en couleur, étant en fait les deux faces d'un même personnage qui n'ont pas le même prénom «Claude» par hasard.

Bien des textes contemporains proposent des relations aux mythes et aux contes dont l'importance n'est jamais secondaire dans les oeuvres qui les utilisent. Certains s'inspirent directement des contes et sont des adaptations ou des réécritures. Mais avec *Le poisson belge*, nous sommes avec cette quête et dès le titre dans une forme de conte original d'aujourd'hui puisant cependant dans la mémoire des contes anciens. La pièce ne se base pas sur un conte particulier ou un mythe fondateur bien connu en Occident. Par contre, les liens d'oeil aux contes existants sont nombreux et l'auteure en invente même (cf. le *rituel Batara*) qui semblent servir ici, non pour leur valeur moraliste ou didactique, mais pour leur force de propositions poétiques et leur dimension visuelle, plus proche du manga et du film d'animation. Par exemple, toute la dimension de la culpabilité de l'enfant quant à la mort de ses parents, lui fait ici pleurer des «jets d'eau (...)» et remplir un bocal à poisson, puis toute une baignoire de larmes,¹¹⁾ en quelques secondes qu'il utilise pour se baigner. Dans l'intention de parler de sujets sérieux et complexes comme le deuil, d'une façon sensible sans tomber dans la litanie des douleurs, l'auteure construit une démarche personnelle dans une poétique plus proche de la comédie que de la

11) Léonore Confino, *Le poisson belge*, Actes Sud, 2015, p. 35.

tragédie, plus proche du conte fantastique que du récit réaliste. Si au début les deux héros apparaissent comme «tragiques» et ne semblent pas pouvoir se libérer d'un certain *fatum* qui pèse sur eux depuis la naissance (fatalité du prénom *Claude*, problème d'identité sexuelle, mort spectaculaire des parents), ils vont s'en libérer comme par magie. Viens s'ajouter à cette magie la composition dramaturgique en tableau qui est loin de la tragédie et consacre plutôt le refus exacerbé du réalisme, jusqu'aux limites du vraisemblable: baignade dans ses larmes, un poisson immortel, plusieurs jours de sommeil, etc. sans oublier une fin entre ballet classique et danse moderne (*ondulations dans tout son corps*) et conte fantastique (vomissure d'une *centaine de couleuvres*). La pièce déjoue ou se joue donc des règles des genres. Quant au temps « objectif », on peut alors le deviner, il n'existe pas, règne ici un temps de la prise de conscience, des paranthèses, un temps accordéon bien qu'il reste linéaire. Ce traitement du temps donne un rythme propre au texte et à la représentation qui gagne en mystère. Le spectateur entre deux tableaux a lui-même la tâche de remplir les vides de l'histoire qui lui est contée. D'autre part à travers la double temporalité incarnée par les deux personnages (l'enfant et le quadragénaire) s'ouvrent deux univers juxtaposés. Si le quadragénaire, premier en scène, semble permettre à l'enfant de se manifester, c'est surtout l'univers de l'enfance, qui appelle l'univers de l'adulte à réagir. Les rôles traditionnels sont donc inversés, l'enfant étant plus adulte. Mais présentons dès maintenant quelques autres composantes du conte dans cette pièce.

Nous pouvons deviner, après ce que nous venons d'avancer, qu'une somme d'éléments installe dès le début l'univers du conte fantastique. Et comme dans un conte, pour évoluer, les personnages auront à

surmonter des épreuves. Le spectateur ne réalise cette quête qu'à travers des indices dispersés au cours de douze scènes, jeu de piste que l'auteure utilise parce qu'elle accorde une grande importance à la situation initiale qui permet une rencontre mystérieuse et ambiguë entre les deux personnages et ainsi une exposition graduelle de leur identité en fin de texte. *Petit fille* et *Grande Monsieur* affrontent donc trois épreuves principales (ce qui correspond à la somme de défis privilégiée dans les contes pour aboutir à la transformation positive du protagoniste): faire le deuil de ses parents, accepter sa différence et trouver son identité. Et plus en détail, des micro épreuves sont nécessaires comme se faire inviter par GM et se faire adopter. C'est seulement à la dernière scène que la quête est clairement établie, lorsque l'identité de GM s'avère identique à PF ce que révèlent les didascalies: «l'enfant retourne vivre dans sa poitrine (de *Grande monsieur*)».12) Finalement PF en tant que narratrice hors scène décrit pour le public l'évolution finale de l'adulte qui a symboliquement grandi grâce à elle:

«Il m'a semblé qu'il avait pris quelques centimètres (...) Il s'est figé d'un coup. (...) des choses sont sorties de sa bouche. (...) Une centaine de couleuvres (...) Il a cru s'envoler de s'être délesté de tant de poids (...)»13)

L'atmosphère du conte est également présente sur scène dès le début par de nombreux détails scénographiques et des bruitages. La pièce commence par une *respiration sifflante* et des *battements de*

12) Op.cit., *Le poisson belge*, p.49.

13) Ibid., *Le poisson belge*, p.49.

coeur dans le *noir*. Cette mise en condition du spectateur le pousse d'emblée dans une atmosphère d'irréalité, une sorte d'espace onirique inquiétant qui s'accroît, puisque malgré le pays bien réel, la Belgique, où se situe l'action, nous sommes au bord des *étangs d'Ixelles à Bruxelles* et ce lieu n'est pas choisi par hasard, ces eaux étant considérées comme un lieu d'apparitions. Ces étangs comme le lac du Loch Ness des Highlands en Écosse ont suscité de nombreux récits fantastiques dont celui de l'existence d'un monstre aquatique. Ajoutons qu'ici, comme le fait remarquer douloureusement GM, *les étangs noircissent* dès cette rencontre avec PF ce qui symbolise le trouble et le désespoir qui règne à l'intérieur du personnage masculin solitaire. On remarque aussi que cet homme n'est pas banal avec son écharpe écossaise, des boucles d'oreilles et un dentier aux dents trop blanches prêt à dévorer leur proie qui s'avère avec humour une modeste barre au chocolat. Dans ce contexte, la présence sombre et glacée de la nature porte, dès le début, un double sens : elle fait écho, au traitement métaphorique de la faune dans la pièce, au sentiment de culpabilité, d'oppression et de vide qu'éprouve *Grande Monsieur* comme l'enfant, tandis que les bruitages suggérés en didascalies laissent présager d'une rencontre essentielle entre les deux personnages et on s'attend aussi à l'apparition de monstres, ce qui aura d'ailleurs lieu par un traitement métaphorique des représentations des violences subies dans la vie du personnage.

Si la forêt, espace privilégié du conte traditionnel, n'est pas présent dans cette pièce, on y retrouve donc bien un espace naturel tout aussi inquiétant et désert où l'enfant est perdu ou abandonné. Au début, c'est *l'étang noir*, puis ce sont les *champs de patates* où est abandonné GM enfant (« A travers les champs de patates, j'ai couru pour rester

entier. Pour sauver ma différence. »¹⁴⁾). Inutile de souligner que ce choix du lieu de l'abandon constitue un appel direct à l'imaginaire du spectateur, familier de certains contes comme *le petit chaperon rouge*, *le petit poucet* ou *Hans et Gretel*.

Passé cette première scène de l'étang, la scénographie change et sera inchangée jusqu'à la fin. Bien qu'indiquant un lieu scénique à première vue réaliste: « un appartement » l'auteure spécifie que cette habitation est verrouillée par *une porte blindée* et que tout est sec sauf *une salle de bains high-tech*, *une salle de bain de rêve* ou de cauchemar. L'appartement et son spa devient alors une sorte de huis clos à l'accès interdit. Cette esthétique de l'enfermement est symbolique de la situation isolée de GM et de PF, où toute tentative de fuite se révèle impossible en raison d'un passé honteux où tous deux ont été accusé d'un acte irréparable: la mort des parents. La disposition entre étang et spa du salon où se déroule l'essentiel du jeu ajoute à cette atmosphère d'isolement entre deux zones d'eau inquiétantes comme sur une île déserte d'où notre scénographie en forme d'île justement.

Dans ce pays, finalement aussi réel qu'imaginaire, proposé par Confino, le schéma narratif et la structure linéaire propres au conte sont respectés, l'auteure ne s'autorise que quelques ellipses temporelles (de plusieurs jours ou semaines) qui renforcent en fait l'univers onirique comme par exemple les trois jours de sommeil de *Petit Fille* après avoir appris la mort de ses parents ce qui n'est pas sans rappeler *La Belle au bois dormant* de Perrault, mais ici la jeune fille est réveillée par une *Grande Monsieur* avec un verre d'eau, le visage

14) Op.cit., *Le poisson belge*, p.48.

balâfré par les coups d'un amant sadique, au nom de héros de manga ou de jeu vidéo: Gladiatex.

Grande Monsieur: Tu as dormi deux jours et deux nuits.

Comment tu te sens?

Petit Fille: Nickel.

Grande Monsieur: Tu te souviens de ce qui s'est passé avant ton sommeil?

Tout permet de penser que toutes ces décisions dramaturgiques visent ainsi à créer un mystère, un doute entourant non seulement la mort des parents, les absences quotidiennes de GM qui est le seul à sortir de scène, mais la nature de PF dont on ne sait rien depuis son arrivée nocturne au son des eaux et d'un souffle étrange accompagné de battements de coeur. Cependant quelques analepses des épisodes rapportés par les deux seuls personnages (les disputes des parents, l'abandon des parents) sous forme d'un one man show ou d'un psychodrame vont nous renvoyer au passé douloureux des personnages, et à leur sentiment de culpabilité, souvenir partagé par les deux protagonistes et symboliquement sans doute par beaucoup d'enfants maltraités.

Quant au style, l'auteure écrit cette fable dans une langue d'aujourd'hui, simple parfois proche de celle d'un enfant: «ça cafarde ma mère», «Steuplaît», «Nan», «vous avez un coeur en merde», «Gerbique», «je suis branchée», «flipper», «Nickel», etc.. Mais ce sont des paroles énigmatiques qui s'avèrent riche en couches de sens qui contribuent à l'univers mystérieux et poétique de la pièce, comme ces répliques de GM: «Tu veux finir comme moi?», «C'est peut-être

pas très bon pour la santé d'en vouloir aux morts quand ils sont morts» pour parler de sa solitude et de sa rancune qui le dévorent, ou celle-ci de PF: «Je sais que les traces sur mon ventre c'est pas des blessures»¹⁵⁾ qui laisse entendre que les blessures physiques sont l'expression de sa différence. Cette façon d'écrire tend à interroger et à émouvoir le public et du même coup à le faire accéder à l'universel.

L'univers du conte, écrit Faure, sert de cadre de référence et non pas de schéma démonstratif, et un cadre puissamment poétique car il permet à l'histoire individuelle de devenir universelle et accessible. Dans ce monde au fonctionnement simple et proche de l'enfant, un personnage accède à une conscience complexe et se réalise, non par une résolution merveilleuse, mais au prix d'une lutte contre lui-même, universelle au sens où le conte comme le monstre sont en chacun de nous¹⁶⁾

Malgré ce à quoi on aurait pu s'attendre en raison des rapprochements avec l'univers du conte, cette pièce ne suit pas le dénouement des contes. Si on connaît les épreuves, on ne connaît pas vraiment la nature de l'émancipation et même si elle a lieu. L'auteure insiste finalement sur l'ambivalence de la transformation des personnages. GM garde par exemple en lui la marque de sa différence, *Petit Fille* afin de *se réparer* et *la réparer*. Néanmoins ces paroles sont ambiguës car que soigner et comment? En fait cette réparation est un désir de respirer mieux («tu étais cette partie de moi qui respirait si mal») d'éliminer les coulevres qui étouffent GM, c'est à dire ce qui pesait et étouffait

15) Op.cit., *Le poisson belge*, p.32.

16) Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. "Le spectaculaire", 2009, p.163.

aussi PF qui voulait survivre. A la fin, GM ébloui reste sur scène (*La pièce bleuit, il est ébloui*), tandis que PF, hors scène, raconte l'envol de GM: «une centaine de couleuvres enfermées depuis des décennies se sont échappées du corps de Grande monsieur. Il a cru s'envoler de s'être délesté de tant de poids d'un seul coup.»¹⁷). Et c'est au spectateur de décider au bout du compte si malgré l'identité conquise, le personnage va pouvoir être assez fort ou y croire assez pour se libérer des monstres.

Comme on peut le remarquer, l'auteure complexifie le discours final sur la différence et la violence, en laissant de multiples interprétations possibles. Loin d'être didactique comme dans les contes avec souvent une morale finale, ce dénouement offre un doute constructif qui ne propose aucune image idyllique d'un héros vainqueur, car la libération n'est qu'un sentiment qui n'a pas été vérifié d'expérience. Cette fin paraît donc très ouverte au point même que l'avenir du héros demeure inconnu. Qu'advient-il de GM amoureux des hommes violents ? Devient-il cette femme qu'il voulait être? Ira-t-il rejoindre son fils qu'il n'a jamais connu pour devenir père? Son enfance est-elle morte avec PF disparue en lui? Dans la représentation à Séoul, nous avons choisi de garder comme l'auteure cette ambiguïté en exploitant cependant la métaphore des couleuvres. GM, après une sorte de striptease, se délestant du poids de ses habits masculin laissait voir ses sous-vêtements féminins, tandis que PF, restée sur scène, courait le rejoindre.

En fait, notre analyse dramaturgique nous avait conduit à conclure ainsi: s'il y a eu épreuves à surmonter et initiation, ce n'est pas

17) Op.cit., *Le poisson belge*, p.49.

comme dans un conte traditionnel pour passer du stade enfant au stade adulte, car cette initiation s'est déjà faite avant le début de la pièce. GM le dit lui-même, la mort de ses parents l'a propulsé dans l'âge adulte: «J'ai appris à me couper de moi-même. Je suis sorti de l'enfance.»¹⁸⁾ Abandonnant l'enfance, il a caché son désir d'être une fille. Dès lors GM n'est que la moitié de lui-même, il a mal vieilli ou mal grandi et PF va lui donner la chance de grandir encore de «quelques centimètres» comme le dit la narratrice finale qui n'est autre que PF. C'est donc l'enfant qui enseigne à l'adulte à *se vider* de ses douleurs. Cet enfant n'est pas comme le dit GM une «enfant pure» et elle est très lucide: «C'est pas un travelo desséché qui bouffe de la poudre aux champignons qui va m'apprendre la vie»¹⁹⁾.

3. Les monstres

3.1. Les monstres de *Petit fille* (PF)

3.1.1. Le monstre-école

Les premières manifestations de violence sont dévoilées par l'intermédiaire de la narration faite par *Petit fille*. C'est le récit de la maltraitance à l'école subie par *Claude*. C'est le carnet scolaire, là où les professeurs notent leurs observations, qui sert de déclencheur au récit. *Grande Monsieur* s'en sert pour essayer de contacter les parents afin de les rassurer et de renvoyer l'enfant chez lui. Mais *Claude*

18) Ibid., *Le poisson belge*, p.49.

19) Ibid., *Le poisson belge*, p.28.

considère ce carnet comme une arme contre elle et veut se défendre: «Je sais me défendre. J'ai connu la cour de récréé», s'ensuit un récit de son calvaire à l'école.

Pour elle la cour de récréé a été un danger permanent qu'elle compare à un champ de bataille, «la guerre», un lieu de torture, «une planche à clous», et bien pire encore, tout ça parce que «tu t'appelles Claude», parce que tu as un prénom ambigu, ni fille ni garçon et à cause d'une attitude peu «girly». Elle en vient donc à utiliser la force physique contre les autres pour s'enfuir. Cette réaction de l'enfant est au premier abord déclenchée par un geste brutal, mais bref, de la part de GM qui saisit le cartable de PF et découvre le carnet scolaire, mais c'est surtout le prénom *Claude* découvert par GM et répété plusieurs fois perplexe, car c'est aussi son prénom qui provoque la colère de PF.

L'école, c'est aussi un lieu contrôlé par les adultes grâce au carnet scolaire qui se tiennent en alerte les uns les autres pour protéger ou garder les enfants enfermés et menacé par d'autres comme des prédateurs sexuels qui font «des trucs vers le bas». Bref ce n'est pas un lieu d'expériences heureuses et sécurisant, mais un endroit où l'on apprend à se battre contre le milieu scolaire et les autres enfants, à fuir quand on est différent. Cette situation perdure à l'âge adulte, GM compare cette cour de récréé à certaines expériences d'adultes quand on est exclu ou discriminé à cause de sa différence: « Le chômage c'est pas juste une idée; Le chômage c'est comme la cour de récréé»²⁰) et il sait de quoi il parle, car il a vécu le rejet à la fuite de sa copine quand elle a découvert ses habits féminins qu'il portait en cachette. Il a alors perdu son fils, puis cela a été le licenciement jusqu'à une

20) Op.cit., *Le poisson belge*, p.22.

grande perte de poids l'ayant rendu physiquement fragile.

3.1.2. Les monstres marins

L'univers animalier de PF contribue à l'initiation à la fois des personnages et des spectateurs, car il permet d'explorer, par le biais du conte fantastique, une mémoire douloureuse où des menaces ont traumatisés les personnages. Il s'agit d'une véritable confrontation avec les monstres. L'imaginaire mythologique construit autour de l'univers marin et du personnage du *poisson* soulignera le clivage entre l'innocence perdue et la réalité de l'enfant maltraité. Le texte fait appel à des personnages, qui tantôt prennent forme à travers PF (la mère et le père), tantôt ne sont qu'évoqués (la pieuvre, la baleine). Leur point commun demeure que ce sont tous des êtres mal aimés et souvent solitaires.

Ces figures de monstres évoquées ajoutent des éléments d'intertextualité et tendent à permettre aussi divers niveaux de lecture et de connaissance. Les références choisies sont souvent très près du conte ou des récits mythiques, les animaux évoquant l'univers bien connu des enfants. Les diverses bêtes ne sont toutefois pas dotées de paroles comme dans les contes. Ces monstres occupent surtout la fonction de membres d'une famille (le poisson est un cousin) ou d'amis (la pieuvre) qui peuvent être des confidents et victimes, des amis et ennemis. Puisque les parents sont absents sur scène et un seul inconnu adulte présent, mais proche d'une mère ou d'un père à la fois (le travesti), l'apparition d'animaux permet certaines scènes d'éveil de la conscience comme le poisson rouge symbole de la vie.

Dans l'environnement de PF il y a en particulier un poisson de mer

dont elle est une partie et une pieuvre que la fillette attend et espère dans la salle de bain. Le poisson éponyme du titre de la pièce est tiré de l'imaginaire de Haruki Murakami, plus précisément du roman initiatique mettant en vedette un enfant nommé «Kafka» donnant aussi son nom au roman²¹). Comme PF, Kafka a été abandonné par sa mère et a quitté un père abusif. Comme elle, il part à la recherche de lui-même. Toujours comme elle, il rencontre un androgyne proche de GM, mais aussi comme GM, le personnage secondaire, un vieillard nommé Nikita, porte en lui une blessure d'enfance. Dans ce récit où l'on pourrait trouver de nombreux points communs avec la pièce, une scène montre en particulier des poissons tombant du ciel grâce au pouvoir de l'anormal Nikita pouvant parler avec des chats comme PF parle avec les poissons. Il y a aussi fort à parier que le choix du poisson par notre auteure n'est pas non plus anodin. D'abord, *Petit Fille* affirme à son double adulte qu'elle étouffe depuis sa naissance et qu'elle est un poisson: « J'étouffe. Depuis ma naissance j'étouffe. Avec mes branchies j'arrive à respirer sous l'eau (...) Je suis née poisson²² », soulignant ainsi l'asthme dont elle souffre depuis toujours, mais aussi la pression de son entourage. En outre, un long héritage mythologique rapproche le personnage fabuleux du présage, annonçant un bouleversement, ce qui va se passer dans cette pièce. Bien entendu, on ne peut ignorer non plus le conte de Hans Christian Andersen, *La Petite Sirène*. Celle-ci voulait vivre parmi les humains comme PF, mais cette dernière ne veut pas abandonner ses branchies comme *la petite sirène* sa queue de poisson. Cependant, PF est plus maline que la petite sirène, car elle sait d'avance qu'elle doit sauver sa différence

21) Haruki Murakami, *Kafka sur le rivage*, coll. 10/18, 2007.

22) Op.cit., *Le poisson belge*, p.28

et qu'elle rejoindra la mer dès que GM aura trouvé le chemin de la guérison. Toutes ces particularités de l'être humain poisson qu'est PF contribuent à faire de cet enfant un personnage ayant une portée symbolique importante pour GM. Dans ses tirades elle affirme que les poissons sont ses cousins qui peuvent aussi remplir le rôle d'animal protecteur ou de guide, puisqu'elle veut, à la fin de la pièce, emmener le poisson avec elle en voyage: «Le plus important c'est le poisson rouge. (...) Personne ne sert à rien. Demain tu seras rassuré de l'avoir sur le bateau.»²³⁾. En outre, quand GM découvre au début les branchies ou blessures de PF, passé le moment d'effroi, il constate par la suite que l'apparition de ces blessures sur le corps de l'enfant sont plutôt des signes d'une anomalie mystérieuse, car elles sont *d'une teinte bleutée* et se déploient *se dilatent magnifiquement* et envahissent tout, *on perçoit une résonance, des reflets bleus dans tout l'appartement*²⁴⁾. A partir de ce moment GM ne va plus les décrire comme les marques d'une automutilation, mais en parler d'une façon poétique: «ton corps mal fermé par endroits»²⁵⁾ ne cherchant pas plus loin que la réponse peu convaincante de PF: «ce sont mes branchies». Bien entendu, le spectateur ne peut que douter de cette candeur soudaine de GM, mais sa réaction est moins illogique que diplomatique afin d'établir une nouvelle relation avec l'enfant. Cette apparente croyance partagée est en fait le meilleur moyen de communiquer et de se reconnaître, ce qui est le but de la pièce: reconnaître ses différences et respecter l'autre tel qu'il est. C'est d'ailleurs ce que dit PF: «Je suis une personne avec toi», «une petite personne en entier»²⁶⁾.

23) Op.cit., *Le poisson belge*, p.46.

24) Ibid., *Le poisson belge*, p.37.

25) Ibid., *Le poisson belge*, p.38.

On a l'impression que l'auteure forge un héritage mythologique autour de PF *branchée monstres marins* pour sinon atténuer l'importance de la violence subie, en parler d'une autre façon et dénoncer le mythe de l'enfance innocente et heureuse. Les animaux: *la pieuvre, la baleine, les poissons* comme les insectes: *vers solitaires, mantes religieuses* ont un point commun, ce sont des êtres qui font mal et avalent autrui. Le monstre le plus terrifiant, et en même temps aimé, c'est la pieuvre²⁷⁾ présente dans les estampes japonaises, en particulier celle de Hokusai²⁸⁾, ce qui n'est pas étonnant, puisque l'univers de cette oeuvre a été influencé par le monde fantastique nippon et les mangas. Cette pieuvre n'est pas une amie, c'est le monstre qui veut l'entraîner au fond et vouloir la garder en l'entourant de ses bras donc la noyer:

PF: La pieuvre est sortie du ventre de la baleine, elle me fixe avec ses tentacules. Pas bouger. Elle roule ses gros yeux. (...) Ne pas trembler. 29)

La connotation sensuelle de l'estampe de Hokusai existe aussi dans la pièce, PF recevant comme cadeaux de ses parents des livres de psychologie incompréhensibles pour elle aux titres évocateurs comme *Le stade bucco-anal*, mais elle déteste sa bibliothèque où les livres lui donnent la colique: «Plutôt mourir. J'avais une bibliothèque entière de

26) Ibid., *Le poisson belge*, p.38.

27) Cf. l'estampe érotique et fantastique: *Le rêve d'une pêcheuse* de Hokusai, (une femme est enlacée par les tentacules de deux pieuvres. La plus petite étreint l'un de ses seins et l'embrasse sur la bouche alors que la plus grande pratique un cunnilingus.),1814.

28) Katsushika Hokusai (1760-1849), peintre, dessinateur spécialiste de l'ukiyo-e. Son œuvre a influencé de nombreux artistes européens, en particulier Gauguin, Vincent van Gogh, Claude Monet et Alfred Sisley.

29) Op.cit., *Le poisson belge*, p.17.

livres comme ça dans ma chambre»³⁰⁾

Dans la pièce, la force mythique de la pieuvre introduit plutôt dans cet appartement une possibilité qui, jusque-là, est restée en retrait de la conscience de PF. C'est la possibilité du suicide, la possibilité de fuir son environnement, de se sauver par la mort (après plusieurs tentatives de fugue).

PF: Elle m'a serrée dans ses huit bras. On a nagé jusqu'au fond des mers. On était bien. Quand j'ai voulu remonter, elle a croisé ses tentacules pour me garder contre elle.³¹⁾

Il s'agit aussi d'une prise de conscience au sens fort du terme quand l'adulte découvre l'enfant en train de se noyer dans sa baignoire et réalise le terrible drame qu'a été aussi sa propre enfance sauvée de justesse par un adulte.

GM: Claude, merde! Claude! T'es pas bien, toi.

PF: Je l'ai vue.

GM: Tu as vu quoi?

PF: La pieuvre.

GM: Ah. ³²⁾

3.1.3. Les monstres-parents

Si les relations conflictuelles entre parents et enfants ne sont pas une nouveauté dans le théâtre qu'il soit pour adulte ou jeune public, le traitement en est ici tout particulier. En s'aventurant sur le sujet

30) Ibid., *Le poisson belge*, p.26.

31) Ibid., *Le poisson belge*, p.18.

32) Ibid., *Le poisson belge*, p.18.

difficile qu'est la violence familiale, l'auteure réussit à dénoncer la maltraitance envers les enfants, sans tomber dans un simple plaidoyer contre la violence ou la discrimination. *Grande monsieur* a été la cible de mauvais traitements en raison de son orientation sexuelle: ses parents lui jouent la comédie de l'abandon sur une route, *Petit fille* est violentée pour la même raison non seulement à l'école, comme nous l'avons dit, mais aussi par ses parents au cours de disputes interminables dont elle est le témoin et la victime. C'est donc une génération éduquée dans la violence et une violence institutionnelle car outre l'école, les parents sont ici des psychanalistes.

GM: C'étaient des un peu violents tes parents?

PF: Oui. Psychanalystes.³³⁾

Mais s'il apparaît clair que la violence et la discrimination envers les enfants sont abordées, PF ne la dénonce que sous forme de menace déguisée envers l'adulte lorsqu'elle s'adresse à GM chez qui elle veut s'incruster: «Si vous me dénoncez, je crierai que vous m'avez attirée chez vous»³⁴⁾«Si je rentre toute poisseuse chez moi, ils vont se douter que j'ai été maltraitée»³⁵⁾. Et nous pouvons voir que le traitement de la violence n'est jamais explicite à l'intérieur de l'œuvre. D'ailleurs ce n'est pas tant la maltraitance envers les enfants qui est visée que toute forme de violence contre ceux qui sont différents. Dans cette pièce c'est donc d'abord la mort des parents qui est mis en relief comme résultat d'une situation où règne la violence. Ensuite, sans surprise, la

33) Op. cit., *Le poisson belge*, p.29.

34) Ibid., *Le poisson belge*, p.11.

35) Ibid., *Le poisson belge*, p.16.

source de cette violence se révèle être le monde des adultes, en l'occurrence ici les parents. Mais la violence directe est éclipsée de la scène, seulement suggérée, les parents continuant malgré tout à exercer un pouvoir important dans l'esprit de PF et GM. Les sources de cette violence sont ainsi intériorisées par le personnage, dans un « lieu de la mémoire » difficilement pénétrable. C'est seulement au cours de deux longues analepses que l'enfant comme l'adulte narrent chacun leur passé et leur initiation à la violence, la première surgissant au milieu de la pièce, c'est le souvenir de PF et la seconde arrivant à la fin, c'est le souvenir de GM. Le récit rétrospectif bien personnel que le spectateur est amené à découvrir lui révèle l'origine des tourments de PF et de cet homme désormais quarantenaire dont on apprendra vers la fin qu'ils sont les deux faces d'un même individu: l'enfant qui n'a pas grandi (le passé, l'enfance) et l'homme qui a mal grandi (le présent, l'adulte).

Avant ces deux moments de crise, l'enfant aura usé, avec GM, des mêmes approches que ses parents ont eu avec lui. La colère de PF est perceptible dans ses paroles quand elle rappelle à GM comment il faut agir avec les enfants. Elle fait référence à une éducation autoritaire qui menace et rappelle le discours des parents: «Tu dois me cadrer: «non ça non ah ça non ça non regarde-moi bien je ne céderai pas même pas en rêve»³⁶⁾ Quant à l'échange verbal entre les parents, le spectateur n'entendra que la partie énoncée par l'enfant où elle reste l'élément passif et muet. Quand elle fait référence à l'un ou l'autre de ses parents, elle utilise essentiellement « Mon père » ou « ma mère » pour les identifier sans aucun terme affectif. L'absence de ces personnes

36) Op.cit., *Le poisson belge*, p.15.

sur scène permet ainsi de reléguer les épisodes de violence en coulisse donc dans la mémoire. Leur présence est tout de même concrétisée par un traitement théâtral, la petite fille jouant les rôles des deux parents. Cette scène surgit lorsque la tension dramatique augmente à propos de la mort des parents dont elle refuse d'endosser la culpabilité et là un ouragan de violence se déchaîne, celle dont elle est héritière. Le spectateur est ainsi témoin de la voix intérieure du personnage, de ses expériences les plus intimes au moyen d'un artifice qui permet d'entrer dans la tête de PF, où elle laisse entendre son traumatisme et finalement son désir meurtrié et de suicide: «Je préférerais qu'ils s'étripent (...) Je remplis d'eau le lavabo et j'y plonge ma tête tout entière (...) jusqu'à ce que la vie ne soit plus qu'un écho.»³⁷⁾

Ses parents se disputent à son propos et l'enfant entend tout de son lit où elle fait des crises d'asthme jusqu'à s'étouffer. On apprend ainsi que sa mère a fait une dépression et que le père est aussi un enfant traumatisé depuis son enfance. PF est un des maillons d'une violence qui se transmet entre les générations. L'affrontement parental joué par PF tourne à un affrontement hyper violent ponctué d'injures en crescendo où le père se lâche: «Mais ta gueule, j'en ai rien à foutre», «quelle pute», «tu as sucé un Vietnamien pour avoir ton diplôme», «grosse conne», la mère fait de même: «connard», «tu la fermes». PF révèle alors au cours de la tourmente de ce long dialogue monologué le pourquoi de ces disputes qui est le prénom *Claude* donné par la mère ayant eu d'après le père une influence sur l'orientation sexuelle de l'enfant:

Mon père: J'aurais jamais dû accepter ce prénom.

37) Ibid., *Le poisson belge*, p.31.

Ma mère: Alors quel prénom? Je t'écoute?

Mon père: Un prénom qui l'aurait aidé à se trouver, un minimum.³⁸⁾

A cause du caractère monstrueux de ces disputes qui transforment les parents en monstres hurlant «Des malades mentaux de la bouche. Du bruit, du bruit, du bruit, tout le temps. (...) papa la bouche tout sèche et les yeux qui vibrent (...)»³⁹⁾, GM parlant d'ailleurs de certains parents comme de loups garou ou d'ogres avec «des touffes de poils», dans la bouche ou une envie de cannibale «une violente envie de le (l'enfant) manger», il faudra du temps à PF comme à GM pour se libérer de cette emprise parentale et presque surnaturelle.

3.2. Les monstres de *Grande monsieur* (GM)

3.2.1. Le monstre—internet

Grande monsieur est un accroc d'Internet où il passe sa vie à chercher sur des sites de rencontre des hommes qui pourraient satisfaire ses besoins sexuels de coups car il aime les relations brutales, être frappé. Ses deux partenaires fidèles se sont donnés des noms proches des mangas ou des films d'animation voire des films pornographiques: Fistfiona et Gladiatex. Le premier est un personnage qui semble plus pacifique avec qui il communique en langage codé. Le second est le personnage violent que GM semble attendre dès le début de la pièce.

Bien que les actes de violence de la part de ses amants d'Internet

38) Op.cit., *Le poisson belge*, p.30.

39) Ibid., *Le poisson belge*, p.31.

soient inobservables, ils deviennent manifestes dans les conséquences qu'ils entraînent sur le comportement et le corps de GM battu. GM est un être bourru et sec comme son appartement, vivant seul, détestant les enfants («j'ai peu d'amis, peu de famille et l'enfance ne m'intéresse pas»⁴⁰), ne sachant comment embrasser ou caresser sans faire mal, ce qu'il apprendra de l'enfant à la fin de la pièce.

PF: Prends-moi dans tes bras.

GM: Je... Je ne sais pas faire... (...) Je suis pas capable (...) J'ai peur de te faire mal.⁴¹)

Les marques de blessure apparentes sur GM sont le résultat de l'existence hors scène des autres, ceux rencontrés sur internet. Les amants de passage sont mystérieux et menaçants et d'autant plus violents qu'ils sont invisibles, comme si la violence était dans l'environnement naturel de GM. De plus, cette violence n'est qu'à moitié reconnue par GM, qui s'interdit de la trouver mauvaise et la justifie comme un besoin en raison de sa différence: «Il a obtenu ce qui me manquait et j'ai obtenu ce qui me manquait. (...) une grande monsieur apprécie qu'on le frappe»⁴²). À nouveau, la violence du passé intériorisée se traduit par des coups reçus volontairement par plaisir ou pour s'interdire tout amour. L'agresseur, Gladiatex, étant écarté en coulisse, le spectateur demeure dans un univers très proche de l'enfance malgré l'âge du personnage, car son monde est virtuel. GM ne dit jamais que son partenaire est responsable de ses blessures,

40) Ibid., *Le poisson belge*, p.39.

41) Ibid., *Le poisson belge*, p.47.

42) Op.cit., *Le poisson belge*, p.26.

il accuse *Internet* en le personnifiant. Il vit sur des réseaux sociaux ou des sites internet pour faire ses rencontres. Le spectateur saisit alors combien la violence vécue dans l'enfance laisse l'adulte coincé quelque part entre réalité et fiction. *Internet* est devenu son partenaire monstrueux, monstre auquel on s'identifie aussi, pour avoir les mêmes besoins de violence .

3.2.2. Le monstre—couleuvre

Si l'auteure choisit la figure mythique du serpent c'est que la popularité du mythe est suffisamment convaincante pour parler du mal et de la sexualité. D'autre part le seul nom de *couleuvre* évoque outre une figure dans l'imaginaire collectif, il se rapporte à une expression en français «avaler des couleuvres» focalisant sur les mauvaises expériences vécues et qui prise au sens propre attire l'attention de l'enfant adorateur des monstres. Les couleuvres sont utilisées ici pour souligner les douleurs et les fantasmes de GM dont la souffrance est constante. L'univers mythique de GM devient aussi une sorte de moyen pour communiquer avec l'enfant, qui connaît les monstres et pour échapper à de pénibles explications qu'aimerait avoir l'enfant. C'est donc à travers ces monstres bien cachés dans le ventre du personnage que l'auteure divulgue ses aspirations, à savoir que les victimes de violence souffrent et qu'il s'agit de faire sortir ces couleuvres en d'autres termes de *se vider* comme le dit *Petit fille* ou de rejeter ces agresseurs qui rendent malades.

Les dangers qui guettent GM sont donc semblables à ceux qui menacent PF. Dès l'entrée de cette dernière à l'intérieur de l'appartement, il la prévient au sujet des couleuvres qui sont enfermées dans son

ventre comme les monstres de PF sont enfermés en elle et l'empêchent aussi de respirer.

PF: (...) il y a quoi à l'intérieur de ta bouche?

GM: Un grand trou qui a avalé trop de couleuvres.

PF: Elles vivent dans votre ventre?

GM: C'est ça. Je marche et je respire lentement pour ne pas les exciter. Ce soir, elles dorment d'un sommeil agité.⁴³⁾

C'est donc dans l'univers de la fiction que GM et PF arrivent à communiquer, univers qui a été un lieu d'échappatoire depuis l'enfance: «Je suis née poisson». Les pouvoirs de la fiction sont tels pour les deux personnages qu'ils vont vivre quelques semaines dans un monde où surgissent des monstres, tandis qu'ils deviennent eux aussi deux sortes de monstres (l'enfant aux branchies sanglantes et l'homme sans dent aux couleuvres). Mais la force des mots ne permet pas de transformer la violence de leur réel en paradis car dans la fiction la menace règne tout autant que dans la réalité: les pieuvres tuent, les couleuvres étouffent... L'espace fictionnel ne parvenant donc pas à leur offrir une véritable issue («il faut savoir faire la différence entre... Un cheval et une licorne») la seule possibilité est d'affronter la violence qui se déroule dans le réel:

GM: C'est peut-être pas très bon pour la santé d'en vouloir aux morts quand ils sont morts.

PF: Je vois pas le rapport.

GM: regarde-moi. Tu l'as devant toi le rapport.

PF: Les couleuvres?

43) Op.cit., *Le poisson belge*, p.14.

GM: Les couleuvres oui. ça sent le renfermé. Ouvre la fenêtre de la cuisine. Je m'occupe des autres.⁴⁴⁾

Pour calmer ou tuer les monstres, il faut affronter la réalité et c'est ce que GM va accepter de faire sur la demande de PF décidant de rencontrer son fils de vingt ans et qu'il n'a jamais vu. En une nuit il va décider de se prendre en main et de régler ses comptes avec le passé. Mais au lieu de partir et ne plus comme le dit PF: «macérer dans tes souvenirs», le personnage va soudain réaliser qu'il a rêvé *Petit fille* et que c'est un autre lui-même, son enfance fille. Emu, et pour se reconstruire, il ouvre sa poitrine à l'enfant qui disparaît en lui. Il se retrouve alors seul, ébloui, sa réalité devient un univers fantastique, la «pièce bleuit». L'auteure choisit de nous laisser dans le fantastique avec PF devenue narratrice en hors scène racontant la libération des monstres: « des choses sont sorties de sa bouche (...) Une centaine de couleuvres enfermées depuis des décennies ». *Claude* adulte est-il alors victorieux de ses monstres? Les grouillements de son corps qui le torturaient ont disparus. La libération des remords, des douleurs, de l'image parentale qui continuaient à s'acharner contre sa différence semblent s'enterrer, «rejoindre le sol et disparaître». Mais *Claude* adulte reste muet, *en apnée*, personnage de fiction ou d'écran Internet et la narratrice ne nous demande pas de croire: «Je ne sais pas si vous me trouverez digne d'être crue» puisqu'elle vient de montrer qu'elle est la *Claude* enfant. C'est donc seulement par la narration de *Claude* enfant que les couleuvres deviennent saisissables pour le spectateur. Si c'est bien dans la métaphore qu'il y a représentation de la violence dans toute la pièce, c'est bien dans l'univers du conte que

44) Ibid., *Le poisson belge*, p.32.

Grande monsieur trouve une échappatoire comme lorsqu'il était enfant. Les pouvoirs du conte fantastique sont tels que le personnage s'engage véritablement dans une libération proche de l'envol comme un super-héros. La force des mots permet-elle de transformer le réel? Le théâtre permet-il de libérer? Apparemment c'est ce qu'on nous demande de croire ici. Quoi qu'il en soit, en s'appuyant sur le conte, l'auteure évite ainsi le caractère réaliste et sociologique de l'enfant maltraité et renoue avec l'hypothèse d'une fiction salvatrice ou thérapeutique. Et cette scène finale n'est pas sans relation avec, deux scènes avant, le *rituel Batara* qui n'est au fond pas strictement rituel, puisque la violence du rite est tournée en dérision. En effet, le poisson du sacrifice (*un solide poisson*) ayant une résistance exceptionnelle voire théâtrale, devient de plus en plus fort à chaque coup de bâton pour finir bien vivant dans un bocal.

Conclusion

Léonore Confino offre avec *Le Poisson belge* un texte qui aborde le sujet grave et universel des monstres: la violence, les discriminations, l'homophobie entre autres, en faisant entrer le public dans un univers proche du conte fantastique au théâtre. Ce choix a des répercussions importantes dans l'esthétique de la pièce, car les représentations de la violence y sont figurées, dans une scénographie binaire entre une salle de bain de rêve en verre dépoli et un salon désert et sec, par différents monstres que nous avons tenté de montrer dans ce présent article. Proche du conte, mais loin du modèle édifiant du conte classique, les

personnages ambivalents de *Petit fille* et *Grande monsieur* se battent d'abord contre eux-mêmes (ce sont la même personne) et ce combat ne trouve pas de réel achèvement, au contraire des contes où souvent un acte de bravoure final suffit ou bien un acte d'amour. La pièce incite ainsi à voir la réalité autrement, car il ne suffit pas d'affronter des épreuves comme dans un conte, il faut lutter constamment contre les monstres y compris soi-même, monstre potentiel, pour sauver sa différence «cette partie de moi qui respirait si mal» dit GM. L'auteure rejette donc ici les images simplistes, les clichés et ose parler de sujets complexes, sans en dessiner un tableau moralisateur. Certaines répliques ont d'ailleurs le pouvoir de brouiller les cartes notamment sur le conflit intérieur du travesti «une fille pousse clandestinement sous ma poitrine. (...) pour me compliquer l'existence» ou sur l'automutilation de l'enfant «Avec ces branchies j'arrive à respirer sous l'eau» et de faire rire pour ne pas tout dire ou dire autrement avec humour, ce qui laisse une grande part d'interprétation au spectateur. En abordant ces sujets plutôt sérieux, l'auteure en vient finalement à parler de la confiance en soi et du courage qu'il faut pour affirmer sa différence face aux monstres, c'est ce que dit le travesti à la fin de la pièce à son enfant intérieur: « J'ai appris à me couper de moi-même. (...) J'ai cru que le détachement me rendrait libre. (...) Pardon de t'avoir prise pour un intrus quand tu étais cette partie de moi qui respirait si mal.» Sauver sa différence devient donc une mission du futur pour ne pas devenir un monstre à son tour ou être réduit par les autres à un monstre. En nous entraînant dans une quête d'identité, en nous rendant témoin d'une fugue ou d'un voyage de deux personnages accusés d'être des monstres et affrontant ce rejet, l'auteure nous rend aussi complice des transformations qui s'opèrent

dans les personnages. *Petit fille* va initier l'adulte à s'assumer et ne plus s'enfermer.

Loin du réalisme, cette pièce qui se tourne vers le fantastique, l'onirisme, le récit rétrospectif d'un personnage double et profondément meurtri, demande donc au spectateur d'assister à la métamorphose d'un homme qui vient de retrouver son être profond qui est une femme et qui croit rejeter finalement les monstres. Les nombreux niveaux de lecture, qui font la richesse de ce texte, complexifient évidemment le message afin de pousser le spectateur à tirer lui-même ses propres conclusions. Il est bien probable que Confino s'efforce d'établir une relation égalitaire avec son public en se refusant à prendre une position autoritaire face à ce dernier, pour plutôt favoriser l'échange. Naît alors un langage métaphorique en partie inspiré par Haruki Murakami selon l'auteure qui, sans simplifier les propos, recherche un équilibre entre le dit et le non-dit, entre la langue et le visuel entre l'explicite et l'obscurité.

L'initiation qui est celle du personnage double *Petit fille et Grande monsieur* se révèle donc aussi double avec le spectateur. Le personnage et le spectateur sont initiés à ce monde où règnent les monstres. Ce rite de passage se fait de façon progressive, tant pour le personnage que pour le public, qui est mis au fait des événements en même temps que le personnage. Mais certaines circonstances demeurent dans l'obscurité, laissant une grande part d'interprétation. C'est ainsi que l'auteure entre en dialogue avec son spectateur. Cette stratégie se reflète évidemment dans le choix du conte fantastique et le traitement des monstres abordés, qui ne tente pas de montrer sur scène la violence, mais de chercher plutôt à ouvrir les sens, essentiellement l'ouïe et la vue sur les différentes formes que peut

prendre la violence: bruits de pleurs, respiration sifflante et battement de coeur dans la nuit, monstres marins, monstres de terre, monstres humains criant, etc. Ajoutons que la caractéristique du personnage double établit une proximité non seulement avec le spectateur adulte mais avec le jeune spectateur et ces deux regards convergent pour affronter la monstruosité des discriminations contre les différences qui n'engendrent pas forcément la mort ou la culpabilité comme l'ont cru les personnages, mais peut-être l'amour et la liberté de penser.

GM: J'ai cru que le détachement me rendrait libre. Mais tu as refait surface clocharde avec (...) ton besoin d'amour (...)

PF: Tu es prêt. Répare-moi. Répare-nous.

Bibliographie

- Angel-Perez E. , *Voyages au bout du possible - Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Collection « Angle ouvert » 2, Klincksieck, 2006.
- Bernanoce, Marie, « Les réécritures de contes dans le théâtre contemporain pour les jeunes : un nouveau regard sur les relations familiales ? », Catherine d’Humières (dir.), *D’un conte à l’autre, d’une génération à l’autre*, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008.
- Brunel, Pierre (dir.), chapitre « L’Ogre dans la littérature », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988,
- Dubel, Sandrine et Montadon Alain (Etudes réunies et présentées par), *Mythes sacrificiels et ragouts d’enfants*, (Textes issus du colloque organisé à l’Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, octobre 2008) Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2012.
- Castal. R. (dir.), *L’énigme du mal en littérature de jeunesse*, Artois Presses Université, 2015.
- Confino Léonore, *Le poisson belge*, Actes Sud, 2015.
- Faure Nicolas, *Le théâtre jeune public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. “Le spectaculaires”, 2009.
- Jouanneau Joël, *Itinéraire d’auteur no 6, Suzanne Lebeau*, Villeneuve-lez-Avignon, Édition Centre National des Écritures du Spectacle-La Chartreuse et Lanctôt, coll. « Itinéraire d’auteur », 2002.
- Lafon Dominique , « Le chemin des violences », *Voix et images*, vol. 33, no 1, automne 2007.

- Montadon, Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
- Pavis Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- _____, “traduction théâtrale”, in *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2009.
- _____, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011.
- _____, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, 2014.
- Poirson, Martial (sous la direction de), *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine, entre théâtre didactique et théâtre de la cruauté*, Paris: Société d'Histoire du Théâtre, 2012.
- Prunier, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Registres n° 9 et 10 : «Le théâtre et le mal»*, textes réunis par Catherine Naugrette Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Ryngaert Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines (2e édition)*, Armand Colin, Paris, 2011.
- Thibault Nicole , « Théâtre, enfance et mort : réflexions d'auteurs », *Lurelu*, vol. 24, n° 1, 2001.
- Tsimbidy, Myriam et Ulma Dominique (coordonné par), *Synergies France, vitalité du conte à l'aube du XXIe siècle; du pastiche à la parodie*, Paris, GERFLINT, 2010.
- Ubersfeld Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 1981.
- Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, 1985 [1979].

- Veillas Karine, « La représentation de la mort dans le théâtre “jeune public” », Sylvie Jouanny (dir.), *Marginalités et théâtres. Pouvoir, spectateurs et dramaturgie*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2003.
- Vierne Simone, *Rite, roman, initiation*, Presses universitaires générales de Grenoble, 2000.
- Vigeant Louise, « Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival », *Jeu : revue de théâtre*, n° 106, 2003.

〈국문초록〉

레오노르 콩피노의 〈벨기에 물고기〉 속에서
동화와 “괴물들”

Catherine Rapin

레오노르 콩피노는 희곡 <벨기에 물고기>에서, 환상적인 동화에 가까운 세계 속으로 관객을 들어오게 하면서, 폭력, 차별, 동성애자 혐오와 같은 무게 있고 보편적인 주제들을 다루고 있다. 우리가 보았듯이, 작가의 이러한 주제 선택은 작품 미학에 중요한 영향을 주고 있다. 이 작품에서 특히 폭력에 대한 표현이 여러 가지 형태의 “괴물들”로 나타나있음을 주목하게 되었다. 동화와 가깝기는 하지만 전통적인 동화의 모델하고는 거리가 먼, *Petit fille*(거의 여성적이지 않는 인물)과 *Grande monsieur*(여장남자)라는 양면적인 두 인물이 괴물들과 싸우고 있다. 하지만 그 전에 부모와 사회로부터 괴물처럼 간주되어온 그들 자신과 먼저 싸워온 인물들이다. 뿐만 아니라 이 여성인물은 스스로를 물고기라고 믿고 있고 자기 살에 칼로 그어 아가미를 만드는 가하면, 이 남성인물은 자기 뱃속에 뱀이 우글거리고 있다고 상상하고 있다. 그들의 싸움은 작품 끝에 가서 현실적인 결말을 보여주는 게 아니라, 오히려 용기를 되찾거나 또는 해피엔딩으로 끝나는 동화의 피날레를 보여주고 있다. 이 작품은 동화에 서처럼 시련을 마주치게 하는 데만 그치지 않고 우리가 살고 있는 현실을 돌아보도록 한다. 이 인물들은 자신의 다름을 보호하기 위해, 자기도 나중에 괴물이 되지 않기 위해, 또는 괴물 상태에 있는 다른 사람들로 부터 무시당하지 않기 위해, 자신을 포함한 이러한 여러 괴물들과 끊임 없이 싸우고 있는 존재들이다.

동화와 사실주의가 균등한 거리에 있기도 하고, 이 두 가지 요소가 다 들어있기도 하는 이 작품 <벨기에 물고기>는 관객 스스로에게 나름대로 결론을 내려 보게 한다. 그리고 작가 콩피노도 관객에 대한 권위적인 위

치에 서있기를 거부하고, 오히려 모든 사람들이 가지고 있는 사회적이고 존재론적인 질문을 서로 교환하고 싶어한다. 그래서 진술 부분과 비 진술 부분 사이, 텍스트 부분과 시각적인 부분 사이, 명확한 부분과 모호한 부분 사이에서 균형을 찾고자 하면서, 이 작가가 언급하고 있듯이 하루키 무라카미 작가에 일부 영향을 받은 은유적인 언어가 자리 잡고 있었다.

이중 인물인 *Petit fille*와 *Grande monsieur*의 통과의례는 그들뿐만 아니라 관객들도 함께 그 속으로 지나가게 된다. 등장인물과 관객은 괴물들이 지배하는 이 세계를 통과하도록 되어있다. 이 통과 의례는 때로는 관객이 등장인물과 동시에 사건들을 알게 되도록 점진적인 방법으로 진행된다. 하지만 어떤 상황들은 해석의 여지를 남기면서 어둠 속에 남아 있다. 이렇게 해서 작가는 관객과 대화에 들어가게 된다. 이러한 전략은 환상적인 동화의 선택과 무대에서 폭력성을 드러내는 방식에서 잘 드러나고 있다. 즉 작품에서 폭력성을 그대로 보여주지 않고 폭력성을 암시하는 여러 형태의 청각과 시각적인 요소로 이러한 괴물들을 다루고 있다. 결론적으로 이러한 이중 인물의 특징은 성인 관객뿐만 아니라, 청소년 관객과 친밀성을 만들어주고 있으며, 다름, 차이를 만들어내고 있는 이러한 괴물적인 현실에 맞서기 위해 이 두 시선이 모아지고 있음을 잘 발견해 볼 수 있다.

주 제 어 : 레오노르 콩피노(Léonore Confino), *벨기에 물고기(Le poisson belge)*, 연극(théâtre), 동화(contes), 환상(fantastique), 괴물(monstre), 차별(discrimination), 폭력(violence), 성 정체성(identité sexuelle), 트랜스젠더(transgenre), 트라베스티(travesti), 연극(théâtre), 의식(rituel), 통과의례 이야기(récit initiatique)

투 고 일 : 2017. 6. 22

심사완료일 : 2017. 8. 3

계재확정일 : 2017. 8. 10

Nerval의 후기작품 속 예술과 구조의 연구

김 정 아
(가천대학교)

차례

- | | |
|-------------|-------------|
| 1. 서론 | 3. 구조 |
| 2. 예술 | 3.1. 『실비』 |
| 2.1. 『실비』 | 3.2. 『오렐리아』 |
| 2.2. 『오렐리아』 | 3.3. 『몽상시집』 |
| 2.3. 『몽상시집』 | 4. 결론 |

1. 서론

네르발(Nerval)은 “꿈과 삶 *Le rêve et la vie*”이라는 제목으로 발표된 『오렐리아 *Aurélia*』나 『몽상시집 *Les Chimères*』 등이 보여주듯, 마지막 작품들 안에서 상상세계(l'imaginaire)에 몰두하고 있다. 작가가 자신이 착란이나 몽상의 영역 안에 살았던 만큼 작품들도 상상세계의 징표를 드러내는 것이다.¹⁾

상상이란 현실을 벗어난 욕망의 영역으로, 일반적으로 주체가 ‘자기 또는 자아(le Moi)’와 유지시켜가는 나르시스적 심리구조를 가리킨다.

1) 네르발 작품의 상상력과 광기라는 주제, 나아가 상상력과 현실의 관계, 이성과 광기의 관계라는 주제는 네르발이 위치하고 있는 19세기 전반기, 즉 18세기 중후반 독일에 서 발원한 낭만주의의 영향력이 유지되고 있는 상황 속에서 볼 때, 그 자체로 특수한 주제는 아니다. 그럼에도 네르발의 경우에는, 그의 착란 체험이후로, 한낱 시대의 문학경향이 아닌 자신의 구원과 작품의 정당성을 위한 절실한 문제로 다가오게 된다.

그 중심이 주체의 욕망인 만큼 제3자의 개입을 허용치 않는 자아와 자아의 투영체의 대결로 이어지면서 그 둘 간의 유사성(*la ressemblance*)을 모색하는 구조를 그린다.²⁾ 대상 안에 자신을 투사시킴으로써, 현실세계에서 이루지 못한 욕구를 상상력을 빌어 전개시켜 가는 것이다. 내적 결핍을 보상하려는 심리가 상상세계를 펼쳐가는 것이라 하겠다.

그렇기 때문에 상상이 주도하는 작품은 테마에 있어서 뿐 아니라 이야기 구조에 있어서도 제3의 대상이나 방향을 지향하는 3원적 논리의 진척(*la progression*) 대신 자아와 투영체 간의 유사성 모색을 반복하는 이원적 논리를 펼쳐게 된다. 유사성 원리에 근거하여 자신의 욕구를 펼쳐가는 끝없는 동일화작업으로 특징되는 것인데, 그것은 인간의 인지작용이 지니는 편집증 성향을 드러내는 것으로, 우리는 그러한 경향을 시창작이나 신화들 속에 발견하게 된다. 인간의 욕망과 본능은 저마다 집단적 무의식 안에 그 원형을 두고 있고, 그러한 원형이 이야기의 형상을 빌어 나타난 것이 신화이기 때문이다.

그러므로 네르발의 마지막 작품들 안에 동일화작업의 경향이 두드러져 나타나는 것을 단순히 착란의 산물이라고 생각할 수 없다. 그보다는 그가 우리 모두의 내면에 존재하는 혼란과 대적하면서 글 속에 자신의 개인 신화를 펼쳐가고 있는 것으로 이해할 수 있는데, 그렇게 예술 안에 새로운 관점을 도입할 수 있었던 것은 그 자신의 직관을 통해 착란 또한 나름의 논리성을 가지고 있음을 알고 있었기 때문이다.³⁾

“N'y a-t-il pas quelque chose de raisonnable à tirer même des

2) Collot는 “l'imaginaire”를 다음과 같이 정의하고 있다: “En psychanalyse aujourd'hui, cette notion renvoie notamment au rapport narcissique et leurrant que le sujet entretient avec son Moi: l'identification à l'image spéculaire en fournit l'exemple privilégié. Elle recouvre aussi un type de relation d'objet, marqué par la recherche du semblable, d'un couple strictement duel, excluant l'intervention d'un Tiers.” M. Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, P.U.F. 1992. p.8.

3) 이상의 서론 초반부는 김정아, 『Nerval의 상상력에 관한 연구』, 『네르발 연구』, 도서출판 한울, 2012. p.14-53에서 참조한 것이다.

folies!”⁴⁾

“착란에서까지 이성적인 어떤 것을 끄집어낼 수 있지 않을까!”

우리는 꿈과 비현실의 세계가 네르발의 이야기들(les récits)과 시들을 채우는 가운데 창작행위가 미묘한 투쟁으로 바뀌는 것을 보게 된다. 상상세계에 몰두하는 동시에 그것의 함정을 이겨내려는 노력을 보여주는 것인데, 그것은 환상세계로부터 자양을 길어냄과 동시에 그 세계에 대해 조심스레 거리를 두고 있음을 의미한다. 작품이 상상의 특성을 드러냄에 따라 문체(le style) 등의 측면에서 미학적 딜레마를 불러오는 까닭에, 이제부터는 상상세계에 굴복하지 않으면서 어떻게 그 세계를 글 속에 담을 수 있는가 하는 상상과 글 쓰는 작업, 즉 영감과 표현의 관계가 문제시되는 것이다.⁵⁾

이제 우리는 네르발의 마지막 시기의 대표작인 『실비 Sylvie』, 『오렐리아』, 『몽상시집』을 중심으로 상상의 위력을 길들이려는 그의 의지를 언술(l'énonciation)⁶⁾의 측면과 이야기 구조(la structure)의 측면에서 살

4) G. de Nerval, *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de J. Guillaume et de Cl. Pichois, Gallimard, 3 vol (이하 NPI. I, II, III으로 칭함) NPI. II. p.886; G. de Nerval, *Oeuvres*, texte établi et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2 vol (이하 Pl. I, II라고 칭함). Pl. II. p.954; G. de Nerval, *Oeuvres*, édition de H. Lemaitre, Garnier Frères, 1978. (이하 *Oeuvres*라 칭함.) *Oeuvres* p.80. *Les illuminées*, La bibliothèque de mon oncle.

5) 이러한 착란과 문학창조의 관계에 대한 선행연구로는 다음의 글들을 들 수 있다; Bony J., *Le récit nervalien*, Corti, 1990; Cellier L., *Gérard de Nerval, l'homme et l'oeuvre*, Hatier-Boivin, 1956. *De Sylvie à Aurélia, Structure close, structure ouverte*, Archives des Lettres modernes, n.131, Minard, 1971; Collot M., *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*. puf. 1992; Geninasca J., *Analyse structurale des Chimères*, Neuchâtel, La Baconnière, 1971; Jean R., *La poétique du désir*, Le Seuil, 1974; Jeanneret M., *La lettre perdue, Ecriture et folie dans l'oeuvre de Nerval*, Flammarion, 1978; Kofman S., *Nerval. Le Charme de la répétition*, L'Age d'homme, 1979; Poulet G., “Nerval et le cercle onirique,” *Les métamorphoses du cercle*, Plon, 1961, p.244-268; Richer J., *Nerval, expérience et création*, Hachette, 1964; Schärer K., *Thématique de Nerval*, Minard, 1968.

6) l'énonciation: 1. Action, manière d'énoncer. V. Déclaration, énoncé. 2. Ling. Production individuelle d'une phrase dans des circonstances données de communication. *Le*

펴보고자 한다. 네르발에게 있어 광기와 그에 기인하는 상상력의 분출이 여하히 이성의 통제에 의해서 예술작품으로 정착되는지를 언술과 구조의 측면을 통하여 분석해보려는 것인데, 그렇게 함으로써 작가가 자신을 정신병으로 몰아가는 사색구조로부터 어떻게 그 모든 것의 흔적을 지니면서 그것을 넘어서는 작품을 만들어내었는가를 보려는 것이다.

2. 언술

네르발의 후기 작품들 안에서 상상과 글 쓰는 작업은 공모와 투쟁이 뒤섞인 상당히 애매한 연관성을 드러낸다. 상상세계의 유혹이 초기 작품들에서보다 더욱 근본적으로 드러나 있는가 하면, 동시에 그 유혹이 그것을 규제하고 그것과의 거리감을 지키려는 글 쓰는 작업에 의해 간섭을 받고 있기 때문이다. 글 쓰는 작업이란 본디 상상세계에 몰두하는 것이면서 그것의 유혹을 물리치고 좌절시켜야 하는 것이기 때문이다.

네르발은 프랑스인을 독일인들과 대조시키면서, 프랑스에선 “인간이 그의 상상력을 지배하는데 반해”, 독일인들에게 있어선 “상상력이 인간을 지배한다”고 말한 바 있다⁷⁾. 그는 독일인의 환상적 경향과 프랑스인들의 명확하고 이해하기 쉽게 쓰려는 배려의 필요성을 동시에 절감하고 있음을 알 수 있다.

이제 우리는 네르발의 작품세계를 광기와 상상력의 착종상태와 이를 제어하기 위한 이성적 노력사이의 투쟁이라는 측면에서 파악해 보고자 한다. 그러기 위해 상상의 위력을 길들이려는 네르발의 의지를 우선 언술의 측면에서 『실비』, 『오렐리아』, 『몽상시집』을 통해 살펴보려고 한다.

sujet de l'énonciation est je. Petit Robert. I.

7) “Chez nous, c'est l'homme qui gouverne son imagination... chez les Allemands c'est l'imagination qui gouverne l'homme.” NPI. I, p.264, *Introduction aux poésies allemandes.*

2.1. 「실비」

작가와 작품과의 유사(l'analogie)현상을 물리치기 위해 네르발의 글쓰기 작업은 무엇보다 작가와 작품을 분리시키는 노력을 펼치게 된다. 이러한 분리를 위한 작업 중 가장 중요한 것이 ‘말로 나타낸바’ 즉 언표(l'énoncé)의 차원과 서술 또는 언술의 차원 간에 거리를 두는 일이다. 즉 언표 내용의 주체인 주인공(le héros)과 언술 행위의 주체인 화자(le narrateur, le locuteur) 간에 거리를 두는 문제인데, 사실 이 방법은 그의 마지막 작품들의 기초가 되고 있다. 작품들이 이야기줄거리 차원에서 상상세계에 대한 집념을 나타내면서도, 서술의 차원에서 그러한 사실을 고발하고 있기 때문이다.

특히 「실비」나 『오렐리아』, 『몽상시집』 등은 모두가 1인칭의 이야기, 즉 자서전적인 이야기에 관계된 것인 만큼, 네르발은 화자를 자신이었거나 아직 자신인 주인공과 분리시키는 책략을 쓰고 있다. 글을 쓰고 있는 자인 그가 방황케 하는 속임수들로 괴로워하는 주인공인 자를 명철한 눈으로 보고 있는 것이다. 즉 의식의 이분 작업을 통해 동일화작용의 함정을 피하고 구원을 얻고자 함이다.

이러한 ‘거리두기(la prise de distance)’는 우선적으로 서술의 순간과 이야기줄거리가 나타내는 시점을 가르는 시간적 간격에 의해 도움을 받을 수 있다. 「실비」 안에서 그러한 점이 잘 드러나는데, 작품 안에서 화자는 중년의 나이에 이르러 젊은 시절의 환상들을 판단하고 있기 때문이다.

“Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie.”⁸⁾

“이상은 인생의 아침녘에 우리를 유혹하여 방황케 하는 몽상들이라 할 수 있다.”

8) NPI. III. p. 567; Pl. I. p.271; Oeuvres p.624. Sylvie XIV.

특히 이 중편 소설에서 화자가 과거에 대해 한발 물러서 바라보는 입장을 드러내주는 표적이 있다면, 그의 빈정거리는 듯한 말투, 즉 아이러니(*l'ironie*)라 할 수 있다.⁹⁾ 이러한 아이러니는 주인공이 “연모하는 남자의 정장차림으로”¹⁰⁾ 나타나는 이야기의 첫 구절에서부터 드러나는데, 사실 화자가 스스로를 제3자의 입장에서 보고 있음을 이보다 더 잘 보여주는 것은 없을 것이다.

하지만 그러한 아이러니에 의한 ‘간격효과(*la distanciation*)’¹¹⁾는 지속되지 못한다. 이어지는 절에서부터 외부에서 보는 관점(*la vision du dehors*)이 내적인 관점(*la vision avec*)과 대체되고 있기 때문이다.

“Je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul.”¹²⁾

“나는 그녀 안에 사는 것 같이 느껴졌고, 그녀는 나만을 위해 살고 있는 듯했다.”

극장에서 나오는 이야기에서도 더 이상 아이러니컬하지 못하고 오히려 작가 또는 화자가 자신의 감정을 작품 속 주인공을 통해 드러내고 있음을 보게 되는데, 극장에서 나오면서 “사라진 꿈이 남겨놓은 쓸쓸한 감정”¹³⁾을 느끼고 있기 때문이다. 즉 화자와 주인공의 거리가 사라지고 있는 것이다. 그 외에도 해설부분의 현재형은 화자가 주인공의 감정을 함

9) 언술차원에서 작가의 상상력과 이에 대한 거리두기는 네르발의 작품을 넘어 여러 세기의 많은 작가의 작품들에서 발견할 수 있는 특징이다. 일반론적 차원에서만 보더라도, 현실과 상상력에 대한 ‘아이러니’는, 그것을 내용에서 담론에 이르기까지 집중적으로 문제화한 독일 낭만주의의 대표적 철학·미학의 주제인 ‘낭만주의적 아이러니’에서도 볼 수 있다.

10) “en grande tenue de soupirant” NPl. III. p.537; Pl. I. p.241; *Oeuvres* p.589. *Sylvie* I.

11) *la distanciation*: 1. Théâtre. Attitude de l'acteur <prenant ses distances> avec son personnage, du spectateur, avec l'action dramatique. *Effet de distanciation*. 2. Ling. Distance prise par le locuteur par rapport à sa propre énonciation. *Petit Robert*. I.

12) NPl. III. p.537; Pl. I. p.241; *Oeuvres* p.590. *Sylvie* I.

13) “l'amère tristesse que laisse un songe évanoui” NPl. III. p.539; Pl. I. p.243; *Oeuvres* p.591-592. *Sylvie* I.

께 느끼고 있음을 나타내며, 더구나 가끔씩 드러나는 지나간 시간에 대한 그리움은 화자를 과거의 자신으로부터 분리시키는 시간적이며 관념적인 간격을 부인하는 작용을 한다.¹⁴⁾

이와 같이 주인공과 화자와의 간격은 매순간 변화되면서, 내적 독백이 개입되는 부분에서는 때로 완전히 사라지고 있다. 특히 3장에서는 생각이 현재형으로 인용부호도 없이 자유로운 간접화법으로 나타나 있어, 그것이 주인공의 것인지 화자의 것인지 알 수가 없어진다.

“Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice! ... et si c'était la même! - Il y a de quoi devenir fou!”¹⁵⁾

“여배우의 모습 아래 수녀를 사랑하다니!... 만약 그것이 동일한 여자라면! - 얼마나 황당한 일인가!”

이러한 현상은 일시적인 것이기는 해도, 네르발이 작품 안에 자기를 동일화시킴으로써 해서 주인공과 화자, 즉 언표와 연술행위를 구분하는데 어려움을 느끼고 있음을 보여주는 증거가 된다고 하겠다.

2.2. 『오렐리아』

그럼에도 『오렐리아』의 초안은 바로 그러한 작가와 작품의 분리 위에 근거를 두고 있다. 네르발은 착란에 대해 무언가 상당히 조리성 있는 이야기를 하려고 하기 때문이다. 자신의 “이성이 결여된 이야기”에 대해 “논리성이 전혀 없지는 않은”¹⁶⁾ 이야기를 제시하려는 것이다. 그러한 이

14) 그러한 점은 이야기에다가 어린 시절의 추억을 곁들이고 있는 몇 개의 과장된 감탄문에서도 볼 수 있다: “O jeunesse, ô vieillesse saintes!”. NPl. III. p.550; Pl. I. p.254; *Oeuvres* p.605. *Sylvie* VI.

15) NPl. III. p.543; Pl. I. p.247; *Oeuvres* p.597. *Sylvie* III.

16) “Quelque jour j'écrirai l'histoire de cette <descente aux enfers>, et vous verrez qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison.” NPl. III. p.458; Pl. I. p.158; *Oeuvres* p.502. *A Alexandre*

유로 아버지에게 보내는 편지에서도 매우 객관적인 임상적 관찰자로서의 어조와 자세를 강조하고 있다.

“J'entreprends d'écrire et de constater toutes les impressions que m'a laissées ma maladie. Ce ne sera pas une étude inutile pour l'observation et la science.”¹⁷⁾

“나의 병이 내게 남겨준 모든 인상들을 글로 쓰고 확인하려 합니다. 그것은 관찰과 과학을 위해서도 무용하지 않은 연구가 될 것입니다.”

착란이나 꿈을 실제 사건에 대한 이야기와 조심스레 분리하면서, ‘병’에서 비롯된 ‘기이한’ 것으로 소개하고 있는 것이다.

“Telles sont les idées bizarres que donnent ces sortes de maladies.”¹⁸⁾

“바로 이러한 점이 그런 종류의 병들이 불러일으키는 기이한 생각들이었다.”

그런데 이러한 간격효과를 위해 가장 많이 쓰이는 방법 중 하나가 양태부여(la modalisation)이다. 양태부여란 표현의 특수양태를 통해 문장의 뜻을 다소 완화시키거나 변화시키는 작업 또는 그 효과를 말하는데, 이 방법은 화자로 하여금 주인공의 착란적 사고에 대해 전적으로 책임을 지지 않아도 되게 해준다.

Dumas.

17) NPl. III. p.832; Pl. I. p.1117, lettre du 2 décembre 1853.

18) NPl. III. p.750; Pl. I. p.413: *Oeuvres* p.824, *Aurélia, Mémoires*.

그러한 점은 Dr. Emile Blanche에게 보낸 Nerval의 편지 안에서도 찾아볼 수 있다: “Peut-être ce que j'ai éprouvé de bizarre n'existe-t-il que pour moi, dont le cerveau s'est abondamment nourri de visions et qui ai de la peine à séparer la vie réelle de celle du rêve.” NPl. III. p.883; Pl. I. p.1171. lettre du 14 ou 15 juillet 1854.

“Je me mis à chercher dans le ciel une étoile, que je croyais connaître, comme si elle avait quelque influence sur ma destinée. L'ayant trouvée, je continuai ma marche en suivant les rues dans la direction desquelles elle était visible, marchant pour ainsi dire au-devant de mon destin”¹⁹⁾

“나는 내가 알고 있다고 여긴 어느 별 하나를, 마치도 그 별이 내 운명에 무슨 영향력이라도 지니는 듯 하늘에서 찾아보기 시작했다. 그리고 찾아내고 나서는 그 별이 보이는 방향으로 길을 계속 걸어갔는데, 말하자면 나는 나의 운명을 맞이하러 걸어가고 있었던 것이다.”

양태부여의 효과는 때로 매우 애매해서 이야기된 현상들의 실제성에 대해 의혹을 갖게는 해도 전적으로 실제성을 부인하고 있지는 않은데, 어떤 양태요소(le modalisateur)들은 꿈이나 환각이 주는 실제와 같은 느낌을 강조하고 있기까지 하다.

“Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin.”²⁰⁾

“어느 날 저녁, 나는 분명 라인 강변에 옮겨져 있는 것같이 여겨 졌다.”

많은 경우 양태요소들은 환영들이 이성적 담화로는 다가가지 못할 어떤 우월적 현실에서 비롯된 것처럼 말하기도 한다. 그러한 점은 대체로 체험이 가지는 형언할 수 없는 성격에 대한 언급을 통해 나타나는데; “나는 묘사할 수 없다(je ne puis dépeindre)”, “나는 표현할 수 없다(je ne puis rendre)”, “어떻게 설명해야 할지 알 수 없다(je ne sais comment expliquer)”, 이러한 표현은 정확성을 기하려는 화자의 세심함을 나타내

19) NPl. III. p.699; Pl. I. p.362-363; *Oeuvres* p.759. *Aurélia* I, 2.

20) NPl. III. p.702; Pl. I. p.366; *Oeuvres* p.763. *Aurélia* I, 4.

면서, 말하고자 하는 대상이 이성적 차원을 넘어 비합리적이며 초자연적 해석이 가능한 것임을 시사한다.

이렇게 이야기는 계속 임상적 확인사실과 환상적 가설 사이를 오가게 되어 화자는 타인, 즉 제3자의 객관적 관점과 작품 속 주인공의 관점 사이에서 망설이게 되는데, 때로 그러한 두 가지 관점의 갈등은 자신의 계획을 이야기하는 다음의 글에서처럼 하나의 문장 안에 나타나기도 한다.

“Je vais essayer..... de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit; et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant.”²¹⁾

“나는..... 내 정신의 은밀한 데서 일체가 일어났던 기나긴 질병 과정의 여러 느낌들을 옮겨 써 보고자 하는데, 사실 나는 내가 왜 ‘질병’이라는 용어를 쓰고 있는지 그 이유부터 알 수가 없으니, 나의 건강상태가 그때보다 더 좋게 느껴진 적은 한 번도 없었기 때문이다.”

이밖에도 언표와 언술행위 사이에서 빚어지는 모호함은 ‘ 옮겨 쓰기, 베껴 쓰기(la transcription)’라는 특이한 글쓰기 형태를 빌려 표현되기도 한다. 네르발은 그의 병의 “여러 느낌들을 옮겨 쓰기 위해”²²⁾ 더러는 첫 번째 정신병 발병 당시 썼던 메모들을 베껴 쓰거나 같은 시기에 오렐리아에게 썼던 편지들까지 옮겨 적어볼 생각도 했다.

“ces caractères jaunis, ces brouillons effacés, ces lettres à demi froissées, c'est le trésor de mon seul amour... Relisons... Bien des lettres manquent, bien d'autres sont déchirées ou

21) NPL. III. p.695; Pl. I. p.359; *Oeuvres* p.753-754, *Aurélia* I, 1.

22) “transcrire les impressions” NPL. III. p.695; Pl. I. p.359; *Oeuvres* p.753, *Aurélia* I, 1.

raturées; voici ce que je retrouve.”²³⁾

“이 노래진 활자들, 지워져버린 초고들, 반쯤 구겨져 있는 편지들, 그것들은 나의 유일한 사랑의 보물인 것이다... 다시 읽어보자... 많은 글자들이 지워지고 찢어지고 삭제되었지만, 가령 다음의 글을 찾아볼 수 있었다.”

그 외에도 『추상록 *Mémorables*』이라는 제목으로 “몇몇 꿈의 인상들”²⁴⁾을 적어 보게 되는데, 이것은 여러 시기에 써놓았던 글인 만큼, 곳에 따라서는 작품 『오렐리아』와 상당히 다른 문체로 되어 있음을 볼 수 있다. 자기 글의 인용(*l'auto-citation*)이란 ‘다시 읽기(*la relecture*)’를 위해 한 발 뒤로 물러서도록 이끌고, 따라서 작가와 작품을 분리하려는 의도에 도움을 준다. 화자에 의해 쓰인 글과 주인공의 느낌을 담고 있는 다른 시대에 쓰여 ‘재발견된’ 글 사이에는 엄연한 구분이 있기 때문이다.

하지만 네르발의 글 속에선 그 방법 또한 끝내 언표의 관점과 언술의 관점, 즉 주인공의 목소리와 화자의 목소리의 경계를 뒤섞어버리는 상황에 이르게 된다. 주인공이 화자가 되거나, 또는 인용부호가 없는 틈을 타 인용문이 주된 이야기의 흐름에 뒤섞이는 일이 벌어지기 때문이다. 특히 인용문이 길어지는 경우가 그러한데, 가령 병의 ‘첫 단계’에 관한 ‘설명’이 여러 장에 걸쳐 전개되는 부분에서, 우리는 더 이상 주인공의 목소리와 화자의 목소리를 구분하지 못하게 된다.

더구나 문장이 현재형으로 이루어져 있을 때에는, 언표와 언술행위가 더욱 뒤섞이는 경향을 띠게 된다. 『추상록』에서도 서정적 요소를 드러내는 열광상태가 지난날의 영감에서 나온 것이 아닌, 여전히 살아 있는 신앙고백처럼 들리는 것을 볼 수 있다. 그가 예전의 글들을 베껴 쓰고 있다는 것 자체가 그것들이 기억될 가치가 있거나 그것들에 계속 집착을 하고 있기 때문이다. 그에게 여전히 ‘행복감’이나 ‘극도의 슬픔’을 불러일

23) NPl. III. p.743; Pl. I. p.406; *Oeuvres* p.814, *Aurélia* II, 6.

24) “les impressions de plusieurs rêves” NPl. III. p.745; Pl. I. p.409; *Oeuvres* p.817, *Aurélia* II, 6.

으키는 것인데²⁵⁾, 그러한 이유로 예전의 글이 『오렐리아』 안에 삽입되면서 거리감을 나타내기는커녕 그 현시성을 드러낸다. 객관성을 지키려는 화자의 이야기 안에 서정적 동일화작용의 원리를 뜻하지 않게 끌어들이는 것이라 하겠다.

2.3. 「몽상시집」

서정적 어법은 특히 시들의 언술행위를 지배하는데, 「몽상시집」 안에 그러한 점이 확실하게 드러난다. 「몽상시집」 안에선 화자와 작품 속 인물 간의 간격이 극도로 줄어들고 있는 것이다. 글들이 대체적으로 일인칭의 표현법과 현재형으로 되어 있기 때문인데, 그 까닭에 시인의 목소리와 작중인물의 목소리가 동일한 것처럼 들린다. 그것은 인물들이 시인과 별개의 아이덴티티를 가지는 경우도 마찬가지이다. 「감람동산의 그리스도 *Christ aux Oliviers*」의 독백은 장-폴 리흐테(Jean-Paul Richter)에게서 영감을 받은 것이지만 네르발 자신의 형이상학적 의구심을 표현하고, 「호루스 *Horus*」에 나오는 이시스(Isis)의 예언 또한 시인자신의 나폴레옹(Napoléon)에 관한 신비적 사고를 그대로 되풀이하고 있다.²⁶⁾

반면, 시가 아닌 산문의 경우, 예를 들어 「비극 소설 *Roman tragique*」의 경우에는, 주인공인 배우 브리자씨에(Brisacier)가 스카롱(Scarron)의 인물인 운명(le Destin)에 동일시되며 극 속에서의 모든 배역(“le prince ignoré”, “l'amant mystérieux”, “le déshérité”, “le banni de liesse”, “le

25) “O bonheur! ô tristesse mortelle!” NPL. III. p.743; Pl. I. p.406; *Oeuvres* p.814, *Aurélia* II, 6.

26) 예를 들어 “L'aigle a déjà passé, l'esprit nouveau m'appelle”,(NPL. III. p.646; Pl. I. p.4; *Oeuvres* p.698, *Horus*)이라는 구절에 대해 Nerval의 시 연구자들은 다음의 사항을 지적하고 있다: “Dans la version *A Louise d'Or: Reine*, on lit “Napoleon m'appelle”, en vertu de la substitution de la mystique napoléonienne au culte isiaque. ... De cette mystique napoléonienne, nous avons de nombreux témoignages dans l'oeuvre de Gérard, entre autres: *La Tête armée*(*Autres Chimères*), *Une Lithographie mystique*(*En marge des Illuminés*.” *Oeuvres* p.698.

beau ténébreux” 등)에 동일시되고 있지만²⁷⁾, 이 경우엔 동일화작업이 이중의 ‘거리두기’에 의해 상쇄되는데, 이중의 거리두기란 브리자씨에가 자신에 대해 느끼는 아이러니와 네르발이 그 안에 자신의 몽상들을 알아 보며 고발하고 있는 주인공에 대해 느끼는 아이러니를 말한다.

하지만 「엘 데스디샤도 *El Desdichado*」에선 그러한 점을 전혀 찾아 볼 수 없다. 이 시의 언술행위가 보여주는 단일음성으로 된 구조가 작가 또는 화자와 주인공을 구분하지 못하게 하는 가운데 화자는 모든 가공적인 아이덴티티를 자기 것으로 만들면서 그것들을 전적으로 떠맡고 있기 때문이다.

“Je suis le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie...”²⁸⁾
“나는 침울한 자, 홀아비, 위로받지 못한 자,
부서진 탑 속에 사는 아키텐의 왕자...”

그 외에도 「아가도 부인에게 *A Madame Aguado*」라는 소네트의 두 개의 이본(*la variante*)들²⁹⁾을 비교해 보면, 화자와 작중인물간의 간격이 줄어들고 있는 또 하나의 예를 발견하게 된다. 이 시의 이본의 제7행인 “왜냐하면 파타니 위를 날으는 독수리가 여기 있기에 Car voici le vautour, volant sur Patani”³⁰⁾가 다음과 같이 바뀌고 있기 때문이다.

“Car je suis le vautour volant sur Patani”³¹⁾
“왜냐하면 나는 파타니 위를 날으는 독수리이기에”

27) cf. NPl. III. p.452; Pl. I. p.152; *Oeuvres* p.495, *A Alexandre Dumas*.

28) NPl. III. p.645; Pl. I. p.3; *Oeuvres* p.693, *El Desdichado*.

29) 이 시는 유고시로서 그 수사본이 두 개의 이본들인 *Érythrée*와 *A Madame Aguado*로 되어 있다.

30) Pl. I. p.14, *Érythrée*.

31) NPl. I. p.732; Pl. I. p.13; *Oeuvres* p.720, *A Madame Aguado*.

다시 말해 산문으로 된 이야기 안에서는 전반적으로 화자가 자신을 상상 속의 동일화작업에서 구분해냄으로써 본연의 아이덴티티를 되찾으려 하고 있다면, 시인으로서의 네르발은 작품과의 거리를 두지 않고 상상 속의 동일화현상에 몰두함으로써 자기의 목소리를 다른 이의 목소리와 끊임없이 뒤섞고 있는 것이다.

더욱이 이야기 안에선 일반적으로 독자가 증인의 역할을 함으로써 화자가 자신에 대해 객관적이거나 비평적인 관점을 가지도록 도와주는데 반해, 시에서는 그러지 못하다. 그리하여 『몽상시집』 안에서 ‘나(Je)’는 분명 어떤 다른 사람, 더욱 빈번하게는 다른 여인에게 말을 건네고 있음에도 그 행위가 그를 자신으로부터 벗어나게 하지 못한다. 이야기상대자(l'interlocuteur, l'interlocutrice)가 화자 자신과 잘 구분되지 못하는 것인데, 그들은 공범 관계(la complicité)에 있기 때문이다. 다음의 글에서도 일종의 일치관계가 시인을 미르또(Myrtho)와 결합시키고 있다.

“Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert...
C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile.”³²⁾
“나는 알지, 거기서 왜 화산이 다시 열렸는가를...
그것은 어제 네가 날렵한 발걸음으로 화산을 스쳤기 때문이지.”

‘나’가 일종의 정신감응(la télépathie)에 의해 타인의 행위에 참여하는 것인데, 이 시행의 예전의 이본이 그러한 사실을 증명해준다.

“C'est qu'un jour nous l'avions touché d'un pied agile.”³³⁾
“그것은 어느 날 우리가 날렵한 발걸음으로 화산을 스쳤기 때문이지.”

그 밖에 화자와 그에게 영감을 주는 개체(l'inspiratrice)와의 동일화작용

32) NPl. III. p.646; Pl. I. p.3; *Oeuvres* p.696, *Myrtho*.

33) Pl. I. p.1221, Notes et variantes.

이 「아르테미스 *Artémis*」의 3행과 4행의 대구법(*le parallélisme*)에 의해서도 잘 드러나 있는데, 여기서 화자와 상대 여인은 차례차례 대화자(*l'allocutaire*)의 입장에 서있다.

“Car es-tu Reine, ô Toi, la première ou dernière?
Es-tu Roi, toi le Seul ou le dernier amant?”³⁴⁾
“왜냐하면 너는 여왕인가, 오 너, 첫 번째 여인인가, 마지막 여인인가?
너는 왕인가, 너는 유일한 자인가, 마지막 연인인가?”

화자는 이를테면 자신의 한 분신에게 말을 걸고 있는 것인데, 이때 분신은 화자의 언술행위가 불러 세운 장면 속에 전적으로 통합되어 있어, 화자의 말을 부인할 수 없게 된다.

그 외에도 시인은 시들 속에서 화자와 이야기상대자와의 공범 관계를 계속 시사하고 있다. 시인이 사람이나 사물들을 지시사의 역할을 하는 정관사를 통해 도입하고 있음은 상당히 애매한 그 지시대상들을 상대방이 이미 알고 있다는 것을 의미하기 때문이다. “그 여신(*la Déesse*)”³⁵⁾, “그 복수의 신(*le Vengeur*)”³⁶⁾, “그 엄혹한 회랑(*le sévère portique*)”³⁷⁾, “슬픔에 잠긴 내 마음에 그토록 큰 기쁨이던 그 꽃(*la fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé*)”³⁸⁾. 이러한 표현들에 의해, 독자는 시를 음미하는 가운데 매우 친밀하게 보이면서도 낯선 세계와의 공모관계 속으로 들어가는 것인데, 담화를 통해 드러나는 협정관계(*le pacte*)야말로 비현실 세계에 강한 존재력을 주게 된다. 네르발은 하이네(Heine)에 관해 이야기하면서 그 사실을 지적한 바 있다.

34) NPl. III. p.648; Pl. I. p.5; *Oeuvres* p.702, *Artémis*.

35) NPl. III. p.646; Pl. I. p.4; *Oeuvres* p.698, *Horus*.

36) NPl. III. p.647; Pl. I. p.4; *Oeuvres* p.699, *Antéros*.

37) NPl. III. p.647; Pl. I. p.5; *Oeuvres* p.701, *Delfica*.

38) NPl. III. p.645; Pl. I. p.3; *Oeuvres* p.693, *El Desdichado*.

“Les mots chez lui ne désignent pas les objets, ils les évoquent. Ce n'est plus une lecture qu'on fait, c'est une scène magique à laquelle on assiste; vous vous sentez enfermer dans le cercle avec le poète, et alors autour de vous se pressent avec un tumulte silencieux des êtres fantastiques d'une vérité saisissante; il passe devant vos yeux des tableaux si impossiblement réels, que vous éprouvez une sorte de vertige.”³⁹⁾

“그에게 있어 단어는 사물을 지칭하는 것이 아니라 환기시키는 것이다. 더 이상 독서하는 것이 아닌 미술적인 연극을 관람하는 것이 된다. 당신은 시인과 원 안에 감혀있는 듯이 느끼게 되고, 그때 당신의 주위로 소리 없는 동요 가운데 놀라운 진실성을 띤 환상적 존재들이 몰려들고, 눈앞에 믿기지 않을 만큼 사실적인 그림들이 펼쳐지면서, 당신은 일종의 현기증을 느끼게 된다.”

이와 같이 시에 있어서의 언술행위는 시인과 작중인물의 구분을 흐려지게 하면서 허구적인 존재들을 견고하게 만들고, 더 나아가 그 존재들을 믿을 수 없을 만큼 실제의 것이 되게 한다. 시의 언술행위는 이야기에서 볼 수 있는 비판적인 언술행위와 달리 상상세계의 승리를 확고히 드러내는 것이다.

3. 구조

이러한 언표와 언술행위에서 살펴 본 상상세계의 승리는 작품들의 구조에서도 나타난다. 이제 구조적인 측면에서 상상세계의 위력을 살펴보기로 한다.

네르발의 마지막 작품들이 보여주는 훌륭한 구성은 저절로 이루어진 것이 아니다. 그러한 구조는 원고들을 짜 맞추는 어려운 작업에서 비롯

39) NPI, I, p.1123, *Les poésies de Henri Heine*.

된 것이었는데, 그 원고라는 것은 처음엔 모두가 각각 따로 나뉘어져 있었다. 사실 네르발은 「실비」를 한 무더기의 종잇조각들 위에 연필로 썼다고 말하는데, 그렇게 원고가 분산되어 있다는 것은 글을 썼을 때의 상황인 육체와 정신의 방황을 시사해주는 것이다. 그 당시 사람들의 증언을 보더라도 이러한 그의 모습이 짐작된다.

“Son pupitre était un peu partout; il écrivait sur une borne comme Mercier, ou sur le guéridon d'un café, jamais chez lui; des lambeaux de carrés de papier remplissaient les poches de son habit et il égarait souvent ses meilleures périodes..... Il fallait ensuite mettre en ordre tant de petites pages éparses.”⁴⁰⁾

“그는 어디서나 글을 썼다; 메르시에 같은 경계석 위에서도 다방의 원탁에서도 썼는데, 그러나 결코 자기 집에서 쓰는 일은 없었다. 네모난 종잇조각들이 그의 옷 주머니들을 가득 채우고 있었는데, 그는 종종 매우 잘된 문장들을 분실하기도 하였다..... 후에 그는 흩어져있는 그 많은 종잇조각들을 정리하는 작업을 해야 했다.”

네르발은 정신적 방황이나 글의 분산 때문에 어려운 정리 작업을 반복해야 했고, 다시 읽는 작업과 다시 쓰는 작업이 마지막 인쇄 교정본 때까지 이어지곤 했다. 그러한 이유로 「실비」나 『오렐리아』는 책이 만들어지기까지 오랜 시간이 걸린 것인데, 루이 율바흐(Louis Ulbach)의 말마따나, 그 글은 “수많은 갖가지 크기의 종잇조각 위에 쓰인 단편들을 작가가 어렵게 짜 맞추어 이루어진 것”⁴¹⁾이었다.⁴²⁾

40) Méry, *L'Univers illustre*, 31 août 1864. Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, p.88에서 재인용.

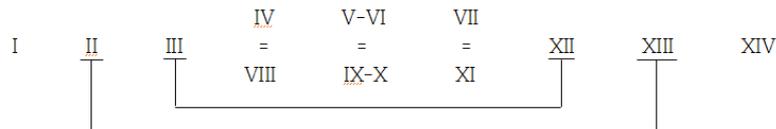
41) “bouts de papiers de toutes dimensions..... de fragments sans lien que l'auteur reliait entre eux dans le travail pénible de la correction” L. Ulbach, cité par J. Richer, *Nerval expérience et création*, p.445.

42) 더구나 네르발은 『오렐리아』를 다 정리하여 완성할 시간이 없었는데, 그래서 『오렐리아』 1부가 제법 완성된 모양새를 갖추고 있다면, 2부에선 공백(cf. NPI. III. p.743; Pl. I. p.406; *Oeuvres* p.814, *Aurélia* II, 6.)들이나 오자나 나중에 가필해 넣은 듯이 보이는 문구들(cf. NPI. III. p.724; Pl. I. p.387; *Oeuvres* p.790-791,

착란과 죽음을 오가면서 네르발은 글쓰기라는 거울을 통해 조각난 자기 존재와 작품을 끝없이 맞추어 갔던 것이고, 그러기에 그의 마지막 작품들은 그 구조에 있어 무언가 진척의 흐름을 그리려 했음에도 반복과 착란의 흔적을 드러내게 된다.

3.1. 「실비」

「실비」의 화자는 자신의 이야기를 하나의 긴 수련(l'apprentissage) - 그 끝에 이르러 시간의 불가역성을 인정하고 젊은 시절의 환상에서 벗어나 '체험'이 주는 예지를 받아들이게 되는- 에 대한 이야기인 듯 소개하고 있다. 하지만 그러한 긴 수련을 그리는 도식이 이야기 구조 자체에는 그다지 드러나지 않고 있다. 이야기 구조가 과거에서 현재까지 이어지는 하나의 직선적(linéaire) 전개가 아닌 끊임없이 중복되어 나타나는 시간의 여러 시점들이 겹쳐진 상태로 전개되어 있기 때문이다. 사실 이 글에는 독자를 끝없이 역 방향으로 이끄는 다단식의(gigogne) 시간이 전개되는데, 그 시간의 구조는 반사경(le miroir)의 구조를 띠고 있다. 이 중편 소설은 한 장(le chapitre)이 또 한 장과 대응(la correspondance)이나 대위법(le contrepoint)을 이루어 펼쳐지면서, 놀라운 대칭(la symétrie) 관계를 보여주게 된다.⁴³⁾



그리하여 8장에 나오는 루아지(Loisy)의 무도회가 4장의 ‘시페르 섬으로

Aurélia II, 1.)이 눈에 띄게 된다.

43) cf. Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, p.92-94.

의 여행(*le voyage à Cythère*)’에서 반복되고 있어, 두 군데에서 모두, ‘검은 눈의, 여전히 예전처럼 아테네 사람 같은 미소를 머금은’ 실비가 화자와 더 오래 둘만의 시간을 보내는 것을 허락하지만 ‘집에 돌아가자고 말하는’ 그녀의 오빠에 의해 현실로 돌아오고 있다면, 11장에서 화자는 실비에게 7장에서 언급된 아드리엔느(*Adrienne*)의 노래를 불러달라고 청하고 있다. 또 축제에서 나오면서 화자는 실비를 만나러 ‘루아지로 들어서기’ 전에 근방을 산책하게 되는데(5장, 9장), 10장에서 실비는 ‘예전의 친진함을 가지고 그를 자기 방으로 올라오게 해서’, 6장에서 얘기되었던 오티스(*Othys*)의 백모 이야기를 들려주게 된다. 그 외에도 작품 양쪽 끝에 있는 장들도 서로 짝을 이루고 있어, 책의 초반에서 화자가 세 명의 사랑의 대상을 소개하고 있다면 -오렐리(*Aurélie*)(1장), 아드리엔느(2장), 실비(3장)-, 사랑의 결말들이 책의 끝부분에 연속적으로 나오게 되는데, 실비의 결혼(12장), 오렐리의 결혼(13장), 아드리엔느의 죽음에 대한 소식(14장)이 그것이다. 또한 13장에서 주인공이자 화자는 오렐리를 2장에서 그가 처음으로 아드리엔느를 보았던 초록의 들판으로 데려가고 있고, 3장에 나오는 화자의 실비와 결혼하고픈 생각에 대해 12장에 나오는 그녀의 약혼 소식이 응답을 하는데, 그 외에도 3장에 나오는 수위의 뺨뚱 시계와 12장의 도둑(*Dodu*) 아저씨의 시계가, 3장의 멈추어버린 패종시계와 12장의 물에 빠진 손목시계가 대칭을 이루고 있다. 특히 방금 본 두 번의 반향(*l'écho*) 효과들은 이 글의 처음과 끝이 이루는 거의 완벽한 대칭관계를 보여주는데, 이러한 대칭관계는 직선적인 시간의 흐름을 몰아내고, 순환적이고 반복적 시간을 만들어냄으로써, 상실을 회복하는 것을 목표로 한다.⁴⁴⁾

44) Sarah Kofman은 *Sylvie*가 지닌 이러한 순환적인 구조는 현실의 고통스런 시련을 넘어 마력을 지탱시키고, 몽상을 사라지지 않게 고정시키려는 시도라고 말한다: “La construction circulaire, en miroir, de *Sylvie*, est une tentative ultime, par-delà l'épreuve amère de la réalité, pour maintenir le charme, fixer les chimères, les empêcher de s'évanouir.” *Nerval. Le Charme de la répétition, L'Age d'homme*, 1979, p.41.

3.2. 『오렐리아』

『오렐리아』의 구조를 보면, 3원적 진척과 이원적인 반복의 경향이 동일한 긴장관계를 이루며 나타나 있다.

이 작품에서 네르발은 ‘자신의 이야기’에 하나의 일관된 방향과 의미를 주어, 정신과 삶의 무질서를 극복하며 자신의 분열 상태를 하나의 정신입문(l'itinéraire spirituel)으로 바꾸어가고자 한다.

“J'ai frémi des vaines apparitions de mon sommeil. Puis un rayon divin a lui dans mon enfer; entouré de monstres contre lesquels je luttais obscurément, j'ai saisi le fil d'Ariane, et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes.”⁴⁵⁾

“나는 내 잠 속의 헛된 환영에 몸을 떨었습니다. 이어 한 줄기 신성한 빛이 나의 지옥 안에 비추었고, 어렴풋이 대항해 싸우던 괴물들에 둘러싸인 채 나는 아리안의 실을 붙잡게 되었는데, 그때부터 눈에 보이는 모든 것들이 천상적인 것으로 바뀌어 갔습니다.”

그러한 이유로 『오렐리아』 안에서 화자는 여러 번 이야기 안에 개입하면서, 독자에게 그리고 어쩌면 자기 자신에게 '아리안의 실(le fil conducteur)'에 대해 이야기하는 것인데,

“Je veux expliquer comment, éloigné longtemps de la vraie route, je m'y suis senti ramené par le souvenir chéri d'une personne morte, et comment le besoin de croire qu'elle existait toujours a fait rentrer dans mon esprit le sentiment précis des diverses vérités que je n'avais pas assez fermement recueillies en mon âme.”⁴⁶⁾

45) NPl. III. p.458; Pl. I. p.158; *Oeuvres* p.502, *A Alexandre Dumas*.

46) NPl. III. p.731; Pl. I. p.394; *Oeuvres* p.799, *Aurélia* II, 4.

“나는, 내가 오래도록 참된 길에서 벗어나 있었음에도 불구하고, 어떻게 고인이 된 어느 사람의 소중한 추억에 의해 그 길로 되 돌아왔다고 느끼게 되었는지, 그리고 그녀가 여전히 존재한다고 믿고 싶은 욕구가 내 안에 단호하게 받아들이지 못했던 여러 가지 진리들에 대한 확고한 느낌을 어떻게 내 머리 속에 생겨나게 해주었는지를 설명해보려고 한다.”

여기서 ‘설명하다(expliquer)’라는 동사는 이어지는 이야기가 연대순의 것이기보다는 논리적인 것임을 시사한다. 화자는 부정적인 마음을 긍정적으로 바꾸어가면서, 처음의 종교적이며(l’*éloignement de la vraie route*) 애정적인(*le souvenir chéri d’une personne morte*) 이중의 결핍을 그리스도와 화해와 하늘에서의 “위대한 여자친구(*ma grande amie*)”⁴⁷⁾와의 재회를 통해 만회시켜가는, 하나의 진정한 개종에 대해 말하고자 하는 것이다.

하지만 「추상록」이 찬양하는 그러한 승리는 자격을 부여해주는 시련의 끝부분에 가서나 얻어지는데, 처음에 주인공은 꿈의 신비인 “우리를 불가시한 세계로부터 갈라놓는 상아 또는 뿔로 된 그 문들”을 “전율하지 않고는 뚫고 들어갈 수”⁴⁸⁾ 없으리라고 생각하기 때문이다. 하지만 결국 그러한 장벽은 극복된다.

“C'est ainsi que je m'encourageais à une audacieuse tentative. Je résolus de fixer le rêve et d'en connaître le secret. ‘Pourquoi, me dis-je, ne point forcer enfin ces portes mystiques, armé de toute ma volonté, et dominer mes sensations au lieu de les subir?’”⁴⁹⁾

“이렇게 하여 용기를 얻은 나는 대담한 시도를 감행하게 되었

47) NPl. III. p.746; Pl. I. p.409; *Oeuvres* p.818, *Aurélia Mémorables*.

48) “Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible.” NPl. III. p.695; Pl. I. p.359; *Oeuvres* p.753, *Aurélia I*, 1.

49) NPl. III. p.749; Pl. I. p.412; *Oeuvres* p.822, *Aurélia Mémorables*.

다. 꿈을 고정시키고 그 비밀을 알아낼 결심을 하게 된 것이다.
(나는 생각했다). 왜 나의 온 의지로 무장하고 이 신비의 문을 밀
치고 들어가, 내 느낌들을 수동적으로 받아들이는 대신 그것을 지
배해보려 하지 않는가?”

주인공의 수동적인 자세가 능동적 자세로 바뀔에 따라 꿈은 주의 깊은
의식에 그 의미를 드러내는 것인데, 그렇게 ‘우리를 매료시키면서도 위
험스러운 이 망상’이 ‘길들여지면서’⁵⁰⁾ 주인공-화자는 지혜와 구원을 얻
게 된다.

“Je pouvais juger plus sainement le monde d'illusion où
j'avais quelque temps vécu. Toutefois, je me sens heureux des
convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves
que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée
d'une descente aux enfers.”⁵¹⁾

“나는 내가 한동안 지냈던 환상의 세계를 좀 더 건전하게 판단
할 수 있게 되었지만, 그럼에도 나는 내가 얻게 된 확신을 행복하
게 여기고 있으며, 내가 거쳐 온 이 일련의 시련들을, 옛날 사람들
이 지옥에로의 하강이라는 개념으로 나타냈던 그것과 동일한 것으
로 생각하고 있다.”

화자는 자신의 이야기를 하나의 성공한 ‘입문’의 이야기처럼 독자들이
읽어주길 바라고 있는 것이다.

“Du moment que je me fus assuré de ce point que j'étais
soumis aux épreuves de l'initiation sacrée, une force invincible
entra dans mon esprit. Je me jugeais un héros vivant sous le

50) “N'est-il pas possible de dompter cette chimère attrayante et redoutable...” NPL.
III. p.749; Pl. I. p.412; *Oeuvres* p.822, *Aurélia Mémorables*.

51) NPL. III. p.750; Pl. I. p.414; *Oeuvres* p.824, *Aurélia Mémorables*.

regard des dieux.”⁵²⁾

“내가 신성한 입문과정의 시련을 겪고 있다는 것을 확실하게 된 순간부터 어떤 불굴의 힘이 나의 정신 속으로 들어왔다. 나는 스스로를 신들이 내려다보는 살아있는 영웅처럼 생각하였다.”

이러한 입문은 ‘새로운 삶 Vita nuova’⁵³⁾의 모델을 따르는 것으로, 화자는 그것이 두 단계를 가지고 있다고 말한다.⁵⁴⁾ 그것은 우선적으로 연대순을 따르는데, 네르발의 전기에 있어 그 두 단계란 1841년의 발작과 (1부의 1장-8장) 1851년의 발작(1부의 끝과 2부)에 해당된다. 그리고 이 두 시기 사이의 기간은 생략법에 의해 나타나 있는데, 그 생략은 10년의 세월을 담고 있지만 단지 “오랜 시간이 지난 후”⁵⁵⁾라는 말로 표기되어 있다. 화자는 그의 치유보다 착란에 더욱 많은 중요성을 주면서, 착란의 정확한 연대보다 그 두 시기의 논리적인 연결 관계에 더 치중하고 있는 것이다.

또한 이야기는 1부와 2부로 분리되면서 이데올로기적 차원에서의 대립관계를 강조하고 있다. 2부의 처음에 기독교 개종에 대한 생각이 나타나면서, 1부에서 보았던 이교도적 사념으로 인한 방황에 뒤이어 화자에게 구원을 가져다 줄 수 있는 방법으로 대두되고 있기 때문이다. 이 작품의 양분법(*la bipartition*)이 유사보다는 대조(*l'antithèse*)를 나타내면서 이야기의 처음과 끝 사이의 다름(*la différence*)과 진척을 나타내는 것이다.⁵⁶⁾ 그러한 까닭에 대부분의 비평가들은 이 글 안에서 무언가 3원적 체계 위에 바탕을 둔 입문 구조를 발견하곤 하는데,⁵⁷⁾ 3원적 리듬이 출

52) NPl. III. p.740; Pl. I. p.403; *Oeuvres* p.810, *Aurélia* II, 6.

53) ‘Vita nuova’는 Dante의 *La Divine Comédie*에서 빌려 온 표현이다.

54) “Cette *Vita nuova* a eu pour moi deux phases.” NPl. III. p.695; Pl. I. p.359; *Oeuvres* p.754, *Aurélia* I, 1.

55) “longtemps après” NPl. III. p.715; Pl. I. p.379; *Oeuvres* p.780, *Aurélia* I, 9.

56) 하지만 어떤 비평가들은 이러한 이분적인 분류에 대해 이의를 제기하면서 그것은 잡지 출간 등의 상황에 의한 것이지 네르발의 의도에 따른 것이 아니라고 말하는데, 사실상 수사본을 보면 번호가 연속적으로 명기되어 있음을 보게 된다. cf. Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, p.98.

현함에 따라 오렐리아를 차지하기 위한 분신과의 투쟁이 차원을 달리하여, 사튀르빙(Saturnin)이나 위대한 여자 친구의 중재로 이루어지는 하느님(Dieu)과의 화해로 이끌어 감을 보게 되기 때문이다.

그러나 이러한 삼각구도의 스케치는 기독교를 따름으로써 자신의 종교적 우유부단함에 종지부를 찍으려는 화자의 노력과 일치하는 것임을 알 수 있다. 따라서 그러한 부자연스런 3원적 진척관계, 즉 타아 또는 초월성에의 입문구도는 이와 반대되는 경향의 저항에 부딪치게 된다. 우리는 여기서 『오렐리아』가 지닌 혼종의(hybride) 성격⁵⁷⁾을 보게 되는데, 장 리셰(J. Richer)는 이를 ‘통과의식의 미완성(le non-achèvement du rite de passage)’ 때문이라고 설명한다.

“la répétition de certaines images, leur manque de variété, l'absence d'une progression véritable montrent assez qu'il s'agit d'une expérience qui tourne en rond.”⁵⁸⁾

“몇몇 이미지들의 반복되는 출현, 그것들이 지닌 다양성의 부족, 진정한 진척의 부재 등은 그의 체험이 제자리를 맴돌고 있음을 잘 보여주고 있다.”

57) “Jean Richer distingue trois <descentes aux enfers>(Jean Richer *Nerval, Expérience et Création*, Hachette, 1963(rééd. 1970), p.508); Ross Chambers trois étapes dans la quête de Dieu, et il subdivise la troisième en trois sous-parties, dont la troisième comporte encore trois phases(*G. de Nerval et la poésie du voyage*, Corti, 1969, p.364 sq). C'est Léon Cellier qui a sans doute formulé de la façon la plus précise cette hypothèse d'un <ternaire à la fois dialectique et initiatique>, qui ferait succéder à une <petite initiation>, préchrétienne, dans les chap 1 à VI de la première partie, une phase d'épreuves, relatées à la fin de la première partie et au début de la seconde, préparant l'accès à la grande initiation, célébrée à partir du chap VI de la seconde partie: <le second temps est négatif, le premier et le troisième sont positifs, mais le dernier se situe à un plan supérieur au plan de départ.(Préface à son édition d'*Aurélia* dans la collection Garnier-Flammarion, p.45)” Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, p.124.

58) Jean Richer, *Nerval, Expérience et Création*, Hachette, 1963(rééd. 1970), p.509.

사실 화자 자신, 이야기의 어느 한 접합점에서 체험의 두 단계 사이의 연속성을 강조하여, 그 두 번째 단계에 대해 단지 “중단되어진 기이한 몽상들을 이어주는 재 추락”⁵⁹⁾ 일 뿐이라고 말하고 있다. 진척의 욕구에 대항해 집요한 반복이 대립되고 있는 것인데, 바로 그것을 접두사 <re->가 강조하고 있다. 다시 말해 언제나처럼 추락, 즉 트라우마(trauma)가 재현되는 것인데, 오렐리아의 상실이 죽음으로 끝나지 않고, 분신에 대한 화자의 패배로 인해 저승에서 되풀이되고 있기 때문이다: “두 번째로 그녀를 잃은 것이다.”⁶⁰⁾ 그러한 이유로 우리는 오렐리아의 죽음을 예고하는 꿈(I, 6)과 2부를 열고 있는 말 사이에 놀라운 유사성을 발견하게 된다.

“Je la perdais de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait s'évanouir dans sa propre grandeur... Des voix disaient: 'L'Univers est dans la nuit!’”⁶¹⁾ (I, 6.)

“그녀는 변모되어 감에 따라 자신의 거대함 속으로 사라져 버리는 듯, 점점 나의 시야에서 사라져 버리는 것이었다... 다음과 같은 말소리가 들려오고 있었다. ‘온 우주가 어둠 속에 잠겨 있다!’”

“Je me dis: *Il est trop tard!* Des voix me répondirent: *Elle est perdue!* Une nuit profonde m'entourait.”⁶²⁾ (II, 2.)

“‘너무 늦었다’고 생각되었는데, 어떤 목소리가 나에게 ‘그녀는 사라졌다’고 대답하고 있었다. 깊은 어둠이 나를 둘러싸고 있었다.”

이와 같은 거의 문자 그대로의 반복은 예외적 경우가 아니며 오히려 『오렐리아』의 전반적인 방식을 이루고 있다.⁶³⁾ 그렇게 볼 때 『오렐리아』의

59) “une rechute qui renoua la série interrompue de ces étranges rêveries.” NPl. III. p.715; Pl. I. p.379; *Oeuvres* p.780, *Aurélia* I, 9.

60) “une seconde fois perdue!” NPl. III. p.722; Pl. I. p.385; *Oeuvres* p.788, *Aurélia* I, 9.

61) NPl. III. p.710; Pl. I. p.374; *Oeuvres* p.773, *Aurélia* I, 6.

62) NPl. III. p.728; Pl. I. p.391; *Oeuvres* p.795, *Aurélia* II, 2.

구조는 여전히 이원적 성격을 띠고 있고, 반복이나 순환(*la circularité*)의 성격이 진척의 성격보다 우세함을 알 수 있다.

또한 우리는 제2부의 종교적 메시지가 진정 제1부의 메시지와 다른지도 자문해보아야 할 것이다. 사실 1부의 신비주의(*le mysticisme*)도 이미 기독교적인 어휘를 지니고 있기 때문이다. 울면서 하느님이 있다는 게 정말이냐고 묻는 친구에게 화자는 감격에 겨워 그렇다고 대답하고 있지 않은가.⁶⁴ 그에 반해 나중 부분의 기독교적 계시는 이를테면 범신론(*le panthéisme*)의 경향을 떨쳐버리지 못하고 있다. 화자가 요양소에서 만난 사도(*l'apôtre*)처럼 보이는 친구가 그에게 “신은 어디에나 계신다”⁶⁵라는 사실을 알려주고 있고, “성동정녀 상 앞에 경건히 무릎을 꿇고 기도한 후” 꿈에서 만나게 되는 여신 또한 “그가 모든 형태 아래 늘 사랑해온 그녀와 동일한 모습을 지니고 있기”⁶⁶ 때문이다. 『오렐리아』안에서까지 이교(*le paganisme*)와 기독교는 서로 대립을 이룬다기보다는 대등관계를 이루는 것인데, 그것은 네르발의 상상에서 비롯되는 혼합주의(*le syncrétisme*) 때문이다. 그러한 점은 『추상록』에서 더욱 잘 드러나는데, 이 글은 기독교가 독일전설과 혼합되고, 그노시스들의 아폴리옹(*Apollyon*)⁶⁷이 그리스인들의 아폴로(*Apollon*)와 하나가 되는 그야말로 종교와 신화의 혼성극을 보여준다.⁶⁸

63) Léon Cellier는 첫 번째 시기(*l'époque*)와 두 번째 시기 사이에서 볼 수 있는 거의 용어 하나 틀리지 않고 반복되는 표현들에 관해 놀라운 리스트를 작성한 바 있다. cf. L. Céllier, *De Sylvie à Aurélia, Structure close, structure ouverte*, Archives des Lettres modernes, n.131, Minard, 1971.

64) “L'un d'eux me dit en pleurant: <N'est-ce pas que c'est vrai qu'il y a un Dieu? - Oui!> lui dis-je avec enthousiasme.” NPl. III. p.708; Pl. I. p.372; *Oeuvres* p.771, *Aurélia* I, 5.

65) “Mais Dieu est partout” NPl. III. p.725; Pl. I. p.388; *Oeuvres* p.791, *Aurélia* II, 1.

66) “je m'agenouillai pieusement à l'autel de la Vierge en pensant à ma mère.... Il me semblait que la déesse m'apparaissait, me disant: <Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée.>” NPl. III. p.736; Pl. I. p.399; *Oeuvres* p.805, *Aurélia* II, 5.

67) 여신 *Artémis*의 오빠.

68) cf. NPl. III. p.746; Pl. I. p.410; *Oeuvres* p.819, *Aurélia Mémorables*.

한데 『오렐리아』에서 개종에 대한 생각이 가장 선명히 드러나 보이는 구절들은 화자의 직접적인 개입과 일치함을 알 수 있다. 그 구절들은 작품 안에서 전략적 위치를 차지하는데(각 *partie*의 처음과 전체의 결론부분), 초본에는 없으면서 후에 현재형으로 쓰인 그 구절들은 반복과 동일화의 원리가 지배하는 언표에다가 뒤늦게나마 직선적이고 일의적(一意的 *univoque*) 방향성을 부과하려는 언술행위의 전략에 의한 것으로 보인다. 착란의 위협을 받고 있는 운명과 글의 방향을 역전시켜보려는 절망적인 노력에서 비롯된 것이라 하겠다.

“Il y avait de quoi rendre fou un sage; tâchons qu'il y ait aussi de quoi rendre sage un fou.”⁶⁹⁾

“거기엔 현자를 미치게 만들 수 있는 무언가가 있는 만큼, 미친 사람을 현명하게 만드는 일도 가능할는지 모르겠다.”

그럼에도 화자가 이야기의 끝부분에서 자신이 회복되었음을 말하고 있는 확고한 어조에 대해, 우리는 무언가 혼동스러움을 금할 수 없다. 그러한 낙관적 결론 바로 앞에 오는 『추상록』의 비전들이 새로운 시야를 열어주는커녕 착란의 첫 시기에 해당되는 이미지들을 되풀이하고 있을 뿐이기 때문이다.⁷⁰⁾ 『추상록』은 하나의 새로운 서곡(*l'ouverture*)이라기보다 작품의 주요 테마들을 반복 요약하는 거창한 종결부(*la coda*)를 이루며, 주요테마들이 시적인 반복·유사의 법칙에 따라 나열되는 양상을 나타내는 것이다. 다시 말해 화자가 착란의 악순환으로부터의 탈출을 찬양하는 바로 그 순간, 3원적 진척을 얘기하려 했던 글이 이원적 반복, 또는 순환적(*cyclique*) 형태로 대체되는 것이라 하겠다.

69) NPl. III. p.743; Pl. I. p.406; *Oeuvres* p.813, *Aurélia* II, 6.

70) 가령 상징적인 *myosotis*(NPl. III. p.746; Pl. I. p.409; *Oeuvres* p.817, *Aurélia Mémorables*)가 이미 꿈에 대한 첫 부분의 이야기 안에(NPl. III. p.702; Pl. I. p.366; *Oeuvres* p.764, *Aurélia* I, 4.) 나타나 있음을 보게 된다.

3.3. 「몽상시집」

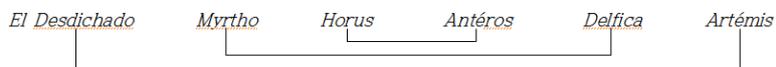
이원적 구조체계나 반복에 대한 경향은 무엇보다도 시 안에서, 특히 대구법, 대칭관계를 나타내기 적합한 소네트의 형식을 빌려 나타나고 있다. 사실 네르발이 자신의 두 번의 정신착란의 시기에 이 정형시 형태를 많이 사용했음은 우연이 아니다. 네르발에게 있어 이 같은 까다로운 규칙을 구사한다는 것은 그 자신이나 다른 이에게 자신의 정신 상태의 온전함을 증명하는 길이 된다고 여겨졌던 것인데,⁷¹⁾ 그 외에도 소네트의 형태가 상상세계의 작용에 적합한 표현구조를 제공해주기 때문이었다.

네르발은 하나하나의 소네트를 만드는데 있어 그 구조적 잠재성을 매우 세련되게 펼쳐나갔을 뿐 아니라 좀 더 높은 차원에까지 그 고유의 특성을 훌륭하게 구사해낼 줄 알았다. 그는 1854년에 소네트들 중 열두 편을 ‘몽상 *Les Chimères*’이라는 제목의 시집 안에 모으면서 이원적 대칭 구조에 따라 시들을 배치하고 있는데, 그러한 구조는 그 시들이 동질의 것이 아니고 여러 시기의 영감들에서 비롯된 것인 만큼 매우 엉뚱해 보이는 것이었다.

열두 편의 소네트들은 모두 여덟 개의 제목으로 되어 있고 -『감람동산의 그리스도』가 다섯 편의 소네트들로 되어있기 때문- 매우 분명하게 구분 되는 두 무리의 소네트들로 나누어진다. 그중 처음 여섯 편의 소네트들은(*El Desdichado, Myrtho, Horus, Antéros, Delfica, Artémis*) 고대 이교시대에 해당되는 고유명사들을 제목으로 가지고 있고, 다음에 이어지는 시들은 각각 제사(題詞, *épigraphe*)를 가지고 있으며 기독교와 현대를 환기시키고 있다.

71) Les sonnets du manuscrit Dumesnil de Grammont, édités par Lemaitre sous le titre <Autres chimères> et dans les variantes des *Chimères* pour *A. J.-Y. Colonna*, première version de *Myrtho* et pour *A. Louise d'Or. reine*, première version d'*Horus* ont été sans doute recopiés par Nerval en 1841, peut-être pour solliciter l'intercession des dédicataires, dans ses démarches pour sortir de la maison de santé où il était interné. Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, p.125.

두 무리의 시들은 저마다 연결 관계가 뚜렷한 통일성을 지니는데, 특히 처음 무리의 소네트들은 거울의 반영원리에 따라 들 씩 들 씩 짝을 짓는 배치를 보여준다.⁷²⁾



『엘 데스디샤도』와 『아르테미스』는 롬바르(Lombard)에게 보내어진 원고의 같은 페이지에 쓰여 있었는데, 두 편의 시가 모두, 시인을 그 마지막 행에서 ‘성녀(la sainte)’라 불리는 사랑하는 죽은 여인과 연관 짓고 있다. 반면 『미르또 Myrtho』와 『델피카 Delfica』의 유사성은 이전의 이본들 안에서 이 두 소네트의 3행 시절들이 서로 바뀌어 있었다는 사실로도 충분히 입증되 된다.⁷³⁾ 그러한 교체는 테마의 유사성에서도 볼 수 있는데, 이 두 시의 경우 모두, 화자인 남자가 그 이름이 고대를 연상시키는 어느 여성 인물에게 말을 걸어 메시지를 전해주거나(Delfica의 경우), 여성인물로부터 메시지를 받는 내용으로 되어 있다(Myrtho의 경우). 그 메시지만, 정치적이거나 군사적인 권력(un duc normand, Constantin)이 이루어낸 기독교의 승리에도 불구하고 고대의 신들은 죽지 않았고, 그들의 불멸은 자연의 징표(화산의 폭발이나 땅을 전율케 하는 지진)에 의해 입증되고 있다는 것이다.⁷⁴⁾ 반면 『호루스』와 『앙페로스 Antéros』에서는 둘 다 공통적으로 동양의 신들을 등장시켜, 생명의 전달을 위해 어머니와 아들을 연결시키는 동시에, 그들을 ‘무서운 아버지’의 화신인 질투 많

72) cf. Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, p.102.

73) A J.-Y Colonna는 Delfica의 4행시들에 이어 Myrtho의 3행시들로 이루어져 있다. 그리고 Myrtho의 4행시들은 그 시의 초판본에서 Delfica의 3행시들이 이어져오고 있다.

74) Myrtho와 Delfica는 테마의 유사성 외에 몇 가지 표면적 유사성을 보여주는데, 특히 첫 번째 반구(hémistiche)가 유사하고(“Je pense à toi, Myrtho”, “La connais-tu, Dafné”), 끝에서 두 번째 시행이 유사하다(“Toujours, sous les rameaux du laurier de Virgile”, “Est endormie encor sous l'arc de Constantin”).

은 외톨이 신과 대립시키고 있다.

두 번째 무리에 속하는 시들인 『감람동산의 그리스도』와 『황금 시 *Vers dorés*』도 서로 연관성을 가지는데, 그러나 보다 대위법적 차원에서 연관성을 가진다고 하겠다. 그 시들의 題詞 역시 서로 매우 대조적이어서 하나가 “하늘은 텅 비었다 *le ciel est vide*”라고 말하고 있다면 다른 하나는 “만물은 지각한다 *tout est sensible*”이라고 말하는데, 특히 후자의 시에서 시인은 무신론자를 지칭하는 18세기 풍의 어휘인 ‘자유사색가’라는 말을 사용하면서, 사물에 사고하는 능력과 자유가 있음을 부정하는 독단적인 태도에 문제를 제기하고 있다.⁷⁵⁾

“Homme, libre penseur! te crois-tu seul pensant
 Dans ce monde où la vie éclate en toute chose?”⁷⁶⁾
 “인간이여, 자유사색가여! 생명이 온갖 형태로 작렬하는
 이 세계에서, 그대 혼자만 생각한다고 믿는가?”

한데 그러한 범신론적 신앙표명이야말로 모든 면에 있어 『몽상시집』의 마지막 결론이라고 할 수 있지 않겠는가? 그것이야말로, 고대의 다신교로부터 출발하여 초월적 신의 죽음과 자유로운 현대적 사고를 거치면서 모든 것 안에 신성을 발견해가는 사고 변천의 마지막 종결점이기 때문이다.

하지만 그러한 진척구도는 연대기적 측면에서 보나 논리적 측면에서 보나 그리 설득력이 있지 못하다. 현대인의 고뇌에 대해 피타고라스 Pythagore의 범신론으로의 복귀라는 대답을 주고 있는 것인데, 1845년에 주어진(*Vers dorés*: 1845년 발표) 이 대답이 『몽상시집』의 종교적 메시지의 바탕을 이루는 이교와 기독교 사이의 대립을 진정으로 해결하고 있다고 볼 수는 없기 때문이다. 다시 말해 그 대답으로는 이원론으로부터 벗어나게 해줄 세 번째 단계를 끄집어내기에 충분치 않은 것이다.

75) cf. 이준섭, 『불의 딸들』, 아르테출판사, 2007, p.407.

76) NPL. III. p.651; Pl. I. p.8; *Oeuvres* p.709, *Vers dorés*.

이러한 이원적인 것의 우월성은, 시들을 개별적으로 관찰할 때, 각 시들의 구조 안에서도 확인된다. 종종 진척구도가 그려지면서 3원적 도식을 끌어들이기는 하지만 그것은 대부분 표면적인 것이기 때문이다. 사실 여러 편의 시들 안에 고대의 이상적 상태와 타락한 현재 상태의 대립관계가 나타나고, 그러한 대립관계가 구원을 가져다주는 세 번째 순간으로 이어지는데, 그러나 그 세 번째 순간이란 대개가 처음상태로의 복귀로 나타나 있다. 그렇게 볼 때 시들의 전체적 흐름이 순환적임을, 즉 시들 안에 진정한 진척이 없이 원상태로의 복귀만이 있음을 알 수 있는데, 다음의 시에서도 ‘용의 이빨을 다시 뿌린다’는 것은 고대의 신들을 몰아낸 새로운 신 여호아에 대해 다시금 처음의 대상을 지향하게 될 민족의 도래를 예고하는 것이다.

“Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte,
Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.”⁷⁷⁾
“홀로 나의 어머니 아말레시트를 보호하면서,
나는 그의 발치에 늙은 용의 이빨을 다시 뿌린다.”

그러한 모호함은 논리적 측면에서도 확인케 된다. 소네트들이 종종 - 그 대립, 모순을 해결하는 것을 목표로 삼는- 대조법적인 용어들을 제시하지만, 시의 모호한 성격은 진정한 종합을 통해 그러한 모순성을 극복하는 대신, 모순성을 부인하거나 지워버림으로써 상반되는 요소들이 동일한 것(*le Même*)으로 귀착됨을 보여준다. 기독교의 ‘창백한 수국’을 이교의 ‘초록빛 도금양’과 하나로 보고,⁷⁸⁾ ‘성녀의 한숨’을 ‘요정의 비명’

77) NPL. III. p.647; Pl. I. p.5; *Oeuvres* p.699, *Antéros*.

“Guillaume Pichois가 지적하고 있는 바와 같이, 용의 이빨을 뿌린다는 것은 고대의 신들을 몰아내고 왕위를 찬탈한 새로운 신 여호와와 폭정에 대항할 어떤 민족의 도래를 예고한다고 볼 수 있다.” cf. 이준섭, 『불의 딸들』 아르테출판사, 2007, p.397.

78) “Le pâle Hortensia s'unit au Myrte vert!” NPL. III. p.646; Pl. I. p.4; *Oeuvres* p.696, *Myrtho*.

“여기서 창백한 수국은 기독교적인 꽃이며, 이 기독교적인 꽃이 옛 이교 여신의 상

과 동등하게 간주⁷⁹⁾하는 것이다. 따라서 네르발의 시행들 안에 형태론적이거나 의미론적 대칭 또는 대구법이 우세한 것은 놀라울 일이 아닌데, 시에 있어 상반되는 것의 일치가 변증법적 행로의 결과가 아닌, 근본적으로 이원적 리듬 위에 펼쳐지는 유추적 사고의 표현들일 뿐이기 때문이다.

그러한 이원적 리듬은 예외적으로 종합이나 화합이 실패하는 경우에도 승리를 거두게 되는데, 시인이 격렬하게 한쪽 편을 들으로써 이교와 기독교 사이의 대립이 해결되지 못하고 격화되는 「아르테미스」의 마지막 행에서도, 문체는 여전히 이원적 형상을 띠고 있기 때문이다.

“La Sainte de l'Abîme est plus sainte à mes yeux!”⁸⁰⁾

“내가 보기엔, 지옥의 성녀가 더 성스럽나니!”

의식적 사고의 통제에서 벗어나 시인의 관념론적 선택까지 부인하며 자율적으로 움직이는 반복적 동일화현상의 집요한 힘을 보여주는 것이라 하겠다.

그럼에도 분명한 것이 있다. 그것은 시인의 통제력과 그 통제력을 벗어나 자율적으로 움직이는 작품 간의 모순성에도 불구하고, 소네트들의 ‘마력(le charme)’은 여실히 드러나고 있다는 점이다. 네르발은 『몽상시집』의 서문 역할을 하는 편지에서 자신의 시들이 가지는 마력에 대해 이야기하며 스스로를 시인이라고 결론짓는다.

“Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hégel
ou les *Mémorables* de Swedenborg, et perdraient de leur charme

정인 도금양과 화합되고 있는 것이다.” cf. 이준섭, 『불의 딸들』, 아르테출판사, 2007, p.393.

79) “Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée/ Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée” NPl. III. p.645; Pl. I. p.3; *Oeuvres* p.693, *El desdichado*.

80) NPl. III. p.648; Pl. I. p.6; *Oeuvres* p.702, *Artémis*.

à être expliqués, si la chose était possible; concédez-moi du moins le mérite de l'expression; - la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète.”⁸¹⁾

“그 시들은 헤겔의 형이상학이나 스페텐보르크의 <추상록> 이상으로 모호하지는 않으며, 설명되면 그 시들은 마력을 잃어버릴 것입니다. 만약 설명이 가능하다면 말입니다. 내게 적어도 표현의 공로는 인정해 주시오. 아마도 내게 남아있을 마지막 광기, 그것은 내가 시인이라고 생각하는 것일 겁니다.”

‘마력’이란, 유사한 말의 반복이 지닌 잠재력에 의해 듣는 사람에게 감동을 주는 힘, 즉 이 단어의 라틴어 의미인 마술적 주술(*l'incantation magique*)이라는 뜻으로 알아들어야 할 것이다. 『몽상시집』의 시들은 무어라 형언키 어려운 선율적이며 조화로운 감동력을 지니는데, 그러한 효과는 리듬과 소리를 완벽한 균형에 이르도록 배치하는 노련한 기술에 의한 것이다. 가령 『미르또』의 마지막 행을 보면, 이 시행의 마력이 비계속적이거나 계속적인 자음들⁸²⁾, 개모음들과 폐모음들의 조화로운 교체를 통해 나타남을 보게 된다.

“Le pâle Hortensia s'unit au Myrte vert!”⁸³⁾

“창백한 수국과 초록빛 도금양은 하나로 어울리지!”

소리와 상징의 의미체계가 조화로우니 부합되고 있음을 알 수 있다. 따라서 시들이 이루는 이러한 표현과 의미의 결합들이 시인을 착란으로 몰고 갔던 상상에서 비롯된 것이라고 말해서는 안 될 것이다. 우리는 이성을 착란으로 몰아가는 불행한 상상력의 위력이 어떻게 시의 순수한 원천으로 바뀌는지를 목도하고 있는 것이기 때문이다.

81) NPL. III. p.458; Pl. I. p.158-159; *Oeuvres* p.503, *A Alexandre Dumas*.

82) les consonnes continues et discontinues: [f, v, s, z] 따위.

83) NPL. III. p.646; Pl. I. p.4; *Oeuvres* p.696, *Myrtho*.

4. 결론

지금까지 우리는 「실비」, 『오렐리아』, 「몽상시집」을 대상으로 하여, 상상계 혹은 환상세계로부터 영감과 소재를 이끌어내는 움직임과, 환상을 통제하여 이성적인 글쓰기를 지향하려는 움직임 사이의 모순적 관계가 작품 속에서 구체적으로 어떻게 나타나고 있는가를 탐구하였다. 사실 마지막 시기의 작품 속에서 네르발은 꿈과 상상의 세계에 몰두하는 동시에 그러한 세계를 끊임없이 견제하고 있어, 몽상과 명철성의 투쟁을 두 드러지게 드러내고 있다.

우리는 그러한 몽상과 명철성의 투쟁을 우선 예술의 측면에서 살펴보았다.

네르발은 스스로를 작품 속에 동일시하면서 자신의 체험을 이야기하는 동시에 이야기와 거리를 둬으로써 상상세계의 유혹으로부터 자기를 지키려는 시도를 보여주는데, 그러한 시도는 무엇보다도 작가와 작품 사이의 ‘거리두기’의 노력을 통해 이루어진다. 즉 예술행위의 차원과 언표의 차원 간에 거리를 두는 것이다.

하지만 작가는 자기도 모르게 작품 속에 끊임없이 동일화되고, 특히 「몽상시집」에선 그런 현상이 확고히 드러난다. 글들이 일인칭의 표현법과 현재형으로 되어있는 만큼, 화자와 인물간의 간격이 극도로 줄어들면서 시인의 목소리와 작중인물의 목소리가 동일한 것처럼 들리는 까닭이다. 거리를 두려는 작가의 노력이 상상에 의한 감정이입 현상으로 좌절되는 것인데, 그것은 시에 있어서의 예술행위가 산문에서 볼 수 있는 비판적 요소를 지닌 예술행위와 달리, 상상세계의 승리를 드러내고 있음을 말한다.

이어 구조적인 면을 살펴보았다. 작가가 3원적 구도 위에 논리적이거나 연대기적 진척을 피하려함에도 불구하고, 작품은 집요하게 유사 반복과 역행적 성격을 드러내며 이원적 구조로 내닫는다. 작품들의 구성 자

체가 착란의 흔적을 드러내는 것인데, 이런 현상은 우선, 과거에서 현재로의 직선적 전개 대신 끝없이 중복되며 반사경의 구조를 그리는 「실비」의 시간문제에서 확인할 수 있었다. 이어 자아를 벗어나 타아와 초월성 예로의 입문 구도인 3원적 진척구조를 그리려 하지만 거듭되는 재 추락과 반복·순환적 이야기만을 펼쳐나가게 되는 『오렐리아』에서 확인할 수 있었고, 끝으로 이교와 기독교의 투쟁 가운데 범신론적 출구를 잠시 모색하지만 끝내 이원적 반복구조체계를 벗어나지 못하는 「몽상시집」에서 만날 수 있었다.

그러나 우리는 이에 대해 단순히 이성이 착란의 힘에 굴복한 것이라고 말할 수는 없다. 오히려 광기와 이성의 독특한 직조방법을 확인케 되는데, 특히 「몽상시집」은 상상력이 이성의 통제력과 절묘하게 결합됨으로써 두 세계가 통합되는 초현실세계를 그리며 마술적 환기력(*la sorcellerie évocatoire*)을 드러내는 까닭이다. 즉 작품들의 매력, 작품이 환기시키는 몽상들과 거의 고전주의에 가까운 표현의 통제력이 이루는 절묘한 균형 안에 있다고 하겠다. 그러한 점을 볼 때 우리는 지금까지의 분석에 대한 가장 자연스런 귀결로서 브르똥(André Breton)의 「두 번째 초현실주의 선언문 *Second Manifeste du Surréalisme*」의 구절을 생각해 볼 수 있겠다.

“il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.”⁸⁴⁾

“삶과 죽음, 실제와 상상, 과거와 미래, 전달 가능한 것과 불가능한 것, 위와 아래가 더 이상 상반되는 것으로 인식되지 않는 의식의 시점이 있다.”

84) cf. André Breton, “Second manifeste du surréalisme” *Oeuvres complètes*, La Pléiade, T.1. 1988.

네르발에게 있어서는 모든 것의 핵심이 ‘실제의 삶으로의 꿈의 유출 l'épanchement du songe dans la vie réelle’⁸⁵⁾에 있었던 만큼, 그는 진실의 추구에 있어서도 환상적 요소와 사실주의를 대립되는 것으로 보지 않으며, 오히려 그 통합성에 도달하고 있는 것이다.⁸⁶⁾ 진정으로 관찰하는 자는 일상생활 안에 불가사의의 세계를 발견하게 되는 까닭이다. 실제와 꿈의 융합성이 그로 하여금 이 세상(ici-bas)과 내세(au-delà), 착란과 이성의 대립관계를 넘어서게 한 것인데, 그렇게 볼 때 그의 ‘초자연적 몽상 la rêverie supernaturaliste’⁸⁷⁾이란 현실과 꿈이 하나임을 인식하여⁸⁸⁾ 모든 이원성의 결합을 이루고자 하는 의식 상태라고 하겠다. 네르발은 그래서 『오렐리아』의 「추상록」에서 이원성의 대립관계를 넘어서는 자의 노래를 우리에게 들려주고 있는 것이 아닐까.

“Du sein des ténèbres muettes deux notes ont résonné, l'une grave, l'autre aiguë, - et l'orbe éternel s'est mis à tourner aussitôt. Sois bénie, ô première octave qui commenças l'hymne divin! Du dimanche au dimanche enlace tous les jours dans ton réseau magique.”⁸⁹⁾

“소리 없는 어둠의 심연에서 하나는 낮고 하나는 높은 두 개의 음계가 울려 퍼지니, 이내 영원한 천체가 돌아가기 시작했네. 축복 있으라, 영원한 찬가를 시작했던 최초의 옥타브여! 일요일에서 일요일까지 모든 날들을 그대의 마법의 망으로 엮어매어라.”

85) NPl. III. p.699; Pl. I. p.363; *Oeuvres* p.760, *Aurélia* I, 3.

86) 그는 1852년 *Voyage en Orient*을 쓸 때에도 진정한 사실주의자라 여겼던 Diderot를 본 따 “진실의 은판사진을 찍고자(daguerréotypier)” 시도하게 되지만 결국 *fantaisie*와 *réalisme*이 통합된 양상을 작품 속에 그리게 된다. cf. Léon Cellier, *Gérard de Nerval, l'homme et l'oeuvre*, p.219.

87) NPl. III. p.458; Pl. I. p.158; *Oeuvres* p.503. *A Alexandre Dumas*.

88) “Le rêve est une seconde vie.” NPl. III. p.695; Pl. I. p.359; *Oeuvres* p.753, *Aurélia* I,1.

89) NPl. III. p.747; Pl. I. p.410; *Oeuvres* p.819, *Aurélia Mémorables*.

이러한 양면성의 결합에 대한 의식이 글 속에 고전주의적 문체와 상상세계를 결합시키는 것인데, 네르발이 자신의 시에 부여하는 ‘마력’이란 바로 그러한 상태에서 비롯되는 것이다.

참고문헌

- NERVAL, Gérard de. *Oeuvres*, édition de H. Lemaitre, Garnier Frères, 1978.
- _____, *Oeuvres*, texte établi et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Gallimard-Pléiade, Tome I(éd. 1974), Tome II(éd. 1978).
- _____, *Oeuvres Complètes*, édition publiée sous la direction de J. Guillaume et de Cl. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, 1984-1993, 3 vol.
- BRETON, André. “Second manifeste du surréalisme”, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, T.1. 1988.
- CELLIER, Léon. *Gérard de Nerval, l'homme et l'oeuvre*, Hatier-Boivin, 1956.
- _____, *De Sylvie à Aurélia, Structure close, structure ouverte*, Archives des Lettres modernes, n.131, Minard, 1971.
- COLLOT, Michel. *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, P.U.F. 1992.
- KOFMAN, Sarah. *Nerval. Le Charme de la répétition*, L'Age d'homme, 1979.
- RICHER, Jean. *Nerval, Expérience et Création*, Hachette, 1963(rééd. 1970).
- 김정아, 『실비 오렐리아』, 정우사, 1997.
- _____, 『네르발 연구』, 도서출판 한울, 2012.
- 이준섭, 『불의 딸들』, 아르테출판사, 2007.

〈Résumé〉

Une étude sur l'énonciation et la structure
dans les dernières oeuvres de Nerval

Jung Ah, KIM

Dans les dernières oeuvres de Nerval, nous pouvons remarquer une lutte entre l'hallucination et la lucidité, entre l'imagination et le contrôle de l'expression. Autrement dit, Nerval obtient des nourritures de l'univers imaginaire et en même temps il cherche à contrôler cet univers. Ainsi, les charmes de ses dernières oeuvres sont en équilibre entre les rêveries évoquées dans ses oeuvres et le contrôle de l'expression ressemblant ainsi à des oeuvres classiques.

Nous voulons analyser *Sylvie*, *Aurélia* et *les Chimères* sous l'angle de l'énonciation et des structures. Sous ces deux angles, nous voulons savoir si Nerval a fait des efforts conscients pour refuser les charmes de l'imagination et nous voulons savoir les pouvoirs de l'imagination dans ses oeuvres. Son imagination résiste-t-elle à ses efforts de contrôle, ou bien se déplace-t-elle?

D'abord, dans la mesure où Nerval s'identifie aux personnages de ses oeuvres et qu'il raconte ses expériences, nous pouvons affirmer qu'il a fait des efforts pour garder sa conscience contre les envoûtements de l'univers imaginaire en mettant une certaine distance entre l'énoncé et l'énonciation. Mais l'énonciation du narrateur qui veut être objectif par la distanciation entre l'auteur et ses oeuvres, les fait se mélanger au lieu de les faire se différencier de l'énoncé. Ceci signifierait que ses efforts pour la distanciation ne peuvent pas surmonter la force de l'identification lyrique résultant de l'imagination.

Ses efforts pour sortir de l'état de l'hallucination par la révolte contre les pouvoirs de l'imagination sont apparus non seulement dans l'énonciation mais aussi dans les structures. Dans les structures, Nerval recherche les structures ternaires et progressives qui permettent de sortir du mécanisme de la ressemblance. Mais malgré de tels efforts pour le progrès, ses oeuvres tournent en rond, aboutissant à l'analogie répétitive provenant du dualisme.

En bref, son contrôle par la raison n'a pas pu aller contre les pouvoirs de l'imagination. Ainsi ses oeuvres décrivent un univers fantastique avec des expressions classiques. Mais, ses oeuvres ne doivent pas être considérées comme le produit de ses hallucinations. En effet elles demeurent dans l'équilibre entre le rêve et la raison. Nerval a déjà prévu la possibilité de la fusion entre le réel et l'irréel par 'l'épanchement du songe dans la vie réelle'. Ainsi, ses oeuvres font apparaître un univers supranaturel avec des expressions classiques et créent un univers fantastique avec des descriptions réalistes.

주 제 어 : 상상력(imagination), 이성(raison), 언술(énonciation), 구조(structure), 초자연적 몽상(rêverie supernaturaliste)

투 고 일 : 2017. 6. 25

심사완료일 : 2017. 8. 3

게재확정일 : 2017. 8. 10

피에르 팔라르도의 주관적 퀘벡 역사 재현 - <15 février 1837>를 통해 본 기억의 재현 전략 -*

박 희 태**
(성균관대학교)

차례

들어가며	3. 팔라르도 역사 재현의 영화적 구조
1. 정치, 투쟁, 영화 사이의 팔라르도	4. 팔라르도의 주관적 역사 재현
2. 팔라르도의 퀘벡과 퀘벡 저항의 역사 ‘애국자당 항거’의 접점	5. 미래를 향해 열린 기억의 장소 나가며

들어가며

캐나다의 프랑스어권 지역인 퀘벡의 영화감독 피에르 팔라르도 Pierre Falardeau는 아직 국내에서 연구된 적은 없지만¹⁾ 퀘벡 영화를 언급할

* 본 논문은 정부(교육부)의 재원으로 대학인문역량강화사업(CORE)의 지원을 받아 수행된 연구임.

** 성균관대학교 프랑스어권연구소

1) 1999년 문이당에서 출간된 영화와 문학에 대한 에세이 성격을 가진 『섹스, 깨어진 영상 그리고 진정성』에서 박인홍은 팔라르도의 첫 장편 영화인 <파티 *Le Party*> (1990)에 대해 6페이지에 걸쳐 줄거리와 자신의 감상을 기술하고 있다. 국내에 정식 수입되지 않았던 이 영화는 비디오로 수입이 되어 대여점에서 유통되었던 것 같다. 흥미로운 것은 박인홍이 이 영화를 “푸코는 <감시와 처벌-감옥의 역사>가 기존의 권력을 파괴할 수 있는 도구로 쓰이기를 바랐다고 하지만, <감시와 처벌-감옥의 역

때 미셸 브로 Michel Brault, 피에르 페로 Pierre Perrault, 클로드 쥐트라 Claude Jutra²⁾, 드니 아르캉 Denys Arcand, 자크 고드부 Jacques Godbout 등 퀘벡 영화의 거장들과 함께 빼놓을 수 없는 인물이다. 영화 감독으로, 문필가로, 또 정치적 투사로 활동하다 2009년 타개한 팔라르도의 생애와 작품 세계는 『역사정치회보 *Bulletin d'Histoire Politique*』의 특집호 『피에르 팔라르도의 정치적 영화 *Le cinéma politique de Pierre Falardeau*』³⁾의 권두언에서 노르망 바이야르종 Normand Baillargeon이 그 누구보다도 잘 요약하고 있다.

1946년에 태어나 2009년 가을에 숨을 거둔 피에르 팔라르도는 작가이며 영화인으로 그의 작품은 많은 대중에게 널리 알려졌고 또 자신의 민족주의에 대한 열정적인 표명으로 잘 알려져 있다. 열정적이고 참여적이며 정치적인 인물인 팔라르도는 자신의 작품과 마찬가지로 삶에서 자신의 예술과 자신의 확신을 결합하려 노력했다. 그가 누구인지를 짐작하기는 쉬운 일이 아니다. 왜냐하면 그는 결코 단순한 탐미주의자가 아니었고 예술을 위한 예술을 고집하지 않았기 때문이다. 하지만 그는 적어도 예술에, 그리고 예술의 힘에 대한 감수성이 풍부한 사람이었고 특히 시에, 문학에, 그리고 물론 영화에 대한 예민한 감수성을 가진 사람이었다. 더군다나 하나의

사>를 읽는 것 보다 「파티」를 보는 것이 훨씬 효과적일 것이다. 이 영화만큼 재미있으면서(서스펜스·스릴·에로티즘·폭력·춤·노래... 등을 한 편의 영화에서 모두 보기가 어디 쉬운 일인가) 선동적인 작품을 나는 아직 보거나 읽은 적이 없다. 이런 영화가 거의 알려지지 않았다는 것은 참으로 아쉬운 일이 아닐 수 없다”며 높이 평가하고 있다. p. 81.

- 2) 2016년 그에 관한 전기가 출간되면서 그가 생전에 어린 소년들을 성추행했던 전력 이 드러나면서 퀘벡 영화사에서 한 획을 그은 감독을 기리기 위해 제정한 쥐트라 상 Prix Jutra을 취소하였고 몽레알 Montréal 시장과 레비스 Lévis 시 당국도 시내 곳곳에 있는 공원과 거리에서 쥐트라 상의 이름을 제거하는 등 퀘벡에서 가장 존경받았던 감독은 하루아침에 그의 흔적이 지워지게 되었다. 그의 이름을 사용한 도로명도 취소하는 등 그에 관한 스캔들은 이제 시작 단계에 있을 뿐이다. 그럼에도 불구하고 대표작 <나의 아저씨 앙투안 *Mon oncle Antoine*>을 통해 천재적 재능을 보여준 그의 영화 작업은 그의 개인적인 전력과 구분할 필요가 있다.
- 3) *Le cinéma politique de Pierre Falardeau, Bulletin d'Histoire Politique* Vol. 19, n° 1, automne 2010.

예술작품이 예술작품의 가치를 잃지 않으면서 사회적으로 참여하는 것이 결코 쉬운 일이 아니라는 것을 팔라르도도 분명히 알고 있었던 사실이다.⁴⁾

바이야르종의 글처럼 팔라르도는 평생 동안 글과 영화를 통해 퀘벡의 프랑스계 주민에게 민족주의 정신을 고취시키기 위해 노력하였다. 그의 저서와 영화는 자신의 정치적 신념을 투사하는 스크린이었고 자신의 정치적 입장과 이를 대중에게 표방하는 방식은 퀘벡 정부뿐만 아니라 캐나다 연방정부를 불편하게 만들기도 하였다. 하지만 결코 자신의 정치적인 신념을 포기하지 않았던 그는 퀘벡사회가 겪고 있는 정치, 경제, 사회 그리고 민족적인 문제들에 대해 가장 급진적인 목소리를 내었고 퀘벡의 분리·독립을 지지하기도 하였다.

이렇듯 팔라르도는 1950년 후반 ‘조용한 혁명기’ 이후 1990년 후반까지 퀘벡 영화의 중요한 주제로 등장했던 퀘벡의 정체성에 대한 문제제기, 퀘벡에 대한 또는 퀘벡의 문제제기에서 가장 첨예한 목소리를 내었던 감독이다. 본 연구에서는 이와 같이 퀘벡의 민족주의를 바탕으로 그 누구보다도 정치적인 영화를 만들어 온 팔라르도의 작품 중 퀘벡 저항의 역사인 ‘애국자당 항거’⁵⁾를 소재로 제작한 <1839년 2월 15일 15 février

4) Normand Baillargeon, « *Le cinéma politique de Pierre Falardeau* », *Ibid.*, p. 7. 다음의 문장을 직접 번역하였음. Pierre Falardeau, né en 1946 et décédé à Montréal à l'automne 2009, est un écrivain et cinéaste dont l'œuvre a rejoint un vaste public et qui était en outre bien connu pour ses ferventes prises de position nationalistes. Personne passionnelle, engagée et polémique, Falardeau s'est efforcé, dans sa vie comme dans son œuvre, de conjuguer son art et ses convictions. On le devine sans mal : il n'eût jamais pu être un simple esthète ou un tenant de l'art pour l'art. Mais il était néanmoins un homme profondément sensible à l'art et à sa puissance, et notamment à la poésie, à la littérature et, bien entendu, au cinéma. De plus, on ne peut douter que Falardeau savait parfaitement qu'il n'est jamais aisé pour une œuvre d'art d'être engagée sans, aussitôt, se perdre comme œuvre d'art.

5) ‘애국자당 항거’의 프랑스어 표기는 la rébellion des Patriotes이다. 여기서 rébellion은 반역, 반란, 또는 반항의 의미를 가지고 있다. 다시 말해 기존의 질서에 반대하는 행위를 일컫는 단어인데 행위의 주체에 따라 또 이를 기록하는 주체에 따라 다른 의미를 띄게 된다. 그래서 반란이라는 의미로 사용할 수도 있지만 항거 또는 저항이

1839>(2001)을 중심으로 팔라르도가 시도한 역사 재현 방식을 분석하려고 한다. 이 영화는 퀘벡의 역사에서 흔치 않은 저항이자 동시에 고통스러운 기억이었던 무장 항쟁의 역사를 다루고 있는데 선택한 소재나 역사적 인물에 대한 조명 등이 기존의 역사 재현 영화와 뚜렷한 차이점을 보여준다. 특히 역사에서 기록하는 항쟁의 연대기를 고증하는 것이 아니라 항쟁의 주역 중 두 사람의 처형 전 24시간을 위클로 huis clos⁶⁾ 방식으로 다루고 있다는 점이 특히 그렇다. 그리고 영화의 전체적인 구조가 사건을 기록하는 행위를 중시하는 보편사적인 시각이 아니라 역사의 주변부를 바탕으로 사건을 인식하는 미시적인 시각을 부각하고 있다는 점에서 감독의 역사 인식이 강하게 반영되어 있는 역사 재현 영화라고 볼 수 있다. 이렇게 기존 역사 영화와 구분되는 특성은 역사 재현 영화의 또 다른 가능성을 열어주는 시도라고 생각할 수 있다. 퀘벡 민족주의적인 시각에서 역사적 사건을 되돌아보는 팔라르도가 퀘벡 역사의 중요한 지점을 거시적인 시각에서 고증하기보다는 주관적이고 미시적인 시각으로 재현한 것은 역사의 영화적 재현에서 어떤 의미를 만들어 내게 되는지 그리고 이러한 방식으로 역사를 재현하는 감독의 전략은 무엇인지를 살펴보고자 한다.

라는 뜻을 동시에 내포하고 있는 것이다. 단어 자체가 중의적으로 양측의 시각을 포함할 수 있다는 것은 역사의 교훈이라 생각된다. 국내에서 출간된 퀘벡 관련 저서에는 동일한 역사적 사실을 ‘애국자당 반란’으로 표현하고 있는데 이는 역사의 승리자인 영국계의 시각을 반영하는 표현이라 생각된다. 이런 의미에서 본 연구에서는 퀘벡의 시각을 존중해 ‘애국자당 반란’ 보다는 ‘애국자당 항거’로 표기한다.

- 6) 프랑스어인 위 클로는 문(porte)을 의미하는 ‘huis’와 닫는다, 가둔다는 동사 ‘clore’의 과거 분사가 결합해서 ‘문과 창문이 닫힌 상태’를 의미한다. 재판의 경우 방청객 없이 진행되는 ‘비공개 재판’을 의미하고 예술적으로는 작품 속의 액션이 단일한 장소에서 이루어지고 작중 인물들은 그 공간에서 벗어날 수 없는 설정을 가진 소설이나 연극 또는 영화의 형태를 의미한다. 이 용어는 특히 프랑스의 장 폴 사르트르 Jean Paul Sartre가 1944년에 상연한 실존주의 연극 <Huis clos> 때문에 널리 알려지게 되었다.

1. 정치, 투쟁, 영화 사이의 팔라르도

우선 팔라르도의 퀘벡에 대한 인식을 이해할 필요가 있다. 1999년에 출간한 정치 에세이 『소들은 느리지만 대지는 기다려준다 *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente*』는 팔라르도가 가지고 있던 퀘벡의 역사적 인식에 대한 큰 흐름을 잘 보여준다. 특히 다음 인용은 그에게 있어 현재의 퀘벡에 나타나는 정치, 사회적 문제점은 역사의 결과이고 이는 현재진행형이라는 점을 강조하고 있다.

역사는 우리에게 1760년의 패배는 우리네 영토에 대한 군사적 점령의 시작이었음을 가르치고 있다. 1837-38의 패배는 우리가 소수집단이 되는 시초였으며 우리 영토가 최종적으로 병합되었으며, 이는 1840년의 **합병조약**에 의해 준비되었고 1867년의 신식민지 체제에 의해 인정된 병합이다. 그레 바로 그것이다. 우리의 국가는 힘에 의해 정복당했고 힘에 의해 병합되었다. 그리고 이 흉폭한 식민과 신식민 수탈 체제는 여전히 지속되고 있다. 이는 238년째 지속 중이다.⁷⁾

마찬가지로 그가 약 40년에 걸쳐 제작한 장·단편 및 다큐멘터리를 포함한 열여덟 편의 영화는 이러한 인식이 고스란히 투사된 스크린이었고 대부분의 영화는 자본주의 체제에 대한 비판과 영국과의 역사에서 비롯되는 퀘벡의 굴욕이라는 현실 인식을 담고 있다. 다시 말해 그는 퀘벡의 현실 타파를 위해 투쟁하는 수단으로 창작을 선택하였고 또 창작은

7) Pierre Falardeau, *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente*, VLB éditeur, 2009, p. 173. L'histoire nous enseigne que la défaite de 1760 marque le début de l'occupation militaire de notre territoire. La défaite de 1837-38, elle, marque le début de notre mise en minorité collective et l'annexion définitive de notre pays, annexion préparée par le **Union Act** de 1840 et consacrée par le système néocolonial de 1867. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : notre pays a été conquis par la force et annexé par la force. Et ce système féroce d'exploitation coloniale puis néocoloniale dure encore. Il dure depuis 238 ans.

다시 투쟁이 되었다. 이러한 생각을 반영하는 그의 작품들은 상업주의와 거리가 멀었고 그렇기 때문에 캐나다국립영화제작소(ONF)나 텔레필름 캐나다 Téléfilm Canada 또는 캐나다연방기관의 제작지원금이 필요하였지만 퀘벡 민족주의를 표방하는 그의 정치적 성향은 이들 기관이 영화제작 지원을 꺼리게 만들었다.⁸⁾

본 연구에서 다룰 <1839년 2월 15일>도 이와 같은 경우에 해당한다. 제작비의 조달은 팔라르도에게는 또 하나의 투쟁이었고 이러한 과정은 조르주 프리베 Georges Privet가 『24 images』에 기고한 영화 비평에서 잘 드러난다.

이 영화의 영상은 아름답고 팔라르도가 이 작품을 영화화하기 위해 헤쳐 갔어야만 했던 수년에 걸친 노력과 투쟁을 필연적으로 상기시킨다. 텔레필름 캐나다의 연이은 세 번에 걸친 거절, 그의 제작 계획과 미셸 브로의 영화 제작 계획(<내가 떠나도... 여러분은 여전히 살아갈 것이다>)을 대결시켰던 토론회들 그리고 제작에 필요한 일부 자금을 모집하기 위한 유례없었던 대중 모금운동(나딘 뱅상이라는 젊은 언어학자에 의해 추진된)을 위한 노력들. 요약하자면 이러한 모든 것들은 <1839년 2월 15일>을 가장 기대되는 영화 중 하나로 만드는 것이었고 또 이 영화를 퀘벡 영화 역사의 가장 논란이 되었던 영화 중 하나로 만든 것이다.⁹⁾

8) 캐나다의 인구는 2016년 기준으로 약 3600만 명으로 집계되고 있으며 이를 언어권으로 분류하면 영국계가 67.1%, 프랑스계가 21.5%를 차지하고 있다. 이런 상황에서 캐나다연방을 위협할 수 있는 퀘벡민족주의를 주장하는 팔라르도의 영화를 지원하는 것은 정부기관이나 공공기관으로써는 아무래도 부담스러운 일일 수밖에 없다. 참조. Statistique Canada, <http://www.statcan.gc.ca/fra/debut>.

9) Georges Privet, « *Un film contemporain : 15 février 1839* », in *24 images*, n° 101, 2000, p. 5. L'image est belle et évoque irrésistiblement les années de labeur et de lutte que Falardeau a dû traverser pour pouvoir la filmer: les trois refus successifs de Téléfilm Canada, les débats qui opposèrent son projet à celui de Michel Brault (*Quand je serai parti... vous vivrez encore*) et les efforts d'une campagne de financement populaire sans précédent (mise en branle par une jeune linguiste nommée Nadine Vincent) pour tenter de recueillir une partie des fonds nécessaires à la production. Bref, tout ce qui fait que *15 février 1839* est déjà

텔레필름 캐나다는 미셸 브로가 애국자당 항거 시기 프랑수아 마리 토마 슈발리에 드 로리미에 François-Marie-Thomas Chevalier de Lorimier의 행적을 다룬 작품 <내가 떠나도... 여러분은 여전히 살아갈 것이다>를 지원한다는 핑계로 팔라르도의 제작 지원을 거절한다. 이는 같은 프랑스계 감독을 경쟁시켜 퀘벡 내부의 분열을 조장하는 행위와 다름 아니었다. 이러한 문제를 팔라르도는 대중에 호소하였고 퀘벡의 역사적 사건 중 가장 고통스러운 기억을 재현하겠다는 감독의 계획과 의지에 퀘벡의 지식인과 대중은 지지를 보냄으로써 결국 텔레필름 캐나다는 제작비의 일부를 지원할 수밖에 없게 된다. 그리고 퀘벡 영화계는 그의 멈춤 없는 투쟁에 경의를 표하기 위해 4개 부문의 쥐트라 상을 수여하며 그의 작업에 경의를 표하였다. 이런 일화는 팔라르도가 퀘벡의 민족주의 진영의 투쟁을 상징하는 영화감독이었으며 또 그의 창작 그 자체가 이러한 투쟁의 연장선상에 있다는 사실을 분명히 보여준다.

2. 팔라르도의 궤적과 퀘벡 저항의 역사 ‘애국자당 항거’의 접점

대학에서 인류학을 전공하고 퀘벡사회에 대한 인류학적 관찰과 더불어 사회비판적인 시각을 반영하는 영화를 제작해온 팔라르도는 1977년 단편영화 <용기를 가지고 *À force de courage*>에서부터 본격적인 정치 영화를 제작하기 시작한다. 그가 정치적인 성향의 영화를 제작하게 된 근본 원인을 당시의 시대적 환경에서 찾을 수 있다. 특히 당시 감독에게 깊이 각인되었던 두 가지 큰 정치적인 격변에서 근거를 찾을 수 있는데 첫 번째는 퀘벡의 ‘10월의 위기’이고 두 번째는 프랑스의 ‘68 혁명’이다.

l'un des films les plus attendus et les plus controversés de l'histoire du cinéma québécois.

역사학자이자 정치학자인 장 프랑수아 나도 Jean-François Nadeau의 증언에 의하면 팔라르도는 퀘벡 현대사에서 매우 중대한 사건이었던 ‘10월의 위기’¹⁰⁾를 대학 재학 중 경험했고 당시 납치와 살해로 수감된 퀘벡해방전선 Front de libération du Québec(FLQ) 조직원의 석방을 촉구하는 시위에 참여하기도 하였다.¹¹⁾ 이러한 정치·사회적 격변의 경험은 퀘벡 민족주의를 자신의 인식에 뿌리 내리는 계기가 되었고 이러한 인식은 이후 그의 영화의 근간을 이루게 된다. 그리고 1968년 5월 프랑스의 구시대적 가치에 반대해 자유, 평등, 해방 등과 같은 진보적인 가치를 주장했고 영화에서는 본격적으로 정치를 다루게 되는 계기가 되었던 ‘68 혁명’도 그의 세계관과 창작이 점차 퀘벡 민족주의를 넘어 보편적인 ‘자유’에 천착하게 되는 밑바탕을 제공한다.¹²⁾ 그의 작품 중 <계속 투쟁 하자구

10) 팔라르도는 1991년에 FLQ 조직원 프란시스 시마르 Francis Simard의 증언을 바탕으로 ‘10월의 위기’를 가해자의 시각에서 재구성한 영화 <10월 Octobre>을 직접 제작하기도 하였다.

11) ‘10월의 위기’는 그의 삶에 중요한 전환점이 된다. 아주 추웠던 1970년 크리스마스에 그는 몇 되지 않는 지지자들과 함께 파르뜨네 교도소 앞에서 500명의 정치범을 석방하라는 시위에 참여하였다. “우리는 두려웠다. 하지만 나는 그럼에도 불구하고 그렇게 해야만 한다는 것을 알고 있었다”. 그는 ‘10월의 위기 이후’ 피에르 라포르트 장관을 납치한 혐의로 체포된 퀘벡해방전선의 조직원인 프란시스 시마르를 정기적으로 면회하였다. La Crise d'octobre marque dans sa vie un tournant important. Le jour de Noël 1970, par un froid glacial, il se rend manifester, avec une maigre poignée de militants, devant le pénitencier de Parthenais afin que les quelque 500 détenus politiques soient libérés. « On avait peur, mais je savais qu'il fallait le faire quand même. » Après la crise, il prend l'habitude de rendre visite en prison à Francis Simard, un des felquistes arrêtés pour l'enlèvement du ministre Pierre Laporte. 참조 Jean-François Nadeau, « *Le rude et le doux* », *Le Devoir*, le 3 octobre 2009.

12) 프랑스의 영화학자 크리스티앙 짐머 Christian Zimmer는 ‘68 혁명’ 이후 프랑스 사회에서 나타나는 정치적 영화의 대두를 다음과 같이 설명하고 있는데 팔라르도나 당시를 거쳐 왔던 퀘벡의 대표적 감독에게도 이러한 정치, 사회적 환경이 그들의 창작에 많은 동기부여가 되었다. “최근 몇 년 이래로 실제로 유행하고 있고 그 누구도 이 정도 규모로 다가올 줄 몰랐던 것 (언제나 하나의 유행은 보다 깊이 자리 잡은 것의 표시이고 요약 하자면 부대현상이라 할 수 있다)은 다름 아니라 새로운 방식으로 영화를 만드는 것, 새로운 방식으로 영화를 생각하는 것이고, 영화와 실제의 관계를 생각하는 것이고 영화와 관객의 관계를 생각하는 것이다. 그리고 이러한 새로운 방식으로 영화를 생각하고 제작하는 것은 어떤 경우에도 현실을 새롭게 생각하는 방식이나, 68년의 5월 이후 모든 분야에서 나타나는 사회구조에 대

Continuons le combat>(1971), <영어로 얘기해 *Speak White*>(1980), <엘비스 그라퉁 *Elvis Gratton*>(1981)에서 시작되는 ‘엘비스’ 시리즈¹³⁾ 등이 그의 퀘벡 민족주의적 인식을 대표하는 영화라고 한다면 <파티>(1989), <독립을 위한 1분 *Une minute pour l'indépendance*>(1995) 등의 영화와 저서 『자유는 요거트 상표가 아니다 *La liberté n'est pas une marque de yogourt*』(1995), 『자유와 독립보다 더 중요한 것은 없다 *Il n'y a rien de plus précieux que la liberté et l'indépendance*』(2009)는 퀘벡민족주의를 바탕으로 하지만 인간의 보편적 조건인 자유를 호소하고 있다. 이렇듯 팔라르도의 작품 세계에 대한 전체적인 조망을 통해, 우리는 그의 영화나 저술의 궤적이 사회비판으로부터 출발해 퀘벡의 민족주의에 대한 인식과 문제제기, 그리고 이러한 퀘벡의 조건을 보다 광범위한 인간의 조건으로 확장해나가는 과정임을 알 수 있게 된다.

이와 같이 넓은 의미에서 정치적인 영화를 제작하고 저술활동을 해온 팔라르도가 <10월>과 <1839년 2월 15일>에서는 역사적인 접근을 시도한다. 이 두 작품은 <파티>와 함께 ‘퀘벡 저항의 3부작’이라 불리는데 <파티>의 경우 (퀘벡해방전선 조직원을 포함한)수감자들의 인권과 자유에 대한 강한 문제제기를 모티프로 삼고 있는데 반해 <10월>과 <1839년 2월 15일>은 역사적 사건을 소재로 제작되었다. 앞서 간략하게 언급

해 생각하는 새로운 방식과 유리될 수 없는 것이다.” Ce qui s’est imposé en réalité depuis quelques années et qui ne saurait guère être ramené à de telles dimensions (encore qu’une mode soit toujours le signe de quelque chose de plus profond, un épiphénomène en somme); c’est une nouvelle façon de faire des films, une nouvelle façon de penser le cinéma, de penser les rapports film-réel et les rapports film-public. Et cette nouvelle façon de penser et de pratiquer le cinéma n’est en aucune manière dissociable de cette nouvelle façon de penser la réalité, de penser les structures sociales qui se manifeste dans tous les domaines depuis mai 68. 참조. Christian Zimmer, *Cinéma et Politique*, Seghers, 1974, p. 7.

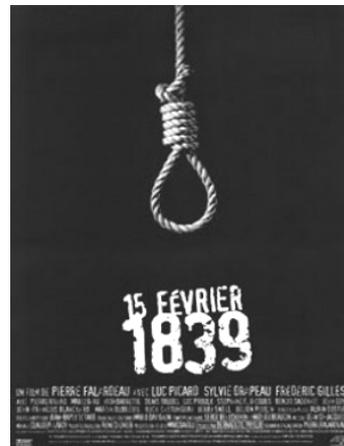
13) 엘비스 프레슬리 분장을 한 주인공을 내세운 희극 단편영화로 캐나다연방주의와 미국문화를 비판하였는데 이 영화에 대한 반응이 좋아서 이후 다음과 같은 시리즈로 제작됨. <Les Vacances d'Elvis Gratton>(1983), <Pas encore Elvis Gratton!>(1985), <Elvis Gratton : Le king des kings> (1985), <Elvis Gratton 2 : Miracle à Memphis>(1999), <Elvis Gratton 30 : La Vengeance d'Elvis Wong>(2004).

한 것처럼 <10월>은 약 20여년의 시차를 둔 현대사를 다루었기 때문에 역사적인 영화라기보다는 다큐멘터리의 성격이 앞서고¹⁴⁾ 1995년의 분리·독립투표 Référendum 1995에 즈음하여 출시하였기 때문에 퀘벡 분리·독립을 간접적으로 지지하는 정치적인 영화로 볼 수 있다. 이런 맥락에서 보면 <1839년 2월 15일>은 팔라르도가 제작한 유일한 역사영화라고 할 수 있다. 평생을 사회비판적인 다큐멘터리와 정치적인 영화를 제작한 팔라르도가 역사 재현영화를 제작한 이유는 무엇일까?

Je suis un peu du sang qui fertilise la terre... Je meurs parce
que je dois mourir pour que vive le peuple...

나는 대지를 비옥하게 만드는 한 방울의 피다... 나는 죽는다, 왜
냐하면 민중이 살기위해 내가 죽어야만 하기 때문이다.

위의 인용은 <1839년 2월 15일>의 엔딩 시퀀스에 삽입된 자막이다. 출처를 알 수 없지만 쿠바의 혁명가 에르네스토 체 게바라 Ernesto Guevara가 즐겨 인용한 문장으로 알려져 있는데 주인공인 드 로리미에와 샤를르 힌더랭 Charles Hindelang이 죽음으로 끝맺음하는 영화의 마지막 장면과 이어지며 이들의 죽음이 퀘벡에 가지는 의미에 울림을 더하고 있다. 영화의 마지막 장면은 애국자당 반란으로 수감된 드 로리미에와 힌더랭을 포함한



[그림 1] <1839년 2월 15일>의 포스터

14) 재현 시점과 사건과의 시간적 간극이 ‘역사 영화’와 다큐멘터리를 구분하지는 않는다. 그리고 다큐멘터리의 경우도 역사 다큐멘터리가 있듯이 다큐멘터리와 역사 영화를 엄격히 구분하기도 쉽지 않은 일이다. 현대사를 재현하는 문제에 대해서는 향후 보다 폭넓은 논의가 필요할 것으로 생각된다.

다섯 명의 애국자당원 Les Patriotes이 처형당하는 장면, 교수형 집행 직후 동료 수감자가 영화의 제목이 된 이들의 처형일 1839년 2월 15일을 붉은 색의 감방 벽에 새기는 장면, 그리고 교수형 집행 전날 감옥을 방문한 드 로리미에 부인이 남편에게 건네준 붉은 색의 손수건이 하얀 눈발에 떨어져 있는 장면을 클로즈 쇼트로 보여주며 끝이 난다. 퀘벡의 독립을 위해 죽어간 드 로리미에의 피를 퀘벡의 기억에 영원히 새기고자 하는 감독의 영화제작 의도는 이렇게 세 컷으로 이루어진 클로징 시퀀스로 요약된다.

<1839년 2월 15일>은 퀘벡 저항 정신의 출발점인 ‘애국자당 항거’(1837년과 1838년)의 두 주역인 프랑수아 드 로리미에와 샤를르 힌더랭이 교수형에 처해지기 전 24시간을 재현하는 것으로 구성되어 있다. 1837년과 1838년의 ‘애국자당 항거’ 이후 체포된 애국자당원은 855명에 달하는데 영화는 이중 약 30명의 수감자들의 생활을 보여준다.¹⁵⁾ 도입부에서 영국 간수에 의해 다음 날 교수형에 처해질 다섯 명의 이름이 발표되고 이후 드 로리미에와 힌더랭을 중심으로 교수형 집행 전 하루 동안 이들이 느끼는 인간적인 두려움, 고통, 증오를 그려내고 있다. 또 두 사람이 주변인들과 나누는 대화를 통해 영국 정부에 항거할 수밖에 없었던 애국자당 저항 정신을 설명하고 이에 대한 역사적 당위성을 표현하고 있다.

영화 분석에 앞서 ‘애국자당 항거’에 대해서 간략하게 살펴보면 1837년과 38년 사이 여러 차례에 걸쳐 발생한 무장봉기를 ‘애국자당 항거’, ‘캐나다 하류 지역 Bas-Canada 항거’ 또는 단순히 ‘1837-38년 항거’라고도 부른다. 이 역사적 사건의 핵심은 영국령 식민지인 캐나다 하류 지역¹⁶⁾에서 발생한 영국군과 식민지 프랑스계 주민과의 무력 충돌이라

15) 1838년의 애국자당 항거 이후 855명이 체포되어 그 중 108명은 반란죄로 기소되었고 58명은 호주로 유배당하였고 12명이 봉레알의 피에 뒤 쿠랑 Pied-du-Courant 감옥에서 교수형에 처해졌다. 참조. Éric Bédard, *L'Histoire du Québec pour Les Nuls*, Paris, First-Gründ, 2012, p. 131.

16) 현재 캐나다의 퀘벡지역, 영어로는 Lower Canada라 부른다.

할 수 있다. ‘애국자당 항거’는 19세기 초부터 있어왔던 식민자 영국계와 피식민자 프랑스계 사이의 정치적 충돌이 무력으로 표면화된 것이다. 1759년 7년 전쟁 끝에 영국에 의해 누벨 프랑스 Nouvelle-France¹⁷⁾가 복속된 이후 영국인들의 대량 유입과 시험서약¹⁸⁾ 도입으로 프랑스계 주민의 불만이 누적된다. 이들을 대변하기 위해 19세기 초에 결성되었던 ‘캐나다당 Parti canadien’은 1826년 ‘애국자당 Parti patriote’으로 명칭을 변경하고 프랑스계 주민들의 불평등한 지위를 해소하기 위한 92개 항목으로 이루어진 결의안을 1834년 하원에 제출하지만 당시 영국 수상이었던 존 러셀 John Russell은 총독과 식민 정부에게 더 많은 권한을 부여하는 법안을 발표하며 프랑스계 주민들의 반발을 사게 된다. 애국자당 항거는 이러한 과정에서 누적된 프랑스계의 반발로 발생한다.

1837년 11월 23일 애국자당 당수인 루이 조셉 파피노 Louis-Joseph Papineau를 필두로 애국자당은 영국군에 대한 공격을 감행하며 2년에 걸친 애국자당 항거가 시작된다. 이 해에는 애국자당 항거의 유일한 승리인 생 드니 전투 La bataille de Saint-Denis, 생 샤를르 전투 La bataille de Saint-Charles, 그리고 <1839년 2월 15일>의 오프닝 시퀀스에 등장하는 무자비한 약탈 장면의 모델이 된 생 으슈타슈 La bataille de Saint-Eustache 전투 등 세 번의 전투가 발생한다.¹⁹⁾ 1838년에도 라

17) 누벨 프랑스는 1534년부터 1763년 까지 북아메리카에 위치했던 프랑스의 첫 번째 식민지로 수도는 퀘벡이었다. 누벨 프랑스의 주요 영토는 아카디 Acadie, 캐나다 Canada, 루이지애나 Louisiana를 포함하였다.

18) 시험서약은 영국 왕실에 충성을 맹세하는 서약으로 공직에서 가톨릭의 영향력을 몰아내기 위해 교황의 권위와 가톨릭을 부정하고 화체(化體)를 거부할 것을 맹세하는 행사이다. 가톨릭을 부인할 수 없어 시험서약에 맹세할 수 없었던 프랑스계 주민은 모든 공직에서 배제되어 영국계 주민에 비해 하등한 취급을 받게 되었다.

19) 첫 번째 전투는 윌프레드 넬슨 Wolfred Nelson 박사가 이끄는 800명의 애국자당원이 찰스 고어 Charles Gore 장군의 영국군 및 민병대 300명과 맞서 싸웠고 두 번째 전투는 이틀 뒤인 11월 25일 생 샤를르의 리슐리외 Richelieu 계곡에서 영국군대가 30명의 인명 손실을 기록하지만 애국자당은 150명의 전사자가 발생하였다. 세 번째 전투는 약 70명의 애국자당원이 전사하는데 영국군과 민병대는 마을에 불을 질러 약 65채의 가옥을 전소시켰다. 참조. Éric Bédard, *L'Histoire du Québec pour Les Nuls, op. cit.*, p. 130-131. 애국자당 항거에 대해 설명하고 있는 유일한 국내 서적은 『50개의 키워드로 본 퀘벡』(아모르문디, 2014)의 ‘애국자당 반란’(p.

콜 Lacolle, 오텔타운 Odelltown, 그리고 보아르네 Beauharnois 지역에서 산발적인 전투가 벌어진다. 1837-1838년의 전투는 존 조지 램튼 John George Lambton이 새로운 총독으로 임명되고 캐나다의 상류지역과 하류지역을 통합하는 병합조약이 1840년에 발표되면서 프랑스계 캐나다인들의 자율권을 더욱 줄이는 것으로 귀결되었다.

애국자당 항거의 결과는 앞서 인용에서 보았던 것처럼 팔라르도가 퀘벡에 대해 가지고 있는 기본적인 인식의 출발점이다. 퀘벡을 식민지배 상황으로 규정하고 있는 팔라르도에게 애국자당 항거 이후 완전히 영국에 병합되기까지의 과정을 7년 전쟁의 패배보다 더욱 아프게 느끼는 것은 7년 전쟁의 주체는 프랑스이지만 애국자당 항거의 주체는 퀘벡의 프랑스계 주민이기 때문이다. 따라서 <10월>과 <1839년 2월 15일> 사이에 있었던 1995년의 퀘벡분리투표의 결과²⁰⁾가 그에게는 더 없이 뼈아픈 결과로 다가왔을 것이다. <10월>에서 퀘벡해방전선의 조직원들을 두둔하며 퀘벡의 아픈 과거를 통해 새로운 정치적 지형도가 완성되기를 기대했으나 분리·독립투표는 실패로 돌아갔고 여기서 팔라르도는 퀘벡의 현실에 대한 보다 근본적인 인식을 대중과 공유해야 할 필요를 느꼈을 것이라 생각된다. 그리고 1837년과 1838년에 걸쳐 봉기했던 애국자당 항거는 퀘벡의 역사에서 그 어떤 사건보다 저항이라는 성격이 강렬했던 기억이기에 팔라르도는 퀘벡의 역사를 환기함으로써 퀘벡의 정체성을 공고히 하고 어쩌면 다가올 수도 있는 다음 기회의 국민투표를 준비하였을 것이다. 이런 맥락에서 <1839년 2월 15일>은 역사를 재현한 영화지만 지극히 현재와의 관계를 겨냥하는 영화이고 그렇기 때문에 이전의 영화보다 직접적인 정치색을 드러내지는 않지만 어쩌면 가장 정치적인 영화라고도 할 수 있을 것이다. 바로 이 지점에서 정치영화는 역사와 만나게

159) 항목이다.

20) 1980년에 이어 두 번째로 실시된 퀘벡의 분리·독립 투표에 대한 찬성은 49.42%이고 반대는 50.58%였다. 대부분의 프랑스계는 찬성하였지만 영국계는 반대하였고 1.12%라는 근소한 차이로 부결되었다. 참조. Éric Bédard, *L'Histoire du Québec pour Les Nuls*, op. cit., p. 328.

되고 또 이런 점이 이 영화가 고증을 위주로 제작하는 기존의 역사 재현 영화와 구분되는 지점이기도 하다.

3. 팔라르도 역사 재현의 영화적 구조

<1839년 2월 15일>의 특징은 영화의 기본적인 구조인 시·공간적인 구성과 인물의 설정에서 기존의 역사 재현 영화와 구분된다는 것이다. 그리고 연대기적 고증에서 벗어난다는 사실도 빼 놓을수 없다. 앞서 언급한 것처럼 이 영화는 오프닝 시퀀스에서 잠깐 보여주는 영국군의 약탈 장면 외에는 2년에 걸쳐 일어났던 애국자당 항거의 전투를 다루지 않고 드 로리미에와 그의 동료들이 처형당하기 직전 24시간을 시간적 배경으로 삼아 애국자당원들의 일상적인 수감생활을 묘사하는데 할애하고 있다. 통상적으로 역사를 재현하는 영화는 보편사적인 시각에서 중요하다고 간주되는 사건을 중심으로 연대기적으로 재현하는 경향이 있다. 하지만 팔라르도의 <1839년 2월 15일>은 애국자당 항거의 기록 중 전투에서 승리한 기록을 바탕으로 영웅적인 면을 부각하거나 또는 전투의 패배로 인해 많은 애국자당원들의 살상 당한 장면을 재현 또는 재구성하는 것이 아니라 전투가 끝나 수감된 인물들의 짧은 일상을 통해 역사의 아픈 순간을 기억하고 있다.

두 번째 특징은 영화의 시간적 배경이 24시간으로 한정되어 있다는 것이다. 영화에서는 시간적 생략이 많을수록 편집이 두드러져 보이기 때문에 진실과 거리가 멀어지는 인상을 준다. 그래서 사실 탐구를 추구하는 영화는 영화의 시간인 디제시스적 시간과 물리적 시간인 상영 시간의 간극을 가급적 줄이려는 경향이 있다. 하지만 역사 고증에 중점을 두지 않는 팔라르도의 시간 전략은 다른 시각에서 볼 필요가 있다. 그것은 사건이 아니라 인물에 집중하려는 전략으로 볼 수 있기 때문이다. 기록된

역사의 사실을 시각적으로 재현하기 보다는 역사의 의미를 전달하기 위해 인물을 부각시키고 삶의 마지막에 주어진 시간 동안 묘사되는 인물들의 대화나 글쓰기를 통한 성찰을 보여주는 것은 역사의 사실이 아니라 역사의 정신을 부각시키려는 시도라고 할 수 있다. 드 로르미에의 입을 통해 르네상스 시대의 법률가이자 철학자인 에티엔 드 라 보에티 Étienne de La Boétie가 저술한 「자발적 복종에 대한 담론 *Le Discours de la servitude volontaire*」²¹⁾을 인용하는 것은 바로 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

다음으로 한정된 시간 동안 인물에 집중하는 방식은 공간적인 구성과도 유기적으로 조응된다. 팔라르도는 교수형이 집행되는 장면은 퀘벡성 Citadelle de Québec에서, 그리고 영화에서 유일하게 트레블링을 사용하여 영국군의 약탈 장면을 보여주는 오프닝 시퀀스는 당시의 마을을 재현한 야외에서, 마지막으로 영화의 대부분을 차지하는 감옥 장면은 스튜디오에서 촬영하였다. 그렇기 때문에 영화 대부분의 장면은 감옥 내부에서 이루어지는 위클로 형식으로 이루어져있다. 팔라르도는 <10월>에서 이미 ‘10월의 위기’ 당시 피에르 라포르트를 납치한 범인들이 납치한 장소에서 겪는 갈등과 감정의 변화 등을 위클로 방식으로 다룬바 있다. 팔라르도가 위클로를 선택한 데에는 세 가지 이유를 생각해 볼 수 있다.

가장 먼저 퀘벡의 민족주의 성향을 가진 영화인이 겪을 수밖에 없는 슬픈 제작 현실을 들 수 있다. 위에서 이미 일화를 통해 언급했듯이 제작비 조달이 쉽지 않은 환경에서 제작비를 절약할 수 있는 위클로 방식은 경제적인 측면에서 가장 먼저 고려의 대상이 되었을 것이다. 팔라르도가 위클로 방식을 사용한 두 번째 이유는 인물에 대한 극적인 효과를 만들기 위해서이다. 폐쇄된 공간에서 촬영이 진행되기 때문에 인물의 액션이 제한되고 카메라는 인물에 집중하여 인물의 행동을 관찰하고 인물의 심리상태를 파악하는데 주력하게 된다. 이런 이유로 인물들의 심리를 다루

21) 국내에서는 『자발적 복종』이라는 제목의 단행본으로 2004년에 번역, 출간되었다. 참조: 『자발적 복종』, 박설호 역, 울력, 2004.

는 다큐멘터리에서 위클로 방식으로 제작된 영화들을 흔히 찾아 볼 수 있다. 마찬가지로 팔라르도는 <1839년 2월 15일>에서 역사적인 사건보다는 사건의 주인공에 초점을 맞추고 처형당하기 전 감옥에 갇힌 애국자 당원들의 모습을 보여주려고 하였기에 위클로 방식을 선택한 것은 더 없이 적절해 보인다. 마지막 이유는 은유적인 차원이라 할 수 있는데 <10월>에서 나타나는 위클로 방식의 의미 생성과 비교해 보면 분명해진다. <10월>에서는 ‘10월의 위기’ 당시 테러를 감행하였던 퀘벡해방전선(FLQ)의 조직원들이 저지른 납치와 살해를 불가항력적인 상황 논리로 묘사하며 영화 전체의 내용을 신념에 찬 퀘벡민족주의자들이 영국계에 지배당하는 불행한 현실 때문에 요인 납치가 불가피했으며 납치된 피해자와 마찬가지로 납치범들도 갇힌 공간에서 고통 받는 모습으로 묘사되고 있다. <1839년 2월 15일>의 위클로도 같은 맥락이라 할 수 있다. 감옥으로 단혀 있는 영화의 공간은 당시 죽음을 앞둔 애국자당원들의 고통을 극대화함과 동시에 영국과의 관계에서 독립이 될 때까지 정신적으로 갇혀 지낼 수밖에 없는 퀘벡의 상황, 그리고 이 영화를 제작하는 현재를 과거에 비유하며 162년이 지난 현재 시점에도 퀘벡의 현실은 영국계에 의해 갇혀 있고 통제당하고 있다는 것을 은유적으로 표현하고 있는 것이다.

<1839년 2월 15일>의 또 다른 영화적 특성은 인물의 설정이다. 가장 두드러지는 부분은 주인공인 드 로르미에를 인간 능력을 뛰어넘는 초월적인 영웅으로 부각시키지 않고 오히려 그의 인간적인 모습을 강조하고 있다는 사실이다. 퀘벡의 역사서나 같은 소재를 다룬 미셸 브로의 <내가 떠나도... 여러분은 여전히 살아갈 것이다>에서도 회계사 출신인 드 로르미에의 영웅적인 면모를 부각시키고 있음에도 불구하고 팔라르도의 영화에서는 오히려 퀘벡에 대해 성찰하는 지적인 인물로 그리고 있다. 영화는 드 로르미에를 처형 전 마지막 24시간을 사색하고 유언을 남기며 또 면회 온 부인과 함께 행복했던 순간들을 회상하며 임박한 죽음 앞에서 고통스러워하는 지극히 평범한 한 인물로 재현하고 있다. 아래의 인용은 드 로르미에가 남긴 유서의 일부인데 비장한 내용의 유서에도 불구하고

하고 전투를 지휘하고 적들을 물리치는 전사(戰士) 드 로르미에가 동료들 앞에서 웅변을 통해 외치는 연설의 형식이 아니라 감방에서 글을 작성하는 장면에서 독백을 통해 관객에게 들려준다.

수많은 역경에도 불구하고, 나의 가슴은 여전히 용기를 지니고 있고 내 친구들과 내 아이들이 보다 나은 날들을 볼 수 있을 것이라는, 그들이 자유로울 것이라는 미래에 대한 희망을 견지하고 있다. 나의 차분한 의식이 이러한 확신을 통해 나를 안심시킨다. (...) 자유여 만세, 독립이여 만세!

Malgré tant d'infortune, mon cœur entretient encore du courage et des espérances pour l'avenir, mes amis et mes enfants verront de meilleurs jours, ils seront libres, un pressentiment certain, ma conscience tranquille me l'assurent(...) Vivre la liberté, vive l'indépendance!

이렇듯 영화 속 드 로르미에의 인물 설정은 저항의 주체가 원래부터 영웅적이었던 인물에서 출발하는 것이 아니라 퀘벡에 대한 억압이 평범한 인물을 저항의 중심으로 만들었다는 것을 의미하고 있다. 여기서 더 확대하면 퀘벡의 모든 프랑스계 주민들이 드 로르미에와 같은 저항의 영웅이 될 수 있고 또 영웅이 되기를 바라는 감독의 메시지가 표출된 것으로도 이해할 수 있다.

이와 같이 팔라르도가 영화의 전반을 구성하는 방식은 짧은 일상을 통해 역사의 아픈 순간을 기억하고 역사의 장면을 고증하기 보다 정신을 부각시킨다는 점에서 역사 재현 영화에서 흔히 볼 수 있는 스테레오타입을 벗어난다고 할 수 있다. 이러한 장치들은 <1839년 2월 15일>이 역사에 기록되어 과거에 고착된 고통을 재현하는 것이 아니라 고통의 일상은 현재에도 지속되고 있고 그 대상은 드 로르미에와 같은 평범한 우리가 된다는 것을 강조하기 위해 일상과 평범함을 선택한 것으로 볼 수 있다. 결국 이 영화는 24시간으로 제한된 시간적 배경 속에서 인물들의 일상

을 통해 미시적 시각으로 역사를 재현하고 있는 것이다.

4. 팔라르도의 주관적 역사 재현

이렇듯 기존의 시각과 다르게 역사를 조명하기 때문에 팔라르도의 <1839년 2월 15일>은 여러 부분에서 역설로 가득 차 있다고 할 수 있다. 영화의 역사 재현이라는 측면에서 볼 때도 마찬가지이다. 이미 영화의 기본 틀이 역사적 배경보다는 처형 전 24시간을 다루고 있으며, 그 내용은 애국가당원들의 개인적인 감성에 초점을 맞추고 있기 때문이다. 일반적으로 역사를 재현하는 영화가 강조하는 객관적인 시선과 사실 고증에 비해 이 영화는 그 어떤 영화보다 대사를 통한 감독의 주관적인 시선이 강하게 드러나고 있다. 그렇기 때문에 저항의 역사적 당위성이나 가치를 주장하기 보다는 수감되어 처형당하는 애국가당원들의 인간적인 고통을 부각하고 있으며 이러한 방식으로 역사를 재현하는 것은 현행 교육에서 행하고 있는 연대기적인 역사와는 아주 동떨어진 형태라고 할 수 있다. 어쩌면 이런 방식의 영화이기 때문에 정부의 지원을 받지 못하였을 수도 있을 것이다. 마크 페로가 보편사적인 시각으로 소련영화의 특징을 언급하며 세 개의 절대적인 필요성 중 첫 번째 조건으로 내세우는 “국가의 요구로서 본질적으로 이데올로기적이고 교육적인 성격의 요구”²²⁾를 충족시키는 소위 ‘객관적인’ 역사 영화를 기획했다더라면 결과는 달랐을지도 모른다.

역사 재현이라는 측면에서 시나리오를 살펴봐도 상황은 마찬가지이다. 이 영화의 시나리오는 앞서 인용한 드 로리미에의 유서를 중심으로 팔라르도가 직접 작성한 것이다. 하지만 팔라르도는 여기에 덧붙여 제2차 세계대전 중 레지스탕스에 참여했거나 전쟁 중 처형된 병사들의 편지

22) 마크 페로, 『역사와 영화』, 주경철 역, 까치, 1999, p. 198.

를 참고해 시나리오를 작성했다고 밝히고 있다. 이미 시나리오 단계에서 역사의 고증이라는 측면을 중요하게 고려하지 않았다는 사실을 천명하고 있다. 영화 출시 직후 브와르 Voir지(誌)의 에릭 푸르란티 Éric Fourlanty와 가진 인터뷰에서 이러한 팔라르도의 제작 의도를 확인할 수 있다.

이 영화에서 모든 것은 가짜고 또 모든 것은 진짜다. 하지만 나는 진정성에 대해서는 아무런 관심도 없다. 나는 대화를 만들기 위해 가스통 미롱 Gaston Miron과 폴 뷔소노 Paul Buissonneau와 함께 작업하였다. 의상과 배경은 역사적 고증에 충실하지만 만들어낸 것이다. 나는 모든 것을 지구상 곳곳에 있는 모두에게서 훔쳐왔다. 증오에 관한 장면은 바르샤바 게토의 생존자에게서 훔쳐왔다. 감옥의 수영강습 장면은 아르헨티나의 정치범에게서 훔쳐왔다. 지금이나 200년 전이나, 퀘벡이나 아르헨티나나, 감옥은 어디나 마찬가지이다. 나의 영화는 오늘의 세계에 보내는 것이다. 당신이 스파르타쿠스를 읽거나 나치의 수용소를 읽거나 역사라는 것은 인간을 이해하게 해주는 것이고 또 오늘을 살아가게 해주는 것이다.²³⁾

이상과 같은 생각을 바탕으로 제작되었기 때문에 <1839년 2월 15일>은 여러 면에서 비난을 받기도 하였다. 우선 가장 중요한 비난은 그의 작품이 역사적 사실에 대한 철저한 고증이 부족하고 역사의 시각이 아니

23) Dans ce film-là tout est faux, et tout est vrai; mais l'authenticité, j'en ai rien à cirer. J'ai travaillé sur les dialogues avec Gaston Miron et Paul Buissonneau. Les costumes, les décors sont fidèles, mais c'est une création. Je vole tout à tout le monde, partout sur la Terre. Le boutte sur la haine, je l'ai volé à des survivants du ghetto de Varsovie. Le cours de natation en prison, j'ai volé ça à un prisonnier politique argentin. Aujourd'hui ou il y a 200 ans, au Québec ou en Argentine, la prison, c'est toujours pareil. Je m'adresse au monde d'aujourd'hui. Que tu lises Spartacus ou sur les camps nazis, l'Histoire, ça permet de comprendre les êtres humains et de vivre aujourd'hui. Éric Fourlanty, *15 février 1839 - Pierre Falardeau : Je me souviens?*, in *Voir* 25 janvier 2001.

라 철저히 민족주의적인 시각에서 제작하였다는 데서 비롯된다. 그리고 드 로리미에의 처형 전 24시간을 다루기보다 오히려 그의 정치 경력, 투쟁의 과정, 그리고 애국자당 항거 후 미국으로 도피한 과정 등을 다루었다면 보다 퀘벡의 역사에 충실한 영화가 되었을 것이라는 비난도 존재한다. 그리고 팔라르도가 드 로리미에의 24시간을 통해 보여준 민족주의적 시각에 대해 에밀 바롱은 Émile Baron은 롤랜드 에머리히 Roland Emmerich의 <패트리엇 - 늑 속의 여우 *The Patriot*>(2000)와 비교하며 팔라르도의 이 영화를 “중오와 인종차별주의적이며 민족중심주의적인 프로파간다로 쓴 역사”라 폄하하고 있기도 하다.²⁴⁾

하지만 팔라르도의 영화가 프로파간다라는 바롱의 주장에는 동의하기가 쉽지 않다. 더군다나 이 영화에 나타나는 감독 중심의 역사 재현이 문제가 된다면 더욱 그러하다. 장 비고가 프랑스의 휴양도시 니스를 다룬 다큐멘터리 <니스에 관하여 *À propos de Nice*>(1930)에서 시점 있는 자료 point de vue documenté라는 부제를 붙이면서 널리 알려진 바대로 영상자료는 그 어떤 의미에서도, 그 어떤 형태의 영상이라도 촬영자나 제작자의 시점을 반영하는 것이 내재적인 특성이다. 그리고 프랑수아 니네 François Niney가 다큐멘터리에 사용되는 보이스 오버의 역할을 설명할 때 규정하는 프로파간다의 가장 큰 특징은 자신이 프로파간다가 아니고 ‘객관적’인 재현을 주장한다는 사실은 에밀 바롱의 비판을 다시 생각해 볼 여지가 있음을 알려준다.

이는 (프로파간다)는 자신의 관점을 강요하고자 하는 것이 아니라, 이 프로파간다가 어떤 관점이나 의견이 아니고, 눈에 보이는 사물의 현실, 화면에 분명히 나타나 있는 그대로의 역사 그 자체의

24) Il ne serait donc pas si ridicule d'affirmer qu'avec *15 FÉVRIER 1839*, nous ne sommes pas très loin des recettes du cinéma de Roland Emmerich (voir *THE PATRIOT*), car que se soit pour la cause de l'impérialisme américain ou pour celle de l'indépendance du Québec, **l'écriture de l'histoire par la propagande haineuse, raciste et ethnocentriste** demeure un modèle rétrograde et dangereux. Émile Baron, «15 février 1839 », in *Cadrage* mars 2001.

진실이라고 믿게끔 한다는 것이다. 동어반복적이라 할 수 있는 진실의 효과를 재사용하는 것은 오늘날 거의 모든 다큐 픽션의 영업재산인 것이다.²⁵⁾

그리고 팔라르도의 영화는 롤랜드 에머리히의 <패트리엇 - 늪 속의 여우>에서처럼 초월적인 주인공 이미지를 통해 영웅을 부각시키지도 않는다. 지극히 할리우드가 추구하는 영웅만들기의 방식으로 제작된 이 영화에 비해 팔라르도의 영화는 영웅 만들기를 지양한다고 앞서 언급하였다. 팔라르도의 주인공들은 너나 나 또는 우리와 같은 일반인이다. 할리우드 영화나 구(舊)소비에트연방의 프로파간다 영화에 등장하는 영웅적인 면을 가지고 있지 않다. 재현을 통해서 재구성된 애국가당원들은 민족주의로 무장된 강철의 심장을 가진 투사가 아니다. 낭만적이며 평범한 인간 그 자체로 등장한다. 오히려 이러한 점 때문에 드 로르미에가 치룬 성공적인 전투에 관한 이야기를 다루지 않아 비판을 받기도 하였다.

<1839년 2월 15일>은 역사적 사실과 증언을 바탕으로 퀘벡의 역사를 전면에 내세우는 역사 재현 영화이기는 하나 실상은 많은 부분을 허구적인 상상력으로 채워 넣은 영화이다. 드 로르미에가 라 보에티를 인용하거나 애국가당원들이 처형 전날 함께 모여 만찬을 즐기거나 영국 간수들을 무시하거나 또는 드 로르미에가 면회 온 부인과 긴 시간을 함께 보내고 심지어 사랑을 나누는 등 역사적인 진실과 거리가 있고 사실 확인이 불가능한 내용들을 포함하고 있다. 물론 일부 장면은 아주 세세하게 사실적으로 재현한 부분도 있다. 2월의 감옥을 표현하기 위해 수감자들이 물동이의 얼음을 깨고 세수하는 장면이나 소변을 볼 때 수증기가 피어오르게 만든 장면 등은 전체적인 내러티브에서 중요하지 않은 장면이지만 당시의 수감 환경을 실재와 가깝게 재현하고 있음을 알 수 있다. 그리고 스튜디오에서 촬영 당시 수감자들의 입김이 실감나게 표현되도록 추운

25) 프랑수아 나네, 『다큐멘터리란 무엇인가-다큐멘터리와 그 인류들』, 조화림·박희태 역, 예림기획, 2012년, p. 176.

겨울에 스튜디오의 문을 완전히 열어놓은 채로 촬영하였다고 증언하고 있기도 하다.

그렇다면 일부 장면이긴 하나 이렇듯 역사의 세세한 부분에 대한 고증을 염두에 둔 피에르 팔라르도가 고증보다는 자신의 방식으로 허구에 의존하는 영화를 제작한 이유는 무엇일까? 역사영화에 대한 인식의 부족일까? 자신의 퀘벡 민족주의적 성향이 역사의 진실 고증을 뛰어넘기 때문일까?

5. 미래를 향해 열린 기억의 장소

이에 대한 해답은 마크 페로가 ‘영화 속에 나타나는 혁명’에 대해 고찰할 때 역사와 영화의 관계를 설명하는 부분에서 찾을 수 있다.

역사물을 다루는 감독들 대부분은 역사를 이야기의 재현이라는 단 하나의 방식으로만 볼 뿐이지, 과거 또는 과거와 현재와의 관계가 제기하는 문제들에 대한 분석으로 보는 것 같지는 않다.²⁶⁾

팔라르도가 재현한 <1839년 2월 15일>이 가지는 가장 중요한 가치는 앞서 간략하게 언급한 것처럼 현재와의 관계 위에서 역사를 재현하였다는 사실이다. 때로는 지나치게 사실적이고²⁷⁾ 때로는 사실 재현보다는 상상에 기반하고 있어 자의적으로 보일 수 있는 피에르 팔라르도의 역사 재현방식을 이해하려면 <1839년 2월 15일>의 초반과 끝부분에 등장하는 의외의 장면이 주목할 필요가 있다. 영화의 초반부는 장의사와 어린 딸이 다음 날 처형될 다섯 애국자당원의 시신을 담을 관을 신고 감옥에

26) 마크 페로, 『역사와 영화』, *op. cit.*, p. 250.

27) 특히 교수형에 처해지는 순간 다섯 명의 애국자당원들의 신체적인 반응을 보여주는 장면이 그러하다. 이러한 장면은 자칫 고인에 대한 모독으로 비취질 수 있어 웬만한 용기가 아니면 표현하기가 쉽지 않다.

들어오는 장면이고 마지막 부분은 아주 사실적으로 묘사한 처형 장면을 두 사람이 지켜보는 장면이다. 아빠와 딸이 등장하는 장면은 역사의 재현 또는 재구성과는 관계없이 픽션에 기반한 장면인데 이 영화 중 가장 은유적이지만 동시에 그 어느 장면보다 감독의 역사관을 뚜렷하게 표현하고 있다.

우선 마지막 장면은 교수형으로 죽음에 이르는 애국자당원들의 모습과 이 장면을 장의사와 그 딸이 응시하고 있는 상황을 교차편집을 통해 보여주고 있다. 여기서 끔찍한 희생을 바라보는 무겁지만 담담한 두 사람의 시선은 고통의 역사를 증언하는 시선이 된다. 특히 어린 소녀를 화면 중앙에 배치해 눈 한 번 깜박이지 않고 처형을 지켜보는 모습을 클로즈 쇼트로 표현한 것은 잔인한 설정이지만 팔라르도는 이 장면을 통해 다가올 세대의 시선에 각인되는 역사를 영화에서 재현하려는 것이다. 이렇게 어린 아이를 역사의 증인으로 선택한 것은 두 가지 상징적 의미를 바탕으로 한다. 우선 일반적으로 영화에서 어린 아이에게 현실 관찰의 역할을 맡기는 이유는 아이의 순수한 시선이 있는 그대로의 사실을 증언할 것이라는 상징성 때문이다. 그리고 두 번째의 상징적인 의미는 특히 이 영화에서 두드러지는 것으로 어린 아이의 눈을 통해 고통의 역사를 증언하는 방식은 역사를 과거의 기억 속에 가두는 것이 아니라 현재와 미래로 전달하려는 것이다. 이렇게 상징을 통해 구성한 역사의 증언은 팔라르도의 영화가 사실적인 재현 보다는 역사의 사실을 현세대에 전달하려는 것에 더 많은 비중을 두고 있다는 것을 의미한다. 이러한 팔라르도의 역사 인식은 프랑스의 역사학자 피에르 노라 Pierre Nora의 역사 인식과 교차된다. 피에르 노라는 『기억의 장소 - 공화국』 편의 서문 역할을 하는 제 1장 『기억과 역사 사이에서- 기억의 장소들에 관한 문제제기』에서 기억과 역사의 개념을 대립시키며 역사의 특성을 다음과 같이 규정한다.

기억은 삶이고, 언제나 살아있는 집단에 의해 생겨나고 그런 이

유로 영원히 진화(進化)되어 가며, 기억력과 건망증의 변증법에 노출되어 있고, 의식하지 못한 채 끊임없이 왜곡되며, 활용되거나 조작되기 쉽고, 오랫동안 잠자고 있다가 갑자기 회복되기도 한다. 더 이상 존재하지 않는 것에 대한 미완성의 그리고 언제나 새로운 문제를 제기하는 재구성(reconstruction)이다. 기억이 언제나 현재 일어나고 있는 현상이고 우리를 영원한 현재에 묶는 끈이라면, 역사는 과거에 대한 하나의 표상이다.²⁸⁾

기억은 현재와 연결되어 현재와 교신하며 오늘을 살아가는 과거의 것이지만 역사는 현재와 유리된 파편으로써의 기억이라는 것이다. 지적이고 비종교적인 작업인 역사학의 등장으로 집단들의 존재만큼 다양했던 기억이 파괴되고 기억이 뿌리째 뽑혀나갔다고 주장하며 “세계화, 민주화, 대중화, 미디어화는 아주 잘 알려진 현상들에 휘말려 들어가”²⁹⁾면서 피에르 노라가 얘기하는 진짜 기억(mémoire vraie)은 사라졌다는 것이다. 그에 의하면 “역사학은 사회과학이 되었으며, 기억은 순전히 사적인 현상이 되었다”.³⁰⁾

피에르 노라의 기억의 개념을 팔라르도의 영화에 대입해 보면 퀘벡의 역사 재현에서 고증보다는 현재에 대한 문제제기에 더욱 중심을 두는 것을 이해할 수 있을 것이다. 팔라르도가 역사 재현을 통해 퀘벡에 보내고자 하는 가장 중요한 메시지는 여전히 퀘벡을 점령하고 있는 것으로 인식하는 과거의 영국군에 대한 망상이나 영국계에 대한 비판이 아니다. 오히려 애국자당 저항을 봉쇄한 영국군을 고발하고 이러한 역사를 현재에 투사하고 또 퀘벡의 현 상황에 오버랩 시켜 퀘벡 문제의 모든 근원이 영국계에 있고 이는 7년 전쟁의 패배와 실패한 애국자당 저항이 출발점이라는 생각에서 벗어나려는 것이다. 그가 제기하는 문제의식은 애국자당원들이 마지막 순간까지 지키려했던 의연합과 퀘벡의 독립을 지키기

28) 피에르 노라, 『기억의 장소 제1부 공화국』, 나남, 2010년, p. 34.

29) *Ibid.*, p. 32.

30) *Ibid.*, p. 40.

위해 기꺼이 모든 것을 버렸던 저항 정신을 현재 퀘벡의 프랑스계 주민들이 계승하지 못하고 있다는 사실에서 출발한다. 현재의 퀘벡에 대한 비판은 처형 전날 밤 드 로리미에를 방문한 신부와 두 사람이 마지막으로 나누는 대화에서 잘 드러난다.

- 드 로리미에 : C'est ceux qui gagnent qui vont écrire l'Histoire.
승리한 자가 역사를 기록할 것입니다.
- 신부 : Pour les laches, la liberté reste toujours extrémiste
비겁한 자들에게 자유란 항상 극단적인 것입니다.

두 사람의 대화는 1839년의 상황을 빌어 2001년의 현실을 비판하고 있다. 퀘벡의 독립을 주장하는 퀘벡의 민족주의 정신이 극단적이라 비난 받는 시각에 대한 팔라르도의 대응이라 할 수 있다. 162년 전 캐나다의 프랑스계가 겪는 부당함에 항거한 자유의 외침을 현재의 프랑스계 주민들이 점점 외면하고 있다는 사실에 대한 안타까움의 표현이기도 하다.

다시 영화의 처음으로 돌아가 다음 날 처형될 애국자당 당원들의 시신을 담게 될 관을 마차가 신고 오는 장면을 보게 되면 앞서 언급한 두 부분인 역사의 미래 투사와 퀘벡의 내부 비판을 합쳐 놓은 것 같은 절규를 들을 수 있다. 처형대를 지나가며 무슨 일이 있었는지를 설명해달라는 아이에게 장의사 아빠는 설명할 수 없다고 대답한다. 하지만 아이는 다시 “해주셔야만 해요. 제게 얘기를 해주셔야만 해요”라고 단호하게 응수한다. 역사를 전달해야할 의무를 가진 아빠는 영어를 할 줄 몰라 경비 초소를 통과할 때 딸에게 통역을 요구할 정도로 순수한 프랑스계를 상징한다. 퀘벡의 기성세대인 프랑스계 아빠는 동시대의 사건을 다음 세대에게 전달할 의무를 가지고 있지만 영화에서 등장하는 아빠는 영국계의 통치에 순응하며 퀘벡의 저항을 위해 목숨을 내던진 동족의 죽음으로 일상을 영위하는 아빠가 된다. 따라서 아빠와 아이의 등장은 팔라르도가 진단하는 퀘벡의 현실을 함축적으로 상징하고 있다. <1839년 2월 15일>

보다 30년 전 제작된 <나의 아버지 앙투안>(1971)에서 클로드 쥐트라 Claude Jutra는 장의사 앙투안을 통해 무기력한 퀘벡의 기성세대를 상징적으로 묘사하였다³¹⁾. 팔라르도는 쥐트라가 본 퀘벡에 대한 실망감을 그대로 이어받으며 기성세대를 무능하고 의식 없는 세대로 규정하고 미래의 세대가 애국자당 저항의 정신을 계승하기를 바라고 있다.

팔라르도가 <1839년 2월 15일>을 전통적인 역사 재현영화의 시각과 다른 영화를 만든 것은 바로 이러한 이유에서이다. 그에게 있어 역사란 한정된 시점에 고정된 박제된 기억이 아니라 현재와의 관계 속에서 되살아나고 현재와 대화를 나눌 수 있는 살아있는 기억이다. 그렇기 때문에 그의 기억 방식은 대화를 통해 이루어진다. 액션을 통한 시각적 재현을 포기하고 대화를 통해 관객에게 얘기를 건네는 것이 팔라르도의 역사 재현 전략이라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 그가 영화로 재현한 역사는 현재 접근할 수 없는 과거의 역사적 사실을 시청각적으로 ‘생생하게’ 다시 만들어서 관객에게 보여주는 것이 아니다. 그의 재현은 역사의 의미를 알리고 전승해야 한다는 기억의 장소로 기능하는 재현이며, 이러한 재현 방식을 통해 영화가 수행할 수 있는 또 다른 역사적 기능을 <1839년 2월 15일>에서 보여주고 있는 것이다.

나가며

이상에서 본 것처럼 피에르 팔라르도의 <1839년 2월 15일>은 많은 부분에서 기존의 영화와는 다른 면을 가지고 있다. 역사영화의 측면에서 보자면 연대기적인 역사영화도 아니며 철저하게 역사의 이면을 파고들며 보편사적 시각과는 대척점에 위치한 영화이다. 그렇기 때문에 이 영

31) 박희태, 『클로드 쥐트라 의 <Mon oncle Antoine>를 통해서 살펴본 퀘벡의 정체성과 영상언어의 상관관계』, 프랑스문화예술연구 36집, 2011, p. 497-520 참조.

화를 기존 역사재현 영화의 대척점에 위치시킬 수도 있을 것이다. 하지만 이런 이유로 이 영화는 그 어떤 역사재현 영화보다 주관적이지만 오히려 새로운 방식으로 역사의 본질에 접근하려는 사실적인 영화라고 할 수도 있을 것이다.

또 영화적인 측면에서 보자면 할리우드 영화의 규범처럼 되어버린 선과 악이라는 이분법적 시각으로 역사를 바라보지도 않고 주인공을 악의 무리에 대항하는 영웅으로 만드는 것도 아니며 오히려 상대를 탓하기보다 자성의 목소리를 높이고 있는 영화이다. 또 스펙터클한 액션을 이용해 역사를 시각적으로 재현하지 않고 오히려 대화나 독백을 중심으로 영상-글쓰기를 시도하는 영화이다.

이러한 팔라르도의 시각은 제2차 세계대전 당시 자행된 나치의 만행을 증언하기 위해 제작된 <쇼아 Shoah>(1985)의 감독인 클로드 란츠만 Claude Lanzmann이 다큐멘터리에서 보여준 시각과 교차되는 부분이 있다. 란츠만은 역사를 증언하기 위해 시각적인 유사물을 사용하는 것을 거부하였다. 그렇기 때문에 그의 영화는 지나간 과거의 현장을 촬영하지 않는다. 현재의 아우슈비츠 이미지를 보여주며 과거를 증언하는 것은 유사한 것을 내세워 진실을 주장하는 것이고 이러한 행위는 오히려 과거의 기억을 희석시킬 뿐이라는 확신에서 란츠만은 과거의 현장을 보여주지 않으며 철저하게 생존자의 증언만을 사용해 10시간이 넘는 다큐멘터리를 제작하였다. 이렇듯 영화를 통한 역사의 재현이란 시각적인 재현으로 한정시킬 수는 없는 것이다. 물론 팔라르도가 기존의 방식이 아닌 자신만의 방식으로 퀘벡의 역사인 애국자당 저항을 재현한 것은 경제적인 제약 속에서 가능한 수단을 사용할 수밖에 없었기 때문이기도 하다. 하지만 보다 근본적인 출발점은 재현할 수 없는 것을 유사하게 재현하기 보다는 성찰을 통해 역사적 진실에 접근하고 이를 현재와 공유하겠다는 생각이었을 것이다. 그렇기 때문에 이 영화는 역사를 알려주는 영화가 아니라 역사적인 사건을, 그리고 그 사건의 역사적 의미를 성찰하게 해 주는 영화이다. 그리고 이러한 성찰을 필름에 새겨 현재의 퀘벡이 애국자

당 저항의 의미를 되살게 하는 시도라고 할 수 있다.

마지막으로 사족을 달자면 이제 퀘벡에서는 1950년대에서 1990년 후반까지 중요하게 제기하였던 정체성의 문제가 더 이상 유효하지 않은 것처럼 보인다. 왜냐하면 최근 퀘벡의 흐름은 정체성 또는 민족주의의 문제를 넘어 세계화와 함께 주류 문화에 편입하려는 시도들이 보이기 때문이다. 퀘벡을 대표하는 영화들이 민족주의 영화로부터 보다 보편적인 가치를 지향하고 다루는 영화로 변화(드니 빌뇌브 Denis Villeneuve, 자비에 돌란 Xavier Dolan의 경우와 같이)하고 있는 것이 이를 증명한다. 마찬가지로 경제적으로 힘든 2010년대를 보냈지만 퀘벡의 분리·독립에 관한 목소리가 들리지 않는 것도 현실이다. 이러한 현재의 상황에 비추어보면 팔라르도는 이렇게 변화하게 될 퀘벡의 미래를 예상했던 것일까? 그렇기 때문에 퀘벡의 기억을 영원히 보관하기 위해 자신의 영화를 기억의 장소로 만들어 저항의 기억을 봉인해 둔 것은 아닐까?

필모그래피

감독 : 피에르 팔라르도 / 장르 : 역사 비극 / 런닝타임 : 120분 / 개봉 : 2001년 1월 26일

참고문헌

〈국내 자료〉

- 퀘벡학연구모임, 『50개의 키워드로 본 퀘벡』, 아모르문디, 2014.
- 박인홍, 『섹스, 깨어진 영상 그리고 진정성』, 문이당, 1999.
- 박희태, 「‘10월의 위기’를 기억하는 퀘벡 영화의 재현 형태 - 미셸 브로의 파라 다큐멘터리 <공적 명령>」, 프랑스문화예술연구 56집, 2016.
- 안톤 캐스, 『히틀러에서 하이마트까지-역사, 영화가 되어 돌아오다』, 김지혜 역, 아카넷, 2013.
- 마크 페로, 『역사와 영화』, 주경철 역, 까치, 1999.
- 프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가-다큐멘터리와 그 아류들』, 조화림 · 박희태 역, 예림기획, 2012.

〈국외 자료〉

- BARON Émile, «15 février 1839 », in *Cadrage mars* 2001.
- BÉDARD Éric, *L'Histoire du Québec pour Les Nuls*, Paris, First-Gründ, 2012.
- DE BAECQUE Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », in *1895* n° 51 mai, 2007.
- FALARDEAU Pierre, *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente*, VLB éditeur, 2009.
- FOURLANTY Éric, «15 février 1839 - Pierre Falardeau : Je me souviens? », in *Voir* 25 janvier 2001. 온라인 <https://voir.ca/cinema/2001/01/25/15-fevrier-1839-pierre-falardeau-je-me-souviens/>
- Le Cinéma politique de Pierre Falardeau*, *Bulletin d'histoire politique* vol.19 n° 1, automne, Montréal, VLB Éditeur, 2010.

NADEAU Jean-François, « *Le rude et le doux, Le Devoir* », le 3 octobre 2009.

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.

PRIVET Georges, « *Un film contemporain : 15 février 1839* », in *24 images*, n° 101, 2000.

Statistique Canada, <http://www.statcan.gc.ca/fra/debut>.

ZIMMER Christian, *Cinéma et Politique*, Seghers, 1974.

〈Résumé〉

Représentation subjective de l'histoire québécoise
par Pierre Falardeau :
stratégie de représentation mémorielle dans le
film *15 février 1839*

PARK Heui-Tae

Cinéaste québécois francophone, Pierre Falardeau n'est pas connu en Corée. Il s'agit pourtant d'un cinéaste important qui a laissé une empreinte distincte dans l'histoire du cinéma québécois tout comme l'ont fait d'autres grands noms tels que Michel Brault, Pierre Perrault, Claude Jutra, Denys Arcand ou Jacques Godbout. Également écrivain et militant politique, Falardeau a durant toute sa vie lutté pour insuffler aux Québécois l'esprit de nationalisme. Cette étude envisage d'analyser sa manière particulière de représenter à l'écran l'histoire résistante québécoise à travers *15 février 1839*. Ce film se distingue d'autres films historiques qui s'attachent le plus souvent à documenter chronologiquement les faits par sa façon particulière et subjective de représenter l'Histoire en se focalisant sur les vingt-quatre dernières heures de deux patriotes canadiens condamnés à mort. Cette représentation subjective peut être considérée comme une stratégie visant à faire de l'espace filmique un lieu de mémoire collective, afin de graver l'Histoire dans le film lui-même plutôt que de la représenter dans ses moindres détails. Ainsi, cette étude qui reprend l'approche de l'historien français Marc Ferro qui a réfléchi la relation entre le cinéma et l'histoire et quelques notions de Pierre Nora opposant la mémoire collective à l'histoire chronologique, cherche à mettre au

jour la portée de cette représentation qui n'envisage pas d'aborder l'histoire québécoise selon une perspective « objective ».

주 제 어 : 피에르 팔라르도(Pierre Falardeau), 퀘벡영화(cinéma québécois), 역사 재현(représentation historique), 역사 영화 (film historique), 애국자당 항거(Rébellion des Patriotes), 퀘벡민족주의(nationalisme québécois)

투 고 일 : 2017. 6. 25

심사완료일 : 2017. 8. 3

게재확정일 : 2017. 8. 10

캐나다 문화 통계학 : 문화적 성찰과 비평*

서 덕 렬
(한양대학교)

차례

- | | |
|----------------------------|------------------------------|
| 1. 서론 | 3. 퀘벡에서 문화 통계학: 오랜 전통의
결말 |
| 2. 캐나다의 국가와 주(洲)의 통계학 | 3.1. 문화 사업 초기 |
| 2.1. 캐나다 문화 통계학의 역사적
개요 | 3.2. 문화 발전 백서 |
| 2.2. 캐나다 문화 통계학의 현재 | 3.3. 퀘벡 문화 통신 관측소 |
| 2.3. 통계 자료 탐구와 분석 | 3.4. 퀘벡 문화 통신 관측소의 제작물 |
| 2.4. 문화 통계학의 다른 원천 | 3.5. 여타 통계학 제작물 |
| 2.5. 평가 | 4. 결론 |

1. 서론

문화는 사회에 의미를 부여하고 사회와 더불어 구성되는 일원들이 하는 행동을 잘 조화시켜 나갈 수 있도록 국가나 사회, 지방 또는 소수 집단과 같이 어느 한 공동체가 이용하는 상징적 자원의 총체를 가리킨다. 문화가 권력 관계를 유지하면서 사회적 조직에서 가치와 정체성의 체계를 이루기 위해 중요한 도구 역할을 하게 되는 이유이다.

문화유산과 예술은 공동체가 실행해야 하는 사회적 과업에 이들의 상징적 자원이 적합할 수 있도록 한 공동체 안에서 문화를 지원하고 풍요

* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2016S1A5A2A01026185).

롭게 하며 조화를 이룰 수 있도록 하는 기능을 갖는다.¹⁾ 때문에 대다수 공동체들은 다양한 형태로 문화유산과 예술을 지원하는 것을 목표로 하는 정책들을 개발하고 있다. 국가와 지방 그리고 시 차원에서의 문화정책의 다양성은 캐나다가 규칙에 그 어떤 예외를 두고 있지 않음을 시사하고 있다. 문화유산과 예술에 관련된 정책들은 공동체 생활 교육에서 복잡하고 비판적인 역할을 하게 된다. 따라서 문화를 연구하는 사람들과 정책 결정자들에게 관련된 지표와 통계는 문화정책에 따라 문화유산과 예술 영역의 발전을 관찰하고 가늠해 볼 수 있는 중요한 자료가 된다. 콜린 멀설(Colin Mercer²⁾)은 문화정책의 역량과 영향력에 대해 잘 이해할 수 있도록 필요한 여러 유형의 양적이고 질적인 지표들을 자세히 서술하고 있다.

정책은 어떤 소기의 효과를 가져와야하기 때문에 이러한 효과를 가늠할 수 있는 지표가 반드시 있어야 한다. 평가할 지표가 없다면 어떤 정책이 필요한지, 정책의 영향 범위가 어디까지인지 그리고 정책이 이루어 낼 수 있는 것이 무엇인지 한정하는 데 어려움이 따른다. 만일 지표가 불완전하거나 불충분 하다면, 혹은 정책이 당초 목표로 했던 효과와 다른 효과를 가져 오게 된다면 정책을 만들려는 시도는 전면적으로 재검토할 필요가 있다.

캐나다에서 퀘벡 주만 유일하게 문화 통계 분석 시스템을 이용하고 있고, 다른 주들과 준주들은 문화 통계의 대부분을 캐나다 통계청의 문화 통계 프로그램에 의존하고 있다. 문화 통계학은 대략 대중문화로 집약 시킬 수 있는 활동들을 포함한다. 이러한 활동들은 특히 연극, 음악, 무용, 무언극, 서커스 등과 같은 무대예술과 도서, 신문, 정기 간행물, 영

1) D. Stanley, 《The Three Faces of Culture : Why Culture Is a Strategic Good Requiring Government Policy Attention》, *Accounting for Culture*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2005, pp. 21-31.

2) C. Mercer, *Towards Cultural Citizenship : Tools for Cultural Policy Development*, Stockholm, Bank of Sweden Tercentenary Foundation et Gidlunds Förlag, 2002, pp. 60-87.

화 제작, 라디오와 텔레비전, 정보와 통신 기술의 문화산업과 문화유산, 도서관, 박물관, 전시회관 등의 문화 전달 기관, 시각예술에 관련된 것뿐만 아니라 창작과 연주 영역에서 여러 분야의 예술가들과 연관되는 모든 것을 포함하고 있다.

대다수 문화정책은 사회 문화적인 요소에 바탕을 두고 있다. 여러 원주민들과 언어적, 종교적, 민족적 소수집단의 문화적 특성을 유지할 수 있는 정책들을 염두에 두어야 할 뿐만 아니라 다양한 언어정책에도 관심을 기울여야 한다. 캐나다 통계청이 5년 마다 실시하는 인구조사에 대한 내용은 사회 문화적 부류의 정책 수립을 위한 주요한 자료의 원천이 되고 있으며 교육과 이주 활동 그리고 인구조사에서 언급되지 않은 인구통계학적인 총체적 현상에 대한 자료들도 가미되고 있다. 중앙 통계 기관이 자료의 주요 공급원이긴 하지만, 문화적 활동에 따라 사회문화에 관련되는 것이 순수한 문화적 활동에 관계되는 것보다 훨씬 더 다양한 원천이 되기도 한다.

캐나다 문화정책의 발전 정도에 대한 전체적인 조망을 위해서는 적어도 정책을 만들고 평가하기 위해 정책 기획자들이 이용하는 문화 통계학과 지표의 성격 및 입장을 명확히 파악하는 것이 중요하다. 따라서 캐나다의 여러 주와 준주, 특히 문화정책을 지원하기 위해 통계를 만들고 이를 이용하는 데 선두 주자로 널리 알려진 퀘벡 주의 문화적 내력과 문화 통계학의 현황을 파악하고자 한다. 또한 캐나다의 문화 통계자료를 조사하여 문화 통계학 연구에 필요한 문헌 자료를 개발함과 동시에 캐나다에서 사용되고 있는 문화 통계학과 지표에 대한 성격 및 입장을 통찰해 보고 새로운 문화적 맥락으로 활용될 수 있는 자료들을 추출해 보고자 한다. 더 나아가 우리나라의 문화 통계학 수립과 데이터 활용 및 대도시 문화 통계 디자인 설립을 위한 구체적인 방안 구상에 교훈이 되는 시사점을 주는 사례 연구로 활용 될 수 있기를 바란다.

2. 캐나다의 국가와 주(洲)의 통계학

2.1. 캐나다 문화 통계학의 역사적 개요

캐나다는 19세기부터 국가 차원에서 그리고 각 주 차원에서 문화정책이 개발되었던 바, 첫 번째 국립공원이 1885년에 조성되었고 개발된 정책에 따라 캐나다 종합예술 박물관이 1897년에 세워졌으며 20세기에는 정책에 대한 다각적인 점검을 통해 새로운 정책과 기관들이 설립되었다. 에어드Aird 위원회는 1932년에 캐나다 라디오 방송위원회를 설립시켰고, 마세이Massey 위원회에서는 캐나다 예술 심의회가 탄생 되었다.³⁾

그러나 캐나다 통계 자료 수집은 누벨 프랑스Nouvelle France와 장 탈롱Jean Talon 시대로 거슬러 올라간다. 캐나다 연방 탄생 약 20년 전인 1848년에는 캐나다 정부가 상부 캐나다Haut-Canada에서 인구 조사를 실시했다. 그 이전 해인 1847년에는 캐나다 정부가 정책을 만드는 것을 지원하기 위해 자료들의 체계적인 수집 구조를 구축하는 데 목표를 둔 법을 채택했다. 1867년의 영국 북아메리카 법령L'Acte de l'Amérique du Nord britannique은 캐나다 자치령에 인구 조사와 통계를 부여하고 10년마다 인구 조사를 실시할 것을 규정한다. 이러한 조치는 1790년 이후부터 미국에서 10년마다 실시되는 인구 조사의 영향을 받은 것도 있으나, 자치령 정부가 인구 통계 조사를 수용해야만 한다는 입장에서 인구 통계 정보를 기록하는 정부가 따로 있어야 한다는 생각이었다.

1879년에 캐나다 농림부는 농업 생산과 거래, 각종 범죄행위와 상황별 채무 변제 불능에 대한 자료들을 수집했다. 이어서 1905년에는 상설

3) Voir, J. Zemans, «The Essential Role of National Cultural Institutions», dans Ken McRoberts (dir.), *Beyond Québec : Taking Stock of Canada*, Montréal, Presses universitaires McGill-Queen's, 1995, pp.138-162.

M. Gasher, «From Sacred Cows to White Elephants : Cultural Policy Under Siege», dans Joy Cohnstaedt et Yves Frenette (dir.) *Cultures canadiennes et mondialisation*, Montréal, Association d'études canadiennes, 1997, pp. 13-29.

통계 사무소가 설립 되었는데, 그 역할은 출생률과 사망률에 대한 데이터 및 인구 조사 등과 같은 인구 통계에 대한 정보와 노동시장, 무역, 산업생산 등에 대한 통계 자료와 같은 경제적인 정보를 수집하는 데 있었다. 국가가 경제 관료의 새로운 역할을 지원하기 위한 통계 자료의 필요성을 인식하게 되었을 때, 1870년대 중반부터 1890년대 중반까지 이어졌던 20년간의 불황은 경제 분야 데이터 수집에 눈부신 발전을 가져온 계기가 되었다. 오늘날 캐나다 통계청의 전신이 된 캐나다 연방 통계학 사무소가 마침내 1918년에 세워졌고, 그 주요 임무는 수많은 사회 경제 분야에서 자료들을 수집하는 것이었다.⁴⁾

19세기 중반부터 통계학 수집 구조 설립과 19세기 말로 거슬러 올라가는 문화정책 개발에도 불구하고 문화 통계학은 다소 늦은 감이 있었다. 실제로 1960년대 말과 1970년대 초가 되어서야 캐나다 연방정부 뿐만 아니라 주 정부의 결정권자들에게 주요한 통계 정보 공급원인 캐나다 통계청의 문화 통계학 프로그램을 수립하는 것을 고려하기 시작했기 때문이다.⁵⁾ 문화 통계 자료들은 이미 수집되어 왔기 때문에 문화 통계 프로그램 운영은 무에서 시작되었던 것은 아니다. 1921년부터 도서관에 대한 여론조사가 실시되었고, 박물관 출입에 관한 자료도 수집되었다. 영화감독, 영화 배급업자, 영화 시사회에서 실시한 조사를 통해 영화에 대한 정보가 입수 되었다. 이러한 자료들의 수집과 보급에 대한 책임은 캐나다 통계청의 여러 부서들 간에 나뉘어져 있었다.

캐나다 국무부의 기금으로 캐나다 통계청은 문화 분야를 체계적이고 일관성 있게 연구할 수 있도록 교육 지도부 내에 문화 통계학 팀을 발족시킬 수 있었다. 1972년에 문화 관련 여론조사가 처음 실시되었고, 이어

4) Voir, D. Worton, *The Dominion Bureau of Statistics : A History of Canada's Central Statistical Office and its Antecedents, 1941-1972*, Montréal, Presses universitaires McGill-Queen's, 1998, pp. 25-32.

5) 캐나다 문화 통계학 프로그램 수립에 참여한 저자들은 옛 국무차관 대행이었던 앙드레 포르티에 André Fortier와 캐나다 통계청 산하 교육과 문화 통계학 옛 책임자였던 이봉 포르탱 Yvon Fortin 그리고 캐나다 통계청의 문화 통계학 프로그램 책임자인 메어리 크로미 Mary Cromie가 제공한 역사적인 자료들을 통해 많은 도움을 받았다.

서 1975년과 1976년 그리고 1978년에 실시된 여론조사에서는 특히 캐나다 사람들의 여가 활동에 대한 설문도 포함 되었다. 그 후 여론조사는 매 5년 마다 실시되었던 사회 전반 앙케트의 일부를 구성하고 있는 문화 활동 일정에 대한 검토와 통합되었다. 또한 창조예술과 무대예술 분야에서 다양한 조사가 실시되었다. 첫 몇 년 동안은 도서 출판과 문화재 기관에서 앙케트 일정이 세워졌다.

캐나다 국무부와 캐나다 통계청이 국무부 예산에서 나오는 기금으로 프로그램을 공동으로 관리하고 있었다. 그러나 두 기관이 추구하는 목표가 다르므로써 마찰이 생길 수밖에 없었다. 국무부는 정책을 만드는 데 기초가 될 수 있는 연구와 자료를 얻는 데 주력했던 반면 통계청은 입수한 자료를 각계각층의 대중들에게 제공해주는 것을 주요 임무로 삼았기 때문이다. 국무부 사람들은 산출된 통계 자료가 정책을 만드는 데 바로 이용하기에는 너무 일반적인 것으로 평가했고, 통계청 사람들은 주민들에게 책임감을 느끼면서 주 정부와 문화산업 분석가들의 통계 자료에 신뢰를 보였다.

캐나다 통계청으로 예산이 이관되면서 두 기관의 대립은 더 이상 없었으나 예산 분리로 인해 초래되는 불편한 점을 감수해야 했다. 반면에 캐나다 통계청이 더욱 광범위한 고객의 욕구에 자유롭게 맞출 수 있게 되어, 특히 주 당국에는 더욱 유용한 프로그램이 되었다. 실제로 캐나다에서 모든 사람들에게 문화 통계의 주요한 원천이 되는 프로그램으로 자리 잡게 된 것이다. 그러나 국내 총생산과 실업에 대한 자료 그리고 인구 조사가 중요한 몫을 차지하고 있는 캐나다 통계청의 우선순위 구조에서 프로그램의 적합성을 합리화해야 했다. 따라서 해당 프로그램은 문화 분야 발전과는 아무런 상관이 없던 변화와 예산 삭감에 취약하게 되었다.

1970년대 말 캐나다 문화 통계 프로그램은 그 이후 약간의 변형을 거치긴 했지만 오늘날 지니고 있는 보편적인 형태를 띠게 되었다. 따라서 1980년대 중반 도서관에 대한 여론 조사가 폐기 되었고, 1995년경 특별 산업 분야에 대한 여러 가지 연간 앙케트가 2년 마다 실시되는 것으로

바뀌었다. 그러나 근본적으로 시민들의 참여를 고려해 문화 통계 프로그램은 문화산업과 문화 기관뿐만 아니라 문화재와 문화 용역 범위 안에서 제한되었다. 이 프로그램은 특히 문화의 경제적인 면에 관심을 두고 있었다. 그런데 이러한 방향으로 정해진 것은 무엇 때문일까? 문화 통계 프로그램 역사에 관한 저자들 중에 정보 제공자들과 캐나다 연방 행정부의 고급 공무원들 모두가 이러한 방향 설정 변화를 설명할 수가 없었다. 이는 문화 통계에 대한 명료한 개념적 틀이 없었기 때문이다. 유네스코가 문화 통계에 대한 틀을 1972년에 만들기 시작해 1986년에 발행해냈던 것과 동시에 캐나다 연방정부도 문화 통계 프로그램 수립을 승인했다.⁶⁾ 문화 통계 프로그램을 구상하는 기간 동안 유네스코와 캐나다 통계청 공무원들 간에 자문과 의사소통이 비공식적으로 이루어졌다. 그러나 수집할 통계 대상을 결정하는 것은 실용성에 비중을 두었다. 말하자면 이미 수집되었던 것과 쉽게 접할 수 있는 것, 그리고 그 당시 문화정책 책임자들의 관심을 끌었던 것에 바탕을 두고 있었다.

크리스티앙 프와리에(Christian Poirier⁷⁾)는 1960년과 1980년 사이에 세계적으로 문화정책은 민주화와 문화 참여에 집중 되었다고 했다. 그런데 1980년에는 생산과 소비 지수 및 수출 지표를 이용하여 경제적인 발전을 이룬 말기에는 문화정책을 활용하는 것에 관심이 쏠렸다. 이러한 변화는 1970년대 말 전 세계에 불어 닥친 신자유주의 사상의 등극에 부응하는 것이었다. 각 나라 정부는 경제적인 영향을 받는 문화 프로그램을 특별히 보호하기 위해 사회적 프로그램의 예산을 삭감했다. 따라서

6) Cf., UNESCO, *Understanding Creative Industries*, [En ligne], <http://portal.unesco.org/culture>, consulté le 10 septembre 2016.

J.-C. Gordon et H. Beilby-Orrin, *International Measurement of the Economic and Social Importance of Culture*, Paris, Organisation de coopération et de développement économiques, [En ligne], <http://www.oecd.org/dataoecd>, consulté le 5 septembre 2016.

7) Cf., C. Poirier, «Vers des indicateurs culturels élargis ? Justificatifs des politiques culturelles et indicateurs de performance au Québec et en Europe», dans *Accounting for Culture*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2005, pp. 235-256.

문화정책과 문화 프로그램은 경제적인 관점에서 그 존재의 타당성을 증명해 보여야 했다.

총 생산량과 달러로 표시된 경제 지표는 자체적 가치를 증명하고 생존을 위해 문화정책과 문화 프로그램에 반드시 필요한 것이었다. 문화산업에 대한 여론 조사와 문화 통계 프로그램을 운영하는 문화 기관은 시대적 욕구에 잘 대응해 나갔다. 따라서 문화 프로그램이 경제적 지표의 중요성을 부각시킨 것은 놀라운 일은 아니다. 그러나 이렇게 경제적으로 정당화 하는 것은 특히 거시 경제학적인 차원에서 중시 되었다. 캐나다 문화 분야 전체를 생각해 경제적 여파를 감안했고, 경제적 지표는 장관들의 담화나 공적인 문서에서 인용 되었다. 관련된 데이터는 특별 프로그램 평가에 사용되지는 않았다.

수익성에 중심을 둔 경영을 실천하고 양적인 지표를 이용해 지출의 효율성을 가늠하기 위해 최근 몇 년 동안 행정부가 행사한 압력에도 불구하고 문화 통계에는 별 다른 효과를 가져 오지 못했다. 공공 프로그램의 추상적인 목적을 측정 가능한 구체적인 자료로 나타내는 것은 극히 어렵기 때문이다.

2.2. 캐나다 문화 통계학의 현재

캐나다 문화 통계학 프로그램은 독보적이며 문화산업과 문화기관에 관한 자료들을 캐나다에서처럼 쉽게 접하고 캐나다 문화 통계 자료 보유 능력을 증가하는 나라를 찾아보기 힘들다. 그러나 캐나다 문화 통계학 자료가 완벽한 것으로 볼 수는 없다. 세월이 지나면서 관련 자료들이 출판하기에 시대성이 떨어지거나 공적인 자료로 활용하기에 적합하지 않은 통계 자료들을 산출해 내는 프로그램은 신뢰를 받기 어렵다. 애초부터 캐나다 국무부는 관련 자료들이 캐나다 국무부가 필요로 하는 것에 부합하지 않는다고 보았고, 문화정책을 담당하는 본거지에서와 오타와에서 열렸던 회의에서도 불만의 소리가 이어졌다. 캐나다 통계청에 의하

면 1984년 첫 보고서에서부터 문화정책 국가 자문위원회 위원들이 자료 수집 날짜와 발행 날짜 간에 큰 공백이 있음을 지적했다. 이러한 문제로 캐나다 문화재청과 캐나다 통계청은 서로 끊임없는 격론을 벌이기도 했다.

캐나다 통계청을 제대로 평가하기 위해서는 두 가지 점을 고려해야 한다. 첫째, 캐나다 통계청이 산출한 통계는 여러 대중을 대상으로 하는 것이다. 말하자면 어떤 기관이나 어떤 관리기구의 특정한 욕구에 응하는 것을 목표로 하지 않는다. 주어진 문제를 해결할 수 있도록 하기 위해서는 수집된 통계 자료들이 적절히 분석되어 다른 정보에도 조합되어야 한다. 이러한 통계 자료들이 적재적소에 이용되려면 해당 기관의 분석 능력이 필요하다는 것이다.

둘째, 통계 자료 조사는 캐나다 통계청의 안전과 질적으로 엄격한 규범을 따라야 하는데, 말하자면 캐나다 통계청이 설정한 모든 재검 처리 절차를 거쳐야 한다는 것을 의미한다. 이렇게 함으로써 시간이 소요되긴 하지만 자료의 신뢰성을 높여주고 응답자가 제공한 답변정보 기밀 유지가 가능해진다. 반면에 캐나다 통계청의 정보 기밀 유지 보장이 없이는 조사 대상이 된 사람들은 답변하는 것을 주저하게 될 것이고 재정활동 내역 공개를 꺼리게 될 것이며, 따라서 신뢰할 수 있는 자료를 얻기가 어려워질 것이다.

그밖에 여러 해 동안 통계 자료 산출을 향상시키기 위해 막대한 노력이 경주 되었다. 예를 들어 2012년에 문화유산에 대한 연방과 각 주의 실무자들이 캐나다 통계청이 자료 산출을 가속화하는 방법을 찾아 지원 하는 것을 돕고 자료 산출이 더욱 완벽하고 신속하게 이용될 수 있도록 도와주기 위해 캐나다 문화재청이 기술적인 지도 방향을 확실히 잡아주는 프로그램을 내놓았다. 2014년부터 캐나다 문화재청과 캐나다 통계청이 공동으로 출자한 발의는 여러 가지 긍정적인 결과를 가져왔다. 특히 인터넷에서 정보를 접할 수 있도록 한 것은 이러한 프로그램 덕분이다. 적절한 시기에 통계 자료가 공시될 수 있도록 통계 자료 처리 방법이 현

대화 된 것이다. 그러나 방대한 총체적 자료들을 산출해내는 데 들어가는 비용은 상당했다. 실제로 프로그램 비용만 하더라도 매년 수백만 달러가 들어가게 되어 예산이 끊어질 염려가 끊임없이 제기 되었고, 계속 증가하는 비용에 대처하기 위해 필요한 신용을 새롭게 얻어 내는 일도 쉽지 않았다. 문화 통계 자료들을 계속 수집해 나갈 캐나다 통계청의 약속에도 불구하고, 그 프로그램은 기관의 다른 모든 프로그램들과 같이 예산이 삭감 되었다. 캐나다 문화재청과 같은 다른 연방 부서들도 재정적인 지원을 할 의사가 없었다. 이러한 상황으로 인해 통계 자료 수집을 위한 다양한 내용의 앙케트 빈도수가 감소하게 되었고 자료 산출이 지연 되었으며 프로그램의 수익성을 가져오기 위한 노력이 필요했다.

생산비용과 빈도수 그리고 적절한 시기에 자료를 출판하는 문제들을 해결하기 위한 노력으로 문화 통계 프로그램은 2006년에 생산 전략을 근본적으로 바꾸었다.⁸⁾ 이전에는 각 앙케트가 검토할 영역에 대한 실제 조사였다. 프로그램 책임자들이 산업 발전을 따르면서 목표로 하는 문화 영역 지도자들의 역할을 고려하여 앙케트 영역을 결정지었다. 전문가들은 설문지를 작성해 배포했고, 자료 처리를 위해 캐나다 통계청의 다른 부서들과 계약을 맺고 그들 스스로 결과를 분석하고 보고서를 발행했다.

2010년 말 문화 통계 프로그램 책임자들은 이러한 앙케트를 더 이상 독립적으로 수행할 수 없다는 결론에 이르게 되어 앙케트 담당은 서비스 분할 부서로 전환 되었다. 서비스 분할 부서는 기업의 생산과 재정 상태에 대한 획일화 된 자료들을 수집하여 캐나다의 모든 기업을 대상으로 표본 조사를 실시한다. 견본의 기본은 캐나다에 등록되어 있는 모든 회사들의 목록을 이루는 기업 장부에서 온 것이다. 캐나다와 미국, 멕시코가 받아들인 산업에 대한 통계 분류 규정인 북아메리카 산업 분류 시스템(Système de Classification des Industries de l'Amérique du Nord)에

8) 문화에 대한 일반 여론 조사에 비하면 캐나다 통계청의 새로운 접근법에 제공된 정보들은 그 당시 문화 통계학 자문위원회 회장이었던 세르쥬 베르니에(Serge Bernier)의 도움이 컸다.

따라 기업들이 분류 되었다.

문화 통계 프로그램 연구원들은 각 문화영역에 상이한 설문지를 보내 기 보다는 단지 기업에서 실시한 일반적인 조사 자료들을 입수하는 데 그쳤다. 서비스 분할 부서는 설문지 구상과 관리뿐만 아니라 자료 처리 까지 맡게 되었다. 이러한 조사 방식의 편리한 점은 자료들이 약 12개월 내지 15개월 사이에 분석되어 출판될 수 있기 때문에 비용이 절감되고 신속하게 이루어질 수 있다는 것이다. 그리고 이러한 조사 방식은 기업 장부에 캐나다의 모든 회사들이 포함되어 있어 총괄적인 성격을 띠게 된다. 게다가 이전에는 2년 내지 3년에 걸쳐 실시되었던 조사가 매년 실시 되고 있다. 결국 영역들 간에 중복될 염려가 없이 문화영역 자료들을 다른 경제영역 자료들과 비교해 볼 수 있다.

그러나 설문지가 획일화됨으로써 문화산업을 위한 맞춤형 질문이 누락되는 일도 발생한다. 더욱이 북아메리카 산업 분류 시스템(SCIAN)은 주요 활동에 따라 기업들을 분류하기 때문에 도서 발행과 같은 활동에서 부차적으로 관여 되었던 회사가 자료에 나타나지 않을 수도 있다. 이러한 분류 방법은 캐나다 경제활동 집단을 위한 신뢰할만한 자료와 평가를 제공하기도 한다.

2.3. 통계 자료 탐구와 분석

캐나다 통계청 조사에서 나온 자료들은 시나 주 그리고 국가적 차원에서 이용할 수 있는 문화에 대한 정보들만은 아니다. 실제로 캐나다 통계청이 설립된 이래로 문화 통계 프로그램은 문화 자료 탐구와 분석을 통해 수집된 정보를 바탕으로 일련의 분석 보고서를 만들게 되었다. 이러한 보고서들 가운데 주요한 보고서의 하나는 캐나다에서 문화의 경제적 파급 효과의 평가에 관한 것이었다. 애초에 공식적으로 간행되지 않은 보고서들은 캐나다 문화재청이나 노바스코샤 주 정부 내에서 사용하려고 했던 것이다. 최근 분석 버전은 캐나다 통계청 사이트에서 접할 수 있다.⁹⁾ 시

간이 지나면서 정기적인 조사들 가운데 어떤 것들은 변형을 시켜 문화 교류에 대한 일련의 도표와 양적 분석 보고서가 정기적으로 만들어졌다. 이러한 분석 결과들 또한 캐나다 통계청 사이트에서 접할 수 있다.

문화 통계 자료 탐구를 통해 문화 영역의 잠재적 영향 범위를 확대하였다. 문화적 정보들이 조사에서 나온 데이터에 오랫동안 의존해 왔던 만큼 문화의 정의는 실제로 캐나다 통계청이 조사하는 대상, 말하자면 도서 출판이나 영화 제작, 텔레비전, 무대예술 등과 같은 문화산업을 가지고 문화 활동을 향유하고 있다는 것에 한정 되어야 했다. 문화는 화가, 장인, 민속 무용가 등과 같은 무형 문화재를 포함한다는 것에 의견이 모아졌지만 이들의 경제적 기여도가 미미하고 조사에 통합 시키면 비용이 크게 부담되기 때문에 이들을 무시하였다.

자료 탐구와 더불어 캐나다에서 수집된 통계의 모든 범위가 포함되었다. 따라서 문화는 갑자기 훨씬 더 광범위한 분야가 되었다. 문화의 경제적 파급 효과의 조사에서 텔레비전 생산을 고려한다면 텔레비전 방송 시청을 가능케 하는 수상기 제작도 포함 되어야 했다.

2014년 캐나다 통계청의 “문화 통계학을 위한 캐나다의 틀*Cadre canadien pour les statistiques culturelles*”에서는 문화의 정의를 다음과 같이 기술한다.

[...] activité artistique créatrice et les biens et services produits par cette activité, et la conservation du patrimoine humain¹⁰⁾

창조적인 예술 활동과 이러한 활동으로 생산된 재화와 용역 그리고 인간문화재의 보존

9) Statistique Canada, *Guide de la statistique de la culture*, Date de modification : juin 2009, [En ligne], <http://www.statcan.gc.ca/bsolc/olc-cel/olc-cel?catno=87-008-GIF&lang=fra>, consulté le 7 août 2016.

10) *Op. cit.*, Statistique Canada, *Cadre canadien pour les statistiques culturelles*, Ottawa, Catalogue de Statistique Canada n° 81-595-MIF n° 21, 2014, p. 9.

그러나 이러한 정의는 아마추어 민속 예술가와 소수 민족이 행하는 문화재 차원의 활동처럼 이 정의가 포함할 수도 있는 여러 가지 요소들을 배제하고 있다. 더욱 중요한 것은 예술 전시회 방문이나 역사적 공연에 참가하는 문화적 활동을 문화적 재화 및 용역의 소비와 혼동하고 있는 듯하다. 문화적 활동에 참가와 문화적 재화 및 용역의 소비는 생산과 균형을 이뤄야 하는 또 다른 중심 요소가 되는 것이다.

Les biens et services culturels forment le lien entre la production (ou l'offre) et la consommation (ou la demande) de culture¹¹⁾

문화적 재화와 용역은 문화의 생산 (또는 공급)과 소비 (또는 수요) 간에 관계를 이룬다.

캐나다 통계청의 “문화 통계학을 위한 캐나다의 틀”에는 사회에서 문화의 역할에 대한 어떤 개념화도 소개되어 있지 않으며 문화 통계학이 목표로 해야 할 정책이나 다른 요소들을 명시하지 않고 있다. 또한 문화가 사회에 미치는 영향에 대해 아무런 언급이 없고, 시민들도 공동체나 인류 발전에 있어 문화의 반향을 가늠해 보려는 시도는 엿보이지 않는다. 캐나다 통계청의 보고서가 어떤 범주의 산업과 재화를 포함해야 하는지를 규정하는 데 오히려 초점이 맞춰져 있다.

〈도표 1〉 문화적 재화와 용역

1차 (모든 생산라인을 조절)	2차 (라인 일부만 조절)
라디오 텔레비전 방송 프로그램 편성과 용역 (라디오, 텔레비전, 케이블, 위성과 인터넷)	광고 용역
영화제, 연극제	건축가의 설계도
문화유산에 연계된 용역	저작권과 관련 용역

11) *Ibid.*, p. 17.

1차 (모든 생산라인을 조절)	2차 (라인 일부만 조절)
도서관과 기록 보관소	디자인 도면
영화관, 영화, 비디오	교육 영역
무대예술 (무대 공연과 예술적 후원 영역)	시각예술 재화의 연속 제작
음악	사진 촬영
소리 녹음 시각예술 (원작과 수공업) 문서와 출판 작품 (도서, 신문, 정기 간행물)	후원 영역

출처: 캐나다 통계청 (2014)

캐나다 통계청 보고서의 세 부록은 문화 영역을 규정하기 위해서 재화 유형의 분류 코드와 북아메리카 산업 분류 시스템 제품의 핵심 분류 코드, 그리고 캐나다 통계청이 이용하게 될 직업 분류 코드를 열거하고 있다. 따라서 문화 통계학의 틀의 방향에 대한 확고한 의지가 엿보이는 대목이다. 자주 접하는 문화 활동이 각 개인에게 효과를 가져다 줄 수 있다는 것은 인정하지만, 그러한 효과를 가늠하기 위해 수집되어야 할 지표들이나 자료들을 명시하지는 않는다. 문화 통계학의 틀은 캐나다 통계청이 문화 영역에서 펴내고 있는 여러 보고서들 간에 긴밀한 연관성이 있도록 하는 것을 목표로 하는 실질적인 도구이다.

2.4. 문화 통계학의 다른 원천

캐나다 통계청의 문화 통계학 프로그램이 문화에 대한 자료의 주요한 원천이라 할지라도 통계 정보의 유일한 원천이라고 볼 수는 없을 것이다. 캐나다 정기 간행물 사무소는 신문과 잡지 구독을 산정하기 위해 국민들에게 정기적으로 조사를 실시한다. 조사의 범위 내에서 응답자의 오락과 여가 활동에 대한 정보를 수집하여 입수된 정보를 기관 회원들에게

관매하기도 한다. 여러 문화 활동에 참가자들의 프로필을 그리기 위해 잡지 구독과는 관계없이 데이터가 분석될 수 있다.

문화 활동에 대한 수많은 행정적 데이터의 총체가 존재한다. 실제로 거의 모든 주들과 대규모 문화 기관들은 문화적으로 자주 접하게 되는 정보들을 수집하고, 대부분의 주들은 이러한 정보들을 공적으로 또는 내부적으로 보급하게 된다. 예를 들어 파크 캐나다Parcs Canada는 공원과 명소에 찾아오는 사람들의 출입을 정기적으로 알려준다. 캐나다에서 출판된 국립 도서관의 도서 목록은 수많은 정보를 담고 있으며 정부의 여러 단계로 이루어진 행정 지원 프로그램은 행정 기관이 지원하는 기업과 단체에 대한 행정 정보를 수집해 분석한다. 그러나 이러한 자료들은 주와 단체에 분산되어 있고, 캐나다 통계청의 문화재 기관에서 실시한 조사의 경우를 제외하고는 체계적으로 수집되어 있지 않다.

결국 문화 기관들은 방문객들에게 간간히 조사를 실시한다.¹²⁾ 보통 마케팅이나 평가를 목적으로 수집된 이 자료들은 학술적인 출판물로 보급 되지 않기 때문에 임시적인 성격을 띤다. 그러나 이러한 자료들은 매년 소진되는 정보들의 보고와도 같은 것이다.

2.5. 평가

캐나다에서 수집된 대부분의 문화 정보들은 본질적으로 경제적인 성격을 띠고 있다는 점에 주목할 만하다. 더욱이 각종 프로그램도 지나치게 경제적인 측면에 쏠려 있어 캐나다 사회에서 실제로 문화의 기여도를 인정하고 가늠하기 어렵다. 물론 캐나다 문화재청이나 연방과 주 및 준주의 문화유산 관리자들은 캐나다 통계청이 문화 통계학 프로그램의 영향력을 넓히는 데 재정적인 도움을 주지는 못했다. 과거의 정책들이 시

12) Voir, D. Stanley et al., «Win, Place or Show : Gauging the Economic Success of the Renoir and Barnes Art Exhibits», *Journal of Cultural Economics*, 24, 2000, pp. 243-255.

민권과 국가 건설 측면에서 문화가 가져온 혜택을 인정했다 할지라도, 새로이 탄생한 문화산업을 뒷받침하기 위해 통계학은 산업정책으로서 거의 문화정책 지원에만 초점이 맞춰져 있다.

연방과 주 및 준주의 문화유산 관리자들이 문화적 지표의 초점을 맞추는 데 목표를 둔 노동 단체를 만들었을 때 구성원들에게 문화의 사회적 반향을 연구해 보도록 했다. 경제적 지표의 필요, 특히 경제적 여파에 대한 연구의 필요성은 언제나 중대한 문제였으나 문화유산 관리자들은 문화 영역에서 정책 개입의 목적은 엄격히 경제적인 측면을 넘어서야 한다는 것을 인정하고 있었다. 만일 경제적인 여파가 공공 문화정책이라는 것에 연유한다면 우주 항공 산업과 첨단 기술 및 교육과 스포츠에 이르기까지 여러 다른 영역들은 자금을 얻기 위해 문화 영역에서 치열한 경쟁을 할 수밖에 없을 것이다. 문화유산 관리자들이 문화의 사회적 반향에 미치는 지표들에 초점을 맞추려고 했던 이유이다.

캐나다 통계청은 2014년에 여가와 문화적 활동 및 동기 부여에 대한 광범위한 사회 여론 조사 실시를 제안했다. 몬트리올 학술대회와 워크숍의 이론적 연구와 사례 연구를 바탕으로 본 조사는 문화의 사회적 반향을 양적으로 계량화하기 시작했다. 그밖에 캐나다 통계청의 새로워진 그리고 사회와 시민권에 입각해 더욱 강력해진 존재 이유를 규정하기 위해 문화를 경제적으로 합리화 하는 것을 넘어설 수 있는 적절한 방법을 정책 결정권자들에게 제시하게 되었다. 따라서 문화 통계학의 새로운 세대를 부각 시키는 데 필요한 적정 요소들이 정착 되었다. 그러나 캐나다에서 연방과 주 및 준주의 문화유산 관리자들을 포함해 캐나다 정책 결정권자들은 별다른 반응을 보이지 않았다.

캐나다에서 문화 통계학은 정책에 관한 성찰의 진전을 자칫 따라가지 못할 우려가 있었다. 사회 활동이 아니라 산업 생산을 위해 구상된 분류 체계 시스템인 북아메리카 산업 분류 시스템에서 세워진 캐나다 통계청의 “문화 통계학을 위한 캐나다의 틀”은 진전을 보지 못했다. 문화 통계학 프로그램의 재정적 안정성을 확보하기 위해 주요한 여론 조사 프로그

램의 개혁이 필요했다. 반면에 퀘벡에서의 상황은 좀 다른 것 같다.

3. 퀘벡에서 문화 통계학: 오랜 전통의 결말

캐나다 통계청이 문화 통계학에 관련하여 제작해낸 몇몇 자료들을 제외하고 문화 통계학에 관한 다양하고 의미 있는 자료들을 펴내는 곳과 관련 기관은 퀘벡 외에는 별로 많지 않다.¹³⁾ 퀘벡은 통계학 분야에서 오랜 전통이 이어져 내려오고 있는데, 이러한 전통은 오래 전으로 거슬러 올라가게 된다. 현대적인 기법의 첫 조사가 1665년과 1666년에 누벨 프랑스에서 루이 14세 왕가의 국무 비서 격인 콜베르Colbert의 행동 지침 하에 이 식민지의 관리인이었던 장 탈롱에 의해 이루어졌다. 중상주의적 사고에서 영감을 받은 콜베르는 관리인들에게 인구조사와 여러 가지 경제적인 활동에 대한 사항을 정기적으로 조사해 제공할 것을 요청했다. 이 두 가지 조사에 관한 원본 자료들은 오타와에 있는 캐나다 기록 보관소Archives du Canada에 소장되어 있다. 1867년 캐나다 연방은 「조사와 통계학“les recensements et la statistique”」이라는 자료를 연방 법원에 넘겼다. 이는 퀘벡 정부가 교육과 같은 권한이 있는 분야에서 통계학을 산출하는 데 방해가 되지 않고, 오히려 정부 기구를 중심으로 산출된 여러 가지 일련의 자료들을 통합하고 표준화할 수 있도록 퀘벡 통계학 사무소를 설립해 1912년에 법으로 구체화 되었다. 이러한 프로젝트를 중심으로 활발한 법률적 심의가 있었다. 퀘벡 정부는 스스로의 권한에 속하는 분야를 관리하는 데 필요한 통계학을 산출할 기관을 설립해 주 전체를 관할한다는 논리였다. 퀘벡 통계학 사무소는 이러한 세력권에서 탄생 되었던 것이다. 더욱이 퀘벡은 아무런 통제권이 없는 정부 보다는

13) 특히 공공 도서관에 대한 통계학이 잘 구축되어 있는 앨버타 주와 온타리오 주에 못지않게 퀘벡 주는 독창적인 문화 통계학을 구축하고 있다.

스스로 통제권을 자임하고 나섰다. 퀘벡은 통계학이 퀘벡 사회와 다른 성격을 반영하는 것에서 보다는 스스로의 관할 분야를 관리하는 방법에 적합한 통계학을 확실히 마련해 두었다.

3.1. 문화 사업 초기

1960년에 퀘벡 문화 사업부가 설립 되었는데, 조용한 혁명Révolution tranquille 이후 오늘날 얘기하는 바 문화 통계학의 산출은 퀘벡에 없었다. 첫 문화 사업은 공공 도서관에 관련된 것이었다.¹⁴⁾ 이어서 1979년에는 퀘벡 문화 사업부의 지도하에 퀘벡 사람들의 문화적 실천에 대한 첫 번째 조사가 실시되었다. 이 조사는 공공 도서관의 단계적인 발전을 알고자 했다면, 두 번째 조사는 여러 대중의 문화적 실천에 대한 핵심적 범위를 한정하는 것이었다. 두 조사 모두 문화의 대중화로 이끌어졌다. 또한 앙드레 말로André Malraux가 구상하고 적용한 프랑스 문화정책의 영향을 받기도 했으며, 문화적 실천에 대한 첫 번째 조사는 프랑스 문화부¹⁵⁾가 만든 동일한 양식의 활동에서 모델을 삼았다.

퀘벡 문화 사업부는 공공 도서관에 대한 연간 자료들을 계속 수집했고, 1983년에 문화적 실천에 대한 조사를 다시 실시했다. 이후에는 5년마다 조사를 실시하게 되었고, 이로써 방대한 기초 자료를 쌓게 되었다.¹⁶⁾ 이 조사는 올해 36년째로 접어드는데, 안정된 기초적인 내용을 유지하면서 현대화된 문화적 삶의 방식에 따라 도래한 기술적인 혁신에도 적절히 대응하였다.

14) Cf., Ministère des Affaires culturelles, *Statistiques des bibliothèques publiques (1961)*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1962.

15) Cf., Ministère de la Culture (France), Services des études et recherches, *Pratiques culturelles des Français, Description socio-démographique. Évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, 1982.

16) Cf., R. Garon et L. Santerre, *Déchiffrer la culture au Québec : 20 ans de pratiques culturelles*, Québec, Les Publications du Québec, 2004.

3.2. 문화 발전 백서

퀘벡 정부는 1978년에 광범위한 성찰의 결실과 인류학적 문화 개념¹⁷⁾에 우선적으로 기초를 둔 도서를 출판했다. 그러나 사람들은 그 도서에는 엄밀한 의미의 문화적 활동의 견지에서 문화적 부류의 통계학이 상당히 부족하다는 것을 확인하게 되었다.¹⁸⁾ 문화적 발전을 위해 사람들은 그러한 체제 속에서 혜택을 받을 수 있기를 기대했다. 권한이 있는 다른 모든 영역에서처럼 퀘벡 정부는 문화에 대한 방향 설정을 하고자 했고, 통계학이 주요한 역할을 하게 될 정보들을 이용해 결과를 평가하고자 했다. 더욱이 이러한 정보들은 공개 토론에서 화제 거리를 제공하는 데 한 몫을 하게 되었다. 정부는 퀘벡 문화 연구소 *Institut québécois de recherche sur la culture*에 퀘벡에 대한 문화 통계학의 총체를 수집하는 임무를 맡겼다. 결과적으로 두 가지 출판물이 나오게 되었는데, 하나는 퀘벡 문화 통계학에 관한 것이고, 다른 하나는 몇 가지 권장 사항이 따르는 퀘벡 문화 활동에 대한 종합적인 검토였다. 따라서 무엇보다 문화 통계학의 성격에 대한 한층 더 이론적인 성찰이 먼저 이루어졌다. 이러한 저작물과 나란히 퀘벡 영화에 대한 역사적 통계학의 저작물이 나오게 되었다.

저작물의 제작이나 제작 과정에 대한 매우 다양한 통계학을 한데 모은다면 대부분 캐나다 통계청에서 나온 것이다. 특히 캐나다 통계청은 무대 예술과 문화산업을 위한 제작에서 통계학으로 향하는 길을 활짝 열어 놓았다. 퀘벡은 문화의 대중화, 퀘벡 문화의 정체성, 문화적 재화, 대중에게 다가갈 수 있는 것에 가장 큰 비중을 두었기 때문에 문화적 산물과 이들의 유통에 집중적인 노력을 기울였던 것은 당연한 것으로 보인다.

17) Cf., Québec, *La politique québécoise de développement culturel*, Québec, Les Publications du Québec, 1978, p. 139.

18) *Ibid.*, pp. 139-140.

3.3. 퀘벡 문화 통신 관측소¹⁹⁾

2000년 6월 퀘벡 문화 통신부 장관은 퀘벡 문화 통신 관측소를 개관했다. 이 관측소는 1991년으로 거슬러 올라가야 하는 만큼 오랜 숙고 끝에 설립된 산물이다. 본 기관은 첫 번째 목표인 문화 통계학의 발전을 도모하는 행정 조직이 되고자 했다. 이러한 조직은 여러 가지 독창적인 성격을 갖는다. 첫째, 퀘벡 통계학 연구소 Institut de la statistique du Québec와 연계되는 기관이다. 이러한 연관성으로 퀘벡 문화 통신 관측소는 모든 퀘벡 정부 통계 기관의 책무를 지게 된다. 가령 자료를 조사할 수 있는 권한, 통계적인 비밀을 지켜야 할 책무, 정통한 자원에 접근할 수 있는 권리, 작업과 출판을 규칙적으로 하는 것 등을 말한다. 둘째, 이 조직은 주요 부서들과 동반자 관계로 문화 활동 분야에서 일하는 정부 기관들, 말하자면 퀘벡 통계학 연구소 이외에도 퀘벡 문화 통신부 Ministère de la culture et des communications, 퀘벡 예술과 문학 심의회 Conseil des arts et des lettres du Québec 뿐만 아니라 문화 기업 발전협회 Société de développement des entreprises culturelles 등을 통합한다. 이러한 협력 관계를 통해 재정 자원을 한층 더 다양화 할 수 있게 되었고, 특별한 프로젝트를 수행하기 위해 여러 곳에서 자금을 받을 수 있게 되었다. 퀘벡 문화 통신 관측소는 네 개 기관²⁰⁾의 대표자들과 퀘벡 행정 심의회에 소속된 여덟 개의 자문 위원회의 회장들로 구성된 퀘벡 행정 심의회가 관리하고 있다. 이 위원회는 문화 활동의 또 다른 영역에서 일하는 직업 환경의 대표자들로 구성되어 있다. 이 위원회는 다음과 같은 것들이다.

19) Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ)

20) Bureau of Broadcasting Measurements (BBM), Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications du Canada (CRTC), Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC) et Bureau de la statistique du Québec (BSQ)

- 시각예술, 예술 직업과 미디어 예술
- 영화, 음성 영상 기술과 라디오 방송
- 녹음 물과 무대예술
- 도서, 문학과 도서관
- 멀티미디어
- 문화재, 박물관 관련 기관, 기록 보관소
- 시청과 지방 관공서
- 대학 연구

이 위원회는 의견을 제시하고 환경에서 필요한 것을 챙긴다. 원래 문화 연구와 관련해 일하는 대학 연구 위원회의 구성원들은 참관자로서 다른 위원회에도 소속할 수 있다. 이러한 행정적이고 자문을 위한 구조는 모든 기관과 환경들 간에 시너지 효과를 가져 왔다. 관측소의 예산은 2013-2014년에 대략 150만 캐나다 달러에 이르렀다.

3.4. 퀘벡 문화 통신 관측소의 제작물

퀘벡 문화 통신 관측소는 신간 도서 소매 판매에 대한 월간 조사가 정착된 것에 대한 반감을 드러냈다. 이러한 조사는 2001년부터 통용 되었는데, 『간단 통계학 *Statistiques en bref*』이라는 전집이 출간되었다. 이 전집에서는 기존의 연재물이 업데이트 되었고, 여러 주제에 관한 서로 다른 기원에서 온 짙막한 연구들과 새로운 조사에서 나온 신연재물을 찾아 볼 수 있다. 또한 『현황 검토서 *États des lieux*』라는 색다른 전집도 처음 제작 되었다.

〈도표 2〉 퀘벡 문화 통신 관측소의 제작물

제목	내용과 평가	빈도
영화관과 드라이브인 영화관	영화관과 드라이브인 영화 관람실의 잦은 출입 상영 횟수, 좌석 수, 투사 언어 1988년 이후 장편 영화의 시초 첫 번째 앙케트: 1975년 1988년 이후 퀘벡 통계학 연구소의 사이트에서 조사	월간과 연간
문화적 요구에 따른 공공행정 경비	직접 경비와 이체 발송지부와 기관 할당 분야 첫 번째 앙케트: 1982년	연간
퀘벡 문화 활동 지표 2003년 이후 문화와 커뮤니케이션의 주요 통계학	문화적 활동들에 대한 총괄 데이터 첫 번째 출판: 1989년 캐나다 통계청 자료 포함	연간
영화산업 통계학	제작, 배급, 장편 영화 시청 제작 출자, 보급 장소, 비디오카세트 영화관에서 상영된 영화 인기도 순위표 퀘벡 상영관, 첫 번째 출판: 1993년 캐나다 통계청 자료 포함	연간
신간 도서 소매	주요 배급 경로에 따른 분량 (서점 등) 첫 번째 앙케트: 2001년	월간과 연간
간단 통계학	기존 통계학의 업데이트 여러 가지 주제에 관한 단기 연구 상인들의 연간 예술 작품 판매 연간 무대예술의 잦은 관람 연간 시각예술의 제도상 습득 2005년부터 월간 음향 녹음 판매	월간과 임시
현황 검토서	주어진 문화적 활동 또는 문화적 산물에 대한 저작물 문제 검토: 생산, 보급, 시청을 거쳐 제작에서 보관까지 첫 번째 저작물: 『도서 체인점 <i>La chaîne du livre</i> 』	임시

출처: 퀘벡 문화 통신 관측소(Observatoire de la culture et des communications du Québec)
사이트(www.stat.gouv.qc.ca/observatoire)에서 출판물의 내용을 찾아볼 수 있다.

3.5. 여타 통계학 제작물

퀘벡 예술과 문학 심의회가 1994년에 창립된 이후 본 기관의 지원 프로그램 관리를 위해 사용된 설문지 내용으로부터 규칙적으로 통계학을 만들어 냈다. 재정활동에 대한 일반 통계학 이외에 다음과 같은 주제로 제작된 통계학을 찾아 볼 수 있다.

- 예술 기관에서의 일자리와 보수
- 퀘벡 문화 정기간행물
- 무대예술
- 예술가들의 중심²¹⁾

1995년에는 문화 기업 발전협회 *Société de développement des entreprises culturelles*가 설립되었다. 이 협회는 유사한 기능을 가진 여러 기관들을 대신했었는데, 1978년에 창립된 문화산업 통신협회 *Société des industries culturelles et des communications*가 대신했던 첫 협회였다.

활동에 관한 일반 통계학 이외에도 문화 기업 발전협회는 영화에 대한 자료를 제공하는데, 퀘벡 문화 통신 관측소의 연간 간행물인 『영화산업 통계학 *Statistiques sur l'industrie du film*』에서 찾아 볼 수 있다.²²⁾

퀘벡의 도서관과 국립 기록 보관소 *Bibliothèque et des Archives nationales du Québec*는 1971년부터 퀘벡에서 출판된 도서들의 특성에 대한 여러 가지 통계학을 펴낸다. 이러한 통계학 서적에서 특히 초판의 제목과 건본 수, 정부와 상업적인 판본, 각 저서의 주제 범위, 출판 언어, 그리고 번역서에 관한 자료들을 접할 수 있다.²³⁾

21) 퀘벡 예술과 문학 심의회(CALQ) 사이트(www.calq.gouv.qc.ca)에서 모든 출판물을 찾아볼 수 있다.

22) 문화 기업 발전협회(SODEC)가 만든 이 통계학 간행물과 여타 자료들을 해당 사이트(www.sodec.gouv.qc.ca)에서 참고할 수 있다.

23) 퀘벡 문화 통신 관측소(OCCQ) 사이트(www.stat.gouv.qc.ca/observatoire)에서 해당 자료들을 참고할 수 있다. 또는 보다 상세한 자료들은 퀘벡 도서관과 국립 기록

4. 결론

다원적이면서도 세계를 향해 열려있는 캐나다 문화는 캐나다 영토 전반에 걸쳐 무엇보다 각종 문화 제공 정책을 발전시키는 데 목적을 둔 다양한 정책과 프로그램 그리고 여러 기구들을 정착시킴으로써 때로는 이질 문화집단과의 갈등 속에 수십 년에 걸쳐 수립되어 온 것으로 보인다.

최근까지 캐나다 통계청이 산출해낸 문화 통계학의 영향력은 주로 공급에 미쳤다면 퀘벡 통계학 연구소는 소비와 소비자의 중요성에 역점을 두었다. 퀘벡 문화 통신 관측소가 추구하는 정신에서 퀘벡 주 고유 영토 내 퀘벡의 문화적 산물, 특히 문화산업 생산이 어떤 결실로 이어졌는지 정확히 알기 위해서는 두 통계학 기관은 서로 상보적인 관계를 이루어 나가야 할 것이다. 퀘벡 문화 통신 관측소는 두 기관의 생산 능력, 문화적 산물의 종류, 경비의 성격, 출처의 원천, 기관의 기능 등을 파악해 두는 것이 중요하다.

퀘벡 문화 통신 관측소는 활동과 산물 그리고 지방에 따라 질 높은 생산 자료를 계속 산출해 내기 위해서는 캐나다 통계청을 대신할 수 있어야 한다는 것을 염두에 두어야 할 것이다. 퀘벡 문화 통신 관측소가 적극적으로 개입하기 전에는, 특히 소비 측면에서 심각한 어려움을 겪을 수도 있다. 이러한 관점에서 다양한 통계학과 함께 할 수 있을지 모르나 생산에 관한 자료가 상대적으로 빈곤 상태에 놓일 우려가 있다. 문화정책의 구상과 조사의 관점에서 문화적 산물이나 문화적 서비스를 퀘벡 사람들이 받고 있거나 자주 접하고 있다는 사실에만 관심을 둘 수는 없다. 문화 창조와 생산이 똑같이 중요하기 때문이다.

본 연구에서 다룬 캐나다 문화 통계학 개요를 통해 알 수 있는 것은 문화 영역에서 통계 자료가 넘쳐나긴 하지만 문화정책 결정권자들이나 시민들이 문화를 향유하고 이해하기 위한 도구가 그리 많지 않다는 것이

보관소(BANQ) 사이트(www.banq.qc.ca)에서 찾을 수 있다.

다. 문화의 경제적 차원에 대해서는 익히 알고 있으나, 사람들이 문화를 이용하는 방법 또는 문화가 사람들에게 영향을 미치는 방법에 관해서는 잘 인식하지 못하고 있는 것 같다. 또한 문화가 사람들의 삶을 윤택하게 하고, 사람들이 생각하고 행동하는 방식에 영향을 주어 스스로 가진 재능을 변화시키는 조치에 대한 평가를 잘 이용하지 못하고 있는 것으로 보인다.

문화가 사람들에게 미치는 파급 효과에 대한 사실적인 정량 평가를 하고 있는 곳은 매우 제한적이긴 하지만 퀘벡이 유일하다. 퀘벡에서는 문화정책 기획자들과 문화 프로그램 관리자들이 시민들의 풍요로운 삶과 사회적인 발전을 위해 문화가 할 수 있는 역할을 매우 중요시 여기고 있다. 캐나다 여타 지역의 문화정책 기획자들도 이러한 입장을 취한다 하더라도 문화에 대한 그들의 관점을 고수하기 위해 자료들을 양적으로 남용해서는 안 될 것이다.

참고문헌

- Garon, R. et L. Santerre, *Déchiffrer la culture au Québec : 20 ans de pratiques culturelles*, Québec, Les Publications du Québec, 2004.
- Gasher, M., «From Sacred Cows to White Elephants : Cultural Policy Under Siege», dans Joy Cohnstaedt et Yves Frenette (dir.) *Cultures canadiennes et mondialisation*, Montréal, Association d'études canadiennes, 1997.
- Gordon, J.-C. et H. Beilby-Orrin, *International Measurement of the Economic and Social Importance of Culture*, Paris, Organisation de coopération et de développement économiques, [En ligne], <http://www.oecd.org/dataoecd>, consulté le 5 septembre 2016.
- Mercer, C., *Towards Cultural Citizenship : Tools for Cultural Policy Development*, Stockholm, Bank of Sweden Tercentenary Foundation et Gidlunds Förlag, 2002.
- Ministère de la Culture (France), Services des études et recherches, *Pratiques culturelles des Français, Description socio-démographique. Évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, 1982.
- Ministère des Affaires culturelles, *Statistiques des bibliothèques publiques (1961)*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1962.
- Poirier, C., «Vers des indicateurs culturels élargis ? Justificatifs des politiques culturelles et indicateurs de performance au Québec et en Europe», dans Caroline Andrew, Monica Gattinger, Sharon Jeannotte et Will Straw (dir.), *Accounting for Culture*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2005.
- Québec, *La politique québécoise de développement culturel*, Québec, Les Publications du Québec, 1978.

- Stanley, D., «The Three Faces of Culture : Why Culture Is a Strategic Good Requiring Government Policy Attention», dans Caroline Andrew, Monica Gattinger, Sharon Jeannotte et Will Straw (dir.), *Accounting for Culture*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2005.
- Stanley, D., J. Rogers, S. Smeltzer et L. Perron, «Win, Place or Show : Gauging the Economic Success of the Renoir and Barnes Art Exhibits», *Journal of Cultural Economics*, 24, 2000.
- Statistique Canada, *Cadre canadien pour les statistiques culturelles*, Ottawa, Catalogue de Statistique Canada n° 81-595-MIF n° 21, 2014.
- Statistique Canada, *Guide de la statistique de la culture*, Date de modification : juin 2009, [En ligne], <http://www.statcan.gc.ca/bsole/olc-cel/olc-cel?catno=87-008-GIF&lang=fra>, consulté le 7 août 2016.
- UNESCO, *Understanding Creative Industries*, [En ligne], <http://portal.unesco.org/culture>, consulté le 10 septembre 2016.
- Worton, D., *The Dominion Bureau of Statistics : A History of Canada's Central Statistical Office and its Antecedents, 1941-1972*, Montréal, Presses universitaires McGill-Queen's, 1998.
- Zemans, J., «The Essential Role of National Cultural Institutions», dans Ken McRoberts (dir.), *Beyond Québec : Taking Stock of Canada*, Montréal, Presses universitaires McGill-Queen's, 1995.

〈Résumé〉

La statistique culturelle du Canada :
la réflexion et la critique culturelles

SUH Duck-Yull

Ce travail porte sur l'historique et l'état des statistiques culturelles au Canada et dans les provinces, en particulier au Québec, qui est généralement reconnu comme la province la plus avancée dans l'élaboration et l'utilisation de statistiques destinées à soutenir les politiques culturelles. Seul le Québec disposait d'un système de collecte et d'analyse de statistiques culturelles. Les autres provinces et les territoires comptaient sur le programme de la statistique de la culture de Statistique Canada pour obtenir la majeure partie de leurs statistiques culturelles.

L'Observatoire de la culture et des communications du Québec a été créé en 2000. Il est rattaché à l'Institut de la statistique du Québec et s'est donné les moyens d'examiner principalement la consommation ou la fréquentation de certains biens et services, y compris la part québécoise de cette consommation ou de cette fréquentation. Or, il devrait penser dès maintenant à devoir se substituer à Statistique Canada pour continuer à obtenir des données fines de production selon l'activité, les produits et la région.

L'aperçu de l'état des statistiques culturelles au Canada montre que, même si le secteur culturel regorge de données statistiques, les Canadiens ont peu d'outils pour comprendre la culture. On en connaît beaucoup sur la dimension économique de la culture, mais très peu sur la manière dont les gens l'utilisent ou la façon dont elle les

touche. On ne dispose pas d'évaluation de la mesure dans laquelle elle enrichit leur vie, influe sur leur manière de penser et de se comporter ou modifie leur aptitude à la citoyenneté, même si ce sont ces motifs qui justifient l'intervention des gouvernements dans le secteur culturel. Ce n'est qu'au Québec, et même là dans une mesure très limitée, qu'il existe une évaluation factuelle et quantitative des répercussions que la culture peut avoir sur les citoyens.

Au Québec, les concepteurs de politiques et les gestionnaires de programmes culturels accordent une grande importance au rôle que peut jouer la culture dans l'enrichissement de la citoyenneté et du développement social. Bien que les concepteurs de politiques culturelles du reste du Canada partagent cette conviction, ils ne disposent pas de données quantitatives pour défendre leur point de vue, Ils ne semblent pas non plus, sauf en de rares exceptions, mesurer le pouvoir des données quantitatives pour justifier leur position. Ils s'en tiennent, par conséquent, aux arguments fondés sur le nombre d'emplois créés par le secteur culturel et sur la contribution de ce dernier au produit intérieur brut du pays.

주 제 어 : 문화 통계학(statistique culturelle), 문화정책(politique culturelle), 문화산업(industrie culturelle), 캐나다 통계청(Statistique Canada), 북아메리카 산업 분류 시스템(Système de Classification des Industries de l'Amérique du Nord), 소비(consommation), 생산(production)

투 고 일 : 2017. 6. 25

심사완료일 : 2017. 8. 3

게재확정일 : 2017. 8. 10

서구 근대적 주체의 한 양상 - 몽테뉴의 경우 -*

심민화
(덕성여자대학교)

차례

- | | |
|----------------|----------------|
| 1. 서론 | 4. 무엇을 쓰는가? |
| 2. 『에세』 집필의 시점 | 5. ‘나’, 미셀 |
| 3. 왜 쓰는가? | 6. 결론-세상 속의 개인 |

1. 서론

중세에는 의식의 양면, **객관적** 측면과 **주관적** 측면이 말하자면 베일에 싸여 있었다. 지적 삶은 반쯤 꿈과 비슷했다. 사람들의 정신을 감싼 그 베일은 신앙과 편견, 무지와 환상으로 짜인 것이어서, 세상과 역사를 기이한 색깔로 보여주었다. 인간으로 말하자면, 그는 종족, 민족, 당파, 동업조합, 가문 등등 **보편적이고 집단적인 형태 하에서만** 자기를 이해했다. 처음으로 이 베일을 찢은 곳, 국가를 비롯하여 이 세상 모든 것들에 대한 객관적 탐구를 시작한 곳은 이탈리아였다. 그런데 사물을 바라보는 이 방식과 나란히 주관적 측면도 성장하였다. 인간은 **정신적인 개인individu spirituel** 이 되었고 **자기의 그 새로운 상태를** 의식하였다(Bruckhardt, 173,

* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5A2A03045184).

활자 강조-필자).

14세기에서 16세기까지 이탈리아에서 일어나 전 유럽에 퍼진 문명사적 변화를 다룬 부르크하르트의 대작 『이탈리아 르네상스 문화 *La Civilisation de la Renaissance en Italie*』의 한 구절이다. 부르크하르트에 의해 제시되고 이후 “오랫동안 유럽인의 생각에, 적어도 그 바탕에 계속 깔려있던”(뮐렌, 11) 초기 근대인의 이 모습은, 그의 연구에 제기된 여러 비판(뮐렌, 11-13, 20-21 참조)에도 불구하고 ‘서구 근대 주체’의 형성과정을 이해하는데 유효한 단서를 제공한다. 중세의 종교적 도그마와 사회적 소속에서 벗어난 인간, 보편적이고 집단적인 범주보다는 자신의 개별성을 통해 자기를 인식하며, 그 독자성을 바탕으로 세상과의 관계를 설정함으로써 자기 삶을 스스로 기획하려는 근대적 개인(우리가 ‘주체’라고 부르는)의 출현이 시공간적으로 특정되는 역사적 사건이라는 것과, 이런 개인의 이미지가 오늘날까지도 서구인의 정체성을 구성하는 요소임을 드러내 주기 때문이다. 부르크하르트의 이 해석은 개별성을 자아의 요체로 받아들이기 시작한 것이 르네상스 개인의 가장 중요한 특성이며 그 개인의 자아에 대한 의식(의식의 주관성)이 외적 사물에 대한 의식(의식의 객관성)과 나란히 발전한다는 사실을 우리에게 일깨운다.

한편 그 어떤 시대, 그 어떤 사회에서건 완전히 자율적인 개인이란 존재할 수 없을뿐더러, 어떤 시대이건 그 전 시대와 완전히 단절된 사회를 단순히 구성할 수 없다는 자명한 사실을 상기한다면 이 시대 서구인들이 각자의 위치에서 설정한 세계와의 관계, 자기의 개인성을 의식한 정도, 나아가 그것을 표명하는 방식, 그 권리를 주장하고 요구하는 강도는 천차만별일 것이다. 문화적 산물들은 그 천차만별의 의식과 행동에 내포된 동일한 경향성을 드러내고 선도하는 풍향계다. 원근법과 소네트 형식의 출현, 초상화의 유행, 회고록과 자서전 집필의 열정, 파우스트, 돈 후안, 동키호테 등의 근대의 신화가 그렇다. 그리고 여기 동서고금의 온갖 제도와 관습 및 풍속, 고대 영웅과 현인부터 자기 시대 사형수들의 일화까지

지, 슬픔에서 잔인성까지, 유전병에서 발기부전까지, 경험하고 읽고 보고 들은 온갖 인간사를 펼쳐 놓으며 “이 책의 주제는 나 자신”이라고 거듭 주장하는 몽테뉴의 『에세 *Les Essais*』¹⁾가 있다. 그 ‘나’는 저자가 자기 작업의 변호인으로 끌어들이는 소크라테스(2-6, 378-379, 3-13, 1075)의 ‘나’와 같은가? 우리가 유럽인의 자아 인식의 변화를 살펴보기 위해 골라 분석한 바 있는 고대 말의 아우구스티누스의 『고백』²⁾, 중세 중기 아벨라르의 『내 불행의 이야기』³⁾의 ‘나’와 같은가? 다르다면, 다르기 때문에 우리가 ‘근대’라는 수식어, ‘주체’라는 정의를 사용할 수 있다면 그 특성은 무엇인가? 이것이 우리가 규명해야 할 과제다.

2. 『에세』 집필의 시점

주지하듯이 16세기 초반은 프랑스가 이탈리아에서 수입한 르네상스의 역사적 동력을 압축적으로 발휘한 시기였다. 1515년에 즉위한 인문주의 왕 프랑수와 1세의 치적은 이 시대의 시대정신뿐 아니라 그 에너지의 양과 폭과 속도까지 드러낸다. 그는 도서국(1518)과 왕립 장서관을 세워(1536) 서적의 출판과 수집을 장려하고, 첼리니, 다빈치 등 이탈리아의 예술가들을 프랑스로 불러들이고, 곳곳에 성관을 건축 또는 개축하고, 마로, 라블레 등 작가들을 후원하고, 콜레주 르와이얄을 세워(1530) 새

-
- 1) 『에세』의 인용은 *Les Essais*, ed. Villey-Saulnier, P.U.F., 2004/1924에 의하며 저자 표시 없이 (권-장, 쪽)으로 표시한다. (1-1, 7)은 1권 1장 7쪽을 표한다. 본문 앞에 실린 해설 부분은 해설 제목과 로마자 페이지를(예: 『몽테뉴의 삶과 작품』, XXVII), 몽테뉴의 서문 『독자에게 *Au lecteur*』는 (『독자에게』, 3)으로 표시한다. 하나의 인용문의 출처를 밝힐 때는 인용문의 따옴표 안에, 같은 쪽의 여러 인용문을 한꺼번에 표시할 때는 맨 마지막 인용의 따옴표 밖에 표시한다.
 - 2) 참고1. 『서구 근대적 자아를 찾아서 1-아우구스티누스의 『고백』』, in 『프랑스 고전문학연구』 제 13집, pp. 9-50.
 - 3) 참고2. 『서구 근대적 자아를 찾아서 2-아벨라르의 『내 불행들의 이야기』』, in 『프랑스 고전문학연구』 제 14집, pp. 66-91.

로운 지식과 문화의 거점이 되게 하였다. 이런 문화정책과 아울러 그는 근대적 국가로 나아가는 제도도 제정하였다. 관직매매와 세수 관리 제도를 정비하고, 교회의 기록을 이용해 호적제를 시작하고 빌레르-코트레 칙령(1539)을 내려 모든 사법문서를 프랑스어로 작성하도록 의무화하고, 국왕재판소의 권한을 확대하여 사법제도를 왕의 권한 아래 두는 등, 중앙집권적인 관료체제의 초석을 놓았다. 그런 중에 신성로마제국의 황제가 된 칼 5세(샤를르캥Charles Quint)와 20여 년 간 전쟁도 벌이며, 프랑스에서는 처음으로 신세계를 주목하고 탐험을 장려하며 유럽의 국가주의, 팽창주의에도 동참했다.

몽테뉴는 빌레가 일부러 집어 지적하듯 『광타그뤼엘』(1532)과 『가르강튀아』(1534)가 세상에 나오던 시절에(『몽테뉴의 삶과 작품』, XXVII), 그러니까 인문주의자인 왕의 격려 하에 프랑스가 인간의 능력에 대한 자부심과 희망으로 부풀었던 시절에 태어났다(1533). 보르도에서 원거리 무역으로 부를 쌓은 중조부 이래, 영지 매입(중조부), 성(城)의 개축보수(조부), 이탈리아 원정 참여(부), 관직 매입의 순서로 반세기 동안 차근차근 밟아 온 신분 상승의 과정은, 몽테뉴 성에서 태어나 에캤이라는 본래 성 대신 영지의 이름을 쓰기 시작한 미셸 드 몽테뉴에서 완수된다. 이탈리아 원정에 참여하여 무관 경력을 쌓아 귀족 신분을 향해 한 걸음 더 내딛었던 그의 아버지는 그곳에서 접한 자유주의적 신 교육법을 그에게 적용하여 유아기에 자연스럽게 라틴어를 습득하게 하였고, 몽테뉴를 귀족의 자제를 위한 콜레주 드 기엔(1539-46)에 보낸 후에도 학교의 규율에 얽매이지 않고 마음대로 책을 읽을 수 있도록 배려하였다. 저명한 위마니스트 학자들이 포함된 기엔의 교사들은 그렇게 읽은 고전 텍스트를 분석하는 철학적 방법(Foglia, 10)들을 가르쳤다. 수준급 위마니스트로 성장한 그는 학업을 잇기 위해 신문화의 중심지 파리로 가(아마도 보르도와 툴루즈를 거쳐) 사교 모임과 궁정을 드나들며 당대 엘리트들과 사귀면서 새 왕 앙리 2세의 왕실에서도 신망을 얻는다(1551). 1554년 아버지 피에르는 보르도의 시장에 선출되었고, 같은 해 몽테뉴는 백부에게서

페리피의 법관직을 물려받는다.

이처럼 그가 성장하여 공직에 나갈 때까지 그를 둘러싼 환경은 중세를 탈피하여 근대로 나아가는 과정에 있었고, 그것은 그의 전도를 유망하게 하는 혜택이었다. 그러나 그를 위마니스트 귀족으로 만들어 준 변화들은 갈등과 환멸의 씨앗 또한 내포하고 있었다. 우선 ‘고대의 문예’라고 통칭되며 부활한 문화적 유산 안에서는 공상과 미신이 뒤섞인 세계관을 배경으로, 기원전 10세기부터 기원후 5세기까지 천오백 여년에 걸쳐 축적된 오만가지 이교적 학설들이 충돌하고 있었다. 그뿐 아니라 르네상스는 일원적이고 폐쇄적인 중세에서 탈피할 수 있는 근거와 동력을 제공하였지만, 그것에 탄력을 받아 도약한 근대에 의해 부정될 수밖에 없는 모순을 안고 있었다. 과거지향성과 미래지향성이 아직 균형을 유지하고 있던 1549년 뒤 벨레가 발표한 『프랑스어의 옹호와 선양』은 시민혁명에 이르러서야 근대의 최종적 승리로 끝나게 될 신구논쟁의 예고편(Mesnard, 29 참조)이었으며, 빌레르-코트레 칙령이 그랬듯, 문예의 차원에서 불거진 “국가주의적 관점과 위마니스트적 관점의 경쟁(Friedrich, 34)”을 드러낸다. 지리상의 발견과 정복 또한 인간 이성의 윤리적, 기능적 능력에 열광했던 르네상스인들의 자부심을 이중의 시험에 빠트렸다. “앞으로 또 다른 세상을 발견하게 되지 않을지 장담할 수 없게(1-31, 203)” 속속 발견되는 신세계의 나라들은 그리스도교 세계의 체제, 관습, 행습의 절대성을, “새 인도의 몇몇 나라는 이름조차 남기지 않고 깡그리 뭉개버린(2-18, 667)” 잔인하고 탐욕스러운 정복의 과정은 이른바 ‘문명 세계’의 윤리적 우월성을 의심하게 하였기 때문이다(3-6, 913).

인간의 학문이 단 한 가지라도 올바르게 정확하게 알고 있다면
내가 틀린 것이다(2-12, 536).

철학은 케변을 늘어놓는 시에 불과하다(2-12, 537).

우리가 그들(식인종)을 이성의 규칙에 의거해 야만적이라고 말할 수는 있겠지만, 모든 야만성에 있어 그들을 능가하는 우리 자신과 비교해서는 그렇게 말할 수 없다(1-31, 210).

『에세』 여기저기에 뿌려져 있는 이 냉소적인 구절들은 바로 그런 시대에, “자기가 처한 역사의 상황에서 무더기로 쳐들어와 세기를 짓누르는 문화적 압박(Friedrich, 16)”에 대한 어떤 저항을 느끼게 하지 않는가? 문화적, 정신적 압박만이었다면 냉소로 밀어내고 넘어갈 수 있었으리라. 그러나 더 심각하고 직접적인 위협이 몽테뉴가 태어난 바로 이듬해, 그러니까 『가르강튀아』가 출간된 1534년부터 이미 표면화되었다. 교황권을 공격하는 종교 개혁파의 격문이 왕의 침실 문에까지 나붙었고, 증세를 피할 수 없는 국가 권력의 중앙집권화는 봉건 귀족뿐 아니라 여러 도시의 저항을 불러 일으켰다. 1548년 소금세 부활로 인한 보르도 봉기 때 몽테뉴는 왕의 총독 모넝이 성난 민중에게 참혹하게 살해되는 것을 목격했다(1-23, 130-131 참조). 프랑스와 1세의 죽음 이후 앙리 2세와 그의 허약한 아들들이 왕권을 약화시키는 동안 종교 분열은 권력투쟁과 결합하여 정치적 색채를 띠게 된다. 그리고 트레نت 종교회의가 끝날 무렵, 다시 말해 가톨릭이 개혁파에 대응할 근대적 교리를 확립할 즈음, 프랑스는 종교전쟁으로 돌입한다(1562-1598). 이념전쟁이 보일 수 있는 극단의 잔혹성을 전시하며 프랑스를 “갈갈이 찢어 놓은ces divisions et subdivisions qui nous deschirent(3-1, 791)” 이 내란은 몽테뉴가 죽은 (1592) 이후에야 끝난다.

“오늘 밤 누가 나를 배반하여 죽이러 올지도 모른다고 상상하며(3-9, 970)” 잠자리에 들게 하였던 이 긴 내란이 시작될 때, 마치 국운을 따라가듯 그도 거듭되는 불행을 겪는다. 종교전쟁이 발발한 그 이듬해 그는 “두 영혼이 이어진 이음매조차 지워져 보이지 않았던”(1-28, 188) 친구라 보에시를 전염병으로 잃었다(1563). 1568년에는 그가 늘 “좋은신 아버지”라고 부르며 지극한 애정으로 회상한 피에르 에캤이, 나중에 그 자

신도 앓게 될 결석 발작으로 타계했다. 1569년에는 동생 아르노가 유행 하던 쥐드폼 경기 중에 공에 맞아 죽었으며, 1570년에는 그 자신이 낙마 사고로 사경을 헤맸고, 같은 해 말에는 첫 딸이 태어난 지 두 달 만에 죽었다. 그 해 법관직을 사퇴한 몽테뉴가 영지로 돌아 와 창고로 쓰던 탑을 서재로 개조하여 그 안에 들어앉은 것은(1571), 서재의 벽에 새겨 놓은 희망적인 글로 보아⁴⁾, 또 이후에도 이어진 공적 활동으로 보아 세상을 등진 것과는 거리가 멀고, 제정 로마 초기의 엘리트들의 삶을 모델 삼아 페트라르카가 퍼트린 유행을 따른 것이지만, 세상과 거리두기인 것만은 분명하다. 그로부터 얼마 지나지 않아, 이전에 나온 ‘나’에 관한 책은 물론, 동시대에 유행한 자서전들과도 전혀 다른 종류의 책, 그 자신의 표현에 의하면 “세상에서 단 하나밖에 없는 종류로”, “괴상하다는 점만이 주목할 만한”(2-8, 385) 책이 될 글을 쓰기 시작한다(1572). 4차 종교 전쟁, 파리와 그 근교에서 만 여명이 희생된 성 바르톨레메오 축일의 학살이 일어난 바로 그해였다.

3. 왜 쓰는가?

몽테뉴는 자기가 글을 쓰기 시작한 동기를 두 번 직접적으로 설명한다. 첫 번째 설명은 1권 8장, 초기 에세들 사이에 끼어 있는 『여가에 대하여』의 말미에서다. 공직에서 벗어나 명상과 독서 등 지적인 활동으로 소일하는 것을 노년의 바람직한 생활 방식으로 권하는 세네카의 대화편

4) 몽테뉴는 서재 벽에 다음과 같은 문구를 새겨 공적 책무의 속박에서 벗어나 지적 탐구와 명상에 바친다는 세네카적 이상을 피력한다. “그리스도력 1571년, 나이 38세, 3월 초하루 전날, 바로 생일날에, 이미 오래전부터 고등법원과 공적 책무의 속박에 염증을 느꼈던 미셸 드 몽테뉴는 아직 힘이 있을 때 박식한 여신들의 품 안으로 은거하였다. 거기서 고요하고 안전한 가운데 이미 대부분 흘러가버린 생애의 얼마 남지 않은 시간을 보내려 한다. 운명의 신이 조상들의 아늑한 은신처였던 이 집을 완성할 수 있도록 허락해 주기를 바라면서 그는 이곳을 그의 자유, 그의 평온, 그리고 그의 여가에 바쳤다.” (『몽테뉴의 삶의 간략 연보』, XLIII)

「여가에 대하여*De otio*」를 떠 올리지 않을 수 없는 이 장에서 몽테뉴는 세네카의 권유에 따른 위마니스트적 은퇴 기획의 실패를 서술한다. ‘완전한 여가*pleine oysiveté*’란 철학적 명상과 학문 연구를 배양하는 뫼즈의 품이 아니라 오만가지 잡초들만 무성히 키우는 ‘노는 땅*terre oysives*’과 같고, 자유방임 상태의 정신은 수태를 하지 못해 무형의 살덩이만 잔뜩 만들어내는 여자(1-8, 32 참조)와 같다고 운을 댄 그는 다음과 같이 자기 글쓰기의 기원을 밝힌다.

최근에 나는 되도록 어떤 일에도 관여하지 않고 오직 편안하고 호젓하게 **얼마 남지 않은 여생**을 보내기로 결심하고 고향으로 은퇴했다. 내 정신에 베풀 수 있는 호의로, **완전한 여가 상태*en pleine oyeiveté***에서 내키는 대로 제 스스로 말하다가 마음대로 멈추고, 제 안으로 물러가게 내버려 두는 것보다 더 큰 호의는 없을 것 같았다. 세월이 흘러 정신에 무게도 더해지고 성숙해졌으니, 이제 그런 경지에 도달하기 더 쉬우리라고 기대했다. 그러나 고삐 풀린 말이 된 정신은 남을 위해 쓰이던 때보다 백배나 잡다한 상념 거리를 제게 주어 내달리는 것을 보게 된다. 그것이 어찌나 많은 **악몽과 환상적인 괴물**들을 내게 낳아*m'enfante* 두서도 이유도 없이 이것저것 쌓아 올리던지, 나는 정신의 어리석음과 기이함을 내 마음대로 **관찰하려고 그것들을 기록하기** 시작했다. 시간이 지나면 정신 스스로 그것들을 부끄러워하게 할 수 있으리라는 희망에서 말이다(1-8, 33).

6년 뒤에 쓴 것으로 추정되는 2권 8장에서 우리는 다시 한 번, 글쓰기의 동기에 대한 비슷하지만 발전된 설명을 보게 된다.

글을 써 볼까 하는 망상을 내 머릿속에 처음 넣어 준 것은 몇 년 전 내 스스로 몸담은 고독의 울적함에서 비롯된 멜랑콜리, 그러나니까 나의 타고난 기질과는 상극*ennemi*인 심정이었습니다. 이어 나는 내게 다른 재료가 아무 것도 없고 텅 비어 있음을 발견하고,

나 자신을 재료와 주제로 제시했습니다(2-8, 385).

육년의 시차를 둔 이 두 설명 사이의 인식의 발전을 명확히 하기 위해 요약하면 이렇다. 외부로부터의 속박이 전혀 없는 온전한 자유를 정신에 주었더니 정신은 맹렬한 생산성으로 악몽과 괴물들을 자기 안에 쌓아 놓았다. 정신의 그 불길한 생산성의 바탕은 고독 때문에 생긴 멜랑콜리, 병적이고 심리적인 증상, ‘자기 본연의 기질과 상극ennemie인’ 이상(異常) 상태였다. 그래서 정신으로 하여금 정신 차리게 하기 위해 기록하기 시작하였다.

그러므로 그의 글쓰기는 ‘악몽’, ‘괴물들’이라는 부정적 표현에 이미 담겨 있던 진단, 즉 이상 상태를 제어하여 본래의 상태로 되돌리려는 희망에 의해 내려진 처방이요, 초기의 에세들은 그 처방에 의한 치료 일지라고 할 수 있다. 그렇다면 몽테뉴가 『에세』의 입구에 배치한 초기의 에세들(1권 2장에서 1권 20장까지)이야말로 그의 고독이 울적할 수밖에 없었던 이유, 그의 멜랑콜리의 근원적 계기를 드러내 주지 않을까? 과연 우리는 그 장들의 제목에서부터 영혼, 정신의 덧없는 행보, 정념의 제어할 길 없는 위력, 생사를 가르는 선택의 어려움과 상반되는 결과, 운수의 예측 불가능성.....결국 선택장애를 야기하는, 따라서 삶의 지속을 위협하는 불안을 보게 된다. 그리고 그것은 죽음에 대한 강박관념으로 수렴된다.

1권 20장 「철학을 한다는 것은 죽는 것을 배우는 것이다」의 일부는 글 중에서 자신이 밝히고 있듯이 1572년 3월 15일 경에, 그러니까 글을 쓰기 시작한 최초기에 쓴 것으로 (1-20, 84 참조) 죽음에 대한 공포와 편집적 사고가 여실히 드러난다.

우리 경주의 목표, 그것은 죽음이다. Le but de notre carrière,
c'est la mort(1-20, 84).

죽기 전에 해야 할 일이 있는데 한 시간 정도면 되는 일이라 해도, 내게는 그 일을 마칠 여유가 충분할 것 같지 않다. 한번은 어떤 이가 내 서판들을 뒤적이다가 비망록하나를 발견했다. 내가 죽은 뒤에 이루어졌으면 하는 것을 기록해 둔 것이었다. 나는 솔직히 말해 주었다. 아픈 데도 없고 기분도 좋았지만 **집까지 당도할 수 있을지 안심이 되지 않아**, 내 집에서 **십 리쯤 떨어진 곳에서** 서둘러 썼노라고(1-20, 88).

나는 우울한 성격 *mélancolique*은 아니지만 몽상가 *songecreux* 다. 거의 매일 죽음을 상상하는데, 그보다 더 **나를 사로잡는 것도** 없다(1-20, 87).

그런 상념들이 주는 쓰라림을 처음부터 느끼지 않기란 불가능하다. 하지만 계속 마음을 다스리고 다독이다보면 오랜 후엔 그런 고통도 반드시 다스릴 수 있다. 아니면 나는 아마 끊임없는 **공포와 광기**에 사로잡혀 있을 것이다. 나만큼 목숨을 의심하고, 나만큼 목숨이 지속될 것을 못 미더워 한 사람도 없으니까 (1-20, 88).

그리고는 고백한다.

매 분마다 내가 내게서 빠져나가는 것 같다(1-20, 88).

이 시기의 다른 에세들에서도 동서고금의 전쟁들, 그 중에서도 삶과 죽음을 가르는 절대 절명의 위기에 인간이 취하는 갖가지 행동과 그 결과 사이의 부조화를 나열하고, 부조리한 죽음들을 편집중적으로 열거(1-20, 85 참조)하는 것에서 우리는 나라가 내란에 휩싸인 가운데 잇따라 겪은 개인적 사별(死別)이 이 강박관념에 관여되어 있음을 추정할 수 있다. 그리고 그 자신이 나중에 “한창 원정길에, 자기 임금의 궁전에 모습을 나타낼 나이(2-8, 390)”라고 한 서른다섯에서 기껏 삼년 지난 38세에 ‘얼마 남지 않은 생애’라는 표현을 반복적으로 쓰는⁵⁾ 까닭을 비로소

이해하게 된다.

경험이 있고, 거기서 비롯된 장애가 있다. 그 장애를 의식한 몽테뉴의 태도의 특징은 같은 상실을 겪고 우울에 빠진 다른 경우와 대조하면 분명해질 것이다. 아마도 시간의 치유 능력에 자기를 맡기고 파스칼이 말한 기분전환divertissement에 의존하는 것이 가장 보편적인 대처 방식일 것이다. 몽테뉴처럼 자기의 반쪽 같은 친구를 잃고 헤어날 수 없는 슬픔에 빠졌던 아우구스티누스가 바로 그런 방식을 택한다.⁶⁾ 그의 경험은 나중에, 회심하여 목회자가 된 후 『고백』을 집필 할 때, 그의 과거를 현재화하는 기억에 의해, 신을 향한 도정의 과정으로서 의미를 갖게 될 것이다(졸고 1, 38-40 참조). 아우구스티누스는 그 글을 쓰는 이유를 “나와 같은 사람들 mes semblables에게”, “누구든지 이것을 읽는 이가, 그리고 나 자신도 우리가 얼마나 깊은 심연에서 당신을 향해 외쳐야 하는지 알게 하기 위해서”(St. Augustin, 2-3)라고 설명한다. 몽테뉴는 『에세』의 짧은 서문 『독자에게』에서 그의 책이 매우 사적인 것임을 강조하며, “나 자신이 내 책의 재료다. 그러므로 이처럼 경박하고 헛된 주제에 그대의 한가한 시간을 쓰는 것은 당치 않다(『독자에게』, 3)”는 역설적인 인사로 독자에게 자기 책을 내민다. 자기의 글쓰기가 순전히 사적인 행위임을 강조하면서 출판하여 대중에게 공표하는 역설적 상황을 스스로 의식한 아이러니다. 몽테뉴는 온전히 자기 문제에서 출발하여 자기 치유를 위해 글쓰기를 시작한다. “어디서 오는지 알 수 없이 느닷없이 솟아나오는”

5) 서재 밖에 새긴 글과 글쓰기의 동기를 밝히는 첫 번째 예문의 강조 부분 참조.

6) 죽은 친구에 관한 두 사람의 예도는 놀랍도록 유사하다. 몽테뉴는 그의 ‘반쪽’인 라 보에시를 잃었다. 그 상실은 “그의 나머지 생애를 한날 연기요 어둡고 지루한 밤에 지나지 않게” 만들었다. 친구를 잃은 그는 “반으로 밖에는 존재하지 않는 듯” “시름 없이 연명한다.” (1-28, 193) 아우구스티누스도 그의 ‘반쪽’ 을 잃었다. 그의 ‘제 2의 자아’인 “내가 살아 있다는 것이 이상하게 생각되었다.” “그 슬픔 때문에 내 마음은 아주 캄캄해졌다.” (St. Augustin, 4-4) 몽테뉴는 그런 상태를 ‘정신의 어리석음과 기이함’이라고 부르고 아우구스티누스는 “내가 나에게 수수께끼”가 되었다고 말한다. 공히 심리학에서 ‘소외aliénation’라고 부르는 현상, ‘자아가 제집에서 주인이 아닌 상황’을 설명하고 있는 것이다. 이 상황을 벗어나기 위해 아우구스티누스는 친구를 상기시키는 고향 타가스테를 떠나 다른 친구들을 사귀어 어울리는 방법을 택한다.

상념들, 내 안에서 나를 지배하는 “쫓아 버릴 수 없는” “그 낯선 주인들 ces hôtes étrangers”(Bogaert, XXXII 참조)을 관찰하고, 기록하여 고정함으로써 제어하려 한다. 아우구스티누스의 글쓰기가 ‘창조주에 대한 근심 *souci de Dieu*’에서 자기의 경험들을 모아들이는 행위라면 몽테뉴의 글쓰기는 ‘자기에 대한 근심 *souci de soi*’⁷⁾(Pot, 93 참조)으로 말미암아 불안하게 열리는 “앞으로의 시간을 향한 전술의 시험 *une expérimentation [...] de stratégies* (Pot, 103)”이다. 자서전이라고 할 수 없는 『고백』의 특별한 글쓰기 방식이 창조주의 완전성에 다가가려는 불완전한 피조물의 존재론적 질문에 대응한다면, 몽테뉴의 ‘괴상한’ 글쓰기는, ‘어떻게 이 기형적인 *diforme* 자아를 장악하여 *en possession* 살아갈 것인가?’를 묻는 실존적 질문에 대응한다.

4. 무엇을 쓰는가?

몽테뉴는 언제 멜랑콜리에서 벗어났을까? 글쓰기의 동기에 대한 두 번째 설명에서 몽테뉴가 자기가 겪은 위기를 과거 시제로 기술하고 있는 점, 그리고 대자연을 화자로 내세우는 1권 20장의 끝부분(1-20, 92-96)이 같은 장 앞부분의 논조와 매우 대조적이라는 점으로 추측해 볼 수 있다. 앞부분에서 몽테뉴는 “우리 경주의 목적지, 그것은 죽음”이라며, 죽음이 언제 닥칠지 모르니 “사정이 나올 때 미리 대비해야” 하므로 자나

7) 그리스어의 *epimeleia heautou*, 라틴어 *cura sui*의 프랑스어 번역으로, 고대의 개념으로는 자기에게 관심을 기울이고, 돌보고, 몰두하는 행위를 말한다. 몽테뉴의 글쓰기는 “스스로를 규율하고 다스리며 견디기” 위한 것이요, 아우구스티누스의 글쓰기는 『고백』의 제 1 청자인 “신을 알고, 찬미하기 위한” 것이다(St. Auguste, 1-1). 전자의 관심은 ‘자기’에게 집중되고, 후자의 궁극적 관심은 ‘신’을 향하므로, 각각 ‘자기에 대한 근심’, ‘신에 대한 근심’을 글쓰기의 동기로 말할 수 있는 것이다. 우리 말 번역에서는 대체로 ‘배려’를 택하고 있지만, 인식의 문제(*connais-toi toi-même*)까지 포함하는 개념의 역이로서도 미흡하고, 주체의 강렬한 실존적 문제의식도 느껴지지 않는다. 하아데거의 실존주의의 개념(*sorge*)으로까지 연결되는 개념이므로 ‘근심’을 역어로 택하였다.

깨나 죽음을 생각해야 한다고 다짐한다(1-20, 86-87). 그런데 뒷부분에 오면 어머니 대자연이 화자로 등장하여 그를 달래기 시작한다. 너희를 위해 사물들의 질서를 바꿔야 하느냐고. 하루를 살았어도 다 산 것이며, 만물이 모두 소멸을 향해 가고 있다고(1-20, 92-96)⁸⁾. 대자연의 가르침이 끝나면 죽음은 더 이상 “내 지난 모든 세월을 심판하는 날,[...] 내 평생 공부의 결과를 관정하는 일을 맡길 날(1-19, 80)”이 아니라, 자연의 질서를 위해 모든 생명에게 주어진 공평한 몫으로, “최근에 순진한 하녀가 두려움 없이 넘어간 바로 그 죽음(1-20, 96)”이 된다. 그런데 이 부분은 보르도 본 3권 12장에 수기로 첨가한, 그러니까 생애 말기에 쓴 것과 놀랍도록 흡사하다. 거기서 몽테뉴는 1권 20장 끝 부분에서처럼 대자연의 가르침을 상기하며, 자연의 질서에 순응하여 순순히 죽음을 받아들이는 농부를 “죽음에 대한 오랜 예견 때문에 죽음에 의해 이중으로 짓눌린(3-12, 1052)” 아리스토텔레스보다 더 품위 있다고 말한다. 그는 “죽음은 우리 삶의 목표”라던 1권 20장의 문장을 다음과 같이 뒤집으며,

죽음은 삶의 끝이지 목표가 아니다. 죽음은 삶의 종결이고 궁극의 지점이지 그 목적이 아닌 것이다 (3-12, 1051).

이렇게 덧붙인다.

삶 자체가 삶의 목표visée이자 목적dessein이어야 한다. 삶의 올바른 공부는 스스로를 규율하고se régler 스스로를 다스리며se conduire 스스로를 견디는se souffrir 것이다(3-12, 1052).

따라서 1권 20장의 끝 부분을 쓸 때 몽테뉴는 생애 말기에 되새기게 되는 인식에 도달(최소한 사유의 차원에서는)했다고 추정할 수 있다. 그

8) 1580년 초판에 실린 부분들만 간추려 보면 두 부분의 차이는 확연하다. 뒷부분은 앞부분에서 밝힌 1572년 3월 15일 즈음과는 시차를 두고, 1572년과 1578년 사이에 쓰여졌을 것으로 추정된다.

런데 이후에도 그는 멜랑콜리의 원인이 되었던 고독을 고수하였고, 글쓰기도 계속했다. 이는 초기 에세이를 쓰는 동안 글쓰기가 단지 일시적인 문제의 해결이 아닌, 인간 존재의 '내면le dedans' 자체에 새겨진 결함들을 파악하고, 그것을 조절하여 자기를 만드는 방법, 삶이라는 목표와 목적을 위한 지속적 방편일 수 있음을 깨달았음을 의미한다. 초기 에세이들은 몽테뉴의 강박관념뿐 아니라 그의 글쓰기를 실존적 기획으로 만드는, 그리하여 “특색 없는 교과서적 총람이 될 수도 있었을 것을 현저하게 개인적인 작품으로 만든(Jeanerret, 164)” 자기 탐구 및 자기 구성 방법론과 그 기초적 공리들까지 제시해 주었던 것이다. 내 안에서 수수께끼가 된 정신이 문제였으니만치, 차후 모든 에세이를 떠받치며 확인되고, 변주되고, 깊어지는 이 공리들을 ‘영혼’과 ‘나’라는 두 범주로 묶어 보면 다음과 같다.

영혼(몸corps과 함께 ‘나’라는 실체를 구성하는 비물질적 기능 전체. 몽테뉴가 상황에 따라 감정affections, 정념passions, 정신esprit, 상상력, 기억력, 이성, 지적능력entendement, 판단력jugement으로 명하는 모든 정신기능을 포괄한다)은 확고한 목표가 없으면 길을 잃고 헤메거나(1-8, 32) 정념에 휘둘려 엉뚱한 곳에 자기를 풀어 놓고(1-4, 22), 제 처지를 벗어나 우리가 존재하지 않을 때의 일일까지 정신을 팔게 한다(1-3, 15) 그래서,

우리는 편안하게 집에 머무는 적이 없고 늘 저 너머로 나가 있다. 두려움, 욕망, 희망은 우리를 미래로 집어던지며, 지금 있는 것을 우리가 느끼고 생각하지 못하게 하며 앞으로 올 일, 심지어는 우리가 더 이상 존재하지 않을 때의 일일까지 정신을 팔게 한다 (1-3, 15).

그렇게 허황되면서도, 대상의 인상을 자기 식으로 변형하는 능력에서는 전능하고(1-14, 58), 이성을 동원해서 대담하고 절제 없는 견해를 생산해서(1-14, 61) 우리를 번뇌에 빠트리며(1-14, 50), 목숨까지 바쳐가며

신봉하도록 의지를 북돋운다(1-14, 53). 간단히 말해, 나의 내적 기능이 나를 지배하는 결과를 초래하는 것이다. 그러므로 스스로를 규율하고 다스리며 견디기 위해서는 ‘나’를, ‘내 영혼’을 알아야한다.

영혼은 온갖 종류의 형태로 변하면서 육체의 느낌과 다른 모든 사건들을 제게, 자기 상태에(어떤 상태이건 간에) 복속시킨다. 그렇기 때문에 우리는 마음을 공부하고 탐구해 그것이 지닌 전능한 잠재력을 일깨워야 하는 것이다(1-14, 57).

그런데, 나,

나는 나 자신을 장악하여 다룰 수 있는 상태를 견지하지 못한다. Je ne me tiens pas bien en ma possession et en disposition. [...] 그런 일에는 우연le hasard이 나 자신보다 더 많은 권리를 가지고 있다. 내 생각을 조사 검토해서보다는 우연히par rencontre 나를 발견하는 경우가 많다(1-10, 40).

그렇지만,

외적 사건들은 우리를 폐부 깊숙이까지 시험하지는 않으므로 les accidents, **ne nous essayant pas** jusques au vif,[...](1-19. 80).

나를 계시해 줄 우연을 기다리는 수동적 자세를 적극적인 훈련으로 바꿔 “정신의 내적 주름들의 불투명한 심연 속까지(2-6, 378)” 시험해야 한다.

위에서 보았듯이 이 시험은, 우리가 어떤 사안에 대해 취하는 태도와 견해가 사안의 실체에 대한 객관적인 인식을 기반으로 하는 것이 아니라, 각자의 영혼이 그것을 수용하는 방식에 따른다는 것을 전제로 한다. “견해들은 사물과 우리 사이의 조율을 통해 우리 안에 자리 잡는다

(1-14. 51).” 같은 사안에 대한 각자의 반응과 태도가 제각각인 것은 “영혼들이 자기 용도와 규칙과 형태를 공동으로 확정한 바가 없음(1-50, 302)”을 증명한다. 따라서 자기에게로 돌아 선 반성적 의식이 포착하는 것은 바로 자기 자신, ‘나’의 개별성을 세우는 ‘내’ 영혼이요, ‘내’ 기능들이다.

이 에세들은 나의 변덕스러운 생각fantaisies이요, 그것들을 통해 내가 하려는 것은 사물에 대한 지식을 주는 것이 아니라 **나**에 대해 알게 하려는 것이다(2-10, 407).

내 의견을 말하는 것 역시 사물들의 치수가 아니라 **내 견해의 치수**를 밝히기 위해서다(2-10, 410).

그런데 우리의 영혼은 “우리 욕망이 기우는 대로, 그때그때 상황의 바람이 우리를 실어 가는 대로”, 변덕스런 욕망에 휘둘린다. “우리가 가는 것이 아니라 휩쓸려 간다. [...] 우리는 여러 의견들 사이를 떠다닌다. 그 무엇도 자발적으로, 그 무엇도 절대적으로, 그 무엇도 한결같이 원하지 않는다.”(2-1, 333)

‘고독’은 우리의 동거 생태와 사회성이 야기하는 이 같은 수동성에서 우리의 영혼을 떼어내고, 영혼으로 하여금 세상의 소란에서 벗어나 저 자신으로 돌아가게 하기 위한 기본적인 조치다.

온전히 우리 것이고 온전히 자유로운 ‘**가게뒷방**arrièreboutique’을 자기만을 위해 따로 마련해 두어야 한다. 그곳은 우리가 진정한 **자유**를 누릴 수 있는 공간, 주요한 은둔처이자 홀로 있을 공간이다. 이곳에서 우리는 외부와 어떤 접촉도 소통도 없을 만큼 일상적으로 자신과 마주하는 대화를 가져야 한다. 우리는 저 자신에게로 돌려놓을 수 있는 영혼을 가졌다. 우리 영혼은 자기 자신의 동반자가 될 수 있다. 자신을 상대로 공격하고 방어하고 받아들이고 내줄

것을 갖고 있다. 이런 고독 상태에서 행여 우울한 여가상태oisiveté ennuyeuse에 처박힐까 걱정하지는 말자 (1-39,241).

영혼이 저 자신과 마주하는 자리인 이 고독은 더 이상 ‘악몽과 괴물들’이 두서없이 쌓이는 우울한 여가상태가 아니다.⁹⁾ 고삐 없는 말과 같던 **영혼의 불안정성**은 저 자신과 토론하는 영혼의 자유로운 운동성이 된다. 영혼의 토론을 위한 재료로는 무엇이건 좋다.¹⁰⁾ 사유의 대상과 질료 matière의 적절성은 오로지 내 관심, 내 능력에 따라 정해질 뿐이다 (1-50, 301 참조). 내가 추구하는 것은 사물에 대한 지식이 아니라¹¹⁾ 나 자신에 대한 앎이기 때문이다. ‘우연히’, 달리 말해 즉각성immédiateté이라는 조건으로 의식에 들어 온 대상의 ‘수많은 지체와 얼굴들 중에서 하나를 선택’하고, ‘새로운 빛sous le lustre inusité’을 **비춤으로써** 그 대상을 의미화 하는 동시에 그런 자기를 보는 영혼, 스스로를 벗함으로써, 그의 표현에 따르면 “내 시선을 내부로 집어 거기 심고 그것에 전념하게 함으로써(2-17, 657)”, 이중화된 영혼의 대화와 운동을 서술하는 것, 그것이 그의 글쓰기요 에세의 내용이다. 이 절차를 그는 이렇게 표현한다.

여러 해 전부터 나는 오로지 나 자신만을 내 사색의 목표로 삼아 오로지 나만을 관찰하고 나만을 연구해 왔다. 또한 내가 다른 것을 연구한다면, 이는 그것을 **내 위에 놓아 보기**, 또는 더 적절히 말하자면 **내 안에 담아 보기** 위해서다. si j'étudie autre chose, c'est pour **soudain le coucher sur moy, ou en moy**, pour mieux dire(2-6 378).¹²⁾

-
- 9) 몽테뉴는 자기 글쓰기에 대해 “이 일이 얼마나 여러 번 나를 첨가신 생각cogitations ennuyeuses에서 돌이키게 해 주었던가(2-17, 665)”라고 말한다.
- 10) “아무리 하찮을망정 이 허술한 책rapsodie 속에 한 자리를 차지하지 못할 소제는 없다(1-13, 48).”
- 11) “왜냐하면 나는 어떤 것도 전부 보지 못하기 때문이다. 우리에게 전부를 보여 주겠노라 약속하는 이들도 그렇게 할 수 없다(1-50, 302).”
- 12) ‘étudier’, ‘coucher sur moi, ou en moi’는 의식이 대상에 사로잡혀 그것과 **강하게 연루되는** 상황을 표현한다. 몽테뉴는 남의 고통을 자신의 육신으로 옮겨 놓는 것이

그렇게 하고서,

내 환상에 제시되는 모든 것을 *tout ce qui se présente à ma fantaisie* 차별 없이 말하되 내게 **고유하고 자연스러운 방식만** 사용하기로 하고(1-26, 146),

몽상이 떠오르는 대로 그것들을 쌓아 놓는다 *A même que mes resveries se présentent, je les entasse*(2-10, 409).

에세이의 이 절차를 현대철학의 용어를 빌어 말하자면, 의식에 주어진 직접적 소여(所興)들을 기술함으로써 의식이 어떻게 사물을 의미화 하는가를 살피는 것, 곧 현상학적 기술이라고 부를 수 있을 것이다. 단 몽테뉴 자신이 강조하듯이 기술의 대상이 몽테뉴라는 특정인 *le particulier*의 영혼의 활동임을 잊지 말고 말이다.

여기 쓰는 것들은 내 기분이요, 내 견해이기 때문입니다. 나는 이 글들을 내가 믿는 것들로서 내놓는 것이지, 믿어야 할 것들로서 내놓는 것이 아닙니다(1-26, 148).

몽테뉴는 정의하거나 규정하거나 설득하지 않는다. 그는 기술한다. “다른 이들은 인간을 가르친다. 나는 인간을 이야기한다(3-2, 804).” 그는 차별 없이(고르거나 쳐내지 않고), 자연스럽게, 자기의 ‘활동 중인 사고 *pensée en acte*’(Ménier, 345)를 ‘재현’하려 한다.

나는 내 기분의 흐름을 재현 *représenter* 하고 싶다. 그리고 사람들이 그 각각의 조각들이 태어나는 것을 보기를 원한다(2-37, 758).

상상의 힘(매우 실제적이어서 여자를 남자로 바꿔 놓을 수도 있다고 믿는다(1-21, 99 참조))이라고 생각한다. 특별히 마음 쓰이는 대상의 고통이 자기에게로 옮겨 오는 것을 거의 똑 같은 식으로 기술한다. “나는 병증을 살피다가 그것을 잡아 내 안에 담는다 *je saisis le mal que j'étudie, et le couche en moy*(1-21, 98).”

나는 존재를 그리지 않는다. 나는 과정을 그린다(3-2, 804).

특정 시기에 그려진 그의 초상화들이 시간이라는 지표를 간직한 채 그를 증거하며 동시에 변화를 드러내는 것처럼(3-2, 803 참조), 에세들은 우연한 기회¹³⁾에 순간적으로 자극 받아 작동하기 시작한 ‘환상fantaisie’, 끊임없이 변하며 이어지는 ‘몽상rêverie’이 그 덧없음과 유동성을 간직한 채 글로 고정되어 당시의 ‘나’를 증명하는 일련의 “사고의 스냅사진(Méniel, 344)”이다.¹⁴⁾

나는 행적으로 내 삶을 기록할 수 없어 팡테지¹⁵⁾로 적는다(3-9, 946).

나는 매 시간 내가 될 수 있는 것에 준비되어 있다(1-20, 88).

그가 자기의 사유를 ‘팡테지’나 ‘레브리’라고 부르는 것을, 엄숙하게 무게 잡는 것을 싫어하며 자기를 늘 ‘허망하고 친한 존재’로 제시하는 그의 일관된 자세의 일면으로만 볼 수는 없다. 그것은 늘 움직이고 변화하는 영혼의 본질적 속성을 논리나 수사학의 구속 없이(“내게 고유하고 자연스러운 방식으로”) 재현하고자 하는 의지의 표현이다. 사유의 이 이 름들에는 인간 정신에 대한 인문주의의 자화자찬에 대한 냉소도 섞여 있

13) 이제 우리는 그가 자주 쓰는 표현인 “우연히par accident”를 “의도해서”가 아닌 “삶에서”, 또는 더 정확하게 “경험이 촉발한 자의식conscience de soi의 작동으로” 라는 뜻으로 이해해야 한다. 왜냐하면 ‘에세’를 쓰기 이전에는 사건들이 우연히 나를 계시켰지만, 이제는 그가 삶이 제공하는 그 우연을 낚아채 움켜쥐는 능동적 주체가 되기 때문이다.

14) “나는 달아나는 시간의 재빠름을 나의 재빠름으로 낚아채어 멈추게 하고 싶다Je veux arrester la promptitude de sa fuite par la promptitude de ma saisie(3-13, 1111).”

15) 국어로 작성된 논문이므로 앞서의 인용들에서는 문맥에 따라 다르게 번역어로 제시하였으나, ‘환상’, ‘몽상’이라는 우리말의 가장 대중적인 의미가 ‘fantaisie’, ‘rêverie’에 몽테뉴가 부여한 의미의 극히 일부에 지나지 않고, 오히려 그 의미를 왜곡할 수 있다고 보기에 앞으로는 팡테지, 레브리로 표기한다.

지만, 한편으로는 영혼에게 그 수다volubilité의 자유를 보장하며, 다른 한편으로는 내일 새롭게 주어질 대상 세계의 가능성을 새로운 ‘나’의 가능성과 함께 보장하려는 그의 글쓰기 원칙이 내장되어 있다. “매분마다 내가 내게서 빠져 나가는 것 같다”던 자기소멸의 느낌은 이제 매순간 내가 넓어질 수 있다는 가능성으로 열린다. 팽창하고 분열하고 대립하며 한순간도 제자리에 머물지 않는 세상의 불안정성, 문화적 압박, 운명의 불투명성은 내 영혼의 시야를 넓히면서 매번 새로 시작하는 시험으로 나를 이끈다. 메니엘의 말대로 “『에세』의 시간은 hic et nunc에 일어나는 판단력 실습의 시간(Méniel, 344)”이요, 살아 있는 한 이어질 시간이다.

내 영혼이 고정될 수 있다면, 나는 나를 시험해 보려 하지 않고, 마음을 결단하리라. 그러나 그것은 늘 수련의 과정, 실험의 과정에 있다(3-2, 805).

누가 모르겠는가? 세상에 잉크와 종이가 있는 한 끊임없이, 애 쓸 것도 없이 계속 가게 될 길을 잡았다는 것을(3-9, 945).

“나는 그날그날을 살아간다(1-14, 65. 3-3, 829).” 세상의 잡다함과 변화를 내 영혼의 풍요를 만들어 가는 기회로 이용하는 주체로서, 내 영혼의 잡다함을 흥미와 놀라움으로 탐색하며 거기서 새로움과 유연성을 끌어내는 주체로서.

내 목표는 오직 나 자신을 드러내는 것입니다. 나를 변화시키는 새로운 것을 배우면, 내일의 그 ‘나’는 아마도 다른 나가 되어 있을 겁니다(1-26, 148).

5. 나, 미셀

몽테뉴는 자기 친지들이 알고 있는 자기 모습을 “더 온전하고 생생하게 간직하게 하려고”(『독자에게』, 3) 『에세』를 출간한다고 했고, 자기는 다른 전문가들처럼 외적 표식에 의해서가 아니라 “미셀 드 몽테뉴로서”, 자기의 “전반적 존재를 통해 *par mon être universel*”(3-2, 805) 자기를 알린다고 강조하며, ‘인간’ 말고 ‘미셀’을 보라고 촉구하고, 우리가 우리의 ‘나’에 관심을 기울이지 않는다고 타박했다¹⁶⁾. 그런데 “어제의 나와 오늘의 나는 다른 사람(3-9, 964)”이라며 연배 단위도, 7년 단위도 아닌, “하루 단위, 아니 분 단위로(3-2, 805)” 쪼개어 작성한 이 “삶처럼 지리 멀렬한 조서들(Poulet, 57)”에서 어떻게 미셀을 찾아야 할까?

아우구스티누스도 실존의 양태를 “시간 속에 흠어드는 분산”으로, 자기 영혼을 “시끄럽기 짝이 없는 잡다함”으로 보았다.¹⁷⁾ 그리고 자기 인생을, 하느님의 단일성 안에 그 분산과 잡다함이 용해되기를 회구하며 거처야 하는 “일련의 위기들(Gourevitch, 121)”로 보았다. 무엇 때문에 그렇게 단일성을 회구하는가? 첫째는 내 안의 모순과 잡다함이 서로 충돌하면서 정체성을 위기에 빠트리곤 선택과 결단을 방해하여 삶을 불가능하게 하기 때문이다. 둘째, 창조주가 자기 이미지로 인간을 창조했다는 신인동형론적 사고 *anthropomorphisme*가 자기 안의 모순과 분열을 병증이나 타락으로 인식하게 하기 때문이다.¹⁸⁾ 몽테뉴는 인간에 대한 모

16) “우리는 우리 없이도 너무나 잘 굴러가는 일반적인 것, 또 보편적인 원인과 과정을 가지고 우리 생각을 어지럽히면서, 인간보다 더 가깝게 우리에게 관련된 우리의 진상, 그리고 나, 미셀은 뒷전에 버려두는 것이다(3-9, 952).”

17) “당신은 내가 당신의 통일성에서 벗어나 수많은 헛된 것들 속에서 길을 잃고 죽어 가던 그 시절에 산산이 흩어지던 나를 그 분열에서 떼어내시어 당신 안에 모아들이는 분이시기에 나는 당신의 감미로움을 맛보기 위해 내가 걸었던 사악한 길을 다시 지나며 쓰라리게 내 마음에 그것을 불러냅니다(St. Augustin, 2-1, 37).”

18) 엘로트는 분열된 자아 앞에서의 아우구스티누스의 놀라움과 괴로움 자체, 그리고 끝내 놓지 않는 단일성에 대한 고집스런 추구 자체가 주체성의 진보를 보여준다고 말한다. 고대인들은 자기를 괴롭히는 모순을 밖에서 침투해 자기를 사로잡은 힘의 탓으로 보았으며, 자신의 ‘자아’를 타인의 눈을 빌어 객관화함으로써만 인식할 수

든 선형적 정의를 논외로 밀어내 버리고, 인간조건의 실재(모순과 잡다함으로 가득한 무상(無常)한 세상을 같은 조건의 존재로서 살아야 하는 내가 지금 여기 있다는 사실)에서 출발하여 실천적 목표(각 상황에 적합한 견해를 가지고 이 이중의 잡다함과 변화에 가장 유연하게 대처하려는)를 세움으로써 이 두 괴로움을 뛰어넘는다.

내 교과leçon의 덕목sagesse은 오롯이 진실과 자유(솔직함), 실재essence¹⁹⁾에 있다(3-5, 887).

“삶이란 물질적이고 육체적인 움직임이요, 본디 불완전하고 무질서한 것이니, 나는 그것의 요구대로 섬기려 전념한다(3-9, 988)”는 이 유물론자, ‘인간’이 아니라 ‘미셀’을 보라는 이 유명론자는 인간에 대한 어떤 선형적 가설도, ‘나’라는 실체를 넘어서는 어떤 보편성에도 아랑곳하지 않고²⁰⁾, 경험을 통해 내적으로 체험되는 자기 **영혼의 조각들을** 관찰하고 기록한다.

A 우리는 모두 **조각들lopins**로 이루어진 데다 어쩌나 종잡을 수 없는 잡다한 구조로 되어 있는지 조각들 하나하나가 매 순간 제멋대로 논다. 우리 모두, 자기와 자기 자신사이에 남과의 사이만큼의 차이가 있다(2-1, 337).

나는 내 영혼을 이 얼굴 저 얼굴로 그린다. [...] 다양하게 그리는 건 다양하게 보기 때문 [...] 자기를 주의 깊게 살펴보는 사람이 라면 누구라도, 자기에게, 또 자기의 판단에마저도 그 같은 다변과

있었던 반면, 아우구스티누스는 ‘내 영혼’의 모순으로 인식했으며, 자아의 불투명한 내적 주름의 골짜기들을 탐사하여 자기 ‘자아’의 어두운 핵을 발견했고, 그것을 실존적 문제로 삼았다는 이유에서다(Ellrodt, 65 참조).

19) 현대어 *réalité*에 해당한다.

20) “수많은 얼굴을 정리하고[...]우리의 가변성을 고정하고, 질서를 부여하는 것은 대가artistes 들에게 맡긴다(3-13, 1077).”

불일치를 볼 것이다. 나는 나에게 대해 총체적으로, 단순하고 확고하게 모호함 없이 혼합 없이 한마디로 말할 것이 없다(2-1, 335).

나는 내 생각을 한번에, 일괄적으로 말 할 수 없는 것으로서, 지리멸렬한décousus 조각들로 내 놓는다(3-13, 1076).

그런데 이렇게 ‘나’를 탐구하고, 나를 탐구하기 위해 남들을 탐구하며 자기 영혼의 조각들을 “부단히 다시 기워 붙이는(Pot, 89)” 동안, 몽테뉴는 서서히 그 종잡을 수 없는 잡다한 구조 안에 상존하면서 한 사람을 특정한le particulier으로 만드는 어떤 항수(恒數)를 감지한다. 그것은 자아의 조각들을 녹여 균일한 단일체로 통합하는 것이 아니라, “연결하기도 어렵고, 따로 놓고 보아도 시각에 따라 다르게 보이는 얼룩덜룩 bigarrés한 행동들(3-13, 1077)”의 배면에서 각자를 ‘그답게’ 만드는 무엇, 개인화의 원리다. 그는 우리 각자의 특이성을 만드는 이 항수를 **지배적 형상(支配的 形相, la forme maistresse)**²¹⁾이라고 부른다.

스스로에게 귀를 기울이면, 자기 안에 온전히 자기만의 것인 **지배적 형상**을 발견하지 못하는 사람은 없다. 이 형상은 교육과 맞서며, 자기에 반하는 어떤 정념의 폭풍과도 맞서 싸운다. 나로 말하자면, 나는 충격을 받아도 흔들리는 느낌이 거의 없고, 마치 **무겁고 둔중한 물체처럼**, 거의 항상 내가 **내 자리에** 있음을 느낀다. **내 집에** 있지 않을 때라도, 나는 언제나 거기서 매우 가까운데 있다. 나의 일탈들은 나를 아주 멀리까지 데려가지는 않는다. 나의 일탈들에는 극단적이거나 기이한 점은 전혀 없다. 그리고 어쨌든 나는 건전하고 씩씩하게 돌아서곤 한다(3-2, 811).

몽테뉴가 “내 결점이며 생긴 그대로의 내 면모ma forme naïfve가 여

21) 몽테뉴는 ‘forme’라는 단어를 실제 사물의 ‘모양’, ‘형태’로 쓰지 않을 경우에는 대부분 아리스토텔레스가 부여한 의미로 사용한다. 이 경우에도 해당하므로 형상(形相)으로 번역한다.

기서 읽힐 것(『독자에게』, 3)” 이라고 하거나 “내 본질적 면모 *ma forme essentielle*는 소통하고 나를 표명하는데 적절하다(3-3, 823)”고 할 때, “괴상한 말이지만 [...] 여러 가지 일을 두고 보건대, 내 사상보다 내 행습에 더 절도와 질서가 있고, 내 이성보다 내 정욕이 덜 방탕하다는 것을 알게 된다(2-12, 428)”, 또는 자기 힘에 부치는 소재를 만나면 “의심과 불확실, 그리고 무지라는 나의 지배적 형상으로 *à ma maistresse forme* 물러나 버린다(1-50, 302)”고 할 때조차 회의주의자로서의 철학적 태도라기보다는, 교육도 뽑아 낼 수 없고 정념도 흔들 수 없는 고갱이로 우리 각자의 내면에 박혀 있는 ‘천성적 경향 *Les inclinations naturelles*’, ‘본래의 특성 *qualités originelles*’(3-2, 810)에 가깝고²²⁾, 이런 것들이 지배적 형상의 가장 기본적인 모습일 것이다. 몽테뉴는 그것을 목직하고 둔중한 물체에 비유했다. 그러나 그렇다고 세아르가 그랬듯이 이 ‘지배적 형상’을 “더도 덜도 아닌 일종의 목직함, 둔중한 저항”일 뿐 “발전시키거나 개화시킬 수 있는 능동적 자질이 아니라고(Céard, 151)” 보는 것은 몽테뉴 특유의 물질적 비유에 얽매인 해석일 것이다. 그것은 위의 예에서 보듯, 몽테뉴 자신의 대담한 사상에도 불구하고 행습을 절도 있게 만들기도 하고, 철학적 입장으로 발전, 개화하기도 한다. 나아가 에파미논다스의 “항구적이고 여일하여 변질되지 않는 고유의 지배적인 자질 *une qualité propre, maistresse, constante, uniforme, incorruptible*”인 “공명正大함”(2-36, 756), 소크라테스의 “통상적인 자세 *son assiette ordinaire*”인 “단호함과 깨끗함”(2-11, 425), “영혼의 본질 자체요 자연스럽고 일상적인 행보”(2-11, 426)가 된 소(小) 카토의 덕성처럼 수련과 단련에 의해 그들 각자의 특징이 된 자질들도 지배적 형상이라 할 수 있다. 그렇다면 바람보다 가볍게 변화하는 내 영혼 안에 불박이가 됨으로써 ‘나’의 ‘자리’, ‘내 집’이 되는 지배적 형상, 내게 독자성을 부여하는 그것을 왜, “끊임없이 내 생각들로 나를 품어 키우며, 또한 내 안에 생각들을 만들

22) “아리스토텔레스를 공부하느라 손톱을 물어뜯거나, 어떤 학문에 머리를 싸매고 집착하는 등의 일은 결코 해본 적이 없는(1-26, 146)” 사람으로서.

어 내는 사람(1-20, 88)”으로 자기를 정의하는 몽테뉴의 견해들을 통해서 찾을 수 없을 것인가? 게다가 몽테뉴 자신이 다음과 같이 말하고 있으니 말이다.

나 자신을 본떠moulant sur moi 이 모습으로 주조하면서, **나를 캐내기 위해pour m'extraire** 너무도 자주 나를 손보고 다듬어야 했기 때문에 나라는 **원본le patron**이 확고해졌고, 어떤 점에서는 만들어졌다. 타인을 위해 나를 그리다 보니, 내가 원래 갖고 있던 색깔보다 더 선명한 색깔로 나를 채색하였다. 내가 책을 만든 만큼 책이 나를 만들었다. 이 책은 그의 작가와 동질동체다. 오직 내게만 전담하는 내 삶의 일부다(2-18, 665).

그런데 이런 나의 이 수다에 대한 지식으로부터 나는 **우연히par accident** 내 안에서 **견해들의 어떤 일관성**을 만들어 내게 되었다(2-12, 569).

자기 사유를 팡테지, 레브리로 부르고, 에세들을 잡탕galimafrée(1-46, 276), 나뭇단fagotage(3-7, 758), 잡동사니maqueterie(1-46, 276)[...]등으로 비하하는, 여기서도 감지되는 그의 지속적인 자기 폄하를 견어내고, ‘우연히’가 그의 맥락에서 갖는 의미²³⁾를 대입해 보면, 우리는 색칠하다 보니 그의 초상화가 생생해졌고, 영혼의 수다에 귀 기울이다보니 어떤 일관된 견해들이 만들어진 것으로 여겨서는, 다시 말해 그의 자아와 견해들이 갖는 개별성과 일관성이 반복적인 사유가 축적되어 얻은 성과로 읽어서는 안 된다는 사실을 깨닫게 된다. 그것은 자연스럽게 이루어진 일이 아니라 몹시 까다로운 작업²⁴⁾, 즉 자기 자신에게로 돌아선 영혼의 집요한 자기 관찰, 그리고 기록을 통한 실체화²⁵⁾라는 이중의 의식화로

23) 주석 13) 참조.

24) “우리 정신의 행보처럼 정처 없는 행보를 좇는 것, 우리 정신의 내적 주름들의 불투명한 심연 속까지 파고드는 것, 움직이는 정신의 그 미묘한 음조를 고르고 잡아내는 것은 까다로운, 생각보다 훨씬 까다로운 시도다(2-6, 378).”

발굴extraire되고 명확해진, 원래의 ‘나’인 초상, ‘원래의 나의 것’인 견해 들인 것이다. 그래서 그는 이렇게 말 할 수 있다.

그것이 무엇이건 간에 내게 있는, 참을 가려내는 그 능력, 그리고 내 믿음을 무엇에건 쉽사리 예측시키지 않는 자유로운 기질을 나는 주로 내 자신에게서 얻었다. 나의 가장 견고하고 전반적인 견해들은 나와 함께 태어난 것들이기 때문이다. 그것들은 내게 자연스럽게 완전히 내 것이다. 나는 과감하고 강력한 방식으로, 꾸밈없고 단순하지만 좀 혼란스럽고 불안전하게 그 생각들을 생산했다. 이후 나는 다른 사람의 권위, 그리고 내 생각과 일치하는 고대인의 건전한 사상들을 통해 내 생각들을 확립하고 강화하였다. 그들은 내 생각들을 확실히 파악하게 해 주었고, 보다 온전하게 그것을 향유할 수 있게 해 주었다(2-17, 658).

그렇다면 흐릿했던 ‘원본’이 또렷해지고, ‘혼란스럽고 불안전’ 했던 생각들이 확고하고 온전하며 일관성 있는 견해들로 형성되는 과정에서, 달리 말 해 자아의 의식화 과정에서 그의 영혼이 생각거리, 토론거리로 삼은 수많은 예화와 인용들이, 그것들을 다루는 그의 방식이, 그의 원본에 담겨 있던 지배적 형상을 드러내 주지 않을까? 몽테뉴 자신의 제언이 그 가능성을 뒷받침한다. 그는 끊임없이 자기 인용들의 특징과 의미에 대해 변명했다. 『에세』를 당대의 선문집(選文集)들과 구별하기 위한 해명, 에세들의 제재와 주제가 궁극적으로 ‘나’라는 주장을 뒷받침하기 위한 설명들이다. “나는 내가 흠쳐온 것들과 대등해지려고 하며, 그것들과 어깨를 나란히 하고 가려 하는 것이 얼마나 대담한 일인지 잘 안다 [...] 그러나 나는 내 창의력과 힘을 이용하듯, 그것들을 내 글에 적용하는 방식에 의해 그렇게 해보려 한다(1-26, 147).” “내가 다루는 재료가 아니라 내가 거기에 가하는 방법에 주목하기 바란다(2-10, 408).” 그리고 그 자신의 제언에 따라 예화와 인용의 선택 및 사용 방식에 주목할 때, 우리는 다음

25) “견고한 실체에 담기 *loger en un corps solide* (2-37, 783)”

세 가지의 일관된 경향성을 발견하게 된다.

‘다름’의 무한수를 강조하는 열거: 그는 자기 광태지가 “때로 무더기로 쏟아져 나오고, 때로는 열을 지어 이어진다(2-10, 409)”고 말한다. 동서고금을 넘나들며 무한히 계속될 것처럼 펼쳐지는 예들의 열거는 공간적으로는 잡다함, 시간적으로는 변화라는 양상에 초점을 맞추고 있다. 그것들은 인간과 인간군의 행습, 제도, 가치관에 관한 것들이다. 차이를 강조하기 위해 예외적이고 극단적이며 서로 대립되는 예들을 특히 애호하여 병치하는 예시는 자기가 사는 세계의 행습과 가치 체계와 제도의 절대성과 유일성을 부정하고 상대화한다. 스키타이 인들에겐 후퇴가 전진하는 방식이다(1-12, 45). 그리스인들은 죽어도 인도 사람들처럼 죽은 아버지를 먹을 수 없고, 인도 사람들은 그리스 식으로 화장하는 것을 끔찍해하는데(1-23, 76), 어떤 지역에서는 죽은 자의 시신을 익혀 죽처럼 될 때까지 갈아서 술에 섞어 마시기도 한다(1-23, 113)..... 같은 사안에 결부된 다양한 행습의 천태만상은 그 배경이 되는 시간, 공간, 또는 종족의 표지를 달고 제시되어, 인간과 집단의 신념체계를 도덕적인 판단의 대상이 아니라 이데올로기적 산물(현대적 언어로 말하자면)로 다루는 인류학적이고 사회학적인 관점을 드러낸다.

실천적 정신기능 비판: 일종의 소격(疏隔) 효과를 자아내는 이러한 제시는 자연스레 정신 작용의 메커니즘의 비판적 해부로 이어진다. 인간이 자기 견해를 지키기 위해 취하는 극단적인 행동들의 열거는 경외나 혐오를 넘어 그것을 감행하게 하는 정신적 기제들에 쏠린 관심을 드러낸다. 그것은 인간 정신이 사회성과 저 자신의 취약성이라는 이중의 압력 하에 있다는 것, 이런 조건에 대한 반성적 성찰 없이는 ‘*알connaissance*’ 자체가 가능하지 않다는 것을 끊임없이 반추하는 방식이다. 거기서 얻어내는 그의 견해는 이러하다.

그리고 다른 자들은 자기 나라의 관습 또는 부모의 교육에 의
해, 또는 판단이나 선택할 겨를도 없이, 아니 대개는 분별력도 생

기기 전에, 폭풍에 휩쓸리듯 우연히 이런저런 의견을 갖게 되고, 스토아 파 또는 에피쿠로스 파가 되어, 낚시에 걸리듯 거기에 불모 잡히고 예속되어 붙어 버려 [...] (2-12, 503-504),

판단하는 자가 어린애라면 뭐가 뭘지 모를 것이요, 뭘 좀 아는 자라면 선입견을 갖는다(2-12, 504).

인간의 견해란 옛사람들의 믿음을 이어받아, 마치 그것이 종교요 법인 것처럼 권위와 신용을 통해 전수되기 때문에 [...] 사람들은 다들 *communément* 믿는 것은 당연지사로 받아들인다. 이 진리를 그것의 모든 기초와 거기 달려 있는 모든 논거며 증거들과 함께, 더 이상 흔들 수 없고 더 이상 왈가왈부할 수 없는 견고한 물체처럼 받아들이는 것이다. 왈가왈부하는커녕 저마다 그렇게 받아들인 신념에 회를 덧바르고 더욱 강화하려고 자기가 가진 지력을 총동원해서 다룬다. 그런데 지력이란 마음대로 훔 수 있고, 무슨 모양이든 만들어 낼 수 있는 아주 말랑말랑한 도구인 것이다. 그리하여 세상은 잡담과 거짓으로 채워지고 그것에 폭 절여지는 것이다 (2-12, 539).

우리 모두가 이런 식이니, 관습은 만상(萬象)의 진짜 얼굴을 우리에게서 숨겨 버린다(1-23, 116).

이처럼, 몽테뉴가 수집한 예들은 우리가 믿는 기존관념들이 관습의 권위에 의해 전수되고, 우리의 정신 기능들의 부역에 의해 굳어진다는 것을 증명하기 위해, 그 기존관념들을 탈신비화하기 위해, 원래의 맥락에서 떼어내져 그의 사고의 지배적 형상 속으로 흘러들어 재배치된다. 그 결과 가장 기초적인 도덕관념조차 예속상태에서 주입된 것으로 드러난다.

자연에서 생겼다는 양심의 법칙들은 관습에서 생긴 것이다. 각자는 주변에서 받아들이고 동의한 견해와 행습을 마음속으로 경배

하며 양심의 가책 없이 거기서 벗어나지도, 자찬(自讚)하는 마음 없이 거기에 동조하지도 못한다(1-23, 115).

하향평준화: 동서고금의 신념체계의 해체와 탈신비화는 차이를 차별의 근거로 삼는 인간의 근거 없는 자대(自大)의 폭로로 이어진다. 2권 12장 『레몽 스펙의 변호』는 세권의 『에세』 정 중앙에서 도도하게, 장편 논문 이상의 부피로, 동물에 대한 인간의 근거 없는 우월감을 깨부수는 수백 가지 예화, 잘난 체하는 인간 정신의 허접한 산물들인 수백 가지 논설들을(서로 상충하는!) 쏟아 놓는다. 다양성을 강화하는 그의 예들은 이렇게 최종적으로 문명과 야만, 종교들 간의 우열, 사회적 위계, 남자와 여자, 정신과 육체 사이에 인간이 세운 차별을 무화한다. 비슷한 동물을 찾자면 동물 중 가장 못생긴 원숭이에 가깝고, 부실한 정신기능을 지니고도 허영 가득한 영혼을 지녔으며, 마음은 하늘을 헤매건만 몸이 아프면 끔찍 앓을 수밖에 없는 존재로, 그 자신의 표현을 빌자면 “죽마를 떼고” “부귀영화도 내려놓은”(1-42, 259), 가능한 한 알몸 가까운 상태로 인간을 환원하기 위하여 말이다. “왕들도 그리고 철학자도 똥을 누다. 귀부인도 마찬가지로(3-13, 1085).” 에세들이 축적되는 동안 ‘위대한 인간’의 예는 알렉산드로스, 카토, 카이사르에서 에파미논다스로 소크라테스로 다시 이슥으로, 점점 덜 영웅적이고 점점 더 인간적인 모델로 이동한다 (Servet, 131-135 참조).²⁶⁾

이것이 그가 진위를 가리지 않고 온갖 곳에서 긁어모은 예들을 다루는 방식에서 드러나는 지배적 형상이다. 문화적 상대주의, 기존 관념들

26) “이슥, 이 위대한 인간은 자기 주인이 걸으면서 오줌을 누는 것을 보고 “이거야 원 그럼 우리는 달리면서 똥을 누어야 할 판인가?”하고 말했다. 우리 정신은 제일 하기에 바쁘다. [...] 천사가 되려다 짐승이 된다. 오르려다 자빠진다. 저 초월적 기질들은 나를 겁나게 한다. 도달할 수 없는 거만한 자리처럼. 소크라테스의 생애에서 황홀경이니 다이몬이니 하는 것만큼 나를 소화불량에 걸리게 하는 것도 없고, 사람들이 플라톤이 신성하다며 손꼽는 것들만큼 내 보기에 인간스러운 것도 없다. 내 지식으로는 가장 높이 올라간 것들이 가장 지상적이고 낮은 것처럼 보인다. 알렉산드로스의 생애에서 불멸을 둘러싼 그의 환상만큼 비천하고 필멸적인 mortal 것은 없다.(3-13, 1115)”

의 탈신비화, 인간 우월주의의 부정을 향한 이 세 경향성이 인간의 정신 기능들에 대한 비판과 함께 이어지며 그의 견해에 일관성을 부여한다.

드장은 “서술적이지 명령적이지 않은” 문명관찰자, 도발관찰자 몽테뉴에게 “불일치를 부각시키고 일람표를 만드는 것 이외에 다른 야심이 없다”(Desan, 160)고 말한다. 반은 맞고 반을 틀린 말이다. 옳고 그름이나 우열을 가리는 것, 진리를 확정하거나, 가르치는 것을 목표로 하지 않는다는 점에서 그 말은 맞다. 그러나 그 일람표가 그만의 다른 ‘목적’을 위해 작성된다는 점에서 그의 말은 틀렸다. 그 목적이란 이미 보았듯이 사는 것, 잘사는 것이다.²⁷⁾ 이 목적에 의해 위에서 본 모든 부정적 비판은 잘살기 전략의 긍정적 발판이 된다. 다양한 습속의 대조는 “우리 것들을 올바른 각도에서 보게 해주고, 우리 판단력에게 제 불완전성과 타고난 약점을 인정하도록(1-26, 158)” 가르치며, 실천적 정신기능비판은 “우리 영혼의 기능들 대부분이 우리 방식으로 사용해서는 삶의 안정을 해친다(2-37, 760)”는 사실을 깨닫게 하고, 하향평준화는 부실하고 제한적인 감각을 가진 몸과 결합 많은 영혼의 결합체라는 가장 기본적인 수준에서 인간을 재 정의하도록 이끄는으로써 그리스도교적 인간관과 인문주의의 이상주의적 인간관의 압박에서 해방시킨다.²⁸⁾ 그래서 그의 일람표는 그를 염세주의나 인간혐오로 이끌지 않는다. 오히려, 인간과 세상의 **실재에 대한 인식**이 그를 차분하게 만들고, 안정과 평화를 준다. 인간과 인간사회의 불완전성을 실존의 조건으로 받아들인 사람의 평화다.

나는 우리가 하찮은 만큼 불행하다고도, 우매한 만큼 악의적이
라고도 생각하지 않는다. 우리는 부질없음으로 가득 차 있는 만큼

27) ‘4. 무엇을 쓰는가?’의 두 번째 인용문 참조. “내 직업과 내 기술, 그것은 사는 것이다(2-6, 379).”

28) “무엇이건 **실제적으로 속되게만 다루는 나는**, 우리로 하여금 육체를 가꾸는 것을 경멸하고 적대시하게 만드는 저 비인간적 지혜를 혐오한다. 또 자연의 쾌락을 역겨워하는 것도 거기에 지나치게 매달리는 것과 마찬가지로 옳지 않다고 생각한다(3-13, 1106).”

악으로 가득 차 있지는 않다. 우리는 비루한 만큼 비참하지는 않다
(1-50, 303).

이처럼 실재에 대한 인식이 확고해 짐에 따라 “허공을 떠다니고 표류 하던(2-12, 567)” 그의 판단력도 그의 영혼 안에 안착된다. 사회적 감염에 의한 예측에서도, 자기 정신 기능들의 기만에서도 벗어나 자유와 권능을 가지고 말이다. 그래서 그는 이렇게 말할 수 있게 된다.

내 감정은 변한다. 그러나 내 판단은 바뀌지 않는다. 나는 내 판단력의 자유를 너무도 소중히 여기기 때문에 그 어떤 격정에 사로잡혀도 쉽게 그 자유를 버릴 수 없다(2-17, 659).

나라는 사람은 선입견이 판단력을 조금이라도 움아매도록 두는 사람이 아니다(3-11, 1032).

판단력은 내 안에서 당당한 자리를 차지하고 있다. 적어도 그러려고 애써 노력한다. 판단력은 내 감정, 증오도 사랑도, 나아가 내 자신에 대한 사랑까지도 제 길을 가도록 내버려 두지만, 그것들로 인해 자신이 변질되거나 부패하지는 않는다. 다른 요소들을 자기와 어울리게 개선하지는 못하지만, 적어도 그 다른 부분들이 자기를 손상하게 두지는 않는 것이다. 판단력은 저 혼자 따로 제 할 일을 한다(3-13, 1074).

‘나’는 내 법과 재판정을 가진 나 자신의 **입법자**다.

어디서 무슨 일을 하건 내 두 눈은 나를 정도(正道)에서 벗어나지 않게 하기에 충분하며, 다른 어떤 눈도 나를 그 이상 가까이서 지켜 볼 수 없고, 내가 내 두 눈 이상으로 존중하는 눈도 없다(1-23, 111).

나는 나를 판결하기위해 내 법률과 재판정을 가지고 있다(3-2, 807).

6. 결론—세상 속의 개인

이상과 같이 우리는 『에세』가 쓰여진 동기, 내용, 방식에서 자기 내면으로 둘러진 의식과, 대상을 비판적으로 해석하고 판단하는 의식, 그러니까 이 글의 서두 인용문에서 부르크하르트가 근대인의 특징으로 지적한 의식의 양면, 즉 객관적 측면 주관적 측면이 작동하는 양상을 살펴보았다. 그 두 측면은 몽테뉴 안에서 ‘자기 알기’와 ‘자기 만들기’라는 윤리적 목적에 수렴된다. 그의 자아 탐구는 타자 탐구를 통과하며, 그를 통해 형성된 그의 개인적 견해들은 수없이 ‘우리nous’를 주어로 피력된다. 그의 의식의 객관적 측면은 자신이 속한 인류라는 종의 다양한 행습에 집중되어, 예컨대 관찰하는 주체의 경험, 정념, 의지를 배제하며 사물을 객관적으로 탐구하는 방향으로 나아간 근대적 과학 정신(생활세계는 물론 오류를 야기할 수 있는 정신기능들과도 분리되어 코기토로 환원된 데카르트의 주체가 한 예다)과는 달리, 타자의 행동과 타 집단의 신념체계는 그것을 만들어낸 사회적이고 문화적 맥락 속에서 이해해야 한다는 차원에서만 객관적이다. 의식의 객관적 활동은, 객관적 사실들에 대한 그의 인식이 다른 정신기능들에서 독립한 판단력의 자율성을 강화함으로써 생활세계에서 주체가 취해야 할 올바른 자세assiette를 찾아낸다는 점에서 주관적으로 이용된다²⁹⁾. 그리하여 그는 객관적으로는 자기의 주의 attention을 주도하며, 시각을 선택하고, 주관적으로는 자기 내부의 성향, 정념, 정서를 다스리는 주체, 자기 삶의 ‘고삐를 쥐고 가는 자’³⁰⁾가 되는 것이다.

아우구스티누스가 신과 독대하기 위해 세상과 분리된 개인이었다면

29) 의식의 양면의 상호 교환에 대해서는 주 12)와 연관 본문 참조.

30) “정념은 모든 것을 가르친다(스타티우스의 인용). 자기 판단과 자기 재주adresse를 쓰는 자가 훨씬 일을 즐겁게 처리한다. 그는 상황의 요구에 따라 자기 마음대로 [정념을] 속이고, 구부리고, 늦춘다. 실패해도 번민이나 고통 없이 언제나 온전한 마음으로 새로운 계획을 세울 준비가 되어 있다. 언제나 고삐를 쥐고 간다(3-10, 1008).”

(줄고1, 15-17) 몽테뉴는 세상에서 살기로 작정한 개인이다. 그의 성찰은 온통 ‘세상’의 풍파 속에 있는 ‘나’에 집중되어 있다. 그가 자기 영혼을 제 안으로 돌이켜 세상이 제공한 자료들을 놓고 자기와 토론하는 자리, 구체적인 삶에서는 그의 서재이며, 상태로서는 고독인 그 자리를 그는 토굴도 사막도 아닌 “가게뒷방”이라고 불렀다. 귀여겨들어야 할 명명이다.

세상은 거래가, 사람과 사람 사이의 관계가 이루어지는 곳이다. 몽테뉴는 자기가 개인적으로도 사람들과 어울리기 좋아하는 성향이고, 인간의 본성으로도 모여 살도록 되어 있다고 생각한다. 무엇보다 세상은 “우리를 올바른 각도로 보기 위해 들여다보아야 하는 거울(1-26, 157)”이요 학교다. 그러나 세상은 내게서 자율권을 앗아가는 위험한 곳이기도 하다. 관습의 지배에 의해서만이 아니다. “세상의 규칙과 교훈의 대부분은 우리를 공공 사회에 소용이 되도록 밖으로 몰아서 광장으로 몰아내는 방식을 쓴다(3-10, 1006).” 그는 사회가 인간을 그 쓰임으로 복속시키는 것, ‘야심’을 부추기고 ‘영광’으로 포상하는 것 역시 ‘자아’를 소외시키는 것이라고 본다. 그는 사람들이 자기 자신을 “세놓겠다고 내놓는 (3-10, 1004)” 것을, 네거리의 동상이 되고자 안달인 것을 언짢아한다. “이웃을 위해 자기를 잊어야 한다고, 개인은 전체에 비하면 아무것도 아니라는 말을 듣고” 그대로 살았던 아버지 피에르의 헌신적인 삶마저도 “남의 삶으로는 존경하지만, 추호도 따를 생각이 없다(3-10, 1006)”고 말한다. 공동체에 대한 의무 자체를 거부하는 것이 아니라, 자기를 통제 내어주는 식으로 봉사하는 것을 거부하는 것이다. 자기의 직책에 “주의와 땀과 약속, 그리고 필요하다면 노고와 피까지도 거절하지 말되”, “우연히 빌려주듯 [...] 행동은 없지 않지만 흥분도 정열도 없이(3-10, 1007)”, 그렇게 해야 한다는 것이다. 자기 소외에 대한 방어요, 주체로서 권한과 자유로 살고 자하는 의지의 발로다. 이렇게 그의 관심은 ‘자기에 대한 근심’에서 시작하여 ‘자기에 대한 근심’으로 끝난다. “나는 하루하루를 산다. 그리고 언짢게 생각하지 말기 바라지만, 나는 나 자신만을 위해 산다. 내 계획들

은 그 이상을 겨냥 하지 않는다 (3-3. 829).”

예의를 갖춰서 오히려 아이러니하게 들리는 위의 예문, 자주 나와서 강박관념, 피해의식을 의심하게 하는 비슷한 문장들은 사회적 의무와 개인의 자유 사이에 형성된 팽팽한 긴장감을 전달한다. 이 긴장관계가 그를 근대적 주체로 만든다. 근대적 주체는 세상에서 살기로 작정한 개인이다. 그 주체는 타자와 다름을 통해서만 자기를 주체로 정립한다는 점에서 타자에 의해서 성립된다. 동일한 개념이 아닌 ‘개인주의’와 ‘주체성’을 서로 뗄 수없이 상보적인 것으로 만드는 것이 근대의 특징이다. 근대적 주체는 각자 주체인 타자들의 집합체인 세상에서 살아간다. 양자는 서로 내어줄 것이 있다. 그 교환에서 몽테뉴는 ‘정신과 육체의 결합체’라는 단순한 조건에 입각한 자유와 관용을 요구한다. 생각의 자유, ‘가게뒤편’을 가질 자유, 세상을 돌아다닐 자유, 그리고 몸 가진 자의 권리로서 목숨을 보전할 권리 말이다. 대신 그는 관습 밖에는 존재 근거가 없는 것으로 판명된 기존 체제의 테두리 안에서 살 것이며 필요하다면 폐와 간은 아니지만 팔이나 어깨는 빌려줄 것이다(3-10, 1004 참조). 그러니까 몽테뉴가 요구한 자유는 콩파농이 말한 대로 이자이야 벌린의 ‘소극적 자유’라 할 수 있을 것이다(Compagnon, 598).³¹⁾ 적지 않은 이들이 그에게서 보수성을 본 이유가 바로 이 때문이다. 그러나 하향평준화에 의해 동등해진 모두에게 주체가 될 자격이 인정된다면 그의 요구가 갖는 정치적 벡터는 달라진다. 그는 광분한 부모에게 매 맞는 아이의 복수를 대신해 줄 궁리를 한다(2-31, 714). 그는 멕시코 인이 멕시코 인으로 살아 갈 권리를 주장한다. 고양이에게 자의식이 있는지는 알 수 없지만 심지어 고양이에게도 주체의 자격을 준다. “내가 고양이와 놀 때, 내가 고양이를 데리고 소일하는지 고양이가 날 데리고 소일하는지 누가 아

31) “법은 내게 큰 수고를 덜어 주었다. 법 자체가 나의 과당을 선택해주고 내게 주권을 주었으니 말이다. 다른 모든 상사와 의무는 그것에 관계되고 거기에 매인다. [...] 의지와 욕망은 스스로가 그 자신의 법이 된다. 그러나 행동은 공공의 명령에서 법을 받아야한다(3-1, 795).”

는가(2-12, 452)?” “어떤 배려, 인류로서의 어떤 보편적 의무가 우리를 단지 생명과 감정이 있는 짐승들뿐 아니라 식물들과도 묶어 놓는다. 우리는 사람을 정의롭게 대하고, 온정과 선의를 품을 수 있는 짐승에겐 온정과 선의를 베풀어야 한다. 짐승들과 우리 사이엔 어떤 관계가, 어떤 상호적인 의무가 있다 (2-11, 435).” 그가 꿈꾸는 세상은 “보편적 공화국 *république universelle*(3-12, 1055)”이다. 그는 자기가 어려서도 “강요와 폭력에는 결코 복종할 수 없었을 거라고(1-26, 176)” 단언하며, “내가 행사하는 것이건 당하는 것이건 지배라는 것을 혐오한다(3-7, 917)”고 말한다.

몽테뉴는 아우구스티누스처럼 신과 관계 맺기 위해 세상 밖으로 나가지 않았고, 아벨라르처럼 자신의 탁월성을 인정받으며 세계 내 개인으로 살기 위해 끊임없이 세상과 투쟁하지도, 위인과 성인(聖人)들이 받은 필박을 자기 고난의 유비 *analogie* 삼아 자기 인생을 하나의 예화 *exemplum* 로 만들려 하지도 않았다(줄고 2, 103 참조). 몽테뉴는 ‘자기를 알고 자기를 규제하며 자기를 견디는’ 자기 자신의 주인으로서, 인식과 판단과 양심의 주체로서, 세상 안에서 자기로서 자기답게 살 권리를 요구하는 개인이었다. (이 세 사람에 대한 비교연구는 다음 기회로 미룬다.)

파우스트나 돈 후안처럼 금기를 넘어가는 문학속의 인물, 또는 부르크 하르트가 제시하는 용병대장이나 첼리니처럼, 모험과 정복으로 세상에 자기 존재를 각인하고, 성취에서 만족감과 희열을 느끼는 실존 인물, 그래서 ‘르네상스 인’에게 프로메테우스적 이미지를 부여하는데 기여한 인물들이 있다. 몽테뉴는 “조건이 그렇다면 비천함 역시 받아들이며 너무도 강력하게 자기 자신이하고자 하는 자, 타자에게도 같은 권한을 주고자 하는 자(Friedrich, 28)”다. 전자가 더 자극적이지만, 근대 이후 서구인의 정체성의 지배적 형상이 조성되는 데에는 후자가 더 깊게 영향을 남겼으리라고 나는 생각한다. 이 또한 다른 연구가 필요할 것이다.

178 ■ 2017 프랑스문화예술연구 제61집

TEXTE

Montaigne, Michel de, *Les Essais*, ed. Villey-Saulnier, P.U.F., 2004/
1924.

참고문헌

- 윌멘, 라하르트 반, 『개인의 발견』, 최윤영 역, 현실문화연구, 2005.
- 줄고1. 「서구 근대적 자아를 찾아서 1-아우구스티누스의 『고백』」, in 『프랑스 고전문학연구』 제 13집, pp. 9-50.
- 줄고2. 「서구 근대적 자아를 찾아서 2-아벨라르의 『내 불행들의 이야기』」, in 『프랑스 고전문학연구』 제 14집, pp. 66-91.
- Bogaert, Sophie/ kern, Etienne/ kern-Boquel, Anne, *Les énigmes du moi*, Flammarion, Paris, 2008.
- Burckhardt, Jacob, *La civilisation de la renaissance en Italie*, trd. par H. Schmitt, Broché. Bartillat, 2012.
- Céard, Jean, “Montaigne et l'intériorité”, in *L'intériorité au temps de la Renaissance*, Honoré Champion, 2005, pp143-152.
- Compagnon, Antoine. “Rajeunir Montaigne”, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 153e année, N. 2, 2009. http://www.persée.fr/doc/crai_0065-0536_2009_num_153_2_92512
- Desan, Phillip, “Montaigne et la culture de l'autre”, in *Travaux de Litterature XXII*, publiés par l'Adirel, Droz, 2009. pp. 155-160.
- Ellrodt, Robert, *Montaigne et Shakespeare, l'émergence de la conscience moderne*, José Corti, 2011.
- Foglia, Marc, *Montaigne, De l'interpretation*, Paris, Edition Kime, 2011.
- Friedrich, Hugo, *Montaigne*, à Franke Verlag, AG, 1949, pour l'édition revue et augmentée, 1968, gallimard, 1968(pour la traduction française).
- Jeanneret, Michel, “Je lis, donc je suis: Herméneutique et conscience

- de soi à la Renaissance”, in *Emergence du sujet : De l'Amant vert* au Misanthrope*, Etudes réunies par Olivier Pot, Droz, 2005, pp.151-170.
- Méniel, Bruno , “*Les Essais* et le temps de l'éphéméride”, in *Poétique*, No 171, septembre 2012, Seuil, pp337-347.
- Mesnard, Jean, “Au-delà de la Renaissance 1589-1630, Genèse d'une modernité” in *La culture du XVIIe siècle, Fortunes de la Renaissance (1580-1630)*, colloque déroulé à Tours en juillet 1979, P.U.F., 1992, pp. 27-42.
- Pot, Olivier, “De l'aliénation topique à la topique du sujet”, in *Emergence du sujet: De l'Amant vert* au Misanthrope*, Etudes réunies par Olivier Pot, Droz. 2005, pp. 49-112.
- Poulet, Georges, “Montaigne”, in *Etudes sur le temps humain I*, Librairie Plon, 1952.
- Servet, Pierre, “‘Esopé, ce grand homme...’ Evolution et subversion de la notion de ‘grand homme’ chez Montaigne”, in *Travaux de littérature, XVIII*, publiés par l'Adirel, Droz, 2005. pp. 123-138.

〈Résumé〉

Un cas de sujet moderne occidental : Montaigne

Shim, Min-Wha

Burckhardt a écrit, dans *La Civilisation de la renaissance en Italie*, qu'en Europe, à l'âge de la Renaissance, apparaît l'homme qui regarde objectivement le monde, mais avec la conscience de soi. Il l'a nommé 'l'individu spirituel' (op.cit., p.173). Nous l'appelons plutôt le sujet moderne occidental, parce que premièrement, depuis la Grèce antique, l'importance accordée à la connaissance de soi-même est devenue une tradition européenne, deuxièmement le contenu de cette connaissance de soi a profondément changé depuis le début de l'ère moderne: l'homme occidental est devenu un individu qui se croit 'sujet', c'est-à-dire maître de soi-même ainsi que de sa vie. Il y a de nombreuses voies pour incarner ce nouvel état de l'homme. Le but de notre étude est de trouver un type de sujet moderne occidental en analysant *les Essais* dont l'auteur répète continuellement que c'est lui qui est le sujet et la matière de son livre. Pour quelle raison peut-il le prétendre, alors qu'une bonne part de son livre, comme les florilèges de son temps, très répandus et populaires, est emplie de citations et d'exemples? La réponse se trouve dans le motif, le but et sa façon d'écrire. Confronté à une crise mentale, il a commencé d'enregistrer ce que produisait son esprit animé par les données extérieures afin d'observer et maîtriser sa pensée. On peut y trouver le double projet du 'sujet': se connaître et se constituer. Il s'agit du travail de la conscience réflexive. L'intérêt exclusivement centré sur les choses humaines, surtout 'les moeurs diverses et le mouvement', la façon de les traiter dont la plus

caractéristique est de juxtaposer et d'énumérer infiniment les choses contraires et excentriques, l'opinion qu'il en a; tout cela dévoile son 'moi', non la vérité des choses extérieures. Les essais sont des instantanés de ses pensées, des pensées en acte et en mouvement. Le processus c'est la description phénoménologique, l'effet la critique de l'esprit humain, la démystification des lieux communs, la négation de la supériorité de l'être humain. Cela ne le pousse ni à la misanthropie ni au pessimisme. Au contraire, il trouve ainsi sa liberté de penser, son droit de constituer sa vie conformément à l'homme tel qu'il est, avec son jugement et sa conscience, législateur de lui-même. Il ne demande pas, comme Saint Augustin, à un Être transcendantal d'éclairer son 'moi', ni comme Abélard, à quelques personnes exemplaires de justifier sa vie. De même, avec Montaigne, on a un type de sujet moderne occidental, différent d'autres types comme par exemple Faust ou Don Juan qui prouvent leur subjectivité en s'affranchissant des limites de l'humain et qui constituent ainsi l'image prométhéenne de l'homme de la Renaissance.

주 제 어 : 르네상스(Renaissance), 몽테뉴(Montaigne), 자아(le moi),
주체(le sujet), 『에세』(*Les essais*)

투 고 일 : 2017. 6. 25

심사완료일 : 2017. 8. 3

게재확정일 : 2017. 8. 10

발자크의 작품에 나타난 강경증의 양상(I) - 『샤베르 대령』과 『루이 랑베르』의 경우 -

양 승 미
(고려대학교)

차례

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. 서론 | 2.3. 『루이 랑베르』의 강경증:
육체와 정신의 경계 |
| 2. 본론 | 3. 결론 |
| 2.1. 1832년의 발자크:
뇌질환에 대한 집착 | |
| 2.2. 『샤베르 대령』의 강경증:
삶과 죽음의 경계 | |

1. 서론

19세기 프랑스는 정치·사회적 혼란의 시기이자 전에 없던 지적 혼란의 시기였다. 이 시기에 제반 학문 분야들이 세부적으로 나뉘면서 보다 치밀한 연구가 진행되기 시작했는데, 그중에서도 가장 빠르게 발전한 것은 과학이었다. 예로 1820-30년 무렵을 살펴보기만 해도, 물리학에서는 자기 현상과 전류의 관계를 밝힌 앙페르 Ampère의 논문(1826)이 발표되었고, 비교해부학에서는 퀴비에 Cuvier와 조프루아 생-틸레르 Geoffroy Saint-Hilaire의 논쟁(1830)이 있었으며, 파리의 길거리에는 처음으로 수소가스 가로등이 켜졌다(1830).¹⁾ 이처럼 19세기 초반에는 과학이 현기증 날 정도로 빠르게 진보하면서, 전날에 진리로 여겼던 것이 다음 날에

는 깨져버리고, 미신으로 생각했던 것이 과학적으로 입증되기도 했으며, 개인의 삶을 바꿔 놓을 발견들이 매일같이 이루어졌다.

이렇게 과거에 알지 못했던 영역이 해명되는 것을 보면서, 19세기 사람들이 과학의 발전에 더 많은 기대를 걸었던 것은 분명하지만, 그렇다고 해서 인간의 능력으로 알 수 없는 영역이 존재한다는 사람들의 오랜 믿음에 금이 간 것은 아니었다. 19세기가 끝날 무렵에 활동한 생리학자 리셰 Richet²⁾는 의학에서 아직 알려지지 않은 영역을 밝혀낼 수 있으리라는 신념을 이야기하면서도, 동시대인의 세계관에 관해 이렇게 적고 있다.

우리는, 알려지고 묘사된 힘들 사이에 뒤섞여 있는, 우리가 알지 못하는 힘들이 존재한다는 사실에 대한 굳은 확신을 지니고 있다. 기계론적이고, 단순하고, 통속적인 설명은 우리 주변에서 일어나는 모든 일들을 설명하기에 충분치 않다는 것이다. 한마디로 불가사의한 정신 현상은 존재하며, 그 불가사의하다는 말은 그저 알려지지 않았다는 뜻이다.³⁾

위의 인용문에 의하면 19세기 말까지도 사람들은, 한편으로 과학에 경탄해 마지않으면서도, 다른 한편으로는 미지의 대상을 삶의 자연스러운 한 부분으로 받아들였던 것으로 보인다. 그런데 여기서 ‘받아들였다’는 표현은 결코 체념적인 수용을 의미하지 않는다는 점을 덧붙여야만 한

1) Madeleine Ambrière, *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, PUF, coll. Quadrige, 2007, pp. 40-41; 존 헨리, 『서양과학사상사』, 노태복 역, 책과함께, 2012, p. 447, 458-459를 참조.

2) 샤를 리셰(Charles Richet, 1850-1935)는 1913년 생리학·의학 분야에서 노벨상 수상했으며, 1891년에 그자비에 다리외(Xavier Darieux)와 함께 『정신과학지 Annales des sciences psychiques』를 창간했다.

3) *Annales des sciences psychiques*, Félix Alcan, 1891, n° 1, p. 2; Joël Malrieu, *Le fantastique*, Hachette, 1992, p. 21에서 재인용. “Nous avons la ferme conviction qu’il y a, mêlées aux forces connues et décrites, des forces que nous ne connaissons pas; que l’explication mécanique, simple, vulgaire, ne suffit pas à expliquer tout ce qui se passe autour de nous; en un mot il y a des phénomènes psychiques occultes, et si nous disons occultes, c’est un mot qui veut dire tout simplement inconnu.”

다. 과학 기술의 진보는 오히려 신비의 영역을 공고히 한 효과도 지니고 있었기 때문이다. 이는 우선, 과학이 장족의 발전을 이루었음에도 불구하고 여전히 수수께끼로 남아있는 현상들을 보면서, 오히려 사람들이 인간의 지식으로 알 수 없는 영역에 대한 경외심을 재확인한 결과이며, 또한, 화학과 같은 과학의 발전이 순전한 우연에 의해 일시적으로나마 연금술과 같은 전근대적인 이론들을 입증한 효과를 낳으면서, 과거의 여러 비의적인 학문들에 대한 사람들의 믿음을 키웠기 때문이었다. 따라서 19세기는 생리학과 의학과 같은 실증적인 학문이 발전하는 것과 동시에 18세기 신지학자들(神智學者)의 일뤼미니즘 illuminisme이 부흥기를 맞이하는 것이 가능하던 시대였던 것이다.⁴⁾

19세기 전반기를 살았던 오노레 드 발자크(Honoré de Balzac, 1799-1850)의 머릿속에서도 과학과 신비는 서로 모순 없이 잘 어울려 있었다. 한 걸음 더 나아가서, 발자크는 과학과 신비가 서로 모습은 달리고 있지만 사실 같은 뿌리에서 출발했다는 점을 여러 차례 주장했다. 이를 보여주는 가장 대표적인 예를 『인간극 La Comédie humaine』⁵⁾의 「서문 Avant-propos」에서 발견할 수 있다. 1842년에 쓰인 이 글에서 발자크는 “라이프니츠, 뷔퐁, 샤를 보네 등 자연사 분야에서 가장 뛰어난 천재들이 쓴 저서들”이나 “스베덴보리, 생-마르탱 등 무한과의 관계 속에서 제반 학문을 연구하는 데 전념했던 신비주의 작가들의 비범한 작품들”⁶⁾이나,

4) Auguste Viatte, *Les sources occultes du romantisme : illuminisme, théosophie, 1770-1820*, Honoré Champion, t. 2, 1979, pp. 248 et 268.

5) 본고에서 『인간극』의 참조와 인용은 Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981, 12 vols을 따르며, 각주는 “제목, Pl. 권수, 쪽수”의 형식으로 기입한다.

6) “Avant-propos”, Pl. I, pp. 7-8. “L’unité de composition occupait déjà sous d’autres termes les plus grands esprits des deux siècles précédents. En relisant les œuvres si extraordinaires des écrivains mystiques qui se sont occupés des sciences dans leurs relations avec l’infini, tels que Swedenborg, Saint-Martin, etc., et les écrits des plus beaux génies en histoire naturelle, tels que Leibnitz, Buffon, Charles Bonnet, etc., on trouve dans les monades de Leibnitz, [...] on trouve, dis-je, les rudiments de la belle loi du *soi pour soi* sur laquelle repose l’unité de

그 근본이 되는 사상을 추적해 들어가면 모두 동일하다는 사실을 발견할 수 있다고 말한다.

이러한 신념을 가지고 있었기에, 발자크의 시선은 신비와 과학이 서로 맞닿아 있는 경계선, 다시 말해 신비와 과학이 서로 뒤섞여 충돌하며 새로운 에너지를 생성해내는 지점으로 자연스럽게 향했다. 그는 갈 Gall의 골상학 *phrénologie*이나 라바티 Lavater의 관상학 *physiognomonie*, 메스머 Mesmer의 자기학 *magnétisme*과 같이 “과학에 의해 어느 정도 확인된 신비한 힘들”⁷⁾에 본능적으로 끌렸다. 또한 그는 과학이 아직 제대로 밝혀내지 못한 신비의 일부를 자기 나름의 방식으로 설명하고, 이전 시대와 같은 언어로 표현할 수 없는 신비를 과학의 언어를 통해 묘사하는 것을 즐겼다. 신비의 영역과 과학의 영역 사이에 있는 이 모호한 지대에서 발자크의 상상력이 가장 강렬한 힘으로 발동되었던 것이다.

뇌질환의 일종인 강경증(強勁症, *catalepsie*)은 발자크가 살았던 시대에 여전히 신비와 과학의 경계에 위치해 있었다. 몸의 근육이 굳고, 감각이 둔해지며, 인위적으로 부여한 자세를 오래 유지하는 이 병은, 물론 의학적인 관점에서 연구되기도 했지만, 그 괴기한 증상 때문에 신비 현상과 연결되기 일쑤였다.⁸⁾ 발자크의 『인간극』에서 ‘*catalepsie*’ 혹은 ‘*cataleptique*’가 언급된 작품은 『샤베르 대령 *Le Colonel Chabert*』(1832), 『루이 랑베르 *Louis Lambert*』(1832), 『세라피타 *Séraphîta*』(1835), 『세자르 비로토 *César Birotteau*』(1837), 『잃어버린 환상 *Illusions perdues*』(1837), 『위르쉴 미루에 *Ursule Mirouët*』(1841), 『사촌 풍스 *Le Cousin Pons*』(1847), 『현대사의 이면 *L’Envers de l’histoire contemporaine*』(1848) 등 전체 여덟 작품이다. 그중에서 소설의 인물이 실제로 강경증에 걸렸거나 강경

composition.”

7) Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1972, p. 115.

8) 강경증이라는 이 신비로운 현상은 발자크의 작품 외에도 에드거 앨런 포(Edgar Allan Poe, 1809-1849)의 『발드마르 씨 사례 *The Facts in the Case of M. Valdemar*』(1845), 에밀 졸라(Émile Zola, 1840-1902)의 『올리비에 베카이유의 죽음 *La Mort d’Olivier Bécaille*』(1884)와 같은 작품들의 소재로 쓰인 바 있다.

증과 같은 병적 증상을 보이는 경우는 사베르 대령, 루이 랑베르, 세자르 비로토, 『현대사의 이면』의 방다 드 메르지 Vanda de Mergi의 네 경우이다.

본 논문은 강경증이 문학적 소재로 쓰이는 발자크의 여러 작품들 중에서 같은 시기에 집필된 『샤베르 대령』과 『루이 랑베르』의 두 작품에 나타난 강경증의 양상을 집중적으로 살피고자 한다. 우선, 『샤베르 대령』과 『루이 랑베르』의 첫 번째 판본을 집필하던 1832년에 발자크가 강경증을 포함한 여러 뇌질환에 관심을 가지게 된 배경을 작가 개인사의 측면에서 검토하며 시작할 것이다. 다음으로, 강경증에 대한 당대의 의학적 연구를 개괄하며, 『샤베르 대령』에서 발자크가 강경증을 병리학적으로 설명하는 방식을 살피고, 의학적으로 해명되지 않은 강경증이 지니는 이미지를 활용하는 방식을 보고자 한다. 마지막으로, 강경증이 신비와 연결되는 지점을 역사적으로 고찰하며, 강경증의 과학적이면서도 신비적인 양상이 『루이 랑베르』에서 어떻게 수렴되고 있는지를 짚어보고자 한다.

2. 본론

2.1. 1832년의 발자크 : 뇌질환에 대한 집착

발자크가 신비와 과학의 경계에 놓인 주제들에 관심을 보인 데에는 부모님의 영향이 없지 않았다. 발자크의 어머니인 안 샤를로트 살랑비에 Anne Charlotte Salambier는 당대에 유명했던 신비주의자들의 서적을 모두 수집했을 정도로 신비학이나 비이적인 학문에 열광했다. 어린 시절부터 발자크는 어머니의 서재에서 “백 권도 더 되는 생-마르탱, 스페텐 보리, 부리농 양, 기용 부인, 야코프 뵈메의 저서들을 독식하고 탐독”⁹⁾하

곤 했다. 반면 발자크의 아버지인 베르나르 프랑수아 Bernard François는 어머니와 너무나도 다른 인물이었다. 그는 여러 공직을 맡아 일하면서도, 수명, 인간 힘의 균형, 우생학과 같은 주제들에 흥미를 느꼈으며, 『광견병의 역사』와 같은 저서를 취미 삼아 쓰기도 했다.¹⁰⁾ 발자크 아버지의 서재는 여러 의학 사전, 생리학·의학·과학 등 다양한 분야의 대중적 입문서로 가득 차 있었던 것으로 보인다.¹¹⁾ 이처럼 신비주의에 대한 발자크의 애정이 어머니의 영향을 받았다면, 의학 혹은 의사(疑似) 과학 영역에 대한 그의 호기심은 아버지로부터 대물림되었던 것이다.

발자크는 여러 의학 주제들 중에서도 두뇌와 관련된 질병에 남다른 관심이 있었다. 한창 독서와 연구에 몰두하던 청년 시절의 그는 다른 어떤 학문보다도 철학과 의학에 열중했던 것으로 보인다. 이에 관해 소설집 『철학 연구 Etudes philosophiques』의 「서문」(1835)을 쓴 펠릭스 다뱅 Félix Davin은, “1818, 1819, 1820년에 걸친 기간 동안, 발자크 씨는 아르스날 도서관 근처에 위치한 어느 고미 다락방에 칩거하여, 고대, 중세, 그리고 앞선 두 세기의 철학자와 의사들이 인간의 두뇌에 관해 남긴 저서들을 대조하고, 분석하고, 요약하기 위해 쉽 없이 애썼다”¹²⁾고 증언한다.

발자크에게 인간의 두뇌는 늘 호기심의 대상이었다. 이는 물론 과학이 아직 밝혀내지 못한 인간 신체의 신비로운 기관인 뇌를 발자크가 재미있는 수수께끼처럼 느낀 까닭도 있다. 하지만 일차적 이유는 그가 책을 읽을 때에도, 창작을 할 때에도, 본능적이고 습관적으로 두뇌를 혹사시켰기 때문이었을 것이다. 발자크는 자신의 이 같은 습관이 병으로 발전할까봐 늘 불안해했던 것으로 보인다.

9) Laure Surville, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Jaccottet, Bourdillat & Cie, 1858, p. 106.

10) Moïse Le Yaouanc, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Maloine, 1959, pp. 14-15.

11) *Ibid.*, p. 17.

12) Félix Davin, “Introduction aux *Etudes philosophiques*”, Pl. X, p. 1203.

1832년 무렵, 인간의 두뇌에 대한 발자크의 호기심은 거의 집착에 가까운 수준으로 바뀐다. 뇌질환으로 인해 강경증에 빠지고 광기에 이르는 샤베르와 랑베르라는 두 인물을 창조한 것 외에도, 『나귀 가죽 La Peau de chagrin』(1831)에서는 두뇌와 사유의 파괴적인 힘에 관해 열변을 토하고, 『파리에서 자바로의 여행 Le Voyage de Paris à Java』(1832)에서는 심지어, 이 시기에 작가가 직접 겪은 것처럼 보이는 정신착란에 대해서 쓰고 있기 때문이다.

1831년 11월의 어느 날, [...] 발렌 고성(古城)의 저 높은 곳에서, 갠지스 강의 유령이 내 앞에 우뚝 서며 갑자기 나를 가로막았다! …… 앵드르의 강물이 인도의 저 넓은 대하의 강물로 변해있었다. 난 늙은 버드나무를 악어로, 사세 성의 육중한 자태를 아시아의 우아하고도 날렵한 건축물로 착각했다……. 내 고장의 아름다움을 이렇듯 왜곡시키는 어떤 초기 단계의 광기가 느껴졌다. 이를 바로잡아야만 했다.¹³⁾

롭 Robb은 발자크의 전기에서, 그가 1832년에 실제로 두뇌에 경미한 이상 증세를 보이고 있었다고 말한다.¹⁴⁾ 파리의 살롱에서는 이미 몇 년 전부터 그가 미쳐버렸다는 소문이 나돌고 있었다. 소문이 사실이었던지 아니면 소문 때문에 그가 돌아버린 것인지 알 수 없으나, 발자크는 이 시기를 회상하며 한스카 Hanska 부인에게 다음과 같이 말한다.

13) *Le Voyage de Paris à Java*, in Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1996, pp. 1142-1143. “Un jour, en novembre 1831, [...] je fus arrêté soudain, à la hauteur du vieux château de Valesne, par le fantôme du Gange, qui se dressa devant moi !... Les eaux de l’Indre s’étaient transformées en celles de ce vaste fleuve indien. Je pris un vieux saule pour un crocodile, et les masses de Saché pour les élégantes et sveltes constructions de l’Asie... il y avait un commencement de folie à dénaturer ainsi les belles choses de mon pays : il fallait y mettre ordre.” 이 무렵에 발자크는 사세 성에 머물며 글을 쓴 것으로 알려져 있다.

14) Graham Robb, *A Biography*, New York : Norton, 1994, pp. 201-222. 롭은 1832년에 해당하는 장의 제목을 ‘광기Madness’로 붙인다.

1832년 사세에서 환각 증세가 있었고 그게 제 언변에 영향을 주었지요. 제가 당신께 말했었죠, 저도 모르게 단어들을 내뱉곤 했던 것어요. 하지만 이제는 자신이 겪었던 일을 의사처럼 짐작하고 분별 있게 말할 수 있을 정도로 그는 완전히 나왔습니다.¹⁵⁾

이와 같은 전기적 요소를 근거로 톱은 발자크가 과도한 창작 때문에, 혹은 마차에서 떨어져 머리를 다친 사건 때문에, 생각과 다른 말을 내뱉는 일종의 착어증(錯語症)에 걸렸던 것으로 본다.¹⁶⁾ 그러나 또 다른 연구자는, 발자크가 다작을 하던 시기에는 언제나 광기에 빠질 것만 같다는 걱정을 했으며, 심지어 환각에 가까운 환시는 예술가라면 으레 겪는 일로 여겼다고 한다.¹⁷⁾ 이처럼 당시 발자크의 정신 상태에 대해서는 의견이 분분하고 지금 우리로서는 어렵פות한 추측만 가능할 뿐이다. 그럼에도 1832년 무렵, 발자크가 십수 편에 달하는 글을 쓰며 정신을 혹사시켰고 그로 인해 고통스러워했다는 사실만은 분명히 말할 수 있을 것이다. 이러한 발자크에게, 가족의 의사였던 나카르 Nacquart는 “그렇게 무리하며 작업하는 것을 보니 뇌질환이라도 걸리지 않을까”¹⁸⁾ 걱정스럽다고 말하며, 지나친 지성의 활동은 정신착란으로 이어질 수도 있다면서 그를 아끼는 마음을 전한다.¹⁹⁾

이렇게 발자크의 기본적인 성향과 독특한 개인사가 합쳐져서, 두뇌의 작동방식, 뇌의 질병, 사유의 파괴력과 같은 주제들이 작가의 여러 작품 속에 스며들게 된다. 이제 뇌질환의 한 예로서 발자크를 매혹시켰던 강

15) *Lettres à Madame Hanska*. Robert Laffont, coll. Bouquins, t. II, 1990, p. 19. “[...] j’en [des hallucinations] ai eu sur les mots en 1832, à Saché, je vous les ai racontées, je prononçais des mots involontairement, mais il est si guéri qu’il parle de ce qu’il a eu avec la sagesse et le sang-froid d’un médecin.” (해당 편지는 1845년 2월 15일에 쓰였다.)

16) Graham Robb, *op. cit.*, p. 207.

17) Henri Evans, “La pathologie de Louis Lambert: Balzac aliéniste”, in *Revue d’histoire littéraire de la France*, v. 50, 1950, pp. 249-255를 참조.

18) *Correspondance avec Zulma Carraud*, Gallimard, 5^e éd., pp. 105-106; Moïse Le Yaouanc, *op. cit.*, p. 261에서 재인용.

19) Henri Evans, *op. cit.*, p. 253.

경증에 관해 학문적·역사적으로 고찰하면서, 『샤베르 대령』과 『루이 랑베르』를 차례로 읽어보자.

2.2. 『샤베르 대령』의 강경증 : 삶과 죽음의 경계

19세기 초에 의학의 범위는 이미 인간의 육체뿐만 아니라 정신까지도 포괄했고, 피넬 Pinel이나 에스키롤 Esquirol, 조르제 Georget와 같은 의학자들을 중심으로 정신병 *aliénation mentale*이 학계의 화두가 되기 시작했다. 그러나 아직 정신의학이 전문 분야로서 발전하기 이전이었고,²⁰⁾ 인간의 정신과 뇌에 관해서만큼은 실증적으로 밝힐 수 있는 범위가 한정적이었기에, 뇌질환은 의학에서조차도 여전히 신비스러운 영역으로 남아있었다.

이미 한 세기가 넘게 연구되어 온 강경증의 경우도 사정은 크게 다르지 않았다. 이는 1867년에 출간된 19세기 라루스 대사전에도 드러난다. 라루스 대사전의 첫 부분은 강경증의 정의 혹은 증세를 열거하는 데 할애되고 있다. 사전에 따르면, 많은 병리학자들이 강경증을 “뇌질환”으로 분류하며, “사지가 경직되어 움직이지 않고, 부여된 자세를 유지하며, 감각이 소실되는 증상”으로 나타나는 아주 “독특한 형태의 신경증”²¹⁾으로 정의한다. 이렇게 두세 문단에 걸쳐 강경증의 증세가 언급된 후에, 사전에는 다음과 같은 구절이 덧붙여있다.

강경증은 아주 특이하면서도 기묘한 특성을 보이기 때문에 모든 임상 기록을 완전히 모호하게 만들어버린다. 우리는 이러한 기록의 바탕이 되는 증후들을 모두 열거하는 것보다는 일련의 보고들을 적절하게 선택하여 보여주는 것이 강경증을 보다 잘 해명해

20) 정신의학을 의미하는 ‘*psychiatrie*’라는 단어가 프랑스에서 처음 사용된 것은 1842년의 일이다.

21) “*Catalepsie*”, in Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Librairie Classique Larousse et Boyer, t. III, 1867, pp. 545-546.

줄 것이라고 생각한다.²²⁾

이어서 라루스는 강경증에 할애된 페이지의 절반 이상을 여러 사례들을 나열하는 것으로 채운다. 또한, 병의 원인을 네 가지로 나누어 살펴보고 있기는 하나 지나치게 광범위하여 구체성이 떨어지고, 제시된 병의 징후들은 실상 병의 증상이나 추측된 원인을 반복해 말한 것에 지나지 않으며, 치료법은 민간요법의 수준으로 짧게 언급되어 있다. 이러한 경향은 1822년에 출판된 『의학 사전 Dictionnaire de médecine』²³⁾에서도 거의 동일하게 드러난다. 다만 한 가지 다른 점이 있다면, 『의학 사전』은 라루스 대사전보다, 말하자면 좀 더 솔직하다는 것이다. 『의학 사전』의 해당판에서 조르제는 “강경증에 관련된 생체적 본질”²⁴⁾이나 “강경증 현상을 야기하는 뇌의 증상의 성격에 관하여 알아낸 바가 거의 없다”²⁵⁾고 밝힌다. 게다가, “강경증의 진행과 결과는 제각기 너무나 다른”²⁶⁾ 양상을 보여서, 어떤 경우에 환자는 자유롭게 숨을 쉬지만 다른 경우에는 호흡이 거의 감지할 수 없을 정도로 약화되고, 또 어떤 경우에는 사지가 어느 정도 유연해서 자세를 바꿔줄 수 있지만 다른 경우에는 관절을 굽힐 수 없을 정도로 뻣뻣하다고도 말하며, 이러한 다양성이 도취상태, 마비, 실신, 뇌졸중, 히스테리, 그리고 ‘죽음’을 강경증의 증상과 혼동하게 만든 원인이라고 서술한다. 요컨대 라루스 대사전과 『의학 사전』에 따르면, 19세기에 강경증은 현상, 즉 다양한 병적 증상들만 알려져 있을 뿐, 원인도 치료법도 분명하게 알려지지 않은 신비에 싸인 병이었던 것이다. 발자크는 의학이 밝혀내지 못한 이 병에 관련된 병리학적 연구의 진

22) *Ibid.*, p. 545. “Les bizarreries singulières de l’état cataleptique rendent toute description clinique absolument obscure. Nous pensons qu’une série de relations convenablement choisies éclairera mieux cette question que toutes les énumérations symptomatiques qui sont le fond ordinaire de ces descriptions.”

23) “Catalepsie”, in *Dictionnaire de médecine*, t. IV, 1822, pp. 348-355.

24) *Ibid.*, p. 353.

25) *Ibid.*, p. 352.

26) *Ibid.*, p. 351.

행 상태를 잘 알고 있었다. 특히, 『샤베르 대령』과의 표현의 유사성을 고려했을 때, 발자크는 『의학 사전』의 강경증 항목을 자세히 읽고 참조한 것으로 사료되며,²⁷⁾ 그중에서도 ‘사망 상태’와 강경증의 증세가 서로 혼동되어 “강경증 환자들은 시체로 간주되어 산 채로 묻히기도 했다”²⁸⁾는 대목은 마치 작품에 직접적인 영감이 된 것처럼 보인다. 『샤베르 대령』은 전투에서 부상을 입어 강경증을 겪고, 그로 인해 시체 구덩이 속에 산 채로 묻혔다가, 기적으로 살아난 한 인물의 이야기이기 때문이다.²⁹⁾

소설은 데르빌 Derville 법률 사무소에 한 정체 모를 남자가 찾아와서, 자신이 12년 전에 “아일라우 전투에서 죽은”³⁰⁾, 바로 그 유명한 샤베르 대령이라고 말하는 장면으로 시작한다. 곧이어, 이 말을 들은 서기관들이 “참나!”, “당했네!”, “웃기는 노인네!”³¹⁾하며 내뱉는 온갖 간투사들로 아주 시끄러운 광경이 펼쳐진다. 이렇게 떠들썩하고 어수선한 모두(冒頭) 속에서, 오직 샤베르 대령만이 이상할 정도로 고요하다.³²⁾ 고요한 것

27) Moïse Le Yaouanc, *op. cit.*, p. 441.

28) *Dictionnaire de médecine, op. cit.*, p. 352.

29) 소설의 인물에 대한 이야기로 넘어가기 전에, 『샤베르 대령』의 다양한 판본을 짚고 넘어갈 필요가 있다. 『샤베르 대령』의 첫 판본은 『아티스트 L'Artiste』지에 『합의 Transaction』이라는 제목으로 1832년 2월부터 3월까지 연재된다. 두 번째 판본은 1835년에 『19세기 풍속 연구 Etudes de mœurs au XIX^e siècle』의 『파리 생활 정경』에 실린다. 소설의 제목은 『두 남편을 둔 백작부인 La Comtesse aux deux maris』로 변경되며, 샤베르 대령의 이야기가 보강되고 페로 Ferraud 백작부인의 인물 묘사가 풍부해지며 대폭적인 수정이 가해진다. 현재 플레이아드에 실린 판본은 세 번째 판본과 거의 유사하며, 『샤베르 대령』이라는 제목으로 1844년에 『인간극』에 통합된다. 1835년에 이루어진 굵직한 수정 사항들은 소설의 후반부에 집중되어 있고, 본고에서 다루는 강경증과 관련된 대목은 대체로 전반부에 해당하며, 이 부분은 상대적으로 판본을 거듭하면서도 전체 내용을 해치지 않는 선에서 수정이 이루어졌다. 따라서 본고에서 『샤베르 대령』의 참조와 인용은 플레이아드 판본에 기초하고, 1832년의 판본 『합의』에 관한 세부사항이 필요한 경우 *Le Colonel Chabert, édition critique avec une introduction, des variantes et des notes par Pierre Citron, Marcel Didier, 1961*을 참조하며 ‘Transaction’로 약기한다.

30) *Le Colonel Chabert, CH*, t. III, p. 317.

31) *Idem.*

32) 해당 문단에서 샤베르 대령의 외양 묘사는 따로 명시하는 경우를 제외하고는 *ibid.*, pp. 321-322를 참조한다.

을 넘어서서, 이 “초자연적인” 인물에게는 어떤 죽음의 정적 같은 것이 흐른다. “핏기 없이 창백하며 날카로운 얼굴”은 마치 “죽은 사람 같아 보”이고, 목에는 검은 넥타이가 졸라매져 있었는데, “넥타이가 그리는 선 밑으로 있는 그의 몸은 어찌나 완벽하게 그림자 속에 숨어있는지”, 상상력이 뛰어난 사람이라면 “머리통 없이 서있는 사형수”³³⁾를 떠올리게 될 정도로 기괴한 형상이다. “무덤에서 파낸 시체 déterré”³⁴⁾ 같은 그의 “몸에는 움직임이 전혀 없고, 시선에도 온기가 전혀 없”어서, “그 어떤 인간의 언어로도 설명할 수 없는, 뭘지 모를 죽음의” 냄새를 풍긴다. 여기서 눈여겨봐야 할 부분은 발자크가 샤베르 대령의 시체와 같은 모습을 묘사하면서, 강경증을 설명할 때 흔히 보이는 표현들을 여러 차례 사용한다는 점이다. 가령, “샤베르 대령은 밀랍으로 만든 조상(彫像)들만큼이나 미동도 하지 않았다”거나, “정체 모를 남자는 경련성 동작으로 몸을 떨었다”는 구절에서 보이는 ‘immobile’, ‘convulsif’와 같은 형용사들이 그 좋은 예이다. 마치 여러 번 불규칙적으로 반복된 강경증적 발작이 인물의 외양에 흔적을 남긴 것처럼, 발자크는 샤베르 대령이 지닌 시체의 이미지와 강경증의 병적 양상을 겹쳐 놓는다.

다시 이야기로 돌아와서, 이러한 모습의 정체 모를 남자가 “걸인”³⁵⁾처럼 초라한 행색을 하고선 자신을 샤베르 대령이라 칭하니, 사무소에 있던 모든 서기관들이 조롱하는 것이 당연하다. 그러나 소송대리인인 데르빌만은 신중한 태도를 보이며, 이 수상쩍은 인물의 말에 귀를 기울인다. 샤베르는 데르빌에게 자신의 “부활”³⁶⁾에 관한 이야기를 들려준다. 전쟁터에서 대령은 적군의 칼에 머리를 맞아 “두개골이 깊이 벌어”³⁷⁾질 정도의 상처를 입고 말에서 떨어졌는데, 운 좋게도 총에 맞은 말이 그의

33) *Transaction*, p. 33.

34) *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 316.

35) *Ibid.*, p. 328.

36) 발자크는 첫 판본인 『합의』의 두 번째 장에 ‘부활 *résurrection*’이라는 제목을 붙여 연재했다. 두 번째 판본에서 해당 장은 첫 번째 장인 ‘법률 사무소 정경’에 통합된다.

37) *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 322.

몸 위로 쓰러지면서 일종의 덮개가 되어 부상당한 그를 보호해주었다. 대령을 찾으러 온 두 명의 외과의사는, 아군과 적군의 무수한 말발굽에 짓밟혀 그가 이미 죽었으리라 생각하며 굳이 “맥박을 짚어보는 수고를 들이지 않”³⁸⁾었다. 그 후 샤페르 대령은 시체를 매장하는 군인들의 손으로 넘겨졌으나, 그들조차도 대령이 살아있다는 사실을 눈치 채지 못한 채 그를 시체 구덩이 속으로 던져 버렸다는 것이다. 여기서, 샤페르는 다른 사람들이 자신을 시체로 여겼을 법한 이유를 혼자 짐작해보며 테르빌에게 다음과 같이 말한다.

그러니까요, 선생님, 아마 제가 입은 부상이 강직성 경련을 유발했거나, 제 생각으로는 강경증이라고 불리는 병과 유사한 발작 상태에 빠지게 했을 겁니다. 그렇지 않다면 시신을 매장하는 자들이 전시(戰時)의 관행대로 제 옷을 다 벗겨서는, 군인들을 묻는 구덩이에 절 던져 넣었다는 사실을 어떻게 이해할 수 있겠습니까?³⁹⁾

강경증적 발작에 의해 일종의 임사체험을 하게 된 과정을 설명하는 위 구절은 전체 텍스트 속에서 매우 도드라져 보인다. 그 첫 번째 이유는, 작품의 서두 내내 지능이 모자라 보이는 것으로 묘사되고,⁴⁰⁾ 또 실제로도 제대로 된 교육을 받은 적이 없는 샤페르가,⁴¹⁾ 느닷없이 “강직성 경련”⁴²⁾이나 “강경증”과 같은 전문적인 의학 용어를 섞어가며 논리적

38) *Ibid.*, pp. 323-324.

39) *Ibid.*, p. 324. “Donc, monsieur, les blessures que j’ai reçues auront probablement produit un tétanos, ou m’auront mis dans une crise analogue à une maladie nommée, je crois, catalepsie. Autrement comment concevoir que j’aie été, suivant l’usage de la guerre, dépouillé de mes vêtements, et jeté dans la fosse aux soldats par les gens chargés d’enterrer les morts ?”

40) 작품의 첫 부분에서 샤페르는 어딘지 모르게 지적 능력이 떨어져 보이는 인물로 종종 묘사된다. “지능이 전혀 엇보이지 않는” 그의 표정을 본 서기관들은 아마 두 개골의 상처 부위로 그의 “지능이 새어” 나간 모양이라고 짐작하는 대목이 그 예이다(*ibid.*, pp. 321-322).

41) 샤페르는 자신이 부모가 없는 “업둥이 enfant d’hôpital”라고 테르빌에게 털어놓는다(*ibid.*, p. 331).

추론을 펼치고 있기 때문이다. 두 번째 이유는, 해당 문장이 전미래 시제로 표현되고 있는 것만 보아도 알 수 있듯이, 샤베르가 시체 구덩이에 파묻히던 순간에, 즉 그의 “생각”⁴³⁾에 의하면 강경증적 발작을 일으켰을 때에 그는 의식이 없는 상태였으리라고 추정되는데, 그렇다면 이토록 구체적인 추론이 어떻게 가능할 수 있는지 의문이 생기기 때문이다. 따라서 위에 인용된 “제 생각”을 샤베르 대령의 생각이 아닌 작가 발자크의 생각으로 간주하는 편이 더 자연스럽다는 결론에 이르게 된다. 요컨대 샤베르는 강경증에 의해 저 너머의 다른 세계, 즉 죽음의 문턱에 이르게 되며, 여기서 발자크는 그 과정으로서의 강경증을 설명하기 위해 이야기 속에 개입하는 것을 꺼리지 않는다는 것이다.

이렇게 샤베르는 강경증에 빠져 죽은 자들의 세계 속에 산 채로 매장 당한다. “숨 막히는 탄성(歎聲)”⁴⁴⁾이 들려오는 무덤 속에서 샤베르는 나갈 방도를 찾기 위해 애쓴다. 이 대목에서 샤베르는 “우리 위에 놓인 지층으로부터 저를 갈라놓고 있는 시체들”⁴⁵⁾ 사이로 길을 내려고 했다고 말하는데, 마치 무덤 속에 살아있는 사람이 있는 것처럼, 혹은 자신이 무덤에 묻힌 사람들 속에 속한다는 것처럼 “우리”라 칭한다.

결국 샤베르는 누구의 것인지 모를 팔 하나를 기적적으로 발견하며, “헤라클레스의 팔뚝”⁴⁶⁾과 같이 튼튼한 그 팔에 매달리다시피 하여 지상으로 기어 올라온다. “어머니의 뱃속에서 나올 때 그랬던 것처럼 구덩이

42) 샤베르 대령이 사용하고 있는 ‘강직성 경련 *tétanos*’이라는 단어는 여러 의학 서적에서 강경증과 연관된 증상으로 종종 언급된다. 가령, 앞서 살펴본 『의학 사전』에서는 강경증적 발작이 “강직성 경련의 경우처럼, 근육조직의 전반적이거나 부분적인 뻣뻣함”으로 특징지어질 수 있다는 구절을 찾아볼 수 있고, 『의과 사전 Dictionnaire des sciences médicales』(1812)은 해당란의 서두에서 “몇몇 사람들이 강경증”을 “강직성 경련” 등과 혼동하는 바람에 강경증이라는 “병의 역사가 아주 난해”해졌다고 말한다(*Dictionnaire de médecine, op. cit.*, p. 348 ; *Dictionnaire des sciences médicales, Panckoucke, v. 4, 1812, p. 280*을 참조).

43) 『샤베르 대령』의 첫 번째 판본에서는 “제 생각으로는”으로 번역된 “je crois”가 빠져있었다(*Transaction, p. 37*).

44) *Le Colonel Chabert, op. cit.*, p. 325.

45) *Idem.*

46) *Idem.*

의 뱃속에서 알몸으로”⁴⁷⁾ 나오는 샤베르의 모습은 죽음의 문턱에서 살아 돌아온 부활한 자의 형상을 닮았다.⁴⁸⁾ 그러나 샤베르의 부활은 완전하지 못하다는 점을 강조해야만 한다. 산 자의 세계로 넘어가고자 하는 그를, 마치 그가 ‘우리’라고 칭한 죽은 자의 세계가 계속해서 끌어당기는 것처럼, 강경증적 발작이 도지기 때문이다.

저는 강경증이 재발했던 것으로 보입니다. 이런 표현을 쓰는 것을 양해해주십시오, 제가 짐작조차 할 수 없는 어떤 상태를 선생님께 묘사해드리기 위한 거니까요. 집주인이 해준 이야기를 듣고, 저는 그것이 강경증이라는 병의 증후였으리라고 생각했습니다. 저는 여섯 달 동안 말하지도 못하고, 설사 말할지라도 헛소리를 하면서, 생과 사의 기로에 서 있었습니다.⁴⁹⁾

이렇게 강경증은 샤베르를 다시금 “생과 사의 기로”에 갖다 놓는다. 위의 인용문은 인물과 작가의 목소리가 겹쳐지고 있다는 점에서 앞서서 인용한 소설의 대목과 유사하며, 이 ‘발자크-샤베르’가 낯선 의학 용어를 제시하고 “제 생각으로는”, “아마도”⁵⁰⁾, “양해해주십시오”, “짐작조차 할 수 없는”과 같이 머뭇거리는 표현들을 사용하고 있다는 점에서도 두 인용문은 공통된다. 또한, 앞에서 의식이 없었던 상태에 관하여 의학적인 추론을 해냈듯이, 여기서도 발자크-샤베르는 짐작되지 않는 어떤 상

47) *Ibid.*, p. 326. 성경의 “알몸으로 어머니 배에서 나온 이 몸 알몸으로 그리 돌아가리라. 주님께서 주셨다가 주님께서 가져가시니 주님의 이름은 찬미받으소서”를 떠올리게 하는 대목이다(『욥기』, 1장 21절. 성경의 인용은 『공동번역 성경. 개정판(가톨릭용)』, 대한성서공회, 2001을 참조).

48) 시체 구덩이에서 기어 나오는 샤베르의 모습은 흔히 동굴 무덤 속에서 걸어 나오는 라자로의 모습과 비교된다. 라자로의 부활 장면은 『요한 복음서』, 11장 38-44절에 묘사되어 있다.

49) *Le Colonel Chabert, op. cit.*, p. 326. “Il paraît que j’eus une rechute de catalepsie, passez-moi cette expression pour vous peindre un état duquel je n’ai nulle idée, mais que j’ai jugé, sur les dires de mes hôtes, devoir être un effet de cette maladie. Je suis resté pendant six mois entre la vie et la mort, ne parlant pas, ou déraisonnant quand je parlais.”

50) *Ibid.*, p. 324.

태에 대하여 강경증이었으리라고 판단한다.

여러 차례 반복된 강경증적 발작은 샤베르의 육체적 생기를 앗아간다. 데르빌에게 그 “뭔지 모를 병”⁵¹⁾을 설명하려 노력하는 샤베르는 아직 병의 기운을 다 떨쳐내지 못했다는 듯이, 사자(死者)처럼 말 없고 차가우며 딱딱한 모습이다. 그러나 강경증은 그의 육체를 죽이는 데에 그치지 않고 샤베르 대령이라는 사회적 존재를 죽이기에 이른다. 나폴레옹 황제는 그에게 공식적으로 사망 선고를 내리고, 다른 남자와 재혼하여 두 아이의 어머니가 된 그의 아내는 남편의 귀환 소식을 모르는 척하며, 그는 자신이 샤베르 대령이라고 주장할 때마다 세상 사람들의 비웃음을 산다. 강경증으로 인해 경험하게 된 두 번째 죽음, 즉 사회적 죽음은 그에게 더욱 가혹한 시련이다. 그리고 이 ‘정체 모를 병’은, 미치광이로 취급받고 세상으로부터 외면당함에도 불구하고 산 자의 세계로 돌아와서 어떻게든 살아있는 사람으로 인정받고자 애쓰는 샤베르를 끊임없이 방해하며, 마치 그가 진정으로 속하는 세계는 “아일라우의 구덩이 속”⁵²⁾이라는 듯이, 끊임없이 그를 죽음 가까이로 이끈다. ‘강경증’으로 명시된 두 번의 발작 이후에도 샤베르 대령은 강경증과 유사한 증세들을 겪으며 “머리에 신경통이 도져”⁵³⁾ 오랜 기간 누워 지내기도 하고, 그 “뭔지 모를 병이 재발”해서 “거의 기절하며 쓰러”⁵⁴⁾지기도 한다. 줄곧 이야기를 듣고 있던 소송대리인 데르빌은, 고통 속에서 살아온 샤베르의 존재를 처음으로 믿어준다. 그리고 놀랍게도 이러한 데르빌의 신뢰는, 시체와도 같았던 샤베르의 모습에 생기를 되찾아주는 “하나의 기적”⁵⁵⁾을 일으킨다. 데르빌의 믿음으로 인하여 샤베르는 사회적으로 매장되었던 “무덤에서 다시금 빠져나와”, 이제 진정한 의미에서 “숨을 쉬”⁵⁶⁾게 되며, 그의

51) *Ibid.*, p. 332.

52) *Ibid.*, p. 361.

53) *Ibid.*, pp. 331-332.

54) *Ibid.*, p. 332.

55) *Ibid.*, p. 329.

56) *Ibid.*, p. 330.

도움으로 이제는 페로 Ferraud 백작부인이 된 아내와 재회하러 가는 샤베르의 얼굴에는 시체처럼 경직된 표정 대신 “기쁨과 온갖 희망이 그려져”있으며, 그의 모습은 “마치 젊어진 듯”⁵⁷⁾ 활력이 넘친다.

그러나 두 번의 죽음에서 부활한 샤베르의 생명력은 오래가지 않는다. 사회의 법과 제도 앞에서 그의 신원을 입증하려는 시도는 이미 물거품이 되었고, 자기 자신을 희생해서라도 지켜주고자 했던 아내가 사실 그를 사랑통 Charenton에 보내버리려는 계락을 꾸미고 있었다는 사실을 알게 되면서 샤베르는 “인간 혐오라는 병”⁵⁸⁾에 걸리고 만다. 이러한 마음의 병은 강경증을 비롯한 “여러 육체적, 정신적 고통으로 인해 가장 중요한 몇몇 신체기관들이 이미 허약”⁵⁹⁾해져 버린 샤베르에게 치명적으로 작용한 듯이 보인다. 오랜 세월 뒤에 샤베르는 사회로부터 격리된 비세트르 Bicêtre 병원에서 발견되고, 정신이상 증세를 보이며 샤베르라는 이름을 끊임없이 부정한다. 결국 샤베르는 자신의 이름과 정체성을 거부하며 산자의 세계에서 죽은 자처럼 살게 된 것이다.

2.3. 『루이 랑베르』의 강경증 : 육체와 정신의 경계

『샤베르 대령』을 읽으며 우리는 강경증의 ‘이름 없는 병’이라는 특성에서 기인한 양상에 집중했으나, 사실 19세기의 강경증은 단순히 ‘의학 적 원인이 규명되지 않은 병’의 수준을 넘어선다. 여러 텍스트 속에서 강경증은 신비주의, 최면술, 자기학 등과 연결되어 신비로운 색채를 띠고 있는데, 이는 강경증의 역사를 살펴보면 당연한 현상이라 할 수 있다. 16세기의 유명한 신비주의자였던 아빌라의 성녀 데레사가 3년 동안 불규칙적인 강경증 발작을 겪었다고 알려져 있었듯이, 이 질병은 실상의

57) *Ibid.*, pp. 354-355.

58) *Ibid.*, p. 370. 여기서 발자크가 사용하고 있는 표현은 “le dégoût de l’humanité”이다. 한편, ‘인간혐오 misanthropie’는 오늘날 강경증과 마찬가지로 조현병의 한 증세로서 언급된다.

59) *Ibid.*, pp. 343-344.

학보다 신비학과 더 밀접한 관계를 맺고 있었고, 점신, 법열, 신과의 합일 상태에 이르기 위한 도정처럼 여겨지곤 했다. 프랑스에서 강경증이 의학계의 주목을 받기 시작한 것은 1730년대에 이르러서다.⁶⁰⁾ 이 시기에 의학자들은 신경병에 더 많은 관심을 가지게 되었고, 신경 기능 이상으로 생기는 병으로서 강경증이 처음 연구되기 시작했던 것으로 보인다.⁶¹⁾ 18세기 후반에 이르러서, 강경증은 문학의 소재로 쓰이기 시작한다. 당대에 새로이 부흥하게 된 신비주의, 즉 일뤼미니즘의 영향을 받아 강경증은 ‘강경증적 도취 extase cataleptique’라는 표현으로 자주 발견되기도 하고, 또 정신의 집중 혹은 고양 상태, 천재성의 본질 등에 대한 학문적 고찰이 이뤄짐에 따라 강경증은 ‘정신적 과로 surmenage intellectuel’와 관련된 소재로 쓰이기도 한다. 그리고 이 두 가지 흐름이 모두 19세기의 낭만주의 작가들에게로 이어져서, 강경증은 시적인 영혼이나 비범한 인물들이 겪는 ‘지적 황홀경’의 상태를 묘사할 때 등장하게 된다. 여기서는 종교적 도취상태에 연관된 강경증과 정신적 과로의 증상으로 드러나는 강경증이 서로 수렴하고 있는 작품으로서의 『루이 랑베르』⁶²⁾에 관하여 분석해보고자 한다.

60) 18세기 강경증의 역사에 관해서는 Anne Vila, “De la pathologie à l’extase poétique : la catalepsie entre médecine et littérature au XVIII^e siècle”, in *Littératures classiques*, n° 85, 2014, pp. 291-302를 참조.

61) 1731년에 안센과 광신도들이 성 메다르 Saint-Médard 묘지에 안치된 부제 파리스 Paris의 무덤 앞에서 집단 경련 상태에 빠진 사건이 있었는데, 이때 그들이 보인 증후들 가운데 강경증적 증상이 포함되어 있었던 것도 그에 대한 연구를 촉진시킨 요인 중 하나일 것이다.

62) 『루이 랑베르』의 판본 사항을 간략하게나마 언급해두고자 한다. 『루이 랑베르』의 첫 번째 판본은 1832년에 출간된 『새로운 철학 콩트들 Nouveaux contes philosophiques』에 포함되어 『루이 랑베르의 약력 Notice biographique sur Louis Lambert』라는 제명으로 실린다. 이후 1835년에 『신비서 Le Livre mystique』에 『세라피타 Séraphita』 등의 작품과 함께 『루이 랑베르의 지성사 Histoire intellectuelle de Louis Lambert』로 묶이며, 해당 판본은 이전의 판본보다 분량 및 내용에 있어 많은 수정이 가해졌다. 1842년에 기획된 퀴른 Furne 판본에 이르러서야 『루이 랑베르』라는 지금의 제명이 붙는다. 본고에서 『루이 랑베르』의 참조와 인용은 플레이아드 판본을 기본으로 하며, 필요한 경우에는 *Notice biographique sur Louis Lambert*, in *Nouveaux contes philosophiques*, Charles Gosselin, 1832을 참조하여 따로 명시한다.

19세기의 가장 대표적인 의학 사전이라 할 수 있을 『의과 사전 Dictionnaire des sciences médicales』이 강경증의 원인 및 증상으로 제시하고 있는 요소들을 살펴보면, 그 세부적인 내용들이 루이 랑베르의 기질 혹은 ‘약력’과 놀랄 만큼 유사하다는 점을 발견할 수 있다. 첫 페이지에는 해당 질환의 발병 원인이 적혀 있다. “이 병은 아주 드물며, 여성이나, 극히 불안정한 신경성 기질, 우울한 사람에게서 가장 빈번하게 발견되고, 일반적으로 극심한 슬픔, 강한 공포, 깊은 사색, 도취적 명상, 극단적이거나 실패한 사랑과 같은 격렬한 심적 정동에 의해 야기된다.”⁶³⁾ 그리고서 『루이 랑베르』의 화자가 보여주는 랑베르라는 인물의 면면들을 따라가 보면, 사전에 제시된 병의 원인들 가운데 거의 대다수가 랑베르의 강경증적 발작에 작용한다는 점을 알게 된다. 우선, 어린 시절부터 랑베르는 “신비주의적 저서들”에 “애착”을 느꼈는데, 이는 그의 내면에 잠재되어 있던 어떤 “여성적인 섬세함”을 일깨웠을 뿐만 아니라, 그로 하여금 “도취 상태”와 같은 “영혼의 강렬한 감응”⁶⁴⁾에 길들여지게 했다. 또한 학창 시절의 랑베르는, “고요한 몽상 속에서 사색에 잠기”⁶⁵⁾기를 즐기고, “아주 예민한데다가, 여자처럼 자주 침울해했으며, 만성적인 우울에 사로잡혀 있었고, 자신의 천재성 때문에 병들어 있었던 시인”⁶⁶⁾이었다. 결국, 성인이 된 랑베르는 사랑을 알게 되면서, 정신적 사랑과 육체적 사랑 사이에 존재하는 괴리 때문에 극도로 괴로워하며, 이성에 대한 사랑으로 느끼게 된 “아주 예민한 관능주의”가 본래 지니고 있던 “순수한 이상주의”⁶⁷⁾를 침범하는 것을 견디지 못하고, 결혼을 며칠 앞둔 어느 날 돌연 강경증적 발작을 일으킨다.

63) *Dictionnaire des sciences médicales*, op. cit., p. 280.

64) *Louis Lambert*, Pl. XI, p. 594.

65) *Ibid.*, p. 610.

66) *Ibid.*, p. 612.

67) *Ibid.*, p. 677.

루이는 아주 증상이 뚜렷한 강경증적 발작을 일으켰다. 그는 쉬 아홉 시간동안 움직이지 않고, 시선을 고정한 채, 먹지도 말하지도 않았다. 극심한 정념에 사로잡힌 사람들이 빠질 수 있는 순전한 신경성 증세였다. 매우 드문 현상이지만, 그 증후는 의사들에게 완전하게 알려져 있다. [...] 그 가장 강렬한 육체적 쾌락에 대한 기대, 그의 육체적 금욕 생활과 격렬한 영혼으로 인해 더욱 커졌을 그 기대감이 그를 흥분 상태에 이르게 했을 것이며, 그 흥분 상태가, 원인만큼이나 결과도 알려져 있지 않은 이러한 발작을 유발했을 것이다.⁶⁸⁾

『루이 랑베르』의 곳곳에 제시된 단서들을 찾아보면, 랑베르는 강경증에 취약한 기질을 타고 났고, 그 질환을 유발할 수 있는 습관들을 즐기며, 더욱이 인생에 여러 불운한 사건들까지 겹쳐져서, 그는 정말이지 강경증에 걸릴 수밖에 없는 인물이다. 그렇기에 화자는 랑베르의 “잘 도취되는 체질”과 “사고의 특성”⁶⁹⁾으로 미루어 보아, 그가 이전에도 강경증적 발작을 여러 차례 일으켰을 것이라 추측하며, “불규칙적 재발의 가능성”⁷⁰⁾이 높은 이 병의 성격을 고려해봤을 때에도 가능성이 없지 않은 일이다.

여기서 『루이 랑베르』의 화자가 강경증의 원인으로 제시하는 “사고”와 “도취”로부터, 우리는 앞서 언급한 바 있는 ‘강경증적 도취’와 ‘정신적 과로’ 상태를 상기하게 되며, 이와 관련하여 우리는 『루이 랑베르』 속에서 강경증을 해석할 수 있는 두 가지 토대를 찾아볼 수 있다. 첫 번

68) *Idem*. “Louis avait eu quelques accès de catalepsie bien caractérisés. Il était resté pendant cinquante-neuf heures immobile, les yeux fixes, sans manger ni parler ; état purement nerveux dans lequel tombent quelques personnes en proie à de violentes passions ; phénomène rare, mais dont les effets sont bien parfaitement connus des médecins. [...] L’exaltation à laquelle dut le faire arriver l’attente du plus grand plaisir physique, encore agrandie chez lui par la chasteté du corps et par la puissance de l’âme, avait bien pu déterminer cette crise dont les résultats ne sont pas plus connus que la cause.”

69) *Notice biographique sur Louis Lambert, op. cit.*, p. 409.

70) *Dictionnaire des sciences médicales, op. cit.*, p. 281.

째는, 화자도 언급하고 있듯이, “랑베르가 『의지론 *Traité de la volonté*』에 제시한 체계적 이론과”⁷¹⁾ 관련되며, 두 번째는 랑베르가 끝까지 “포기하고 싶어 하지 않았던 감미로운 환상”⁷²⁾인 스베덴보리 Swedenborg의 천사론과 연결된다. 이제 각각의 이론이 강경증을 해석하고 있는 방식을 검토하며, 두 이론이 어떻게 수렴하는지를 살펴보자.

학창 시절에 랑베르는 친구인 화자와 함께 인간의 두 본질인 육체와 정신에 대해 고민하고 토론하는 것을 즐긴다. 두 친구는 특히 강경증과 같이 육체와 정신이 분리되는 현상에 강한 호기심을 드러낸다. 그들은 머릿속으로 “다른 것을 생각함으로써” 육체적 고통을 견딜 수 있는지 시험해보기도 하고, 지난 세기 안센과 광신도들이 일으켰던 집단 경련 상태에 이르기 위해 이러저러한 실험을 벌이기도 하며, 한 명이 다른 하나의 배 위에 올라가서 얼마나 버틸 수 있는지 관찰해보기도 한다.⁷³⁾ 이렇게 인위적인 수단으로 강경증적 발작을 유도하는 데엔 실패하지만, 랑베르만큼은 정신의 힘으로 육체라는 물질적 한계를 극복하는 나름의 방식을 터득하기 시작한 것으로 보인다. 자신을 둘러싸고 있는 “교실의 벽이 무너지고서”, “다른 곳에 있는 듯한” 경험을 하고, “주머니 칼”⁷⁴⁾에 찔리는 것을 상상만 해도 실제로 육체적인 고통을 느끼곤 한다며, 랑베르 자신이 화자에게 털어놓는다.

랑베르가 육체와 정신이 분리될 수 있는 원리에 대해서 생각해낸 것도 이 무렵의 일이다. 랑베르와 화자는 초기 그리스도교의 순교자들에 관한 이야기가 담긴 ‘순교자 명부 *Martyrologe*’⁷⁵⁾를 보며, “내적인 힘이 절정의 상태에 이르렀을 때 인간의 육체적 삶은 완전히 소멸될 수 있다는 흥미로운 사실”⁷⁶⁾을 발견하고 이에 천착한다. 그들의 광신적 믿음에

71) *Louis Lambert, op. cit., p. 678.*

72) *Ibid., 628.*

73) *Ibid., p. 614.*

74) *Ibid., p. 615.*

75) 『로마의 순교자 명부 *Martyrologe romain*』(1586)의 초판본을 이르는 것이다.

76) *Louis Lambert, op. cit., p. 678.*

대해 숙고해보던 랑베르는 흔히 “감정이라고 부르”기도 하는 “사유의 집합”이 “어떤 유체 *fluide*의 물질적 분출”⁷⁷⁾일 수 있다는 생각에 이른다.⁷⁸⁾ 쉽게 말하자면, 어떤 “신경 유체 *fluide nerveux*”가 사유를 이루고 생성해내며, 이 “신경 유체의 순환은 ‘사유’의 운동과 일치”⁷⁹⁾한다는 것이다. 랑베르의 설명에 따르면, 유체는 “인간이 그가 살고 있는 환경에서, 유체를 생성할 수 있는 물질을 자기 신체기관을 통해 얼마큼 흡수하느냐에 따라”⁸⁰⁾ 사람마다 각기 다른 양으로 만들어지며, 특히 “‘사유’나 ‘감정’의 압력이 얼마나 높으냐에 따라”, 즉 사유를 얼마나 많이, 깊게 하고 감정을 얼마나 강렬히 느끼느냐에 따라, 유체는 “넘쳐흐르기도 하고, 적어져서는 실율이 풀리”⁸¹⁾듯이 나오기도 한다. 예로, 예술과 같이 창의적이며 열정적인 정신의 창조물은 이러한 유체가 다량으로 인간의 뇌에 작용해야지만 만들어질 수 있다고 그는 덧붙인다. 랑베르의 경우로 말하자면, 어릴 적에 “무슨 병을 알아서인지 아니면 그 기관[뇌]이 이미 완전해서인지”는 모르겠지만, 운몽의 힘이 “내적 감각의 작용”과 “신경 유체의 과다한 생성”⁸²⁾에 자연히 집중되는 양상을 보인다. 이렇게 과잉으로 생산된 유체가 내적 감각에만 집중되면, 외적 감각들이 마비되고 그로 인해 내적 삶의 정상적인 표현이 가로막힌다. 육체적인 삶에는 전혀 신경 쓰지 않았던 랑베르는 오직 “내적 기관”⁸³⁾, 즉 정신으로 존재하

77) *Idem.*

78) 방돔 Vendôme 기숙학교에 다니던 무렵에 랑베르는 그의 머릿속에만 존재하는 여러 이론들을 『의지론』에 담아내고자 했다. 그러나 랑베르를 유명하게 만들어줄 수도 있었을 이 저작은 학교 선생에게 압수당하면서 세상의 빛을 보지 못하고 만다. 『루이 랑베르』의 화자는 학창 시절에 랑베르에게서 전해들은 『의지론』의 주요 골자를 독자들에게 전한다. 『의지론』에서 랑베르는 만물의 근원인 ‘실체 *substance*’가 물질과 정신을 구성하는 방식을 보이고, 특히 인간의 사유와 의지를 만들어내는 원리를 증명해보이고자 한다. 랑베르는 이 ‘실체’가 에테르 성질을 띤 유체일 것이라고 보았으며, 흔히들 “전기, 열, 빛, 갈바니 전기 유체, 자기”(ibid., p. 684) 등 다양한 용어로 일컫는 ‘힘’들의 공통 기제가 ‘실체’라고 주장한다.

79) *Ibid.*, p. 627.

80) *Ibid.*, p. 678.

81) *Ibid.*, p. 633.

82) *Ibid.*, p. 643.

는 데에만 익숙했으며, 이러한 그의 성향은 강경증으로 이어진다.

‘유체’에 관한 랑베르의 사유는 의학적 근거가 없지 않으며, 강경증을 설명하는 여러 의학 사전에서도 ‘유체’ 혹은 ‘신경 유체’의 표현이 자주 등장하는 것을 볼 수 있다. 앞서 살펴보았던 『의과 사전』은, 프트탱 Petetin이 그의 저서 『동물 전기학 *Électricité animale*』(1805)에서 강경증에 관해 논한 대목을 인용하고 있다.⁸⁴⁾ 프트탱은 “전기 유체”가 신체적·정신적 현상의 물질적 원리라는 전제 하에, 신경이 유체의 운동을 조절하고 우리 신체의 다양한 감각기관에 유체를 공급하는 역할을 한다고 주장했다. 프트탱에 의하면, 강경증 환자들의 경우에서 보이는 “감각의 정지 상태”는 “신경이 억압”되어서 유체가 제대로 순환하지 못하기 때문에 발생한다. 이 같은 신경의 억압은 주로 신경을 감싸고 있는 두개골 밑 부분에 위치한 혈관들에 의해 유발되는 경우가 많으며, 중요한 것은 이러한 신경의 억압이, “뇌와 몇몇 다른 교감성 기관들이 에너지와 힘을 극도로 소모하는” 경우에 발생할 가능성이 높다는 점이다. 이러한 이유들 때문에, 강경증적 발작으로 제대로 감각 기관에 이르지 못한 유체는 두뇌 속에 머무르게 되며, 이는 두뇌의 “활력 *vivacité*”과 “민감성 *sensibilité*”을 증대시키는 결과를 낳는다. 다시 말해, 강경증적 발작은 신체의 외적 감각을 둔하게 할 뿐이지, 내적 기관의 활동, 즉 두뇌의 활동을 정지시키는 것은 아니며, 오히려 두뇌에 쏠린 다량의 유체는 지적 활동의 증진을 야기하여, 강경증 환자들은 “모든 것을 총체적으로 파악”하는 듯이 보인다는 분석이다. 프트탱의 이와 같은 주장은 『루이 랑베르』의 마지막 장면에서 풀린 Pauline이 화자에게 던진 말을 떠올리게 한다.

83) *Ibid.*, p. 594.

84) 자크 프트탱(Jacques H. Petetin, 1744-1808)은 리옹 의사회의 회장이었으며, 『동물 전기학』(1805), 『갈바니 전기 이론 *Théorie du galvanisme*』(1803)와 같은 저서를 남겼다. 해당 문단에서 『의과 사전』의 프트탱의 이론을 분석한 부분은 *Dictionnaire des sciences médicales, op. cit.*, pp. 282-283을 참조한다.

분명 루이가 미친 것처럼 보이겠죠. [...] 하지만 광인이라는 명칭이 단지 알 수 없는 이유로 뇌가 손상되어 자기 행동에 대한 이유를 전혀 대지 못하는 사람에게만 주어져야 한다면, 그는 미치지 않았습니다. 제 남편에겐 모든 것이 완벽하게 조화롭습니다. 당신을 외관상으로 알아보지 못했다 해서, 그가 당신을 전혀 보지 못했다고는 생각하지 마세요. 그는 자기 육체로부터 벗어나는 데 성공하여, 저는 잘 모르지만, 우리를 다른 어떤 형태로 보는 겁니다.⁸⁵⁾

랑베르는 깊은 사색에 잠기는 습관과 두뇌에 모든 신체 에너지를 집중시키는 성향이 작용하여, 정신적 과로의 증상으로로서 강경증적 발작을 일으켰다. 하지만 위의 인용문을 통해 우리는 강경증 환자들이 “지능이 감퇴되기는커녕 오히려 모든 것을 총체적으로 파악”⁸⁶⁾하는 것처럼 보인다고 프트탱이 말했듯이, 랑베르의 과도한 사유의 습관이 사유의 기관인 뇌 자체를 손상시킨 것은 아니라는 점을 확인할 수 있다.

그런데 『루이 랑베르』에 드러난 정신과 육체에 관한 고찰은 과학적·유물론적 관점을 넘어서 신비적·유심론적 이론들과도 맞닿아 있으며, 그중에서도 특히 스페텐보리 교의의 정수라고도 할 수 있는 천사론 서로 뒤얽혀있다는 점에서, 스페텐보리의 신비철학에서 강경증이 지니는 의미를 언급해야만 할 것이다. 『루이 랑베르』의 화자는 스페텐보리의 교의가 “정말이지 근거 없는 견해”⁸⁷⁾라며 비난하고, 천사론에 대한 랑베르의 애착이 결국 그에게 “치명적인”⁸⁸⁾ 독이 되었다고 말하면서도, 랑베르에게서 전해들은 스페텐보리 교의를 ‘랑베르의 지성사’ 속에 정리하여 보

85) *Louis Lambert, op. cit.*, p. 683. “Sans doute, [...] Louis doit paraître fou ; mais il ne l’est pas, si le nom de fou doit appartenir seulement à ceux dont, par des causes inconnues, le cerveau se vicie, et qui n’offrent aucune raison de leurs actes. Tout est parfaitement coordonné chez mon mari. S’il ne vous a pas reconnu physiquement, ne croyez pas qu’il ne vous ait point vu. Il a réussi à se dégager de son corps, et nous aperçoit sous une autre forme, je ne sais laquelle.”

86) *Dictionnaire des sciences médicales, op. cit.*, p. 282.

87) *Louis Lambert, op. cit.*, p. 616.

88) *Ibid.*, p. 594.

여준다. 아래는 스베덴보리의 천사론에 대한 화자의 요약이며, 스베덴보리 교의가 전제로 하는 내적 존재와 외적 존재의 이분법이 압축적으로 제시되는 대목이다.

우리 안에는 서로 다른 두 개의 피조물이 존재한다. 스베덴보리에 의하면, 천사란 내적 존재가 외적 존재를 제압하는 이들을 일컫는다. 인간은 자신의 이중성을 인식하는 순간부터 천사적 소명에 복종하며, 자기 안에 존재하는 희미하고도 섬세한 천사성을 배양하게 된다. 만일 자신의 운명에 대한 어떤 통찰력이 부족해 지적인 삶을 풍요롭게 하는 대신 육체적 행위가 지배하도록 내버려 둔다면, 그의 모든 힘은 외적 감각의 작용으로 넘어가고 말 것이며, 그렇게 두 본성은 물질화되어 천사는 서서히 소멸할 것이다. 반대의 경우, 인간에게 고유한 정수로 내면을 배양한다면, 영혼은 물질보다 우세해져서 물질로부터 분리되고자 할 것이다. 우리가 ‘죽음’이라고 부르는 형태를 통해 물질과 영혼이 분리되었을 때, 천사는 충분히 힘이 세져서 자신의 거죽을 벗어내고, 비로소 자신의 진정한 삶을 살기 시작한다.⁸⁹⁾

요컨대 스베덴보리의 교의에 의하면, 인간은 자기 안에 있는 두 본성, 즉 내적 존재와 외적 존재를 어떻게 키우느냐에 따라 서로 다른 삶을 살아가게 된다. 세상 속에서 정상적인 삶을 영위하는 사람들은 외적 존재

89) *Louis Lambert, op. cit.*, pp. 616-617. “Selon Swedenborg, l’ange serait l’individu chez lequel l’être intérieur réussit à triompher de l’être extérieur. Un homme veut-il obéir à sa vocation d’ange, dès que la pensée lui démontre sa double existence, il doit tendre à nourrir la frêle et exquise nature de l’ange qui est en lui. Si, faute d’avoir une vue translucide de sa destinée, il fait prédominer l’action corporelle au lieu de corroborer sa vie intellectuelle, toutes ses forces passent dans le jeu de ses sens extérieurs, et l’ange périt lentement par cette matérialisation des deux natures. Dans le cas contraire, s’il substantive son intérieur des essences qui lui sont propres, l’âme l’emporte sur la matière et tâche de s’en séparer. Quand leur séparation arrive sous cette forme que nous appelons la Mort, l’ange, assez puissant pour se dégager de son enveloppe, demeure et commence sa vraie vie. Les individualités infinies qui différencient les hommes ne peuvent s’expliquer que par cette double existence : elles la font comprendre et la démontrent.”

가 내적 존재를 압도하고 있거나, 내적·외적 존재가 어느 정도 서로 균형을 이루고 있다. 그러나 랑베르와 같이 자신의 온 힘을 오직 내적 존재를 키우는 데만 소진한 경우, “비대해진”⁹⁰⁾ 내적 존재는 외적 존재와 더 이상 공존할 수 없게 되기 때문에 정신은 끊임없이 육체로부터 벗어나려는 시도를 하게 된다. 랑베르는 정신이 육체로부터 분리되는 현상을 가장 초보적인 단계부터 극단적인 형태까지 차례대로 나열하여 제시한다. 즉, 정신과 육체의 분리는, 사소하게는 수면상태의 꿈에서 경험되고, 그 다음으로는 깊은 명상, 종교적 도취 등에서도 드러나며, 여기서 더욱 발전되면 강경증으로 이어져, 마침내 인간의 육체가 완전하게 무화되는 죽음을 통해 완성된다.⁹¹⁾

따라서 강경증은, 내적 존재가 외적 존재를 억누르고 있는 인간이 지상세계에서 살아있는 동안에, 다시 말해 죽음으로써 정신과 육체가 완전히 분리되어 천사로 승천하기 이전에, 인간의 두 본질이 가장 극단적으로 유리된 상태라고 할 수 있다. 이는 스페텐보리의 교의에 대한 발자크의 해설서라고도 볼 수 있는 『세라피타』에서도 드러난다. 세라피타에 의하면 인간은 내적 존재의 성숙도에 따라 물질계, 정신계, 천상계의 서로 다른 세계를 살아가게 되는데, 이때 강경증이라는 현상은, 내적 존재가 정신계를 살아가지만 외적 존재는 지상에 묶여 있을 수밖에 없는 영혼이 천상계를 엿보기 위해 모든 외적 감각 능력을 제거한 상태라는 것이다.⁹²⁾ 광인이 된 랑베르를 마주한 화자는 “루이가 나를 보지도 내 목소리를 듣지도 못하는 것이 분명”했지만, “그의 조화로운 목소리”는 “어떤 성스러운 기쁨을 드러내는 듯했다”⁹³⁾고 회상한다. 랑베르의 걸을 지키

90) Moïse Le Yaouanc, *op. cit.*, p. 355.

91) Louis Lambert, *op. cit.*, p. 678. 랑베르는 “깊은 명상, 아름다운 도취는 아마 여물지 않은 강경증일 거야”(“Une méditation profonde, une belle extase sont peut-être, dit-il en terminant, des catalepsies en herbe.”)라고 말한다.

92) *Séraphita*, Pl. XI, p. 762. “[...] tantôt enfin comme la catalepsie qui annule toutes les facultés au profit d’une seule vision.”

93) Louis Lambert, *op. cit.*, p. 683.

는 폴린은 마치 하늘의 계시라도 받은 듯이, “우리가 하늘에서 사는 것이 허락되는 그날에 앞서 루이가 먼저 하늘의 공기를 마시고 있는”⁹⁴⁾ 것이라고 말한다. 『잃어버린 환상』에서는 의학도인 비양송 Bianchon을 비롯한 세나클 *cénacle*의 청년들은, 그들의 정신적인 지주와도 같았던 랑베르가 강경증에 빠졌다는 소식을 듣고 다음과 같은 대화를 나눈다.

“그는 강경증 상태에 빠져있는데, 전혀 가망이 없네.” 비양송이 말했다. / “몸엔 감각이 없고 머리는 하늘에 둔 채로 죽겠지.” 미셸 크레스티앵이 엄숙하게 덧붙였다. / “그가 살았던 것처럼 죽을 것이네.” 다르테즈가 말했다. / “광대한 제국인 그의 두뇌 속에 불덩이처럼 던져진 사랑이 그를 불살라 버렸어.” 레옹 지로가 말했다. / “아니면,” 조세프 브리도가 말했다. “그게 우리의 시선이 닿지 않는 곳까지 그를 고양시킨 거야.” / “한탄해야 하는 것은 우릴세.” 필장스 리달이 말했다. / “어쩌면 나올 지도 모르지!” 뤼시앙이 외쳤다. / “메이로가 우리에게 해준 말에 의하면 치료는 불가능해.” 비양송이 답했다. “그의 머리는 의학이 아무 힘도 쓸 수 없는 현상의 무대라네.”⁹⁵⁾

마치 세나클 청년들이 한 명씩 차례대로 돌아가면서 랑베르를 위한 추도사를 낭독하는 듯한 장면이지만, 그들의 추도사가 마냥 슬픈 것만은 아니다. 강경증에 걸린 랑베르의 정신은 그들의 “시선이 닿지 않는” 숭고한 영역으로 “고양”되어 그들이 보지 못하는 것을 보고 있기 때문이

94) *Ibid.*, p. 684.

95) *Illusions perdues*, Pl. V, pp. 419-420. “— Il est dans un état de catalepsie qui ne laisse aucun espoir, dit Bianchon. / — Il mourra le corps insensible et la tête dans les cieux, ajouta solennellement Michel Chrestien. / — Il mourra comme il a vécu, dit d’Arthez. / — L’amour, jeté comme un feu dans le vaste empire de son cerveau, l’a incendié, dit Léon Giraud. / — Ou, dit Joseph Bridau, l’a exalté à un point où nous le perdons de vue. / — C’est nous qui sommes à plaindre, dit Fulgence Ridal. / — Il se guérira peut-être, s’écria Lucien. / — D’après ce que nous a dit Meyraux, la cure est impossible, répondit Bianchon. Sa tête est le théâtre de phénomènes sur lesquels la médecine n’a nul pouvoir.”

다. 오히려 한탄해야 할 대상은 강경증에 이르지 못한 “우리”인 것이다.

3. 결론

1832년에 발자크는 정신적 고통을 호소했다. 땅에 머리를 부딪친 사건 때문일까, 글을 쓰느라 과로했던 것일까, 커피를 너무 많이 마신 탓일까, 발자크는 원인을 모르는 채로 만성적인 두뇌의 고통에 시달렸다. 그는 그대로 정신이 돌아버려서, 제대로 세상에 이름을 날려보지도 못하고, 정신과 육체가 모두 병들어 사람들의 무관심 속에서 죽음으로 “침몰”⁹⁶⁾하지는 않을까 두려워했다. 『샤베르 대령』에서 발자크는 “육체적 고통은 정신적 고통에 견줄 바가 못 되지만, 정신적 고통은 눈에 보이지 않는 이유로 다른 사람들의 연민조차 받지 못한다”⁹⁷⁾고 적는다.

“눈에 보이지 않지만” 너무나도 “실제적인”⁹⁸⁾ 병, 정신의 질환은 모든 면에서 발자크의 호기심을 자극했다. 눈에 보이지 않는 영역에 있기 때문에 발자크에게 상상의 여지를 더 많이 남겨주었을 뿐만 아니라, 그는 인간의 정신이라는 어마어마한 수수께끼를 누구보다도 잘 풀어내고 싶어 했기 때문이다.

여러 정신 질환들 중에서도 강경증은 독특한 위치를 차지하고 있었다. 살아 있는데 죽은 것처럼 보이고, 정신의 병이지만 증세는 온몸으로 드러나며, “증후는 완전하게 알려져” 있지만, “원인만큼이나 결과도 알려져 있지 않은”⁹⁹⁾ 이 수상쩍은 병을 소재로 삼아 발자크는 글을 써보고

96) *Le Cousin Pons*, Pl. VII, p. 696. 『사촌 풍스』에는 발자크가 신체의 질병과 정신의 질병을 구분하여 논하고 있는 대목이 있다. 그에 의하면, 풍스나 모르소프 Morsauf 부인과 같이 신체 기관의 병으로 죽는 모든 사람들은 온전한 정신을 마지막까지 누리다가 다른 이들의 관심 속에서 죽어간다. 그러나 두뇌, 신경계, 머리 등 “소위 말하는 지능의 병”으로 죽는 사람들은 육체와 정신이 함께 죽음으로 “침몰”해 버리기 때문에 “완전히”, 비참하게 죽는다.

97) *Le Colonel Chabert*, *op. cit.*, p. 343.

98) *Idem*.

싶었고, 그렇게 『샤베르 대령』과 『루이 랑베르』가 탄생한다.

본 연구는 19세기에 신비와 과학이 충돌하는 지점에 위치한 강경증이라는 소재를 통해서 발자크가 과학적으로 해명되지 않은 신비를 해석하는 하나의 방식을 밝혀보고자 했다. 『샤베르 대령』에 나타난 강경증의 양상을 살피며, 우리는 발자크가 소설 속에 개입하여 강경증이라는 신비한 병에 대해 때로는 나름의 해석을 덧붙여 묘사하고, 때로는 병리학적으로 해명하고자 하는 시도들을 엿보았다. 그러나 “의학이 온갖 이름을 다 갖다 붙인 병”, 바꾸어 말하자면 “이름 없는 병”¹⁰⁰⁾인 강경증은 그의 소설 속에서도 여전히 이름이 없었다. 그는 두개골에 입은 타격으로 인해 강경증이 유발되었다는 그럴듯한 의학적 분석을 제시하면서도, 당대의 강경증 연구에 혼선을 빚어냈던, 해당 질환이 표면적으로 지나는 죽음의 이미지에 매달린다. 살아있지만 살아있는 것처럼 보이지 않으며, 싸늘한 시체와도 같은 모습의 강경증 환자들이 소설의 영감이 되어, 『샤베르 대령』 속에서 강경증은 죽음이라는 저 너머의 알 수 없는 세계를 상징하는 하나의 소재가 되며, 강경증과 그로 인한 여러 후유증은 샤베르가 삶의 영역으로 들어오려고 할 때마다 장애로 작용한다. 『루이 랑베르』에 나타난 강경증의 의미를 살펴보기 위해 우리는 랑베르의 지성사를 이루고 있는 두 가지 토대, 즉 랑베르의 유물론과 유심론으로부터 출발했다. 육체와 정신의 관계에 관한 랑베르의 유물론적 철학을 근거로 한다면, 강경증적 발작은 인간의 사유와 의지를 만들어내는 신경 유체가 두뇌의 활동에만 지나치게 집중되고 외적 기관들에 이르지 못할 때에 발생한다. 또, 어릴 적부터 랑베르가 마음속에 품은 스페텐보리식 신비주의의 관점에서 강경증을 보면, 그것은 내면의 천사성이 발현된 인간이 자신의 순수한 정신을 옹아매는 육체를 벗어나기 위해 내린 극단적인 선택으로 해석할 수 있다. 요컨대 『루이 랑베르』에서 강경증은, 비범한 인물이 고도의 정신 집중 상태에서 겪게 되는 한 증상이면서 동시에 고결

99) Louis Lambert, *op. cit.*, p. 678.

100) *L'Envers de l'histoire contemporaine*, Pl. t. VIII, p. 337.

한 영혼이 천상세계를 엿보는 황홀경의 순간에 나타나는 증세이기도 한 것이다.

결론을 대신하여, 본고에서는 1832년 발자크의 전기적 사실들에서 출발하여 그해에 쓰인 두 작품으로 논의를 한정했다는 점에서 한계를 지닌다는 사실을 언급해야만 할 것이다. 신비와 과학이 뒤섞여 있던 당대의 최면술과 자기학에 대한 풍부한 지식이 뒷받침되고 19세기 후반의 히스테리와 정신분석학의 시초가 되는 지적 흐름에 대한 연구가 이루어진다면, 발자크의 작품에 나타난 강경증의 양상을 보다 심도 있게 살펴볼 수 있을 것이다. 이를 바탕으로 『세자르 비로토』, 『현대사의 이면』과 같은 다른 작품에 등장하는 강경증 환자들의 병적 양상을 분석하는 것은 흥미로운 향후 과제가 될 것이다.

참고문헌

1. 작품

Balzac, Honoré de, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, III, X-XII, 1976-1980.

_____, *Le Colonel Chabert*, édition critique avec une introduction, des variantes et des notes par Pierre Citron, Marcel Didier, 1961.

_____, *Lettres à Madame Hanska. 1845-1850*, édition établie par Roger Pierrot, Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1990, vol. 2.

_____, *Notice biographique sur Louis Lambert*, in *Nouveaux contes philosophiques*, Charles Gosselin, 1832.

_____, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1996.

2. 연구서 및 논문

슈테판 츠바이크, 『천재 광기 열정 2』, 원당희 역, 세창미디어, 2009.

_____, 『츠바이크의 발자크 평전』, 안인희 역, 푸른숲, 2004 (c1998).

존 헨리, 『서양과학사상사』, 노태복 역, 책과함께, 2012.

Ambrière, Madeleine, *Dictionnaire du XIX^e siècle européen*, PUF, coll. Quadrige, 2007.

Bonne-Roy, Flavien, *Balzac, les médecins, la médecine et la science*, Horizon de France, 1944.

Déruelle, Aude, *Le Colonel Chabert d'Honoré de Balzac*, Gallimard,

- coll. Foliothèque, 2007.
- Evans, Henri, “La pathologie de Louis Lambert : Balzac aliéniste”, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, v. 50, 1950, pp. 249-255.
- Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Librairie Classique Larousse et Boyer, t. 3, 1867.
- Le Guennec, Jean, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, L'Harmattan, 2003.
- Le Yaouanc, Moïse, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Maloine, 1959.
- Malrieu, Joël, *Le fantastique*, Hachette, 1992.
- Marilleau, Régis-Fernand, *Essai sur les maladies des personnages de Balzac*, Thèse pour le doctorat en médecine, Université de Bordeaux, Imprimerie-librairie de l'université, 1834, 70 ps.
- Marini, Arcelle, “Chabert mort ou vif”, in *Littérature*, n° 13, 1974, pp. 92-112.
- Rigoli, Juan, *Lire le délire : aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001.
- Robb, Graham, *Balzac. A Biography*, New York : Norton, 1994.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1972.
- Surville, Laure, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Jaccottet, Bourdillat et Cie, 1858.
- Vachon, Stéphane, *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, CNRS, 1992.
- Viatte, Auguste, *Les sources occultes du romantisme : illuminisme, théosophie, 1770-1820*, Honoré Champion, t. 2, 1979.
- Vila, Anne, “De la pathologie à l'extase poétique : La catalepsie entre

médecine et littérature au XVIII^e siècle”, in *Littératures classiques*, n° 85, 2014, pp. 291-302.

_____, “Going Cataleptic : Ecstatic Extremes and ‘Deep’. Thinking in and around Diderot”, in *Philological Quarterly*, v. 93, 2014, pp. 95-115.

〈Résumé〉

L'aspect de la catalepsie dans les œuvres de
Balzac (I)

– le cas du *Colonel Chabert* et de *Louis Lambert* –

YANG Seungmi

La catalepsie est aujourd'hui assez connue comme un des symptômes de la schizophrénie, mais au XIX^e siècle, elle était une maladie bien mystérieuse : ses effets étaient parfaitement connus des médecins, mais on ne savait ni ses causes ni ses thérapies. Située ainsi à la limite du connu et de l'inconnu où mélangent la science et le mystique, la catalepsie était revêtue d'une couleur fantastique qui servait de source d'inspiration pour les grands écrivains comme Edgar Allan Poe, Émile Zola et Honoré de Balzac.

En 1832, Balzac écrit la *Transaction*, qui est maintenant *Le Colonel Chabert*, ainsi que la *Notice biographique de Louis Lambert*, ou bien *Louis Lambert*. Les deux personnages de ces romans, créés à peu près dans la même période, souffrent des accès de catalepsie bien caractérisés. Dans la première partie de notre étude, nous avons envisagé cette période de la vie de Balzac, dans laquelle étaient produits les héros qui souffrent de la même maladie. Ensuite, nous avons essayé de comprendre comment Balzac a réinterprété et transformé des faits de la catalepsie, sujet bien controversable scientifiquement et mystiquement, en termes de romanesques. Les deuxième et troisième parties sont alors consacrés à l'analyse des aspects de catalepsie qui se révèlent dans les deux personnages balzaciens, le colonel Chabert et Louis Lambert.

주 제 어 : 발자크(Balzac), 강경증(catalepsie), 사베르 대령(Le Colonel Chabert), 루이 랑베르(Louis Lambert), 신비(mystique), 과학(science), 19세기 의학(médecine au XIX^{ème} siècle)

투 고 일 : 2017. 6. 25

심사완료일 : 2017. 8. 3

게재확정일 : 2017. 8. 10

Le nouage événementiel entre le corps sans organes chez Deleuze et Guattari et le corps jouissif chez Lacan*

YUN Ji-Yeong
(Konkuk University)

Contents

1. Introduction
2. La rencontre ratée de Lacan tardif avec les auteurs de *L'Anti-Edipe*
3. La dimension du réel chez les schizoanalystes et le psychanalyste
4. La première notion du trou- le trou recouvrable et le corps avec organes
5. La deuxième notion du trou- le trou non recouvrable et le corps sans organes
6. La corrélation entre le corps sans organes chez Deleuze et Guattari et le corps jouissif chez Lacan
7. Conclusion

1. Introduction

Soulever une autre phase des strates de la pensée qui a été longtemps inexplorée dans la topographie de la pensée, serait une

* This paper was supported by the KU research professor program of Konkuk university.

tâche aussi audacieuse que périlleuse. Ce péril attise l'éclosion de l'angle d'approche non orthodoxe, voire même erratique qui dégage une émergence d'un continent fructueux de la pensée. Pour ce faire, il faudrait é mousser une ligne de pensée déjà tracée qui insiste notamment sur des points contrastés de la pensée de Deleuze et Guattari et de Lacan dont hérite la plupart du débat intellectuel.¹⁾

En bouleversant le terrain de ce débat intellectuel fondé sur l'angle d'opposition, je vais me mettre d'abord à l'analyse de la dimension du réel chez les deux courants de pensée qui a pour but d'accentuer la connexion entre eux. Deuxièmement, la notion du trou est abordée sous les deux aspects irréconciliables pour mieux comprendre le contraste entre la notion du corps avec organes et celle du corps sans organes. Troisièmement, je vais procéder au travail sur la notion du corps résidant dans la recension minutieuse des ouvrages de *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux* chez Deleuze et Guattari et *Le séminaire livre XX* et *Le séminaire livre XXIII* chez Lacan. En d'autres termes, la notion du corps étant le socle de cette analyse critique serait disséquée pour produire une ligne de transversalité qui noue le point d'intrication entre le corps sans organes et le corps jouissif.

1) "Pour certains psychanalystes, *L'Anti-Œdipe* est un livre où l'on voit bien que les auteurs n'ont rien compris à Lacan et à la psychanalyse, ou encore qu'ils en reviennent à une conception de l'inconscient antérieure à l'avènement de la psychanalyse. Cliniquement antérieur à l'avènement de la psychanalyse, et politiquement suranné, *L'Anti-Œdipe* serait à la fois une régression du point de vue métapsychologique et un fourvoiement politique. Ce livre est mis au ban de la légitimité psy." Florent Gabarron-Garcia, "L'anti-œdipe, un enfant fait par Deleuze-Guattari dans le dos de Lacan, père du Sinthome", *Chimères* (N° 72), 2010, p. 303.

2. La rencontre ratée de Lacan tardif avec les auteurs de *L'Anti-Œdipe*

Avant d'entamer une relecture non seulement exhaustive, mais aussi non orthodoxe, revenons à la virulence de la critique deleuzo-guattarienne dans les années soixante-dix. Celle-ci qui se traduit par la lame d'attaque s'applique à la psychanalyse freudo-lacanienne, inculpée d'être calquée sur la triade familiale mère-enfant-père. Le familialisme qui est l'autre nom de l'obstruction du flux libidinal et de la formation névrotique, est la cible majeure du travail de *L'Anti-Œdipe*. Mais j'ose évaluer cette prise de position antagoniste nettement déterminée à l'égard de la psychanalyse lacanienne comme l'aveu de ne pas trouver la pièce manquante du puzzle de Lacan. Parce que cette dernière pourrait se joindre au travail de ces deux schizoanalystes ayant pour objet de disloquer la structure de l'Œdipe qui est "le système de places et de fonctions".²⁾ Etant donné qu'à partir de *Le séminaire XI*, Lacan insiste sur l'opération de la séparation visant la sortie du champ du grand Autre étant le dépassement de la structure du désir oedipianisé.

Il est primordial d'insister sur la comparaison analytique entre l'opération de l'aliénation et celle de la séparation. Parce que l'opération de l'aliénation consiste dans l'intégration du sujet au champ du symbolique et dans sa sujétion à la loi du père, tandis que celle de la séparation consiste dans la désintégration du sujet qui fait face à la carence de l'Autre. La première opération est un héritage du travail du Lacan précoce dans les années cinquante où il se focalise sur

2) "La distinction de l'imaginaire et du symbolique permet de dégager une structure œdipienne comme système de places et de fonctions [...]" Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 63.

l'importance du symbolique. Par contre, la seconde marque un tournant de sa perspective qui va au-delà de la structure de l'Œdipe qui est la loi de castration. Il est évident de souligner le fait que dans l'opération de la séparation, ce sur quoi porte la remise en question, c'est sur la structure du désir qui est soutenue par la triade familiale instituant la loi de castration et le fantasme constituant l'oblitération de la pulsion et de la jouissance. Le désir est soumis à l'ordre du signifiant qui est celui du sens et de la conceptualisation.³⁾

En revanche, la pulsion et la jouissance sont ce qui décèle les limites de la conceptualisation et de la représentation et ce qui sont au-delà du dicible et du pensable. La structure du désir oedipianisé est ainsi subvertie par la force imprévisible de la pulsion et de la jouissance qui effectue la traversée du fantasme qui est une suspension de l'efficacité de la loi de castration.⁴⁾ De là, l'opération de la séparation est le fait de mettre un terme à l'impérialisme de l'œdipe, dans la mesure où la pulvérisation de la structure du désir dite œdipianisé, délimité par la loi de castration va de pair avec la production du désir pur, non subjugué à la loi du Père. Cette production du désir pur se fait par la connexion du désir avec la pulsion. En d'autres termes, le désir qui cesse d'être celui de grand Autre, lequel est cantonné dans la chaîne

3) Le symbolique qui est la norme et la culture, le langage est coextensif à la loi du père et à l'ordre du signifiant, à la loi de castration, à la structure du désir. Ces termes sont interchangeables.

4) Pour Lacan, l'imaginaire qui est caractérisé par le rapport intime entre mère et enfant, est un lieu de la constitution du moi et de l'image spéculaire. Le symbolique qui est le système du langage et la norme, la culture est un lieu du renforcement de la loi du père. Le réel qui est l'impossible du symbolique est ce qui se dérobe au saisi conceptuel et à la représentation langagière. Dans cette structure triadique, le désir qui est celui de grand Autre est inscrit dans le champ de signifiant qui est le symbolique, tandis que la pulsion et la jouissance sont ce qui est non intégrable dans le symbolique et ce qui fait partie du réel.

du signifiant, noue le lien avec la pulsion qui se situe dans le réel étant la déconstruction de la chaîne du signifiant. En ce sens, l'objectif de la schizoanalyse qui consiste à "faire sauter le carcan d'Œdipe et retrouver par tout la force de productions désirantes"⁵⁾, est aussi réalisé par Lacan dans *Le séminaire XI*. Parce que Lacan ne se contente pas seulement d'installer le pôle de l'anti œdipe, mais aussi de pratiquer la désœdipianisation qui est une stratégie de démonter la structure de l'Œdipe. C'est en cela que la validité de la visée de l'attaque deleuzo-guattarienne qui consiste à accuser le psychanalyste d'être "le porte-manteau d'Œdipe, le grand agent de l'anti-production dans le désir"⁶⁾, est suspendue par la confrontation avec cette pièce ignorée de Lacan.

3. La dimension du réel chez les schizoanalystes et le psychanalyste

Il est notable que cette pièce manquante que les auteurs de *l'Anti-Œdipe* n'ont pas pu toucher, relève aussi de la pièce inaugurale du puzzle de Lacan, laquelle réside dans sa théorie tardive qui se déroule dans les années soixante et soixante-dix. Lacan tardif déplace le pivot de sa pensée en destituant le règne du symbolique par le statut prévalent du réel. La mise en relief de la prééminence du réel, lequel est l'impossible du symbolique, est une façon d'émettre des questions sur le désir du grand Autre et de transmuter le sujet du désir

5) Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit., p. 65.

6) *Ibid.*, p. 69.

en le sujet de la pulsion et de la jouissance. Notons que cette façon menée par Lacan partage le même angle d'approche que Deleuze et Guattari institue, au sens où ils procèdent aussi à la problématisation du désir oedipianisé et à la création de la notion de la machine désirante pour bouleverser le sujet aliéné au marquage phallique.

En outre, l'investissent de l'importance dans la dimension du réel s'effectue aussi chez eux, au sens où c'est le réel qui dégage et forme la force créative et subversive de la machine désirante. Dans le débat intellectuel qui a tendance à entériner le point de contraste entre les deux courants de pensée, je remarque la perspective de Florent Gabarron-Garcia qui esquisse le point de nouage. Ce dernier s'affirme dans la phrase suivante ; “Le tout dernier de Lacan met le Réel en position majeure, devant le symbolique, c'est précisément ce que font, dès 1972, Deleuze et Guattari.”⁷⁾ Dans son article intitulé “*L'Anti-Œdipe*, un enfant fait par Deleuze-Guattari dans le dos de Lacan, père du sinthome”⁸⁾, il met en avant l'aspect crucial du concept du réel chez les auteurs de deux courants de pensée en soulignant le passage de *L'Anti-Œdipe*.

“La vraie différence ne serait-elle pas entre Œdipe, structural aussi bien qu'imaginaire, et quelque chose d'autre, que tous les œdipes écrasent et refoulent : c'est-à-dire la production désirante
- les machines du désir qui ne se laissent pas plus réduire à la structure qu'aux personnes, et qui constituent le Réel en lui-même, au-delà ou en dessous du symbolique comme de l'imaginaire ?”⁹⁾

7) Florent Gabarron-Garcia, op. cit, p. 316.

8) *Ibid.*, pp. 303-320.

9) Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit, p. 64.

L'auteur de cet article postule la thèse suivant laquelle la visée déleuzo-guattarienne de déconstruire l'inconscient structural qui est basé sur la triade familiale et œdipianisée est réalisée par la création du concept de l'inconscient machinique qui n'est qu'une sorte d'incorporation du concept du réel chez Lacan.¹⁰⁾ La production désirante qui se rapporte à la brisure de l'ordre du désir, lequel est calqué sur la loi du père, est à la fois une destitution du primat du symbolique et une émergence régnante du réel. C'est-à-dire que c'est le réel qui s'immisce dans la production du désir qui n'est plus soumise au symbolique. L'efficacité de cette analyse pourrait se confirmer dans le passage suivant de *L'Anti-Œdipe*.

“Car l'inconscient lui-même n'est pas plus structural que personnel, il ne symbolise pas plus qu'il imagine ou ne figure ; il machine, il est machinique. Ni imaginaire ni symbolique, il est le Réel en lui-même, le réel impossible et sa production.¹¹⁾”

Florent Gabarron-Garcia tente de montrer la prévalence du concept du réel dans la formation du concept de l'inconscient machinique en multipliant les extraits de passage de *L'Anti-Œdipe*. Mais il n'arrive pas à expliciter la façon dont s'opère le glissement subtil du concept du réel chez les deux courants de pensée. Il est indéniable que même si la conception du réel pour les auteurs de *L'Anti-Œdipe* se caractérise par le déplacement par rapport à la conception lacanienne

10) “Et c'est ainsi qu'ils (Deleuze et Guattari) proposent, dès la page suivante, leur hypothèse d'un inconscient machinique qui vise à mettre le Réel au centre des investigations analytiques, en même temps qu'à détruire l'inconscient structural.”
Florent Gabarron-Garcia, op. cit, p. 311.

11) Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit., p. 65.

du réel, le réel garde son statut régissant pour la philosophie de Deleuze et Guattari et la psychanalyse de Lacan. Dans ce sillage de la pensée, j'essaie de renforcer la validité de cette thèse de Florent Gabarron-Garcia et de mieux expliciter son point de vue.¹²⁾ Pour réaliser cette visée, je vais me focaliser sur le déplacement conceptuel entre le réel lacanien et le réel deleuzo-guattarien. Je pense que ce dernier directement lié à la réalité sociale, est le lieu de l'investissement de la force dynamique du réel dans la dimension de la réalité sociale. A cet égard, le réel deleuzo-guattarien ne peut être pensé que par la conjonction avec la réalité sociale. Cette dernière est le champ d'affirmation de la force du réel. De là, nous pourrions dire que le réel impossible chez Lacan est rendu possible par la construction de la ligne de fuite et de déterritorialisation. C'est en cela que le statut inaccessible du réel chez Lacan qui a été problématisé, est rendu accessible et réalisable.

En revanche, je pense que la conception lacanienne du réel se distingue nettement de celle de la réalité sociale, laquelle est le lieu de consolidation du symbolique. Le réel chez Lacan est ce qui institue la disjonction avec la réalité sociale et décèle la suspension de la validité de la réalité sociale. Parce que la réalité sociale est le champ de renforcement de la loi du père et la concrétisation du système de places et de fonctions. A cet égard, le réel qui ne se réduit pas à ce système de places et de fonctions, est incompatible avec la réalité sociale. La dimension de l'impossible est ce qui constitue le réel.

12) "Il y aurait beaucoup à dire sur la conception du Réel pour Deleuze et Guattari par rapport à celle de Lacan. Mais ce qu'il faut aussi remarquer, c'est qu'ils élaborent leur conception, non pas contre Lacan, à partir de sa théorie." Gabarron-Garcia, F, op, cit, p. 312.

Bien que le déplacement du concept du réel chez les deux courants de pensée s'effectue, le point de contiguïté et de nouage entre la philosophie de Deleuze et Guattari et la psychanalyse de Lacan s'affirme dans plusieurs aspects. En attribuant la primordialité au réel, Lacan verse aussi son attention sur la notion du corps qui est non réductible à un signifiant. Dans cette perspective, Lacan invoque la notion du corps avec organes dans *Le Séminaire livre XXIII*.

4. La première notion du trou— le trou recouvrable et le corps avec organes

Explicitons la manière dont Lacan formule son angle d'approche sur le corps avec organes. Il semble que le corps pourvu d'organes n'est pas seulement l'objet de la critique de Deleuze et Guattari qui a été développé dans *L'Anti-Œdipe* et ensuite dans *Mille Plateaux*. L'auteur du *Séminaire Livre XXIII* postule la thèse suivant laquelle la considération du langage comme un organe par Chomsky est virulemment récusée. Parce que pour Chomsky, "la conception du langage comme un corps, conçu comme pourvu d'organes"¹³⁾ est réductible à un fait génétique. Mais pour Lacan, "l'organe est un outil de prise ou d'appréhension"¹⁴⁾, au sens où l'organe est un effet de codification du sens et du message. Dans ce sillage de la pensée, Lacan soutient cette idée selon laquelle l'organe ne désigne pas seulement une partie du corps, mais un ensemble ordonné et bien réparti qui se converge vers

13) Jacques Lacan, *Le séminaire Livre XXIII Le sinthome*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 31.

14) *Ibid.*, p.31.

une organisation unifiée. Lacan ne subtilise pas la différence entre l'organe et l'organisme, laquelle est effectuée par les auteurs de *Mille Plateaux*.¹⁵⁾

“C’est ainsi que le langage, entre autres, est considéré par Chomsky comme déterminé par un fait génétique. Bref, le langage est lui-même un organe.”¹⁶⁾ Qu’en est-il de la réduction du langage à un fait génétique ? Le langage comme un corps pourvu d’organes implique que le langage en tant que corps avec organes est un transporteur des messages codifiés et une organisation divisée et hiérarchisée des parties.¹⁷⁾ En d’autres termes, le langage comme un corps avec organes qui est conçu par Chomsky, est un organisme en tant que ce qui est rempli et remplissable par le message qui n’est qu’un sens prédéterminé.

Pour moi, il s’agit ici de problématiser la position antagoniste prise par Lacan dans *Le Séminaire XXIII* qui insiste sur le fait que le langage ne pourrait être réductible à un organe, au sens où ce dernier est soumis à un message prédéterminé et un système de sens déjà codifié. A cet égard, j’é mets autant de doute sur la cohérence de la prise de position de Lacan, dans la mesure où le langage qui fait trou au réel¹⁸⁾, est aussi une manière de transmettre le message du phallus,

15) Cette différenciation conceptuelle entre l’organe et l’organisme va être traitée dans le chapitre où je vais accentuer la richesse de la notion de corps sans organes en contraste avec le corps avec organes qui est l’organisme.

16) Jacques Lacan, op. cit., p. 31.

17) “On réduit le gène moléculaire à ce qui a fait la renommée de Crick et Watson, à savoir cette double hélice d’où sont censés partir ces divers niveaux qui organisent le corps à travers un certain nombre d’étages, d’abord la division, le développement, la spécialisation cellulaire, ensuite la spécialisation de partir des hormones, qui sont autant d’éléments sur lesquels se véhiculent autant de sortes de messages pour la direction de l’information organique.” *Ibid.*, p. 32.

18) “Pour moi en effet, à défaut d’admettre cette vérité principale que le langage

lequel est le signifiant-maitre et d'inscrire le sens prédéterminé sur le corps. De ce point de vue, le langage chez Lacan qui est lié à la fonction du trou est aussi relatif au remplissage du sens phallique qui contribue à renforcer le corps avec organes. Qu'en est-il de ce dernier ? Il dénote l'organisme qui est une organisation hiérarchisée et bien ordonnée, articulé par le point de convergence. Ce corps-là étant un corps unifié, fermé, suit "le modèle de l'un, à savoir l'un-tout-seul."¹⁹⁾ Ce corps organique et ordonné est produit par le langage qui est le système du sens et la structure de la subjectivation. De là, je conclus que la prise de position de Lacan contre Chomsky n'est pas valable.

Pour mieux soutenir cette argumentation, il faudrait bien distinguer la riche gamme de la notion du trou. Je postule cette idée selon laquelle le trou a deux penchants dont le premier est un contenant vide à remplir et dont le deuxième est une porosité non recouvrable. Le corps avec organes relève de ce premier trou ; ce creusement du trou se fait par le langage étant le lieu privilégié de la loi du père. Le langage consiste à introduire la faille dans le réel pour contrer la surabondance sans faille du réel qui cause le risque contre le symbolique. Parce qu'afin de garder la prévalence du symbolique, le langage se fonctionne comme le barrage contre le réel qui est l'impossible du symbolique.

C'est pour cela qu'est forgée la formule suivante. "Le langage mange le réel."²⁰⁾ Que veut dire ? C'est la manière dont "le langage opère sa prise sur le réel."²¹⁾ Le contrôle et la limitation du réel par

est lié à quelque chose qui dans le réel fait trou." *Ibid.*, p. 31.

19) "Le corps est pour Aristote, souligne dans *Encore*, le modèle de l'un. Mais c'est un, c'est l'individu, c'est-à-dire un *un - tout-seul*." Jacques Lacan, op. cit., p. 214.

20) *Ibid.*, p. 31.

21) *Ibid.*, p. 31.

le symbolique s'effectue par la dévoration du réel par le symbolique. Le fait de manger veut dire celui d'absorber qui est une sorte de la réalisation de la logique du même qui efface la différence. Cette opération de dévoration et d'effacement est effectuée par la fonction du trou. Parce que ce trou est l'effet de l'évidage du réel. En d'autres termes, le trou est ce qui entrave la richesse débordante sans limite du réel pré-symbolique.²²⁾

Dans cet aspect, le trou est une modalité du réel affaibli et un signe de l'intervention de la loi du père par le bannissement de la relation intime et fusionnante entre mère-enfant. Etant donné que le trou est une trace de la perte du premier objet du désir et un signe de l'effacement de la Chose maternelle, laquelle est la satisfaction pure et simple de tous les besoins des enfants. C'est la raison pour laquelle nous pourrions dire que le réel en tant qu'il est troué par le langage est ce qui est résorbable par le signifiant phallique. De même qu'il est un espace sur lequel l'empreinte phallique est apposée. Le trou devient le lieu de la consolidation du symbolique, voire même l'espace de la neutralisation du réel et de la jouissance. Cette approche du réel creusé et résorbable par le symbolique est aussi formée dans cet article suivant dont l'auteur est Valentin Nusinovici. En m'y référant, je

22) Bruce Fink sépare le réel pré-symbolique du réel post-symbolique dans "The lacanian subject between language et jouissance" où le premier est un réel primitif, original qui n'a aucune fraction et où le second est un réel après le langage qui est l'impossible du symbolique. "I will try to show how in just a moment, but note first that this allows us to postulate two different levels of the real: (1) a real before the letter, that is, a pre-symbolic real, which, in the final analysis, is but our own hypothesis(R1) and (2) a real after the letter which is characterized by impasses and impossibilities due to the relations among the elements of the symbolic order itself(R2), that is, which is generated by the symbolic." Bruce Fink, *The lacanian subject, between language et jouissance*, New Jersey, Princeton University Press, 1995. p. 27.

développe la notion du trou recouvrable.

“Le corollaire de cet effacement de la Chose est que dans le trou ainsi constitué est refoulé le signifiant phallique. Ce trou, ce réel, est le lieu du refoulement originaire, le lieu du sujet inconscient, le lieu de l'énonciation. Ce trouage concerne aussi bien le corps que le sujet : il divise le sujet entre conscient et inconscient et il limite la jouissance du corps, la Chose étant désormais inatteignable.”²³⁾

La Chose qui est non réductible et non remplaçable par l'objet, lequel est pris dans la chaîne du signifiant, est oblitérée par le trou creusé étant l'effet de l'intégration dans le symbolique. Cet évidage de la Chose est une stratégie de contrer la force dynamique et imprévisible de la jouissance. C'est en cela que le langage qui fait trou au réel s'avère une modalité de produire le corps avec organes qui est bien ordonné et codifié, rempli du sens phallique. Le corps avec organes est ce qui provient du trou creusé par le symbolique et ce qui relève d'un bouchage du trou par le signifiant. Il en résulterait que la position de Lacan contre le langage comme pourvu d'organes n'est pas très incompatible avec la perspective de Chomsky, dans la mesure où le langage chez Lacan est aussi producteur du corps avec organes qui est un corps remplissable par le sens phallique, à savoir l'organisme.

23) Valentin Nusinovici, “Avoir un corps”, *Journal français de psychiatrie*, n°24, 2006, p. 12.

5. La deuxième notion du trou— le trou non recouvrable et le corps sans organes

Cependant il y a aussi un trou qui est une béance non recouvrable dans laquelle la fonction assignée et le sens prédéterminé ne pourraient résider. Cette béance n'est pas le signe d'un manque qui est inscrit dans le registre du symbolique qui est la loi du Père. Parce que ce trou est le cri du débordement et de la surabondance, l'insurrection du réel post-symbolique qui brise le cadre même du signifiant et de la structure de la subjectivité. C'est en cela que le réel en tant que trou abyssal et fatal, est une porosité que le symbolique ne pourrait boucher. De là, j'insiste sur cette remarque que ce trou abyssal dont est constitué le corps jouissif, est différent du trou superficiel, facile à recouvrir dont est constitué le corps organique. Qu'en est-il du corps jouissif ?

“La substance du corps, à condition qu'elle se définisse seulement de ce qui se jouit. Propriété du corps vivant sans doute, mais nous ne savons pas ce que c'est que d'être vivant sinon seulement ceci, qu'un corps cela se jouit.”²⁴⁾

De là, je tire la notion du corps jouissif. Le corps en tant que ce qui met un terme au règne du signifiant, se définit par le fait de se jouir. Le fait de se jouir est différent du plaisir. Parce que ce dernier est limité par le principe du plaisir qui dichotomise le plaisir et la douleur, la vie et la mort etc tandis que la jouissance est ce qui

24) Jacques Lacan, *Le séminaire Livre XX, Encore*, texte établi par Jacques Alain Miller, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 33.

déconstruit cette scission binaire, laquelle soutient l'ordre du sens phallique.

Dans quel sens, le corps jouissif serait-il ce qui relève de ce trou abyssal et fatal qui est un abîme du symbolique ? Elle l'est, au sens où elle est le vecteur de la dislocation de l'identité d'un corps avec organes. Qu'en est-il de ce dernier ? Il est une forclusion de la corporalité, au sens où la corporalité qui est à l'encontre du sens et du signifiant ouvre la faille au symbolique. Pour ne pas être fatalement affectée par le réel, le symbolique tendrait à infliger une carence au réel. Cette injection de la carence et du manque est une manière de rendre le réel mangeable, à savoir maniable et contrôlable. Dans cette optique, je déploie une formulation de la différence entre le réel mangeable²⁵⁾ et le réel immangeable en termes de la possibilité de la main mise du symbolique sur le réel.

Le corps avec organes étant le trou creusé et recouvrable par le symbolique est un mécanisme de produire le réel mangeable, absorbable par ce système du signifiant. Ce réel digestible par la loi du père n'est rien d'autre que la réalité qui est docile et intégrable par l'ordre du sens. C'est en cela que le corps avec organes qui renvoie à la constitution de l'organisme, est ce qui dérive de cette digestion et de cette absorption symbolique. Parce que "l'organisme représente l'exploitation du corps ligoté par la hiérarchisation ou la centralisation de ses différentes parties, afin de mieux l'assujettir."²⁶⁾ Il en résulterait

25) Je tire ce terme 'le réel mangeable' du *Le séminaire XXIII* chez Lacan en reformulant la phrase suivante ; "Le langage mange le réel." De là, je tente de différencier le réel mangeable en connexion avec le trou remplissable et le réel non résorbable en connexion avec le trou bouleversant, non remplissable.

26) Guy-Félix Duportail, "Autopsie du corps sans organes", *Essaim* (n° 26), 2011, p. 93.

que le corps avec organes reste borné à ce qui est pensable et dicible, définissable, à savoir perceptible et acceptable.

Par contre, le corps jouissif étant non subsumable sous la catégorie déjà connue, est une production du réel immangeable, non résorbable par le symbolique. C'est pour cela qu'il est bouleversant pour ceux qui veulent le qualifier d'une manière nette et claire. En outre, il est ce qui ne répond pas docilement au désir de grand Autre, lequel est l'effet de la loi du père. De même que le corps jouissif est une porosité non recouvrable. Je définis la porosité comme un site de connexion et de transversalité inédite, au sens où la porosité est une perméabilité et une effusion et où elle ne se réduit pas à un contenant vide à remplir, lequel est le trou superficiel, subjugué au règne du symbolique. Dans quel sens, ce trou troublant est-il corrélatif au corps sans organes chez Deleuze et Guattari ?

6. La corrélation entre le corps sans organes chez Deleuze et Guattari et le corps jouissif chez Lacan

Afin d'y répondre, il est inévitable de se pencher sur la notion de la jouissance chez Lacan. Parce que le corps sans organes en tant que trou non recouvrable comporte la dimension de la jouissance. Qu'en est-il de la jouissance ? Cette dernière est "ce qui ne sert à rien."²⁷⁾ Parce que le corps avec organes est un corps utile qui remplit la fonction assignée tandis que le corps sans organes ne se soumet pas

27) "Qu'est-ce que c'est que la jouissance ? ... La jouissance, c'est ce qui ne sert à rien." Jacques Lacan, *Le séminaire XX*, p. 11.

à l'ordre de l'utilité et du rendement, Cette suspension de la logique de l'utilité est intriquée avec la jouissance, au sens où la jouissance est ininscriptible dans la logique du sens qui est l'ordre de fonctions et de noms.

En outre, Lacan précise que la jouissance pénienne se distingue de celle phallique²⁸⁾ en situant la première à l'imaginaire et la seconde au symbolique. La première est calquée sur le fantasme de la consistance du corps fourni par le mirage du miroir, tandis que la seconde est un évitage du corps qui réduit ce dernier à un signifiant afin d'accentuer la stabilité de l'ordre du sens. Mais je constate cette thèse suivant laquelle la nette coupure entre la jouissance pénienne et celle phallique a tendance à ignorer la relation non équitable entre l'imaginaire et le symbolique. Parce que l'imaginaire est déjà ce qui est soumis au règne du symbolique et que la consistance du corps n'est que le signe de la méconnaissance qui montre l'infériorité de l'imaginaire par rapport au symbolique pour souligner la nécessité de passer de l'imaginaire au symbolique. Cette méconnaissance dans la phase de l'imaginaire est due à la prise de la mère sur l'enfant. Ce mirage du corps intégral est l'objet de la correction qui met en relief la nécessité de l'intervention du père dans la relation mère et enfant. C'est en ce sens que la jouissance pénienne qui s'inscrit dans l'imaginaire tient aussi une relation indéniable avec la jouissance phallique qui est inscrite dans le symbolique.

Portons l'attention sur l'imbrication intime entre phallus et pénis qui est évidente dans *Le séminaire livre XXIII*.

28) "La jouissance dite phallique n'est certes pas en elle-même la jouissance pénienne." Jacques Lacan, *Le séminaire XXIII, Le Sinthome*, p. 56.

“Quand il se trouve qu’on se croit mâle parce qu’on a un petit bout de queue. [...] Mais comme il avait la queue un peu lâche, si je puis dire, c’est son art qui a suppléé à sa tenue phallique. Et c’est toujours ainsi. Le phallus, c’est la conjonction de ce que j’ai appelé ce parasite, qui est le petit bout en question, avec la fonction de la parole. Et c’est en quoi son art est le vrai répondant de son phallus.”²⁹⁾

Explicitons ces phrases si cruciales pour élucider l’intrication indéfectible entre pénis et phallus. Le petit bout de queue qui signifie le pénis est un ciment incontournable de l’édifice imposant du phallus. Il est notable que le pénis est décrit comme un petit bout de queue et un parasite dans ce passage de texte. Cela semble impliquer le statut trivial et minable du pénis qui se résume en un organe. Mais le pénis est l’un des composants du phallus, au sens où le pénis et “la fonction de la parole qui est le logos”³⁰⁾ sont ce qui constituent le phallus. Le pénis qui n’est qu’un petit bout de queue renvoyant à un organe et le logos étant un retentissement de la voix autoritaire du phallus sont le pivot de l’efficience du phallus. Cela veut dire que le phallus dépend de ce parasite, lequel est le pénis. En d’autres termes, le pénis est le fondement de la finalité phallique. De là, j’insiste sur le fait que le phallus s’avère admettre la double dépendance, au sens où le pénis qui est le parasite est ce qui soutient la fonction phallique

29) *Ibid.*, p. 15.

30) Jacques Derrida Dans *La pharmacie de Platon* qui fait partie du livre intitulé *La dissémination* précise la patrilinéarité entre le phallus et le logos en accentuant le statut non équitable entre la parole et l’écriture.

“Le logos est un fils, donc, et qui se détruirait sans la présence, sans l’assistance présente de son père. De son père qui répond.” Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, In: *La dissémination*. Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 95.

et où la validité du phallus est affirmée par ce parasite. Il en résulterait que le phallus n'est plus ce qui est autosuffisant et ferme, absolu et que la thèse avancée dans *Ecrits* selon laquelle il n'y a pas de grand Autre, est réaffirmée. C'est en cela que la vulnérabilité et la dépendance du phallus s'affirment dans *Le Séminaire XXIII*.

Le phallus en tant que signifiant-maître a pour fonction d'oblitérer la relation du corps avec le corps pour installer la réduction du corps au signifiant. Parce que c'est la jouissance phallique qui est l'obstacle par quoi "l'homme n'arrive pas à jouir du corps de femme, précisément parce que ce dont il jouit, c'est de la jouissance de l'organe."³¹⁾ Le plaisir centré sur l'organe a pour but de réaffirmer le fait que le sexuel est la manière de se positionner selon la topologie transcendante qui est l'ordre de loi du Père et que le sexuel est le signe de l'extraction du corps et de la corporalité qui se résume en un signifiant. En ce sens, le sexuel est l'effet du sceau du phallus qui tente de désarmer la force immesurable et imprévisible du réel. La jouissance phallique est structurée par le plaisir génital qui est le plaisir centré sur un organe tandis que la jouissance non phallique et féminine est un tissage de la relation du corps avec le corps et une découverte inédite du corps.

Dans ce sillage de la pensée, j'ai l'audace de produire une analyse non familière du corps en montrant la corrélation entre le corps dans laquelle se fleurit la jouissance féminine chez Lacan et le corps sans organes qui est le concept forgé par Deleuze et Guattari. Cette tentative est audacieuse et périlleuse, du fait que la schizoanalyse de Deleuze et Guattari est une stratégie de la critique directe de la psychanalyse de Lacan. Je tente de mettre en relief la nécessité de remanier et de

31) Jacques Lacan, *Le Séminaire XX; Encore*, p. 15.

réagencer cette cartographie de la philosophie. Etant donné que le corps en tant que ce qui relève du réel chez Lacan n'est pas un corps avec organes, il est un corps sans organes. Parce que le corps avec organes est un corps ordonné par la finalité fonctionnelle et qu'il est articulé par la hiérarchie dichotomisante. La logique de l'articulation binaire est ce qui découle du système du langage phallogocentrique. Il en résulterait que le corps avec organes est en fait une sorte de l'effet du système de signification et de subjectivation qui vise à produire un corps docile qui n'est rien d'autre qu'un formatage du corps réductible à un signifiant. Mais le corps sans organes qui est le concept deleuzien et guattarien, est un corps intensif et un site où se constitue le dynamisme du devenir. De même que le corps jouissif dont il est question chez Lacan défait les trois strates telles que fantasme, signifiant, sujet. Ce corps jouissif ne se résume pas en un corps propre qui est un corps unifié, chargé de ces trois strates. "Le corps propre est la distribution sédentaire de l'organisme"³²⁾ qui est une sorte de la jouissance phallique consolidant la compacité de l'espace phallique. Celle-ci est garantie par la structure bien organisée des organes, au sens où les organes bien positionnés selon la finalité sont le vecteur de fonctions et de noms.

Versons l'attention méticuleuse sur la lecture croisée des extraits suivants.

"Le corps sans organes, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément le fantasme, l'ensemble des signifiants et des subjectivations."³³⁾

32) François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 53.

33) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit,

“Il y a une jouissance, puisque nous nous en tenons à la jouissance, jouissance du corps, qui est, si je puis m’exprimer ainsi- pourquoi pas en faire un titre de livre ? [...] Une jouissance au-delà du phallus.”³⁴⁾

Selon cet extrait du texte cité, le corps sans organes est ce qui est inassimilable à la chaîne de signifiant et à la modalité d’assujettissement. De même que le corps sans organes est ce qui défait le fantasme, au sens où celui-ci est le support de la réalité qui est la digue contre le réel afin de renforcer la validité du symbolique. En ce sens, les auteurs de *Mille Plateaux* prennent cette position contre la psychanalyse qui tendrait à tout traduire en fantasme. Mais cette prise de position qui est focalisée sur la théorie lacanienne dans les années 50 et 60 n’est plus valable pour la théorie lacanienne tardive dans les années 70 où la jouissance du corps est ce qui dépasse le phallus qui est l’axe de la signifiante et de la subjectivation. C’est-à-dire que le corps dont la jouissance supplémentaire fait l’objet, est la dislocation de la prééminence du phallus qui produit sans cesse le fantasme-réalité. C’est sur ce point que j’objecte les perspectives deleuziens selon laquelle “la psychanalyse monnaie tout en fantasmes, elle garde le fantasme, et par excellence rate le réel, parce qu’elle rate le Cso.”³⁵⁾ Parce que le corps par lequel la jouissance non phallique s’exerce, se rapproche du corps sans organes et qu’il est une brisure de l’épaisseur du fantasme-réalité. Au lieu de rater le réel, le corps jouissif est un éclatement du réel et des flux multiples, une extraction de la main mise de la loi du Père sur le réel.

1981, p. 188.

34) Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XX*, p. 95.

35) Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit., p. 188.

Le corps qui est l'objet de la rencontre, non pas celui de saisi langagier et conceptuel ne constitue pas un espace compact, mais ouvre une béance inremplissable. Parce que “sans unité et sans intériorité, le corps sans organes est indissociable du dehors et de la multiplicité qui l'a produit.”³⁶⁾ Le corps sans organes ouvert au dehors n'est pas un espace homogène et fermé, mais ouvert à la multiplicité qui se joindrait à la rencontre. En revanche, “l'espace de la jouissance sexuelle s'avère compact, [...] c'est-à-dire constitue une finitude que finalement on compte.”³⁷⁾

Etant donné que la jouissance sexuelle est une jouissance phallique qui est ce qui résulte de la loi du Père et ce qui tente de neutraliser la force du réel. C'est en ce sens que le corps qui est la pulsation de la jouissance féminine dite non phallique est ce qui déborde l'espace phallique et ce qui fait couler le flux d'intensité. De même que le corps sans organes est la déstratification de ce qui bloque le flux du désir. La production du flux libidinal est ce à quoi tendent le corps sans organes et le corps jouissif. En outre, le corps jouissif étant le foisonnement de l'intensité est plutôt fluide et non comptable. Il constitue une infinitude contrairement à la jouissance phallique et sexuelle qui fixe le contour et les frontières pour former un espace compact et fini sur lequel pourrait s'inscrire efficacement la loi du Père. C'est la raison pour laquelle le corps jouissif est intriqué avec le corps sans organes, dans la mesure où le premier étant dissolvant de forme et de substance, est le caractère même du second.

Retenons d'exercer une lecture croisée des extraits suivants.

36) Guy-Félix Duportail, “Autopsie du corps sans organes”, p. 96.

37) Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XX*, p. 18.

“Un corps sans organes est fait de telle manière qu’il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. Encore le CsO n’est-il pas une scène, un lieu, ni même un support où se passerait quelque chose. Rien à voir avec un fantasme, rien à interpréter.”³⁸⁾

“Il n’y a de femme qu’exclue par la nature des choses qui est la nature des mots [...] Il n’en reste pas moins que si elle est exclue par la nature des choses, c’est justement de ceci que, d’être pas toute, elle a, par rapport à ce que désigne de jouissance la fonction phallique, une jouissance supplémentaire. Vous remarquez que j’ai dit supplémentaire. Si j’avais dit complémentaire, où en serions-nous ! On retomberait dans le tout.”³⁹⁾

Comme le corps sans organes qui ne constitue pas un lieu, le corps connecté à un autre corps, est un agencement imprévisible et ouvert à un événement, mais non pas une spatialité consolidée par le fantasme qui est une stratégie de la rigidification du symbolique. Le corps sans organes est “un corps considéré comme multiple à un espace lisse”, tandis que le corps avec organes est “un corps considéré comme un à un espace strié.”⁴⁰⁾ L’espace lisse dans lequel se dessine la ligne de fuite qui défait le contour stable de substance et de forme, est ce qui rend possible le corps jouissif. Parce que la jouissance féminine est ce qui est pas-tout dans l’ordre phallique et qu’elle est ni totalisante ni cohérente et que le corps sans organes est “une multiplicité non organique qui n’unifie pas les organes, ni les totalise.”⁴¹⁾ Ce pas-tout

38) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 189.

39) Jacques Lacan, *Le séminaire XX*, p. 94.

40) Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit., pp. 635-636.

de femme qui recèle la possibilité de sortir du symbolique n'est pas convenable à s'adapter à une topologie transcendante qui est un espace strié dans lequel toute positionnalité se réduit à un lieu à remplir et un rôle à assumer dans la triade mère-père-enfant. La non-totalité de femme dans le cadre phallique veut dire le potentiel de résister à la loi du Père et l'impossibilité d'être nettement saisie par le langage qui détermine l'essence et la nature. C'est la raison pour laquelle la jouissance féminine qui est la rencontre du corps avec le corps est ce qui a un statut d'en plus, non pas ce qui contribuerait à la compacité et à la totalité de l'espace phallique ; la jouissance féminine est ce qui excède les limites circonscrites par le phallus et ce qui décèle la faille du système phallique. De telle sorte que s'éclaircit la corrélation entre le corps sans organes et le corps par laquelle la jouissance féminine se réalise.

7. Conclusion

La notion du corps étant la pierre angulaire pour les auteurs de *Mille Plateaux* et l'auteur du *Séminaire XX*, est une trajectoire par laquelle la notion du trou et du réel sont mieux impliquées. Le corps avec organes au sens deleuzico-guattarien est un corps unifié et totalisable dans lequel les fonctions des parties et les noms des organes sont bien attribués. Ce corps-là étant le système de fonctions et de noms, est en connexion avec le trou remplissable par le symbolique. Ce trou sous le joug du symbolique contribue à minimiser la force

41) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Edipe*, p. 393.

inouïe du réel, lequel est la suspension de l'efficience du symbolique. En ce sens, le corps avec organes se rapprocherait de la jouissance phallique au sens lacanien. La jouissance phallique est une extraction du corps dont le but est de contrecarrer la puissance imprévisible du corps par la réduction du corps à un signifiant.

En revanche, le corps sans organes au sens deleuzico-guattarien est un corps non totalisable qui brise le système de fonctions et de noms en produisant une béance non bouchable par le symbolique. Le corps sans organes étant en connexion avec le trou bouleversant, se rapprocherait de la jouissance féminine au sens lacanien. La jouissance féminine est une invention de la relation du corps avec le corps. Cette inédicité de la relation du corps avec le corps est une façon de sortir du symbolique et de briser la cohérence du corps avec organes. Cette tentative de croiser la notion du corps sans organes avec celle du corps jouissif est une stratégie d'enrichir la nouvelle cartographie de la pensée ayant pour objet de faire surgir un nouvel horizon de la pensée.

Bibliographie

- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- _____, *Mille Plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981.
- Derrida, Jacques, "La pharmacie de Platon". In: *La dissémination*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- Duportail, Guy-Félix, "Autopsie du corps sans organes", *Essaim* (n° 26), 2011, pp. 91-113.
- Gabarron-Garcia, Florent, "L'anti-œdipe, un enfant fait par Deleuze-Guattari dans le dos de Lacan, père du Sinthome". *Chimères* (N° 72), 2010, pp. 303-320.
- Fink, Bruce, *The lacanian subject, between language et jouissance*, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- Lacan, Jacques, *Le séminaire Livre XX Encore*, texte établi par Miller J-A. Paris, Editions du Seuil, 1975.
- _____, *Le séminaire Livre XXIII Le sinthome*, Paris, Editions du Seuil, 2005.
- Nusinovici, Valentin, "Avoir un corps". *Journal français de psychiatrie* n°24, 200, pp.4-6.
- Zourabichvili, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

〈국문초록〉

들뢰즈, 가타리의 기관 없는 신체 개념과 라캉의 향유하는 몸 개념 간의 사건적 매듭

윤지영

이 논문은 라캉의 정신분석학과 들뢰즈, 가타리의 분열 분석이라는 두 사상의 연관성에 주목하고 이를 논증하는 데에 목적이 있다. 필자는 본 논문에서 들뢰즈와 가타리의 『앙띠 오이디푸스』, 『천개의 고원』이라는 두 저서와 라캉의 『세미나 20』, 『세미나 23』이라는 두 저서들을 세밀하게 비교, 분석하며 두 사상지류의 조우 가능성에 초점을 맞출 것이다. 이러한 관점에서, 몸과 구멍이라는 두 개념들을 중심으로 들뢰즈와 가타리의 기관 없는 신체라는 몸 개념과 라캉의 향유하는 몸이라는 몸 개념의 연동성을 드러낼 것이다. 첫 번째로 제시할 봉합 가능한 구멍이라는 개념은 라캉에게 있어서 상징계의 불가능성인 실재를 효과적으로 차단하기 위한 방어기제로서의 언어가 산출하는 효과라 할 수 있다. 즉 이것은 사물의 죽음으로서의 언어가 어떻게 실재라는 유동성과 과잉성을 남근적 향유라는 찌꺼기이자 잔여물로 끌어내리는가의 문제이자 봉합 가능한 구멍의 기능이기도 하다. 나아가 들뢰즈-가타리에게 봉합 가능한 구멍이란 남근적 의미망에 의해 배열되고 이러한 이름과 자리의 질서를 채우는 기관으로서의 유기체적 신체를 의미한다. 두 번째로 메울 수 없는 구멍, 치명적 다공성으로서의 구멍은 라캉에게는 여성적, 탈남근적 향유로서 몸과 몸의 만남이자 기관쾌락으로 축소되지 않고 기존의 생산성의 장을 넘어서는 무용성이자 과잉성의 장을 뜻한다. 들뢰즈-가타리에게 이것은 기관 없는 신체라는 기존의 기능주의적 의미망을 탈영토화하는 배치를 의미한다. 이러한 대비된 구멍 개념을 통해, 라캉의 향유하는 몸이라는 개념은 기존의 남근적 상징계를 넘어서는 것이자 들뢰즈-가타리의 기관 없는 신체가 갖는 탈주선과 조우 가능한 것이 되는 것이다.

246 ■ 2017 프랑스문화예술연구 제61집

주 제 어 : 향유하는 몸(Corps jouissif), 기관 없는 신체(Corps sans organes), 들뢰즈(Deleuze), 가타리(Guattari), 후기 라캉(Lacan tardif), 구멍(trou)

투 고 일 : 2017. 6. 22

심사완료일 : 2017. 8. 3

게재확정일 : 2017. 8. 10

근대 진리인식 기반으로서의 과학주체의 탄생에 관하여 - 코기토와 타자 : 데카르트의 『성찰』을 중심으로 -*

최 애 영
(서울대학교)

차례

- | | |
|------------------------|--------------------------|
| 1. 들어가는 말 | 2.2. 진리인식 주체의 출현과 환상들 |
| 2. 진리인식에의 욕망과 과학주체의 출현 | 2.3. 세 개의 꿈과 진리추구의 길, 과학 |
| 2.1. 파편화된 시간관념과 코기토 | 3. 맺음말 : 코기토와 타자 |

1. 들어가는 말

이 글은 ‘16-17세기 프랑스 문학담론les belles lettres을 통한 서구 근대주체 형성에 관한 공동연구’의 틀 속에서, 특히 ‘과학주체의 등장’이란 주제에 관하여 수행된 연구 논문이다. 이 연구를 수행하기 위하여 연구자는 특히 데카르트의 코기토와 과학주체의 형성과정을 살펴보았다.

데카르트(1596~1650)가 살다 간 유럽의 17세기 전반은 온갖 다양한 생각들이 들끓고, 교회의 다양한 종파들과 공동체들이 양산되던 시대가

* 이 논문은 2013년 정부(과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5A2A03045184).

자, 많은 정신들이 진리라는 것의 새로운 기준과 그것에 도달하기 위한 방법 찾기에 뛰어든 시대였다. 16세기 중반부터 새롭게 등장하기 시작한 과학적 관심이 17세기에 들어 데카르트의 형이상학적 성찰을 통해 과학 주체의 존재론적 입지를 확보함으로써, 마침내 인간 존재가 지상의 진리 인식의 기반이라는 위상을 부여받기에 이른다. 이처럼, 과학주체의 정립은 곧 인간존재에 대한 인식 및 그의 사유방법의 정립과 불가분의 관계를 맺고 있다. 이것은 몽테뉴가 던졌던 “Que sais-je?”의 연장선에서, 다양한 국면들로 쪼개진 자기 내면의 인식, 종교적 갈등, 우주론적 회의, 정치적 대립, 궤변론자들의 난립 등, 시대의 총체적인 혼란에서 빠져나와 신의 왕국의 진리에 버금갈 만큼 확고부동한 진리를 지상에 정립하고자 하는 시대적 요청을 대변하고 그것에 부응하기 위해 그가 기울인 노력의 산물인 동시에, 그 혼란의 위기에서 벗어나기 위해 모색한 출구이기도 하였다. 근대형성의 시발점에서 그 시대가 안고 있는 과제의 핵심에 가장 민감하였고, 지속적이고도 유효한 하나의 대답을 제시하려 한 자들 중 한 명이 바로 데카르트였고, 그의 시대가 그의 해법에 화답하였다.

그는 진리 인식의 토대 구축의 차원에서 과학 주체를 세우는 과업을 수행하며, 오직 수학의 정확성으로써 물리세계를 해명하는 정밀과학 *sciences exactes*을 진리의 영역으로 규명한다. 이 과정에서, 그는 정신과 육체의 실질적인 상이함을 내세우며, 순수정신으로서의 과학 주체와 객관적 진리의 대상영역 즉 물질의 세계를 구분 짓는다. 그리고 자신의 진리 접근 방법이 옳음을 증명하기 위하여, 명석 판명한 인식의 담보자로서 인간의 내면에 신이 존재함을 자연의 빛에 의해 증명해내야 한다고 생각하였다. 이처럼 철학은 과학을 수행하기 위한 출발점에서, 다시 말해 지상의 진리를 추구하기 위한 출발점에서, ‘사유하는 것’으로서의 인간 본질과 그것의 행위에 관한 일차적인 논증의 영역으로 등장하였다. 그리고 수학, 물리학을 통하여 얻는 세계 인식에 진리의 확신을 담보하는 형이상학적 바탕을 제공하였다. 이 과정에는 그 시대의 회의주의자들을 논리적으로 설득하고자 하는 의도 또한 담겨 있는데, 인간의 지적 행

위가 모든 사람들이 동의할 수 있는 절대 진리를 도출해낼 수 있다는 믿음에 대한 그들의 동의를 얻기 위해서는 그 진리를 보장해주는 신의 존재를 그들에게 설득해낼 수 있어야 하기 때문이었다. 가톨릭교회에 대한 불신과 유일신이란 하나의 절대적 존재와 유일무이한 세계에 대한 의심이 팽배하던 시기에 데카르트는 절대 진리에의 신념을 초월적 세계가 아닌 지상의 물리 세계에서 실현하고자 하였고, 여기서 우리는 중세의 신학이 근대의 형이상학으로 치환되는 과정을 지켜보게 되며, 또한 시대적 단절을 보게 된다.

그런데 우리는 이 근대 신철학의 시조를 떠올리면서 근대정신을 압도한 사고방식의 온갖 극단들을 그의 이름에 연결 짓는 경우를 종종 보아 왔다. 2차 대전 이후, 현대인은, 르네상스 시대와 17, 18세기를 거쳐 19세기에 결정적으로 다져진 근대의 프랑스적 정신이 대상의 분류와 분석을 유일하게 유효한 외부 현실인식의 방식으로 간주함으로써 차이를 배제하고 동질성만을 합리화하는 편협함을 지녔다고 비판하였고, 그것을 데카르트의 탓으로 돌렸다. 그리고 자연을 대상화하고 영혼을 육체에 대립시킴으로써 말하자면 근대 과학주의의 기계론적 토대를 마련한 철학자로서 그에게 책임을 물었고, 근대 프랑스 정신을 구현하는 것으로 여겨지는 순수 정신의 분석적 사유방식을 들며, 때로는 그를 유심론자로 규정하기도 하였다.

그러나 데카르트에게 그렇게 부정적인 평가를 내리는 것은 과연 얼마나 타당할까? 탈근대적인 관점이 근대의 한계를 지적하기 위해 근대의 데카르트주의를 비난한 것은 사실이다. 그러나 코페르니쿠스가 코페르니쿠스주의자가 아니었듯, 데카르트 또한 데카르트주의자와 구분되어 이해되어야만 한다. 실제로 탈근대적인 관점이 근대의 고착된 관점에 의해 왜곡되었던 데카르트의 면모를 균형 잡힌 시선으로 바라보기 위해 노력한 것도 사실이다.

이 글은 바로 그러한 관점에서 출발하여, 근대형성기의 지식 인식 기반으로서의 과학주체의 탄생과정을 데카르트를 중심으로 살펴보고자 한

다. 우리의 관심은 데카르트가 세운 과학적 주체, 합리적 주체의 겉모습을 그리는 것이 아니라, 합리주의를 추구하는, 육체의 개입을 차단하고 순수정신을 과학주체로 내세우는 그의 형이상학적 성찰 이면에 감춰진 온전한 인간의 모습에 대한 이해에 있다. 이를 위하여 우리는 먼저 어떤 실존적 조건의 인식 변화가 진리인식의 주체의 등장에 어떤 영향을 끼치는지 살펴보고자 한다. 여기서는 시간관념의 변화를 다룰 것이다. 그 다음엔 그러한 시간관념의 변화가 일으키는 지식에의 욕구가 의미하는 것은 무엇인지 그 속에서 우리는 어떤 환상들을 예감할 수 있는지 알아보하고자 한다. 이를 통하여 우리는 인간 데카르트의 모습을 잠시 엿볼 수 있기를 바란다. 마지막으로 코기토 위에 세워진 진리인식의 주체는 과연 순수정신 외에, 우리가 흔히 ‘타자’라고 부르는 무의식과는 어떤 관계를 맺고 있는지 살펴볼 것이다. 이를 위하여 우리는 그의 형이상학의 진수가 담긴 『성찰 *Méditations*』(1641)에 대한 세심한 독서를 시도해볼 것이다. 이 과정에서 우리는 필요에 따라, 그의 서한문이나, 17세기 당대에 아드리앵 바이에 *Adrien Baillet*가 광범위한 자료 수집을 토대로 쓴 그의 일대기를 나란히 놓고, 때로는 심리학적 혹은 정신분석적인 관점을 가미해가며, 그 스스로 하나의 개인적인 이야기를 담은 ‘우화 *fable*’라고 지칭 하였던 그의 내면적 성찰의 행간을 읽어보려 한다.

2. 진리인식에서의 욕망과 과학주체의 출현

2.1. 파편화된 시간관념과 코기토

조르주 폴레 *Goerges Poulet*는 『인간의 시간에 대한 연구 *Etudes sur le temps humain I*』의 서문에서 중세에서 근대에 이르기까지 유럽인의 시간관념의 변화라는 광범위하고도 매우 난해한 문제를 압축적으로 설

명해주고 있다. 이 글을 통하여, 우리는 17세기, 근대적 형태의 진리인식 주체의 출현 배경을 그들의 실존적 틀을 구성하는 시간에 관한 관념의 변화와 연결시킬 수 있는 가능성을 엿보게 되는데, 먼저 이 비평가의 생각을 따라 가보기로 한다.

플레에 따르면, 중세 기독교인들은 현재 순간에 느끼는 자신의 실존을 일정 기간 동안 일어나는 변화의 움직임 속에서 인식하는 것이 아니라, 최초의 창조 행위가 자신의 존재 안에 항구적으로 지속되고 있다는 관념을 갖고 있었다. 즉, 그들에게 창조와 보존은 불가분의 관계를 지니는 하나의 행위였고, 창조된 존재들 각각은 신의 직접적인 결정에 의해 그의 창조행위에 대응하는 고유한 적성을 내재적으로 갖고 있어서, 그 적성에 따라 영구히 지속되는 창조의 시간 속에서 생성, 변화 그리고 소멸한다고 느낀다는 것이다. 중세인에게 신은 창조주이자 자신의 존재를 보존하는 초월적 절대자였고, 그들은 창조주의 협력 덕분으로, 신의 창조물이라는 항구적인 정체성을 띤 실체로서 시간 속에서 실현됨을 느꼈다.

그런데, 여전히 플레에 따르면, 종교개혁은 신과 창조물 사이의 관계에 대한 관념에 엄청난 ‘혁명’을 가져왔다. “15세기에 걸쳐 지속되어 온 기독교 세계에 처음으로 신의 창조가 세상의 역사에 중심 사건으로 나타나지 않았고, 처음으로 신이 인간의 실존에 근거를 제공하는 토대가 되지 못하였으며”, ‘창조자-보존자’로서의 신의 자리를 ‘구세주’로서의 신이 차지하게 된 것이다.¹⁾ 원죄를 저지른 인간은 신의 은총을 잃고, 자신의 삶의 원천인 창조주와 단절되고 그에게 거부당하여, 타락과 부패의 나락으로 추락하였으므로, 신의 보존적 권능을 지속적으로 누릴 수 없는

1) “Dès lors la révolution apportée par la Réforme à la conception des rapports entre Dieu et la créature, se dévoilait comme infiniment plus grave que celle apportée par la Renaissance. Pour la première fois depuis quinze siècles de christianisme, la Création n'apparaissait plus comme l'événement cardinal dans l'histoire du monde. Pour la première fois il n'était plus la base sur laquelle se fondait l'existence humaine. Celle-ci ne se fondait plus sur Dieu créateur et conservateur, mais sur Dieu rédempteur.” (Georges Poulet, *Études sur le temps humain I*, Editions du Rocher, 1952, p. 16.)

존재로 변질된 것이다.

이제, 인간 존재 안에 ‘내재적이던’ 신의 창조활동은 ‘초월적인’²⁾ 것이 되어, 인간 존재가 닿을 수 없는 아득한 곳에 머무는 것처럼 느껴지게 되었다. 신으로부터 근본적으로 단절된 채 지상의 삶으로 추락한 인간에게, 시간은 항구적인 지속이 아니라, 파편화된 단절적인 순간들의 연속으로 느껴지고, 실존과 지속은 더 이상 동일한 개념이 아니게 되었다. 이렇게 파편화된 것으로 인식되는 실존 속에서 창조의 권능이 영속하고 있음을 확인받는 일은 창조주의 보존이 아닌, 오직 구원의 은총만이 해결 수 있는 것이 되었다. 그러나 예정된 구원의 약속은 예측 불가능한 어느 한 순간에 실현될 뿐이므로, 은총의 순간 속에서 창조의 영원한 진리를 놓치지 않고 경험하기 위해서는 매 순간 신앙 행위를 새로이 반복하여야만 한다. 따라서 언젠가는 창조의 영속성을 누릴 수 있을 것이라는 절대적 믿음의 행위를 통하여, 부단히 이어져온 과거와 앞으로도 부단히 이어질 미래 사이에 놓인 현재의 시점(時點) 속에서 은총이 내리는 찰나를 포착하고 구원의 기적을 경험하는 것, 바로 그것이 그 시대인에게 최고의 난제가 된 셈이다. 폴레의 표현을 빌리자면, “나는 믿는다, 그러므로 존재한다 *Je crois, donc je suis*”, 바로 이것이야말로 칼뱅의 ‘크레도’를 극명하게 말해주며, 이것에서 데카르트의 ‘코기토’의 어떤 측면을 예견하게 된다.³⁾ 근대적인 시간 인식에서 출발한 이 둘 모두에게 공통된 것은 창조의 진리의 영원성을 담보하는 어떤 현재의 순간을 포착하는 것이다.

이제, 영속적이어야 할 신의 창조적 권능이 창조물의 내면에서 지속되고 있다는 느낌이 더 이상 자명하지 않게 된 현실 속에서, 창조리는 영원한 진리와 그 행위의 결과로서의 ‘나’라는 존재 사이의 일관된 인과관계

2) “D'immanente, l'activité créatrice était devenue transcendante” (Geogres Poulet, *ibid.*, p. 15)

3) “Quelque chose du *Cogito* cartésien apparaît déjà dans le *Credo* calviniste: *Je crois, donc je suis.*” (George Poulet, *ibid.*, p. 17) 프로테스탄트 집안에서 태어나 가톨릭 환경에서 자란 데카르트의 초기 삶이 그의 철학적 과학적 사상 형성에 유의미한 영향을 끼쳤을 것이라고 짐작해볼 수 있다.

를 확인할 길이 막연해졌다. 17세기인은 잘게 쪼개져있으면서 전적으로 독립적인 순간들의 연속 속에서 실존의 부조리함에 부딪쳤고, 신이 실재한다는 사실에 의심을 품었으며, 이와 함께 하나의 동일성이 보증된 지속적 존재감이 위기에 처하게 되었다. “지속에 관한 중세의 수많은 관념들 중에 유일하게 존속된 ‘계속된 창조’라는 관념이 17세기 내내 아주 커다란 중요성을 가졌다”⁴⁾는 사실은 우리에게 암시하는 바가 크다. 이 개념은 신으로부터의 분리와 시간의 단속성(斷續性)을 의식한 17세기인들이 어떤 회의와 불안에 빠졌을지, 그리고 이러한 세계관의 인식으로 인해 봉착하게 된 위기의식에서 그들이 어떻게 벗어나고자 했는지 어렵 곳이나마 짐작할 수 있게 해준다. 데카르트가 제시한 해결책은 단절된 신과 인간 존재 사이의 끈을 회복하고 ‘타락한 인간’이란 관념이 초래한 비관적 세계관을 극복하고 회의주의자들을 설득하는 것이 관건이 될 것이다. 물론 그것은 결코 중세적 가치를 복원하기 위한 것이 아니라는 사실은 명백하다.

보편적 절대 진리의 원천인 신과 단절되었다는 위기의식의 첨단에서, 데카르트는 신학이 해결해주지 못하던 이 난제를 오히려 인간 존재의 차원에서 철학이 해결해줄 수 있다고 믿었다. 즉, 성서는 신의 말씀이므로 성서를 믿어야 하고 신이 은총을 내리므로 신의 은총을 믿어야 한다는 식의 ‘순환논증’으로는, 기독교의 유일신과 신앙에 회의하던 자들에게 관념적으로만 인식되는 이 절대자의 실재함을 설득시킬 수 없다는 것이다. 신학보다는 자연의 빛, 즉 양식 혹은 이성에 의한 철학적 논증이 모든 진리의 근본인 신의 존재를 입증해내는 데 더 효과적이라고 생각한 것이다. 그리고 이것만이 그 시대 모든 사람들이 동의할 수 있는 진리에 도달 할 수 있게 해줄 것이라 믿었다. 이를 위하여, 『성찰』에서, 그는 근대 형이상학의 길을 새로이 열었다. 여기서 그는 인간 존재의 본질과, 관

4) “... l'importance extraordinaire que prend, tout au long du XIIe siècle, l'idée de création continuée. De toutes les innombrables notions médiévales sur la durée, c'est la seule qui subsiste.” (Georges Poulet, *ibid.*, p. 19)

념적 존재의 실재성에 관한 성찰의 길을 떠나는데, 어떻게 그가 새롭게 등장한 이 시간관념에 근거하여 신의 실재 존재의 논증으로 나아가는지, 한 국면을 보기로 한다. 『제3성찰』의 한 구절을 읽어보자.

(...) 내 삶의 시간 전체가 무수히 많은 부분으로 나뉘어 있을 수 있고, 이 부분들의 각각은 어떤 식으로도 다른 부분들에 의존적이지 않다. 따라서 지금 이 순간에 어떤 원인이, 말하자면, 또 다시 나를 생산하고 나를 창조하지 않는다면, 즉 나를 보존하지 않는다면, 좀 전에 내가 있었다고 해서 내가 현재에도 반드시 있다고 말할 수는 없다. 과연, 하나의 실체가 그것이 지속되는 모든 순간들 속에서 보존되기 위해서는, 아직 현존하지 않는 한 사물을 완전히 새로 생산하고 창조할 때 필요한 것과 동일한 권능과 행위가 필요하다는 것은 매우 분명하고 명백한 일이다. 따라서 자연의 빛은 (시간의 본성을 주의 깊게 고찰하는 모두에게), 창조와 보존이 단지 생각하는 방식의 차원에서만 다를 뿐, 실제로는 같다는 것을 분명하게 보여준다.⁵⁾

어떤 상호관계도 없이 한없이 잘게 쪼개진 파편들로 시간이 인식되는

5) “(...) tout le temps de ma vie peut être divisé en une infinité de parties, chacune desquelles ne dépend en aucune façon des autres; et ainsi, de ce qu'un peu auparavant j'ai été, il ne s'ensuit pas que je doive maintenant être, si ce n'est qu'en ce moment quelque cause me produise et me crée, pour ainsi dire, derechef, c'est-à-dire me conserve. En effet, c'est une chose bien claire et bien évidente (à tous ceux qui considéreront avec attention la nature du temps), qu'une substance, pour être conservée dans tous les moments qu'elle dure, a besoin du même pouvoir et de la même action, qui servait nécessaire pour la produire et la créer tout de nouveau, si elle n'était point encore. En sorte que la lumière naturelle nous fait voir clairement, que la conservation et la création ne diffèrent qu'au regard de notre façon de penser, et non point en effet.” (Descartes, *Méditations*, in *Oeuvres et Lettres*, textes présentés par André Bridoux, Gallimard, “Pléiade”, 1953, p. 297) 특히 용어들을 비롯한 철학 텍스트의 특수성을 고려하여, 번역에 정확성을 기하기 위해 『성찰』의 인용문들을 번역할 때 이현복의 번역본(데카르트, 『성찰. 자연의 빛에 의한 진리 탐구, 프로그램에 대한 주석』, 이현복 역, 서울, 문예출판사, 1997)을 참고하였음을 여기서 밝혀둔다. 그러나 그의 해결책을 이 글에서 항상 채택하지는 않았다.

순간부터, 그러한 시간을 사는 존재 또한 한 없이 쪼개져 어떤 확고한 본질에 정착하지 못한 채 끊임없이 부유하며 변화하고 소멸하는 것처럼 인식되는 것은 당연한 귀결이다. 이러한 조건 속에서, 매 순간 인식되는 자신의 어떤 양태가 매번 동일한 성질을 띤다면, 그것은 매 순간의 창조행위가 동일한 ‘나’를 만들어낸다는 것을 의미하며, 그것은 오직 창조의 권능이 신이라는 완벽하고 전능한 유일자에서 유래하는 것이기에 가능하다. 따라서 반복된 창조가 매번 동일한 실체를 낳는 것, 그것은 최초의 창조행위가 계속 연장되는 것, 즉 보존되는 것과 같다는 결론이 내려진다. 이것은 매 순간 움직이고 변화하기만 하는 것처럼 보이는 지상 세계에서, 확고부동한 실체를 단 하나만이라도 발견하게 되면, 신의 창조가 보존되고 있다는 것이 증명되므로, 창조의 진리를 누리는 것이 인간에게 가능하다는 것을 의미한다. 데카르트는 진리 추구의 출발점이 될 그 ‘고정점’⁶⁾ 찾기를 자기 자신 안에서 인간의 본질에 관한 성찰을 통하여 수행하였다. 인간의 문제를 다루는 철학이 인간의 사유 영역의 중심에서 신학을 밀어내며 우위에 서는 순간이다.

착각과 망상이 개입될 여지가 매 순간 상존하는 신체적 존재 양태에서 어떤 불변의 실체성도 확신할 수 없었던 데카르트는, 알다시피, ‘생각하는 것 *une chose pensante*’으로서의 ‘나’의 존재 양태야말로 어떤 논리로도 반박할 수 없는 진실임을 논증해낸다. 왜냐하면 내가 나 자신을 무엇이라 생각하든, 그 생각이 옳건 그르건, 내가 생각하기 위해서는 반드시 내가 존재해야 하기 때문이다. 이렇듯, 내가 생각하는 한, ‘생각하는 것’으로서의 나의 실체가 실재하는 것은 명백하며, 이로써 생각하는 매

6) 베르트랑 베르즐리 Bertrand Vergely는 부단한 움직임과 변화 속에서만 경험되는 외부세계에서 사람들이 안정된 ‘고정점 *le point fixe*’을 찾지 못하고 회의에 사로잡힐 때, 데카르트는 진리는 다름 아닌 주체 자신의 내면에 있음을 그 시대인들에게 알려주었다고 말하며, 그의 형이상학에 대해 ‘고정점 찾기 *quête du point fixe*’ (Bertrand Vergely, *Descartes ou l'héroïsme de la modernité*, Les Essentiels Milan, n° 293, 2008, p. 7), 다시 말해 변화무쌍한 세계 속에서 움직이지 않는 확고한 토대 찾았다고 의미를 부여한다. 이것은 세계 인식의 근대적 질서 개편을 의미하는 것이다. 그는 이에 ‘내면성의 혁명 *révolution de l'intériorité*’이라는 의미를 부여한다.

순간 솟아오르는 코기토는 매번 신의 실재함을 입증하게 된다. 왜냐하면 원인이 실재하지 않는데 그 결과가 현실 속에 실재하는 것은 불가능하기 때문이다.7) 그는 『제3성찰』을 마무리하며 이렇게 결론을 내린다. “내[즉 생각하는 나]가 실재적으로 존재하고, 지극히 완전한 어떤 존재의 관념이 내 안에 있다는 오직 그 사실로부터 신의 실재는 매우 명백하게 증명되었다고 필연적으로 결론 내려야 한다.”8) 그에 따르면, ‘나’가 전지전능한 신의 관념을 갖고 있다면, 그것은 창작가가 작품에 표식을 남기듯이 ‘나’의 창조주 또한 내 존재 안에 그의 관념을 심어놓았기 때문이다. 그리고 신은 나를 자신과 유사한 모습으로 창조하였을 것이기에, 그가 ‘생각하는 나’에게 부여한 지성과 자연의 빛과 자유의지로써, ‘나’는 자연의 물질들에 내포된 창조의 진리를 얻을 수 있을 것이다. 데카르트는 진리 추구의 길에 나서게 되었다.

2.2. 진리인식 주체의 출현과 환상들

그러나 이러한 결론이 중세의 창조-보존의 불가분의 관계를 17세기에 이르러 원래대로 복원시켰다고 말할 수는 없다. 시간의 본성에 대한 근대적 인식의 관점에서 볼 때, 비록 매 순간 창조의 진리를 확인할 수는 있을지라도, 그 진리의 인식이 찰나적이라는 현실에는 변함이 없기 때문

7) “... 다른 한편, 자연의 빛에 의해 명백해진 것은, 전체적인 작용인 속에는 최소한 그 결과 속에 있는 것만큼의 실재성이 있어야 한다는 것이다. 과연, 그 원인에서가 아니면 어디에서 결과가 그 실재성을 얻을 수 있겠는가? 또 원인이 실재성을 갖고 있지 않다면 그것이 어떻게 실재성을 결과에게 줄 수 있단 말인가? ... *c'est une chose manifeste par la lumière naturelle, qu'il doit y avoir pour le moins autant de réalité dans la cause efficiente et totale que dans son effet: car d'où est-ce que l'effet peut tirer sa réalité, sinon de sa cause? et comment cette cause la lui pourrait-elle communiquer, si elle ne l'avait en elle-même?*” (Descartes, *ibid.*, p. 289)

8) “(...) il faut nécessairement conclure que, de cela seul que j'existe, et que l'idée d'un être souverainement parfait (c'est-à-dire de Dieu) est en moi, l'existence de Dieu est très évidemment démontrée.” (Descartes, *ibid.*, p. 299)

이다. 그는 「제2성찰」에서 이렇게 자문한다.

나는 있다. [그렇게 생각하는 바로 현재 이 순간] 나는 실재적으로 존재한다. 이것은 확실하다. 그러나 얼마동안? 내가 사유하는 동안이다. 왜냐하면 내가 사유하기를 멈추자마자 존재하는 것도 멈출 수 있기 때문이다.⁹⁾

여기서, ‘생각하다’란 사유의 내용과 관련된 것이 아니라, 매 순간 자신이 사유하고, 행동하고 감각하고, 상상하고, 등등의 행위를 하고 있음을 ‘의식’하고 있다는 것을 의미한다. 그리고 이 순간만큼은 ‘생각하는 것’으로서의 ‘나’라는 존재는 망상이 아닌 분명한 현실이며 따라서 ‘나’는 하나의 확고한 현실로서 존재한다. 그런데, 위의 인용문에서 보듯이, 근대의 시간 관념 속에서, 단속적인 순간순간은 창조가 다시 무화되는 단절의 절벽 끝에 존재를 세우게 된다. 그 단절의 벼랑 끝에서, 데카르트의 논리에 따르면, 생각하는 ‘나’는 오직 내가 생각하는 한에서만 존재하므로, 신에 의한 창조와 보존의 진리는 오직 ‘나’의 의식의 지각 상태에 의해서만 유효하다. 그렇다면 결국 나의 존재의 창조와 보존은 오직 나 자신의 능동적 사유행위에 달려 있는 것이 아닌가.

이렇듯, ‘생각하는 것’이라는 관념적 존재가 내 안에 항구적인 실체로서 현존한다는 사실, 즉 데카르트가 형이상학적 명상 속에서 논리적으로 입증한 이 최초의 진리는 오로지 사유의 능동적인 힘으로써 스스로를 실체적 진리의 증거로 세상의 중심에 우뚝 세우는 결과를 낳았다. 자신의 존재에 내재하는 ‘생각하는’ 어떤 실체가 그것만의 고유한 활동을 통하여, 그것에 동일시된 ‘나’ 즉 데카르트를 하나의 실질적인 현실로서 확고하게 존재하게 하는 그의 행위는 그야말로 ‘자기 잉태auto-engendrement’ 환상을 내포하고 있다고 할 것이다. 그리고 앞서 보았듯이, 그는 자신의 형이상

9) “*Je suis, j'existe: cela est certain; mais combien de temps? A savoir autant de temps que je pense; car peut-être se pourrait-il faire, si je cessais de penser, que je cesserais en même temps d'être ou d'exister.*” (Descartes, *ibid.*, p. 277)

학적 명상에서 도출해낸 이 최초의 진리인 코기토에서 출발하여, 진리의 원천인 창조주-신의 존재를 역으로 거슬러 논증해냈다. 이 과정은 오직 자신의 사유의 힘으로써, 그리고 바로 자신의 내면에서, 진리 토대의 지위를 역으로 자기 자신의 ‘창조주’에게 부여하는 능동적인 ‘창조행위 acte fondateur’로 해석될 수 있다. 자기 잉태 환상의 나르시시즘에는 자기 자신을 창조라고 하는 진리의 원천과 동일시하는 환상이 내포되어 있다고 할 것이다.

생각의 전능한 힘의 위력은 자칫 한계를 모르는 나르시시즘으로 발전할 가능성이 있다. 니콜 파브르 Nicole Fabre는 데카르트에게서 죽음에의 강박을 관찰하고는 그의 행적들을 되짚으며 그의 무의식을 추적해보는 시도를 감행하였다. 그에 따르면, 이 과정에서 데카르트는 창조주-신의 행위에 버금가는 창조에의 욕망을 드러낸다. 데카르트는 『세계론 *Traité du Monde*』(1634)에 대해 ‘나의 세계의 우화 la fable de mon Monde’라고 부르기까지 했는데, 이 책의 제6장에서 이렇게 말한다. “잠시 동안 여러분의 생각으로 하여금 이 세계 바깥으로 나와, 내가 그것과 마주하여 상상적 공간 속에 탄생시킬 전적으로 새로운 다른 세계를 볼 수 있게 해보십시오.”¹⁰⁾ 파브르는 신이 6일 만에 창조를 완수했던 것처럼 6장으로 마무리된 이 책을 ‘세계 창조의 백일몽 rêve éveillé de la création du monde’이라고 해석하고는, 여기서 신의 권능에 버금가려는 ‘파우스트적인 욕망 la tentation faustienne’을 읽는다.¹¹⁾ 다른 한편으로 조르주 폴레 역시 데카르트의 1619년 11월 10일의 꿈들을 분석하며, 그가 진리의 왕국 한 중심에 들어갔다고 믿던 순간에 경험한 그 격렬한 환희 속에는 ‘프로메테우스적인 어떤 것 quelque chose de prométhéen’¹²⁾이 들어 있

10) “Permettez donc pour un peu de temps à votre pensée de sortir hors de ce Monde pour en venir voir un autre tout nouveau que je ferai naître en sa présence dans les espaces imaginaires.” (Nicole Fabre, *L'inconscient de Descartes*, Bayard, 2003, p. 78 재인용)

11) Nicole Fabre, *ibid.*, p. 78, p. 76.

12) Georges Poulet, *ibid.*, p. 79.

을 것이라고 조심스레 말한다. 이러한 나르시스적인 욕망을 제어하게끔 하는 것들에는 이들 비평가들의 말처럼 신 앞에서의 죄책감, 불안과 좌절이 있었을 것이며, 또 이 글에서 필자가 부각시키고자 하는 유한한 인간존재의 왜소함과 불완전성에 대한 자기 성찰에서 우리나라오는 겸손함도 있을 것이다.

이 엄중한 시점에서, 데카르트는 냉철함의 끈을 놓지 않으려고 애쓴다. 「제3성찰」에서 다음의 질문을 읽어보자.

그런데, 만약 내가 어떤 다른 것에도 의존적이지 않고, *나 자신이 내 존재의 작자*라면, 물론 나는 어떤 것도 의심하지 않을 것이고, 어떤 욕망도 더 이상 품지 않을 것이며, 결국 나에게서 어떤 완전함도 결여되어 있지 않을 것이다. 왜냐하면 나는 내 안에 어떤 관념의 형태로만 품고 있는 모든 완전성들을 나 자신에게 [실제로] 부여했을 것이고, 그러면 나는 신일 것이기 때문이다.¹³⁾ (필자 강조)

데카르트는 자기 잉태 환상이 자기 안에서 창조주에 대한 동일시로 발전하려는 순간, 생각을 수정하였다. 위의 인용문에서 보듯이, 그는 모든 사물들에 대한 ‘의심’과 ‘완전성의 결여’와 이로 인한 ‘욕망들’이 내면에 생겨나는 것은 자신이 전지전능한 신이 아니라, 본래적으로 결핍들을 지닌 존재이기 때문이라는 것을 명백히 인식하고 있다. 그리고 잠시 뒤, 그는 자신의 불완전성을, 신이라면 마땅히 가져야 할 지식들의 ‘결여’이라는 표현으로 좀 더 구체적으로 언급한다.

13) “Or, si j'étais indépendant de tout autre, et que je fusse moi-même l'auteur de mon être, certes je ne douterais d'aucune chose, je ne concevrais plus de désirs, et enfin il ne me manquerait aucune perfection; car je me serais donné à moi-même toutes celles dont j'ai en moi quelque idée, et ainsi je serais Dieu.” (Descartes, *ibid.*, p. 296) 여기서 ‘자기 잉태’의 가능성이 부정되고 있다고 해서, 그 환상까지 부정할 수는 없다. 그러한 가능성을 떠올리는 것 자체가 바로 환상이다.

내가 나의 탄생, 나의 실존의 작자라면, 획득하기가 보다 용이할 많은 것들, 즉 많은 지식들이 내 본성에 결핍되었다는 이유로 내게 결여되지는 않았을 것이며, 신에 대한 나의 관념 속에 포함된 모든 것들 중 어떤 것도 내게 결여되지는 않았을 것이다.¹⁴⁾
(필자강조)

창조주가 아닌 ‘나’는 창조의 진리를, 따라서 세계의 지식들을 본래적으로 갖고 있지 않지만, 신이 창조물들에 대한 명석 판명한 진리를 획득할 지적 능력을 ‘나’에게 부여하였으므로 ‘나’는 그러한 지식들을 획득할 수 있다. 그럼에도 내가 세계에 대한 지식들을 제대로 갖추지 못하는 것에 대해, 단순히 ‘나’의 본래적인 불완전성과 유한성으로 인하여 원천적으로 그것들이 내게 접근 불가능하기 때문이라고 생각해서는 안 된다. 그것은 신이 내게 부여한 자유의지의 남용으로 인하여, 나의 오성이 지각한 것에 대하여 내가 ‘자연의 빛’을 잘못된 방법으로 사용하고 판단에 오류를 범함으로써 내가 갖고 있어야 할 어떤 지식이 내게 ‘결여’되었기 때문이다.¹⁵⁾

이처럼 신은 나에게 진리에 다가갈 수 있는 가능성과 장애를 모두 부여하였고, 이 이중성이야말로 욕망의 본질을 보여준다. 그런데 여기서 특히 문제되는, ‘지식들을’ 갖고자 하는 욕망은 비록 내가 신은 아니지만, 신이 준 ‘자연의 빛’을 잘 사용하여 정확한 지식들을 획득함으로써 세계 속에 보존된 창조의 ‘진리’의 영원성을 누리하고자 하는 욕망으로 해

14) “(...) si j'étais l'auteur de ma naissance et de mon existence, je ne me serais pas privé au moins des choses qui sont de plus facile acquisition, à savoir, de beaucoup de connaissances dont ma nature est dénuée; je ne me serais pas privé non plus d'aucune des choses qui sont contenues dans l'idée que je conçois de Dieu...” (Descartes, *ibid.*, p. 297) 동사 ‘se priver’는 흔히 ‘박탈되다’라고 번역되지만, 여기서 이 단어를 피하고 ‘결여’를 선택한 것은 문맥 상 특정한 박탈의 주체 없이 부족한 상태를 의미하기 위해 사용된 표현으로 보이기 때문이다.

15) “(...) l'erreur n'est pas une pure négation, c'est-à-dire, n'est pas le simple défaut ou manquement de quelque perfection qui ne m'est point due, mais plutôt est une privation de quelque connaissance qu'il semble que je devrais posséder.” (Descartes, *ibid.*, p. 302-3 참고)

석된다. 이처럼, 잘게 쪼개진 순간들을 사는 유한하고 불완전한 존재라는 근대적 인식은 영원성의 다른 이름인 ‘진리’의 소유를 열망하는 인식 주체가 내면에서 솟아오르게 하는 동력이 되었다. ‘나’ 자신은 내 존재의 원인이 아니고 더 큰 존재에 의존할 수밖에 없는 불완전한 존재이지만, 내 안에 심어진 그 큰 타자의 관념은 내 안에, 신 ‘처럼’ 되고 싶은 욕망을 낳았다.

이렇듯, 자연의 ‘빛’에 의한 논증을 통하여 진리의 원천인 신의 실체를 확인하는 순간은 엄청난 환희의 순간이다. 실제로 탐구해야 할 대상이 무엇인지 검토하기에 앞서, 『제3성찰』의 끝 부분에서, 데카르트는 물질 세계의 본성을 꿰뚫고 창조주 진리에 이를 수 있을 것이라는 벽찬 환희 속에서 이렇게 외친다.

우리에게 더할 나위 없는 내세의 지복은 오직 저 장엄한 신의 명상 속에 있을 뿐이라고 신앙이 우리에게 가르쳐주듯, 비록 비교할 수 없을 정도로 덜 완전하지만, 어떤 유사한 성찰을 통하여 우리는 현세에서 느낄 수 있는 가장 커다란 기쁨을 누리게 된다.¹⁶⁾

지상에서 경험하는 진리의 환희와 신과의 영원한 합일을 통하여 내세에 누릴 천상의 지복 사이의 이중적인 관계에 주목하자. 지상의 진리인식은 천상의 진리를 모델로 하되, 지상의 진리인식의 주체는 결코 신의 경쟁자일 수가 없다. 신 앞에서의 왜소한 자기 인식은 창조주와의 무분별한 나르시스적 동일시와는 다른, 창조주 ‘처럼’이란, 유사성에 따른 은유적 질서 속으로 인식 주체를 편입시켰다. 여기서 신은 저 높은 곳에서 은총을 내려주는 초월자가 아니라, 생각하는 ‘나’, 진리인식의 주체가 된

16) “(...) comme la foi nous apprend que la souveraine félicité de l'autre vie ne consiste que dans cette contemplation de la Majesté divine, ainsi expérimenterons-nous dès maintenant, qu'une semblable méditation, quoique incomparablement moins parfaite, nous fait jouir du plus grand contentement que nous soyons capables de ressentir en cette vie.” (Descartes, *ibid.*, p. 300)

‘나’가 닮아야 할 거대한 이상으로서 주체의 내면에 존재한다.¹⁷⁾ 알다시피, 그가 그러한 신을 모델로 하여 열광적으로 추구하고자 한 진리 인식의 길은 순수 물질세계를 규명하는 근대적 형태의 과학, 즉 정밀과학이다. 그가 궁극적으로 추구하는 대문자 ‘진리’는 세계 전체가 하나의 질서로 재구성된, 말하자면 신의 창조의 모형이다. 데카르트에게 과학은 창조의 진리를 재현하는 것이다. 이제 창조의 진리는 피조물의 세계에 대한 정확한 지식들의 체계로 치환되었고 이에 따라 기독교의 신은 신앙의 영역에서 과학진리의 영역으로 이동하였다.

2.3. 세 개의 꿈과 진리추구의 길, 과학

『데카르트 선생의 생애 *La Vie de monsieur Descartes*』(1691)의 저자, 알랭 바이에 Alain Baillet(1649-1706)는, 이 근대철학의 시조가 장차 자신이 걸어야 할 진리의 길을 발견하는 계기였다고 스스로 해석한 그 유명한 1619년 11월 10일 밤의 세 꿈을 소개한다. 작자는 이 책에서 예외적으로 철학자 자신이 남겨놓은 기록을 인용하는데¹⁸⁾, 이에 앞서 이렇게 말한다. “그에게는 오직 진리에 대한 사랑만이 남아있었고, 그것

17) 지상의 지식을 획득하고자 하는 것이 신의 지식, 즉 진리에 다가가고자 하는 욕망이라는 것과, 이것이 신에 대한 물지각한 동일시의 환상을 부추길 수 있다는 사실을 그가 잘 알고 있었음을 알려주는 서한문(『1647년 2월 1일, 샤휈에게 보내는 편지』)이 있다. “우리의 지식이 점차적으로 무한의 경지까지 증가할 수 있을 것 같기 때문에, 그리고 신의 지식이 무한하므로 그것이 우리의 지식이 겨냥하는 목표이기 때문에, 우리가 아무것도 더 이상 숙고하지 않는다면, 우리는 우리가 신들이 되고 따라서 신을 사랑하는 대신 오직 신성을 사랑하는 아주 커다란 실수를 저지르는 물지각함에 이를 수 있다. A cause que notre connaissance semble se pouvoir accroître par degrés jusqu'à l'infini, et que, celle de Dieu étant infinie, elle est au but où vise la nôtre, si nous ne considérons rien davantage, nous pouvons venir à l'extravagance d'être dieux, et ainsi, par une très grande erreur, aimer seulement la divinité au lieu d'aimer Dieu.” (Descartes, *ibid.*, p. 1262)

18) 바이에는 데카르트의 전기를 쓰기 위하여, 그의 생전에 친분이나 교류를 나누었던 적이 있는 사람들의 도움으로 놀랍도록 광범위한 자료 조사를 하였을 뿐만 아니라, 대부분 분실되고 남은 소량의 유고들을 참고하기도 하는데, 데카르트의 꿈은 몇 페이지 남지 않은 그의 『올림피카 *Olympica*』의 유고에서 직접 번역하고 인용하였다.

의 추구가 앞으로 그의 인생을 사로잡는 활동 전체가 될 것이었다 Il ne lui restoit que l'amour de la Vérité, dont la poursuite devoit faire d'orénavant toute l'occupation de sa vie.”¹⁹⁾ 여기서 우리는 대문자 ‘진리 la Vérité’에 주목하게 되는데, 각각의 개별적인 지식들과는 다른 것처럼 보인다. 여기서, 그가 진리를 무엇이라고 생각하는지 당사자 자신의 해석을 통하여 살펴보려 하는데, 꿈의 내용을 상세히 쫓아가기 보다는 우리의 관심을 끄는 핵심만 짚어 볼 것이다.

데카르트는 ‘열광으로 가득 채워진 tout rempli de son enthousiasme’ 상태에서, ‘경이로운 학문의 토대를 발견했다는 생각 d'avoir trouvé ce jour là les fondemens de la science admirable’²⁰⁾에 몰입된 채 한 나절을 보낸 그날, 동일한 상태로 밤에 잠자리에 든다. 그리고 하룻밤 사이에 세 번 연속 꿈을 꾸다. 첫 번째 꿈은 불안으로 가득한 암울한 꿈이다. 그는 길을 가다가, 바른 편 옆구리 쪽으로 커다란 허약함을 느껴 제대로 몸을 지탱하지 못하고 왼쪽으로 구부러진 자세로 나아갈 수밖에 없다. 그리고 격렬한 회오리에 휩싸여 몸을 가누지 못하며 공포에 사로잡힌다. 그가 신의 도움 없이도 진리에 도달할 수 있을 것이라는 유혹에 빠졌던 자신의 오만함을 직시한 것이다. 근처 한 콜레주의 성당으로 피신해야 하겠다는 생각이 가장 먼저 떠오르지만, 거센 바람에 밀려 제대로 나아가지 못한다. 자세를 바로 잡지 못한다는 수치심과 죄책감과 공포 속에서 깨어난 데카르트는 두 시간 가량 신에게 기도하고 명상하며, 자신의 심각한 과오들로 인하여 벼락의 형벌이 머리위로 떨어질지도 모른다는 불안한 마음을 진정시킨 다음, 다시 잠이 든다. 그리고 두 번째 꿈에서는 천둥소리와도 같은 날카롭고 우렁찬 굉음과 동시에 전광의 번뜩임을 경험한다. 순간, 그는 공포에 사로잡혀 벌떡 깨어난다. 방 안이 온통 섬광들로 가득하지만, 그는 정신을 가다듬으며 이 광경이 낮설지 않다고 생각

19) Adrien Baillet, *La vie de monsieur Descartes*, Paris, 1691, p. 80. 이 텍스트의 인용문들과 관련하여, 원문의 철자법을 존중하였음을 알려둔다.

20) Adrien Baillet, *ibid.*, p. 81.

한다. 그리고는 “철학에서 얻은 이치들을 사용하였고 il voulut recourir à des raisons prises de la Philosophie”²¹⁾, 그러한 합리적인 노력 덕분에 마음에 안정을 취하고는 다시 잠들어 세 번째 마지막 꿈을 꾸다.

이 꿈에서, 그는 크게 두 가지 범주의 책을 차례로 발견하는데, 하나는 『사전 *Dictionnaire*』이다. 그는 그것이 “[그]에게 아주 유익할 수 있을 것이라는 기대 속에서 dans l'espérance qu'il pourroit m'être fort utile” 몹시 기쁘다. 하지만 이 책은 곧 사라지고, 그의 눈앞에는 여러 시인들의 시를 모아놓은 『시집 *Corpus Poetarum*』이 나타난다. 그가 호기심에 다가 책을 열었을 때, 다음의 시구로 시작하는 시가 나타난다. “Quod vitæ sectabor iter? 나는 어떤 인생의 길을 걸을 것인가?” 그리고 끝이 어떤 미지의 남자가 나타나 아주 훌륭한 작품이라고 자부하며 ‘Est & Non’으로 시작하는 시를 그에게 제시한다. 이때 잠시 사라졌던 첫 번째 책이 다시 등장하는데, “이 『사전』은 그가 처음 봤을 때처럼 완전한 모습을 더 이상 갖추지 않았다 ce *Dictionnaire* n'étoit plus entier comme il l'avoit vû la première fois.” 그는 “그 『사전』은 바로 모든 학문들을 하나로 모아놓은 것을 의미한다 le *Dictionnaire* ne vouloit dire autre chose que toutes les Sciences ramassées ensemble”고 판단한다.²²⁾ 불완전한 모습으로 재등장한 이 책의 이미지에서, 백과사전적으로 그러모은 지식들의 집대성은 결코 진리를 온전히 가르쳐주지 못한다는 의미를 해석해낼 수 있다.

반면, 『시집』에 대해 데카르트는 ‘경이 *cette merveille*’라는 단어와 함께 놀랍도록 훌륭한 책이라고 감탄하고는, 이 책을 “황홀한 영감²³⁾의 신성과 상상력의 힘의 업적으로 취급하였다 Il attribuoit *cette merveille* à la divinité de l'Enthousiasme, & à la force de l'Imagination”²⁴⁾. 여기서

21) Adrien Baillet, *ibid.*, p. 82.

22) Adrien Baillet, *ibid.*, p. 82-83.

23) 데카르트는 고대부터 르네상스 시대와 17세기 초반에 이르기까지 쓰이던 의미, 즉 ‘*inspiration*’과 ‘*ravissement*’의 의미로 이 단어를 사용하였던 것으로 보인다.

24) Adrien Baillet, *ibid.*, p. 84.

‘황홀한 영감’이라고 번역한 대문자 단어 ‘Enthousiasme’가 우리의 각별한 관심을 끈다. 토니 제임스 Tony James에 따르면, 이 단어가 플라톤에서 르네상스 시대의 몇몇 시인들에게는 아주 중요한 용어가 되기도 했지만, 데카르트의 전기가 집필되던 17세기 말경에는 매우 나쁜 평판을 받고 있었기 때문에, 바이에 신부는 데카르트의 텍스트에는 없던 ‘신성 divinité’이란 말을 덧붙여서 이 단어의 부정적인 의미과장을 무마시키려 하고 있다.²⁵⁾

이 단어는 원래 신령이 인간의 몸에 들어와 있는, 말하자면 영감 받은 상태를 가리킨다. 고대인들에게, 이 상태는 명철한 사고력과 지식에 근거한 기교나 기술과는 구분되는 것이고, 신이 인간의 내면을 살지 않으면 인간은 진정한 시를 창작할 수 없다. 반면, 가톨릭 신학에서는 이와 같은 ‘홀림’의 상태는 악령의 행위에 속하기 때문에 구약, 신약 어디에도 이 단어는 등장하지 않는다. 장차 데카르트가 자유의지의 냉철한 판단력을 사유의 원칙으로 내세우며, 그 원칙에 따라 오성이 직관에 따라 도출한 지식만을 진리로 간주할 때, 우리는 그러한 진리 추구에 협력해주는 신의 원형이 기독교 신이라는 사실을 떠올리게 되는데, 그런 그가 이 단어를 사용하였다는 사실은 매우 놀랍다.

토니 제임스는 바이에의 단어 선택에 대하여 흥미로운 사실을 한 가지 더 지적한다. 바이에의 번역에 따르면, 데카르트는 ‘성스러운 영감’과 ‘상상력의 힘’이 빚어낸 이 시집을 “하나로 결합된 철학과 지혜 la Philosophie & la Sagesse jointes ensemble”²⁶⁾ 라고 해석한다. 그런데 바이에가 번역하며 쓴 ‘지혜 la Sagesse’라는 단어는 원래 데카르트의 원문에서는 ‘scientia’였다. 제임스는 그로부터 대략 10년 후, 『정신지도를 위한 규칙들 Règles pour la direction de l'esprit』(1628)에 나타나는 문장—“모든

25) “이 ‘신성’은 ‘enthousiasme’에 긍정적인 뉘앙스를 가져오기 위해 바이에의 문장 속에 슬그머니 들어왔다. Cette “divinité” s’est glissé dans la phrase de Baillet (...) pour apporter une nuance positive au mot enthousiasme.” (Tony James, *Le songe et la raison. Essai sur Descartes*, Hermann, “philosophie”, 2010, p. 34)

26) Adrien Baillet, *ibid.*, p. 84.

학문들은 인간의 지혜 외에 아무것도 아니다”²⁷⁾—을 떠올리며, 이 맥락과 관련짓자면, 데카르트가 ‘sapientia’를 썼을 수도 있었을 것이라고 말한다. 그런데 문제의 이 단어가 위의 책에서 열거하는 천문학, 식물들의 속성, 혹은 금속들의 변형과 같은 과목들과 관련되어 있다면 이 학문들 sciences은 ‘보편적인 지혜, 혹은 양식 la sagesse universelle ou le bon sens’과 관련이 있는 한에서만 ‘지혜Sagesse’라는 번역어의 선택이 이해될 수 있을 것이다.²⁸⁾ 그 다음, 제임스의 논지는 더 이상 데카르트의 단어에 관심을 두지 않고 바이에의 관점 쪽으로, 시와 철학의 관계 쪽으로 미끄러짐으로써, 데카르트가 의도했던 ‘철학’과 ‘학문 scientia’의 결합을 소홀히 넘겨버린다.

그러나 우리는 원래의 두 영역 즉 ‘철학’과 ‘학문scientia’의 만남에 관심을 좀 더 집중하려 한다. 데카르트가 직접 적은 꿈에 따르면, ‘영감 l'Enthousiasme’과 ‘상상력의 힘la force de l'Imagination’이 만들어낸 이 경이로운 『시집 *Corpus Poetarum*』은 “하나로 결합된 철학과 학문을 특히 더욱 뚜렷한 방식으로 표시하고 있었다 marquoit en particulier & d'une manière plus distincte la Philosophie & la Science jointes ensemble”. ‘철학’의 추론 영역과 ‘학문 scientia’이라는 지식영역, 더 정확히 물리세계의 과학영역은 모두 합리성의 영역으로서, 따로 분리된 채 무관하게 남아있지 않고 함께 결합됨으로써 새로운 진리접근이 될 것이라는 ‘영감 Enthousiasme’을 데카르트가 이 책으로부터 받은 것이다. 이 책은 그에게 그의 인생의 길을 묻고 그 답을 암시한다. “Quod vitæ sectabor iter? 나는 어떤 인생의 길을 걸을 것인가?” 데카르트는 이 질문에 뒤이은 또 하나의 시구, ‘Est & Non’을 읽으며 ‘피타고라스의 예 & 아니오 Oui & Non de Pythagore’를 떠올렸고, 인간의 지식들 속에는 ‘참과 거짓 la Vérité & la Fausseté’이 있음을 의미한다고 해석한다.²⁹⁾ 그가 해야 할

27) “toutes les sciences ne sont rien d'autre que la sagesse humaine” (Descartes, *ibid.*, p. 37)

28) Tony James, *ibid.*, p. 35.

일은 참을 거짓과 구분하고, 지식이 곧 진리가 되는 길을 찾아내는 것이다. 이제, 이 꿈을 꾸던 날, 낮에 발견한 바로 그 ‘경이로운 학문’이 무엇인지 짐작할 수 있다. 그것은 만물의 근원은 수(數)라는 피타고라스의 세계 인식의 비전이 열어준 근대 과학이다. 그는 수의 언어가, 수의 배열에 숨겨있는 공식들이, 세계의 비밀을 밝혀내고 설명해준다는 이 경이로운 사실을 깨닫고, 수학적 언어로써 설명될 수 있는 물질의 특정 국면을 물질의 본질이라고 생각하고, 오직 그것만을 탐구의 대상으로 삼을 것이며, 오직 그러한 물리세계의 정밀과학만이 진리의 길이라고 인정할 것이다. 과학이 철학과 만남으로써 지식은 세계를 인식하는 비전을 갖춘 진리 추구의 길이 된 것이다. 이 두 영역의 만남을 예고한 이 꿈은 그의 인생의 길을 결정하는 계시였다. 과연, ‘이 놀랍도록 훌륭한 책 *cette Merveille*’은 수학을 매개로 한 철학과 과학의 만남을 통하여 세계의 이치를 설명할 수 있는 새로운 가능성의 아주 분명한 계시였다. 그 계시를 실현하는 자는 데카르트 자신이며, 『성찰』에서 보듯이, 바로 그가, 신학이 아닌 그의 ‘인간 철학 *l'humaine philosophie*’³⁰⁾에 의해 새로운 인식주체를 세우고 새로운 지식영역에 대한 비전을 열었다.

그는 세 번째 꿈에 대해 앞선 두 꿈과는 반대로 더할 나위 없이 기분 좋은 꿈이었으며 자신의 삶의 ‘장래 *l'avenir*’³¹⁾를 계시하였다고 스스로 해석한다. 그리고 앞선 두 꿈에 대해서는 다음의 의미를 부여한다. “이 두 꿈은 사람들만큼이나 신 앞에서도 순진무구하지 못했던 [나]의 과거 삶에 관련된 위협적인 경고들로 간주하였다 *il prit les deux précédens pour des avertissements menaçans touchant sa vie passée, qui pouvoit n'avoir pas été aussi innocente devant Dieu que devant les hommes*”.³²⁾ 그리고 두 번째 꿈에 아주 특별한 의미를 부여하며 꿈의

29) 앞서 『사건』이 왜 불완전성을 띠는지 그 이유가 여기에 있다.

30) Descartes, *ibid.*, p. 260.

31) Adrien Baillet, *ibid.*, p. 84.

32) Adrien Baillet, *ibid.*, p. 84. 지나치며 앞서 언급했던 그의 나르시시즘을 기억하자.

해석을 마친다. “[내]가 들은 그 굉음의 벼락은 [나]를 지배하기 위하여 [나]에게로 내려오는 진리의 성령의 신호였다 La foudre dont il entendit l'éclat, étoit le signal de l'Esprit de Vérité qui descendoit sur lui pour le posséder.”³³⁾ 공포의 찰나의 경험은 그에게 시간성을 초월하는 진리의 계시이기도 하였다. 다시 제임스에 따르면, 이 문장에서 우리는 ‘그에게 일어난 경험의 플라톤적 의미’와 ‘기독교적인 의미’가 중첩되고 있는 현장을 생생하게 포착할 수 있다.³⁴⁾ ‘진리의 성령’*l'Esprit de Vérité*은 명백히 요한복음서에서 유래하는 단어로 플라톤적이 아니며, 인간 존재의 내면에 들어온 신령의 들림은 전혀 기독교적이지 않다. 곰곰이 생각해 보면, 르네상스 시대와 17세기의 문턱에서 태어나서 기독교의 종교적 환경에서 자라나 고전을 배우며 형성된 데카르트에게, 더구나 그 주체가 오로지 자기 내면의 성찰을 통하여 진리의 길을 새로이 여는 창시자일 때, 그의 형성에 기여한 모든 요소들이 혼합되어 전혀 새로운 것을 만들어내는 것은 어찌 보면 당연할 일이라 할 것이다.

이 의미심장한 꿈들의 날로부터 대략 10년이 지난 후, 그의 철학의 초석이라 해도 과언이 아닌 『정신지도를 위한 규칙들』에서, 그는 인간의 지식에 대해 이렇게 말한다. “인간의 지혜는 그것이 적용되는 대상들이 아무리 달라도 언제나 하나이며 언제나 동일한 것으로 남아있다 (...) toutes les sciences ne sont rien d'autre que la sagesse humaine, qui demeure toujours une et toujours la même”, “학문은 그것이 어떤 것이든 간에 확실하고 명백한 하나의 지식이다 Toute science est une connaissance certaine et évidente”.³⁵⁾ 참 지식은 세상의 모든 사람들이 시대와 장소를 막론하고 동의할 수 있는 명확성과 영원불변성을 지녀야 하는데, 데카르트에게서 ‘학문 science’은 자연을 대상으로 하는 정밀과

33) Adrien Baillet, *ibid.*, p. 85.

34) “Une phrase du récit permet de saisir sur le vif la superposition chez Descartes des sens chrétien et platonicien de l'expérience qui lui arrive”(Tony James, *ibid.*, p. 36)

35) Descartes, *ibid.*, p. 37, p. 39.

학을 지향하게 될 것이다.

앞서 우리는 단순한 백과사전식 지식의 총합으로서의 『사전』은 불완전하다는 데카르트의 생각을 추측했던 적이 있다. 우선 이것은 거짓된 지식을 걸러내고 오직 절대적인 참의 확신이 서는 것만을 진리로 취급할 수 있다는 뜻이다. 그러나 다른 한편으로는, 이 책과 대비되는 그 다음의 책에 대한 그의 관점을 봤을 때, 비록 그러한 정확한 지식일지라도 결코 단순한 지식의 축적만으로는, 그리고 ‘영감’과 ‘상상력’의 개입 없이는, 지고한 이치를 알 수 없다는 생각도 추측할 수 있다. 그렇다면 그 꿈의 날부터 22년 가까이 지난 1641년, 『성찰』에서 그는 이와 관련하여 어떤 생각을 갖고 있을까. 「제4성찰」의 데카르트의 한 구절을 읽어보자.

이에 더하여 내 머릿속에는 이런 생각도 떠오른다. 즉, 신의 작품들이 완전한 것인지를 연구할 때는 하나의 창조물을 따로 분리시키지 말고, 모든 창조물들의 전체를 총체적으로 고찰해야 된다는 것이다. 왜냐하면 홀로 있을 때는 모종의 이유로 아주 불완전해 보일 수 있을 것도 이 세계 전체의 부분으로서 바라보면 자신의 본성 속에서 아주 완벽한 모습으로 존재하고 있기 때문이다.³⁶⁾
(필자 강조)

확실성과 불확실성의 공존은 그 자체로 인간 세상의 모습을 그대로 재현해낸다. 신이 창조했고 앞으로도 창조할 우주의 그 무수한 모든 사물들이 어떤 이유로 창조되었는지 단번에 모두 다 알지 못하더라도, 지성에 의해 점차적으로 획득된 지식들을 자연의 빛에 따라 관련짓고 전체 속에 위치시키면, 신이 왜 그것을 창조했는지 이해할 수 있을 것이다. 지

36) De plus il me tombe encore en l'esprit, qu'on ne doit pas considérer une seule créature séparément, lorsqu'on recherche si les ouvrages de Dieu sont parfaits, mais généralement toutes les créatures ensemble. Car la même chose qui pourrait peut-être avec quelque sorte de raison sembler fort imparfaite, si elle était toute seule, se rencontre très parfaite en sa nature, si elle est regardée comme partie de tout cet Univers. (...) (Descartes, *ibid.*, p. 303)

식의 축적을 통하여 궁극적으로 성취하고자 하는 것은, 피조물이기에 불완전하고 상호의존적인 사물들을 인과적인 사슬로 연결하여 하나의 총체적인 지식체계를 축조하는 것, 말하자면, 창조의 진리를 재현해내는 것이다. “왜냐하면 일반적으로 [그에게] 자연이란 신 자신이거나, 혹은 창조된 사물들 속에 신이 설정해놓은 질서와 배치에 다름 아니기 때문이다 Car par la nature, considérée en général, je n'entends maintenant autre chose que Dieu même, ou bien l'ordre et la disposition que Dieux a établie dans les choses créées”³⁷⁾ 그에게 진리는 결코 단순한 지식들의 백과사전적 집합이 아니다.

그런데 이들 피조물 사이의 인과관계가 과연 상상력 없이, 어떤 시적 영감 없이, 축조되는 것은 가능한 일일까? 바이에는 자신의 책을 시작하기에 앞서 ‘대법관 Monseigneur le Chancelier’에게 띄우는 서한에서 데카르트를 “신이 조금도 계시해주지 않은 진리의 가장 중요한 시종들 중 한 명 l'un des principaux Ministres de la Vérité que Dieu n'a point révélée”³⁸⁾이라고 소개한다. 신이 계시해준 ‘초자연적 진리’가 아니라, 순수 인간적 차원에서만 이루어지는 ‘자연적 진리들’의 연구에 평생을 바친 데카르트에 대한 칭송은 너무도 소박해 보인다. 무한한 신의 창조의 비밀을 밝혀내기 위해서는 창조된 세계에 대한 지식 또한 무한해야 할 것이다. 그러나 그가 알아나가는 비밀은 부분적일 수밖에 없다. 인간으로서 가질 수밖에 없는 한계를 그는 명백히 인식하고 있었다. 그는 자신의 철학을 ‘자연의 소설 roman de la Nature’³⁹⁾이라고 지인들에게 농담조로 말하곤 하였다. 이 말에서, 그가 건축해내는 세계가 신의 창조 앞에서 감히 진리라고 할 수 없을 것이라는 겸손을 느낄 수도 있다. 그러나 자신의 『세계론』에서 그가 펼치는 상상적 공간에 대해 그가 가졌던 자부심을 우리는 기억하고 있다. 이런 관점에서, 이 표현은 내면에서 솟아

37) Descartes, *ibid.*, p. 306.

38) Adrien Baillet, “Épître” in *La vie de monsieur Descartes*에서 인용.

39) Adrien Baillet, “Préface”, in *ibid.*, xiii.

오르는 시적 영감과 상상력이 동원된 시적 창조가 때때로 지고의 진리를 드러내는 것처럼, 그의 철학 또한 그럴 것이라는 신념을 예들려 표현하는 유머처럼 보이기도 한다. 일종의 거리두기랄까... 그리고 이것은 그가 불완전한 인간의 이해력의 틈을 메우는 것이 상상력이라는 사실 또한 인정하고 있다는 말로도 들린다. 있을 수 없는 것을 마치 있을 수 있는 것처럼 마구 상상하게 만드는 우화의 위험성에도 불구하고, 그가 『방법서설 *Discours de la Méthode*』(1637)에서 “우화의 재미가 정신을 일깨워 준다는 것 *la gentillesse des fables réveille l'esprit*”⁴⁰⁾을 인정하는 것처럼 말이다. 그리고 『성찰』에서는, 신을 ‘우화’라고 가정하자고 제안하기도 하였다. 우리는 기독교의 신과 그의 형이상학의 신 사이의 알레고리적인 관계를 여기저기서 확인하였으므로, 이 단어를 그의 논증의 체계 자체를 암시하는 단어라 할 것이다. 그러나 신의 실재 존재를 믿고 싶어하지 않는 회의주의자들에게, 앞으로 본인이 펼치게 될 논증에 대한 저항을 벗기기 위한 상상적 출구이기도 하였다.

3. 맺음말 : 코기토와 타자

보았듯이, 이 논문은 데카르트의 형이상학에 대해 흔히 믿어왔던 ‘타자’의 배제의 측면에서 접근하지 않으려고 애썼다. 기독교적 세계관과 새로이 싹트는 합리주의적 세계관이 진리라는 개념 속에 혼재하는 양상을 관찰하기도 하였고, 형이상학적 논증들의 행간에서 환상과 욕망을 보았으며, 고대-르네상스의 전통과 가톨릭 전통이 중첩되는 순간도 목격하였으며, 상상력과 합리적 사유 영역이 한 공간에서 활동하는 것도 보았고, 꿈과 깨어있는 정신의 합리적 사유가 경계 없이 공존하는 모습도 보았다.

40) Descartes, *ibid.*, p. 127.

그러나 『방법서설』에서 밝히듯, 데카르트는 선례나 관습을 통하여 어떤 것도 확신할 수 없다는 것을 깨닫고 오직 자기 자신 속에서 연구함으로써 자신이 걸어야 할 길을 계속 가기로 결심하였다. 데카르트의 철학은 오로지 절대적인 진리의 인식을 위한, 앞선 시대와의 단절이자 모든 선입관과의 단절이었으며, ‘코기토’는, 『방법서설』이 보여주듯이, 지금까지의 철학자 자신의 역사와의 단절을 의미하기도 하였다. 이와 같은 단절은 진리 인식의 객관성을 보장하기 위한 것이었다. 그렇다면 데카르트에게서 내면의 ‘타자’ 혹은 무의식에 대한 태도는 어떠하였을까? 혹시 단절, 혹은 배제는 없었을까?

‘코기토’는 진리에 다가가기 위한 새로운 초석다지기였고, 그것은 오로지 인간 차원의 사유에 의해 입증된 최초의 진리였다. 데카르트는 ‘나는 생각한다 그러므로 존재한다’와 비슷한 생각이 이미 성 아우구스티누스 Saint Augustin(354-430)에게서 발견된다는 사실을 적시하며, 자신의 것이 얼마나 이 전통과 근본적으로 다른지, 메르센 신부에게 보내는 편지(1640년 11월 4일)에서 밝히고 있다. 즉, 중세의 이 위대한 성자가 인간 존재의 확실성과 ‘삼위일체’를 자기 자신의 존재를 통하여 증명하려 했다면, 이 근대 철학의 창시자는 정신은 비물질적인 실체로서 육체와는 근본적으로 다르다는 것을 입증하려 했던 것이다.⁴¹⁾ 이처럼 코기토는 무엇보다 ‘생각하는 나’를 외부의 물질세계의 인식 중심에 세우기 위하여, 인간을 구성하는 정신과 물질을 명백하게 구분함으로써, 인간 존재의 본질을 ‘생각하는 것’으로 규정하고 정신을 인식주체로서 세계의 중심에 세우는 것이 목적이었고, 이것이 근대 철학의 초석이 되었다.

41) “그[성 아우구스티누스]는 우리 존재의 확실성을 증명하고 삼위일체의 어떤 이미지가 우리 안에 있다는 것을 보여주기 위하여 이 생각을 사용합니다. 반면 나는 이 생각하는 ‘나’는 비물질적인 어떤 실체이며 물질적인 어떤 것도 갖지 않는다는 것을 알리기 위해 이 생각을 사용합니다 Il s'en sert pour prouver la certitude de notre être, et ensuite pour faire voir qu'il y a en nous quelque image de la Trinité [...]; alors que je m'en sers pour faire connaître que ce moi, qui pense est une substance immatérielle, et qui n'a rien de corporel.” (Denis Kambouchner, *Descartes n'a pas dit [...]*, Les belles lettres, 2014, p. 64 재인용)

코기토는, 자기 자신을 외부세계로부터 고립시킨 다음, 철저한 내면 성찰을 통한 ‘나’, 그리고 ‘나와 다른 것’ 사이의 경계 짓기였고, 여기서 상상력에 대한 고찰은 그에게 매우 중요한 의미를 지닌다. 『제6 성찰』에서 그는 ‘상상력’이 그가 자신의 본질로 삼고 있는 ‘정신’과는 다른 어떤 ‘타자’에 의존하고 있다고 결론을 내린다. ‘나’의 본성을 오직 ‘정신’으로만 정의 내린 다음, 데카르트는 상상력이 그런 ‘나’의 본질 즉 ‘생각하는 나’에 필수적이지 않다고 말한다. 상상력은 감각에 의해 지각된 세계를 인식할 때, ‘나’의 내면에 이미 내재하는 어떤 관념에 상응하는 무엇을 그 세계에 투사하여 인식하는 능력을 가리킨다. 따라서 상상력은 ‘나’의 ‘관념 구성 능력’ 혹은 이해력과는 무관하며, 이것 없이도 ‘나’가 동일하게 존재할 수 있기 때문에, 나의 존재에 필수 요건이 아닌 것이다. 그럼에도 상상력이 여전히 내 안에 있다는 것은 그것이 ‘나’와는 ‘다른’ 무엇에 의존하고 있음을 의미한다.

데카르트의 타자에 관한 분석은 정교하다. 그는 그의 내면에서 발견되는 “특별한 사유능력들 *des facultés de penser toutes particulières*”로 상상력과 감각능력을 꼽는다. 이것들은 ‘나와 구분되는 *distinctes de moi*’ 것인데, “이 능력들이 나 없이는, 즉 이것들이 결부된 어떤 지성적 실체 없이는, 명석판명하게 인식될 수 없다 [*elles ne peuvent se concevoir clairement et distinctement*] sans moi, c'est-à-dire sans une substance intelligente à qui elles soient attachées.”⁴²⁾ 따라서 이 능력들은 그것 자체로 능동성을 띠고 있는 것으로, 나의 정신의 인식 밖에 머무는 한 ‘나’와 구별되어 ‘나 아닌 것’으로 존재할 수밖에 없으며, ‘생각하는 나’와 연결되지 않으면 무의식적인 힘으로 작용하게 된다. 그러므로 명석 판명

42) Descartes, *ibid.*, p. 324. 영감과 상상력을 옹호한 데카르트의 입장과 여기서 거론되는 상상력에 관한 입장 사이에 모순이 있다고 생각하지는 않는다. 데카르트에게, 생각의 본질은 진위의 여부를 떠나 의식적인 것이며, 양식 *bon sens*에 따라 상상력을 활용하여 명석 판명한 인식에 이르면 되는 것이다. 데카르트가 경계하는 것은 상상작용 자체라기보다는 그 이면에 비의지적으로 작용하는, 육체에 각인된 기억과 결부된 타자 존재의 영향이다. 이 때문에 진리인식에 있어서 양식과 회의가 필수이며, 이것이 상상작용을 순수 정신작용으로 승화시켜줄 것이다.

한 진리 인식을 위해 이 타자 존재를 맹목적으로 배제할 수는 없다.

한편, 상상력이 의존하는 이 ‘타자’는 나의 감각과 더욱 밀접한 관계를 맺으며 ‘기억’에 연결되어 있다. 왜냐하면 그에 따르면, 이것은 이성으로 판단하기 훨씬 이전, 인간은 몸으로 먼저 세상과 소통하였고, 그 기억이 몸에 각인되어, ‘나’의 의지와 상관없이, 감각 인식에 영향을 끼치기 때문이다. 그리고 그는 그 기억이 얼마나 현실을 왜곡되게 인식하게 하는지를 지적한다. 이런 기억이 내 사유 속에서 ‘나’의 동의 없이, 때로는 내가 의식적으로 만들어낸 관념보다 훨씬 더 생생하고 선명한 관념들을 만들어 내기도 한다. 이처럼 자신도 모르는 ‘내적, 능동적 작용인’이 있어서 여러 허구들을 상상하게 만드는, 말하자면 환상작용을 하는 것이다. 상상력과 ‘기억’을 통하여 자신의 존재를 드러내는 이 능동적 ‘타자’는 훗날 프로이트의 무의식과 상당히 닮아있다.⁴³⁾ 이처럼, 데카르트는 자신도 모르게 자신의 내면에서 능동적으로 작용하는 이 ‘타자’ 존재가 사유 주체로서의 ‘나’의 실존적 조건을 구성하고 있음을 간과하였다.

그러나 그는 이 타자 존재를 인지하면서도, 그것에 대한 ‘나’의 명석 판명한 인식이 항상 가능한지에 대해 더 이상 언급하지 않으며, 그 존재와 어떤 관계를 맺어야 하는지에 대해 알아보려는 별다른 노력을 하지 않는다. 이유는 분명하다. 그 ‘타자’의 목소리가 말하고자 하는 진실을 듣는 일이 그가 추구하는 진리의 핵심이 아니고, 그가 떠안은 시대적 과제가 그 타자 존재의 능동적인 그러나 비의지적인 활동이 갖는 의미의 이해에 있지 않았기 때문이다. 이를 위해서는 프로이트를 기다려야 했다. 그러나 그것으로 데카르트가 ‘타자’를 배제하였다고 한다면, 그것은 그의 코기토의 가치를 명석 판명한 사유의 차원에 한정하여 반만 인정하는 것이다. 그가 감각능력과 상상능력에 능동적으로 개입하는 ‘타자’의 존재를 명백하게 인식하였기에, 끊임없이 ‘회의’해야 할 이유 또한 그에게 명백하다. 코기토는 능동적인, 따라서 제어하기 힘든 이 내면의 ‘타

43) 데리다는 프로이트의 ‘무의식’을 ‘기억흔적’이란 개념으로 설명해내는데, “Freud et la scène de l'écriture”, *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967을 참고하기 바란다.

자'를 침묵 속에 끌어안은 채, 후예들에게 유산으로 남겨진다. '코기토'의 본질이 '과정'에 있음에도 불구하고, 그것에 대한 관심 없이 오직 '의식' 곧 '주체'라는 등식만이 데카르트주의자들에 의해 편협하게 수렴되었고, '명료한 생각'이라는 데카르트 전통은, 과정에 대한 무관심 속에서, 혹은 결론의 권위에 대한 맹목적인 숭배 속에서, 코기토에 이른 선조의 노력의 '결론'에서 출발하였다. 미셸 파라이Michel Parahy에 따르면, 20세기 전반, 데카르트주의가 절정에 이르렀을 때 의식conscience은 곧 양심conscience이 되고, 육체에 대한 자기 통제가 되며, 무의식은 책임감 앞에서의 부도덕한 도피, 자유의지의 파괴이고, 코기토는 '자기 자신에 대한 주체의 장악la prise de pouvoir du sujet sur lui-même'⁴⁴⁾이 되기에 이른다. 의식 중심주의, 이성 중심주의는 자기 자신에 의한 자기 자신의 상실이나 다름없었다. 그리고 이러한 경향을 인간의 왜곡이라고 부정된 정신분석은 억압된 인간의 면모를 들춰내는 획기적인 사고방식으로 받아들여졌다.

그런데 장-마리 베스Jean-Marie Vaysse는 프로이트가 바라본 무의식을 “근대인들의 무의식”이라고 규정한다. 그에 따르면, “데카르트주의는 무의식을 배제하는 것이 아니라 무의식에 대한 문제제기를 가능케 하는 조건을 구성”하며, 정신분석은 사유 주체로서의 ‘나ego’라는 주체의식이 분출하는 순간에 세워진 “근대 주체성의 형이상학과, 영혼을 순수정신으로 변화시키고 육체를 기계화하는 이원론을 전제로 한다”⁴⁵⁾ 여기서 ‘데카르트주의le cartésianisme’라는 단어의 이중성에 주목하자. 이 단어는 데카르트의 철학을 의미하는 동시에 그의 후예들에 의해 계승된 형이상학을 가리킨다. 원천과 후속을 모두 지칭하는 이 단어는 코기토에 이르는 성찰의 과정과 후예들에 의한 수용의 양상을 모두 포함하며, 이것은

44) Michel Parahy, *L'inconscient de Descartes à Freud*, L'Harmattan, 2010, p. 17.

45) “Le cartésianisme n'exclut donc pas l'inconscient, mais constitue au contraire la condition de possibilité de sa problématisation. Ainsi la psychanalyse présupposera-t-elle à son insu la métaphysique de la subjectivité et le dualisme spiritualisant l'âme et mécanisant le corps.” (Vaysse, *ibid.*, p. 35)

여기서 우리가 말하고 있는 내용이기도 하다. 데카르트의 철학의 틀이 프로이트의 정신분석 이론의 출현 조건이라는 배스의 관점은 코기토에 내포된, 배제가 아닌 침묵이 후속 세대에 의해 어떻게 취급되었는가를, 그 망각·억압의 현실을 설명해준다. 그리고 프로이트의 정신분석을 근대 철학의 귀결로 간주하는 것은 현대철학이 근대적 사고의 틀에 충격을 가한 정신분석을 근대철학과의 단절이 아닌, 그것의 연장선상에 위치시키고 있음을 말해준다. 현대의 인간관을 변화시키고 사상적 흐름을 선도하는 것만 같던 정신분석의 충격의 신선함은 이제 기지의 친숙함으로 변모해버렸다. 코기토의 원천에 웅크린 침묵의 재발견이 정신분석의 이론에 혁신을 요구하고 있다. 정신분석은 근대성의 뿌리를 완전히 잘라내고 새로운 사유의 모델을 제시함으로써 전위로서의 명성을 되찾을 수 있을까? 그러나 타자 존재를 내면에서 예감할 수 있는 능력은 바로 코기토의 원동력인 ‘회의’의 예리함이다. 바로 이것이 타자 존재에게, 그것이 어떤 것이든, 의식으로부터 배제의 운명을 피할 가능성을 열어준다는 것을 데카르트가 보여주었다. 근대주체의 존재를 세운 코기토가 시대를 거둬들이면서도 현대성을 유지할 수 있는 힘이 바로 여기에 있다 할 것이다.

참고문헌

1. 텍스트

Descartes, René. *Oeuvres et Lettres*, textes présentés par André Bridoux, Gallimard, “Pléiade”, 1953.

2. 연구서

데카르트, 『성찰. 자연의 빛에 의한 진리 탐구, 프로그램에 대한 주석』, 이현복 역, 서울, 문예출판사, 1997.

Baillet, Alain, *La vie de monsieur Descartes*, Paris, 1691.

Fabre, Nicole, *L'inconscient de Descartes*, Bayard, 2003.

James, Tony, *Le songe et la raison. Essai sur Descartes*, Hermann, “philosophie”, 2010.

Kambouchner, Denis, *Descartes n'a pas dit [...]*, Les belles lettres, 2014.

Parahy, Michel, *L'inconscient de Descartes à Freud*, L'Harmattan, 2010.

Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain I*, Plon, 1952.

Vaysse, Jean-Marie. *L'inconscient des Modernes*, Gallimard, 1999.

Vergely, Bertrand. *Descartes ou l'héroïsme de la modernité*, Les Essentiels Milan, n° 293, 2008.

〈Résumé〉

Émergence du sujet scientifique comme
fondement moderne
de la connaissance de la Vérité – cogito et Autre

CHOE Ae-young

Il s'agit d'une étude sur le thème de "l'émergence du sujet de la connaissance de la Vérité dans la littérature française (les belles lettres) du 16ème au 17ème siècle". Pour mener à bien cette recherche, j'examine le *cogito* de Descartes, résultat des longues méditations métaphysiques que le philosophe a effectuées pour arriver à découvrir l'essence de son être afin de se faire la base solide de la connaissance de la Vérité. Pour cela, j'essaie de faire une lecture des *Méditations* de Descartes et de dégager l'essentiel de sa métaphysique dans laquelle il s'est engagé avec la nouvelle conception du temps discontinu. Puis j'examine le mouvement de son raisonnement dans lequel le sujet de la connaissance scientifique se fait jour, en tenant compte des implications de l'intériorité de ce philosophe dans ce grand événement historique de la philosophie occidentale, comme ses trois récits de rêve; et je me réfère, s'il y a lieu, à sa biographie par Adrien Baillet, ou à sa correspondance dans la perspective psychologique, pour relever des fantasmes qui se laissent entendre au cour de ses méditations: fantasme d'auto-engendrement ou celui d'identification au Créateur comme acte fondateur. A la fin, j'essaie de montrer que l'Autre, peut-être l'Inconscient, l'être actif découvert par Descartes dans son intérieur et qui agit indépendamment de sa volonté est inclu dans la notion de cogito.

주 제 어 : 데카르트(Descartes), 과학주체(sujet scientifique), 진리인식
(la connaissance de la Vérité), 성찰(Méditations), 코기토
(cogito)

투 고 일 : 2017. 6. 25

심사완료일 : 2017. 8. 3

게재확정일 : 2017. 8. 10

중등학교 프랑스어 교육 활성화 방안*

- 프랑스어 관련 교내·외 활동 운영 사례를 중심으로 -

이 송
(부산대학교)

차례

1. 들어가는 말	3.2 교외 활동
2. 교과 관련 교내·외 활동 운영의 필요성	4. 제언
2.1. 입시제도의 변화	4.1. 지역사회와의 연대
2.2. 다양한 경험의 제공	4.2. 중학생의 프랑스 언어·문화 접촉 기회 확대
3. 프랑스어 교과 관련 교내·외 활동 운영 사례	4.3. 프랑스어 교사의 교과 연계 진로교육
3.1. 교내 활동	5. 맺는 말

1. 들어가는 말

2000년대 들어 고등학교에서의 프랑스어 교육이 양적으로 크게 위축되기 시작한 것은 ‘수요자 선택 중심 교육과정’을 구성 원칙으로 삼는 제7차 교육과정이 시행되면서 일본어와 중국어를 중심으로 극심한 편중 현상이 초래된 탓이었다. 제7차 교육과정 시기인 2007년에 일반계 고등

* 본 연구는 2016학년도 부산대학교 교내학술연구비(신임교수연구정착금)에 의한 연구임. 또한 본 연구는 2017년도 제14회 외국어 교수법 세미나(부산대학교 사범대학 불어교육과·독어교육과 주최)에서 ‘중등학교 제2외국어 교육 활성화 방안’이라는 제목으로 발표한 내용을 수정·보완한 것임.

학교에서 가장 많은 학생이 선택한 제2외국어 교과목은 일본어(62.96%)이고 다음이 중국어(25.72%)로 이 두 과목이 압도적으로 우세하며, 프랑스어를 선택한 학생 수의 비율은 4.85%에 불과하다. 2012년도의 선택 학생 수 비율에서도 이러한 동양어 편중 현상은 큰 변화 없이 유지되고 있다. 프랑스어 선택 학생 수의 비율은 4.85%에서 3.95%로 약간 감소한 반면에 학생 수는 2007년 대비 40% 수준으로 급감하였다.¹⁾

이처럼 동양어 편중 현상 외에도, 프랑스어 교육의 위축을 가속화시킨 보다 근본적인 요인은 제2외국어 교육 자체의 황폐화에 있다. 2009 개정 교육과정에 의해 ‘프랑스어 I’ 과목은 일반계 고등학교의 교과 편제 가운데 ‘생활·교양 영역’의 제2외국어 교과로 분류되고, 필수 선택과목이라는 지금까지의 지위를 상실하였다(이송, 2013: 2). 모든 학생이 반드시 제2외국어 중 하나를 선택해서 배우도록 요구하던 이전의 교육과정과 달리, 이제는 기술·가정, 제2외국어, 한문, 교양(철학, 논리학, 심리학, 교육학, 종교학, 진로와 직업, 보건, 환경과 녹색성장) 중에서 학교와 학생이 자유롭게 선택할 수 있는 교육과정으로 변하면서, 제2외국어를 배우는 총 학생 수가 대략 절반 이상으로 급감한 것이다. 2007년에는 제2외국어 학습자가 410,145명이었지만, 2009 개정 교육과정이 적용되기 시작한 2012년에는 199,106명으로 줄었다.

이러한 문제에 대해서 외국어교육정상화 추진연합은 “교육과정 편제 상에 ‘생활·교양 영역’ 교과에 속해 있는 ‘제2외국어’ 과목을 ‘외국어

1) 교육통계서비스(<http://kess.kedi.re.kr>)의 ‘일반계 고등학교 제2외국어 과목 개설 현황’

선택 과목명	2007년 학생 수	비율	2012년 학생 수	비율
독일어1	22,124	5.39%	6,524	3.28%
프랑스어1	19,910	4.85%	7,865	3.95%
스페인어1	3,575	0.87%	1,514	0.76%
중국어1	105,481	25.72%	61,820	31.05%
일본어1	258,211	62.96%	121,114	60.83%
러시아어1	844	0.2%	257	0.13%
아랍어1	0	0%	12	0.006%
계	410,145		199,106	

영역'으로 재편성해야 한다"고 지속적으로 촉구해 왔다.²⁾ 그러나 2018년부터 시행되는 2015 개정 교육과정에서도 이러한 교육과정 편제가 유지되고 제2외국어 자체의 위상이 낮아지고 있는 추세를 감안할 때 교과 활성화를 위한 외부 조건의 개선을 기대하기가 쉽지 않다.

교과 외부적 조건 개선의 문제와 관련해서 중등학교 프랑스어 교육 활성화 방안에 대한 선행연구를 살펴볼 필요가 있다. 예를 들어 김경석 외(2002: 142-148)가 중학교에서부터의 제2외국어 조기교육의 필요성, 제2외국어를 필수과목으로 하는 대입제도 개선 등을 주장하고, 이경수(2014: 85)는 대학입시에 제2외국어를 실질적으로 반영하는 제도적인 변화, 영어 이외의 제2외국어의 필요성에 대한 사회 전반의 인식변화가 필요함을 주장하였다. 그런데 이 두 연구가 10년 이상의 시간차에도 불구하고 비슷한 논조의 주장이 계속되었다는 것은, 현 상황에서 프랑스어 교육의 활성화를 위해서 제도적 개선이나 사회인식 변화를 기다리는 것은 다소 요원하다는 사실을 방증하고 있다.

따라서 교과 자체의 질적 변화, 즉 프랑스어 교육 내용의 질적 향상을 통한 저변 확대와 지속적인 프랑스어 학습 지원을 위한 교과 내부적인 노력이 더 필요하다. 프랑스어 학습자가 양적으로 급감한 것은 사실이나, 그 희소성에 의해 상대적으로 긍정적인 측면이 생겨난 것도 부인할 수 없다. 예를 들어 “자의에 의해 프랑스어반을 선택한 학습자들은 학습 동기가 높으며, 이들은 프랑스에 대한 긍정적인 이미지를 가지고 있다” (김현진, 2007: 30). 또한 수적 열세가 전적인 황폐화를 의미하는 것은 아니다. 개별 학교가 아닌 대단위 차원에서 지역 교육청과 대학이 연계하여 ‘교육과정 연계 및 학점인정을 위한 교육청-대학간 프로그램’이 상당수 운영되고 학교 밖 공교육의 범위에서 프랑스어를 학습하는 고등학교 학생도 있기 때문이다.³⁾

2) <http://news1.kr/articles/?3023898>

3) 예를 들면 부산광역시교육청과 경성대의 ‘글로벌 어학캠프’, 인천광역시교육청과 인하대학교의 ‘소수학생 선택과목 계절학교’, 경상남도교육청과 경남대, 경상대, 창원

현실적인 상황 변화에 대한 기대는 논외로 하고 효과적인 교수 방법과 내용에 대하여 논의함으로써 프랑스어 교육의 내실화를 통해 점진적으로 프랑스어 선택자를 확보하는 것이 더 중요한 일이 되고 있다. 또 다른 한편으로는 수업 방법 개선의 차원을 넘어 동아리 활동이나 캠프 등 수업 외 활동을 통해 프랑스어 학습을 지원하고 지속가능한 프랑스어 교육의 질적 향상을 꾀하는 것이 더 중요한 일이 될 것이다.⁴⁾

프랑스어 관련 교내·외 활동의 운영을 통해 중등학교에서의 프랑스어 교육을 활성화 할 방안을 찾아보고자 하는 것이 본 연구의 목적이다. 현재와 같이 소수의 학생들만이 선택하는 제2외국어인 프랑스어 교과에 내적 변화를 제안하지만 여기서는 교실 수업 개선은 논외로 하고 수업 외 활동으로 한정하여, 교내 활동과 교외 활동으로 나누어 살펴볼 것이다.

이 연구는 중등학교에서의 프랑스어 교육의 질적 향상과 저변 확대를 꾀하고, 더 나아가 대학교 프랑스어 관련 학과들의 활성화에도 기여하는 기대효과가 있다. 교내·외 활동을 통해 프랑스어와 프랑스어권 문화를 체험한 학생들에게 있어 단순히 프랑스어 과목에 대한 긍정적 태도 또는 호감을 넘어서 대학진학 시 학과 선택에도 영향을 미치기 때문이다. 이러한 고찰이 차후 프랑스어 교육에 보다 더 적합한 교과 관련 교내·외 활동의 새로운 방향과 모델을 고안하는 데 도움이 되기를 기대한다.

2. 교과 관련 교내·외 활동 운영의 필요성

여기서는 프랑스어 교과와 관련된 교내·외 활동을 운영해야 할 필요성을 두 가지 차원에서 점검하고자 한다. 첫째는 ‘학생부 종합전형의 확

대의 ‘제2외국어 대학위탁교육’ 등이다.

4) 이은신(2004)이 소개하는 동아리(프랑스 문화반) 활동, Lee Sang Hee(2011)의 프랑스어 관련 교외 활동, 이경수(2014: 90-92)가 제안한 ‘중학생을 위한 프랑스어·문화 캠프’, 청주외국어고등학교 프랑스어과의 ‘내 고장 알리기 한불문화캠프’ 등.

대'라는 대학입시의 최근 경향에 맞추어 프랑스어 학습자들의 학교생활 기록부(이하 학생부)에 교과와 관련한 노력과 성과를 기록할 수 있다는 점이다. 둘째는 프랑스어를 실제로 사용하기 어려운 우리나라 고등학생 학습자들이 교내·외 활동을 통해 프랑스어를 사용하고, 프랑스어권 예술·문화를 직접 체험할 수 있도록 다양한 경험을 제공한다는 점이다.

2.1. 입시제도의 변화

한국대학교육협의회의 발표에 따르면 전국 197개 4년제 대학은 2018 학년도에 수시 73.7%, 정시 26.3%로 학생선발을 예정하고 있다. 특히 서울 지역 주요 대학의 수시 모집인원 중 학생부 종합전형이 60% 정도를 차지한다.⁵⁾ 모집인원 비중을 보면 이제 수능 대비 객관식 문제풀이는 고등학교의 주요 역할이라 할 수 없게 되었다. 최근 고등학교 교육의 화두가 된 학생부 종합전형은 고교 교육과정·대입전형 전문가인 입학사정관이 학생부를 중심으로 교과발달사항, 비교과 활동사항, 자기 소개서, 추천서, 면접 등을 통해 대학 및 모집단위 특성에 맞게 종합적으로 평가하는 전형이다.⁶⁾ 단순히 교과 점수를 반영하는 수준을 넘어서 학생부를 종합적으로 활용하는 입학전형의 선발 인원이 점점 늘어나고 있으므로, 학생부 종합전형이 학교 현장에 미치는 긍정적인 영향은 크다. 학생의 능력과 소질을 계발하는 교육이 고등학교 현장에 정착된다면 학교 교육은 바람직하게 작동할 것이기 때문이다. 학생부 종합전형에서 중요하게 보는 '교과 세부능력 및 특기사항'에는 교과 성적이 아니라 수행 과제, 학습활동 참여도 및 태도, 교과와 관련한 진로 탐색 과정, 성장을 가늠할 수 있는 노력과 성과를 적어야 한다.⁷⁾

5) <https://www.labortoday.co.kr/news/articleView.html?idxno=176996>

6) 학업 역량, 전공 적합성, 발전 가능성(잠재력), 인성 등을 정성적으로 평가하며, 학교 내 활동의 지속성, 성실성, 유의미성 등을 중요시 하며, 활동의 결과보다는 준비과정 및 노력, 활동 이후의 변화 등 과정을 중심으로 평가한다는 특징이 있다.

(<http://www.dhnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=70252>)

‘학생부 종합전형의 확대’로 요약되는 대학입시에서의 평가방식의 변화가 고등학교의 교육과정과 수업의 변화를 요구하고 자기주도적 학습을 활성화시킬 것이라는 기대와는 별개로 정부의 정책에는 문제점도 있다. 예를 들어 공인어학시험(토플, 토익, DELF 등) 성적, 각종 교내·외 인증 사항, 논문(학회지), 도서 출간, 발명특허 내용은 학생부 어떠한 항목에도 입력하지 못하게 규제하고 있다(교육부, 2016: 68). 만약 자신의 ‘꿈과 끼’를 바탕으로 설정된 진로를 위해 자기주도적으로 꾸준히 노력해 온 학생이 DELF 인증을 취득하거나 고등학생 프랑스시 낭송대회에서 수상하더라도 학생부에 기재할 수 없고 자기소개서에도 기재할 수 없는 것이 현실이다. 이러 저러한 내용은 기재할 수 없다거나 항목 별로 글자 수를 제한하는 규제와 지침 속에서 학생들의 ‘꿈과 끼’를 신장시키는 것을 기대하는 것이라 오히려 학생의 자기주도성을 저해한다는 모순을 안고 있다(김경범 외, 2016: 19).

그러나 이러한 ‘학생부 기재요령’이라는 금지와 규제의 현실적 제약 속에서도 가능한 한 많은 학생들을 대상으로 자율적 탐구나 활동 내용, 개별적 특성을 적극적으로 기록하기 위해서는⁸⁾ 고등학교 프랑스어 교사가 교과 연계 교·내외 활동의 운영을 시도할 필요가 있다. 더불어 프랑스어 관련 교·내외 활동의 운영을 지원할 수 있는 연구도 필요한 시점이다.

2.2. 다양한 경험의 제공

Cuq(2003: 121-122)의 분류에 따르면 프랑스에서 프랑스어를 배우는

7) ‘학생부 기재요령’의 예시는 다음과 같다. (2학기) 프랑스어 I : 프랑스어 작문 능력과 독해 능력이 우수하며, 이를 통하여 평소 관심을 가지고 있는 프랑스문화원을 방문하여 프랑스문화와 관련한 방송자료와 역사 자료 등을 조사하며 정리하기도 함(교육부, 2015: 98).

8) ‘교과 세부능력 및 특기사항’은 교육적인 차원에서 가능한 한 많은 학생들을 대상으로 입력해야 하며, 학생의 개별적 특성이 드러나지 않는 단순한 나열식 입력을 지양해야 한다(교육부, 2016: 67).

것과 같이 목표어가 사용되고 있는 나라에서 외국어를 배우는 경우를 ‘동질언어 학습환경 *contexte homoglotte*’에서의 학습이라고 하는데, 이것은 목표어가 사용되지 않는 나라에서 외국어를 배우는 ‘이질언어 학습환경 *contexte hétéroglotte*’에서의 학습과 대립되는 개념이다. 프랑스어를 사용하지 않는 사회적 환경에서 프랑스어를 학습하는 우리나라 학습자들은 ‘이질언어 학습환경’에 놓인 전형적인 예이다.

프랑스어는 그 어떤 과목보다 실용적 목표를 우선시 하는 과목이고 학습자의 실생활과 직결되는 과목으로 표방되지만,⁹⁾ 즉각적인 실제 사용가능성은 희박하다.¹⁰⁾ 중국어나 일본어에 비해서 한국의 거리나 상가 등 일상생활에서의 대면 접촉 또는 수학여행이나 자매학교 교류 등 프랑스어의 실제 사용 국면은 극히 제한적이다. ‘우체국은 어디입니까?’ ‘오른쪽으로 도세요’ 또는 ‘이것은 얼마입니까?’라는 것을 연습시키면서, 혹시나 있을지 모를 프랑스에서의 생활을 성공적으로 영위하기 위한 수단으로 프랑스어 교육을 제한할 수 없는 이유이다. 프랑스어 관련 교내·외 행사 활동이나 공연 활동을 통해 ‘지금, 여기’의 자신, 자신의 삶에 대해 프랑스어로 말해보고, 프랑스어권 예술·문화를 직·간접적으로 체험하는 것이 더 유의미한 일이 될 것이다. 이러한 취지는 외국어 교수·학습 방법론의 최근 경향으로, 학습과 사용의 단절을 지양하는 행위중심 접근법 *approche actionnelle*에 근원을 두고 있다.¹¹⁾

9) 교육과정의 편제상 프랑스어는 생활·교양 영역으로 분류되어 있어, ‘기술·가정=생활’인 것처럼 ‘프랑스어=생활’이라는 과목 성격을 가진다.
 10) 외국어를 배워 당장 또는 적어도 단시일 내에 원어민과 의사소통을 하고자 하는 교육목표는 우리 교육현실에 맞지 않다. 우리나라 고등학생들은 프랑스어를 당장 실제로 사용할 가능성이 그리 많지 않기 때문이다(김경석 외, 2002: 64).
 11) 이근남 외(2015: 117-118)에 의하면 행위중심 접근법은 “학습자들이 학습에 의미를 느끼며 능동적으로 학습에 참여하여 실제적인 언어 사용 능력을 배양할 수 있다는 점에서 흥미롭다.” “언어 학습자와 사용자를 동일시하며 언어를 단순한 소통이 아닌 행위의 수단으로 보는 행위중심 접근법은 외국어교육 역사에 있어서 획기적인 발상의 전환을 보인 방법론이라 할 수 있다. 이로써 언어 교육은 교실의 틀을 벗어나 사회의 실제 행위와 직접 연계되면서 학습자들이 언어 학습에 대한 즉각적인 필요와 동기를 느끼기 때문에 유의미한 학습이 이루어질 수 있다는 주장은 상당히 설득력이 있다.”

이근남 외(2005: 200)가 고등학교 제2외국어 교육목표 설정을 위한 연구에서 언급한 것처럼 한국의 고등학교에서 프랑스어를 선택하는 학생들은 ‘필요도’보다는 ‘관심도’에 의해 더욱 동기화 되었을 가능성이 높다. ‘의사소통 능력의 신장’이라는 언어의 기능성, 실용적 목표에만 한정하기 보다 그것을 넘어서는 학습자의 기대, 경험과 같은 개인적 지평을 넓혀주고, 프랑스어권 사회와 문화에의 직·간접적인 접촉, 나아가 프랑스어권 사회와 문화에 대해 긍정적 인식을 갖게 되면서 학습자의 관심을 계속 유지시키는 것이 중요해 보인다.¹²⁾ 따라서 ‘이질언어 학습환경’에서도 청소년 학습자에게 프랑스 언어와 문화를 다양하게 경험할 기회를 제공하는 하나의 방법으로서 교과 연계 교·내외 활동을 운영할 필요가 있다.

3. 프랑스어 교과 관련 교내·외 활동 운영 사례

프랑스어 교육은 교실 안에서 교과서만으로 이루어지는 것이 아니다. 수업 활동이 수업 외 활동에서 심화되고 교내 활동이 교외 활동으로 확장되면서, 교실과 교과서를 넘어서 프랑스어 교과와 연계한 교내·외 활동들을 통해 학습자는 현재 자신의 삶과 가장 가까운 곳에서 만날 수 있는 프랑스어·프랑스어권 문화를 다루어 보며 실제적인 프랑스어 학습 경험을 갖게 되는 것이다.

여기서 소개하는 프랑스어 교과 관련 교내 활동은 B고등학교의 프랑스어 학습자의 사례를 중심으로 한다. 교외 활동에 관해서는 부산·경남 교육청 산하 다수의 중·고등학교 프랑스어 학습자를 대상으로 B대학교 불어교육과가 운영한 프로그램 사례를 소개한다.

12) 아시아에서의 프랑스어·독일어 학습은 단지 그 언어를 사용할 수 있게 해주는 것만이 아니라, 그 언어의 사용 기회가 적을지라도 사회적 개인을 양성하는 역할이 우선이다. 이런 외국어들을 학습한 경험이 점차 다중언어적이고 다중문화적으로 변화해 가는 사회를 풍요롭게 하는 것이다(Nishiyama, 2011: 18).

3.1. 교내 활동

3.1.1. 동아리 활동¹³⁾

프랑스어 및 프랑스어권 문화와 직접적으로 관련된 동아리를 조직하고 운영할 수 있다. 또한 프랑스어 및 프랑스어권 문화와 간접적으로 관련된 동아리, 예를 들어 유럽 연합과 관련한 동아리를 조직하고 운영할 수 있다.

1) 프랑스어 연구 자율 동아리

- (1) 프랑스어 심화학습
- (2) 프랑스 요리 실습
- (3) 르몽드 디플로마티크 기사 읽기
- (4) 지역사회참여 프로젝트 projet d'action communautaire¹⁴⁾ : 부산의 명소를 테마로 한 소책자 프랑스어 번역(2014년), 부산의 관광지 30곳에 대한 프랑스어 홍보책자 제작(2015년),¹⁵⁾ 부산의 지역축제와 먹거리에 대한 프랑스어 홍보책자 제작(2016년),¹⁶⁾ 학교 브로셔, 학교 홈페이지를 프랑스어로 만들기

13) “프랑스어 동아리 활동은 교과 시수부족 문제를 보완하여 심화학습을 행할 수 있고, 동아리 활동을 통한 학습자의 흥미와 동기 유발이 교과 학습에 전이되어 프랑스어 수업을 더욱 활성화한다”(이송, 2015: 291).

14) 자신이 거주하는 고장에 대한 홍보 책자나 관광 안내서를 프랑스어로 제작하거나 번역함으로써 지역 이해 및 홍보와 프랑스어 사용 능력 향상이라는 효과를 성취할 수 있다. 프랑스어 동아리 선후배 및 동급생이 공동 작업으로 원고를 상호 교정하면서 가시적 결과물을 산출해 가는 과정에서 협동적이고 조화로운 인성을 함양할 수 있다. 이는 학교에서 배운 외국어를 자신의 생활현장에서 공익적 목적으로 실천하고 적용해 보는 경험을 할 수 있다는 점에서 성취감을 주는 유의미한 활동인 동시에(이송, 2015: 291), 프랑스어 관련 학과 진학에 필요한 교내 활동 실적이 되기도 한다.

15) 전교생 대상 설문조사 결과를 분석하여 부산의 명소 30곳을 선정한 후, 부산광역시로부터 사진을 제공받고 명소에 대한 소개글과 교통편 등의 정보를 프랑스어로 작성하였고 원어문의 감수를 거쳐 국판(A5) 크기로 60여 쪽의 컬러판 소책자를 발행하여 시청 및 교육청 등 필요한 곳에 배부하였다.

16) 2016학년도 부산 홍보책자 제작에 참가했던 3학년 학생 5명 중 4명은 서울과 지방

- (5) 봉사활동 : 제9회 외국인과 함께하는 어울마당(부산광역시 및 부산국제교류재단 주관) 프랑스문화부스 홍보 도우미, 부산거주 프랑스어권 외국인과의 교류, 세계 문화체험전 참관
- (6) 지역 프랑스어 학습자들의 연합 동아리 활동

2) EU 연구부

- (1) 유럽연합 관련 독서 : 하나의 유럽(강원택), 유럽의 미래를 말한다(기든스)
- (2) 르몽드 디플로마티크 기사 읽기
- (3) 주한 EU 상공회의소 봉사활동 : 지적재산권 보호 캠페인
- (4) 초청특강 : 유럽연합의 이해(부산대학교 EU 센터장)
- (5) 세계문화 특강 : 한국과 네덜란드의 성장과정 비교(부산국제교류재단)
- (6) 지역사회참여 프로젝트 : 재활용 이면지 연습장 제작·배포
- (7) EU 워크 세미나 발표 : 부산대학교 EU 센터가 주관하는 2015 EU 워크 세미나에서 'EU를 통해 본 아시아 연합의 구상'을 주제로 학교 동아리 활동에서의 연구 결과를 발표하고 대학생 및 대학원생들과의 질의·응답 및 토론 실시

3.1.2. 행사 활동

1) 프랑스의 날

이 행사는 '2015-2016 한-불 상호교류의 해' 공식인증 사업의 일환으로 수행되었다. 플래카드 디자인, 포스터 제작·부착, 삼색기 제작·장

의 프랑스어 관련학과에 진학하였다. 이들 5명 중 3명은 2학년 때 3.2.1.의 프랑스 언어·문화 체험활동에서 공연한 적도 있다. 이 사례자들이 부산 홍보책자 만들거나 프랑스 언어·문화 체험활동 참가 경험 때문에 프랑스어 관련학과에 진학했다고는 단정할 수 없다. 그러나 자신의 전공으로 프랑스어를 택한 사례자들에게 있어서 적어도 고등학교에서의 프랑스어 학습 경험이 유의미하고 유쾌했을 것이고, 자신이 프랑스어라는 전공을 잘 해나갈 것이라는 상당한 믿음이 있었을 것이라고 미루어 짐작할 수 있다.

식에서부터 공연 총감독까지 프랑스어를 수강하는 1·2학년생 86명 전원이 역할을 가지는 학생주도형 교내 행사라는 점이 특징이다.

프랑스어와 한국어 순차 사회로 진행되었고, 평소 수업을 통해 익힌 프랑스어 실력을 발휘해 한국 고전소설인 ‘별주부전’을 프랑스어 버전으로 각색해 공연하였으며, 이외에도 상송 합창, 프랑스 시 낭송, 프랑스 요리인 크레프 만들기 및 시식, 프랑스 문화 퀴즈대회, 프랑스 자매학교 학생들과의 상호 영상 편지 등 한국을 프랑스에 알리고 프랑스를 알 수 있는 다채로운 프로그램을 준비하여 공연했다. 또한 프랑스어권 국가인 콩고민주공화국에서 외교관으로 근무하는 졸업생이 자신의 프랑스어 학습 경험과 직업 세계, 국제무대에서의 프랑스어의 위상 등에 대해 소개하는 영상 메시지를 통해 학생들의 프랑스어 학습 동기를 북돋우는 역할을 하였다.

2) 선배와 함께하는 국제기구 취업설명회

청소년들은 교사나 부모 등 연장자로부터의 가르침보다는 비교적 그들과 동시대를 살고 있는 학교 선배들의 이야기에 더 쉽게 감화되는 경향이 있고 그들을 선망하기도 한다. 따라서 프랑스어 학습 경험을 전해 주고 대학에서의 교양 프랑스어나 전공 프랑스어 학습 과정, 자신의 직업 세계와의 관련성을 안내해 줄 수 있는 졸업생의 초청 강연을 운영하면 학생들의 관심을 불러일으키고 프랑스어 학습에 대한 자긍심과 학습 의욕을 제고할 수 있다.

사례로는 유엔 세계식량계획의 직원으로 중동의 예멘에서 근무하고 있는 프랑스어반 졸업생을 초청하여 유엔 취업 성공 비결을 청취하는 ‘선배와 함께하는 국제기구 취업설명회’를 들 수 있다. 르완다, 수단, 예멘 등에서의 현장 경험, 외교부 국제기구 인사센터에서의 전문용어와 국제기구 초급전문가(JPO) 선발과정을 해설하고, 국제기구 전문인력이 갖추어야 할 자질 등에 대한 질의응답의 시간을 가졌다. 추후 개별적으로 이메일을 통해 선후배 간 진로탐색 인터뷰가 이루어지기도 했다.

3.2 교외 활동

3.2.1. 프랑스 언어·문화 체험활동

본 연구에서 사례로 제시하는 ‘고등학생 프랑스 언어·문화 체험활동’은 2009년에 처음 시작해 2016년까지 지속적으로 운영되었다. 부산광역시 소재한 고등학교 1, 2학년 프랑스어 수강자를 주대상으로 하는데, 8년 동안 이 프로그램에 참가한 고등학생, 대학생, 교사, 교수, 부산 거주 프랑스인의 연인원은 1200명 내외로 추산할 수 있다. 2016년 행사는 ‘2015-2016 한-불 상호교류의 해’ 공식인증 사업으로 수행되었다.

이 프로그램의 가장 큰 특징은 ‘체험활동’이라는 그 명칭에 있다. ‘언젠가 프랑스에 간다면...’을 가정한 것이 아니라, 대한민국 부산에서 프랑스어를 배우는 고등학생들이 그동안 배운 프랑스어 실력을 뽐내고 진짜 프랑스 사람도 만나 대화하고 바게트와 치즈도 먹어보는 것이 진정한 프랑스어 교육이라는 취지에서 당초부터 ‘대회’ 형식이 아닌 ‘체험활동’이라는 이름으로 시작되었다. 또한 ‘대회’라는 명칭을 가지면 학생부나 자기소개서에 기재할 수 없다는 규제를 피하기 위한 방책이기도 하다.

부차적으로는 대학과 고등학교의 연계교육 프로그램의 일환으로 고등학생 프랑스 언어·문화 체험활동을 운영함으로써, 사범대학 불어교육과 학생들의 바람직한 교직원 형성을 도모하는 한편, 학생부 종합전형에 대비하는 지역 고등학생들에게 교과 관련 체험활동 경험을 통해 프랑스어 관련학과로의 진로탐색에 도움을 제공할 수 있다.

2016년에 시행된 프로그램의 주요 내용은 <표 1>과 같다. 중등학교, 대학교, 지역사회가 상호 협력하여 교내·외 활동의 새로운 모델을 고안하는 데 도움이 될 수 있도록 실제의 행사 계획을 그대로 게재한다.

〈표 1〉 고등학생 프랑스 언어·문화 체험활동 주요 내용

<p>1. 프로그램명 : 제8회 고등학생 프랑스 언어·문화 체험활동(8^e Journée de la langue et de la culture françaises pour les lycéens)</p> <p>2. 목적 : 프랑스어와 관련한 공연과 전시 활동, 프랑스문화 체험활동 및 프랑스어 학습자들간의 교류를 통해 프랑스어 및 프랑스 문화 학습의 활성화와 질적 향상을 제고한다.</p> <p>3. 행사 개요</p> <p>1) 일시 : 2016. 11. 26.</p> <p>2) 장소 : 부산대학교 성학관 101, 제2사범관 204</p> <p>3) 주최 : 부산대학교 사범대학 불어교육과, 부산프랑스어교사협회, 한국해양대학교 국제대학 유럽학과</p> <p>4) 후원 : 주한프랑스문화원¹⁷⁾</p> <p>4. 참여인원 : 215명(고등학생 140명, 대학생 50명, 교사 및 교수 15명, 프랑스인 10명)</p> <p>5. 프로그램 일정표</p>	
구분	활동 내용
기념사	<ul style="list-style-type: none"> • 프랑스어·한국어 순차 진행 사회 • 주한프랑스문화원 어학협력 담당관 Hervé DEMATTE 기념사 • 파리 시민(센강 고서적 상인) Jean-Guy PENCHENAT 기념사 • 부산대학교 프랑스인 유학생 Han LABOU 기념사
고등학생 공연	<ul style="list-style-type: none"> • 상송 합창 Les Champs-Élysées, À la volonté du peuple - 예문여고(9명) • 연극 Blanche-Neige(백설공주) - 부산국제고(10명) • 시낭송 Cet amour - 부산외고(1명) • 발표 및 공연 Les Misérables - 부산국제고(8명) • 상송 On écrit sur les murs, Destin - 사직여고(6명) • 발표 낭트대학생들과의 교류체험활동 보고 - 예문여고(4명) • 상송 Ça ira - 사대부고(4명) • 발표 À la découverte des spécialités coréennes - 사직여고(5명) • 연극 Deux frères(홍부와 놀부) - 부산국제고(11명) • 발표·가야금 연주 Arirang, Alouette - 덕문여고(1명) • 상송 합창 Mary Hamilton, C'est pour toi. - 사직여고(24명) • 방송·기술 - 사직여고(6명)
대학생 공연	<ul style="list-style-type: none"> • 한국해양대학교 국제대학 유럽학과 Les Misérables • 부산대학교 사범대학 불어교육과 La Mélodie du bonheur
문화 체험	<ul style="list-style-type: none"> • 프랑스 음식(바게뜨, 크라쌍, 치즈, 쏘시송, 빠뜨 등) 시식 • 프랑스인들과의 만남과 교류 • 체험활동 증명서, 기념품 증정

3.2.2. 프랑스 문학 독서·토론 축제

이 행사는 당해 연도 선정된 프랑스 문학 작품에 대한 소개, 작품 주인공과 작가에게 편지 쓰기, 주제에 대한 찬반 토론, 독서 골든벨, 작품 낭송 등으로 구성되어, 프랑스어 학습 동기를 유발하며 프랑스 문학을 통한 인성교육 강화와 인문 정신 고취에 유효하다.

부산·경남 교육청 산하 다수의 중·고등학교 프랑스어 학습자를 대상으로 한 2017년 프로그램의 주요 내용은 <표 2>와 같다.

<표 2> 프랑스 문학 독서·토론 축제 주요 내용

<p>1. 프로그램명 : 제1회 프랑스 문학 독서·토론 축제(1^{re} Journée de lecture et de débat sur la littérature française)</p> <p>2. 목적 :</p> <p>1) 프랑스 문학작품의 독서와 토론을 통해 프랑스어 학습자들의 학습 동기를 고취시키고 프랑스어 학습의 활성화와 프랑스어 교육의 질적 향상을 위함</p> <p>2) 특히 학생부 종합전형에 대비하는 지역 프랑스어 학습자들에게 유의미한 체험활동의 경험을 제공하여 프랑스어 관련 학과에 진학하도록 진로개척을 도움</p> <p>3) 교육부가 추진하는 인문학적 사고력, 통찰력, 문제해결능력 등 인문소양을 갖춘 창의인재 양성에 기여함</p> <p>3. 일시 : 2017년 7월 15일(토) 14:00~17:00</p> <p>4. 장소 : 부산대학교 성학관 대강당</p> <p>5. 주최 : 부산대학교 사범대학 불어교육과, 부산프랑스어교사협회</p> <p>6. 후원 : 주한프랑스문화원, 부산알리앙스프랑세즈</p> <p>7. 세부계획</p> <p>1) 2017년 선정도서 : 알베르 까뮈의 '이방인'</p> <p>2) 토론 주제</p> <p>① 부조리한 현실에 반항하는 뫼르소의 태도는 옳은 것인가?</p> <p>② 관습에 따르지 않는 것은 비난받아 마땅한가?</p> <p>③ 주인공 뫼르소의 살인사건 재판 모의법정(검사측/변호인)</p>
--

17) 프랑스어 관련 교내·외 활동 운영에 있어 주한프랑스문화원의 역할은 중요하다. 고등학생 프랑스 언어·문화 체험활동, 프랑스 문학 독서·토론 축제, 부산 프랑스 어교사 직무연수를 재정적으로 후원하고 있다.

3) 토론 진행 순서도(각 20분)

팀X		팀Y	
A토론자 : 입론(논리 세우기) [2분]	A토론자 : 입론(논리 세우기) [2분]	A토론자 간 교차 질의 [2분]	
B토론자 : 반론(논리 깨기) [3분]	B토론자 : 반론(논리 깨기) [3분]	전원 교차 질의 [4분]	
C토론자 : 마지막 초점 [2분]	C토론자 : 마지막 초점 [2분]		

8. 프로그램 일정표

순서	행사내용(진행 : 불어교육과 학부생 2명 사회 및 계측)	소요시간
1	작품 소개 1 : 실존주의와 부조리 문학 작품 소개 2 : 작가 소개	3분 3분
2	발표 1 : 주인공에게 편지쓰기 발표 2 : 주인공에게 편지쓰기 발표 3 : 주인공에게 편지쓰기 발표 4 : 주인공에게 편지쓰기 발표 5 : 작가에게 편지쓰기	3분 3분 3분 3분 3분
3	토론 1 : 주제 ①(찬성/반대) 토론 2 : 주제 ②(찬성/반대) 토론 3 : 주제 ③(변호인/검사측)	20분 20분 20분
4	독서 끝드벨(불어교육과 학부생의 문제출제 및 진행) (출제범위 : 이방인, 프랑스 문학 30문제 내외)	40분
5	총평(교사협회장, 학과장)	20분

9. 추수지도 : 토론 및 발표, 편지글 원고 취합 후 독서·토론 보고서 책자 제작

4. 제언

즉각적인 실제 사용가능성이 희박한 우리나라 중등학교에서의 프랑스어 학습은 학습자의 일상생활과 유리되어 실천이나 체험을 담보하지 못하고 있다. 학습자의 현재, 그리고 전 생애에 걸쳐 다양한 양상으로 펼쳐

질 수 있을 프랑스어·프랑스어권 문화에의 접촉 가능성을 열어 두는 것이 중등학교 프랑스어 교육의 중요한 역할이 될 것이다.

교육과정 편제에서 제2외국어 필수 과목으로 지정하도록 요구하는 목소리를 내는 일보다, 현재의 조건 속에서 중등학교와 대학의 교과 관련자들로서 비교적 즉각적으로 행동에 옮길 수 있는 실천 방안들을 교내·외 활동의 사례로 제시하는 것이 본 연구의 목적이었다. 개별 학교나 지역 단위에서 교내·외 활동의 운영이 보다 활성화 될 수 있도록 지역 사회와의 연대, 중학생의 프랑스 언어·문화 접촉 기회 확대, 프랑스어 교사의 교과 연계 진로교육이라는 3가지 관점에서 다음과 같이 제안하고자 한다.

4.1. 지역사회와의 연대

지역 프랑스어 교사협회와 지역 대학 관련 학과가 시도교육청과의 협력을 통해 시도 교육정책을 개선할 필요가 있다. 교육청이 기획하는 소위 ‘제2외국어교육 활성화 추진 계획’ 등이 관내 제2외국어 교사와 중등학교 학생들에게 미치는 영향은 직접적이고 즉각적이기 때문이다. 대표적으로 경기도 교육청은 서양어를 두 과목 이상 개설하여 운영하는 ‘제2외국어 교육과정 특성화 학교’를 중점적으로 지원하는 정책을 통해 경기도내 중학교와 고등학교에서 서양어 개설 학급 수가 급증하는 효과를 창출하였다.

경기도 교육청의 ‘교육청-대학간 연계 협력’ 협약 체결,¹⁸⁾ 4개 서양어 ‘교과의 날’ 축제,¹⁹⁾ 서울 교육청의 ‘2017년 단위학교 내 프랑스 방과후 학교(아틀리에) 운영 지원 계획’,²⁰⁾ 충북 교육청의 ‘제2외국어 동아리 지

18) 경기도 교육청이 부산외대, 한국외대, 경희대, 단국대, 덕성여대 등과 협력하여 고교생을 대상으로 하는 제2외국어 프로그램 개설, 일반고 제2외국어 이수학생의 동일계열 대학입학전형 우대방안 등을 실행하고자 하는 협약이다.
(<http://blog.daum.net/dkfkavjs/1091>)

19) <http://www.suwon.com/news/articleView.html?idxno=85937>

원 사업²¹⁾ 등의 사례가 지역 교사협회, 지역 대학의 관련 학과, 지역 교육청의 연대를 통해 전국적으로 확산되는 것이 바람직하다.

4.2. 중학생의 프랑스 언어·문화 접촉 기회 확대

자유학기제²²⁾가 전면 시행되는 중학교의 자유학기 활동의 일환으로 중학생의 프랑스 언어·문화 접촉 기회를 확대시키는 것이 바람직하다. 예를 들어 3.2.1.에서 소개한 ‘프랑스 언어·문화 체험활동’에 중학교 학생들을 참여시킨다면 중학생 때부터 프랑스 언어·문화에 대한 호기심을 불러일으키는 효과를 기대할 수 있다. 또한 방과후학교 언어교육 프로그램에 학부 졸업생을 강사로 추천하고, 프랑스어 교사나 교수가 중학교에서 ‘프랑스어 진로탐색’, ‘프랑스 문화와 예술’ 같은 주제의 특강을 한다면 이를 접한 중학생들이 고등학교 입학 후에 프랑스어를 선택할 가능성이 높아질 것이다.

이경수(2014: 93)의 주장대로 중학생들이 일찍부터 프랑스 언어·문화를 접해보으로써 그 필요성에 대해 공감하고, 이러한 인식 변화를 바탕으로 이들이 고등학교 진학 시 자연스럽게 동일 외국어에 대한 관심을 갖게 될 것이다. 이는 고등학교에서의 제2외국어 교육의 정상화와 더 나아가 대학교 관련학과들의 활성화에도 기여할 수 있을 것이다.

20) 서울 관내 10개 중·고등학교에 프랑스와 관련된 언어, 문화, 요리, 미술, 패션, 음악 등의 이틀리에 실시를 지원한다.

(<https://www.sen.go.kr/web/services/bbs/bbsView.action?bbsBean.bbsCd=361&bbsBean.bbsSeq=125>)

21) ○○어 연극 동아리, ○○어 영화제작 동아리, ○○어 문화해설사 등과 같이 제2외국어 연극, 노래, 문화 학습, 번역 등 다양한 분야의 활동을 장려하는 사업이다.

22) 자유학기제는 중학교 과정 중 한 학기 동안 학생들이 시험 부담에서 벗어나 꿈과 끼를 찾을 수 있도록 토론·실습 등 학생 참여형으로 수업을 운영하고, 진로탐색 활동 등 다양한 체험활동이 가능하도록 교육과정을 자율적으로 운영하는 제도이다. (<https://www.moe.go.kr/newsearch/search.jsp>)

4.3. 프랑스어 교사의 교과 연계 진로교육

학교 프랑스어 교사는 프랑스어를 가르치는 데만 만족할 일이 아니라, 학업에 대한 동기부여 및 진로설계의 기회가 되는 교육 경험을 제공해야 한다. 프랑스어 학습 경험을 통해서 자신의 삶과 진로와 연계해 볼 기회를 주어 학습자의 삶의 지평을 열어주는 것이 이 시대가 요구하는 프랑스어 교사의 역할이라 할 수 있다.²³⁾

이를 위해 본 연구에서 소개된 사례와 같은 교내·외 활동을 운영하는 것 이외에도, 교과 연계 진로교육의 일환으로 ‘프랑스어 관련 학과 희망자 조사’와 ‘진로 탐색 및 프랑스어 학습 계획서’를 예로 들 수 있다.²⁴⁾ 우선 매 학년 초마다 교내 프랑스어 학습자를 대상으로 프랑스어 관련 학과(불어불문학과, 불어교육과, 유럽문화학과 등) 진학 희망자 조사를 실시한 후, 희망자들을 면담하고 정기적으로 진학을 위한 준비 사항을 조언하거나 자율동아리 활동 지원 등 지속적 관리를 하는 것이 바람직하다. 또 다른 한편으로 프랑스어와 관련된 직업 세계, 프랑스 대학에서의 학업 기회, 대학입시와 관련된 프랑스어 학습 방향 등을 내용으로 교과 연계 진로 수업을 한 후,²⁵⁾ 학습자로 하여금 프랑스어 학습을 통해 자신이 이루어야 할 목표를 설정하고, 그 실현을 위한 자신의 계획과 결심을 ‘진로 탐색 및 프랑스어 학습 계획서’ 형태로 구체적으로 밝히게 함으로써 자기주도적인 학습 태도를 기를 수 있다.

이것은 교육에 있어 중요한 두 주체인 교수자와 학습자를 밀접하게 연결시키는 ‘학습계약 contrat d’apprentissage’²⁶⁾의 한 형태이다.²⁷⁾ ‘진

23) 2015 개정 교육과정에서 고등학교 교육 목표는 “중학교 교육의 성과를 바탕으로, **학생의 적성과 소질에 맞게 진로를 개척하며**(연구자의 강조) 세계와 소통하는 민주 시민으로서의 자질을 함양하는 데에 중점을 둔다.”(교육부a, 2015: 6)이기 때문이다.

24) 이 두 가지는 학생 개인의 포트폴리오의 토대가 되고, 추후 학생부 ‘교과 세부능력 및 특기사항’ 기재와 대입 수시전형을 위한 ‘추천서’ 작성에 도움이 된다.

25) 한국프랑스어교사협회가 제작·보급하는 프랑스어 홍보자료를 보조교재로 사용할 수 있다.

26) 학습계약은 새로 학습하는 지식이나 기술에 대하여 학습자와 교수자가 서면으로

로 탐색 및 프랑스어 학습 계획서'를 작성해 보도록 하는 것은 학습자에게 과목과 관련하여 자신의 진로를 성찰하게 하고, 자신의 학습은 자신의 몫임을 인식하게 하고, 학교 문화에 길들여진 수동적인 역할에서 벗어나도록 요구하는 것이다(Tagliante, 2006: 59-60).

5. 맺는 말

학습 경험의 질 개선을 위한 2015 개정 교육과정은 '많이 아는 교육'에서 '배움을 즐기는 행복교육'으로의 교육 패러다임 전환을 추구하고 있다.²⁸⁾ 교육과정 구성의 중점으로 "교과 특성에 맞는 다양한 학생 참여형 수업을 활성화하여 자기주도적 학습 능력을 기르고 학습의 즐거움을 경험하도록 한다."라고 명시하고 있다(교육부a, 2015: 4).

본 연구에서 살펴본 교내·외 활동들은 학습자의 프랑스어 의사소통 능력뿐만 아니라 상호문화적 능력, 문제해결력, 창의성, 협동심 등 모든 소양을 요구하는 복합적 활동이다. 따라서 이러한 교내·외 활동을 기반으로 하는 프랑스어 교육은 학습자가 체험을 중심으로 배움을 즐기는 행복교육에 기여할 것이다.

수업 외 활동으로서 프랑스어 교과 관련 교내·외 활동은 프랑스어 학습 경험을 자신의 삶과 진로와 연계해 볼 기회를 제공하므로 궁극적으로는 고등학교에서 프랑스어 교육이 이루어져야 하는 교과에 정당성이 될 수 있다. 이와 같은 학습자 참여 중심 활동은 부가적으로 새로운 입시

그 스케줄이나 학습 방법, 학습 자원, 지원, 목표달성 평가방법 등을 계약하는 것이다(HRD 용어사전).

27) 이러한 계약, 협상이라는 용어는 교수자와 학습자를 평등한 지위에 두는 것이다. 교수·학습 계획을 실현하는 데 필요한 타협책을 찾아내는 것으로, 학습자에게 자율적이며 스스로 해결할 것을 요구하는 협상교육론 *pédagogie de la négociation*의 일환이다(Richterich, 1985: 129-130).

28) 2015 개정 교육과정 보도자료(<https://www.moe.go.kr/newsearch/search.jsp>)

경향인 학생부 종합전형에 대비하는 긍정적 효과가 있고, 참가자들이 실제로도 프랑스어 관련 학과에 진학하는 사례가 더 많아질 것이다.

이는 2000년대 이후 고등학교 프랑스어 학습자가 급감하면서 대학 프랑스어 관련학과에 미친 가장 부정적인 영향, 즉 고등학교에서 프랑스어를 배우지 않고 이를 전공으로 선택한 학부생들의 급증으로 생긴 문제점들을 완화해 줄 수 있을 것이다. 중등학교에서 프랑스어를 이미 학습하였고 긍정적인 학습 경험을 가진 학생들이 프랑스어 관련학과에 더 많이 진학한다면, 학부 신입생 개인의 기초 실력 부족과 집단 내의 실력 격차, 그 결과로 생긴 부전공과 복수전공으로의 과다 유출, 전공어 학습에 대한 실패나 집단 내 격차 심화 등의 문제가 상당히 완화되면서 대학 프랑스어 교육의 활성화에 기여할 것이다.

프랑스어 관련 교내·외 활동을 경험한 학생들이 설령 프랑스어를 전공하지 않는다고 하더라도, 그들은 장차 프랑스어·프랑스어권 문화에 보다 쉽게 직·간접적으로 접근할 것이고, 다원적인 가치를 수용하며 궁극적으로는 세계와 소통하는 민주 시민으로 성장할 것이다.²⁹⁾

이 연구는 대체로 연구자의 교육 경험에 토대를 둔 실제의 운영 사례들을 소개하는 수준으로 각각의 활동에 대해서는 심도 있는 접근이 부족하다. 프랑스어 교육 활성화를 위한 여러 교내 활동 및 교외 활동이 일회적인 경험에 그치지 않고 보다 심화되고 상호 연계성 속에서 지속적인 활동으로 발전할 가능성에 대해서는 추후의 연구 과제로 삼는다.

29) 유럽공통참조기준(Council of Europe, 2001: 44)이 외국어 교육과 관련한 사안에서 판단의 근거로 삼도록 제시한 다음의 질문에 대한 답이기도 하다. “학습자들이 나중에 각자 서로 다른 일을 하게 된다고 하더라도 이들에게 장기적으로 가치 있는 무엇을 제공할 수 있는가? 다원화된 민주사회에서 책임 있는 민주시민으로서 학습자 개인의 개인적이고 문화적인 발달에 언어학습이 어떻게 잘 기여할 수 있는가?”

참고문헌

- 교육부a, 『고등학교 교육과정』, 2015.
- 교육부b, 『중·고등학교 학교생활기록부 기재요령』, 2015.
- 교육부, 『중·고등학교 학교생활기록부 기재요령』, 2016.
- 김경범·김덕년·전동구·김해용, 『학교생활기록부 정보의 재구조화』, 서울대학교 입학본부, 2016.
- 김경석·오제명·이정희·안영현·이은미·전경화, 『다문화주의 세계에서 제2외국어 교육활성화를 위한 정책대안』, 인문사회 연구회/한국교육개발원, 2002.
- 김현진, 『한국 일반고등학교 프랑스어 수업의 문화학습활동 사례연구』, 『프랑스어문교육』 제25집, 한국프랑스어문교육학회, pp. 29-53, 2007.
- 이경수, 『중등학교 프랑스어 교육 활성화를 위한 소고』, 『프랑스어문교육』 제45집, 한국프랑스어문교육학회, pp. 75-97, 2014.
- 이근남·김영준·김영춘, 『제2외국어과 교육과정 개선 방안 연구』, 한국교육과정평가원, 2005.
- 이근남·김은정·김정숙·김진하·김현주·박동열·서은영·심봉섭·윤선영·장니나·최윤희·최희재·한문희·홍승현, 『프랑스어 교육학』, 신아사, 2015.
- 이 송, 『고등학교 프랑스어 교육 개선방안 연구 - 교육목표 재설정과 ‘과제’를 통한 실현방안』, 부산대학교 대학원 박사학위 논문, 2013.
- _____, 『창의·인성 교육을 위한 프랑스어 교수·학습 방법』, 『외국어 교육』 22(4), 한국외국어교육학회, pp. 277-298, 2015.
- 이은신, 『재미있는 수업 활동』, 『한국프랑스어문교육학회 2004 학술대회 자료집』, pp. 22-42, 2004.

Council of Europe, *Common European Framework of Reference for Languages: learning, teaching, assessment*. Cambridge University Press, 2001.

Cuq, J.-P., *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*. CLE International, 2003.

LEE Sang-Hee, <Les activités parascolaires des lycéens coréens apprenant le français>. 『한국프랑스어문교육학회 학술대회자료집』, pp. 56-58, 2011.

Nishiyama, N., <Contextualiser le CECR en Asie du Nord-Est, un rêve ou une source d'inspiration ?>. *Journal of European Languages*(Dayeh university, Taiwan), vol. 3, pp. 1-21, 2011.

Richerich, R., *Besoins langagiers et objectifs d'apprentissage*, Hachette Classiques, 1985.

Tagliante, C., *La classe de langue*, CLE International, 2006.

참고 사이트

<http://kess.kedi.re.kr>

<http://news1.kr/articles/?3023898>

<https://www.labortoday.co.kr/news/articleView.html?idxno=176996>

<http://www.dhnews.co.kr/news/articleView.html?idxno=70252>

<http://blog.daum.net/dkfkavjs/1091>

<http://www.suwon.com/news/articleView.html?idxno=85937>

<https://www.sen.go.kr/web/services/bbs/bbsView.action?bbsBean.bbsCd=361&bbsBean.bbsSeq=125>

<https://www.moe.go.kr/newsearch/search.jsp>

〈Résumé〉

Une proposition favorisant l'enseignement du
français au secondaire
– focalisant sur les activités hors classe et les
activités extrascolaires relatives au français –

LEE Song

Avec les nouvelles Instructions Officielles de 2009, le nombre d'élèves apprenant le français a beaucoup diminué. Pourtant, les apprenants qui ont choisi le français comme seconde langue étrangère sont très motivés et possèdent des représentations positives envers l'apprentissage du français.

Cette étude a pour but de proposer un plan d'amélioration de l'enseignement du français au secondaire à travers des activités hors classe et des activités extrascolaires relatives à la langue française et à la culture francophone.

Nous organisons les activités hors classe et les activités extrascolaires permettant aux apprenants d'expérimenter directement la possibilité de prendre contact avec non seulement la langue française mais également la culture francophone. Nous nous focalisons surtout sur les deux programmes intitulés « Journée de la langue et de la culture françaises pour les lycéens » et « Journée de lecture et de débat sur la littérature française ». Ceux-ci permettent de réunir les lycéens et les étudiants qui ont fait le choix du français afin de les encourager à poursuivre leurs efforts dans l'apprentissage de cette langue.

Toutes les activités expérientielles relatives au français que nous proposons ici contribuent davantage à l'amélioration des compétences

communicatives et interculturelles de la part des apprenants coréens, en offrant plus d'occasions de s'exprimer sur eux-mêmes en français et de prendre contact avec la culture francophone. En plus elles encouragent également ceux qui y ont déjà participé à choisir le français pour leurs études à l'université.

주 제 어 : 프랑스어 교육(enseignement du français), 교내 활동 (activités hors classe), 교외 활동(activités extrascolaires), 프랑스 문화 교육(enseignement de la culture française), 체험활동(activités expérientielles)

투 고 일 : 2017. 6. 23

심사완료일 : 2017. 8. 3

게재확정일 : 2017. 8. 10

번역코퍼스를 활용한 번역문법 연구 - 프랑스어 동사 aller의 사례를 중심으로 -*

조 준 형
(고려대학교)

차례

- | | |
|----------------------------|---------------------------------|
| 1. 서론 | 3. 코퍼스 분석 및 번역 용례 분석 |
| 2. Aller 동사와 번역 문법 그리고 코퍼스 | 3.1. 사용 코퍼스의 특징 |
| 2.1. 번역 문법 | 3.2. 코퍼스에서 aller 동사의 구조적 분포 |
| 2.2. 사전에서의 aller 의미와 번역 | 3.3. 구조에 따른 aller 동사의 한국어 번역 양상 |
| 2.3. 번역 코퍼스의 활용 | 4. 결론 |

1. 서론

번역은 매우 오래된 인간의 활동 영역이다. 서로 다른 두 언어의 접촉은 통번역이라는 인간의 활동을 만들어내었다. 시기에 상관없이 목적이 무엇이든 번역 활동은 지속적으로 이루어져 왔으며, 현대 시기에 세계화에 의해 번역의 중요성은 더욱 부각되고 있다.

올바른 번역을 한다는 것은 창작 활동과 마찬가지로 섬세하고 고통스러운 작업이라고 할 수 있다. 번역 오류는 원문에 대한 불충분한 해석과

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5B5A07038850).

도착어에 대한 부족한 이해로 나타난다고 할 수 있다. 원문의 잘못된 해석 결과가 도착어에서 재현되기 때문이다.

문법은 언어를 올바르게 표현하고 사용하기 위해 근간이 되는 요소라고 할 수 있다. 하나의 단어 혹은 단어 그룹인 구, 그리고 문장의 의미를 정확하게 파악하기 위해서는 구성 단어들의 관계인 통사 구조 및 의미에 대한 정확한 이해가 필요하다. 따라서 문법은 단순히 언어학적인 문제인 것이 아니라 번역에 있어서도 중요한 문제가 된다. 번역의 차원에서 원문 텍스트를 제대로 이해하기 위해서 우선적으로 고려해야 할 것이 바로 문장 구성의 원리인 문법이기 때문이다.

그럼에도 불구하고 번역 교육이나 프랑스어 (문법) 교육을 위해서 번역 텍스트를 활용하는 경우에는 이론적이고 전문가 수준의 분석 보다는 사례 중심의 방식이 훨씬 적절할 수 있다. 학습자들에게 프랑스어 원문과 한국어 번역문을 대비시키면서 프랑스어 원문이 한국어로 어떻게 대응되고 있는지를 구체적인 사례와 함께 보여주게 되면 학습자들은 이론적인 방식보다는 훨씬 쉽게 프랑스어의 문법·의미 정보에 대한 지식을 습득할 수 있게 될 것이다.

이와 같은 관점에서 본 연구는 번역 코퍼스를 기반으로 프랑스어 동사 중 가장 폭넓게 활용되고 있는 aller 동사를 중심으로, 이 동사가 한국어로 어떻게 번역되고 있고, 이를 통해서 aller 동사를 어떻게 해석할 수 있는지를 교육적이고 실용적인 차원에서 살펴보고자 한다. 그래서 이를 통해서 번역 교육이나 프랑스어 문법 교육에서 번역 코퍼스를 어떻게 활용할 수 있는지를 제시하고자 한다. 그렇지만 단일어 코퍼스가 아니라 프랑스어 관련 번역 텍스트를 코퍼스로 사용하였기 때문에, 구축의 어려움으로 문학 작품이라는 한정된 코퍼스를 사용하였으며 따라서 사전에 기술된 aller 동사의 모든 의미를 살펴보지는 못했고 그 중 중요한 몇 가지 의미만을 대상으로 하였다.

2. Aller 동사와 번역 문법 그리고 코퍼스

2.1. 번역 문법

번역에 대한 담론은 언어학의 역사만큼이나 오래되었다. 물론 번역에 대한 현대적인 논의는 1970년대 번역학 개론서들이 출간되면서 본격적으로 시작되었지만(이영훈, 2013: 190-200), 고대 로마시대의 키케로(Cicero)가 번역을 정의하면서 대상이 형식적인 단어가 아닌 의미여야 한다고 주장한 것처럼(조재룡, 2009: 145-148), 번역의 정의는 일찍부터 의미에 무게를 두고 있었다. 중요한 것은 키케로의 말에서도 나타나지만 번역은 형식적인 언어의 이동이 아니라 의미의 이동이며, 이 의미를 제대로 이해하는 것이 좋은 번역에 이르는 최상의 길이라고 할 수 있다.

발라르(Ballard, 2007: 17-18)는 번역 연구의 출발점은 언어이며, 엄밀하게 말해서 언어와 텍스트라고 말하고 있다. 텍스트는 원어가 의미하는 것이 정확히 무엇인지를 해석해낼 수 있는 거대한 맥락이자 담론이다. 따라서 맥락에 대한 정확한 이해를 통해서 정확한 번역 결과물을 산출할 수 있는 것이며, 수많은 번역 오류들은 바로 이 맥락에 대한 이해가 부족한 것이 가장 큰 원인이라고 할 수 있다. 전성기(2007: 236-237)가 지적하고 있듯이 국내 번역물에서 좋은 번역이라고 할 수 있는 것은 소수에 불과하며, 결국 원텍스트에 대한 불충분한 탐색의 결과라고 할 수 있다.

번역은 언어만의 문제가 아니며 원문 텍스트를 해석하기 위한 복합적인 이해이며, “해석학적 측면과 수사학적 측면을 모두 고려해야 한다”(김재혁, 2008: 261). 이러한 이해는 언어적인 요소뿐만 아니라 언어외적인 요소까지 포함한 심층적인 이해가 바로 좋은 번역으로 귀결되기 위한 선결 조건이라고 할 수 있다. 이런 식으로 올바른 번역에 이르기 위해서 다양한 요소들을 심층적 그리고 면밀하게 탐색하는 것이 바로 ‘번역 문법’이라고 할 수 있다. 전성기(2007: 247)는 “텍스트1(원텍스트)의 언

어-문화문법과 텍스트2(번역텍스트)의 컨텍스트(맥락)상의 관계 혹은 상호작용을 텍스트 내용과 관련된 연구들은 물론, 언어이론, 번역이론, 문화이론 등 다양한 자료들을 활용하여 탐색”하는 것이 번역문법이라고 정의하고 있다. 그리고 생텍쥐페리(Antoine de Saint-Exupéry)의 『어린 왕자(Le Petit Prince)』 분석을 통해서 번역문법의 구체적인 사례들을 보여주고 있다(전성기, 2016).

그럼에도 불구하고 이러한 탐색과정은 원어와 번역어에 대한 정확한 지식을 비롯해서 언어학적, 화용론적, 문화적 요소에 대한 깊이 있는 지식을 요구한다. 전문가 수준이 아니더라도 분석 방식에 있어서는 상당한 이론적 지식을 요구하기 때문에 기초단계의 번역 교육 그리고 외국어 학습에서 이러한 방식을 바로 적용하기는 어려울 수 있다.

이를 위해서 본 연구는 본격적인 번역문법에 이르기 전의 예비적 단계로 코퍼스를 활용할 수 있다는 것에 주목하였다. 코퍼스는 학술적 분석을 위한 번역 자료일 뿐만 아니라 본격적인 번역 교육과 언어 교육 과정에서 문법 분석을 위한 풍부한 사례들이라는 이점이 있다. 이를 통해서 언어에 대한 구체적인 지식이 없다고 하더라도 원문과 번역문 사이에서 표현의 대응을 고려하면서 원어 표현이 가지는 문법적·화용적 의미를 학습자에게 이해시킬 수 있는 원천 교육 자료라고 할 수 있다. 이와 같은 관점에서 본 연구에서 말하는 번역문법은 전성기의 탐색 과정으로서의 번역문법과는 차이가 있는 결과물의 상호대비에 의한 예비적 단계의 번역문법 연구라고 할 수 있다.

2.2. 사전에서의 aller 의미와 번역

프랑스어 동사 aller는 다양한 의미로 사용되는 매우 기초적이면서도 중요한 동사이다. ‘가다’라는 기본적인 의미에서부터 ‘(건강)상태’를 나타내는 경우 그리고 ‘어울림’과 ‘조화’의 의미까지 다양한 의미를 표현할 뿐만 아니라 보조동사로서 시제의 가치를 가진다.

네이버 프랑스어 사전은 aller 동사의 기능을 크게 4가지 범주로 구분하고 있으며, 그 범주는 a) 이동, b) ‘aller + 동사원형’ 구성의 준조동사, c) ‘aller en + 현재분사’, 그리고 d) 간투사이다.¹⁾

이를 기준으로 네 번째 ‘간투사’ 범주를 제외하고 네이버 프랑스어 사전에 기술된 aller 동사의 한국어 번역을 살펴보면 다음과 같다.

a) 이동

1. (-로, -편으로, -에) 가다, 통하다 이르다, (비유) 결과가 되다
2. 행동하다, 처신하다, 움직이다
3. (기계가) 움직이다, 작동하다
4. (일이) 진행되다, 되어가다
5. (건강 상태가) - 하다
6. 어울리다

b) aller + 동사원형

-하려고 하다

c) aller en + 현재분사

갈수록 - 하다

핵심적인 의미를 중심으로 정리했음에도 불구하고 aller 동사의 의미가 한국어로 매우 다양하게 번역되고 있음을 확인할 수 있다. 물론 각 의미는 맥락에 의해서 다른 어휘들과의 관계 속에서 최종 결정될 것이다.

그런데 실제 번역에서 사전이 제시하고 있는 이러한 표현들이 제대로 활용이 되고 있는지에 대해서는 의문이 들 수밖에 없다. 학교 현장에서 학생들이 사전의 도움을 받아서 번역을 하는 경우에도 자연스럽게 못한

1) 분석의 엄밀성을 위해서는 TLF, Grand Robert 같은 프랑스어 단일어 사전을 사용해야겠지만, 한국어와의 대비가 중요하기 때문에 현재 많이 사용되고 있는 네이버 사전(<http://dic.naver.com/>)을 활용하였다. 이후 사전은 모두 네이버 사전이며 따로 출처를 명기하지는 않았다.

한국어로 번역하는 경우가 많다.

사전이 있음에도 불구하고 많은 번역 오류가 생긴다는 것은 결국 근본적으로 번역 텍스트에서 aller 동사의 의미 자체를 처음부터 제대로 이해하지 못했거나, 아니면 의미를 제대로 이해했지만 해당 맥락에서 사전이 제시하는 표현으로는 자연스러운 한국어 번역이 불가능한 경우이다.

문법적인 관점에서든 교육적인 관점에서든 프랑스어 동사 aller의 구조 자체는 다른 동사들에 비해서 상대적으로 단순하다고 할 수 있지만 실질적인 의미 해석은 다양한 상황을 고려해야만 하며 특정 의미를 한국어로 자연스럽게 옮기는 것은 또 다른 문제라고 할 수 있다. 특히 이론적인 차원보다는 교육적인 차원에서 aller 동사의 의미를 어떻게 자연스럽게 옮길 수 있을지 설명하는 것은 쉬운 문제가 아니라고 할 수 있다.

어떤 환경에서 어떤 표현들이 적절한지 설명하기 위해서는 적절한 예시들이 필요하며, 사전에 나오는 예문들은 이러한 요구에 충분히 대응을 하지 못하는 경우가 대부분이다.²⁾ 구체적인 맥락이 있어야만 학생들은 프랑스어 원문이 가지는 문법적, 화용론적, 의미적 가치를 실질적으로 이해할 수 있기 때문이다. 사전의 예문들은 이러한 맥락을 제대로 보여주지 못한다.

이러한 관점에서 단일 문장이 아닌 좀 더 장문의 텍스트로 된 프랑스어 원문과 함께 한국어 번역문을 동시에 학습자들에게 제공한다면 학습자들의 이해의 폭이 훨씬 넓어질 수 있을 것이다. 물론 기존의 문법서 그리고 이개어 사전에 있는 예문들도 한국어 번역이 병기되어 있지만 문법적인 설명을 위해 직역 위주의 번역이 형식적으로 부가되는 경우가 많다. 프랑스어를 배우는 학생들이 프랑스어 표현을 실질적으로 이해하기 위해서는 정확한 한국어 표현이 병기되는 것이 필요하며 이와 같은 관점에서 실제 번역서를 활용하는 것이 하나의 방법이 될 수 있다. 학생들은

2) 이러한 문제는 aller 동사에만 국한되는 것이 아니라 모든 프랑스어 표현이 마찬가지다. 그래서 사전에 나오지 않은 표현을 찾기 위해서 인터넷을 활용하거나 다른 수단들에 의존하게 된다.

자연스럽게 표현된 한국어 번역을 프랑스어 원문과 비교하면서 외국어로서의 프랑스어를 정확하게 이해할 수 있을 것이다. 사전적인 의미로서의 한국어 병기가 아닌 프랑스어 표현이 가리키는 상황에 대한 정확한 한국어 표현을 함께 보면서 학생들은 프랑스어 표현의 단순한 습득이 아니라, 회화, 작문, 텍스트 이해 등 다양한 영역에서 응용할 수 있는 언어 능력을 습득할 수 있을 것이다.

2.3. 번역 코퍼스의 활용

베이커(Baker, 1995)는 키워드 검색을 통한 어휘맥락색인(concordance)을 활용하면서 다양한 유형의 번역 코퍼스(병렬 코퍼스, 비교 코퍼스)가 번역 연구에서 경험적 자료로서 유용한 자원이 될 수 있다고 주장한다. 인위적으로 가공된 자료가 아니라, 언어 사용자가 실제로 생산한 실질적인 사례들을 보면서 번역 현상을 분석할 수 있는 것이다. 경험적 학문으로서의 번역 연구는 따라서 사례 관찰을 통해서 그 원리를 추적하는 것이며, 발라르(2006)도 경험적 연구로서의 번역 연구를 위해서 코퍼스를 통한 번역어 관찰은 번역학에서 유용한 방법이라고 역설하고 있다.

앞서 언급한 것처럼 번역문법이 원문 텍스트에 대해서 언어적 차원뿐만 아니라 다양한 층위(언어, 화용, 의미, 문화)에서의 심층적 이해를 전제하지만 대용량 자료의 관찰을 통해서 특정 어휘, 예를 들어 본 연구의 분석 대상인 aller 동사의 한국어 번역을 총체적으로 살펴보고 정리를 한다면 aller 동사 각 의미에 대응되는 한국어 표현을 찾을 수 있을 것이고 이를 바탕으로 학생들에게 이 프랑스어 동사를 한국어로 어떻게 번역할 수 있는지 다양한 사례와 함께 설명할 수 있을 것이다.

사전의 예문들이 비록 훌륭한 사례가 될 수 있지만 다국어 차원에서는 전혀 다른 접근이 필요할 수 있다. 실제로 해당 언어가 모국어인 화자는 쉽게 이해할 수 있겠지만, 외국어로서 이를 관찰하는 화자와는 이해도에 있어서 차이가 있을 수밖에 없기 때문이다. 이론적인 차원을 떠나서 실

제 학교 현장에서 프랑스어를 배우는 학습자들이 사전을 통해서 해당 표현의 의미를 찾고 이를 한국어로 다시 옮기는 것에는 상당한 어려움을 가진다.

이러한 관점에서 원어 표현을 제대로 이해하기 위해서는 원어 자체를 보는 것보다는 번역 텍스트를 활용해서 한국어와의 비교를 통해서 해당 표현의 의미를 관찰하는 것이 도움이 될 수 있다. 번역 연구 차원에서도 한국어로 번역된 표현을 살펴보면서 어떤 문제점이 있는지를 검증할 수도 있다. 여러 연구자들이 주장하고 있듯이 번역은 단순히 어휘들의 이동이 아니며, 단어들의 관계짓기의 결과물인 의미의 이동이기 때문이다. 따라서 aller 동사의 의미가 상대적으로 단순하다고 하더라도 한국어 번역이 어떻게 되어 있는지를 체계적으로 분류한다면 aller가 통사적, 어휘적 차원에서 어떤 기능을 하며, 이에 대응되는 한국어 표현은 무엇인지를 비교 관찰할 수 있을 뿐만 아니라, 통사적 구조의 체계적 분류도 가능하다고 할 수 있다.

그 결과물은 원어의 관점이 아니라, 번역어의 관점에서 기술되는 것이며 이론적인 분석을 넘어서 실제 활용할 수 있는 실용적 차원에서 번역 코퍼스가 유용한 방법이 될 수 있을 것이다. 그리고 그 관찰의 결과물을 축적이 되면 번역어 사전과 같은 일종의 번역 용례 사전을 만들 수 있으며, 문법에 대한 이론적 설명이 아닌 사례를 중심으로 한 문법 사전이 만들어질 수 있다.

이러한 관점에서 본 연구는 번역문법과 관련된 연구이지만 전성기(2007, 2016)의 방식과는 상당한 차이를 보인다. 전성기의 분석 방식은 특정 문법 사항이 아니라 다양한 문법 요소에 대해서 심도 있는 세심한 관찰 방식을 취했다면 본 연구는 코퍼스를 기반으로 사례들을 추출하고 프랑스어 동사 aller가 어떻게 번역이 되어 있고 따라서 어떤 의미를 가지고 있는지 역추적한 방식이기 때문이다. 그리고 대다수의 계량적 방식의 코퍼스 연구처럼 번역의 품질에 대해서는 논하지 않았다. 물론 궁극적으로는 두 가지 방식의 병합되어야 할 것이다.

3. 코퍼스 분석 및 번역 응례 분석

3.1. 사용 코퍼스의 특징

본 연구를 위해서 사용한 코퍼스는 프랑스 문학 작품을 토대로 구성된 번역 코퍼스이다.³⁾ 코퍼스 기반 연구에서는 구축된 코퍼스에 따라서 연구 결과가 달라질 수 있기 때문에 체계적으로 코퍼스를 구축하는 것이 요구된다. 본 연구는 번역 텍스트를 기반으로 하기 때문에 우선 번역 코퍼스가 필요하며, 이론적 연구보다는 실용적 연구에 중점을 두었기 때문에 문학 텍스트와 비문학 텍스트를 함께 고려하는 것이 좋을 수 있었다. 그럼에도 불구하고 비문학 번역 텍스트, 특히 프랑스어 원문과 한국어 번역문으로 구성된 비문학 텍스트를 수집하는 것이 매우 어려웠다. 더욱이 유의미한 연구를 위해서는 코퍼스 크기도 고려해야 하는데 일정한 크기의 비문학 번역 텍스트를 모으는 것이 어려워서 본 연구에서는 문학 텍스트만을 사용하였다. 문학 텍스트라고 하더라도 작가 및 번역가에 따라서 다양한 언어 사용 환경을 관찰할 수 있기 때문에 분석에 있어서 문제가 되지 않을 것으로 생각된다.

이와 함께 분석의 엄밀성을 위해서 프랑스어-한국어로의 번역이 아닌, 한국어-프랑스어로의 번역 방향을 가진 번역 텍스트도 함께 포함시켰다. 이를 통해서 한국어 표현이 프랑스어로 번역되는 과정에서 aller 동사로 번역할 수 있는 표현이 어떤 것인지 확인할 수 있기 때문이다. 이를 위해서 사용한 코퍼스는 한국어 소설과 프랑스어 번역본을 코퍼스로 포함시켰다. 분석의 편의상 프랑스어 번역본에서 aller 동사를 추출하고 이에 해당하는 한국어 원어 표현이 어떤 것인지를 찾아내어 관찰하는 방법을 사용하였다.

아래의 두 도표는 분석도구 mkAlign⁴⁾을 활용해서 ‘한불-문학코퍼스’와

3) 코퍼스로 사용된 작품들은 논문 말미에 간략히 기술하였다.

‘불한-문학코퍼스’에서 한국어 텍스트와 프랑스어 텍스트 내의 어절 수 및 어형 수를 비교한 것이다. 정확한 분석을 위해서 한국어 원문과 한국어 번역문은 형태소 분석기⁵⁾를 사용해서 형태소 분석을 시행하였다.

〈표 1〉 한불-코퍼스의 계량 정보

	어절수	어형수	hapax ⁶⁾	최대빈도수
한국어	109,288	35,847	24,621	1,411
형태소분석	156,045	23,486	13,873	5,097
프랑스어	179,857	14,169	6,746	7,437

〈표 2〉 불한-코퍼스의 계량 정보

	어절수	어형수	hapax	최대빈도수
프랑스어	158,867	15,384	7,687	5,944
한국어	116,598	36,420	24,648	1,305
형태소분석	240,020	12,630	5,564	9,067

본 연구의 분석 대상은 aller 동사의 문법적 특성인데, 주지하다시피 프랑스어 동사는 시제 및 인칭에 따라서 다양한 활용을 한다. 따라서 하나의 동사에서 파생되는 형태가 매우 다양하다. Aller 동사만 하더라도 기본형을 비롯해서, 직설법 현재 변화형(je vais, tu vas, il/elle va, nous allons, vous allez, ils/elles vont)만 6개이며 과거 시제, 미래 시제를 비롯해서 접속법까지 고려한다면 무수한 형태를 고려할 수밖에 없다. 이 모든 형태를 동시에 고려한다는 것은 매우 많은 시간을 요구하고 또 인칭이나 시제에 따른 aller 동사의 의미 변화가 미미하다는 전제하에서 특정한 몇 개의 형태만을 고려하였다. 현재형만을 고려하면 코퍼스 전체에

4) 코퍼스 분석을 위해서 mkAling이외에 Antconc와 Lexico 그리고 MS-Excel 등 몇 가지 분석도구를 사용하였다.

5) 한국어 텍스트의 형태소 분석을 위해서 ‘21세기 세종계획’에서 개발된 ‘지능형 형태소 분석기’를 사용하였다.

6) Hapax (legomenon)는 코퍼스에서 1의 빈도를 가지는 어형을 가리킨다.

서 aller 동사의 활용 형태는 다음과 같은 분포를 보인다.

vais(70), vas(19), va(123), allons(26), allez(49), vont(7)

코퍼스가 소설로 구성되었다는 특성 때문에 3인칭 형태의 빈도가 높다. 과거형도 마찬가지였다. 반과거만을 고려하면 allait(131)가 상대적으로 높은 빈도를 보였고, 3인칭 복수 allaient(31)는 상대적으로 빈도수가 낮으며, 복합과거 역시도 aller의 과거분사만을 고려했을 때 allé(e)(s)(56)의 빈도수를 보였기 때문에 본 연구에서는 3인칭만을 대상으로 하였다.

따라서 본 연구에서 분석 대상이 되는 aller 동사의 형태는 va와 allait 두 가지 형태이다. 그리고 여기에 나머지 형태 중 가장 빈도가 높은 일인칭 단수 현재 형태인 vais도 포함시켰다. 따라서 본 연구에서 분석 대상이 되는 aller는 총 324개이다.

이 형태들을 중심으로 코퍼스에서 맥락을 추출하고, 각 맥락에서 aller 동사의 한국어 표현이 어떤 것인지를 살펴보면서 aller의 의미를 추적하고자 하였다.

3.2. 코퍼스에서 aller 동사의 구조적 분포

본 연구의 대상이 된 aller의 활용형은 102개가 프랑스어 소설에서 속하고 나머지 222개는 한국어 소설의 프랑스어 번역본에서 나타났다. 소설의 특성에 따라서 이러한 분포적 특징은 달라질 수 있겠지만 한국어 소설의 프랑스어 번역본에 상당수의 aller 동사가 있기 때문에 한국어의 어떤 표현이 이렇게 번역되었는지를 살펴보는 것도 흥미로울 수가 있다. 코퍼스에 사용된 aller 동사의 구조를 분류하면 다음과 같은 분포를 나타내었다.

aller 단독⁷⁾ : 62 / aller + 전치사⁸⁾ : 66 / aller + 동사 : 196

현 코퍼스에서 aller 동사를 중심으로 한 통사구조를 보면 ‘aller + 동사’ 구조가 가장 많았다. 이것은 다른 두 구조보다 높은 빈도이다. 앞서 언급한 사전 상의 aller 동사 의미는 ‘이동 동사’의 의미가 가장 먼저 나오고 있다. 물론 사전은 해당 단어의 의미를 먼저 기술하고 그리고 나서 통사적, 화용적 의미를 기술하는 것이 일반적이다. 그럼에도 불구하고 현 코퍼스에서 가장 빈도가 높은 통사 구조는 ‘aller + 동사’로 보조 동사로 사용된 경우가 높은 빈도를 보였다.

그리고 ‘aller en + 현재분사’의 구조도 보이기도 하는데 사전은 ‘갈수록 - 하다’로 옮기고 있다. 현재의 코퍼스에서 이 구조는 단 한번 출현하고 있다. 흥미로운 것은 프랑스어 원문이 아니라 프랑스어 번역본에서 이 구조가 나타난다는 점이다.

- 1) 명준은 격해야 할 자기가 이렇게 마음이 가라앉아만 가는 게 이상하다.⁹⁾

Myôngjun s'étonna de ce que son humeur, au lieu de s'aigrir, allait ainsi en s'apaisant.

위 예문을 보면 한국어 원문에서 ‘명준의 마음이 점차 진정이 되어가고 있다’라는 상태의 추이를 나타내기 위해서 ‘가다’라는 표현을 사용하고 있다. 국어사전에서 ‘가다’는 aller 동사처럼 이동의 의미를 가지지만 양태적인 의미로 ‘어떤 상태나 상황을 향하여 나아가다’라는 의미를 나

- 7) ‘단독’은 전치사 혹은 동사가 뒤따르지 않은 형태를 가리킨다. 부사 혹은 부사구와 함께 사용된 경우도 단독으로 고려하였다. 그리고 단독으로 문장이 끝나더라도 만일 중성대명사 y가 사용된 구조 혹은 장소를 의미하는 관계부사 혹은 의문부사 où가 동반된 경우는 ‘aller + 전치사’로 분류하였다.
- 8) 전치사는 장소 혹은 방향을 나타내는 à, dans, sur 등과 au-devant과 같은 전치사구를 포함한다. 부사만 있는 경우는 단독으로 처리를 하였으나 là처럼 장소를 나타내는 부사가 있는 경우는 분석의 편의상 전치사로 분류하였다.
- 9) 본 논문에 사용된 코퍼스는 불한 혹은 한불 문학텍스트로 구성되어 있다. 따라서 원문을 기준으로 불한 번역인 경우는 프랑스어 원문을, 한불 번역인 경우는 한국어 원문을 먼저 제시하였다. 그리고 개별 출처는 따로 밝히 않았다.

타낼 수 있다.¹⁰⁾

이런 관점에서는 오히려 사전에 ‘- (되어)가다’로 기술하거나 아니면 기존 설명에 추가하는 것이 나을 듯 싶다. 실제로 네이버 사전에 나온 예문은 다음과 같다.

2) a. Sa maladie **va en s'aggravant** de jour en jour.

그의 병세는 나날이 **악화되어간다**.

b. La route **va s'élargissant**.

[문어] 도로가 **점점 넓어진다**.

설명은 ‘-하다’이지만 실제 예문의 번역은 ‘-가다’라고 되어있기 때문에 서로 일치하지 않고 있다. ‘-가 되다’가 대표성을 가질 수 있지만 다른 항목에서 다양한 표현들을 제시하고 있기 때문에, 현재의 항목에서도 몇 가지 표현을 추가하는 것이 타당할 것이다.

전문 번역 교육이 아닌 이상 일반적인 프랑스어 학습자를 고려한다면 이러한 표현을 추가하는 것이 학습에 도움이 될 수 있을 것이다. 일반적인 프랑스어 교육 환경에서 대다수의 학생들은 사전상의 표현을 그대로 활용하는 경우가 많기 때문에 한국어 번역 결과물이 어색한 경우가 많다. 특히 교육적인 목적을 지향하는 학습사전은 가능한 한 프랑스어에 대응되는 여러 가지 한국어 표현을 제시할 필요가 있다. 사전의 물리적인 한계 때문에 불가능하다면 본 연구처럼 교수자가 코퍼스에서 추출한 사례들을 학생들에게 제시하면서 실제 사용이 어떠한지를 보여줄 필요가 있다.

10) 네이버 한국어 사전(<http://krdic.naver.com/detail.nhn?docid=68900>).

3.3. 구조에 따른 aller 동사의 한국어 번역 양상

3.3.1. aller + 전치사

프랑스어 동사 aller의 가장 기본적인 용법인 ‘이동’의 의미에 가장 부합하는 구조가 ‘aller + 전치사’ 구조일 것이다. 사실, 이 구조에서 aller 동사의 의미는 비교적 명확하다.

전치사를 포함해서 사전에서 설명하는 aller 동사의 의미는 이동 동사로서 ‘가다’, ‘이르다’, ‘통하다’, ‘결과가 되다’, ‘어울리다’로 제시되어 있다. 코퍼스를 통해서 실제 맥락에서 어떤 사례들이 있는지 살펴보면 다음과 같다. 코퍼스에서 나타난 전치사(구)는 à, en, dans, de, chez, vers, au bord de, au-delà de, près de가 있었다. 이 중에서 dans, de, au-delà de, près de는 나머지 전치사에 비해 방향성을 나타낸다고 단언하기 어렵지만, 전치사와 결합된 명사가 장소의 개념을 가진다면 aller는 이동의 의미를 나타내고 있다.

- 3) a. [...] je n'avais jamais pensé qu'on pouvait le faire de la sorte, il **allait au-delà de** mon espérance et conformément à la destinée de mon corps.

[...] 나는 그와 같이 육체를 사랑할 수 있다는 것을 한 번도 생각해보지 않았다. 그는 내가 바라는 것 **이상으로**, 내 육체의 숙명에 적합한 곳으로 나를 **이끌고 갔다**.

- b. Il **va dans** le jardin, il se cache, [...].

그는 정원으로 **가서** 숨었다 [...].

- c. 그리고 갑작스런 명에 어리둥절해 있는 고죽을 흘끗 건네보고는 약간 소리 높여 재촉했다. “지계를 벗고 사랑에 **들란 말이다**.”

Jetant un coup d'oeil sur kojuk qui restait interdit, décontenancé par cet ordre inattendu, il avait insisté, d'une voix légèrement plus pressante : - Pose ta hotte et **va dans**

le salon de réception.

d. 얹니 빠진 새양쥐 우물 곁에 가지 마라.....

Petite souris qui as perdu tes dents de devant, ne va pas
près du puits...

위 예문에서 볼 수 있듯이 aller와 전치사가 직접적으로 연관된 구조의 경우에는 이동의 의미를 가진다. 첫 번째 예문은 전치사구와 결합된 명사 mon espérance가 장소가 아닌 추상 명사이지만 의미상 공간적 개념을 내포하고 있기 때문에 aller 동사가 ‘가다’를 의미한다고 할 수 있다. 문제는 번역어로서 한국어 표현이다. 사전이 한국어의 모든 표현을 포함할 수는 없기 때문에 이렇게 코퍼스를 고려한다면 훨씬 다양한 표현이 aller 동사에 대응될 수 있음을 확인할 수 있다.

예문 3a)와 3c)을 보면 ‘이끌고 가다’와 ‘들다’가 있다. 첫 번째 의미는 비유적으로 사용되고 있으며, 프랑스어의 guider, amener, emmener에 대응되는 표현이지만, 맥락에 따라서는 aller 동사도 충분히 사용가능하다는 것을 확인할 수 있다. ‘들다’는 ‘밖에서 속이나 안으로 향해 가거나 오거나 하다’라는 의미로 의미상 프랑스어 동사 entrer dans에 해당할 것이다. 본 예문은 이문열 소설 『금시조』에 나오는 예문으로 엄밀한 의미로 장소적 개념으로서의 ‘들어가다’는 아니다. 장소적 의미가 아닌 조금은 상징적인 표현으로 석담 선생이 고죽을 정식 제자로 받아들일겠다는 말을 ‘지계를 놓고 사랑에 들라’는 표현으로 하고 있다. 내포된 의미가 어떠한 형식적인 표현은 ‘들다’로 되어 있고 역자는 이를 entrer dans이 아닌 aller dans을 선택했다. 이것은 한국어의 비유적 의미를 모두 고려해서 내린 결정이라고 볼 수 있는데, 이를 고려한다면 한국어 ‘들다’는 맥락에 따라서 entrer dans 혹은 aller dans 두 가지 선택이 가능하다고 할 수 있다..

마지막으로 한국어 원문의 프랑스어 직역이라고 할 수 있는 près de의 경우도 이 전치사 역시 ‘장소’의 개념을 가지기 때문에 이렇게 옮길 수

있다고 할 수 있다. 이와 같은 관점에서 ‘aller + 전치사’ 구조는 직설적인 의미이든 비유적인 의미이든 공간적 개념을 가진다면 aller는 이동의 개념을 가지며, 이를 한국어로 번역할 때는 ‘가다’, ‘이끌고 가다’, ‘들다’ 등 다양한 표현을 번역 대응어로 사용할 수 있는 것이다.¹¹⁾

물론 이 구조에서 전치사가 장소가 아닌 사람과 연관될 경우는 다음과 같이 ‘어울리다’의 의미를 가질 수 있다.

- 4) a. Il lui dit que le chapeau **lui va bien**, très bien même, que c'est... original... un chapeau d'homme, pourquoi pas ?
 또 말한다. 모자가 그녀에게 잘, 아주 썩 잘 어울린다고. 이 남 자 모자는 빛이랄까 개성이 있고 [...].
 b. Je trouve qu'elle **me va bien**.
 나는 그 옷이 나에게 썩 잘 어울린다고 생각했다.

여기서는 일반적으로 ‘사물 주어’와 전치사 à라는 두 가지 조건이 전제된다.¹²⁾ ‘전치사 + 사람’이라고 하더라도 ‘chez + 사람’은 ‘집’이라는 장소의 개념을 나타내기 때문에 aller는 다른 의미를 가진다.

- 5) a. De temps en temps ma mère décrète : demain on **va chez la photographe**.
 가끔씩 어머니는 내게 명령조로 말했다. 내일은 모두 사진관에 간다.
 b. 저, 서당골 윤 초시 닥에 가신다.
 Il **va chez maître yun**, au village de l'école ancienne.

동일 구조라고 하더라도 실제 사용된 요소들의 의미적, 화용적 특성에

11) 현재의 표현은 간단한 예이며, 번역 코퍼스에서 추출한 결과물에 따라서 훨씬 다양한 대응어 목록을 작성할 수 있을 것이다.

12) ‘어울리다’의 의미에서 전치사는 à뿐만 아니라 avec도 사용되고, 심지어 aller 동사 단독으로 사용될 수도 있지만 본 코퍼스에서는 이러한 용례가 발견되지 않았다.

따라서 동사의 의미가 달라지는 것이 자연스러운 현상이며, 이러한 의미가 사전에 잘 기술되어 있다고 하더라도, 단순히 사전상의 정의가 나열되는 것과 사례 중심으로 프랑스어와 한국어의 대응 관계를 제시하는 것은 다르다고 할 수 있다. 더욱이 번역 텍스트는 사전에 나온 프랑스어 원문의 한국어 역과는 달리 매우 다양한 변형을 보여주기 때문이다.

예를 들어, 다음의 네이버 사전 예문에서는 프랑스어 원문에 하나의 번역이 제시되어 있다.

6) Cette robe vous va bien.

이 드레스는 당신에게 잘 맞습니다.

앞서 제시한 예문 Je trouve qu'elle **me va bien**은 번역본에 따라서 ‘나는 그 옷이 **나에게** 딱 잘 **어울린다고** 생각했다’와 ‘나는 그 원피스가 **나에게 잘 맞는다고** 생각한다’ 두 가지 한국어 번역을 찾을 수 있다. 사전에 의존한 번역은 두 번째 번역이 훨씬 적절할 것이다. 그렇지만 상황에 따라서 좀 더 구어적이라고 할 수 있는 첫 번째 번역도 충분히 고려할 수 있을 것이며¹³⁾, 이러한 점에서 코퍼스에 의한 번역 사례 관찰이 이점을 가질 수 있다.

7) a. “철학? 새끼 꼭 아편쟁이 같은 게 **그럴싸하군.**”

- philosophie. ça **lui va pas mal**, avec sa tête de fumeur d'opium !

b. c'est pas mal elle dit, ça ne **te va pas mal**, ça change.

나쁘지 않구나, 그녀가 말했다. 그것들이 너에게 **꽤 어울려.**
전혀 다른 인상을 주는구나.

같은 맥락에서 동일한 구조라고 하더라도 코퍼스를 통해서 다양한 번

13) 이 경우에는 부사 bien의 번역도 충분히 비교할 수 있다. 두 번째 번역에 비해서 첫 번째 번역은 bien의 한국어 번역이 훨씬 구어적이라고 할 수 있다.

역을 확인할 수 있다. ‘Ça ne va pas mal à 사람’이라는 동일 구조이지만 서로 다른 맥락에서 서로 다른 표현으로 번역이 되었다. 두 번째 예문에서의 ‘꽤 어울리다’라는 표현은 첫 번째 예문에서도 적절한 대응어가 될 수 있지만, ‘그럴싸하다’라는 표현은 두 번째 예문에서의 번역 표현으로 조금 어색하다고 할 수 있다. 이러한 사례들의 비교를 통해서 학습자는 상황에 따른 번역어 선택이 어떻게 달라질 수 있는지를 이해할 수 있다.

3.3.2. aller의 단독 사용

방금 살펴본 전치사를 포함한 구조와 달리 aller 단독 사용은 ‘이동’의 의미보다는 ‘상태’에 관련된 의미일 경우가 높았다. 네이버 불한사전에 기술된 정의들도 대부분이 이와 관련된 의미들이다. 그리고 프랑스어 원문에 대한 한국어 번역들도 제시된 정의에 준하는 번역들이다. 좀 더 다양한 번역 가능성을 찾기 위해서 본 논문에서는 한국어 원문과 프랑스 번역을 사례로 살펴보았다.

- 8) a. 소 뒤를 따르던 간난이 할머니가 연자의 쌀을 한 움큼 쥐어 눈 가까이 갖다 대고 찢어지는 형편을 살피고 나서 말없이 도로 놓았다. **잘 찢어진다는 듯.**
 La grand-mère de Kannan, qui marchait derrière le boeuf, prit une poignée de riz, l'approcha tout près de ses yeux, puis le reversa dans la meule : “**tout allait bien**”, voulait dire son geste.
- b. 소녀가 속삭이듯이, 이리 들어와 앉으라고 했다. **괜찮다고** 했다.
 La petite fille lui dit à voix basse de venir s'asseoir dedans. il répondit que ça **allait** comme ça.
- c. 뚜렷한 것은 다만 무엇인가 **잘못되어 있다**는 것뿐 다시 한번 어른들식으로 표현한다면, 불합리와 폭력에 기초한 어떤 거대한 불의가 존재한다는 확신뿐 [...].

Ma seule certitude, c'était que quelque chose **allait de travers**, qu'il y avait une énorme injustice fondée sur l'irrationalité et la violence, pour utiliser encore des mots d'adultes.

방앗간에서의 모습을 묘사하는 예문 8a)에서 쌀이 잘 찼어진다는 한국어 원문이 프랑스어에서 **aller** 동사로 표현이 되어 있다. 맥락이 없다면 절대 이러한 번역이 나올 수 없는 경우이다. 실제로 네이버 사전의 예문으로 **tout va bien**의 한국어 번역을 보면 ‘모든 것이 다 잘 된다’, ‘모든 일이 잘 돼 간다’, ‘만사가 순조롭다’ 등이 제시되어 있지만, 이 번역들은 모두 가장 일반적인 상황에서의 번역이라고 할 수 있다.¹⁴⁾ 비록 위 한국어 원문이 특수한 상황이긴 하지만 코퍼스를 통해서 사전으로는 전혀 번역할 수 없는 하나의 번역 가능성을 확인할 수 있는 것이며, 최소한 이러한 맥락에서도 **aller** 동사가 가능하다는 것을 알 수 있다.¹⁵⁾

8b)에서는 ‘괜찮다’라는 표현이 사용되었는데, 한국어에서 매우 빈번하게 사용되고 있지만, 사전에서는 ‘되다’라고만 번역이 되고 있다.

ça va comme ça ? : 이만하면 됐지?, 이것으로 됐습니까?

ça va : 잘 지내다, 잘 있다.

비록 예문이 사람의 건강에 대해서 물어보는 것은 아니지만, ‘괜찮다’라는 표현은 여러 가지 상황에서 쓰일 수 있기 때문에 이것 역시도 간과하기 쉬운 번역 용례라고 할 수 있다.

8c)에서의 **aller de travers**도 사전의 정의는 ‘일이 잘 안 풀리다’, ‘(사업 따위가) 부진하다’라고 제시되어 있으며, 다음과 같은 예가 제시되어 있다.

14) 사전의 예문들이 가장 단순한 예들을 제시하기 때문에 이러한 번역이 충분할 수도 있다. 그리고 많은 경우 이 번역들이 통용된다.

15) 물론 이 경우 번역은 직역이라기보다는 맥락에 기반을 둔 의역에 가까우며 이 번역이 과연 적절한지는 더 면밀한 분석이 필요할 것이다.

9) Tout **va de travers** chez lui en ce moment.

요즘 그의 집에서는 **되는 일이 없다**.

사전의 예문이 문제가 되는 것은 아니지만, 보다 많은 용례를 위해서는 구체적인 상황에서의 사례들이 필요할 것이다.

3.3.3. aller + 동사

앞 선 두 구조는 어떤 의미에서는 의미들이 매우 다양할 수 있기 때문에 함께 사용된 전치사 혹은 명사, 부사들의 의미를 잘 이해해야 하지만 ‘aller + 동사’ 구조, 다시 말해서 aller 동사가 준조동사의 역할을 하는 경우 aller 동사 자체의 의미는 크게 드러나지 않는다고 할 수 있다. 대신 주동사의 의미에 양태적인 어감 혹은 시제적 의미(근접미래)를 추가한다. 그렇지만 사용에 있어서는 앞 두 경우보다 훨씬 많은 빈도를 보이고 있다. 네이버 사전에서는 준조동사로서 ‘-하려고 하다’에 대한 예문으로 아래처럼 단 두 개만이 제시되어 있다.

10) a. Il vient d'arriver et **va repartir**.

그는 도착하자마자 다시 **출발하려고 한다**.

b. Nous **allions partir** quand il est arrivé.

우리가 **출발하려고 하는데** 그가 도착했다

두 번역 모두 예외 없이 ‘-하려고 하다’로 되어 있는데, 코스에서의 실제 사례들도 동일한지 살펴보도록 하자. 근접미래 내지 어떤 행동을 하고자 하는 의지가 들어가는 경우에 ‘-하려고 하다’의 표현이 사용되는데, 프랑스어 원문을 한국어로 번역하는 경우에는 이러한 표현을 사용하는 경우가 많다. 그렇지만 가까운 미래 혹은 곧 진행이 될 상황에 대해서는 다양한 표현 방식이 존재한다.

동일한 표현 aller partir가 사용된 사례에서 어떻게 한국어로 표현되

어 있는지 보기로 하자.

- 11) a. Son corps ne voulait plus de celle-ci qui **allait partir**,
trahir.

그의 육체는 **이제 떠나는**, 그를 배반하려하는, 그녀를 더 이상 원하지 않는 것이었다.

- b. 소녀와 헤어져 돌아오는 길에, 소년은 혼잣속으로, 소녀가 **이사를 간다**는 말을 수없이 되뇌어 보았다.

Après l'avoir quittée, sur le chemin de la maison, il cessait de se dire et se redire que la petite fille **allait partir**.

11a)에서는 ‘aller + 동사’ 구조로 partir와 trahir 두 개가 연이어 나타난다. 그렇지만 표현법은 다르다. 전자는 ‘이제’라는 표현을 사용하면서 행위의 실행을 강조하고 있고, 후자는 ‘-하려 하다’라는 전형적인 표현을 사용하고 있다. 반면 두 번째 예문에서는 ‘이사를 간다’라는 한국어 표현이 프랑스어 번역에서 ‘aller + 동사’로 표현되고 있다. 한국어에서 ‘-나다’는 엄밀한 의미에서 현재 종결어미이다. 맥락은 소녀가 이사를 간다는 사실이 지금 당장 일어나는 것이 아니라 이사를 간다는 사실이 곧 일어날 것이라는 것을 의미한다. 다시 말해서 수사적 표현이라고 할 수 있다. 그리고 이러한 맥락적 의미 자체가 프랑스어에서 근접 미래가 가지고 있는 본래의 문법 가치라고 할 수 있다.

- 12) 아니면 어떤 영감으로 은혜가 **오리라** 미리 알고, 그녀와 둘이서 뒹굴 굴을 만들고 기다리고 있었던 것일까.

Est-ce parce que je savais par intuition qu'Unhye **allait apparaître** que j'avais ainsi préparé un lieu où nous coucher ?

위 예문에서는 ‘-리라’라는 한국어 어미를 프랑스어에서 ‘aller + 동사’ 구조로 표현을 하고 있다. 그런데 엄밀한 의미에서 ‘-리라’는 ‘상황

에 대한 화자의 추측을 나타내는 종결 어미'이기 때문에 근접미래보다는 조건법 혹은 단순미래가 적절할 수 있다. 그럼에도 불구하고 근접미래 형태로 표현이 된 것은 '미리 알다'라는 표현과 '땡굴 굴을 만들고'라는 표현 때문에 프랑스어 번역가는 '오리라'의 어감에 주어의 확실성이 포함되어 있다고 판단한 것 같다. 프랑스어 번역에서도 par intuition 그리고 대과거 avais préparé가 나타난다.

한편, 이 구조에서 프랑스어 학습자가 이해하기 가장 어려운 부분이 aller 동사가 '가다'의 의미를 확실하게 가지는 경우와 근접미래의 가치를 가지는 경우를 구분하는 것이다. 예를 들어 Pierre va acheter du pain 라는 문장이 '피에르가 빵을 사러가다'로 이해해야 할지 아니면 '피에르가 빵을 사려고 하다'로 보아야 하는지 매우 모호하다. 의미는 맥락에 의해서 결정될 수밖에 없는데 사전의 예문들은 이러한 맥락이 구체적으로 주어지지 않아서 의미 파악이 힘들 경우가 빈번하다.

- 13) a. “어이, 한병대 잔소리 말고 물 한 컵 **떠 와**.”
 - Hé, Han Pyongt'ae, boucle-la et **va chercher** de l'eau !
- b. “오늘은 네가 물당번이야. 업석대가 먹을 물 **떠다 주고 와서** 밥 먹어.”
 - C'est ton tour aujourd'hui. **Va chercher** une tasse d'eau pour Om Sokdae. Tu pourras manger après.
- c. “잔말 말고 가서 차나 **불러오너라**.”
 - Ne dis rien. **Va chercher** une voiture.

위 세 개의 예문은 공통적으로 aller chercher에 대한 번역으로 '-하러 가다'의 의미로 'aller + 동사'를 사용하고 있다. 한국어 원문이 그런 의미이기 때문에 그럴 수 있지만, 만일 프랑스어 텍스트가 원문이었다고 하더라도 이를 한국어로 번역할 때는 근접미래의 의미로 이해하기는 어려울 것이다. 이것은 문법적으로 문장 구조가 명령법이기 때문일 것이다.

지금까지 우리는 몇 가지 예들을 통해서 프랑스어 동사 aller의 의미에

따라서 어떤 한국어 대응어들이 있을 수 있는지를 살펴보았다. 문법적인 관점에서는 aller 동사의 기능이 비교적 명확할 수 있지만 한국어로의 실제 번역에 있어서는 다양한 가능성을 확인할 수 있었고 이것은 구체적인 맥락과 함께 제공되었을 때 비로서 aller 동사의 정확한 의미와 한국어 표현을 이해할 수 있었다.

정확한 번역을 위해서 어떠한 분석 과정을 거쳐야하는지에 대해서 기술한 전성기(2016)의 사례와는 분명 다르지만 한국어 표현을 통해서 프랑스어 동사 aller의 기능을 연역적으로 살펴보는 것도 교육적인 차원에서는 효과적인 방법일 수 있을 것이다. 이러한 점에서 본 연구처럼 코퍼스를 기반으로 한 연구가 번역 교육뿐만 아니라 문법 연구에서도 필요한 연구 방법론이라고 할 수 있다.

4. 결론

본 연구는 번역 코퍼스를 기반으로 프랑스어 동사 aller의 한국어 번역을 살펴보면서 aller 동사의 문법적 의미를 어떻게 이해할 수 있으며, 그리고 이 과정에서 코퍼스가 어떤 역할을 할 수 있는지를 보이고자 하였다.

Aller 동사뿐만 아니라 프랑스어 표현들을 한국어로 번역을 할 때 번역가들은 맥락을 고려해서 여러 가지 가능성을 숙고하게 된다. 불한 이개어 사전이 있기는 하지만 상황에 따라서는 새로운 번역어가 필요할 경우가 있다. 숙련된 전문 번역가는 이러한 과정에 익숙하지만 외국어로서 프랑스어를 배우는 학생들은 이런 과정이 익숙하지 않기 때문에 잘못된 번역을 하는 경우가 많다. 이것은 원어가 표상하는 정확한 문법적·화용적 기능을 제대로 이해하지 못했거나 원어의 의미에 부합하는 한국어 표현을 찾지 못했기 때문이다.

학습자는 프랑스어 원어에 대응되는 한국어를 찾기 위해서 사전에 의

존한다. 그렇지만 사전이 한국어의 모든 표현을 담을 수가 없기 때문에 올바른 한국어 대응어를 발견하지 못하는 경우가 많다. 그리고 문법서들은 문법 설명을 위해 난해한 용어들을 사용하고 그리고 매우 단순한 예문들을 제시하기 때문에 전문 지식을 갖추지 못한 학습자들은 원어가 가지는 언어적 기능에 대한 지식을 명확하게 수용하지 못하는 경우가 많다.

언어학을 비롯해서 현대 번역 연구에서 코퍼스의 활용은 다양한 측면에서 필수적인 조건이 되어 가고 있다. 번역 연구라는 학문 자체가 번역어 분석의 관점에서는 사례 분석에 가깝기 때문에 실제 용례를 포함하는 코퍼스가 필수적인 자료가 된다. 따라서 경험적 자료로서 그리고 실제 사례로서 코퍼스는 실질적 차원에서의 문법 연구, 번역 연구 및 교육에 있어서 높은 가치를 가질 수 있다. 이러한 관점에서 본 연구는 나름의 의미를 가지며 실증적 연구에 도움을 줄 수 있을 것이다.

물론 본 연구의 부족한 부분은 명확하다. 첫 번째로 코퍼스가 다양하지 못하기 때문에 *aller* 동사가 가지는 의미 전체를 확인하지는 못했다. 그리고 사례 중심의 관찰이었기 때문에 실질적인 번역 품질 평가에는 이르지 못했다. 보다 나은 연구를 위해서는 이러한 한계를 넘어서 사례 수집과 함께 개별 사항에 대한 구체적인 번역 평가가 이루어져야만 할 것이다.

참고문헌

- 김재혁, 「새로 발굴된 박용철의 번역 원고의 번역문법적 분석 - 초벌 번역원고를 통해 본 박용철의 번역태도」, 『독일문학』 107, 2008, pp. 260-286.
- 이영훈, 「한국번역학사 기술을 위한 전제와 시론」, 『번역학연구』 14(2), 2013, pp. 187-222.
- 전성기, 「인문학번역과 번역문법」, 『불어불문학연구』 70, 2007, pp. 233-260.
- _____, 『어린왕자의 번역문법 : 문법 · 작품 · 번역의 회통적 탐구』, 고려대학교 출판문화원, 2016.
- 조재룡, 「번역사를 바라보는 한 관점: 앙리 메쇼닉(H. Meschonnic)의 경우」, 『번역학연구』 10(1), 2009, pp. 141-170.
- 조준형, 「코퍼스 기반 번역 연구의 인식론적 고찰」, 『번역학연구』 15(3), 2014, pp. 279-301.
- _____, 「번역학 연구에서 다중 번역 텍스트의 활용을 위한 방안」, 『통번역학연구』 21(1), 2017, pp. 213-237.
- Baker, Mona, Corpora in Translation Studies : An Overview and Some Suggestions for Future Research. *Target*, 7(2), 1995, pp. 223-243.
- Ballard, Michel, Pour un rééquilibrage épistémologique en traductologie. *Quo vadis Translatologie?*, Frank & Timme, 2007, pp. 17-34.
- Ballard, Michel, La traductologie, science d'observation. *Qu'est-ce que la traductologie?* Études réunies par M. Ballard, Artois Presses Université, 2006, pp. 179-194.

참조사전

네이버 프랑스어 사전(http://frdic.naver.com/main_mini.nhn)

코퍼스로 사용된 텍스트

불한 코퍼스¹⁶⁾ :

Françoise Sagan, *Bonjour tristesse*, 『슬픔이여 안녕』

Marguerite Duras, *L'Amant*, 『연인』

Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, 『모데라토 칸타빌레』

한불 코퍼스 :

황순원 『소나기』, *L'Averse*

황순원 『별』, *Les étoiles*

이문열 『우리들의 일그러진 영웅』, *Notre héros défiguré*

이문열 『그해 겨울』, *L'hiver, cette année-là*

이청준 『이어도』, *L'île d'IO*

황순원 『목넘이 마을의 개』, *La chienne de Moknomi*

조세희 『난장이가 쏘아올린 작은 공』, *La Petite Balle lancée par un nain*

최인호 『깊고 푸른 밤』, *Une nuit bleue et profonde*

이문열 『금시조』, *L'oiseau aux ailes d'or*

최인훈 『광장』, *La Place*

황순원 『독짓는 늙은이』, *Le vieux Potier*

16) 코퍼스로 사용된 문학작품들은 저작권 문제와 함께 공개가 어려운 부분이 있기 때 문에 작가와 작품 제목만 언급한다.

〈Résumé〉

L'étude sur la grammaire de traduction basée sur
un corpus de traduction

– Autour du verbe français *aller* –

CHO Joon-Hyung

Cette étude porte sur le dépouillement des correspondances traductionnelles entre le français et le coréen autour du verbe français *aller* en utilisant des corpus de traduction et sur la compréhension de ses comportements grammaticaux et sémantiques. La grammaire de traduction, selon JON(2007), indique l'analyse profonde dans le cadre de la grammaire, de la sémantique et de la pragmatique afin de trouver de bonnes traductions. La plupart des fautes de traduction se produisent lorsque l'on fait insuffisamment une recherche sur les mots à traduire. Alors, on doit prendre en considération le contexte, la grammaire, la pragmatique entre la langue de départ et la langue d'arrivée.

Le traducteur non-professionnel est habitué à ce processus de réflexion, tandis qu'il vaudrait mieux montrer directement des listes des correspondances entre la langue de départ et la langue d'arrivée pour le traducteur non professionnel ou pour l'enseignement de traduction. Dans ce cadre, le corpus serait des ressources utiles, car l'on peut en extraire des exemples pratiques. Surtout, le corpus de traduction offre plusieurs exemples de traduction destinés aux études de traduction et à son enseignement. En utilisant un corpus de traduction, on mettrait en lumière des valeurs sémantico-grammaticaux d'un mot dans la langue de départ en les mettant en contraste avec une série de mots traductionnels dans la langue d'arrivée.

332 ■ 2017 프랑스문화예술연구 제61집

주 제 어 : 번역문법(Grammaire de traduction), 코퍼스(corpus), 번역
역코퍼스(corpus de traduction), 번역 교육(enseignement
de traduction), 언어교육(enseignement des langues)

투 고 일 : 2017. 6. 23

심사완료일 : 2017. 8. 3

게재확정일 : 2017. 8. 10

2017년도 학회 임원진

회 장	서덕렬(한양대)
차 기 회 장	홍명희(경희대)
부 회 장	강희석(성균관대), 고봉만(충북대), 김경량(한국교육과정평가원)
감 사	노윤채(성균관대), 장인봉(이화여대)
총 무 이 사	이충훈(한양대)
편 집 이 사	홍명희(경희대), 정지용(성균관대), 이성현(서울대)
학 술 이 사	지영래(고려대), 백승국(인하대), 김선형(홍익대)
재 무 이 사	이윤수(공주대)
기 획 이 사	문규영(한양대)
정 보 이 사	노희진(한국외대)
대외협력이사	오정숙(경희대)

이사(가나다순)

김동섭(수원대)	이용주(국민대)
김문정(이응노미술관)	이은주(수원대)
김중균(숭의여대)	이현중(신한대)
김현주(단국대)	장인주(성균관대)
노철환(인하대)	조만수(충북대)
문시연(숙명여대)	최내경(서경대)
박선아(연세대)	황혜영(서원대)
손주경(고려대)	Benjamin JOINAU(홍익대)
신정아(한국외대)	Jean-Julien POUS(국민대)
이상우(동서대)	Remy METTETAL(한양대)
이숙은(한양대)	Rodolphe MEDINGER(충북대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.

제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 입회원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.

제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.

제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

1. 회장 및 감사의 선출
2. 회칙의 개정
3. 예산·결산 및 사업계획 승인
4. 기타 주요사항

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
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 이사회에 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』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재 될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 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 투고지는 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, 연구윤리서약서를 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 작성하여야 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

이성현(서울대)

정지용(성균관대)

편집위원

김경량
(한국교육과정평가원)

신옥근(공주대)

박정준(인천대)

조만수(충북대)

이은령(부산대)

변광배(한국외대)

박아르마(건양대)

오은하(인천대)

이현주
(서울과학종합대학원)

김휘택(중앙대)

박희태(성균관대)

조지숙(가천대)

이춘우(경상대)

이수원(부산영화제)

김태훈(전남대)

남성택(한양대)

배대승(인덕대)

고길수(서울대)

Antoine Coppola
(성균관대)

Marie Caisso
(성균관대)

- 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

- 이성현(서울대), 010-6228-4774, lsh0717@snu.ac.kr

- 정지용(성균관대), 010-5575-2078, jy.chung@skku.edu

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

• 재무이사

- 이윤수(공주대), 010-6622-6493, tourbel@gmail.com

NH농협은행 302-1147-8274-11

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원이 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

이충훈(한양대), 010-2685-3533, chipko@hanyang.ac.kr

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 전입 50,000원, 비전입 20,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은행명 : NH농협은행

계좌번호 : 302-1147-8274-11

예금주 : 이윤수(공주대), 010-6622-6493, tourbel@gmail.com

프랑스문화예술연구 가을호(제61집)

초 판 인 쇄 : 2017년 8월 25일

초 판 발 행 : 2017년 8월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매품

