

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 원

63 | 2018 봄호



프랑스문화예술학회

이 학술지는 2017년도 정부 재원(교육부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 출판되었음.

프랑스문화예술연구

봄호(제63집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

공화국의 알레고리, ‘마리안’ : 여신에서 여인으로	고 봉 만	1
구술, 텍스트 그리고 영상 매체: 앗시아 제바르의 『사랑, 기마행진』, 『감옥은 넓다』 그리고 〈슈누아 산 여인들의 누바〉의 비교연구	김 미 성	41
사진과 글의 접목 - 에르베 기베르의 작품 『악 Vice』을 중심으로	김 현 아	73
미장아빔 내리티브의 매체적 특성 비교: 고다르의 영화 〈경멸〉과 모라비아의 소설 『경멸』	노 철 환	101
사후세계 여행담과 네르발의 『오렐리아』	박 혜 영	133
밀란 쿤데라의 소설론과 웃음의 의미에 대한 한 고찰	방 미 경	169
다문화 현실과 퀘벡의 라이시테 laïcité	신 옥 근	199
베르나르 다디에의 아프리카 구전 쿵트 「검정색 파뉴」에 나타난 여행의 의미	유 재 명	231
클로드 시몽의 〈스톡홀름 연설〉에 나타난 작가의식	유 제 호	257
에릭 로메르 영화에서의 공간의 의미 : ‘도덕 이야기 Contes moraux’를 중심으로	이 선 우	289
모디아노의 소설 세계에 나타난 공간의 시학	지 영 래	325
루이 프레세트의 시에 나타나는 애국당원 반란의 역사와 시학	진 종 화	359

1960년대 퀘벡문학과 저널리즘의 지배담론 연구	한 대 균	397
----------------------------------	-------	-----

모파상의 (단편)모음집에 대한 새로운 해석을 위하여

- 『피피 양 <i>Mademoiselle Fifi</i> 』의 1882년 초판본을 중심으로 -	황 숙 진	419
---	-------	-----

미자나빔 <i>Mise en abyme</i> 과 시선의 작용	황 혜 영	453
--	-------	-----

■ 프랑스 어학·교육학 ■

Les politiques linguistiques en RDC ou les limites de la
francophonie sélective face à l'approche intégrée anglo-américaine

.....	EYSSETTE Jérémie	477
-------	------------------	-----

대학 프랑스어 읽기능력 향상을 위한 교수-학습 방안

- 단계별 읽기와 협력학습 활용을 중심으로 -	김 선 미	517
---------------------------------	-------	-----



2018년도 학회 임원진 / 557

프랑스문화예술학회 회칙 / 558

편집위원회 규정 / 564

연구 윤리 규정 / 568

저작권 규정 / 571

논문심사 규정 / 572

논문투고 규정 / 573

회원가입 안내 / 575

공화국의 알레고리, ‘마리안’ : 여신에서 여인으로

고 봉 만
(충북대학교)

■ 차례 ■

서론	5. 제2공화국과 공모전의 마리안
1. 마리안의 탄생	6. 제3공화국과 마리안의 승리
2. 마리안의 상징: 프리기아 모자와 폐소	7. 마리안의 탈정치화
3. 공화국과 ‘자유’ 그리고 화폐	결론을 대신하여
4. 공화정의 혼란과 ‘민중을 이끄는 자유’	

서론

‘마리안’(Marianne)은 프랑스 공화국의 상징이다. 지금에야 프랑스인들에게 익숙하고 허물기 없는 여성의 상징이지만 이렇게 자리를 잡기까지는 오랜 시간이 걸렸다.¹⁾ 프랑스 혁명을 통해 새롭게 탄생한 제1공화국은 구체제의 관습이나 제도, 방식 따위를 단번에 깨뜨리고 질적으로 새로운 정치 체제를 세우고자 했다. 제1공화국의 초기 의회인 국민 공회는 1792년 “모든 공적 행위에 공화국 1년이라는 날짜를 써넣도록 한다.”

1) ‘마리안’의 간략한 역사에 대해서는 다음 책을 주로 참조하였다. Christian Amalvi, Marie-Claude Chaudonneret, Alice Gérard et Jean-Yves Mollier, *L'ABCdaire de la République et du citoyen*, Paris, Flammarion, 1998.

라고 포고한 후 나라를 대표하는 국새에도 왕의 모습 대신 새로운 표상을 새겨 넣기로 결정했다.

새로운 표상으로는 고대 로마에서 해방된 노예들이 쓰던 프리기아(Phrygia) 모자 또는 자유의 모자가 꽃힌 창을 든 여인이 채택되었다. 이로써 프랑스 공화국과 ‘자유’는 공식적으로 연결되었다. 이 의인화된 알레고리(allégorie)²⁾에 ‘마리안’이라는 이름이 붙게 된 것은 1792년 말이다. 공화국, 자유, 마리안은 이후 서로 한 몸이 되어 19세기 프랑스의 수많은 격변기를 거쳐 오늘에 이르게 된다.

1848년 2월 혁명으로 7월 왕정을 대신하여 성립한 제2공화국은 새로운 자유 민주주의 체제를 실현하고자 했지만 기존 사회 질서의 전복을 원하지 않는 온건주의 공화국이었다. 그들은 혁명적이고 급진적 변화를 뜻하는 프리기아 모자의 붉은색에 부담을 느꼈다. 1848년 3월 ‘프랑스 공화국의 상징적 초상’을 뽑기 위해 공모전을 개최하면서도 예술가들에게 공화국의 알레고리에 프리기아 모자를 강요하지 않았다. 새롭게 제작된 국새에도 자유를 상징하는 여신은 머리에 태양 모양의 관을 쓰고 있었다. 1849년 최초의 우표에 선택된 것도 곡물의 성장과 농업 기술을 관장하는 여신 케레스(Cérès)였다.

프리기아 모자를 쓴 마리안이 공화국을 대표하는 상징으로 온전히 자리 잡게 된 것은 제3공화국 때였다. 이때부터 마리안은 프랑스 국기인 삼색기(三色旗)와 함께 광장이나 시청 등 프랑스 곳곳에서 볼 수 있게 되었다. 국가나 사회의 구성원에게 두루 관계되는 공적인 영역뿐만 아니

2) 고대 그리스-로마 시대에 선과 악처럼 추상적 사고나 성질을 남신(男神)이나 여신(女神)으로 형상화하거나 알레고리로 의인화하는 것은 그리 드문 일이 아니었다. 동상이나 조각은 줄곧 이런 용도로 사용되었다. 하나의 주제를 말하기 위하여 관습적 표장(標章)이나 정형화된 장면을 사용하여 그 유사성을 적절히 암시하면서 주제를 나타내는 이러한 표현 기교는 중세 시대에 주춤했다가 르네상스 시대에 강력하게 부활한다. 16세기부터 18세기에 상징을 다룬 책, 경구를 모은 책, 도상 해석학 교본 등은 알레고리에 중요한 지위를 부여하였으며, 의인화된 알레고리들이 예술 작품이나 삽화에 수없이 등장하는 데 기여하였다. 프랑스 혁명이 발생 초기에 각종 도상이나 상징을 가져온 것도 상당 부분 이런 책이나 그림을 통해서였다.

라 개인에 관계된 사적 영역에 이르기까지 스며든 마리안은 프랑스 풍속의 일부가 되고 정치적, 사회적으로도 중요한 의미를 지니게 된다.

세계적 규모로 일어난 두 번의 전쟁을 통해 마리안은 프랑스 자체를 상징하기도 했다. 특히 비시 프랑스(Vichy France) 시기에는 레지스탕스 운동에 새로운 활력을 불어넣기도 했다. 하지만 대통령 중심제인 제5공화국에서 마리안은 더 이상 정치적 투쟁에 휘말리거나 사회적 논쟁거리가 되지 못했다. 대부분의 프랑스인들이 공화국 체제를 받아들였기 때문에 역설적이게도 마리안은 공화국의 상징으로서의 지위가 모호해졌다. 오늘날 마리안은 여전히 프랑스에서 인기가 있다. 비록 본격적인 정치 무대에서는 내려왔지만 대중 매체가 특별히 주목하는 대상이 된 것이다. 스타로서의 새로운 삶이 시작되었다고 할 수 있다.

우리가 서두에서 간략하게 살펴봤듯이, '마리안'은 프랑스 혁명 이후 1792년의 제1공화국에서부터 20세기의 제5공화국에 이르기까지 프랑스 현대사에서 공화국의 이상과 현실의 복잡성을 보여 주는 잣대였다. 마리안의 자세와 머리 모양, 마리안에게 딸려 있는 물건들은 늘 논쟁의 중심이었다.

본 연구의 목적은 프랑스 공화국의 알레고리인 마리안을 실마리로 하여 두 세기에 걸친 프랑스 공화국의 투쟁과 정착 그리고 변신의 역사를 살펴보는 데 있다.³⁾ 아울러 마리안이라는 이미지의 역사를 통해 프랑스 현대사의 흐름을 필자 나름대로 정리해 보고, 프랑스 문화의 독특한 특성을 헤아려 보고자 한다.

‘우리는 왜 공화국의 상징으로 하필이면 남성 아닌 여성을 선택했을까?, 이 상징은 언제부터 등장했는가?, 왜 공화국의 상징에 마리안이라는 이름을 붙였을까?’ 하는 소박한 질문에서 시작하여 왜 이런 알레고리가 필요했는지, 공화국은 마리안을 어떻게 정치 투쟁에서 이용했는지,

3) 본 연구를 구상하고 완성하는 과정에서 가장 도움을 많이 받은 자료는 모리스 아퀼롱의 『마리안의 투쟁』(한길사, 2001년)이다. 이 책의 번역자인 전수연 교수의 후속 연구도 많은 도움이 되었다.

정치인과 예술가들은 마리안을 상징 투쟁에서 어떻게 활용했는지를 살펴보고자 한다.

본 연구의 전반부에서는 1789년부터 1880년 공화국이 확립되기까지 공화주의와 반공화주의가 마리안을 나타내는 다양한 시각적 표상물들(기념 동전·그림·정부 기관의 문장·우표·기념 동상 등)을 통해 어떻게 충돌했는지 면밀히 분석하고자 한다. 또 후반부에서는 20세기 들어 프랑스 공화주의에서 중요한 위상을 차지하던 마리안이 어떤 변신 과정을 거쳐 오늘에 이르게 되는지를 규명해 보고자 한다.

1. 마리안의 탄생

절대 왕정은 군주가 어떠한 법률이나 기관에도 구속받지 않는 절대적 권한을 가지는 정치 체제이다. 따라서 절대 왕정이 군주에 의해 구현되고, 군주의 초상이나 형상이 일상의 모든 영역에 등장하는 것은 지극히 당연한 일이었다. 1789년 프랑스 혁명으로 절대 왕정이 몰락하자 왕의 표상들도 자취를 감추게 된다. 군주, 아버지, 주인이라는 남성적 이미지가 있던 자리는 이제 외부적인 구속이나 무엇에 얽매이지 않는 자유로운 상태를 뜻하는 수많은 이미지들이 차지하게 된다.

혁명 초기에 등장한 ‘자유 나무’(Arbre de la Liberté)⁴⁾는 바로 그런 이미지들 가운데 하나였다. 사람들은 자유를 상징하는 나무나 동상 아래에서 노래하고 춤을 추거나 축제를 열면서 절대 왕정의 구속이나 억압에서 벗어남을 축하하였다. 그밖에 자유의 가치를 담은 초상이나 장식, 엠블럼(emblème)도 수없이 쏟아져 나왔다.

4) ‘애국의 나무’라고도 불린 자유 나무의 재배 규정을 명시한 공화력 2년 1월 3일(1794년 1월 22일)의 법령은 이 상징적 나무에 담긴 의미를 뚜렷하게 정의하고 있다. “진정으로 조국을 사랑하는 자는 감동 없이 이 성스러운 나무 앞을 지나갈 수 없을 것이다. 매년 이 나무가 푸르러짐과 함께 자유에 대한 사랑도 커져 갈 것이다.”(마리 클로드 쇼노레 외, 『공화국과 시민』, 창해, 2000, 86쪽에서 인용)

1792년 9월 20일에 소집된 국민 공회(Convention nationale)는 왕정을 폐지하고 공화국을 선포했다. 새로 탄생한 프랑스 제1공화국은 공화국의 가치를 대변할 수 있는 새로운 상징이 필요했다. 정치 문화사가 모리스 아귀롱(Maurice Agulhon)은 혁명 또는 공화국이라는 추상적인 관념을 구체적인 사물로 나타내는 일이 필요했던 이유를 다음과 같이 요약하고 있다.⁵⁾

첫째, “무자비하고 대내외적인 전쟁에 휘말린 혁명은 승리를 위해, 열광적이면서도 소박하고 어디서나 펼쳐지는 정치 선전을 통해 일반 대중을 동원하고 교육하며 열광시킬 필요가 있었다.” 둘째, “가톨릭교회를 적으로 삼게 된 혁명은 사람들의 정신과 생활 환경, 그리고 민속의 측면에서 교회를 대신해야 했다. 그런데 혁명 측으로서는 가톨릭교회의 상징들 중 일부를 취하여 그것을 필요에 따라 자기 것으로 만들고 싶은 유혹을 매우 강하게 느꼈던 것이다.” 마지막으로 “군주제 대신 공화제를 선택한 1792년의 혁명은 국가의 공식적인 초상을 바꾸게 만들었다. 이것이 우리가 1792년의 혁명을 중시하는 가장 중요한 이유다. 의인화된 국가라고 할 군주의 인장과 초상화가 존재했던 자리에 이름 없는 이 추상적 국가, 공화국의 시각적 상징을 배치해야 했다.”는 것이다.

제1공화국 초기에는 일시적으로 남성적 이미지의 표상이 구상되기도 했다. 헤라클레스가 ‘평등’과 ‘자유’를 보호하는 모습의 동전이 그런 고민을 반영한 사례 중 하나이다.⁶⁾ 하지만 힘이나 통일



Pièce de monnaie françaises de 5 francs, 1795.

5) 모리스 아귀롱, 『마리안느의 투쟁』, 한길사, 2001, 59~60쪽.

6) Jean-Baptiste, Gaignebet, «Essai sur le cheminement d'Hercule au cours de l'Histoire de France», *Provence historique*, T. 25, Fascicule 99, 1975, pp. 111~124.

성이라는 관념과 연결되어 있는 인민 헤라클레스는 성직자, 귀족, 제3신분이라는 세 신분의 충돌과 조화, 통합을 제대로 표현할 수 없었다.

초기의 표상들 가운데 파리(Paris)시, ‘승리’, ‘자유’, ‘불타는 바스티유’ 등 몇 가지 알레고리가 사람들의 관심을 끌었다. 하지만 이 시기에 수적으로 가장 자주 등장한 것은 자유를 상징하는 여인, 고대의 복장을 하고 프리기아 모자를 쓴 알레고리였다.

여기서 우리는 이런 의문을 가질 수 있다. 왜 여성인가? 남성이나 동물, 또는 사물이 아니라 왜 여성의 몸을 빌려 혁명과 공화정의 가치를 담고자 했던 것일까? 우선 ‘자유’(La Liberté)나 ‘프랑스’(La France)는 라틴어나 프랑스어로 여성 명사이다. 자연스럽게 알레고리의 성(性)에도 영향을 미치게 된다. 앞으로 우리가 ‘마리안’(Marianne)이라고 명명하게 될 표상이 여성성을 띠게 되는 근본적인 이유를 묻는다면 우리는 마리안이 문법적으로 여성형인 공화국(République)을 의미하고, 아울러 고대로부터 내려온 유럽의 전통에서 추상적 사고나 성질을 알레고리로 의인화할 때 해당 명사의 성(性, genre)을 따르는 것은 드문 일이 아니었다고 답할 것이다.

1789년 프랑스 혁명 초기부터 각종 그림이나 조각 등에는 여성 인물들이 등장하게 되는데, 그 가운데 첫 번째 자리를 차지하게 된 것이 자유(Liberté)를 의인화한 것이다.⁷⁾ 1791년에 제작된 판화(왼쪽 그림) 속에 등장하는 자유의 알레고리는 여러 가지 상징적 요소를 담고 있다.



Allégorie de la liberté,
gravure, 1791.

그녀가 왼손에 들고 있는 것은 집정관의 폐소(faisceau)이고, 오른손에

7) Annie Jourdan, «L'allégorie révolutionnaire, de la Liberté à la République», *Dix-Huitième Siècle*, Année 1995, 27, pp. 503-532.

들고 있는 것은 '자유'를 상징하는 프리기아 모자다. 그녀가 머리에 쓰고 있는 월계관(couronne de laurier)은 승리의 상징이고 그림 아래 그녀의 발밑에 있는 것은 여러 마리의 뱀이다. 여기서 뱀은 절대 왕정의 포악한 정치를 상징한다. 그림 속에서 뱀은 폐소에 찢려 움짱도 못 하고 있으며 자유의 발아래 짓이겨져 있다. 이 판화는 법의 올바른 사용을 통해 전체 정치가 다시 권력을 잡지 못하게 하기 위해서는 무엇도 자유의 권위가 제대로 서야 한다는 의미를 담고 있다. 판화가 제작된 1791년은 바로 프랑스에서 절대 왕정이 종말을 고하고 입헌 군주제가 그 자리를 대신한 시기이다. 8)

다음으로 드는 의문은 이것이다. 왜 공화국이 '마리안'(Marianne)이라는 여성의 이름을 가지게 되었는가? '자유'를 의인화한 상징에 왜 '마리안'이라는 이름을 붙인 걸까? 그것은 바로 그녀를 좀 더 친근한 것으로 만들기 위한 노력의 결실이라 여겨진다. 절대 왕정의 경우 왕은 누구나 쉽게 인지할 수 있는 존재이며 구체적 모습을 띠고 있었다. 반면 1792년의 신생 공화국은 사람들이 경험하거나 지각할 수 있는 것이 아니어서 일정한 형태와 성질을 갖추는 것이 무엇보다 필요했다. 그리고 누구나 쉽게 받아들이고 사랑할 수 있도록 하기 위해 사람이 아니지만 사람에 비기어 표현할 필요가 있었다.

마리안(Marianne) 또는 마리-안(Marie-Anne)은 18세기 프랑스에서 마리(Marie) 다음으로 널리 사용되던 대중적인 이름이었다. 특히 농촌 지역에 많이 퍼져 있었고, 부르주아 가정의 하녀들이 자주 택하던 이름이었다. 마리안이라는 이름이 공화국의 상징으로 사용된 최초의 사례는 대개 알비(Albi) 지방의 혁명가였던 「마리안의 회복」(Garisou de Marianno)에서부터라고 간주된다.⁹⁾ 구두 수선공이자 시인인 기욤 라바브르(Guillaume

8) 1795년~1799년까지 존속한 총재 정부 치하에서는 의원 배지로 쓰인 메달에 자유의 알레고리의 흥미로운 변종이 생겨난다. 공화국을 나타내는 여성 한 명이 아니라 두 명이 등장하는데, 창끝에 프리기아 모자가 걸쳐진 '자유'와 손에 평형 저울을 들고 있는 '평등'(Égalité)이 법의 제단을 둘러싸고 있는 것이다(모리스 아귀롱, 『마리안느의 투쟁』, 한길사, 2001, 61쪽)

Lavabre)가 공화국의 탄생 직후인 1792년 10월경에 만들었을 것으로 추정되는 이 노래는 새로 등장한 정치 체제의 우여곡절을 노래하고 있다. 노랫말 속에서 마리안은 공화국의 가치를 표상하고 있다.

공화국을 비판했던 반혁명 인사들은 체제의 기반이 천박한 대중에 기초하고 있다는 점을 부각하기 위해 지극히 평범한 이름인 ‘마리안’을 받아들였다. 그들은 대신 ‘마리’(Marie)와 안(Anne)이라는 이중 이름을 사용한다. 공화주의자들은 체제 변화의 상징으로 마리안을 받아들이게 된다. 그들에게 마리안은 평등을 추구하는 정치 체제인 공화국의 상징이고, 공화국의 아이들에게 젖을 먹이는 풍요로운 ‘조국-어머니’(mère-patrie)의 상징이며, 공화국을 수호하고 공화국의 가치를 전파하기 위해 투쟁하는 프랑스의 상징이다. 어찌 보면 서로 이해의 방식은 다르지만 양쪽 모두 마리안이라는 이름을 받아들이는 데는 합의를 이룬 셈이다.

2. 마리안의 상징: 프리기아 모자와 페소

프랑스에서 공화국의 탄생은 수많은 어려움과 피비린내 나는 사건을 동반했다. 하지만 이런 민주주의의 경험을 통해 프랑스인들은 비로소 공화국을 하나의 가치로, 일상적인 정치 체제로 받아들이게 된다. 새로이 제도화된 공화국은 절대 왕정에서 군주를 나타내는 여러 가지 상징들이 있었던 것처럼 특징적인 상징물을 부여해야 했다. 군주제만큼이나 추상적인 개념이었던 공화국은 자신의 알레고리인 마리안을 구체적인 사물로 나타내기 위해 새로운 표지(標識)나 기호, 물건이 필요했다. 그것들 중 상당수는 고대 그리스나 로마에서 차용한 것이었다.

마리안은 일반적으로 프리기아 모자를 쓴 모습으로 묘사된다. 머리에

9) Christian Laux, «D'où vient donc Marianne ?», *Annales historiques de la révolution française*, 254, 1983, en ligne.

꼭 눌러쓰는 원추형의 이 모자는 부드러운 펠트나 양모로 만들며, 앞으로 접히는 뾰족한 관이 특징이다. 소아시아의 고대국가인 프리기아에서 유래했으며, 로마에서는 자유의 몸이 된 노예들이 자유의 상징으로 이 모자를 썼다. 붉은색의 프리기아 모자는 프랑스 혁명기에 혁명가들이 자유를 상징하는 모자로 채택하면서 혁명의 중요한 상징이 된다.

‘붉은 모자’(bonnet rouge) 또는 ‘자유의 모자’(bonnet de la Liberté)라고도 불렸던 프리기아 모자는 혁명 초기만 하더라도 많이 눈에 띄지 않았다. 프리기아 모자가 본격적으로 무대에 등장해 중요한 비중을 차지하기 시작한 것은 1790년 봄부터라고 할 수 있다.¹⁰⁾ 파리와 지방에서 벌어진 크고 작은 연맹제(Fédération) 축제에서 자유나 국가를 상징하는 다양한 여신의 입상(立像)이나 삽화들이 소개되는데, 그들의 머리에 프리기아 모자가 등장하게 된 것이다. 이후 빠른 속도로 프리기아 모자는 새로운 사상에 동조하는 극렬 혁명가들의 표징(insigne)이 된다. 더 이상 어느 누구에게도 예측되지 않겠다는 시민(citoyen)들의 단호한 의지를 보여 주는 이 모자는 자유의 상징으로 자리 잡게 되며, 한편으로는 절대 왕정의 왕관을 대체하는 상징적 의미를 갖게 되었다.

1791년부터 프리기아 모자는 혁명적 민주 계층인 상퀼로트(sans-culottes)가 똑같이 맞춰 입던 평상복의 주요 장식품이 된다. 1792년 6월 20일, 파리 민중은 퐁르리 궁전을 침입하여 루이 16세로 하여금 프리기아 모자를 쓰고 국가의 안녕을 위해 건배를 할 것을 요구한다. 당시 발행된 『파리의 혁명들』(Les révolutions de Paris)이라는 신문에서는 프리기아 모자를 “모든 종류의 예속에 대한 해방과 전제 군주제를 적대하는 모든 세력의 결집을 상징하는”¹¹⁾ 것으로 묘사되어 있다.

군주제의 몰락 이후 프리기아 모자는 도처에 등장하게 된다. 깃발이나

10) Michel Pastoureau, *Les Emblèmes de la France*, éditions Bonneton, 1998, p. 43.

11) “l’emblème de l’affranchissement de toutes les servitudes et le signe de ralliement de tous les ennemis du despotisme.”, *Révolutions de Paris: dédiées à la nation et au district des Petits Augustins*, tome 11, Prudhomme, 1792, p. 535.

휘장, 자유의 나무, 페소 등을 장식할 뿐만 아니라 각종 공식 문서나 지폐에도 모습을 드러낸다. 특히 1789년~1797년에 재정난을 타개하기 위해 발행된 불환(不換) 지폐인 아시나(assignat) 지폐에서는 한가운데에 자리를 잡고 있다.

혁명 초기에 온전한 상징으로 자리를 잡지 못하던 프리기아 모자가 이런 지위를 획득한 데에는 혁명 정부의 미술 집정관으로 일하던 화가 다비드(Jacques Louis David, 1748~1825)의 역할이 컸다. 그는 1792년에 국민 공회 의원으로 선출되어 루이 16세 처형에 찬성표를 던졌고, 1793년까지 예술위원회 위원으로서 사실상 프랑스 예술의 독재자였으며, 그 때문에 ‘붓을 든 로베스피에르’라는 별명을 얻었다.

다비드는 1788년에 그린 「파리스와 헬레네」(Pâris et Hélène)에서 트로이의 왕자 파리스에게 붉은색의 프리기아 모자를 씌웠는데, 이 작품의 성공과 화가의 영향력으로 많은 예술가들이 앞을 다투어 프리기아 모자를 그렸다.¹²⁾ 프리기아 모자는 공포 정치의 종식을 알린 테르미도르 반동 이후에도 계속해서 살아남아 국가적 자유를 뜻하는 우의적인 상징으로 인식되게 된다.

공화국의 알레고리인 마리안은 도끼 둘레에 채찍 다발을 가는 가죽끈으로 묶은 페소(faisceau)을 들고 있다. 페소는 고대 로마에서 하급 관리(licteur)들의 권위를 상징하는 것이었다. 로마 공화정에서 페소는 중요한 행정 업무를 담당하던 관리, 특히 행정과 군사를 맡아보던 집정관(consul)이나 법무 집정관(préteur)이 소지하던 것이었다. 채찍의 수는 페소를 사용하는 행정관의 지위의 높음과 낮음에 따라 달랐다. 행정관들은 군중을 흠어지게 하거나 군중들이 자신들에게 경의를 표하게 할 때 등 이동 시에 페소를 사용하였다. 특히 중요한 판결을 알릴 때 사용하였다. 로마 제국 시대에도 페소는 동일한 기능을 발휘하였다. 페소의 채찍 수는 1세기 말에는 열두 개로 늘어났으며, 그 이후에는 스물네 개까지 이

12) Jean-Charles Benzaken, *L'origine d'une image, la «Liberté au bonnet» d'Augustin Dupré*, Musée de la Monnaie, Paris, 1992.

른 적도 있었다.

행정관들은 폐소를 왼쪽 어깨에 들었다. 폐소는 처벌의 세 가지 특성을 상기시키는 다음의 세 가지 요소로 구성되어 있다. 가죽끈(lanières)은 죄인을 체포하거나 잡아 묶는 특성을, 채찍(verges)은 죄인을 때리는 특성을, 그리고 도끼(hache)는 죄인의 목을 자르는 특성을 나타낸다.

행정의 표장(標章)이자 권위의 표상(表象)인 폐소는 매우 상징적인 물건으로서, 프랑스 혁명 이전의 구체제에서는 학자들 사이에 널리 알려져 있었고, 고대 로마를 다룬 책에서도 많이 등장한 것이었다. 프랑스 혁명은 폐소를 자신의 것으로 삼아 새로운 상징으로 만들었는데, 다발로 묶여 있는 채찍을 단결을 표현하는 것으로 여기는 등, 계급이나 권력보다 힘과 연합에 더 방점을 두었다. 1790년 봄, 입헌 의회(Assemblée constituante)는 '고대의 폐소'를 '하나이자 분리될 수 없는(une et indivisible)'프랑스의 상징(emblème)에 포함하라고 요구했다. 이 조치를 통해 공식적으로 등장한 폐소에는 도끼 대신에 창이 그 중심 자리를 차지했다. 창은 자유의 모자(bonnet de la Liberté)를 머리에 쓰고 무장한 민중의 상징으로 간주되었다. 국민 전체의 단결을 보여 주는 것으로서 폐소는 1790년 7월 14일 연맹제 축제 때 중요한 자리를 차지하게 된다. 이후 폐소는 '하나이자 분리될 수 없는' 공화국의 상징이 되며, 수탉(coq), 삼색 휘장(cocarde), 프리기아 모자 그리고 나중의 삼색기(drapeau tricolore)와 함께 프랑스의 공식적 상징의 지위에 오르게 된다.¹³⁾

3. 공화국과 '자유' 그리고 화폐

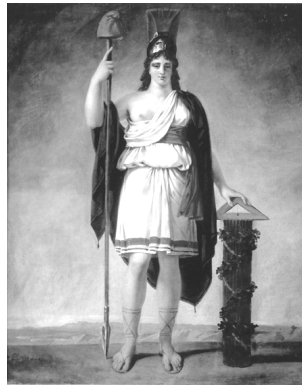
1792년 9월 21일 국민 공회는 왕정을 공식적으로 폐지하고 공화제를 확립했다. 9월 22일에는 “모든 공적 행위에 공화국 1년이라는 날짜를 써

13) Michel Pastoureau, *Les Emblèmes de la France*, éditions Bonneton, 1998, p. 119.

넣도록 한다.”라고 포고한 다음 국새도 새롭게 바뀔다고 선언한다. 공화국 국새 문제에 대한 문서를 작성하여 국민 공회에 보고한 그레구아르 신부(Abbé Grégoire, 1750~1831)는 “우리의 엠블럼이 전 세계를 돌면서 모든 인민들에게 자유와 공화주의적 긍지의 소중한 초상을 보여 줄 수 있도록 하기 위해”¹⁴⁾ 공화국에 자유의 초상을 부여하자고 제안했다. 국새에 새길 프랑스의 표상으로는 “프리기아 모자 또는 자유의 모자를 쓰고, 오른손에는 창을 들고, 왼손에는 폐소를 들고 있는” 여인이 선택된다.¹⁵⁾ 이로써 프랑스 공화국과 ‘자유’는 공식적으로 연결되며, 불가분의 관계에 놓이게 된다.

다비드의 문하생인 그로(Antoine-Jean Gros, 1771~1835)가 그린 『공화국(Figure allégorique de la République)』(1794년)은 국민 공회의 이런 바람을 바탕으로 제작된 것이다. 이 그림은 원래 이탈리아 서부의 강대한 자치 도시인 제노바의 프랑스 공사관이 주문한 대형 문장의 본보기로 만들어진 것이었다. 작품을 의뢰받은 그로는 고심 끝에 미네르바(Minerva)를 모티프로 신생 공화국의 알레고리를 만드는 작업을 하게 된다. 미네르바(그리스 신화에서는 아테나)는 로마 신화에 나오는 전쟁의 여신이자 지혜의 여신이다.

작품 속에서 여인은 한쪽 가슴을 드러낸 채 튜닉(고대 그리스나 로마



Antoine Jean Gros, *Figure allégorique de la République*, 1795, Musée national du Château de Versailles

14) Jules Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution, 1789-1804 ; suivie d'une Étude sur J. - B. Greuze*, Genève : Slatkine reprints, 1996 [fac-sim. de l'éd. de 1863], p. 401~402. 모리스 아퀴롱, 『마리안느의 투쟁』, 한길사, 2001, 60쪽에서 재인용.

15) Vallet de Viriville, «Les emblèmes de la monarchie et de l'autorité publique en France», *Le Courrier français*, 12, août 1845. 모리스 아퀴롱, 『마리안느의 투쟁』, 한길사, 2001, 61쪽에서 재인용.

인들이 입던 허리 밑까지 내려와 띠를 두르게 된, 여성용의 헐렁한 옷)을 입고 있으며, 전쟁의 여신 미네르바를 나타내는 투구를 쓰고 있다. 혁명에 반대하는 유럽 군주 국가들의 연합에 대항하여 무기를 든 프랑스를 의미한다. 그녀가 착용하거나 들고 있는 것은 자유의 상징인 프리기아 모자가 걸쳐진 창(pique)¹⁶⁾, 평등의 상징인 저울(niveau), 떡갈나무 이파리로 둘러싸인 페소이다. 이 작품은 당당하고 강인한 '공화국'의 모습을 도상학적으로 잘 표현한 것이라 할 수 있다.

공화국의 알레고리는 화폐에도 새겨지게 된다. 오귀스탱 뒤프레(Augustin Dupré, 1748~1833)는 1791년부터 1803년까지 프랑스 화폐 제조국의 책임자였다. 그는 새롭게 0.2 상팀(centime), 0.1 상팀 그리고 5상팀짜리 동화(銅貨)를 만들면서 '자유'의 흉상과 프리기아 모자를 새겨 넣었다.



pièce d'un décime
(période révolutionnaire)

4. 공화정의 혼란과 '민중을 이끄는 자유'

프랑스 혁명으로 구체제(Ancien Régime)의 특권은 사라졌고, 대의 제도에 입각한 '인권과 시민 시대'가 열렸지만 공화정의 역사는 순탄치 않았다. 공화국을 덕성의 기반 위에 건설하려 했던 로베스피에르는 공포를 도구로 독재를 휘둘렀으며, 1794년 7월 27일의 쿠데타(테르미도르의 반동)를 통해 온건파는 공포 정치를 무너뜨렸다. 프랑스 혁명은 보수화되었고, 자유주의자들은 형식적인 공화정에 만족했으며, 이익과 소유권, 자유는 보장되었지만 민주주의의 이상은 포기되었다.

16) 그녀가 들고 있는 창은 아래로 향해 있다. 이것은 전쟁을 넘어 평화를 염원하는 의미를 담고 있기도 하다.

총재 정부(1795~1799) 아래 계속되는 혼란은 무력 투쟁을 지지하는 진영에 유리하게 작용하였고, 1799년 11월 9일(브뤼메르 18일) 나폴레옹은 군사 쿠데타를 일으켜 총재 정부를 무너뜨리고 통령 정부(1799~1804)를 수립하면서 군사 독재의 시대를 열었다. 이후 나폴레옹 보나파르트는 자신이 만든 법전(Code Napoléon)에 시민적 평등, 법적 평등, 봉건제의 폐지와 근대적인 계약적 재산 형태, 정교 분리 등 1789년의 원리 중 일부를 수용하는 한편 모든 자유를 추방시켰다. 공화국은 사라지고 제국만 남게 되었다.

1814년 나폴레옹 정권이 실각함에 따라 프랑스 제1제정이 몰락하고 프랑스 혁명으로 쫓겨난 프랑스의 기존 왕실인 부르봉 왕가가 다시 복귀하였다. 복고된 왕정은 나폴레옹의 백일천하(1815) 동안 중단되었으나 다음의 샤를 10세(재위 1824~30) 때까지 계속되었다. 공화정의 기억은 뱅자맹 콩스탕(Benjamin Constant, 1767-1830)을 비롯한 몇몇 상징적인 인물들 덕분에 겨우 살아남을 수 있었다.

샤를 10세의 즉위와 더불어 귀족들과 극우파들은 구체제를 복권시킬 수 있는 좋은 기회가 왔다고 여겨 망명 귀족에 대한 보상 정책, 반정부의 자유주의적 의회 해산, 신문과 언론에 대한 탄압, 선거법 개정 등의 극우적인 반동 정치를 실시하다 마침내 1830년의 '7월 혁명'에 직면하게 된다.

혁명의 움직임은 샤를 10세가 하원을 해산하고 언론의 자유를 폐지하는 등 기본권을 제한하는 법령(7. 26)을 공포하면서 시작되었다. 항의 시위에 이어 3일간의 시가전(7. 27~29)이 벌어졌으며, 8월 2일 샤를 10세가 물러나고 루이 필리프가 '프랑스인의 왕'으로 선포되었다(8. 9).

들라크루아(Eugène Delacroix, 1798~1863)의 「민중을 이끄는 자유(Le 28 juillet, La Liberté guidant le peuple)」는 1830년 7월, 사흘 동안 벌어진 혁명을 그리고 있다. 그는 샤를 10세 체제에 대한 파리 시민의 항거와 루이 필리프를 중심으로 하는 프랑스 국민 전체의 화합을 나타내기 위해 이 작품을 구상했다. 들라크루아는 1830년 가을에 이 작품에 착

수하여 다음 해 5월 파리 살롱전(Salon de Paris)에 출품했다.

이 그림은 커다란 삼각형의 구도로, 자유를 의인화한 여인은 꼭짓점에, 시신들은 바닥에 자리 잡고 있다. 여인은 혁명의 상징인 삼색기를 오른손에, 왼손에는 장총을 쥐고 있다. 주인공의 영웅적 면모를 강조하기 위해 겹으로 드리낸 가슴은 고전 조각에서 영향을 받은 것이지만, 그녀가 쓰고 있는 프리기아 모자와 그녀가 자아내는 긴박함은 “자유를 상징하는 그녀가 처한 현장감을 실감 나게 하고, 자신을 따르는 사람들에게 위풍당당한 민중의 여인으로서의 힘을 전하고 있다.”¹⁷⁾

1831년 살롱전에 이 작품이 전시되자 사람들은 큰 충격에 사로잡히게 된다. 관람객들은 사실적으로 묘사된 시신들과 고전적 모델과는 동떨어지게 더럽게 묘사된 시민들을 보고 격분한다. 이런 비난에도 불구하고 루이 필리프는 이 작품을 사들여 툴리리 궁전의 옥좌실에 전시하려 했지만 자신의 통치가 시위와 폭력으로 시작되었다는 사실을 환기하기 싫어 공개를 금지한다. 작품은 화가가 세상을 떠난 1863년이 되어서야 뒤흔 부르 박물관에 전시되었다가 이후 1874년에 루브르 박물관으로 이관된다.¹⁸⁾

5. 제2공화국과 공모전의 마리안

1848년 파리에서 승리한 혁명¹⁹⁾은 1830년의 경우처럼 준비되지 않은

17) 플라비우 페브라로 外, 『세계 명화 속 역사 읽기』, 마로니에북스, 2012, 260쪽.

18) William Kidd, « Les Caprices anglais de Marianne », in La République en représentation : autour de l'œuvre de Maurice Agulhon, Paris, Publications de La Sorbonne, 2006.

19) 1848년 2월 22일부터 같은 달 24일에 걸쳐, 파리를 중심으로 하는 민중 운동과 의회 내 반대파의 운동으로 루이 필리프의 왕정이 무너지고 공화정이 성립된 혁명을 말한다. 당시 프랑스에서는 1830년 7월 혁명을 전후하여 산업 혁명이 본격적으로 진행되었고, 그 결과 노동자와 상공 계층의 세력이 증대되고 있었다. 이를 배경으로 이들은 선거권 확대를 요구하였으며, 이러한 그들의 요구가 받아들여지지 않

상황에서 발생한 것이었다. 하지만 사람들은 다시금 공화국을 열렬히 원했다. 정치적 부패와 사회적 민주주의에 대한 갈망이 그런 선택을 하도록 하기도 했지만, 한편으로 공화정이라는 단어가 프랑스인들에게 끼친 마법과 같은 힘 때문이기도 했다. 공화정에 부정적이었던 정통 왕당파나 가톨릭계 인사들에게도 다른 대안이 없었다. 결국 5월 4일 보통 선거로 구성된 제헌 의회는 또 다시 공화국을 선포했다.

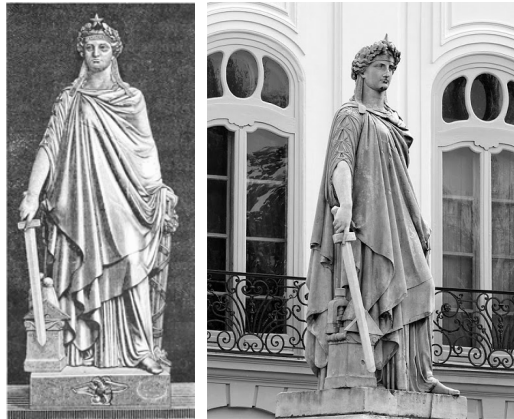
공화국이 선포되기 이전인 1848년 3월, 임시 정부의 내무부 장관인 르드뤼 롤랭(Alexandre-Auguste Ledru-Rollin, 1807~1874)은 ‘프랑스 공화국의 상징적 표상(Figure symbolique de la République française)’을 뽑기 위한 공모전을 계획했다. 공화주의 사상을 널리 알리고, 시민 정신을 최대한 많은 사람들이 접근할 수 있는 방식으로 전파하는 것을 목표로 삼았다.

공모전은 회화, 조각, 메달, 화폐 부문으로 나뉘 진행되었다. 특히 회화 부문에서 선정된 그림은 국가가 구입할 것이며 그 복사본은 왕의 초상을 대신하여 국회 의사당을 비롯한 공공건물에 게시될 것이라고 명시되었다.

회화 부문의 공모전에서는 온건한 공화국의 모습을 강조하는 작품들이 주로 요구되었다.²⁰⁾ 예를 들면 공화주의 표어를 강조하고 국가의 색조인 삼색이 주조를 이루며, ‘자유의 상징’인 프리기아 모자를 집어 넣되 변형을 시키라는 것 등이 주최 측의 요구 사항이었다. 결국 첫 단계에서부터 투쟁적인 메시지를 담고 있는 작품들을 배제하다 보니 아무 상도 수여하지 못하는 결과를 초래하고 말았다.

자 혁명을 일으켰다.

20) Maurice Agulhon, Marianne, *Les visages de la République*, Paris, Collection Découvertes, Gallimard, 1992, p. 28.



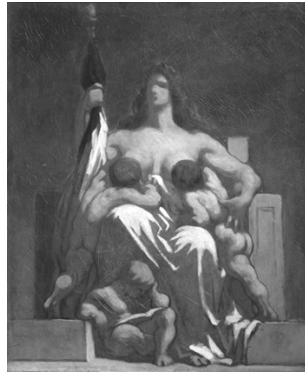
“La République” par Jean-François Soitoux,
1850, Quai Malaquais, Paris 6e.

반면, 조각 부문의 공모전은 최종 심사까지 진행되었다. 회화에 비해 조각이 공공장소에 적합한 예술이라 정치적으로 더 필요했던 것이기도 했다. 심사 위원들은 수아투(Jean-François Soitoux, 1816~1891)의 작품을 1등으로 뽑았다. 여기서 여인(공화국)은 로마식 옷을 입고, 엄숙하고 온건한 자세로 서 있으며, 모자 없이 떡갈나무와 별로 머리를 장식했다. 이마에 두른 띠에는 ‘민주적 공화국 2월 24일’이라고 적혀 있으며, 손에는 칼과 앞이 무성한 가지로 만든 관을 들고 있다. 그녀 옆에는 꿀벌 통, 수평기, 헌법이 있는데 이 모든 상징물은 그녀의 오른쪽 칼날의 보호 아래 자리 잡고 있다. 그리고 마지막으로, 거추장스러운 듯 왼쪽 발 끝부분에 왕관이 놓여 있다.²¹⁾

1848년의 공모전과 관련된 작품 가운데 현재까지 가장 널리 회자되는 그림은 오노레 도미에(Honoré Daumier, 1808~1879)의 『공화국』(La République)이다. 풍자만화가·화가인 도미에는 공모전의 사전 지원작

21) Jacques Lethève, «Une statue malchanceuse, la “République” de Jean-François Soitoux», *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1963, pp. 229~240. 모리스 아귈롱, 『마리안느의 투쟁』, 한길사, 2001, 184쪽에서 재인용.

으로 이 그림을 그렸다. 세 아이를 먹이고 가르치는 어머니로 공화국을 의인화한 도미에는 새로운 공화국의 안정적이고 강한 에너지를 그림에 담기 위해 노력했다. “젖가슴을 드러내고 있는 여신의 모습과 그녀가 오른손에 들고 있는 삼색기는 제1공화국의 유산을 온전히 계승하는 것을 뜻한다. 하지만 그림 속 여인은 혁명군들이 쓰고 있는 프리기아 모자가 아니라 월계수로 만든 관을 쓰고



Honoré Daumier, *La République*, 1848, Musée d'Orsay

있다. 이것은 승리를 의미할 뿐만 아니라 불멸과 평화도 함께 상징한다고 할 수 있다. 아기들로 그려진 공화국의 일원들이 젖을 빠는 모습은 기독교 사회에서 널리 사용되던 성모자상의 이미지를 빌려서 쓴 것이다. 이상적인 공화국의 모습은 성스러운 어머니의 모습과 닮아 있는 것이다.”²²⁾

도미에의 『공화국』 초안(esquisse)은 일부 심사 위원과 대중의 기대에도 불구하고 화가 자신이 큰 그림으로 확정해서 그리는 데에 많은 부담을 가져 완성되지는 못했다. 결국 이 작품은 공모전에 출품되지 못했고, 화가의 실패작 목록에 이름을 올리게 됐다.

1848년의 공모전에서 화폐 부문 승자는 우디네(Eugène-André Oudiné, 1810~1887)였다. 그가 제작한 5프랑 은화에서 마리안은 밀, 월계수, 떡갈나무를 한데 모은 관을 쓰고 있다. 이마에는 ‘콩코르드’(concorde)라는 글이 새겨진 머리띠를 하고 있다. 그녀는 별 목걸이를 걸고 있으며, 수평기와 맞잡은 손, 별 하나를 배경으로 지니고 있다.²³⁾ 우디네의 은화는 세레스(Cérès), 즉 크로노스(Cronos)의 딸로 곡물의 성장과 농업 기술을 관장하는 여신 케레스의 이름을 따 ‘세레스’ 동전이라고 불렸다.

22) 안현배, 『새로운 성모상으로 불린 ‘공화국’』, 스포츠경향, 2017년 4월 3일 자.

23) Jacqueline Lalouette, *Les mots de 1848*, Presses Univ. du Mirail, 2008, p. 128.



5 francs Cérès
(Ile République)



Cérès, dessiné par
Jacques-Jean Barre

프랑스에서는 1849년 1월 1일부터 우표가 발행되기 시작했는데, 최초의 우표 디자인으로 공모전의 화폐 부문 선정작과 유사한 초상이 새겨졌다. 자크 장 바르(Jacques-Jean Barre, 1793~1855)가 도안한 이 작품은 ‘공화국’이라는 제목이 붙은 것으로 화폐 공모전에 출품된 초상 중에서 장려상을 탔던 것이었다. 프랑스 최초의 이 우표는 화폐처럼 ‘세레스’ 우표로 불렸다.²⁴⁾ 우표에 밀 이삭(이마), 포도(귀), 월계수(뒤통리)로 장식한 여신 세레스가 등장하기 때문이다. 우리는 여기에서도 프랑스 국가를 공화국-자유의 알레고리로 표현하려는 의지를 읽을 수 있다. 일상생활에서 공개적으로 사용하는 화폐와 우표에 등장함으로써 ‘마리안’은 당대의 체제가 공화국임을 알리는 데 기여하게 된다.

물론 앞서 우리가 살펴본 것처럼 공모전의 심사 위원단이 ‘자유’의 고전적 장식물인 프리기아 모자를 쓰지 않은 작품에 주로 상을 수여하고, 프리기아 모자를 받아들인 경우에도 다른 상징물들을 곁들이는 조건을 내걸었다는 것은 당시의 정치 기조가 전투적, 반항적, 민중적 공화국이 아니라 질서 정연하고 화해적이며 현명하고 온건한 공화국을 지향하고 있는 점을 지적해 둘 사항이다. 이 점에서 공문서에 주로 사용되는 국새, 나라를 대표하는 도장의 변화도 맥락을 같이 한다고 할 수 있다.

24) Maurice Agulhon, *Marianne, les visages de la République*, Paris, 1992, p. 32.

제2공화국의 임시 정부는 제1공화국의 국새를 대신할 새로운 국새를 만들기로 결정한다. 당시의 정부 수반은 카베나크였고, 제헌 의회가 헌법을 통과시키던 시점이었다. 임시 정부는 공고문을 통해 예술가들이 “프랑스가 소망하는 현명하고 차분하고 강한 공화국”을 형상화하는 작업에 참여해 줄 것을 독려한다.²⁵⁾ 1848년 9월, 새로운 국새 도안으로 다시금 바르(Jacques-Jean Barre)의 제안이 채택된다. 국새에 새겨진 ‘하나의 분리될 수 없는 프랑스 민주적 공화국’이라는 조문은 헌법 전문의 문장을 그대로 따온 것이다.²⁶⁾

1848년 6월 23일부터 26일에 걸쳐 발생한 민중 봉기를 겪으며 보수화된 공화국은 제1공화국 국새와는 다른 메시지를 담은 새로운 국새를 만들게 된다. 새로운 국새에서 우리가 주목해야 할 것은 ‘공화국’의 알레고리가 혁명적 색채가 강한 프리기아 모자 대신에 좀 더 온건한 이미지의 왕관을 쓰고 있다는 사실이다. 왕관은 일곱 개의 태양 광선이 곤두



Le Grand Sceau de la 1^{re} République en 1848

선 이삭 모양으로 후광처럼 머리 위에 자리하고 있다. 여기서 태양은 몽매(obscurantisme)가 사라지고 이성이 도래했음을, 공화국이 세상을 밝히고, 공화국의 민주적 가치가 불의(不義)를 응징함을 상징하고 있다. 또한 절대 군주제의 상징인 태양이 공화국에 자리를 내주었다는 점을 의미하기도 한다.

다른 한편으로 우리가 앞서 살펴본 화폐와 우표의 경우처럼, 제2공화국의 국새에서 마리안의 머리 위에 프리기아 모자 대신 태양관이나 밀 이삭관이 등장한 것은 밝은 미래나 희망, 풍요의 상징을 보태기 위해서

25) Maurice Agulhon, *Ibid.*, p. 28.

26) Marc Guillaume, *Le Sceau de France, titre nobiliaire et changement de nom*, communication à l'Académie des sciences morales et politiques. [en ligne]

가 아니라 프리기아 모자가 지닌 혁명적이고 전복적인 이미지를 없애기 위해서였다고도 할 수 있다. 태양은 제2공화국 시기에 프리기아 모자의 과격함에 대한 보수적인 대안으로 재등장한 것이라 할 수 있는 것이다.²⁷⁾

제2공화국의 새로운 국새에서 마리안은 우두머리의 자세를 취하면서 앉아 있다. 마리안으로 구현된 프랑스 민중이 감히 범할 수 없을 정도로 높고 엄숙한 존재임을 의미한다. 폐소는 공화국을 중심으로 시민들이 단결할 것을 강조한다. 마리안의 왼쪽에 놓여 있는 쟁기와 벼(*blé*)는 공화국의 자식들을 먹여 살리고 모든 사람의 번영과 발전을 기원하는 의미로 사용되었다. 오른쪽에 자리한 떡갈나무 이파리는 승리와 지혜의 상징이다. 예술가를 상징하는 팔레트와 예배용 향로도 있다. 배의 방향을 조정하는 방향키는 갈리아의 수탉으로 장식되어 있는데, 공화국이 프랑스(=수탉)를 안전하게 지휘하고 있음을 나타낸다.²⁸⁾ 투표함에 새겨진 대문자 S와 U는 보통(*universel*) 선거(*suffrage*)를 의미한다. 투표가 민주주의의 기초이며 평등을 보장하는 행위임을 감안한다면 예사롭지 않은 상징이라 할 수 있다.

프랑스 제2공화국이 선정한 국새는 루이 나폴레옹 보나파르트(*Charles Louis Napoléon Bonaparte*, 1808~1873)의 제2제정 때도 사용되었다. 제3공화국 또한 그 뒤를 이어 사용했으며, 이 공화국 국새는 오늘날까지도 면면히 계승되고 있다.²⁹⁾ 동전이나 우표의 경우도 마찬가지였다. 프랑스 제3공화국은 동전에 나폴레옹 3세 대신 1848년 우디네와 뒤프레가

27) 전수연, 『프랑스 공화국의 얼굴 마리안느』, in 『프랑스의 열정: 공화국과 공화주의』, 아카넷, 2011, 355쪽을 참조할 것. 1870년대에 착수하여 미국 독립 100주년인 1876년보다 10년 늦은 1886년에 완성되어 뉴욕항 어퍼만 리버티섬에 세워진 '자유 의 여신상'(Statue de la Liberté)도 이런 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. 프랑스의 조각가 바르톨디(*Frédéric-Auguste Bartholdi*, 1834~1904)의 지휘 아래 제작된 이 거대한 조각상에서 햇불을 든 강대한 여인은 태양관을 쓰고 있다.

28) Pascal Durand-Barthez, "Qu'est-ce que le Sceau de France", *Histoire pour tous*, n° 22, février 1962.

29) Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, Paris, 1979, p. 109.

디자인한 초상을 넣었고, 프랑스 은행이 발행하는 지폐에도 고전적 알레고리가 증가했다. 그리고 1848년부터 1851년까지 사용한 우표 ‘세레스’도 다시 사용하게 된다.³⁰⁾

루이 나폴레옹 보나파르트가 대중적 인기를 바탕으로 1848년 12월 선거에서 승리를 거둔 다음 사실상 공화국이 껌데기로 전락하자, 진보적 인사들은 젊고 역동적이며 가슴을 드러낸 가벼운 복장에 프리기아 모자를 쓰고 단호하고 투쟁적인 표정을 지니고 있는 ‘반항적인’ 마리안을 제시했지만 이내 탄압의 대상이 되어 음성적으로만 유통되게 된다.

역사가 모리스 아귀롱이 지적한 것처럼³¹⁾ 이 시기부터 공화국 체제가 확립될 때까지 보수 공화주의 취향의 엄숙하고, 어머니 같고, 옷을 길게 차려입고, 월계수나 떡갈나무 장식의 관(冠)을 쓴 ‘온건한’(sage) 마리안과 프리기아 모자를 쓰고 가슴 부분을 드러낸 역동적이고 혈기 왕성하며 혁명적 공화주의를 지지하는 ‘혁명적’ 마리안 사이의 대립은 계속된다. 드레퓔스 사건 그리고 급진적 공화주의의 등장을 겪으면서, 가슴을 자유롭게 드러낸 마리안은 비로소 공화국의 상징으로 온전히 자리 잡게 된다.³²⁾

6. 제3공화국과 마리안의 승리

제2공화국에서 마리안이 거둔 승리가 짧은 승리였다면, 제3공화국에서는 제대로 된 성공을 거두었다고 할 수 있다. 축제나 기념식, 거리, 신문사, 심지어 넥타이핀, 브로치, 단추, 도장 손잡이에 이르기까지 마리안

30) Arthur Maury, *Histoire des timbres-poste français*, Paris, 6, boulevard Montmartre, 1907, p. 174.

31) Maurice Agulhon, *Marianne, les visages de la République*, Paris, 1992, p. 25~35.

32) Mathilde Larrère : «Marianne a le sein nu parce que c'est une allégorie !», sur *Storify* (consulté le 17 avril 2017)

은 (친숙한 모습으로) 도처에 등장했다. 마리안 문신을 하는 이도 있었다.

마리안의 확산이 제3공화국의 도래와 함께 즉각 이루어진 것은 아니었다. 1871년의 의회와 대통령, 정부는 군주제를 지지하고 있었다. 그들은 왕정의 복고를 기대하며 파리 코뮌에 대한 증오에 사로잡혀 있었다. 공화국의 표상들을 수용하긴 했지만 프리기아 모자는 금지시켰다.

1870년 9월 25일의 행정 명령에 의해 국새는 다시 1848년의 국새로 돌아왔다. 제정 시대의 상징인 독수리 대신 태양 모양의 관을 쓴 여인이 다시 모습을 드러냈다. 공화국의 화폐는 1870년 10월 7일 우디네의 1848년 도안으로 다시 제작되었지만 1871년부터는 제1공화국의 오귀스탱 뒤프레의 도안을 바탕으로 5프랑 화폐가 제작되었다. 금화 20프랑의 도안으로는 같은 인물인 뒤프레의 '헌법을 새기는 정령'(Génie gravant la Constitution)이 새로 채택되었다.

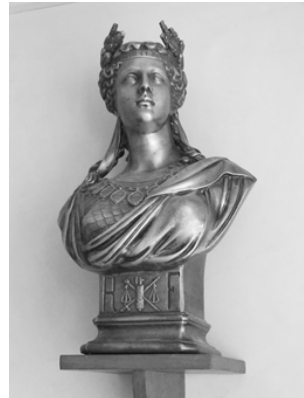
바르가 제작한 1848년의 '세레스' 우표는 1870년까지 발행되었으나, 1876년에는 쥘 오귀스트 사주(Jules Auguste Sage, 1840-1910)의 보다 온건하고 비공화주의적인 이미지인 '평화와 교역'(Paix et Commerce)으로 대체되었다.

제3공화국의 시청에는 마리안의 모습을 가슴까지만 표현한 흉상이 하나둘 설치되기 시작했다. 흉상 가운데 가장 큰 성공을 거둔 것은 테오도르 도리오(Théodore Doriot, 1829~?)가 1871년 11월 1일에 제작한 흉상이다. 도리오는 「1792년 의용병들의 출정」³³⁾을 만든 조각가 프랑수아 뤼드(François Rude, 1784~1855)의 제자이다.

도리오의 흉상 속에서 마리안의 얼굴은 근엄하고 무표정하다. 단정한 머리칼에, 월계수와 떡갈나무 잎사귀로 장식된 별 모양의 왕관을 쓰고

33) «Le Départ des volontaires de 1792». 파리 개선문에 새겨져 있는 이 공공 기념물은 1792년의 혁명 운동을 기념하기 위해 만들어진 것이다. 보통 «라 마르세예즈 La Marseillaise»(1833~36)라고 불리는 이 조각은 고전적인 세부 표현으로 낭만적이고 정열적인 느낌을 준다.

있다. 이마에는 ‘명예’(Honneur)와 ‘조국’(Patrie)이라는 경구가 새겨져 있다. 상반신은 쇠사슬 갑옷으로 보호되어 있고, 일부는 나사(羅紗) 천으로 덮여 있다. 공화국의 가치를 드높일 만한 활동들이 적힌 메달 장식의 목걸이를 착용하고 있다. 풍만한 가슴은 공화국의 풍요와 번영을 상징하지만 아쉽게도 가려져 있다. 엄격한 도덕주의의 영향의 결과로 보인다. 한편으로 이런 제약을 통해 자유와 평등에 대한 근심도 사라지게 된다. 흉상의 작은 받침에는 RF라는 글자와, 단결의 상징인 폐소(faisceau), 법과 정의의 상징인 저울(balance)과 지팡이(sceptre)가 새겨져 있다.



Theodore Doriot, Marianne républicaine, 1879, Plâtre patiné bronze, 45cm, Sénat, Paris

국가에 공로를 세운 사람들에게 수여하는 메달에도 공화국의 승리를 상징하는 각종 장식들이 새겨지게 된다. 프리기아 모자를 쓴 마리안도 다시 인정을 받게 된다. 대통령 선거를 기념하는 메달의 앞면에는 공화국 대통령의 초상이, 뒷면에는 여러 가지 상징들이 자리를 잡게 된다. 공화주의자로 7월 혁명과 2월 혁명 때 활약하였으며, 파리 코뮌을 진압하고 제3공화국의 초대 대통령에 취임한 티에르(Louis Adolphe Thiers, 1797~1877)는 월계관을 선택하면서 공화국의 초상을 제외한다. 크림 전쟁(1853~56)과 이탈리아 마젠타 전투에서 혁혁한 공을 세운 제3공화국의 2대 대통령 마크마웅(Mac Mahon, 1808~1893)은 육군 원수의 지휘봉을 선택한다.

대통령 재임 때(1879~87) 제3공화국 체제를 굳건히 다졌던 공화파 정치인 쥘 그레비(Jules Grévy, 1807~1891)는 우디네(Oudiné)의 도안을 자신이 수여한 초기의 메달에 옆모습(profil)으로 새기게 한다. 이 메달 속에서 마리안은 서 있으며, 태양광선 모양의 모자를 쓰고, 손에는 헌법과

방향키를 쥐고 있다. 머리 모양은 바르(Barre)와 바르톨디(Bartholdi) 스타일을 따르고 있다.



Élection du Président de la République Jules Grévy.
Gravé par A. Oudiné

1880년과 1884년 의회가 개원할 때 그레비는 같은 모양의 메달을 다시 선택한다. 샤플랭(Jules-Clément Chaplain, 1839-1909)이 만든 이 메달에는 마리안이 차분한 머리 모양을 하고 있다. 밀 이삭과 별 모양은 여전하다. 1885년 12월 28일, 두 번째 선거에서 쥘 그레비는 프리기아 모자를 쓴 공화국의 알레고리를 받아들인다.

1895년 레옹 부르주아 내각의 재무 장관으로 입각한 폴 두메르(Paul Doumer, 1857~1932)는 공화국의 동전 화폐를 위한 알레고리를 고심한 끝에 쥘 샤플랭이 제안한 도안을 선택한다. 이 도안에 등장한 알레고리에 공식적으로는 처음으로 '라 마리안'(La Marianne)이라는 이름이 붙여진다. 당시 은화(銀貨)도 새로 제작되는데 바로 그 유명한 '씨 뿌리



La Semeuse de Louis Oscar Roty

는 여인'(Semeuse)이다. 루이 오스카르 로티(Louis Oscar Roty, 1846~1911)가 제작한 이 은화는 전통적인 마리안의 자세와는 달리 매우 역동적인 자세를 취하고 있다.

제3공화국이 자리를 잡아 가면서 프리기아 모자를 쓴 마리안도 자신의 자리를 획득하게 된다. 하지만 그에 대응하여 양보해야 하는 것도 있었다. 좌파적 이미지는 지켰지만 혁명적 이미지는 잃게 된 것이다. 제3공화국은 프리기아 모자를 쓴 마리안을 널리 퍼뜨렸다. 이를 통해 프랑스인들을 훌륭한 공화주의자로 만들고자 했다. 사람들의 머릿속에 공화국을 심어 넣으면서 군주제가 다시는 돌아올 수 없도록 만들었다. 강력한 프랑스, 국제적으로 권위를 널리 떨치는 프랑스, 1870~1871년의 엄청난 패배를 지워 버리고 세계로 뻗어 가는 프랑스를 확립하고자 했다. 실로 마리안의 황금기였다.

마리안은 이제 파리의 거리 곳곳에 웅장한 모습으로 자리를 잡는다. 모리스(Morice) 형제가 1883년에 제작한 마리안 동상은 파리 레퓀블리크 광장(place de la République) 광장을 화려하게 장식한다.³⁴⁾ 이 시기에 파리에 세워진 마리안 동상 가운데 가장 유명한 것은 쥘 달루(Jules Dalou, 1838~1902)가 혁명 백주년을 기념하기 위해 파리 나시옹 광장(place de la Nation)에 세운 「공화국의 승리」(Triomphe de la République)이다.

이 동상에서 마리안은 서 있지 않고 움직이는 모습으로 만들어져 있다. 가슴은 드러내고, 프리기아 모자를 쓰고 있으며, 주변을 압도하는 자세를 취하고 있다. 그녀는 전쟁에서 사용하듯 폐소를 들고 있으며, 힘의



Triomphe de la République,
Jules Dalou,
place de la Nation à Paris.

34) Statue de Marianne par Léopold Morice, place de la République, Paris.

상징인 두 마리 사자가 끌고 있는 수레를 타고 있다. 그리고 '자유의 정령'이 그녀를 인도하고 있다. 그녀 옆으로는 노동과 정의, 평화의 알레고리들이 풍요의 상징들을 들고 있다. 여기서 어린이들은 교육과 공평, 부(富)를 상징하고 있다.

마리안의 확산은 화폐, 우표, 동상뿐만 아니라 상송과 문학 작품에서도 확인된다. 모리스 아굴롱의 연구에 따르면³⁵⁾ 상송 '마리안'(Marianne)은 프랑스 노동 운동에서 국가(國歌)인 '라 마르세예즈'(La Marseillaise)와 파리 코뮌 이후 사회주의자들의 비공식적 찬가가 된 '인터내셔널가'(L'Internationale)³⁶⁾를 연결하는 역할을 했다. '라 마르세예즈'는 1795년 7월 14일 국민 의회가 프랑스 국가로 제정했으나 나폴레옹 제정 당시와 루이 18세의 왕정복고(1815) 시기에 혁명과 연관되었다는 이유로 금지되었다. 1830년 7월 혁명 후에 다시 공인되지만 나폴레옹 3세에 의해 다시 금지되고 1879년에야 다시 등장할 수 있게 되었다. '인터내셔널가'는 1871년경 파리의 운송 노동자인 외젠 포티에(Eugène Edine Pottier, 1816~1887)가 작성한 노랫말에 릴(Lille)의 공장 노동자인 피에르 드제테르(Pierre Degeyter, 1848~1932)가 음악을 붙인 것인데, 19세기말부터 사회주의자와 몇몇 공산당의 비공식적인 찬가로 사용되고 있었다.

마리안은 신문이나 잡지, 문학 작품에서도 빈번하게 등장했다. 19세기 말에 프랑스에서 간행된 은어(argot) 사전에 따르면 마리안은 공화국의 별명으로서 뿐만 아니라 일상의 표현에서도 사용되었다. 예를 들면 "Marianne dans l'œil"라는 표현은 "약간 취하다"라는 뜻으로 사용되었

35) Maurice Agulhon, *Marianne, les visages de la République*, Paris, 1992, p. 66.

36) 제1·2·3차 인터내셔널의 찬가였고 1944년까지 소비에트 연방의 국가였다. 지금까지도 이 노래는 사회주의자와 몇몇 공산당의 비공식적인 찬가로 사용되고 있다. 1871년경 파리의 운송 노동자인 외젠 포티에는 "봉기하라, 지구상의 비참한 자들 이여!"(Debout, les damnés de la terre)로 시작하여 "우리는 그러므로 아무것도 아니었다. 이제 모든 것이 되자."(Nous n'étions rien donc, soyons tout)라고 외치는 내용의 시를 썼으며 얼마 후 릴의 공장 노동자인 피에르 드제테르가 그 시에 음악을 붙였다. 2차에 걸쳐 러시아어로 번역된 <인터내셔널가>는 1944년 3월 15일에 <소비에트 연방 찬가 Gimn Sovetskogo Soyuza>(이전에는 <스탈린 찬가>로 불렀음)로 대체되기까지 소비에트 연방의 국가로 사용되었다.

다. 정치에만 몰두하는 아들을 못마땅하게 여겨 “그 녀석이 사랑하는 여자는 마리안뿐.”이라며 개탄하기도 했다. 자연주의 문학의 창시자인 소설가 졸라(Émile Zola, 1840~1902)는 『풍요Fécondité』³⁷⁾라는 작품에서 성모 마리아와 대비되는, 다신교적 풍요를 상징하는 여주인공에게 ‘마리안’이라는 이름을 부여하기도 했다.³⁸⁾

7. 마리안의 탈정치화

비시 프랑스는 제2차 세계 대전에서 프랑스가 나치 독일에 패한 뒤 1940년 7월부터 1944년 9월 연합군에 의해 파리가 해방될 때까지 페탕(Henri Philippe Pétain, 1856~1951) 원수가 통치하던 괴뢰 정권을 말한다. 이 시기 동안 마리안은 혐오의 대상이 되고, 프랑스의 우표의 상징은 페탕 원수로 바뀐다. 마치 1852년에 루이 나폴레옹 보나파르트의 옆얼굴이 ‘세레스’ 우표를 몰아냈듯이 말이다. 비시 정부가 대(對)레지스탕스용으로 조직한 친독 의용대(milice)는 곳곳에서 마리안 동상들을 파괴한다. 전국의 크고 작은 마리안 동상은 제련소로 보내졌고, 흉상들은 벽장 속으로 사라지거나 파괴되었다.³⁹⁾

프랑스는 1944년 연합군과 자유 프랑스군에 의해 해방되었다. 그리고 새로 들어선 제4공화국 아래에서 의회 민주주의도 회복되었다. 공화국의 얼굴인 마리안이 겪은 수난을 기억하는 제4공화국은 마리안을 나타내는 새로운 상징들을 만들어 냈다. 드골(Charles de Gaulle, 1890~1970) 장군은 1948년에 공화국의 안녕을 위해서 프랑스인들에게 각자의 주소로

37) *Fécondité*, par Emile Zola (1899). - C'est le premier volume d'une sorte de tétralogie qui a pour titre les Quatre Evangiles.

38) 일상의 표현에 사용된 ‘마리안’에 대해서는 전수연, 『프랑스 공화국의 얼굴 마리안느』, in 『프랑스의 열정: 공화국과 공화주의』, 아카넷, 2011, 352쪽을 참조할 것.

39) 20세기 초와 제1차 세계 대전 시기의 마리안에 대해서는 전수연, 『프랑스 공화국의 얼굴 마리안느』, 359-360쪽을 참조할 것

마리안이 그려져 있는 우표 한 장씩을 보내는 운동을 전개했다.⁴⁰⁾

제4공화국의 도래를 축하하기 위해 정부는 경연회를 개최해 새롭고 참신한 마리안 흉상을 공모해 소피크(Georges Saupique, 1880~1962)의 작품을 최종 선정했다. 예술가들도 적극 동참했다. 1951년 피카소가 공산당 계열의 일간지인 『레코 뒤 상트르』(L'Écho du Centre)를 위해 그린 '마리안'(Marianne)은 좋은 사례라고 할 수 있을 것이다.

전국의 자치 단체들은 전쟁 중 사라진 마리안 흉상들을 대체하는 작업을 앞을 다투어 시작했다. 이 가운데 가장 유명한 것은 부아 레 파르니(Bois-les-Pargny)에 있는 보네(Bonnet)의 마리안 흉상이다. 여기서 마리안은 프리기아 모자와 태양광선 모양의 월계관을 쓰고 있으며, 법률 조문이 새겨진 판(table)을 들고 있다.

제5공화국에서 공화국의 알레고리는 정부 기관의 인증(認證)이 필요한 문서 따위에 찍는 도장이나 선거인 카드(carte d'électeur), 세금을 냈음을 증명하는 증서 등 수많은 공문서에 등장한다. 하지만 실제 상태를 들여다보면 마리안은 승리를 거두기는커녕 패배를 향해 걸어가는 중이었다고 할 수 있다. 마리안은 더 이상 정치적 투쟁에 휘말리거나 사회적 논쟁거리가 되지 못한다. 대부분의 프랑스인들이 공화국 체제를 받아들이고, 공화국의 얼굴로 마리안을 인정했기 때문이다. 정치적 의미를 상실했기 때문에 제5공화국 체제의 어느 누구도 그녀에게 관심을 기울이지 않았다.

1875년부터 전통적으로 프랑스 정부의 수반(首班)은 취임에 즈음하여 조폐국(Monnaie de Paris)에 의뢰해 메달을 제조했다. 앞면에는 주로 자신의 초상을 넣고, 뒷면에는 자신이 선택한 상징적 형상을 새겨 넣었다. 1879년 1월에 대통령으로 당선된 쥘 그레비와 1953년 12월 23일에 대통령으로 취임한 르네 코티(René Coty, 1882~1962)는 여성의 얼굴을 선택했고 프리기아 모자를 집어 넣었다. 드골 대통령은 메달의 장식을 결정

40) Maurice Agulhon, *Marianne, les visages de la République*, Paris, 1992, p. 85.

하면서 면면히 내려온 전통을 깨고 로렌의 십자가(Croix de Lorraine)를 선택한다.

1969년에 제5공화국의 2대 대통령에 당선된蓬피두(Georges Pompidou, 1911~1974)는 추상화 계열의 디자인을 선택하면서 기술 문명의 역동성을 강조했다. 제3대 대통령 지스카르 데스탱(Valéry Giscard d'Estaing, 1926~)은 프랑스의 주변부[가장자리]를 그려 넣게 했다. 사회당 출신으로 2차례(1981~1995)에 걸쳐 프랑스 대통령으로 재임했던 미테랑(François Mitterrand, 1916~1996)은 떡갈나무와 올리브 나무 잎사귀가 달려 있는 나무 실루엣을 메달에 새기게 했다.

우표 분야에서도 마리안은 경쟁에 직면하게 된다. 1960년~1965년에 발행된 알베르 데카리(Albert Decaris, 1901~1988)의 우표(“Marianne de Decaris”) 도안과 1967년~1977년에 발행된 우표 도안에서 마리안은 프리기아 모자를 제거당한다. 1961년에 알베르 데카리가 별도로 제작한 우표에서는 수탉으로 대체되는 수난을 겪기도 한다. 하지만 피에르 강동(Pierre Gandon, 1899~1990)이 제작한 우표(“Sabine de Gandon”)에서 다시 일부 모습을 찾는다. 다행히 1982년~1989년 사이에는 들라크루아의 『민중을 이끄는 자유』에 등장하는 여신의 모습(Liberté de Gandon d'après Delacroix)으로 다시 돌아온다. 프랑스 혁명 200주년을 기념하는 우표(Marianne du Bicentenaire)를 만들면서 판화가 루이 브리아(Louis Briat, 1938~)는 마리안의 얼굴 정면(눈동자는 사라진다)을 살리고, 젊음을 붙여넣고, 삼색휘장을 추가한다.⁴¹⁾ 하지만 프리기아 모자의 형태는 흐릿해진다.

41) 루이 브리아가 도안한 혁명 200주년 기념우표는 이후 다음과 같은 우표들로 대체된다. 1997년 7월 14일에 발행된 ‘Marianne du 14 juillet (ou Marianne de Luquet)’, 2005년 1월 10일에 발행된 ‘Marianne des Français (Marianne de Lamouche)’, 2008년 7월 1일에 발행된 ‘Marianne et l'Europe’.



Le coq de
Decaris

Sabine de
Gandon

Liberté de
Gandon d'après
Delacroix

Marianne du
Bicentenaire

그렇다면 제5공화국에서 마리안은 왜 영향력을 상실했을까? 이 점에 대해 우리는 마리안 전문가의 견해를 조심스레 우리의 것으로 삼아 본다.⁴²⁾ 물론 여기에 대해서는 반론이 제기될 수 있을 것이다.

프랑스 대혁명 이후 공화국은 추상적이면서 인간적인 속성을 지니지 않은 알레고리를 선호했다. 비록 국가의 수반이 보통 선거로 자유롭게 선출되었다 하더라도 프랑스 국민들은 현실의 지도자에 대한 경계를 늦추지 않았다. 공화국은 전통적으로 뛰어난 개인이나 몇몇 위인(偉人) 또는 강력한 행정부에 권력이 집중되는 것을 혐오했다. 그 점이 바로 공화국이 오랫동안 마리안을 숭배한 이유이다. 하지만 드골은 대부분의 프랑스인들로 하여금 개인화된 권력, 적어도 강력한 행정부를 받아들이게 했다. 그것들을 조국을 구할 영웅처럼 존경하게 했다.

또 다른 이유로는 북아메리카 대륙의 가운데를 차지하는 연방 공화국, 즉 미국의 영향을 들 수 있다. 미국인들은 1776년 이래 공화국 체제하에서 큰 변화를 겪지 않고 살았다. 그들의 일상과 정치 생활에서 프랑스의 마리안과 같은 역할을 맡고 있는 여신은 없다. 대신 미국인들은 연방 공화국 초기의 대통령들을 위대한 아버지로 숭배한다. 미국의 초대 대통령 워싱턴(George Washington, 1732~1799)은 건국의 아버지로 불린다.

42) 이하의 내용은 Maurice Agulhon, *Marianne, les visages de la République*, Paris, 1992, 75~95쪽을 정리한 것이다.

1776년 독립 선언서에 기초하고, 초대 국무 장관을 지냈던 제3대 대통령 제퍼슨(Thomas Jefferson, 1743~1826)은 ‘미국 민주주의의 아버지’로 불린다. 1863년 노예 해방을 선언했던 미국의 제16대 대통령 링컨(Abraham Lincoln, 1809~1865)도 미국인들에 의해 일종의 종교적 대상처럼 숭배된다. 미국에서는 뛰어나고 훌륭한 정치인들이 프랑스의 마리안 같은 지위를 차지하고 있다고 할 수 있다.

프랑스 제5공화국 하에서도 미국 모델이 영향을 미쳤다고 할 수 있을까? 각종 선거에서 마리안의 영향력은 약해지고 그 자리를 공화국의 대통령이 대신 차지하게 된다. 추상적 존재를 숭배하던 단계에서 역사적으로 실존하는 인물을 존경하는 단계로 진입하기 시작한 것이다. 드골 장군은 “내가 곧 프랑스”(La France, c'est moi)라는 말을 공공연하게 했다. 우파와 좌파를 막론하고 그는 제5공화국을 만든 아버지로 상징되었다. 대통령이나 유력 정치인의 이미지가 이렇게 자리매김되는 것은 오늘날의 프랑스에서도 여전하다고 할 수 있을 것이다.

1981년 실시된 대통령 선거에서 현직 대통령인 발레리 지스카르 데스탱을 물리치고 대통령에 당선된 프랑수아 미테랑은 자신의 지지자를 이끌고 팡테옹(Panthéon)을 참배했다. 파리의 유명한 기념물 중 하나인 팡테옹은 프랑스에 지대한 업적을 남긴 위대한 인물들이 영면하는 성스러운 사당으로 쓰이는 곳이다. 당시 프랑스 국민들 가운데 미테랑 대통령이 팡테옹 대신 레퀴블리크 광장의 마리안 앞에서 추모의 뜻을 나타내야 한다고 이의를 제기하는 사람은 없었다. 공화국의 상징인 마리안 동상은 이제 사람들에게 흥미를 상실한, 지난 시대의 유물로 여겨지기 시작한 것이다.

1989년은 프랑스 혁명 200주년을 기념하던 해였다. 프랑스 전역에서 수많은 행사가 거행되었고, 파리 콩코르드 광장에서도 성대한 축제가 벌어졌다. 하지만 마리안은 무대의 중앙을 차지하지 못했다. 자유의 알레고리로 선택된 것은 마리안이 아니라 세 마리 새와 나무였다. 광장에서 프랑스 국가 ‘라 마르세예즈’를 부른 미국의 오페라 가수 제시 노먼

(Jessye Norman)의 머리 위에도 프리기아 모자는 없었다.⁴³⁾ 기념행사 기간 중에 마리안을 만나기 위해서는 관광객을 위해 제작된 티셔츠를 사거나 미국의 월간 남성 잡지인 『플레이보이』(Playboy) 1989년 특집호 (Marianne fait sa Révolution)를 사들여야 했다.

결론을 대신하여⁴⁴⁾

프랑스 공화국의 알레고리였던 마리안은 제1차 세계 대전을 전후하여 정치 무대에서 내려오게 된다. 공화국의 이데올로기적 색채가 약화되면서, 마리안은 자신의 자리를 공화국의 대통령들에게 내주게 된다. 그러나 마리안의 인기가 시들어진 것은 아니었다. 오늘날에도 여전히 신문이나 잡지의 표지에는 마리안이 다양한 모습으로 등장한다. 다만 그의 정치적 영향력이 예전만 못해진 것이다.

1969년 삽화가이자 조각가인 아슬랑(Alain Aslan, 1930~2014)은 재미 삼아 당시 최고의 인기 배우였던 브리짓트 바르도(Brigitte Bardot)를 모델로 프리기아 모자를 쓴 마리안 흉상을 제작했다. 그녀의 상반신은 겨우 가려져 있었다. 그의 행동은 우발적인 사건으로 끝날 수도 있었다. 하지만 아슬랑의 친구였던 티롱 가르데(Thiron-Gardais)의 시장 필리프 라미로(Philippe Lamirault)가 재주를 부려 새로운 마리안 흉상을 시청에 들여놓는 데 성공하게 된다.⁴⁵⁾ 프랑스의 작은 마을에서 벌어진 특이한

43) 모리스 아퀼롱은 마리안의 '통속화'(banalisation)를 설명하면서 프랑스 혁명 200주년 기념행사를 들고 있다. 이 점에 대해서는 전수연, 「프랑스 공화국의 얼굴 마리안느」를 참조할 것.

44) 프랑스 전공자들로부터 프랑스 역사의 중요한 개념이나 사건에 대해 충분한 설명이 이루어지지 않았거나 만족할 만한 근거(또는 인용)가 부족하다는 평가를 받지 않을지 염려스럽다. 후속 연구에서 이를 보완할 것이다.

45) "Aslan, ami de Philippe Lamirault, maire de Thiron-Gardais en 1970, a sculpté le buste de Marianne à l'effigie de Brigitte Bardot : « Je te la donne si tu l'installes dans ta mairie », avait-il dit au maire de l'époque. C'est ainsi que la

사건이 끝이어 전국적으로 알려지게 되고, 사람들은 이제 “브리지트 바르도가 새로운 마리안”이라고 여기게 된다. 우연히 일어나 일시적인 유행으로 끝나 버릴 일이 국가적인 결정처럼 비쳐지게 된 것이다. 사람들은 이제 “브리지트 바르도 이전에는 누가 마리안의 모델이었지?”라는 질문을 던지게 되었다. 물론 프랑스 전역의 시청에 전시된 마리안 동상은 그 수도 많고 모델도 제각각이어서 이런 질문은 아무런 의미도 없다. 하지만 마리안이 이런 방식으로 대중 매체를 타면서 그나마 마리안의 전통을 지지했던 보수층에게서마저 경계심을 불러일으키게 되었다. 자신에게 그다지 이로울 게 없는 이런 여건은 오랫동안 공화국의 존경을 받았던 마리안이 해결해야 난문제가 되고 말았다.

1978년 아슬랑은 인기 가수 미레유 마티외(Mireille Mathieu)를 모델로 다시 마리안 흉상을 제작한다. 그리고 1985년에는 전국적인 경연회를 거쳐 마리엘 폴스카(Marielle Polska)가 카트린 드뇌브(Catherine Deneuve)를 모델로 제작한 마리안 흉상이 선정된다. 1969년에 브리지트 바르도를 모델로 한 마리안이 시청에 진입했을 때 전국의 많은 시장들은 “혼인 서약을 행하는 신성한 시청”에 대한 모독이라며 분노했다. 하지만 이번에는 달랐다. 다수의 시장들이 카트린 드뇌브를 공화국의 현대적인 모델로 받아들였다. 그로부터 지금까지 매년 또는 이삼 년마다 영화나 상송 또는 TV의 스타들이 마리안이 모델로 짧게 등장했다가 사라지고 있다. 공화국을 위해서가 아니라 스타 자신의 영광을 위한 행사에 마리안이 동원되고 있는 것이다.

마리안이 정치 체제나 제도의 영역에서 나온 것은 분명해 보인다. 그렇다면 마리안은 어디로 들어간 것일까? 국가적 신화의 대상이 된 것일까, 민속학의 연구 대상이 된 것일까, 아니면 정치인들의 무의식 속에 자리 잡고 있다가 이슈가 발생할 때마다⁴⁶⁾ 불쑥 튀어나오는 것일까?

première “Marianne” figurant les traits de BB est entrée dans une mairie française le 14 juillet 1970.” (*L'Echo républicain*, le 17/07/2012)

46) “부르키니(무슬림 여성이 입는 전신 수영복) 금지 논란이 가열되고 있는 프랑스에

프랑스 대혁명 이후 이백여 년 동안 마리안을 둘러싸고 진행되었던 정치적 논쟁은 이제 역사의 뒤안길로 사라진 것 같다. 남은 것은 현재 미디어의 특별한 사랑을 받으며 제2의 인생을 살고 있는 마리안을 ‘미스 프랑스’ 뽑기 놀음의 들러리로 내버려 둘 것인지, 아니면 훼손된 프랑스 문화의 정체성을 회복시킬 주역으로 다시 등판시킬 것인지의 문제이다.

서 총리가 프랑스의 상징 마리안을 비유로 들며, 부르키니 금지를 정당화하는 듯한 발언을 해 비판받고 있다.”(『가슴을 드러내야 프랑스적이라고?』, 『한겨레』, 2016년 8월 31일)

참고문헌

- 모리스 아귈롱, 『마리안느의 투쟁』, 전수연 역, 서울, 한길사, 2001.
- 전수연, 「역사와 상징 - 프랑스 현대사 속의 마리안느」, 『창작과비평』, 95호(1997년 봄호).
- _____, 「프랑스 공화국의 얼굴 마리안느」, in 『프랑스의 열정 (공화국과 공화주의)』 이용재, 박단 저, 서울, 아카넷, 2011.
- Agulhon, Maurice, « Un usage de la femme au XIXe siècle : l'allégorie de la République », *Romantisme*, n° 13-14, 1976, p. 143-152.
- Agulhon, Maurice, « Les aventures de Marianne », *L'Histoire*, n° 11, 1979, p. 74-77.
- Agulhon, Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.
- Agulhon, Maurice, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.
- Agulhon, Maurice, « Marianne, réflexions sur une histoire », *Annales historiques de la Révolution française*, 1992, vol. 289, no 1, pp. 313 - 322.
- Agulhon, Maurice, *Les Métamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2001.
- Agulhon, Maurice (et Pierre Bonte), *Marianne, les visages de la République*, Paris, Collection Découvertes, Gallimard, 1992.
- Amalvi, Christian et al., *L'ABCdaire de la République et du citoyen*, Paris, Flammarion, 1998.
- Benzaken, Jean-Charles « Allégorie de la Liberté et son bonnet dans l'iconologie des monnaies et médailles de la Révolution française »,

- dans *La Gazette des Archives*, n° 146-147, 1989, p. 338-377.
- Benzaken, Jean-Charles, *L'origine d'une image, la «Liberté au bonnet» d'Auguste Dupré*, Musée de la Monnaie, Paris, 1992.
- Bordes, Philippe et Chevalier, Alain, *Catalogue des peintures, sculptures et dessins*. Vizille, Musée de la Révolution française, 1996.
- Christian Laux, «D'où vient donc Marianne ?», *Annales historiques de la révolution française*, 254, 1983, en ligne.
- Chaudonneret, Marie-Claude, *La figure de la République dans le concours de 1848*, Paris, éd. des musées nationaux, 1987.
- Fohr Robert et Torrès, Pascal, « Un symbole pour la Première République », Histoire par l'image [en ligne].
- Gombrich, Ernst, « Le Rêve de la Raison : le symbolisme de la Révolution française » *Revue FMR*, VI, n° 21, 1989, p. 1-24.
- Jourdan, Annie « L'allégorie révolutionnaire de la liberté à la république » *Dix-huitième siècle*, n°27, 1995, p. 503-532.
- Korchane, Mehdi, « La République », Histoire par l'image [en ligne].
- Liris, Elisabeth «Autour des vignettes révolutionnaires : la symbolique du bonnet phrygien», dans Michel Vovelle, *Les images de la Révolution française*, Paris, 1988.
- Luez, Philippe, Esquisse du «Triomphe de la République» de Leloir, collection particulière.
- Marianne, allégorie de la République, sa présence dans le patrimoine laonnois [en ligne].
- Poirrier, Philippe, « Les figures symboliques de la IIe République », Histoire par l'image [en ligne].
- Richard, Bernard, *Les Emblèmes de la République*, Paris, Cnrs, 2012.
- Starobinski, Jean, *L'invention de la Liberté(1700-1789)*, Flammarion, 1987.

〈Résumé〉

Marianne, figure allégorique de la République
Française : de la déesse à la femme

KO Bong-mann

À partir de la Révolution française, la figure masculine du roi comme symbole de l'État français commence à faire place à des personnages féminins, représentant les trois valeurs de la République française, *Liberté*, *Égalité* et *Fraternité*. Ces symboles seront finalement assimilés en une seule figure de femme vêtue à l'antique, portant un bonnet phrygien et dans chaque main des symboles correspondant aux valeurs de la république. Elle apparaît pour la première fois sous le nom de Marianne dans une chanson de 1792, "La guérison de Marianne".

Cette figure féminine a pris forme au 18ème siècle et a évolué au cours de l'histoire pour représenter au mieux la République sous ses différentes formes.

À l'origine, le prénom de Marianne a été choisi car c'était un prénom très populaire au 18ème siècle. Elle prend des allures tantôt guerrière, tantôt pacifique, selon qu'elle représente une figure maternelle protectrice du pays ou un guerrier défendant la France face aux pays s'opposant aux valeurs républicains. Elle porte alors un bonnet phrygien rouge, porté dans l'Antiquité par les esclaves affranchis, et qui symbolise donc la liberté. Elle tient à la main un niveau triangulaire, symbole de l'égalité, mais parfois aussi des faisceaux, une pique ou une épée selon le caractère que l'on a voulu lui donner.

Le symbole de Marianne est matérialisé de divers formes. Il est

présent sur les pièces de monnaies, puis il apparaît sous forme de buste dans les mairies. Ces sculptures prendront des formes divers au début, et seront réalisées à l'image de femmes célèbres, actrices et mannequins, dans la deuxième moitié du 20ème siècle. Enfin, l'image de Marianne est souvent associée au drapeau français, autre symbole essentiel de la République, que ce soit dans les couleurs du bonnet phrygien, ou de la cocarde tricolore.

La place de «Marianne» a également évolué en fonction des régimes qui ont gouverné la France. Ainsi, Marianne a été mise à l'écart sous la Monarchie constitutionnelle, mais elle est revenue dès 1877 et elle est devenue le symbole officielle de la République à la fin du 19ème siècle. Elle est alors coiffée d'une couronne d'Épis de Blé, de chêne ou de laurier qui lui donne une image plus pacifique, puis on la représentera à nouveau avec un bonnet dans les périodes de conflit. Son image va se répandre et se généraliser tout au long du 20ème siècle, et apparaîtra sur la monnaie, dans les mairies, mais aussi dans de nombreuses œuvres d'art. Enfin, à partir de la 5ème République, on assistera à une «banalisation» du symbole de Marianne, qui bien que présent dans toutes les institutions, semble avoir perdu aujourd'hui de sa valeur politique et symbolique.

주 제 어 : 마리안(Marianne), 공화국(République), 자유(Liberté), 알레고리(Allégorie), 프리기아 모자(Bonnet phrygien)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

구술, 텍스트 그리고 영상 매체:
앗시아 제바르의 『사랑, 기마행진』,
『감옥은 넓다』 그리고
〈슈누아 산 여인들의 누바〉의 비교연구*

김 미 성
(연세대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--|---|
| 1. 머리말 | 3.1. ‘목소리들’: 구술성과 음악 |
| 2. 문자와 스크린으로 재현된 ‘목소리들’ | 3.2. 〈라 누바〉의 음악적 구성 그리고 언어의 혼종 |
| 2.1. 재현된 ‘목소리들’: 〈라 누바〉 그리고 『사랑, 기마행진』 | 4. 과거와 현재의 역사를 이야기하는 ‘목소리들’, 그 속에서의 여성들의 연대 |
| 2.2. ‘목소리’를 담아내는 과정의 재현: 〈라 누바〉 그리고 『감옥은 넓다』 | 5. 맺음말 |
| 3. ‘목소리들’ 그리고 음악: ‘누바’ | |

1. 머리말

앗시아 제바르는 작가이자 영화감독이기도 하다. 이러한 측면에서 제바르는 1930년 <시인의 피, Le Sang d'un poète>를 시작으로 1960년 <오르페우스의 유언, Le Testament d'Orphée>에 이르기까지 자신의 색

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

칼을 분명히 드러낸 일련의 작품으로 영화사에 분명한 족적을 남긴 장 콥토, 1939년 자신의 작품 『희망, L'Espoir』을 영화화한 앙드레 말로 그리고 1960년대에서 80년대에 이르기까지 수많은 작품을 연출한 마르그리트 뒤라스의 연장선에서 소설과 영화 작업을 병행했다. 제바르는 1978년 첫 연출한 <슈누아 산 여인들의 누바, La Nouva des femmes du Mont Chenoua>¹⁾로 1979년 베니스영화제에서 국제 영화기자 연맹(Fédération internationale de la presse cinématographique) 상을 수상함으로써 영화 감독으로서의 역량을 드러냈다. 그녀의 두 번째이자 마지막 작품은 1982년 발표한 <제르다 혹은 망각의 노래, La Zerda ou les chants de l'oubli>이다.

1978년 <라 누바>의 촬영이 시작되었을 때 제바르는 1957년 첫 작품 『갈증, La Soif』을 발간한 이래로 1958년 『초조한 사람들, Les Impatients』, 1962년 『새로운 세계의 아이들, Les Enfants du Nouveau Monde』, 1967년 『순진한 종달새, Les Alouettes naïves』²⁾ 등 4편의 소설 작품을 세상에 내놓은 바 있는, 이미 명성을 얻기 시작한 작가였다. 하지만 조금은 급작스러운 듯이 보이는 제바르의 영화감독으로의 변신은 단순한 호

1) 이후 이 작품은 <라 누바>로 약칭하도록 한다. 알제리의 무역과 영화산업청(ONCIC: Office Nationale du Commerce et de l'Industrie Cinématographique)의 지원으로 만들어진 이 영화는 정식 DVD가 발간되지 않았다. 그런 까닭에 다음 사이트에서 무료로 제공하는 디지털 영상을 분석의 텍스트로 사용했다. 영화의 프레임, 쇼트, 시퀀스의 인용은 그 시작시간으로 표시하였다. (예: 0:11:01) 영화는 총 1시간 23분 59초이다.

<http://www.okbob.net/article-la-nouba-des-femmes-du-mont-chenoua-de-assia-djebbar-c-etait-en-1977-film-entier-120691267.html>

2) 이 작품 이후 제바르는 10여년에 이르는 절필의 기간을 보낸다. 이 작품은 알제리 독립전쟁에 참가한 이후 심리적인 측면에서 뿐만 아니라 정치적인 측면에서 '각성'에 도달하는 여성의 이야기를 담고 있다. 현재를 살고 있는 한 명의 여성으로서의 개인의 이야기와 알제리의 침략과 독립의 역사라는 과거가 분리되어 있는 것이 아니라 깨달음에 도달한다는 점에서 이후 전개될 제바르 작품세계의 방향을 보여주는 의미 있는 작품이기도 하다. 1988년에 진행된 한 인터뷰의 제바르의 다음과 같은 발언을 참고할 것. "Les Alouettes naïves marque pour moi la fin d'un premier cycle." Mildred Mortimer, "Entretien avec Assia Djebar", *Research in African Literatures*, vol.19, N°2, 1988, p. 199.

기심이나 가벼운 변덕의 결과는 아니었다. 제바르가 <라 누바>를 연출한 1970년대 그녀는 단 한편의 문학작품도 출간하지 않는다. 1969년 시집 『행복한 알제리를 위한 시들, Poèmes pour l'Algérie heureuse』, 희곡 『붉은 여명, Rouge l'aube』을 발간한 이후 1980년 『거처에 있는 알제의 여인들, Femmes d'Alger dans leur appartement』을 출간하기까지의 기간은 제바르의 문학인생에서 공백으로 남는다. 그리고 이 공백을 채워준 것이 바로 영화였던 것이다. 1977년 제바르는 프란츠 파농의 아내로도 유명한 조지 파농과 가진 한 인터뷰에서 십여 년 간이나 지속된 절필의 이유를 다음과 같이 설명한다.

J'ai pensé sincèrement que je pouvais devenir écrivain francophone. Mais pendant ces années de silence, j'ai compris qu'il y avait des problèmes de la langue arabe écrite qui ne relèvent pas actuellement de ma compétence. C'est différent au niveau de la langue de tous les jours. C'est pourquoi, faire du cinéma pour moi ce n'est pas abandonner le mot pour l'image. C'est faire de l'image-son. C'est effectuer un retour aux sources du langage.

나는 내가 프랑스어권 작가가 될 수 있을 거라고 진심으로 생각했습니다. 하지만 이 침묵의 수년간 실제로 내 능력 밖에 있는 문어 아랍어의 문제들이 존재한다는 것을 이해했습니다. 그건 일상 언어의 차원에서는 다릅니다. 그렇기 때문에 내게 있어서 영화를 만든다는 것은 이미지를 위해서 단어를 포기하는 것이 아닙니다. 그것은 이미지-소리를 만드는 것입니다. 그것은 언어의 근원으로의 귀환을 실행하는 것입니다.³⁾

이렇게 제바르는 프랑스어와 아랍어 사이에서 느끼는 갈등, 그에 따른 글쓰기의 잠정적 포기와 문자 이전에 존재했던 보다 근원적인 매체인 이

3) *Des femmes en mouvement* n° 3, mars 1978 et in *Demain l'Afrique*, 1977, interview de Josie Fanon.

미지-소리로의 귀환을 설명한다. 그 과정에서 그녀는 영화는 이미지일 뿐만 아니라 ‘소리’라는 사실을 명백히 한다. 그리고 이러한 점에서 우리는 제바르 영화에서 아랍의 전통음악 ‘누바’가 갖는 의미의 중요성을 재확인하게 된다.

이제껏 문자를 박탈당한 수많은 여성들의 이야기는 기록되어 전해질 수 없었다. 그리고 이런 여성들의 이야기를 문자로 남기는 것은 제바르의 작품을 관통하는 커다란 주제가 된다. 그런데 제바르 문학의 이런 주제의식이 분명하게 형성되기 시작하는 것이 바로 이 절필의 기간이었고, 그것이 최초로 분명하게 드러난 작품이 <라 누바>이다. 따라서 이 영화는 이후 제바르의 문학이 주인공 개인의 삶과 내면에 천착하는 작품세계를 보여주는 초기 작품들과는 결을 달리해 전개되기 시작하는 경계에 놓인다. 이후 “그녀들의 간헐있는 노래의 단조로운 가락에 의해서만 해방될 뿐”⁴⁾인 문맹의 여성들, 구술의 전통 속에서 사라질 위기에 처한 많은 문맹의 여성들의 이야기를 기록하는 일은 그녀들의 개개인의 삶에 의미를 부여하는 작업일 뿐만 아니라 자신들이 살아가는 세상이라는 “넓은 감옥”에서 그녀들을 “해방”⁵⁾시키는 첫걸음이라는 인식은 작가로서의 제바르의 삶과 작품을 관통해 마지막 순간까지 지속되었다. 그리고 이 주제는 <라 누바>에서 영화라는 매체를 통해 스크린 위로 지나가는 문자 텍스트뿐만 아니라 영화에서 들리는 아랍어, 베르베르어, 프랑스어 그리고 이미지, 노래, 소리와 침묵 등 다양한 표현 수단을 획득하며 풍부하게 변주된다. 벽으로 감싸인 내부 공간에 한정되어 살아가는 까닭에 여성들은 외부 세계에 대한 이미지를 스스로 형성하는 것도, 외부의 시선이 간헐있는 여성들을 이미지로 담아내는 것도 불가능했다. 제바르는 이러한

4) Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, 1995, p. 88. 이후 작품의 인용은 작품의 제목 옆에 쪽수를 병기한다.

5) “«Vaste est la prison», murmure-t-il dans l'avant dernier souffle, pendant que le souvenir de la mélodie berbère le berce pour finir, l'emporte: «...délivrance!»” Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 334. 이후 작품의 인용은 작품의 제목 옆에 쪽수를 병기한다.

상황에 대해 다음과 같이 이야기한다.

Je me suis dit que la femme est privée d'image: on ne peut pas la photographier et elle même n'est pas propriétaire de son image. Parce qu'elle est enfermée, la femme observe l'espace interne, mais elle ne peut pas regarder l'espace extérieur, ou seulement si elle porte le voile et si elle regarde d'un seul œil. Donc je me suis proposé de faire de ma caméra l'œil de la femme voilée.

나는 여성은 이미지를 박탈당했다고 생각했습니다. 사람들은 그녀를 사진 찍을 수 없고, 그녀 자신은 자기 이미지의 주인도 아닙니다. 왜냐하면 그녀는 갇혀있고, 여성은 내부 공간을 관찰합니다. 하지만 그녀는 외부 공간을 볼 수 없거나 오직 베일을 쓰고 한쪽 눈으로만 봅니다. 그러니까 나는 내 카메라를 베일을 쓴 여성의 눈으로 만들 것을 제안합니다.⁶⁾

제바르의 펜이 문맹의 여성들을 묘사하는 동시에 그녀들의 목소리를 듣고 그녀들의 이야기를 남기는 매개가 되듯이 제바르의 카메라는 문맹의 여성들을 담아낼 뿐만 아니라 그녀들의 눈이 된다. 그리고 문학과 영화를 넘나드는 제바르의 이러한 작업의 출발점에 있는 것이 바로 <라 누바>이다. 북아프리카 문맹의 여성들의 목소리를 대변해 그들을 이야기를 영화로 만드는 과정은 1995년 출간된 소설 『감옥은 넓다, Vaste est la prison』 3부에서 “아랍 여자1”부터 “아랍 여자7”까지의 제목 하에 재등장한다. 그리고 영화에 담겨있는 그녀들 각자의 에피소드는 『사랑, 기마행진, L'amour, la fantasia』 제2부의 “목소리들(voix)” 혹은 “여성들의 목소리들(voix de femmes)”이라는 제목으로 등장하는 여덟 개의 “목소리들”과 동일한 구조를 갖는다. 즉 유사한 에피소드가 소설가이자

6) Benesty-Sroka Ghila, in *La parole métèque* n° 21, cité dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, textes recueillis par Sada Niang, 1996.

영화감독인 제바르에 의해 문자매체와 영상매체에 변주되어 담겨있는 것이다. 따라서 매체의 특성에 따라 이 이야기들이 어떤 차별 점을 가지고 묘사되었는가의 분석이 논문의 주 내용이 된다. 문맹의 여성들에게 목소리를 부여하고, 그녀들의 이야기를 기록해 남김으로써 역사 속에서 잊혀진 그녀들을 역사에 자리매김할 수 있도록 만드는 것이 제바르의 필생의 주제였다고 한다면, 제바르는 그녀들의 이야기를 기록하는 매체로 문자매체 뿐만 아니라 영상매체를 활용한다. 이러한 점에 주목해서 문맹의 여성들의 구술의 전통을 상징하는 목소리들이 문자매체, 그리고 영상매체에서 어떤 방식으로 묘사되었는가에 천착해 고찰을 진행하고자 한다. 더불어 국내외에서 아시아 제바르의 작품에 대한 수많은 연구 결과들이 발표되고 있지만, 대부분이 소설과 영화를 독립적으로 다루고 있으며, 특히 『사랑, 기마행진』, 『감옥은 넓다』 그리고 <라 누바>에서 공통적으로 제시되는 “목소리들”에 초점을 맞추어 분석한 연구 결과는 아직 존재하지 않는다는 점에 본 논문의 독창성이 존재한다.

2. 문자와 스크린으로 재현된 ‘목소리들’

2.1. 재현된 ‘목소리들’: <라 누바> 그리고 『사랑, 기마행진』

제바르는 『사랑, 기마행진』과 <라 누바>의 유사성에 대해 분명히 인식하고 있었다.

Tout ce qui est appelé “voix” dans la troisième partie de *L'amour, la fantasia* est dans le film. [...] Dans le film *La nouba des femmes du mont Chenoua* je ne décris pas les femmes; je les entends. J'ai photographié ces femmes et je les ai fait tourner. [...] quand elles parlent, elles parlent très sèchement.

La manière dont elle parlent me paraît très importante.

『사랑, 기마행진』의 제3부에서 “목소리들”이라고 불리는 모든 것이 영화 속에 있습니다. [...] 영화 <라 누바>에서 나는 여성들을 묘사하지 않습니다. 나는 그녀들의 이야기를 듣습니다. 나는 그 여성들을 사진 찍었고, 그 여성들을 영화 속에 담아냈습니다. [...] 이야기할 때 그녀들은 아주 무뚝뚝하게 말합니다. 그녀들이 말하는 방식은 내겐 아주 중요해 보였습니다.⁷⁾

위의 언급처럼 『사랑, 기마행진』과 <라 누바>는 자신의 경험을 이야기하는 여성들의 목소리라는 공통분모로 연결된다. 먼저 “매장된 목소리들(Les voix ensevelis)”이라는 부제를 가진 『사랑, 기마행진』의 3부는 5개의 “악장들(mouvements)”로 나뉘어 있으며 그중 “목소리들”로 이름 붙여진 부분에서 우리에게 들리는 목소리들은 알제리 전쟁과 빨치산에 관한 기억을 이야기한다는 공통점을 갖는다. 1악장의 첫 번째 “목소리”는 빨치산이 된 작은 오빠의 시신을 목격하는 소녀의 이야기이며, 두 번째 “목소리”는 오빠의 죽음 이후에 빨치산에 합류한 소녀가 포로로 붙잡혀서 감옥에 갇히고, 이후 그곳에서 겪은 경험을 이야기한다. 1악장과 마찬가지로 2악장에서도 두 개의 목소리를 들려주는데, 첫 번째 “목소리”에는 5년이라는 혁명의 기간 동안 빨치산들의 은신처로 집을 제공하면서 겪은 이야기가, 두 번째 “목소리”에는 빨치산을 돕다가 배신당하고, 체포되고, 고문 받고, “베일도 겹옷도 없이”⁸⁾ ‘미친 여자’로까지 불리게 된 한 여성의 이야기가 담긴다. 3악장은 “목소리”와 “과부의 목소리(Voix de veuve)” 둘로 이루어진다. “목소리”에는 열네 살 밖에 되지 않은 막내아들이 빨치산이 되어 산으로 떠나고, 빨치산들이 묵어갈 수 있도록 집을 내어주는 어머니의 이야기가, “과부의 목소리”에는 감옥에 투옥된 남편이 탈옥을 감행한 이후에 아내가 겪은 고난에도 불구하고 결국

7) Mildred Mortimer, “Entretien avec Assia Djebar”, *Research in African Literatures*, vol.19, N°2, 1988, p. 202.

8) “sans voile, ni burnous!” *L'amour, la fantasia*, p. 232.

에는 남편이 사망했음을 알게 되는 이야기가 담긴다. 4악장은 두 개의 “과부의 목소리”로 이루어지는데, 첫 번째 “과부의 목소리”는 전쟁 중 남편과 세 아들 그리고 오빠를 잃은 여인이 전쟁이 끝난 후 모든 권리를 잃어버리는 이야기를, 두 번째 “과부의 목소리”는 남편이 체포된 후 처형 당하고, 세월이 흘러 그때 임신한지 겨우 한 달반 되었던 아이가 이제는 청년으로 성장하는 세월 속에서 겪은 나이 든 과부의 이야기를 들려준다.

이처럼 『사랑, 기마행진』 3부의 여덟 개의 목소리들이 전해주는 것은 알제리 전쟁 당시 여성들의 고난과 투쟁의 역사와 관련되는데 여전히 그 상흔 속에서 살아가며, 수십 년이 지나서도 그 기억을 간직한 여인들이 토해내는 가슴 속 이야기들이기도 하다. 이러한 목소리들은 문자를 갖지 못했던 수많은 여성들에게는 구술의 전통이 유구한 역사를 가로질러 기억을 간직하는 자신들만의 방식이었음을 보여준다. 개인의 역사와 민족 공통의 역사를 함께 넘은 생생한 증언인 여인들의 목소리를 통해 우리는 셰르셀 지방 슈누아산 여인들의 개인의 역사와 민족의 역사에 다가서게 된다. “나이 든 여성들은 기억의 수호자이며, 식민체제의 문화 동화 혹은 이주에 의해서, 아니면 단순히 시간의 흐름과 시간이 가져오는 “근대화”에 의해서 위협하게 된 집단의 정체성을 유지한다. 그러므로 남성들이 공간의 절대적인 지배자인 것처럼 여성들은 시간을 지배한다.”⁹⁾ 이러한 목소리는 공통의 기억 속에서 끈질기게 이어져오고 있지만 또한 고정되어 있는 것이 아니기에 그 속에 포함된 개개인의 이야기는 전체 속에 매몰되어버릴 위험에 노출되어 있는 것도 사실이다.

Hélas! nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu!...

슬프다! 우리는 문맹이다. 우리는 우리가 견뎌내고 겪은 것에 관한 이야기를 남기지 않는다!...¹⁰⁾

9) Marta Segarra, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 53-54.

하지만 문맹의 여성들의 이야기는 이제 문자를 아는 교육받은 여성인 화자에 의해서 문자로 기록되고, 영상으로 남게 될 것이다. 그리고 그것은 제바르가 이 영화에서 추구했다고 밝힌 “알제리의 여인들과 유럽 혹은 서양 여인들 사이의 대화 혹은 균형”¹¹⁾에의 노력과 함께 한다면 더 큰 결실을 맺을 수 있을 것이다.

2.2. ‘목소리’를 담아내는 과정의 재현: <라 누바> 그리고 『감옥은 넓다』

소설과 영화에서 화자의 이름은 릴라(Lila)로 동일한데, 이 사실로 인해 『감옥은 넓다』와 <라 누바>의 유사함은 더욱 강조된다. 거의 동일하게 영상매체로 재현되어 <라 누바>의 첫 부분에 담기는 아래의 장면은 『감옥은 넓다』와 <라 누바>의 직접적인 연관성을 분명히 하는 장면이기도 하다.

Le 18 décembre de cette année-là, j’ai tourné le premier plan de ma vie: un homme assis sur une chaise de paralytique regarde, arrêté sur le seuil d’une chambre, y dormir sa femme. Il ne peut entrer: deux marches qui surélèvent ce lieu font obstacle à sa chaise d’infirmes. [...] Les trois plans suivants, la caméra prend la place de l’homme. [...] La femme arabe apparaît endormie, image quasi traditionnelle au foulard rouge, image insaisissable.

그해 12월 18일 나는 내 생애에서 첫 번째 장면을 촬영했다. 휠체어에 앉아있는 한 남자가 바라본다. 그 남자는 한 방의 문지방으로 가로막히고, 방안에는 그 남자의 아내가 잠들어 있다. 그는 들어갈 수가 없다. 이곳에 튀어 올라있는 두 개의 턱이 그의 휠체어

10) *L’amour, la fantasia*, p. 212.

11) Mildred Mortimer, “Entretien avec Assia Djebar”, *op.cit.*, p. 200.

를 방해한다. 이어지는 세 장면에서 카메라는 사람을 대신한다.
 [...] 아랍 여인은 잠든 것처럼 보인다. 붉은 스카프를 한 거의 전통
 적인 이미지, 파악하기 어려운 이미지이다.¹²⁾

이후 『감옥은 넓다』 3부의 “아랍 여인1”에서 “아랍 여인7”에 이르는
 부분에는 화자 릴라가 영화를 촬영하는 과정이 담긴다. 두 작품이 보여
 주는 유사성과 함께 제바르 작품의 자서전적인 특성으로 미루어보면 소
 설에서 분명히 제목이 제시되지 않은 이 영화는 아마도 현실의 영화 <라
 누바>가 되었으리라. 『사랑, 기마행진』 그리고 <라 누바>에서와 마찬가지로
 『감옥은 넓다』에는 각기 다른 여러 여성들이 겪은 삶의 이야기가
 담기는데, 비록 앞의 두 작품처럼 직접 그녀들의 ‘목소리’로 표현된 것이
 아니라 3인칭으로 서술되었다는 차이점은 존재하지만 『감옥은 넓다』의
 제3부는 두 작품과 동일한 구조로 진행된다는 공통점을 지닌다.

“은밀한 욕망(Un silencieux désir)”이라는 부제가 달린 『감옥은 넓다』
 의 제3부는 차례로 “아랍 여인1”에서 “아랍 여인7”이라는 제목이 붙은 일
 곱 개의 부분으로 나뉘고, 이 일곱 개의 부분은 각각 “첫 번째 카메라의
 이동(1^{er} mouvement)¹³⁾”에서 “일곱 번째 카메라의 이동(7^e mouvement)”
 이라는 제목이 붙어있는 부분과 한 쌍을 이루어 제시된다. “아랍 여인1”
 과 “첫 번째 카메라의 이동: 여행자로서의 어머니에 대하여”, “아랍 여인2”
 와 “두 번째 카메라의 이동: 젊은 신부로서의 할머니에 대하여”가 나란
 히 제시되는 식이다. <라 누바> 그리고 『사랑, 기마행진』과의 비교 분석
 을 위해 『감옥은 넓다』 3부 각각의 에피소드를 간략히 제시해 보면 다음
 과 같다. ‘첫 번째의 아랍 여인’은 바로 화자인 릴라이다. “아랍 여인1”
 에서 영화의 촬영을 알리고, 이어지는 “첫 번째 카메라의 이동”에서는

12) *Vaste est la prison*, p. 173.

13) 제바르는 『사랑, 기마행진』에서와 동일하게 움직임, 악장, 카메라의 이동 등의 의
 미를 지니는 “mouvement”이라는 단어를 사용해서 『감옥은 넓다』의 제3부를 나누
 어 제시하고 있는데, 『감옥은 넓다』의 이 장은 영화 촬영의 과정을 보여주는 부분
 이라는 점을 감안해서 이 단어를 “카메라의 이동(mouvement de caméra)”으로 번
 역하기로 한다.

감옥에 갇힌 아들을 보기 위해 홀로 프랑스로 향하는 엄마의 이야기가 전해진다. “아랍 여인2”는 다시 영화를 촬영하는 장면이다. 이 장면에서는 릴라가 영화를 시도하게 된 이유로 “고전 아랍어를 잘 쓰지 못하는 아랍 여인인 나는 내 어머니의 방언 속에서 사랑하고 고통 받으면서 이미지를 통해서, 이미지 아래 중얼거림을 통해서, 내 목구멍 속에서 숨 막혀 깊이 묻혀있는 노래”¹⁴⁾를 찾아내고자 했기 때문이었음을 밝힌다. “두 번째 카메라의 이동”의 제목은 “젊은 신부로서의 할머니에 대하여”인데 아버지의 강요로 불과 열네 살이라는 어린 나이에 노인과 결혼하지 않으면 안 되었던 할머니 파티마(Fatima)의 이야기를 통해 기록되지 못했기에 망각된 여인들의 고난과 질곡의 이야기를 전한다. “아랍 여인3”은 영화 촬영 한 달 전 슈누아 산을 배경으로 하는 고향 마을을 보고 영화에서 픽션을 추구할 것이 아니라 그곳에서 실제로 생활하는 여인들을 담아 내기로 결심하는 장면이다. “아랍 여인3”과 병행하는 “세 번째 카메라의 이동”은 “소녀로서의 어머니에 대하여”인데 여기에서는 노인과 결혼했던 소녀 파티마가 세 번의 결혼에서 얻은 네 명의 아이들과 함께 어려움을 겪고 한 평생을 살아낸 이야기를 전한다. “아랍 여인4”는 촬영 이틀째 되는 날 화자의 역할을 할 배우를 발견하는 부분이며 이와 병행되는 “프랑스의 밤 속 화자에 대하여”라고 제목이 붙여진 “네 번째 카메라의 이동”에서는 화자가 어린 시절에 겪은 폭격과 이웃에 살던 프랑스인 모자가 폭격을 피해 화자의 집에서 하룻밤을 묵으며 느꼈던 경험을 이야기한다. “아랍 여인5”에서는 아이 역할을 할 배우를 발견하고 촬영이 진행되는 이야기에 대해, 이 이야기에 이어지는 “젊은 시절의 화자에 대하여”로 이름 붙여진 “네 번째 카메라의 이동”에서는 프랑스 학교에 다니던 아랍 여성으로서의 화자의 학창시절의 경험에 대해 이야기한다. “아

14) “Moi, femme arabe, écrivant mal l’arabe classique, aimant et souffrant dans le dialecte de ma mère, sachant qu’ils me faut trouver le chant profond, étranglé dans la gorge des miens, le trouver par l’image, par le murmure sous l’image, [...]” *Vaste est la prison*, p. 201.

랍 여인6”은 영화 촬영을 하면서 느끼는 화자와 슈누아산 여인들의 동질감 확인에 대한 이야기이다. 이어지는 “여섯 번째 카메라의 이동”은 “욕망과 그것의 황량함에 대하여”이다. 다시 화자의 이야기로 되돌아와 이혼을 앞둔 자신의 상황을 전함과 동시에 “어린 시절의 산의 농부들을 사진으로 찍는 것이 무슨 소용이 있는가?”¹⁵⁾에 대한 답을 구하기 위해 고민하고 성찰한다. 그리고 여성들에게 “자유로운 공기를 호흡”¹⁶⁾하도록 하는 것이 작품의 메시지임을 전한다. “아랍 여인7”에서 영화 촬영이 막바지에 도달하고 화자는 “산의 여인들의 구전의 기억을 쫓아”¹⁷⁾간 자신의 여정의 의미를 곱씹는다. 그리고 다음과 같은 깨달음을 얻는다.

Cette geste, enterrée dans les collines et qui n'a eu droit à aucune relation écrite - [...]; pendant ce temps, les filles des petites-filles des aïeules, dans les hameaux où subsiste un savoir balbutiant, quelquefois auréolé de légendes, mais aussi une volonté de mémoire tenace, concentrée comme le vert des feuilles du figuier, comme ses épines étoilées, ces parleuses transmettent à mi-voix par lambeaux, leurs récits souterrains...

언덕에 파묻혀 어떤 기록된 관계에의 권리도 갖지 않은 이 몸짓 - [...]. 이 시간 동안 작은 마을 안에는 더듬거리며 말을 이어가는 지식이 남아있고 그것은 이따금 전설의 후광에 둘러싸인다. 하지만 무화과 잎의 초록색처럼, 별모양으로 장식된 그것의 가시처럼 농축된 끈질긴 기억의 의지가 존재한다. 여자 조상들의 손녀의 딸들, 이 말하기 좋아하는 여인들은 낮은 목소리로 숨겨진 그들의 이야기를 부분부분 전한다...¹⁸⁾

15) “photographier des paysans des montagnes de mon enfance, pour quel usage?” *Ibid.*, p. 310.

16) *Ibid.*, p. 320.

17) “Cela avait été mon choix, l'été précédent, d'aller à la quête de la mémoire orale des dames de la montagne...” *Ibid.*, p. 322.

18) *Ibid.*, pp. 322-323.

“아랍 여인7”과 쌍을 이루는 “일곱 번째 카메라의 이동”의 제목은 “이별의 그림자”이다. 마지막 이야기는 화자 자신에 관한 이야기로 여기에서는 이혼, 이혼 후의 삶 그리고 “문자를 지니지 못했기에 잊혀진 여인들”¹⁹⁾의 삶을 그리고자 하는 작가로서의 갈등과 욕망이 표출되고, 슈누아산 여성들과 자신의 동질감을 확인한다. 이처럼 『감옥은 넓다』 제3부는 영화 촬영을 시작하는 화자 자신의 내력을 이야기하는 부분과 화자의 고향 마을인 슈누아 산에서 대대로 살아온 여성들의 이야기가 병치되어 전개됨으로써 기록의 매체를 다룰 줄 아는 지식을 가진 화자와 구술의 전통 속에서 자신의 이야기를 전할 수밖에 없는 슈누아산 여인들의 동질성이 확인되고 더욱 강조된다. 『감옥은 넓다』 제3부에서 여성들의 이야기는 직접적인 ‘목소리들’로 전해지기 보다는 화자에 의해 3인칭으로 기술되고, 내용도 가부장적 사회 속에서 여성들의 일생을 짓누르는 억압에 관한 것에 초점이 놓인다. 따라서 치열했던 알제리 전쟁 기간 중 여성들의 저항과 고난의 이야기가 큰 줄기가 됨으로써 그녀들의 삶이 역사와 유리되어 있었던 것이 아니었음을 강조하는 『사랑, 기마행진』이나 <라 누바>의 일화들과는 일정한 차이점을 보인다. 하지만 제바르는 이러한 사실을 통해 침략의 역사라는 폭력적 상황 속에서의 여성들의 고난과 가부장적 사회라는 폭력적 상황 속에서의 여성들의 고난이 다르지 않음을 드러낸다. 그리고 서양식 교육을 받은 현대적 여성인 『감옥은 넓다』와 <라 누바>의 화자 역시 가부장제가 주는 억압에서 여전히 해방되지 못하고 있음을 강조한다. 슈누아산 베르베르 여인들이 부르는 노래에서처럼 각자의 위치에서 여전히 여성들은 해방을 꿈꾼다. “나를 짓누르는 감옥은 넓은데, 해방이여, 너는 어디서 올 것인가?”²⁰⁾

19) “Les femmes, les oubliées, parce que sans écriture, [...]” *Ibid.*, p. 338.

20) “Vaste est la prison qui m’écrase, D’où me viendra-tu, délivrance?” *Ibid.*, p. 334.

2.3 영상으로 기록된 ‘목소리들’: 〈라 누바〉

〈라 누바〉에는 자신들의 목소리로 이야기를 들려주는 여섯 명의 여인들의 이야기, 그리고 여기에 영화를 이끌어가는 화자의 역할을 하는 릴라의 이야기가 덧붙여져 일곱 여인들의 이야기가 담긴다. 영화는 카메라의 시선을 통해 자신들의 ‘목소리’를 내어 이야기하는 아랍의 여인들을 ‘보여주는’ 동시에 카메라의 시선은 하나의 눈으로 밖에는 세상을 보는 것이 허용되지 않는 여인들의 눈이 된다. 그녀들의 삶은 온통 금기투성이다. 자신들의 개인적인 이야기를 기록해 남기는 것이 금지되어 있듯이, 그녀들은 보이는 것뿐만 아니라 보는 것도 금지되어 있기 때문이다.

Corps femelle voilé entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'oeil. [...] Ce trou, son seul dard vers l'espace. [...] Ce regard artificiel qu'ils t'ont laissé, plus petit, cent, mille fois plus restreint que celui qu'Allah t'a donné à la naissance, cette fente étrange que les touristes photographient parce qu'ils trouvent pittoresque ce petit triangle noir à la place d'un oeil, ce regard miniature devient ma caméra à moi, dorénavant. Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche: nous enfin qui regardons, nous enfin qui commençons.

흰 천으로 완전히 숨겨진 여성의 육체, 전부 가려진 얼굴, 한쪽 눈만을 위해 자유롭게 남겨진 오직 하나의 구멍. [...] 이 구멍은 공간을 향한 그녀의 유일한 투창이다. [...] 그들이 내게 남긴 이 인공적인 시선은 알라가 태어날 때 내게 준 것보다 백배 천 배 더 제한적이다. 한쪽 눈을 대신하는 이 작은 검은 삼각형은 여행객들이 보기에 특이하기 때문에 그들은 그것을 사진 찍는다. 이 기이한 틈, 이 축소된 시선은 이제부터는 내 카메라가 된다. 우리 모두, 어둠 속의 여성들은 세상의 방식을 전복시킨다. 우리는 마침내 바라보고, 우리는 시작한다.²¹⁾

『감옥은 넓다』 제3부의 “아랍 여인1”을 끝맺는 위의 문장은 <라 누바>의 오프닝 크레딧에서 배경으로 놓이는 화면, 즉 총을 든 군인들에게 쫓기며 횡단보도를 뛰어가는, 흰 천으로 온 몸을 감싼 여인을 환기시키면서 영화의 카메라가 이 여인의 눈이 되고, 이 여인을 비추는 눈이 될 것이라는 점을 분명히 한다. 다음과 같은 <라 누바>의 시놉시스는 전쟁 기간 겪은 가족의 죽음이라는 상흔을 지닌 여주인공이 고향 마을에 돌아와 그곳 여인들의 목소리를 담아내는 영화를 촬영하기 시작하는 『감옥은 넓다』와 그곳의 나이든 여인들의 목소리를 통해 그녀들의 이야기를 전해주는 『사랑, 기마행진』과 중첩된다. 이러한 구조 속에서 영화는 제바르의 분신과도 같은 릴라가 자신의 고향 마을 여성들과 나누는 인터뷰를 그들의 목소리를 통해 ‘듣는’ 과정을 추적한다.

Architecte, Lila retourne dans la maison familiale pour savoir dans quelles conditions son frère est mort pendant la guerre de Libération. Son itinéraire se mêle aux souvenirs de six vieilles femmes qui ont vécu cette guerre, et aux légendes et batailles ancestrales de la région qu'elle parcourt.

건축가인 릴라는 독립전쟁의 와중에서 자신의 오빠가 어떤 상황에서 죽었는지 알기 위해서 가족들이 살고 있는 집으로 되돌아온다. 그녀의 여정은 이 전쟁을 겪은 여섯 명의 나이 든 여자들의 기억, 그리고 그녀가 거쳐 지나온 지역의 선조들의 전투의 전설과 뒤섞인다.²²⁾

<라 누바>에서 삼십 대의 여성인 릴라는 어린 딸이 한 명 있고, 수의 사인 남편은 말에서 떨어져 부상을 입고 회복 중인 상태로 지금은 휠체어 신세를 지고 있다. 독립전쟁의 와중에 가족을 잃은 그녀는 그곳에 사

21) *Ibid.*, pp. 174-175.

22) Roy Armes, *Dictionnaire des cinéastes du Maghreb*, Tome2, Paris, ATM, 1996, p. 32.

는 여섯 명의 시골 여자들의 이야기를 듣는 동시에 일상에서 겪어가는 그녀들의 삶을 주의 깊게 관찰한다. 이렇게 수집된 과거의 이야기들은 릴라가 가족의 죽음이라는 트라우마를 극복하고 자신의 현재의 삶에 새롭게 직면하도록 해준다. 그리고 어린 시절을 보낸 고향이라는 환경 속에서 남편의 무심함과 침묵은 더 생생하게 느껴진다. 부부 사이의 교감의 부재는 여전히 여성들을 짓누르고 있는 가부장적인 사회 분위기에 더해 전후 알제리 사회에 대한 릴라의 반감을 배가시키는 요인이 된다.

3. ‘목소리들’ 그리고 음악: ‘누바’

3.1. ‘목소리들’: 구술성과 음악

『사랑, 기마행진』과 <라 누바>는 그 제목에서부터 음악성이 분명히 느껴진다. 기마행진(fantasia)이라는 단어는 무의식적으로 환상곡(fantaisie)을 연상시키는데, 실제로 제바르는 작품을 집필하는 과정에서 “베토벤 소나타”²³⁾를 참고했음을 밝힌다. 그리고 실제로 작품은 다섯 개의 “악장(mouvements)”으로 구성되어 있다. 그녀의 설명에 따르면 작품은 말의 구보(galop)의 리듬으로 진행되며, 다섯 개의 단계를 거친다.

Dans la fantasia, vous avez un premier galop de cavaliers qui courent, courent, courent; à un certain moment ils tirent en même temps. Une fois qu'ils sont partis, le deuxième galop va

23) “C’est une référence à la sonate de Beethoven bien que fantasia en allemand veuille dire “comme un fantaisie” et non pas la fantasia.” Mildred Mortimer, “Entretien avec Assia Djébar”, *Research in African Literatures*, vol.19, N°2, 1988, p. 202. 실제로 제바르는 『사랑, 기마행진』 제3부의 서사(序詞)에서 베토벤의 작품 번호 27 소나타 1,2악장 “환상곡풍으로”라고 적고 있다. “Quasi una fantasia...” Ludwig van Beethoven opus 27 sonates 1 et 2. *L’amour, la fantasia*, p. 159.

se faire plus rapide, et ainsi de suite. Alors, pour moi, mes romans sont un peu comme des galops. Lorsque les cavaliers tirent, c'est le moment où l'écriture devient une écriture en italique, où y a volontairement, mais brièvement, une écriture lyrique. [...]

Le cinquième mouvement s'intitule [...] les "you-yous." [...] Or, une fantasia n'existe jamais sans un youyou. Au fur et à mesure que les cavaliers courent, que les femmes soient cachées ou non, dès que les cavaliers tirent, elles font monter leurs voix. Ces chœurs se faisaient entendre pendant la guerre également. Cette structure "en fantasia" me permettait d'entrelacer ma propre voix des autres femmes. Cela m'a donné peu de courage pour parler de moi, intimement.

기마행진의 최초의 구보에서 기마병들은 달리고, 달리고, 달립니다. 어느 순간 그들은 동시에 발포합니다. 일단 그들이 출발하고 나면, 두 번째 구보는 더 빨라질 것이고, 다음에도 마찬가지입니다. 그런데 내게 있어서 내 소설들은 조금은 말의 구보와 같아요. 기마병들이 총을 쏠 때, 그때는 문자가 이탤릭체가 되는 순간입니다. 그때는 자발적으로, 하지만 짧은 순간 서정적인 글쓰기가 존재합니다. [...]

다섯 번째 움직임은 [...] "유-유"라고 불립니다. [...] 그런데 유유 없는 기마행진은 결코 존재하지 않습니다. 기마병들이 달려감에 따라서, 여성들이 숨어있던 혹은 그렇지 않던 간에, 기마병들이 총을 쏘자마자 그녀들은 그들의 목소리를 높입니다. 이 코러스는 전쟁 중에도 들립니다. "기마행진 형태의" 이러한 구조는 내 자신의 목소리를 다른 여성들의 목소리와 서로 얹히도록 해주었습니다. 이것이 허심탄회하게 내게 대해 말할 용기를 줬 주었습니다."²⁴⁾

영화의 제목에서부터 강렬한 인상을 남기는 누바는 안달루시아의 음악과 북아프리카의 아랍어 시가 결합되어 목소리와 악기로 표현되는 5

24) Mildred Mortimer, "Entretien avec Assia Djébar", *op.cit.*, pp. 202-203.

악장으로 이루어진 일종의 교향곡이며, 중세 스페인에서 꽃피운 음악의 한 종류일 뿐만 아니라 모여 앉은 여성들이 한 사람씩 자신의 이야기를 들려주는 일상적인 모습을 가리키는 단어이기도 하다. 제목에서부터 분명히 드러나는 것처럼 영화는 이 여성들의 이야기를 차례차례로 들려주고, 그들의 전통음악을 노래하는 여러 여성들의 목소리가 조화되고 어우러져 전개되는 일종의 교향곡과도 같다. 이처럼 영화가 여성의 ‘목소리’와 전통음악에 부여하는 중요성은 관객이 영화를 접했을 때 가장 인상적으로 다가오는 측면이기도 하다.

제바르는 영화의 도입부 화면의 중심부에서 아래에서 위로 스쳐 지나가며 제시되는 텍스트를 통해 누바를 이렇게 설명한다.

“Nouba des femmes,” veut dire: histoire quotidienne des femmes (qui parlent “à leur tour”). Mais la nouba est aussi une sorte de symphonie, en musique classique dite “andalouse,” avec des mouvements rythmiques déterminés.

“여인들의 누바”는 (“자신들의 차례가 되어” 말하는) 여성들의 일상적인 이야기를 의미한다. 하지만 누바는 또한 소위 “안달루시아의” 고전음악에서 일정한 리듬의 움직임으로 이루어진 일종의 교향곡이다. (00:02:01)

이어서 제바르는 <라 누바>의 헌사에서 “누바 형태를 가진 이 영화를 거의 기록되지 않은 민중음악을 공부하기 위해 1913년 알제리에 왔던 음악가 벨라 바르톡에게 사후에 바친다.”²⁵⁾ 실제로 바르톡은 헝가리의 민속음악을 채집하고 연구해 그의 음악의 뿌리로 삼은 음악가이다. 그런데 유럽의 고전음악 작곡가인 바르톡은 유럽의 민속음악뿐만 아니라 북아프리카의 민속음악을 자신의 음악세계 안에 포함시키고, 혼종적이고

25) “Ce film en forme de nouba est dédié à titre posthume au musicien Bela Bartok venu en 1913 dans une Algérie quasiment muette étudier la musique populaire.” (00:01:30)

독창적인 자신만의 음악세계를 구축해낸 음악가이기도 하다. 제바르가 이 영화를 바르톡에게 바친 의미는 명확하다. 영화가 진행되는 동안 제바르는 전통과 현대, 누바로 대표되는 아랍의 민중음악과 바르톡이 상징하는 서양의 고전음악, 과거와 현재, 이 여인의 목소리와 다른 여인의 목소리를 번갈아 들려준다. 그리고 영화의 이러한 전개는 차례로 들려오는 문맹의 여성들의 목소리, 그리고 그 속에 포함되는 서양식 교육의 수혜를 받고 기록의 매체를 손에 넣은 화자 자신의 이야기의 조화와 화합이 영화의 궁극적 지향점임을 보여준다.

3.2. 〈라 누바〉의 음악적 구성 그리고 언어의 혼종

이 영화에서 제바르는 음악을 영화의 부수적인 요소로 다룬 것이 아니라 안달루시아의 교향곡 누바를 사용해 영화를 구성한다. 실제로 영화는 TOUCHIA: Ouverture, ISTIKHBAR: le prélude, MECEDER: adagio, BTAIHI, DEROJ, NESRAF 그리고 마지막으로 KLASS의 일곱 개의 부분으로 제시된다. touchia는 서곡이며 “istikar에서는 모든 주제들이 제시되고, meceder는 느린 움직임을 보여준다. 이어서 좀더 경쾌한 btaihi, 다음에는 몽상적이고 우수어린 nesraf, 그리고 마지막으로 릴라의 기억과 슈누아산 여성들의 기억이 빠른 리듬 속에서 합쳐지는 klass로 끝을 맺는다. 이러한 안달루시아 교향곡의 구조에 전통악기들의 배경음악이 덧붙여진다.”²⁶⁾

그런데 음악적 요소와 더불어 영화에는 아랍어와 프랑스어라는 두 개의 문자가 동시에 제시될 뿐만 아니라 여성들의 목소리를 통해 여러 언어가 혼종된 형태로 우리에게 들린다. 영화의 내용을 보충하고 설명하기 위해 사용된 아랍어와 프랑스어 문자, 아랍어 혹은 베르베르어를 해석해 낸 자막의 프랑스어 문자가 등장할 뿐만 아니라 상황에 따라 프랑스어,

26) Mildred Mortimer, “Nouveau regard, nouvelle parole: le cinema d’Assia Djebar”, *op.cit.*, p. 96.

아랍어, 베르베르어가 자유롭게 사용되기 때문이다. 릴라의 독백은 프랑스어로 이루어지지만, 딸에게 말할 때는 아랍어를 사용하고, 그녀는 이웃의 여인들이 베르베르어로 들려주는 이야기를 경청한다. 그리고 이들의 아랍어와 베르베르어는 자막의 프랑스어로 우리에게 설명된다. 이렇게 영화는 자연스럽게 “피의 혼혈이 아니라 언어의 혼혈”²⁷⁾을 시각적, 청각적으로 보여주고, 슈누아산 여인들의 목소리가 우리에게 전해지기 위해서는 그 바탕에 언어와 문화의 혼종이 존재함을 드러낸다. 그리고 영화는 여러 목소리가 조화롭게 어우러지는 교향곡을 지향하는 것처럼 여러 언어들이 조화롭게 어우러지는 혼종의 세계를 지향한다.

4. 과거와 현재의 역사를 이야기하는 ‘목소리들’, 그 속에서의 여성들의 연대

슈누아산 주변에서 전통적인 삶의 방식을 이어가는 여성들을 영화에 담아내기 위해 제바르는 그곳 여성들에게서 듣고 채집한 구술의 이야기들을 영화 속에 직접 삽입하는 방법을 선택한다. 이렇게 해서 제바르의 소설이 그렇듯이 그녀의 영화는 허구와 자료의 경계에 존재하게 된다. 조흐라 사라위(Zohra Sahraoui), 아이샤 멜텔자르(Aïcha Meldeljar), 파트마 세란느(Fatma Serhane), 케이라 아마란느(Kheira Amarane), 파트마 우다이(Fatma Oudaï), 케디아 레칼(Khedija Lekhal) 등의 이름은 우리가 제바르의 영화 덕분에 알게 된 알제리 독립의 여 전사들이며, 영화에서 허구의 인물인 릴라는 제바르의 분신이 되어 이 여섯 명의 여인들의 기억을 듣기 위해 개입하고, 여인들이 말을 하도록 격려하고, 그녀들의 말을 우리에게 전해주는 중개자의 역할을 한다. 그리고 그녀들의 목소리는 ‘해방’의 첫걸음이 된다. 여성들의 목소리는 수 세기 동안 짓눌려

27) “métissage [...] de la langue et non celui du sang.” *L'amour, la fantasia*, p. 202.

있던 억압에 대한 폭발이며, “숨겨진 아랍에 대해 말하는 것이라 해도 과언이 아니기”²⁸⁾ 때문이다. 그런데 여성들의 억압과 해방은 알제리인 이라면 누구나 예외 없이 겪어내야 했던 식민통치 하의 억압과 해방의 과정과 떼어놓고 생각할 수 없다. 여성들의 역사는 민족 공통의 역사와 함께 하는 까닭이다. <라 누바>에서 바르투크 이외에 제바르가 현사를 바치는 또 한명은 줄리카²⁹⁾, 즉 알제리 독립의 여성 투사 야민 우다이다.

Ce film [...] est dédié à Yamine Oudaï, dite ZOULIKHA, qui, en 1955 et 1956, coordonna la résistance nationale dans la ville et les montagnes de Cherchell. Arrêtée au maquis à quarante ans, elle fut portée disparue.

이 영화를 1955년과 1956년 쉘르셀의 도시와 고산지역에서 국가적인 저항을 조직한 소위 줄리카라고 불리는 야민 우다이에게 바친다. 마흔 살에 관목지에서 체포된 그녀는 어딘가로 옮겨졌고, 사라졌다. (00:01:30)

제바르가 ‘사라졌다’고 표현한 줄리카는 실제로는 고문당하고, 살해되었고, 그 시신은 광장에 버려졌다. 그리고 고향 마을 쉘르셀의 일부인 그녀의 이야기는 역사에 남지 않았다.³⁰⁾ 하지만 그녀의 이야기는 이제 같은 여성인 릴라에 의해 기록으로 남겨지고, 망각에서 되살아난 그녀는 드디어 역사의 한 부분이 된다. 영화의 마지막 목소리인 <KLASS>에서 우리에게 전해지는 이야기가 바로 그녀에 관한 것이기 때문이다. 영화의 첫 부분에 등장했던 나무 위에 앉아 있는 소녀가 줄리카임이 드디어 밝혀지고, 나무 위에 앉아 있는 그녀가 다시 등장하는 것은 영화가 시작된

28) “autant dire d’un arabe souterrain” Assia Djébar, *Femmes d’Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 7.

29) 2002년 제바르는 줄리카의 이야기를 뼈대로 해서 소설 『무덤 없는 여인, La Femme sans sépulture』을 발간한다.

30) 다음을 참고할 것. “there is nothing to mark her(=Zouluka) life.” Anna de Mederos, “An interview with Assia Djébar”, *Wasafri*, 23:4, p. 27.

지 무려 1시간 16분이나 지난 후이다. 그만큼 이 인물은 <라 누바>의 여러 이야기들을 함축하며 상징하는 존재이기도 하다. 또 하나 의미 있는 것은 나무 위에서 모든 비극의 장면을 목격하지 않으면 안 되었던 그녀, 불행의 역사를 온몸으로 겪어내지 않으면 안 되었던 그녀가 영화에서는 여전히 살아있다고 강조된다는 사실이다. 그리고 그녀는 이제 역사의 흐름 속에서 겪어낸 불행의 과거를 떨쳐내고 미래로 향한다. ‘목소리’를 듣고, ‘목소리’를 내어 이야기하고, 이야기에 등장하는 모든 여성들 사이의 연대와 미래로의 지향점을 강조하기 위해 영화는 줄리카와 릴라의 실제적인 혈연관계가 존재하지 않음에도 불구하고 화자인 릴라를 줄리카의 ‘딸’로 표현함으로써 슈누아산 여성들의 끈끈히 이어지는 유대를 강조하고 여성들의 저항의 역사는 여전히 지속되고 있으며, 앞으로도 계속될 것이라는 사실을 보여준다.

Lila, le personnage de ce film, pourrait être la fille de ZOULIKHA. Les six autres femmes du Chenouaqui parlent, racontent des bribes de leur histoire bien réelle.

이 영화의 등장인물인 릴라는 줄리카의 딸일 수 있을 것이다. 말을 하는 슈누아의 다른 여섯 명의 여인들은 아주 구체적인 그들의 이야기를 단편적으로 이야기한다. (00:01:30)

영화의 마지막을 비추는 동굴 장면이 목소리와 음악과 춤의 어우러짐 속에서 느껴지는 끈끈한 여성으로서의 연대감을 강조하기 위한 것이라는 점은 명백해 보인다. 이 장면에서 화자는 동굴에 모여 앉아 누바를 부르는 여성들의 모습, 그 모습을 지켜보는 화자, 영화에서 이야기된 에피소드의 장면들이 이 누바의 노래와 중첩되어 표현됨으로써 이 모든 여성들의 이야기가 다른 것이 아님을 강조하고, 그녀들의 이야기는 자유에 관한 열망으로 수렴됨을 보여준다. 그리고 영화는 다음과 같은 누바의 노래로 끝을 맺음으로써 이러한 사실에 방점을 찍는다.

Mon chant parle toujours de la liberté [...]
 Zoulikha vivante s'assoit parmi les monts
 Elle bondit comme les cheveux et les coursiers
 Zoulikha, tout ce qui était difficile
 Tout ce qui était difficile pour toi sera facile
 Le pays de la séparation, derrière toi tu le laisseras
 Nous vivrons un rêve d'aisance et de bien-être
 Nous régnerons librement, dans un joie merveilleuse!
 내 노래는 언제나 자유를 이야기한다
 활기에 넘치는 줄리카는 산봉우리 사이에 앉아있다
 그녀는 말처럼 군마처럼 뛰어 오른다
 줄리카, 어려웠던 모든 것
 어려웠던 모든 것이 내게는 쉬워질 거다
 격리의 나라, 넌 네 뒤에 그곳을 남겨둘 거고
 우리는 여유와 평안의 꿈을 맞볼 것이다
 우리는 경이로운 기쁨 속에서 자유롭게 군림할 것이다! (01:40:51)

그리고 아직 도달하지 못했으나 미래의 어느 날 분명히 그녀들의 것이 될 자유와 해방을 위한 첫걸음에는 그녀들의 ‘목소리’가 존재한다.

5. 맺음말

제바르의 전 작품은 여성들에게 ‘목소리’를 부여하고, “그 지역 여성들의 기억”³¹⁾을 전해주는 ‘목소리’들은 그간 망각되어온 그녀들의 이야기를 되살아나게 하며, 여성들이 역사의 한 페이지를 차지할 만한 역할을 한 존재임을 확인시켜 주는 수단이 된다. 따라서 제바르가 작품에 삽입해 일인칭 대명사 ‘나(je)’를 사용해 직접적으로 들려주는 여성들의

31) Anna de Mederos, “An interview with Assia Djebar”, *Wasafri*, 23:4, p. 26.

‘목소리’는 제바르 글쓰기의 중요한 특징이기도 하다.

L’oralité, et en particulier l’oralité féminine, est au centre des textes d’Assia Djebar: ces voix qui l’assiègent, [...], se multiplient et diversifient les espaces d’écriture et de lecture de ses textes. Les textes traversent les frontières et avec eux, l’auteure algérienne de langue française invente une nouvelle écriture et une nouvelle langue pour ces voix féminines qui se disent et se racontent en multipliant les espaces géographiques, culturels et linguistiques.

구술성, 그리고 특히 여성의 구술성은 왓시아 제바르 텍스트의 중심에 있다. 이 목소리들은 그녀를 둘러싸고, [...] 증가하며, 그녀의 텍스트들의 에크리튀르와 독서의 공간들을 다양화한다. 텍스트들은 경계를 건너고, 프랑스어로 글을 쓰는 알제리 출신의 여성작가는 지리적, 문화적 그리고 언어적 공간들을 증가시키면서 자신에 대해 말하고, 자신의 이야기를 하는 여성들의 목소리들을 위해 새로운 에크리튀르와 새로운 언어를 창조한다.³²⁾

일인칭으로 이야기하는 이 목소리는 그녀들에게는 “미래의 자유의 원천”³³⁾이 된다. 앞서도 언급한 파농과의 인터뷰에서 제바르는 ‘나(je)’로 말한다는 것, 즉 개인적인 이야기를 한다는 것이 여성들의 정체성 추구의 첫걸음이자 가장 결정적 단계이며 따라서 자신의 목소리를 낸다는 것은 여성들에게 새로운 미래를 꿈꾸게 하는 일임을 다음과 같이 밝힌다.

Dans le cas de la femme arabe la prise de la parole individuelle, celle où l’on dit “je” pour son propre compte, est une chose nouvelle. Et tout dialogue qui débouche sur la recherche de

32) Ait’mbark, “Oralité féminine en mouvement: le cas de «Retours non retour» et «Annie et Fatima» dans *Oran, langue morte* d’Assia Djebar”, *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L’Harmattan., 2004, p. 261.

33) *L’amour, la fantasia*, p. 254.

l'identité, est fertile. Les dialogues entre mère et fille, entre soeur et soeur, entre femmes de générations différentes sont des dialogues d'avenir. Le but des femmes qui créent quelque chose est de donner aux autres l'envie de dire "je".

아랍 여성의 경우 개인적인 이야기를 한다는 것은, 자기 자신을 위해 “나”라고 말하는 이야기는 새로운 것입니다. 그리고 정체성의 추구에 도달하는 모든 이야기는 풍요로운 것입니다. 엄마와 딸 사이의 이야기, 자매간의 이야기, 다른 세대의 여성들 사이의 이야기는 미래의 이야기들입니다. 무엇인가를 창조해내는 여성들의 목표는 다른 여성들에게 “나”라고 이야기하고 싶은 욕망을 부여하는 것입니다.³⁴⁾

이처럼 그동안 들을 수 없었던 ‘문맹’의 여성들의 이야기를 들을 수 있도록 하는 것, 이러한 작업을 통해서 여성들이 자신들의 정체성을 자각하고, 여성들의 연대를 확인하고, 그녀들이 새로운 미래를 꿈꿀 수 있도록 하는 것이 제바르 글쓰기의 가장 중요한 의미이자 목표 중 하나였다. 이러한 목표에 도달하기 위해 제바르는 문자매체 뿐만 아니라 영상매체를 활용해 그녀들의 ‘목소리’를 전달하고자 함으로써 표현방식을 다양화하고, ‘구술적 특성’을 강조하고자 했다. 제바르는 자신의 이야기를 자신이 기록해 남길 수 없었던 문맹의 여성들을 대신해 그녀들이 말하게 하고, 그녀들의 목소리를 영상매체로 담아내고, 그것을 다시 문자로 옮기는 작업을 한 바 있기 때문이다. 이 논문의 분석 대상이 된 『사랑, 기마행진』, 『감옥은 넓다』 그리고 <라 누바>에서 이루어진 작업이 바로 그것이다. 이러한 시도 속에서 텍스트와 소리, 이미지는 상호보완하면서 표현 수단의 확장에 기여했다. 영화 이미지는 제바르에게 “더 총체적인 재현의 방식 같은 “다른” 언어 속에서 기록될 수단들을 부여”³⁵⁾했고, 그

34) interview de Josie Fanon, *op.cit.*, p. 4.

35) Sada Niang, *Littérature et cinéma en afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 12.

녀의 “텍스트들은 소쉬르적인 개념을 전복시키고 그것을 한숨, 외침, 침묵 같은 비정형적인 요소들로 대체”³⁶⁾했다. 이렇게 해서 텍스트뿐만 아니라 목소리, 한숨, 외침, 침묵과 같은 청각적 요소들은 “외부세계가 금지된 아랍 여인들의 삶을 표현”³⁷⁾했으며, 그 결과 영화에서 “등장인물의 의상의 색깔에 이르기까지, 직물의 성격에 이르기까지 모든 것이 새로운 표현 방식의 창조에 기여”³⁸⁾하게 되었던 것이다.

제바르의 문학과 영화에서 우리에게 들려오는 이 목소리들은 세대를 이어 내려오는 여성들의 연대를 확인하게 하고, 그녀들은 목소리에서 목소리로의 이어짐을 통해 자신들만의 방식으로 전통을 이어오고 있었으며, “여성의 목소리는 전통의 보존(혹은 창조까지도)에 의해서 집단의 연대를 보호하는 가장 유용한 도구”³⁹⁾임이 밝혀진다. 제바르의 작품에 삽입되어 기록된 목소리들의 연쇄 속에서 ‘프랑스어로 글을 쓰는 알제리 출신의 여성작가’ 제바르 역시 이질적 존재가 아니며 목소리의 주인공들의 운명과 끈끈히 연계되어 있음을 확인하게 된다. 그리고 제바르의 문자와 영상으로 재현된 여성들의 목소리는 이제 벽으로 둘러싸여 갇혀있는 자신들만의 공간을 넘어 세상을 향해 울려 퍼질 수 있는 가능성을 획득하게 된다. 그리고 그 가능성은 현실이 되어 억눌려 있던 북아프리카 여성들의 목소리는 먼 아시아의 우리에게까지 전해져 우리가 들을 수 있게 된 것일 터이다. 이렇게 해서 제바르가 염원한 것처럼 이러한 작업은 갇혀있는 여성들의 해방을 위한 첫걸음이 된다.

36) *Ibid.*

37) *Ibid.*, p. 13.

38) *Ibid.*

39) Marta Segarra, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 32.

참고문헌

〈서지 자료〉

- Ait'mbark, "Oralité féminine en mouvement: le cas de «Retours non retour» et «Annie et Fatima» dans Oran, langue morte d'Assia Djébar", in *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Armes, Roy, *Dictionnaire des cinéastes du Maghreb, Tome2*, Paris, ATM, 1996.
- Benhaïm, André, "Écouter-voir (ou l'autre vie) de "La nouba" d'Assia Djébar", *French Forum*, vol.35, No2/3, 2010.
- Bensmaïa, Réda et Gage, Jennifer Curtiss, "La nouba des femmes du Mont Chenoua: Introduction to the cinematic Fragment", *World Literature Today*, vol.70, No4, 1996.
- Bougchiche, Lamara, *Langues et littératures berbères des origines à nos jours*, Paris, Ibis Press, 1997.
- Boutouba, "Femmes d'images et images des femmes: Parcours féminins et culture visuelle au Maghreb", *Nouvelle Étude Francophone*, vol.27, No1, printemps 2012.
- Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture: Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- Donadey, Anne, "Rekindling the Vividence of the Past: Assia Djébar's Film and Fiction", *World Literature Today*, vol.70, No4, 1996.
- Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, 1995.
- _____, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 2010.
- Gafatti, Hafid, *La Diasporation de la littérature postcolonial*, Paris,

- L'Harmattan, 2013.
- Gillain, Anne, "L'imaginaire féminin au cinéma", *The French Review*, vol.70, No2, Dec.1996.
- Goody, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994.
- Husung, Kirsten, *Hybridité et genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Kazi-Tani, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Khannous, Touria, "The subaltern speakers: Assia Djébar's La Noubâ", *Film criticism*, winter 2001/2002, 26, 2.
- Mather, Mary, *Assia Djébar and the Algerian Woman: from Silence to Song*, Thesis, Oxford, Mississippi, spring 2010.
- Mederos, Anna de, "An interview with Assia Djébar", *Wasafiri*, 23:4.
- Ménager, Serge-Dominique, "Assia Djébar: de l'écriture au cinéma", *Literator*, 21(3), Nov. 2000.
- Mortimer, Mildred, "Entretien avec Assia Djébar", *Research in African Literatures*, vol.19, No2, 1988.
- _____, "Reappropriating the gaze in Assia Djébar's fiction and film", *World Literature Today*, vol.70, No4, 1990.
- _____, "Nouveau regard, nouvelle parole: le cinéma d'Assia Djébar" in HARROW, Kenneth W.(dir.), *With open eyes: Women and African Cinema*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
- Niang, Sada, *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Segarra, Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997.

〈영화 자료〉

La Nouba des femmes du Mont Chenoua

<http://www.okbob.net/article-la-nouba-des-femmes-du-mont-chenoua-de-assia-djebbar-c-etait-en-1977-film-entier-120691267.html>

La Zerda et les chants de l'oubli

<http://www.okbob.net/2016/12/la-zerda-et-les-chants-de-l-oubli-un-film-de-assia-djebbar-1982.html>

〈Résumé〉

L'oralité, le texte et le média visuel:
Etude comparative de *L'amour, la fantasia*,
de *Vaste est la prison* et de
La Nouba des femmes du Mont Chenoua

KIM Mi Sung

Écrivaine et cinéaste algérienne, membre de l'Académie française, professeur d'université, Assia Djébar est une grande voix de la littérature maghrébine de langue française.

Dans les deux romans *L'amour, la fantasia*, *Vaste est la prison* et dans le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, Assia Djébar nous fait entendre directement les “voix” des femmes analphabètes. C'est parce que ces femmes “analphabètes” ne peuvent pas “écrire” leurs propres histoires.

Un des buts de l'écriture de Djébar est de faire entendre les “voix” des femmes analphabètes. Par le fait que les femmes dire “je”, elles reconnaissent leurs identités, elles ressentent la sororité entre les femmes et elle rêvent de la liberté et de l'avenir. Dans la tentative de Djébar, le texte, le son, la musique et l'image visuelle se complètent et ils contribuent à l'élargissement des moyens d'expression.

주 제 어 : 문자(écriture), 구술성(oralité), 앗시아 제바르(Assia Djébar), 사랑 기마행진(*L'amour, la fantasia*), 감옥은 넓다(*Vaste est la prison*), 슈누아 산 여인들의 누바(*La Nouba des femmes du Mont Chenoua*)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

사진과 글의 접목 – 에르베 기베르의 작품 『악 Vice』을 중심으로*

김 현 아
(서울여자대학교)

차례

서론	3. 하이브리드 인간
1. 죽음의 이미지 포착	결론
2. 삶과 죽음의 혼재	

서론

에르베 기베르(Hervé Guibert, 1955-1991)는 시각매체와 문학의 숨겨진 의미를 창의적으로 드러낸 작가이다. 그는 시각의 부재와 장애를 탁월한 창작 모티브로 삼았는데, 이는 시각적인 것에 대한 열정과 세밀한 관찰력에서 비롯되었다. 사진 이미지를 글로 재현한 단편 모음집 『유령 이미지』¹⁾와는 달리, 작품 『악 Vice』²⁾에서는 사진과 글이 동시에 수록되었다. 롤랑 바르트, 프랑시스 폰주, 미셸 푸코, 사드의 영향을 받아 1979

* 이 논문은 2017년 프랑스학 공동학술대회(6월 10일) 발표문을 수정·보완한 것이며 2015년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음. [NRF-2015S1A5B5A02010027].

1) 에르베 기베르, 『유령 이미지』, 안보옥 옮김, 알마, 2017.

2) Hervé Guibert, *Vice*, Éditions Jacques Berton, 1991.

년 집필된 이 작품은 퇴폐적 성향으로 논란이 되었는데, 소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게 *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*』³⁾가 대중적 인기를 끈 여파로 1991년에 출판되었다. 작품 『악』에는 1978년 파리 그레뱅 박물관(musée Grévin), 피렌체 스페콜라 박물관(Specola), 수의학 박물관(musée de l'Ecole vétérinaire)에서 찍은 해골, 박제된 동물, 밀랍 인형의 사진과 글이 수록되었는데, 이는 사진, 영화와 같은 시각매체를 통해 해부된 ‘신체’를 주인공으로 등장시킨 작가의 처녀작 『죽음 선전 *La Mort Propagande*』⁴⁾과 직결된다. 작가는 소설 『시각장애인들 *Des Aveugles*』⁵⁾에서도 신체의 감각을 부각시켰는데, 이는 최근 관심을 불러일으키고 있는 ‘신체’에 대한 담론을 더욱 풍성하게 할 것이다.

본 연구는 작품 『악』을 ‘사진과 글의 접목’이라는 주제로 ‘죽음의 이미지 포착’, ‘삶과 죽음의 혼재’, ‘하이브리드 인간’에 대해 고찰할 것이다. 이를 통해 삶과 죽음의 불가분의 관계를 이해하고, 보이지 않는 ‘죽음의 실체’를 사진과 글을 통해 포착하려는 작가의 실험정신을 부각시킬 것이다. 또한, 구석기시대 라스코 동굴벽화의 인체부터 1990년대에 대두된 ‘후기신체미술’의 경향을 이해함으로써 새롭게 진화하고 있는 인간에 대해 탐색할 것이다.

1. 죽음의 이미지 포착

작품 『악』은 개인 물건(articles personnels)과 여정(parcours)이라는 두 편의 글과 사진 작품으로 구성되어 있다. 단편을 엮은 두 편의 글 사이에는 19장의 사진이 실려 있다. 첫 번째 글은 박물학자, 천문학자, 소묘화가인 루이즈 앙투안(Louise-Antoine, 1729-1811)이 1766년에서 1769

3) Hervé Guibert, *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Éditions Gallimard (Folio), 1990.

4) Hervé Guibert, *La Mort propagande*, Éditions Régine Deforges, 1977.

5) Hervé Guibert, *Des Aveugles*, Éditions Gallimard (Folio), 1985.

년까지 세계 일주를 한 후 부갱빌(Bougainville)에 가져온 진귀한 물건들에 관한 것이다. 두 번째는 공동묘지, 인류학 연구소, 수의학 박물관, 의과대학 박물관과 같은 밀폐되고 암울한 장소에 관한 글로, 이는 해골, 팔·다리가 잘린 흉상, 박제된 동물 사진과 조화를 이룬다.

작품 『악』에 수록된 글과 사진에 나타난 폐쇄적인 장소는 시체 공시소나 죽음의 그림자가 짙게 드리워진 폐허를 떠올리게 한다. 인류학 연구소에는 선반에 진열된 3만 개의 두개골, 프랑스 박람회에서 전시된 병에 담긴 인디언들의 머리, 해적과 떠 두른 산적들의 머리, 인종과 지역별로 분류된 머리칼이 있다.⁶⁾ 동물들의 사체와 장기가 보관된 수의학 박물관에는 포르말린 용액에 담긴 위, 내장, 가축과 야생동물의 간을 주조한 것, 치아, 턱뼈, 박제된 살모사와 왕뱀(boa), 갑각류, 무척추동물이 즐비하다.⁷⁾ 박제된 조류와 동물, 해골과 자웅동체적 밀랍인형, 석고상, 살갗이 벗겨지거나 내장이 환히 보이는 인체 모형, 죽은 아이의 사진은 보는 이를 경악하게 한다. 롤랑 바르트는 “사진이 끔찍하게 된다면 그 이유는 그것이 시체가 시체로서 살아 있다는 것을 말하자면 확인해 주기 때문이다. 그것은 죽은 것의 살아있는 이미지이다”⁸⁾라고 했는데, 이는 에르베 기베르의 사진 작품의 특성을 잘 드러낸 표현이다. 정적인 사진 이미지는 영화 같은 동적 이미지보다 해골이나 밀랍인형의 모습을 포착하기에 적합하다. 죽음의 의미는 흐르는 시간을 인위적으로 멈추게 하여 부동의 이미지를 낳는 사진 찍는 행위에서도 유추된다.

일찍이 에르베 기베르는 『그레뱅 박물관 Au musée Grévin』이라는 글에서 “나는 문득 시체에 대한 아름다움, 아름다움의 기관에 있다는 생각이 들었다”⁹⁾고 했다. 작가의 죽음에 대한 환상은 작품 『악』에 실린

6) 《Le Laboratoire d'anthropologie》, in *Vice*, op. cit., p. 97, p. 100.

7) 《Le musée de l'École vétérinaire》, *ibid.*, p. 91.

8) 롤랑 바르트, 『밝은방 사진에 관한 노트』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006, pp. 100-101.

9) “J'ai soudain eu l'impression de me trouver dans un établissement de beauté, de beauté pour les morts”. 《Au musée Grévin》, in *La Mort propagande*, op. cit., p. 251.

사진과 글을 통해 보다 적나라하게 드러났다. 죽음의 이미지에 매료된 에르베 기베르는 주검의 보존에도 관심이 많았는데, 작품 『악』에는 동물의 가죽을 벗겨 용액에 담근 후, 린넨 조각에 피부를 굴리고 부족한 살은 고운 모슬린 붕대로 바꾸고, 잘게 썬 섬유질로 메운 발바닥을 다시 봉합하는 박제사에 관한 글이 있다.¹⁰⁾ 흠이 있는 피부를 바늘과 실로 꿰매는 그의 솜씨는 능란한 외과 의사를 떠올리게 한다.¹¹⁾



[그림1]

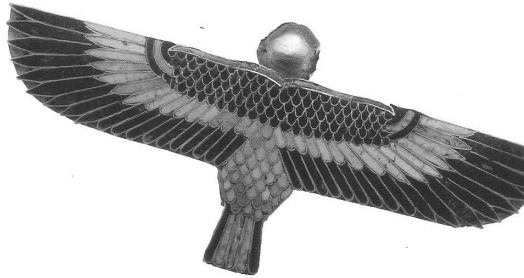
한편, 『악』에 실린 박제된 동물과 새 사진(그림1)은 이집트 후기왕조 때 사람들이 영원한 삶을 보장해줄 거라고 숭배한 동물과 연관 지을 수 있는데, 당시 동물은 초자연적인 존재나 “신의 현현(顯現)”으로 신성시하여 사후에는 미라로 만들어 성대한 의식과 함께 매장했다.¹²⁾ 박제된 새 사진은 현세와 내세를 여행하는 영혼인 이집트의 ‘바(ba, 그림2)’를 환기시킨다.¹³⁾ 인간의 머리에 새의 형상을 한 ‘바’는 미라 가슴 부분에 놓여 죽은 자와 결합하여 새로운 삶을 시작하게 해 주는 일종의 부적이며, 『사자의 서』의 제 89장에는 “원래 안식처인 미라로 돌아오게 만들어 영생할 수 있도록 돕는 주문이다”라고 기록되어 있다.¹⁴⁾

10) 《Le cabinet d'un taxidermiste》, in *Vice, op. cit.*, p. 76.

11) *Ibid.*, p. 77.

12) 『이집트 보물전』, 국립중앙박물관, 2016, p. 188, p. 191.

13) *Ibid.*, pp. 146-149.



[그림2]

박제는 사체 방부처리법과 유사한데, 작품 『악』에는 1826년 부아타르 (Boitard) 교수가 한 아이의 사체를 방부 처리하는 방법이 소개되었다. 교수는 사체의 얼굴을 정확한 비율의 석고로 뜨고, 통풍이 잘되는 곳에서 잘 건조된 사체에는 유향을 발라 윤기가 나게 했다.¹⁵⁾

이 시점에서 시체 방부보존 관습을 통해 조형예술 발생과 이집트 종교의 근원을 설명한 앙드레 바쟁의 분석을 되새겨 볼 필요가 있겠다.

조형예술에 대한 정신분석을 해본다면 시체의 방부보존 관습이 조형예술 발생의 기본요인이 되는 것으로 생각될 수가 있다. 회화와 조각의 기원에는 미이라 콤플렉스가 놓여 있다는 사실을 알게 했었을 것이다. 이집트 종교는 죽음에 대항하여, 생존이라는 것이 육신의 물질적 지속성에 달려 있다고 보았다.¹⁶⁾

최적화된 상태에서 사체를 보존한 미라는 고대 이집트어로 사후의 육체를 뜻하는 ‘사흐(sah)’로 불렸는데, 미라로 만들어진 신체는 영혼이 머무는 곳으로 영원한 삶과 연관된다. 학자들은 선사시대와 선왕조 시대 이집트인들은 사막 자체의 탁월한 탈수 효과로 주검을 사막에 바로 매장

14) *Ibid.*, p. 40.

15) 《La nouvelle méthode d'embaumement du professeur Boitard》, in *Vice*, *op. cit.*, pp. 116-125.

16) 앙드레 바쟁, 「사진적 영상의 존재론」, 『영화란 무엇인가』, 시각과 언어, 2001, p. 13.

하여 보존했는데, 주검이 벽돌로 된 무덤에 매장되는 때인 기원전 4400년경부터는 자연 건조과정에 기댈 수 없어 미라가 제작되기 시작했을 것이라고 추정했다.¹⁷⁾ 이집트에서는 “영원한 삶을 위해서는 육체와 영혼의 모든 요소가 하나의 ‘아크(akh)’, 즉 ‘실제적인 영혼’”으로 통합되어야 된다고 믿었다.¹⁸⁾

『악』에 수록된 시체를 방부 처리한 듯 생생한 은판사진(le daguerreotype, 그림3)도 이목을 끄는데, 이는 사망한 아이가 눈을 뜬 채 관 속에 누워있는 모습을 재현한 것이다. 앙드레 아돌프-외젠 디스테리(André Adolphe Eugène Disdéri)는 19세기 프랑스에서 유행한 사후의 모습을 사진 찍은 정황을 설명했는데, 이는 시체 방부처리, 박제, 밀랍인형의 본질을 이해하게 한다.

우리는 사망 후 초상화를 찍으라는 요청을 받을 때 마다, 우리는 죽은 사람이 평소에 입던 옷을 입혔다. 우리는 그의 눈을 뜬 채 두라고 부탁했고 그를 탁자 옆에 앉혔고, 작업을 하기 위해 일곱 여덟 시간 기다렸다. 이렇게 해서 우리는 단말마가 사라지고 삶의 외관을 재현할 수 있도록 우리에게 주어진 순간을 포착할 수 있었다.¹⁹⁾

방부 처리된 사체, 박제, 해골, 은판 사진은 빛의 작용으로 대상의 흔적을 실물대로 남긴 만 레이의(Man Ray)의 레이요그래피(Rayographie)²⁰⁾나 라슬로 모호이너지(László Moholy-nagy)의 포토그램(Photogramme)

17) 『이집트 보물전 이집트 미라 한국에 오다』, *op. cit.*, p. 59, p. 64.

18) *Ibid.*, p. 32.

19) “Chaque fois que nous avons été appelés à faire un portrait après décès, nous avons vêtu le mort des habits qu’il portait habituellement. Nous avons recommandé qu’on lui laissât les yeux ouverts, nous l’avons assis près d’une table, et pour opérer, nous avons attendu sept ou huit heures. De cette façon nous avons pu saisir le moment où, les contractions de l’agonie disparaissant, il nous était donné de reproduire une apparence de vie.” Adolphe Eugène Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris, 1855, pp. 25-26, cité par Philippe Dubois, *L’Acte photographique*, Nathan, 1990, p. 213.

20) 1921년부터 만 레이 자신의 이름을 따서 레이요그래피라고 명명했다.

처럼 중개과정(le négatif)이 없는 이미지로 볼 수 있는 데, 라슬로 모호이너지는 “포토그램은 사진의 본질 그 자체이다”²¹⁾고 단언했다. 이와 유사한 이미지로는 에르베 기베르의 흉부를 찍은 엑스레이가 있고, 그의 글 『암 환자 같은 이미지』²²⁾에서는 사진 속 소년이 사람의 피부에 전이 되는 환상으로 표출됐으며, 미셸 투르니에(Michel Tournier)의 글 『베로니카의 수의들 Les suaires de Véronique』²³⁾에서는 베로니크(Véronique)가 현상액에 담긴 엑토르(Hector)의 몸을 고정액에 씻은 사진 인화지 위에 펼쳐자 그가 죽은 후 남겨진 피부의 흔적인 수의로 나타났다. 해골과 사체 사진, 사체방부처리, 박제에서 주검을 또 다시 죽음으로 이끄는 희생적 요소가 발견되는데, 에르베 기베르는 죽음이라는 엄청난 대가를 치르고서도 변하지 않는 참된 모습(Vera icon)을 추구한 것으로 볼 수 있다. 그는 사체, 앙상한 해골을 보면서 사후의 모습을 상상했을 터이고, 자연스레 박제, 시체방부처리법, 사진 이미지에 눈을 돌렸을 것이다.



[그림3]

21) 필립 뒤바, 『사진적 행위』, 이경률역, 사진마실, 2005, p. 91.

22) 『암 환자 같은 이미지』, 『유령 이미지』, *op. cit.*, pp. 214-220.

23) Michel Tournier, 《Les suaires de Véronique》, in *Le Coq de bruyère*, Éditions Gallimard (folio), 1978, p. 171.

에르베 기베르는 죽음을 환기시키는 사진으로 삶과 죽음의 불가분의 관계를 보여줬다. 알랭 뷔진느(Alain Buisine)는 “삶의 재현은 죽음 자체이다. 『악』에 수록된 글들은 특별히 이를 보여준다. 시체를 방부처리 하는 사람이 행하는 방식이든 박제사의 작업에 관한 것이든, 쟁점은 항상 같다. 이것은 바로 죽음에 살아있는 것의 외관을 부여하는 것이다”²⁴⁾라고 강조했다. 결국 작가가 죽음의 형상을 사진으로 포착한 것은 찰나적 삶이 영속되기를 바라는 간절함에서 비롯된 것임을 알 수 있다.

2. 삶과 죽음의 혼재

작품 『악』에 실린 사진 속 밀랍인형(그림4)을 바라보는 사람은 인형이 자신에게 미소를 지으며 유혹의 손길을 내밀고 있다는 인상을 받는다. 이 사진은 탁자 위에 깔린 하얀 천에 놓인 밀랍인형의 흉상과 그 뒤 하얀 벽에 걸린 괴기스러운 얼굴의 가면들을 재현했다. 유령에 홀린 듯 이 사진을 유심히 보는 사람은 자신이 화석처럼 굳어져 부동의 사후 세계로 빨려 들어가는 착각에 빠져든다.

로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)는 “밀랍의 형상, 기계인형들과 자동인



[그림4]

24) “la représentation de la vie est alors la mort elle-même. À cet égard les textes réunis dans *Vice* sont particulièrement révélateurs. Qu’il s’agisse de la pratique de l’embaumeur ou du travail du taxidermiste, l’enjeu est toujours le même : rendre à la mort les apparences du vivant.” Alain Buisine, «À toute allure, Hervé Guibert», in *Le Corps textuel d’Hervé Guibert, La Revue des lettres modernes*, Ralph Sarkonak (éd.), 1997, p. 105.

형들이 자주 들게 하는 불안한 감정은 이 사물들이 사람들에게 외관상 살아 있는 것 같은 존재가 살아나고, 반대로 생명이 없는 어떤 대상이 어떻게 보면 살아있는 것이 아닌가 하는 의심을 품게 하는 사실에 귀착될 수 있다”고 역설했다.²⁵⁾ 사진 속 대상이 이처럼 살아있는 것 같은 착각을 불러일으키는 것은 롤랑 바르트의 표현대로, 사진이 “두 눈으로 똑바로” 감상자를 바라보는 힘을 갖고 있기 때문일 수도 있다.²⁶⁾ 관람자에게 과거의 시간으로 회귀하는 느낌을 주는 ‘눈’은 과거와 현재뿐만 아니라 미래 세대와도 조우할 것이다. 사진 이미지를 감상하는 사람이 사진 속 대상으로 전이되는 것 같은 느낌은 삶과 죽음이 뒤바뀌는 극적인 효과를 낳기에, 이 사진에서 “눈에 떠는 것은 바로 삶과 죽음이 뒤섞이는 것이며 우리를 향하거나 혹은 허공에서 멍하게 뜬 눈과 대조를 이루는 윤곽의 굳어짐이다”²⁷⁾는 논평은 호소력이 있다. 이미지 속에 내재한 시간은 꿈틀거리는 생명력으로 더욱 복잡하게 얽히는데, 사진 속 대상과 감상자의 시선의 교차로 생기는 시간의 뒤엉킴은 사그라지지 않는 시각 영상의 매력이다. 에르베 기베르는 그 자체로 이미지인 인형을 또 다른 이미지인 사진으로 포착하여 이미지의 파괴력을 배가시켰다.

한편, 밀랍인형은 에르베 기베르의 글 『그레뱅 박물관에서』에서도 예사롭지 않는 기운을 발산했다. 작가의 상상 속에서 그레뱅 박물관은 버려진 인형들이 유령이나 그림자로 떠돌며 살아있는 자들을 고문하는 기

25) “L'impression inquiétante que produisent souvent les figures de cire, les poupées mécaniques et les automates peut être attribuée au fait que ces objets font que «l'on doute [qu'un] être en apparence animé soit vivant et, inversement, qu'un objet sans vie soit en quelque sorte animé».” Rosalind Krauss, *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, traduit par Marc Bloch et Jean Kempf, Éditions Macula, 1990, p. 186.

26) 『밝은방 사진에 관한 노트』, *op. cit.*, p. 137. 필자는 에르베 기베르 작품을 통해 감상자와 사진 속 대상으로 전이되는 현상에 대해 고찰한 바 있다. 『사진과 페티시즘 - 에르베 기베르의 작품 세계-』, 『프랑스학연구』 제34집, 2005, pp. 481-484.

27) “Ce qui marque ici, c'est ce mélange de vie et de mort, le figement des traits qui contraste avec les yeux ouverts perdus dans le vide ou dirigés vers nous.” Jean Pierre Boulé & Arnaud Genon, Hervé Guibert, *L'écriture photographique ou le miroir de soi*, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 54.

이한 장소로 둔갑했다.

이 박물관은 위험한 환상의 장소이다. 밤에는 유래 없는 그림자들이 주랑이 있는 넓은 홀에 돌아다니고, 폐물로 버려진 인형들의 유령이 살아있는 자들의 초상들을 고문하러 온다 (이들은 버터 자르는 줄로 그들을 목 조르고 그들의 눈꺼풀 아래 미세한 바늘을 박는다 [...]).²⁸⁾

작가는 망령이나 조각난 밀랍인형들이 어두운 밤을 틈타 산자들을 죽음의 왕국으로 끌어들여 맹위를 떨치며, 삶과 죽음이 뒤바뀌는 공포의 역전 드라마를 꿈꿨다. 인간이 활개 치는 낮에는 존재감이 없는 인형은 밤마다 잠에서 깨어 인간에게 복수한다.

롤랑 바르트는 “개인이 그 자신이 아닌 타자로 자신을 복제”하여 “종(種)”을 보존한다고 강조했는데²⁹⁾, 인간의 형상을 본뜬 밀랍인형과 사진 역시 복제된 ‘타자’의 이미지로 볼 수 있다. 그런데 사진이미지는 단순한 사물이 아니라 바라보는 이들을 “환각”상태에 빠뜨리는 “영매”로 비취진다.³⁰⁾ 에르베 기베르의 글 『부조리를 통한 증거』³¹⁾에서도 죽은 사람들의 혼백이 담긴 사진은 살아있는 사람에게 악영향을 끼쳤다. 더욱이 사진 이미지는 이집트 석관 안에 있는 망자들이 시간 여행을 하며 현세에 부활한 것으로 그려졌다.

28) “Ce musée est le lieu de fantasmagories dangereuses. La nuit, des ombres sans origine parcourent la salle des colonnes, et l'esprit des mannequins mis au rebut viennent torturer les effigies des vivants (ils les étranglent avec des fils à coups le beurre et plantent de minuscules aiguilles sous leurs paupières [...]).” 《Au Musée Grévin》, in *La Mort propagande*, op. cit., p. 250.

29) 『밝은방 사진에 관한 노트』, op. cit., p. 93.

30) “사진에서 내가 정립하는 것은 대상의 부재뿐만이 아니다. 또한 그것은 동일한 움직임으로, 동일하게 이 대상이 분명히 존재했고, 그것이 내가 그것을 보고 있는 지점에 존재했다는 사실이다. 바로 여기에 광기가 있다. [...] 사진은 나에게 이상한 영매, 새로운 환각 형태이다.”, *ibid.*, p. 141.

31) 『부조리를 통한 증거』, 『유령 이미지』, op. cit., pp. 203-207.

사진은 이집트에서 부활한 현대인으로 유년기에서 벗어나 검은 베일에 싸인 채 나일강가에서 모험을 계속했다. [...] 무덤이 열리는 순간 빛에 눈이 부서 아주 긴 잠에서 한 순간 방해받은 망자들은 암실에서 계속 여행할 수 있다.³²⁾

에르베 기베르 역시 불멸의 이집트 신화에 매료되어 1849년 막심 뒤캉(Maxime Du Camp)과 플로베르(Flaubert)처럼 사진가 한스 게오르크 베르거(Hans Georg Berger)와 이집트 유적과 상형문자를 탐험했고, 이를 편지와 사진으로 엮은 『이집트의 서신 *Lettres d'Égypte*』³³⁾에서는 카이로 대형 박물관의 두개골과 장기를 보면서 전생을 그려보고 방부 처리된 친구의 사체를 상상했다.

작가의 행적은 그가 죽음을 환기시키는 장소, 밀랍인형, 사체 사진을 찍은 이유를 고고학적으로 바라보게 한다. 그의 사진작품은 1940년 프랑스 도르도뉴(Dordogne) 지역 베제르 계곡(la Vézère)에서 발견된 라스코동굴(Lascaux) 벽화를 그린 20,000년 전 원시인들의 염원과도 통한다. 사후 세계의 존재와 영생에 대한 크로마뇽인들의 믿음은 시간을 초월하여 바위 틈 사이에 살아 숨 쉬는 동굴벽화의 경이로운 작품을 낳았다. 구석기시대 수렵을 통해 삶을 영속하려는 신앙은 천연 색소로 생동감 있게 묘사된 들소, 수사슴, 군마의 역동적 이미지에 생명의 숨결을 불어넣어 주었다. 현대 예술가들도 동굴미술의 보편성과 순수성을 창작의 원천으로 삼고 있는데, 도브 알루슈(Dove Allouche)는 *MEA CULPA D'UN SCEPTIQUE* ³⁴⁾ 전시에서 구석기시대 동굴벽화에 새겨진 시간의

32) “Contemporaine de la résurrection de l'Égypte, la photographie sortie de l'enfance continua son aventure sur les bords du Nil, et voilée de noir elle recommença le voyage des morts. [...] Les morts un instant dérangés dans leur si long sommeil, éblouis par le jour au moment de l'ouverture des tombeaux, peuvent continuer de voyager dans la chambre noire.” Gérard Macé, *La Mémoire aime chasser dans le noir*, Gallimard, 1993, p. 30.

33) Hervé Guibert, *Lettres d'Égypte du Caire à Assouan*, Photographies de Hans Georg Berger, Arles, Actes Sud, 1995, pp. 9-11.

34) Exposition de Dove Allouche, *MEA CULPA D'UN SCEPTIQUE*, Fondation

기억을 사진을 통해 재현했고, 미켈 바르셀로(Miquel Barceló)는 <태양과 그림자 *Sol y sombra*>³⁵⁾ 전시에서 프랑스국립도서관의 유리창 위에 빛과 어둠에 따라 달라지는 독특한 형상을 그려 동굴벽화를 재해석했으며, <비가시적인 것의 물질성, 감각의 고고학 *Matérialité de l'invisible L'archéologie des sens*>³⁶⁾ 전시에서는 과거의 사실과 물질을 개인과 집단의 기억을 찾는 지표로 제시했다.

에르베 기베르는 사진을 통해 과거의 예술 형태를 변형하는 새로운 실험을 했다. 그는 생명의 불이 꺼진 형상 속에서 삶의 신비를 파헤치려 했는데, 유리병 속 장기들, 인간의 해골, 동물의 사체, 밀랍인형이 그에게 말을 거는 ‘환영’³⁷⁾이 그것이다. 롤랑 바르트의 말처럼 “죽은 사람의 사진은 어떤 별로부터 지연되어 온 사진처럼 나와 접촉하려 온다. 일종의 땃줄이 촬영된 대상의 물체를 나의 시선에 연결시킨다.”³⁸⁾

3. 하이브리드 인간

『악』에 수록된 사진 속 밀랍인형, 기계, 박제된 동물은 하이브리드 인

d'entreprise Ricard paris, Du 22 mars au 7 mai 2016. 라틴어 *Mea Culpa*는 내 탓이다라는 뜻으로, 전시회 제목은 한 회의론자가 자신의 실수를 인정한 표현이다. 1903년 저명한 고생물학자 에밀 카르타이악크(Emile Cartailhac)는 스페인의 알타미라동굴(Altamira)에서 메모를 작성했다. 그는 이 메모에서 20여 년 동안 구석기 시대의 조상들이 그러한 작품을 만들어 낼 수 있는 능력을 부인한 자신의 실수를 인정했다.

35) Miquel Barceló, *Sol y sombra*, Bnf-Le site François-Mitterrand/Galerie1, du 22 mars au 28 août 2016.

36) Exposition collective, *Matérialité de l'invisible L'archéologie des sens*, Cent quatre Paris, Du 13 février au 8 mai 2016.

37) ‘환영’은 롤랑 바르트의 『밝은방 사진에 관한 노트』에서 유추한 표현이다. “사진이 찍히는 사람 혹은 사물은 과녁이고, 지시대상이며, 일종의 작은 모사물이고, 대상이 발산하는 환영적 이미지(éidolon)인데, 나는 이것을 사진의 유령(spectrum)이라고 부르려고 한다.” 『밝은방 사진에 관한 노트』, *op. cit.*, p. 22.

38) *Ibid.*, p. 103.

간을 상기시키는데, 이것은 어느 날 갑자기 혜성처럼 나타난 것이 아니라 죽음의 음습한 골짜기를 지나 죽음과 삶, 환상과 현실이 뒤섞인 생경한 풍경에서 기계, 동물, 인간의 경계가 희미해지고 자웅동체와 같은 성의 모호성을 남기며 우리 곁에 다가왔다.

에르베 기베르는 인간에 내재된 동물적 혹은 괴물 같은 속성에 주목했는데, 그의 소설 『연민의 기록 *Le Protocole compassionnel*』에서는 식인의 욕구가 드러났다.

내가 공사장에서 벌거벗은 노동자의 살찐 아름다운 몸을 볼 때,
나는 단지 핥고 싶을 뿐만 아니라, 깨물고 게걸스럽게 와작와작 씹어 삼키고 싶었다.³⁹⁾

후천성면역결핍증에 걸린 주인공은 탐나는 육체를 향한 성적 욕망을 식인의 욕구로 표출시켰다. 다레이 미모소 뤼즈(Rey Mimoso-Ruiz)는 여자 식인귀는 “«싱싱한 살»을 섭취하는 식인의 행동을 통해 살아남고자 하는 근심뿐만 아니라 젊음을 향한 욕망”을 드러냈다고 설명했는데,⁴⁰⁾ 에르베 기베르의 소설 속 주인공의 식인 충동 역시 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

육체를 향한 병적인 성향은 에르베 기베르의 처녀작 『죽음 선전』에서 화자가 “진짜 몸, 내 진짜 피를 드시고, 마세요”⁴¹⁾라며 독자에게 흡혈귀와 식인종이 되라고 호소하는 구절에도 나타났다. 장 루이 뢰트라(Jean-Louis

39) “Quand je vois le beau corps dénudé charnu d’un ouvrier sur un chantier, je n’aurais pas seulement envie de lécher, mais de mordre, de bouffer, de croquer, de mastiquer, d’avaler.” Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Éditions Gallimard (Folio), 1991, p. 106.

40) “l’envie face à la jeunesse aussi bien que le souci de survivre grâce au procédé anthropophage d’absorption «de chair fraîche».” Rey Mimoso-Ruiz, *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Du Rocher, 2002, p. 1464.

41) “Un vrai corps, mon vrai sang. Prenez et mangez, buvez.” «La mort propagande», in *La Mort propagande*, op. cit., pp. 172-173.

Leutrat)는 『유령의 삶 *Vie des fantômes*』에서 흡혈귀는 동물과 인간 사이의 경계를 없앴다고 역설했다.

흡혈귀는 모든 다른 양식을 없애서라도 피를 빨아들인다. 그는 무에서 삶을 분리하는 가장 중요한 경계를 없앴다. 그는 동물과 인간 사이의 경계를 만드는 또 다른 경계를 없앴 결과 그는 특히 형체가 없는 데 왜냐하면 모든 경계는 형체를 갖추기 때문이다.⁴²⁾

흡혈귀의 특성은 하이브리드 인간과도 통하는데, 이것은 작품 『악』의 매력은 “동물과 인간, 삶과 죽음, 평범한 것과 특별한 것, ‘흥측한 것’과 ‘정상적인 것’ 사이에”⁴³⁾ 있다고 지적한 랄프 사르코낙의 논평에서도 확인할 수 있다.

작품 『악』에서 하이브리드 인간의 실체는 인간도 동물도 아닌 기묘한 로봇과 같은 기계로 구체화된다.

구부린 팔의 위치로 움직임을 예측하게 하는 머리가 두 개 달린 부동의 로봇처럼 수레위에 정착된 커다란 검은 기계가 한 복판에 솟아올랐다.⁴⁴⁾

기계 이미지는 『악』에 실린 사진 속 기계(그림5)와 해골(그림6)로 형

42) “Le vampire absorbe le sang au détriment de toute autre alimentation. Il est l'être qui a aboli la frontière primordiale qui sépare la vie du néant ; il a aboli une autre frontière, celle qui fait la limite entre l'humain et l'animal ; par conséquent, il est par excellence celui qui n'a pas de forme puisque toute frontière donne une forme.” Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1995, p. 58.

43) “entre l'animal et l'humain, entre la vie et la mort, entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le ‘monstrueux’ et le ‘normal’”. 《Hervé Guibert : *Vice de formes*》, in *Hervé Guibert, Nottingham French Studies 34*, n°1, Jean-Pierre Boulé (éd.), The University of Nottingham, printemps 1995, p. 51.

44) “Une grosse machine noire s'élevait au milieu, plantée sur un chariot, tel un robot à deux têtes, immobile, mais dont la position des bras, ployés laissait présager un mouvement.” 《Le planétarium》, in *Vice, op. cit.*, p. 61.

상화됐다. 새로운 인체에 대한 에르베 기베르의 관심은 작품 『죽음 선전』에서부터 시작되었는데, 주인공은 “내 몸은 전시에 내놓은 실험실이며 유일한 배우이자 내 체질적 정신착란의 유일한 악기이다”⁴⁵⁾라고 토로했다. 작가는 신체를 쾌락과 고통을 투영시키는 실험실과 악기로 상상했으며, 이를 사진과 영화와 같은 시각매체나 연극으로 공개하려 했다. 차원이 다른 주인공의 신체는 일그러진 인체를 작품화한 프란시스 베이컨과 ‘신체예술’의 창시자인 오를랑의 ‘사이보그’를 거쳐 포스트휴먼까지의 진화를 한 눈에 그려보게 한다. 1992년 제프리 다이치(Jeffrey Deitch)는 『포스트휴먼 Post Human』이라는 전시에서 포스트휴먼은 “자신이 원하는 새로운 자아, 과거의 압박이나 타고난 유전 코드로부터 해방된 새로운 자아”⁴⁶⁾라고 풀이했는데, 결국 포스트휴먼은 “양성성, 동물성”을 표출하는 “인공두뇌학적 가상환경 속에서 반인간, 반기계로 태어난 성별없는 사이보그”이다.⁴⁷⁾ 이는 성형수술, 컴퓨터 합성 이미지, 증강현실의 애플리케이션을 활용하고, 자신의 몸에 인공적 소재를 내장하여 인간과 기계의 경계가 모호한 “사이보그로의 상징적 진화”를 한 오를랑의 창작세계에 부합한다.⁴⁸⁾ 미셸 푸코는 『감시와 처벌』⁴⁹⁾에서 권력에 의해 정치, 경제적으로 억압당한 ‘신체’를 낱알이 파헤쳤는데, 오를랑은 과학기술과 의학의 힘을 빌려 “낡은 제도”, “사상의 굴레”, 기존의 “인간의 정체성으로부터 탈피”하여 ‘신체’를 자유롭게 변형시켰다.⁵⁰⁾

45) “Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument de mes délires organiques.” «La mort propagande», in *La Mort propagande*, op. cit., pp. 171-172.

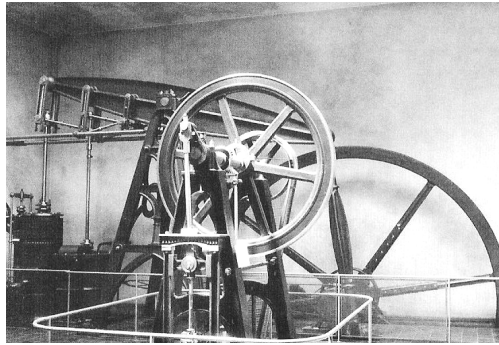
46) Giancarlo Politi and Halena Kontova, «Post Human : Jeffrey Deitch's Brave New Art», in *Flash Art* (November/December 1992), pp. 66-68. 포스트휴먼이라는 용어는 유전 공학자 르로이 휴먼스 Leroy Humans가 〈미래 인간에 대한 단상〉이라는 논고에서 그 말을 처음 사용했다. 『포스트휴먼』전시는 1992년에서 1993년에 걸쳐 스위스 에텔만 현대미술관을 비롯하여 아테네, 함부르크 등 유럽의 4개 도시에서 개최되었다.

47) 김홍희, 『페미니즘 · 비디오 · 미술』, 재원, 1998, p. 299.

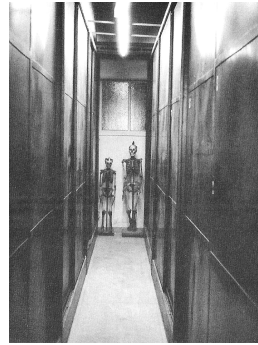
48) 『오를랑 테크노바디 1966-2016』, 성곡미술관, 2016, p. 24.

49) 미셸 푸코, 『감시와 처벌 : 감옥의 역사』, 오생근 옮김, 나남, 2013.

50) 『오를랑 테크노바디 1966-2016』, op. cit., p. 18.



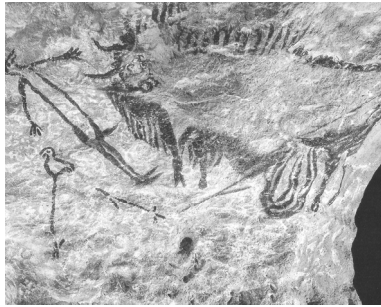
[그림5]



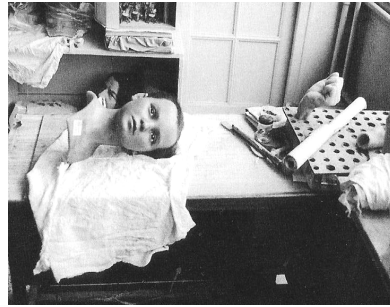
[그림6]

한편, 앞서 언급한 박제된 새 사진은 라스코 동굴벽화의 “머리는 새이고 막대기 비슷한 사지와 손가락이 네 개인 인간의 몸”⁵¹⁾을 가진 기이한 형상(그림7)이나 이집트 분묘에 새겨진 동물형상을 한 인간을 상기시키는데, 이것 역시 동물성, 원시성, 양성성을 띠는 포스트휴먼의 전조로 볼 수 있다. 『악』에 수록된 조각난 밀랍인형 사진(그림8) 역시 ‘신체’에 대한 새로운 사고를 이해하게 한다. 파편화된 인형은 한스 벨 메르의 창작 세계에 이어 1990년대 이후 페미니스트 예술가들이 형상화한 파편화되고 피기스럽게 변형된 ‘신체예술’과 결부시킬 수 있다. 르네상스시대 이래 이상적 미적 대상이자 개념미술의 도구였던 신체는 미래주의 운동(futurisme)이나 다다(Dada)운동을 거쳐 1970년대 총체적으로 인식되다가, 미술에 대한 관념을 행하는 과정을 중시한 행위미술과 결합했다. 1990년대 이후 신체는 페미니스트 작가들과 포스트젠더의 등장으로 해부학적 또는 임상적으로 접근되었는데, 포스트모던 페미니스트들은 성적 특성도 비교정적이라는 전제에서 본질적 여성성을 격렬하게 거부했다.

51) 『Lascaux 프랑스 라스코동굴벽화 국제순회 광명동굴전』, 광명시, 2016, p. 119.

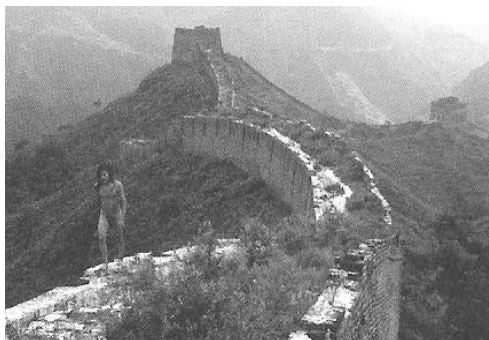


[그림7]



[그림8]

타고난 성의 모호한 경계를 보여주는 시도는 현대 예술에서도 나타났는데, 남성 예술가인 마리우밍(Ma Liuming)은 긴 머리로 인적이 드문 만리장성을 나체로 걷는 자신의 퍼포먼스 영상(그림9)에서 “표면에 나타나는 이미지와 내재한 욕망의 사이, 성별의 경계 나아가 개인과 사회적 자아의 경계”를 흐트리려 했다고 역설했다.⁵²⁾ 이 영상은 만리장성이라는 거대한 문명과 사회적 장벽에 나체로 맞서며 타고난 성에 귀착되기 보다는 자연인으로 회귀하고자 하는 원초적 욕구의 분출로도 비춰진다.



[그림9]

52) 《권-마리우밍 만리장성을 걷다(1998)》, 『2016 부산비엔날레 - 프로젝트1 An/other avant-garde china-japan-korea』, *op. cit.*, pp. 72-73. 마우리밍은 1990년대 베이징 이스트빌리지의 대표 작가이다.

에르베 기베르의 창작세계에서도 포스트젠더의 특징인 성도착, 동성애, 동물성, 소아성애(pédophile)가 나타난다. 작품 『악』의 서두에서 한 남자는 퇴폐적 분위기에 빠져들고 싶다고 했는데, ‘악’의 프랑스어 ‘Vice’에는 성도착(la perversion sexuelle)⁵³⁾이라는 의미가 있다. 『악』에 수록된 글 『아이들 묘지 Le cimetière d'enfants』⁵⁴⁾를 통해 에로틱한 성적 환상에서 비롯된 관음증이 사체로까지 뻗쳐 죽음을 환기시키는 장소가 성 범죄를 암시하는 섬뜩한 곳으로 둔갑한 것을 알 수 있다. 공동묘지에서 한 청년이 최근에 익사한 아버지와 아들의 사체를 손으로 파헤쳐 자기와 키가 비슷한 아들의 팔과 옆구리를 손으로 잡아 땅에 질질 끌다가 방치해 둔 채 도망쳐 버리고 유기된 시체는 까마귀와 도마뱀의 먹이가 되고야 만다. 현실과 환상의 경계를 무너뜨리는 이 이야기는 긴장감을 조성하여 극적인 효과를 노린 작가의 설정으로 볼 수 있으며, 청년이 유독 아들의 사체에만 관심을 보인 것은 젊은 남자의 육체에 대한 ‘성도착’으로 이해할 수 있다. 동성애자인 에르베 기베르의 연애 경험이 ‘성도착’이라는 문학적 환상으로 구현된 것으로 비춰진다.

작가의 성적체성은 다수의 자전적 문학 작품에서 엿볼 수 있는데, 작품 『개들 Les Chiens』⁵⁵⁾에서 주인공은 자신의 연인인 티에리와 티에리의 여자 친구인 크리스틴의 애정행각을 목격했고, 소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게』에서 주인공은 후천성면역결핍증으로 죽어가는 뭉질(Muzil, 미셀 푸코)의 고통을 지켜보며 자신도 같은 운명에 처할까봐 두려워하는 심경을 드러냈다. 작가는 후천성면역결핍증 감염 후 자살 시도로 1991년에 사망했다. 에르베 기베르는 동성애와 후천성면역결핍증에 대한 사회의 편견에 맞서 투쟁한 참여문학 작가로, 이는 당시 많은 프랑스 비평가들이 자신들의 동성애를 공개적으로 표명하지 않았던 것과는

53) Vice(악, 악덕, 방탕, 타락)의 의미와 유사한 mal(고통, 죄악, 피해)에는 ‘성도착’의 뜻은 없다.

54) 『Le cimetière d'enfants』, in *Vice*, op. cit., pp. 69-72.

55) Hervé Guibert, *Les Chiens*, Les Éditions de Minuit, 1982.

대조적이다.

작가의 문학작품에 나타나는 동성애와 ‘성도착’은 그 수위가 점점 높아져 소아성애, 인간과 동물과의 성행위로까지 발전했다. 작품 『당신은 내게 유령을 만들게 했다 *Vous m'avez fait former des fantômes*』⁵⁶⁾에서는 소아성애의 희생양인 아이들을 볼 수 있으며, 소설 『시각장애인들』에서는 인간과 동물의 경계를 넘나드는 신체가 등장했다. 소설의 대단원에서 한 가상의 동물이 여자 주인공 조제트를 갈기갈기 찢긴 채 삼켜 버렸는데, 필자는 이 둘의 결합을 “이종교배 *l'hybration*”, 나아가 인간과 동물의 성행위로 해석한 바 있다.⁵⁷⁾

결론

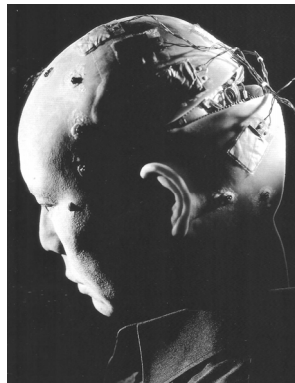
우주여행이 현실화될 만큼 고도의 문명이 만개한 현 시점에서 작품 『악』에 수록된 박제, 시체 방부처리, 밀랍인형, 기계에 관한 사진과 글을 통해 라스코 동굴벽화에 등장한 인체부터 포스트휴먼까지의 진화를 조망하는 것은 미래를 예측하는 중요한 작업이자 삶과 죽음과 같은 인간의 실존에 대한 철학적 성찰의 기회이기도 하다.

작품 『악』에 수록된 해골, 인간의 장기, 박제된 동물의 사진과 관련된 글은 섬뜩한 전율을 일으킨다. 시각적 충격을 주는 사진 작품은 인류학 연구소, 수의학 박물관, 공동묘지, 사체방부처리법, 박제에 관한 글과 조화를 이룬다. 작품 『악』을 집필할 당시 20대 청년이었던 에르베 기베르는 인간이 죽는다는 사실을 ‘악’으로 보았고, 이에 충격적인 작품 『악』으로 대항한 것으로 비춰진다. 그러한 의미에서 작품 『악』은 외형을 통해 영원성을 추구하는 구석기 벽화, 이집트 종교와 통한다. 작가는 주검

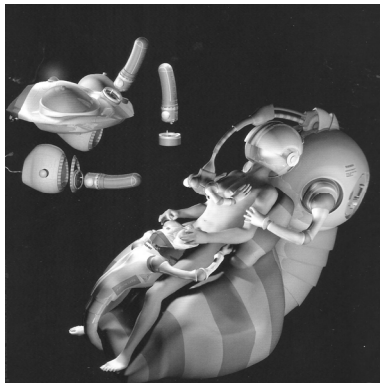
56) Hervé Guibert, *Vous m'avez fait former des fantômes*, Éditions Gallimard, 1987.

57) 김현아, 『시각장애인들의 환상 - 에르베 기베르의 소설 『시각장애인들 *Des Aveugles*』을 중심으로』, 『불어불문학연구』 109집, 2017, pp. 35-57.

에서 ‘환영’의 비밀들을 파헤치려 했을 것이다. 그래서인지 사진 속 밀랍 인형과 주검의 이미지는 감상자를 뚫어지게 응시한다는 인상을 준다. 사진 이미지를 바라보는 사람과 사진 이미지가 찍힌 시점에서 발생한 시차는 끊임없이 현실과 허구의 간극을 낚음으로써 사진 이미지에 생명력을 불어 넣어준다. 사진 속 대상은 과거의 단순한 흔적이 아니라 실제 인간에게 주술적 힘을 가하는 일종의 ‘물신’⁵⁸⁾이다.



[그림10]



[그림11]

한편, 작품 『악』에 수록된 조각난 밀랍인형, 기계, 내장이 환히 드러난 인체 모형의 사진은 인간의 장기를 기계의 부품처럼 교체하고 변형할 수 있는 새로운 시대를 그려보게 하며, 더욱이 에르베 기베르의 글 「생각을 읽는 안경」⁵⁹⁾에 소개된 생각을 꿰뚫어 보는 진기한 발명품은 인간의 사고를 인터페이스에 복원할 수 있는 미래를 예감하게 한다. 이는 유령과 신성을 구현한 사물이 인공지능과 보철의 확장 혹은 마이크로칩의 이식을 통해 새로운 형태의 트랜스 휴먼(그림10)⁶⁰⁾의 출현하는 신세계로 나

58) 필자는 에르베 기베르의 문학작품 속에 표출된 사진 이미지를 페티시즘으로 부각시켰다. 『사진과 페티시즘 - 에르베 기베르의 작품 세계-』, *op. cit.*, pp. 481-487.

59) 「생각을 읽는 안경」, 『유령 이미지』, *op. cit.*, p. 11.

60) *Persona, Etrangement humain*, Musée du Quai Brandy, Actes Sud, 2016, p. 212.

아간다. 2016년 파리에서 개최된 전시회 *Persona, Etrangement humain*⁶¹⁾에서는 에르베 기베르가 꿈꾸던 불멸의 인체가 실제 구현되고 있음을 확인할 수 있다. 카테리나 파스칼리노(Caterina Pasqualino)는 “인간이나 동물을 닮은 현대의 로봇의 확산은 새로운 유형의 정령숭배(animisme)”⁶²⁾와 연관된다고 역설했다. 원시시대부터 죽음을 두려워하고 이를 극복하려는 지속적인 시도와 믿음은 예술과 종교의 동력이 되었고, 현대의 눈부신 과학으로 유사인간과 같은 미래형 인간이 등장했기에 이러한 견해는 타당하다. 이 전시에서는 인간과 기계와의 성행위(그림11)⁶³⁾의 가능성도 보여줬는데, 이는 인간과 동물뿐만 아니라 인간과 기계의 경계도 사라지고 있음을 시사한다. 작품 『악』에 나타난 성이 모호한 인형 역시 남성과 여성의 이분법적 대립을 뛰어넘어 성의 고정성에서 벗어난 육체의 구현으로 이해할 수 있다.

바야흐로 스마트폰, 인터넷, 가상현실이 인간 정체성의 구성요소가 되고 있는 현 시점에서 생물학적 인류는 기계와 컴퓨터로 결합된 사이보그인 트랜스 휴먼이 되고 있다. 뇌와 의식이 디지털화된 트랜스 휴먼은 영생을 누릴 것이지만, 인공지능 기계로 변모한 새로운 인간은 기억, 사고, 학습능력을 향상시켜 생물학적 한계를 초월하여 타고난 인간의 육체를 도태시킬 수도 있다.⁶⁴⁾ 이는 인간의 정체성, 신체의 신성불가침성, 인류와 비 인류의 공생의 문제를 숙고하게 한다.

61) 원래 페르소나는 연극배우가 쓰는 탈을 가리키는 말이었다. 철학용어로는 이성적인 본성(本性)을 가진 개별적 존재자를 가리키며, 인간·천사·신 등이 페르소나로 불린다. 신학용어로는, 의지와 이성을 갖추고 있는 독립된 실체를 가리키며, 삼위일체의 신 즉, 제1페르소나인 성부(聖父), 제2페르소나인 성자, 제3페르소나인 성령을 이르는 말이다. 영화에서 페르소나는 영화감독 자신의 분신이자 특정한 상징을 표현하는 배우를 지칭한다.

62) “Cet animisme d'un nouveau genre accompagne la prolifération contemporaine de robots humanoïde ou animaloïdes.” *Persona, Etrangement humain*, op. cit., p. 216.

63) *Ibid.* pp. 222-225.

64) *Ibid.*, pp. 212-213.

참고문헌

－ 에르베 기베르의 작품

À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Éditions Gallimard (Folio), 1990.

Des Aveugles, Éditions Gallimard (Folio), 1985.

Les Chiens, Les Éditions de Minuit, 1982.

Lettres d'Égypte du Caire à Assouan, Photographies de Hans Georg Berger, Arles, Actes Sud, 1995.

La Mort propagande, Éditions Régine Deforges, 1977.

Le Protocole compassionnel, Éditions Gallimard (Folio), 1991.

Vice, Éditions Jacques Berton, 1991.

Vous m'avez fait former des fantômes, Éditions Gallimard, 1987.

『유령 이미지』, 안보옥 옮김, 알마, 2017.

－ 에르베 기베르의 작품에 관한 문헌

BOULÉ Jean Pierre & GENON Arnaud, *Hervé Guibert, L'écriture photographique ou le miroir de soi*, Presses universitaires de Lyon, 2015.

BOULÉ Jean Pierre (éd.), « Hervé Guibert : *Vice* de formes », in *Hervé Guibert, Nottingham French Studies 34*, n°1, The University of Nottingham, printemps 1995, pp. 49-60.

BUISINE Alain, « À toute allure, Hervé Guibert », in *Le Corps textuel d'Hervé Guibert, La Revue des lettres modernes*, SARKONAK Ralph (éd.), 1997, pp. 97-112.

김현아, 「사진과 페티시즘 - 에르베 기베르의 작품 세계-」, 『프랑스학연구』 제34집, 2005, pp. 471-491.

_____, 「시각장애인들의 환상 - 에르베 기베르의 소설 『시각장애인들

Des Aveugles』을 중심으로』, 『불어불문학연구』 109집, 2017, pp. 35-57.

- 사진 미학과 문학 관련 문헌

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Nathan, 1990.

KRAUSS Rosalind, *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, traduit par Marc Bloch et Jean Kempf, Éditions Macula, 1990.

TOURNIER Michel, *La Goutte d'or*, Gallimard(folio), 2000.

롤랑 바르트, 『밝은방 사진에 관한 노트』, 김웅권 옮김, 동문선, 2006.

앙드레 바쟁, 『사진적 영상의 존재론』, 『영화란 무엇인가』, 시각과 언어, 2001.

필립 뒤바, 『사진적 행위』, 이경률역, 사진마실, 2005.

- 신체 및 정신분석학 관련 문헌

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, coll. Folio/Essais, traduit de l'allemand par Bernard Féron, 1985.

MIMOSO-RUIZ Rey, *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Du Rocher, 2002.

POLITI Giancarlo and KONTOVA Halena, « Post Human : Jeffrey Deitch's Brave New Art », in *Flash Art*, November/December, 1992, pp. 66-68.

김홍희, 『여성과 미술』, 눈빛, 2003.

_____, 『페미니즘 · 비디오 · 미술』, 재원, 1998.

미셸 푸코, 『감시와 처벌 : 감옥의 역사』, 오생근 옮김, 나남, 2013.

- 전시회와 관련 문헌

Exposition de Dove Allouche, *MEA CULPA D'UN SCEPTIQUE*, Fondation d'entreprise Ricard paris, Du 22 mars au 7 mai

2016.

Exposition collective, *Matérialité de l'invisible L'archéologie des sens*,
Cent quatre Paris, Du 13 février au 8 mai 2016.

Miquel Barceló, *Sol y sombra*, Bnf-Le site François-Mitterrand/Galerie1,
du 22 mars au 28 août 2016.

Persona, Etrangement humain, Musée du Quai Brandly, Actes Sud,
2016.

『오를랑 테크노바디 1966-2016』, 성곡미술관, 2016.

『이집트 보물전』, 국립중앙박물관, 2016.

『Lascaux 프랑스 라스코동굴벽화 국제순회 광명동굴전』, 광명시, 2016.

『2016 부산비엔날레 - 프로젝트1 An/other avant-garde china-japan-korea』,
부산비엔날레조직위원회, 2016.

〈Résumé〉

La photo et l'écriture dans *Vice* d'Hervé Guibert

Hyeona KIM

Dans cet article nous avons voulu mettre en valeur une réflexion sur le corps humain à travers la photo et l'écriture toutes deux en relation avec l'image de la mort dans *Vice* d'Hervé Guibert. Notre sujet vise non seulement à réfléchir sur la corrélation entre la photo et l'écriture, mais aussi à nous pencher sur l'existence humaine de la grotte de Lascaux jusqu'au «post-humain». Nous avons donc abordé cette recherche sous trois aspects : *la saisie de l'image de la mort, la coexistence de la mort et de la vie et enfin l'homme hybride.*

Vice, peuplée d'images de la mort est une œuvre saisissante : photo de poupées de cire fragmentées, squelettes et animaux taxidermisés, toutes ces photos évoquent la morgue, plus précisément la mort. En effet, ces clichés correspondent tout à fait à un écrit sur un cimetière d'enfants, un daguerréotype d'enfants morts et à un cabinet de taxidermiste. D'où provient la fascination d'Hervé Guibert pour la mort? Il a montré le rapport inhérent de la mort et de la vie, ce qui nous renvoie à l'origine de la religion égyptienne et à son art plastique, plus précisément à la momie. Le corps momifié appelle l'éternité. Telle est aussi la visée de la pratique de la taxidermie, de l'embaumement du corps à laquelle l'auteur a pu montrer son attachement dans sa façon d'observer et de montrer le squelette et la poupée de cire.

Certaines photos de la poupée de cire dans *Vice* ne semblent pas des objets inanimés, car ils semblent agir sur les gens qui les regardent.

Il y a ainsi comme un renversement ou un échange de regard donnant l'énergie de la vie aux poupées dont le regard à leur tour devient si pénétrant qu'il fait de l'objet un sujet et des spectateurs des objets. La photo est en quelque sorte une image de "l'autrui", voire un médium hallucinant ou un fétiche. C'est le retour du mort qui nous fait trembler. Le référent dans la photo, habité par la mort, donne l'impression de ressusciter, grâce aux spectateurs, si bien que la photo oscille entre le passé et le présent voire le futur. Tel est le charme de la photo qui nous mène ainsi jusqu'à une aspiration vers l'immatérialité perçue à la grotte de Lascaux ou dans les Pyramides d'Égypte.

D'autre part, la poupée, la machine et les animaux taxidermisés dans les photos de *Vice* rappellent l'homme hybride. Le désir animal, tel qu'il s'exprime dans le cannibalisme et le vampirisme, est immanent dans l'univers d'Hervé Guibert qui est en partie lié à l'origine. La pulsion animale abolirait la frontière entre l'humain et l'animal, ce qui résume bien la caractéristique de l'homme hybride. Celui-ci incarné sous la forme d'une grosse machine noire dans *Vice* suggère la venue imminente des robots. La préoccupation du corps de l'écrivain, visible dans la figure des poupées de cire androgynes et fragmentées, aboutit à une incarnation du corps libéré. Le «post-humain» est lié au féminisme postmoderne dans les années 1990. Le «post-humain», futur de l'humain, humain libéré d'un code génétique hérité, est un androïde mi-robot, mi-humain dont la sexualité est incertaine. Ces êtres virtuels correspondent de manière saisissante à un être mi-humain, mi-animal que l'on peut voir déjà dans la grotte de Lascaux ou dans les êtres humains ressemblant aux animaux dans des tombeaux égyptiens. L'origine du post-humain se trouverait alors dans l'animisme ou dans la croyance des primitifs qui voulaient surmonter le sentiment de la

perte, de la mort, en préservant l'apparence matérielle.

Le vice proviendrait du fait que l'homme est mortel, mais Hervé Guibert fait face à la mort avec son œuvre *Vice*, comme si celle-ci luttait contre la mort. Aujourd'hui, comme de nombreux transhumanistes le croient, la science et la technologie aideront l'humanité à transcender ses limites mortelles et biologiques en déplaçant son esprit dans des ordinateurs. C'est ce dont Hervé Guibert a rêvé toute sa vie, mais le prix peut en être élevé car l'homme risque de disparaître en renonçant à son frêle corps biologique pour une immortalité numérique.

주 제 어 : 에르베 기베르(Hervé Guibert), 죽음(mort), 인체(corps humain), 환영(fantôme), 혼종(hybride), 포스트휴먼(post-human), 불멸(immortalité)

투 고 일 : 2017. 12. 24

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

미장아빔 내러티브의 매체적 특성 비교:
고다르의 영화 <경멸>과
모라비아의 소설 『경멸』*

노 철 환
(인하대학교)

차례

서론	2.3. <경멸>의 미장아빔 구조
1. 소설 『경멸』과 영화 <경멸>	3. 소설 『경멸』의 미장아빔
1.1. 남편과 아내	3.1. 고대 소설과 현대 소설
1.2. 영화감독	3.2. 소설과 소설 속 현실
2. 영화 <경멸>의 미장아빔	3.3. 소설과 영화
2.1. 오프닝 시퀀스	결론
2.2. 벗은 몸의 경제학	

서론

영화는 시청각 표현을 활용해 재현과 창작을 시도한다. 루미에르 형제의 최초 유료상영으로부터 120여년을 훌쩍 넘긴 역사를 통해, 영화는 여타 예술을 넘어선 복잡한 내러티브를 실현시켰다. 영상, 음향, 문자, 그래픽,

* 본 논문은 인하대학교의 지원에 의하여 연구되었음. 이는 2016년 한국프랑스학회 국제학술대회에서 발표한 『미장아빔 내러티브 방식 연구 : 장-뤽 고다르의 <경멸>과 알베르토 모라비아의 『경멸』 비교』를 전면 수정 보완한 것이다.

조명, 편집 등 구성요소들은 영화 내러티브의 경우의 수를 확장시켰다. 영화 내러티브에 대한 다양한 시도만큼이나 관객의 시각적 내러티브 해독력도 과거와 비교할 수 없을 만큼 높아졌다. 시작-중간-끝으로 대표되는 아스리토텔레스식의 이야기 방식만으로는 현대 관객의 관심을 끌기 어려워졌다. 감독이 새로운 볼거리와 독특한 내러티브 방식을 고민하는 것도 당연하다. 미장아빔 *mise en abyme*을 영화에 접목한 것도 그러한 고민의 산물 중 하나다. 이는 소설 속의 소설, 그림 속의 그림처럼 하나의 작품이 같은 모양의 작품 안에 (무한히) 반복되는 재현방식을 가리킨다.

수사학적 용어로서 미장아빔은 앙드레 지드 André Gide가 제안했다. 이는 ‘~에 배치하다’를 의미하는 *mise en*과 심연을 의미하는 *abyeme*의 조어다. 깊은 바닥 *bussos*이 없는 *a* 상태라는 뜻의 그리스어 *abussos*에서 온 아빔은 하나의 이미지(또는 이야기) 안에 다른(또는 유사한)것을 위치(또는 무한반복)시키는 것을 가리킨다.¹⁾ 미장아빔은 문학과 영화에서 영화 속 영화 *film dans le film*²⁾, 소설 속 소설처럼 하나의 작품 안에 또 다른 작품이 삽입되는 형태로 자주 활용된다. 넓게는 플래시 백, 플래시 포워드 형태로 삽입된 이야기 속의 이야기도 미장아빔의 일종으로 간주한다.

영화에서 빈번한 미장아빔의 활용은 영화라는 매체와 생산자의 미적 자의식을 성찰하려는 모더니즘의 반영으로서, 필연적으로 감독 또는 현실의 자기반영적 성향 *reflexivité*을 드러낸다.³⁾ 작품의 틀이 반복되면서

1) 앙드레 지드는 1893년 일기에서 미장아빔을 언급한다. “J’aime assez qu’en une œuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre, (...) c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un seconde <en abyme>”. André Gide, *Journal <1889-1939>*, Gallimard, Paris, 1975, p.41.

2) 영화 속 영화, 영화에 대한 영화, 자기반영적 영화, 미장아빔 구조 영화의 종류와 정의는 다음 논문을 참조하시오. Chul-Hwan Roh, ‘Le Film sur le film, une nouvelle approche analytique. Son application à 2 films majeurs: *La Nuit américaine* de François Truffaut et *Huit et demi* de Federico Fellini’, Université Paris VIII, Thèse de doctorat, 2013.

3) “미장아빔과 자기반영성은 서로 떼어 놓고 생각할 수 없다” *ibid.*, p.25; “일반적으로,

그 틀을 제시한 작가 자신에 대한 질문이 생겨나기 때문이다. 자신이 영화임을 스스로 드러내는 미장아빔은 영화에 정통하고, 모더니즘적 자기 성찰에 익숙한 누벨바그 시대부터 많이 활용됐다. 미장아빔은 해당 예술 장르에 대한 이해를 가지고 있는 관객(또는 독자)에게 보다 흥미로운 예술 경험을 제공한다. 미장아빔에 의해 중층적으로 겹쳐진 이미지와 텍스트, 내러티브들 사이에서 이를 바라보는 주체, 또는 내러티브 안의 주체가 뒤섞인다. 관객(또는 독자)은 명확하지 않는 위치에서 실재와 가상, 모방과 재현, 경험과 체험의 의미화 작업을 실행한다. 창작에 있어 작가가 자신의 삶과 주변을 돌아보는 것은 당연한 과정이다. 작품을 만들어 가는 과정, 창작자의 고민, 주변인들의 간섭, 개인적인 문제 등을 짚어가다 보면, 작품 속에서 자기반영적인 요소가 드러나는 건 자연스러운 수순이다. 이처럼 영화(film)가 영화를 또는 시네마(cinéma)를 다루고, 영화가 다른 영화를 인용하는 형태 외에도 영화(또는 시네마)와 관객의 관계를 다룬 미장아빔 형태도 존재한다.⁴⁾

영화의 서사적 가능성을 한 단계 넓혔다고 평가되는 고다르 Jean-Luc Godard는 영화사에서 가장 많이 연구된 감독 중 하나다. 그의 영화에서 주인공들은 자주 현실부적응자이며, 자기 파괴적인 결말에 도달한다. 세태의 흐름이나 규칙을 따르기 보다는 불법적이더라도 자신이 결정한 길을 간다. 그러한 까닭에 고다르 영화에서 주요 인물들의 관계는 결국 파국으로 치닫는다. 그의 여섯 번째 장편영화인 <경멸 Le Mépris>(1963)도 예외는 아니다. <경멸>은 알베르토 모라비아 Alberto Moravia의 소설 『경멸 Il disprezzo』(1954)을 원작으로 한다. 모라비아는 혼란스러운 인간의 내면 묘사에 강점을 보이는 네오리얼리즘 계열 소설가다.⁵⁾ 그의 소

자기반영성과 미장아빔은 동의어처럼은 아닐지라도, 적어도 동일한 외연을 갖는(coextensif)것으로 간주된다.”고 주장한다. Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, p.94.

4) 흔히 film과 cinéma를 혼용, 오용하는 경우가 있다. 전자는 한편의 개별 영화를, 후자는 영화를 둘러싼 모든 것을 가리키는 개념이다. 즉 제작, 배급, 비평, 상영, 홍보, 영화관 등은 모두 cinéma 안에 포함되고, 그 행위의 대상이 되는 특정 영화가 film 다. 본고에서는 ‘영화(film)’와 ‘시네마(cinéma)’로 구분해 표기한다.

설 속 주인공은 주로 똑똑하지만 실존적 불안을 가진 무능한 부르주아 지식인이다. 그들은 대체로 세계에 대한 적극적인 행동을 피하는 회피주의자다. 고다르와 모라비아의 인물들은 현실과 갈등을 유발한다는 점에서 적지 않은 공유점을 가지고 있다.⁶⁾

<경멸>과 『경멸』은 당대 영화계 현실과 작가의 경험이 투영된 자기 반영적인 reflexif 작품이다. 또 작품 속의 작품 œuvre dans l'œuvre이 내러티브에 중요하게 작용하는 미장아빔 구조를 가지고 있다.⁷⁾ 두 작품 모두 오디세우스 Odysseus 또는 율리시스 Ulysses로 불리는 그리스신화의 영웅이 주인공인 <오디세이 Odysée>가 영화(또는 소설) 속 영화로 자리하고 있다. 이 영화의 제작을 둘러싸고 진행되는 <경멸>과 『경멸』은 서로 다른 형태의 미장아빔을 선보인다. 본고는 영화와 소설의 내러티브 방식과 특징을 미장아빔 활용을 비교해 엿보려 한다. 영상과 문자 텍스트를 통한 미장아빔 구현을 파악하기 위해 고다르의 <경멸>에서는 영화 초반부 시퀀스들의 내러티브 층위를, 모라비아의 『경멸』에서는 <오디세이> 논쟁을 빌어 인물구조를 분석한다.

5) 본고에서는 영화를 <경멸>로, 소설은 『경멸』로 표기한다.

6) 모라비아의 소설들에는 순응과 경멸, 관능과 권태, 관심과 무관심 등 상반된 개념들이 독백과 심리묘사, 현실과 회상의 형태로 혼재되어 있다. 모라비아의 작품 전반은 다음 논문을 참조하시오. 한형곤, 『모라비아의 소설론』, 『이탈리아어문학』 3권, 1996, 153-184쪽. 이 논문은 『경멸』의 한국어 번역판에도 실려 있다. 본 연구에서 인용하는 『경멸』의 본문은 불어번역본과 한글번역본에서 가져온 것이다. 알베르토 모라비아, 『경멸』, 정란기(역), 본복스, 2014. Alberto Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano, 1954; *Le Mépris*, Claude Poncelet(trad.), Flammarion, Paris, 1955.

7) 서대정의 ‘작가의 자의식과 관련된 자기 반영’과 유사한 개념이다. 서대정, 『재현의 위기 시대의 메타담론 연구: 영화의 자기반영 미학을 중심으로』, 한양대학교 박사학위논문, 2007, 128-130쪽.

1. 소설 『경멸』과 영화 <경멸>

1.1. 남편과 아내

영화와 소설 공히 모든 사건은 “아름다운 아내가 원하는 집을 사기 위해, 남편은 원치 않는 시나리오를 쓰기로” 한 결심에서 시작한다. 1929년 *Gli indifferenti*(무관심한 사람들)로 작가세계에 입문한 알베르토 모라비아는 1953년 문학잡지 *Nuovi Argomenti*(새로운 주제) 창간을 준비하며 파올리니 Pier Paolo Pasolini와 가까워진다. 이후 평론가, 시나리오작가 등으로 영화계와 밀접한 관계를 유지했는데, 『경멸』은 마리오 카메리니 Mario Camerini의 <율리시스 Ulisse>(1955) 촬영 준비에 간여한 후 쓴 소설이다.

소설 『경멸』의 시대적 배경은 1950년대 중반이다. 소설의 발간년도와 “사람들은 이제 네오리얼리즘 영화에 염증을 느끼고 있다”는 소설 속 인물 바티스타의 말을 고려하면, 1954년경이라는 추정이 가능하다.⁸⁾ 일인칭시점의 『경멸』은 23개장으로 나뉘어져 있다. 시공간을 기준으로, 전반부 11개장은 (회상에 해당하는 2년을 포함해) 10월부터 이듬해 7월까지 로마에서, 나머지 12개장은 영화 <오디세이>를 준비하는 2박 3일간 카프리에서 일어난 사건들이다. 다음은 소설의 줄거리다.

극작가로 돌아가고 싶은 시나리오작가 리카르도는 제작자 바티스타에게 영화 <오디세이> 집필 의뢰를 받는다. 리카르도는 아내 에밀리아를 위해 구입한 집의 대출금을 갚기 위해 제안에 수락한다. 영화 논의를 진행하면서 리카르도는 점점 고민에 빠지고, 에밀리아와 대화는 점점 줄어든다. 바티스타가 에밀리아에게 노골적으

8) 네오리얼리즘 Neorealismo은 제2차 세계대전 전후, 이탈리아의 현실을 반영한 사실주의 계열 영화들 또는 영화운동을 가리킨다. 주제와 제작방식에 있어 상류층의 사랑을 다룬 백색전화 *telefoni bianchi* 영화의 반대지점에 위치하며, 사회 여건이 개선되고 영화 검열이 강화된 1950년대 중반 경 쇠퇴했다.

로 치근대는데, 별다른 대처를 하지 않았기 때문인 듯하다. 감독인 레인폴드와는 영화 주인공 율리시스에 대한 해석으로 충돌한다. 리카르도, 에밀리아, 레인폴드는 바티스타의 별장이 있는 카프리에 간다. 작품에 대한 의견차와 부부간 다툼은 점점 커진다. 결국 리카르도는 아내의 신뢰를 되찾기 위해 작품 참여를 포기한다. 그러나 에밀리아는 바티스타와 떠난다. 리카르도가 그녀와 화해하는 꿈을 꾸고 있을 때, 에밀리아는 자동차 사고로 죽음을 맞는다.

리카르도와 에밀리아는 결코 상대에게 속마음을 털어놓지 않는다. 에밀리아는 자신을 팔아 남편이 돈을 벌려한다고, 리카르도는 매춘부처럼 작가의 자존심을 팔아서까지 집 마련을 위해 애쓰는 걸 몰라준다고 생각한다. 대화를 할수록 둘의 생각은 간극을 키워가고, 리카르도를 향한 에밀리아의 감정은 경멸에 이른다. 소설의 독특한 지점은 제목이기도 한 경멸의 명확한 원인을 파악하지 못하는 주인공, 리카르도의 답답함에 있다. 애정과 증오는 발화점이 유사하다는 가정을 여실히 보여주는 이 작품은 남편을 갑작스레 싫어하는 에밀리아의 변덕과 미안함을 폭력적으로 표현하는 리카르도의 행동이 율리시스에 대한 해석 차이와 연결되며 독자의 흥미를 자극한다.⁹⁾ 소설과 소설 속 영화에서 이중적으로 다루는 ‘사이좋지 않은 부부’라는 소재는 부인 엘사와 극도로 사이가 좋지 않았던 모라비아의 개인 경험과도 연결된다. 정란기는 모라비아의 리카르도에 대한 초기구상을 “부인이 남편에게 불만족해 하는 것에 대한 반응으로 부인을 살해하는 것”이었다고 말한다.¹⁰⁾

9) 이는 파트리샤 워가 정의한 미장아범의 일종인 메타픽션 *metafiction*의 특징과 유사하다. “메타 픽션은 허구와 현실의 관계를 묻기 위한 창작물로서 그것의 지위에 대해 자의식 적이고 체계적으로 이목을 끄는 소설 작법을 가리키는 용어다.” Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London & New York, 1984, p.2.

10) 정란기, “알베르토 모라비아의 사랑윤리 연구”, 알베르토 모라비아, 앞의 책, 364쪽.

〈표 1〉 소설 『경멸』과 영화 <경멸>의 주인공 이름

소설	직업	영화
리카르도 몰테니	시나리오 작가	폴 자발
에밀리아	작가의 아내	카미유
바티스타	영화 제작자	제레미 프로코슈
레인골드	영화감독	프리츠 랑

소설 『경멸』에서 에밀리아의 변덕과 대조되는 리카르도의 폭력에 방점을 두어 부부의 갈등을 표현하고 있다면, 영화 <경멸>은 당대 최고의 섹스 심벌인 BB(Brigitte Bardot)가 아내 카미유 역할을 맡으면서 갈등을 넘어서 다른 해석을 만들어낸다. 아파트 자금 마련이라는 현실적인 문제와 작가로서 자존심이라는 이상 사이에서 중심을 잡지 못하는 폴의 내적 갈등은 카미유라는 캐릭터를 연기하는 바르도에 의해 당위성을 획득한다. 바르도의 스타덤은 남편인 폴이 아내인 카미유의 성적 매력을 프로코슈의 돈과 교환하는 것처럼 보이게 하는 효과를 만들어낸다. 카미유가 제작자 프로코슈의 차에 타고, 카프리 별장에 가는 순간 경멸이라는 영화의 주제는 바르도라는 배우를 통해 확고해진다.

1.2. 영화감독

<경멸>은 1955년 프랑스에 번역되어 소개된 동명 소설을 각색해서 만들었다. 영화 속에 등장하는 하워드 호크스 Howard Hawks의 <하타리 Hatari!>(1962) 포스터와 프로코슈의 대사를 감안하면, <경멸>의 영화 속 시간적 배경은 영화가 제작/개봉한 것과 같은 1963년경이다. 소설 『경멸』처럼 동시대다. <경멸>은 고다르의 자전적인 측면이 반영된 영화만큼 소설과 다른 지점이 상당하다.¹¹⁾ 시나리오 집필단계에서 끝나는

11) “<경멸>은 완전히 고다르의 자전적이지, 삶의 그 순간에 대한 자전적인 작품이다. 그는 고통의 순간, 사랑과 문학과 영화와 돈을 마주한 자신에게 질문을 던지는 순간을 이야기한다. 나는 고다르의 삶에서 온전한 고뇌의 순간이었을 거라 생각한

소설과 달리, 영화 <경멸>은 기획, 집필, 촬영, 시사회 등 여러 제작단계를 보여주는 ‘시네마에 대한 영화 film sur le cinéma’이다. 인물의 영화에 대한 시선도 확연히 구분된다. 소설의 리카르도는 유명한 시나리오 작가임에도 불구하고, 다시 극작가로 돌아가고 싶어 한다. 시나리오 집필 승낙을 영혼을 파는 행위라고 생각하기 때문이다. 반면 영화의 폴은 겨우 영화 한편을 성공시킨 신인 시나리오작가다. “이제 영화는 끝이다”고 말하는 제작자 프로코슈에게 “영화는 영원히 존재할 것이라고 생각해요”라고 답하는 것처럼 폴은 영화에 대한 애정을 가진 인물이다.

소설과 영화의 서로 다른 해석과 함께 긴밀한 상관관계를 드러내는 인물은 감독이다. 소설 『경멸』은 감독인 레인폴드를 독일 출신에 “돈을 벌기 위해 상업영화를 만들기보다 예술적인 영화에 대한 애착을 가지고 있”지만, “프리츠 랑 Fritz Lang급의 감독은 아니”라고 묘사한다. 한편 레인폴드의 수준을 드러내기 위해 언급된 프리츠 랑은 영화 <경멸>에서 감독 역할을 직접 실명으로 연기한다. 그는 <도박사, 마부제 박사 Dr. Mabuse, der Spieler>(1922), <메트로폴리스 Metropolis>(1927), <엠 M>(1931), <빅 히트 Big Heat>(1953) 등을 연출한 거장이다. 고다르는 “<경멸>의 주제는, 서로 바라보고, 판단하던 사람들이 프리츠 랑이 직접 자신의 역할을 맡아 표현한 시네마에 의해 목격되고, 판단된다. 요컨대, 영화(film)의 책임감, 정직이다.”라고 말한다.¹²⁾ <경멸>에서 랑은 영화의 정수를 파악하고 있는, 폴 보다 한 단계 높은 인물이다. 반면 『경멸』의 레인폴드는 리카르도가 볼 때, “율리시스가 정말 아내 페넬로페를 사랑했을까?”를 놓고 논쟁할만한 상업적 감각이 떨어지는 평범한 감독이다.¹³⁾

다.” 폴 자발역을 맡은 미셸 피콜리의 말이다. Alain Bergala, *Godard au travail les années 60*, Cahiers du cinéma, Paris, 2006, p.156.

12) Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Alain Bergala (ed.), Cahiers du cinéma, Paris, 1985, p.249.

13) 소설에서 모라비아는 레인폴드를 파브스트 Georg Wilhelm Pabst(1885-1967)를 모델로 한 2류감독으로 설정했다. 반면 고다르는 거장급 감독에게 역할을 주길 원했다. 이미 사망한 스트론하임 Erich Von Stroheim을 제외하고, 트레이어 Carl

『경멸』이 발표된 1950년대 초반 랑은 할리우드에서 인정받는 감독이었지만, 1960년대 초 <경멸> 제작시에는 이미 은퇴한 상태였다.¹⁴⁾ 랑은 누벨바그의 탄생으로 무너지던 고전영화 위상에 대한 상징처럼 읽힌다. 그는 새로운 감독들에게 자리를 위협받는 세대교체 대상이다. 영화에서 폴은 랑에게 반박하지 않는다. 그저 이야기를 나눌 뿐이다. 감독의 지위에 대한 소설과 영화의 서로 다른 선택은 결국 작품 속의 작품인 <오디세이>의 제작 실현과 연결된다.

영화 <경멸>에서 <오디세이>는 촬영에 들어간 상태다. 제작자 프로코슈가 폴을 고용한 것도 랑이 찍고 있는 <오디세이>를 좀 더 상업적으로 만들기 위해서다. <경멸>에서 영화는 감독의 예술이자, 지켜야 하는 고전적 가치에 가깝다. 제작자인 프로코슈에게 영화는 그저 상품이다. 그의 죽음과 상관없이, 앞서 소개한 폴의 대사처럼, <오디세이>의 촬영이 진행되는 것도 같은 이유다. 반면 소설에는 영화 <오디세이>의 실체가 없다. 제작자는 명쾌한 영웅이야기를, 감독은 아내를 사랑하지 않은 남자이야기를 하기 원할 뿐이다. 둘 사이에서 시나리오작가인 리카르도는 대안 없는 반대만 주장한다. ‘작품 속 영화 film dans l’œuvre’의 존재 유무는 미장아빔 측면에서 드러나는 『경멸』과 <경멸>의 가장 큰 차이점이다.

Dreyer와 랑에게 배역을 제안했는데, 랑이 받아들이면서 영화에 출연하게 되었다. Gene Yongblood, «Jean-Luc Godard: No Difference between Life and Cinema» in *Jean-Luc Godard Interviews*, David Sterritt(ed.), University Press of Mississippi, Mississippi, 1998, p.25.

14) 그의 마지막 작품은 서독, 프랑스, 이탈리아가 투자한 1960년 작 <마부제 박사의 1000개 눈 Die 1000 Augen des Dr. Mabuse>이다.

2. 영화 <경멸>의 미장아빌

2.1. 오프닝 시퀀스

서로 다른 인물 설정과 서사 방식으로 유사한 사건과 주제를 풀어가는 두 작품에서 드러나는 또 다른 차이점은 프란체스카의 존재다. 제작자 프로코슈의 비서 프란체스카는 영화 <경멸>에만 등장한다. 그녀는 프랑스인 폴, 독일인 랑, 미국인 프로코슈의 통역자 역할을 한다. 그녀는 랑이 언급하는 시를 듣고 시인을 알아차릴 만큼 지적이다. 그러나 프란체스카는 수동적이고 착취당하는 인물이다. 허리를 숙여 수표 서명 받침으로 등을 내어주거나, 사무실에서 눈물을 흘리며 나오고, 아무데서나 옷을 갈아입는 등 프로코슈의 정부라는 뉘앙스를 풍긴다.¹⁵⁾ 프란체스카는 영화 속에서 유일하게 모든 사람들과 대화를 나누는 인물이다. 특히 영어 밖에 모르는 프로코슈는 프란체스카를 통해서만 사람들과 소통이 가능하다.

<경멸>은 시나리오를 읽으며 걷고 있는 프란체스카의 모습에서 시작한다. 그녀는 시나리오를 고쳐 쓸 폴을 만나, 제작자인 프로코슈에게 인도한다. <경멸>은 텍스트가 아닌 남자의 목소리 *voix off*로 진행되는 독특한 오프닝 크레디트를 가지고 있다.¹⁶⁾ 상영비자, 배급사, 제목에 이어 등장하는 오프닝 크레디트 시퀀스(이하 ‘오프닝 시퀀스’로 표기)는 여러 측면에서 <경멸>을 이해하고 분석하는 데 유용하다. 우선 전반적으로 느린 흐름을 가지고 있는 <경멸>의 특징을 그대로 보여준다. 이 영화는

15) 프란체스카의 존재감은 프로코슈의 캐릭터를 명확하게 해주는 데서 드러난다. 프로코슈가 카미유에게 수작을 부리는 것이 부도덕하게 보이는 것도 프란체스카라는 인물이 있기 때문이다.

16) 이 목소리가 고다르의 것이라는 주장은 옳지 않다. 베르갈라에 따르면, “20년 동안 고다르를 포함해 함께 일한 거의 모든 사람들에게 물었으나 해당 목소리의 주인공은 찾지 못했다”고 한다. «En Ligne, Godard au travail avec Alain Bergala», *Cahiers du cinéma*, 18 janvier, 2007.

<https://www.cahiersducinema.com/En-ligne-Godard-au-travail.html>(검색일: 2017년 9월 1일)

총 174개 쇼트로 이루어졌다.¹⁷⁾ 상영시간(105분)을 고려하면, 쇼트당 평균지속시간(ASL: Average Shot Length)은 36.2초나 된다. 이 오프닝 시퀀스는 ASL보다 3배 이상 긴 1분 51초짜리 플랑 세캉스 Plan séquence 다.¹⁸⁾



[그림 1, 2] <경멸> 촬영에 임하는 순간(프레임 크롭 후 확대)

오프닝 시퀀스는 <경멸>의 촬영방식을 고스란히 보여준다. 프레임 안에는 프란체스카를 촬영하고 있는 스태프가 있다. 촬영조수는 돌리를 밀고, 봄맨이 마이크를 들고, 전기선을 펼치며 따르는 조수가 있다. 이 시퀀스에는 어떠한 인위적인 장치도 없다. 촬영을 위한 최소 도구인 카메라와 마이크만 있을 뿐이다.¹⁹⁾ “촬영스타일은 만약 시네마스코프와 컬러로 찍는다면, 조명도 반사판도 없이 현실성 그 자체일 것이다.”²⁰⁾라던

17) 미셸 마리의 <경멸> 쇼트 분석은 잘 알려져 있다. <경멸>의 분석을 시도한 대부분 연구에서는 <경멸>의 총 쇼트수가 176개라는 마리의 수치를 사용하고 있다. Michel Marie, *Comprendre Godard: Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Armand Colin Cinéma, 2006, pp.184-185; *Le Mépris Jean-Luc Godard*, Nathan, 1990, pp.31-38; Pascal Vimenet, *Le Mépris Jean-Luc Godard*, Hatier, 1991, p.37. 그런데 마리의 수치는 틀렸다. 카미유가 탄 택시가 터널을 통과하는 장면(98분 35초경)이 대표적이다. 마리의 셈법에 따른 131번째 쇼트는 실제로 3개의 쇼트(쇼트번호 128-130)로 이루어져 있다. 노출과다로 인해 몇 개 프레임을 들어내면서 발생한 결과로 추정된다. 보다 자세한 내용은 다음을 참조하십시오. Chul-Hwan Roh, *op.cit.*, pp.440-445.

18) 완성된 이야기 단위가 쇼트 하나로 이루어진 시퀀스.

19) 조명도 반사판도 없는 촬영 현장 모습은 영화 속 영화인 <오디세이>에서 고스란히 반복된다. 고다르의 촬영스타일이 프리즈 랑의 것과 연결되는 셈이다.

고다르의 말 그대로다.

또 이 시퀀스는 영화의 주제에 대한 힌트를 제공한다. 스튜디오 건물과 레일은 소실점(消失點)처럼 한 점으로 수렴하고 있다. 소실점을 향해 형성되어 있는 가상의 시선 끝에는 영화를 촬영하는 스태프들이 있다. 시퀀스의 시작점을 자세히 보면, 촬영감독이 돌리 위에 올라가 카메라 의자에 앉는 순간을 목격한다.(그림1) 이어 “이 영화는 알베르토 모라비아의 소설이 원작이다.”는 목소리가 들리면 촬영이 시작된다.(그림2) 프란체스카와 촬영팀은 점점 관객이 위치한 전경 쪽으로 다가온다. 그런데 관객의 시선은 프란체스카가 아닌 카메라를 향하게 된다. 프란체스카가 프레임의 왼쪽 바깥으로 나가기 때문이다. 허구의 인물들을 중심으로 펼쳐지는 가상의 세계 *diegesis*에 집중하는 일반적인 영화들과 다른 형태다. 프레임의 중앙에는 양각 *contre-plongée*으로 포착된 카메라가 남는다.(그림3)

카메라는 보이지 않는 대상이자, 재현된 이미지를 포착한 주체다. 존재가 노출되어서는 안 된다. 그러나 예외가 있다. 영화 촬영 현장임을 의도적으로 드러내고자 할 때다. <경멸>의 오프닝 시퀀스 마지막, 프레임 안에 남은 이는 등장인물이 아닌 촬영감독 라울 쿠타르 Raoul Coutard다. 쿠타르는 <네 멋대로 해라 A bout de souffle>(1960)부터 고다르와 손을 맞춘 촬영감독이다. 카메라를 잡은 쿠타르를 내세운 것은 <경멸>이 시나리오 작가인 폴과 카미유의 부부싸움이 아닌, 그가 참여하는 시네마에 방점을 찍을 것이라는 예상을 가능케 한다. 한걸음 더 나아가 쿠타르의 카메라 워크에서 고다르의 영화에 대한 자세를 엿볼 수 있다. 노출을 점검한 후 쿠타르는 카메라를 왼쪽으로 돌린 *panoramique à gauche* 다음, 관객과 시선이 마주치도록 고개를 숙인 *panoramique vers le bas*다. 붐 마이크 역시 프란체스카가 아닌 카메라의 방향을 따라간다.(그림4) 이윽고 카메라는 관객을 응시한다, ‘내려다본다’.²¹⁾

20) Jean-Luc Godard, *Godard par Godard: Les Années Karina (1960 à 1967)*, Flammarion, Paris, 1985, pp.81-82.



[그림 3, 4] 오프닝 시퀀스의 마지막 순간

오프닝 시퀀스의 초중반부에서 배우와 촬영스태프를 바라볼 수 있었던 관객의 위치는 영화 속 영화의 주인공인 올리시스의 운명을 내다보는 신들과 유사하다. 관객은 영화촬영 중이라는 사실을 알고 있다. 신은 사람이 어디 있거나 파악할 수 있지만, 사람은 신의 임재를 깨닫지 못하는 것처럼, 관객은 배우나 스태프의 행동을 보고 있지만, 그들이 관객의 존재를 알 수는 없다. 이때 관객은 완벽하게 숨어서 voyeurisme 모든 것을 보는 신적인 전지적관람 omniscient 시점을 획득한다.

그러나 관객은 올리시스의 인생을 좌우하는 신들과 다르다. <경멸>의 촬영 현장에 어떠한 방식으로든 간여할 수 없다. 목격하고 있는 순간은 이미 과거이기 때문이다. 관객은 바라보고 정보를 획득할 수 있을 뿐, 등장인물이나 스태프와 소통할 수 없다. 이때 감독의 부재가 떠오른다. 이 장면에서 관객은 촬영 현장을 총괄하고 있는 감독, 고다르를 볼 수 없다. 관객에게 보이지 않지만, 프레임 안팎에 자리하고 있는 배우와 스태프들은 감독의 임재를 알뿐만 아니라, 그의 지시와 명령에 따른다. 즉 우리가 보고 있는 이 장면에서, 보이지 않는 감독의 능력 pouvoir은 신에 근접한다. 따라서 이 때 드러나는 관객-감독-신의 상관관계는 다음과 같은 식으로 산출가능하다.

21) 파스칼 비브네는 이 순간을 “현장 보도처럼 완전히 사실적인 첫 번째 시선은 역설적으로, 20세기 관객의 마음속에서 근본적으로 시네마 자체였던 시네마스코프 카메라를 역설적이게도 하나의 신비한 사물로 변형시킨다.”고 설명한다. Pascal Vimenet, *op.cit.*, p.43.

Formule 1: 관객(시선)+감독(행동)=신(시선+행동)

이 시퀀스의 마지막 순간, 관객은 자신이 가지고 있던 신적인 시선을 상실한다. 카메라가 방향을 틀어 대상이 아닌 관객을 향하기 때문이다. (그림4) 카메라는 상대방이 모르는 상태에서 바라본다는 관음증적 시선의 주체인 관객을 응시한다. 관객은 신의 위치에서 급격히 땅으로 떨어진다. 카메라와 시선을 일치시키기도 어렵다. 카메라가 영화를 보고 있는 나의 존재를 알고 있기 때문이다. 시선의 우위가 형성했던 관객의 권력은 이렇게 해체된다.²²⁾ 쿠타르는 카메라를 통해 관객을, 그것도, 내려다본다. 마치 고다르가 날카로운 잣대로 영화를 평가하려는 ‘지적인’ 관객들의 위에 있다고 말하는 듯 보인다. 관객의 욕망은 감독과 지적 경쟁에만 머무르지 않는다.²³⁾ 당대 최고의 섹스심벌이었던 브리짓트 바르도의 몸이 대표적이다.

2.2. 벗은 몸의 경제학

훔쳐보기가 좌절된 이후, 관객은 새로운 자세로 관람을 시도한다. 브레히트를 추앙하던 고다르의 의도대로 관객은 영화와 거리를 두며 *Verfremdungseffekt* 지적인 관람자가 되려한다. 하지만, 관객의 노력은 카미유를 연기하는 바르도의 맨몸이 침대 위에 드러나면서 무너진다. 폴과 카미유가 침대 위에서 대화를 나누는 시퀀스다. 모든 사건이 발생하

22) 수잔 헤이워드는 관음증과 페티시즘을 같은 선상에 놓고서 “남성이 성적 차이(자신과 여성, 성적 타자)에 대한 자신의 공포와, 그가 그 차이(남성은 여성이 페니스가 없는 것은 ‘그녀’가 거세되었기 때문이라고 가정한다)의 결과라고 느끼는 거세 공포에 대처하기 위해 채택하는 두 가지 전략이라고 본다.”라고 설명한다. 수잔 헤이워드, 『영화사전: 이론과 비평』, 한나래, 1997, 46쪽.

23) “시네마는 우리의 시선을 우리의 욕망과 일치하는 세계로 대체한다. <경멸>은 그런 세계의 이야기다.” 오프닝 시퀀스의 목소리가 인용하는 앙드레 바쟁의 말이다. 그러나 실제로 이 인용구는 바쟁이 아닌 미셸 무를레가 한 말이다. Michel Mourlet, « Sur un art ignoré », *Cahiers du cinéma*, No.98, août 1959; *Sur un art ignoré*, La Table ronde, Paris, 1965, pp.42-43.

기 전 부부의 애정상태를 보여주는 이 시퀀스는 시간상으로도 맨 앞에 위치한다. 침대 위에서 폴은 카미유에게 말한다. “4시에 치네치타로 와. 난 그 미국인과 할 얘기가 있거든” 미국인 영화제작자 프로코슈를 만난다는 대사다. 오프닝 시퀀스에서 책을 읽으며 걷던 프란체스카는 본 대화 시퀀스 다음에 이어지는 시퀀스(이하 ‘시퀀스1’로 표기)에서 폴을 만나 프로코슈에게 안내한다. 따라서 폴과 카미유의 침대 시퀀스를 ‘프롤로그 시퀀스’라고 부를 수 있을 것이다. 이 시퀀스에서 관객의 눈길을 끄는 것은 단연 바르도의 벗은 몸이다. 그녀가 <경멸>에서 맡고 있는 역할은 아직 드러나지 않았다. 이름도 모른다. 오프닝 시퀀스에서 그녀의 출연 여부만 알 수 있었을 뿐이다. 그러나 그녀의 역할에 대한 정보는 그다지 중요하지 않다. 이 순간 중요한 것은 바르도의 몸뿐이다.

<경멸>의 사건은 크게 두 가지 축으로 진행된다. 하나는 영화 속 영화 <율리시스>의 제작이고, 또 하나는 폴-카미유-프로코슈 사이의 사랑과 경멸이다. 고다르는 <율리시스>를 둘러싸고 예술/작가 시점의 랑과 자본/상업 시선을 가진 프로코슈를 대비시킴으로써 시네마에 대한 생각을 드러낸다. 프리즈 랑이자, 영화 속 감독인 랑은 영화계와 영화창작, 감독의 지위, 제작자와 관계 등 시네마에 대한 고다르의 생각을 대변한다. 반대로 프로코슈는 고다르가 <경멸>을 진행하면서 수없이 부딪혔던 공동제작자들의 모습이 반영되어 있다. <경멸>은 고다르 영화 중에서 가장 많은 예산이 투입된 ‘상업적’인 영화다. 제작비는 <네 멋대로 해라>의 12배에 달하는 500만 프랑이었다. 그러나 예산의 상당부분이 바르도를 비롯한 주연배우들의 출연료로 사용되어 제작비가 넉넉하진 않았다.²⁴⁾ 더구나 전작인 <소총수들 Les Caranibiers>(1963)이 흥행에 실패하면서 고다르는 연출 권한을 위협 받고 있었다. 프롤로그 시퀀스를 포함한 3개

24) 바르도는 <경멸>의 합류에 대해 “멋져요! 제가 막 누벨바그에 합류했어요.”라고 말했다. 하나의 작품에 참여한 것이 아니라, 시네마라는 당대의 흐름을 의식한 반응이다. Elie Castiel, «Le mépris, de Jean-Luc Godard», *Séquences*, No.195, mars/avril 1998 p.15에서 재인용

시퀀스는 <경멸>의 1차편집이 끝난 후 제작자의 상업적 요구에 의해 추가로 촬영되었다.²⁵⁾ 제작자는 프로코슈의 대사 “섹스 이상의 그 무엇...”처럼 바르도의 빗은 몸을 추가하길 원했다. 자본으로서 영화의 속성이 영화의 내용에 영향을 준 셈이다.

폴과 카미유의 침대 위 대화를 엿듣는 관객은 바르도의 몸을 훑쳐보는 자로 전환한다. 옷을 입지 않은 카미유는 폴에게 자신의 신체 부위를 하나씩 언급하며 사랑하느냐고 묻는다. 육체를 파편화하고, 그 일부에 과잉된 의미를 부여하는 페티시즘적 접근이다. 페티시즘에서 집착의 대상은 남근 phallus과 유사한 역할을 한다. 폴에게 카미유는 마치 남근 자체인 것처럼 보인다. 폴은 “완전히, 다정히, 비참하게 널 사랑해 Je t’aime totalement, tendrement, tragiquement”라고 말한다. 이후 둘은 대사처럼 온전한 사랑에서 비극적인 사랑으로 흘러간다. 폴의 운명은 포세이돈의 시련과 아테나의 도움 사이에 흔들리는 올리시스와 유사해진다.

몽타주 형태로 삽입되어 있는 회상은 <경멸> 내러티브에서 활용하는 시각적 방법론 중 하나다. 발생했던 사건들이 인물의 상상처럼 삽입되는 미장아빔의 일종이다. 모든 회상은 한결같이 카미유의 모습을 담고 있다. 아파트에서 폴과 카미유가 싸우는 과정에서 삽입된 몽타주 시퀀스 montage-séquence를 예로 들어보자.²⁶⁾

25) Michel Marie, *Le Mépris Jean-Luc Godard*, p.20. 추가된 시퀀스는 모두 바르도의 성적 매력에 초점을 맞추고 있는데, 프롤로그 시퀀스를 찍은 이는 촬영감독인 쿠타르가 아니었다. «Interview with cinematographer Raoul Coutard», in DVD *Contempt*. The Criterion collection, 2002

26) 몽타주 시퀀스는 유사한 의미를 갖는 플래시 쇼트 plans-flashes로 대체할 수 있다. 둘을 구분하는 것은 큰 의미는 없으나, 전자가 음악을 포함하고 상대적으로 길다는 여감을 준다. 스리주엘로는 해당 장면들을 플래시 쇼트라고 불렀다. Marc Cerisuelo, *Le Mépris*, Les Editions de la Transparence, La Chapelle-Montligeon, 2006, p.48.



[그림 5-13] 몽타주 시퀀스 (왼쪽 상단에서 오른쪽 하단순)

무엇보다 시선을 끄는 것은 (제작자 요구에 의해 추가 촬영된) 카미유의 누드다. 1분 47초 동안 10개 쇼트로 조립된 이 시퀀스는 카미유의 벗은 몸에서 시작하고 끝난다(그림 5의 반복). 몽타주는 카미유의 다양한 모습으로 이루어져 있다. 프로로그 시퀀스의 대사처럼 신체 일부가 보이기도 한다(그림 8, 12) 격렬하게 다투던 현실과 달리, 몽타주 시퀀스에 깔려 있는 폴과 카미유의 독백은 차분하다. 어떤 장면은 이미 본 것(그림 9, 13)이고, 또 어떤 것은 보지 못한 장면(그림 6, 7, 10, 11)이다. 이 몽타주 시퀀스를 마주하는 시점에서 관객은 보지 못한 이미지를 폴 또는 카미유의 ‘회상’으로 간주할 수밖에 없다. 앞에서도 유사한 몽타주 시퀀스가 존재했기 때문이다. 그런데 이 몽타주 시퀀스로부터 35분 38초 후, 프로코슈의 빌라 옥상에서 노란가운을 입은 카미유와 대화하고 있는 폴의 모습이 등장한다.(그림 11) 이는 몽타주 시퀀스가 제시된 시점에서 회상이 아닌 미래, 즉 플래시 포워드다. 프로코슈와 키스하는 장면을 목격한 폴이 “왜 나를 경멸하지?”라고 묻지만 카미유는 답하지 않는다. 돌이킬 수 없는 파국의 지점을 몽타주 시퀀스가 예언했던 셈이다.

2.3. <경멸>의 미장아빔 구조

촬영이 진행되는 배 위에서 폴은 “오디세이는 부인을 사랑하지만 그 부인은 그렇지 않다”고 카미유에게 말한다. 프로코슈의 율리시스 부부 관계 해석을 그대로 따라한 것이다. 이것은 결국 폴 부부의 현실이 되고 만다. 영화 <경멸>은 ‘이별 편지 > 카미유의 죽음 > 폴과 랑의 인사 > 영화 촬영’으로 이어지며 마무리된다. 폴이 카미유가 남긴 편지를 읽을 때, 그녀의 교통사고 장면이 오버랩된다. 폴은 (부음을 전하는 전보처럼 보이는) 편지를 읽고 있는 프란체스카에게 인사한다. 그녀는 폴의 인사를 못 본 척한다. 랑은 폴의 것이 아닌 자신의 시나리오를 가지고 <오디세이>를 찍고 있다. 폴은 아무 것도 갖지도, 남기지도 못한 셈이다. 폴은 로마로 돌아가 다시 희곡을 쓰겠다고 랑에게 말한다. 랑은 10년 만에 고향과 마주하는 율리시스 장면을 찍는다. 율리시스가 바라보는 바다 저편을 향해 카메라가 멈출 때, 랑은 “조용히 Silence”라고 외친다. 고다르가 연기하는 조감독은 이탈리아어로 감독의 말을 반복한다. ‘FIN’이란 자막이 뜬다.

이렇게 <경멸>이 완료되면, 비로소 미장아빔의 구조가 완성된다. <경멸>과 현실, <오디세이>와 영화 속 현실, 회상과 예언, 영화와 관객의 관계가 심연 속으로 반복되며 사라지듯 포개진다. 먼저 가장 안쪽에는 영화 속 영화인 <오디세이>가 자리하고 있다. 이를 Film b라고 하자. 우리는 랑이 찍은 것으로 되어 있는 Film b의 몇 장면을 볼 수 있다. 시사회 시퀀스에서 포세이돈, 아테나 등의 신상, 율리시스, 페넬로페, 세이렌 등 인물이나 요정의 모습이 대표적이다. Film b는 행동, 색채 모두가 현실보다 과장되어 있다. <경멸>에는 또 하나의 층위가 있다. 이 Film b를 만드는 과정 즉 시네마 세계를 다루는 Film B다. 이는 <경멸> 스토리의 대부분을 이루며 허구로 꾸며진 세계, 디에게시스다. 상업영화를 만들고자 하는 프로코슈와 예술영화를 추구하는 랑, 폴과 카미유의 부부관계가 Film B에 속한다. 고다르는 여기에 새로운 층위를 더한다. 영화 <경멸>

을 찍는 세계, 즉 Film a다. 현실을 포착한 오프닝 시퀀스가 대표적인 Film a다. 그리고 모두를 아우르는 것이 Film A, 즉 <경멸>이라는 영화다. 이를 도식화하면, 아래와 같다.

$$\text{Formule 2: Film A} = \text{Film a} + (\text{Film b} + \text{Film B})$$

<경멸> = <경멸> 제작-현실 + (<오디세이> + <오디세이> 제작-허구)

Film b와 Film B의 합을 괄호로 묶은 까닭은, 이 둘만으로도 한편의 완벽한 영화에 대한 영화를 이루기 때문이다. 그러나 고다르는 Film a를 맨 앞에 덧붙임으로써, <경멸>의 내러티브 구조만이 아니라, 이 영화를 바라보는 관객의 태도를 변화시킨다. 관객은 Film a가 허구인 줄 알고 바라보았으나, 쿠타르가 운용하는 카메라에 의해 오히려 목격 당하는 처지에 놓이기 때문이다. 시각적 주체가 바라봄을 당하는 객체로 전환하는 현상이 발생한 것이다. 이때 2018년 현재 <경멸>을 바라보는 관객과 1962년에 <경멸>을 찍던 영화인들의 경계는 사라진다.²⁷⁾

3. 소설 『경멸』의 미장아빔

3.1. 고대 소설과 현대 소설

영화 <경멸>의 내러티브 핵심이 오프닝 시퀀스로 유발된 독특한 미장아빔이라면, 소설 『경멸』은 소설 속 영화인 <오디세이>에 대한 인물들의 엇갈린 해석이 미장아빔을 이룬다. 우선 호메로스의 율리시스와 제임

27) 이는 폰티가 말하는 ‘감각하는 주체’와 ‘감각된 것’이 조화를 이루는 삶, 즉 작품이라는 대상과 그것을 바라보는 이성적 주체 사이 경계가 무너져 혼재되는 현상학적 조화의 지각 과정과 유사하다. 메를로 폰티, 『간접적인 언어와 침묵의 소리』, 김화자 역, 책세상, 2005년, 118쪽.

스 조이스 James Joyce의 리오폴드가 대립각처럼 서있고, 시나리오 작가인 리카르도가 전자, 감독인 레인골드가 후자의 편에 가깝게 서 있는 형태다.²⁸⁾ 또 자신과 아내의 관계가 조이스-레인골드가 분석한 율리시스-페넬로페와 유사하단 사실을 알아가는 리카르도의 이야기가 또 다른 층위를 이룬다. 레인골드의 작품 분석이 마치 예언처럼 리카르도의 현실과 맞아 떨어지면서, 『정열』은 고대소설과 현대소설, 영웅과 아내, 인물과 소설 속 인물, 감독과 시나리오 작가의 관계가 미장아빔 형태로 서로를 거울처럼 비춘다.

호메로스에 의하면, 이타카의 영주인 율리시스는 트로이 목마를 고안해 전쟁을 승리로 이끈 영웅이다. 포세이돈의 미움을 산 그는 바다에서 모험을 거듭하다 고향에 겨우 돌아온다. 트로이전쟁 10년까지 도합 20년간 율리시스가 집을 비운 사이, 왕비 페넬로페는 수많은 구혼자들에게 시달리고 있었다. 시아버지의 수의를 다 짤 때까지 기다리라며 시간을 끌지만, 이내 하녀가 비밀을 누설한다. 변장하고 궁궐로 들어간 율리시스는 아들 텔레마커스의 도움을 받아 자신만이 쓸 수 있는 강궁으로 구혼자들을 무찌른다.²⁹⁾ 큰 틀에서 율리시스의 귀환은 전형적인 영웅담이다. 그런데, 신화를 들여다보면, 꼭 그렇지만은 않다. 율리시스는 힘이 아닌 교활한 지성 *intelligence rusée*이 강점이다. 그는 간계와 변장의 대가다. 율리시스는 정정 당당한 싸움보다는 상대를 속이는 일이 능하다. 고난이 닥칠 때마다 지혜의 여신 아테나가 그를 돕는다는 점도 이를 방증한다. 동시에 냉정한 판단을 내리기 보다는 분노하는 감정에 충실하기 일쑤다.

조이스의 『율리시스』는 레인골드처럼 율리시스와 페넬로페의 사랑에

28) 호메로스와 조이스의 작품은 많은 번역본이 존재한다. 다음은 가장 최근에 발행된 번역본이다. 호메로스, 『오뒷세이아』, 천병희 역, 숲, 2015; 제임스 조이스, 『율리시스(제4개정판)』, 김종건 역, 어문학사, 2016.

29) 오디세우스의 어원 해석 중에는, ‘화가 난 être irrité’, ‘화내는, 사이가 틀어진 se fâcher’, ‘미움을 받은’ 등 의미를 가진 *óδυσσομαι*와 연결되어 있다는 주장에 있다. *Petit Larousse des mythologies*, Larousse, Paris, 2007, p.112.

대한 의심의 눈초리를 던진다. 1904년 6월 16일 아일랜드의 더블린이 배경인 조이스의 소설은 리오폴드(율리시스)와 몰리(페넬로페)의 캐릭터를 전혀 다른 형태로 변주해 놓았다. 20년 동안 정절을 지켰던 페넬로페는 남편이 경멸하는 젊은이와 정사를 즐기는 가수 몰리가, 영웅 율리시스는 아내의 외도를 알고서도 말 한마디 못하는 소심한 리오폴드가 된다. 『경멸』의 영화감독 레인골드는 조이스의 부부 관계 해석을 자신의 영화 <율리시스>에 대입하고자 한다. 율리시스의 영웅심리보다 사랑의 모호성에 초점을 맞춘 것이다. 그는 율리시스가 고향에 돌아가고 싶어 하지 않았을 것이라 가정한다.

호메로스의 『오디세이아』가 ‘영웅 héros - 변함없는 사랑 fidélité’을 지향한다면, 조이스의 작품은 오히려 ‘반영웅 anti-héros - 부정 infidélité’을 내포한다.³⁰⁾ 레인골드는 호메로스 작품의 이면에 있는 율리시스의 감정이 조이스의 리오폴드와 유사하다고 말한다. 호메로스 작품의 맥락은 분명 영웅 - 변함없는 사랑이지만, 그 안에 담겨 있는 율리시스의 행동은 반영웅 - 부정에 가깝다. 페넬로페와 사랑 역시 의심이 갈만한 지점이 없지 않다. 성혼 단계부터 둘은 그렇게 뜨겁지 않았다. 율리시스는 스파르타 왕 이카리오스의 딸인 페넬로페와 결혼하고자 했다. 이를 위해 헬레네의 결혼을 활용한다. 헬레네는 이카리오스의 형제인 틴다레오스의 딸이다. 많은 구혼자들이 헬레네를 얻고자 했다. 율리시스는 틴다레오스에게 헬레네의 배우자가 정해지면, 어떠한 재난으로부터 보호하겠다는 맹세를 구혼자들에게 받도록 제안했다. 후일 파리스가 헬레네를 유괴했을 때, 메넬라오스를 도운 것도 이 맹세 덕분이었다. 틴다레오스는 감사를 표하는 마음으로 페넬로페를 율리시스에게 주도록 이카리오스에게 말한다.³¹⁾ 그러나 결혼을 못마땅해 한 이카리오스는 둘이 떠나는 길을 막아

30) 호메로스의 율리시스에 대한 해석은 고향과 평화, 정숙한 아내, 계승자인 아들을 되찾고, 최후에 다가올 부드러운 죽음을 맞는 것이다. 이재호, 『세계문예사조사』, 을유문화사, 1990, 24-26쪽.

31) 헬레네가 납치된 이후, 아가멤논이 지휘하는 그리스군대가 구성되지만, 율리시스는 미친척하며 참전을 회피하다가 팔라메데스에게 거짓을 간파당한 후에야 합류한다.

서기도 한다. 뜨겁게 사랑하는 연인이 가족이나 운명을 거스르는 여타 신화 속 사랑과는 다소 거리가 있는 밋밋한 결혼이다. 심지어 올리시스는 10년이라는 모험 기간 동안 다른 이와 사랑(칼립소 7년, 키르케 1년)에 빠져 있었고, 매번 자식까지 낳았다.³²⁾

3.2. 소설과 소설 속 현실

레인골드가 생각하는 영화는 “아내를 사랑했으나 아내에게 사랑 받지 못한 그런 남자에 대한 얘기”를 다룬 심리물이다.³³⁾ 그는 프로이트 이론을 빌어 설명한다. “<오디세이>는 부부 사이의 권태와 인간의 내면을 다룬 이야기에 지나지 않아요. 올리시스는 아내에 대한 싫증을 10년이란 세월이 지나 겨우 극복할 수 있었고, 자기가 아내를 싫어하게 된 원인이 된 자신의 입장을 그대로 받아들임으로써 승화를 거둘 수 있었던 겁니다.” 리카르도는 레인골드의 생각에 격렬하게 반대한다. “호머가 표현한 그대로 받아들이는 것이지, 숨겨진 다른 의미를 해석하고 분석할 필요는 없지요.” 리카르도의 이 같은 자세는 에밀리아와 관계에서도 여실히 드러난다. 리카르도는 그녀의 행동에 숨겨 있는 의미를 파악하려하지 않는다. 그가 레인골드와 에밀리아 양측과 멀어지는 것도 같은 이유 때문이다.

실은 레인골드의 말을 듣자마자, 리카르도는 “나와 에밀리아의 관계는 곧 아내를 사랑했으나 아내에게 사랑 받지 못한 남자의 경우가 아닌가”라고 생각했다. 작가로서 인정받지 못하기 때문에 시나리오 작업을 ‘경멸’했던 리카르도는 레인골드와 만난 이후, 자신에게 닥쳐온 ‘경멸 받음’이라는 현실을 거부하고자 글쓰기에 저항한다. 리카르도의 분열된 심리는 소설 속의 현실과 소설 속의 영화를 연결하는 고리가 된다. 시나리

32) 올리시스가 죽은 후 페넬로페는 남편과 마법사 키르케 사이에서 태어난 아들 텔로고노스와 결혼했다고 전해진다.

33) 한편, 제작자인 바티스타가 만들고 싶은 <오디세이>는 “실오라기 하나 걸치지 않은 사랑스러운 여인들이 목욕하고, <킹콩>처럼 거대한 거인 폴리페우스가 등장하는” 미국식 스펙터클 영화다.

오 작업을 시작하려던 리카르도는 “일해야 하는데”를 중얼거릴 뿐 아무 것도 하지 못한다. 이때 그의 마음속에 떠오른 연속된 상념들은 시간적으로 독특한 구성을 하고 있다(번호는 필자 추가).

1. 영화로 제작하려면 오디세이를 보통 대학살 스타일로 만들지 않으면 안 되겠네.
2. 시나리오가 완성되면 다른 때처럼 이 책도 다른 책들이 꽂힌 책장으로 돌아가겠지.
3. 그러나 몇 년 안에 다시 다른 영화 시나리오를 쓰기 위해 이 책장을 뒤지게 되면 지금 일이 생각나서 이런 말을 중얼거리겠지.
4. ‘맞아 그렇지 그래, 내가 레인폴드와 시나리오를 썼을 때 일이지. 그래, 하지만 결국 그 뒤에 한 건 아무것도 없어. 올리시스, 페넬로페, 사이클로프스, 키르케, 세이렌에 대해서 아침저녁으로 매일 몇 달이나 이야기를 주고받았지만 결국 한 건 아무것도 없었지. 왜냐, 그거야 제작비가 충분하지 않았으니까’

먼저 1에 해당하는 시간은 현재 리카르도가 타자기 앞에서 글쓰기를 주저하는 순간과 근접해 있다. 이를 ‘현재’라고 한다면, 2의 시점은 시나리오가 완성된 가상의 ‘미래’다. 그러나 3의 시간보다 앞에 있기 때문에 2는 프랑스어 시제에 따르면 미래보다 선행되는 미래인, 전미래 *future antérieur*에 해당한다. 그렇다면 3의 시점이 미래다. 4는 1과 2사이에 위치하는, 미래 시점에서 돌이켜보는 과거다. 시간을 오가며 상상하던 리카르도는 결국 시나리오 작업에 대한 염증이 에밀리아가 자신을 사랑하지 않기 때문에 발생했다는 결론에 도달한다. 그녀를 위해 일했는데, 그녀가 사랑하지 않는다면 일할 목적도 사라진다는 논리다.

레인폴드와 리카르도는 논쟁을 반복한다. 논리적으로 완벽하게 설득당했음에도 불구하고 리카르도는 올리시스에 대해 “그는 언제나 영웅이었고 용감한 전사, 왕이자 정직한 남편이었습니다.”고 말한다. 레인폴드

의 이야기 속에서 위엄도, 명예도, 쫓대도 없는 사람으로 전락한 올리스스를 받아들여 하지 않는다. 결국 리카르도는 레인골드에게 영화를 함께하지 못하겠다고 선언한다. 답답한 레인골드는 조이스가 쓴 『올리시스』를 읽었냐고 묻는다. 이에 리카르도는 자신이 이해한 대로 설명한다. 또 하나의 소설 속의 소설이다. 올리시스와 페넬로페의 상황을 설명해나 가던 중, 리카르도는 이 역시 레인골드의 생각과 유사하다는 사실을 깨닫는다. 그럼에도 불구하고, “당신은 조이스 같은分別이 없어 보여요.”라고 말하며 끝내 협업을 거절한다.

리카르도는 자신의 행동이 비논리적이라는 사실을 알고 있다. 그는 “어떤 행동을 하고 나선 늘 후회가 따르는 법인데, 이미 한 행동은 지난 것이고, 잊힌 생각들이 감정으로 변해 의식을 지배한다.”고 되뇌인다. 리카르도는 에밀리아를 바티스타의 차에 태워 보내는 실수를 했고, 결국 그 죄책감이 꼬리에 꼬리를 무는 회피로 그를 몰아간다. 완전히 마음이 돌아선 에밀리아와 싸우던 리카르도는 갑자기 레인골드가 내린 올리시스와 페넬로페의 관계 해석을 떠올린다.³⁴⁾ ‘기억해 보면 바티스타가 에밀리아를 유혹한 건 요 몇 달간 계속 기미가 있었던 건 아닐까. 나는 바티스타의 욕심을 알면서도 기회를 놓치지 않으려 모른 척 했는지도 모른다. 그렇다면 내가 그렇게 되도록 만든 게 아닌가.’ 이렇게 리카르도는 아내가 자신을 경멸한 이유를 깨닫지만, 이미 그녀는 바티스타와 함께 떠났다. 결국 올리시스의 본질에 대한 이해를 거부했던 리카르도의 자세는 에밀리아의 경멸을 유발하고, 둘은 헤어진다. 리카르도는 페넬로페에게 다가간 올리시스처럼 하지 못했다. 『경멸』의 결말에 이르러 작품해석 - 작품 - 현실의 연결고리는 이렇게 완성된다.

34) 영화 <경멸>에서 감독인 랑과 시나리오 작가인 폴의 올리시스 부부에 대한 관점은 소설과 다르다. <경멸>에서는 폴과 프로코슈가 오히려 올리시스는 페넬로페와 행복하지 않아 고향으로 돌아가기 싫어 10년 동안 여행을 했다고 주장한다.

3.3. 소설과 영화

모라비아의 『경멸』을 원작으로 하는 고다르의 <경멸>은 문학과 영화의 표현 방식 차이를 잘 드러낸다. 각본이건 시나리오건 각각 연극화와 영화화를 위해 작성된 문학물이다. 그러나 둘의 위상은 상당한 차이가 있다. 연극에서는 작가가 연출가보다 중요한 반면, 현대 영화에서는 감독이 시나리오 작가보다 중요하다. <햄릿>을 셰익스피어의 작품으로, <타이타닉>을 제임스 카메론의 영화로 생각하는 것과 같은 논리다. 감독이 시나리오를 집필한 영화 <경멸>에서는 노골적으로 드러나지 않았지만, 소설 『경멸』에서 리카르도가 영화 집필을 거부하는 숨겨진 이유도 작가의 위상과 연결되어 있다. 리카르도는 영화의 시나리오 작가에 대해서 자세히 언급한다.

(...) 주로 플롯을 구성해 영화 제작을 돕는다. 시나리오의 줄거리에 따라 배우들이 주고받는 대사, 연기, 카메라 촬영에 대해 자세히 기록한다. (...) 감독 다음으로 중요한 역할을 하지만, 이제껏 영화 역사에서는 항상 눈에 띄지 않는 부수적인 존재에 지나지 않았다. (...) 남의 성공을 위해 피나는 노력을 제공하는 역할이고, 영화의 성공과 실패의 성패를 조우하는 데 영향력이 막대한데 제작자, 감독, 배우들의 이름이 인쇄된 포스터에 이름 한 자 끼지 못하는 게 바로 시나리오 작가의 현실이다. 이런 관행은 당연하고 흔하며, 내가 다음과 같이 말할 수는 절대 없다. “이 영화를 만든 사람은 바로 납니다.”

리카르도는 감독이 영화에 서명을 할 수 있는 유일한 사람인 반면에, 시나리오 작가는 돈을 벌기 위해 일한다고 생각한다. 그래서 자신을 ‘노예와 같은’ 노동자라고 말한다. 문자 텍스트인 시나리오를 영상 텍스트로 전환하는 작업 중 많은 변화가 발생한다. <경멸>에서 프로코슈가 러시필름에 대한 시사회를 마친 후 화를 낸 것도 같은 이유다. 그는 필름

통을 던지며 “당신은 나를 기만했소. 시나리오대로 촬영하지 않았단 말이요”라고 소리친다. 그러나 랑이 시나리오를 고친 게 아니라는 사실을 깨닫는다. 그래도 “영상에서는 왜 다르게 표현하지 않았습니까?”라고 묻는 프로코슈에게 랑은 “시나리오에는 인쇄매체이고 영화는 영상매체니까요.”라고 답한다.

유사한 소재와 인물 그리고 자기반영성과 미장아빔 구조를 가지고 있지만, 소설 『경멸』과 영화 <경멸>의 내러티브 방식은 확연한 차이를 보인다. 『경멸』은 문학작품에 대한 서로 다른 해석, 소설 속 소설의 인물과 소설 인물의 우연한 합일이라는 미장아빔을 통해 인물의 심리를 묘사하는 데 치중한다. 소설에서 영화로 변형되는 과정에서 고다르는 모라비아식 미장아빔을 자신의 방식으로 풀어놓는다. <경멸>은 시각 매체의 특성을 살려 소설보다 인물 묘사에 대한 비중을 줄인다. 대신 영화를 다루는 영화로서, 영화와 영화를 만드는 시네아스트, 또 영화와 그 영화를 보는 관객의 관계를 재고한다. Formule 1과 Formule2로 정리한 것처럼, 카메라와 스태프를 노출한 오프닝 시퀀스의 미장아빔 의미 생성은 영화 내러티브의 위대한 진일보 중 하나로 꼽을 만하다.

결론

미장아빔은 전체 틀과 삽입된 틀 사이의 관계를 상기시키며 예술의 자기지시 문제를 제기한다. 작품만이 아니라 그 작품을 창작하고 있는 작가의 자기반영성, 또는 이를 관찰하는 관객의 위치나 지위에 대한 질문을 던지기도 한다. 일종의 ‘속임수’다. 인형 안에 더 작은 인형이 들어 있는 마트료시카 Matryoshka처럼 겹겹이 쌓여 있는, 다른 작품과 연결되는 미장아빔 구조의 작품을 보고, 듣고, 읽고 있는 관객은 가끔 자신이 어디에 위치해 있는지, 어느 층위를 즐기고 있는지 알 수 없게 되는 상황

이 펼쳐진다. 관객이 인물들과 동일시 identification를 거듭하며 이야기 속 세계로 빠져들 때, 미장아빔은 갑자기 모든 것이 생각한 것과 다를 수 있다고 말한다.³⁵⁾

한편 미장아빔은 작가의 생각을 독자에게 직접적으로 전달하는 도구로도 활용된다. 맥락과 사건을 통해 주제를 파악하는 일반적인 방식과 달리, 현실과 유사한 작가라는 인물의 말과 행동으로써 생각과 바람을 그대로 드러낸다. 미장아빔은 이 같은 자기반영성을 드러내는 가장 유용한 방법론 중 하나다. 미장아빔과 자기반영성의 조합은 작가/작품/관객의 경계를 무너뜨리고, ‘창작자-소비자’라는 가상 주체 *sujet imaginaire*를 형성하는 데 일조한다. 이러한 내러티브 방식은 필연적으로 쌍방향 소통을 지향하는 매체와 매체에 대한 이해도가 높은 수용자가 늘어나고 있는 현대 미디어환경과 결을 같이 한다.

모라비아와 고다르, 두 작가는 자신의 예술분야에 대한 자부심과 함께 내러티브의 방식 개발을 쉬지 않았다. 두 사람은 상대 예술장르 또는 작품에 대한 흥미로운 언급, 일종의 비하 발언을 남긴 바 있다. 모라비아는 “TV와 함께 영화는 소설의 광대한 영역을 어찌면 영원히 제거했다. (...) 그 수단의 부족함과 조잡함으로 인해 영사기가 정확하게 묘사할 수 없는 것들만이 소설에 남아 있다. (...) 영화와 TV가 소설에서 제거한 것은 현실의 객관적인 묘사라고 말할 수 있을 것 같다”고 했다.³⁶⁾ 고다르의 언급은 더욱 공격적이다. “모라비아의 소설은 상황의 현대성에도 불구하고 고전적이고 낡은 느낌이 많은 통속적이고 보잘 것 없는 대중소설이다. 그러나 우리는 종종 이런 류의 소설을 가지고 아름다운 영화를 만들 수 있다.”³⁷⁾ 고다르는 모라비아의 영화에 대한 언급을 알고 있었던 것처럼

35) 소설 『경멸』은 “나는 나의 이런 취미를 오래 이어가고 싶은 마음에서 이 추억을 글로 적어보려 했다.”라는 문장으로 끝난다. 이제껏 읽은 모든 내용들이, 화자인 리카르도의 회상이었다고 밝힌다. 처음에는 보이지 않았지만, 소설의 마지막에 이야기 모두를 담는 ‘액자’가 등장한 셈이다.

36) Alberto Moravia, *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano, 2000, p.289, 한형곤, 위의 논문, 166쪽 재인용

37) Jean André Fieschi, «Cinq à la zéro», *Cahiers du cinéma*, No.146, août 1963.

촬영스타일에 대한 언급에서 ‘현실성 그 자체’라는 표현을 사용하고, 프리츠 랑을 캐스팅했다.

‘미장아빔은 흥미로운(또는 흥미를 유발하는) 내러티브 방식’이라는 본 논문의 주장이 온전한 것은 아니다. 자크 데리다 Jacques Derrida의 “고유한 것 속에서, 그리고 고유한 것의 자체에서, 자신을 구성하는 타자 l’autre 안으로 들어가, 자신을 심연 속에 떨어뜨리고 스스로를 역전시키고 오염시키며 분열시키는 것”이라는 미장아빔에 대한 비판도 그 증거 중 하나다.³⁸⁾ 그러나 정체성을 잃을 수 있다는 불안감이 관객과 독자의 흥미를 자극할 수 있다는 반대 주장도 가능하다. 시네필-평론가 critique-cinéophile 출신 감독 고다르는 <경멸> 이전과 이후에도 꾸준히 영화에 대한 영화 또는 시네마를 다루는 영화를 찍었다. 영화를 언급하고, 관객이 이야기에만 함몰되지 않도록 다양한 내러티브 방식을 실험했다. 모라비아 역시 『경멸』 이후 소설을 다루는 소설, 『주의 L’attenzione』(1965)를 썼다. 영화 <경멸>이 공개된 이후 일이다. 『경멸』과 <경멸>은 인물과 독자(또는 관객)가 위치한 시공간의 경계, 가상과 현실의 간극을 뛰어넘어 인물을 변화시키고, 작품과 관객(또는 독자)의 관계를 재배치하는 미장아빔의 효과를 보여주었다. 어떤 면에서 창작자인 감독과 작가의 생각에도 일정부분 영향을 끼쳤을 수 있다. 『경멸』과 <경멸>의 사례는 미장아빔과 결합한 내러티브 창작이 창작자-작품-향유자의 긴밀한 관계를 형성하고 새로운 내러티브의 가능성을 유발할 수 있다는 점을 보여준다. 이미 55년 전에 이루어진 시도다.

38) Jacques Derrida, *Signeponge*, Edition du Seuil, Paris, 1998, p.188. 미장아빔은 표면적으로 자기 성찰로 나아가는 것처럼 보이지만, 반복되는 과정 중에서 자기 정체성이 해체되고 이타적인 것을 수용하게 된다. 따라서 기의, 기원으로 향하지 않고 끝없이 반복되는 재현인 미메스타이 mimeisthai에 머물게 된다. 또 모방의 대상이 되는 원본은 없고, 기표가 다른 기표를 대체하는 차연 différance만 남는다고 데리다는 주장한다.

참고문헌

〈단행본〉

알베르토 모라비아, 『경멸』, 정란기(역), 본복스, 2014.

Alberto Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano, 1954.

_____, *Le Mépris*, Claude Ponce(trad.), Flammarion, Paris, 1955.

제임스 조이스, 『율리시스(제4개정판)』, 김종건 역, 어문학사, 2016.

호메로스, 『오뒷세이아』, 천병희 역, 숲, 2015.

메를로 폰티, 『간접적인 언어와 침묵의 소리』, 김화자 역, 책세상, 2005.

수잔 헤이워드, 『영화사전: 이론과 비평』, 한나래, 1997.

이재호, 『세계문예사조사』, 을유문화사, 1990.

Alain Bergala, *Godard au travail les années 60*, Cahiers du cinéma, Paris, 2006.

Alberto Moravia, *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano, 2000.

André Gide, *Journal <1889-1939>*, Gallimard, Paris, 1975.

Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.

Jacques Derrida, *Signeponge*, Edition du Seuil, Paris, 1998.

Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Alain Bergala (ed.), Cahiers du cinéma, Paris, 1985.

_____, *Jean-Luc Godard Interviews*, David Sterritt(ed.), University Press of Mississippi, Mississippi, 1998.

_____, *Godard par Godard: Les Années Karina (1960 à 1967)*, Flammarion, Paris, 1985.

Michel Marie, *Le Mépris Jean-Luc Godard*, Nathan, Poitiers, 1990.

_____, *Comprendre Godard: Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Armand Colin Cinéma, Paris, 2006.

Michel Mourlet, *Sur un art ignoré*, La Table ronde, Paris, 1965.

Pascal Vimenet, *Le Mépris Jean-Luc Godard*, Hatier, Paris, 1991.

Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London & New York, 1984.

〈학술/학위논문, 기타자료〉

서대정, 『재현의 위기 시대의 메타 담론 연구: 영화의 자기 반영 미학을 중심으로』, 한양대학교 박사학위논문, 2007.

한형곤, 「모라비아의 소설론」, 『이탈리아어문학』 3권, 1996.

Chul-Hwan Roh, *Le Film sur le film, une nouvelle approche analytique. Son application à 2 films majeurs : La Nuit américaine de François Truffaut et Huit et demi de Federico Fellini*, Université Paris VIII, Thèse de doctorat, 2013.

Elie Castiel, «Le mépris, de Jean-Luc Godard», *Séquences*, No.195, mars/avril 1998.

Jean André Fieschi, «Cinq à la zéro», *Cahiers du cinéma*, No.146, août 1963.

Michel Mourlet, «Sur un art ignoré», *Cahiers du cinéma*, No.98, août 1959.

«En Ligne, Godard au travail avec Alain Bergala», *Cahiers du cinéma*, 18 janvier, 2007.

«Interview with cinematographer Raoul Coutard», in DVD *Contempt*. The Criterion collection, 2002.

Petit Larousse des mythologies, Larousse, Paris, 2007.

〈Résumé〉

Mise-en-abyme, une méthode de narration :
Etude comparative entre *Le Mépris* de
Jean-Luc Godard et *Il disprezzo* d'Alberto
Moravia

ROH Chul-Hwan

Une des caractéristiques du film est de constituer une narration complexe incluant des expressions visuelles par rapport aux autres arts narratifs. Il est difficile d'attirer l'attention du spectateur d'aujourd'hui selon la formule d'Aristote : début-milieu-fin. Les scénaristes des films de cinéma tentent de développer un nouveau style de narration. La mise en abyme est aussi un fruit de ces efforts.

Le terme « mise en abyme » est inventé par André Gide pour désigner le procédé littéraire ou artistique de répétition au travers du miroir, c'est-à-dire la reproduction de l'œuvre en son propre sein tel le livre dans le livre. En tant qu'une méthode de la réflexion, la mise en abyme existe sous plusieurs facettes.

Cette étude se penche sur les deux différentes narrations de style « mise en abyme » : *Le Mépris*(1963) de Jean-Luc Godard et *Il disprezzo* (1954) d'Alberto Moravia. Audébut des années 60 au moment où *Le Mépris* a été produit, la société française subissait un bouleversement dans ses modes de vie et de mentalité. *Le Mépris* est un long métrage adapté d'un roman *Il disprezzo*.

Ces deux œuvres traitent des événements et des histoires autour de la production du film *Odyssée*. Elles présentent une narration semblables

à la propre réflexion de l'auteur et à celle de l'œuvre dans l'œuvre néanmoins elles adoptent chacune une méthode distincte. Tandis que *Le Mépris* traite de la relation énigmatique entre le cinéma et la réalité, *Il disprezzo* esthétise l'interprétation du mythe du héros, Ulysse. Cette étude révèle les histoires propres au film et à la littérature.

주 제 어 : 미장아빔(mise en abyme), 자기반영성(réflexivité), 영화
<경멸>(*Le Mépris*), 소설 『경멸』(*Il disprezzo*), 장-뤽고다르
(Jean-Luc Godard), 알베르토 모라비아(Alberto Moravia)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

사후세계 여행담과 네르발의 『오렐리아』*

박 혜 영
(덕성여자대학교)

차 례

서론

1. 『아이네이스』와 『오렐리아』:
사후세계와 소통-통로-꿈

2. 『신곡』과 『오렐리아』:
사후세계 체험담과 서술의 모호성

3. 천계론과 『오렐리아』:

삶/사후세계 사이의 상응 관계

결론

서론

산채로 죽음의 세계에 들어갔다가 다시 살아온 인물은 그리스 로마 신화 속에서도 드물다. 베르길리우스Virgile의 『아이네이스』*L'Enéide*에는 트로이의 영웅 아이네아스 Enée의 사후세계 여행 일화가 담겨있다. 트로이 전쟁 패전 후 그는 일족을 태운 21척의 배를 이끌고 새로운 땅을 찾아 나선다. 바다 위를 표류하면서 우여곡절을 겪은 후 나폴리 부근 쿠마이에 도착한 아이네아스는 돌아가신 아버지에게 도움을 요청하고자 아폴론의 무녀 시빌레Sybille를 방문, 그녀의 안내로 사후세계로 내려가 아버지 앙키세스Anchise의 영을 만나고 돌아온다.

중세를 종합하고 르네상스의 문을 연 작가로 평가받는 단테의 『신곡』

* 본 논문은 2016년도 덕성여자대학교 교내 연구비 지원을 받은 논문임.

*La Divine Comédie*은 일인칭으로 서술되는 1300년 수난의 금요일부터 일주일간의 사후세계 여행담이다. 인생 절반을 산 35세에 혼란의 숲 속에서 길을 잃고 헤매던 단테에게 천국에 있는 베아트리체의 부탁을 받은 베르길리우스가 나타난다. 단테는 그를 안내자로 사후세계 여행을 떠난다. 지옥, 연옥을 사흘씩 다니며 그곳의 영들을 보고, 마지막 순간 베아트리체를 만나, 마지막 하루 동안 그녀의 안내로 천국과 그곳의 영들을 보게 된다.

과학자였던 스베덴보리Swedenborg(1688~1772)는 56세 나이에 천사들과 영들과 대화하고, 천국과 지옥을 방문한 신비적인 꿈들과 비전들을 경험한 이야기를 저서로 출간한 신비론자다.¹⁾

네르발은 베르길리우스의 『아이네이스』, 단테의 『신곡』, 스베덴보리의 천계론 같은 사후세계 여행담들을 『오렐리아』*Aurélia*의 모델이라 말한다. 『오렐리아』의 근원으로서 이 작품들의 상호텍스트성에 대한 기초 연구는 이미 많은 연구자들에 의해 이루어졌다. 또한 서로 다른 시각에서 이 작품들과 『오렐리아』의 관계에 접근한 연구들도 이루어졌다.²⁾

본 논문은 이제까지 이루어진 상호텍스트성 연구들과는 다른 사후세계 여행담이라는 시각에서 이들 작품들과 『오렐리아』의 관계를 재조명

1) 영계와 인간 간의 교류를 믿은 18세기 스웨덴 신비론자 스베덴보리의 사상은 발자크, 보들레르, 폴 발레리 같은 프랑스작가들뿐만 아니라, 영국의 윌리엄 블레이크나 코난 도일, 에머슨, 에이츠, 스위스의 칼 융, 남미의 보르헤스 등에게도 영감을 주었다고 알려져 있다. 발자크의 『루이 랑베르』와 『세라피타』, 보들레르의 상응 이론이 대표적 예이다.

2) 장 기욤Jean Guillaume은 『오렐리아』의 플레이야드판 주와 해설에서 『오렐리아』와 위 작품들과의 관계를 밝히고 있다. Nerval, *Aurélia*, dans *OEuvres complètes III*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993.

이후 *Aurélia* 에 대한 참조는 OE III 으로 표기함.

장 뤽 스타인메츠Jean-Luc STEINMETZ는 정신분석적 관점에서 위 작품들과 『오렐리아』의 관계에 접근하고 있다. Jean-Luc STEINMETZ, “Les Rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval”, *Littérature*, numéro 158, 2010 일루즈ILLOUZ는 위 작품들과 『오렐리아』의 관계를 과거의 모델들의 모방과 변형이라는 이중의 유희라는 시각에서 접근한다. Jean-Nicolas ILLOUZ, “Introduction à *Aurélia ou le Rêve et la Vie*”, dans *OEuvres complètes* de Gérard de Nerval, tome XIII, Classiques Garnier, coll. “Bibliothèque du XIX siècle”, 2013.

해보고자 한다. 네르발은 위 작품들을 자기가 따르고자 하는 “인간영혼의 연구들 *études de l'âme humaine*”의 본보기라 정의한다. 육신과 대립되는, 인간의 비물질적인 원칙을 나타내는 영혼 *l'âme*의 연구라는 정의는 산자가 가지는 사후세계에 대한 관심이 『오렐리아』의 중요한 열쇠임을 가리키고 있다.

위의 사후세계 여행담을 모델로 제시함으로써 네르발은 자신의 정신병 체험을 담은 『오렐리아』를 단번에 사후세계 여행담으로 위치시킨다.³⁾ 본 논문은 위의 모델 작품들과 『오렐리아』가 공통으로 가지는 사후세계 여행담 집필의 배경을 밝히고, 이 작품들의 어떤 점들을 네르발이 마지막 작품 집필의 등불로 삼았는가에 초점을 맞추고자 한다.

또한 『아이네이스』에 나타난 그리스, 로마 신화 속 사후세계, 『신곡』에서 드러나는 중세 그리고 르네상스 초입의 사후세계, 18세기 스페텐보리의 천계론에서 드러나는 사후세계의 특징을 알아봄으로써, 다른 시대 문화권에 속하는 사후세계 구조가 『오렐리아』에 어떤 이미지로 나타나며, 어떤 역할을 하는가를 밝혀내고자 한다.

1. 『아이네이스』와 『오렐리아』: 사후세계와 소통 통로-꿈

죽음 이후의 눈에 보이지 않는 세계를 어떻게 글로 그려낼 수 있을까? 『오렐리아』의 서두에서 네르발은 삶에서 죽음으로 이동하는 순간, 살아있는 자의 세계와 사후세계 사이의 경계선을 묘사한다. 네르발은 잠이 드는 순간을 죽음에 비유한다.

꿈은 제 2의 삶이다. 나는 비가시적인 세계와 우리를 갈라놓는
상아 혹은 빨의 문들을 전을 없이는 뚫고 지나갈 수 없었다. 잠의

3) Nerval, OE III, p.695

첫 순간들은 죽음의 이미지이다. 안개와 같이 흐릿한 무감각 상태가 우리 사고를 사로잡는다. 그러다가 우리의 *자아*는 다른 형태로 존재를 지속해 가는데, 그 정확한 순간이 언제인지 우리는 명확히 정의할 수 없다. 희미한 지하세계가 조금씩 밝아지고, 고성소(古聖所)에 거주하는 장중한 부동의 창백한 형체들이 그림자와 어둠으로부터 빠져나온다. 그러다가 그림이 형체를 갖추고, 새로운 빛이 비추이며, 기이한 이 유령들을 움직이게 한다. 영(靈)의 세계가 우리에게 열리는 것이다.

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible, Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'oeuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres; le monde des Esprits s'ouvre pour nous.⁴⁾

여기서 네르발은 삶 / 죽음의 관계를 의식 세계 / 꿈의 세계, 가시적인 세계 / 비가시적인 세계 사이의 대립성으로 파악한다. 잠 속의 꿈을 네르발은 죽은 영들이 거주하는 비가시적인 세계로 산자가 들어가서 사는 '제2의 삶'이라고 정의한다. 잠든 후 꾸는 꿈이란 살아있는 인간이 가시적인 세계에서 비가시적인 세계로 이행하는 것, 잠-꿈은 사후세계로의 여행인 것이다.

사후세계는 위 인용문에서 '희미한 지하세계', 영들의 세계로, 그곳에

4) *Aurélia*, OE III, p.695 밑줄은 본 논문에서 친 것임. les limbes의 원뜻은 가톨릭에서 예수가 태어나기 전에 죽은 영혼들이 머무는 곳으로 지옥의 가장자리를 지칭한다. 그러나 천국이나 지옥 또는 연옥 그 어디에도 가지 못한 영혼이 머무는 곳을 지칭하기도 한다.

는 죽은 영들이 ‘부동의 창백한 형체들’로 머무르다가 때로는 그림자와 어둠으로부터 빠져나와 새로운 빛 아래 움직이는 곳으로 묘사되어 있다. 이러한 사후세계 이미지는 그리스 로마 신화에서 유래한다.

그렇다면 고대 그리스, 로마 신화에서 사후세계는 어떤 구조의 공간으로 상상되는가를 살펴보자. 고대 그리스, 로마 신화에서 사후세계는 복수로 ‘Les Enfers’라 표현되는 지하세계이다. 모든 죽은 자들의 영혼이 가는 이 사후세계는 어두운 동굴을 통해 내려가는 먼 서쪽의 어두운 지하세계이다. 이런 신화 속 사후세계 구조는 시대에 따라 변해왔지만 전체적으로 보면 4개의 주요 지역으로 나뉜다. 땅에서 가장 가까운 에레보스⁵⁾ Erèbe⁵⁾, 악인들의 영혼이 벌을 받는 지옥 l’Enfer, 신들의 감옥이라 할 수 있는 타르타로스 le Tartare, 덕을 쌓은 영혼들의 행복한 거처인 엘리시온 들판 les Champs-Elysées이 그것이다.

타르타로스와 동의어로 쓰이기도 하는 에레보스는 지표면에 가장 가까운 곳, 영혼이 사후 즉시 가는 곳, 매장되지 못한 자들이 방황하는 곳이다. 또한 잠자는 동안 살아있는 자의 영혼이 가는 곳으로 여기에는 밤의 성, 꿈의 성, 잠의 성이 있다. 이곳은 죽음의 신 타나토스 la Mort ou Thanstos, 사후세계의 문을 지키는 머리 세 개 달린 개 케르베로스 Cerbère, 죽은 자들을 심판하는 유메니데스들 Les Furies ou Euménides이 거처하는 곳이다. 이렇게 고대 그리스 로마 신화에서 잠-꿈-밤-죽음은 같은 상상력의 연장선상에 존재하고 있으며, 네르발은 이러한 고대 그리스 로마 신화 속 상상력을 이어받고 있다.

그리스 로마 신화에서 죽은 영들은 지하의 사후세계에서 힘도 감정도 없는 과거의 그림자로 존재한다. 그러다가 산자들이 보통 땅에 피를 바치며 불러낼 때, 이들은 잠시 생명을 회복하고 움직인다.

위 인용문에서 밑줄 친 ‘상아 혹은 뿔의 문들’이라는 표현은 베르길리우스의 『아이네이스』에 나오는 표현이다. 앙키세스의 영은 아이네아스

5) 에레보스Erèbe는 지옥의 일부분으로 혹은 지옥 자체로 간주되기도 한다.

가 건설하게 될 찬란한 로마의 미래 영광과 그 후손들의 운명을 보여주며 격려한 후, 아들을 다시 산자들의 영역으로 보내주기 위해 지옥의 출구까지 바라다준다. 앙키세스가 아들을 바라다 준 삶의 세계로 나가는 출구는 바로 삶/죽음의 경계선이다. 『아이네이스』 6권에서 두 개의 ‘잠의 문’이 언급된다.

잠의 문에는 두 가지가 있다. 그 중 하나는 빨리 만들어졌다고 하는데, 진실한 그림자들에겐 쉽게 통과할 수 있는 출구이다. 다른 하나는 온통 번쩍이는 흰 상아로 만들어져있다. 그러나 망령들은 그곳을 통하여 거짓 꿈들을 하늘로 올려 보낸다.⁶⁾

Il y a aux enfers deux portes du sommeil ; l'une, dit-on, est de corne, par laquelle les Ombres vraies trouvent une issues facile; l'autre, brillante, faite d'un ivoire éblouissant de blancheur, mais par où les Mânes n'envoient vers le ciel que des fantômes trompeurs.⁷⁾

잠들고, 꿈꾸는 것이 사후세계로의 여행이라면, 이와 반대방향의 이동인 죽음의 세계에서 삶으로의 귀환 역시 『아이네이스』에서 꿈으로 묘사되고 있다.

『오렐리아』의 첫 문장에 나타나는 이러한 잠-죽음-꿈이라는 작품의 키워드들은 작품의 탄생 배경과 작가의 체험을 가리키고 있다. 1855년 1월 25일 밤 비에유 랑테르느가에서 죽은 채 발견되기 전 네르발이 마지막으로 남긴 미완성 작품이 『오렐리아』인 것은 잘 알려진 사실이다. 『오렐리아』에 나타나는 이러한 죽음 이후 인간 영혼과 사후세계에 대한 관심은 이 시기에 네르발이 갖고 있던 죽음에 대한 강박관념을 반영하고 있다.⁸⁾ 『오렐리아』는 그의 정신병이라는 실제 삶에서의 경험 없이는 이

6) 베르길리우스, 『아이네이스』, 천병희 옮김, 숲, 2004, 285쪽.

7) Virgile, *l'Enéide*, traduction par M. Rat, Garnier-Flammarion, 1965, p.150 장 기욤은 ‘portes d’ivoire ou de corne’가 *l'Enéide*의 위 구절에 대한 암시임을 지적한다. Aurélie, OE III, pp.1337~1338.

야기할 수 없다. 그에게 있어 두 번에 걸친 정신병 발작과 입원치료는 죽음의 경험이었다. 그 정신적, 사회적 죽음의 충격을 네르발은 『불의 딸들』 *Les Filles du Feu* 의 알렉상드르 뒤마에게 바치는 서문에서 이렇게 밝힌다. “몇 년 전 사람들은 내가 죽었다고 생각했고, 그(쥘 차넝)는 내 전기를 썼었지요. 몇 일전, 사람들을 내가 미쳤다고 생각했고, 당신은 내 정신의 묘비명에 당신이 쓴 가장 매력적인 몇 줄을 바쳤었지요.”⁹⁾

1853년 8월 27일부터 1854년 5월 27일까지 그가 입원했던 정신병원의 블랑슈 박사 권유로 네르발은 자기가 꾸 꿈들을 글로 옮겨쓰는 작업을 시작하였다고 알려져 있다. 그 후 이렇게 적은 꿈 이야기들이 프랑스 문학사상 문제적 작품인 『오렐리아』 탄생의 시발점이 된 것이다. 치유를 목적으로 의사에게 보이기 위하여 꿈과 환영을 옮긴 글을 일반 독자에게 선보일 작품으로 변모시켜 출간한 것이 『오렐리아』다. 사회적 매장을 당할 수도 있는 정신병이라는 그의 특이하고 불행한 경험에서 얻은 꿈과 비전 이야기들을 일반 독자들이 귀를 기울이고 흥미를 가질 수 있는 이야기로 전달해야했던 네르발은 『아이네이스』에서 그 가능성을 발견한다. 그것은 산자와 사후세계 영들이 소통하는 통로인 ‘꿈’을 통해 자신의 체험을 전달하는 것이다.

『오렐리아』 서두에서 네르발이 밝힌 모델 작품들에서 우리는 그의 작품구상을 읽을 수 있다.

스베덴보리는 이러한 비전을 『메모라빌리아』라고 불렀다. 그가 이러한 비전을 본 것은 잠보다 더 자주 몽상 덕이었다. 아펠레우스의 『황금당나귀』, 단테의 『신곡』은 인간 영혼에 대한 이러한 연구들의 시적인 모델들이다. 나는 이들을 본보기삼아 온통 내 정신의 신비 속에서 일어난 긴 질병에서 받은 인상들을 옮겨 적는 시도를 할 것이다.

8) 『오렐리아』는 1855년 1월1일 제 1부가 네르발의 생전에 발표되었다. 제2부는 1855년 1월 26일 네르발의 사망 후 2월 15일 유고를 편집하여 발표되었다.

9) “A Alexandre Dumas”, *Les Filles Du Feu*, OE III, p.449.

Swedenborg appelait ces visions *Mémorabilia*; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil; *l'Ane d'or* d'Apulée, la *Divine Comédie* du Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit.¹⁰⁾

사후세계 여행담이라는 모델 작품들의 공통점을 통해 네르발은 『오렐리아』가 정신병자의 헛된 망상이 아닌, 사후세계의 의미있는 체험담으로 받아들여지기를 꾀하고 있는 것이다.

아이네아스의 지하 사후세계로의 하강에 대한 암시는 『오렐리아』 마무리에 다시 등장한다.¹¹⁾

내가 통과한 이런 일련의 시련들을 나는 고대인들에게 있어서 사후세계로의 하강이라는 것에 비교한다.

Je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers.¹²⁾

『오렐리아』의 처음과 끝을 장식하는 사후세계로의 하강에 대한 암시는 네르발이 자신이 경험한 꿈과 비전들을 헛된 정신 착란 속 망상이나 환타즘이 아니라 자기 운명을 개척하기 위해 꼭 필요했던 시련과정으로 자리매김하고 그 과정들의 의미를 되찾고자 원했다는 것을 말해준다. 이것이 『아이네이스』나 『신곡』, 스베덴보리의 글 등 꿈을 통한 사후세계와의 소통을 나타내는 참조모델들을 본보기 삼아 네르발이 다다르고자

10) *Aurélia*, OE III., p.695.

11) 우리는 스타인메츠처럼 『오렐리아』의 도입부와 결말은 모든 다른 글들과 마찬가지로 맨 나중에 쓴 것이라고 추정할 수 있다. 그런 의미에서 이는 작품의 논리적인 구상을 보여준다. Jean-Luc STEINMETZ, "Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval", op.cit., p.107.

12) *Aurélia*, OE III, p. 750.

하는 내면의 목표이며, 동시에 『오렐리아』의 계획이다.

이외에도 우리가 주목해야 할 『아이네이스』, 『신곡』, 스베덴보리의 글들과 『오렐리아』를 잇는 숨겨진 끈은 이 작품들이 모두 작가들이 죽음을 앞두고 마지막까지 쓴 작품들이라는 것이다. 『아이네이스』는 기원전 1세기 베르길리우스가 죽기 전 11년간 쓴 작품이다. 『신곡』은 단테가 베르길리우스의 『아이네이스』를 염두에 두고 1308년부터 1321년 죽는 해까지 썼던 사후세계 여행담이다. 아이네아스는 사후 세계에서 다시 돌아온 후, 새로운 땅을 찾아 나선 자기 운명에 대한 불안과 불확신에서 벗어나, 확실한 소명의식을 가지고 적극적으로 자기 운명을 개척하여 로마 건국의 시조가 된다. 단테는 『신곡』에서 사회적인 소용돌이에서 멀리 떨어져, 가장 순수한 상태로 돌아와 자신의 과거 삶을 돌아보고 삶의 진정한 의미를 추구하는 마지막 불후의 명작을 남긴다. 네르발이 『오렐리아』에서 위 작품들을 간접적, 직접적으로 참조모델로 내건 것은 위 작가들처럼 그 자신이 죽음을 앞두고 혼신을 다하여 자신의 정신병-사후세계 체험담을 쓰면서 정신병으로 위기에 닥친 작가로서의 운명을 불확실성을 극복하고, 자기 삶의 진정한 의미를 회복하고자 함이라고 볼 수 있다. 부친의 영을 만난 후 아이네아스가 삶으로 복귀하는 장면으로 돌아가자.

그렇게 말하며 앙키세스는 아들과 시빌라를 그곳까지 바래다주
더니 상아 문을 통하여 내보냈다.

Anchise, tout en parlant, accompagne son fils ainsi que la
Sibylle, et les fait sortir par la porte d'ivoire.¹³⁾

아들을 삶으로 복귀시키기 위해서 앙키세스는 왜 그를 ‘상아의 문’, 즉 거짓된 꿈의 문으로 인도한 것일까? ‘상아의 문’을 통한 삶으로의 복귀는 사후세계에서 아이네아스의 행적을 ‘꿈속 행위’로, 꿈 중에도 ‘거짓된 꿈’으로 만들어버린다. 사후세계의 여행은 선택된 자의 신비한 경험

13) 베르길리우스, 『아이네이스』, op.cit., 285쪽 Virgile, *l'Enéide*, op.cit., p.150.

이다. 그러나 사후세계 여행담은 이성적인 판단을 하는 살아있는 독자들의 입장에서 완전히 신뢰할 수 없는 이야기, 상상해낸 이야기라는 판단을 피할 수 없다. ‘상아의 문’을 통한 귀환은 독자들의 이러한 의구심을 예상하고 피해가기 위한 문학적 장치라고 볼 수 있다. 게다가 네르발은 살아있는 자와 사후세계를 갈라놓는 경계선을 ‘상아 혹은 뿔의 문들’이라고 표현함으로써 잠-꿈을 통한 사후세계 체험담을 진실로도 혹은 거짓으로 해석할 수 있는 두 가지 가능성을 열어놓고 있다.

예문10)에서 네르발은 자신의 꿈들을 정신적인 질환에서 받은 인상이라고 밝히고 시작한다. 그러기에 출발점에서 그의 꿈들은 일반 독자들에게 상아의 문으로 나오는 거짓된 꿈으로 보일 것이다. 그러나 그것들을 독자들이 뿔의 문으로 나오는 영들과 소통한 진실된 꿈으로 받아들여지게 하는 것이 네르발의 목표다. 네르발이 ‘상아 혹은 뿔의 문’이라고 두 가지 가능성에 똑같은 비중을 둔 것은 건강한 독자가 정신질환자를 바라보는 시선을 알고 있으면서, 동시에 작품 『오렐리아』를 통해 다다르고자 하는 작품의 궁극적 목표점을 제시했기 때문이라고 볼 수 있다.

2. 『신곡』과 『오렐리아』:

사후세계 체험담과 서술의 모호성

네르발은 자신의 정신병 경험을 사후세계의 체험으로, 『새로운 삶』 *Vita Nuova*¹⁴⁾으로 정의한다. 이렇게 『새로운 삶』이란 상호텍스트는 사후의 비가시적 세계에 더 높은 가치를 부여하며, 이는 사랑하는 죽은 여

14) 단테의 최초작품으로 알려진 『새로운 삶』 *La Vita Nuova* (1293~1295년 사이에 집필 추정)에서 단테는 피렌체에서 9세와 18세에 단 두 번 만난 동갑내기 소녀 베아트리체에 대한 사랑을, 그녀가 요절한 25세 이후에도 영혼과의 관계까지 연장하며 노래한다. 그 주제를 발전시킨 것이 『신곡』 *Divina comedia* (1304~1321년)이다. 사후세계 여행담을 다루는 본 논문에서는 『새로운 삶』에 대한 분석은 다루지 않는다.

성과의 관계에서 비롯된 것임을 암시한다. 『신곡』은 천국의 베아트리체가 보낸 베르길리우스의 안내로 단테가 지옥, 연옥을 여행하고, 그녀의 안내로 천국을 보고 돌아와서 그 체험을 일인칭 서술형식으로 쓴 사후세계여행담이다. 『새로운 삶』, 『신곡』이란 상호텍스트성은 여인에 대한 사랑과 그녀의 죽음 이후 사후세계에서의 재회, 그리고 그녀에 의한 구원이라는 신플라톤 철학적인 색조를 띤 『오렐리아』의 전체 흐름을 말해 준다. 1부 1장, “이 『새로운 삶』은 내게는 두 단계로 이루어졌다”에서 시작되어, 1부 7장에서는 “처음에 그렇게 행복하던 이 꿈은 나를 굉장히 난처하게 만들었다. 그 꿈은 무엇을 의미하는 것이었을까? 나는 그 의미를 한참 뒤에야 알았다. 오렐리아가 죽었다”로 이어진다. 2부 6장에서 그녀는 여신으로 나타나 그가 받아야했던 시련들이 끝에 다다랐음을 알리며 그의 꿈의 의미를 설명하면서 그를 격려한다.

네르발이 정신병 와중에 본 꿈과 비전들을 사후세계와 소통하는 의미있는 꿈으로 변모시킬 수 있는 본보기로 삼았던 『신곡』에서 사후세계는 어떻게 상상되고 묘사되어 있는가 살펴보자. 방대한 작품 『신곡』에서 단테가 상세히 묘사하는 사후세계는 지옥enfer, 연옥purgatoire, 천국paradis으로 나뉜다. 가톨릭 사상이 골조를 이루는 사후세계 여행담에는 그 이전 그리스 로마 시대의 철학자들과 신화 속 존재들도 지옥에 편입된다.¹⁵⁾ 지옥은 10개 영역의 지하세계로 죄의 심각성에 따라 점점 더 어두운 심층으로 내려가는 뒤집힌 원뿔 모양 구조로 지구의 중심부까지 이어진다. 거기서 좁은 구멍이 지구 반대편으로 뚫려 있어 연옥으로 이어진다. 죽기 전에 속죄가 덜된 영혼을 정화하는 연옥은 나선형으로 이루어진, 산 위로 점점 올라가는 구조로 되어있다.¹⁶⁾ 연옥은 스스로 길을 찾아가야하

15) 『신곡』에서의 사후세계에는 그리스 신화에 존재하는 지옥의 강들, 그리스의 철학자거나 신화 속 존재들도 등장한다. 예를 들면 지옥의 첫 번째 고리에는 예수를 알지 못하고 죽은 호메로스, 아리스토텔레스 같은 그리스 철학자들이 있고, 두 번째 고리에는 미노스 등이 있다.

16) 연옥은 가톨릭 교리에서 망자의 영이 생전에 지은 죄를 정화하고 천국으로 가기 위해 일시적으로 머무는 장소이다. 연옥을 뜻하는 라틴어 purgatorium이라는 단어는 『신곡』 집필 2세기 전인 12세기에 처음 쓰였고, 연옥사상이 확대된 것은 13세기였

는 정화 전 단계와 정화단계로 이루어져 있다. 정화 전 단계는 2개의 비탈면으로, 정화단계는 7개의 고리로 이루어져 있는데, 산 정상으로 올라가면서 점점 천국과 가까워지는 구조이다. 한편 천국은 9개의 하늘로 이루어져있다.

이제 『신곡』에서 사후세계로의 진입과 지옥, 연옥, 천국으로의 이동이 어떻게 표현되어 있는지 살펴보자. 『신곡』의 지옥편 3곡에서 단테는 베르길리우스를 따라 어떤 문으로 들어가면서 사후세계로 진입한다. 그 후 사후세계에서 새로운 단계로의 이동은 가사상태 혹은 잠에 빠지거나 꿈을 꾸는 사이에 이루어지는 것으로 표현된다. 지옥편 3곡 마지막 장면에서 단테는 뱃사공 카론이 죽은 자들을 건네주는 아케론강 연안에서 의식을 잃고, 4곡 첫머리에서 깊은 잠에서 깨어난다. “눈물에 흠뻑 젖은 대지가 바람을 뱉어내고, 갈라진 틈을 통해 붉은 번개를 쏘았다. 그 뻗친 섬광은 나의 온 감각을 빼앗았기에 나는 마치 잠든 사람처럼 쓰러졌다. Un vent souffla du sol embu de larmes, et une lumière vermeille en jaillit, par quoi furent vaincus tous mes sentiments; et je tombai comme un que prend le sommeil.”¹⁷⁾ 잠에서 깨어나니 그는 강 건너 지옥의 입구에 와있다.

연옥편에서는 여러 번이나 잠이 들어 꿈꾸는 상태 혹은 기절 상태에 빠져 다음단계로 이동하거나 비전을 본다. 9곡에서 단테는 잠에 빠진다. “나는 잠에 휩싸여서, 풀밭에 너무죽이 엎어졌다 vaincu de sommeil, j’inclinai jusqu’à l’herbe”. 그리고 꿈에 거대한 새를 본다. “나는 꿈을 꾸었다. 하늘에 떠도는 금빛 깃의 독수리 한 마리가 보이는 듯했다. il me semblait voir en rêve, une aigle dans le ciel.”¹⁸⁾ 독수리가 선화하면

다고 한다. 단테, 『신곡』, 박상진 편역, 서해문집, 2005 참조.

17) 단테, 『신곡』 지옥편, 박상진 옮김, 민음사, 2010, 36-37쪽 Dante Alighière, *La Comédie: Enfer*, chant III, traduction Jean-Charles Vegliante, Imprimerie nationale, 1996, p.45.

18) 단테, 『신곡』 연옥편, 박상진 옮김, 민음사, 2010, 79-80쪽 Dante Alighière, *La Comédie: Purgatoire*, chant IX, traduction Jean-Charles Vegliante, Imprimerie nationale, 1998, pp.113-115.

서 그를 낚아채어 하늘로 올라가다 불의 열기에 잠을 깨어보니 연옥의 문 입구에 도착해있다. 27곡에서는 잠이 들어 꿈인 듯 아름다운 소녀가 나타나 꽃을 따며 정원을 거닐며 노래를 부른다. “별을 바라보며 생각에 잠기는 동안 나는 잠이 들었다. 가끔 그러하듯이, 잠은 사실을 미리 알려 준다. 나는 꿈속처럼 젊고 사랑스러운 소녀가 꽃을 따며 정원을 거닐고 있는 것이 보였다. Ruminant de la sorte, les yeux en elles, le sommeil me prit: le sommeil qui souvent avant qu’un fait arrive en sait nouvelle. Il me semblait voir en rêve jeune et belle une dame aller travers une lande, cueillant des fleurs.”¹⁹⁾ 잠에서 깨어나 계단을 올라가니 연옥의 정화단계 맨 꼭대기에 다다른다. 30곡에서 단테는 레테강 저편에 있는 베아트리체를 보고, 31곡에서 그의 방황에 대한 그녀의 질책에 뼈아프게 뉘우치다가 기절한다. “내 죄가 그렇게 가슴을 눌러, 순간 나는 아찔하여 기절하고 말았다. 그 뒤에 일어난 일은 그렇게 만든 장본인인 그녀만이 안다. Un si grand remords m’étraignit le coeur que je tombai vaincu; ce que je devins, celle qui m’en fournit la cause le sait.”²⁰⁾ 그때 꿈인 듯, 한 여인이 나타나 그를 강으로 끌고 레테 강을 건너고 레테강물을 마시게 한다. 32곡에서 단테는 다시 베아트리체를 바라보며, 따라가다가 본 모든 것들이 다시 잠들어 꿈에서 본 것들임을 깨닫게 된다.

아르고스의 그 매서운 눈들, 깨어 있었기에 비싼 대가를 치렀던
그 눈들이 시링크스 이야기를 들으며 잠들었던 것을 내가 그릴 수
만 있다면, 모델을 놓고 그리는 화가처럼 어떻게 내가 잠이 들었는
지 보여 주겠지만, 잠은 잠을 그릴 수 있는 자가 그려야 할 터이기
때문에, 난 그저 어떻게 잠에서 깨어났는지 만을 말할 수 있다. 눈
부신 한줄기 빛이 잠의 너울을 찢고 나를 부르고 있었다. “무얼 하

19) 단테, 『신곡』 연옥편, 박상진 옮김, 민음사, 2010, 244쪽 Dante Alighière, *La Comédie : Purgatoire*, chant XXVII, op.cit., p.357.

20) 단테, 『신곡』 연옥편, 31곡, op.cit., 279~280쪽 Dante Alighière, *La Comédie : Purgatoire*, chant XXXII, op.cit, pp.419~420.

느냐? 일어나라!”

Si je pouvais montrer comment les yeux sans pitié, au conte de Syrinx dormirent, ces yeux auxquels trop veiller coûta si cher, tel peintre qui peint suivant son modèle je dessinerais comment je m’endormis; mais rende, qui voudra, l’endormement, Pour moi je passe à quand je m’éveillai. et je dis qu’un éclat déchira le voile du sommeil, et un cri “Debout! que fais-tu?”²¹⁾

이렇게 『신곡』의 사후세계 묘사에서 잠과 꿈은 단테가 상상하는 혹은 보았다고 주장하는 사후세계를 전달하는 서술기법이다. 잠-꿈은 보이지 않는 사후세계의 여행담을 작가가 순전히 상상으로 꾸며낸 이야기로 독자들이 치부할 가능성을 차단하는 수단인 것이다. ‘상아 혹은 뿔의 문’이라는 표현처럼 모호성 속에 50%의 가능성을 열어놓는 장치인 것이다.

게다가 연옥편의 33장에서 베아트릭체는 단테에게 이제 더 이상 꿈의 길을 취하지 말고, ‘실제로’ 본 것만 전달하라고 권유한다.²²⁾ 베아트릭체의 이 말은 『신곡』에서 단테가 사후여행 중 지옥과 연옥에서 보았으며 쓴 모든 비전들을 그가 꾸 꿈, 환상으로 생각해야할지 아니면 그가 실제로 본 것으로 생각해야할지 망설이게 만든다. 이렇게 『신곡』의 사후세계 여행담을 진실한 계시의 꿈인지 상상의 이야기인지 선택 못하고 흔들리게 만드는 서술기법은 『오렐리아』에서 보이는 서술기법의 특징이기도 하다.²³⁾ 단테에게서 영감을 받은 것으로 보이는 이러한 모호성의 서술기

21) 단테, 『신곡』 연옥편, op.cit., 286~287쪽 Dante Alighière, *La Comédie : Purgatoire*, op.cit., p.423.

22) “이제 그대 세상의 죄인들을 돕기 위해 지금부터 저 전차를 잘 봐두었다가 돌아가서 그대가 본 것을 글로 쓰세요.” 단테, 『신곡』 연옥편, 32곡, op.cit., 105. “지금부터는 두려움과 부끄러움에서 온전히 벗어나야 해요. 그래야 꿈꾸는 사람처럼 말하지 않을 테니까요.” 단테, 『신곡』 연옥편, 33곡, op.cit., 294~295쪽 “Béatrice invite Dante à ne plus emprunter les voies du rêve mais à transmettre au moins ce qu’il a ‘réellement’ vu.” Dante Alighière, *La Comédie : Purgatoire*, chant XXXIII, op.cit, p.439.

23) 스타인메츠도 『아이네이스』의 “상아 혹은 뿔의 문”은 『오렐리아』 전체를 모호성의 가능성 아래 위치시킨다고 본다. Jean-Luc STEINMETZ, “Les rêves dans *Aurélia*

법은 『오렐리아』의 독자들을 작품 속에 이야기된 꿈들이 진실한 계시의 꿈인지 아니면 정신질환자의 망상인지 불확신 속에 흔들리게 하면서, 순전히 정신질환자의 헛소리라고 치부하지 못하게 하는 장치인 것이다.

『오렐리아』에서 네르발은 『실비』에서 보였던 죽은 천상적 여인 아드리엔느에 대한 사랑의 평가절하에서 벗어나고자한다.²⁴⁾ 그리하여 사랑하는 여인을 잃어버린 좌표 없는 운명의 불확실성에서 탈출하여, 『신곡』에서처럼 죽은 후에도 자신의 구원을 위해 애쓰는 천상의 여인을 되찾고, 질병에 시달리는 동안 자기가 보았던 비전들의 계시적 의미를 되찾고자한다. 이러한 『오렐리아』의 목표는 이야기 속에서 끊임없는 흔들린다. 『오렐리아』 첫 페이지에서 네르발은 자기가 왜 병이란 용어를 사용하는지 모르겠다면, 이성을 잃은 듯 보였던 상태에서 자신은 사후 세계 여행에서 진정한 계시를 받았음을 암시한다. 그러나 곧이어 그는 상상력이 무한한 기쁨을 주었다고 말한다. 그렇다면 그가 정신병에 시달리며 보았던 것은 상상이었던 말인가?²⁵⁾ 게다가 2부 끝부분에서 자신은 병들어 있었고, 병든 동안 환상의 세계에 살았던 것을 인정한다. 그리고 병이 치유된 지금은 그 환상의 세계를 좀 더 건강하게 판단할 수 있게 되었다고 말한다.²⁶⁾ 그렇다면 『오렐리아』에서 이야기한 비전들은 모두

de Gérard de Nerval”, op.cit., Ibid.

24) 『실비』 화자는 신플라톤 철학적인 구원의 여성상이었던 아드리엔느를 현실에 발을 디딘 것이 아닌 환상적인 분위기 속에 동등 떠다니는 ‘핑크빛과 금발의 유령’, 미지의 것이기 때문에 매혹을 주나 죽음으로 이끌어갈 뿐인 ‘도깨비불’, 절대적인 ‘영광과 아름다움’의 이미지를 보여주나 다가가면 사라지는 ‘신기루’라 비난한다. 박혜영, 『네르발의 『동방여행』과 『실비』에 나타난 프란체스코 콜로나와 신플라톤 철학적 사랑』, 『프랑스문화예술연구』, 59집, 2017, p.111.

25) “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. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées; il me semblait tout savoir, tout comprendre; l’imagination m’apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter les avoir perdues?” *Aurélia*, OE III., p.695.

26) “Telles sont les idées bizarres que donnent ces sortes de maladies; je reconnus en moi-même que je n’avais pas été loin d’une si étrange persuasion. Les soins que j’avais reçus m’avaient déjà rendu à l’affection de ma famille et de mes amis, et je pouvais juger plus sainement le monde d’illusion où j’avais quelque

망상이었다는 말인가?

『오렐리아』의 화자는 꿈뿐만 아니라 눈뜬 상태의 환상을 묘사하면서도 정신병의 망상인지 초월적 의미가 담긴 비전인지 단정할 수 없는 서술기법을 쓴다. 한 예를 들어보자.

그 비전은 이리했다. 아니 내가 기억을 간직하고 있는 주요 세부사항들은 이리했다. 며칠 동안 내가 빠져있던 강경증(強硬症) 상태에 대한 과학적인 설명이 내게 주어졌다. 그런 상태에서 나를 보았던 사람들의 이야기는 내게 일종의 노여움이 일으켰다. 내게는 논리적인 일련의 사건들을 이루는 것의 단계들을 정신의 착란으로 간주하는 것을 보았기 때문이었다. 내가 정신으로 보았었던 것들에 대해 긴 이야기를 하게 만드는 친구들의 이야기가 나는 훨씬 더 좋았다. 한 친구는 울면서 내게 이렇게 말했다. “신이 존재한다는 것이 사실이야. 안 그래?” 나는 “그래!”라고 열광하며 대답했다. 그리고 우리는 내가 어렵פות이 본 그 신비로운 조국의 두 형제처럼 포옹했다. (...) 이렇게 최고의 정신들에게 영향을 미치는 영혼의 불멸성에 대한 영원한 의혹이 내게는 해결되었다. 더 이상 죽음도, 슬픔도, 불안도 없었다. 내가 사랑하는 사람들, 친척들, 친구들이 그들의 영원한 존재에 대한 확실한 신호를 내게 주고 있었다.

Telle fut cette vision ou tels furent du moins les détails principaux dont j'ai gardé le souvenir. L'état cataleptique où je m'étais trouvé pendant plusieurs jours me fut expliqué scientifiquement, et les récits de ceux qui m'avaient vu ainsi me causaient une sorte d'irritation quand je voyais qu'on attribuait à l'aberration d'esprit les phases de ce qui constituait pour moi une série d'événements logiques. J'aimais davantage ceux de mes amis qui, me faisaient faire de longs récits des choses que j'avais vues en esprit. 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. Et nous nous

temps vécu.” *Aurélia*, OE III, p.750.

embrassâmes comme deux frères de cette patrie mystique que j'avais entrevue. (...) Ainsi ce doute éternel de l'immortalité de l'âme qui affecte les meilleurs esprits se trouvait résolu pour moi. Plus de mort, plus de tristesse, plus d'inquiétude. Ceux que j'aimais, parents, amis me donnait des signes certains de leur existences éternelles.²⁷⁾

위 인용문에서는 앞서 묘사된 비전을 과학적으로 설명하여 비정상적인 정신착란에서 오는 현상으로 볼 수도 있고, 아니면 영혼의 불멸성에 대한 신비적인 계시로도 해석할 가능성을 동시에 제시한다. 끝까지 독자들로 하여금 한 가지 가능성을 선택하여 확신을 갖게 하지 않고, 모호성 속에 왕복하게 하는 것이다.

그러다가 『오렐리아』의 끝부분에서 네르발은 문득 “확신을 얻게 되어 행복”하게 느낀다고 말한다.²⁸⁾ 이 또한 『신곡』에서 볼 수 있는 서술기법이다. 단테 또한 연옥에서 본 것들을 잠든 사이 꿈에서 본 듯하다는 모호성의 서술기법을 반복하다가 연옥편 말미에서 “나는 새로이 돌아난 잎사귀로 새로워진 나무로 다시 살아나고 순수해져서 이 더없이 성스러운 물에서 돌아왔다 Je revins donc de ces très saintes ondes régénéré comme les plantes nouvelles renouvelées de nouvelle frondaison”라고 확신에 찬 발언을 한다. ²⁹⁾

이렇듯 네르발은 사후세계의 비전을 살아있는 독자들에게 전달함에 있어서 망상 혹은 상상이라는 완전한 불신을 차단하기 위한 『신곡』의

27) *Aurélia*, OE III, p.708. 밑줄은 본 논문에서 친 것임.

28) “어쨌든 나는 내가 얻은 확신들에 대하여 행복하게 느낀다. Toutefois je me sens heureux des convictions que j'ai acquises.” *Aurélia*, OE III, p.750.

29) Dante Alighière, *La Comédie : Purgatoire*, chant XXXIII, op.cit, p.443 “나는 확실히 보았다고 생각했다 je crus voir avec certitude”, “내가 이해한 듯 했다 Il me sembla comprendre” 라는 식의 『신곡』에서 볼 수 있는 표현은 『오렐리아』에서도 반복 발견되는 모호성의 서술기법이다. 『신곡』과 『오렐리아』의 마지막 부분의 확신에 찬 서술은 두 작가에 있어 똑같은 내적인 소망 - 사랑하는 이가 사후 세계에서 영원히 살아있으며, 나의 구원을 위해 애쓴다 - 에서 온다고 볼 수 있다.

모호성 서술기법을 차용한다. 이러한 서술기법 이외에 『신곡』의 사후세계 구조와 기능에서 네르발이 영향을 받은 요소를 살펴보자.

네르발이 얻은 흔들림 없는 확신이란 무엇인가? 그것은 위 인용문 27)과 아래 인용문 31)의 밑줄 친 문장에서 볼 수 있듯이 자기가 사랑하던 사람들이 비가시적인 세계에 영원히 살아 존재한다는 사실이다. 『신곡』에서 단테는 베아트리체를 연옥의 마지막 단계에서 만난다. 『신곡』에서와 마찬가지로, 네르발에게서도 이러한 확신은 죄의 정화-속죄라는 개념과 관련되어 있다. 『오렐리아』에서 네르발은 ‘형제혼’이라고 부르는, 삶과 죽음 사이 경계선에 앉은 자, 정신병원에서 먹지도 마시지도 않으면서 자기는 죽어서 연옥에서 속죄를 하고 있다고 생각하는 환자³⁰⁾의 망상을 보고 자신도 그런 상태에서 멀지 않았음을 깨닫고 이성을 되찾는다. 그도 이 환자처럼 과거 삶의 잘못들을 정화해야한다고 생각했었던 것이고, 연옥에 해당하는 것이 그의 정신병 체험이었으며, 자기 잘못의 정화가 끝났다는 확신을 갖게 되어 무한히 기뻐했다고 말한다.

그 후 과거 삶의 과오들로부터 정화되었다는 의식이 내게 무한한 정신적인 기쁨을 주었다. 내가 사랑했었던 모든 사람들의 불멸성과 공존에 대한 확신이 내게 물질적으로 다가왔다. 나는 절망의 한가운데서 종교의 빛나는 길들로 나를 되돌아오게 만들었던 형제혼에게 감사했다.

La conscience que désormais j'étais purifié des fautes de la vie passée me donnait des jouissances morales infinies; la certitude de l'immortalité et de la coexistence de toutes les personnes que j'avais aimées m'était arrivée matériellement, pour ainsi dire, et je bénissais l'âme fraternelle qui, du sein du désespoir, m'avait fait rentrer dans les voies lumineuses de la religion.³¹⁾

30) “Pourquoi, lui dis-je, ne veux-tu pas manger et boire comme les autres? - C’est que je suis mort, dit-il; j’ai été enterré dans tel cimetière, à telle place... -Et maintenant, où crois-tu être? - En purgatoire, j’accomplis mon expiation.” *Aurélia*, OE III., p.750. 인용문 20을 참조할 것.

네르발은 자신의 사랑과 관심의 결과로 형제혼이 말문을 연 바로 그 날 밤, 여신이 꿈에 나타나 그의 시련이 끝나가고 있다는 꿈의 계시를 받았다고 쓰고 있다. 단테가 연옥의 끝에서 베아트리체를 보았듯이, 네르발도 『오렐리아』 속 연옥 끝 단계에서 오렐리아의 천상적인 모습, 그가 사랑하던 어머니와 모든 여인들의 융합체와 같은 여신을 꿈에 보게 되는 것이다.³²⁾ 이런 속죄-시련의 성공적 종결의 의미는 사랑했던 이들과 천국에서의 재회 가능성이다.

3. 천계론과 『오렐리아』: 삶/사후 세계 사이의 상응 관계

그렇다면 네르발은 자기가 사랑했던 존재들이 살아 있다는 확신을 어떻게 갖게 된 것일까? 네르발은 가시적인 세계와 비가시적인 세계 사이의 관계에 대한 탐구를 통해서라고 말한다.

가시적인 세계와 비가시적인 세계 사이에 하나의 끈이 존재하

31) *Aurélia*, OE III., p.749. 밑줄은 본 논문에서 친 것임.

32) 앞서 이 형제혼과의 만남과 관계는 이렇게 묘사된다. “(mon excellent médecin) me fit assister à un spectacle qui m’intéressa vivement. Parmi les malades se trouvait un jeune homme (...) qui depuis six semaines se refusait à prendre de la nourriture.(...) Abandonné jusque-là au cercle monotone de mes sensations ou de mes souffrances morales, je recontrais un être indéfinissable, taciturne et patient, assis comme un sphinx aux portes suprêmes de l’existence. Je me pris à l’aimer à cause de son malheur et de son abandon et je me sentis relevé par cette sympathie et par cette pitié. Il me semblait, placé ainsi entre la mort et la vie, comme un interprète sublime, comme un confesseur prédestiné à entendre ces secrets de l’âme que la parole n’oserait transmettre ou ne réussirait pas à rendre. C’était l’oreille de Dieu sans le mélange de la pensée d’un autre. Je passais des heures entières à m’examiner mentalement, la tête penchée sur la sienne et lui tenant les mains, Il me semblait qu’un certain magnétisme réunissait nos deux esprits, et je me sentis ravi quand la première fois une parole sortit de sa bouche. Cette nuit-là j’eus un rêve délicieux(...)la divinité de mes rêves m’apparut souriante.” *Aurélia*, OE III., pp.744.

는 건 아닌지, 지금부터 영혼이 그 끈을 다시 연결하는 것이 가능하지 않은지 누가 알 것인가?

그 순간부터 나는 내 꿈들의 의미를 찾으려 애썼다. (...) 나는 외부 세계와 내부세계 사이에 하나의 끈이 존재한다는 것을 이해했다고 생각했다. 두 세계 사이의 관계들은 겉으로 드러나 있으나, 부주의나 우리 정신의 무질서만이 그것들을 왜곡시키고 있다.

Qui sait s'il n'existe pas un lien entre ces deux existences et s'il n'est pas possible à l'âme de le renouer dès à présent?

De ce moment je m'appliquais à chercher le sens de mes rêves, (...). Je crus comprendre qu'il existait entre le monde externe et le monde interne un lien; que l'inattention ou le désordre de l'esprit en faussaient seuls les rapports apparents (...) 33)

위 인용문에서 네르발이 꿈의 의미를 파악하려 애쓴 것은 꿈을 비가시적인 세계와 가시적인 세계를 잇는 끈, 죽은 자들의 영혼이 산자에게 보내는 메시지로 파악했기 때문이다. 가시적인 세계와 비가시적인 세계, 산자들의 세계와 죽은 자들의 세계 사이의 관계에 대한 언급은 그리스 로마 신화 뿐만 아니라, 프랑스 낭만주의에 지대한 영향을 끼친 플라톤 철학, 네르발이 사후세계 여행담의 첫 번째 모델로 꼽은 스베덴보리의 천계론에서도 나타난다. 특히 꿈은 스베덴보리에 있어 사후세계로 이동하고, 죽은 자들과 만나 소통하는 수단이었다.

스베덴보리의 천계론을 이해하기 위해서는 그가 영향을 받은 신플라톤 철학의 핵심개념에 대한 이해가 필요하다. 비가시적인 세계와 가시적인 세계 사이의 관계는 플라톤 철학에 따르면, 원형과 복사본, 실재와 그림자의 관계이다³⁴⁾. 고대 로마시대에 해당하는 기원전 1세기에 나타난

33) *Aurélia*, OE III, pp. 749.

34) 플라톤 철학에서 가시적인 세계의 역할은 비가시적인 영원한 세계 안에 존재하는 아름다움을 환기시키는 것이다. “세상이 아름답고, 세상을 만든 자가 탁월한 것은, 그가 영원한 세상을 본떠서 세상을 만들었기 때문이다.” 플라톤은 『티마이오스 Timée』의 대화에서 이를 여러 번 암시한다. “Si le monde est beau et si celui qui

중기 플라톤 철학을 거쳐, 헬레니즘 시대의 끝 무렵 신플라톤 철학으로 오면서 세계의 시원은 초기의 “신”에서 “일자(一者)”라는 개념이 된다. 그리고 창조의 개념은 “유출 émanation”로 변한다. 신플라톤 철학의 궁극 원리는 일자에서 모든 존재가 유출되고, 모든 존재는 다시 그 일자로 돌아간다는 것이다. 일자는 감각으로 파악할 수 없는, 빛으로 상징되는 존재다.³⁵⁾

신플라톤 철학은 다른 철학, 사상, 신앙들 - 피타고르 철학과 오르피즘, 칼데아 신탁들-을 흡수, 통합해나가면서, 5세기에 이르러는 모든 철학을 끌어안은 풍부한 체계가 된다. 이것이 바로 혼합주의 *syncrétisme* 이다. 중세시대를 넘어 15세기 르네상스 시대에 신플라톤 철학은 이탈리아 피렌체에서 부활한다. 네르발이 르네상스 시대의 신플라톤 철학에 관심을 가졌던 사실은 『오렐리아』에서 볼 수 있는 또 다른 상호텍스트성의 암시로 드러난다. 피렌체에서 신플라톤 철학을 부활시킨 중심인물인 마르실로 피치노 Marsilio Ficino(프랑스어로 Marsile Ficin)의 제자인 지오바니 피코 델라 미랑돌라 Giovanni Picco della Mirandola(프랑스어로 픽 드 라 미랑돌 Jean Pic de la Mirandole, 1463-1494)의 저서를 네르발은 『오렐리아』 2부 6장에서 자기가 정신병원에 가지고 온 저서중 하나로 명시하고 있다. ³⁶⁾ 『오렐리아』에서 언급된, 인간존중과 개인주의 사상의

l'a fait est excellent, il l'a fait évidemment d'après un monde éternel. Platon, *Timee* <228a-b, 92 c> ” M. BRIX, *Le Romantisme français: Esthétique platonicienne et Modernité littéraire*, Editions Peeters, Louvain-Namur, 1999, p.37.

35) 세계의 3대 원칙은 중기 플라톤철학의 “신, 이데아들, 물질”에서 신플라톤 철학으로 가면서 “일자, 이데아들, 영혼”으로 바뀐다. 네르발의 영혼에 대한 관심에도 신플라톤 철학의 영향이 있음을 알 수 있다.

36) “Mes livres, amas bizzre de la science de tous les temps, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie, à réjouir les ombres de Pic de la Mirandole, du sage Meursius et de Nicolas de Cusa, - la tour de Babel en deux cents volumes,- on m'avait laissé tout cela! Il y avait de quoi rendre fou un sage, tâchons qu'il y avait aussi de quoi rendre sage un fou.” *Aurélia*, OE III., p.743 밑줄은 본 논문에서 친 것임.
우리는 네르발이 얼마나 신비술이나 비교주의에 관심을 가졌는지, 그의 글이 얼마나 혼합주의적 특성을 보이는지 알고 있다. 그러나 이러한 경향에는 네르발이 관심을 가졌던 르네상스 시대에 부활한 신플라톤 철학의 영향이 컸음을 알 수 있다.

기초가 되는 마이크로즘(microcosme소우주)과 매크로즘(macrocosome대우주) 사이의 유추관계 또한 르네상스 시대의 신플라톤 철학에 대한 네르발의 관심을 드러낸다.

매크로즘 혹은 대우주는 신비술에 의해 건축되었다. 마이크로즘 혹은 소우주는 모든 인간의 마음속에 반영된 대우주의 이미지이다.

Le macrocosme, ou grand monde, a été construit par art cabalistique; le microcosme ou petit monde, est son image réfléchie dans tous les coeurs.³⁷⁾

그러기에 신플라톤 철학적인 창조의 이미지들은 『오렐리아』 곳곳에서 발견된다. 인간은 신의 생명의 유출로 생겨난 존재이기에 인간내면에는 신성이 담겨있고, 신성은 이 우주 안에 도처에 있다는 것이다.

신은 도처에 있다.(...) 신은 너 자신 안에, 모든 사람 안에 있다. 신은 너를 판단하고, 너의 말에 귀를 기울이고, 너에게 충고한다. 신은 함께 생각하고 꿈꾸는 너와 나이다. 그리고 우리는 한 번도 서로를 떠난 적이 없다. 우리는 영원하다.

Mais Dieu est partout, (...) Il est en toi-même et en tous. Il te juge, il t'écoute, il te conseille; c'est toi et moi, qui pensons et rêvons ensemble, et nous ne nous sommes jamais quittés, et nous sommes éternels.³⁸⁾

『오렐리아』에서 우리는 이러한 신플라톤 철학에서 말하는 만물의 일자로부터 유출 개념이 태양이 씨앗을 뿌리는 이미지로 표현됨을 볼 수 있다.

37) *Aurélia*, OE III., p. 747.

38) *Aurélia*, OE III., p. 724.

이렇게 하여 나는 현실세계와 영들의 세계 사이의 관계들을 포착했다고 믿었다. (...) 나의 생각은 태양이 태양을 상징하는 식물처럼, 머리를 수그린 채로 천상 운행의 진전을 따라가면서 이 지상에 식물들과 동물들의 비옥한 씨앗들을 뿌리는 시대로 거슬러 올라갔다. (...) 신-존재의 정신은 이 지상에 재생산되고 반영되어 인간 영혼들의 공통적인 유형이 되었다. 그래서 각각의 영혼은 결과적으로 인간이며 동시에 신이었던 것이다.

C'est ainsi que je croyais percevoir les rapports du monde réel avec le monde des esprits. (...) ma pensée remonta à l'époque où le soleil, pareil à la plante qui le représente, qui de sa tête inclinée suit l'évolution de sa marche céleste, semait sur la terre les germes féconds des plantes et des animaux. (...) L'esprit de l'Etre-Dieu, reproduit et pour ainsi dire reflété sur la terre, devenait le type commun des âmes humaines dont chacune, par suite, était à la fois homme et Dieu.³⁹⁾

신플라톤철학의 영향을 받은 스베덴보리의 천계론은 신에 의해 직접적으로 영감을 받는 내적인 계시illumination에 대한 믿음에 근거한다. 1745년경 시작된 이 천계론은 독일 신비술에서 영향을 받았으며, 18세기에는 유럽의 많은 사람들, 예술가들에게 영향을 미쳤다고 전해진다.⁴⁰⁾ 스베덴보리는 신플라톤 철학에 충실하게, 물질적 우주는 신성의 감각적인 유출이라는 생각에서 출발한다. 가시적인 우주는 비가시적인 세계와 '유추'관계에 있다는 플라톤으로부터 암시된 생각의 연장선상에서 스웨덴보리는 "지상의 모든 것은 모두 영계와 연결되어 있고, 영계의 태양에서 오는 영류로부터 생명을 받고 있다"⁴¹⁾고 말한다. 영계의 태양은 창조

39) *Aurélia*, OE III., p.724.

40) 특히 독일 신비학자 중에서 1570년 경 발렌틴 바이겔 Valentin Weigel (1533-1588), 1600년 경 자콥 뵘 Jakob Böhme (1575-1624)에게서 영감을 받았다고 한다.

41) 플라톤도 『티마이오스』에서 암시적인 방법으로 미크로코즘 개념을 말한다. 인간의 혼은 세계의 혼과 같은 기능을 하여 생명vie과 정신esprit을 가지고 있으며 (Timée, 43-47), 인간의 육신도 이러한 유추에 참여하기 때문에 인간의 몸은 세계처럼 구성

주의 사랑이며, 그 사랑은 열로, 이성으로 빛으로 표현된다고 주장한다.⁴²⁾

스베티텐보리에 와서 가시적인 세계와 비가시적인 세계, 지상과 천상 세계사이의 관계는 상응correspondance이라는 이미지로 정의된다. 정신적 세계와 물질적 세계는 상응의 망으로 연결되어 있다는 것이다.⁴³⁾ “영계에는 영계의 태양이 있으며, 이는 영계에 있는 모든 생명의 원천이다. 땅 위에 있는 자연계의 태양은 영계에 있는 태양의 상응적 태양으로 창조되었다”⁴⁴⁾고 스베티텐보리는 말한다. 이러한 천계론에서 말하는 비가시적 세계와 가시적 세계의 상응관계의 그물망 이미지는 『오렐리아』에서 아름답게 묘사되어 있다.

모든 것이 살아있고, 모든 것이 움직인다. 모든 것이 서로 상응한다. 나 자신과 다른 사람들에게서 유출된 자기(磁氣)의 빛들이 아무런 방해물 없이 창조된 것들의 무한한 고리들을 통과한다. 투명한 그물망이 이 세계를 덮고 있다. 그 그물망의 섬세한 끈들은 점점 유성들과 별들에게까지 통한다. 지금은 이 지상에 잠혀있지만, 나는 천체들의 합창대와 대화를 나누고, 천체들의 합창대는 내 기쁨과 내 고통을 함께 나눈다.

Tout vit, tout agit, tout se correspond; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées; c'est un réseau transparent qui

되어 있다는 생각을 말한다. (Timée, 73)

스베티텐보리, 『스베티텐보리의 위대한 선물』, 스베티텐보리 연구회, 다산북스, 2009년, 170쪽.

42) 스베티텐보리, 위의 책, 174쪽.

43) 보들레르 이전에 빅토르 위고가 이미 이 세상은 “신의 신전”, 그의 “살아있는 작품”, “자연은 펼쳐진 커다란 책”, “그 속에서 모든 것이 신의 말씀에 귀를 기울이고 신을 관조한다”라는 상응의 이미지를 말한 바 있음을 브릭스가 밝힌 바 있다. M. Brix, *Le Romantisme français*, op.cit., p.39. 스베티텐보리의 천계론에서 특이한 것은 예술 관이다. 천계를 예술의 세계로 정의하면서 문학, 예술의 원형은 모두 천계에 이미 존재하는 것으로, 예술은 영감을 통해 천계에 존재하는 원형을 파악하고, 그것을 지상에 재창조하는 것이라고 본다. “예술의 원형은 모두 천계에 있다.” 스베티텐보리, 『스베티텐보리의 위대한 선물』, 위의 책, 190쪽.

44) 스베티텐보리, 『스베티텐보리의 위대한 선물』, 위의 책, 167쪽.

couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles. Captif en ce moment sur la terre, je m'entretiens avec le chœur des astres, qui prend part à mes joies et à mes douleurs! 45)

“물질은 물질이 아닌 것의 표상과 이미지”⁴⁶⁾이기에, 비가시적 세계와 가시적 세계의 관계는 ‘본질’과 ‘상징’의 관계가 된다. 본질은 이 세상 속에서 상징적 형태로, 상형문자형태로 존재하며, 천상과 지상은 ‘천상의 비법 arcanes céleste’ 혹은 유추로 연결되어 있다고 스웨덴보리는 주장한다.

그러나 천계론은 인간은 원죄로 인해 실추된 존재이며, 이로 인해 모든 창조세계가 병들게 되었다고 말하면서 원죄 이전의 상태로의 “재통합 réintégration”을 강조한다. 철학사에서 천계론을 18세기 백과사전과 철학자들의 물질주의적인 정신에 대한 반작용으로 평가하는 것도 천계론의 이러한 과거지향적인 성향 때문이다.⁴⁷⁾ 천계론에서는 신성한 기원의 말도 훼손당하였으며 병 들기 전, 원초 상태로의 복귀를 돕는 것은 잃어버린 원초적인 말의 해독, 숫자들의 신비학 연구, 입문적인 의식들이라고 주장한다고 한다. 우리는 네르발이 탐독한 비교주의 저서들 중에 스베덴보리 뿐만 아니라 마르틴 드 파스칼리, 썬 마르탱, 앙투안 조세프 페르네티 같은 주요 천계론자들의 저서가 있음을 장 리세르의 연구를 통해 알고 있다.⁴⁸⁾ 잃어버린 원초적인 말의 해독을 통해, 인간의 실추로 병들

45) *Aurélia*, OE III., p.740.

46) 이렇게 말한 것은 썬 마르탱이다. 조세프 드 메스트르도 비가시적 세계와 가시적 세계와의 관계는 지고의 존재와 유추적인 형상의 관계라고 주장한다. M. Brix, *Le Romantisme français*, op.cit., p.37.

47) Jean Deprun, "Les Anti-Lumières", *Histoire de la philosophie*, Gallimard, coll. de La Pléiade, t. II, 1973, pp. 725-726 성경을 신플라톤 철학과 비교주의 학문의 시각으로 해석하는 천계론은 신비적인 추구의 내면성을 강조한다. 그러나 이들은 원죄로 실추한 인간의 목표를 원초적 원죄 이전 상태로 ‘재통합réintégration’으로 설정하고 있다.

48) Jean RICHER, *Nerval et les Doctrines Esotériques*, op.cit.

기 이전의 원초적인 최초 상태로의 복귀, 재통합이라는 생각은 『오렐리아』 곳곳에서 발견된다.

마술적인 알파벳, 신비스런 상형문자는 불완전하고 왜곡되어서
만이 우리에게 도달된다. 잃어버린 문자 혹은 지워진 기호를 되찾
자. 귀에 거슬리는 음계를 재구성하자

L'Alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent
qu'incomplets et faussés(...) retrouvons la lettre perdue ou le
signe effacé, recomposons la gamme dissonante.⁴⁹⁾

나의 역할은 카발의 기술을 통해 우주의 조화를 회복하는 것으
로 여겨졌다.(...) 이런 생각은 세계를 최초의 조화 속에 복구시키
기 위해 살아있는 모든 존재들의 거대한 결탁이 있다는 생각으로
이어졌다.

Mon rôle me semblait être de rétablir l'harmonie universelle
par l'art cabalistique (...) Cette pensée me conduisit à celle qu'il
y avait une vaste conspiration de tous les êtres animés pour
rétablir le monde dans son harmonie première".⁵⁰⁾

꿈 혹은 잠들지 않은 상태의 비전에서 본 사후세계를 말하는 스베덴
보리 글들 또한 사후세계 여행담이라 볼 수 있다. 스베덴보리도 사후세
계 여행담에 대한 독자들의 의심과 불확신을 자기 저서의 서문에 언급한
다. 그러나 단테와 달리 그의 사후세계 여행담 서술은 확고하다.⁵¹⁾

49) *Aurélia*, OE III, p.724.

50) *Aurélia*, OE III, p.739.

51) “나는 안다. 나와 같은 인류 역사상 아주 희귀한 체험자의 주장을 대다수의 사람들
은 믿으려 하지 않을 것이라는 것을. 그러나 나는 지금 그 일을 놓고 깊이 염려하지
않는다. 왜냐하면 사람들이 내가 남긴 저서를 읽게 되면, 내가 보고 듣고 기록한
모두가 사실인 것을 그 누구도 부인하지 않을 것이라고 확신하기 때문이다. 내 저
서를 읽는 사람들은 놀랍게도 인간의 영은 영원한 존재이며 우리가 살고 있는 이
세상과는 별도로 영계라는 또 하나의 세계가 존재한다는 것을 알게 될 것이다.” 스
베덴보리, 『스베덴보리의 위대한 선물』, 위의 책, 32~33쪽.

스베텐보리가 자기가 가보았다고 묘사하는 사후세계는 그리스 로마 신화에서의 사후세계와도, 『신곡』에서 드러나는 기독교에서의 사후세계와도 다르다. 그러나 『신곡』에서처럼 3단계 구조-천계, 중간영계, 지옥계-로 이루어져 있다. 천국은 제1에서 제2, 제3 천국으로 올라갈수록, 신의 사랑과 진리에 더 가까워져, 빛이 더 환하고 충만하게 빛나는 상승구조다. 지옥은 단테의 지하 사후세계처럼 제1에서 제2, 제3 지옥으로 갈수록 동굴 속, 점점 더 험악한 어둠 속으로 하강하는 구조이다. 중간영계는 연옥처럼 지옥과 천국 사이에서, 죄를 정화하는 단계가 아니라, 죽은 후 영혼이 최초로 가는 곳이다. 심판을 받는 곳이 아니라, 인간의 내면과 외부가 완전 일치되는 상태가 되어, 착한 영과 악한 영이 저절로 나누어져서, 지상생활에서의 행적에 따라 천국 혹은 지옥으로 간다는 것이다. 천국은 선과 진리, 사랑으로 산 자들이 가는 곳, 지옥은 악과 위선과 증오가 군림하는 곳, 개인의 욕망을 따라 산 자들이 가는 곳이다. 천국 혹은 지옥행이 지상에서 ‘사랑’의 행적에 따라 결정된다는 점, 속죄는 오로지 지상에서만 그 기회가 주어지며, 천국과 지옥은 개인에게 부과된 상벌이 아니라 개인이 ‘자유의지’로 선택한 상태라는 점에서 스베텐보리의 천계론은 기독교와 다르다.⁵²⁾

스베텐보리가 말하는 천국 혹은 지옥행을 결정짓는 요소는 사랑의 행적이다. 이런 사랑의 행적이라는 시각에서 볼 때, 『오렐리아』와 『신곡』의 전체 흐름은 거의 일치한다. 『오렐리아』는 사실 오렐리아에 대한 사랑의 행적의 회상, 반성과 속죄의 이야기이다. 또한 사랑에 의한 구원이라는 개념은 스베텐보리의 천계론과 천상적인 여인 베아트리체에 의해 구원받는 단테의 『신곡』을 연결하는 끈이다. 그러나 사랑이 여인에 대한 사랑뿐 아니라 네르발이 형제혼이라 부르는 환자에 대한 사랑까지 포함

52) 천상은 일, 이타주의의 공간, 지옥은 증오, 경계, 권력의 추구, 개인주의의 공간이다. 증오에 찬, 탐욕스러운 이기적인 인간은 천국에 가도 견디지 못하고 스스로 지옥으로 되돌아간다면, ‘자유의지’에 의한 선택을 강조한다. 스베텐보리, 『스베텐보리의 위대한 선물』, 위의 책, 194쪽.

한다는 점, 그러한 사랑이 그를 구원으로 이끌었다는 믿음, 이 사랑을 계기로 이 ‘지상’에서 속죄와 용서가 이루어졌다는 확신⁵³⁾에서 우리는 스페텐보리의 사후세계 이야기가 네르발에 미친 영향을 가늠할 수 있다. 『오렐리아』 2부 6장에 기록된 한 꿈에서 네르발과 그의 형제혼, 그의 “위대한 여자친구 *ma grande amie*”는 함께 요한계시록에서 말해지는 천상의 예루살렘, 스페텐보리가 말하는 천국, “신예루살렘 *Jérusalem nouvelle*”의 문으로 들어간다. 그 일련의 꿈들을 네르발이 스페텐보리의 『메모라빌리아』 *Mémorabilia*와 짝을 이루는 “메모라블” *Mémorables* 이라 명명한 것에서도 우리는 스페텐보리의 글들이 네르발에 끼친 영향을 확인할 수 있다.

결론

네르발이 『오렐리아』 서두에서 모델로 제시한 베르길리우스의 『아이네이스』, 단테의 『신곡』, 아퀴레우스의 『황금당나귀』, 스페텐보리의 천계론적 글들의 공통점은 사후세계와의 소통수단인 꿈이다. 네르발이 내건 『오렐리아』의 부제 『꿈과 삶』 *le Rêve et la Vie*이 강조하고 있는 것도 꿈이다. 『오렐리아』에서 네르발은 정신병 발작 속에서 본 꿈들을 비가시적인 세계에서 보낸 시련의 단계들로 전달하고자 한다. 베르길리우스나 단테, 스페텐보리의 꿈을 통한 사후세계 여행을 본보기 삼아 네르발은 정신병이라는 극한 체험을 사후세계로의 여행으로 격상시킨다. 꿈을 사후세계에서 보낸 의미 있는 메시지로 파악하여, 무의식의 지하세계인 정신병에서 벗어나는 작품으로 『오렐리아』를 계획한다. 베르길리우스의 『아이네이스』는 정신병에서 본 꿈을 사후세계와의 소통 수단으로

53) 주 31에서 언급된 형제혼과의 관계는 이렇게 『신곡』의 연옥의 개념과 스페텐보리의 지상에서의 속죄 개념을 연결하는 고리이다. *Aurélia*, OE III, pp.746~747.

격상시킬 가능성을 네르발에게 제공해준다. 그러나 아이네아스를 거짓 꿈의 문인 상아의 문을 통해 내보낸 것으로 표현한 베르길리우스에게서 뿐만 아니라, 『신곡』에서도 네르발은 모호성의 서술기법을 빌려온다. 독자들이 그의 글을 정신병환자의 헛소리라고 생각할 가능성과 그가 찾고자하고, 찾았다고 주장하는 계시적인 의미담긴 꿈일 가능성, 그 두 가능성 사이에서 독자를 왕복하게 만드는 이 모호성의 서술기법은 역설적이게도 『오렐리아』를 순전히 정신착란적 망상이라고 치부할 가능성을 차단하는 장치로 기능한다.

『신곡』의 사후세계 묘사는 기독교 사상이 근간을 이루지만, 그 속에는 그리스 로마 신화의 유산이 잔존한다. 스베덴보리의 천계론에는 기독교 사상 아래, 르네상스시대 신플라톤 철학으로 부활한 고대 그리스 플라톤 철학이 혼합되어 잔존하고 있다. 이 모든 과거의 것들이 잔존하는 『오렐리아』에서는 기독교 사상에서 사후 속죄의 공간인 연옥의 개념과 천계론에서 말하는 지상에서의 속죄개념이 융합된다. 속죄는 연옥에서 이루어지는 것이 아닌, 지상에서의 정신병을 통한 속죄가 된다. 또한 『오렐리아』에서는 스베덴보리가 말하는 사랑의 행적에 의한 구원과 『신곡』에서 말하는 사랑하는 천상적 여인에 의한 구원이 융합되어 나타난다. 『오렐리아』에서 이렇게 속죄와 사랑에 의한 구원이라는 개념은 사회적 죽음이라는 체험을 하게 한 정신병을 무의미한 미궁에서의 방황이 아니라 시련의 성공적인 극복으로 향하는 도정으로 변화시키고, 사후세계에서 사랑하던 여인과의 재회 가능성을 열어준다.

『오렐리아』의 또 다른 모델로 제시된 아필레우스의 『황금당나귀』와 『오렐리아』를 잇는 끈은 프시케의 지하 사후세계로의 하강 에피소드에서가 아니라, 오히려 주인공 루키우스에게 부과된 당나귀로의 변신이라는 시련의 끝에 나타나 그에게 구원의 길을 알리는 이시스 여신의 에피소드에서 찾아볼 수 있다.⁵⁴⁾ 이시스 여신은 차라리 죽기를 열망하는 주

54) 장 기욤은 『황금당나귀』라는 상호텍스트성을 이 작품에 삽입된 프시케의 이야기에서 프시케가 에로스를 다시 만나기 전에 사후세계로 하강이란 시련을 거쳐야한다 점

인공 루키우스의 간절한 기도 후에 환영처럼 나타난다. 그녀는 그가 겪은 시련의 원인과 의미를 설명하고 그에게 미래에 대한 불안을 떨쳐버리 라면서, 앞으로 그가 할 일을 확신에 찬 어조로 말해준다.⁵⁵⁾ 『오렐리아』의 2부 6장에 나타나는 여신은 『황금당나귀』에 나타난 이시스 여신과 『신곡』 연옥편 마지막에 나타난 베아트릭체가 융합된 모습이다. “내가 겪어야했던 시련의 끝이 다가왔다. 내가 지치도록 내려가고 올라가던 끝없는 계단들은 너의 생각을 방해하던 옛날 환상들이다. (...) 그렇기 때문에 내가 와서 너를 격려할 수 있게 된 것이다.”⁵⁶⁾ 삶에서 겪는 모든 시련의 원인과 의미를 알고, 거기서 사랑의 손길로 구원받기를 원하는 인간의 소망이 구원의 여성, 여신을 통해 표현되고 있다.

이와 같이 인간 영혼의 불멸성과 사랑에 의한 구원이라는 인간의 근원적인 소망을 우리는 『오렐리아』에 산재(散在)하는 사후세계에 대한 신화적, 철학적, 종교적 사고의 혼합된 편린들에서 읽을 수 있다. 네르발은 스테텐보리나 『황금당나귀』에서 이시스 여신이 루키우스에게 하는 말처럼 사후세계로부터 받은 흔들림 없는 확신에 찬 계시의 말을 원했었을 것이다. 그러나 우리는 오히려 『오렐리아』에서 계시인지 헛된 꿈인지 끝까지 독자의 불확신을 유지시키는 모호성의 서술기법을 발견한다. 『오렐리아』의 문학적 가치를 이루는 것, 그것은 자기 무의식의 지하세계로의 하강에서 본 꿈들, 환영들을 글로 옮겨 적으려는 노력, 과학적이며 이

으로 보았다. *Aurélia*, OE III., p.1338.

55) 11장에서 이시스 여신은 루키우스에게 나타나 그의 기도를 듣고 감동하여 손수 왔다면서, 그녀의 도움으로 이제 그의 행운이 올 것이니 불안한 마음을 거두고 그녀가 지시하는 바를 행하라고 말한다. “Me voici, Lucius; tes prières m’ont touchée,(...) Me voici, j’ai pitié de tes malheurs; je suis là, pour t’aider et t’être favorable. Cesse maintenant ton chagrin, plus de lamentation, chasse ton chagrin; voici que, grâce à ma providence, se lève pour toi le jour du salut. Aussi écoute, de toute ton attention et de tout ton esprit, les ordres que je te donne.” Apulée, *L’Ane d’or*, traduction de Pierre Grimal, Gallimard, 1975, pp.262~263.

56) “L’épreuve à laquelle tu étais soumis est venue à son terme; ces escaliers sans nombre, que tu te fatiguais à descendre ou à gravir, étaient les liens mêmes des anciennes illusions qui embarrassaient ta pensée(...) c’est pourquoi il m’est permis à moi-même de venir et de t’encourager.” *Aurélia*, OE III, p.745.

성적인 시각에서 가할 비판을 염두에 두고 흔들리면서도 자기 꿈을 언어로 옮겨 영혼의 지하세계 지도를 전하고, 꿈의 또 다른 논리인 아리아드네의 끈 *le fil d'Ariane*을 찾아 지하세계 미궁에서 빠져나와 지상세계로 올라오려는 영웅 테세우스와 같은 노력과 그 흔적일 것이다.

참고문헌

- 단테, 『신곡』, 지옥편, 박상진 역, 민음사, 2010.
 ____, 『신곡』, 연옥편, 박상진 역, 민음사, 2010.
 ____, 『신곡』, 천국편, 박상진 역, 민음사, 2009.
 ____, 『신곡』 박상진 편역, 서해문집, 2005.
 베르길리우스, 『아이네이스』, 천병희 옮김, 숲, 2004.
 스페텐보리, 『스페텐보리의 위대한 선물』, 스페텐보리 연구회, 다산북스, 2009.
 ____, 『스페텐보리의 천상여행기: 천국편』, 다산북스, 2010.
 ____, 『스페텐보리의 천상여행기: 지옥편』, 다산북스, 2010.
 아필레이우스, 『황금당나귀』, 송명선 역, 매직 하우스, 2007.
- Nerval, *OEuvres Complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1989.
 ____, *OEuvres Complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984.
 ____, *OEuvres Complètes III*, Bibliothèque de la Pléiades, Gallimard, 1993.
 ____, *OEuvres complètes XIII*, Classiques Garnier, coll. “Bibliothèque du XIX siècle”, 2013.
- Dante A., *La Comédie: Enfer*, traduction Jean-Charles Vegliante, Imprimerie nationale, 1996.
 ____, *La Comédie : Purgatoire*, op.cit., 1998.
 ____, *La Comédie : Paradis*, op.cit., 2007.
- BRIX M., *Eros et Littérature: Le Discours amoureux en France au XIXe siècle*, Peeters, Louvain-Namur, 2001.

- _____, *Le Romantisme français: Esthétique platonicienne et Modernité littéraire*, Peeters, Louvain-Namur, 1999.
- COLLOT M., *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, puf, 1992.
- COMMELIN P., *Mythologie grecque et romaine*, Pocket, 2017.
- CONSTANS F., *Gérard de Nerval devant le Destin*, Nizet, Paris, 1979.
- DEPRUN J., “Les Anti-Lumières”, *Histoire de la philosophie*, Gallimard, coll. de la La Pléiade, t. II, 1973.
- FAIVRE A., *Accès de l'Esotérisme occidental I,II*, Gallimard, Paris, 1986.
- LEISEGANG, *La Gnose*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1971.
- MORFORD M.P.O., *Classical Mythology*, sixth edition, New York, Oxford University Press US, 1999.
- RICHER Jean, *Nerval et les Doctrines Esotériques*, Le Griffon d'or, Paris, 1947.
- Riffard P.A., *Dictionnaire de l'esotérisme*, Payot, 1983.
- Steinmetz Jean-Luc, “Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval”, *Littérature*, numéro 158, 2010.
- VIATTE A., *Les Sources Occultes du Romantisme: Illuminisme, Thésophie I, II*, Champion, 1979.
- Apulée, *L'Ane d'or*, traduction de Pierre Grimal, Gallimard, 1975.
- Virgile, *l'Enéide*, Garnier-Flammarion, 1965.

〈Résumé〉

Récits de Voyage dans le Monde après la Mort et
Aurélia de Nerval

Hai Young PARK

Les écrits illuministes de Swedenborg, *la Divine Comédie* de Dante, *l'Ane d'or* d'Apulée, *l'Enéide* de Virgile sont des textes présents à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins affichées, dans *Aurélia* de Nerval. Nerval présente ces oeuvres comme les modèles poétiques des études de l'âme humaine dans *Aurélia*.

Notre présente étude veut élucider pourquoi Nerval les prend comme ses modèles, ce qu'il en prend et quels motifs le poussent à les afficher. Aussi nous analysons en quels points culturels et techniques littéraires ces textes servent de base à *Aurélia*. Nerval s'assimile le point commun narratif des textes de Virgile et de Dante, c'est-à-dire celui de présenter la vision du monde après la mort comme le rêve révélatrice de l'autre monde et en même temps le récit purement imaginé. Cette technique narrative d'ambiguïté ouvre à Nerval la possibilité de présenter ses rêves qu'il a eu pendant dans sa maladie mentale comme les rêves de Dante dans *La Divine Comédie*. Par cette technique d'ambiguïté Dante élude le refus de la part des lecteurs d'en croire son récit en tant que le vrai voyage dans le monde après la mort. Comme lui, Nerval, en l'utilisant, contourne le rejet des lecteurs envers le récit du malade mental.

Mais le projet d'*Aurélia* est de retrouver le sens caché de ses rêves et de sortir de cette descente des enfers de son inconscient. C'est

pourquoi dans *Aurélia* l'importance est donnée au concept du purgatoire et à la certitude du salut donné par l'intermédiaire de la femme morte devenue céleste et par l'âme frère, ce qui montre l'influence des récits de Dante et de Swedenborg. La réalisation de son projet à la fin d'*Aurélia* s'exprime par l'apparition de la déesse, comme dans *l'Ane d'or*, qui lui explique le sens de ses rêves et lui annonce la fin d'épreuve, et par l'entrée de Nerval dans le Jérusalem nouvelle, paradis dont parle Swedenborg, avec sa grande amie et son âme-frère.

주 제 어 : 단테(DANTE), 베르길리우스(VIRGILE), 스웨덴보리(SWEDENBORG), 신플라톤철학(NEOPLATONISME), 죽음(MORT), 여행(VOYAGE)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

밀란 쿤데라의 소설론과 웃음의 의미에 대한 한 고찰*

방 미 경
(가톨릭대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------|-----------------|
| 1. 서론 | 2.2. 유연성과 개방성 |
| 2. 웃음의 의미와 소설의 기능 | 2.3. 새로운 탄생의 웃음 |
| 2.1. 자신을 돌아보는 성찰의 시선 | 3. 결론 |

1. 서론

『우스운 사랑들 Risibles amours』을 필두로 밀란 쿤데라가 체코에서 발표했던 작품들은 그가 1970년 공산당에서 축출되면서 모두 출판금지 조치가 내려졌다. 이후 쿤데라가 프랑스로 이주한 1975년을 전후로 『삶은 다른 곳에 La vie est ailleurs』를 비롯한 여러 작품들이 프랑스어로 번역 출판되었고, 여러 해에 걸쳐 작가 자신이 직접 번역 및 개정 작업에 참여하여 프랑스어 판을 정본으로 삼게 되었다.¹⁾ 밀란 쿤데라가 처음으

* 이 논문은 2016년도 가톨릭대학교 교비연구비 지원에 의하여 연구되었음.

1) 쿤데라는 “1985년쯤부터 내 모든 소설들의 프랑스어 번역들을 이 년 간의 작업을 통해 문장 하나하나, 단어 하나하나까지 철저하게 검토”했으며 “이후 프랑스어 번역판도 내가 쓴 텍스트로 간주한다. 그래서 나는 체코어에서만뿐만 아니라 프랑스어에서도 내 소설들을 외국어로 번역하도록 하고 있다. 나는 심지어 두 번째 작업을 약간 선호하는 경향이 있다.”라고 밝혔고, 이에 덧붙여 프랑스어 판을 검토하면서 표현의

로 직접 프랑스어로 쓴 저작은 소설에 대한 에세이, 『소설의 기술 L'art du roman』이다. 그 다음 에세이로는; 칠 년 후 『배신당한 유언들 Les testaments trahis』, 다시 십이 년 후 『커튼 Le rideau』, 그리고 사 년 후 『만남 Une rencontre』을 발표하였다.²⁾ 가장 최근에 발표한 소설 『무의미의 축제 La fête de l'insignifiance』에 이르기까지 오십여 년의 저작 활동에서 밀란 쿤데라는 자신이 견고 있는 문학의 여정에 마치 이정표를 심어놓듯 소설 장르에 대한 성찰을 보여주는 에세이를 발표해온 것이다. 이 에세이들에서 우리는 긴 세월 동안 큰 변화 없이 일관되게 읽히는 어떤 소설의 개념을 발견할 수 있다.

1948년 이후 체코에서 공산주의 혁명이 진행되던 몇 해 동안 쿤데라가 목도한 가장 끔찍한 광경은 공포정치의 만행보다 오히려 그것을 서정적으로 포장하는 행태였다. 서정의 가면을 쓴 전체주의가 얼마나 끔찍한 것인지 뼈저리게 절감했던 쿤데라가 그 당시 가장 절실하게 열망했던 것은 ‘미망에서 깨어난 명철한 시선 regard lucide et désabusé’³⁾이었으며 그 시선이 존재 가능한 장소가 바로 소설이었다. 당시에 그는 “당신은 공산주의자인가요, 쿤데라 씨? — 아뇨, 저는 소설가입니다.”, “당신은 반체제 인사인가요? — 아뇨, 저는 소설가입니다.”, “당신은 좌파인가요, 우파인가요? — 둘 다 아닙니다. 저는 소설가입니다.”라고 했던 기이한 대화를 상기한다.⁴⁾ 그는 어떤 이데올로기를 넘어서서 스스로를 소설가라 규정했으며, 그에게 소설가란 미망에서 깨어난 눈을 지닌 자를 의미했다. 그것이 왜 소설에서 가능했던 것인지 쿤데라는 위의 에세이들에서 밝히고 있다. 그에게 소설가란 단지 하나의 문학 장르에 속하는 글을 쓰

수정 및 삭제, 첨가 등이 이루어졌기 때문에 “체코어로 어떤 텍스트를 출판할 때 그 텍스트를 프랑스어판과 대조해서 수정 사항을 체코어 텍스트에 반영한다.”라고 밝힌 바 있다. 『프랑크푸르트 룬트샤우 Frankfurt Rundschau』, 1993년 10월 6일자, 박성창 외, 『밀란 쿤데라 읽기』, 2013, p.187에서 재인용.

2) 발표년도는 순서대로 1986년, 1993년, 2005년, 2009년이다.

3) Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 187.

4) *Ibid.*.

는 사람에만 그치지 않는다. 그것은 무엇보다 어떤 ‘태도’이며 ‘지혜’이고 ‘입장’이다. 어떤 이데올로기나 사상에도 편입되기를 거부하는 태도와 입장이며, 그 바탕에는 어디에도 굴하지 않는 ‘도전’과 ‘반항’이 자리 잡고 있다.⁵⁾

쿤데라가 소설이라는 예술을 통해 발견할 수 있으리라 생각했던 ‘밝은 눈’은 이 작가의 ‘웃음’의 개념과 떼어놓을 수 없다. 그의 전 작품에서 공통적으로 두드러지는 어휘가 아마 ‘웃음’ 또는 ‘농담’이라 할 수 있을 것이다. 쿤데라에게 소설이란 잡힐 듯 잡히지 않는 어떤 단어들의 정의를 오래 추적하는 일에 해당한다.⁶⁾ 소설의 열개를 짜나갈 때 건물의 골조처럼 생각의 흐름을 지탱해 주는 것이 바로 추상명사들이다. 이 단어들을 정확히 고르지 않으면 건물은 와르르 무너지고 만다. 정확히 골라야 할 뿐 아니라 그 단어들을 정확하게 정의하고 또 다시 정의해야 한다.⁷⁾ 쿤데라가 탐색한 단어들은 주로 ‘농담’ 또는 ‘웃음’, ‘다른 곳’, ‘존재’, ‘가벼움’, ‘무의미’ 등이다. 하나의 작품이 꼭 한 단어의 정의만을 좇는 것은 아니지만 작품마다 두드러지게 부각되는 단어가 있다. 그러면 서도 모든 작품에 주춧돌처럼 놓인 단어는 단연 ‘농담’ 또는 ‘웃음’이라고 할 수 있을 것이다. 다시 말하면 이 단어는 쿤데라 문학의 핵심을 관통하는 열쇠 말에 해당하며, 심지어 전 작품을 총칭하는 제목으로 ‘농담’이라는 단어를 써도 무리가 없을 정도이다.⁸⁾

5) “(…) une attitude, une sagesse, une position; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité; une non-identification consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme une évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte.”, *Ibid.*, p. 187.

6) Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 155 : “Le roman n'est souvent, me semble-t-il, qu'une longue poursuite de quelques définitions fuyantes.”

7) *Ibid.*, pp. 155-156 : “La trame méditative du roman est soutenue par l'armature de quelques mots abstraits. Si je ne veux pas tomber dans le vague où tout le monde croit tout comprendre sans rien comprendre, il faut non seulement que je choisisse ces mots avec une extrême précision mais que je les définisse et redéfinisse.”

8) 쿤데라 본인이 크리스티앙 살몽과의 대담에서 직접 이렇게 말한 바 있다. “제 소설 중 어떤 것에는 『참을 수 없는 존재의 가벼움』, 『농담』, 『우스운 사랑들』로 이름을 붙여도 무방합니다. 제목들은 서로 바뀌어도 별로 상관없어요. 그 제목들은 저를 사

쿤데라는 『이별의 왈츠 La valse aux adieux』를 쓰고 난 후 1970년대 초에 자신은 이제 작가로서는 끝났다고 생각했다. 프랑스로 이주하고 일 년 뒤 다시 무언가를 써보겠다는 생각을 한 것은 육 년이라는 긴 절필의 시간을 거친 다음이었다. 그때 쿤데라는 아무런 열정도 느낄 수 없었고 글쓰기가 두려웠으며 무엇이든 의지할 데가 필요했다. 그래서 택한 방법이 『우스운 사랑들 Risibles amours』 제2편 쓰기였다. 『우스운 사랑들』은 쿤데라가 스무 해 전에 소설가로서 세상에 처음 내놓았던 책이자 절필과 고난의 시기를 보낸 뒤 휘청거리는 발을 ‘땅에 디딜 수 있게 해주는’ 지지대의 역할을 하였다. 그렇게 다시 쓰기 시작한 글이 두세 개 쫓을 운곽이 잡히고 나자 작가는 자신이 완전히 다른 일을 하고 있다는 것을 자각했으며 역시 일곱 개의 장으로 구성된 장편소설을 쓰게 되었다.⁹⁾ 그렇게 해서 나온 작품이 『웃음과 망각의 책 Le livre du rire et de l'oubli』으로, 제목에서 드러나듯이 ‘웃음’이라는 모티프를 중심으로 한 변주에 해당한다.

서구 문학계에 쿤데라의 이름이 각인되는 데 결정적 공헌을 했던 『농담 La Plaisanterie』 역시 ‘웃음’이라는 핵심어를 바탕에 두고 있다. 『농담』은 1965년에 탈고되었고 두 해 뒤 프라하의 봄 시기에 체코에서 출간되었다. 이 시기에 이미 쿤데라는 시와 희곡을 발표한 작가로서 개혁적 성향의 공산주의자이자 스탈린주의에 비판적 입장을 보이는 사람으로 알려져 있었다. 이 작품이 프랑스에서 출간된 것은 체코가 소련군에게 점령당한 무렵이었다. 루이 이라공이 서문에서 20세기 최고의 소설이라 극찬하며 열광적인 반응을 보이고 현실 공산주의의 과오에 대해 분노를 표했지만 사실상 쿤데라가 공산당에서 축출된 시기는 그보다 훨씬 후의 일이다. 프랑스의 독자들은 『농담』의 출판 시점과 작가의 전기적 사건의

로잡고, 정의하고, 한편으로는 불행히도 저를 제한하는 몇 개의 주제들을 반영하거든요. 이 주제를 넘어서서는 다른 아무것도 말하거나 쓸 게 없습니다.”, 파리 리뷰, 『작가란 무엇인가』, 권승혁, 김진아 옮김, 도서출판 다룬, 2014, p. 306.

9) Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 198.

맥락을 제대로 파악하지 못한 채 정치적으로 이 작품을 받아들였고, 작품의 내용을 작가가 실제로 체코에서 겪었던 일로 오해한 경우가 많았다. 하지만 이 작품에 대한 세상의 떠들썩한 환대에 대해서 쿤데라는 일정한 거리를 두었다. 그는 이 작품에 대한 모든 정치적 해석을 거부하고 다만 ‘연애 소설 roman d’amour’로 읽히기를 원했다.¹⁰⁾ 다시 말해서 무엇보다 먼저 ‘우스운 사랑’으로 읽히기를 바랐던 것이다.

쿤데라의 소설에서 ‘우스다’는 것은 매우 중요한 의미를 지니고 있는 것 같아 보인다. 우리는 이 ‘웃음’의 개념이 쿤데라의 소설론에 어떻게 서술되어 있는지 검토해나가면서, 소설 작품의 몇몇 대목들을 같은 맥락 속에서 분석해보려 한다. 검토의 대상으로 삼는 텍스트는 『소설의 기술』과 『배신당한 유언들』, 그리고 『커튼』이 될 것이다.¹¹⁾ 함께 분석의 대상이 되는 것은 주로 『우스운 사랑들』에 수록된 몇 작품들이다. 여기에 실린 일곱 개의 단편들은 이후 작가가 쓰게 될 대작들의 원형에 해당한다고 할 수 있고, 따라서 어떤 의미에서는 쿤데라 문학 전체를 축약한다고도 할 수 있으며, 웃음의 의미와 관련하여 매우 상징적인 몇 장면들을 포함하고 있기 때문이다.¹²⁾

10) Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 58 참조.

11) 네 번째 에세이 『만남』은 참조만 할 뿐 본격적 검토 대상에는 넣지 않는다. 이 책은 웃음과 관련된 대목들이 적은 편이고, 상대적으로 이전 작품과 시간 차이가 많이 나지 않는 편이어서 우리 논의의 맥락상 특별한 의미를 지니지 않기 때문이다.

12) 이 책에 실린 일곱 개의 단편들은 1959년에서 1969년 사이 집필된 것이다. 여러 문예지에 나뉘어 발표되었던 열 개의 단편들 중 여덟 편이 『우스운 사랑들』이라는 제목으로 1970년 체코에서 처음 출판되었고, 역시 1970년, 일곱 편으로 이루어진 결정판이 프랑스에서 출판되었다. 당시 초판본에서는 ‘단편소설 nouvelles’이라 언급되어 있었는데 저자의 검토를 거친 1986년 개정판에서는 그 언급이 사라진다. 그리고 체코에서 나왔던 초판본에 붙이는 저자의 말에서 쿤데라는 이 작품을 좀 특별한 형태의 ‘장편소설 roman’로 생각한다고 말한 바 있다. 그만큼 저자가 이 작품을 이후로도 내내 변주될 핵심적인 모티프를 담고 있는 것으로 생각했다는 뜻이다. Kvetoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995, p. 242 참조.

Maria Nemcova Banerjee는 쿤데라의 문학 세계 전체를 개관하는 저서에서 위의 일곱 단편들이 소설적 통일성을 갖추지 못했으나 어떤 내적 일관성에 의해 하나로 단단히 묶여 있다고 평한다. 저자에 의하면 그것은 세 가지 주요 테마에 대한 성찰

2. 웃음의 의미와 소설의 기능

2.1. 자신을 돌아보는 성찰의 시선

『소설의 기술』에 포함된 ‘소설과 유럽’이라는 주제의 연설문에서 쿤데라는 “인간은 생각하고 신은 웃는다. L’homme pense, Dieu rit”라는 유대 속담을 인용한다. 그리고 소설이라는 것이 “신이 웃는 소리의 메아리 l’écho du rire de Dieu”로서 우리 세상에 왔다고 상상하기를 즐긴다고 밝힌다.¹³⁾ 여기에는 쿤데라의 소설론 전체의 무게가 실려 있다. 인간이 무언가를 생각할 때, 그런 인간을 내려다보며 신이 웃는다는 것은 무슨 의미를 지니고 있는가. 여기에 이어서 『커튼』의 한 대목을 읽어보면 그 웃음의 의미가 보다 선명하게 파악될 수 있을 것이다.

Nous ne rions pas parce que quelqu’un est ridiculisé, moqué, ou même humilié, mais parce qu’une réalité, subitement, se découvre dans son ambiguïté, les choses perdent leur signification apparente, l’homme en face de nous n’est pas ce qu’il pense être.¹⁴⁾

우리가 웃는 것은 어떤 사람이 우스꽝스러운 꼴이 되거나, 비웃음을 당하거나, 심지어 모욕을 당하거나 해서가 아니라, 돌연 현실

이다. 1. 흔들림 없는 확신의 시대에 진실이란 무엇인가, 2. 현대의 돈 후안, 3. 성행위에서 정신과 육체의 불일치. *Paradoxe terminaux*, traduit de l’anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1990, p. 64 참조. 그런데 이 세 가지 요소가 일곱 작품에서 두드러지게 드러나는 주제들이긴 하지만 이러한 지적은 보다 근본적이고 핵심적인 면을 간과하고 있는 듯하다. 작품 전체를 아우르는 주춧돌은 오히려 공통적으로 주인공들이 이야기의 끝에서 맞이하게 되는 ‘통찰의 순간’에 해당하고 그것이 바로 쿤데라의 ‘웃음’의 의미와 연관되어 있다.

13) Milan Kundera, *Discours de Jérusalem : le roman et l’Europe*, in *L’Art du roman*, p.193.

14) Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 129.

이 애매모호한 모습을 드러내고, 눈에 분명히 보이는 사물들의 의미가 사라지고, 우리 앞의 사람이 그 자신이 생각하는 존재가 아니기 때문이다.

웃음을 유발하는 근본적인 조건은 인간이 ‘자신이 생각하는 존재가 아니기 때문’이라고 작가는 주장한다. 그러므로 웃음이 나기 위해서는 우선 생각하는 내가 있어야 한다. 그 다음 그것이 전부가 아님을 깨닫는 성찰의 계기가 마련되어야 한다. 처음부터 끝까지 나는 내가 생각하는 나이고, 대상은 내가 생각하는 대상 그대로라면 웃음은 발생하지 않는다. 그리고 성찰의 계기가 있어서 내가 다른 시선을 가지게 되었다고 해서 모두 웃을 수 있는 것은 아니다. 처음 내가 생각했던 나와 새로 대두된 나 사이의 차이를 인식할 수 있어야 하며, 그 간극이 빚어내는 의미를 통찰할 수 있어야 한다. 쿤데라에게 있어서 이러한 웃음의 과정을 담고 있는 것이 바로 소설의 공간이다.

한 시골 귀족이 돈키호테를 자기 영지에 초대하는 에피소드가 있다. 영주의 아들은 아주 똑똑해서 돈키호테가 정신이 나간 인물임을 바로 알아차리고 경계한다. 그런데 그가 시를 쓴다는 말을 듣고 돈키호테가 낭송을 청한다. 돈키호테는 그 아들의 시를 듣고 찬탄을 금치 못하며 재능을 칭송하고, 영주의 아들은 자신의 시를 그렇게 잘 이해하는 돈키호테의 명석함에 완전히 매료되고 만다. 당연히 그가 정신 나간 인물이라고 여겼던 것은 잊어버린다. 여기에서 쿤데라는 묻는다. “명석한 이에게 찬사를 보내는 미치광이와 미치광이의 찬사를 믿는 명석한 이, 둘 중 누가 더 미치광이일까?”¹⁵⁾ 이 질문을 통해 쿤데라가 강조하는 것은, 영주의 아들이 칭송의 말을 듣고 자기도취에 빠진 지점에서 우리가 다시 이야기를 플래시백 해보면, 똑똑하게 행동하는 것 같았던 영주의 아들이 몹시 우스꽝스럽게 보인다는 점이다. 그는 처음에 똑똑했다가 나중에 어리석어진 것이 아니다. 다시 돌아보니 그의 행동이 지닌 우스꽝스러움이 비

15) *Ibid.*.

로소 우리에게 인지되는 것이다. 쿤데라는 이것을 어른이 세상을 보는 방식이라 부른다.¹⁶⁾ 『아무도 웃지 않으리』의 문장을 빌려 다시 말해보자면, “우리는 눈을 가린 채 현재를 지나간다.” 시간이 흐른 뒤 눈을 가렸던 봉대가 풀리고 과거를 살펴볼 때가 돼서야, 즉 플래시백 이후의 시점에서야 비로소 자신이 눈을 가린 채 무엇을 했으며 그것이 무슨 의미 인지를 이해할 수 있다.¹⁷⁾

어른이 세상을 보는 눈은 시간이 흐르고 다시 돌아보는 일만으로 획득되는 것은 아니다. 그 시선의 핵심은 여러 각도에서, 여러 시점에서, 종합적으로 세상을 본다는 데 있다. 신의 웃음소리의 메아리로서 소설이 우리에게 보여주는 것은 바로 이런 시선이다. 쿤데라의 소설들은 일관되게 일곱 개의 장으로 나뉘어 여러 목소리가 말하는 형식을 취한다. 예를 들어 『농담』의 구성을 보면 네 개의 목소리가 각 장에서 ‘나’로 이야기를 해나가고 있는데, 제1부는 루드비크, 제2부 헬레나, 제3부 루드비크, 제4부 야로슬라프, 제5부 루드비크, 제6부 코스트카, 제7부 루드비크, 헬레나, 야로슬라프의 목소리로 서술된다. 주인공 루드비크가 압도적으로 많은 부분을 차지하고 있으며, 이 주인공의 독백을 통해 우리는 그의 인생사와 내면에 대해 가장 가까이 접근할 수 있다. 하지만 우리가 그를 알게 되는 것은 그의 독백을 통해서만이 아니다. 여러 개의 목소리가 다시 들려주는 이야기, 여러 번 플래시백 되는 이야기의 서술 방식 덕분에 우리는 루드비크라는 인간의 여러 겹의 내면과 그를 둘러싼 인간사의 불가사의를 목도하게 된다. 다른 한편 그에게 가장 중요한 인물이라고 할 수 있는 루치에는 아예 목소리가 주어지지 않았는데 이 또한 역설적으로

16) *Ibid.*, p. 130 : “C’est ainsi que voit le monde un homme adulte qui a derrière lui beaucoup d’expérience de la ‘nature humaine’ (qui regarde la vie avec l’impression de revoir des bobines de films déjà vues) et qui, depuis longtemps, a cessé de prendre au sérieux le sérieux des hommes.”

17) Milan Kundera, *Personne ne va rire*, in *Risibles amours*, Paris, Gallimard, 1986, p. 13 : “Nous traversons le présent les yeux bandés. (...) Plus tard seulement, quand est dénoué le bandeau et que nous examinons le passé, nous nous rendons compte de ce que nous avons vécu et nous en comprenons le sens.”

의미심장하다. 우리에게 그녀는 완전히 미지의 인물로 남아 있다. 루드비크의 목소리로 전해 들었을 때 이들의 사랑은 우리의 뇌리에 깊이 각인될 만한 운명적 사랑이었지만, 제6부에서 코스트카라는 제3의 인물이 전하는 루치에의 마음은 우리의 상상을 완전히 전복시킨다. 루치에의 목소리로 직접 들을 수 없기에 작품의 끝에 이르기까지 우리는 그녀가 정말 루드비크를 사랑하지 않았던 것인지, 어떤 마음이었던 것인지 알 수가 없다. 쿤데라는 이런 식으로 우리가 인생에서 다 알 수 없는 것들을 역시 알 수 없는 것인 채 남겨 놓은 것인지도 모른다.

「히치하이킹 게임 *Le jeu de l'autostop*」은 또 다른 각도에서 우리에게 낯설게 드러나는 인간사의 측면을 다룬다. 두 연인이 여행길에서 장난으로 역할놀이를 하는 데서 이야기가 시작된다. 답답할 정도로 정숙했던 여자는 낯선 남자의 차를 얻어 탄 쉬운 여자 역할을 하고 남자는 여자를 유혹하는 역할을 한다. 그리하여 매춘부 가면을 쓴 여자는 낯선 남자 가면을 쓴 연인과 사랑 없는 정사를 치른다. 자신에게는 있을 수도 없는 일이라고 생각했던 것이 현실에서 일어나자 그녀는 몰랐던 자기 자신을 마주한다. 연인이 낯선 존재가 되고, 자신이 낯선 자가 되며, 반대로 자신이 아니라고 믿었던 존재가 자신으로 드러난다. 그러자 문득 그들은 그 중 어느 것도 받아들일 엄두를 내지 못한다. 두려움에 질린 여자가 ‘나는 나’라는 무의미한 항변으로 매달릴 때 남자는 무슨 말도 하지 못한다.¹⁸⁾ 확인이 필요 없이 자명한 실체인 자신을 이제는 ‘나는 나’라는 동어반복 외에 서술할 길이 없다. 심지어 나는 ‘나’도 아니고, ‘모르는 것’이 되어 있다. 진실이라고 믿었던 것은 이렇게 쉽사리 허물어질 수 있다. 거짓을 걷어내야 드러나는 것이 진실이라고 우리는 생각하지만 인간이 헤아릴 수 없는 의미들이 화학반응을 일으키면 오히려 거짓을 통해 모르던 진실이 밝혀지고, 자명하다 여겨졌던 것들이 미지의 것이었음

18) Milan Kundera, *Le jeu de l'auto-stop*, in *Ibid.*, p. 116 : “Il se taisait, ne bougeait pas et ne comprenait que trop bien la triste inconsistance de l'affirmation de son amie, où l'inconnu se définissait par le même inconnu.”

이 드러난다.

쿤데라는 소설의 존재 이유를 낯선 것과의 대면에 두었다. 낯선 것과 마주침은 단일한 진리에 근거한 획일적인 세상의 위험성을 인식하는 계기가 되고, 그 계기를 제공해주는 것이 바로 소설의 정신이다.

(...) le monde basé sur une seule vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une manière totalement différente. La vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais l'*esprit du roman*.¹⁹⁾

(...) 단일한 진리를 토대로 한 세계와 모호하고 상대적인 소설의 세계는 전혀 다른 방식으로 만들어져 있다. 전체주의의 진리는 상대성, 의심, 질문을 배제하며 따라서 결코 내가 소설의 정신이라 부르는 것과 양립할 수 없다.

이제껏 내가 알고 있던 것이 세상의 전부, 완벽한 진실이 아닐 수 있다는 생각은 우선 의심으로부터 출발한다. 의심은 대상을 여러 시점에서 바라볼 수 있을 때 비로소 가능해진다. 그 상대성 속에서 질문이 제기되는 것이다. 쿤데라가 생각하는 소설의 정신은 이렇게 ‘상대성, 의심, 질문’에 근거한다.

미하일 바흐친이 한 인간의 진정한 삶이란 자신과 불일치하는 지점에서 이루어진다고 말한 것도 동일한 맥락에 놓인다. 자신과 불일치하는 지점이란 바로 자신에 대해 의문을 던지는 지점이다. 그는 도스토예프스키의 작중 인물들이 각기 독립적인 목소리와 의식을 지니고 자기만의 세계를 그려내고 있으며, 하나로 융합하지 않는 그 목소리의 다성악이 도스토예프스키 문학의 핵심이라고 주장한다. 바흐친이 높이 평가한 것은, 도스토예프스키의 작중 인물들이 자기 고유의 의식과 세계관을 지니고

19) Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 29.

상호작용이 일어나는 세계를 이루고 있다는 점이다. 근대 소설의 작가가 그려내는 세계가 단일성과 통일성을 지닌 한 주체의 단일한 관점으로 이해되고 판단된 것이었다면, 도스토예프스키의 인물들은 자기 고유의 언어와 생각을 지니고 있으며 어느 하나가 진실이나 거짓으로 최종 판결을 받지 않는다.²⁰⁾

바흐친에 따르면 도스토예프스키가 소설 속 주인공에게 가장 중요하게 생각하는 것은 현실에 대한 그 인물 자신의 관점이며 자기 자신을 어떻게 바라보고 의식하고 있는가 하는 것이다. 다시 말해서 한 인간이 자기 자신과 이 세상에 대해 어떤 시각을 지니고 있는가, 그리고 어떤 입장에서 자기 자신과 세상을 해석하고 평가하는가 하는 것이다. 요컨대 도스토예프스키에게서 바흐친이 주목한 것은, 이 소설가가 “세계 속에서 주인공이 누구냐가 아니라, 세계가 주인공에게 무엇이나, 주인공 자신이 자기 자신에게 무엇이나”²¹⁾라는 것을 중요하게 생각했다는 점이다.

소설이 우리에게 열어 보이는 지평은 결국 자기 자신을 열어 보게끔 하는 일일 것이다. 작가와 주인공 사이의 대화, 주인공과 독자 사이의 대화, 서로 다른 시대의 역사를 보는 관점과 세계관의 대화가 바로 소설을 읽는다는 일에 해당한다. 결국 나 자신과 세상을 성찰하고 이전에 미처 알지 못했던 것을 깨닫는 통찰의 체험이 그 속에 있다. 그런 의미에서 바흐친의 폴리포니아가 밝혀내는 궁극의 지점은 쿤데라가 생각하는 웃음의 메카니즘 및 소설의 기능과 동일한 지점으로 수렴된다.

20) 바흐친은 『도스토예프스키 시학』에서 근대 전후의 소설 전통의 변화 과정에 주목했다면, 이후의 저작 『소설 속의 말』에서는 더 나아가 아예 독백적 소설이라는 용어 자체를 사용하지 않기에 이른다. 단일한 언어와 단일한 세계관을 상정하는 독백적 소설이라는 것이 애초에 너무도 소설적이지 않다고 여겼기 때문이다. 이제 그는 서사시의 전통이 근대 이후 소설로 옮겨가는 과정에 주목하게 된다. 잡다하고 종잡을 수 없는 수다와 비현실적 설정이 핵심을 이루는 라블레와 세르반테스의 전통이 혁신적 소설 형식의 근원으로 복원된다. 바흐친의 소설론을 고대 서사시로부터 근대 이후의 유럽 소설로 이행해 가는 과정 속에서 검토한 글로는, 김태환, 『세계 소설사와 이행의 문제』, 『문학과사회』, 2003년 2월, vol. 16 (1), pp. 166-204 참조.

21) 미하일 바흐친, 『도스토예프스키 시학』, 정음사, 1988, p. 70.

2.2. 유연성과 개방성

웃음의 개념을 철학적으로 탐구한 베르그손은 어떤 ‘특수한 기계적 구조’가 웃음을 유발한다고 말한다. 개인과 사회가 자신을 둘러싼 주위와 소통하지 못하고 고립될 때, 그리하여 자기 자신의 기계적인 반복 속에 머무르게 될 때 희극성이 대두된다. 또는 개인과 사회가 하나의 목표를 향해 전력투구한 끝에 결국 애초의 출발점으로 돌아와버리는 허탈한 상황 역시 희극적일 수 있다. 베르그손은 개인이나 사회의 정신과 육체가 기계적인 경직성을 떨 때 그것이 바로 웃음거리가 되는 것이며, 웃음은 그에 대한 교정의 의미를 띠는다고 한다.

Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans la vie. Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements.²²⁾

희극적이라는 것은 사람이 사물과 비슷해지게 하는 어떤 측면이고, 아주 특별한 경직성으로 인해 순전히 기계, 자동현상, 그러니까 생명이 없는 운동을 모방하는 인간사의 양상이다. 따라서 그것은 개인 또는 집단의 불완전성을 나타내는 것이며 즉각적인 교정을 촉구한다. 웃음은 이러한 교정 자체이다. 웃음은 어떤 사회적 행동으로서, 인간과 사건들이 빠지게 되는 어떤 특수한 방심의 상태를 지적하고 저지한다.

22) Henri Bergson, *Le rire*, Paris, P.U.F., 1940, pp. 66-77.

웃음은 무언가가 잘못되었음을 알리고 그것을 바로잡으려는 일이다. 다시 말해서 우리가 생명을 지닌 존재로서 끊임없이 변화하기를 가르치며, 부드럽고 자유로워지기를 권고한다. 웃음의 최종 목표는 그러므로 유연성이다.

Le raide, le tout fait, le mécanique, par opposition au souple, au continuellement changeant, au vivant, la distraction par opposition à l'attention, enfin l'automatisme par opposition à l'activité libre, voilà, en somme, ce que le rire souligne et voudrait corriger.²³⁾

유연한 것, 끊임없이 변화하는 것, 살아 있는 것에 반대되는 경직된 것, 이미 완성되어 있는 것, 기계적인 것, 주목에 반대되는 방심, 요컨대 자유로운 활동에 반대되는 자동 현상, 한 마디로 웃음이 지적하고 교정하고자 하는 것.

『에드바르트와 하느님 *Edouard et Dieu*』에는 폐쇄적이고 경직된 개인과 사회를 희화화하는 상징적 장면이 하나 있다.²⁴⁾ 스탈린이 죽은 다음 날 한 여학생이 장엄한 부동자세로 ‘고통의 동상’이 되어 깊은 애도를 표하는 장면이다. 한 남학생이 그 주위를 세 바퀴 돌고 나더니 폭소를 터뜨리고 간다. 여학생은 그 행동을 정치적 도발로 고발하고 남학생은 결국 대학에서 축출된다.

신앙의 경직성에 대한 또 다른 형식의 장난도 등장한다. 위에서 폭소를 터뜨렸던 남학생의 동생인 에드바르트는 여자 친구가 순결이라는 신앙의 덕목을 포기하게 만들려고 더 독실한 신앙을 가장하는 책략을 취한다. 종교가 비판의 대상이던 시대에 신임 교사의 이런 행동은 매우 위험하다. 결국 신앙생활이 학교에 알려져 공개 재판에 회부될 때 그는 주저없이 거짓 신앙임을 고백하려 하지만 실패한다. 애인에 대한 신의나 자

23) *Ibid.*, pp. 99-100.

24) Milan Kundera, *Edouard et Dieu*, in *Risibles amours*, pp. 257-258.

존심 때문이 아니다. 그를 심판하는 위원들이 너무나 심각하고 진지해서 차마 거짓말이라고 고백하지 못할 뿐이다. 학교 위원회에서 에드바르트의 사상 재교육이 결정되자 교장이 그 책임을 자청한다. 교장은 다름 아닌 예전의 그 여학생, 에드바르트의 형을 고발했던 학생이다. 사상 교육이 회를 거듭할수록 점점 묘한 색채를 띠어 가면서 에드바르트는 교장의 사적인 삶에 어린 비애를 간파한다. 마침내 어느 날 교장이 레이스 잠옷 차림으로 에드바르트를 맞이하는 에피소드에서는 쿤데라식 희비극의 페이소스가 절정에 이른다. 독자의 폭소가 터지는 지점이다. 교장은 저돌적으로 달려드는데 에드바르트는 혐오감과 역겨움에 그녀를 안을 수가 없다. 그러나 안지 못하면 파멸이다. 궁지에 몰린 그가 얼떨결에 그녀에게, 무릎을 꿇고 주님의 기도를 외우라고 명령한다. 상상도 못했던 이 순간에 교장과 그의 관계는 역전한다.

쿤데라는 그 어디에서보다 더 가차 없이 이 인물의 무릎 꿇은 모습을 무대 중앙에 놓고 스포트라이트를 비추고 있는 것처럼 보인다. 부하의 명에 복종하는 상관, 자신을 역겨워하는 남자 앞에 벌거벗고 있는 추한 여자, 종교의 해악을 교육시킨다면서 열렬한 기도의 자세를 취하고 있는 혁명 전사의 굴욕이 만천하에 드러난다. 확고한 신념을 지닌 엄격함의 화신으로 보였던 교장이 실은 외로움에 사무친 나약한 인간임을 드러내는 장면이다.

이야기의 끝 무렵에서 역시 작가 특유의 아이러니가 작렬한다. 순결을 신봉하던 알리체가 에드바르트를 숭고한 영웅으로 떠받들며 마침내 몸을 허락하기에 이른다. 그의 위선을 순교적 행위로 오해한 것도 우스꽝스럽지만, 더 우스운 것은 확고한 신앙을 증명한 남자친구에게 그녀가 바치는 선물이 바로 그 신앙에 대한 배신이라는 점이다. 오로지 그 선물을 목적으로 신앙을 위장하고 이 모든 일을 벌인 에드바르트의 반응도 아이러니컬하다. 목표물을 포획하자 그는 환멸을 느낀다. 이들 중 누구도 자기 자신이 생각하지 못했던 자신과 대면하지 않는 사람은 없다. 그들 모두는 ‘농담의 검은 밑바닥까지 내려가기’에 이른 것이다.²⁵⁾ 비극의

위대한 영웅과 장엄한 결말은 인간이 위대한 존재라는 환상을 불러일으키지만 희극적인 것은 베일에 덮인 인간의 유약함과 비천함을 그대로 폭로한다.²⁶⁾

순결이라는 이데올로기를 고집하는 알리체를 보면서 우리는 라블레의 파뉘르쥬와 관련된 에피소드를 떠올려볼 수 있다. 쿤데라는 「파뉘르쥬가 더 이상 웃기지 못하게 될 날 *Le jour où Panurge ne fera plus rire*」이라는 에세이에서 『팡타그뤼엘 *Pantagruel*』의 한 에피소드를 들어 소설의 의미에 대해 말한다. 파뉘르쥬가 아름다운 한 여자에게 반해 성당에서 미사 도중 음란한 말들을 속삭이다 무시당하자 그녀의 옷에 발정기 암캐의 분비물을 뿌리는 복수를 감행하는데 인근 수만 마일의 개들이 모두 모여들어 그 여자에게 오줌을 갈겼다는 에피소드이다. 이십 대의 쿤데라가 노동자 숙소에 살던 시절에 동료들에게 이 이야기를 들려주면 모두들 웃음을 터뜨렸고 파뉘르쥬를 무척 좋아했다고 한다. 그들은 파뉘르쥬의 음담패설도 좋아했지만 순결하고 고고한 자세로 미사에 임하던 그 여자에게 가해진 벌칙에 환호했다. 그리고 무슨 의미에서인지 동료들 중 몹시 순진하고 금욕적인 한 청년에게 파뉘르쥬라는 별명을 붙여주었다고 한다. 쿤데라는 그들이 누구에게 공감했던 것일까 묻는다. 파뉘르쥬일까, 그 여자일까, 오줌을 갈긴 개들일까.²⁷⁾ 이 물음으로부터 도출되는 것은 쿤데라가 생각하는 유머의 정의이다.

L'humour : l'éclair divin qui découvre le monde dans son
ambiguïté morale et l'homme dans sa profonde incompetence à
juger les autres ; l'humour : l'ivresse de la relativité des choses
humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu'il n'y a pas

25) Milan Kundera, *Le rideau*, p. 178.

26) 쿤데라는 ‘희극적인 것’에 대해, “En nous offrant la belle illusion de la grandeur humaine, le tragique nous apporte une consolation. Le comique est plus cruel : il nous révèle brutalement l'insignifiance de tout.”라고 설명한다, *L'art du roman*, p. 155.

27) *Les testaments trahis*, p. 46.

de certitude.²⁸⁾

유머란 번쩍 비추는 신성한 빛, 세상이 도덕적으로 애매모호하다는 것을 드러내 보여주는, 그리고 인간이 결코 다른 사람을 심판할 수 없다는 것을 드러내 보여주는 빛이다. 유머란 인간사의 상대성에 취하는 것, 확신이란 존재하지 않는다는 확신으로부터 나오는 묘한 기쁨이다.

세상은 알 수 없다는 것, 사람은 다른 이를 이렇다 저렇다 판단할 수 없다는 것. 유머는 이러한 통찰로부터 가능하다. 유머는 인간의 모든 것은 상대적이라는 깨달음에서 온다. 중요한 것은 이것이 인간에게 쉽게 일어나지 않는 드문 통찰의 순간이며, 섬광과도 같은 찰나의 깨달음 같은 것이라는 점이다. 웃음은 통찰의 순간에 수반되는 신적인 체험이다.

자신을 바깥으로 열어둔 자에게서만 웃음은 가능하다. 자기 안에 갇힌 자, 경직된 사회는 웃음을 거부한다. 당대에 라블레의 작품을 보고 진지하지 못하고 황당무계하다고 비판했던 자들은 웃음을 모르는 사람이었다. 그들에게 라블레의 희극성은 신성모독으로 받아들여졌다. 우스운 것의 반대는 진지한 것, 엄숙한 것, 하나만이 옳다고 하는 믿음이다. 이렇게 웃음의 반대편에 있는 자들을 가리키기 위해 라블레는 웃지 않는 사람이라는 뜻의 그리스어 *agélastos*로 아젤라스트라는 신조어를 만들어냈다. 쿤데라는 라블레를 비난했던 이들을 화나게 만든 것은 “진지하지 않은 것과의 뿌리 깊은 부조화”이며, 그들의 분노는 “부적절한 웃음에 의해 일어난 소란에 대한” 것이라고 말한다.²⁹⁾ 쿤데라는 아젤라스트들과 소설가들이 사이좋게 지내기는 불가능하다고 한다. 아젤라스트들은 신의 웃음소리를 들어본 적이 없다. “삶은 전적으로, 무조건적으로 신성한 것이라 여기는 사람들은 어떤 농담에도 폭발하거나 속을 부글부글 끓이거나 여하간 분개한다. 왜냐하면 어떤 농담일지라도 그것은 그 자체로

28) *Ibid.*, p. 47

29) Milan Kundera, *Le rideau*, p. 149.

삶의 신성성에 모독을 가하는 희극이 되기 때문이다.”³⁰⁾ 그들은 확고부동한 진실의 존재를 믿으며, 모든 사람이 다 같은 생각을 한다고 믿는다. 그들은 자신이 스스로 생각하는 그 사람이라고 믿어 의심치 않는다. 이러한 세상에 개인이란 존재할 수 없다. 그 대척점에 쿤데라가 생각한 소설의 세계가 있다. 쿤데라에게 소설이란 ‘개인의 천국’이자 그 누구도 진실을 주창하지 않는 영역이며,³¹⁾ 소설의 본령은 “세상이 우리에게 믿게 만들려는 것에 이의를 제기하는”³²⁾ 데 있다.

2.3. 새로운 탄생의 웃음

『우스운 사랑들』의 첫 단편, 『누구도 웃지 않으리』에서 주인공은 처음에 자신의 생각만을 중심으로 세상을 이해한다. 차츰 그는 다양한 맥락에 놓인 주변 사람들의 생각과 부딪히는 과정에서 그들에게 억울함을 항변하거나 자기 입장을 이해해 달라고 애원하다가 마침내 무언가를 깨닫는 지점에 도달한다. 그는 『농담』의 루드비크가 공산당 학생연맹의 심판을 받을 때와 동일한 상황에 처한다. 어떤 집단에 소속돼 있을 때 유쾌하고 장난기 많은 사람의 개성으로 받아들여졌던 특징들이 심판의 대상이 되자 완전히 다른 조명으로 비춰진다. 거주지 구역 위원회에 소환되고, 대학의 위원회에서 심의 대상이 되면서, 그는 사생활이 문란한 사람, 교육자로서의 품위를 잃은 사람, 시기심 때문에 논문 추천을 안 해준 사람으로 비판 받는다. 뿐만 아니라 강의 시간표만 내놓고 수업을 전혀 하지 않는 무책임한 교수, 대학의 동료들을 사상적으로 비판하는 불온한

30) *Ibid.*.

31) Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 193 : “Le roman, c’est le paradis imaginaire des individus. C’est le territoire où personne n’est possesseur de la vérité.”

32) Milan Kundera, *Jacques et son maître*, Paris, Gallimard, 1981. p. 13 : “(…) aucun roman digne de ce nom ne prend le monde au sérieux. Qu’est-ce que cela veut dire d’ailleurs ‘prendre le monde au sérieux’? Cela veut certainement dire : croire à ce que le monde veut nous faire croire. De *Don Quichotte* jusqu’à *Ulysse*, le roman conteste ce que le monde veut nous faire croire.”

글을 쓴 위험한 인물로 낙인찍힌다. 그가 평소 보였던 냉소적인 성격과 유머, 심각한 토론 중에 불쑥 농담을 던졌던 일화 역시 문제로 거론된다. 그저 장난이라고 생각했던 행동들이 상대방을 공격할 뿐만 아니라 결국 자기를 겨냥해 되돌아오는 것이다. 주인공은 문제가 된 자신의 죄목에 대해 자초지종을 해명하고 나면 모두 이해할 것이라고, 사람이라면 모두 웃음을 터뜨릴 것이라고 말한다. 이에 대해 학장은 “그러세요. 하지만 사람이 사람이 아니라는 걸, 아니면 사람이 뭔지 몰랐다는 걸 깨닫게 될 겁니다. 그들은 웃지 않을 거예요.”³³⁾라고 대답한다. 이렇게 복잡하게 얽힌 수많은 의미들의 거미줄 속에 우리를 들여앉히는 것이 쿤데라가 생각하는 소설의 공간이다. 모든 소설은 세상의 모든 일들이 우리가 생각하는 것보다 복잡하다고 말해준다.³⁴⁾

주인공의 여자 친구가 그에게 마지막으로 가하는 일침이 이 맥락에서 매우 의미 깊다. 그녀는 얼핏 보면 그저 그가 교수직을 잃을 것이며 보잘 것 없는 일도 감지덕지해야 할 처지라고 독설을 퍼붓고 있는 것 같아 보인다. 하지만 핵심은 그 다음에 있다. 이 모든 것이 그의 잘못이라는 지적이다. 그는 꿈에도 그런 생각을 해본 적이 없다. 그녀는 그가 그것을 ‘알아야 comprendre’ 한다고 말한다. 프랑스어 ‘comprendre’에는 알다, 이해하다, 깨닫다 등의 의미가 포함된다. 일의 시작과 끝을 이해한다는 것, 내가 무슨 일을 했는지 안다는 것, 어떤 행동이 이런 결과를 낳았는지 깨닫는다는 것은 그것을 깨닫지 못하는 상태와 근본적으로 다른 인간을 만든다. 그것은 어른의 시선으로 세상을 보는 일과도 같은 맥락에 놓인다. 마지막 대목은 그래서 의미심장하다.

33) Milan Kundera, *Personne ne va rire*, in *Risibles amours*, p. 39, “Comme vous voudrez. Mais vous vous apercevrez que les êtres humains ne sont pas des êtres humains ou que vous ne saviez pas ce que sont les êtres humains. Ils ne riront pas.”

34) Milan Kundera, *L'Art du roman*, p. 34 : “L'esprit du roman est l'esprit de la complexité. Chaque roman dit au lecteur : ‘Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses.’”

Il me fallut encore un moment pour comprendre que mon histoire (malgré le silence glacial qui m'entourait) n'est pas du genre tragique, mais plutôt comique.

Ce qui m'apporta une sorte de consolation.³⁵⁾

잠시 후에야 나는 내 이야기가 (나를 둘러싼 얼음 같은 침묵에도 불구하고) 비극이라기보다 차라리 희극이라는 것을 깨달았다. 그것이 내게 어떤 위안 같은 것을 가져다주었다.

그는 자신이 벌인 일의 앞과 뒤를 깨닫고 그럼으로써 그것이 비극이 아니라 웃기는 이야기임을 깨닫는다. 그 통찰의 순간, 그는 자신이 자기가 생각했던 존재가 아니었음을 수긍하는 것이다. 그는 예상과 다르게 펼쳐지는 상황에 억울해하고 분노했고, 그 다음에는 상황을 바로잡으려 고군분투했으나 결국 돌이킬 수 없는 파국을 맞았다. 그러는 과정에서 그의 내부에서 무언가가 근본적으로 변화했다. 자신이 처둔 그물에 스스로 걸려든 어릿광대라는 깨달음, 자신의 삶에 일어난 파국이 희극이라는 인식은 내면의 변화에서 비롯된 것이다. 그러므로 어떤 의미에서 그는 이전의 그가 아닌 다른 존재로 새로 태어난 것이다. 위안은 바로 그것으로부터 온다.

블라지미르 브로브는 『희극성과 웃음』의 제4장 「생명을 주는 웃음」에서 세계 각지 여러 신화의 예들을 보여주고 각 이야기들마다 어떤 결정적 변곡점에서 등장하는 웃음의 의미에 대해 고찰한다.³⁶⁾ 한 인디언 신화에서는 고래에게 삼켜진 형제가 고래 뱃속이 너무 더워서 머리카락이 모두 빠지고 만다. 두 사람은 고래 뱃속에서 탈출한 뒤 서로의 대머리를 보고 웃음을 터뜨린다. 그 다음 아라파호족 신화에서는 낚시를 하던 소년이 물고기에게 잡아먹혔다가 스승이 꺼내주자 웃으며 나온다. 또 하와이의 마우이 화산섬과 관련된 신화를 보면, 종족의 조상이 되는 괴물

35) Milan Kundera, *Personne ne va rire*, in *Risibles amours*, p. 56.

36) 블라지미르 브로브, 『희극성과 웃음』, 나남, 2010, pp. 329-342.

이 천지가 만나는 곳에서 아가리를 여는데 그곳의 영웅 마우이가 괴물과 맞서 싸우게 된다. 그가 전투를 위해 새들과 동맹을 맺으며 신신당부하는 대목이 흥미롭다. 그는 괴물의 아가리로 들어가기 전에는 절대 웃지 말아야 하며 바깥으로 나오면서는 웃어야 한다고 이른다. 그 다음 고대 로마의 목신 루퍼커스 의식에서는 두 명의 소년을 죽이는 의식이 치러지는데, 이때 제물의 피에 담갔던 칼을 소년들의 이마에 댔다가 닦아낸다. 이로써 상징적으로 죽었다가 다시 삶으로 돌아온 소년들은 반드시 웃어야 한다. 상징적 살해 뒤에 부활이 이루어졌음을 웃음을 통해 확인하는 것이다. 뿐만 아니라 야꾸찌야 구비문학에 등장하는 여자 마술사가 아이를 낳을 때 출산의 여신이 와서 삼일 내내 큰 소리로 웃으며 산실을 지킨다. 끝으로 토고의 신화에서는 신이 남자를 창조하고 그 다음 여자를 창조하고 난 후 두 남녀가 서로 마주보고 웃으며 자신들의 탄생을 기린다.

블라지미르 브로브는 이런 신화의 예들이 공통적으로 어떤 통과의례를 말하고 있다는 데 주목한다. 죽음과 관련된 지점에서 웃음은 금지되며 삶이 회복되는 지점에서는 웃음이 반드시 요구된다.³⁷⁾ 즉 그 통과 의례는 무언가가 죽고 그 다음 무언가가 다시 생성되는 변환의 의례에 해당한다. 어떤 경계를 넘어서기, 이전과 다른 새로운 세상으로의 이행이 일어날 때 웃음이 수반된다.

『에드바르트와 하느님』의 마지막 장면이 이와 관련하여 중요한 의미를 내포하고 있다. 여러 해가 지난 후, 평화로운 일상이 흘러가던 어느 날 에드바르트는 성당에 앉아 있다.

37) 같은 책, p. 329, “죽음의 세계로 들어가면서 모든 웃음이 멈추고 금지되는 반면 삶의 세계로 들어가면서는 웃음을 동반하게 된다. 그리고 죽음의 세계에서 웃음의 금지를 보았다면 삶의 세계에서는 웃음의 성약, 즉 웃음의 강요를 볼 수 있다. (...) 웃음이 삶과 함께 하는 능력뿐 아니라 그러한 삶을 불러일으킬 수 있는 능력도 가진다고 볼 수 있는 것이다.”

Donc, Edouard vient de temps à autre s'asseoir à l'église et lève vers la coupole des yeux rêveurs. C'est à un tel moment que nous prendrons congé de lui : l'après-midi s'achève, l'église est silencieuse et déserte, Edouard est assis sur un banc de bois et il se sent triste à l'idée que Dieu n'existe pas. Mais en cet instant, sa tristesse est si grande qu'il voit émerger soudain de sa profondeur le visage réel et **vivant** de Dieu. Regardez! C'est vrai! Edouard sourit! Il sourit et son sourire est heureux...

Gardez-le dans votre mémoire, s'il vous plaît, avec ce sourire.³⁸⁾

그래서 에드바르트는 이따금 성당에 가 앉아 꿈꾸는 듯한 두 눈으로 둥근 천장을 올려다보곤 합니다. 바로 이런 어떤 순간에 우리는 그와 작별할 것입니다. 오후 끝 무렵이고, 성당은 아무도 없이 고요하고, 에드바르트는 긴 나무 의자에 앉아 신이 존재하지 않는다는 생각에 슬픔을 느낍니다. 그러나 그 순간, 그의 슬픔이 너무도 커서 그는 그 슬픔의 까마득히 깊은 바닥으로부터 **하느님의 살아 있는** 실제 얼굴이 불쑥 솟아오르는 것을 봅니다. 보세요! 정말 이에요! 에드바르트가 미소 짓네요! 그가 미소를 짓고 그의 미소는 행복합니다……

이 미소와 함께 그를 여러분 기억 속에 간직하시기 바랍니다.

이 대목 직전에 화자는 에드바르트가 진짜 신앙을 찾은 것은 아니니 걱정하지 말라고 미리 우리에게 일러준다. 여기에서 에드바르트의 회개나 신심을 읽으려 한다면 이 작품은 완전히 다른 이야기가 되어 버릴 것이다.³⁹⁾ 지금 성당에 앉아 있는 그는 ‘번민에 사로잡힌 위선자’가 아니

38) Milan Kundera, *Edouard et Dieu*, in *Risibles amours*, p. 303.

39) Maria Nemcova Banerjee 같은 쿤데라 연구자의 해석에 따르면, 화자는 에드바르트를 과오를 뉘우치고 회개하는 자로 다루고 있다고 하는데 이는 쿤데라 문학 전체의 웃음의 의미를 간과한 데서 나온 설명이다. Cf. Maria Nemcova Banerjee, *Paradoxe terminaux*, p. 84 : “(…) l'ombre d'un sourire se surimpose soudain sur son visage au masque solennel, car l'hypocrite affligé sent ‘le visage réel et vivant de Dieu’ émerger des profondeurs de sa tristesse. Le narrateur traite l'image du visage mélancolique d'Edouard comme un *pentimento* (…)”

다. 그는 자신을 위선자라고 생각하지도 않고 지난 일을 후회하지도 않는다. 진짜 신의 얼굴을 보고 불현듯 회개하기에 이른 사람은 더더욱 아니다.

에드바르트는 거짓과 광신으로 가득한 세상을 거짓말, 위선, 위장으로 상대함으로써 진지함을 견지할 수 있다고 믿었다. 비본질적인 것에는 그에 합당한 방식으로, 본질적인 것에는 또 그에 합당한 방식으로 대처하는 것을 자신의 세계관으로 삼았다. 그런데 세상에 본질적인 것이 없다면? 그는 신이 존재하지 않는다고 거의 확신하면서도 자주 ‘향수에 잠겨’ 신에 대해 생각하곤 한다. 향수란 본향을 그리워하는 마음이다. 믿어본 적 없는 신에 대해 향수를 느낀다는 것은 본질적인 것에 대한 향수를 의미한다. 더 정확히 말해서 그가 이전에 존재한다고 믿었던 ‘본질적인 것’에 대한 그리움을 말한다. 그리움은 부재에서 온다. 그는 세상에 본질적인 것이 존재하지 않는다는 것을 깨달아가는 중이었던 것이다. 그 깨달음의 과정에서 그는 혼자 있는 시간을 즐기게 됐고 혼자 거리를 거닐다 가끔씩 성당을 둘러보기도 했다. “비본질적인 것 속에서 본질적인 것을 찾았다고 인정하기엔 그는 너무 정직하지만, 남몰래 본질적인 것을 열망하지 않기에는 너무 약하”다.⁴⁰⁾ 화자는 처음부터 시종 아이러니컬한 어조를 견지하는 것처럼 보이면서도 문득 이런 대목들에서 어딘가 연민이 어린 목소리를 들려준다. 화자는 이어서 이렇게 탄식한다. “아, 신사 숙녀 여러분, 그 무엇도, 그 누구도 진지하게 여길 수 없을 때, 산다는 것은 얼마나 슬픈 일인가요!”⁴¹⁾

에드바르트의 슬픔은 여기에 있었다. 이 세상 그 무엇도, 그 누구도 진지하게 여길 수 없는 삶. 그 슬픔이 저 깊은 바닥까지 내려가 어떤 한 계점을 스칠 때 에드바르트는 슬픔을 체험하기 이전과 다른 인간이 된

40) Milan Kundera, *Edouard et Dieu*, in *Risibles amours*, p. 302 : “Il est trop honnête pour admettre qu’il trouve l’essentiel dans l’inessentiel, mais il est trop faible pour ne pas désirer secrètement l’essentiel.”

41) *Ibid.* p. 301 : “Ah, medames et messieurs, comme il est triste de vivre quand on ne peut pas prendre au sérieux, rien ni personne.”

다. 순간에 지나지 않는다 하더라도 그것은 인간조건에 대한 통찰의 체험이다. 그가 온갖 생각으로 머리가 아플 때 신은 웃고 있었다는 것을 온몸으로 체감하는 것이다. 이제 그는 돈키호테의 일화에서 쿤데라가 말했던 ‘어른의 시선’으로 자기 이야기를 되돌아볼 수 있고, ‘유머’를 이해할 수 있고, 그러므로 미소를 머금을 수 있다. 그 미소와 함께 그의 모습을 기억하라는 화자의 마지막 당부도 우리 모두에게 자신이 누구라고 확신하지 말라는 경계의 말이 아닐까.

3. 결론

쿤데라는 자신을 정의해야 한다면 “극도로 정치화된 세상이라는 함정에 빠진 쾌락주의자”일 것이라 말하며 그것이 바로 자신이 가장 사랑하는 작품, 『우스운 사랑들』의 상황이라고 밝혔다.⁴²⁾ ‘극도로 정치화된 세상’은 인간사의 복잡한 국면들을 여러 시점으로 돌아보고 의심과 질문을 제기하는 것을 허용하지 않는다. 그러나 그 획일성과 경직성에 대고 웃음을 폭탄처럼 던질 수 있는 존재가 바로 쾌락주의자 소설가이다. 우리가 쿤데라의 소설론 에세이들에서 살펴본 웃음의 의미는 우선 개인과 사회를 미지의 세계를 향해 열어놓는 개방의 징후로서 해석된다. 쿤데라는 웃음의 근본 조건을 우리가 자신이 생각하는 존재가 아니라는 데 있다고 본다. 웃음은 다시 말해서 우리가 통일성을 지닌 단일한 주체라는 환상의 빚장을 여는 데에서 출발한다. 그 개방의 웃음은 견고한 믿음을 깨부수는 파괴력으로 이어진다. 그러나 웃음이 제기한 성찰의 계기와 더불어 이전의 자기 자신과 새로 드러난 자기 사이의 간극을 이해할 수 있는 능

42) Milan Kundera, *Introduction à une variation*, in *Jacques et son maître*, Paris, Gallimard, 1981, pp.10-11 : “Si je devais me définir, je dirais que je suis un hédoniste piégé dans un monde politisé à l’extrême. C’est la situation que racontent mes *Risibles amours*, que j’aime d’ailleurs plus que tous mes autres livres parce qu’il reflète la période la plus heureuse de ma vie.”.

력은 쉽게 주어지지 않는다. 그 사이에는 일종의 죽음에 해당하는 과정이 필요하다. 닫혀 있던 것의 개방과 고정되어 있던 것에 생명의 움직임을 부여하는 일에는 죽었다가 깨어나는 극단의 체험이 수반된다.⁴³⁾ 그런 탈바꿈이 일어날 때에야 비로소 웃음의 의미를 온전히 이해하는 존재로의 이행이 일어난다. 그것의 일종의 새로운 탄생이다. 쿤데라에게 있어서 이 과정 자체가 바로 소설의 일이다.

우리가 위에서 살펴본 『에드바르트와 하느님』의 마지막 대목이 이러한 웃음의 의미를 가장 환하게 밝혀주는 장면이라고 할 수 있을 것이다. 작가는 전체주의의 횡포에 대해서도, 경직된 신앙의 위선에 대해서도, 사상의 갑옷으로 무장한 인간의 추악함과 나약함에 대해서도 자신의 생각을 피력하거나 심판하지 않는다. 작가는 우리에게 에드바르트가 겪은 삶의 우여곡절을 보여주고 주인공의 마지막 미소에 대해 생각하게 만들 뿐이다. 그것이 바로 쿤데라가 생각하는 소설의 ‘유일한 존재이유’로서, “오로지 소설만이 말할 수 있는 것을 말하는 일”에 해당한다.⁴⁴⁾ 소설은 시대의 역사와 개인의 신념에 대해 말하는 것이 아니라 ‘탱크와 배’의 차이에 대해 말한다. 『웃음과 망각의 책』에서 카렐은 러시아의 탱크가 몰려온 역사적 시기에 배 수확 걱정이나 하는 어머니를 한심하게 여기고 화를 내지만, 후일 그 시기를 다시 돌아볼 때, 탱크가 일시적이었고 영원한 것은 오히려 배였음을 깨닫는다. 쿤데라에게 소설이 하는 일은 바로 이런 시선의 변화, 자신의 생각들 간의 대화를 보여주는 일이다.

쿤데라의 소설들은 한결같이 한없이 가벼워 보이는 삶의 이야기들을

43) 쿤데라의 에세이 삼부작에 대한 연구에서 Ricard는 이 작가에게 소설가의 일이란 언제나 동일한 근본적 체험, 즉 ‘추락과 각성 la même chute, le même éveil’을 반복하는 일이며, 그런 의미에서 소설은 ‘폐허 한 가운데에서’ 태어난다고 말한다. 그만큼 쿤데라의 소설의 근간에 추락과 각성, 죽음과 재탄생으로의 이행이 내재해 있음을 의미한다. François Ricard, *Milan Kundera : penser à l'intérieur du roman*, in Mathieu Beliser et al., *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Editions Nota bene, 2008, p. 21 참조.

44) Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 54 : “la seule raison d'être du roman est de dire ce que seul le roman peut dire.”

펼쳐 보이는데, 이야기의 소재들이 가벼워 보인다고 해서 작중 인물들이 삶의 비의를 받아들이는 양상이 회극적이고 아이러니컬한 색채만을 띄는 것은 아니다. 카프카의 인물들이 자신에게 선고된 난해한 판결문의 의미를 해독하려고 필사적으로 애쓰는 데 반해 쿤데라의 인물들은 답답하고도 회극적인 태도로 실패를 받아들인다고 평가하는 경우도 있지만⁴⁵⁾, 웃음의 의미와 연결 지어볼 때 쿤데라의 인물들이 보여주는 태도는 오히려 삶의 비의에 대한 이해의 차원에서 이야기되어야 할 것이다. 우리는 누구도 ‘삶의 함정’을 피해갈 수 없다. 우리는 필연적으로 패배할 수밖에 없다. 하지만 “삶이라 부르는 이 피할 도리 없는 패배에 직면하여 우리에게 유일하게 남겨진 것은 그 패배를 이해하고자 애쓰는 것이다. 바로 여기에 소설의 **존재이유**가 있다.”⁴⁶⁾ 쿤데라의 소설 속에서 패배를 이해한 인물의 웃음이 위안이자 새로운 탄생의 의미를 띠는 때, 그 과정을 함께한 독자도 삶의 비의를 얼핏 엿본 자의 미소를 지을 수 있을 것이다.

45) Catherine Coquio & Régis Salado, *Fiction & connaissance* (l'essai sur le savoir à l'oeuvre et l'oeuvre de fiction), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 255 : “Ainsi, alors que les personnages de Kafka cherchent désespérément à lire sur leurs plaies l'absconse sentence qui les condamne, la plupart des personnages blessés et culpabilisés de Kundera deviennent sagement comiques et risibles.”

46) Milan Kundera, *Le rideau*, p. 23 : “La seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre. C'est là la *raison d'être* de l'art du roman.”

참고문헌

- 미하일 바흐친, 『도스토예프스키 시학』, 정음사, 1988.
- 블라지미르 뿌로췌, 『희극성과 웃음』, 나남, 2010.
- 박성창 외, 『밀란 쿤데라 읽기』, 민음사, 2013.
- 파리 리뷰, 『작가란 무엇인가』, 도서출판 다른, 2014.
- 김태환, 「세계 소설사와 이행의 문제」, 『문학과사회』, 2003년 2월, vol. 16(1).
- Banerjee, Maria Nemcova, *Paradoxe terminaux*, traduit de l'anglais par Nadia Akrouf, Paris, Gallimard, 1990.
- Beliser, Mathieu *et alias*, *Le roman vu par les romanciers*, Québec, Editions Nota bene, 2008.
- Bergson, Henri, *Le rire*, Paris, P.U.F., 1940.
- Boyer-Weinmann, Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Brunel, Pierre, *Transparences du roman, Le romancier et ses doubles au XXe siècle*, Paris, José Corti, 1997.
- Chvatik, Kvetoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995.
- Coquio, Catherine & Salado, Régis, *Fiction & connaissance* (l'essai sur le savoir à l'oeuvre et l'oeuvre de fiction), Paris, L'Harmattan, 1998.
- Ivanova, Velichka, *Fiction, utopie, histoire, Essai sur Philip Roth et Milan Kundera*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- _____, *Jacques et son maître*, Paris, Gallimard, 1981.
- _____, *La fête de l'insignifiance*, Paris, Gallimard, 2014.

_____, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1978.

_____, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1987.

_____, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009.

_____, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

_____, *Risibles amours*, Paris, Gallimard, 1986.

_____, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

Ricard, François, *Milan Kundera : penser à l'intérieur du roman*, in
Le roman vu par les romanciers, Québec, Editions Nota bene,
2008.

〈Résumé〉

L'art du roman et le sens du rire chez Milan Kundera

Bang Mi Kyung

Milan Kundera a publié quatre essais sur le roman, *L'art du roman*, *Les testaments trahis*, *Le rideau* et *Une rencontre*, à intervalles plus ou moins longs. L'auteur s'explique sur le sens du rire dans ces essais et sa réflexion aboutit au problème de la fonction du roman. Selon lui, le rire apparaît au moment où se brise la certitude que nous sommes une unité, où nous apercevons que nous ne sommes pas ce que nous pensons être. A partir de là, le sens du rire chez Kundera se prolonge à la fonction du rire comme une correction vis à vis de la raideur de l'homme et de la société.

Le lieu privilégié où nous nous découvrons ainsi dans l'ambiguïté est selon Kundera celui du roman. Autrement dit, le roman est un lieu du doute et de l'interrogation sur nous-même. C'est là que réside l'essentiel de la plurivocité kundérienne. Il observe dans ses essais que le romancier est quelqu'un qui garde un regard lucide dans la vision du monde ainsi que du soi-même. Il appelle cela un regard de l'homme adulte, un être capable de voir des faits dans son ensemble, et il aime imaginer le roman comme 'l'écho du rire de Dieu' qui sait préalablement tout ce qui va se dérouler.

Le sens du rire chez Kundera doit être observé finalement sous le rapport du rite de passage. Pour les personnages de Kundera que nous avons examinés dans cet essai, il n'est pas facile de comprendre ce que signifie l'écart qui s'ouvre entre le moi du passé et celui du présent.

Il faudrait pour cela une expérience extrême qui correspond à la mort.
Après, on peut rire au moment de la renaissance symbolique, et on
en vient à comprendre finalement ce que signifie le rire.

주 제 어 : 웃음 (rire), 농담 (plaisanterie), 유머 (humour), 쿤데라의
소설론 (art du roman de Kundera), 소설가의 역할 (rôle du
romancier)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

다문화 현실과 퀘벡의 라이시테 *laïcité*^{*}

신 옥 근
(공주대학교)

차 례

- | | |
|-----------------|--------------------------------------|
| 1. 서론 | 4. 퀘벡의 라이시테 논의 |
| 2. 다문화 현실과 라이시테 | 4.1. 2008년 부샤르와
테일러 위원회의 라이시테 조정안 |
| 3. 현대적 라이시테의 유형 | 4.2. 퀘벡의 라이시테 현황 |
| | 5. 결론 |

1. 서론

현대사회는 단일사회보다 복수사회로서의 의미가 크다고 할 수 있다. 복수사회의 근간은 다문화 현실 *réalité multiculturelle*에 있으며, 그 현실은 산업사회의 노동력과 관련된 이주의 현실이 아닐 수 없다. 다문화 현실은 정치적, 문화적, 철학적 의미에서 다양하게 정의되는 다문화주의 *multiculturalisme*라는 국가 정치이념과 무관하게, 본질적으로 복수사회의 현실이다. 엄한진의 지적대로 다문화 현실은 전 지구적 이민과 관련되는 사회 현상이지만, 다문화주의는 이를테면 캐나다와 같은 나라가 채택하는 국가 또는 주류사회가 소수사회를 통합하는 정치적 현실이다¹⁾. 이러한 시각은 다문화 현실에 처한 각 나라가 정치적 상황에 따라 다문

^{*} 이 논문은 2016년 공주대학교 학술연구지원사업의 연구비지원에 의하여 연구되었음.

1) 엄한진, 『다문화사회론』, 소화, 2011, p. 84-85.

화 정책이 다르다는 것을 전제한다. 가령 태생적으로 다양한 인종에 기초한 미국은 아메리카 다문화 현실에서 동화주의의 ‘용광로 melting pot’를 내세우며, 프랑스나 퀘벡처럼 비교적 전통의 동질성을 간직한 나라는 다문화 현실에도 불구하고 캐나다식 다문화주의나 미국식 동화주의를 표방하고 있지 않다.

요컨대 한 국가의 다문화 정책은 정치, 사회, 역사에 따라 매우 다양하고 복잡하다고 할 수 있다. 그러나 오늘날 다문화 현실과 관련하여 가장 첨예한 문제는 소수사회의 종교나 문화를 어떻게 보느냐의 문제로 귀결된다. 다문화 정책은 본질적으로 국가가 소수사회를 동화의 대상으로 보느냐, 아니면 소수사회가 진정으로 원하는 정체성을 수용 또는 인정할 수 있느냐의 문제로 요약된다. 이런 측면에서 프랑스와 퀘벡의 종교와 정치의 분리를 뜻하는 라이시테 *laïcité*는 소수사회를 축으로 하는 다문화 현실을 진단하는 잣대가 될 수 있다. 종교는 윤리, 세계관, 가치관, 개인과 집단의 운명을 총괄하는 정체성의 본질이 될 수 있기 때문에, 사회적 통합의 차원에서 소수사회의 종교를 수용하고 인정하는 것은 매우 중요한 문제가 될 수 있다. 원래 라이시테는 프랑스에서 정교분리를 뜻하는 공화주의의 원리로 출발했지만, 현대사회의 다문화 현실을 맞이하면서 점차 다른 의미로 작용하게 되었다. 라이시테는 프랑스 대혁명 당시 신으로부터 위임받은 신권(神權)의 구체제(具體制)를 기초하는 가톨릭에 대항하여, 인간 이성의 자연법(自然法)에 근거한 공화주의 국가를 확립하고자 탈종교, 정교분리의 원칙에서 출발하였다. 라이시테는 18세기 말 종교의 권력과 정치적 영향력을 거부하는 반교권주의 *anticléricalisme*로 시작하였지만, 시간이 지남에 따라 점차 종교적 권력에 투쟁하는 반교권주의의 의미는 희미해졌다. 오늘날 라이시테는 공적인 영역에서 소수사회의 종교와 문화의 차이를 인정하지 않고 국가가 종교적 중립을 엄정히 하여 복수사회를 통합하는 국가 원리가 되기도 하지만, 다른 방향에서 개인의 신앙과 종교의 자유를 내세워 소수사회를 동등하게 존중하고 통합하는 국가 원리가 되기도 한다.

프랑스나 퀘벡의 라이시테는 공화주의적 통합과 소수사회의 인정의 문제를 둘러싸고 다른 양상을 보인다. 프랑스와 퀘벡의 라이시테는 다문화 현실과 관련하여 각기 다른 의미로 작용하면서 이들 나라가 안고 있는 고유한 정치적 사회적 갈등의 특성을 드러낸다. 본 연구는 이주사회로 야기된 복수사회의 측면에서, 프랑스와 같으면서도 다른 양상을 보이는 퀘벡의 다문화 현실에 집중하여 라이시테 문제를 검토하고자 한다.

2. 다문화 현실과 라이시테

다문화 현실과 관련된 논의에서 가장 큰 쟁점은 사회적, 정치적 통합의 원리라 할 수 있다. 프랑스나 퀘벡 사회의 현실은 다문화이며, 그것도 가장 대표적인 다문화 사회라 할 수 있다. 하지만 프랑스나 퀘벡은 다문화주의를 국가적 정치이념으로 내세우고 있지 않다. 오히려 프랑스와 퀘벡은 주류사회와 소수사회의 상호문화 *interculturalisme*의 측면에서 통합의 동화주의를 지향하고 있다고 볼 수 있다. 프랑스의 경우만 보더라도 이민족이나 타인에게 무조건적 통합을 주장하거나 차이를 인정하지 않는 것은 아니다. 프랑스의 통합정책은 이가야의 지적대로, 한 쪽의 일방적인 수용과 적응을 요구하는 동화정책과 달리 국가와 이민사회의 “상호적인 노력”이 전제되는 프랑스 고유의 국가 통합정책이다²⁾. 프랑스의 공화주의는 어느 한 개인이나 집단을 위한 것이 아니라, 모든 시민을 위한 민주시민사회의 공공성을 구축하면서 출발하였다. 따라서 프랑스는 구성원인 시민으로서의 공공성을 통해 사회적 국가적 통합을 실현한다고 볼 수 있다. 공화주의의 의미는 다양하게 해석될 수 있지만 대혁명 이후의 혁명 정부가 내세운 인권선언의 이념에 기초한다고 본다면, 공화

2) 이가야, 『프랑스의 다문화사회 : 동화에서 통합으로』, 『프랑스문화예술연구』, 28집, 2009, p. 254.

주의 국가의 가장 중요한 원리는 종교적, 사회적 편파나 차이를 두지 않는 것이며, 사회 구성원 모두에게 예외 없이 평등권을 보장하는 것이다. 하지만 현대사회가 이민자들로 인해 복수사회로 변하면서 종교적 편파나 차이의 문제는 미묘하게 달라지게 되었다. 현대로 접어들면서 서로 어울리지 못하는 소수사회에 대한 다양한 차별과 불평등의 문제가 불거지게 되었고, 그에 따라 라이시테는 반종교적 투쟁의 정교분리와 관련된 기존의 논의와 다른 의미로 작용하게 되었다.

영국계의 주류로부터 국가적 정체성을 보존해야 했던 퀘벡에서 라이시테의 의미는 보다 복잡한 양상을 띤다. 퀘벡에서 가톨릭의 의미는 중요하다. 가톨릭은 영국의 문화나 가치로부터 전통적으로 프랑스계 퀘벡의 정체성을 구성하는 중요한 요소였다. 과거 암묵적인 종교적 관용정책 덕분에 퀘벡 사회는 영국의 종교를 강요받지 않았으며 가톨릭을 중심으로 하는 정체성을 보존할 수 있었다. 퀘벡의 라이시테는 반교권주의를 표방하지 않는다. 이 점이 프랑스와 다른 양상이라고 할 수 있다. 퀘벡의 라이시테는 영국계의 주류 사회로부터 프랑스 소수사회의 종교를 보존하는 원리로서 시작한 것이다. 그러나 퀘벡은 이민과 더불어 복수사회가 되면서 내부적으로 새로운 소수사회의 종교나 문화로 인해 사회적 분열의 위기를 맞이하게 되었다. 그에 따라 퀘벡의 라이시테는 현대에 와서 소수사회의 종교에 대한 국가의 중립 문제를 제기하면서 첨예한 논쟁을 불러일으켰다.

다문화 현실에 주목할 때, 종교와 관련하여 오늘날 라이시테 문제는 프랑스나 퀘벡의 사회적, 국가적 통합 모델의 한계와 문제점을 드러내고 볼 수 있다. 프랑스는 1960년대 경제개발 성장기에 값싼 노동력을 수입하기 위해 알제리, 모로코, 튀니지 등 북아프리카 마그레브 국가와 세네갈, 말리, 기니 등 사하라 이남의 옛 식민지로부터 많은 이주민들을 받아들였다. 특히 1980년대 이후 그리고 1990년대부터 본격화된 북아프리카 이슬람 이민사회는 프랑스의 가장 큰 고민이 되었다. 그러나 경제적 위기와 더불어 이주민의 2세대 또는 3세대는 1세대처럼 가난과 소외, 실

업, 차별 등을 참지 못하고 심각하게 갈등하면서 프랑스 사회에 가장 적대적인 구성원이 되었다. 이로 인해 한 동안 프랑스의 공화주의는 이슬람 문화권 사회를 공화주의의 시민으로 통합하지 못하는 심각한 위기를 드러낸 것은 아닌가 하는 의구심을 불러일으키기도 했다. 프랑스가 다문화 현실을 맞이하여 소수사회를 수용하고 유화하는 정부의 적극적인 노력이나 정책을 펼치지 않은 것은 아니다. 예를 들면 1989년에 이민자들의 통합을 위해 세워진 ‘고위통합위원회 Le Haut Conseil à l’intégration’³⁾라든지 2006년 3월에 세워진 ‘사회통합 및 기회균등국 Agence pour la Cohésion et l’égalité des chances’의 설립을 들 수 있다. 사회통합 및 기회균등국이 주도하는 노동, 거주, 그리고 기회균등은 프랑스 정부가 주도하는 이민사회에 대한 정책이 본질적으로 경제적 현실의 개선에 있음을 짐작하게 한다⁴⁾. 그러나 프랑스 정부의 노력에도 불구하고, 프랑스의 공화주의적 통합 원리가 이민사회의 경제적 현실의 개선에 연계하여 본질적으로 정체성과 관련된 종교적 논의를 수용하지 못한다면, 이는 프랑스 다문화 현실의 역린으로 작용할 수도 있다. 대혁명 이후 종교와 정치를 분리하고 개인의 인권을 중시하는 민주주의를 사회적 구성 원리로 내세우는 공화주의 국가로 출발한 프랑스가 공공장소에서 이민족이나 소수사회의 종교나 종교적 상징물의 착용과 관련하여 민주주의의 관점에서 접근하기 어려운 것은, 확실히 소수사회의 게토화가 사회적 통합의 위험요소가 되기 때문이다. 프랑스의 라이시테 논의는 통합과 관련하여 현실적으로 통합의 실현이 그만큼 쉽지 않음을 반증한다.

프랑스어 라이시테가 국내에 소개된 것은 히잡 착용 금지법을 기사화한 국내 언론이며 이를 자세하게 다룬 것은 서울대학교 불어문화연구소의 『프랑스 하나, 그리고 여럿』⁵⁾, 박단의 『프랑스의 문화전쟁 - 공화국과 이슬람』⁶⁾, 이선주의 『유럽의 나르시시스트 프랑스 - 퐁레랑스에서 라

3) *Ibid.*, p. 266.

4) *Ibid.* p. 269-270.

5) 서울대학교 불어문화연구소, 『프랑스 하나, 그리고 여럿』, 강, 2004.

이시테까지』⁷⁾ 등이 있다. 프랑스의 라이시테 문제를 심도 있게 다룬 연구는 프랑스 공화국의 위기를 지적한 오영주의 논문을 들 수 있다⁸⁾. 오영주는 라이시테를 “비종교성”으로 소개하고 있는데, 통시적 관점에서 프랑스 공화주의의 원리로서 비종교성을 살펴본 다음 최근의 이슬람 문제를 거론하였다.

그러나 관점을 현재로 옮겨 다른 나라를 검토해보면 프랑스의 라이시테와 좀 다른 양상과 의미를 살펴볼 수 있다. 라이시테 문제는 프랑스 공화주의나 이슬람의 소수사회의 문제를 포괄하는 보다 거시적 관점에서 접근할 필요가 있다. 라이시테는 프랑스에만 국한되는 문제가 아니기 때문이다. 종교 문제는 집단의 정체성, 가치와 신념, 신앙의 자유 등과 같은 정신적, 윤리적, 존재론적 가치관과 결부되어 있다. 라이시테가 현대 복수사회에서 문제가 되는 가장 큰 이유는 종교가 세상을 이해하고 삶을 살아가기 위한 철학, 윤리, 가치관인 점도 있지만, 무엇보다 개인의 차원을 넘어 종족과 집단의 공동체적 정체성을 구성하는 근원적 가치체계이자 실천체계이기 때문이다.

그렇다면 라이시테는 어떤 의미를 띠 수 있을까? 라이시테는 단순히 교육이나 종교의 영역에서 반교권주의의 의미를 넘어, 다문화 현실과 관련된 다양한 층위의 사회정치적 담론이 될 수 있을까? 라발 대학의 철학 교수인 조슬랭 막클뤼르 Jocelyn Maclure에 의하면, 라이시테는 자유민주주의 사회라면 피할 수 없는 문제로서 정치적, 이념적 입장에 따라 목적하는 바와 목적의 실현을 위한 적용방식이 서로 다른 라이시테 유형이 존재한다고 보았다⁹⁾. 막클뤼르가 분류하는 라이시테의 유형들은 현대 사회와 관련하여 시사하는 바가 많다.

6) 박단, 『프랑스의 문화전쟁 - 공화국과 이슬람』, 책세상, 2005.

7) 이선주, 『유럽의 나르시시스트 프랑스 - 퐁레랑스에서 라이시테까지』, 민연, 2005.

8) 오영주, 『프랑스 공화국, 왜 비종교성laïcité인가?』, 『불어불문학연구』, 71집, 2007.

9) Sébastien Lévesque (dir.), *Penser la laïcité québécoise. Fondements et défense d'une laïcité ouverte au Québec*, Presses de l'Université Laval, 2014, p. 16-18 (Jocelyn Maclure, “Comprendre la laïcité. Une proposition théorique”).

3. 현대적 라이시테의 유형

다문화 현실에서 가장 큰 사회적 문제는 종교 문제로 인한 갈등과 긴장 또는 분열이라 할 수 있다. 그렇기 때문에 국가의 종교에 대한 관계를 규정하는 라이시테는 첨예한 문제가 된다. 부샤르와 테일러 위원회 *la Commission Bouchard-Taylor*가 지적한 것처럼, 라이시테는 “2007년 가을에 가졌던 집단적 토의 가운데 가장 큰 주제 중의 하나”¹⁰⁾이며 퀘벡에서 가장 치열한 논란의 대상이었다. 조슬랭 막클뤼르에 의하면, 라이시테는 국가의 원리이므로 정치적인 수밖에 없고, 단일한 대원칙이지만 다양한 하부원칙을 통합하기에 통합적 개념이라고 보았다¹¹⁾. 이러한 라이시테의 의미를 이해하기 위해서 먼저 전제되어야 할 것은 “라이시테가 단일 개념에서 복수의 통합적 개념으로 이동했다는 것”¹²⁾이다. 물론 복수 개념의 인정만으로 라이시테를 충분히 이해한 것은 아니다. 왜냐하면 라이시테는 목적을 실천하는 적용방식이 관점에 따라 달라지기 때문이다. 조슬랭 막클뤼르는 현대 국가의 라이시테를 세 가지 유형으로 분류하여 1) 공화주의 라이시테, 2) 복수자유주의 라이시테, 3) 보수주의 라이시테로 나누고 있다¹³⁾.

10) Gérard Bouchard et Charles Taylor, “Fonder l’avenir. Le temps de la réconciliation”, Commission de consultation sur les pratiques d’accommodement reliées aux différences culturelles, Gouvernement du Québec, 2008, p. 133 : “La laïcité est ressortie comme l’un des grands thèmes de la discussion collective que nous avons tenue à l’automne de 2007.” (<https://www.mce.gouv.qc.ca/publications/CCPARDC/rapport-final-integral-fr.pdf> (2017.12.20.))

11) Sébastien Lévesque (dir.), *Penser la laïcité québécoise. Fondements et défense d’une laïcité ouverte au Québec*, p. 10-11.

12) *Ibid.*, p. 11 : “Passer d’une conception moniste à une conception plurielle et synthétique de la laïcité est un premier pas nécessaire, mais insuffisant.”

13) 조슬랭 막클뤼르의 세 가지 라이시테 유형은 열린 라이시테라는 주제로 세바스티앙 레베크가 주도한 여러 연구자의 공동 발표집에 수록되어 있다. 조슬랭 막클뤼르의 이론은 우리의 관점에서 필요한 부분이나 부족한 부분을 보완하면서 기술되었음을 밝힌다. 조슬랭 막클뤼르의 논문 출처는 다음과 같다. Cf. Sébastien Lévesque (dir.), *Penser la laïcité québécoise. Fondements et défense d’une laïcité ouverte au Québec*, Presses de l’Université Laval, 2014, p. 9-19 (Jocelyn Maclure, “Comprendre la laïcité. Une proposition théorique”).

조슬랭 막클뤼르는 부샤르와 테일러의 ‘문화적 차이에 대한 조정 위원회’에서 전문 분석 연구원으로 함께 작업을 했으며, 2010년에는 테일러와 함께 보레알 Boréal 출판사에서 『라이시테와 신앙의 자유 *Laïcité et liberté de conscience*』를 출간하여 이 분야의 전문가로 활약하고 있다¹⁴⁾. 그러나 막클뤼르의 라이시테 이론은 다문화 사회의 현실을 가늠하고 분석하는 척도로서의 라이시테 유형을 제기했다는 점에서 분명 새로운 관점이지만, 새로운 관점인 만큼 보편적 척도로 보기는 힘들다. 물론 공화주의 라이시테, 열린 라이시테 등의 개념은 막클뤼르가 창안한 것은 아니다. 특히 열린 라이시테 개념은 부샤르 테일러의 보고서에도 심도 있게 분석되고 있다. 가령 보고서 137~139 페이지에 ‘엄격한 라이시테와 열린 라이시테 *la laïcité rigide et la laïcité ouverte*’, 140~142 페이지의 ‘열린 라이시테로의 결집 *le ralliement autour de la laïcité ouverte*’, 148 페이지의 ‘왜 열린 라이시테인가 *Pourquoi la laïcité ouverte*’, 148~153 페이지의 ‘열린 라이시테에 대한 도전들 *Les défis de la laïcité ouverte*’ 등의 제목만 보아도 짐작할 수 있다¹⁵⁾. 하지만 조슬랭 막클뤼르가 라이시테의 유형을 나름대로 새롭게 분류하면서 미묘하지만 ‘열린 라이시테’를 지향하고 있다는 점은 부인하기 어렵다. 막클뤼르의 복수자유주의의 라이시테는 열린 라이시테의 관점과 다르지 않으며, 정치적으로 복수사회와 자유주의를 지지하는 관점에서 종교적 신앙과 소수사회 문제에 접근하고 있는 만큼 찬성하기 힘든 반박이나 비판의 여지가 있을 수 있다. 그러므로 막클뤼르가 제기하는 라이시테의 이론은 다문화 현실을 가늠하는 척도로서 유용한 만큼의 타당성과 설득력을 지닌다고 보아야 할 것이다.

14) Cf. *Ibid.*, p. 197.

15) Cf. Gérard Bouchard et Charles Taylor, “Fonder l’avenir. Le temps de la réconciliation”.

1) 공화주의 라이시테 *la laïcité républicaine*

공화주의 라이시테는 일반적으로 ‘엄격한 *stricte*’, ‘경직된 *rigide*’ ‘통합적 *intégrale*’ 라이시테로 불리는 유형이다. 조슬랭 막클뤼르에 의하면 공화주의 라이시테는 모든 종교에 대해 동등한 존중과 신앙의 자유를 보장하지만, 그보다 공공복지와 공익을 더 중요하게 생각한다. 공화국의 본질은 공공성에 있다고 할 수 있다. 공공복지와 공익을 추구하는 라이시테는 국가와 시민의 관계를 직접적으로 가장 우선적으로 고려하며 공과 사를 엄격히 구분한다. 국가가 인정하는 것은 오직 공화국의 구성원인 시민 *citoyen*뿐이다. 따라서 종교와 신앙은 개인의 사적인 영역에 속한 것이므로 공적인 영역에서 공공의 이름으로 배제된다. 특히 공적인 차원에서 종교나 신앙이 시민을 차별 짓고 서로 다르게 만드는 근원이 된다면, 국가는 이를 인정하거나 방치할 수 없다. 공화주의의 통합원리는 소수사회의 종교를 배제하거나 인정하지 않는 것은 아니다. 단지 종교나 신앙이 소수사회의 정체성의 근간이 되고 이 정체성이 시민 사회의 통합을 저해할 경우라면, 국가는 개입해야 함이 마땅하다. 이는 종교나 신앙을 국가적 통합의 원리보다 하위에 두는 것을 의미한다. 따라서 공화주의 라이시테는 종교에 관한 국가의 중립이나 비편파성 *impartialité*를 경직되게 적용한다는 의미에서 엄격한 라이시테로 불린다. 이러한 공화주의 라이시테를 대표하는 나라는 프랑스라 할 수 있다. 프랑스는 소수사회의 종교나 신앙이 사적인 영역이 아니라 공적인 영역에서 통합을 저해하고 문제가 된다면, 이를 허용할 수 없다는 관점에서 공공장소에서의 히잡 착용을 금지하였다. 히잡은 특정 종교를 표시하고 공화국의 시민을 차별화 하는 행위로 간주되기 때문이다. 공화주의 라이시테는 국가의 종교적 중립성을 엄격히 적용하여 공화주의 시민사회의 통합과 공익을 추구한다. 부샤르와 테일러에 의하면 공화주의 라이시테는 공적인 영역에서 “시민들의 차별을 야기할 수 있는 정체성의 표지인 (민족성과 종교) 같은 것을 소멸시키거나 중립화” 하는 것을 요구하며, 시민 간의 “차이의 근절을 통합의 전제조건”으로 간주한다¹⁶⁾.

하지만 공화주의 라이시테는 어떤 종교에는 유연함을 보이고 어떤 종교에는 엄격한 중립을 적용함으로써 논란이 되었다. 프랑스는 1905년 정교분리법 이전을 내세워 가톨릭, 프로테스탄트, 유대교와 지속적 관계를 맺고 있으며, 종교계 사립학교의 75%를 국가가 재정 지원을 하고 있다¹⁶⁾. 공화주의 라이시테는 주류 종교에 대해서는 역사적 시차나 전통을 내세워 중립의 원칙을 적용하지 않지만, 최근의 소수사회의 종교에 대해서는 이를 엄격히 적용하는 모순을 보인다.

2) 복수자유주의 라이시테 la laïcité libérale-pluraliste

자유주의 라이시테는 공화주의 라이시테보다 ‘열린 ouverte’, ‘유연한 souple’ 라이시테로 불리는 유형이다. 자유주의 라이시테는 다문화의 복수사회 현실과 보다 밀접한 관련이 있다. 공화주의 라이시테가 공공장소에서 소수사회의 종교를 배제하고 전통적인 주류 종교를 암묵적으로 옹호하지만, 자유주의 라이시테는 소수사회의 종교를 옹호하는 입장으로 나아간다. 공화주의 라이시테가 국가의 종교적 중립을 내세워 종교적 색채의 배제와 금지를 엄격하게 적용한다면, 자유주의 라이시테는 소수사회의 종교를 보호하기 위해 모든 종교에 대한 비판파성을 적용한다. 국가의 중립 원칙은 같을지라도 적용하는 의미가 다르다. 조슬랭 막클뤼르는 자유주의 라이시테도 국가와 종교의 분리와 국가의 종교적 중립을 내세우지만, 근본적으로 개인의 권리 보호를 중요시 한다고 보았다. 개인적 권리의 보호는 평등한 비차별의 권리와 같은 의미를 지니며 또한 무엇보다 신앙과 종교의 자유를 뜻한다. 자유주의 라이시테에서 ‘복수의’의 의미가 붙은 것은 “자유주의 라이시테 체제가 구성원을 재조합하고 다양

16) *Ibid.*, p. 138 : “Pour certains[pour la laïcité rigide ou républicaine], l’interaction et la coopération que requiert l’intégration exigent l’effacement ou la neutralisation des marqueurs identitaires qui différencient les citoyens (dont la religion et l’ethnicité). Cette position ‘républicaine’ suppose que l’effacement de la différence est une condition préalable à l’intégration.”

17) *Ibid.*, p. 137.

화하는 데 민감하게 반응하며 또 종교적 소수 그룹에 민감하게 반응하기” 때문이다¹⁸⁾. 자유주의 라이시테의 원리에 따르면 국가는 단일 종교 또는 주류 종교의 편을 들어서는 안 된다. 자유주의 라이시테의 중립은 ‘보호’를 본질적으로 추구하며 특히 소수 집단의 종교를 합리적으로 조정하고 지원하는 방향으로 나아간다.

열린 라이시테 또는 자유주의 라이시테는 2008년 부샤르와 테일러 위원회가 선호하는 라이시테 모델이다¹⁹⁾. 자유주의 라이시테는 국가의 종교적 중립을 적용함에 있어 유연성을 강조한다. 자유주의 라이시테 모델이 추구하는 바는 결국 다문화 복수사회에서 ‘평화롭게 더불어 살기’이다. 이 모델은 차이의 수용, 즉 타자를 조화롭게 수용하고 소수사회를 보호함으로써 사회적 통합의 기초를 세운다. 위원회에 의하면 방법의 차이는 있지만 소수사회의 종교를 존중하는 열린 라이시테도 시민적 통합을 위한 길이라고 본다²⁰⁾.

현대적 라이시테는 더 이상 종교나 국가권력의 원리가 아니라 개인의 자유를 보장하는 민주적 원리로서 작용한다. 알랭 투렌 Alain Touraine은 『우리 더불어 살 수 있을까? 평등과 차이 *Pourrons-nous vivre ensemble? Egaux et différences*』에서 라이시테가 종교나 국가권력의 원리가 아니라 개인의 차원에서 민주주의의 중요한 요소라는 견해를 표명한 바 있다.

18) Sébastien Lévesque (dir.), *Penser la laïcité québécoise. Fondements et défense d'une laïcité ouverte au Québec*, p. 17 : “J'ajoute l'attribut 'pluraliste' pour qualifier les régimes de laïcité libéraux qui sont sensibles à la récomposition et à la diversification de leur population et au sort des membres des groupes religieux minoritaires.”

19) Gérard Bouchard et Charles Taylor, “Fonder l'avenir. Le temps de la réconciliation”, p. 133 : “Nous annoncerons, dès la section B, notre préférence pour un régime de laïcité ouverte et tenterons, tout au long de notre argumentation, en particulier à la section D, de justifier les raisons pour lesquelles nous considérons que le Québec doit garder le cap et approfondir le modèle de laïcité qui s'est déjà imposé en pratique.”

20) *Ibid.*, p. 138 : “La première fonction de cette conception ouverte de la laïcité demeure à la protection de l'égalité morale des citoyens et de la liberté de conscience et de religion, mais elle contribue aussi, subsidiairement, à l'intégration civique.”

라이시테 개념이 국가와 교회 간의 분리를 의미하고 법의 원리에 부합하는 모든 종교적 신념과 실천을 법적으로 존중함을 의미한다면, 이 개념은 현대성 자체를 정의하는 것이 된다. 라이시테에 호소하는 것이 소수집단의 종교와 의견을 인정하지 않는 국가들의 비관용주의를 반대함을 뜻한다면, 나는 스스로 라이시테주의자라고 선언할 수 있는데, 다시 말해 나는 어떤 특정 지배 종교가 그 종교에 속하지 않는 사람들을 탄압하고자 지배 종교를 필요로 하는 전제 권력과 오랫동안 결탁한 나라에서는 반교권주의로 남을 수 있기 때문에, 또는 모든 종교를 거부하는 적극적 행동을 할 수 있기 때문에 스스로 라이시테주의자라고 선언할 수 있다²¹⁾.

미슬린 밀로 Micheline Milo가 인용하고 있는 알랭 투랜의 견해는 종교의 탈정치화를 넘어서서 소수집단의 종교를 포함한 모든 종교와 신앙을 존중하는 것이 오늘날 중요함을 강조하고 있다. 현대적 라이시테는 피지배 계급을 탄압하는 전제권력과 결탁한 특정 종교와 투쟁을 선언하고 거부한다는 점에서 새로운 차원의 정치와 종교의 분리라고 볼 수 있다. 열린 라이시테는 종교적 차이의 배제나 금지가 아니라 차이를 인정한다. 차이의 인정은 소수사회를 수용하기 위함이고 소수사회를 수용할 수 있을 때 평화롭게 더불어 사는 사회를 실현할 수 있다.

21) Micheline Milo, “La laïcité : une façon de vivre ensemble”, *Théologiques*, vol 6, n° 1, 1998. p. 17 재인용 ; Alain Touraine, *Pourquoi-nous vivre ensemble? Egaux et différences*, Paris, Fayard, 1997, p. 332 : “Si l’idée de laïcité signifie la séparation de l’Etat et des Eglises et le respect par la loi de toutes les croyances et pratiques religieuses qui sont en conformité avec les principes du droit, elle appartient à la définition même de la modernité. Si l’appel à la laïcité est une manière de s’opposer à l’intolérance d’Etats qui n’acceptent pas la pratique de religions ou d’opinions minoritaires, je me proclame laïque soit resté associé à l’anticléricalisme ou au rejet actif de toute religion dans les pays où une Eglise a longtemps été associée à un pouvoir autoritaire qui en appelait à la religion dominante pour réprimer ceux qui n’y appartenaient pas”.

3) 보수주의 라이시테 *la laïcité conservatrice*

조슬랭 막클뤼르가 세 번째 라이시테 유형으로 소개하는 보수주의 라이시테는 앞서 공화주의 라이시테와 자유주의 라이시테를 합친 것이라 할 수 있다. 그런데 보수주의 라이시테는 주류 종교나 역사적 지배 종교를 특별하게 대한다. 보수주의 라이시테를 지지하는 사람들은 주류 종교와 지배 종교에 대한 우호적 태도가 라이시테 원칙과 모순된다고 생각하지 않는다. 보수주의 라이시테의 보수성은 여기에 기인한다. 보수주의 라이시테는 현재 퀘벡의 상황에 대해 어떤 해결이나 개선을 시도하기보다 현재 상황을 있는 그대로를 수용하고 절충하는 입장이라 볼 수 있다. 보수주의 라이시테는 가령 시의회 시작 때 기도문을 암송하거나, 법정이나 공공장소에 십자가를 배치하는 것을 인정한다. 그러나 이러한 특정 종교를 지지하고 다른 종교에 대해 우위에 두는 것은 국가가 시민에게 부과하는 평등의 원리를 위배한 것이라고 볼 수 있다. 오늘날 자유 민주국가에서 기독교 의식이나 상징물은 모든 시민이 공감하고 이해할 수 있거나, 기독교가 아닌 시민에게 해가 되지 않는 방향으로 나아간다. 부샤르와 테일러가 강조하고 있듯이, 종교적일지라도 한 사회의 역사적 문화재인 경우와, 특정 종교와 국가를 일체시키는 정체성의 논리는 구분할 필요가 있다. 퀘벡의 가톨릭은 역사문화의 일부분일 때 라이시테의 원칙을 위반한 것이 아니지만, 퀘벡의 정체성을 가톨릭으로 규정한다면 심각한 위반이 된다. 몬트리올 중심의 루아얄산 *mont Royal*에 세워진 십자가 조형물이 그 예라 할 수 있다. 몬트리올 시를 건설했던 매종뇌브 *Maisonneuve*가 세웠던 나무 십자가의 전통을 계승하여, 현재 세워진 십자가 조형물은 종교적 상징물로 볼 수 없다. 루아얄 산의 십자가는 역사와 문화의 전통을 계승한 것이며 라이시테의 원리와 무관한 것이다. 그러나 문화재가 아닌 가톨릭의 의식이나 상징은 명백히 라이시테의 원리를 위반한다. 보수주의 라이시테는 스스로 문제점을 안고 있다. 보수주의 라이시테를 내세우는 사람들은 복수사회의 퀘벡 사회에서 주류이자 지배적인 가톨릭이 종교적 중립을 해치지 않는지 심각하게 고민할 필요가 있다.

4. 퀘백의 라이시테 논의

조슬랭 막클뤼르가 분석하는 세 가지 유형의 라이시테 이론은 퀘백 사회에 존재하는 대표적 라이시테 유형이라고 볼 수 있다. 퀘백의 라이시테 논의가 복잡한 것은 각 라이시테 유형이 정치적 사회적으로 다른 입장을 대변하기 때문이다. 퀘백의 선택은 그 어느 것도 쉽지 않다. 왜냐하면 어떤 라이시테 유형을 선택하더라도 다문화 현실에서 더불어 살기가 문제되기 때문이다. 다문화 현실에서 라이시테가 차이의 수용, 더불어 살기, 복수사회의 구성 원리 등과 관련된 시급한 문제로 인식되기 시작한 것은 프랑스와 퀘백의 특별조사위원회 구성을 보아도 알 수 있다. 프랑스는 2003년 스타시 위원회 la Commission Stasi를, 퀘백은 2007-2008년 부샤르와 테일러 위원회를 두어 라이시테 문제를 탐문 조사한 바가 있다. 하지만 두 위원회의 조사가 동일한 전망과 결론에 도달한 것은 아니다. 프랑스는 ‘1905년 10월 9일 법’이 정하는 정치와 종교의 분리 원칙에 따라 공공장소에서 종교적 상징물의 착용을 금지하였지만, 퀘백의 위원회는 열린 라이시테를 내세워 오히려 소수종교와 개인의 신앙의 자유가 우선적으로 중요하다는 결론을 내렸다. 두 사회의 현실 상황에 따라 라이시테의 개념과 적용이 달랐던 것이다.

라이시테는 종교적으로, 민족적으로 균등한 사회에서는 크게 문제되지 않는다. 그러나 복수종교의 복수사회로 변한 퀘백에서는 문제가 간단하지 않다. 왜냐하면 복수사회의 출현은 캐나다 내에서 연방정부의 형태를 유지하면서 아직 민족국가로서 온전한 형태를 지니지 못한 퀘백으로서는 안팎으로 위기가 된다. 퀘백의 상황은 외부적으로 영국계의 캐나다로부터 정체성을 결속하고, 내부적으로 이주민의 다양한 소수사회를 통합해야 하기 때문이다. 캐나다 내부와 퀘백 내부의 이중적 다문화 현실에서 퀘백이 나아가고자 하는 미래는 그만큼 복잡하다. 여기에 덧붙여 퀘백이 그 어떤 나라보다 더불어 살기의 원칙이 강조되는 다문화 현실에

처해 있다는 것도 염두에 둘 필요가 있다.

2006년 퀘벡의 젊은 시크 교도 대학생이 키르판 *kirpan* 단검을 소지하지 못하게 한 조치에 이의를 제기하면서 ‘합리적 조정 *accommodement raisonnable*’을 신청하자, 곧바로 공공장소에서 라이시테의 적용 문제가 생겼다. 캐나다 대법원이 키르판 소지가 합리적이라고 판결을 내리자, 이 문제는 퀘벡 사회에 격렬한 논란을 불러일으켰다. 부샤르와 테일러 특별조사위원회는 열린 라이시테를 제시했는데, 이는 캐나다 대법원 결정과 다르지 않다. 그러나 라이시테의 개념은 여러 종교적 상징물이 프랑스계 퀘벡인이 주도하는 사회에 균열이 될 수 있다는 관점이 들어서면서 경직되고 엄격한 개념으로 바뀌기 시작했다. 퀘벡의 라이시테 논의는 캐나다 연방에 우호적인 자유당 *Parti libéral*과 퀘벡의 분리독립을 염원하는 퀘벡당 *Parti québécois*이 서로 다른 입장을 보이고 있다. 따라서 부샤르와 테일러 위원회의 라이시테에 관한 합리적 조정과, 퀘벡의 자유당과 퀘벡당이 각자 라이시테에 관해 법률로 계획했던 2010년 94조 법안과 2013년 60조 법안을 검토해볼 필요가 있다.

4.1. 2008년 부샤르와 테일러 위원회의 라이시테 조정안

퀘벡은 다문화 현실과 관련하여 이중적이다. 프랑스가 다문화 현실에 대해 전적인 다문화의 관점을 수용하기보다 통합된 단일사회의 원칙에서 위기를 해결하려고 한다면, 퀘벡에서는 다문화 현실에 대해 복수사회의 문화나 독립성을 최대한 유지하고 동시에 전통적인 퀘벡을 보존하려는 이중적 면모를 보인다. 부샤르와 테일러는 보고서 7장을 라이시테 문제에 할애하였다. 퀘벡의 라이시테 쟁점을 이론과 실천의 측면에서 검토한 7장의 내용은 적은 분량에 비해, 광범위하고 복잡한 내용을 담고 있다. 부샤르와 테일러 위원회의 보고는 라이시테 문제를 가장 잘 파헤친 자료이지만, 이로 인해 제기되는 찬반의 논란도 작지 않았다. 조르주 를루 *George Leroux*의 지적대로 라이시테 문제는 위원회의 보고 이후로

퀘벡사회에 불가피하게 제기되는 가장 큰 쟁점이 되었다.

라이시테 문제는 퀘벡의 불가피한 문제가 되었다. 이제는 명성도 자자한 부샤르와 테일러 위원회가 확립했던 저 유명한 “합리적 조정안의 위기” 이후로 라이시테에 대해 의견을 표명했던 언론의 시평담당자, 대학가, 정치인들은 이루 헤아릴 수 없이 많다²²⁾.

부샤르와 테일러는 라이시테를 단순히 “종교와 국가의 분리”, “국가의 중립”, “사적 영역과 공적 영역”과 “사적 영역에서의 종교 활동” 등으로만 정의할 수 없다고 보았다. 라이시테 개념은 기존의 정의와 달리 “라이시테는 복잡하다”라는 점을 전제해야 하며 무엇보다 각각의 사회 현실, 특히 다문화 현실에 따라 “각자의 라이시테 모델”을 마련해야 한다고 보았다²³⁾. 위원회의 보고는 열린 라이시테를 둘러싼 반론과 문제점, 역사적 의미, 현실적 실천방안에 이르는 다양한 검토를 하고 있다. 그리고 퀘벡의 복수사회에서 라이시테는 무엇보다 신앙과 종교의 자유를 특별히 존중하는 열린 라이시테 모델을 심화시켜야 한다는 의견을 제시하였다²⁴⁾.

위원회는 라이시테의 유형을 크게 둘로 구분하여 엄격한 라이시테와 열린 라이시테로 나누었다. 종교에 대한 국가의 중립이 완고하고 엄격한 경우는 프랑스처럼 통합을 지향하고, 국가의 중립이 유연한 경우는 모든 신앙의 평등한 보장을 종교적 중립으로 내세워 소수사회를 존중하는 방

22) Sébastien Lévesque (Dir.), *Penser la laïcité québécoise. Fondements et défense d'une laïcité ouverte au Québec*, p. IX, (“Préface de George Leroux”) : “La question de la laïcité est devenue incontournable au Québec. Depuis la fameuse ‘crise des accommodements raisonnables’, qui a mené à la mise sur pied de la désormais célèbre commission Bouchard-Taylor, nombreux sont les chroniqueurs, les universitaires et les politiciens qui se sont prononcés sur le sujet.”

23) Gérard Bouchard et Charles Taylor, “Fonder l’avenir. Le temps de la réconciliation”, p. 133.

24) *Ibid.*, p. 153 : “En résumé, le Québec doit, selon nous, approfondir son modèle de laïcité ouverte plutôt que de changer de modèle.”

향으로 나아간다.

상대적으로 엄격한 라이시테 형태는 국가의 중립, 정치권력과 종교권력의 분리라고 해석하여 종교의 자유로운 실천을 크게 제한하는 반면, ‘열린’ 라이시테는 신앙과 종교의 자유를 보호하는 쪽의 모델과 상대적으로 유연한 국가의 중립 개념을 옹호한다²⁵⁾.

물론 열린 라이시테의 개념은 부샤르와 테일러가 처음으로 내세운 것은 아니다. 퀘벡에서 열린 라이시테를 처음으로 공론화한 것은 10년 앞서 학교에서 이슬람식 베일 착용 문제를 검토했던 1997년 프루 Proulx의 보고서이다²⁶⁾. 프루의 보고서는 법과 공공기관이 어떤 특정 종교를 편들어서는 안 되며, 또한 신앙과 종교의 자유라는 영적인 영역을 보장하는 것이 사회구성원 모두에게 중요함을 강조하였다.

퀘벡의 라이시테는 전통적으로 종교와 대립되지 않는 방향으로 중립을 지켜왔다. 과거 가톨릭이 존중받듯이 소수 이주민 사회의 종교도 존중받을 수 있다는 점은 분명 열린 라이시테 원리와 부합된다고 할 수 있다²⁷⁾.

부샤르와 테일러는 퀘벡의 라이시테가 역사적으로 프랑스와 다른 전개과정을 거쳤다고 본다. 프랑스의 라이시테가 대혁명의 산물이며 종교로부터 헤게모니를 쟁취한 공화주의의 투쟁이었다면, 퀘벡의 라이시테는 캐나다 식민지의 산물이다. 통념과 달리 퀘벡의 라이시테 과정은 1960년대 조용한 혁명기 때 시작한 것이 아니라 보다 옛날로 거슬러 올라간다. 누벨 프랑스가 영국에게 패배한 1759년에 정치권력과 종교권력이 분리되었으며, 1763년 파리 조약과 1774년 퀘벡법 *Acte de Québec*

25) *Ibid.*, p. 137 : “Une forme de laïcité plus rigide au nom d’une certaine interprétation de la neutralité de l’Etat et de la séparation des pouvoirs politiques et religieux, alors que la laïcité ‘ouverte’ défend un modèle axé sur la protection de la liberté de conscience et de religion, ainsi qu’une conception de la neutralité étatique plus souple.”

26) Cf. *Ibid.*, p. 140 참조.

27) *Ibid.*, p. 140-141.

은 화해와 평화의 조건으로 퀘벡에 가톨릭을 보장하는 종교적 자유를 부여하였다. 영국은 프랑스계 캐나다인에게 영국의 종교를 강요하지 않았다. 퀘벡은 근본적으로 종교적 자유와 관용의 역사를 뿌리 깊숙이 잉태하고 있었던 것이다. 종교적 복수주의와 관용은 퀘벡의 정체성의 뿌리인 셈이다. 1867년 영국령 북미법 Acte de l'Amérique du Nord britannique 이 캐나다 연방제를 세우면서도 종교적 언급은 전혀 없었다. 종교와 국가의 불간섭 또는 분리는 암묵적으로 이루어졌다. 프랑스계 퀘벡인은 나라는 잃었지만, 프랑스어와 가톨릭은 보존할 수 있었다. 가톨릭은 퀘벡 사회의 구성 원리가 되어 병원, 교육, 신앙, 윤리, 가치관 등 일상생활 깊숙이 침투하였다. 가톨릭의 영향력이 달라진 것은 현대사회로 발전하면서이다. 퀘벡은 농촌사회에서 산업화사회로 이동하면서 가톨릭의 영향력이 약해졌고 1960년대 조용한 혁명기를 거치면서 결정적으로 종교와 국가가 분리되었다. 이제 교육, 건강, 사회봉사에 이르는 모든 것이 종교가 아니라 국가가 담당하게 되었던 것이다²⁸⁾.

결국 퀘벡의 라이시테의 본질에는 종교의 자유와 관용이 스며들어 있다고 볼 수 있다. 퀘벡의 열린 라이시테는 캐나다 사회에 속해 있는 퀘벡의 상황이 그 배경이라 할 수 있고, 또 다른 배경은 20세기 후반 조용한 혁명 이후의 이민사회의 유입에 따른 사회적 변화가 새로운 배경이라 할 수 있을 것이다. 조용한 혁명은 현대화를 불러일으켰고 퀘벡은 점점 산업사회의 발전에 따른 노동 인구의 유입 문제에 직면하였다. 퀘벡의 복수사회는 선택이 아니라 불가피한 현실이며, 인구 유입은 퀘벡의 미래 자체를 결정짓는 가장 중요한 요소가 되었다. 그리고 1980년대부터 이민사회가 본격화되자 복수사회의 현실은 되돌릴 수 없는 변화가 되었다. 부샤르와 테일러 위원회에게 합리적 조정의 조사를 명했던 자유당의 장 샤레스트 Jean Charest 수상이 조정안에 따른 입법을 촉구했던 의회연설에서 퀘벡의 미래를 복수사회의 라이시테에 두고 있는 것도 이런 맥락에

28) Cf. *Ibid.*, p. 139.

서이다.

위원회가 확인한 바는 우리와 마찬가지로 이주민을 맞이하는 전 세계 모든 사회는 이민과 정체성의 쟁점을 두고 강도 높은 질문을 겪는다는 것입니다. 이것이 우리 시대입니다. 우리 퀘벡에는 두 개의 현실이 존재하며 이 논쟁에 특별한 성격을 부여하고 있습니다. 첫 번째는 인구에 관한 것입니다. 프랑스어를 사용하는 우리나라는 북미 대륙의 3%에 불과합니다. 우리나라는 자체 인구수로는 독자적 삶의 방식을 정할 수 있는 수적인 힘을 갖고 있지 않습니다. 두 번째 이유는 역사적입니다. 3세기 이상, 특히 가톨릭 공동체였던 종교 공동체가 병자를 돌보고 아이들을 가르쳤습니다. 조용한 혁명과 함께 우리사회는 라이시테 사회가 된 것입니다. 이 변화는 급속히 이루어졌습니다²⁹⁾.

“우리는 같은 출신은 아니지만, 우리 모두가 퀘벡인이기 때문에 같은 운명을 갖는다”³⁰⁾는 샤레스트 수상의 결론은 바로 이주민 유입과 복수 사회의 합리적인 구성이 퀘벡의 운명이자 미래라고 인식하고 있으며, 지난 3백년을 지속해 온 가톨릭과 완전히 분리되어야 함을 강조하고 있다.

부샤르와 테일러의 라이시테 조정안은 통합의 원리에 기초하여 공공 장소에서 모든 종교를 제한하는 부정적 엄격한 라이시테를 지향하지 않

29) Cf. Jean Charest의 2008년 5월 22일 의회 연설 : “Les commissaires constatent comme nous que toutes les sociétés d'accueil du monde vivent d'intenses questionnements sur des enjeux d'immigration et d'identité. C'est notre époque. Chez nous, au Québec, il y a deux réalités qui donnent à ce débat un caractère particulier. La première est démographique : notre nation, majoritairement francophone, représente 3 % de la population du continent. Nous n'avons pas cette force du nombre qui impose, par son seul poids, une manière de vivre. La deuxième raison est historique : pendant plus de trois siècles, les communautés religieuses, en particulier catholiques, ont soigné les malades et éduqué les enfants. Avec la Révolution tranquille, notre société est devenue laïque. Ce changement s'est fait très rapidement.” (http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/assemblee-nationale/38-1/journal-debats/20080522/3183.html#_Toc199311935) (2017.12.20.)

30) Jean Charest의 2008년 5월 22일 의회 연설 : “Nous n'avons pas tous la même origine, pourtant nous avons la même destinée car nous sommes tous Québécois.”

는다. 위원회는 가톨릭을 포함하여 특별한 종교에 국한하지 않고 모든 종교의 자유를 권한다. 열린 라이시테의 관용 원칙에 따라 공공기관 종사자가 공정한 업무 수행을 할 때 과도한 포교는 할 수 없지만, 허잡 착용 정도는 허용되는 것이 합리적이라고 보았다. 반면, 교사가 전신을 감추는 부르카나 니캅을 착용한다면, 이는 얼굴을 개방하지 않는 것이 되기 때문에 소통과 사회성을 중요시하는 교육 업무수행에는 적합하지 않아 금지함이 마땅하다. 그러나 위원회는 공공기관 종사자 가운데 법조계, 의회 의장, 경찰, 교도관, 정부 고위관리 등의 활동은 중립과 비편파의 공공성이 우선하므로 종교적 상징물의 착용이나 종교적 활동이 금지되지만, 단순 기능직이나 일반인과 접촉이 없는 공공 종사자라면 종교적 관용과 자유가 허용되어야 한다는 유연한 라이시테를 권하였다³¹⁾.

부샤르와 테일러의 권고는 일괄적으로 적용되는 엄격한 적용이 아니라 개개의 상황에 따라 합리적으로 조정되는 유연성을 강조하고 있다. 또 다른 예로는 라이시테의 합리적 조정은 소수의 종교뿐 아니라 주류 종교에도 적용된다. 가령 일요일에 상점의 가게 문을 모두 닫게 한 법은 합리적 조정이 필요하다. 일요일의 휴무를 강제하는 법은 가톨릭의 규범에서 비롯된 것이므로, 이 법은 폐지될 필요가 있다. 왜냐하면 무신론자와 기독교가 아닌 다른 종교를 믿는 자라면 기독교적 규범이 부당하게 강요되기 때문이다³²⁾. 또 다른 예를 들자. 전통적으로 퀘벡은 가톨릭의 달력에 따라 명절과 축제일을 정하는데 다른 종교의 중요한 명절이나 축제일도 공휴일로 인정해야 합리적이라 할 수 있다³³⁾. 물론 가톨릭에서 비롯된 명절과 축제일도 종교적 의미가 약하고 전통에 속하기 때문에 존중될 필요가 있다. 그러나 퀘벡 의회의 의장석 위에 걸려 있는 예수 수난상은 철거되어야 마땅하다. 왜냐하면 이 예수상은 1936년 정치적 암흑

31) Gérard Bouchard et Charles Taylor, "Fonder l'avenir. Le temps de la réconciliation", p. 150-151.

32) *Ibid.*, p. 152.

33) *Ibid.*, p. 153.

기의 뒤플레시스 Duplessis 정권 때 설치된 것으로 입법권과 다수집단의 종교 간에 긴밀한 관계가 성립됨을 의미하므로 비편파성의 원칙을 위배한 것으로 볼 수 있다³⁴⁾. 이처럼 열린 라이시테는 동일한 일관된 적용을 추구하지 않는다고 볼 수 있다.

우리는 퀘벡의 대다수 국민이 국가의 종사자는 모두 직무와 무관하게 단일한 금지를 적용받는다면 과도하다고 생각할 것이며, 가령 판사나 의회 의장처럼 국가의 엄정한 중립이 가장 높은 수준까지 요구되는 지위에 있는 사람들은 남녀를 불문하고 종교적 신념을 표현함에 있어 유보의 강제적 형식이 부가됨이 마땅하다고 생각할 것이라고 본다.³⁵⁾

4.2. 퀘벡의 라이시테 현황

하지만 열린 라이시테는 공식적인, 또는 결정적인 퀘벡의 라이시테 모델이라고 볼 수는 없다. 부샤르와 테일러의 조정안이 제시하는 열린 라이시테는 샬레스트 정부에서 2010년 94조 법안으로 법제화를 시도하였다. 하지만 열린 라이시테는 퀘벡당이 집권하면서 상대적으로 신앙과 종교의 자유 일부를 제한하는 2013년 60조 법안에 의해 엄격한 라이시테로 수정되었다. 퀘벡의 라이시테에는 두 개의 축이 존재한다. 퀘벡당이 내세우는 엄격한 라이시테와 자유당이나 부샤르와 테일러 위원회가 제시하는 열린 라이시테의 두 개의 축이다.

34) *Ibid.*, p. 152-153.

35) *Ibid.*, p. 151 : “Nous croyons qu’une majorité de Québécois admettent qu’une interdiction uniforme s’appliquant à tous les employés de l’État, quelle que soit la nature de leur poste, est abusive, mais tiennent à ce que ceux et celles qui occupent des postes qui incarnent au plus haut point la nécessaire neutralité de l’État, comme les juges ou le président de l’Assemblée nationale par exemple, s’imposent une forme de devoir de réserve quant à l’expression de leurs convictions religieuses.”

2013년 11월 퀘벡당을 여당으로 하는 퀘벡 정부는, (일반적으로 퀘벡 가치의 헌장으로 통칭되는) 60조 법안 계획을 내세웠다. 이 법안 이전에 장 샤레스트 자유당 정부는 부샤르와 테일러의 권고에 답하여 이미 소극적인 94조 법안 계획을 제출하였다. 이 두 개의 법안은 하지만 격렬한 대립의 대상이 되었고 때문에 “짜부터 죽이기”가 되었다. 두 개의 법안이 불리일으킨 논쟁을 말할 것 같으면, 여전히 격렬하다고 할 수 있다. 라이시테 개념은 여러 현상과 관련하여 심각한 불일치를 드러내는 다양한 해석이 가능하다는 것만 지적하자. 다양한 해석들은 대체로 두 가지 축으로 기운다. 먼저 “엄격한” 또는 “공화주의적” 라이시테의 축으로, 흔히 국가 직원이 공공기관에서 종교적 표시를 드러내는 것을 금한다. 그리고 “열린” 라이시테의 축으로, 개인의 종교적 표현에 대한 권리가 전혀 (또는 거의) 손상되지 않는다³⁶⁾.

자유당의 열린 라이시테와 퀘벡당의 엄격한 라이시테에 대한 세바스티앙 레베크 Sébastien Lévesque의 지적은 퀘벡의 현주소이자 퀘벡 라이시테의 현황을 드러낸다. 퀘벡의 라이시테는 심각한 논쟁 속에서 열린 라이시테와 엄격한 라이시테, 그 어느 쪽도 확실하지 않다. 논쟁의 본질은 프랑스계 주류 퀘벡 사회의 애국심과 국가적 통합의 열망이 아닐 수

36) Sébastien Lévesque (Dir.), *Penser la laïcité québécoise. Fondements et défense d'une laïcité ouverte* au Québec, p. 2 (“Introduction - Les défis du pluralisme au Québec”) : “En novembre 2013, le gouvernement du Québec, avec le Parti québécois à sa tête, déposait le controversé projet de loi n° 60 (communément appelé la Charte des valeurs québécoises). Avant lui, le gouvernement libéral de Jean Charest, en réponse aux recommandations du rapport Bouchard-Taylor, avait présenté le timide projet de loi n° 94. Ces deux projets de loi ont cependant fait l'objet de vives oppositions et sont pour ainsi dire ‘morts dans l'oeuf’. Quant aux débats qu'ils ont suscités, ils n'en demeurent pas moins bien vivants. Il faut dire que la notion de laïcité se prête dans les faits à diverses interprétations autour desquelles s'articulent de profondes désaccords. Ces interprétation se déclinent généralement sur deux axes : celui, d'abord, de la laïcité dite “stricte” ou “républicaine”, laquelle s'accompagne le plus souvent de l'interdiction pour les agents de l'Etat d'arborer des signes religieux dans les institutions publiques, puis celui de la laïcité dite “ouverte”, avec laquelle le droit à l'expression religieuse des individus demeure intact (ou presque).”

없다. 즉 자유당이든 퀘벡당이든 퀘벡 주류의 애국적 열망을 무시할 수 없는 것이 현실이다. 자유당의 경우는 모순되기도 한다. 자유당이 열린 라이시테 또한 94조의 법안을 계획하면서 공공장소에서 종교적 표식을 제한하고, 탁아소를 비롯한 취학전 유아교육에서 베일 착용을 금지한 것은 예의 퀘벡 주류를 의식한 것이라 볼 수 있다. 두 법안의 성격을 구분 짓는 것은 이민과 복수사회의 다문화 현실을 통합하는 방식과 시각의 차이로 할 수 있다.

2010년의 94조 법안은 국가의 종교적 중립을 강조하지만 공공기관의 종사자들이라 할지라도 합리적일 경우, 즉 어떤 과도한 속박을 강요하지 않는다면 라이시테의 조정은 받아들여질 수 있다고 보았다. 이는 공공기관 종사자들도 얼굴을 가리는 것은 안 되지만 하잡 정도는 착용할 수 있음을 암시한다. 94조의 법안은 구체적이지 않고 포괄적인 원리를 제시하고 있어 다소 소극적이라는 평을 받고 있는데, 다음의 5항의 법규는 이 법안의 성격을 잘 대변하고 있다.

5. 조정이 합리적인 경우, 다시 말해, 무엇보다 조정안과 결부된 비용을 고려하고 부서, 기구, 기관에 그리고 타인의 권리에 미치는 영향을 고려하여, 정부 부서, 기구, 기관에 어떠한 과도한 속박을 부과하지 않는 경우라면, 조정은 적용될 수 있다³⁷⁾.

총 10항에 이르는 짧은 분량의 94조 법안에 비해 2013년 11월 7일에 의회에 제시된 퀘벡당의 60조 법안은 총 52항의 조항에 걸쳐 합리적 조정을 엄격히 규제하고 범위와 틀을 제한하는 쪽으로 수정되었다. 60조 법안은 다음 1항의 종교적 중립과 공공기관의 라이시테 성격을 규정하

37) Projet de loi n° 94, Chapitre II, 5 : “5. Un accommodement ne peut être accordé que s’il est raisonnable, c’est-à-dire s’il n’impose au ministère, à l’organisme ou à l’établissement aucune contrainte excessive eu égard, entre autres, aux coûts qui s’y rattachent et à ses effets sur le bon fonctionnement du ministère, de l’organisme ou de l’établissement ou sur les droits d’autrui.” Cf. <http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/projets-loi/projet-loi-94-39-1.html> (2017.12.20.)

면서 라이시테를 개인의 신앙과 종교의 자유가 아니라, 퀘벡의 역사적 전통성에 두고 통합의 원리를 강조하고 있음을 알 수 있다.

1. 공공기관은, 업무수행에 있어서 종교적 문제에 관하여 중립을 표방해야 하며, 특별히 필요하다면 퀘벡의 역사적 과정을 증언하는 문화적 유산의 상징적, 지명적 요소를 고려하면서 국가의 라이시테 성격을 반영해야만 한다³⁸⁾.

60조 법안은 통칭 ‘퀘벡 가치 헌장 Charte des valeurs québécoises’ 또는 ‘라이시테 헌장 Charte de la laïcité’이라고 불리는 법안이다. 이 법안의 본질은 퀘벡의 역사적 전통과 문화적 유산을 이어 받은 프랑스계 캐나다의 주도권을 확고히 하고 분리독립의 역사성을 암묵적으로 고려하는 것이다. 60조 법안은 신앙과 종교의 자유를 강조하는 복수사회의 다문화적 원리보다 온전한 국가로서의 퀘벡의 정통성을 부각시키고 있다. 이 법안은 종교적 상징물 또는 표식을 착용함에 있어 유연성을 보였던 부샤르와 테일러 위원회나 자유당의 94조 법안과 달리 상대적으로 적용범위를 제한하였다. 공공기관의 종사자 모두에게 종교적 표식을 착용함에 있어 상대적 제한을 둔 5항의 금지 조항이 그 대표적인 예라 할 수 있다.

5. 공공기관에 종사하는 구성원은 직무를 수행할 때, 눈에 띄는 특성으로 인해 종교적 외양을 노골적으로 노출하는 머리 덮개, 보석이나 다른 장식 같은 대상을 착용해서는 안 된다³⁹⁾.

38) Projet de loi n° 60, Chapitre I, 1 : “1. Un organisme public doit, dans le cadre de sa mission, faire preuve de neutralité en matière religieuse et refléter le caractère laïque de l’Etat tout en tenant compte, le cas échéant, des éléments emblématiques ou toponymiques du patrimoine culturel du Québec qui témoignent de son parcours historique.” Cf. <http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/projets-loi/projet-loi-60-40-1.html> (2017.12.20.)

39) Projet de loi n° 60, Chapitre II, 5 : “5. Un membre du personnel d’un organisme public ne doit pas porter, dans l’exercice de ses fonctions, un objet, tel un

60조 법안의 성격은 3항에서 6항까지 라이시테의 기본 원칙으로 정하고 있는 엄격한 의무 규정에 잘 드러나 있다. 공공장소와 공공기관에 종사하는 사람은 업무 수행의 중립(3항), 종교적 표현의 유보(4항), 업무 수행 시 종교적 상징물의 미착용(5항), 업무 수행 시 얼굴 개방의 원칙(6항)을 꼭 지켜야 함을 법으로 정하고 있다. 60조 법안은 종교적으로 합리적 조정이 필요한 부분에 대해 특별한 규정 없이 유연하게 해석하도록 내버려두지 않고, 문제가 제기될 때 해당 공공기관이 3항에서 6항의 원칙을 준수하여 자체적으로 처리할 것을 정하는 등 전체적으로 범위와 틀을 정하거나 적용을 엄격히 하는 방향으로 수정되었다. 60조 법안에 대한 여론은 대체로 찬성이 반대보다 근소하지만 앞선다. 2013년 9월 16일 여론 조사에서 찬성 43% (프랑스어 사용 퀘벡인 49%가 찬성), 반대 42%를 보여 매우 대등한 수치를 보이지만 9월 21일 여론 조사에서는 찬성 52% (프랑스어 사용 퀘벡인 59%가 찬성), 반대 38%을 보였다. 2014년 2월 중순의 여론 조사에서도 51%가 찬성하는 등 찬성이 약간 앞선다⁴⁰⁾. 프랑스어를 쓰는 퀘벡인들의 지지가 좀 더 높게 나온 것은 종교적 중립의 엄격한 적용이 프랑스계 주도의 사회통합을 지향하기 때문이라고 볼 수 있다.

그러나 60조 법안은 이듬해 2014년 4월 7일 선거에서 자유당이 승리하면서 자연스럽게 폐기되었다. 2015년 11월 4일 캐나다 수상으로 선출된 퀘벡 자유당 대표였던 쥐스탱 트뤼도 Justin Trudeau는 히잡과 같은 종교적 상징물의 착용을 소수사회의 개인의 권리로 간주하여 이를 옹호하였다. 그에 따라 2016년 캐나다 연방 경찰의 히잡 착용이나 캐나다 왕실 근위병 가운데 시크 교도의 터번 착용도 허용되었다⁴¹⁾. 트뤼도의 입

couvre-chef, un vêtement, un bijou ou une autre parure, marquant ostensiblement, par son caractère démonstratif, une apparence religieuse.”

40) 위키피디아의 ‘Charte des valeurs québécoises’ (projet de loi 60) 참조 (https://fr.wikipedia.org/wiki/Charte_des_valeurs (2017.12.20.))

41) 위키피디아 쥐스탱 트뤼도 참조 (https://fr.wikipedia.org/wiki/Justin_Trudeau. (2017.12.20.))

장은 현재 퀘벡의 다문화 현실에 대한 퀘벡의 상황을 대변한다. 근본적으로 종교는 국가적 차원의 문제가 아니라 개인과 소수사회 차원의 문제이며 개인의 자유와 존중과 관련됨을 의미한다. 하지만 불씨는 여전히 남아 있다. 앞서 인용한 세바스티앙 레베크의 주장대로 “두 개의 법안이 불리일으킨 논쟁을 말할 것 같으면, 여전히 격렬하다고 할 수 있다.” 퀘벡의 라이시테는 자유당과 퀘벡당의 집권에 따라 열리 라이시테와 공화주의의 엄격한 라이시테를 오간다. 퀘벡의 라이시테는 복수사회의 현실에서 결코 벗어날 수 없지만, 캐나다 내에서 분리 독립의 열망에서도 멀어질 수 없다는 데 그 특수함이 존재한다고 할 수 있다. 퀘벡의 라이시테 현황을 규정할 수 없는 것은 자명하다. 왜냐하면 퀘벡의 라이시테가 첨예한 논란을 불리일으키는 것은 다문화 현실 속에서 현재진행형으로 진행되는 퀘벡의 정치적, 사회적 특수성과 관련 있기 때문이다.

5. 결론

라이시테는 프랑스 공화주의의 반교권주의의 국가 원리로 출발하였지만, 오늘날 이 개념은 각 나라의 다문화 현실에 따라 매우 상이한 국가 원리 또는 사회구성 원리가 되었다. 라이시테는 근본적으로 국가적 원리로 간주되기도 하고 복수사회의 종교와 신앙의 자유라는 자유민주주의의 원리로 간주되기도 한다. 프랑스의 라이시테는 대혁명 이후 종교권력과 투쟁하고 결별하기 위한 반교권주의의 공화주의 원리로 출발하였고, 오늘날 다문화 현실에도 여전히 강력한 통합적인 공화주의 국가원리가 되었다. 하지만 관점에 따라서는 프랑스 공화주의가 소수사회를 수용하고 배려하는 수많은 정책적 노력에도 불구하고, 종교와 관련하여 진정으로 다문화 현실을 통합한다고 보기 어려운 측면도 분명 존재한다. 왜냐하면 종교와 국가의 분리를 내세운 라이시테의 통합 원리는 역으로 복수

사회에 대한 통제와 억압의 원리가 될 수 있기 때문이다. 대혁명기와 19세기 후반, 20세기 전반기의 3공화국은 정치와 종교를 엄격히 분리함으로써 국민국가, 시민국가의 국가적 정체성으로 내세울 수 있었지만, 오늘날 정교분리의 원리는 공화국 자체에 내재한 치명적 단점을 드러내고 있으며, 과거 국가가 종교를 비판하듯이 종교가 국가를 비판하는 역설적인 빌미를 제공하고 있다. 이제는 종교가 신앙의 자유를 내세워 국가에게 분리를 요구하는 상황에 이르기 때문이다.

퀘백의 경우는 캐나다 연방의 일원으로 머물면서 경제적 번영과 복수사회의 화합을 중시하는 열린 라이시테를 추구하는 자유당이 있다면, 프랑스계 캐나다의 전통과 주도권을 보존하고 분리독립을 염원하는 경직된 공화주의 라이시테를 추구하는 퀘백당이 존재한다. 퀘백사회가 복수사회로 나아감에 따라 열린 라이시테를 미래 현실로 받아들일 수밖에 없는 상황이지만, 그렇다고 퀘백 사회가 간단하게 열린 라이시테를 지향한다고 단정 지을 수는 없다. 왜냐하면 자유당과 퀘백당의 정권에 따라 라이시테는 미묘하지만 엄격한 잣대로 또는 유연한 잣대로, 이중의 잣대로 작용될 수밖에 없기 때문이다. 라이시테의 잣대는 정치적, 사회적 이데올로기와 시대적 상황에 따라 다르다. 이 개념의 본질은 두 가지로 요약할 수 있다. 라이시테는 국가나 사회를 공화주의로 통합하는 종교적 금지도 될 수 있지만, 또 개인과 소수 사회의 차이와 자유를 옹호하는 종교적 관용도 될 수 있다. 라이시테는 소수 사회의 자유, 특히 정신적 가치와 관련해 매우 민감한 문제라 할 수 있다. 따라서 국가와 사회의 통합을 위한 것인지, 개인과 소수를 위한 조화를 위한 것인지 늘 쟁점이 된다. 복수사회의 현실에서 민주주의 국가의 역할이나 사회적 위기를 검토하는 잣대로서 퀘백의 라이시테가 우리 모두에게 던지는 의미는, 바로 다문화 현실을 진단하고 합리적으로 조정하는 원리가 될 수 있기 때문이다. 부샤르와 테일러 위원회가 라이시테 문제를 각 나라의 현실에 비추어 고유한 문제로, 또 개개의 문제로 파악하는 것은 이런 연유에서다. 위원회가 전제한 다음의 논리처럼 오늘날 라이시테 문제는 전 지구적 이주

와 다문화 현실에서 자유민주주의 국가라면 피할 수 없는 문제가 되기 때문이다.

라이시테는 오늘날 자유민주국가의 거버넌스 방식에 있어 피할 수 없는 측면이 있지만 항상 각자의 문맥에서 구현된다. 국가는 고유한 현실에 비추어 라이시테의 가치와 실천 구조를 해석하고 적용한다. 그리하여 서로 다른 라이시테 체제가, 종교의 지위와 사회에서의 종교적 실천의 지위를 고려한다면 가장 큰 규제에서 가장 큰 자유까지 이르는 연속선상에 놓인다⁴²⁾.

42) Gérard Bouchard et Charles Taylor, “Fonder l’avenir. Le temps de la réconciliation”, p. 148 : “La laïcité est aujourd’hui une dimension indispensable des modes de gouvernance des Etats démocratiques et libéraux, mais elle s’incarne toujours dans des contextes particuliers. Les Etats interprètent et appliquent les valeurs et les principes structurants de la laïcité à la lumière de leur réalité propre. C’est ainsi que les différents régimes de laïcité se situent dans un continuum allant des plus restrictifs aux plus libéraux, eu égard à la place de la religion et de la pratique religieuse dans la société.”

참고문헌

- 박 단, 『프랑스의 문화전쟁 - 공화국과 이슬람』, 책세상, 2005.
- 서울대학교 불어문화연구소, 『프랑스 하나, 그리고 여럿』, 강, 2004.
- 엄한진, 『다문화사회론』, 소화, 2011.
- 오영주, 「프랑스 공화국, 왜 비종교성 *laïcité*인가?」, 『불어불문학연구』, 71집, 2007.
- 이가야, 「프랑스의 다문화사회 : 동화에서 통합으로」, 『프랑스문화예술연구』, 28집, 2009.
- 이선주, 『유럽의 나르시시스트 프랑스 - 퐁레랑스에서 라이시테까지』, 민연, 2005.
- Bouchard, Gérard et Charles Taylor, “Fonder l’avenir. Le temps de la réconciliation”, Commission de consultation sur les pratiques d’accommodement reliées aux différences culturelles, Gouvernement du Québec, 2008.
- Lemieux, Raymond, “Le catholicisme québécois : une question de culture”, *Sociologie et société*, vol. XXII, n° 2, octobre 1990.
- Lévesque, Sébastien (Dir.), *Penser la laïcité québécoise. Fondements et défense d’une laïcité ouverte* au Québec, Presses de l’Université Laval, 2014.
- Milo, Micheline, “La laïcité : une façon de vivre ensemble”, *Théologiques*, vol 6, n° 1, 1998.
- Stasi, Bernard, “Rapport au président de la République”, Commission de réflexion sur l’application du principe de laïcité dans la République, République française, 2003.
- Touraine, Alain, *Pourrons-nous vivre ensemble? Egaux et différences*, Fayard, 1997.

<https://www.mce.gouv.qc.ca/publications/CCPARDC/rapport-final-integral-fr.pdf>
(2017.12.20.)

<https://www.mce.gouv.qc.ca/publications/CCPARDC/rapport-final-integral-fr.pdf>
(2017.12.20.)

http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/assemblee-nationale/38-1/journal-debats/20080522/3183.html#_Toc199311935 (2017.12.20.)

<http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/projets-loi/projet-loi-94-39-1.html>
(2017.12.20.)

<http://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/projets-loi/projet-loi-60-40-1.html>
(2017.12.20.)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Charte_des_valeurs (2017.12.20.)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Justin_Trudeau (2017.12.20.)

〈Résumé〉

La réalité multiculturelle et la laïcité québécoise

SHIN Ok Keun

Le port des signes religieux à l'école, par exemple, celui du hijab ou bien du kirpan a soulevé, soit en France soit au Québec, de vivants débats sur la laïcité d'aujourd'hui dans un état démocratique et libéral face à la réalité multiculturelle : ceux sur la séparation de l'Eglise et de l'Etat, la neutralité de l'Etat et la distinction entre la sphère publique et la sphère privée dans les pratiques religieuses. La laïcité permet, selon nous, d'analyser et de comprendre l'essentiel de la crise sociale et politique dans une société plurielle, surtout d'immigrations. Il semblerait que la laïcité soit devenue le problème des régimes étatiques, tout en tenant compte de la neutralité religieuse qui peut établir l'intégration républicaine de l'Etat, ou bien de la protection de la liberté de conscience des individus dans les communautés minoritaires comme celles des immigrés. Notre point de vue est basé sur la théorie selon laquelle la notion de laïcité est diverse et complexe conformément aux réalités propres des Etats, et elle permet d'examiner et analyser la crise actuelle sociale et politique des sociétés plurielles, c'est-à-dire multiculturelles. Pour examiner l'état de crise du Québec laïque, nous analysons la notion de laïcité 'ouverte' recommandée surtout par la Commission Bouchard-Taylor pour les accommodements raisonnables sur la laïcité (Chapitre VII de son rapport), ainsi que le Projet de loi n° 94 du Parti libéral, et la notion de laïcité 'rigide' ou 'républicaine' préparée par le Projet de loi n° 60 du Parti québécois en 2013. Le

Projet de loi n° 60 est annulé après la défaite électorale par le Parti libéral ; il restreint relativement la laïcité ouverte du Projet de loi n° 94. Il est difficile en l'état actuel de préciser le caractère de la laïcité québécoise, car sa notion se situe entre la plus ouverte et la plus rigide. Pourant l'analyse de la laïcité peut servir d'instrument sociologique pour examiner la société plurielle et la réalité mticulturelle du Québec.

주 제 어 : 공화주의 라이시테(laïcité républicaine), 다문화 현실(réalité multiculturelle), 부샤르와 테일러(Bouchard-Taylor), 열린 라이시테(laïcité ouverte), 퀘벡(Québec)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

베르나르 다디에의 아프리카 구전 콩트 「검정색 파뉴」에 나타난 여행의 의미

유재명
(경희대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--|-------------------------|
| 1. 서론 | 4. 마지막 여행 : 복원된 친모와의 관계 |
| 2. 여행의 시작 : 친모와의 관계 단절 | 5. 결론 |
| 3. 미지의 공간으로의 여행 :
친모와의 관계 단절과 복원 사이 | |

1. 서론

베르나르 다디에Bernard Dadié(1916~)는 코트디부아르 문학의 아버지¹⁾로 불린다. 그는 세네갈의 고레섬Gorée에 소재하는 윌리엄퐁티 William-Ponty 사범학교에서 수학한 후에 다카르대학교의 흑아프리카기초연구소IFAN에서 수년간 일했다. 그 후 그는 고국으로 돌아와 정치에 입문하여 아프리카민주연합RDA을 이끌며 정치 활동을 했다. 정치가로

1) 코트디부아르의 극작가 코피 크와윌레가 잡지 『젊은아프리카Jeune Afrique』에서 베르나르 다디에의 문학적 업적을 돌아보면서 이 말을 사용하였다. Koffi Kwahulé, “Côte d'Ivoire : Un siècle de négritude avec Bernard Binlin Dadié”, *Dossier JeuneAfrique.com*, 28 avril 2016 (검색일: 2017.12.08.) 또한 코피는 철학과 역사 그리고 정치에서 다디에의 작품이 차지하는 비중이 높아 그의 작품은 ‘코트디부아르의 성서’처럼 여겨진다고 평가했다.

서 다디에는 프랑스령 아프리카 식민지에서 1949년 2월 6일에 발발한 소요사태로 인해 RDA의 지도자의 한 명으로 투옥되어 16개월 동안 옥살이를 하였다. 1958년 12월 코트디부아르가 독립한 이후 그는 교육부 장관, 문화부 국장, 예술·문학 총감 등을 두루 역임했다. 그리고 1977년 문화·정보 장관을 지냈다. 문학가로서 베르나르 다디에는 흑아프리카 문학 대상(1965년), 아프리카문화를 위해 활동한 공로로 UNESCO/UNAM 상(2016년), 세네갈 문인협회 대상(2016) 등을 수상하였다.

“코트디부아르 문학의 중심인물”²⁾로서 베르나르 다디에는 시, 소설, 연극, 연대기 등 다양한 창작활동을 했다. 이들 작품을, 그는 인문주의와 네그리튀드에 관한 생각으로 가득 채우고 있다. 또한 그는 『아프리카 전설』, 『검정색 파뉴』 등 두 편의 콩트 모음집을 발간하면서 “아프리카 전통 문화 유산의 보존 및 계승 운동을 전개한 선구자들 중의 한 명”³⁾이 되었다. 그에게 콩트는 “아프리카의 관례와 관습을 보존하는 도구”⁴⁾였다. 이 도구를 통해 작가는 『검정색 파뉴』에서 “구술의 기교와 구전을 활자화하려는 의도”⁵⁾를 잘 보여준다. 그에게 “활자화된 문학은 구전 전

2) Claire Riffard, “Bernard Binlin Dadié”, *Éditeur Projet EMAN*, équipe francophone, Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS-ENS, <http://www.eman-archives.org/Cartomac/collections/show/5> (검색일: 2017.11.27.)

3) Claire Riffard, “Bernard Binlin Dadié”, *Éditeur Projet EMAN*, op. cit., Cf. Léonard Kodjo, “Dadié : Entre la réalité et la fiction”, *Québec français* n° 75, 1989, p. 65.

4) Koffi P. Amanoua, “La parole traditionnelle dans *Le pagne noir* de Bernard Dadié ou le passage de l’oralité à la scripturalité du conte”, *SouthEast Coastal Conference on Languages & Literatures (SECCL)* 65, Georgia Southern University, 2015. <http://digitalcommons.georgiasouthern.edu/seccl/2015/2015/65> (검색일: 2017.11.27.)

5) *Ibid.* 「검정색 파뉴」의 도입부는 서구의 콩트에서 볼 수 있는 전형적인 형식으로 시작된다. 도입부 “Il était une fois...” (Bernard Dadié, *Le Pagne noir, Contes africains*, Paris: Présence africaine, 2016(1955), p. 18)는 민담에서 이야기를 시작할 때 사용되는 표현으로 확정할 수 없는 과거의 시간, 초자연적인 시간으로 독자를 이끈다는 점에서 과거로부터 전래되어 현재까지 유통되는 이야기임을 드러낸다(Cf. *Encyclopedie Larousse*, “Conte”, [On Line] www.larousse.fr/encyclopedie/contes/ 36566 (검색일: 2018.01.02.)). 이후 본 논문에서 「검정색 파뉴」를 언급할 때에는 괄호 안에 쪽수만을 밝히기로 한다. 그리고 이 글에서 용어 ‘콩트’는 ‘설화, 역사’뿐 아니라 ‘(가공의) 짧은 이야기’, ‘설화’, ‘동화’를 포함하는 포괄적 의미로 사용하고 있다.

통의 연장선이 될 수 있고, 구전과 분리되지 않고 그 이야기를 변화시킬 수 있다”고 믿었기 때문이다.

다디에에 관한 기존의 연구는 아프리카 문학, 구전문학, 식민지 아프리카 문학 등을 조망하거나 작가의 전체 작품 세계를 규명하는 데 집중되어 있다.⁶⁾ 그러나 본 논문의 연구 대상이자 콩트집의 제목으로 사용된 5쪽 분량의 「검정색 파뉴」⁷⁾에 대한 개별 연구를, 우리는 찾을 수 없었다.

다디에는 콩트 모음집『검정색 파뉴』에서 인간 모두에게 덮을 놓는 거미를 비롯한 다양한 동물들과 가장 취약한 인간들을 다루고 있다. 특히 「검정색 파뉴」에는 아프리카 구비문학으로 전래되는 다양한 소재들 중 취약한 고아의 삶을 통해 사람들에서 확인할 수 있는 인간적 품성과 결점이 잘 담겨있다.

따라서 우리는 이 콩트의 이야기를 이끌어가는 여행의 이야기를 중심

6) 아프리카 문학, 구전문학, 식민지 아프리카 문학 등을 소개하는 개관 연구에서 다디에를 언급한 논문 : Denise Paumles, “Morphologie du conte africain”, *Cahiers d'études africaines*, vol. 12, n° 45, 1972. pp. 131-163 et “Typologie des contes africains du Décepteur”, *Cahiers d'études africaines*, vol. 15, n° 60, 1975. pp. 569-600 ; Julien Bisanswa, “Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain”, *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006, pp. 1 - 13 ; Jean Mayer, “Le roman en Afrique noire francophone : Tendances et structures”, *Études françaises*, n° 2, vol 3, 1967, pp. 169 - 195 ; Jean Dérivé, “Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop”, *Semens*[On line] n° 18, 2004 ; Julien Hage, “Les littératures francophones d'Afrique noire à la conquête de l'édition française(1914-1974)”, *Présence africaine* 10, 2009, pp. 80-105 등). 다디에 및 그의 작품 세계에 관한 연구 : Frédéric Le Maire, *Bernard Dadié : itinéraire d'un écrivain africain dans la première moitié du XXe siècle*, Harmattan, Paris, 2008 ; Nicole Vincileoni, *L'œuvre de Bernard B. Dadié*, Issy-les-Moulineaux, Saint-Paul-Classiques Africains (col. comprendre), 1987. 등. 여기에 언급된 논문은 많은 연구의 일부임을 밝힌다.

7) Bernard Dadié, *Le Pagne noir, Contes africains*, Paris: Présence africaine, 2016 (1955). 작품의 제목과 관련해서 장 테리베는 서구인의 눈에 아프리카 대륙을 상징하는 옷(파뉴)과 문화적으로 동질성을 보이는 사하라이남 흑아프리카 대륙을 상징적으로 보여 준다고 보았다. Jean Dérivé, “Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop”, *Semens*[On line] n° 18, 2004. <http://semens.revues.org/2226>

으로 고아의 삶이 어떻게 분화하고 발전하는지를 밝혀보고자 한다. 그 삶은 물, 미소, 폭력, 색깔, 노래 등의 이미지로 두드러지게 표현된다. 결국 『검정색 파뉴』에서 여행이라는 주제에 대한 관심은 이들 주요 이미지 주위에서 분절되어 부풀려지는 힘, 곧 텍스트 내에서 발생론적 형태 *morphologie génétique*로 발전되는 인간 삶의 모습, 또한 그 삶이 이야기 전개 속에서 드러나는 구조화의 양태로서 친모와의 관계 변화 과정, 작가의 말을 인용하여 표현하면 여행의 ‘이야기 속에 숨겨진 진실’⁸⁾을 이해하고자 하는 노력이 된다.

2. 여행의 시작 : 친모와의 관계 단절

콩트 『검정색 파뉴』에서 주인공 아이와 Aïwa의 탄생은 순탄하지 않았다. 어머니의 산통(産痛)은 일주일이나 지속되고, 아이의 탄생을 도와줄 여러 명의 산파가 분주히 움직이는 장면⁹⁾은 그녀가 탄생하기까지 산모에게 많은 고통을 안겼음을 짐작할 수 있게 한다. 그 고통 이후 아이와는 “어머니를 잃은 소녀”로 소개됨으로써, 친모의 사망이 그녀에게 앞으로 닥칠 사건의 시작임을 알리고 있다. 그 사건은 탄생과 죽음이 교차하면서 이야기의 주인공인 아이와가 고아¹⁰⁾라는 숙명의 굴레를 벗어날 수

8) Ben Jukpor, “Bernard Dadié et son oeuvre: entretien avec Bernard Dadié”, *Littérature* vol. 10, n° 2, 1998, p. 35.

9) Depuis une semaine, l'accouchement durait. Plusieurs matrones avaient accouru. L'accouchement durait.(18) Cf. 프랑수아즈 우고추쿠는 이 장면을 아프리카의 마을 공동체 생활의 단면으로 보고 있다. Françoise Ugochuckwu, “Le Dialogue dans *Le Pagne noir* de Bernard Dadié”, *Ethiopique* n° 43(vol. III, n° 4), 1985. <http://ethiopiennes.refer.sn>

10) Elle[une fille] l'avait perdue, le jour même où elle venait au monde. 그녀는 탄생한 바로 그날 어머니를 잃었다.(18) 프랑스어에서 고아 *orphelin*은 ‘부모 둘 모두 혹은 둘 중의 한 명을 잃은 아이’(enfant qui a perdu son père et sa mère, ou l'un des deux, *Nouveau petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Paris: Dictionnaire Le Robert, 1994)를 지칭한다는 점에서 ‘부모를 여의거나 부모에게 버림받아 몸 붙일 곳이 없는 아이’(『동아 새국어사전』, 두산동아, 2009)를 지칭하

없음과 그 굴레를 벗어나기 위해 이야기가 전개될 것임을 예고하고 있다.

어머니의 죽음과 신생아의 탄생이 교차되는 순간에 아이의 첫 울음소리와 어머니의 마지막 숨은 희망과 절망, 환희와 절규, 기쁨과 슬픔, 활기참과 생기 없음 등이 대비되는 삶의 모습을 함축하고 있다. 또한 이상반되는 소리의 교차는 삶과 죽음, 도착과 떠남, 만남과 헤어짐 등의 이분법적인 삶의 모습을 표현하기도 한다.

Le premier cri de la fille coïncida avec le dernier soupir de la mère. 여아의 첫 울음 소리와 어머니의 마지막 숨은 동시에 발생했다.(18)

삶과 죽음이 교차된 이후 아버지는 어머니의 장례식을 호화스럽게 치름으로써 아내를 영원히 떠나보내는 슬픔, 마지막 조우, 떠남, 헤어짐의 아쉬움을 달랜다. 그런데 이러한 “웅대한 장례식 *funérailles grandioses*”(18)은 남편의 심리적 관점에서 볼 때 사자(死者)보다는 생자(生者)를 위한 행동처럼 여겨진다. 「검정색 파뉴」에서 장례식 이후 남편은 아내에 대한 그리움이나 그녀의 결핍 등에 관해 단 한 번도 언급하지 않기 때문이다. 이러한 남편의 심리는 시간의 흐름으로 구체화된 행동으로 결실을 맺는다. 그 행동은 시간과 더불어 분처에 대한 완전한 망각으로 발전하고, 그 망각의 대체로서의 재혼으로 구체화된다.¹¹⁾

재혼은 아이와의 생부가 이전과는 다른 행복추구 혹은 삶의 방식을 전제한다는 점에서 나(아버지) 아닌 타인(딸)의 삶과 그 방식 그리고 행복추구에 장애가 된다. 그 장애는 딸의 “긴 시련”, 혹은 “고난”과 궤를 같이한다. 동사 “commencer”와 함께 사용된 고난의 시작을 알리는 전치사 “de”는 아이와의 새로움 삶이 본격적으로 도래함을 알린다. 그런데

는 한국어와는 의미가 조금 다르다.

11) Puis le temps passa et l'homme se remaria.(18)

아이와의 새로운 삶의 도래에서 그녀가 감내해야 하는 대상은 많은 동화에서 볼 수 있는 “물질적 결핍”이나 “궁핍”, “수치심”이나 “불명예”, 또는 “끔찍한 노동”이 아니다.

De ce jour commença le calvaire de la petite Aïwa. Pas de privations et d'affronts qu'elle ne subisse ; pas de travaux pénibles qu'elle ne fasse ! **그날부터** 어린 아이와의 시련은 **시작되었다**. 그녀가 감내하는 것은 결핍이나 궁핍이 아니다. 그녀는 끔찍한 노동을 해야 하는 것도 아니다.(18)(굵은 부분 인용자 강조)

아이와가 감내해야 하는 대상은 자신의 “미소”다. 마력을 가진 그녀의 미소는 계모에게 화를 돋우는 근원이 되기 때문이고, 의붓딸의 미소에 대한 계모의 반응은 “비웃음”, “조롱”¹²⁾으로 나타나기 때문이다. 이러한 계모의 반응으로부터 아이와의 천진난만함과 계모의 뒤틀린 심리의 갈등이 『검정색 파뉴』의 초기 이야기를 이끌어 간다. 미소 외에 미모 또한 그녀와 계모 간의 갈등의 원인이 된다. 마을에서 건줄 대상이 없는 절대 미의 소유자로서 소녀는, 계모의 심기를 불편하게 만들어 뒤틀린 그녀의 내면을 표출하게 한다¹³⁾는 점에서 그녀의 미모는 계모의 내면을 비추는 역할을 한다. 아이와의 미모에 건주어진 계모의 미는 후자의 열등감을 심화시키고 허전한 마음을 확대시키기 때문이다. 미와 관련한 계모의 공허는 아이와에게 비친 모습에서 유래한다는 점에서 아이와의 미는 빛의 의미를 갖고, 계모의 그것은 그 빛을 비추는 물표면의 의미를 갖는다.

계모의 노기(怒氣)는 물의 이미지(수면)를 가지며, 그 물은 불길하다. 계다가 아이와의 미소는 계모의 모든 치부를 확대하고 심화시키는 돋보기의 역할을 한다. 계모는 점점 더 아이와의 미소에서 더욱 격화된 “수

12) Elle souriait tout le temps. Et son sourire irritait la marâtre qui l'accablait de quolibets.(18)

13) Elle était belle, la petite Aïwa, plus belle que toutes les jeunes filles du village. Et cela encore irritait la marâtre qui enviait cette beauté resplendissante, captivante.(18)

치심”과 “굴종”과 “고역” 그리고 “결핍”을 배가시키면서 심리적이고 육체적인 고통을 받기 때문이다. 계모의 아이와에 대한 점증하는 부정적인 심정과 태도와는 대조적으로 소녀의 미소는 점점 더 아름다움을 발산할 뿐 아니라 그 미에 상응하는 소리는 노래로 발전한다. 아이와의 미와 노래는 타인의 낯을 빼앗아 매혹시키는 마력을 갖는다. 이러한 아이와의 차고 넘치는 매력은 그녀에게 결핍되어 있는 어머니의 존재에 대한 보상이라 할 수 있다.

Plus elle multipliait les affronts, les humiliations, les corvées, les privations, plus Aïwa souriait, embellissait, chantait - et elle chantait à ravir - cette orpheline. 그녀가 수치심, 굴종, 고역 그리고 결핍을 되풀이하면 할수록, 아이와는 미소를 지었고, 더욱 아름다워졌으며 노래를 불렀다. 그리고 이 고아 소녀는 황홀해질 정도로 노래를 불렀다.(18)

그러나 열등감을 불러일으키는 아이와에 대한 계모의 행동은 폭력으로 드러난다. 후자는 전자의 긍정적 심성과 태도, 곧 “명랑함과 친절”¹⁴⁾에도 매질로 반응하고 그의 부지런함과 성실함, 곧 “아침에 제일 먼저 일어나고 밤에 제일 늦게 자는” 그녀에게 매질로 답한다. 계모가 아이와에게 가하는 폭력의 행태는 폭력의 핑계거리가 될 수 없는 이유를 핑계로 삼는 계모의 태도를 보여준다.

삼라만상이 잠들어 있을 때 아이와의 하루는 시작되고 끝난다. 그 성실함은 하루의 시작을 알리는 닭의 울음소리보다 먼저 시작하고, 하루의 끝을 알 수 있는 개¹⁵⁾보다 늦게 마치는 그녀의 태도로 드러난다. 계모는

14) Et elle était battue à cause de sa bonne humeur, à cause de sa gentillesse. Elle était battue parce que courageuse, la première à se lever, la dernière à sa coucher. Elle se levait avant le coq, et se couchait lorsque les chiens eux-mêmes s'étaient endormis.(18)

15) 코피 아마누아는 공간표시가 부재하고 있는 「검정색 파뉴」에서 “닭의 울음소리”, “개”, “전통 가옥case” 등에 주목하여 이 콩트의 공간이 시공간임을 밝히고 있다.

아이와의 “기질”과 “성격”과 마음(내강(內剛))을 극복하는 데 모든 신경을 쏟는다. 이를 위해 그녀는, 딸이 잠자리에서 일어난 아침은 물론 식사 시간과 졸린 시간에도 그녀를 곤경에 빠뜨릴 궁리만 하며¹⁶⁾ 그녀에게 쉴 틈을 주지 않으려 안간힘을 쓴다.

『검정색 파뉴』에서 아이와에 대해 계모가 갖는 열등감과 폭력의 원인 제공의 실체는 이야기의 반복을 통해 강조된다. 강조를 위해 반복 사용된 “ne... plus” 구문을 통해서 과거와 현재 그리고 현재와 미래를 완전하게 단절시키고 싶은 계모의 욕망은 드러나고, 이 욕망은 아이와의 아름다움이 더 이상 빛을 발하지 못하도록 하는 데 그 목적이 있다. 아이와의 미모와 노래 소리와 미소에 대한 계모의 열등의식, 패배감, 질투는 꼬리에 꼬리를 물고 이어진다. 이러한 계모의 내면은 시선을 통해 표현된다. 그녀의 눈빛은 마치 먹잇감을 앞에 놓고 노려보는 사나운 짐승의 그것처럼 어둡고 음흉하며 공격적인 번뜩임으로 가득 차 있다.

Et ces pensées par ses yeux, jetaient des lueurs fauves. Elle cherchait le moyen de **ne plus** faire sourire la jeune fille, de **ne plus** l'entendre chanter, de freiner la splendeur de cette beauté. 그녀의 눈에 드러난 이 생각들은 사나운 짐승들의 번뜩임으로 드러났다. 그녀는 이 소녀가 **더 이상** 웃지 못하게 할 방도, **더 이상** 그의 노래 소리를 듣지 않을 방도, 눈부시게 아름다운 그녀를 저해할 방도를 찾았다.(19)(굵은 부분 인용자 강조)

상당한 인내심과 열정을 갖고 의붓딸을 괴롭힐 방법을 암중모색하던 계모는 그 방법을 마침내 찾는다. 그녀는 빨래를 통해 검정색의 옷을 순백의 옷으로 바꾸도록 함으로써 아이와에게 불가능한 것 혹은 많은 시간

Koffi P. Amanoua, “La parole traditionnelle dans *Le pagné noir* de Bernard Dadié ou le passage de l’oralité à la scripturalité du conte”, *op. cit.*

16) La marâtre ne saurait vraiment plus que faire peur vaincre cette jeune fille. Elle cherchait ce qu’il fallait faire, le matin, lors qu’elle se levait, à midi lorsque mangeait, le soir, lorsqu’elle somnolait.(19)

을 필요로 하는 임무를 부과한다. 그녀가 딸에게 부과한 불가능성 혹은 시간성은 물과 관련된 모험으로 진전된다. 그런데 아이와의 관점에서 계모에게 떠밀리어 떠나는 여행은 정신적 의존 관계가 없던 친모와의 관계를 복원하는 계기가 된다. 그리고 이 물을 찾아 떠나는 그녀의 모험 여행은 검정색을 흰색으로 바꾸면 현재와는 다른 삶을 맞을 수 있는 가능성을 내포하고 있다는 점에서 긍정적이다. 한편, 계모의 관점에서 이 임무는 그녀가 의붓딸을 제거하여 자신의 시선으로부터 영원히 추방하고픈 속내를 잘 보여준다. 이러한 의미에서 물로의 여행은 양면성을 갖는다.

3. 미지의 공간으로의 여행 : 친모와의 관계 단절과 복원 사이

콩트 「검정색 파뉴」에서 아이와의 모험은 목적지가 정해지지 않았다는 점에서 모든 가능성을 내포한 열린 공간으로의 이동, 미지의 세계로의 이동, 불확실성으로의 이동, 무어라 규정할 수 없는 공간으로의 여행의 의미를 갖는다. 그 공간에서 색은 중요한 역할을 한다. 검정을 하양으로 변화시킬 경우, 미지의 세계는 익숙한 공간으로, 불확실성은 확실성으로, 한 마디로 그녀를 괴롭히는 모든 요인들로부터의 완전히 벗어난 상태를 만끽할 수 있는 공간, 완전한 해방의 공간이 된다. 이러한 관점에서 그녀의 모험 여행은 계모로부터의 이탈과 정신적 독립, 성인으로의 입문식의 의미를 갖는다.

닫힌 공간으로부터 사방으로 열린 공간으로의 추방은 아이와를 “혼란 시키기 *déroutante*” 위한 수단이고, 그 수단을 정당화하는 행위는 거역할 수 없는 명령(명령법 사용)으로 드러난다. 그리고 그 거역할 수 없는 명령은 탈색의 어려움이나 불가능성으로 구체화된다. “*de telle sorte que*” 구문을 통해 드러난 이 어려움 혹은 불가능성은 이어진 흰색과 고통토

색의 비교(기준이 모호한 상대성)에서 계모가 그녀에게 바라는 흰색의 정도를 명확히 알 수 없으므로 절대성이 아닌 상대성을 내포한다.

Va me laver ce pagne noir où tu voudrais. Me le laver de telle sorte qu'il devienne aussi blanc que le kaolin. 내가 원하는 곳 아무 데나 가서 이 검정색 파뉴를 세탁해 와. 검정색 파뉴를 세탁해서 고령토만큼이나 흰색이 되도록 만들어 그것을 내게 가져 와.(19)(굵은 부분 인용자 강조)

여행을 떠나기 전 아이와는 검정색 파뉴를 보고 “속삭임”, “탄식”, “눈물”, “오열” 대신 미소를 짓는다.¹⁷⁾ 그녀는 내면의 모든 걱정을 미소로 승화시킨다. 그녀의 미소는 그의 주변 사람과 환경을 밝히어 모든 것을 매혹시킨다. 그러나 그 빛은 계모의 악한 본성을 자극하여 그녀를 더욱 강렬한 화를 분출하도록 이끈다. 계모의 화는 불의 이미지, 곧 의붓딸의 미소가 불쏘시개가 되어 계모의 마음을 활활 타오르게 하여 “잉겔불”로 극화된다. 그리고 치밀 대로 치밀어 오른 계모의 화는 극도의 폭력적 행태로 표출된다. 그러나 아이와의 미소는 이러한 계모의 폭력적 행위마저도 무화시킨다. 이러한 관점에서 미소는 슬픔, 고통, 당혹스러움, 곧 그를 둘러싼 환경과 심리와 태도, 달리 말하면 그를 둘러싼 모든 부정적 현실, 악을 순화하는 기능을 한다.

Et ce sourire magnifique qui charmait tout, à l'entour, au coeur de la marâtre mit du feu. Le sourire, sur la marâtre, sema des braises. A bras raccourcis, elle tomba sur l'orpheline qui souriait toujours. 주변의 모든 것을 매혹시키는 이 멋진 미소는 계모의 마음에 불을 지폈다. 미소는 계모에게 잉겔불을 흩뿌렸다. 그녀는 여전히 웃고 있는 고아 소녀를 있는 힘을 다해 후려했다.(19)

17) Aïwa prit le pagne noir qui était à ses pieds et sourire. Le sourire pour elle, remplaçait les murmures, les plaintes, les larmes, les sanglots.(19)

폭력으로 변질된 그녀의 화풀이에도 아이와는 미소를 잃지 않고 집을 떠난다. 이때부터 아이와에게 부과된 여행은 계모와의 새로운 관계 구축으로 형성되었던 어른의 세계가 부재하는 공간으로의 이동, 그러나 그 부재가 어른에 의해 강요된 공간으로의 이동, 그리고 강요된 공간으로의 이동에서 반드시 의무를 성취해야할 공간으로의 이동, 절대적 임무 수행의 필요성이 기다리고 있는 공간으로의 이동, 그 임무 수행이 조상의 도움이 없이는 이루어질 수 없는 공간으로의 이동¹⁸⁾이 된다.

그녀가 먼 길을 떠나 하루 걸려 도착한 곳은 시냇가였다.¹⁹⁾ 그러나 아이와는 첫 번째 모험 공간에서 임무를 수행하지 못한다. 그녀가 도착한 물의 공간(시냇물)에는 물고기와 수련이 산다. 또한 제방 위에는 두꺼비들이 소리를 부풀려 웃고 있는 아이와에게 공포심을 유발한다. 수련의 식생은 높지로, 그 공간은 혼탁하다. 그리고 그곳에 생활하는 물고기와 그 높지를 근거로 거주하는 두꺼비의 소리도 불길하다. 그녀가 마주한 물의 세계, 그 세계를 구성하는 동물과 식물은 불길하다. 이 불길함은 아이와가 천을 적시기 위해 그 물에 천을 넣었을 때부터, 그리고 시냇물이 천을 적시지 못할 정도로 특이한 특성을 갖고 있음²⁰⁾을 인지한 순간부터 시작된다. 이러한 관점에서 아이와가 첫 번째로 조우한 물의 세계는 동물들의 우글거림, 혼탁한 물, 음험한 동물의 울음소리 등으로 아이와의 정체되지 않은 내면, 어른의 세계로부터 아직 분화되지 못한 그녀의 상태, 이러한 현실로부터 유래하는 불안한 삶, 곧 독립적인 삶을 찾지 못한 상태에서 느끼는 세상으로부터의 버려짐에 대한 두려움을 은유적으

18) 뤼도빅 오비앙고는 이 임무를 아프리카의 전통에 비추어 조상과의 끈끈한 관계를 유지하는 모티브로 보면서 망자가 된 어머니의 개입 없이는 해결할 수 없는 “꿈찍한 시련”, “극복할 수 없는 시험”으로 보았다. Ludovic Obiang, “Sans père mais sans espoir. La figure de l’orphelin dans le roman francophone subsaharien”, *Francofonie* n° 11, 2002, p. 206.

19) Enfin, Aïwa prit le linge noir et partit. Après avoir marché pendant une lune, elle arriva au bord d’un ruisseau.(19)

20) Elle y plongea le pagne. Le pagne ne fut point mouillé. (...) Aïwa replongea le linge noir dans l’eau et l’eau refusa de le mouiller.(19-20)

로 나타낸다.

『검정색 파뉴』에서 아이와는 처음 모험에서 계모가 그에게 부과한 임무를 완수하지 못하였지만 포기하지 않는다. “동식물 세계의 적대감”²¹⁾으로 표현된 첫 번째 모험지로부터 그녀는 임무를 완수하기 위해 다시 미지의 세계로 향해 나간다. 그 길에서는 노래만이 유일하게 그녀에게 위안을 준다. 이는 익숙하지 않은 곳에 버려진 아이들이 미지의 세계에서 느낄 수 있는 두려움을 소리(노래)로 떨쳐버리는 행위를 연상케 한다. 그런데 그 노래는 망자가 된 어머니에게 검정색 파뉴를 흰색 파뉴로 변화시킬 수 있는 곳으로 자신을 인도해주길 갈구하는 내용을 담고 있다. 또한 그 노래의 내용에는 첫 번째 시냇물이 천을 적시길 거부한 내용을 돌아가신 생모에게 알리고 있다. 이 언급에서 빛은 물의 성질을 갖고 있는 것처럼 묘사된다. “물이 빛처럼 미끄러지고 행복처럼 가볍게 스쳐 흐르기”²²⁾ 때문이다. 이러한 관점에서 물과 천은 아이와가 어른들이 부과한 임무에서 정신적으로 얼마나 독립을 이루고 있는지를 보여준다고 할 수 있다.

그녀는 첫 번째 물을 대면한 이후 자신의 임무를 완수할 수 있는 다른 물의 공간을 찾아 나선 지 6일이 지나 기진맥진할 무렵, 두 번째 물의 공간에 도달한다. 이때 시간의 흐름은 어둠을 비치는 달빛으로 표현된다.²³⁾ 이러한 시간 표현은 아이와가 한줄기 가능성을 찾을 수 있기를 바라는 소망을 이미지화한 것이라 할 수 있다. 이 소망을 간직한 채 또 다른 물을 찾아 떠나는 아이와는 길을 가로막고 있는 거대한 케이폭나무 줄기의 흠에서 두 번째 물을 발견한다. 그곳에서 그녀가 발견한 물은 “노랑고 투명하며 미풍에도 동요가 없이”²⁴⁾ 고요하다. 그러나 그 물은 거대한 개미들의 주거지처럼 나타난다. 이 동물들은 거대한 집게를 들어

21) Françoise Ugochuckwu, “Le Dialogue dans *Le Pagne noir* de Bernard Dadié”, *op. cit.*

22) L'eau glisse comme le jour / L'eau glisse comme le bonheur.(20)

23) Elle marcha pendant six autres lunes.(20)

24) de l'eau toute jaune et bien limpide, de l'eau qui dormait sous la brise...(20)

이 물을 지키고 있기 때문이다. 이 동물들은, 한편으로는 서로 교신을 하고 왕래를 하면서 명령을 주고받는다라는 점에서, 다른 한편으로는 “수 킬로미터에 달해 태양을 가릴 정도로 거대한 날개와 땅에 끌리는 강력한 공기뿌리(氣根) 같은 독수리 발톱 그리고 이 독수리보다 더 높은 곳에 개미의 흰 다리가 놓여 있는 하늘을 향하고 있다”²⁵⁾는 점에서 함부로 할 수 없는 존재임을 나타낸다. 그리고 이 동물의 “거대함gigantesques”(20)은 아이와가 이 물에 검정색 파뉴를 적시는 행위가 수월하지 않으며, 그 행위를 위해서는 이 동물의 공격성을 이겨내야 함을 의미한다. 그런데 개미들의 우글거림, 분주함, 소통 등은 아이와의 복잡한 심정, 곧 눈앞에 펼쳐진 동물의 거대함과 공격성, 한 마디로 난관 그리고 이 난관을 극복하여 임무를 수행해야 하는 아이와의 처지를 표현한다.

아이와가 만난 두 번째 물은 그녀가 어머니에게 자신의 소망을 노래로 표현한 내용의 일부를 구체화하고 있다. 곧 그녀가 만나고픈 어머니가 있는 곳(이승)과 연결되기를 바라는 마음을 보여주고 있다. 그러나 그녀의 바람은 이루어지지 않는다. 투명한 노란 물도 검정색 천을 천시기를 거부하기 때문이다.²⁶⁾

아이와는 천을 세탁하기 위한 두 번의 시도에서 두 번의 실패를 거듭한다. 그녀는 그 시도가 실패로 끝나자 다시 한 번 어머니를 그리워하며 노래를 부른다. 이 초혼(招魂)의 노래에는 겁에 질린 아이와(첫 번째 물)가 의외의 현상(두 번째 물)에 적응한 자신을 받아들이고 변화시켜 기대하지 않던 또 다른 일이 도래할 경우, 그 일을 적극적으로 받아들이겠다는 마음가짐이 담겨있다. 첫 번째 노래와 달리 두 번째 노래에서 아이와는 자신의 모험 여행에서 실패한 이유를 명확하게 밝힘으로써 그녀가 부

25) Sur la maîtresse branche qui pointait un doigt vers le ciel, un doigt blanchi, mort, était posé un vautour phénoménal dont les ailes sur des lieues et des lieues, voilaient le soleil. Ses yeux jetaient des flammes, des éclairs, et les serres, pareilles à de puissantes racines aériennes, traînaient à terre.(20)

26) Dans cette eau jaune et limpide, l'orpheline plongeait son linge noir que l'eau refusait de mouiller.(20)

르는 노래에 간절한 간청을 담아 직접적으로 드러내기 때문이다.²⁷⁾ 아이와는 노래를 통해 간청에 이어지는 소망 그리고 그 소망이 이루어지지 않았음을 어머니에게 들려준다. 간청하기-소망 밝히기-이루어지지 않은 소망 알리기로 연이어지는 아이와의 노래는 그녀가 당면하고 있는 절박함을 어머니에게 직접적으로 알리는 기능을 한다. 첫 번째 노래에서는 그녀가 왜 강가로 가야하는지, 검정색 파뉴를 어떻게 해야 하는지, 다시 길을 떠나야 하는지를 어머니에게 밝히기 때문이고, 두 번째 노래에서는 그녀가 검정색 천을 물에 빨아야 하는 당위성과 케이폭 나무²⁸⁾에 있는 물의 성질을 곧바로 어머니에게 알리기 때문이다. 그녀는 노래를 통해 자신에게 떠맡겨진 일의 의미를 해독해나가는 상태에서 그 일의 의미를 알아가는 과정을 표현한다.

아이와는 어머니에게 간구한 청원이 이뤄지지 않았음에도 미소를 잃지 않는다. 그 미소 덕에 그녀는 계모가 그녀에게 부과한 임무를 수행하기 위해 계속 앞으로 나갈 수 있는 용기를 얻는다. 이러한 관점에서 미소는 그녀에게 변함없는 일상, 잃을 수 없는 소망, 원하는 바가 반드시 이뤄질 수 있으리라는 희망, 한 마디로 불굴의 의지를 드러내는 수단이다. 그리고 이러한 의지는 임무를 수행하기에 적합한 물을 찾기 위해 몇 날 며칠을 보내는지 알 수 없는 시간 표현으로 잘 드러난다. 또한 그 과정에서 그녀가 겪은 고통은 “휴식 없음”, “조악한 양식과 음료” 등으로 표현

27) 첫 번째 노래 : Ma mère, si tu me voyait sur la route, / Aïwa-ô ! Aïwa ! / Sur la route qui mène au fleuve / Aïwa-ô ! Aïwa ! / Le pagne noir doit devenir blanc / Et le ruisseau refuse de le mouiller / Aïwa-ô ! Aïwa ! (20) 두 번째 노래 : Ma mère, si tu me voyait sur la route, / Aïwa-ô ! Aïwa ! / La route de la source qui mouillera le pagne noir / Aïwa-ô ! Aïwa ! / Le pagne noir que l'eau du fromager refuse de mouiller / Aïwa-ô ! Aïwa ! (21) (굵은 부분 인용자 강조)

28) 야오 랑베르 코낭은 사하라사막이남 서아프리카 동화에서 나무의 상징적 기능에 대한 연구에서 케이폭 나무는 “하나의 세계로부터 다른 세계로의 접근을 도와주는 기능”을 한다고 보았다. 곧, “두 세계의 경계뿐 아니라 개인을 사회화시킬 수 있도록 허용하는 입문의 상징”으로 보았다. Yao Lambert Konan, “Fonctionnalité et symbolisation de l'arbre dans les contes ouest africains d'expression française”, *Écho des études romanes* vol. IX, n° 1, 2013, p. 149, p. 153.

된다. ‘아련한 기억’, ‘멈추지 않는 전진’, ‘무휴식 혹은 급박함’, ‘야생 열매 섭취’, ‘이슬 음용’²⁹⁾ 등은 아이와의 고된 여행의 여정을 잘 보여준다. 「검정색 파뉴」에서 아이와는 물가에 도착했을 때에만 짧은 순간이나마 휴식을 취할 수 있으며, 그 휴식은 이후에 이어지는 고난을 극복할 수 있도록 아이와를 이끄는 역할을 한다. 이러한 맥락에서 그녀에게 물은 휴식을 의미한다. 그리고 그녀가 그 휴식의 장소에서 마주하는 세계는 초자연적인 특성을 갖는다. 이 세계에서 인간의 특성과 동물의 그것에는 차이가 없다. 아이와는 동물과 심리적으로 교감하고 언어로 직접 소통한다.

아이와가 만난 세 번째 물의 공간은 침팬지들의 마을에 있는 샘물이다. 계모가 일방적으로 부여한 임무를 수행하기 위해 앞으로 나가면서 그녀가 만나는 물의 공간은 그 규모에 있어서는 점차 작아진다는 점에서 모험의 초기에 사방으로 열렸던 공간이 점차 한 곳을 향해 닫힌다. 이때, 주변으로부터 중심으로의 이동을 위해서 아이와는 그 공간을 점유하고 있는 동물들의 허락을 받아야 한다는 점에서, 동물은 그녀에게 하나의 공간에서 다른 공간으로의 이동을 허락하고, 그 허락을 바탕으로 아이와가 검정색 파뉴를 흰색으로 바꿀 수 있는 가능성의 세계로 인도하는 안내자의 역할을 한다. 이 공간에서 그녀는 동물과 대화를 하고, 동물은 그녀의 처지를 공감하며, 동물은 그 공감을 행동으로 나타낸다. 세 번째 물의 공간인 침팬지 마을에서, 이 동물은 아이와의 여행 목적을 듣고 계모에 대한 “적개심”의 표시로 가슴을 두드린다.³⁰⁾ 그리고 나서 이 동물은 아이와에게 물의 공간으로의 입장을 허용한다. 그러나 침팬지의 영역에 존재하는 물 또한 검정색 천을 흰색으로 변화시킬 수 없다.

29) Elle marcha pendant des lunes et des lunes, tant de lunes qu'on ne s'en souvient plus. Elle allait le jour et la nuit, sans jamais se reposer, se nourrissant de fruits cueillis au bord du chemin, buvant la rosée déposée sur les feuilles.(21)

30) Elle atteignit un village de chimpanzés, aux quels elle conta son aventure. Les chimpanzés, après s'être tous et longtemps frappé la poitrine des deux mains en signe d'indignation, l'autorisèrent à laver le pagne noir dans sa source qui passait dans le village. Mais l'eau de la source, elle aussi, refusa de mouiller le pagne noir.(21)

4. 마지막 여행 : 복원된 친모와의 관계

물의 거부는 아이와를 또 다른 모험 여행으로 이끈다. 세 번째 물의 공간에서도 꿈을 이루지 못한 아이와는, 그 꿈을 이루기 위해 또 다시 물을 찾아 “모험aventure”(21)을 떠난다. 그 모험의 끝자락에서 그녀는 “진짜 이상한 장소”와 마주한다. 그녀는 그 공간에 발을 들여 놓자마자 그녀가 지나왔던 공간과 완전하게 단절된다.³¹⁾ 다른 물의 공간과 달리 이 공간에서는 동물과 식물, 곧 서로 다른 종들이 대화를 나눌 뿐 아니라 생명력을 잃은 나뭇잎이 말을 한다. 이 공간에서 종의 구분은 무의미하고, 이 공간에 존재하는 모든 것은 현실에서 이해되는 의미를 잃고 언어를 활용하는 종(種)이 된다. 곧, “나무, 새, 곤충, 대지, 낙엽, 마른 나뭇잎, 칙, 과일” 등이 서로 말로서 소통하는 공간이다.

Et l'orpheline reprit sa route. Elle était maintenant dans un lieu vraiment étrange. La voie devant s'ouvrait pour se refermer derrière elle. Les arbres, les oiseaux, les insectes, la terre, les feuilles mortes, les feuilles sèches, lianes, les fruits, tout parlait. 고아 소녀는 다시 길을 떠났다. 그녀는 지금 아주 이상한 장소에 있었다. 앞의 길은 그녀 뒤의 길을 단음으로써 열렸다. 나무들, 새들, 곤충들, 대지, 고엽, 마른 나뭇잎, 칙, 열매, 모든 것들이 말을 했다.(21)

이 공간은 사방으로 열린 공간에서 하나의 닫힌 공간으로의 이동, 하나의 현실과 다른 현실과의 단절, 현실과 꿈의 공간의 구별, 생자의 공간과 사자의 공간의 연이어짐 등의 의미를 갖는다. 달리 말하면 아이와는 초자연적인 환경과의 일치 속에서 경계의 개념을 잃는다.³²⁾ “인간의 혼

31) La voie devant elle s'ouvrait pour se refermer derrière elle.(21)

32) Cf. Françoise Ugochuckwu, “Le Dialogue dans *Le Pagne noir* de Bernard Dadié”, *op. cit.*

적이 부재하는 공간”, 움직임이 무화되는 공간, 모든 움직임이 멈춤의 의미를 갖는 공간에서 아이와는 당황한다. 그리고 나서 그녀는 걷고 걸었던 그곳에서 자신의 움직임이 전진의 효과를 드러내지 못하자 자신의 행동이 무의미함을 깨닫는다.³³⁾

아이와가 마지막으로 도착한 공간은 “경이로운 힘”에 의해 이끌리는 곳, 그 힘만이 그녀를 하나의 여정에서 또 다른 여정으로 이끄는 곳이다. 그 여정들의 끝에 아이와가 도착한 공간은 “매우 불안한 침묵이 지배하는 숲”³⁴⁾으로 인간의 의지로는 아무 것도 할 수 없는 곳이다. 아이와가 불가사의한 힘에 떠밀려 이 공간으로 유입되었을 때 그녀의 눈앞에는 “숲속의 빈터”, “바나나 나무”, 이 나무 “밑동에서 솟아나는 물”이 어우러진 풍경이 펼쳐진다. 이곳 물의 특징은 청명함이다. 그런데 그녀가 무릎을 꿇고 웃음을 짓자 이 물이 “전율한다.”³⁵⁾는 점에서 이 물의 청명함은 이 청명함보다 더 청명한 아이와의 내면을 표현한다고 할 수 있다. 그리고 그 맑음에 자연현상과 환경, 곧 하늘과 구름과 나무가 비친다는 점에서 아이와의 내면은 이 공간의 모든 것과 소통한다는 의미, 소유한다는 의미를 갖는다.

아이와는 이 물을 이용해 검정색 파뉴를 적시자 그곳에 물이 흡수된다.³⁶⁾ 심리적 관점에서 이 흡수는 첫 번째 및 두 번째 물이 검정색 파뉴를 적시길 거부했다는 점에서 천의 검정색보다 더 짙은 천 주인의 더러운 마음을 은유적으로 나타낸다고 볼 수 있다. 이러한 의미에서 세 번째 물은 검정색 파뉴를 적셨으므로 천 주인의 더러움, 곧 그녀의 악행을 희

33) Et dans ce lieu, nulle trace de créature humaine. Elle était bousculée, hélée, la petite Aïwa ! qui marchait, marchait et voyait qu'elle n'avait pas bougé depuis qu'elle marchait.(21)

34) Et puis, tout d'un coup, comme poussée par une force prodigieuse, elle franchissait des étapes et des étapes qui la faisaient s'enfoncer davantage dans la forêt où régnait un silence angoissant.(21-22)

35) L'eau frissonne. Et elle était si claire, cette eau, que là-dedans se miraient le ciel, les nuages, les arbres.(22)

36) Aïwa prit de cette eau, la jeta sur le pagne noir. Le pagne noir se mouilla.(22)

석하고 남을 만큼 맑고 정결하다고 볼 수 있다. 이 물은 모든 더러움을 씻어주는 정화수의 역할을 한다.

아이와는 이 물로 검은색 천을 흰색으로 만들기 위해 이틀을 보낸다. 이때 그녀의 작업이 얼마나 힘든 노동이었는지는 “손의 물집”으로 표현된다. 계속되는 노동 속에서 그녀는 세 번째로 어머니에게 간청의 노래를 부른다. 첫 번째와 두 번째 노래에서와는 달리 그녀는 조건법 문형 “Si...”³⁷⁾를 사용하지 않고 명령법을 사용함으로써 어머니에게 자신의 바람을 보다 직접적으로 표출한다. 이는 그녀가 검정색 천을 흰색으로 변색시킬 수 있다는 믿음에서 기인한다. 또한 이 믿음은 그녀의 어머니가 자신을 지켜 보고 있다는 확신으로부터 유래한다. 이러한 믿음과 확신은 현실이 된다. 그녀의 언어 사용은 정신적(머리)으로 어머니와의 완전한 합일, 심리적(가슴)으로 의존하던 어머니로부터의 완전한 독립을 의미한다.

Ma mère, viens me voir ! Aïwa-ô ! Aïwa ! / Me voir au bord
de la source, Aïwa-ô ! Aïwa ! / Le pagne noir sera blanc
comme kaoline Aïwa-ô ! Aïwa ! / Viens voir ma main, viens
voir ta fille ! Aïwa-ô ! Aïwa ! 엄마, 저를 보러 오세요. 아이와에
요, 아이와. / 수원 가로 나를 보러 오세요. 아이와오, 아이와 / 검
정색 파뉴가 고령토처럼 하얗게 될 거예요, 아이와오 아이와 / 내
손을 보러 오세요, 딸을 보러 오세요, 아이와오, 아이와(22)

아이와가 첫 번째와 두 번째로 도착한 공간에서 그녀는 돌아가신 어머니의 존재를 반신반의한다. 이때 그녀의 비확신은 조건법mode conditionnel으로 표현된다. 이 비확신은 검정색 파뉴의 색을 흰색으로 변색시켜야 한다는 의무와 연결됨으로써, 그 의무 또한 확실하게 완수될 수 있을는지를 확신하지 못한다. 이러한 아이와의 태도는 그녀가 돌아가신 어머니의 정신적 도움을 확신하지 못한 상태에서는 임무를 완수할 수 없음을

37) 주 28) 참조.

의미한다. 그 미완수는 물이 검정색 파뉴에 스며들기를 거부하는 것으로 표현된다. 이러한 관점에서 물의 색, 혹은 그 투명도는 타인에 대한 아이와의 의존적 상태의 정도를 드러낸다고 할 수 있다. 따라서 첫 번째 물의 이미지, 곧 우글거림은 아이와의 복잡한 심경을, 두 번째 물의 이미지, 곧 맑지만 반투명한 물의 이미지는 반쯤은 독립된 상태로 진전한 아이와의 속내를, 마지막 물의 이미지, 곧 솟아나는 물은 돌아가신 어머니로부터 완전히 독립된 아이와의 상태를 표현한다고 할 수 있다. 결국 「검정색 파뉴」에서 물의 이미지는 아이와가 입문의식의 진전 상황에 따라 정신적으로 어린아이, 청소년, 성년으로 성장함을 은유적으로 표현한다.³⁸⁾ 곧, “이드에 지배당하는 인격을 초자아에 영향을 받은 인격으로, 특히 자아에 의해 통제되는 인격으로 이끌린” 모습을 표현하는 데 이용된다. 이러한 관점에서 마지막 노래에서 아이와의 명령법 사용은 완전히 독립된 개체, 곧 정신적 독립을 보여준다. 그녀는 돌아가신 어머니께 당당하게 자산을 보러오라고 요구한다.³⁹⁾ 이 요구에 직면해 그녀의 어머니는 아이와가 정신적으로 완전하게 성인이 되었음을 인정하는 표시로 그녀에게 “흰색 파뉴”⁴⁰⁾를 건넨다.

아이와가 부르는 노래는 어머니와 교신하기 위한 수단이다. 이는 그녀가 영혼으로서 공간에 편재하고 있다는 믿음을 드러낸다. 그리고 아이와가 돌아가신 어머니와 직접적이고도 실제로 접촉했다는 그 믿음은 흰색 파뉴로 표현된다. 그러나 그녀의 어머니의 모습은 구체적으로 보이지 않으나 그녀가 변색을 위해 가져온 검정색 파뉴를 가져가고 흰색 파뉴를 건네주는 행위로 표현된다.

「검정색 파뉴」에서 아이와가 임무를 수행한 후 계모 집으로 돌아가는

38) Bruno Bettelheim, *La Psychanalyse des Contes de Fées*, Paris: Laffont, 1977, p. 59, (*The uses of enchantment*, New York: Alfred A. Knopf, 1976, Traduction française de Théo Cartier).

39) Viens voir ma main, viens voir ta fille.(22)

40) A peine avait-elle fini de chanter que voilà sa mère qui lui tend un pagne blanc, plus blanc que le kaolin. Elle lui prend le linge noir et sans rien dire, fond dans l'air.(22-23)

길은 생략되어 있다. 이 생략은 이야기 전개에 속도감을 주면서 빠른 결말에 이르도록 하기 위한 것이다. 그 결말은 변색된 천을 보고 “아연실색”하는 계모의 모습으로 강조된다. 아연실색에 이어지는 질겁하여 떨기, “공포”⁴¹⁾는 계모의 심리 상태를 보여준다. 그리고 그 상태는 아이와 계모에게 건넨 파뉴가 그녀의 친모가 세상을 떠났을 때 사용했던 수의들 중의 하나임을 인지한 것으로부터 유래한다. 이러한 관점에서 아이와의 모험 여행, 혹은 임무로 부과된 고행의 길은 삶의 저편에 존재하는 죽음의 세계가 현실과 맞닿아 있음을 알 수 있도록 한다.

『검정색 파뉴』에서 고아 아이와는 계모에 의해 시작된 불가능으로의 여행에서 이승 세계의 여행을 무사히 마치고 귀환함으로써 새로운 삶을 보장받는다. 그 삶은 계모의 괴롭힘이 없는 세상, 자신이 화풀이의 대상으로부터 두려움의 대상으로 변화된 세상, 계모의 공간(검은색 파뉴)으로부터 조상의 보살핌(흰색 파뉴)이 있는 공간 등에서 이루어질 것임을 알 수 있다. 아이와의 미소는 이러한 변화된 공간을 밝히는 한 줄기 빛으로 기능한다. 그리고 그 빛은 아이와가 정신적으로 완전한 독립을 이루어 있음을 은유적으로 표현한다. 그녀의 미소는 ‘일관성toujours’, ‘지속성encore’⁴²⁾, 곧 ‘불변성’으로 드러나는 삶의 자세를 집약적으로 표현하기 때문이다.

5. 결론

베르나르 다디에는 『검정색 파뉴』에서 일종의 성년 의식의 단계를 고

41) Lorsque la marâtre vit le pagne blanc, elle ouvrit des yeux stupéfaits. Elle trembla, nom de colère cette fois, mais de peur ; car elle venait de reconnaître l'un des pagnes blancs qui avaient servi à enterrer la première femme de son mari.(22)

42) Mais Aïwa, elle, souriait. Elle souriait toujours. Elle sourit encore du sourire qu'on retrouve sur les lèvres des jeunes filles.(22)

아에게 부여된 여행의 이미지로 보여주고 있다. 달리 말하면, 작가는 어린 아이로부터 성년이 되어가는 과정에서 거쳐야 할 입문 의식을 고아가 겪는 삶의 분화와 그 발전 과정으로 표현하고 있다. 이를 위해 작가는 주인공 아이와가 모험의 시작(친모의 사망과 계모의 등장에서 기인), 갈등 혹은 장애 등장(검정 파뉴를 흰색으로 변화시켜야 하는 의무가 부과됨), 의무 완수로 이어지는 모험에서 어려움을 만날 때마다 어머니와의 연대를 통해, 곧 조상의 도움을 받아 그 어려움을 극복하고 독립하는 과정으로 보여주고 있다. 이 과정에는 탄생과 함께 친모가 죽음으로써 계모와의 관계에서 고아가 감내해야 하는 박탈의 모습, 박탈과 더불어 그에게 부과된 피할 수 없는 고된 여행의 모습, 그 여행에 한 줄기 희망의 징표를 담고 있는 모습, 그 모습의 이면에 담긴 이상화된 인간의 모습이 담겨 있다. 그리고 그 이상화된 인간의 관점에는 조상(고인)과의 연대를 통해 임무를 완성한 후 이야기의 초기에 암울했던 생활과는 달리 앞으로 펼쳐질 행복한 삶의 모습이 강조되어 있다. 「검정색 파뉴」에서 다디에는 이 연대 의식을 아이와가 어머니에게 간청하는 노래로 상징적으로 표현하고 있다.⁴³⁾ 또한 작가는 노래로 표현된 연대 의식을 통해 “폭력에 대항하는 우월한 정신”과 “고귀한 정신을 찬양하는 의식”을 보여준다. 따라서 베르나르 다디에는 「검정색 파뉴」에서 인간적이고 사회적이며 정신적인 수행을 고취하고 그것을 숭고하게 하여 코트디부아르 전통사회, 더 나아가 흑아프리카 전통사회의 긍정적인 문화를 보존⁴⁴⁾하고자 하는 의도를 여행 이야기 속에 숨겨진 진실로 그려내고 있다.

43) 코피 아마누아는 이러한 연대의식의 표현을 아프리카 구전 전통의 영향으로 보았고, 그 전통은 작품에서 노래의 형식으로 표현되었다고 보고 있다. Koffi P. Amanoua, “La parole traditionnelle dans *Le pagné noir* de Bernard Dadié ou le passage de l’oralité à la scripturalité du conte”, *op. cit.*

44) Cf. Ludovic Obiang, “Sans père mais sans espoir. La figure de l’orphelin dans le roman francophone subsaharien”, *op. cit.*, p. 207.

참고문헌

- Amanoua Koffi P., “La parole traditionnelle dans *Le pagne noir* de Bernard Dadié ou le passage de l’oralité à la scripturalité du conte”, *SouthEast Coastal Conference on Languages & Literatures (SECCLL)* 65, Georgia Southern University, 2015.
<http://digitalcommons.georgiasouthern.edu/seccll/2015/2015/65>
(검색일: 2017.11.27.)
- Bettelheim Bruno, *La Psychanalyse des Contes de Fées*, Paris: Laffont, 1977, (*The uses of enchantment*, New York: Alfred A. Knopf, 1976, Traduction française de Théo Cartier).
- Bisanswa Julien, “Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain”, *Revue de l’Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006, pp. 1 – 13.
- Dadié Bernard, *Le Pagne noir, Contes africains*, Paris: Présence africaine, 2016.
- Dérivé Jean, “Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop”, *Semens*[On line], n° 18, 2004. <http://semens.revues.org/2226>
- Encyclopedie Larousse*, “Conte”, *Encyclopedie Larousse* [On Line] www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566 (검색일: 2018.01.02.)
- Hage Julien, “Les littératures francophones d’Afrique noire à la conquête de l’édition française(1914-1974)”, *Présence africaine* 10, 2009, pp. 80-105.
- Jukpor Ben, “Bernard Dadié et son oeuvre: entretien avec Bernard Dadié”, *LittéRéalité* vol. 10, n° 2, 1998, pp. 33-52.
- Kodjo Léonard, “Dadié : Entre la réalité et la fiction”, *Québec français* n° 75, 1989, pp. 64 – 66.

- Konan Yao Lambert, “Fonctionnalité et symbolisation de l’arbre dans les contes ouest africains d’expression française”, *Écho des études romanes* vol. IX, n° 1, 2013, pp. 147-153.
- Kwahulé Koffi, “Côte d’Ivoire : Un siècle de négritude avec Bernard Binlin Dadié”, *Dossier JeuneAfrique.com*, 28 avril 2016 (검색일: 2017.12.08.)
- Le Maire Frédéric, *Bernard Dadié : itinéraire d’un écrivain africain dans la première moitié du XX^e siècle*, Harmattan, Paris, 2008.
- Mayer Jean, “Le roman en Afrique noire francophone : Tendances et structures”, *Études françaises*, vol 3, n° 2, 1967, pp. 169 - 195.
- Obiang Ludovic, “Sans père mais sans espoir. La figure de l’orphelin dans le roman francophone subsaharien”, *Francofonie* n° 11, 2002, pp. 203-213.
- Paumles Denise, - “Morphologie du conte africain”, *Cahiers d’études africaines*, vol. 12, n° 45, 1972, pp. 131-163.
- _____, - “Typologie des contes africains du Décepteur”, *Cahiers d’études africaines*, vol. 15, n° 60, 1975, pp. 569-600.
- Riffard Claire, “Bernard Binlin Dadié”, *Éditeur Projet EMAN*, équipe francophone, Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS-ENS, <http://www.eman-archives.org/Cartomac/collections/show/5> (검색일: 2017.11.27.)
- Ugochuckwu Françoise, “Le Dialogue dans *Le Pagne noir* de Bernard Dadié”, *Ethiopique* n° 43(vol. III, n° 4), 1985, pp. 77-85. <http://ethiopiennes.refer.sn>
- Vincileoni Nicole, *L’œuvre de Bernard B. Dadié*, Issy-les-Moulineaux, Saint-Paul-Classiques Africains (col. comprendre), 1987.

〈Résumé〉

Une signification du voyage dans un conte oral
«Le Pagne noir» de Bernard Dadié

YU Jai Myong

Pour comprendre une signification cachée dans un conte traditionnel «Le Pagne noir» de Bernard Dadié, ‘père de la littérature ivoirienne’, notre étude a pour objectif d’analyser le thème du voyage qui apparaît comme une modalité de la structuration, modalité dans laquelle s’actualisent des rites d’initiation. Cette modalité n’est qu’une constellation de diverses images, ce vers quoi converge le désir de l’héroïne, Aïwa, de reconstituer des liens mental et psychologique avec la mère morte.

Pour ce faire, nous analysons une signification du voyage en le divisant en trois étapes : commencement du voyage en tant que rupture des relations mentale et psychologique avec la mère biologique de l’orpheline, Aïwa, voyage vers le monde inconnu pour les reconstituer avec la défunte et dernier voyage en tant que rétablissement des liens avec elle. Et pour déceler une signification qui se modèle par trois voyages nous traitons d’abord la cause du voyage, provenu de la mort de la mère et de l’apparition de la marâtre et d’un travail obligé de transformer du Pagne noir en blanc. Ensuite, nous prêtons attention sur des caractéristiques de divers espaces desquels Aïwa se tient en face dans le deuxième voyage. Enfin, nous analysons le dernier voyage vers lequel convergent de diverses significations. Dans ces voyages se montrent certaines valeurs ivoiriennes que voudrait conserver notre auteur.

«Le Pagne noir» de Bernard Dadié correspond à une ‘vérité cachée’ dans le voyage selon un moyen narratif pour ‘sauvegarder les traditions cuturelles positives’ dans la société nègro-africaine.

주 제 어 : 베르나르 다디에(Bernard Dadié), 『검정색 파뉴』(*Le Pagne noir*), 콩트(Conte(s)), 아프리카문학(Littérature africaine), 구비문학(Littérature orale), 코트디부아르(Côte d'Ivoire)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

클로드 시몽의 <스톡홀름 연설>에 나타난 작가의식*

유 제 호
(전북대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|------------------|----------------------|
| 1. 서론 | 4. 예술지상주의적 작가의식 |
| 2. 부정적 평가와 반론 | 4.1. 서사 대비 ‘묘사’의 우월성 |
| 3. 회의주의적 작가의식 | 4.2. ‘순수-언어예술’ 지향성 |
| 3.1. 반-사르트르적 글쓰기 | 5. 결론 |
| 3.2. 반-사실주의적 글쓰기 | |

1. 서론

클로드 시몽의 <스톡홀름 연설>을 실은 책자가¹⁾ 포켓판으로 31쪽에 달하고, 그 안에 무려 35명 남짓의 인명이 실명으로 거론된다. 그런 가운데 다기한 문예 장르와 사조는 물론 다수의 작가들과 작품들이 구체적으로 거론되기도 한다. 이와 더불어 더욱 더 이례적인 것은, 클로드 시몽이 그 각각에 대한 주관적 선호도를 뚜렷이 표출하고 있다는 점이다. 요컨대 이 <연설>의 기회를 빌어 그가 마치 작심이라도 한 듯 문예 전반에

* 이 논문은 2016년도 전북대학교 국내연구교수 연구비 지원에 의해 연구되었음.

1) 『스톡홀름 연설』(Discours de Stockholm), 1986, Editions de Minuit. 똑같은 연설문(전문)이 <<http://www.nobelprize.org>>(노벨상재단 공식 홈페이지)에도 게시되어 있음.

걸쳐 자기 나름의 확고한 소신을 피력하고 특히 소설가로서 아주 독자적인 본연의 작가의식을 천명하고 있는 것이다.

위와 같은 기본 인식에서 출발하여 <스톡홀름 연설>을 분석하고 그 결과에 입각하여 클로드 시몽 특유의 작가의식을 구명하려는 것이 본 논문의 주된 목적이다. 이를 위한 첫 단계로 그가 자신의 작품들에 대한 부정적 평가들을 어떻게 수용하고 반론하는지를 살펴볼 것이다(2장). 둘째 단계에서는 <스톡홀름 연설>에서 유난히 부각되는 반-사르트르적, 반-사실주의적 글쓰기의 당위론적 중요성을 그의 경험론적 회의주의와 연계시켜 고찰할 것이다(3장). 끝으로 이 같은 고찰 결과를 토대로 <스톡홀름 연설> 전반에 걸쳐 포착되는 예술지상주의적 작가의식의 실체를 ‘순수-언어예술’ 지향성이라는 관점에서 재조명할 것이다(4장).^{2),3)}

2. 부정적 평가와 반론

<스톡홀름 연설>의 서두에 나오는 다분히 의례적인 발언들을⁴⁾ 제쳐두고 보자면, 거기에서 가장 먼저 중점적으로 거론되는 것이 클로드 시몽 자신의 글쓰기와 작품세계에 대한 외부의 온갖 부정적인 평가들이다. 1985년 노벨문학상 수상자 선정 그 자체에 대한 프랑스 안팎의 혹독한 비난들을 포함하여, 클로드 시몽 스스로 <연설>에서 언급하는 그 부정

2) <스톡홀름 연설>의 인용문은 번역문과 원문을 함께 제시하고 관련 페이지를 ‘괄호 안의 숫자로만’ 표기할 것이다.

3) 본문에서 노벨문학상 수상 전·후의 개별 작품을 인용할 때는, 관련 대목을 모두 ‘각주’에 ‘번역문’으로만 제시하고 그 출처는 원문에 준하여 밝힐 것이다.

4) 예를 들어, 프랑스가 “최악이든 최선이든 어쨌거나 나의 조국”이고 “오늘날 가장 심각하게 위협받고 있는 일부 가치들이 그나마 연명하고 있는”(8) 국가라는 점을 들어, 조국 프랑스에 대한 일말의 애정을 표명하고 있다. 그리고 스웨덴을 비롯한 스칸디나비아 반도의 4개 국가들이 각기 “철의 장막”과 “폭력적인” 세계의 변두리에서 문화적으로 “아주 모범적인 섬”(8)을 구축하고 있다는 덕담과 더불어, 자신의 소설 『농경시』(*Les Géorgiques*, 1981)가 가장 먼저 노르웨이(어), 스웨덴(어), 덴마크(어), 핀란드(어) 순으로 번역되었다는 점(9)을 상기시키고 있다.

적인 평가들을 간략하게 정리하면 아래와 같다.

- [1] “귀국(貴國)⁵⁾ 학술원에 소련 K.G.B. 요원들이 침투해 있는 것은 아닌지!”(프랑스의 모 유력 주간지)(10)⁶⁾
- [2] 클로드 시몽의 노벨문학상 수상자 피선정이 “항의, 분노”, 심지어 “치떨리는 공포”(10)를 자아내고 있다.⁷⁾
- [3] “클로드 시몽에게 노벨상을 수여하다니, 소설이 마침내 죽어 버렸다는 **풍문**을 인증하기라도 할 셈이었을까?”(모 비평가)(15)⁸⁾
- [4] 클로드 시몽은 “버겁고”, “지겹고”, “난해하고”, “혼란스러운”(10) 작가다.⁹⁾
- [5] 클로드 시몽의 글쓰기는 소위 “예술지상주의”를 표방하는 “이 기적이고 공허한 무상”의(11) 작업에 속한다.¹⁰⁾
- [6] 클로드 시몽의 작품들은 “시작도 없고 끝도 없는”(11), “고역스럽고” “인위적인”(12) 작업의 산물이다.¹¹⁾

얼핏 보면 위의 부정적인 평가들 중 [1], [2], [3]은 다분히 스웨덴 학술원에 걸치고, [4], [5], [6]은 거의 전적으로 클로드 시몽의 작품들에 걸치는 것으로 여겨진다. 그런데 클로드 시몽이 그 모든 비난과 비판을 자신의 글쓰기 및 작품세계와 결부시켜 아주 치밀한 자기방어—내지는 용의주도한 역공—에 나선다.

우선 위 [1]의 비난은 그의 노벨문학상 수상자 피선정에 특정 국가가

5) 여기서 ‘귀국(貴國)’은 스웨덴을 가리킴.

6) “... un hebdomadaire français à grand tirage a posé la question de savoir si le K.G.B. soviétique n'avait pas noyauté votre Académie!”(10).

7) “...ces protestations, cette indignation, cet effroi même”(10).

8) “En décernant le Nobel à Claude Simon, a-t-on voulu confirmer le bruit que le roman était définitivement mort?”(15).

9) “...un auteur ‘difficile’, ‘ennuyeux’, ‘illisible’, ‘confus’”(10).

10) “...l'égoïste et vaine gratuité de ce qu'on appelle ‘l'art pour l'art’>”(11).

11) “ni commencement ni fin”(11) ; “deux adjectifs infamants : ceux qui dénoncent dans mes ouvrages le produit d'un travail ‘laborieux’, et donc forcément ‘artificiel’”(12).

연루되었을 개연성을 제기함으로써, 클로드 시몽의 이데올로기적 편향성 또는 국가적 선호도를 문제삼고 있다. 그런데 클로드 시몽이 볼 때 그 같은 비난은 당장 그의 글쓰기의 ‘예술지상주의적’ ‘무상성’을 문제삼는 [5]의 비판과 정면으로 배치된다. 게다가 자칭·타칭 ‘예술지상주의자’인 그의 입장에서 보자면, “소련 연방이 여전히 무시무시한 체제전복 세력의 상징으로 통하거니와 (...) 나의 작품들이 그런 혁명적이고 파괴적인 활동 수단의 반열에 오른다면 그 자체로서 오히려 적잖은 보상이 되리라”(11)는 것이다.

한편 위 [2]에서처럼 그의 노벨문학상 피선정을 두고 프랑스 안팎에서 터져나온 ‘항의’, ‘분노’, 심지어 ‘치떨리는 공포’로 말하자면, 그것은 “기존 관습과 기존 질서를 다소간에 무너트리는 모든 예술가들에게 가해지는 상투적인 비난들”일 뿐이다.¹²⁾ 이에 덧붙여 클로드 시몽이 다음과 같이 훨씬 더 원론적이고 근원적인 문제를 제기하기도 한다. 그가 볼 때 “무엇보다 앞서 변화를 가장 두려워하는 온갖 권력”에 의해 일반 대중이 “발육부진 상태로 소심하게 양육되고 있다.”(10) 그럼으로써 일반 대중과 문학의 본질적 생동성 간에 심각한 ‘결별’—내지는 ‘격리’—상태가 야기되고 있는바,¹³⁾ 바로 이것이 소설을 포함한 작금의 문예현상 전반에 걸쳐 가장 심각한 문제로 인식되어야 한다는 것이다.

그리고 위 [3]에 나오는 “소설이 마침내 죽어버렸다는 풍문”과 관련해서, 클로드 시몽이 그 ‘죽음’을 차라리 당연시할 뿐아니라 심지어 회구하는 가열찬 역공을 펼친다. 그가 볼 때 문학은 그 본질상 부단히 ‘살아 움직이는’ 것이다. 그러므로 그 안에서 지속적으로 생성과 소멸이 번갈아 일어날 수밖에 없다. 이렇게 볼 때 부단히 생동하는 문학의 한 장르이

12) 이 대목에서 클로드 시몽이 다음과 같이 반문하기도 한다. “인상과 회화들을 조잡한(즉 난해한) 패발새발 그림들로 치부했던 자들의 손자손녀들이 이제는 그 똑같은 패발새발 화가들의 작품들을 보려고 전시회나 박물관에서 길게 줄을 서서 기다리지 않는가.”(10)

13) “... ce divorce de plus en plus prononcé et dont on a tant parlé entre l’art vivant et le grand public peureusement entretenu dans un état d’arriération par les puissances de tout ordre dont la plus grande peur est celle du changement”(10)

자 한 사조에 불과한 사실주의 소설 또한 그 태동기에 이미 언젠가는 ‘죽을’ 운명에 놓여 있었고, 그것이 상당 기간 변성하기는 했지만 바야흐로 이미 ‘죽어’ 가는 단계에 놓여 있다. 그리고 심지어는, 그것이 하루빨리 ‘죽는’ 것이 다방면으로—그러니까 문학뿐만 아니라 심지어 우리의 삶 전반에 걸쳐—이롭기까지 하다는 것이다.¹⁴⁾

한편 클로드 시몽이 볼 때 그의 글쓰기와 작품세계를 직접 겨냥하는 위 [4], [5], [6]의 부정적 평가들은, 아주 역설적으로, 그 대부분이 글쓰기를 포함한 모든 문예활동의 본질—내지는 덕목—에 해당한다. 예를 들어 [4]에서처럼 그가 ‘버겁고’, ‘지겹고’, ‘난해하고’, ‘혼란스러운’ 작가라는 비판을 클로드 시몽이 기꺼이 수용한다. 나아가서 위 [6]에서처럼 그의 개별 작품들이 “시작도 없고 끝도 없다”라는 비판 또한—그것이 “어떤 의미에서는 전적으로 정확한 평가”(11)라며—기꺼이 수용한다. 그런 가운데 한편으로는 ‘서사’ 대 ‘묘사’의 대립구도를 주요 방어기제로 삼고, 다른 한편으로는 <연설>의 여러 대목에 걸쳐 서사 대비 ‘묘사’의 ‘예술적’ 우월성을 부각시킴으로써 적극적인 자기방어에 나선다.¹⁵⁾

그리고 [5]에 나오는 ‘예술지상주의’와 ‘이기적이고 공허한 무상성’도 결코 비판의 대상이 될 수 없다. 문학을 포함한 예술이 그 자체의 생동성(‘살아움직임’)에 힘입어 사회적 추세 변화의 선봉에 나서지는 못할지언정, 자의든 타의든 온갖 권력의 ‘하수인’ 또는 기존 질서의 ‘버팀목’으로 전락해서는 안 되기 때문이다. 더군다나 허구의 등장인물들과 지어낸 이야기들로 대중을 사로잡는 사실주의 소설의 갖은 폐해를 고려하자면, 차라리 ‘이기적’이고 ‘예술지상주의적’인 자기만족과 ‘공허한 무상성’을 기저로 하는 작품들이—미력하나마 온건하게—세계의 점진적인 변화에 기여할 여지가 있다는¹⁶⁾ 것이다.

14) 특히 <연설> 15-16쪽 참조.

15) 특히 <연설> 17-21쪽 참고. 한편 이 점은 본 논문 <4-1>에서 다시 구체적으로 다루어질 것이다.

16) 본 논문 <4-2>, 특히 인용문 [17](27쪽) 참고.

한편 위 [6]에서처럼 그의 글쓰기가 ‘고역스럽고’(laborieux), ‘인위적 인’(artificiel) 작업이라는 비난 역시, 아주 역설적으로, 문학적 글쓰기를 포함한 모든 문예활동의 본질-내지는 덕목-에 해당한다. 우선 ‘고역성’은 모든 유의 ‘장인’(匠人) 정신과 직결된다. 한 예를 들어 “르네상스 전후 몇 세기 동안 가장 위대한 작가들 또는 음악가들”이 수행한 것이 바로 “일종의 장인들의 언어활동”(13)이었다. 게다가 원론적으로 보더라도 지상의 모든 가치는 ‘고역스러운’ 노동을 통해 창출되는 법인데,¹⁷⁾ 불행하게도 “19세기의 기계주의 및 사악한 산업화의 여파”로 노동의 개념이 현저히 평가절하되어 버렸을 뿐이다. 이렇게 볼 때 자기 자신의 글쓰기에 수반되는 유난한 ‘고역스러움’이-그에 합당한 평가를 받지는 못할지언정-결코 비난의 대상이 될 수는 없다는 것이다.

끝으로 ‘인위성’은 바로 위에서 언급한 ‘고역성’보다 훨씬 더 넓은 의미에서 글쓰기를 비롯한 모든 인간 활동의 본질-내지는 덕목-이다. 어원상으로도 그렇고, 사전적 정의에 비추어볼 때도 그렇고, 나아가서 문학적 글쓰기 및 그 결과물인 개별 작품들에 비추어볼 때도 그렇다. 요컨대 ‘인위성’은 “자연의 소산이 아니라 인간 활동의 소산”(11)으로서, 모종의 ‘기예’를 통해 인공적으로 ‘만들어지고’, ‘모방되고’, ‘고안되고’, ‘발명되는’ 모든 양상을 통털어 일컫는다. 이렇게 볼 때 문학적 글쓰기를 비롯한 예술적 활동이야말로 “자체 모방을 통해 자생적으로 생성되는 (...) 탁월한 발명이자 탁월한 모방”(12)으로서, 그 모두가 고도의 ‘인위성’을 띠 수밖에 없다. 요컨대, “화가를 키우는 것이 자연의 재생 욕구가 아니라 박물관의 매혹”인 것처럼, “작가를 키우는 것 또한 [단순한 재생 욕구가 아니라] 썩어진 것[글쓰기의 결과물인 작품]의 매혹으로 촉발되는 글쓰기 욕구”(12)라는¹⁸⁾ 것이다.¹⁹⁾

17) 이와 관련하여 클로드 시몽이 마르크스의 『자본론』 제1장의 다음 대목을 인용하기도 한다. “모든 가치 또는 상품은 인간 노동이 그 자체로서 물화되는 한에서만 어떤 가치를 띠게 된다.”(13)

18) “De même que ce n'est pas le désir de reproduire la nature qui fait le peintre mais la fascination du musée, de même c'est le désir d'écrire suscité par la

3. 회의주의적 작가의식

서론에서 이미 언급했듯이 <스톡홀름 연설>에 무려 35명²⁰⁾ 남짓의 인명이 실명으로 나온다. 그와 아울러 다기한 문예 장르 및 문예 사조가 거론되기도 한다. 그런 가운데 클로드 시몽이 문예 작가로는 철학적·현실참여적 글쓰기와 연계시켜 개별 작가 사르트르에 대해, 문예 사조로는 19세기 이후 하나의 장르로 확립된 사실주의에 대해 - 거의 ‘적의’에 가깝다고 할 정도의 - 거부감을 표출한다. 그런데 필자가 볼 때, 그 같은 극심한 거부감의 저변에 문명세계에 대한 클로드 시몽 특유의 경험론적 회의주의가 깔려 있다.

3.1. 반-사르트르적 글쓰기²¹⁾

이 대목에서는 무엇보다 우선하여, <스톡홀름 연설>의 중후반부²⁴⁾에서 길게 이어지는 클로드 시몽의 회고성 장탄식에²²⁾ 주목할 필요가 있다. 필자 나름으로 얼마간의 살을 덧붙여 그의 장탄식을 기술하면 아래와 같다.

우선 그의 ‘첫 조국’ 마다가스카르가 영국(1811-1896), 그리고 뒤이어

fascination da la chose écrite qui fait l'écrivain.”(12)

19) 바로 뒤이어 클로드 시몽이 덧붙이기를, “오스카 와일드의 재기 넘치는 발언처럼 자연이 [오히려] 예술을 모방하는 데 국한된다”(12)고 한다.

20) 필자가 파악한 35명의 인명을 열거하면 다음과 같다. Bach, Balzac, Barthes, Baudelaire, Breton, Chloviski, Conrad, Faguet (Emile), Faulkner, Flaubert, Giotto, Gombrich, Jakobson, Joyce, Lacan, Lwoff (André), Mallarmé, Martineau (Henri), Marx, Montherlant (Henri de), Novalis, Patiner (Joachim), Poussin (Nicolas), Proust, Rousseau, Sand (George), Sartre, Shakespeare, Stendhal, Strindberg, Tolstoi, Tynianov, Valéry, Wilde (Oscar).

21) 이 절의 인용 대목 및 분석 내용의 일부가 필자의 논문 유제호(2017)에 실렸음을 밝혀둔다.

22) <연설> 속의 이 장탄식이, 필자에게는, 『아카시아』(*L'Acacia*, 1989)의 다음 대목을 저절로 연상시킨다. “그런데 당시 우린 얼마나 젊었던가! 오, 하나님 말씀사! 당시 우리가 얼마나 젊고 또 젊었던가!...”(177쪽).

프랑스(1896-1957)의 식민지로서 150년 가까이 무수한 격랑을 겪었다—그러니까 거기에 당장 그의 ‘현 조국’인 프랑스가 연루되어 있는 것이다. 게다가 역사적으로 볼 때 그 같은 격랑에 휩싸이기로는 프랑스를 비롯한 문명세계 유럽(인)도 결코 예외가 아니었다.²³⁾ 클로드 시몽 자신만 두고 보더라도 1937년 젊은 시절에 스페인 내란을 목도했고, 1968년 혁명을 겪었고, 특히 제2차 세계대전 당시에는 전 유럽(인)을 격랑에 몰아넣은 참혹한 전장에 투입되기까지 했다. 그 전장은 실로—도대체 그 영문을 알 수 없는 채로—생지옥이나 다름 없었다. 심지어 조국 프랑스의 군사령부가—아주 냉혹한 전략적 계산 아래—그가 속해 있던 연대를 희생양으로 포기해 버렸다. 당연히 상부로부터의 보급이 차단되고 연락망마저 두절되는 바람에, 고작 1주일 만에 모든 게 고갈되고 소속 부대가 아예 와해되어 버렸다. 그 후로는 유랑, 폐주, 배회, 체포, 억류, 이송, 포로수용소, 사역, 폭력, 질병, 탈옥, 탈주, 도주의 연속이었다. 클로드 시몽에게 그것은 한 마디로 『묵시록』의 ‘동물우화집’을 능가하는 짐승 이하의 상황이었다.²⁴⁾ 심지어 질병, 허기, 피로, 졸음으로 심신이 피폐해진 나머지, 아예 사고(思考)를 추스를 기력도 없고 눈앞에 들이닥치는 죽음을 두려워할 겨를도 없을 정도였다. 그런데 이처럼 참혹한 실존 상황을 두고, 일개 사병인 클로드 시몽으로서는 도무지 그 영문을 알 수 없었다. 클로드 시몽이 그나마 요행으로 살아남았다. 그 후 많은 사람들을 접

23) 문명세계 유럽에 대한 이 같은 회의가 가장 절망적으로 기술된 대목이, 필자가 보기에, 『식물원』(*Le Jardin des plantes*, 1997)의 다음 대목이다. “그[화가 가스토네 노벨리]가 말하기를 그 후로는 단 한 명의 독일인이나 단 한 벌의 제복뿐만 아니라 단 한 명의 이른바 문명인을 보는 것도 견딜 수가 없노라고 했다.”(19-20쪽) 또 다른 예를 들어 『아카시아』(*L'Acacia*, 1989)에서는 유럽의 참혹상이 다음과 같이 묘사된다. “투우의 뿔에 들이받혀 찢어진 말의 배나 가슴을 대충대충 꿰맨 다음 다시 투우에 내모는 것처럼, 대충대충 꿰매고 연거푸 다시 꿰매진 상흔투성이의 대륙”(90쪽).

24) 예를 들어 『사물학습』(*Leçon de choses*, 1975) 안의 등장인물 담화에는—“생쥐보다 못한 신세”, “결코 태어나지 않을 내 새끼들”(59쪽), “무서워할 새도 없이 번개처럼 세상을 떠나가는 거야말로 타고난 복”(69쪽) 등—개별 인간의 실존적 상황과 결부된 시쳇말과 욕지거리가 다반사로 자주 나온다.

했다. 거리에서 걸인들과 빵을 나눠먹는 일도 다반사였고, 때로는 질병으로, 때로는 폭행으로 죽을 지경에 처하기도 했다. 그렇게 세월이 흐르면서 또 다양각색의 사람들을 접했다. 사제들에서 성당 방화자들에 이르기까지, 유복한 중산층에서 무정부주의자들에 이르기까지, 철학자들에서 문맹자들에 이르기까지 실로 많은 사람들을 접했다. 그리고 한참 더 나중에는 세계 몇 군데를 여행하기도 했다. 그런데...

[7] “내 나이 일흔 둘이 되도록 그 모든 것으로부터 나는 아무 의미도 찾아내질 못했습니다. 내가 알기로 아마 셰익스피어를 따라 바르트가 말했듯이, ‘세계가 뭔가를 의미한다면 그것은 세계가 아무것도 의미하지 않는다는 것’이라는 점—그런 가운데 어쨌거나 세계가 존재하기는 한다는 점을 빼고는 말입니다.”(24)

[7] “cependant, je n’ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n’est, comme l’a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que “si le monde signifie quelque chose, c’est qu’il ne signifie rien.”—sauf qu’il est”(24)

그래서...

[8] “아시다시피 나는, 사르트르가 하는 말 그대로의 의미로는, 아무것도 할 말이 없습니다. 게다가 나로서는 설령 사회 질서와 관련하여 역사 또는 신성의 어떤 중대한 진리가 내 눈앞에 드러나는 일이 있었더라도, 그 진리를 진술하기 위해 철학, 사회학 또는 신학 개론서가 아니라 모종의 지어낸 허구에 의존한다는 것은 실로 우스꽝스러운 일로 여겨졌을 것입니다.”(24)

[8] “Comme on voit, je n’ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression. D’ailleurs, si m’avait été révélée quelque vérité

importante dans l'ordre social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût ridicule d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie.”(24)

사실 클로드 시몽이 볼 때는, 사르트르 식의 “왜 쓰는가?” 또는 “뭘 말하려는가?”라는 질문은 그 자체로서 소설을 포함한 문학—나아가서는 모든 문예활동—의 본질과 동떨어진 것이다. 그래서 그가 그 똑같은 질문을 아예 “[당신은] 어떤 지식을 보유하고 있는가?”라는 질문으로 환언하여 거기에 아주 냉소적인 해석을 덧붙인다. 사르트르의 그런 질문 자체가 작가를 마치 “종교적 은총”을 받거나 “아폴로신으로부터 신탁”을 부여받은 어떤 확고한 ‘지식’의 ‘보유자’—또는 차라리 ‘수탁자’나 ‘전수자’나 ‘대변인’이나 ‘해독기’나 심지어 ‘배달꾼’—으로 인식하는(14) 명백한 증거라는 것이다.

클로드 시몽의 그런 관점에서 보자면, 예를 들어, 앙드레 말로의 『인간의 조건』이나 특히 사르트르의 『자유의 길』은 기껏해야 18세기의 ‘철학소설’로 회귀하는, 문학성(특히 예술성) 영등급의 저급한 ‘산문’에 불과하다. 그런가 하면 사르트르의 위 질문에 담긴 모종의 선량주의적 현학성에 대비시켜, 클로드 시몽이 시인 발레리를 자기합리화의 근거로 내세우기도 한다. 발레리만 두고 보더라도, 그 유사한 질문에 대해 “나는 말하려는 게 아니라 ‘행하고자’ 했고, 내가 말한 것[말한 결과물로서의 작품]을 바란 것은 바로 그 ”행하고자 하는 의도’였다”(23)라고²⁵⁾ 응수하지 않았느냐는 것이다. 이 점에 있어 소설가도 꼭 마찬가지다. 즉 소설가 역시 어떤 탁월한 지식의 보유자나 전수자가 아니라, 무엇인가를 ‘만들어낸다’는 ‘장인 의식’을 지녀야 하고, 그 연장선상에서 글쓰기 작업을 수행해야 한다는 것이다.

25) “... je réponds que je n'ai pas voulu dire mais voulu faire et que c'est cette intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit.”(23)

게다가 <스톡홀름 연설>의 거의 말미(30)에서는, 바로 그 당시 전 세계적 이슈가 되었던 ‘비아프라 어린이의 죽음’에 대해서마저 클로드 시몽이 아주 냉담한 반응을 보인다. 그와 같은 참상에 직면하여 문학과 작가들이 무력하기 짝이 없다는 한탄이 터져나오고 있는데, 그가 볼 때는 세간의 그 같은 한탄이 그 자체로서 자명한 모순이라는 것이다.

[9] “그 아이의 죽음이 새끼원숭이 한 마리의 죽음과 달리 진정 견딜 수 없는 스캔들이라면 말입니다, 그것은 그 아이가 인간 아이 즉 미숙하나마 영혼과 의식을 지닌 존재이고, 만약 살았더라면 자신의 고통에 대해 사유하고 말할 존재이고, 다른 사람들의 고통을 글로 읽을 존재이고, 그래서 자기 나름으로 감명을 받을 존재이고, 거기에 요행이 따른다면 자기 스스로 그런 고통을 글로 써낼 존재이기 때문입니다.”(30)

[9] “Si justement, à la différence de celle d’un petit singe, cette mort est un insupportable scandale, c’est parce que cet enfant est un petit d’homme, c’est-à-dire un être doué d’un esprit, d’une conscience, même embryonnaire, susceptible plus tard, s’il survivait, de penser et de parler de sa souffrance, de lire celle des autres, d’en être à son tour ému et, avec un peu de chance, de l’écrire.”(30)

요컨대 클로드 시몽에게는, ‘비아프라 어린이’의 그 ‘죽음’이 인류 역사에 점철된 충격적인 참상들(‘스캔들’) 중의 지극히 작은 하나로 다가올 뿐이다. 그리고 그 가장 큰 이유는 자기 자신이—아프리카 오지에서가 아니라—이른바 문명세계 유럽에서—단순히 아사(餓死)와 같은 ‘참상’이 아니라—인간에 의해 인간을 상대로 자행된 훨씬 더 충격적인 ‘잔혹상들’을 직접 목도하고 실제로 체험했기 때문이다.²⁶⁾ 이렇게 볼 때 철

26) 게다가 그가 볼 때는 그 같은 ‘스캔들’이 세계 도처에서 항시적으로 발생하고 있으며, 심지어 날이 갈수록 대형화되고 있다. 노벨문학상 수상 직후의 작품인 『초대』

학적·사회적·종교적 진리에 대한 확신이 있고 그것을 표명해야겠다는 소명 의식이 있다면—구태여 허구적인 이야기를 지어낼 것이 아니라—차라리 관련 분야의 개론서를 써야 하리라는 것이다. 이렇게 사르트르유의 철학적 참여문학에 대한 클로드 시몽의 입장이—단순히 비판적이기보다—다분히 냉소적이고 심지어 경멸적이라고까지 할 수 있다.²⁷⁾

3.2. 반-사실주의적 글쓰기

한편 필자가 볼 때, 그의 <스톡홀름 연설>에서 거의 절반의 비중을 차지하는 것이 19세기 이후의 이른바 ‘사실주의’ 작가들 및 작품들에 대한 통렬한 비판이다. <연설>의 분량상으로도 그렇고 전체적인 내용상으로도 그렇다. 우선 클로드 시몽의 입장에서 보면, 사실주의 소설의 핵심 구성요소인 허구적 등장인물들 및 지어낸 이야기들이 다름 아닌 중세 ‘우화’—또는 심지어 ‘잠언’—의 잔재들이다. 그리고 이와 관련하여 당장 우화의 사전적 정의 그 자체에서 모순이 드러난다. 흔히 우화가 “사람들이 그로부터 모종의 윤리성을 도출하는 짧은 이야기”(16)라고 정의되고 있는데, 실제로 있어서는 그 모종의 ‘윤리성’과 ‘이야기’의 선후 관계가 오히려 정반대라는 것이다.

[10] “사실 우화 제작의 실제 과정이 그 같은 도식과 정반대 방향

(*L'Invitation*; 1987)에서는 초청자인 익명의 국가원수(소련)와 또 다른 국가원수(미국)를 일컬어, 마치 고유명사처럼, ‘단 한 마디로 지구 절반을 파멸시킬 수 있는 사람’(l'homme qui pouvait détruire une moitié de la terre)이라는 표현이 반복적으로 쓰이고 있다.

- 27) 클로드 시몽이 <스톡홀름 연설> 서두에서—1975년도 노벨생리의학상 수상자 르보프(Lwoff)의 말을 빌려—모든 분야의 탐구자들처럼 작가로서 자기 자신도 자신의 작업에 대해 ‘인정받고’ 싶은 아동적 욕구가 있음을 진솔하게 토로함과 아울러, 스웨덴 학술원에 아주 정중하게 감사와 경의를 표명했다. 그리고 <연설>의 중반부(23)에서 또 한 번 “보상받고 인정받고” 싶어하는 “아동적” 심리를 토로하는데, 이 또한—필자가 보기에—노벨문학상 수상을 거부했던 사르트르와의 차별성을 부각시키려는 의도로 받아들여진다.

으로 이루어집니다. 그와는 반대로, 윤리성이 먼저이고, 그것으로부터 [비로소] 이야기가 도출되는 것입니다.”(16) (밑줄: 필자)

[10] “C'est qu'en fait le véritable processus de fabrication de la fable se déroule exactement à l'inverse de ce schéma et qu'au contraire c'est le récit qui est tiré de la moralité.”(16) (밑줄: 필자)

사실 우화 작가들에게는 특정의 윤리적-때로는 종교적-교화성이 우선이고, 우화는 그것을 반영하는 ‘외피’에 지나지 않는다. 그 결과 우화 작가의 ‘인격’과 그의 ‘작업’뿐만 아니라 그 작업의 ‘결과물’마저 “송두리째 등장인물들의 뒤로 사라져 버린다.”(14) 그런데 인습적 소설, 즉 19세기의 사실주의 소설이 바로 우화의 그런 속성들을 그대로 이어받고 있다. 게다가 사실주의 소설의 근간이 연대기적 계기성인데, 이것 또한 본연의-특히 글쓰기의 주체인 작가 본연의-의 의식세계와 극도로 상치된다. 그리고 이런 관점에서 보자면, 이른바 ‘사실주의’(‘réalisme’)야말로 오히려 ‘현실’(‘réalité’)과 가장 동떨어진 글쓰기라는 것이다. 이와 관련하여 <연설> 거의 말미에서 클로드 시몽이 아래와 같이 “사실주의란 무엇인가?”라는 질문에 대한 야콥슨의 지적을 자기합리화의 근거로 내세우기도 한다.

[11] ““<사실주의>란 무엇인가?”라는 질문을 제기하면서 로만 야콥슨이 다음과 같이 지적한 바 있습니다. “어떤 소설을 두고 사실주의를 판단하는 데 있어 ‘현실’ 그 자체에 준거하는 것이 아니라(하나의 똑같은 대상이 수많은 양상을 띠니까), 지난 세기에 전개된 하나의 문학 장르에 준거하는 관행이 있다”라는 것입니다.”(29).

[11] “Posant la question: ‘Qu'est-ce que le <réalisme?>, Roman

Jakobson observe que l'on a coutume de juger du réalisme d'un roman non pas en se référant à la 'réalité' elle-même (un même objet a mille aspects) mais à un genre littéraire qui s'est développé au siècle dernier.”(29)

물론 사실주의에도 얼마간의 변천 과정이 있었다. 하지만 그 변천이라는 것이 우화에 일어났던 얼마간의 변천과 마찬가지로였다. 즉 단순한 이야기의 취약성을 보완하고 거기에 담긴 교화성의 설득력을 높이기 위해 덧붙이는 얼마간의 ‘잉여적’ 요소들에 불과했던 것이다. 게다가 그 ‘잉여적’ 요소들이 한편으로는 “이야기의 시발점 또는 인물들의 출현 시점에 국한될 뿐”(19-20)이었고, 다른 한편으로는 아래와 같이 아주 도식적인 성격의 상투적인 것들에 지나지 않았다.

[12] “아름다운 부인들은 어김없이 ‘백합과 장미’의 피부색에다가 ‘몸매는 깎은 듯하고’, 노파들은 ‘홍측하고’, 나무 그들은 ‘선하고’, 사막은 ‘끔찍하고’ 등...”(19)

[12] “... toutes les jolies femmes y sont invariablement un teint 'de lys et de rose, elles sont 'faites au tour', les vieilles sont 'hideuses', les ombrages 'frais', les déserts 'affreux', et ainsi de suite...”(19)

클로드 시몽이 볼 때 이른바 사실주의 소설에 좀 더 의미있는 변화가 일어난 것은 발자크에 이르러서였다. 그의 일부 작품들에서 마침내 “장소 또는 등장인물들에 대한 길고 섬세한 묘사들”(19)이 나타나기 시작했던 것이다. 그렇지만 이 단계에서도 허구적 등장인물들 간에 일어나는 각종 지어낸 사태들의 연대기적 연쇄성, 거기에 작용하는 철저한 인과율, 그리고 특히 그 저변에 깔린 특징의 윤리적 교화성에 있어서는 거의 변화가 없었다.

그러다가 바야흐로 사실주의 ‘신화’가 결정적으로 무너지게 된다. 회화 부문에서 인상파 화가들이 대두하고, 그에 뒤이어 마침내 소설 부문에서도 아주 의미있는 ‘이행’(mouvement)이²⁸⁾ 일어나는 것이다. 클로드 시몽에 의하면 이 같은 ‘이행’ 과정에서 가장 돋보인 작가들이 프루스트와 조이스였고(22), 한 사람 더 들자면 포크너였다. 이들의 작품들 속에서 마침내 이야기 속 사태들 간의 확고부동한 연대기적 계기성과 논리적·윤리적 인과율이 사라지고, 여태껏 ‘잉여적’ 요소로 간주되었던 ‘묘사’가 이제 ‘서사’에 버금가는 “트로이의 목마”(20)와 같은 구실을 하게 된다. 그러니까 이제 ‘묘사’가 우화—즉 ‘서사’—와 대등한 지위를 갖는 양상으로까지 격상되는 것이다.

위와 같은 서사 대비 ‘묘사’의 대등성—내지는 우월성—과 관련하여 클로드 시몽이 아래와 같이 프루스트의 작가의식과 티니아노프의 예언적 발언을 차례로 인용한다.

[13] **프루스트**: “나는 여태껏 전혀 그러리라고 생각하지 못했는데서 미를 찾아보고자 했다. 그야말로 하찮은 것들에서, 죽어 있는 자연물들의 깊은 삶 속에서 말이다.”(15-16)

[13] **Proust**: “J’essayais de trouver la beauté là où je ne m’étais jamais figuré qu’elle fût: dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des natures mortes.”(15-16)

[14] **티니아노프**: “요컨대 이전 소설들 안에서는 특정의 문학 체계가 단지 접합이나 지연이라는 부수적인 역할로 축소시켰던 (그러니까 거의 내버렸던) 자연 묘사들이, 어떤 다른 문학 체계의 관점에서는, [오히려] 주된 요소로 간주될 수도 있으리라. 왜냐하면 이 경우, [오히려] 우화가 단지 정적인 묘사들을 축적하는 동기나 구실만 하게 될 테니까 말이다.”(16)²⁹⁾ (밑줄:

28) <스톡홀름 연설>의 관련 대목(10)에서 클로드 시몽이 문학에 있어서는 ‘진보’(prgrès)라는 말이 무의미하다면서 문학의 ‘살아움직이는’ 속성을 ‘이행’(mouvement)으로 인식해야 한다는 점을 강조한다.

필자)

- [14] **Tynianov**: “En gros, les descriptions de la nature dans les romans anciens, que l’on serait tenté, du point de vue d’un certain système littéraire, de réduire à un rôle auxiliaire de soudure ou de ralentissement (et donc de rejeter presque)—devraient, du point de vue d’un autre système littéraire, être considérées comme un élément principal, parce qu’il peut arriver que la fable ne soit que motivation, prétexte à accumuler des descriptions statiques.”(16) (밑줄: 필자)

이제 클로드 시몽 자신의 글쓰기를 두고 보자면, 그것이 우선 위 [13]에서 프루스트가 말하는 ‘하찮은 것들’ 속의 ‘미’를 추구한다고 할 수 있다. 그리고 이를 위한 방편이 바로—위 [14]에서 티니아노프가 예언한—과거에 확립된 ‘서사’ 대 ‘묘사’의 우열 관계 및 내포 관계를 철저히 전복시키는 것이라고 할 수 있다. 요컨대 클로드 시몽은, 묘사의 서사 ‘종속성’은 물론 ‘서사’ 대 ‘묘사’의 대등한 상관관계마저 무너트림으로써, 이제 “묘사가 일거에 우화[즉 서사]를 축출해 버리는”(20)³⁰⁾ 글쓰기를 지향하고 있는 것이다. 이 같은 글쓰기를 또 달리 말하자면, 이제 ‘서사’를 아예 ‘묘사’에 종속시키는 가운데, 궁극적으로는 ‘단편적인’ 서사적 요소들을 수단으로 삼아 하나의 ‘대형 묘사체’를 구축하는 작업이라고 할 수 있다.

29) 티니아노프의 <문학 진화론>(1927)에서 인용한 것임. 한편 클로드 시몽이 <연설> 말미(27)에 가서는 위 인용문 [14]에서처럼 티니아노프가 묘사를 ‘정(태)적’인 것으로 인식한 것은 그의 큰 오류라고 지적한다. 본 논문 22-23쪽 참고.

30) “...expulser tout simplement la fable...”(20).

4. 예술지상주의적 작가의식

클로드 시몽의 작품세계를 위와 같이 인식하는 경우, 그와 관련하여 꾸준히 거론되고 있는 ‘예술지상주의’를 좀 더 구체적으로 재조명할 필요성이 제기된다. 이와 관련하여 우선 1985년 노벨문학상 선정 발표 당시 스웨덴 학술원 발표의 한 대목이 매우 시사적이다. “그가 자신의 소설들에서 인간의 조건을 표상하는 데 있어 시인과 화가의 창조성을 심오한 시간 의식과 결합했다”³¹⁾ 대목이 바로 그것이다. 이것을 달리 표현하자면, 클로드 시몽이 ‘언어’를 기제로 삼는 ‘소설’을, 그 특유의 ‘시간’ 의식 아래, ‘시’ 및 ‘회화’와 결합된 모종의 아주 ‘독창적인 예술’로 승화시켰다는 평가로 이해된다. 그리고 여기에서 ‘시’와 ‘회화’는 본 논문의 주요 논지인 서사 대비 ‘묘사’의 ‘예술적’ 우월성과 직결되기도 한다.

4.1. 서사 대비 ‘묘사’의 우월성

그런데 여기서 한 가지 미리 짚고 넘어갈 것이 있다. 위에서 인용한 스웨덴 학술원의 발표와 달리, 정작 클로드 시몽 자신은 평소에 “나는 시인으로 간주되고 싶지 않다”고 했다는 점이 그것이다. 그에 따르면, “나는 오히려 반(反)-시인, 오히려 과학적 차원의 작업에 매진하는 사람”이라는³²⁾ 것이었다. 그런데 필자가 볼 때 적어도 ‘인습적’ 사실주의 소설 대비 ‘시’의 ‘예술적’ 우월성만은 클로드 시몽 또한 인정하는 것으로 여겨진다. 더군다나 그의 작품들을 연구하는 여러 학자들이 거기에 내재하는 ‘시성’—더 나아가서는 심지어 ‘음악성’—을 자주 거론하기도 한

31) “celui «qui, dans ses romans, combine la créativité du poète et du peintre avec une conscience profonde du temps dans la représentation de la condition humaine».”

32) “On m’a classé rapidement, on m’a fourré dans la compagnie des poètes, alors que je n’ai cessé de déclarer que je ne voulais pas être considéré comme un poète (...) plutôt un anti-poète, plutôt quelqu’un qui se voue à un travail de l’ordre scientifique.”(Franscis Ponge, Entretiens avec Philippe Sollers, Gallimard).

다. 그의 소설 텍스트들이 얼핏 보아 난잡한 가운데 ‘시적 리듬’과 더불어 모종의 ‘서정성’을 자아내고, 얼핏 보아 지리멸렬한 가운데 ‘반해음’과 ‘대위법’을 수반하는 모종의 ‘둔주곡’을 연상시킨다는 것이다.³³⁾

한편 그의 개별 작품들의 독자로서—그러니까 수용미학적 관점에서—필자가 보더라도, 클로드 시몽의 거의 모든 작품들이—적어도 상대적으로는—관례적 문예 장르 및 문예 사조상의 인습적 ‘소설’보다는 차라리 ‘시’에 가까운 것으로 다가온다. 그의 모든 작품들에서 드러나는 현저한 ‘탈-서사성’은 일단 제쳐두더라도, 그의 소설들을 읽어나가는 필자의 뇌리에서 모종의 리듬과 율동, 모종의 은밀한 서정성, 모종의 공감각적 이미지들, 그리고 거기에서 비롯되는 다기한 형상화 효과들이 주류를 이룬다는 점에서 그렇다.

앞서 제1장에서 언급했듯이(5쪽), 사실 <스톡홀름 연설>만 두고 볼 때 외부의 부정적 평가들에 대처하는 클로드 시몽의 가장 중요한 방어기제가 ‘서사’ 대 ‘묘사’의 대립구도—더 정확하게 말하자면 서사 대비 ‘묘사’의 ‘예술적’ 우월성—이다. 그리고 이와 관련하여 또 한 가지 주목할 것은, 그의 <스톡홀름 연설>에서 ‘묘사’라는 용어가 아주 빈번하게 쓰이는 반면에, ‘서사’라는 용어는 단 한 번도 나오지 않는다는 점이다. 그 대신 클로드 시몽이 인용문 [10]에서처럼 ‘우화’(fable) 및 ‘술화’(récit)라는 용어를 빈번히 쓰는 가운데, 그것을 맥락에 따라 아주 드물게 ‘이야기’(histoire)로 바꾸어 쓰고 있을 따름이다.

본 논문 제2장에서 언급했듯이, 클로드 시몽이 사실주의 소설과 사르트르 유의 소설들을 싸잡아 중세의 우화시, 17세기의 풍속극, 18세기의 철학적 소설의 연장선상에 놓고 있거니와, 이것을 달리 말하자면 그것들이 ‘묘사’ 부제, ‘서사’ 일색의 지어낸 ‘이야기들’이라는 것이다.³⁴⁾ 이치

33) 이와 관련하여 특히 Duncan(1980), Laurichesse(2005), 그리고 필자의 논문 유제호(2008, 2016) 참고.

34) 필자가 볼 때, 묘사를 철저히 배격한 우화, 이야기, 술화의 그 같은 배타적 지위가 심지어 서구의 학계에마저 부정적인 영향을 미치고 있는 것으로 여겨진다. 서구권 용어법이 혼란스러운가 하면, 셋째 심지어 서사와 묘사를 포괄하는 상위 학계 전반

럼 서구의 전통이 다방면에 있어 요지부동으로 ‘서사’에 절대적 우위를 두고 있는 반면에, 클로드 시몽의 작품들은 흔히 ‘기억의 초상화’라고 일컬어질 정도로—서사 부재 및 묘사 일색의—독특한 자서전의 성격을 띠고 있다. 스스로 접했던 사람들, 스스로 그 일원이었던 가족사, 스스로 겪었던 사태들, 스스로 목격했던 자연 현상들, 스스로 좋아했던 그림들, 그리고 스스로 접하거나 입수했던 각종 자료들에 입각하여, 그것들에 대한 기억과 거기에 수반되는 각양각색의 연상작용을 현재적으로(아니, 차라리 ‘현재진행형’으로) ‘보여주는’ 양상의 글쓰기를 지향하고 있다는 점에서 그렇다.

그러다 보니 그의 다수 작품들에서 똑같은—또는 거의 유사한—사실적 인물들과 사태들이 중복되어 나타나는 사례가 허다하다.³⁵⁾ 그런데 그의 글쓰기가 단순히 연대기적 성격의 이야기가 아니라—그가 즐겨 말하듯—이른바 모종의 ‘순전히 감각적인 건축술’인 덕분에, 한편으로는 개별 작품들이 저마다 서로 다른 양상의 다기한 ‘기억의 초상화’를 형성하게 되고, 다른 한편으로는 모든 작품들이 ‘상호텍스트적’으로 조용하는 가운데 궁극적으로 하나의 거대한 ‘조형물’을 구축하게 된다. 그리고 이

에 걸쳐 첫째 ‘서사’ 대 ‘묘사’의 대립구도가 불분명하고, 둘째 관개념(어)마저 제대로 정립되어 있지 않다는 점에서 그렇다. 그런 가운데 서구 학계만 두고 보자면, 이런 혼란이 한편으로는 관련 이론들의 다양성과 편차에 기인하고, 다른 한편으로는 언어(권)별로 채택 가능한 어휘상의 제약에 기인하는 것으로 보인다. 예를 들어 프랑스어(권)의 경우 ‘*récit*’와 ‘*discours*’를 포괄하는 상위개념어가 없고, 특히 ‘*récit*’의 형용사형도 동사형도 존재하지 않는다. 그리고 ‘*narration*’과 ‘*description*’을 포괄하는 상위개념(어)도 명료하지 않은 가운데, 학자들에 따라 ‘*récit*’ 또는 ‘*narration*’을 상대적인 상위개념어로 사용하고 있다. 영어(권)의 일각에서는 심지어 서술 관련 상·하위개념을 대문자(‘*Narration*’)와 소문자(‘*narration*’)로 구분하는 군색한 대안이 제시되고 있다. 한편 독어(권)의 경우 ‘*Narration*’이나 ‘*Gespräch*’에 비해 오히려 ‘*Deskription*’이 상위개념어로 통용되는 전반적인 경향과 더불어, 용어법은 물론 상·하위 개념 설정에 있어서도 불어(권) 및 영어(권)과 적잖은 편차를 보이고 있는 것 같다. 국제학회 참석의 기회를 빌어 필자 나름의 이 같은 문제의식을 움베르토 에코, 프랑수아 라스티에, 미셸 아리베 등 서구 학자들에게 제기한 적이 있기도 한데, 그들도 대체로 수긍하는 반응을 보였다.

35) 비교적 초기 작품인 『눈먼 오리온』(*Orion aveugle*: 1970)의 앞 170쪽 분량이 바로 1년 후의 작품인 『전도체』(*Les Conducteurs*: 1971)의 앞 86쪽과 거의 중복되는 것이 일부 독자들의 의구심을 불러일으키기도 했다.

같은 ‘조형성’이 클로드 시몽 스스로 말하는 ‘순전히 감각적인 건축술’과 합치한다고 볼 수도 있다.

그런가 하면 소설 이외의 문예 부문 또는 문예 장르를 두고 볼 때, 클로드 시몽이 <스톡홀름 연설>에서 가장 자주 거론하는 것이 회화라는 점도 매우 시사적이다.³⁶⁾ 게다가 일부 작품들에서는 작가 클로드 시몽이 —점짓 서술자를 병의하여— 자기 자신의 묘사(구성) 방침을 스스로 천명함과 아울러 거기에 따르는 묘사 기제들을 암시하고 있기까지 하다. 그리고 이와 관련해서는 특히 『사물학습』(*Leçons de choses*)의 서두에 ‘자막’(Générique)이라는 부제로 나오는 아래 대목이 매우 시사적이다.

[15] “이런 장면이 불러일으킬 수 있는 온갖 가정은 제쳐 두고라도, 이미 제시된 은유의 연장, 전체적으로 볼 때 눈에 보이거나 마모, 세월, 충격으로 말미암아 조각난 (또는 그림틀 안에서 부분적으로만 나타나는) 다른 사물들의 첨가 등등 실제 실행에 있어 어떤 식으로 세심한 배려를 하느냐에 따라서는, 그런 묘사가(구성이) 거의 불확정적으로 거의 무한히 계속될 수 있다(또는 보완될 수 있다). 가령, 좀 더 센 전광의 전구 하나가 (아마도 어떤 회랑 또는 다른 방쪽으로 난 문을 통해서) 그 장면을 비추고 있는 것은 아닌가 하는 점은 아직 말해지지 않았고, 만약 그런 전구가 있다고 한다면, 눈에 보이거나(묘사되거나) 눈에 보이지 않는 사물들로부터 타일 바닥에 길게 늘어진 그림자들이 있다고 할 수도 있을 것이다—나아가서 문틀을 테두리 삼아 서 있는 한 인물의 섬금류 새처럼 길쭉하게 뻗은 그림자 또한 아마 존재할 수 있을 것이다. 각종 소음과 정적 또한 아직 언급되지 않았으며, 그곳에서 아예 기승을 부리거나 조금이라도 말할 수 있는 냄새(분말, 피, 땀, 뉘, 또는 단순히 음울하고 시름하게 확 풍겨오는 저 먼지 냄새 등등)도 마찬가지이고, 이하 등등 얼마든지 계속될 수

36) 국내에서는 문혜영(2011, 2014)이 ‘프레스코 벽화’, ‘콜라주 기법’, ‘모자이크 기법’ 등에 건주어 클로드 시몽 작품들에 내재하는 회화성, 입체예술성을 조망하기도 했다.

있을 것이다.”³⁷⁾ (밑줄: 필자)

요컨대 위 [15]>에 나오는 서술자[겸 작가]에 의하면, 마치 점묘파 화가가 점점이 붓을 찍어 짙막짙막한 터치로 화폭을 확장해 나가듯이, 작가가 또한 단어들의 짙막짙막한 조합을 단위로 묘사(구성)를 ‘불확정적으로’ ‘거의 무한하게’ 확장시켜 나갈 수 있다. 그리고 바로 이에 힘입어 통념적 소설의 ‘서사성’을 탈피한 모종의 ‘순수-언어예술적’ 대형 ‘묘사체’가 구축될 수 있다. 달리 말하자면, 시와 인습적 소설에서처럼 불가피하게 ‘언어’를 기제로 삼되, 한편으로는 그 언어의 한계를 극복하고 다른 한편으로는 언어 고유의 배타적인 잠재력을 최대한 활용하는 독특한 글쓰기가 실현될 수 있는 것이다.

4.2. ‘순수-언어예술’ 지향성

<스톡홀름> 연설을 주의깊게 읽어보면, 관련 용어들의 빈도와는 별개로, 소설 이외의 여러 문예 부문 및 문예 장르에 대한 클로드 시몽의 예술적 선호도—내지는 예술적 우월성 평가—의 윤곽이 대체로 드러난다.³⁸⁾ 예를 들어 필자 나름의 독해에 의거하면, 그가 사실주의 소설에 앞서 ‘시’, 시에 앞서 ‘회화’, 회화에 앞서 ‘음악’에 상대적으로 더 높은 등급의 예술성을 부여하고 있는 것으로 여겨진다. 이것을 간략하게 달리 말하자면, 언어를 기제로 하는 그의 글쓰기가 되도록 높은 등급의 ‘시성’과 ‘회화성’, 그리고 궁극적으로는 ‘음악성’까지 수반하는 모종의 ‘순수-언어예술’을 지향하고 있다고 할 수 있다. 그리고 이렇게 볼 때 그의 작품세계를—단순히 ‘예술지상주의’로 단정하기보다는—순수예술 ‘친화

37) 『사물학습』(10-11쪽). 한국어 번역본 유제호(1986): 『여인들/사물학습』(56-57쪽)에서 인용함.

38) 한편 <스톡홀름 연설>에서 그가 ‘회곡’(연극)이나 ‘시나리오’(영화)에 대해서는 일체 언급하지 않는다.

적’(또는 ‘지향적’)이라고 인식하는 것이 더 타당해 보인다.

한편 이처럼 ‘순수-언어예술’을 추구하는 클로드 시몽의 입장에서 보자면, 언어의 시·공간적 선조성(線條性)이야말로 한편으로는 극복해야 할 최대의 난제이고, 다른 한편으로는 시는 물론 회화와 음악까지 능가할 수 있도록 해주는 최상의 수단이기도 하다. 사실 언어를 기제로 하는 다기한 묘사야말로 수많은 어휘들과 그것들 간의 무궁무진한 조합을 통해 다차원적인 형상화를 가능하게 해주는 최상의 유일한 수단이다. 그리고 개별적인 소설 작품을 이처럼 하나의 대형 ‘묘사체’로 인식하는 경우, 거기에 수반되는 ‘서사적’ 요소들 또한—사실주의에서와는 전혀 다른 성격의—부수적인 예술성을 부여받게 된다.³⁹⁾

언어를 기제로 하는 글쓰기는—고유한 의미에서의 다른 순수예술들과 달리—시간의 흐름을 거슬러 과거, 현재, 미래를 자유자재로 넘나들 수 있다. 그리고 특히 묘사 대상인 각양각색의 사태들 및 사물들을 시각적으로, 청각적으로, 후각적으로, 촉각적으로, 미각적으로—그리고 더 나아가서는 ‘공감각적으로까지’—폭넓게 형상화할 수 있다. 거기에 덧붙여 한 가지 더 주목할 것은, ‘순수-언어예술’에 있어서는—언어 자체의 물리적 선조성(線條性)에도 불구하고—그 모든 것이 일종의 ‘동시적 공간성’ 아래 수용될 수 있다는 점이다. 요컨대 ‘순수-언어예술’은 시성, 회화성, 음악성으로부터 한 걸음 더 나아가서 그것들을 하나로 아우르는 모종의 ‘조형성’까지 창출할 수 있게 되는 것이다.

한편 클로드 시몽의 이런 관점에서 보자면, 앞서 그가 다분히 우호적으로 거론했던 티니아노프의 ‘묘사’ 관련 예언적 발언(인용문 [14]) 에도 한 가지 결정적인 오류가 있다. 티니아노프가 묘사를 ‘역동적인’ 것이 아니라 ‘정(태)적인’ 것으로 인식한 점이 바로 그것이다. 이와 관련하여 클

39) 프랑스 학계만 두고 보자면, 이 점에 있어 필립 아몽이 선구적인 역할을 한 것으로 여겨진다. 그가 서구의 관련 학계가 묘사 관련 요소들을 “서사체의 하인 지위”로 격하시키거나 오로지 “문학성 위주의 체관계”(1981:7)로만 파악하고 있다면서, 묘사의 지위를 복권시키는 새로운 관점을 도입하고 있다는 점에서 그렇다.

로드 시몽은 글쓰기의 기제인 언어를 부단히 생동하는 엄청난 규모의 ‘관계망’으로 인식하는 가운데, 언어가 그 자체로서 정태적이 아니라 ‘역동적’이라는 점을 아래와 같이 공들여 부각시킨다.

- [16] “글쓰기의 역설들 중의 하나가 바로 여기에 자리하고 있는 것입니다. 흔히 명백히 정태적인 ‘내면 풍경’이라고 일컬어질 만하고, 아무것도 거기에 가깝지도 멀지도 않다는 게 그 주된 특성이라고 할 만한 그 ‘내면 풍경’이 그 자체로서 정태적이 아니라 그와 반대로 역동적인 것으로 드러납니다. 언어의 선형적인 형틀 때문에 그 풍경의 구성 요소들을 순차적으로 열거할 수밖에 없지만(그 같은 열거에서 당장 그 구성 요소들 간의 우호적 선별과 주관적 가치부여가 이루어지는 가운데), 작가가 백지에 첫 한 단어를 긋기 시작하는 그 순간 당장 언어에 의해 언어 안에 구축된 실로 엄청난 집합들, 엄청난 관계망들과 마주치게 되는 것입니다. 이미 말했듯이 언어가 그 자체로서 [각양각색의] ‘비유’, 달리 말하자면 [각양각색의] 전유, 환유, 은유를 통해 ‘우리에게 앞서 이미 말을 하고’ 있으니깐요. 그리고 그 같은 [각양각색의] ‘비유’가 예외없이 결코 우연의 산물이 아니라, 정반대로, 인간에 의해 조금씩 획득된 세계와 사물들에 대한 지식의 구성부이니깐요.”(27-28) (밑줄: 필자)

- [16] “C'est bien là que réside l'un des paradoxes de l'écriture : la description de ce que l'on pourrait appeler un 'paysage intérieur' apparemment statique, et dont la principale caractéristique est que rien n'y est proche ni lointain, se révèle être elle-même non pas statique mais au contraire dynamique : forcé par la configuration linéaire de la langue d'énumérer les uns après les autres les composantes de ce paysage (ce qui est déjà procéder à un choix préférentiel, à une valorisation subjective de certaines d'entre elles par

rapports aux autres), l'écrivain, dès qu'il commence à tracer un mot sur le papier, touche aussitôt ce prodigieux ensemble, ce prodigieux réseau de rapports établis dans et par cette langue qui, comme on l'a dit, 'parle déjà avant nous' au moyen de ce que l'on appelle ses 'figures', autrement dit les tropes, les métonymies et les métaphores dont aucune n'est l'effet du hasard mais tout au contraire partie constitutive de la connaissance du monde des choses peu à peu acquise par l'homme.”(27-28) (밑줄: 필자)

쉽게 말해, 글쓰기의 기제인－따라서 당연히 모든 ‘묘사’의 기제인－언어가 그 자체로서 단순히 “기호들의 집합”이 아니라는 것이다. 이와 관련하여 클로드 시몽이 언어는 “의미작용들의 매듭”(28)이라는 라캉의 주장에 합류하고 있다.⁴⁰⁾ 그가 볼 때 언어의 바로 이 같은 속성에 힘입어, 서사 대비 ‘묘사’ 위주의 소설이 이제 무엇인가를 “입증하는 것이 아니라 보여주고”, 무엇인가를 “재생하는 것이 아니라 생산해 내고”, 무엇인가를 “표현하는 것이 아니라 발견해 내는”, 그리고 심지어는 거기에 “음악적 조화[화음]”까지(29) 부여하는 결과를 얻어낼 수 있게 된다는 것이다.⁴¹⁾

이렇게 하여 <스톡홀름 연설> 거의 초두(11)에서 거론되었던 문학의 ‘생동성’이 <연설> 말미(29-30)에 이르러 글쓰기의 기제인 언어 그 자체의 ‘역동성’과 조우하게 된다. 위 인용문 [16]에서처럼 “언어에 의해 언어 안에 실로 엄청난 집합들 및 관계망들”이 부단히 생성되고 있는바, 우리가 벌이는 모든 유형의 언어활동이 거기에 합류하고 있다. 그리고

40) 클로드 시몽은 라캉이 말하는 그 ‘의미작용들의 매듭’이 자기 자신이 『눈먼 오리온』의 <서문>에서 말한 ‘의미의 교차로’(carrefour de sens)와 합치한다고 한다(28).

41) “Non plus démontrer, donc, mais montrer, non plus reproduire mais produire, non plus exprimer mais découvrir. De même que la peinture, le roman ne se propose plus de tirer sa pertinence de quelque association avec un sujet important, mais du fait qu’il s’efforce de refléter, comme la musique, une certaine harmonie.”(29) (밑줄: 필자)

그 같은 ‘집합들’ 및 ‘관계망들’이 순조롭게, 달리 말하자면 ‘온건하게’ – 그리고 세계의 변화와 결부시켜 또 달리 말하자면 ‘평화롭게’ – 형성되고 축적되는 과정에서, 서사 대비 ‘묘사’ 우위의 글쓰기야말로 언어를 기제로 하는 아주 탁월한 예술적 작업이 되리라는 것이다.

한편 위와 같은 인식과 더불어 클로드 시몽이 아주 조심스레 묘사 위주의 ‘순수-언어예술’이 수행할 수 있는 ‘현실참여’의 잠재적 가능성을 열어놓는다. 요컨대 자기 자신의 글쓰기가 미력하나마 – 사르트르 및 사실주의와는 전혀 다른 차원의 – 모종의 ‘참여성’을 발휘할 수도 있으리라는 것이다.

[17] “아마도 바로 이 같은 유희를 추구할 때에야 비로소 글쓰기에 있어 모종의 참여성이 구상될 수 있고, 글쓰기가 인간이 언어를 통해 세계와 유지하는 관계를 미진하나마 변화시키게 될 것이며, 그럼으로써 그 나뉠으로 온건하게 세계를 변화시키는 데 기여하게 될 것입니다.”(30) (밑줄: 필자)

[17] “C’est à la recherche de ce jeu que l’on pourrait peut-être concevoir un engagement de l’écriture, qui, chaque fois qu’elle change un tant soit peu le rapport que par son langage l’homme entretient avec le monde, contribue dans sa modeste mesure à changer celui-ci.”(30) (밑줄: 필자)

필자가 볼 때 위 [17]에서 클로드 시몽이 말하는 세계의 ‘온건한’ 변화가 유아기로부터 개시되는 어린아이의 성장 과정과 부합하기도 한다. 사실 그의 작품세계에 내재하는 탈-서사성, 탈-윤리성, 탈-이데올로기성이 모두 유아(또는 아동)의 서사적 · 윤리적 · 이데올로기적 ‘백지’ – 내지는 ‘공백’ – 상태와 일맥상통한다. 그리고 이와 관련하여 클로드 시몽의 모든 작품들에서 서술자(겸 작가)의 ‘의사-유아성’이 다각도로 포착된다는 점에 주목할 필요가 있다.⁴²⁾ 이것을 본 논문 제2장에서 거론한 클로드

시몽 특유의 극단적 ‘회의주의’와 결부시켜 보자면, 그의 작가의식 저변에 한편으로는 자기 자신의 ‘모태회귀’ 욕구가, 다른 한편으로는 문명세계의 ‘원시회귀’—또는 원점에서의 새출발—이라는 무의식적 갈망이 자리하고 있다고 볼 수 있다.⁴²⁾

끝으로 수용미학적 관점에서 간략히 부연하자면, 위와 같은 ‘순수-언어예술’ 특유의 입체적 형상화에 힘입어 클로드 시몽의 작품들이 마치 애송하는 한 편의 시처럼—그리고 줄거리 중심의 사르트르 또는 사실주의 소설들과 달리—일회성으로 소진되지 않는다는 강점을 부여받게 된다. 그리고 한 걸음 더 나아가서는—마치 그림이나 조각이나 건축물처럼—적어도 일정 단위로는 텍스트상의 선형적 배열과 상관없이 이리저리 오가며 읽어도 무방하다는 또 다른 강점을 갖게 된다.

그렇지만 클로드 시몽의 작품세계에 내재하는 결정적인 취약점 또한 결코 간과할 수 없다. 필자가 볼 때 우선 문예의 각 부문과 하나하나의 장르가 그 나름의 차별적인 존재이유를 지니고 있다. 그리고 이 점에 있어서는, 그의 글쓰기의 결과물들이 당장 ‘소설’이라는 장르 안의 ‘누보로망’ 계열로 분류되는가 하면, 그에게 주어진 노벨문학상이 당장 ‘문학’ 부문에 주어진 것이라는 점을 상기할 필요가 있다. 한 걸음 더 나아가서, 클로드 시몽이 통렬하게 비판하는 사실주의 유의 인습적 소설이 ‘호모 나란스’(homo narrans)라는 인간 본연의 ‘서사’(또는 ‘이야기’) 본능과 직결되어 있다는 점 또한 간과해서는 안 될 것이다.

또 하나 꼭 짚고 넘어가야 할 것은, 묘사 위주인 그의 글쓰기에 있어

42) 그 중에서도 가장 돋보이는 것이 전달화법—즉 등장인물들의 담화를 서술하는 양상—이다. 우선 그의 작품들에는 이른바 ‘자유간접화법’은 물론이고 심지어 ‘간접화법’마저 거의 찾아볼 수 없다. 그런 가운데 ‘직접화법’ 위주의 서술 대목들에서마저 등장인물들의 담화가 ‘날것’으로 조악하게(?) 제시되는 경우가 허다하다. 쉽게 말해 서술자(겸 작가)가 등장인물들의 담화를 제시하는 양상이 아주 어린 아이들이 단편적인 어휘들을 가지고 쾌발새발 그림을 그리는 듯한 인상을 풍기는 것이다. 이에 대한 세부적 분석은 필자의 논문 유제호(2016) 제3장 참고.

43) 이 중에서 ‘모태회귀욕’은 필자의 논문 유제호(2016), ‘원시회귀’ 및 ‘원점에서의 새출발’은 유제호(2017) 참고.

‘묘사’의 탁월한 기제로 작용하는 것이 그의 모국어인 프랑스어 특유의 전진적(또는 ‘원심적’) 요소연속이라는 점이다.⁴⁴⁾ 이 점만 두고 보더라도 그의 ‘고역스러운’ 글쓰기가 모든 언어(권)에 두루 적용될 수 없을 뿐더러, 설령 왜곡되었을지라도 이미 문학 사조로서 정체성을 확립한 인습적 소설의 벽을 허물어트리기는 어려울 것으로 전망된다. 게다가 대중이 “온갖 권력”에 의해 “발육부진 상태로 소심하게 양육되고 있다”(10)는 그의 우려와는 전혀 별개로, 그의 작품들이 우리 시대 일반 대중(또는 ‘평균 독자’)의 수용 역량을 넘어서고 있는 것 또한 분명해 보인다.⁴⁵⁾

5. 결론

클로드 시몽의 작품들은 그의 생체험에 입각한 극단의 경험론적 회의주의와 애초에 화가 지망생이었던 그 특유의 예술적 감각이 낳은 탁월한 문학적—또는 차라리 ‘언어예술적’—성과물이라고 할 수 있다. 그리고 평소 누보 로망의 다른 작가들처럼 ‘메시지 부재’의 예술지상주의를 천명하던 그가 <스톡홀름 연설>에서는 자기 자신의 글쓰기와 관련하여 그 나름의 ‘온건한’ ‘참여성을 토로하는 것 또한 매우 설득력 있게 다가온다.

그렇지만 그가 가장 우려하는, 문학의 생동성과 일반 대중 간의 ‘결별’ 상태는 앞으로도 좀처럼 치유되지 않을 것으로 전망된다. 인간 본연의 다원적인 이기성에 비추어볼 때도 그렇고, 각양각색의 불안·갈등·대립이 갈수록 더 빠른 속도로 확대재생산되는 전 세계적 추세에 비추어

44) 필자가 보기에, 외국문학의 한국어 번역사에 있어 아마 클로드 시몽의 작품들의 번역이 가장 참담한 기록으로 남을 것이다. 그리고 그 가장 큰 요인이 프랑스어와 한국어의 양극적인 ‘요소연속’—쉽게 말해 ‘어순’—이다. 이와 관련하여 필자의 유제호(2016:228-237) 참조.

45) 단, 그의 노벨문학상 수상을 계기로 적어도 프랑스어권에서는 그의 작품들에 대한 학술적 연구와 대중적 반응이 예전에 비해 비교적 활기를 띠고 있다.

볼 때도 그렇다. 게다가 클로드 시몽 특유의 글쓰기에 있어 ‘묘사’의 핵심 기제로 작용하는 것이 그의 모국어인 프랑스어 특유의 전진적(또는 ‘원심적’) 요소연속이라는 점 또한 다시 한 번 부연하지 않을 수 없다.

결국 인간에 의해 인간을 상대로 자행된 인류잔혹사의 목격자이자 희생양인 그에게 있어서는, 대중성을 거의 의식하지 않는 순수예술적 글쓰기가 일종의 유아적 ‘도피처’이자, ‘은둔처’이자, ‘놀이터’이자, ‘안식처’라고 할 수 있다. 자신이 겪은—도무지 그 영문을 알 수 없는—부조리한 잔혹상들로부터의 유아적 ‘도피처’이자, 그러는 가운데 역설적으로 그 잔혹상들을 생생하게 기록하는 ‘은둔처’이자, 그 같은 고역스러운 작업을 예술적 유희로 승화시키는 ‘놀이터’이자, 그럼으로써 그나마 위안을 얻는 ‘안식처’인 것이다.

참고문헌

- 문혜영, 『클로드 시몽의 콜라주 글쓰기』, 『프랑스문화예술』 36집, 2011, 81-101,
- _____, 『클로드 시몽의 <식물원 Le Jardin des Plantes>과 기억의 모자이크』, 『프랑스문화예술연구』 47집, 33-60, 2014
- _____, 『클로드 시몽의 『플랑드로 가는 길 La Route des Flandres』에 나타난 전쟁과 생존에 관한 고찰』, 『프랑스문화연구』 제 30집, 2015, 73-97
- 유제호, 『호안 미로와 클로드 시몽의 [여인들]에 있어 에로티즘 이미지의 상관성』, 『문화와 기호』, 문학과지성사, 2008.
- _____, 『묘사 위주 소설의 수용미학적 장단점: 클로드 시몽의 세 작품을 중심으로』, 『프랑스문화예술연구』 55집, 2016, 223-259
- _____, 『클로드 시몽의 작품들에 함축된 본원적 휴머니즘』, 『프랑스문화예술연구』 59집, 2017, 157-187
- Bres J., La Narrativité, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994.
- Duncan Alastair B., <La description dans Leçon de choses de Claude Simon>, Littérature 38, 1980.
- Genette G., Figures II, Paris, Seuil, 1969.
- _____, Figures III, Paris, Seuil, 1972..
- Halpern J., <Describing the Surreal>, Yale French Studies, No. 61, 1981.
- Hamon P., Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette, 1981..
- _____, <Rhetorical Status of the Descriptive>, Yale French Studies, No. 61, 1981.
- Kafalenos, Emma, <Toward a Typology of Indeterminacy in Postmodern Narrative>, Comparative Litterature, Vol. 44, 1992.

- Laurichesse, Jean-Yves, <Ethique et poétique chez Claude Simon>, Cahiers de Narratologie, 2005.
- Lintvelt, Jaap(1989): Typologie narrative, le “point de vue”, José Corti.
- Longuet, Patrick(1995): Claude Simon, la polyphonie du monde, Minuit.
- Montalbetti, Christine, <Narrataire et lecteur : deux instances autonomes>, Cahiers de Narratologie, 2004.
- Rastier F., <Formes sémantiques et textualité>, Poétique et Textualité, Larousse-Armand Colin, 2004.
- Riffaterre, Michael, <Orion voyeur: L'Ecriture intertextuelle de Claude Simon>, MLN, Vol. 103, No. 4, French Issue, 1998.
- Rioux-Watine Marie-Albane, La voix et la frontière, sur Claude Simon, Honoré Champion, 2007.

〈Résumé〉

Conscience d'écrivain de Claude Simon vu son
Discours de Stockholm

YOO, Jeho

Cette étude vise à mettre en lueur la conscience d'écrivain telle qu'elle se révèle dans le <Discours de Stockholm> de Claude Simon, prononcé lors de sa réception du Prix Nobel en littérature 1985. Pour cela on commence par examiner le sceptisme radical qui paraît être établi en lui sur le prolongement de ses mémoires misérables ou mieux effrayantes de son passé, surtout de la Seconde Guerre mondiale.

Un tel sceptisme rendant tout à fait incroyable toute sorte de moralité, d'idéologie et en conséquence, même d'instruction quelconque, Claude Simon parvient à tourner le dos à la fonction et aux devoirs des écrivains qui sont étroitement liés à l'engagement littéraire. Et précisément de là naissent chez lui une conscience d'écrivain d'une part anti-sartrienne et anti-réaliste de l'autre, qui le mène à une écriture autant fidèles possibles à l'art-pour-l'art.

En fait, l'absence des éléments narratifs et l'abondance des éléments descriptifs dans ses oeuvres tendent à supprimer l'intrigue romanesque chronique, noyau des romans conventionnels dits réalistes, pour augmenter, en récompense, les effets poétiques, picturaux, musicaux, et même plastiques ou cubiques par ailleurs. Tout cela nous mène à voir dans les oeuvres de Claude Simon, dirait-on, l'apparition d'un roman qui dépend toujours du langage — ou mieux de la langue — mais s'élève au rang d'un art pur, sinon de l'art-pour-l'art proprement dit.

주 제 어 : 클로드 시몽(Claude Simon), 우화(fable), 술화(récit), 서사
(narration), 묘사(description), 작가의식(conscience d'écrivain),
예술지상주의(l'art pour l'art), 사르트르(Sartre), 사실주의
(réalisme), 순수예술(art pur)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

에릭 로메르 영화에서의 공간의 의미 : ‘도덕 이야기 Contes moraux’를 중심으로

이 선 우
(파리 10대학)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------------|------------------------------|
| 1. 들어가며 | 3. 안 - 밖의 구분 : 내적 갈등 - 욕망 표출 |
| 2. 욕망의 촉매제로서의 장소 | 4. ‘빈’ 공간이 담고 있는 것들 |
| 2.1. 파리 : 일상 속의 판타지 | 5. 나가며 |
| 2.2. 휴양지 : 일탈의 기회 | |

1. 들어가며

한 편의 영화를 분석하는 데 있어서 공간이라는 개념은 다양한 관점에서 고려될 수 있다. 내러티브적인 관점에서는 이야기가 전개되는 배경으로서의 특수한 지역, 예를 들어 구체적인 국가, 도시 등의 지리적, 지정학적인 장소를 가리키기도 하고, 미학적인 측면에서는 미장센이라고 부르는, 하나의 씬 혹은 시퀀스 내에서의 영화적 배치를 의미하기도 한다. 미장센을 통해 구성되는 공간의 문제는 다양한 접근 방식을 통해 영화마다 개별적으로 논의되는 경우가 많은 반면, 이야기의 배경으로서 기능하는 실제적 공간에 대한 논의는 여러 영화들을 묶는 하나의 경향으로 다루어지곤 한다. 특정한 장소 자체를 테마로 삼는 작품들은 영화사 초기 다수의 단편 영화들에서부터 발견할 수 있다. 처음에는 익숙한 현실

의 이미지를 그대로 스크린에서 다시 볼 수 있는 것만으로도 놀라워하던 관객들은 점차 이국적이고 낯선 풍경을 담은 작품들에도 관심을 갖게 되었다. 예를 들어, 로버트 플래허티의 <북극의 나누크> (1922)의 대중적인 성공은 볼거리로서 새로운 장소를 소개하는 장르의 인기를 증명한다. 인류학적 보고서에 가까운 이 다큐멘터리는 기본적으로 서구인의 관점에서 바라본 원시적인 낯선 풍경과 원주민의 사실적인 삶을 보여주는 데 초점을 맞춘다. 한편, 식민주의적인 관점에서 벗어나 동시대의 장소와 사람을 관찰한 작품으로는 지가 베르토프의 1929년작 <카메라를 든 사나이>를 언급할 수 있다. 달리는 차에 카메라를 싣고 여러 도시 곳곳에서 일상을 보내고 있는 평범한 사람들을 스케치의 느낌으로 담아내는 이 다큐멘터리를 가능하게 하는 가장 기본적인 조건은 수많은 사람들이 살아가고 있는 도시이다. 이후로 몇몇 감독들은 20세기 초중반에 걸쳐 빠르게 현대화되어가는 대도시의 모습을 영화의 중심 테마로 삼았는데, 이는 ‘풍경화적 영화 film paysagiste’라는 하나의 장르로 불리기도 한다.¹⁾

이러한 경향은 현대 영화로 오면서 리얼리즘적인 경향을 띄는 다양한 사조들로 이어지는데, 이탈리아의 네오 리얼리즘이나 프랑스의 누벨 바그가 대표적인 경우라고 할 수 있다. 네오 리얼리즘의 경우에는 2차 대전이 끝난 후 힘들게 살아가는 평범한 이탈리아인들의 모습을 보여주기 위해 인공적인 세트는 전혀 사용하지 않고 폐허가 된 도시의 모습을 그대로 담아내는 데 집중했다. 로셀리니의 <무방비 도시> (1945)나 비토리오 데 시카의 <자전거 도둑> (1948) 등이 그 대표적인 예이다. 이러한 흐름은 프랑스 영화계에도 영향을 끼치게 되면서, 당시 많은 감독들은 동시대 파리의 길거리를 배경으로 젊은이들의 이야기를 다룬 작품을 즐겨 연출하곤 했다.²⁾ 이러한 스타일은 트뤼포, 고다르, 리베트 등 우리가

1) YOUNG Paul et DUNCAN Paul, *Le cinéma expérimental*, Hong Kong; Köln; Paris : Taschen, 2009, p.69.

2) 단순한 배경 이상의 중요한 영화적 장치로 파리를 다루고 있는 작품은 무성 영화 시기에도 찾아볼 수 있다. 예를 들어, 디미트리 키르사노프 Dimitri Kirsanoff의 단편 <메닐몽탕 Ménilmontant> (1926)은 1920년대 중반 파리 변두리 지역의 사실적

익히 알고 있는 누벨 바그 감독들의 영화에서 어렵지 않게 볼 수 있다. 그들의 영화에서 우리는 1960년대 파리의 사실적인 풍경을 생생하게 만난다. 에릭 로메르 역시 대표적인 누벨 바그 작가이며 그의 동료들과 비슷한 경향성을 보이지만, 장소의 선택에 있어서는 자신만의 독자적인 관점을 확보하고 있다. 많은 누벨 바그 감독들이 파리를 배경으로 하는 젊은이들의 이야기에 관심을 보인 반면,³⁾ 에릭 로메르는 파리뿐 아니라 프랑스의 다양한 정취를 품은 지방의 도시와 휴양지들을 찾아다니며 매 영화마다 특정한 장소에서만 발견할 수 있는 고유한 분위기를 연출하는 데 큰 관심을 두었다. 즉, 로메르의 영화에서는 공간의 선택이 가장 중요한 내러티브적, 미학적 요소로 고려된다고 할 수 있다.

로메르에 대해 조금 더 자세히 언급하자면, 그는 누벨 바그를 주도했던 인물 중 하나로 자신만의 명확한 영화적 스타일과 분위기를 꾸준히 유지해 온 작가이다. 동시대 감독들에 비해 나이가 많은 편⁴⁾이었고 ‘카이에 뒤 시네마’에 오랜 기간 글을 기고했음에도, 다른 감독들에 비해 그 영화적 재능이 뒤늦게 주목을 받았으며 대중적으로도 큰 인기를 얻지 못한 편이었다. 작가이자 비평가로 활동하면서 다른 한편으로는 단편 영화, 교육용 TV 다큐멘터리 등의 소규모 영상 작업을 해 왔던 로메르는 1967년 <수집가>로 베를린 영화제에서 은곰상을 받으면서 본격적으로 이름을 알리기 시작했다. 로메르는 연출에 있어서 몇 가지 점에서 고집스러운 만큼의 일관성을 보여주면서 자신만의 확실한 스타일을 구축했다. 내러티브적으로는 우연의 연속, (이성 관계에서) 일시적인 유혹에 빠

인 풍경에 대한 탁월한 묘사를 바탕으로 당시 노동자 계층의 비극적인 이야기를 그려냈다. 그러나 에릭 로메르와의 비교를 위해 본 논문에서는 누벨 바그 시기의 작품들로 한정하여 논의를 전개하고자 한다.

3) 대표적인 누벨 바그 감독들의 첫 장편들이 파리를 중요한 모티브로 삼고 있다는 사실을 통해 이러한 경향을 확인할 수 있다. 트뤼포의 <400번의 구타> (1959), 고다르의 <네 멋대로 해라> (1960), 리베트의 <파리는 우리의 것> (1961) 등이 그 예인데, 이 영화들은 뒤에서 다시 언급할 것이다.

4) 로메르는 1920년생으로 고다르(1930년생), 트뤼포(1932년생) 등 함께 누벨 바그를 이끌었던 동료들에 비해서 나이가 많은 편이었지만 대중적으로는 가장 늦게 알려졌다.

지는 주인공이 항상 등장하며, 스타일적인 측면에서는 정적인 카메라 워킹, 음악의 절제 등이 눈에 띈다. 그중에서도 로메르의 영화를 가장 로메르답게 만드는 것은 장소 연출에 대한 일관된 집착이다. 그의 영화 속에서 장소는 단순한 배경이나 장식 이상의 역할을 수행하면서, 앞서 언급한 다른 내러티브적 요소들과 긴밀하게 연결된다. 특정한 장소에서 그곳만이 보여줄 수 있는 특별함을 발견하고 이야기의 필수불가결한 조건으로 만들어 내는 작업은 로메르의 연출에 있어서 반드시 동반되어야만 하는 기초 과정이다.⁵⁾ 한마디로, 로메르의 모든 영화는 이야기의 배경이 되는 바로 그 장소에 대한 이해에서부터 출발한다고 할 수 있다. “공간에 대한 집착은 로메르의 영화에 있어서 매우 근본적인 것으로서, 그의 작품 속에서 장소와 관련된 어떠한 이동이나 대화도 중요하지 않은 것은 없다. 공간의 조직은 로메르의 영화에서 가장 중요한 판타지이다. 거기에서부터, 모든 것이 이루어지고 이해 가능해진다.”⁶⁾ 여기에서의 공간이라는 단어는 앞서 설명한 것처럼, 일차적으로는 독특한 지역성을 보이는 실제적인 ‘장소’를 가리키지만, 경우에 따라 미장센에서의 영화적 공간을 의미하기도 한다. 본 논문에서는 주로 장소의 측면에 집중해서 논의를 전개해 나갈 것이다.

그의 작품들은 언제나 프랑스의 실제 지역들을 배경으로 하고 있으며, 그 장소만이 가지고 있는 고유한 분위기가 영화 전체를 끌고 가는 가장 큰 힘으로 작용한다. 이처럼 프랑스의 실제 공간들은 로메르의 필모그래피 전체를 관통하고 있지만, 본 논문에서는 특히 ‘도덕 이야기 Contes moraux’ 시리즈⁷⁾에 집중하고자 한다.⁸⁾ 다른 작품들에 비해 ‘도덕 이야

5) 로메르가 영화에서의 공간을 얼마나 중요하게 생각했는지는, 그가 1972년에 발표한 박사 논문 주제가 「무르나우의 파우스트에서의 공간의 구성 L'organisation de l'espace dans le *Faust de Murnau*」이라는 사실에서도 잘 드러난다. 더 나아가 건축에 대해서도 관심을 보였는데, 70년대에는 건축을 주제로 텔레비전용 다큐멘터리 <Villes nouvelles> (1975)을 연출하기도 했다.

6) DE BAECQUE Antoine et HERPE Noël, *Éric Rohmer*, Paris : Editions Stock, 2014, p.340.

7) 로메르는 연작 구성을 선호한 것으로 보이는데, 60년대부터 70년대에 걸쳐 발표된

기'가 더욱 흥미로운 이유는, 인물의 성적 욕망이 그가 그 순간 속한 장소의 영향을 매우 강하게 받고 있음이 노골적으로 묘사되고 있기 때문이다. 즉, 특정한 공간은 인물의 욕망을 추동하는 핵심적인 조건이 된다.

'도덕 이야기'는 <몽소 빵집의 소녀 La boulangère de Monceau> (1962)를 시작으로 <수잔느의 경력 La carrière de Suzanne> (1963), <모드 집에서 하룻밤 Ma nuit chez Maud> (1969), <수집가 La collectionneuse> (1967), <클레르의 무릎 Le genou de Claire> (1970), <하오의 연정 L'amour l'après-midi> (1972)까지 총 6편의 장, 단편으로 구성되어 있다.⁹⁾ '도덕 이야기'라는 번역이 익숙하게 통용되고 있기는 하지만, 사실 'moral'은 '도덕적'이라는 의미 뿐 아니라 '정신적'이라는 뜻으로도 이해할 수 있다.¹⁰⁾ 로메르의 인물들이 마주치는 위기들은 육체적이기보다는 정신적이며, 그리하여 그들은 매번 정신적인 긴장감의 한가운데 있다.¹¹⁾ 실제로 로메르가 보여주하고자 하는 것은 단순한 도덕의 문제가 아니라 사소한 도덕적 고민과 관련하여 인물들의 내면에서 끊임없이 변화하는 생

'도덕 이야기' 외에도 80년대에 연출한 6편의 장편으로 구성된 '희극과 격언 Comédies et proverbes' 연작과 90년대의 '사계절 이야기 Contes des quatre saisons' 연작이 있다. 또한, 연작이라는 명칭을 굳이 붙이기에는 애매하지만, 시대극에도 관심을 보이며 <O 후작부인 La marquise d'O> (1976)과 <갈루아인 페르스발 Perceval le Gallois> (1978), 2000년대에는 <영국여인과 공작 L'Anglaise et le Duc> (2001)과 <로맨스 Les amours d'Astrée et de Céladon> (2007) 등의 작품들을 연출했다. 연작 작품들에서는 현실적인 공간에 대한 탐구를 보여주었다면, 시대극에서는 회화적이고 연극적인 공간을 구축하는 데 노력을 기울였다. 로메르의 시대극을 비롯해 현대 감독들의 영화에서 나타나는 회화적 이미지에 대해서는 BONITZER Pascal, *Peinture et cinéma : Décadrages*, Paris: Editions de l'Etoile, 1995. 참조할 것.

8) 현재까지 국내에 발표된 에릭 로메르에 대한 학술 연구들이 <녹색 광선> (1986)과 <모드 집에서 하룻밤>에 집중되어 있다는 점, 그리고 공간의 문제를 핵심 주제로 다루지 않았다는 점도 본 연구 주제 선정에 영향을 주었다.

9) 사정에 의해서 <모드 집에서 하룻밤>은 <수집가>보다 늦게 개봉했지만, 로메르는 이 작품을 '도덕 이야기' 중 세 번째 작품으로 지정했다. 이 순서는 소설로 출간된 『도덕 이야기』에서도 확인할 수 있다.

10) '도덕'의 문제를 가볍게 환기시키는 장치들도 곳곳에 배치되어 있긴 하다. 예를 들어, <수집가>의 아드리앙이 읽는 책은 루소의 전집이며, <클레르의 무릎>에서 제롬은 사랑에 대한 자신의 도덕관에 대해 친구 오로라와 많은 대화를 나눈다.

11) MURAT Pierre, « L'éternel jeune homme », *Télérama*, n°3132, le 20 janvier 2010, p.22.

각들이기 때문이다. 로메르는 여러 인터뷰에서 실제로 ‘도덕 이야기’라는 표현에 대한 자신의 생각을 분명하게 밝혔다.

“내가 내 영화들을 ‘도덕 이야기’라고 말할 때, 그것은 엄밀한 의미로 이해되어서는 안 된다. 나의 이야기들에는, 도덕에 대한 것은 없고 오히려 반대이다. ‘도덕 이야기’라는 표현은 윤리적인 것이 아니라 문학적인 의미로 이해되어야 한다. 문학의 관점에서, 모랄리스트 moraliste는 예전에 관습과 성격을 연구했던 사람이다.”¹²⁾

본 논문에서는 인물들의 이러한 ‘모랄적인’ 사유와 행위들이 공간의 특징에 따라 어떤 방식으로 표현되고 전개되어 가는지 살펴볼 것이다. 첫째로는 각각의 이야기가 파리와 지방이라는 상이한 지역적 특징에 따라 구분되어 있음에 주목하고, 둘째로는 하나의 배경 속에서도 또 다시 실내와 야외, 즉 안과 밖이라는 대립적인 공간성에 따라 인물의 행동이 다른 양상을 보이고 있음을 확인할 것이다. 더하여, ‘빈’ 공간에도 의미를 부여하는 연출 스타일을 통해, 공간이 가지고 있는 기존의 성격을 중요하게 생각하는 로메르의 철학이 다시 한 번 드러나고 있다는 점까지 이야기하려 한다.

2. 욕망의 촉매제로서의 장소

로메르는 특정한 장소를 선택하고 영화화하는 데 있어서 일관되고 명확한 기준을 따른다. 로메르의 전기를 집필한 앙투안 드 베크는 로메르의 작품들을 분석할 때 드러나는 공간의 조직에 있어서 4가지의 모델이 있다고 분석한다. 대도시(파리), 교외지역(신도시), (지방의) 소도시, 그

12) ELBHAR Robert, « Éric Rohmer parle de ses Contes moraux », *Séquences*, n°71, 1973, p. 13.

리고 시골이다.¹³⁾ 이를 좀 더 크게 구분하자면 크게 도시(파리와 외곽의 신도시)와 시골(지방의 소도시, 휴양지)이 될 것이다. 초기작인 ‘도덕 이야기’부터 이 도식에 따른 분석이 가능하다. 여섯 작품의 배경은 명확하게 각각 파리와 지방으로 구분되는 양상을 보인다. <몽소 빵집의 소녀>, <수잔느의 경력>, 그리고 <하오의 연정>은 파리의 한 구역에서 펼쳐지는 일상 속의 에피소드를, <수집가>, <모드 집에서의 하룻밤>, <클레르의 무릎>은 바캉스 기간에 지방에서 겪게 되는 우연한 만남을 그리고 있다. ‘도덕 이야기’의 내러티브는 항상 동일한 패턴으로 전개되는데, (남성) 주인공들은 이미 사귀고 있거나 사랑하는 여자가 있지만, 잠시 다른 여성에게 한눈을 팔게 된다. 그러나 이 관계는 아주 짧은 모험 혹은 시험 정도에 그치고 주인공은 곧 아무 일도 없었던 듯이 원래의 파트너에게로 돌아온다. 이 레퍼토리는 장소의 성격에 의해 영향을 받으면서 조금씩 다른 방식으로 전개된다. 파리와 (일반적으로 휴양지로 선호되는) 지방 도시들로 나누어, 각 영화에서 고유한 장소들이 어떤 이미지로 재현되고 있는지, 인물의 생각에 어떤 방식으로 영향을 끼치고 있는지를 자세히 살펴보도록 하겠다.

2.1. 파리 : 일상 속의 판타지

로메르의 영화에서 파리가 어떤 성격의 공간으로 묘사되고 있는지 이야기하기에 앞서, ‘파리’라는 공간이 영화에서 일반적으로 소비되는 방식에 대해 잠시 살펴볼 필요가 있을 것 같다. 영화사 내내 대도시는 시네아스트들의 영감을 자극하는 흥미로운 모티브로 기능해 왔는데, 그중에서도 특히 파리는 국적을 불문하고 많은 감독들을 매혹하는 장소이다. 앞서 언급한 것처럼, 파리는 여러 프랑스 감독들에게 있어 이야기의 핵심적인 요소로 다뤄져 왔다. 누벨 바그 감독들의 영화 속에서 파리는 단

13) DE BAECQUE Antoine et HERPE Noël, *op. cit.*, p.340.

순히 대도시의 이미지가 아닌, 젊음이나 자유를 표출하는 공간으로 그려진다. 뉴욕이 마천루로 덮힌 현대화된 도시, 혹은 익명의 군중 속에서 고독을 느끼는 외로운 도시(마틴 스코세지의 <택시 드라이버>에서처럼)라는 전형적인 이미지를 구축한 반면, 파리는 수도임에도 불구하고 도시화를 상징하는 이미지와는 거리를 보인다. 트뤼포의 경우, 사적으로도 파리에 대한 애정을 공공연하게 드러낸 것으로 유명한데¹⁴⁾ 이러한 애착은 그의 작품을 통해서도 노골적으로 드러난다. 예를 들어, 그의 영화에는 거의 항상 에펠탑이 등장하는데 가장 유명한 대표작인 <400번의 구타> 역시 에펠탑을 담은 롱 트래블링 시퀀스로 시작된다. 주인공 앙투안이 친구와 함께 돌아다니는 장면에서는 클리쉬 광장 근처의 사실적인 풍경이 롱 샷으로 자주 잡힌다. 고다르의 영화에서 역시 우리는 파리의 곳곳을 탐험한다. <네 멋대로 해라>에서 벨몽도와 진 세버그가 샹젤리제 거리를 함께 산책하는 장면은 이 영화의 대표적인 스틸 사진으로 인용될 정도로 유명하다. <파리는 우리의 것>의 리베트나 장-피에르 멜빌 역시 파리를 영화의 극적인 사건의 배경으로 그려냄으로써 이 도시를 향한 애정을 감추지 않는다. 또한, 장 루슈는 인터뷰라는 독특한 방식을 차용해 파리의 도시적인 풍경과 파리지앵들의 생각과 삶의 방식 등을 기록한 일종의 인류학적 보고서인 <어느 여름의 연대기> (1961)를 연출하기도 했다. 이처럼 파리는 누벨 바그 영화에서 빼놓을 수 없는 중요한 배경임과 동시에 감독들에게 영화적 영감을 불어넣는 살아있는 뮤즈와도 같았다.

그런데, 누벨 바그 감독들 중에서도 로메르는 파리의 전형적인 이미지를 최대한 자제하고, 지극히 평범한 구역들을 배경으로 특별한 것 없는 일상의 모습을 테마로 하는 소박한 관점을 취한다. 낭만적인 아우라를 간직한 상징적 이미지가 아니라, 훨씬 더 미시적이며 일상적인 공간으로 재현하는 것이다. 그리하여 로메르의 영화 속 파리는 이상화된 파리의 모습이 아니라 평범한, 특별할 것 하나 없는 일상의 공간으로 묘사된

14) 특히, 파리의 상징이라 할 수 있는 에펠탑을 너무도 사랑해서 서재의 창문 밖으로 에펠탑이 보이는 집을 구하고 행복해했다는 것은 익히 알려진 에피소드이다.

다.¹⁵⁾ 파리는 '도덕 이야기' 중 첫 두 편과 마지막 작품의 배경이 된다. 특히, 첫 두 영화는 짧은 러닝 타임이나 내러티브의 단순성 등을 고려할 때, '도덕 이야기'의 서막을 알리는 소품의 역할을 하면서, 제한된 특정 공간을 하나의 이야기 안에서 어떻게 효과적으로 활용할 것인가에 대한 일종의 테스트로 보인다. 두 작품의 주인공들 모두 아직 어른으로 보기에는 애매한 나이의 소년인 데다가 금전적인 여유가 없는 학생이라는 설정은 이들이 일상의 작은 구역 내에서만 맴돌 수밖에 없는 적절한 이유가 된다. 이러한 공간적 제약은 다음 장에서 살펴볼 <수집가>부터 확연히 변하는데 이는 주인공들의 연령과 사회적 지위의 변화와도 자연스럽게 맞물리는 것이다.

우선, <몽소 빵집의 소녀>는 이 시리즈의 첫 번째 작품으로서 이후의 영화들에서 반복되는 이야기 패턴의 기본 골격을 처음으로 제시하는 20분 남짓의 단편 영화이다. 이 작품은 몽소 공원 주변, 파리 8구와 17구를 배경으로 펼쳐지는 작은 에피소드로, 아주 한정된 좁은 지역만을 보여준다. 로메르는 평범한 도로와 지하철역 등 실제 지표들을 구체적으로 제시함으로써 영화에 리얼리즘적인 분위기를 더한다. 영화가 시작되면 카메라는 빌리에 교차로 carrefour Villiers, 바티뇰 대로 boulevard des Batignolles, 레비스 가 rue de Lévis 등 실제로 존재하는 거리의 지명과 지하철역, 카페의 간판 등을 훑으면서 내레이션과 함께 하나씩 소개한다. 그리고 영화의 이야기는 소개된 지역을 중심으로 몇 블록 내에서만 펼쳐진다. 앞서 언급한 것처럼 이 작품에는 소위 낭만적이라고 표현할 만한 파리의 풍경은 없고, 도로, 카페, 빵집 등 일상을 지탱하는 소소한 장소들만이

15) 지금도 여전히, 프랑스와 외국 감독들에 의해 파리를 모티브로 삼은 영화들은 꾸준히 만들어지고 있으며 대중적으로 좋은 반응을 얻고 있다. 외부인의 동경의 시선에 비친 파리의 모습은 대표적으로 우디 앨런의 <미드나잇 인 파리> (2011)에 드러난다. 그 반대 지점에 위치하는 작품이 홍상수의 <밤과 낮> (2007)이라고 할 수 있는데, 이 영화에서는 애플타이나 개선문으로 대표되는 파리의 전형적인 이미지가 하나도 등장하지 않는다. 오르세 미술관과 퐁 데 자르 정도만이 내러티브적인 필요에 의해 등장하며 파리 어디에나 있는 평범한 카페, 성당, 좁은 골목길 같은 평범한 동네의 모습들이 영화를 가득 채우고 있다.

등장한다. 항상 다니던 길에서 마음에 드는 금발머리의 여성 실비를 마주치던 주인공은 어느 날 갑자기 그녀가 보이지 않자 직접 그녀를 찾아 나선다. 실비를 찾는 과정 속에서 인물의 활동 범위는 조금 확장되는데, 이는 새로운 이성과의 만남의 기회가 된다. 실비를 마주치기 위해 평소에는 가지 않던 깊은 시장 골목까지 돌아다니다가 점심을 때울 만한 빵집을 우연히 발견한 주인공은, 그곳의 어린 여종업원과 친밀한 관계를 맺는다. 주인공의 욕망의 대상은 이렇게 다른 여성으로 쉽게 대체되고 만족되는 것처럼 보이지만, 그럼에도 그는 실비를 찾는 것을 포기하지는 않는다. 소녀와 만나기로 한 날, 그는 우연히 실비를 다시 마주치게 되고 큰 고민 없이 소녀와의 약속을 저버린 채 실비와의 데이트를 선택한다. 이 짧은 이야기에서 주인공의 일상은 욕망의 대상을 찾기 위한 지속적인 탐색의 과정으로 묘사된다.

<수잔느의 경력> 역시 비슷한 분위기로 전개된다. 이 작품은 파리의 5구 생 미셸 대로 boulevard Saint-Michel를 배경으로 10대 후반에서 20대 초반 젊은이들의 연애담을 보여준다. 포흐 후와알 역 gare de Port-Royal, 옵세르바투아 호텔 Hotel de l'Observatoire 등 실제로 존재하는 건물들이 등장하는데 이 장소들은 일반적으로 파리를 상징하는 이미지로부터 다소 거리가 있으며, 라탱 지구를 중심으로 하는 학생들의 평범한 일상을 사실적으로 보여주기에 적합한 환경이다. 이 영화의 주인공 베르트랑 역시 자그마한 그의 방과 생 미셸 대로의 카페만을 오가는 가난한 학생이지만, 수잔느와 어울리면서 조금씩 자신의 활동 범위를 넓혀간다. 베르트랑은 친구 기욤과 그의 애인인 수잔느의 관계를 지켜보는 관찰자의 입장이면서 동시에 수잔느와의 관계에서 권력을 잡고 있는 기욤을 통해 대리 만족을 얻는 것처럼 보이기도 한다. 베르트랑은 여성에게 관심이 없는 것처럼 행동하지만, 다른 한편으로는, 소극적인 자신과 달리 여성 권력을 자랑하는 기욤을 동경하며 그에게 자신의 판타지를 투영하는 것이다.

이 두 단편 영화의 공통 테마는 파리, 일상, 그리고 우연이다. 우연에

의해 촉발된 욕망의 변화 양상을 관찰하는 이 이야기들에서 파리는 지속적으로 판타지를 자극하는 공간의 역할을 한다. 파리의 작은 구역에서 벌어지는 연애담을 보여주는 이 영화들에서는 인물들이 끊임없이 이동한다는 사실에 주목할 필요가 있다. <몽소 빵집의 소녀>에서 주인공은 좋아하는 여성을 우연히 마주치기를 바라면서 매일 점심시간마다 습관적으로 동네의 길을 헤매고 다니고, <수잔느의 경력>의 인물들은 카페나 클럽 등에서 많은 시간을 보낸다. 인물들이 걸어 다니는 장면은 작품 속에서 실제로 많은 부분을 차지하는데, 이 '산책'의 행위는 욕망의 대상을 찾기 위한 일종의 탐험과 같다. 주인공들은 한 장소에 오랜 시간 머무르기보다는 이곳저곳을 돌아다니는 경우가 많은데, 그 과정에서 우연히 마주치는 수많은 여성들 중에 대상을 '선택'한다. 그러다 그녀가 안 보이면 그녀의 부재를 대체할 다른 대상을 새롭게 선택한다. 이런 식으로, 인물의 욕망은 대체 가능한 대상들을 거치며 일상 속에서 지속적으로 유지된다.

파리에서의 산책을 기본 조건으로 하는 두 단편영화의 포맷은 '도덕 이야기'의 마지막 작품인 <하오의 연정>에서 보다 디테일하고 세련된 스타일로 진화하는데, 동시에 파리의 이미지는 이전과는 다른 양상으로 재현된다. 앞의 두 단편영화에서 묘사되었던 일상과 소박한 판타지가 공존하는 이중적 공간의 이미지에서 벗어나, 파리는 노골적으로 욕망의 공간으로 그려진다. 주인공 프레데릭과 비밀스러운 관계를 유지하고 있는 클로에의 집 벽에는 파리 지도가 붙어 있는데, 이는 파리라는 공간이 주인공의 은밀한 욕망과 관련해서 핵심적인 역할을 맡고 있음을 알려주는 중요한 복선이다. 프레데릭에게 있어 클로에는 곧 파리이며, 파리는 가정으로부터 벗어나 새로운 욕망이 발현되는 자신만의 은밀한 장소인 것이다.



〈하오의 연정〉 : 클로에의 집 벽에 붙어 있는 파리 지도(좌),
프레데릭이 지하철에서 읽는 부갱빌의 책(우)

아직 연애에 서툰 어린 학생들의 이야기를 파리의 제한된 좁은 구역을 배경으로 보여준 앞의 두 작품들과는 달리, 이번에는 안정적인 결혼 생활에 정착한 유부남이 등장하면서 주인공의 영역은 파리 밖으로도 확장된다. 프레데릭의 집은 파리에서 얼마 떨어지지 않은 외곽 지역에 위치한 것으로 묘사되는데, 정확한 지명은 등장하지 않지만, ‘도덕 이야기’의 소설 버전에서는 생-라자르 역에서 30분 거리의 서쪽 외곽 지역으로 묘사되어 있다.¹⁶⁾ <하오의 연정>에서, 파리와 파리 외곽의 신도시는 완전히 대비되는 성격을 부여받는다.¹⁷⁾ 집이 위치한 조용한 외곽 지역은 프레데릭에게 답답하고 권태로운 결혼 생활을 의미하는 반면, 그곳을 벗어나 파리로 오는 순간부터 그는 해방감을 느낀다. 이는 프레데릭이 출근 기차 안에서 읽는 부갱빌의 『세계 일주 여행』을 클로즈업하는 장면에서 은유적으로 드러난다. 18세기에 쓰인 이 기행문을 보여주는 것은, 주인공이 파리 외곽의 집과 파리의 사무실을 오가는 여정을, 일상의 터전에서 벗어나 모험을 찾아 떠나는 여행처럼 상상하고 있음을 암시한다.

파리에서의 프레데릭의 동선은 자신이 일상적으로 오가는 공간을 크

16) “Nous habitons dans la banlieue ouest, à une demi-heure de la gare Saint-Lazare.”; ROHMER Eric, *Six contes moraux*, Paris : Cahiers du cinéma, 1998, p.210.

17) 이 영화의 대부분은 파리를 배경으로 펼쳐지는 까닭에 상대적으로 외곽지역에 대한 묘사는 거의 나타나지 않지만, 로메르는 이후 ‘격언과 속담’ 연작에서 몇몇 영화의 배경으로 마른-라-발레, 세르자-퐁투아즈 등 외곽의 신도시들을 본격적으로 소개한다.

게 벗어나지는 않지만 그 역시 앞의 두 작품에서와 마찬가지로 산책을 즐긴다. 그는 점심을 먹고 여기저기를 돌아다니다가 옷가게에 들어간다. 셔츠를 하나 사긴 했지만, 사실 애초에 옷을 사겠다는 계획이 있었던 것은 아니다. 그에게는 그저 이곳저곳을 돌아다니는 행위가 필요했을 뿐이다. 이러한 이동의 장면은, 주인공의 모습을 보여주는 대신 그가 스쳐 지나가는 풍경, 그를 둘러싼 장소를 긴 시간에 걸쳐 패닝 혹은 트레블링으로 스케치하듯이 재현된다. 즉, 인물의 이동은 관객에게 그가 속해 있는 장소를 천천히 탐색할 수 있는 기회를 제공한다. 이 작품을 포함하여, '도덕 이야기' 시리즈 내내 눈에 띄는 로메르의 야외 촬영 방식에 대해서는 다음 장에서 자세히 언급할 것이다.

다른 한편으로, 프레데릭은 상대적으로 제한된 물리적인 이동을 대체할 수 있는 정신적인 여행을 선택한다. 사무실과 집 등 일상적인 루틴이 이루어지는 폐쇄된 실내 공간들에서는 그것이 위치한 지역적 특징이 거의 부각되지 않는다. 그러나 밖으로 나오기만 하면, 성적 판타지를 만끽할 수 있는 최적의 조건이 펼쳐진다. 익명의 군중이 바쁘게 돌아다니는 파리의 평범한 풍경은 프레데릭의 무료한 일상에 큰 즐거움을 준다. 통근 기차 안에서부터 앞에 앉은 여성을 관찰하고, 사무실에서는 비서를 힐끔대던 그는, 점심시간이 되면 사무실 근처의 카페 테라스에 혼자 앉아 관음증적인 시선으로 지나가는 여성들을 훑고 자신의 성적 판타지를 투영한다. 생-라자르 역 주변의 길을 지나다니는 다양한 파리지엔느들의 모습은 실제로 영화의 많은 부분을 차지하고 있다. 프레데릭은 지루한 결혼 생활에서 채우지 못하는 욕망을 이런 자위적인 상상을 통해 해소한다. 그는 파리와 외곽, 사무실과 집 등의 물리적인 장소의 구분을 벗어나 아예 새로운 차원의 공간, 상상의 공간을 구축하는 것이다.

모든 생각을 '말'을 통해 풀어 놓는 전형적인 로메르의 스타일에서 잠시 벗어나 <하오의 연정>에서는 주인공의 머릿속에 있는 판타지가 시각적으로 표현되기도 한다. 프레데릭은 자신에게 이성을 끌어당기는 마법의 펜던트가 있어서 관찰의 대상인 여성들이 자신의 유혹에 넘어오는 상

상을 하는데, 이 대목은 대사나 독백이 아니라 시각 이미지를 통해 표현된다.¹⁸⁾ 비밀스러운 관계를 유지하고 있는 클로에와의 대화에서도 그의 비현실적인 욕망이 드러난다. (“클로에, 나랑 결혼할래?”/ “넌 이미 결혼했잖아.”/ “실제로는 그렇지, 하지만 다른 삶 말이야.”/ “이중생활을 말하는 거야?”/ “아니, 꼭 그런 건 아니야. 넌 동시에 두 개의 삶을 사는 것을 상상해 본 적 없어?”) 이처럼 프레데릭은, 아내와 가정으로부터 분리된 파리에서 판타지를 꿈꾸며 은밀한 관계를 유지한다.¹⁹⁾

2.2. 휴양지 : 일탈의 기회

초기의 작품들에서 세밀한 묘사를 통해 파리를 판타지를 꿈꾸는 일상의 영역으로 구축한 뒤, 로메르는 이제 이 일상의 공간으로부터 벗어나 새로운 장소들을 찾아 나선다. ‘도덕 이야기’를 제외한 로메르의 필모그라피를 보더라도, 브르타뉴(<여름 이야기> (1996))부터 비아리츠(<녹색광선> (1986)), 론-알프스(<가을 이야기> (1998)) 등 프랑스 전국의 다양한 지역들을 거의 탐험하시다시피 찾아다니면서 촬영을 했음을 알 수 있다. ‘도덕 이야기’의 나머지 세 편의 영화 또한 바캉스를 보내기 위해 떠난 지방을 배경으로 한다. 그리하여 이 연작에 속하는 총 여섯 편의 작품들은 파리와 지방, 일상과 일탈 등으로 나누어지는 흥미로운 구도를 갖추게 된다. 특히, 지방을 배경으로 하는 영화들은 거의 비슷한 이야기

18) 이 시퀀스에 카메오로 등장하는 여성들은 모두 이전까지의 ‘도덕 이야기’ 연작에 속하는 다섯 편의 작품에 출연했던 인물들이라는 점에서 이 영화가 이 시리즈의 최종편에 해당됨을 확인할 수 있다.

19) 이처럼 ‘도덕 이야기’에서 파리 곳곳을 주의 깊게 탐색하며 일상 속의 판타지를 재현했던 로메르는 한참 후에 <파리의 랑데부> (1995)를 연출하면서 파리에 대한 애정을 다시 한 번 드러냈다. 파리를 배경으로 펼쳐지는 3개의 짧은 이야기들로 구성된 이 작품은 ‘도덕 이야기’를 포함한 이전의 작품들과는 다르게 일상의 영역부터 관광지의 풍경까지 골고루 담아내면서 파리에 대한 오마주의 성격을 보여준다. 이 영화는 프랑스에서는 8만 관객밖에 불러들이지 못했지만 오히려 외국에서는 놀랄 만한 성과를 거뒀는데, 이는 전형적인 누벨 바그 스타일의 파리적인 낭만주의의 상징처럼 비춰졌기 때문이다 ; DE BAECQUE Antoine et HERPE Noël, *op. cit.*, p.366.

패턴을 보여주지만, 한편으로는 매번 새로운 장소를 발견하는 즐거움을 준다.

이 작품들에서 주인공은 일상의 공간을 벗어남으로써 예기치 못했던 사건이나 감정의 동요를 겪게 된다. 일상의 모습이나 낯선 곳으로의 이동 과정은 과감하게 생략되고, 새로운 장소에 이미 도착한 상황에서부터 이야기가 전개된다. 낯선 장소들은 일상과는 전혀 다른 경험을 할 수 있는 자유로운 공간으로서, 주인공들이 노골적으로 유혹에 빠지는 일탈의 장으로 기능한다. 익숙한 장소에서 느낄 수 있는 안정감이 완전히 사라진 곳, 이전에 경험하지 못해 본 낯선 장소에는 예측 불가능성이 항상 잠재되어 있다. 바캉스를 위해 잠시 머무르는 휴양지에서 주인공들은 낯선 이성과의 우연적인 만남과 함께 예상치 못한 욕망에 갈등한다. 우연히 누군가를 만나고, 매혹당하고, 고민하고... 겉으로 보기에는 아무 일도 일어나지 않은 것 같지만 사실 인물의 내면에서는 많은 이야기들이 펼쳐진다. 이 상황을 가능케 한 것은 바로 일상에서 벗어난 새로운 공간 그 자체이다. 이 낯선 장소에서 한정된 시간 동안 벌어지는 마음의 갈등이 영화의 가장 중요한 주제가 된다.

구체적으로 각각의 작품을 살펴보자. <수집가>의 아드리앙은 여자친구를 런던으로 보내고 친구의 별장이 있는 생-트로페로 혼자 내려온다. 그곳에서 그는 친구의 또 다른 지인인 아이데를 우연히 만나게 되는데, 이 매력적인 젊은 여성은 아드리앙의 호기심과 짜증을 동시에 자극하며 그의 마음을 혼란스럽게 만든다. <클레르의 무릎>의 안시 역시 제롬이 결혼 전 혼자 바캉스를 보내기 위해 떠난 낯선 휴양지이다. 이곳에서 제롬은 두 명의 소녀를 알게 되는데, 그중에서도 금발의 클레르는 그의 판타지를 자극하는 존재가 된다. 인물들은 낯선 장소의 분위기에 취해 쉽게 혼란스러움에 빠지는 것처럼 보인다. 즉, 공간의 낯설음과 예외성이 평소에는 억눌려 있던 욕망의 발현을 추동하는 것이다. 공간 뿐 아니라 바캉스 기간이라는 특별한 시간적 조건 역시 인물로 하여금 지루한 일상에서 겪지 못했던 새로운 만남을 경험하기에 어울리는 분위기를 만든다.

<모드 집에서의 하룻밤>의 경우, 주인공 장-루이는 외국에서 살다가 클레르몽-페랑으로 이사를 온 지 세 달 밖에 지나지 않은 상황으로 설정된다. 즉, 그에게 클레르몽-페랑은 바캉스를 위한 휴양지는 아니지만, 아직 편안한 일상이 되지 못한 미지의 장소인 것이다. 더하여, 로페르는 시간적인 배경을 크리스마스 시즌으로 설정함으로써 일상에서 벗어난 특별한 분위기를 조성한다. 장-루이는 성당에 갔다가 금발의 여인 프랑수아즈를 보고 사랑에 빠지는데, 성당은 이 낯선 도시에서 그나마 안정감을 주는 익숙한 공간이다. 미사가 끝난 후 그는 그녀의 뒤를 쫓아 보지만 결국 놓치고 만다. 그럼에도, 그녀는 그의 마음속에 결혼하고 싶은 꿈의 여인으로 남아 있다. 며칠 후, 그는 옛 친구 비달을 우연히 카페에서 만나게 되고 비달의 초대로 모드의 집에서의 저녁식사에 참석한다. 예상치 못한 폭설로 인해 장-루이는 모드의 집에 발이 묶이게 되는데, 이는 자신의 의지나 계획과는 전혀 무관한 통제 불능의 순간이다. 결국, 이 하룻밤 동안 낯선 여인의 집에서 장-루이는 자신의 욕망과 도덕을 시험하게 된다.

일상적인 영역에서 벗어난 낯선 공간에 던져진 주인공들에게는 욕망의 대상이 강제적으로 주어진다. 즉, 일상에서의 많은 선택지 중에 하나를 ‘선택할 수 있는’ 파리와는 달리, 제한된 공간에 한정된 시간 동안 머물러야 한다는 특수한 조건은 대상에 의해 ‘선택당하는’ 상황을 만들어낸다. 예를 들어, <수집가>의 주인공은 조용한 시골에 와서 평온한 시간을 보내겠다고 결심하지만, 한 집에 머물고 있는 자유분방한 젊은 여성 아이데에 의해 그의 조용한 휴가는 방해받는다. 그 공간에 머무르는 동안 그는 어쩔 수 없이 이 여성의 존재에 신경을 쓸 수밖에 없으며 결국에는 자신의 욕망을 시험하기에 이른다. <클레르의 무릎>의 제롬 역시 아는 사람이 없는 곳에서 우연히 친구를 만나고 그녀가 함께 사는 지인들을 소개받게 되면서 소녀들과 감정적으로 얽히게 된다.

이렇게 의도하지 않았던 이성의 출현에 방황하던 주인공들은 결국에는 일상으로의 회귀를 선택한다. 이야기의 결말은 언제나, 원래의 삶으

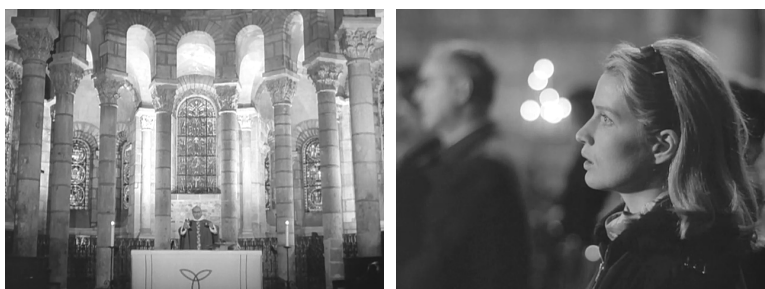
로 돌아가는 것이다. <수집가>의 아드리앙은 애인이 있는 런던에 가기 위해 비행기표를 예약하고, <클레르의 무릎>의 제롬은 예정되어 있던 결혼을 위해 약혼자의 곁으로 돌아간다. <모드 집에서의 하룻밤>의 경우에는 에필로그의 느낌이 강한데, 몇 년이 지난 후 바닷가에서 장-루이는 모드와 우연히 다시 마주친다. 하지만 이제 그의 옆에는 아내 프랑수아즈와 아이가 있으며 그들의 손을 잡고 바다로 뛰어가는 행복한 가정의 전형적인 이미지가 마지막 장면을 장식한다. 이처럼 모든 이야기는, 직접적인 방식이든 상징적인 방식이든, 주인공들이 잠시 동안의 일탈을 끝내고 안정적인 일상의 영역으로 복귀하는 것으로 종결된다.

3. 안 - 밖의 구분 : 내적 갈등 - 욕망 표출

로메르의 영화에서의 공간은 파리와 지방이라는 지리적 특징에 따라 구분되면서 그 안에서 또 다시 안과 밖, 실내와 야외의 구분에 따라 다른 성격의 에피소드가 펼쳐진다. 매 영화의 많은 부분들은 야외 공간에서 촬영되었는데, 이러한 개방적이고 경계가 없는 공간은 주인공이 자신의 의지를 통해 적극적으로 욕망을 드러내는 장이 된다. 반면, 은밀하고 폐쇄적인 특징을 보이는 실내 공간은 그 속성에서도 드러나는 것처럼 욕망을 시험당하거나 혹은 욕망과 관련된 도덕적 고민에 대한 고백(또는 합리화)을 하는 장소로 기능한다. 이러한 양상은 특히 <모드 집에서의 하룻밤>과 <클레르의 무릎>에서 명확하게 드러난다. <모드 집에서의 하룻밤>은 제목에서도 볼 수 있듯이 모드라는 여성의 집에서 벌어지는 에피소드가 이야기 전개에 있어 핵심적인 위치를 차지한다. 친구 비달의 소개로 모드를 처음 만나 그녀의 집에서 세 인물이 함께 저녁식사를 하는 장면에서 장-루이는, 카톨릭에 근거한, 여성과 결혼에 대한 자신의 인생관을 구체적으로 설명한다. 이어서, 만난 지 몇 시간 되지 않은 이 낯선

여성의 집에 폭설 때문에 발이 묶인 장-루이는 모드의 유혹 앞에서 곤혹스러워한다. 아무 일 없이 밤이 지나가고 다음날 아침 모드는 마지막으로 장-루이를 노골적으로 유혹하는데 그는 이 시험을 가까스로 이겨내고 자신의 신념을 지켜낸다. 이렇게, 모드의 집에서 보낸 하룻밤은 주인공에게 있어 욕망과 관련된 자신의 도덕관을 설파하고 시험당하고 극복하는 기회를 제공함으로써, 스스로에 대한 신뢰와 자신감을 고양시킨다. 욕망의 시험을 이겨낸 뒤 주인공은 자신의 믿음에 부합하는 여성 프랑수아즈를 사귀게 되고 결국 결혼에까지 이른다. 즉, 이 영화에서 가장 중요한 실내 공간인 모드의 집은 주인공이 종교적이고 도덕적인 신념으로 스스로 욕망을 제어할 수 있음을 증명해 내는 시험장이 된다.

이 영화에서 눈에 띄는 또 다른 실내 공간은 성당이다. 이 장소는 독실한 카톨릭 신자인 장-루이가 자신의 신념을 확인받고 공고히 할 수 있도록 하면서 다른 한편으로는, 자신의 신념에 부합하는 이상형을 만나게 되는 운명의 장소이다. 성당이라는 공간의 중요성은 영화 초반부에 처음 소개되는 순간의 미장센에서 명확하게 드러난다. 이 장면에서 가운데에 위치한 신부는 그 실루엣만 분간될 정도로 작은 반면, 그의 뒤에 위치한 성당의 기둥과 스테인드글라스는 화면을 꽉 채우면서 그 신성함과 엄숙함을 뽐낸다. 성당이라는 공간이 기존에 가지고 있는 상징성은 이렇게 다시 한 번 강조되면서 카톨릭 신자임을 몇 번에 걸쳐 언급하는 주인공의 도덕의 방향을 제시한다. 이 시퀀스에서 재미있는 순간은 장-루이가 미사 도중 프랑수아즈를 처음으로 보게 되는 장면이다. 로메르는 배경을 아웃 포커스로 처리하고 그녀의 모습만을 뚜렷하게 부각시킴으로써 성스러운 성당의 분위기와 더불어 이 여성의 이미지를 순결하고 신비적으로 분위기로 만든다. 그전까지 전지적 시점이던 카메라는 이 장면에서 장-루이의 시점이 됨으로써 그가 이 여성에게 반했다는 사실을 유머러스한 뉘앙스로 알려주는 것이다.



〈모드 집에서의 하룻밤〉 : 성당의 이미지(좌), 미사 도중 프랑수아즈의 모습(우)

이 두 실내 공간에서 점잖고 절제된 모습을 유지하기 위해 노력하던 장-루이는 야외에 나오면 다른 모습을 보인다. 알지도 못하는 프랑수아즈에게 용감하게 말을 걸고, 모드에게는 도덕이나 진심과 상관없이 장난처럼 대답하게 지분대기도 한다. 특히, 바로 전날 침대에서 모드의 유혹을 뿌리쳐 놓고는 산에 올라서는 갑자기 모드에게 진담인지 농담인지 모를 추파를 던지는 장면의 아이러니함은 상반된 공간성이라는 맥락에서 이해 가능하다.

<클레르의 무릎>의 경우에는 훨씬 더 많은 장면들이 야외에서 촬영되었고, 실내를 배경으로 하는 경우는 제롬의 별장에서의 시퀀스뿐이다. 제롬의 별장은 딱 두 번 등장하는데, 첫 번째 경우에는 자신의 결혼관을 친구에게 설명하는 기회로 이용된다. 영화의 후반부에 등장하는 두 번째 시퀀스에서는 제롬이 클레르의 무릎에 대한 페티시적 욕망이 해소된 후 그 과정을 친구에게 털어놓는 상황을 보여준다. 6분에 걸친 압축적인 대화를 통해서 제롬은 자신의 욕망을 합리화하고 스스로에 대한 믿음을 회복한다. 이 대화 속에서 제롬은 자신의 욕망이 사실은 별것 아니었던 것처럼 여유롭게 이야기하지만, 이전까지의 야외 장면에서 클레르의 무릎에 대한 제롬의 집착은 헛웃음을 유발할 만큼 진지하고 집요하게 묘사된다. 이처럼 ‘도덕 이야기’에서는 공간의 폐쇄성과 개방성의 구분에 따라 주인공의 욕망이 발현되는 양상이 조절된다.

<하오의 연정>의 주인공의 행동 패턴 역시 이러한 구분에 부합한다. 앞에서 이미 언급했듯이, 프레데릭은 회사 주변의 거리를 자유롭게 산책하거나 카페에 앉아 지나다니는 여자들을 보면서 자신만의 판타지를 꿈꾼다. 집과 회사를 벗어난 열린 공간은 그에게 일종의 자유를 선사하는 것이다. 반면, 아내와 아이와 함께 사는 그의 집은 파리 외곽에 위치하고 있다고만 언급될 뿐 집 밖의 공간이 어떤 풍경인지는 거의 드러나지 않는다. 정원 같은 곳에서 아내와 아이의 사진을 찍어 주는 장면만이 아주 짧게 단편적으로 삽입되었을 뿐이다. 즉, 집은 고요하고 폐쇄적인 실내의 이미지로만 제시되며, 이는 수많은 익명의 사람들이 쉴 새 없이 지나다니는 복잡하고 개방된 파리의 모습과 상반된다. 영화의 후반부, 프레데릭은 클로예를 혼자 남겨둔 채 아내가 있는 집으로 돌아간다. 거실에서 아내를 마주보며 자신의 죄책감을 완곡하게 털어놓는 이 마지막 시퀀스는 가정을 상징하는 실내 공간이 고백과 반성의 장으로 기능하는 대표적인 예이다. 이어서, 거실 창을 통해 집 밖의 풍경을 잠깐 보여주는 고요한 마지막 장면은 일시적으로나마 주인공의 욕망이 가정으로 향할 수 있음을 의미한다.

상대적으로 많은 장면들이 할애되는 야외 공간은 주인공들의 욕망을 추동하는 필수적인 조건이 되기에 그만큼 이 장소를 어떻게 카메라에 담아낼 것인가는 중요한 영화적 고민이 아닐 수 없다. 따라서 야외 공간이 보유하고 있는 자연스러움, 그리고 특정한 시간성을 통해 발견할 수 있는 아름다움을 포착하는 일은 로메르의 연출에 있어서 가장 중요한 요소이다. 특정한 장소의 매력을 극대화하기 위해 로메르는 영화의 배경이 되는 공간에 어떠한 인위적인 연출도 가하지 않고 원래의 모습을 담아내는 것을 선호한다. 그가 공간의 사실성을 중요한 영화적 요소로 생각한다는 사실은 매우 직접적인 방식으로 그의 영화에 드러나는데, 실제 지명들이 적힌 팻말들을 그대로 포착한다거나 지역의 특수성을 보여주는 상징적인 공간을 충분한 시간 동안 카메라에 담는 것이 대표적인 예이다.



실제 지명의 이미지 : 〈몽소 빵집의 소녀〉(좌), 〈수잔느의 경력〉(우)

이런 맥락에서, 로메르의 영화에서는 사람보다 공간을 우선한다는 인상을 받는 경우가 많다. 로메르는 여러 인터뷰에서 실제로 풍경을 매우 신중하고 조심스럽게 찍기 위해 노력했다고 분명하게 밝힌 바 있다. 특히, 그는 자연을 있는 그대로 보여주고 싶어한다. “내 영화에는 정말로 인공적인 오브제들이 거의 없습니다... 나는 인위적인 것을 좋아하지 않습니다. 나는 자연을 선호합니다.”²⁰⁾ 인공조명을 배제하고 자연의 빛과 사운드의 미세한 조절을 통해 영화의 사건이 전개되는 계절과 시간대를 사실적으로 표현하고자 했다²¹⁾는 점도 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 이런 측면에서 그의 영화는 부분적으로는 다큐를 보는 듯한 느낌을 주기도 하며 기본적으로 리얼리즘적이라 할 수 있을 것이다.

이러한 스타일은 당연히, 자연으로 둘러싸인 시골을 배경으로 하는 영화에서 두드러지는 경향을 보인다. 공간 포착에 대한 로메르의 미학적 고집은 ‘도덕 이야기’의 세 번째 작품인 <모드 집에서의 하룻밤>에서부터 확실히 눈에 띄기 시작하는데, 이것은 16mm로 촬영된 앞의 두 단편과는 달리, 35mm로 촬영했다는 점과도 깊은 관련이 있다. 35mm는 자연의 아름다움을 선명하고 넓은 이미지로 담아내기에 훨씬 유리하다. 또한,

20) NOGUEIRA Rui, « Eric Rohmer : Choice and Chance », *Sight and Sound*, vol.40, n°3, été 1971, p.122.

21) 김호영, 「에릭 로메르의 <녹색 광선>과 홍상수의 <생활의 발견> 비교 연구 - 비가 시적 이미지의 서사기능을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 제28집, 2009, 6쪽.

이 영화까지 로메르는 계속 흑백으로 촬영을 하다가, <수집가>부터는 35mm와 동시에 컬러로 전환하는데 이 변화 또한 매우 중요한 의미를 갖는다. 첫 두 편의 단편영화들은 자연보다는 무채색의 인공적인 건물이 많은 파리를 배경으로 하고 있기 때문에 다채로운 색감이 상대적으로 크게 중요하지 않다. <모드 집에서의 하룻밤> 경우에는 클레르몽-페랑을 둘러싼 산의 풍경이 강조되고 있기는 하지만, 시간적인 배경이 겨울이라는 사실을 상기할 필요가 있다. 즉, 충전연색의 풍경보다는 새하얀 눈이라는 겨울의 이미지를 강조해야 했다. 반면, 여름의 햇살에 빛나는 자연을 담아야 했던 <수집가>와 <클레르의 무릎>은 컬러로 촬영했다는 점에서 로메르의 의도를 확인할 수 있다. 실제로, <수집가>의 야외 장면은 지중해의 자연스러운 풍경에 많은 부분 기대고 있다. 더하여, 항구에서 북적거리는 보통 사람들, 즉 연기자가 아닌 일반인의 모습 역시 그 지방만의 독특한 분위기를 조성하는 데 일조한다. 주인공 아드리앙이 혼자 항구에 외출한 장면에서 우리는 아드리앙의 시점으로 평범한 행인들의 다양한 모습을 관찰하게 된다. 시퀀스 중간, 카메라는 인물의 시점에서 벗어나 전지적 시점의 트래블링으로 카페에 앉아 여유를 즐기는 사람들을 오래도록 훑으며 다큐적인 느낌을 내기도 한다.

로메르는 또한 자연적 공간을 강조하기 위해 영화의 첫 장면을 풍경으로 시작하거나, 주인공이 운전을 하면서 공간을 누비는 장면을 롱 테이크를 통해 긴 시간에 걸쳐 보여준다. 대표적인 예로, <모드 집에서의 하룻밤>은 인물이 아니라 넓게 펼쳐진 산의 전경으로 시작한다. 그리고 바로 이어서 그 풍경을 보고 있는 주인공의 모습을 보여주는데 이 장면에서도 인물보다는 그의 뒤로 보이는 집의 모습이 더 부각된다. 바로 다음 시퀀스에서 그는 차를 몰고 외출하는데, 여기에서도 인물이 아닌 그를 둘러싼 주변의 풍경을, 인물의 시점과 전지적 시점을 오가면서 트래블링으로 보여준다.



〈모드 집에서의 하룻밤〉의 첫 두 장면

<수집가>에서도 마찬가지로, 주인공이 혼자 차를 몰고 가는 장면에서 카메라는 인물을 비추는 대신 산길의 한적한 풍경이나 포도밭 등을 보여 준다. 롱 테이크로 촬영된 이런 이미지들은 여러 편의 풍경화를 연달아 보는 것 같은 느낌을 준다. 또한, 아드리앙이 머무는 빌라와 주변 환경 역시 인물의 존재와 상관없이 다양한 앵글로 천천히 자세하게 비춰진다. 집의 복도, 테라스, 정원, 해변 등 어디가 되었든 자연적인 풍경이 인물보다 우선시된다. 인물과 관련된 특별한 사건이나 행위를 중심으로 이야기가 전개되는 고전적 내러티브 영화의 경우, 미장센을 구성하는 데 있어서 공간은 부차적인 위치로 밀려나는 경우가 많다. 그러나 로메르의 영화에서는 인물이 아니라 공간이 주인이 된다. 카메라가 빈 공간을 먼저 비추고 있으면 인물이 프레임 안으로 들어오는 설정도 자주 등장한다. 이런 장면에서는 마치 인간이 그 공간을 방해하는 것처럼 느껴질 정도이다.

<클레르의 무릎> 또한 비슷한 경향을 보인다. 영화는 거대한 산을 배경으로 보트를 타고 호수를 건너오는 제롬의 모습으로 시작된다. 마침 다리를 건너던 옛 친구 오로라는 제롬을 알아보고 우연히 재회하게 되는 데, 두 사람이 다리의 난간에 걸친 채 대화를 나누는 장면은 고정된 카메라의 폴샷으로 촬영되었다. 인물들의 얼굴 표정 등은 세밀하게 포착되지 않고, 카메라는 에메랄드색으로 가득 찬 안시의 아름다운 풍경을 담아내

는 것에 집중한다. 이 시퀀스에서 인물들의 옷 색깔은 배경보다 훨씬 무거운 톤의 남색이고 인물의 움직임 또한 다소 절제된 상태로 유지되는데, 이는 인물보다 배경을 부각시키기 위해 계산된 미장센이다. 이후로도 영화 내내 여름 태양에 반짝반짝 빛나는 안시의 호수와 웅장한 산의 풍경이 영화 전체를 채우고 있다.



〈클레르의 무릎〉에 담긴 안시의 아름다운 자연 풍경

어떤 자연적 공간이 자신의 매력을 최대한 보여줄 수 있는 시간적인 조건 역시 로메르에게 매우 중요하다. <수집가>와 <클레르의 무릎>은 공통적으로 여름 바캉스 기간을 상징하고 있다. 화창한 태양이 내려찍는 평화로운 휴양지의 분위기를 가장 자연스럽게 아름답게 담을 수 있는 기간이기 때문이다. <모드 집에서의 하룻밤>의 경우에는 반대로 겨울, 정확히 크리스마스 시즌이라는 조건이 핵심이다. 특히, 눈은 이 영화에서 매우 중요한 요소인데, 눈이 오지 않았다면 장-루이가 모드의 집에서 밤을 보내는 데 필요한 핑계가 사라지기 때문이다. 실제로 이 영화의 촬영은 크리스마スイ브에 시작되었는데 배우의 사정 때문에 일정을 맞출 수 없게 되자, 촬영을 1년 후 같은 날로 연기했다고 한다.²²⁾ 그만큼 로메르에게는 특정한 장소와 시간이 품고 있는 힘을 포착해 내는 작업이 가장

22) 제임스 모나코, 『뉴 웨이브 1』, 권영성·민현준 역, 한나래, 1996, 243쪽.

중요하다. 로메르의 영화는 기술을 통해 아름다움을 조작하거나 창조하는 것이 아니라, 감독 자신이 발견한 현실의 아름다움을 관객과 공유하기 위한 것이다.

지금까지 살펴본 것처럼, 실내 공간과 야외 공간의 구분은 인물의 행위에 영향을 미치는 중요한 내러티브적인 역할을 수행하며, 특히 야외 촬영과 관련된 감독의 고집은 그의 영화 철학을 집약적으로 보여주는 지점이다.

4. '빈' 공간이 담고 있는 것들

로메르의 영화를 볼 때, 일단 배경에 익숙해지고 나면 또 다른 차원의 공간, 즉 미장센을 통해 만들어지는 공간이 눈에 띈다. 로메르의 영화에는 '비어 있는' 이미지가 자주 등장한다. '비어 있다'는 표현은 일반적으로 그야말로 아무 것도 없이 텅 비어 있는 상태를 가리키지만, 여기에서는 인물이나 사건 등의 내러티브적인 요소들을 포함하지 않는 공간의 의미로 넓게 해석하고자 한다. 별다른 사건이 벌어지지 않는 로메르의 영화에서는 기본적으로 카메라의 움직임이 매우 정적이며, 대화를 하는 인물의 모습을 차분하게 보여주는 데 많은 부분을 할애한다. 나머지는 사람이 존재하지 않는 텅 빈 공간들이 차지한다. 앞서 살펴본 것처럼 인물들을 둘러싸고 있는 자연적인 풍경을 보여주는 경우도 많지만, 다른 한편으로는 집안의 텅 빈 구석이나 일상적인 물건들에 시선을 두기도 한다. 인물의 행위와 이야기의 전개에서 한 걸음 떨어진 이러한 이미지들은 할리우드식의 경제적인 이미지 연결 공식에 비취본다면 무의미해 보일 수 있다. 인과적인 흐름에 따라 촘촘하게 전개되는 전통적인 내러티브 문법에 충실한 영화들에서는 비어 있는 이미지조차 서사적이며 감정적인 변화의 논리를 따름으로써 실용적인 역할을 수행한다. 조제 무르는 고전

영화에서의 빈 이미지를 기능에 따라 분위기-이미지 image-ambiance, 서스펜스-이미지 image-suspense, 정감-이미지 image-affect 등으로 구분하기도 했는데, 이것들은 모두 어떤 방식으로든 내러티브적인 전개에 종속되는 것이다.²³⁾

그러나 현대 영화에서의 빈 이미지는 서사를 위한 기능적인 역할에서 벗어나 독립적인 의미를 지니는 경향을 보인다. 예를 들면, “로셀리니와 브레송의 ‘기독교적인’ 여백, 오즈의 ‘선 zen’의 여백, 또한 벤더스의 방황이나 스트로브의 저항, 뒤라스의 부재, 스노우의 실험 등의 의미를 갖는 특히 ‘현대적인’ 여백 등이 있는데, 이러한 분류들은 역사적이면서 동시에 미학적인 관점들이다.”²⁴⁾ 로메르 역시 이러한 맥락에 위치한다고 볼 수 있는데, 그의 작품에서 비어 있는 이미지는 인과 관계나 논리적인 연결을 보여주기 위한 변증법적인 몽타주를 따르지 않는다. 단순히 채워져야 하는 미완의 상태나 결핍을 의미하는 것도 아니다. 공간이 원래 가지고 있는 자연스러움을 최대한 끌어내고자 하는 로메르의 철학을 상기한다면, 비어 있는 공간 역시 무심히 지나쳤던 삶의 일부로서 원래부터 그 자리에 꼭 존재해 왔던 현실의 조각임을 깨닫게 된다. 따라서 로메르 영화에서의 이 비어 있는 이미지는 인물의 시점과는 거의 관련이 없으며 전지적 작가의 시점을 취하는 독립적인 장면으로 삽입되는 경우가 많다.

때때로, 이 빈 이미지는 끊임없이 이어지는 인물의 대사와 내레이션으로도 표현되지 않는 미묘한 감정이나 상황의 분위기를 비유적으로 암시하기도 한다. 인물이나 사건이 존재하지 않는 공간, 남겨진 공간은 여운을 남김과 동시에 일종의 메타포로도 기능한다. <클레르의 무릎>에서 가장 중요한 장면인, 욕망의 대상이었던 클레르의 무릎을 제롬이 만지는데 성공하는 시퀀스를 보자. 제롬이 클레르의 무릎을 쓰다듬는 동안 카메라는 갑자기 인물들로부터 시선을 돌려 비바람이 치는 강의 모습을 보

23) MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris : L'harmattan, 1997, p.34.

24) *Ibid.*, p.9.

여준다. 비바람에 심하게 요동치는 강물은, 집요하게 원했던 클레르의 무릎을 만지는 데 성공한 바로 그 순간 제롬의 감정을 은유적으로 드러낸다. 이후 카메라는 다시 인물들에게로 돌아와 제롬이 클레르와 함께 자리를 뜨는 장면을 보여주는데, 여기에서 재미있는 것은 두 인물이 화면 밖으로 벗어난 뒤에도 카메라는 이들이 떠난 마지막 지점을 그대로 비춘 채 조금 더 머물러 있다는 점이다. 비가 그쳐 평온해진 그 텅 빈 풍경은 클레르의 무릎을 향한 제롬의 욕망이 해소되어 더 이상 집착 때문에 고민하지 않아도 되는 만족스러운 상태가 되었음을 보여준다.



<클레르의 무릎> : 제롬이 클레르의 무릎을 만지는 동안의 비바람이 치는 강의 모습(좌), 목적을 달성한 제롬이 클레르와 함께 자리를 떠난 후, 비가 그치고 맑게 개인 풍경(우)

<수집가>에서는 영화 후반부에 아드리앙이 아이테를 길에 둔 채 혼자 별장으로 돌아와 떠날 준비를 하는 장면에 주목할 필요가 있다. 아드리앙이 전화를 하러 집안으로 들어올 때 테라스에 덩그러니 놓인 텅 빈 의자 두 개가 시선을 끈다. 이 의자는 영화 내내 항상 인물들에 의해 채워졌기 때문에 전혀 주목받지 못했던 지극히 사소하고 일상적인 물건이다. 하지만, 다니엘이 먼저 떠났고, 이제 아드리앙 또한 아이테를 남겨두고 떠나려 하는 시점에서의 텅 빈 의자 두 개는 인물들의 순차적인 부재를 상징하면서, 세 남녀의 욕망의 얽힘으로 시끌시끌했던 별장에서의 시간

들을 덧없는 과거의 추억으로 만든다.



〈수집가〉의 마지막 시퀀스에 등장하는 텅 빈 의자(좌),
〈하오의 연정〉의 마지막 장면(우)

<하오의 연정> 역시 비슷한 방식으로 마무리를 한다. 프레데릭과 아내가 자리를 뜬 빈 거실 한 구석을 비추면서 끝나는데, 창밖으로는 나무가 보이고, 그 앞에는 전등, 책, 찻잔이 놓인 작은 테이블이 있다. 이 평온한 이미지는 잠시 동안의 방황을 겪고 가족의 품으로 돌아온 주인공이 다시 이어나갈 안정적인 삶, 조용한 파리 외곽에 4인 가정을 꾸린 전형적인 프랑스 백인 부르주아 가정의 이미지를 상징한다.

빈 이미지는 시각 뿐 아니라 청각적인 측면에서도 논의할 수 있다. 앞서 언급한 것처럼, 로메르는 자연적인 상태를 강박적일 만큼 선호하기 때문에 소리 또한 인공적인 연출을 극도로 자제한다. 극적인 효과를 위해 음악을 사용한다거나 과장된 음향 효과를 사용하는 경우는 그의 영화에서 찾아볼 수 없다. 로메르 자신도 “내 영화의 유일한 음악은 사람들의 목소리의 음악이다.”²⁵⁾라고 밝히고 있다. 이런 이유로, 시각 이미지를 넘어 청각 이미지의 영역에서도 일종의 공백이 느껴진다. 로메르의 영화에서는 인물들의 대사와 현장의 통제 불가능한 일상의 소음만이 있기에, 감정의 흐름에 따른 배경음악이 연주되는 것이 당연한 할리우드 스타일

25) NOGUEIRA Rui, *op. cit.*, p.120.

의 영화에 익숙한 관객의 입장에서는 어딘지 모르게 허전하다는 느낌을 받을 수 있다.

마지막으로, '비어 있음'은 내러티브적인 측면에서 인물의 '부재'와도 연결해서 해석할 수 있다. 로메르의 인물들이 도덕적인 시험에 들게 되는 것은 기존에 있던 욕망의 대상이 물리적으로 부재하기 때문이다. <몽소 빵집의 소녀>의 주인공이 빵집의 소녀에게 추파를 던지는 것은 매일 마주치던 금발의 실비가 보이지 않는 며칠 동안이며, <수집가>의 아드리앙과 <클레르의 무릎>의 제롬 역시 애인과 잠시 떨어져 혼자 바캉스를 보내는 동안 우연히 만나게 된 낯선 이성에게 관심을 갖게 된다. 즉, 대상의 부재는 기존의 관계에 일종의 '틈'을 만들어 내고, 원래의 대상을 대체할 만한 새로운 대상을 찾고자 하는 인물들의 일시적인 방황은 이 잠깐의 공백에서부터 유발된다.

5. 나가며

지금까지의 논의들을 통해 확인했듯이, '도덕 이야기'에서 공간은 부수적인 배경이 아니라, 주인공의 욕망이 발현되는 데 있어 핵심적인 조건으로 기능함으로써 인물과 동등한 역할을 한다. 이러한 공간 연출을 통해 엿볼 수 있는 감독의 삶에 대한 철학으로 결론을 대신하려 한다. 공간에 의미를 부여하는 것은 로메르의 다른 영화들에서도 공통적으로 발견되는 스타일로, 그는 언제나 사람보다는 사람이 속한 장소, 인위적인 장치보다는 자연적인 환경을 우선한다. 현실을 모방한 인공적인 스튜디오 대신 실제로 존재하는 장소와 건물 등을 선택하고 어떻게 최대한 원래의 모습을 자연스럽게 담아낼 것인지에 대해 끊임없이 고민하는 로메르에게 있어 카메라는 세상의 아름다움을 발견해 내기 위한 도구이며, 영화는 자신이 발견한 아름다움을 관객과 공유하는 창구와도 같다. 그리

하여 그의 영화는 특정한 공간을 이해하는 관객의 시야를 넓게 해 주고 우리가 사는 이 세상을 새로운 관점으로 경험할 수 있게 한다.

로메르 영화의 이야기는 처음 제시된 공간의 영역을 최대한 벗어나지 않고 끝까지 그 안에서 전개된다. 이처럼 익숙한 장소를 지속적으로 탐색하고 재발견하고자 하는 감독의 끈기는 정적인 분위기로 표출된다. 어떤 문제를 해결하기 위해 이곳저곳을 돌아다니며 고군분투하는 할리우드식 내러티브에 익숙한 관객들에게 로메르의 영화는 정반대의 경험을 선사한다. 앞서 확인했듯이, ‘도덕 이야기’에는 기승전결의 패턴으로 이루어지는 전형적인 의미에서의 사건은 없다. 끊임없이 말을 통해 자신의 행동을 설명 또는 변명하는²⁶⁾ 인물들의 내면은 끊임없이 요동치고 있는 반면, 실제로는 어떠한 극적인 행위도 일어나지 않는다. 이렇게, 욕망의 변화는 특별한 사건 없이 매우 정적이고 섬세한 흐름으로 묘사된다. 인물들은 파리에서 혹은 다른 곳으로 바캉스를 떠났다가 우연히 낯선 이성을 만나 잠시 흔들리지만 아무 일도 없었던 것처럼 곧 자신의 일상으로 돌아간다. 이 사소한 ‘우연’에 의해서 촉발되는 예상치 못했던 도덕적 상황은 빠르게 정리되고 일상의 일부였던 것처럼 조용히 지나간다. 전통적인 영화의 SAS(situation-action-situation)나 ASA의 공식에서 완벽하게 벗어난다는 점에서 그는 로셀리니의 계보를 잇는 현대 영화의 선구자 중 하나라 할 수 있다.²⁷⁾ 일상적인 장소들, 다소 밋밋한 내러티브, 자연의 풍경, 비어 있는 공간의 이미지 등 그의 영화는 극적인 이야기와는 한참 먼 조건들로만 이루어져 있다. 로메르의 영화는 사건의 영화가 아니라 내면을 관찰하는 영화이며, 더 나아가 삶을 관조하는 영화이다.

26) ‘도덕 이야기’의 주인공들은 대사뿐만이 아니라 내레이션을 통해서도 속마음을 드러낸다.

27) 현대 영화에 대한 논의는 DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1996., *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1994. 참고할 것.

“로메르는 고다르나 샤브롤처럼 일상사의 디테일들을 보는 세련된 눈이 있고 이러한 눈은 그의 영화들을 부각시킨다. <모드네 집에서의 하룻밤>에서의 끊임없는 흡연, <수집가>에서의 선글라스에 관한 이야기, <오후의 연정>에서의 통근, <클레어의 무릎>의 일기식 구조, 이 영화들 모두에 있어서의 수많은 간식들, 커피잔들 등이 그러하다. [...] 우리는 대부분의 시간을 이런 식으로 보내고 있고, 로메르는 일상의 삶 la vie quotidienne에 약간의 의미 있는 리듬을 부여하고자 한다. 이러한 점이 우리 삶의 진정한 구조이다.”²⁸⁾

실재하는 공간의 자연스러운 모습을 스크린으로 옮겨오는 것은 결국 그 공간에서 살아가는 사람들의 모습을 그대로 옮겨오고자 하는 의지이다. “로메르의 관점에 따르면 영화감독의 역할이란 세계의 질서정연한 아름다움을 변화시키려 하기보다는 그것을 기록(그리고 보존)하는 데 있다.”²⁹⁾ 이러한 맥락에서 ‘도덕 이야기’의 구성은 새삼 흥미롭다. 작품들의 순서에 따라 1편에서 6편까지 오는 동안 남자 주인공은 조금씩 나이를 먹어간다. 순진한 빵집 소녀를 유혹하던 소년, 바람둥이 친구를 동경하는 소년에서 시작해, 어른의 연애를 하는 청년의 모습을 거쳐 마지막 작품인 <하오의 연정>에서는 안정된 결혼 생활과 불륜 사이에서 갈등하는 중년 남성에게까지 이른다. 매 작품의 인물은 다를지라도 이야기들의 순서는 한 남성의 연대기적인 흐름과 거의 일치한다. 특별한 인물도 극적인 사건도 아닌, 누구에게라도 일어날 수 있는 소소한 방향을 겪는 평범한 인물의 모습을 시기에 따라 쭉 보여줌으로써 가장 현실적인 이야기를 영화화한다. 이러한 로메르의 일관된 스타일은 우리가 사는 이 세상과 소박한 삶에 대한 긍정에서 출발한다고 말할 수 있을 것이다.

28) 제임스 모나코, 앞의 책, 240쪽.

29) 피오나 헨디사이드, 『에릭 로메르 - 아마추어리즘의 가능성』, 이수원 역, 마음산책, 2017, 12쪽.

참고문헌

- 김호영, 『에릭 로메르의 <녹색 광선>과 홍상수의 <생활의 발견> 비교 연구 - 비가시적 이미지의 서사기능을 중심으로』, 『프랑스문화 예술연구』 제28집, 2009, 1-33쪽.
- 문화학교 서울 (엮음), 『에릭 로메르』, 문화학교 서울, 2001.
- 제임스 모나코, 『뉴 웨이브 1』, 권영성·민현준 역, 한나래, 1996.
- 피오나 헨디사이드 (엮음), 『에릭 로메르 - 아마추어리즘의 가능성』, 이수원 역, 마음산책, 2017.
- AUDIBERT Louis, « La collectionneuse », *Cinématographe*, n°44, février 1979, pp.36-37.
- AUMONT Jacques (dir.), *La rencontre : Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Les Éditions du Cerf, 2005.
- BERGALA Alain (édit.), *Roberto Rossellini : Le cinéma révélé*, Paris : Flammarion, 2008.
- BONITZER Pascal, *Peinture et cinéma : Décadrages*, Paris: Editions de l'Etoile, 1995.
- DE BAECQUE Antoine et HERPE Noël, *Éric Rohmer*, Paris : Editions Stock, 2014.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1996.
- _____, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1994.
- ELBHAR Robert, « Éric Rohmer parle de ses Contes moraux », *Séquences*, n°71, 1973, pp.11-15.

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris : L'harmattan, 1997.

MURAT Pierre, « L'éternel jeune homme », *Télérama*, n°3132, le 20 janvier 2010, pp.20-24.

NOGUEIRA Rui, « Eric Rohmer : Choice and Chance », *Sight and Sound*, vol.40, n°3, été 1971, pp.118-123.

ROHMER Eric, *Six contes moraux*, Paris : Cahiers du cinéma, 1998.

_____, *Le goût de la beauté*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004.

YOUNG Paul et DUNCAN Paul, *Le cinéma expérimental*, Hong Kong; Köln; Paris : Taschen, 2009.

〈Résumé〉

An analysis of space in Eric Rohmer's films –
focused on *Contes Moraux*

LEE Sun woo

Cette étude a pour but d'analyser le sens des espaces dans les films d'Éric Rohmer en s'axant notamment sur « Contes moraux ». Le réalisateur qui fait partie du groupe de la Nouvelle Vague est connu pour son style original dont la composition des espaces soigneusement structurée. Dans ses films, les espaces sont étroitement liés aux choix des endroits existants au sens géographique. D'une part, quant à Paris, la ville la plus souvent choisie pour les tournages d'Eric Rohmer, où l'héros mène sa vie quotidienne, apparaît comme un lieu banalisé mais non pas comme une ville somptueuse et romantique que l'on imagine en général. D'autre part, dans le cas où les scènes se déroulent dans de petites villes vacancières, l'espace devient un endroit exceptionnel et éphémère pour une délivrance de la vie de toujours, autrement dit, pour une débauche sexuelle. De plus, le désir du héros est aussi influencé par la distinction de l'intérieur et de l'extérieur. Dans l'espace extérieur, le héros montre son désir audacieusement et librement tandis qu'il s'efforce de réprimer son désir ou de se défendre dans l'espace intérieur. Les espaces choisis par le réalisateur sont filmés en tant que tels sans modification. Cette caractéristique constitue aussi la philosophie cinématographique sur laquelle Rohmer met l'accent. Lors de la prise de vue du paysage naturel, Rohmer évite le mieux possible le trucage par la préférence de mouvements simples de caméras tels que le

travelling lent ou le panorama, pour une meilleure présentation de la nature. Les images vides souvent insérées entre les scènes s'expliquent également par son intention de montrer les espaces en tant que tels. Ces images vides, absentes de personnages ni d'affaires, sont dans certains cas indépendantes de la ligne narrative et dans d'autres cas, jouent un rôle de décrire des sentiments subtils et inexplicables en dialogue et narration des personnages. La philosophie d'Eric Rohmer de transmettre les détails de banalité et la beauté naturelle de l'espace sur l'écran est au final un éloge de la vie simple.

주 제 어 : 공간(espace), 파리(Paris), 지방(province), 바캉스(vacances), 자연(nature), 여백(vide)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

모디아노의 소설 세계에 나타난 공간의 시학

지 영 래
(고려대학교)

차 례

- | | |
|------------|-----------|
| 1. 머리말 | 4. 공간의 시학 |
| 2. 서사의 요소들 | 5. 맺음말 |
| 3. 공간의 배치 | |

1. 머리말

23세의 나이였던 1968년 첫 작품 『에투알 광장』을 발표하면서부터 거의 2년마다 한 작품 꼴로 꾸준히 집필 활동을 하고 있는 파트릭 모디아노는 2017년 말에 발표한 작품을 포함하여 현재까지 약 스물일곱 편의 소설¹⁾ 작품을 출간하였다. 그의 작품들은 짧은 경우 120여 쪽(Folio 판 기준)에서 긴 것은 250여 쪽에 이르기도 하지만, 대부분 170-180쪽 안팎의 비슷한 분량의 두께로 출간되어, 분명 새로 출간된 최근 작품을

1) 모디아노 작품의 장르를 구분하는 문제는 또 다른 논의의 주제이다. 자서전적인 글이나 실존인물에 대한 이야기를 재구성한 글에는 “roman”이라는 표기가 없거나 “récit”로 표기하고 있으나, 자전적 요소와 허구적 요소를 의도적으로 뒤섞고 있는 모디아노의 글에서는 장르 구분은 별 의미가 없어 보인다. 현재 프랑스어판 위키페디아(https://fr.wikipedia.org/wiki/Patrick_Modiano)에서는 모디아노의 작품으로 “Romans et récits”라는 항목 속에 28편의 작품을 언급하고 있는데, 1981년에 Hachette 출판사에서 간행된 *Memory Lane* (avec des dessins de Pierre Le-Tan)이라는 작품이 하나 더 포함되어 있다.

처음 펴고 읽어도 마치 오래 전에 읽기 시작한 숨이 긴 작품의 뒷부분을 이어서 읽는 듯한 느낌을 받는다. 마치 각 부품을 모듈화해서 사용자가 원하는 모양과 기능을 갖춘 자신만의 제품을 만들 수 있는 조립식 스마트폰처럼, 모디아노의 작품들은 그 작품의 길이가 짧은 길든, 그것이 하나의 에피소드든 여러 개의 에피소드들을 엮은 것이든, 완성된 각 에피소드들이 서로 연결되고 각 작품들이 서로 소통하면서 거대한, 아직도 생성 중인 또 하나의 작품을 이룬다.

모디아노의 작품들은 읽고 나면 언제나 아련하고 쓸쓸한 비슷한 여운을 남긴다. 슬로시티를 산책하고 있는 듯한, 마치 모두가 휴가 떠난 텅 빈 파리 거리를 홀로 배회하고 있는 듯한 인상, 누군가에게 쫓기는 듯이 어딘가 항상 불안하고 초조한 분위기, 상대하기 버거운 주변의 위협으로부터 나만의 세계를 지켜내기 위한 위협스런 도발과 갑작스런 이별의 먹먹함, 간결하고 맑은 문체로 기록된 주인공의 기억과 현실이 어느 순간 집단의 기억인지 상상인지 모르게 된 비현실의 세계와 뒤섞이는 몽롱함... 작가 자신도 “언제나 똑같은 책을 쓰고 있는 느낌”²⁾이 든다고 말하고 있듯이, 모디아노 소설을 읽을 때면 우리는 매번 같은 소설을 계속 읽는 듯한 인상을 받는다. 분명히 새로운 이야기인데도 언젠가 벌써 읽은 듯한 이 느낌은 대체 어디에서 연유하는 것인가?

그것은 아마도 모디아노식 서사를 구성하고 있는 이야기 요소들의 유사성에서 비롯되는 것이라. 작품마다 다른 이름을 지녔지만 언제나 동일인인 듯한 등장인물, 파리를 중심으로 비슷한 분위기의 반복되는 공간들, 화자가 20대를 보내는 1960년대의 시간과 그의 아버지 세대가 청춘을 보내는 1940년대의 암울한 독일점령기의 시대적 배경, 그 속에서 “짧은 만남들”³⁾로 파편적으로 이어지는 고독한 군상들의 이야기. 모디아노의 소설 세계는 마치 한 예술가가 자신만의 테마를 여러 작품들을 통해

2) Maryline Heck, “Rencontre avec Modiano”, *Le Magazine littéraire*, no.490, 2009, p.67. “J’ai toujours l’impression d’écrire le même livre.”

3) Patrick Modiano, *Souvenirs dormants*, Gallimard, 2017, p.31. “De brèves rencontres.”

변조하듯이, 마치 한 인상주의 화가가 동일한 주제로 여러 편의 연작 작품들을 그리듯이, 분명 다른 작품이지만 같은 작가의 작품임을 느끼게 하는 비슷한 구성 요소들을 가지고 매번 자기 식으로 변조하고 있다.

우리는 이러한 모디아노의 소설 세계가 보여주는 독특한 분위기를 공간과 관련된 측면에 초점을 맞추어 살펴보고 그 전체적인 조감도를 그려 보고자 한다. 그의 작품들 속에 그려진 공간들을 개별 작품마다 구체적으로 따라가며 분석하는 대신에, 다소 도식화될 우려를 무릅쓰고 그의 소설 작품 전체를 한 걸음 물러선 거리에서 바라보며, 수수께끼 같은 모디아노적 세계의 독특한 공간 구도를 포괄적으로 조망해보려는 것이다. 이를 위해 우리의 논의는 다음 세 단계로 구성된다. 우선 그의 작품에 독특한 색채를 부여하는 기본적인 구성 요소들을 작품 속 등장인물과 사건을 중심으로 개괄하여 살펴보고, 이어서 그 중심인물인 화자의 시각으로 배치되어 있는 모디아노적 공간을 ‘파리’와 ‘외곽지역’, ‘남불과 외국’ 등으로 나누어 각각이 어떤 의미장 속에서 배치되어 있는지 살펴본 후, 모디아노가 공간을 묘사하는 서술 방식과 그 의미에 대해서 함께 생각해 보고자 한다.

2. 서사의 요소들

모디아노 소설들의 유사성을 만들어 내는 가장 큰 요소는 우선 언제나 동일한 인물의 이야기라는 인상을 주는 화자 주인공의 존재이다.

그동안 발간된 모디아노의 스물일곱 작품 중에서 세 편의 작품(『청춘 시절 *Une jeunesse*』(1981), 『지평 *L'Horizon*』(2010), 『네가 길을 잃으면 안 되니까 *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*』(2014))을 제외하면 모두가 일인칭 시점의 화자 “나”에 의해서 서술되고 있는데, 그 일인칭 화자들은 작가와 동일한 이름의 Patrick이나 많은 경우 Jean⁴⁾으

로 불리고, 비록 허구의 이름⁵⁾이나 혹은 여성 화자⁶⁾, 또는 3인칭 화자⁷⁾를 취하는 경우라도 우리가 알고 있는 작가의 전기적 요소와 유사한 성격과 경험의 소유자들이다. 대부분의 화자는 작품의 집필 당시 작가 모디아노의 나이와 동일한 연배의 인물⁸⁾로서 매 작품이 발표될 때마다 두 세 살 씩 나이를 더 먹어가지만, 언제나 한결같이 자신의 스무 살 무렵(1965년 전후)의 방황하던 추억을 이야기하는, 190cm가 넘는 큰 키에 과묵하고 준수한 외모의 소유자이다. 그가 회상하는 스무 살 이전의 자신(화자)은, 아이를 팽개친 채 극단을 따라 다니느라 소재를 파악하기 어려운 영화배우인 어머니를 두고 있고, 가명으로 수상쩍은 암거래를 하며 바로 아래층에 살고 있는 아들을 만나기 위해서는 언제나 시내 호텔로 그를 불러내는 아버지가 있다. 어린 시절부터 부모와 떨어져서 지인들의 집에 맡겨진 채로 유소년기를 보냈던 화자는, 지방 기숙학교에서 힘든 학창 시절을 겪었으며, 군 입대를 미루기 위해 가짜 학생증을 만들어 다니면서 고서나 골동품을 팔아 생활비를 마련하며, 작가가 되기 위해 글을 쓰는 인물이다. 탐정소설을 탐독하고, 전화번호부에 집착하며, 파리의 거리를 배회하기 좋아하고, 에테르 냄새에 민감하며, 카페에서는 대부분 석류 주스를 주문한다. 매 작품마다 집요하게 그 스무 살 이전 시절의 자신을 추적하고 있는 지금의 화자를 한 마디로 요약하자면, “젊은 시절의 일화들, 이어지지 못하고 덜컥 끊겨버린 일화들, 이름 없는 얼굴들, 스치듯 지나가버린 만남들 (...) 그 모두가 아주 오래된 과거의 한 시기에

4) 모디아노의 전체 이름은 Jean Patrick Modiano이다.

5) 작품 속에서 대부분 ‘Jean’이라는 이름으로만 호칭되지만, ‘Jean Moreno’(『유년기의 외투보관실 *Vestiaire de l'enfance*』), ‘Jean B.’(『신혼 여행 *Voyage de nocces*』), ‘Jean Dekker’(『잃어버린 거리 *Quartier perdu*』), ‘Jean D.’(『잠자는 추억 *Souvenirs dormants*』) 등의 허구의 성을 가지기도 한다.

6) 『신원 미상 여자 *Des inconnues*』(1999), 『작은 보석 *La Petite Bijou*』(2001) 등.

7) 세 편의 삼인칭 소설 중 최근작 두 편의 이름은 ‘Jean Bosmans’(『지평』), ‘Jean Daragane’(『네가 길을 잃으면 안 되니까』)이다. 『청춘 시절』의 주인공 ‘Louis Memling’도 모디아노 자신과 많이 닮은 것은 물론이다.

8) 『야간 순찰 *La Ronde de nuit*』(1969)과 『어두운 상점들의 거리 *Rue des Boutiques obscures*』(1978)의 1인칭 화자의 나이는 모디아노의 부친 연배로 추정되기도 한다.

속해 있지만, 그의 생애의 여타 시기와 연결되지 못한 채 영원한 현재 속에 유예되어 있는”⁹⁾ 삶을 살아가는 주인공이고, 그래서 그의 현재 직업이 탐정이거나 홍신소 직원이거나 작가거나 간에 그는 자아의 정체성을 되찾기 위해 여전히 방황하고 있는 인물이다.

스무 살 무렵의 화자 곁에는 언제나 동년배의 애인이 함께 있다. 그녀의 이름이 자클린이든 마르가레트든, 지젤이든 실비아든 그녀는 못 남성들의 시선을 끄는 미모의 소유자이고, 화자만큼 고독하며, 대개는 끝내 밝혀지지 않는 어두운 과거를 지니고 있어서, 누군가에게 쫓기며 불안 속에서 숨어 지내다가 우연하게 화자와 인연을 맺게 되는 여성이다. 애정에 굶주린 화자에게 이 애인은 유일하게 의지할 수 있는 안식처가 되지만 화자는 언제나 그녀가 갑자기 사라져 버릴 것 같은 불안함¹⁰⁾을 느끼고, 많은 경우 그 불안은 실종¹¹⁾이나 사고¹²⁾, 혹은 종적을 감추는 것¹³⁾으로 현실화된다.

그리고 이 화자의 젊은 커플 옆에 보통 화자의 부모 세대 연배의 커플¹⁴⁾이 등장한다. 그들은 화자에게 의지할 수 있는 피난처를 제공해 주기도 하지만 대부분 그 신분이 불안하고 생활 방식이 수상쩍다. 그 미지

9) Modiano, *L'horizon*, Gallimard, “Folio”, 2010, p.9. “(...) certains épisodes de sa jeunesse, des épisodes sans suite, coupés net, des visages sans noms, des rencontres fugitives. Tout cela appartenait à un passé lointain, mais comme ces courtes séquences n'étaient pas liées au reste de sa vie, elles demeurent en suspens, dans un présent éternel.”(권수연 역, 『지평』, 문학동네, 2014 참조.)

10) 예를 들면, “자신을 향해 걸어오는 그녀를 바라보며 보스망스는 이제 마르가레트 르 코즈가 군중 속에 섞여 사라질 염려는 없을 거라는 생각을 했다. 그는 순간순간 그런 두려움을 품었었다. 그녀를 처음 만난 날부터 그랬다. (...) la voyant marcher vers lui, Bosmans avait pensé que Margaret Le Coz me risquerait plus de se perdre dans la foule – une crainte qu'il éprouvait par moments, depuis leur première rencontre.” (Modiano, *L'horizon*, op.cit., p.19.)

11) 『어두운 상점들의 거리』에서 드니즈Denise 등.

12) 『서커스가 지나간다Un cirque passe』에서의 지젤Gisèle 등.

13) 『팔월의 일요일들Dimanches d'août』의 실비아Sylvia, 『한밤의 사고Accident nocturne』의 엘렌 나바신Hélène Navachine이나 『지평』에서의 마르가레트 르 코즈Margaret Le Coz 등.

14) 『신혼여행』에서 잉그리드Ingrid와 리고Rigaud의 커플이나, 『지평』의 앙드레 푸트렐André Poutrel-이본 고셰Yvonne Gaucher 커플 등.

의 커플 중 여성 인물은 화자보다 연상인 약 서른다섯 살 가량의 성숙한 여인으로 화자가 강한 애정을 느끼게 되고, 대체로 미국인 친구와 연관이 있거나 영화계에 몸담고 있는 경우가 많고, 모피 코트를 걸치고 가끔 악어가죽의 장지갑을 들고 다니면서 담배 심부름을 시키며 작가로 하여금 보호자이자 연인의 온정을 느끼게 해준다. 그녀 역시 화자에게는 갑작스런 이별의 대상이다.¹⁵⁾ 그 여인의 동반자는 과거 스키 선수였거나 혹은 경마 기수의 경력을 가진 경우가 많고, 작품 속에서 서스펜스의 분위기를 담당하는 수상쩍은 주변 친구들과 사귄다. 그 친구 부류들¹⁶⁾은 대개 거칠고 저급한 교양의 소유자이며 성격이 집요하고, 비밀스런 장소에 모여서 밀수나 암거래를 모의하고, 포장을 씌운 큰 트럭이나 정비소를 겸한 창고, 고급 차량 등을 소유하고 있으며, 화자에게 내키지 않는 꺼림직한 동반 모임들을 제안한다.

그래서 모디아노의 소설들은 어느 작품이나 탐정소설적¹⁷⁾인 분위기가 짙게 깔려있다. 작품 속에는 항상 누군가의 자살이나 의문의 죽음, 아니면 적어도 이해할 수 없는 실종 사건이 포함되어 있다. 그 짧은 시절 화자의 주변에는 언제나 평온한 일상을 방해하는 수상쩍은 인물들이 배회하고 있었고, 지금의 화자는 그 시절 우연히 마주쳤던 그 누군가의 생애를 파헤치기 위해 고독하고 집요한 추적을 이어간다. 그는 오래된 신문의 사건 기사를 오려 모으고, 과거의 기록들을 들추며, 전화번호부를 참고하고, 그들이 지나다녔던 공간을 찾아다니며 일종의 탐문 수사를 이어간다.

15) 『잃어버린 거리』에서 카르멘 블랭Carmen Blin이나 『유년기의 외투보관실』의 로즈마리Rose-Marie 등.

16) Modiano, *Un pedigree*, Gallimard, “Folio”, 2005, p.18. “저급한 사교계일까? 수준 높은 캅페 집단일까? Demi-monde? Haute pègre?”

17) 자신의 소설에 탐정소설적 요소가 많다는 것은 인정하면서도, 모디아노는 명확한 결말을 필요로 하는 진짜 탐정소설은 자신이 추구하는 글쓰기에 적합하지 않다고 밝힌다. “A la fin d'un roman policier, il y a une explication, une résolution. Cela ne convient pas quand on veut, comme moi, décrire un passé morcelé, incertain, onirique.” Entretien avec Nathalie Crom, “Patrick Modiano, prix Nobel de littérature”, *Télérama*, 2014.10.03.

그 과정에서 화자는 “그림자들”¹⁸⁾ 혹은 “유령들”¹⁹⁾이라 지칭되는 수많은 군상의 고독한 인간들을, “뿌리 뽑힌 자들”²⁰⁾을 만난다. 그들은 모디아노 소설 속에 줄기차게 등장하는 수많은 실종자, 호적 상실자, 기억 상실자들의 무리이고, 세월의 흐름 속에서 아무의 눈에도 띄지 않은 채 사라져 가는 인물들이다. 그리고 그들의 대표자라 할 만한 정체를 파악하기 힘든, 신비한 분위기의 돈 많고 고독한 중년 남자가 작품마다 한두 명씩 화자의 곁을 스친다. 그는 위협적이기도 하고 우호적이기도 하며, 다소 동성애자의 성향이 강하고, 보통 과거에 귀족 가문 출신임을 암시하거나 가장하는 식으로 행동을 하는, 세월 앞에서 무력한 허세를 부리는 인물들이다. “아스트리드 여왕”이라고 자칭하는 『슬픈 빌라 *Villa Triste*』의 의사 르네 멩트René Meinthe나 이집트의 몰락한 왕족을 자칭하는 『가족 수첩 *Livret de famille*』에서의 “르 그로le Gros”, 혹은 『폐허의 꽃들 *Fleurs de ruine*』에 나오는 파체코Pacheco 같은 인물이나 『잃어버린 거리』에서 자살한 변호사 다니엘 드 로크루아M^e Daniel de Rocroy 등이 그들이다.

모디아노의 화자는 그 사라진 자들의 자취를 찾기 위해 항상 그들이 살았던 공간을 찾아다닌다. 『어두운 상점들의 거리』에서 기 롤랑Guy Roland은 사진 속 인물의 주소들을 찾아다니고, 『잃어버린 거리』의 탐정소설가 장 데커Jean Dekker도 자살한 변호사 로크루아의 옛 아파트

18) Modiano, *L'horizon*, op.cit., p.12. “Des ombres.”; *Une jeunesse*, Gallimard, “Folio”, 1981, p.31. “les gens glisser le long des vitres comme des ombres sous-marines” 등.

19) Modiano, *Livret de Famille*, Gallimard, “Folio”, 1977, p.32 “un fantôme, comme aujourd'hui” ; *Pedegree*, op.cit., p.24 “cette liste de fantômes” ; *L'horizon*, op.cit., p.129, “« fantôme du passé »” ; *Quartier perdu*, Gallimard, “Folio”, 1985, p.29. “une liste de fantômes” ; *Accident nocturne*, Gallimard, “Folio”, 2003, p.173. “le nom de ce fantôme” ; *Souvenirs dormants*, op.cit., p.18. “Paris, pour moi, est semé de fantômes, aussi nombreux que les stations de métro et tous leurs points lumineux” 등.

20) 화자 자신과 그 가족도 그들 중에 하나이다. Modiano, *Livret de Famille*, op.cit., p.208. “Lui et ma mère étaient deux déracinés, sans la moindre attache d'aucune sorte” ; *Quartier perdu*, op.cit., p.11. “Et si le fantôme, c'était moi? Je cherchais quelque chose à quoi me raccrocher.”

방에서 그가 남긴 서류를 따라 자신의 과거를 다시 찾고, 『슬픈 빌라』의 빅토르 슈마라Victor Chmara도 자살한 옛 지인 땡트가 마지막 밤에 거닐었을 공간으로 찾아가면서 12년 전의 기억을 되살린다. 그리고 그 화자는 어떻게 한 사람이 길을 걸으면서 자신이 지나친 그 거리 이름을 이렇게 낱말이 기억하고 이야기할 수 있는 것인가 의심이 될 정도로 온갖 거리의 이름들을 편집증적으로 세세하게 나열한다.

숨 막힐 정도로 많은 인명들이 등장하는 모디아노의 소설이지만, 그래도 그의 소설은 인물 중심의 소설이라기보다 공간 중심의 소설이라고 할 수 있다. 과거의 한 인터뷰에서 모디아노는 자신의 작업 방식을 설명하면서 우선 인물보다 공간적 배경을 먼저 설정한다고 밝히고 있다. 작업의 순서 상, 등장인물을 먼저 정하고 거기에 맞추어 공간을 설정하는 것이 작품의 밀도를 더 높인다는 것을 알고 있기는 하지만, 자신은 생라자르 역과 같이 어느 특정 공간에 서 있으면 그 공간의 빛과 분위기 속에서 인물들이 그 다음에 떠오르는데, 그렇게 떠오른 인물들은 “일종의 꽃, 가끔은 독을 품고 있기도 한 꽃”²¹⁾과 같다고 말한다. 그래서인지 모디아노의 소설에서는 주인공의 내면에 대한 묘사가 드물고²²⁾, 대부분 “늘 모든 것을 어느 장소에 위치시켜 생각하는”²³⁾ 그 주인공이, 자신의 추억 속에서 실마리를 찾아 움직이고 걸어 다닌 공간의 묘사들을 통해 작품의 열개가 짜인다.

21) Patrick Modiano, *Je me souviens de tout...*, un film écrit par Bernard Pivot et réalisé par Antoine de Meaux, Gallimard, 2015. “Au départ je fais une espèce des repérages, je me rappelle des certains quartiers de Paris et puis, à partir de ce quartier, je vois apparaître des personnages (...) les personnes qui sont des espèces de fleurs, quelquefois vénéneuses.”

22) 주인공의 내면을 파고들지 않는 이러한 모디아노의 서사 방식은 그가 자신의 삶을 소재로 엮은 작품들임에 대해서조차도 스스로 일종의 ‘자서전’이라기보다 ‘소설’로 간주하는 이유이기도 하다. “내가 사용하는 ‘나’, 보통은 그게 나라는 생각이 없습니다. 『혈통』에서조차도 (...) Le je que j'utilise, je n'ai en général pas l'impression qu'il s'agit de moi. Même dans *Un pedigree* (...)” Maryline Heck, “Rencontre avec Modiano”, *Le Magazine littéraire*, no.490, 2009, p.67.

23) Modiano, *Villa triste*, Gallimard, “Folio”, 1975, p.88. “avec mon habitude de localiser n'importe quoi (...)”

3. 공간의 배치

우리는 모디아노의 주인공들이 움직인 공간들을, 다소 도식적일 수 있는 위험을 무릅쓰고 그 함축된 의미군에 따라서 몇 개의 그룹으로 나누어 보고자 한다. 공간은 단순히 물리적으로 존재하는 실체가 아니라 인간의 구체적인 삶에 의해 구성되는, 개인적 체험이 깊이 배어 있는 실체이다. 특히 그곳이 여러 사람들이 공유한 공적인 공간인 경우, 거기엔 지극히 개인적인 의미 층과 각 개인들이 함께 겪은 집단적이고 역사적인 의미 층이 뒤섞여 있다. 모디아노는 “파리를 구성하는 수많은 도로명의 고유명사들이 지닌 그것들 특유의 환기력과 그 속에 함축된 역사적, 공간적 정서의 힘을 익히 잘 알고”, “그저 파리의 어떤 거리 이름을 그렇게 발음하기만 하면 무표정한 고유명사가 독자의 정서에 의해 돌연 살아 움직이는 공간으로 변한다는 것을 알고 있는”²⁴⁾ 작가이다. 그는 공간을 지칭하는 고유명사 속에 함의되어 있는, 지극히 개인적이면서 동시에 겹겹으로 쌓여있는 집단적인 의미 층들을 최대한 활용한다.

우선 모디아노의 공간은 지극히 개인적인 체험으로 채워진 공간이다. 그래서 모디아노 작품 세계에 나타난 공간에 대한 분석은, 허구의 소설 작품으로서 처음 대할 때 그의 작품 세계가 보여주는 애매함의 신비로움을 다소 훼손하게 되더라도, 작가 자신의 전기적 사건과 연결지어 분석할 수밖에 없다. 한 명의 개인이 체험하는 똑같은 하나의 공간이라 하더라도 그가 해당 공간을 겪어내는 시기에 따라 한 공간에 상이한 여러 가지 의미들이 축적되기에, 모디아노의 공간들은 작가의 삶의 시기²⁵⁾에 따

24) 김화영, 『해설』, 『잃어버린 거리』, 책세상, 1996, p.186.

25) 모디아노 작품의 배경이 되는 그의 스무 살 무렵까지의 생애에서 주요 사건들을 살펴보면 다음과 같다. (아래 기간들 사이에 비어있는 시기 동안은 파리의 콩티 강변로quai de Conti에 거주하였다.)

- 1945.07.30. 루브르궁 맞은편 프랑스 학사원 건물과 파리 화폐 박물관 사이의 콩티 강변로quai de Conti 15번지에 거주하던 모친 루이자 콜페인Louisa Colpeyn과 부친 알베르 모디아노Albert Modiano 사이에서 태어남. (출생 장소는 Boulogne-Billancourt에 있는 조산원.)

라 여러 가지 의미가 겹겹으로 중첩되어 있다. 그 각각의 상이한 의미 층들을 벗겨내어 유사한 것들끼리 다시 모으는 작업은 쉽지 않다. 하지만 우리는 안개 낀 모디아노적 세계에서 길을 잃어버리지 않도록 최소한의 방향이라도 잡아 줄 수 있는 지도의 윤곽이라도 제시해 보기 위해, 그의 작품 세계에 나타난 공간들을 거칠게, 화자가 방황하며 하루빨리 벗어나고 싶어 하는 파리와 도피와 탈주의 경계지역으로서의 파리 외곽, 그리고 해방과 자립의 의미를 지닌 남불과 외국의 공간으로 구분해서 살펴보고자 한다.

(1) Paris : 고통과 방황의 공간

모디아노 소설의 중심이 되는 파리는 대체로 어둡고 암울한 공간이다. 모디아노의 주인공들에게 파리는 “감히 누구에게 길을 물을 엄두도 내지

-
- 1947.10.05. 동생 뤼디Rudy 출생.
 - 1949-1950 (4세-5세). 두 아이는 비아리츠Biarritz의 지인에게 부모 없이 맡겨지고 그곳에서 세례를 받는다.
 - 1952-1953 (7세-8세). 두 아이는 주이양조자스Jouy-en-Josas에 거주하는 모친의 친구 집에 부모 없이 맡겨진다.
 - 1956.10.-1960.06. (11세-15세) 모디아노는 주이양조자스에 있는 몽셀 기숙학교 École du Montcel에 보내진다. 이곳에서 열다섯 살 때까지 군대식 엄격한 교육에 부자집 아이들과 함께 지내면서 고통스러운 학창시절을 보낸다.
 - 1957.01.27. (11세) 동생 Rudy가 백혈병으로 사망.
 - 1960.01.28. (15세) 모디아노는 처음으로 기숙학교에서 무단이탈.
 - 1960.09.-1962.06. (15세-17세) 그의 부모는 그를 스위스와 국경을 마주하는 레만호 아래 오토사부아주Département Haute-Savoie에 위치한 기숙고등학교Collège-lycée Saint-Joseph로 보낸다. 잦아진 무단이탈. 1962.06. 안시Annecy에서 바칼로레아 통과. 부친의 재혼.
 - 1962.09.20. (17세) 파리의 앙리카트르 고등학교Lycée Henri-IV의 기숙생. 11월에 기숙사를 이탈.
 - 1964.09. (19세) 그의 의지와 상관없이 보르도지방의 미셸몽테뉴 고등학교Lycée Michel- Montaigne의 그랑제콜 준비반에 등록. 다음날 다시 파리로 돌아옴. 아버지와 단절. 1965.4.8. 저녁 경찰 호송차 사건.
 - 1965.09. (20세) 정집을 얻기하기 위해 소르본 대학 문과에 등록.
 - 1966.06. (21세) 군입대를 요구하는 부친과 절연.
 - 1967-1968 첫 소설 『에투왈 광장』 출간.

못하면서 기억을 잃고 헤맬까봐 두려워”²⁶⁾하는 방향의 공간이고, 언젠가는 “새로운 지평을 찾아 떠나야”²⁷⁾ 할 벗어나고 싶은 공간이다. 그 파리는 모디아노가 겪은 삶의 시기들과 중첩되어 서로 다른 의미를 부여할 수 있는 세 종류의 구역, 즉 고통의 공간인 센 강의 좌안과 방향의 공간인 센 강의 우안, 그리고 그 속에 산재해 있는 유예의 공간들로 다시 나눌 수 있다.

ㄱ. 고통의 공간

우선 모디아노가 바라보는 파리의 묘사에서 눈에 띄는 것은 그 주인공들이 센 강을 경계로 파리를 서로 다른 두 개의 도시로 이루어진 듯이 묘사하고 있는 부분들이다.

그녀는 불안해 보였다. 그녀는 센 강이 낫선 두 도시를 갈라놓는 경계선, 일종의 철의 장막인 양 ‘리브 고슈’라는 단어를 썼다.²⁸⁾

일종의 “철의 장막”으로 분단되어 있는 듯한 두 공간, 센 강의 좌안과 우안은 모디아노의 주인공에게는 전혀 다른 두 세계를 형성하고 있다. 그 중에서 모디아노가 유년시절의 아픈 기억을 간직한 센 강의 좌안은 무엇보다 고통스러운 공간이다.²⁹⁾ 특히 콩티 강변로의 동네는 모디아노

26) Modiano, *Accident nocturne*, op.cit., p.61. “Je craignais de perdre la mémoire et de m'égarer sans oser demander mon chemin.”

27) Modiano, *L'horizon*, op.cit., p.47. “(...) quitter Paris pour de nouveaux horizons”

28) Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Gallimard, “Folio”, 2007, p.124. “Elle paraissait inquiète. Elle avait utilisé les mots ‘Rive gauche’ comme si la Seine était une ligne de démarcation qui séparait deux villes étrangères l'une à l'autre, une sorte de rideau de fer.”

29) *Ibid.*, p.129-130. “나는 내가 유년 시절을 살던 6구 쪽, 센 강 건너편으로 돌아가는 것이 두려웠다. 고통스러웠던 그 많은 기억들... (...) 센 강의 좌안에서 망령들과 마주치는 걸 피하고 싶었다. Moi, j'avais peur de retourner de l'autre côté de la Seine vers ce VI^e arrondissement de mon enfance. Tant de souvenirs douloureux... (...) Sur la Rive gauche, je voulais éviter de croiser des fantômes.”

가 자신의 분신처럼 아꼈던 2살 연하의 동생 루디를 하루아침에 잃은 장 소이기도 하고, 자신의 아버지가 낯선 젊은 여인과 재혼하여 여전히 같은 아파트 위층에서 살면서 연락을 끊고 있던 불가해한 공간이고, 언제나 극단을 쫓아다니느라 자식들을 내팽개쳤던 배우 어머니가 무일푼으로 돌아와 사춘기의 모디아노에게 돈을 구걸해 오라고 등을 떠밀어 대던 공간이다. 그래서 모디아노의 주인공들에게 센 강의 좌안은 “위험 지구”³⁰⁾이고 “질퍽거리는 습지대”³¹⁾이다. 그곳에서는 수시로 (화자의 어머니를 자칭하는) “빨간 머리에 매정한 눈빛”의 어떤 여자가 “턱을 공격적으로 쳐들고 그를 향해 뚜벅뚜벅 걸어와 어린 아이를 으박지르는 위압적인 목소리로 돈을 요구”³²⁾하기도 하고, “자신은 이유를 알 수 없는 적의와 경멸에 가득 차 그를 쫓아다니며 그가 혹 거리에서 가슴에 총탄을 맞고 죽는대도 서슴없이 그의 주머니를 뒤질 그 심란한 커플을 만나게 될까봐 걱정”³³⁾하는 공간이다.

그곳은 동시에 소외와 감금의 공간이기도 하다. 자신을 지방 기숙학교나 군대로 멀리 내쫓으려는 아버지와 절연한 채, 징집을 연기하기 위해 소르본 대학에 등록만 하고 단 한 번도 강의실에 앉지 않았던 모디아노에게 라틴 구역은 외국처럼 낯설다.³⁴⁾ 대학생들이 오가는 그 공간 속에

30) Modiano, *Fleurs de ruine*, Le Seuil, “Points”, 1991, p.112.

31) Modiano, *Accident nocturne*, *op.cit.*, p.52-53. “une zone marécageuse où je pataugeais”

32) Modiano, *L’horizon*, *op.cit.*, p.36. “Une femme aux cheveux rouges et au regard dur (...) marchait vers lui, le menton agressif, et lui demandait de l’argent, sur le ton autoritaire avec lequel on réprimende un enfant.”

33) *Ibid.*, p.49. “Bosmans [craignait de tomber] sur le couple inquiétant qui le poursuivait - sans qu’il comprenne pourquoi - de sa malveillance et de son mépris et lui aurait volontiers fait les poches, s’il était mort, là, dans la rue, d’une balle au coeur.”

34) Modiano, *Du plus loin de l’oubli*, Gallimard, “Folio”, 1996, p.36. “겨울의 새로운 하루가 또 시작되고 있었다, 그렇게 많은 다른 날들을 보내고서도. 나는 자기 학교나 대학을 향해 걷고 있는 그 모든 사람들 사이에서, 생미셸 가의 회색 풍경 속을 아직도 방황해야 했다. 그들은 나와 비슷한 또래였지만, 나와는 다른 세계에 살고 있는 사람들이었다. 나는 그들의 언어를 겨우 알아들을 수 있었다. Et une nouvelle journée d’hiver commençait, après tant d’autres. Il faudrait encore errer dans la grisaille du boulevard Saint-Michel, parmi tous ces gens qui marchaient vers

서 화자는 “마치 아무런 이유도 없이 이곳에 포로가 된 채 같은 길 위에서 제자리걸음을 걷고 있는 느낌”³⁵⁾ 속에서 살아간다. 그래서 화자는 센 강의 좌안을 떠나 우안으로 넘어갈 때면 안도감과 함께 일종의 행복감마저 느낀다.

스무 살 때, 나는 풍테자르를 가로질러 센 강의 좌안에서 우안으로 지나갈 때면 어떤 안도감을 느끼곤 했다. (...) 센 강 좌안의 모든 동네들은 파리의 지방일 뿐이었다. 우안에 도착하자마자 공기는 훨씬 가볍게 느껴졌다.³⁶⁾

화자가 말하는 센 강의 우안은 바로 어머니가 배우로 활동하던 몽마르트 지역의 극장 주변이고, 아버지가 함께 살던 젊은 여자의 눈을 피해 자신을 만나주던 에투알 광장 주변의 공간들이다.

ㄴ. 방황의 공간

센 강의 우안은 우선 어머니를 잠시나마 되찾을 수 있었던 공간이다. 열 살 무렵부터 지방에서 기숙학교 생활을 했던 화자가 주말이면 파리로 올라와 어머니를 찾아갔던 곳은 몽마르트 피갈 거리의 극장이었다. 그곳에서 화자는 새로운 파리를 발견한다. 피갈 구역은 청소년기에 접어든 화자가 처음으로 “파리의 신비로움을 맛본” 공간이고 자신의 “삶을 꿈꾸기 시작한”³⁷⁾ 공간이다.

leurs écoles ou vers leurs facultés. Ils avaient mon âge, mais ils étaient pour moi des étrangers. C'est à peine si je comprenais leur langue.”

35) *Ibid.*, p.38. “j'avais l'impression de piétiner depuis longtemps sur les mêmes trottoirs, prisonnier de ce quartier sans raisons précises.”

36) Modiano, *Fleurs de ruine*, *op.cit.*, p.88. “A vingt ans, j'éprouvais un soulagement quand je passais de la Rive gauche à la Rive droite de la Seine, en traversant le pont des Arts. (...) Tous les quartiers de la Rive gauche n'étaient que la province de Paris. Dès que j'avais abordé la Rive droite, l'air me semblait plus léger.”

37) Modiano, *Un pedigree*, *op.cit.*, pp.62-63. “C'est là, rue Fontaine, place Blanche, rue Frochot, que pour la première fois je frôle les mystères de Paris et que je

당시 센 강 좌안의 동네들을 떠날 때면 항상 기뻐다는 점을 밝히두어야겠다. 마비 상태에서 깨어나기 위해서는 그저 센 강만 건너면 되는 것처럼. 갑자기 대기 중에 전류가 흐르는 것 같았다. 마침내 내게 무슨 일이 생기려 하고 있었다.³⁸⁾

밤새 네온사인 불빛이 꺼지지 않는 환상적인 이 공간을 모디아노의 화자들은 두려움과 기다림 속에서 방황한다. 기숙학교에서 올라온 토요일 저녁이면, 퐁텐느 극장에서 배역을 맡아 공연 중이던 어머니를 찾아와서 극장 지배인의 사무실에서 숙제를 하고 그 동네 주변을 하염없이 배회한다.³⁹⁾ 퐁텐느 가, 블랑슈 광장, 프로쇼 가, 피갈 광장, 그리고 빅토르마세 가, 클뤼시 가... 마치 “미아가 된 감정”⁴⁰⁾으로 정처 없이 배회했던 그 공간은 세월이 지남에 따라 화자의 “내면 풍경”⁴¹⁾으로 굳어진다.

피갈-몽마르트 구역이 어머니와 연관된 공간이라면 에투알 광장 부근은 아버지와 연결된 공간이다. 아버지가 “수수께끼의 신기루 같은 *쎈 아 프리카 기업회*”⁴²⁾라는 회사의 사무실을 차렸던 로드바이런 가 la rue Lord-Byron 1번지를 중심으로, 에투알 광장 부근의 거리들은 화자에게 “파리의 거리들에 대한 첫 추억들”⁴³⁾을 만들어 준 공간이다. 샹젤리제

commence, sans bien m'en rendre compte, à rêver ma vie.”

38) Modiano, *Accident nocturne*, op.cit., p.50. “Je dois préciser qu'en ce temps-là, chaque fois que je quittais les quartiers de la rive gauche, j'étais heureux, comme s'il suffisait que je traverse la Seine pour me réveiller de ma torpeur. Il y avait soudain de l'électricité dans l'air. Il allait m'arriver enfin quelque chose.”

39) Modiano, *Un pedigree*, op.cit., p.62. “Les samedis soir de sortie, je fais quelquefois mes devoirs dans le bureau du directeur de ce théâtre. Et je me promène aux alentours.”

40) Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, Gallimard, “Folio”, 1989, p.112. “ce quartier où j'avais eu le sentiment d'être moi aussi un enfant perdu.”

41) Modiano, *Pour que tu ne perdes pas dans le quartier*, Gallimard, 2015, p.130. “Les façades d'immeubles et les carrefours étaient devenus, au fil des années, un paysage intérieur qui avait fini par recouvrir le Paris trop lisse et empaillé du présent.”

42) Modiano, *Villa triste*, op.cit., p.174. “la mystérieuse et chimérique *Société Africaine d'Entreprise*”

43) Modiano, *Un pedigree*, op.cit., p.53. “C'est l'un de mes premiers souvenirs de rues parisiennes”

가의 클라리지Claridge 쇼핑가나 그랑호텔Grand Hôtel에서 아버지와 함께했던 짧은 추억들은 모디아노의 작품들 속에서 소중하게 언급된다. 그러나 젊은 여자와 재혼하고서 같은 아파트의 위층에 살면서도 아들을 만나려면 그를 카페로 불러내야 했던 아버지는 점점 화자와의 관계가 멀어지게 되고, 그렇게 소원해져가는 부자간의 관계는 그들이 만나는 공간의 변화로 상징된다.

나는 지형도에 너무도 많은 중요성을 부여하는 듯하다. 나는 종종, 왜 아버지와 만나던 장소들이 몇 해 사이에 샹젤리제에서 포트 도를레앙 쪽으로 옮겨가게 되었는지를 자문해 보았다. (...) 모든 것은 서쪽 불론뉴 숲으로 빠져나가는 길들이 연결된, ‘에투알’이 중력의 중심이 되는 지역에서 시작되었다. (...) 우리는 내가 지도상에 표시해보려고 했던 어떤 하나의 경계선에 가까워지고 있었다. (...) 우리는 생제르맹룩세루아에서 포트 도를레앙으로 추락했다.⁴⁴⁾

화자에게 아버지의 위상이 몰락해 감에 따라서 그들의 만남 장소는 에투알 광장 부근에서 센 강 우안의 경계라 할 수 있는 생제르맹룩세루아Saint-Germain-l'Auxerrois 쪽으로 내려오더니, 센 강의 좌안으로 넘어와 포트 도를레앙Porte d'Orléan에서의 만남을 끝으로 부자관계는 끊어지게 된다. 포트 도를레앙은 일요일 저녁마다 화자를 다시 지방의 기숙학교로 내려가는 버스에 태우기 위해 아버지가 차로 데려다 주던 장소이고, 이 공간에서 아들은 언제나 자신을 가능한 멀리 떼어 놓으려는 아버지를 한 남자로 알아가는 쓰라린 성장의 시간을 보내게 된다.

44) Modiano, *Accident nocturne*, op.cit., pp.50-51. “J’attache sans doute une trop grande importance à la topographie. Je m’étais souvent demandé pourquoi, en l’espace de quelques années, les lieux où je rencontrais mon père s’étaient peu à peu déplacés des Champs-Élysées vers la porte d’Orléans. (...) Tout avait commencé dans une zone dont L’ÉTOILE était le centre de gravité, avec des échappées à l’ouest, vers le bois de Boulogne. (...) Nous nous rapprochions d’une frontière que je m’efforçais de délimiter sur le plan. (...) De Saint-Germain-l’Auxerrois, nous avions échoué porte d’Orléans.”

㉔. 유예의 공간

모디아노 소설의 중심은 파리이다. 각 작품 속 화자들은, 그것이 작가를 연상시키는 자전적 인물이든 아니면 허구의 삼인칭 인물이든 간에 파리의 좌안과 우안을 정처 없이 배회한다. 그런데 이러한 고통과 방황의 공간으로서의 파리에는 또한 화자가 “중립 공간⁴⁵⁾les zones neutres”이라고 명명한 유예의 공간들이 산재한다. 모디아노의 작품 속에 수시로 등장하는 이 지역은 탈출을 꿈꾸는 화자가 누구의 눈에도 띄지 않은 채 잠시 시간을 벌 수 있는 은신의 장소이고 그곳에서 차분하게 탈주를 준비할 수 있는 공간들이다.

파리에는 중간지대들, 즉 모든 것의 경계에 있는, 이행 중인 상태의, 아니, 심지어 보류 중인 상태의 ‘완충지대’가 있었다. 거기서는 일종의 면책특권을 누렸다. 그곳들을 면세지대라 부를 수도 있었지만, 중립지대라는 말이 더 정확했다.⁴⁶⁾

그 공간은 『잃어버린 젊음의 카페에서』에서 작가 지망생인 네 번째 화자가 해당 지역을 행정구역별로 거리이름을 나열한 책을 쓸 생각을 했을 정도로 파리의 도처에 산재해 있다. 작품 속에서 『중립지대』라는 제목을 붙인 그 책의 첫 구절은 이렇게 시작한다.

중립지대는 최소한 다음과 같은 이점이 있다. 즉, 그곳은 출발점에 지나지 않으며, 언젠가는 그곳을 떠난다는 것이다.⁴⁷⁾

45) Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op.cit., p.117.

46) *Ibid.*, p.117. “Il existait à Paris des zones intermédiaires, des *no man's land* où l'on était à la lisière de tout, en transit, ou même en suspens. On y jouissait d'une certaine immunité. J'aurais pu les appeler zones franches, mais zones neutres était plus exact.”

47) *Ibid.*, p.120. “Les zones neutres ont au moins cet avantage: elles ne sont qu'un point de départ et on les quitte, un jour ou l'autre.”

그 공간은 아무도 자신을 알아 볼 수 없고 찾아올 수도 없는 안전한 피신의 공간이며, 언젠가는 자유와 해방을 향해 출발할 수 있게 준비하는 공간이다. 그곳은 화자의 아버지가 유대인 핍박을 피해 자유의 땅으로 넘어갈 기회를 엿보며 숨어 지냈던 공간과 겹치기도 하는데, 그곳에서 화자 자신은 작가로서의 독립을 위해 소설을 쓰기 시작하면서 유령 학생 신분으로 앞날을 도모하는 공간이다. 그러한 공간은 파리 도처에 산재했다. 지상 전철역으로 올라가는 인도교로 연결되는 캉브론 공원le square Cambronne이나, 세귀르Segur 역과 뉘플렉스Dupleix 역 사이 구역, 아르장틴 가la rue d'Argentine와 같이 개설편 옆 큰 대로들 사이에 끼어있는 골목길, 몽파르나스 묘역을 둘로 나누며 중간을 가로지르는 작은 길 혹은 국제 학생기숙사촌Cité universitaire 같은 곳들이 바로 중립 지대들이다. 그곳에서 암중모색하며 모디아노의 화자들이 그토록 벗어나고 싶어 하는 대상은 파리라든 지리적 공간이기도 하고 아직 독립된 삶을 이루지 못한 채 불안해하던 ‘청춘 시절’이라는 심리적 공간⁴⁸⁾이기도 하다. 이 유예의 공간에서 대부분 작가 지망생인 모디아노의 주인공들은 조용히 은신한 채 미래의 탈주, 즉 작가로서의 성공을 꿈꾼다.

(2) 파리 외곽과 근교 : 불안과 선망의 공간

모디아노의 주인공들에게 있어서 탈주의 욕망은 그것이 일종의 “삶의 양식”⁴⁹⁾이 될 정도로 강렬하다. 학창 시절엔 군대식으로 통제받던 기숙

48) 이런 의미에서 『청춘 시절』(1981)의 마지막 문장은 의미심장하다. “그 무엇이, 훗날 그게 다름아닌 자신의 청춘 시절이 아닌가 자문하게 될 그 무엇이, 그때까지 그를 짓누르고 있던 그 무엇이, 마치 어떤 바윗덩어리 하나가 천천히 바다를 향해 굴러떨어지다가 마침내 한 다발의 물거품을 일으키며 사라지듯이, 그에게서 떨어져나가고 있었다. Quelque chose, dont il se demanda plus tard si ce n'était pas tout simplement sa jeunesse, quelque chose qui lui avait pesé jusque-là se détachait de lui, comme un morceau de rocher tombe lentement vers la mer et disparaît dans une gerbe d'écume.”(Modiano, *Une jeunesse*, op.cit., p.183 ; 김화영 역, 『청춘 시절』, 문학동네, 2014.)

49) Modiano, *Souvenirs dormants*, op.cit., p.73. “la fugue était, en quelque sorte, mon

학교를 도망치고자 했고, 스무 살 시절엔 죄수처럼 갇혀 있던 파리로부터, 혹은 그 파리가 상징하는 자신의 암울한 청춘기로부터 어떻게든 벗어나고자 한다.

포르트 도를레앙 구역이나 포르트 드 방브Porte de Vanve 구역, 혹은 포르트 드 클리냥쿠르Porte de Clignancourt 구역 등의 파리의 외곽지역은 마치 기차역으로 이어지는 중립지대의 길처럼 모디아노의 주인공들이 선호하는 도피의 공간이다. 그곳은 이른바 “후배지後背地로 불리는 신비로운 구역들”⁵⁰⁾로서, 언제나 마음만 먹으면 파리로부터 벗어날 수 있는, 외부로 열려있는 탈주선이 보이는 공간이다.

왜 나는 내 나이 열여덟 살 무렵에 파리 중심부를 떠나서 이 변두리 지역들을 찾아 왔던가? 이 구역에서는 내 마음이 편했고, 숨을 쉴 수가 있었다. 이 동네들은 도심의 소란으로부터 멀리 떨어진 피신처였으며, 모험과 미지의 세계로 향하는 발판이었다. 어떤 광장을 가로지르거나 어떤 큰길을 따라가기만 하면 파리는 벌써 저 뒤편에 있었다. 나는 내가 도시의 끝자락에 와 있는 것을 느끼며 어떤 쾌락을 맛보았다, 그 모든 탈주선들을 보면서...⁵¹⁾

파리를 벗어난 근교지역은 다시 작가의 추억과 뒤섞인 의미 층에 따라 두 부류의 공간으로 나눌 수 있다. 한 쪽은 뱅센느 숲을 지나 마른la Marne 강변 쪽의 방향으로 그곳은 여전히 아버지와 관련이 있는 수상쩍은 불안의 공간이고, 다른 한 쪽은 이른바 ‘뿌리 뽑힌 자들’에게 고향 땅

mode de vie”

50) Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, op.cit., p.38. “ces zones mystérieuses que l'on nomme ‘arrière-pays’.”

51) Modiano, *Voyage de nocces*, Gallimard, “Folio”, 1990, p.96. “Pourquoi, vers dix-huit ans, ai-je quitté le centre de Paris et rejoint ces régions périphériques? Je me sentais bien dans ces quartiers, j'y respirais. Ils étaient un refuge, loin de l'agitation du centre, et un tremplin vers l'aventure et l'inconnu. Il suffisait de traverser une place ou de suivre une avenue et Paris était derrière soi. J'éprouvais une volupté à me sentir à la lisière de la ville, avec toutes ces lignes de fuite...”

에 대한 향수를 자극하는 동경과 선망의 공간이다.

우선 마른강 주변은 아버지와 관련된 공간으로 『외곽 순환 도로』에서 화자의 아버지가 독일부역활동을 하는 일단의 “밀고자, 공갈범, 부패한 문필가들의 세계”에 섞여 굴욕적인 생활을 하던 풍텐블로 가장자리의 작은 마을을 상기시킨다. “몇몇 불한당들과 그들의 ‘여자들’이 뺨질나게 드나들던”⁵²⁾ 바렌생틸레르Varenne-Saint-Hilaire의 오두막집이나 “언제나 어둡고 추잡한 무언가가 끊이지 않던”⁵³⁾ 마른 강변 유역은 모디아노 소설 속에서 언제나 범죄의 온상으로 묘사되며, 소설의 긴장과 불안을 조성하는 많은 요소들을 제공하는 공간이다. 『팔월의 일요일들』에서 실종된 실비아가 수상한 전남편과 함께 살던 곳도 마른 강변이었고, 『폐허의 꽃들』에서 젊은 부부의 자살에 동기를 제공한 것으로 추정되는 지역도 이 마른 강변의 르페로쉬르마른Le Perreux-sur-Marne이나 조앵빌르퐁Joinville-Le-Pont의 어두운 술집들과 거기서 사귀 수상한 사람들이다.

이와 대조되는 선망의 공간으로서의 주변 지역들은 작가 모디아노가 한때 어린 시절을 보냈던 주이앙조자스Jouy-en-Josas를 연상시키면서 소설 속 화자들에게 고향땅과 같은 막연한 동경을 불러일으키는 신비로운 공간들이다. 모디아노의 주인공들은 언제나 ‘나는 누구인가’라는 질문 앞에 서있다. 그리고 그 질문은 자신이 뿌리내릴 수 있는 어떤 공간에 대한 향수로 이어진다. 『가족수첩』에서 뿌리내릴 고향 땅을 갖기 위해 헛되이 지방의 물레방아가 있는 땅을 보러 다니는 삼촌 알렉스Alex의 에피소드나, 포트르 도를레앙의 버스터미날에서 샹젤리제 구역의 사무실 사람들을과는 전혀 다른 종류의 시골 사람들을 쳐다보는 아버지의 모습⁵⁴⁾에서도

52) Modiano, *Un pedigree*, op.cit., p.25. “Cette auberge est fréquentée par quelques truands et leurs ‘femmes’”

53) Modiano, *Dimanches d'août*, Gallimard, “Folio”, 1986, p.177. “Il y a toujours eu quelque chose de noir et de crapuleux sur ces bords de Marne.”

54) Modiano, *Un pedigree*, op.cit., p.51. “노점상들, 혈색 붉은 외판원 같거나 아니면 교활하게 생긴 지방 공중인 서기 같은 사람들. 이들이 정확히 그[아버지]에게 무슨 관심거리가 되었던 것일까? 그들은 고향의 이름들을 지니고 있었다. 캥타르, 슈브로, 피카르 같은... Des forains, des hommes au teint rubicund de voyageurs de

이런 동경을 잘 느낄 수 있다.

작품의 화자들도 매번 자신의 기원이나 이름을 찾아 나선다. 하나같이 자신의 근거지에 굳건히 뿌리내리지 못한 채, 의지할 곳 없이 그림자처럼 떠도는 화자는 특히 프랑스식 억양을 지닌 고유명사들, 예를 들면 ‘솔론뉴Sologne’ 처럼 “더 부드럽고 더 깊은”⁵⁵⁾ 뉘앙스의 지방명이나 ‘자케Jaquet’나 ‘뱅상Vincent’, ‘제르보Gerbault’ 처럼 “지극히 프랑스적이고 감미로운”⁵⁶⁾ 이름에 민감하다.

그는 나에게 『뿌리 뽑힌 자들』도 읽게 했다. 나에게 약간 부족했던 것이, 솔론뉴나 발루아 지방이나 혹은 그런 곳에 대해 내가 품고 있던 꿈이라는 것을 그가 느꼈던 것일까?⁵⁷⁾

그리고 그 공간들은 대부분 화자에게 결핍된 모친의 사랑을 대신해 줄 수 있는 (지극히 프랑스적 이름을 지닌) 성숙한 여인의 부드러운 손길과 연결된다. 『슬픈 빌라』에서 오트사부아 Haute-Savoie 지역의 깊은 산골로 숨어들어와 러시아계 귀족 행세를 하는 주인공 슈마라Chmara는 프랑스식 이름의 연인 이본 자케Yvonne Jaquet가 이 지역에서 나고 자란 토박이임을 부러워하고, 『한밤의 사고』에서 화자가 끊임없이 그 이름을 되뇌어 보는 자클린 보제르장Jaqueline Beusergent⁵⁸⁾이 태어난 동네 포송브론라포레Fossombronne-la-Forêt는 가장 순수한 프랑스어 발음

commerce, ou à l'allure chafouine de clercs de notaires provinciaux. À quoi lui servaient-ils exactement? Ils avaient des noms du terroir : Quintard, Chevreau, Picard...”

55) Modiano, *Accident nocturne*, op.cit., p.29. “celui encore plus doux et plus profond de Sologne”

56) Modiano, *Villa triste*, op.cit., p.31. “C'était un nom suave, très français, quelque chose comme : Coudreuse, Jacquet, Lebon, Mouraille, Vincent, Gerbault...”

57) Modiano, *Un pedigree*, op.cit., pp.69-70. “Il m'avait fait lire aussi *Les Déracinés*. Avait-il senti que ce qui me manquait un peu, c'était un village de Sologne ou du Valois, ou plutôt le rêve que je m'en faisais?”

58) Modiano, *Accident nocturne*, op.cit., p.67. “Un nom revenait sans cesse, prononcé par des voix aux intonations différentes : JACQUELINE BEUSERGENT.”

을 간직한 곳으로 치장된다.⁵⁹⁾ 또 화자와 함께 마침내 파리를 떠나기로 한 바로 전날 자동차 사고로 죽게 되는 『서커스 지나가다』의 연인 지젤 Gisèle이 살았던 동네 생뢰(라포레)Saint-Leu(-la-Forêt)는 사춘기의 모디아노에게 어머니의 자리를 대신하며 “유일한 의지처”⁶⁰⁾가 되어준 모보의 고장인 생로Saint-Lô를 연상시키기도 한다.

(3) 남불과 외국 : 자립과 해방의 공간

모디아노의 주인공들은 끊임없이 파리로부터 멀리 떠나려고 한다. 그들에게 남불과 외국은 해방과 자립의 의미를 지닌다. 그러나 실제로 그들이 해방의 완성을 의미하는 남불이나 외국으로의 탈출을 성공하는 경우는 드물다. 간혹 남불이나 영국, 로마 등을 배경으로 진행되는 에피소드들이 있지만 그곳에서 주인공들은 여전히 파리의 무거운 기억을 짊어지고 살아가는 존재들일 뿐 진정한 자립의 공간을 확보하지 못한다. 그들이 추구하는 자립과 해방은 항상 모디아노 소설의 바깥에만 존재한다. 그 이유는 모디아노 소설의 대부분이 화자가 스스로의 힘으로 과거의 짐을 벗어던지기 직전까지의 시기 안에서 이야기를 소재를 찾고 있기 때문이다.

지극히 개인적인 의미 층과 각 개인들이 함께 겪은 집단적이고 역사적인 의미 층이 뒤섞여 있는 모디아노의 공간에서 니스Nice나 생트로페 Saint-Tropez, 쥐앙레팽Juan-les-Pins 등의 남불의 휴양지 지역은 독일 점령기의 기억과 겹쳐져 있는 해방의 공간이지만, 모디아노의 주인공들에게는 도피나 은신의 이미지가 더 강해서 앞서 살펴본 ‘중립 지대’와 같은 유예의 공간 역할을 한다. 그곳은 전쟁 당시 “마치 전쟁이 없는 듯

59) *Ibid.*, p.169. “J’avais lu que c’était en Touraine que l’on parlait le français le plus pur. Mais, à l’entendre, je me demandais si ce n’était pas plutôt en Sologne, du côté de La Versanne et de Fossombronne-la-Forêt.”

60) Modiano, *Un pedigree*, *op.cit.*, p.97. “Ils étaient mon seul recours.”

이 행동하는”⁶¹⁾ 사람들이 모여 있고, 그곳으로 넘어오려면 “불법으로 경계선을 넘어야 하는”⁶²⁾ 곳이지만 독일군의 순찰이 있을 때면 “불을 끄고 죽은 척”⁶³⁾하면서 전쟁이 끝나기를 기다리던 공간이다.

이와 같은 남불 휴양지의 이미지는 모디아노 소설에서 자주 등장하는 알프스 산 깊은 곳의 스키 리조트 산장과 같은 공간의 이미지와 연결되는데, 『청춘 시절』의 루이와 오딜이 가정을 꾸린 호수 근처의 산장이나 『슬픈 빌라』의 화자가 도피해 있는 스위스의 작은 온천 마을, 혹은 『어두운 상점들의 거리』의 주인공이 국경을 넘으려다 눈 덮인 산 속에서 연인 트니즈를 잃고 기억 상실에 걸리게 되는 므제브Megève 지역 같은 곳이 그런 공간이다.

탈주의 욕망으로 인해 모디아노의 주인공들을 파리로부터 최대한 먼 곳으로 떠나고 싶어 하고, 많은 주인공들이 로마나 마요르카, 혹은 멕시코나 아르헨티나 같은 먼 외국으로 떠나기를 갈망한다. 그러나 이러한 해방 공간으로의 탈주가 성공적으로 마무리되는 경우는 거의 없으며, 대부분 앞서 언급한 유예 공간의 이상화된 희망으로 그치는 경우가 대부분이다. 이 외국 공간의 의미를 상징적으로 드러내 보이는 작품으로 『유년기의 외투보관실 *Vestiaire de l'enfance*』을 들 수 있다. 이 작품은 모디아노의 소설 중에서 특이하게도 실제 지명의 공간이 아닌 가상의 공간에서 펼쳐지는데, 그 무대는 스페인의 도시를 연상시키는 지중해 인근의 한 외국 도시이다. 그곳에서 전직 작가인 장 모레노Jean Moreno는, 영어와 스페인어 억양의 거리 이름들로 채워진 이 항구도시⁶⁴⁾의 방송국 ‘라디오 문디알Radio-Mundial’에서, 다국어 라디오 방송국의 연속극 작가로 일하고 있다. 그러나 이 외국의 항구도시를 화자가 열망했던 해방의 공

61) Modiano, *Voyage de nocces*, op.cit., p.57. “On faisait, à Juan-les-Pins, comme si la guerre n’existait pas.”

62) *Ibid.*, p.126. “il fallait franchir en fraude la ligne de démarcation.”

63) *Ibid.*, p.85. “Il fallait éteindre les lumières et faire semblant d’être morts.”

64) 이곳 거리 이름들은 Calistoga Avenue, Corniche, Inguanez Street, Mesquita Street, Mercedes Terrace 등으로 실제로 존재하지 않는 지명이다.

간이라기보다 어쩌면 쫓길 대로 쫓겨 이르게 된 마지막 피난처의 이미
지⁶⁵⁾가 더 강하다. 그의 주변 동료들은 모두 알 수 없는 어떤 이유로 프
랑스를 떠난 자들로 하나같이 모두 특별한 사연을 지니고 있다.⁶⁶⁾ 끝
내 밝혀지지 않는 어떤 사건에 연루되어 있는 화자 자신도 예외가 아니
어서, 그도 밤마다 마른 la Marne 강물에 빠진 자동차에서 혼자만 빠져나
오는 악몽에 시달리며 스스로 세월의 무게를 덜기 위해 이곳에 귀양 와
있다고 고백한다.⁶⁷⁾

모디아노의 화자들이 파리를 벗어나 가급적 먼 곳으로 떠나려는 근본
적인 이유는 부유하는 현재의 자기 존재를 붙잡아 줄 수 있는 구심점을
찾고 거기에 자신의 뿌리를 내리고자 하는 열망이다.

마리냥은 왜 중국으로 떠나려는 것일까? 자신의 청춘을 되찾겠
다는 희망 때문이라고 답을 내렸다. 그런데 나는? 그것은 세상의
다른 끝이었다. 나는 바로 거기에 나의 뿌리, 나의 가정, 나의 보금
자리, 내게 없는 모든 것이 있다고 나 자신을 설득하고 있었다.⁶⁸⁾

정불일 곳 없이 외로움과 불안 속에서 파리의 거리를 방황하는 모디
아노의 화자들의 탈주 욕망이 진정으로 해소될 수 있는 해방과 자립의
공간은 언제나 모디아노 소설의 바깥에 위치한다. 그 욕망은 작가 모디
아노가 자신의 첫 번째 소설을 출판함으로써 진정한 자립의 수단을 획득
할 때에야 완성되는 욕망이고, 모디아노의 모든 소설은 자신의 첫 소설

65) Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, op.cit., p.125. "C'est le désert... Le bout du monde..."

66) *Ibid.*, pp.50-51. "Si nous travaillons à Radio-Mundial, c'est qu'un jour, dans nos vies, il y a eu un accident."

67) *Ibid.*, p.51. "(...) je suis venu m'exiler ici pour m'alléger d'un poids qui augmentait au fil des années et d'un sentiment de culpabilité que j'essayais d'exprimer dans mes livres."

68) Modiano, *Livret de famille*, op.cit., p.41. "Pourquoi Marignan voulait-il partir en Chine? Dans l'espoir d'y retrouver sa jeunesse, me disais-je. Et moi? C'était l'autre bout du monde. Je me persuadais que là se trouvaient mes racines, mon foyer, mon terroir, toutes ces choses qui me manquaient."

이 세상에 나오기 직전까지의 이야기를 소재로 다루고 있다. 자신의 첫 소설이 출판사에 받아들여졌다는 소식을 들은 그날 저녁 화자는 생전 처음으로 흥분함을 느낀다. 그리고 그때서야 비로소 진정한 자유와 해방의 공간을 향한 인생의 항해를 시작한다.

그날 저녁 나는 내 생애 처음으로 흥분함을 느꼈다. 그 수많은 세월동안 나를 짓누르면서, 나로 하여금 끊임없이 경계 상태에 있도록 만들었던 위협이 파리의 허공으로 흩어져버렸다. 나는 벌써 먹은 부교가 무너져 내리기 전에 큰 바다로 나왔다. 때가 된 것이었다.⁶⁹⁾

4. 공간의 시학

(1) 모디아노의 공간 서술 전략

모디아노의 소설 속에서 시간과 공간의 관계에 대해서 생각해 보면, 공간 지표가 담당하고 있는 역할에 비해 시간 지표는 그다지 큰 역할을 못하고 있음을 알 수 있다. 작가가 집필하고 있는 연도나 소설 속 화자가 기억하고 언급하는 날짜가 명기되어 있지만 그것은 전체 소설의 의미에 별 영향을 끼치지 못한다. 1945년생 작가가 작품의 출판연도에 맞추어 매년 나이를 먹어 가지만, 모디아노의 소설이 다루는 주제가 언제나 자신의 첫 소설이 출판사에 받아들여진 1967년(22세)까지의 방황하던 시절로만 이루어져 있어서, 그 소설 속 주인공들은 어떤 의미에서는 “일종의 무시간성이나 혹은 (...) 영원한 현재 속에”⁷⁰⁾ 살고 있다고 보아도 크

69) Modiano, *Un pedigree*, op.cit., p.127. “Ce soir-là, je m'étais senti léger pour la première fois de ma vie. La menace qui pesait sur moi pendant toutes ces années, me contraignant à être sans cesse sur le qui-vive, s'était dissipée dans l'air de Paris. J'avais pris le large avant que le ponton vermoulu ne s'écroule. Il était temps.”

게 틀리지 않기 때문이다. 간혹 부정확하게 계산되기도 하는 연도나 날짜⁷¹⁾는, 이야기되는 사건이 과거에 대한 회상임을 드러내주는 역할로 만족하는 듯 보이기도 한다.

계절이나 하루의 때를 나타내는 시간 지표들도 자주 등장하기는 하지만 그것은 더위나 추위 등의 공간 분위기를 묘사하기 위해 언급되거나, 아니면 아침이라든지 저녁, 밤 등과 같이 하루 중의 빛의 밝기나 일상의 시간적 감각을 묘사하기 위해 언급될 뿐이다. 대신 공간 지표들은 매순간 탐정이 사건 현장을 관찰하듯 세세하게 묘사되며, 거리 이름과 같은 고유명사는 물론이고 특정 장소의 공간적 특징을 표현해 주는 명칭들은 지칠 줄 모르고 반복된다. 예를 들면, 『유년기의 외투보관실』의 화자가 자신의 연인이 근무하는 거리를 “시스네로스 항공사 유리진열창 앞”⁷²⁾이라는 표현으로 반복적으로 묘사하거나, 어린 시절 기억이 묻어 있는 특정 공간을 “붉은 몰레스킨 천으로 된 장의자”⁷³⁾의 이미지로 반복하고 있는 경우가 그러하다.

모디아노 소설의 주인공은 주로 혼자서 누군가의 발자취나 어떤 대상을 찾아다니는 인물이다. 따라서 주변 공간에 대해 온전히 주의력을 집중할 수 있는 인물이고, 공간을 중심으로 자기 자신의 기억과 대화를 하는 인물이다. 그에게 사람 이름이나 물건의 상표 이름들도 중요하지만, 특히 거리 이름이나 식당 이름, 카페 이름, 호텔 이름 등 공간과 관련된 고유명사들에 편집증적으로 매달린다. 모디아노식 공간 묘사의 특징을 보여주는 평범한 예시를 들어 보자면 다음과 같은 식이다.

70) Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, op.cit., p.40. “(...) je vivais dans une sorte d'intemporalité- ou plutôt (...) de présent éternel.” 『신혼여행』에서도 비슷한 표현이 나온다. Modiano, *Voyage de nocces*, p.85. “날과 달과 계절과 해가 거듭거듭 마치 무슨 영원처럼 단조롭게 지나갔다. Les jours, les mois, les saisons, les années passaient, monotones, dans une sorte d'éternité.”

71) 예를 들자면, 『신혼여행』에서 특정 시점의 화자가 잉그리드를 만났던 시간을 계산해보면 “20년 전”(Modiano, *Voyage de nocces*, op.cit., p.49.)이 아니라 24년 전이다.

72) Modiano, *Vestiaire de l'enfance*, op.cit., p.21, p.23, p.37 등. “devant les vitrines de la Cisneros Airways”

73) *Ibid.*, p.35, p.79 등. “la banquette en moleskine rouge”

그는 먼저 피갈 광장에 차를 세우고, 글러브 박스를 열더니 봉투 몇 장을 꺼냈다. (...) 프로쇼 가, 앙롱 극장 앞에서 정차. 그는 안내원 여자에게 전단지를 건넸다. 다음 단계로 뢰르블뢰. 라룰로트. 르루와알수페르... 우리는 퐁텐느 극장 앞을 지났다, 하지만 거기는 닫혀있었다.⁷⁴⁾

모디아노의 화자들은 상가목록이나 전화번호부의 주소록을 상기시키는 정확성과 디테일한 묘사를 통해서 공간에 서사를 부여한다. 실제로 오래된 파리 지도를 옆에 놓고 원고를 쓰고 있는 모디아노의 모습을 담은 영상과 함께 베르나르 피보Bernard Pivot와 진행한 대담에서, 작가는 자신이 주소나 지명의 정확성에 그토록 신경 쓰는 이유가, 그 지명이나 주소가 정확하면 할수록 “몽환적인 효과pouvoir onirique”⁷⁵⁾가 더 크기 때문이라고 밝히고 있다.

(2) 이중인화 현상

모디아노의 소설 속에서는 ‘공간’들을 중심으로 여러 층위의 ‘시간’들이 중첩된다. 화자가 겪은 여러 다른 시기의 시간들이 중첩되기도 하고, 화자의 아버지가 겪었을 시간들이 중첩되기도 한다. 모디아노의 화자는 그것을 “이중인화 현상un phénomène de surimpression”이라고 부른다.

74) *Ibid.*, p.111. “Il s'est d'abord arrêté place Pigalle, il a ouvert la boîte à gants et en a sorti quelques enveloppes (...). Une halte devant le Théâtre en Rond, rue Frochot. Il a offert le prospectus à la dame du contrôle. D'autres étapes : l'Heure Bleue. La Roulotte. Le Royal Soupers... Nous sommes passés devant le théâtre Fontaine, mais celui-ci était fermé.”

75) Modiano, *Je me souviens de tout...*, un film écrit par Bernard Pivot et réalisé par Antoine de Meaux, Gallimard, 2015.

오늘, 공기가 가볍더니 옹세르바투와르 공원의 나무들이 꽃망울
들을 터트렸고, 1992년의 4월은 어떤 이중인화 현상에 의해 1964
년 4월과, 또 미래의 다른 4월들과 섞였다.⁷⁶⁾

어떤 공간의 빛과 분위기가 자아내는 유사한 감각(대부분의 경우 공허
와 부재의 감각)이 화자의 과거와 현재를 뒤섞는다.⁷⁷⁾ 그리고 개인적인
기억은 다시 그 공간 속에 각인되어 있는 집단적인 기억과 겹쳐진다. 모
디아노는 자신이 살았던 시대와 부친이 살았던 시대를 겹쳐 놓는다. 매
소설마다 현재의 화자는 자신의 스무 살 무렵(1963년경 전후의 알제리
전쟁 시기)에 대한 이야기를 전하면서, 자신이 직접 겪지 않았던 부친의
스무 살 무렵(1943년경 독일점령기)의 기억을 겹쳐놓는다. 공간은 여러
세대의 수많은 사람들이 거쳐 가면서 저마다의 흔적을 남겨 놓은 곳이
다. 모디아노는 모든 장소들이 “아주 희미하게나마 거기 머물렀던 이들
의 각인을 간직”⁷⁸⁾하고 있다고 여긴다.

고요한 거리. 그들이 유일한 행인이었다. 어둠이 내렸다. 불되
가. 그 거리 이름이 보스망스에겐 비현실적으로 보였다. 꿈을 꾸는
게 아닌가 생각했다. 여러 해가 지난 뒤, 그는 우연히 다시 그 불되
가에 들어섰다. 그리고 문득 든 한 생각이 그를 그 자리에 한참 서
있게 했다. 우리는 과연 두 사람이 처음 만난 날 서로 나누었던 말
들이, 마치 그것들이 한 번도 발설된 적이 없던 것처럼 그저 공허
속에 흩어져 사라져버렸다고 단언할 수 있을까?⁷⁹⁾

76) Modiano, *Chien de printemps*, Le Seuil, “Points”, 1993, pp.17-18. “Aujourd'hui, l'air était léger, les bourgeons avaient éclaté aux arbres du jardin de l'Observatoire et le mois d'avril 1992 se fondait par un phénomène de surimpression avec celui d'avril 1964, et avec d'autres mois d'avril dans le futur.”

77) Modiano, *Voyage de nocces*, *op.cit.*, p.26. “Le passé et le présent se mêlent dans mon esprit par un phénomène de surimpression.”

78) Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, “Folio”, 1997, pp.28-29. “On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreintes des personnes qui les ont habités.”

79) Modiano, *L'horizon*, *op.cit.*, p.20. “Une rue calme. Ils étaient les seuls passants. La nuit tombait. Rue Bleue. Ce nom avait paru irréel à Bosmans. Il se demandait

모디아노가 보기엔, 모든 공간 속에는 그곳을 스쳐간 사람들의 흔적이 남아 있어서, “그들이 지나간 뒤에도 무엇인가, 점점 더 약해지는 어떤 파동들이, 주의를 기울이면 포착할 수 있는 파동들이 계속 진동하고 있”⁸⁰⁾고, 내가 몸담고 있는 시간은 물론 나를 있게 한 앞 세대가 겪었던 시간까지 “투명무늬처럼 en filigrane”⁸¹⁾ 함께 품고 있는 것이다. 그리고 그 시간들은 그 공간을 기억하는 증인들에 의해 연결된다. 『고약한 봄』에서 모디아노는 이를 어떤 한 사진사의 작업 방식에 비유하여 소개한다.

그는 가장 최근에 붙인 것들이 덮어 버렸던 이전 벽보들이 나타나도록 거리 벽보들을 자기가 직접 찢어 낸다고 나에게 설명했다. 그는 그 벽보 찢가리들을 한 층 한 층 벗겨내고, 그 진행 상태를 세심하게 사진으로 찍었다, 돌이나 판자 위에 마지막 종잇조각이 남을 때까지.⁸²⁾

같은 공간에 겹겹이 쌓여 있는 여러 기억의 지층을 한 겹씩 벗겨내서 망각에서 건져내는 작업, 이 사진사의 작업을 모디아노는 자신의 소설을 통해 구현하고 있는 것이다.

s'il ne rêvait pas. Bien des années plus tard, il s'était retrouvé par hasard dans cette rue Bleue, et une pensée l'avait cloué au sol: Est-on vraiment sûr que les paroles que deux personnes ont échangées lors de leur première rencontre se soient dissipées dans le néant, comme si elles n'avaient jamais été prononcées? (...) ”

80) Modiano, *Rue des Boutiques obscures*, Gallimard, “Folio”, 1978, p.124. “Quelque chose continue de vibrer après leur passage, des ondes de plus en plus faibles, mais que l'on capte si l'on est attentif.”

81) Modiano, *Dora Bruder*, op.cit., p.11.

82) Modiano, *Chien de printemps*, op.cit., p.36. “Il m'avait expliqué qu'il lacérait lui-même les affiches dans les rues pour qu'apparaissent celles que les plus récents avaient recouvertes. Il décollait leurs lambeaux couche par couche et les photographiait au fur et à mesure avec minutie, jusqu'aux derniers fragments de papier qui subsistaient sur la planche ou la pierre.”

5. 맺음말

모디아노의 작품에서만 느낄 수 있는 특유의 색채를 띤 “모디아노적 세계”의 조감도를 얻어 보려는 목적으로 우리는 그의 작품들 속에 파편적으로 분산되어 있는 공간적 단서들을 모아서 전체의 거친 윤곽을 제시해 보았다. 모디아노의 소설들이 다루고 있는 공간들을 파리와 외곽, 지방과 외국 등으로 나누어서 그 각각의 의미 층을 살펴보고 작가가 그 공간들을 다루는 방식도 간단히 짚어보았다. 모디아노의 소설들은 공간이 중심이 되는 소설이다. 흔히들 그의 작품 세계를 프루스트의 그것과 비교하지만, 프루스트의 세계에서는 ‘시간’이 중심이 되고 공간이 보조 역할을 한다면, 모디아노의 소설들은 ‘공간’을 중심으로 시간이 중첩되고, 기억이 겹쳐지고, 소설과 소설이 연결된다는 점에서 차이가 있다.

공간은 비록 모든 사람이 공유하는 것이지만 모든 공간은 우선 자기 자신에 의해서 체험된다. 모디아노의 소설 속 공간은 무엇보다 작가 자신이 체험한 공간이다. 모디아노를 대변하는 화자의 시선을 통해, 그 화자의 기억 속에서 그 많은 공간들과 그 속을 스쳐간 사람들이 되살아나서 서로 연결된다. 그러한 과정은 곧 소설가로서의 모디아노가 줄곧 이어오고 있는 그의 글쓰기 작업 바로 그 자체이다.

『아득한 기억의 저편』에서 화자는 자신의 기억 속에 있는 이름과 주소들을 종이 위에 가득 적고서, 그 각각을 작은 네모 모양으로 잘라 낸 조각들을 카드처럼 섞고 흔는 놀이를 상상하고 있다. 그리고 이렇게 마무리한다.

나는 카드놀이에서처럼 종이들을 섞어, 그 카드들을 한 장씩 늘어놓았을 것이다. 이것이 바로 현재의 내 삶의 전부인 것일까? 내가 알고 있는 사람들은 대략 스무 명 정도이고, 나는 이 사람들과 여러 주소들을 연결시킬 수 있는 유일한 끈과 같은 역할을 한 것일까? 그러면 나는 왜 다른 사람들이 아닌 이 사람들을 알게 되었

을까? 이 사람들의 이름과 장소가 나와 어떤 공통점을 가지고 있었던 것일까? (...) 내가 이 몽상에서 깨겠다고 마음먹으면, 나는 이 테이블을 떠나고, 그러면 이 모든 것은 연결이 풀려 모두 허무 속으로 사라질 것이다. 단지 양철가방과 그 누구에게도 어떤 의미를 줄 수 없는 이름과 장소들이 끄적거리져 있는 몇 조각의 종이들만 남을 뿐.⁸³⁾

모디아노는 자기 자신의 존재에 의해서만 연결된 그 모든 주소와 이름들을 통해 모디아노만의 독특한 빛깔을 지닌 세계를 엮어낸다. 그의 모든 소설은 모디아노 자신의 삶이기도 하고 동시에 아니기도 하다. 모디아노가 한 인터뷰에서 밝혔듯이 그가 그려낸 도시 공간은 완전히 상상적인 허구의 풍경이고, 그의 파리는 “실제 파리와는 전혀 상관없는, 꿈꾸어진, 내면의 어떤 도시”⁸⁴⁾이다. 그리고 진실은 바로 그 꿈꾸어진 풍경 속에 들어 있다. 가장 충실한 자서전과 상상적 추억을 혼합함으로써 모디아노의 소설은 읽는 이로 하여금 독자 자신의 진실을 되돌아보게 만든다. 작가의 상상적 추억이 오히려 현실적 사실보다 더 진실다운 어떤 것을 느끼게 하는 힘, 그것이 모디아노 소설의 힘이다.

83) Modiano, *Du plus loin de l'oubli*, op.cit., pp.79-81. “J’aurais brassé les papiers, comme un jeu de cartes, et je les aurais étalés sur la table. C’étais donc ça, ma vie présente? Tout se limitait donc pour moi, en ce moment, à une vingtaine de noms et d’adresses disparates dont je n’étais que le seul lien? (...) Si je le décidais, je quittais cette table et tout se déliait, tout disparaissait dans le néant. Il ne resterait plus qu’une valise de fer-blanc et quelques bouts de papier où étaient griffonnés des noms et des lieux qui n’auraient plus aucun sens pour personne.

84) Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow: La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Rodopi, 2008, p.284에서 재인용.

참고문헌

- 김광진, 「파트릭 모디아노 소설의 구도와 구성 2-『한밤의 사고』의 시간 및 공간 분석」, 『프랑학연구』, 82집, 프랑스학회, 2017.11.15, pp.325-349.
- 김화영, 「해설-밤의 어둠 저편에 떠오르는 성」, 『잃어버린 거리』, 책세상, 1996, pp.181-191.
- _____, 「파트릭 모디아노 혹은 기억의 모험」, 『문학동네』, 제22권, 2015년 봄호, pp.586-634.
- _____, 「파트릭 모디아노의 세계 : 기억의 강박과 유희 - 초기 소설 『에투알 광장』에서 『어두운 상점들의 거리』까지」, 『예술논문집』, 제55권, 대한민국 학술원, 2016, pp.1-46.
- 지영래, 「모디아노의 현대적 글쓰기 : “우리 시대의 발자크”?」, 『프랑스 문화예술연구』, 제55집, 프랑스문화예술학회, 2016, pp.367-396.
- Alan Morris, *Patrick Modiano*, Amsterdam: Édition Rodopi, 2000.
- Annelies Schulte Nordholt, *Perec, Modiano, Raczymow: La génération d'après et la mémoire de la Shoah*, Amsterdam : Éditions Rodopi, coll. “Faux Titre”, 2008.
- Béatrice Commengé, *Le Paris de Modiano*, Éditions Alexandrines, 2015.
- Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Armand Colin, 2009.
- Maryline Heck, “Rencontre avec Modiano”, *Le Magazine littéraire*, no.490, 2009, pp.62-69.
- Patrick Modiano, *Villa triste* (1975), Gallimard, coll. “Folio”, 2014.
- _____, *Livret de famille* (1977), Gallimard, coll. “Folio”, 2004.
- _____, *Rue des Boutiques Obscures* (1978), Gallimard, coll. “Folio”, 2014.

- _____, *Une jeunesse* (1981), Gallimard, coll. "Folio", 2015.
- _____, *Quartier perdu* (1985), Gallimard, coll. "Folio", 2015.
- _____, *Dimanches d'août* (1986), Gallimard, coll. "Folio", 2015.
- _____, *Vestiaire de l'enfance* (1989), Gallimard, coll. "Folio", 2014.
- _____, *Voyage de nocces* (1990), Gallimard, coll. "Folio", 2014.
- _____, *Fleurs de ruine* (1991), Le Seuil, coll. "Points", 1995.
- _____, *Un cirque passe* (1992), Gallimard, coll. "Folio", 2014.
- _____, *Chien de printemps* (1993), Le Seuil, coll. "Points", 1995.
- _____, *Du plus loin de l'oubli* (1996), Gallimard, coll. "Folio", 2014.
- _____, *Dora Bruder* (1997), Gallimard, coll. "Folio", 2015.
- _____, *Accident nocturne* (2003), Gallimard, coll. "Folio", 2014.
- _____, *Un pedigree* (2005), Gallimard, coll. "Folio", 2015.
- _____, *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), Gallimard, coll. "Folio", 2014.
- _____, *Pour que tu ne perdes pas dans le quartier*, Gallimard, 2015.
- _____, *L'horizon* (2010), Gallimard, coll. "Folio", 2014.
- _____, *Discours à l'Académie suédoise*, Gallimard, 2015.
- _____, *Je me souviens de tout...*, un film écrit par Bernard Pivot et réalisé par Antoine de Meaux, Gallimard, 2015.
- _____, *Souvenirs dormants*, Gallimard, 2017.
- Entretien avec Nathalie Crom, "Patrick Modiano, prix Nobel de littérature", *Télérama*, 2014.10.03. (<http://www.telerama.fr/livre/patrick-modiano-se-livre,117471.php>)

〈Résumé〉

La poétique de l'espace chez Patrick Modiano

Jl, Young-Rae

Le point de départ de notre travail était le questionnement suivant : pourquoi les romans de Modiano, qui comptent vingt-sept œuvres depuis son premier roman *La Place de l'Étoile* (1968) jusqu'à *Souvenirs dormants* (2017), nous donnent-ils cette impression mystérieuse d'avoir déjà lu le livre que nous ouvrons même pour la première fois ? Pour répondre à cette question, nous avons analysé ses textes et essayé d'y extraire des éléments qui constituent leurs similitudes, en focalisant principalement sur la représentation des lieux. Notre discussion comprend les trois étapes. D'abord, pour trouver les composants de base qui donnent une couleur unique au monde “modianesque”, nous avons étudié la structure narrative en mettant l'accent sur les personnages et les événements dans ses œuvres. Puis, nous avons divisé l'espace dans lequel les héros de Modiano sont actifs en trois parties, tout en tentant de donner une signification appropriée à chacun : (1) Paris comme lieu de souffrance et d'errance, (2) la banlieue et la périphérie de Paris comme espace d'anxiété et d'envie, (3) le Sud et l'étranger comme espace d'indépendance et de libération. Enfin, nous avons examiné la façon dont Modiano décrivait l'espace. Sous le nom du “phénomène de la surimpression”, il a empilé des différents moments de sa vie dans le même espace ou l'atmosphère. Les romans de Modiano sont des romans qui se concentrent sur l'espace. Ses récits sont jalonnés de noms de rue, de lieux, de stations de métros, de cafés

et d'hôtels, faisant de la Capitale un terrain d'enquête romanesque. En y mélangeant son autobiographie la plus fidèle avec ses souvenirs imaginatifs, Patrick Modiano fait revenir le lecteur sur sa propre vérité.

주 제 어 : 파트릭 모디아노(Patrick Modiano), 공간(espace), 파리(Paris), 장소묘사(représentation des lieux), 서사(narration), 시학(poétique)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

루이 프레셰트의 시에 나타나는 애국당원 반란의 역사와 시학

진 중 화
(공주대학교)

차례

서론	3. 세니에와 힌텔랑의 순교
1. 파피노의 업적	결론
2. 생-드니 전투의 승리	

서론

본 연구는 현재 캐나다 퀘벡 주 레비 Lévis 출신으로 시인, 극작가, 기자, 변호사, 정치가로 활동한 루이 프레셰트 Louis Fréchette(1839-1908)의 시에 나타나는 1837년-1838년 시기 애국당원 반란 Rébellions des Patriotes¹⁾을 분석하여 그의 역사의식과 시학을 이해하는 것을 목적으로 한다. 옥타브 크레마지 Octave Crémazie(1827-1879)와 더불어 19

1) 이 역사를 지칭하는 표현으로 반란 rébellion(s), 저항 révolte(s), 모반 insurrection, 봉기 soulèvement, 소요 trouble, 혁명 révolution, 운동 mouvement, 전쟁 guerre 등 다양한 표현이 있다. 이 다양한 명칭은 그만큼 이 역사적 사건에 대한 해석과 견해가 다양하다는 점을 의미한다. 용어 rébellions이 가장 많이 사용된다. 애국당원 Patriotes은 1806년 영국의 식민지로 지금의 퀘벡 지역에 해당되는 바-카나다 Bas-Canada 지역에서 창설된 정당인 캐나다당 Parti canadien이 명칭을 바꾼 애국당 Parti patriote의 당원, 이 당의 정책에 동조하는 사람들, 혹은 애국당원 반란 시기에 이 반란에 참여했거나 이 반란을 지원했던 사람들을 가리킨다.

세기 대표적 민족주의 성향의 낭만주의 시인으로 간주되는 프레세트는 “역사의 목소리 *La voix de l’histoire*”²⁾를 대변하는 시인이다. “더럼 보고서 *Rapport Durham*”³⁾에서 캐나다의 프랑스계 주민들에 대하여 “역사와 문학이 없는 민족 *peuple sans histoire et sans littérature*”이라는 인종 차별적 기술에 대한 반응으로 프랑수아-자비에 가르노 François-Xavier Garneau(1809-1866)가 프랑스계 주민들의 역사서인 『발견부터 현재까지의 캐나다 역사 *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu’à nos jours*』를 1845년-1852년 기간에 집필하였던 것처럼⁴⁾, 프레세트는 1887년 시집 『한 민족의 전설 *La Légende d’un peuple*』⁵⁾에서 프랑스계 주민들의 역사를 서술한다. 그는 이렇게 프랑스계 주민의 역사를 담은 서사시를 쓰고 정치적 참여로 인해 망명을 하였다는 점에서 19세기 프랑스계 캐나다의 빅토르 위고 Victor Hugo로 평가된다⁶⁾. 그의 이 시집에는 애국당의 지도자로 반란 이전에 프랑스계 주민들의 권리 향상을 위해 의회 차원에서 노력한 루이-조제프 파피노 Louis-Joseph Papineau(1786-1871)를 위한 2편의 시, 애국당원 반란의 첫 번째 전투 장소인 생-드니 Saint-Denis 승리에 바쳐진 1편의 시, 생-외스타슈 Saint-Eustache 전투 지휘자로 현장에서 사망한 장-올리비에 셰니에 Jean-Olivier Chénier(1806-1837)의 이름을 제목으로 한 1편의 시, 애국당원 중 교수형을 당한 사람들의 정신

2) François Dumont, *La Poésie québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1999, p. 17.

3) 더럼은 영국의 정치가인 John George Lambton Durham으로 애국당원 반란의 원인을 조사할 목적으로 1838년에 총독으로 파견되어 1839년에 영국으로 귀환한다. 그는 그 해 런던에서 출판한 보고서에서 이 반란의 원인에는 민족적 문제가 있으며 프랑스계 주민들을 변화, 진보를 보이지 못하는 퇴화된 집단으로 평가하고 갈등의 해결책으로 언어, 문화 차원에서의 동화 정책을 권고한다.

4) Gérard Filteau, *Histoire des Patriotes*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2003 (première édition 1938), p. 6. 가르노는 공중인, 시인이기도 하며 19세기 가장 영향력 있는 역사가였다.

5) Louis Fréchette, *La Légende d’un peuple*, Introduction de Claude Beausoleil, Ottawa, Les Écrits des Forges, 1989 (1887). 우리는 이 판본을 참고하겠다.

6) Jean-Claude Germain, *La double vie littéraire de Louis Fréchette suivi de Une Brève Histoire du conte au Québec*, Montréal, Les Éditions Hurtubise, 2014, p. 11. 프레세트는 파리 마레 구역에 위치한 위고의 집을 방문하여 만났다.

을 기리기 위한 한 편의 시, 교수형을 당한 애국당원들 중 스위스계로 프랑스 태생의 군인 샤를르 힌델랑 Charles Hindelang(1810-1839)을 위해 쓴 1편의 시, 그리고 한 노년의 애국당원의 투쟁 정신을 되살리는 시 1편 등 총 7편의 시가 있다. 프레세트는 이외에도 1880년에 두 편의 희곡 『파피노 Papineau』, 『유배자의 귀향 Le Retour de l'exilé』, 1885년에 연대기 『세니에 Chénier』를 발표하며 회상록에서도 애국당원 반란에 큰 관심을 표명한다. “나는 1837년으로부터 2년 후에 태어났다”⁷⁾고 말할 정도로 프레세트는 어린 시절에 애국당원 반란 사건에 대한 이야기를 많이 들었으며⁸⁾ 평생 대단한 흥미를 보였다는 점에서 그의 문학에 반영된 이 사건은 연구할 만한 가치가 있다. 본 연구에 앞서 애국당원 반란에 대해 살펴보는 것이 필요하다.

장-폴 베르나르 Jean-Paul Bernard가 밝히듯이, 이 반란에 대한 역사적 평가는 다양하며 취하는 관점에 따라서 해석이 다르게 나타난다⁹⁾. 그에 따르면 20세기 후반에 민족주의와 사회주의 노선 사이에 이 역사를 계승하려는 의도하에 갈등이 발생하며, 이 반란을 영국의 제국주의에 대한 투쟁, 프랑스어권 캐나다인들의 권리 주장, 소수 영국인들의 차별정치를 타도하려는 민주적 애국당의 봉기, 혹은 특권층에 대항하는 민중운동으로 보는 관점 등 다양한 시선이 있다고 한다¹⁰⁾. 조슬랭 레투르노 Jocelyn Létourneau는 애국당원 반란의 중요성과 의미가 과대평가되었다고 지적하며 역사 전개 과정의 한 “사소한 사건”으로 보지만¹¹⁾ 제라르 부샤르 Gérard Bouchard는 이 “반제국” 투쟁의 역사적 의미를 재평

7) Jean-Claude Germain, *op. cit.*, p. 12.

8) Marcel Dugas, *Un Romantique canadien Louis Fréchette 1839-1908*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1946 (1934), p. 18.

9) Jean-Paul Bernard, *Les Rébellions de 1837~1838. Les Patriotes du Bas-Canada dans la mémoire collective et chez les historiens*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1983, p. 7.

10) *Ibid.*

11) Jocelyn Létourneau, *Le Québec entre son passé et ses passages*, Montréal, Éditions Fides, 2010, pp. 78-79.

가하여 유산으로 삼아야 한다고 주장한다¹²⁾. 퀘벡 주에서는 2003년부터 매년 5월 25일 직전 월요일을 공휴일로 지정하여 이 역사적 사건의 의미를 되새기고 희생자들을 추모한다¹³⁾. 몬트리올에는 세니에의 동상, 교수형을 당한 12명의 애국당원들의 영혼을 위로하는 기념물이 조성되어있고 생-드니에는 관련 박물관이 건립되어 있다. 그리고 이 역사적 사건을 주제로 하는 영화, 연극, 소설, 시 등이 다수 존재한다. 간략하게 이 반란의 배경과 전개 과정을 요약해보자.

자크 카르티에 Jacques Cartier의 1534년 가스페 Gaspé를 비롯한 주변 지역 탐험¹⁴⁾, 1608년 사뮈엘 드 샹플랭 Samuel de Champlain의 퀘벡 Québec 시 창건¹⁵⁾ 등을 통해 형성된 북아메리카 프랑스 식민지 누벨-프랑스 Nouvelle-France는 새로운 사회 건설의 희망을 품은 프랑스계 주민들의 공간이었지만, 1759년 영국에 의한 퀘벡의 함락¹⁶⁾과 더불어, 1763년 파리 조약에 의해 영국에 누벨-프랑스의 일부인 현재의 캐나다가 양도된다.¹⁷⁾ 그리하여 현재의 캐나다 퀘벡 지역은 영국의 북아메리카 식민지가 되고 프랑스계 주민들은 식민적 압제 하에서 피지배와 굴종의 삶을 살게 된다. 이들은 영국의 동화 정책을 거부하며 가톨릭, 농업, 프랑스어, 가족이라는 전통적 가치를 유지하며 “생존 *survivance*”의 삶을 산다. 현재의 퀘벡주 지역인 바-캐나다 Bas-Canada¹⁸⁾ 지역 프랑스계 주민들은 1791년부터 도입된 의회제도를 이용하여 정치적 차원에서 동화 정책에 저항한다¹⁹⁾. 이러한 저항과 권리 주장의 맥락에서 1837년과 1838

12) Gérard Bouchard, *La nation québécoise au futur et au passé*, Montréal, VLB éditeur, 1999, p. 129.

13) 이 공휴일 지정은 2002년에 퀘벡주정부가 결정한다. Cf., Gilles Laporte, *Brève histoire des patriotes*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2015, p. 9.

14) Marc Durand, *Histoire du Québec*, Paris, Éditions Imago, 1999, pp. 11-15.

15) *Ibid.*, p. 15.

16) *Ibid.*, p. 44.

17) *Ibid.*, pp. 46-47.

18) 영어 지명은 Lower-Canada.

19) Marc Durand, *op. cit.*, p. 57.

년에 프랑스계 주민들이 독립과 공화국 체제를 지향하며 일으킨 무장 봉기가 나타난다. 첫 번째 전투는 1837년 11월 23일 생-드니에서 찰스 고어 Charles Gore 대령 지휘하에 대포를 갖춘 500명의 군인에 대항하여 대부분 총이 없고 전투 경험이 없는 약 300명의 주민들이 전투를 벌여 예상외로 프랑스계 주민들이 승리한다. 영국군은 30여명이 전사하고 60여명이 부상당하고 16명이 포로가 되고 부대는 퇴각한다. 이에 반해 애국당원 측에서는 단지 14명이 전사하고 승리를 거둔다²⁰⁾. 그러나 그해 11월 25일 생-샤를르 Saint-Charles 전투에서 영국군은 3명이 사망하고 18명이 부상을 당하는 가벼운 손실로 압도적 승리를 거둔다²¹⁾. 그리고 12월 14일 생-외스타슈에서 약 250명의 애국당원이 존 콜번 John Colborne (1778~1863) 장군²²⁾의 지휘하에 대포를 동원한 2000명의 영국군에 저항하여 싸우지만 지도자 세니에가 죽음을 당하고 비극적 패배를 겪는다²³⁾. 반란의 진압에서 영국군이 보인 잔인성, 약탈, 방화는 프랑스계 주민들에게 많은 인적, 물질적 손상뿐만 아니라 심적으로 깊은 모멸감과 증오감을 심어준다. 한편 파괴노를 비롯한 애국당 중심 인물들은 미국으로 망명한다. 이들은 미국인들의 도움을 받아 바-캐나다 독립 운동을 전개하려 하나 미국 정부는 중립을 지킨다²⁴⁾. 그러나 망명가들 중 로베르 넬송 Robert Nelson(1799-1873)²⁵⁾을 중심으로 하여 애국당원들은 바-캐나다 공화국 독립을 선포하고 무장 투쟁 준비를 계속한다²⁶⁾. 그리하여 그

20) Jacques Lacoursière, *Histoire populaire du Québec. II. Du 1791 à 1841*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2013, pp. 492-514. 양측의 피해 규모는 역사학자에 따라서 다르게 나타난다.

21) *Ibid.*, p. 519.

22) Gérard Filteau, *Histoire des Patriotes*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2003 (première édition 1938), p. 382. 군인으로 북아메리카 영국군 총사령관, 총독 역임. 애국당원 봉기를 무력으로 강경하게 진압.

23) *Ibid.*, pp. 531-533.

24) *Ibid.*, p. 502.

25) *Ibid.*, p. 116. 의사이며 정치가. 바-캐나다 독립 선언을 하고 대통령이 되며 무장 봉기에 실패하자 미국으로 망명한다.

26) *Ibid.*, p. 503.

들은 미국과 캐나다에 “사냥꾼형제연합 Association des Frères Chasseurs”을 결성하여 투쟁의 참여자를 확보한다²⁷⁾. 그러나 1838년 11월 라콜 Lacolle, 오텔타운 Odelltown 등에서의 군사적 패배로 인해 무장 반란은 실패한다²⁸⁾. 애국당원들은 투쟁 의지는 높았지만 군사의 수, 무기, 훈련, 조직력의 부족으로 인해 봉기는 실패하게 된다.

본 연구는 우선 애국당의 지도자이지만 봉기에는 직접 참여하지 않는 파피노에 대한 프레세트의 견해를 분석하고, 이어서 첫 번째 전투 승리의 장소인 생-드니를 프레세트가 어떻게 묘사하는지 알아보고, 마지막으로 생-외스타슈 전투의 지휘자로 사망한 세니에, 교수형을 당한 힌텔랑에 대한 프레세트의 의견을 살펴보겠다. 본 논문은 내용 중심의 연구를 하지만 연구 대상이 시라는 점에서 시의 형식에 대한 기본적인 분석을 하겠으며 시 형식이 시의 내용과 연관성을 갖는지에 대한 관심을 갖겠다.

1. 파피노의 업적

애국당원 반란 사건과 불가분의 관계에 있는 파피노는 변호사, 영주, 28년 동안 바-카나다 의회의 의원으로서 주로 프랑스계 주민들로 구성된 캐나다당 Parti canadien, 그리고 1826년 애국당 Parti patriote으로 이름을 바꾼 이 당의 대표로 활동하며 1820-1830년대 제도의 개선과 프랑스계 주민의 권익향상을 위해 노력한 인물이며 뛰어난 연설가이기도 하다. 그는 1837년 반란이 일어나자 생-드니, 생-이아생트 Saint-Hyacinthe를 거쳐서 미국으로 망명한다. 그는 공화국 체제인 미국에서 바-카나다의 독립을 위해 미국의 지원을 바라지만 중립을 지키려 하는 미국 정부로부터 도움을 얻는 데 실패하자 1839년에 파리로 망명하여 1845년까지 머

27) *Ibid.*, p. 504.

28) *Ibid.*, pp. 523-534.

물며 프랑스의 지원을 호소하나 성공하지 못한다. 그는 1845년에 바-카나다로 돌아와 정치 무대로 복귀를 하지만 반란 이전의 인기를 회복하지 못하며 1854년에 정계에서 은퇴하여 자신의 영지가 있는 몽트벨로 Montebello에 거주하다가 1871년에 생을 마감한다²⁹⁾. 그는 현재 퀘벡의 민족주의 형성에 큰 영향을 미친 인물로 긍정적으로 평가된다. 하지만 역사학자 페르낭 우엘레트 Fernand Ouellet가 지적하듯이 그는 캐나다의 역사적 인물 중에서 크게 논쟁의 대상이 되는 인물이기도 하다³⁰⁾. 특히 이는 그가 애국당원 반란 시기에 보인 태도에서 기인한다.

애국당원 반란이 일어난 지 2년 후인 1839년 출생한 프레세트는 유소년기에 파피노에 대한 이야기를 많이 들으며 자랐고 자신의 영웅으로 생각하며 삶의 모델로 삼았다. 그는 회고적으로 파피노에 대한 기억을 1900년에 이야기한다.

Nos compatriotes des présentes générations ne se font guère une idée de l'immense prestige exercé par ce nom, à l'époque où remontent mes premières impressions de la vie. C'était comme une héroïque fanfare qui retentissait d'un bout à l'autre du pays, et qui trouvait des échos enthousiastes dans les villages les plus reculés, et même au fond des cœurs les moins belliqueux. Pour tous l'infatigable et incorruptible patriote semblait un antique paladin armé de toutes pièces, debout au seuil de chaque chaumière, prêt à défendre corps à corps le domaine sacré de nos droits, les immunités d'une race dont il s'était fait le champion. C'était une popularité universelle, sans conteste et sans parallèle de nos jours.³¹⁾

29) *Ibid.*, p. 131.

30) Fernand Ouellet, "Introduction", *Papineau, Cahiers de l'Institut d'Histoire* 1, 1958, Les Presses Universitaires Laval, p. 7.

31) Louis Fréchette, *Mémoires intimes*, texte établi et annoté par George A. Klinck, préface de Michel Dassonville, Montréal, La Corporation des Éditions Fides, 1977 (1961), pp. 123-124. 이 회상록은 1900년 5월 5일-24일, 11월 24일에 몬트리올의 *Le Monde Illustré* 지에 실린 글을 재편집한 것이다.

현 세대의 우리 동포들은 내가 어렸을 때 이 이름이 불리일으키던 엄청난 명성에 대한 생각을 거의 하지 못한다. 그것은 이 지역 끝에서 끝으로 울려 퍼지던 장렬한 팡파르 같은 것으로서 가장 외딴 마을들에서도 그리고 호전성이 가장 떨어지는 사람들의 마음에도 열광적 반향을 일으켰다. 모두에게, 지칠 줄 모르고 청렴한 이 애국당원은, 모든 초가집 입구에 서서 우리 권리의 신성한 영역, 스스로 옹호자로 나선 한 민족의 특권을 정면으로 맞서서 지킬 준비가 되어있는 온갖 것으로 무장한 옛날의 편력기사 같았다. 그는, 의심할 바 없고 현 시대에는 비교될 만한 사람이 없는 만인의 인기를 누리던 사람이었다.

위 구절은 1837년 봉기 이전에 프랑스계 주민들이 파피노에 대해 실제적으로 가졌던 명성과 존경, 그리고 인기, 그리고 이후로 이로 인해 어린 프레셰트가 파피노에 대해 갖게된 인상을 잘 보여준다. 역사가 가르쳐도 “프랑스계 주민들의 저항 정신과 원리”를 대변하는 파피노의 지적 총명함, 강인한 체력, 강렬한 목소리에서 나오는 웅변은 사람들을 감동시키고 설득시키며 그는 리더의 자질을 갖고 있었다고 말한다³²⁾. 1786년 몬트리올에서 태어난 파피노는, 영국에 의한 “정복” 이전에 프랑스 해군 소속으로 누벨-프랑스에서 근무하다가 정착한 프랑스 군인의 후손으로서³³⁾ 파피노는 어린 시기부터 총명하고 조숙한 기질을 보였으며 군대 시기에 뛰어난 군인으로서의 자질을 보여준다. 1809년에 바-캐나다의 의회 *Chambre d'assemblée* 의원에 당선된 그는 1815년에 의회의 의장이 되어 22년 동안 활동하며 프랑스계 주민들의 주권 향상을 위해 법률, 제도의 개혁을 추구한 사람이다. 1823년에는 바-캐나다와 오-캐나다 *Haut-Canada*의 합방 계획을 저지하기 위해 영국에 대표로 가기도 한다.

32) François-Xavier Garneau, *Histoire du Canada IX. Les Troubles de 1837. L'Union des deux Canadas. Index alphabétique*, Huitième édition entièrement revue et augmentée par son petit-fils Hector Garneau, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1946, p. 39.

33) Robert Rumilly, *Papineau*, Montréal, Editions Bernard Valiquette, 1944, p. 9.

“영국 상인들”³⁴⁾의 이익에 유리하고 프랑스계 주민들을 “동화”³⁵⁾시킬 목적으로 제출된 이 정책안을 막기 위해 그는 영국에서 지인들과 유명한 사들과의 인적 접촉을 통해 이 안의 부당성을 설명하여 저지시키는 데 성공한다³⁶⁾. 1832년 5월 21일 몬트리올에서 선거 기간 중에 의견을 달 리하는 군중들의 충동을 저지하기 위해 출동한 군대가 발포하여 3명의 프랑스계 주민들이 사망하고 다수가 부상을 당한다³⁷⁾. 이 사건의 사실을 확인하기 위해 파피노는 사망자들의 부검에도 참석하며 진상규명을 위해 노력하는데 당시 그와 동행하던 사람들이 수천명이나 되었다고 한다³⁸⁾. 여기에서 우리는 파피노가 단지 정치적 이론가에 그치는 것이 아니라 현장에서 프랑스계 주민들의 인권과 권리를 보장하기 위해 노력하였으며 이러한 그를 절대적으로 따르던 주민들이 많았음을 미루어 짐작할 수 있다. 1830년대는 영국 식민정부의 자의적 정치와 소수 영국 관리들의 족벌정치, 영국 상인들의 착취가 심해지던 상황에서 정치적, 경제적 으로 소외 상태에 있던 프랑스계 주민들의 자유에 대한 열망이 점증하여 폭발 직전까지 갔던 분위기에서 파피노는 이들의 민의를 앞장서 대변하고 투쟁하던 인물이었다. 1834년에는 “92개조 결의안 92 Résolutions”을 작성하여 영국 국회에 청원을 하는 데 주도적으로 참여한다. 영국 지사가 임명하는 이유로 대부분 영국인으로 구성되는 입법 위원회 Conseil législatif의 선거에 의한 선출, 책임 정부, 예산 사용에 있어 의회의 통제를 받지 않는 행정부에 프랑스계 주민 수의 증가, 프랑스어 보호, 의회의 예산 통제, 프랑스계 주민 권리 향상을 주요 골자로 하는 이 결의안은 거부되며, 영국 내무부 장관인 존 러셀 John Russel은 1837년 3월 6일 바-카나다의 하원에 오히려 행정 위원회 Conseil exécutif의 권한을 강화

34) Fernand Ouellet, “Britannisme et nationalisme 1809-1827”, *Papineau, Cahiers de l'Institut d'Histoire* 1, 1958, Les Presses Universitaires Laval, p. 22.

35) *Ibid.*

36) Robert Rumilly, *op. cit.*, pp. 34-40.

37) *Ibid.*, pp. 74-75.

38) *Ibid.*, p. 76.

하는 안을 포함한 10개조의 러셀 결의안 10 Résolutions de Russel이 제출된다. “귀족 체제를 반대하고 의회민주주의에 의한 자결 의지”³⁹⁾를 희망하는 프랑스계 주민들의 주장을 인정하지 않는 비민주적 영국의 정책에 이들 주민들의 실망과 반감은 클 수 밖에 없었다. 이러한 프랑스계 주민들의 투쟁에서 파피노는 중심에 있었으며 의회와 대중 집회, 그리고 언론을 통해서 불공정하고 차별적인 정책을 실행하는 영국인 지사, 입법 위원회, 행정위원회, 법률가들, 공직자들 등을 신랄하게 비판하였다. 미국 정치체제, 프랑스혁명 정신, 18세기 계몽사상가들, 영국 의회제도와 자유주의 사상 등에 영향을 받은 그는 공화주의, 민주주의, 자유주의와 연결된 프랑스계 주민의 민족주의를, 경제적으로는 영국 상인들의 상업 자본주의에 반대하여 농업에 바탕한 경제, 프랑스계 농민들의 이익을 대변하는 경제 체제를 주장한다⁴⁰⁾. 프레세트는 이러한 파피노를 『한 민족의 전설』의 시 「파피노 I Papneau I」⁴¹⁾에서 외국의 독립 지도자들에 비유한다.

Dites-moi, n'est-il pas assez étrange comme
Un peuple entier parfois s'incarne dans un
homme?
Cet homme porte-voix, cet homme boulevard,
Là-bas c'est Canaris, ailleurs c'est Bolivar,
Ici c'est Washington écrivant sa légende,
Plus loin c'est O'Connell en qui revit l'Irlande...
(*La Légende d'un peuple*, p. 188)

39) Denis Monière, *Le Développement des idéologies au Québec. Des Origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977, p. pp. 132-133.

40) *Ibid.*, pp. 134-135.

41) 이 시 관본은 1887년에 발표된 시집이 아니라 1908년 Beauchemin 출판사에서 나온 수정된 판본이다. Cf., Jonathan Livernois, “Le Papineau de Louis Fréchette: l'exproprié de l'histoire”, *Études littéraires* 452 (2014), p. 188.

여보세요, 때로는 한 민족 전체가 한
 사람으로 구현된다니 참으로 신기롭지
 않나요?
 메가폰 같은 이 사람, 대로 같은 이 사람⁴²⁾,
 저기는 카나리스, 다른 곳은 볼리바르,
 여기는 자신의 전설을 쓰고있는 워싱턴,
 더 멀리에 바로 오코넬에게서 아일랜드가 되살아난다.....

형식 차원에서 12음절 시구 alexandrin 6개의 행 sizain으로 구성된 위연 strophe은 각운 구조가 평운 rimes plates, 즉 aa/bb/cc 구조를 보이고 있다. 특이하게도 2행의 마지막 단어 “homme”가 2행 마지막에 그대로 있어도 되지만 분리되어 다음 줄에 위치한다. 이 한 단어가 이루는 줄은 하나의 행으로 볼 수가 없다. 이 기법은 이 단어를 강조하기 위한 의도로 즉, 행 끝의 “un”을 강조하기 위한 목적으로 사용된 것으로 보여진다. 파피노가 프랑스계 주민의 권익을 대변한 목소리로 활동한 것은 은유 “메가폰”으로 표현되며 그의 존재감은 은유 “대로”로 나타낼 만큼 중요했다. 그리하여 파피노의 위상은, 오스만제국 지배하에서 일어난 그리스 독립전쟁 그리고 이후 성립된 그리스왕국에서 콘스탄티노스 카나리스 Contantine Canaris(1793-1877)가 차지한 위치, 스페인제국에 대항하여 라틴아메리카의 독립을 위해 투쟁한 시몬 볼리바르 Simón Bolívar(1783-1830), 미국의 독립 전쟁 시기 독립군 총사령관을 하고 독립 이후 초대 대통령이 된 조지 워싱턴 George Washington(1732-1799), 그리고 영제국의 지배하에서 아일랜드의 독립을 위해 투쟁한 대니얼 오코넬 Daniel O’Connell(1775-1847)과 비교된다. 낭만주의 시인 위고의 영향을 받은 프레세트는 파피노를 반식민 독립 투쟁의 “영웅” 반열에 올려놓고 과장과 의문법, 말줄임표를 사용하여 그의 영웅적 자질을 극대화하여 표현한다.

12행으로 두 배 연장된 다음 연에서는 파피노가 프랑스계 주민의 대

42) 여기에서 은유를 직유로 바꾼 이유는 한국어 번역을 자연스럽게 하기 위함이다.

의회 연단을 성의 방어용 요철로 변형시킨 40년,
우리 고장에서는 전형적인 인간을 파피노라 이름붙였다!
40년간 그는 폭정에 대항하여 공격을 퍼부었다.
40년간 그는 자기 민족의 천사,
숭고한 계시자, 사나운 옹호자였다.
40년간 약해지지 않고 그는 압제자의
속박에
이 거대한 힘, 자신의 말로 대항했다.
그는 방패며 동시에 나침판이었다.
맞서야 하나 아니면 타격해야 하나,
항상 성스러운 부름에 그가 달려가는 것이 보였다.
그리고 항상 호기를 노리고 항상 경계하며
40년간 그는 자기 민족의 활력이었다!

형식적 차원에서 보면 이 연은 12행 연 douzain이며 각 행이 12음절

시구이다. 각운은 앞 연과 동일하게 평운 구조로 되어있는데, 네 번째 행과 열두번째 행에서 각운을 맞추기 위한 도치법이 발견된다. 그의 활동기간을 나타내는 “Quarante ans”이 5번, “toujours”, “il fut”가 세 번 반복되며 내용의 전개를 이끌어간다. 전체적으로 열거법으로 파피노의 활동이 기술된다. 이 기술에서 첫 번째 행의 경우에 그의 의회 활동을 전투로 비유함이 나타난다. 이를 통해 그의 의회 활동은 영국의 압제적 정치에 항거하는 전투였음을 알 수 있다. 그렇게 용감하고 의지가 있으며 사심없이 헌신적으로 활동하며 지적으로 총명하고 신체적으로 뛰어난 그는 바-캐나다에서 존경의 대상, 따라야하는 모델로 추앙되었음을 두 번째 행이 말하고 있다. 특히 그의 뛰어난 연설 실력과 목소리는 영국의 독재에 대항하는 천둥 같았으며 그의 리더십은 여기에서 종교적 경지로 승화되어 표현된다. 그만큼 그는 프랑스계 주민들의 권리 향상을 위해 거의 종교적 사명감으로 희생적으로 정치를 했음을 알 수 있다. 여기에서 “방패”, “나침판” 등의 은유법은 그가 고난에 빠진 민족을 이끄는 당시 프랑스계 주민을 의미하는 “캐나다인”들의 민족주의의 수호신이라는 느낌을 부여한다. 여기에서 종교적인 단어들, 감탄법, 대구법, 반복은 파피노를 보통을 넘어 숭고한 영웅으로 만든다.

18개의 12음절 시구, 그리고 평운 구조로 이루어진 다음 3연에서는 영국 식민정부의 박해, 상해 시도, 모욕, 배반, 망명 등 온갖 시련 속에서도 은유법 “사자”로 비유된 그는 용기를 잃지 않고 관대함을 지니고 고귀함을 유지함을 칭송한다. 즉 파피노는 어느 상황에서도 자신의 원칙을 지키며 편협한 감정에 빠지지 않은 완벽한 존재임을 프레세트는 내세운다. 그런데 흥미로운 점은 시인이 1837년-1838년의 애국당 반란 사건을 11번째 행에서 “이후에, 폭풍우와 불타오르는 투쟁 후에”⁴³⁾로 표현한다는 점이다. 프랑스계 주민들의 자결권 쟁취를 위해 투쟁하던 파피노는 애국당 봉기가 일어나자 무장 투쟁에 반대하며 미국으로 망명하였는데

43) “Plus tard, après l’orage et les luttes brûlantes”, dans *La Légende d’un peuple*, p. 189.

그의 이 행동은 많은 이들의 엄청난 비판의 대상이 되었다. 프레세트는 이러한 파피노의 책임을 거론하지 않으며 존중하는 태도를 유지한다. 이 연 14번째 행 “패배한 육상선수가 자신의 팔이 노쇠함을 느꼈을 때”⁴⁴⁾에서 파피노를 가리키는 “육상선수”는, 조나탕 리베르누아의 관점⁴⁵⁾을 빌린다면, 고대 그리스, 로마의 육상경기 참여자의 이미지를 그에게 부여한다.

결론의 역할을 하는 마지막 연은 12음절 시구 10개로 구성되며 평운 구조를 보인다. 파피노의 “자취”는 시간의 흐름과 더불어 사라질 것이지만 그가 이룬 공적은 현재에 그 결과가 나타나고 있으며 미래에도 그의 존재는 프랑스계 주민들에게 영원한 귀감이 될 것임을 기원한다. 이를 통해 프레세트는 파피노를 시공간적 차원을 넘어선 신화적 차원으로 승화시킨다. 프레세트가 파피노에게 보이는 절대적인 숭배에는 이 둘 사이의 개인적인 친분도 작용하였을 것으로 생각된다. 개인적으로 파피노는 프레세트의 글을 읽었으며 그에게서 자신의 정치적 후계자의 모습을 발견하였음을 프레세트에게 보낸 편지에 담는다⁴⁶⁾. 1870년에는 프레세트는 역사학자 프랑수아-자비에 가르노의 아들 알프레드 Alfred와 함께 몽트벨로에 있는 파피노의 집을 방문하기도 한다⁴⁷⁾. 프레세트는 『파피노 II Papineau II』에서 80대 중반의 추락한 영웅 파피노를 만났을 때의 인상과 그가 사망한 후에 그의 헌신적 활동과 업적과 기리는 내용을 고대 그리스, 로마 전통의 영웅 숭배 차원에 위치시킨다⁴⁸⁾. 전체적으로 보아 공화주의, 자유주의, 프랑스계 주민의 민족주의를 파피노와 공유하는 프레세트는 그에 대한 비판들 특히, 봉기 시에 무장 투쟁을 시작한 추종자

44) “— Quand l’athlète vaincu sentit vieillir son bras —”. dans *La Légende d’un peuple*, p. 189.

45) Jonathan Livernois, *op. cit.*

46) George A. Klinck, *Louis Fréchette Prosateur*, Lévis, Le Quotidien, 1955, p. 89.

47) Louis Fréchette, *Mémoires intimes*, texte établi et annoté par George A. Klinck, préface de Michel Dassonville, Montréal, La Corporation des Éditions Fides, 1977 (1961), p. 18.

48) 이에 대한 연구는 Jonathan Livernois (2014)에 의해 행해졌다.

들을 버리고 미국으로 망명, 미국과의 병합에 찬동한 애매한 태도에 대한 비판을 무시하고 전적으로 긍정적인 입장으로 승고의 시학으로 그를 찬양한다.

2. 생-드니 전투의 승리

영국 정부는 바-카나다 의회가 제출한 92개조의 결의안이 프랑스계 주민들의 권익 향상 차원을 넘어 자치, 더 나아가 독립으로 향할 수 있는 내용을 포함하고 있다고 판단하여 거부한다. 오히려 영국 정부는 영국의 지배를 강화하는 10개조의 러셀 결의안을 의회에 1837년 통보한다. 이러한 일련의 정치적 사건들이 진행된 1837년은 격동의 시기였다. 10월 23일 생-샤를르에서 “6개행정구역집회 Assemblée de Six Comtés”가 열리는데 여기에서 파피노는 점증하는 무장 봉기 주장에 대해 반대 입장을 보이지만 볼프레드 넬송 Wolfred Nelson을 비롯한 다른 사람들 대부분은 혁명적 방식에 찬동한다⁴⁹⁾. 11월 6일 몬트리올에서는 봉기에 찬성하는 그룹인 “Fils de la Liberté”가 왕당파 그룹 “Doric Club”과 충돌한다⁵⁰⁾. 이러한 상황에서 바-카나다 식민지 지사 고스포드 Gosford는 파피노를 비롯한 애국당 중심 인물들에 대한 체포령을 공포하고 현상금을 내건다⁵¹⁾. 그해 11월 23일 위털루 전투의 베테랑 찰스 고어 대령이 지휘하는 영국군과 의사이며 정치가인 볼프레드 넬송이 지휘하는 주민 사이에 전투가 벌어진다⁵²⁾. 영국군이 이 마을에 접근했을 때 파피노는 마을에 남아있었다. 로베르 뤼미에 따르면 생-드니의 지휘자 넬송이 남겼다는

49) Robert Rumilly, *op. cit.*, pp. 138-139.

50) *Ibid.*, pp. 144-145.

51) *Ibid.*, p. 147.

52) J.-B. Richard, *Les Événements de 1837 à Saint-Denis-sur-Richelieu*, Société d'Histoire Régionale de Saint-Hyacinthe, 1938, p. 7.

파피노를 설득시켜 떠나게 했다고 한다⁵³⁾. 앞에서 보았듯이 이 전투에서 공격하던 영국군은 불리하다고 판단하여 퇴각하고 애국당원들은 승리한다. 이 첫 번째 전투에서의 승리는 애국당원 반란에서 처음이자 마지막 승리였다. 그런데 패주하는 영국군을 생-드니의 반란군은 추격하지 않고 도주하게 두었으며 영국군 부상자들을 치료해주었다. 그러나 패배의 치욕을 당하고 복수심에 불타던 영국군은 1837년 12월 2일 1100명의 군대를 동원하여 주민들이 저항하지 않음에도 불구하고 약속을 어기고 방화를 일삼고 이곳의 번성하던 산업시설들을 파괴했다⁵⁴⁾. 프레셰트는 생-드니 전투의 기념비적 승리를 시 「생-드니 Saint-Denis」로 감동적으로 묘사한다.

Un jour, après avoir longtemps courbé le front,
Le peuple se leva pour venger son affront.

Comment, dans ce conflit de forces inégales,
Armés de vieux mousquets chargés avec des
balles
Qu'ils fondaient de leurs mains sous le feu des
Anglais,
On les vit tout un jour riposter aux boulets,
Et puis, finalement, remporter la victoire...
On croit rêver devant cette page d'histoire.

(*La Légende d'un peuple*, p. 196)

오랫동안 이마를 숙인 다음에, 어느날,
우리 민족은 모욕에 복수하기 위해 일어섰다.

힘이 대등하지 않은 이 충돌에서 어떻게,
영국인들의

53) Robert Rumilly, *op. cit.*, pp. 150-152.

54) J.-B. Richard, *op. cit.*, p. 8.

사격 하에서 그들 손으로 주조한
총알을
장전한 화승총으로 무장한 그들은
하루 내내 포탄에 반격하고 그리고 이어서
최종적으로 승리를 획득하는 그들이 보였다.....
이 역사의 페이지 앞에서 그들은 꿈을 꾸는 것 같았다.

위 시는 앞에서 본 파피노에 관한 시와 동일하게 12음절 시구로 행이 구성되고 각운은 평운을 이룬다. 1연은 2개의 행으로 구성되고 2연은 6개의 행으로 구성된 sizain이다. 그런데 파피노에 대한 시와는 다르게 이 시는 비유법을 많이 사용하지 않고 전투 전개 상황을 비교적 사실적으로 기술한다. 프레세트는 이들의 봉기 이유를 영국에 의한 정복 이래로 굴종의 상태에서 받은 온갖 모욕에 대한 복수에서 찾는다. 여기에서 시인은 봉기한 애국당원을 기립의 이미지와 연결시킨다. 이들 애국당원들은 무장 봉기에 대한 준비를 제대로 하지 않은 상태에서 어떻게 보면 영국의 식민 지배하에서 착취, 탄압, 불평등 등의 온갖 부정에 대한 자연발생적 반란을 일으켰다. 대포로 무장한 영국의 선발된 정규군에 대항하여 이들은 구식 화승총에 더욱이, 이 총도 없는 사람이 반 이상인 상황에서, 탄알도 직접 만들어 사용했다. 이러한 물질적인 부족에도 불구하고 이들은 자유에 대한 열망과 용기, 죽음을 두려워하지 않은 대담성으로 무장하고 기적적인 승리를 쟁취한 것이다.

다음 연에서 프레세트는 이 전투 이야기를 한 친구에게서 들었는데 그 친구의 할아버지는 이 전투에서 사망하고 아버지는 이 전투를 경험한 마지막 살아있는 증인 중의 한 사람이라는 이야기를 하는데, 이를 통해 프레세트는 이 시의 내용이 진실되고 전설적으로 전해져 내려오는 이야기임을 표현한다. 시인에게 전투에 참여한 “빵이 없고 무장을 잘 하지 못한 이 사람들은 / 침해당한 그들의 권리를 자부심을 갖고 요구하며 / 봉기를 성스럽게 생각하고 근엄한 용기를 지니고 / 강력한 영국에 맞서

대담하게 대항하였다”⁵⁵⁾. 파피노에 관한 시에서와 마찬가지로 여기에서도 프레세트는 애국당원들의 봉기를 박탈당한 권리 회복을 위한 정당한 봉기로 보며 성스러운 행동으로 평가한다. 그에게 이들은 용기, 자부심 등의 정신적 자질을 갖춘 영웅으로 간주된다.

프레세트는 예상치 못한 주민들의 저항으로 영국 진압군이 와해되는 전투 장면을 시적으로 묘사한다.

Les lourds affûts, traînés à grand bruit de
ferrailles,
Disloquaient, çà et là, charpentes et murailles;
Aux vitres, sur les toits, partout le plomb strident
Crépétait, ricochait, grêlait; et cependant
C'étaient eux, les soldats — chose
incompréhensible —
Qui pour un tir fatal semblaient servir de cible,
Et, criblés, ne sachant à quels saints se vouer,
Voyaient leurs masses fondre et leurs rangs se
trouer.
Ils avaient cru n'avoir qu'à cerner un village
Avant d'y promener la torche et le pillage;
Et voilà que battus, décimés, écharpés,
Ce sont eux qui se voient partout enveloppés!

(*La Légende d'un peuple*, pp. 197-198)

무거운 포가(砲架)는 고철더미처럼 요란한 소리를 내며
끌려다녀서
분해되었고, 여기 저기에 건축물 골조들과 장애물들.
창에서 지붕 위에서 사방에서 날카로운 산탄은
탁탁 소리를 내었고 튀어 올랐고 빗발치듯 쏟아졌다. 그런데

55) «ces gens, sans pain, mal équipés / Fiers revendicateurs de leurs droits usurpés,
/ Dans leur révolte sainte et leur courage austère, / Osaient braver ainsi la puissante
Angleterre.», *La Légende d'un peuple*, p. 196.

이해할 수 없는 것은, 바로
 이 군인들이
 한 번의 치명적인 사격으로 표적이 되는 것 같았다.
 그리고 집중 사격을 받아 어떻게 해야 할지 모르고
 그들은 조직이 해체되고 대열에 구멍이 생기는
 것이 보였다.
 마을에서 횃불을 가지고 다니며 약탈을 하기 이전에
 그들은 단지 마을을 포위하면 될 것으로 생각하였다.
 그런데 그들이 이렇게 패배당하고 죽고 호되게 당했다.
 바로 그들이 사방에서 포위당하는 것이 보였다!

형식 차원에서 12음절 시구 12행 douzain으로 구성된 위 연은 시의 다른 부분들과 마찬가지로 평운 구조를 보인다. 영국군의 대포가 저항군의 용기를 꺾지 못하고 제구실을 못하였다는 점을 “ferrailles”가 표현한다. 대조적으로 마을 주민들이 사용하던 총은 구식 사냥총이 대부분이지만 지형지물을 잘 이용하여 몸을 숨기고 전투를 하였으며 이들이 하는 사격은 적을 살상하고 위협적이었다. 사실 이들 주민들은 비록 민간인이고 군대 훈련을 전혀 받아보지 않았지만 이들 중에는 뛰어난 사격 솜씨를 가진 이들이 있었다. 이들에게 영국 군인들은 사냥감이나 마찬가지였다. 실제로 여섯 시간 이상 전개된 전투에서 별 전과를 얻지 못한 영국군 지휘자 고어 대령은 철수를 결정한다⁵⁶⁾. 프랑스계 주민들의 무장 봉기를 조기에 빠른 시간 안에 제압할 목적으로 영국군 사령부는 전략을 세워 군대를 보낸다. 파견된 군대는 단지 그 존재만을 보이는 것만으로 주민들에게 두려움을 불러일으켜서 간단하게 항복을 받아내고 무장해제시키고 주동자, 가담자들을 체포할 목적을 가졌었다. 그런데 군대는 마을에 도착하여 주민들의 격렬한 무장 저항에 당황하였다. 여기에서 프레세트는 영국군을 “횃불”과 “약탈”을 사용하여 아주 부정적으로 묘사한다. 사실 반란 시기에 영국군은 민병대와 함께 민간인들을 대상으로 약탈을 하

56) Gérard Filteau, *op. cit.*, p. 409.

고 집들에 방화를 하였으며 이는 민간인들이 항복한 경우에도 그러했다. 그리하여 이 시기에 영국군의 잔인하고 가혹한 무장 진압은 프랑스계 주민들에게 공포심과 더불어 적개심을 뿌리 깊게 심어놓았다. 프레세트는 이어서 패주하는 영국군의 모습을 묘사하고 있다.

Le commandant, un vieux soldat de Waterloo,
Pâle, et voyant déjà, sans être un grand
prophète,
Venir l'humiliante et fatale défaite,
Devant cet ennemi qui glisse dans ses mains,
Aux premiers rangs s'épuise en efforts
surhumains.
Il comprend que pour lui l'échec serait la honte;
Et, courant au-devant de la mort qu'il affronte,
Il cherche en vain, par des appels exaspérés,
À rallier un peu ses soldats effarés...
Impossible!
Et bientôt, tout le long de la route,
On vit s'enfuir au loin les Anglais en déroute,
Armes, munitions, vivres, fourgons chargés
Tombaient du même coup aux mains des
insurgés.
Les opprimés avaient remporté la victoire;
Et l'un des plus brillants feuillets de notre histoire
Porte aujourd'hui le nom vainqueur de
Saint-Denis!

(*La Légende d'un peuple*, pp. 198-199)

지휘관, 그는 워털루 전투의 노병,
창백해져서, 대단한 예언자는 아니지만,
수치스럽고
운명적인 패배가 다가오는 것을 이미 보고

자신의 손아귀에서 미끄러져 나가는 이 적 앞에서
앞 대열에서 초인적인 노력으로 인해
힘이 다하고 있다.
그에게 패배는 수치일 것이라는 것을 그는 이해한다.
그리하여 그는 대적하고 있는 죽음 앞으로 달려가며
두려워하는 병사들을 얼마간 규합하려고
절망적으로 외치지만 소용없다.....
불가능하다!
그리고 곧 길을 따라 내내,
패주하는 영국군들이 도망치는 것이 멀리 보인다.
무기, 탄약, 식량, 짐을 실은 군용 마차들이
붕기한 사람들의 수중에 단숨에
떨어졌다.
억압받은 사람들이 승리를 쟁취한 것이다.
그리하여 우리 역사에서 빛나는 장들 중의 하나는
오늘날 생-드니의 승리자라는 이름을
지니고 있다!

12음절 시구 16행으로 이루어진 이 연은 각운 구성이 없는 1번째 행과 16번째 행을 제외하고 모두 평운으로 구성되었다. 앞에서 보았듯이 영국군 지휘자는 위털루 전투의 경험이 있는 뛰어난 군인이다. 그에게 군대 경험도 없고 무기조차 제대로 갖추지 못한 봉기 세력에게 더더욱 대포도 동원한 상황에서 패배한다는 것은 씻을 수 없는 모욕이다. 따라서 그는 온 힘을 다해 죽음을 무릅쓰고 군대를 지휘했지만 자유에 대한 열망으로 단호하고 용감하고 지형지물을 잘 이용하는 주민들을 이겨내지 못했다. 이 묘사는 주로 시각적인 면에 치중을 하여 이루어졌다. 시인은 시제를 주로 직설법 현재를 이용하여 생생함을 더했다. 역사적으로 기습전략을 세운 영국군은 기상조건이 좋지 않은 상황에서 이 마을까지 추위를 견디며 높이 쌓인 눈을 밟고 밤에 이동하느라 병사들은 지쳐있었다. 특히 봉기 지원 세력이 오지 않을까 두려워한 고어 대령은 퇴각 명령

을 내리며 무기를 버리고 퇴각했다고 한다⁵⁷⁾. 이 생-드니 승리는 프레셰트의 말대로 역사에 영원히 새겨진 승리였으며 현재 이곳에 애국당원 봉기를 기념하는 박물관이 있고 매년 기념 행사가 개최된다. 이 생-드니 승리를 프레셰트는 사실적으로 특히 애국당원들의 용기있는 투쟁에 중점을 두어 기술한다. 앞에서 본 파피노에 바쳐진 시와는 다른 점을 이시는 보인다. 파피노에 대한 기술에서는 다양한 은유법이 동원되고 그를 고대 그리스, 로마 전통과 연결시켜서 표현하는 데 반해 이 시는 물론, 감탄법, 말줄임표 등으로 감동의 정도를 높이기는 하지만, 비교적 사실적으로 전투가 기술된다. 특히 이 시에서 프레셰트는 생-드니 봉기 세력 전투 지휘자 넬송에 대해 “모든 영광 속에서 이 사람이 거기서 죽었더라면”⁵⁸⁾이라고 말하고 무엇인가 부정적인 언급을 하려고 하다가 “위로하는 것들만을 생각하는 것이 좋다”⁵⁹⁾라고 말하며 그냥 지나친다. 생-드니 전투 후에 체포된 넬송은 유죄를 인정하고⁶⁰⁾ 1838년 7월에 대서양의 영국 식민지 버뮤다 섬에 유배된다⁶¹⁾. 1844년 그는 유배형에서 풀려나고 귀국하여 정치에 복귀한다. 프레셰트는 넬송의 이 유죄 인정을 그의 잘못으로 보는 것으로 여겨진다. 파피노에 대해서는 절대적인 믿음을 보이고 그를 옹호하는 태도를 보였던 프레셰트는 넬송에 대해서는 비판적으로 보면서도 잘못을 간접적으로 지적하면서 긍정적인 면만을 보려고 한다. 넬송과는 달리 봉기에서 죽음을 당한 세니에와 체포되어 사형을 당한 힌델랑의 경우를 다음 장에서 살펴보자.

57) *Ibid.*

58) «Si cet homme eût fini là, dans toute sa gloire,» *La Légende d'un peuple*, p. 197.

59) «Il vaut mieux ne songer qu'aux choses / consolantes.», *La Légende d'un peuple*, p. 197.

60) Gérard Filteau, *op. cit.*, p. 491.

61) *Ibid.*, p. 494.

3. 세니에와 힌델랑의 순교

봉기 세력이 생-드니 전투에서 승리한 후 이틀 후인 1837년 11월 25일 봉기 세력의 중심지인 생-샤를르 Saint-Charles에서 전투가 벌어진다. 전투에 참여한 주민들은 약 400명에 총은 약 100정, 녹슨 대포 2문이 있었으며, 웨더럴 Wetherall 중령이 지휘하는 영국군은 정규군 400명으로 구성되어 있었다⁶²⁾. 저항 세력은 용감하게 싸웠지만 전투는 한 시간 만에 영국군의 승리로 끝났다⁶³⁾. 이 패배 소식은 다른 지역의 여러 저항 세력의 의지를 약화시켰다. 그러나 장-올리비에 세니에를 비롯한 애국당원들은 저항을 준비한다. 생-외스타슈의 의사인 세니에는 봉기와 저항을 준비하는 가운데 12월 3일 사제 파캥 Paquin이 생-샤를르 전투의 패배 소식을 알리고 무장 투쟁을 포기할 것을 권유하지만 그는 자신의 의지를 굽히지 않는다⁶⁴⁾. 1837년 11월 6일에 이미 세니에를 체포하기 위해 영국 식민 정부는 현상금을 내걸었다⁶⁵⁾. 많은 사람들은 사제의 권유와 불리한 상황을 인식하고 투쟁을 포기한다. 31세인 세니에에게는 부인과 아이가 있는 상황이었다. 하지만 그는 혁명은 초기에 희생이 필요하다는 신념을 갖고 있었고 이를 위해 목숨을 버릴 준비를 하고 있었다⁶⁶⁾. “모든 경우에 나는 행복보다는 무기를 손에 들고 죽기로 결심했다. 죽음에 대한 두려움은 내 결심을 바꾸지 못할 것이다. 나를 막는 것이 분노한 바다를 조용하게 하려는 것과 같을 것이다”⁶⁷⁾라고 그는 말했다고 한다. 결국 1837년 12월 14일 영국군 사령관 콜번 장군이 지휘하는 진압군이 생-외스타슈에 들이닥친다. 영국군은 2천명의 보병뿐만 아니라 9대의 포,

62) Gérard Filteau, *op. cit.*, pp. 417-420.

63) *Ibid.*, p. 422.

64) Laurent-Olivier David, *Les Patriotes de 1837-1838*, Lux Éditeur, 2000, (Montréal, Éusèbe Sénécal & fils, 1884), p. 37.

65) *Ibid.*, p. 36.

66) *Ibid.*, p. 38.

67) *Ibid.*

120명의 기병, 그리고 80명의 영국계 자원병들로 구성되었으니⁶⁸⁾ 전투 결과는 쉽게 예측할 수 있었다. 애국당원들과 함께 교회에서 저항하던 세니에는 교회에 불이 나자 밖으로 나가서 저항을 하려고 총을 든 채로 창문을 통해서 뛰어내린 후 달리다가 영국군의 총에 맞아 쓰러지는데 이 상황에서도 세니에는 일어나 영국군에게 사격을 가한다. 마지막으로 그는 다시 가슴에 총을 맞아 일어나지 못했다⁶⁹⁾. 프레세트는 애국당 반란에서 대표적인 순교자이자 영웅인 세니에에 대한 시 「세니에 Chénier」를 역사적 사실에 근거하며 시적 묘사를 덧붙여서 쓴다. 생-외스타슈 교회 안에서 저항하던 애국당원들을 다루는 부분을 살펴보자.

Les insurgés s'étaient retranchés dans l'église;
Cent hommes tout au plus, braves que paralyse
Le manque de fusils et de munitions.
Mais n'importe, chez eux nulles défections!
Armés ou désarmés, du premier au centième,
Tous sont prêts à mourir, et combattront quand
même.
— C'est bien, leur dit Chénier un éclair aux
sourcils,
Les mourants céderont aux autres leurs fusils:
Nous en aurons bientôt assez pour tout le
monde!

(*La Légende d'un siècle*, p. 201-202)

봉기한 사람들은 교회 안에 몸을 숨기고 방어했다.
기껏해야 100명, 용감하지만 총과
탄약이 부족하여 잘 싸우지를 못한다.
하지만 그것은 중요하지 않다. 도망치는 사람은 전혀 없다!
무장했거나 무장하지 않았거나 첫 번째 사람부터 100번째 사람까지

68) *Ibid.*, p. 39.

69) *Ibid.*, p. 41.

모두 죽을 준비가 되어 있으며 그래도
투쟁할 것이다.
— 종소. 눈썹을 치켜세우며 세니에는 그들에게
말한다.
죽어가는 사람들이 다른 사람들에게 총을 양보합시다.
우린 곧 모두가 충분한 총을 가지게
될 것이오!

형식상으로 위 연은 12음절 시구 9행으로 이루어졌으며 마지막 행을 제외하고 모두 평운을 보이고 있다. 콜번 장군의 군대가 접근하자 마을에 있던 많은 사람들은 도망을 친다. 그리고 이어서 공격이 시작되자 도피하는 사람들이 늘어났다. 마을의 다른 공간은 다 점령되고 마지막으로 교회가 남는데 마지막까지 투쟁하려는 결의에 찬 사람들은 교회 안에 남아 건물을 방패 삼아서 저항을 하려 했다. 여기에 남은 사람들은 승리 이전에 죽음을 두려워하지 않는 용기, 저항 의지를 생명보다도 소중히 하는 사람들이다. 총도 갖추지 못한 사람들이 많지만 이들은 두려움이 없는 용사들이다. 마지막 부분 세니에의 말은 얼마 지나지 않아서 많은 사람들이 죽을 것이며 그렇게 되면 남은 사람들에게 총이 한 자루씩 충분히 있을 것이라는 의미를 갖는데 이 말에는 비장함이 배어있다. 교회 안에 포위된 상태에서도 이들 애국당원들은 필사적으로 저항한다. 그런데 교회에 불이 붙자 저항 세력은 창문을 통해서 밖으로 뛰어내릴 수 밖에 없는 상황에 빠진다. 프레세트는 세니에가 교회에서 밖으로 나와서 영국군의 총에 맞는 장면을 그리고 있다.

La scène ne dura que deux minutes, mais
Ceux qui purent la voir ne l'oublieront jamais.
Le héros, en sautant du haut d'une croisée,
S'affaisse sur le sol une jambe brisée.
Ce n'est rien! sous le plomb qui grêle à bout

portant,
Chénier sur un genou se relève un instant;
Il se dresse, aveuglé de sang, l'habit sordide,
Défiguré, hagard, effroyable, splendide;
Et, pour suprême insulte à la fatalité,
Le fier mourant cria:

— Vive la liberté!

(*La Légende d'un peuple*, p. 205)

이 장면은 단지 2분 동안 지속되었지만
이를 볼 수 있었던 사람들은 결코 잊지 못하리라.
영웅은 어떤 창문 위에서 뛰어내렸는데
다리 하나가 부러져서 땅에 쓰러졌다.
이건 아무것도 아냐! 아주 가까이에서 우박처럼 떨어지는
총탄 가운데서
세니에는 잠시 한 무릎으로 몸을 일으킨다.
그는 흐르는 피로 앞이 안 보이고 옷은 더럽지만 일어선다.
얼굴이 상하고 방향을 잃었고 끔찍한 모습이지만 영광스런 모습이다.
그리고 운명에 대한 최고의 모욕으로
자부심있는 죽어가는 이는 외쳤다.

— 자유 만세!

위 연은 12음절 시구 10행 dizain으로 이루어졌으며 다른 시의 경우와 동일하게 각운은 평운을 보인다. 세니에가 동료들과 더불어 불타는 교회에서 탈출한 목적은 전투에서 도피하기 위한 것이 아니라 전투를 계속하기 위한 것이었다. 많은 이들이 땅에 닿기도 전에 영국군의 사격에 의해 죽음을 당한다. 프레세트는 세니에가 땅에 뛰어내릴 때 다리에 골절상을 입었다고 하는데 역사서들은 이를 증거하지 않는다. 시인에게 이야기를 해준 사람들의 잘못된 증언이거나 시인이 이 장면을 극화하기 위한 목적

으로 이 골절상을 상상했을 수도 있다. 마지막에 나오는 “자유 만세”의 경우도 마찬가지이다. 역사서들에는 세니에가 죽기 전에 이 말을 했다는 언급은 없다. 이는 세니에의 투쟁 목적이 자유 쟁취를 위한 것이었다는 점을 강조하기 위해 시인이 추가했다고 볼 수 있다. 로랑-올리비에 다비드 Laurend-Olivier David에 따르면 세니에는 교회 안의 동료들에게 밖으로 나가자는 명령을 내리고 창문으로 해서 뛰어 내리며 총을 손에 들고 공동묘지 입구 방향으로 돌진하다가 총상을 입고 쓰러지지만 한쪽 무릎에 몸을 의지하여 사격을 가하며 다시 탄알을 총에 장전하다가 가슴에 총을 맞고 쓰러졌다고 한다⁷⁰⁾. 이 시에서 프레세트는 자유를 위한 세니에의 투쟁에 기립의 이미지를 부여한다. 후세대가 평가하듯이 그가 이끈 전투는 승리를 위한 전투가 아니라 혁명을 위한 순교자가 되어 타인들의 봉기 참여를 유도하기 위한 목적을 가졌다고 볼 수 있다. 즉 그는 죽어서 몸은 사라지지만 그의 자유 쟁취를 위한 투쟁 정신은 영원히 살아남아서 혁명의 자양분이 될 것이다. 마을을 점령한 영국군은 집들에 방화를 하고 절도와 약탈을 자행한다. 특히 점령군은 세니에의 시체를 훼손하는데 그의 심장을 꺼내어 총검에 꽂아서 마을을 돌아다녔다고 하니⁷¹⁾ 콜번 장군과 영국군의 잔인성과 야만성을 능히 짐작할 수 있다. 사실 영국 정규군의 입장에서는 이 전투는 보통의 정상적인 전투가 아니었으며 봉기 세력은 진압하기 쉬운 상대였다. 봉기 세력은 구식 무기, 사냥총, 몽둥이, 농기구 등을 들고 부패하고 독점적인 영국 관료들, 상인들에게 이의제기를 하고 싶었던 것이다. 프랑스계가 아닌 영국계, 외국인들도 봉기의 명분에 동의하여 참여를 한다.

프레세트는 외국인이지만 봉기에 참여하고 체포되어 사형을 당한 샤를르 힌델랑 Charles Hindelang(1810-1839)⁷²⁾에게 한 편의 시 「힌델랑

70) *Ibid.*

71) *Ibid.*, p. 145-146. 프레세트는 이 잔인한 장면을 세니에에게 바쳐진 시에서 기술을 한다.

72) 제라르 필토에 따르면 그의 이름은 법원에서 서류에 기록한 Hindelang이 아니라 Hindenlang이라고 한다. Cf., Gérard Filteau, *op. cit.*, p. 520.

Hindelang』을 바친다. 힌델랑의 집안은 스위스 개신교 집안으로 파리에 정착하여 프랑스 국적을 취득했다고 한다. 파리에서 상인의 아들로 태어난 힌델랑⁷³⁾은 사업으로 돈을 벌 목적으로 프랑스를 떠나 아메리카에 와서 뉴욕에 망명한 프랑스로 캐나디안들과 접촉하는데 이들과 접촉하며 애국당 봉기 소식을 듣게되고 영국을 증오하며 자유를 사랑하는 그는 로베르 넬슨 Robert Nelson이 이끄는 1838년 봉기에 참여하게 된다⁷⁴⁾. 프랑스에서 전투 경험이 있는 그는 11월 9일 오텔타운 Odeltown 전투에서 지휘관으로 용감하게 싸우고 이틀 후에 체포되며 1839년 1월 24일에 재판에서 교수형을 언도받고 2월 15일 다른 4명의 애국당원들과 함께 처형된다⁷⁵⁾. 프레세트는 생-드니 전투, 세니에에게 바쳐진 시들과 동일하게 역사적 사실을 시로 기술한다. 시인에게 힌델랑 “그는 고국의 고귀한 자식이었다”⁷⁶⁾. 프랑스를 고국으로 생각하는 그에게 힌델랑은 프랑스를 대변하여 봉기에 참가한 것이다. 프레세트는 아직 모태 프랑스와의 끈을 놓지 않고 있었던 인물로서 시집 『한 민족의 전설』도 프랑스에 바쳐진 시집이다. 그는 이 시집에서 프랑스의 캐나다 진출을 서사시로 그리고 있다. 시인은 힌델랑의 오텔타운 전투 참여를 다음 연에서 묘사한다.

C'était près d'Odeltown, où, partout débordés,
Les insurgés tentaient un dernier coup de dés.
Il fut un des génies de la lutte infernale,
Mais, blessé, quand survint la déroute finale,
Dans la fuite oublia de chercher son salut.
Hélas! son dévouement touchant ne lui valut
Qu'une tombe parmi nos martyrs patriotes.
(*La Légende d'un peuple*, 210)

73) *Ibid.*

74) Laurend-Olivier David, *op. cit.*, p. 242.

75) Gérard Filteau, *op. cit.*, p. 520.

76) «C'était un noble enfant de la mère patrie», *La Légende d'un peuple*, p. 209.

오텔타운 가까운 곳에서, 사방이 포위되어
 봉기한 부대는 마지막 주사위를 던졌다.
 그는 지옥 같은 투쟁에서 뛰어난 자들 중의 한 사람이었다.
 부상을 입었지만, 최종적 패주가 들이닥쳤을 때,
 도주하면서 자신의 구원을 도모하는 것을 잊었다.
 유감이구나! 그의 감동적인 헌신은 우리 애국당원
 순교자들과 함께하는 무덤만을 가져다 주었구나.

형식 차원에서 이 연은 12음절행 7개, 마지막 행을 제외하고 평운으로 구성되었다. 오텔타운 전투는 이 지역을 지키는 영국 의용대와 넬송이 이끄는 봉기 부대가 싸우는 가운데 영국 지원대가 접근하는 상황에서 일어난 전투이다. 전투에서 부대원들을 지휘하며 싸운 그는 “전진 앞으로, 여러분, 전혀 두려워하지 마시오, 탄알은 더 이상 여러분이 아니라 나에게만 고통을 줄 것이오”라고 말하며 용기를 불어넣었다고 한다⁷⁷⁾. 그는 미국으로 도피 중에 피곤하고 걷기 어려운 상태에서 스스로 영국 보초에게 가서 체포되었다고 한다⁷⁸⁾. 자신의安危를 돌보지 않을 정도로 대담한 그의 성격은 외국인이지만 봉기에 참여하게 이끌었고 또한 감옥에서 사형을 앞두고도 여유있는 마음을 유지했다. 프레세트는 그러한 힌텔랑의 마지막 순간을 다음과 같이 시로 옮긴다.

Lorsqu'il monta sur l'échafaud,
 Ses frères d'infortune et ses compagnons d'armes
 Tombèrent à genoux et fondirent en larmes.
 Lui leur fit ses adieux, souriant à demi;
 Puis il dit au bourreau:

— Je suis prêt, mon ami!

(*La Légende d'un peuple*, p. 209)

77) Gérard Filteau, *op. cit.*, p. 528.

78) Laurent-Olivier David, *op. cit.*, p. 244.

그가 처형대에 올랐을 때,
그와 고난을 함께하는 사람들과 무기를 함께 든 동료들은
쓰러져 무릎을 꿇었고 울음을 터뜨렸다.
그는 반쯤 미소를 지으며 그들에게 작별인사를 하였다.
이어서 그는 사형집행인에게 말하기를,

— 여보게, 준비되었네!

첫 번째 행은 앞 연의 “Plaisaient à tous”와 결합하여 12음절시행을 이루며 단어 “échafaud”의 음절 [fo]는 앞 연의 단어 “défaut”의 동일 음절과 각운을 이룬다. 앞에서와 마찬가지로 이 연도 평운을 보여준다. 힌텔랑은 사형 집행 앞에서도 여유를 잃지 않는 대담함을 드러낸다. 질 라포트에 따르면 처형당하기 직전에 그는 “자유 만세! Vive la liberté”라고 외쳤다고 한다⁷⁹⁾. 영국에 의한 정복이 일어난지 백년 이상이 지났지만 프랑스를 조국으로 생각하는 프레셰트에게 힌텔랑은 죽음을 두려워하지 않는 용감한 프랑스인, 빼앗긴 자유를 회복하기 위해 과감하게 일어서는 프랑스인을 상징한다. 그러한 순교자, 영웅을 기리며 시인은 자신의 시를 역사의 증인으로 삼고 후세대가 이를 영원히 기억하기를 바란다.

결론

애국당원 반란 사건은 캐나다 프랑스계 주민들, 다른 말로 하면 프랑스계 주민이 중심인 퀘벡의 역사에서 영국에 의한 정복 이후로 1867년 캐나다 연방의 성립과 더불어 아주 중요한 역사적 사건이다. 그런데 이 사건은 취하는 관점에 따라 그 해석이 다르게 나타나며 그 중요성도 역

79) Gilles Laporte, *Brève histoires des patriotes*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2015, p. 296.

사학자에 따라서 다르게 나타난다. 부정적으로 보는 경우에는 준비 없이 일어난 이 봉기로 인해 더럽 보고서 이후에 바-캐나다와 오-캐나다의 합방이 일찍 진행되었고 이 합방은 캐나다 연방의 성립을 재촉하였고 프랑스계 주민들에 대한 동화 정책이 이로 인해 더 빨리 심화되었다고 본다. 사실 이 사건 이후로 프랑스계 주민들의 폐쇄적 생존 이데올로기는 더 강화되어 이들의 지적, 경제적, 사회적 발달이 지체되었다. 긍정적으로 보는 경우에는 이 사건은 정복 이후로 피지배하에서 굴종적 삶을 살던 주민들이 자유, 독립을 찾아서 일으킨 혁명이며 비록 실패했지만 이들의 민족주의 이론이 성립이 되고 후에 이들의 권리 향상을 위한 투쟁의 자양분이 되었다고 해석한다. 퀘벡에서 1960년대, 1970년대 조용한 혁명 *Révolution tranquille* 시기에 과거 역사에서 투쟁의 역사적 유산을 찾던 이들에게 이 사건은 하나의 혁명적 투쟁의 선행적 예였으며 이 시기에 이 사건에 관한 많은 관심과 논의가 있었다.

19세기 인물인 프레세트는 이 사건을 “기억의 의무” 관점에서 접근하여 이 사건의 중요한 시기와 인물들을 시적으로 구체적으로 그려낸다. 시 형식 차원에서 보면, 그의 시는 전통적 12음절시구를 전체적으로 사용하며 한 연을 구성하는 행의 수는 다양하게 나타난다. 예외적으로 각운이 이루어지지 않는 경우를 제외하고 각운은 모두 평운 구조를 보인다. 이 운율 형식들이 시의 내용과 상관성을 보이지는 않는다. 프레세트는 이 봉기를 긍정적인 관점에서 영국의 압제에 대한 자유를 위한 투쟁으로 바라본다. 따라서 그는 이 사건, 주동자들의 숭고한 면을 부각시키기 위해 사실적, 세부적으로 기술하면서도 감동을 자아내는 언어를 사용한다. 특히 그가 존경한 파피노를 묘사할 때는 그는 이 역사적 인물을 숭고한 인물로 나타내고자 성스러움을 의미하는 단어, 다양한 은유법, 감탄법, 대구법, 과장법을 사용한다. 무장 봉기에 대해 파피노가 보인 부정적인 태도, 전투에 참여하는 대신 그가 애국당의 주요 인물들과 함께 택한 미국으로의 망명으로 인해 봉기 실패의 모든 책임은 그에게 있다는 식으로 형성된 인식이 존재하였다. 한편 그의 초기 미국 망명은 애국당

봉기의 한 모습이기도 하다. 비록 고위 가톨릭 성직자들의 반대 입장 표명이 무장 봉기 실패의 큰 원인 중의 하나이지만 이들 애국당 간부들이 무장 전투에 보인 소극적 태도는 대단한 비판의 대상이 되었다. 그러나 프레세트는 파피노에게 무조건적 신뢰를 보이며 그를 외국의 대표적 독립투사들의 반열에 올려놓고 또한 고대 유럽의 전통에 위치시키며 그의 위상을 지고한 곳에 위치시킨다. 한편 생-드니 전투 지휘자 넬송을 기술헌 때는 그의 공적을 가치화하면서도 그에게는 오점이 있다는 점을 암시적으로 언급한다. 어쨌든 시인은 승리를 거둔 이 첫 번째 전투를 생생하게 사실적으로 그려낸다. 그에게 이 투쟁은 자유를 위한 투쟁이며 투사들은 영웅들로서 역사에서 영원한 위치를 차지한다. 여기에서도 시인은 이들을 숭고한 인물들로 그린다. 시인은 생-외스타슈 전투의 지휘자 세니에의 죽음을 순교로 보고 죽음을 두려워하지 않는 그의 불굴의 의지를 사회한다. 이와 더불어 시인은 영국군의 비열함과 비인간적 이미지를 강조한다. 생-드니의 전사들과 마찬가지로 이 영웅도 자유의 투사이며 그는 죽음을 선택하여 순교자가 되어 다른 이들에게 죽음을 초월하는 투쟁의 길을 열어놓는다는 점을 프레세트는 강조한다. 외국인이면서도 봉기에 가담하여 순교한 힌델랑의 경우는 프랑스를 조국으로 여기는 프레세트에게 바-카나다와 프랑스를 잇는 다리 역할을 한다. 자신을 프랑스인으로 생각하는 프레세트는 그에게서 죽음을 두려워하지 않는 용기와 대담성을 발견하고 이를 가치화한다. 애국당 봉기는 불명예 보다는 죽음을 택하는 프랑스적 전통의 한 예로 프레세트에게 보여졌을 것이다. 이들은 비록 세상을 떠났지만 정신은 남아서 후세대에게 자유를 위한 투쟁의 영원한 횃불이 될 것이다. 결국 프레세트는 애국당 봉기의 이 영웅들을 시공을 초월한 신화적 차원에 위치시켜서 미래에 자유를 위한 투쟁의 자양분으로 삼고자 한다는 점을 알 수 있다.

참고문헌

〈프레셰트의 저서〉

- Fréchette, Louis, *Le Retour de l'exilé*, Ottawa, les Éditions Leméac, 1974 (1880).
- Fréchette, Louis, *Papineau*, Ottawa, les Éditions Leméac, 1974 (1880).
- Fréchette, Louis, *La Légende d'un peuple*, Introduction de Claude Beausoleil, Ottawa, Les Écrits des Forges, 1989 (1887).
- Fréchette, Louis, *Mémoires intimes*, texte établi et annoté par George A. Klinck, préface de Michel Dassonville, Montréal, La Corporation des Éditions Fides, 1977 (1961).

〈연구서 및 기타〉

- Bernard, Jean-Paul, *Les Rébellions de 1837-1838. Les patriotes du Bas-Canada dans la mémoire collective et chez les historiens*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1983.
- Bouchard, Gérard, *La nation québécoise au futur et au passé*, Montréal, VLB éditeur, 1999.
- Condemine, Odette, «Louis Fréchette, un admirateur de François-Xavier Garneau», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, Éditions de l'Université d'Ottawa, 7, 1984, pp. 21-35.
- David, Laurent-Olivier, *Les Patriotes de 1837-1838*, Lux Éditeur, 2000 (Montréal, Eusèbe Senécal & fils, 1884).
- Dugas, Marcel, *Un Romantique canadien Louis Fréchette 1839-1908*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1946 (1934).
- Dumont, François, *La Poésie québécoise*, Les Éditions du Boréal, 1999.

- Durand, Marc, *Histoire du Québec*, Paris, Éditions Imago, 1999.
- Durham, John George Lambton, *Le Rapport Durham*, traduit par Denis Bertrand et Albert Desbiens, Montréal, L'Hexagone, 1990.
- Filteau, Gérard, *Histoire des Patriotes*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2003 (première édition 1938).
- Garneau, François-Xavier, *Histoire du Canada. IX. Les Troubles de 1837. L'Union des deux Canadas. Index alphabétique*, Huitième édition entièrement revue et augmentée par son petit-fils Hector Garneau, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1946 (1859).
- Germain, Jean-Claude, *La Double vie littéraire de Louis Fréchette suivi de Une Brève histoire du conte au Québec*, Montréal, Éditions Hurtubise, 2014.
- Klinck, George A., *Louis Fréchette Prosateur*, Lévis, Le Quotidien, 1955.
- Lacoursière, Jacques, *Histoire populaire du Québec. II. Du 1791 à 1841*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2013.
- Laporte, Gilles, *Brève histoire des patriotes*, Québec, Les Éditions du Septentrion, 2015.
- Létourneau, Jocelyn, *Le Québec entre son passé et ses passages*, Montréal, Éditions Fides, 2010.
- Livernois, Jonathan, «Le Papineau de Louis Fréchette: l'exproprié de l'histoire», *Études littéraires* 452 (2014), pp. 179-208.
- Monière, Denis, *Le développement des idéologies au Québec. Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977.
- Ouellet, Fernand, *Papineau, Cahiers de l'Institut d'Histoire* 1, 1958, Les Presses Universitaires Laval.
- Richard, J.-B., *Les Événements de 1837 à Saint-Denis-sur-Richelieu*, Société d'Histoire Régionale de Saint-Hyacinthe, 1938.
- Rumilly, Robert, *Papineau*, Montréal, Editions Bernard Valiquette, 1944.

〈Résumé〉

L'Histoire des Rébellions des Patriotes et sa
poétisation dans la poésie de Louis Fréchette

Jin Jonghwa

Les Rébellions des Patriotes de 1837-1838 sont l'un des moments majeurs dans l'histoire du Canada en général et du Québec en particulier. Depuis la «Conquête» anglaise de la Nouvelle-France en 1760, les Canadiens, c'est-à-dire les habitants d'origine française au Bas-Canada, vivaient sous le joug de l'Angleterre colonialiste. Ces gens-là, dont la plupart étaient paysans, souffraient de l'oligarchie des bureaucrates anglais et de l'exploitation des commerçants anglais. Le parlementarisme introduit au Canada en 1791 ne fonctionnait pas bien. La Chambre d'assemblée composée de députés élus et majoritairement francophones était dépourvue de pouvoir réel parce que le Conseil législatif dont les membres étaient nommés par le gouverneur anglais empêchait de passer les projets de loi défavorables aux intérêts des Anglais et que le Conseil exécutif n'était pas sous le contrôle de la Chambre d'assemblée. Alors en 1834, la Chambre a présenté, au parlement anglais, «les 92 Résolutions» favorisant les droits politiques, sociaux, et linguistiques des Canadiens. Mais l'année 1837 les a vu refusées par «les 10 Résolutions de Russel», alors ministre de l'intérieur anglais renforçant au contraire la domination coloniale. Les années 1830 étaient une période d'agitations politiques sous les formes des rassemblements multipliés et des affrontements violents entre les habitants francophones et les loyalistes anglais. Les Rébellions se

situent dans ce contexte des revendications des Canadiens face à la tyrannie de l'Angleterre.

Louis Fréchette, poète, dramaturge, journaliste et homme politique du Bas-Canada, publie, en 1887, son recueil de poèmes *La Légende d'un peuple* qui s'inscrit dans la perspective du «devoir de la mémoire». Dans ce recueil, il consacre Louis-Joseph Papineau, les patriotes de la bataille de Saint-Denis, Jean-Olivier Chénier, et Charles Hindelang, tous liés aux Rébellions. Il est vrai que Papineau n'y a pas participé, en se positionnant à l'opposé de la révolte armée. Mais, c'est lui qui a dirigé, avant cet événement, les patriotes afin qu'ils puissent prendre conscience de la situation aliénante des Canadiens. Fréchette loue le «tribun» comme l'incarnation du peuple canadien dans son ensemble, en ayant recours aux métaphores, parallélismes, mots relevant du style sublime. Le poète célèbre aussi les héros de la bataille de Saint-Denis, qui a remporté la première et la dernière victoire à la fois parmi les batailles des Rébellions. Il décrit, de façon réaliste et émouvante, la bataille pour «la liberté». Pour le poète, le leader de l'insurrection de Saint-Eustache est un martyr pour la future révolution. Chénier, pour qui le poète utilise le langage laudatif, n'avait peur de rien, ni de la mort même, et il a voulu se sacrifier pour la cause révolutionnaire. Charles Hindelang, ce brave français de la bataille d'Odeltown, pour qui les Rébellions n'étaient pas les siennes, représente le courage des Français auxquels Fréchette s'attache en dédiant à la mère patrie le recueil de poèmes *La Légende d'un peuple*. Fréchette mythifie les héros des Rébellions en les situant au-delà de la vie et de la mort, ce qui fait qu'ils atteignent l'éternel. Nous nous rendons compte que le poète témoigne de cet héritage historique en ayant recours au langage du sublime.

주 제 어 : 루이 프레셰트(Louis Fréchette), 『한 민족의 전설』(*La Légende d'un peuple*), 애국당원 반란(*Les Rébellions des Patriotes*), 바-카나다(*Le Bas-Canada*), 영웅(*les héros*), 순교자(*les martyrs*), 기억(*la mémoire*)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

1960년대 퀘벡문학과 저널리즘의 지배담론 연구*

한 대 군
(청주대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------------|------------------------|
| 1. 서론 | 3. 『단호한 결의』와 탈식민화 사회주의 |
| 2. 『퀘벡혁명』과 경제적 사회주의 | 4. 결론 |

1. 서론

퀘벡의 민족시인 가스통 미롱은 1970년에 발간된 그의 유일한 시집 『퀘벡 인간』에서 피에르 발리에르와 샤를 가농을 “지하의 투사들, 동지들”이라고 부르고 그들에게 경의를 표하며 한 편의 시를 헌정하고 있다¹⁾. 역시 미롱이 『동지』라는 시편에서 그의 죽음을 “다가오는 세월을 위해 / 희망의 골짜기 속으로” 떠난 것으로 묘사한 장 코르보²⁾와 함께 ‘퀘벡해방전선’의 투사들인 발리에르와 가농은 1964년 『퀘벡혁명』을 창

* 이 논문은 2016-2017 학년도에 청주대학교 한국문화연구소가 지원한 학술연구조성비(특별연구과제)에 의해 연구되었음.

1) Gaston Miron, “Le salut d'entre les jours”, *L'homme rapaillé*, édition annotée, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 119.

2) Gaston Miron, “Le camarade”, *ibid.*, p. 96. Cf. Jean Corbo : 퀘벡의 독립을 위한 정치 투쟁 조직인 퀘벡해방전선의 젊은 투사로서, 1966년 7월 14일 자신이 설치한 폭탄에 의해 삶을 마감하였다.

간하였다³⁾. 이 잡지는 『단호한 결의』와 『자유』지와 함께 1960년대 ‘조용한 혁명’을 겪고 있는 퀘벡 사회에서 민족주의적 저널리즘의 주요담론을 형성하고 있었다. 18세기 후반부터 태동된 ‘민족주의’란 용어는 유럽에서 19세기에 그 의미를 강화하였지만, 퀘벡에서 민족주의적 이데올로기가 논쟁의 중심에 들어선 것은 1960년대였다. 퀘벡이 영국과의 7년 전쟁이후 근 이백년 간 영국 계 캐나다인들의 지배를 받아오고 있는 상황에서 퀘벡 지식인들은 탈종교화, 사회주의 그리고 퀘벡 독립을 내세우며 민족주의 운동에 가담하고 있었다.

이 운동의 맹아는 폴-에밀 보르뒤아의 『총체적 거부』라는 선언서에 있다. 기존 질서에 대한 항거를 담고 있는 이 선언서로부터 퀘벡의 젊은 지식인들은 영향을 받았으며⁴⁾, 『자유도시』를 창간한 피에르 엘리오트 트뤼도 역시 그런 지식인들 중 한 명이었다. 피에르 발리에르는 ‘조용한 혁명’이 시작된 1960년부터 이 년간 『자유도시』에 합류하였으나 연방주의자들과 마르크스주의 분리주의자들과의 대립 속에서 연방주의자인 트뤼도를 떠나 1964년 9월 샤를 가농과 함께 『퀘벡혁명』의 창간호를 발행했던 것이다. 따라서 이 잡지의 정치적 글은 매우 과격하다. 잡지의 기고자들은 무엇보다 경제적 불평등이 제거된 사회주의 혁명을 내세운다. 자본주의를 배척하고 기업의 국유화를 통하여 프랑스계 캐나다인들은 자신들의 경제적 소외 문제를 해결할 수 있으며 이를 통하여 퀘벡의 진정한 독립이 성취될 수 있다는 것이다.

잡지의 주요 기고자인 장 로슈포르는 『‘단호한 결의’의 동지들에게』라는 글에서, 1963년 10월에 창간된 『단호한 결의』가 1964년 9월 특집호⁵⁾에서 내세운 “사회주의 혁명에 앞선 독립”이 담고 있는 위험성을 경

3) Cf. 이 잡지가 창간된 동기, 과정 그리고 폐간까지의 상세한 사항에 대하여 다음의 책을 참조할 것; Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, édition définitive, Typo, 1994, p. 355-373.

4) Cf. “Borduas parle”, *Liberté*, numéros 19-20, janvier-février 1962, p. 5-17.

5) Cf. 『1964-1965의 선언』이란 제목의 이 특집호는 창간 1주년을 맞아 그동안의 투쟁에 대한 결산을 하고 있다.

고하고 있다⁶⁾. 로슈포르트는 독립을 쟁취한 이후 프랑스계 캐나다 부르주아들의 지위를 박탈하기가 용이할 것이라고 믿는 것은 어리석은 유토피아적 사고일 뿐 아니라, 퀘벡의 진보주의자들을 분리시키거나 질식시킬 위험이 있는 맹목적인 것이라고 비판한다. 퀘벡의 민족주의적 부르주아 계층은 이미 미국 자본주의에 종속되어 있기 때문이다. 퀘벡의 분리 독립은 퀘벡 경제에 대한 외국의 통제나 간섭을 현저히 약화시킬 때 그리고 『단호한 결의』에서 ‘경제적 소외’라고 부르는 것을 제거시킬 때만이 그 의미가 있다는 것이다. 사회주의 퀘벡을 이루기 위한 유일한 방식은 “지속적 혁명”의 기술적 수단으로 하나의 혁명당을 점진적으로 형성해 나가는 것이다. 지속적 혁명의 기술이라는 것은 퀘벡 사회를 억누르고 있는 세 가지 권력, 즉 캐나다 중앙정부의 식민주의, 미제국주의자들의 압제적 경제 그리고 퀘벡 부르주아들의 전통적 민족주의를 약화시키는 방식을 의미한다. 이렇게 『퀘벡혁명』이 『단호한 결의』보다 사회주의 혁명을 앞세운다는 점에서 두 저널 간 투쟁방식의 차이가 있었다.

그렇지만, 창간 다음 해인 1965년 3월 7호에서 발행이 중단된 것은 『단호한 결의』가 퀘벡의 독립과 사회주의를 주장하는 정치적 에세이 및 사회학적 분석의 글을 여러 시인들의 작품과 함께 싣고 있었으며, 이에 따라 『퀘벡혁명』의 정치적 담론의 장이 『단호한 결의』로 옮겨가고 결국 두 잡지는 ‘민중해방운동’의 선언서를 공동으로 작성하게 되는 것에 기인한다. 투쟁방식에서 전자는 경제 사회주의를, 후자는 탈식민화 사회주의를 내세우고 있지만, “혁명이 없으면 사회주의는 현실화될 수 없다”는 칼 마르크스의 말을 인용하는 『단호한 결의』⁷⁾의 젊은 지식인들은 이 시점에서부터 『퀘벡혁명』의 논조와 동일한 노선에 서있었다.

우리는 여러 편의 선행연구에서, 『단호한 결의』의 글과 『자유』 지에 실린 퀘벡문학의 특성을 살펴보았지만, 정치 저널인 『퀘벡혁명』에 관한

6) Jean Rochefort, “Aux camarades de Parti Pris”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 3, novembre 1964, p. 12-16.

7) *Parti pris*, volume 2, numéro 1, septembre 1964, p. 2.

분석은 미진하였다. 본 연구는 특히 이 부분에 집중할 것이며, 『퀘벡혁명』의 발간이 중단된 이후 『단호한 결의』에 나오는 동일한 이데올로기의 에세이들과 문학 작품을 읽을 것이다. 이를 통하여 1960년대 ‘조용한 혁명’기간 퀘벡의 문학과 저널리즘에서 일어났던 사회주의 운동을 전반적으로 조망하고, 경제적 사회주의 및 탈식민화 사회주의⁸⁾가 퀘벡에서 어떤 의미를 갖게 되었는지 파악하고자 한다.

2. 『퀘벡혁명』과 경제적 사회주의

1960년대의 퀘벡에게 다가오는 선택은 1837-1838에 있었던 ‘애국자 반란’의 실패 이후 캐나다 정부에 의해 ‘통합령’이 내려졌던 1840년도의 자유주의적 부르주아들에게 부과된 선택과 유사하다⁹⁾. 그들은 두 가지 사이의 기로에 위치해 있었다. 하나는 가톨릭교회가 프랑스계 캐나다 사회에서 여러 문제를 안고 있지만 동시에 그들의 프랑스적 정체성을 유지시켜주는 강력한 중심이라는 것을 받아들이며 하나의 ‘국가nation’로 남는 것, 또 하나는, ‘애국자 반란’이전의 프랑스계 캐나다 부르주아들이 갖고 있었던 의도들, 즉 영국이나 미국식 민주주의를 거쳐 최종적으로 프랑스적 자유주의를 받아들이는 것이었다. 애국자당의 대표였던 파피노를 비롯한 정치적 자유주의자들은 가톨릭교회에 대한 투쟁을 계속해야 한다는 점을 감수하고서 첫 번째의 길, 즉 하나의 ‘국가’로 남는 것을 선택하였다¹⁰⁾. 그렇지만 그들은 1840년의 부르주아들이 미국식 자유주

8) Cf Han Daekyun, “Aimé Césaire et les revues québécoises dans les années 1960”, *Études de Langue et Littérature Françaises*, Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises. numéro 112, décembre 2017.

9) Cf. ‘애국자 반란’과 ‘통합령’에 관하여 다음의 논문을 참조할 것; 한 대균, 『퀘벡의 프랑스 시와 정체성(1)』, 『프랑스문화예술연구』, 프랑스문화예술학회, 제16집, 2006.

10) Cf 자유주의와 교권주의에 대립에 관하여 다음의 논문을 참조할 것; 한 대균, 『퀘벡의 저널리즘과 문학-영국정복(1760)부터 조용한 혁명(1960)까지-』, 『불어불문학연구』, 한국불어불문학회, 제67집, 2006.

의를 받아들이고 싶었던 것처럼, 퀘벡을 제국주의적 자본주의의 길로 인도한다면 그들의 국가는 미국의 정치 경제에 완전히 예속이 될 것이라고 판단하였다. 즉, 그들의 삶과 문학이 이루어지는 ‘그들의 나라’가 소멸될 수 있다는 위기의식이 있었던 것이다. 따라서 1960년에 퀘벡 지식인들은 민족주의를 선택할 수밖에 없었고, 정치적 독자성과 함께 경제적 자립을 위한 노동자 계층에 의한 혁명이 퀘벡이라는 ‘국가’에 실제적 독립을 주게 될 것이라고 믿은 것이다.

앙드레 브르통이 1947년에 나온 『귀향수첩』의 서문에서 “위대한 혹은 작가”로 칭송했던 에메 세제르는 퀘벡의 라발 대학교에서 행한 연설에서, 민족과 문화의 관련성에 대하여 프로베니우스와 독일학파의 용어인 ‘게니우스 로키(genius loci)’, 즉 ‘장소의 혼’이라고 불리는 형이상학적 개념 너머로 다가올 수 있는 민족적 문화의 존재를 역설하였다. 그는 더 나아가 “문화를 만드는 것이 국가(nation)라고 말하기 보다는, 국가를 만드는 것이 문화이고 국가 그 자체가 하나의 문화적 사실이라고 말해야 되는 것이 아닌가?”¹¹⁾라고 반문한다. 가스통 미롱을 비롯하여 문예저널 『자유』의 시인들은 뿌리내리고 꽃을 피울 토양과 기후가 필요한 문학은 개별적 존재가 아닌 집단성 속에서 의미를 찾을 수 있으며, 이것을 민족 문학이라고 부른다면, 퀘벡문학은 필히 민족적 문화현상으로 태동될 것 이란 믿음을 지니고 있었다¹²⁾. 문화란 개념은 포괄적이고 여기에는 경제적 현상도 포함되지만, 『퀘벡혁명』은 창간호에서 1960년대의 젊은 프랑스계 캐나다인들이 퀘벡의 열등함을 문화의 문제가 아니라 경제적 불공정의 문제로 이해하기 시작하였다고 주장한다. 퀘벡이 겪고 있는 고통의 근원은 퀘벡 경계 밖에 이중 언어 사회가 없다거나 공적 부분에 프랑스계 캐나다인들의 수가 부족하다는 데 있다고 생각하지 않으며 근본적으

11) Aimé Césaire, “Société et littérature dans les Antilles”, conférence prononcée le mardi 11 avril 1972 à l’université Laval, dans *Études littéraires*, volume 6, numéro 1, avril 1973, p. 10.

12) Cf. Texte de la communication que j’ai faite au congrès de l’AJEQ, tenu à l’université Waseda à Tokyo en octobre 2017.

로 사회 경제적 결합에 있다고 그들은 인식하게 된 것이다¹³⁾. 즉, 언어 및 종교적 요구와 투쟁으로 보낸 지난 두 세기는 일단락된 시간으로 간주하였고, 20세기 후반부의 현대적 삶의 풍요로움을 영위하기 위해서는 퀘벡의 경제 정치적 운명을 노동자들 스스로 이끌고 가야한다고 믿었다. 자본주의 체제를 일부 개혁하고 영국계 노동자들을 프랑스계로 대체하는 것으로는 부족하며, 사회주의 형태의 퀘벡 경제를 구축해야 한다는 것이 퀘벡 좌파 지식인들의 대체적인 판단이었다. 그렇지만 퀘벡혁명을 창간한 피에르 발리에르와 샤를 가농은 프랑스 공산당에서 권하는 방식의 사회주의를 내세울 수 없다고 선언하였다. 이는 프랑스 공산당이 알제리에서 피식민지배자들의 혁명보다는 프랑스 노동자들의 권익보호에 더 투쟁하는 것을 보고 실망한 이후, 1956년 프랑스공산당을 탈당하고 새로운 진보정당을 만든 에메 세제르의 주장과 같은 것이다. 발리에르는 『퀘벡 민족주의와 노동자 계급』¹⁴⁾에서, 경제 사회적 알맹이 없는 가톨릭과 프랑스적인 감정에 기반을 두었던 지금까지의 민족주의적 물결과는 달리, 새로운 민족 운동은 부르주아들이 그들의 이익을 위하여 변형시킬지라도 그 자체에 경제적 개혁을 담고 있으며 이런 문제들은 확대되고 심화되면서 결국 혁명으로 귀결될 것이라고 하였다.

그런데 부르주아들이 식민지 권력에 다가설 수 있었던 것은 퀘벡의 정치적 엘리트들의 공모가 있었기에 가능했고, 이 두 가지 세력은 결과적으로 퀘벡의 식민적인 상황을 악화시키고 있는 것이다. 『단호한 결의』는 1963년도의 창간호에서 “지적이며 교권적인 부르주아 엘리트들이 우리의 굴종을 영속화하고 정당화하는 인문주의적 혹은 종교적 신화와 소통하면서 자신들을 식민통치하고 착취하는 자들의 권력을 내부에서 지탱해 주고 있다”¹⁵⁾고 주장한다. 1963년도 1-2월호 문예저널 『자유』 지

13) “Présentation”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 1, septembre 1964.

14) Pierre Vallières, “Nationalisme québécois et la classe ouvrière”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 1, septembre 1964, p. 12-20.

15) *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963, p. 3.

에 수록된 『문화와 식민화』에서 에메 세제르가 “식민화가 이루어지는 모든 곳에서 토착 문화는 시들어간다. 이런 파멸의 현장에서 태어나는 것은 하나의 문화가 아니라 일종의 하위문화이다. 이것은 민중문화나 대중들과 생생한 접촉 없이 인위적 조건들 속에 놓인 엘리트들의 소유가 됨으로써, 진정한 문화로 꽃피울 어떤 기회도 갖지 못한다”¹⁶⁾라고 말하는 것과 동일한 주장이다. 피에르 발리에르는 1965년 『퀘벡혁명』의 발간을 중단하고 『단호한 결의』에 실은 『하나의 좌파를 위하여』라는 글에서, 두 저널의 공통적 노력은 “개혁이 필수불가결하다고 하면서도 선거 위주의 출구 없는 길로 들어서는 퀘벡의 지배세력들과의 관계를 단호히 단절하지 못하는 자들을 막아내고, 퀘벡 독립운동의 혁명적 흐름을 강화하기 위한 것”이라고 선언하였다. 이어 그는 “천성적으로 주저하면서 누가 지배자냐에 따라 때로는 우파로 때로는 좌파로 흔들리는 거대한 중도파의 물결, 이들을 기만하여 결국 수많은 에너지를 마비시키는 본질적인 기회주의자들의 물결 앞에서, 퀘벡의 애국자들은 직접적 행동의 대지로 모여야 한다”¹⁷⁾고 역설한다. 혁명에 동참하는 자들을 “퀘벡의 애국자들”라 부르며 19세기에 있었던 ‘애국자 반란’을 상기시키는 발리에르의 이 글은 중도주의자나 기회주의자들을 부르주아들로 규정하고 이들이 내세우는 개혁주의를 가장 모호한 타협주의로 규탄하고 있다. 그는 1966년 감옥에서 집필한 『아메리카의 흰 검둥이』에서 이런 개혁주의자들의 대표로 『자유도시』의 창립자인 트뤼도와 제라르 펠르티에를 언급하며 그들을 “간교한 자”로 부른다¹⁸⁾.

이런 정치 사회적 분위기 속에서, 가스통 미롱은 1963년도 『자유』지에 실은 『꺼져가는 삶』의 『라바테슈』에서 식민적인 통치에 협조하는 엘리트 프랑스계 캐나다인들의 언행을 “달 속에서 울어대는 부영이의 그

16) Aimé Césaire, “Culture et colonisation”, *Liberté*, volume 5, numéro 1, janvier-février 1963, p. 32-33.

17) Pierre Vallières, “Pour l’union de la gauche”, *Parti pris*, volume 2, numéros 10-11, juin-juillet 1965, p. 102.

18) Pierre Vallières, *Nègres blancs d’Amérique*, op. cit., p. 256.

모든 지루한 녀두리”, “담비 가죽 입은 그 모든 타협들”로 비하하고, 그들을 “양심에 거리낌이 없는 영웅들”, “허약한 자유분방가들”, “지독히 아양 떠는 곤충들”¹⁹⁾로 규정하였다. 이와 대비하여 퀘벡 민중들은 “싸구려 인생의 인간, 싸구려 노동의 인간, 저주받은 커닉Canuk”²⁰⁾으로 불렀다. 피에르 발리에르가 이 시편들을 『사랑을 향한 전진』과 함께 퀘벡민중의 정서와 상황을 잘 나타낸 시로 예찬한 것은 이런 사상적 배경이 있는 것이다²¹⁾. ‘라바테슈 la batèche’는 가톨릭의 세례라는 의미의 ‘라바템 la baptême’를 퀘벡 서민들이 그들의 언어인 주알joual로 부르는 어휘이다. 이는 오랫동안 가톨릭적인 전통사회에 안주해온 퀘벡사람들의 자조적 한탄이라고 말할 수 있다. 가스통 미롱은 자신을 포함한 프랑스계 캐나다인들이 이백년간 받아온 삶의 수모와 불행을 그리고 이에 대한 연민과 항거를 위하여 “삶의 저주받은 바테슈”²²⁾라는 표현을 1950년대부터 사용하였으며, 그의 시 『시퀀스』속에서 퀘벡의 ‘바테슈’적인 여러 삶들을 묘사하였다²³⁾. 『단호한 결의』 창간호에 편집진의 한 명인 시인 앙드레 브로슈는 『나라의 어떤 자식』, 『희망 구원받은 나라』를 신고 “비스듬히 잘린 손톱의 어머니”로 조국 퀘벡을 묘사하며 여기서 태어난 자신은 “신에 대한 저주의 말로 그득하다”고 자조한다. 그의 “나라는 제 영광과 빵을 팔아먹었고 / [그]는 잃어버릴 영혼도 없으며 (...)/ 개들에게나 던져줄 희망만 있을 뿐”²⁴⁾이다. 그리고 시인은 “모든 초병들에게 ‘혁명만세’를

19) Gaston Miron, “La vie agonique”, *Liberté*, volume 5, numéro 3, mai-juin 1963, p. 215-217.

20) Cf. “커닉(Canuk)”의 의미와 관련하여 다음의 논문을 참조할 것; Han Daekyun, “Un échec de la traduction - le cas de « Séquences » de *L'homme rapaillé*”, *Études de Langue et Littérature Françaises*, Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises, numéro 95, septembre 2013.

21) Cf. Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, *op. cit.* p. 255; 한 대균, 『에메 세제르와 1960년대 퀘벡문학』, 『한국프랑스학논집』, 제97집, 한국프랑스학회, 2017, 103쪽.

22) Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 65.

23) Gaston Miron, “Séquences”, *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 66.

24) André Brochu, “Un enfant du pays”, *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963, p. 41-42.

외쳤고 또 외치고”²⁵⁾ 있다. 손톱이 비뚤게 닿도록 일해야 하는 어머니들의 가난한 나라에서 그 정체성을 지탱해 준다는 기독교에 저주의 말을 뱉고는 “초병들”이라고 부른 투사들에게 혁명을 외칠 수밖에 없는 시인의 독백이 깊게 전달된다. 이어 『단호한 결의』의 다음호에서 그는 “문학 작품을 통해 우리는 삶을 설명하는 것이 아니라, 작품 자체가 삶인 것이다. 말하자면 문학은 인간 존재가 드러나는 여러 방식 중의 하나인 것이다”²⁶⁾라고 단언한다. 그가 이 글을 소설가 작 고드부에게 전하는 형태를 취한 것은 고드부가 1959년에 창간된 문예지 『자유』의 초기 기고자이며 1962년부터 언어의 탈종교화 운동에 적극 참여했지만 프랑스에서 출간된 그의 첫 번째 소설 『수족관』이 망명자의 갇힌 삶을 말하면서도 서술 방식이 누보로망적인 성격을 지니고 있기 때문일 것이다. 고드부의 퀘벡 현실에 대한 직접 참여는 1965년의 『테이블 위의 칼』에서부터 나타나며, 이제 그에게서 “소설기법과 사회정치적 환경 사이의 거리는 사라진 듯하다.”²⁷⁾ 1960년대 좌파 지식인들에게서 문학작품과 사상적 담론은 동일한 이데올로기를 담고 있어야 했다.

3. 『단호한 결의』와 탈식민화 사회주의

질 마티외는 『저널리즘과 계급투쟁』²⁸⁾에서, 일간지 『라 프레스』의 파업에 관련하여 신문 사주들의 보수주의뿐만 아니라, 사기업의 권한과 이윤추구 법을 축으로 하는 자본주의 사회의 근저에 파업의 본질적 원인이

25) André Brochu, “L'espoir pays sauvé”, *Ibid*, p. 44.

26) André Brochu, “L'oeuvre littéraire et la critique”, *Parti pris*, numéro 2, novembre 1963, p. 25.

27) Michel Biron, François Dumont, Elisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Boréal, 2007, p. 423.

28) Gilles Matthieu, “Le journalisme et la lutte des classes”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 2, octobre 1964, p. 28-34.

있다고 주장한다. 자본의 기능을 재조정하면서 사주와 조합원들이 상호적 독립성 속에서 자본의 힘과 지성의 힘을 존중하고 그 둘을 충실히 연합할 수 있는 자유를 찾자는 개혁주의자들의 사고는 유토피아적이라고 비판한다. 아직 일어나지 않은 일에 대한 타협의 가능성은 노동자들에 대한 지배자들의 유혹일 뿐이다. 이런 사고에 영합하는 것이 프랑스케 캐나다 부르주아나 식민통치자들일 것이다. 여기서 문학의 역할은 중요해진다. 앙드레 브로슈는 『단호한 결의』에 실은 「문학작품과 비평」에서 “인간의 문제 앞에서 참여보다 오락”에 치중하는 문학을 언급하고, “예술은 자신도 모르게 억압받는 계층을 유희로 삼을 위험이 있지만”, 부르주아나 식민지배자들에게 그들의 순응주의를 경고하면서, 인간의 소외된 상황을 인간이 보다 자유롭게 살 수 있는 상황으로 대체하는 혁명에 문학은 참여해야 한다고 말한다. 그리고 “도피의 문학이나 기존질서에 공모하는 문학에 참여하는 자들”²⁹⁾을 비난하고 있다. 『퀘벡혁명』이 1964년 창간호에서 “정치사회적 책무를 지지 않는 ‘인문주의자들’의 낙을 위한 아카데미적인 분석을 하는 잡지가 아니”³⁰⁾라고 선언한 것은 동일한 맥락이다.

‘도피의 문학’이나 ‘공모자로서의 문학’은 퀘벡의 정치현실을 극단적으로 외면하거나 왜곡하는 일이다. 『퀘벡혁명』의 장 로슈포르르는 「사회주의와 분리 독립」³¹⁾라는 글에서 미국 흑인의 운명을 프랑스케 캐나다인들과 동등한 것으로 보았다. 말하자면 퀘벡을 에메 세제르가 지칭하는 “준-식민주의적para-colonial”³²⁾ 국가로 간주한 것이다. 『단호한 결의』는 작 베르크가 프랑스의 주요 좌파 저널 중 하나인 『프랑스-옵세르바퇴

29) André Brochu, “L’oeuvre littéraire et la critique”, *op. cit.*, p. 23.

30) “Présentation”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 1, septembre 1964, p. 6 ; Cf. Han Daekyun, “Changbi et les revues québécoises”, 『프랑스학연구』, 제62집, 프랑스학회, 2012, p. 351.

31) Jean Rochefort, “Socialisme et sécession”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 1, septembre 1964, p. 28-39.

32) Aimé Césaire, “Culture et colonisation”, *op. cit.* p. 16.

르』에 실은 『퀘벡의 저항가들』이란 제하의 글을 1963년도 12월호에 전재한다. 여기서 작 베르크는 “정치적 독립은 선결조건일 뿐이며, 경제적 구축이나 사회적 정의만이 그 정치적 독립에 온전한 형태를 마련해 줄 수 있다”³³⁾고 보면서 “자본주의와 혁명”의 대립 관계로 퀘벡 상황을 파악하고 있다. 그리고 그는 “국가 독립에 이르기 위하여 프랑스계 캐나다 민족은 탈식민화의 투쟁을 하고 있으며, 이 투쟁은 자유를 약속하기 때문에 우리에게 감동을 주고 있다”고 하며 글을 맺는다. 이 글을 재수록한 편집진이 “퀘벡에 대한 프랑스 좌파의 연민과 공감을 일깨워줄”³⁴⁾ 기사로 기대하며 잡지에 소개한 것이지만, 결국 에메 세제르와 마찬가지로 퀘벡의 지식인들은 서구의 공산주의자들이 스탈린의 대외정책을 추종하고 있기 때문에 이들의 영향에서 벗어나 퀘벡의 정치적 상황에 맞는 탈식민화 사회주의를 추구해야 한다고 판단하였던 것이다. 퀘벡이 식민 상태, 적어도 “준-식민주의적”인 상황에 처해 있다는 것은 젊은 좌파 지식인들의 공통된 인식이었다. 작 베르크가 프랑스 좌파저널에 퀘벡에 관한 글을 게재한 후, 이 탈식민주의 이론가에 대한 퀘벡 작가들의 관심은 높아진다. 작 베르크 스스로 자신이 “퀘벡을 두 번이나 언급했다”³⁵⁾고 말하는 그의 대표적 저서 『세상의 상실』을 가스통 미롱이 『단호한 결의』의 1965년도 1월호에 나온 그의 산문 『긴 여로』에서 인용하고³⁶⁾, 같은 해 6-7월호에 실은 『비시와 시에 대한 노트』³⁷⁾라는 산문과 운문이 섞인 작품에서는 작 베르크에게 한 편의 시를 헌정하기도 한다. 여기서 미롱

33) Jacques Berque, “Les révoltés du Québec”, *Parti pris*, numéro 3, décembre 1963, p. 51.

34) *Ibid.* p. 48.

35) *Parti pris*, numéro 6, mars 1964: “Je viens de publier au Seuil un petit essai sur la décolonisation, *Dépossession du Monde* où j’ai tenu par deux fois à mentionner le Québec.”

36) Gaston Miron “Un long chemin”, *Parti pris*, volume 2, numéro 5, janvier 1965, p. 32 : “Dans *Dépossession du Monde* Jacques Berque met en lumière ces couples de forces que sont ‘authentique-efficacité’, ‘nature-culture’, ‘spécifique-général’”.

37) Gaston Miron, “Notes sur le non-poème et le poème”, *Parti pris*, volume 2, numéros 10-11, juin-juillet 1965, p. 88-97.

은 자신이 말하는 비시non-poème를 “나의 존재론적 슬픔 / 타자가 되는 고통 (...) / 일상적 이타성의 / 희망 없이 감내된 조건들”로 규정하고, “시poème는 한 민족의 동질성 속에서 / 나타나고 초월하는 것이기에 / 비시에 대항하여 / 비시의 밖에서만 / 이루어질 수 있다”고 노래한다. 시인은 “시”의 역할을 존재론적 고통에 대항하는 투쟁의 도구로 본 것이다. 그에게서 시의 힘은 타자가 되는 것에 대한 거부이며 의미 없는 이타성에 대한 저항과 다름 아니다.

1966년도 9-10월호의 『단호한 결의』는 「탈식민화 사회주의의 긴급성」이란 제목 아래, 폴 상베를랑의 「정치적 전투의 이론적 요구사항들」, 가에탕 트랑블레의 「민족에 대항하는 민족」, 장-마르크 피오토의 「신-민족주의의 의미와 한계」, 가브리엘 가농의 「탈식민화 사회주의를 위하여」 등의 격문을 싣고 있다. 특히, 가농은 “생고르와 같은 아프리카 사회주의 주요이론가들의 텍스트들을 읽어보면, 그들은 유럽의 사회주의 방식이지만 아프리카에는 존재하지 않는 계급투쟁을 거부하고 있다. 정치적 독립에 관련한 현실적인 단합은 사회주의 경제 구축을 중심으로 추구되어야 한다”³⁸⁾고 하면서 퀘벡에 적용될 수 있는 경제적 자립을 중심으로 한 탈식민화 사회주의를 제시하였다. 또한 그는 “연방정부 체제의 정치 경제적 속박에서 해방된 퀘벡만이 공업화로부터 나오는 자산을 노동자들에게 분배할 수 있고 이를 통해 노동의 생산성을 높여주게 되며 퀘벡 주정부가 창출한 기업들이 경제 발전을 가속시킬 수 있다”³⁹⁾고 주장한다. 생고르의 『국가와 사회주의를 향한 아프리카의 길』⁴⁰⁾에서 영향을 받은 가브리엘 가농의 이 글은 연방정부와 퀘벡 주정부, 다시 말하면 퀘벡이 처한 상황을 영국계 캐나다인과 프랑스계 캐나다인의 민족들 간의 투쟁과 해방의 관계로 규정하고 있다. 아프리카의 피 식민종족내의 계급투쟁

38) Gabriel Gagnon, “Pour un socialisme décolonisateur”, *Parti pris*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966, p. 43-44.

39) *Ibid.*, p. 50.

40) Cf. Léopold Sédar Senghor, *Nation et voie africaine du socialisme*, Présence africaine 1961.

은 존재하지 않고 오직 식민지배자와 피지배자들 사이에 종속과 굴종 그리고 착취가 존재한다고 생고르는 주장하며 유럽식 사회주의의 한계를 지적했던 것이다. 이 특집호에서 장-마르크 피오토의 『신-민족주의의 의미와 한계』는 독립주의자로 구성된 현재의 민족주의를 퀘벡의 전통에 집착하는 반동적 민족주의와 구별한다. 즉 신-민족주의는 전통주의로 부터의 해방, 교권주의로 부터의 해방, 농업중심적인 삶에서의 해방이라는 퀘벡 사람들의 자아의 해방이며 새로운 자아의 창출을 의미한다는 것이다⁴¹⁾. 이를 위해서 퀘벡은 정치 경제 사회의 기존 체제를 변혁해야하는데, 사회계층이 노동자와 화이트칼라 그리고 부르주아로 나뉘어 있는 퀘벡에서 누가 이 해방운동을 이끌고 가는가 하는 점이 중요하다. 만약 부르주아가 중심이 된다면 해방이라는 의미는 결국 퀘벡의 신-자본주의의 태동과 다름 아닐 것이므로 노동자와 사무직이 중심으로 된 퀘벡사회주의의 도래는 필수적이다. 이런 신-민족주의가 1960년대 저널리즘의 주요담론이었던 것이다.

사회주의 혁명에 부르주아를 비롯한 전통적 민족주의자들 뿐 아니라, 교회 역시 분명한 방해물이었다. 『퀘벡혁명』의 창립자이며 혁명의 투사인 샤를 가농은 『교육자들, 혁명의 방해물』⁴²⁾에서, 교회는 젊은 학생들을 성직자이며 교육자로 이끌려고 한다며 이백년 동안 지속되어온 가톨릭교회의 교육방식을 비판하였다. 교회가 교육의 지도자 위치를 유지한 채, 세속인들에게 교육에 협력하라고 했을 때나 교육부를 창설하려했을 때를 포함하여, 가톨릭은 여러 차례의 혁명과 저항의 과정을 겪었지만, 교과서는 바뀌지 않았으며 학교에서는 늘 숙명과 복종과 수용만을 가르치고 있다는 것이다. 퀘벡의 교육제도는 완전히 재정립되어야 한다는 것이 혁명을 이끄는 지식인들의 주장이었다. 젊은 퀘벡 사람들에게 현대적

41) Jean Marc Pottle, "Sens et limites du néo-nationalisme", *Parti pris*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966, p. 35.

42) Charles Gagnon, "Les enseignants, obstacle à la révolution", *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 1, septembre 1964, p. 53-63.

삶을 준비할 수 있도록 하고, 가톨릭을 중심으로 한 그들의 정체성에 대한 집착을 넘어 모든 분야의 탐구자가 되도록 해야 했다. 그들에게 라틴 문학이나 종교나 토마스 아퀴나스 철학보다 퀘백의 사회, 경제, 정치적 현실들이 중요하다는 것은 분명해 보였던 것이다. 피에르 마외는 『1966년의 세속성』에서, 세속주의와 계급투쟁과의 관련을 언급하면서, 세속주의의 이데올로기에는 두 가지 요소가 있는데, 하나는 교회와 국가를 분리 시킴으로써 근대 법으로 지배받은 시민들의 평등을 목표로 두는 탈교권주의 사상이고, 다른 하나는 탈소외주의 이론으로, 이것은 중심의 밖에 위치한 인간을 경계 내부로 인도하여 시민들이 현실적 평등을 누리게 하는 사상에 근거한다는 것이다.⁴³⁾ 특히 후자의 세속주의 이론이 퀘백의 정치사회적 현실에 더욱 필요하며, 그것의 계급투쟁적인 성격을 피에르 마외는 강조하고 있는 것이다. 왜냐하면, 이것은 사적인 개인과 시민, 국가와 사회를 분리시키는 소외로부터의 해방에 그 목표를 두고 있기 때문이다. 말하자면, 이것은 개인이 자신의 사회에서 정당한 시민으로 중심에 서야 하는 탈식민주의 이론과 맥을 같이 하고 있는 것이다. 이런 이데올로기적 분위기에서, 작가들은 동시에 혁명의 이론가들이었으며 결국 1960년대 퀘백문학은 탈식민화 문학의 본질적 요소를 갖출 수밖에 없었고 하나의 문학적 사조를 형성했다고 말할 수 있다.

4. 결론

1960년의 퀘백의 정치적 상황에서, 혁명가가 되려는 작가는 식민적인 착취를 당하는 노동자 계층과의 공감에 머물러 있을 수 없으며, 냉철한 사고와 용기로 정치, 경제, 사회적 소외로 고통을 겪는 프랑스계 캐나다

43) Pierre Maheu “Laïcité 1966”, *Parti pris*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966, p. 75.

인들이 처한 환경과 조건을 작품에 드러내야 할 것이다. 따라서 ‘민족주의’ 문학이 ‘가톨릭 교구’의 문학이 되려는 위험에서 벗어나야 하며, 혁명적이어야 하고, “작품-행동”이 되어야 한다.⁴⁴⁾ 이런 면에서, 문예저널 『자유』지는 비록 중도적 입장에 있었을지라도 많은 좌파 작가들의 작품 공간을 제공하였고, 『단호한 결의』의 작가들은 이론으로 무장한 채, 탈식민화 사회주의를 이끌었으며, 가장 과격한 『퀘벡혁명』의 창시자들인 피에르 발리에르와 샤를 가농은 퀘벡의 노동자들을 프롤레타리아 계층으로 간주하고 경제적 사회주의의 성취를 위한 노동자들의 혁명을 외쳤던 것이다.

사회주의적 민족주의는 이와 같은 탈소외적인 세속주의를 추구했다는 점에서, 민족주의적 부르주아들이 영국계 캐나다인들의 압박을 인정하고 퀘벡의 정체성을 수호해야함을 강조하면서 전통적 교권주의를 수호하려는 입장과는 크게 다르다. 이들은 사회주의 운동을 통해 경제적 불평등을 해소하고 경제 분야에서 미국의 제국주의적 억압과 정치의 식민적인 상태에서 벗어나려는 방향으로 나아갔다. 그렇지만 탈소외적인 세속주의를 추구하는 노동자들의 운동을 강화하고 급진적으로 변화시키면서 민족적 가치를 되찾겠다는 이런 신-민족주의는 노동자들의 계급 투쟁적 성격을 벗어나지 못했으며 결국 민족 대 민족의 투쟁은 성취될 수 없었고, 교회와 자유주의의 대립으로 민족적 에너지를 소진했던 19세기와 마찬가지로 퀘벡의 분리 혹은 독립에 대한 시도는 실패했던 것이다. 예컨대, 1964년 10월 10일자 일간지 『르 드부아르』지에서 저명 변호사 르네 샬루는 “사회주의를 목적으로 혁명적 방식의 독립이 필요하다면, 나는 차라리 캐나다에 만연하고 있는 이 압제적 체제에 살 것이다”⁴⁵⁾라고 말하는 것처럼, 부르주아들의 저항은 거센 것이었다. 일부 부르주아

44) Jacques Brault, “Notes sur le littéraire et le politique”, *Parti pris*, volume 2, numéro 5, janvier 1965, p. 43.

45) Dans *Le Devoir* du 10 octobre 1964, cité dans Jean Rochefort, “Aux camarades de *Parti Pris*”, *op. cit.*, p. 14.

들이 자유주의자들로서 세속주의에 찬동하였지만, 그들에게는 사회주의 방식의 퀘벡 독립보다 기층세력의 유지가 더욱 중요했던 것이다. 이는 퀘벡 사회에서 온 민족의 투쟁으로 생취해야 할 해방의 목표는 없었으며, 1960년대 퀘벡의 민족주의 운동은 영국계라는 타민족과의 투쟁보다는 퀘벡 내의 계급투쟁적인 성격이었음을 증명하고 있다. 1840년의 ‘통합령’ 이후, 캐나다 정부에 대한 항거가 퀘벡내부의 자유주의와 교권주의 사이의 투쟁으로 변질되었고, 교권주의가 점차 승리를 거두면서 1837-1838의 ‘애국자 반란’과 같은 정치적 혁명은 소멸되었다. “1837년 이후 ‘퀘벡’이라는 단어는 하나의 병명이다”⁴⁶⁾라는 1960년대 지식인의 자조는 이에 기인하였다. 결국, 퀘벡이란 이름을 이런 병명에서 벗어나 하나의 당당한 ‘국가’로 만들려하였던 좌파 지식인들의 꿈, 1960년대의 사회주의 혁명도 동일한 방식으로 사라졌다.

퀘벡의 대표적 사회학자 페르낭 뒤몽⁴⁷⁾은 여러 잡지 및 정치 운동을 통하여 시도하고 있는 퀘벡 좌파의 새로운 선택을 언급하면서 ‘사회주의’에 대하여 말하는 것에는 신중하였다. 단지 그는 우파, 좌파로 부르는 것에 만족해하는데 그에게서 우파란 프랑스계 캐나다 사업가이며 동시에 영국계나 미국계로 자처해야만 하는 전통적인 부르주아들이고, 좌파는 노동조합 투사들, 퀘벡 주와 연방정부의 젊은 관리들, 퀘벡에 자리 잡은 외국계 회사의 젊은 기술자들을 가리킨다. 그런데 이 좌파들은 본질적으로 서로 다른 계층의 사람들이기 때문에 서로 인정할 수 있는 이데올로기나 공통적 목표를 만들어내기가 어렵다는 것이다. 이런 엘리트들이 회사 소유주나 운영진이 아니라 단지 기술자들로 형성되어 있기 때문에 좌파에 위치하고 있다는 인상을 갖게 되는데, 과연 이들이 사회주의

46) Michel Van Schendel “La maladie infantile du Québec”, *Parti pris*, numéro 6, mars 1964, p. 25.

47) Fernand Dumont dans l’interview télévisé du 8 octobre 1964 ; Pierre Vallières, “Néo-nationalisme et néo-capitalisme”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 3, novembre, 1964, p. 17-22 ; “Le Canada français”, *Liberté*, numéros 19-20, janvier-février 1962, p. 24-53.

자들이고 혁명적인 사람들인가? 전혀 그렇지 않기 때문에 사회주의라고 부를 수 있는 공통적인 정치 사회적 운동은 형성될 수 없다는 것이 뒤몽의 견해이다. 이렇게 사회주의를 퀘벡 사회의 현상이나 목표로 보는 것에 일부 좌파 학자들은 부정적이었지만, 대부분의 젊은 지식인들은 퀘벡의 독립을 위해서는 통합적 이데올로기가 필요했던 것이고, 그들의 문학과 저널리즘은 이것을 경제적 사회주의 혹은 탈식민화 사회주의로 부르며 이끌어 나갔던 것이다.

참고문헌

- 한대균, 「퀘벡의 프랑스 시와 정체성(1)」, 『프랑스문화예술연구』, 프랑스 문화예술학회, 제16집, 2006.
- _____, 「퀘벡의 저널리즘과 문학-영국정복(1760)부터 조용한 혁명(1960)까지-」, 『불어불문학연구』, 한국불어불문학회, 제67집, 2006.
- _____, 「에메 세제르와 1960년대 퀘벡문학」, 『한국프랑스학논집』, 제97집, 한국프랑스학회, 2017.
- Berque, Jacques, “Les révoltés du Québec”, *Parti pris*, numéro 3, décembre 1963.
- _____, “Notes sur le littéraire et le politique”, *Parti pris*, volume 2, numéro 5, janvier 1965.
- Biron, Michel, François Dumont, Elisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Boréal, 2007.
- Brochu, André, “Un enfant du pays”, *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963.
- _____, “L’espoir pays sauvé”, *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963.
- _____, “L’oeuvre littéraire et la critique”, *Parti pris*, numéro 2, novembre 1963.
- Césaire, Aimé, “Culture et colonisation”, *Liberté*, volume 5, numéro 1, janvier-février 1963.
- _____, “Société et littérature dans les Antilles”, conférence prononcée le mardi 11 avril 1972 à l’université Laval, dans *Études littéraires*, volume 6, numéro 1, avril 1973.
- Gagnon, Charles, “Les enseignants, obstacle à la révolution”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 1, septembre 1964.
- Gagnon, Gabriel, “Pour un socialisme décolonisateur”, *Parti pris*, volume

4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966.

Han, Daekyun, “*Changbi* et les revues québécoises”, 『프랑스학연구』, 제62집, 프랑스학회, 2012.

_____, “Un échec de la traduction : le cas de « Séquences » de *L'homme rapaillé*”, *Études de Langue et Littérature Françaises*, Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises, numéro 95, septembre 2013.

_____, Texte de la communication au congrès de l'AJEQ, tenu à l'université Waseda à Tokyo en octobre 2017.

_____, “Aimé Césaire et les revues québécoises dans les années 1960”, *Études de Langue et Littérature Françaises*, Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises. numéro 112, décembre 2017.

Maheu, Pierre, “Laïcité 1966”, *Parti pris*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966.

Matthieu, Gilles, “Le journalisme et la lutte des classes”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 2, octobre 1964.

Miron, Gaston, “La vie agonique”, *Liberté*, volume 5, numéro 3, mai-juin 1963.

_____, “Un long chemin”, *Parti pris*, volume 2, numéro 5, janvier 1965.

_____, “Notes sur le non-poème et le poème”, *Parti pris*, volume 2, numéros 10-11, juin-juillet 1965.

_____, “Le salut d'entre les jours”, *L'homme rapaillé*, édition annotée, Montréal, l'Hexagone, 1994.

Piotte, Jean-Marc, “Sens et limites du néo-nationalisme”, *Parti pris*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966.

Rocheport, Jean, “Socialisme et sécession”, *Révolution québécoise*, volume

1, numéro 1, septembre 1964.

_____, “Aux camarades de *Parti Pris*”, *Révolution québécoise*,
volume 1, numéro 3, novembre 1964.

Schendel, Michel Van, “La maladie infantile du Québec”, *Parti pris*,
numéro 6, mars 1964.

Senghor, Léopold Sédar, *Nation et voie africaine du socialisme*, Présence
africaine 1961.

Vallières, Pierre, “Nationalisme québécois et la classe ouvrière”, *Révolution
québécoise*, volume 1, numéro 1, septembre 1964.

_____, “Néo-nationalisme et néo-capitalisme”, *Révolution
québécoise*, volume 1, numéro 3, novembre 1964.

_____, “Pour l’union de la gauche”, *Parti pris*, volume 2,
numéros 10-11, juin-juillet 1965.

_____, *Nègres blancs d'Amérique*, édition définitive, Typo, 1994.

“Borduas parle”, *Liberté*, numéros 19-20, janvier-février 1962.

“Le Canada français”, *Liberté*, numéros 19-20, janvier-février 1962.

“Présentation”, *Révolution québécoise*, volume 1, numéro 1, septembre
1964.

Parti pris, numéro 1, octobre 1963.

Parti pris, numéro 6, mars 1964.

Parti pris, volume 2, numéro 1, septembre 1964.

〈Résumé〉

La littérature québécoise et le discours dominant
du journalisme dans les années 1960

Han Daekyun

La revue *Révolution québécoise* a été fondée par Pierre Vallières et Charles Gagnon en septembre 1964. Ces deux fondateurs appelés par Gaston Miron, poète national québécois, « camarades, clandestins et militants » voulaient mener le mouvement indépendantiste du Québec par les idéologies sur la révolution socialiste. Pour eux il s'agit d'établir au Québec un socialisme véritable, c'est-à-dire une nationalisation des grands moyens de production, de distribution et de financement. De là, la classe ouvrière pourrait devenir la seule classe nationale. La *Révolution québécoise* a pour le but de réaliser le socialisme économique tout en menant le combat contre les bourgeois traditionnels et cléricaux pour l'émancipation du peuple du Québec.

Le *Parti pris* continue cette tendance idéologique de la *Révolution québécoise*, mais cette revue-là fondée par les poètes Paul Chamberland, André Brochu et André Major, entre autres, déclare que l'aliénation dont souffrent les Québécois vient de ce qu'ils sont colonisés et exploités, et qu'elle existe à tous les niveaux, non seulement politique et économique, mais aussi culturel. Ces poètes-fondateurs préconisent donc dans la revue le socialisme décolonisateur en croyant que l'humanisme abstrait des bourgeois et des clercs est déjà dépassé.

La littérature québécoise dans les années 1960 est nécessairement l'écriture de la décolonisation. Et notre étude a analysé les essais

idéologiques et les oeuvres littéraires parus dans ces deux revues afin d'en dégager les caractères typiquement québécois du milieu intellectuel dans cette époque de la 'Révolution tranquille'.

주 제 어 : 단호한 결의(*Parti pris*), 퀘벡혁명(*Révolution québécoise*),
퀘벡문학(littérature québécoise), 저널리즘(journalisme),
사회주의 혁명(révolution socialiste)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

모파상의 (단편)모음집에 대한
새로운 해석을 위하여
- 『피피 양 *Mademoiselle Fifi*』의
1882년 초판본을 중심으로 -

황 숙 진
(고려대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------------------|-----------------------|
| 1. 들어가며 | 4. 다시 읽는 『피피 양』(1882) |
| 2. 『피피 양』(1882)의 제반 양상 | 5. 나가며 |
| 3. 모파상이 바라보는 신문의 글쓰기와
문학적 글쓰기 | |

1. 들어가며

모파상 Guy de Maupassant이 『비껏뎡어리 Boule de Suif』와 함께 문단에 제 이름을 각인시킬 무렵, 졸라 Émile Zola는 “돈이 예술가를 해방시켰으며, 돈이 현대 문학을 창출했다”¹⁾고 선언한다. 예술가의 절대 자유를 강조하는 이 선언은 작가들이 후원자의 요구로부터 완전히 해방되었음을 알리는 한편, ‘펜으로 벌어먹기’ 위해서는 작가들 역시 시장의 논

1) Émile Zola, <L'argent dans la littérature>, in *Le Roman expérimental* (1880), Garnier-Flammarion, 1971, p. 201.

리에 따라야 한다는 점을 지적한다. 다른 모든 노동의 결과물에 가격이 매겨지듯, 이제 작가의 활동 또한 행의 개수 및 페이지 수, 판매 부수 등의 숫자로 환산되어 거래되며 그 숫자의 크기가 커질수록 작가의 가치, 소위 ‘몸값’이 올라가는 것이다.

그 당시 글쓰기로 먹고 살 수 있는 가장 쉬우면서도 가능성이 높은 방법은 연재소설 roman-feuilleton과 문학비평을 비롯해 시평이나 르포르에 이르기까지 어떤 형식의 글로든, 신문에 기고하는 일이었다.²⁾ 이를 통해 작가들은 정기적 수입을 보장받고 덤으로 자신의 ‘숫자’들을 빠르게 키울 기회를 제공받았다. 그러나 신문의 글쓰기는, 공쿠르 Édmond de Goncourt의 표현을 빌리면 “합승마차의 언어 langage omnibus”³⁾ 즉, 대중들이 아무렇게나 사용하는 일상의 언어를 사용하여 쓰는 데 “두 시간도 채 걸리지 않는”⁴⁾ 돈벌이 수단일 뿐 예술가의 글쓰기가 아니라 는 비난을 면하기 힘들었다.⁵⁾

2) “Quand on veut faire de l'argent avec sa plume, il faut faire du journalisme, du feuilleton ou du théâtre.” (Lettre de Gustave Flaubert au comte René de Maricourt, le 4 janvier 1867 ; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1998(c1992), p. 140에서 재인용.)

3) Édmond de Goncourt, <Préface de la première édition>, in *Chérie*, G. Charpentier et Cie., 1884, p. 68, disponible en ligne, consulté le 27 novembre 2017, <https://fr.wikisource.org/wiki/Pr%C3%A9faces_et_Manifestes_litt%C3%A9raires/Ch%C3%A9rie>

4) Lettre de Guy de Maupassant à sa mère, le 3 avril 1878(no. 70), *Correspondance*, édition établie par Jacques Suffel, Cercle du bibliophile(Évreux), 1973, disponible en ligne, consultée le 14 décembre, numérisée par Thierry Selva, <<http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre>> 모파상이 쓴 편지들은 티에리 셀바가 운영하는 모파상 연구 홈페이지에서 전부 열람 가능하며 편의를 위해 번호가 매겨져 있다. 이후 모파상이 쓴 편지에 대한 각주는 ‘수신인, 날짜, Corr., 번호’의 형식으로 표기한다.

5) 부르디외의 Pierre Bourdieu는 이 현상을 “거꾸로 된 경제 세계”로 설명한다. 그는 공쿠르나 플로베르, 보들레르와 같이 돈이나 권력 등 문학 이외의 세력에 ‘무관심’하며 오로지 고된 글쓰기 작업 및 노력, 시간 등으로 문학에 ‘투자’하는 작가들을 ‘순수’ 작가들로 칭하고, 그들의 활동에 ‘문학 장 champ littéraire’의 개념을 도입한다. 일상적 경제 논리에서 버는 돈의 숫자가 클수록 자신의 (상징적) 가치도 올라가는 것과 다르게, “거꾸로 된 경제 세계”인 ‘문학 장’에서는 문학 외부의 영향으로 매겨진 ‘몸값’이 커질수록 작가의 문학적 가치는 떨어진다는 것이 부르디외의 설명이다. Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*, pp. 85-145.

일간지 『골루아 *Gaulois*』 및 『질 블라스 *Gil Blas*』와 전속 계약을 맺은 상태에서도 그 외의 온갖 신문들에 기고하며 ‘몸값’을 올린 모파상은, 특히 위와 같은 비난에서 자유롭지 못했다. 그가 단편⁶⁾의 “거장 *géant*”⁷⁾이라 불리면서도 “문체 없는”⁸⁾ 작가로 치부된 이유도 여기에서 찾아볼 수 있다. 그의 단편들은 대부분 시평들 *chroniques*과 마찬가지로, 신문의 일정한 칸을 할당받은 ‘언론인 *journaliste*’ 모파상의 직업 활동 결과물이었던 것이다. 이러한 단편들로 엮인 모음집은 대중으로부터 인기는 얻었지만 당연히 연구자들의 관심을 불러일으키지도, 그 문학성을 인정받지도 못했다. 비교적 최근 연구에서까지도 모파상에게 모음집의 출간은 동일 작품들보다 더 많은 수입을 올릴 수 있는, “문학적이거나보다 상업적인 호기”⁹⁾로 삼기 위한 방편이었다는 데에 별 이견이 없었기에 그의 모음집들을 대상으로 삼는 연구는 극히 드물었다.¹⁰⁾ 게다가 대중의 언어로 쉽게, 또 빨리 쓴 작

6) 모파상은 자신의 짧은 픽션들에 대해 ‘누벨 *nouvelle*’, ‘콩트 *conte*’, ‘짧은 소설 *roman court*’은 물론 ‘작은 이야기’로 옮길 수 있는 ‘*historiette*’, 심지어는 ‘시평 *chronique*’으로도 일컫는 등 장르 구분에 크게 신경 쓰지 않았다. 그렇기에 우리도 모파상의 짧은 작품들을 가리킬 때 장르 구분을 담고 있는 용어들을 피해 ‘짧막하게 지은 글’ 정도에 해당하는 ‘단편 *短篇*’을 택하기로 한다.

7) Florence Goyet, *La nouvelle 1870-1925: description d'un genre à son apogée*, PUF, 1993, p. 10.

8) 바르트 Roland Barthes는 줄라, 도테 Alphonse Daudet와 함께 모파상을 “문체 없는 저자들 *auteurs sans style*”로 분류하며 그의 글쓰기를 관례를 답습하는 상투적인 것으로 격하한다. 그러나 모파상이 문체를 결여한 작가라는 주장은 일찍이 공쿠르 형제의 『일기 *Journal*』에서도 찾아볼 수 있다. “모파상, 아주 뛰어난 소설 *novelliere*이자 아주 매력적인 단편 이야기꾼. 그러나 명문가 *名文家*나 위대한 작가? 절대, 절대 아니다!” (Roland Barthes, <Écriture et révolution>, in *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972(c1953), p. 50 ; Édmond et Jules de Goncourt, <Samedi 9 janvier 1892>, in *Journal : mémoires de la vie littéraire*, R. Laffont, t. 3, 2004 (c1956), p. 652.) 기울임 강조는 원문의 것.

9) Louis Forestier, <Avertissement>, in *Contes et nouvelles*, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, t. 1, 2013(c1974), p. LXXXI. 이하 *CN*으로 약기한다.

10) 2007년에서야 엠마누엘 그랑다담 Emmanuèle Grandadam의 연구를 통해 모파상의 단편들을 모음집의 맥락에서 읽을 수 있다는 가능성이 제시되었으며, 2012년도 프랑스 교수 임용 시험의 출제 범위에 처음으로 모파상의 모음집 두 권이 포함되면서 『텔리에 집 *La Maison Tellier*』과 『낮과 밤의 이야기 *Contes du jour et de la nuit*』를 다룬 공동 연구서가 집필되었다. Cf. Emmanuèle Grandadam, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Publications des Universités de

품들이 책 한 권 정도의 분량으로 쌓이면 출판사에 가서 “가방을 비우듯”¹¹⁾ 털어내고, 모음집의 제목은 제일 앞에 수록되는 작품명을 그대로 차용하며, 그 주제가 너무도 다양한 나머지 “일관된 색채가 없어”¹²⁾ 보이는 작품들을 한 권으로 묶으면서 그 작품들 사이의 최소한의 동질성을 부여하려는 노력도 하지 않는 등 모파상 스스로도 자신의 모음집들에 대한 문단의 부정적인 편견에 반기를 들 생각이 없어 보이기도 했다.¹³⁾

본 논문에서는 모파상의 모음집에 대한 이러한 견해들을 재고해 보기 위해 그의 초기 모음집 중 『피피 양 *Mademoiselle Fifi*』을 분석하고자 한다. 우리는 『피피 양』의 여러 판본들 중에서 특히 1882년 초판본의 출판 과정과 작품 내용을 살펴보면서 모파상이 신문에 기고하는 단편과 모음집에 수록하는 단편 간에 차이를 두었으며, 그에게 모음집은 각 단편들에서 언론인 모파상의 흔적을 지우고 작가 모파상을 덧입히는 작업이자 작가로서의 소명과 문학관을 세심하고 치밀하게 녹여내는 작업이었음을 드러내 보이고자 한다. 이를 위해 우리는 먼저 『피피 양』 초판본에 대한 기존의 관점들이 지니는 문제점을 따지고, 해당 모음집에 대한 새로운 독법을 제시하기 위해 모파상이 바라보는 신문의 글쓰기와 문학적 글쓰기의 차이점을 그의 여러 시평들을 통해 밝힐 것이다. 그리고 앞의 논의를 밑거름 삼아 1882년의 『피피 양』을 새로운 관점으로 다시 읽어보면서 모파상의 모음집을 재조명할 수 있는 기회를 마련할 것이다.

Rouen et du Havre, 2007 ; Antonia Fonyi, Pierre Glaudes et Alain Pagès(études réunies par), *Relire Maupassant : La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, Classiques Garnier, 2011.

- 11) “[...] je viens de vider mon sac de chroniques entre les mains d'Ollendorff, qui va faire paraître immédiatement le petit volume que je lui ai donné[*Les Soeurs Rondoli*].” (Lettre à Victor Havard, reçue le 16 mai 1884, *Corr.*, no. 344.) 밑줄 강조는 필자의 것.
- 12) Claude Martin, <Préface>, in *Monsieur Parent*, Gallimard, coll. “Folio classique”, 1988, p. 7.
- 13) 이와 관련해 보다 자세한 논의는 ‘황숙진, 『공텍스트co-textes와의 관계 속에서 단편소설 읽기(1) : 모파상의 『통북투Tombouctou』를 예시로』, 『프랑스학연구』, 81집, 2017, 329-330쪽’을 참고.

2. 『피피 양』(1882)의 제반 양상

본격적인 논의에 앞서 우리가 『피피 양』을, 그것도 1883년 결정판이 아닌 1882년 초판본을 택하는 두 가지 이유를 밝힐 필요가 있겠다. 우선 『피피 양』은 모파상이 전속 계약을 맺은 언론인으로서 직업 활동의 결과물로 낸 단편들을 엮은 첫 모음집이라는 점에서, 그가 모음집을 구성하는 원리가 (덜 다듬어졌을지라도) 보다 정직하게 드러나리라 기대되기 때문이다. 또한 1882년 판본의 경우 총 일곱 작품이 실린 데 반해 1883년 개정판에서는 수록 작품의 수가 열여덟 개로 급격히 늘어난다는 점에서, 다루는 작품이 많을 경우 개개의 작품들이 한 모음집 안에서 어떤 의미를 새로 부여받는지 세세히 따지기 어렵다는 현실적인 어려움이 있기 때문이다. 그러나 우리의 논의는 1883년의 『피피 양』은 물론, 그 이후에 탄생하는 모파상의 다른 모음집들을 그의 세계관 및 글쓰기 태도와 연관 지어 새롭게 바라볼 수 있는 충분한 단초를 제공할 수 있을 것이다.

먼저 『피피 양』이 출간되는 경위를 살펴보자. 1880년, 『메당의 저녁들 *Soirées de Médan*』에 발간된 『비젯덩어리』는 모파상에게 이름을 알릴 수 있는 기회와 더불어 곧바로 정기적인 수입을 가져다준다. 그 작품을 통해 그는 매주 약 200행 분량의 “기사 article”¹⁴⁾ 한 편을 쓰는 조건으로 『골루아』와 전속 계약을 맺게 된 것이다. 그로부터 1년 반쯤 뒤인 1881년 10월, 그는 『질 블라스』와도 계약을 맺으면서 『골루아』와의 조건을 위반하지 않기 위해 ‘모프리뇌즈 *Maufrigneuse*’라는 예명으로 활동한다. 모프리뇌즈는, 형식을 특정하지 않고 계약한 『골루아』의 모파상처럼, 시사 문제를 다루는 논평들과 허구의 색채가 짙은 글들을 별 다른 구분 없이 기고한다.

두 신문 사이에서 이중생활을 한 지 5개월 정도 되었을 즈음 모파상은

14) “Je viens, en outre d'entrer au *Gaulois* ainsi que Huysmans. Nous donnerons chacun un article par semaine et nous toucherons 500 francs par mois.” (Lettre à Émile Zola, mai 1880, *Corr.*, no. 178.) 밑줄 강조는 필자의 것.

벨기에의 출판업자 키스트매케르 Henri Kistemaeckers에게 편지를 보내 한 단편의 출간 의사를 밝힌다.¹⁵⁾

제게 긴 누벨이 한 편 있습니다. 140쪽이 되기에는 다소 부족하지만 떠들썩하게 만들 거라고, 적어도 저는 그렇게 생각하고 있습니다. 무척 애착이 가는 작품으로, 훌륭하며 반향을 불러일으키리라 하는 확신이 들지만 그것이 홀로 나올 수는 없을 것입니다. 또 제 스스로가 그것을 너무 제한된 판본에 싣고 싶지 않기도 합니다. 추후 이야기해 봅시다...¹⁶⁾

이 편지가 작성되기 이틀 전, 『질 블라스』에 『피피 양』¹⁷⁾이 게재되었고 이로부터 두 달이 지나기도 전에 같은 제목의 모음집이 출간되었다는 점을 감안한다면 필시 『피피 양』을 가리키는 이 “긴 누벨”에 대해 모파상은 “훌륭하며 반향을 불러일으키리라 *bonne tapageuse*” 자신한다. 다시 말해, 모파상이 보기에 이 작품은 문학적 완성도에 있어서 “무척 애착이 갈” 정도로 “훌륭하며”, 세간을 “떠들썩하게 만들” 수 있는 즉, 일종의 노이즈 마케팅을 성공적으로 이끌 것으로 기대된다는 점에서 경제적인 측면에서도 ‘훌륭하다.’ 그럼에도 불구하고 그에게는 두 가지 고민이 엮보인다. 첫 번째는 출판과 관련한 현실적인 고민으로, 이 작품은 140쪽으로 제시되는 단행본의 기준을 충족시키기에는¹⁸⁾ 그 분량이 “다소 부족”해 “홀

15) 같은 해 초, 키스트매케르사社가 고다르 도쿠르 Godard d'Aucourt의 『테미도르 *Thémidore*』(1745)를 재출간할 때 모파상이 그 서문을 쓰면서 이 둘의 인연이 시작되었다.

16) “J’ai bien une nouvelle longue, pas assez cependant pour faire 140 pages, mais qui fera du bruit, je le crois du moins ; j’y tiens beaucoup, persuadé qu’elle est bonne et tapageuse, mais elle ne pourrait aller seule. D’un autre côté je ne la voudrais pas mettre dans une édition trop limitée. Nous en parlerons...” (Lettre à Henri Kistemaeckers, le 25 mars 1882, *Corr.*, no. 245.)

17) 모음집의 제목과 수록 단편의 표제가 똑같아 혼란이 생길 수 있다. 모음집은 겹낫표의 『피피 양』으로, 단편은 홑낫표를 사용한 『피피 양』으로 표기한다.

18) 모파상이 단본 출판의 최소 분량으로 생각하고 있는 ‘140쪽’은, 같은 해 1월, 친구 위스망스 Joris-Karl Huysmans의 비교적 짧은 소설인 『물 흐르는 대로 *À vau-l’eau*』가 동일 출판사에서 144쪽짜리 책으로 발간되는 것을 보고 세워진 기준으로 보인다.

로 나올 수는 없”어 보이기 때문이다. 두 번째는 작가의 야심과 관련된 것으로, 작품의 길이가 ‘짧다’는 점이 문학적 역량의 ‘부족’으로 쉽게 치부되어 버리는 당대의 통념으로 인해 이 “훌륭한” 누벨을 “너무 제한된 trop limitée” 즉, 적은 분량의 책으로 세상에 내놓고 싶지 않기 때문이다. 이러한 고민들을 출판사와 “추후 이야기”한 결과일까? 1882년 5월, 『피피 양』은 다른 6편의 짧은 작품들과 함께 묶여 172쪽짜리 동명의 모음집으로 간행된다.¹⁹⁾

그렇다면 해당 모음집에 『피피 양』과 함께 실린 단편들을 살펴봄으로써 우리는 이 작품집의 구성 원리를 유추할 수 있을 것이다. 『피피 양』을 구성하는 짧은 글들은 모두, 모프리뇌즈로 서명된 『질 블라스』의 ‘기사’들에서 그 원형을 찾아볼 수 있다. 이를 표로 정리하면 다음과 같다.

〈표 1〉

‘기사’ 제목	게재 날짜	시평/단편	『피피 양』 포함 여부 및 변경된 제목
Les Femmes	1881. 10. 29.	시평	X (미포함)
Politiciennes	1881. 11. 10.	시평	X
Galanterie sacrée	1881. 11. 17.	시평	X
À Figaro	1881. 11. 24.	시평	X
Histoire Corse	1881. 12. 01.	단편	X
Le Duel	1881. 12. 08.	시평	X
Deuxième barbe	1881. 12. 09.	시평	X
Une épreuve	1881. 12. 22.	단편	⇒ Une aventure parisienne
Un réveillon	1882. 01. 05.	단편	동일제목으로 수록
Pétition d'un viveur malgré lui	1882. 01. 12.	단편	X
Le Gâteau	1882. 01. 19.	단편	X
La Bûche	1882. 01. 26.	단편	동일제목으로 수록
Les Mots d'amour	1882. 02. 02.	단편	⇒ Mots d'amour

다. Cf. Louis Forestier, <Notices, notes et variantes>, in CN, p. 1411.

19) Guy de Maupassant, *Mademoiselle Fifi*, Kistemaeckers(Bruxelles), 1882, 172p.

‘기사’ 제목	게재 날짜	시평/단편	『피피 양』 포함 여부 및 변경된 제목
Phoques et baleines	1882. 02. 09.	시평	X
Souvenir	1882. 02. 16.	단편	X
Fini de rire	1882. 02. 23.	시평	X
Marauca	1882. 03. 02.	단편	⇒ Marroca
Le Saut du berger	1882. 03. 09.	단편	X
Le Lit	1882. 03. 16.	단편	동일제목으로 수록
Mademoiselle Fifi	1882. 03. 23.	단편	동일제목으로 수록

위의 표를 통해 『피피 양』에 실린 작품들은 『피피 양』보다 먼저 쓰였으며, 세태를 다룬 평론보다는 (『피피 양』과 마찬가지로) 허구의 성격이 강한 텍스트들이고, 그것들 중에서 특정 기준에 의해 선택되었다는 점이 확인된다. 책의 분량을 늘리고 싶어 하던 그가 단편들 중 일부를 배제했다는 사실이 특히 흥미로운데 그 이유를 언론인 모파상의 활동 습관에 비추어 짐작해볼 수 있다. 모파상은 매주 두 편 이상의 ‘기사’를 써야 하는 부담에 시달린 탓에, 시간 간격을 두고 같은 단편을 여러 번 기고하거나²⁰⁾ 특정 단편들은 고쳐서 다른 제목을 달아 게재하는 등²¹⁾ 작품의 ‘재활용’을 두려워하지 않았다. 그럼에도 불구하고 『피피 양』에 포함되지 않은 단편들은 끝끝내 ‘재활용’된 적이 없다는 점으로 미루어볼 때, 이 글들은 작품성 수준에서 “무척 애착이 갈” 정도로 “훌륭한” 『피피 양』과 함께 놓일 수 없었던 것 같다.²²⁾

20) 일례로, 1883년 8월 2일자 『골루아』에 실렸던 「통북투 Tombouctou」는 이후 7년에 걸쳐 『봉 주르날 *Bon journal*』, 『랑테른 *Lanterne*』, 『비 포퓰레르 *Vie populaire*』 등 다섯 개 이상의 정기간행물에 재등장하였다. Cf. 황숙진, 앞의 글, 331-332쪽.

21) 「추억 *Souvenir*」(1882)은 「라레 중위의 결혼 *Le Mariage du lieutenant Laré*」(1878)의, 「손 *La Main*」(1883)은 「박제된 손 *La Main d'écorché*」(1875)의 다시쓰기다. 이러한 예는 모파상에게서 자주 찾아볼 수 있다.

22) 이 가운데 「코르시카 이야기 *Histoire Corse*」는 작품의 낮은 완성도 때문이라기보다 그가 당시 쓰고 있던 소설 『여자의 일생 *Une Vie*』의 5장에서 활용하기 위해 모음집에서 제외했다고 보는 편이 타당할 것이다. Cf. Louis Forestier, <Notices, notes et variantes>, in *CN*, p. 1380.

『피피 양』의 출판 경위를 살펴본 결과, 이 모음집은 (문학적으로든 경제적으로든) “훌륭”하지만 짧은 길이 탓에 세상에 “홀로 나갈 수 없”는 『피피 양』을 일정 정도의 분량을 갖춘 책으로 출간하고자 수중에 있던 단편들 중 그나마 만족스러운 작품들을 활용해 급하게 고안한 방편이라고 추측해 볼 수 있다. 그렇다면 모음집에는 복수형의 제목을 붙이는 것이 관례임에도 불구하고,²³⁾ 모파상이 가장 처음 수록된 단편의 제목과 작품집의 표제를 일치시킨 까닭이 어느 정도 설명된다. 『피피 양』의 출간은 오로지, “훌륭하며 반향을 일으킬” 수 있는 (바꾸어 해석하자면, 그에게 경제적으로 큰 이익을 가져다 준 『비겟덩어리』처럼 파란을 몰고 오리라 기대되는) 『피피 양』을 신문사의 정해진 보수와²⁴⁾ 맞바꾸기에 아까워 임시로 기획된 것처럼 보이기 때문이다. 실제로 그가 키스트매케르에게 보내는 바로 다음 편지에는 잔금의 액수와 그 처리 방법이 쓰여 있다.²⁵⁾ 그 이후에 쓴 11편의 작품들을 추가해 1883년, 그가 『피피 양』의 개정판을 낸다는 점²⁶⁾ 역시 1882년의 『피피 양』이 줄속으로 기획되었다는 점을 뒷받침하는 듯 보인다. 후대의 연구자들이 그의 모음집에 대해 문학적인 차원보다 상업적인 측면으로 접근하는 이유도 여기에서 찾을 수 있겠다.

그러나 초판본 『피피 양』 속 글들과 『질 블라스』의 ‘기사’들을 찬찬히 비교하면 이 모음집을 쉬운 돈벌이 수단으로 치부하기에는 다소 무리가 있음을 알 수 있다. 일단 『피피 양』에 실린 글의 차례가 『질 블라스』에 발표된 순서와 무관하며, 무엇보다도 상당수의 작품들이 신문에서 책

23) 단적인 예로 모파상과 각별한 관계를 맺던 스승 작가들인 플로베르와 졸라 역시 각각 『세 가지 이야기 *Trois Contes*』(1877)와 『메당의 저녁들 *Soirées de Médan*』(1880)처럼 모음집을 펴내면서 복수형으로 된 제목을 택했다.

24) 1881년, 졸라에게 보내는 날짜 미상의 편지에서 모파상은 당시 그가 약 200행으로 된 글 한 편 당 125프랑을 받는다고 명시한다. Cf. *Lettre à Émile Zola*, 1881(date non-identifiée), *Corr.*, no. 232.

25) *Lettre à Henri Kistemaekers*, le 7 mai 1882, *Corr.*, no. 253.

26) 모파상은 11편의 단편을 추가하고 기존의 수록 작품들도 그 배열 순서를 바꾸어 1883년, 아바르 Havard 출판사를 통해 『피피 양』의 개정 증보판을 펴낸다.

으로 옮겨오면서 일부 혹은 전면 수정되었기 때문이다. 보다 효과적인 전달을 위해 이를 도식으로 표현하면 다음과 같다.

〈표2〉

『절 블라스』 게재 순서		1882년판 『피피 양』 수록 순서
어떤 시련 Une épreuve		피피 양*** Mademoiselle Fifi***
어느 크리스마스 이브 Un réveillon		장작* La Bûche*
장작 La Bûche		침대** Le Lit**
사랑의 말 Les Mots d'amour		어느 크리스마스 이브* Un réveillon*
마호카 Marauca		사랑의 말들** Mots d'amour**
침대 Le Lit		파리에서 생긴 일*** Une aventure parisienne***
피피 양 Mademoiselle Fifi		마로카*** Marroca***

*은 수정 정도를 나타냄²⁷⁾

『피피 양』을 제일 앞에 위치시키기 위해 조정되었을 이 책의 순서는 언뜻 무작위로 보이지만 그때그때의 이슈를 반영해야 하는 신문 기사로부터의 독립을 의미한다는 측면에서 그 의의가 있다. 가령 일간지에서 『어느 크리스마스 이브』가 『어떤 시련』에 뒤이어 발표된 데에는 크리스마스라는 작품의 배경과 1월 5일이라는 게재일이 밀접하게 관계되며,²⁸⁾ 남편의 친구를 유혹하려는 여성을 그린 『장작』의 게재일(1882. 01. 26)은 “결혼과 불륜의 이중 문제를 다룬”²⁹⁾ 졸라의 소설 『살림 *Pot-bouille*』

27) 모음집에 수록되면서 수정된 작품들에는 그 정도에 따라 별(*) 표지를 달았다. 일부 단어나 표현이 변경되는 수준에서 경미하게 고쳐진 작품들에는 별 한 개를, 여러 문장이 가감되는 정도의 수정이 이루어진 때에는 별 두 개를, 결말이 바뀌거나 전체적으로 다시 쓰여 그 해석을 좌지우지 할 정도로 텍스트가 변경된 경우에는 별 세 개를 작품의 제목 뒤에 붙였다.

28) Cf. Louis Forestier, <Notices, notes et variantes>, in CN, p. 1388.

29) Anonyme(Émile Zola), <Pot-Bouille par Émile Zola>, *Le Gaulois*, 1882. 01. 05, p. 1, disponible en ligne, consulté le 14 décembre 2017, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/>

의 연재 시작에 맞춰 쓴 모파상의 시평, 『불륜 L'adultère』의 발표일(1882. 01. 23)과 적지 않은 영향 관계에 놓여 있다.³⁰⁾ 모파상은 이 글들을 책으로 한데 묶으면서 신문의 속성이 강제한 그 순서를 파기한다. 『피피 양』에는 어떤 고유의 내적 논리가 있음을 암시하는 셈이다.

모음집으로 편입되면서 수정된 부분들에 주목하면 모파상이 각 작품들에서 신문의 그림자를 지우려 노력했다는 점이 한층 선명하게 드러난다. 정보 전달과 사건 보도 등이 주된 목적인 신문에서는 문학 작품이라는 특정 표시가 없는 한 허구가 기대되지 않음을 잘 알고 있었기에, 모프리뇌즈는 신문의 어조를 거스르지 않기 위해 자신의 창작물에도 그 진실성을 담보하는 표현을 덧붙이곤 했다. 예컨대, 『어떤 시련』은 “이 이야기는 토씨 하나 틀리지 않고 사실임”³¹⁾이라는 문장으로 마무리되며, 연인이 주고받은 편지들로만 구성된 『사랑의 말』(1882. 02. 02. 목)에는 각 편지에 “1월 29일 일요일”, “1월 31일 화요일” 등의 실제와 일치하는 날짜가 명시된 데다가 “원본대조필 : 모프리뇌즈”³²⁾라는 문구가 맨 뒤에 붙어있다.³³⁾ 그런데 이 작품들이 『피피 양』으로 묶이면서 각각 탈바꿈

12148/bpt6k5241277.item.> 『골루아』와 『질 블라스』의 기사들은 모두 프랑스 국립도서관 홈페이지에서 열람 가능하다. 날짜별 열람 가능 페이지 주소는 각각 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32779904b/date&rk=42918;4>>와 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344298410/date&rk=21459;2>>다. 이하 두 신문의 기사를 열람한 URL은 생략한다.

30) 졸라의 소설 『살림』은 1882년 1월 23일부터 4월 14일까지 『골루아』지에 연재되었다. 그 시작일, 해당 일간지에서 모파상은 『불륜』이라는 시평을 통해 졸라의 작품에 대한 기대가 섞인 소개에서 출발하여 간통에 대한 자신의 생각을 전개했다. Cf. Guy de Maupassant, <L'adultère>, *Le Gaulois*, 1882. 01. 23.

31) “Cette histoire est vraie de point en point.” (Guy de Maupassant, sous le pseudonyme de Maufrigneuse, <Une épreuve>, *Gil Blas*, 1881. 12. 22, p. 1.) 이하 모파상이 모프리뇌즈의 예명으로 신문에 실은 글에는 ‘Maufrigneuse’, <기사 제목>, *Gil Blas*, 게재일, 게재면’의 형식으로 표기한다.

32) “Dimanche, 29 janvier / Mon gros coq chéri, [...] Mardi, 31 janvier / Grand serin, va! / SOPHIE. / Pour copie conforme : / MAUFRIGNEUSE.” (Maufrigneuse, <Les Mots d'amour>, *Gil Blas*, 1882. 02. 02, pp. 1-2.)

33) 『마호카』에서는 “이 편지는 다소 생생해서 독자들에게 충격을 줄 수도 있을 세부 묘사들을 조금 걷어내는 정도의 수정만 이루어졌음. 모프리뇌즈”라는 미주가 그 내용의 진실성을 강조한다. Cf. Maufrigneuse, <Marauca>, *Gil Blas*, 1882. 03. 02, p. 2.

된 「파리에서 생긴 일」과 「사랑의 말들」에서는 신문에서 반드시 필요했던 요소들 즉, 구체적 날짜나 내용의 진정성을 보장하는 표현 등 현실과의 연결고리들이 사라진 점을 확인할 수 있다. 이는 문학 작품으로 읽히길 바라는 자신의 텍스트들에서 하루하루의 또한 개별 사건의 진실이 중요한 시평이나 잡보 fait-divers와 같은 일간지의 흔적을 지움으로써, 보다 지속적이고 보다 일반적인 진실을 추구하려 한 모파상의 노력으로 읽을 수 있겠다.³⁴⁾

「마호카 Marauca」가 전체적으로 다시 쓰여 「마로카 Marroca」가 된 점은 물론,³⁵⁾ 그 한 작품을 위해 모음집까지 기획할 정도로 모파상이 애끼던 「피피 양」의 결말이 『질 블라스』에서의 그것과 완전히 달라진 점 역시 그에게 『피피 양』이 단순한 돈벌이 수단이 아니었음을 반증한다. 이름에서부터 허의 움직임이 강조되는 ‘마로카’로 변신하면서, 정신적 사랑과 반대되는 “좋은, 아주 좋은”³⁶⁾ 감각적 사랑의 화신인 「마로카」의 여주인공에게는 관능적 매력과 불타오르는 색욕이 더욱 부각된다.³⁷⁾ 특히 그녀의 “뜨거운 숨결”³⁸⁾을 대변하며 작품 전체에 자극적인 열기를 불어넣는 알제리의 배경 묘사가 보강되고, 화자와의 간통이 남편에게 발각될 경우 그녀가 도끼로 남편의 “목을 잘라버리려”³⁹⁾ 했음이 드러나는

34) 이에 대해 카즈히코 아다치 Kazuhiko Adachi 역시 우리와 의견을 같이 한다. Cf. Kazuhiko Adachi, <L'apparition de Maufrigneuse : Maupassant conteur dans les journaux>, *Études de langue et littérature françaises*, vol. 102, 2013, pp. 60-61.

35) 감각과 본능에 충실한, 이 작품의 여주인공은 특히 피 끓는 욕망과 관능적 사랑을 대변한다. 그녀의 사랑은 그녀가 살고 있는 도시의 뜨거운 기후와 더불어, 스페인 계라는 그 출신으로 정당화되는 ‘t'aimerrrai’나 ‘dorrmmirr’와 같은 허의 떨림이 두 드러지는 대사로 강조된다. 같은 맥락에서, 『질 블라스』에서는 ‘Marauca’로 표기되었던 여주인공의 이름이자 작품의 제목이 『피피 양』에서는 ‘Marroca’로 수정된 까닭도 동일한 발음이지만 ‘r’를 부각시키기 위한 전략으로 이해할 수 있겠다. 우리는 이를 번역어에 최대한 담아내기 위해 전자는 프랑스식 발음을 빌림으로써 유음이 제거된 ‘마호카’로, 후자는 유음이 강조되는 ‘마로카’로 옮긴다.

36) Guy de Maupassant, <Marroca>, in *CN*, p. 367. 이하 *CN*을 참고한 모파상의 작품은 ‘<작품명>’, in *CN*, 쪽수’의 형식으로 표기한다.

37) 보다 면밀한 작품 분석은 ‘황숙진, 앞의 글, 336-337쪽’을 참고.

38) <Marroca>, in *CN*, p. 372.

39) *Ibid.*, p. 376.

결말이 추가됨에 따라 모파상이 독자에게 한층 강렬한 감정을 불러일으킬 수 있도록 작품을 재구성하며 그 완성도를 높이는 데에 신경 썼다고 말할 수 있다.⁴⁰⁾

『피피 양』의 경우, 보다 그럴듯한 독일식 이름으로 바뀐 ‘피피 양’의 본명을 포함하여 다른 프로이센군 등장인물들의 이름 역시 독일어에 한층 가깝게 그 철자가 바뀌었으며, 빌헬름 데릭 Wilhem d'Eyrik 후작이 ‘피피 양’의 별명을 얻게 되는 계기, 그의 난폭하고 공격적인 성향을 드러내는 ‘폭약놀이’, 프로이센군들에 대한 유일하면서도 상징적인 저항인 마을 교회 종탑의 침묵, 프랑스 창녀들과 프로이센군들의 짝짓기, 창녀 라셀이 데릭 후작을 칼로 찔러 죽이기 직전의 긴장감 등 작품 해석에 결정적인 대목들이 대부분 전면 수정되거나 새로 추가되었다. 무엇보다 그 결론이 대폭 바뀌어 완전히 다르게 읽힌다.

『질 블라스』 판에서는 ‘피피 양’을 죽이고 창문으로 달아난 프랑스 창녀에 대한 복수로, 프로이센 소령이 교회 종탑의 상징적인 침묵을 깨라고 명하는데 저항이 있으리라는 예상과 달리 다음날부터 바로 종이 울린다. 이는 자칫 프로이센군들이 강제로 종탑에 올라갈까봐 마을사람들이 취한 조치인데 그곳에는 한 여자가 숨어있기 때문이었다. 이렇게 작품은 비밀을 다 밝히지 않아 여운을 남기면서도 급하게 마무리된다는 느낌을 강하게 주기도 한다. 반면, 『피피 양』 버전에서는 ‘피피 양’의 장례식에 맞춰 “특이하게 쾌활한”⁴¹⁾ 종소리가 울려 퍼지고 종탑에 숨어있던 라셀은 훗날 그녀의 “아름다운 행동”⁴²⁾에 반한 한 애국자의 “부인 Dame”⁴³⁾이 되는 것으로 그 결말이 바뀐다. 적국의 군인들에게까지 몸을 팔러 온, 사회 위계에서 통상 가장 하위에 위치하는, 여성이자 부인 femme과 구분되는 창녀가⁴⁴⁾ 국가 차원의 복수를 해낸 영웅으로 승격하면서 ‘귀부

40) 엠마뉘엘 그랑다당의 연구에서도 우리와 비슷한 해석을 발견할 수 있다. Cf. Emmanuèle Grandadam, *op. cit.*, pp. 165-168.

41) <Mademoiselle Fifi>, in *CN*, p. 396.

42) *Ibid.*, p. 397.

43) *Ibid.*

인'이 되는데 이때, 그 대문자의 표기로 인해 그녀는 우리 모두의 부인 notre Dame이자 성스러운 어머니인 '성모 마리아 Notre-Dame'로까지 격상되는 것이다. 이로써 모파상이 『피피 양』에 붙인 “홀룡하며 반향을 불러일으키리라”는 수식어는, 앞서 경제적인 시각에서 해석되었던 것과 달리 이 작품에 나타난 사회 위계의 전복이자 통념의 파괴라는 또 다른 차원의 가치를 얻는다.

한편, 우리와 같이 모파상의 모음집이 단순한 돈벌이 수단이 아니라고 생각하는 엠마뉘엘 그랑다당은 이처럼 통념을 파괴하는 『피피 양』의 수정된 결론에서 『피피 양』을 관통하며 이를 하나의 유기적 총체로 만드는 핵심을 발견한다. 『피피 양』은 그 모음집의 문을 여는 첫 작품에서 형성된 ‘부인’의 개념 즉, 고결함의 측면에서 창녀와 철저히 분리되며 그 격차는 “아름다운 행동”을 통해서만 극복이 가능한, 정숙함의 덕성이 체화된 ‘부인’의 모습이 이어지는 작품들에 의해 점차 파괴되도록 구성되어 있다는 주장이다.⁴⁵⁾ 실제로 『피피 양』에 뒤이어 “범죄, 나아가 신성 모독에 가까운”⁴⁶⁾ 위험한 사랑만을 진정한 사랑으로 여기며 남편의 절친한 친구를 유혹하는 ‘부인’(『장작』)을 선두로, 루이 15세 시절 자신의 침대를 신부 abbé와 공유하며 “우리의 것”⁴⁷⁾이라 부르는 ‘부인’(『침대』), 파리를 “예술가와 여배우들의 거대한 난교 파티장”⁴⁸⁾으로 여기며 그 일원이 되고자 파리로 향하는 프랑스 지방 소도시의 ‘부인’(『파리에서 생긴 일』), 제 불륜 상대를 “기념하기 위해”⁴⁹⁾ 부부 간의 침실로 불러내고 이를 남편에게 들키면 남편을 죽이려고까지 계획한 알제리의 스페인계 ‘부인’(『마로카』) 등 그 시대와 장소, 성격은 각양각색이지만 하나같이

44) “Moi! moi! Je ne suis pas une femme, moi, je suis une putain ; c'est bien tout ce qu'il faut à des Prussiens.” (*Ibid.*, p. 395.)

45) Cf. Emmanuèle Grandadam, *op. cit.*, pp. 161-173.

46) <La Bûche>, in *CN*, p. 355.

47) <Le Lit>, in *CN*, p. 382.

48) <Une aventure parisienne>, in *CN*, p. 330.

49) <Marroca>, in *CN*, p. 372.

정숙과 거리가 먼 ‘부인’들이 줄줄이 등장한다. 이 작품집에서 유일하게 사랑이나 육욕에 관심이 없어 보이는 『어느 크리스마스 이브』 속 ‘부인’은 “너무 추운 이 밤에” “바닥에서 잘”⁵⁰⁾ 수가 없어 시할아버지의 시신을 하나밖에 없는 침대에 안치하는 대신, 빵을 저장해두는 껌함에 넣는 것으로 그려지는데 이 역시 그랑다당의 설명에 따라 불륜의 범위를 결혼에서 인륜으로 확장시키면 『피피 양』에서 칭송되던 ‘부인’의 고결한 덕망이 성성이 아닌 다른 차원에서도 조각나는 모습으로 읽을 수 있다. 요컨대, 모파상은 새로운 『피피 양』에서 통상 저급하고 상스럽게 ‘여겨지는’ 창녀를 정숙하고 고결하다고 ‘여겨지는’ 부인으로 격상시킴으로써 사회적 통념을 깨부수기를, 그래서 세간에 “반향을 불러일으키기”를 기대한 것 같다. 그리고 첫 작품에서 그려진 ‘부인’의 훌륭한 덕성이, 이어지는 작품들에서 차례로 부정되게끔 모음집을 구성함으로써 그가 기획한 사회 통념의 파괴 작업을 완수했다고 볼 수 있다. 이러한 까닭에 모음집 『피피 양』이 그 안에 수록된 작품들보다도 먼저 구상되었으리라 그랑다당은 결론을 내린다.⁵¹⁾

『피피 양』 초판본을 “여성스러움에 대한 탐구”⁵²⁾라는 동일한 주제를 바탕으로 유기적으로 설계된 작품집으로 보는 그랑다당의 관점은 상당히 설득력이 있으며 일면 타당하다. 최소 분량에 맞춘, 잡다한 글들의 단순한 ‘집합’ 정도로 평가하던 기존의 상업적인 시각에서 벗어나 이 모음집을 체계적이고 세밀하게 작업된 문학 ‘작품’의 대열에 올려놓는다는 점에서도 그 의의를 찾을 수 있다. 하지만 그랑다당은 모파상의 기획에서 유기성 내지 일관성을 강조하려는 강박으로 인해 이 모음집에서 느껴지는 다양한 목소리를 단일한 주제로 환원시켜 버린다. 게다가 우리는 『피피 양』 속의 작품들보다 먼저 그 모음집이 기획되었다는 주장에도 동의할 수 없다. 첫째, 1882년의 모파상이 키스트매케르에게 보내는 편

50) <Un réveillon> in CN, p. 341.

51) Emmanuèle Grandadam, *op. cit.*, p. 173.

52) *Ibid.*

지에서 “긴 누벨 한 편”의 출간이 최초의 계획이었음을 증언하기 때문이고 둘째, 그랑다당의 결론은, 신문의 글쓰기와 문학적 글쓰기를 구분했던 모파상과 달리 이 둘을 한데 뒤섞어 같은 것으로 만들기 때문이다.

그러나 우리는 모파상에게서 언론인으로서의 활동과 작가로서의 활동을 분명히 구별해야 한다고 생각한다. 이를 위해 그가 쓴 여러 시평들을 살펴며 모파상이 바라보는 신문의 글쓰기와 문학적 글쓰기를 따져보고 그것을 바탕으로 『피피 양』 초판본을 다시 읽어보려 한다.

3. 모파상이 바라보는 신문의 글쓰기와 문학적 글쓰기

모파상은 언론인의 글쓰기와 작가의 글쓰기를 별개의 것으로 인식하고 있었다. 이는 우선 우리가 앞에서 살펴보듯, 작가가 『질 블라스』에 실었던 ‘기사’들을 『피피 양』으로 옮기면서 일간지의 흔적들을 지우려 노력했다는 점으로도 알 수 있다. 그러나 모파상이 공쿠르나 플로베르처럼 신문의 글쓰기를 문학적 글쓰기보다 저속하며 열등하다고 여긴 것은 아니다. 그는 두 글쓰기의 성격이 상이할 뿐이라고, 다시 말해 두 형식이 요구하는 자질이 각기 다를 뿐이라 생각했기 때문이다. 이와 같은 생각은 그가 쓴 여러 시평 곳곳에서 발견되지만 특히 1884년 11월 11일자 『질 블라스』에 실렸던 글, 「시평계의 선생님들 Messieurs de la chronique」에서 가장 뚜렷이 드러난다.

당시 소설가 romancier들과 시평가 chroniqueur들은 각종 신문을 통해 서로의 글쓰기를 폄하하는 설전을 벌이는 중이었다. 이에 모파상은 서로 다른 악기를 다루는 피아노 연주자와 플루트 연주자가 정당하게 비교될 수 없는 것처럼, 피아노와 플루트만큼이나 서로 다른 글을 쓰는 소설가와 시평가는 동일한 기준으로 평가받을 수 없다고 역설한다.

소설가에게는 통찰력과 총체적 사고, 인간에 대한 심도 있고 세밀한 관찰은 물론, 무엇보다 연쇄적인 생각들과 사건들의 빈틈없는 연결이 필요한데 이를 통해 책의 구성이 좌우되기 때문이다.

시평가의 관찰은, 사건이 신문의 양식糧食 그 자체라는 점에서 인간보다는 사건에 훨씬 더 관계되어야 하며, 또한 관찰보다는 평가에 가까워야 한다. 더욱이 시평가는, 깊이보다는 필치, 묘사보다는 재치, 총체적 사고보다는 유머를 갖추어야 한다.⁵³⁾

모파상에 따르면 소설가란, 깊이 있는 안목으로 개별 사건과 개개의 인간을 꿰뚫어 보고 그 뒤에 감추어진 어떤 보편적인 것을 찾아 이것이 잘 드러날 수 있도록 배치하고 연결하는 “문인 homme de lettres”⁵⁴⁾이다. 반면, 같은 문인이라도 신문에 글을 싣는 시평가에게는 매일 간행되는 매체의 호흡에 맞추어 깊이나 연속성보다 그날그날의, 개별적인 사건에 재빠르게 대응할 수 있는 기지가 요구된다. 이에 따라 소설가에게는 “긴 호흡과 문학적 정취, 체계적 전개 및 매끄러운 연결, 연출 등의 기술은 물론, 무엇보다 등장인물들이 그 속에서 살아 움직일 수 있는 분위기를 창출하는 어렵고 까다로운 테크닉”이 필수적이지만 이러한 자질들은 시평에서 금세 무용지물이 되어 버린다. 시평은 소설과 반대로 “짧고 단속적이며, 자유분방하고, 이것에서 저것으로 또 한 생각에서 다음 생각으로 넘나들어야만” 하는데 이때 이 넘나들에는 “최소한의 연결고리도, 책 만드는 이에게 그토록 많은 수고를 요하는 섬세한 준비과정도 전혀 필요 없기”⁵⁵⁾ 때문이다.

53) “Le romancier a besoin de pénétration, d'idées générales, d'observation profonde et minutieuse des hommes, et surtout une suite sévère dans l'enchaînement des pensées et des événements d'où dépend la composition d'un livre. / L'observation du chroniqueur doit porter sur les faits bien plus que sur les hommes, le fait étant la nourriture même du journal, et ce doit être encore bien plus de l'appréciation que de l'observation. Le chroniqueur doit, en outre, avoir plus de trait que de profondeur, plus de saillie que de descriptions, plus de gaieté que d'idées générales.” (Guy de Maupassant, <Messieurs de la chronique>, *Gil Blas*, 1884. 11. 11, p. 1.)

54) *Ibid.*

55) *Ibid.*

호흡의 길이, 관찰 대상 및 구성 방식 등의 측면에서 “다른”, 나아가 “정반대의 자질”⁵⁶⁾을 갖춰야 하는 두 문인은 특히, 대중과의 관계에 있어서 가장 큰 차이를 보인다. “고유한 독창성”이 중요한 소설가는 자신이 창조한 “등장인물들의 다양한 판단” 즉, “그들의 눈”으로 세상을 바라볼 수 있으며 대중의 판단에는 당당히 “그 분노에 맞서고 심지어 그것을 무시할 수도 있다.”⁵⁷⁾ 그러나 시평가는 “즉각적인 대중의 인기”가 있어야만 존재하기 때문에 “신문의 독자들이 익숙한 생각과 표현 방식을 그대로 따라” 세상을 바라보고 판단해야 한다.⁵⁸⁾ 요컨대 시평가의 글쓰기는, 작가의 주관이 중요한 소설가의 글쓰기와 다르게 전적으로 신문이라는 그 매체에, 아니 그보다 그 매체의 독자들에 의해 결정된다. 바로 이러한 사실에서 소설가와 시평가가 갈라진다고 모파상은 주장한다.

흥미로운 점은 이 시평에서 소설가가 쓰는 글은 ‘소설 roman’보다 ‘책 livre’으로 지칭된다는 사실이다. 소설가의 자질을 논하면서도 모파상은 ‘소설’이라는 단어를 단 세 번 사용하는데 심지어 그 중 두 번은 소설가가 아닌 시평가가 쓴 소설을 가리키는 맥락에서다.⁵⁹⁾ 한편, 소설가의 창작물을 가리키는 용어로 ‘책’은 총 다섯 번 사용되며 심지어 소설가는

56) *Ibid.*

57) “Le romancier, [...] doit, tout en donnant à son œuvre la marque de son originalité propre, [...] il doit apprécier avec leurs[les personnes qu'il met en scène] jugements divers, voir la vie avec leurs yeux [...]. Le romancier peut braver la colère de ses[le public] juges, s'en moquer même et attendre la justice de l'avenir.” (*Ibid.*)

58) “[...] et qu'il[le chroniqueur] les[les choses qu'il raconte] juge toujours avec la même méthode, leur applique le même procédé de pensée et d'expression auquel le lecteur du journal est habitué. [...] Le chroniqueur, [...] n'existe que par la faveur immédiate du public.” (*Ibid.*)

59) “[...] les romanciers reprochent aux chroniqueurs de faire de mauvais romans. [...] Tandis que les qualités essentielles du chroniqueur, la bonne humeur, la légèreté, la vivacité, l'esprit, la grâce donnent aux romans des journalistes un air négligé, décousu, peu approfondi.” (*Ibid.*) 밑줄 강조는 필자의 것.

지나는 길에 덧붙이자면, 모파상의 시평을 포함한 전술 작품은 4번 각주에서 언급한 티에리 쉐바의 홈페이지에서 열람 가능한데 여기에 전산화된 버전에서는 우리가 방금 전 인용한 대목 중 “la grâce”가 ‘la gâte’로 잘못 표기되어 있다.

“책 만드는 이 *faiseur de livres*”로 일컬어진다. 여기서 모파상에게 소설가라는 명칭은 문학 장르로서의 (장편)소설을 쓰는 작가에 한정되지 않는다는 점이 확인된다. 그에게 소설가는 ‘책’을 쓰는 작가 즉, 독자의 논리보다 자신의 “이상 *idéal*”⁶⁰⁾에 따라 글을 쓰는 사람인 것이다.

결국, 모파상에게 시평가와 소설가는 각각 언론인과 작가로 바뀌어 볼 수 있다. 이 둘은 문필에 종사한다는 측면에서 모두 문인이지만, 전자는 독자가 ‘기대하는 *attend*’ 것과 자신을 맞추어 나가는 반면, 후자는 자신의 작품을 제대로 읽어줄 독자를 ‘기다린다 *attend*.’ 두 문인이 쓰는 글의 근거가 사실인지 허구인지는 중요하지 않다. 그보다는, 세상을 바라보는 시선으로 대중의 것을 택하는지 자신이 창조한 등장인물들의 것을 택하는지가 훨씬 중요하다. 매일매일의 독자를 대상으로 삼는 언론인은 대중의 시선을 따라, 세상을 오래 관찰하기보다 그때그때 평가하며 자신의 목소리를 내세워 여론을 형성한다. 이때의 평가는 일시적이며 사건의 일면에 국한된다. 이와 반대로, 모파상이 보기에 작가는, 지금의 독자는 물론 앞으로의 독자까지 염두에 두기 때문에 깊이 있는 안목으로 세상을 관찰할 뿐 평가해서는 안 된다. 세상은 변하지 않지만 그것을 평가하는 방식과 사람들의 생각은 시간이 지남에 따라 변하기 때문이다. 작가는 대중의 시선이 아니라 자신이 창조한 등장인물들의 시선으로 세상을 바라봐야 한다고 모파상이 주장하는 이유도 여기에 있다. 작가가 일시적이고 제한적일 수밖에 없는, 대중을 대변하는 판단을 유보함으로써 한 사건에 얽힌 여러 등장인물들이 모두 각자의 말을 할 수 있게 되고 그 다양한 목소리들을 듣고 판단하는 일은 (어떤 시대, 어떤 장소, 어떤 시각에서든) 독자의 몫으로 남을 수 있게 된다.

이러한 생각들은 모두, 우리의 관심대상인 1882년의 모파상에게서 이미 찾아볼 수 있다. 앞서 한 번 언급되었던, 졸라의 소설 『살림』의 연재 시작에 맞춰 그 주제인 ‘불륜’을 다룬 시평에서도 모파상은 작가라면 자

60) *Ibid.*

신의 작품에서 어느 한 쪽의 편을 들거나 어떤 입장을 설득하지 말아야 한다는 점을 역설한다.

어떤 작품에서 변론이 느껴지면 나는 바로 경계태세를 취한다. 작가가 더 이상 예술가가 아니면, 예술가는커녕 논객이 되어 버리면, 나는 그만 읽는다. 나도 혼자 생각할 수 있을 만큼은 컸다고 믿기에, 또 예술 작품을 기대한 것이기에 그렇다. 사상은 끊임없이 변하지만 인간의 본성은 변하지 않는다. 오로지 판단하는 방식만이 시간과 풍속에 따라 바뀔 뿐이다.⁶¹⁾

세태에 대해 자신의 평가나 판단을 앞으로 내세우는 것은 논객이나 언론인의 일이지, 작가의 임무가 아니다. 항구적이고 무한한 “인간의 본성”을 깊이 탐구하는 작가의 글쓰기는, 시시각각 변하는 시사를 다루기에 한시적이며 제한적일 수밖에 없는 언론인의 글쓰기와 같으면 안 되는 것이다. 이는 모파상이 『피피 양』을 기획할 무렵인 1882년 4월의 시평 『소설들 Romans』에서도 다시 한 번 강조된다.⁶²⁾

소설가에게서, 철학자는 감춰져야 한다.
소설가는 변론을 해서도, 수다를 떨어서도, 설명을 해서도 안 된다. 오로지 사건들과 등장인물들만 말해야 한다. 그리고 소설가는 결론을 내려서는 안 된다. 그건 독자의 소관이기 때문이다.⁶³⁾

61) “Dès lors que je sens un plaidoyer dans une œuvre, je me mets en garde ; dès lors qu'un écrivain cesse d'être un artiste, rien qu'un artiste, pour devenir un polémiste, je cesse de le suivre, m'estimant assez grand pour penser tout seul, et ne voulant de lui que l'œuvre d'art. Les idées changent sans cesse, mais l'instinct humain ne varie pas ; la façon d'apprécier, seule, se modifie avec le temps et les mœurs.” (Guy de Maupassant, <L'adultère>, *Le Gaulois*, 1882. 01. 23, p. 1.)

62) 이 시평에서도 ‘소설’과 ‘책’은 서로 대체가능한 동의어처럼 사용된다. 모파상에게 소설가는 ‘소설’로 대표되는 ‘책’을 쓰는 사람이다. “Dans tout roman de grande valeur il existe une chose mystérieusement puissante : l'*atmosphère* spéciale, indispensable à ce livre. Créer l'*atmosphère* d'un roman, faire sentir le milieu où s'agitèrent les êtres, c'est rendre possible la vie du livre.” (Maufrigneuse, <Romans>, *Gil Blas*, 1882. 04. 26, p. 1.) 밑줄 강조는 필자의 것.

소설가라면, 다시 말해 작가라면 자신이 지닌 단 하나의 시각으로 축소시켜 사건들을 설명하는 대신 있는 그대로 보임으로써 그 전면全面을 제시해야 하고, 가능한 의견 중 하나일 뿐인 자신의 목소리를 크게 내는 대신 여러 등장인물들로 하여금 직접 말하게 해 그에 대한 다양한 의견들을 제시해야 한다. 그리하여 모든 판단의 몫은 독자에게 맡겨진다. 여기에서 우리는 모파상의 문학관이자 예술관을, 작가 모파상이 문학에서 추구하는 보편성이자 진실을 찾아 볼 수 있다.

모파상에게 신문의 글쓰기와 문학적 글쓰기는 근본적으로 다르다. 그런데 바로 이러한 까닭에 그의 단편 모음집은 특이하다. 그의 모음집은, 언론인 모파상이 기고한 ‘신문’의 글들로 작가 모파상이 엮은 ‘책’인 것이다. 이제 ‘책’으로서의 『피피 양』을 다시 생각해보자.

4. 다시 읽는 『피피 양』(1882)

『피피 양』 초판본은 모파상이 전속 계약을 맺은 언론인의 신분으로 일간지에 기고한 글들로만 엮은 첫 모음집이라는 점에서,⁶³⁾ 그의 모음집을 재조명할 수 있는 중요한 단서를 제공한다. 신문의 ‘기사’들을 어떻게 ‘책’으로 만들 것인가 하는 그의 고민이 보다 분명히 드러나기 때문이다.

『질 블라스』와 함께하기로 결정할 때 작가는 이미, 한 신문과 ‘전속 계약’을 맺는다는 것이 단순히 미래에 책으로 펴낼 글의 일부를 규칙적으로 신문에 ‘선先발표 *prépublication*’ 하는 수준이 아니라 그 신문의

63) “Chez le romancier, le philosophe doit être voilé. / Le romancier ne doit pas plaider, ni bavarder, ni expliquer. Les faits et les personnages seuls doivent parler. Et le romancier n'a pas à conclure ; cela appartient au lecteur.” (*Ibid.*)

64) 『텔리에 집』이 그보다 앞서 1881년에 출간되었으나 수록된 작품 모두가 신문에 실렸던 것은 아니며 신문에 게재되었던 글들도 책으로 출판되기 전, ‘선先발표’되었을 뿐 특정 신문의 독자층을 염두에 두고 쓴 것이 아니라는 점에서 그 성격이 『피피 양』과 다르다.

전임 기자 즉, 언론인으로서 글쓰기를 행해야 한다는 사실임을 알고 있었다. 그보다 약 1년 반쯤 앞서 전속 계약을 맺은 일간지 『골루아』와 글의 내용을 두고 상당한 갈등을 경험했기 때문이었다. 해당 일간지에 매주 약 200행 분량의 “기사”를 싣기로 한 약속을,⁶⁵⁾ 그는 제한된 분량만 지킨다면 ‘기사’의 형식이나 주제에는 자유가 보장된다는 뜻으로 해석하고 있었다. 그가 끔찍이 모신 스승 플로베르가 “멀리 하라”⁶⁶⁾고 조언했던 신문 기고 일마저 반가울 정도로 열악한 경제 상황에서도 작가의 꿈은 포기하지 않았던 만큼, 모파상은 자신에게 할당된 자리에 소설 『한 파리 부르주아의 일요일들 *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*』을 연작의 형식으로 싣는다. 그러나 연재와 동시에, 그를 발탁한 편집장 메이에르 Arthur Meyer의 간섭이 시작되고 그 소재를 둘러싼 갈등이 생기면서 이 소설은 10회 만에 사전 예고 없이 중단된다.⁶⁷⁾ 그 이후 한동안 모파상은 『골루아』에 주로 시평으로 분류할 수 있는 글들만 게재한다.⁶⁸⁾

이렇듯 플로베르에게 배운 작가의 글쓰기와 신문 기고를 위한 언론인의 글쓰기 사이에서 난항을 겪던 모파상은, 『질 블라스』와 계약을 맺을 무렵에는 이미 우리가 앞서 살펴봤던 신문의 글쓰기를 체득한 상태로 보인다. 특히 『골루아』와의 계약 위반을 회피하기 위해 그는 『질 블라스』에서 예명을 사용해야 했는데, ‘모프리뇌즈 *Maufrigneuse*’라는 필명의 선택에는 해당 일간지가 추구하는 방향이 반영되었다고 볼 수 있다. 포레스티에 Louis Forestier와 아다치의 지적에 따르면⁶⁹⁾ 이 이름은 발자

65) 각주 14번을 참조.

66) “Conclusion : s'écarter des journaux! La haine de ces Boutiques-là est le commencement de l'amour du Beau.” (Lettre de Flaubert à Maupassant, le 10 août 1876, *Correspondance(1873-1880)*, Part Commune(Rennes), 2009, p. 37.)

67) 『한 파리 부르주아의 일요일들』에 얽힌 모파상의 고민과 망설임은 ‘Kazuhiko Adachi, <Face au journalisme : *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris* de Maupassant>, *Gallia, Bulletin de la Société de Langue et Littérature françaises de l'université d'Osaka*, vol. 49, mars 2010, pp. 23-32’를 참고.

68) 모파상의 연작 소설이 1880년 8월 16일자로 『골루아』에서 자취를 감추면서 그로부터 『피피 양』이 기획되는 1882년 3월 말까지 해당 일간지에 실린, 단편으로 분류할 수 있는 글은 열 개가 채 되지 않는다.

크의 인물 중 언론계와 어느 정도 연줄이 있으면서도 도락을 즐기는 모프리뇌즈 공작을 연상시키며, “지나가는 사람들을 즐겁게 하기, 오늘 그들의 마음을 사로잡고, 그렇게 내일도”⁷⁰⁾를 슬로건으로 내세우는 이 신문의 “가볍고 때로 외설적인”⁷¹⁾ 성향과 그의 글이 밀접하게 관계된다는 사실을 암시한다.

사용하는 가명에서부터 신문의 논리를 따르는 언론인으로서의 면모를 보이는 모파상은, 세태에 대한 평론에서는 물론, 이후에 『피피 양』으로 통합되는 단편들에서도 시평가의 글쓰기를 실천한다. 다시 말해, 『질 블라스』에 실리는 단편에는 자신이 속한 신문의 독자들이 기대하는 가볍고 유쾌한 성격을 부여하고, 그 짧은 허구의 글에서 세태를 다룰 경우 작가의 시선에서 그것을 드러내 보일 뿐 판단은 독자에게 맡기는 것이 아니라, 대중의 눈높이에 맞춰 그것을 평가하고 판단한다.

가령 『사랑의 말』은, 애인에게 ‘닭’, ‘고양이’, ‘개’ 등의 동물 이름으로 애칭을 붙이는 여자와 그녀의 저속함을 못 참고 입을 다물라 비난하는 남자가 주고받는 편지로 구성되며, 여기서 끝나는 『피피 양』 속 『사랑의 말들』에서와 달리 이 남자의 편지 섞인 편지를 받은 여자가 “똥멍청이야, 가버려! Grand serin, va!”⁷²⁾라는 외마디 답신을 보내는 것으로 마무리된다. 진중함과 거리가 아주 먼 이 마지막 문구는, 그 대상이 되는 남자나 그것을 내뱉는 여자나 모두 우스꽝스럽게 만들며 명백한 방식으로 독자에게 웃음을 유발한다. 또 다른 예로 『침대』에서는, 신부 abbé와 정을 통하는 여자가 그들이 공유하는 침대에 누워 그를 그리워하면서

69) Cf. Louis Forestier, <Notices, notes et variantes>, in CN, p. 1379 ; Kazuhiko Adachi, <L'apparition de Maufrigneuse : Maupassant conteur dans les journaux>, *op. cit.*, pp. 50-51.

70) “Amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd’hui et recommencer le lendemain.” 이 문구는 쥘 자냉 Jules Janin이 르사주 Lesage의 피카레스크 소설 『질 블라스 드 상티안의 이야기 L'Histoire de Gil Blas de Santillane』(1715-1735)에 붙인 서문에서 발췌한 것으로, 항상 『질 블라스』의 신문명 바로 밑에 붙어 해당 일간지의 가볍고 유쾌한 성격을 짐작할 수 있게 도와준다.

71) Florence Goyet, *op. cit.*, p. 97.

72) Maufrigneuse, <Les Mots d'amour>, *Gil Blas*, 1882. 02. 02, p. 2.

쓴 편지를 읽을 수 있는데, 『피피 양』에서와 다르게 『질 블라스』 버전에서는 이 편지 뒤에 “누군가가 이런 편지를 써주는 이 작은 멧쟁이 신부는 얼마나 행복할까!”⁷³⁾라는 모프리뇌즈의 평이 따라붙는다. 입술을 비롯한 그들의 결합을 “신성한” 것으로, 마치 “지상의 천국”⁷⁴⁾이 실현되는 방법처럼 느껴지게 만드는, 편지의 서정적 어조는 모프리뇌즈의 이 단한 마디 빈정거림과 함께 스러지며 그들의 사랑은 단박에 속되고 음란한 것으로 낙인찍힌다. 반면, 『피피 양』 속 「사랑의 말들」과 「침대」에서는 작품의 해석을 결정짓는 모프리뇌즈의 평가가 빠지면서 두 연인들의 사랑을 바라보고 판단하는 몫은 독자에게로 돌아온다.

그런데 상기 두 작품의 신문 버전에서처럼 모프리뇌즈의 목소리가 글의 끄트머리에 위치하며 한눈에도 텍스트와 분리될 정도로 또렷한 경우도 있지만, 텍스트 자체에 녹아들어 있을 때도 있다. 「어떤 시련」이 여기에 해당한다고 볼 수 있으며, 이 글이 『피피 양』에 수록되면서 「파리에서 생긴 일」로 그 제목이 완전히 바뀌고 내용도 상당 부분 수정된 까닭을 이처럼 텍스트 곳곳에 배인 모프리뇌즈의 목소리를 지우는 작업으로 설명할 수 있다. 파리를 예술가들의 ‘거대한 난교 파티장’으로 생각하고 한번쯤은 그 일원이 되고 싶었던 「어떤 시련」 속 유부녀 ‘그녀 elle’는 드디어 유명 작가와 하룻밤을 보내는 데 성공하지만 상상과 너무 다른 현실에 실망해 동틀 즈음 작가의 집을 몰래 나온다. 거리에는 청소부들이 온갖 쓰레기들을 쓸어 배수구로 몰아내고 있는데 그 광경을 보는 ‘그녀’는 스스로가 “진흙투성이며 fangeuse”, 앞으로 다시는 “깨끗해 propre”⁷⁵⁾질 수 없으리라 생각한다. 집으로 돌아간 ‘그녀’는 “수치심에 싸여 honteuse”⁷⁶⁾오열한다. 이처럼 『질 블라스』 버전에서 ‘그녀’에 붙은 수식어들은 진흙, 쓰레기, 치욕 등과 관련되어 ‘그녀’를 상스럽고 타락한 여자로 단죄하고

73) “L'heureux petit abbé frisé à qui on écrivait ces choses!” (Maufrigneuse, <Le lit>, *Gil Blas*, 1882. 03. 16, p. 2.)

74) *Ibid.*, p. 1.

75) Maufrigneuse, <Une épreuve>, *Gil Blas*, 1881. 12. 22, p. 1.

76) *Ibid.*

파리에서의 하룻밤을 ‘어떤 시련’으로 결론짓는다. 반면, 『피피 양』 속에서는 그 부정적 수식어들이 삭제된다. 그리고 그 하룻밤은 ‘그녀’를 타락하게 만든 ‘시련’이 아니라 그저 ‘파리에서 생긴 일’ 정도로 완화되어 그려진다. 작가는 ‘그녀’의 일탈을 작품의 초입에서 언급되는 “여자들의 호기심”⁷⁷⁾으로 인한 해프닝 수준으로 묘사하며 자신의 판단이 개입되는 수식어를 모두 없앤다. ‘그녀’의 하룻밤에 대한 평가는 독자의 소관이 되는 셈이다.⁷⁸⁾

이처럼 모프리뇌즈의 이름으로 『질 블라스』에 게재된 단편들은 작가보다는 언론인의 위치에서 작업된 글쓰기이기에 모파상은 이것들을 ‘책’으로 만들기 위해 시평가의 자취를 지우고자 노력했다. 다시 말해, 그는 각 ‘기사’를 작가의 시선으로 고치고 심지어는 아예 다시 쓰면서 해당 독자층의 기대에 부응하기 위해 도입된 요소들을 제거하고 직접적 평가 내지 자신의 목소리를 없애려 애썼다. 그럼에도 불구하고 ‘기사’는 신문이 허용하는 작은 지면 탓에 필연적으로 아주 적은 수의 등장인물과 사건의 일면만을 다룰 수밖에 없기에 모파상이 원하는 진정한 작가의 글쓰기 즉, 한 사건에 얹힌 다양한 등장인물들로 하여금 직접 말하게 함으로써 작가는 사건의 전면을 제시하고 그에 대한 판단은 독자가 맡는 글쓰기에 가까워지기 힘들어 보였다.

그런데 ‘기사’가 지닌 이러한 한계를, 모파상은 모음집이라는 형식을 통해 극복한다. 서로 엇갈리는 ‘기사’들을 한 공간 안에 나란히 위치시킴으로써 독자의 머릿속에서 그것들이 상충하며 불협화음을 내도록, 그 결과 독자로 하여금 각 ‘기사’의 논리에 순응하지 못하도록 각성 효과를 유발하는 것이다. 이는 각 작품이 짧기에 가능한 일이기도 하다. 신문사와의 계약에 따라 그의 단편들은 3000자를 넘지 않는 것이 보통이기에,

77) <Une aventure parisienne>, in *CN*, p. 329.

78) 모음집에 자리 잡으면서 『파리에서 생긴 일』로 수정되었던 『어떤 시련』은 1884년 8월 14일자 신문 『비 포퓰레르 *Vie populaire*』에는 다시 원래의 『질 블라스』 버전으로 바뀌어 실린다. 모파상이 신문의 글쓰기와 문학적 글쓰기를 정확히 구분했다는 점을 드러내는 대표적 사례로 볼 수 있겠다.

아무리 개별 작품들이 그 자체로 완결되고 독립적이라 하더라도 독자는 한 작품의 독서가 끝나면 모음집 속 다음 작품으로 넘어간다. 이 과정에 걸리는 시간이 짧기에 앞 작품은, 이어서 읽는 작품(들)과 독자의 머릿속에서 뒤섞이며 각 작품의 독서는 서로 영향을 미칠 수밖에 없는데 모파상은 각 작품들이 함께 읽히면서 독자에게 통일된, 조화로운 느낌을 주기보다는 최대한 대조적이고 어색한 인상을 주도록 구성했다고 볼 수 있다. ‘기사’에서 출발했기에 어쩔 수 없이 소수의 등장인물로, 또한 한쪽 입장으로 구성된 개별 작품들의 제한된 시각 안에 독자가 매몰되지 않을 수 있도록 말이다.

이렇게 해서 일견 마구잡이로 보였던 『피피 양』의 미적 원리가 설명된다. 『피피 양』 속 작품들은 의도적으로 서로 가장 안 어울리도록 배치되었기 때문이다. 그 배경에서부터, “모든 것을 다 잠기게 하는” “후려치는 빗줄기”⁷⁹⁾ 속 을씨년스런 공간에서 금세 “은은한 빛”이 있고 “그윽한 향기가 나는” “작은 거실”⁸⁰⁾의 안락한 공간으로 이동하고, “찌는 듯한 더위”⁸¹⁾가 곧장 “끔찍하게 얼어붙는”⁸²⁾ 추위로, 다시 “돌까지도 활활 타오르는 대륙의 끝없는 불길”⁸³⁾과도 같은 열기로 단박에 바뀌며, 어느 한 분위기에 안주하지 못하도록 독자를 쉽없이 몰아친다. 또, 그 속에는 적국의 군인을 죽이는 ‘영웅’의 성스러운 살해가 있는가 하면(『피피 양』), 빵을 넣어두는 껌속 지푸라기에 싸여 맞이하는 죽음의 죽음(『어느 크리스마스 이브』), 때를 맞춰 벽난로에서 튀겨 나온 장작 때문에 불륜에 실패하는 여성이 있는가 하면(『장작』), 불륜에는 성공했지만 그에 대한 자신의 이상과 현실의 괴리로 좌절하는 여성이 있고(『파리에서 생긴 일』), 불륜을 방해하는 요소라면 그것이 남편이라도 제거할 준비가 되어 있는 여성도 있으며(『마로카』), 도덕적으로는 타락한 사랑이라도 아름답게 유

79) <Mademoiselle Fifi>, in CN, p. 385.

80) <La Bûche>, in CN, p. 352.

81) <Le Lit>, in CN, p. 381.

82) <Un réveillon>, in CN, p. 337.

83) <Marroca>, in CN, p. 368.

지시키는 우아한 언어가 있는가 하면(『침대』), 사랑을 잃게 만드는 저속한 언어도 있다(『사랑의 말들』). 하나의 작품은 이어지는 작품(들)과 반드시 대립쌍을 이루며 독자로 하여금 서로 충돌하는 지점을 보고 스스로 판단하도록 유도한다.

시점의 변화 역시 의미심장하다. 『피피 양』 속 작품들은 3인칭 시점에서 1인칭으로 다시 3인칭으로 널뛰기를 하며, 그 속에서도 액자식 구성에서 편지 형식으로 다시 액자식 구성에서 평면식 구성으로, 순식간에 바뀐다. 독자는 관찰자의 입장에서 일정 거리를 두고 등장인물끼리의 대화를 듣다가, 곧 화자의 대화 상대방으로 화자의 목소리를 보다 가까이에서 듣다가, 금방 화자 자신이 되어 제 스스로 그 목소리를 내다가도, 단숨에 다시 관찰자로서 등장인물들의 목소리를 한층 멀리서 듣게 되는 셈이다. 수시로 변하는 위치에서 독자가 등장인물들의 서로 다른 크기와 음조의 목소리를 들을 수 있도록 만들며 모파상은 이러한 부조화를 통해, 미처 없애지 못한 모프리뇌즈의 목소리를 상대적으로 줄여 나간다.⁸⁴⁾

그런데 이러한 기획은 우리가 앞서 인용했던, 모파상이 “긴 누벨 한편”의 출간을 제안하기 위해 키스트매케르에게 보낸 1882년 3월 25일자 편지에 이미 드러나 있다. 기존의 관점에서 이 편지는 모파상의 상업적 이득에 대한 욕심을 방증한다고 읽히거나 작가가 『피피 양』에서 의도한 통념의 파괴 작업을 예고한다고 해석되었지만 이제 우리는 이 편지가 모파상의 문학관이 담긴 해당 모음집의 구성 원리를 함축한다고 말할 수 있다. ‘기사’에서 출발한 『피피 양』이 문학 ‘작품’으로 읽힐 수 있도록 즉, 그 안에 있는 언론인의 목소리를 최대한 감출 수 있도록 작가는 그 ‘기사’와 상충되는 다른 ‘기사’들을 나란히 배치함으로써 연달아 읽는 독자의 머릿속에서 그것들이 충돌하고, 그로 인해 독자의 머릿속을 “떠들

84) 이처럼 모파상의 작품들에서 자주 보이는 “현기증을 일으키는 다중성 le vertige du multiple”에 대해 마리안 뷔리 Mariane Bury 역시 작가가 어느 특정 입장으로 결론 내리지 않기 위해 취한 서사 전략으로 풀이한다. Cf. Mariane Bury, <Le goût de Maupassant pour l'équivoque>, *Dix-neuf/vingt*, vol. 6, octobre 1998, pp. 83-94.

썩하게 만들” 정도로 잡음을 발생시키기를, 다시 말해 서로 “반향을 불러일으키”기를 바란 것처럼 보이기 때문이다. 마치 전자 통신상에서 전파 간 충돌이 노이즈를 발생시키며 전달을 방해하듯 말이다. 작품들을 연이어 읽으면서 발생하는 이 ‘잡음/노이즈’는 둘 이상이 부딪쳐야만 발생하기에 『피피 양』은 “홀로 나올 수 없”었을 것이며, 이 작품이 가능한 많은 작품들과 충돌할수록 독자의 머릿속에 더욱 큰 ‘반향’을 불러일으킬 수 있기에 모파상은 이를 “너무 제한된 판본 안에” 즉, 너무 적은 수의 단편들만이 수록되는 판본에 싣고 싶지 않았던 것이다.

5. 나가며

우리는 『피피 양』의 1882년 초판본과 여러 시평을 중심으로 모파상이 모음집을 대하는 태도를 유추해 보고자 했다. 이를 통해 그간 상업적 동기가 강조되었던 그의 모음집을 작가의 문학관에 비추어 재조명할 수 있는 가능성을 엿볼 수 있었다. 모파상이 신문의 글쓰기와 문학적 글쓰기를 철저히 구분한 만큼, 그가 『질 블라스』에 기고했던 ‘기사’들을 책 한 권 분량에 맞춰 단순히 ‘모으는’ 데에 그쳤다고 단정하기 어렵다. 물론, 그가 한 권의 모음집을 미리 기획하고 그에 맞춰 수록될 작품들을 썼다고 말하기에도 무리는 있으나 적어도 ‘책’에 편입될 ‘기사’들에서 신문의 표지를 지우고 많은 부분 수정하는 등 언론인의 글쓰기를 작가의 글쓰기로 바꾸기 위해 노력했음을 『피피 양』 초판본의 예를 통해 확인할 수 있었다.

무엇보다 해당 모음집을 예고하던 편지를 바탕으로, 우리는 다양하다 못해 잡다하게 느껴져 흔히 ‘잡탕 fourre-tout’에 비유되던 모파상의 모음집을 언론인 모프리뇌즈의 ‘기사’들이 지니는 한계를 극복하는 방법이 자 동시에 작가로서의 소명을 실천하기 위한 노력으로 바라볼 수 있었

다. 제각기 서로 다른 글들이 한 공간 안에 위치함에 따라 함께 읽히며 그 독서가 상호 영향 관계에 놓이는 모음집의 특징을 이용해, 모파상은 독자보다 앞서 세태를 평가하고 자신의 목소리를 크게 내세우는 언론인의 글들을, 엇갈리고 상충되게 배치함으로써 그것들이 독자의 머릿속에서 충돌하며 ‘잡음’을 낼 수 있도록, 이에 따라 독자로 하여금 특정 논리에 매몰되지 않고 스스로 판단할 수 있도록 유도했다고 볼 수 있는 것이다.

우리의 논의는 『피피 양』의 초판본에 집중하면서 모파상의 모음집을 새로운 시각으로 바라볼 가능성을 제시했다는 데 그 의의가 있다. 그러나 1882년의 『피피 양』 속 작품들은 1883년의 『피피 양』으로 옮겨가면서 새로운 자리를 부여받기 때문에 『피피 양』 개정판까지 함께 살펴야 보다 완전한 논의가 가능할 것이다. 게다가 『피피 양』이 전속 언론인의 신분으로 쓴 글들을 엮은 첫 모음집이라는 점에서, 이후 모프리뇌즈라는 예명이 무색해질 정도로 유명해지고 또 그만큼 바빠져 급하게 작업하는 모파상이 엮는 모음집에서도 우리의 논의가 유효한지 확인할 필요가 있겠다. 이는 다음 과제로 남기려 한다.

참고문헌

1. 신문 게재 글

Maupassant, Guy de, <Une épreuve>, *Gil Blas*, 1881. 12. 22, sous le pseudonyme de Maufrigneuse.

_____, <Un réveillon>, *Gil Blas*, 1882. 01. 05, sous le pseudonyme de Maufrigneuse.

_____, <L'adultère>, *Le Gaulois*, 1882. 01. 23.

_____, <La Bûche>, *Gil Blas*, 1882. 01. 26, sous le pseudonyme de Maufrigneuse.

_____, <Les mots d'amour>, *Gil Blas*, 1882. 02. 02, sous le pseudonyme de Maufrigneuse.

_____, <Marauca>, *Gil Blas*, 1882. 03. 02, sous le pseudonyme de Maufrigneuse.

_____, <Le Lit>, *Gil Blas*, 1882. 03. 16, sous le pseudonyme de Maufrigneuse.

_____, <Mademoiselle Fifi>, *Gil Blas*, 1882. 03. 23, sous le pseudonyme de Maufrigneuse.

_____, <Romans>, *Gil Blas*, 1882. 04. 26, sous le pseudonyme de Maufrigneuse.

_____, <Messieurs de la chronique>, *Gil Blas*, 1884. 11. 11.

2. 작품

Maupassant, Guy de, *Mademoiselle Fifi*, Kistemaeckers(Bruxelles), 1882, disponible en ligne, consulté le 14 décembre, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5680846d.r=mademoiselle%20fifi?rk=107296;4>>

- _____, *Correspondance*, édition établie par Jacques Suffel, Cercle du bibliophile(Évreux), 1973, disponible en ligne, consultée le 14 décembre, numérisée par Thierry Selva, <<http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre>>
- _____, *Monsieur Parent*, Gallimard, coll. "Folio classique", 1988.
- _____, *Chroniques*, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand, coll. "La Pocothèque", LGF, 2008.
- _____, *Contes et nouvelles*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. 1, 2013(c1974).

3. 연구서 및 논문

- 황숙진, 「공텍스트co-textes와의 관계 속에서 단편소설 읽기(1) : 모파상의 「통북투Tombouctou」를 예시로」, 『프랑스학연구』, 81집, 프랑스학회, 2017, pp. 315-342.
- Adachi, Kazuhiko, <Face au journalisme : Les Dimanches d'un bourgeois de Paris de Maupassant>, *Gallia, Bulletin de la Société de Langue et Littérature françaises de l'université d'Osaka*, vol. 49, mars 2010, pp. 23-32.
- _____, <L'apparition de Maufrigneuse : Maupassant conteur dans les journaux>, *Études de langue et littérature françaises*, vol. 102, 2013, pp. 49-67.
- Benhamou, Noëlle, <Maupassant dans le *Journal* des Goncourt>, *Cahiers Édmond et Jules de Goncourt*, vol. 10, 2003, pp. 283-304.
- Bury, Mariane, <Le goût de Maupassant pour l'équivoque>, *Dix-neuf/vingt*, vol. 6, octobre 1998, pp. 83-94.
- Fonyi, Antonia, Glaudes, Pierre et Pagès, Alain(études réunies par), *Relire Maupassant : La Maison Tellier, Contes du jour et de*

la nuit, Classiques Garnier, 2011.

Forestier, Louis, <Préface : L'amour, la mort et le hasard>, in *Mademoiselle Fifi*, LGF, 1983.

Goyet, Florence, *La nouvelle 1870-1925 : description d'un genre à son apogée*, PUF, 1993.

Grandadam, Emmanuèle, *Contes et nouvelles de Maupassant : pour une poétique du recueil*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

4. 기타

Anonyme(Émile Zola), <Pot-Bouille par Émile Zola>, *Le Gaulois*, 1882. 01. 05.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, coll. "Points", 1972(c1953).

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1998(c1992).

Flaubert, Gustave et Maupassant, Guy de, *Correspondance(1873-1880)*, Part Commune(Rennes), 2009.

Goncourt, Édmond de, *Chérie*, G. Charpentier et Cie., 1884, disponible en ligne, consulté le 27 novembre 2017, <https://fr.wikisource.org/wiki/Pr%C3%A9faces_et_Manifestes_litt%C3%A9raires/Ch%C3%A9rie>

Goncourt, Édmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, R. Laffont, t. 3, 2004(c1956).

Zola, Émile, *Le Roman expérimental* (1880), Garnier-Flammarion, 1971.

〈Résumé〉

Pour une nouvelle lecture du recueil
(de récits courts) de Maupassant
– autour de la première édition de *Mademoiselle Fifi*
(1882) –

HWANG Sookjin

Notre étude a pour objectif de proposer une nouvelle interprétation sur les recueils de récits courts de Guy de Maupassant, en commençant par la première édition de *Mademoiselle Fifi* (1882).

Les recueils de Maupassant sont souvent considérés comme « gagne-pain », ainsi que comme « fourre-tout », étant donné qu'ils sont composés, sans la moindre cohérence, d'« articles » rédigés pour les journaux. En un mot, ils sont condamnés pour manque d'esthétique. C'était le cas aussi de *Mademoiselle Fifi* de 1882 ; ce dernier est réputé « fabriqué » à la hâte avec ses articles parus dans le quotidien *Gil Blas*, sous le pseudonyme de Maufrigneuse, afin de faire paraître la nouvelle éponyme « Mademoiselle Fifi », qui serait « bonne et tapageuse » dans une perspective commerciale, mais qui est trop courte pour « aller seule ».

Cependant, après avoir examiné les révisions que Maupassant a apportées à chaque article original rédigé par Maufrigneuse, pour composer *Mademoiselle Fifi*, nous avons pu mettre en cause l'idée préconçue concernant ce recueil. Pour le justifier, nous avons essayé de dissocier, en nous appuyant sur quelques chroniques, l'écriture littéraire de l'écriture journalistique chez Maupassant. Nous avons pu constater, ainsi, que son recueil a pour vocation d'enlever les traces du journaliste

Maufrigneuse, et d'accomplir le dessein de l'écrivain Maupassant, en juxtaposant les textes différents, même disparates, qui pourraient se heurter et « faire du bruit » dans l'esprit du lecteur, de sorte que ce dernier puisse s'en méfier et « conclure tout seul ».

주 제 어 : 모파상(Guy de Maupassant), 모음집(recueil), 피피 양(*Mademoiselle Fifi*), 모프리뇌즈(Maufrigneuse), 신문의 글쓰기(*écriture journalistique*), 문학적 글쓰기(*écriture littéraire*)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

미자나빔Mise en abyme과 시선의 작용^{*}

황 헤 영
(서원대학교)

■ 차례 ■

서론

본론

1. 불록거울 속 이미지 확대와 조명 :
퀸틴 마시의 <대금업자와 그의 아내>

2. 오노 요코의 <천정화>와 돋보기를
들여다보는 시선이 만드는 미자나빔

3. 시선의 분열과 잠재적 현실 : 마크
데니스의 <세 명의 유대인들이 바
안으로 들어가다>

4. 시선의 연속과 단절 : 르네 마그리트의
<인간의 조건1>

5. 시선의 분할과 증식 : 로베르 두아노의
<루브르미술관>과 김홍식의 <산책자
미술관에 가다 - 루브르 편>

결론

서론

미자나빔(mise en abyme¹⁾)은 문학이나 예술 작품의 틀 안에 작은 틀이

* 본 논문은 2017년 한국프랑스문화학회 추계학술대회에서 발표한 내용을 수정, 보완한
것임.

1) 노철환, 「미정아빔 내러티브 방식 연구」, 『한국프랑스학회학술발표회』, 2016, vol.
10, 183-184쪽. “수사학적 용어로서 미정아빔은 앙드레 지드(André Gide)가 제안했
는데, ‘~에 배치하다’를 의미하는 mise en과 심연을 의미하는 abyme의 조어다. 깊은
바닥(bussos)이 없는(a) 상태라는 뜻의 그리스어 abussos에서 온 아빔은 하나의 이미
지(또는 이야기) 안에 다른(또는 유사한)것 을 위치(또는 무한반복)시키는 것을 가리
킨다.” 우리 연구에서는 용어 mise en abyme을 ‘미자나빔’으로 표기하며 참고 문헌
인용문에서는 원문을 따랐다.

다시 삽입되어 있는 구성 방식을 의미한다. 미자나빔 개념을 처음 고안한 앙드레 지드André Gide는 이러한 구성적 방식을 왕족이나 귀족 가문의 방패모양 문장(紋章) 안에 ‘방패의 심장abyrne’과 같은 작은 문장 모양이 다시 새겨진 형태에 비유하였다²⁾. 문학과 영화, 사진, 그림, 그리고 음악과 건축, 공연 등 모든 예술 장르에 적용될 수 있는 미자나빔의 본질을 하나로 규정하기는 매우 어려워 보인다. 현시점에서 우리는 예술 작품에서 우연히 발견하게 되는 미자나빔이 작품에 어떤 영향을 주고 또 새로운 사유를 던져주는지 정리해나가는 소박한 작업을 이어가고자 한다. 이번 연구에서는 몇몇 그림과 사진의 시각 작품 속 미자나빔이 제기하는 시선의 작용에 대해 살펴보고자 한다.³⁾

이번 연구의 첫 번째 탐색에서 우리는 키키티 마시Quentin Massys(1465/6-1530)의 <대금업자와 그의 아내The money lender and his wife> 속 인물의 시선과 그림 속 불룩거울 안 이미지가 작품에 미치는 영향에 대해 살펴보고자 한다. 두 번째로는 오노 요코Ono Yoko의 <천정화Ceiling Painting>(1966)로 천정의 캔버스를 돋보기로 들여다보는 시선에 대해 살펴보고자 한다. 세 번째로는 에두아르 마네Edouard Manet의 <폴리베르제르의 바Bar aux Folies Bergères>(1881-1882)를 미자나빔으로 도입한 마크 데니스Marc Dennis의 <세 명의 유대인들이 바 안으로 들어간다Three Jews Walk into a bar>(2014)로 거울 안과 밖의 시선의 분산이 상기시키는 잠재적 현실에 대해, 네 번째 탐색에서는 르네 마그리트René Magritte의 <인간의 조건I Condition humaine I>(1933)에 나타난

2) 미자나빔 개념에 대해서는 우리의 이전 연구, 『미자나빔mise en abyme으로 생각하고 표현하기』, 『사고와표현』, vol. 9, n° 3, 2016(93-123쪽)과 『위폐범들Les faux-monnayeurs』에 나타난 지드의 소설관과 그 형상화』, 『인문과학연구』, 35집, 인문과학연구소, 2017(1-22쪽)에서 살펴보았으므로 여기서는 간략하게만 언급하기로 한다.

3) Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, 2000, p. 18. “Que voit-il, que doit-il voir ou regarder ? C'est bien sûr le vif de la question.” 초상화에서 그림 속 인물의 시선이 무엇을 보는지, 그리고 무엇을 우리가 보아야 하는지가 중요한 문제인 것처럼, 미자나빔 작품에서도 인물들의 시선이 어디로 향하는지 그리고 미자나빔에서 무엇을 우리가 보아야 하는지가 중요한 문제가 된다.

그림 속 캔버스 안과 밖 풍경의 연속이 만드는 착시의 효과에 대해 사색해보고자 한다. 마지막으로 로베르 두와노Robert Doisneau의 <루브르 박물관Musée du Louvre>(1945)과 김홍식의 <산책자, 미술관에 가다-루브르>(2016-2017)이 보여주는 시선의 분할과 증식에 대해 살펴보고자 한다.

지드가 자신의 소설 『위폐범들*Les faux monnayeurs*』에서 미자나빔을 통해 작품의 창작과정이 작가에 미치는 영향을 보여주하고자 하였다면⁴⁾, 여기서 우리는 미자나빔이 작품을 바라보는 시각과 시선에 어떤 영향을 주는지 고찰해보고자 한다.

본론

1. 볼록거울 속 이미지 확대와 조명 : 쾨팅 마시의 <대금업자와 그의 아내>

우선 그림에서 대금업자는 저울로 금화의 무게를 재며 그것을 바라보고 있다. 아내는 상체를 살짝 남편 쪽으로 기울인 채 성모자상의 삽화가 그려진 성경이나 기도서 책장을 손으로 넘기듯 붙잡고 있지만 책을 보지 않고, 다소 모호한 초점으로 남편이 재고 있는 금전 혹은 테이블 비스듬한 앞쪽 방향을 보고 있다.

그림의 내용에 대해서는 다양한 해석이 가능할 수 있다. 아내가 남편이 금전을 재고 있는 것을 보고 있는 것으로 본다면 집중해서 금전의 무

4) “J’ai voulu indiquer, dans cette Tentative amoureuse, l’influence du livre sur celui qui l’écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie;[...].” André Gide, *Journal 1889-1939*, Gallimard, “Pléiade”, 1948, p. 40, 신혜경, 『미장아빔에 관한 소고』, 『미학예술학 연구』 16호 (한국미학예술학회), 2002, 123쪽 재인용.

계를 채는 대금업자와 그 곁을 물끄러미 바라보는 아내의 모습이 당시 일상의 한 단면을 있는 그대로 충실히 반영한 것으로 볼 수도 있고, 불의의 재물을 탐하지 않는 청렴한 대금업자와 남편 곁에서 성서의 말씀을 권고하는 아내의 모습을 보여주는 것으로 볼 수도 있을 것이다. 혹은 반대로 모든 관심을 재물에 집중하고 있는 대금업자와 성경을 손에 들고는 있지만 자기도 모르게 시선과 마음이 어느새 재물이나 보석에 가 있는 아내를 표현한 것일 수도 있다⁵⁾.



퀸틴 마시, <대금업자와 그의 아내>, 1514, 루브르박물관

하지만 아내의 시선의 방향은 다소 모호하여 감상자로 하여금 테이블 앞에 놓여 있는 사물들을 두루 아울러 둘러보게 하는데, 테이블 앞에 우연인 듯 놓여 있는 사물 중에 볼록거울이 있다⁶⁾. 앙드레 지드는 그림 속 작은 볼록거울로 미자나빔 방식을 설명하면서 퀸틴 마시의 그림⁷⁾을 예로 든 바 있다.

볼록거울은 대금업자 부부가 볼 수 있는 방향과 반대방향으로 놓여 있으며 비스듬히 왼쪽으로 향하고 있다. 볼록거울은 화면에 나와 있는

5) Marius van Reymerswaele가 그린 <대금업자와 그의 아내>(1539)에서는 아내가 남편 쪽으로 상체를 좀 더 기울이고 있고 그녀의 시선도 보다 명시적으로 남편이 바라보는 금전 쪽으로 향하고 있어 아내와 남편 모두 금전에 관심이 집중되어 있는 모습을 표현하고 있다.

6) 이 그림에서 아내가 손으로 넘기고 있는 성경이나 거울 속에 비친 인물이 바라보고 있는 책도 그림 속의 책의 미자나빔으로 볼 수 있지만 여기서는 작품 전체 구도 속에 도입된 액자로서의 미자나빔의 영향은 볼록거울에 국한해서 조명해보기로 한다.

7) André Gide, *Journal 1889-1893*, op. cit., p. 41. “J’ai assez qu’en une oeuvre d’art on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. Ainsi dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sobre reflète à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte.”

사물을 단순 반영하는 것이 아니라 그림 안에 도입되어 있지 않은 각도의 공간을 반사하여 그림 안으로 끌어들이고 있다.⁸⁾ 작은 볼록거울에 담긴 창가에 앉은 인물의 모습과 창밖의 풍경은 실제 현실의 이미지일 수도 있지만 화가가 보여주고자 하는 그림 바깥의 이미지를 의도적으로 반사 각도를 조작해 그림 경계 안에 드리운 것이다. 볼록거울 속 이미지는 바깥을 그림 안으로 끌어들이는 “낯선 인력체Un attracteur étrange”⁹⁾의 역할을 수행한다.

볼록 거울 속에 비친 공간에는 붉은 터번을 쓴 사람이 왼손에는 책을 들고 읽고 있고 오른손은 창틀 위에 올려놓고 있다. 이 인물의 시선이 향하고 있는 책의 내용은 보이지 않지만 무심히 창틀에 놓인 듯한 그의 손길은 마치 ‘달을 가리키는 손가락’처럼 창밖으로 관람객의 시선을 안내한다. 창밖으로는 오른쪽에 건물이



〈대금업자와 그의 아내〉 세부

로 더 높이 솟은 교회의 첨탑이 보인다. 물질적인 가치를 전면에 드러내고 있는 거울 밖의 두 부부의 모습과 조용히 한 손으로 책을 잡고 그 책에 시선을 고정시키고 있는 터번을 쓴 남자의 모습은 동일한 공간에 공존하지만 볼록 거울을 경계로 서로 구분되며 은근한 대조를 이룬다.

8) 신혜경, 『미자나빔에 관한 소고』, 135쪽. “이러한 반영에서 등장인물들 즉 <환전상과 그의 아내>에서 환전상의 손님으로 추측되는 손님, <시녀들>의 국왕 부부, <아르놀피니>에서 아르놀피니의 결혼에 초대받은 손님을 향해 방향을 우회한 모습으로 작품의 앞쪽에 있거나 실제로 보이더라도 필연적 위상기하학topologiquement 때문에 문제성이 드러나고 있다. 선형적으로는 재현으로부터 이들을 이중화하는 것이 방해받고 있지만 그들의 이중화는 외적, 혹은 가공의 현실을 작품의 내부로 끌어들이는 교환의 조작자와 같은 기능을 한다.”

9) Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “La 'Pensée du dehors' Dans *L'image-temps* (Deleuze et Blanchot)”, in *Le temps d'une pensée*(Textes réunis et présentés par Sophie Charlin), Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 401.

산책자가 시간을 들여 거닐면서 자연과 삶을 음미하는 것처럼 시선으로 산책하듯이 그림을 음미하며 우연인 듯 놓인 작은 볼록거울까지도 주의를 기울여 들여다볼 때 우리는 작품에 숨겨진 한층 더 깊고 풍부한 내적 진실을 발견하게 된다. 벨라스케스의 <시녀들> 속 거울에 비친 문제적 이미지가 본다는 것의 의미를 제기하는 것처럼¹⁰⁾ <대금업자와 그의 아내> 안의 볼록거울에 비친 이미지는 거울 바깥의 이미지와 대비를 이루며 작품을 본다는 것에 대해 성찰하게 해준다.

그림의 메시지는 전체 그림 안에 담긴 이미지만으로 완성되는 것이 아니라 그림 속 공간에 반사된 그림 바깥에 있는 영역과의 대비 혹은 결합을 통해 드러난다. 그런 점에서 문장紋章 안에 축소된 문장 모양이 생명을 지켜주는 ‘방패의 심장’을 연상시키듯이 그림 속에 놓인 작은 볼록거울은 화면에서 벗어난 영역을 그림 경계 안으로 도입하여 거울 안과 밖 이미지 간의 대비와 충돌을 만듦으로써 전체 주제에 새로운 의미와 뉘앙스를 창조해내는 적극적인 역할을 한다.

2. 오노 요코의 <천정화>와 돋보기를 들여다보는 시선이 만드는 미자나빔

오노 요코의 설치미술 <천정화>(일명 에스 페인팅)는 관객으로 하여금 사다리를 타고 올라가서 돋보기로 천정에 매달아놓은 캔버스를 들여다보도록 하는 작품이다. 이 작품은 우리나라에서 <오노 요코 YES YOKO ONO 전> (2003. 6.21-9.14, 로댕갤러리)에서 전시된 바 있다. 플럭서스 예술 운동에 주도적으로 참여하였던 오노 요코는 작품을 작가가 완성하는 대신 관객이 작품에 참여하고 완성하는 창작자가 되는 작품을 추구하

10) 이광래, 『미술철학사 1: 권력과 욕망 : 조토와 클림트까지』, 미메시스, 2016, 207쪽.
“벨라스케스는 이 작품[<시녀들>]을 통해 그 자신뿐만 아니라 관람자에게도 <본다는 것>이 무엇인지 그 의미를 질문하고 있다.”

였는데, <천정화>도 관객이 직접 작품의 완성에 참여하도록 고안되어 있다. 오노 요코의 <천정화>는 관객이 작품을 감상하기 위해 적극적으로 사다리를 타고 올라가 돋보기로 천정화에 작은 비밀처럼 숨겨진 내용을 발견해내는 임무를 수행하는 전 과정 자체가 작품의 완성 과정이다. 이 작품에서 미자나빔은 두 가지 차원에서 살펴볼 수 있다. 우선 시공간적인 차원의 퍼포먼스 과정 안에서 천정에

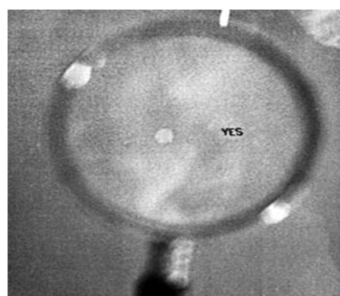


오노 요코, <천정화>(1966)

걸려 있는 캔버스는 전체 작품 속 미자나빔으로 볼 수 있다. 그리고 천정에 달린 캔버스를 하나의 독립된 작품으로 볼 때 관객이 궁극적으로 보아야 하는 것은 돋보기로 캔버스를 들여다볼 때 드러나는 내용이기 때문에, 관객이 돋보기를 캔버스에 갖다 대는 순간 돋보기 프레임은 천정화의 틀에 삽입된 작은 틀이 된다. <천정화>의 감상 자체가 작품의 창작인 이 작품에서 관객이 직접 돋보기로 천정화를 들여다보기 전까지는 미완의 작품이며, 이때 미자나빔은 그림 안에 고정된 틀이 아니라 관객이 작품을 감상하기 위한 퍼포먼스 과정 속에서 매순간 만들어지는, 잠재적인 틀이다.

오노 요코의 <천정화>는 관객으로 하여금 사다리를 타고 올라가 돋보기로 천정에 달린 캔버스를 들여다보는 수고를 하고 난 뒤에 비로소 작품에 숨겨진 YES라는 깨알 같이 작은 메시지를 발견하게 해놓았다. 이 작고 단순한 글자 YES는 절대 긍정을 표현하며 오노 요코의 작품에서 중요한 주제가 되는 치유와 소망의 메시지에 가 닿아 있다. 앞에서 살펴본 <대금업자와 그의 아내>에서 볼록 거울 속 이미지는 전체 그림 속에 담긴 공간 바깥의 영역을 그림의 틀 속에 도입하는 것에 비해 오노 요코의 천정화는 캔버스 내의 일부를 확대하여 보여주는 점에서 차이가 있지

만 쿤틴 마시 그림 속 볼록거울이 전체 작품의 틀에서 화가가 보여주고자 ‘숨겨둔’ 메시지를 강조하는 돋보기 같은 역할을 하는 것처럼 오노 요코의 천정화 속 돋보기는 빈 여백의 천정화에 숨겨둔 ‘방패의 심장’과 같다. <대금업자와 그의 아내> 속 볼록거울이 그림 속 작은 소품을 관심



〈천정화〉 세부

을 갖고 들여다보고 음미하도록 하는 것처럼 오노 요코의 <천정화>의 돋보기는 관객으로 하여금 완성된 그림을 수동적으로 감상만 하는 대신 직접 작품의 내용에 이르기 위한 과정을 거쳐 작품을 감상할 수 있도록 하여 작품과 관객의 관계에 대해 새롭게 돌아보게 한다.

3. 시선의 분열과 잠재적 현실 : 마크 데니스의 〈세 명의 유대인들이 바 안으로 들어가다〉

작품 속에 작은 틀로 도입된 미자나빔은 있는 그대로 현실을 반영하는 대신 현실에 다양한 변형을 가하여 반영함으로써 현실을 낯설게 보이게 하고 새로운 잠재적 현실의 가능성을 상기시킨다. 마네의 <폴리베르제르의 바>에서 그림 속 거울은 거울 바깥에 위치한 인물의 이미지를 유사하면서도 차이 나게 반사하고 현실에 제시되지 않은 인물을 반영하는 등 현실을 변형하여 반영하고 있다. 마네의 그림에서 거울 안과 밖의 인물의 각도와 시선의 불일치와 모호함은 그림을 어떻게 바라볼 것인가에 대해 생각해보게 해준다. 이전 연구¹¹⁾에서 우리는 마네 작품 속 거울

11) 황혜영, 『미자나빔mise en abyme으로 생각하고 표현하기』, 『사고와표현』, vol. 9, n° 3, 2016, 93-123쪽 참조.

안과 밖 인물들 사이의 불일치한 관계가 거울 밖 현실의 이미지에 대해 문제적으로 인식하게 하고 잠재적 현실의 가능성을 제기함을 살펴보았는데, 이번 연구에서는 마네의 작품을 극사실주의적으로 작품에 인용한 마크 테니스의 <세 명의 유대인들이 바 안으로 들어가다>를 중심으로 마네 그림 속 시선의 불일치와 분열이 상기시키는 잠재적 현실의 가능성에 대해 살펴보려고 한다.

마크 테니스의 그림을 살펴보기에 앞서 마네의 그림 속 거울 안과 밖의 인물들의 모호한 관계를 재해석한 스톱Stop의 카툰 <폴리베르제르의 한 위안부Une marchande de consolation aux Folies-Bergères> (1882)을 먼저 살펴보기로 한다.



스톱,
<폴리베르제르의 한 위안부>(1882)

스톱은 마네의 그림에서 거울 속에 반영된 이미지에는 등장하지만 거울 밖에는 제시되지 않은 모자를 쓴 신사의 뒷모습을 명시적으로 거울 바깥 여종업원 오른쪽으로 약간 비스듬한 맞은편에 그려 넣고 있다. 스톱은 제목에 ‘위안부’라는 용어를 사용하여 마네가 직접 드러내지 않고 거울 속 이미지로 은밀하게 폭로하고 있는 당시 접대문화의 어두운 면을 직접 명시하며 하나의 고정된 현실로 직접 제시한다.

마크 테니스의 <세 명의 유대인들이 바 안으로 들어가다>는 마네의 <폴리베르제르의 바>를 그림 속의 그림으로 다시 도입하여 보여준다. 이 작품은 <숨 쉬다 21C Hyperrealism>(대전시립미술관 극사실주의 특별전, 2015.09.04-2015.12.20)에서 우리나라에 소개되었다. 마크 테니스의 작품은 마네의 그림을 고스란히 ‘인용’하듯이 극사실주의적으로 액자에 넣어 전시실 벽에 걸려 있는 모습으로 반영하고 있으며 마네의 그림 속 거울에 반영된 모자 쓴 신사의 이미지를 마네 그림 액자 앞에서 그림을 바라보고 있는 감상자의 모습으로 도입하고 있다.

마크 테니스의 그림은 원래 마네의 그림에서 거울 속에 비친 뒷모습의 여종업원에 마주 서 있는 거울 밖 현실의 여종업원 정면에 뒷모습으로 등장해야 할 생략된 신사의 모습 또한 극사실적으로 그려 사진으로 찍어놓으면 마치 마네의 그림 액자 앞에서 실제로 세 명의 신사가 그림을 쳐다보고 있는 듯한 인상을 준다. 마크 테니스의 작품 안의 액자 속 인물 이미지와 액자 틀 밖의 관람객의 이미지는 평면과 입체로 되어 있는 것 같은 착시효과를 주지만 동시에 이 두 차원은 실제로 그림 위의 평면의 공간을 공유한다. 그의 그림은 극사실적 묘사로 사진과 그림의 모순적 관계를 드러내며, 착시를 통해 가상과 현실의 경계를 지우고, 현실과 가상의 공존이 만드는 역동적인 잠재적 현실을 제시한다.

마네의 원래 작품 자체가 그림 안의 인물들의 위치와 각도, 시선의 방향이 문제적이기 때문에 다양한 해석을 불러일으키는데, 스톱의 <폴리베르제르의 한 위안부> 데생이 거울 속에 비친 신사의 모습을 거울 밖 여종업원 맞은편에 그려 원작 안에 직접 도입하여 반영하고 있다면, 마크 테니스의 <세 명의 유대인들이 바 안으로 들어가다>는 마네의 그림 거울 속에 반영된 신사를 마네 그림 밖에 위치시키고 있다. 마크 테니스 그림에서 마네 그림 속 거울에 비친 여종업원과 신사 간의 관계가 거울 바깥에 위치한 여종업원과 그녀 맞은편에 있어야 하는 그림 속 (하지만 그림에는 그려지지 않은) 신사의 관계로 환원되고 있는 것이 아니라 마네 그림 속 인물과 그림 바깥에 위치한 인물의 시선의 작용으로 전이된다. 마크 테니스 그림은 마네 그림 속 거울 밖의 여종업원과 그녀의 맞은편에 있을 것으로 예상되는 바 안의 신사 사이의 시선이 아닌 정면을 응시하는 여종업원과 그림을 바라보는 관객 간의 시선으로 재구성하여 그림에 반영하고 있다.

마크 테니스는 마네의 그림의 틀 바깥에 여종업원과 마주하는 신사를 넣어 그림 안의 영역과 그림 바깥의 영역이 서로 연결되어 하나의 공간으로 통할 수 있도록 해준다. 마크 테니스는 마네의 그림 틀 속에 있어야 하는 신사를 마네 그림 액자 바깥에 위치시켜 그림 안의 영역과 그림 바

같은 영역의 경계를 모호한 상태로 서로 연결시켜 연속과 단절의 모순적 관계를 만든다. 미자나빔은 여기서 통로와 경계의 이중적인 성격을 동시에 드러내는 역할을 한다. 마크 데니스의 작품 속에 삽입된 미자나빔은 이처럼 그림 안에 녹아 있는 이질적인 요소로서 자기 자신을 반영하여 그림 내부의 경계를 드러내기도 하면서 동시에 전체 그림의 영역 안에 녹아들어 하나의 새로운 연결된 현실을 만들어 재현과 자기지시의 양면성을 동시에 보여준다.

마크 데니스는 마네의 그림 속 거울에 비친 한 명의 중절모를 쓴 신사를 마네 그림을 바라보는 감상자로 전환하여 도입하면서 한 명의 신사가 아니라 나란히 서서 그림을 바라보는 세 명의 신사로 그려 넣었다. 그것은 마네의 그림 속에서 거울 밖의 인물과 거울 안에 반사된 인물의 자세와



마크 데니스, 〈세 명의 유대인들이 바 안으로 들어간다〉(2014)

각도, 그리고 시선의 방향에 간격과 차이로 인해 가정될 수 있는 잠재적인 현실들을 한 공간에 동시에 도입한 것이다. 세 명의 유대인 중 여종업원의 정면에 서 있는 유대인은 마네 그림의 정면을 응시하는 여종업원과 정면으로 마주하고 있는 신사의 모습을 재현한다. 오른쪽에 그려진 뒷모습의 신사는 마네 그림 안의 거울에 비친 여종업원과 신사의 위치와 각도를 반영한 인물이다. 거울 속에서 여종업원과 마주한 신사가 약간 오른쪽에 있으니 만일 마네의 그림 속에서 거울 밖의 여종업원과 신사가 마주하고 있다면 신사는 그림 오른쪽에 서 있는 신사의 위치가 될 것이다. 하지만 만일 마네의 그림 속 거울에 비친 살짝 몸을 고객에게로 숙이고 응대하고 있는 여종업원과 거울 속에 비친 신사의 몸의 각도를 고려한다면 실제 현실에서는 마네의 그림에서 정면을 응시하고 있는 거울 밖의 여종업원이 실제로 오른쪽으로 몸을 살짝 돌려 대화를 나누고 있는 신사의 위치는 맨 왼쪽에 위치한 유대인이 된다.

마크 테니스의 <세 명의 유대인들이 바 안으로 들어가다>는 마네의 원작 속 거울에 반영된 시선의 굴절이 현실 속 인물들 간의 관계와 위치를 변형시키며 생성해내는 다양한 잠재적 현실을 가시적 이미지로 표현하여 마네 그림 속 인물의 시선의 작용의 모호함이 야기하는 시선의 증식을 구현한다.

4. 시선의 연속과 단절 : 르네 마그리트의 <인간의 조건1>

르네 마그리트의 <인간의 조건 I>(1933)은 창밖으로 자연 풍경이 보이는 실내를 담고 있는데, 창 안쪽에 커튼이 걸려 있고, 창 앞에 세 개의 발이 달린 받침대 위에 캔버스가 세워져 있다. 이때 캔버스 가장자리 풍경과 캔버스 뒤에 펼쳐진 창밖 풍경이 연결되어 있어 마치 캔버스가 투명하게 바깥 풍경을 투영시키고 있는 느낌을 준다.¹²⁾ 그림에서 창밖의 풍경과 창 안의 캔버스에 그려진 풍경이 모두 실제로는 동일한 평면에 그려진 것인데 두 풍경이 마치 서로 다른 차원으로 구분되는 것처럼 보인다. 그와 동시에 이 그림은 모순적이게도 그림 속 캔버스 미자나빔을 통해 캔버스 위의 풍경과 캔버스 뒤 창밖의 풍경이 투명하게 연속적으로

12) 마그리트는 <인간의 조건I> 외에도 그림 안에 캔버스를 도입하여 캔버스 안과 밖의 풍경이 서로 연속적인 형태로 보이도록 하는 테마로 여러 작품들을 그렸다. <인간의 조건2>(1935)는 아치형 문을 통해 바다가 내다보이는 실내 공간을 그리고 있는데, 아치형 문 바로 옆 실내에 캔버스가 세워져 있다. 이 캔버스 위에는 아치형 문을 통해 보이는 하늘의 풍경이 이어져 있다. 이 캔버스의 2/3 이상이 문틀에서 벽 안쪽으로 놓여 있어 바다가 벽 안쪽으로 들어와 있는 듯한 환상을 준다. <유클리드의 산책>(1955)도 창문 밖의 풍경과 창문 안쪽에 세워진 캔버스에 그려진 풍경이 연속적으로 연결된 착시효과를 주며 <정상에서 부르는 소리>(1943)에서도 설경이 그려진 전체 그림 틀 안에 세워진 캔버스가 마치 그 뒤에 가려진 설경을 고스란히 재현한 듯이 캔버스 안과 밖의 이미지가 연속되어 있다. <정상에서 부르는 소리>(1942)는 전체 그림틀 오른쪽 가장자리에 붉은 커튼이 있긴 하지만 창이나 문, 실내 벽이 없어 공간이 실제 바깥인지 혹은 실내인지, 현실의 공간인지 가상의 공간인지 모호하다. 이들 작품 모두 그림 속 그림 안과 밖의 풍경의 연속 착시 효과로 시선의 연속과 단절의 문제를 상기시킨다.

연결되어 있다는 상반된 착시효과를 동시에 주고 있다. 마그리트의 그림은 창밖의 풍경의 깊이와 그림 위의 풍경의 평면성을 구분하는 경계를 해체하듯 연결된 연속 이미지를 통해 “실재와 환영에 대한 ‘모순의 유희’”¹³⁾를 불러일으키고, 현실과 가상 사이의 경계와 통로의 모순을 드러낸다.

캔버스 안과 밖의 풍경이 연속적으로 연결되어 있는 것처럼 보이도록 착시효과를 주는 이 그림은 일차적으로 그림과 현실은 떨어져 있지



르네 마그리트,
〈인간의 조건〉(1933)

않으며 그림이 바로 현실이며 현실이 그림이라는 것을 암시해준다. 작품 속 캔버스 위의 풍경과 창밖의 실제 풍경이 연속되어 있어 그림 안과 밖의 현실이 하나로 연결되어 있는 듯한 인상을 준다.

하지만 캔버스 위 그림 가장자리가 캔버스 배경의 풍경과 연속되어 보여도 두 이미지 사이의 동일성은 보장되어 있지 않다. 캔버스 가장자리는 뒤의 풍경과 연결되어 있는 듯이 보여 캔버스 위 그림이 배경의 이미지를 고스란히 재현한 것이라고 생각할 수도 있지만 다른 한편으로는 풍경과 상관없는 그림이 캔버스 위에 그려져 있을 수 있는 것이다. 창밖 풍경과 이어진 것처럼 그려진 캔버스 위의 이미지는 “눈속임trompe-l'oeilt룽프뢰이유”일 수 있다¹⁴⁾. 그림 속의 캔버스 위에 그려진 풍경이 캔버스가

13) 신혜경, 『문학적 이미지와 회화적 이미지 : 로브-그리에(Robbe-Grillet)와 마그리트(René Magritte)의 작품을 중심으로』, 『불어불문학연구』, 제 54집, 2003, 335쪽.

14) 김세리, 『루브르의 시물라크르, 혹은 ‘이미지의 도서관’-『어느 박물관의 지하』에 숨겨진 현대 미학의 단상-』, 『프랑스학 연구』, 50집, 2009, 299쪽. “르네 마그리트의 작품 <인간의 조건>은 우리가 살고 있는 이 세계에 대한 의구심을 증폭시킨다. 정작 우리가 보고 싶은 것은 화폭의 뒷면이지만, 우리가 실재보다도 그럴듯하다고 느끼는 것은 바로 현실과 동일해 보이는 그 화폭, 곧 실재의 시물라크르이다. 작품의 제목이 시사하듯, 어쩌면 그것은 우리 모두에게 부여된 공통된 <인간 조건>인

가리고 있는 실제 풍경을 그대로 반복하고 있는 것처럼 보이게 하는 눈속임이야말로 캔버스가 가리고 있는 현실의 모습과 캔버스 위에 그려진 풍경이 동일한 풍경일 것이라고 자동적으로 받아들이는 태도에 대해 의심해보도록 하기 위한 역설적인 장치라고 할 수 있다.

[마그리트]는 재현을 통해 재현을 비판하는 역설적인 방식으로 사물과 인간, 세계와 언어의 문제를 성찰하고 있다. 프레임을 전면화하는 마그리트의 메타회화는 끊임없이 프레임과 경계성을 노출함으로써 매체와 물질성, 메타성에 대한 사유를 제기한다.¹⁵⁾

이 그림에는 그림 속 캔버스 안과 밖 풍경의 연속성과 동일성에 대한 착시를 착시로 자각하게 해주고 비판적으로 성찰해보도록 해주는 또 다른 요소들로 눈에 잘 띄지 않게 그림 속에 도입된 그림 받침대의 세 개 발과 집게 그리고 물감이 색칠되지 않은 캔버스 두께 부분이 있다. 이들은 캔버스와 풍경 사이의 완벽한 일치가 만드는 연속성의 착시에 대한 환상을 깨며, 연속된 두 공간 사이의 메워지지 않는 틈과 간격을 암시해 준다¹⁶⁾. 특히 그 두께가 아무리 얇을지라도 완전히 무화시킬 수 없는 흰색으로 표현된 그려지지 않은 캔버스의 두께는 연결되어 보이는 실제 풍경과 그림 속 풍경에 가시적인 경계를 만들고 있다.

마그리트의 작품에서 실재인 것처럼 보이는 것들은 사실 변형되고 왜곡된 ‘반영’에 불과하다는 사실이 폭로된다. 또한 마그리트의 창문, 거울, 신체이미지와 관련된 메타-회화는 창문이 항상 단

지도 모른다.”

15) 조윤경, 『프레임과 신체의 상호관련성 연구 -르네 마그리트의 작품을 중심으로』, 『불어불문학연구』, 89집, 2012년 봄호, 474쪽.

16) 신혜경, 『문학적 이미지와 회화적 이미지 : 로브-그리에(Robbe-Grillet)와 마그리트(René Magritte)의 작품을 중심으로』, 앞의 글, 334-335쪽. “여기서 우리가 이중화를 보고 읽을 수 있는 코드란 이젤의 다리, 캔버스의 흰 테두리, 캔버스를 고정시키는 쥘쇠, 그리고 창 의 커튼과 캔버스의 약간의 중첩 등 극히 사소한 것들뿐이다.”

순히 투명하며, 거울이 단순히 재현적이라는 가능성을 거부한다.
프레임 속 프레임을 통해서 반-미메시스적인 특징을 드러내고 있
는 것이다.¹⁷⁾

창 앞에 세워진 캔버스 위에 그려진 풍경은 창밖 풍경을 투명하게 재
현하는 역할을 하는 것과 동시에 현실을 투명하게 반영하는 대신 그림
자체를 반영하며 그림 자신의 존재를 드러내는 역할을 하는 모순적이고
역설적인 이중성을 드러내주고 있다. 또한 다른 각도에서 그림 속 캔버
스에 그려진 풍경이 현실의 이미지를 고스란히 재현한 것이라고 하더라
도 현실의 이미지는 캔버스에서 축소되어 변형되어 있다.

마그리트의 그림에서 바깥 풍경과 연속적으로 이어져 있는 듯한 착시
를 일으키는 그림 속 캔버스 위의 풍경, 그리고 그와는 대조적으로 그림
과 현실의 단절과 분리를 드러내는 흰 여백으로 남겨진 캔버스의 두께,
집게, 캔버스 받침대는 서로 모순적인 관계로 어우러져 창가에 놓인 캔
버스의 투명성과 불투명성 혹은 재현적 기능과 표현적 기능의 양면성의
공존을 드러내주는 장치라고 할 수 있다.

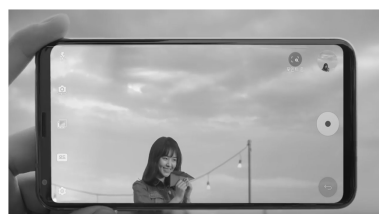
마그리트는 이러한 상반된 양면성을 동시에 상기시키는 그림 속 캔버
스 미자나빔 기법을 통해 통로와 경계, 연속과 단절, 그림의 재현적 기능
과 표현적 기능, 현실과 가상과 같은 대립항들을 명확하게 구분하는 이
분법적 사고들에 의구심을 던지며¹⁸⁾ 이들 상반된 요소들 간의 역전 가
능성, 잠재적이고 유동적이며 역동적으로 결합되는 모순적인 진실을 드
러내 보여주고자 하는 것이다.

어떤 면에서는 르네 마그리트의 <인간의 조건>과 그와 공통된 테마의

17) 조윤경, 「프레임과 신체의 상호관련성 연구 -르네 마그리트의 작품을 중심으로」,
앞의 글, 490쪽.

18) 신혜경, 「르네 마그리트와 재현représentation의 공간」, 『프랑스문화예술연구』, 10호,
2004, 13쪽, “[마그리트]의 사고는 우리의 지각이 극도로 정밀한 사실주의 묘사로
부터 중복된 실제세계와 표면상의 그림-세계로 나타난 상상의 세계와 대면하게 한다.
때문에 실재와 상상의 세계를 둘로 가르려거나 혹은 부재를 분명히 드러내고자 하는
것이 아니라 이분법dichotomie적 사고의 구별법을 파기시키는 것으로 간주된다.”

작품들은 오늘날 경계가 분리된 듯 연결되고 연결된 듯 분리된 현실과 가상의 관계를 예견하는 듯하다. 오늘날 스마트폰이나 윈도우와 같은 가상의 틀은 마그리트의 그림 속 캔버스처럼 현실과 분리될 수 없는 모순적인 관계



광고 속 스마트폰 화면 안과 밖의 연속에 대한 착시

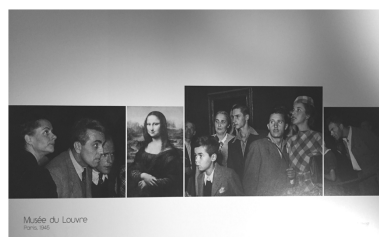
속에서 우리 삶에서 점점 더 큰 비중을 차지하고 있다. 마그리트의 작품은 익숙한 오브제들을 예상치 못한 낯선 방식으로 결합하여 충격을 주고 고정관념과 선입견에 사로잡혀 있는 우리의 의식 속 무한한 잠재력을 일깨워주는 것과 동시에 현실과 가상이 서로의 경계를 넘나들며 상호통행, 상호침투, 역전과 분리의 모순적이고 복합적인 관계 속에서 현실을 재구성, 재창조해나가는 오늘 우리의 삶에 대한 깊은 응시로 우리의 시선을 안내한다.

5. 시선의 분할과 증식 : 로베르 두아노의 <루브르미술관>과 김홍식의 <산책자 미술관에 가다 - 루브르 편>

로베르 두아노의 <루브르미술관>¹⁹⁾은 루브르의 <모나리자>와 그림을 둘러싼 관객들의 시선을 서로 다른 각도에서 포착한 사진들을 나란히 배치한 것이다. 이들 사진들 자체는 미자나빔이라고 보기 어렵지만 네 개의 사진이 배치된 달력 화면을 전체 작품 틀로 보고 그 안의 사진들을 틀 속의 틀의 미자나빔으로 보고자 한다. 전체 틀 속에서 각 사진은 크기나 모양이 동일하지 않다. 왼쪽에서 두 번째의 <모나리자> 사진을 중심으로 그 왼쪽에는 실제 현실에서는 그림의 오른쪽 측면에서 그림을 들여다

19) *Doisneau en 365 photographies*, (17, déc), Editions Play Bac, 2008.

보는 세 명의 관객을 포착한 사진이 있는데 사진 상에서는 이들이 <모나리자> 사진을 왼쪽 편에서 들여다보는 것처럼 보인다. <모나리자> 사진 바로 오른쪽 옆에 있는 나머지 세 개의 사진보다 세로로 더 길고 가로로 더 넓



로베르 두아노, <루브르 미술관>(1945)

은 사진은 루브르의 <모나리자> 그림 앞쪽에서 그림을 들여다보는 여러 명의 관객의 모습을 담고 있는데, 마치 <모나리자> 사진을 들여다보는 것처럼 느껴진다. 맨 오른쪽 사진은 실제 미술관 그림의 왼쪽 측면에서 좀 더 그림을 가까이에서 바라보려는 듯이 관객이 상체와 고개를 앞으로 내밀고 있는 모습을 포착하고 있는데 사진에서는 <모나리자>로부터 멀리 떨어진 오른쪽 측면에서 사진을 좀 더 가까이에서 보려는 시선을 포착한 느낌을 준다. 이 작품은 <모나리자> 사진 혹은 그림을 바라보는 관객의 시선 어느 하나만으로는 완성될 수 없으며, 이들 분할된 사진들의 조합을 연결시켜 감상할 때 비로소 작품이 완성된다.

두아노의 <루브르 미술관>은 루브르 전시실의 한 공간 안에 있는 <모나리자> 그림과 그림을 바라보는 관객들을 분할하여 포착한 사진들을 재배치, 재조합한 미자나빔의 횡적 증식을 보여준다. 이때 두아노는 실제 미술관에서 <모나리자>를 둘러싼 관객들이 작품을 들여다보는 시선을 분할하여 포착한 것을 <모나리자> 사진 좌우에 재배치하여 현실과 다른 사진 속 시선의 작용으로 변형하고 있으며, 불연속적이면서 연속적인 시선의 논리를 새롭게 창조한다.

김홍식의 <산책자, 박물관에 가다 - 루브르>(2016-2107)²⁰⁾도 루브르의 <모나리자> 그림 틀과 함께 그림을 바라보는 관객들을 전체 작품 틀 안에 담고 있다. 그런데 이 작품에서 대부분의 관객은 모나리자를 직접

20) 김홍식 <사:간 視間, 시선의 사이를 거닐다>(2017 환기재단 작가전, 2017.9.8.-2017.10.29) 전시.

육안으로 들여다보지 않고 스마트폰 카메라로 사진을 찍으며 화면을 통해 작품을 바라본다²¹⁾. 그리하여 이 작품은 실제 <모나리자> 그림 액자와 함께 그림을 포착한 수많은 스마트폰 카메라의 액자 안에 담긴 <모나리자>의 액자의 증식을 보여준다.

일반적으로 무한반복의 미자나빔은 하나의 틀 속에 또 다른 틀이 들어 있고 그 안에 또 다른 틀이 들어 있는 방식이라면 김홍식 작품 속 미자나빔의 무한반복은 하나의 대상이 동시에 횡적으로 무한히 바깥으로 확장될 수 있는 발산적 무한증식을 상기시킨다. 김홍식 작품 속 무한히 증식하는 <모나리자>는 오늘날 현실을 직접 내 눈으로 보는 것과 카메라를 통해 현실을 바라보는 것이 하나의 연속적인 시선과 같이 받아들여



김홍식, 〈산책자, 미술관에 가다 : 루브르〉(2016-2017)

지며 현실과 가상의 창이 더 이상 분리되지 않고 현실을 통해 가상을 보고 가상을 통해 현실을 보는 오늘날 현실 속에 녹아든 가상의 미자나빔을 보여준다.

두와노의 작품이 그림을 둘러싼 여러 각도의 관객의 시선을 담은 파편적 이미지들을 재조합한 미자나빔의 증식을 보여준다면, 김홍식의 작품은 그림을 향한 시선의 매개가 되는 사진 프레임을 통해 무한히 복제되는 미자나빔의 증식을 보여준다. 이 두 작품은 직접 눈으로 작품을 감상하는 관객 이미지와 스마트폰이나 사진기 프레임을 통해 대상을 바라보는 것에 더 익숙한 현대 관객 이미지의 극명한 대비를 보여주며 시대

21) 김홍식의 작품은 사진 이미지를 철판에 새긴 뒤 그 위에 금박과 색을 입히고 액자에 넣은 것이다. 이주은, 『이주은의 미술관에 갔어요 '사:간(視間)-시선의 사이를 거닐다' 展』, 『조선일보』, 2017.09.22 참조.

적 변화 흐름에 따른 보는 방식의 변천을 드러내주고 있다.²²⁾

결론

우리는 몇몇 시각 작품을 중심으로 우연인 듯 보이는 작품 안의 새로운 경계와 통로로서의 미자나빔의 감추어진 가치와 의미, 작품에 미치는 영향과 효과에 주목해보고자 하였다. 우리가 살펴본 작품들에서 전체 작품의 틀 안에 도입된 액자나 거울, 사진들은 아무 의미 없이 우연히 놓인 부품과 같은 존재가 아니라 인물 혹은 관객의 시선을 통해 하나의 공간 안에 역동적인 생동감과 다양한 잠재적 현실을 창출하고, 관객의 상상력과 해석을 자극한다.

퀸틴 마시의 <대금업자와 그의 아내>에서는 그림 속에 우연히 놓인 듯한 작은 볼록거울이 그림 바깥의 영역을 그림 안으로 도입하고 그림 전체에 드러난 현실에 변화와 차이를 반영하여 작품의 의미를 재창조하는 적극적인 기능을 수행한다. 오노 요코의 <천정화>는 관객이 작품의 지시에 따라 사다리를 타고 올라가서 돋보기로 천정화를 들여다볼 때마다 매번 생성되고 지워지는 잠재적 미자나빔을 보여준다. 에두아르 마네의 <폴리베르제르의 바>를 마크 테니스가 미자나빔으로 반영한 <세 명의 유대인들이 바 안으로 들어가다>는 마네의 그림을 고스란히 재현하여 그림 속에 반복하지만 마네 그림 앞에 세 명의 감상자를 도입함으로써 마네 그림의 단순 재현을 넘어 마네의 그림 속 인물의 시선이 제기하는 문제를 재해석하며 그림 속 현실을 역동적으로 해체, 변형, 재구성한다.

르네 마그리트의 <인간의 조건>은 그림 속 캔버스 안과 밖 풍경의 연

22) 두아노의 작품 속 모나리자를 향한 관객의 시선과 김홍식의 작품 속 모나리자를 향한 관객의 시선은 모두 작품을 바라보는 우리 관객의 시선을 작품 속에 반영하고 있는데 두아노 작품에서 직접적인 시선으로 작품을 감상하는 모습과 스마트폰 화면을 통해 작품을 감상하는 간접적인 시선의 감상의 대조를 통해 역사적인 흐름 속의 시선의 작용의 변천을 드러내주고 있다.

속성의 착시를 통해 현실의 재현으로서의 그림과 현실과 구별된 표현으로서의 그림의 양면적인 속성의 모순과 역설의 유희를 제시한다. 마지막으로 로베르 두아노의 <루브르 미술관>이 <모나리자>를 향한 관객들의 시선을 감상자 위치에 따라 분할하여 포착한 뒤 미자나빔을 재배열, 재조합하고 있다면 김홍식의 <산책자 미술관에 가다-루브르>는 <모나리자>를 향한 감상자들의 스마트폰 화면 속에 반영된 <모나리자> 사진으로 발산적 증식의 미자나빔을 보여준다.

미자나빔은 단순한 한 부분이나 부차적인 장식에 국한되지 않는다. 미자나빔은 전체 작품의 방향을 바꾸어놓기도 하고 다양한 잠재적인 움직임을 일으키기도 하고 또 스스로 의미를 생성해나가기도 한다. 이번 연구에서 살펴본 몇 가지 시각작품 속 미자나빔이 보여주는 다양한 양상과 작용만 보더라도 미자나빔이 지닌 풍부한 뉘앙스를 하나의 정의 안에 전부 담아내기란 어려워 보인다. 다만 앞으로도 여러 예술 장르의 개별 작품 속에 구현된 미자나빔이 보이는 다양한 잠재적 면모들을 하나씩 들여다보는 작업을 지속해나가면서 향후 미자나빔이 만드는 미학적 가치에 대한 성찰의 폭과 깊이를 확장시켜 갈 수 있기를 기대한다.

참고문헌

- 김세리, 「루브르의 시물라크르, 혹은 ‘이미지의 도서관’-『어느 박물관의 지하』에 숨겨진 현대 미학의 단상-」, 『프랑스학 연구』, 50집, 2009, 283-308.
- 노철환, 「미정아빔 내러티브 방식 연구」, 『한국프랑스학회학술발표회』, 2016, vol. 10, 182-202쪽.
- 신혜경, 「미장아빔에 관한 소고」, 『미학예술학 연구』, 16호(한국미학예술학회), 2002, 119-138쪽.
- _____, 「문학적 이미지와 회화적 이미지 : 로브-그리예(Robbe-Grillet)와 마그리트(René Magritte)의 작품을 중심으로」, 『불어불문학 연구』, 제 54집, 2003, 319-342쪽.
- _____, 「르네 마그리트와 재현représentation의 공간」, 『프랑스문화예술연구』, 10호, 2004, 1-21(201-221)쪽.
- 이광래, 『미술철학사 : 권력과 욕망 : 조토와 클림트까지』, 미메시스, 2016.
- 이주은, 「이주은의 미술관에 갔어요 ‘시:간(視間)-시선의 사이를 거닐다’展」, 『조선일보』, 2017.09.22.
- 조윤경, 「프레임과 신체의 상호관련성 연구 -르네 마그리트의 작품을 중심으로」, 『불어불문학연구』, 89집, 2012년 봄호, 473-502쪽.
- 황혜영, 「미자나빔mise en abyme으로 생각하고 표현하기」, 『사고와표현』, vol. 9, n° 3, 2016, 93-123쪽.
- _____, 「『위폐범들Les faux-monnayeurs』에 나타난 지드의 소설관과 그 형상화」, 『인문과학연구』, 35집, 인문과학연구소, 2017, 1-22쪽.
- André Gide, *Journal 1889-1893*, Gallimard, “Pléiade”, 1948.
- _____, 2016(1927), *Journal des Faux-Monnayeurs*, (Paris : Gallimard).
- Lucien Dällenbach, 1977, *Le récit spéculaire*, (Paris : Seuil).

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “La “Pensée du dehors” Dans *L'image-temps* (Deleuze et Blanchot)”, in *Le temps d'une pensée*(Textes réunis et présentés par Sophie Charlin), Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 401-417.

_____, “Hors sujet ou : d'un objet enfin sans sujet...”, *L'art sans sujet ?*, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p. 151-168.

Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, 2000.

Doisneau en 365 photographies, (17, déc), Editions Play Bac, 2008.

Quentin Massys, *The money lender and his wife*(1514).

Ono Yoko, *Ceiling Painting*(1966).

Marc Dennis, *Three jews walk into the bar*(2014).

René Magritte, *La condition humaine I*(1933).

Robert Doisneau, *Musée du Louvre*(1945).

〈Résumé〉

La réflexion sur le regard dans quelques oeuvres de mise en abyme

Hye-Young Hwang

Dans ce travail, nous avons essayé de réfléchir sur l'action du regard que rappelle la mise en abyme et de prêter attention à sa valeur cachée, à son sens, à son effet sur l'oeuvre à travers quelques œuvres visuelles comme *The money lender and his wife*(1514) de Quentin Massys(Metzys), *Ceiling Painting*(1966) d'Ono Yoko, *Three jews walk into the bar*(2014) de Marc Dennis, *La condition humaine I*(1933) de René Magritte, *Musée du Louvre*(1945) de Robert Doisneau et *Le flâneur va au musée : Louvre*(2016-2017) de Hong-Sik Kim.

Premièrement, dans le tableau de Quentin Massys, un petit miroir convexe dans l'oeuvre qui semble être accidentellement placé sert de cœur de l'oeuvre qui donne le sens clé à l'ensemble de l'oeuvre. Introduisant l'image du dehors dans le tableau-encadrant, il joue un rôle actif de transformer le sens de celui-ci. Dans la deuxième réflexion, le <Ceiling Painting> d'Yoko Ono nous montre une mise en abyme qui ne s'achève que lorsque le spectateur monte l'échelle selon la direction du travail et qu'il regarde dans le plafond avec une loupe. Dans le troisième temps, le tableau de Marc Dennis réintroduit *Le bar aux Folies-Bergères* de Edouard Manet en le répétant d'une manière hyper-réelle, cependant en introduisant trois spectateurs devant le tableau de Manet, il réinterprète la question du regard posée par les positions problématiques des personnages dans le tableau du Manet.

Quatrièmement, le tableau encadré dans le tableau encadrant de

Condition humaine I de René Magritte donne l'impression de montrer une mise en abyme qui représente la réalité qu'il dissimule exactement comme elle est, pourtant il révèle paradoxalement et contradictoirement la distinction entre le paysage sur le tableau encadré et celui du réel qu'il dissimule de sorte qu'il nous semble montrer simultanément les deux aspects incompatibles, c'est-à-dire l'opacité et la transparence, la continuité et la discontinuité de l'art.

Dernièrement, nous avons réfléchi sur les deux oeuvres sur le regard autour de <Mona Lisa> de Léonard de Vinci, *Musée du Louvre*(1945) de Robert Doisneau et *Le flâneur va au musée : Louvre*(2016-2017) de Hong-Sik Kim. *Musée du Louvre* de Roberto Doisneau divise des regards du public vers la <Mona Lisa> en fonction de l'emplacement du public et les réorganise tandis que l'oeuvre de Hong-Sik Kim montre le regard des spectateurs vers <Mona Lisa> à travers dans l'écran du smartphone de sorte que celle-ci se reflète se démultipliant en tant que mise en abyme divergente.

Le tableau, le miroir et la photographie encadrés créent un mouvement dynamique et révèlent un réel potentiel dans l'oeuvre encadrante à travers les regards problématiques en stimulant l'imagination et l'interprétation du spectateur.

주 제 어 : 미자나빔(mise en abyme), 시선의 작용(le regard), 쿼틴 마시(Quentin Massys), 오노 요코(Ono Yoko), 마크 데니스(Marc Dennis), 르네 마그리트(René Magritte), 로베르 두아노(Robert Doisneau), 김홍식(Kim Hong-Sik)

투 고 일 : 2017. 12. 25

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

Les politiques linguistiques en RDC ou les limites de la francophonie sélective face à l'approche intégrée anglo-américaine^{*}

EYSSETTE Jérémie
(Université Chosun)

Table des matières

1. Introduction
2. Les politiques linguistiques francophones
 - 2.1. État des lieux académique et diplomatique
 - 2.2. Les politiques linguistiques congolaises
 - 2.3. Les politiques linguistiques françaises : la francophonie sélective
3. Les politiques linguistiques anglophones
 - 3.1. Des armes aux langues
 - 3.2. Fuites et afflux de cerveaux francophones ou anglophones ?
 - 3.3. Les politiques linguistiques anglo-américaines : l'approche intégrée
4. Conclusion

^{*} 이 논문은 2017학년도 조선대학교 학술연구비의 지원을 받아 연구되었음.
Cette étude a été parrainée par l'Université de Chosun. Elle approfondit l'ébauche du modèle abordé par J. Eyssette, *La diffusion du français en RDC : vers une francophonie sélective ou réticulaire ?* Congrès CAP-FIPF Kyoto 2017 dans <http://cap2017kyoto.sjdf.org/wp-content/themes/sjdf/img/doc/programme.pdf> (Consulté le 27.11.2017).

1. Introduction

Quelles réalités cachent les trois lettres formant le sigle RDC ? Et pourquoi donc avoir choisi la République Démocratique du Congo pour évoquer les politiques linguistiques francophones ? D'emblée, certains indicateurs quantitatifs nous invitent à placer la RDC au cœur de toute réflexion sur la francophonie. À partir de 2050, 85% des locuteurs francophones seront issus du continent africain et aujourd'hui déjà la RDC, dont la population avoisine les 80 millions d'habitants,¹⁾ représente 16 % d'entre eux. Sa capitale, Kinshasa, sera la plus grande ville francophone du monde avec 12,7 millions d'habitants dès 2020²⁾ et en 2050 le Congo-Kinshasa, ainsi surnommé par opposition à son voisin le Congo-Brazzaville, se situera dans une fourchette comprise entre 137,6 et 160,6 millions d'âmes.³⁾ Si c'est bien la langue française qui rattache la France à la RDC (un peu moins l'histoire car cette dernière fut une colonie belge de 1908 à 1960) et qui nous offre une première tête de pont à laquelle arrimer notre analyse, elle ne constitue qu'une infime partie d'un panorama linguistique regorgeant de 216 langues aujourd'hui contre 321 en 1950.⁴⁾ Un double constat

1) L'obtention de statistiques fiables constitue l'une des difficultés majeures de la recherche sur la RDC. Ici, comme dans les données utilisées ultérieurement, nous fournirons une moyenne des sources les plus citées. Dans le cas des indicateurs démographiques, la Banque Mondiale estime la population congolaise à 77 millions d'habitants contre 84,1 millions d'après le FMI.

2) A. Leboeuf, H. Quénot-Suarez, *La politique africaine de la France sous François Hollande, Renouveau et impensé stratégique*, IFRI, 2014, p.46.

3) B. Simmat, *La langue de Molière, dialecte mondial* dans *L'Atlas de la France du futur, notre avenir en 72 cartes*, Editions Autrement, 2016, pp.147-148.

4) G. Hulstaert, *Carte linguistique du Congo belge*, Institut Royal Colonial Belge, 1950. La distinction entre langue et dialecte est toutefois délicate à établir. Comme le résume J.-C. Makomo Makita, « si on est « divisionniste », on aura tendance à considérer les dialectes comme des langues distinctes et de ce fait à grossir le

s'impose déjà : le centre de gravité de la francophonie ainsi que son avenir penchent plus que jamais vers le sud de la Méditerranée ; et l'abondance du vivier linguistique africain – quelque 2 000 langues, soit environ un tiers du patrimoine linguistique mondial – ravive en outre la question des relations de la langue française avec ces autres langues afin que toutes fassent mieux que se survivre les unes aux autres pour s'épanouir durablement.

Le deuxième motif aiguillant notre recherche vers la RDC réside dans l'invitation aussi tentante que périlleuse tendue par universitaires comme décideurs politiques de trouver les outils stratégiques, conceptuels, institutionnels et techniques permettant de marier des politiques linguistiques à l'entropie du terrain. Philippe Hugon déplore le fait que les cadres d'analyse conventionnels des Relations Internationales n'offrent qu'une vision sinon spécieuse du moins partielle du continent africain. « Les grands paradigmes opposent les réalistes privilégiant les conflits d'intérêts des États, les libéraux analysant les interdépendances par le marché et parlant de pays en voie de développement, les solidaristes mettant en avant les jeux coopératifs et préférant le terme de Tiers-Monde, les idéalistes ou humanitaristes mettant l'accent sur l'assistance et la repentance, les dépendantistes opposant le centre et la ou les périphéries au sein du système capitaliste mondial. Une recherche africaine privilégie l'exception africaine et veut déconstruire les catégories et élaborer un contre-discours.»⁵⁾ Afin de sortir de

nombre effectif des langues dans l'inventaire ; par contre, si on est « agrégationniste », on aura tendance à regrouper des dialectes ou variétés sous une même langue et, de ce fait, à réduire le nombre de langues de l'inventaire. » J.-C. Makomo Makita, *La politique linguistique de la R.D Congo à l'épreuve du terrain : de l'effort de promotion des langues nationales au surgissement de l'entrelangue*, Synergies Afrique des Grands Lacs n°2-2013, p.61.

5) P. Hugon, *Géopolitique de l'Afrique*, Armand Colin, 4ème édition, 2016, p.14.

l'impasse conceptuelle d'un « impensé stratégique », ⁶⁾ la première partie de cette étude identifiera les difficultés endogènes et exogènes qui entravent la pratique et la diffusion du français en RDC en analysant aussi bien les politiques linguistiques françaises que congolaises. À l'opposé de ces schémas trop verticaux, les avancées du modèle intégré anglo-saxon seront passées au crible en deuxième partie. Une analyse approfondie du modèle français et de l'approche intégrée ⁷⁾ anglo-américaine à travers notamment son projet All Children Learning Education Program (ACL 2015-2019) servira à tirer les enseignements comparatifs de deux visions singulièrement décalées. Partant, s'extraire de la gangue de la francophonie sélective ⁸⁾ pour penser à nouveaux frais les linéaments d'une nouvelle stratégie linguistique en RDC requerra une seconde étude consacrée, elle, à la diffusion réticulaire caractérisée par des initiatives bidirectionnelles et une numérisation francophone.

6) A. Lebœuf, H. Quénot-Suarez, *La politique africaine de la France sous François Hollande, Renouveau et impensé stratégique*, IFRI, 2014.

7) Le concept d'approche intégrée a été formulé par USAID, *USAID/DRC Fact sheet - CDC's development objective two* dans <https://www.usaid.gov/democratic-republic-congo/fact-sheets/usaiddrc-cdcs-development-objective-two> (Consulté le 27.11.2017).

8) Le concept de francophonie sélective est emprunté à Yohan Blavignat, *Les dessous de la francophonie en RD Congo, une arme au service de la France*, dans <http://www.lefigaro.fr/international/2016/11/26/01003-20161126ARTFIG00086-les-dessous-de-la-francophonie-en-rd-congo-une-arme-au-service-de-la-france.php> (Consulté le 27.11.2017).

2. Les politiques linguistiques francophones

2.1. État des lieux académique et diplomatique

En 2012, le XIV^{ème} sommet de la Francophonie réunissait l'OIF sous le thème «Francophonie, enjeux environnementaux et économiques face à la gouvernance mondiale». Cinq années plus tard, les thématiques du Congrès CAP-FIPF Kyoto 2017 approfondissent cette approche en assumant la corrélation entre langues et environnement – terme entendu dans ses potentialités pluridisciplinaires – à travers l'appellation prometteuse «Écologie du français». Dans son rapport sur le Congo-Kinshasa, l'Université de Laval affirme quant à elle que «le gouvernement actuel, comme les précédents, ne pratique pas une politique linguistique très élaborée, ni très cohérente».9) Et le professeur Jean-Claude Makomo Makita de renchérir : « Toutes ces résolutions ne donnent lieu à aucune politique linguistique à appliquer. L'enseignement, les organisations scientifiques et culturelles se contentent de respecter les textes légaux, mais ils prennent chacun leur direction en ce qui concerne l'application. Certes, l'éducation constitue un des cinq chantiers du pays. Cependant, les langues n'y figurent pas de manière explicite. »10) Plus constructif, Julien Kilanga Musinde parle d'un « impératif d'une nouvelle politique linguistique en RDC ».11) Du

9) J. Leclerc, *L'aménagement linguistique dans le monde, Congo-Kinshasa* dans <http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/czaire.htm> (Consulté le 27.11.2017).

10) J.-C. Makomo Makita, *La politique linguistique de la R.D Congo à l'épreuve du terrain : de l'effort de promotion des langues nationales au surgissement de l'entrelangue*, Synergies Afrique des Grands Lacs n°2-2013, p.51 .

11) J. Kilanga Musinde, *Plurilinguisme et politique linguistique en Afrique : cas de la République Démocratique du Congo* dans http://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Evenements/3e_Assises/Programme_et_contributions/Politique/article_

point de vue des décideurs français, les politiques en général, linguistiques en l'occurrence, souffrent de l'extrême inverse, c'est-à-dire non pas d'un vide mais d'un trop-plein. Trop-plein d'abord dû aux connotations d'une langue associée au colonialisme, suscitant ainsi un sentiment de rejet de la part des autochtones faisant apparaître le spectre de la langue anglaise comme seule langue de la modernisation et de la mondialisation. À ce fardeau historique l'on pourrait ajouter les soupçons de soutien réel ou supposé de la France à la dictature mobutiste (1965-1997). La France part donc avec un avantage - la langue - qui fait pourtant parfois resurgir un inconvénient - le serpent de mer de la Françafrique et son passé colonial. Les tergiversations ultérieures entre retrait de la France en Afrique, normalisation ou ré-engagement reflètent donc un impensé stratégique. En témoignent plus récemment les atermoiements de notre dernier président quant à son éventuelle participation au XIVème Sommet de la Francophonie, auquel il finit par assister, avec des résultats sur le plan des relations bilatérales pour le moins discutables puisqu'en jugeant la situation en RDC « tout à fait inacceptable sur le plan des droits, de la démocratie et de la reconnaissance de l'opposition », François Hollande avait mécontenté son hôte mais honoré la réunion de la Francophonie et marqué ses distances avec un régime autoritaire.¹²⁾ Pourtant, la France est bien consciente qu'à travers et par-delà sa langue, l'Afrique est l'une des conditions de son rayonnement et qu'elle ne peut se contenter en RDC de missions strictement militaires et ponctuelles comme l'opération Artémis en 2003 au sein des forces de l'ONU ou

musinde.pdf (Consulté le 27.11.2017).

12) A. Leboeuf, H. Quénot-Suarez, *La politique africaine de la France sous François Hollande, Renouveau et impensé stratégique*, IFRI, 2014, pp.22-23.

plus récemment le secours d'un otage qui a quelque peu forcé la première prise de contact entre Emmanuel Macron et son homologue congolais, Joseph Kabila, le 28 mai 2017. En ce qui a trait à la dimension à proprement parler linguistique de la relation franco-congolaise, un rapport de l'observatoire du plurilinguisme de l'Union Européenne note que les relations qu'entretiennent les différentes langues en présence se caractérisent par : a) des relations de dominance entre le français et les langues nationales et entre ces dernières et les langues ethniques ; b) des relations de concurrence, marquées par le métissage linguistique ; c) des relations de complémentarité qui se caractérisent par la différenciation fonctionnelle et une affectation à des domaines différents.¹³⁾ Avant d'appréhender ces différents niveaux d'interprétation et de tenter d'insérer les politiques françaises dans ce canevas polyglotte, il est nécessaire de cerner les dynamiques endogènes, c'est-à-dire, les politiques et pratiques linguistiques congolaises.

2.2. Les politiques linguistiques congolaises

La Constitution de 2006, en déclarant le français unique langue officielle, lui octroie une fonction unificatrice. Son article 1^{er} se lit comme suit : « Sa langue officielle est le français ; ses langues nationales sont le kikongo, le lingala, le swahili et le tshiluba. L'État en assure la promotion sans discrimination. Les autres langues du pays font partie du patrimoine culturel congolais dont l'État assure la

13) J. Kilanga Musinde, *Plurilinguisme et politique linguistique en Afrique : cas de la République démocratique du Congo* dans http://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Evenements/3e_Assises/Programme_et_contributions/Politique/article_musinde.pdf (Consulté le 27.11.2017).

protection. »¹⁴⁾ Cet article établit d'emblée une hiérarchie : au français, véritable lingua franca, préséance et prestige ; aux quatre langues nationales - le kikongo, le lingala, le swahili et le tshiluba -, promesses de promotion ; et aux langues vernaculaires, patrimonialisation pour éviter leur extinction. Dans les faits, la langue française est donc la langue de l'administration, du savoir et de la quasi-totalité de la presse écrite par opposition à la radio et à la télé où les langues nationales et vernaculaires sont plus spontanément employées. Langue des élites, elle est bien moins répandue et maîtrisée que ne le laisserait croire son statut. L'Université de Laval estime qu'environ 10% des Congolais maîtrisent le français. En effet, « la majorité de la population ne parle pas vraiment le français. Et quand elle le parle comme langue seconde, cette connaissance est souvent sommaire. Dans les centres urbains, le lingala et le swahili remplacent de plus en plus le français comme langue véhiculaire. »¹⁵⁾ Même constat de la part de Ntumba Ilunga qui tout en avançant une « effectivité d'usage » de 77,8% admet néanmoins que « le français se fait subtiliser sa position dominante par les langues nationales. »¹⁶⁾ En fait, plutôt qu'une lingua franca, le français est employé à des degrés inégaux comme une langue seconde, apprise mais non acquise. Quant aux langues nationales, ou langues véhiculaires à grande diffusion, elles découpent le pays en quatre régions linguistiques : la région swahiliphone à l'Est (Katanga, Maniema, Nord et Sud-Kivu et Province

14) Lois diverses à portée linguistique, *Constitution du 18 février 2006* dans http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Constitution_du_18_fevrier_2006_ (Consulté le 27.11.2017).

15) J. Leclerc, *L'aménagement linguistique dans le monde, Congo-Kinshasa* dans <http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/czaire.htm> (Consulté le 27.11.2017).

16) N. Ilunga, *L'usage du français en RDC : Problématique et état des lieux* dans <http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/21/Ilunga.pdf> (Consulté le 27.11.2017).

Orientale) avec 9,1 millions de locuteurs ; la région lingalaphone à l'Ouest (Équateur, Kinshasa, Nord-Ouest de la province Orientale) avec deux millions de locuteurs et sept millions d'autres qui l'utilisent comme langue seconde ; la région kikongophone au Centre (Bandundu et Bas-Congo) avec deux millions de locuteurs ; et la région tshilubaphone au Sud (Kasai-Oriental et Occidental) avec 6,3 millions de locuteurs.¹⁷⁾ On notera tout de même que les quatre langues nationales ne sont pas placées sur un pied d'égalité. Alors que Mobutu avait fait du lingala la langue d'usage de l'armée, symbole traditionnel de souveraineté s'il en est, avec l'ascension au pouvoir de la dynastie Kabila,¹⁸⁾ c'est le swahili qui revient en odeur de sainteté. En milieu rural, les langues dites locales ou vernaculaires « appartiennent généralement aux peuplades qui occupent des espaces territoriaux plus restreints (chefferie, secteur et commune) »¹⁹⁾. Tout en remplissant une fonction d'intégration et d'identification facilitant l'obtention de faveurs, d'un diplôme ou d'un poste, elles stigmatisent le plus souvent leurs locuteurs qui s'évertuent à dissimuler leurs origines claniques en leur préférant les langues nationales. Sur les plans social comme professionnel, les langues peuvent donc être alternativement perçues comme des facteurs d'intégration ou de rejet. Le système éducatif de la RDC parvient-il à atténuer ces clivages ?

17) J. Leclerc, *L'aménagement linguistique dans le monde, Congo-Kinshasa* dans <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/czaire.htm> (Consulté le 27.11.2017).

18) Laurent-Désiré Kabila, ou Kabila Ier, régna de 1997 à 2001, date à laquelle il fut assassiné dans des circonstances non-élucidées jusqu'à ce jour. Puis son fils, Joseph Kabila, lui succéda en 2001 et, dans l'attente de la tenue des élections présidentielles indéfiniment reportées, il reste le Président de la RDC.

19) J. Kilanga Musinde, *Plurilinguisme et politique linguistique en Afrique : cas de la République démocratique du Congo* dans http://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Evenements/3e_Assises/Programme_et_contributions/Politique/article_musinde.pdf (Consulté le 27.11.2017).

D'un point de vue juridique, la Loi-cadre 14/004 de 2014 rappelle que « le français est la langue d'enseignement ; les langues nationales ou les langues du milieu sont utilisées comme medium d'enseignement et d'apprentissage ainsi que comme discipline »²⁰⁾ ; tandis que la réforme de 2003 appelée PADEM (Pacte de Modernisation de l'Université Congolaise) avait introduit l'utilisation de cette langue dans toutes les options du supérieur. Ces dispositions éducatives n'atteignent malheureusement pas tous les Congolais. Un croisement des données figurant dans le Rapport Attali à François Hollande²¹⁾ et dans celui de l'Université de Laval précédemment cité nous permet d'établir que le taux de scolarisation est d'environ 64 % pour le primaire, 15 % pour le secondaire et 3% pour l'enseignement supérieur. L'inégalité de l'accès à l'éducation conduit par ailleurs à un écart du taux d'analphabétisme entre les hommes (19,1 %) et les femmes (45,9 %). La situation du corps enseignant n'est guère plus reluisante : leurs salaires faméliques (entre 15\$ et 50\$ par mois) les poussent souvent vers un deuxième emploi ; leur moyenne d'âge se situe entre 45 et 50 ans et près du quart a déjà dépassé l'âge de la retraite. Malgré l'existence d'un nombre élevé d'Instituts Supérieurs Pédagogiques destinés à former les enseignants, 90% de leurs diplômés s'orientent dans d'autres domaines quand ils ne s'acheminent pas vers des pays voisins.²²⁾ En raison d'une vague de guerres civiles et de la

20) Lois diverses à portée linguistique, *Loi-cadre n° 14/004 du 11 février 2014 de l'enseignement national (2014)* dans [http://www.axl.cefai.ulaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Loi-cadre_n°_14/004_du_11_février_2014_de_l'enseignement_national_\(2014\)_](http://www.axl.cefai.ulaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Loi-cadre_n°_14/004_du_11_février_2014_de_l'enseignement_national_(2014)_) (Consulté le 27.11.2017).

21) J. Attali, *La francophonie et la francophilie, Moteurs de croissance durable*, La documentation française, 2014.

22) J.-C. Makomo Makita, *La politique linguistique de la R.D Congo à l'épreuve du terrain : de l'effort de promotion des langues nationales au surgissement de*

modicité du budget alloué par l'État, les conditions d'apprentissage sont d'une extrême précarité ; les infrastructures, délabrées quand la sécurité n'est pas assurée. Malgré le Projet 1000 écoles par an pour la Reconstruction et la Réhabilitation des Infrastructures Scolaires (PRRIS) qui découle de la stratégie sous-sectorielle de l'Enseignement primaire, secondaire et professionnel (EPSP) 2012-2016, les manuels scolaires, souvent obsolètes, sont partagés et photocopiés sans être systématiquement homologués par le ministère de l'éducation.

Cet état de fait est d'autant plus dangereux pour la langue française que « la plupart des Congolais pratiquent une diglossie déséquilibrée, sinon une triglossie lorsqu'ils connaissent le français. Ainsi, ils emploient leur langue maternelle ou ethnique dans les relations familiales ou inter-ethniques, mais la langue véhiculaire régionale dans la vie urbaine en général : commerce, administration locale, éducation, presse, radio et télévision. Pour ceux qui savent le français (triglossie), employer cette langue donne automatiquement accès à toutes les sphères du pouvoir et de la connaissance. »²³⁾ Et nous pourrions ajouter à ce parcours polyglotte la langue anglaise pour les quelque 604 000 Congolais suivant des études supérieures. Les langues nationales et vernaculaires n'en sont pas moins menacées car les tensions linguistiques entre ces trois niveaux de langues – officiel, national et vernaculaire – aboutissent sinon à des rapports de domination/exclusion, du moins à leur dissolution en une langue hybride ou entrelangue : « Dans les palabres de tous genres, dans les débats sur la dot, dans les meetings politiques, dans les campagnes d'évangélisation, ou dans toute adresse au public,

l'entrelangue, Synergies Afrique des Grands Lacs n°2-2013, pp.52-53.

23) J. Leclerc, *L'aménagement linguistique dans le monde, Congo-Kinshasa* dans <http://www.axl.cefanel.ulaval.ca/afrique/czaire.htm> (Consulté le 27.11.2017).

dès qu'on doit parler en langues congolaises, le Congolais parle toujours une langue hybride (...) On y trouve du français, du kiswahili, de l'anglais, du kinande et du lingala, donc une véritable macédoine linguistique que nous avons appelées « entrelangue ».²⁴⁾ Le concept d'« entrelangue » a pour définition « un état intermédiaire entre la langue source et la langue cible, (une) situation sociale de contact entre deux langues qui ont des fonctions différentes, par exemple une langue 'formelle' et une langue 'privée'. (...) Mais l'entrelangue c'est aussi une langue hybride qui provient de la transformation de la première langue par interférence, emprunts ou translittération de certains noms et leurs nombres, ou par contamination. »²⁵⁾ En lieu et place d'un plurilinguisme maîtrisé, ou d'hybridations esthétiques volontaires tant vantées par la critique littéraire africaine, les énoncés peuvent, comme le camfranglais au Cameroun, prendre la forme d'un congolais-franglais employé faute d'une maîtrise complète des langues mélangées. Dans un pays où il arrive que l'hybridation linguistique se convertisse en dernier recours à une communication réussie, comment la France entreprend-elle la promotion de sa langue, certes officialisée, mais finalement peu répandue ?

2.3. Les politiques linguistiques françaises : la francophonie sélective

À première vue, tout porte à croire que les relations bilatérales

24) J.-C. Makomo Makita, *La politique linguistique de la R.D Congo à l'épreuve du terrain : de l'effort de promotion des langues nationales au surgissement de l'entrelangue*, Synergies Afrique des Grands Lacs n°2-2013, p.57.

25) *Ibid.*, p.58.

franco-congolaises se portent bien. Avec la Côte d'Ivoire, la RDC est le principal bénéficiaire de l'aide française en Afrique, qui elle-même en touche 41%. Depuis 2009, « les crédits MEAE (Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères) que la France consacre à la RDC se sont accrus (...) Ils se concentrent sur les domaines de l'éducation, de la protection de l'environnement et de la biodiversité, et de la santé. Des actions sont également menées dans le domaine de la gouvernance, de l'enseignement du français, de la diversité culturelle et de l'appui à la société civile. Le contrat de désendettement et de développement signé en juillet 2013 prévoit d'affecter aux secteurs de l'éducation, de la formation professionnelle, de l'assainissement de l'eau et de la gouvernance financière une enveloppe de 170 M€, sur la période 2014-2022.»²⁶⁾ Parallèlement, et afin de soutenir des projets liés à l'éducation ou à la culture, le Service de coopération et d'action culturelle (SCAC) de la chancellerie dispose d'une enveloppe annuelle de 5 millions d'euros auxquels s'ajoutent la contribution de la France à l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF) de 14,5 millions d'euros par an et celle de l'Agence Française de Développement (AFD) qui investit environ 70 millions d'euros chaque année dans le secteur éducatif en RDC. « Un chiffre en hausse sensible par rapport à la décennie 2000-2010, où seulement 10 millions d'euros par an étaient distribués. Sur cette thématique, la France est le principal bailleur unilatéral en RDC. L'éducation se met au service de la francophonie. »²⁷⁾

26) France Diplomatie, *La France et la République démocratique du Congo* dans <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/republique-democratique-du-congo/la-france-et-la-republique-democratique-du-congo/> (Consulté le 27.11.2017).

27) Y. Blavignat, *Les dessous de la francophonie en RD Congo, une arme au service de la France*, dans <http://www.lefigaro.fr/international/2016/11/26/01003-20161126ARTFIG00086-les-dessous-de-la-francophonie-en-rd-congo-une-arme-au-service-de-la-france.php> (Consulté le 27.11.2017).

Cet investissement politique et financier se traduit également sur le plan des institutions culturelles et linguistiques de plus en plus présentes sur le territoire congolais. La France dispose désormais de quatre Instituts Français (IF) à Kinshasa (avec sa médiathèque Floribert Chebeya de 25 000 ouvrages), à Lubumbashi (la Halle de l'Étoile) et depuis peu à Bukavu (la Halle des Grands Lacs) et à Goma, soit quatre antennes qui ensemble organisent 500 manifestations culturelles (spectacles, cinéma, expositions, résidence, débats, actions auprès des scolaires) attirant plus de 100 000 spectateurs par an. Cette présence est renforcée par cinq Alliances Françaises (AF) à Kisangani, Bukavu, Goma, Matadi et Maanza-Ngungu. Pourtant, cette floraison institutionnelle souffre de deux défauts. D'une part, l'étendue du maillage reste fragile et incomplète car si l'on excepte l'AF de Kisangani située au centre du pays, les huit autres antennes (AF et IF confondus) sont toutes plus ou moins alignées sur les frontières occidentales et orientales du pays. D'autre part, les politiques linguistiques, culturelles et éducatives, menées par des acteurs aussi variés que le ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (MEAE), le SCAC, l'AFD, l'OIF ou les AF et IF, pèchent d'un manque de lisibilité de la part de nos interlocuteurs et d'un déficit d'efficience au moment de coordonner notre action. En témoigne l'ajournement du programme Cohérence numérique et système d'information (2016-2017) confié au cabinet Effios, ajournement lié à des désaccords entre responsables de l'AF et de l'IF sur la répartition des responsabilités et des fonds. Nous constatons ici que les champs culturels et linguistiques souffrent de la même « compétition bureaucratique » qu'Aline Lebœuf et Hélène Quénot-Suarez déplorent dans le cadre plus large de l'aide au développement : « Les institutions impliquées, telles que le ministère

des Affaires étrangères, la direction générale du Trésor, qui dépend de Bercy, ou l'Agence française de développement (AFD) par exemple, formulent chacune une politique africaine propre, issue de leur culture institutionnelle et de leurs agendas particuliers. »²⁸⁾ Néanmoins, pour J.-C. Maurin, directeur de l'AFD en RDC, le véritable enjeu ne repose pas principalement dans les initiatives des IF et AF à travers lesquelles leur fondateur Paul Cambon avait souhaité un rayonnement non discriminatoire de la langue et de la culture françaises, mais au contraire dans la transmission de « l'excellence à la française aux élites congolaises ». « À terme, poursuit J.-C. Maurin, les diplomates de ce pays parleront le même langage et useront des mêmes codes que les administrateurs français. La langue est une arme diplomatique à ne pas négliger. »²⁹⁾ « Élite », « arme », ces mots ne sont pas anodins. Ils donnent à la langue et à sa culture la connotation d'instruments mis au service d'une hiérarchie belligérante entre citoyens ou entre nations. Ils s'inscrivent aussi dans le schéma intellectuel trop connu de la démocratisation culturelle d'André Malraux qui bien qu'universelle dans ses intentions était restée élitiste dans les faits, voire du texte liminaire de Jean Dorat à la *Défense et Illustration de la langue française* dans lequel il affirmait qu'« il n'y a pas de plus grand honneur que de combattre pour la langue de la patrie » méprisant avec Henri Estienne les autres langues vernaculaires et le « français italianisé et espagnolisé ».³⁰⁾

28) A. Lebœuf, H. Quénot-Suarez, *La politique africaine de la France sous François Hollande, Renouveau et impensé stratégique*, IFRI, 2014, p.8.

29) Y. Blavignat, *Les dessous de la francophonie en RD Congo, une arme au service de la France*, dans <http://www.lefigaro.fr/international/2016/11/26/01003-20161126ARTFIG00086-les-dessous-de-la-francophonie-en-rd-congo-une-arme-au-service-de-la-france.php> (Consulté le 27.11.2017).

30) C. Demaizière, *La langue à la recherche de ses origines : la mode des étymologies grecques*, dans Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la

En cela, ce vocabulaire trahit une *path dependency* ou dépendance aux sentiers battus.³¹⁾ Depuis 2009, l'ENA-Kinshasa, pourtant lancée par la ministre de la Décentralisation et de la Fonction Publique, Mme Marylise Lebranchu, exporte bien un modèle vertical et centralisateur qui paradoxalement recentralise, mais ailleurs, au motif que la modicité des moyens ne permet pas de penser la francophonie autrement. Une autre source diplomatique abonde dans ce sens sous couvert d'anonymat : « La cible de nos actions en termes de francophonie reste les élites congolaises, dont celles de la capitale. Les régions périphériques, notamment à l'Est, sont inaccessibles et l'urgence est avant tout humanitaire, mais les provinces proches de Kinshasa représentent déjà près de 20 millions d'habitants, ce n'est pas à négliger ». ³²⁾ Promotion d'une soixantaine de candidats pour l'ENA-Kinshasa, 30% de lycéens et collégiens congolais sur 1250 élèves inscrits au lycée français René Descartes de Kinshasa (ouvert depuis 1964) et au lycée Blaise Pascal de Lubumbashi (rouvert en septembre 2009) ; ces chiffres, dont se satisfont nos compatriotes, ne comblent d'aucune façon les immenses besoins linguistiques d'un pays dont seulement 15 % des enfants accèdent au secondaire. Une comparaison des 474\$ annuels - revenu moyen par habitant qui classe la RDC au 183^{ème} rang mondial - aux frais de scolarité du lycée français (3835€ pour un collégien de

réforme et la renaissance, n°15, 1982. Les rapports entre les langues au XVIème siècle. Actes du colloque de Sommières, 14 - 17 septembre 1981. Tome I. p. 73.

31) Ce concept implique que les décisions d'hier déterminent les choix d'aujourd'hui. En langage commun, on pourrait parler du poids de l'habitude ou de l'histoire. A. Lebœuf, H. Quénou-Suarez, *La politique africaine de la France sous François Hollande, Renouveau et impensé stratégique*, IFRI, 2014, p.3.

32) Y. Blavignat, *Les dessous de la francophonie en RD Congo, une arme au service de la France*, dans <http://www.lefigaro.fr/international/2016/11/26/01003-20161126ARTFIG00086-les-dessous-de-la-francophonie-en-rd-congo-une-arme-au-service-de-la-france.php> (Consulté le 27.11.2017).

nationalité française contre 5522€ pour un collégien congolais ; et 5166€ pour un lycéen français contre 6016€ pour un étranger) met en évidence la discrimination financière qui caractérise le fossé insurmontable entre l'offre et la demande éducatives. Mais au-delà d'un réflexe élitiste emprunté au nom du rayonnement à la française, c'est la rhétorique belligérante infusant les discours de certains influenceurs les plus haut placés qui reflète en même temps qu'elle perpétue des malentendus sur l'attitude à adopter face au défi linguistique congolais. L'université de Laval évoque des « conflits de préséance que se livrent Britanniques, Américains, Français et Belges, sans parler des Sud-Africains et des Angolais » et notamment une « offensive américano-britannique afin d'y introduire l'anglais »³³ ; Jean-Claude Makomo Makita décrit le « rapport des forces entre toutes ces langues congolaises » avant d'annoncer un « retour en force du français »³⁴ ; tandis que les diplomates déjà cités perçoivent les initiatives anglo-saxonnes comme une « menace pour la francophonie » dont ils souhaitent orchestrer la « défense ».³⁵ Cette rhétorique va bien entendu à l'encontre de l'esprit prôné par l'OIF qui loue le partage de la langue comme vecteur de paix et instrument de médiation. Par ailleurs, en se focalisant trop sur l'anglais qu'il faudrait repousser ou dont il faudrait se défendre, certains décideurs semblent ignorer que

33) J. Leclerc, *L'aménagement linguistique dans le monde, Congo-Kinshasa* dans <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/czaire.htm> (Consulté le 27.11.2017).

34) J.-C. Makomo Makita, *La politique linguistique de la R.D Congo à l'épreuve du terrain : de l'effort de promotion des langues nationales au surgissement de l'entrelangue*, Synergies Afrique des Grands Lacs n°2-2013, pp.47-51.

35) Y. Blavignat, *Les dessous de la francophonie en RD Congo, une arme au service de la France*, dans <http://www.lefigaro.fr/international/2016/11/26/01003-20161126ARTFIG00086-les-dessous-de-la-francophonie-en-rd-congo-une-arme-au-service-de-la-france.php> (Consulté le 27.11.2017).

le plurilinguisme et la coexistence durable entre les langues parlées de la RDC constituent la condition sine qua non de toute politique linguistique aboutie dans ce pays. En outre, en privilégiant des partenariats linguistiques au niveau gouvernemental, la France s'expose aux « taux d'évaporation » - la RDC occupant la 156^{ème} place mondiale en termes de transparence. Congestion institutionnelle, élitisme, mille-feuille administratif, syndrome de la dépendance aux sentiers battus forment les composantes de la francophonie sélective. Afin de cerner comment des politiques linguistiques francophones pourraient, à moyens financiers égaux, offrir de meilleurs retours sur investissement, un détour par la stratégie mise en œuvre par nos homologues anglo-saxons s'avère indispensable.

3. Les politiques linguistiques anglophones

3.1. Des armes aux langues

Lorsqu'elles n'en sont pas le prodrome, les guerres des langues tracent le prolongement de guerres bien réelles qu'il nous faut brièvement mentionner pour en comprendre les implications sur le plan linguistique. Suite au génocide des Tutsis au Rwanda (1994) et au déplacement de Rwandais vers l'ex-Zaïre, la première guerre du Congo (1996-1997) menée par l'Alliance des Forces démocratiques pour la libération du Zaïre (AFDL) et soutenue par le Burundi, l'Ouganda et le Rwanda aboutit à la chute du président zaïrois Mobutu. La deuxième guerre du Congo (1998-2003), également appelée la première guerre

mondiale africaine en raison du fait qu'y participèrent neuf pays africains ainsi qu'une trentaine de groupes armés, ne déboucha pas sur le contrôle du Kivu, convoité pour ses ressources naturelles et dévasté par la guerre du Kivu (2004-2009). Suite à cela, la difficile intégration des rebelles dans les Forces Armées de la RDC (FARDC) explique qu'un accord de paix n'ait pu être signé qu'en 2013 et que l'est de la RDC reste instable, infiltré qu'il est par les milices des pays limitrophes anglophones comme le Rwanda, l'Ouganda, le Burundi et la Zambie, eux-mêmes soutenus par les États-Unis, la Grande-Bretagne et l'Afrique du Sud. Nonobstant une trêve de façade, le déploiement de ces alliances militaires se répercute sur d'autres domaines. Rappelons que du point de vue des zones économiques, la RDC se situe à la charnière de la Communauté économique et monétaire de l'Afrique Centrale (CEMAC) et la Communauté Économique des Pays des Grands Lacs (CEPGL). Elle est également membre de la Communauté de Développement d'Afrique Australe (CDAA), et du Marché Commun de l'Afrique Orientale et Australe (MCAOA). Ces rivalités revêtent donc également une dimension économique et s'inscrivent dans un cadre plus vaste, les zones occupées étant bien entendu celles d'où proviennent la plupart des richesses minières du pays. Soulignons aussi que la RDC n'est pas membre de la zone monétaire CFA et qu'elle utilise le franc congolais – flanqué des langues française, anglaise et swahili – et surtout le dollar privilégié dans les transactions commerciales et dont les contrats, à la différence de l'administration et de l'éducation, sont presque exclusivement rédigés en anglais ou en portugais – le principal partenaire commercial du pays étant l'Angola. Que cette situation vienne à se pérenniser, et la partition du pays, déjà consumée, serait alors actée, entraînant

l'éventuel passage de la RDC dans la sphère anglophone. À ce titre, le cas du Rwanda, dont la frontière avec la RDC jouxte le lac Kivu, constitue un précédent dangereux pour la francophonie en Afrique. En 2009, le président rwandais, Paul Kagamé, avait décrété que l'anglais était désormais la seule langue officielle en remplacement du français. Alors que le Ruando-Urundi avait été rattaché au Congo Belge comme septième province en 1925, le processus inverse risquerait de voir la RDC devenir la nouvelle frontière de l'aire d'influence anglophone en Afrique centrale. Malgré la tentative constitutionnelle de l'imposer comme langue officielle en 1998, seule une élite représentant 1% de la population du pays maîtrise convenablement l'anglais. Pourtant, le spectre de l'anglais, que la réforme de 2003 appelée PADEM (Pacte de Modernisation de l'Université Congolaise) avait introduit dans toutes les options du supérieur, plane toujours. Comme un symbole, le président anglophone Joseph Kabila envoie d'ailleurs son fils dans une université américaine. Quelles perspectives s'offrent alors aux autres Congolais souhaitant, et pouvant financièrement, suivre leurs études supérieures à l'étranger ?

3.2. Fuites et afflux de cerveaux anglophones ou francophones ?

À la quatrième place derrière les États-Unis, le Royaume-Uni et l'Australie en 2016, la France accueille 6% des 4,5 millions d'étudiants étrangers dans le monde, 62 000 étudiants d'Afrique subsaharienne en 2015-2016 dont 1563 de RDC,³⁶⁾ soit 20% de l'effectif total d'étudiants

36) Campus France, *République démocratique du Congo* dans http://ressources.campusfrance.org/publi_institu/etude_prospect/stats_pays/fr/rdc_fr.pdf (Consulté le 27.11.2017).

congolais à l'étranger. Même si ces derniers (8205 au total) ne représentent que 2% des 442 979 étudiants du cycle supérieur en RDC,³⁷⁾ il faut tout de même noter que leur proportion a augmenté de 85% entre 2010 et 2015,³⁸⁾ et qu'il s'agit donc à court terme d'une fuite de cerveaux qui pourrait sur les moyen et long termes apporter une plus-value au développement de la RDC. Or cette plus-value, ou *brain gain*, sera-t-elle anglophone ou francophone ? Encore une fois, si les chiffres absolus peuvent paraître rassurants, ce sont les tendances de fond qui laissent présager un déclin des positions françaises en matière d'offre universitaire. La France et la Belgique occupent les 2^{ème} et 4^{ème} places des pays d'accueil des étudiants congolais mais sont les deux seuls pays francophones parmi les cinq premiers – les première, troisième et cinquième places étant saisies par trois pays anglophones (Afrique du Sud, États-Unis et Ghana).³⁹⁾

37) La divergence significative entre les 442 979 étudiants congolais comptabilisés par Campus France et les 604 000 avancés par France Diplomatie peut s'expliquer, entre autres facteurs, par la prise en compte ou non des étudiants inscrits en instituts privés et technologiques, en plus des universités publiques. France Diplomatie, *République démocratique du Congo* dans <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/cooperation-educative/les-actions-de-cooperation-dans-l-enseignement-superieur/assurer-une-veille-sur-les-systemes-d-enseignement-superieur-dans-le-monde-base/afrique/article/republique-democratique-du-congo-119072> (Consulté le 27.11.2017).

38) Campus France, *La mobilité internationale des étudiants africains* dans http://ressources.campusfrance.org/publi_institu/etude_prospect/mobilite_continent/fr/notice_16_hs_fr.pdf (Consulté le 27.11.2017).

39) Campus France, *République démocratique du Congo* dans http://ressources.campusfrance.org/publi_institu/etude_prospect/stats_pays/fr/rdc_fr.pdf (Consulté le 27.11.2017).

5 premiers pays d'accueil des étudiants congolais (RDC) en 2014 ⁽¹⁾		Population étudiante ⁽¹⁾						
		2009	2010	2011	2012	2013	2009 - 2013	
1	Afrique du Sud (40,3 %)	2 648						
2	France (10,8 %)	709						
3	États-Unis (8,3 %)	543						
4	Belgique (8 %)	527						
5	Ghana (5,6 %)	369						

Population étudiante ⁽¹⁾		2009	2010	2011	2012	2013	2009 - 2013
Étudiants en RDC		377 867	ND	487 685	511 251	442 979	+ 17 %
Dont en mobilité internationale		4 086	4 436	5 398	6 654	5 800	+ 41,9 %
Soit en % des étudiants congolais (RDC)		1,08 %	-	1,11 %	1,30 %	1,31 %	▲

Projections 2020 - 2035 ⁽²⁾		2015	2020	2025	2030	2035	Évolution / 20 ans
Prévision de la population 18-30 ans		15 040 715	17 841 241	21 191 100	24 981 250	28 917 612	+ 92,3 %

(Campus France 2017)

«Nous sommes quasiment absents sur l'enseignement supérieur, à la différence des Anglo-Saxons. Ainsi, nous formons les jeunes en français, mais ils apprennent l'anglais à l'université, au moment où leur savoir devrait s'exprimer en français et où la France devrait avoir un retour sur investissement. »⁴⁰⁾ Tel est le constat d'un diplomate français posté en RDC. La formation universitaire est le véritable maillon manquant entre la francophonie et la jeunesse estudiantine congolaise. L'ouverture d'un espace Campus France à Kinshasa en 2013 au sein de l'IF avec un espace d'informations supplémentaire à l'Unikis ne permet de traiter que 600 dossiers annuellement, chiffre à mettre en relation avec les quelque 400 000 ou 600 000 étudiants congolais. Comme nous pouvons le constater, cette solution institutionnelle ne couvre qu'un millième (600/600 000) du potentiel estudiantin en présence. Cette tendance à la défrancisation de l'offre universitaire proposée aux étudiants d'Afrique subsaharienne est illustrée de manière encore plus éloquente par le fait que la Tunisie et la Belgique (aux 8^{ème} et 10^{ème} places respectivement) soient les deux

40) Y. Blavignat, *Les dessous de la francophonie en RD Congo, une arme au service de la France*, dans <http://www.lefigaro.fr/international/2016/11/26/01003-20161126ARTFIG00086-les-dessous-de-la-francophonie-en-rd-congo-une-arme-au-service-de-la-france.php> (Consulté le 27.11.2017).

seuls pays francophones figurant dans le top 10 des pays d'accueil en plus forte progression depuis 2009 contre deux pays anglophones (le Ghana et l'Inde aux première et quatrième places). La 3^{ème} place du Canada reste difficilement interprétable, la distinction entre cursus anglophones et francophones n'étant pas précisée. Ajoutons que le reste de l'offre est fournie par des pays (Arabie Saoudite, Italie, Ukraine, Émirats Arabes Unis, Turquie) dont les universités dispensent un enseignement que les étudiants congolais suivent plus probablement en anglais que dans les langues respectives de ces pays. ⁴¹⁾

➔ **Tab. 2 : TOP 10 des pays d'accueil en plus forte progression sur l'Afrique subsaharienne**

AFRIQUE SUBSAHARIENNE			
Pays d'accueil	Rang 2015	Etudiants d'Afrique subsaharienne entrants 2015	Evolution depuis 2009
Ghana	5	17 495	Nv
Arabie Saoudite	6	16 130	+ 605,9 %
Canada	8	10 866	+ 57,8 %
Inde	10	9 538	Nv
Italie	11	7 211	+ 55,4 %
Ukraine	12	6 990	Nv
Émirats arabes unis	14	6 703	Nv
Tunisie	18	4 822	Nv
Turquie	19	4 532	+ 811,9 %
Belgique	21	4 032	224,9 %
Total Afrique subsaharienne		330 023	

* NB : Année de référence 2015 ou dernière année connue

(Campus France 2017)

41) Campus France, *La mobilité internationale des étudiants africains* dans http://ressources.campusfrance.org/publi_institu/etude_prospect/mobilite_continent/fr/note_16_hs_fr.pdf (Consulté le 27.11.2017).

3.3. Les politiques linguistiques anglo-américaines : l'approche intégrée

Étant donné que seuls 3% des Congolais atteignent le cycle supérieur, l'une des caractéristiques des politiques linguistiques anglophones est justement de ne pas faire, à court terme en tout cas, une priorité d'un enseignement universitaire élitiste mais plutôt de se pencher sur les vecteurs d'élargissement de l'accès à l'éducation. Curieusement, les écoles de type *British Council* brillent par leur absence face à nos quatre IF et cinq AF. À défaut d'une présence institutionnelle autre que celle de leurs ambassades et d'un *American Corner*⁴²⁾ établi à Kinshasa depuis 2008, fruit d'une collaboration entre l'ambassade américaine et l'Université Protestante du Congo (UPC), ce sont les idées que véhicule l'anglais qui semblent mettre à mal la francophonie lorsqu'il est perçu comme la langue de l'ouverture, des sciences, des technologies et, en un mot, de l'avenir. En effet, dans l'instruction académique 014 de 2012, l'enseignement de l'anglais, de l'informatique et d'autres cours transversaux dans le cursus de formation, dont la lutte contre le VIH/SIDA et sur la biodiversité, est associé aux réformes et efforts nécessaires pour rattraper le train de la modernisation.⁴³⁾ Ces idées novatrices se trouvent également au cœur des politiques linguistiques anglophones et de son approche intégrée qui se décline

42) Les États-Unis ont inauguré 245 *American Corners* dans une soixantaine de pays depuis 2000 pour faire la promotion de leur culture, leur histoire et leurs programmes gouvernementaux. Ambassade américaine en RDC, *American Corners* dans <https://cd.usembassy.gov/education-culture/american-corners/> (Consulté le 27.11.2017).

43) Lois diverses à portée linguistique, *Instruction académique 014 de 2012* dans http://www.axl.cefai.ulaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Instruction_academique_n°_014/MINESURS/CABMIN/2012_du_08/2012 (Consulté le 27.11.2017).

en quatre volets que nous analyserons ci-dessous. L'approche intégrée est trilatérale (États-Unis, Royaume-Uni, RDC) quand elle n'est pas multilatérale ; elle aligne ses objectifs sur ceux du GRDC (Gouvernement de la RDC) tout en y infusant une forte dose idéologique ; elle se caractérise surtout par sa préférence pour une collaboration ciblée avec des acteurs non étatiques avec lesquels elle s'efforce néanmoins de construire des institutions conformes à ses intérêts à terme ; et enfin elle met l'accent sur une assistance technologique et ses applications dans le domaine de l'aide au développement.

Tout d'abord, l'essentiel des politiques anglophones en matière d'éducation et de technologies s'inscrit dans un cadre trilatéral. En effet, de nombreuses langues ne sont pas exclusives à un seul pays et il serait dommage de se priver d'alliés pour des initiatives culturelles et linguistiques. Tel serait vraisemblablement le raisonnement des Anglais et des Américains qui, par l'entremise des DFID (Department For International Development) et USAID (US Agency for International Development), ont enfanté un grand projet commun — All Children Learning Education Program (ACL) — financé à hauteur de 173 millions de dollars sur une période de cinq ans courant de 2015 à 2019. Il s'agit tout simplement du plus important projet de développement éducatif de l'histoire de la RDC. Sur le site de l'USAID, on peut lire que ce projet « soutiendra la prestation de services d'éducation dans au moins 25 sous-provinces éducationnelles de la RDC à travers quatre zones cibles, anciennement appelées le Katanga, le Kasai Occidental, le Kasai Oriental et l'Équateur. »⁴⁴⁾ Sur son site officiel, l'USAID se

44) Ministère de l'éducation primaire, secondaire et initiation à la nouvelle citoyenneté, *ACCELERE !* dans <http://www.eduquepsp.cd/index.php/plan-interiminaire-de-l-education/accelere> (Consulté le 27.11.2017).

targue du fait que ce programme, visant à améliorer le niveau de lecture de 1,5 million d'élèves déjà inscrits à l'école et 450 000 qui auraient arrêté leurs études, dispense un enseignement « en français et dans les langues vernaculaires » des apprenants.⁴⁵⁾ Toutefois, les sources diplomatiques françaises confirment que la condition officielle pour que l'aide soit versée stipule que l'enseignement soit dispensé en anglais. Il semble en effet difficile, d'une part, d'imaginer un contingent d'enseignants américains et anglais pouvant assurer l'éducation de deux millions d'enfants dans la langue de Molière ou dans l'une des quatre langues nationales ; et encore plus ardu, d'autre part, de comprendre quels bénéfices ils en tireraient. Au vu de ce constat, et en observant que les régions dites « ciblées » tracent une diagonale coupant la RDC en deux avec, à droite, les zones d'occupation des milices anglophones protégeant les ressources minières et, à gauche, les provinces majoritairement francophones et leur poumon, Kinshasa, il n'est pas exagéré de déduire que derrière les objectifs pédagogiques affichés et louables en eux-mêmes tels que l'accès, la rétention, la qualité et la gouvernance scolaire,⁴⁶⁾ la partition linguistique du pays est clairement assumée.

En ce qui a trait à ses objectifs, l'approche intégrée se définit, toujours sur le site de l'USAID, par sa volonté de « renforcer les liens entre activités et secteurs, (...) de donner plus de poids à la société civile, de tisser des liens entre les Organisations de la Société Civile

45) USAID, *DRC Education* dans <https://www.usaid.gov/democratic-republic-congo/education> (Consulté le 27.11.2017). Les traductions de citations en anglais ont été effectuées par l'auteur.

46) Ministère de l'éducation primaire, secondaire et initiation à la nouvelle citoyenneté, *ACCELERE !* dans <http://www.eduquepsp.cd/index.php/plan-interiminaire-de-l-education/accelere> (Consulté le 27.11.2017).

aux niveaux national, provincial et local pour garantir la participation de la société civile dans la mise en œuvre des politiques.» Concrètement, en matière éducative, ces dernières visent à « améliorer la formation des enseignants, créer de nouveaux cursus, manuels pédagogiques et méthodes pour l'apprentissage de la lecture et améliorer la gestion des informations et le système de rémunération des enseignants. »⁴⁷⁾ Ces objectifs répondent au plus près à la réalité du terrain et correspondent à s'y méprendre aux contraintes identifiées plus haut par le rapport de l'Université de Laval. De même, ils s'inscrivent dans une démarche consensuelle et réactive qui embrasse point par point l'agenda fixé par le Ministère de l'Éducation dans son Projet de Réhabilitation et de Reconstruction des Infrastructures Scolaires (PRRIS) et son Plan Intérimaire de l'Éducation (PIE) dont les objectifs sont d'élargir l'accès et d'accroître l'équité dans l'enseignement primaire ; d'améliorer les conditions d'apprentissage dans l'enseignement primaire ; de renforcer la gestion du secteur et de promouvoir une responsabilisation accrue en introduisant de nouvelles pratiques de gestion aux niveaux locaux.⁴⁸⁾ Cette synergie téléologique est en outre facilitée par la stabilité du mandat du ministre de l'éducation (en poste depuis 2006, il a le plus d'ancienneté parmi ses collègues), son esprit réformiste et des augmentations budgétaires conséquentes (+7,9% en 2012 et +14,7% en 2015).⁴⁹⁾

47) USAID, *USAID/DRC Fact sheet - CDCS development objective two* dans <https://www.usaid.gov/democratic-republic-congo/fact-sheets/usaid-drc-cdcs-development-objective-two> (Consulté le 27.11.2017).

48) Ministère de l'éducation primaire, secondaire et initiation à la nouvelle citoyenneté, *PROSEB* dans <http://www.eduquepsp.cd/index.php/plan-interimaire-de-l-education/proseb?showall=&start=1> (Consulté le 27.11.2017).

49) USAID, *DRC Education* dans <https://www.usaid.gov/democratic-republic-congo/education> (Consulté le 27.11.2017).

Mais cette approche est surtout novatrice en ce que, tout en avalisant les objectifs du GRDC et en courtisant sa bienveillance,⁵⁰⁾ elle consacre la plupart de ses efforts à le contourner en ciblant des acteurs non étatiques de tous les milieux. Le rôle de la société civile dans la diplomatie ou sa *civilianization* a déjà été débattu ailleurs⁵¹⁾ et il reflète la tendance mondiale par laquelle les diplomates en poste doivent se convertir en diplomates de terrain à l'affût des moindres évolutions qu'ils cherchent à leur tour à façonner en diffusant des valeurs conformes à leur culture. L'approche intégrée s'appuie notamment sur les églises reconnues par le GRDC – églises qui sont en RDC des acteurs de premier plan –, mais aussi sur des écoles non formelles et professionnelles pour mettre en œuvre les *Accelerated Learning Programs* (ALPs) destinés à réintégrer la jeunesse non scolarisée – soit 85% des enfants dès le secondaire – dans le système scolaire. Intégrée, cette approche se veut également intégrante du fait qu'elle articule son action « par le haut » (approche descendante ou gouvernementale) mais aussi « par le bas » (approche montante ou non étatique). Et elle ne s'en cache pas : afin que l'aide apportée soit inclusive, elle souhaite « améliorer la gouvernance et la redevabilité de tous les intervenants concernés en disséminant davantage de renseignements au sujet de l'accès à l'éducation, de la sécurité scolaire et de la qualité de l'éducation disponible ». ⁵²⁾ Cette dissémination par le bas peut

50) “USAID supports the Congolese government’s ambitious reforms and increased investment in public education” à travers sa *Mission’s Country Development Cooperative Strategy (CDCS)* lit-on sur USAID, *USAID/DRC Fact sheet – CDCS development objective two* dans <https://www.usaid.gov/democratic-republic-congo/fact-sheets/usaiddrc-cdcs-development-objective-two> (Consulté le 27.11.2017).

51) Cf. III.2. dans J. Eyssette, *La Diplomatie d'influence de la France sous Laurent Fabius à l'heure des réseaux numériques*, Association des études de la culture française et des arts en France, vol.52, 2015, pp.197-200.

avoir de fortes résonances idéologiques notamment en termes de démocratie, droits de l'homme et gouvernance. Aussi peut-elle paraître très intrusive ; mais elle est équilibrée par sa contrepartie rhétoriquement neutre : l'assistance technique.

Le quatrième et dernier volet de l'approche intégrée est axé autour de *technical teams*, *technical assistance*, *technical oversight*, *technical understanding*, *technical competencies*, autant de leitmotifs qui colorent le discours de l'USAID.⁵³⁾ De son côté, le DFID fait appel aux innovations technologiques de sa propre société civile en ayant recours à sa communauté épistémologique. Aux antipodes d'une litanie démocratique moralisatrice, elle en appelle au pragmatisme le plus rigoureux en exprimant son vif intérêt pour des applications en production additive (impression en 3D), dirigeables, livraison internet alternative, condensateur atmosphérique, économie collaborative, drones, piles domestiques, objets numériques, technologies réductrices de *smog* ou désalinisation solaire.⁵⁴⁾ Cette approche technique permet également de convertir ce qui constituait à l'origine une faiblesse – un seul *American Corner* face aux 4 IF et 5 AF – en force : l'apprentissage

52) Ministère de l'éducation primaire, secondaire et initiation à la nouvelle citoyenneté, *ACCELERE !* dans <http://www.eduquepsp.cd/index.php/plan-interiminaire-de-l-education/accelere> (Consulté le 27.11.2017). Le potentiel des technologies en Afrique et notamment des TICE (Technologies de l'Information et de la Communication pour l'Education) comme vecteur de développement a fait l'objet d'une étude séparée dont nous essayons ici d'appliquer les résultats à la RDC. Cf. J. Eyssette (2017). *The seeds of Africa's Renaissance*, *International Journal of Culture and History*, vol.3-1, pp. 98-103.

53) USAID, *USAID/DRC Fact sheet – CDCS development objective two* dans <https://www.usaid.gov/democratic-republic-congo/fact-sheets/usaid-drc-cdcs-development-objective-two> (Consulté le 27.11.2017).

54) DFID, *Technology Provider Window for Frontier Technology Livestreaming* dans <https://www.gov.uk/international-development-funding/technology-provider-window-for-frontier-technology-livestreaming> (Consulté le 27.11.2017).

en scénario hybride. Grâce à toute une palette d'organisations partenaires (des écoles, des églises, des associations d'anciens boursiers, des universités, des start-ups, des ONGs locales), les Anglo-saxons mettent en place des MOOC Camp qui couplent l'expérience d'une formation à distance avec des rencontres hebdomadaires sur un site physique. Les inscriptions à ces FLOTs (Formations en Ligne Ouvertes à Tous, français pour Massive Open Online Course - MOOC) s'effectuent directement sur la page officielle Facebook de l'ambassade américaine. Pour les cours en présentiel, les Américains disposent de 16 centres sur la ville de Kinshasa et 11 en province. Les diplômés sont ensuite invités à l'ambassade où leur sont offertes des rencontres avec des experts locaux, des opportunités d'études aux États-Unis et de micro-financement pour celles-ci.⁵⁵⁾ Avant de dresser un bilan comparatif en guise de conclusion, les principales différences entre la francophonie sélective et l'approche intégrée peuvent être synthétisées de la façon suivante :

Francophonie sélective	Approche intégrée
Modèle vertical/descendant	Modèle à double sens : ascendant et descendant
Centralisation	Décentralisation
Réflexe technocratique	Initiatives hors des sentiers battus
Objectifs normatifs, restreints aux élites	Objectifs pragmatiques ouverts au plus grand nombre et en osmose avec ceux du GRDC
Solutions institutionnelles	Solutions techniques
Compétition bureaucratique	Simplification bureaucratique
Zone ciblées limitrophes : Quadrillage territorial institutionnel (4IF, 5AF)	Zones ciblées centrales : Quadrillage territorial en semi-présentiel (1American Corner, 27 MOOC Camps)
170 millions d'euros (2014–2022)	173 millions de dollars (2015–2019)

55) MOOC Info, *Des MOOCs au Congo* dans <https://moocinfo.net/2016/07/27/des-moocs-au-congo/> (Consulté le 27.11.2017).

4. Conclusion

Le 26 mai 1906, le Saint-Siège et l'État Indépendant du Congo (EIC) signaient une Convention dont l'article 6 assignait aux missionnaires belges des « travaux spéciaux d'ordre scientifique rentrant dans leur compétence personnelle, tels que reconnaissances ou études géographiques, ethnographiques, linguistiques, etc. »⁵⁶⁾ qui signifièrent la description, la consignation et peut-être la sauvegarde manuscrite des trois quarts des 316 langues alors parlées dans l'EIC. Sous Mobutu, les politiques linguistiques ont elles oscillé entre appel à l'authenticité des langues vernaculaires, retour au français et favoritisme officieux envers le lingala. Historiquement, les relations entre la langue française et l'EIC (1885-1908), puis le Congo belge (1908-1960), la Première République démocratique du Congo (1960-1971), le Zaïre (1971-1997) et enfin l'actuelle RDC ont toujours été tumultueuses et l'actualité ne semble pas indiquer que ce sort ait été conjuré. Cette étude s'était fixée comme triple objectif de faire un état des lieux des politiques et pratiques linguistiques francophones en RDC, de les comparer aux politiques linguistiques anglophones en vue de pouvoir juger ultérieurement lequel des modèles, francophonie sélective ou approche intégrée, conviendrait le mieux à son écrin congolais. Le manque de coordination et d'application des résolutions prises par le GRDC et le ministère de l'éducation jumelé à la stratification constitutionnelle entre langue officielle, langues nationales et langues vernaculaires a eu pour effet

56) J. Kilanga Musinde, *Plurilinguisme et politique linguistique en Afrique : cas de la République démocratique du Congo* dans http://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Evenements/3e_Assises/Programme_et_contributions/Politique/article_musinde.pdf (Consulté le 27.11.2017).

de faire du plurilinguisme non plus une source de richesse culturelle mais un obstacle à la communication et un facteur d'exclusion socio-professionnelle. Il en a été conclu que la quasi-impossibilité de l'enseignement et de la maîtrise du quadrilinguisme menait sinon à une impasse communicative, pour le moins au dernier recours de l'hybridation ou entrelangue, synonyme à terme d'érosion linguistique. Confrontée à l'insolubilité de ce dilemme complexe, la France a cru bon d'adopter une approche simplificatrice que résume le concept de francophonie sélective. À l'aune de ce modèle, les politiques linguistiques françaises en RDC nous sont apparues centralisatrices (impulsées par et pour les institutions), élitistes (lycées français, ENA-Kinshasa, Campus France) et contradictoires (compétition bureaucratique). En plus de l'épreuve du terrain, il nous a semblé judicieux de comparer le modèle français à celui de son principal concurrent en RDC, c'est-à-dire à l'approche intégrée du tandem anglo-américain. Sans avoir à en forcer les traits, cette dernière s'est présentée sous un visage diamétralement opposé, soucieux d'encourager des synergies entre acteurs gouvernementaux et non gouvernementaux ; d'afficher des objectifs pragmatiques en adéquation avec ceux du GRDC ; et d'apporter une assistance technique dans un cadre préférentiellement trilatéral. Or, si les résultats découlant de la francophonie sélective se sont avérés limités, c'est qu'issus d'un prisme lui-même sélectif, ils ne nous ont laissé entrevoir qu'une infime partie de l'ensemble des politiques linguistiques francophones en RDC où la Coopération Technique Belge (CTB), Elan-Afrique, Sésam, les initiatives hors les murs de l'Institut Français et la Fondation Orange notamment, déploient des projets plus en résonance avec les potentialités du vivier linguistique congolais. Destinées à la société civile par le biais d'outils digitaux, ces mesures nous aideront à mieux

appréhender les positionnements relatifs des offres numériques francophones et anglophones sur la toile de fond tendue par les multiples acteurs congolais. Sur le plan académique, les Français ne sont pas à cours de ressources conceptuelles non plus puisque Philippe Hugon dans sa quatrième édition de *Géopolitique de l'Afrique* (2016) et François-Bernard Huyghe dans *Penser les réseaux* (2014) nous livrent les clés de la logique réticulaire qui nous permettra de relier tous les éléments épars des politiques linguistiques francophones en RDC et d'en tisser un canevas plus abouti dans la deuxième partie de cette recherche à paraître ultérieurement.

Bibliographie

- Ambassade américaine en RDC, *American Corners* dans <https://cd.usembassy.gov/education-culture/american-corners/> (Consulté le 27.11.2017).
- ATTALI Jacques, *La francophonie et la francophilie, Moteurs de croissance durable*, La documentation française, 2014.
- BLAVIGNAT Yohan, *Les dessous de la francophonie en RD Congo, une arme au service de la France*, dans <http://www.lefigaro.fr/international/2016/11/26/01003-20161126ARTFIG00086-les-dessous-de-la-francophonie-en-rd-congo-une-arme-au-service-de-la-france.php> (Consulté le 27.11.2017).
- Campus France, *République démocratique du Congo* dans http://ressources.campusfrance.org/publi_institu/etude_prospect/stats_pays/fr/rdc_fr.pdf (Consulté le 27.11.2017).
- Campus France, *La mobilité internationale des étudiants africains* dans http://ressources.campusfrance.org/publi_institu/etude_prospect/mobilite_continent/fr/note_16_hs_fr.pdf (Consulté le 27.11.2017).
- DEMAIZIERE Colette, *La langue à la recherche de ses origines : la mode des étymologies grecques*, dans Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, n°15, 1982. Les rapports entre les langues au XVIème siècle. Actes du colloque de Sommières, 14 - 17 septembre 1981. Tome I. pp.65-78.
- DFID, *Technology Provider Window for Frontier Technology Livestreaming* dans <https://www.gov.uk/international-development-funding/technology-provider-window-for-frontier-technology-l>

ivestreaming (Consulté le 27.11.2017).

EYSETTE Jérémie, *La diffusion du français en RDC : vers une francophonie sélective ou réticulaire ?* Congrès CAP-FIPF Kyoto 2017 dans <http://cap2017kyoto.sjdf.org/wp-content/themes/sjdf/img/doc/programme.pdf> (Consulté le 27.11.2017).

EYSETTE Jérémie, *The seeds of Africa's Renaissance*, International Journal of Culture and History, vol.3-1, pp. 98-103, 2017.

EYSETTE Jérémie *La Diplomatie d'influence de la France sous Laurent Fabius à l'heure des réseaux numériques*, Association des études de la culture française et des arts en France, vol.52, 2015, pp. 177-227, 2015.

France Diplomatie, *La France et la République démocratique du Congo* dans <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/republique-democratique-du-congo/la-france-et-la-republique-democratique-du-congo/> (Consulté le 27.11.2017).

France Diplomatie, *République démocratique du Congo* dans <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/cooperation-educative/les-actions-de-cooperation-dans-l-enseignement-superieur/assurer-une-veille-sur-les-systemes-d-enseignement-superieur-dans-le-monde-base/afrique/article/republique-democratique-du-congo-119072> (Consulté le 27.11.2017).

HUGON Philippe, *Géopolitique de l'Afrique*, Paris, Armand Colin, 4ème édition, 2016.

HULSTAERT Gustaaf, *Carte linguistique du Congo belge*, Bruxelles, Institut Royal Colonial Belge, 1950.

ILUNGA Ntumba, *L'usage du français en RDC : Problématique et état des lieux* dans <http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/21/Ilunga.pdf> (Consulté le 27.11.2017).

- KILANGA MUSINDE Julien, *Plurilinguisme et politique linguistique en Afrique : cas de la République Démocratique du Congo* dans http://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Evenements/3e_Assises/Programme_et_contributions/Politique/article_musinde.pdf (Consulté le 27.11.2017).
- LEBOEUF Aline, QUENOT-SUAREZ Hélène, *La politique africaine de la France sous François Hollande, Renouveau et impensé stratégique*, Paris, IFRI, 2014.
- LECLERC Jacques, *L'aménagement linguistique dans le monde, Congo-Kinshasa* dans <http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/czaire.htm> (Consulté le 27.11.2017).
- Lois diverses à portée linguistique, *Constitution du 18 février 2006* dans http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Constitution_du_18_fevrier_2006 (Consulté le 27.11.2017).
- Lois diverses à portée linguistique, *Loi-cadre n° 14/004 du 11 février 2014 de l'enseignement national (2014)* dans [http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Loi-cadre_n°_14/004_du_11_fevrier_2014_de_lenseignement_national_\(2014\)](http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Loi-cadre_n°_14/004_du_11_fevrier_2014_de_lenseignement_national_(2014)) (Consulté le 27.11.2017).
- Lois diverses à portée linguistique, *Instruction académique 014 de 2012* dans http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Instruction_academique_n°_014/MINESURS/CABMIN/2012_du_08/2012 (Consulté le 27.11.2017).
- MAKOMOMAKITA Jean-Claude, *La politique linguistique de la R.D Congo à l'épreuve du terrain : de l'effort de promotion des langues nationales au surgissement de l'entrelangue*, Synergies Afrique des Grands Lacs n°2-2013.
- Ministère de l'éducation primaire, secondaire et initiation à la nouvelle

- citoyenneté, *Infrastructures scolaires* dans <http://www.eduquepsp.cd/index.php/infrastructures-scolaires> (Consulté le 27.11.2017).
- MOOC Info, *Des MOOCs au Congo* dans <https://moocinfo.net/2016/07/27/des-moocs-au-congo/> (Consulté le 27.11.2017).
- SIMMAT Benoist, *La langue de Molière, dialecte mondial* dans *L'Atlas de la France du futur, notre avenir en 72 cartes*, Paris, Editions Autrement, 2016.
- USAID, *USAID/DRC Fact sheet - CDCS development objective two* dans <https://www.usaid.gov/democratic-republic-congo/fact-sheets/usaiddrc-cdcs-development-objective-two> (Consulté le 27.11.2017).
- USAID, *DRC Education* dans <https://www.usaid.gov/democratic-republic-congo/education> (Consulté le 27.11.2017).

〈국문초록〉

콩고민주공화국과 프랑스 및 영미의 언어정책 : 선별정책 대 대중정책

제레미 에세트

콩고민주공화국은 아프리카 국가들 가운데서 프랑스어 화자가 가장 많은 국가로 그 수가 2050년에는 현재의 두 배인 1억 4천~1억 6천에 이를 것으로 추정한다. 학자들과 정책 결정자들은 이구동성으로 프랑스에서 실행되고 있는 언어 정책들이 216개의 언어가 공존하는 콩고민주공화국에서는 그 실효성을 거두기 어려울 것이라고 말한다. 본 연구에서는 한편으로는 프랑스와 콩고민주공화국의 언어 정책을 비교함으로써 이 국가에서 프랑스어의 보급이 어떤 요인들에 의해서 저해되고 있는지를 살펴보고, 다른 한편으로는 프랑스의 언어정책과는 대조를 이루는 영미의 언어정책들을 검토하였다.

프랑스와 영미의 언어정책들 간의 비교, 분석을 통해 우리는 다음의 몇 가지 사항들을 알 수 있었다. 첫째, 콩고민주공화국의 원활하지 못한 정책 실행은 공용어인 프랑스어, 종족 간의 의사소통에 이용되는 스와힐리어, 링갈라어, 키콩고어, 칠루바어 그리고 지방어들이 결국에는 한 문장에 혼용되는 결과를 낳았다. 둘째, 프랑스의 언어 정책 즉, 선별정책은 프랑스어 교육이 도시로 집중되고, 엘리트화 되고, 각 부처 간 역할 분담이 불분명해지는 혼란을 초래했다. 이와는 반대로 영미의 언어정책은 정부기관과 민간기관 간에 시너지 효과를 유발했고, 표면적으로 콩고민주공화국의 언어정책을 따르는 것처럼 보이도록 하기 위해 교육의 전산화를 이뤄갔다.

본고에서는 콩고민주공화국에서 실행되고 있는 여러 언어정책들 중 프랑스의 선별 정책 모델을 다루었으며, 다른 언어정책들에 대한 분석은

다음 연구로 미루기로 하겠다.

주 제 어 : 콩고민주공화국(République Démocratique du Congo RDC), 언어정책(politiques linguistiques), 프랑스의 선별정책(francophonie sélective), 영미의 대중정책(approche intégrée anglo-américaine), 다언어(plurilinguisme)

투 고 일 : 2017. 12. 3

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

대학 프랑스어 읽기능력 향상을 위한 교수-학습 방안 - 단계별 읽기와 협력학습 활용을 중심으로 -

김 선 미
(경기대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| 1. 들어가며 | 4. 단계별 읽기학습 활동 사례 |
| 2. 외국어 학습에서의 읽기 | 4.1. 읽기 전 단계 |
| 2.1. 의사소통중심 교수법에서의
읽기학습 | 4.2. 읽기 단계 |
| 2.2. 읽기능력과 읽기방식 | 4.3. 읽기 후 단계 |
| 3. 프랑스어 읽기학습 활동 | 5. 설문조사 및 결과분석 |
| 3.1. 읽기 텍스트 선정 | 5.1. 3단계 읽기학습 활동에 대한 반응 |
| 3.2. 단계별 읽기학습 활동 | 5.2. 조 학습활동에 대한 반응 |
| 3.3. 조 협력학습 활동 | 5.3. 연계학습 활동에 대한 반응 |
| | 6. 결론 및 제언 |

1. 들어가며

70년대 이후 외국어 교수법에 의사소통중심 접근법이 본격적으로 도입되면서 언어의 네 가지 기능을 고르게 습득하여 의사소통능력을 함양하는 것이 외국어 교육의 주목표가 되었다. 그러나 의사소통중심 교육을

* 본 연구는 2015년도 경기대학교 학술연구비(일반연구과제) 지원에 의하여 수행되었음.

지향하기 시작한 초기부터 말하기와 듣기 같은 구어체 중심의 교육은 눈에 띄게 달라졌지만, 그에 비해 읽기교육은 상대적으로 소홀히 다루어지면서 여전히 정확한 해석을 목표로 어휘와 문법 설명에 치중하는 강독 위주의 전통적인 문법 번역형식의 수업형태에서 벗어나지 못하고 있다. 그러다보니 학습자들 역시 교수자의 문법 설명과 문장 해석을 듣고 메모하는 방식의 수동적이고 소극적인 자세로 읽기학습에 임하고 있고, 읽기학습 자료 또한 학습자의 필요와 요구를 반영한 다양한 유형의 실제 정보형 텍스트를 활용하기보다는 주로 문학작품을 위주로 한 서술형 텍스트에 치중하다보니, 학습자들이 읽기학습을 통해 일상생활에서 필요한 실용적인 정보처리 능력을 향상시킬 기회가 적어 읽기학습에 대한 동기뿐만 아니라 흥미를 떨어뜨리는 결과를 초래하고 있다.

이에 필자는 프랑스어 학습자들에게 읽기학습에 대한 흥미와 동기를 부여하여 읽기능력과 함께 의사소통능력을 향상시킬 수 있는 학습방안으로 사실자료의 활용, 조 학습으로 이루어지는 협력학습, 단계별 읽기학습 등을 2014년와 2016년도 읽기수업에 활용해보았다. 본 논문은 두 학기에 걸쳐 읽기수업에 활용한 다양한 학습전략의 활용 사례를 연구의 자료로 삼아, 본 읽기학습 활동의 효과적인 면과 보완·개선해야 할 점이 무엇인지를 점검함으로써 앞으로 대학에서의 프랑스어 읽기학습이 나아가야 할 방향을 좀 더 분명히 하려는 데에 그 목적이 있다. 이러한 목적 하에 우선 2장에서는 외국어 학습에서의 읽기의 개념을 간단히 정리해보고, 3장과 4장에서는 두 학기에 걸쳐 진행했던 읽기학습 전략들과 활용 사례를 살펴보고자 한다. 5장에서는 읽기수업을 수강한 학습자들을 대상으로 실시한 설문지 조사와 인터뷰 결과를 토대로, 본 읽기수업이 가지는 효과적인 측면과 개선해야 할 점이 무엇인지 짚어보고자 한다.

2. 외국어 학습에서의 읽기

2.1. 의사소통중심 교수법에서의 읽기학습

1970년대 이후 의사소통중심 교수법 이론이 대두된 이후, 외국어 수업은 단순한 언어습득에 의미를 부여하는 대신 의사소통능력을 키우기 위한 학습활동으로 변화하기 시작하였다. 의사소통능력이란 언어적 능력뿐만 아니라 이러한 지식을 실제 의사소통 상황에서 적절히 사용할 수 있는 능력을 말한다. 의사소통중심 교수법의 특징을 간략하게 정리하면 다음과 같다.¹⁾ 첫째, 교실수업의 목표는 의사소통의 모든 요인들(문법, 담화, 기능 등)에 그 목적을 두어야 하며 언어의 구조적 측면과 화용적 측면이 서로 얹히게 해야 한다. 둘째, 학습자들이 실용적이고 올바르게 기능적으로 언어사용에 전념하도록 해야 한다. 셋째, 유창성과 정확성 모두 중요하지만 때로 정확성보다 유창성을 더 중요시해야 한다. 넷째, 교실수업에서는 연습상황이 아니라 실제 언어의 사용이 이루어져야 한다. 즉, 교실수업에서 다루지는 모든 것은 실제 의사소통을 방불케 해야 한다는 것이다. 다섯째, 학생 등 스스로 학습과정에 주의를 집중할 수 있도록 기회를 주어야 한다. 마지막으로 교사는 철저하게 안내자와 가이드 역할로 존재하며 일방적인 지식 전달자가 아님을 기억해야 한다.

이처럼 외국어 학습이 의사소통중심 교수법으로 변화함에 따라 읽기에 대한 인식도 과거 전통적 교수법에서 강조하던 어휘나 문법, 구문에 대한 지식을 기반으로 한 해석과 번역 중심의 선적인 과정에서 점점 독자의 언어능력과 선행지식을 기반으로 한 독자와 메시지의 상호작용 과정으로 바뀌게 되었다.²⁾ 읽기에 대한 정의를 좀 더 살펴보면 Carrell은

1) Brown, H.D, *Teaching by principles: An interactive approach to language pedagogy*, London: Longman, 2005, pp.51~53 참조/ 김현철·조은경, 「의사소통중심 교수법을 이용한 비즈니스 중국어 수업 모형 연구」, 『Foreign Languages Education』, 19(3), 2012, p.377에서 인용.

텍스트와 독자의 상호작용이라고 보고 쓰여진 내용뿐만 아니라 텍스트로부터 의미를 얻는 전 과정이라고 하였고, Cornaire는 독자가 자신의 고유한 의사소통 목표를 가지고 메시지를 재구성하는 행위라고 보았다. 또한 Adam & Legrand-Gelber는 독자의 개인적 특성과 관심사와 지식이 투사되는 의미 구축 행위라고 하였다.³⁾ 또한 읽기수업을 진행하는 교수자의 역할도 과거 단순히 번역과 해석 활동을 유도하던 언어적 지식의 전달자에서 이제는 첫째, 학습자의 수준 및 관심 그리고 흥미를 파악하여 다양한 사실자료 텍스트를 선정해야하고 둘째, 학습자가 가진 배경지식을 적절히 활성화시켜 텍스트의 내용을 정확하게 이해할 수 있는 학습 전략을 지도해야 하며 셋째, 학습자가 읽기학습 활동에 능동적으로 참여할 수 있도록 수업을 진행해야 하는 역할자로 바뀌고 있다.⁴⁾

2.2. 읽기능력과 읽기방식

읽기학습의 궁극적 목표는 학습자들의 읽기능력을 향상시키는 것이다. Moirand⁵⁾은 읽기능력은 언어능력, 담화능력 그리고 참조지시 능력으로 구성된다고 하면서, 언어능력은 문장 즉 형태, 통사 및 어휘를 포함한 텍스트 내의 응집성을 이해할 수 있는 능력이고 담화능력은 텍스트나 담화의 유형 및 상황 등에 대해 이해를 할 수 있는 능력이며 참조지시 능력은 텍스트 내용과 관련된 주제에 대한 배경지식이라고 한다. 그리고

2) 한민주, 『프랑스어 독해학습/지도과정의 문제점과 개선방안』, 『프랑스어문교육』 15, 2003, p.102.

3) 김혜란, 『제 2언어 읽기 학습의 문제』, 『한국프랑스학논집』 45, 2004, pp19~38, p.3 / Cook, V., 『제 2언어 학습 교수론』, 장한업 역, 하우, 1996, p.120 / Cornaire, C.L., *Le point sur la lecture*, Les Editions CEC inc, Québec, coll. DLE, Paris: CLE international, 1999, p.8 / Adam. J-M., & Legrand-Gelber, R., <Une société malade de ses lectures?>, in:Fr François éd., *J'cause français, non?*, Paris, Maspéro, 1983, p.80.

4) 한민주, op. cit., p.102.

5) Ibid., p.103 / Moirand을 인용한 Ferreri, S. et ali. <Le Français dans le monde>, n°249, 1992, p.62.

Cicurel⁶⁾은 읽기능력을 언어코드를 해독하기 위한 어휘와 통사를 가리키는 언어능력과 구문파악 능력인 텍스트능력 그리고 관련 영역에 대해 축적된 문화 또는 백과사전적 능력으로 분류하였다. 두 학자의 분류에서 주목할 사항은 의사소통중심 교수법 이전에는 크게 중요하게 여기지 않았던 비언어적인 능력인 참조지시 영역에 대한 능력 또는 문화 및 백과사전적 능력이 새롭게 부각되었다는 것이다. 배경지식이라 불리는 이 능력을 심리언어학에서는 스키마(schema)라고 한다. 스키마란 독자의 기억에 저장되어 있는 개념을 표상하는 추상구조 또는 독자가 주어진 주제에 대해 이미 알고 있는 것으로 정의된다.⁷⁾ 읽기 과정에서 글의 내용과 형식이 독자에게 친숙하면 비교적 글을 쉽게 이해할 수 있지만, 그렇지 않으면 이해하는데 다소 어려움이 있다. 글을 읽고 이해하는 과정은 독자와 글의 능동적인 상호과정이며, 이때 독자는 텍스트의 언어적 지식, 구조적 특징뿐만 아니라 독자가 가지고 있는 배경지식을 활용하여 의미를 파악하게 된다. 따라서 효율적인 읽기가 되기 위해서는 다양한 읽기와 더불어 문화경험을 통한 선행적 배경지식이 필요한 것이다.

스키마는 가장 일반적, 포괄적 개념의 스키마에서부터 구체적이고 특수한 개념의 스키마에 이르기까지 계층적 구조, 즉 구조화된 서열이 있는데 바로 이 계층적 구조 때문에 스키마 이론의 정보처리 형태는 상향식 읽기과정과 하향식 읽기과정으로 구별된다.⁸⁾ 상향식 읽기 과정은 어휘, 문법 등의 언어적 지식에 기초하여 텍스트를 대하는 방법으로 단어와 같은 작은 단위를 이해하는 단계에서 시작하여 문장을 이해하는 단계를 거친 후, 문단이라는 큰 단위를 이해하는 순서로 해독하는 과정을 통해 전체 내용을 이해하는 읽기방식이다. 따라서 이 방식은 언어지식이 글 해석에 매우 중요한 요소가 된다.⁹⁾ 반면, 하향식 읽기과정은 개별적

6) Ibid., p.103 / Cornaire, C.L., *Le point sur la lecture*, Les Editions CEC inc, Québec, coll. DLE, Paris: CLE international, 1991, p.40.

7) 김혜란, op. cit., p.10.

8) 한민주, op. cit., p.104.

9) 주미진 외 2인, 「상호작용식 읽기 지도와 협력학습을 통한 대학영어 독해수업의

인 단어나 단어의 일부분에 의존하지 않고 학습자의 경험과 사회·문화적 배경지식을 바탕으로 글의 주제를 파악하고 내용을 추측하는 과정이 중심이 되어 글을 이해하는 읽기방식이다. 따라서 이 방식은 각 단어의 의미에 집중하는 것이 아니라 전체적인 글의 의미 파악을 중요시한다.¹⁰⁾ 그러나 실제로 글을 읽을 때는 텍스트 내의 어휘 및 구문 등과 같은 언어지식 사항들을 처리하는 상향식 방식과 학습자가 가진 배경지식 및 경험을 바탕으로 텍스트의 내용을 예측하고 추론하는 하향식 방식이 결합하여 상호작용하면서 읽는 경우가 많다. 이러한 읽기과정을 상호작용식 읽기방식이라 하는데, Murtagh는 능숙한 독자는 상향식과 하향식 읽기과정을 효율적으로 결합하며 읽는다고 본다.¹¹⁾ Carrell도 유능한 독자는 형태적 선행지식은 물론 내용적 선행지식이 풍부하고 문맥을 통해 상향식과 하향식 읽기과정을 동시에 수행하면서 관련 스키마를 잘 활용할 줄 아는 독자라고 하였다.¹²⁾

3. 프랑스어 읽기학습 활동

오늘날 인터넷 정보화 시대에서 네 가지 언어기능 중 읽기는 정보의 획득과 문화의 수용이라는 측면에서 무엇보다 중요하게 다루어져할 언어기능이다. 언어사용 능력의 차원에서도 읽기는 가장 기본적이면서도 중요한 요소 중의 하나라 할 수 있다. Krashen(1985)은 진정한 언어의 사용 능력은 이해기능인 읽기와 듣기가 표현기능인 쓰기와 말하기에 선

효과적인 교수법 연구』, 『새한영어영문학』, 제54권 2호, 2012, pp.244-245.

10) Ibid., p.245.

11) Murtagh, L., Reading in a Second or Foreign Language: Models, Processes and Pedagogy, *Language, Culture and Curriculum* 2, 1989, pp.91-105 / Ibid, p.245에서 재인용.

12) 한민주, op. cit., p.105/ Carrell(1984a, 1987)을 인용한 이재희, 「고등학생의 독해 요인 분석과 교과서 편찬방향」, 『영어교육』 36호, 1988, p.23.

행될 때 가능하다고 한다.¹³⁾ 이처럼 읽기의 중요성에도 불구하고 대학에서의 프랑스어 읽기수업은 학습자들의 흥미와 관심을 끌지 못하는 읽기 자료의 사용으로 그리고 동기부여가 되지 못하는 지루하고 단순한 읽기 학습 활동으로 인해 실패로 끝나는 경우가 종종 있다. 이에 필자는 위 문제점의 해결방안으로 2014년도와 2016년도 읽기수업에 사실자료를 활용한 읽기 텍스트의 사용, 3단계 읽기학습 과정 그리고 조 협력학습을 활용해보았다. 먼저 이 3가지를 어떻게 활용하였는지 살펴보도록 하겠다.

3.1. 읽기 텍스트 선정

읽기 텍스트는 학습자들에게 읽기학습에 대한 흥미와 동기를 부여하는데 있어 가장 중요한 역할을 담당한다. 읽기 텍스트 선정 시 고려해야 할 사항은 첫째, 학습자들의 요구, 필요 그리고 관심이 무엇인지를 파악하여 텍스트의 유형을 정해야 하고 둘째, 그 텍스트의 주제가 학습자들의 흥미와 관심을 유발할 수 있는 것인지를 살펴봐야 하며 셋째, 그 텍스트가 학습자의 언어수준에 맞는지 등을 파악해야한다.

일반적으로 심리언어학자들은 텍스트 유형을 크게 정보형 텍스트와 서술형 텍스트로 구분하는데 정보형 텍스트는 광고, 신문, 잡지 등 특정 분야의 지식습득을 위한 목적으로 하는 텍스트이며, 서술형 텍스트는 주로 행위의 기술을 나타내는 유형으로 소설이나 동화에서처럼 이야기가 전개되는 일정한 틀이 있는 텍스트이다. 그 외에도 기능적 정보를 제공하는 정보 텍스트, 인력모집 광고와 같은 격려 텍스트, 편지나 카드 등의 표현 텍스트, 이야기, 동화, 만화 등의 이야기 텍스트 그리고 끝말잇기, 윽모어집, 수수께끼 등과 같은 유희 텍스트 등으로 좀 더 세분하여 구별하기도 한다.¹⁴⁾

13) 김성환, 「EAP 독해교수의 필요성과 학습방략」, 『Journal of Language Science』, 5.1, 1988, p.21~41.

최근 해외 대학과의 교환프로그램과 여행 등을 통해 학생들은 전보다 더 자주 외국에 나갈 뿐만 아니라 일상생활에서도 해외 인터넷 사이트 등을 자유롭게 검색할 수 있게 되면서 프랑스어 학습자들은 점점 더 자신들에게 필요한 정보를 자율적으로 처리할 수 있는 외국어능력을 갖추기를 바란다. 따라서 학습자들의 이런 요구 및 필요 그리고 관심에 부합할 수 있는 실용적인 정보를 담은 사실자료를 읽기 텍스트로 활용해볼 수 있다. 외국어 학습에서 사실자료는 Galisson이 주장하듯,¹⁵⁾ 학습자의 필요를 중시하여 학습자의 요구를 충족시키고 학습자에게 흥미를 부여하기에 적절하고 의사소통, 정보, 언어표현과 같은 실제적 기능에 부합하는 자료로서, 학교제도가 사회·문화적인 현실과 접촉함으로써 학교 밖의 세계로 관심을 돌리고자 하는 의도에도 부합된다. 뿐만 아니라 사실자료의 활용은 학습자의 능동적이고 자율적인 학습참여를 유도하는 데에도 효과적이다. 그 이유는 실제생활에서 볼 수 없는 어렵고 재미없는 읽기자료는 학습자들의 수업 참여도를 떨어뜨릴 수 있고 자칫 읽기학습이 의사소통과는 상관없는 별개의 수업으로 인식하게 할 수도 있기 때문이다. 실제로 필자가 2014년도와 2016년도에 프랑스어문학과 2학년 학습자들을 대상으로 ‘어떤 유형의 학습 자료를 활용하면 좋다고 생각하나요?’라는 설문조사를 실시한 적이 있는데, 이때 66명중 54명의 학습자들이 실제상황의 자료 또는 흥미와 재미를 줄 수 있는 자료를 선호한다고 하면서, 인위적으로 만든 자료나 어려운 자료는 흥미가 저하될 뿐만 아니라 지루해진다고 응답하였다.¹⁶⁾ 필자는 2014년도와 2016년도 읽기 수업에 학습자들이 충분히 공감할 수 있는 주제로 실제생활과 유리되지 않고 또 수업에서 배운 내용을 일상생활에 바로 활용해볼 수 있는 정보

14) 한민주, op. cit., p.111.

15) 김양희, 「장르 기반 프랑스어 읽기/쓰기 통합교육」, 『프랑스어문교육』 55집, 2016, p.55 / Galisson, R., *D'hier à aujourd'hui la didactique générale des langues étrangères*, CLE International, 1980, pp.86~87.

16) 듣기수업 자료선정 시 실시한 설문조사. 김선미, 「프랑스어 학습자의 듣기 이해능력 향상을 위한 동영상 자료 활용방안」, 『프랑스문화예술연구』, 제60집, p.416.

형 사실자료를 다음 <표 1>과 같이 선정하여 활용해보았다.

<표 1> 읽기자료

읽기자료 및 읽기학습 내용	
1	최고급 호텔과 대중적인 호텔의 안내 및 홍보 소책자 2개를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해
2	포도밭 탐방, 포도주 설명 및 시음 체험 안내 소책자 2개를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해
3	Limoges대학의 입학, 생활 및 동아리활동 안내서와 아르바이트 구인 광고문을 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해
4	제품 설명과 활용 가능한 레시피 예시가 표기된 프랑스 상품 2개를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해
5	프랑스문화 관련 짧은 기사 2개를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해
6	Le petit Nicolas et les copains 중에서 에피소드 하나를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해 ¹⁷⁾

위에서 제시한 정보형 사실자료는 학습자들의 흥미와 동기를 유발할 수 있을 뿐만 아니라 다음과 같은 학습효과도 얻을 수 있다. 첫째, 실제 상황에서 접할 수 있는 친숙한 자료들이라 학습자들이 내용에 집중하면서 텍스트와 상호작용을 통한 읽기학습 활동에 적극적으로 임할 수 있고 둘째, 문학작품처럼 문체나 문장구조가 복잡하거나 까다롭지 않고, 양 또한 많지 않아서 텍스트의 부피에 압도당해 읽기에 대한 불안감이나 좌절감을 최소화시킬 수 있고 셋째, 쓰거나 말하기 등과 같이 다른 언어학습으로 연계하기에도 용이하다.

텍스트의 유형과 주제가 정해지면 마지막으로 텍스트의 난이도가 학습자들의 언어 수준에 적절한지를 파악해야 한다. 텍스트의 어휘나 구문이 학습자들의 언어 수준보다 높아 텍스트를 이해하는데 어려움을 느낀

17) 학습자들에게 서술형 텍스트와 정보형 텍스트의 읽기 접근방법이 다르기 때문에 각각의 구조를 이해시키고 읽기 접근방법에 대한 설명을 위해 마지막 주에 ‘Le petit Nicolas et les copains’를 텍스트로 선정하여 활용해보았다.

다면 학습자들은 읽기학습에 대한 흥미와 의욕을 잃을 수 있을 뿐만 아니라 심리적 부담감과 불안감을 느낄 수 있다.

모국어 읽기지도 시 많이 사용하는 텍스트 난이도 측정방법과 기준이 있는데, 같은 방법으로 평가점수 기준을 다소 조정하여 외국어 읽기 지도 시에도 활용해볼 수 있다.¹⁸⁾ 간단히 소개하면 다음과 같다. 텍스트의 수준을 나타내는 난이도 측정 방법은 보통 형태 구조적 측면과 내용적 측면으로 나눈다. 형태 구조적 난이도 측정은 주제의 길이를 나타내는 문단 수, 형태적 복잡성을 나타내는 문단 내의 문장 수 그리고 문장 내의 단어 수를 측정하는 것으로, 단어의 경우 빈출어, 문맥을 통해 알 수 있는 단어 등으로 구별하여 측정하거나 단어의 수준을 기준으로 이미 배워서 아는 단어, 배우면 알 수 있는 단어, 어려운 수준의 단어 등으로 분류한다.¹⁹⁾ 그리고 내용적 난이도 측정은 매우 다양한 방법으로 측정하는데, 그 중에서도 가장 널리 사용되는 것은 빈칸 메우기 테스트이다. 빈칸 메우기 테스트의 적용 방법 역시 다양하지만 예를 들어 학습자가 읽은 적이 없는, 약 500개 단어가 있는 텍스트를 골라서 첫 문단은 그대로 두고 그 다음부터는 매 다섯 번째 단어를 규칙적으로 비워두고 학습자로 하여금 텍스트를 읽으면서 빈칸을 메우게 하는 방법이다.²⁰⁾ 이런 방식으로 텍스트의 난이도를 측정했을 때 선정한 텍스트와 학습자 수준과의 평가는 Anderson이 제시한 세 단계의 표준점수를 활용해 볼 수 있다.²¹⁾

독서수준	독립단계	교수단계	좌절단계
빈칸 메우기 백분율 점수	53% 이상	44~63%	44% 이하

18) 한민주, op. cit., p.110.

19) 전정재, 『독서의 이해』, 서울: 한국방송출판, 2001, pp.224~231/ Ibid., p.109에서 재인용.

20) Ibid, pp.224~231/ 한민주, p.109에서 재인용.

21) Anderson(1971)을 인용한 홍보업, 『외국어 독서교육 방법론』, 『영어교육』 15호, 1978, p.51/ Ibid., p.109에서 재인용.

독립단계는 학생이 어려움이 없이 스스로 읽을 수 있는 정도이며 교수단계는 교사의 도움 이 조금 필요한 단계이고 좌절단계는 교사의 도움이 있더라도 선정된 텍스트 읽기가 힘들 수 있는 단계이다. 빈칸 메우기 테스트 방법은 텍스트의 수준뿐만 아니라 학생의 학습수준도 동시에 파악해 볼 수 있다.

필자는 이 방법 외에 국제적으로 공인된 프랑스어능력시험인 DELF와 DALF의 평가 내용과 기준을 학습자의 수준과 텍스트 난이도 설정에 활용해보았다. DELF와 DALF는 총 6단계로 구성되어 있는데, 이 6단계 등급 구분은 CECR (Cadre Européen commun de Référence) 유럽 위원회에 의해 정해진 유럽공용외국어 등급표 상의 6단계를 따른 것이다. 읽기 영역의 각 등급별 평가 내용은 다음 <표 2>와 같다. 22)

<표 2> 등급별 평가 내용

단계	실용학습시간	읽기 평가 내용
DELF A1 입문 단계	약 80~100시간	쉬운 단어, 아주 간단한 말이나 문장들, 예를 들어 광고, 포스터 혹은 카탈로그에 있는 말들을 이해할 수 있다.
DELF A2 초급단계	약160~280 시간	짧고 간단한 텍스트를 읽을 수 있다. 특별한 목적의 자료들, 예를 들면 광고나 각종 설명서, 메뉴, 각종 시간표 등에서 필요한 정보들을 얻어낼 수 있으며 개인적인 짧고 간단한 편지들을 이해할 수 있다.
DELF B1 실용구사단계	약 350~400 시간	자주 쓰이는 표현들을 통해 나의 일에 관계되는 내용이 다뤄진 텍스트를 이해할 수 있다. 개인적 내용의 서신에서 사실에 대한 기술, 감정이나 희망 등의 표현 내용을 이해할 수 있다.
DELF B2 독립구사단계	약 550~600 시간	특정한 논점에서, 특정한 입장을 견지하고 있는 기사나 보고서 따위를 읽고 이해할 수 있다. 산문체로 된 현대 문학의 텍스트를 읽고 이해할 수 있다.

22) <http://afcoree.co.kr/examens/infogenerale.php>

단계	실용학습시간	읽기 평가 내용
DALF C1 자율활용단계	약 800 시간 이상	복잡한 내용을 다루는 긴 분량의 사실을 다루는 텍스트나 문학적 텍스트를 이해하면서 그 문체적 차이들을 평가할 수 있다. 내 관련 분야가 아니라 하더라도 특정한 주제를 다루는 기사나 전문 분야의 긴 텍스트를 읽고 이해할 수 있다.
DALF C2 완성단계	약 900 시간 이상	개론서나 전문 기사들, 문학작품들과 같은 다양한 형태의 추상적이고 복잡한 모든 형태의 텍스트들도 어려움 없이 읽을 수 있다.

위의 6단계 평가 등급에 따라 읽기수업을 수강하는 학습자들의 프랑스어 실용학습 시간 및 DELF 취득 여부 등을 사전 조사하여 학습자들의 등급과 수준을 설정해볼 수 있다. 2014년도와 2016년도에 3학년 읽기수업을 수강한 30명과 20명을 대상으로 DELF 취득 여부를 조사해 본 결과, 2014년도에는 3명을 제외한 27명 모두 A2를 취득하였고 그중 3명은 B1을 취득하였다. 2016년도에는 2명을 제외한 18명이 A2를 취득하였고 그중 3명은 B1을 취득하였다. 그리고 학습자들 대부분은 1~2학년에 개설한 실용적인 프랑스어 강좌 예를 들어 회화, 작문, 읽기 등을 이수하여 B1에서 요구하는 실용학습 시간을 채웠다. 이를 토대로 필자는 학습자들의 수준을 B1이라 정하고 텍스트의 수준도 B1의 평가 내용과 기준에 근거하여 자료를 선정하였다. B1 수준의 자료는 교수자가 옆에서 약간의 도움을 주면 충분히 학습 활동할 수 있는 정도의 난이도이고 또 본 수업을 통해 학습자들에게 B1을 취득할 수 있는 기회를 제공할 수 있어 학습동기를 끌어내는 데에도 효과적이라 판단하였다. 그리고 ‘읽기 후 단계’ 활동에서 진행하는 쓰기와 말하기로의 연계학습 시에도 B1의 쓰기와 말하기의 평가 기준과 내용을 활용해보았다. 다음 <표 3>은 B1의 쓰기와 말하기 평가 기준과 내용이다. ²³⁾

23) http://afcoree.co.kr/examens/infogenerale_delfb1.php

〈표 3〉 쓰기와 말하기 평가 내용

영역	평가내용
쓰기	익숙한 이야기나 개인적으로 관심 있는 분야의 이야기들을 글로 적을 수 있다. 경험과 느낌을 표현하면서 개인적 서신을 쓸 수 있다.
말하기	1) 프랑스어가 사용되는 지역을 여행하는 중에 만날 수 있는 대부분의 상황에 대처할 수 있다. 일상생활, 예를 들면 가족, 여가, 요리, 여행, 시사문제 등의 대화나 개인적 관심사에 대한 대화에 준비 없이 참여할 수 있다. 2) 나의 경험이나 사실들, 꿈, 희망, 목표 등을 말하기 위한 간단한 방법의 의사 표현이 가능하다. 내 견해나 계획 따위를 설명하고 그 이유도 짧게 말할 수 있다. 책이나 영화의 내용, 줄거리 등을 이야기할 수 있고, 내 반응도 표현할 수 있다.

3.2. 단계별 읽기학습 활동

단계별 읽기학습 즉, 읽기 전 단계, 읽기 단계, 읽기 후 단계는 첫째, 학습자들에게 읽기의 어려움을 최소화시켜 읽기에 대한 흥미를 유발시키는 데에 둘째, 글의 내용 이해를 극대화시켜 읽기능력을 향상시키는 데에 셋째, 읽기학습 활동을 말하기, 듣기, 쓰기와 같은 다른 언어기능과 자연스럽게 연계시켜 통합학습을 운영하는 데에 아주 효과적이다.

읽기 전 단계는 텍스트를 나눠주기 전, 사전 읽기학습 활동으로 실시하는 활동 단계이다. 이 단계에서 교수자는 학습자들이 읽을 자료에 대해 흥미와 호기심을 유발할 수 있도록 그리고 읽기자료에 대해 예측과 추측을 잘 할 수 있도록, 마지막으로 학습자의 기억으로부터 글을 이해하는데 필요한 배경지식을 활성화하도록 도와주어야 한다. 학습자는 이 단계에서 하향식 읽기의 배경지식을 활용하여 글을 이해하는데 필요한 스키마를 형성하게 되는데, 이러한 스키마의 활성화를 돕기 위해 교수자는 학습자에게 읽을 자료와 관련된 주제의 이야기를 해주거나 질문을 던질 수 있고 또 텍스트의 제목, 중심개념, 핵심용어, 그림 또는 PPT 자료를 제시해 줄 수 있다. 텍스트를 이해한다는 것은 그 텍스트가 전달하고

자 하는 내용을 이해했을 때를 말한다. 그러므로 어휘 및 문법을 정확하게 아는 것보다 전달하고자 하는 글의 내용을 아는 것이 중요하고 글의 내용은 학습자의 배경지식을 통해 가장 효과적으로 파악된다.²⁴⁾ 다시 말해 어느 정도의 언어능력이 갖추어졌을 경우 적절한 배경지식을 가진 학습자가 더 효율적인 독자가 될 수 있다. 실제로 어떤 텍스트가 주어졌을 때 언어능력 수준이 높은 집단보다는 내용에 대해서 지식이 있는 집단이 텍스트 내용을 더 잘 이해한다고 한다. 언어적 어려움이 있어도 내용이 친근하면 더 쉽게 텍스트의 의미에 접근할 수 있다는 것이다.²⁵⁾ 필요하다면 읽기 단계에서 상향식 읽기에서 강조하는 주요 어휘들을 오늘의 학습내용 소개와 함께 살펴볼 수도 있다.

읽기 단계는 읽기 전 단계에서 형성한 스키마로부터 세운 예측과 추측이 맞는지 확인하고 검증하는 단계이다. 이 단계에서는 그룹 간 상호작용을 통해 부분적으로 또는 전체적으로 의미파악을 해볼 수 있는 질문법을 활용해 수 있다. 이를 위해 ‘빨리 훑어 읽기, 찾아 읽기, 밑줄 그어 읽기, 우회하기’ 등과 같은 읽기전략을 학습자들에게 활용하도록 지시할 수 있다. 질문법의 장점은 학습자들이 읽은 글을 정확하게 이해했는지 점검해 볼 수 있을 뿐만 아니라 글의 중요한 부분에 학습자의 관심을 집중시켜 볼 수 있다. 질문법은 읽기과정의 모든 단계에서 활용해볼 수 있는데, 읽기 전 단계에서의 질문은 읽는 목적을 분명하게 갖게 해주면서 읽기에 필요한 특정 스키마를 작동하게 하고, 읽기 단계에서의 질문은 그때까지 읽은 내용을 정리하면서 앞으로 읽을 내용에 대해 미리 생각해볼 수 있게 한다. 그리고 읽기 후 단계에서의 질문은 글 내용의 전반에 대해 이해하게 한다.²⁶⁾

읽기 후 단계는 학습자의 선행지식과 텍스트를 통해 얻은 새로운 지식간

24) 권미정, 「외국어로서의 한국어 읽기교육-독해전략을 활용한 효율적인 읽기 방안」, 『한국어교육』 10권1호, 1999, p.16.

25) 김혜란, op. cit., p.10.

26) 권미정, op. cit. p.19.

의 상화작용을 원활히 하기 위해 학습자가 텍스트 내용에 대해 반응하도록 유도하는 단계이다. 즉, 읽은 내용을 학습자의 지식, 흥미, 견해와 관련시켜 정리하거나 강화하는 단계이다. 따라서 이 단계에서는 학습자에게 글로부터 얻은 정보를 구조화하고 축소하는 등의 사고를 자극할 수 있는 다양한 방법을 사용할 수 있는데, 가장 대표적인 방법으로 요약과 개념도가 있다. 요약은 학습자의 기억으로부터 글의 주요 내용을 산출해내는 기능으로 생략, 선택, 일반화 등의 규칙이 적용된다. 개념도는 이해, 기억, 개념 등을 구조화하는 데 도움이 되며 글의 개념 사이의 관계를 시각적으로 표현한 것이다.²⁷⁾ 또한 이 단계에서는 다른 언어능력으로 확장하기 위해 말이나 글로 자신의 의견을 표현해보는 학습활동을 진행해볼 수 있다. 2014년도와 2016년도에 진행한 3단계 읽기학습 활동은 다음 <표 4>과 같다.

<표 4> 단계별 세부 학습활동

단계		세부적인 활동	시간	비고
첫 번째 주	읽기 전	글의 내용 예측을 위한 다양한 자료 제시 및 활용, 학습내용 및 주요 어휘 소개	20~30분	개별 활동
	읽기 단계	1단계: 빨리 훑어 읽기를 한 후, 교수자의 질문(2~3개 정도)에 답하기 2단계: 찾아 읽기, 밑줄 긋기 등의 활동을 하면서 조원과 질문지 만들기(4~5개 정도), 다른 조와 질문지 교환 3단계: 세 번째 읽기를 하며 질문지에 답 적기 4단계: 교수자와 함께 텍스트 읽으며 정리하기	50분	개별 및 조 활동
	읽기 후	1차 1) 제시한 주제에 맞춰 쓰기 활동(8주 전까지) 2) 제시한 과제에 맞춰 말하기 텍스트 작성 활동(8주 이후부터)	1시간 10분	조 활동
두 번째 주		2차 1) 조 활동과제 발표하기(쓰기 활동과제/말하기 활동과제) 2) 조 발표 후 질의응답하기(학습자들끼리) 3) 조 평가하기	3시간	조 활동

27) 심상민, 『외국어로서의 한국어 읽기교수-학습 방안 연구, 『우리어문연구』, 2001, p.109.

위의 <표 4>에서 보듯이, 읽기자료 하나를 2주 단위로 나누어 학습을 진행해보았다. 첫 번째 주에는 3시간 동안 읽기 전 단계, 읽기 단계, 읽기 후 단계의 모든 학습활동을 진행하였고 두 번째 주에는 읽기 후 단계의 연장선으로, 이때는 협력과제로 내준 것을 조별로 발표하는 활동으로 진행하였다.

3.3. 조 협력학습 활동

외국어 텍스트를 읽을 때 언어능력이나 배경지식의 부족은 학습자들에게 읽기에 대한 자신감을 떨어뜨리거나 불안감을 안겨줄 수 있다. 이것은 외국어 읽기를 더 어렵게 만드는 요소 중 하나이다. 협력학습은 학습자들의 이런 심리적 부담감을 덜어주면서, 동시에 학습자들의 능동적인 수업참여를 유도하는 데에 아주 효과적인 학습활동이다.

협력학습은 사회문화이론의 발전으로 다분히 개별적인 인지활동으로 이해되던 학습을 상호작용적인 과정으로 인식하게 되면서, 언어교육에서 새로운 학습활동으로 논의되기 시작하였다. 학습자들 간의 상호작용과 친밀감을 통하여 적극적이고 탐구적인 환경을 조성할 수 있기 때문에 학습자중심의 학습활동에 매우 효과적이다. 주로 소그룹 형태로 이루어지는 협력학습은 학습자들 간 활발한 의견 교환으로 서로가 정보를 공유하고 도움을 주고받는 과정 속에서 진행된다. 협력학습의 긍정적인 측면을 좀 더 살펴보면²⁸⁾ 첫째, 개인적으로 과제를 수행하는 것보다는 협력 상황 하에서 잠재능력을 발휘할 때 더 높은 수준의 학습실행 능력이 생기게 된다(Vygotsky). 둘째, 학습자들은 자연스럽게 토론에 참여하고 자신들의 의견을 제시하는 과정에서 학습에 대한 책임감을 느끼게 되며,

28) 주미진 외 2인, Op. cit. p.247/ Vygotsky, L. S., *Mind in society: The development of higher psychological processes*, Cambridge, MA: Harvard university Press, 1978 / Totten, S., Skills, A., Digby, & P. Russ, *Cooperative Learning: A Guide to Research*, New-York: Garland, 1991.

다른 학습자들의 의견에 대해 분석적이고도 비판적으로 사고하는 능력을 가지게 된다(Totten, Skills, Digby, & Russ). 셋째, 활발한 의견교환이 이루어지는 토론과 논의 속에서 스스로가 배움의 주체가 되어 학습함으로써 학습자들의 만족감과 성취감이 향상된다. 반면에 부정적인 측면도 있는데²⁹⁾ 그것은 첫째, 교사중심 수업에 비해 분위기가 산만할 수 있고 소음이 발생하여 학습자들의 통제가 어려울 수 있다. 둘째, 수업계획시 상대적으로 많은 시간투자가 필요할 수 있고, 학습활동 시간 또한 더 많이 소요될 수 있다. 셋째, 학습자들 간에 학습이 이루어지는 형태이므로 오류가 발생할 시 수정이 원할지 못하고 오히려 오류가 강화될 경우도 발생할 수 있다(Brown). 그러나 이러한 부정적인 측면도 교수자가 학습자들에게 수업목표와 계획을 명확히 설명해주고 질서 있게 학습활동을 운영해 나간다면 협력학습의 장점이 더 극대화되어 긍정적인 학습효과를 도출해 낼 수 있다.

읽기학습이 효과적인 상호 협력적 학습활동으로 진행되기 위해서는 다음 세 가지에 유의해야한다.³⁰⁾ 첫째, 상호협력적인 학습과정에서도 여러 가지 읽기기술이 향상될 수 있도록 지도해야 하며 가능한 흥미롭고 동기유발적인 사실자료를 사용해야 한다. 둘째, 수업 시 훑어 읽기와 찾아 읽기와 같은 읽기전략을 증진시키도록 촉진해야하며 상향식과 하향식 읽기과정이 모두 사용되도록 해야 한다. 셋째, 수업은 읽기 전, 중, 후 활동으로 나누어 하는 것이 좋고 마지막으로 학생들의 읽기 이해력을 다양한 방식으로 평가하는 것이 좋다.

필자는 두 학기 동안 진행한 읽기학습 활동을 2인 1조로 편성하여 운영해보았는데 이렇게 한 이유는 첫째, 시간과 노력을 투자하여 생산적인 방법으로 조원과 상호작용하는데 있어서 개별적인 책임감을 갖게 하기

29) Ibid., p.247/ Brown, H., *Teaching by Principles: An Interactive Approach to Language Pedagogy* (3rd edition). New-York: Pearson Education, 2007.

30) Brown, H.D, *Teaching by Principles: An Interactive Approach to Language Pedagogy* (3rd edition). New-York: Pearson Education, 2007/ Ibid. p.247에서 재인용.

위해서이고 둘째, 3인 이상으로 하였을 경우 무임승차하는 경우를 방지하여 조원 전원이 과제활동에 적극적으로 참여할 수 있게 하기 위해서이다. 교실 내에서 조 활동을 할 때는 서로 마주보고 앉아 상호협력 하에 학습활동을 하도록 하였고 조 발표 시에도 조원 모두 참여하여 발표하도록 하였다. 그리고 조 활동과제는 학습자와 팀의 발전을 촉진시킬 수 있을 정도의 다소 복잡한 것으로 구성하였다. 단순한 활동과제는 조원들이 과제를 나눠 수행할 수 있어서 조 구성원들의 상호협력 작용을 촉진하는데 방해가 될 수 있기 때문이다. 읽기 협력학습 활동은 다음 <표 5>와 같다.

〈표 5〉 학습 활동 내용

		학습 활동 내용	방법	과제
읽기 + 쓰기	①	1) 최고급 호텔과 대중적인 호텔의 안내 및 홍보 소책자 2개를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해 2) 자세한 호텔 정보요청과 함께 호텔 예약 편지 작성	개별 및 협력학습	2)완성
		조별 발표 및 질의응답 / 오류수정	협력학습	
	②	1) 포도밭 탐방, 포도주 설명 및 시음 체험 안내 소책자 2개를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해 2) 포도밭 탐방을 위한 자세한 정보요청 편지 및 탐방계획 작성	개별 및 협력학습	2)완성
		조별 발표 및 질의응답 / 오류수정	협력학습	
	③	1) Limoges대학의 입학, 생활 및 동아리활동 안내서와 아르바이트 구인 광고문을 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해 2) Limoges대학으로의 어학연수를 위한 요청 편지와 동아리가입 편지 작성	개별 및 협력학습	2)완성
		조별 발표 및 질의응답 / 오류수정	협력학습	
읽기 + 말하기	①	1) 제품설명과 활용 가능한 레시피 예시가 표기된 프랑스 상품 2개를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해 2) ‘프랑스어 요리 동영상 제작’ 위한 레시피를 조원과 함께 구상하고 작성	개별 및 협력학습	2)완성
		프랑스어 요리 동영상 발표 및 질의응답	협력학습	

		학습 활동 내용	방법	과제
읽기 + 말하기	②	1) 프랑스문화 관련 짧은 기사를 2개를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해 2) '프랑스 교환학생과의 한국문화 체험에 대한 인터뷰 동영상 제작'을 위한 인터뷰 내용을 조원과 함께 구상하고 작성	개별 및 협력학습	2)완성
		인터뷰 동영상 발표 및 질의응답	협력학습	
	③	1) Le petit Nicolas et les copains 중에서 에피소드 하나를 읽고 내용 파악 및 사회·문화적 맥락 이해 2) '역할극 내용'을 조원과 함께 구상하고 작성	개별 및 협력학습	2)완성
		역할극 발표	협력학습	

조 발표가 끝나면 학습자들에게 조 평가표를 나눠주고 평가하도록 하였다. 조 평가표는 다음 <표 6>와 같다.³¹⁾

<표 6> 조 평가표

평가 내용	조				
	0조	0조	0조	0조	0조
발표내용이 논리적으로 잘 조직되었다.					
발표에 중요한 내용이 충분히 제시되었다.					
발표 자료가 매력적, 효과적으로 구성되었다.					
발표내용이 청중이 이해하기 쉽게 제시되었다.					
발표내용이 다른 학생의 학습에 도움이 되었다.					
과제수행에 있어 정보를 찾아 제공하였다.					
질의에 대한 적절한 답변을 하였다.					
발표자가 내용을 분명하게 잘 전달하였다.					
합계					

※ 5=매우 우수함, 4=우수함, 3=보통임, 2=부족함, 1=매우 부족함

31) 장경원, “NCS 기반 교육을 위한 교육평가 전략”, 경기대 교수학습개발센터 프로그램 발표 자료에서 참조, p.8.

4. 단계별 읽기학습 활동 사례

본 읽기학습의 목표를 실생활과 관련된 다양한 유형의 텍스트를 읽고 이를 통해 프랑스어로 표현된 글의 사회·문화적 의미와 의사소통기능을 파악할 수 있으며 또한 이를 적절히 활용할 수 있는 능력 함양으로 정하였다. 본격적인 읽기학습 활동을 하기 전에 학습자들에게 이번 읽기 수업의 목표와 이 수업에서 기대하는 학업성취도를 명확하게 제시하면서, 학습자들에게 읽기학습이라는 것이 교수자와 함께 단순히 텍스트를 읽고 문장을 해석해 보는 것이 아니라 학습자 자신이 주도적으로 텍스트를 읽고 의미를 파악해 나갈 때 진정한 의사소통적 읽기능력의 향상이 있음을 주지시켰다. 또한 3단계 읽기과정과 협력학습으로 학습을 진행한다는 것과 그 효과성에 대해서도 설명해주었다. 이것은 학습자들에게 교수자는 수업활동의 주체자가 아닌, 학습자들의 학습을 지원하고 촉진하는 촉진자임을 인지시켜 학습자들이 적극적으로 그리고 능동적으로 학습활동에 참여하도록 유도하기 위해서이다. 이 장에서는 첫 주에 진행한 읽기학습 활동에 대한 사례를 살펴보고자 한다.

4.1. 읽기 전 단계

첫 주의 읽기자료는 16세기에 지어진 고급호텔로 아비뇽(Avignon) 중심가에 위치한 ‘호텔 드 유럽(Hôtel de Europe)’과 아코르(Accor) 호텔 그룹에 속해있는 2성급 호텔인 라 테스트 드 비슈(보르도 근교)에 위치한 ‘이비스 아르카송 라 테스트 호텔(ibis Arcachon - La Teste)’의 안내 및 홍보 소책자이다. 2개의 소책자가 같은 유형의 텍스트라 반복적으로 사용한 어휘나 표현을 통해 모르는 호텔 어휘나 표현들을 문맥 속에서 쉽게 유추해볼 수 있고 또 어휘와 표현들을 자연스럽게 익힐 수 있는 장점이 있다. 학습 자료를 나누어 주기 전에 먼저 인터넷으로 프랑스 지도

를 보여주면서 아비뇽(Avignon)과 보르도(Bordeaux)가 어디에 위치해 있는지, 이 지역에 대해 아는지, 여행한 적이 있는지를 물어보면서 자연스럽게 호기심을 유도하였다. 그리고 나서 소책자 안에 표기된 지역과 주변지역의 지리적, 역사적 특색을 준비한 영상자료로 간단히 설명해주었다. 예를 들어 보르도 주변지역, Dune du Pilat, Bassin d'Arcachon, Cap Ferret 그리고 아비뇽 지역과 함께 다른 프로방스 지역, 교황청(Palais des Papes), 아비뇽 다리(Pont d'Avignon), 론강(Le Rhône) 등. 이 과정을 통해 학습자들은 자연스럽게 읽을 자료에 대해 흥미를 갖게 되고 또한 사전 지식을 통해 더 쉽게 텍스트의 내용을 이해하게 된다. 이어서 2개의 호텔 소책자를 학습자들에게 배포하고 내용을 간단히 훑어보게 하였다. 잠시 후, 학습자들에게 ‘호텔 드 유럽’과 ‘이비스’ 호텔이 가진 특징이 무엇인지 2~3개 정도로 파악해서 얘기해보도록 하였다. 학습자들은 소책자 안의 이미지와 큰 제목들을 통해 예측한 내용들을 자유롭게 대답하였다.

4.2. 읽기 단계

이 단계에서는 학습자들이 텍스트에 집중하면서 정확하게 내용을 파악할 수 있도록 질문법을 활용하였다. 이 학습활동으로 학습자들은 텍스트를 최소 3번은 읽기 된다. 첫 번째 읽기에서는 사전을 사용하지 않고 ‘빨리 훑어 읽기’를 통해 단어의 의미와 표현을 문맥 속에서 추측하면서 내용을 파악해보도록 하였다. 학습자들은 ‘이비스’ 호텔의 경우 쉽게 내용을 파악해가며 읽어 내려갔던 반면, ‘호텔 드 유럽’은 다소 어려워하였다. 이에 어려워하는 몇몇 단어와 표현들을 문맥에 맞게 쉬운 단어로 바꿔 주어 이해하는데 도움을 주었다. 학습자들이 ‘빨리 훑어 읽기’를 마치면, 다음과 같은 간단한 퀴즈형식의 질문을 던져 답해보게 하였다.

- ① Où est-ce que l'hôtel Ibis se situe?
- ② Dans cet hôtel, il n'y a pas de chambre pour non-fumeur?
- ③ Quand est ce que l'hôtel d'Europe a été créé?
- ④ Y a-t-il des services différents dans chaque chambre?

학습자들은 퀴즈형식의 질문에 흥미와 재미를 가지고 조원과 열심히 의논하여 답을 찾았고 정답일 때는 강한 성취감을 보이며 읽기에 대한 자신감을 드러내었다.

두 번째 읽기에서는 텍스트를 꼼꼼히 읽으면서 내용과 중요한 정보들을 정확하게 파악하도록 지도하였다. 그리고 학습자들에게 빈 종이를 나누어 주어 조원과 함께 프랑스어로 4~5개 정도의 질문을 만들어 보게 하였다. 학습자들은 개별학습 때보다 훨씬 덜 지루해하면서 조원과 협력하여 질문을 만들어 나갔다. 질문지 작성이 끝나면, 그 질문지를 다른 조와 교환하도록 하였다. 2016년도 읽기수업에서 4조가 만든 질문지를 소개하면 다음과 같다.

- ① Combien de temps est-ce que ça prend en voiture d'Arcachon à cet hôtel?
- ② On ne peut contacter l'hôtel Ibis que par e-mail?
- ③ Combien de personnes célèbres sont venues dans l'hôtel d'Europe?
- ④ Pour aller à l'hôtel d'Europe, quell est la route la plus rapide en voiture?
- ⑤ L'hôtel d'Europe vous donne tous les repas?

다시 조원과 협력하여 전달 받은 질문지에 답을 적어보게 하였다. 이때 자연스럽게 세 번째 읽기활동을 유도하면서 ‘찾아 읽기’와 ‘밀줄 긋기’ 전략을 활용해보도록 지시하였다. 다음은 위의 4조가 만든 질문에 대한 2조의 답지이다.

- ① 10 minutes.
- ② Non.
- ③ Beaucoup de personnes célèbres comme Victore Hugo, Pablo Picasso.
- ④ Direction Nîmes.
- ⑤ Non.

마무리 학습활동으로, 학습자들과 자료를 다시 한번 읽어가며 상향식 방식을 활용하여 어휘 및 문법 그리고 해석을 정리해 주었다. 동시에 학습자들에게 조별로 만든 질문지와 답이 정확한 것인지 검토해 보도록 하였다.

4.3. 읽기 후 단계

읽기 후 단계에서는 앞에서 읽었던 자료의 내용을 토대로 쓰기활동을 해보았다. 학습자들에게 두 호텔의 소책자를 참고하여 필요한 호텔정보 요청과 함께 예약편지를 조원과 협력하여 작성해보도록 하였다.³²⁾ 다음은 4조가 작성한 호텔예약 편지이다.³³⁾

Monsieur,

Je voudrais réserver des chambres pour 7 personnes. Je vous envoie donc cette lettre pour avoir des informations.

D'abord, j'utiliserais votre hôtel avec mes parents, ma femme et mes trois enfants. Mais je ne sais pas exactement combien de chambre il me faut, et mon père est handicapé.

~~Pouvez-vous vérifier combien de chambre j'ai besoin et que vous avez~~

32) 프랑스어로 제시한 쓰기 활동 주제: Vous allez voyager en France pendant une semaine avec votre ami(e). Vous êtes chargé(e) de réserver une chambre d'hôtel. Vous écrivez la lettre de réservation de l'hôtel.

33) 밑줄 친 부분은 오류를 수정한 것이다.

~~une chambre handicapé pour mon père? (Pouvez-vous me dire combien de chambres il me faut et si vous avez une chambre adaptée aux handicapés). Je visiterai votre hôtel le 08/08 et je (j'en) sortirai le 10/08. Combien dois-je payer pour notre séjour?~~
 Alors (De plus), j'ai des questions sur les repas. En fait, ma femme ne peut pas manger (n'aime pas) les tomates.
 Merci beaucoup. (de bien vouloir me répondre par e-mail).

p.s : Mon adresse e-mail : ooo@naver.com

읽기 후 단계는 앞에서도 언급했듯이 1차와 2차로 나누어 2주에 걸쳐서 진행하였다. 2차에서는 지난주에 활동했던 쓰기 과제를 좀 더 보완하여 200~250자 정도로 완성해서 PPT로 만들어 오게 한 다음 조별로 발표하도록 하였다. 이를 통해 학습자들은 다른 조의 글을 보며 자연스럽게 다양한 글쓰기와 표현법을 습득할 수 있고, 스스로에게도 자극제가 될 수 있다. 발표를 마치고 나면 앉아 있는 학습자들에게 오류가 있는지 찾아보게 하면서 더 좋은 표현이 있으면 제안해보도록 하였다. 처음에는 학습자들이 남의 글을 읽고 오류를 지적하는 것이 익숙하지 않아 머뭇거렸으나, 틀려도 좋으니 본인 생각을 과감하게 발표하도록 독려하자 조금씩 참여하기 시작하였다. 그리고 나서 발표수업이 자칫 지루해지거나 느슨해지지 않도록 발표 내용을 토대로 학습자들에게 퀴즈 형식으로 질문을 던지고 대답해보도록 유도하였다. 마무리로 필자가 오류수정을 해주고 조 발표가 끝나면 학습자들에게 조 평가지를 나누어 주어 평가하도록 하였다.

5. 설문조사 및 결과분석

읽기수업을 마친 후, 읽기학습에 활용한 3단계 읽기과정, 조 협력학습, 쓰기와 말하기와의 연계학습에 대한 학습자들의 반응과 효과성을 알아

보기 위해 설문조사를 실시하였다. 설문대상자는 2014년도와 2016년도에 각각 3학년 읽기수업을 수강한 30명과 20명이다. 설문조사는 1차와 2차로 나누어 1차는 종강을 한 후 설문지로 진행하였고, 2차는 기말고사 후에 추가로 알아봐야 할 사항들을 구두질문으로 진행하였다. 구두 질문에 대한 답변 중 의미적으로 유사한 것들은 필자가 분리하고 정리하였다.

5.1. 3단계 읽기학습 활동에 대한 반응

- 1) 3단계로 진행한 읽기학습 과정이 읽기능력 향상에 도움이 되었나요?

년도	1	2	3	4	5	인원
2014	0 (0%)	0 (0%)	4 (13.3%)	16 (53.3%)	10 (33.3%)	30
2016	0 (0%)	0 (0%)	3 (15%)	12 (60%)	5 (25%)	20
합계	0 (0%)	0 (0%)	7 (14%)	28 (56%)	15 (30%)	50

※ 1=전혀 도움이 되지 않다, 2=도움이 되지 않다, 3=보통이다, 4=도움이 되다, 5=매우 도움이 되다

위의 표에서 보듯이 ‘도움이 되다’와 ‘매우 도움이 되다’라는 긍정적인 답변에 2014년도에는 30명 중 26명, 2016년도에는 20명 중 17명이 응답하였다. 또한 두 해 모두 ‘전혀 도움이 되지 않다’와 ‘도움이 되지 않다’라는 부정적인 답변에는 아무도 응답하지 않았다. 이를 통해 3단계로 진행한 읽기학습 과정에 대한 학습자들의 만족도는 매우 높다고 판단된다.

- 2) ‘읽기 전 단계’에서 활용한 여러 활동들 (예를 들어 관련영상 보기, 역사 배경 및 사회·문화 설명 등)이 읽기 텍스트에 대한 흥미유발 및 내용추론에 도움이 되었나요?

년도	1	2	3	4	5	인원
2014	0 (0%)	0 (0%)	6 (20%)	13 (43.3%)	11 (36.7%)	30
2016	0 (0%)	0 (0%)	3 (15%)	15 (75%)	2 (10%)	20
합계	0 (0%)	0 (0%)	9 (18%)	28 (56%)	13 (26%)	50

※ 1=전혀 도움이 되지 않다, 2=도움이 되지 않다, 3=보통이다, 4=도움이 되다, 5=매우 도움이 되다

2014년도에는 30명 중 6명이 ‘보통이다’라고 응답하였고 24명은 ‘도움이 되다’와 ‘매우 도움이 되다’라고 응답하였다. 2016년도에는 20명 중 3명이 ‘보통이다’라고 응답하였고 17명이 ‘도움이 되다’와 ‘매우 도움이 되다’라고 응답하였다. 두 학기 전체를 놓고 볼 때 50명 중 41명이 긍정적인 응답을 하였고 9명이 ‘보통이다’라고 응답하여, 읽기 전 단계에서 진행한 다양한 활동을 통한 내용추론 및 흥미유발이 읽기학습에 매우 효과적이었음을 알 수 있다. 그런데 본 설문조사 결과에서 주목할 사항은 ‘매우 도움이 되다’에 응답한 응답자 비율이 2016년도 보다 2014년도에 상대적으로 높다는 것이다. 이것은 읽기수업에 참여한 수강생들의 다양성에서 비롯되었다고 본다. 2014년도에는 수강생 30명 중 복수 전공생 1명과 군복무 후 복학한 남학생 6명이 있었던 반면에 2016년도에는 군복무 후 바로 복학한 학생 없이 3~4학년 전공학생들로만 구성되어 있었다. 따라서 2016년 수강생들이 2014년 수강생들보다 전공교과 과정이나 기타 프로그램을 통해 프랑스 사회 및 문화 강좌에 더 많이 노출되었을 것이다. 그리고 프랑스로 교환학생을 다녀 온 비율도 2014년(3명) 보다 2016년도(5명)가 더 높게 나타났는데, 이 또한 영향을 준 것으로 판단된다. 3)번과 4)번 항목에 응답한 2016년도 학습자들에게 그 이유를 물어보니 ‘어느 정도는 도움이 되지만, 이미 알고 있는 내용들을 굳이 설명이나 영상 등을 통해 또 다시 들어야 할 필요성을 절실히 느끼지는 못하였다’라고 응답하였다.

- 3) ‘읽기 단계’에서 활용한 ‘질문법, 빨리 훑어 읽기, 찾아 읽기, 밑줄 긋기’ 같은 전략들이 읽기학습에 효과적이었나요?

년도	1	2	3	4	5	인원
2014	0 (0%)	2 (6.7%)	10 (33.3%)	14 (46.7%)	4 (13.3%)	30
2016	0 (0%)	0 (0%)	1 (5%)	9 (45%)	10 (50%)	20
합계	0 (0%)	2 (4%)	11 (22%)	23 (46%)	14 (28%)	50

※ 1=전혀 그렇지 않다, 2=그렇지 않다, 3=보통이다, 4=그렇다, 5=매우 그렇다

위의 질문에 2014년도와 2016년도 수강생 50명 중 37명이 ‘그렇다’와 ‘매우 그렇다’라고 응답하였고 11명이 ‘보통이다’ 그리고 2명이 ‘그렇지 않다’라고 응답하였다. 설문결과를 전체적으로 볼 때 질문법을 비롯한 ‘빨리 훑어 읽기, 찾아 읽기, 밑줄 긋기’ 같은 전략들이 읽기학습에 효과적임을 알 수 있다. 그런데 응답결과를 좀 더 자세히 살펴보면, 2016년도에는 긍정 답변인 ‘그렇다’와 ‘매우 그렇다’가 20명 중 19명이었고 1명만이 ‘보통이다’라고 응답하였다. 이를 통해 3~4학년 전공학생들로 구성된 2016년도에는 학습자들이 하향식 읽기방식에서 활용되는 전략들을 무리 없이 소화하고 있음을 알 수 있다. 반면, 2014년도에는 ‘보통이다’와 ‘그렇지 않다’가 30명 중 12명으로 2016년보다 부정적인 응답이 상대적으로 높게 나타났다. 이것은 2014년도에는 복수전공생 및 군 복무 후 복학한 남학생들과 함께 수업을 듣다보니, 하향식 읽기방식에 대한 선호도가 2016년보다 떨어졌다고 판단된다.

- 4) ‘읽기 단계’의 마무리 부분에서 교수자와 함께 텍스트를 읽어가며 주요문법 설명 및 해석 등을 정리해주는 것이 유용했나요?

년도	1	2	3	4	5	인원
2014	0 (0%)	5 (16.7%)	10 (33.3%)	10 (33.3%)	5 (16.7%)	30
2016	0 (0%)	8 (40%)	10 (50%)	2 (10%)	0 (0%)	20
합계	0 (0%)	13 (26%)	20 (40%)	12 (24%)	5 (10%)	50

※ 1=전혀 유용 하지 않다, 2=유용하지 않다, 3=모르겠다, 4=유용하다, 5=매우 유용하다

위의 질문에 2014년도에는 응답자 30명 중 15명이 ‘유용하다’와 ‘매우 유용하다’라고 응답하였고 절반인 15명이 ‘모르겠다’와 ‘유용하지 않다’에 응답하였다. 반대로 2016년도에는 응답자 20명 중 18명이 ‘유용하지 않다’거나 ‘모르겠다’로 응답하였고 2명만이 ‘유용하다’라고 응답하였다. 이 결과를 놓고 볼 때 2014년도에는 학습자들이 어휘 및 문법 설명을 통한 텍스트의 정확한 해석을 선호하였음을, 반면에 2016년도에는 문법 및 해석 활동이 학습자들에게 그다지 효율적이지 않았음을 알 수 있다. ‘유용하지 않다’라고 응답한 학습자들에게 그 이유를 물어보니 ‘본 수업에 활용한 자료가 어려운 문학작품이나 복잡한 내용의 신문 같은 텍스트가 아니어서 의미를 파악하는데 어렵지 않았다’, ‘텍스트의 어휘가 일상생활에서 접할 수 있는 것들이고 문법도 까다롭지 않았을 뿐만 아니라 의미파악도 문맥 속에서 충분히 가능했다’, ‘3번의 읽기활동으로 텍스트의 내용을 이미 파악했기 때문에 한 문장씩 또 해석해나가는 것은 시간 소모가 될 뿐만 아니라 지루하였다’, ‘읽고 해석하다 보면 전체적인 의미를 파악하는 것이 아니라 문장에 집중하게 되어 전체적인 의미가 기억에 남지 않는 것 같았다’, ‘문법 설명과 해석 없는 수업이 진짜 외국어 읽기수업 같음을 느낀다’라고 대답하였다. 반면에 ‘유용하다’라고 응답한 학습자들은 ‘내가 이해한 것이 정확한지 확인 받는 것 같아서 좋았다’, ‘부분적으로는 이해가 되지만 전체적인 이해를 위해서 교수님의 설명이 필요하였다’, ‘아직 어휘나 문법이 부족하여 3번 읽기를 통해서도 파악이 안 되는 부분이 있었다’, ‘조원과 의미파악을 해보았지만 둘이서도 확실하지 않아서’라고 대답하였다.

위의 설문조사 결과를 통해, 학습자들은 3단계 읽기과정에 대해 전반적으로 긍정적인 반응을 보이며 만족해 한다는 것을 알 수 있다. 그러나 학습자들의 다양성에 따라 읽기학습 전략에 대한 선호도는 다소 차이가 있는데, 예를 들어 복수전공생과 군 복무 후 복학한 남학생 다수가 수강한 2014년도에는 텍스트의 내용과 연관된 배경지식의 설명과 함께 문법 설명 및 정확한 해석을 요구하는 상향식 읽기방식을 선호했던 반면, 3~4학년 전공생들이 수강한 2016년도에는 하향식 읽기방식을 선호하였다.

5.2. 조 협력학습 활동에 대한 반응

- 1) 3단계 읽기활동 중 읽기 전 단계와 읽기 단계에서 진행한 조별학습 활동이 개별학습 활동보다 효과적이었나요?

년도	1	2	3	4	5	인원
2014	0 (0%)	1 (3.3%)	4 (13.3%)	15 (50%)	10 (33.3%)	30
2016	0 (0%)	2 (10%)	3 (15%)	13 (65%)	2 (10%)	20
합계	0 (0%)	3 (6%)	7 (14%)	28 (56%)	12 (24%)	50

※ 1=전혀 효과적이지 않다, 2=효과적이지 않다, 3=보통이다, 4=효과적이다, 5=매우 효과적이다

위의 표에서도 보듯이, 두 해 모두 학습자들은 개별학습 활동보다 협력학습 활동을 더 선호한다는 것을 알 수 있다. 한 가지 주목할 점은 ‘효과적이다’ 또는 ‘매우 효과적이다’라고 응답한 비율이 2014년도에는 83.3%, 2016년도에는 75%라는 것이다. 이것은 위에서도 언급했듯이, 2014년도에는 복수전공생과 복학한 남학생 비율이 2016년도 보다 상대적으로 높았다는 점에서 그 이유를 찾아볼 수 있을 것 같다. 긍정적인 응답을 한 학습자들의 의견을 정리해보면 다음과 같다. ‘조원에게 모르는 부분을 물어볼 수 있어 효과적이었다’, ‘내가 생각하지 못했던 아이디어를 조원이 생각해내서 질문이나 문장 표현력이 더 풍부해지는 느낌을 받았다’, ‘조

원과 함께 준비하다보니 마음도 편안해지고 자신감도 더 붙게 되는 것 같았다’, ‘다른 조원의 글을 보면서 더 자극이 되는 듯하였다’, ‘조원과 긴장감 있게 하다 보니 읽기와 질문 만들기가 지루하지 않고 더 흥미로워졌다’, ‘수업이 딱딱하지 않고 나름대로 답을 찾는 등의 활동이 재미있었으며 수업시간이 더 자유로워서 좋았다’ 등의 대답을 하였다.

- 2) 협력학습 활동으로 진행한 ①질문지 작성과 답 쓰기, ②제시한 주제로 다양한 글쓰기, ③동영상 제작, ④역할극하기 중 협력학습 효과가 가장 좋은 것은 어느 것인가요?

년도	①	②	③	④	인원
2014	0 (0%)	0 (0%)	24 (80%)	6 (20%)	30
2016	0 (0%)	0 (0%)	13 (65%)	7 (35%)	20
합계	0 (0%)	0 (0%)	37 (74%)	13 (26%)	50

위의 질문에 대한 응답 결과를 보면, 2014년도에는 30명중 24명이 그리고 2016년도에는 20명 중 13명이 ③동영상 제작이 협력학습에 가장 효과적이라고 응답하였다. ③번에 응답한 응답자에게 그 이유를 물어보니 ‘본 활동을 하기 위해서는 아이디어 구성, 텍스트 내용 작성, 시간 조정, 장소, 영상제작 등을 조원과 서로 협력해야 효과가 발휘되는 것이라 조원의 도움이 절실히 필요했다’, ‘본 활동을 하면서 흥미 및 동기부여가 많이 됐을 뿐만 아니라 배운 내용을 응용하고 활용하는데서 실력이 더 배가되는 느낌을 받았다’, ‘프랑스어능력 향상 이외의 다른 것을 배우고 느낄 수 있는 활동이었다’, ‘과제활동을 해결하고 나서 자신감이 생겼다’, ‘과제활동을 하는 동안 더 많은 노력과 책임감이 생기며 성취감을 느꼈다’라고 대답하였다. 그리고 ①번과 ②번에 대해서는 ‘①번과 ②번은 개별적으로 혼자서도 할 수 있는 활동이라고 생각한다’, ‘②번은 오히려 혼자서 생각하며 하는 것이 더 효과적인 것 같다’라고 대답하였다.

위의 설문결과를 통해, 학습자들은 개별학습 활동보다는 협력학습 활동을 통해 동기부여와 흥미유발이 더 잘되고 즐겁게 학습에 임한다는 것을 알 수 있다. 또한 능동적이고 적극적인 참여활동을 요구하는 그러면서 동시에 창의적이고 활동적인 협력과제가 주어졌을 때 학습 효과나 만족도가 높게 나타난다는 것도 알 수 있다.

5.3. 연계학습 활동에 대한 반응

- 1) 읽기학습을 단순히 읽기에서 끝나지 않고 다른 언어영역으로 확장해 활동한 것이 본인의 학업 효과나 성취도에 도움이 되었나요?

년도	1	2	3	4	5	인원
2014	0 (0%)	0 (0%)	4 (13.3%)	11 (36.7%)	15 (50%)	30
2016	0 (0%)	0 (0%)	2 (10%)	8 (40%)	10 (50%)	20
합계	0 (0%)	0 (0%)	6 (12%)	19 (38%)	25 (50%)	50

※ 1=전혀 도움이 되지 않다, 2=도움이 되지 않다, 3=보통이다, 4=도움이 되다, 5=매우 도움이 되다

위의 표에서 보듯이, 본 설문조사에 응한 50명 중 44명이 ‘도움이 되었다’와 ‘매우 도움이 되었다’로 응답하였고 단 6명만이 ‘보통이다’라고 응답하였다. 44명의 응답자들에게 도움이 된 이유를 물어보니 ‘만약 읽기학습만 진행했다면 수업이 지루해졌을 텐데 읽기학습 뿐만 아니라 다른 영역의 활동과 병행해서 지루하지 않았고 재미있게 수업에 임할 수 있어서 좋았다’라고 대답하였다. 그 다음으로는 ‘읽기학습만 진행했다면 텍스트를 통해 배운 단어와 표현을 학기가 끝나자마자 금방 잊어버렸을 텐데 이것을 쓰기와 말하기에서 반복 활용하다 보니 전체적으로 프랑스어학습 능력이 향상되는 것 같다’, ‘이 수업을 통해 의사소통 4기능을 평가하는 델프 B1을 준비할 수 있을 것 같다’, ‘익힌 단어나 표현을 계속 사용하다보니 저절로 암기가 되어 내 것이 되는 것 같아 좋았다’, ‘실생활

관련 읽기자료인데다 쓰거나 말하기 과제도 일상생활과 연관된 것이라 교실 밖에서도 바로 응용할 수 있어 좋았다'라고 대답하였다. 그리고 '보통이라'라고 응답한 학습자들은 '읽기학습을 쓰기, 말하기와 연계하여 학습한 것은 좋았으나 두 가지를 한 학기에 다 하다 보니 정신이 없었다', '쓰기와 말하기 둘 중 하나로 정해서 했으면 거기에 더 집중해서 공부했을 것 같다', '두 가지 학습활동을 하다 보니 심도 있는 학습이 되지 못해 학습효과가 떨어지는 것 같았다'라고 대답하였다.

2) 연계학습으로 진행한 활동 중 어느 영역활동에서 학습효과 및 학업성취도가 더 높았나요?

년도	쓰기	말하기	인원
2014	5 (16.7%)	25 (83.3%)	30
2016	4 (20%)	16 (80%)	20
합계	9 (18%)	41 (82%)	50

위의 표에서 보듯이, 2014년도에는 83.3% 그리고 2016년도에는 80%가 말하기학습 활동이라고 응답하였다. 학습자들에게 그 이유를 물어보니 '쓰기학습 활동으로 제시한 과제보다 말하기학습 활동으로 제시한 과제가 더 재미있고 흥미로워서 적극적으로 참여하게 되면서 말하기 학습효과가 더 높게 나타난 것 같다', '쓰기학습 활동과제를 수행할 때보다도 말하기학습 활동과제를 수행할 때 더 많은 어휘와 표현을 스스로 찾아 공부해야 하므로 학습효과 면에서 더 나았다', '프랑스어로 나만의 요리 레시피를 작성하여 그것을 동영상으로 제작하여 발표하기 그리고 프랑스 교환학생을 섭외하여 한국문화와 프랑스문화의 차이점에 관한 인터뷰를 동영상으로 제작하여 발표하기 같은 과제는 활동적이면서 동시에 살아있는 프랑스어를 하는 것 같아 흥미진진하였고, 프랑스어 실력뿐만 아니라 자신감까지 얻어서 프랑스어 성취도가 높아졌다'라고 대답하였다.

위의 설문조사를 통해 학습자들은 읽기학습 활동을 단지 해석과 번역 위주로 진행하는 것보다 쓰기, 말하기, 듣기와 연계하여 다양한 학습활동으로 진행하는 것을 선호하고 그리고 협력학습에 대한 설문결과와 마찬가지로 능동적이고 적극적으로 참여할 수 있는 학습활동 과제에 더 흥미를 느끼고 동기부여가 잘 된다는 것을 알 수 있다. 또한 설문조사 2)번에 대한 결과와 학습자들의 인터뷰 의견을 종합해볼 때 활동과제의 주제에 따라 연계학습의 효과가 달라진다는 것도 알 수 있다.

6. 결론 및 제언

필자는 프랑스어 학습자들이 지속적인 흥미와 동기를 가지고 읽기학습을 스스로 설계해나갈 수 있도록 그리고 읽기학습을 통해 의사소통능력까지 향상할 수 있도록, 2014년도와 2016년도 읽기수업에 다양한 학습전략을 활용해보았다. 본고는 두 학기에 걸쳐 활용해본 이 학습전략들이 어떤 점에서 효과적이었는지 그리고 또 어떤 점을 좀 더 보완하고 개선해야 하는지를 학습자들을 대상으로 실시한 설문지 조사와 인터뷰를 통해 파악해보고 좀 더 효율적인 방안을 모색해보는데 그 목적을 두었다.

먼저 효과적인 면을 살펴보면 다음과 같다. 첫째, 읽기학습을 단순히 읽고 이해하는 활동을 넘어서 읽기를 통해 이해한 내용을 글이나 말로 표현해보고 실제로 의사소통을 해보는 학습활동은 학습자들의 동기유발 및 흥미를 높이는데 그리고 학습효과를 올리는데 긍정적인 영향을 주었다. 둘째, 일상생활에서 바로 접할 수 있고 활용할 수 있는 흥미롭고 다양한 사실자료 특히 학습자들과 친숙한 문화내용이 담긴 자료의 활용은 언어지식의 부족으로 인해 생길 수 있는 자신감 결여 및 불안감을 해소시켜 줄 수 있었고, 3단계 읽기학습이나 협력학습을 진행할 때에도 학습자들의 지속적인 흥미를 이끄는 데에 효과적이었다. 셋째, 협력학습, 3단

계 읽기학습 같은 학습전략은 수동적으로 수업에 임하던 학습자들을 적극적으로 그리고 능동적으로 수업에 참여시키는데 아주 효과적이었다.

반면에 본 학습활동을 통해 보완하거나 개선해야할 점도 드러났는데, 그것은 다음과 같다. 첫째, 읽기학습에 필요한 배경지식을 사전에 습득할 수 있도록 지도할 필요가 있다. 배경지식에 대한 차이는 학습 이해도 뿐만 아니라 학습자들의 학습 만족도와 성취도에도 크게 영향을 미친다. 읽기학습에 필요한 배경지식은 반드시 외국어로 습득할 필요가 없고 모국어로도 충분히 습득이 가능하기 때문에 수업 전에 학습자들에게 미리 다음 시간에 배울 내용과 관련된 배경지식을 알아오도록 과제를 부여할 수 있다. 배경지식에 대한 사전습득은 적극적인 학습참여를 유도할 뿐만 아니라 읽기학습에 대한 자신감을 갖게 하는데 효과적이다. 둘째, 외국어 수업에서 흔히 나타나는 적정한 수강인원의 필요성이다. 2014년도 읽기수업의 수강인원은 30명이었고 2016년도는 20명이었다. 집단학습으로 이루어지는 읽기 전 단계를 제외한 나머지 학습단계는 모두 2인 1조의 조별학습으로 진행되었다. 그러다보니 15팀으로 구성된 2014년도는 10팀으로 구성된 2016년도와 비교했을 때 교수자와 학습자들 모두 시간에 쫓기다 보니 피드백이 원활하게 이루어지지 못하였다. 외국어 학습에서 조별활동을 비롯한 다양한 학습전략을 원활히 진행하기 위해서는 20명 정도의 수강인원이 적정하다고 판단된다. 셋째, 학습자들의 언어수준을 테스트하여 난이도에 맞는 학습활동을 개발할 필요성이 있다. 필자는 읽기수업을 수강한 학습자들의 DELF 취득여부와 CECR 유럽위원회에 의해 정해진 유럽공용외국어 등급표의 실용학습 시간 등을 고려하여 학습자들의 언어수준을 B1이라 정하고 학습활동을 진행하였다. 그러나 DELF 취득 여부가 학습자들의 언어수준과 반드시 비례하지는 않았고, 또 실용교과목 참여도도 학습자들마다 다르기 때문에 좀 더 세밀하게 학습자들의 수준을 파악할 수 있는 다른 방안을 강구할 필요가 있다. 예를 들어 학과에서 정기적으로 학습자들의 언어수준을 테스트하여 부족한 부분이 무엇인지를 파악하게 하여 자신의 수준에 맞는 강좌를 수강

할 수 있도록 지도할 수 있다. 이렇게 하면 학습자들은 스스로 부족한 부분을 채워나가면서 점차적으로 자신의 언어수준을 한 단계씩 향상시킬 수 있고, 교수자들도 매번 준비한 학습자료와 학습활동이 학습자들의 수준에 맞는지에 대한 난이도 고민 없이 수업을 운영할 수 있어 효율적이라 본다. 넷째, 협력학습 활동 시 좀 더 창의적이고 능동적이면서 자발적인 참여를 유도할 수 있는 활동과제의 개발 필요성이다. 읽기 후 단계에서 연계학습의 일환으로 진행한 쓰기와 말하기 학습 활동에서 학습자들은 말하기 과제활동으로 제시한 ‘나만의 요리 동영상 제작하여 발표하기’, ‘프랑스 교환학생과의 한국문화 체험에 대한 인터뷰 동영상 제작하여 발표하기’, ‘에피소드 하나를 읽고 역할극으로 편집하여 발표하기’가 쓰기 과제활동으로 제시한 활동보다 만족도가 더 높았을 뿐만 아니라 학습활동에 대한 의욕도 더 높았다. 따라서 쓰기 과제활동도 예를 들어 ‘나의 게스트하우스 브로슈어 제작하기’, ‘우리 동네 홍보 브로슈어 제작하기’, ‘우리 대학과 학과 홍보 및 동아리 소개 브로슈어 제작하기’등을 제시하여 공모전처럼 진행하고 학기말에 상을 주는 방식으로 운영해보면 학습자들이 훨씬 더 흥미를 가지고 활발하게 조원과 상호협력하며 창의력을 발휘하지 않을까 한다. 필자는 다음 읽기수업에 이 학습활동을 적용·활용해보고 이에 대한 학습효과 및 만족도를 분석해보는 연구를 진행해보고자 한다.

본 수업뿐만 아니라 다른 모든 수업에서도 교수자는 학습자들에게 지속적인 흥미 및 동기를 부여하여 학습자들이 적극적으로 학습에 참여할 수 있도록 그리고 학습자 스스로 자립적으로 학습 활동할 수 있도록, 창의적이고 융합적인 학습 활동 방안을 꾸준히 모색해야 할 것이다.

참고문헌

- 권미정, 「외국어로서의 한국어 읽기교육-독해전략을 활용한 효율적인 읽기 방안」, 『한국어교육』 10권 1호, 1999, pp.1-28.
- 김성환, 「EAP 독해교수의 필요성과 학습방략」, 『Joual of Language Science』 5.1, 1988, p.21-41.
- 김양희, 「장르 기반 프랑스어 읽기/쓰기 통합교육」, 『프랑스어문교육』 55집, 2016, pp.45-64.
- 김현철 · 조은경, 「의사소통중심 교수법을 이용한 비즈니스 중국어 수업 모형 연구」, 『Foreign Languages Education』 19(3), 2012, pp.371-393.
- 김혜란, 「제2언어 읽기 학습의 문제」, 『한국프랑스학논집』 45, 2004, pp.19-38.
- 심상민, 「외국어로서의 한국어 읽기 교수-학습 방안 연구」, 『우리어문연구』 17, 2001, pp.93-120.
- 이재희, 「고등학생의 독해요인 분석과 교과서 편찬방향」, 『영어교육』 36호, 1988, pp.21-40.
- 전정재, 『독서의 이해』, 서울: 한국방송출판, 2001, pp.224-231.
- 주미진 외 2인, 「상호작용식 읽기 지도와 협력학습을 통한 대학영어 독해 수업의 효과적인 교수법 연구」, 『새한영어영문학』 제54권 2호, 2012, pp.243-261.
- 한민주, 「프랑스어 독해학습/지도과정의 문제점과 개선방안」, 『프랑스어문교육』 15, 2003, pp.99-119.
- 홍보업, 「외국어 독서교육 방법론」, 『영어교육』 15호, 1978, pp.43-61.
- Adam. J-M., & Legrand-Gelber, R., <Une société malade de ses lectures?>, in:Fr François éd., *J'cause français, non?*, Paris, Maspéro, 1983, pp.62~92.
- Brown. H.D, *Teaching by principles: An interactive approach to language*

- pedagogy*, London:Longman, 2005.
- _____, *Teaching by Principles: An Interactive Approach to Language Pedagogy* (3rd edition). New-York: Pearson Education, 2007.
- Cook, V., 『제 2언어 학습 교수론』, 장한업 역, 하우, 1996.
- Cornaire, C.L., *Le point sur la lecture*, Les Editions CEC inc, Québec, coll. DLE, Paris:CLE international, 1999.
- Ferreri, S. et ali. <Le Français dans le monde>, n°249 1992.
- Galisson, R., *D'hier à aujourd'hui la didactique générale des langues étrangères*, CLE International, 1980.
- Moirand, S., *Situation d'écrit*, Paris: CLE International, 1979.
- Murtagh, L., <Reading in a Second or Foreign Language: Models, Processes and Pedagogy>, *Language, Culture and Curriculum* 2, 1989, pp.91-105.
- Totten, S., Skills, A., Digby, & P. Russ, *Cooperative Learning: A Guide to Research*, New-York: Garland, 1991.
- Vygotsky, L. S., *Mind in society: The development of higher psychological processes*, Cambridge, MA: Harvard university Press, 1978.

<http://afcoree.co.kr/examens/infogenerale.php>

http://afcoree.co.kr/examens/infogenerale_delfb1.php

〈Résumé〉

Méthode d'enseignement pour améliorer les
compétences de lecture en français à l'université

Kim Sun-Mi

Aujourd'hui, nous vivons à l'ère d'internet et de l'information, et les compétences en lecture sont très importantes pour comprendre les informations culturelles. Etant donné l'enjeu que représente la compréhension de ces informations, l'apprentissage de la lecture devrait être désiré par les personnes concernées et ne pas être imposée. En outre, au cours de la vie quotidienne, nous rencontrons différents types de phrases de complexité variable, il est donc nécessaire de développer différentes stratégies pour améliorer les capacités en lecture et en expression orale afin de pouvoir faire face à ce genre de situation. Pour atteindre cet objectif, en 2014 et 2016, l'auteur a utilisé différentes méthodes d'enseignement telles que la méthode de lecture interactive, l'apprentissage collaboratif, l'apprentissage intégré et l'utilisation de documents authentiques avec les étudiants de troisième année.

A travers des enquêtes et entretiens avec des étudiants, qui se sont déroulés en deux étapes, nous avons déterminé quels aspects des méthodologies présentées dans l'article étaient efficaces et lesquels devaient être corrigés. Les résultats de ces sondages et de ces entretiens amènent l'auteur à catégoriser les trois situations suivantes comme bénéfiques: premièrement, l'utilisation de documents authentiques variés et intéressants que nous pouvons rencontrer dans la vie quotidienne. Deuxièmement, la mise en place de sessions de travail en équipe, dont

les objectifs sont adaptés au niveau des étudiants de chaque groupe. Troisièmement, le développement de méthodes dont les stratégies favorisent également l'apprentissage d'autres langues.

En revanche, ces mêmes entretiens ont révélé des améliorations possibles pouvant être apportées aux méthodes étudiées. Premièrement le nombre d'étudiants de chaque groupe doit être choisi de manière à pouvoir en étudier chaque membre individuellement. Deuxièmement, il est nécessaire d'adapter précisément les matériels éducatifs et les activités au niveau des étudiants. Troisièmement, les devoirs à la maison donnés aux étudiants des groupes doivent favoriser la participation volontaire en étant actifs et créatifs. En parallèle, les professeurs doivent continuer à promouvoir les activités créatives en classe afin de maintenir constant l'intérêt et la motivation des étudiants. Au centre du processus d'études, les étudiants pourront alors être engagés vers un apprentissage plus autonome.

주 제 어 : 읽기능력(Compétence en lecture), 사실자료(Document authentique), 협력학습 (Apprentissage collaboratif), 읽기 방식(Méthode de lecture), 읽기학습 활동(Activité de lecture)

투 고 일 : 2017. 12. 24

심사완료일 : 2018. 1. 31

게재확정일 : 2018. 2. 7

2018년도 학회 임원진

회 장	홍명희(경희대)
부 회 장	문시연(숙명여대), 장인봉(이화여대), 노윤채(성균관대)
감 사	이용주(국민대), 안보옥(가톨릭대)
총 무 이 사	오정숙(경희대)
학 술 이 사	손주경(고려대), 신정아(한국외대), 이성현(서울대)
상임편집이사	김용현(아주대)
편 집 이 사	정지용(성균관대), 박정준(인천대)
대외협력이사	조지숙(경희대)
재 무 이 사	노희진(한국외대)
기 획 이 사	도윤정(인하대)
정 보 이 사	노철환(인하대)

이사(가나다순)

강희석(성균관대)	서덕렬(한양대)
고봉만(충북대)	이기연(연세대)
김경량(한국교육과정평가원)	이윤수(공주대)
김기국(경희대)	이충훈(한양대)
김남연(강원대)	이현종(신한대)
김선형(홍익대)	이현주(인천대)
김준현(고려대)	조만수(충북대)
문규영(한양대)	지영래(고려대)
박선아(연세대)	최내경(서경대)
박형섭(부산대)	황혜영(서원대)
백승국(인하대)	

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.

제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 입회원서 제출 후 이사회 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.

제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.

제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

1. 회장 및 감사의 선출
2. 회칙의 개정
3. 예산·결산 및 사업계획 승인
4. 기타 주요사항

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 대외협력, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일

기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회의 당연직 이사가 된다.
(신설)

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동

3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.

제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.

제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.

제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.

제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형

식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가?
(선행연구를 충실하게 검토했는가?)
- 2) 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
- 3) 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
- 4) 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
- 5) 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위

자에게 재심을 의뢰해야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

- 제 2조 연구윤리규정 서약
프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.
- 제 3조 연구윤리위원회 구성
연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
- 제 4조 연구윤리위원회의 활동
연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.
- 제 5조 연구윤리위원회의 소집
연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.
- 제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계
연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의회와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사 규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만
3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자는 논문을 수정해서 제출해야 하고, 재심사를 거쳐 다음 호에 게재하는 것을 원칙으로 한다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료를 납부한다. 원고분량이 200자 원고지 100매를 초과하는 논문은 별도로 소정의 추가 게재료를 받는다.

『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 논문을 투고하고자 하는 사람은 투고논문과 논문투고신청서, 연구 윤리서약서를 작성하여 투고하여야 한다.
4. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문 투고용 학회전용메일 cfafrance@naver.com로 송부 한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름(한글 및 영문), 불문요약, 주제어(한글과 프랑스어), 투고 날짜를 반드시 첨부해야 한다.
7. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.

보들레르의 『악의 꽃』

- 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.

홍길동, 『보들레르의 악의 꽃 연구』, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016.

- 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.

Les fleurs du mal de Baudelaire...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 (Français)로 표시한다.

〈Etude sur Les fleurs du mal de Baudelaire〉 in *Etude de la Culture Française et des Arts en France*

편집위원장

김용현(아주대)

편집이사

정지용(성균관대)

박정준(인천대)

편집위원

변광배(한국외대)

박아르마(건양대)

김미성(연세대)

이찬규(숭실대)

조지숙(가천대)

김태훈(전남대)

조만수(충북대)

김준현(고려대)

이춘우(경상대)

이현주(인천대)

고길수(서울대)

이경수(상명대)

한용택(경기대)

김선형(홍익대)

심지영(방송대)

박희태(성균관대)

이수원(부산영화제)

노철환(인하대)

남성택(한양대)

배대승(인덕대)

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

- 박정준(인천대), 010-2275-8902, parkjungjoon@incheon.ac.kr

- 정지용(성균관대), 010-5575-2078, jy.chung@skku.edu

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)와 심사 및 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부하셔야 접수 처리됩니다.

(초과게재료 : 인쇄물로 25쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

• 재무이사

- 노희진(한국외대), 010-7181-7527, heejinro7@gmail.com

하나은행 174-910018-04205

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

오정숙(경희대), 010-2285-4321, ohjs@khu.ac.kr

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 전임 50,000원, 비전임 20,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 하나은행

계좌번호 : 174-910018-04205

예 금 주 : 노희진(한국외대), 010-7181-7527, heejinro7@gmail.com

프랑스문화예술연구 봄호(제63집)

초 판 인 쇄 : 2018년 2월 25일

초 판 발 행 : 2018년 2월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품

