

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 ○ 문 화 예 술 연 구

65 | 2018 가을호



프랑스문화예술학회

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

프랑스문화예술연구

가을호(제65집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

Choralité multiple, voix et corps dans *Neuf Petites Filles (Push & Pull)* de Sandrine Roche Catherine Rapin 1

Les aides à la diffusion du court-métrage en France : CNC et L'Agence du court-métrage. Sang Hoon LEE 35

서정과 아이러니:
『마담 보바리』와 『성 앙투안의 유혹』을 중심으로 김 계 선 ... 67

프랑스 에세이 영화 연구
- 알랭 레네와 크리스 마르케르를 중심으로 김 이 석 · 차 민 철 ... 99

후천성면역결핍증과 예술 작품의 탄생
- 에르베 기베르의 작품 중심으로 김 현 아 ... 135

문화예술교육을 통한 국제교류활동 사례 연구
- 프랑스 교류 활동을 중심으로 - 박 찬 수 ... 161

앙드레 말로의 문학작품에 나타난 소설과 영화의 상관성 오 세 정 ... 195

파트릭 모디아노 소설의 구도와 구성 4 :
아버지를 읽는 방법에 대하여 이 광 진 ... 225

〈은관 위의 여인〉(2016)에 나타난 유령의 존재론 이 수 원 ... 259

위조하는 예술, 위조하는 독서
 - 보들레르의 산문시 「위조 화폐」 읽기 - 이 혜 원 ... 293

독일점령기 쇼아 소설
 - 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』를 중심으로 이 희 영 ... 335

막스 에른스트의 콜라주 소설에 나타난 생명창조의 미학
 - 『백 개의 머리를 지닌 여성』을 중심으로 - 조 윤 경 ... 377

카메룬 역사를 통해 본 프랑스의 아프리카 식민지 정책 홍 명 희 ... 405

“진정한 지상낙원”의 “아름다운 무질서”:
 예수회의 중국 선교 서한과 18세기 풍경화식 정원 황 주 영 ... 427

■ 프랑스 어학·교육학 ■

La francophonie réticulaire : fondements et emprise d'un modèle sur
 les politiques linguistiques francophones en RDC
 EYSSETTE Jérémie ... 455

Impact du passage à la démarche actionnelle sur
 la compétence communicative des étudiants coréanophones (étude de cas)
 Magali PLATTET · Geun Young SONG ... 495



2018년도 학회 임원진 / 537
 프랑스문화예술학회 회칙 / 538
 편집위원회 규정 / 544
 연구 윤리 규정 / 548
 저작권 규정 / 551
 논문심사 규정 / 552
 논문투고 규정 / 553
 회원가입 안내 / 555

Choralité multiple, voix et corps dans
Neuf Petites Filles (Push & Pull) de
Sandrine Roche *

Catherine Rapin**
(Université Hankuk)

Table des matières

INTRODUCTION

- I. *Choralité* multiple
- II. *Choralité* des dialogues: des voix et des chœurs.
 - 1. Le *personnage* vocal
 - 2. Les *chœurs* éclatés
- III. *Choralité* des didascalies: *performance* gestuée

CONCLUSION

INTRODUCTION

Sandrine Roche (née en 1970) est connue en France et à l'étranger, pour ses pièces qui sont écrites pour la voix et le corps, mais aussi

* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2018.

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

comme on compose du jazz: «une structure solide à l'intérieur de laquelle il est possible de s'échapper» nous dit-elle, ce qui nous renvoie à de nombreux auteurs d'aujourd'hui qui travaillent avec la musique et les chansons populaires¹⁾. La musique a évidemment un lien privilégié avec la littérature comme le rappelle si bien Brunel: «la musique, la littérature commencent à partir du moment où l'enchaînement des sons, l'enchaînement des mots ne sont pas laissés au hasard. A partir du moment où il y a composition.»²⁾ Et avec l'oeuvre de Sandrine Roche, nous sommes au coeur d'une composition de mots, de saynètes irrégulières d'un texte hybride dont elle parle comme d'une «partition» participant à une «mélodie plus générale»³⁾. Rappelons dans cet avant-propos que depuis l'Antiquité grecque, la musique et le chant se sont toujours étroitement tissés aux paroles proférées par les protagonistes, ceci des processions dionysiaques au théâtre grec, un *choeur* chantant, dansant et dialoguant avec les créatures parlantes de la *skéné*. Aussi, nous voulons voir avec l'étude de la pièce *Neuf Petites Filles* de Sandrine Roche que si le *choeur* n'existe plus, une *choralité* multiple est présente et réaffirme au fond son lien avec le théâtre des origines malgré son encrage à la croisée des chemins entre *postdramatique* et *performance*. Cette pièce n'est d'ailleurs pas la seule avec cette composition hybride, l'autrice parle de «construction chorale» pour sa pièce *cow-boys*⁴⁾ par exemple. D'autre part, notre étude porte aussi la trace du rituel et du *théâtre dans le théâtre*: des protagonistes, les «petites filles» jouant des histoires inventées ou non devant d'autres

1) Cf. Koffi Kwahulé pour sa pièce *Blue-s-scat*.

2) Pierre Brunel, *Les arpèges composés*, Paris: Klincksieck, 1997, p.12.

3) Sandrine Roche, «Note de l'auteur», in *Neuf Petites Filles (Push & Pull)*, Editions Théâtrales, 2011, p.10.

4) Sandrine Roche, *Des cow-boys*, Editions Théâtrales, 2015, p.10.

«petites filles».

Autrice hybride, puisqu’aussi actrice et metteuse en scène, Sandrine Roche propose des textes écrits à partir d’expériences sur le plateau avec des acteurs professionnels et amateurs. Pour *Neuf Petites Filles*, l’origine a été, outre un documentaire⁵⁾, un travail théâtral avec neuf fillettes⁶⁾. L’écriture de Sandrine Roche à multiple facettes, notamment entre *théâtre* et *performance*, s’inscrit dans la mouvance des nouvelles dramaturgies ancrées dans la réalité physique des corps en mouvement, des sons et des rythmes variés, composant avec des emprunts par exemple aux ritournelles vocales et gestuelles, à la musique pour aussi bien déstructurer la *fable* classique qu’affirmer son originalité.

Partant de cette constatation que le théâtre de Sandrine Roche⁷⁾ s’inscrit dans une dynamique globale du théâtre contemporain qui remplace notamment les *personnages* par des « voix », plutôt que des locuteurs à identité psychologiques, nous avons voulu voir avec cet article comment l’autrice produit un texte qui pratique une *choralité* multiple.

Nous avons donc cherché d’abord à définir les spécificités de son texte *Neuf petites filles* à travers l’étude de quelques modes d’apparition de cette *choralité*. Notons que notre pratique du texte que nous avons monté à Séoul, au théâtre Dongyang du 22 mars au 8 avril 2018, nous

5) Documentaire de Claire Simon, *RECRÉATION* (1993).

6) Sandrine Roche: «(...) un groupe de fillettes de 9 et 10 ans avec qui j’ai travaillé pendant un an en atelier de création amateur au Théâtre du Cercle à Rennes. Nous montions *Pinocchio de Joël Pommerat*» in brochure du Théâtre de la Ville, 2015.

7) Sandrine Roche est née en 1970 en France. Ses textes sont traduits en plusieurs langues dont le coréen en 2018 pour *Neuf Petites Filles, Push & Pull* (2011). Elle a créé en 2008 *l’association Perspective Nevski**, avec laquelle elle réalise un travail autour de son écriture. Installée en 2018 à Avignon, elle est conseillère dramaturgique à La Chartreuse (Villeneuve les Avignon).

a bien sûr encouragée dans cette direction qui rassemble certaines de nos réflexions développées *à la table* avec nos acteurs. Sandrine Roche, venue à Séoul pour découvrir notre interprétation, a réalisé un « workshop »⁸⁾ de deux journées avec des acteurs coréens autour de ce même texte, ce qui nous a montré également quelle importance elle accordait à l'improvisation, aux jeux corporels, à la voix et au travail de groupe.

Nous nous sommes ainsi interrogée sur ce que recouvre d'abord cette l'expression *choralité multiple* pour *Neuf Petites Filles*. Puis, nous avons examiné les «parties dialoguées» avec un titre indiquant le nombre de «petites filles» participant au jeu de chaque saynète et les «didascalies» qui n'en sont d'ailleurs pas, au sens habituel comme l'indique S.Roche. Nous avons ainsi été amenée à examiner les modalités déployées par cette écriture pour d'un côté agrandir les contours du «personnage» au profit du «personnage vocal». Les «personnages» groupés en essaim de voix bourdonnent en effet autour d'un noyau qui s'épaissit d'histoires cruelles partagées et mise en jeu par nos neuf petites filles. D'un autre côté, nous avons interrogé des «didascalies» qui montrent un autre point de vue, celui du «magma» des corps.

Cet essaim de «voix» et ce «magma» des corps questionnent bien évidemment l'écoute, l'oeil et la compréhension non seulement du lecteur mais du spectateur, appelé à saisir et construire sa propre compréhension de vingt-trois dialogues et *performances*, donc à partager le jeu inquiétant et violent des protagonistes en ajoutant son histoire au groupe jusqu'à en faire partie puisque témoin et participant des cruautés des petites filles.

8) *Workshop avec Sandrine Roche*, les 30 et 31 mars 2018, au Centre théâtral de Séoul, organisé par la compagnie Théâtre Francophonies.

Nous verrons que cette écriture fragmentaire, comme on a pu le deviner, cherche à développer une autre communication avec le public au profit d'une théâtralité ouverte et renouvelée. Sandrine Roche contribue en effet par cette pièce à montrer que les notions de «dialogue» et de «personnage» sont toujours à repenser et travailler non seulement dans l'acte d'écriture et de lecture, mais aussi dans l'acte de mise en scène. En effet, les «didascalies» laissent voir une *performance* de corps anonymes, chorale muette mais laissant entendre par moment des cris qui peuvent être aussi bien ceux des locutrices qui jouent les dialogues ou une intervention extérieure voire celle de l'autrice :

*Une gifle joue droite rendue
Aïe !
Yeux revolvers
Et grosse gifle joue droite à nouveau
Ça va pas non ? ⁹⁾*

I . *Choralité* multiple

En forme de jeu théâtral et de rituel, on découvre dans cette pièce fragmentaire à travers certaines saynètes, que ce n'est pas la première fois pour ces neuf fillettes anonymes de jouer à s'inventer des histoires. Dès le premier dialogue, elles annoncent un peu la règle du jeu, on raconte des histoires connues de toutes et dans un ordre chronologique précis connu de toutes:

9) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.67.

- Bon, on commence?
- C'est commencé depuis longtemps.
- Depuis très longtemps.
- Trop tard maintenant.
- On ne va pas revenir en arrière.¹⁰⁾

Ces histoires sont celles des grandes personnes qu'elles connaissent: boulot, accident de voiture, alcoolisme, harcèlement sexuel, etc., celles qu'elles subissent de près ou de loin et qu'elles vont caricaturer à l'extrême afin d'exorciser, semble-t-il, leurs peurs d'un monde perçu comme cruel et absurde pour les brûler dans un grand «magma» final afin de tenter de dépasser toutes ces violences du présent.

Aide-moi!

Rires

Un tas au sol

L'une sur l'autre

Avance

Lentement

Magma

Compact¹¹⁾

Ces neuf fillettes sont en quelque sorte à la fois intérieures à la *fable*, car ce sont leurs histoires et extérieures à la *fable* qui n'est que l'histoire des autres, des grands et des parents. Dans la dernière saynète, la mort d'une femme après un viol dont elles sont toutes affectées, comme après la mort d'une amie révèle finalement que toutes

10) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.13.

11) Sandrine Roche, *ibid.*, p.13.

leurs histoires sont celles de toutes les femmes adultes et parlant d'une voix commune elles agissent comme une personne responsable des crimes racontés:

- Si elle était restée moins seule...
- Si on avait été là...
- Si on l'avait écoutée... (...)12)

Ces petites filles anonymes sont ainsi des «voix» séparées qui se croisent et en même temps se rassemblent et évoquent donc dans un espace-temps indifférencié leurs histoires communes.

Elles ne forment pas un « chœur» au sens classique, rappelons ici sa définition sur laquelle nous reviendrons:

Depuis le Théâtre grec, le chœur est un groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés. Le chœur, dans sa forme la plus générale, est composé de forces (actants) non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs...13)

Par contre nous trouvons dans notre texte une impression de chœur qui est fragmenté, plus précisément une «choralité» dans la mesure où les protagonistes sont anonymes, répètent ensemble les mêmes histoires et participent à la même grande histoire de la femme violente et d'un monde divisé. En 1994, Martin Mégevand esquisse une définition de la *choralité*:

12) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, *op.cit.*, p.69.

13) Patrice Pavis, *Dictionnaire du Theatre*, Paris, Editions Sociales, 1980, p. 58.

En l'absence de totalité expressément nommée chœur, la choralité ou l'instance chorale, serait la simple addition des éléments qui constituent le chœur. ¹⁴⁾

Le poème dramatique de Sandrine Roche fait partie de ces textes irréguliers qui mettent en oeuvre une approche fragmentaire de la réalité et en même temps en *choralité*.

Ce terme *choralité* peut qualifier en fait bon nombre de pièces contemporaines de factures très différentes, mais qui ne contiennent pas de *choeur*. En effet, d'un point de vue formel la définition donnée plus haut du *choeur* antique ne peut exister que s'il est une réunion de «voix» et de corps sous l'égide d'une seule identité, celle d'une communauté quelconque, de «citoyens» par exemple comme ceux de Mycènes dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, ou de «victimes» comme dans *Les Troyennes* d'Euripide ». Mais avec *Neuf Petites Filles*, même si nous avons une communauté de «Petites Filles», les «voix» sont individuelles et ne parlent pas toujours d'une même voix. Avec le théâtre d'aujourd'hui, la *choralité* est un réseau de traces du *choeur* antique (musique, chorégraphie, voix) qui revendique au final d'autres manières d'être ensemble. La *choralité* telle qu'on peut l'observer chez Roche relève d'un regroupement d'individus séparés, souvent en conflit et, particulièrement dans notre texte, doublement séparés puisqu'il y a, nous le verrons, d'un côté des corps (une *performance gestuée* dans les didascalies) et de l'autre des «voix» (des *figures*), tandis que les histoires brèves racontées par ces «voix» rassemblent

14) Martin Mégevand, *La Communauté absente. Enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 528.

et divisent en même temps. Tout est aussi fragmenté et chacune des fillettes raconte son histoire à laquelle certaines n'adhèrent pas, «C'est ma famille. C'est mon histoire. T'as pas le droit de t'en mêler.»¹⁵⁾ dit une des «voix». Par ailleurs, le groupe se présente souvent comme une force de coercition. Ces neuf petites filles, du titre éponyme, apparaissent aussi comme un *choeur* mais déchiré, éclaté. Mégevand indique que la *choralité* est en fait comme la troisième forme à côté du dialogue et de la parole solitaire.

A minima on entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements, au profit de la rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie). ¹⁶⁾

En d'autres termes, si l'on conserve la constitution homogène axée sur la figuration d'une communauté temporaire ou non, ici «Petites Filles», il est question de *choeur* et si, par contre, on élimine cette communauté faussement homogène, il ne s'agit plus que de « voix » singulières et comptées, s'agglutinant en quelque sorte autour d'un discours plus ou moins commun- se raconter telle ou telle histoire atroce- il est alors question de *choralité*.

Mégevand a différencié le *choeur* et la *choralité* en ces termes :

15) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.26.

16) Martin Mégevand, « Choralité », in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Aries, Actes Sud-Papiers, coll.« Apprendre », 2005, pp. 37, 38.

[...] évoquer la choralité d'un dispositif, c'est d'abord l'envisager sous l'angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation stylistique, esthétique ou symbolique. En ce sens, la choralité est l'inverse du chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur vise l'unisson et l'union.¹⁷⁾

Cette *choralité* dans le texte de Roche peut être remarquée par l'accumulation et la superposition de perspectives dans chaque saynète et dans l'ensemble de la pièce. Chaque voix diffère des autres, mais reste étroitement liées au groupe. Chaque saynète est le jeu d'un groupe devant un autre. Et cette *choralité* n'est pas seulement une addition de « voix », mais aussi un rapprochement de différents modes d'expression, comme la *performance gestuée* que nous verrons dans les didascalies, les histoires racontées dans les dialogues, des monologues qui se succèdent et font écho autour d'un thème commun. C'est précisément ce genre d'effets de *choralité multiple* que nous trouvons dans l'ensemble de la pièce de S. Roche *Neuf petites Filles*. Le groupe, *Neuf Petites Filles*, remplit les fonctions chorales, et ont le poids scénique d'un collectif en tant que groupe, mais c'est un *chœur éclaté* exprimant aussi les consciences individuelles. Car les petites filles se sentent responsables à la fin, individuellement et collectivement, ne serait-ce que pour un bref moment. C'est un peu à l'image même du théâtre qui est un rassemblement d'individus qui communient ici et maintenant.

Cette impression de *choralité* qui présente une communauté morcelée

17) « Choralité », in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes-Sud-Papiers, 2005, p. 38.

(le groupe hétérogène des petites filles) et provisoire (le temps de la rencontre ou d'une cour de récréation à l'école), que cette pièce donne à voir est peut-être à l'image même des sociétés occidentales dont le tissu social est fragilisé par l'individualisme postmoderne, un peu à l'image des réseaux sociaux virtuels «face-book» débordant de faux amis qui échangent selfies, mise en panorama de son quotidien, etc. Ici aussi on y répète aussi beaucoup sa vie: «c'est mon histoire» pour inclure et exclure l'autre. Et donc, si la *choralité* est un résidu ou prolongement du *choeur* originel, il faut en déduire qu'elle a pris le relais de la parole unifiée du *choeur* en une parole collective déchirée, puisque la solidarité du collectif n'existe plus ou était illusoire.

Neuf Petites Filles s'inscrit donc à la fois dans une conceptualisation du *choeur éclaté* à l'opposé de l'harmonie du *choeur antique*, en même temps que d'une certaine *choralité* multiple - élargie des dialogues à la structure globale de la pièce. Y sont présents des refrains qui font ritournelles, mais aussi des *choeurs* clairement identifiés comme tels, par exemple ceux intitulés *Plaisanteries entre amies 1 et 2*, sorte de choeurs parodiques. Au même niveau se situent les *paroles des migrants et des opposants* qui constituent un long texte didascalique en italique et plusieurs mouvements presque musicaux où l'on sent en fait plusieurs choeurs qui se répondent. De même, il y a la *performance gestuée* qui accompagnent les dialogues des corps anonymes qui peuplent l'univers imaginaire des didascalies pouvant être perçus comme de simples danseurs ou des échos des «voix» des dialogues comme dans un chœur composite exprimant une lutte permanente de forces opposées ce qu'indique d'ailleurs le sous-titre de la pièce: «Push and Pull », deux mouvements contraires.

La *choralité* qui nous questionne se traduit ici par une multiplicité

d'histoires parallèles qui traversent différentes formes (*dialogue, performance gestuée, chœur éclaté*) marquant sans doute une volonté de raconter de différents point de vue la violence inscrite dans la société, dans l'inconscient, le corps et le mental individuel et collectif. On aborde donc ici une *choralité multiple*.

II. *Choralité* des dialogues: des voix et des chœurs.

Dans cette oeuvre dramatique composée de 23 saynètes de longueurs variées et de style différents dont la plupart s'ouvrent sur la lancinante enième histoire atroce, inventée ou « vrai et mystérieuse » avec des fins ouvertes et toujours plus ou moins tragiques : accident de la route, suicide, viol, etc., les dialogues courts et simple dominant.

Les protagonistes, ces neuf petites filles, titre éponyme, sont réunies dans un lieu non décrit dont elles ignorent tout et qu'elles ne décrivent pas sans que cela ne génère une quelconque peur enfantine. Leur silence sur le lieu va de pair avec notre incapacité à clairement les définir et invalide toute possibilité de nous placer dans un niveau de réalité stable, nous situant plutôt dans une aire de l'imaginaire, proche du conte comme par exemple *La chèvre de Monsieur Seguin*¹⁸⁾ mangée par le loup, histoire que Sandrine Roche a d'ailleurs adaptée dans sa pièce *Ravie*¹⁹⁾. L'indétermination, qu'elle soit discursive, spatiale ou temporelle permet en fait ce voyage des «personnages» dans l'imaginaire qui, se traduit ici par des histoires souvent effrayantes

18) Alphonse Daudet, *La chèvre de Monsieur Seguin*, Gallimard jeunesse, 2018.

19) Sandrine Roche, *Ravie*, Editions Théâtrales, 2014.

qu'elles inventent à moitié, dont la peur est évacuée dans des didascalies qui sont des performances physiques et muettes sans lien direct avec ce qui se dit.

La traversée de ces histoires d'adultes racontées par des enfants est un enchevêtrement de neuf «voix», un collectif qui reste impersonnel, mais contient une somme d'individualités rassemblées par le désir de raconter et jouer des histoires donc finalement par le désir de théâtre. C'est particulièrement visible quand une des voix commence son histoire et demande l'aide des autres ou se voit obligée de la modifier pour faire partie du groupe. Ces voix s'agglutinent donc et font écho en créant ensemble ou en condensant de vrais et faux souvenirs, qui sont au fond leur histoire commune. Chacune des figures tente ainsi de convertir son « je » en « on », en « nous » collectif.

- Mais t'inventes rien là.
- Ben si j'invente (...)
- (...) N'importe quoi!
- Tu m'as demandé de te raconter mon histoire.
- Je ne t'ai pas demandé de me raconter des histoires de morts!
- C'est mon histoire.
- C'est lourd, là, Tu ne veux pas changer d'histoire ?
- Mais c'est la vie, c'est comme ça, on n'y peut rien...
- Arrête maintenant. Change d'histoire! Tu m'angoisses.
- Tout ça parce que ma mère a un amant.
- Tout le monde le sait.²⁰⁾

La *choralité* de Roche répond à la nécessité de montrer les violences sociales, de s'en défaire par le jeu et se rapproche d'un rituel.

20) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.16.

En même temps, cette *choralité* se construit aussi autour du désir de dénoncer la collectivité comme porteuse d'abus de pouvoir. Ainsi une femme se suicidera en raison des rumeurs, une petite fille sera aussi poussée à l'anorexie par le groupe qui la traite de grosse, un autre sera poussé à l'ivresse et mourra face à un camion.

Sur le plan formel, on aura remarqué que Sandrine Roche distribue le texte par le recours aux tirets qui marque le changement de locuteur. Aussi on constate que les répliques sont courtes à l'extrême parfois. La suite des répliques ainsi distribuées par les tirets, ne constitue pas toujours un dialogue. Des répliques ne semblent pas forcément répondre à celle qui la précède et rien n'indique d'autre part qu'un locuteur soit scéniquement proche de celui qui parle après lui, voire présent. De sorte que nous avons le sentiment que l'auteur livre une matière ou magma à modeler au metteur en scène. D'ailleurs l'autrice prévient dans sa note liminaire: « j'aspire à laisser une grande liberté de mouvements aux interprètes et aux chefs d'orchestre ». Cette comparaison entre metteur en scène et chef d'orchestre n'est pas fortuite bien entendu, puisque l'autrice se dit conduite par le rythme du jazz et ses improvisations, mais aussi parce que sa pièce fragmentaire est à composer.

1. Le *personnage vocal*

Dans cette pièce et plusieurs autres de Sandrine Roche, le «personnage» a en effet d'emblée disparu et ce sont les «voix», mais pas seulement, qui sont en charge de le montrer. *Neuf Petites filles* offre un bel exemple d'un type de dramaturgie d'aujourd'hui qui, en l'absence du «personnage» place les «voix» au coeur de la construction

théâtrale.

Le fait de ne pas présenter les locuteurs sur la première page constituerait déjà une absence caractéristique qui indique le refus de la distribution classique. Ajoutons que le dispositif théâtral sans les découpages nommés par exemple: « scène » ou « partie », etc., et sans annonce didascalique contribuent aussi à renforcer l'idée que ce texte remet en question la forme théâtrale. C'est ce que dit l'auteurice elle-même qui propose un théâtre de «voix» et de présences favorisant un jeu musical qui place l'acteur en avant ce qui est caractéristique de ce genre d'écriture nous dit Corvin:

Les formes dramatiques aux locuteurs incertains sont généralement perçues comme les premiers facteurs de l'éclosion des voix en lieu et place de personnages « constitués ». (...) les textes usant de ce procédé convergent sur un point : ils privilégient une dimension rythmique de la parole.²¹⁾

Par ailleurs, *Neuf Petites Filles* indique, répétons-le, le nombre des acteurs en scène comme pour de la musique de chambre: *duos*, *quatuors*, *nonettes* par exemple et ici *3 petites filles*, *5 petites filles*. À une dramaturgie fondée sur une organisation de l'action et d'une intrigue, se substitue une composition pour voix où chaque séquence annonçant son nombre de locuteurs ou participants paraît indépendante alors que se créent pourtant des effets d'échos d'une saynète à l'autre sans automatique se suivre. Les «voix» ne sont pas des «personnages», au sens d'individualités au service d'une intrigue qui progresse ; elles

21) Michel Corvin, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 32.

s'apparentent davantage à des figures anonymes - traversées par une parole surgie du monde des adultes. Présentes ensemble et pourtant abandonnées à elles-mêmes («Je suis là/ J'ai pas envie d'y être»)²²⁾, ces «voix» dessinent un espace communautaire d'altérités qui donnent le souffle du vivant, dégagent un pouvoir d'émotion avec lequel le spectateur dialogue apparemment directement. En réalité, le «personnage» n'est pas vraiment absent, puisque les «voix» juxtaposées finissent par se révéler grâce aux répétitions notamment de certaines petites phrases ou expressions.

Il y a donc un *personnage vocal* qui est comme une variation du personnage traditionnel. D'un côté cette nouvelle créature efface le personnage unique et incarné, identifié, au profit d'un être entre réalité et fiction ouvert à l'imagination, ce qui nous a conduit, pour la représentation à Séoul, à choisir un costume unique pour les acteurs comme l'avait fait d'ailleurs le metteur en scène Stanislav Nordey qui a insisté sur la choralité dans cette pièce²³⁾. D'un autre côté, ce *personnage vocal* garde une certaine identité. En effet, les membres des dialogues parlent à tour de rôle, s'adressent à tour de rôle le «tu » interpellant un avis, un ordre, une peur, etc.

- *Un homme et une femme, franchement t'as pas mieux?*
- *Et toi, t'as mieux peut-être?*²⁴⁾

Cette configuration dramaturgique n'évince pas nous le voyons le «personnage». C'est un peu la démultiplication d'un personnage

22) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.37.

23) Coproduction Compagnie Nordey - Théâtre de la Ville-Paris, novembre 2015.

24) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.36.

caractérisé et réduit à sa caractéristique civile « Petites filles » engagées dans une action ludique, celle de raconter des histoires, mais chacune voulant produire la meilleure. C'est cette seule caractéristique qui permet de donner consistance à cet être de papier et donc de l'appréhender en tant qu'individu ancré dans la réalité scolaire ou familiale, sorte de créature au carrefour voix-figure-personnage. Nous verrons que l'ensemble de ces « clones » prend seulement trois fois la parole vraiment ensemble, deux fois sur le mode ironique et une fois sur le mode plus proche du chœur grec dont le thème est ironiquement « la communauté » qui est plutôt absente ou oppressante en tout cas.

Si Sandrine Roche préfère donc le jeu des «voix» et de la *choralité*, cela ne signifie pas pour autant qu'elle veuille se passer nécessairement du «personnage», mais que ce dernier a un mode paradoxal de présence qui en appelle d'abord aux potentialités poétiques des «voix» qui sont, à l'évidence, indissociables de la mise en scène et de l'art des acteurs qui vont moduler leurs voix, mais aussi du metteur en scène qui va les organiser dans tel ou tel lieu théâtral.

L'autrice préserve ainsi la forme externe du dialogue, n'évacue pas l'idée d'un échange tout en conduisant à nous demander s'il ne s'agirait pas aussi d'un polylogue (une même parole produite à plusieurs) qui fait référence à l'histoire du théâtre, le chœur et sa dimension musicale. C'est sans doute pour cela que les mises en scène de cette pièce varient entre choralité affichée (Stanislav Nordey et ses choreutes habillées tout en blanc avec cette tache rouge sang sur le devant) et drame (des écoliers dans une cour de récréation). Dans notre mise en scène à Séoul, nous avons également accentué le groupe (mouvement d'ensemble, costume unique) sans renoncer pourtant totalement au personnage (costume différent en début et fin de pièce,

récit d'une histoire personnelle partagée par toutes, fin accentuant l'individu face au groupe).

Cette pièce qui explore à l'évidence l'écriture théâtrale peut poser des problèmes à l'acteur qui doit présenter sur scène une créature très peu définie. En nous référant à notre pratique, nous pouvons dire que les acteurs doivent faire face à certaines difficultés de jeu, puisqu'il n'est plus question d'incarner un «personnage» avec son parcours social et psychologique mais d'embrasser un tas de notes éparpillées entre des saynètes et des fragments aussi bien littéraires, musicaux que physiques, c'est sans doute pour cela que Sandrine Roche parle de ses textes comme de *partitions*:

Je conçois mes textes comme de partitions sur les portées desquelles se mêlent plusieurs voix, chacune absolument autonome dans sa conception et cependant participant intimement à une mélodie plus générale. 25)

Pour autant, l'acteur n'est pas un musicien et il a un texte à dire ou construire et il a une présence physique et émotionnelle. Ce texte dépasse donc les habitudes toute sa graphie doit être pris en compte ainsi que ses vides et avant les mots et la parole, il y a ce silence organisé sur la page ou plutôt cette organisation scénique de l'écriture qui donne à l'acteur sa respiration, son attente, son articulation, ses cris et silences. On ne lui propose pas une communication ordinaire, mais d'avoir une oreille sensible aux variations et aux intensités.

25) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.10.

2. Les *choeurs éclatés*

Si les dialogues de «voix» anonymes comportent des tirets en tête de réplique, ceux-ci disparaissent ainsi que la ponctuation dans certaines saynètes d'un titre différent: « Plaisanterie entre amies 1 et 2 » ou dans la fin d'une scène toute en italique résumant un peu la situation des migrants dans le monde. Ces saynètes laissent entendre la «voix» du martèlement ironique d'un groupe dénonçant le sexysme sous deux points de vue différents en une répétition d'appellation :

PLAISANTERIES ENTRE AMIES 1

Ma biche mon ange ma douce ma chérie ma puce ma chatte ma loute ma mignonne mon coeur²⁶⁾

PLAISANTERIES ENTRE AMIES 2

Salope traînée garce putain connasse pauvre fille branleuse chienne truie²⁷⁾

ou la xénophobie en deux ou trois choeurs qui s'affrontent:

(...)

T'es pas chez toi

T'es pas de là

Tire-toi de là

Rentre chez toi

On comprend pas ce que tu dis

26) Sandrine Roche, *ibid.*, p.24.

27) Sandrine Roche, *ibid.*, p.63.

On comprend pas ta langue
(...)
Je ne me souviens même plus d'où je viens
ça fait longtemps que je suis ici
C'est ma terre de coeur
Là-bas ce n'est plus chez moi
(...)²⁸⁾

Le traitement de ces moments rares se distinguent donc du reste de la pièce outre par la graphie et la ponctuation absente par le rythme et l'émotion dégagés par ces passages. On est proche de passages lyriques. Et la présence de ces textes choraux, même sous formes peu habituelles, n'est pas un hasard pour une pièce qui se situe dans une mouvance contemporaine des pièces qui jouent avec le *choeur* et la *choralité*.

C'est un peu comme un cri qui émane de la conscience de toutes les petites filles. Elles figurent un groupe dont les liens reposent sur un rythme commun qui pourrait être une cause commune qui les unit et leur donne une cohésion politique et sociale. Ici, la parole soudain libre de la syntaxe réclame la voix de l'acteur ou du chanteur pour créer du rythme et du sens. Nous sommes ici dans un *choeur* à la limite du chanté, une sorte de refrain qui revient à travers la pièce et qui joue le rôle d'intermède où les sonorités l'emportent sur le contenu sémantique. Là les histoires s'arrêtent, les voix individuelles sont suspendues et se retrouvent dans une communauté de la révolte ou de la critique.

Il y a donc bien une dimension lyrique au coeur du dramatique ce

28) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., pp.40-41.

qui n'est pas étonnant pour un auteur qui se dit proche du jazz, et cette voix lyrique surgit en *choeur* poétique qui surplombe les autres «voix». il y a aussi les ritournelles, les récurrences au sein des dialogues qui sont comme des refrains circulant à l'intérieur des répliques d'une figure et entre les saynètes («Pour faire le boulot», «c'est mon histoire» ou «un bête accident», «c'est qu'elle l'a cherché») puis se déploient de saynète en saynète contaminant tour à tour des locutrices de différentes saynètes. Ce procédé répétitif évoqué plus haut consiste à créer des échos qui imperceptiblement font lien et étirent le sens bien que la conversation des «dialogues» semble limitée et hâchées. Parsemés tout au long de la pièce, ces répétitions relient en outre des motifs notamment le sexysme. La répétition quasi systématique de ces courtes répliques permet au public de faire des liens, de maintenir une écoute et non pas de faire progresser l'action.

Ce à quoi aspire donc cette écriture dramatique en *choralité* en proposant des espaces de «voix» en chœurs éclatés ou ritournelles, ce n'est pas tant de poursuivre une intrigue portée par des protagonistes nettement identifiés ni de retrouver le sens de la communauté perdue, mais de faire théâtre, une communion d'individus qui dénoncent une situation: xénophobie ou sexysme par exemple, mais plutôt de mettre en mouvement le langage, la pensée et le corps.

III. *Choralité* des didascalies: *Performance* gestuée

Les histoires, quelles qu'elles soient sont-elles l'apanage des «personnages» ou des «voix»? La parole est-elle toujours le passage

obligé des histoires, qu'elles soient plurielles ou fragmentées? La scène, lieu incontestable de la parole, ne serait-elle pas aussi, voire d'abord, lieu des corps ?

Dans un espace textuel qui ne comporte ni actes, ni scènes, ni parties, ni autres indications scéniques habituelles, si le langage seul ne structure pas l'espace, le *jeu* le fait dans tous les sens du terme d'ailleurs ici: le *jeu* des enfants et le *jeu* des acteurs. Cette pièce a la particularité de disposer des coupes de deux ordres, l'une du nombre de personnages non identifiés des «dialogues» et de l'autre des «didascalies» qui ne sont pas des indications scéniques, mais des descriptions de mouvements.

Ce qui prime ou du moins est essentiel, c'est donc le présent de la scène parce que la représentation est intrinsèque au théâtre. Le théâtre ne vise pas à raconter une histoire seulement par la voix, mais à laisser l'action s'inventer par le *jeu* des acteurs et donc le corps. Cette écriture dramatique, essaie de s'accorder au mouvement des corps et donc des acteurs et de la mise en scène. Elle y parvient par la production de mouvements internes dans les «didascalies», une stratégie qui supplée à l'absence d'intrigue des «dialogues».

L'autrice fait du mouvement un point essentiel de son écriture et de son spectacle:

Je pars du principe qu'on écrit comme on bouge. Alors j'écris
en mouvement. Souvent les deux pieds en l'air.²⁹⁾

C'est ce qui nous a poussée à travailler cette pièce à Séoul avec un «mouvement director» afin de trouver l'histoire parallèle et physique

29) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.10.

qui compléterai ces parties dialoguées.

La structure de la pièce *Neuf Petites Filles* est rythmée par des saynètes presque muettes ou didascalies de mouvements des corps. Ces corps ou *figures* des «didascalies» ont le privilège d'être non pas les témoins ou écouteurs des histoires, mais par leur présence intermittentes, les relais de ce qui se dit sur scène. Ils font voir et racontent une histoire parallèle, bien que le visible et le lisible ne soient pas facilement racontables et qu'il n'y ait pas une garantie de justesse quant à sa compréhension.

*Corps entier-sur dos rond-pieds décollent du sol-et se
reposent-délicatement-face à face
Mains caressent cheveux-jusau'aux épaules
Doigts tapotent mâchoire-menton-cou
Tête en appui sur plaxus-frotte
Mains sur ventre-puis enroulent corps jusqu'au dos
Tête sur poitrine
Penchées en avant-en arrière-en avant-en arrière
(...) 30)*

Ce qui est visible se détache et a une force telle qu'il est une expérience visuelle qui raconte autre chose qui n'est pas soumis à la *fable*, aux histoires racontées par les petites filles, mais paraît ajouter quelque chose au *sous-texte*. Cette *performance* gestuée accompagne à distance l'audition des dialogues, mais ne se borne pas à les illustrer, à les expliciter. Il s'agirait plutôt de les complexifier ou de les poétiser. Dans ce modèle dramaturgique le recours au mouvements

30) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, *op.cit.*, p.27.

des corps marque ainsi une autre façon de raconter et de penser tout en réduisant le «personnage» à l'essentiel, son corps et ses gestes. Rappelons que le non-verbal traduit des idées en des formes sensibles que le metteur en scène (avec le *mouvement directeur*) met en pratique au cours des répétitions. C'est d'ailleurs ce que j'ai fait quand nous avons travaillé cette pièce sur le plateau, le *mouvement directeur* m'interrogeait sur ce que je voulais montrer et sur mon interprétation. Nous travaillions ensemble pour rendre non pas plus clair, mais plus profond certaines saynètes. Ces *performances* gestuées encadrent certains dialogues ne commentent donc pas les histoires, mais en joue dans la distance profonde sans mimer. On pourrait penser au *stasimon*³¹⁾, aux danseurs des choeurs grec dont les chorégraphies découpaient l'action de la tragédie antique.

Ainsi chaque *stasimon* fait émerger une image actualisée par le corps des danseurs, image qui donne le ton, au sens musical du terme, de l'épisode qui précède ou qui suit. ³²⁾

Cependant, parce qu'il n'y a pas de chant, ni de parole ce rapprochement n'est pas totalement juste. Ce qu'il faut cependant retenir, c'est que ce rapprochement des «didascalies» avec l'action des «dialogues» est un peu comme un redoublement de l'action plutôt qu'une appropriation de l'action par les «didascalies» de mouvements. Elles donnent un niveau supplémentaire de signification en jouant sur

31) Le *stasimon* (grec ancien « chant de pied ferme ») est un moment de la tragédie grecque antique dans lequel le chœur lyrique, commente et analyse la situation dramatique, grâce à une interruption de l'action.

32) Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, P.U. du Septentrion, Villeneuve d'Acq, 2004, p.116-117.)

la valeur métaphorique d'un tel moment physique.

Le texte hâché ou comme un poème minimal (majuscule en début de vers, rythme, pas de ponctuation) commence d'ailleurs par une longue *performance* qui sert donc d'ouverture et comme au service d'une *exposition* rappelant d'ailleurs le chœur classique. Le didascalie y laisse percevoir un climat de violence où s'affronte au moins deux corps ou plusieurs couple :

*Deux à deux : debout face-mains contre mains- genoux pliés-
résistance
(...)
se débattent - et-*

*PUSH
(...)
Mains se séparent
Corps à terre immobile ³³⁾*

Cette performance autonome assure une fonction narrative, une «histoire parallèle» nous dit l'auteure. D'ailleurs toute une saynète est réservée à cette performance d'un corps qui s'effondre ou à la fin montre le viol d'une femme dont se rappelle les voix des dialogues :

*Yeux face
Coup de poing bras droit
Pas bouger
Lèvres closes
Yeux face*

33) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.11.

Coup de poing bras droit rendu
Moue de la bouche froncée sourcils
Une gifle joue gauche
Frotte la joue regard droit esquisse sourire inquiet
Une gifle joue gauche rendue (...) ³⁴⁾

On assiste donc à un balancement sensitif, à un équilibrage entre la vue avec le corps et l'ouïe, avec les «voix». Comme dit l'autrice dans sa note de début de texte, il y a

deux histoires parallèles ou deux points de vue d'une même « histoire »- l'un plutôt physique et de contact rapproché, l'autre plutôt verbal et de dialogues- dont l'assemblage révèle le sens de la pièce.³⁵⁾

Si on s'attardait à la description des didascalies, on s'apercevrait qu'elles ne sont pas scéniques et on y reconnaît certaines caractéristiques du chœur grec. C'est par la *didascalie initiale* que les protagonistes débute l'action et il est peut-être permis de voir dans leur entrée un groupe qui danse. Mentionnons d'abord l'opposition «deux à deux» qui bien qu'elle soit pour une bonne partie sous-jacente à toutes les actions, en est le ressort initial. Elle donne à entendre un combat qui concourt à tous égards à la théâtralité de cette pièce qui s'inscrit en rupture avec le théâtre dramatique et se rapproche de la *performance*.

Dans les «didascalies» la présence et le travail de l'interprète sont tout aussi importants que la présence et le travail des «voix» et des micro fictions qui sont sur le devant de la scène. S'exposent alors des

34) Sandrine Roche, *Neuf Petites Filles*, op.cit., p.66.

35) Sandrine Roche, *ibid.*, p.10.

corps diseurs et joueurs qui comme dans un kaléidoscope montrent plusieurs aspects des choses.

Enfin, n'oublions pas que *Neuf Petites Filles* est aussi une affaire de corps de femmes violentés. Cette écriture montre ainsi la violence faite au corps des femmes à travers des corps à corps aussi bien amoureux que sur la défensive. Le corps est entre *push et pull*, sous-titre de la pièce, dans l'écartèlement presque symbolique des relations humaines et aussi sociales. Ces corps montrent les divisions, les fragmentations non seulement des corps de l'homme, mais du corps social, d'une communauté en crise. Cette violence faite au corps se fait dans des didascalies en italique, en parallèle aux dialogues, où règnent là aussi amour et haine.

La *performance* gestuée a tellement un rôle d'écho qu'elle semble souvent anticiper ou expliciter d'une façon poétique ce qui se passe dans les «dialogues». Les «didascalies» ont semble-t-il l'ambition de souligner la violence et la tragédie qui se jouent d'une façon plus humoristique et ludique dans les dialogues.

L'acteur face à ces «didascalies» où son corps est sollicité pour joindre d'autres corps n'a pas à jouer un «personnage» comme nous l'avons souligné plus haut, mais à montrer un rythme et des mouvements entre « Push and Pull » sur le mode d'une danse moderne voire urbaine en tout cas pas sur le mode de l'illustration ou du récit. C'est un théâtre du mouvement qui demande au public de sentir et de voir en parallèle, de privilégier le « Push and Pull » sans chercher la logique de l'histoire.

Le rapport répulsion (push) et attraction (pull) caractérise le collectif des corps qui s'opposent et se déchirent, il constitue aussi la dynamique de toute la pièce parce qu'en fait c'est le moteur de l'action. Cette

dynamique du « push and pull » est symptomatique elle aussi, de la tension dialectique entre collectif et individu dans nos sociétés postmodernes, chacun dans son smartphone et dans ses réseaux sociaux aux mille et un amis fantômes.

Comme nous le voyons, cette performance gestuée dont le nombre des participants n'est pas toujours clairement décrit n'est pas secondaire par rapport à l'ensemble. Sa responsabilité dramatique est importante et les qualités que l'on demande aux acteurs sont certainement physiques et peuvent aussi être vocales. Il peut effectuer des mouvements variés ou danser ou utiliser sa voix pour crier ou chanter et exprimer des émotions. Ce sont ses qualités physique qui sont essentielles un peu comme dans le chœur grec. Car il s'agit ici de faire appel à l'imagination et à l'attention du spectateur pour lui montrer que c'est une action qu'on va lui jouer et que l'enjeu n'est pas l'illusion théâtrale. Il n'y a pas de « personnage », pas de vraie description mimétique précise de l'action, mais des mouvements.

L'absence de « personnage » contribue donc à créer en contrepartie un « corps silencieux en mouvement », un « corps sonore qui crie et rit ». Ainsi, l'autrice passe des « voix » aux corps et réciproquement pour faire entendre et voir la violence individuelle et collective mais aussi réaffirmer le théâtre total, moment de cohésion entre les corps, entre les individus et leur communauté. De toute évidence, *Neuf Petites Filles* retrouve une choralité nouvelle et multiple où malgré une répartition en « dialogue » et « didascalies », il y a en fait deux histoires parallèles où chacun raconte vocalement ou physiquement, individuellement et collectivement pouvant permettre ainsi des changements d'angle et de point de vue.

CONCLUSION

Cet article a tenté d'examiner un texte de l'extrême contemporain sur lequel il n'y a pas eu, à ma connaissance, d'études, *Neuf Petites filles* de Sandrine Roche, pièce que nous avons créée sur scène à Séoul en mars 2018. Notre étude a consisté en une recherche sur la présence de la *choralité* dans cette oeuvre mettant en scène un groupe de neuf petites filles anonymes qui se racontent des histoires atroces, une série de situations tragiques de la vie des adultes.

En vingt-trois saynètes cette pièce fragmentaire présente en une écriture courte, simple sans aucun vocable peu usité une composition rythmée, parfois presque musicale et très physique voir dansée. Si l'originalité de l'écriture ne réside donc pas dans les mots employés, c'est qu'elle se trouve ailleurs et notamment nous l'avons vu dans une composition de morceaux irréguliers séparés entre des dialogues de «voix» et des didascalies de corps ou *performance gestuée*.

Apparemment loin de la tradition dramaturgique, cette pièce inscrite dans la dynamique globale d'un théâtre postdramatique renoue paradoxalement avec l'essence même de la théâtralité en présentant une composition en *choralité*, mais aussi avec des *choeurs* représentés par ce groupe de petites filles pourtant non homogènes et souvent en conflit: des *choeurs éclatés*. Ce travail nous a donc fait explorer, une forme multiple de *choralité* qui est à mi-chemin, en quelque sorte, entre le chœur antique ou la communauté homogène, mais qui est un chœur éclaté et la choralité ou l'absence de communauté.

Cette choralité multiple tend au fond à vouloir traduire à la fois un désir d'appartenance à un ensemble, ici celui des petites filles cruelles

qui se regroupent dans des mouvements de chœurs et dans des performances gestuées mais aussi un désir d'émancipation de la communauté ressentie souvent comme coercitive par les «voix» dans les dialogues.

Ces «voix» anonymes des petites filles mettent à jour en effet des ritournelles (ou rites) qui nous soutiennent ou nous rendent esclaves dans notre quotidien (le boulot, la nourriture, le cimetière, etc.) et les silences qui nous habitent pouvant être mortels pour nous et les autres (suicide, harcèlement sexuel, torture morale et physique, etc.). Elles reflètent et répètent une forme bien réelle de violence du monde des adultes par leurs jeux et leurs histoires atroces et en même temps quand elles se regroupent parfois en chœur, elles les dénoncent. Les corps tout aussi anonymes montrent en une *performance gestuée* nos tiraillements, acceptation et refus de l'autre, une agressivité qui nous habite d'où le sous-titre «push and pull»

A la fin de la pièce, les petites filles se regroupent en *choeur* pour dénoncer toutes les violences dont elles ont été les témoins et les actrices à travers leurs jeux que la plupart des grands et particulièrement des femmes subissent. Cette collectivité se résorbe en une seule femme qui englobe toutes les femmes. La variété des formes de la *choralité* (Chœur-plasmodié, Chœur récité, Chœur parlé des voix, chœur-magma des corps) et leur subordination à l'unique histoire finale dont elles se réclament toutes « la seule femme » ou la femme de Manhattan qui a subi toutes les violences, permet de superposer les différentes formes parlées ou non en une *performance* de «voix» et de corps, proche du chœur antique dansé et chanté.

Par conséquent, la forme hybride du texte de Sandrine Roche, entre *choeur* et *choralité*, semble nous conduire vers une réaffirmation d'une

théâtralité ancrée dans les origines sans pour autant être un retour aux origines. C'est une écriture qui propose avant tout une voie ouverte à toutes les formes d'expression: musique, danse et voix, reposant sans doute ici la question de l'individu (la petite fille, la femme) face à la communauté (les petites filles, le magma). Répétons ce que l'autrice dit elle-même qui résume assez bien finalement ce que recherche son écriture:

J'aime l'idée d'écrire du théâtre comme on compose du jazz, c'est-à-dire de proposer une structure solide à l'intérieur de laquelle il est possible de s'échapper, d'inventer, d'imaginer librement, en se sentant toujours maintenu par le cadre.

Bibliographie

- ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, puis Paris, Gallimard, coll. «Tel », 1994.
- Alternatives théâtrales*, «Choralités», numéro 76-77, 2003.
- BRUNEL Pierre, *Les arpèges composés*, Paris, Klincksieck, 1997.
- CORVIN Michel, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.
- JOUSSE Marcel, *L'Anthropologie du geste*, t.I et II (*La Manducation de la parole*) et III (*Le Parlant, la Parole, le Souffle*), Paris, Gallimard, 1974, 1975 et 1978.
- LOSCO Mireille et MEGEVAND Martin, « Choeur / Choralité », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé / Poche, 2005.
- MEGEVAND M., « Choralité », *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers et C. N. S. A. D., 2005.
- MEGEVAND Martin, « La Communauté absente. Enquête sur le choeur dans le théâtre contemporain » thèse de doctorat, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 1994.
- ROCHE Sandrine, *Neuf Petites Filles*, Editions théâtrales, 2011.
- RYNGAERT Jean-Pierre et Sermon Julie , *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Théâtrales, 2006.
- TRIAU Christophe, « Choralités », *Alternatives théâtrales*, no 76-77, 2003.
- VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, P.U. du Septentrion, Villeneuve d'Acq, 2004.
- ZARAGOZA Georges, *Le personnage de théâtre*, Armand Colin, 2006.

〈국문초록〉

상드린느 로쉬의 〈아홉 소녀들(밀고 당기기)〉
속에서의 다양한 코러스성, 목소리와 신체

Catherine Rapin

이 논문은 프랑스 동시대 극작가 상드린느 로쉬(1970년생)의 희곡〈아홉 소녀들〉(2011)에 나타난 코러스 특징에 대한 연구이다. 등장인물의 이름도 없는 익명의 아홉 소녀 그룹이 하는 이야기 지어내는 놀이에는 처음엔 순진한 것처럼 보이지만 기성 세대들이 사회에서 일상으로 겪는 상황들을 환기시키는 주제들, 즉 여성, 비만, 가족, 노동, 차별, 왕따, 고독, 알콜, 인종차별, 성폭력, 동성애, 전쟁, 이주민 문제... 등과 같은 예민한 주제들이 들어있다. 이 작품 속에서는 이 신예작가의 여러 가지 독창적인 극작의 양상을 발견할 수 있었지만 그 중에서도 특히 코러스의 존재와 활용이 가장 중요하게 보인다.

이 작품 〈아홉 소녀들〉은 불규칙한 길이의 23장으로 되어 있는 파편화된 글쓰기이다. 현학적인 단어는 들어 있지 않는 일상 언어로 된 짧고 단순한 문체 속에서 인물들이 하는 대사 부분 외, 음악, 무용 등 신체적인 움직임이 든 리드미컬한 구성을 발견할 수 있다. 이 작품의 독창성은 사용된 글, 내용 보다는, 목소리의 대화체(Dialogues) 그리고 신체와 동작 퍼포먼스로 된 지문(Didascalie) 사이에 들어있다는 것이다.

그리고 겉으로 보기엔 일반적으로 말하는 전통적인 연극과는 멀어 보이고, 포스트드라마적인 연극의 역동성 속에 들어가 있어 보이는 이 작품 〈아홉 소녀들〉은 특이하게도 코러스 구성을 하고 있다는 점이다. 이렇게 코러스를 활용함으로써 역설적으로 연극 전통과 연결하고 있음을 볼 수 있는데, 그것도 하나의 동일한 목소리가 아닌 자주 갈등을 보이는 아홉 소녀 그룹의 ‘분열된 코러스’로 연결하고 있다. 그래서 이 작품 속

에서 고대 연극에서의 코러스, 즉 동일한 소리를 내는 집단, 어떤 의미에서 그 중간 길에 있는 ‘분열된 코러스’, 즉 동일한 소리를 내지 않는 집단의 여러 가지 다양한 형태의 코러스를 발견할 수 있었다.

결론적으로, 코러스와 코러스성 사이에 있는 상드린느 로쉬 희곡의 하이브리드한 형태는 연극의 원천 쪽으로 회귀하지 않으면서도 원천 속에 뿌리를 박고 있는 연극성을 재확인하게 해준다. 무엇보다도 다양한 표현 양식, 즉 집단(소녀들, 마그마)에 마주한 개인(한 소녀, 한 여성)을 나타내는 목소리, 음악, 무용에 길을 열어주고 있는 극작이다. 이 작가 스스로가 자신의 글쓰기가 무엇을 찾고 있는지를 다음과 같이 잘 요약해주고 있듯이, 이 작품은 새롭게 활용된 코러스 특징 아래 자유로우면서도 단단한 구조를 구축하고 있음을 확인할 수 있었다. “나는 재즈를 작곡하듯이 희곡을 쓰는 것을 좋아한다, 다시 말해 틀에 의해 유지되고 있다는 것을 느끼면서, 내부에서 빠져 나오기도 하고 새롭게 만들어 내기도 하고, 자유로이 상상이 가능한 어떤 단단한 구조를 제시하는 것이다.”

주 제 어 : 연극(théâtre), 상드린느 로쉬(Sandrine Roche), 아홉 소녀들 (*Neuf Petites Filles*), 코러스성(choralité), 코러스(choeur), 무대 작가(écrivain de plateau), 파편적인 글쓰기(écriture fragmentaire), 포스트 드라마적인(postdramatique)

투 고 일 : 2018. 6. 12

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

Les aides à la diffusion du court-métrage en France : CNC et L'Agence du court-métrage.

Sang Hoon LEE
(Université nationale de Chunnam)

Table des matières

1. Introduction
2. Le court-métrage en France
3. L'aide à la diffusion du court-métrage par le CNC
4. Le rôle de l'Agence du court-métrage
5. Conclusion

1. Introduction

Chaque année, d'innombrables films sont produits, diffusés et exploités aux quatre coins de la planète. Que ce soit en France¹⁾ ou en Corée du Sud²⁾, des films sortent tous les jours si l'on considère le nombre des films produits par an dans le monde entier. Et ces films

1) CNC, *Bilan 2017 du CNC*, mai 2018, p.88. 300 films dont 222 films d'initiative française ont obtenu l'agrément du CNC en 2017.

2) KOFIC, *Bilan 2017 de l'industrie cinématographique*, février 2018, p.83. En Corée du Sud, le nombre des films coréens produits en 2017 s'élève à 436.

réussissent à attirer les spectateurs de tous âges et de toutes nationalités dans les salles de cinéma, véritables mondes de merveilles. Mais tous les films produits ne connaissent pas le même sort ni la même chance d'être vus par des spectateurs ; de fait, certains films ne sortent tout simplement jamais en salle. C'est le cas notamment des courts-métrages qui, à quelques exceptions près chaque année, n'y accèdent plus depuis longtemps. La France est le premier producteur de courts-métrages parmi les pays européens avec plus de 2500 films par an, tous ne rencontrant pas forcément leur public.³⁾

Après être passé au travers des longues étapes de pré-production, production et distribution, le but d'un film est avant tout d'être vu et, idéalement, apprécié par des spectateurs. Mais les sorties en salle restent exceptionnelles et les créneaux accordés au court-métrage à la télévision sont très limités. Où donc peut-on regarder ces films courts ? C'est un réel problème : autant leur nombre ne cesse de croître, autant il reste difficile de les voir car leur diffusion, seul aspect à même de leur conférer une vraie vie, est souvent négligée. En fait, beaucoup de courts-métrages ne sont même pas diffusés. Néanmoins, certains films compétitifs parviennent aux spectateurs par l'entremise des festivals de cinéma, lieux de rencontre privilégiés (pour ne pas dire les seuls) entre les courts-métrages et le public. La Corée du Sud, nation à forte production de courts-métrages, ne fait pas exception.⁴⁾ Et un événement comme le Festival international du court-métrage de Busan⁵⁾ remplit

3) WEI Hu, <a light discussion on French Independent Film Production and Distribution Trends> dans *BISFF Asian Short Film Open Talk 2017*, 2017, p.60.

4) Chaque année, plus de 1000 films courts se produisent en Corée du Sud.

5) En Corée du Sud, il y a trois festivals de court-métrage principaux : Busan International Short Film Festival, Asiana Short Film Festival et Mise-en-scene Short Film Festival.

la même mission dans ce pays que le Festival international du court-métrage de Clermont-Ferrand⁶⁾ en France.

Au vu de la situation actuelle du court-métrage dans le monde, il semble difficile d'imaginer pour ces films une autre solution ou une autre voie que les festivals de cinéma. Cependant, la France, qui est le lieu historique de la naissance du cinéma, se distingue aussi par ses efforts de protection du cinéma d'art et d'essai. Produisant énormément de films courts, ce pays réussit en outre à en diffuser une grande partie grâce à sa politique d'aide à la diffusion du court-métrage. Aucun autre pays dans le monde n'a, jusqu'au maintenant, un tel système exemplaire. Certes, d'autres organismes ou programmes voués au court-métrage existent, par exemple l'Agence belge du court-métrage en Belgique.⁷⁾ Mais, aucun pays ne parvient à diffuser autant de films que la France.

La meilleure référence demeure la politique française à l'égard du court métrage qui a favorisé, durant ces années, l'émergence et la promotion des films de ces nouveaux auteurs. La création d'associations et l'apparition de festivals dédiés au court métrage dans plusieurs régions de la France - Clermont-Ferrand et son marché, en particulier - ont fait boule de neige un peu partout en Europe et dans le monde.⁸⁾

Cette thèse vise à considérer la politique d'aide au court-métrage en France à travers l'étude sur les systèmes de diffusion de ces films

6) Le Festival du court-métrage de Clermont-Ferrand est le plus grand festival du monde dans le secteur du court-métrage. En 2018, 8480 films du monde entier dont 1848 films français ont été inscrits au festival.

7) L'Agence belge du court-métrage a été créée en 2016.

8) BOURDON Luc, <À longue ou courte vue...> dans *24 images*, Vol. 131, 2007, p.38.

établis par le Centre National du cinéma et de l'image animée(CNC). Surtout, nous examinerons le rôle et le travail exceptionnel accompli par l'Agence du court-métrage pour comprendre comment la France a réussi à mettre en place ce système exemplaire. Il est vrai que, pendant longtemps et jusqu'à récemment, l'importance de la diffusion a été négligée au regard de la production dans la plupart des pays, y compris en Corée du Sud. L'étude de cette thèse pourrait aider à établir une politique en ce qui concerne de la diffusion du court-métrage pour tous les pays du monde. Tout d'abord, nous étudierons l'état actuel du court-métrage en France. Nous verrons ensuite l'aide à la diffusion du court-métrage en nous focalisant sur le rôle du CNC. Enfin, en dernière partie, nous analyserons au plus près l'Agence du court-métrage. Cependant nous ne traiterons pas de la diffusion du court-métrage à la télévision française ni à l'étranger pour mieux nous concentrer sur notre sujet. Avec cette recherche, nous voulons surtout comprendre quels sont les points forts de la politique d'aide au court-métrage en France en matière de diffusion. La France est un pays à l'écosystème remarquable pour le court-métrage - et elle s'efforce constamment de l'améliorer. Le but de cette thèse est avant tout de réfléchir au futur du court-métrage.

2. Le court-métrage en France

Qu'est-ce que le court-métrage? Le court-métrage est avant tout une notion relative au long métrage et s'en distingue par une durée plus réduite, quoique celle-ci est sujette à différentes opinions. D'aucuns

l'estiment à moins de 60 minutes, d'autres à moins de 33 minutes.⁹⁾ On parle d'ailleurs habituellement de «moyen métrage» pour un film dont la durée se situe entre 30 et 59 minutes. En France, le CNC se base sur un décret officiel datant de 1964 qui définit un court métrage comme n'excédant pas 11600 mètres au format 35mm, soit une durée d'environ 59 minutes. Aux États-Unis, en revanche, l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences(AMPAS)¹⁰⁾ la définit à moins de 40 minutes ; il en est de même en Corée du Sud, selon le 'Promotion of the Motion Pictures Industry Act'.

Des premiers films des frères Lumière, en passant par ceux de Georges Méliès ou d'Alice Guy, tous les films produits à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème siècle en France ont été des films courts. Ce fait était évidemment dû aux problèmes et limitations techniques de l'époque et ne constituait pas un choix esthétique volontaire de la part des auteurs, comme c'est le cas aujourd'hui. Par le développement de nouvelles techniques tout au long de l'histoire du cinéma, la durée moyenne des films n'a eu de cesse d'être prolongée jusqu'à nos jours. Dans les années 1930, on présente déjà des films de plus de 30 minutes.¹¹⁾ Mais l'attention des spectateurs se focalise alors de plus en plus sur le long métrage, qui permet de raconter des histoires plus longues et complexes, de sorte que les réalisateurs tournent d'avantage de films durant une heure ou plus.¹²⁾ Cependant,

9) Gilbert Cohen-Séat définit le court-métrage comme durant moins de 33 minutes. Pour lui, un film dont la longueur est inférieure à 900m de bobines est un court-métrage.

10) Academy of Motion Picture Arts and Sciences est une organisation professionnelle dédiée à l'amélioration et à la promotion mondiale du cinéma. Elle décerne chaque année les Oscars du cinéma.

11) *Napoléon* d'Abel Gance, sorti en 1927, dure déjà 330 minutes.

12) *Logistics* est un film d'art qui dure 857 heures. Il est le film plus long de

un groupe de cinéastes d'Avant-Garde comme Luis Buñuel¹³⁾ et Jean Cocteau¹⁴⁾ continue d'oeuvrer dans le court-métrage.

Le succès colossal du long métrage tout au long du siècle dernier a changé inexorablement le sort du court-métrage. Un des changements les plus marquants s'est ressenti au niveau de la programmation des films en salles. Dans un premier temps, chaque séance commence par la projection d'un court-métrage - reportage, documentaire, animation, etc. - suivi ensuite d'un long métrage (on projette d'ailleurs généralement deux longs métrages en même temps). Ce dispositif dure longtemps, jusqu'au début de la Seconde Guerre Mondiale. Mais remarquant que les spectateurs sont davantage intéressés par les longs métrages, les gérants des salles de cinéma s'éloignent petit à petit de ce premier modèle de programmation, qui n'est pas très rentable pour eux, et en changent afin de maximiser leurs recettes.

La défaite de la France face à l'Allemagne nazie mène à la formation du Régime de Vichy : dès lors, la production et la distribution des films s'effectuent sous l'égide de l'état, une première dans l'histoire du cinéma. En 1940, ce Régime établit une loi qui interdit la projection de deux longs métrages ensemble. Cette mesure mise en place par un gouvernement de collaborateurs aide involontairement la croissance du court-métrage de l'époque. Mais d'autres changements politiques et sociaux, comme la libération de la France et le développement de l'économie nationale après la guerre, n'ont paradoxalement pas grand effet pour

l'histoire du cinéma. Le deuxième plus long film du monde est *Modern Times Forever*(2011) qui dure 240 heures.

13) Son film monumental *Un chien Andalou*(1929) dure 16 minutes.

14) Le premier film de Jean Cocteau, *Le sang d'un poète*(1930), est un film d'avant-garde. Il dure 55 minutes. Cependant, il réalise ensuite les longs métrages, dont *L'Éternel retour*(1943) et *La Belle et la Bête*(1946).

le court-métrage. En revanche, une nouvelle loi votée soudainement en 1953 supprime l'obligation de diffuser des courts-métrages en salles :

Le directeur général du CNC est habilité à accorder des dérogations [...] en vue de permettre la projection de programmes composés uniquement de films d'un métrage inférieur à 1 300 mètres ou de films dont le visa initial de censure date de plus de dix années.¹⁵⁾

Cette loi met le feu au petit monde du court-métrage. Avec cette mesure poussée par une majorité d'exploitants, le court-métrage perd à nouveau de son énergie. Elle provoque aussi une réaction vive chez les jeunes réalisateurs français et les mène à la création du Groupe des Trente. Organisation de défense du court-métrage cinématographique en France, ce groupe est fondé par le manifeste du 20 décembre 1953 et joue un rôle important pour la promotion du court-métrage en France :

Le court métrage avait du mal à vivre, mais enfin il vivait. Aujourd'hui sa mort est décidée. [...] Un récent décret-loi permet le retour au double programme, ce qui signifie la disparition du court métrage et rend plus difficile l'amortissement de grands films français. Si ce décret n'est pas abrogé, si des mesures ne viennent pas donner au court métrage la place qui lui revient, et qui lui était déjà bien mesurée, les plus grands dangers sont à craindre. [...] Notre groupe refuse d'admettre qu'il soit trop tard. Il en appelle au public, aux organismes responsables, aux parlementaires. De la réponse qui va lui

15) L'article 2 du Décret (n° 53-759 du 21 août 1953).

être donnée dépend l'existence du film français de court métrage.¹⁶⁾

Démarré avec 30 personnes, ce groupe grandit très vite pour contenir plus de cent membres. Ils sont producteurs, techniciens et surtout réalisateurs. Parmi eux, on peut trouver les futurs réalisateurs de la Nouvelle Vague.¹⁷⁾ Ce manifeste et le groupe interpellent l'opinion publique et poussent les gens à prêter davantage attention au court-métrage de façon concrète, notamment en faisant naître ou revivre les festivals qui lui sont consacrés. C'est le cas par exemple du Festival de Tours, le premier de ce genre en France (il a été fondé en 1946). Grâce au Groupe des Trente, ce festival jouit d'un certain succès pendant quelque temps. Mais il connaît plusieurs problèmes tout au long des années 1960, clôt finalement en 1972, puis redémarre en 1976.¹⁸⁾

Toutefois, le rapport entre le court-métrage et la Nouvelle Vague ne se fait pas vraiment au bénéfice du premier : ce sont les premiers longs métrages des jeunes talents comme François Truffaut, Jean-Luc Godard et Eric Rohmer, qui révolutionnent le monde du cinéma, pas leurs courts.¹⁹⁾ De fait, le court-métrage demeure un genre à part même durant la Nouvelle Vague.²⁰⁾ Par ailleurs, les années 1970 sont

16) JEANCOLAS Jean-Perre, <Structures du court métrage français 1945-1958> dans *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p.41.

17) Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy, etc.

18) Festival de Tours, *Festival du court métrage de Tours*, in <http://cinematheque.tours.fr/agenda/72/7-festival-du-court-metrage-de-tours.htm#Wyd61.KczaUI> (consulté le 06.02.2018)

19) Ils sont souvent issus de la revue cinématographique *Cahiers du cinéma*.

20) On considère l'époque de la Nouvelle Vague de la fin des années 1950 jusqu'au milieu des années 1960.

un moment difficile pour le cinéma en général - y compris de long métrage. La télévision, nouveau media de masse, se met à régner sur tout le pays. Par rapport aux décennies passées, les gens sortent moins au cinéma et la fréquentation des salles baisse. Surtout, l'avènement général des multisalles en France dégrade encore davantage l'exploitation du court-métrage au cinéma. En même temps qu'on restructure les grandes salles en plusieurs plus petites, on évince aussi définitivement le court-métrage de la programmation. On assiste cependant à une riposte de la part du monde de court-métrage. La première réaction a été la création en 1969 du G.R.E.C (Groupe de Recherches et d'Essai Cinématographique) par deux producteurs, Pierre Braunberger et Anatole Dauman, et par le réalisateur Jean Rouch. Le G.R.E.C produit des premiers courts-métrages de tout genre - fiction, expérimental, documentaire, film d'art, animation, essai - en veillant bien à leur caractère singulier et innovant.²¹⁾

Dans les années 1970, trois actions majeures contribuent à la défense du court-métrage. Premièrement, la SRF (Société des Réalisateur de Films)²²⁾ publie un Memorandum du court-métrage où il est question de sa diffusion. Puis le réalisateur Jacques Tati prend la parole à la cérémonie des Césars en 1977 pour exhorter la profession à ne pas laisser se perdre le court-métrage. Enfin, des étudiants de Clermont-Ferrand, adhérents du ciné-club de l'Université, créent l'association 'Sauve qui peut le court-métrage' (d'après le titre d'un

21) G.R.E.C, *qui sommes nous*, in <http://www.grec-info.com/equipe.php> (consulté le 04.02.2018)

22) La SRF est une association de cinéastes fondée le 14 juin 1968. Elle a pour mission de défendre les libertés artistiques, morales et les intérêts professionnels et économiques de la création cinématographique et de participer à l'élaboration de nouvelles structures du cinéma.

film de Jean-Luc Godard). Ceci marque le début du Festival du court-métrage de Clermont-Ferrand qui deviendra par la suite le plus grand festival du genre au monde.

Le court-métrage ayant ainsi traversé de nombreuses années difficiles en France, il devient grand temps de lui trouver de vraies solutions pour le promouvoir. En 1983, l'Agence du court-métrage est créée par des réalisateurs issus de la SFR, des producteurs, etc, au début comme une simple association de loi 1901 ayant pour objet la promotion et la diffusion du court-métrage. Mais, de fait, c'est bien la première fois qu'un tel organisme spécialisé existe.

Comme évoqué plus haut, on considère alors en France les films de moins de 59 minutes comme des courts-métrages. Cette norme française range donc un maximum de films dans la catégorie court-métrage, ce qui explique aussi que le nombre de ces films est plus élevé en France que dans d'autres pays.

En 2014, 597 courts-métrages français ont obtenu un visa d'exploitation du CNC.²³⁾ Le nombre de films est alors en légère augmentation par rapport à l'année précédente, cependant il s'est maintenu à peu près entre 570 et 670 pendant plusieurs années : 570 en 2013, 639 en 2012, 627 en 2011, 675 en 2010. Parmi ces 597 films de 2014, 79% sont des fictions, 10% des documentaires et 11% des films d'animation. La répartition entre les genres paraît assez équilibrée par rapport aux autres pays même si le pourcentage de fictions domine (par comparaison, le pourcentage de films documentaires en Corée du sud est de moins d'1%)²⁴⁾. Néanmoins, le nombre des films d'animation prend de plus

23) CNC, *le CNC et le court métrage*, janvier 2015. p.2.

24) En 2018, il y avait 10 films documentaires sur 800 films coréens inscrits au Busan International Short Film Festival.

en plus de place même si la fiction reste de loin majoritaire dans la production des courts-métrages. En 2016, 69,9% d'entre eux sont des films de fiction, 17,2% des films d'animation et 12,9% des documentaires de création et films expérimentaux. De plus, on constate que de plus en plus de films affichent une durée de 20 minutes. Ce phénomène a une raison précise. Il est évident que la durée d'un film est un choix a priori d'abord esthétique, et dépendant éventuellement aussi de la technique utilisée pour sa réalisation : ce sont là les deux critères traditionnels. Cependant, une autre raison se fait jour. En France comme à l'étranger, les festivals de cinéma se mettent à privilégier les films de cette durée-ci dans leur programmation, influant ainsi les réalisateurs à produire des courts-métrages calibrés autour de 20 minutes. En parallèle à l'augmentation du nombre de films, la part des films tournés en numérique grandit aussi chaque année. De nos jours, des films sont tournés souvent en numérique, format plus facile d'utilisation, et on ne voit plus que très rarement des projets filmés en 16 mm, 35 mm ou Beta. Surtout, le coût de production diminue drastiquement par rapport aux tournages en pellicule.

En général, la plupart des courts-métrages dans le monde sont le fait de jeunes gens, en particulier étudiants en cinéma. En France, outre ceux-ci, on voit aussi nombre de films de réalisateurs autodidactes ou de réalisateurs expérimentés dont la création est encouragée par une politique d'aide à la production.

En 2016, les financements privés couvrent 44,3% du financement des courts-métrages contre 46,4% pour les financements publics et 9,3% pour les financements étrangers. Clairement, la part importante des aides publiques en France est unique au monde. Quant à eux, les producteurs apportent 24% des financements et les chaînes de télévision 8,8%. En

parallèle, les aides du CNC représentent 30,2% du financement de la production et les aides des collectivités territoriales 15%.

On voit aussi que 53,7% des réalisateurs qui réalisent alors leur premier long métrage ont auparavant réalisé au moins un court-métrage : le court constitue donc bien souvent une passerelle professionnelle. Cependant le passage du court au long, qui apparaît comme une évolution naturelle, entraîne une cessation d'activité pour nombre de cinéastes.²⁵⁾

Depuis 2010, le nombre de courts-métrages projetés en salles est en progression constante. En 2016, il se stabilise à 2698 courts-métrages différents dont 2379 au sein de programmes spécifiques de courts-métrages et 502 en première partie de séances avant des longs métrages. La même année, le nombre d'établissements cinématographiques qui diffusent des courts-métrages atteint également un record avec 1734 établissements cinématographiques - soit 84,8% des établissements actifs en France. Toutefois, l'année 2015 a connu davantage de séances proposant au moins un court-métrage, plus de 100 000, contre 98747 séances en 2016 (1,2% du nombre total de séances).

En 2016, la fréquentation des salles relativement aux courts-métrages baisse légèrement de 2,8% par rapport à 2015 avec 3,5 millions d'entrées dont 2,7 millions pour les programmes de courts-métrages et 0,7 million pour les courts-métrages hors programmes.²⁶⁾ L'Europe occidentale est la première zone d'exportation avec 42% du chiffre d'affaires à l'exportation des courts-métrages français.²⁷⁾

25) MONVOISIN Frédéric, <état du cinéma indépendant français> in *Regards croisés sur le cinéma français - Formes, représentations, production, enseignement*, 2016, p.38.

26) Le court-métrage qui enregistre le plus d'entrées, *Piper* (2016), a été projeté avant le long métrage *Le Monde de Dory* (2016).

Fort de ces chiffres exceptionnels, le court-métrage français affiche ces dernières années une très bonne santé par rapport aux pays étrangers : c'est le résultat d'une politique d'aides à sa production et à sa diffusion.

3. L'aide à la diffusion du court-métrage par le CNC

Dans un monde et à une époque où le cinéma hollywoodien règne complètement, très peu de pays réussissent à défendre leur propre cinéma. Citons toutefois l'Inde, le Nigéria et la Corée du sud, qui remplissent plus de la moitié de leurs salles avec des productions nationales.²⁸⁾ Ajoutons la France à cette courte liste, même si le pourcentage des films français au marché domestique ne dépasse pas 50%. Pour arriver à ce niveau-là, la France a effectué des efforts considérables mais qui ont surtout concerné le long métrage lorsque celui-ci s'est imposé comme le standard de production et de rentabilité économique, et pas le court-métrage dont la protection n'est pendant longtemps pas apparue nécessaire.

Comme mentionné plus haut, c'est paradoxalement sous le Régime de Vichy²⁹⁾ que le court-métrage français fait pour la première fois

27) CNC, *Le marché du court métrage en 2016*, janvier 2018, pp.6-7.

28) L'Inde a une industrie cinématographique très forte qui domine son marché national. Et Le Nigéria a aussi un cinéma important avec ses films nationaux souvent faits avec des moyens limités. Quant à elle, la Corée du Sud a plus de 50% de la part du marché cinématographique à partir du début des années 2000.

29) Le régime de Vichy est le régime politique dirigé par le maréchal Philippe Pétain, qui assure le gouvernement de la France au cours de la Seconde Guerre mondiale, du 10 juillet 1940 au 20 août 1944 durant l'occupation du pays par l'Allemagne nazie.

l'objet d'une protection. Depuis la naissance du cinéma, cela a même été le seul moment de l'Histoire où la diffusion du court-métrage a été rendue obligatoire : par la loi du 26 octobre 1940, chaque séance de cinéma est donc constituée d'un long métrage précédé d'un film court d'une durée inférieure à 1300 mètres (47 minutes).³⁰⁾ Outre cette mesure, d'autres aspects bénéficient alors au court-métrage : 3% des recettes d'un long métrage doivent être reversés au court-métrage pour encourager la production. Cependant, ces courts-métrages sont souvent des films de propagande vantant la présence des Allemands en France. Ces politiques de soutien à la diffusion et à la production perdurent néanmoins après la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

En France, la nécessité d'une organisation nationale à même de gérer l'industrie cinématographique est évoquée dès les années 1930. Mais, le premier organisme étatique de normalisation et de contrôle de la production cinématographique ne voit le jour qu'en 1940, pendant l'occupation, sous le nom de COIC (Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique). Après la Libération, ce comité est remplacé par le CLCF (Comité de Libération du Cinéma Français).³¹⁾ Enfin, par la loi du 25 octobre 1946, le CNC est créé suite à une concertation entre les pouvoirs publics et les professionnels de l'industrie.³²⁾ Parmi ses missions, le CNC doit soutenir la création, la production, la distribution, la diffusion et la promotion des oeuvres cinématographiques, audiovisuelles et multimédia - y compris les courts-métrages :

30) GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, <Les films sur l'art lauréats de la « Prime à la qualité » du CNC : portrait d'une catégorie de bénéficiaires de l'intervention culturelle publique (1954-1959)> in *Le film sur l'art : Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.121.

31) Organisation de réalisateurs français créée en 1943.

32) Le CNC est un établissement public à caractère administratif français. Il est placé sous l'autorité du ministère chargé de la Culture.

Le CNC soutient le court métrage en contribuant à son financement à tous les stades, de l'écriture à la production, de la promotion à la diffusion. Ces aides concernent tous les genres : la fiction, l'animation, le documentaire de création, l'essai et l'expérimental. Cette action en faveur du court métrage est menée directement par le biais d'aides sélectives ou automatiques, par l'intermédiaire d'organismes que le CNC subventionne ou via des partenaires de plus en plus actifs, les collectivités territoriales.³³⁾

Le soutien apporté au court-métrage commence bien évidemment par les aides à la production. On dénombre cinq dispositifs principaux : aides sélectives avant réalisation, aides au programme de production, aides sélectives après réalisation, aides aux programmes audiovisuels, et fonds régionaux d'aide à la production. Outre celles-ci, il existe également des aides complémentaires comme l'aide à la musique originale, l'aide aux nouvelles technologies, l'aide pour les oeuvres cinématographique d'outre-mer, le soutien automatique cinéma, les bourses des festivals et enfin le fonds Images de la diversité.³⁴⁾ Cette politique d'aides à la production des films courts encourage les jeunes talents et pousse les réalisateurs à révéler leurs visions cinématographiques. La variété et la précision de ces aides assurent par ailleurs qu'elles sont appropriées aux besoins spécifiques des projets. De son côté, le G.R.E.C produit également des premiers courts-métrages de tous genres.³⁵⁾ Xavier Beauvois avec son premier film *Le Matou* (1986) a notamment bénéficié du soutien du G.R.E.C.

On compte aussi de nombreuses aides à la diffusion : aide à la

33) CNC, *Le court métrage en 2009 Production et diffusion*, février 2011, p.81.

34) CNC, *Le marché du court métrage en 2016*, janvier 2018, pp.57-59.

35) Chaque année, une vingtaine de films courts sont produits par le G.R.E.C.

distribution en salles de cinéma, à la programmation dans les salles, à l'édition vidéo, à la vidéo à la demande, à la numérisation. En 2016, pour les aides à la distribution en salles, 12 programmes³⁶⁾ ont été aidés pour un montant total de 267 000 €.³⁷⁾

Pour les aides à la programmation dans les salles, le système dit du « 1% » prévoit une génération de soutien supplémentaire au profit du producteur de long métrage qui accompagne la programmation de son film d'un court-métrage en première partie.³⁸⁾ Il existe également une autre aide pour les programmes complets de courts-métrages au bénéfice des producteurs et des exploitants. Ils peuvent en effet, sous réserve de certaines conditions tenant aux oeuvres, bénéficier d'une répartition du soutien financier généré par ce programme.

Le soutien à l'édition vidéo comprend quant à lui une aide sélective unitaire³⁹⁾ et une aide au programme éditorial⁴⁰⁾ et, depuis 2016, une aide dédiée à la restauration légère et à la diffusion d'oeuvres cinématographiques du patrimoine français. En 2016, le soutien sélectif unitaire à l'édition vidéo a été accordé à 23 projets d'édition de courts-métrages (hors oeuvres audiovisuelles de courte durée, type documentaire de moins de 60 minutes ou épisodes de séries TV) sur supports vidéographiques. En ce qui concerne l'aide au programme éditorial, le montant global attribué à ces projets s'est élevé à 140 600 € pour 50 projets d'édition de courts-métrages soutenus (hors oeuvres

36) Des aides sélectives à la distribution peuvent être accordées pour la sortie en salles de moyens métrages ou de programmes de courts métrages.

37) CNC, *Le marché du court métrage en 2016*, janvier 2018, p.57.

38) L'allocation se calcule par application d'un taux de 8 % proportionnel au produit de la TSA généré par le long métrage.

39) Aide au projet, subvention attribuée titre par titre.

40) Aide au programme annuel d'édition vidéo, subvention attribuée à un éditeur pour un ensemble de titres.

audiovisuelles de courte durée, type documentaire de moins de 60 minutes ou épisodes de séries télévisuelles). Le montant moyen accordé pour le court métrage est de 5 130 € par projet d'édition.

Le CNC soutient également le développement du marché de la vidéo à la demande (VàD) à travers deux mécanismes sélectifs, l'un attribué aux détenteurs de droits VàD et l'autre aux éditeurs de service de VàD, pour la mise en ligne d'un ensemble de titres en VàD depuis 2008. Ces deux aides sélectives ont été complétées en 2015 par un soutien automatique à la VàD. Parmi les demandes d'aides sélectives à la VàD soumises au CNC en 2016, 120 courts-métrages cinématographiques ont été soutenus pour un montant global de 72 261 €, soit une aide moyenne de 602 € par films.⁴¹⁾

Pour les aides à la numérisation, le CNC a lancé en 2012 un plan de numérisation des oeuvres du patrimoine cinématographique,⁴²⁾ de courte et de longue durée, sorties en salle avant le 1er janvier 2000 et ayant obtenu un visa ou représentées en salle avant l'institution de ce visa. Les aides sont attribuées sous forme sélective par le CNC après étude d'un dossier déposé par le demandeur et sur avis d'un groupe d'experts. Selon la nature des dossiers, les aides sont accordées sous forme de subventions et d'avances remboursables ou d'une composition des deux types d'aide afin d'accompagner au mieux le projet. La part de subvention et d'avance remboursable est déterminée en fonction des caractéristiques de l'oeuvre, de ses perspectives de diffusion et des conditions économiques de réalisation du projet. Avec

41) Aucun porteur de projets n'a été soutenu pour un programme d'édition entièrement consacré au court-métrage.

42) Le dispositif mis en place par le CNC est organisé par le décret n° 2012-760 du 9 mai 2012 relatif à l'aide à la numérisation d'oeuvres cinématographiques du patrimoine.

ces aides directes et indirectes à la diffusion des films courts par le CNC, le monde du court-métrage devient un lieu artistique où les nouveaux talents se réunissent et contribuent au développement du cinéma français par des films et projets innovants et provocants. Ces aides concourent à la découverte des jeunes talents qu'ils soient diplômés des écoles de cinéma ou autodidactes.

4. Le rôle de l'Agence du court-métrage

Dans les années 1980, le cinéma français a connu plusieurs difficultés comme l'expansion de l'influence de la télévision et la diminution des spectateurs dans les salles de cinéma. Surtout, le court-métrage français subit une crise considérable liée à l'apparition des salles multiplexes et à la concentration de la distribution, et se voit rapidement remplacé en salles par des clips publicitaires.

En 1983, des réalisateurs issus de la SRF et des producteurs créent donc l'Agence du court-métrage.⁴³⁾ Ses missions primordiales sont : conserver de la mémoire du court en France et à l'étranger, favoriser sa diffusion sur tous les types d'écrans (cinéma, télévision, festivals), transmettre et sensibiliser le public, et fournir des services et des outils pour l'ensemble de la filière professionnelle.⁴⁴⁾ Avec des ambitions précises, l'Agence mène des activités variées et soutenues dans le monde du cinéma en France.

43) Association à but non lucratif créée en 1983.

44) Agence du court métrage, *missions de l'Agence du court métrage*, dans <http://www.agence.com/pages/index.php/lagence-du-court-metrage/missions-v2/> (consulté le 27.03.2018)

Le budget de l'Agence atteint 2,5 millions d'euros en 2012⁴⁵) : 70% provient du CNC et 30% sont issus des recettes propres liées aux commissions sur les ventes et les locations. Le personnel de l'Agence travaille pour la diffusion en salles, l'éducation au cinéma, les ventes audiovisuelles, et publie un magazine spécialisé, *Bref*. En 2017, elle compte déjà plus de 12 000 films français dans son catalogue et reçoit 400 à 500 nouveaux films par an.⁴⁶) En plus des films, elle possède 30 000 photos, 17 000 supports de diffusion (13 000 copies 35mm et 2500 copies 16mm, 1500 supports vidéo, 180 films en DCP).

Tous les réalisateurs et les producteurs de courts-métrages français peuvent inscrire leurs films à l'Agence. Les films francophones provenant de Belgique, du Canada, de Suisse et des pays d'Afrique francophone sont également acceptés. C'est une structure à l'adhésion et l'acte volontaires. Pour inscrire son film, l'adhérent doit d'abord signer une convention qui donne à l'Agence mandat pour présenter le film aux diffuseurs et aux acheteurs, puis effectuer le dépôt des supports de diffusion au service technique. L'Agence travaille avec ce matériel déposé. Pour finaliser l'inscription, l'adhérent doit intégrer son film dans la base de données de l'Agence (mots clés, thématiques, fiche technique, synopsis, photos...). En ce qui concerne le contrat, il s'agit de mandats non exclusifs. L'Agence reverse les recettes pour tout location ou vente du film. L'Agence n'achète pas les droits des films.

En matière de diffusion du court-métrage, quelles sont les activités exactes de l'Agence ? Il y en a deux principales. La première est la vente audiovisuelle à la télévision, à la V&D ou à l'Internet. La

45) Agence du court métrage, *Présentation de l'Agence du court métrage*, mai 2012, p.4.

46) Agence du court métrage, *Bilan 2017*, 2018, p.7.

deuxième est la diffusion en salles de cinéma et dans les lieux susceptibles de diffuser du court-métrage tels les festivals, les associations, les écoles, etc. Ce sont les activités les plus importantes de l'Agence. Elle mène par ailleurs des activités d'éducation au cinéma et des ateliers de programmation. Par exemple, en 2017, elle a réussi à vendre 300 films pour un chiffre d'affaires de 145 689 euros au 31 août 2017.⁴⁷⁾ (et elle touche 20% de commission de ventes)⁴⁸⁾ L'Agence a aussi commencé à vendre ses films à l'étranger à partir de 1985. :

une nette augmentation de la diffusion vers l'étranger, tant en nombre de films loués qu'en nombre de commanditaires et de pays concernés. Un aspect très positif de cette évolution est la régularité des demandes émanant de pays comme la Russie, l'Espagne, la Belgique ou la Suisse.⁴⁹⁾

Pour la diffusion du court-métrage proprement dite, l'Agence permet à tout type de diffuseurs - salles de cinéma, festivals, cinémathèques, médiathèques, musées, centres culturels français, associations, scènes nationales de théâtre, comités d'entreprises, universités - de proposer du court-métrage à leur public. Il existe trois modes principaux. Le premier mode est 'l'avant-programme' pour lequel l'Agence travaille avec le RADi (Réseau Alternatif de Diffusion). Les deux autres sont des programmations ponctuelles.

Tout d'abord, en ce qui concerne l'avant-programme, le RADi rassemble 244 salles de cinéma qui proposent à leur public des séances associant aux projections de longs métrages des films courts

47) Agence du court métrage, *Bilan 2017*, 2018, p.24.

48) 50% des ventes en France et 50% des ventes à l'étranger.

49) CNC, *Le court métrage en 2009 Production et diffusion*, février 2011, p.77.

en avant-séance. Ce sont en majorité des salles comptant de 1 à 3 écrans, souvent classées comme cinémas d'art et d'essai. La présence de RADi est plutôt rurale et surtout en Bretagne, Ile-de-France, Auvergne-Rhône-Alpes. En 2017, l'Agence possède un catalogue de 207 films français et étrangers de moins de 15 minutes⁵⁰⁾ parmi lesquels les exploitants peuvent, lors de séances de prévisionnement, choisir ceux qu'ils souhaitent associer à leur programmation de longs métrages. Chaque année, l'Agence acquiert environ 50 nouveaux films couvrant tous les genres (animation, fiction, documentaire, expérimental). Pour une exploitation en avant-programme, l'Agence achète les droits aux producteurs⁵¹⁾ ; une fois cette démarche effectuée, elle fabrique le matériel de diffusion, procédant au tirage de 6 à 15 copies 35mm par film. La norme de projection des films étant devenue le DCP(Digital Cinema Package)⁵²⁾, l'Agence s'est mise à en produire davantage. Quand un exploitant souhaite présenter cet avant-programme, il doit s'inscrire à l'Agence pour bénéficier de services comme un film par semaine en première partie de programme, un programmateur dédié, un moteur de recherche et de visionnage des films en ligne, une programmation à la semaine ou au mois et le transfert DCP et 35mm. Avec l'avant-programme du RADi, l'Agence possède 2500 copies 35mm et fait circuler plus de 140 DCP en France. Elle propose 6000 programmation par an avec une moyenne de 30 programmations par

50) 77% de films français et 23% de films étrangers.

51) 1500 euros pour 5 ans.

52) Un Digital Cinema Package (DCP) est l'équivalent en cinéma numérique de la copie de projection qui, en cinéma traditionnel, se présentait sous forme de bobines de film argentique 35 mm. Un DCP est composé d'un ensemble de fichiers informatiques (images, sons, sous-titres, etc...) qui sont destinés à être stockés sur un serveur et joués dans la cabine de projection par un lecteur de DCP, couplé à un projecteur numérique.

salle abonnée. La plupart des salles continuent de travailler avec l'Agence après leur premier abonnement.

Outre l'avant-programme, des programmations ponctuelles sont également mises en place. Premièrement, l'Agence exploite son catalogue par la constitution de programmes sur mesure. Les trois programmeurs de l'Agence sont au service des diffuseurs et proposent des films pour répondre aux demandes spécifiques (thématiques, genres, auteurs, etc). Ils se rendent aux lieux des événements comme la Fête du cinéma d'animation,⁵³⁾ le Mois du film documentaire,⁵⁴⁾ Le jour le plus court,⁵⁵⁾ etc. Ils établissent également dans leur collection des programmes prêts à diffuser. Ces programmes sont conçus autour du patrimoine, des films européens, etc. Il arrive aussi que les demandeurs choisissent eux-mêmes les films à partir des fiches techniques, après visionnage à l'Agence ou sur son site Internet. Une fois les films choisis, l'Agence se charge de la réservation des copies, de la duplication des DCP, de l'expédition et de la récupération auprès des lieux, de la facturation aux diffuseurs et enfin du reversement de leur part aux ayants-droits.

Ci-dessous, ce tableau montre la répartition par genres des films diffusés par l'Agence en 2017.⁵⁶⁾ On voit bien que la fiction domine, cependant la part des films documentaires et expérimentaux est comparativement remarquable par rapport aux autres pays. 60% des

53) La Fête du cinéma d'animation se déroule chaque année simultanément en France et dans le réseau culturel à l'étranger.

54) Le Mois du doc réunit près de 2000 lieux culturels, sociaux et éducatifs, en France et dans le monde, qui diffusent plus de 1600 films documentaires durant le mois de novembre.

55) Le Jour le plus court est une fête populaire et participative qui a pour objectif de promouvoir le court métrage dans tous les lieux et sur tous les écrans.

56) Agence du court métrage, *Bilan 2017*, dans <https://www.agencecm.com/pages/wp-content/uploads/2018/04/Bilan-2017-2.pdf> (consulté le 05.06.2018)

films diffusés durent moins de 15 minutes.

| Genre | Répartition des films |
|--------------|-----------------------|
| Fiction | 51,99% |
| Animation | 30,91% |
| Documentaire | 12,65% |
| Expérimental | 4,45% |
| total | 100% |

source : Agence du court-métrage

Une des spécialités de la diffusion du court-métrage est que ce travail s'effectue surtout sur la durée. 40% des films diffusés ont moins de 3 ans au niveau de l'année de production ; les autres 60% sont donc des films datant de plus de 3 ans. En cela, la diffusion du court-métrage est très différente de l'exploitation du long métrage. Ci-dessous, la répartition par type de diffuseurs est la suivante : Associations, salles de cinéma, festivals de cinéma, institutions, autres diffuseurs, Établissements scolaires, Lieux culturels et Bibliothèques. On constate bien la prédominance des associations et des salles de cinéma comme lieux d'accueil privilégiés des projections de courts-métrages :

| Type | Répartition des locations |
|--------------------------|---------------------------|
| Associations | 30,78% |
| Salles de cinéma | 25,66% |
| Festivals | 17,15% |
| Institutions | 10,72% |
| Autres diffuseurs | 9,34% |
| Établissements scolaires | 3,37% |
| Lieux culturels | 2,45% |
| Bibliothèques | 1,53% |
| Total | 100% |

source : Agence du court-métrage

L'Agence du court-métrage ne se contente pas exclusivement de son travail de diffusion du court-métrage : forte de ses nombreuses ressources, elle assure également l'éducation au cinéma. Les actions pédagogiques proposées autour du cinéma dans le cadre des dispositifs scolaires sont, dans la plupart des cas, tournées vers la réalisation de films et l'écriture scénaristique ou critique. Elle participe pareillement depuis de nombreuses années à la constitution et à l'intégration de programmes de courts-métrages au sein des catalogues des différents dispositifs scolaires de sensibilisation au cinéma du CNC : École et cinéma,⁵⁷⁾ Collège au cinéma⁵⁸⁾ et Lycéens apprentis au cinéma.⁵⁹⁾

Certains ateliers proposent à des groupes de partage une expérience de programmation. Il peut découvrir un panel de films courts, accompagné par un professionnel du cinéma, pour en dégager les enjeux et constituer collégalement un programme de courts-métrages. Enfin, le groupe peut aussi constituer son propre programme qui sera ensuite présenté lors d'une projection publique. L'Agence propose aussi des formations destinées aux enseignants ou animateurs.

Enfin, l'Agence publie le magazine du court-métrage, *Bref*, qui est unique dans son genre. Cette revue a été créée en 1989 par François Ode, fondateur et premier délégué général de l'Agence du court-métrage. À l'instar des missions de l'Agence, *Bref* a l'ambition de créer un lien

57) École et cinéma propose aux élèves de découvrir des œuvres cinématographiques lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma.

58) Collège au cinéma offre aux élèves de collège, de la sixième à la troisième, une initiation au cinéma par la projection en salle d'un programme annuel de films et par son accompagnement pédagogique mené par les enseignants et les partenaires culturels.

59) Lycéens et apprentis au cinéma a pour ambition de développer la culture cinématographique des adolescents par la découverte d'un cinéma de qualité, et de les amener à devenir des spectateurs assidus, curieux et critiques.

entre ceux qui fabriquent les courts-métrages, ceux qui les diffusent et ceux qui les regardent.⁶⁰⁾

Avec toutes ses activités, l'Agence du court-métrage s'est imposée en France comme le lien essentiel entre les créateurs de films et les festivals, les salles de cinéma et les associations culturelles. Elle mène un travail d'archivage des court-métrages, les diffuse sur tous les écrans, transmet et sensibilise le public et enfin fournit ses services aux professionnels. Grâce à cette association, le court-métrage se porte mieux en France que dans les autres pays.

5. Conclusion

Tout le monde sait bien qu'il n'est pas facile de financer un court-métrage parce que, à de rares exceptions près, il paraît difficile de gagner de l'argent avec ce genre de films. Des décennies entières sont passées sans que cette situation n'ait vraiment évolué. Il faut trouver une nouvelle voie. Avec cette brève étude, nous avons vu d'abord l'histoire et l'état actuel du court-métrage français : de la naissance du cinéma sous forme de court-métrage à la difficulté de travailler en indépendant tout au long de l'histoire du medium cinématographique, de la création des aides à la production et à la diffusion du court-métrage jusqu'à la création du CNC et de l'Agence du court-métrage. En terme de répartition de productions par genres, nous avons vu qu'il s'agit majoritairement de films de fiction, suivis par

60) Bref, *qui sommes-nous?*, in <https://www.brefcinema.com/p/qui-sommes-nous> (consulté le 24.03.2018)

les films d'animation, les documentaires et les films expérimentaux. Pour ce qui est des aides au court-métrage en France, outre celles à la production, le CNC propose surtout des aides à la diffusion : aide à la distribution en salle de cinéma, à la programmation dans les salles, à l'édition vidéo, à la vidéo à la demande, à la numérisation. Quant à l'Agence du court-métrage, elle tient volontiers le rôle de société de distribution ou de diffusion pour les jeunes réalisateurs qui ne bénéficient pas de telles structures. Sans l'Agence, il serait très difficile de montrer des films courts, même en France. Ce que l'Agence accomplit pour le court-métrage français nous paraît nécessaire également aux autres pays, y compris en Corée du sud. Dans tous les cas, il apparaît véritablement nécessaire qu'un film produit circule et parvienne aux spectateurs. Pour cette raison, les réalisateurs de courts-métrages doivent bénéficier d'aides pour la production et la diffusion de leurs films.

Cependant, le développement durable du court-métrage implique aussi un changement radical de chaque participant, réalisateur, producteur, distributeur, etc. Tout d'abord, les réalisateurs doivent produire des films de qualité faisant montre d'un effort de recherche d'une voix, d'un ton, d'une couleur cinématographiques uniques et spécifiques au court-métrage et qu'on ne peut pas trouver dans un long métrage. Le court-métrage n'est pas qu'un pont pour parvenir au long métrage ; de fait, les réalisateurs ne doivent pas se contenter de le penser et de le concevoir comme tel. Du côté des distributeurs, ils leur faut trouver de nouvelles voies de diffusion, sortir de la salle de cinéma et de l'écran de la télévision et miser dans les nouvelles plateformes. Le monde d'Internet, avec des sites, Youtube et Vimeo, ou les nouveaux diffuseurs comme Netflix, représentent autant de bonnes opportunités potentielles pour le court-métrage. Enfin, il appartient aux spectateurs

de cultiver leur goût pour les court-métrages en prenant l'habitude nouvelle d'aller voir régulièrement ces films : et tant que le grand public ne l'aura pas, il sera nécessaire de leur présenter des films courts sur un maximum de supports possibles.

L'importance des courts-métrages, porteurs de l'avenir de la création cinématographique, ne saurait être négligée. Surtout, il importe de créer et de faire durer des structures comme l'Agence du court-métrage. Car, sans moyens de diffusion stable, la production restera toujours instable et ne pourra pas garantir la bonne santé du court-métrage. Le sort du court-métrage se joue aujourd'hui et nous espérons fortement que cette politique d'aide à la diffusion des films courts parviendra à leur octroyer toute l'attention et le soutien qu'ils méritent.

Bibliographie

Agence du court métrage, *Bilan 2017*, dans <http://www.agencecm.com/pages/wp-content/uploads/2018/04/Bilan-2017-2.pdf> (consulté le 05.06.2018)

_____, *Présentation de l'Agence du court métrage, mai 2012.*

_____, *missions de l'Agence du court métrage*, dans <http://www.agencecm.com/pages/index.php/lagence-du-court-metrage/missions-v2/> (consulté le 04.03.2018)

BLUHER Dominique, *Le court métrage français de 1945 à 1968 : De l'âge d'or aux contrebandiers*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

BOURDON Luc, <À longue ou courte vue...> dans *24 images*, n° 131, 2007.

BREF, *qui sommes-nous?*, dans <https://www.brefcinema.com/p/qui-sommes-nous>(consulté le 24.03.2018)

CHA Minchol, <Le court métrage en France> dans *Etudes de la Culture Française et des Arts en France*, Vol. 38, 2011.

CNC, *Bilan 2017 du CNC*, mai 2018.

_____, *le CNC et le court métrage*, janvier 2018.

_____, *Le court métrage en 2009 Production et diffusion*, février 2011.

_____, *Le court métrage en 2010 Production et diffusion*, février 2012.

_____, *Le court métrage en 2011 Production et diffusion*, février 2013.

_____, *Le court métrage en 2012 Production et diffusion*, janvier 2014.

_____, *Le court métrage en 2013 Production et diffusion*, février 2015.

_____, *Le court métrage en 2014 Production et diffusion*, janvier 2016.

- _____, *Le marché du court métrage en 2015*, janvier 2017.
- _____, *Le marché du court métrage en 2016*, janvier 2018.
- _____, *l'économie du court métrage en 2009-2013, 2010-2014*.
- EVARD Jacky, KERABON Jacques, *Une encyclopédie du court métrage français*, Yellow Now, 2003.
- Festival de Tours, *Festival du court métrage de Tours* dans <http://cinematheque.tours.fr/agenda/72/7-festival-du-court-metrage-de-tours.htm#Wyd61.KczaUI> (consulté le 06.02.2018)
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, <Groupe des trente> dans http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/histoire_du_cinema/groupe-des-trente.htm (consulté le 03.04.2018)
- _____, <Les films sur l'art lauréats de la « Prime à la qualité » du CNC : portrait d'une catégorie de bénéficiaires de l'intervention culturelle publique (1954-1959)> dans *Le film sur l'art : Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- G.R.E.C, *qui sommes nous*, dans <http://www.grec-info.com/equipe.php> (Consulté le 04.02.2018)
- JEANCOLAS Jean-Pierre, <Structures du court métrage français 1945-1958> dans *Le court métrage français de 1945 à 1968*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- KOFIC, *Bilan 2017 de l'industrie cinématographique*, février 2018.
- MONVOISIN Frédéric, <état du cinéma indépendant français> dans *Regards croisés sur le cinéma français - Formes, représentations, production, enseignement*, 2016.
- PODESTA Gilles, FOUNILLON Fabien, *Guide KODAK du jeune cinéaste*, Kodak Pathé, 2005.
- PORCILE François, *Défense du court métrage français*, Ed. du Cerf,

1965.

PREDAL René, *Le jeune cinéma français*, Ed, Nathan, 2002.

VALENTINE Robert, *Le film sur l'art entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses universitaires de Rennes, 2015.

WEI Hu, <a light discussion on French Independent Film Production and Distribution Trends> dans *BISFF Asian Short Film Open Talk 2017*, 2017.

〈국문초록〉

프랑스의 단편영화 배급 지원 :
프랑스 국립영화/동영상센터와
단편영화에이전시를 중심으로

이상훈

본고는 영화의 근간이면서도 장편영화에 비교해 상대적으로 논의의 대상에서 소외되어 왔던 단편영화의 배급 지원 구체적으로 프랑스의 단편영화 배급 지원이 어떤 방식으로 이루어지고 있는지 살펴본다. 프랑스는 단편영화 지원에서의 모범적 정책을 통한 활발한 제작과 배급을 통해 단편영화가 고유한 독립성을 확보하고 있으며 제작 지원과 함께 배급 지원이 함께 진행되는 것이 특징이다.

프랑스 단편영화 배급 지원은 영화 정책 담당 기관인 프랑스 국립영화/동영상센터(CNC), 단편영화를 전문적으로 배급 지원하는 단편영화에이전시(L'Agence du court-métrage)를 통해 이루어진다. 프랑스국립영화/동영상센터는 극장 배급, 극장 프로그램, 비디오 출시, VOD 지원 등 다양한 제도를 통해 배급 지원을 하고 있고, 단편영화에이전시는 프랑스 단편영화를 위한 일종의 상위 개념의 영화 배급사로서의 기능을 담당하고 있다. 두 기관의 유기적 협조를 통해 단편영화 배급 지원의 실질적 방안이 확보되면서 단편영화의 배급이 국내를 넘어 해외에서도 이루어지고 있다. 프랑스 국립영화/동영상센터와 단편영화에이전시의 구체적 배급 지원 정책을 통해 단편영화의 영화제에서의 소개, 전통적 상영 공간인 극장에서의 상영과 더불어 최근에는 인터넷 플랫폼에서의 배급도 이루어지고 있다. 제작과 배급이라는 균형 있는 지원을 통해 단편영화의 독자적 생태계를 확보하고 있는 프랑스 단편영화 배급 지원의 구체적 방안들이 최근 담보 상태에 머물고 있는 국내 단편영화의 발전을 위한 지

원 정책 수립에 있어 실질적 참고가 될 것으로 생각된다.

산업적 논리가 우선되는 장편영화와 다르게 신진 감독들이 활동하는 단편영화는 다양한 지원이 필요하다. 예술 작품의 최종적 목표가 수용자와의 만남인 것처럼 배급 지원을 통해 단편영화가 관객과의 만남이라는 제작의 본질적 목표에 도달하는 것이 요구된다.

주 제 어 : 단편영화(court-métrage), 지원(aide), 배급(diffusion), 프랑스 국립영화/동영상센터(Centre National du Cinéma et de l'image animée), 단편영화에이전시(Agence du court-métrage)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

서정과 아이러니: 『마담 보바리』와 『성 앙투안의 유혹』을 중심으로*

김계선
(숙명여자대학교)

차례

| | |
|------------------------------|---------|
| 서론 | 3. 비개인성 |
| 1. 서정 | 결론 |
| 2. 아이러니 혹은 “어울리지 않는 것들의 어울림” | |

서론

플로베르는 낭만주의가 풍미하던 시기에 청소년기를 보낸 만큼 그 영향을 강하게 받았다. 그의 낭만주의로의 경도는 시대의 영향뿐 아니라 “내 안에는 서로 다른 두 인물이 있다. 한쪽은 고향치기, 서정, 독수리의 힘찬 비상, 문장과 사유의 정점에서 오는 모든 울림을 좋아하고, 다른 한쪽은 최대한 진실을 찾아내 파헤치는 것과, 중요한 것만큼 사소한 것도 부각시키고 싶어 하며, 자신이 재현하는 것을 거의 사실이라고 느끼게

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
[NRF-2015S1A5B5A07043290]

하고 싶어 한다.”¹⁾는 고백처럼 그의 기질에서 오는 것이기도 하다. 젊은 플로베르에게 글쓰기의 목적은 “내 이야기를 내게 하고 싶어서”, “나를 읽기 위해서”²⁾로, 무엇보다도 자신을 알기 위한 것이었다. 따라서 이 시기의 글은 대부분 ‘나는 누구인가’하는 정체성의 추구와 관련 있는 자기 고백적인 것이다. 그가 초기 산문들의 출판을 고려하지 않은 것도 같은 이유에서일 것이다. 『어느 광인의 회고록 *Mémoires d'un fou*』과 『11월 *Novembre*』은 자신이 관심의 대상이고, 자신의 내적 체험과 사색을 기록했다는 점에서 서정적이다.

플로베르는 1849년의 『성 앙투안의 유혹 *La Tentation de saint Antoine*』으로 청년기를 끝내는데³⁾, 자신을 완전히 쏟아 부은 이 작품이 친구들에게 혹평을 받았을 때 글쓰기에서 새로운 길을 모색하지 않을 수 없었다. 이 실패가 자신을 작품에 과도하게 드러냈기 때문이라고 판단한 그는 문학과 글쓰기에 대한 내밀한 성찰을 시작하게 된다. 그렇지만 『성 앙투안의 유혹』은 서랍에 간직했던 초기 산문들과 다르게 처음부터 출판의 의도했을 뿐 아니라 평생 동안 사로잡혀 있었다. 1856년 『마담 보바리 *Madame Bovary*』를 끝낸 다음, 초고를 수정하여 거의 절반으로 분량을 줄인 것을 잡지에 발표하였고, 1869년 『감정교육 *L'Education sentimentale*』 후, 다시 고친 것을 1874년 출판하였는데 분량이 가장 적은 이 결정본은 초고를 개정한 것 이상이다.

1) 1852년 1월 16일 L. Colet에게, *Correspondance II*, bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 30

2) *Souvenirs, notes et pensées intimes*, Buchet/Chastel, 1995, p. 103.

3) 플로베르는 『11월』로 청년기를 끝냈다고 하였으나 연구자들은 대부분 『마담 보바리』 이전 시기를 청년기로 보고 있다. 가령 “새로운 글쓰기는 청년 작가가 태어나서 자라고, 읽고 쓰기 시작한 바로 그 세계로부터 벗어나면서 출현”한다. “일반적으로 이 시기를 작가의 ‘청년기’라고 하고, 문학사에 획을 긋는 작품을 발표하기 전까지 쓴 작품들을 ‘청년기의 작품’이라고 한다.”는 정지용의 견해도 『성 앙투안의 유혹』까지 청년기의 작품으로 보는 것이다. 『청년 플로베르의 글쓰기』, 『불어불문학 연구』 100집, 2014, p. 596. 플로베르가 “앙투안의 자리에 있던 것은 나였다. 『유혹』은 독자가 아니라 나를 위한 것이었다.”라고 밝힌 데서 여전히 관심의 대상이 자기 자신이었음을 알 수 있다. 1852년 7월 6일 L. Colet에게, *Corr., II*, p. 127.

문학과 글쓰기에 대한 성찰은 그로 하여금 “진실을 찾아” 파헤치고, “사소한 것도 부각”시키는 쪽으로 기울어지게 하여 그는 『마담 보바리』에서 특유의 열정을 통제하기 시작한다. 새로운 미학을 자신에게 부과할 때도 서정에 대한 끌림을 완전히 배제하지 않았으나 이제 글쓰기는 자신을 표현하는 방식이 아니라 그 자체가 목적이 된다. 그는 자기도취적 고백에서 벗어나기 위해 친구들이 권했던 현실적 주제를 선택하여, 자신을 드러내는 낭만적 글쓰기가 아니라 시대의 특징인 사실주의적 글쓰기를 시작하는 것이다. 『마담 보바리』 집필은 “그 어려움을 나 혼자만 아는 엄청난 일이다. 주제나 인물, 사건 등 전부가 나를 벗어나는 것들이다. 이것은 이후로 나를 크게 발전”⁴⁾시킬 것이라는 예상대로 이때부터 그는 자신의 열정에 휘둘리지 않는 작가가 된다.

본 연구는 플로베르가 『마담 보바리』와 『성 앙투안의 유혹』에서 “아이러니와 서정에 대한 탁월한 능력hautes facultés d'ironie et de lyrisme”⁵⁾을 보였다고 한 보들레르의 평에서 주제와 텍스트를 선택하였다. 당대 지방 부르주아의 삶을 그린 『마담 보바리』와, 기독교 여명기, 사막에서 홀로 수행하는 성자에 관한 『성 앙투안의 유혹』은 주제나 인물, 배경에서 어떤 유사성도 찾기 어려울 만큼 다르다. 게다가 『성 앙투안의 유혹』에서 “서정, 독수리의 힘찬 비상”을 좋아하는 작가의 성향이 우세하다면 『마담 보바리』는 “진실을 찾아내 파헤치고” “사소한 것도 부각시키고 싶어”하는 쪽으로 기울어져 있다. 확연히 다른 두 작품에서 보들레르는 어떻게 서정과 아이러니라는 키워드를 찾아냈을까? 하는 의문이 본 연구의 출발점이다. 연구 목표는 두 작품에서 서정과 아이러니가 어떤 방식으로 나타나 있는지, 그리고 그 미학적 성과는 무엇인지 살펴보는 것이다. 유

4) 1852년 4월 26일 같은 사람에게, *Ibid.*, p. 140.

5) C. Baudelaire, “M. Gustave Flaubert, *Madame Bovary- La Tentation de saint Antoine*”, *Flaubert, mémoire de la critique*, textes réunis et présentés par D. Philippot, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 173. 이 글은 보들레르가 1856년 12월 21일과 28일, *L'Artiste*에 부분적으로 게재된 『성 앙투안의 유혹』을 읽고 쓴 것이나 본 논문에서는 서정과 아이러니에서의 변화를 볼 수 있기 때문에 결정본을 중심으로 1849년과 1856년 판본도 함께 볼 것이다.

사성이 없어 보이는 두 작품에 그럼에도 불구하고 창작의 내밀한 경험에서 연속성이 있다면 유의미할 것이다.

1. 서정

서정lyrisme은 순수하게 개인적인 감정이나 정서를 드러내는 것으로 낭만주의의 산물이다. 서정이라는 용어가 19세기에 출현하였다면 서정시lyrique는 고대 그리스 시대부터 존재해 온 문학 장르이다. 이 전통에 따라 헤겔은 시를 서정적인 시, 서사적인 시, 극적인 시로 분류하면서 시문학에 시뿐 아니라 소설과 희곡을 포함시켜 서정적인 시를 시, 서사적인 시는 소설, 극적인 시는 희곡으로 구분하였다. 그는 서정적인 시의 특징이 주관성, 내면성인 반면 서사적인 시는 객관성을 지향한다고 규정함으로써 시와 소설을 대립시켰다. 헤겔은 “시인의 내적인 것을 서정적 시가의 원래적인 중심점으로 보아야 한다.”⁶⁾며 내면 정서의 표현이 서정적 시의 특징이라고 하였다. 감수성의 세계를 새롭게 발견하면서 등장한 낭만주의에서 개인의 내적 세계나 주관적 정서를 드러내는 데 가장 유리한 장르인 서정시였다. 시인의 감흥을 주관적으로 표현하는 서정시는 외부 세계를 시인의 자아에 흡수하여 내면화하고, 그것을 강렬한 감정으로 표현한다. 18세기 후반기에 등장한 감성소설은 소설에서도 내면의 열정을 표현하는 길을 열었다.

“나는 태생이 서정적이거나 시를 쓰지 않는다Je suis né lyrique, et je n'écris pas de vers.”⁷⁾고 밝힌 대로 플로베르는 서정적 기질에도 불구하고 시가 아닌 소설을 선택하였다. 젊은 시절 그의 관심이 자기 자신이었던 만큼 초기의 산문은 주로 개인적 삶의 흔적이 노출되어 있는 자전적

6) G.W.F. 헤겔, 『헤겔사학』, 최동호 역, 열음사, 1987, p.183.

7) 1853년 10월 25일 L, Colet에게, *Corr., II*, p. 457.

글이다. 작가 개인, 예외적 존재로서 자신에 대한 관심은 낭만주의 문학의 한 주제이다. 샤토브리앙의 『르네René』, 마담 드 스탈의 『델핀Delphine』과 『코린Corinne』, 뤼세의 『세기아의 고백La Confession d'un enfant du siècle』처럼 1849년의 『성 앙투안의 유혹』은 청소년기에 그 세례를 받았던 낭만주의의 영향으로 작가 안의 내밀한 존재, 작가의 영혼과 욕망을 그린 자기 고백적 기록이다. 개인의 심정과 영혼을 노래하는 서정적 글은 자아와 대상 사이에 대립이 없으므로 작가가 말하는 것과 작가 자신 사이에 거리가 없다.

플로베르는 『성 앙투안의 유혹』의 실패가 자신의 내적 삶의 궤적을 지나치게 노출한 탓이라고, 즉 과도한 서정이 원인이라고 판단하여 『마담 보바리』에서 새로운 미학을 선택하지만 그렇다고 서정을 완전히 포기하지 않았다. 『마담 보바리』에는 낭만적 모티프들이 망라되어 있다. 엠마의 독서와 꿈, 세상을 보는 방식, 그녀와 레옹, 또는 로돌프와의 관계에서 낭만주의의 모든 클리셰들이 등장하는데, 특히 엠마의 꿈과 사랑을 환기시키는 대목에서 작가는 풍부한 서정에 대한 자질을 마음껏 발휘한다. 2부 9장에서 어느 가을날, 엠마와 로돌프가 말을 타고 숲으로 들어가는데 이때, 행동이 정지되고 풍경이 묘사되어 있다.

Les ombres du soir descendaient; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout; quelque chose de doux semblait sortir des arbres; elle sentait son coeur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se trainait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs

émus.⁸⁾

저녁 어둠이 내려왔다. 황으로 비치는 햇빛이 나뭇가지들 사이를 지나면서 그녀를 눈부시게 했다. 여기저기, 그녀 주위의 나뭇잎에도 땅에도, 벌새들이 날아가면서 깃털을 흩날리듯 빛의 반점들이 떨어지고 있었다. 사방이 고요하였다. 뭔가 부드러운 것이 나무에서 나오는 것 같았다. 그녀는 다시 가슴이 뛰기 시작하는 것을 느꼈고 피가 젖의 강물처럼 살 속에서 돌고 있는 느낌이었다. 그때 그녀는 숲 건너 저 멀리 다른 언덕에서 들려오는 희미하고 긴 외침, 길게 이어지는 어떤 목소리를 들었는데, 감동한 자신의 신경의 마지막 떨림에 음악처럼 합쳐지는 그 소리를 말없이 듣고 있었다.

어둠이 내리는 숲의 묘사는 단순한 풍경 묘사가 아니다. 꿈이 마침내 현실이 된 이때, 엠마가 느끼는 강렬한 감정이 풍경을 통해 공간화 되어 숲과 인물이 함께 감성적 풍경을 이루고 있기 때문이다. 빛에 반짝이는 나뭇잎 같은 외부와, “뭔가 부드러운 것이 나무에서 나오는” 것을 느끼는 인물의 내면을 넘나들며 외부에서 인물로, 그리고 인물의 의식을 통해 외부로 이동했다가 긴 외침이 신경의 떨림과 합쳐지면서 다시 인물로 돌아오는 묘사는 자연과 인물의 내면을 함께 아우르는 것이다. 자연은 객관적 묘사의 대상에 머물지 않고 인물과 상호 작용하며 인물의 내면세계를 드러내고 있다. 이미지는 자연과 인물에 동시에 속하는 것으로 저녁 빛과 나무에서 오는 부드러움은 곧 이 순간 엠마가 느끼는 부드러움이다. 이 감미로운 세계를 감싸고 있는 침묵으로 인해 그녀가 느끼는 충만감이 더욱 부각된다.

엠마의 내면이 저녁 빛이 감도는 낭만적 분위기 속에서 자연으로 확장되고, 그녀는 내면이 바깥 세계로 이어지는 존재의 연장 속에서 세상과 특별한 관계를 맺는다. 그녀 자신과 자신이 아닌 것 사이의 구분이 없어지며 그녀가 자신에 대한 의식을 풍요롭게 체험하는 이 순간은 조르주 폴레가 말하는 “내밀한 감정과 순수한 감각의 결합 속에서 자아가 세

8) *Madame Bovary*, Classiques Garnier, 1990, pp. 165-166.

계와 일치하고 찰나에 영원을 경험하는 황홀한 순간'⁹⁾이다. 인물과 자연이 경계 없이 서로 녹아들어 하나가 되는 이때, 그녀는 생의 절정에 있다. 엠마의 고양된 감정이 자연에 투영되며 그녀와 세계 사이의 거리가 사라지는 이 산책은 2부 12장, 그녀가 로돌프와 정원에서 보내는 “아름다운 밤”¹⁰⁾과 함께 소설에서 가장 서정적인 장면이다.

한 성자가 하룻밤 동안 겪는 모든 유혹의 파노라마를 보여주는 『성 앙투안의 유혹』은 기독교 성자전을 바탕으로 동, 서양의 종교와 신화, 고대와 근대의 철학 책들로 이루어져 있다. 이 작품은 철학적이고 존재론적 사유에 관한 것이라는 점에서 서사적이라면, 위기에 빠진 성자의 내적 고뇌를 보여준다는 점에서 서정적이다. 『성 앙투안의 유혹』은 저무는 해를 보며 자신의 하루를 한탄하는 앙투안의 긴 독백으로 시작된다. “또 하루! 또 하루가 지나갔구나! 그래도 전에는 이렇게 비참하지 않았어! 밤이 가기 전에 기도를 시작했지. [...] 두 팔을 벌려 기도하면 하늘 높은 데서 내 마음속으로 흘러오는 자비의 샘 같은 걸 느꼈어. 이제 그 샘은 말라 버렸다. 왜 그럴까?”¹¹⁾ 성자는 보다 강렬한 정신적 삶을 위해 사막에서 홀로 수행하고 있으나 한결같은 일상에 권태를 느끼며 위기에 놓인다. 옛 기억이 떠오르고 온갖 망상이 그를 괴롭히는데, 그와 종교적으로 대립했던 인물들부터 지상에 존재했던 신들, 상상의 동물들까지 수

9) G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, t. I, Rocher, 1989, p. 351.

10) 이 정원 역시 엠마의 내면을 공간적으로 형상화한 것이다. “La nuit douce s'étalait autour d'eux; des nappes d'ombre emplissaient les feuillages. Emma, les yeux à demi clos, aspirait avec de grands soupirs le vent frais qui soufflait. Ils ne se parlaient pas, trop perdus qu'ils étaient dans l'envahissement de leur rêverie. La tendresse des anciens jours leur revenait au coeur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas, et projetait dans leur souvenir des ombres plus démesurées et plus mélancoliques que celles des saules immobiles qui s'allongeaient sur l'herbe. Souvent quelque bête nocturne, hérisson ou belette, se mettant en chasse, dérangeait les feuilles, ou bien on entendait par moments une pêche mûre qui tombait toute seule de l'espalier.

-Ah! la belle nuit! dit Rodolphe.” *Madame Bovary*, pp. 203-204.

11) *La Tentation de saint Antoine*(1874), folio classique, 1983, p. 52.

많은 존재들이 두서없이 그의 눈앞에 나타난다. 그런데 그가 헛것들을 향해 “학자, 마술사, 주교와 부제, 사람, 유령, 물러가라! 물러가! 너희들은 모두 거짓이야!”¹²⁾라고 외치는 것을 보면 그는 그들의 정체를 알고 있다. 그가 보는 헛것들은 세상과 절연하면서 버린 것들이다. 버렸으나 버리지 못한 것들이다. 환영은 그러므로 수행자의 삶이 요구하는 도덕적 압박으로 인해 낯설어진 성자의 내면에서 온 것이다.

앞에 언급된 “양투안의 독백에서 작가가 표현한 것은 자신의 문학적 고립이다.”¹³⁾라는 티보데의 주장처럼 성자의 고립과 고행, 욕망은 작가의 것이기도 하다. 양투안의 망상은 작가의 내부에서 일어나는 불안이나 미혹과 관련 있는 것이다. 플로베르는 크로아세로 은거하면서 직업도 결혼도 사회적 성공도 포기하였다. 열정적인 청년에게 쉽지 않았을 것이다. 그는 성자를 괴롭히는 헛것들에서 어쩔 수 없이 억압해버린 자신의 욕망의 모습을 보았는지 모른다. 성자가 구원을 위해 모든 욕망을 억압했기 때문에 환각이라는 위험에 노출되었다면 작가도 그의 내부에서 글 쓰기를 위협하는 모든 유혹과 싸우고 있다. 티보데가 플로베르가 성자를 통해 자신의 “고립에서 오는 서정적 풍요로움과 자신의 우스꽝스러운 고난을 동시에”¹⁴⁾ 그렸다고 한 것도 이런 맥락에서 일 것이다. “내 자신이 성자 양투안”¹⁵⁾이었다고 밝혔듯이 플로베르는 성자를 통해 자신을 토로하였다. 그는 집필 시, 열정적이고 본능적인 움직임에 압도된 채 “서정, 걱정, 과도함 같은, 내 본성에 딱 맞아 내가 온전히 마음대로 할 수 있는 주제를 가지고 그때는 앞으로 나가기만 하면 되었다.”¹⁶⁾고 술회했을 만큼 인물과 혼연일체가 되어 있었다. 그러므로 『성 양투안의 유혹』은 입 밖에 낼 수 없는 욕망을 이야기하는 “욕망의 책”¹⁷⁾이며, 성자의 욕망이

12) *Ibid.*, p. 116.

13) A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935, p. 291.

14) *Ibid.*, p. 182.

15) 1852년 1월 30일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p. 40.

16) 1852년 1월 16일 같은 사람에게, *Ibid.*, p. 31.

17) C. Gothot-Mersch, “Introduction” de *La Tentation de saint Antoine*(1874), p. 17.

작가의 욕망을 비추는 거울이라는 점에서 성자의 시련이라는 형식을 빌린 작가의 내면극이다.

앙투안뿐 아니라 모든 인물에게 작가의 말과 경험이 퍼져 있다. 악마가 앙투안을 뿔에 태우고 하늘을 날며 말한다.

L'objet que tu contemplais semblait empiéter sur toi, à mesure que tu t'inclinais vers lui, et des liens s'établissaient; vous vous serriez l'un contre l'autre, vous vous touchiez par des adhérences subtiles, innombrables; puis, à force de regarder, tu ne voyais plus; écoutant, tu n'entendais rien, et ton esprit même finissait par perdre la notion de cette particularité qui le tenait en éveil. C'était comme une immense harmonie qui s'engouffrait en ton âme avec des frissonnements merveilleux, et tu éprouvais dans sa plénitude une indicible compréhension de l'ensemble irrévélé; l'intervalle de toi à l'objet, tel qu'un abîme qui rapproche ses deux bords, se resserrait de plus en plus, si bien que disparaissait cette différence, à cause de l'infini qui vous baignait tous les deux; vous vous pénétriez à profondeur égale, et un courant subtil passait de toi dans la matière, tandis que la vie des éléments, te gagnait lentement, comme une sève qui monte; un degré de plus et tu devenais nature, ou bien la nature devenait toi.¹⁸⁾

보고 있는 대상에게 널 기울일수록 그것이 네게로 들어와 관계가 이루어지지. 너희는 서로에게 바짝 붙어서 수많은 미세한 접촉을 통해 서로에게 닿는 거야. 그 다음, 자세히 본 덕에 넌 더 이상 보지 못하고, 귀 기울인 탓에 듣지 못하고, 네 영혼 자체가 그것을 깨어있게 하는 개별성이라는 개념을 잃게 되지. 그건 황홀한 전율과 함께 네 영혼 속으로 밀려드는 엄청난 조화 같아, 넌 충만함 속에서 아직 밝혀지지 않은 전체에 대해 무언의 이해를 경험하는 거야. 너와 대상 사이의 거리는 두 심연의 끝이 가까워지듯 점점 더

18) *La Tentation de saint Antoine*(1849), *Oeuvres complètes*, Seuil, 1964, p. 444. 이 부분은 1856년과 1874년 판본에서 삭제되었다.

좁아지다가 너희 둘을 포함한 무한으로 인해 이 차이가 사라지지. 너희는 같은 깊이로 서로에게 들어가 네게서 물질로 미세한 흐름이 있는 한편, 원소들의 생명이 흘러가는 수액처럼 천천히 너를 사로잡는 거야. 한 단계 더 가면, 네가 자연이 되거나 자연이 네가 되는 거지.

양투안은 이미 경험한 적 있으므로 “나보다 더 넓은 어떤 것이 내 존재로 들어오는 걸 느꼈다”며 악마에게 동의한다. 주체와 객체로서 인물과 대상의 경계가 무너지고 인물과 대상이 하나가 되는 순간은 승마산책에서 엠마가 경험한 것이다. 나와 내가 아닌 것 사이의 경계가 사라지며 내가 “자연이 되거나 자연이” 내가 되기, 내가 나를 벗어나 모든 것들 속으로 들어가 온갖 형태가 되고, 모든 존재들과 자유롭게 오가고 싶은 욕망은 무엇보다 작가의 욕망일 것이다. 작가가 마주치는 유혹 중 하나가 주체와 대상 사이의 경계를 넘어 대상 속으로 자유롭게 들어가는 것이 아닐까. 플로베르는 엠마와 로돌프의 승마산책을 쓸 때 그렇다고 하였다.

[...] bien ou mal, c'est une délicieuse chose que d'écrire! que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour.¹⁹⁾

[...] 좋은 싫든 글쓰기, 더 이상 자신이 아니라 쓰고 있는 모든 역할에 빠져가는 것은 멋진 일이다! 가령 오늘 나는 남자이며 여자로, 연인이며 정부로 가을 날 오후, 노랗게 물든 나뭇잎 아래로 말을 타고 나갔다. 나는 말이고 나뭇잎이고 바람이며 그들이 나

19) 1853년 12월 23일 L. Colet에게, *Corr.*, II, pp. 483-484.

누는 대화이고 사랑에 빠져 그들의 눈을 반쯤 감게 하는 붉은 태양이었다.

자신의 울타리를 깨고 나와 세상으로 확장되기, 대상과 하나가 되는 경험이 앙투안과 엠마에게 일상에서 느낄 수 없었던 강렬한 감동을 주었다면, 작가에게는 자신의 틀에서 벗어나 사물과 인간의 보다 넓고 깊은 삶에 참여하게 하고, 그래서 세상의 진정한 의미를 파악할 수 있게 한다. 작가는 이 “우주적 확산에서 삶에 대한 직관”²⁰⁾을 갖게 되며, 인간과 세상의 폭과 깊이를 이해할 수 있기 때문이다.

『성 앙투안의 유혹』의 끝에서 앙투안은 생명이 태어나 최초의 움직임 을 시작하는 것을 보며 외친다. “사방으로 나를 흩어지게 해 모든 것이 되고 싶다. 향기를 내며 나를 발산하고 식물처럼 자라고 물처럼 흐르고 소리처럼 울리고 빛처럼 반짝이며 모든 형태에 웅크리고, 각각의 원자 속으로 들어가 물질의 근원에 닿고 싶다- 물질이 되고 싶다!”²¹⁾ 그는 이 때 존재는 영원한 생성이라는 생의 법칙을 깨닫고 열광하여 “물질”로, 세상으로 자신을 퍼져가게 하고 싶어 한다. 물질이 되기, 내가 나라는 틀 을 벗고 다른 존재가 되기는 나의 상실이 아니라 확장이다. 다른 존재와 의 합일이 이루어지는 순간, 앙투안은 고립된 존재가 아니라 세상의 일부가 되고, 개별성을 버리고 단일성과 전체성을 획득하는 것이다. 신과의 합일을 원하던 그가 “모든 것”과의 합일을 욕망하는 것은 “되찾은 총체성과 연속성으로 인해 행복은 살아있는 물질과의 결합에, 존재가 그 의미를 찾아서 확실한 인식을 초월하게 되는 결합에 있다.”²²⁾고 깨달았기 때문일 것이다.

플레는 주체와 대상 사이의 이 관계에 대해 “낭만주의자들과 달리 이 내적 체험에 대한 의식은 플로베르를 자신의 자아로 향하게 하지 않았

20) G. Poulet, *op. cit.*, p. 349.

21) *La Tentation de saint Antoine*(1874), p. 237.

22) J. Levaillant, “Flaubert et la matière”, *Europe*, n° 485-487, 1969, p. 204.

다. 그는 영혼을 태양으로 열고, 외부로 향하도록 한다.”²³⁾며 낭만적 서정과 차별되는 점이라고 하였다. 낭만적 서정은 감정의 반대편에 자아의 바깥, 즉 세계를 상징하게 한다. 내면의 정서인 서정은 바깥 세계를 염두에 두지 않고, 다만 주체의 내면을 향한 세계의 진입이 있을 뿐이다. 플로베르가 『마담 보바리』를 집필하던 시기, 낭만적 서정은 시효를 다해가고 있었다. 그럼에도 그는 서정을 전적으로 포기하지는 않았고,²⁴⁾ 서정을 개인의 정서의 표현으로 그치지 않고 나와 세계와의 관계 모색의 형태로 변형시켰다. 개인의 정서나 감정을 어떻게 소설로 변용시키려는가는 작가의 몫이고, 작가의 글쓰기는 그가 처한 상황의 반영이면서 또한 자신과 문학에 대한 성찰에서 나온 대응일 것이다. 플로베르는 자신이 체험했던 “삶에 대한 직관”같은 내밀한 경험을 인물과 공유하며 서정을 자신과 시대의 요구에 따라 혁신하여 글쓰기에 적용하였다. 이런 의미에서 그는 여전히 낭만주의자이다. 그가 『마담 보바리』를 끝내고 “독수리의 힘찬 비상”으로 고대 카르타고로 날아가 완성한 『살람보』와 필생의 작품인 『성 앙투안의 유혹』이 그 증거일 것이다.

보들레르는 “플로베르가 『유혹』에서 거리낌 없이 표현했던 탁월한 서정과 아이러니의 능력을 『마담 보바리』에서는 의도적으로 은폐했다”²⁵⁾며 두 작품에서 서정이 다르게 나타나 있다고 하였다. 앙투안의 고립과 그로 인한 정신적 풍요로움이 작가의 것이라는 점에서 서정이 “거리낌 없이 표현”²⁶⁾되었다면, 『마담 보바리』는 작가가 청년기의 과도한 서정

23) G. Poulet, *op. cit.*, p. 346.

24) 플로베르는 1853년 L. Colet에게 서정에 대한 변함없는 애착을 밝혔다. “Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'aux sabots. La vie! la vie! bander, tout est là! C'est pour cela que j'aime tant le lyrisme. Il me semble la forme la plus naturelle de la poésie. Elle est là toute nue et en liberté. Toute la force d'une oeuvre gît dans ce mystère; et c'est cette qualité primordiale, ce *motus animi continuus* qui donne la concision, le relief, les tournures, les élans, le rythme, la diversité.” *Corr.*, II, p. 385.

25) C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 173.

26) cf. 랐프 프리드먼은 작가의 주관적 감정이나 정서의 표현에 주력한 것을 서정소설

에 대한 반성에서 엄청난 자제력으로 자신을 관찰하며 자신의 감동 속에서 작품의 낭만적 요소를 끌어냈다는 데서 서정이 보다 은밀하게 표현되었다고 할 수 있다. 그러나 엠마와 앙투안의 자아가 오직 자연 혹은 “사물의 보다 광범위하고 강렬한 삶을 살기 위해 자신을 벗어나는 순간에만 완전해 진다.”²⁷⁾는 점에서 유사성도 찾을 수 있다.

2. 아이러니 혹은 “어울리지 않는 것들의 어울림”

1849년 『성 앙투안의 유혹』을 끝내고 떠난 동방여행에서 플로베르는 전혀 뜻밖의 동양을 마주했다. 한 눈에 들어오는 질푸른 골짜기와 사막²⁸⁾, 허물어진 방안에 모여 있는 화려한 차림새의 여자들²⁹⁾, 어떤 경계나 구분 없이 삶의 현장과 나란히 있는 묘지들³⁰⁾은 그에게 너무나 생소한 광경이었다. 숲과 황량한 모래언덕, 폐가의 눈부시게 치장한 여자들, 삶과 죽음처럼 이질적인 것들이 어울려 있는 풍경에 그는 매혹되었다. 그는 “모든 아름다움은 비극과 희극으로 이루어져 있다.”³¹⁾고 생각하였으나 그때까지 그것을 글쓰기에서 실행하지 못하였다. 그런데 뚜렷하게 대비되는 것들이 함께 있는 모습은 그 생각을 구체적으로 재현한 현장처럼 보였던 것이다.

이라고 정의하면서 주인공의 감수성을 고양된 언어로 표현했다는 점에서 『성 앙투안의 유혹』을 서정소설이라고 규정하였다. 『서정소설론』, 신동욱 옮김, 현대문학, 1989, p. 39.

27) D. Philippot, *Vérité des choses, mensonge de l'Homme dans Madame Bovary de Flaubert*, H. Champion, 1997, p. 104.

28) 1849년 12월 14일 어머니에게, *Corr.*, I, p. 553

29) 1849년 12월 1일 L. Bouilhet에게, *Ibid.*, p. 541.

30) 1850년 11월 14일 같은 사람에게, *Ibid.*, p. 706.

31) 1840년 1월 20일 E. Chevalier에게, *Ibid.*, p. 59.

Ce que j'aime [...] dans l'Orient, [...] cette harmonie de choses disparates. Je me rappelle un baigneur qui avait au bras gauche un bracelet d'argent, et à l'autre un vésicatoire. Voilà l'Orient vrai et, partant, poétique. [...] Je veux qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme.³²⁾

내가 [...] 동양에서 좋아하는 것은 [...] 이 어울리지 않는 것들의 어울림이다. 왼손에 은팔찌를 차고 다른 손에 폭약을 들고 있던 한 해수욕객이 생각한다. 이게 진정한, 그러니까 시적 동양이다. [...] 나는 모든 것에 쓰라림이, 우리 승리의 와중에 영원한 휘파람 소리가, 열광 속에 고뇌 자체가 있기를 바란다.

플로베르는 “어울리지 않는 것들”이 어울려 있는 동양에서 세상의 복잡성과 모순을 보았고, 대립되는 것들 사이의 역동적 긴장을 보면서 현실의 다양성과, 세상은 본질적으로 역설적이며 양가적 관점이나 태도만이 그 모순을 제대로 담아낼 수 있다고 생각하였다. 여행 중 그가 언급한 “로백 강처럼 넓은 강가, 마당에 양배추와 부들이 심어져 있는 어느 깊은 시골 마을에서 부모님과 함께 살며 처녀로 늙어 죽는 젊은 여자가 나오는 내 플랑드르 소설”³³⁾이 『마담 보바리』의 계획으로 알려져 있다. 이 편지에 따르면 『마담 보바리』는 구상단계에서부터 신비주의와 범속함처럼 “어울리지 않는 것들의 어울림”이 의도되었음을 알 수 있다.

플로베르가 “마담 보바리는 바로 나”라고 했다면 그것은 현실의 불충분함에 대한 불만과 낭만적 감수성, 꿈이나 이상을 향한 돌진 등에서 인물이 자신과 닮았다는 의미일 것이다. 엠마는 낭만주의에 경도된 젊은 플로베르이다. 하지만 작가는 다음 단계에서 “서정은 배제하고 의사표시를 삼가며 작가의 개성이 드러나지 않도록 한다.”³⁴⁾는 방침에 따라 인물

32) 1853년 3월 27일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p. 283.

33) 1850년 11월 14일 L. Bouilhet에게, *Corr.*, I, p. 708.

34) 1852년 1월 31일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p. 40.

과 분리되는데 이것은 특히 아이러니를 통해 이루어진다. 뤼크는 부조화가 심하거나 모순되는 두 가지 현상이 긴밀하게 병치되어 있는 것을 아이러니로 정의하면서 두 가지의 모순된 언술이나 조화롭지 않은 이미지들을 아무 설명 없이 병치시키는 것을 아이러니의 한 방식이라고 하였다.³⁵⁾ 승마산책의 끝에서 벽찬 감동에 젖어 있는 엠마와 망가진 말고삐를 손질하는 로돌프는 한 손에 “은팔찌”를 끼고 다른 손에 “폭약”을 권동양의 해수욕객만큼이나 부조화를 이룬다. 로돌프의 일상적 행위가 엠마의 고양된 감정을 훼손하기 때문이다. 이처럼 낭만주의 문학에서 아름답게 그려지던 서정적 장면들이 『마담 보바리』에서는 실망스럽거나 우습게 보이기까지 한다. 그것은 엠마의 낭만적 정서나 취향, 나아가 낭만주의 전체가 아이러니의 표적이 되기 때문이다.

부르주아이면서 부르주아가 아니고 속물스럽지 않으나 결코 만족을 모르는 엠마는 아름다움과 풍부한 상상력으로 주변의 평범한 부르주아들과 차별된다. 보바리 부부가 새로운 기대를 안고 용빌로 이사한 날 저녁, 한 여관에서 마을 주민들과 만나고, 이때 엠마는 레옹과 대화를 나눈다.

- Je ne trouve rien d'admirable comme les soleils couchants, reprit-elle, mais au bord de la mer, surtout.
- Oh! j'adore la mer, dit M. Léon.
- Et puis ne vous semble-t-il pas, répliqua madame Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limites, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal? [...] Emma reprit:
- Et quelle musique préférez-vous?
- Oh! la musique allemande, celle qui porte à rêver.
- Connaissez-vous les Italiens?
- Pas encore; mais je les verrai l'année prochaine, quand j'irai habiter Paris, pour finir mon droit.

35) 뤼크, 『아이러니』, 문상득 역, 서울대학교 출판부, 1980, p. 98.

- C'est comme j'avais l'honneur, dit le pharmacien, de l'exprimer à M. votre époux, à propos de ce pauvre Yanoda qui s'est enfui, vous vous trouverez, grâce aux folies qu'il a faites, jouir d'une des maisons les plus confortables d'Yonville.³⁶⁾

- 저는 지는 해만큼 멋있는 건 없다고 봐요. 그녀가 말했다. 특히 바닷가에서요.

- 아! 저는 바다를 좋아합니다. 레옹이 말했다.

- 그 한없이 넓은 세계에서는 마음이 한층 더 자유롭지 않을까요? 보바리 부인이 다시 말했다. 그걸 가만히 보기만 해도 영혼이 고양되고 무한, 이상 같은 생각을 하지 않아요?” [...] 엠마가 계속했다.

- 어떤 음악을 좋아하세요?

- 아! 독일 음악입니다, 꿈을 꾸게 하지요.

- 이탈리아 음악가들도 아세요?

- 아니, 아직 모릅니다. 하지만 내년에 법률 공부를 마치러 파리에 가서 살 생각이니 볼 수 있지 않을까 합니다.

- 좀 전에 바깥양반한테 말씀드렸다고, 약사가 말했다. 도망간 저 불쌍한 야노다 말씀인데, 그가 분에 넘치게 꾸며 놓은 덕분에 사모님은 용빌에서 가장 살기 좋은 집들 중 하나에 사시게 되었습니다.

지는 해, 바다, 스위스의 산, 음악 같이 낭만주의 문학의 전형적 주제에 관한 엠마와 레옹의 대화에 오메가 불쑥 끼어들면서 낭만적 세계와 일상적 현실, “부조화가 심한 것들”이 “긴밀하게 병치”된다. 꿈과 현실이라는 대립되는 것들이 한데 있으니 엠마와 레옹의 대화가 돌연 무색해지며 공허한 느낌마저 든다. 그렇게 낭만주의, 서정, 이상화된 정열이 조롱의 대상이 되는 한편, 오메의 속물성도 부각된다. 이 대목을 쓸 때 작가는 자신의 의도를 밝힌 바 있다. “나는 젊은 남자와 젊은 부인이 문학과 바다, 산, 음악 같은 모든 시적 주제에 대해 대화하는 것을 써야 한다.

36) *Madame Bovary*, pp. 84-85.

이것을 진지하게 여길 수도 있겠지만 사실은 그로테스크한 의도로 쓰는 것이다. 젊은 남녀 주인공을 조롱하는 최초의 책이지 싶다. 아이러니는 비장함을 조금도 해치지 않고 오히려 강조한다.”³⁷⁾ 엠마와 레옹의 대화와 같은 층위에 있는 오메의 참견처럼 서정적 모티프를 열거하고 나서 곧바로 일상의 현실을 개입시킴으로써 서정을 훼손하는 것이다. 작가가 어떤 완충 장치도 없이 서정과 통속을 단지 나란히 놓음으로써 “그로테스크”한 효과를 내고 결과적으로 둘 다 의미를 잃고 만다. 2부 3장에서 엠마가 레옹과 함께 유모 집으로 가고 있을 때도 동일한 전략이 반복된다.

Ils étaient en fleur et les véroniques aussi, les églantiers, les orties, et les ronces légères qui s'élançaient des buissons. Par le trou des haies, on apercevait, dans les mesures, quelque pourceau sur un fumier, ou des vaches embricolées, frottant leurs cornes contre le tronc des arbres. Tous les deux, côte à côte, ils marchaient doucement, elle s'appuyant sur lui et lui retenant son pas qu'il mesurait sur les siens; devant eux un essaim de mouches voltigeait, en bourdonnant dans l'air chaud.³⁸⁾

취퉁나무에 꽃이 피었고 베로니카, 들장미, 췌기풀, 관목 덤불에서 튀어 나온 산딸기나무에도 꽃이 피어 있었다. 생 울타리 틈으로 보이는 농가에서 거름 더미 위에 돼지가 누워 있거나 묶인 암소들이 빨을 나무 기둥에 비비고 있었다. 두 사람은 나란히 서서 천천히 걷고 있었다. 그녀가 그에게 몸을 기대 그는 걸음을 늦추며 보조를 맞추었다. 두 사람 앞에서 파리 떼가 무더운 공기 속에 웅웅거리면서 날고 있었다.

두 사람이 처음으로 단 둘만 함께 하는 순간이다. 여름 낮, 오솔길에는 온갖 꽃들이 피어 있고, 그들은 서로에게 미묘한 감정을 품고 있다. 낭만

37) 1852년 10월 9일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p. 172.

38) *Madame Bovary*, p. 94.

주의는 자연에 인물의 감정을 연루시킴으로써 풍경에 새로운 의미를 부여하였다. 있는 대로, 자연이 아니라 느끼는 대로, 즉 인물의 영혼이나 심리가 투영된 주관적 자연을 등장시킨 것이다. 인물들의 심정을 반영한다면 당연히 서정적인 풍경이 펼쳐져야 할 때이다. 그런데 꽃과 함께 “거름 더미”와 “파리 떼”가 언급되어 있다. 거름과 파리 떼는 두 사람의 현실을 환기시키는 일종의 “회파람 소리”이자 농촌의 실상이다.³⁹⁾ 이렇게 어울리지 않는 것들이 함께 묘사됨으로써 소설은 개연성 있는 일반성의 범주에 있게 된다. 작가가 이질적인 것들을 나란히 두었다면 “균형 잡힌 넓은 시야를 갖는 것, 인생의 복잡성과 가치의 상대성에 대한 인식을 표현”⁴⁰⁾하는 것이 아이러니의 목적이기 때문이다. 그는 인물의 감정과 조화를 이루지 않는 것들을 함께 묘사함으로써 낭만주의의 서정적 자연과 거리를 두는 동시에 동양에서 보았던 아름다운 것과 추한 것, 고상한 것과 저속한 것이 공존하는 세계를 재현하였다.

2부 8장의 농사공진회는 엠마의 꿈과, 그녀가 직면해 있는 현실이 가장 극명하게 대립되어 있는 에피소드이다. 세르지오 시가다는 이 공진회 장면에 나타난 낭만적 꿈의 세계와 현실의 대립이라는 “이중대립 구조”가 소설 전체의 서술 구조를 압축시킨 “작품 속의 작품”⁴¹⁾이라고 규정하였다. 용빌의 주민들이 대거 참석한 이 행사에서 작가는 “심포니 효과”를 의도하여 연단 아래 “황소 울음소리”와 “어린 양들이 내는 소리”, 연단의 연설과 시상, 면사무소 이층의 유혹의 말처럼 어울리지 않으면서 똑같이 진부한 것들을 같은 층위에 서술하였다. 가축들의 울음, 수상자를 호명하는 소리, 로돌프의 “우리 두 사람은 어찌다가 서로 알게 되었을까요?”처럼 이질적인 것들이 한데 어우러져 그로테스크하면서도 희극적 효과를 극대화한다. 엠마의 꿈과 현실, 정치와 감정이라는 두 유형의

39) “파리 사람들은 자연을 애절하고 깔끔하게” 보지만 실상은 그렇지 않다고 1852년 12월 16일 L. Colet에게 썼다. *Corr.*, II, p. 207.

40) 뤼크, *op. cit.*, p. 44.

41) 세르지오 시가다, 『『마담 보바리』의 농사 공진회장과 이중 대립의 구조』, 『플로베르』, 방미경 엮음, 문학과 지성사, 1996, pp. 95-101.

담화가 병치됨으로써 함께 우스꽝스럽게 되며 공허하게 울리는 것이다. 소설은 이런 방식으로 엠마의 사랑과 그녀를 둘러싸고 있는 평범한 세계를 아이러니하게 재현하고 있다. “현실의 아이러니한 재현은 낭만적 꿈을 암묵적으로 고발하고, 현실의 평범함은 엠마의 열망에 의해 문제 제기된다.”⁴²⁾는 지젤 세쟁제의 지적처럼, 작가는 엠마의 꿈을 일상의 현실과 직면시킴으로써 그녀의 꿈과 현실을 모두 문제 삼고 있다. 작가가 엠마의 설렘과 일상을 나란히 놓음으로써 현실은 그녀의 감정을, 감정은 평범한 현실을 문제시하고 있는 것이다. 이런 방식으로 엠마의 꿈과 그 꿈의 높이에 이르지 못하는 일상 모두 아이러니의 대상이 되고 있다. 작가는 자신의 타고난 서정을 엠마에게 부여하면서 동시에 아이러니를 동원하여 그것을 비웃는데, 이것이 반복되면서 그녀의 꿈과 이상은 점점 훼손되어 간다. 아이러니는 세상을 바라보는 하나의 시각이고, 아이러니를 통해 작품을 읽는 것은 작가의 창작 의도를 읽는 하나의 방식이다. 작가는 엠마에게 회과람을 불지만 그러나 그 대상이 엠마만은 아니다. 샤를, 로돌프, 레옹, 오메, 누구도 그것을 피하지 못한다는 점에서 꿈과 현실, 다시 말해 한 시대가 작가의 아이러니의 대상이 되고 있다.

현실과 망상, 정신적 유혹과 육체적 유혹, 정신적 삶과 육체적 삶의 기로에 놓여 있는 성자의 이야기 『성 앙투안의 유혹』에는 “향내와 지린내, 야수성과 신비주의가 결합”⁴³⁾되어 있다. 앙투안의 환각을 현실의 차원으로 가져오는 것은 대화이다. 가령 앙투안이 “아! 지겨워라! 괴로워! 난 내가 싫다, 날 때리고 싶어, 할 수만 있다면 내 목을 조르고 싶다”고 한탄하면 그 즉시 돼지가 “지겨워 죽겠네. 차라리 햄으로 돌아들어 내 뒷다리가 푸줏간의 고리에 걸려있는 걸 보는 게 낫겠어.”⁴⁴⁾하고 동물의 영역에서 반복한다. 말은 오가면서 가치가 손상되지만 그 반복이 드러내는 것 또한 진실이다. 앙투안과, “지린내”와 “야수성”의 돼지는 하나일

42) G. Séginger, *Flaubert une éthique de l'art pur*, SEDES, 2000, p. 46.

43) 1852년 6월 27일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p.119.

44) *La Tentation de saint Antoine*(1856), p. 507. 돼지는 1874년 판본에서 사라졌다.

뿐이다. 돼지만이 아니라 앙투안 주변에 출몰하는 헛것들은 “그로테스크하고 비속한 언어로 앙투안의 모든 감정을 표현한다.”⁴⁵⁾

작가는 현실과 환각, 과거와 현재처럼 양립할 수 없는 것들을 나란히 두면서도 그 모든 경계를 넘나들고 있다. 성자의 유혹자들 중에는 음란과 죽음, 스팅크스와 키마이라처럼 대립되는 것들이 있는데, 이들은 서로 대립하면서도 상호 보완한다. 모든 사물의 기원과 그 끝을 형상화하는 음란과 죽음이 무한히 반복되는 생성과 소멸의 알레고리라면, 신화의 동물인 스팅크스와 키마이라는 움직임과 부동immobilité으로 대립된다. 문학작품에 등장하는 스팅크스와 키마이라의 목록을 작성한 바 있는 이브 바데는 이 두 괴물을 함께 등장시킨 것 자체가 플로베르의 독창성이라고 하였다.⁴⁶⁾ 스팅크스가 키마이라의 무절제한 움직임과 광기를 닮다면 키마이라는 스팅크스의 무게와 부동 상태를 비난한다.

La chimère

Je galope dans les corridors du labyrinthe, je plane sur les monts, je rase les flots, je jappe au fond des précipices, je m'accroche par la gueule au pan des nuées. [...] Mais toi, je te retrouve perpétuellement immobile, ou bien du bout de ta griffe dessinant des alphabets sur le sable.

Le Sphinx

C'est que je garde mon secret! Je songe et je calcule. [...] et mon regard, que rien ne peut dévier, demeure tendu à travers les choses sur un horizon inaccessible.

La chimère

Moi, je suis légère et joyeuse! Je découvre aux hommes des perspectives éblouissantes avec des paradis dans les nuages et des félicités lointaines. Je leur verse à l'âme les éternelles démenes, projets de bonheur, plans d'avenir, rêves de gloire, et les serments

45) A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 182.

46) Yves Vadé, “Le Sphinx et la chimère II”, *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 78.

d'amour et les résolutions vertueuses.⁴⁷⁾

키마이라

나는 미궁의 복도를 뛰어다니고 산 위를 날아가고 물결을 스치고
절벽 밑에서 소리치고 구름자락을 입에 물지. [...] 하지만 너, 넌
내내 움직이지 않거나 아니면 발끝으로 사막에 글씨를 쓰고 있네.

스핑크스

그건 내가 비밀을 간직하고 있기 때문이야! 난 생각하고 셈하고
있어. [...] 그 무엇도 만 데로 돌릴 수 없는 내 눈길은 사물을 깨
뜨고 닿을 수 없는 지평선을 향해 있지.

키마이라

나, 난 가볍고 유쾌해! 난 구름 속의 천국과 먼 행복, 눈부신 광
경을 사람들에게 보여주지. 난 그들의 영혼에 행복의 설계나 미래
의 계획, 영광에의 꿈같은 영원한 미망과 사랑의 맹세, 고결한 결
심을 쏟아 붓는다.

모래에 글씨를 쓰고 “비밀을 간직하고 있는” 스텝크스가 사유와 진실, 숨겨진 의미를 상징한다면 키마이라는 꿈, 공상, 상상력을 의미한다. 작가는 이 둘을 함께 등장시킴으로써 세체제의 주장처럼 “의미와 환상 사이의 관계의 재현을 『성 앙투안의 유혹』의 중심에 두었다.”⁴⁸⁾ 그런데 1849년의 『성 앙투안의 유혹』에서 스텝크스와 키마이라가 대결하고 충돌하였다면 결정본에서는 서로의 다름을 인정하며 공존하게 된다. 둘은 대립에서 양립 불가능한 것들의 조화로 나아가는 것이다. 잔 벰은 “대립되는 것들을 결합하기, 양립할 수 없는 것들을 양립시키기”⁴⁹⁾가 최고의 유혹이라고 규정하였다. 『성 앙투안의 유혹』의 첫 판본이 작가의 자기 고백이었다면 결정본은 스텝크스와 키마이라처럼 대립되는 것들의 어울림을 통해 성자와 그를 둘러싼 세계와의 긴장관계를 나타내면서 고행이

47) *La Tentation de saint Antoine*(1874), p. 226.

48) G. Séginger, *op. cit.*, p. 156.

49) J. Bem, *Désir et savoir dans l'oeuvre de Flaubert*, A la Baconnière, 1979, p. 204.

촉발하는 정신적 풍요로움에 역점을 두고 있다.

세 판본에 모두 등장하며 사유와 환상, 부동성과 움직임으로 대비되는 스텝크스와 키마이라는 글쓰기의 환유로도 볼 수 있다. 플로베르에게 이상적인 문장은 굳건함과 움직임이 결합된, 즉 양립하기 어려운 것들이 조화를 이룬 문장이다. 그는 “정교하고, 흐르듯 움직이면서도 끄떡없고 debout 곧은 droit 문장을 좋아하나 이것은 불가능에 가깝다.”⁵⁰⁾고 그 어려움을 털어놓았다. 그가 “끄떡없고 곧” 으면서도 물 흐르는 듯한 문장, 사유와 일치하는 문장에 고심하느라 한 편의 소설에 그토록 오랜 시간이 필요하였고, 『성 앙투안의 유혹』을 쓰고 다시 썼던 것 아닐까. “플로베르의 다시 쓰기는 자신에 대한 질문이며 재정립 *refondation*”⁵¹⁾이라는 뱀의 표현대로 『성 앙투안의 유혹』은 작가에게 “글쓰기의 꿈이었던 것 같다. 그가 원하는 대로의 글쓰기인 동시에 글쓰기가 결정적 형식을 갖추기 위해서는 극복해야 할 것”⁵²⁾, 그의 글쓰기가 도달해야 할 궁극의 목표였기에 그에게 필생의 작품이었을 것이다.

3. 비개인성

『성 앙투안의 유혹』을 쓰는 동안 “내 자신이 성자 앙투안이었다. 난 그를 잊었다.”⁵³⁾고 밝힌 것처럼 플로베르는 성자의 이야기를 “배출구 *déversoir*”로 삼아 자신의 삶과 욕망을 투영하였다. 뒤 칸은 “그가 타고난 서정에 사로잡혀 지상에서 발을 뗐다.”⁵⁴⁾며 작품에 서정이 무절제하게 토로되었다고 비난하였다. 이후 플로베르는 자기도취적 글쓰기에서

50) 1852년 6월 13일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p. 105.

51) J. Bem, *op. cit.*, p. 252.

52) M. Foucault, “La bibliothèque fantastique”, *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983, p. 103.

53) 1852년 1월 31일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p. 40.

54) M. Du Camp, *Souvenirs littéraires, Oeuvres complètes*, Seuil, 1964, p. 25.

벗어나기 위해 자신과 맞지 않는 주제를 선택하여 아예 작품과 자신을 분리시킨 다음⁵⁵⁾, “자신을 쓰지 않기, 이것이 내 원칙 중 하나”⁵⁶⁾라고 ‘비개인성 *impersonnalité*’을 표명하였다. 『마담 보바리』부터 그가 원칙으로 삼은 비개인성은 서정을 스스로 통제하겠다는 의도에서 나온 것이다. 그는 과도한 서정이 자신을 작가로서 실패하게 할 수도 있다는 깨달음에서 엄혹한 자기단련을 시작하게 된다. “내가 가장 쓰고 싶은 책은 내가 가장 대책 없는 것이다. 이런 의미에서 『보바리』는 그 어려움을 나 혼자만 아는 엄청난 일이다. 주제나 인물, 사건 등 모든 것이 나를 벗어난다.”⁵⁷⁾에서 알 수 있듯이, 자신과 맞지 않는 소설의 “모든 것”과 비개인성은 그를 서정의 위협에서 보호하는 동시에 글쓰기의 훈련처럼 생각되었다. 그는 작가가 작품에 자신을 토로하는 것을 삼가 할수록 그만큼 자신의 의도를 더 잘 표현할 수 있고, 그것이 견고하고도 복잡한 현실을 표현하는 최선의 방식이라고 생각했던 것이다.

플로베르에게 대가는 작품에 자신의 개성을 드러내지 않는 작가이고, 작가가 자신의 개성을 포기할 때 작품은 작가를 넘어 인간을 표현할 수 있다고 보았다. “진정한 대가는 인간을 담백하게 표현한다. 자기 자신이나 개인적 열정에 개의치 않고 자신의 개성은 폐기하고 타인의 개성으로 들어가 작품에 눈부시고 다양하고 다채로운 세상을 재현한다.”⁵⁸⁾ 보바리가 여전히 곳곳에서 울고 있다고 그가 장담한 배경에 비개인성이 있을 것이다. 그런데 자신의 포기는 대상이 되는 인물의 개성과 열정에 동화되기 위해, 인물 속으로 들어가기 위해 필요한 것이다. 주체와 대상이 서로 자유롭게 오고가는 소통 방식이 되는 비개인성은 그렇다면 그에게서 꼭 서정과 대립되는 것만은 아니다. 그의 서정은 자신의 세계에 틀어박히는 낭만적 서정과 달리 주체와 세계와의 관계에 관한 것으로 세상을

55) 1853년 4월 6일 “이 책에 내게서 끌어낸 것은 아무것도 없다.”고 L. Colet에게 밝혔다. *Corr.*, II, p. 297.

56) 1857년 3월 18일 Mlle L. de Chantepie에게, *Ibid.*, p. 691.

57) 1852년 7월 26일 L. Colet에게, *Ibid.*, p. 140.

58) 1846년 10월 23일 같은 사람에게, *Corr.*, I, p. 396.

자신으로 향하게 하지 않고 자신이 세상으로 향하여 다른 존재 속으로 자유롭게 오가는 것이기 때문이다. 이때 자신을 잃기는 곧 자신의 확장이며 세상의 진정한 모습을 알기 위한 것이다. 이것이 그가 낭만주의를 거부하면서도 서정을 완전히 포기하지 않은 이유일 것이다.

플로베르는 일찍부터 호메로스와 세르반테스, 셰익스피어를 즐겨 읽으면서 “좋은 작품이란 아이러니와 감정이 뒤섞인 아주 단순한”⁵⁹⁾ 것이라고 확신하였으나 이를 글쓰기에 적용하지 못하였다. 그는 『감정교육』(1845)의 실패가 자신의 상반되는 두 기질을 융합하지 못했기 때문이라고 생각했다.⁶⁰⁾ 동양에서 어울리지 않는 것들이 어울려 있는 것을 보았을 때, 그는 대립되는 것들이 수궁이 되고 그렇게 서로 완전해진다는 것을 깨달으며 “아이러니가 우리의 삶을 지배하고”⁶¹⁾ 있다고 확신하였고, “어울리지 않는 무수한 것들의 합”⁶²⁾을 소설에서 시도하기 위해 서정과 아이러니를 병치하게 되었다.

플로베르에게 아이러니는 소설에서 작가의 주관성을 배제하는, 즉 객관성을 담보하는 것이 되고 있다. “아이러니는 그에게 공표된 비개인성에도 불구하고 존재의 다른 양상mode을 찾기 위해 작품에서 자신을 배제하는 방식”⁶³⁾이라는 세쟁제의 지적처럼 주관과 객관에 의해 획득된 괴리 효과가 강조하는 아이러니는 작가의 개입을 거부하는 방식이라는 점에서 비개인성과 분리될 수 없다. 그는 서정을 포기하지 않는 대신 아이러니를 병치함으로써 비개인성을 보장하였다. 따라서 『마담 보바리』와 『성 앙투안의 유혹』의 결정본은 서정과 아이러니라는 작가의 개입과 지우기에서 나온 성과이다.

그런데 그에게 비개인성은 그 자체가 목표는 아니다. 그는 “예술의 첫 번째 특성, 그 목표는 환상이고, 감동은 전혀 다른 것으로 하위 범주에

59) 1846년 10월 13일 E. Chevalier에게, *Ibid.*, p.385.

60) 1852년 1월 16일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p. 30.

61) 1852년 5월 8일 같은 사람에게, *Ibid.*, p. 84.

62) 1852년 4월 3일 같은 사람에게, *Ibid.*, p. 66.

63) G. Séginger, *op. cit.*, p. 30.

속하는 것”⁶⁴⁾이라고 분명하게 밝혔다. “『마담 보바리』는 아무것도 실재가 아니다. 완전히 꾸민 이야기로 나는 거기에 내 감정이나 삶을 조금도 담지 않았다. 환상(있다면)은 오히려 작품의 비개인성에서 온다.”⁶⁵⁾는 그의 말은 비개인성이 환상에 도달하기 위한 도약대라는 의미로 읽힌다. 그는 자신이 재현하는 것에 환상을 부여하기 위해, 환상에 사실적 효과를 주기 위해 비개인성을 선택하였던 것이다. 결국 자신의 “감정이나 삶을 조금도 담지” 않고, “개인적 열정”을 배제한 것이 한 부르주아의 삶을 그토록 생생하게 그릴 수 있었던 배경인 것이다.

『성 앙투안의 유혹』의 세 판본은 플로베르가 자기 단련을 거치며 자신을 드러내는 낭만적 글쓰기에서 비개인성으로 가는 과정과 분리할 수 없다. 수정이 거듭되면서 비개인성은 그의 과도한 서정을 변증법적으로 발전시켜 자기도취적 과잉에서 정확함과 간결함으로, 확장에서 압축으로의 전환이 이루어졌다. 그는 개인적 욕망과 꿈을 재료로 하여 박학으로 가공하고 우회시켰다. 푸코가 “환상 도서관”이라고 했을 만큼 온갖 종류의 신화와 종교, 철학 서적으로부터 나온 『성 앙투안의 유혹』과, 오랜 기간 고통스럽게 집필한 『마담 보바리』는 모든 차이에도 불구하고 작가가 자신의 서정적 기질과 비개인성이라는 원칙 사이의 충돌을 어떻게 해결할 것인가 하는 힘든 싸움을 보여준다는 데 유사성이 있을 것이다.

결론

서정적 성향을 타고났으나 시가 아닌 소설을 선택하였고 비개인성을 원칙으로 하였다는 아이러니가 플로베르의 글쓰기를 힘들고 어렵게 한 가장 큰 원인일 것이다. 플로베르는 청년기의 낭만적 글쓰기를 반성하면

64) 1853년 9월 16일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p. 433.

65) 1857년 3월 18일 Mlle Leroyer de Chantepie에게, *Ibid.*, p. 691.

서도 서정을 완전히 포기하지 않고, 대신 인간과 세상을 더 깊이 이해하는 방식으로 변형시켰다. 즉 그에게 서정은 세상과 교감하고 이해하려는 광범위한 움직임의 반영한 것이다. 그는 시대와 글쓰기의 요구에 따라 혁신된 서정을 비개인성을 확보할 수 있는 형식에 맞추어 갔다. 『성 앙투안의 유혹』(1849, 1856)에서 성자를 앞세워 자신을 “거리낌 없이” 토론했다면 『마담 보바리』에서는 자신을 통제하면서 자신의 감정에서 소설의 서정적 요소를 끌어냈다. 그 결과 두 작품에서 서정이 다르게 나타났다. 특기할 것은 서정에 대해 그가 양가적인 태도를 취하고 있다는 것이다. 한편으로 서정을 배제하면서 또 한편으로는 “영원을 경험하는 황홀한 순간”으로 삼고 있기 때문이다. 자신을 세상으로 향하게 하는 이 순간, 엠마와 앙투안이 충만한 기쁨을 느끼고, 그는 작가로서 세상의 폭과 깊이를 가늠하는 것이다.

아이러니는 플로베르가 서정을 통제하기 위해 선택한 전략⁶⁶⁾이다. 그는 세상에는 다양한 것들이 함께 어울려 있고, 작가가 작품에서 재현해야 할 것은 이 “어울리지 않는 것들의 어울림”, 그 부조화에서 오는 조화라는 확신에서 서정과 아이러니의 병치, “농담 섞인 서정lyrisme dans la blague”⁶⁷⁾을 시도하였다. 서정이 작가의 개입이라면 그것을 비웃고, 조롱하는 아이러니는 작가를 지우는 방식이라 할 수 있다. 작품에 역동적 긴장과 함께 객관성을 보장하는 아이러니는 비개인성을 위한 전략이자 이질적인 것들을 병치시켜 뜻밖의 조화를 끌어냄으로써 세상과 삶의 진정한 모습을 재현하려는 전략이다. 그러므로 비개인성은 작가는 자신이 느끼는 것을 말하는 것이 아니라 말하고 싶은 것을 느끼게 해야 하고, 작가가 사건에 대해 견해를 가질 수 있지만 그것을 재현의 용어로 표현해야 하며, 인물과는 물론이고 자신이 재현하는 세계와도 거리를 유지해

66) 플로베르가 소설에서 서정을 배제하기 위해 선택한 전략이 아이러니만은 아니다. 가령 G. Séglinger는 그가 소설 집필 전에 철저하고 치밀한 자료조사에 착수하고 방대한 서적을 참고한 덕분에 진정한 작가로 거듭날 수 있었다고 한다. *Naissance et métamorphoses d'un écrivain*, Champion, 1997, p. 20.

67) 1852년 5월 8일 L. Colet에게, *Corr.*, II, p. 85.

야 작품이 전체와 일반성, 그리고 현실의 깊이와 폭과 명징함을 획득할 수 있으리라는 믿음에서 나온 원칙이다. 이렇게 서정과 아이러니는 플로베르 글쓰기의 원칙인 비개인성과 만난다.

작가의 개입과 지우기, 비개인성이라는 과업으로 인해 그에게 소설은 오랜 시간에 걸친 자신과의 힘든 싸움을 의미하게 되었다. 가장 대책 없는 주제를 선택하여 글쓰기에서 엄혹한 자기 단련을 보여준 『마담 보바리』와, 그의 내적 토로에서 성자의 고행이 보여주는 정신적 풍요로움을 표현하게 된 『성 앙투안의 유혹』(결정본)은 플로베르가 자신의 타고난 기질을 극복한 승리의 징표이자 자신을 바치고 있는 글쓰기의 본질에 대한 깊은 성찰의 결실일 것이다.

참고문헌

– Flaubert의 작품

Correspondance I, Paris, bibliothèque de la Pléiade, 1973.

Correspondance II, Paris, bibliothèque de la Pléiade, 1980.

Madame Bovary, Paris, Classiques Garnier, 1990.

Souvenirs, notes et pensées intimes, Paris, Buchet/Chastel, 1995.

La Tentation de saint Antoine(1849), (1856), *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964.

La Tentation de saint Antoine(1874), Paris, folio classique, 1983.

– 참고서적과 논문

뫼크, 『아이러니』, 문상득 역, 서울대학교 출판부, 1980.

세르지오 시가다, 『『마담 보바리』의 농사 공진회장과 이중 대립의 구조』, 『플로베르』, 방미경 엮음, 문학과 지성사, 1996.

정지용, 「청년 플로베르의 글쓰기」, 『불어불문학연구』 100집, 2014.

랄프 프리드먼, 『서정소설론』, 신동욱 옮김, 현대문학, 1989.

G.W.F. 헤겔, 『헤겔시학』, 최동호 역, 열음사, 1987.

Charles Baudelaire, “M. Gustave Flaubert. *Madame Bovary- La Tentation de saint Antoine*”, *Flaubert, mémoire de la critique, textes réunis et présentés par Didier Philippot*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

Jeanne Bem, *Désir et savoir dans l'oeuvre de Flaubert*, Suisse, A la Baconnière, 1979.

De Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires, Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964.

Michel Foucault, “La bibliothèque fantastique”, *Travail de Flaubert*,

Paris, Seuil, 1983.

Claudine Gothot-Mersch, “Introduction” de *Madame Bovary*, Paris, Classiques Garnier, 1990.

Jean Levaillant, “Flaubert et la matière”, *Europe*, n° 485-487, 1969.

Didier Philippot, *Vérité des choses, mensonge de l'Homme dans Madame Bovary de Flaubert*, Paris, Honoré Champion, 1997.

Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, t. I, Paris, Rocher, 1989.

Gisèle Séginger, *Flaubert une éthique de l'art pur*, Liège, SEDES, 2000.

_____, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain*, Champion, 1997.

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

Yves Vadé, “Le Sphinx et la chimère II”, *Romantisme*, n° 16, 1977.

〈Résumé〉

Lyrisme et ironie:
L'Etude centrée sur *Madame Bovary* et
La Tentation de saint Antoine

Kim Gye Sun

Flaubert débute en plein romantisme. Il affirme être “né lyrique” et choisit d'écrire en prose, de prôner l'impersonnalité. On s'accorde à voir dans ses débuts littéraires les marques d'un lyrisme romantique. Pour ce qui concerne les oeuvres de la maturité, on se débarrasse de la question en considérant que Flaubert s'est mué en un écrivain impersonnel. Cependant, il n'a jamais abandonné le lyrisme, il n'a fait que le transformer pour le modeler aux exigences de son temps et de son moi.

Le lyrisme ne cesse pas avec *Madame Bovary*. Les principaux thèmes lyriques sont présents dans le roman. Alors, tous les thèmes lyriques y sont traités sur le mode déceptif ou ridicule. Car l'auteur exerce l'ironie à l'encontre des clichés de la littérature romantique; son ironie vise surtout Emma et ses rêves romantiques. Et la première *Tentation de saint Antoine* est aussi lyrique, parce qu'elle présente les affres d'une subjectivité en crise; comme il a confessé, en l'écrivant Flaubert avait été lui-même saint Antoine et il l'avait oublié; par conséquent, le lyrisme a été manifesté sans réserve dans l'oeuvre. A cause de l'échec de cette dernière, il choisit l'impersonnalité, -“nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente”- comme principe d'écriture. Il s'observait lui-même avec tant de maîtrise que,

sans verser dans le lyrisme, il a pu tirer de ses propres émotions les éléments lyriques de *Madame Bovary*.

Au cours de son voyage en Orient, Flaubert est frappé par l'unité des contrastes, par la tension dynamique entre opposition et harmonie, “cette harmonie de choses disparates”. Dès lors il essaie de faire la synthèse des choses contraires; ses romans montrent la coexistence dynamique des deux formes. Selon lui, un livre doit faire un tout d'une foule de choses disparates, tenir ensemble les contraires. D'ailleurs l'ironie lui donne le moyen de s'effacer de l'oeuvre pour trouver un autre mode de présence; donc elle n'est pas séparable de l'impersonnalité.

Au lieu d'abandonner le lyrisme, Flaubert s'est efforcé d'en maîtriser les excès pour créer une forme qui lui garantisse l'impersonnalité. Il crée une forme romanesque qui correspond aux exigences du lyrisme et de l'impersonnalité. Pour preuve, c'est bien une interrogation identitaire que Flaubert donne à lire dans ses textes. Que l'on pense à la laborieuse rédaction de *Madame Bovary* et aux trois versions de *La Tentation de saint Antoine*. Autant dire que son travail de correction et de réécriture est bien travail de refondation et d'interrogation sur le moi et l'écriture.

주 제 어 : 플로베르(Flaubert), 마담 보바리(Madame Bovary), 성 앙투안의 유혹(La Tentation de saint Antoine), 서정(lyrisme), 아이러니(ironie), 비개인성(impersonnalité)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

프랑스 에세이 영화 연구 - 알랭 레네와 크리스 마르케르를 중심으로* **

김이석***
(동의대학교)

차민철****
(동의대학교)

차 례

- | | |
|-----------------------|---|
| 1. 에세이 영화의 기원과 유형 | 3.2. 정치적 에세이 : <게르니카>, <조각상들도 죽는다>, <밤과 안개> |
| 1.1. 에세이 영화의 기원과 발전 | |
| 1.2. 에세이 영화의 유형 | 4. 크리스 마르케르의 에세이 영화 |
| 1.3. 에세이 영화 연구 동향 | 4.1. 에세이 영화의 공식화와 진화 : <시베리아에서 온 편지>, <아름다운 5월> |
| 2. 에세이 영화의 특징 | 4.2. 에세이 영화의 지평 확장 : <태양 없다> 그리고 뉴미디어 프로젝트 |
| 2.1. 성찰성과 보이스-오버 내레이션 | |
| 2.2. 메타-시네마로서 에세이 영화 | |
| 2.3. 사적 영화로서 에세이 영화 | |
| 3. 알랭 레네의 에세이 영화 | 5. 맺는 글 |
| 3.1. 비평 영화 : <반 고흐> | |

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B8059186).

** 이 논문은 프랑스문화예술학회 '2015 가을 정기 학술대회'에서 발표된 김이석의 「에세이 영화와 포스트 다큐멘터리(Essai cinématographique et Post-documentary)」를 기초로 재집필된 것임.

*** 주저자

**** 교신저자

1. 에세이 영화의 기원과 유형

본 논문은 현대영화의 특별한 재현 양식인 ‘에세이 영화(l’essai cinématographique)’의 개념과 발전을 살펴보고 에세이 영화 양식의 대표적 시네아스트인 알랭 레네(Alain Resnais)와 크리스 마르케르(Chris Marker)의 작품에 담긴 에세이 영화의 미학적 특징을 고찰하는 것을 목적으로 한다.

1.1. 에세이 영화의 기원과 발전

에세이 영화는 세계의 객관적 재현보다는 창작자의 주관적 사유를 통한 영화적 재현과 그에 관한 성찰에 초점을 맞춘 영화다. 에세이 영화가 영화사의 전면에 나타난 것은 1950년대 이후지만, 그 기원은 1920년대까지 거슬러 올라갈 수 있다. 소련의 다큐멘터리 감독인 지가 베르토프(Dziga Vertov)의 <카메라를 든 사나이(Человек с Киноаппаратом/L’homme à la caméra)>(1929)나 네덜란드 출신 시네아스트 요리스 이벤스(Joris Ivens)의 영화 <비(Regen/La pluie)>(1929), 프랑스 시적 리얼리즘(le réalisme poétique)의 대표 감독 중 한 명으로 꼽히는 장 비고(Jean Vigo)의 <니스에 관하여(À propos de Nice)>(1930) 등을 에세이 영화의 원형이라고 말할 수 있다.

대부분의 연구자들은 에세이 영화라는 용어의 기원을 프랑스의 문필가이자 사상가인 미셸 드 몽테뉴(Michel de Montaigne)의 『수상록(Les Essais)』(1580)에서 찾고 있다. 조세 무르(José Moure)는 ‘에세이’가 문학 분야에서 사유의 형식(une forme de pensée)을 지칭하는 용어이며 측량(pesée), 저울질(mise en balance), 검사(examen), 시험(épreuve), 실험(expérimentation), 시행착오(tâtonnement), 세계·삶·자아에 대한 경험(expérience du monde, de vie et de soi) 등의 어원학적 의미를 지니

고 있다고 설명한다.¹⁾

기 피만(Guy Fihman)에 따르면, 영화인 중에서 ‘에세이’라는 용어를 가장 먼저 사용한 사람은 소련의 영화감독 세르게이 에이젠슈타인(Сергей Эйзенштейн/Sergei Eisenstein)이다.²⁾ 마르크스의 『자본론(Das Kapital/Le Capital)』(1867)을 영화로 옮기기로 결정한 직후인 1927년 10월 13일의 메모장에서 에이젠슈타인은 그의 1927년 영화 <10월(Октябрь/Octobre)>에 관해 “<10월>은 10월 혁명을 구성한 일련의 주제들에 관한 ‘에세이들’의 모음집이라는 새로운 영화적 형식을 제시한다(*Octobre présente une nouvelle forme d’oeuvre cinématographique - un recueil d’Essays sur la série de thèmes formant Octobre*)”³⁾라는 구상을 남겨 놓았다. 하지만 에이젠슈타인의 개인적인 메모장이 세상에 공개된 것은 오랜 세월이 지난 후였다. 1940년 한스 리히터(Hans Richter)는 『에세이-필름, 다큐멘터리 영화의 새로운 형식(Le Film-essai, une forme nouvelle du film documentaire)』⁴⁾이라는 글을 발표한다. 한스 리히터의 ‘에세이-필름’은 추상적인 생각을 시각화한다는 점에서 실제 대상을 다루는 기존의 다큐멘터리와는 구별된다.

‘에세이’라는 용어가 영화 비평의 영역으로 들어온 것은 앙드레 바쟁(André Bazin)에 의해서다. 바쟁은 크리스 마르케르의 1958년 영화 <시베리아에서 온 편지(Lettre de Sibérie)>에 대한 평론에서 이 작품이 러시아에 관한 수많은 르포르타주 영화들과는 전혀 다른 작품으로, ‘영화에 의해 문서화된 에세이(un essai documenté par le cinéma)’라고 평가했다.⁵⁾

1) José Moure, “Essai de définition de l’essai au cinéma”, in Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (sous dir.), *L’Essai et le cinéma*, Editions Champ Vallon, 2004, p. 25.

2) Guy Fihman, “L’Essai cinématographique et ses transformations expérimentales”, in *Ibid.*, p. 41.

3) Guy Fihman, 위의 글, 41쪽에서 재인용.

4) Hans Richter, “Der Filmessay, eine neue Form de Dokumentarfilms”, in *Nationalzeitung*, 24 avril 1940, Bâle (Suisse).

5) André Bazin, “Lettre de Sibérie”, in *France-Observateur*, 30 octobre 1958, in André Bazin, *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Cahiers

1950년대와 1960년대 프랑스에서는 영화적으로 양식화할 만한 에세이 영화 작품들이 대거 등장한다. 이 논문에서 다루게 될 알랭 레네와 크리스 마르케르 역시 대표적인 에세이 영화를 이 시기에 발표했다. 1950년대부터 자신만의 에세이 영화 미학을 개척한 크리스 마르케르는 <시베리아에서 온 편지> 이외에도 <올랭피아 52(Olympia 52)>(1952), <북경에서의 일요일(Dimanche à Pekin)>(1956) 등을 만들었다. 크리스 마르케르의 예술적 동지이기도 했던 알랭 레네 역시 1950년대에 <게르니카(Guernica)>(1950), <밤과 안개(Nuit Et Brouillard)>(1955), <세상의 모든 기억(Toute La Mémoire Du Monde)>(1956) 등 다수의 에세이 영화를 발표했다. <조각상들도 죽는다(Les statues meurent aussi)>(1950-1953)는 알랭 레네와 크리스 마르케르가 기슬랭 클로케(Ghislain Cloquet)와 함께 만든 에세이 영화다.

1.2. 에세이 영화의 유형

『문학비평용어사전』은 에세이에 대해 “통상 일기·편지·감상문·기행문·소평론 등 광범위한 산문양식을 포괄하며, 모든 문학형식 가운데 가장 유연하고 융통성 있는 것 가운데 하나”⁶⁾로 설명하고 있다. 에세이 영화의 범주 역시 문학의 에세이 못지않게 넓고 유연하다. 영화평론가 장영엽은 올더스 헉슬리(Aldous Huxley)의 에세이 문학에 관한 정의를 빌려와 에세이 영화를 “거의 모든 것에 관한 거의 모든 것을 말할 수 있는 영화적 장치”⁷⁾라고 규정한다. 폴 아서(Paul Arthur) 역시 에세

du cinéma/Éditions de l'Etoile, 1983, p. 180. - 기 피만은 ‘영화에 의해 문서화된 에세이’라는 앙드레 바쟁의 표현이 한스 리히터가 제시한 ‘에세이-필름’의 연장선 위에 있다고 규정한다. 이와 관련해서는 Guy Fihman, 앞의 글 41쪽을 참조할 것.

6) 한국문학평론가협회, 『문학비평용어사전』, 국학자료원, 2006.01.30.

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1530518&cid=41799&categoryId=41800>

7) 장영엽, 『‘에세이영화’라는 어떤 영화사적 흐름에 대하여』, 『씨네 21』, 2017.04.13. http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=86921

이 영화를 가리켜 “다큐멘터리, 아방가르드, 그리고 예술 영화의 충동을 위한 만남”⁸⁾이라고 말하고 있다.

이처럼 다양한 에세이 영화를 조세 무르는 다음과 같이 구분한다.⁹⁾ 첫 번째는 ‘영화 기획으로서 에세이(l’essai comme projet de cinéma)’로 실제 영화로 만들어지지 않았거나 완성되지 못한 영화를 가리킨다. 세르게이 에이젠슈타인의 미완성 영화 프로젝트 <자본론>이 대표적인 사례다. 두 번째는 ‘다큐멘터리의 특별한 양태로서 에세이(l’essai comme modalité particulière du documentaire)’를 들 수 있다. 장르의 경계를 구분하는 논리를 넘나드는 작품이나, 특히 다큐멘터리 영화에서 극단적인 글쓰기의 형식을 채택하고 있는 작품들이 이에 해당된다. 조세 무르에 따르면 이 견해는 노엘 버치(Noël Burch)가 『영화의 실천(Praxis du cinéma)』(1969)에서 논픽션 영화들을 에세이라고 구분한 것과 유사하다. 세 번째는 ‘픽션과 논픽션이 뒤섞인 형식으로서 에세이(l’essai comme forme qui mêle fiction et non-fiction)’를 들 수 있다. 오손 웰스(Orson Welles)가 연출한 <거짓의 F(F for Fake)>(1973)나 <비브르 사 비(Vivre sa vie)>(1962) 이후 장-뤽 고다르(Jean-Luc Godard)의 일련의 영화들이 이런 경향을 대표하는 작품이라고 할 수 있다. 네 번째는 ‘교육적 형식으로서 에세이(l’essai comme forme didactique)’로 로베르토 로셀리니(Roberto Rossellini)가 1960년대에 텔레비전을 위해 연출한 다큐멘터리 영화들이 이 범주에 포함시킬 수 있다. 다섯 번째는 ‘현대성의 형식으로서 에세이(l’essai comme forme de la modernité)’를 들 수 있다. 조세 무르는 로셀리니의 또 다른 영화 <이탈리아 여행(Viaggio In Italia/Voyage en Italie)>(1954)을 이 범주의 대표작으로 언급하고 있다. 프랑스의 시네아스트이자 영화 평론가 자크 리베트(Jacques Rivette)는 로셀리니에게 보

8) Paul Arthur, “Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore”, in *Film Comment* Vol. 39 No. 1, 2003, p. 62. - 이도훈, 「김응수의 에세이 영화들에 대한 단상」, 『독립영화』 45호, 2015.12, 69쪽에서 재인용.

9) José Moure, *op. cit.*, pp. 26-34.

내는 편지 형식의 글에서 <이탈리아 여행>을 몽테뉴의 『수상록』에 비유한 뒤, “<이탈리아 여행>은 마침내 영화에 에세이의 가능성을 제공했다. [...] 이 영화는 형이상학적 에세이(essai métaphysique)이자 고해성사(confession)이며 여행 안내서(carnet de route)이자 동시에 내밀한 일기(journal intime)”¹⁰⁾라고 말하고 있다. 여섯 번째는 ‘혁명적 형식으로서 에세이(l’essai comme forme révolutionnaire)’다. 조세 무르는 특히 이 범주를 장-뤽 고다르에게 할애하고 있는데, 1962년에 이미 스스로를 ‘에세이스트(essayiste)’라고 규정했던 고다르의 작품들 상당수가 이 범주에 포함된다.

1.3. 에세이 영화 연구 동향

에세이 영화가 영화사의 전면에 나타난 것은 1950년대와 1960년대다. 프랑스의 장-뤽 고다르, 아녜스 바르다(Agnès Varda), 알랭 레네, 크리스 마르케르, 장-마리 스트로브와 다니엘 위예(Jean-Marie Straub et Danièle Huillet), 독일의 하룬 파로키(Harun Farocki), 미국의 요나스 메카스(Jonas Mekas) 등이 대표적인 감독들이다. 반면, 에세이 영화에 대한 학술적 관심은 작품에 비해 상당히 뒤늦게 시작되었다. 에세이 영화에 대한 중요한 논문들이 수록된 『에세이와 영화(L’Essai et le cinéma)』가 프랑스에서 출판된 것은 2004년이며, 영미권에서는 2011년에 에세이 영화에 대한 종합적인 연구서인 티모시 코리건(Timothy Corrigan)의 『에세이 영화(The Essay Film)』가 출판되었다.

국내의 에세이 영화 연구는 2010년을 기점으로 시작되었다. 2011년에 발표된 박진희의 석사논문 『에세이영화의 조건과 경계에 관한 고찰 : 에세이영화의 정의를 중심으로』는 국내 영화학계에서는 드물게 시도된 에세이 영화에 대한 종합적인 연구라고 할 수 있다. 《씨네 21》은 2017년

10) Jacques Rivette, “Lettre sur Rossellini”, in *Les Cahiers du Cinéma* No. 46, avril 1995, pp. 17-18. - José Moure, 앞의 글, 31-32쪽에서 재인용.

에세이 영화에 관한 특집 기사를 신기도 했다.¹¹⁾ 김용수 감독의 일련의 작품들과 박경근 감독의 <철의 꿈>(2013) 등이 발표된 이후 개별 작품에 대한 연구도 진행되었다. 이도훈은 2015년에 발표한 「김용수의 에세이 영화들에 대한 단상」이라는 비평문을 통해 <천상고원>(2006), <과거는 낯선 나라다>(2007), <물의 기원>(2009), <아버지 없는 삶>(2012), <물 속의 도시>(2014) 등을 ‘에세이 영화’로 규정하고 김용수 감독의 영화가 “객관과 주관 그리고 사실과 허구의 뒤섞임을 허용해 과거를 낯설게 하는 영화”¹²⁾라고 설명하고 있다. 유지수는 2015년 논문에서 박경근의 영화 <철의 꿈>을 통해 에세이 영화를 분석하고 있다.¹³⁾ 유지수의 연구는 <철의 꿈>에 사용된 보이스-오버 내레이션을 통해 에세이 영화의 특징을 설명하는 데 초점을 맞추고 있다.

한편, 본 논문의 연구대상인 알랭 레네와 크리스 마르케르를 에세이 영화의 관점에서 분석한 연구는 많지 않다. 알랭 레네에 관한 국내 연구는 대부분 그의 극영화에 초점이 맞추어져 있다. 김이석의 2008년 논문 「기억의 재현 : 알랭 레네의 <밤과 안개>를 중심으로」¹⁴⁾, 차민철의 「알랭 레네의 다큐멘터리」(2014)¹⁵⁾가 알랭 레네의 다큐멘터리 영화를 다루고 있지만 에세이 영화의 관점에서 레네의 작품을 분석하고 있지는 않다. 크리스 마르케르의 경우는 국내에서 아직 본격적인 연구가 이루어지지 않았다. 크리스 마르케르 추모특집 논문이 실린 『영상문화』 14호에 차민철의 「크리스 마르케르의 성찰적 에세이즘」이 수록되었으며, 2017년에는 이자혜가 「에세이 영화의 사유의 형상화 방식 : 크리스 마케르의 <미래의 기억>을 중심으로」라는 논문을 발표했다.

11) 장영엽, 앞의 글. http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=86921

12) 이도훈, 앞의 논문, 68쪽.

13) 유지수, 「영화 <철의 꿈>의 분석을 통한 에세이 영화의 정체성 고찰」, 『한국영상학회논문집』 13권 5호, 2015, 103-119쪽.

14) 김이석, 「기억의 재현 : 알랭 레네의 <밤과 안개>를 중심으로」, 『문학과 영상』 9권 3집, 문학과영상학회, 2008, 587-613쪽.

15) 차민철, 「알랭 레네의 다큐멘터리」, 『영상문화』 Vol. 16, 부산영화평론가협회, 2014, 25-41쪽.

2. 에세이 영화의 특징

2.1. 성찰성과 보이스-오버 내레이션

몽테뉴는 『수상록』의 서문에서 “그저 있는 그대로 자연스럽게 꾸밈없는 나를 보아주기 바란다. 왜냐하면 내가 묘사하는 것은 나 자신이기 때문이다(je tiens [...] à ce qu'on m'y voie en toute simplicité, tel que je suis d'habitude, au naturel, sans que mon maintien soit composé ou que j'use d'artifice, car c'est moi que je dépeins)”¹⁶라고 밝히고 있다. 이 책의 제목이 그때그때 떠오르는 느낌이나 생각의 기록이라는 의미를 가진 『수상록(隨想錄)』으로 번역된 것은 저자의 이런 의도를 반영한 것이라고 할 수 있다. 대부분의 에세이 영화 연구자들 역시 공통적으로 에세이 영화가 창작자의 지적 사유에 기반하고 있다고 말하고 있다. 영화 비평에서 가장 먼저 에세이라는 용어를 사용한 앙드레 바쟁은 일반적인 다큐멘터리들의 일차적 질료가 이미지인 반면, 크리스 마르케르의 작품에서 “일차적 질료는 지성(l'intelligence)이고, 그 표현은 말로 이루어지며, 이미지는 세 번째 위치를 차지할 뿐”¹⁷이라고 말했다. 에세이 영화에 대한 종합적인 연구를 시도한 티모시 코리건 역시 에세이 영화를 “표현적 주관성의 실험, 공적 영역에서의 경험적 마주침, 영화적 발화와 수용자 반응으로서 생각과 사유의 형상화”¹⁸로 정의하면서 창작자의 주관적 사유가 에세이 영화의 핵심적 요소임을 강조하고 있다.

에세이 영화의 창작자들 역시 자신의 작업이 사유 혹은 성찰의 결과

16) Michel de Montaigne, *Les Essais*, Traduction par le Général MICHAUD, Firmin-Didot et Cie, 1907, Livre I, p. 15.

17) André Bazin, *op. cit.* p. 180.

18) Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, 2011, p.30. - 원문은 다음과 같이 에세이 영화를 규정하고 있다: (1) a testing of expressive subjectivity through, (2) experiential encounters in a public arena, (3) the product of which becomes the figuration of thinking or thought as a cinematic address and a spectatorial response.

임을 부인하지 않는다. 요나스 메카스는 촬영자로서 자신은 “현현한 현실에 반응할 뿐이며, 모든 것이 자신의 기억과 과거에 의해 결정되기 때문”¹⁹⁾에 촬영 자체가 성찰이라고 말한다. 한국의 대표적 에세이 영화 감독인 김응수는 세월호 문제를 다룬 두 편의 에세이 영화 <오! 사랑>(2017)과 <초현실>(2017)의 작업과정에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

“저는 주어진 현실을 어떻게 보여줄 것인가, 그 뒤에 있는 것은 어떻게 보여줄 것인가 고민합니다. [...] 제가 아는 모든 것을 사용해 상황을 가장 정확하게 전달하는 방법을 찾는 것입니다.”²⁰⁾

창작자의 사유와 성찰에 초점이 맞춰진 에세이 영화에서 현실 세계의 기계적 재현이라는 영화의 자연주의적 속성은 부차적인 것이 되어버린다. 에세이 영화에서 기록된 영상들은 재배치와 재해석의 과정을 거쳐 애초의 것과는 다른 새로운 의미를 획득하게 되는데, 이런 재배치와 재해석의 주체는 다름 아닌 창작자 자신이다.

때로 에세이 영화의 감독들은 작품 속에서 자기 자신의 존재를 직접적으로 드러내기도 한다. 특히, 일인칭 내레이션 혹은 “자신의 사유 속에 ‘나’를 새겨 넣기(*inscrire son ‘je’ dans ses réflexions*)”²¹⁾는 관찰자적 다큐멘터리에서는 찾아보기 힘든 에세이 영화만의 특징이다. 김정은 자기반영적 창작자는 ‘내가 쓰고 있는 매체에 대해 진정 알고 있는가’라는 물음을 던지는 것이고, 이처럼 “자신이 사용하는 말과 매체에 대해 성찰한다는 것은 곧 전지적 작가시점을 포기한다는 사실을 의미”²²⁾한다고 말한다. 유지수에 따르면, 에세이 영화의 보이스-오버 내레이션은 “각각

19) Jonas Mekas, “Le Film-Journal”, in *Jonas Mekas*, Editions du Jeu de Paume, 1992, pp. 48-49.

20) 김응수 감독, 인디스페이스 ‘관객과의 대화’ 중에서. <http://indiespace.kr/3892>

21) Christa Blümlinger, “Lire entre les images”, in Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (sous dir.), *op. cit.*, p. 56.

22) 김정, 『‘영화쓰기의 영도 - 창작과 비평, 경계의 사이 혹은 월경』, 『탈경계 인문학』 제5권 2호, 2012, 200쪽.

의 개인으로 체화한 관객인 ‘너’에게 말을 걸면서 ‘나’의 수사적 구조에 초대”²³⁾한다는 점에서 관찰자적 다큐멘터리의 내레이션과 구별된다. 이처럼 에세이 영화는 “귀에서 눈으로 이어지는 몽타주에 힘입어 관객을 영화적 담화 속으로 끌어들이며”²⁴⁾, 텍스트 혹은 목소리의 힘이 강렬하게 작동함으로써 인해 에세이 영화의 관객은 독자인 동시에 청자가 된다.

2.2. 메타-시네마로서 에세이 영화

에세이 영화의 또 다른 변별자질 중 하나는 ‘메타-시네마(méta-cinéma)’적 특성이라고 할 수 있다. ‘영화에 관한 영화’, 즉 자기반영성과 성찰성을 기반으로 하는 ‘메타-시네마’로서의 에세이 영화는 영화작품이나 영화매체에 관한 자기 반영적 성찰, 영화라는 매체에 대한 주석 달기, 영화에 관한 매체적 탐구 등으로 나타난다. 스페인의 영화 이론가 페르난도 카네(Fernando Canet)는 2014년 논문 「영화적 실천으로서의 메타시네마: 분류를 위한 제안」²⁵⁾에서 자크 게르스텐콘(Jacques Gerstenkorn)의 ‘영화에서의 성찰성(la réflexivité au cinéma)’²⁶⁾에 관한 명제를 바탕으로 영화사 전반을 통해 실천된 메타-시네마적 실천들과 그 유형을 분석하고 있다.

메타-시네마의 근간을 이루는 성찰성에 관한 게르스텐콘의 분석에 따르면, 영화에서의 성찰성은 ‘시네마적 성찰성(la réflexivité cinématographique)’과 ‘필름적 성찰성(la réflexivité filmique)’으로 구분된다. 전자는 디스포지티브(le dispositif)의 의도적 노출이나 영화 매체에 관한 사유와 성찰을 담아낸 영화라고 할 수 있고 후자는 영화 작품 안에 영화 작품을 내포하는

23) 유지수, 앞의 글, 111쪽.

24) Christa Blümlinger, *op. cit.*, p. 53.

25) Fernando Canet, “Metacinema as cinematic practice: a proposal for classification”, Translated by Paula Saiz Hontangas, in *L'ATALANTE* No. 18, 2014.

26) Jacques Gerstenkorn, “À travers le miroir (notes introductives)”, in *Vertigo* No. 1, 1987, p. 7.

경우를 일컫는다. ‘필름적 성찰성’은 다시 ‘이질 필름적 성찰성(la réflexivité hétérofilmique)’과 ‘동질 필름적 성찰성(la réflexivité homofilmique)’으로 구분되는데, 후자는 ‘영화 속 영화’에 해당하는 ‘미장아빔(mise en abyme)’과 ‘자기 참조(auto-référence)’와 연관되는 개념이다.

차민철은 영화에서의 성찰성은 “한 편의 영화작품이 제작과정, 인위성, 창작자의 존재, 다른 작품과의 관계, 발화 행위의 과정 등을 드러냄으로써 수용자의 비판적 해석을 가능하게 하고 창작자와 작품이 스스로의 재현과정을 반영하도록 하는 대안적인 창작 방식에서 기인하는 특성”²⁷⁾이라고 설명하고 있다. 그는 또한, 에세이 영화의 다큐멘터리적 실천인 ‘다큐 에세이’를 규정하는 명확한 틀은 존재하지 않는다고 전제한 뒤, “① 일기, 편지, 여행기, 메이킹 필름 등 다양한 형식, ② 미장아빔(mise en abyme)이나 상호텍스트성 등을 통한 자기반영적 성찰성, ③ 필름, 비디오, 디지털 합성 이미지 등의 혼용을 통해 창작자 자신은 물론 세상과 현실, 나아가 영화와 이미지에 대한 존재론적 성찰과 그 과정을 담아내는 영화”²⁸⁾라고 그 특징을 설명하고 있다.

한편, 티모시 코리건은 『에세이 영화』에서 ‘에세이 양식(Essayistic Modes)’을 다섯 가지로 분류하고 있다. 첫째는 창작자의 개인적·주관적 관점을 바탕으로 하는 ‘인터뷰’로서 에세이 영화(Essay Film as Inter-view), 둘째는 에세이적 여행으로서 영화적 여정(Cinematic Excursions as Essayistic Travel), 셋째는 에세이적 일기(Essayistic Diaries), 넷째는 사회적·정치적 주제에 관한 논평으로서 에세이 영화(Essay Film as Editorial), 다섯째는 영화가 영화에 대해 질문하는 ‘굴절 영화(Refractive Cinema)’로서 에세이 영화이다. 이 중에서 다섯 번째 에세이 양식인 ‘굴절 영화’는 영화가 영화에 대해 질문하는 ‘메타-시네마’로서 에세이 영화의 특성에 해당한다. 코리건은 또한 메타-시네마적 굴절 영화로서 에세이 영화를 ‘메타-다큐멘터리(meta-documentary)’, ‘성찰적 다큐멘터리(reflexive documentary)’,

27) 차민철, 『크리스 마르케의 성찰적 에세이즘』, 『영상문화』 Vol. 14, 2012, 136쪽.

28) 차민철, 『다큐멘터리』, 커뮤니케이션북스, 2014, 53쪽.

‘개인적 혹은 주관적 다큐멘터리(personal or subjective documentary)’라는 개념과 연관 지어 설명하고 있다.²⁹⁾

이처럼 영화적 성찰성과 창작자의 주관적 사유는 에세이 영화의 근간을 이루고 있다. 에세이 영화는 영화적 성찰성 전반을 담아낼 수 있는 가장 유효한 실천 양식으로 창작자의 주관적 사유와 성찰을 통해 영화 매체(cinéma) 혹은 영화 작품(film)에 관한 재해석, 논평, 주석의 플랫폼인 ‘메타-시네마’로서 기능할 수 있다. 메타-시네마로서 에세이 영화는 자기 참조를 바탕으로 하는 ‘창작’과 ‘비평’의 경계에 존재하는 특별한 영화적 양식이 된다.

2.3. 사적 영화로서 에세이 영화

에세이 영화는 사적(私的) 영화의 범주에 포함된다. 1920년대 할리우드가 발전시킨 스튜디오 시스템이 영화 시장에서 주류로 자리 잡은 이후, 영화를 만든다는 것은 막대한 자본을 필요로 하는 일이 되었다. 할리우드식 제작방식의 확산에 힘입어 영화는 산업으로 발전하게 되었지만, 이런 제작방식은 영화가 가진 새로운 표현 매체로서의 가능성을 제한하는 부작용을 가져오게 되었다.

1960년대는 산업화된 영화 제작방식을 개선하려는 움직임이 본격적으로 전개되기 시작한 시기였다. 새로운 영화 제작방식의 필요성을 주장한 사람들의 목표는 분명했다. 영화를 제작자의 것이 아닌 창작자의 것으로 만드는 것이었다. 이런 문제의식은 구체적인 선언의 형태로 나타나기도 했다. ‘오버하우젠 선언(Oberhausener Manifest)’이 바로 그것이다. 1962년, 알렉산더 클루게(Alexander Kluge)를 비롯한 26명의 젊은 독일 영화감독들은 오버하우젠 국제단편영화제에서 ‘낡은 영화’의 죽음과 ‘새로운 영화’의 탄생을 알리는 선언문을 발표했다. 이 선언문의 실질적 작

29) Timothy Corrigan, *op. cit.*, p. 5.

성자로 알려진 알렉산더 클루게에 따르면, “오버하우젠 그룹은 ‘기존의 것과는 다른’ 하나의 생산양식을 염두에 두고 있었으며”, 따라서 오버하우젠 그룹을 특징짓는 것은 내용적인 측면이 아니라 하나의 생산양식이라고 할 수 있다.³⁰⁾

오버하우젠 선언을 주도한 독일 영화인들에게 강력한 영향을 미친 것은 프랑스 누벨 바그 영화인들이 주도한 ‘작가정책(La Politique des auteurs)’이었다. 여기서 ‘작가’란 자신의 작업에 대해 전적으로 책임을 지는 자일뿐만 아니라 “극도의 예술적인 노력, 자유, 경제적 책임을 한데 결합시킨” 존재다.³¹⁾ 미디어와 거대 영화 자본으로부터 독립하기 위해 누벨 바그 영화인들은 기존의 영화 제작방식을 혁신하려는 노력을 기울였다. 그들의 고민은 “영화 제작의 더 큰 유연성을 지향하고, 상업적이고 산업적인 모델에 의해서 고안된 영화의 무거운 제약을 가능한 한 경감시키는 것”³²⁾이었다. 알렉상드르 아스트뤽(Alexandre Astruc)의 ‘카메라-만년필(la caméra-stylo)’ 설로 기원을 거슬러 올라갈 수 있는 누벨 바그의 작가정책은 기존의 영화 제작 시스템으로부터 억압되었던 창작자의 개성과 작품의 예술적 가치를 지키려는 움직임이었다.³³⁾

30) 유운성 외, 『알렉산더 클루게: 아이들의 花園』, 전주국제영화제, 2008, 49쪽.

31) 위의 책, 50-51쪽.

32) 미셸 마리, 『누벨 바그』, 신광순 역, 동문선, 2008, 104쪽. - 누벨 바그 영화인들은 다음과 같은 창작 원칙을 내세우기도 했다.

1. 작가 감독은 영화의 시나리오 작가이기도 하다.
2. 작가 감독은 사전에 엄격하게 작성된 장면을 이용하지 않으며, 많은 부분이 시퀀스의 구상, 대사, 배우의 연기 분야에서 즉흥적으로 이루어지도록 한다.
3. 작가 감독은 촬영할 때, 자연 그대로의 배경에 특권을 주고 스튜디오에서 재구성된 세트 작업을 거부한다.
4. 작가 감독은 몇몇 사람으로 구성된 '소규모' 팀을 이용한다.
5. 작가 감독은 후시 녹음보다는 촬영 당시 녹음된 '직접 음향'을 이용한다.
6. 작가 감독은 과중한 추가 조명기구를 사용하지 않으려 노력하기 때문에, 촬영감독과 함께 아주 민감한 영화필름을 선택한다.
7. 작가 감독은 등장인물의 배역을 연기하기 위해서 비전문배우를 기용한다.
8. 그룹에도 불구하고 전문배우를 기용하게 되면, 자유롭게 배우의 연기를 지도하기 위해서 새로운 배우를 선택한다.

- 좀 더 자세한 내용은 미셸 마리의 책 103-104쪽을 참고할 것.

33) “새로운 언어란, 작가가 소설이나 에세이로 표현하고자 하는 욕구를 번역할 수 있

창작자의 개성과 영화의 예술적 가치를 지키려는 시도는 다큐멘터리 영역에서도 나타났다. 전통적인 다큐멘터리는 현실 세계에 대한 객관적 재현을 특징으로 한다. 프리 시네마(Free Cinema), 다이렉트 시네마(Direct Cinema), 시네마-베리테(Cinéma-Vérité) 등 제2차 세계대전 이후 등장한 새로운 다큐멘터리 경향은 각각의 지향점이나 방법론에서는 차이가 있었지만, 공공성과 객관성이라는 다큐멘터리의 본령을 존중한다는 점에서는 유사한 입장을 보였다. 이러한 한계를 극복하고 등장한 ‘사적 다큐멘터리’는 그 명칭에서 유추할 수 있듯이 현실 세계의 객관적 재현보다는 창작자의 주관적인 사유를 표현하는데 초점을 맞추고 있다. 창작자의 경험과 기억 등이 작품의 소재로 등장했으며, 그 형식도 일기, 편지, 기행문 등으로 다양해졌다.

뉴욕 언더그라운드 영화의 대부인 요나스 메카스는 이민자로서 살아가는 자신의 삶과 친근한 이웃과 일상을 보내는 동네의 모습 등을 카메라로 기록한 ‘일기-영화(Cine-Diary)’라는 독특한 형식의 작품을 선보였다. 또한, 장-뤽 고다르, 알랭 레네, 크리스 마르케르 등은 자신에게 영감을 준 작품이나 감독을 다룬 ‘비평 영화’를 연출하기도 했다. 이들의 작품은 단순히 개인적 기록이나 자기 고백을 넘어 인간과 세계에 대한 성찰, 영화를 포함한 예술에 대한 사유를 담았으며, 새로운 형식적 실험을 통해 영화 미학의 지평을 확대시키는데도 기여했다. 또한, ‘공적 영역에 대한 사적 시선의 개입에 의해 간주관성(inter-subjectivité)의 영역을 창출’³⁴⁾함으로써 공공성과 객관성이라는 다큐멘터리의 본질에 대해 새로운 질문을 제기했다.

사적 영화의 제작방식은 주류 영화들과는 큰 차이를 보였다. 막대한

는 형식이어야 한다. 이 새로운 시대를 ‘카메라-만년필 시대’라고 부르고자 함도 이러한 연유다. ‘카메라-만년필’의 은유는 엄정한 의미를 지닌다. 이로 인해 영화가 시각적인 것의 압제와 스토리의 직접적인 요구로부터 탈피함으로써, 마치 언어처럼 미묘하고 유연한 수단이 되는 것을 의미한다.” - Alexandre Astruc, “Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo”, in *L'Ecran français* No. 144, 1948.

34) 차민철, 앞의 책, 47쪽.

제작비의 압박으로부터 벗어나기 위해 사적 영화의 제작자들은 스스로 제작비를 마련하거나 미술관 등 다양한 공공기관으로부터 제작비를 구하곤 했다. 경량의 카메라를 활용하고 스태프의 규모를 최소화시키는 것은 당연했다. 상영 또한 기존의 영화관만을 고집하지 않고, 대학 강당이나 미술관 등을 활용했다. 이런 제작방식 덕분에 사적 영화의 감독들은 자신의 개성과 신념을 보호할 수 있었으며, 낯은 영화적 관습과 단절할 수 있었다.

3. 알랭 레네의 에세이 영화

3.1. 비평 영화 : 〈반 고흐〉

알랭 레네의 1948년 영화 <반 고흐(Van Gogh)>는 파리에서 개최된 전시회를 위해 기획된 작품이었다. 당시 레네는 프랑스 국립영화학교(IDHEC)를 졸업한 후 편집과 다큐멘터리 연출을 병행하고 있었다. <반 고흐> 이전에도 레네는 ‘아틀리에 방문 시리즈’로 알려진 현대 미술 관련 연작 다큐멘터리를 연출한 바 있다. 이 연작 다큐멘터리 영화들은 레네의 다른 작품들만큼 큰 주목을 받지는 못했으나 훗날 편집이나 카메라의 움직임 등과 관련해 레네 고유의 특징을 발견할 수 있는 작품으로 재평가받게 된다.³⁵⁾

한때 편집자로 활동할 것을 고려하기도 했던 알랭 레네는 <반 고흐>가 1948년 베니스 국제영화제에 초청되고 1949년 아카데미 시상식에서 수상하는 등 호평을 받으면서 본격적으로 영화감독의 길로 들어서게 된다. <반 고흐>는 카메라로 쓴 평전(評傳)이라 할 수 있다. 최초로 16mm

35) François Thomas, “Sur trois films inconnus d’Alain Resnais”, in *Alain Resnais*, Folio/Gallimard, 2002, p. 38.

필름으로 촬영되었다가 이후 35mm로 재촬영된 이 영화에서 레네는 네덜란드에서 파리와 프로방스를 거쳐 오베르-쉬르-우아즈(Auvers-sur-Oise)에 이르는 반 고흐의 삶의 여정을 따라가며 화가의 작품 세계를 재조명하고 있다.

알랭 레네는 <반 고흐>가 “반 고흐에 관한 영화이기보다는 그림을 통해 한 화가의 상상적 삶을 이야기하고자 한 시도였다”³⁶⁾고 말한 바 있다. 그의 말처럼 이 영화는 정형화된 해석이나 객관적 정보 전달에 초점을 맞춘 일반적인 전기 영화(傳記 映畫)와는 달리, 고흐의 예술세계에 대한 과감한 해석과 주관적 논평이 돋보이는 작품이다. 또한, 고흐가 그림을 통해 표현하고 도달하고자 했던 예술적 목표를 영화라는 매체를 통해 구현하고자 하는 의도가 드러난 작품이기도 하다. 이 영화에서 가장 먼저 눈에 띄는 점은 영화가 반 고흐의 작품 안에 머무르고 있다는 사실이다. 이것은 이미 영화가 시작되기 앞서 “이 영화는 오로지 반 고흐의 작품의 도움만을 받아 가장 위대한 현대화가 중 한 사람의 삶과 정신적 모험을 추적하고자 한다”는 자막을 통해서도 예고되어 있다. <반 고흐>에서 알랭 레네의 카메라는 단 한 번도 그림의 프레임을 벗어나지 않는다. 이 도시에서 저 도시로 옮겨간 고흐의 삶의 여정은 물론 시간의 경과에 따른 작품 세계의 변화 등에 관해 이야기할 때에도 레네는 실제 공간을 찾아가거나 인물의 인터뷰를 삽입하는 대신 고흐가 남긴 작품을 통해서 모든 것을 설명한다. 이를 위해 레네는 고흐의 작품을 과감하게 재구성한다. 때로는 그림의 연대기적 순서를 뒤섞기도 하고, 때로는 그림의 일부만이 클로즈업되어 등장하기도 한다. 화가가 남긴 작품을 통해 화가의 일생과 예술 세계를 조명하려는 시도는 레네의 또 다른 영화 <폴 고크(Paul Gauguin)>(1950)에서도 발견된다. 예술을 위해 가족과 직장마저 포기해버린 고크의 열정과 새로운 예술적 목표를

36) 프랑수아 트뤼포(François Truffaut)와의 인터뷰. - Fanny Etienne, *Films d'art / Films sur l'art : Le regard d'un cinéaste sur un artiste*, L'Harmattan, 2002, p. 149 에서 재인용.

발견하였을 때의 환희, 말년에 이르러 다시 그를 사로잡은 고독과 두려움 등이 연대기적 순서와 무관하게 인용된 화가의 작품을 통해 표현된다.

<반 고흐>는 화가의 예술 세계에 대한 감독의 해석과 논평 등이 언어적 수단이 아닌 시각적 표현을 통해 드러나는 특징을 가지고 있다. 이 영화에서 가장 시선을 끄는 것은 과감하고 독창적인 카메라의 움직임이다. 예술가에 대한 일반적인 다큐멘터리들이 고정된 시선으로 작품 전체를 온전히 보여주는데 주력하는 것과 달리, <반 고흐>에서는 클로즈업이나 트래킹 기법 등 다채로운 카메라 워크가 효과적으로 활용되고 있다. 이런 카메라의 움직임은 회화에서는 경험할 수 없는 역동성을 제공한다. 레네의 카메라가 때로는 수직으로 때로는 수평으로 움직일 때, 관객은 정적인 회화에서는 느낄 수 없었던 시·공간의 역동적 변화를 체험하게 된다. 이처럼 이 영화에 사용된 독창적인 카메라 워크는 “음악적 편집 리듬과 더불어 화가의 생애와 작품 세계에 대한 선형적 설명의 한계를 초월해 영화적 이미지 재현을 통한 내면적, 심리적 해석의 가능성을 제시한다.”³⁷⁾

프랑수아 토마(François Thomas)는 앙리 괴츠(Henri Goetz)에 관한 알랭 레네의 1947년 영화 <앙리 괴츠의 초상(Portrait d'Henri Goetz)>에 관한 글에서 이 작품에서 괴츠 특유의 강박증이 그림 자체가 아니라 레네의 편집 기법을 통해 드러난다고 말한 바 있다.³⁸⁾ 이런 해석은 <반 고흐>에도 적용된다. 영화 후반부에 이르러 반 고흐의 프로방스 시기를 다루는 장면에서 레네는 연쇄적이면서도 빠른 수직 트래킹 기법을 통해 극도로 불안정했던 고흐의 당시 심리상태와 이런 고통스런 상황 속에서도 여전히 불타오르고 있던 화가의 그림에 대한 열정을 잘 표현하고 있다. 또한, 편집은 화가가 남긴 그림 위를 거침없이 들고 나는 카메라의 움직임에 일관성을 부여하고 서로 다른 시기에 그려진 수많은 반 고흐의

37) 차민철, 『알랭 레네의 다큐멘터리』, 앞의 책, 31쪽.

38) François Thomas, *op. cit.*, p. 38.

작품들을 하나로 연결시키고 있다.³⁹⁾ 이처럼 자유분방한 카메라의 움직임과 그 운동을 하나로 묶어내는 편집의 힘 덕분에 <반 고흐>는 이제껏 보지 못했던 새로운 형식의 영화로 탄생하게 된다.

<반 고흐>는 영화라는 매체를 활용하여 반 고흐라는 예술가와 그의 작품 세계를 재조명하고자 하는 새로운 형식의 비평이다. 또한, 이 화가에 대한 이해와 공감을 바탕으로 그가 그림을 통해 도달하고자 했던 예술적 이상을 영화를 통해 창조적으로 구현해내고자 했던 알랭 레네의 창작물이기도 하다. 비평과 창작의 경계를 허무는 독창적인 기획, 회화라는 전통적인 매체와 영화라는 새로운 매체가 어우러질 수 있는 가능성에 대한 탐색, 관습적 해석을 넘어서는 화가의 예술세계에 대한 통찰과 이를 통해 다시 감독 자신의 예술세계와 자신이 몸담고 있는 예술 매체의 가능성을 되돌아보는 자기 반영적 성찰성 등은 <반 고흐>가 지닌 에세이 영화로서의 특성을 가감 없이 드러내고 있다.

3.2. 정치적 에세이 : <게르니카>, <조각상들도 죽는다>, <밤과 안개>

알랭 레네의 1950년 영화 <게르니카>는 피카소의 동명 회화를 모티브로 한 작품이다. <반 고흐> 이후 레네는 <말프레이(Malfray)>(1948), <폴 고갱>(1950) 등 화가의 작품 세계를 다룬 작품을 연출했다. 하지만 앞선 작품들이 예술가의 삶과 그의 작품 세계를 다루고 있는 것과 달리 <게르니카>는 정치적 메시지에 무게가 실린 작품이다. 파니 에티엔느(Fanny Etienne)는 이러한 관점에서 <게르니카>를 <조각상들도 죽는다>, <밤과 안개>와 함께 ‘묵시록 3부작(la trilogie de l’apocalypse)’으로 분류하고 있다.⁴⁰⁾

게르니카는 스페인 북부 바스크 지방의 작은 도시다. 이 작은 도시의 이름이 전 세계에 알려진 계기는 1937년 4월 26일 독일군이 게르니카를

39) 이 영화의 편집은 알랭 레네 자신이 직접 담당했다.

40) Fanny Etienne, *op. cit.*, p. 16.

폭격하면서다. 예고 없는 공습으로 2,000여 명의 시민이 목숨을 잃은 것으로 알려져 있다. 스페인 출신의 화가 파블로 피카소(Pablo Picasso)는 <게르니카>라는 회화 작품을 통해 당시의 참상을 세상에 알렸다. 알랭 레네의 영화 <게르니카> 역시 피카소의 작품과 마찬가지로 1937년에 벌어진 이 참사의 희생자들을 위로하고 이런 만행을 저지른 나치의 잔혹함을 폭로하기 위해 만들어진 역사물이자 사회고발물이다.

알랭 레네의 <게르니카>는 두 명의 위대한 예술가와의 협업을 통해 완성되었다. 한 사람은 <게르니카>를 그린 파블로 피카소이며 다른 한 사람은 초현실주의 운동의 리더이자 파시즘에 맞서 싸웠던 프랑스의 저항시인 폴 엘뤼아르(Paul Eluard)다. 기 고티에(Guy Gauthier)에 따르면, 1950년대는 프랑스에서 ‘논평 영화(films avec commentaire)’가 정점에 도달했던 시기다.⁴¹⁾ 특히, 알랭 레네는 폴 엘뤼아르, 장 카이롤(Jean Cayrol), 레이몽 크노(Raymond Queneau) 등 당대 최고의 문학 작가들과 함께 작업하는 행운을 누림으로써 논평 영화의 대표 감독으로 자리 잡게 된다. <게르니카>에서 피카소의 그림과 폴 엘뤼아르의 텍스트는 각각 작품의 시각적 영역과 청각적 영역을 담당하고 있다. 폭격 당시의 공포를 재현한 피카소의 <게르니카>와 이 작품을 준비하는 과정에서 그린 다양한 초안들이 잇달아 등장하는 가운데 엘뤼아르가 쓴 텍스트가 자크 프로보스트(Jacques Provost)와 마리아 카사레스(Maria Casares)의 목소리를 통해 낭송된다. 여기에 기 베르나르(Guy Bernard)의 실험적인 음악이 더해지면서 공포와 분노의 감정을 증폭시키고 있다.

<게르니카>에서 또 하나 주목할 부분은 편집이다. <반 고흐>에서 이미 실험적인 편집을 선보인 바 있는 알랭 레네는 이 작품에서 다시 한번 편집자로서의 역량을 유감없이 발휘한다. 특히, <게르니카>에서는 신문 기사와 피카소의 그림을 활용한 시각적 영역의 편집 못지않게 다양한 효과음을 활용한 청각적 영역의 편집 또한 돋보인다. <반 고흐>에서 프로

41) Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Armand Colin, 2005, p. 68.

방스 시절 고희가 겪었던 내적 불안을 빠른 카메라 워크와 가속 편집으로 표현했던 알랭 레네는 <게르니카>에서는 회화의 콜라주(collage) 기법을 연상케 하는 빠른 화면전환에 맞춰 폭격 당시의 충격을 재현한 다양한 효과음, 급박하게 치솟는 보이스-오버 내레이션, 불안정한 배경음악 등을 적절하게 배치함으로써 폭격 당시의 충격과 공포를 생생하게 전달하고 있다.

1950년에 시작해 1953년에 완성된 <조각상들도 죽는다>는 <게르니카>와 마찬가지로 예술을 매개로 정치적인 메시지를 전달하고 있는 작품이다. 아프리카의 예술과 문화를 다룬 이 작품은 벨기에 콩고박물관, 인류사박물관 등의 후원으로 제작되었다. 알랭 레네는 이 작품이 “그리스나 이집트의 예술은 루브르 박물관에 있는데 흑인 예술은 왜 인류사박물관에 보존되는가?”⁴²⁾라는 문제의식에서 출발했다고 말했다. 제국주의 시대의 희생양이었던 아프리카가 현재에 이르러서도 과거와 본질적으로 다를 바 없는 방식으로 착취당하고 있다는 날카로운 지적을 담고 있는 이 영화는 프랑스 당국의 검열로 인해 1964년에야 원본이 공개되는 불운을 겪기도 했다. <조각상들도 죽는다>는 무엇보다 알랭 레네와 크리스 마르케르가 공동으로 연출한 작품이라는 점에서 시선을 끈다. 프랑스를 대표하는 에세이 영화감독인 이 두 사람의 협업은 이후 <밤과 안개>(1955), <세상의 모든 기억>(1956)으로 이어진다. 크리스 마르케르와 협업을 시작하면서 나타난 변화는 레네의 영화가 더 강력하고 더 직접적인 정치적 색채를 띠게 되었다는 점이다. <조각상들도 죽는다>에도 <반 고희>나 <게르니카>에서 보았던 가속 편집과 독창적인 카메라 움직임이 등장한다. 기 베르나르의 음악 역시 <게르니카> 못지않게 실험적이다. 하지만 이 모든 요소들을 이끌고 나가는 것은 장 네그로니(Jean Négroni)가 읽어나가는 텍스트에 담긴 메시지다. 레네와 마르케르의 목표는 단순히 아프리카의 문화와 예술이 현재에도 정당한 가치를 평가받

42) Jean-Michel Frodon, “L’Art nègre sous le regard d’Alain Resnais”, in *Le Monde*, 6 août 1995.

지 못한 채 여전히 이국적 취향과 상업적 의도에 의해 차별받고 있다는 사실을 고발하는 것에 머물지 않는다. 그들이 원하는 것은 관점과 인식의 전환이다. 앞서 언급한 “흑인 예술은 왜 인류사박물관에 보존되는가?”라는 질문은 레네와 마르케르의 성찰의 결과이자 동시에 관객의 선입견과 편견에 대한 문제 제기이기도 하다. 레네와 마르케르는 자신들의 영화를 통해 관객이 아프리카의 예술작품들을 새로운 관점에서 바라볼 것을, 이전보다 더 자세히 바라볼 것을, 그리고 이 작품을 매개로 현재까지 지속되고 있는 아프리카와 서구의 관계를 반성적으로 바라볼 것을 요구한다. 이처럼 창작자의 성찰을 드러내면서 동시에 관객의 성찰을 요구하고 있다는 점에서 <조각상들도 죽는다>는 전형적인 에세이 영화라고 말할 수 있다.

역사에 대한 성찰과 과거의 현재화라는 문제의식은 <밤과 안개>에서 더욱 확장되고 심화된다. 홀로코스트 문제를 다룬 이 영화는 극영화로 데뷔하기 이전의 알랭 레네의 작품들 중 가장 널리 알려진 작품이다. 한 없이 느린 트래킹 쇼트, 킬러 영상과 흑백 영상의 병치, 파운드 푸티지의 효과적 활용 등 이 영화를 특징짓는 요소들은 너무나 많다. 그중에서도 특히 영화적 이미지와 문학적 텍스트의 실험적 조합은 <밤과 안개>를 일반적인 정치 다큐멘터리의 범주를 넘어 창작자의 사유의 결과물인 에세이 영화로 평가할 수 있게 해주는 중요한 요소다. 홀로코스트의 생존자이기도 한 장 카이롤의 텍스트가 미셸 부케(Michel Bouquet)의 목소리로 낭송되는 가운데, 이제는 폐허가 된 강제수용소의 이미지가 이어진다. 오랜 기간 방치된 수용소의 들판에는 잡초만이 무성하다. 느린 트래킹 쇼트로 포착된 수용소의 현재 모습은 마치 그때의 끔찍한 참상이 한 때의 꿈인 것처럼 느껴지게 만든다. 그 순간 갑자기 화면이 흑백으로 전환되면서 나치의 모습이 등장하고, 차마 눈 뜨고 보기 힘든 끔찍한 과거의 기록들이 이어진다. 프랑스의 비평가 세르주 다네(Serge Daney)는 청소년 시절 <밤과 안개>를 보았던 기억을 다음과 같이 회고하고 있다.

“나는 유명한 시체, 머리카락, 안경, 치아 등의 더미를 보았다. 미셸 부케의 음성으로 비탄에 잠긴 장 카이롤의 내레이션을 들었고, 존재하는 것 자체를 후회하는 듯한 한스 아이슬러(Hanns Eisler)의 음악을 들었다. 이미지의 기이한 세례. 이것은 나치 강제수용소가 실제로 있었으며 이 영화가 공정하다는 것을 동시에 이해하는 것이었다.”⁴³⁾

세르주 다네는 이 영화에서 알랭 레네가 나치의 만행을 고발하기 위해 생존자를 인터뷰하거나 당시 상황을 재구성하려고 하지 않았다는 사실에 주목했다. 카메라 앞에서 행해지는 증언 혹은 영화적 장치를 통한 재연이 범람하는 가운데 레네는 증언과 재연을 포기하고 자신의 카메라가 현재 포착할 수 있는 것만을 영화 속에 담고자 했다. 그 결과 그의 카메라는 잡초가 무성한 들판과 허물어진 철조망, 남아 버린 건물만을 포착했을 뿐이다. 사실상 레네의 카메라는 아무것도 볼 수 없었던 것이다. 세르주 다네는 이 엄청난 비극을 카메라로 재현하는 것은 불가능하다고 인정하는 레네의 이 태도가말로 공정한 것이라고 말한다. 바로 그 ‘재현불가능성’을 인정함으로써 레네의 영화는 새로운 차원, 즉 사유의 차원으로 들어선다.

“<밤과 안개>가 그토록 비통함을 간직하고 있다면, 그것은 레네가 사물들과 희생자들을 통해 단순히 유대인 수용소의 기능만이 아니라, 그 조직을 지배하는, 거의 이해할 수조차 없는 차갑고 악마적인 정신적 기능들을 드러내는데 성공했기 때문이다. [...] 이렇게 가장 구체적인 방식으로 레네는 영화에 다가갔고, 사유라는 단 하나의 인물로 구성된 영화를 창조했다.”⁴⁴⁾

43) 세르주 다네, 『<카포>의 트래블링(Travelling de Kapo)』, 『사유 속의 영화』, 이윤영 역, 문학과 지성사, 2014년, 32쪽.

44) 질 들뢰즈, 『시네마 II, 시간-이미지』, 이정하 역, 시각과 언어, 2005, 238-39쪽.

재현을 포기하는 대신 알랭 레네는 “피는 말라버렸고, 절규하던 목소리도 땅 속에 묻힌 채 관광객에 의해 찍힌 몇 장의 사진만이 남아있는데”⁴⁵⁾ 수용소의 현재적 의미에 대해 사유한다. 그는 “연못과 폐허 속에 남아있는 차가운 물이 엄청난 수의 주검들의 빈자리를 메워주고 있듯이 차갑고 진흙투성이의 물은 우리들의 희미한 기억으로 남아있다”⁴⁶⁾는 사실을 인식한다. 그 생각과 인식이 “현재와 과거 사이의 간극을 메우고, 더럽혀진 우리의 기억을 정화시키면서 우리로 하여금 ‘진실한 시선’으로 세상을 바라보게 만든다.”⁴⁷⁾ <밤과 안개>에서 레네는 이 ‘진실한 시선’과 ‘반성적 사유’를 하나의 형식으로 통합시킨다.

“이 제스처는 시선을 생각의 행위로, 생각을 공간과 시간에 대한 감각적인 형식의 행위가 되게 한다. [...] 트래킹 쇼트를 보여주면서, 레네는 형식을 창조한다. 그 형식은 모든 현대적인 삶의 장소들 사이에서 기이하고 근심스런 유사성을 발견하고 느끼게 하는 형식이다”⁴⁸⁾

<밤과 안개> 속에 등장하는 느린 트래킹 쇼트는 바로 이 시선과 사유를 하나로 결합시키는 에세이 영화의 ‘제스처’다.

45) <밤과 안개>의 내레이션 중에서

46) <밤과 안개>의 내레이션 중에서

47) 김이석, 『기억의 재현 : 알랭 레네의 <밤과 안개>를 중심으로』, 앞의 책, 605쪽.

48) Cyril Neyrat, “Horreur/bonheur : métamorphose”, in *Alain Resnais*, Folio/Gallimard, 2002, p. 51.

4. 크리스 마르케르의 에세이 영화

4.1. 에세이 영화의 공식화와 진화 : 〈시베리아에서 온 편지〉, 〈아름다운 5월〉

프랑스의 영화감독, 다큐멘터리리스트, 사진작가, 문학 작가, 멀티미디어 아티스트, 저널리스트, 여행가인 크리스 마르케르의 본명은 크리스티앙 이폴리트 프랑수아 조르쥬 부슈-빌뇌브(Christian Hippolyte François Georges Bouche-Villeneuve)다. 알랭 레네의 1956년 영화 <세상의 모든 기억>에서 처음으로 ‘크리스 마르케르’라는 이름을 크레딧에 올린다. 제2차 세계대전이 끝난 후, 저널리스트로 활동하던 마르케르는 전 세계 곳곳을 여행하면서 자신이 촬영한 사진들을 픽션이나 일러스트를 동반한 에세이로 펴낸다. 1950년대부터 영화에 관심을 가지게 되면서 크리스 마르케르는 알랭 레네, 아네스 바르다, 앙리 콜피(Henri Colpi), 마르그리트 뒤라스(Marguerite Duras), 장 카이롤 등의 예술가들과 교류하게 된다.

1952년 크리스 마르케르는 아르고스 필름(Argos Films)의 수장이었던 아나톨 도망(Anatole Dauman)의 도움을 받아 자신의 첫 영화 <올랭피아 52>를 연출한다. 1952년 헬싱키 올림픽에 관한 다큐멘터리 형식의 이 영화는 문학성이 두드러진 텍스트를 통해 ‘주관적 다큐멘터리(le documentaire subjectif)’의 지평을 열었다고 평가받는다. 이후, 크리스 마르케르는 알랭 레네의 <조각상들도 죽는다>, <밤과 안개>, <세상의 모든 기억>에도 참여하면서 영화작업을 이어나간다.

1962년에 발표한 ‘사진-소설(photo-roman)’ 형태의 단편영화 <환송대(La Jetée)>를 제외하고⁴⁹⁾ 크리스 마르케르의 거의 모든 작품들은 다큐

49) <환송대>는 크리스 마르케르의 유일한 픽션 영화로, 테리 길리엄(Terry Gilliam)의 1995년 SF 영화 <12 몽키즈(12 Monkeys)>의 원작이다.

멘터리 양식에 속하는데, 엄밀히 말하자면, “실재하는 현실이라는 영화의 일차적 재료를 창작자의 내면적 성찰을 통해 재구성, 재해석해 내는 일련의 과정으로서 다큐멘터리의 특정한 양식인 ‘다큐 에세이 영화(l’essai documentaire)’에 속한다”⁵⁰⁾고 할 수 있다. 여기서 ‘다큐 에세이 영화’라는 개념은 두 가지 의미를 지닌다. 첫 번째는 앙드레 바쟁의 ‘영화에 의해 문서화된 에세이’ 개념에 기반하는 것으로, 다큐멘터리적으로 촬영된 영화 이미지들에 대한 해석으로서 문학적 텍스트가 가미된 것을 가리킨다. 두 번째 개념은 바쟁의 에세이 영화에 관한 문학적 개념을 넘어 영화적 표현과 스타일의 실험과 미학적 혁신으로 이어지는 보다 확장된 개념으로서 ‘에세이 형식의 다큐멘터리(documentaire-en-forme-d’essai)’를 지칭한다.

크리스 마르케르가 영화작업을 시작한 1950년대는 프랑스 단편영화의 전성기였다. 이른바 “장소들, 사물들, 작품들에 관한 영화들(cinéma des lieux, des choses, des oeuvres)”⁵¹⁾로 불리던 이 시기 프랑스의 단편 영화들은 당시 주류영화에 대한 대안적 영화운동의 맥락에서 만들어졌다. 특히, ‘문학적 텍스트(texte littéraire)’에 기반을 둔 내레이션이 영화의 중요한 부분을 차지했으며, 영화 이미지와 문학적 텍스트의 실험적인 조합을 통해 새로운 영화적 표현을 탐구했다. 크리스 마르케르는 “이러한 경향의 중심에서 다른 시네아스트들의 작품에서 내레이션 텍스트를 담당하면서 자신만의 내레이션 미학을 발전”⁵²⁾시켜 나갔는데, 이스라엘 건국에 관한 장편 다큐 에세이 영화 <전투의 묘사(Description d’un combat)>(1960)는 이러한 맥락에서 만들어진 대표적인 작품이다.

레이몽 벨루(Raymond Bellour)는 이 시기 알랭 레네, 아네스 바르다, 크리스 마르케르 등을 중심으로 기존의 전통적 다큐멘터리들이 지니는 교육성, 계몽성, 정보전달성 등을 극복하고 새로운 다큐멘터리 미학을

50) 차민철, 『크리스 마르케의 성찰적 에세이즘』, 앞의 책, 137쪽.

51) Guy Gauthier, *op. cit.*, p. 67.

52) 차민철, 『크리스 마르케의 성찰적 에세이즘』, 앞의 책, 138쪽.

개척하고자 했던 시도를 ‘누보 시네마(nouveau cinéma)’⁵³⁾라고 명명했다. 누보 시네마는 ‘문학성’과 ‘정치성’을 다큐멘터리 양식에 담아내려는 시도였으며, 크리스 마르케르의 ‘다큐 에세이 영화’의 미학적·이론적 기반이 되었다.

마르케르가 만든 일련의 영화들 중 그를 영화 에세이스트로 각인시킨 작품은 <시베리아에서 온 편지>라고 할 수 있다. 시베리아에 불어 닥치는 다양한 현대화의 풍경들을 풍자적으로 보여주는 이 영화는 가상의 인물이 시베리아로부터 편지를 보내왔다는 설정 하에, 감독 자신의 이야기를 가상의 화자의 내레이션을 통해 전달하고 있다. 특히, 이 영화에서 사용된 ‘서간체 영화(film épistolaire)’의 표현 양식과 스타일은 <태양 없이(Sans soleil)>(1982), <알렉상드르의 무덤(Le tombeau d’Alexandre)>(1993), <레벨 5(Level 5)>(1996), <안드레이 아르세니비치의 하루(Une journée d’Andrei Arsenevitch)>(1999) 등 후속작들에서도 나타난다. <시베리아에서 온 편지>에 비해 후속작들에서는 시점이나 시체의 변주 등 발화 양태가 한층 더 복잡해지는 것이 사실이지만, 마르케르 특유의 내레이션 미학은 이미 초기부터 기본 틀을 가지고 있었다. 예컨대, <시베리아에서 온 편지>의 보이스-오버 내레이션은 가상의 남성 화자가 “나는 당신에게 편지를 쓴다 ... (Je vous écris ...)”⁵⁴⁾라는 일인칭 직설법 현재 시점으로 진행되지만, <태양 없이>에서는 “그는 내게 편지를 썼다 ... (Il m’écrivait ...)”⁵⁵⁾라는 3인칭 간접 화법을 통해 가상의 발신자가 보낸 편지를 가상의 여성 화자가 읽어가면서 진행된다.

<시베리아에서 온 편지>는 보이스-오버 내레이션이라는 청각적 요소의 실험을 통해 이미지의 존재와 의미에 관한 문제의식을 탐구하고 있는데, 이는 크리스 마르케르의 에세이 영화 전체를 관통하는 일관된 주제 의식의 출발을 보여준다고 할 수 있다. 예컨대, <시베리아에서 온 편지>

53) Raymond Bellour, “Un cinéma du réel”, in *Artsept* No. 1, janvier-mars 1963.

54) <시베리아에서 온 편지>의 내레이션 중에서

55) <태양 없이>의 내레이션 중에서

의 야쿠츠크(Iakoutsk) 거리 시퀀스에서 마르케르는 반복되는 동일한 이미지 위에 서로 다른 세 가지 내레이션을 보이스-오버 시킴으로써 소비에트 사회주의에 관한 ‘긍정적·부정적·중립적’ 의미들을 변주시킨다. 이것은 다큐멘터리 이미지의 객관성에 대한 근본적인 문제 제기로 ‘영화를 통해 영화에 질문한다’는 메타-시네마적 실험의 실천이라고 할 수 있다.

영화에 입문하기 전 문학 분야에서 편집인과 작가로서 다양한 활동을 했던 크리스 마르케르의 경험은 문학성에 기반한 에세이 영화 스타일을 발전시킨 동력으로 작동했다. 마르케르 고유의 ‘주관적 다큐멘터리’의 시작을 알린 <올랭피아 52>, 다큐 에세이 영화를 공식화시킨 <시베리아에서 온 편지>에 이어 1962년에 발표한 <아름다운 5월(Le Joli Mai)>은 기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire)의 시 『5월(Mai)』에서 제목을 차용했다. <아름다운 5월>의 구조는 한층 더 복잡하다. 카메라의 시선은 질문을 던지는 자와 그에 대답하는 사람들의 관점과 함께 변주된다. 크리스 마르케르가 썼고 당시 프랑스 대중문화의 아이콘이었던 이브 몽땅(Yves Montand)에 의해 발화되는 보이스-오버 내레이션은 현재적 이미지와 다른 시공간적 층위에 위치한다. 특히, <아름다운 5월>은 시네마-베리테의 시작을 알린 에드가 모랭(Edgar Morin)과 장 루슈(Jean Rouch)의 1961년 영화 <어느 여름의 연대기(Chronique d'un été)>의 계보를 이으면서도 크리스 마르케르 고유의 스타일과 관점을 통해 다큐멘터리를 재정의하고 시네마-베리테의 지평을 넓혔다. 이 작품은 1962년 3월 알제리 전쟁 휴전이라는 역사적 사건을 배경으로 파리 시민들의 일상과 가치관을 탐구하는 인류학적 에세이 영화라고 할 수 있다.

4.2. 에세이 영화의 지평 확장 : <태양 없이> 그리고 뉴미디어 프로젝트

크리스 마르케르의 에세이 영화 중 또 다른 부류로는 비평 영화를 들

수 있다. 일본의 영화감독 구로자와 아키라(黒澤明)의 <란(亂)>(1985)의 촬영현장을 담은 영화 <A.K.>(1985), 소련 영화감독 알렉산드르 메드베드킨(Александр Иванович Медвѣдкин/Alexandre Medvedkin)을 다룬 <알렉산드르의 무덤>, 러시아의 영화감독 안드레이 타르코프스키(Андрей Арсеньевич Тарковский/Andrei Tarkovski)에 관한 영화 <안드레이 아르세니비치의 하루> 등이 여기에 해당한다. 이 영화들은 크리스 마르케르 자신이 존경하는 감독들에 대한 헌사이자 동시에 그 감독들의 작품 세계에 대한 성찰을 영상으로 표현한 비평 영화로, 영화 창작과 영화 비평의 경계를 허무는 작품들이다.

한편, 크리스 마르케르의 작품 안에는 영화, 문학, 음악, 미술, 연극 등 다양한 장르의 작품들이 때로는 직접적으로 때로는 간접적으로 참조되는 경우가 많다. 또한, 자신의 작품들이나 타인의 창작물들이 참조적 방식이나 헌사적 인용의 방식으로 활용되는 경우도 적지 않다. 예컨대, 크리스 마르케르의 에세이 영화 중 가장 복합적인 구조를 지닌 <태양 없이>에서 볼 수 있는 것처럼, “한 편의 작품은 타인의 작품들은 물론 자신이 과거에 만든 작품들, 나아가서는 자신이 미래에 만들 작품들까지 담아내며 끊임없이 진화하며 생성되는 유기체적 구조”⁵⁶⁾를 지닌다. 무소르그스키(Moussorgski)의 연가곡에서 빌려온 제목과 음악적 모티브, 마르케르 자신의 전작과 후속작인 <환송대>, <레벨 5>와의 순환적 상호 참조, 루이 피야드(Louis Feuillade)의 <팡토마스(Fantômas)>(1913), 에이첸슈타인의 <전함 포템킨(Броненосец Потёмкин/Le Cuirassé Potemkine)>(1925), 앨프리드 히치콕(Alfred Hitchcock)의 <현기증(Vertigo)>(1958)에 대한 직접적·간접적 인용과 참조, 타르코프스키의 <스토커(Сталкер/Stalker)>(1979)에서 빌려온 가상의 영화적 시공간 개념 ‘존(la Zone)’ 등은 <태양 없이>가 지닌 에세이 영화의 메타-시네마적 요소들이라고 할 수 있다.

56) 차민철, 『크리스 마르케의 성찰적 에세이즘』, 앞의 책, 139쪽.

<태양 없이>에서 주목할 만한 또 다른 부분은 실험적인 내레이션이다. 프랑수아 니네(François Niney)에 따르면, <태양 없이>는 내레이션이 이미지를 변주시키는 독특한 발화 양태로 인해 ‘조건법 영화(un film au conditionnel)’이자 ‘전미래(futur antérieur)’적 시제를 지닌 ‘유일한 SF 다큐멘터리(le seul documentaire de science-fiction)’라고 할 수 있다.⁵⁷⁾

이처럼 <태양 없이>는 다양한 메타-시네마적 요소, 영화 이미지와 뉴테크놀로지에 관한 성찰적 탐구, 실험적 내레이션 등을 통해 현실(le réel), 가상(le virtuel), 재현(la représentation), 객관성(l'objectivité), 주관성(la subjectivité)에 관한 영화적 탐구의 여정으로 우리를 초대한다.

<태양 없이>는 크리스 마르케르의 영화 미학에서 가장 중요한 전환점이 된 작품이다. <시베리아에서 온 편지>가 마르케르의 다큐 에세이 영화의 출발점이었다면, <태양 없이>는 그 완성이자 새로운 영역에의 도전 의지를 보여준 작품이다. <태양 없이>를 기점으로 마르케르는 비디오, 컴퓨터, 디지털 합성 이미지 등 새로운 매체와 뉴테크놀로지에 관한 탐구에 전념하기 시작한다. 이후 그는 영화라는 매체를 넘어 다양한 포맷의 미디어로 자신의 창작 영역을 확장한다. <태양 없이>를 통해 마르케르는 영화적 재현은 물론, 합성 이미지를 포함한 이미지의 존재론에 관한 본질적인 문제의식에 주목하기 시작한다.

1950년대부터 자신만의 독창적인 에세이 영화 미학을 추구해 온 크리스 마르케르는 1960-1970년대에는 사회적·정치적 이슈에 주목하면서 참여적 영화를 만들었으며, 1980년대에 디지털 이미지와 뉴테크놀로지에 대한 실험을 거쳐 1990년대부터는 영화는 물론, 인터넷과 디지털 기술을 접목하여 다양한 영역을 넘나들며 실험적인 창작활동을 이어나간다. 1978년에 발표한 <세기가 형태를 이룰 때: 전쟁과 혁명(Quand le siècle a pris forme : guerre et révolution)>은 마르케르의 초기 비디오

57) François Niney, “Entre texte et image : Remarques sur *Sans Soleil* de Chris Marker”, in *La Revue Documentaires* No. 12, été/automne 1996, p. 6-7.

아트 작품이며, 1990년대 이후 <재핑 존(Zapping Zone : Proposals in an Imaginary Television)>(1990-1994), <사일런트 무비(Silent Movie)>(1995), <정오의 올빼미 전주곡: 할로우 맨(Owls at Noon Prelude : The Hollow Men)>(2005) 등 새로운 형식의 작품들을 선보인다. 또한, 1997년에 완성한 인터랙티브 CD-Rom <이메모리 원(Immemory One)>이나 2008년의 인터넷 가상 박물관 프로젝트 <작업실(L'Ouvroir)>은 현재 전 세계적으로 이슈가 되고 있는 ‘인터랙티브 다큐멘터리(i-doc)’의 원형적 시도라고 할 수 있다.

크리스 마르케르는 60여년 간 세계 곳곳을 누비며 만든 다수의 실험적 에세이 영화를 비롯해 사진, 설치미술, 미디어 아트, 문학 작품, 저널리즘 등 거의 모든 표현 매체를 넘나들며 자신만의 미학과 작품 세계를 구축했다. <미래에 대한 추억(Le souvenir d'un avenir)>(2001), <앉아있는 고양이들(Chats perchés)>(2004), <레일라 어택(Leila Attacks)>(2007), <키노(Kino)>(2012) 등 2000년대 이후 80이 넘는 노령에도 불구하고 다양한 실험적 창작을 이어나가던 크리스 마르케르는 2012년 7월 29일 91세의 나이로 세상을 떠나기 바로 직전까지도 ‘코신키(Kosinki)’라는 가명으로 유튜브(YouTube)를 통해 자신의 단편영화, 뉴스 리뷰, 슬라이드 등을 공개하면서 새로운 미디어 환경에서도 창작을 멈추지 않았다.

5. 맺는 글

지금까지 우리는 현대영화의 특정한 재현 양식으로서 에세이 영화에 관한 개념과 발전, 미학적 특징, 실천 유형과 범주를 분석하고 프랑스의 대표적 영화 에세이스트인 알랭 레네와 크리스 마르케르의 에세이 영화 작품을 개괄적으로 살펴보았다.

16세기 몽테뉴의 『수상록』에 어원을 두고 1920년대 소련과 유럽의

아방가르드 영화에서 원류를 찾을 수 있는 에세이 영화는 1950년대 이후 본격적인 발전의 궤도에 올라 영화 기술의 발전과 매체 변화에 적응하면서 지금까지도 그 진화의 여정을 계속하고 있다. 특히, 시적 리얼리즘, 누벨 바그, 누보 시네마 등 실험적 영화 미학의 전통이 강한 프랑스에서 에세이 영화는 중요한 영화 양식으로 자리매김해왔다. 본 논문에서 다룬 알랭 레네와 크리스 마르케르 이외에도, 장-뤽 고다르, 아네스 바르다, 장-마리 스트로브와 다니엘 위예, 알랭 카발리에(Alain Cavalier), 장-다니엘 폴레(Jean-Daniel Pollet) 등은 프랑스의 대표적인 영화 에세이스트들이다. 또한, 네덜란드의 요리스 이벤스, 미국의 요나스 메카스, 독일의 하룬 파로키 등도 자신만의 에세이 영화 미학을 추구해온 시네아스트들이다.

산업과 예술의 결합으로 탄생한 영화는 탄생 초기부터 지금까지 창작자의 자유의지와 동시대 주류 제작 시스템 사이의 갈등으로 인한 논쟁이 끊이지 않는 분야다. 주류 장르 영화와 변별되는 에세이 영화는 영화사를 관통하면서 대안적인 미학적 탐구와 실험이라는 새로운 활력을 불어넣으면서 영화 미학의 발전을 견인해왔다. 또한, 에세이 영화는 자기반영성과 성찰성, 문학성과 주관적 보이스-오버 내레이션, 상호참조와 메타-시네마적 특성을 지닌채 주제와 형식의 차원에서 다양한 양상으로 진화해왔다. 특히, 창작과 비평 사이를 오가는 사적 영화로서 에세이 영화는 인간 존재와 세계에 관한 간주관적 사유를 담아내며, 영화 매체와 영화 작품에 관한 탐구적 성찰을 통해 대안적 영화 미학을 제시하는 영화 양식이다.

참고문헌

- 김이석, 『기억의 재현 : 알랭 레네의 <밤과 안개>를 중심으로』, 『문학과 영상』 9권 3집, 문학과영상학회, 2008.
- _____, 『뉴 저먼 시네마의 태동과 발전』, 『디스포지티프』 Vol. 3, 2014.
- _____, 『에세이 영화와 포스트 다큐멘터리』, 『프랑스문화예술학회 2015 가을 정기 학술대회 자료집』, 프랑스문화예술학회, 2015.
- 김 정, 『‘영화쓰기의 영도 - 창작과 비평, 경계의 사이 혹은 월경』, 『탈경계 인문학』 제5권 2호, 2012.
- 미셸 마리, 『누벨 마그』, 신광순 역, 동문선, 2008.
- 세르주 다네, 『<카포>의 트래블링(Travelling de Kapo)』, 『사유 속의 영화』, 이윤영 역, 문학과 지성사, 2014.
- 안현신·오준호, 『확장된 비평 형식으로서의 오디오비주얼 에세이 연구』, 『문학과 영상』 17집 1권, 문학과영상학회, 2016.
- 에릭 바누, 『세계 다큐멘터리 영화사 A History of the Non-Fiction Film』, 다락방, 1993/2000.
- 유운성 외, 『알렉산더 클루게: 아이들의 花園』, 전주국제영화제, 2008.
- 유지수, 『영화 ‘철의 꿈’의 분석을 통한 에세이 영화의 정체성 고찰』, 『한국영상학회논문집』 13권 5호, 2015.
- 이도훈, 『김응수의 에세이 영화들에 대한 단상』, 『독립영화』 45호, 2015.
- 잭 엘리스, 베시 맥레인, 『다큐멘터리의 새로운 역사(History of Documentary Film)』, 허욱·김영란·이장욱·김계중·노경태 역, 비즈앤비즈, 2005/2011.
- 질 들뢰즈, 『시네마 II, 시간-이미지 Cinéma tome 2, Inage-Temps』, 이정하 역, 시각과 언어, 2005.
- 차민철, 『다큐멘터리』, 커뮤니케이션북스, 2014.

- _____, 「알랭 레네의 다큐멘터리」, 『영상문화』 Vol. 16, 2014.
- _____, 「크리스 마르케의 성찰적 에세이즘」, 『영상문화』, Vol. 14, 2012.
- Astruc, Alexandre, “Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo”, in *L'Ecran français* No. 144, 1948.
- Bazin, André, “Lettre de Sibérie”, in *France-Observateur*, 30 octobre 1958, in André Bazin, *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Etoile, 1983.
- Bellour, Raymond, “Un cinéma du réel”, in *Artsept* No. 1, janvier-mars 1963.
- Canet, Fernando, “Metacinema as cinematic practice: a proposal for classification”, Translated by Paula Saiz Hontangas, in *L'ATALANTE* No. 18, 2014.
- Corrigan, Timothy, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, USA, 2011.
- Etienne, Fanny, *Films d'art / Films sur l'art : Le regard d'un cinéaste sur un artiste*, L'Harmattan, 2002.
- Frodon, Jean-Michel, “L'Art nègre sous le regard d'Alain Resnais”, in *Le Monde*, 6 août 1995.
- Gauthier, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Armand Colin, 2005.
- Gerstenkorn, Jacques, “À travers le miroir (notes introductives)”, in *Vertigo* No. 1, 1987.
- Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard, Tome 1 (1950-1984)*, Cahiers du cinéma, 1998.
- Liandrat-Guigues, Suzanne et Gagnebin, Murielle (sous dir.), *L'Essai et le cinéma*, Éditions Champ Vallon, 2004.
- Mekas, Jonas, “Le Film-Journal”, in *Jonas Mekas*, Editions du Jeu de Paume, 1992.

- Montaigne, Michel de, *Les Essais*, Traduction par le Général MICHAUD, Firmin-Didot et Cie, 1907.
- Neyrat, Cyril, “Horreur/bonheur : métamorphose”, in *Alain Resnais*, Folio/Gallimard, 2002.
- Niney, François, “Entre texte et image : Remarques sur *Sans Soleil* de Chris Marker”, in *La Revue Documentaires* No. 12, été/automne 1996.
- (La) *politique des auteurs*, Paris, Edition Cahiers du cinéma, 2001.
- Richter, Hans, “Der Filmessay, eine neue Form von Dokumentarfilmen”, in *Nationalzeitung*, 24 avril 1940, Bâle (Suisse).
- Thomas, François, “Sur trois films inconnus d’Alain Resnais”, in *Alain Resnais*, Folio/Gallimard, 2002.

* 인터넷 사이트

김응수 감독, 인디스페이스 ‘관객과의 대화’ 중에서.

<http://indiespace.kr/3892>

장영엽, 「‘에세이영화’라는 어떤 영화사적 흐름에 대하여」, 『씨네 21』, 2017.04.13.

http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=86921

한국문학평론가협회, 『문학비평용어사전』, 국학자료원, 2006.01.30.

[https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1530518&cid=41799
&categoryId=41800](https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1530518&cid=41799&categoryId=41800)

〈Résumé〉

Etude sur l'essai cinématographique français
- Au regard d'Alain Resnais et Chris Marker

Yi-seok KIM
Minchol CHA

Le terme d'essai inclut une signification implicite qui peut se traduire à divers égards : du sens étymologique à son application esthétique ou bien scientifique, et de la tradition littéraire à son extension cinématographique. Il semble évident que la notion d'essai trouve son origine dans la littérature du 16ème siècle (Montaigne) et sa théorisation s'est développée dans le domaine philosophico-littéraire et de la théorie du cinéma (Richter, Bazin, Deleuze, Bellour, Burch, Corrigan, etc.). De surcroît, l'essai est un domaine alternatif qui existe entre créatif et critique.

Ainsi, l'usage du concept d'essai au cinéma est enraciné dans la littérature, et sa théorisation repose sur l'approche philosophique. Cependant, il est utilisé dans le domaine cinématographique comme un concept faisant référence à des œuvres cinématographiques alternatives qui vont au-delà du cinéma conventionnel, tant dans le fond que dans la forme. Un essai au cinéma se réfère à une œuvre contenant un processus spéculaire de réflexion de l'auteur dans la structure du film.

Nous aborderons, dans cette étude, les traits pertinents de l'essai cinématographique au travers des principales oeuvres d'Alain Resnais et de Chris Marker. De même que différentes tentatives expérimentales

ont lieu dès le début de l'histoire du cinéma, l'essai cinématographique, surtout l'essai documentaire est devenu un mode ou un style particulier du cinéma moderne. Et Alain Resnais et Chris Marker sont novateurs dans cette discipline. Ils ont en effet créé avec leur cinéma un monde authentique. À proprement parler, leurs œuvres appartiennent à l'essai documentaire qui introduit une nouvelle dimension sur le plan cinématographique, une nouvelle profondeur et une nouvelle intensité de l'image et de la pensée. En s'opposant à la convention expressive et à la logique du cinéma mainstream, ils cherchent à trouver un nouveau mode d'expression cinématographique qui consiste à élargir sa dimension esthétique.

주 제 어 : 에세이(essai), 에세이 영화(essai cinématographique), 다큐
에세이(essai documentaire), 성찰성(réflexivité), 메타-시
네마(méta-cinéma), 알랭 레네(Alain Resnais), 크리스 마
르케르(Chris Marker)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

후천성면역결핍증과 예술 작품의 탄생 - 에르베 기베르의 작품 중심으로*

김현아
(서울여자대학교)

차례

| | |
|------------------------|---------------------|
| 서론 | 3. 후천성면역결핍증의 예술적 승화 |
| 1. 후천성면역결핍증과 신체 예술의 구현 | 결론 |
| 2. 후천성면역결핍증과 모호한 정체성 | |

서론

20세기 이후 신체의 담론은 다양한 학문과 예술, 문화 전반에 관심을 불러일으킬 뿐만 아니라, 유사 인간과 가상공간이 생기면서 현대인의 삶에 중요한 쟁점이 되고 있다. 그런데 1980년대 전 세계인을 공포로 몰아넣은 후천성면역결핍증의 대두는 1960년대 이후 구가되던 성적 자유에 제동을 걸었고, 이는 새로운 예술적 동향을 낳았다. 1980년대와 1990년대에 키스 해링(Keith Haring)과 펠릭스 곤잘레스-토레스(Felix Gonzales-Torres)는 후천성면역결핍증으로 자신들이 겪은 죽음의 공포와 그 실상을 공적인 예술로 승화했다.¹⁾ 당시 후천성면역결핍증 환자는 무분별한 성 행위로

* 이 논문은 2018년 프랑스학 공동학술대회(6월 9일) 발표문을 수정·보완한 것이며 2015년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 [NRF-2015S1A5B5A02010027].

1) 정과리·이일학 외, 『감염병과 인문학』, 도서출판 강, 2014, pp. 205-216.

인한 전염병의 진원지로 여겨져 사회적 경계의 대상이 되었다. 에르베 기베르(Hervé Guibert, 1955-1991)는 질병을 둘러싼 사회적 논란과 도덕성이 의학적 담론을 형성하던 시기에 문학 TV 토크쇼인 *Apostrophes* (1990년 3월 16일)와 *Ex Libris*(1991년 3월 7일)를 비롯하여 일간지, 문학잡지, 영화, 소설을 통해 자신이 병에 감염된 사실을 알려 세간의 이목을 집중시켰다. 1992년 1월 30일 프랑스 민영 텔레비전 방송 T.F.1에서는 에르베 기베르가 직접 제작한 영화 <수치 혹은 파렴치 *La Pudeur ou l'impudeur*>²⁾를 방영했다. 양상한 작가의 신체를 공개하여 사회적 파문을 일으킨 영화는 후천성면역결핍증 감염자가 생의 마지막 순간을 조명한 유일한 작품이다.³⁾ 또한, 에르베 기베르는 후천성면역결핍증에 대한 최초의 자전적 소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게 *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*』⁴⁾에서 미셸 푸코에게서 영감을 받은 인물인 뮌질(Muzil)의 죽음을 보는 처절한 심경을 토로하여 베스트셀러 작가가 됐다. 1990년 콜레트(Prix Colette)상을 수상한 이 작품은 17개 국어로 번역되었으며, 이후 후천성면역결핍증과 관련된 소설 『연민의 기록 *Le Protocole compassionnel*』⁵⁾, 『빨간 모자를 쓴 남자 *L'Homme au chapeau rouge*』⁶⁾가 출간됐다. 도나 윌커슨 바커(Donna Wilkerson-Barker)는 포스트모던시대에 에르베 기베르의 작품 세계에 나타난 문학적 공간과 시각 매체의 극적인 교차에 주목하면서, “이미지는 후기 현대 세계화에서 죽음, 고통, 질병에 대한 기술적 지배에 대해 우리의 유대를 강화하기 위해 사용되어 왔다”⁷⁾고 강조했다.

2) Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, film documentaire réalisé et produit par Hervé Guibert en 1991 et diffusé sur TF1 le 30 janvier 1992. 이 영화는 에르베 기베르 생존 시 1991년 10월 22일 Télévision Suisse Romande에서 한 차례 방영되었다.

3) Paul Ardenne, *L'Image corps Figures de l'humain dans l'art XXe siècle*, Éditions du regard, 2010, p. 80.

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

5) Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Éditions Gallimard (Folio), 1991.

6) Hervé Guibert, *L'Homme au chapeau rouge*, Éditions Gallimard (Folio), 1992.

7) Donna Wilkerson-Barker, *The Space of the Screen in Contemporary French and*

이번 연구에서는 영화 <수치 혹은 파렴치>와 관련된 자전적 소설을 ‘후천성면역결핍증과 예술작품의 탄생’이라는 주제로 미학적, 정신분석학적, 철학적 견지에서 접근할 것이다. 구체적으로 급격한 신체적 변화는 '신체 예술의 구현'으로 해석할 것이고, ‘정체성 문제’에 관해서는 ‘복제’라는 정신분석학적 개념으로 다룰 것이다. 끝으로 죽음의 고통을 글과 영화로 승화시킨 작가의 투혼은 ‘숭고 철학’을 통해 부각시킬 것이다. 글과 영화를 통해 ‘상호매체성’을 탁월하게 실천한 작가에 대한 연구는 디지털 시대의 문화현상을 이해하기 위해 의미 있는 작업이 될 것이다. 이를 통해 후천성면역결핍증으로 병든 육체가 예술적 창작의 원천이 되었고, 나아가 인간의 심오한 삶과 존재의 고뇌를 감동적으로 드러낸 창작이 내면을 치유하는 과정임을 알릴 것이다.

1. 후천성면역결핍증과 신체 예술의 구현

마이클 워튼(Michael Worton)은 여러 세기에 걸쳐 남성의 나체는 “남근 숭배의 권력과 일체성의 아이콘”⁸⁾이었지만 에로틱한 쾌락의 대상과는 거리가 멀다고 역설했는데, 에르베 기베르는 이러한 전통적인 관념을 뒤집었다. 그래서인지 그의 작품 속에는 동성애가 빈번히 등장하는데, 작가는 작품 『유령 이미지』에서 이것은 “진정성”의 발현이라고 털어놓았다.

Francophone Fiction, American University Studies, 2003, p. 113. “images have been put to use in late-modern globalization to strengthen our ties to technological mastery over death, suffering, and disease.”

8) Michael Worton, 《En (décrivant) le corps en imaginant l'homme : le “vrai corps” de Guibert》, in *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, *La Revue des lettres modernes*, Ralph Sarkonak (éd.), 1997, p. 67. “le nu masculin comme actif et dynamique ; même quand il était présenté comme étant malade ou décrépité, il restait néanmoins une icône du pouvoir et de l'unité phalliques.”

내가 나의 욕망을 은폐한다면, 내가 나의 욕망의 취향을 없애버린다면, 내가 나의 욕망을 허공 속에 내버려둔다면, 나의 이야기를 약화시키고, 무기력하고 비굴하게 만든다는 느낌을 가지게 될 것입니다. 그것은 심지어 용기의 문제도 아닙니다(나는 투쟁하지 않습니다). 그것은 글쓰기의 진실이란 점에서 정당한 겁니다.⁹⁾

쾌락을 주는 성은 인류를 존속시켜주는 근원적인 것이지만, 후천성면역 결핍증이라는 엄청난 재앙을 낳기도 했다. 작가는 자신의 불행을 예견한 듯이, 그의 작품의 이면에는 죽음에 대한 뿌리 깊은 강박관념이 내재되어 있다. 이는 작품 『악 Vice』¹⁰⁾의 사진과 글에서 부각시킨 사체, 해골, 마네킹, 시체방부처리법, 박제를 통해 알 수 있다. 그의 작품 『유령 이미지』에서도 “내가 사진 찍고 싶어 했던 것, 나에게 아주 드물게 촉발되는 이 욕망, 그것은 언제나 죽음에 가까이 있는 것”¹¹⁾이었다고 강조했다. 그런데 소설 『연민의 기록』의 화자는 연인인 쥘르(Jules)가 “해골 squelette”¹²⁾처럼 수척해진 자신을 사진 찍겠다고 제안하자 “나는 비디오를 시험하기 시작했다. 나는 2년 이래 더 이상 내 사진을 찍지 않는다”¹³⁾라고 했다. 이것은 시간의 흐름을 멈추게 하는 사진이 죽음과 사후 세계를 연상시키기 때문이다. 레이몽 마슈렐(Raymond Macherel)이 역설했듯이, 작가가 부동의 사진보다 움직이는 영상을 선호한 것은 영화가 죽음 앞에서 “절박감”¹⁴⁾을 드러내기에 적절해서이다.

에르베 기베르는 파스칼 브뤼노(Pascale Breugnot)의 제안으로 1990

9) 에르베 기베르, 『동성애』, 『유령 이미지』, 안보옥 옮김, 알마, 2017, p. 112.

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

11) 『유령 이미지』, *op. cit.*, p. 195.

12) *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 30.

13) *Ibid.*, p. 115. “j’ai commencé à expérimenter la vidéo. Je ne me fais plus photographe depuis deux ans.”

14) Raymond Macherel, *La Pudeur ou l’Impudeur, Une «Autofiction» de Hervé Guibert*, Mémoire de D. E. A., sous la direction de Monsieur Francis Marmande, Université Paris VII, Denis Diderot, 1995, p. 4. “le choix de l’image-mouvement s’est fait contre l’image fixe qui ne pouvait manifestement s’accommoder pour lui au sentiment de l’urgence.”

년 6월에서 1991년 3월 사이에 비디오카메라로 영화 <수치 혹은 파렴치>를 제작했다. 이를 통해 후천성면역결핍증이 작가의 실존을 증명하는 강렬한 매개체이자 그의 창작에 있어 중요한 요소임을 알렸다. 소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게』의 화자는 “나에게 후천성면역결핍증은 나를 공개하고 말로 표현할 수 없는 것을 발표하는 내 계획안의 하나의 계열이 되어야 될 것이다”¹⁵⁾라고 고백했다. 작가는 장 주네(Jean Genet)의 영향으로 모든 것을 쓸 절대적 자유를 누리며 동성애, 의학적 구체성, 자신의 비극적 현실을 글과 영화로 형상화하여 자기 공개의 계획을 완성할 수 있었다. 영화 <수치 혹은 파렴치>는 내시경을 비롯한 각종 의학 검사에 노출된 기베르 자신의 신체를 보려는 관음증과 병적 나르시시즘을 표출시켰는데, 소설 『연민의 기록』에서 정신과 의사는 화자가 받은 내시경 조직 검사를 모든 성욕을 없애는 “강간 viol”¹⁶⁾에 비유했다. 끔찍한 내시경 검사는 “성적으로 위반하는 sexually violating” “의학적 시선 medical gaze”이며, 이는 작가의 “성적 취향 the sexuality”¹⁷⁾을 억압했다는 조앤 렌델(Joanne Rendell)의 논평은 호소력이 있다. 다분히 자기 파괴적인 이 영화는 작가의 처녀작 『죽음 선전』에서 화자가 자신의 몸을 몸소 해부하는 장면을 환기시킨다.

내 몸은 전시에 내놓는 실험실이며 내 체질적 정신착란의 유일한 배우이자 유일한 악기이다. 살, 광기, 고통의 직물 위의 악보이다. [...] 나는 내 몸을 통해 유명 여가수인 죽음이 강렬한 목소리를 높여 노래하도록 두고 싶다. [...] 내 육체의 과도하고 지나친 이러한 공연을 내 죽음 속에서 한다. 카메라 앞 무대 위에서 내게 죽음을 부여한다. [...] 중국 가면놀이에서 백 개로 조각내는 형벌

15) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 264. “le sida [...] aura été pour moi un paradigme dans mon projet du dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible.”

16) *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 260.

17) Joanne Rendell, 《A Testimony to Muzil : Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze》, in *Journal of Medical Humanities*, Vol. 25, No. 1 Spring 2004, p. 37.

을 흉내 내면서, 날마다 불 아래에서 해체되고, 펼쳐지고, 못 박힌 채 전시되고 분해되고 있는 내 몸을 영화로 찍게 한다.¹⁸⁾

죽어가는 그의 몸은 육체적 고통과 감정의 미묘한 변화를 연주하는 악기이자 무대 위의 주역이며, 나아가 연극, 사진, TV, 영화와 같은 매체로 재현되는 공연의 주체이다. 후천성면역결핍증에 감염된 후 작가의 문학적 환상은 끔찍한 현실을 담은 영화 <수치 혹은 파렴치>라는 미학적 세계로 가시화됐다. 앙드레 미셸 가르디(André-Michel Gardey)가 설명했듯이, 에르베 기베르는 죽음의 공포와 고통이 새겨진 자신의 육체를 영화 <수치 혹은 파렴치>를 통해 드러냄으로써 “공포와 비천함의 기호의 난폭함 속에서 말로 표현할 수 없는 것 la 《chose》 indicible dans sa brutalité sémiotique d'horreur et d'abjection”¹⁹⁾을 표출시켰다. 작가는 죽음의 이미지를 영화로 형상화하는 것이 그 어떤 매체보다 강렬한 인상을 남기리라는 것을 인지했다. 소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게』의 화자 역시 로저 코먼(Roger Corman)의 영화 <산채 매장된 사람 *L'enterré vivant*>의 주인공이 관 속에서 소리치는 장면과 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock)의 영화 <싸이코 *Psychose*>에 도취되어 “죽음은 내게 소름끼치게 아름답고 환상적으로 잔인해 보였다”고 토로했다.²⁰⁾

18) Hervé Guibert, *La Mort propagande et autres textes de jeunesse*, Éditions Régine Deforges, 1991, pp. 171-172. “Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibtion, l'unique acteur, l'unique instrument de mes délires organiques. Partitions sur tissus de chair, de folie, de douleur. [...] Moi je veux lui [la mort] laisser élever sa voix puissante et qu'elle chante, diva, à travers mon corps. [...] Me donner la mort sur une scène, devant des caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort. [...] Faire filmer mon corps en décomposition, jour après jour, éclaté sous le feu, étalé, cloué, exposé, mimant le supplice des cent morceaux dans un jeu de masques chinois.”

19) André-Michel Gardey, 《Hervé Guibert : de l'impudeur au réel de l'image sida et réflexion psychanalytique sur le corps》, in *Cliniques méditerranéennes* 2001/2 (n° 64), pp. 253-259.

20) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., pp. 158-159. “la mort me semblait horriblement belle, féeriquement atroce [...]”

영화에 표출된 극적인 죽음의 이미지는 기베르의 삶을 통째로 뒤흔들었고, 이러한 영향은 그의 작품 속에 고스란히 스며들었다.

에르베 기베르는 영화 <수치 혹은 파렴치>를 통해 후천성면역결핍증으로 급속도로 노쇠해진 자신의 신체를 통해 시간에 예측되는 인간의 삶의 덧없음을 일깨웠다. 모자가 씌워진 채 책상 위에 놓여있는 두개골은 앙상한 뼈만 남은 작가의 모습과 교차된다. 이는 바니타스(*vanitas*)의 상징으로 ‘죽음을 기억하라 *momento mori*’의 고전적인 형태이다. 소설 『연민의 기록』의 화자도 “내 체중은 70킬로였는데, 지금은 52킬로이다”²¹⁾라며 병으로 인한 급격한 신체적 변화를 토로했다. 그는 갑자기 늙어버린 자신의 육체로 인해 “시간 속 여행 *le voyage dans le temps*”²²⁾을 하는 느낌이 든다고 토로했다. 그의 몸은 바이러스의 침투로 인한 병의 진행 상태와 그 심각성을 가장 확실하게 보여주는 매개체이자, 죽음의 징후를 반영하는 예술적 표현이다. 고통에 따라 나날이 변해가는 그의 몸은 마치 빛의 세기에 따라 각기 다른 이미지를 창출하는 사진 예술에 비유할 수 있다. 작가의 작품 『익명의 사람 *L'Incognito*』의 화자는 자신과 접촉하는 사람에게 병을 감염시키고, 자신의 피부가 사진의 양화로 변한다고 상상했다.

나는 신문을 읽으면서 후천성면역결핍증에 감염됐다. 나는 면역 결핍자이다. 내 피부가 탈색되어 하얀 얼룩으로 덮인 집시의 피부를 감싼 옷에 닿았기 때문에, 스며든 그의 티셔츠는 그것들을 내 피부 위에 사진 음화처럼 전사할 것이다. 나는 복제에 관해 아주 민감한 양화이다.²³⁾

21) *Le Protocole compassionnel, op. cit.*, p. 32. “J’ai commencé à maigrir l’été dernier, il y a à peu près un an. Je pesais soixante-dix kilos, j’en pèse cinquante-deux aujourd’hui.”

22) *Ibid.*, p. 130.

23) Hervé Guibert, *L'Incognito*, Gallimard, 1989, p. 222. “C’est en lisant les journaux que j’ai contracté le sida. Je suis immuno-déficitaire. Puisque ma peau a touché des vêtements qui recouvraient la peau du Gitan couverte de taches blanches de

병세가 완연한 화자는 자신의 육체가 타인의 신체와 접촉하는데 신경이 곤두섰는데, 그에게 집시의 티셔츠는 무한한 이미지를 창출할 수 있는 사진 음화이고, 자신은 병에 양성 반응 보이는 사진 양화이다. 피부가 사진 인화지로 변하는 환상은 1981년 출간된 작품 『유령 이미지』에서도 나타났다. 화자가 오랫동안 간직했던 사진 속 소년은 이미지가 손상되면서 “작은 얼룩과 굵은 자국이 있는” “암 환자”처럼 변해갔다. 어느 날 자신의 침대 시트 밑에 두었던 사진 속 소년은 보이지 않고, “종이의 화학적 색소”가 자신의 “피부의 세포들 중 하나에 자리를 차지”하고 있다는 것을 확인했다.²⁴⁾ 부지불식간에 화자의 피부로 전이된 증후는 작가의 후천성면역결핍증을 예견한 듯하다. 피부에 옮겨진 이미지는 X선 사진과 같은 사진 양화로도 볼 수 있다. 작품 『유령 이미지』의 화자는 “나 자신의 가장 은밀한 이미지를, 나체 사진 보다 더한” X선 사진을 모든 사람들이 볼 수 있는 곳에 게시하면서 “노출광의 기쁨”을 느낀다고 했다.²⁵⁾ 이렇듯 에르베 기베르는 자신의 신체가 예술적 환상을 구현하는데 최적화된 소재임을 인지시켰다.

2. 후천성면역결핍증과 모호한 정체성

작가가 후천성면역결핍증에 감염된 후 그의 소설 속 등장인물은 죽는 것이 두려워 자신과 닮은 수많은 분절된 이미지를 만들었다. 오토 랑크(Otto Rank)는 복제(le double)가 “거울로 된 이미지”와 “죽음의 두려움”²⁶⁾과 관련된다고 역설했다. 소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게』

dépigmentation, son tee-shirt imbibé va les décalquer sur la mienne comme un négatif photographique. Je suis positif, très sensible en ce qui concerne la reproduction.”

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

25) 『X선 사진』, *ibid.*, pp. 86-87.

26) Otto Rank, *Le Double*, [*Des Doppelgängerereine psychanalytische Studies*, 1925] traduit par Dr S. Lautman, Payot, 1992, cité par Sigmund Freud, *L'inquiétante*

의 화자는 죽음에 대한 강박관념을 거울의 이미지와 타인의 시선에 투영시켰다.

나는 죽음이 실제 자리를 잡기 훨씬 전 죽음이 거울 속 내 시선
에서, 거울에서 다가오는 것을 느꼈다. 나는 타인의 눈에 보이는
내 시선에 의해 이미 이런 죽음이었던 것일까?²⁷⁾

거울과 타인의 눈에 보이는 자신의 시선은 불안한 심리를 반영한다. 피콜이 상점한 화자의 모습을 비추는 거울은 다가올 그의 죽음도 암시했는데, 이것은 “거울은 매번 더 이상 내게 귀속되지 않고 이미 내 시체에 귀속된 나를 비춘다”²⁸⁾라는 구절에서 확인할 수 있다. 마이클 워튼은 에르베 기베르가 “거울 속 자신을 바라볼 때, 그는 때로 과장되고 불안한 동일화를 하도록 내버려두며”, 거울 속 이미지와 실제 자신의 육체와의 거리감은 “그의 자아 내에서조차 양분, 분열, 이타성의 경험”²⁹⁾을 한다는 점에 주시했다. 영화 <수치 혹은 파렴치>에서는 카메라가 쇠약해진 작가의 신체와 내면을 관찰하는 거울의 역할을 했다. 카메라 영상은 현실을 사실적으로 드러내기 보다는 빛이나 작가의 의도에 따라 현실을 왜

Étrangeté [*Das Unheimliche*, 1919], traduit par B. Féron, Éditions Gallimard, collection Folio/Essais, 1985, p. 236. Otto Rank y examine “les relations du double à l’image en miroir et à l’ombre portée, à l’esprit tutélaire, à la doctrine de l’âme et à la crainte de la mort.” 필자는 에르베 기베르의 작품을 ‘이중성’이라는 주제로 고찰했다. 김현아, 『에르베 기베르의 작품에 나타난 이중성』, 『프랑스문화예술연구』, 7권 2호, 2005년, pp. 103-122.

27) *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 15. “J’ai senti venir la mort dans le miroir, dans mon regard dans le miroir, bien avant qu’elle y ait vraiment pris position. Est-ce que j’étais déjà cette mort par mon regard dans les yeux des autres?”

28) *Ibid.*, p. 259. “le miroir chaque fois me renvoie comme ne m’appartenant plus mais déjà à mon cadavre”

29) Michael Worton, 《En (d)écrivaint le corps, en imaginant l’homme : le «vrai corps» de Guibert》, in *Le Corps textuel d’Hervé Guibert*, *op. cit.*, p. 74. “Quand il se regarde dans le miroir, il se laisse parfois aller à des identifications hyperboliques et inquiétantes”, “expérience d’un dédoublement, d’un clivage, d’une altérité au sein même de son moi.”

곡하고 변형시킬 수 있다. 더욱이 에르베 기베르는 감독, 주연, 자신의 영화를 보는 관객과 같은 역할을 수행하면서 정체성의 혼란을 겪을 수도 있다. 아르노 쥘농(Arnaud Genon)은 “자기 자신의 공연에 마주하여 이러한 주체의 존재론적 박탈은 그래서 포스트모더니즘의 태도의 표시로 인지되어야 한다”³⁰⁾고 논평했다.

한편, 소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게』의 화자는 친구 뒤질의 “임종”을 보며 자신이 그와 “공동의 죽음의 운명”³¹⁾에 처했다고 느꼈고, 후천성면역결핍증에 감염된 연인인 질르는 자신의 분신으로 여겼다.

나는 지금 우리가 단 하나의 같은 존재를 이뤘다는 느낌이 들었기 때문에 한 사람에게 두 후천성면역결핍증은 지나치다. [...] 우리는 함께 이 이종의 병에 빠져, 무기력하게 파멸하곤 했고, 아무도 바닥 중의 진짜 바닥, 바닥을 향한 이 공동의 유혹에서 다른 이를 붙들지 못했다.³²⁾

소설 『연민의 기록』의 화자 역시 나이를 초월하여 죽음이라는 운명 앞에서 쉬잔느(Suzanne)와도 일체감을 드러냈다. “한 늙은이의 육신이 35세의 내 몸을 차지했었고, 내 힘이 소진된 상태에서는 [...] 나는 거동이 불편한 내 고모할머니 쉬잔느와 마찬가지로 95세일 것이다.”³³⁾ 쉬잔느

30) Arnaud Genon, *Hervé Guibert vers une esthétique postmoderne*, L'Harmattan, 2007, p. 210. “Ce dessaisissement ontologique du sujet doit donc être perçu comme la marque d'une attitude postmoderne face à sa propre représentation.”

31) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 107. “ce n'était pas tant l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun.”

32) *Ibid.*, p. 180. “Deux sidas c'était trop pour un seul homme, puisque j'avais désormais la sensation que nous formions un seul et même être, [...] Ensemble nous nous abîmions dans cette double maladie, nous sombrions avec impuissance, et aucun n'arrivait à retenir l'autre de cette attraction commune vers le fond, le fin fond des fonds.”

33) *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 12. “Un corps de vieillard avait pris possession de mon corps d'homme de trente-cinq ans, il était probable que dans la déperdition de mes forces [...] j'ai quatre-vingt-quinze ans, comme ma

는 알아 볼 수 없을 만큼 갑자기 늙어버린 화자 자신의 모습을 상기시켜 주는 분절된 이미지이다. 심지어 그는 자신과 시체를 동일시할 만큼 극심한 정신적 고통에 시달렸다. 터너(Turner)의 ‘핏기 없는 말 위의 죽음 *La Mort sur un cheval pâle*’이라는 그림을 보면서도 “내 자신이 바로 그가 탄 짐승 위에 거꾸로 매달린 이 몸뚱이며 [...] 밤에 돌진하는 이 맹수 위에 몸을 구부린 채 살아있는 송장”³⁴⁾이라고 했다. 작가가 프랜시스 베이컨의 회화에 나타난 파편화된 육체와 장기에 매료된 것도 분절된 이미지와의 동질감에서 비롯됐다고 볼 수 있다.



[그림 1] Turner, *La Mort sur un cheval pâle*, c. 1825-1830, Tate Gallery

소설 『천국』의 화자는 “나는 때로는 글쓰는 사람이었다가 때로는 그냥 아무 것도 아닌 이중인간이었다. [...] 나는 스스로 자신을 정신분열증의 희생자로 만들고 두 인물로 나누었다”³⁵⁾고 했다. 그는 정신분열증

grand-tante Suzanne qui est impotente.”

34) *Ibid.*, p. 176 “j’étais moi-même ce corps renversé sur sa monture, [...] ce cadavre vivant ployé sur cette furie qui fonce dans la nuit.”

35) 에르베 기베르, 『천국』, 이원희 옮김, 바리테기, 1994, p. 121.

이나 해리성 정체 장애(dissociative identity disorder)를 앓는 환자로 둔갑하여 자신이 불치병에 감염된 사실을 망각할 수 있는 자유를 누리하고자 했지만, 분절된 인물들은 그의 정신과 육체를 괴롭혔다.

소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게』에서 토마스 베른하르트(Thomas Bernhard)는 무수히 증식된 바이러스처럼 화자의 존재를 증명하는 글과 개성을 몰살했다.

내 면역 방어를 무너뜨리면서 내 피 속에서 림프구를 파괴하는 HIV 바이러스의 증식과 마찬가지로 [...] 베른하르트의 전이는 엄청난 속도로 내 조직과 내 글의 필수적인 반사에 증식되어 글을 파괴하고 흡수하며 굴복시킨다.³⁶⁾

도나 윌커슨 바커는 “이미지가 [...] 현실을 바이러스처럼 복제한다”³⁷⁾고 보았으며, “이미지 증식”은 “글 쓰는 주체의 말소 an erasure of the writing subject”³⁸⁾로 이어진다고 했다.

후천성면역결핍증을 앓는 육체가 병으로 악화되면 될수록, 그것은 이중적 몸 역할을 하는 이미지 증식에 의존한다. [...] 이러한 이미지들은 글 쓰는 주체가 일련의 이미지로서 자신의 존재를 위장함으로써 그의 죽음을 연습하게 허용한다.³⁹⁾

36) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, pp. 231-232. “Similairement à la progression du virus HIV qui ravage à l'intérieur de mon sang les lymphocytes en faisant crouler mes défenses immunitaires [...] la métastase bernhardienne s'est propagée à la vitesse grand V dans mes tissus et mes réflexes vitaux d'écriture, elle la phagocyte, elle l'absorbe, la captive.”

37) *The Space of the Screen in Contemporary French and Francophone Fiction*, *op. cit.*, p. 102. “the image [...] reproduces the real in a viral manner.”

38) *Ibid.*, p. 108.

39) *Ibid.*, p. 108. “The more the body-with-AIDS deteriorates from its illness, the more it depends on the proliferation of images that serve as body doubles. [...] These images allow the writing subject to rehearse his death through the simulation of his existence as a series of images.”

자신과 비슷한 이미지의 증식이 자살 충동으로 이어질 수 있다는 논리인데, 머레이 프랫(Murray Pratt) 역시 “기베르는 자기 응시의 이런 순간들을 되풀이하면서 동일시내에 있는 자아도취적 자살적 가학을 되풀이하고 악화시키는 것 외에 아무 것도 하지 않는다”⁴⁰⁾고 논평했다. 분절된 이미지인 거울 속 낯선 자신, 죽음에 임박한 사람들, 베른하르트, 바이러스는 화자를 위협하는 ‘타자’로 볼 수 있다. 기베르의 등장인물은 ‘타자’와의 이질감을 거부하고 이를 제거하려 하지만, 이는 결국 자기 자신을 살해하는 것이다. 프로이트가 역설한대로, “자신에 대한 무한한 사랑 l'amour illimité de soi”에서 출발한 복제(le double)가 “본래 나 moi propre”를 못 알아보고 나를 파괴하는 “죽음의 불안한 징후 l'inquiétant avant-coureur de la mort”⁴¹⁾가 되었다.

복제되거나 분절된 이미지는 동성애자인 남성들의 성 정체성마저 뒤 흔들었다. 작가가 생존 시 출판된 마지막 작품 『내 하인과 나 *Mon Valet et moi*』의 화자는 어느 날 거울에 비친 자신과 하인이 “여자로 변한 transformées en femmes”⁴²⁾ 것을 보고 깜짝 놀랐다. 젊은 하인은 건강했던 자신의 과거의 모습이나, 소설 『내 부모님 *Mes Parents*』⁴³⁾에서 유년시절 화자를 돌봤던 자상한 아버지나 작가의 연인 티에리를 상기시킨다. 소설 『연민의 기록』의 화자는 젊은 여인들의 팔, 어깨, 다리, 무릎을 보며 “예쁘고 거의 탐스럽다 jolies, presque appétissantes”⁴⁴⁾고 느꼈고, 자신의 여의사인 “클로데트를 점점 더 사랑한다고” 생각했다.⁴⁵⁾ 여인을

40) Murray Pratt, 《L'Autoprésentation, l'écriture autre et l'ange》, in *Le Corps textuel* de Hervé Guibert, *op. cit.*, p. 142. “Guibert, en renouvelant ces moments d'autocontemplation, ne fait rien d'autre que répéter et aggraver une agression suicidaire narcissique qui est au cœur de l'identification.”

41) *L'inquiétante Étrangeté*, *op. cit.*, pp. 236-237. 필자는 에르베 기베르가 후천성면역결핍증에 감염된 후 집필한 몇몇 소설을 프로이트가 강조한 ‘섬뜩한 낯섦’이라는 주제로 고찰했다. 김현아, 『기베르 작품에서 ‘섬뜩한 낯섦’ 고찰 - 에르베 기베르 작품 중심으로 -』, 『프랑스문화예술연구』, 제44집, 2013년, pp. 59-82.

42) Hervé Guibert, *Mon valet et Moi*, Éditions du Seuil, 1991, p. 59.

43) Hervé Guibert, *Mes Parents*, Éditions Gallimard (Folio), 1986.

44) *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 97.

향한 사랑은 성적 욕망을 초월한 정신적인 교감으로, 이는 작가에게 편지를 보낸 수많은 여성 독자들을 환기시킨다. 소설 『천국』의 화자 역시 제인(Jayne)이라는 여인을 사랑했지만, 차 사고로 비극적 종말을 맞이한 그녀와의 사랑은 한낱 물거품처럼 사라져 버렸다. 이것은 현실에서는 이루어질 수 없는 여인과의 사랑의 허구성을 드러냈다. 한편, 소설 『내 부모님』에는 화자의 어머니가 그를 유산시키거나 사산아로 낳기 위해 계단에서 넘어졌다는 충격적인 일화⁴⁶⁾가 있다. 이 이야기는 화자가 자기 자신을 부인하고 말살하려는 자살 충동과 작가의 동성애의 근원을 짐작하게 한다. 본래 어머니는 아이의 나르시시즘을 충족시켜주는 가장 중요한 존재이지만, 소설 속 어머니의 모습은 낯설고 두렵기만 하다. 결국 에르베 기베르의 작품에 등장하는 여인에 대한 사랑은 부재한 모성에 대한 그리움으로, 생명의 원천인 어머니를 향한 귀소 본능은 죽음의 욕망과 통한다.

3. 후천성면역결핍증의 예술적 승화

소설 『연민의 기록』의 화자는 “작고 지독한 후천성면역결핍증은 이렇게 거인인 인간을 먹어치운다”⁴⁷⁾라며 병에 대한 두려움을 토로했다. 하지만 그는 이에 굴하지 않고 성욕 절제와 같은 금욕을 몸소 실천했다. 그는 “나는 더 이상 어떤 성적인 생각이 없다 je n'ai plus aucune idée sexuelle”⁴⁸⁾고 했고, 연인인 질르와의 관계에서도 이러한 변화가 나타났다.

45) *Ibid.*, p. 121. “Je crois que j'aime de plus en plus Claudette.”

46) *Mes Parents*, *op. cit.*, p. 124.

47) *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 180. “Le sida, microscopique et virulent, mange l'homme, ce géant.”

48) *Ibid.*, pp. 13-14.

나는 쥘르가 나를 대하는 새로운 태도를 좋아했는데, 나는 내가 그를 알게 된 지 15년 이래 나는 늘 그것만을 기대했었고, 나는 내 목적에 도달했다고 말할 수 있었을 것이다. 나는 그와 더 이상 어떤 육체적 관계를 하지 않았는데, 그것은 고통스럽고 괴로웠다.⁴⁹⁾

화자는 “그림의 구매 역시 육체적 쾌락과 존재의 대체물이며”, “그림들을 소장하는 것은 또한 내가 계속 살 것이라는 착각을 유지하고 조장한다”⁵⁰⁾라고 털어놓았다. 그는 죽음의 공포 앞에서 감각적 쾌락 대신 회화를 통해 새로운 삶의 희망을 키우며 자존감을 지켰다. 실러에 의하면, “정신력으로 본능을 제어하는 것은 정신의 해방이며, 현상 세계의 견지에서 자유라고 번역되는 그러한 표현은 존엄성이라 일컫는 것이다.”⁵¹⁾

작가는 피할 수 없는 죽음 앞에서 창작 활동을 통해 자신의 유한성을 초월하고자 했다. 소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게』의 화자 역시 그 어느 때 보다 자신의 내면의 소리를 전달하는 글을 집필하는 데 몰두했다.

나는 생존에 대한 모든 생각에 불리하게 내게 최면을 거는 이 소설 같은 논리의 끝까지 진정하고 가보기로 결정했다. 그렇다. 나는 그것을 쓸 수 있고, 그것은 의심할 여지없이 내 광기인데, 나는 내 목숨보다 내 책에 더 애착을 갖는다. 나는 내 목숨을 보존하기 위해 내 책을 포기하지 않을 것인데, 바로 이것을 가장 믿고 이해

49) *Ibid.*, p. 43. “J’aimais cette attitude nouvelle de Jules vis-à-vis de moi, j’aurais pu dire que depuis quinze ans que je le connaissais je n’avais toujours attendu que ça, et que j’étais arrivé à mes fins. Je n’avais plus aucun rapport physique avec lui, c’était peinant, douloureux.”

50) *Ibid.*, pp. 192. “l’achat des tableaux est aussi un substitut de sensualité et de présence”, “la collection de tableaux fomenté aussi et entretient cette illusion que je vais continuer de vivre”.

51) Friedrich von Schiller, *De la Grâce et de la Dignité*, traduit par A. Régner, Éditions Sulliver, 1998, p. 75. “la domination des instincts par la force morale, c’est l’émancipation de l’esprit, et l’expression par laquelle cette indépendance se traduit aux yeux dans le monde des phénomènes est ce qu’on appelle la dignité.”

시키기 어려울 것이다.⁵²⁾

작가는 “책은 바이러스의 공격에 대항하는 육체에서 생기는 피곤과 투쟁한다”⁵³⁾고 했다. 장-피에르 불레(Jean-Pierre Boulé)는 에르베 기베르에게 “글은 병에 맞서는 주요한 도구이다. 글은 또한 초월이 됐다”라고 논평했다.⁵⁴⁾ 실제 소설 『목숨을 구하지 않은 친구에게』는 “부적 talisman”⁵⁵⁾같은 힘을 발휘했다. 작가는 소설의 선풍적 인기로 수많은 독자들이 보낸 편지에 대한 화답으로 소설 『연민의 기록』을 출간했다. 작가는 힘겹게 창작한 작품을 독자들과 공유했으며, 이들의 격려는 그에게 진정한 치유로 다가왔다. 그래서인지 소설 『연민의 기록』의 화자는 “나는 바로 글을 쓸 때 가장 생기가 넘친다. 말은 아름답고, 말은 공정하며, 말은 승리에 차있다”⁵⁶⁾라며 글의 힘을 확신했다.

에르베 기베르는 사진과 비디오와 같은 시각매체로도 병마에 맞섰다. 사진 찍기를 꺼리던 소설 『연민의 기록』의 화자는 사진 촬영을 수락했다. 이는 사진이 수척해진 자신의 육체에 대한 “강박관념 hantise”⁵⁷⁾을 덜어내고 이에 맞서는 방편이 될 수 있다는 생각 때문인데, 영화 <수치

52) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 274. “J'ai décidé d'être calme, d'aller au bout de cette logique romanesque, qui m'hypnotise, au détriment de toute idée de survie. Oui, je peux l'écrire, et c'est sans doute cela ma folie, je tiens à mon livre plus qu'à ma vie ; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma vie, voilà ce qui sera le plus difficile à faire croire et comprendre.”

53) *Ibid.*, p. 69. “Le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus.”

54) Jean-Pierre Boulé, 《Guibert ou la radicalisation du projet sartrien d'écriture existentielle》, in *Le Corps textuel* de Hervé Guibert, *op. cit.*, p. 34. “L'écriture est l'outil principal pour lutter contre la maladie. L'écriture devient également transcendance.”

55) *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 195.

56) *Ibid.*, p. 144. “C'est quand j'écris que je suis le plus vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux.”

57) *Ibid.*, p. 31. “Photographier mon cadavre, ou alors photographier mon squelette vivant? En avait-il envie lui-même, ou était-ce un moyen de me soulager d'une hantise, un exorcisme de cette maigreur désespérante?”

혹은 파렘치>에서 병세가 완연한 작가의 육체를 공개한 것도 같은 이유이다. 영화를 보는 관객은 죽음의 공포로부터 직접적으로 위협을 받지 않는다는 사실에 안도하며 고통 받는 대상에 대해 연민의 감정을 통해 카타르시스를 느낄 수 있다. 이는 “재현의 주요한 기능”이 “우리를 공포에서 구하거나 정화”⁵⁸⁾하는 것이라고 강조한 헤겔의 사고와 유사하다. 도나 윌커슨 바커 역시 작가가 사실에 입각한 자신의 은밀한 삶을 영화로 공개함으로써 관객의 “정서적 경험의 환상 *fantasy of emotional experience*”⁵⁹⁾에 호소했으며, “관객 자신은 타인의 죽음을 견뎌 상징적으로 죽음 자체를 물리칠 수 있다는 것에서 쾌락을 느낀다”⁶⁰⁾라고 했다. 더욱이 관객은 화면에 투영된 이미지를 현실로 받아들여 그 감동은 배가된다. 실비안 아가신스키(Sylviane Agacinski)는 『시간의 여행자 *Le Passeur de temps*』에서 TV 영상은 “이미지의 지시적 특성”으로 “실제와 재현사이에 거리”⁶¹⁾가 있지만, 관객은 현실 효과에 매료된다고 했다. 도나 윌커슨 바커는 관객의 공감은 “이미지로 구현된 육체가 현실보다 더 사실적”⁶²⁾이기 때문에 극대화된다고 강조했다.

독자들과 관객들의 자애로움은 작가에게 드리워진 암울한 죽음의 그림자를 걷어내고 그로 하여금 삶의 긍정적인 측면을 보게 했다. 소설 『내 목숨을 구하지 않은 친구에게』의 화자에게 인생 최대의 비극은 그

58) Hegel, *Esthétique*, textes choisis par Khodosse Claude, Presses Universitaires de France, 1954, p. 144. “La fonction principale ou par excellence de la représentation serait ainsi de nous sauver ou de nous purger de la terreur. Depuis Aristote on nomme cette purgation catharsis.”

59) *The Space of the Screen in Contemporary French and Francophone Fiction*, op. cit., p. 95.

60) *Ibid.*, p. 113. “the spectator-self takes pleasure in its ability to survive the death of the Other and therefore to symbolically conquer death itself.”

61) Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps, Modernité et Nostalgie*, Éditions du Seuil, 2000, pp. 179-180. “Le public sait que la distance entre la réalité et sa représentation télévisuelle n'est pas abolie. Malgré cela, en raison du caractère indicel des images et fasciné par l'effet de réel du reportage, on oublie le cadrage, le montage, la compression du temps de l'événement.”

62) *The Space of the Screen in Contemporary French and Francophone Fiction*, op. cit., p. 111. “The body-image here becomes more real than the real.”

의 삶에 획기적인 성장을 가져다준 계기가 됐다.

나는 그 잔혹성에서 감미롭고 눈부신 무언가를 발견했는데, 물론, 무자비한 병이었지만 급격한 병은 아니었으며, 확실히 죽음으로 이끄는 아주 긴 계단이 달린 층계참이 있는 병이었지만, 매 걸음은 비할 수 없는 수련을 나타냈다는 것이 사실이다 [...] 일단 사람이 불행에 빠지면, 그것은 예상보다는 훨씬 더 살만했고, 결국 생각한 것보다는 훨씬 덜 잔인했다. [...] 후천성면역결핍증은 내가 내 삶에서 엄청난 도약을 하게 해줬다.⁶³⁾

화자는 죽음의 문턱에서야 비로소 삶의 소중함을 깨닫고 “나는 우리의 경험의 가혹함과 고통에서 일종의 환희를 끌어냈다”⁶⁴⁾고 토로했다. 버크(Burke)는 고통을 두려워하면서 동시에 이에 매료되는 “환희”의 감정은 숭고의 최고의 기준인 “감미로운 공포 horreur délicateuse”⁶⁵⁾라고 정의했다.

작가는 병세가 악화되어 글을 더 이상 쓸 수 없게 되자 자살에 대해 진지하게 고민했다. 작품 『죽음 선전』에서 “입맞춤으로 스며드는 독”을 마신 화자는 “누가 이 베스트셀러인 내 자살을 제작할 건가?”⁶⁶⁾라고 자

63) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., pp. 192-193. “c'est vrai que je découvrais quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil [...] Et le malheur, une fois qu'on était plongé dedans, était beaucoup plus vivable que son pressentiment, beaucoup moins cruel en définitive que ce qu'on aurait cru. [...] Le sida m'avait permis de faire un bon formidable dans ma vie.”

64) *Ibid.*, p. 158. “je tirais une sorte de jubilation de la souffrance et de la dureté de notre expérience.”

65) Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, 1973, p. 120. “[l'infini] a tendance à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicateuse qui est l'effet le plus authentique et le meilleur critère de Sublime.”

66) *La Mort Propagande*, op. cit., p. 173. “Qui voudra bien produire mon suicide, ce best-seller? Filmer la piqûre qui donne la mort la plus lente, le poison qui

문했다. 놀랍게도 영화 <수치 혹은 파렴치>에서 기베르가 구원의 땅 엘바 섬에서 자신을 죽음에 이르게 할 “디기탈린(digitaline) 70방울”을 컵 두 개 중에 하나에 부은 후, 눈을 감은 채 컵을 돌리는 장면을 볼 수 있다. 그는 컵 두 개 중 한 잔을 마신 후 자신이 잠에서 깨어날 지 죽게 될 지 기다렸다. 디기탈린은 그의 몸에 침투한 HIV 바이러스를 퇴치할 해독제이자 그의 심장을 멈추게 할 위험이 있는 독이다.⁶⁷⁾ 되살아난 기베르는 “나는 그것을 영화로 찍는 것이 자살에 대한 생각에 나의 관계를 변화시켰고, 영화는 아마도 카타르시스와 같은 변화를 이뤘다고 믿는다”⁶⁸⁾라고 했다. 자살 연출은 예수처럼 죽은 뒤에도 부활하고 구원받으려 하는 염원으로 비춰지는데, 이는 영화 <수치 혹은 파렴치>에서 안마사가 수척한 기베르의 몸을 자신의 팔로 드는 장면이 성모마리아가 죽은 예수를 안고 슬퍼하는 피에타(*Pietà*)를 환기시킨다는 프레데릭 프와나(Frédéric Poinat)의 분석에서 유추할 수 있다.⁶⁹⁾ 에르베 기베르는 자신의 생일 전날 1991년 12월 12일 밤에서 13일 사이 다량의 디기탈린을 복용한 후 1991년 12월 27일에 36세의 젊은 나이에 타계했다. 자살 시도는 죽음을 기다리는 대신에 죽음을 제압하려는 의지의 표명이자 불사조처럼 다시 살아날 거라는 자기 최면으로 이해할 수 있다.

에르베 기베르는 자신의 비극적 운명을 글과 영화로 승화하는 투혼을 발휘했다. 브래드 엡스(Brad Epps)는 “극기의 원칙이자 실행으로서, 포기, 엄격함, 저항의 금욕주의는 그리스어 *asketes*에서 파생된 은둔자라는 의미이며, 본래는 하나의 예술을 실행하는 사람”⁷⁰⁾을 뜻한다며 금욕주

pénètre avec le baiser.”

67) *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 234. “La Digitaline, qui serait le contre-poison radical du virus HIV en éteignant ses actions malfaisantes en même temps que les battements de mon coeur”

68) *La Pudeur ou l'impudeur*, op. cit., voix-off, plan 152. “Je crois que filmer ça a changé mon rapport à l'idée du suicide, et que le film a opéré la transformation, peut-être comme une catharsis.”

69) Frédéric Poinat, *L'Œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, L'Harmattan, 2008, p. 254.

70) Brad Epps, 《Le corps techno-ascétique, Guibert, le sida et l'art de la maîtrise

의에서 예술가의 의미를 유추해냈다. 에르베 기베르는 창작을 통해 죽음의 한계를 뛰어넘어 영생의 꿈을 펼친 진정한 예술가이다.

결론

본 연구는 에르베 기베르가 후천성면역결핍증에 감염된 후 창작한 영화와 소설의 불가분의 관계를 이해하고자 했다.

에르베 기베르는 죽어가는 자신의 육체를 독특한 예술로 발전시켜 비극적인 운명을 극적으로 부각시켰다. 그는 영화 <수치 혹은 파렴치>에서 치명적인 바이러스의 침투로 죽음의 공포와 고통이 새겨진 자신의 육체를 하나의 공연으로 연출하여 언어로 나타낼 수 없는 고통과 심리 상태를 표출시켰다. 급격히 노쇠한 그의 몸은 죽음의 징후와 감정의 미묘한 변화를 나타낼 뿐만 아니라, 시간에 예측되는 인간의 삶의 덧없음을 드러내는 예술적 표현이다.

작가는 소설과 영화에서 다양한 신원과 허구를 통해 가혹한 현실을 망각하려 했다. 하지만 소설 속 병든 화자는 죽을 운명에 처한 ‘타자’와 자신을 동일시하면서 정체성의 위기를 겪었다. 거울이나 타인의 눈에 비친 자신의 시선은 불안한 심리를 드러내는 장치이자 현실을 왜곡하여 정신적 혼란을 가중시킬 수 있는 ‘타자’이다. 나르시시즘에서 출발한 복제는 본래 자아를 알아보지 못해 자신을 죽일 수도 있다. 한편, 몇몇 소설에서 동성애자인 남자가 표출시킨 여인에 대한 사랑은 모성애의 갈구이자 죽음의 욕망을 우회적으로 드러낸 것으로 비춰진다.

에르베 기베르의 작품 속 화자는 더 이상 현실 도피적 환상이 아닌 이

de soi》, in *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, p. 44. “L'ascétisme, en tant que principe et pratique de la maîtrise de soi - du renoncement, de l'austérité et de la résistance - dérivé du mot grec *asketes*, qui veut dire “ermite” mais aussi, littéralement, “quelqu'un qui pratique un art”.”

성과 의지로 불행에 맞서며 그 위대함을 증명했다. 그는 육체적 쾌락을 멀리하고 창작에 몰두함으로써 스스로 구원의 길을 찾았다. 특히 작가가 죽음의 공포 속에서 만든 영화 <수치 혹은 파렴치>에서 극적인 자살 연출은 관객들의 심금을 울렸다. 장 베르트랑 폰탈리스(Jean-Bertrand Pontalis)는 “자기 자신의 죽음의 공연을 즐기길 원하는 사람은 아직 삶을 즐길 수 있다”⁷¹⁾고 했다. 작가는 죽음을 비껴갈 수는 없었지만, 생의 마지막 순간 자신의 작품을 통해 불멸의 삶을 꿈꿨다.

영화 <수치 혹은 파렴치>에 수록된 크리스토프(Christophe)의 노래 *Italie*에서 “오늘 나는 내 삶을 지어내는 것을 끝냈다 [...] 나는 주인공인 체 하는데 지쳤다 aujourd'hui, j'ai fini d'inventer ma vie [...] j'suis fatigué de faire semblant d'être un héros”라는 소절이 주의를 끈다. 에르베 기베르는 “나는 열다섯 권의 책 속에서 내가 만든 인물이었다. 하지만 후천성면역결핍증은 나를 주인공으로 만들었다”⁷²⁾라고 밝혔다. 작가는 비극적 운명을 딛고 자신의 작품 속 주인공으로 시간을 초월하여 감동의 파장을 불러일으키며 우리 곁에 살아있다.

71) Jean-Bertrand Pontalis, 《derniers, premiers mots》, in *L'Autobiographie et la psychanalyse*, VIème Rencontres Psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1987, p. 61. “Celui qui veut jouir du spectacle de sa propre mort pourra-t-il encore jouir de la vie.”

72) Hervé Guibert, 《Je n'ai jamais autant aimé la vie》, entretien avec Françoise Tournier, in *Elle*, 11 mars 1991, p. 87. “J'ai fait quinze livres dans lesquels j'étais mon propre personnage. Mais le sida a fait de moi un héros.”

참고문헌

– 에르베 기베르의 문학 작품과 영화

La Mort propagande, Éditions Régine Deforges, 1977.

L'Image fantôme, Les Éditions de Minuit, 1981.

Mes Parents, Éditions Gallimard (Folio), 1986.

L'Incognito, Éditions Gallimard, 1989.

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

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

La Mort propagande et autres textes de jeunesse, Éditions Régine Deforges, 1991.

Vice, Éditions Jacques Berton, 1991.

Mon valet et Moi, Éditions du Seuil, 1991.

L'Homme au chapeau rouge, Éditions Gallimard (Folio), 1992.

Le Paradis, Éditions Gallimard (Folio), 1992.

La Pudeur ou l'impudeur, film documentaire réalisé et produit par Hervé Guibert en 1991 et diffusé sur TF1 le 30 janvier 1992.

『천국』, 이원희 옮김, 바리데기, 1994.

『유령 이미지』, 안보옥 옮김, 알마, 2017.

– 에르베 기베르의 작품에 관한 문헌 및 인터뷰

BOULÉ Jean-Pierre, 《Guibert ou la radicalisation du projet sartrien d'écriture existentielle》, EPPS Brad, 《Le corps «techno-ascétique》 : Guibert, le sida et l'art de la maîtrise de soi》, PRATT Murray, 《L'Autoprésentation, l'écriture autre et l'ange》, WORTON Michael, 《En (d)écrivain le corps, en imaginant l'homme : le «vrai corps» de Guibert》, in *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*,

- La Revue des lettres modernes*, Sarkonak Ralph (éd.), 1997.
- GARDEY André-Michel, 《Hervé Guibert : de l'impudeur au réel de l'image sida et réflexion psychanalytique sur le corps》, in *Cliniques méditerranéennes* 2001/2 (n° 64).
- GENON Arnaud, *Hervé Guibert vers une esthétique postmoderne*, L'Harmattan, 2007.
- POINAT Frédéric, *L'Œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, L'Harmattan, 2008.
- RAYMOND Macherel, *La Pudeur ou l'impudeur une «autofiction» d'Hervé Guibert*, Mémoire de D. E. A. sous la direction de M. le Professeur Francis Marmande, Université Paris 7 Denis Diderot, 1995.
- RENDELL Joanne, 《A Testimony to Muzil : Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze》, in *Journal of Medical Humanities*, Vol. 25, No. 1 Spring 2004.
- WILKERSON-BARKER Donna, *The Space of the Screen in Contemporary French and Francophone Fiction*, American University Studies, 2003.
- GUIBERT Hervé, 《Je n'ai jamais autant aimé la vie》, entretien avec Françoise Tournier, in *Elle*, 11 mars 1991.

- 미학, 철학, 정신분석학 관련 문헌

- AGACINSKI Sylviane, *Le Passeur de temps, Modernité et Nostalgie*, Éditions du Seuil, 2000.
- ARDENNE Paul, *L'Image corps Figures de l'humain dans l'art XXe siècle*, Éditions du regard, 2010.
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, 1973.

- FREUD Sigmund, *L'inquiétante Étrangeté* [*Das Unheimliche*, 1919], traduit par B. Féron, Éditions Gallimard, collection Folio/Essais, 1985.
- HEGEL, *Esthétique*, textes choisis par Khodosse Claude, Presses Universitaires de France, 1954.
- PONTALIS Jean-Bertrand, «derniers, premiers mots», in *L'Autobiographie et la psychanalyse*, VIème Rencontres Psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1987.
- RANK Otto, *Le Double*, [*Des Doppelgängerereine psychanalytische Studies*, 1925] traduit par Dr S. Lautman, Payot, 1992.
- SCHILLER von Friedrich, *De la Grâce et de la Dignité*, traduit par A. Régnier, Éditions Sulliver, 1998.
- 김현아, 「에르베 기베르의 작품에 나타난 이중성」, 『프랑스문화예술연구』, 7권 2호, 2005년, pp. 103-122.
- _____, 「기베르 작품에서 ‘섬뜩한 낯섦’ 고찰 - 에르베 기베르 작품 중심으로 -」, 『프랑스문화예술연구』, 제44집, 2013년, pp. 59-82.
- 정과리 · 이일학 외 다수, 『감염병과 인문학』, 도서출판 강, 2014.

〈Résumé〉

Sida et la naissance de l'œuvre d'art chez
Hervé Guibert

Hyeona KIM

Le sida est le mobile primordial de la naissance de l'œuvre d'art chez Hervé Guibert. Cette maladie inexorable lui permet de prouver son existence à proximité du royaume des morts. Notre travail vise donc à examiner les œuvres de Guibert en montrant le rôle du sida, sur le plan esthétique, philosophique et psychanalytique. En particulier, nous nous sommes penchée sur la corrélation entre l'écriture et le cinéma.

Les discours sur le corps depuis la seconde moitié du 20ème siècle en regard de l'espace virtuel ont renouvelé un vif l'intérêt concernant l'art, la culture et la société. Mais l'apparition du sida dans les années 1980 met un frein à la liberté sexuelle et entraîne un nouveau courant artistique. Hervé Guibert est le seul auteur qui mette en scène son corps ravagé par le sida dans ses œuvres littéraires et filmiques, comme dans le documentaire : *La Pudeur et l'impudeur* où est mis en relief son destin tragique. Son corps squelettique, il est l'acteur principal, reflète ce qui est indicible : l'évolution de la maladie, la souffrance et la peur de la mort, ceci devant être une expression artistique évocatrice de la vanité de la vie.

Face au sida, l'écrivain invente des personnages dédoublés pour oublier l'atroce réalité. Ce sont des mourants auxquels s'identifie le narrateur Guibert dans ses romans autobiographiques. Se confrontant à l'image de son corps reflété dans le miroir, ou à celle qu'il voit dans

le regard d'autrui, il risque de tomber dans un abîme où il n'arrive plus à se distinguer de son double. D'autre part, son amour pour des femmes donne un soupçon sur son identité sexuelle. Cet amour serait l'aspiration à l'amour maternel qu'il aurait souhaité, car la mère, objet initial et premier double, est la principale garante du narcissisme. Mais l'instinct de vouloir retourner vers l'origine de la vie est indissociable du désir de la mort.

L'écrivain se plonge dans la création littéraire et filmique pour lutter contre la maladie. Le personnage guibertien affronte le malheur avec une grande force morale sans se réfugier dans le plaisir sensuel. Guibert met en scène son suicide au poison dans *La Pudeur et l'impudeur*. Sa détresse engendre la compassion des spectateurs fascinés par l'effet de réel, malgré la distance entre la réalité et sa représentation. L'écrivain tente de se suicider la veille de son anniversaire en 1991. Sa tentative du suicide serait une façon de manifester la volonté de dominer la mort.

Guibert crée le sublime à travers ce qu'il y a de plus sombre. C'est un artiste qui incarne son rêve d'immortalité en remportant la victoire sur la mort, ce qui prouve une grandeur d'âme. Guibert survit à jamais en tant que héros de ses œuvres qui nous émeuvent.

주 제 어 : 에르베 기베르(Hervé Guibert), 후천성면역결핍증(sida), 영화(film), 문학(littérature), 신체 예술(art charnel), 정체성(identity), 극기(maîtrise de soi)

투 고 일 : 2018. 6. 12

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

문화예술교육을 통한 국제교류활동 사례 연구 - 프랑스 교류 활동을 중심으로 -

박찬수*
(치악초등학교 교사)

차례

| | |
|-------------------------------|---------------------|
| 1. 서론 | 3.2. 2015년 1차 교류 실행 |
| 2. 교류 연계 기관 | 3.3. 2016년 2차 교류 실행 |
| 2.1. 유네스코학교 네트워크 | 3.4. 2017년 3차 교류 실행 |
| 2.2. 2015-2016 한-불 상호교류의 해 사업 | 4. 교류활동 성과 분석 |
| 2.3. 2017 공공외교프로젝트 사업 | 4.1. 기관 평가 |
| 3. 문화예술교육 교류 실행 | 4.2. 교류 대상학교 교장 평가 |
| 3.1. 교류대상 선정 및 준비과정 | 4.3. 교류 만족도 조사 분석 |
| | 5. 교류 활성화를 위한 제언 |

1. 서론

최근 학교 현장에서는 세계화·다문화가 지속적으로 진행되고 있으며 세계시민교육이 활성화되고 있다. 이에 국가와 지방단체, 민간단체가 진행하는 국제교류 프로그램이 활발해지고 있다. 학교 간 국제교류는 학생이 국제교류협력을 통해 외국어 의사소통능력을 향상하고 다문화 감수성을 지닌 세계시민으로 성장할 수 있도록 하는 것을 목표로 하고 있다. 학교 현장에서 이뤄지는 국제교류의 형태는 단순 상호방문과 합동수업

* 한양대학교 문화콘텐츠학과 박사수료

이 주를 이루지만 점차 자원봉사 활동, 국제회의, 토론활동 등의 내용으로 다양한 방식의 체험중심프로그램으로서 활성화되고 있는 추세이다. 학생과 학부모의 국제교류에 대한 요구는 지속적으로 늘고 있으며 이에 학교 현장에서는 자매교류를 통한 국제교류나 해외 수학여행 등이 매년 증가하고 있는 추세이다.¹⁾ 그 이유로는 우리나라의 경제가 성장함에 따라 각 가정에서 국제교류에 필요한 비용 부담이 가능해졌다. 그리고 학부모들 사이에 학생들이 외국과의 교류를 통해서 체험중심의 학습 효과를 얻을 수 있다는 인식이 확산됨에 따라 국제교류를 선호하게 되었다. 또한 각 학교에서는 세계시민교육이 강화 된 것도 국제교류활성화에 한 몫을 한다.

그동안 초·중·고등학교의 국제교류는 지방자치단체 혹은 민간단체를 통해서 소개받은 학교를 비정기적으로 방문하거나 해외 교사와 학생을 초청하는 형태로 진행되었다.²⁾ 지방자치단체마다 해외 각국의 도시들과 자매결연을 하여 교류활동을 하고 있으며 학교 간 교류활동은 지방자치단체 교류활동의 일부로 이뤄지고 있다. 2010년 이후에는 국제기구를 통해서 학교 간 교류가 확산되고 있는 추세이다. 2009년 APEC 국제교육협력원³⁾은 전국의 초·중·고등학교 교사를 대상으로 ALCoB 교사를 매년 선발하여 학교에서 APEC 네트워크를 활용한 교류를 하고 있다. 유네스코 한국위원회는 전국의 500여개 학교를 대상으로 유네스코 협력학교 사업을 전개하면서 국제교류를 희망하는 학교의 교류프로그램을 받아서 유네스코 각국 위원회를 연결하는 네트워크를 제공하고 있다.

1) 정지연·김영환, 「초·중등학교에서의 프로젝트기반 블렌디드 국제교류프로그램 운영을 위한 교사의 직무분석」, 『교사교육연구』, Vol.51 No.2, 2012, p227.

2) 정지연, 「초·중등학교에서의 국제교류 프로그램 운영을 위한 교사 연수과정 개발」, 『부산대학교』 박사논문, 2011, p3.

3) APEC 공동번영과 역내 회원국 간 지식정보격차 해소라는 목적 아래 국제교육협력 네트워크를 구축하여 다양한 온-오프라인 활동 및 교류 사업을 수행하고 있다. 또한, 네트워크 활동에 자발적으로 참여하고 있는 회원국 3,000여명이 ALCoB(APEC Learning Community Builders)의 본부로 역내 국제교육협력 및 HRD 관련 차세대 인적자원개발 허브로서 기능을 하고 있다. 본 연구자는 2009년 ALCoB 1기 교사로 선발되어 2010년 태국, 2013년 필리핀 교류를 전개하였다.

학교에서의 국제교류 프로그램을 살펴보면 교류 초기에는 단순한 상호 방문과 합동 수업이 주를 이루었지만 지금은 저개발국가에서의 자원봉사활동, 국가 간 문화교류를 위한 활동, 배낭여행, 국제회의, 캠프 등으로 확대되고 있다.⁴⁾ 최근에는 학교 현장에서 문화예술교육이 활성화됨에 따라 문화예술교육을 주제로 한 교류가 시도되고 있다.

이처럼 학교에서 실시하는 국제교류는 점차 확산이 되고 있으며 다양한 방법으로 확산되고 있다. 그러나 학교 현장에서 요구하는 국제교류에 대한 수요에 비해 이에 대한 환경이 제대로 갖춰져 있지 않는 것이 현실이다. 박선영은 학교 현장에서 국제교류를 활성화되기 위한 방법으로 다음과 같이 제시했다.

“첫째, 국제교류활동 시스템을 구축 하는 것으로 전담기구를 설립하고 국가수준의 청소년 국제교류 정책 수립하는 것과 둘째, 아시아 지역에 치중 된 국제교류 대상과 지역을 확대하며, 셋째 대표적인 국가청소년 국제교류 활동 프로그램을 개발하는 것이다.”⁵⁾

첫째와 둘째 방법은 국가적인 정책으로 이뤄져야 하기에 학교 현장에 당장에 적용하기는 힘들지만 셋째 항목은 학교 현장에서도 바로 적용이 가능한 방법이다. 본 연구에서는 학교 간 국제교류 프로그램의 일환으로서 문화예술교육과의 접목을 연구했다.

최근 학교에서의 또 하나의 흐름은 문화예술교육이 활성화되었다는 것이다. 문화예술교육은 기존의 국·영·수 중심의 획일적 교육에서 벗어나 학생들이 개개인의 소질과 잠재력을 계발·신장할 수 있는 교육이 되며 학생과 교사가 상호 작용을 하는 학생들의 자발적인 활동으로 그 과정을 통해 공동체 의식을 함양하게 된다. 문화예술교육은 학생이 자연

4) 조남익·김고은, 「청소년의 국제교류활동 프로그램의 효과성 연구」, 『청소년학연구』, 21(1), 2014, p194.

5) 박선영, 「청소년 국제교류 활성화 방안 비교 연구」, 『청소년문화포럼』, 29(1), 2012, p105-p109.

스럽게 문화예술을 접하면서 삶의 한 부분으로 소유하는 것을 목적으로 한다. 또한 문화예술교육은 학생들의 정서에도 긍정적인 효과를 가져와 학생의 원만한 정서 생활은 물론 조화로운 인간성을 형성할 수 있기에 국가적으로 활성화하고 있다.⁶⁾

프랑스는 문화예술의 강국으로서 예술가의 창작을 지원하고 육성하는 정책을 지속적으로 펼쳐 세계의 문화 산업을 이끌어왔다. 본 연구는 한국과 프랑스 학교 간의 문화예술교육을 주제로 한 국제교류를 통해 상대 국가의 고유문화를 자연스럽게 이해하는 것을 일차적인 목표로 한다. 그리고 단기적인 성과 보다는 향후 미래를 이끌어갈 세대 간의 성공적 협력을 경험을 제공하는 효과를 기대한다. 본 연구는 문화예술교육을 주제로 유네스코 협력학교 네트워크로 연결한 한국과 프랑스의 양국 초등학교의 교류활동을 과정을 연구하였다. 교류활동 성사와 준비단계에서 시작하여 2015년에서 2017년까지 3년간 세 차례 이뤄진 교류활동의 진행과정과 그에 대한 피드백을 본연구자의 경험적 기술을 통해 분석 하였다.

본 연구는 학교 현장에서 활성화되고 있는 국제교류와 문화예술교육을 접목했으며 이를 통해 학교현장에서 문화예술교육을 주제로 하여 국제교류를 기획을 하거나 국제교류의 효과에 대한 연구에 참고 할 수 있도록 도움이 되고자 한다.

2. 교류 연계 기관

2.1. 유네스코학교 네트워크

유네스코는 학교 교육을 통해 설립 이념인 평화의 문화를 위한 국제 협력을 증진하고자 1953년 15개 회원국 33개 학교를 대상으로 유네스코

6) 박찬수 외, 『학교! 문화예술교육의 씨앗을 심다』, 『맘에드림』, 2016, p13.

학교 네트워크를 시작했다.⁷⁾ 지금은 전 세계 180여 개국 1만 1천여 개 학교가 가입해 있으며, 한국은 1961년 4개교가 가입한 이래 2018년 2월 현재 총 567개교가 참여하고 있다.

유네스코학교 네트워크(UNESCO Associated Schools Network, 약칭 ASPnet)는 유네스코가 1953년부터 정의와 인권, 국제이해와 평화를 위한 교육을 확산하기 위하여 전 세계적으로 추진해온 사업이다. 유네스코 한국위원회는 유네스코 이념 실천 및 세계시민의식 함양을 위해 유네스코학교 네트워크를 통해 국내의 교육활동을 전개하고 있다. 유네스코 한국위원회에서는 유네스코학교 총회, 시도교육청과의 협력, 세계시민교육 자료 개발 및 정보 공유, 자매결연 및 국제교류를 지원한다. 또한 초등학교 생부터 고등학생을 대상으로 하는 유네스코 레인보우 청소년 프로젝트 등 다양한 프로그램을 통해 한국 사회에 평화, 인권, 다문화, 환경 교육 등이 확산되도록 노력하고 있다.

본 연구자는 유네스코 한국위원회에 교류 프로그램을 제안했으며 유네스코 협력학교 네트워크(ASPnet)를 통해 프랑스와 매칭 하였다.⁸⁾

2.2. 2015-2016 한-불 상호교류의 해 사업

2010년 11월 한국과 프랑스의 정상회담에서 한-불 수교 130주년을 기념하고 새로운 관계 발전의 계기로 삼기 위해 ‘2015-2016 한-불 상호교류의 해’를 추진하기로 합의했다. 이를 시작으로 양국은 사전 준비를 거쳐 2014년 1월 조직위원회 구성과 함께 본격적인 사업 추진에 들어갔다. 조직위원회는 2015년 9월부터 2016년 8월까지 ‘프랑스 내 한국의 해’를 지정, 한국이 주최가 되어 프랑스 내에서 다양한 사업을 전개하고,

7) 『2016 유네스코 레인보우 청소년 세계시민 프로젝트 보고서』 『유네스코한국위원회』, 2016, p8-p13.

8) 국제교류를 위한 학교 간 매칭은 유네스코 한국위원회를 통하여 교류의 구체적인 계획과 프로그램이 갖춰져진 상태에서 가능하며 심사를 통해 매칭 국가를 정하게 된다.

2016년 1월부터 12월까지 ‘한국 내 프랑스 해’를 지정, 프랑스가 주최가 되어 한국 내에서 사업을 전개했다.

한국은 프랑스 국민에게 오랜 역사와 전통, 현대예술 등 다양한 문화 예술을 소개하고 한국의 역동적인 면을 부각시키는 데 초점을 맞추었다. 프랑스는 창조, 혁신, 다양성을 화두로 현대예술과 함께 외교·국방, 경제·산업, 교육·학술, 과학·미식 등 다양한 분야에서 프랑스의 경쟁력을 보여주기 위해 노력했다.

양 국가가 서로 보여주는 내용은 달랐지만 사업 진행 방향에는 공통된 목표를 가지고 있었다. 일회성이 아니라 교류와 협력을 지속해야 한다는 것, 양 국가의 수도뿐 아니라 전 지역에서 사업이 이뤄져야 한다는 것, 다양한 분야에서 폭넓은 교류로 이어져야 한다는 것이다.⁹⁾ 본 연구에서 다루는 교류활동은 양 국가의 사무국에서 인증을 받아 공식 인증사업이 되어 2015년부터 2017년까지 3년간 지속되었다.

2.3. 2017 공공외교프로젝트 사업

공공외교란 외국 국민들과의 직접적인 소통을 통해 우리나라의 역사, 전통, 문화, 예술, 가치, 정책, 비전 등에 대한 공감대를 확산하고 신뢰를 확보함으로써 외교관계를 증진시키고, 우리의 국가 이미지와 국가 브랜드를 높여 국제사회에서 우리나라의 영향력을 높이는 외교활동을 말한다.¹⁰⁾ 민주주의의 세계적 확산, 통신수단의 혁명적 발전, 세계적 금융위기 등으로 군사력과 경제력이 핵심을 이루는 하드파워가 한계에 봉착하고 정부 간 외교뿐 아니라, 외국 국민에게 직접 다가가는 외교의 중요성이 증가하면서 새로운 외교 패러다임으로 공공외교가 재조명 되었다.¹¹⁾

9) 『2015-2016 한-불 상호교류의 해 결과보고서』, 『외교부 문화외교국 공공외교총괄과 한-불 상호교류의 해 사무국』, 2017, p15.

10) 외교부 <http://www.publicdiplomacy.go.kr/introduce/public.jsp> 2018.3.12.일 인출.

11) 주미영, 『글로벌 신뢰국가 이미지 형성을 위한 한국의 공공외교 연구』, 『정치정보연구』 Vol.18 No.2, 2015. p33.

우리나라는 선진국에 비해 공공외교에 한발 늦게 뛰어든 편으로 2010년을 ‘공공외교의 원년’으로 선포하여 활동을 장려하고 있다. 12) 외교부는 매년 우리 국민들의 강화된 국제적 역량을 활용하고, 국제사회와의 소통을 통해 우리 사회 각 분야의 국제경쟁력을 높이기 위해 국민이 공공외교의 주체로 참여하는 국민 참여형 공공외교 사업을 전개하고 있다. 2017년 외교부에서 공모한 ‘2017년도 국민과 함께하는 공공외교 프로젝트’사업에서는 본 연구의 주제인 <한국-프랑스 유네스코 협력학교 문화예술교육 교류 사업>으로 채택되어¹³⁾ 교류를 진행하였다.

3. 문화예술교육 교류 실행

3.1. 교류대상 선정 및 준비과정

3.1.1. 교류대상 매칭과정

본 연구자가 재직하는 ○○초등학교는 유네스코 협력학교로서 국제교류활동을 추진하였다. ○○초등학교는 2014년 9월 유네스코 협력학교에 가입하여 활동하고 있어 유네스코 한국위원회를 통해 유네스코 네트워크를 활용할 수 있는 환경이다.

2015년 4월 본 연구자는 유네스코 한국위원회 측에 국제교류활동 활성화에 대한 협의를 하였다. 당시 유네스코 한국위원회는 전국의 초·중·고등학교 400여 개 학교를 협력학교로 지정하여 활동하였지만 학교 간 해외교류 활동은 고등학교 단위를 제외하고는 거의 이뤄지지 않는 실정이었다. 본 연구자는 유네스코 한국위원회에 문화예술교육과 연계한

12) 『제1차 대한민국 공공외교 기본계획』, 『2017-2021』, 2017, p5.

13) 외교부에서는 총 10팀을 선발하였으며 팀당 2,000만원을 지원받아 프로젝트를 추진하였다.

국제교류활동 프로그램을 제출하였고 유네스코 한국위원회는 유럽의 각국¹⁴⁾ 유네스코 위원회에 교류 프로그램을 전달하였다.

그 결과 유네스코 프랑스위원회가 관심을 보이면서 가장 먼저 응답했다. 프랑스위원회에서는 교류 대상을 파리 소재 학교와 지방의 학교 중에서 하나를 선택하라는 회신이 왔다. ○○초등학교는 강원도 평창에 위치해 있기 때문에 교류 대상 학교를 지방 소재 학교로 선택했다. 프랑스 Brou에 소개한 쥘베른(Ecole élémentaire Jules Verne de Brou) 학교가 최종 교류 대상으로 결정되었다.

Brou는 파리 서남쪽에 위치하고 기차로 2시간 정도가 소요되며¹⁵⁾ 인구 3,300여 명인 농촌마을이다. Brou에 위치한 쥘베른 초등학교는 유네스코 프랑스위원회 협력학교로 공립학교이다. 학제는 5학년이 졸업반으로 편제되어 있으며 총 학급 수는 9반이다. 학생 수는 190여 명이 재학하고 있으며 학급당 학생 수는 18명~25명을 이루고 있다. 마을 규모와 학교 규모가 한국의 ○○초등학교와 비슷하기에 교류에는 적합한 환경이다.

3.1.2. 교류 프로그램 실행을 위한 사전 협의

2015년 6월부터 쥘베른 학교와 ○○초등학교 간의 교류프로그램 실행을 위한 협의가 시작되었다. 협의는 본 연구자와 쥘베른 초등학교 담당 교사와 E-mail로 소통으로 이뤄졌는데 준비 과정이 지지부진하였다. 그러다가 2015년 9월 아프리카 차드 현지 교사 연수를¹⁶⁾ 위해 한국에서

14) 유네스코 영국위원회, 프랑스위원회, 스위스위원회에 제안하였음.

15) La commune de Brou, située entre la Beauce et le Perche, est traversée d'ouest en est par l'Ozanne, affluent en rive droite du Loir. Brou est desservie, entre Chartres et Courtalain - Saint-Pellerin, par des trains du réseau TER Centre de la ligne de Chartres à Bordeaux-Saint-Jean. (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Brou> 2018년 3월 12일 인출)

16) 본 연구자는 굿네이버스 차드지부 주최 <2015 대한민국 교사 초청 차드 현지교사 역량강화 연수>에 강사로 참여하기 위해 서울에서 차드 은자메나(N'Djamena)로 이동 중 프랑스 파리를 경유하였다.

프랑스 파리를 경유해 차드로 이동하면서 쉴베른 초등학교를 방문해 협의를 실시할 수 있었다. 사전 협의를 통해 2015년은 교류 프로그램을 확정하였다. 협의 내용은 다음과 같다.

- 한국 측은 프랑스 방문 학생 12명을 선발하며 프랑스 측은 홈스테이 가정을 선발해 교장 책임 하에 안전교육을 실시한다.
- 프랑스 측에서는 정식 수업 활동으로서 매칭이 된 학생 간 사전에 E-mail 통해 서로 문화를 소개하는 활동을 부여한다.
- 프랑스 측 교환 수업은 프랑스어로 진행하되 프랑스 파트너 학생이 한국 학생에 대한 활동을 보조한다.
- 교류활동 시 점심 식사를 포함한 체류 비용은 프랑스 측 부담. 단 파리 공항에서 Brou 이동은 한국 측이 부담한다.
- 프랑스와 한국은 서로의 전통문화에 대해 2차시를 준비하며 2개 반을 대상으로 교차 수업을 실시한다.
- 프랑스 측에서는 참여 학생의 남녀 비율이 여학생이 많아 홈스테이에서 남녀 학생이 섞일 수 있다고 함. 이에 남녀 비율을 최대한 조정하도록 요구하였다.¹⁷⁾

〈표 1〉 일정별 교류 준비 과정

| 일자 | 주요내용 |
|--------|--|
| 2015.5 | 진부초등학교 유네스코협력학교 프랑스 매칭 |
| 6.11 | Ecole élémentaire Jules Verne학교 매칭, 담당교사 Sandrine와 이메일 협의 시작 |
| 6.17 | 프랑스 측과 구체적인 일정과 교류 방식에 대한 논의 |
| 8.10. | 프랑스 측에 영어 동화 '흥부놀부', '콩쥐팥쥐' 우편 송부 |

17) ○○초등학교 뮤지컬부 학생 중에 2015년 프랑스 교류에 참여하기로 한 학생은 남학생 1명, 여학생 11명으로 여학생 편중이 심함. 초등학교 문화예술교육은 여학생이 남학생보다 활동성이 강하기 때문에 여학생 편중 문제는 교류를 이어가면서 2016년, 2017년에도 같은 문제가 발생.

| 일자 | 주요내용 |
|-----------|--|
| 9.11 | 본 연구자 프랑스 Brou 방문, Jules Verne학교 교장과 Sandrine 협의회 실시, 세부 일정 및 교류 방식 확정 |
| 9.14 | 한국 측 프랑스 동화 '잠자는 숲속의 공주' 작품 확정 |
| 9.21~11.7 | 잠자는 숲속의 공주 대본 작성 및 연습 돌입 |
| 10.30 | 공연 의상 및 소품 구입 완료 |
| 11.6 | 교류 활동 사전 워크숍(○○초등학교) |
| 11.7 | 공연 최종 리허설(○○초등학교 인근 공연장) |
| 11.8~15 | 유네스코 협력학교 프랑스 교류 활동 실시 |

3.2. 2015년 1차 교류 실행

3.2.1. 활동 개요

- 일시: 2015. 11. 08(일)~11. 15(일) 8일간
- 장소: 프랑스 Ecole élémentaire Jules Verne de Brou
- 한국 측 프랑스 방문인원 : 교사 2명, 학생 12명 총 14명
- 교류대상학생: 쥘베른 초등학교 CM2¹⁸⁾ 2개 반 학생 41명

〈표 2〉 1차 교류 주요일정

| 일시 | 시간 | 주요 일정 |
|---------|-------------|--|
| 11.9(월) | 07:20~13:20 | • 프랑스 파리 도착 및 이동 |
| | 13:30~15:30 | • 학생 간 1:1 홈스테이 매칭, 점심식사 및 교류 학교 둘러보기 |
| | 17:00~20:00 | • 참가 학생 학생과 교사, 홈스테이 학부모와 지역인사를 대상으로 환영 행사 |

18) 프랑스 초등교육 과정은 우리의 1학년에 해당하는 예비과정(cours préparatoire)부터 시작하여 1학년(cours élémentaire 1è), 2학년(cours élémentaire 2è), 3학년(cours moyen 1è), 우리나라의 5학년에 해당하는 4학년(cours moyen 2è)으로 이뤄져 있다. 본 프로젝트 교류대상 학년은 4학년(cours moyen 2è)이며 학년 약칭으로 CM2로 쓴다.

| 일시 | 시간 | 주요 일정 |
|----------|-------------|--|
| 11.10(화) | 09:00~12:00 | • 한불 합동교환수업 - 한국 학생들은 매칭 된 학생의 반에서 함께 활동 |
| | 13:30~15:00 | • 프랑스 음악가의 비트박스 수업 |
| 11.11(수) | 09:00~13:00 | • 제 1차 세계대전 전승기념일 축제 참가 |
| | 13:00~18:00 | • 상보성 현장체험학습 |
| 11.12(목) | 09:00~19:00 | • 한불 합동교환수업 • 한국측 2학급을 대상으로 전통문화 미술교육 실시 • 프랑스 음악 교육 • 한국-프랑스간 체육 교육(제기차기, 킨볼, 피구) • 한불 전래동화 뮤지컬 교류(Brou 시청 공연장, 섭외 완료) - 프랑스 2팀(홍부늬늬, 공쥐팔쥐), 한국 1팀(작품 미정) - 사전 리허설 실시 - Brou 시민들 대상으로 공연 |
| 11.13(금) | 08:00~10:00 | • 파리이동 |
| | 10:00~12:00 | • 파리문화유산 탐방(프랑스측 2개반 41명 학생, 프랑스측 차량제공) |
| | 14:00~17:00 | • 베르사유공전 문화유산 관람 |
| | 18:00 | • 파리 숙소 귀가 |
| 11.14(토) | 08:00~18:00 | • 출국 |

3.2.2. 교류활동 전개

교류 1일차, 오후 1시 30분에 Brou에 도착하니 쥘베른 초등학교에서 교사와 홈스테이 매칭 학생들이 역으로 마중을 나와 간단한 인사를 나누고 학교로 이동해 전교생에게 한국에 대한 소개를 하였다. 한국 교사와 학생은 각각의 홈스테이에서 여장을 풀고 다시 학교로 이동하여 환영행사에 참여하였다. 환영행사는 Brou 시장과 지역 정치가, 유네스코 프랑스 위원회, 한국위원회 등이 참여했다.

교류 2일차, 한국 학생들은 6명씩 두 개 반으로 나누어 합동 수업을 실시. 한국 교사는 한국에서 준비한 하회탈 만들기 클레이 아트 미술 수업을 실시하였고, 프랑스 측 수업은 1차 세계대전을 주제로 순국열사에

대해 계기수업을 실시하였다. 오후에는 비트박스를 주제로 지역 음악가가 수업을 진행하였다.

교류 3일차, 11월 11일은 제1차 세계대전 전승기념일로 프랑스 국경일이다. 오전에는 소방서에서 체험활동 프로그램에 참가하였고, 다음은 1차 세계대전 퍼레이드에 함께 참가를 하였다. 한국 학생들은 한복을 차려입고 퍼레이드에 참가해 많은 시민들의 호응을 얻었다. 오후에는 한국 참가자와 홈스테이 가족들과 함께 상보성(Château de Chambord) 현장 체험학습을 다녀왔다.

교류 4일차, 오전 합동수업은 프랑스 교사의 베르사유 궁전에 대한 수업과 종이 에펠탑 만들기 미술 수업을 했고 오후에는 한국-프랑스 합동 체육 수업을 실시했다. 저녁 시간에는 Brou 시청 공연장에서 공연 준비를 하고 짙베른 초등학교 학부모와 시민 300여 명을 대상으로 한국-프랑스 합동 공연을 실시했다.

교류 5일차, 파리 인근의 베르사유궁전 현장체험학습을 실시했고 이후 교류활동을 종료하였다.¹⁹⁾

3.2.3. 문화예술 공연 교류

- 일시: 2015. 11. 12(목) 17:00~19:00
- 장소: Brou 시청 공연장
- 관객: 학부모, Brou 시민 300여명
- 작품: 한국-사물놀이, 뮤지컬 잠자는 숲속의 공주
프랑스-홍부놀부 그림자극, 뮤지컬 콩쥐팥쥐

19) 교류활동 마지막 날(2015년 11월 13일) 파리테러사건(November 2015 Paris attacks)이 발생했다. 프랑스 파리 시내 여섯 곳에서 발생한 자살 폭탄 테러 및 대량 총격 사건으로, 이슬람 수니파 무장단체 이슬람국가(IS)가 자행하여 사망자는 130명, 부상자는 300명 이상이 발생하였다. 우선 학생들을 안심시키고, 한국 학생과 학부모들이 평소 활용하는 네이버 밴드(Band)를 통해 한국의 부모님에게 안전하다고 소식을 알렸다. 프랑스 측에서는 테러 직후 한국 교류 참가자에 대한 우려로 지속적으로 연락했으나 한국 측의 비행 시각과 겹쳐 연락이 닿지 않았다. 홈스테이 부모 중 한명이 한국 학생의 Facebook 계정을 통해 안전하다는 것을 확인했다.

〈표 3〉 1차 문화예술 공연 일정

| 일자 | 시간 | 주요내용 | 비고 |
|---------------|-------------|----------------------|--------------|
| 11.12. (목) | 14:00~15:00 | • 프랑스 측 리허설 | |
| | 15:00~16:00 | • 한국 측 리허설 | |
| | 16:00~17:00 | • 무대 준비 및 관객 입장 | 공연준비 시간포함 |
| | 17:00~17:40 | • 프랑스, 흥부놀부 그림자극 | 영어공연 |
| | 17:40~18:00 | • 한국, 사물놀이 | |
| | 18:00~18:30 | • 프랑스, 콩쥐팥쥐 뮤지컬 | 영어공연 |
| | 18:30~19:00 | • 한국, 잠자는 숲속의 공주 뮤지컬 | 영어공연 |

첫 공연은 프랑스 팀의 <흥부놀부>를 그림자극으로 공연했다. 다음은 한국 학생 네 명이 준비한 사물놀이 공연을 했으며 세 번째는 프랑스 측의 뮤지컬 <콩쥐팥쥐> 공연을 하였다. 콩쥐팥쥐 스토리는 신데렐라와 비슷해 프랑스 학생들이 부담 없이 공연을 소화했다. 마지막은 한국 측의 뮤지컬 <잠자는 숲속의 공주>를 공연하였다. 공연 관람객 대부분은 어른으로 프랑스 학생들의 학부모와 교사가 다수를 차지했다. 때문에 한국, 프랑스 학생들이 준비한 공연이 끝날 때마다 큰 박수가 이어졌으며 휴대폰으로 공연 전체를 녹화를 하는 관객들도 다수 있었다. 공연을 통한 문화예술교류 활동은 정적인 수업과 달리 축제 분위기 속에서 상대국의 문화예술을 자연스럽게 접할 수 있다. 그리고 공연 활동은 학생으로만 한정된 교실과 달리 학부모와 지역주민을 대상으로 교류 활동을 전개할 수 있다.

3.2.4. 교류 피드백

한국과 프랑스 간 유네스코 협력학교 네트워크를 활용한 교류 활동은 본 교류가 첫 사례이다. 또한 문화예술교육을 매개로 한 교류 활동 역시 생소한 영역이기 때문에 2015년 첫째 교류는 교류 성사 그 자체에 목표를 설정했다. 문화예술교육을 통한 교류 활동은 교사와 학생은 물론 지

역주민을 대상으로도 한국의 문화를 알리고 관심을 고조시키는 등의 효과를 가져왔다. 그러한 호응은 Brou의 쉴베른 초등학교에 대한 적극적인 지원을 이끌어 냈으며 자연스럽게 2016년 2차 교류로 이어졌다.

교류활동 종료 후 프랑스 측 담당 교사와 이메일로 소통을 하면서 다음 교류를 위해 활동에 대한 피드백이 이뤄졌다. 2015년 교류에서 한국-프랑스 간 피드백은 다음과 같다.

첫째, 프랑스 측은 현장학습프로그램을 운영해 상보성, 베르사유 궁전 등 Brou와 2시간 이상 떨어진 유명 유적을 위주로 체험프로그램 운영에 지출이 컸다. 특히 베르사유궁전에서 장미 석고에 금박을 입히는 체험프로그램은 프랑스 학교 측 부담이 컸다. 향후 교류 활동에 있어서는 현장 체험프로그램 간소화하고 비용부담이 적은 지역의 시설을 활용해 실시하기로 했다.

둘째, 프랑스 측에서는 공연에 대한 부담을 호소하였다. 프랑스 학교는 9월에 새 학년이 시작되기 때문에 교류 활동이 이뤄지는 11월은 새 학년을 시작한 지 2달 밖에 안 된 시점이다. 프랑스 측 입장에서는 그 시간 동안에 영어 뮤지컬 대본을 만들고 학생들 연습을 실시하는 것은 수업결손을 가져오며 교사가 가지는 부담이 크다. 2016년 교류 공연에서는 한국은 영어뮤지컬 공연을 지속하고 프랑스 측은 부담이 안 되는 선에서 공연 활동을 준비하기로 합의했다.

3.3. 2016년 2차 교류 실행

3.3.1. 활동 개요

- 일시: 2016. 11. 13(일)~11. 20(일) 8일간
- 장소: 프랑스 Ecole élémentaire Jules Verne de Brou
- 한국 측 프랑스 방문인원 : 교사 3명, 학생 10명 총 13명
- 교류대상학생: 쉴베른 초등학교 CM2 2개 반 학생 43명

2016년 교류 활동에서 새롭게 ‘한국 문화 및 2018 평창동계올림픽 소개 프레젠테이션’을 추가하였다. 한국 학생들은 프랑스 학생과 교사를 대상으로 프레젠테이션 발표를 진행했다. 학생들은 주제를 부여받아 PPT를 제작했고 전라남도 □□외국어고등학교 프랑스어과 학생들이 PPT와 대본²⁰⁾ 프랑스어 번역을 도왔다. 한국 학생들의 프레젠테이션은 CM2 2개 반 학생 43명과 프랑스 교사 2명을 대상으로 칠베른 초등학교 멀티미디어실에서 진행했다.

〈표 4〉 2차 교류 주요일정

| 일시 | 시간 | 주요 일정 |
|----------|-------------|--|
| 11.14(월) | 06:30~13:30 | •프랑스 파리 도착 및 이동 |
| | 13:30~15:30 | •홈스테이 매칭 - 학생 간 1:1 매칭 |
| | 17:00~20:00 | •참가 학생과 학부모, 교사, 지역인사를 대상으로 환영 행사 |
| 11.15(화) | 09:00~20:00 | •마을 베이커리 현장체험학습 •프랑스 측 스텐글라스 제작하기 미술 수업 •한국 측 <농악>, <한지공예> 교차 수업 •한불 전래동화 뮤지컬 교류(Brou 시청 공연장) - 프랑스(퍼포먼스), 한국 (뮤지컬, 농악) - 사전 리허설 실시 - Brou 시민들 대상으로 공연 |
| 11.16(수) | 09:00~17:00 | •한불 합동교환수업 - 프랑스측 스텐글라스 제작하기 합동수업 - 한국측 2018 동계올림픽 및 한국 문화 프리젠테이션 수업 |
| | 14:00 이후 | •가정체험학습 |
| 11.17(목) | 09:00~17:00 | •현장체험학습 - 전통 풍차 체험, 샤프트르 박물관 및 대성당 |
| 11.18(금) | 09:00~12:00 | •마을 박물관 현장체험학습 |
| | 13:30~15:00 | •합동체육수업 |
| | 15:00~15:30 | •헤어짐의 시간 |
| | 17:30~19:20 | •파리 이동 |
| 11.19(토) | 08:00~18:00 | •공항 이동 및 출국 |

20) 프레젠테이션 대본에는 1. 우리말, 2.프랑스 번역, 3.프랑스어 발음의 우리말 표기 세 요소로 구성했다.

3.3.2. 교류활동 전개

교류 1일차, 2015년과 같은 비행기 같은 기차를 타고 오후 1시 15분 Brou에 도착했다. Brou 역에는 쥘베른 초등학교 교사들과 홈스테이 파트너 학생들이 나왔고, 사전에 학생들 간 이메일을 통해 소통이 된 상태라 학생들 간 홈스테이 매칭도 자연스럽게 이뤄졌다. 점심 식사를 하고 학교를 돌아 본 후 오리엔테이션 시간을 가졌으며 홈스테이 가정에서 여장을 풀 후 다시 학교로 모여 환영식에 참가했다.

교류 2일차, 오전에 Brou 시내의 제과점 현장체험학습을 실시하여 학생들은 프랑스 전통 식빵 제조 과정을 체험하였다. 체험 활동 후 프랑스 측 교환 수업으로 ‘스테인리스 글라스 만들기’ 미술 활동을 하였다. 오후 수업은 한국의 두 교사가 CM2 2개 반을 대상으로 ‘농악 악기 연주하기’ 음악수업과, ‘한지 공예 보석함 만들기’ 수업을 진행했다. 한국 학생은 한국 교사가 수업을 할 때 교사를 도와 수업을 보조하는 역할을 수행했다. 저녁에는 Brou 시청 공연장에서 쥘베른 초등학교 학부모와 시민 300여명을 대상으로 한국-프랑스 합동 공연을 실시했다.

교류 3일차, 오전에 프랑스 측의 스테인리스 글라스 제작하기 수업을 전날에 이어 진행해 작품을 완성했다. 이후에는 한국 학생들의 프레젠테이션 발표를²¹⁾ 실시하였다. 발표 주제 중에서 <한글>을 준비해 온 학생을 마지막 순서로 정해 발표 말미에 프랑스 학생이 자신의 한글 이름을 써보는 활동을 하였다. 오후 시간은 가정체험학습으로 각 홈스테이 가정에서 진행했다.

교류 4일차, 쥘베른 초등학교 CM1²²⁾ 학생들과 함께 현장체험학습을 진행하였다. 오전에는 전통 풍차를 방문해 풍차의 원리에 대해 학습했으

21) 프레젠테이션 주제는 평창동계올림픽(종목, 평창 소개, 경기장 소개)과 한국 문화(음식, 문화재, 한글, k-pop, 축제, 농악, 프랑스와의 관계)로 하였다. 프레젠테이션 후 프랑스 교사에게 한국 학생들의 프레젠테이션을 이해하는지에 대해 질문하니 “모두 알 수 없지만 ppt 내용이 있기 때문에 프랑스 학생들이 쉽게 이해한다.”라고 대답하였다.

22) 한국에서는 4학년에 해당.

며 오후에는 샤르트르로 이동해서 박물관 관람을 하고 샤르트르 대성당 (La cathédrale Notre-Dame de Chartres) 현장체험학습을 진행했다. 참가 학생들은 프랑스 교사가 준비한 활동지로 미션을 수행했다. 프랑스 학교의 현장체험학습이 우리나라 학교와 비교되는 것은 현장체험학습에서 철저한 사전교육과 지속적인 미션이 주어진다라는 것이다. 때문에 참가 학생들이 체험학습을 하면서 체험지에 대해 심도 있게 배울 수 있다.

교류 5일차, 교류 활동 오전에는 Brou 인근 박물관을 방문해 100년 전 프랑스 생활과 학교를 체험했다. 참가 학생들은 펜글씨를 쓰고 옛 교복을 입어보는 체험을 하였다. 오후에는 스포츠 활동을 실시 인근의 체육관으로 이동해 킥볼, 피구, 공기놀이 활동을 실시한 후 다시 학교로 이동해 송별 시간을 갖고 교류 활동을 마무리했다.

3.3.3. 문화예술 공연 교류

- 일시: 2016. 11. 15(화) 18:30~20:10
- 장소: Brou 시청 공연장
- 관객: 학생, 학부모, BROU 주민 300여명
- 작품: 한국-뮤지컬 임금님 귀는 당나귀 귀, 농악 공연
프랑스-한국과 프랑스의 우정을 위한 퍼포먼스
합창-Heal The World

〈표 5〉 2차 문화예술 공연 일정

| 일자 | 시간 | 주요내용 | 비고 |
|---------------|-------------|----------------------------------|------|
| 11.15. (화) | 17:00~18:00 | • 한국 측 리허설 | |
| | 18:00~18:30 | • 무대 준비 및 관객 입장 | |
| | 18:30~19:00 | • 한국, 뮤지컬 임금님 귀는 당나귀 귀 공연 | 영어공연 |
| | 19:00~19:40 | • 한국과 프랑스의 우정 퍼포먼스 | |
| | 19:40~20:00 | • 농악 공연 | |
| | 20:00~20:10 | • Heal The World 합창(영어, 프랑스어 혼용) | |

한국 측은 오후 5시 Brou 시청 공연장에서 뮤지컬과 농악 리허설을 하고 오후 6시 반에 공연을 시작하였다. 관객은 학생, 학부모, 주민들로 300석이 꽉 찼다. 첫 공연은 뮤지컬 ‘임금님 귀는 당나귀 귀’를 공연을 했고 이어서 프랑스 측은 ‘한국과 프랑스의 우정’ 공연을 유네스코 이념을 주제로 해서 체조와 줄넘기, 리듬체조 등을 활용해서 음악에 맞춰 퍼포먼스 형식으로 공연하였다. 마지막으로 농악²³⁾ 공연을 한 후 한국과 프랑스 학생들이 미리 파트를 나눠 연습 한 마이클 잭슨의 ‘Heal the World’ 합창으로 공연 활동을 마쳤다. 전년도 교류 공연과 차이는 프랑스 측의 공연에 대한 부담을 줄여주고자 체육 수업을 활용해 퍼포먼스를 준비해 수월하게 공연을 할 수 있었다. 마지막 순서에 한국과 프랑스 학생 모두가 무대에 올라와 ‘Heal the World’노래를 부르며 퍼포먼스를 마무리하는 장면에서는 참가한 학생과 학부모 모두에게 감동을 주는 효과를 가져왔다.

3.3.4. 교류 피드백

본 연구자는 2017년 10월 3차 교류를 위해 프랑스로 답사를 실시했으며 답사 기간 중 쉴베른 초등학교와 2016년 2차 교류에 대한 상호 피드백을 실시했다. 지난 2년간 교류 활동을 통해 다양한 보완해야 할 내용이 도출되었다.

첫째, 한국 측에서는 교류 준비 과정에서 인종차별 문제가 발생하였다. 교류 3주 전 프랑스 측으로부터 한국 학생들의 홈스테이 파트너 명단을 받고 한국 학생의 가정에 명단을 송부했다. 그러나 한 여학생 가정에서 홈스테이 파트너가 흑인이라는 이유로 교류 참가를 거부하며 홈스

23) 농악 공연 전 관객들에게 농악의 기원과 의미에 대해 설명하였다. 공연을 진행하면서 관객들 호응이 적극적이었다. 특히 4학년 여학생이 상모돌리기와 마무리 장면에서는 큰 박수가 터졌다. 프랑스 측 담당교사와의 인터뷰에서 Brou 주민들 대부분이 농업에 종사하기 때문에 농악 공연을 보면서 그 의미와 역할에 대해 공감할 수 있다고 밝혔다.

테이 파트너를 교체해 줄 것을 요구했다. ○○초등학교에서는 긴급하게 회의를 열어 해당 여학생을 즉시 교류활동 명단에서 제외하고 프랑스 측에 ‘해당 학생이 학교에 문제를 일으켜 교류 활동이 중지됨’을 알렸다. 홈스테이 파트너로 지정된 흑인 학생과 가족은 한국 학생 파트너가 없는 상태에서 교류 활동에 참가했다. 세 번에 걸친 교류 활동 중에서 가장 큰 위기로 교류 자체가 무산될 수도 있는 순간이었지만 프랑스 측의 이해와 배려로 교류를 지속 할 수 있었다. 이후 교류 활동에 있어서 단순히 학생을 선발하는 것보다는 학생과 가정에 대한 검증을 해야 하며 교류 준비를 하는 과정에서 세계시민교육을 강화하여 인종 차별에 대한 계기 교육을 실시하기로 하였다.

둘째, 1차 교류에 이어 2차 교류에서 프랑스 측은 공연 준비에 대한 부담을 여전히 호소했다. 교류 활동을 준비하는 프랑스 교사들의 부담이 클 경우 교류에 대한 의지가 약해질 우려가 있기에 2017년 교류에서는 한국 측에서 뮤지컬 공연을 하고 프랑스 측은 프랑스 교사의 부담을 주지 않는 선에서 간단하게 준비할 수 있는 노래와 합창으로 공연하기로 합의했다.

셋째, 두 번의 교류를 진행하면서 CM2 학생들만 함께 교류했기 때문에 CM2 이외의 학생들은 한국 학생과 교사와 함께 활동할 기회가 없었다. 본 연구자는 쥘베른 초등학교의 다양한 학생들과 함께 활동하고 싶다고 의견을 냈고 2017년 교류에서는 한국 학생들의 홈스테이 파트너는 CM2 학생과 하되 합동 수업과 현장체험학습은 타 학년 반도 함께 참여하기로 결정했다.

넷째, 저녁 시간의 공연은 학생과 교사 홈스테이 가정에도 부담으로 작용하기 때문에 2017년 공연에서는 관객을 어른들에서 쥘베른 초등학교 전교생을 대상으로 전환하고 오전 시간에 공연을 해 부담을 덜기로 결정했다.

다섯째, 한국 참가 학생과 학부모들은 프랑스 교류를 함에 있어 정작 프랑스 파리의 명소를 방문하지 못함을 아쉬워했다. 프랑스와 교류 활동

에만 열중한 나머지 놓친 부분이기도 하다. 3차 교류에서는 하루 일정을 학생들의 파리 명소 관람으로 넣었다.

3.4. 2017년 3차 교류 실행

3.4.1. 활동 개요

- 일시: 2017. 11. 11(토)~11. 18(토) 8일간
- 장소: 프랑스 Ecole élémentaire Jules Verne de Brou
- 한국 측 프랑스 방문인원 : 교사 4명, 학생 9명, 방송PD 1명, 총 14명
- 교류대상학생: 칠베른 초등학교 전교생, CM2(홈스테이)

2017년 교류 활동은 외교부에서 공모한 ‘2017 국민 공공외교 프로젝트’에 강원문화예술교육연구회²⁴⁾와 함께 하는 사업으로 채택이 되어 한국국제교류재단 지원을 받아 교류를 했다. 본 연구자와 ○○초등학교 이외에도 강원문화예술교육연구회에 소속 교사 3명이 참가했으며 다큐멘터리 제작을 위해 방송사 PD가 동행하였다. 이번 교류는 한국의 문화를 프랑스에 알리는 것이 목적으로 한국 교사들은 각자 합동수업을 준비했으며 3개월 앞으로 다가 온 2018 평창동계올림픽 홍보도 아울러 병행했다. 지난 교류활동에서 주로 CM2(5학년) 학생들과 교류를 했다면 이번 교류는 전교생을 대상으로 교류활동을 전개했다.

24) 강원도 초등학교에 재직하면서 학생들에게 문화예술교육을 적용하는 교사들의 연구회로 오케스트라, 뮤지컬, 밴드, 마당극, 인형극, 댄스 등으로 구성되어 있음. 2015년 창립되었으며 본 연구자는 창립 당시부터 연구회장으로 활동.

〈표 6〉 3차 교류 주요일정

| 일시 | 시간 | 주요 일정 |
|----------|-------------|--|
| 11.11(토) | | <ul style="list-style-type: none"> 프랑스 파리 도착 에펠탑 관람 |
| 11.12(일) | 08:00~10:00 | <ul style="list-style-type: none"> 파리 명소 방문(루브르 박물관, 오르세 미술관, 몽 마르트 언덕) |
| 11.11(월) | 07:30~10:30 | <ul style="list-style-type: none"> Brou 이동 및 도착, 홈스테이 매칭 |
| | 11:00~12:00 | <ul style="list-style-type: none"> 상대국 전래동요 배우기 - 한국-Sur Le Pont D Avignon, 프랑스-아리랑 |
| | 13:30~15:30 | <ul style="list-style-type: none"> 한국 전통문화 수업(방패연만들기, 천연염색, 단소 배우기) |
| 11.15(화) | 09:00~12:00 | <ul style="list-style-type: none"> Maison Botanique 숲체험 현장체험학습 |
| | 13:30~14:30 | <ul style="list-style-type: none"> 프랑스 측 프랑스 전통요리 수업 |
| | 14:30~15:30 | <ul style="list-style-type: none"> 한국 측 2018 동계올림픽 및 한국 문화 프레젠테이션 수업 |
| 11.16(수) | 10:00~11:30 | <ul style="list-style-type: none"> 한불 전래동화 뮤지컬 교류(Brou 시청 공연장) - 프랑스(아리랑), 한국 (Sur Le Pont D Avignon, 뮤지컬 미녀와 야수) - 한국사전 리허설 실시 - 칠베른 초등학교 전교생 대상으로 공연 |
| | 14:00 이후 | <ul style="list-style-type: none"> 가정체험학습 |
| 11.17(목) | 09:00~12:30 | <ul style="list-style-type: none"> 현장체험학습: 생쥬(Saint Jean)성 |
| | 13:30~15:30 | <ul style="list-style-type: none"> 합동체육수업 |
| 11.18(금) | 05:00~ | <ul style="list-style-type: none"> 파리 공항 이동 및 출국 |

교류 1일차, 오전 10시 30분에 Brou 역에 도착해 바로 학생들 간 홈스테이 매칭을 하고 학교로 이동해 수업을 실시했다. 주제는 문화예술 공연에 부를 상대국 동요를 배우는 수업이다. 프랑스 학생들은 한국 교사에게 <아리랑>을 배웠고, 한국 학생들은 프랑스 동요인 <Sur Le Pont D Avignon(아비뇽의 다리)>²⁵⁾을 배웠다. 오후 수업은 한국 교사 3명이

25) Sur Le Pont D Avignon은 한국에서는 <아비뇽의 다리 위에서>라고 이름의 동요로 다음 음악 교과서에 수록되어 있다. 초등학교 3학년(교학사), 초등학교 2학년(국정교과서) 초등학교 4학년(미래엔), 초등학교 4학년(지학사).

한국 전통문화를 주제로 수업을 했다. 방패연 만들기는 CM2(5학년) 학생을 대상으로 2시간을 수업했으며 천연염색과 단소 수업은 CP(1학년), CE1(4학년)을 대상으로 1시간씩 교사 수업을 진행했다.

교류 2일차, 오전에는 현장체험학습을 CE4(4학년) 학생들과 함께 Maison Botanique²⁶⁾ 숲 체험학습장에서 세 가지(나무 필통제작, 잎 엽서 만들기, 나무 피리 만들기) 체험활동을 진행했으며 오후에는 한국 학생들이 CM2(5학년), CE2(3학년) 학생들을 대상으로 평창동계올림픽과 한국의 전통문화를 주제로 프레젠테이션을 진행했다. 저녁에는 학생, 학부모, 교사, 지역인사, 유네스코 프랑스 위원회가 참석한 환영식이 열렸다.

교류 3일차, 오전에 전교생을 대상으로 공연 활동을 진행하고 오후에는 각 홈스테이에서 가정 체험학습을 실시했다.

교류 4일차, 오전에는 CE1(2학년) 학생들과 Brou에서 한 시간 거리인 Saint Jean성 현장체험학습을 실시했다. 오후에는 한국 전통놀이 수업으로 제기차기, 윷놀이, 사방치기 수업을 하였다.²⁷⁾ 공식적인 교류활동을 마무리 하고 다음날 새벽 파리 공항으로 이동해 귀국하였다.

3.4.3. 문화예술 공연 교류

- 일시: 2017. 11. 16(수) 10:00~11:30
- 장소: Brou 시청 공연장
- 관객: 쉐베른 초등학교 학생 교사 200여명
- 작품: 한국-뮤지컬 미녀와 야수, Sur Le Pont D Avignon
프랑스-아리랑, 한국-프랑스 We Are The World 합창

26) <http://www.maisonbotanique.com/>

27) 각 전통놀이는 프랑스에도 비슷한 놀이들이 있어 프랑스 학생들도 쉽게 배울 수 있었다. 프랑스 학생들은 윷놀이에 가장 적극적인 반응을 나타냈다.

〈표 7〉 3차 문화예술 공연 일정

| 일자 | 시간 | 주요내용 | 비고 |
|---------------|-------------|---|--------------|
| 11.16. (화) | 9:00~10:00 | • 한국 측 리허설 및 관객입장 | |
| | 10:10~10:30 | • 한국 측 Sur Le Pont D Avignon노래 • 프랑스, 아리랑 노래 | |
| | 10:30~11:10 | • 한국 측 뮤지컬 미녀와 야수 공연 | 공연준비 시간포함 |
| | 11:20~11:30 | • We Are The World 합창 | 영어공연 |
| | 17:40~18:00 | • 한국, 사물놀이 | |
| | 18:00~18:30 | • 프랑스, 콩쥐팥쥐 뮤지컬 | 영어공연 |
| | 18:30~19:00 | • 한국, 잠자는 숲속의 공주 뮤지컬 | 영어공연 |
| | 19:00 | • 마무리 활동 | |

지난 두 차례 교류 공연은 저녁 시간에 어른들을 대상으로 공연을 했다면 이번 교류에서는 쥘베른 초등학교 전교생을 대상으로 오전 시간에 공연을 실시하였다. 한국 학생들의 Sur Le Pont D Avignon 노래를 시작으로 프랑스 학생들의 아리랑 노래를 부르고 한국 학생들의 뮤지컬 미녀와 야수(La Belle et la bête) 공연을 했다. 마지막에는 공연에 참가한 모든 학생들이 we are the world 노래를 부르며 마무리했다. 저학년 학생들은 공연이 지속되면서 다소 산만했지만 대부분 학생들은 공연 시작부터 끝까지 집중해서 관람하였다.

4. 교류활동 성과 분석

4.1. 기관 평가

본 연구에서 이뤄진 프랑스 교류활동에 대해 유네스코 한국위원회, 2015-2016 한불 상호방문의 해 조직위원회, 외교부에서 다양한 방식으

로 긍정적인 반응을 보였다.

유네스코 한국위원회에서는 본 교류 활동이 우수 활동으로 선정이 되어 <유네스코학교 시리즈 2-자랑스러운 우리 학교> 제목으로 유네스코 협력학교의 대표적인 사례로 소개되었다.²⁸⁾ 또한 유네스코 협력학교 총회와 지역별 모임에서는 본 교류 활동 과정을 소개해 타 학교로의 확산을 추진하고 있다.

본 연구에서 다루는 교류활동은 2015-2016 한불 상호방문의 해 조직위원회 공식 행사로 정식 인증을 받았다. 한불 상호방문의 해 조직위원회에서는 한국과 프랑스 측 행사 492건을 공식 인증하였다. 그중에서 본 교류 활동은 유일한 초등학교 간의 교류이면서 지속적인 교류를 실시한 것을 인정받아 우수사례로 선정되었다.²⁹⁾

외교부는 매년 일반 국민들을 대상으로 <공공외교 프로젝트 사업>을 진행하는데 2017년 사업에서는 본 교류활동이 선정되어 활동하였다. 외교부에서는 본 교류에 대해 우수성을 인정해 정책브리핑으로 보도자료³⁰⁾ 각 언론사에 배포하였으며 그 결과 8개 언론사에서 본 교류 활동을 보도하였다.

4.2. 교류 대상학교 교장 평가

교류활동의 성과를 평가하기 위해 2015년 쥘베른 초등학교 교장이 유네스코 프랑스위원회에 제출한 보고서를 참고하도록 하겠다. 평가 보고서의 주요 내용은 다음과 같다.

28) 유네스코 한국위원회 공식 블로그 <http://blog.unesco.or.kr/221155720423> (2018년 3월 13일 인출)

29) 『2015-2016 한-불 상호교류의 해 결과보고서』, 『외교부 문화외교국 공공외교총괄과 한-불 상호교류의 해 사무국』, 2017.

30) 『국민 공공외교 프로젝트 ‘강원문화예술교육연구회’ 팀 프랑스에서 현지 초등학교 대상 문화예술교육 제공』, 『외교부 보도자료』, 17-770호(2017. 11. 28).

〈표 8〉 유네스코 프랑스 위원회 제출 보고서 요약

〈Pour les Coréens〉

Diverses activités scolaires et extra-scolaires ont permis d'échanger autour de pratiques culturelles, artistiques, sportives et musicales :

1) Les activités scolaires

a) Activités culturelles et artistiques

Les élèves coréens et français ont pu découvrir l'histoire et les techniques de la construction de la Tour Eiffel. Ils en ont ensuite fabriqué une. Les Coréens nous ont présenté un élément important de leur culture avec la fabrication de masques traditionnels.

b) Activités sportives

Des jeux sportifs français (le béréet, la balle aux prisonniers) et un jeu coréen ont renforcé la coopération entre tous les élèves.

c) Activité musicale

Un atelier musical (Beat Box) a été animé par un professionnel. Cela a permis de poursuivre le rapprochement entre élèves.

d) Activités en histoire et en éducation civique

Tous les élèves ont préparé en classe les visites des châteaux de Chambord et de Versailles à travers des activités pédagogiques et ludiques, notamment sur la vie de François Ier et de Louis XIV. Des documents ont permis à tous de comprendre l'armistice du 11 novembre 1918, ainsi que la vie des « Poilus » pendant la première guerre mondiale. Tous les élèves ont beaucoup apprécié ces activités. Leurs questions et leur participation orale et écrite témoignent de cet engouement.

2) Culture et patrimoine

a) Cérémonie du 11 novembre

Les Coréens ont défilé en tenues traditionnelles. La ville de Brou a ?uvré pour mettre à l'honneur nos hôtes. La municipalité et la population ont apprécié ce partage de traditions.

b) Chambord et Versailles

Les visites de ces 2 châteaux ont permis aussi bien aux Français comme aux Coréens de découvrir la richesse de notre patrimoine.

3) Le spectacle musical

Les élèves se sont tous investis pour présenter un spectacle de qualité en anglais. Nous avons été sidérés par la performance scénique, la justesse vocale, la synchronisation, l'autonomie et la beauté des costumes des élèves coréens! Le public présent a beaucoup apprécié et applaudi les performances de tous les élèves.

쥘베른 초등학교 교장은 교류활동을 통해 프랑스 학생들은 문화예술, 체육, 음악, 역사 수업 등을 통해 한국에 대한 문화를 체험하고 한국 학생과의 협력을 강화했으며 학생 간의 화합을 도모했고 평가했다. 또한 공연 활동을 모두가 긍정적인 반응이었으며 종합적인 평가에서 모든 프랑스 가족은 학교에서의 특별한 경험을 환영하며 지속적인 교류를 희망하고 있다.

위 보고서는 유네스코 프랑스 위원회 제출용이기 때문에 교류활동에 대해 긍정적으로 기술할 수밖에 없으며 이를 보완하기 위해 이메일을 통해 교장과의 추가 인터뷰를 실시했다. 본 연구자는 교류에 있어서 공연 활동을 비롯한 문화예술교육 교류활동을 중요시했지만 프랑스 측 교장은 문화예술교육보다는 교환 수업과 홈스테이 가정, 지역사회 연계 활동에 주안점을 두었다. 그리고 한국과의 교류 활동은 쥘베른 초등학교 운영에도 도움이 되었다고 한다. 한국 학교는 교육 운영비를 국가가 모두 지원해주지만 프랑스 학교는 국가가 전액 지원해주지 않기 때문에 지역사회의 협조가 필요하다. 프랑스 학교 교장은 한국과의 교류가 지역사회로 하여금 학교 교육활동에 긍정적인 반응을 이끌어내었기 때문에 학교 운영에도 도움이 된다고 했다.

교류 활동에 있어 부족한 점은 교류 준비를 이메일에 의존하다 보니 한국 측에서 원하는 교류 활동을 제대로 답지 못하는 것과 한국, 프랑스 파트너 학생들 간의 사전 사후 활동이 부족해 1회성 만남으로 끝나는 것을 부족한 점으로 꼽았다. 프랑스 학생들의 한국 방문에 대해서는 개인 간의 방문은 가능하지만 학교 여건 상 별도 예산을 마련해 학생들을 인솔해서 한국을 방문하는 것은 불가능하다고 답했다. 한국 학교가 프랑스와 교류를 할 때 위와 같은 프랑스 학교의 교육 환경을 이해하고 추진하는 것이 필요하다.

4.3. 교류 만족도 조사 분석

2017년 3차 교류에서는 <2017 국민 공공외교 프로젝트> 사업에 대한 평가로 교류 활동에 참가한 프랑스 측 학생 학부모, 교사 61명을 대상으로 설문조사를 진행하였다. 수혜자 만족도 조사는 교류활동이 이뤄지는 기간에 작성되었기 때문에 대부분 항목에서 긍정적인 답변을 할 수밖에 없다는 한계가 있다. 때문에 설문조사의 결과는 1차원적인 표면적인 분석이 될 수밖에 없지만 프랑스 측 교육 구성원들이 한국과의 교류 활동에 어떤 반응을 보이는지 대해 참고할 수 있다.

〈표 9〉 수혜자 만족도 조사 결과 N=61)31)

| 연번 | 질문(답변항목) | 항목별 평점 (100점 만점 환산) |
|----|---|------------------------|
| 1 | 한국에 대해 얼마나 알고 있었는가? | 2.0 (50) |
| 2 | 이번 한국 교류활동 이전에 한국에 대해 얼마나 호감을 가지고 있었는가? | 4.1 (82.6) |
| 3 | 이 프로그램이 한국 문화를 이해하는데 도움이 되었다. | 4.8 (95.4) |
| 4 | 프로그램이 흥미로웠다 | 4.8 (96.1) |
| 5 | 제공되는 프로그램의 전문성이 높은 수준이다 | 4.7 (94.4) |
| 6 | 교류 관계자와 소통이 원활하였다 | 4.6 (91.1) |
| 7 | 프로젝트 참여 결과 전반적으로 얼마나 만족하는지? | 4.9 (98) |
| 8 | 향후 타인에게 본 프로그램을 추천할 의향이 있는지? | 4.8 (95.1) |

31) 외교부에서는 <2017 국민 공공외교 프로젝트>에 선정되어 활동 한 10개 팀에게 수혜국 국민을 대상으로 만족도 조사를 실시하고 있다.

만족도 조사를 분석해보면 ‘한국에 대해 얼마나 알고 있었는가?’ 항목에서는 교류 활동 3년 차인 2017년 교류 기간에 진행된 설문으로 쥘베른 초등학교 구성원들의 한국에 대한 인식과 사전 학습 높았음에도 평점이 2.0이 나왔다. 이는 프랑스 학생, 학부모, 교사가 한국에 대한 인식이 미미하거나 일부 뉴스를 통해서 전해지는 정도의 인식인 것으로 보인다. 교류활동 이전의 한국에 대한 호감에 대해서는 4.1이 나와 지난 두 차례 교류를 통해 쥘베른 초등학교에서 한국에 대한 계기교육이 지속적으로 실시된 것으로 보인다. 본 교류를 통한 한국 문화를 이해는 4.8이 나왔으며 교류 프로그램 그 자체에 대한 흥미는 4.8이 나왔다. 교류 프로그램이 전문적인지 항목에 대해서는 4.7을 나타냈는데 이는 교류 프로그램 중에 한국의 전통 이해 교육과 학생들의 공연 활동에 대한 반응이라고 판단된다. 교류 활동에 참여한 한국 교사와 학생에 대한 소통은 4.6을 나타냈다. 언어가 통하지 않아 소통에 어려움이 있음에도 높은 점수가 나온 것은 교류 활동에 있어서 언어는 필수 조건이 아님을 반증한다.³²⁾ 교류 프로그램 만족도는 4.9를 나타내 쥘베른 초등학교 구성원 대부분이 교류활동에 만족감을 나타내었고 지속적인 교류 활동으로 이어졌음을 알 수 있다. 문화예술교육을 통한 교류 활동이 쥘베른 초등학교 학생들에게 한국에 대한 긍정적인 인식을 심어주며 한국 문화를 이해하는데 효과적인 활동이라는 것을 설문조사를 통해 알 수 있다. 차후 연구에서는 설문조사를 통한 교류활동에 대한 심도 있는 분석이 필요하다.

5. 교류 활성화를 위한 제언

본 연구는 한국과 프랑스의 학교 간 교류 활성화를 위한 기초가 되고

32) 한국 학생들 대부분이 스마트폰의 번역 어플리케이션을 통해 홈스테이 가정과 의사소통을 했기 때문에 언어는 큰 문제가 되지 않았지만 홈스테이 가정에서 학생이 이플 경우에는 담당교사를 통해 본 연구자에게 연락이 와 직접 의사소통을 하였다.

자 ○○초등학교와 쥘베른 초등학교의 문화예술교육을 주제로 한 3년간의 교류 사례를 분석하였다. 본 연구에서는 문화예술교육을 매개로 한 교류로 문화예술 공연 교류를 비롯해 전통문화 교환 수업, 현장체험학습, 2018 평창동계올림픽 프레젠테이션, 전래놀이 교환 수업, 제1차 세계대전 퍼레이드 참가 등 다양한 형태의 교류 활동을 실행하고 이를 분석하였다. 문화예술교육을 매개로 한 교류 활동은 양국의 학생과 교사가 서로의 문화를 체험하고 이해하는 계기가 되었다. 또한 프랑스 초등학생들에게 한국에 대한 긍정적인 인식을 심어주어 한국 문화를 이해하는데 효과적인 활동이 되었다. 본 연구에서는 한 학교와의 교류 활동을 분석을 했기에 본 연구가 프랑스 전체 학교에 일반화될 수는 없을 것이다. 하지만 프랑스를 비롯해 유럽 지역과 교류를 모색하는 학교에게는 참고가 될 것을 기대하며 지난 3년간 교류를 전개하면서 내린 결론은 다음과 같다.

첫째, 문화예술교육 교류활동은 상대 문화를 이해하는데 효과적이다. 국제교류활동의 궁극적인 목적이 세계시민의식 함양과 실천이어야 한다. 단순한 교류 방문이나 단기간 자원봉사에의 참여만으로는 그 목표를 성취하기는 힘들다. 문화예술교육을 주제로 국제 교류 활동을 한 결과 한국, 프랑스 양국 사이에 교류의 다양성을 증진시키고 교류 활동의 지속성을 유지하는 긍정적 요인으로 작용하였다. 문화예술교육 교류활동은 교환 수업 이외에도 현지 지역과 연계한 공연 활동과 현지 축제 참가를 통해서도 이뤄졌다. 현지 지역과 연계한 교류는 현지 시민과 언론의 관심을 받게 되어서 Brou 시청의 지원을 이끌어 내는 효과도 발생했다. 교류활동 대상 학교를 선정하는데 있어서 고려할 점은 수도에 소재한 학교보다는 지방에 소재한 학교가 지역의 협조를 받을 수 있어 교류를 보다 효과적으로 전개할 수 있다는 점이다.

둘째, 교류활동을 수월하게 진행하기 위해서는 면대 면 협의가 필요하다. 프랑스와 처음 교류를 시도하면서 상대 학교와의 소통이 되지 않아 교류 자체가 성립되기 어려웠다. 중간에 유네스코 한국위원회와 프랑스

위원회가 중재를 했지만 교육 환경이 다른 국가의 교사가 이메일로 교류에 대한 합의를 하고 프로그램을 구성하기에는 한계가 있었다. 마침 프랑스 답사 기회가 찾아와 교류 학교를 방문해 면대 면으로 협의를 할 수 있었다. 직접 만나 협의를 한 세 시간은 지지부진했던 지난 4개월간의 협의를 상쇄할 수 있었으며 교류 일정과 프로그램을 확정할 수 있었다. 이후에는 순조롭게 교류 활동을 실행하였고 이듬해 교류는 이메일을 통해서도 제대로 된 협의가 가능했다. 지난 3년간의 교류활동에 있어 교류 활동이 무산되거나 중단될 수 있는 위기가 찾아왔지만 이미 교류활동을 통해 상호 신뢰와 시스템을 구축했기 때문에 협의를 통해서 극복해 나갈 수 있었다.³³⁾

셋째, 프랑스와 교류를 희망하는 학교를 위해 한국-프랑스 간 네트워크를 구축해야 한다. 한국의 많은 학교가 교류활동을 희망하고 있어 일본, 중국, 동남아시아 국가와는 비교적 활발한 교류 활동을 전개하고 있지만 프랑스를 비롯한 유럽 국가와의 교류는 엄두를 못 내고 있는 실정이다. 그 이유는 체류비와 항공비를 비롯한 비용적인 측면과 교류 상대를 연결해 주는 네트워크 부재가 원인이다. 학생들 체류비는 홈스테이로 해결하여 비용이 들지 않았으며 교류 프로그램 진행은 교류 대상 학교가 부담했다.³⁴⁾ 항공 비수기인 11월을 교류 활동기간으로 정해 항공비를 아낄 수 있었다. 예산이 확보된다고 하더라도 교류활동을 위한 네트워크가 없으면 교류 활동이 불가능하다. 학교 현장에서 유럽국가와 교류가 가능한 공식적인 네트워크는 유네스코 한국위원회 밖에 없는 실정이다. 학교에서 유럽 교류를 위한 네트워크를 구축하고 교류를 위한 매

33) 2018년도에 본연구자는 유네스코 학교가 아닌 학교로 이동을 했다. 전 근무 학교에서는 프랑스와 교류를 지속 할 수 있는 여력이 되지 않아 2018년도 교류 활동을 포기했다. 이에 본연구자는 프랑스 측에 유네스코 네트워크가 아닌 학교와의 교류가 가능한지 의향을 물었고, 프랑스 측에서는 2018년 4월 4일자 메일을 통해 본연구자가 이동한 학교와의 교류를 희망해 2018년도 4차 교류를 추진한다.

34) 지난 3년의 활동에서 체류비는 첫째 파리에서 1박 숙박비 및 식비, 둘째 파리-Brou간 왕복 열차, 셋째 파리 탐방을 위한 교통비가 주를 이루었다. 평균 체류비는 200만원 전후로 지출했다.

뉴얼을 개발해야 한다. 그리고 국제교류활동에 의욕 있는 교사를 대상으로 국제교류전문가를 양성하는 연수 프로그램을 개발해 지속적인 연수를 실시하면 학교 현장에서 교류를 활성화할 수 있을 것이다.

참고문헌

- 박선영, 「청소년 국제교류 활성화 방안 비교 연구」, 『청소년문화포럼』, 29(1), 2012.
- 박찬수 외, 「학교! 문화예술교육의 씨앗을 심다」, 『맘에드림』, 2016.
- 조남익 · 김고은, 「청소년의 국제교류활동 프로그램의 효과성 연구」, 『청소년학연구』, 21(1), 2014.
- 주미영, 「글로벌 신뢰국가 이미지 형성을 위한 한국의 공공외교 연구」, 『정치정보연구』 Vol.18 No.2, 2015.
- 정지연 · 김영환, 「초·중등학교에서의 프로젝트기반 블렌디드 국제교류프로그램운동을 위한 교사의 직무분석」, 『교사교육연구』, Vol.51 No.2, 2012.
- 정지연, 「초·중등학교에서의 국제교류 프로그램 운영을 위한 교사 연구과정 개발」, 『부산대학교』 박사논문, 2011.
- 「2015-2016 한-불 상호교류의 해 결과보고서」, 『외교부 문화외교국 공공외교총괄과 한-불 상호교류의 해 사무국』, 2017.
- 「2016 유네스코 레인보우 청소년 세계시민 프로젝트 보고서」 『유네스코한국위원회』, 2017.
- 「국민 공공외교 프로젝트 ‘강원문화예술교육연구회’ 팀 프랑스에서 현지 초등학생 대상 문화예술교육 제공」, 『외교부 보도자료』, 17-770호, 2017.
- 「제1차 대한민국 공공외교 기본계획」, 『2017-2021』, 2017, p5.

〈Résumé〉

Étude sur les activités d'échange international
par l'éducation artistique et culturelle
– Focus sur les activités d'échange en français –

PARK CHANSOO

Cette étude porte sur le J'ai étudié les échanges entre les écoles élémentaires en Corée et en France qui ont correspondu à travers le réseau des écoles associées de l'UNESCO. Au début, j'ai analysé comment les activités d'échange ont été créées. Avons analysé le programme d'échange triennal de 2015 à 2017 et analysé les retours d'expérience. Les méthodes analytiques sont des techniques empiriques.

Grâce à cette recherche, je vais combiner les domaines des échanges internationaux et des arts et de la culture qui ont été actifs dans les écoles récemment. Nous fournissons également un modèle d'activités d'échanges internationaux sur le thème de la culture et de l'éducation artistique.

À la suite d'activités d'échange d'éducation culturelle et artistique, les élèves ont fait l'expérience de la culture d'autres pays par le biais de la culture et des arts, de l'éducation physique. En conséquence, les étudiants coréens et français ont renforcé leur coopération.

Toutes les français familles sont ravies de cette expérience unique à l'école élémentaire. Chacune garde un excellent souvenir de l'enfant accueilli et espère rester en contact grâce. Cela a également permis de créer un lien entre les familles et les enseignants. Et les résidents locaux espèrent un échange continu avec la Corée.

J'espère que les activités d'échanges internationaux sur l'éducation artistique et culturelle seront activées dans les écoles coréennes. Pour ce faire, beaucoup de recherche et de nouvelles méthodes sont nécessaires.

주 제 어 : 국제교류(Échange international), 문화예술교육(Culture et éducation artistique), 유네스코협력학교(École associées de l'UNESCO), 2015-2016 한불 상호교류의 해(ANNEE FRANCE-COREE 2015-2016), 공공외교(Diplomatie publique)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

앙드레 말로의 문학작품에 나타난 소설과 영화의 상관성

오세정
(경희대학교)

차례

- | | |
|---------------|--------------------|
| I. 머리말 | 2. 시점과 카메라의 눈 |
| II. 본말 | 3. 시각적 이미지와 카메라 앵글 |
| 1. 소설의 영화적 구성 | III. 맺음말 |

I. 머리말

말로에게 있어서 문학창작은 영화장르와 밀접한 관계를 맺어오고 있다. 20세의 청년시절 처음 발표한 그의 소설 『종이 달님 *Lune en Papier*』은 표현주의 영화에서 영감을 받아 창작한 것이며, 문학사상의 형성기라고 할 수 있는 이 시기에 그는 영화계에 뛰어들어 독일로부터 표현주의 영화를 수입해 프랑스에 보급을 한 적도 있다. 또한 말로는 자신의 장편 소설 『정복자 *Les Conquérants*』, 『왕도의 길 *La Voie Royale*』, 『인간조건 *La Condition Humaine*』을 각색해 영화제작을 시도하였으며, 스페인 내란전쟁을 소재로 한 르포르타주 소설 『희망 *L'Espoir*』을 1938년 세미다 큐멘터리 각색영화로 제작하여 커다란 반향을 일으켜 영화감독으로서 상당한 입지를 구축한다. 게다가 말로는 『영화심리학개론 *Esquisse d'Une*

Psychologie du Cinéma』의 집필뿐만 아니라, 문화부장관시절 국립영화센터의 설립과 영화진흥정책을 최초로 시행하여 전 세계 국가들의 영화제도에 큰 영향을 미치기도 한다. 이렇듯 말로의 인생과 문학창작의 세계에는 영화장르가 항상 부가되어 중요한 위치를 차지하고 있다.

작가는 특히 『영화심리학개론 *Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma*』에서 “소설가의 표현수단은 등장인물을 둘러싼 환경을 배경에 접합시키는 것”¹⁾이라고 언급하며 소설과 영화의 표현방법에 대한 상호관련성을 밀도 있게 숙고한다. 소설의 서술형태는 묘사와 서사가 핵심 축으로 분류되며, 여기서 묘사는 사물과 상황에 대해 지배적인 인상을 중심으로 그 양상을 그려내는 것을 말한다. 그리고 서사는 특정한 일이 어떻게 발생되었는가에 관심의 초점을 맞추는 기술태도이다. 묘사와 서술에 있어서 가장 이상적인 형태는 객관적인 태도를 견지하는 것이다.²⁾ 다시 말해 소설의 서술은 작가의 개입을 최소화하여 독자에게 상상력을 자극시키는 것을 목표로 하며, 여기서 상상적 호소력은 객관적 서술에 의해 극대화된다. 이러한 맥락에서 말로는 자신의 장편소설들에서 독자의 상상력을 생생하게 환기시키는 방법으로 영화적 글쓰기를 시도한다. 먼저 그는 소설의 구성을 영화의 몽타주기법과 유사한 절분법의 서술을 하고 있으며 소설의 구조를 영화의 시나리오와 같은 극적 구조를 제시하여 소설과 영화 사이의 공통적인 표현양식을 수용한다. 또한 말로는 소설의 서술에서 객관적 관점으로 등장인물의 다양한 시점을 수용하여 일련의 사건이나 행동의 묘사가 영화의 카메라촬영에 연계되는 서술기법을 제시한다. 여기서 특히 카메라의 앵글에 비견되는 시각적 이미지의 서술은 독자를 작품 속으로 몰입케 하는 동일화의 작용을 불러일으키고 있다. 따라서 말로가 제시하는 소설의 영화적 구성과 서술기법을 영화의 표현방식과 비교하여 고찰한다.

1) Malraux(André), *Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1946, Chapitre III(non paginé)

2) 조남현, 『소설원론』, 고려원, 1984. p.207.

II. 본말

말로는 실존주의 작가로서 문학작품의 창작 이외에도 영화 『희망 *L'Espoir*』과 논문 『영화심리학개론 *Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma*』 뿐만 아니라, 예술평론 작품인 『상상의 박물관 *Le Musée imaginaire*』과 『침묵의 목소리 *Les Voix du silence*』 등에서도 영화예술에 대한 심도 있는 분석과 이해를 환기시켜 영화미학자로 평가받고 있다. 그의 영상예술에 대한 열정은 삶의 경험들과 표현의 잠재적인 능력의 조화에서 비롯되었다고 한다.³⁾ 문학적 사고와 현실 참여의 경험이 일치되는 실존주의 참여 작가인 말로는 자신의 사상을 제시하는 방법으로 문학창작과 더불어 영상예술을 추구 한 것이다. 그는 『정복자 *Les Conquérants*』, 『왕도의 길 *La Voie Royale*』, 『인간조건 *La Condition Humaine*』, 『희망 *L'Espoir*』, 『알텐부르크의 호두나무 *Les Noyers de l'Altenburg*』 등의 장편소설들 속에서 작품의 구성이나 서술기법, 표현양식이 서로 다른 두 장르, 즉 문학과 영상예술의 접목을 시도한다.

1. 소설의 영화적 구성

말로의 소설에 있어서 주요 특징은 이야기의 서술이 각각의 구역별로 세분되어 하나의 작품 전체를 이루는 텍스트의 분할구성이라고 할 수 있다. 소설의 외형적인 측면에서 볼 때, 그의 소설들은 19세기 전통적인 작품구조와는 상당한 차이를 나타내고 있다. 전통적인 소설의 구조는 부(*partie*)와 장(*chapître*), 그리고 에피소드(*épisode*)들이 각각의 장면과 이야기의 경과에 따라 서로 연결되는 형식으로 구축되어 있지만, 말로의 장편소설들은 부(部)를 구성하는 장(章), 그리고 장들 속의 에피소드가 내용상 연계되지 않고 서로 고립된 도표들처럼 분리되어 서사적으로 독

3) Lacouture(Jean), *André Malraux(Une vie dans le siècle)*, Paris, Seuil, 1973, p.260.

립된 구조를 갖는다. 이처럼 불연속적으로 파편화된 단편들이 연계를 이루는 그의 소설구조는 기술적인 순서의 구축에 의한 영화의 구성양식과 매우 유사한 형태를 보이고 있다. 이러한 소설의 구조는 영화에서 동일한 시간과 장소에서 발생하는 사건이 나타나는 씬(scène)과, 특정 상황의 시작부터 끝까지를 묘사하는 영상단락으로서 몇 개의 씬(scène)들이 모여 시퀀스(séquence)를 이루고, 이러한 시퀀스들이 모여 하나의 작품을 이루는 영화구조에 밀착된다.

특히 논픽션과 유사한 보고기사의 형식으로 문학성이 강조되는 르포르타주의 서술형태를 나타내는 소설 『정복자 *Les Conquistadors*』, 『왕도의 길 *La Voie Royale*』, 『인간조건 *La Condition Humaine*』, 『희망 *L'Espoir*』 등의 작품들은 각 부와 장, 그리고 에피소드의 단계적 구조의 순서로 각각 나뉘어 완성된다. 소설 속에서 앞선 에피소드와는 이야기의 내용상 논리적 연결이 거의 드러나지 않으며, 영화에서처럼 장면의 전환이 신속하게 이루어지고 있다. 소설에서 이와 같은 절분법의 구조가 나타나는 것은 작품구성의 편집창작으로 영화의 몽타주기법과 매우 유사한 측면이다. 소설의 서술에서 절분법의 양상은 각기 다른 에피소드들을 서로 연계시켜 전체적으로는 통일성을 부여해 하나의 작품을 완성하는 이야기 구성의 편집개념이며, 그것은 단편적인 영상들을 조합하여 하나의 작품으로 엮어내는 몽타주에 해당되기 때문이다. 이와 관련해 말로는 『영화심리학개론 *Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma*』에서 영화의 시퀀스는 소설의 장(chapitre)에 해당한다고 말하며, 영화와 소설의 구성양식은 서로 공통된 부분이 있기에 그 표현과 인물의 성격, 삶의 의미를 소재로 한 소설가의 연출을 분석할 수 있다고 말한다.

“La séquence est l'équivalent du chapitre. Le cinéma n'a pas cette division plus large qu'expriment les parties dans le roman et les actes dans le théâtre. Le muet connaissait les parties, le parlant ne les connaît plus, et les découpeurs rencontrent là un

permanent obstacle ; car le parlant ne veut pas de vides et met la continuité du récit au premier plan de ses moyens d'action. Parce qu'il est devenu récit, et que son véritable rival n'est plus le théâtre, mais le roman. Le cinéma peut raconter une histoire, et là est sa puissance. Lui, et le roman; et, lorsque le parlant fut inventé, le muet avait beaucoup pris au roman. On peut analyser la mise en scène d'un grand romancier. Que son objet soit le récit de faits, la peinture ou l'analyse de caractères, voire une interrogation sur le sens de la vie."⁴⁾

영화의 시퀀스는 소설의 장(章)에 해당한다. 영화는 소설의 부(部)나 연극의 막에 해당하는 보다 넓은 단위가 없다. 더욱 무성 영화에는 부의 분할이 있었지만 유성영화에는 이것이 없었기 때문에 편집자들은 곤란을 겪는다. 유성영화에는 공백이 있을 수 없고 줄거리의 계속성이 구성의 첫째 요소로 드러나기 때문이다. 그리하여 영화는 이야기가 되고 영화의 경쟁자는 따라서 연극이 아니라 소설이 되었다. 영화가 하나의 줄거리를 이야기 할 수 있게 된 것이다. 그리고 소설처럼 영화의 힘도 거기서 나온다. 유성영화가 나왔을 때 무성영화도 소설의 구성형식을 많이 취하고 있었다. 우리는 위대한 소설가의 연출을 분석할 수 있다. 그의 소재는 사실의 나열이나 묘사, 성격의 분석 혹은 삶의 의미를 묻는 것일 수도 있다.

말로는 또한 영화가 소설의 구성양식을 취하고 있다고 강조하고 있는데, 그의 소설 『알텐부르크의 호두나무 *Les Noyers de l'Altenburg*』에서는 작품의 구성양식을 영화의 시퀀스나 씬의 조합과 마찬가지로 텍스트의 분할 모형이 나타나고 있다. 이 소설에서는 서로 분절된 에피소드들이 모여 전체를 이루는 영화의 몽타주기법을 사용할 뿐만 아니라, 내용 전개에서도 시공간의 이동을 나타내는 이야기들에 대해 영상의 변화를

4) Op., Cit., Malraux(André), *Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma*, Chapitre III (non paginé).

가져오는 장면전환의 수법을 도입하고 있다.

작가는 이 소설을 내용상 크게 3개의 부분으로 나누어 서술한다. 소설의 1부는 화자인 주인공 말로 자신에 관한 이야기가 전개되고, 2부는 주인공의 가족에 대한 이야기와 제1차 세계대전 당시, 또한 그 이전의 이야기들과 함께 철학적 토론 등이 배경으로 등장한다. 그리고 소설의 3부는 1부의 내용과 연결되어 제2차 세계대전 때 주인공의 탱크전쟁에 관한 이야기가 주류를 이루게 된다. 다시 말해 소설 『알텐부르크의 호두나무 *Les Noyers de l'Altenburg*』는 말로가 즐겨 사용하는 이야기의 분할형식인 몽타주기법에 따라 현재 나의 이야기, 가족에 대한 과거의 회상, 또다시 현재 나의 이야기로 돌아오는 것이 전체적인 구조이다. 하지만 말로는 이 소설 속에서 각각 문장 사이에 이야기 제시의 비약과 장면전환을 반복적으로 섞어 놓고 있다. 이러한 측면은 영화에서 카메라가 마치 피사체의 움직임을 포착하기 위해 영상의 급속한 변화를 가져오는 장면전환처럼 나타나며, 소설에서 회상부분 또한 자주 반복되어 나타나는 데 이것은 영화의 플래시백과 마찬가지로 상기된다.

한편 소설 『정복자 *Les Conquistadors*』의 작품구성은 영화 시나리오의 3막 형식과 매우 유사한 면모를 보여준다. 이 작품은 3개의 부로 구성되어 작품의 구성과 극적전개가 영화의 시나리오적인 특성을 포함하고 있다. 일반적으로 영화의 시나리오에는 영상의 묘사뿐만 아니라 문학성이 강조된 대본으로 일정한 구조적 패턴을 가지고 있는데, 이야기의 추이는 서두부와 중간, 결말로 구분된 3막의 구조 속에서 극적전개를 이룬다. 여기서 시작 부분인 서두는 문학이론가 구스타브 프라이타크가 제기한 소설의 5단계 구조 가운데 도입/상승에 해당하며, 중간은 절정, 그리고 결말은 하강/파국의 극적전개와 동일한 것이다.⁵⁾

소설 『정복자 *Les Conquistadors*』에서 접근(*Approches*)이라는 소재목

5) 윤계정 역, 『시나리오의 구성과 기법』, 현대미학사, 1997, p.11.

소설의 5단계 극적구조는 아리스토텔레스가 『시학』에서 정립한 것을 구스타브 프라이타크가 연극과 소설장르에 적용하도록 체계화한 것이다.

이 붙은 1부는 화자의 여행에 대한 이야기가 서술되며 독자로 하여금 홍콩에서 전개되는 사건 속으로 점차 유도한다. 즉 이야기의 발단으로 홍콩에서 총파업이 시작되고 광동의 혁명정부를 억압하는 위협이 노골화된다. 2부 권력(Puissances)은 혁명정부를 전복하기 위해 영국군에게 이 용당한 탕의 군대와 광동군대가 서로 치열한 전투를 벌이는 사건의 서술이 두드러지고 있다. 광동에서 봉기한 혁명의 전투상황을 매우 집중적으로 나타내며 독자를 줄거리의 중심부로 이끌고 있다. 이 부분은 주인공들이 수행하는 혁명이 절정에 달하는 양상으로 거기서 이야기는 등장인물들 간의 대립적인 상황을 나타내고 있다. 소설에서 서로 동지적 관계로 볼 수 있는 탕의 군대와 가린의 혁명군이 서로 전투를 벌이는 아이러니한 상황과 더불어, 성인처럼 묘사되는 쳡다이는 가린이 정의를 등한시한다고 비난하고, 테러리스트인 홍은 가린의 행동이 부족하다고 비웃는다. 공동의 적을 앞에 놓고 전투를 벌이는 전쟁 속에서 등장인물들이 서로 갈등하며 행동과 의지는 이탈되고 균열이 나타나지만, 이러한 이야기들은 다양한 상황 속에서 작품 전체적으로는 주제의 통일을 이루어나가는 단편적인 사건들의 조합 또는 균형을 맞추는 몽타주로 여겨진다. 영화에서 몽타주는 서로 이질적인 영상의 씬(scene)들을 조합해 하나의 작품을 완성하는 이야기들의 조합을 의미하기 때문이다.⁶⁾ 그리고 이 소설의 3부 인간(Homme)은 작품의 주된 사건들이 퇴색하기 시작하며 전체적인 주제와 등장인물들의 역할이 정리되는 파국의 국면에 이른다. 이 결말 부분에서 주요한 내용은 쳡다이의 죽음, 홍의 체포와 처형, 그리고 홍콩진압의 칙령발표와 죽음이 임박한 가린의 이야기가 제시되기 때문이다. 즉 작품의 결말 부분으로 이야기의 하강과 파국을 나타낸다. 그러므로 이 소설의 전체적인 구성은 이야기의 극적 전개의 양상이 1부는 도입/상승, 2부는 정점, 그리고 3부는 하강/파국의 구조를 나타내며, 이러한 측면은 시작, 중간, 결말의 형태로 시나리오의 3막 형식에 부합하는

6) 이승구 외, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990. p.135.

것이다.

시나리오의 3단계 구조는 미국의 공연예술가 조지 코헨이 프라이타크가 제기한 소설의 5단계 극적구조를 시나리오에 적용한 것으로 그것은 장편영화를 비롯한 현대 영화작품의 모든 대본에 적용되고 있다. 또한 그의 이론은 영화의 이야기 전개를 극적 서술의 차원에서 구조화하였기에 소설이나 희곡의 극적 구조가 영화장르와 매우 유사한 공통점을 보유했다.⁷⁾ 코헨의 연구에 의하면 시나리오의 1막 시작은 중심인물의 소개와 문제제기로 안타고니스트의 등장과 주인공이 위기 상황에 빠질 수 있다는 가능성을 제기하며, 2막 중간은 복잡한 문제와 대립적인 사건들을 부추겨 주인공의 위기상황을 더욱 심화시킨다. 그리고 3막 결말에서는 주인공의 문제에 대해 자연 질서를 회복할 수 있는 논리에 근거해 긍정적 혹은 비극적으로 이야기를 해결한다는 것이다.

작품의 구성적인 측면에서 말로의 소설 『정복자 *Les Conquistadors*』는 이야기의 전개 과정이 영화의 줄거리 도식과 비교가 가능한 시나리오의 서술구조가 드러나고 있다. 이 소설의 1부는 시나리오의 시작 부분에 대한 내용에 해당된다. 소설에서 화자와 가린의 등장과 파업의 부분은 시나리오 전개상의 등장인물의 소개와 사건전개를 위한 문제제기와 일치하며, 광동군과 혁명정부의 탄압은 안타고니스트의 등장과 주인공의 위기상황이 나타나는 것이다. 소설 2부는 전투상황 속에서 등장인물들의 죽음에 대한 위협과 그들의 인간적인 한계, 그리고 그들 사이에서의 갈등과 대립, 외부세력에 이용당한 당의 군대 등 여러 가지 복잡한 이야기들이 얽혀 그들의 위기상황이 고조되고 있는데, 이러한 사건들의 이야기 전개는 시나리오에서 중간 부분으로 복잡한 사건전개와 등장인물들의 대립적 상황 및 위기에 대한 고조의 양상이 되기 때문이다. 또한 시나리오의 결말 부분에 대한 이야기는 주인공의 문제가 긍정적 혹은 비극적으로 귀결되는 내용이 나타나는데, 소설 『정복자 *Les Conquistadors*』의 3부

7) Ibid., P.26.

역시 대부분의 등장인물들이 비극적인 죽음을 맞게 되어 이야기가 마지막 막으로 치닫는다.

따라서 소설 『정복자 *Les Conquistadors*』에서 제기되는 작품구성은 혁명의 배경설명과 사건전개가 치열해지는 상승운동, 그리고 본격적인 혁명의 시작과 더불어 극적 전개의 절정이 드러나고, 등장인물의 패배가 현실화 되는 하강운동의 순환과정이 서사전개의 리듬으로 나타난다. 또한 이야기 전개의 양상이 시나리오의 구조와 동일한 극적 서술이 구축되며, 이야기를 이끌어 가는 화자의 역할도 혁명에 대한 접근과 그 사건 속으로의 직접적인 개입, 그리고 거기서 빠져 나오는 양상의 전진과 후퇴 또는 대칭과 균형의 규칙적 리듬이 작품전개의 추이에 반영되는 몽타주의 표현방식이 드러난다.

소설의 구성은 극적전개에 따른 이야기 제시의 추이와 리듬의 균형을 맞추는 것이며, 에피소드나 장면 사이의 연결, 분절, 조응의 문체와 이야기의 변화와 다양성, 그리고 주제의 통일성을 고려하여 작품의 전체적인 틀을 짜는 것으로 정의된다.⁸⁾ 따라서 소설의 구성은 영화의 몽타주와 마찬가지로 극적 전개의 특성을 보유한 편집적 개념이다. 한 작품의 구성은 단편들이 조합된 총체의 의미가 내재되어 있으며, 여기에 편입된 부분들은 그 본질을 유지한 채 총체에 참여하는 것이다. 따라서 총체에서의 단편들은 서로 불가분의 관계유지하면서도 동시에 하나의 유기적인 조직체에 이르는 것이 소설과 영화의 구성인 것이다.

말로는 소설 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 다양한 사건과 상황 속에서 나타나는 등장인물들의 서로 다른 행동과 의식을 나타내는 이야기들을 제시하며, 이것들이 서로 조화되어 소설의 주제가 통일성을 갖는 운동 이미지와 리듬의 양상으로서 몽타주의 표현적인 기능을 숙고한다. 이 소설은 모두 7부로 구성되어 있으며 여기서 각각의 단편들은 총체의 운동(*le mouvement d'ensemble*)을 생산하는 것처럼 배열된다.⁹⁾

8) Carduner(Jean), *La création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968, p.260.

9) *Ibid.*, P.119.

소설의 구조와 사건의 전개상황을 중심으로 3개의 부분으로 구분할 수 있는데, 첫 부분인 시작은 소설의 1, 2, 3부, 그리고 중간은 4부이며, 결말은 5, 6, 7부로 분류할 수 있다.

먼저 시작부분인 1부는 상하이에서의 혁명준비, 그리고 2부는 혁명봉기이며, 3부는 1주일 후 한코우에서 벌어지는 등장인물들의 상황이 나타난다. 소설의 시작부분에서는 혁명이 성공할 수 있다는 희망이 충만되어있기 때문에 극적 운동은 상승으로 규정할 수 있다. 또한 중간부분은 전혀 해결할 수 없는 사건들로 채워지며, 이 부분은 시작과 결말 사이의 공백으로서 중간층의 휴지기를 형성한다. 소설의 4부에서는 사건의 진행이나 행동과는 관계없이 등장인물들의 비극적인 행위의 묘사가 대부분이며 1, 2, 3부와 5, 6, 7부의 상황과는 비교적 동떨어진 상황이 나타나고 있기 때문이다. 마지막으로 결말 부분은 소설의 5부에서 혁명의 실패와 공산당원들의 체포, 6부는 그들의 처형, 그리고 7부는 과리와 고베에서 주인공들의 죽음과 생존자들의 상황이 묘사된다. 즉 결말의 이야기는 시작 부분과는 반대의 측면으로 등장인물들의 비극이 재현되며 극적 운동은 하강한다. 이 결말 부분에서는 혁명의 실패에 대한 절망감이 팽배하기 때문이다. 따라서 소설에서 나타나는 극적전개 속의 운동은 작품의 주제를 나타내는 비극적 리듬이 된다. 이야기의 전개상 운동의 하강과 상승의 양상은 등장인물들의 행동과 의식의 측면을 구조적으로 표현하기 때문이다. 이러한 극적 운동의 의미는 소설구성의 특성으로 총체 속에서 부분들 사이에서의 상호작용 즉, 작품 전체의 추이와 정서가 조화와 균형을 이루는 이야기 전개의 리듬에 결부된다.

따라서 소설 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 작품구성의 리듬적인 측면으로 등장인물들의 행위와 의식의 전개는 부분들 간의 대칭을 하나의 주제로 통합시키는 시나리오의 3막 형식에 부합한다. 작품의 시작과 결말의 이야기가 서로 상응하여 전체의 극적 통일성을 이루는 몽타주기법의 서술이다. 이 소설의 중간부분 4부를 기점으로 하여 시작부분의 소설 1부는 희망의 시작, 결말부분의 5부는 절망의 시작, 그리고

소설의 3부와 7부는 시간과 공간의 대립 등 서로 대조되는 서술양상을 나타내며, 또한 주제 제시의 운동 역시 소설의 시작부분인 1, 2, 3부의 희망적 요소는 결말부분인 5, 6, 7부의 절망적 양상과 상반되는 이미지의 배열 속에서 총체의 운동을 하나로 연계시킨 몽타주에서 드러난다. 들뢰즈에 의하면 영화의 몽타주는 운동-이미지들의 배열인 동시에 하나의 조직화, 조직체 또는 거대한 유기적인 통일성으로서 서로 대립되는 이미지를 하나로 묶는 다른 부분들의 총체(un ensemble de parties différencées)라고 이야기한다.¹⁰⁾ 이와 관련해 소설 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 이야기의 대립적인 국면과 대칭은 총체 속에서 행동과 의식의 다양한 이미지들에 하나의 질서를 부여하는 것이다. 그것은 장면들의 대조가 시퀀스로 이어져 다시 상충되어 다양성 속의 통일을 지향하는 형식주의의 영화적 구성과 동일한 측면에서 파악된다. 특히 이 소설에서 나타나는 모두와 끝의 대칭적 상관관계로 프롤로그와 에필로그는 형식주의 영화이론가들의 몽타주 개념과 일치된다.

2. 시점과 카메라의 눈

말로의 영화에 대한 분석과 비평은 예술평론작품들뿐만 아니라 문학작품 여러 부분에서도 발견되고 있다. 그의 문학과 예술을 개괄적으로 총괄한 유작인 『덧없는 인간과 문학 *L'Homme précaire et la littérature*』에서는 영화예술에 대한 평론이 상당부분 할애되고 있으며, 회고록의 형태로 자전적인 이야기를 그린 『반회상록 *Antimémoires*』에서도 영화에 대한 식견이 많이 드러나고 있다. 특히 그는 『서양의 유혹 *La Tentation d'Occident*』에서 영화가 소설만큼이나 상상력을 자극하며, 그것의 사실적인 재현이 감수성을 환기시켜 관객의 행동반응을 불러일으키는 작용을 한다고 이야기한다.

10) Deleuze(Gilles), *Cinéma 1(L'Image-Mouvement)*, Paris, Minuit, 1983, p.47.

“Allez au cinématographe. Son action entourée de silence et son rythme rapide sont particulièrement propres à toucher notre imagination. Regardez les gens qui sortent lorsque le spectacle est terminé : vous retrouvez sous leurs gestes ceux des personnages qu'ils viennent de suivre. Comme ils traversent héroïquement les avenues! Dans l'esprit des Européens, mon cher ami, des disques vierges de phonographe sont cachés. Certains mouvements, qui affectent vivement notre sensibilité, s'y gravent.”¹¹⁾

영화관에 가보십시오. 침묵이 흐르는 화면의 움직임과 빠른 리듬은 우리들의 상상력을 자극하기에 적합합니다. 영화가 끝난 후 나오는 사람들을 보세요. 그 사람들의 몸짓에서 그들이 눈을 쫓고 있던 등장인물들의 몸짓을 발견할 수 있습니다. 그들이 주인공처럼 얼마나 가로수 길들을 건너는지 말입니다! 친구여, 유럽인의 정신에는 아무것도 녹음되지 않은 축음기판들이 감추어져 있습니다. 우리의 감수성에 깊이 작용하는 몇 가지의 움직임이 거기에 새겨지는 것입니다.

말로는 상상력과 이미지의 사실적 재현이라는 측면에 있어서 문학과 영화의 상관성을 제기하고 있는 것이다. 영화를 보고나온 사람들이 영화관 밖을 걸을 때 마치 주인공처럼 행동하는 것은 동일화의 작용으로 볼 수 있기 때문이다. 문학에서 동일화는 독자가 작품의 내용에 감동을 받아 등장인물의 기쁨과 슬픔, 명예 등의 정서를 공감해 기쁨을 만끽하거나 눈물을 흘리기도 하고 자부심을 갖는 등의 현상을 말한다. 수용자가 작품과 혼연일체가 되는 이러한 동일화의 작용이 문학작품과 마찬가지로 영화에서도 나타난다는 것을 말로는 강조하고 있는 것이다. 『서양의 유혹 *La Tentation d'Occident*』은 말로가 문학창작의 입문시기에 서술한 서간체 형식의 소설로서 향후 펼칠 자신의 삶의 여정으로 탐험, 문학, 예술 또는 정치 등의 영역에 있어 사고의 원천이라고 불리울 정도로 모든

11) Malraux(André), *La Tentation d'Occident*, Paris, Grasset, 1926, pp.69-70.

사상과 정서를 응결시킨 작품으로 알려져 있다. 말로가 1926년 『서양의 유혹 *La Tentation d'Occident*』을 발표할 때는 영화계에서 영화예술운동 (Film d'Art)사조가 활성화되어 영화작품이 현실의 단순한 영상재현에서 벗어나 이야기를 전달하는 매체로서 상영시간이 20-30분 정도로 늘어나 극화된 형식을 보유하게 되며, 무성영화에서 유성영화로 전이되는 시기이다. 이러한 점을 감안할 때 말로가 제기한 동일화의 작용은 시대를 앞서간 비평적 관점으로 평가된다, 영화의 동일화 작용은 기호학자들이 1980-90년대에 영화작품에 대한 분석에서 자주 인용하였으며 시물라시옹 이론에도 영향을 미친다.¹²⁾

영화에 대한 비평적 관점을 제기한 『서양의 유혹 *La Tentation d'Occident*』 발표 이후 문학과 영화에 대한 말로의 의식은 연달아 발표되는 장편 소설들 속에서 영화적 글쓰기는 하나의 확고한 위치를 차지하며, 그것은 사실적 이미지 재현에 기초한 글쓰기 형식과 집착이라고 간주할 정도로 심오한 영화장르의 선호로 나타난다.

소설 연구가들에 의하면 시점은 이야기를 전개하기 위한 서술의 관점 또는 발화점을 의미하며, 작품 전체를 지배하는 관념적인 서술자의 시각이라고 말한다.¹³⁾ 소설에서 시점은 작가가 독자에게 이야기를 제시하는 과정에서 사건이나 상황에 대해 취사선택하여 노출시킴으로 인하여 시선의 각도에 지배를 받는 영역의 제한이 드러나며, 이러한 관점은 영상

12) 말로는 1920년대부터 1940년대까지는 문학창작을 하였으며 1950년대부터 1976년 사망 시까지는 예술평론가로 활동한다. 주요 작품으로는 『영원한 미 *L'Intemporel*』, 『상상의 박물관 *Le Musée Imaginaire*』, 『예술심리 *Psychologie de l'art*』, 『침묵의 소리 *Les Voix du silence*』 등을 발표해 그는 세계 최고의 예술평론가로 평가되기도 한다, 이처럼 문학창작에서 예술평론으로 창작의 장르를 전이하는 과정에서 1938년 자신의 소설을 각색한 영화 『희망 *L'Espoir*』을 연출하여 발표한다. 말로는 실존주의 작가로서 33세의 나이에 플레이야드 총서와 세계문학작품에 선정되었으며, 영화감독으로 세계영화사에 기록되고 있고, 또한 예술평론가로 세계예술사에 등장하는 대문호이자 예술평론가이며 사상가이다. 한편 말로가 제기한 동일화의 작용은 문예작품의 내용에 수용자가 혼연일체를 이루어 정서적인 일치를 이루는 것으로 보드리야르의 시물라시옹에 이론적으로 부합하는 것이다.

13) 김화영 편역, 『현대 소설론』, 현대문학, 1996, p.148.

의 취사선택을 이루는 영화의 프레임과 유사한 원리이다.¹⁴⁾ 소설에서 객관적 시점은 작가의 시점을 배제한 이야기 전개로 일련의 서술이 등장인물의 시각에서 이루어지거나 또는 작가나 등장인물의 시점을 제외한 제3자의 시선 즉, 씨네 로망에서 제기하는 카메라의 눈(caméra-oeil)에 해당하며 그것은 영화의 역쇼트(contre-champ) 장면과 비교된다. 영화에서 역사장면의 경우 특정한 장면에서 이미 나타난 행위나 인물에 대해 반응하는 상대방의 시점에 본 화면으로 연기자의 시각에서 사건이 제시되는 영상전개를 의미하기 때문이다.

말로의 소설 대부분을 전지적 작가시점을 통하여 이야기가 전개되더라도 특정한 상황이나 사건에 대해서는 객관적 시점을 차용하여 작품에서 발생하는 일련의 이야기에 작가의 개입을 최소화하여 사건상황을 독자에게 직접적으로 대면시키는 서술기법이 드러난다. 소설 『정복자 *Les Conquistadors*』는 1인칭 서술자 시점으로 익명의 화자가 혁명사건에 참여하여 겪게 되는 이야기를 서술하며 각각의 에피소드가 날짜와 시간대별로 매우 세밀하게 묘사된다. 소설에서 발생하는 사건과 화자의 진술 사이에는 이야기 제시에 있어 시간상의 경미한 차이가 드러나지만, 사건의 진행이 전체적으로 화자의 관찰과 진술을 통해 이루어지기 때문에 독자는 과거에 발생한 사건을 읽는 느낌을 받지 못한다.

이 소설에서 화자는 어떠한 개성도 부여되지 않고 단지 사건에 대한 증언자로서의 역할만 하기에 보통의 소설에서 나타나는 등장인물은 아니다. 화자는 이야기의 주제와 관련된 사건 속에서 어떠한 역할이나 임무를 맡은 것이 아니라, 사건의 경과에 따라 독자들에게 진행상황을 보여주는 하나의 시선으로만 존재하는 것이다. 따라서 소설 『정복자 *Les Conquistadors*』에서 나타나는 서술은 화자가 사건에 대한 관찰자로서의 시점이 드러나기에 작가의 관점이 배제된 객관적 서술이 된다. 소설 속에서 화자의 이러한 위상은 사건에 참여하여 관찰한 이야기의 전달자로

14) Op. Cit., 조남현, 『소설원론』, p.227.

서 서술자의 시점과 일치되며, 작품을 읽는 독자는 서술자의 시점에 제한되어 있기에 작가의 의식이 결과적으로 독자의 의식에 결부되는 서술이 된다. 이와 관련해 소설이 시작되는 첫머리에서 현재시제로 서술된 게시판의 내용과 선상(船上)에서 등장인물들의 움직임에 대한 화자/관찰자의 시선은 사건의 현장 속으로 독자를 이끄는 현실감을 제공한다.

“La grève générale est décrétée à Canton.

(...)

Un grand mouvement sur le point. Les passagers s'empresent, se poussent, se serrent les uns contre les autres : voici la feuille des radios.”¹⁵⁾

광동에서 지령이 내려졌다.

(...)

갑판 위에서 커다란 동요가 발생한다. 선객들은 서두르고, 서로 밀며, 몸을 비벼댄다. 뉴스의 기사를 보려고.

소설에서 이 장면은 사건을 관찰하는 화자의 시점에 의해 이야기가 제시되며 여기서 서술하는 현재시제는 이야기의 사실성을 반영한다. 소설의 서술에서 현재시제의 차용은 사건에 대한 현실과 상상이 공존하고 있는 이야기로 현재의 시간 속에서 독자와 작가의 사고가 시점을 통해 일치되기 때문이다. 즉 소설의 이야기는 거의 대부분 과거시제로 서술되지만 이따금 등장하는 현재시제는 소설의 사건발생 시간과 독자의 시간을 일치시켜줌으로써 독자로서는 소설의 사건상황이 마치 지금 눈앞에서 발생되는 듯한 현실감을 제공하는 것이다. 이와 관련해 방브니스트에 의하면 소설 속에서 현재형에 의한 담화는 말하는 사람과 듣는 사람을 전제로 하고, 말하는 사람에게는 어떤 형식으로든지 상대방에게 영향을 끼치려는 의도로 하는 언술행위라는 것이다.¹⁶⁾ 따라서 소설 『정복자

15) Malraux(André), *Les Conquistadors*, Paris, Grasset, 1928, pp.9-11.

16) Op., Cit., 김화영 편역, 『현대 소설론』, p.167.

Les Conquistadors』에서 나타나는 선상에서 벌어지는 인물들의 동요와 계시판의 뉴스에 대한 서술은 화자가 순수한 관찰자로서만 존재하기에 독자가 작가의 의식에 결부되는 작품 외부의 시점이므로 현장감 있는 카메라의 프레임과 매우 유사한 것이다.

말로는 소설 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 3인칭 전지적 작가시점으로 서술하면서도 부분적으로는 등장인물의 시점을 도입하는 관점의 이동으로 객관적 시점을 이루고 있다. 이러한 측면은 영화에서 등장인물의 시점을 통해 시야를 제한하는 카메라기법과 비교된다. 소설의 첫 장면에서 나타나는 첸의 살인사건에서 말로 등장인물의 뒤를 따라다니며 행동을 포착하듯이 자세한 묘사를 통해 독자에게 사건상황을 세밀하게 인지시키고 있다.

“Tchen tenterait-il de lever la moustiquière? Frapperait-il au travers? L'angoisse lui tordait l'estomac; il connaissait sa propre fermeté, mais n'était capable en cet instant que d'y songer avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'un ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil, vivant quand même - de la chair d'homme. La seule lumière venait du building voisin : un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie. Quatre ou cinq klaxons grincèrent à la fois.”¹⁷⁾

모기장을 들어 올릴 것인가? 거기를 통하여 찢어 버릴 것인가? 하는 첸의 고뇌가 위장을 뒤틀리는 것 같았다. 첸은 자신의 남자다운 과단성을 잘 알고 있었다. 하지만 그는 이 순간 그림자보다 더 희미하게 보이는 육체 위로 전장에서 내려진 흰색의 모기장에 정신을 빼앗긴 채 서 있을 뿐이었다. 잠결에 반쯤 기울

17) Malraux(André), *La Condition Humaine*, Paris, Gallimard, 1933, p.9.

어저 있는 모기장 밖으로 한쪽 발이 나와 있었다. 분명히 살아 있는 발인 인간 육체의 발이었다. 불빛은 옆 건물로부터 들어오는 한줄기의 광선만 이었고 사각형의 커다란 전들의 희미한 불빛은 창살에 가로 잘리면서 한 창살의 그림자가 누워 있는 사람의 발 위에 걸쳐 그 발의 무게와 생명감을 강조하는 것 같았다. 갑자기 네 다섯 대의 자동차 경적소리가 밖에서 들려왔다.

이 장면에서 이야기는 등장인물 첸의 입장에서 나타나고 있으며 사건의 묘사가 그의 시각에 의하여 서술되고 있다. 자유간접화법의 서술로서 여기서 드러나는 시점은 작가가 인물의 내면에서 자리 잡지 않고 뒤로 비켜서 있으려고 하는 노력으로서 ‘뒤에서 본 시야’라고 한다.¹⁸⁾ 이 서술에서 가장 두드러지는 특징은 자유화법으로 전지적 시점과 간접화법으로 등장인물 첸의 시점이 연계되어 마치 영화에서 카메라가 등장인물의 뒤를 따라다니며 사건을 포착하는 것 같은 묘사이다. 여기서 등장인물 첸의 고뇌에 대한 서술은 전지적 시점으로 나타내고 그의 살인행위는 뒤에서 본 시야로 교차하기에 독자의 의식을 등장인물의 폭력적인 행동 속으로 유도하면서도 동시에, 그의 고뇌를 느끼도록 하는 방식으로 독자를 영화의 관객처럼 간주하는 영화적 기법의 서술이 된다.

한편 소설 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 등장인물들의 시점이 차례로 제시하는 다중시점이 서술에서 두드러지고 있다. 이야기의 서술이 첸, 키오, 카토우, 지조르, 페랄, 클라피크 등의 시점이 하나하나씩 나타나며 그들의 시각을 통해 사건상황이 묘사되는 객관적 서술을 이룬다. 소설에서 등장인물들에 의한 다중시점은 다양한 관점의 이동을 보여주는 화법과 동일한 개념으로 전지적 시점이 갖는 모호성을 극복하기 위해 오늘날 가장 일반화된 시점이며, 이는 영화의 다중촬영과 비슷한 양상이다.¹⁹⁾ 소설 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 관점의 이동

18) Op. Cit., 김화영 편역, 『현대 소설론』, p.156.

19) Op. Cit., 조남현, 『소설원론』, p.224.

작가의 전지성에 의한 주관적 시점과 등장인물의 시점을 수용한 객관적 시점은 사

을 보여주는 다중시점은 독자의 이해를 등장인물의 시각에 일치시키는 방식으로 대화 속의 요약이나 편지를 이용하고 있는데, 이러한 방법은 등장인물의 시각이 영화의 카메라와 동일시되는 시점의 제한을 반영한다.

소설에서 발레리가 보낸 편지를 페랄이 읽고 있는 대목에서 독자는 페랄의 시각에 의해서만 발레리의 감정을 이해할 수 있게 되는 것이다. 따라서 독자의 이해영역은 페랄의 시각에 일치되거나 한정되고 있다. 이와 마찬가지로 소설의 에필로그 부분에서 페이는 메이에게 편지를 보내 혁명의 실패 이후 동지들의 삶에 대해 이야기하는데, 여기서 독자는 편지를 읽는 메이의 시각에 한정되어 등장인물들의 인생행로를 알게 된다. 게다가 말로는 등장인물의 시각 이외에 사건이 발생하는 현장의 목격자, 혹은 제3의 관찰자의 시선을 끌어들여 이야기의 현장감을 강조한다. 소설에서 키오가 체포되는 장면 대부분이 그의 시점으로 이야기가 제시되며 독자는 그의 이해영역을 통해서만 사건을 수용하게 된다.

“Après quelques pas, il(Kyo) sentit dans le corps de May un hoquet et une mollesse foudroyant. May! Il trébucha, tomba à quatre pattes, et, à l'instant où il se relevait, reçut à toute volée un coup de matraque sur la nuque. Il retomba en avant sur elle, de tout son long.”²⁰⁾

몇 걸음 안가서 키오는 메이의 몸이 딸꾹질을 하다가 갑자기 목직하게 늘어지는 것을 느꼈다. 메이! 그도 비틀거리며, 두 손을 짚고 쓰러졌다. 그리고 다시 일어나려는 순간 목덜미를 곤봉으로 강하게 얻어맞았다. 그는 그녀의 몸 위로 넘어졌다.

소설의 이 장면은 등장인물 키오의 시점을 도입한 객관적 이야기의

건제시의 이야기에 박진감을 불어 넣기 위한 서술방식으로 소설론에서는 이와 유사한 방식으로 영화의 시점과 자주 비교한다.

20) Op., Cit., Malraux(André), *La Condition Humaine*, p.251.

서술이 주류를 이루면서도 사건을 바라보고 있는 또 다른 하나의 시선에 의해 그의 의식과 행동이 묘사되는 측면도 내재한다. 위의 구문에서 키오가 “다시 일어나려는 순간(à l'instant où il se relevait)”의 구절까지는 그의 시점에 의해 독자의 이해가 한정되지만, 그 다음의 문장에서 “목덜미를 강하게 얻어맞다(reçut à toute volée un coup de matraque sur la nuque.)”라는 표현에서 사건발생 현장에 새로운 관찰자가 있음을 알 수 있다. 그 이유는 단순한 “곤봉의 타격(un coup de matraque)”은 키오의 시점으로 볼 수 있지만 “강하게 얻어맞다(reçut à toute volée)”라는 서술은 타격의 강한 힘에 대해 구별이 가능한 분명한 목격자가 있다는 것을 증명하기 때문이다.²¹⁾ 따라서 소설의 이 장면에서 제3의 관찰자가 서사공간에 존재하는 것은 씨네 로망에서 등장하는 카메라의 눈과 동일한 형태이다. 왜냐하면 소설의 장면 속에 다른 화자가 존재하다는 것은 서사공간 내부에서는 적어도 묘사의 주체가 작가는 아니기 때문이다. 또한 이어지는 다음 장면에서 사건의 관찰자가 다시 나타나는데, 이 부분에서는 사건의 서술이 키오를 체포한 경찰관의 시각에 의해 나타난다.

“Trois policiers sortis d'une maison, rejoignaient celui qui avait frappé. Une auto vide était arrêtée un peu plus loin. Ils y hissèrent Kyo et partirent, commençant seulement à l'attacher après leur départ.”²²⁾

집에서 나온 경찰 3명이 구타한 사람과 합류했다. 조금 멀리 떨어진 곳에 빈 자동차가 있었다. 그들은 차에 키오를 차에 싣고 떠났고, 출발한 이후에 움직이기 시작하면서 그를 묶었다.

21) Op., Cit., Carduner(Jean), *La création romanesque chez Malraux*, p.73.

말로의 소설에 나타난 서술기법을 영화적 기법과 비교한 연구가 Carduner는 *La création romanesque chez Malraux*에서 사건상황이 발생되는 서사공간에서 영화의 카메라와 같은 작가나 인물의 시점이 아닌 목격자로서의 카메라의 눈과 같은 시선을 강조한다.

22) Op., Cit., Malraux(André), *La Condition Humaine*, p.251.

이 장면의 서술에서 독자는 키오를 체포한 경찰관을 통해 사건상황을 이해하게 되며, 여기서 관찰자는 자동차 안에서 지켜보고 있는 어떤 시선인 것이다. 위의 구문에서 “자동차가 출발하고 움직이기 시작하면서 키오를 묶었다(commençant seulement à l'attacher après leur départ.)”라는 문장을 보면, 시선의 주체와 사건의 행위자는 분명히 차량의 내부에 있는 경찰들 가운데 한 사람임을 드러내기 때문이다. 이 장면에서 키오를 체포해 그를 묶는 주체는 경찰관이고 체포를 당해 묶이는 사람은 등장인물 키오 이외에 존재하지 않기 때문이다. 그러므로 말로는 소설 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 전체적으로는 전지적 작가시점을 견지하면서도 시점의 이동이라는 회전수법을 통해 독자로 하여금 사건을 이해시키는 객관적 서술을 강조한다. 이러한 서술은 영화에서 카메라가 여러 등장인물의 시점을 통해 피사체를 포착하는 다중촬영기법에 상응하며, 그것은 제한된 시점을 통해 사건상황이 독자에게 투영되는 영화적 서술이 된다.

3. 시각적 이미지와 카메라 앵글

소설에서 주관적 서술방법으로서 주관적 시점과 객관적 서술방법으로서 객관적 시점의 차이는 작품에 대한 작가의 서술과 독자의 수용에 대한 문제로 논의되고 있다. 소설에서 등장인물의 사상이나 말과 행동의 배후에 있는 정서와 감수성을 작가가 직접 제시하는 것은 주관적 시점이며, 이에 비해 그러한 감수성을 독자의 상상력에 맡긴다면 객관적 시점의 서술인 것이다. 따라서 소설의 3인칭 등장인물 시점은 제한된 시점이기에 객관적인 서술이 되는 것이다. 이와 관련해 소설 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 작가는 등장인물들의 시점을 회전수법으로 특정 장면 전체를 나타내고 있는데, 여기서 드러나는 시각적 이미지의 묘사는 객관적 시점으로서 영화의 촬영화면이나 앵글과 비슷한 측면을 보인다.

『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 공산주의 혁명에 실패한 키오와 카토프를 비롯한 동지들이 체포되어 차례로 처형을 기다리는 체육관 장면에서 이야기 서술은 등장인물들 각각의 시점변화에 의하여 차례 차례로 제시되고 있다. 여기서 특히 부각되는 것은 작품의 인물과 배경, 사건을 설명하는 표현방법이 영상촬영과 동일한 차원에서 숙고된다는 점이다. 이 장면의 서술은 카토프의 시점에서 키오의 시점으로 전환되어 나타나다가 다시 카토프의 시점으로 옮겨 이야기가 제시된다. 여기서 사건과 배경, 등장인물을 설명하는 서술은 대부분 그의 시각에 초점이 맞추어 진행되는 것이 주된 특징이다.

“Appuyé sur un coude, Katow, parmi les derniers amenés, regardait. Tous étaient allongés sur le sol. Beaucoup gémissaient, d'une façon extraordinairement régulière; quelques-uns fumaient comme l'avaient fait ceux de la permanence, et les ramages de fumée se perdaient jusqu'au plafond, déjà obscur malgré les grandes fenêtres européennes, assombries par le soir et le brouillard du dehors. Il semblait très élevé, au-dessus de tous ces hommes couchés. Bien que le jour n'eût pas encore disparu, l'atmosphère était une atmosphère nocturne. (...) Dehors, au fond de la brume, des lumières jaunâtres - des becs de gaz sans doute - semblaient aussi veiller sur eux. comme s'il fût venu d'elles (parce qu'il venait, lui aussi, du fond de la brume) un sifflement munta, domina murmures et gémissements : celui d'une locomotive; ils étaient près de la gare de Chapei. Il y avait dans cette vaste salle quelque chose d'atrocement tendu, qui n'était pas l'attente de la mort.”²³⁾
 카토프는 마지막에 끌려온 사람들 사이들 사이에서 팔꿈치를 짚고 가만히 그들을 지켜보고 있었다. 모두 땅바닥에 누워있었다. 많은 사람들의 신음소리가 이상하리만큼 정연했다. 당 지부

23) Op., Cit., Malraux(André), *La Condition Humaine*, pp.296-297.

에서 그랬던 것처럼 몇 명은 담배를 피우고 있었다. 담배연기가 천장까지 올라가 사라졌다. 천장에는 커다란 유럽식의 창이 달려 있었지만 저녁의 어둠과 외부의 안개 때문에 벌써 어두워져 있었다. 천장은 누워있는 모든 사람들에게 아주 높게 보였다. 햇빛은 아직 사라지지 않았지만 주위는 이제 완전한 밤의 분위기였다. (...)

외부의 안개 속에 누르스름한 불빛 - 가스등임에 틀림없다 - 이 그들을 감시하고 있는 것처럼 보였다. 그 불빛에서 오는 것처럼 (이것도 안개 속에서 나오고 있으므로) 기적소리가 증얼거리는 신음소리를 누르고 한층 드높이 울려 퍼졌다. 그곳은 차베이 역 가까이에 있었다. 넓은 이 홀 안에는 무겁게 긴장된 무엇이 있었다. 그것은 죽음을 기다리는 긴장이 아니었다.

혁명에 실패한 등장인물들이 처형을 기다리고 있는 체육관의 환경에 대한 서술에서 인물들의 상황과 그곳의 주변에 대한 묘사는 영화의 카메라 앵글과 비슷한 서술로 이루어진다. 영화에서 앵글은 촬영 각도를 의미하며 그 분류는 피사체에 대한 카메라의 위치를 기준으로 한다. 이를테면 피사체보다 낮은 위치에서 포착하는 양각촬영, 피사체보다 높은 위치에서 촬영하면 부감, 그리고 매우 높은 곳에서 전지전능한 시점으로 촬영한 공중촬영 등을 말한다. 위의 구문에서 체육관 내부에서 외부의 모습, 그리고 다시 체육관 내부로 이어지는 처형장의 묘사가 양각촬영에 의한 화면의 연계처럼 이루어지고 있다. 영화에서 카메라 앵글은 작품의 미학적 상태와 감상의 심리적 태도와 밀접한 관계를 맺고 있는데, 예를 들어 피사대상을 낮은 위치에서 높은 곳으로 우리러보는 양각은 압도적인 인상을 느끼게 하면서도 등장인물의 패배감과 동정적 인상에 극적으로 사용될 수 있다.²⁴⁾ 이점에 있어 소설에서 처형을 기다리는 등장인물들을 둘러싼 체육관 주변의 모습이 혁명의 실패와 죽음이라는 장면의 주제와 밀접하게 결부되고 있다. 이 장면에서 등장인물들이 모두가 높은

24) Op. Cit., 이승구 외, 『영화용어해설집』, p.406-407.

천장을 우러리보며 죽음을 앞둔 심적 고통을 느끼고 있는 모습이 묘사되기 때문이다.

위의 구문에서 체육관 외부에서 들어오는 빛과 그 내부의 어둠이 뒤섞이는 천장의 공중 속으로 끊임없이 피어오르는 담배연기가 마치 영화의 장면처럼 뚜렷하게 나타나는데, 이러한 이미지는 장면의 분위기와 등장인물의 심리상태를 암시한다고 볼 수 있다. 문예작품에서 어둠의 이미지는 죽음을 상징하며, 빛의 이미지는 삶이나 생명력을 표상하고 특히 어둠과 빛이 교차될 때는 삶과 죽음의 기로에 있는 것을 의미한다. 또한 연기는 육체가 지나는 물질 속성이 승화되는 의미로 육체를 떠나는 영혼을 상징한다.²⁵⁾ 따라서 소설의 장면에서 피어올랐다가 순식간에 사라지는 담배연기의 비상과 소멸은 인간다운 삶을 위해 목숨을 걸고 싸운 혁명 속에서 한 순간에 스러지는 등장인물들의 삶에 대한 부조리와 죽음을 상징적으로 표현하고 있다.

또한 소설의 이 장면에서 말로는 대상에 대한 묘사에 있어 여러 서술절 사이에 영화의 클로즈업기법을 사용하여 등장인물들의 죽음에 대한 고뇌와 불안감을 표현하기도 한다. 영화에서 클로즈업은 카메라가 촬영대상을 향해 다가가 피사체의 특정 부위가 화면 가득히 나타나는 영상을 말하는데, 그 효과는 관객의 시선을 집중시키거나 등장인물의 주체성 확립으로 논의 되고 있다.²⁶⁾

“Un officier Kouo-min-tang entra seul. Bien qu'il ne vît plus que la masse des corps, Katow sentit que chaque homme se raidissait. L'officier, là-bas, sans volume, ombre que le fanal éclairait mal contre la fin du jour, donnait des ordres à une sentinelle. Elle s'approcha, chercha Katow, le trouva. Sans le toucher, sans rien dire, avec respect, elle lui fit seulement

25) 이승훈 편저, 『문학상징사전』, 고려원, 1995, p.375.

26) Op. Cit., 이승구 외, 『영화용어해설집』, p.366.

signe de se lever. Il y parvint avec peine, face à la porte, là-bas, où l'officier continuait à donner des ordres. Le soldat, fusil d'un bras, fanal de l'autre, se plaça à sa gauche. À sa droite, il n'y avait que l'espace libre et le mur blanc. Le soldat montra l'espace, du fusil. Katow sourit amèrement, avec un orgueil désespéré.”²⁷⁾

국민당의 장교 한 명이 들어왔다. 카토프의 눈에는 이제 육체덩어리로 밖에는 보이지 않았고, 사람 각자 굳어버린 느낌이 들었다. 저쪽에서 황혼의 어스름을 배경으로 칸텔라 빛에 희미하게 비치는 그 그림자처럼 중량감이 느껴지지 않는 그 장교가 보초에게 명령을 내리고 있었다. 보초가 옆에 다가와서 카토프를 찾더니 그들 발견했다. 보초는 경의를 표하며 그에게 손도 대지 않고 말도 없이 일어나라고 손짓을 하였다. 카토프는 간신히 일어나서 입구 쪽으로 몸을 돌렸다. 그곳에는 장교가 아직도 무엇인가 지시하고 있었다. 병사는 두 손에 각각 총과 칸텔라를 들고 카토프의 왼쪽에 섰다. 그의 오른쪽에는 빈티와 흰 벽이 있을 뿐이었다. 카토프는 절망적인 마음으로 미소를 지었다.

여기서 클로즈업 기법으로 서술된 것은 국민당 장교가 육체덩어리로 크게 나타나는 것과 카토프의 미소가 부각되는 것이다. 소설에서 살아있는 사람을 기관차의 보일러에 처넣는 방식의 사형집행을 기다리고 있는 카토프의 시선에는 집행 장교가 가까이 다가옴에 따라 그의 몸 덩어리만 뚜렷하게 보이는 공포감의 표현이 드러나는 서술이다. 이 묘사는 인물이나 의식의 흐름과 사건에 대해 작가가 직접 개입하지 않고 독자로서 하여금 작중의 경험을 직접 수용하게 만들어 박진감을 높이려는 등장인물 시점의 서술기법이다. 따라서 국민당 장교의 육체덩어리만 크게 부각되는 서술은 영화에서 관객의 시선을 집중시켜 피사체에 몰입하게 만드는 클로즈업의 효과와 동일한 표현인 것이다. 영화의 클로즈업 효과는 또한 심리묘사가 탁월한 장점을 가지고 있다. 그 이유는 영화에서 인물의 얼

27) Op., Cit., Malraux(André), *La Condition Humaine*, p.299.

굴을 화면 가득히 포착하였을 때, 해당 인물의 표정을 통해 슬픔이나 기쁨, 분노나 즐거움, 공포감 등의 모습을 관객이 직접적으로 인지할 수 있기 때문이다. 영화에서 클로즈업은 사람이나 사물 등을 매우 가까이서 포착하여 대상의 상태를 자세하게 재현하는 앵글이지만, 피사체가 사람인 경우에는 영상이 등장인물의 의식의 흐름에 대한 극적 강조의 장치로 많이 활용되고 있는 것이다. 이와 관련해 소설의 체육관 장면에서 카토프가 웃음을 짓는 표정이 부각된 서술은 죽음의 공포가 극에 달하고 있는 상황에서 삶에 대한 체념과 절망감의 역설적인 표현으로 극적 강조를 이루는 것이다. 이 장면에서 “미소를 짓는 클로즈업 기법의 서술은 독자들에게 주인공 카토프의 고뇌를 이해시키는 역할을 하는 동시에 그의 감정을 함께 나눌 수 있게 하는 것”²⁸⁾이기 때문이다. 따라서 소설 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서 나타난 클로즈업 기법의 서술은 작품의 내용에 수용자가 심리적으로 동화되어 혼연일체를 이루는 동일화의 개념에 조응한다.

맺음말

소설 창작에 있어 말로는 영화적 서술기법을 도입한 것이라고 연구자들은 자주 언급하고 있다. 그 이유는 전통적인 소설에서는 먼저 제시된 배경 속에 사건이 일어나지만 말로의 소설에서는 배경과 행동이 동시에 연출되고 있으며, 특히 『인간조건 *La Condition Humaine*』에서는 영화에서처럼 심리적인 측면의 서술이 많은 부분 생략되어 극적 리듬을 취하고 있기 때문이라는 것이다.²⁹⁾ 말로의 소설들은 내용상 앞뒤 문맥이 잘 연결되지 않은 이야기의 분절 형식에다가 시간의 흐름을 압축하고 사건

28) Op. Cit., Carduner(Jean), *La création romanesque chez Malraux*, p.78.

29) 송희복, 『영상문학의 이해』, 두남, 2002, P.66.

들을 요약하는 서술이 영화의 장면구축과 유사한 특징을 나타낸다. 즉 사건의 중첩을 이루는 생략과 극적전개의 리듬, 그리고 시각적 이미지가 유난히 두드러져 이야기의 사실성이 강조되는 것이다.

소설에서 이야기 재현의 사실성은 대상의 실체를 객관적으로 정확하게 그려냄으로써 독자에게 그 인식을 한층 더 깊고 폭넓게 제시하려는 의미가 내포되어 있다. 말로는 자신의 소설에서 등장인물들의 시점을 차용한 다양한 관점의 변화를 통해 씨네 로망의 카메라의 눈에 해당하는 시각적 글쓰기를 시도한다. 서술의 이러한 측면은 독자에게 이야기의 사실성을 제공하기 위한 객관적 시점의 도입이 된다. 또한 소설에서 리듬의 양상은 극적 긴장과 이완, 가속과 지연, 변화와 교체를 의미하는데, 말로는 이러한 이야기 전개를 영화의 몽타주와 결부시키며 서사전개의 균형을 조절한다.

소설의 서술에서 직접적인 장면 제시는 작가가 인물과 사건을 있는 그대로 보여주는 글쓰기 방식이다. 이 서술은 대상을 가까이서 혹은 멀리서 바라보는 서술이 될 수도 있고, 또한 그 대상보다 낮은 곳에 혹은 높은 곳에서 포착해 서술하는 카메라의 원리와 같은 것이다. 이와 관련해 말로는 카메라의 앵글과 같은 클로즈업 기법의 서술을 통해 장면의 주제와 결부된 등장인물의 상황을 밀도 있게 제시하며, 작품과 수용자가 감정이나 사상적으로 혼연일체가 되는 동일화의 작용을 환기시킨다.

참고문헌

앙드레 말로의 작품

- La Tentation d'Occident*, Paris, Grasset, 1926.
Les Conquérants, Paris, Grasset, 1928.
La Voie Royale, Paris, Grasset, 1930.
La Condition Humaine, Paris, Gallimard, 1933.
L'Espoir, Paris, Gallimard, Paris, Gallimard, 1937.
Les Noyers de l'Altenburg, Paris, Gallimard, 1943.
Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma, Paris, Gallimard, 1946.

기타서적

- 구인환, 『소설론』, 삼지원, 1996.
김화영 편역, 『현대 소설론』, 현대문학, 1996.
송지연 역(앙드레 고도로, 프랑수와 조스트), 『영화 서술학』, 동문선, 2001.
송희복, 『영상문학의 이해』, 두남, 2002.
윤계정 역, 『시나리오의 구성과 기법』, 현대미학사, 1997.
이승구 외, 『영화용어해설집』, 영화진흥공사, 1990.
이승훈 편저, 『문학상징사전』, 고려원, 1995.
정일몽 역, 『영화와 감독』, 을지출판사, 1979.
조남현, 『소설원론』, 고려원, 1984.
최현주, 『영상문법』, 한울아카데미, 2011.
Boisdeffre(Pierre de), *André Malraux*, Paris, Edition du Rocher, 1996.
Carduner(Jean), *La création romanesque chez Malraux*, Paris, Nizet, 1968.
Deleuze(Gilles), *Cinéma 1(L'Image-Mouvement)*, Paris, Minuit, 1983.

Lacouture(Jean), *André Malraux(Une vie dans le siècle)*, Paris, Seuil, 1973.

Marion(Denis), *André Malraux Cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Edition Seghers, 1970.

Marion(Denis), *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

Metz(Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, Tome I, Paris, Klincksieck, 1968.

Metz(Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, Tome II, Paris, Klincksieck, 1968.

Oms(Marcel), *Sierra de Teruel/Espoir, André Malraux*, Paris, L'Avant Scène, 1989.

Picon(Gaëtan), *André Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, 1953.

〈Résumé〉

L'intertextualité du roman et du film dans
les oeuvres littéraires d'André Malraux

Oh Se-Jung

Le genre de film occupe toujours une position importante dans l'univers de sa vie et de la création littéraire d'André Malraux. Il mentionne surtout dans *l'Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma* que le romancier dispose d'un autre grand moyen d'expression et, c'est de lier un moment décisif de son personnage à l'atmosphère ou au cosmos qui l'entoure,³⁰⁾ il considère minutieusement l'intertextualité expressive entre le roman et le cinéma. Les points clés du récit dans les romans est la description et la narration, pour ces deux éléments de l'écriture, l'attitude objective est la forme idéale d'un récit. Car, quand nous lisons un livre, l'imagination de la lecture est maximisée par l'énoncé objectif. À cet égard, Malraux tente l'écriture cinématographique pour évoquer l'imagination du lecture dans ses romans. D'abord, il décrit la composition du roman comme le fragment du récit.

Et aussi Malraux emprunte les points de vue des personnages dans ses romans et il essaie de faire de l'écriture visuelle qui corresponde au caméra-oeil du cinéroman, grâce à divers focalisation du changement. Dans l'écriture du roman la scène immédiate que l'auteur montre d'une manière réaliste les personnages et les événements est la même chose que le principe de fonctionnement de la caméra. De même façon

30) Op. Cit., Malraux(André), *Esquisse d'Une Psychologie du Cinéma*, Chapitre III(non paginé).

Malraux présente consciencieusement la situation des personnages par l'écriture de gros plan qui est similaire aux angles de caméra. Cette écriture cinématographique évoque donc la fonction d'identification que le lecteur devient émotionnellement mélange avec le contenu de roman.

주 제 어 : 앙드레 말로(André Malraux), 상관성(l'intertextualité), 소설 (le roman), 시각적 이미지(l'image visuelle), 영화적 글쓰기 (l'écriture cinématographique)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

파트릭 모디아노 소설의 구도와 구성 4 : 아버지를 읽는 방법에 대하여

이광진*
(승실대학교)

차례

- | | |
|----------------------|----------------------|
| 1. 서론 | 4. 문화적 접근 : 이름 없는 유행 |
| 2. 서사적 접근 : 기억 없는 역사 | 5. 결론 |
| 3. 정서적 접근 : 실체 없는 심상 | |

1. 서론

우리는 다수의 지면에 걸쳐 파트릭 모디아노Patrick Modiano 소설을 구성하는 요소들을 하나하나 되짚어 보고 있다. 먼저, 소설 ‘배경’에 대한 이전의 연구는 꿈을 해석하는 원리라 할 수 있는 형성 요인을 바탕으로 이루어졌다. 여기서 우리는 소설 속의 시간과 공간이 형상화되는 데 작용하는 압축과 전치의 양상들을 분석하면서, 이차가공의 배후 혹은 기저에 어떤 사건이 결정적인 작용을 한다고 밝힌 바 있다.

이어지는 연구는 ‘인물’에 대한 첫 분석으로, 2003년 작 『한밤의 사고 Accident nocturne』를 중심으로 이루어졌다. 이 연구에서는 소설의 사건이 주로 여성인물을 계기로 활성화되고 극화된다는 것을 확인하였다. 문

* 승실대학교 베어드학부대학

제는 여성인물의 기의가 ‘나’(모디아노 소설의 일인칭 주인공 화자)의 무의식에서 그 가치를 잃고, 매번 기표로서만 기능한다는 데 있다. 예컨대, 우리는 『한밤의 사고』에서 진짜 중요한 사건이 피라미드 광장에서의 교통사고가 아니며, ‘내’가 진정으로 찾고자 하는 인물 역시 그 사고를 낸 당사자(여성인물)가 아님을 알고 있다. 때문에 이 연구의 의의는 진짜로 중요한 사건이 무엇이며 ‘내’가 진정으로 찾아내려는 인물이 누구인지 밝혀내고자 하는 문제의식으로 이어진다.

이러한 까닭에 소설의 ‘사건’에 대한 연구는 우리가 행하고 있는 연구 전반의 기초라 할 수 있다. 여기서 우리는 ‘내’가 이야기하고 싶어 하는 것이 기억을 지배하는 근원적 사건이며, ‘내’가 실제로 되찾고자 하는 사람이 그 기억의 주인공인 아버지라는 것을 밝힌 바 있다.¹⁾ 이를테면, 『한밤의 사고』에서 작가는 근원적 사건에 대해 직언하지 않았음에도, 문제의 사건으로부터 벗어나지 못했으며, 심지어 그 사건에 대해 이야기하고 싶어 한다. 또 이 소설의 어떤 특정 사건에 대하여 ‘나’는 상황 설명이나 정황 묘사를 통해 접근할 뿐, 그 핵심으로 파고들지 못한 채 에두르고 있다. ‘내’가 무엇인가를 회피하고 있다고 할 수도 있지만, 이는 사건에 관련된 핵심 인물을 소환하기 위한 하나의 서술 전략에 가깝다. 그래서 결국 우리는 모디아노의 인물에 대한 논의의 한가운데서 다시 아버지에 대해 이야기하게 된다.

모디아노의 작품에서 시계는 멈춰져 있다는 말이 있다. 시대적 배경이 아버지의 시간에 고착되었다는 뜻이다. 이것이 바로 모디아노 소설에 매번 등장하는 영원회귀*éternel retour*의 시간이다. 본고에서는 아버지로부터 시작되어 아버지에게로 돌아가는 영원회귀의 고리를 조목조목 들여다보고자 한다. 그러기 위해 우리는 일인칭 주인공 화자인 ‘내’가 과연 어떠한 시각으로 아버지를 바라보는지 그 시선을 좇고자 한다.

뱅상 주브Vincent Jouve는 독자가 어떤 소설 속 등장인물에 감정을

1) 이광진, 『파트릭 모디아노의 근작에 나타나는 근원적 장면과 그 변주』, 『프랑스어문교육』 제55집, 2016.

이입하는 과정을 서사적 코드code narratif, 정서적 코드code affectif, 문화적 코드code culturel의 단계 혹은 범주로 설명한 바 있다. 독자는 기본적으로 서사적 코드에 따라 등장인물과 자신의 동일성(비슷한 배경이나 성질 따위)을 찾아내는 데 주력한다. 이와 함께 정서적 코드는 독자로 하여금 동질감(공감의 요소 및 공감대)을 느끼도록 이끄는 대상에 집중하며, 독자가 몰입하게끔 하는 역할을 한다. 한편 문화적 코드는 다른 코드들에 비하여 다소 복잡한 규약으로, 소설 속 인물에 대해 독자가 개입하는 방식을 가리킨다. 독자는 문화적 코드에 따라 ‘소설 밖의’ 기준에 의거하거나 본인의 가치관에 따라 등장인물에 대해 평가하고 판단한다.²⁾

우리의 관점은 소설의 주인공이자 화자인 ‘나’의 시각과 시야로부터 벗어나지 않는다. 그런데 ‘나’의 관심은 ‘내’ 이야기의 주인공이자 화자인 아버지에게 집중되어 있다. 독자가 ‘내’가 들려주는 이야기를 읽듯이, ‘나’는 아버지라는 이야기를 읽고 있다. 즉, ‘나’는 이야기의 주체이면서도 마치 자기 ‘이야기 밖의’ 제3자라도 되는 것 마냥 아버지를 읽으면서 아버지에게 감정이입하고 있는 것이다. 여기서 우리는 아버지라는 인물에 대해 ‘내’가 감정이입하는 방식과 패턴을 주브의 세 가지 코드를 대입하여 해석의 축이자 틀로 삼아 살펴보고자 한다.

2. 서사적 접근 : 기억 없는 역사

바티스트 루Baptiste Roux는 모디아노 작품의 연대기를 아버지의 역사에 근간하여 구분한다.³⁾ 이는 매우 설득력 있는 분류법으로, 실제로

2) Vincent Joue, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 119-149.

3) 루는 1977년 작 『호적부Livret de famille』서부터 1990년 작 『신혼여행Voyage de noces』까지를 모디아노의 중기 작품으로 분류한다. 그에 의하면, 작가의 후기 작품은 1991년 작 『폐허의 꽃들Fleurs de ruine』부터 시작된다. 그러나 현 시점에서 생

아버지의 존재는 작품의 발표 시기에 따라 조금씩 변형되고 변화되면서 시기별 특징을 드러낸다. 모디아노 삼부작(1968년 작 『에트왈 광장*La Place de l'Étoile*』에서 1972년 작 『순환 도로*Les boulevards de ceinture*』까지) 및 초중기 작품들(1975년 작 『슬픈 빌라*Villa triste*』에서 1999년 작 『어두운 상점들의 거리*Rue des Boutiques Obscures*』까지)에서 ‘나’의 시간은 이른바 ‘아버지의 시간’으로 거슬러 올라가 어떤 구멍에 빠지거나 틈새에서 멈춰버린다. 그리고 ‘나’는 아버지 삶의 족적과 흔적을 상상적 기억으로 재구성하여, ‘나’의 이야기로 치환한다. 이를테면, 1943년 2월 알베르 모디아노(파트릭 모디아노의 친부)는 나치의 불신검문에 걸려 체포되었다 도망친다. 한편, 『어두운 상점들의 거리』에서, ‘나’는 1943년 2월 스위스로 탈출을 꾀하다 눈 속에서 의식을 잃는다.⁴⁾

아버지와 ‘내’가 교묘하게 교차하는 방식은 『슬픈 빌라』에서도 나타나는데, ‘나’는 아버지의 과거를 좇아 상상의 역사를 만들어낸다. 이 소설에서는 공유하거나 공존할 수 없는 ‘나’의 시간과 아버지의 시간이 평행 서술된다.

Je me disais que tout cela était trop beau, et que demain une catastrophe allait survenir. Le 12 juillet 39, **pensais-je**, un type de mon genre, vêtu d'un peignoir de bain aux rayures rouges et vertes, **regardait** sa fiancée nager dans la piscine d'Eden-Roc. Il avait peur, comme moi, d'écouter la radio. Même ici au Cap d'Antibes, il n'échapperait pas à la guerre... Dans sa tête, se bousculaient des noms de refuges, mais il n'aurait pas le temps de désertier. Pendant quelques secondes une terreur inexplicable

존 작가의 작품을 연대기적으로 분류하는 일은 큰 의미가 없으며 시기상조로 보인다. 본고에서 연대기를 구분하는 것은 편의상 이루어지는 것이며 필자의 임의적 기준에 따른다. 그 기준의 근거는 아버지의 존재 및 그 무게감에 있음을 밝혀둔다.(Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'Oeuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999 참고)

4) 변광배, 『오토픽션의 실제 : 파트릭 모디아노의 『어두운 상점들의 거리』 분석』, 『동서비교문학저널』 제29호, 2013, 94쪽, 97쪽.

m'envahissait puis elle sortait de l'eau et venait s'allonger à côté de moi pour prendre un bain de soleil.

이 모든 것이 너무나 아름다워서 내일이면 어떤 재앙이 닥칠 것만 같았다. 1939년 7월 12일, 나는 생각했다. 나와 같이 생긴 한 남자가 붉은색과 초록색 줄무늬가 있는 수영복을 걸치고 예텐 로크 풀장에서 약혼녀가 헤엄치는 모습을 쳐다보고 있었다. 남자는 라디오를 듣는 게 두려웠다. 내가 그러하듯 말이다. 그가 여기 앙티브 곳에 있다 하더라도 전쟁으로부터 완전히 도망칠 수는 없었을 것이다. 머릿속에서는 이미 망명한 사람들의 이름들이 떠올랐다. 그러나 그에게는 피신할 시간조차 없으리라. 나는 잠시 무어라 설명할 수 없는 공포에 휩싸였다. 이내 그녀가 물 밖으로 나와 내 곁에 누워 일광욕을 했다.⁵⁾

이 짧은 단락에서 ‘나’는 자신의 과거와 어느 남자의 과거를 섞어서 서술하고 있다. 현재의 ‘나’는 과거의 젊은 시절을 회상(1)하고 있다. 그 회상(1) 속에서 다시 ‘나’는 어느 남자의 과거를 회상(2)하고 있다. 1939년의 어느 날은 ‘나’의 과거가 아니라, ‘나’를 닮은 남자, 즉 아버지의 시절이다. 이때 우리가 주목할 점은 ‘나’의 과거(1)도 아버지의 과거(2)도 반과거형으로 서술된다는 점이다. ‘나’는 ‘나’와 비슷한 나이의 아버지의 시간(2)과 동일한 시간(1)을 살고 있다. ‘내’가 태어나기도 전의 과거(2)를 ‘나’의 과거(1)와 섞으면서, “기억하는 환상(추체험)과 실제 과거의 기억(체험)을 한데 몽타주”하고 있는 것이다.⁶⁾

하나의 일화(1) 속에 또 다른 일화(2)가 끼어들다 보니 독자로서는 시간적 지표뿐만 아니라 인물을 혼동하기 십상이다. ‘내’가 ‘그’에 대해 이야기하다 다시 ‘나’로 돌아오는 지점에서, ‘나’는 전쟁 전, 유대인으로서 ‘그’가 느꼈었을 (대과거형의) 두려움을 (반과거형의) 기억을 통해 공유

5) Patrick Modiano, *Villa triste* (1975), Paris, Éditions Gallimard, coll. “Folio”, 1990, p. 106.(필자 강조)

6) 이광진, 『모디아노의 신화적, 반복적 글쓰기 — 자기정체성 탐구과정으로서의 자전적 허구』, 중앙대학교 불어불문학과 석사논문, 2003, 53쪽.

하고 있다. 그 감정을 기점으로 ‘나’는 ‘그’로부터 ‘나’로 되돌아온다. ‘내’가 ‘그’와 섞이면서, 헤엄을 치던 ‘그녀’가 아버지의 약혼녀인지 ‘나’의 애인인지 헷갈릴 정도다.

모디아노의 초기 작품에서 중요하게 거론되는 시대는 1930년, 1940년대이며, 특히 2차 세계대전 당시 독일의 프랑스 점령기는 가장 핵심적인 시기다. 점령기는 삼부작에서 시간적 배경이 되기도 하고, 중기 작품들(1982년 작 『착해빠진 녀석들 *De si braves garçons*』에서 1996년 작 『망각의 가장 깊은 곳으로부터 *Du plus loin de l'oubli*』까지)에서 중요한 사건의 계기가 되기도 한다. 그만큼 모디아노에게 있어 점령기는 “존재의 원초적 문턱 *seuil primitif de l'être*”이며,⁷⁾ 영원히 벗어나지 못하는 “근원적인 밤 *nuit originelle*”이다.⁸⁾

물론 1945년 출생한 작가는 점령기를 체험하지 않은 전후 세대이며, 점령기는 온전히 아버지의 세대가 경험한 시대다. 즉, ‘나’는 “출생 전의 기억 *mémoire qui précède la naissance*” 혹은 ‘기억 전의 역사 *Histoire qui précède la mémoire*’를 자기 기억의 근원이자 근간으로 삼아 이야기 하고 있는 것이다.⁹⁾ 그 가운데 가장 핵심적인 서술내용은 단연 “고통스러운 구치소 일화 *épisode douloureux du Dépôt*”, 일명 ‘닭장차 일화 *épisode du panier à salade*’일 것이다.¹⁰⁾ 이 일화는 유대인인 아버지가 점령기 당시 불심검문에 걸려 체포되어 호송차(닭장차)에 올라 구치소 혹은 임시수용소에 갇혔다 탈출한 사건을 묘사에 가깝게 서술한 내용으로, 모디아노의 초기 작품에서 강조되는 사건을 재현한 것이다.¹¹⁾

7) Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'Oeuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 254.

8) Denis Cosnard, “Profession vapisateur”, *Le Monde*, le 10 octobre 2014.

9) Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'Oeuvre de Patrick Modiano*, op. cit., p. 224.

10) Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2011, p. 67.

11) Patrick Modiano, *Livret de famille* (1977), Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 2001, p. 127 ; “Une nuit de mars 1942, un homme de trente ans à peine, grand, l'air d'un Américain du Sud, se trouvait au Saint-Moritz(...) C'était mon père. Une jeune femme l'accompagnait, du nom de Hella Hartwich(...) Un groupe de

‘내’(작가 본인일 수도, 이야기 전달자로서의 화자일 수도, 실질적 뒤통스의 주인공일 수도 있다)가 목격하거나 경험한, 그게 아니더라도 그렇다고 믿는 이 일화는 반복적으로 서술된다.¹²⁾ ‘나’는 실제로 목격하거나 경험한 것도 아니며, 무턱대고 믿을 수조차 없는 이 사건을 작가의 작품(『순환 도로』, 『슬픈 빌라』, 『호적부』, 1993년 작 『지독한 봄날 *Chien de printemps*』, 1997년 작 『도라 브루더 *Dora Bruder*』, 2005년 작 『어떤 혈통 *Un Pedigree*』 등)에서 17번에 걸쳐 재연한다.¹³⁾ 기억에도 없는 역사를 강박에 가까울 수준으로 재생한 것이다.

모디아노의 초기 삼부작에 등장하는 ‘나’는 점령기와 관련한 역사에 대해 낱낱이 이야기하고 예민하게 반응한다. 『순환 도로』에서 아버지는 ‘내’가 태어나기도 전의 젊은 날의 모습으로 등장한다. ‘나’는 마치 타임머신이라도 탄 것처럼 시간 여행을 통해 젊은 날의 아버지를 만나러 간다. 아버지는 점령기를 이용해 밀수 등, 불법적인 일을 저지르며 살고 있다. ‘나’는 아버지와 한패(‘우리’)가 되어 뒷골목과 빈집을 전전하면서 “불법침입자” 행세를 한다. 그렇게 ‘우리’는 한 쌍의 쥐들처럼 텅 빈 거리와 집을 무단 점거하면서, “쥐들의 비밀”을 공유하게 된다.¹⁴⁾

이와 같이 모디아노의 ‘나’는 종종 점령기 당시 아버지의 기억을 마치 자신이 경험한 내용처럼 기술한다. 모디아노의 ‘나’는 줄곧 아버지에 대해 이야기 하지만, ‘나’는 아버지에 대해 완전히 납득하지 못했다. 때문에 ‘내’가 아버지에 대해 들려주는 이야기는 온전히 믿음직한 이야기가 아니다. 사실로서의 역사가 허구화되었음을 인정해야 한다는 것이다. 아

policiers français en civil entrent dans le restaurant et bloquent toutes les issues. Puis ils commencent à vérifier l'identité des clients. Mon père et son amie n'ont aucun papier. Les policiers français les poussent dans le panier à salade avec une dizaine d'autres personnes pour une vérification plus scrupuleuse rue Greffuhle, au siège de la Police des Questions juives.”

12) 이광진, 『파트릭 모디아노의 근작에 나타나는 근원적 장면과 그 변주』, *op. cit.*, 398쪽.

13) Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano, op. cit.*, pp. 86-88.

14) Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture* (1972), Paris, Éditions Gallimard, coll. “Folio”, 2000, p. 145 : “Nous avons l'air de deux cambrieurs.(...) Nous avons la discrétion des rats.”

버지는 ‘나’의 기억 이전의 역사, 기억할 수 없는 역사, 즉 허구의 등장인물이자 화두다. 이와 같이 실제 역사를 허구적 이야기로 치환하는 과정은 서사적 규약에 다름 아니다. 이러한 서사 코드를 통해 ‘나’는 아버지를 ‘우리’라는 운명 공동체의 일원으로 여기고, 아버지의 시간과 공간을 공유할 수 있는 것이다.

작가의 중후기 작품(『도라 브루디』에서 『어떤 혈통』까지)에서도 이는 마찬가지다. 중후기를 대표하는 『한밤의 사고』에는 비교적 많은 인물들이 어지럽게 등장한다. 유독 아버지를 제외한 여성인물들에 대한 연상 작용이 빈번하고 일어나는데, 그 까닭은 다시 아버지에 있다. 직전의 연구에서 우리는 이 소설의 사건과 배경이 특정 인물에 대한 구체적인 서술이 아님에도 하나의 원인 혹은 동기로부터 비롯되며, 하나의 인물로 귀결된다는 점을 암시한 바 있다. 아버지와 관련 있는 모티프나 아버지를 둘러싼 대상은 시간을 압축하는 중심축 혹은 시발점이 된다. 심지어 중요한 이야기를 꺼낼 때마다 ‘나’는 아버지를 무심코 떠올리거나 언급하는 척 하지만, 그것은 무의식적인 자동 반응에 가깝게 반복된다. ‘내’가 어떤 인물을 만날 때마다, 사건을 접할 때마다, 어떤 배경으로 이동할 때마다, 오래전에 사라진 아버지가 소환된다. 아버지의 역사 중심으로 서사적 코드가 생성된다는 것이다. 이 소설만 아니라 많은 작품에서, 여성인물들은 그 이름 및 만남의 시기가 다를 뿐, 모두 하나의 고리, 하나의 코드로 연결된다. 바로 아버지다. 어느 시대, 시절일지라도 오직 아버지만이 ‘나’에게 무엇이든 의미 있는 지표를 제공할 수 있다는 것이다.

이와 같이 ‘내’가 아버지의 역사를 ‘나’의 주된 이야기로 서술하는 데에는 서사적 규약에 따라 아버지에 감정이입을 하려거나, 감정이입을 정당화 하려는 무의식적 전략이 깔려 있다. ‘나’는 아버지의 기억을 살면서 아버지 역사의 배경을 ‘나’의 시간과 공간으로 삼고, 유사성에 근간한 이야기의 근거를 마련하고 있는 것이다. 그리하여 ‘나’는 자신과 아버지 사이에 공통의 코드를 지어내는 방식으로 시대적 배경과 상황 따위를 공유하면서, 아버지라는 역사적 이야기 대상을 정서적 애착의 대상으로 삼으려

하기도 한다.

3. 정서적 접근 : 실제 없는 심상

수십 편이 넘는 모디아노의 작품들에 등장하는 아버지는 실로 복잡하고 다양하다. 때문에 여기서 친아버지와 아버지의 대리인, 상상계적 아버지와 상징계적 아버지, 아버지의 존재와 아버지의 이미지, 아버지의 은유와 아버지의 상징 등등을 구분하는 것은 거의 불가능하다. 우리가 이야기하는 아버지는 때로는 ‘나’의 친아버지를 가리키기도 하며, 때로는 아버지의 자리나 역할을 대신하는 남성인물을 가리키기도 한다. ‘아버지들’에 대한 이야기가 변화되거나 진화된 것은 맞지만, 작가의 창작 시기에 근거하여 이를 명료하게 구분할 수는 없다. 다만, 모디아노의 아버지들은 하나의 공통점을 보이는데, 바로 가족 로망에 등장하는 아버지의 전형을 형상화 한다는 것이다.

지그문트 프로이트 Sigmund Freud에 의하면, 아이들 혹은 신경증 환자에게 발견되는 가족 로망은 들쭉날쭉한(불안정한) 욕망이 규격화 혹은 규범화된(안정화된) 이야기로 형상화된 것을 가리킨다. 이야기는 그야말로 틀에 박힌(안정적인) 내용이라 일정한 코드로 구성되는데, 그 유형은 업둥이 및 사생아로 나뉜다. 업둥이 코드에 따르면, ‘나’는 친부모에게 버려졌다 양부모에서 길러진 아이다. 사생아 코드에 의하면, ‘나’는 하잘 것 없는 어머니와 정체를 모를 아버지를 둔 아이다. 사생아인 ‘나’의 아버지는 대개 고귀한 신분의 왕족이나 귀족으로 밝혀진다. 사생아의 세계에는 ‘내’가 모르는 아버지가 살고 있는 화려한 궁이나 성이 있고, ‘나’는 기억하지도 못하는 그곳을 꿈꾸면서 거기에 다다르고자 한다(그러나 다 다르지 못한다).

— Oui, j’ai connu le propriétaire de ce château, disait mon père.

Il voyait bien que nous étions intéressés, mon frère et moi. Alors, il nous racontait l’histoire d’Eliot Salter, Marquis de Caussade, qui, à l’âge de vingt ans, pendant la première guerre, avait été un héros de l’aviation. Puis il avait épousé une Argentine et il était devenu le roi de l’armagnac(...) Il avait disparu à la fin de la guerre avec sa femme, mais il n’était pas mort et il reviendrait un jour.

— 그렇고말고, 이 성의 주인과 아는 사이였다니까.

아버지가 말했다.

아버지는 나와 동생이 흥미를 보인다는 것을 알고 있었다. 아버지는 코사드 후작으로 불리던 엘리엇 살터에 대해 이야기 해줬다. 1차 세계대전 당시 스무 살이었던 그는 비행기 조종에 있어서 영웅이었다고 한다. 그리고 나서 후작은 아르헨티나 여자와 결혼했고, 아르마니아 지역의 성주가 되었다. 전쟁이 끝날 무렵, 후작은 그의 아내와 함께 사라져버렸다. 하지만 그는 죽지 않았다. 언젠가 돌아올 것이다.¹⁵⁾

1988년에 발표된 『감형 *Remise de peine*』에 잠깐 등장하는 이 이야기의 화자는 아버지며, 주인공 역시 아버지다. 전자는 ‘내’가 독자에게 들려주는 이야기 속의 아버지고, 후자는 아버지가 ‘내’게 들려주는 이야기에 등장하는 동화 속 왕자님으로서의 아버지다. 실존인물이든 아니든 간에, 코사드 후작은 아버지를 대신하는 또 다른 아버지다. 아버지가 들려주는 이야기 그리고 ‘나’의 무의식에서, 후작은 ‘나’를 지인에게 맡겨두고 가끔씩 보러 와서 몇 시간 지나지 않아 떠나버리는 아버지를 대체한다. 아버지는 후작이 살아 돌아올 것이라 장담한다. 그러나 ‘내’게 이야기를 들려 준 그날 이후, 아버지는 더 이상 ‘나’를 찾아오지 않는다. 아버

15) Patrick Modiano, *Remise de peine* (1988), Paris, Seuil, coll. “Points”, 1996, pp. 45-46.

지가 발길을 끊은 후에도 후작은 성에 돌아오지 않았고, 성터는 여전히 주인 없이 버려져 있다. 실제에서 그러하듯 이야기(무의식)에서조차 아버지의 존재는 실현되지 못한다.

우리나라의 근현대 소설과 마찬가지로 프랑스의 소설사에 있어 사생아 환상 혹은 ‘아비 찾기’ 서사는 전통적 코드 및 계열을 형성하는데, 모디아노의 소설은 그 코드 및 계열에 해당될 뿐만 아니라 이를 대표한다고 할 수 있다.¹⁶⁾ ‘나’는 친아버지의 어두운 과거 및 비루한 행적을 좇으면서도, 동시에 그 아버지를 대체하는 대리인에 대한 갈망을 드러낸다. 그렇게 모디아노 소설은 사생아의 코드로 구성되고 전개된다.

『감형』뿐만 아니라, 초기부터 중후반 소설 전반에서 ‘나’는 종종 사생아의 환상에 젖어있거나 사생아 콤플렉스를 드러낸다. 아버지들은 가족 혹은 가족과 유사한 형태의 집단에서 아버지로서의 자리를 차지하고도 제 본분과 책임을 다하지 않는다. 어머니의 자리를 대신한 아버지에게서 ‘내’가 느끼는 것은 결핍이다.¹⁷⁾ 이를테면, 『착해빠진 녀석들』에 등장하는 다니엘(‘나’)은 어려서부터 아버지에 의해 기숙학교에 버려지다시피 했으며, 이후에도 아버지의 인정을 받지 못하고 방황한다. 그래서 ‘나’는 자기만의 상상적 세계를 만들어 스스로 그 안에 갇혀버린다. ‘나’의 “대디Daddy”는 고귀한 혈통의 인물이며, ‘나’는 명실 공히 “영원한 영국 왕자éternel prince de Galles”로서, 언젠가 아버지의 “왕국royaume”으로 돌아갈 것이라 믿는다.¹⁸⁾ 이렇듯 모디아노의 ‘나’는 유아기적 가족

16) 마르트 로베르Marthe Robert는 프로이트의 가족 로망을 서양 소설의 계열에 빗대어 계열화한다. 업동이 계열은 나르시시즘이 강하게 나타나는 소설들로 분류된다. 업동이 소설에서 ‘나’는 세상에 안주하거나 회의를적이고, 주인공처럼 세상으로부터 스스로를 분리하거나 격리하는 경향이 있다. 사생아 계열은 아버지 찾기 서사를 중심으로 한 소설들에 해당된다. 사생아의 서사에서 출생의 비밀을 안고 있는 ‘나’는 생면부지의 아버지를 찾아 시험과 시련을 거쳐 인생을 개척하고 발전적인 세계관을 제시하려는 성향을 보인다.

17) 한 연구에서는 모디아노의 초중반 작품 속 아버지를 전적으로 어머니를 대체하는 상상계적 이미지의 총체로 보고, 이를 ‘아버지-어머니의 세계univers du père-mère’라 부른다.(Lee Kwang Jin, *Famille impossible, identité possible chez Patrick Modiano*, Thèse de doctorat de Paris VIII, 2009, pp. 43-57)

로망의 코드를 만들어내며, 이 코드를 통해 아버지를 상상계적 욕망의 대상으로 삼는다.¹⁹⁾

아버지에 대한 ‘나’의 이야기가 신빙성 없는 것과 마찬가지로, ‘내’가 아버지에 대해 느끼는 감정, 아버지에게 보이는 태도 등은 매우 일관성 없이 그려진다. 그럼에도 분명한 것은 ‘내’가 아버지를 증오했던 것도 아버지를 욕망한다는 것이다. 삼부작부터 초중기 소설까지, 아버지에 대한 애증은 직설적으로 나타난다. 특히 작가의 처녀작인 『에투알 광장』에서 ‘나’의 아버지(‘vous’)에 대한 감정은 오이디푸스적으로 드러난다.

Nous n'avions aucune distinction. N'est-ce pas mon gros coco ?
Comment pourrais-je vous tuer ? Je vous aime.
우리 사이엔 어떤 예외도 없었지요. 안 그래요, 이 양반아?
내가 당신을 어떻게 죽여요. 당신을 사랑하는데.²⁰⁾

중기 이후의 소설에서 아버지에 대한 ‘나’의 심경은 남성인물들을 통해 투영된다. 이들은 대개 아버지뻘의 인물로, 아버지를 대리하거나 대신한다. 예컨대, 『어두운 상점들의 거리』에서 ‘나’의 상사인 위트는 ‘내’가 기억을 찾는 데 도움을 주고 의지처가 되는 대체적 아버지다. 1991년 작 『서커스가 지나간다*Un Cirque passe*』에서, 아버지는 ‘나’를 버리고 외국으로 도망갔다. 아직 미성년인 ‘나’의 보호자는 그라블레라는 아버

18) Patrick Modiano, *De si braves garçons* (1982), Paris, Éditions Gallimard, coll. “Folio”, 1987, p. 95, p. 96.

19) 프로이트의 위상학과 마찬가지로, 자크 라캉Jacques Lacan에 의하면 인간의 정신 세계는 상상계와 상징계, 실제계의 지형학으로 도식화할 수 있다. 상상계 Imaginaire는 자아의 이미지가 생성되는 장소이자, 자아가 욕망하는 대상이 지배하는 세계다. 상징계Symbolique는 프로이트식으로 말하자면 오이디푸스를 극복한 세계로, 언어와 같이 약속된 체계 혹은 그 권위에 의해 조직된 체제에 가깝다. 실제계 Réel은 이드ça와 비교될 수 있으나, 이미지로 묘사하거나 언어로 설명할 수 없는 불가능의 세계다.(cf. Paul-Laurent Assoun, *Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, pp. 31-37, pp. 48-54)

20) Patrick Modiano, *La Place de l'Étoile* (1968), Paris, Éditions Gallimard, coll. “Folio”, 2001, p. 60.

지의 친구뿐이다. ‘나’는 “물론 정서적으로 기댈 생각이 추호도 없”지만, 그는 “아버지와 닮은 데가 있다”고 묘사한다.²¹⁾ 남성인물들은 ‘나’의 아버지가 그러하듯 유태인이거나 수상적인 행적을 보인다. 또한 실제로 ‘나’는 이들에게 재정적으로만 아니라, 정서적으로도 의지한다. 오이디푸스의 구도로 보자면, 모디아노 소설에 등장하는 대부분의 남성인물들은 아버지와 다를 바 없다.

모디아노의 작품을 총체적인 시각으로 조망해볼 때, 아버지에 대한 ‘나’의 감정은 자기중심적이고 격한 애증으로부터 객관적이고 담담한 어조로, 또한 몰두와 몰입으로부터 바라보기와 거리두기의 자세로 변화하고 있다(모디아노 작품에 등장하는 인물에 대해 ‘내’가 보이는 동일시 성향에 대해서는 차후 연구에서 자세히 논의하도록 하겠다). 모디아노의 문체가 『슬픈 빌라』를 기점으로 크게 변화하지 않은 것처럼, 이 소설 이후부터 최근작에 이르기까지 아버지에 대한 서사에서 ‘나’의 감정어휘는 어느 정도(사실상 불가항력적으로) 드러날 수밖에 없다. 이를테면, 『어떤 혈통』에서 ‘나’는 가족에 대한 이야기를 하면서 어떤 회한도 없다고 단언한다. 그럼에도 독자는 덤덤한 이야기 속에 감춰진 감정의 굴곡을 발견하게 된다.

아버지의 존재 및 그에 대한 시선 및 태도가 변화무쌍하게 나타나는 이유는 아버지에 대한 ‘나’의 오이디푸스 콤플렉스가 드러나는 양상이 다양한 까닭일 것이다. 또한 그 콤플렉스의 발현이 (프로이트식으로) 단순하지 않고 반대급부의 양상을 보이거나 모순적인 면모를 드러내기 때문이기도 하다. 즉, 모디아노의 ‘나’는 ‘내’ 이야기의 주인공인 아버지에 대하여 미묘한 감정을 드러내고, 이는 작가 특유의 정서적 동질성을 확보한다.

모디아노 중기 작품들은 모두 가족 혹은 가족 만들기에 대한 이야기

21) Patrick Modiano, *Un Cirque passe*, Paris, Éditions Gallimard, coll. “Folio”, 1992, p. 103 : “Bien sûr, je n’espérais pas le moindre appui moral de la part de Grabley. Il avait un point commun avec mon père : (...)”

들이다. 이를테면, 『신혼여행』에서 ‘나’는 우연히 만난 부부 사이에 끼어 든다. 이때 ‘나’는 부인의 연인이나 남편의 연적이 아니라, 부부의 아들이 되고자 한다. 삼각관계를 통해 가족관계를 만들고자 하는 것이다. 표면적으로 이 소설은 사생아보다는 업동이 계열에 가깝지만, 그럼에도 ‘내’ 이야기의 무게중심은 명백히 아버지에게 치우쳐 있다. 이렇듯 모디아노식의 (사생아) 코드에 따르면, 어머니는 부재한다. 어머니를 대체하는 인물들이 등장하긴 하지만, 어머니의 자리는 미약할 수밖에 없다. 사건은 아버지와 ‘나’ 사이에 일어날 뿐이다.²²⁾ 아버지는 어머니와 마찬가지로 부재하거나 자식에게 부모의 도리를 하지 않지만, 어머니보다 중요한 자리를 차지하는 아버지다.

1981년 작 『어떤 청춘*Une Jeunesse*』, 1986년 작 『팔월의 일요일 *Dimanches d'août*』, 『망각의 가장 깊은 곳으로부터』에서, ‘나’는 한 여성인물을 중심으로 남자와 의도적으로 삼각관계를 만드는 성향을 보인다. 문제는 ‘내’가 남성인물과 맺는 관계의 양상이다. ‘나’는 남성인물에게 경제적인 지원을 받을 뿐만 아니라 정서적으로 의지한다. 또한 자신의 라이벌인 남성인물에 대해 경쟁의식보다는 연대의식을 드러내고, 적대감은커녕 ‘공감대’를 형성한다. 이 삼각관계(가족관계)에서 여성인물(대체적 어머니)은 하나의 발단이나 핑계일 뿐이다.

아버지에 대한 ‘나’의 감정과 그것을 해석하기 위한 가족 로망의 코드는 르네 지라르René Girard의 “모방 욕망*désir mimétique*”으로 설명할 수 있다.²³⁾ 지라르에 의하면, ‘나’는 아버지가 어머니를 욕망하기 때문에 어머니를 욕망한다. 어머니가 욕망의 매개 혹은 매체라는 것이다. 항문기 이후의 남자아이 경우 아버지에 대해 지대한 관심을 표시하고 아버지와 같은 사람이 되고 싶어 하며 아버지로부터 자신의 이상향을 찾는 성

22) *La Croix*, 9-10 novembre 1969 : “Ma mère est absente de mon oeuvre.(...) L'affaire se situe entre mon père et moi.”(Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 60에서 재인용)

23) René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Paris, Hachette Littérature, coll. “Pluriel”, 2006, p. 16.

향을 보인다. 이상향에 대한 흠모 혹은 열망은 아버지뿐만 아니라 아버지를 대체하거나 대신하는 다른 남성을 향해서도 마찬가지다. 여기서 욕망의 양상이 수동적으로 드러나는 것은 아버지를 대하는 아이의 태도는 오이디푸스 콤플렉스 과정과 흡사하기 때문이다.²⁴⁾

모디아노의 ‘나’는 항상 애정에 목말라 있으며 누군가와 관계를 맺고자 한다. 그러나 모디아노의 소설은 연애 소설이 아니라 가족 소설이다. 가족 관계를 맺고자 ‘나’를 이끄는 것은 욕망이며, 그 욕망은 로망이라는 형태로 드러난다.²⁵⁾ ‘나’에게 중요한 것은 사랑 혹은 관계의 대상이나 매개체가 아니라, 관계 그 자체일 따름이다. 즉, ‘내’가 욕망하는 대상은 여성인물이 아니라 아버지다.

이렇듯 아버지는 ‘내’ 욕망과 로망에 있어 하나의 코드로 작용한다. 무의식의 기저 혹은 배후에 아버지가 편재하며, 이를 발판으로 욕망과 로망의 시나리오가 생성되고 활성화된다는 것이다. 모디아노 소설에서 욕망이 가족(뿐만 아니라 가족에 대한 소설)이 가능하게 하는 근원이라면, 로망은 그 근거다. 때문에 ‘나’(뿐만 아니라 독자)에게는 아버지를 읽기 위한 접근방식 혹은 감정이입의 코드가 필요하다. 여기서 유의할 점은 욕망 혹은 로망의 대상으로서의 아버지는 서사적 코드가 아니라 정서적 코드를 통해 접근해야 한다는 것이다. ‘나’의 서사에서 가족은 구성원 등 요건을 갖춘 공동체가 아니라, 가질 수도 닿을 수도 없는 무의식의 이미지다. 그리고 아버지는 가족의 구성원으로서가 아니라, 아버지의 심상으로 형상화되었다.

모디아노의 ‘나’는 단지 아버지 역사에 대한 공유 차원에서 아버지를 대하는 게 아니라 아버지에게 감성적으로 접근한다. ‘나’는 아버지를 만나고 미워하고 헤어지고 그리워하고 되새긴다. 마치 연인과 연애를 하듯

24) René Girard, *La Violence et le sacré* (1972), Paris, Hachette Littérature, coll. “Pluriel”, 2006, p. 250.

25) 이광진, 『지평에 나타나는 자기정체성과 글쓰기』, 『프랑스학연구』 제71호, 2015 참고.

이, 혹은 한 권의 책을 읽듯이 말이다. 즉, 가족 로망의 코드로 볼 때, 아버지는 감정이입의 거의 유일한 대상이다. ‘나’는 여전히 그리고 매번 아버지에게서 정서적 공감을 기대하거나 요구하는 유아기적 자아로서의 독자다.

요컨대, 이야기는 욕망과 로망의 분출구다. 그리고 아버지와 ‘나’ 사이의 동질감(연대감이나 공감대)을 획득하기 위한 유일한 계기이자 빌미가 된다. 그러한 의미에서 ‘나’는 아버지의 이미지에 갇혀서 자유롭지 못하다(마치 아버지의 역사에 발이 묶인 것처럼 말이다). 동시에 아버지 역시 ‘나’의 욕망과 로망에 갇혀서 자유롭지 못하다(마치 ‘나’의 이야기에 발이 묶인 것처럼 말이다).

4. 문화적 접근 : 이름 없는 유명

예의 『순환도로』에서, ‘내’가 태어나기도 전의 과거를 여행하게 된 것은 역사 속에서 영영 사라져버릴 위험에 처한 아버지(‘vous’)부터 구조 요청을 받았기 때문이다(어떻게 보면, 서사적 코드의 발단은 거꾸로 아버지에 대한 정서적 코드로부터 시작되었다고 할 수 있다).

J'avais le pressentiment que vous étiez en danger quelque part. Chaque nuit, vous m'appeliez au secours entre trois et quatre heures du matin. Peu à peu l'idée s'est faite dans mon esprit de partir à votre recherche.

당신이 어디에선가 위험에 처해 있을 것만 같은 예감이 들었어요. 매일 밤, 새벽 서너시면 당신은 살려달라고 나를 부르곤 했지요. 그러다보니 당신을 찾으러 가야겠다는 생각이 들게 된 거지요.²⁶⁾

26) Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, op. cit., pp. 152-153.

그러나 ‘나’는 아버지를 살려내지 못한다. 그렇게 아버지들은 ‘나’의 이야기에서 사라진다. ‘나’의 의도와 무관하게, ‘나’의 무의식이 아버지를 사라지게 하고 있기 때문이다. 사실 오래전부터 아버지들은 (여성인 물들과 마찬가지로) 사라지고 있었다. 여느 모디아노의 주인공들이 그러하듯, 2002년 작 『일력*Éphéméride*』의 ‘나’는 아버지에게 버려져 기숙학교에 갇혀 지낸다. 생전 처음 아버지가 학교를 방문한 날, ‘나’는 설레는 마음으로 아버지를 보러 가지만, 아버지 얼굴을 제대로 알아볼 수가 없다.

Le proviseur du lycée qui avait averti par téléphone de son **passage** m'avait donné l'autorisation de l'attendre sous le porche de l'entrée. Ce proviseur portait un joli nom : Adonis Delfosse. Je **revois** la **silhouette** de mon père, là, sous le porche, mais je ne **distingue** pas son visage, comme si sa **présence** dans ce décor de couvent médiéval me paraissait **irréelle**. La silhouette d'un homme de haute taille, sans tête.

사감선생이 나에게 학교 정문 입구에서 아버지를 기다릴 수 있도록 해줬다. 아버지가 전화로사감선생에게 학교에 들를 것이라 통보한 것이다. 그 사감선생의 이름은 멋졌다. 아도니스 델포스. 거기, 정문 아래에서 서 있는 아버지의 실루엣이 다시 보인다. 그런데 아버지 얼굴이 맞는지 제대로 알 수가 없다. 중세 수도원의 양식으로 된 기숙사에 등장한 아버지의 존재가 내게 비현실적으로 보이더라도 하는 것처럼 말이다.²⁷⁾

여기서 아버지의 등장이 “스침”이라는 용어로, 그의 존재가 “실루엣”이라는 표현으로 되어 있다는 점에 주목할 필요가 있다. ‘나’의 서술에 의해 아버지의 등장은 사그라지고, 그의 존재 역시 사라지고 있는 것이다. 우선 아버지에게 대한 원망과 갈증은 부활의 상징인 아도니스라는 이

27) Patrick Modiano, *Éphéméride*, Paris, Mercure de France, coll. “Le Petit Mercure”, 2002, p. 13.(필자 강조)

름을 통해 자기 검열을 거친다. 그리고 이내 아버지는 하나의 이미지처럼 그려진다. 기실 ‘나’는 아버지에 대해 서술하고 있는 게 아니라, 그의 실루엣을 재생성하고 재생하고 있다. 이는 무의식의 영역이다. 그런데 무의식은 과거를 모르며, 무의식에는 과거형의 문법이 없다. ‘revoir’, ‘distinguer’ 등의 동사가 현재형인 까닭이 여기 있다. 아버지는 ‘나’의 무의식을 점령하고 있는 욕망의 대상이기에, 무의식은 “검열을 피해야 한다는 압박 *contrainte d’échapper à la censure*”을 받는다.²⁸⁾ 검열을 피하는 방법은 거세다. 아버지의 얼굴이 희미해지더니 머리조차 날아가 버린다. 즉, 아버지의 존재도, 아버지에 대한 욕망도, 마치 “비현실적인” 하나의 허상처럼 가공된 것이다. 즉, ‘나’의 무의식은 아버지를 욕망하는 것이 금지되었음을 이미 알고 있다.

‘내’가 아버지를 기억하고 이야기하며 ‘읽을’ 때의 코드는 동일성에 기초하며, 동질감을 기초로 한다. ‘내’가 아버지와의 동일성과 동질감을 수렴하는 것은 ‘나’라는 존재를 인정받고 또 스스로 납득하기 위한 일종의 방어기제다. ‘나’와 같은 성, 같은 핏줄의(그 외에도 여러모로 닮은) 아버지를 부정하는 일은 자기 존재 자체를 무화시키는 일에 다름없다. 때문에 ‘나’는 무의식적으로(누구나 그러하듯) 동일성과 동질감의 수순을 밟는다. 자기분열 혹은 “자기분화 *automorphisme*”라는 보편적인 과정을 정당화하기 위해 작동하는 “자기방어 기제 *mécanismes de défense*”이며, 이는 매우 자연스러운 일이다.²⁹⁾ 말하자면, ‘내’가 아버지에게 감정을 이입하는 것은 무의식이 아버지에 대한 자기방어 기제를 작동하는 것과 마찬가지로 원리다.

그런데 자기방어 기제는 서사적, 정서적 코드로만 발동하는 게 아니라, 보다 복잡하고 깊숙하게 작용한다. 모디아노의 독자는 매번 ‘나’의 상처와 상흔을 보지만, 그것이 어떤 경유와 이유로 생겼는지, 그 원인과

28) Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, traduit par Jean Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2010, p. 541.

29) Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, op. cit., p. 145.

근원은커녕 과정과 내막조차 제대로 알지 못한다. 이야기 속에서 중첩으로 생성된 무의식적 “자기방어와 철벽치기의 기제”가 버티고 있기 때문이다.³⁰⁾

여태까지 서사적, 정서적 코드는 일종의 무의식이 만들어 놓은 신화적 코드에 가깝다. 과거 ‘나’는 가족의 비밀을 하나의 개인적 신화처럼 간직하고 있었고, 독자는 철통같이 고수해 왔던 ‘나’의 신화 속에서 ‘사건’의 전말을 유추할 따름이었다. 그런데 신화적 코드를 통해 논의할 수 있는 가족의 비밀과 로망은 어디까지나 『한밤의 사고』까지의 이야기다. 이 소설에서 ‘나’는 같은 장소(아버지와 ‘나’는 파리에 살았다), 같은 시대(시간이 흘렀어도 파리는 변함이 없으며, 심지어 ‘나’는 아버지의 역사를 기억하고 있다)에 만들어진 상상계에 머물러 있다. 그러나 내 발을 상처 입히는 사람이 어머니라면, 내 발목을 붙들어 매는 사람은 아버지다.³¹⁾ 이에 ‘나’는 상상계로 들어가기 위한(동시에 상상계로부터 빠져나오기 위한) 자기방어의 벽을 무너뜨린다.

Et puis, une dernière fois, j'avais vu sa silhouette se perdre
dans un matin brumeux de novembre - un brouillage roux -
du côté de Montrouge et de Châtillon. Il marchait tout droit

30) Jean Maisonneuve, *Psycho-sociologie des affinités*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 391 : “Si l'identification est plus aisée entre gens ayant un même système de valeurs, c'est d'abord parce que l'analogie de ces valeurs, en inspirant des conduites communes, et déjà en permettant un langage commun, accroît les possibilités de communication et compréhension. C'est aussi en fonction d'un *mécanisme de sécurisation et de défense du moi* : si mes valeurs sont rejetées, je risque aussi de l'être ; si elles sont au contraire partagées, je suis rassuré, protégé, fortifié.”

31) Cf. Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Éditions Gallimard, coll. “Folio”, 2003, pp. 150-151 : “Je savais que mon père, depuis sa jeunesse, avait habité souvent des immeubles de ce genre et qu'il ne payait pas le loyer.(...) Voilà pourquoi l'autre nuit, avenue Albert-de-Mun, j'avais ressenti un léger découragement. Si je franchissais la porte cochère, je ne déboucherais sur rien. C'était cela qui m'avait retenu, plutôt que la crainte d'être interpellé comme un rôdeur.”

vers ces deux localités dont chacune possède un fort où l'on fusillait les gens à l'aube.

그리고 나서 안개 -적갈색 안개- 낀 11월의 어느 날 아침 몽루주와 샤틀용 쪽으로 아버지의 실루엣이 사라져가는 것을 본 게 마지막이었다. 거기엔 새벽이면 사람들이 총살되던 성채가 있었다. 그 두 지역을 향해 아버지는 곧장 걸어가고 있었다.

Le quartier de la porte d'Orléans m'a soudain paru lugubre, peut-être parce qu'il me rappelait un passé récent : la silhouette de mon père s'éloignant vers Montrouge, on aurait cru à la rencontre d'un peloton d'exécution, et tous nos rendez-vous manqués dans les Zeyer, Rotonde et les Terminus de cet arrière-pays...

포르트 도를레앙 구역이 갑자기 불길하게 보였다. 그 동네가 최근의 과거를 떠올리게 하기 때문이었으리라. 사형집행인들의 무리를 만나러 가기라도 하는 듯 몽루주 쪽으로 멀어져가던 아버지의 실루엣이 떠올랐다. 몽루주 뒷골목에 있는 제예르, 로통드, 테르미누스 따위의 카페에서 아버지와 만나기로 했으나 놓쳐버린 그 모든 약속들도 생각났다.³²⁾

이 소설은 아버지에 기인한 비밀과 로망을 이야기하는 마지막 작품이 된다. 여기서 '나'는 아버지의 죽음을 통해 아버지와 화해한다(동시에 아버지와 화해함으로써 아버지의 죽음을 받아들이게 된다). 아버지를 놓아줌으로써 아버지로부터 벗어나기도 한 것이다(또한 아버지로부터 벗어남으로써 아버지를 놓아주게 된 것이다). 『일력』에서 묘사된 아버지의 실루엣과 아버지의 머리는 무의식이 가공한 이미지에 가깝다. 그런데 여기서 묘사된 아버지의 실루엣은 온전히 의식적으로 기술된 하나의 기억이다. 여기서 상정한 아버지의 죽음은 아비 살해라는 정서적 코드가 아니라, 타자의 존재론이라는 문화적 코드로 볼 필요가 있다.

모디아노 소설에서 타자는 매우 중요한 요소이면서도 다소 애매하게

32) *Ibid.*, pp. 50-52, pp. 98-99.

그러진다. ‘내’가 타자를 이야기하는 방식은 서사적 혹은 정서적으로 접근하여 설명하기에는 좀 더 복잡하고 복합적이다. 우리는 서사와 감정의 낱것 그대로를 모디아노 초기 삼부작에서 목도한 바 있다. 삼부작에서 타자는 자기분열의 발단으로서의 아버지, 즉 ‘내’가 바라보는 거울로서의 아버지를 가리킨다. 아버지는 ‘내’가 알지 못하는 역사의 거울이다. 여기에는 서사적 코드를 통한 해석이 적절하게 들어맞는다. 초중기 이후 작품에 나타나는 타자는 아버지 세대의 남성들을 가리킨다. 『슬픈 빌라』 이후, ‘나’는 타자(거울)와의 적대적 대결 구도에서 벗어나, 그를 바라보는 방법을 스스로 터득한다. 이제야 ‘나’는 거울을 통해 아버지들을 바라보기 시작한다. 가족 로망에 등장하는 아버지들은 ‘나’의 욕망을 담아 ‘나’의 이상향을 비추는 거울 속 이미지다. 아버지와 ‘나’ 사이의 관계가 초기 삼부작에서 대결 구도로 그려졌다면, 이후에는 점차 공존의 국면으로 접어들기 시작한다. 그러면서 ‘나’와 타자의 관계는 새로운 양상을 보이기 시작하고, 이에 ‘나’는 아버지를 정서적 코드로 해석하기 시작한 것이다.

그리고 『도라 브루더』 이후, ‘나’와 타자 사이의 양자 관계 및 삼각 구도의 막이 내려지기 시작한다. ‘나’는 아버지에 대한 이율배반적인(적대적이면서도 애정을 기대한다든지, 경쟁적이면서도 공감대를 형성하고자 하는 등의) 태도로부터 벗어난다. 그리고 스스로 거리를 두고 타자를 바라보는 법을 터득한다. 이러한 접근법은 『어떤 혈통』을 기점으로 확연해진다. 이제 ‘나’(와 ‘나’의 이야기) 그리고 작가(와 그의 작품)에 있어 가족에 대한 신화는 무너진다. 아버지에 대한 미스터리(특히, 점령기 당시 아버지의 행적) 및 아버지와 ‘나’ 사이에 일어났던 사건(이를테면, 금전 문제로 인한 갈등)은 이미 ‘나’에 의해 까발려졌다. 소설을 구성하는 주요한 요소인 ‘사건’을 유효하게 하는 것은 비밀이다. 비밀이 비밀 아니게 된 순간부터 가족 소설 속의 사건은 지지부진해진다. 가족에 대한 이야기가 끝난 것은 아니지만, 아버 찾기나 가족 만들기 서사는 시들해지게 사실이다. 이를테면, 2009년 작 『잃어버린 젊음의 카페에서 *Dans le*

café de la jeunesse perdue』 이래, 2011년 작 『지평*L'Horizon*』, 2013년 작 『밤의 초본*L'Herbe des nuits*』, 2014년 작 『길을 잃지 않으려거든 *Pour que tu ne perdes pas dans le quartier*』 등의 ‘나’는 남성인물들을 아버지들로 삼지 않으며, 그들과 가족(과 유사한) 관계 맺기를 포기한다.

여태까지의 ‘내’가 거울과 거울 속 이미지를 통해 ‘나’와 아버지를 바라보고 로망을 기술하는 일에 주력했다면, 근래 작품에서는 거울과의 거리를 뒤흔으로써 ‘나’와 타자를 다시 바라보는(뒤돌아보는) 역방향을 취하게 된다. 무엇보다 타자의 개념에 변화가 생기기 시작한다. 타자는 단지 아버지(들)에 국한되지 않는다. ‘내’가 이야기의 꺼리로 삼는 대상은 아버지를 포함한, 아버지와 동시대를 살았거나 같은 공간을 공유했던 인물들로 확장된다. 타자는 관계의 대상이 아니라 이야기의 대상으로 확장되고, 이야기의 대상은 역사(공동체적 차원에서든 개인의 차원에서든)에서 잊히거나 사라진 누군가로 확대된다. 아버지가 아닌(그럼에도 아버지를 포함한) ‘또 다른 나’로서의 타자가 탄생한 것이다.

결국 신화를 해석하는 것은 문화다. 주체와 대상 사이에 서사적인 동일성과 정서적인 동질감이 있다면, 그 사이에 문화적인 개입이 있기 마련이다. 주브가 이야기한 감정이입의 방식에 있어 흥미로운 점은 세 코드들이 다소 모순적으로 작용된다는 것이다. 어떤 문학작품이 독자에게 친숙할수록 독자는 서사적, 정서적 코드의 영향을 쉽게 받지만, 그와 반비례하여 이를 평가하는 기준은 오히려 엄격해지는 경향이 있다. 말하자면, 동시대 및 동세대의 소설 속 인물에 대하여 독자는 서사적, 정서적 코드에 따라 비교적 수월하게 공감하지만, 이어지는 문화적 코드로 인해 그 인물에 대해 보다 신중한 판단의 잣대를 들이 밀게 마련이다. 주브는 밀란 쿤데라Milan Kundera의 소설에 등장하는 한 인물을 예로 들어 이러한 상황을 설명한다. 독자는 주인공에게서 서사적 유사점을 찾아 정서적으로 감정을 이입한다. 그런데 이 상태에서 이루어지는 자기투사 projection는 얼마지 않아 배제 혹은 거부rejet로 이어진다. 그 인물이 당대의 독재정권에 가담하고 협력한 전력으로 인해 정의롭지 못한 사람으

로 그려지기 때문이다.³³⁾

모디아노 작품에서 ‘나’의 아버지는 불행히도 정의롭지 못한 사람이었다. 이는 ‘나’와 아버지 사이의 상상계적 관계를 초월하게 하고 무산시키는 가장 강력한 시사점이다. 모디아노의 작품에는 무단점령, 불법침입, 절도, 횡령 등의 표현 및 관련한 일화가 매우 자주(거의 매번) 등장한다. ‘나’의 아버지는 사기꾼 혹은 도둑으로 살면서 점령기에 생존할 수 있었고, 유대인이면서도 같은 유대인을 이용하여 돈을 벌어들인 사람이다. 전쟁이 끝나고 난 뒤에도 사정은 달라지지 않아서, 아버지는 여전히 수상쩍은 일을 벌이다 도망 다니거나 숨어 지냈다. 아버지에서 경제적 지원을 받지 못한 ‘나’ 역시 빈집을 무단으로 점거하거나 도둑질을 일삼아서 젊은 날 생계를 유지했다. 아버지는 ‘나’의 가족 로망 속의 주인공, 즉 영웅héros이지만, 실제 역사에 있어서는 비루한 반영웅anti-héros에 지나지 않는다.

모디아노의 근래 소설에 나타나는 사건의 근원 및 변주에 대해 논의한 연구에 따르면, 아버지를 읽기 위한 키워드는 죄의식에 있다. 작가의 분신으로서의 ‘나’는 아버지와 아버지 역사에서 비롯한 죄의식을 안고 있다.³⁴⁾ 죄의식의 발현하는 방식은 다양하나, 무엇보다 근원 장면의 반복에서 강하게 드러난다. 초기작에서부터 되풀이하여 재현되는 근원 장면은 앞서 서사적 코드로 언급한 ‘고통스러운 구치소 일화’(‘닭장차 일화’)를 포함하여 아버지의 역사를 재현한 것이다.

또한 죄의식의 발현은 아버지의 이름에 대한 배제와 거부로도 나타난다. 가족 로망에서 아버지의 이름nom du père은 아버지가 차지하는 상징적인 위치와 자리, 즉 상징계적 질서를 가리킨다. 모디아노의 작품에서 아버지의 이름은 친아버지 및 아버지들의 자리와 역할 등을 속속들이 은유한다. 작가는 초기작에서부터 이름에 대해 민감하게 반응하고 집착

33) Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, op. cit., pp. 147-148.

34) 이광진, 『파트릭 모디아노의 근작에 나타나는 근원적 장면과 그 변주』, op. cit., 389-413쪽.

해왔다. 초기부터 중기까지 ‘나’의 이야기는 아버지의 이름에 대한 갈망과 그 이름에 다가갈 수 없다는 좌절을 반복하거나 교차하여 보여준다.

그런데 모디아노의 후기 소설에서 아버지의 이름은 그 의미와 의의를 달리한다. ‘나’는 수첩에 적혀 있는 이름들을 어디에 어떻게 분류해야 할지 고민하며,³⁵⁾ 우연히 발견한 이름으로 인해 동요하고 그 이름을 추적한다.³⁶⁾ 그 이름들은 프랑스 역사의 주역이라기보다는 어딘가로 떠나야 했거나 경계를 넘나들어야 했던 사람들의 이름이다.³⁷⁾ ‘나’의 아버지가 그래왔듯이 말이다.³⁸⁾ ‘나’는 아버지와 같이 역사의 뒤편길로 사라진 이름들에 사로잡혀 있다. 코나르에 따르면, 『잃어버린 젊음의 카페에서』 속 콩테를 드나들던 사람들이 바로 이러한 유형의 이름들이다. 모리스

35) Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Éditions Gallimard, 2013, pp. 11-12 : “Sur les pages du carnet se succèdent des noms, des numéros de téléphone, des dates de rendez-vous, et aussi des textes courts qui ont peut-être quelque chose à voir avec la littérature. Mais dans quelle catégorie les classer ? journal intime ? fragments de mémoire ?”

36) Patrick Modiano, *Accident nocturne*, *op. cit.*, pp. 81-82 : “La couverture jaune, le nom et le titre en caractères noirs du premier volume m’ont causé un pincement au coeurs : “*Les souvenirs-écrans* de Fred Bouvière”. J’ai acheté les trois volumes et j’ai découvert sur la page de garde du *Mensonge et l’aveu* une dédicace : “Pour Geneviève Dalame, ce livre écrit quand j’avais son âge, à l’heure du couvert-feu.” Les deux autres n’étaient pas dédicacés mais portaient, comme le premier écrit à l’encre bleue le nom “Geneviève Dalame” sur la page de titre, avec une adresse : “4, boulevard Jourdan”.”

37) Claude Burgelin, “Je me suis dit que j’allais me réveiller. Lecture d’Accident nocturne”, Paris, *L’Herne. Modiano*, Éditions de l’Herne, 2012, p. 126 : “Façon de faire sienne la leçon de Proust (ou celle de Freud) ? C’est sans nul doute à ce goût du concret qu’est due, entre autres raisons, son extrême attention à la lettre, aux signifiants qui composent un nom.(...) Les signifiants se perdent pour retomber dans la nuit ou pour aller s’étoiler ailleurs et dessiner des constellations secrètes.” ; *ibid.*, p. 127 : “Dans l’onomastique de Modiano, on relève sans doute plus de patronymes qui gardent des traces d’exil et de frontières franchies que de ces noms chargés d’une mémoire toute française.”

38) Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, *op. cit.*, p. 147 : “Je vous entendais mal, comme si vous me parliez au téléphone. Un filet de voix étouffé par la distance et les années. De temps en temps, je captais quelques bribes : “Partir”..., “Passage des frontières”..., “Or et devises”... Et cela suffisait pour reconstituer votre histoire.”

라파엘, 발라 박사, 기 라빈, 베르놀, 블레망 등은 점령기 프랑스의 역사 (비쉬 괴뢰 정권, 프랑스 게슈타포, 로리스톤 거리의 패거리 등등)를 살았던 사람들을 모델로 한 인물들이다. 물론 이 소설의 시대적 배경은 60년대로, 점령기와 전혀 무관하다.

타자의 이름들은 그 실체가 빠진 채 그 의미의 맞조차 내리지 못하고 문장들의 표면을 뚱뚱 떠다닌다.³⁹⁾ 마치 버려진 집에 갇혀 그 집 곳곳에서 부유하고 있는 유령처럼 말이다. 아버지는 젊어서부터(점령기서부터) 어디에도 발붙이지 않고 흔적조차 남기지 않아 그 존재를 증명하기 어려운 유령과 같은 사람이었다.⁴⁰⁾ 모디아노의 작품에서 반복되는 유령이라는 말은 아버지 및 아버지의 시대를 살았던 등장인물들을 가리킨다. 이들은 주로 점령기 당시의 역사, 즉 아버지의 역사에서 서술되지만, 그 존재와 삶에 대한 정보를 찾을 수 없는 사람들이다.

모디아노의 후기 작품에서 ‘내’가 방문하거나 머무는 집은 유령의 집처럼 그러지며, ‘내’가 관계 맺는 것은 사람이 아니라 유령들에 가깝다. 이를테면, 『밤의 초본』에서 ‘내’가 세상으로부터 도피하기 위해 숨어 지내던 집은 오래전에 버려진 유령의 집이었다. 그 집으로부터 탈출하기 위해 ‘나’는 비싼 값을 치러야 했다(소중한 것을 잃어버렸다). 또한 『길을 잃지 않으려거든』에서 ‘내’가 방문한 집은 단지 유령이 출몰하는 집일 뿐만 아니라, 유령이 살고 있는 집이다.⁴¹⁾ ‘나’는 그 집에서 도망치듯

39) Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano, Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 157 : “Les substantifs perdent de leur substance : ils flottent sans ancrage sémantique à la surface des phrases.”

40) Patrick Modiano, *Accident nocturne, op. cit.*, pp. 150-151 : “Je savais que mon père, depuis sa jeunesse, avait habité souvent des immeubles de ce genre et qu’il ne payait pas le loyer. L’hiver, dans les pièces vides, l’électricité était coupée. Il était l’un des ces passagers qui changeaient à une cadence rapide, sans jamais se fixer nulle part, ni laisser de trace derrière eux. Oui, des gens dont on aurait du mal, plus tard, à prouver l’existence.”

41) Patrick Modiano, *Pour que tu ne perdes pas dans le quartier*, Paris, Éditions Gallimard, 2014, p. 106 ; 이광진, 「영원히 여성적인 것이 그를 구원한다 — 파트릭 모디아노의 『길을 잃지 않으려거든』에 나타나는 근원 환상 분석」, 『프랑스학회』 제74집, 2015, 155-157쪽.

빠져나오지만, 유령은 여전히 그 집을 지키고 있다. 비록 ‘나’는 어쩔 수 없이 그 집을 나올 수밖에 없었지만, 유령을 잊지 않고 유령에 대해 이야기하기로 결심한다. 유령을 읽고 유령에 대해 쓰기로 작정한 것이다. 기실 ‘나’의 글쓰기는 이로부터 시작된다.

위에서 우리는 아버지에 대한 기억이 무의식에 의해 왜곡될 수 있는 가변적 무엇이라 밝혔다. 그러나 이 가변성은 아버지로 대표 혹은 대변 되는 한 인간에 대한 기억으로부터 인간 존재의 기표에 각인된 역사를 반영하기도 한다. 모디아노 후기 작품에서 유령은 ‘나’(모디아노)의 아버지가 그러했듯이 어디에나 있으나 어디에도 없는 사람들이다. 또한 ‘도라 브루더’가 그러했듯이 역사에 실재하지만, 역사에 부재하는 사람들이다. 앞서 우리는 아버지가 역사적 지표를 제공하는 서사적 코드이자 무의식의 지표로 작용하는 정서적 코드라 이야기한 바 있다. 그러나 아버지는 사라져 버렸다.⁴²⁾ 이러한 의미에서 모디아노의 작품에 등장하는 (아버지를 포함한) 유령은 실제 인물들보다 더 존재감 있으며, 하나의 세계를 형성하고 있다 할 수 있다. 그 세계는 바로 프랑스 역사가 안고 있는 공동의 기억이다. 아버지의 삶과 그 방식에 대한 ‘나’의 죄의식은 “집단 기억 및 그 기억의 변질 가능성에 대한 성찰”에 다름 아니다.⁴³⁾

42) Patrick Modiano, *Accident nocturne*, *op. cit.*, p. 106 : “Seul mon père aurait pu me donner un vague renseignement, mais il s'était évanoui dans la nature.”

43) Baptiste Roux, *Figures de l'Occupation dans l'Oeuvre de Patrick Modiano*, *op. cit.*, p. 226 : “À cinquante ans, l'écrivain semble apaisé, de sorte qu'il lui est possible de reprendre posément le questionnement sur l'identité juive, la culpabilité paternelle ou l'occlusion du passé par une certaine partie du peuple français. Déjà placées au centre des récits de jeunesse, ces questions vont prendre une nouvelle acuité, et se verront prolongées par une réflexion sur la mémoire collective - et la crainte d'une possible altération de celle-ci.”

결론

이상, 모디아노의 작품에 나타나는 아버지를 ‘나’의 시선으로 접근하여 해석해보았다. 작가에 대한 대부분의 연구에서, 논의의 시작과 끝은 아버지다. 아버지를 빼고 모디아노(‘나’)를 이야기할 수는 없다. 이에 우리는 ‘내’가 아버지에게 대해 감정을 이입하는 양상을 세 가지 코드에 빗대어 살펴보았다. ‘나’의 이야기에서 아버지는 되풀이되고 되돌아온다. 아버지가 주된 모티프 및 테마로 등장하는 것은 ‘내’가 아버지의 역사를 ‘내’의 삶의 근간이자 이야기의 근거로 삼고자 하기 때문이다. ‘나’는 아버지에게 대해 자연스럽게 감정을 이입할 수 있도록 하는 동일한 배경이나 성향을 찾아내고, 서사적 코드를 통해 아버지에게 대한 이야기의 진정성과 정당성을 확보한다.

아이러니하게도, 이러한 동일성의 코드를 통해 아버지는 오히려 대상화, 즉 타자화 된다. 가족 로망은 아버지를 타자화 하는 주요한 접근 방식이다. 또한 ‘내’가 아버지에게 대한 욕망을 표출하기 위한 통로이기도 하다. ‘나’는 아버지와의 관계 형성을 통해 아버지와의 동질감(공감대와 연대감)을 형성하려고 노력한다. 그러나 로망은 로망일 뿐이며, 이야기 속의 아버지는 상상계적 이미지에 불과하다. 따라서 정서적 접근을 통해서 는 오이디푸스를 극복할 수 없다. 즉, 아버지를 정서적 코드로 삼는 가족 로망은 필연적으로 유아기적 욕망의 좌절로 이어진다.

한편, 우리는 감정이입의 방식을 자기방어의 기제와 동일하거나 동등한 과정으로 보았다. 그리고 자기방어의 마지막 단계에서 상상계의 장벽이 와해되는 것을 발견하였다. 마찬가지로 ‘나’는 감정이입의 마지막 단계에서 아버지의 비밀과 아버지 왕국을 무너뜨린다. 세월이 흐르고 나이를 먹으면서 ‘나’는 오이디푸스의 망령이 아니라, 점령기의 유령을 이야기하기 시작한다. ‘나’는 무의식적으로 아버지를 거세하거나 의식적으로 아버지의 죽음을 받아들이는 방식으로 아버지를 용서한다.

요컨대, 아버지는 모디아노를 읽기 위한 열쇠말이다. 그렇다고 해서 작가의 관심이 아버지에 고정되어 그의 이야기가 아버지를 향한 감정이 입에 그치는 것은 아니다. 모디아노의 자전적 형상화는 작품의 성향이 단지 자기 자신에 집중된 것이 아니라, 타자성을 바탕으로 혹은 이를 지향점으로 한다는 점에서 여타 자전적 소설을 쓰는 작가들과 비교된다. 타자성은 모디아노의 작품세계 전반에 걸쳐 구조 및 구도를 형성하는 인물, 사건, 배경에 대한 연구를 바탕으로 심도 있게 다뤄야 할 주제다. 이에 향후 연구에서는 모디아노가 타자의 세계를 바라보는 시야 및 시선에 대하여 작가의 후기 작품 전반을 훑으면서 논의하도록 하겠다.

참고문헌

- Modiano, Patrick, *La Place de l'Étoile* (1968), Paris, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 2001.
- _____, *Les Boulevards de ceinture* (1972), Paris, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 2000.
- _____, *Villa triste* (1975), Paris, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1990.
- _____, *Livret de famille* (1977), Paris, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 2001.
- _____, *De si braves garçons* (1982), Paris, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1987.
- _____, *Remise de peine* (1988), Paris, Seuil, coll. "Points", 1996.
- _____, *Un Cirque passe*, Paris, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 1992.
- _____, *Éphéméride*, Paris, Mercure de France, coll. "Le petit Mercure", 2002.
- _____, *Accident nocturne*, Paris, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 2003.
- _____, *L'Herbe des nuits*, Paris, Éditions Gallimard, 2013.
- _____, *Pour que tu ne perdes pas dans le quartier*, Paris, Éditions Gallimard, 2014.
- Assoun, Paul-Laurent, *Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- Blanckeman, Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Burgelin, Claude, "Je me suis dit que j'allais me réveiller. Lecture

- d'Accident nocturne”, *L'Herne. Modiano*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012.
- Cosnard, Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Paris, Fayard, 2011.
- _____, “Profession vaporisateur”, *Le Monde*, le 10 octobre 2014.
- Freud, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, traduit par Jean Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2010.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Paris, Hachette Littérature, coll. “Pluriel”, 2006.
- _____, *La Violence et le sacré* (1972), Paris, Hachette Littérature, coll. “Pluriel”, 2006.
- Jouve, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- Lee, Kwang Jin, *Famille impossible, identité possible chez Patrick Modiano*, Thèse de doctorat de Paris VIII, 2009.
- Maisonneuve, Jean, *Psycho-sociologie des affinités*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- Roux, Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'Oeuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- 변광배, 『오토픽션의 실제 : 파트릭 모디아노의 『어두운 상점들의 거리』 분석』, 『동서비교문학저널』 제29호, 2013.
- 이광진, 『모디아노의 신화적, 반복적 글쓰기 — 자기정체성 탐구과정으로서의 자전적 허구』, 중앙대학교 불어불문학과 석사논문, 2003.
- _____, 『영원히 여성적인 것이 그를 구원한다 — 파트릭 모디아노의 『길을 잃지 않으려거든』에 나타나는 근원 환상 분석』, 『프랑스학회』 제74집, 2015.

_____, 「지평에 나타나는 자기정체성과 글쓰기」, 『프랑스학연구』 제71호, 2015.

_____, 「파트릭 모디아노의 근작에 나타나는 근원적 장면과 그 변주」, 『프랑스어문교육』 제55집, 2016.

〈Résumé〉

La composition et la structure des romans de
Patrick Modiano 4 : Comment lire le père

Lee Kwang Jin

Cette étude aborde et analyse le père apparaissant dans les oeuvres de Patrick Modiano. Nous avons examiné trois aspects de la façon dont le 'je'(personnage-narrateur à la première personne) pense au père. Tout d'abord, le 'je' tente d'utiliser l'Histoire du père comme fondement de sa propre histoire. Il s'offre le même fond ou la même inclinaison afin de permettre une empathie naturelle pour les sentiments de son père, et de garantir l'authenticité et la validité de l'histoire de son père par le code narratif. La deuxième façon pour entrer émotionnellement dans le monde paternel est le code affectif, qui peut être identifié grâce au roman familial. Celui-ci relève d'une approche majeure pour différencier le père et aussi d'une voie discrète pour exprimer le désir du père. Le 'je' essaie de partager un sentiment d'homogénéité avec son père en formant une relation triangulaire avec lui. Cependant, le roman ne peut être atteint, et le père dans l'histoire s'apparaît simplement comme un imaginaire. Il semble donc flagrant et inévitable qu'à travers une approche affective, le 'je' ne peut pas surmonter le complexe d'Œdipe et qu'il va se mener à la frustration. C'est à la dernière étape que le "je" brise le secret de son père et le royaume paternel. En d'autres termes, il décapite inconsciemment son père et pardonne consciemment à son père. Donc, le 'je' commence à parler des fantômes de l'Occupation, non du spectre d'Œdipe. À ce propos, nous continuerons d'en discuter

파트릭 모디아노 소설의 구도와 구성 4 : 아버지를 읽는 방법에 대하여 ■ 257

en termes d'altérité dans les recherches prochaines.

주 제 어 : 파트릭 모디아노(Patrick Modiano), 소설 구성(structure de roman), 아버지(père), 서사적 코드(code narratif), 정서적 코드(code affectif), 문화적 코드(code culturel)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

계재확정일 : 2018. 8. 5

〈은관 위의 여인〉(2016)에 나타난 유령의 존재론

이수원
(경기대학교)

차례

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. 들어가며 | 3.1. 사진과 계단, 바람 |
| 2. 초자연의 위협 | 3.2. 모호함의 유자: 유령인가, 인간인가 |
| 2.1. 비가시성의 포착: ‘사이entre’의 순간과 ‘탈프레임화décadrage’ | 3.3. 경계의 무화 혹은 영화이미지의 판타스틱 |
| 2.2. 프레임 넘어서기 | |
| 3. 예정된 미래, 비현실의 징후 | 4. 나가며 |

1. 들어가며

일본 출신의 구로사와 기요시Kurosawa Kiyoshi는 프랑스 작가주의를 발판으로 세계적인 거장의 반열에 오른 장르감독이다.¹⁾ 그의 필모그래

1) 일본 뉴웨이브 세대 이후 세계적으로 가장 주목받는 일본 감독 중 하나인 구로사와 기요시는 프랑스 영화계와 평단의 지지에 힘입어 현재의 위상을 확립했다. <카이에 뒤 시네마Cahiers du cinéma (CDC)> 편집장이었던 티에리 주스Thierry Jousse는 1999년 파리가을축제Festival d'automne의 구로사와 회고전 개최를 계기로 그의 영화에 나타나는 유럽 모더니즘 영화의 특징들을 선구적으로 짚은 바 있다. Cf. Thierry Jousse, 《Le cas Kiyoshi Kurosawa》, CDC, supplément “Festival d'automne” au n°540, novembre 1999 ; Thierry Jousse, 《A l'école des genres》, CDC, n°540, novembre 1999, pp.78-83. 2003년에는 파리 일본문화의집Maison culturelle du Japon에서 또 다른 특별전이 개최됐다.

피에서 <은판 위의 여인>(Le Secret de la chambre noire, 2016)은 유일무이하게 프랑스 영화라는 특별한 위상을 지닌다.²⁾ 프랑스가 주 제작국인데다 프랑스에서 탄생한 19세기 촬영술인 다게레오타입(daguerréotype)을 소재로 하기에 칸영화제가 발굴한 이 외국 감독의 프랑스와의 친분을 상징적으로 반영한다.³⁾ 영화에는 두 명의 유령이 등장한다. 그 둘은 영화 전체를 지배함으로써 감독의 유령관을 극명하게 드러내는데, 영화 자체가 그가 생각하는 유령의 존재론을 설파하기 위해 만들어졌다 해도 과언이 아닐 만큼 그 핵심에는 유령이 “인간의 또 다른 모습”이라는 감독의 유령관이 확고하게 자리 잡고 있다.⁴⁾

사자의 귀환이라는 것은 구로사와의 많은 영화에서 다뤄져왔으며, 심령술, 에일리언에 의한 신체 강탈, 최면술, 인터넷 회로를 타고 흐르는 유령 등 상상 혹은 비현실의 영역에 속한다고 여겨지는 제 현상들, 요컨대 초자연과 그것이 야기하는 공포는 그가 꾸준히 섭렵해온 소재이다.

-
- 2) 100% 프랑스어로 프랑스어권 배우들과 파리 근교에서 만들어졌고, 기술스태프 또한 촬영감독을 비롯해 구로사와 팀이 모두 빠지고 프랑스어권 인력으로 구성되었다. 감독이 이전에도 합작 영화들을 시도한 적은 있었지만 모두 일본어로 일본 배우들과 촬영되었다.
- 3) 1997년 <큐어>(Cure)를 소개한 칸영화제는 B급 영화의 제작환경에서 핑크영화와 TV시리즈물을 만들고 있던 구로사와를 처음 발굴하여 세계무대에 진출시켰고, 2년 후 1999년에는 세계 3대 영화제인 베를린, 칸, 베니스의 주요 부문에 각각 <인간 합격>(Licence to Live), <카리스마>(Charisma), <거대한 환영>(Barren Illusion)이 초청됨으로써 구로사와의 세계적인 작가로서의 위상이 확고해진다. 같은 해 각주 1)에서 언급했듯이 해외에서는 파리에서 처음으로 구로사와 기요시 회고전이 열렸다.
- 4) “나는 사람의 죽음이라는 것에 대해 오래 전부터 관심을 가지고 있었다. 사람들은 쉽게 ‘유령’이라고 말하지만, 유령은 인간의 또 다른 모습이기도 하다.” “사람이 죽으면 유령이 된다. 즉 괴물이 아니라 인간이다. 그래서 유령을 찍다보면 인간은 무엇인가 라는 생각을 하게 된다.”(<은판 위의 여인> 부산국제영화제 공식 기자회견, 2016년 10월 8일.)
<https://m.post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=5193376&memberNo=25041664&vType=VERTICAL> (2018년 5월 5일 참조). 이와 같은 유령관은 <로프트>(Loft, 2005)에서 본격적으로 드러나기 시작하여 <은판 위의 여인>에 이르러 시청각적으로 보다 정교하게 연출된다. 더불어 <해안가로의 여행>(Journey to the Shore, 2015)에서 장르의 무게중심을 멜로드라마로 이동시킬 정도로 표면화되고 강조된 유령과의 사랑이라는 서사 요소가, 이 영화에서는 판타스틱 장르의 아이콘과 컨벤션을 적극적으로 부각시키면서 제시된다. 요컨대 명백한 판타스틱의 틀 내에서 유령을 돌이나 등장시킨 것은 기존 영화들에 비해 구로사와의 유령관을 강조하고 전면화하는 결과를 낳았다.

그리고 그와 같은 초자연의 공포는 판타스틱(fantastique⁵⁾이라는 개념과 직결된다. 판타스틱은 프랑스에서 탄생한 말로 종종 미국에서 기원한 호러(공포) 혹은 판타지라는 장르개념과 혼용되기도 하는데, 시간이 흐르면서 장르뿐 아니라 장르를 초월한 재현의 양식 혹은 효과를 통칭하는 폭넓은 의미로 확장되었다.⁶⁾ 장르의 의미로 한정되어 사용될 때에는 문학에서건 영화에서건 유령, 괴물, 좀비, 흡혈귀, 늑대인간, 외계인 등 현실을 벗어난 존재들을 다양하게 포섭한다. 동일한 맥락에서 영화분야에 한정시켜보자면 장르로서의 판타스틱은 호러, 고어, 오컬트, SF, 판타지 등 다수의 하부장르를 포함하며 진화해왔다.⁷⁾ 한편 효과로서의 판타스틱은 각 영화가 시청각적 수단에 의해 생산해내는 특별한 혹은 낯선 이상함의 분위기를 의미하는 것으로 이론화되었다.⁸⁾ 판타스틱을 둘러싼 이론들은 상당부분 초자연과 그것이 물고 오는 공포를 어떻게 가시화하고 재현할 것인가, 라는 사안에 논의의 초점을 맞추는데, 영화분야에서 구로사와는 오늘날 그에 관한 한 독보적인 성찰과 실험을 해오고 있는 감독이다. 게다가 그의 인물 다수는 “한결같은 일상적인 합법성”의 영역을 넘어서는 초자연 현상과 마주하여 “기존 질서의 단절”을 절감하며 삶과 죽음의 경계가 흔들리는, 전통적인 판타스틱 주인공들의 연장선상에 있다.⁹⁾

5) 본고는 다양한 프랑스어 단어들(merveilleux, fantaisie, illusion, imaginaire 등)을 지시하기 위해 국내에서 다소 무분별하게 혼용되어온 ‘환상성’이라는 말 대신 원어에 가까운 ‘판타스틱’이라는 표현을 사용하고자 한다. 상기한 ‘merveilleux’, ‘fantaisie’, ‘illusion’, ‘imaginaire’는 프랑스 문학이론가들 사이에서 ‘fantastique’와는 엄연히 다른 개념으로 사용되고 있기도 하다.

6) 판타스틱에 대한 주제 연구의 차원을 뛰어넘어 그 구조에 관심을 기울인 첫 연구서가 바로 유명한 츠베탕 토도로프의 다음의 저작이다. Cf. Tsvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

7) Cf. Gérard Lenne, *Le cinéma “fantastique” et ses mythologies 1895-1970*, Paris, Editions Henri Veyrier, 1985.

8) 장루이 뢰트라는 영화의 판타스틱에 대해 다음과 같이 요약하고 있다. 《ce qu’il y a de fantastique dans le dispositif lui-même ainsi que les effets fantastiques produits par le cinéma avec les moyens qui sont les siens.》 Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, Paris, Editions de l’Etoile, 1995, p.10.

9) 《Tout le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne.》 Roger Caillois, 《Au coeur du fantastique》,

<은관 위의 여인>을 본고의 연구 대상으로 삼는 것은, 영화분야에서 판타스틱에 대한 연구가 미흡한 상황에서 판타스틱의 관습과 규칙이 충실하게 반영된 독보적인 미장센의 한 예를 보여주는 작품이기 때문이다. 유령이 등장하는 구로사와의 영화들에 대한 기존 연구는 디안 아르노 Diane Arnaud나 세바스티앵 주넬 Sébastien Jounel의 경우에서 볼 수 있듯이 일본 사회의 집단 무의식과의 연관성 혹은 장르의 사회성에 보다 무게중심을 뒀다. 몇 안 되는 국내 연구 또한 사회와 개인의 문제에 방점을 뒀으므로 구로사와 영화의 사회적 의미에 집중하는 경향은 매일반이다.¹⁰⁾ 반면 본 연구는 본격적인 유령영화라고 할 수 있는 <은관 위의 여인>의 미장센을 판타스틱의 관점에서 접근하고자 한다는 면에서 기존 연구들과 거리를 둔다. 프랑스에서 만들어진 프랑스 영화라는 특수한 상황, 영화가 제작된 배경은 고딕을 자양분으로 삼아 발전한 판타스틱의 속성을 애초부터 이 영화에 부여하기에 판타스틱이라는 이론 틀은 한층 적합하다고 볼 수 있다.¹¹⁾ 실제로 프랑스 고딕으로 대변되는 고딕의 공간과 절제된 공포라는 감독의 일관된 연출방식이 조우하는 <은관 위의 여인>은 장르로서나 효과로서의 판타스틱을 구로사와의 다른 어떤 영화보다도 뚜렷하게 드러내며, 더불어 그의 유령관 또한 전면 부상시킨다.

Cohérences aventureuses, Paris, Idées/Gallimard, 1965, p.161.

- 10) 이처럼 사회적 관점에서 구로사와의 작품을 다룬 글로 《Oumu' ikô no kyôfu eiga-Kurosawa Kiyoshi Kyua》, *Tosho shinbun*, 20 December 1997. (*<큐어>와 오옴진리교 사건과의 연관성), 고사카와 마치오, 『기타노 다케시와 구로사와 기요시 - 타자의 영화, 죽음에서 각성할 것』, <키노>, 2000년 4월 호 (*거리두기를 통한 일본 사회의 타자화), 배안나, 『구로사와 기요시 영화에 나타나는 사회와 개인의 문제: <큐어>와 <인간합격>을 중심으로』, 『영상예술연구』, Vol.4, 2004, pp.247-268, Diane Arnaud, *Kiyoshi Kurosawa : Mémoire de la disparition*, Paris, Rouge Profond, 2007 (*히로사마의 트라우마 및 재난과의 연관성) Sébastien Jounel, *KAIRO de Kiyoshi Kurosawa : Le réseau des solitudes*, Paris, L'Harmattan, 2009 (*인터넷 시대 일본 사회의 유령) 등이 있다.
- 11) 과거에 영국 제작사의 기획으로 시작됐다가 무산된 것을 프랑스 자본이 성사시킨 프로젝트라서 애초의 구상이었던 영국식 고딕 호러의 특징들이 영화를 지배한다. 구로사와는 1960년대 영국 해머필름의 공포영화 분위기를 <은관 위의 여인>에 담기 위해 “배경은 19세기 고딕 양식”으로 했고 미술 또한 19세기 풍으로 준비했다고 한다.(부산국제영화제 2016년 BIFF 데일리, 2016년 10월). 중요한 것은 영국에서 탄생한 고딕이 프랑스가 배태한 판타스틱의 핵심적인 자양분이라는 사실이다.

일본이 배경이 아니기에 창작에 있어서 구로사와에게 늘 “우선적인 premier” 장르¹²⁾로부터 시작하여 사회 현실에 대한 주제의식으로 나아가기보다, 끝까지 장르에 천착한 결과 사회 성찰적 측면이 최소화되고 형식미가 부각되는 경향이 있다.¹³⁾

본 논문은 이처럼 〈은관 위의 여인〉의 두드러지는 장르성 내에서 구현되는 구로사와의 영화미학적 성찰을 살펴보고자 하며, 이는 내용적으로는 유령의 존재론, 형식적으로는 ‘절제의 판타스틱 *fantastique de la retenue*’에 대한 탐구로 귀결될 것이다.¹⁴⁾ 구로사와가 영화가 가진 시청각의 도구로써 자신이 생각하는 유령관, 나아가 인간관과 세계관을 연출하는 방식은 현실-비현실, 인간-유령의 경계 파괴를 구현해내는 유령들의 미장센과 직결된다. 따라서 본고는 우선적으로 영화 속 두 유령의 등장장면

12) 구로사와는 수차례 장르의 중요성에 대해 밝혀왔다. 《Je ne commence pas avec une approche philosophique ou thématique. A la place, je commence avec un genre en tête qui est relativement facile à comprendre et ensuite j’explore comment je peux travailler dans ce genre. Et c’est comme ça une approche ou une thématique se développe. Le genre est le premier.》

Tom Mes & Jasper Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese film*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2005, p.97. Diane Arnaud, *Kiyoshi Kurosawa : Mémoire de la disparition*, Paris, Rouge Profond, 2007, p.32에서 재인용.

13) 이 영화는 일본 사회를 떠나 만들어졌기에 기존 구로사와 영화들이 보여주는 개인과 사회(시스템)의 관계나 일본인들을 짓누르는 역사의 강박 등 사회 성찰적 측면을 찾아보기 힘들다. 감독은 프랑스에 대한 자신의 지식의 부족으로써 〈은관 위의 여인〉의 무국적성과 시공간적 초월을 설명한다. “나는 프랑스 영화를 찍은 셈인데, 지금 현대의 프랑스를 적확히 그리는 것은 절대로 불가능하다. (...) 찍는다고 하면 어느 시대, 어느 장소도 아닌, 추상적인 가공의 영화의 세계로서만 성립하는 이야기를 찍는 게 내가 프랑스에서 영화를 찍은 의의라고 생각했다.”(부산국제영화제 2016년 BIFF 데일리) 파리 근교의 재개발이라는 사회문제가 미미하게 다뤄지긴 하나 범죄라는 서사적 요소로서의 기능이 보다 강하다. 한편 2001년 감독은 〈회로〉에 반영된 세기말의 불안감에 대해 “나는 이야기를 시작할 때 늘 사회와 주인공에서 출발한다. 그리고 주인공이 사회 밖으로 점점 멀어져, 떨어져 나가는 걸 생각하게 된다.”라고 밝힌 바 있다. Cf. 김봉석, 『평론가, 감독을 만나다. 김봉석과 구로사와 기요시 : 죽거나 미치거나, 혹은 카메라를 들거나』, <씨네21>, 287호, 2001년 5월.

14) 본고에서 ‘절제의 판타스틱’이란 표현은 불확실성 *incertain*과 암시 *suggestion*, 모호 함 *équivoque*을 수단으로 취함으로써 과도한 보여주기와 명백한 초자연의 묘사와 거리를 두는 제 경향을 통칭한다. 이는 로제 카이와의 ‘제2의 판타스틱’과도 맥을 같이한다. 각주 15) 참조.

들을 분석할 것이며, 전통적인 판타스틱 장르의 아이콘이나 관습과 더불어 프레임과 사운드를 기반으로 한 시청각 연출의 디테일을 짚어보게 될 것이다. 한편 구로사와에 따른 유령의 존재론은 귀환한 사자들의 연출에 의해서만이 아니라 현실의 영역에 위치한 인간들을 바라보는 시선으로도 보충되고 완성된다. 따라서 그의 카메라가 경계의 이쪽 편에 선 인간들을 비출 때 그 너머에 위치한 낯선 존재들과의 연속성 혹은 유사성을 암시하는 방식에 대한 논의가 뒤따를 것이다. 그 과정에서 현실과 비현실간의 경계 파괴를 야기하는 구로사와의 미장센이 유령과 인간을 달리 구분하지 않는 영화이미지의 판타스틱한 속성 그 자체와 통한다는 점 또한 알게 될 것이다.

2. 초자연의 위협

<은관 위의 여인>에서 판타스틱 장르의 가장 특징적인 아이콘인 초자연의 공포는 드니즈의 유령에 의해 대변된다. 드니즈는 마리와는 달리 애초부터 유령으로 제시되기에, 인간과 차별화되는 속성들을 직접적으로 드러낸다. 그럼에도 그녀가 등장하는 장면들은 ‘공표된 판타스틱 *fantastique déclaré*’의 틀 내에서 발생하는 ‘제 2의 판타스틱 *fantastique second*’, 즉 절제의 판타스틱을 부각시킨다.¹⁵⁾ 이때 드니즈는 인간의 경계 밖에 존재

15) 두 용어는 로제 카이와에게서 빌려왔다. ‘공표된 판타스틱’이란 걸로 드러나는 장르의 틀과 기대되는 효과를, ‘제 2의 판타스틱’은 그보다 은밀히 진행되는 판타스틱을 의미하며 후자는 반드시 판타스틱 장르 내에서가 아니더라도 발생가능하다. 카이와에 따른 다양한 종류의 판타스틱에 대해서는 다음 글을 참조할 것. Roger Caillois, 《Au coeur du fantastique》, *Cohérences aventureuses*, op. cit., pp.72-77. 그 연장선상에서 판타스틱은 크게 넘침(과장)과 절제(암시)의 모델로 나눌 수 있다. 전자는 초자연(괴물)을 최대한 끔찍하게 재현하여 공포를 유발하는 데 주력하는 반면 후자는 보이지 않는 존재의 가시화를 제한하거나 일상 속 긴장과 불안을 끝까지 유지한다는 특징이 있다. 전자 속에 후자의 경향이 발견되기도 한다. 구로사와의 초자연에 대한 접근은 시간이 흐르면서 후자로 기울고 있다는 평가를 받는다. 《Le traitement de la rencontre fantastique a évolué vers un mode de moins en

하는 비인간으로서 타자화된다. 그녀는 먼저 장이 저택을 방문한 첫날 현관에서 포착된 뒤, 스테판이 대낮에 창문 너머 바라보는 대상으로서 정원에서 재등장하고, 스테판을 지하 스튜디오로 인도할 때 세 번째로 나타난다. 마지막 출현은 온실장면에서 스테판 앞에 위협적으로 모습을 드러낼 때이다. 이 장에서는 네 장면을 다시 두 범주로 구분하여, 먼저 이차 프레임과 음향효과를 통해 유령을 포착하고자 하는 첫 등장과 세 번째 등장, 다음으로 인간이 만든 경계와 그 경계 넘어서기에 대한 은유가 들어있는 두 번째, 네 번째 등장을 살펴본다.

2.1. 비가시성의 포착: ‘사이entre’의 순간¹⁶⁾과 ‘탈프레임화décadrage’

흔적조차 남기지 않고 사라져버리는 유령을 어떻게 포착하고 가시화 하는가는 초자연을 다루는 영화들에 있어서 미장센의 관건이다. 그것은 ‘사이entre’의 순간을 붙잡는 문제이기도 하다. 구로사와는 드니즈의 첫 등장과 세 번째 등장에서 본질적으로 비가시적인 존재를 가시화하기 위해 프레임과 음향효과를 이용한다. 먼저 두 장면 모두에서 두드러지는 것은 ‘프레임 안의 프레임cadre dans le cadre’ 즉 ‘이차 프레임second cadre’의 활용이다.¹⁷⁾ 그것은 대상을 시각적으로 구획하여 시선을 끄는

moins horrifique et de plus en plus réflexif...》. Diane Arnaud, *Kiyoshi Kurosawa : Mémoire de la disparition*, op.cit., p.89.

- 16) ‘사이entre’는 판타스틱의 속성을 대변하는, 섬광처럼 스치듯 지나가는 순간이다. 《Le entre n’est pas un espace mais ce qui se trouve entre un espace et un autre ; il n’est pas non plus le temps mais le moment qui clignote entre l’avant et l’après. (...) Le entre dure ce que dure l’éclair.》 Octavio Paz, Préface à *La Nostalgie de la mort de Xavier Villaurutia*, Paris, Editions José corti, 1991, p.18., Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, op. cit., p.16에서 재인용.
- 17) 이차 프레임은 영화이론가 자크 오몽이 만들어낸 개념으로 다양한 시각매체의 미장센에서 발견된다. Jacques Aumont, *L’oeil interminable*, Paris, Séguier, 1989, p.223. 프랑스 영화이론가들의 이차 프레임에 관한 이론과 그 의미작용에 대해서는 다음의 논문들을 참조할 것. Cf. 김호영, 『홍상수 영화의 프레임 연구』, 『프랑스학 연구』 37집, 2006, pp.453-474. ; 김호영, 『시각매체에서의 이차 프레임의 다양한 의미작용 연구』, 『한국프랑스학논집』 제 57집, 2007, pp.243-263.

동시에 유령의 등장을 알리는 서사적 기능을 수행하면서, 끊임없이 인간의 시선으로부터 벗어나는 유령의 본질을 암시한다. 이차 프레임은 구로사와가 영화들에서 반복적으로 사용해온 시각적 장치이지만 특히 이 현관장면에서는 ‘이중 프레이밍surcadrage’이 미장센을 지배하며, ‘탈프레임화décadrage’가 독특한 방식으로 유령의 본질을 표현하는 수단으로써 기능한다.¹⁸⁾ 먼저 카메라는 앉아있는 장의 뒷모습과 저택의 2층으로 연결되는 목직판 나무계단을 동시에 비춘다. 그 상태에서 카메라가 이동하여 장은 화면영역을 벗어나고, 이번에는 계단이 오른쪽에, 그리고 그 왼편에 위치한 닫힌 문이 화면영역으로 들어와 이차 프레임을 형성한다. 곧 이어 문이 약간 열리면서 그 소리에 장이 일어서서 다가가 문을 완전히 열면 이차 프레임 안의 또 다른 닫힌 문이 삼차 프레임을 형성한다. 장은 열린 첫째 문(이차 프레임)을 지나 부엌으로 갔다가 다시 현관 로비로 돌아온다. 이때 시각적으로 장의 오른쪽에는 거울이 또 다른 이차 프레임을 형성하지만 표면이 흐려서 이 또한 폐쇄의 느낌을 발생시킨다. 장이 유령을 목격하는 것은 그 다음 숏에서이다. 화면상에서 오른쪽에는 장의 뒷모습, 중앙 및 왼쪽에는 계단과 그 중간에 서있는 여자의 뒷모습이 배치된다.(사진1) 등을 돌리고 있어 얼굴이 보이지 않는 그 여자는 계단을 올라가고, 이어서 장의 시점으로 천장에 난 둥근 원형의 구멍이 형성하는 또 다른 이차 프레임이 화면으로 들어온다. 다음 숏에서 여자는 이 천장구멍이 형성하는 이차 프레임을 벗어나고(사진2), 이어서 카메라는 역 숏으로 이층구멍의 프레임을 통해 위를 바라보고 있는 아래층의 장을 로우앵글로 비춘다. 마지막으로 천장에서부터 카메라가 틸트해서 내려와 장에 다다르면 드니즈의 첫 등장씬이 마감된다.¹⁹⁾

18) ‘탈프레임화’, ‘이중 프레이밍’ 등 본 논문에서 사용된 프레임 관련 제 용어의 한글 번역은 상기한 김호영의 글에서 빌려왔다. 이차 프레임의 탈프레임화에 대한 자크 오몽과 파스칼 보니체Pascal Bonitzer의 이론은 김호영, 『시각매체에서의 이차 프레임의 다양한 의미작용 연구』, op.cit., pp.7-11에 일목요연하게 정리돼있다.

19) 현관선과 이어지는 장면들은 공간과 상황 설정 면에서 전형적인 서구 판타스틱 장르의 특징을 보여준다. 먼저 인물이 외딴 곳에 위치한 고택으로 진입한 뒤 시간이 흐르면서 괴팍한 예술가와 그 예술가에게 지하에서 ‘고문’ 당하는 아름다운 여인을



*현관씬 (사진1, 사진2)

이 장면을 판타스틱의 관점에서 보면 초자연을 가시화하는데 있어서 미장센의 다양한 층위에서 절제의 미학을 취하고 있음을 알 수 있다. 지나친 보여주기를 제한하기 위해 폐쇄성을 띠는, 즉 탈프레임화의 경향을 보여주는 이차 프레임, 그리고 비가시성을 암시하는 섬세한 사운드가 활용된다. 앞서 언급했듯, 판타스틱 미학의 핵심은 초자연을 어떻게 보여주는가 혹은 보여 주지 않는가, 라는 사안인데, 이 장면에서 유령이라는 초자연 현상은 이차 프레임과 음향을 통해 전혀 과장 없이 존재를 드러낼 뿐 아니라, 문득 나타났다가 불현 듯 사라지는 유령의 존재방식까지도 암시한다. 먼저 문이라는 이차 프레임의 사용을 살펴보면, 계단 옆의 문은 열리지만 아무것도 보이지는 않고, 오직 문 열리는 소리와 바람소리만으로 존재하는 유령은 시각화되지 않은 상태의 그 무엇으로 다가온다.(사진3) 이 단계에서는 초자연을의 현전이 음향으로서만 연출된다고 바꿔 말할 수 있다. 동일선상에서 장이 부역으로 향할 때와 다시 현관으로 돌아올 때 들리는 불안한 음향은 그의 주변을 떠도는 비가시적 존재를 암시한다. 그러다가 카메라가 계단에 서있는 여자의 뒷모습을 비추면서 유령의 점진적 시각화가 시작되지만, 그녀의 얼굴을 숨김으로써 정체를 관별할 수 없기는 마찬가지다. 이는 계단을 오르는 유령을 따라가며 비추는 카메라의 각도가 바뀔때도 그 얼굴이 드러나지 않기에 의도된 것임을 알 수 있다. 이어지는 천장의 구멍이라는 또 다른 이차 프레임 안에서도 관객의 시선

목격하는 것은 앞서 언급했듯 고딕과 판타스틱을 특징짓는 전형적인 관습에 해당한다. 오래된 프랑스 저택의 나선형 계단과 복잡한 저택 구조, 그곳에 출몰하는 긴 드레스 차림의 여자 또한 일본 영화와는 상이한 분위기를 만들어내는 요소로, 이 영화가 프랑스를 배경으로 삼았기에 가능했다고 말할 수 있다.

은 오른쪽으로 스치듯 벗어나는 짧은 순간에 한해서만 유령을 포착할 수 있다. 요컨대 마지막까지 정체불명의 존재는 온전히 가시화되지 않고²⁰⁾, 관객의 시선은 인물의 시선을 따라 그 흔적만 쫓게 되는 것이다. 이 장면에서 현관의 문과 천장에 난 구멍은 유령의 신비로운 등장을 시각적으로 구획하는 이차 프레임이지만 끝까지 대상을 명확히 드러내지 않을뿐더러 삼차, 사차 프레임의 폐쇄성 또한 가세하여 불투명성을 증폭시킨다. 특히 천장 구멍이라는 이차 프레임 안에는 다시 두 개의 창이 있는데 각 창은 닫혀 있고 여덟 칸의 격자무늬로 나뉘어 프레임이 연속되면서도 폐쇄된 시각적 구조를 보인다.(사진2) 게다가 일순간에 프레임에서 벗어나는 피사체까지 가세하여 이 현관장면은 연속되는 탈프레임화의 양상을 보여주며, 가시성을 유보하고 모호함을 유지하는 절제의 양식을 구현한다.

드니즈의 세 번째 등장에서 이차 프레임은 그와 같은 폐쇄성을 한 단계 벗어난다고 할 수 있다. 가시화를 제한하는 양식은 서사의 진행에 따라 드니즈 유령의 정체가 관객에게 조금씩 밝혀지는 것과 보조를 맞추어 차츰 ‘보여주기’에 자리를 내준다. 현관과 지하 스튜디오로 나뉘어 진행되는 세 번째 등장장면은 앞서 분석한 현관장면과 여러모로 대구를 이룬다. 먼저 장이 뒤돌아 앉아있었던 것처럼 인물(스테판)의 등을 비추며 시작한다. 이어서 카메라는 측면으로 스테판과 그의 등 뒤에서 문득 그의 이름을 속삭이는 드니즈를 짧게 비춘다. 스테판이 놀라 일어서면 컷 되고 유령은 어느 새 떠나고 없다. ‘사이entre’라는 판타스틱의 핵심적인 순간이다. 이어서 거실을 나선 스테판은 현관 로비로 간 후 장과 마찬가지로 상기한 계단 왼쪽 문에 이르러 열린 문을 따라 부엌으로 가서 내부를 살펴본 뒤 되돌아온다. 여기서부터 앞선 장의 장면과의 차이가 발생한다. 갑자기 계단 옆문이 만드는 이차 프레임 내의 삼차 프레임인 또

20) 그 여자가 드니즈라는 사실은 영화에서 단 한 번도 명시되지 않는다. 영화의 초반이라 어떤 설명도 없이 등장하는 여자의 정체를 이어지는 전개에 따라 유추해낼 수 있을 뿐이다. 이러한 전형적인 판타스틱의 모호함ambiguïté은 유령이 된 후 마리가 드니즈 대신 저택을 떠돈다는 암시와 더불어 판타스틱 효과를 배가한다.

다른 문이 현관썸에서와는 달리 소리를 내며 열리고, 그 문 뒤로 드니즈가 등을 돌린 채 막 사라지고 있는 모습이 포착된다.(사진4) 이 삼차 프레임은 유령을 시각적으로 강조하는 동시에 지하 스튜디오로 안내하는 통로라는 이차 프레임의 역할을 수행하면서도, 드니즈가 등을 돌리고 있고 프레임에서 금세 벗어난다는 점에서 현관장면의 탈프레임화와 맥을 같이 한다. 다음 샷에서 지하 스튜디오에 도착한 스테판은 드니즈와 거리를 두고 서로 마주하지만, 그녀의 얼굴 윤곽이 뚜렷하지는 않다. 카메라가 유령을 비추긴 하나 롱 샷인데다 계단 밑 어둠 속에 위치해 있어서다. 세 차례의 샷-역 샷을 거쳐 카메라는 보다 가까이 다가가지만 여전히 얼굴을 드러내지는 않고, 스테판이 손을 뻗치자, 결국 유령은 사라진다. 이어지는 샷에서 그녀는 얼굴이 보이지 않게 탈프레임화된 채 스테판 뒤의 계단을 오르고 있다. 재프레이밍을 통한 미디엄 샷이나 클로즈업 샷이 뒤따르지 않은 채 드니즈는 앞서와 마찬가지로 외화면 영역으로 사라진다.



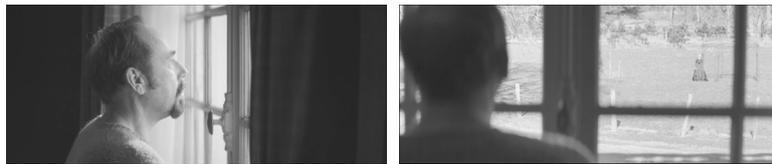
*계단 옆 왼쪽 문의 이차 프레임 (사진3, 사진4)

두 장면에서 유령의 탈프레임화는 잡히지 않는 속성을 지닌 동시에 눈 깜짝할 새에 공간 사이를 오가는 구로사와 유령들의 존재방식의 연장선상에 있다. 그럼에도 지하 스튜디오썸을 현관썸과 비교해보면 잠시이긴 하지만 드니즈의 얼굴이 측면 노출되고 음향으로서의 존재태도 분명한 목소리로 진화하고 있음을 알 수 있다. 지하에서 드니즈의 전면이 보다 가까이 카메라에 잡히는 것도 정원에서의 두 번째 등장과 비교하면 가시화에 있어서 한 단계 더 나아간 셈이다. 이러한 점진적 가시화는 온실장면에 이르러 초자연과의 조우를 연출할 때 완전한 보여주기로 대체된다.

2.2. 프레임 넘어서기

호러물의 절정인 ‘괴물’과의 파국적 조우는 <은관 위의 여인>에서도 서사적인 긴장 유지를 위해 후반부에 배치된다. 그런데 초자연의 가시화가 최고조에 달하는 온실장면, 그리고 그 직전 정원장면은 유령의 위협과 보복이라는 장르적 관습을 연출할 뿐 아니라, 인간과 유령 사이에 존재하는 경계, 다시 말해 인간이 설정한 ‘프레임’에 따른 구분과 그것의 넘어서기 또한 시각적으로 강조한다. 이를 구현하기 위해 동원되는 장치는 창(문)이다. 이때 창은 앞서 살펴본 장면들의 이차 프레임과는 상이하게 사용되어, 인간과 유령 사이의 물리적, 상징적 경계라는 의미를 띤다. 먼저 정원에서의 등장을 살펴보면, 스테판의 시점으로 창문 너머 멀리 풀밭에 서 있는 드니즈가 롱 샷으로 카메라에 잡힌 뒤 역 샷으로 스테판의 측면이 보이고 이어서 그녀와 스테판의 오버 더 숄더 샷이 뒤따른다.(사진5, 사진6) 첫째 샷은 정원의 드니즈를 일차 프레임, 즉 화면 내에 시각적 방해물 없이 비추는 반면, 뒤를 잇는 두 번째 샷은 창문의 격자무늬 뒤에 위치시킨다. 그로 인해 창은 실내의 스테판과 외부의 드니즈를 분리하는 물리적 경계이자, 예술가의 광기가 야기한 드니즈의 구속이라는 서사적 의미, 나아가 인간과 유령의 구분짓기에 대한 성찰이라는 주제의식까지도 담보하게 된다. 이와 같은 의미작용은 동 장면이 유령이 된 후 마리가 장의 아파트에서 창문을 여는 씬과 시각적인 대구를 이루기에 설득력을 얻는다. 마리는 자신에 대해 인간인지 유령인지 의구심이 커진 장을 보고는 거실에 있는 닫혀있는 창으로 다가가 커튼을 양쪽으로 열어 제친 후 “이런 게 현실이란 말이야?(Est-ce que c’est ça, la réalité?)”라는 의미심장한 질문을 던진다. 이어서 카메라가 장을 비추는 동안 “그 경계는 어디지?(Où est la limite?)”라는 대사가 외화면 영역에 있는 마리의 목소리로 들린다. 그 다음 샷에서 카메라는 마리가 창을 열어버리는 것을 측면으로 비춘다.(사진 7) 정원장면과 비교해보면, 스테판의 경우 실내에 있다가 닫힌 창을 통해 경계의 저편에 서 있는 외부의 드니즈를 바라보며 놀라는데 그치고, 이때

격자무늬가 형성하는 이차 프레임에 의해 오히려 둘 간의 경계가 강조되는 반면, 마리의 장면에서는 창을 열어 현실과 비현실의 경계를 없애는 구체적인 행위가 부각되며 같은 공간에 위치한 커플의 옆모습으로 끝을 맺는다.(사진8) 이 장면에서 유령 마리는 인간 스스로 현실 혹은 인간이라고 규정할 프레임을 넘어설 것을 주문하며, 그녀와 장의 커플은 경계를 벗어난 동일한 영역에 위치하는 것이다. 창은 안팎을 구분하는 동시에 세상을 향해 열릴 수도 있는 것이기에 경계와 그 경계 파괴를 모두 상징하게 된다.



*창문 너머를 바라보는 스테판 (사진5, 사진6)



*창문을 연 마리 (사진7, 사진8)

은실장면에 이르면 유령이 인물이 위치한 곳으로 찾아오는 외부로부터의 침입자로서 연출된다.²¹⁾ 은실이 형성하는 거대한 유리창의 건너편에서 등장한 드니즈가 은실 내로 침입하면서 경계의 넘어서기가 역동적으로 표면화된다. 먼저 스테판이 투명한 은실 안에 있고 은실 밖 멀리 배면에 드니즈가 등장하여 이동한다. 잠시 후 스테판이 유령의 존재를 인식한 후 은실 유리창 가까이 다가와 밖에서부터 실내의 스테판을 바라보는 드니즈의

21) 이 장면에서 은실이라는 투명하고 거대한 창은 스테판을 잡아 가두는 덫으로 기능한다. 흔들리는 등에 이끌려 그 안으로 들어간 스테판은 창살 같은 격자들의 이차 프레임 속에 마치 죄수처럼 꼼짝없이 갇힌 채 귀환한 사자와 대면하게 된다.

바스트쑏이 이어지고, 정원장면에서처럼 격자무늬가 드니즈와 스테판 사이에 놓인다.(사진9) 온실 내에서 도망치다 넘어진 스테판이 막다른 곳에서 떨고 있는 가운데 안으로 드니즈가 진입하며 이때부터 공포에 휩싸인 판타스틱 장르의 인물과 유령간의 피할 수 없는 조우가 쑏-역 쑏의 메커니즘으로 진행된다. 카메라는 드니즈의 전신을 롱 쑏으로 보여주다가 익스트림 클로즈업 쑏으로 좁혀 들어감으로써 그녀를 뚜렷하게 전시하는 동시에 공격적이고 위협적인 초자연으로 자리매김시킨다.(사진10-12)²²⁾ 판타스틱 양식의 측면에서 보면 서사적 절정에 맞춰 존재의 가시화 또한 절정에 달하는 것이다. 이러한 ‘침입’은 앞서 살펴봤듯 초자연과의 원치 않는 조우라는 판타스틱의 컨벤션인 동시에, <은판 위의 여인>의 문제의식에 비춰본다면 유령을 경계의 건너편에 두고 타자화하는 인간의 전형적 프레임, 그 시각을 문제 삼고 적극적으로 파괴한다는 은유적 의미가 있다.



*은실장면 (사진9, 사진10, 사진11, 사진12)

22) 디안 아르노에 따르면 초자연과의 치명적인 조우는 구로사와 영화에서 두 가지 반복되는 형식을 취한다. 첫째 도망갈 곳 없는 막다른 장소로 내몰린 인물과 그 앞에 등장하는 초자연, 둘째 쑏-역 쑏을 통한 점진적인 접근이다. 은실장면과 마찬가지로 <카이로>의 지하실 장면도 동일한 문법을 따른다. 《Dès lors, le rapprochement avec la créature surnaturelle ne peut être évité dans ce sous-sol de la peur. L'utilisation des champs-contrechamps rythme la progression dramatique en trois temps : sidération face au déplacement fantomatique, tentative d'évitement lors du rapprochement physique, terreur de la confrontation.》 Diane Arnaud, *Kiyoshi Kurosawa : Mémoire de la disparition*, op.cit., p.90.

드니즈는 위협적인 초자연의 파괴력을 구현하지만, 그러면서도 과장된 특수효과로 치장된 수많은 공격적인 괴물들과는 확연히 다르다. 은판 사진 모델의 의상인 푸른 드레스를 입고 인간과 동일한 외모를 하고 있으며, 온실장면에서도 두 팔을 드는 것(사진11)과 얼굴의 익스트림 클로즈업 샷(사진12) 정도로만 극히 절제된 양식으로 위협성이 표현된다. 게다가 스테판의 목숨을 앗아가는 것도 즉각적이지 않고 지연되어 간접적으로 연출된다.²³⁾ 유사한 맥락에서, 드니즈의 유령은 구로사와의 이전 영화들에 나타나는 J-호러의 유령들을 집약하면서도 차별화된다고 할 수 있다.²⁴⁾ 그의 대부분 영화들에서 유령은 원한에 의해 추동되는 존재로, 살인자에 대한 복수가 목적이다. 드니즈의 유령 또한 스테판의 사진예술에 대한 과도한 집착으로 인해 죽은 후 저택을 떠돌며 스테판을 위협한다는 점에서 구로사와의 J-호러 유령들의 연장선상에 있지만, 그럼에도 온실장면에서 살펴봤듯이 <로프트>나 <사케비>의 유령보다 훨씬 절제된 방식으로 스테판과 조우한다. 이런 절제의 양식과 기존 구로사와 유령들과의 변별성은 이 영화의 또 다른 유령 마리의 연출에 이르러 한층 강화되어 나타난다.

23) 온실장면은 비가 내리는 가운데 외부의 시선으로 안의 드니즈와 스테판을 그림자로 보여주며 끝을 맺는다. 그러나 스테판은 다음날 온실 밖으로 나와 저택으로 들어간 후, 얼마 지나지 않아 자살한다. 이는 스테판 앞에 나타났던 드니즈의 유령이 광기와 술에 빠진 그의 환영에 불과할 수 있다는 또 다른 해석을 영화 전체에 부여하며, 관객 또한 판단을 해야 하는 입장에 놓이기에 츠베탕 토도로프가 말한 초자연 앞에서의 ‘주저hésitation’를 상기시킨다. 마리의 정체성에 대한 장의 주저도 같은 맥락 속에 있다. Cf. Tsvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op.cit., 1970.

24) 구로사와는 드니즈의 유령과 <사케비>(Retribution, 2006)의 전형적인 J-호러 유령의 유사성을 인정하면서도 마리를 통해 새로운 유령의 형상에 대한 탐구를 시도했음을 밝히고 있다. 《Mais je mène en réalité une réflexion sur la représentation du fantôme à travers Marie (...) qui est complètement différente des fantômes de la J-horror (...) On peut donc considérer que c'est un film-somme des films de J-horror que j'ai réalisé jusqu'ici, mais on peut également voir cela comme un départ vers quelque chose de nouveau.》 Kephren Montoute, 『Entretien avec Kurosawa Kiyoshi pour la sortie du film Le Secret de la chambre noire』, East Asia, 4 mars 2017. <http://eastasia.fr/2017/03/04/entretien-avec-kurosawa-kiyoshi-pour-la-sortie-du-film-le-secret-de-la-chambre-noire/> *2018년 6월 15일 검색.

3. 예정된 미래, 비현실의 징후

3.1. 사진과 계단, 바람

드니즈의 유령이 <은관 위의 여인>에서 두드러지는 구로사와 식 절제의 양식을, 초자연과의 조우라는 장르의 컨벤션을 통해 살펴보기 좋은 예라면, 마리의 연출은 유령과 인간의 유사성을 부각시키는데 무게중심을 둔다. 마리의 유령은 기존 구로사와 영화의 유령들과 확연히 구별되며, 감독의 말에 따르면 유령의 재현에 대한 실험이라는 연출상의 존재 이유를 갖는다.²⁵⁾ 장르의 관점에서 공포나 복수와는 거리가 멀고, 서사적으로도 기존 유령들과는 달리 못 다한 사랑을 이루기 위해 귀환한다는 상이한 모티프를 가지며, 유령이 인간의 연장선상에 있다는 것을 몸소 보여주는 뚜렷한 주제의식의 담보자이다. 실제로 마리는 살아있을 때와 죽음을 거친 후가 거의 단절 없이 순차적으로 이어짐으로써 인간과 유령, 현실과 비현실을 비교하고 그 경계의 유효성에 대한 성찰을 보다 분명히 한다. 따라서 마리의 재현은 양측의 경계가 뚜렷하지 않다는 구로사와의 유령관을 드니즈의 경우에서보다 직접적으로 전달하는데, 이는 살아 있을 때는 죽음의 기운을 풍기고 사지에서 귀환한 후에는 삶을 품고 있는 존재로 연출됨으로써 구체화된다. 바꿔 말하면, 마리는 현실 속에 비현실이 잠재돼 있고, 유령이 인간성을 띤다는 감독의 유령론을 체현하는, 기존 구로사와 유령들과는 차원이 다른 캐릭터인 것이다.

인간과 유령의 유사성을 설파하기 위한 가장 기본적인 수단으로서 즉각적인 효과를 발하는 장치는 마리의 걸모습과 행동이다. 인간일 때와 유령일 때가 다르지 않으며, 드니즈도 물론 어느 정도 그렇게 표현되긴 하지만, 유령으로 화한 후 끔찍함과 혐오를 유발하는 특수 분장이나 공격성이라는 장르의 특징이 배제된 채 인간과 다를 바 없이 말하고 행동한다.

25) 각주 24) 참고.

그중 인간과의 경계를 무너뜨리고 유사성을 부각시키는 가장 지배적인 서사요소는 장과의 연인관계, 즉 유령과 인간의 사랑이다. 그러나 구로사와는 외양과 행위의 연속성, 배우의 분장과 연기만으로 유령이 인간의 또 다른 존재형이라는 자신의 명제를 뒷받침하지는 않는다. 외관의 불변은 그가 절제된 판타스틱 양식의 계승자임을 기본적으로 지시하는 것에 불과하다. 영화의 시청각적 수단을 사용하여 마리가 인간일 때는 유령으로서의 미래를 예고하고, 유령이 된 후에는 오히려 끊임없이 그녀의 죽음 여부를 문제 삼고 산 자의 가능성을 열어놓음으로써 인간과 비인간, 현실과 비현실의 경계에 의문을 던지는 양상이 보다 주목할 사안이다.

우선 인간 마리가 나타날 때 드니즈의 등장에 수반되었던 미장센의 장치들이 적용됨으로써, 인간이지만 곧 비현실의 영역으로 건너갈 존재에게 미리 유령의 시청각적 징후들이 부여된다. 드니즈의 연출에서처럼 프레임 안의 프레임이 미장센에서 부각되는데, 마리에게 직접 적용되면서 시각적으로 두드러지는 이차 프레임은 크게 은판사진과 거울 두 가지로 나뉜다. 판타스틱 장르의 매우 익숙하면서도 상징적인 아이콘이기도 한 초상사진과 거울 중, 이 글에서는 초상사진이 형성하는 이차 프레임에 한해 살펴보고자 한다.²⁶⁾ 영화에서 마리의 모습이 관객에게 처음 제시되는 것은 바로 은판 위, 사진 프레임에 갇힌 채이며, 따라서 프레임과 사진의 상징성이 부각될 수밖에 없다. 초상 속에 인물의 영혼이 살아있다는 혹은 초상을 통해 사자를 “되살린다”(재소환한다)는 판타스틱 장르의 익숙한 설정들을 감안한다면 은판사진은 마리의 영혼 즉 미래의 모습을 암시하는 역할을 한다.²⁷⁾ 이차 프레임은 드니즈와 마리의 연출 모두

26) 거울은 이 영화에서 매우 다양한 역할을 하는 미장센의 중요한 구성요소이긴 하나 그만큼 심도 깊은 논의가 필요한데다, 인물을 직접 비추는 경우는 한정적이어서 이 글에서는 지면상 다루지 않는다. 거울이 두 개 달린 방에서 두 번에 걸쳐 마리와 스테판이 대화를 나눌 때 주로 인물의 내면에서 일어나는 균열을 암시한다는 점만 짚고 넘어가고자 한다.

27) 《(...) c'est la faire revivre, sinon par l'amour (comme dans le poème de Valéry) du moins pour l'art.》 Gérard Legrand, 《Au bois dormant, une jeune Parque》, *Positif* n°279, mai 1984, p.65, Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, op.cit.에서 재인용.

에 있어서 시각적 구획을 통해 존재의 가시성을 강조한다는 공통점이 있다. 그러나 장이 드니즈의 유령을 처음 보는 현관썸에서, 눈에 보이지 않는 혼적으로서 존재하는 영혼(esprit)을 잠시 포착하여 가시화하려는 문, 혹은 천장 구멍에 비해, 마리의 사진은 서사의 맥락과 전형적인 상징성 때문에 구속과 고정을 암시한다는 차이가 있다. 스테판이 커튼을 양쪽으로 밀어 제치자 실물 크기의 마리가 전신을 드러내는데, 그녀는 은판이 형성하는 이차 프레임은 물론 커튼이라는 또 다른 프레임에 에워싸여 있다. 스테판은 실물이라도 마주한 듯 장에게 딸이라고 소개하며, “은판에 고정된 그녀의 존재 자체(son être même qui est fixé sur la plaque argentée)”라고 말한다.²⁸⁾ 이후 이어지는 썸에서는 클로즈업으로 사진 속 그녀의 얼굴이 잡힌다. 은판 위의 마리는 고정되었기에, 이차 프레임을 재빠르게 벗어나 사라지는 드니즈와 차이가 있지만, 동시에 초상사진이라는 물리적 프레임 속에서 시간을 초월하여 영원성과 유령의 속성을 부여받는다. 게다가 이차 프레임 속 마리는 푸른 드레스를 입고 오른 손으로 계단 난간을 짚고 있어 드니즈의 유령과 시각적으로 완벽하게 조응한다. 무엇보다 계단과 난간은 판타스틱 장르에서 빈번히 사용되는 아이콘이자 이 영화에서 유령의 등장에 반복적으로 수반되는 장치이기에 연출상 유의미하다. 앞서 살펴본 현관장면만 봐도 계단은 시각적으로 화면을 압도하며 시선을 끈다. 화면을 양분할 정도로 비중이 큰 데다 드니즈가 등을 돌린 채 이층으로 계단을 밟고 올라갈 때에는 그 시각적 비중이 더욱 강조된다. 한편 지하 스튜디오에서는 드니즈가 계단을 오르며 외화면 영역으로 사라질 뿐 아니라 이어서 마리가 계단에서 굴러 떨어져 ‘죽는’ 중차대한 사건의 현장이 되어 서사의 진행에 핵심적 역할을 한다. 이때 마리가 계단에서 아래층으로 구르는 것을 원신 원컷으로 연출한 방식은 구로사와

초상의 판타스틱한 속성에 대해서는 피트라의 책 pp.82-84 를 참조할 것.

28) 영화가 일본에서 일본 배우와 제작됐다면, 프랑스에서 탄생한 다게레오타입이라는 은판사진 기술을 소재로 삼는다는 아이디어 자체가 감독에게 떠오르지 않았을 것이다. 고전적인 사진술의 유지 혹은 부활이라는 설정 또한 사진 모델로서 프랑스 배우의 기용이라는 제작상의 전제에 부합한다.

가 “숨을 쉴 줄 아는” 감독임을 대표적으로 보여준다.²⁹⁾ 그 외에도 영화 속에서 계단과 난간은 그 실체가 외화면 영역에 있을 때조차 끊임없이 도처에 시각적으로 잔존함으로써 출현에 대한 기대와 불안이 영화 전체를 감돌게 만든다. 이처럼 반복적으로 유령 혹은 죽음과 연결되면서 저택 곳곳을 지배하기에, 마리의 초상에 등장한 계단 난간은 저택을 떠돌게 될 그녀의 미래를 암시하게 되는 것이다. 인간을 대체할 혹은 그 뒤를 이을 유령으로서의 초상, 즉 예정된 비현실의 미래로서 사진의 상징성은, 온실장면 직전에 배치되는 또 다른 지하 스튜디오장면에서 표면화되고 뚜렷해진다.³⁰⁾

드니즈의 등장을 연출함에 있어서 음향의 기능을 앞 장에서 살펴본 바 있다. 현관에서 보이지 않는 존재는 삐걱거리며 열리는 문과 이어지는 바람소리, 즉 소리의 형태로 제시된 후에야 조금씩 가시화의 단계를 밟는다. 문이 열리는 것, 즉 유령의 출현에 수반되는 것은 그와 같은 소리이자 공기의 움직임이다. 소리는 공기와 본질적으로 동일하며, 인간 마리에게 닥쳐올 운명 또한 이 두 요소를 통해 암시된다. 구체적으로는 공기의 또 다른 변화형인 바람에 의해 유령과의 연결고리가 탄생한다. 바람은 다른 사물의 움직임에 기대어 스스로를 드러내는 비가시적 현상이며, 그럼으로써 유령의 본질과도 맞닿는다.³¹⁾ 영화 속에서 실제의 마

29) 하스미 시게히코, 구로사와 기요시, 아오야마 신지, 『영화장화映畫長話』, 책읽는저녁, 2018, p.34. 릿교대학 시절 스승과 제자, 선배와 후배 사이인 하스미, 구로사와, 아오야마는 “숨 영화”를 작가감독인지 아닌지의 기준으로 삼고 토론한다. 구로사와의 작가적 면모를 대표적으로 보여주는 예가 마리가 계단에서 구르는 장면이다. 한편 구로사와 기요시와의 대담에서 봉준호 또한 유사한 맥락에서 “어떤 상황과 어떤 순간에서만큼은 숨을 절대 나눠서는 안 된다는 믿음이 있어 꼭 그렇게 찍어야겠다고 집착하는 경우”에 대해 이야기한 바 있다. 장영엽, 『봉준호X구로사와 기요시, <큐어>와 <살인의 추억>에 영향을 준 <보스톤 교살자>에 대해 대화하다』, 『씨네21』, 2017년 2월 27일. http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=86525 *2018년 6월5일 검색.

30) 서사적으로 이 시점에 이르면 마라도 유령이 된 상태로, 은판사진의 시각적 예언이 실현된 셈이다. 스테판은 드니즈의 액자와 마리의 액자를 앞에 두고 혼잣말을 하는데, 그에게 화라도 난 듯 드니즈의 액자가 바닥에 떨어져 우리가 깨지고, 이어서 앞서 분석한 온실에서의 치명적인 조우가 뒤따른다. 이 장면은 영혼의 거처로서의 사진이라는 장르적 관습에 기대고 있다.

31) 이런 유령의 등장 방식은 가스통 바슐라르Gaston Bachelard의 종달새와 바람에 대

리가 처음 등장할 때 얼굴이 클로즈업으로 잡히면서, 바람의 존재는 명백하게 강조된다. 그녀의 얼굴 옆에 시각적으로 창문과 커튼이 배치된 솟은 솟-역 솟의 단계를 거쳐 동일한 각도에서 두 번 연이어 편집된다. 이때 신비로움마저 감도는 화면에서 투명한 하얀 커튼이 바람에 나부끼는 움직임을 그냥 지나치기는 어렵다.(사진13) 화면을 차지하는 물리적 비중과 운동성 때문이다. 이와 같은 마리 주변을 감도는 공기의 움직임은 영화 후반부 온실장면에서 유령 드니즈의 등장을 동반하는 바람과 상관관계를 이루며 의미를 담보하게 된다. 온실에서 스테판에게 위협적으로 다가가는 드니즈는 슬로모션으로 촬영되어 그녀의 전신을 비출 때부터 클로즈업에 이르기까지 천천히 흔들리는 머리카락이 뚜렷하게 시각화된다.(사진4) 그리고 것처럼 머리카락이 바람에 흔들리는 것은 온실 내부의 환경에 비추어 현실성이 다소 결여되어있다. 결국 이 장면에서 바람은 오직 유령의 존재론과 관련되는 연출상의 장치라고 할 수 있으며, 이러한 바람의 유령적 속성은 우연 아닌 우연에 의해 마리의 클로즈업 솟에서도 시각적으로 인물의 미래를 예고하는 효과를 발휘하게 된다.³²⁾

한 사유를 상기시킨다. 종달새는 소리로서 존재하며 날아오르는 공기의 움직임이다. 대지의 평안을 찾지 못한 채 떠도는 귀환자인 유령은 바슐라르가 말한 “희망을 노래”하는 종달새의 상승(p.180)이나 폭풍우 같이 휘몰아치는 바람의 사나움(p.447-448)과는 거리가 있으나, 둘의 본질인 공기의 속성을 공유한다.

Cf. 가스통 바슐라르, 『공기와 꿈: 운동에 관한 상상력 연구』, 민음사, 1993.

- 32) <크리피: 일가족 연쇄 실종 사건>(Creepy, 2016)에 관한 다음 인터뷰는 구로사와 영화의 바람이 연출상의 우연과 의지의 중간 어딘가에 위치하며, 미장센에서 잠재적 효과를 발휘할 수 있음을 드러낸다. “Wind often blows in this film. Sometime trees behind the character swings, or sometime the wife’s hair moves. Everything is an accident. Yet, to capture such as accident, we tried to start rolling the camera at a moment it looked like wind would start blowing. (...) I don’t know how that guest of wind affects the story. I’m ok not knowing the effect. I think that’s what the film is about.”

Simon Abrams, 《A Guest of Wind : Kiyoshi Kurosawa on “Creepy”》, October 19, 2016. <https://www.rogerebert.com/interviews/a-gust-of-wind-kiyoshi-kurosawa-on-creepy> *2018년 4월 30일 검색.



*영화 속 바람 (사진13, 사진14)

상기한 두 장면 외에도 영화 곳곳에서 비가시적인 유령은 바람과 그것의 변화형인 음향으로서 존재하며³³⁾, 경우에 따라 목소리로 바뀌기도 한다. 시간이 지나 마리가 죽음을 거친 뒤에는 드니즈가 스테판에게 속삭였듯 마리 또한 아버지를 부르는 목소리로만 현전할 수 있게 된다.

3.2. 모호함의 유지: 유령인가, 인간인가

유령의 존재론이라는 관점에서, 살아있는 마리의 미장센이 곧 닥쳐올 죽음과 유령으로서의 징후들을 주로 보여준다면, 장이 운전하는 차의 뒷좌석에서 없어졌다가 다시 나타난 후 성당에서 완전히 사라질 때까지는 역설적으로 마리가 죽었는지 아닌지 즉 유령인지 인간인지가 서사의 핵심 축이 된다. 계단에서 굴렀을 때 이미 생사의 경계를 넘었을 마리의 정체성을 두고 미스터리가 생겨나는 이유는 우선적으로 죽음의 순간이 과학적으로 검증되지 못한 채 이야기가 진행되게끔 하는 감독의 연출상의 선택에 기인한다. 이런 모호함은 <로프트>에서 이미 짧게나마 시각화된 바 있는데, <은판 위의 여인>에서는 그런 모호함과 삶과 죽음의 경계에 대한 문제제기가 <로프트>에서보다 훨씬 직접적으로 표면화되고 주제의식으로까지 화한다.³⁴⁾ 관객의 입장에서 본다면 ‘혹시나 그때 죽지 않았던 것은 아

33) 장이 밤중에 저택 주변에서 집문서를 찾는 장면에서도 낙엽이 휘날리고 전깃불이 깜빡이면서 불안한 음향과 더불어 보이지 않는 누군가가 바람과 소리로써 암시된다. 영화에서 부동산과 얽힌 서사의 축은 선악에 민감하기보다 계층상승을 바라는 장의 캐릭터를 설명해준다. 이민자 출신 프랑스 배우로 특유의 억양을 가진 타하르 라힘 Tahar Rahim을 장役に 캐스팅한 것은 사회의 핵심 부르주아층이라기보다 돈을 필요로 하는 경계선상의 청년이라는 캐릭터를 잘 살려준다.

닐까’, 마리를 사랑하는 장의 시각에서 본다면 ‘혹시 그때 죽었던 것은 아닐까’라는 이중의 의문을 촉발시키는 것이다. 그리하여 유령이 된 후 마리의 연출의 관건은, 관객을 대상으로 한정시켜 본다면, 드니즈의 경우에서와는 달리 죽은 자를 산 자와 크게 다르지 않게, 혹은 초자연을 과장 없이 연출하는데 중점이 두어지는 게 아니라, 마리의 죽음이 확인되지 못한 상태에서, 산 자와 다름없어 보이는 그녀가 실은 이미 죽음의 다리를 넘었고, 이제는 귀환한 유령임을 암시하는 것이 된다. 유령 마리는 인간 같아서, 그녀가 유령임을 상기시켜주는 시청각적 실마리들이 없다면 인간과의 변별성을 띠지 못하기 때문이다. 그러면서도 서사적 긴장을 위해 대단원까지는 마리의 정체에 완전히 밝혀지지 않게끔 극히 절제된 시청각적 연출에 의한 암시로써 모호함이 유지된다. 이와 같은 마리의 존재방식은 최대한 절제된 판타스틱 양식을 보여주는 대표적인 예이다.

그 중 마리의 등장 자체에 초점을 맞춘 두 개의 샷은 특별히 장르의 전통을 강조하면서 마리의 정체를 침묵 속에 지시하는 시각적 절제미로 돋보인다. 차에서 사라졌던 마리가 장 앞에 처음 나타나는 순간을 잡은 샷과 호텔을 떠나기 전 아침 그녀를 처음 비추는 샷이다. 두 샷은 구로사와 영화에서 반복되는 두 가지 연출상의 장치인 ‘내적 외화면 영역(*hors champs intérieur*)³⁴⁾과 카메라의 수평이동에 의한 유령과의 조우를 잘 보여주는 예이기도 하다. 먼저 전자에서 화면의 저 깊은 어둠 속에서부터 그녀가 서서히 모습을 드러내는 순간은 유령의 속성 그 자체인 ‘나타남’이라는 행위의 시각적 표상으로, 과거 인간을 닮은 유령들의 절제된 등장방식을 계승한다.(사진15) 이 등장 순간은 10초간 천천히 한 샷으로 진행되며 조명을 활용하여 절제된 방식으로 연출되었다. 이때 마리의

34) 구로사와의 또 다른 고스트 스토리인 <로프트>에서 목이 졸린 소녀 작가는 고고학자의 회상 속에서 죽었는지 살았는지가 모호하게 연출되지만 마리처럼 인간과 닮은 행위와 모습보다는 초자연의 위협적인 신체 특징이 더 부각된다. 이 소녀 유령은 마리가 기존 구로사와 유령들과 다르게 재현된다는 것을 뒷받침해주는 좋은 예이다.

35) ‘내적 외화면 영역(*hors champ intérieur*)’은 노엘 버치(Noël Burch)에게서 빌려온 개념이다. Cf. Noël Burch, *Une Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

유령은 “프레임 속에 있는 일종의 잠재적 외화면 영역”에서부터 등장함으로써 프레임 외부에 위치하는 기존 외화면 영역이 아니라 화면 영역을 이용하여 유령을 등장시키는 구로사와의 연출방식을 대표적으로 보여준다.³⁶⁾ 한편 호텔 아침 장면의 문을 여는 나머지 하나의 쏫은 그녀를 기이하게도 호텔방 구석에 하얀 옷을 입은 채 아무 말 없이 침울한 듯 서있는 모습으로 비춘다.(사진16) 룡 쏫으로 잡힘으로써 드러나는 그녀의 전신은 구석이라는 위치와 직립의 자세로 인해 판타스틱의 유구한 전통 속에서 조각상처럼 부동의 자세로 서있는 수많은 존재들과 궤를 같이한다.³⁷⁾



*어둠 속에서 등장하는 마리 (사진15)



* 호텔씬: 조각상의 포즈 (사진16)

- 36) 《(...) dans le cadre une sorte de hors-champ virtuel, potentiellement logé à l'intérieur de lui》. Jean-Baptiste Thoret, 《Pouvoirs du point de champ》, *Otrante - Art et littérature fantastiques n°11*, 1999, p.167. 저자는 이 특별한 외화면 영역을 ‘화면 영역의 지점point de champ’으로 표현한다. 이 개념은 “외화면의 부정” 및 “쏫의 표면과 피하 사이”를 이용하는 “부동의 자세를 가진 유령들의 출현 전략”과도 맥을 같이 한다. Sébastien Jounel, *KAIRO de Kiyoshi Kurosawa : Le réseau des solitudes*, Paris, L’Harmattan, 2009, p.59. 절제된 판타스틱을 구사하는 구로사와의 영화에서 유령들은 외화면에서부터 프레임을 깨고 들어오는 경우가 없다. 공포가 절정에 달하는 온실장면에서도 드니즈는 화면의 깊은 곳에서부터 전면으로 전진 이동한다.
- 37) 부동의 조각상은 판타스틱 장르의 익숙한 형상이며, 조각상의 포즈는 “판타스틱의 포즈” 그 자체이기도 하다. 《La prise du corps pesant sur le sol pourrait être la pose fantastique même.》 Alain Chareyre-Méjan, *Le réel et le fantastique*, Paris, L’Harmattan, 1998, p.77. 구로사와의 다수 영화에서 유령들은 집안으로 침투한 후 구석에 조각상처럼 서 있곤 한다.

이 두 번째 샷은 서사적으로 무의미하다는 점에서 특별한 분석을 요한다. 허공을 비추던 카메라는 수평이동하여 마리에게서 멈춘다. 이와 같은 카메라 움직임과 그에 수반되는 ‘재프레이밍’³⁸⁾은 유령과 인간의 조우를 연출하는 구로사와 고유의 장치로 인간에게서 출발하여 유령에게 도착하는 반복적인 형식을 취한다. 이를 테면, 드니즈의 뒷모습에 이끌려 지하로 내려간 스테판이 그녀와 마주하게 되는 순간, 카메라는 그에게서부터 오른쪽으로 패닝하여 드니즈를 화면 안으로 끌어들이면서 둘을 한 샷, 즉 한 공간에 위치시킨다. 마리의 샷에서는 드니즈의 경우와는 달리 카메라 패닝이 극히 천천히 실행됨으로써 관객을 놀라게 하는 효과가 최대한 억제되고 있음을 알 수 있다. 이와 같이 카메라워크에 의한 구로사와 특유의 유령의 등장 방식은 ‘이미 거기 있음*déjà-là*’의 능력을 가진 유령의 편재(遍在)를 구현하는 하나의 장치이기도 하다.³⁹⁾ 또한 이러한 재프레이밍은 편집에 의존하여 초자연의 갑작스런 출현과 공포 효과를 연출하는 판타스틱의 넘침의 미학을 대체하며, 나아가 이 영화에서는 유령과 인간을 한 공간에서 대면시킴으로써 둘의 경계를 없앤다는 주제의식과도 연결된다. 그런 관점에서 주목할 만한 사실은 장이 부재하기 때문에 그녀의 모습을 지켜보는 것은 오직 관객뿐이라는 것, 즉 이 샷이 관객을 겨냥한다는 데 있다. 요컨대 구로사와는 서사적 의미가 미미한 이 짧은 순간, 카메라의 움직임으로써 마리의 정체성을 지시할 뿐 아니라, 무엇보다 패닝의 출발점인 허공이 카메라의 시선이자 관객의 시선을 대체하기에, 이번에는 관객을 직접 유령과의 조우로 끌어들이고 있는 것이다. 이어지는 성당장면에서 마리가 마침내 유령답게 홀연히 사라

38) 파스칼 보니체의 ‘프레이밍*cadrage*’이라는 용어를 응용하여 후속 프레이밍이라는 의미로 사용했다. ‘프레이밍’에 대한 파스칼 보니체의 논의는 Pascal Bonitzer, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1985, pp.62-67을 참조할 것.

39) ‘이미 거기 있음*déjà-là*’은 디안 아르노에게서 빌려온 표현이다. 아르노는 이러한 구로사와 유령들의 편재력*don d'ubiquité*을 <카이로>와 <강령>을 중심으로 논하고 있으나, 카메라워크에 대해 특별히 언급하지는 않는다. Diane Arnaud, *Kiyoshi Kurosawa : Mémoire de la disparition, op.cit.*, pp.112-115.

저버리기 전, 구로사와가 마지막으로 그녀의 정체성을 암시적이지만, (그의 연출논리에 의거해 본다면) 매우 분명하게 제시하고 있는 듯이며, 이때 재프레이밍은 인간으로서의 관객이 스스로 설정한 프레임에서 벗어나 유령과의 경계를 없앨 것을 제안한다.

3.3. 경계의 무화 혹은 영화이미지의 판타스틱

앞서 살펴본 드니즈나 마리 외에 구로사와는 인간을 바라보는 시선을 통해서도 유령이 인간의 또 다른 모습이라는 주제의식을 강조한다. 스테판 혹은 장처럼 드니즈나 마리와 대화하고 죽음의 확정성에 의혹을 품는 주요 인물들도 그렇지만, 무엇보다 영화 후반 초상사진을 찍기 위해 찾아오는 노파는 삶과 죽음의 경계가 얼마나 이슬이슬한지를 보여준다. 노파의 연출을 통해 구로사와는 유령에 초점을 맞춰 유령과 인간의 경계가 지나는 모호성을 시청각적으로 연출하는 것을 넘어, 인간의 연출을 통해 양측을 유사성과 연속성의 측면에서 사유할 것을 설득한다. 노파의 연출은 인간 마리가 유령의 징후를 보이는 것과는 달리 죽음이 멀지 않은, 즉 경계 가까이 이른 인간을 통해 죽음, 즉 삶에 대해 직접적으로 논한다는 차이가 있다.

처음 등장할 때 노파는 유령처럼 인식된다. 이는 유령의 현전을 연출하는 시청각 요소들이 노파의 등장에도 동일하게 적용된다는데 기인한다. 특히 노파는 첫 샷에서 바로 직전에 유령 마리가 남긴 여운으로 인해 더욱 마리의 정체성과 근접한 존재로서 다가온다. 노파가 나타나기 직전의 상황을 살펴보면, 먼저 장과 스테판이 함께 집문서를 찾고 있는 상황에서 “아빠”라고 부르는 마리의 목소리가 어딘가에서 들려온다. 화면상에 마리는 보이지 않는 상태에서 둘 다 이 소리에 놀란다. 이어서 삐걱거리는 소리와 더불어 문이 활짝 열린다. 마리의 유령이 보이는 것처럼 허공을 손가락질하는 스테판과 달리 장에게는 마리가 보이지 않는다. 실제로 화면상에 마리는 보이지 않는다. 이어서 카메라가 혼자 남겨진 스테

관을 비추는 동안 외화면상에서 다시 빼겨거리며 문 열리는 소리가 들린다. 직전에 사용됐던 동일한 음향 때문에 드디어 유령 마리의 가시적 출현을 기대(예측)하게 되는 상황에서, 이어지는 솟은 현관문 앞에 서있는 정체불명의 노파를 보여준다. 그 직전 마리의 목소리와 비가시적 존재의 등장에 동반된 문 열리는 소리로 인해 유령을 예상하고 있었기에 노파는 유령처럼 인식되는 것이다. 마리처럼 생사에 따른 외모의 변화가 없는 유령의 가능성이 이미 수용된 상태에서 서사가 진행되기에, 노파 또한 유령으로 인식되기에 충분하다. 녀을 잃은 스테판에게 노파는 초상사진을 찍으러 왔다는 약속을 상기시키고, 그때서야 그는 예사롭지 않게 등장한 이 인물이 유령이 아님을 알게 된다.

마리의 출현에 대한 기대가 촉발시키는 긴장이 제거된 후에도 노파는 유령과 근접한 인간으로서 부각된다. 먼저 노파 곁으로 스테판이 다가갔을 때 그의 키가 매우 작다는 느낌을 주는 것은 장르적으로 유의미하다. 신체적 특이사항은 판타스틱 장르의 익숙한 아이콘으로, 비정상은 괴물성과 직결되고 이는 프로이트의 ‘낯선 이상함 *inquiétante étrangeté*’과도 연결된다.⁴⁰⁾ 그리하여 유령인지 인간인지가 모호한 혼란의 순간 직후 노파에게는 비정상의 속성이 상대적으로나마 부여되고, 이어지는 솟에서 죽음에 대한 대사까지 추가되어 그녀의 존재를 범상치 않게 만든다. 스테판이 은판사진을 찍기 위해 노파를 고정시키는 기계장치를 작동하는 동안 노파는 뜬금없이 말한다. “죽음은 허상이라오. 당신 같은 젊은이들에게야 죽음이 잔인한 현실로 보일 수 있겠지만 거의 죽은 것이나 다름 없는 나 같은 나이에 이르면 죽음은 허상이지.”⁴¹⁾ 서사의 진행과 더불어 누적되어온 기이함과 죄의식에 휩싸인 스테판은 두려움에 손을 떨고, 노

40) 토드 브라우닝 Tod Browning의 <프릭스>(*Freaks*, 1932)는 신체의 비정상 혹은 불균형이 불러일으키는 기이함과 ‘낯선 이상함’을 극단으로 밀어붙이고 집약시킨 영화로 널리 알려져 있다.

41) 《La mort est une illusion. Pour vous les jeunes la mort peut paraître une cruelle réalité mais moi pour quelqu’un de mon âge, je suis quasiment morte, la mort est une illusion.》

파는 그의 마음을 읽기라도 하는 듯 무섭냐고 물어본 후 안심하라고 말한다. 이어지는 샷에서 카메라는 노파의 얼굴을 클로즈업으로 비춘다.

노파의 대사는 그가 스테판의 두려움을 파악하고 있다는 것, 살아있지만 스스로를 거의 죽은 바나 다름없다고 여기는 것, 그리고 죽음을 현실이 아닌 허상으로 제시한다는 것을 드러낸다. 맥락 없는 그 기이한 대사는 산 자와 죽은 자의 경계에 대한 성찰로 직접 인도하여 삶에 대한 통찰력을 보여주며 구로사와가 드니즈와 마리를 중심축으로 주장하고자 하는 현실에 대한 인식, 인간과 유령의 경계 무화 혹은 유사성을 직접적으로 드러내는 역할도 한다. 한편 마지막을 장식하는 클로즈업 샷은 결정적으로, 영화이미지라는 것이 산 자와 죽은 자를 다르게 보여주지 않는다는 점, 즉 영화는 본질적으로 유령의 속성을 인간에게 부여할 수 있는 판타스틱의 예술임을 지시하는 효과가 있다. 노파의 얼굴 샷이 그런 영화이미지의 본질을 암시할 수 있는 것은 앞선 마리의 클로즈업 샷들과의 연장작용에 따른 것이기도 하다. 특히 설명이나 대사 없이 5초 동안 침묵 속에 노파의 얼굴을 크게 잡는 것은 영화 초반 카메라가 비추는 은판에 새겨진 마리의 클로즈업 샷이나 지하 스튜디오에서 재차 등장하는 은판사진 클로즈업과도 연결되며 관객의 응시를 촉구한다.⁴²⁾ 앞서 살펴봤듯이 은판상에서 마리는 거의 투명한 무채색을 띠는, 영원히 박제된 사진 속 존재, 즉 유령에 가까운 존재이지만, 인간인 노파의 얼굴이나 마리의 미래형인 초상이나 스크린상에서는 별반 다르지 않다. 바꿔 말하면 실제 노파의 클로즈업 샷은 결국 노파의 미래 초상사진과 동일하리라는 것이다. 이는 영화이미지의 판타스틱한 속성을 상기시킨다. 영화는 화면이라는 일차 프레임에 들어있는 한, 인물의 사진이미지와 현실태를 다르게 비추지 않는다. 사진과 실제의 경계를 짓는 이차 프레임이 시각화되지 않는다면 클로즈업된 사진 속 초상은 인물의 실제 얼굴과 다르지 않다는 뜻이다. 다시 말해 클로즈업과 더불어 이차 프레임이 사라지는 순

42) 이 세 클로즈업 샷 모두 5초가량 지속된다는 공통점 또한 서로의 연관성을 뒷받침한다.

간은 인간과 유령 혹은 현실과 상상의 경계가 사라질 수 있는 순간이다. 영화 스크린이 구축하는 일차 프레임이 관객의 현실과 스크린상의 현실을 분리하되 영화이미지에 몰입되어 프레임이 망각되면 영화 속 이야기가 현실로 느껴지는 영화의 속성을, 마리의 은관사진과 클로즈업된 얼굴, 이어서 보다 명백한 방식으로 노파의 마지막 클로즈업 샷이 지시한다고 볼 수 있다. 노파의 얼굴은 이때 현실과 비현실의 일치, 삶과 죽음의 조응이라는 은유적 의미를 생성하며, 이는 영화의 주제의식을 넘어 영화이미지의 판타스틱한 속성까지도 드러낸다.⁴³⁾

4. 나가며

<은관 위의 여인>은 유령이 인간과 별개의 것이 아니라 그 연장선상에 있다는 구로사와 기요시의 유령론을 감독의 그 어떤 영화보다도 명백하게 드러낸다. 이를 설득하기 위해 기본 장치로 선택된 양측의 외관의 동일성은 특수 분장과 과도한 보여주기에 따른 타자화를 애초부터 배제하기에, 연출상의 관건은 최대한 섬세한 미장센으로써 유령을 인간처럼, 인간을 유령처럼 연출하는 데 두어진다. 이는 기존 J-호리의 연장선상에 있던 구로사와 영화의 원혼들과 차별화되는 유령의 재현방식을 의미하며, 복수심에 의해 추동되어 공포와 죽음을 야기하는 대신, 인간과의 경계 무화라는 전혀 다른 연출상의 목표를 지닌 유령의 등장으로써 구체화

43) 한편 또 다른 측면에서 구로사와 기요시는 사진이 모델의 영혼을 빨아들이듯, 영화 이미지 또한 카메라 앞에서 작업하는 이들의 영혼을 흡수하여 간직하는, 현실과 상상 혹은 다큐멘터리와 허구의 경계가 모호한 판타스틱의 속성을 띠는 것으로 간주한다. “I want to touch upon the blurred distinction between reality and imagination. (...) filmmaking is very similar to that. We don't really know what is fiction and what is reality. (...) But we believe that in that one cut, there will be some kind of spirit from us that goes into that, inhabiting that shot.” Violet Lucca, 《Interview : Kiyoshi Kurosawa》, *Film Comment*, July 17 2017. <https://www.filmcomment.com/blog/interview-kiyoshi-kurosawa/> *2018년 5월 20일 검색.

된다. 그와 같은 유령 연출은 본문에서 살펴본 것처럼 영화 속에서 절제의 판타스틱의 수단들에 의해 구현되고 있다. 본질적으로 눈에 보이지 않는 존재를 가시화하고 육체를 가진 이 세상의 존재에 비현실의 징후를 입히는데 동원되는 것은 극히 절제된 프레이밍과 사운드, 카메라워크, 그리고 판타스틱의 장르적 관습이다. 유령과 인간의 등장장면들은 그에 관한 구로사와의 연륜과 창의를 보여준다. 위협적인 초자연으로서의 유령이 인간과 차별화되는 지점들을 과장이 배제된 채 모호하게 연출하는 것을 넘어, 죽음 혹은 유령에 가까워진 인간의 프레이밍을 통해 유령과의 연속성을 시청각적으로 암시하는 것은 흔치 않은 방식이다. 나아가 일본 사회에 대한 성찰적 특징이 희석된 채 “추상적인 가공의 영화의 세계”를 장르의 틀 안에서 펼쳐 보이는 동 영화는, 구로사와에 따른 유령의 존재론을 최극단까지 밀어붙였다고 해도 과언이 아닐 작품으로, 영화 이미지의 본질이 촉발하는 상상과 현실의 경계에 대해 끊임없이 성찰해 온 베테랑 감독의 유령의 실존에 대한 믿음을 반영한다. 유령을 상상의 영역에 한정시키는 대신 인간이 설정한 프레임을 넘어서서 성찰하자는 제안은 감독이 관객에게 건네는 것이기도 하다.

본고는 유령이 등장하는 선별된 장면들의 분석에 초점을 맞췄기에 판타스틱의 또 다른 핵심 요인인 공간에 대한 성찰에 있어서 다소 미흡하다. 유령의 편재성이 공간 연출과 맺는 관계, 더불어 구로사와의 영화에서 절제의 양식이 B급 영화의 미학과 연결되는 지점들에 대한 탐구 또한 향후 연구과제로 고민해볼 수 있을 것이다.

참고문헌

- 고사카와 마치오, 「기타노 다케시와 구로사와 기요시 - 타자의 영화, 줄음에서 각성할 것」, <키노>, 2000년 4월.
- 김봉석, 「평론가, 감독을 만나다. 김봉석과 구로사와 기요시 : 죽거나 미치거나, 혹은 카메라를 들거나」, <씨네21>, 287호, 2001년 5월.
- 김호영, 「홍상수 영화의 프레임 연구」, 『프랑스학연구』 37집, 2006, pp.453-474.
- 김호영, 「시각매체에서의 이차 프레임의 다양한 의미작용 연구」, 『한국프랑스학논집』 제 57집, 2007, pp.243-263.
- 바슐라르, 가스통, 『공기와 꿈: 운동에 관한 상상력 연구』, 민음사, 1993.
- 배안나, 「구로사와 기요시 영화에 나타나는 사회와 개인의 문제: <큐어>와 <인간합격>을 중심으로」, 『영상예술연구』, Vol.4, 2004.
- 장영엽, 「봉준호X구로사와 기요시, <큐어>와 <살인의 추억>에 영향을 준 <보스톤 교살자>에 대해 대화하다」, 『씨네21』, 2017년 2월.
- 하스미 시게히코, 『영화의 맨살-하스미 시게히코 영화비평선』, 이모션북스, 2015.
- 하스미 시게히코, 구로사와 기요시, 아오야마 신지, 『영화장화映畫長話』, 책읽는저녁, 2018.
- ABE Kashô, 「Oumu' ikô no kyôfu eiga-Kurosawa Kiyoshi Kyua」, *Tosho shinbun*, 20 December 1997.
- Abrams, Simon, 《A Guest of Wind : Kiyoshi Kurosawa on “Creepy”》, October 19, 2016. <https://www.rogerebert.com/interviews/a-gust-of-wind-kiyoshi-kurosawa-on-creepy>
- Arnaud, Diane, *Kiyoshi Kurosawa : Mémoire de la disparition*, Paris, Rouge Profond, 2007.

- Aumont, Jacques, *L'oeil interminable*, Paris, Séguier, 1989.
- _____, *Image*, Paris, Nathan, 1990.
- Bonitzer, Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 1985.
- Burch, Noël, *Une Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.
- Caillois, Roger, 《Au coeur du fantastique》, *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées/Gallimard, 1965.
- Chareyre-Méjan, Alain, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998,
- Jounel, Sébastien, *KAIRO de Kiyoshi Kurosawa : Le réseau des solitudes*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Jousse, Thierry, 《Le cas Kiyoshi Kurosawa》, *CDC*, supplément “Festival d'automne” au n°540, novembre 1999.
- _____, 《A l'école des genres》, *CDC*, n°540, novembre 1999.
- Lenne, Gérard, *Le cinéma “fantastique” et ses mythologies 1895-1970*, Paris, Editions Henri Veyrier, 1985.
- Leutrat, Jean-Louis, *Vie des fantômes*, Paris, Editions de l'Etoile, 1995.
- Lucca, Violet, 《Interview : Kiyoshi Kurosawa》, *Film Comment*, July 17 2017.
<https://www.filmcomment.com/blog/interview-kiyoshi-kurosawa/>
- Mes, Tom / Sharp, Jasper, *The Midnight Eye Guide to New Japanese film*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2005.
- Montoute, Kephren, 「Entretien avec Kurosawa Kiyoshi pour la sortie du film *Le Secret de la chambre noire*」, East Asia, 4 mars 2017.
<http://eastasia.fr/2017/03/04/entretien-avec-kurosawa-kiyoshi-pour-la-sortie-du-film-le-secret-de-la-chambre-noire/>
- Paz, Octavio, Préface à *La Nostalgie de la mort de Xavier Villaurutia*, Paris, Editions José corti, 1991.
- Thoret, Jean-Baptiste, 《Pouvoirs du point de champ》, *Otrante - Art et*

littérature fantastiques n°11, 1999.

Todorov, Tsvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

* 기타 자료

부산국제영화제 공식 기자회견, 2016년 10월 8일.

<https://m.post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=5193376&memberNo=25041664&vType=VERTICAL> (2018년 5월 5일 참조).

부산국제영화제 2016년 BIFF 데일리, 2016년 10월.

〈Résumé〉

L'Ontologie des fantômes dans
Le Secret de la chambre noire (2016)

RHEE, Soue-won

Cette étude a pour objectif d'examiner l'ontologie des fantômes telle qu'elle apparaît dans le film fantastique de Kiyoshi Kurosawa, *Le Secret de la chambre noire*. Ce film entièrement tourné en français avec les acteurs et les techniciens francophones, et provenant d'un projet gothique avorté, se débarrasse des réflexions sociales, pour accentuer dans un cadre et atmosphère du fantastique l'idée précieuse de ce spécialiste des fantômes, selon laquelle ceux-ci représenteraient un autre aspect des êtres humains.

Afin de mettre au jour cette idée, le réalisateur représente les fantômes comme des hommes et vice-versa. Il se base en premier sur l'identité de l'apparence entre les deux êtres. Or ce dispositif de base éliminant par principe le maquillage et les effets spéciaux grandiloquents, le défi de la mise-en-scène se situe d'emblée dans l'utilisation efficace des moyens du cinéma afin de suggérer, et non montrer à outrance, l'ambiguïté de la frontière entre les vivants et les revenants. Les scènes de l'apparition des esprits, mais aussi des humains, analysées dans cet article démontrent le rôle insidieux des outils de la mise-en-scène à cet effet, dont le cadrage, le son, le mouvement de la caméra, ou l'effet plus direct des répliques. Les conventions ainsi que les blasons du genre fantastique sont également exploités de manière propre à Kurosawa afin d'insister sur la continuité entre les hommes et les fantômes. Parmi les deux

modalités du fantastique, celle de l'explicite et celle de la retenue, c'est la seconde qui est mobilisée aussi dans la mise-en-scène des humains, dont les gros plans se relie d'emblée au fantastique de l'image cinématographique.

Efficace en matière d'exploitation des moyens audiovisuels afin de convaincre l'ontologie des fantômes selon Kiyoshi Kurosawa, *Le Secret de la chambre noire* reflète la croyance du cinéaste dans l'irréel et l'existence des revenants. Cette croyance, le cinéaste la propose aux spectateurs, attendus de passer au-delà de leur propre «cadre» et de réfléchir sur leur destin irréel qui les attend.

주 제 어 : 유령의 연출(mise-en-scène des fantômes), 나타남(apparition), 암시(suggestion), 프레임(cadrage), 절제의 판타스틱 (fantastique de la retenue), 제2의 판타스틱(fantastique second)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

위조하는 예술, 위조하는 독서 - 보들레르의 산문시 「위조 화폐」 읽기 -

이혜원
(고려대학교)

차례

- | | |
|----------------|-----------|
| 1. 들어가며 | 4. 증여의 모랄 |
| 2. 위조 화폐로서의 예술 | 5. 나가며 |
| 3. 자선의 역설 | |

1. 들어가며

이미 흘러가버린 시대의 어떤 작품들은 여전히 읽히고, 또 사람들은 꾸준히 그 작품들에 대해 글을 쓴다. 현재와 시공간적 간격을 두고 있으나 거기서 우리가 살아가는 세상과 유사한 모습의 현실을 발견할 수 있는 이 작품들을 우리는 어떻게 읽어야 할까? 작품의 어느 페이지에서 지금 눈앞의 현실에 대한 통찰을 발견할 수 있을까?

본 논문은 이러한 물음에서 시작되었으며, 여기서 다루려는 작품은 보들레르의 산문시 「위조 화폐」이다. 이 작품은 진짜 돈이 아닌 가짜 동전으로 적선을 베푸는 이상한 자선의 광경을 그린다. 그런데 작품의 시대적 배경을 고려한 주해적 독서 속에서도 이 시에서 예술과 현실에 관한 사유를 읽어낼 수 있지만, 역설적 발화들로 인해 다양한 해석 가능성을

여기서 발견할 수 있다. 20세기 후반에 이루어진 데리다의 해석은 이 작품을 중심에 놓고 다양한 물음을 던진 바 있다.¹⁾ 본 논문에서는 이 산문시와 그에 관한 독법들을 되풀이하여 읽으며, 예술과 현실에 관하여 작품이 던지는 물음들을 살펴보고, 또 이러한 과정에서 독서와 글쓰기의 방식에 관한 사유를 찾아보려 한다.

본 논문의 구성은 다음과 같다. 우선 이 산문시를 예술, 혹은 예술가의 알레고리로 읽는 독법을 찬찬히 살펴보려 한다. 대부분의 보들레르 연구자들이 합의하는 해석을 짚어가며 이에 대해 논평하는 작업이 주가 될 것이다. 이어서 이 산문시의 제목이 ‘위조 화폐’라는 데 집중한 이러한 독법과 달리, 이 작품에서 적선 행위에 관한 새로운 성찰을 이끌어낼 독서의 가능성을 발견하러 한다. 이 산문시가 ‘적선’의 장면을 그리고 있으며, 또 ‘자선의 역설’이 원래 제목으로 추정되기도 한다는 점을 상기한다면, 작품 속에서 예술에 관한 생각뿐만이 아니라 당대 현실의 불행에 대한 시인의 통찰이 드러날 것이라고 가정해볼 수 있다. 마지막으로 데리다의 해석에서 착안하여, 한 세기가 지나 이루어진 새로운 주해가 산문시 내에 기입된 19세기의 풍경을 어떻게 밝히고 또 그러한 풍경을 어떤 식으로 현재적 의미와 겹쳐두는지를 알아볼 것이다. 이 모든 작업은 「위조 화폐」에 대한 하나의 독서 과정을 이룰 텐데, 예술의 알레고리와 자선 혹은 증여의 모랄이라는 독법을 경유하면서, 읽기와 글쓰기 행위에 대한 성찰을 이 시에서 읽어낼 가능성을 확인할 것이다.

2. 위조 화폐로서의 예술

산문시 「위조 화폐」는 보들레르가 죽기 3년 전 <예술가L'Artiste>와

1) Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, coll. La Philosophie en effet, 1991.

<파리 평론*Revue de Paris*>에 처음 발표되었다.²⁾ 이 산문시는 일화의 형식을 취하고 있다.

우리들이 담뱃가게에서 멀어지고 있을 때 내 친구는 가지고 있던 화폐를 조심스럽게 주려 나누었다. 조끼 왼쪽 주머니에는 작은 금화들을, 오른쪽 주머니에는 작은 은화들을, 바지 왼쪽 주머니에는 한 움큼 큰 동전들을 집어넣고, 마지막으로 오른쪽 주머니에는 2프랑짜리 은전 한 닢을 특별히 살펴본 뒤에 넣었다.

‘이상하고 꼼꼼한 분류로군!’ 나는 속으로 생각하였다.

우리는 가난뱅이를 하나 만났는데, 그는 떨면서 우리에게 병거지를 내밀었다—그 애원하는 눈의 말없는 웅변보다 더 불안한 것을 나는 알지 못하거니와, 그 눈은 그만한 비굴과 그만한 비난을 동시에 담고 있었다. 그 눈을 읽어낼 줄 아는 예민한 사람에게는 그러했다. 예민한 사람은 이 복잡한 감정의 깊이와 방불한 어떤 것을, 채찍으로 얻어맞으며 눈물을 흘리는 개들의 눈에서 발견한다.

내 친구가 베푼 적선은 내 것보다 훨씬 대단해서 나는 그에게 말했다. “자네가 옳아. 놀라는 즐거움 다음으로는, 놀라게 하는 즐거움보다 더 큰 즐거움은 없으니까.” “그건 위조 화폐였어”, 친구는 마치 자신의 낭비를 변명하듯이 태연하게 대답하였다.

그러나 언제나 열네시에 정오를 찾겠다고 몰두하고 있는 내 두뇌 속에, (자연은 얼마나 고달픈 재능을 나에게 선물하였는가!) 문득 이런 생각이 들었다. 내 친구가 벌인 이런 행위는 그 불쌍한 사내의 생활에 사건을 하나 일으키고 싶다는 욕망, 또 어찌면 가짜 돈 한 닢이 한 비렁뱅이의 손에 들어가, 불길한 일이건 다른 일이건 간에, 빚어낼 수 있는 여러 결과를 알고 싶은 욕망에서 비롯되었을 때만 용서될 수 있겠다. 그 가짜 돈이 진짜 돈으로 불어날 가능성은 없을까? 그 거지를 감옥에 끌어갈 가능성은 없을까? 예를 들어, 어느 술집 주인이, 어느 빵집 주인이 어찌면 그를 화폐 위조

2) 이 산문시는 1864년 11월 1일 <예술가>, 1864년 12월 25일 <파리 평론>, 1866년 6월 1일 <19세기 평론*Revue du XIX^e siècle*>에 발표되었다. 1869년 보들레르 사후에 출간된 산문시집에 실린 것은 두 번째 판본으로, 본 연구에서도 해당 판본을 따른다.

꾼이라 하여 또는 위조 화폐의 유포자라 하여 그를 잡아가게 할 수도 있다. 똑같이 그 위조 화폐가 어찌면 한 사람의 가난하고 보잘것없는 투기꾼에게 며칠간에 이룩할 부의 싹이 될 수도 있다. 이런 식으로 내 공상은, 친구의 정신에 날개를 빌려주며, 가능한 모든 가정으로부터 가능한 모든 추론을 끌어내면서 굴러가고 있었다.

그러나 친구는 내가 했던 말을 그대로 내게 되돌려주며 불시에 내 몽상을 깨뜨렸다. “그래, 자네가 옳아. 어떤 사람에게 기대하는 것보다 더 많은 것을 주어 그를 놀라게 하는 것보다 더 진진한 즐거움은 없지.”

나는 그의 눈을 똑바로 바라보았으며, 그 눈이 이론의 여지없는 순진성으로 빛나고 있는 것을 보고 아연했다. 나는 그가 자선과 이로운 거래를 동시에 하고, 40수도 벌고 신의 마음도 벌고, 천국을 경제적으로 획득하고, 끝으로 자비로운 사람이라는 증명서를 거저 거머쥐려는 욕심이었음을 그때 뚜렷이 보았다. 나는 내가 방금 전 그에게 가능하리라고 추측했던 그런 범죄적인 쾌락의 욕망이라면, 그를 거의 용서했을 것이다. 그가 가난한 사람들을 위험 속에 빠뜨리며 즐기는 것이라 해도, 신기하고 야릇하다고 치고 말았을 터이나, 그의 타산의 어리석음은 단연코 용서하지 않을 것이다. 사람이 사악하면 결코 용서받을 수 없는 일이지만, 자신이 사악함을 안다는 것은 어느 정도 장한 일이다. 그러니 악덕 가운데서도 가장 돌이킬 수 없는 것은 어리석음에서 악을 저지르는 것이다.³⁾

‘위조 화폐’라는 제목으로 위조 화폐에 관한 일화를 그리는 이 산문시를 어떻게 읽어야 할까? 우선 이 산문시가 하나의 경구와 함께 끝을 맺는다는 점이 눈에 띈다.⁴⁾ 어리석음에서 악을 저지르는 일이 가장 돌이킬 수

3) Charles Baudelaire, “La fausse monnaie”, *Œuvres complètes*, tome 1, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomes, 1975 et 1976, pp. 323-324; 『파리의 우울』, 황현산 역, 문학동네, 2015, pp. 80-81; 『파리의 우울』, 윤영애 역, 민음사, 2008(c1979), pp. 172-174. 여기서는 황현산의 번역을 따랐으며, 시를 분석하면서 필요한 경우 원문을 인용한다. 이후 플레이야드판 전집을 인용할 때는 OCPL로 약기한다.

없는 악덕이라는 이 경구는, 히들스톤의 지적처럼, 악의에서 비롯된 악이 아니라면 얼마간 면죄부를 받을 수 있을 것이라는 통념을 뒤집는 것으로 보인다.⁵⁾ 게다가 위조 화폐가 일으킬 사건들에 대한 “범죄적인 쾌락의 욕망”은 용서할 수 있지만, 그 “타산의 어리석음” 때문에 그가 저지른 행위를 용서할 수 없다는 말은 일견 위악이나 방어적 표현으로 보일 수도 있다. 그러나 『돌이킬 수 없는 일』의 마지막 시구와 비교해볼 때,

유일한 위안과 영광
—악 속에서의 자각!⁶⁾

이 경구는 인간의 악이 본성적이라거나, 그렇기 때문에 어떤 종류의 악행은 긍정될 수 있다는 관점에 의한 것이라기보다는, 그러한 악의 ‘자각’에 역점을 둔 표현이라 할 수 있다.⁷⁾ 산문시의 숨겨진 핵심으로 여겨지

-
- 4) 이 문장은 그 간결함(brièveté) 속에 일화와 모순을 일으키는 역설까지도 내포하면서 어떤 확장 가능한 사유를 단번에 제시하기에 ‘아포리즘aphorisme’으로서 분석할 수 있을 것이다. 이어서 살펴볼 히들스톤의 분석 또한 『위조 화폐』가 드러내는 ‘아포리즘’의 의미에 초점을 맞추어 이루어진다. 본 논문에서는 이 ‘아포리즘’이 작가의 어떤 생각을 간결하고 날카로운 어조로 드러내기에 ‘경구(警句)’로 번역하고자 한다. 아포리즘의 간결성에 관해서는 Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1992, pp. 64-75를 참조.
- 5) “일견 이 진술은 악의에서 비롯된 악이 아니라면 용서할 수 있으리라는 상식에 어긋나는 것으로 보인다. 대부분의 사람들은 주체적 책임과 객체적 책임을 구분 짓고자 하기에, 악과 그 결과를 가능하는 능력의 부재와 무고함이라는 층위에서, 무지를 잠작요인으로 여기는 데 동의할 것이다.” (James A. Hiddleston, *Baudelaire and Le Spleen de Paris*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 51) 히들스톤은 기존의 통념이나 상투어를 비틀면서 삶에 새로운 깊이를 불어넣는 “경구-심연aphorismes-abîmes”의 맥락에서 보들레르의 산문시들의 도입부나 결구에 배치된 경구들을 해석한 바 있다(*Ibid.*, pp. 40-52).
- 6) Baudelaire, “L’irréductible”, in *Les Fleurs du Mal*, in *OCPL I*, p. 80: “Soulagement et gloire uniques/ — La conscience dans le Mal !” 이 시구와 ‘위조 화폐’의 연관성은 로베르 코프가 지적한 바 있다. Robert Kopp(ed.), *Petits Poèmes en prose*, Paris, José Corti, 1969, p. 293.
- 7) 르메트르는 가난뱅이의 눈에서 무언가를 읽어낼 정도로 예민한 한 인간과, 미에 대한 탐구 속에서 지적 사악함의 충동에 시달리는 한 인간(『형편없는 유리장수』)의 겹침에 보들레르의 모호성이 있으며 『위조 화폐』가 그러한 정신을 잘 드러낸다고 지적한다(Henri Lemaitre(ed.), *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris,

기도 했던 이 경구를,⁸⁾ 산문시 『위조 화폐』의 교훈으로 읽어볼 수 있을까? 여기서 유의할 점은 이러한 경구가 비장한 어투로 산문시의 전체 맥락을 압축시켜 단숨에 제시하는 효과를 주는 것과는 별개로, 어떤 매개도 없이 문장 그대로의 도덕적 교훈을 전달하지는 않는다는 것이다. 제목이 ‘위조’ 화폐인 이 산문시는 다음과 같은 여러 겹의 ‘위조’ 장치를 작동시킨다. 우선 위 경구가 경고하는 “어리석음으로 저지르는 악”의 경계는 모호하다. 위조 화폐로 이루어진 적선 행위는 이미 악의 가능성을 지니고 있으며, 따라서 산문시의 화자가 비난하는 친구의 악과 화자가 용서받을 수 있으리라 생각하는 “범죄적인 쾌락의 욕망”의 대비 속에서 ‘악’이라는 말의 경계는 모호해진다.⁹⁾ 두 번째로 화자의 친구가 위조 화

Garnier, 1962, p. 137). 그러나 보들레르의 모호성은 이처럼 이분법적 태도의 겹침이 아니라, 악의 존재 자체가 아닌 철저히 사유된 악을 옹호했다는 데 있을 것이다. “나는 자신이 무슨 일을 저지르는지 아는 *사악한* 인간들이 더 좋습니다, 어리석으면서 선량한 인간들보다 말이지요.”(Baudelaire, “Lettre à Madame Aupick du 9 janvier 1856”, in *Correspondance*, tome 1, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomes, 1973, p. 335) 블랭이 이미 서술한 것처럼, 보들레르가 사악함을 옹호할 때는 악을 불사하는 미의식보다 그러한 악의 자각에 역점이 있고, 따라서 이러한 태도는 인간성을 무조건적으로 옹호하는 입장에 대해 비판적이며, 욕망과 쾌락을 예술에 그대로 옮겨오는 것보다 거리가 멀다. 블랭은 이러한 점을 지적하면서, 『소돔 120일』의 인물의 입에서 발화되는 사드의 말을 인용한다. “우리를 추동하는 것은 방탕한 것을 위한 대상이 아니라, 바로 악에 대한 생각이다.” (Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948, p.56에서 재인용) 『위험한 관계』에 대한 주해에서 보들레르는 다음과 같이 쓰고 있다. “스스로 악인 것을 아는 악은 모르는 악보다 덜 끔찍하고 치유에 더 가까이 있다. 이러한 점에서 상드는 사드보다 열등하다.”(Baudelaire, “[Notes sur *Les Liaisons dangereuses*]", in *OCPL II*, p. 68; Kopp(ed.), *op. cit.*, p. 293에서 재인용)

8) 머피는 “보들레르는 모랄리스트인가 반-모랄리스트인가?”라는 질문에 첫 번째 해답을 제공할 만한 단초가 “오랫동안 이 시의 결정타와 같은 말로 여겨진 마지막 문장”에 있다고 말한다(Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernité, 2003, p. 437). 머피는 이 결구에서 보들레르의 모랄리스트적 면모를 발견하는 일차적 분석을 넘어, 익살꾼 시인의 면모를 분석하면서 텍스트 자체에 내재된 ‘위조’ 화폐의 해석가능성들을 이끌어낸다.

9) 색유리가 없으며 유리장수의 유리를 깨뜨리는 ‘형편없는 유리장수’의 주인공이나, ‘평등’을 위해 걸인에게 달려드는 「가난뱅이들을 때려눕히자!」의 주인공은 ‘사악함’이라는 측면에서 이 산문시의 화자가 보여주는 태도와 비교될 수 있다. 그런데 보들레르 특유의 아이러니적 태도와는 별개로, 이 산문시의 화자를 사로잡는 사악

폐로 베푼 적선이 “놀라게 하는 즐거움”을 위한 것이라고 화자의 말을 고쳐 말하며 반응을 기다린다는 듯 화자를 응시하는 장면에서 화자의 분노와 결론에 대한 의구심이 생긴다.¹⁰⁾ 왜냐하면 그런 즐거움을 안다는 점에서 친구는 화자와 동류가 되기에,¹¹⁾ 친구가 가짜 동전으로 적선을 한 것이 아니라 가짜 말을 화자에게 건넬 가능성에 대해 생각해볼 수 있는 것이다.¹²⁾ 세 번째로, 앞서 나타난 두 ‘위조’ 장치에 의한 결과이기도 하지만, 이 “일화anecdote”가 말하고자 하는 바를 확정하기 어렵다는 사실을 지적할 수 있다.¹³⁾ 화자가 말하는 ‘악’과 ‘용서’의 경계는 모호하

한 쾌락의 충동은 “악”의 질적 구분가능성을 모호한 것으로 남겨두는데, 이 산문시가 “위조” 화폐를 무대에 올리면서 그러한 태도와 언사, 그리고 도덕적 판단의 진위 여부를 다시금 의문에 부치기 때문이다.

- 10) 물론 이 산문시는 화자의 입장에서 친구를 위폐범으로 기정사실화하고 있다. 친구의 꼼꼼하고 이상한 화폐 분류법은 산문시의 첫 문단에서 의미심장하게 제시되며, 친구가 말하는 ‘놀라게 하는 즐거움’도 화자가 말한 바와는 얼마간 차이를 보인다. 그러나 경구를 뒷받침할 일화로서 이 산문시를 읽는 대신, 제목이 시사하는 바, 어떤 ‘위조’의 가능성에 초점을 맞추면 다양한 가능성이 생긴다. 이러한 가능성에 대해 해석이 이루어진 것은 본 논문 4장에서 다룰 데리다의 주해가 등장한 이후이지만, 사람들 사이에서 순환하는 ‘허구’의 것으로서의 위조 화폐에 집중하면 충분히 생각해볼 수 있는 지점이기도 하다.
- 11) 보들레르는 그의 삶 속에서 “놀라게 하는 즐거움plaisir d'étonner”에 대한 관심을 유지했다. 이러한 관심은 만디를 묘사하는 대목에서도 드러난다. “그것은 놀라게 하는 즐거움이고 자신은 절대로 놀라지 않는다는 오만한 만족이다.”(Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne”, IX. Le Dandy, in *OCPL II*, p. 710) 그러나 본 산문시에서 묘사되는 “놀람의 쾌락”은 이를 미Beau와 결부시키는 다음의 언급에 더 가까우며, 따라서 예술이 야기하는 놀람과 관련된다는 점을 알 수 있다. “예술과 문학이 일으키는 어마어마한 쾌락 중 하나인, 놀람[...].”(Baudelaire, “Exposition universelle, 1855, Beaux-arts”, in *OCPL II*, p. 578) 이상의 내용은 Kopp(ed.), *op. cit.*, p. 222을 참조하였다.
- 12) 친구가 적선한 돈이 진짜이며 그가 화자에게 거짓말을 했을 가능성을 고려하여 이 산문시에 대한 새로운 해석을 시도한 연구들로는 다음을 참조. Franc Schuerewegen, “Faux amis. Sur Baudelaire et Derrida”, in *Poétique* [Paris], n°95, septembre 1993, pp. 371-378; Murphy, *op. cit.*, pp. 446-448.
- 13) 이러한 해석의 어려움 때문인지 많은 주석자들이 이 산문시가 그리는 ‘일화’의 유래를 찾으려는 작업을 수행하였다. 일화의 유래를 알면 그 일화를 바라보는 작가의 시각에 대해서도 얼마간 갈피를 잡게 되기 때문이다. 르메트르는 「위조 화폐」의 출발점이 되는 “아마도 진짜” 일어났을 일화를 「가난한 자들의 눈」에서 찾는다(Lemaitre, *op. cit.*, p. 135). 보들레르에 관한 추억을 나다르가 책으로 엮는 것을 도왔던 자크 크레페는, 나다르가 들려준 일화를 소개한다. 그 일화에는 그림 작업이 “수지에 맞지 않아” 가짜 동전을 녹여 아이들의 장난감을 만드는 화가가 등장한다(Jacques

고, 위조 화폐를 주제로 하는 발화의 위조 가능성까지 고려한다면, 이 산문시의 해석은 다양한 방식으로 이루어질 수 있다. 그런데 보들레르 특유의 어조가 잘 드러난 마지막의 경구와 일치하는 해석은 산문시의 어떤 문장에 걸려 빼격대고, 산문시의 부분 부분에 집중한 해석은 경구와 불협화음을 낸다. 핵심은 그러한 해석들 가운데 『위조 화폐』의 ‘진짜’ 주제나 의미를 확정하기 어렵다는 데 있다.

따라서 『위조 화폐』는 다양한 방식의 독서를 허용한다. 이러한 장치들을 염두에 두면서 산문시에 대한 몇 가지 해석을 제시할 수 있을 텐데, 우선적으로 보들레르의 다른 텍스트들에서 나타나는 실마리를 따라가도록 하자. 여러 주석자들이 지적하듯이,¹⁴⁾ 보들레르가 『위조 화폐』보다 이미 10년도 더 전에 발표한 평문 『이교파L'École païenne』(1852)에서 위 산문시의 맹아germe를 찾아볼 수 있다.

형식forme에 대한 절제되지 않은 취향은 괴물과도 같은 미지의 혼란에 이르게 된다. 올바른 것과 진정한 것에 대한 개념은, 정도의 차이란 것이 있기에, 아름다운 것, 괴상한 것, 예쁜 것, 회화적인 것에 대한 맹렬한 정념에 흡수되어 사라진다. 예술에 대한 광신적 열정은 그 나머지를 먹어치우는 일종의 쾌양이다. 게다가 예술에서 정의로운 것과 진실한 것의 말끔한 부재는 예술의 부재와 마찬가지로이기도, 거기서 인격 전체가 사라져버린다. 한 가지 능력의

Crépet(ed.), *Petits Poèmes en prose*, Paris, Louis Conard, 1926, pp. 318-319). 코프는 “그대는 왜 온 주머니를 다 뒤지는가, 마치 위조 화폐를 찾아 그걸로 자신을 베풀기를 원하는 구두쇠처럼 말인가?”라는 문장이 등장하는 고티에의 소설 『편치 잔Bol de punch』에서 이 일화가 유래했는지 검토하는 작업을 인용하면서도, 뒤르제의 『물 마시는 사람들Les Buveurs d'eau』에서도 볼 수 있듯이, ‘위조 화폐’의 모티프가 당대에 하나의 클리셰가 되었으리라고 지적한다(Kopp, *op. cit.*, p. 292).

14) 『파리의 우울』의 주석자들과 연구자들 대부분은 이 시의 분석에서, 저마다 인용하는 분량의 차이는 있지만, 다음에 제시될 『이교파』 평문을 인용하여 이 시를 해석한다. 국내 번역본을 살펴보면, 윤영애 주해에는 이 작품이 “놀람”의 미학을 보여주는 작품으로 짧게 소개되었고, 황현산 주해에는 이 평문의 내용이 일부 번역되면서 예술가의 알레고리로서 작품이 해석된 바 있다. 번역본의 주해는 각각 윤영애 역, p. 175과 황현산 역, pp. 221-222을 참고할 것.

과도한 전문화는 허무에 이르는 것이다. 우상에 대한 성상파괴자들과 회교도의 분노를 나는 알고 있다. 너무도 막강한 눈의 쾌락에 대한 성 아우구스티누스가 느낀 그 모든 회한에 나는 동의한다. 그 위험이 너무나도 크기에 나오시는 대상 $objet$ 의 말살을 용서할 정도이다. 예술에의 열광 $folie$ 은 정신의 남용에 비견한다. 이 두 쾌권 가운데 어느 것이건 그러한 창조는 어리석음, 무정함, 어마어마한 오만과 에고이즘을 낳는다. 나는 위조 화폐를 받아든 어느 익살꾼 예술가가 이렇게 말하는 것을 들었던 기억이 난다. 가지고 있다가 어느 가난한 사람에게 주어야지. 이 한심한 녀석은 가난한 사람에게 도둑질을 하면서 동시에 자신의 명성이라는 이득을 즐기려는 사악한 쾌락을 취했던 것이었다.¹⁵⁾

이 평문에서 보들레르는 방빌이나 라프라드로 대표되는 신화적 헬레니즘의 유티주의를 비판하는 논조로 어느 익살꾼 예술가의 모습을 그린다.¹⁶⁾ 이러한 비판은 위 인용문 두 번째 문장에서 드러나듯이, “올바른 것과 진정한 것”에 대한 사유 없이 미와 예술에 대한 광신적이고 배타적인 열정에 빠지는 예술가들을 향한다. 그런데 “도덕과 관계가 없거나 어떤 경우 반-도덕적인” 입장까지도 고수하는 당디즘은 어찌면 『파리의 우울』의 화자들이 보여주는 태도와도 닮아 있다.¹⁷⁾ 사기꾼과도 같은 “익살꾼 예술가 $artiste farceur$ ”인 “이 한심한 녀석 $le misérable$ ”이 보여주는 행동은, 산문시집을 기획하던 보들레르가 대도시의 대상들에서 이끌어내려 했던 “불쾌한 모랄 $une morale désagréable$ ”¹⁸⁾과 어떻게 다른가? 위 인용문에서 한 가지 차이를 찾아볼 수 있다. 미와 예술에 대한 광신적 열정은 그 인간 전체를 장악하고, 결국 예술에서 인간성을 모조리 몰아

15) Baudelaire, “L'École païenne”, in *OCPL II*, pp. 48-49. 본 논문에서 밑줄 강조는 모두 인용자.

16) Patrick Labarthe, *Patrick Labarthe présente Petites poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2000, p. 189.

17) Murphy, *op. cit.*, p. 439.

18) Baudelaire, “Lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866”, in *Correspondance II*, p. 583.

낸다. 우상image이 지니는 막강한 힘을 경계했던 성상과괴주의자와 회교도처럼, 형태적이고 감각적인 자극만을 주는 예술적 대상의 배타적 힘을 비판하는 보들레르는 차라리 그 대상의 “말살suppression”을 용서할 수 있으리라 말한다. 이러한 점에서 위 평문이 드러내는 미학은 미적 대상에만 몰두하는 유미주의의 대척점에 위치하며, 미에 대한 광신적 숭배 속에 매몰된 삶을 되찾으려는 작업으로 이해될 수 있다. 보들레르의 다른 평문과 비교하면 이러한 차이가 더욱 분명해진다.

현대보다 얼마간 앞선 시점까지 예술, 특히 시와 음악은 우리가 처박힌, 투쟁과 구속으로 끔찍한 이 삶과 대비가 되도록 지복(至福)의 광경을 보여주어, 인간 정신을 매혹하려는 목표만을 갖고 있었다. [...] 내가 말하고 싶은 바는 현대 예술이 무엇보다도 악마적 경향을 지닌다는 것이다. 그리고 인간이 스스로 원인을 파헤치는 데서 즐거움을 얻는, 바로 이 같은 인간의 사악한 면모는 날마다 커져 가는데, 이는 마치 <악마>가, 자신이 사육사라도 된 것처럼, 보다 육즙 넘치는 양식을 마련하기 위해 닭장 속에서 인류를 끈덕지게 살찌우는 듯, 인공적 방법을 통해 인간의 사악한 부분을 키우는 재미를 보고 있는 것만 같다.

하지만 테오도르 드 방빌은 이 피의 수령들, 이 진창의 심연들을 들여다보길 거부한다. 고대 그리스 예술처럼, 그는 아름다운 것, 유쾌한 것, 고귀한 것, 훌륭한 것, 리듬의 조화를 이루는 것만을 표현한다.¹⁹⁾

19) Baudelaire, “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville”, in *OCPL II*, p. 168: “Jusque vers un point assez avancé des temps modernes, l'art, poésie et musique surtout, n'a eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude, faisant contraste avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés.[...] Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journellement, comme si le Diable s'amusait à la grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs, empâtant patiemment le genre humain dans ses basses-cours pour se préparer une nourriture plus succulente.// Mais Théodore de Banville refuse de se pencher sur ces marécages de sang, sur

“우리가 처박힌, 투쟁과 구속으로 끔찍한 이 삶”에서 여전히 예술을 분리시키거나, 예술로써 이 삶을 미화시키고 신격화하는 예술의 경향에 대한 비판의 어조를 위 인용문에서 확인할 수 있다. 이러한 언급을 고려하면, 『이교파』 평문이 제시하는 ‘익살꾼 예술가’와 산문시 『위조 화폐』의 적선이 친구의 모습에서, 예술을 예술로 만드는 형식의 아름다움을 찾는 데만 몰두하는 “미의 신봉자의 캐리커처”를 발견할 수 있다.²⁰⁾

이처럼 산문시 『위조 화폐』는 예술과 예술가에 대한 하나의 알레고리가 될 수 있다. 시의 화자는 위조 화폐의 사용 그 자체에 대해 분노하는 것이 아니며, 돈이 절박한 사람에게 거짓된 위안을 베풀었다는 데서 그를 용서할 수 없다는 도덕적 결론을 내리는 것도 아니다. 그는 친구가 적선한 돈이 가짜라는 사실을 알고 난 후에도 그 돈이 야기할 수 있는 여러 상황을 몽상하는 즐거움을 맛본다. 예술은 실제 일어난 사실과 거리를 두는 허구일 수 있으며 더구나 허구라는 이유로 그 가치가 퇴색되지는 않는다. 또 예술이 사람들에게 일으키는 반향은 그것이 허구에서 유래했다는 이유만으로 효과를 잃는 것도 아니며 오히려 허구의 성질이 예술적 반향의 특성을 결정한다. 산문시의 화자가 분노하며 친구의 어리석음을 비난하는 이유는 그가 이 위조 화폐로 베푼 적선에서 진짜 화폐의 거래를 바라기 때문이다. 화자가 말한 “놀라게 하는 즐거움”을 친구는 “어떤 사람에게 기대하는 것보다 더 많은 것을 주어 그를 놀라게 하는 즐거움”으로 고쳐 말한다.²¹⁾ 예술작품이 그리는 현실은 “가능한 모든 가정에서”²²⁾ 출발하여 각각의 가정에 잇따르는 사건들로 직조된 허구이기에 실제 일어난 사실과 다르지만, 그럼에도 그러한 현실을 세상에 제시함으로써 새로운 반향을 일으킬 수 있고, 따라서 삶에 대해 잠재적 가치를 지닐 수 있다. 그런데 예술이 실제 사실과 다르다는 걸 망각하고

ces abîmes de boue. Comme l'art antique, il n'exprime que ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique.”

20) Labarthe, *op. cit.*, p. 101.

21) Baudelaire, “La fausse monnaie”, in *OCPL I*, p. 324.

22) *Ibid.*, p. 324.

예술을 통해 즉각 실제적 이득을 얻으려하거나, “올바른 것과 진정한 것”²³⁾에 대한 고민 없이 그러한 것을 지닌 것처럼 가장하는 예술가는 이 시의 화자가 비난하는 바를 피해갈 수 없다.²⁴⁾ 삶에 대한 고민 없이 예술적으로 여겨지는 형태만을 조직한 채, 거기서 무언가 아름다운 것이 나타날 요행을 바라는 예술가 또한 마찬가지이다.

지금까지 살펴본 독법은 「위조 화폐」를 예술의 알레고리로 해석하는 방식이다. 이는 “다른 것을 말하기”라는 알레고리의 본래적이고 전통적인 용법에 부합한다.²⁵⁾ 일단 어떤 비유의 체계가 작동하기 시작하면 쓰인 것과는 다른 텍스트의 체계가 생생하게 나타난다. 알레고리의 체계를 이루는 요소들이 서로 관련을 맺을 때 하나의 경구로 표현되지 않는 내용이 저절로 드러나는 것이다. 산문시 「위조 화폐」는 이미 「이교파」 평문에서 구상되었던 ‘사기꾼-예술가’의 비유를 무대에 올려 하나의 생생한 현실이 되는 일화로서 제시한다. 「위조 화폐」와 함께 <예술가>에 발표되었던 시가 「비장한 죽음Une mort héroïque」과 「끈La Corde」이라는 사실 또한 이러한 해석에 힘을 실어주는데, 세 편의 시가 위폐제조자, 광대, 화가로 예술가의 알레고리 3부작을 구성하기 때문이다.²⁶⁾

예술(가)의 알레고리로 「위조 화폐」를 읽는 독법은 앞서 살펴보았던 ‘위조’ 장치들로 인한 해석들 사이의 불일치를 얼마간 해소시킨다. 시인

23) Baudelaire, “L'École païenne”, in *OCPL II*, p. 48.

24) ‘놀람의 즐거움’이 예술과 결부되는 보들레르의 또 다른 언급을 살펴보면 이러한 관점이 더욱 분명하게 드러난다. “놀라고 놀라게 하려는 욕망은 정말로 합당한 *légitime* 것이다.[...] <미>는 *언제나* 놀라운 것이어서, 놀라운 것이 *언제나* 아름답다고 추정한다면 터무니없는 일이다. 그런데 우리 대중들은, 공상과 감탄의 행복을 느끼기에는 기이하리만큼 무감각해서(좁스러운 영혼들의 특징), 예술에는 무관한 방식들로 놀라기를 원하며, 저 순종적인 예술가들은 그들의 입맛에 맞춘다. 그들은 형편없는 계략들로 대중에게 충격을 주고, 대중을 놀래고, 대중을 마비시키려 하는데, 이는 대중이 진정한 예술의 천부적 전략 앞에서 경탄할 능력이 없다는 것을 그들이 알고 있기 때문이다.”(Baudelaire, “Salon de 1859”, in *OCPL II*, p. 616)

25) 알레고리는 “다른 것을 말하기”라는 뜻의 그리스어 *allêgorein*에서 파생되었다. 우의(寓意)로서의 알레고리 개념에 대해 살펴보려면 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989(c1961), pp. 65-67을 참고.

26) Labarthe, *op. cit.*, pp. 99-100.

은 실제로 통용될 수 없지만 그 자체로 어떤 효과를 기대하는 ‘위조 화폐’를 주제로 하여, 산문시라는 일상적 형식의 무대 위에서, 실제 현실과는 다르지만 그 자체로 현실에 어떤 효과를 미칠 수 있는 ‘위조 현실’로서의 예술을 그려냈다. 이러한 독법은 ‘어리석음’에서 저지르는 악의 한 예시로 윤리가 결여된 예술을 제시하며, 악의 ‘자각’에 대해서는 현실과 예술이 맺는 관계에 대한 고찰을 새로이 불러일으킨다. 그렇다면 다시 산문시 『위조 화폐』를 들여다보며 다음과 같이 질문해볼 수 있을 것이다. 이 산문시라는 ‘위조 화폐’를 손에 쥔 시인은 무엇을 바라고 있으며, 이 위조 화폐는 ‘화폐’로서 어떤 효과를 낼 수 있는가?

3. 자선의 역설

사실 위조 화폐, 혹은 위폐제조자의 비유는 19세기에 처음 나타난 것이 아니다. 위폐제조자 *faux-monnayeur*는 프랑스에서 14세기부터 쓰였던 단어로,²⁷⁾ 리트레 사전에는 위폐제조자를 예술가라 칭하는 볼테르의 문장이 예문으로 실려 있다.²⁸⁾ 한편 몽테뉴에게서 다음과 같은 문장을 찾아볼 수 있다.

27) “Faux-monnayeur”, in *Trésor de la Langue Française (Dictionnaire de la langue du XIX^e et XX^e siècle)*, publié sous la direction de Paul Imbs, Centre National de la Recherche Scientifique, 7^{ème} édition, 1973.

28) “Monnayeur”, in Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1965. 예문을 인용하면 다음과 같다. “위폐제조자는 한 명의 훌륭한 예술가이다. 우리는 그를 고용하여, 어떤 영원한 감옥 속에서, 그를 끓는 물속에서 죽이는 대신, 국가의 진짜 화폐를 찍어낼 작업대를 돌리게 할 수 있는데, 이는 카를 5세와 프랑수아 1세가 명령했던 바와 같다.”(Voltaire, *Prix de la justice et l'humanité*, VII, in *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 30, Paris, Garnier, 1880, p. 545) 인용문이 말하는 위폐제조자에게 어울리는 처분이란, ‘가짜’를 만드는 그의 능력을 국가에 이로운 방향으로 쓸 수 있도록 심분 활용하는 방식이다. 이때 “예술가”의 비유가 등장한다.

연극의 결말을 짓지 못하는 경우에, 신의 힘을 빌리는 시인들처럼(키케로) 인간들은 능력이 부족하기 때문에 진짜 화폐로 값을 같이 없는 이상, 위조 화폐도 써 볼 만한 일이다. 이 방법은 모든 입법자들이 사용해 본 바로, 어느 정부치고 헛된 의식이나 거짓 여론을 어떤 식으로 혼용하며, 국민을 부리는 고삐로 사용하지 않은 예가 없다. 그 때문에 대부분의 국가들은 제 근원이나 신화적 건국 역사를 초자연적 신비로 장식하고 있다.²⁹⁾

‘데우스 엑스 마키나’에 관한 사유의 중심에 ‘위조 화폐’에 관한 문장이 배치되어 있다. 위조 화폐는 본질적으로 가짜이지만 사람들에게 통용될 가능성을 지닌 ‘화폐’이기 때문에, 그것이 예술의 비유로 쓰일 때는 허구의 무엇이 창출하는 공적 효과라는 측면이 부각되어 나타났다. 리콜로는 16세기의 ‘참여’시를 분석하는 대목에서 위 문장을 인용하며, 이를 시인이 제 눈앞의 현실을 그리면서 목소리를 내는 방식과 결부시키는 해석을 제시한 바 있다.

몽테뉴는 제 주체성의 사적 경험과 공적 무대 사이의 횡단을 놓고 협상하려 했을 것이다.[...] 그가 우리에게 말하려는 바는, 공적 사안에서 기호가 지닌 진짜 본질은 중요치 않으며 우리는 진실임 직함(*vraisemblable*)에 만족할 수 있을 뿐이라는 것이다. 이는 필요

29) “*Ut tragici poetae confugiunt ad Deum, cum explicare argumenti exitum non possunt.*[Comme les poète tragiques recourent à dieu, quand ils ne parviennent pas à dénouer leur sujet.] Puisque les hommes par leur insuffisance ne se peuvent assez payer d’une bonne monnaie, qu’on y emploie encore la fausse. Ce moyen a été pratiqué par tous les Législateurs : et n’est police, où il n’y ait quelque mélange, ou de vanité cérémonieuse, ou d’opinion mensongère, qui serve de bride à tenir le peuple en office. C’est pour cela que la plupart ont leurs origines et commencements fabuleux, et enrichis de mystères supernaturels.” (Montaigne, “De la gloire”(Livre II, ch. XVI), in *Les Essais*, édition réalisée par Denis Bjaï et al., sous la direction de Jean Céard, Paris, Librairie générale française, 2001, coll. La Pochothèque, p. 971; 『영예에 대하여』(2권 16장), 『몽테뉴 수상록』, 손우성 역, 동서문화사, 1978, p. 695의 번역을 일부 수정하여 옮김. 이탤릭 강조된 부분은 원문에서 라틴어.)

악인 ‘위조 화폐’의 군림이며, 군주인 주체는 이를 거부할 수 없으리라.³⁰⁾

위조 화폐로서의 예술은 기호에서 실제 현실의 진짜 본질을 찾으려하지 않는다. 인간 사회가 움직이는 양상을 포착하고, 또 거기에 어떤 종류의 영향력을 행사할 수 있는 예술은 ‘사실’을 그대로 담아내거나 혹은 현실의 ‘진실’을 그대로 옮겨올 방법을 모색하는 ‘역사가’들의 방식과는 또 다른 방식으로 현실에 참여한다. 작가는 자신의 개인적 경험과 역사로 이루어진 주체를 언어로 이루어진 공적 무대 위에 올리기에, 그러한 주체의 목소리에는 이미 세계와 개인이 겹쳐져있다. 예술은 실제 사실이나 진실을 그대로 반영하려는 것이 아니라 ‘진실임직한’ 현실을 그리며,³¹⁾ 개인적 경험으로 이루어진 발화의 요행을 바라는 것이 아니라 세계의 숨겨진 단면이나 가능한 전망을 담아낼 주체의 목소리를 모색한다.

이처럼 현실과 예술이 맺는 관계에 대해 오랜 시간 이어진 고찰을 우리는 ‘위조 화폐’와 ‘위폐제조자’의 비유 속에서 발견할 수 있으며 이것이 새로운 주제가 아니라는 사실도 알 수 있다. 그렇다면 이처럼 해묵은 비유를 19세기의 상황 속에서 재발견하여 산문시로 쓴 보들레르는 이 위조 화폐를 손에 쥐고 현실에 대해 어떤 식의 몽상을 하고 있었던 것일까? 산문시 「위조 화폐」는 친구의 의미심장한 동전 분류로 시작하지만, 이 일화의 신호탄이라 할 만한 사건은 주인공 일행이 말없이 적선을 요구하는 가난뱅이와 마주치는 장면에서 있다. 적선을 “애원하는 눈의 말없는 웅변”을 묘사하는 대목에서 가난한 자의 ‘눈’이라는 심상은 선명하게 제시된다.³²⁾ 이러한 심상은 산문시집에 실린 다른 시에서도 찾아볼 수 있는데,³³⁾ 그 중 「위조 화폐」와 가장 유사한 대목이 등장하는 시는 「가

30) François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2002, p. 325.

31) Rigolot, *op. cit.*, pp. 325-326.

32) Baudelaire, “La fausse monnaie”, in *OCPL I*, p. 323.

33) 「과부들 *Les Veuves*」, 「늙은 곡에서 *Le Vieux Saltimbanque*」, 「가난뱅이들의 눈 *Les*

난한 자를 때려눕히자!』이다.

내가 어느 술집으로 들어가려는데, 어느 걸인이 내게 모자를 내
밀었다, 만일 정신이 물질을 움직이고, 만일 자기(磁氣)감응술사의
눈이 포도를 익게 한다면, 왕좌라도 뒤집어엮을 그런 잊지 못할 종
류의 시선으로.³⁴⁾

보들레르가 다른 글을 쓰는 과정에서 남긴 육필 원고에서 발견된 “자선
의 역설”이라는 말은 「위조 화폐」 또는 「가난뱅이를 때려눕히자!」의 원
제목으로 추정되는데, 산문시의 내용으로 미루어 보아 「위조 화폐」에 더
어울리는 표현이다.³⁵⁾ 그런데 여기서 「가난뱅이를 때려눕히자!」가 가난
한 자에 대해 사유하는 방식을 참조해볼 수 있을 것이다. 「가난뱅이를
때려눕히자!」는 가난에 대한 도덕적이고 실천적 해결책이 아니라 시적
선택을 제시한다.³⁶⁾ 민중을 행복하고 부유하게 만들 기술에 대한 온갖
책들을 소화했던, 아니 차라리 집어삼켰던 시의 화자는 적선을 요구하는
걸인을 만나, 그를 때리고 다시 그에게 얻어맞음으로서 그런 책들이 다
다르지 못할 ‘평등’의 이론을 설교하였다고 말한다. 그렇다면 적선의 장
면을 역설적 방식으로 구성하여 무대에 올리는 「위조 화폐」에서도, 가난
뱅이에게 무언가를 ‘베푸는’ 행위에 집중하여 이러한 시적 방식의 해결
책이 나타난다고 가정해볼 수 있다.

Yeux des Pauvres, 「가난뱅이를 때려눕히자! Assommons les pauvres !」에서 가난
한 자의 눈에 대한 대목이 등장한다. 관련된 부분을 보려면 Kopp, *op. cit.*, p. 292을
참고.

34) “Comme j’allais entrer dans un cabaret, un mendiant me tendit son chapeau, avec
un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l’esprit remuait la
matière, et si l’œil d’un magnétiseur faisait mûrir les raisins” (Baudelaire,
“Assommons les pauvres”, in *OCPL I*, p. 358; 황현산 역, p. 130.)

35) “La Paradoxe de l’aumône.” (Baudelaire, “[Notes diverses sur *L’Art philosophique*]”,
in *OCPL II*, p. 607) 연구자들은 이것이 두 산문시의 원래 제목이었을 것으로 추정하는
데, 피슈어는 이 제목은 「위조 화폐」와 더 어울린다는 의견을 밝히고 있다. (Pichois(ed),
in *OCPL I*, p. 1349)

36) Labarthe, *op. cit.*, p. 97.

그런데 왜 인류 역사 이래로 언제나 문제가 되었던 ‘가난’의 문제가 특별히 『위조 화폐』의 중심에 등장하는가? 사실 『위조 화폐』뿐만 아니라 보들레르의 산문시집에 실린 많은 작품들이 산문의 형식으로 가난한 자들을 무대에 올린다.³⁷⁾ 19세기에 가난은 중요한 사회 문제로 대두되었으며, 새로운 형태로 나타난 가난의 문제는 그것이 한층 현대적 모습을 띠고 있었던 만큼이나 “세기의 문제”였다.³⁸⁾ 경제와 산업이 급격하게 발전하면서, 생산과 부의 증대가 인류의 숙제였던 가난의 문제를 해결해 주리라는 전망이 없었던 것은 아니지만, 폭발적으로 증가한 산업생산인구는 경제 변동에 취약한 노동자 계층을 만들었다. 가난이 대중화되고 그러한 인구가 대도시에 집중되어 있었다는 점, 그리고 실직자뿐만 아니라 노동자들까지도 그 가난한 집단을 구성하고 있었다는 점이 문제의 핵심이었다.³⁹⁾

30년대와 70년대 사이에 가난에 대한 시론(試論)이 무수하게 쏟아져 나왔는데, 이 두 시기 중 전자는 서민 계급이 정치권에서 약진했다는 점에서, 후자는 패배까지는 아닐지라도 그들이 후퇴했다는 점에서 상징적이다. 그 지향이 과학적이건, 정치적이건, 사색적이거나 박애적이거나 할 것 없이, 30년대부터 나타난 경제적 가난에 대한 모든 담론은 그 형태의 변화와 문화적 규정을 주제로 삼았으며, 그러한 변화를 설명하기 위한 새로운 관용어와 그것을 다룰 새로운 사회적 실천의 방식을 발명할 필요성을 말했다.⁴⁰⁾

37) 산문시집이 펼쳐놓는 파리의 풍경 속에는 동시대의 불행만이 아니라 악mal에 관한 진단도 포함되어 있다. 가난한 이들을 그린 시편들에 대한 분석과 산문시집의 총괄적 기획에 관해서는 Patrick Labarthe, “Le Spleen de Paris ou le livre des pauvres”, in *L'Année Baudelaire* [Paris], n°5, 2000, pp. 99-118을 참조할 것.

38) Anne-Emmanuelle Berger, *Scènes d'aumône : misère et poésie au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. romantisme et modernités, 2004, p. 27. 이 저서는 19세기 시인들이 그렸던 도시적 가난의 문제에 대해 살피고, 본 논문에서 곧이어 살펴볼 『위조 화폐』에 관한 테리다의 저술에서 아이디어를 얻어 몇몇 시인들(데보르드-발모르, 위고, 말라르메 등)의 작품과 보들레르의 다른 여러 작품들에서 자신 및 증여의 장면들을 분석한다.

39) *Ibid.*, p. 24.

산업화와 자본주의화가 가속화되던 19세기, 눈앞에 펼쳐진 도시적 가난의 장면들은 작가들을 고무시켰다. 이 문제에 관해 다양한 각도에서 분석이 이루어졌고,⁴¹⁾ 시대의 불행을 지나칠 수 없는 작가들 또한 제각각의 방식으로 도시의 빈민들을 그렸다. 그들은 각자 세태를 글로 읊기려 하거나, 세상사의 감춰진 작동 방식을 드러낼 말을 발명하려 했으며, 실천의 방식을 염두에 두고 글을 쓰기도 했다. 발자크, 블루아, 위고, 라마르틴, 테보르드-발모르, 보들레르 등 수많은 작가들이 “가난pauvreté”, “서민 대중peuple”, “비참misère”을 그린 작품을 남겼다.⁴²⁾ 한편 19세기 프랑스에 신조어로 등장한 “빈곤 상태paupérisme”라는 개념은, 당시 대두되었던 빈곤 문제의 기저에 빈민이 급증한 사회의 형태가 언제까지고 유지될 것이라는 전망이 깔려 있었다는 점을 잘 보여준다.⁴³⁾ 대도시 인구 급증과 함께 나타난 빈곤 상태는 산업사회의 구조적 문제였기에 인류 역사에서 늘 목도되었던 가난의 장면과 차이가 있었고, 기독교가 ‘청빈’ 개념과 함께 겹쳐서 극복하려 했던 가난과도 달랐다.⁴⁴⁾ 이후 오늘날까지

40) *Ibid.*, p. 24.

41) 19세기 프랑스에서는 Fodéré, *Etat historique et moral sur la pauvreté des nations*(1825)와 Fourier, *Nouveau monde industriel et sociétaire*(1829)을 시작으로 빈곤 상태에 관한 수많은 정치경제적 저작이 쏟아졌다. 예시로 프루동의 말을 살펴보자. “부와 동시에 재산의 불균등을 초래한 것은 바로 상업[거래]이다. 바로 이 거래에 의해 호사와 빈곤 상태가 지속적으로 증대되는 것이다.”(*Système des contradictions économique*, 1846) 훗날 나폴레옹 3세가 되는 샤를 루이 나폴레옹 보나파르트 또한 정치 경력을 준비하면서 『빈곤상태의 퇴치Extinction du paupérisme』(1844)를 쓴 적이 있다. 서지 목록은 Pierre Larousse, “paupérisme”, in *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 12, Paris, Genève-Paris, Slatkine, 1982(c1874), p. 434를 참고

42) 베르제는 19세기 작가들이 작품에 옮긴 자선의 장면들을 분석하기에 앞서, 작가들에서 나타난 이 단어들의 용례를 간략하게 밝히고 있다. Berger, *op. cit.*, pp. 25-28.

43) “paupérisme”은 “pauvre”와 마찬가지로 “적게 생산하는 사람”을 뜻하는 라틴어 단어 “pauper”에서 유래한 말로, 19세기 유럽에서 가장 부유했던 나라 영국에서 빈곤 문제가 대두되면서 영어 “pauperism”에서 다시금 파생되었다. 이 말은 빈곤의 “상태”를 의미하며, 산업 사회에서 상당한 인구가 지속적으로 빈곤 상태에 머물러 있음을 의미한다. Larousse, “paupérisme”, *op.cit.*, pp. 432-434.

44) “비참misère”은 항상 존재했던 것이고, 언제나 존재할 것이므로, 모든 시대에 해당되는 말이다. 비참에 빠진 자들을 근심하였던 예수는 말했다. “가난한 자들은 항상 너희와 함께 있지만...”(마태복음 26:11) 따라서 이러한 의미에서의 가난은 종교

시대의 불행이 될 빈곤의 어떤 형태가 19세기에 그 모습을 갖추었던 것이다.⁴⁵⁾

‘가난’의 문제를 다루었던 작가들과 저술가들은 도시의 빈민들을 구제할 ‘자선’에 대해서도 관심을 기울였다. 이러한 탐구는 사회의 구조를 분석하면서 자선의 방식과 효용에 대해 탐구하는 방향으로 이루어졌다. 일례로 한 자유주의 사상가의 지적을 살펴보자.

나의 의도는 미덕 중에서도 가장 성스러우면서, 아름답고 자연스러운 자선을 재관에 회부하려는 것과는 분명 거리가 멀다. 하지만 내 생각에 어떤 선한 원칙이든 그에 따르는 모든 결과까지 선택하고 가정할 수 있는 원칙은 없다. 자선은 정력적이고 합리적인 덕목이어야 하는 것이지, 나약하고 분별없는 성향이어서는 안 된다고 생각한다. 기부자의 마음을 기쁘게 하는 것이 아니라, 수혜자에게 정말로 유용한 것을 주는 자선이 이루어져야 한다.[...] 개인 자선이 대부분의 경우 유효한 결과를 낳는다는 것을 나는 알고 있다. 개인 자선은 가장 큰 비참에 온몸을 바치고, 소리 없이 불운의 뒤를 밟으며, 불운으로 인한 고통을 조용하고 신속하게 치유한다. 도움이 필요한 불행한 사람들이 있는 곳이면 어디서든 개인 자선이 나타나며, 그들의 고통과 더불어 자라나는데, 그럼에도 경솔하지 않고는 개인 자선에만 의지할 수 없는 이유는, 수많은 사건들로 인해 개인 자선의 발걸음이 지연되거나 중단될 수 있기 때문이다.⁴⁶⁾

적 의미로 원죄에 의해 필연적이며, 더구나 원죄에 대한 구원을 위해서는 미덕으로서 긍정된다. “청빈의 서약voeu de pauvreté”은 이러한 가난을 자발적으로 받아들이는, 신의 마음을 사는 방식이다. 따라서 “빈곤 상태paupérisme”가 우연적인 것이긴 필연적인 것이긴, 19세기 이전에 존재하지 않았던 것은 아니다. 그러나 산업의 발전 속에서 대두된 빈곤 문제는 다른 식의 논의를 필요로 했던 것이다. 이상의 내용은 *Ibid.*, p. 433을 참고.

45) 한편 19세기 빈곤 문제의 핵심을 산업화가 아니라 빈곤에 대한 시각과 빈민 해결 방식의 변화를 통해 찾아볼 수도 있다. 빈민과 자선 사업의 역사적 변화에 관한 연구로는 조청현, 『빈민과 자선 사업에 대한 이데올로기의 변화 과정에 대한 역사적 고찰—19세기 프랑스 탁아소의 등장 원인에 대한 시론』, 『EU 연구』, 11호, 한국의국어대학교 EU연구소, 2002, pp. 109-134을 참고할 것.

『미국의 민주주의』로 잘 알려진 알렉시 드 토크빌의 이 소략한 시론(試論)은 1834년 영국에서 새로 제정된 구빈법 Poor Law Amendment Act에 대한 비판적 입장에서 서술된 것으로, 47) 위 인용문에서 개인 자선을 미덕으로 보는 관점을 뚜렷이 확인할 수 있다. 토크빌은 이 시론에서 법으로 강제된 공적 자선 *aumône légale*과 사적[개인] 자선 *charité particulière [individuelle]*을 대비시킨다. 현대문명이 부를 축적함에 따라 빈자들의 수가 지속적으로 늘어 가리라는 예상 속에서 세금과 복지 등의 방식으로 강제되는 구호는 이에 대해 효과적인 해결책으로 보일 수 있지만, 설령 이 공적 자선행위가 “무상의 *gratuite*” 방식으로 이루어진다고 하더라도 “개인의 고통에 대해 순간적이고 기만적인 위안”만을 준다는 것이다. 48)

46) “Je suis certes bien loin de vouloir faire ici le procès à la bienfaisance qui est tout à la fois la plus naturelle, la plus belle et la plus sainte des vertus. Mais je pense qu’il n’est pas de principe si bon dont on ne puisse admettre comme bonnes toutes les conséquences. Je crois que la bienfaisance doit être une vertu mâle et raisonnée, non un goût faible et irréfléchi ; qu’il ne faut pas faire le bien qui plaît le plus à celui qui donne, mais le plus véritablement utile à celui qui reçoit[...]. Je reconnais que la charité individuelle produit presque toujours des effets utiles. Elle s’attache aux misère les plus grandes, elle marche sans bruit derrière la mauvaise fortune, et répare à l’improviste et en silence les maux que celle-ci a faits. Elle se montre partout où il y a des malheureux à secourir ; elle croît avec leurs souffrances, et cependant on ne peut sans imprudence compter sur elle, car mille accidents pourront retarder ou arrêter sa marche[...].” Alexis de Tocqueville, “Mémoire sur le paupérisme”, in *Œuvres*, tome 1, édition publiée sous la direction d’André Jardin avec la collaboration de Françoise Mélonio et Lise Queffelec, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 1177-1178; 『토크빌의 빈곤에 대하여』, 김영란·김정겸 역, 에코리브르, 2014, pp. 78-79. 본 논문에서는 영역본을 저본으로 삼아 번역된 위의 한국어 번역본을 참조하면서, 프랑스어와의 대조를 통해 부분적으로 수정을 하였다.

47) 토크빌의 『빈곤 상태에 대한 회고록 *Mémoire sur le paupérisme*』의 분석은 신 구빈법을 시행한 영국을 분석대상으로 삼았기에 영국의 상황에 가장 잘 맞아 떨어진 다. 그런데 17-18세기만 하더라도 영국의 구빈법에 비견될 법령이 없었으며 빈민 구제를 주로 지방 정부나 교회의 자선 사업에 의지하던 프랑스에서도, 혁명 이후 자선 사업을 합리화하는 주장들이 제기되었으며, 19세기에 이르러서는 사적 부조 행위가 사회의 빈곤 문제 해결에 도움이 되지 않으리라는 관념이 팽배했다(조청현, *op. cit.*, pp. 116-121). 따라서 토크빌의 분석 속에서 개인 자선과 공공 자선 사업에 대한 한 가지 관점에 주목해볼 수 있다.

48) Tocqueville, “Mémoire sur le paupérisme”, *op.cit.*, p. 1179.

토크빌은 이 ‘순간적 기만’에 개인 자선 행위를 ‘가장 숭고한 미덕’으로서 대비시킨다. 그런데 이 미덕에 대한 그의 전망은 희망적이지 않다. 가난에 대한 유일한 대책으로 제시된, 인간의 미덕이 남아 있는 개인 자선 또한, 산업 규모가 커져가는 현대 문명의 근본적 문제를 해결해주지는 못하리라는 것이다. 이 글에서 중요한 비중을 차지하는 통찰은 공적 자선에 관한 분석에 있겠지만, 그 논리의 기저에 자선 행위를 “가장 자연스럽고 아름답고 성스러운 미덕”으로 보는 관점이 위치한다는 점은 주목할 만하다. 저자는 사회 구조와 현상에 대한 판단의 이면에 어떤 인간적인 원칙과 덕목을 내세우고 있는 것이다. 하지만 인간의 미덕을 찬양하고 그러한 미덕에 의한 자선에 믿음을 거는 이러한 해결책은 『가난뱅이를 때려눕히자!』의 화자가 집어삼켰던 저서들처럼, 어떤 관점에서는 공리공론 이상이 되기 어렵다. 그러한 믿음이 사회 전체에 확산되어 실제 현실의 모든 문제를 해결해줄 가능성은 희박하기 때문이다. 미덕에 대한 이런 요구는 단지 급작스러운 해결책을 제시한다는 점에서만 ‘테우스 엑스 마키나’를 불러들인다.

이 거대하고 장중하고 초연한 기계는 돌아간다, 제 작은 톱니들, 그토록 매섭게 부대끼는 이 톱니들이 살아 있는 인간들이라는 건 의식조차 못한 채. 어느 동일한 추진력으로 작동하는 이 활유된 바퀴들이 서로에 대해서는 적어도 인지하고 있는가? 협동 작업에 필수적인 그들의 관계가 정신적인 관계 같은 것을 생산하는가? 그럴 리가……. 이것이 바로 우리 시대의 기이한 불가사의이다. 그 어느 때보다 사람들이 함께하는 시기가 어찌면 사람들의 마음이 어느 때보다 일치되지 않는 시기인 것이다.⁴⁹⁾

49) Jules Michelet, “La Haine entre les classes et la machinisme”, in *Peuple*, in *Œuvres de Michelet, tome V. L'Humanité*, Paris, Bibliothèque Larousse, 1930, p. 39: “La machine roule immense, majestueuse, indifférente, sans savoir seulement que ses petits rouages, si durement froissés, ce sont des homme vivant. Ces roue animées qui fonctionnent sous une même impulsion se connaissent-elles au moins les unes les autres ? Leur rapport nécessaire de coopération produit-il un rapport moral ?... Nullement. C'est le mystère étrange de cet âge ; le temps où l'on agit

19세기의 역사가 쥘 미슐레는 『민중*Le Peuple*』(1846)에서 현대적 불행의 핵심으로 산업사회의 소외*isolement* 문제와 계급 간의 몰이해를 꼽았다. 사람들은 대도시에 결집되었고, 분업화된 산업 구조와 복잡해지는 사회 속에서 개개인은 한층 소외되었다. 만약 이처럼 현대적 불행의 핵심이 산업사회의 소외 현상에 있다고 생각한다면, 가난에 대해 접근하는 방식은 인간관계에 대한 본질적 의문들에 한층 가까워질 것이다. 적선에 대하여 각자의 방식으로 접근했던 많은 작가들은 단순히 시대의 불행을 작품 속에 되살리기를 목표로 했던 것이 아니라 현실 전반에 대한 어떤 통찰을 품은 장면들을 그렸다. 변해가는 세상 속에서, 개인이 개인을 돕는 행위의 미덕을 되살릴 수 있을까? 되살릴 수 있다면, 그러한 개인 자선 행위는 적어도 ‘무상의’ 공공 자선 사업보다 한층 ‘조건 없음’에 가까운 것이 아닐까? 이러한 물음을 간직한 작품들은 현실의 문제에 대해 나름의 방식으로 통찰을 내놓을 것이다. 그리고 그러한 전망 중 어떤 것은 ‘위조 화폐’가 실제 현실에 행사할 영향력만큼이나 단지 가능태로서만 나타날 텐데, 이는 그 작가들이 작품에서 현실에 대한 객관적 분석을 시도하기보다는 문학적 해결책을 발견하기를 목표로 할 것이기 때문이다.

이러한 점을 염두에 두고 보들레르의 『위조 화폐』를 다시 읽어보면, ‘자선’이라는 측면에서 이상한 역설을 발견할 수 있다. 우선 이 작품에는 자선에 대해 어떤 미덕을 강조하는 시각이 드러나지 않는다. 구걸하는 사람의 ‘눈’에 대한 묘사에서 드러나는 정동*affect*은 분명 그들에 대한 어떤 책무를 환기하는 듯 보이지만, 이러한 책무가 신성시된 인간성에 대한 믿음과 함께 제시되는 것은 아니다. 오히려 보들레르는 개개인이 베푸는 자선에 대해, 사람들이 거기 내재되어 있을 것이라 여기는 미덕을 역설의 무대 위에 올리면서 근본적 물음을 던진다. 앞서 살펴보았듯, “채찍으로 얻어맞으며 눈물을 흘리는 개들의 눈”의 비유에는 분명 모종의 잔인한 호기심이 존재하며,⁵⁰⁾ 화자는 친구가 베푸는 ‘자선’이라는 행위

le plus ensemble est peut-être celui où les coeur sont les moins unis.”

50) 이 산문시의 화자는 적선을 요구하는 가난뱅이의 눈에서 어떤 “복잡한” 감정을 발

보다 위조 화폐가 일으킬 사건에 대한 몽상에 더욱 집중하는 듯 보인다. 게다가 친구가 베푼 자선의 의도가 자신이 생각한 것과 다르다는 것을 알아챘을 때, 화자는 그를 “용서할 수 없을 것”이라고 말하는데 여기서 다시 이상한 역설을 발견할 수 있다.⁵¹⁾ 이를 자세히 살펴보기 위해 ‘excusable’이나 ‘pardonner’가 등장하는 구문들을 화자의 판단에 따라 표로 정리해보면 다음과 같다.⁵²⁾

〈표〉 「위조 화폐」에서 “용서”와 관련된 구문들

| | |
|--|--|
| n'être excusable que désir de créer, de connaître | |
| presque pardonner le désir de la criminelle jouissance | ne pardonner jamais l'ineptie de son calcul |
| il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est | le plus irréparable des vice est de faire le mal par bêtise |
| n'être jamais excusable être méchant | |

견하며, 그러한 깊이를 지닌 다른 형상으로 “채찍으로 얻어맞으며 눈물을 흘리는 개”를 떠올리는데, 이러한 비유는 고통에 대한 공감과 함께 잔인한 호기심을 드러낸다. 또한 화자는 친구에 대해서 비난조로 말하고 있지만, ‘위조 화폐’에 대한 이야기를 듣고는 몽상에 사로잡히는 대목에서는 얼마간 친구의 행동에 동조한다(“이런 식으로 내 공상은, 친구의 정신에 날개를 빌려주며, [...] 풀러가고 있었다.”). 이와 같은 감정의 복잡성에 대한 지적으로는 머피를 참조할 수 있다. Murphy, *op. cit.*, pp. 444-445.

- 51) “[...]une pareille conduite[...] n'était excusable que par le désir de créer un événement ans la vie de ce pauvre diable, peut-être même de connaître les conséquences diverses[...].” “Je lui aurais presque pardonné le désir de la criminelle jouissance dont je le supposais tout à l'heure capable ;[...] mais je ne lui pardonnerai jamais l'ineptie de son calcul. On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise.” (Baudelaire, “La Fausse Monnaie”, in *OCPL I*, p. 324.) 첫 번째 문장의 “excusable”은 <예술가>와 <19세기 평론>에 실린 판본에서 “légitimable”로 나타난다. “(적법하다고) 인정받을 만한”이라는 표현은 친구의 행동과 ‘위조 화폐’ 사이의 유사성을 형성하며, 위조 화폐의 비유를 더욱 견고한 것으로 만드는 효과가 있다. 사후 시집에 수록된 <파리 평론> 판본의 경우에는 시에서 “용서”와 관련된 문장들 사이의 연계성을 형성한다.
- 52) 위 각주에 인용한 구문들에서 “excusable”이나 “pardonner”가 수식하는 문장요소를 정리하면 제시된 표와 같다.

예술가의 윤리에 관한 보들레르식 경구의 맥락에서는 전혀 문제가 되지 않는 문장들인데, 적선 행위에 초점을 맞추어 생각해보면 ‘용서’의 구문들이 역설적 관계를 형성한다는 점을 알 수 있다. ‘presque’가 등장하면서 ‘용서할 수 없음’의 내부에 ‘용서할 수 있음’이 위치하게 되는데, 여기서 다음과 같은 물음이 가능할 것이다. ‘용서’의 대상이 되는 행위에 ‘정도’나 ‘등급’을 매길 수 있는가? 적선은 어떤 경우에 ‘용서받을 수 없음’의 범주 밖으로 나갈 수 있는가? 진짜 돈으로 적선을 베풀었을 산문시의 화자도, 위조 화폐로 적선을 베풀 화자의 친구도, 모두 ‘용서받을 수 없음’의 범주에 위치한다면, 적선 행위에서 용서란 가능한 것인가? 여기서 화자가 사유의 대상으로 삼는 행위에 대한 판단은 이분법을 넘어 서게 되며, 위조 화폐와 적선 행위에서 악덕의 범주에 대한 반성적 성찰을 유도하게 된다. 다음과 같은 화자의 말은 이러한 물음을 증폭시킨다.

나는 그가 자선과 이로운 거래를 동시에 하고, 40수도 벌고 신의 마음도 벌고, 천국을 경제적으로 획득하고, 끝으로 자비로운 사람이라는 증명서를 거저 거머쥐려는 욕심이었음을 그때 뚜렷이 보았다.⁵³⁾

화자는 자선과 ‘거래’를 동시에 하려했다는 점에서, 천국을 ‘경제적’ 방식으로 획득하려 했다는 점에서, ‘공짜’로 자비의 증명서를 얻으려 했다는 점에서 친구를 비판한다. 그런데 진짜 화폐로 베푸는 적선을 통해서 자비의 증명서를 얻을 수 있으며, 진짜 ‘적선’이란 경제적이지는 않아도 천국의 입장료를 살 수 있는 방법인가? 이러한 물음은 앞서 살펴본 ‘용서’의 역설 구조와 함께, 어떤 관점에서는 가장 성스러운 ‘미덕’으로 분류될 만한 행위에 대하여 근본적 성찰을 요구한다. “가난한 자에게 주

53) Baudelaire, “La Fausse Monnaie”, in *OCPL I*, p. 324: “Je vis alors clairement qu’il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire ; gagner quarante sols et le cœur de Dieu ; emporter le paradis économiquement ; enfin attraper gratis un brevet d’homme charitable.”

는 것은, 여호와께 빌려드리는 것이니 여호와가 그의 빛을 갚아주시리라.”⁵⁴⁾ 미덕으로 여겨졌던 자선 속에 이미 신에게 무언가를 빌려주고 다시 되돌려 받는 거래의 특성이 존재할 가능성이 위 산문시의 구절을 통해 환기되는 것이다. 이제 산문시의 화자가 친구의 행위를 ‘용서’할 수 없다며 비난하는 문장들에서, 단순히 예술이나 자선에 대한 관점의 차이로 분노하는 한 인물을 보는 대신에 산문시가 그리는 시적 현실이 실제 현실에 제시하는 통찰 하나를 감지할 수 있다. 흔히 미덕으로 여기는 행위, ‘자선’이라는 증여donner 행위 속에도 이처럼 거래나 교환이 전제되었을 가능성에 대한 물음과 함께, 그러한 행위 속에서 용서pardonner의 이분법적 구도를 벗어날 새로운 증여를 발견하고 그것을 삶 속에 되살릴 희망이 거기서 발견되는 것이다.

4. 증여의 모랄

보들레르의 『위조 화폐』가 ‘증여donner’라는 행위와 증여된 물건, 즉 ‘선물don’에 대한 어떤 사유를 품고 있을 가능성에 대해서는 데리다의 해석을 참조할 수 있다. 데리다는 이 산문시에 관한 연구 『시간을 주기: 위조 화폐』에서 이러한 점을 다소 직관적인 방식으로 암시하였다. 마르셀 모스의 『증여론』에서 이루어진 증여와 교환에 관한 논의를 『위조 화폐』와 겹쳐두는 방식으로 그는 절대적이고 순수한 증여에 대하여 물음을 던진다.⁵⁵⁾

54) 잠언, 19장 17절: “가난한 자를 불쌍히 여기는 것은 여호와께 꾸어 드리는 것이니 그의 선행을 그에게 갚아 주시리라.”(개역개정 4판) 본 연구에서는 히브리어에서 프랑스어로 직접 번역된 다음의 문장을 옮겼다. “Donner au pauvre, c'est prêter à Dieu, qui paie à chacun son dû.” (*La Bible Sinäi-Hébreu/Français*, Tel-Aviv, Édition Sinäi, 1994, pp. 1262-1263; Berger, *op.cit.*, p. 127에서 재인용.)

55) 데리다는 모스의 『증여론』(1925) 뿐만이 아니라 모스에 대한 레비스트로스의 논의(『마르셀 모스 저작에 관한 서문Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss』)와 하이에거의 존재론을 참조하면서 『위조 화폐』를 읽는다. 증여의 ‘현전’이라는 측면을

[...]보들레르의 『위조 화폐』의 서술자가 그토록 용서하기 힘들다고 말했던 타산—“천국을 경제적으로 획득”하려는 욕망에서 이루어지는 타산—을 모스는 되풀이하는 듯 보이고, 우리로서는 보들레르가 『위조 화폐』라는 제목을 부여한 이 이야기가 증여 일반에 대한 한 에세이, 증여에 대한 에세이면서 증여라는 에세이의—이론적이고 실천적인—모든 가능성과 모든 움직임이 이미 포함된 것처럼 여겨지며, 에세이를 품은 이야기 그 자체도 다시 에세이에 포함되어 마치 작품에 대한 어떤 주해나 어느 주해의 단편처럼 보이는 것이다.⁵⁶⁾

모스는 『증여론』(1925)에서 증여와 교환이 근본적으로 구별가능한가에 대한 물음을 제기하면서, 여러 사회에 관한 민족지적 연구를 통해 증여의 체계가 사회의 총체적 관계망을 형성함을 밝힌다. 고대사회의 증여 문화 속에서 나타나는 교환의 순환 구조를 밝히는 이 저작에 대하여 데리다는 모스가 사실상 “증여만 빼고 모든 것을 말한다”고 평한다.⁵⁷⁾ 북

고려할 때 증여가 이루어지려면 시간이 필요하며, 이러한 증여-시간의 관계가 돈의 순환으로 이루어지는 경제의 본질을 이룬다는 논의가 이어지는데, 증여의 문제에 존재와 시간을 결부시키는 이러한 논의는 이론적으로 더욱 폭넓은 사유를 끌어들이지만 그것이 전부 『위조 화폐』의 독서에서 유래했다고 보기엔 무리가 있다. 『시간을 주기: 위조 화폐』에서 나타나는 데리다의 ‘선물’ 개념을 이 철학자의 사유와 관련지어 논의한 내용을 보려면 김상환, 「[데리다를 추모하며] 해체론의 선물: 데리다와 교환의 영점」, 『철학과 현실』, 63호, 철학문화연구소, 2004, pp. 208-224을 참고. 데리다의 논의가 보여주는 사유의 확장 또한 중요하지만, 본 논문에서는 『위조 화폐』의 새로운 주해로 읽어볼 수 있는 언급들을 중심으로 다루려 한다. 데리다의 비평이 보여주는 확장 가능한 사유의 토대에는 『위조 화폐』에 대한 데리다 방식의 주해가 있으며, 이 주해는 산문시 자체에서 또 다른 읽기를 가능케 할 맹아가 될 수 있다.

56) Derrida, *op. cit.*, p. 119: “[...]Mauss semblait reproduire ce calcul que le narrateur de *La fausse monnaie* de Baudelaire a tant de peine à pardonner à son ami — calcul qui consiste à vouloir « emporter le paradis économiquement » —, tout se passe pour nous comme si le récit auquel Baudelaire a donné *La fausse monnaie* pour titre comprenait d'avance tous les mouvement, tous les possible — théoriques et pratiques — d'un essai sur le don en général, de tout essai sur le don et de tout essai de don, récit comprenant l'essai qui le comprend à son tour comme une note sur la pièce ou la pièce d'une note.”

57) Derrida, p. 39.

서부 아메리카의 ‘포틀래치’라는 증여의 대표적 형식에서 볼 수 있듯이,⁵⁸⁾ 교환의 논리가 침투된 증여는 이미 증여로서 나타나는 순간에 증여가 아닌 것이 되기 때문이다. 데리다는 이와 같은 증여의 역설적 존재 방식이 모스의 저작 보다 먼저 쓰인 보들레르의 『위조 화폐』에서 나타나며, 오히려 모스가 이를 되풀이하는 것으로 보인다고 말한다. 해당 산문시에서 적선 행위 속에 숨어있는 교환과 타산의 가능성이 드러난다는 점을 앞서 짚어보았다. 따라서 데리다가 “작품에 대한 어떤 주해”로서 모스의 에세이를 읽는다면 그러한 독서는 산문시의 원래 제목이었을지도 모르는 『자선의 역설』에 대한 하나의 주해가 될 것이다.

데리다는 선물이 “출현하거나 의미화 되면[...], 그것은 존재하지 않으며, 스스로를 무화시킨다”는 증여의 역설을 내놓는다.⁵⁹⁾ 증여가 교환과 다르다고 여겨지는 이유는 그것이 어떤 의무감이나 채무 관계를 수반하지 않기 때문인데, 증여라는 행위가 이루어지는 순간, 혹은 어떤 것을 선물이라는 의미로 인식하는 순간 거기에는 어떤 관계를 강제하는 결속이 생긴다. 보들레르의 『위조 화폐』에서 증여의 역설은 어떤 방식으로 나타나는가? 화자 일행이 가난뱅이를 마주치는 장면을 떠올려 보자. 사실 걸인은 경제의 순환 논리에서 얼마간 배제되어 있는 인물로, 그는 사회의

58) 아메리카 대륙의 북서부 해안에서 나타나는 포틀래치potlatch는 원래 ‘식사를 제공하다nourrir’ 혹은 ‘소비하다consommer’를 뜻하는 말이다. 포틀래치는 어떤 부족 안에서, 혹은 민족 사이에 이루어지는 투기적 성격의 증여로, 모스는 이러한 증여에 참여하는 구성원들 사이에서 “전체적 급부체계système des prestations totales”가 형성됨을 밝힌 바 있다(Marcel Mauss, *Essai sur le don*, in *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, par Claude Lévi-Strauss. Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1968(c1950) pp. 151-153; 『증여론』, 이상률 역, 한길사, 2002, pp. 53-56). “현상으로서 매우 전형적이면서, 동시에 이들 부족에서 특징적인 포틀래치 그 자체는 교환된 증여의 체계나 다름없다.”(Mauss, *op. cit.*, p. 197; 이상률 역, p. 134) 주어야 하는 의무를 강제하는 증여의 형식인 이 포틀래치에서 데리다는 순수한 증여물, 순수한 증여 행위가 무화되는 지점을 읽는다. (Derrida, *op. cit.*, pp. 55-56)

59) Derrida, *op. cit.*, p. 42: “le paradoxe ou l'aporie[...]: si le don apparaît ou se signifie, s'il existe ou s'il est présentement *comme don*, comme ce qu'il est, alors il n'est pas, il s'annule. Allons à la limite: la vérité du don[...] suffit à annuler le don.”

교환 체계 속에서 그가 필요로 하는 만큼의 부를 얻지 못하였다. 이 산문시의 무대에서 그가 의지할 곳은 지나가다 “마주친” 사람의 도움이기예, 그는 “떨면서 병거지를 내미”는 몸짓과 “그 애원하는 눈의 말없는 웅변”으로 적선을 요구한다.⁶⁰⁾ 이때 화자와 친구가 베푼 적선에는 이미 어떤 종류의 결속이 개입되어 있다. 친구보다는 적은 액수이지만 아마도 진짜 돈으로 적선을 베풀었을 화자는 그 눈빛과 몸짓이 강제하는 어떤 교환의 관계 속에 들어가 있다. 이러한 관계는 그가 사회의 일원으로서 느끼는 부채감에서 생겨난다. 가난뱅이의 ‘눈빛’과 ‘몸짓’을 말하는 이 장면에서 『위조 화폐』는 사회 전체에서 나타나는 교환 논리가 이미 적선 행위 속에 내재되어 있다는 점을 보여준다. 그런데 진짜 화폐가 아닌 위조 화폐로 이루어진 적선의 장면에는 교환으로 구성되는 경제적 순환을 넘어서는 또 다른 증여의 모습이 나타난다. 여기서 다시 데리다의 해석을 참조하자.

선물이란, 일단 나타나면, 언제나 경계가 없는 것이 된다.[...] 선물의 경계가 설정되는 순간, 선물은 타산과 정도(程度), 제어와 계량, 감시 보호와 주체화하는 재전유의 대상이 된다. 선물이라면, 일단 나타났을 때, 경계를 넘어, 분명하게도, 과도와 과잉을 향해 야할 것이다.⁶¹⁾

증여 속에서 어떤 타산이나 계산을 넘어서는 과잉의 요소를 발견하는 일은 사회의 교환 구조의 순환을 끊는 증여의 가능성을 되살릴 수 있다는 것이 데리다의 통찰이다. 산문시 『위조 화폐』에서 가짜 동전으로 베푼

60) Baudelaire, “La Fausse Monnaie”, in *OCPL I*, p. 323: “Nous fimes la rencontre d’un pauvre qui nous tendit sa casquette en tremblant. — Je ne connais rien de plus inquiétant que l’éloquence muette de ces yeux suppliants, qui contiennent à la fois, pour l’homme sensible qui sait y lire, tant d’humilité, tant de reproches.”

61) Derrida, *op. cit.*, p. 119: “Le don, s’il y en a, sera toujours *sans bord*. [...] Dès qu’il se délimite, un don est en proie au calcul et à la mesure, à la maîtrise et à la métrique, à la garde du contrôle et à la réappropriation subjectivante. Le don devrait, s’il y en a, déborder le bord, certes, vers la démesure et l’excès.”

적선은 가난뱅이에게 단순히 적정량의 재화를 제공하는 것이 아니라 다양한 사건을 불러일으킬 가능성을 지니고 있다. 그러한 사건의 범위에는 적정선이 없어서 일상에 어떤 위험을 가져다줄 수 있는 범위까지 확장될 수 있다. 과잉으로서의 증여는 주는 자의 통제에서도, 그것이 불러일으킬 위험에 대한 염려에서도 자유로운 것이다. 데리다는 ‘선물(gift)’의 속어적 어원에 “독의 함유량”을 뜻하는 ‘dosis’가 있다는 점을 인용한다.⁶²⁾ 적절한 계산 하에 이루어진 적당한 만큼의 선물은 이러한 독을 지니지 않는다. 받는 사람이 필요로 하는 것을 재단하여 주는 것이 아니라 그가 감당하기 힘든 것을 주는 선물의 방식은, 자꾸만 돌아가는 경제의 순환을 멈추고 거기서 배제되거나 특수한 위치를 점하는 요소들로부터 새로운 가능성을 드러낸다.

앞서 살펴보았던 『위조 화폐』 속 ‘용서’의 이상한 역설 구조에서, 진짜 돈으로 베푸는 적선이건 가짜 돈으로 베푸는 적선이건, 그러한 적선이 신의 마음을 시는 어떤 거래를 바라다면 애초에 ‘용서’의 가능성이란 존재하지 않는다. 중요한 것은 용서받을 수 없는 위조 화폐의 적선 속에 내재된 과도함을 이끌어낼 때 그러한 ‘용서’의 이분법적 구도에 갇히지 않는 증여의 가능성이 생긴다는 점이다. 보들레르의 『위조 화폐』가 보여주는 증여의 새로운 모탈은 어떤 식의 증여가 이롭다거나, 용서받을 수 있다는 판단의 차원을 넘어선다. 독과 같은 성질을 지니고 있어서, 위험을 무릅쓴 채 주고 또 받게 될 어떤 종류의 증여를 되살릴 가능성이 이 산문 시에서 나타나는 것이다. 오히려 세상의 고질적 불행 속에서 ‘용서’의 가능성은 이와 같은 증여 속에 있을지 모른다. 이러한 점에서 『장난감의 모탈』(1853)의 한 구절을 참조할 수 있다.

62) 데리다는 ‘dosis’라는 어원에 대한 모스의 메모를 인용하면서, 광기나 모호함이 없는 선물은 “독이 든 선물”이 아닐 것이라고 말한다. 이러한 ‘독’은 선악의 판단에 영향을 끼친다기보다는 사유의 경계를 무너뜨릴 가능성을 지닌다. Derrida, *op. cit.*, p. 53.

아이들에게 결코 장난감을 주지 않으려는 부모들이 있다. 그들은 근엄한 사람들로, 심각하게 근엄하고, 본성에 대해 탐구해본 일이 없으며, 그래서 자기 주변의 모든 사람을 불행하게 하는 경향이 있다. 나는 웬지 모르게 그들에게서 개신교의 냄새가 풍긴다고 생각한다. 그들은 시간을 시적으로 보낼 방법을 모르며 그런 방법을 용납하지 않는다. 이런 이들은 가난뱅이에게 딱 1프랑만 기꺼이 줄 그런 사람들인데, 가난뱅이가 그 돈으로 빵을 사서 딱딱하게 배를 채우기를 원할 뿐, 술집에서 갈증을 풀 2수의 푼돈을 더 허락하지는 않는다. 극도로 이성적이고 반(反)-시적인 특정 부류의 사람들, 나에게 꽤나 고통을 준 그런 사람들을 생각할 때면, 나는 언제나 원한이 나의 신경을 쥐어뜯고 흔드는 것을 느낀다. 장난감을 말없는 숭배의 대상인 양 여길 그런 부모들도 있다. 적어도 일요일에만은 입을 수 있도록 허락되는 그런 옷들이 있는 것이다. 그러나 장난감은 다른 방식으로 소중히 다루어져야 하는 것이다!⁶³⁾

어릴 적의 경험을 포함한 여러 일화들을 수놓는 이 에세이에서 보들레르는 장난감과 관련한 인간의 심리와 욕망을 탐구하고 거기서 모종의 모랄을 이끌어낸다. 인용된 부분은 장난감에 대한 어른들의 태도에 대해 꼬집는 대목이다. 상상력으로 이루어진 새로운 현실을 경험하게 하는 장난감을 아이들에게 ‘준다donner’는 것은 현실의 시간에 시적 가능성을 불어넣도록 허락하는 행위인데, 장난감을 주지 않거나 혹은 주더라도 어떤

63) Baudelaire, “Morale du joujou”, in *OCPL I*, p. 586: “[...] Il y a des parents qui n'en veulent jamais donner. Ce sont des personnes graves, excessivement graves, qui n'ont pas étudié la nature, et qui rendent généralement malheureux tous les gens qui les entourent. Je ne sais pourquoi je me figure qu'elles puent le protestantisme. Elles ne connaissent pas et ne permettent pas les moyens poétiques de passer le temps. Ce sont les même gens qui donneraient volontiers un franc à un pauvre, à condition qu'il s'étouffât avec du pain, et lui refuseront toujours deux sous pour se désaltérer au cabaret. Quand je pense à une certaine classe de personnes ultra-raisonnables et anti-poétiques par qui j'ai tant souffert, je sens toujours la haine pincer et agiter mes nerfs.// Il y a d'autres parents qui considèrent les joujoux comme des objets d'adoration muette ; il y a des habits qu'il est au moins permis de mettre le dimanche ; mais les joujoux doivent se ménager bien autrement !” 여기서 인용된 건 사후에 출간된 교정 판본이다.

통제 속에서만 허락한다면 그러한 가능성은 사라진다. 이러한 증여는 가난한 자에게 생명을 이어나갈 정도의 적선만 하는 행위와 마찬가지로, 수혜자의 욕망을 재단하고 제한하여 결국에는 주지 않는 것과 다를 바 없는 결과를 낳는다. 정확하게 계산된 증여는 교환과 다를 바 없는 것이다. 게다가 그 교환의 결속 때문에 수혜자에게 어떤 규칙을 강제하기에 오히려 증여하지 않는 것보다 더 나쁜 행위가 될 수 있다. 계산된 증여는 안전하고 합리적인 방식이지만 어떤 시적 가능성도 창출하지 않으며, 현실 속에서 미지의 ‘갈증’을 풀어주지도 못한다. 아무런 계산 없이, 합리적 판단에서 볼 때 어떤 과잉 속에서 이루어지는 증여는, 『위조 화폐』에서 화자의 공상이 보여주듯, 위험한 결과를 초래할 수 있다.⁶⁴⁾ 그러나 앞서 살펴보았듯이 ‘용서할 수 없음’ 속에서 역설적으로 ‘용서’의 가능성이 생기는 지점은 바로 그런 위험한 증여 속에서이다. 이 이상한 ‘용서’의 방식과 관련된 증여는 조건도 제한도, 어떤 강제도 없이 이루어지는 증여의 모랄을 보여준다. 보들레르가 위 인용문에서 말하는 “시간을 시적으로 보내는 방법”은 바로 이런 것이다. 아이들이 장난감을 파괴하건 거기서 위험한 발상을 하건 상관없이 아이들에게 장난감을 허락하듯, 생활에 꼭 필요한 것이건 생활에 사건을 초래하는 것이건 이 모두에 대한 통제 없이 이루어지는 증여가 현실 속에서 다른 현실을 보는 어떤 시의 가능성을 지닌다.

따라서 『위조 화폐』의 독서에서 사유 가능한 증여의 문제는 ‘빈곤’에 대한 해결책으로서의 적선의 방식에 한정되지 않는다. ‘용서’의 역설 구조를 만드는 산문시의 발화는 ‘주다’라는 행위에 대한 반성적 성찰을 유도한다. 보들레르가 이 산문시를 쓴 시기는 ‘가난’에 관한 새로운 종류의 물음들이 등장하던 때이며, 따라서 작가가 의도하지 않았더라도 당대에

64) 화자는 위조 화폐가 “불길한 일이건 다른 일이건 간에, 빚어낼 수 있는 여러 결과를 알고 싶은 욕망”에 대해 말하면서, 위조 화폐로 인해 길인이 감옥에 가는 상황이나 엄청난 재물을 불러들일 밀천으로 쓰일 상황에 대해 몽상한다(Baudelaire, “La fausse monnaie”, in *OCPL I*, p. 324).

널리 퍼져있던 고민들은 산문시가 그리는 무대의 배경을 구성하는 일부가 되었다. 잠재되어 있던 배경적 요소에서 현 시대에도 적용되는 ‘증여’의 가능성을 발견하고 현실화할 방법에 대한 아이디어를 우리는 데리다의 비평적 저작 속에서 발견할 수 있다. 현대 사상가들을 경유하는 이 비평적 분석의 토대에는, 산문시 『위조 화폐』의 내부에서 현실이 작동하는 어떤 원리를 읽어내는 ‘주해’가 있다. 문학 작품의 독서, 시간이 지나도 되풀이되는 읽기의 과정 속에서 이후의 시대에도 현실에 어떤 통찰을 던져줄 가능성은 이러한 주해적 글쓰기의 반복 속에 있을지 모른다.

그리하여 『위조 화폐』의 독서는 위조 화폐로서의 예술의 문제로 다시 돌아오게 된다. 해당 산문시가 위조 화폐로서의 예술을 독자에게 ‘주는’ 행위까지 이를 수 있기 때문에, 이제 이 산문시의 알레고리는 그러한 예술을 읽고 글을 쓰는 과정까지 확장될 수 있다. 이러한 점에서 데리다의 『위조 화폐』 연구가 궁극적으로 글쓰기의 문제를 향하는 것도 무리는 없다.⁶⁵⁾ ‘위조 화폐’라는 제목을 가진 이 텍스트는 위조 화폐에 관한 것이면서 동시에 위조 화폐로서의 텍스트에 관한 것이기도 하다.⁶⁶⁾ 이 산문시는 위조 화폐로 적선을 베풀듯이 독자에게 텍스트를 건넨다.⁶⁷⁾ 위조

65) 다만 데리다의 논의가 의미의 확정을 무한히 연기하는 해체론적 글쓰기를 향한다는 점은 주의 깊게 살펴보아야 할 문제이다. 그러한 논의 또한 어떤 작품을 읽으며 글을 쓰는 행위에 대한 문제의식에서 볼 때 나름대로의 의미를 가지지만, 그 과정에서 본래 연구의 중심에 두었던 작품의 존재가 희미해질 수 있다는 것에 유의해야 할 것이다.

66) Derrida, *op. cit.*, p.112. 데리다는 산문시 『위조 화폐』의 제목 자체가 이미 두 가지 가능성의 교차 지점에 위치하며 하나가 하나의 경계를 넘어 다양한 읽기를 허용한다고 말한다. “위조 화폐와 같은 제목은 무엇인가(Qu'est-ce qu'un titre comme la fausse monnaie)?” 그리고 “위조 화폐로서의 제목은 무엇인가(Qu'est-ce qu'un titre comme fausse monnaie)?” (Derrida, *op. cit.*, p. 121) 이때 ‘위조 화폐’라는 제목은 “여기 위조 화폐에 대한 이야기가 있다”라는 의미뿐만 아니라 “이야기는, *아마도*, 위조 화폐이다”라는 의미 또한 지닌다(Derrida, *op. cit.*, p. 124).

67) ‘위조 화폐’를 건네는 언술을 주제로 한 보들레르 연구로는 다음을 참조할 수 있다. Nathaniel Wing, “Poets, mimes and counterfeit coins: on power and discourse in Baudelaire’s prose poetry”, in *Paragraph* [Oxford], Vol. 13, No. 1, 1990, pp. 1-18; Scott Carpenter, “Baudelaire and the Originality of the Copy”, ch.8, in *Aesthetics of Faudulence in Nineteenth-Century France. Frauds, Hoaxes and Counterfeits*, Farnham[Surrey]-Burlington[Vermont], Ashgate Publishing, 2009, pp. 137-154.

화폐로 배푼 적선에 관한 텍스트이면서 그 자신도 위조 화폐인 이 텍스트를 어떻게 읽어야 할 것인가? 만약 이 위조 화폐가 어떤 타산을 벗어난 채 증여된 것이라면, 독자는 그 안에서 현실적 교환의 가능성을 벗어난 어떤 것을 읽어낼 수 있다.

따라서 우리는 글쓰기나 그 대리물(그런데 글쓰기의 대용물이 글쓰기가 아니라면 무엇인가?)과 선물의 과정이 만드는 어떤 관계를 알아볼 수 있다. 후자는 어떤 글의 내용이나 주제—회계, 기록, 기억, 이야기 혹은 시—로서만이 아니라, 이미 그 안에 있는, 어떤 흔적의 표지로서 결정된다. 선물은 언제나 어떤 글쓰기, 어떤 기억, 어떤 시나 이야기의 선물이며, 어떤 경우든 어느 텍스트의 유산이다.⁶⁸⁾

이 위조 화폐는 독자에게 아무것도 강제하지 않는다. 우리는 텍스트 안에서 미리 의도된 것을 읽을 수도 있고 의도되지 않은 것, 그 텍스트를 넘어서는 어떤 것을 읽을 수도 있다. 텍스트와 함께 남겨진 기록들, 텍스트에 내재된 기억들을 읽는 과정은 단순히 어떤 범위에서 그치지 않는다. 선물처럼 주어진 글은 미리 예정된 어떤 독서만을 강요하지 않는다. 그런데 이 독서가 아무런 제한 없이 이루어질 수 있는 것은 아니다. 어둠과 땅속에서 묻힌 돌에 지금 내리쬐는 빛을 비추어 그것이 보석인지 확인하는 작업은 일단 그것이 묻힌 땅 위에서 시작된다. 마찬가지로 주해로서의 글쓰기는 작품의 문장과 전체 맥락을 캐묻는 작업에서 시작되어야 하는 것이다. 그런데 우리는 거기서 누구도 강요하지 않은 작업을 시도해볼 수 있다. ‘용서할 수 없는 것’에서 ‘용서’의 가능성이 생겨나는 과

68) Derrida, *op. cit.*, p. 63: “Nous voyons ainsi s'annoncer un certain rapport entre l'écriture ou son substitut (mais qu'est-ce qu'un substitut d'écriture sinon une écriture?) et le procès du don : celui-ci ne se détermine peut-être pas seulement comme le contenu ou le thème d'un écrit — comptabilité, archive, mémoires, récit ou poème —, mais déjà, en lui-même, comme le marquage d'une trace. Le don serait toujours le don d'une écriture, d'un mémoire, d'un poème ou d'un récit, le legs d'un texte en tout cas[...].”

정처럼, 이미 글 속에 내재되어 있지만 아직 눈길을 받지 못한 지점을 발견하고 현실과 화해 불가능한 어떤 지점을 마주하는 독서는 세계의 타산을 벗어나는 새로운 현실에 대한 글쓰기의 가능성을 지닌다.

우리는 「위조 화폐」에서 예술이 현실을 마주하는 방식에 집중할 수도 있고, 위조 ‘화폐’라는 점에 집중하여 돈과 등가 교환의 환상을 말하거나,⁶⁹⁾ 현실과 이 우화를 비교해보며 증여의 새로운 모랄을 발견할 수 있으며,⁷⁰⁾ 위조의 역설이 겹쳐진 구조 속에서 끊임없이 반복되는 글쓰기의 가능성,⁷¹⁾ 그리고 그러한 글쓰기의 윤리를 알아볼 수도 있다. 위조 화폐와도 같은 작품은 독자에게 뻔한 결과들만을 몽상하도록 내버려두지 않는다. 그 위조 화폐로 어떤 이득을 취하건 어떤 사건을 위한 단초로 활용하건 거기서 얻은 무언가는 독자의 몫이 될 것이다. 다만 독자는 눈앞에 쌓여있는 위조 화폐 속에서 지금의 시대와 견주어볼 때 ‘과도한’ 무언가를 찾을 수 있으며, 그 과도한 무언가가 현실에 어떤 위험을 일으킬 가능성, 현실에서 억압되고 통제된 어떤 원리를 폭파하고 거기에서 새로운 현실이 솟아오르게 할 가능성을 발견할 수도 있을 것이다.

69) 현재까지 이어질 자본주의의 형태가 19세기에 갖춰졌다는 점에 착안하여, 「위조 화폐」가 보여주는 등가 교환의 환상을 살피고 그것이 현재 사회에 지니는 의미를 문학지원 및 문학장(場)과 관련하여 비평한 글로는 조재룡, 「문학과 돈」, 『의미의 자리』, 민음사, 2018, pp. 573-603이 있다.

70) 나카자와 신이치는 「위조 화폐」가 “근대사회 안에서 증여가 처해 있는 극도로 불안정한 입장을 잘 표현하고 있다”고 분석하면서, 오늘날 인간의 삶을 압도하는 원리로서의 경제 속에, 이 산문시가 보여주는 ‘신의 영역’과도 같은 순수증여의 가능성을 되살릴 ‘증여의 철학’을 구성하는 일이 필요하리라고 지적한다. 나카자와 신이치, 『사랑과 경제의 로고스—불신 숭배의 허구와 대안』, 김옥희 역, 동아시아, 2004, pp. 32-34.

71) 앞에서 언급했던 김상환의 논문은 데리다의 사유와 관련하여 ‘글쓰기’의 문제에 한층 집중한다. 한편 보들레르에 관한 몇몇 학자들의 해석이 보여주는 공통점과 차이점을 짚어보면서 보들레르를 분석한 최문규는 데리다의 해석을 통해 「위조 화폐」가 “보들레르의 글쓰기가 어떤 점에서 현대적인 지평을 넘어 탈현대적인 텍스트 유희와도 연결될 수 있는지” 보여준다고 평가한다(최문규, 「불협화음의 문학과 보들레르」, 『문학동네』, 17호, 문학동네, 1998, pp. 438-440). 그런데 본 연구에서 다룬 ‘글쓰기’는 ‘탈현대적 텍스트 유희’라는 측면보다, 시대가 홀러감에도 거듭하여 이루어지는 주해적 글쓰기, 그리고 그러한 글쓰기가 작품 속에서 ‘살아 있는 vivant’ 현실의 작동 방식을 읽어낼 가능성에 한정된 것이라는 데서 이러한 논의와 차이가 있다.

5. 나가며

지금까지 보들레르의 『위조 화폐』를 읽으며, 예술의 알레고리를 그리
는 이 산문시가 ‘주다’라는 행위에 어떤 물음을 제기하는지 살펴보았다.
그러한 물음 속에는 자신이 살고 있는 시대의 불행을 목도하고 끈질기게
현실을 그려냈던 한 시인이 내놓을 수 있었던 하나의 답변이 잠재되어
있었다. “우리가 처박힌, 투쟁과 구속으로 끔찍한 이 삶”⁷²⁾을 미화하지
도, 천상에서나 가능할 법한 아름다운 광경으로 그것을 가리지도 않는
시적 현실이, 운문의 형식에서 자유로운 하나의 이야기이자 일화인 산문
시의 방식으로 나타날 수 있었던 것이다. 작품의 부분 부분이 변성하
는 방식으로 그려진 시의 현실réalité은 하나의 주제로 환원되지 않을 지
평에 가닿는다.

현실을 바라보던 시인이 보여준 답변은 치밀한 분석자가 내릴 수 있
는 결론과는 다르게 질문을 생산하는 발화들로 이루어져 있다. 이러한
질문은 시인의 몫이면서 동시에 독자의 몫이다. 어떤 주의주장 없이 그
려진 시의 현실이 삶에 대한 경제적인 거래를 시도하지 않은 채 독자의
손에 남겨져 있고, 이제 이 ‘위조 화폐’를 손에 쥔 독자는 거기서 가능한
모든 독서를 시도할 수 있다. ‘독’과 같은 독서는 새로운 ‘위조 화폐’를
뽑아낼 것이다. 가령 ‘기브-앤-테이크’라는 말이 당연시 되는 어느 시대
의 독자는 증여의 모랄에 대한 고민을 그 시대에 다시 되살릴 수도 있을
것이다. 게다가 시에 잠재되어 있던 어떤 흔적을 찾아내고, 자신이 살고
있는 현실 속에 시의 질문을 되풀이하여 던지던 독자가 새로운 글쓰기를
이어나갈 수도 있을 텐데, 이처럼 ‘위조’하는 독서행위가 ‘위조’하는 예
술에 가장 적합한 방식일 수 있다. 사실 독서라는 행위 자체가 이미 “열

72) “[...]l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés.”
(Baudelaire, “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de
Banville”, in *OCPL II*, p. 168) 앞서 2장에서 인용되었던 표현으로, 시가 현실의
문제와 무관하지 않다는 시각을 잘 보여준다.

네시에 정오를 찾”는 작업의 영똥함을 간직하고 있다.⁷³⁾

본 연구는 산문시 『위조 화폐』에 대한 하나의 독서로, 현실과 결부된 예술이라는 측면에서 관건이 되는 몇 가지 주제만을 갈무리하여 살펴본 왔다는 한계가 있다. 『위조 화폐』가 보여주는 증여의 모랄이 지나는 현재적 의미를 검토하거나 다른 시를 증여된 작품으로서 분석하는 작업을 심화적으로 진행할 수 있을 것이다. 게다가 이 작품에는 한 사람의 독자가 다다르지 못한 통찰의 가능성들이 아직 숨겨져 있을 것이며, 이는 다른 독자들의 독서로 현실화될 수 있을 것이다. 훌륭한 작품은 빼어난 미적 형식뿐만 아니라 시대와 세계를 바라보는 통찰로도 탁월성을 얻는다. 그런데 이 통찰은 작품 속에 묻혀 당대의 독자뿐만 아니라 후대의 독자들의 눈길을 기다리고 있다.

73) “[...]mon misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heures (de quelle fatigante faculté la nature m’a fait cadeau!)[...]”(Baudelaire, “La Fausse Monnaie”, in *OCPL I*, p. 324) 라마르트는 이 표현에 대하여, “불가능한 어떤 것을 찾기”, “찾을 수 없는 것을 찾기”라는 리트레 사전의 풀이를 인용하면서, 진부한 표현들에 새로운 힘을 불어넣는 시인의 작업과 해석학적 불안에 이를 결부시켜 해석하였다(Labarthe, *Petites poèmes en prose de Charles Baudelaire*, p. 100) 머피는 이러한 해석과 함께 “단순한 것을 찾기 위해 머리를 쥐어짜다”라는 다른 뜻풀이에 대한 연구를 인용하면서, 이와 같은 뜻풀이가 가미된 영역본들을 조감하였다(Murphy, *op. cit.*, p. 435-436). 그런데 “열네시에 정오를 찾기”라는 문자역은 하나의 해석만을 고수하지 않으면서도 관용구의 보편적 이해 가능성에 의해 이러한 해석을 모두 아우를 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 보들레르 저

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomes, 1975 et 1976.

_____, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomes, 1973.

샤를르 보들레르, 『파리의 우울』, 윤영애 역, 민음사, 2008(c1979).

_____, 『파리의 우울』, 황현산 역, 문학동네, 2015.

2. 『파리의 우울』 주석판

Crépet, Jacques (ed.), *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Louis Conard, 1926.

Kopp, Robert (ed.), *Petits Poèmes en prose*, Paris, José Corti, 1969.

Lemaitre, Henri (ed.), *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Garnier, 1962.

Milner, Max (ed.), *Le Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose*, Paris, Imprimerie nationale, 1979.

3. 「위조 화폐」 관련 연구자료

Berger, Anne-Emmanuelle, *Scènes d'aumône : misère et poésie au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. romantisme et modernités, 2004.

Blin, Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948.

Carpenter, Scott, *Aesthetics of Faudulence in Nineteenth-Century France*.

- Frauds, Hoaxes and Counterfeits*, Farnham[Surrey]-Burlington [Vermont], Ashgate Publishing, 2009.
- Derrida, Jacques, *Donner le temps. I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, coll. La Philosophie en effet, 1991.
- Hiddleston, James A., *Baudelaire and Le Spleen de Paris*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Jackson, John E., “*Le Spleen de Paris*”, chap. VI, in *Baudelaire*, Paris, Le Livre de poche, coll. Références, 2001, pp. 143-168.
- Labarthe, Patrick, *Patrick Labarthe présente Petites poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2000.
- _____, “*Le Spleen de Paris* ou le livre des pauvres”, in *L'Année Baudelaire* [Paris], n°5, 2000, pp. 99-118.
- Mauss, Marcel, *Essai sur le don*, in *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, par Claude Lévi-Strauss. Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1968(c1950); 『증여론』, 이상률 역, 한길사, 2002.
- Michelet, Jules, *Peuple*, in *Œuvres de Michelet, tome V. L'Humanité*, Paris, Bibliothèque Larousse, 1930, pp. 2-66.
- Montaigne, Michel de, “De la gloire”(Livre II, ch. XVI), in *Les Essais*, édition réalisée par Denis Bjaï et. al., sous la direction de Jean Céard, Paris, Librairie générale française, coll. La Pochothèque, 2001, pp. 953-973; 『영예에 대하여』(2권 16장), 『몽테뉴 수상록』, 손우성 역, 동서문화사, 1978, pp. 681-697.
- Montandon, Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1992.
- Murphy, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernité, 2003.

- Rigolot, François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2002.
- Schellino, Andrea, *Bibliographie du Spleen de Paris(1855-2014)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- Schuerewegen, Franc, “Faux amis. Sur Baudelaire et Derrida”, in *Poétique* [Paris], n°95, septembre 1993, pp. 371-378.
- Tocqueville, Alexis de, “Mémoire sur le paupérisme”, in *Œuvres*, tome 1, édition publiée sous la direction d’André Jardin avec la collaboration de Françoise Mélonio et Lise Queffélec, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 1155-1180; 『토크빌의 빈곤에 대하여』, 김영란 · 김정겸 역, 에코리브르, 2014.
- Voltaire, *Prix de la justice et l’humanité*, VII, in *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 30, Paris, Garnier, 1880.
- Wing, Nathaniel, “Poets, mimes and counterfeit coins: on power and discourse in Baudelaire’s prose poetry”, in *Paragraph* [Oxford], Vol. 13, No. 1, 1990, pp. 1-18.
- 김상환, 「[데리다를 추모하며] 해체론의 선물: 데리다와 교환의 영점」, 『철학과 현실』, 63호, 철학문화연구소, 2004, pp. 208-224.
- 나카자와 신이치, 『사랑과 경제의 로고스—물신 숭배의 허구와 대안』, 김옥희 역, 동아시아, 2004.
- 조재룡, 「문학과 돈」, 『의미의 자리』, 민음사, 2018, pp. 573-603.
- 조청현, 「빈민과 자선 사업에 대한 이데올로기의 변화 과정에 대한 역사적 고찰—19세기 프랑스 탁아소의 등장 원인에 대한 시론」, 『EU 연구』, 11호, 한국외국어대학교 EU연구소, 2002, pp. 109-134.
- 최문규, 「불협화음의 문학과 보들레르」, 『문학동네』, 17호, 문학동네, 1998, pp. 408-442..

4. 사전

Trésor de la Langue Française (Dictionnaire de la langue du XIX^e et XX^e siècle), publié sous la direction de Paul Imbs, Centre National de la Recherche Scientifique, 7^{ème} édition, 1973.

Larousse, Pierre, “paupérisme”, in *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Genève-Paris, Slatkine, tome 12, 1982(c1874), pp. 432-434.

Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1965.

Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989(c1961).

〈Résumé〉

L'Art contrefaisant, la lecture contrefaisante
– une lecture de « La Fausse monnaie » de Baudelaire

LEE Hye-won

Nous faisons face à des difficultés dans la compréhension de « La Fausse monnaie », une pièce des poèmes en prose de Baudelaire qui met en scène une aumône à un mendiant par une pièce fausse, étant donné qu'elle met l'art même en question comme fausse monnaie, une fiction qui rend bien. Bien la plupart des commentateurs ont trouvé le germe de ce poème dans la conclusion de *L'école païenne*, et en ont conclu que c'était une allégorie de l'artiste. Selon cette lecture, nous pouvons découvrir une perspective du poète sur le rapport entre l'art et la vie, et remarquer une morale de l'artiste à l'égard « du juste et du vrai. » Par ailleurs, la lecture de ce poème par Jacques Derrida donnée au bout du XX^e siècle, a permis de percevoir en ce poème un problème de « donner » et de l'écriture comme don. À cet égard, nous avons examiné ces lectures, et comparé certaines réflexions dans les ouvrages de Baudelaire avec celles d'autres auteurs sur le thème de faux-monnayeur ou l'aumône, et précisé les enjeux de l'art sous son rapport avec la réalité. Il existe une morale de l'aumône, constituée par le choix poétique sur la misère de son temps, et en même temps une morale vivante du don entrevue par le poète.

Dans ce processus, notre étude a pour but de voir une façon de lire et de commenter l'oeuvre qui ne nous est pas contemporain mais qui possède pourtant une prescience de notre vie, car il a pénétré dans la

vie moderne, ou dans ce qu'on appelle le 'vrai' du temps moderne. Cependant, s'il y a bien une oeuvre d'art comme fausse monnaie, pourrait-on y trouver une lecture de façon autre que « chercher midi à quatorze heures » ?

주 제 어 : 보들레르(Baudelaire), 위조 화폐(fausse monnaie), 예술가 (artiste), 자선의 역설(paradoxe de l'aumône), 시적 방식 (moyen poétique), 증여의 모랄(morale du don), 데리다 (Derrida), 주해(commentaire)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

독일점령기 쇼아 소설 - 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』를 중심으로*

이희영
(동덕여자대학교)

차례

- | | |
|-------------------------|--------------------------|
| 1. 홀로코스트 역사의 허구화 | 3. 기억의 장소 |
| 2. 독일점령기 쇼아 소설 | 3.1. 경찰서와 ‘유대인 등록 서류’ |
| 2.1. 다큐멘터리 소설 속 모호한 정체성 | 3.2. 장소의 박탈과 수용소 |
| 2.2. 벨디브 검거와 방조의 과거 고발 | 3.3. 기념관 그리고 애도와 해원 |
| | 4. 작가의 소명과 쇼아 문학의 윤리적 가치 |

1. 홀로코스트 역사의 허구화

전체주의와 사회적 폭력에 대한 철학적 역사 연구를 수행한 한나 아렌트는 인간을 가장 인간답게 만드는 공적 영역에서 타인과의 교류 행위를 통해 전체주의를 경계할 수 있으며 홀로코스트와 같은 비극적 역사의 반복을 막을 수 있다고 말한 바 있다. 『인간의 조건』에서 “모든 슬픔은, 말로 옮겨 이야기로 만들거나 그에 관해 이야기를 한다면, 참을 수 있다.”(2015:235)라는 아이작 디네센의 문구를 인용하면서, 인간의 역사를 담은 ‘이야기하기’를 통해 인간의 다양성을 추구해나가며, 공공영역에서

* 이 논문은 2017년도 동덕여자대학교 연구비의 지원을 받아 이루어졌음.

는 ‘논쟁과 대화’, 즉 가장 정치적인 행위에 집중해야 한다고 주장한다. 즉, 인간은 고립된 사적 영역에서 벗어나 복잡하게 얽히고설켜 있는 인간관계망 안에서 책임 있게 자기를 투신하는 정치적 행위를 통해 타인과 공존하며 협력을 이루는 활동적인 삶을 영위해야 한다고 강조한 것이다. 아렌트는 타인과 말과 행위를 교류하는 공공의 장을 넓히는 정치적 행위를 통해 전체주의의 위험을 극복할 수 있다고 주장했으며, 용서하는 힘과 약속의 힘 그리고 새로운 인간의 탄생에 희망을 걸었다.¹⁾

이렇게 아렌트가 강조한 (인간사의 취약성에 직면하여 이야기는 행동의 “누구”를 드러내고, 공적 영역의 출현 공간에 그를 내보이며, 그에게 이야기될 만한 일관성을 부여하고, 최종적으로 그에게 불멸을 보장하는) 이야기하기와 행동의 중요성에 대한 전적인 동의를 표현한 폴 리콥르는 『시간과 이야기 3』에서 홀로코스트 역사의 허구화(홀로코스트 문학)는 “결코 잊어서는 안 될 사건들”, “유일하게 유일한 사건들”의 공포를 개별화하여 돋보이게 하며, 이렇게 고통의 기억을 간직하는 서사들 덕분에 우리는 홀로코스트 역사의 공포를 재형상화하게 되며, “공포에 사로잡힐수록 우리는 더 이해하려 노력한다.”고 주장한다(2015:365). 왜냐하면 “허구는 공포에 질린 화자에게 눈을 준다. 보고 눈물 흘릴 수 있는 눈”을 주며, “잊어서는 안 되는 범죄들이 있고, 고통의 대가로 복수보다는 이야기되기를 호소하는 (홀로코스트) 희생자들도 있기 때문이다. 오로지 잊지 않으려는 의지만이 그러한 범죄가 **더 이상** 일어나지 않도록 할 것이다.”(2015:365) 리콥르는 홀로코스트 역사의 증언적 서사화(쇼아 문학)의 필요성에 대해 강조했으며, 이 같은 서사들을 받아들임으로써 개인과 공동체의 서술적 정체성이 형성되는 것이라고 설명한다. 리콥르는 서술

1) 독일 태생의 유대인인 아렌트는 나치를 피해 미국으로 망명한 후 사회적 악과 폭력의 본질에 대한 철학서들을 통해 20세기 유럽의 전쟁 역사와 정치 구조를 통렬하게 비판하면서도 공공선에 대한 희망을 잃지 않았다. 아렌트는 『예루살렘의 아이히만』에서도 “말과 사고를 허용하지 않는 악의 평범성”(2017:349)에 대해 경고하면서 나치의 전체주의와 홀로코스트의 비극적 역사를 반복하지 않도록 후세대들에게 조언한다.

적 정체성에 대해 다음과 같이 정의한다. “이야기된 스토리는 행동의 누구를 말해준다. ‘누구’의 정체성은 따라서 서술적 정체성”(2015:471)이며, “개인과 공동체가 그 누구에게나 자신들의 실제 역사가 되는 이야기들을 받아들임으로써 정체성이 형성”(2015:473)된다. 다시 말해 주체는 자기가 자기 자신에 대해 자기 자신에게 이야기하는 스토리를 통해 자기 스스로를 인식하는 것이며, 민족이나 집단의 역사는 과거 역사 기술과 설명들을 생산하고 수정하고 역사의 이야기들을 수용하면서 정체성을 확립해 나가는 것이다(2015:475).²⁾ 또한, 리콤폴르는 우리가 개인이나 민족 등의 고유한 성격이나 특징, 즉 정체성을 형상화하는 과정을 삼중의 미메시스로 설명한다. 이야기되기 이전의 행동의 세계(전형상화, 미메시스 1) 속 인간의 행동을 모방하는 이야기(형상화, 미메시스 2) 그리고 줄거리 구성을 통해 이야기화된 텍스트를 읽는 독자는 독서를 통해 이야기를 다시(재)형상화, 미메시스 3) 그러본다. 이러한 해석학적 순환 과정을 통해 서술적 정체성이 형성된다고 리콤폴르는 설명하며, 따라서 서술적 정체성은 안정되고 균열 없는 정체성이 아니라고 부연한다. 역사 이야기와 허구 이야기 사이의 상호 관계-역사는 줄거리 구성이라는 허구의 방식을 빌려오고, 허구는 과거라는 역사의 시간을 빌려온다-를 기반으로 이야기들이 끊임없이 만들어지고 해체되는 것이며, 서술적 정체성 역시 변할 수 있다는 주장이다.³⁾

2) 일레로, “성서의 이스라엘은, 바로 이 고유의 역사의 초석이 되는 사건들에 대한 증언으로 간주되는 이야기를 함으로써, 그 이름을 지니는 역사적 공동체가 된다고 말할 수도 있다. 이것은 순환적인 관계다. 유대 민족이라고 불리는 역사적 공동체는 그 공동체가 생산했던 텍스트들을 수용함으로써 정체성을 끌어 낸 것이다.”(loc.cit.)

3) “동일자의 추상적인 정체성과 달리, 자기성을 이루고 있는 서술적 정체성은 변화와 변화 가능성을 삶의 일관성 속에 포함할 수 있다. 주체는 그때, 프루스트의 고백에 따르면 자기 자신의 삶의 독자인 동시에 필자로 구성되어 나타난다. 자서전에 대한 문학적 분석이 증명하듯이, 삶의 스토리는 주체가 자기 자신에 대해 이야기하는 진실하거나 꾸며낸 모든 스토리들로 다시 형상화된다. 것처럼 다시 형상화함으로써 삶은 이야기된 스토리들로 짜여진 직물이 된다. (...) 자기 인식의 자기는, 『변론』에 나오는 소크라테스의 말을 빌리면, 돌이켜 살펴본 삶은 상당 부분, 우리 문화에 의해 전승되는 역사적이거나 허구적인 이야기들이 갖는 카타르시스 효과로 정화되고 정제된 삶이다. 이처럼 자기성이란 스스로에게 적용시키고 있는 문화의 성과들을 통해

상기한 아렌트와 리콤폴트의 주장처럼, 홀로코스트 역사의 허구화는 전체주의 역사의 반복을 피하기 위한 경중으로 잊지 말아야 할 비극적 역사를 기억하게 한다. 또한 나치의 정치적 선동으로 왜곡된 유대인에 관한 부정적 신화는 파괴되어야 하며, 유대인들의 서술적 정체성을 다시 세우는 증언적 서사가 계속 생산되어야 한다. 유대인들의 민족적 정체성 역시 증언적 글쓰기들(그리고 수많은 이야기들)의 해석과 재해석의 순환 과정 속에서 정서적이고 정신적인 승화작용을 거친 결과로 가변하기 때문이다. 이러한 맥락에서 고통의 기억을 간직하는 홀로코스트 역사의 허구화는 의의를 가지며, 쇼아 문학의 증언적 기능이 강조된다.

우리는 본 논문에서 독일점령기 프랑스에서 자행된 유대인 차별과 학대의 역사를 증언하는 두 소설을 연구하고자 한다. 파트릭 모디아노가 1997년 발표한 『도라 브루더』⁴⁾와 타티아나 드 로즈네가 2007년 발표한 『사라의 열쇠』⁵⁾는 1940년대 프랑스의 어두운 시대를 배경으로 유대인 학살의 역사를 증언하는 쇼아 문학 작품이다.⁶⁾ 우리는 상기한 리콤폴트의 홀로코스트 역사의 허구화(2015) 그리고 아렌트의 역사 철학 연구(2006a,b)와 노라의 ‘기억의 장소’ (2010a,b)⁷⁾ 역사 연구 등의 도움을 받아 두 편의

가르침을 받은 자기의 것이다.” (리콤폴트 2015:472)

- 4) 파트릭 모디아노 Patrick Modiano의 『도라 브루더 *Dora Bruder*』의 인용문의 출처는 원본(Folio 2016) 그리고 역본(김운비 역, 2014)을 각각 (D 쪽수)와 (도 쪽수)로 표기한다.
- 5) 타티아나 드 로즈네 Tatiana de Rosnay의 『사라의 열쇠 *Sarah's Key*』의 불역본(아네스 미쇼 Agnès Michaux 역, 2012)과 한역본(이은선 역, 2015)을 각각 (S 쪽수)와 (사 쪽수)로 그 출처를 밝힌다. 불역본의 제목(*Elle s'appelait Sarah*)은 장자크 골드만 Jean-Jacques Goldman의 홀로코스트를 연상시키는 노래 “Comme toi”의 가사에서 인용된 것이며, 출판사의 결정이었다.
- 6) 본고에서 쇼아 문학은 유대인 학살의 역사를 다루는 서사라는 광의로 사용한다. 모디아노와 드 로즈네가 직접 수용소를 경험한 작가는 아니지만 쇼아의 역사를 기록하는 작업으로서 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』는 현대 전후 세대 독자들에게 과거의 비극적 역사를 (재)형상화하는 홀로코스트 역사의 허구화의 목적에 충분히 부응한다고 판단된다. 특히 모디아노는 유대계 프랑스인으로서의 정체성을 구현하기 위해 정진해온 작가로서 『도라 브루더』에서도 간접 체험으로서의 쇼아를 증언하고 있으며, 드 로즈네는 자신이 프랑스인임에도 불구하고 벨디브 검거에 대해 자세히 알지 못했던 경험에서 출발하여 『사라의 열쇠』를 집필했다고 고백한 바 있다.
- 7) 프랑스 역사와 장소에 관한 연구를 집대성한 피에르 노라 외 Pierre Nora *et al.* 의

쇼아 증언 소설을 분석할 것이다. 2장에서는 모디아노와 드 로즈네가 추적 서사를 통해 밝혀내는 쇼아 역사의 허구화를 분석하는데, 우선 다큐멘터리 소설 『도라 브루더』에서 형상화된 독일점령기 유대인들의 모호한 정체성을 연구하고, 『사라의 열쇠』로 밝혀진 벨디브 검거와 다수 프랑스인의 방조라는 어두운 과거를 조명해 볼 것이다. 그리고 3장에서는 기억의 장소의 개념을 활용하여 비시 정부가 어떻게 유대인들에게 왜곡된 정체성을 부과하고, 이를 바탕으로 프랑스 경찰들이 유대인들에게서 장소를 박탈하고 그 결과 인권까지 박탈하는 과정을 살펴보고, 홀로코스트 희생자들을 기리는 기념관과 쇼아 문학이 수행하는 애도와 해원의 기능에 대해서 비교해 볼 것이다. 마지막으로 작가의 소명과 쇼아 문학의 윤리적 가치에 대해 고찰해 보고자 한다.

2. 독일점령기 쇼아 소설

모디아노와 드 로즈네는 ‘도라’와 ‘사라’라는 유대계 프랑스 소녀의 삶의 궤적을 추적하는 서사를 진행하면서 홀로코스트 희생자들의 서술적 정체성(리콤프 2015)을 형상화한다. 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』에서 십대 유대인 소녀의 행적을 추적하는 서사는 유대인 박해의 역사가 프랑스 대중으로부터 외면당한 비밀(또는 불편한 진실)이라는 작가의 의도를 반영하는 구조라 볼 수 있다. 모디아노와 드 로즈네는 도라와 사라의 죽음의 비밀을 밝혀내는 서사를 통해 독일점령기 행해진 유대인 학살이라는 프랑스의 감추고 싶은(그리고 잊고 싶은) 역사를 망각으로부터 끌어낸다. 무고한 희생자를 대표하는 도라와 사라라는 인물이 프랑스 파리에서 태어났음에도 불구하고 그녀와 가족들이 유대계라는 이유만으로

『기억의 장소 *Les Lieux de mémoire*』의 한역본 1권과 4권을 각각 (2010a)와 (2010b)로 그 출처를 밝히고, 개별 저자를 별도로 표기한다.

박해받았던 역사를 허구화함으로써 1940년대 유대인 인종차별과 인종말살이라는 프랑스의 어두운 역사를 되돌아보게 만든다.

2.1. 다큐멘터리 소설 속 모호한 정체성

유대계 프랑스인인 모디아노는 1968년 데뷔작 『에투알 광장』부터 다수 작품 속에서 유대계 이탈리아인 아버지가 겪었던 유대인 차별과 박해의 기억을 끊임없이 되살리며 독일점령기 프랑스의 역사를 서사화해 왔다. “기억의 예술을 통해 불가해한 인간의 운명을 소환하고 독일점령기 현실을 드러냈다”는 노벨문학상 위원회 평가처럼 작가는 자신이 태어난 해인 1945년을 근원의 밤으로 삼아 쇼아 문학에 정진해 온 것이다. 유대계 작가로서의 의무를 스스로에게 부여하고 이를 수행중인 모디아노는 『도라 브루더』에서도 자기 가족의 기억들과 브루더 가족의 기억들을 병치하면서 독일점령기 프랑스에서 행해진 유대인 차별정책과 인종말살의 과정을 환기한다.

이 작품을 ‘다큐멘터리 소설’이라고 부를 수 있는 이유는 나치 점령기 유대인 소탕 작전을 위해 프랑스 경찰이 작성한 수많은 서류들과 법령들과 실증적 자료들(신문 기사, 희생자들의 편지, 인터뷰 등)이 마치 비계(飛階)처럼 이 작품에 산재되어 있기 때문이다. 1939년 가을 라이히 출신과 오스트리아 출신 ‘외국인 부역자’ 남성들의 강제 소집과 1940년 5월 13일 여성들의 수용소 소환(도 44), 1940년 10월 2일 ‘유대인 인구 조사’ 법령의 신문 공고(도 55), 1941년 12월 1일부터 실시된 야간통금령(도 66), 1942년 2월 ‘저녁 8시 이후 외출 및 거주지 변경 금지’ 법령(도 72), 1942년 2월 18일과 19일의 불시 검거에 의한 유대인 체포 보고서(도 76), 1942년 6월 첫 주 ‘6세 이상 유대인의 노란별 세 개 착용 의무화’ 법령 발표(도 88), 1942년 6월 2일 이후 배지 미착용 유대인 검거 경찰 보고서들(도 117~119) 등이 계속 이어진다. 붓물 터지듯 밀려드는 수많은 법령과 경찰보고서의 촘촘한 구성은 독일점령기 프랑스에서 거

주하던 유대인들이 느꼈을 공포와 불안을 구현하는 서사 구조로서 역할을 한다. 또한 각종 보고서에 등장하는 수많은 유대인은 공식적 역사의 망각을 거부하고 새롭게 각인된다.⁸⁾ 이 길고 긴 박해받은 자들의 목록 중에서 ‘도라 브루더’를 선택한 모디아노는 이 유대 소녀의 도주와 가출 과정을 추적하는 서사를 펼쳐낸 소설을 통해 그녀를 독일점령기 쇼아의 역사를 상징하는 인물로 만들어낸다.

1988년 12월 옛날 신문(1941년 12월 31일자 *Paris-Soir*)에 실린 실종 기사를 토대로 모디아노는 ‘도라 브루더’라는 유대계 프랑스 소녀의 행방을 찾기 시작했으며(도 62), 이 실종 기사를 출발점으로 삼아 1990년 『신혼여행』을 먼저 발표했다(도 63~64). 브루더 가족 모두 절멸수용소로 보내진 사실을 몰랐던 작가는 도라를 닮은 잉그리드라는 주인공이 강제 검거를 벗어나는 허구의 서사를 『신혼여행』에서 구현했다. 그 후에도 계속 브루더 가족의 흔적을 찾아 헤맨 작가가 8년 동안 힘들게 찾아낸 그들의 공식적 기록은 다음과 같다. 에른스트 브루더와 세실 부르데이의 결혼(1924년 4월 12일 11시 28분) 증명서(도 30), 도라의 출생(1926년 2월 25일 21시 10분) 증명서 발췌본(도 21~22), 도라의 마리아 성심 기숙학교 (1940년 5월 9일) 기록(도 43), 도라의 실종 (1942년 4월 17일자) 경찰 조서 (도 100), 투렐 수용소 여성 유대인 수감자 (1942년 6월 19일자) 명부 속 도라(도 127), 도라의 드랑시 수용소 (1942년 8월 13일) 파일(도 71) 등이다. 이러한 문서들의 간헐적인 문장 속에 어렴풋이 남아 있는 흔적으로부터 도라 브루더라는 한 인간의 온전한 인생의 기록을 재구성하는 작업은 거둬 역경을 마주치며, 특히 작가가 알고 싶어 했던 두

8) 이 소설에는 브루더 가족 외에도 독일점령기 피박받은 수많은 유대인들의 이름이 등장한다. 일례로 1942년 6월 19일 도라가 투렐수용소에 수감된 날 5명의 또래 소녀들도 그 명부에 오른다. 위너베트 클로딘, 슈트롤리츠 젤리, 이스라엘로비치 라카, 나흐마노비치 마르트, 피툰 이븐. 이 소녀들을 포함한 300명의 유대인 여성들은 1942년 8월 13일 드랑시 수용소로 이송된다. ‘도라 브루더’는 쇼아 기념관에 새겨진 프랑스 비시 정부가 강제 이송한 유대인 희생자들 76000명 중 한 명일 뿐이다. 시간이 흐를수록 퇴색되는 기억의 명시화에 기여하는 이 작품은 아직도 익명으로 남겨진 (수많은 또 다른 도라 같은) 희생자들의 기억들의 복원을 목표로 한다.

번의 도주의 행적은 추적할 길이 없다.

결국 모디아노는 작가로서의 ‘투시력’⁹⁾ 발휘하여 서류 기록의 공백을 채운다. 브루더 부부가 딸의 실종 기사를 신문에 게재한 이유는 도라가 1941년 12월 14일 마리아 성심 학교 기숙사에서 도주했기 때문이다. 유대인 억류 조치에 위협을 느낀 브루더 부부가 딸의 신변을 보호하기 위해 1940년 5월 9일 자선 기독교회 수녀들이 운영하는 직업 기숙학교에 도라를 입학시켰지만,¹⁰⁾ 부모 없이 혼자 고아처럼 지내야 하는 소녀에게 참혹한 유배지와 같았을 기숙사에서 도라가 도주했을 것이라고 작가는 짐작한다.¹¹⁾ 그는 도주한 도라의 흔적을 찾으려 기숙학교 주변과 브루더 가족의 과거 거주지들을 탐색한다. 모디아노는 브루더 가족의 남겨진 서류에 적힌 장소가 성지인 듯 순례자처럼 각 주소를 직접 방문하고, 그 장소에 얽힌 자신과 가족의 기억을 연결시키며, 브루더 가족의 삶을 그려본다. 그는 브루더 가족의 희미하고 모호한 행적을 기록하기 위해 장소라는 변하지 않는 지표에 집착한다. 비시 정부 전후로 프랑스의

-
- 9) “예전부터 많은 사람들이 그랬던 것처럼 나는 우연의 일치라는 걸 믿는다. 간혹은 소설가들에게 어떤 타고난 투시력이 존재한다는 것도 믿는다. ‘타고난 능력’이라는 말은 사실 딱 들어맞는 표현은 아니다. 모종의 우월성을 암시하므로. 내가 말하려는 건 전혀 그런 게 아니라, 그저 생업의 일부를 이루는 무엇이다. 가령 글쓰기에 필요한 상상적 내구력이라든가, 두서없이 무사태평스레 흘러가지 않도록 몇몇 디테일에 바짝 정신을 붙잡아 매두려는 욕구, 가히 강박적이라 할 만한 그런 욕구 말이다. 지속적인 긴장 상태와 두뇌 운동은 결과적으로, 라루스 사전의 ‘투시력’ 항목에 써 있듯이 ‘과거 혹은 미래의 사건들에 대한’ 짧은 통찰력을 유발시킬 수 있다.” (도 62)
- 10) 1899년 오스트리아 빈 출생 유대인 에른스트 부루더는 1907년 헝가리 부다페스트 출생 유대인 세실 브루데이와 1924년 결혼하여 파리 18구에 정착한다. 부부는 유대인 차별을 두려워했기 때문에 1926년 태어난 딸 도라의 출생신고를 누락한다. 1940년 10월 2일 공고된 법령에 따라 프랑스에 거주하는 모든 유대인들은 관할 경찰서에 출두하여 등록을 해야 했으며, 에른스트와 세실 브루더도 ‘유대인 서류번호 49091’(도 93)을 갖게 된다. 파리 거주 유대인 목록에서 누락된 덕분에 도라는 초기의 유대인 강제 징집을 피할 수 있었고, 수녀들이 운영하는 기독교 기숙사로 피신할 수 있었다. 도라는 프랑스에서 태어나고 성장했지만 부모가 유대인이기 때문에 존재하지만 존재하지 못하는 음지의 아이가 되었다.
- 11) 모디아노는 이 기숙학교를 방문하고, 서류들을 찾고, 과거 기숙생이었던 유대인 여성을 만난다. 그녀는 다음과 같이 회상한다. “학교라기 보다는 차라리 고아원 같았다. 강철 같은 냉혹한 규율이 존재했고 난방장치는 없었다. 허구헌 날 노란 순무 뿌리 같은 것만 먹으면서 여섯시 정각에는 어김없이 기도를 올렸다.” (도 52)

공식 역사에서 삭제당한 유대계 프랑스인들의 모호한 정체성을 그리기 위해 작가는 변치 않는 이름과 역사를 가진 지리학적 요소, 특히 파리의 지명과 지리에 매달린 것이다. 저자는 지명을 상세하게 나열하며 지형적 묘사에 집중하며 지리적 형상에 몰두한다. 망각과 기억의 소용돌이 속에서 지리적 장소는 불변하는 기준처럼 작가에게 회상의 믿을만한 준거의 역할을 한다. 그가 시간이 지나도 변치 않는 지리와 지형에 기대는 이유는 그곳에 살았던 인물들의 정체성이 희미하기 때문이며 장소에 남겨진 희미한 각인들에서라도 옛 거주자들의 삶의 흔적을 찾고 싶기 때문일 것이다.

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder et pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. (D 28~29) 사람들은 이런 얘기를 한다. 공간들이란, 아주 희미하게나마 거기 머물렀던 이들의 각인을 간직한다고. 각인이라…… 안으로 파이거나 바깥으로 돌출된 자국, 세실과 에른스트, 도라, 그들의 자국은 아무래도 움푹하다고 말해야 하겠지. 그들이 머물다 떠난 자리를 다시 찾을 때마다 나는 움푹 파인 상태로 남아 있는 부재와 공백의 각인을 느꼈다. (도 33)

모디아노의 다수 작품에서 그러하듯 『도라 브루더』에서도 시간적 배경은 혼돈스럽다. 이 작품의 집필 시기인 1996년~1997년, 도라가 행방 불명된 1940년대 그리고 작가의 추억이 담긴 1960년대 과거의 기억들이 산재하며 그 구분이 명확하지 않고, 작가와 도라의 이야기들이 혼재한다. 이처럼 서사의 시간 축이 무너지고 인물들의 기억들이 교차되면서 모디아노의 몽환적이고 초현실적인 문체는 기억과 망각의 갈등을 표현한다. 도라의 과거는 일관성이 없고 무질서한 기억의 파편들이며, 이러

한 균열은 유대인들의 단절된 역사와 쇼아 기록의 불완전성을 상징한다. 브루더 가족의 과거를 재구성하는 과정은 작가가 자신과 가족(특히 아버지)의 과거를 재기억하는 과정과 혼동된다. 그가 도라의 과거 거주지들을 방문하고 자신과 가족의 추억을 회상하면서 그 장소에 감정을 이입하는 이유는 브루더의 가족사와 자신의 가족사를 연결하고 이를 확장하여 독일점령기 핍박받은 유대계 프랑스인들의 기록을 남기기 위해서이다. 모든 권리를 박탈당하고 핍박당한 유대인의 운명을 개탄하고, 부정당한 그들의 정체성을 되찾기 위해 고군분투해 온 작가는 브루더 가족의 운명과 자신의 아버지의 운명이 유사하기 때문에 깊이 공감할 수 있는 것이다. 모디아노는 브루더 가족뿐만 아니라 나치의 전체주의와 비시 정부라는 암흑의 시기를 겪었던 수많은 유대인의 과거를 복원하려 노력한 것이며, 과거를 재기억하면서 자신의 언어로 재구성하는 과정을 통해 유대인의 역사를 바로 세우고 그들의 서술적 정체성을 형상화한다.

하지만 모디아노가 『도라 브루더』에서 형상화한 유대인들의 서술적 정체성은 희미하기만 하다. 마치 파리의 거리를 떠도는 유령들처럼 그들의 흔적은 부재와 공백의 각인(도 33)으로 표현된다. 유대계 난민이었던 브루더 가족과 작가의 아버지는 일정한 주소를 소유할 권리가 없는 사람들이었다. 임시 거주로서 거주지는 자주 변경되었고 그 때문에 거주자들의 흔적은 흐릿하기만 하다. “거의 이름도 없는 존재들”(도 32)인 브루더 가족의 행적을 찾는데 수차례 어려움을 겪는 작가는 오히려 이러한 기록의 부재 “이젠 아무도 기억하지 않는다. 아무것도.”(도 149) 때문에 사라진 유대인들의 기억을 기록해야 한다고 강조한다. 바로 이러한 희미한 정체성이야말로 홀로코스트 희생자들에 대한 공식적인 역사의 인식이 아닐까? 독일점령기 비시 정부에 의해 감행된 유대계 자국민에 대한 탄압은 숨겨야 할 불편한 진실로 프랑스 역사의 암흑기이기 때문에, 공식적 신분을 거부당한 유대인들의 기록은 거의 남아있지 않으며 망각된 존재로 남겨져 있다. 이러한 흐릿한 정체성을 가진 유대계 프랑스인들을 그리는 서사는 이 시기 희생된 그리고 망각된 유대인들에 대한 기록으로

서 그 증언적 역할이 크다. 증언적 서사에서 유령 같은 존재로 그려지는 희생자들은 생존자들과 유족들(그리고 작가를 포함한 후대 세대)의 죄책감과 미안함이 만들어낸 환영과도 같다. 모디아노가 이 소설에서 모호하게 형상화한 유대인들의 서술적 정체성은 그대로 하나의 증언이다.

『도라 브루더』에서 작가가 추적하는 도라의 비밀은 두 번의 도주 중 행적이지만 그녀의 비밀은 그녀만이 간직한 채 소설이 종결된다. 결국 도라는 파리에서 태어나 15년 동안 존재했었으나 확인할 수 있는 그녀의 가장 확실한 공식적 기록은 아우슈비츠 절멸수용소의 사망자 명단이다.¹²⁾

J'ignorerais toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant des mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps - tout ce qui vous souille et vous détruit - n'auront pas pu lui voler. (D 145) 죽을 때까지 나는 모르리라. 그녀가 첫 도주를 감행했던 그해 겨울의 몇 달간, 그리고 다시 달아났던 봄철의 몇 주간, 무얼 하며 그녀는 낮 시간을 보냈으며 밤에는 어디로 숨어들어 누구랑 지냈는지 알 수가 없으리라. 그녀의 비밀은 바로 그거다. 초라하고도 값진 비밀. 점령기의 살인자들, 법령들, 파리 경찰청 구치소, 병영의 규율, 수용소, 역사, 시간, 그 어떤 것도, 당신을 더럽히고 파괴하는 그 모든 것도, 그녀로부터 그 비밀만은 앗아가지 못하리라. (도 163)

12) 프랑스에서 브루더 가족의 마지막 기록은 드랑시 수용소의 기록으로 1942년 9월 18일 에른스트와 도라 브루더 그리고 1943년 2월 11일 세실 브루더의 아우슈비츠행 열차 탑승 명단(도 162)이다. 브루더 가족의 이름은 1987년 세르주 클라스펜드Serges Larsfeld가 출판한 “프랑스 유대인 강제이송 기록 *Mémorial de la déportation des Juifs de France*”에 실려 있다. 에른스트와 세실 그리고 도라라 불린 세 명의 인생은 이렇게 단 몇 줄의 사망 기록으로 사라져 버렸다.

도라의 인생의 기록을 완성하지 못한 채 이 소설을 종료한 이유는 그녀가 프랑스에서 명확한 공인된 정체성을 가질 수 없었기 때문이다. 도라의 행적의 비밀을 밝힐 수 없다는 결론을 통해 모디아노는 1940년대 유대인들의 희미한 정체성을 보여준 것이다. 다시 말해 유대인들이 난민으로 부유하던 시절 새로운 거주지에서 국적을 취득하지 못했거나 유대인임을 숨기길 원했던 무국적자들의 위태로운 운명 자체를 모호한 인물의 정체성으로 형상화한 것이다. 이러한 기록의 부정확성은 공적 역사가 망각하려 노력하는 홀로코스트의 진상 은폐에 기인한다. 작가가 이 작품의 제목을 인명으로 정한¹³⁾ 이유는 프랑스 공적 역사에 의해 거부당하고 지워진 쇼아 희생자들의 희미하고 연약한 정체성을 다시 세우기 위함이다. 모디아노는 『도라 브루더』라는 기억과 망각의 투쟁을 담은 이야기 속에서 홀로코스트의 희생자를 기린 것이며, 이 증언적 글쓰기를 읽은 독자들의 기억 속에 “어떤 흔적을 남긴” 것이다.¹⁴⁾

2.2. 벨디브 검거와 방조의 과거 고발

영어와 불어로 작품 활동을 하는 드 로즈네는 독일점령기 프랑스의 유대인 학살의 역사를 비판하는 『사라의 열쇠』를 쓰기 위해 영어를 선택했고, 작중화자 역시 미국인으로 설정했다.¹⁵⁾ 『사라의 열쇠』 역시 추

13) 모디아노의 소설 중 인명이 제목인 예는 『도라 브루더』가, 아동 문학 *Catherine Certitude*(1988)를 제외하고, 유일하다.

14) 2014년 모디아노가 노벨문학상을 수상한 뒤 안 이달고 파리 시장은 『도라 브루더』의 배경인 18구에 위치한 벨리아르Belliard가와 리브니츠Leibniz가 사이의 길을 2015년 6월 1일 “도라 브루더 산책로promenade Dora-Bruder”로 명명한다. 이 소설 속에서 희미하고 허약했던 도라의 정체성을 아파했던 작가 덕분에 그녀의 삶과 죽음의 비밀은 이제 분명해지고 공고해진 것 같다.

15) 작가는 2001년 자료 조사를 시작으로 드랑시와 본라를랑드의 포로수용소를 방문하고 증인과 참고인들의 인터뷰를 거쳐 모은 자료를 바탕으로, 2002년 집필을 시작해서 2003년 이 소설을 완성한다. 하지만 프랑스 출판사들(Plon, Bernard Fixot)은 “관도라의 상자”(사 203)를 연 것처럼 “프랑스 역사의 가장 어두운 장면 중 하나”(사 119)를 증언한 이 소설의 발간을 거부했다. 2007년이 되어서야 출판사 대표 엘로이즈 도르메송Héloïse d'Ormesson의 도움으로 힘들게 『사라의 열쇠』를 프랑

적 서사 구조를 가지며 독일점령기 프랑스 유대인 학살 역사 중 가장 비극적 사건을 고발한다. 이 불편한 진실은 바로 벨디브 일제 검거¹⁶⁾이다. 사천 명이 넘는 어린아이들을 포함한 만 삼천 여명의 유대인들이 프랑스 경찰에 의해 체포되고 강제수용소로 보내졌으며 결국 절멸수용소에서 희생된 어두운 역사이다.¹⁷⁾ 작중 화자인 미국인 기자 줄리아 자먼드는 자신이 미처 몰랐던 벨디브 검거의 60주년 특별 기사를 작성하면서 이 사건의 희생자 목록에서 발견한 ‘사라 스트라진스키’¹⁸⁾의 행적을 찾게

스에서 출판할 수 있게 된다.

- 16) 벨디브 일제 검거 la rafle du Vel' d'Hiv는 1942년 7월 16~17일 비시정부에 의해 강제 연행된 유대인이 ‘벨로드롬 디베르’, 일명 ‘벨디브’라는 겨울 실내 사이클 경기장에 수용됐다가 아우슈비츠 수용소로 이감돼 집단학살을 당한 사건이다. 파리 15구에 위치한 벨디브 경기장에 억류된 4115명의 어린이를 포함한 13152명의 유대인들은 5일 동안 음식 없이, 최소한의 식수(1곳)만 제공되었으며, 화장실도 없는 끔찍한 환경에서 한여름의 더위와 참을 수 없는 냄새와 지옥 같은 소음 속에서 공포와 고통에 시달려야 했다. 탈출을 시도하는 유대인은 즉결 처형했으며, 약 백 명의 유대인이 그곳에서 자살했다. 이 끔찍한 사건을 드 로즈네는 이 소설에서 다음과 같이 묘사한다. “지난 며칠 동안 몇몇 사람이 세상을 떠났고, 소녀는 그 광경을 전부 목격했다. 악취가 코를 찌르는 찜통더위 속에서 발광하던 사람들이 매를 맞고 들것에 묶이는 것도 목격했다. 심장마비로, 자살로, 고열로 죽어나가는 사람들도 목격했다. 들러 나가는 시체들도 목격했다. 이토록 소름 끼치는 광경은 처음이었다. 어머니는 운순한 짐승으로 변했다. 거의 아무 말도 하지 않고 소리 없이 눈물만 흘렸다. 기도만 했다.” (사 97)
- 17) 벨디브 검거를 세계에 널리 알리기 위해 출판한 『사라의 열쇠』에는 특이하게도 추천 도서 목록이 첨부되어 있다. 영어 원본에는 8권의 추천 영어 도서 목록이 추가되어 있으며, 불역본에는 10권의 추천 불어 도서 목록이 첨부되어 있다. 참고로, 영어본과 불역본에 공통으로 수록된 도서는 다음 2권이다. Klarsfeld, Serges, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Fayard, 2001. 그리고 Lévy, Claude, Tillard, Paul, *La Grande Rafle du Vélod'Hiv*, Robert Laffont, 1992. 또한 영어 원작과 불역본에는 작가의 인터뷰가 실려 있다. 한역본에는 참고 도서 목록과 작가 인터뷰 모두 생략되었다.
- 18) ‘사라’는 전형적인 유대식 여자 이름이기 때문에 홀로코스트를 증언하는 이 소설의 제목으로 상징적이다. 나치 정부가 유대계 독일인들에게 개명을 강제할 때 사용된 유대인 식별 여자 이름이 바로 ‘사라’였다. “유대인 식별 체제는 유대인 이름에도 적용되었다. (...) 1938년 8월 17일 내무부의 성명 전문가 글로프케(Globke)가 입안하고 내무부 차관 슈투가르트와 법무부 차관 귀르트너가 서명한 시행령이 뒤따랐다. 유대인들의 이름(the first name)이 내무부가 마련한 유대인 이름 명단에 올라 있지 않을 경우, 유대인 남자는 중간 이름(middle name)으로 이스라엘(Israel)을, 유대인 여성은 사라(Sarah)를 사용해야 했다.” (라울 힐베르크 2008:262) 드 로즈네는 소설 초반에 사라를 ‘소녀(la fillette)’로 지칭하며 서사를 진행하다가, 소설 중반(S 194, 사 201)부터 ‘사라 스트라진스키 Sarah Strazynski’라는 이름을 사용한다.

된다. 작가는 어린 소녀인 사라가 체험한 벨디브 강제 검거의 전개 과정을 구체적이고 상세하게 묘사하며 비참한 역사의 소용돌이에 휩쓸려 유대인 가족이 희생되는 과정을 비통하게 구현한다.¹⁹⁾ 동시에 작가는 유대인들이 프랑스 경찰에 의해 강제 구인되는 과정에서 이웃들이 보인 무관심과 방관 그리고 인종차별적 분노에 주목한다. 벨디브 검거를 목격했던 할머니의 고백처럼 반유대주의가 팽배했던 1940년대 많은 프랑스인은 유대인 차별과 검거에 대해 무관심하거나 당연하게 생각했다고 증언한다.

“Non, dit-elle. Nous n’en avons pas la moindre idée. Comment aurions-nous su? C’est seulement après la guerre que nous avons tout découvert. Nous pensions qu’on les envoyait travailler je ne sais où. Nous ne pensions pas que quelque chose de grave se tramait. (...) “On nous avez répété pendant des années, à nous les Français, que les Juifs étaient les ennemis de notre pays, voilà pourquoi! (...) Les Allemands avaient fait en sorte que ça dure des mois. L’expo a eu un grand succès auprès du public parisien. Mais qu’est-ce que c’était finalement ? Un grand déballage d’antisémitisme.” (...) “Je me souviens des policiers, vous savez. Nos bons vieux policiers parisiens. Nos bons vieux et honnêtes gendarmes. Qui poussaient les enfants dans les bus. Qui hurlaient. Qui donnaient de la matraque.” (...) “Honte à nous tous d’avoir laissé faire.” (...) “Personne ne se souvient des enfants du Vél

19) 프랑스 경찰이 갑작스럽게 폭력적인 가택 수사를 시작하자, 공포에 질린 어린 동생 미셀은 평소 숨바꼭질 하며 은신처로 삼던 벽장 속에 숨어 버리고 동생을 구하기 위해 사라를 벽장을 열쇠로 잠근다. 사라를 부모와 함께 벨디브 경기장에 감금되었다가 본라를랑드 강제수용소로 이송된다. 사라를 기적적으로 수용소에서 탈출하고 뒤포르 부부의 도움으로 파리 집에 도착한다. 불행히도 너무 늦게 도착한 사라를 이미 싸늘한 주검이 되어 버린 동생을 벽장 속에서 발견한다. 이러한 드라마틱한 서사 덕분에 이 소설은 2010년 영화화되어 다국적 관객들에게 벨디브 검거를 알리는 데 공헌하게 된다.

d'Hiv, vous savez. Ça n'intéresse plus personne.” (...) “Rien n'a changé. Personne ne se souvient. Et pourquoi serait-ce le cas? Ce sont les jours les plus sombres de notre pays.” (S 106~108) “아니, 전혀 몰랐지. 어떻게 알 수 있었겠어? 전쟁이 끝난 다음에야 알았지. 그때는 일을 시키려고 데려가는 줄 알았어. 그 사람들이 그렇게 끔찍한 일을 당할 줄은 몰랐어. (...) 유대인들이 우리 프랑스의 원수라고 귀에 못이 박히도록 들었으니깐! (...) 독일 주관으로 몇 개월 동안 계속됐는데, 파리 사람들 사이에서 얼마나 인기가 많았는지 몰라. 어떤 전시회였는지 알아? 충격적인 반유대전시였지. (...) 훌륭하고 성실한 우리 경찰이었어. 그런 경찰들이 어린아이들을 버스 안으로 떠밀었지. 고향을 지르고, 곤봉을 휘두르면서. (...) 막지 않았던 우리들이 어찌나 부끄러웠는지. (...) 아무도 벨디브의 아이들을 기억해주지 않아. 관심도 없고. (...) 아무것도 달라지지 않았어. 아무도 기억하지 않아. 뭐하러 기억하겠어? 이 나라의 가장 어두운 과거인걸.” (사 118~119)

『사라의 열쇠』에서 스트라진스키 가족이 거주했던 파리 3구 생통주 거리 26번지 아파트는 1942년 7월 유대인 검거²⁰⁾ 이후 테자크 가문이 소유하게 된다. 이 아파트에 감춰진 기억은 독일점령기 유대인 검거와 학살을 방관했던 다수 프랑스인이 강탈당한 유대인들의 재산을 소유하면서 이루어진 방조(때로는 공조/공범)의 과거이다.

20) 모디아노가 1997년 『도라 브루더』를 완성하기 위해 1990년 『신혼여행』을 먼저 창작했던 것처럼, 드 로즈네도 2003년 발표한 『벽은 속삭인다 *La mémoire des murs*』의 집필 과정에서 『사라의 열쇠』의 창작을 결심하게 되었다고 고백한 바 있다. 드 로즈네는 『벽은 속삭인다』에서 벨디브 검거를 기억하는 건물들을 방문하여 벽을 만지면서 과거의 고통에 공감하는 주인공을 등장시킨다. “유대인 소탕 작전을 목격한 건물들, 과거를 기억하는 건물들. 등 뒤의 건물들에서 형용할 수 없는 슬픔이 배어나오는 것 같았다. 그런데 그 상흔을 느끼는 사람은 나밖에 없는 것 같았다. 벽의 속삭임에 귀를 기울이고 이해하려는 사람은 나밖에 없었다.” (벽 146~147) 드 로즈네는 『벽은 속삭인다』에서 모디아노의 『도라 브루더』의 다음 구절을 제사(題詞)로 인용한다. “사람들은 이런 얘기를 한다. 공간들이란, 아주 희미하게나마 거기 머물렀던 이들의 각인을 간직한다고.” (도 33) 본고에서 『벽은 속삭인다』의 한역본(권윤진, 2011)의 출처를 (벽 쪽수)로 밝힌다.

“Mais il fermait les yeux, comme beaucoup de Parisiens, pendant la terrible année 1942. Il avait fermé les yeux le jour de la rafle, quand il avait vu tous ces gens qu'on entassait dans des bus pour les conduire Dieu sait où. Il n'avait pas cherché à savoir pourquoi l'appartement était vide et où étaient passées les affaires des locataires précédents. Il avait agi comme bon nombre d'autres familles parisiennes, impatientes de trouver un logement plus grand et de meilleure qualité. Oui, il avait fermé les yeux. Et il s'est passé ce qui s'est passé. La fillette est revenue et le petit garçon était mort. (...) De 1942 à sa mort, mon père n'a plus jamais prononcé son nom. Sarah faisait partie du secret. Un secret auquel je n'ai jamais cessé de penser.” (S 237~239) “그 끔찍했던 1942년에 수많은 파리 사람들이 그랬던 것처럼 그냥 모르는 척했다고. 일제 검거 때 그 많은 사람들이 버스에 실려 어딘지 모를 곳으로 끌려가는데 모르는 척 했다고. 아버지는 심지어 집이 왜 비어 있느냐고, 그 집 식구들이 쓰던 세간은 어떻게 됐느냐고 묻지도 았았다고 하셨지. 다른 사람들처럼 더 넓고 좋은 집으로 옮기는 데에만 혈안이 되어 있었던 거다. 모르는 척하면서, 그런데 이런 일이 터진 거였다. 여자아이는 돌아왔고, 남동생은 죽었고, (...) 1942년부터 돌아가시는 순간까지 아버지는 그 아이의 이름을 단 한 번도 입밖에 낸 적이 없었다. 사라라는 이름은 비밀이 되었지. 자꾸 생각나는 비밀.” (사 255~257)

이 소설에서 동생 미셸의 주검이 발견되었던 벽장처럼 생통주 아파트는 다수 프랑스인이 감추고 싶어 하는 어두운 과거가 숨겨진 장소라는 상징적인 공간으로 해석된다. 테자크 일가족은 과거의 부끄러운 행적을 정당화하거나 잊기를 원하며, 과거의 비밀을 파헤친 줄리아를 원망한다.²¹⁾ 물론 위협을 무릅쓰고 유대인을 구조했던 프랑스인들도 존재했지

21) 프랑스인 남편과 시누이는 가족이 숨겨왔던 과거의 불편한 진실을 밝힌 미국인 줄리아를 다음 인용문에서처럼 비난한다. “아니, 전혀 아무렇지 않아. 나는 아무 이야

만, 많은 프랑스인은 유대인들의 검거와 재산 약탈을 좌시했고, 또 일부는 반유대주의를 주장하면서 악행에 적극적으로 가담했다. 반유대적 차별과 약탈 그리고 검거와 학살의 방조자나 공조자(심지어는 가담자)는 누구인가? 작가는 유대인 일제 검거의 희생자인 사라를 통해 그들을 단죄하고 그 책임을 묻는다.

“Elle nous a regardé d’une telle façon! Elle nous détestait. Elle nous maudissait. Pour elle, nous étions responsables de la mort de son frère. Nous étions des criminels. Des criminels de la pire espèce. Nous avons emménagé dans sa maison. Nous avons laissé mourrir son frère. Ses yeux... Tant de haine, tant de souffrance, tant de désespoir dans ses yeux!” (S 236)
 “그 아이가 어떤 표정으로 우리를 쳐다봤는지 아니? 우리를 증오하는 눈빛이었어. 우리를 혐오하는 눈빛이었어. 그 아이가 생각하기에는 우리 때문이었겠지. 우리가 죄인이었겠지. 그것도 가장 저질스러운 죄인. 우리가 자기 집으로 이사 와서 자기 동생을 죽게 만들었다고 생각했겠지. 증오와 고통과 절망이 잔뜩 어려 있던 그 눈빛” (사 254)

줄리아가 사라의 행적을 찾아 미국까지 가서 밝혀낸 사실은 동생 미셸의 죽음에 대한 죄책감과 홀로코스트의 희생자가 된 가족에 대한 통한을 극복하지 못한 사라가 자살했다는 비극적 결말이었다.²²⁾ 이렇게 『사

기 못 들어서 몰랐지만, 그래도 상관없어. 일제 검거가 끝나고 1942년 7월에 빈집으로 이사한 사람들이 한둘이었겠어. 그렇다고 우리 가족이 공범이 되는 건 아니잖아, 안 그래?” (사 142) “언니는 한심한 짓을 저지른 거예요. 과거를, 특히 전쟁 중에 벌여줬던 일을 끄집어내는 건 좋은 생각이 아니에요. 그때 일을 떠올리고 싶어 하는 사람은, 그때 일을 생각하고 싶어 하는 사람은 아무도 없대구요.” (사 404)

22) 드 로즈네는 목소리를 낼 수 없는 사라의 심정을 유서처럼 남긴 일기로 들려준다. “미셸, (...) 1942년 7월 16일부터 그 열쇠는 항상 나와 함께했지. (...) 단 하루도 널 생각하지 않은 날이 없어. 단 하루도 생통주 가 26번지를 떠올리지 않은 날이 없어. (...) 나는 과거의 무게를 견디지 못하겠어. (...) 꿈속으로 찾아와 나를 데려가 주렴. 내 손을 잡고 멀리 데려가 주렴. 이 삶을 견디기가 너무 힘들어. (...) 내 상처는 절대 아물지 않을 거야. (...) 아무도 절대 모를 거야.” (사 395~398) 유사한 맥락

라의 열쇠』에서 작가가 주목한 또 다른 쇼아의 비극은 생존자들의 잦은 자살이다.²³⁾ 생존자들 중 다수는 홀로코스트의 기억을 극복할 수 없었으며 가족의 비극적 죽음으로 인한 통함과 상처 그리고 죄책감으로 인해 우울증에 시달리다 자살로 생을 마감했다는 사실 역시 사라의 비밀 중 하나인 것이다. 이렇게 작가는 ‘누군가 내 대신 죽었기 때문에 내가 살아 있는 것 아닌가’하는 생각에서 오는 역설적인 죄책감에 시달리는 쇼아의 생존자들과 유족들의 고통을 애절하게 전하고 있다. 줄리아는 벨디브 검거를 몰랐던 자신의 무지 때문에 이 사건의 희생자들에게 미안함의 눈물을 흘린다. 그리고 사라의 인생의 흔적을 찾아 그녀의 가족의 죽음과 감춰진 자살의 비밀을 밝히는 증언적 글쓰기를 통해 사회적 애도를 시도한다.²⁴⁾

3. 기억의 장소

우리는 지금부터 독일점령기 유대인 학살 역사를 추적 서사로 허구화한 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』에서 모디아노와 드 로즈네가 부각한 장소들 중 경찰청과 수용소 그리고 기념관이 ‘기억의 장소’(노라 2010a)

에서 모디아노 역시 유대인 부모를 아우슈비츠에서 잃고 혼자 생존한 잉그리드가 밀라노 호텔 방에서 혼자 자살하는 서사를 『신혼여행』에 담고 있다.

- 23) 일레로 자신이 경험하고 목격한 절멸수용소의 기억을 시 『죽음의 푸가』에 담아냈던 작가 파울 첼란 Paul Celan은 1970년 파리 센 강에 몸을 던져 자살한다. 또한 아우슈비츠 생존자로서의 경험을 담은 『이것이 인간인가』의 저자 프티모 레비 Primo Levi 역시 1987년 토리노 자택에서 자살했다. 레비는 자신이 더 이상 사람들에게 유대인 대학살을 상기시킬 수 없게 될 때, 사람들이 더 이상 그것을 기억하려 하지 않을 때 스스로 목숨을 끊겠다고 말한 바 있다.
- 24) 줄리아는 둘째 딸에게 사라라는 이름을 지어주며 미래의 희망의 꿈꿀 수 있게 된다. “다른 이름은 있을 수 없었다. 이 아이의 이름은 사라였다. 나의 사라였다. 내 인생을 바꾸어 놓은 그 소녀, 노란별을 달고 있던 그 소녀의 메아리였다.” (사 441) 드 로즈네는 『사라의 열쇠』가 자신의 인생을 바꿀 만큼 커다란 인식 변화를 가져왔다고 인터뷰(2007년 2월 5일)에서 회고한다. <<http://www.alalettre.com/interview-tatiana-de-rosnay.php>>

로 기능할 수 있는지 살펴볼 것이다. 『기억의 장소 1』에서 노라는 “기억의 결정체(結晶體)이면서 동시에 기억이 거기에 파묻혀 있는 장소”(2010a:32)를 ‘기억의 장소(들)’(이)라고 정의하고 “기억의 장소들을 기억의 장소로 만드는 것은 기억과 역사의 작용, 즉 상호다원(多元) 결정으로 귀착되는 기억과 역사라는 두 요인의 상호작용이다. 애당초부터 기억하려는 의지가 있어야 한다. (...) 반대로, 역사, 시간, 변화가 개입하지 않으면 기념물에 대한 단순한 연대기적 설명에 만족해야 할 것이다. 그러므로 기억의 ‘장소들’은 삶과 죽음, 시간과 영원이 밀접히 연결된, 잡종이고 돌연변이를 일으킨, 두 가지 성분이 혼합된 장소이다. 집단적인 것과 개인적인 것, 진부한 것과 성스러운 것, 불변의 것과 끊임없이 변하는 것이 나선을 이루며 뫼비우스의 끈처럼 하나가 되어 있는 것”(2010a:56)이라고 설명한다. 노라는 장소와 기억의 관계에 집중하는 역사 기술을 통해 프랑스의 역사를 기억의 장소들로 소환한 것이며, 이러한 기억의 장소들은 인간의 의지와 시간의 작용에 의해 어떤 한 공동체가 지닌 기억 문화재의 상징적 요소로 승화된 물질적, 관념적 의미의 총화이며, 프랑스 민족이 공유하는 일종의 표상의 역사라고 볼 수 있다. 이러한 기억의 장소들은 기록 보관소, 시청, 기념비 등의 사물적 차원뿐만 아니라, 국가와 축제 등의 상징적 차원 그리고 유언장과 학교교과서처럼 기능적 차원 모두에 해당한다.

이미 2장에서 살펴본 것처럼, 모디아노와 드 로즈네는 도라와 사라의 행적을 추적하기 위해 그녀들이 머물렀던 장소들을 방문하고 그 공간에 남겨진 흔적들을 찾으려 노력한다. 하지만 도라와 사라가 머물렀던 장소는 역설적으로 그들을 추방하는 공간으로서 독일점령기 프랑스에서 유대인들이 안전하게 거주할 수 있는 장소는 존재하지 않았기 때문이다. 이러한 장소의 박탈이야말로 추방당한 유대인들의 비극적 운명을 반영한다. 독일점령기 유대인들에게 허락된 장소는 (온갖 유대인 규제 법령으로 범죄자가 되어 체포된 유대인들이 끌려온) 경찰서와 (프랑스 공동체에서 함께 거주할 권리마저 빼앗긴 유대인들을 가둔) 수용소였다. 그

후 아우슈비츠행 기차에 태워진 유대인들의 명단이 기록된 홀로코스트 기념관만이 쇼아 역사의 기억의 장소로 남게 된다. 다시 말해 경찰서와 수용소는 독일점령기 유대인들에게 강요된 정체성 즉 퇴출되어야 하는 이방인들 그리고 희생되어도 되는 생명들이라는 나치 정권과 비시 정부의 유대인 학살 역사의 상징적 장소가 된다. 하지만 현재 이 두 장소는 과거의 기억을 지워 버렸다. 오직 쇼아 기념관만이 희생자들의 명단을 적시하고 있을 뿐이다. 지금부터 이 장소들에 부여된 상징적 의미를 명시하고 이 공간들을 역사적 표상으로 해석해보고 이를 통해 기억의 불멸화에 기여하는 쇼아 문학의 의의를 강조하고자 한다.

3.1. 경찰서와 ‘유대인 등록 서류’

독일점령기 감행된 유대인 제거 정책을 상징하는 장소는 바로 구역 경찰서들과 파리 경찰청일 것이다. 프랑스에 거주하는 유대인들의 학살을 진두지휘한 주체가 바로 경찰이기 때문이다. 아렌트가 『전체주의의 기원 1』(2006a:504~537)에서 설명하는 것처럼, 제1차 세계대전 이후 급속하게 증가한 무국적자들과 난민들은 모든 유럽 국가들에게 부담이었으며, 정치적이나 외교적 함의로 쉽게 해결할 수 없는 문제였다. 이렇게 특정 국가의 법 제도 밖에 존재하는 무국적자들과 난민들에게 정부의 법과 보호를 제공할 능력이 없던 국가는 사회 안정을 위해 경찰에게 난민들 문제를 맡기게 되었다. 그 결과 프랑스 경찰 조직은 법의 외곽지대에 있던 거대한 집단의 사람들(난민, 소수민족, 무국적자)을 지배함으로써 경찰 권력을 강화했으며, ‘국가 안전’을 구실로 게슈타포 및 GPU(구소련 국가 정치 보위부)와 긴밀한 관계를 구축하며 서로 공조했다고 아렌트는 비판한다. “게슈타포와 프랑스 경찰의 관계가 단호한 반독일 정책을 폈던 레옹 블룸의 인민전선정부 시절보다 더 우호적인 적은 없었다. 정부와는 반대로 여러 경찰 조직들은 전체주의 정권에 대한 ‘편견’의 부담을 가진 적이 없었다. GPU에게서 받은 정보와 고발은 파시스트나 게

슈타포 요원들에게 얻은 것과 마찬가지로 그들에게 고마운 것이었다. 그들은 경찰 기구가 모든 전체주의 정권에서 수행하는 중요한 역할을 알고 있었으며, 전체주의 정권에 대한 자신들의 호감을 일부러 감추려 하지 않았다. 결국 나치가 너무나 수치스럽게도 점령 국가들의 경찰로부터 거의 아무런 저항을 받지 않았다는 사실, 그리고 나치가 이 지역의 경찰력의 지원을 받아 원하는 만큼의 테러 행위를 조직할 수 있었던 것도 적어도 부분적으로는 경찰이 수년 동안 무제한적이고 자의적으로 무국적자와 피난민들을 지배하면서 획득했던 강력한 위치 탓으로 돌릴 수 있다.”(2006a:521) 상기한 아렌트의 비판처럼 프랑스 경찰은 독일점령기 전부터 반유대주의를 고수해왔으며, 경찰 권력 강화를 위해 나치 정부의 홀로코스트 정책에 적극적으로 동참했던 것이다.

모디아노와 드 로즈네도 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』에서²⁵⁾ 유대인 검거와 강제이송에 앞장섰던 프랑스 경찰의 반인류 범죄에 대해 고발하고 있다. 이 두 작품 속에서 1940년대의 프랑스 경찰서는 유대인들을 분류하고 체포하여 그들의 인권을 박탈하는 수탈자들의 절대 권력의 상징이며, ‘유대인 등록 서류’로 대표되는 각종 차별 법령을 근거로 삼아 경찰들이 범법자와 동일하게 유대인들을 검거하고 탄압했던 역사를 기억하는 장소이다. ‘유대인 등록 서류’는 유대인들의 인권 박탈의 법적 근거라는 상징적 기능을 가지며, 이 서류를 통해 프랑스 경찰은 유대인들이 더 이상 동등한 인권이 보장되는 프랑스인이 아니며 변호로 낙인찍혀 공동체에서 퇴출되어 마땅한 이방인, 즉 ‘유랑난민 유대인le Juif errant’으로 정의한 것이다. 『기억의 장소 4』에서 비른봄은 프랑스에서 유대인들의 민족적 정체성이 어떻게 왜곡되어 왔는지 다음과 같이 요약한다

25) 벨디브 검거를 주도한 경찰이 바로 어제까지 이웃이었던 동네 경찰이었다고 드 로즈네는 강조한다. “프랑스 경찰. (...) 학교를 마치고 집으로 돌아오는 길에 교차로를 건널 때마다 소녀를 도와주던 짧은 빨간 머리 경찰이었다. (...) 그는 소녀와 눈이 마주치자마자 일른 고개를 돌렸다. 그는 당황한 듯한, 거의 화가 난 듯한 얼굴이었다. 소녀는 그 이유가 궁금했다. (...) 다른 경찰은 도망치려는 자가 있으면 총을 쏘겠다고 고함쳤다.” (사 48)

(2010b:160~202). “먼 옛날부터 유대인들은 온갖 종류의 신화의 대상이었고, 중세 때부터 오늘날에 이르기까지 프랑스 사회가 보존하고 있는 유대인들에 대한 기억은 회화화된 이미지들로 가득 차 있다. (...) 근대 프랑스 군주들의 역사는 흔히 그들의 유대인들에 대한 무자비한 탄압의 역사와 구별되지 않았다. (...) 토지 소유권을 박탈당했던 유대인들은 교회가 비난하던 직업에 종사했다. 전통적 상상세계에서 유대인들의 본성은 긴밀하게 결속된 사회 집단에 완전히 통합하지 못하고 유랑할 수밖에 없는 원인이 되는 각양각색의 술책과 아울러 곧바로 고리대금, 투기와 동일시되었다. (...) 사회주의자들의 저작물은 유대인의 부의 장악을 상징하는 악의 화신 로스차일드 가(家)를 끊임없이 조롱했다. (...) 가톨릭 전통은 골수 프랑스인들에게는 이방인들이자, 도덕을 타락시키는 부패한 자본주의의 수단이자 돈의 지배자, 모든 사회적 혼란의 원인이 되는 철두철미한 혁명가들인 유대인들을 거부했다. (...) 19~20세기의 다양한 우파에 이르기까지 프랑스혁명과 공화국의 적들은 특히 유대인들에 대한 적대감을 계속 드러냈고, 그들에 대한 반복적인 회화화는 다른 시민들의 의식에도 영향을 미쳤다.” 이러한 유대인들에 대한 왜곡된 이미지들에 더하여 19세기 말 동유럽 유대인들의 대량이민이 발생하자 유대인들에 대한 편견과 반감이 증가했으며, 그 결과 1898년에 파리를 포함한 주요 도시들에서 몇 백 건의 반유대주의 폭동이 일어났다. 프랑스 전역에서는 반유대주의 선동이 끊이지 않았고 1940년대까지 반유대 정서는 커져만 갔다. 나치와 비시 정권은 우선 ‘유대인 등록 서류’를 만들고, 노란별 의무 착용과 야간 통금 등의 수많은 법령으로 규제하고 단속하여 유대인들을 범법자로 규정한다. 그 결과 프랑스 경찰들은 시민들의 외면 또는 동조와 공조 속에서 ‘유랑난민 유대인’을 배척하고 퇴출하는 데 전념하게 된다.

모디아노가 도라의 흔적을 찾기 위해 가장 자주 방문한 곳은 클리냥 쿠르 구역 경찰서이며, 도라가 ‘유대인 등록 서류’에 누락되어 신분을 증명할 수 없는 유대인으로서 체포되었을 위험이 크다고 생각했기 때문이

다. 그는 1942년 2월 자신의 아버지가 경찰에 검거되었던 사건을 회상하며, 도라와 아버지가 겪었던 유대인 탄압을 고발한다.

C'était en février, pensais-je, qu'"ils" avaient dû la prendre dans leurs filets. "Ils" : cela pouvait être aussi bien de simples gardiens de la paix que les inspecteurs de la Brigade des mineurs ou de la Police des questions juives faisant un contrôle d'identité dans un lieu public... Ce mois de février, le soir de l'entrée en vigueur de l'ordonnance allemande, mon père avait été pris dans une rafle, aux Champs-Élysées. (...) Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprouvés. Mon père non plus ne s'était pas fait recenser en octobre 1940 et, comme Dora Bruder, il ne portait pas de numéro de "dossier juif". Ainsi n'avait-il pas aucune existence légale et avait-il coupé toutes les amarres avec un monde où il fallait que chacun justifie d'un métier, d'une famille, d'une nationalité, d'une date de naissance, d'un domicile. Désormais il était ailleurs. Un peu comme Dora après sa fugue. (D 62~63) “도라는 분명 그 2월에 놈들 그물망에 걸려든 게 틀림없다고 나는 생각했다. ‘놈들’은 단순히 거리를 지키는 순경이나 안전요원, 혹은 미성년자 단속반의 사복 경찰일 수도 있었다. 아니면 공공장소에서 신분증 제시를 요구하는 유대인 문제 경찰국 요원이거나 (...) 그해 2월, 새로운 나치 법령이 효력을 발휘하기 시작한 그날 저녁에 내 아버지는 샹젤리제에서 검거되었다. (...) 두 사람은 무척 달랐음에도 불구하고 같은 부류였다. 그해 겨울, 그들은 배척받는 자들로서 같은 범주에 들어 있었다. 아버지도 1940년 10월의 유대인구조사에서 자기 이름을 빼뜨렸고 도라 브루더처럼 ‘서류번호’를 소지하지 않았다. 때문에 그에게는 더 이상 합법적인 삶이란 게 없었다. 누구나 직업, 가족, 국적, 생년월일, 거주지 따위로 자신의 존재를 증명해야 하는 세상에서 그는 모든 맞출

을 끊어버렸다. 이제 그는 다른 곳에 있었다. 어디론가 도망친 후의 도라와도 같았다.” (도 73~75)

경찰의 단속으로부터 벗어나기 위해 ‘유대인 등록 서류’를 거부한 유대인들은 불법적 삶을 강요받았으며, 유대계 이탈리아인인 작가의 아버지를 포함한 다수 유대인은 탄압을 피하기 위해 공식적인 신분증 없이 거짓 신분을 교체해가며 살아가야 했다. 독일점령기 프랑스에서 유대인들은 공식적인 ‘유대인 등록 서류’를 가져도 탄압의 대상이 되었으며, ‘서류’가 없어도 체포당했다. 유대인은 동일한 시공간에 존재하지만 합법적으로 존재하지 못하는 떠도는 유령 같은 존재들로 생존함을 강요당한 것이다.

나치와 비시 정부는 공동체 사회로부터 유대인들을 몰아내기 위해 그들의 권리들(직업, 결혼, 교육, 외출, 거주, 국적 등)을 법령으로 박탈했으며, 프랑스 경찰들은 기꺼이 그 임무를 수행하고 공적을 쌓기에 바빴다는 비판을 쇼아 문학은 담고 있다. 모디아노는 역사적 심판을 받아야 할 경찰들과 간부들은 이미 죽었거나 늙어 버렸고 ‘포획자’들은 그들의 반인류 범죄의 흔적을 지워버렸다고 비판한다. 그는 파리 경찰청에서 유대인 사냥꾼들이 파기한 범죄의 증거를 찾지는 못했지만 문서보관소에 쌓여있는 유대인 가족의 생사를 문의하는 몇 백 통의 편지들(도 96~99)을 발견한다.

Morts depuis longtemps, les commissaires et les inspecteurs qui participaient à la traque des juifs et dont les noms résonnent d'un écho lugubre et sentent une odeur de cuir pourri et de tabac froid : Permilieux, François, Schweblin, Koerperich, Cougoule... Morts ou perclus de vieillesse, les gardiens de la paix que l'on appelait les “agents capteurs”, et qui écrivaient leur nom sur le procès-verbal de chaque personne qu'ils arrêtaient, au moment des rafles. Toutes ces dizaines de

milliers de procès-verbaux ont été détruites et on ne connaîtra jamais les noms des “agents capteurs”. Mais il reste, dans les archives, des centaines et des centaines de lettres adressées au préfet de police de l’époque et auxquelles il n’a jamais répondu. Elles ont été là pendant plus d’un demi-siècle, comme des sacs de courrier oubliés au fond du hangar d’une lointaine étape de l’Aéropostale. Aujourd’hui nous pouvons les lire. Ceux à qui elles étaient adressées n’ont pas voulu en tenir compte et maintenant, c’est nous, qui n’étions pas encore nés à cette époque, qui en sommes les destinataires et les gardiens: (D 83~84) 유대인 사냥에 몰두했던 경찰 간부들과 형사들, 오래 전에 죽었지만 여전히 불길하게 메아리치는 그들 이름은 썩은 가죽 채찍과 냉혹한 구타의 냄새를 풍긴다. 페르미외, 프랑스아, 슈베블랭, 퀴르페리히, 쿠굴 일명 ‘포획자’로 불렸던 구역 담당 순경들도 이미 죽었거나 제 몸뚱이 하나 가누지 못할 만큼 늙었다. 포획자는 자기가 포획한 각 인물의 심문조서마다 자기 이름을 써넣었다. 그들이 작성한 수만 장의 조서들은 깨끗이 파괴되어, 우리는 포획자 무리의 이름을 알 길이 없다. 그러나 경찰청 문서보관소에는 최소한 몇백 통에 달하는 편지 더미가 남아 있다. 경찰청장 앞으로 씌어졌으나 그로부터 아무 응답도 받지 못한 이 편지들은 마치 먼 기항지의 창고 구석에 처박혀 그대로 잊혀져 버린 항공우편 자루들처럼 반세기가 넘도록 거기 내던져져 있었다. 오늘날 우리는 그것들을 읽어볼 수 있다. 정작 편지를 읽어 보아야 했던 자들은 조금도 신경쓰려 하지 않았기에 지금 우리가, 그 시대에는 아직 태어나지도 않았던 우리가 그 편지 더미의 수신자이며 보유자가 되었다. (도 97)

모디아노는 프랑스 경찰이나 정부가 은폐하고 거부하는 역사의 진실을 밝히는 의무가 우리에게 있으며, 특히 자신이 이 편지들에 답하기 위해서라도 『도라 브루더』와 같은 증언적 글쓰기를 계속해야 한다고 주장한다. 그는 독일 나치군과 프랑스 비시 정부의 경찰들에 의해 희생된 유

대인들의 기억을 기리기 위해, 목소리를 낼 수 없는 사라진 사람들 대신 그들의 기록을 남길 의무를 스스로에게 지운 것이다. 독일점령기 경찰서는 범죄자로 다뤄진 유대인들을 체포하고 가두던 장소였다. 하지만 현재 프랑스 경찰소들은 유대인 학살의 과거를 지웠으며, 유대인 가족의 행방을 묻는 편지들만이 과거 희생자들의 흔적을 여전히 찾고 있다. 이렇게 행방불명된 유대인들 중 다수는 경찰에 의해 수용소로 보내졌다.

3.2. 장소의 박탈과 수용소

아렌트는 『전체주의의 기원 1』에서 유대인 학살의 과정을 장소의 박탈로 설명한다. “인권의 근본적인 박탈은 무엇보다 세상에서 거주할 수 있는 장소, 자신의 견해를 의미 있는 견해로, 행위를 효과적 행위로 만드는 그런 장소의 박탈로 표현되고 있다.” (2006a:531) 또한 주권 국가라는 폐쇄된 공동체로부터 축출된 무국적자들은 “인류로부터 추방”(2006a:534)된 것이며, 모든 국가에서 어떤 보호도 받지 못한다고 강조한다. “시민권의 상실은 그 사람에게서 보호의 권리를 빼앗을 뿐 아니라 명확하게 확립되고 공인된 정체성을 빼앗았다.” (2006a:519) 무국적자 유대인들은 어느 공동체(국가)에도 속하지 못하기 때문에 합법적 거주 장소를 박탈당했다. 그 결과 공인된 정체성을 거부당한 유대난민들은 유령처럼 떠도는 존재로, 그들은 공식적으로는 존재하지 않는 사람들이 되었으며, 그들의 학살은 개별 국가들의 법의 경계 밖에 위치한 강제 집단 수용소에서 이루어지게 된 것이다.²⁶⁾ 이 같은 나치의 유대인 학살 과정은 독일점령기 프랑스에서도 동일하게 진행된다. 비시 정부와 프랑스 경찰은 유대인들의 국적을 박탈하고 거주지를 빼앗고 그들을 수용소로 이동시킨다. 법의

26) 아렌트는 인권이 마치 양도할 수 없는 권리처럼 추정되지만, 주권 국가의 시민이 아닌 사람들에게는 이 인권이 근본적으로 박탈된다고 강조한다. 즉 국민의 권리 상실은 어떤 경우에도 인권의 상실을 수반했으며, 이스라엘 국가가 입증하듯이, 인권의 복구는 국민적 권리의 확립이나 복구를 통해서만 이루어질 수 있다고 아렌트는 주장한다.

테두리 밖에 위치한 수용소에서 유대인들은 ‘인격이 제거된 사물’로 다루어진다. 이런 나치의 수용소를 아렌트는 『전체주의의 기원 2』에서 다음과 같이 설명한다. “전체주의 정권의 강제수용소나 집단학살 수용소는 모든 것이 가능하다는 전체주의의 기본 신앙이 실증될 수 있는 실험실의 기능을 한다. (...) 수용소는 사람들을 말살하고 인간의 품위를 떨어뜨릴 목적으로만 만들어진 것이 아니다. 그것은 또한 과학적으로 통제된 조건에서 인간 행동의 표현인 자발성 자체를 제거하고 인격을 단순한 사물 (...) 그런 사물로 만드는 무서운 실험실이다. 정상적인 상황이라면 이런 일은 결코 일어날 수 없다.” (2006b:218~219) 유사한 맥락에서 조르조 아감벤은 수용소란 (국가/사회가 마치 분해되어 있는 것처럼 간주되는 상황인) ‘예외 상태’가 규칙이 되기 시작할 때 열리는 공간(2008:319)이며, 이곳의 수감자들은 ‘벌거벗은 생명’ 즉, (정치권력에 의해 공동체로부터 추방된 자) “희생물로 바칠 수는 없지만 죽여도 되는 생명” (2008:175)인 ‘호모 사케르’로 변모하는 것이라고 주장한다.²⁷⁾ “누구든 수용소 안으로 들어가는 사람은 내부와 외부, 예외와 규칙, 합법과 불법이 구별되지 않는 지역으로 들어서는 것이며, 거기서 개인의 권리나 법적 보호라는 개념들은 더 이상 아무런 의미도 갖지 않는다.”(2008:322). 집단수용소 안에서 모든 수감자들은 ‘인격이 제거된 사물’로 다루어졌으며, 어떠한 인간적 존엄을 존중받지 못하는 대상인 ‘벌거벗은 생명/호모 사케르’가 되

27) 조르조 아감벤Giorgio Agamben은 『호모 사케르Homo sacer』에서 20세기의 인권 선언의 발전과 변형을 다음과 같이 설명한다. “난민들이 근대 국민-국가 질서의 불안정성을 대변하는 것은 무엇보다도 그들이 인간과 시민, 출생과 국적 간의 연속성을 깨뜨림으로써 근대 주권의 근원적인 허구성을 문제 삼기 때문이다. 난민은 출생과 국민 사이의 간격을 백일하에 드러냄으로써, 정치 영역의 숨겨진 전체인 벌거벗은 생명이 잠시 동안 정치의 영역에 나타나게 만든다. 실제로 제1차 세계대전 이후로는 출생-국민의 결합 관계가 국민-국가 내부에서 더 이상 정당화 기능을 수행할 수 없었으며, 이 두 용어는 돌이킬 수 없게 서로 분리되기에 이르렀다. 이러한 측면에서 가장 의미심장한 두 가지 현상은 바로 유럽에서의 난민과 무국적자들의 급증이며, 또한 그와 동시에 자국 인구의 상당 부분에 대한 대규모 국적 박탈과 귀화 철회를 가능케 하는 법령들이 많은 유럽 국가들에 도입된 것이다.” (2008:255~256) 그는 나치의 유대인 학살이 바로 이러한 인권을 박탈당한 ‘벌거벗은 생명’의 정치화의 결과라고 비판한다.

어 버린다. 즉 모든 것이 가능한 이 예외적 장소에서 감시자들은 모든 법적, 윤리적 제약에서 벗어나 전체주의적 명령에 복종하고 모든 수감자들을 동등한 인간이 아닌 사물로 처리하게 된다.

이러한 강제수용소의 비윤리적 반인륜적인 면모는 사라의 서사 속에 생생하게 구현된다. 비시 정부는 아이들까지 검거한 벨디브 사건을 감추기 위해 어머니들을 강제로 분리시켜 다른 수용소로 보냈으며, 나치의 절멸 명령을 기다렸다가 남겨진 아이들을 생판 모르는 성인 유대인들과 함께 아우슈비츠 행 열차에 태웠다. 이 같은 극악무도한 만행은 지극히 평범한 경찰들에 의해 자행되었고, 어린 사라는 그들의 인간성을 의심한다.

Cette nuit-là fut la pire de toutes. (...) Des enfants pleuraient, des enfants hurlaient, des enfants hoquetaient de terreur. Les plus petits ne comprenaient plus et appelaient leurs mères en gémissant. Ils mouillaient leurs vêtements, se roulaient par terre de désespoir, en poussant de petits cris perçants. Les plus âgés, comme elle, restaient assis sur le sol crasseux, la tête dans les mains. Personne ne posait un regard sur eux. Personne ne s'en préoccupait. On oubliait de les nourrir. Ils étaient si affamés qu'ils mâchonnaient des brins d'herbe sèche, de paille. Personne ne venait les réconforter. La fillette se demanda : ces policiers ... N'avaient-ils pas de famille? Pas d'enfants? Des enfants qu'ils retrouvaient le soir à la maison? Agissaient-ils sur ordre ou était-ce chez eux quelque chose de naturel? Étaient-ils des machines ou des êtres humains? Elle les scruta attentivement. Ils étaient faits de chair et de sang. Pas de doute, c'était bien des hommes. Elle ne comprenait pas. (S 122~123)²⁸⁾ 최악의 밤이었다. (...) 아이들은 울고, 악을

28) 드 로즈네는 『사라의 열쇠』에서 2002년 줄리아의 서사와 1942년 사라의 서사가 교차 진행되는 구조를 활용하여 독자의 관심과 몰입도를 높이고 있다. 영어 원작에

쓰고, 무서워서 딸꾹질을 했다. 아무것도 모르는 어린 아이들은 계속 끄끙대며 엄마를 찾았다. 옷에 오줌을 싸고, 바닥 위를 구르고, 절망감에 소리를 질렀다. 소녀처럼 어느 정도 나이를 먹은 아이들은 지저분한 땅바닥에 앉아 두 손에 얼굴을 묻었다. 아무도 그들을 거들떠보지 않았다. 아무도 그들을 보살피 주지 않았다. 먹을 것도 거의 없었다. 너무 배가 고파서 마른 풀잎을 뜯어 먹을 정도였다. 아무도 그들을 위로해 주지 않았다. 소녀는 궁금했다. 그 경찰들에게도 …… 가족이 있지 않을까? 아이들이 있지 않을까? 집에 가면 아이들이 기다리고 있지 않을까? 그런데 어쩌면 아이들을 이렇게 내버려둘 수 있지? 이렇게 하라고 지시가 내려진 건가, 아니면 원래 이런 식인가? 저 사람들은 사실 인간이 아니라 기계인 게 아닐까? 소녀는 그들을 유심히 살펴보았다. 피와 살로 이루어진 듯 했다. 그들도 인간이었다. 소녀는 도무지 이해할 수 없었다. (사 133~134)

집단 수용소는 주로 한적한 지방도시 외곽에 세워져 있었고, 근방에 거주하던 프랑스인들은 자국 경찰에 의해 행해지는 끔찍한 범죄를 외면하거나 방관했으며 비인간적 만행의 진실을 밝히는 데 소극적이었다.²⁹⁾

서는 사라의 서사를 진하게 인쇄해서, 줄리아의 서사와 구분한다. 불역본에서 사라의 서사를 기울임으로 표시하여 줄리아의 서사와 구분한다. 교차 진행되는 두 서사 중 사라의 서사가 (‘진하게’ 또는 ‘기울임’)로 구분되어 시각적으로 강조 되는 효과를 가진다. 반면 한역본에는 기울임 표시 대신 각 장의 첫 쪽 상단에 배치한 아이콘으로 구분하는데, ‘열쇠’ 아이콘은 사라의 서사를 표시하고, ‘열쇠 구멍’의 아이콘으로 줄리아의 서사를 구분한다.

- 29) 『기억의 장소 4』에서 비른봄은 독일점령기 비시 정부가 주도하고 다수 프랑스인이 방조한 유대인 학대와 학살의 역사를 다음과 같이 비판한다. “대부분의 사람들에게 삶은 평화롭게 이어졌다. 이 모든 것이 진행되는 동안에 행해졌던 무자비한 폭력 운동은 비시의 민병대가 인계받기 전까지 정규 행정 및 경찰 당국에 의해 수행되었다. 체포되어 수용소에 들어오는 유대인들의 수가 매일 증가했으며, 이들이 얼마 되지 않아 드랑시로 향했다가 결국 죽임을 당했다. 아무것도 이 정교하게 조율된 장치의 작동을 방해하지 못했다. 아무도 유대인들을 독일로 이송하는 기차를 고의로 파손시키지 못했을 뿐 아니라, 프랑스 땅에서 죽음의 기차들 중 하나를 표적 삼아 일어났던 레지스탕스의 습격도 없었다. 1942년 8월 부모와 떨어진 4천 명의 유대인 아이들이 프랑스 헌병들이 국경까지 호위하던 기차를 타고 2주에 걸쳐 드랑시에서 독일로 강제이송되었다.” (2010b:211)

전쟁 후에도 수용소들의 존재와 그 예외적 공간에서 벌어진 범죄에 대한 심판은 제대로 이루어지지 않았다. 아렌트가 『전체주의의 기원 2』에서 지적한 것처럼, “전체주의 국가의 주민들 다수를 포함하는 외부의 비전체주의 세계가 자신이 보고 싶은 것만 보고 듣고 싶은 것만 듣는 습관에 빠져 광기의 현실을 눈앞에 두고도 회피”(2006b:217)했기 때문에 홀로코스트의 진상은 오랜 기간 숨겨질 수 있었다.

『도라 브루더』에도 1942년 피티비에 지역의 수용소와 본라롤랑드 수용소에서 어린 자식들과 생이별한 여인들이 드랑시 수용소에 도착하고 어머니들이 먼저 독일로 이송되자, 8월 15일부터 벨디브의 아이들이 드랑시 수용소에 도착하는 과정을 모디아노는 적시한다(도 160~161). “112번 신원 미상의 아이. 146번 역시 신원 미상. 세 살배기 여자애. 성씨도 없는 모니크. 신원 미상.”(도 161) 이 신원 미상의 아이들이 바로 벨디브 검거의 가장 가슴 아픈 희생자들인 것이다. 하지만 반세기가 흐른 뒤 드랑시 수용소는 “최대한으로 중성적인 회색지대”(도 160)가 되어 과거를 지웠다. 작가는 도라가 수감되었던 투렐 수용소를 방문하지만 그 장소도 과거 유대인 학살의 기억을 지워버렸다고 한탄한다.

Un haut mur entoure l'ancienne caserne des Tourelles et cache les bâtiments de celle-ci. J'ai longé ce mur. Une plaque y est fixée sur laquelle j'ai lu : Zone Militaire Défense de Filmer ou de Photographier. Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli. (S 130~131) 투렐의 옛 병영은 높은 담벽에 둘러 싸여 있고 그 안의 건물들은 보이지 않는다. 나는 담벽을 따라 걸었다. 팻말이 붙어 있었다. 군사 지역. 영화 및 사진 촬영 금지. 나는 혼자 중얼거렸다. 이제 아무도 기억하지 않는다. 아무것도. 담벽 너머로는 무인지대가 펼쳐 있다. 공허와 망각의 지대. (도 148~149)

줄리아 역시 사라가 감금되었던 수용소들을 방문하지만 그 장소에는 ‘공허와 망각’이 지배하고 있었다. 간간히 존재하는 기념비에는 마치 “기억상실증의 완벽한 사례”(사 230)처럼, “히틀러가 저지른 만행”(사 226)과 “나치의 희생자들”(사 230)이라는 문구 뒤에서, 비시 정부와 경찰들의 만행 그리고 다수 프랑스인의 방관과 방조의 과거를 지우기에 급급하다는 비판을 드 로즈네는 독자들에게 들려준다. 동시에 작가는 묻는다. 유대계 프랑스인들의 희생은 진정 히틀러와 나치만의 잘못인가? 유대인들을 직접 검거하고 학대한 프랑스 경찰들 그리고 비시 정부의 책임 규명은 어떻게 이루어졌으며, 누가 진심으로 사죄했는가? 현재 다수 프랑스인은 유대인들의 학살을 방조한 때로는 공조한 부끄러운 과거를 나치의 범행으로 일축하고 잊고 싶어 하지 않는가?

모디아노와 드 로즈네는 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』에서 벨디브 경기장과 투렐, 드랑시, 본라롤랑드 등의 집단수용소들을 부각하며 독일 점령기 프랑스에서 감행된 유대인 학살의 기억을 기리는 장소들로 각인하려 노력한다. 서사 속에서 수용소는 인권의 사각지대였으며, 반인륜적 범죄가 자행된 장소로 부각된다. 하지만 독일점령기 프랑스 전역에 존재했던 다수의 강제수용소는 이제 ‘기억의 장소’의 역할을 수행하기 힘들다는 비판 역시 두 작가는 부가하고 있다. 과거 유대인 학살의 기억을 지워버린 수용소 터들은 현재 프랑스인들에게는 지워진 망각의 역사일 뿐이라고 비판한다.³⁰⁾

30) 『기억의 장소 4』에서 비른봄 역시 동일한 비판을 하고 있다. “대표적인 기억의 장소들은 모두 사라졌다. (...) 대체로 말하면 현대 프랑스 유대인의 역사에서 가장 비극적인 순간들이 펼쳐졌던 이 수용소들은 특별히 기념할 정도로 관심을 끄는 대상이 아니다. 프랑스에서 유대인의 기억에 대한 물리적 장소들은 아주 드물다.” (2010b:157) 하지만 늦게나마 2012년 9월 21일 독일점령기 가장 규모가 컸던 드랑시 수용소 터에 쇼아 기념관이 추가로 건설되었다.

3.3. 기념관 그리고 애도와 해원

나치 정권의 홀로코스트 역사의 가장 대표적인 ‘기억의 장소’는 아우슈비츠 수용소이며 독일에서도 과거 수용소들과 홀로코스트 기념관을 세워 과거의 비극적 역사를 기억하려 노력 중이다. 프랑스에도 파리 마레 구역에 쇼아 기념관 Mémorial de la Shoah이 2005년 1월 27일 새롭게 개장했다. 1953년 세워졌던 무명의 유대인 순교자들을 위한 납골당 Mémorial du martyr juif과 2차 세계대전 중 박해받은 유대인들의 기록을 보관한 기록관 Centre de documentation juive contemporaine이 합쳐지고, 프랑스로부터 강제이송되어 희생된 (11400명의 어린이를 포함한) 76000명의 유대인들의 명단을 기록한 벽이 세워졌다. 이러한 홀로코스트 기념관은 반인륜적 범죄의 역사와 무고한 유대인들의 희생을 기억하게 할 뿐만 아니라 유족들에게 애도의 장소를 마련해 줄 수 있다.

『사라의 열쇠』에서 작가는 사라의 아들 윌리엄이 쇼아 기념관을 방문하고, 그곳에 기록된 가족들의 이름을 확인하는 과정 속에서 모계 유대 가족의 비통한 기억을 애도하고 서서히 마음의 평화를 회복하는 과정을 담고 있다.

J'ai emmené mes filles à Auschwitz, l'année dernière, juste avant les commémorations. J'avais besoin qu'elles sachent ce qui était arrivé à leurs arrière-grands-parents. Ce n'était pas facile, mais c'était le seul moyen que j'avais trouvé. Leur montrer Auschwitz. Ce fut un voyage émouvant et plein de larmes, mais je me sentais enfin en paix car mes filles avaient compris. (...) La dernière chose que j'ai faite, c'était en janvier. Je suis retourné à Paris. Il y a un nouveau Mémorial de la Shoah dans les Marais, (...) J'ai cherché leurs noms et je les ai trouvés. Wladyslaw et Rywka Strazynski. Mes grands-parents. J'ai ressenti alors la même paix qu'à Auschwitz. La même

douleur. Et un sentiment de reconnaissance aussi. Ils étaient là, on ne les avait pas oubliés. La France ne les avait pas oubliés et les honorait. Des gens pleuraient devant le mur. (S 395~396) 작년에, 60주년 기념식 직전에 두 딸을 데리고 아우슈비츠에 다녀왔어요. 증조할아버지, 증조할머니가 어떻게 되셨는지 알려주고 싶었는데 그게 잘 되지 않더군요. 결국 직접 보여주는 수밖에 없었어요. 가슴 뭉클하고 눈물로 얼룩진 여행이었지만, 드디어 마음의 평화를 찾을 수 있었어요. 딸들도 나를 이해하는 것 같았고요. (...) 1월에 마지막 일을 처리했죠. 파리를 다시 찾아갔거든요. 마레에 홀로코스트 기념관이 새로 건립됐잖아요. (...) 그분들 이름을 찾으러 간 거였는데, 있었어요. 블라디슬라프 스트라진스키와 리브카 스트라진스키. 우리 할아버지와 할머니. 아우슈비츠에 찾아갔을 때처럼 마음이 평화로워지더군요. 그때처럼 괴롭기도 했고. 프랑스 국민들이 그분들을 이런 식으로라도 기억하고 기리고 있다는 게 고마웠어요. 그 벽 앞에서 우는 사람들도 있었어요. (사 433~434)

아우슈비츠 수용소와 쇼아 기념관은 홀로코스트 역사를 기억하는 장소로서 희생자들을 추모하는 동시에 유족들에게 애도와 더 나아가 해원(解冤)의 장소로 기능할 수 있다. 다른 누군가가 자신의 가족의 죽음을 기억하고 그들의 희생을 기념한다는 사실은 유족들의 슬픔을 위로하고 고통을 경감하는 데 도움을 줄 수 있기 때문이다.

지금까지 우리는 경찰서와 수용소 그리고 기념관이라는 장소들에 부여된 유대인 학살 역사의 상징적이고 기능적인 의미를 살펴보았다. 경찰서들과 수용소들은 과거 유대인 학살 역사의 흔적을 지웠기 때문에 현재 프랑스에서 쇼아 기념관만이 기능적이고 상징적인 ‘기억의 장소’로 남을 것이다. 쇼아 기념관만이 비시 정부 시절 유대인 학살 역사의 상징물로 홀로코스트 유족들에게 애도와 해원의 기능을 여전히 수행한다고 볼 수 있기 때문이다. 이렇게 ‘기억의 장소’로서 기념관이 수행하는 애도와 해원의 기능과 독일점령기 비극적 역사를 상징하고 기리는 측면을 쇼아 문

학과 비교해보면, 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』 역시 유사한 기능과 상징적 의미를 가진다고 볼 수 있을 것이다. 이 두 소설에서 모디아노와 드 로즈네는 경찰들의 과오를 명시하고, 수용소의 비극을 적시하고, 쇼아 희생자의 죽음을 기리면서 독일점령기 유대인 학살 역사를 결정화(結晶化)하는 데 기여하기 때문이다. 작가들이 역사적 장소를 배경으로 이야기를 창작하는 행위는 일종의 ‘기억의 장소화’로, 기억하려는 의지를 가지고 기억과 역사의 상호작용을 바탕으로 복잡성을 부여하는 과정을 구현하고 있다. 이러한 쇼아 문학은 유대인 학살의 희생자들을 위령하며 애도와 해원의 기능을 수행할 수 있다고 생각한다. 홀로코스트라는 비극적 역사에 대한 용서가 불가능한 생존자들과 희생자들의 유족들에게 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』와 같은 증언적 서사는 어떤 해원의 실마리를 제공해 줄 수 있지 않을까? 슬픔에는 적절한 해소 과정이 뒤따라야 하며, 억울한 죽음 후에는 해원이 필요하다. 희생자들의 죽음은 생존자들과 유족들에게 잊을 수 없는 상처를 남기기 때문에, 고통스러운 기억의 회상에 동반되는 애도를 통해 상실의 슬픔을 극복하게 도와주는 증언적 서사들이 필요해진다. 이런 의미에서 망자에 대한 기억을 구현하는 서사가 치유의 시작이 될 수 있으며, 작가는 희생자들의 죽음에 의미를 부여하는 서사를 통해 ‘사회적 애도’를 시작하고 해원을 이루도록 돕는다. 모디아노와 드 로즈네는 독일점령기 유대인 학살의 기억들을 과거로부터 소환하여 희생자들의 삶과 죽음을 기록하는 서사를 통해 망각을 극복하고 그들을 기리는 시공간을 제공한 것이다. 이 같은 문학의 기억과 기념의 제의적 과정 속에서 비로소 공감과 애도, 원망과 용서 그리고 어찌면 화해와 미래를 이야기할 수 있게 될 것이다. 쇼아 문학은 일종의 제의적 시공간을 마련하여 그 속에서 망자의 넋을 위로하고 유족의 슬픔을 달랠 뿐만 아니라, 더 나아가 독자들은 서사적 상상력의 도움으로 다른 사람들의 문제에 감응하고 지성적 깨달음을 통해 쇼아 역사의 비극적 교훈을 배우는 계기가 될 것이다.

리처드 캐니는 홀로코스트에 대한 모든 문학적인 서사 기록들은 증언

적 서사라는 측면 때문에 중요하다고 주장한다. “한마디로 심지어 서사적 증언이 과거의 복잡성과 이질성에 결코 미치지 못한다고 해도, 계속해서 기억하는 것은 윤리적으로 그리고 시적으로 중요하다. 즉 계속 기억하는 것은 최소한 지속적으로 시도해야 하는 어떤 일일 것이다. 어떤 사람이 역사를 증언하는 도덕적 의무를 가장 잘 경험할 수 있는 때는, 정확히 묻혀진 기억의 한계에 올곧게 맞설 때라고 나는 감히 말하겠다.” (2016:340~341) 즉, 수많은 서사적 증언을 통해 우리는 과거와 현재를 연결하고 타인으로 여기던 희생자들과의 간극을 좁히고 그 결과 타인들의 고통에 깊이 공감할 수 있게 된다는 설명이다. “서사적 상상력은 특수성을 보편과 결합시켜 우리로 하여금 다양한 ‘플롯들’을 통해 가치의 형태들을 기쁨이나 고통에 연관시킬 수 있게 한다. 더욱이 서사적 상상력의 속성 중 하나는 윤리적 능력이다. 이 윤리적 능력이야말로 서사적 상상력을 홀로코스트나 역사적 공포에 대한 증언적 기억들에 그만큼 더 적합하게 만드는 속성이다.” (2016:327) 이 같은 케니의 주장처럼 도라와 사라는 홀로코스트의 역사 속 억압된 타자를 재현하며 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』를 통해 독자들은 그녀들의 고통에 깊이 공감하면서 유대인 학살의 역사에 대해 윤리적 판단을 내리게 된다. 홀로코스트 비극 속에서 고통 받은 개별적 존재들의 이야기를 통해 모디아노와 드 로즈네는 쇼아의 희생자들의 삶을 기록하여 기억하고, 그들의 죽음을 추도하고, 유족과 생존자들의 회한과 아픔을 애도하고 위로한 것이며, 이러한 쇼아 문학을 읽는 독자들은 역사에 대한 평가에 이어 진상 규명과 사회적 화해라는 실천적 지혜에 대해서도 고민하게 될 것이다. 탄압당하고 희생당한 유대계 프랑스인들에게는 공동체가 경험한 집단의 기억을 공적 역사의 기록물로 재정립하는 작업이 필요하며 더 나아가 프랑스 공동체와의 연대감의 회복 과정이 필요하기 때문이다.

4. 작가의 소명과 쇼아 문학의 윤리적 가치

부정당한 유대인의 기억을 서사로 추적해 보여주는 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』와 같은 이러한 홀로코스트의 증언적 글쓰기는 작가로서의 소명에 기인한다. 모디아노는 “이 글을 쓰면서 나는 등대불 신호처럼 호소를 띄운다. 불행히도 이 신호가 검은 밤을 밝혀줄 수 있을까는 의문이지만, 그래도 희망을 버리지는 않겠다.”(도 49)라고 고백하며, 드 로즈네는 “기억할 지어다. 절대 잊지 말지어다.”라는 문구를 수차례 반복한다. 소설가로서의 소명은, 모디아노가 노벨문학상 수상 연설문에서 강조한 것처럼, “이 거대한 망각의 백지 앞에서, 갈 곳 모르고 대양을 표류하는 빙산처럼 반쯤 지워져버린 어떤 말들을 되살리는 일”(2015:585)이다. 기억은 태생적으로 망각과 함께하기 때문에, 증언적 글쓰기를 통한 과거 역사의 재조명은 계속되어야 한다.

유사한 관점에서, 타인의 고통에 대해 겸허하게 숙고하는 서사와 언어가 소설가의 윤리적 사명이자 사회적 책무라고 수전 손택은 주장한다.³¹⁾ 문학은 타인의 고통에 단순히 연민을 보내는 것을 넘어, 공감하고 아픔을 나눌 뿐 아니라, “나의 특권이 타인의 고통과 연결되어 있을지도 모른다는 사실을 숙고해 보는 것”(2004:154)이다. 또한, 기억한다는 것은 누군가(가령 작가)가 문제의 기억의 형상화를 통해 재생산하고 창조할 임무를 수행해야 한다는 것을 의미한다(2004:133). 기억하고 상기하려는 노력은 윤리적 가치를 가지며, “기억은 이미 죽은 사람들과 우리가 공유

31) “작가는 이 세계에 눈길을 주는 존재입니다. 그러니까 인간이 어떤 사악함을 저지
를 수 있는지 이해하고 살펴보고 상상해 보려고 노력하는 존재, 그렇지만 뭔가 깨
달음을 얻었다고 해서 냉소적이 되거나 천박해지거나 타락하지 않는 존재라는 말
입니다. 문학은 이 세계가 어떠한지 우리에게 말해줄 수 있습니다. 문학은 언어와
서사를 통해 기준을 제시하고 깊은 인식으로 나아갈 수 있습니다. 문학은 우리 아
닌 다른 사람들이나 우리의 문제 아닌 다른 문제들을 위해서 눈물을 흘릴 줄 아는
능력을 길러주고, 발휘하도록 해줄 수 있습니다. 우리 아닌 다른 사람이나 우리의 문
제 아닌 다른 문제에 감응할 능력이 없다면, 도대체 인간이란 어떤 존재이겠습니까?
뭔가를 배울 능력이 없다면, 용서할 능력이 없다면, 도대체 인간이란 어떤 존재이겠
습니까? 인간이 아닌 뭔가 다른 존재가 되어야 하는 것일까요?” (2004:207~208)

할 수 있는 가슴 시리고도 유일한 관계”(2004:168)이기 때문에 죽은 자를 애도하는 인간의 능력을 손택은 강조한다. 망각은 부정함이라는 감정을 동반하며, 우리 모두가 유한한 존재라는 사색과 함께 기억하는 과정 속에서 그리고 죽음에 대한 사색 속에서 우리는 타인의 고통에 민감해지는 능력을 실현할 수 있다.

인류의 폭력적인 역사 중 가장 빈번한 이방인들에 대한 탄압과 학살(인종말살) 사건들 중 하나의 예시가 1940년대 유대인 학살이며, 인종차별에서 촉발된 비극들은 여전히 세계 각지에서 발생하고 있다. 따라서 홀로코스트 역사에 대한 반성은 현재에도 보편적 울림을 가질 수 있겠다. 모디아노와 드 로즈네는 『도라 브루더』와 『사라의 열쇠』에서 유대인들의 종교나 고유의 풍속에 대해 언급하지 않으며, 시오니즘을 주장하지 않는다. 작가들은 전체주의 역사의 비극적 사건을 고발한 것이며, 탄압의 대상은 늘 약자였음을 증언한 것이다. 과거의 비극적 역사를 증언하는 서사가 계속해서 재생산되어야 하는 이유 역시 과거의 참혹한 결과를 되풀이하지 않기 위함이다. 모디아노와 드 로즈네는 역사적 진실이 망각 속으로 사라지지 않도록 그리고 쇼아 희생자들의 죽음에 의미를 부여하고 애도를 표하기 위해 증언적 글쓰기를 수행한 것이며, 이러한 노력은 쇼아 문학의 윤리적 가치를 기반으로 한다. 홀로코스트와 같은 소위 소수민족(또는 난민, 이방인)을 대상으로 한 인류의 폭력적 역사는 인간에 대한 본질적 질문을 묻게 한다. 문학은 인간 삶의 이야기를 구체적으로 보여주기 때문에 독자가 공감할 수 있으며, 독서라는 인지적 통찰을 통해 역사에 대한 반성적 접근과 철학적 사유가 가능해 지는 것이다. 희생자들의 삶과 죽음을 기념하고 기린다는 제의적 행위와도 연관되는 이 같은 증언적 글쓰기는 인간의 근본적인 가치인 타인의 고통에 공감하는 능력 그리고 함께 살아가는 세상을 좀 더 나은 곳으로 만들기 위해 자신이 할 수 있는 기여와 노력(공공선과 황금률)에 대해 고민하게 만든다.

참고문헌

주요 자료

- De Rosnay, Tatiana, *La mémoire des murs*, Plon, Paris, 2003. (타티아나 드 로즈네, 『벽은 속삭인다』, 권윤진 역, 비채, 2011.)
- _____, *Sarah's Key*, St. Martin's Press, N.Y., 2007. (타티아나 드 로즈네, 『사라의 열쇠』, 이은선 역, 문학동네, 2015.)
- _____, *Elle s'appelait Sarah*, Michaux, Agnès (tr.), Héroïse d'Ormesson, Paris, 2007, (Poche 2012).
- Modiano, Patrick, *Voyage de nocces*, Gallimard, Paris, 1990. (파트릭 모디아노, 『신혼여행』, 김화영 역, 문학동네, 2017.)
- _____, *Dora Bruder*, Gallimard, Paris, 1997, (Folio 2016). (파트릭 모디아노, 『도라 브루더』, 김운비 역, 문학동네, 2014.)
- _____, *Discours à l'Académie suédoise*, Gallimard, Paris, 2015. (파트릭 모디아노, 「거대한 망각의 백지 앞에서-노벨 문학상 수상 연설문」, 권수연 역, 『문학동네』 82, 2015 봄, pp.581~583.)

그 외 자료

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer*, Giulio Einaudi, Torino, 1995. (조르조 아감벤, 『호모 사케르』, 박진우 역, 새물결, 2008).
- Arendt, Hannah, *The Origine of Totalitarianism*, Harcourt, Orlando, 1951. (한나 아렌트, 『전체주의의 기원 1, 2』, 이진우·박미애 역, 한길사, 2006a/b.)
- _____, *The Human Condition*, U. of Chicago, 1958. (한나 아렌트, 『인간의 조건』, 이진우·정태호 역, 한길사, 2015.)
- _____, *Eichmann in Jerusalem*, Viking Press, N.Y., 1963. (한나 아렌트, 『예루살렘의 아이히만』, 김선욱 역, 한길사, 2017.)

- Hilberg, Raul, *The Destruction of the European Jews*, Yale University Press, 1961. (라울 힐베르크, 『홀로코스트, 유럽 유대인의 파괴 1』, 김학이 역, 개마고원, 2008.)
- Kenny, Richard, *Strangers, Gods, and Monsters*, Routledge, London, 2003. (리처드 캐니, 『이방인, 신, 괴물』, 이지영 역, 개마고원, 2004.)
- Nora, Pierre, et al., *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 2005. (피에르 노라 외, 『기억의 장소 1, 4』, 김인중 · 유희수 외 역, 나남, 2010a/b.)
- Ricœur, Paul, *Temps et récit III*, Seuil, Paris, 1985. (폴 리쾨르, 『시간과 이야기 3』, 김한식 역, 문학과 지성사, 2015.)
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, N.Y., 2003. (수전 손택, 『타인의 고통』, 이재원 역, 이후, 2004.)

〈Résumé〉

Romans sur la Shoah sous l'Occupation :
Dora Bruder et *Elle s'appelait Sarah*

LEE Hee Young

Nous avons pour but, dans cette étude, d'analyser deux romans sur la Shoah sous l'occupation allemande *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *Elle s'appelait Sarah* de Tatiana de Rosnay. Modiano et de Rosnay accomplissent dans ces romans une sorte de mission morale, à savoir revendiquer la vérité historique en honorant la mémoire des victimes de la Shoah. Dora et Sarah seraient des personnages représentatifs des juifs français soufferts et sacrifiés par l'antisémitisme durant la Seconde Guerre mondiale et en lisant leurs histoires tragiques les lecteurs peuvent partager leur douleur et leur souffrance. Modiano et de Rosnay donnent ainsi la voix aux persécutés et déportés qui ont été souvent négligés (ou même omis) dans l'Histoire officielle et révèlent dans ces romans la vérité sur l'holocauste en France afin de lutter contre l'oubli et de poser des questions fondamentales sur l'humanité.

Modiano décrit son enquête relative à Dora Bruder, fille de 15 ans dont l'annonce de recherche s'est apparue dans le journal *Paris-Soir* du 31 décembre 1941. La trace de l'existence de la famille Bruder est tellement fine et fragile que Modiano se contente d'expliquer la topographie des lieux où elle avait habité. Car l'auteur croit qu'"au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités." (D 28~29) Dans ce roman le narrateur-auteur entremêle des souvenirs de son père juif et ceux de la famille juive Bruder afin de

critiquer l'antisémitisme sous l'occupation allemande et la Shoah. Modiano témoigne ainsi la mémoire des victimes de la déportation des Juifs en France et renouvelle l'identité narrative des juifs français.

Dans *Elle s'appelait Sarah*, Julia Jarmond, journaliste américaine se met à la recherche de Sarah Starzynski, enfant victime du rafle du Vél'd'Hiv du 16~17 juillet 1942. De Rosnay critique ici l'oubli volontaire et répandu sur l'histoire surmois du Vichy aussi que l'indifférence (ou même la haine aveugle) envers les juifs français persécutés et déportés par la police nationale dans les années 1930~40. L'auteur nous délivre ici une histoire poignante et déchirante des victimes de l'holocauste : des survivants de la Shoah qui n'arrivent pas à surmonter le passé et le trauma finissent parfois par se suicider en raison de la désolation et du ressentiment de la perte de la famille et/ou des proches. Ce roman qui témoigne "les jours les plus sombres" (S 108) de France sert probablement à apaiser la peine inconsolable d'innocentes victimes aussi à envisager une réconciliation sociale possible.

주 제 어 : 쇼아 문학(littérature de la Shoah), 홀로코스트 희생자 (victimes de l'holocauste), 벨디브 검거(rafle du Vél'd'Hiv), 유태인 강제이송(déportation antisémite), 독일점령기(occupation allemande)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

막스 에른스트의 콜라주 소설에 나타난 생명창조의 미학*

- 『백 개의 머리를 지닌 여성』을 중심으로 -

조윤경
(이화여자대학교)

차례

- | | |
|----------------------------------|----------------------------|
| 1. 서론 | 4. 콜라주의 이음새 지우기와 연속하는 힘 |
| 2. 머리의 변용과 타원형체의 순환적 세계관 | 5. 결론 |
| 3. 카오스(chaos)적인 여성의 몸과 생명의 창조 | |

1. 서론

『백 개의 머리를 지닌 여성 *La femme 100 têtes*』(1929)¹⁾은 막스 에른스트의 ‘콜라주 소설 roman-collage’ 연작 중 첫 번째 작품이다.²⁾ 본

* 본 논문은 교육부 대학인문역량강화사업(CORE)의 게재료 지원을 받았음.

1) Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Paris, Carrefour, [1929]. 본 논문은 Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Paris, Editions Prairial, 2016을 참조했음. 이하 페이지만 표기함.

2) 두 편의 다른 콜라주 소설은 1930년에서 34년 사이에 출간되었다. 『카르멜 수녀원에 들어가고 싶어 했던 어린 소녀의 꿈 *Rêve d'une jeune fille qui voulut entrer au Carmel*』(1930)은 개인의 자유를 억압하는 가톨릭교회를 고발하는 내용으로 구성 되어 있으며, 『자선주간 *Une semaine de bonté*』(1934)에는 에로티즘과 히스테리, 그리고 신비주의의 주제가 표출된다.

격적인 의미의 만화는 아니지만 일종의 이미지를 동반한 이야기 글 형식을 띠고 있다. 에른스트는 아르데슈 Ardèche의 시골에 머무를 때 과학 대중잡지 『자연 *Nature*』를 비롯한 19세기에서 20세기 초 잡지들, 백과사전, 소설들 속에 삽입된 낡은 목판화들을 오린 조각들로 대략 15일 동안 147점의 콜라주 작업을 한다. 그 결과, 과학 잡지의 요소들과 허공을 나는 인물들 간의 예기치 않은 조합들, 놀라운 배경들과 풍경들의 조합들이 초현실주의의 전형적인 이미지인 기이하고 몽환적인 세계로 우리를 안내한다.

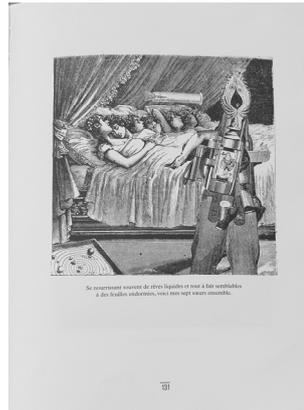
에른스트는 이미 다다이즘 시기인 1920-22년 사이에 여러 콜라주 작업들을 했다. ‘파타가가 Fatagaga’ 시리즈라든지, 엘뤼아르와 공동 작업을 한 ‘신들의 불행 *Les Malheurs des immortels*’, ‘반복들 *Répétitions*’이 그 대표적인 결과물들이다. 콜라주는 원래 이질적인 작품들에서 오려낸 요소들을 작가가 다시 재조합해서 붙이는 작업이지만, 에른스트는 “콜라주를 만드는 것은 풀 *colle*이 아니다”³⁾라고 선언하며 그림으로 그리는 콜라주 작업을 병행한 바 있다. 그는 이 경험에서 더 나아가 『백 개의 머리를 지닌 여성』에서 처음으로 콜라주 소설이라는 장르를 만들어낸다. 이 장르는 텍스트나 단어가 없는 소설로서, 이미지들의 연쇄만으로 서사적인 구조를 만들어낸다.⁴⁾ 초현실주의의 수장인 앙드레 브르통 André Breton은 이 책의 권두언(卷頭言)에서 “동화적인 백여 개의 시선들이 솟아나는 것을 우리는 지켜보기만 하면 된다.”(13)고 언급한다. 그러나 독자들은 이 난해한 콜라주 소설을 지켜보기만 해서는 그 의미를 파악할 수 없다. 이 이야기의 서사는 마치 꿈속에서처럼 공간적이거나 시간적인 연속성을 갖지도 않으며, 논리적이거나 묘사적이지도 않기 때문이다. 따라서 독자들은 반복되는 동일한 모티브, 이미지들의 연쇄, 이미지와 텍스트의 관계 등을 정밀하게 살피며 그 연결 관계를 스스로 모

3) Max Ernst, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 251.

4) 에른스트는 처음에 텍스트가 전혀 없이 이미지의 연쇄만으로 서사성을 만들어내려고 했으나, 추후 브르통의 조언을 받아들여 책 출간 직전에 텍스트를 삽입하게 된다.

색해야 한다.

이 콜라주 소설은 총 9장으로 구성되어 있으며, 장의 제목 없이 총 147점의 콜라주 작품이 하단의 짧은 글과 함께 수록되어 있다. 왼쪽 페이지는 비워져 있고, 오른쪽 페이지에만 이미지와 텍스트가 수록되어 있으며⁵⁾, 여백을 충분히 두고 그림을 크게 넣고 그 하단에 간단히 1~2 문장의 글이 적혀 있는 방식으로 구성되어 있어서, 현대의 그래픽 노블을 읽는 느낌이 난다(도판 1 참조). 에른스트



[도판1] 『백 개의 머리를 지닌 여성』의 지면 배치 예시

는 앙드레 브르통의 자전적 소설 『나자 Nadja』(1928)에 영향을 받아 서사에 사진이라는 이미지 요소를 도입한 브르통의 작업과는 반대로, 회화적 요소로 서사성을 부여하는 콜라주 소설을 시도한 것이다. 따라서 이 파괴된 소설의 통일성은 단지 시각적인 순서에 있으며, 착란의 힘과 이미지의 힘에 의존하고 있다. 막스 에른스트에게 특징적인 중심인물들인 마리아와 로프로프 새를 중심으로 동일한 모티프들이 반복되고 있으며, 이는 이야기를 가장하면서 꿈으로 이끄는 장치들로 기능한다.

콜라주로 소설을 쓰려고 한 그의 작업의 의의는 무엇인가? 그리고 언어로 작업한 초현실주의 시인들과 차별화되는 특성이나 미학은 무엇인가? 이 콜라주 소설이 제기한 인식의 새로움이나 독자들에게 주고자 한 메시지는 무엇이었을까? 본 논문은 이러한 질문들에서 출발하여 『백 개의 머리를 지닌 여성』을 중심으로 에른스트의 콜라주 소설의 의의를 밝히고자 한다.

5) 1929년 원판 본에는 판형의 문제 때문에 몇 개의 도판이 세로로 돌려서 배치되기도 했지만, 2016년 판본에는 모두 동일한 방향으로 배치되었다.

2. 머리의 변용과 타원형체의 순환적 세계관

이 콜라주 소설은 수태, 대혼란, 파괴와 생성의 과정을 이끄는 ‘백 개의 머리를 지닌 여성’의 모험에 관한 이야기다. 장 별로 집중되는 이미지들이 이야기를 생성하는데, 1장은 공중에 떠 있는 알에서 뛰어내리며 탄생한 인간의 이야기에서 시작하여 동정녀 마리아의 이미지가 변용된 ‘실패한 수태고지’의 이야기가 펼쳐진다. 2장은 어린 시절의 ‘낮과 일몰과 밤의 놀이들’이 전개되면서 ‘파종의 달’을 의미하는 이름을 가진 여성 제르미날 Germinal과 ‘대혼란’을 의미하는 여성 페르튀르바시옹 Perturbation이 소개된다. 3장에서는 여성의 잘린 팔, 물속에 잠긴 여성 등의 육체적 훼손과 죽음의 이미지가 펼쳐지면서 작가의 분신인 새 로프르프가 등장한다. 4장에서는 성범죄와 폭력으로 얽혀 있으며, 화염에 휩싸이고 폐허가 된 도시에 여성이 유령이나 증인처럼 나타난다. 5장에서는 ‘가볍고 강하며 혼자인’ 여성이 폭풍우 등의 자연재해와 살육 등이 자행되는 혁명의 현장에 서 있다. 6장에서는 ‘경이로움을 낚아 올리는 바다’, ‘불안의 바다’ 또는 ‘쾌락의 바다’ 등 여러 종류의 바다의 이미지가 그려진다. 7장은 ‘육체 없는 육체’, ‘유령 없는 유령’의 주제가 형상화된다. 8장은 죽음과 유령의 이미지, 그리고 9장은 ‘눈(目) 없는 눈’의 주제로 완결되고 있다.

『백 개의 머리를 지닌 여성』이라는 제목은 그 자체로 여러 의미들을 함의하고 있다. 그것은 동음이의어의 유희를 통해 ‘백 개의 머리를 지닌 여성 la femme cent têtes’을 의미할 수도 있고, 정반대로 ‘머리가 없는 여성 la femme sans tête’을 의미하기도 한다. 머리가 백 개인 여성은 다중의 정체성을 지니고 있고, 끝없이 변신하며, 여러 가지 다양한 특성들을 아우르고 집약하는 존재다. 한편 ‘머리가 없는 여성’은 이성을 상징하는 ‘머리’에 대한 초현실주의자들의 공격을 가시화한다.⁶⁾ 머리가 없기

6) 에른스트는 1921년 콜라주 작품 「셀레베스 혹은 셀레베스의 코끼리」에서 기계 몸통으로 된 거대한 혼종적 코끼리 옆에 머리 부분이 완전히 파내어진 나체의 여성을 배치시킨다. 그녀는 수술용 장갑을 끼고 손질을 하고 있는데, 그곳으로 코끼리의 시

때문에 정체성을 알 수 없는 모호한 인물이며, 이성과 의식의 세계 너머 감성과 무의식의 세계로 향해 있는 존재다. 또한 기요틴이나 참수의 오랜 이미지가 보여주듯, 기존 질서에 저항하는 아웃사이더, 범죄자의 이미지를 갖고 있기도 하고, 참수당한 순교자나 희생양의 모습을 구현하고 있기도 하다. 요컨대 이 책의 제목에서 드러내는 여성은 ‘머리가 백 개’ 이면서 ‘머리가 없는’ 상반된 성격을 모두 한 몸에 품고 있는 것이다. 그리고 이러한 여성은 유일했던 작품들을 해체시키고 다시 새롭게 재조합하여 원본의 고유한 정체성들을 없애고, 백 개의 새로운 정체성을 탄생시키는 콜라주 작업 자체를 상징하기도 한다.

‘La femme 100 têtes’라는 제목은 한편으로 동음이의어의 유희에 의해 ‘여성이 고집을 부린다 La femme s’entête’, ‘여성 피 머리 la femme sang tête’ 또는 ‘여성 피를 들이킨다 la femme sang tête’라는 흡혈귀의 이미지 등으로도 의미를 변주할 수 있다⁷⁾. 이 책에서 여성은 마치 유령처럼 집착적으로 끈질기게 여러 장소에 나타나고 있으며, 때로는 현장의 목적자로, 때로는 풍경의 일부로 등장한다. 또한 ‘여성 피 머리’라는 제목으로 해석할 때에는 이 콜라주 소설이 자주 표상하는 범죄, 화재, 폭동, 폭풍우 등 대혼란의 현장에 있는 여성의 모습을 환기시킨다. 시각적으로 여성은 상대적으로 어두운 목판화에, 결코 크게 튀지 않은 채 다른 그림과 조화를 이루면서도, 마치 그리스 조각에서 구현되는 여성처럼 밝고 하얀 이미지로 등장한다. 이러한 여성은 실체가 없는 실체, 에른스트

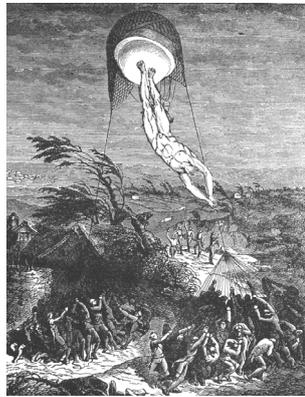
신이 향해있을 뿐 아니라, 우리의 시선 또한 주목시킨다. 이러한 머리 없는 여성은 신비감과 불안감, 환영적 효과를 복합적으로 환기시키면서 향후 에른스트의 콜라주 작업의 중심 모티브로 자리하게 된다. 르네 마그리트 또한 「중세의 공포」(1927), 「밤의 장르」(1928) 등의 회화 작품에서 머리가 없는 여성을 등장시켜 낯선 불안함을 유발하고, 정체성이 모호한 미완의 여성, 변신의 상태에 있는 여성을 그려냈다. 한편 살바도르 달리는 성모 마리아상의 머리를 수백 개의 조각으로 부서뜨린 「조각난 라파엘로 식의 머리」(1951)를 통해 성녀와 이상적인 여성의 고전적 원형을 전복시키고자 했으며, 앙드레 마송은 「머리가 없는 사람」(1937) 등의 작품 속에서 머리가 없는 남자의 주제를 다루며 이성의 질서에서 해방되고자 하는 욕망을 표출했다.

7) Werner Spies, *Max Ernst Collages : the invention of the Surrealist universe*, 1991, p. 224.

의 표현을 빌자면 “육체 없는 육체”, “유령 없는 유령”이다. 즉 자신의 존재 자체를 고정화하는 것을 거부하는 여성인 것이다. 에른스트는 9개의 장들로 이뤄진 여성의 모험을 통해 백 개의 경이로움을 독자에게 선사하고자 한다.

이 콜라주 소설의 중심상징인 여성의 머리는 알, 씨앗, 바퀴, 그리고 무엇인지 정확히 형상을 가늠하기 어려운 구체(球體)들로 변용된다.

1장의 첫 장면[도판2]은 껍질에 싸인 알이 하늘에 떠 있는데, 그곳에서 나체의 인간(남성)이 뛰어내리고 있다. 알은 보편적으로 모든 발생의 초기 상태, 미분화된 전체성, 생명원리, 잠재성, 태초의 모계적 혼돈세계를 상징한다. 따라서 이 장면은 마치 우주의 알에서 인간이 탄생하는 천지창조의 현장처럼 그려지고 있다. 한편으로 많은 사람들이 공중에 떠 있는 알들을 끌어내리려고 하고 있다. 이는 이 이야기가 ‘알’로 상징되는 생성과 창조,



[도판2] 범죄 혹은 기적- 완전한 인간

그리고 ‘그물’이 상징하는 이를 방해하는 요소들의 대립으로 이뤄져 있음을 보여준다. 9장의 마지막 장면 또한 첫 장면과 동일하다. 다만 설명이 다른데, 1장의 첫 장면에는 ‘범죄 혹은 기적- 완전한 인간’(17)이라고 되어 있다면, 9장의 마지막 장면은 ‘끝과 연속’(327)이라고 되어 있다. 처음과 시작을 같은 장면으로 동일화하고, 마지막 서술을 ‘끝과 연속’이라는 모순되는 단어들로 귀결한 것은 이 이야기에 순환적 시간성이 투영되고 있음을 나타낸다.

한편 1장 첫 장면에 등장한 동일한 껍질에 싸인 알이 3장(117)에 다시 등장한다. 이 알은 모자를 쓴 남성의 얼굴 위로 솟아오르는 분수의 정점에 놓여 있다. 알은 생명을 가진 모든 존재들이 자신의 감정을 대상에 이입하기 좋은 상징이다. 알을 깨뜨리고 그곳에서 벗어나 완성체로 나아

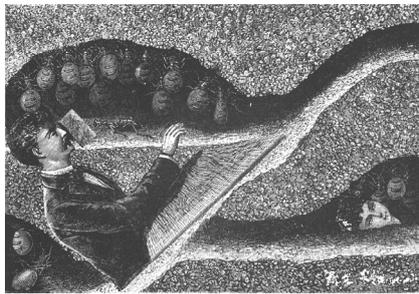
가고 싶은 마음, 그것은 통과외의 의미를 지닌다.

‘실패한’ 수태고지의 주제로 이뤄진 1장의 장면들은 새 생명을 잉태한 동정녀 마리아의 난자와 연장선상인 둥근 물체들이 지속적으로 등장한다. 첫 장의 알, 1장 7번째(31) 그림에 등장하는 어린 양의 입 위에 놓여 있는 알, 혜성처럼 하늘에서 내려오는 둥근 나뭇단(33), 작가의 분신인 새 로프로프의 버섯 또는 해파리같이 둥근 몸(27, 37), 1장 마지막 ‘수태고지’(39)의 장면에서 기하학적 건물 위에 놓인 달과 같이 둥근 계시적인 얼굴로 변주된다. 알은 빛을 내는 광원체의 이미지를 갖고 있기도 하다. 19쪽 ‘실패한 수태고지’의 장면에는 눈부시게 밝은 빛을 내는 둥근 물체가 등장하며, 35쪽 별뿔처럼 떨어져 내리는 아이의 머리의 윗부분이 잘려 있어 그 곳에서 빛이 쏟아져 나온다. 2장 59쪽에는 얼굴 부분은 의자이고 다리는 인간의 다리를 지닌 생명체의 몸통이 둥근 알처럼 되어 있고, 그 깨진 틈으로 이 생명체의 장기들과 같은 내부 풍경이 드러나고 있다.

에른스트가 작품집에서 무수히 등장시키는 알은 부화되어 새로운 생명으로 탄생할 수도 있고, 깨어져 존재 자체도 증명하기 힘들 수도 있는 불확실성을 전제한다. 알은 희망을 꿈꾸는 모든 생명체와 동일시된다. 그것은 우리 존재의 불확실성을 인식하게 하면서 완성에의 가능성이라는 의미의 확장을 품게 한다.

3장의 ‘유령들과 개미들과 함께 거의 홀로 있는, 제르미날, 내 누이, 백 개의 머리를 지닌 여성’[도판3, 143]에는 타원형의 이미지 변용이 두드러지게 드러난다. 그림을 보면, 땅 밑으로 난 개미집에서 둥근 먹이들을 운반하는 개미들과 함께 있는 여성의 머리가 보인다. 그 사이를 일종의 유령처럼 양복을 입은 신사의 상반신이 뚫고 나와 있다. 여성의 머리는 ‘제르미날’이라는 여성의 이름처럼 땅 속에서 밖으로 꽃피기를 기다리는 새싹의 이미지와 겹치기도 한다. 땅 속의 둥근 돌들까지 합치면, 개미가 갖고 있는 둥근 구체와 여성의 얼굴, 둥근 돌들이 모두 ‘백 개의 머리’로 보인다. 이를 통해 식물(새싹), 광물(돌), 인체(머리), 알, 타원형

구체가 서로 연관관계를 가지고 변신한다. 여성의 잘린 머리는 죽음을 상징하고 있지만, 그것이 씨앗이나 알과 병치됨으로써 죽음에서 소생하는 생성의 이미지로 전환되고 있는 것이다.



[도판3] 유령들과 개미들과 함께 거의 홀로 있는, 제르미날, 내 누이, 백 개의 머리를 지닌 여성.

4장에서는 둥근 구멍이 여러 개 뚫린 거대한 공의 이미지로 변용된다. ‘그녀의 지구-유령 위에 홀로 살아 있는, 아름다운, 그녀의 꿈들로 치장된 대혼란, 내 누이, 백 개의 머리를 지닌 여성’(165)에서는 채석장과 같은 장소에서 작업하는 인부들 한 가운데 거대한 공이 놓여 있고 그 위를 나체의 여성이 몸을 온전히 기대어 올라 타 있다. 몇 장 뒤에서(169) 여성은 바퀴를 닦은 구체의 안에 올라 타 함께 굴러가기도 하고, 하늘을 나는 공을 따라 항해를 떠나기도 한다(173). 5장에서는 ‘거대한 바퀴들’의 이미지가 나오는데(181, 183) 폭우, 번개와 같은 자연적 현상과 폭동과 같은 사회적 현상이 벌어지는 현장에 등장한다.

둥근 구체의 이미지에 대한 에른스트의 집착은 생명을 지닌 알과 씨앗을 거쳐 비(非)생명체인 금속의 수레바퀴로 변용되기도 한다. 수레바퀴는 생명의 순환과 변전(變轉)을 상징한다. 수레바퀴는 영원히 회전하며 지속되는 시간의 바퀴를 나타내며, 시간의 영원성과 연결되고 죽음을 이기는 순환적 세계관으로 귀결된다. 수레바퀴는 생명의 유한성을 영원

성으로 이끄는 상징으로 기능하고 있는 것이다.

9장에서는 ‘눈들이 없는 눈, 백 개의 머리를 지닌 여성은 자신의 비밀을 간직하고 있다’는 서술과 눈을 가리거나 뽑아내는 장면이 반복되면서 머리 없는 여성에서 눈 없는 여성의 이미지로 전이된다. 이는 외부로 향한 눈과 그것이 지닌 타성에 젖은 시각에서 벗어나 내면으로 향한 새로운 시각을 상징하는 것이다. 9장의 네 번째 장면은 이러한 ‘눈 없는 눈’의 이미지와 더불어 균열된 거대한 알을 보여준다(299). 둥근 알의 이미지는 에른스트에게서 눈의 이미지와 겹쳐져 내면으로 향한 시선을 상징한다. 예를 들어 그의 『시각의 내부에서 : 새알』(1929)이라는 작품에는 알 속에 세 마리의 새가 들어 있으며, 그중 두 마리는 부리 속에 다시 알을 물고 있다. 이렇게 알 속에 들어 있는 새들과 알은 안과 밖, 창조의 근원과 창조물 사이의 끝없는 전복의 과정을 보여준다. 변형된 눈으로서의 알은 비전의 영속적인 쇄신을 상징하고 있는 것이다.

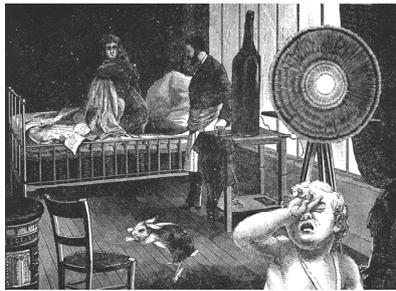
이와 같이 에른스트는 여성의 둥근 머리를 ‘알’과 ‘난자’ 등의 이미지들로 변주시킴으로써, 카오스와 생명을 함께 품고 있는 새로운 수태고지라는 주제를 전개시키고 있다.

3. 카오스(chaos)적인 여성의 몸과 생명의 창조

이 소설에서 여성을 부르는 호칭은 여러 가지인데, 동정녀 마리아를 가리키는 ‘벨 자르디니에르(Belle Jardinière)’라 부르기도 하고, 대혼란을 의미하는 ‘페르튀르바시옹(Perturbation)’이라 명명하기도 한다. 그리고 ‘배아(胚芽)’ 또는 프랑스 대혁명 당시 공화력에서 ‘파종의 달’을 의미하는 ‘제르미날(Germinal)’, 또한 ‘내 누이’, ‘전설의 성인(成人) 여성’, ‘100개의 머리를 지닌 여성’이라고 다양하게 이름을 부른다. 1장에서 연쇄적으로 나오는 콜라주들은 주로 벨 자르디니에르인 동정녀 마리아와

수태고지라는 성서적 내용을 비틀고 위반하는 것으로 이뤄진다.

에른스트는 1923년 콜라주 작품인 『아름다운 정원사 처녀(이브의 창조) *La Belle Jardinière (La Création d'Eve)*』에서부터 동정녀 마리아의 모티브를 지속적으로 등장시키며 발전시켰다. 이 콜라주에서 여성은 기계로 된 머리를 갖고 있으며, 퍼덕이는 날개 모양으로 열리고 닫히는 몸통을 지니고 있다. 엘리자베스 레게 Elizabeth Legge에 의하면 여성의 배와 허벅지에 기거하는 비둘기는 수태고지의 순간을 맞이한 동정녀 마리아를 상징한다.⁸⁾



[도판4] 실패한 수태고지



[도판5] 동일한 실패, 두 번째...



[도판6] ...그리고 세 번째 실패

8) E. Legge, *Max Ernst : The psychoanalytic sources*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989, pp. 127-143.

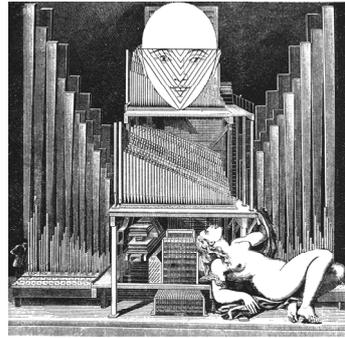
콜라주 소설의 ‘실패한 수태고지(受胎告知)’[도판4, 19]라는 설명이 붙은 그림에는 평범한 촌부가 침대 위에 앉아 이불로 배를 가리고 있고, 그 앞의 남자가 그녀를 바라보고 있다. 앞에서 오른 손으로 얼굴을 가리고 울고 있는 아이는 천사의 거룩한 계시 없이 특별한 임신의 결과로 나온 것처럼 해석된다. 그 옆으로 다산의 상징인 토끼가 뛰어가고 있다.⁹⁾ 다음 페이지로 가면 ‘동일한 실패, 두 번째...’[도판5, 21]라는 설명과 더불어 의자, 책, 병 등이 놓인 헛간과 같은 공간에 양복을 입은 남자가 기절한 듯이 뻗어 있는 나체의 여성을 떠받치고 있다. 오른쪽 상단에 거대한 무릎 꿇은 여성이 앉아 있는데, 얼굴 부분은 프레임에 잘려 있다. 다음 페이지에는 ‘...그리고 세 번째 실패’[도판6, 23]라는 설명과 함께 더욱 기이한 이미지가 연출된다. 상자 밖으로 여성의 허벅지와 다리가 프레임에 잘려 튀어나와 있어서 ‘낮선 불안함’을 자아내고 있는 것이다. 그 옆에는 양복 입은 두 남자가 상자와 연결된 도구로 실험을 하고 있다.

에른스트가 연속적으로 보여주는 이 세 번이나 ‘실패한’ 수태고지의 장면에는 모두 여성을 관찰하는 남성들이 개입되어 있다. 자신의 프레임에 여성을 가두고 실험을 하는 남성들은 여성의 생산성과 창조적 능력을 억압하는 기제로 작용하고 있는 것이다. 감시와 욕망의 시선으로 여성을 바라보는 남성과, 사슬이나 끈에 묶여 있거나 상자나 수조에 갇힌 여성은 모두 여성의 창조성과 생산성을 저해하는 기제로 작용한다. 이는 살육, 화재, 전쟁, 폭력 등의 배경과 맞물려 제시된다.

1장의 마지막 페이지는 마침내 성공한 ‘수태고지’[도판7, 39]를 제시한다. 그러나 그 풍경은 수태고지라고 하기에는 매우 낮설다. 건축물과 같은 기하학적 패턴이 양쪽으로 기둥처럼 세워져 있고, 가운데는 파이프

9) 바우어는 이 장면을 수태고지와 히스테리가 결합된 것으로 보고 있다. 이 도판은 정신의학자 샤르코의 히스테리 연구서의 한 삽화를 원재료로 하고 있기 때문에, 남성은 가브리엘 대천사이자 샤르코 박사이고, 여성은 성모 마리아이자 히스테리 여성 환자이며, 울고 있는 아이는 아기 예수이자 에른스트 자신이라는 것이다. C. H. Bower, *The Function of the Femina Vita : Annunciate Images of Woman in William Blake's "Vision of the Daughters of Albion", Nathaniel Hawthorn's "The Marble Faun", and Max Ernst's "La Femme 100 têtes"*, 1993, pp. 126-128.

오르간과 같은 것이 놓여 있으며, 그 위 정 가운데에 달걀을 연상시키는 거대한 얼굴이 놓여 있다. 그리고 아래에는 나체의 한 여자가 누워서 그 달과 같은 얼굴을 쳐다보고 있다. 에른스트는 이러한 낯선 풍경을 통해 전통적인 수태고지와는 확실히 구별되는 자신만의 수태고지 장면을 형상화하고자 한 것이다. 앞선 세 번의 실



[도판7] 수태고지

패한 수태고지와 이 성공한 수태고지의 차이점을 크게 두 가지로 정리해 볼 수 있다. 첫째, 이 콜라주에도 양복을 입은 남자가 등장하기는 하지만 좌측 하단에 여성과 완전히 분리된 채 아주 작은 크기로 축소되어 있고, 그에 비해 나체의 여성은 매우 크게 확대되어 있다. 즉 양복을 입은 남자는 앞선 장면에서의 억압적 남성성을 전혀 발휘하지 못하고 있다는 점이 다. 둘째, 여성의 얼굴-달걀-난자라는 에른스트의 중심상징이 화면 한 가운데 상부에 확대되어 구현되어 있어서, 그가 표상하고자 하는 새로운 수태고지, 새로운 탄생의 신화를 암시하고 있다는 점을 들 수 있겠다.

한편 2장에서부터 ‘제르미날’과 ‘대혼란’이라 불리는 여성이 등장하는데, 모두 ‘내 누이’, ‘백 개의 머리를 지닌 여성’이라는 말과 동격을 이룬다. 제르미날과 대혼란이라는 이름은 모두 자연의 현상과 혁명이라는 사회적 현상을 중의적으로 지칭하고 있으며, 생성과 파괴의 양면성을 아우른다. 변화무쌍하며, 시·공을 막론하고 어디에나 있는 여성이면서 모든 장면의 증인이 되는 여성이다. 이러한 이미지에 덧붙여진 설명은 ‘풍경의 무의식은 완전해진다’(51), ‘대낮동안, 천사의 애무들은 극지방들과 이웃하는 은밀한 지역 속으로 물러난다’(73) 등 시적이고, 수수께끼 같으며, 예언적인 문장으로 되어 있다.

3장에는 여성의 몸들이 깃털과 물고기, 새, 악기, 남성 등과 뒤엉켜 있는 그림과 더불어 ‘그리고 화산과 같은 여성들은 위협적인 태도로 그들

의 육체의 뒷부분을 들어 올리고 흔든다'라는 설명이 적혀 있다.(147) 또한 6장에서 대혼란의 '내 누이'인 여성은 '바다보다 더 고립되어 있고, 항상 가볍고 전능한'(213) 사람으로 그려지는 등 여성의 몸은 우주생성 이전의 카오스적인 상태와 동일화된다.

여성은 순수한 존재로, 우주의 근원이며, 잉태와 생산을 하는 창조의 몸을 지니고 있다.¹⁰⁾ 여성과 함께 등장하는 바다는 무의식과 모태의 전형적인 상징이다. 바다는 생명의 에너지를 품고 있으며, 보호하고 안전하게 하는 어머니의 이미지를 지님과 동시에 위험하고 영웅을 삼켜버리는 어머니라는 이중성을 갖고 있다.¹¹⁾ 이와 같이 어둠, 부정형, 비밀스러운 중심, 혼돈과 같은 속성들이 여성의 몸을 형성한다. 에른스트의 여성은 나체로 등장하고, 그중에서도 여성의 몸, 특히 머리와 배가 강조되고 있다. 여성의 몸은 잉태로 인하여 무에서 유를 창조하며, 예술가의 창조 또한 가장 카오스적인 것에서부터 비롯된다. 이와 같이 그의 중심 화두는 여성의 몸, 생명, 창조이다. 여성은 생명들을 연속하게 하는 힘을 갖고 있기에, 카오스의 어둠과 혼돈 가운데서 생명을 잉태해내는 우주생성의 근원이 여성의 몸과 동일하게 제시되고 있는 것이다.

도판8(63)의 장면 한 가운데에 앉아 있는 여자 아이는 옷을 갖춰 입었으나 한 쪽 유방이 마치 옷의 일부인 양 자연스럽게 옷 밖으로 튀어나와 있어서 몸과 옷의 경계를 모호하게 한다. 활을 잘 쓰기 위해서 하나의 유방만을 갖고 있는 아마존의 여전사 이미지를 환기시키기도 한다. 이 아이는 다른 여자아이의 두상을 마치 인형인 것처럼 안고 있는데, 한쪽 눈을 뽑아내려 하고 있으며, 그 아이의 두상에는 가시와 같은 목장식들이 빼곡히 둘러져 있어서 순교자를 연상시킨다. 후면에는 감옥에 갇힌 한 남자가 손을 내밀고 있다. 에른스트는 설명에서 이 남자를 '영원한

10) 워릭은 이 콜라주 소설이 총 9장으로 구성된 것이 여성의 임신주기를 의미한다고 분석하고 있기도 하다. M. E Warlick, *Max Ernst and Alchemy : A Magician in Search of Myth*, Austin, Univ. of Texas Press, 2001, p. 110.

11) Jung, C.G., 『원형과 무의식』 융 기본 저작집 제2권, 한국융연구원 역, 서울, 2002, pp. 68-73.

하느님 아버지'라 지칭한다. 이와 같이 영원한 하나님 아버지는 허름한 옷을 입고 감옥에 갇힌 채 아무 힘도 쓰지 못하는 무력한 존재로 그려진다. 그밖에도 에른스트는 하나님 아버지의 이미지를 지하철 참사의 현장에서 재난을 몰고 오는 수염이 긴 산타클로스 또는 집배원의 형상으로 교체시키기도 한다(‘지하철의 참사 현장에서, 계속되는 번개로 갈라진 수염을 하고 있는, 영원한 하나님 아버지’, 139).



[도판8] 제르미날, 내 누이, 백 개의 머리를 지닌 여성이여. (안쪽 감옥 안에는 영원한 하느님 아버지)

수태고지, 신의 은총, 영원한 하나님 아버지 등 그가 소재로 삼고 있는 가톨릭적인 요소들은 성화(聖畵)를 뒤집고, 비틀고, 전도함으로써 표면적으로는 신성모독의 주제를 펼치고 있다. 그러나 이면적으로는 신성한 절대 영역에 속해 있는 성모마리아를 평범한 촌부나 나체의 여성으로 전화함으로써 신성불가침의 신적 영역을 육화하고 인간화하고 있다. 이러한 전복의 요소는 신계와 인간계를 넘나드는 인간 삶의 존재 방식에 대한 새로운 시선과 성찰을 제시한다. 그는 성모마리아라는 정결하고 높은 여성에게 부여된 처녀잉태라는 특별한 상황을 잉태가능한 모든 평범한 여성의 조건으로 새롭게 확장시켜 보이고 있는 것이다. 제목을 ‘수태고지의 실패’라고 세 번씩이나 명명함으로써, 에른스트는 신에 대한 우리들의 고정관념을 깨뜨리고 인간 존재의 초월성에 대해 다시 생각해보게 한다.

또한 한쪽만 크게 그려진 여성의 눈이나 한쪽만 드러난 유방은 인체의 균형이 아닌 무질서와 불균형을 보여준다. 이것은 창조에 필요한 어둠, 그리고 어둠의 심연을 통과하여 생명의 세계로 나아가는 창조적 유형에 속한다. 낮을 밤으로, 또한 문명화된 질서의 세계를 무한대의 본래

의 공간으로 되돌려 줌으로써 새로운 창조와 세계를 다르게 보여주는 시선을 가능하게 하는 것이다. 무질서와 불균형의 세계에서 새로운 질서로 나아가려는 이 콜라주 소설의 여정은 에른스트가 구사하는 콜라주 기법 자체를 통해 더욱 강조된다.

4. 콜라주의 이음새 지우기와 연속하는 힘

에른스트는 1919년대부터 과학적 대상들의 목록이 적힌 페이지들에 끌렸다. “그 페이지들은 내게 너무나 거리가 먼 형상들의 결합이라고 느껴졌고, 이 조합의 부조리함 자체가 내 안에 계시적인 능력들의 갑작스런 강화를 일으켰다. 그리고 사랑의 기억들과 반-수면 상태의 환각들이 갖는 고유한 특징인 끈질김과 이중, 삼중, 다중의 이미지들이 빠른 속도로 서로 서로 겹치면서, 모순적인 이미지들의 환각적인 연쇄를 일으켰다.”¹²⁾ 에른스트는 여기에 자극을 받아 콜라주에 “예술가로 하여금 그의 환각적인 능력들을 자극하도록 하는 모든 종류의 과정들을 통해 연구되고 도발된 무의식적인 자료들”¹³⁾을 도입하고자 했다.

『백 개의 머리를 지닌 여성』에는 그가 1920년에서 22년 사이에 제작한 다른 콜라주 작업들과는 다르게 직접 그리거나 수채화 작업을 한 부분이 없다. 모든 요소들은 오려붙여졌으며, 그 작업이 너무나 정교해서 ‘기운 자국’이 식별되지 않는다. 그는 목판화로 제작된 유행이 지난 삽화만을 이용하고, 흑과 백만 드러나는 선 에칭(line etching)이라는 인쇄 방법을 사용해서 출처들의 흔적을 감추고자 했다.¹⁴⁾

지금까지 알려진 초현실주의의 미학은 로트레아몽의 유명한 구절인

12) Max Ernst, *Au-delà de la peinture* in *Cahiers d'Art*, n° 6-7, 1937.

13) C. Sala, “Les collages de Max Ernst et la mise en question des apparences”, in *Europe*, numéro sur le surréalisme, 1968, p. 131.

14) 정은경, 『막스 에른스트의 콜라주-소설에 나타난 장르의 확장』, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2004, 29쪽.

‘해부대 위의 우산과 재봉틀의 만남처럼 아름다운’ 것이었다. 그것은 이 질적인 두 대상이 낯선 제 3의 공간에서 만났을 때의 놀라움, 생경함, 낯선 불안, 그리고 브르통이 언급한 “바람직한 돌연함”¹⁵⁾에 관계되었다. 그리고 이러한 미학을 촉발시키는 여러 방법 중 가장 대표적인 기법이 콜라주다. 그런데 초현실주의 예술가 중 콜라주 기법을 대표적으로 발전 시킨 에른스트의 첫 콜라주 소설의 특별함은 작가가 잡지에서 오린 자료들을 이질성이 드러나지 않게, 이음새를 제거하고 접합했다는 사실이다. 그래서 처음에는 평범한 낡은 잡지를 보는 느낌을 주는데, 자세히 들여다 보면 현실과는 다른 무엇인가 불안한 낯섦을 유발하는 풍경이 펼쳐진다. 그러한 풍경들은 계속 눈길을 끄는데, 베르너 스파이스 Werner Spies의 분석에 의하면, 에른스트는 이를 통해 콜라주가 단순히 부분들의 총합으로 환원되지 않는다는 사실을 강조하고 있다.¹⁶⁾ 더 나아가 본다면, 에른스트는 이 정교한 작업을 통해 마치 하나의 완전한 새로운 현실을 만들어내려는 듯 이질적인 것들이 자연스러워지는 지점을 탐구하고 있는데, 바로 이 지점에 다른 초현실주의자들과 구별되는 에른스트의 작업의 독창성이 있다고 생각된다. 그렇다면 이음새를 지움으로써 어떤 효과를 거둘 수 있을까? 도판 9, 10번¹⁷⁾을 살펴보자.

15) 브르통은 『초현실주의 선언』에서 언어 콜라주와 시각 콜라주의 예술성을 다음과 같이 설명하고 있다. “어떠한 종류의 연결을 통해 바람직한 돌연함을 얻게 된다면 어떤 것이라도 좋다. 피카소와 브라크의 파피에 콜레는 가장 잘 다듬어진 문체로 전개되는 문학 안에 상투어를 집어넣는 것과 동일한 가치를 갖는다. 신문에서 오린 제목 또는 제목들의 단편만큼이나 가능한 한 (...) 근거 없는 아쌍블라주에 의해서 얻어지는 것을 대문자의 시 POÈME라 불러도 좋다.” André Breton, *Oeuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1988, p. 341.

16) Werner Spies, *op. cit.*, p. 96.

17) 도판10의 원문 텍스트는 다음과 같이 되어 있다. “Loplop, ivre de peur et de fureur, retrouve sa tête d’oiseau et reste immobile pendant 12 jours des deux côtés de la porte.”



[도판9] 로프로프와 성모 마리아



[도판10] 두려움과 분노에 도취된 로프로프는 자신의 새 머리를 되찾고 12일 동안 문의 양쪽들로부터 꼼짝하지 않고 있다.

‘로프로프와 성모 마리아 Loplop et la Belle Jardinière’[도판9, 141]라는 그림을 살펴보면, 아름다운 정원에 여성이 새를 안고 서 있다. ‘아름다운 정원사’로 불리는 성모마리아의 등이 절반으로 뚫려 있고, 팔에 안고 있는 거대한 새에 의해 얼굴 부분이 가려져 있다. 그런데 콜라주의 접합부가 교묘하게 잘 이어져 있어서, 여성이 마치 정원의 나무들과 새와 한 몸을 이루는 것처럼 시각적으로 보여진다.

에른스트의 작품에 반복적으로 등장하는 새 ‘로프로프’는 예술가 자신의 분신이다. 이는 그의 유년시절에 형성된 새에 대한 집착에서 비롯되었다. 그가 키우던 ‘호로네봄’이라는 새가 죽은 날 밤 자신의 누이동생이 태어나게 되는데, 이 두 사건을 결부시키면서 그는 ‘로프로프’라는 신비의 새를 만들어냈으며, 사랑과 죽음의 상징으로 삼았다. 로프로프는 도움을 주는 새, 인도하는 새, 보호해주는 새라는 신화적인 요소를 담고 있으며, 재탄생의 상징과 결합된다.¹⁸⁾ 위 장면에서 에른스트는 ‘내 누이’라

18) 황정국, 『무의식의 형상화로서의 예술- 막스 에른스트 작품에 나타난 원상』, 『기초조형학연구』, vol. 11, n° 3, 2010, p. 572.

고 끊임없이 부르는 성모마리아와 자신의 분신 로프로프, 그리고 자연을 이음새 없이 결합함으로써 인간-새-자연을 아우르는 새로운 재탄생의 신화를 제시하고 있는 것이다.

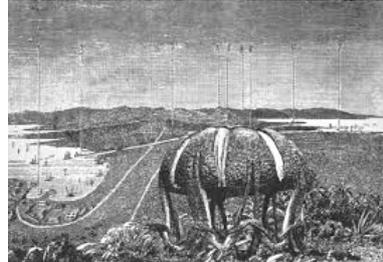
여성과 로프로프가 등장하는 또 다른 도판[도판10, 241]에는 정교한 이음새의 처리를 통해 남성과 여성, 그리고 새가 교묘하게 한 몸을 이루고 있음을 볼 수 있다. 전체 그림을 보면, 거실이 칸막이와 문의 세로 프레임으로 양분되어 있는데, 오른쪽에는 여성의 몸 반쪽이, 왼쪽에는 남성의 몸 반쪽이 프레임을 통해 연결되어 있다. 여성이 뺀 왼쪽 팔이 남성 쪽으로까지 이어지고 있고, 그 팔을 남성의 손이 받치고 있는 것처럼 보이지만, 한편으로는 로프로프 새가 자신의 발로 여성의 팔에 매달려 있는 형상처럼 보이기도 한다. 이와 같이 조각들의 이음새를 없애는 적극적인 의미는 남·녀, 인간·동물, 인간·식물 등의 틈새를 무화시키고 한 몸으로 만듬으로써 대립되는 이분법적인 갈등을 해소시키는 데 있다고 생각된다. 즉 이성과 문명에 의해 분할된 것이나 갈라진 것을 없애고자 하는 작가의 의도가 작용하고 있는 것이다.

한편 이 콜라주 소설의 또 다른 두드러진 형식적 특성은 장면의 배치가 연속성을 만들어 낸다는 점에 있다. 이것이 바로 그가 자신의 책을 ‘소설’이라고 명명한 이유일 것이다. 얼핏 보기에는 콜라주 작품의 나열 같고 어떤 논리적인 연관성도 없을 것 같지만, 동일하면서도 조금씩 변주되는 장면이 연쇄되어 나오는 것이나, 텍스트의 반복 및 ‘연속’이라는 언급이 꿈과 무의식에 고유한 논리를 만들어 낸다.

가령 앞에서 보았듯이 1장의 이어지는 세 장면에서 ‘실패한 수태고지’, ‘마찬가지로 두 번째 실패...’, ‘그리고 세 번째 실패’가 거듭되어 강조되면서 독자들은 장면들 사이의 연관성을 생각해보고 진전된 이야기를 능동적으로 만들어가게 된다. 그 뒤에 이어지는 세 장면에서는 ‘풍경이 세 번 바뀐다’(I), (II), (III)[도판11, 도판12, 도판13, 25-27]는 내용이 반복되어 전개된다.



[도판11] 풍경이 세 번 바뀐다(I)



[도판12] 풍경이 세 번 바뀐다(II)



[도판13] 풍경이 세 번 바뀐다(III)

이 세 장면들을 살펴보면, (I)에서는 파인애플 받에 크게 클로즈업된 손들이 병의 앞뒤 부분을 들고 있다. (II)에서는 바닷가 마을 위로 해파리나 버섯같이 생긴 무정형의 생명체가 클로즈업 되어 놓여 있다. (III)에서는 교회, 집들이 보이는 전원 마을 위로 거대한 손이 총구가 달린 레코드판을 쥐고 있다.

요컨대 세 도판 모두 목가적인 풍경화를 배경으로 하고 있는데, 이와 대조적으로 무언가 긴장감을 조장하는 문명의 대상들인 병, 무정형의 생명체, 총구달린 레코드판이 오른쪽 아래라는 동일한 위치에 클로즈업되어 강조되고 있는 것이다. (I)에서 병을 든 손의 손가락은 파인애플의 뽕족한 이파리와 형태상 동일하며, 깨진 유리파편을 연상시킨다. (II)의 무정형의 생명체는 몇 장 뒤로 넘기면(37) 거꾸로 매달린 형상에 새의 얼굴을 한, 에른스트의 분신 로프로프임이 곧 밝혀진다. (III)의 총구에서는 강렬하게 빛이 반사되고 있는데, 교회, 집, 산, 들판의 평화로운 전원 풍

경을 대조적으로 압도하는 문명의 날카로운 영향력이 엿보여지기도 한다. 그리고 이렇게 대상에서 강렬한 빛이 쏟아져 나오는 풍경은 이 콜라주 소설 곳곳에서 등장한다. 마치 별뿔뿔처럼 하늘에서 떨어져 내리는 아기의 윗부분이 열린 머리(35)나, 심지어 남자의 성기가 회중전등이 되어(91) 빛을 뿜어내고 있다. 태양, 환기구나 선풍기 같은 둥근 물체에서도 빛이 나오며, 감옥과 같은 방의 창살 틈으로 빛이 쏟아져 나와 여성을 밝게 비추기도 한다. 이는 목관화의 검은 바탕에 비추는 일종의 강렬한 조명이 되어, 작가가 강조하고자 하는 메시지를 전달하는 장치가 된다.

화가가 제시하고 있는 주제의 연속성은 놀이라는 다른 주제로도 이어진다. 유년 시절의 장면들을 재현하면서 ‘여기 은총의 첫 접촉들과 출구 없는 놀이들이 준비된다.’(53)라는 설명이 동반된 도판에는 무엇인가 들어 있는 바구니를 들고 달려가는 남자 아이와 그를 곧 잡을 듯이 손을 뻗으며 쫓아가는 쌍둥이 여자 아이들이 보인다. 에른스트는 그 원판 위에 하늘을 나는 사람을 등장시켜, 출구가 없을 때에는 날아갈 수 있다는 해결책을 제시하고 있다. 그 몇 장 뒤로 ‘낮의 놀이들, 일몰의 놀이들, 밤의 놀이들의 연속’ 시리즈(65-69)가 펼쳐진다. 교실에서 흑인 아이와 백인 아이가 언쟁을 하고 있는 장면 다음 장에는 두 아이가 몸싸움을 하는 장면이 이어지고, 그 다음으로 칼을 휘두르는 폭력에 의해 한 아이가 피를 흘리고 있다. 이 세 장면 모두 연속적으로 여성이 등장하는데, 한편에서 지켜보거나, 뒤돌아서서 가거나, 경악하는 표정을 짓고 있다. 세 여성의 차림새도 각각 다른데, 첫 장면에서는 고대 그리스 복장, 두 번째에서는 현대적 옷차림, 세 번째는 아랍지방 옷차림을 하고 있다. 그 외에도 허름한 차림의 남자아이와 잘 차려입은 여자 아이가 놀이하는 장면도 보인다. 또한 어른들은 술통에 몸을 담그고 취한 표정을 짓고 있는데, 그 뒤에서 어린아이들은 천진하게 술래잡기 놀이를 하고 있는 다음 장면이 이어진다.

에른스트는 이 ‘놀이’ 시리즈를 통해 여러 대조적인 풍경들을 보여준다. 그는 인종 간의 갈등, 빈부 간의 갈등, 남녀노소 간의 갈등, 개인들

간의 불화를 연속되는 그림 이야기로 보여주고, 이 장면들을 지켜보는 증언자로서의 여성을 콜라주해 넣음으로써, 인간사의 갈등과 폭력을 고발하고 문제를 제기하고 있는 것이다.

한편으로 그의 책에서 반복하여 등장하고 있는 또 다른 중심 모티프는 어떤 특정 장소에서 등장인물이 뛰어 내리는 장면이다. 화재로 인해 집 밖으로 뛰어내리는 두 남녀(177)의 장면 바로 뒤에는 절벽에서 폭포로 뛰어 내리는 여성과 남성의 모습이 제시된다(179). 이 장면에 대한 설명은 ‘그러나 물결은 쓰디 쓰다’인데, 그 다음 장면의 설명은 ‘진실은 단순하게 남아 있으리라 그리고 거대한 수레바퀴들은 쓰디 쓴 물결들을 가로지르며 흔적을 남기리라’(181)로 서술되어 있다. 즉 ‘쓰디 쓴’이라는 형용사의 연속성이 텍스트의 반복으로도 부여되고 있는 것이다. 이는 작가 개인의 꿈이나 무의식의 연속처럼 전개되고 있는 것으로 보여진다. 그래서 그는 화재라든가 절벽, 폭풍우와 같은 한계상황에 부딪혔을 때 ‘뛰어내리기’의 상징을 반복적으로 제시하고 있는 것이다.

이와 같이 전혀 이질적인 책들에서 채집한 자료를 가지고 작가는 부분과 전체를 융해시켜 하나의 결합된 세계로 나아가고 있다. 그는 자신이 체험한 내적 경험에 연속성을 부여하여 강렬하고 집약된 형태로 자신의 메시지를 전달한다. 잡다한 텍스트들을 자르고 덧붙이고 해체함으로써 하나의 새로운 통일체로 변용하여 창조하고 있는 것이다.

5. 결론

에른스트는 『백 개의 머리를 지닌 여성』을 통해 콜라주 소설이라는 새로운 장르를 만들었다. 기존의 판화를 오리고 섞고 붙여 새로운 시각적 서사구조를 만들어낸 콜라주 작업은 이질적인 요소들이 제 3의 공간에서 만나 촉발하는 초현실주의의 ‘우발성의 미학’을 뚜렷이 보여준다.

그런데 그는 이러한 초현실주의적 기법을 바탕으로 하여 개인적이면서 동시에 보편적인 우주창조의 세계로 나아가고 있다. 그의 개인적 상징인 누이는 동정녀 마리아를 비롯한 수없이 많은 여성으로 변용되고, 새는 알과 씨앗과 새싹의 보편적인 이미지로 확장된다. 이런 작업들이 에른스트의 독창성이라고 생각된다. 그 의의를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 이 책의 중심 상징인 ‘여성의 머리’는 그 타원형의 둥근 형상이라는 형태적 유사성에 의해 알, 둥근 새, 씨앗, 난자, 수레바퀴로 변용되면서 반복적으로 나타나고 있다. 이를 통해 새로운 생성을 가능하게 하는 생명력과 직선적인 세계관에서 벗어나는 순환성을 나타낸다. 이러한 생명력을 저해하는 시각적인 요소로 상자, 사슬, 결박, 남성 등이 등장하는데, ‘백 개의 머리를 지닌 여성’은 여성의 몸을 구속하고자 하는 이러한 요소들이 상징하는 남성의 권위, 이성적 질서, 전쟁과 폭력이라는 고정된 사슬을 끊고, 끊임없이 변신함으로써 카오스에서 새로운 코스모스의 세계로 나아가는 여성의 모험담이라고 할 수 있다.

둘째, 이 콜라주 소설은 여성의 몸을 카오스적인 세계와 동일화하고 있다. 우주와 여성을 형성하는 카오스는 창조의 근원이고, 그곳으로부터 생명이 잉태되고 생성된다. 여성은 카오스적인 존재로 빛과 어둠을 지니고 있고, 에른스트는 이 사실을 시각적으로 반복하여 강조하고 있다. 내면의 무의식 안에 꿈틀거리는 혼돈의 상태와, 변신하면서 어디에나 편재해 있는 여성의 끊임없는 변주가 콜라주 소설의 매 장면들을 형성하고 있는 것이다. 혼돈의 상태는 무정형의 무(無)의 상태와 무한한 가능성의 상태가 결합되어 있어서, 머리가 백 개이기도 하고, 전혀 없기도 한 여성의 상징성과 결부된다. 또한 동정녀 마리아, 대혼란, 생성의 달, 누이라는 여성의 변화하는 이름들은 수태고지, 혁명과 파괴, 우주창조, 개인적인 신화창조라는 주제를 구체적으로 형상화하고 있다.

셋째, 이 콜라주 소설은 오리고 붙인 이음새를 제거함으로써 이질적인 요소들에 연속성을 부여한다. 19세기 목판 삽화들의 가로, 세로로 난 빗금들을 활용하여 틈새나 균열의 흔적을 없애고, 이를 흑백으로 2도 인쇄

하여 더욱 자연스럽게 만들었다. 초현실주의 시인들이 이미지들의 이질성이나 생경함을 강조함으로써 새로움을 추구했던 반면, 에른스트의 콜라주들은 한 부분이 다른 부분을 흡수하고 용해하여 하나의 매끄러운 새로운 장면을 연출한다. 그리하여 인위적으로 조작한 느낌이 들지 않도록 정교한 작업을 하고 있다. 이를 통해 그는 여성과 남성, 어둠과 빛, 혼돈과 질서, 카오스와 코스모스라는 대립되는 것들을 한 몸으로 묶어냄으로써 새로운 생명창조의 세계로 나아가고 있는 것이다.

참고문헌

- Adamowicz, Elza, *Surrealist collage in Text and Image : Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge University Press, 2005.
- Aragon, Louis, *Les Collages*, Paris, Hermann, [1965], 1993.
- Bower, C. H., *The Function of the Femina Vita : Annunciate Images of Woman in William Blake's "Vision of the Daughters of Albion", Nathaniel Hawthorn's "The Marble Faun", and Max Ernst's "La Femme 100 têtes"*, 1993, pp. 126-128.
- Breton, André, *OEuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988.
- Ernst, Max, *Au-delà de la peinture* in *Cahiers d'Art*, n° 6-7, 1937.
- Ernst, Max, *La femme 100 têtes*, Paris, Editions Prairial, 2016.
- Ernst, Max, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970.
- Kavky, Samantha Beth, *Authoring the unconscious : Freudian structures in the art of Max Ernst*, University of Pennsylvania, 2001.
- Legge, E., *Max Ernst : The psychoanalytic sources*, Ann Arbor, UMI Recherche Press, 1989.
- Mabille, Pierre, *Le Miroir du merveilleux*, Ed. du Sagittaire, 1940.
- Maurer, Evan M., *Max Ernst Collages : Beyond Surrealism*, New York, The New York Public Library, 1986.
- Sala, C., "Les collages de Max Ernst et la mise en question des apparences", in *Europe*, numéro sur le surréalisme, 1968.
- Spies, Werner, *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe*, Abrams, 1991.
- Spies, Werner, *Max Ernst Werke*, Texas, Houston, 1975-1987.
- Spies, Werner, *Max Ernst Loplop : The Artist's Other Self*, New York, Thames and Hudson, 1983.

Warlick, M. E, *Max Ernst and Alchemy : A Magician in Search of Myth*, Austin, Univ. of Texas Press, 2001.

Jung, C.G., 『원형과 무의식』 융 기본 저작집 제2권, 한국융연구원 역, 숲, 2002.

정은경, 「막스 에른스트의 콜라주-소설에 나타난 장르의 확장」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2004. 6.

황정국, 「무의식의 형상화로서의 예술- 막스 에른스트 작품에 나타난 원상」, 『기초조형학연구』, vol. 11, n° 3, 2010.

〈Résumé〉

L'esthétique sur la création de la nouvelle vie
chez Max Ernst
– à partir de *La femme 100 têtes* –

Yunkyung Cho

Avec *La femme 100 têtes*, Ernst crée un genre nouveau : roman collage. Ce genre veut produire de manière visuelle une nouvelle structure narrative, tout en coupant, regroupant, et collant les estampes désuètes du 19^e siècle. Ce procédé est lié à l'esthétique accidentelle propre au surréalisme provoquée par une rencontre fortuite des deux choses complètement différentes sur le troisième lieu. Cependant, Ernst est neuf en ce qu'il construit un nouvel univers à la fois universel et personnel avec un tel technique surréaliste.

Ce roman collage assimile le corps féminin à l'univers chaotique. Chaque scène varie le corps féminin : ce dernier est omniprésent et perpétuellement transformé avec des paysages chaotiques reflétant l'inconscient. Etant donné que le chaos comprend à la fois le néant et l'infini, il est lié à la femme qui, tantôt a cent têtes, et tantôt est sans tête. Les noms de la femme dans ce roman collage sont aussi variés comme 'Belle Jardinière', 'Perturbation', 'Germinal' et 'ma soeur'. Ces noms illustrent concrètement les thèmes du roman collage comme l'immaculée conception, la révolution, la destruction, la création de l'univers et celle du mythe personnel.

Quant à la tête féminine, symbole principal du livre, elle est transformée en d'autres formes ovales comme les oeufs, les oiseaux

ronds, les graines, les ovules et les roues. Ceci représente la vitalité pour la nouvelle création et le caractère circulant permettant de nous trouver hors de la vision linéaire du monde. Ce roman présente les éléments négatifs à l'encontre de la vitalité féminine comme des grandes boîtes, des chaînes, des cordes et les hommes bien habillés qui observent de près les femmes. Afin de se débarrasser de toutes ces contraintes, la femme 100 têtes se métamorphose, et va ainsi du chaos au cosmos.

Par ailleurs, ce roman collage supprimant les jointures issues de coupage et de collage fournit la continuité aux éléments disparates. Avec un tel travail minutieux, Ernst assemble la femme et l'homme, la lumière et l'ombre, l'ordre et le désordre, le cosmos et le chaos afin de créer la nouvelle vie.

주 제 어 : 막스 에른스트(Max Ernst), 콜라주 소설(le roman collage), 『백 개의 머리를 지닌 여성』(*La femme 100 têtes*), 초현실주의(le surréalisme)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

카메룬 역사를 통해 본 프랑스의 아프리카 식민지 정책

홍명희
(경희대학교)

차례

- | | |
|--------------------|----------------------|
| 1. 들어가는 말 | 4. 프랑스 이전의 식민지 경영 상황 |
| 2. 식민 역사 이전의 카메룬 | 5. 프랑스의 식민지 정책 |
| 3. 유럽의 진출과 카메룬의 분할 | 6. 나가는 말 |

1. 들어가는 말

아프리카는 역사상 최초의 인류가 등장한 풍요로운 자연 환경의 지역이지만, 현대사의 관점에서는 최근까지 서구 열강의 침탈을 겪은 피해의 땅이기도 하다. 광활한 지역에 걸쳐 소박하지만 독자적인 문화를 유지하고 있던 아프리카는 15세기 말 유럽인의 진출 이후 극심한 변화를 겪게 된다. 서구 제국주의에 대한 방비가 되어 있지 못했던 아프리카의 운명은 18세기말에서 20세기 전반기에 이르는 동안 유럽 식민지 쟁탈전에 대해 무방비 상태에 놓이게 된다. 그 결과, 이 기간 동안 유럽 각국의 제국주의가 극성을 부리게 되고, 아프리카는 영국과 프랑스를 위시한 유럽 열강들의 다양한 식민정책을 겪게 된다. 유럽 국가들의 식민지 정책들은 아프리카인들의 삶을 송두리째 바꾸어 놓았고, 그 영향은 오늘날까

지 지속되고 있다.

19세기 말까지 아프리카에 등장한 유럽제국주의 국가들 중 선두주자는 단연 영국과 프랑스였다. 이들 두 나라는 19세기 초반부터 아프리카 대륙에 대한 종단정책(영국)과 횡단정책(프랑스)을 내세우며 아프리카 대부분의 지역을 양분하였고, 나중에는 독일, 벨기에, 포르투갈, 스페인 등의 국가들도 식민지 쟁탈에 뛰어들게 된다. 18세기 유럽의 산업혁명 이후 전통적 농업 생산력의 상실과 노동력의 부족, 그리고 산업화에 따른 원자재 조달의 필요성을 강하게 느낀 유럽이 그 해결책으로 찾은 것이 아프리카 대륙에 대한 착취였다. 아프리카에 대한 유럽의 진출 이유는 지역별로 다양한 이유로 나타난다. 서아프리카 해안 지역에 대한 진출은 노예를 통한 노동력의 확보와 원자재 확보가 우선이었고, 북아프리카 지역에 대한 진출은 지정학적, 군사적 교두보 확보가 우선시 되었다. 유럽 국가들의 이러한 각 지역별 전략은 해외지역에 대한 갈등 해소라는 명분하에 아프리카 대륙에 대한 그들만의 분배 협상을 가능하게 한 이유 중 하나이기도 했다. 유럽 각국은 자신들의 선호도와 필요에 따라 아프리카를 분배하는 데 큰 어려움이 없었다. 그러나 카메룬은 이 모든 요소들을 다 가지고 있다는 것이 문제였다.¹⁾ 유럽 열강들은 카메룬의 지정학적, 군사적 중요성으로 인해 카메룬 지역에 대한 타협 없는 쟁탈전을 벌였고, 그 결과 카메룬은 현재 아프리카 국가들 중 독일과 영국, 프랑스의 지배를 모두 경험한 독특한 나라가 되었다. 15세기 말 포르투갈 인들에 의해 최초로 발견된 이후, 카메룬은 포르투갈, 네덜란드, 영국, 프랑스, 독일 상인들의 상업 활동의 무대였으며, 19세기 말부터는 차례로 독일 보호령, 영국과 프랑스의 위임통치령 등 유럽 3개국의 식민 통치를 받게 된다. 이 시기의 독특한 피 식민통치의 경험은 오늘날까지 카메룬의 문화와 제도에 배어들게 되었고, 그 결과는 카메룬 역사와 현재의 카메룬인들의 삶에 고스란히 남아있다.²⁾

1) C.f. Victor T. Le Vine, *Le Cameroun du mandat à l'indépendance*, pp. 41-42.

2) 예를 들어 카메룬은 영어와 프랑스어를 모두 공용어로 채택하고 있는 나라이다. 이

본 논문에서는 아프리카 식민지 시대의 실상을 간접적으로나마 알 수 있는 아프리카 독립시대 이전의 유럽의 식민정책, 특히 카메룬에 대한 프랑스의 식민정책을 살펴봄으로써, 유럽, 그중에서도 프랑스의 식민정책이 오늘날 아프리카의 현재에 끼친 영향을 살펴보고자 한다.

2. 식민 역사 이전의 카메룬

현재의 카메룬 지역에 최초로 거주한 인류는 피그미족이라고도 불리는 바카족Baka이었을 것이라고 짐작되고 있다. 이들은 지금도 카메룬 남부와 동부의 산림지대에 거주하고 있다. 그러나 최초로 대규모로 이 지역으로 이주해서 살았던 민족은 반투족bantou이다. 기원전 10세기 경 현재의 카메룬의 남서 지역과 나이지리아 남동 지역에 반투족이 이주하여 거주하게 되었고, 곧이어 티카르족과 바뎀족 그리고 바밀레케족이 북부의 카메룬 고원지대에 자리 잡게 된다. 카메룬의 남쪽 지역은 오랫동안 인간이 거주하지 않았던 것으로 보이는데, 그것은 이 지역이 울창한 산림지대였기 때문에 인간이 정착하기에 적합한 곳이 아니었기 때문이다. 반면에 북쪽 지역은 사바나 기후의 초원 지대였기 때문에 상대적으로 인간이 정착하기에 유리한 조건을 갖추고 있었다. 북쪽 지역에서는 점차적으로 차드호 주변으로 여러 민족이 이주하게 되면서 본격적인 국가의 형성이 시작되게 된다.

시간이 지나면서 차드호를 중심으로 한 카메룬 지역에는 여러 왕국이 형성되는데, 그것은 카넴 왕국, 보르누 왕국, 만다라 왕국, 코토코 왕국, 바뎀 왕국 등이다. 이 왕국들은 서로 협력과 대립의 시기를 거치며 일부

것은 카메룬이 영국과 프랑스의 식민 지배를 동시에 받은 역사적 사실의 영향인데, 실제로는 프랑스어권의 범위가 약 80%를 차지하고 있다. 이러한 상황은 필연적으로 소수자인 영어권 지역 국민들에 대한 차별로 이어지게 되어, 최근 카메룬에서는 영어권 지역의 폭동사태 등이 빈발하고 있다.

는 카메룬 독립 시기까지 공존했는데, 이들 중 가장 강력했던 왕국은 카넴 왕국이었다. 9세기경에 형성된 카넴 왕국은 차드호 주변 지역을 중심으로 현재의 카메룬 북부 지역의 맹주였으며, 11세기경에 이슬람 문명을 받아들인 후 카메룬 고대사의 대부분을 차지하는 중심 왕국이 된다. 바뎀 왕국은 역사적으로 가장 나중에 형성되었지만 문화적으로 가장 융성한 모습을 보였다. 16세기에 왕국이 설립된 후 마지막 왕조에 이르기까지 역사적, 문화적 유산이 비교적 잘 보존되어 있고, 20세기 초 유럽의 식민정책에 의해 세가 기울 때까지 현재의 카메룬 지역에서 가장 융성한 문화를 자랑했던 왕국이었다. 특히 1894년 성왕 은조야Njoya the Great라 불리던 은조야 왕이 즉위한 이후로는 근대화에 힘쓰며 독자적인 발전을 꾀하였다. 은조야는 스스로 문자를 개발하여 보급하였고, 기독교, 이슬람교, 전통 종교가 혼합된 새로운 종교를 만드는 등 다양한 노력을 기울였다.

이렇듯 유럽의 카메룬 진출 이전부터 카메룬 지역에는 독자적인 문명이 존재하고 있었고, 비록 지금의 국가 개념과는 다른 왕국의 개념이기는 하였으나 나름의 질서가 유지되고 있었다. 그러나 유럽의 아프리카 진출 이후로 카메룬 지역의 판도는 처음에는 서서히, 나중에는 급격한 변화를 맞게 된다.

3. 유럽의 진출과 카메룬의 분할

역사상 카메룬의 존재가 유럽에 본격적으로 알려진 것은 15세기 말 포르투갈인들에 의해서였다. 포르투갈의 알폰스 5세(Alphonse V, 1438-1481) 통치 시기인 1472년 리스본의 부유한 상인인 페르낭 고메즈Fernan Gomez는 인도로 가는 항로를 개척하던 중 지금의 비아프라 만에 도착해서 페르난도 포Fernando Po 섬³⁾에 상륙했다. 선원들은 바다로 이어지는 강하

귀의 엄청난 양의 새우에 인상을 받아서 바다로 이어지는 강을 ‘새우의 강Rio dos Camarões’이라고 이름을 붙였다. 카메룬이라는 명칭은 여기에서 유래된 것이다.

당시 포르투갈인은 카메룬 해안에 직접 상륙 거점을 확보하지는 않았다. 그들은 해안가 근처의 상 토메(São Tomé)⁴⁾ 섬에 기지를 건설하고, 그곳에서부터 배를 타고 근처의 해안가를 방문했다. 포르투갈인들은 카메룬 내륙에 대해 추가적인 진출을 시도하지 않았는데, 그것은 높은 습도, 전염병, 원시림 등 열악한 자연 환경과 해안 부족들의 적대감 등이 원인이 되기도 하였지만, 무엇보다도 포르투갈은 이미 카메룬 서쪽 골드코스트Gold Coast 지역에서 상아와 금 거래로 충분한 이익을 얻고 있었기 때문이었다. 1493년부터 포르투갈은 상 토메 섬과 페르난도 포 섬을 식민지화하기 시작했고, 1520년이 되기 전에 해안을 따라 구입한 노예들의 작업을 통해 최고급 설탕 농장들을 개발했고, 1530년 이후 이 지역의 가장 중요한 수출품은 노예들이었다. 노예무역이 금지된 19세기 초에 이르기까지, 카메룬 해안지역은 다른 서부 아프리카 해안들과 마찬가지로 노예무역의 중심지가 되었다.

그러나 카메룬 지역에 본격적으로 진출한 최초의 유럽 국가는 영국이었다. 19세기 초 영국은 당시에 나이지리아와 카메룬 해안에서 지배적인 군사력을 보유하게 된다. 1827년, 영국은 페르난도 포 섬에 군대를 주둔시키고, 이 지역을 실질적으로 지배하게 된다. 1830년까지 카메룬 연안의 영국 상인들은 무역거래소와 물품보관창고들을 세우고 그 지역의 원주민 부족장들과 접촉하면서 거래를 했다. 영국은 선교사들을 파견하고, 제한적이거나 나이지리아의 비아프라Biafra 지역과 카메룬 해안에 대한 탐사를 시작한다. 그 후 기독교 포교가 본격화 되고 교회와 학교들이 건립되었다.

19세기 후반이 되자, 유럽 국가들은 아프리카에 대한 식민지 경쟁에

3) 지금의 비오코(Bioko) 섬

4) 지금의 상투메 프렌시페

본격적으로 뛰어들었고, 카메룬 지역은 영국과 프랑스의 대립으로 인한 지배력의 약화 상태에 접어들게 된다. 이때 발빠르게 카메룬에 대한 공식적인 주도권을 차지한 것은 독일이었다. 당시 유럽의 새로운 강자로 등장한 독일은 1884년 구스타프 나치갈Gustav Nachtigal이 해안지역의 소 부족 두알라의 왕 벨Bell과 보호조약을 체결함으로써 카메룬 지역에 대한 보호령을 주장했다. 이것은 1884년 11월 아프리카 지역에 대한 유럽 열강들의 경쟁 상태를 정리하기 위해 개최된 베를린 회의에서 그대로 인정되게 된다.⁵⁾ 베를린 회의는 당시에 유럽의 강력한 세력으로 떠오르던 독일에 의해 개최된 회의였었고, 이 회의를 주도한 비스마르크는 프랑스와의 협력 하에 영국을 아프리카 문제에서 고립시키는데 성공한다. 독일은 이 회의에서 카메룬과 탄자니아, 나미비아 등에 대한 독자적인 권리를 확보했다.

독일은 베를린 회의 이후 1885년에서 1905년까지 내륙지역인 카메룬 북부 지역으로 진출해 나간다. 그 결과 현재의 카메룬 지역과 나이지리아, 차드, 중앙아프리카 공화국의 일부 지역들이 독일의 식민지가 되었다. 이후 독일의 보호령은 북쪽의 차드호에서 남서쪽의 상하강Sangha 기슭에 이르는 지역까지 확장되어, 1894년에는 독일의 카메룬 식민지역이 서쪽으로는 영국령 나이지리아, 동쪽으로는 프랑스 적도아프리카 지역에 달하게 된다. 1911년, 모로코의 아가디르Agadir 위기 후에 이루어진 페즈Fez 조약에서 독일은 프랑스의 모로코에 대한 권리를 인정하는 대가로 카메룬과 인접한 프랑스 적도아프리카의 영토를 요구했고, 그 결과 프랑스는 프랑스 적도아프리카 지역 중 300,000 평방킬로미터 달하는 영토를 독일에게 넘겨주었다. 이로써 독일은 이전의 거의 2배에 달하는 카메룬 식민지역을 확보하게 되고, 이후로 독일의 카메룬 보호령은

5) 사실, 이 당시 카메룬과 보호조약을 체결하고자 했던 나라는 독일만이 아니었다. 구스타프 나치갈이 두알라 족의 왕과 보호조약을 체결한 지 며칠 후, 영국 영사 휴렛 Hewett이 조약을 체결하기 위해 두알라에 도착했다. 그러나 영국이 조약을 서두르려 고자 했던 이유는 독일 때문이 아니라 당시 아프리카 지역에서 영국과 경쟁하고 있던 프랑스를 견제하기 위해서였다.

뉴카메룬Neukamerun이 된다.

카메룬의 독일보호령 시대는 제 1차 세계대전에 의하여 끝이 나게 된다. 제 1차 세계대전 중에 카메룬은 프랑스와 영국 연합군에 의해 점령되었고, 1922년 국제 연맹의 명령에 결정에 의해 독일의 카메룬 식민지역은 프랑스와 영국으로 넘어가게 되었다. 1916년 독일이 완전히 패하게 되자, 영국과 프랑스는 공동통치를 종식시키고, 카메룬에 대한 프랑스와 영국의 영향권을 협의했다. 그 결과 1911년 프랑스가 독일에 양도했던 영토는 다시 프랑스령 적도아프리카가 되었으며, 프랑스가 독일 식민지역의 4/5를 차지하였고, 영국은 1/5에 해당하는 지역을 접수하기로 하였다. 영국은 할당받기로 한 영토는 나이지리아 동쪽 국경지대의 좁고 긴 두 지역이었다. 이 지역들은 나이지리아 동쪽의 영국 식민지역들 중 베누에강(Benoué) 남쪽 지역의 돌출된 지역에 의해 분리 되어 있던 지역들이었다. 영국이 프랑스의 1/5에 불과 한 영토를 접수하는 데 동의한 것은 이 지역이 자신들이 통치하고 있던 나이지리아와 인접한 지역이었고, 무엇보다도 인구수에 있어서 프랑스에게 할당된 지역에 거주하는 인구와 동일한 인구를 가지고 있었기 때문이다.

1919년 제 1차 세계대전을 정리하기 위하여 맺어진 베르사이유 조약에서 독일은 아프리카 식민지들에 대한 완전한 포기를 선언했고, 독일의 식민지역에 대한 통치권은 국제 연맹에서 결정하기로 했다. 1922년 국제연맹은 이미 프랑스와 영국에 의해 실질적으로 분할 통치 중이던 카메룬에 대한 프랑스와 영국의 통치권을 공식적으로 인정하게 된다. 최종적으로 1911년에 프랑스가 독일에 양도 했던 동부의 넓은 지역은 다시 프랑스 적도 아프리카에 편입되게 되었고, 남아 있는 카메룬 중부의 영토는 새로운 프랑스 위임통치 식민지가 되어서 프랑스령 카메룬이 된다. 국제연맹의 영국과 프랑스에 의한 카메룬의 분할통치에 대한 결정은 카메룬에 새로운 국면을 가져왔다. 두개의 카메룬은 서로 다른 행정조직과 서로 다른 식민지 정책에 의해 서로 상반된 방향으로 나가게 된 것이다. 영토의 인위적 분할은 사회적, 경제적, 정치적 전통이 다른 두 카메룬이

라는 현실을 만들어 냈다. 두 카메룬의 통일이 심각한 문제로 대두한 것은 거의 두 세대가 지난 1960년대가 되어야 했다.

4. 프랑스 이전의 식민지 경영 상황

독일의 보호령 시기 : 일방적 식민지 운영과 시장경제의 도입

1884년 구스타프 나치갈의 보호조약 체결 이후 카메룬 지역에 대한 식민 지배권을 확보한 독일은 구체적인 식민정책을 수립하지 못한 상태에서 카메룬 지배를 시작했다. 막상 국가 주도형 지배 시스템을 갖추게 된 것은 독일의 식민 지배가 끝날 때쯤이었다. 독일은 보호령 초기에 다른 아프리카 식민지배지들처럼 해당 지역에 대한 대부분의 관리를 기업들에게 위임하였다. 이에 막대한 토지를 불하받은 대기업들이 설립되었고, 이들은 대부분 바나나, 고무, 야자유, 코코아 등을 생산하기 위한 플랜테이션 농장을 운영하였다. 이 당시의 산업의 동력은 대부분 카메룬 현지인들의 노동력이었다. 이는 산업발전에 있어서 매우 기형적인 형태를 야기하게 되는데, 예를 들어 제 1차 대전 발발 직전인 1913년 카메룬의 마호가니 수출은 8,000톤에 달하게 되었고, 면화의 재배도 시작되었다. 그러나 산업의 기반인 운송의 문제는 여전히 현지 노동력이었다. 당시 야운데와 키리비 사이의 운송은 전적으로 80,000여명의 원주민 포터에 의존하고 있었고, 이로 인하여 산업 인력의 균형이 위협받을 정도였다.

이러한 수송의 문제를 해결하기 위하여 독일은 식민지 지배의 말기에 이르러 카메룬의 기간 시설 건설에 나서게 된다. 1912년에 최초의 도로가 건설되었고, 1913년부터 두 개의 철도 건설이 결정되었다. 독일제국 재무부의 보조금으로 식민지 정부는 농업 생산물을 시장에 내다 팔기 위해 항구도시 두알라부터 이어지는 두 개의 철도를 건설했다. 북부 철도

160Km는 마넨구바Manenguba 산맥까지, 그리고 300Km 길이의 간선 철도는 뉁Nyong 강의 마카크Makak까지 이어진다. 철도 공사를 위하여 남부지방의 사나가(Sanaga)강 지류에는 160미터 길이의 철도교량이 건설되기도 하였다. 그 외에도 우편 및 전신 시스템과 정부 선박을 통한 광대한 하천 네트워크는 해안부터 내륙까지 연결시켰다. 이 기간에 이루어진 카메룬 개발은 주로 남부지방에 집중되어 이루어졌고, 이는 오늘날까지 카메룬의 경제 지형도를 결정하게 된다.⁶⁾ 독일 식민지 시대 말기부터 시작된 이 개발 사업들은 제 2차 세계대전이 발발할 때까지 지속되었다.

교환 경제의 성장

서구에 의해 도입된 상업적 시스템의 결과 중 하나는 교환 경제의 성장이었다. 유럽이 도착하기 전 카메룬 연안의 부족들은 대부분 자치경제 사회였다. 해안가에 거주하던 두알라 족은 주로 바다와 강에서 어업활동을 했고, 농업도 주된 경제활동이었다. 부계혈통에 의한 혈통의 유지가 일반적인 관행이었고, 혈통의 범위는 대개 이웃 마을 이상을 벗어나지 않았다. 바크베리Bakweri와 두알라의 장은 대개 부족의 의사결정자라기보다 혈통의 상징으로 존중받았다. 중요한 결정은 비공식 장으로 활동하는 마을 장로들과 개별적, 또는 공동으로 부족회의에서 결정되었다. 그러나 노예제의 발달과 이후의 유럽 상업 기지의 설립은 원주민의 삶의 방식을 근본적으로 변화시켰다. 두알라는 자신들이 그동안 유지해오던 농경사회로부터 더 수익성 있는 노예무역과 교환경제로 빠른 시간에 전환되었다.

6) 이러한 현상은 비단 카메룬의 경우에만 해당되는 것은 아니다. 오늘날 서 아프리카 국가들의 수도, 또는 경제 중심도시는 대부분 해안 도시들인데, 이는 유럽의 식민지 약탈과정에서 인위적으로 만들어진 도시들이 오늘날까지 경제와 정치의 중심지로 남아있기 때문이다.

두알라는 카메룬에서 1902년 노예매매가 폐지될 때까지 우리강Wouri과 카메룬 산 사이의 지역에서 가장 두드러진 노예수집자이자 공급자였고, 노예 시장을 거의 독점하다시피 했다. 이후 노예 매매가 절정에 이르자, 두알라뿐만 아니라 다른 해안 종족들도 유럽 인신매매업자를 상대로 하는 노예수집가 및 중개자로 변신했다.

20세기 초 노예매매가 폐지되자, 두알라는 오일과 상아 등 주요 제품들의 매매중개자로 선회한다. 농업과 어업 활동을 포기했으며 주로 서구의 기술 습득에 전념했다. 그들은 카메룬에서 가장 서구화된 토착민 그룹이 되었으며, 나중에 첫 번째 정치그룹이 되었다. 점차 두알라 이외의 부족들도 노동력 부족 등의 이유로 해서 교환경제 시스템에 뛰어들게 된다.

19세기 말 해안 무역량의 증가로 인해, 상품의 유통이 늘어나자 해안가의 거의 전체 부족들이 교환경제 시스템에 참여하게 된다. 원주민들은 주로 도로나 농장의 노무자로 일을 했는데, 1913년 도로 건설노동자의 수가 80,000여명, 플랜테이션 농장 노동자는 18,000여명에 달했다. 이들은 일반적으로 계약직 또는 기간별로 임금을 받으며 노동에 종사했는데, 이들이 임금을 사용하여 재화를 구입하게 되면서 카메룬 전통경제 시스템에 근본적인 변화를 가져오게 된다.

교환경제에 기반을 둔 소유와 계약이라는 서구적 개념의 등장은 카메룬의 전통적 경제관념에 근본적인 변화를 가져왔는데, 대표적인 경우가 토지의 소유개념이었다. 식민지 시대 이전의 카메룬에는 서구적 의미의 소유권의 개념은 존재하지 않았다. 후에 서구적 토지소유의 개념이 정립되고 도시가 발달하면서 더 많은 토지가 필요해지자, 유럽인들과 마찬가지로 원주민들도 대규모 투기에 뛰어들었다.

도시화의 가속

무역과 교환경제가 성장함에 따라 도시화가 가속화되었다. 교환경제의 중심인 연안 도시들은 기술력, 교육, 경제력 등의 현대적 가치에 기반

한 엘리트층을 창출했다. 새로운 엘리트들은 자신들이 속했던 전통 그룹으로부터 경제적 독립을 하게 되었고, 이러한 현상은 전통적 사회구조의 붕괴를 가속화하였다. 전통사회의 붕괴는 전통적 정치체제에 변화를 가져오게 된다.

다른 아프리카의 도시들과 마찬가지로 카메룬의 도시화도 유럽의 필요에 의해 이루어진 것이었다. 1884년 독일이 보호령을 체결할 때만 해도 해안지역의 작은 부족 마을 이었던 두알라의 인구는 약 5,000여명에 지나지 않았다. 그러나 보호령 이후로 인구는 폭발적으로 증가하게 되어서 1897년 20,000명, 1912-1913년에는 90,000여명으로 증가하게 된다. 이러한 인구 증가의 원인으로는 두 가지 요인을 꼽을 수 있는데, 하나는 독일 당국의 보건정책 실시였고, 다른 하나는 외부 노동력의 유입이었다.

독일이 보호령을 수립 할 당시, 카메룬 해안지역은 일반적으로 비위생적인 환경과 열대성 질병의 급속한 확산 등으로 인해 높은 사망률을 기록하고 있었다. 인구 부족으로 인한 노동력의 부족을 해결하기 위해, 1900년 이후 독일은 보건 진료소를 설립하고 원주민들에 대한 강제 예방접종을 실시하였다. 또한 주기적인 근무 여건 조사 등을 통해 보건 및 위생 문제에 적극적으로 관여하였다. 그 결과 연안 지역 원주민들의 사망률을 현저히 줄이는데 성공했다. 또한 두알라의 동쪽과 북쪽에 철도망을 건설하는 것은 인근의 많은 노동자들을 도시로 끌어들이는 결과를 가져왔다. 그러나 제 1차 대전 기간인 1914년과 1916년 사이 독일군은 카메룬에서 퇴각하면서 의료시설을 파괴했다. 그 결과 말라리아 및 수면병에 대한 의료정책들이 중단되었고, 1914년 이후 다양한 종류의 풍토병이 급속도로 퍼지게 된다. 다시 높아진 사망률과 전쟁으로 인한 독일 주도 건설 사업들의 중단으로 고향으로 돌아간 노동력 등으로 인해 두알라의 인구는 급감하게 된다. 한때 20,000여명까지 떨어졌던 두알라의 인구가 10만 명 선을 회복한 것은 1950년대 들어서이다. 도시로의 인구 집중 현상은 1950년대에 들어서면서 다양한 인종 간 갈등을 불러일으키는 원인이 되기도 하였다.

5. 프랑스의 식민지 정책

프랑스의 동화정책

카메룬에 대한 프랑스의 식민정책은 기본 정책은 식민지 동화정책이었다.⁷⁾ 동시대에 많은 식민지를 운영하고 있던 영국이 자치제를 채택한 것과는 달리, 프랑스는 명목상의 보편주의를 내세우며 식민지 지역에 정치적, 경제적 평등의 기회를 제공한다는 목적의 ‘동화’정책을 수행했다. 이 동화정책의 궁극적인 목표는 아프리카인을 프랑스문화에 동화시키는 것이었다.⁸⁾ 1848년 프랑스 헌법 제 109 조는 ‘식민지는 대도시와 마찬가지로 프랑스의 영토이며, 공공 법과 사적 법에 대해 동등한 권리를 누리고 있다’고 규정하고 있다. 실제로 1948년 세네갈의 해안 마을 주민에게 프랑스 시민권과 투표권이 주어지기도 하였다. 그러나 이 동화정책의 근본적 개념은 경제적, 행정적으로 중앙집권적인 프랑스 제국을 건설하는 데 있었다. 그렇기 때문에 식민지들의 독립은 애초부터 염두에 없었으며, 그들이 권력을 부여한 아프리카인들은 단순한 프랑스 행정의 대행자였다. 엄밀히 말하자면, 프랑스의 동화 정책은 원칙적으로 불가능한 것이었다. 실제로 카메룬의 경우 프랑스 당국과 프랑스 문명을 받아들인 원주민 엘리트 사이의 기능적 협력에 의해 식민지 운영이 이루어지게 된다. 이것은 프랑스의 식민지 정책이 사실상 원주민들에 의한 ‘이원화 정책’이었다는 것을 의미한다. 식민지 동화정책을 위하여 프랑스가 카메룬에 정착시킨 대표적인 정치·행정 기관들로서는 지역의회와 지도자 협의회를 들 수 있다. 그리고 프랑스 주도의 사회 개혁을 위해 정책적으로 꾸준히 추진하였던 것은 전통 지도자들의 퇴출이었다.

7) 이 동화정책은 크게 두 시기로 구분할 수 있다. 1916년, 제 1차 세계대전 이후 카메룬을 공식적으로 식민화 시킬 때부터 1930년대 후반기까지의 강압적 동화정책 전략과, 그 이후의 식민지 자율화 정책이다.

8) C.f. 김상용, 『아프리카사 서설』 p.206.

지역의회와 지도자 협의회의 설립

프랑스가 카메룬에 설치한 최소 통치 단위는 지역의회였다. 이 의회는 이미 프랑스가 프랑스 적도 아프리카 지역에서 실시하고 있는 것이었다. 의회의 위원장은 식민지 총독의 행정 및 군사 권한과 함께 지방행정관, 지역위원장, 자문기관의 구성원인 이사회를 임명하는 권한을 가지고 있었다. 공무원과 유럽의 저명인사들로 구성된 이 위원회는 예산, 토지, 세금, 지출 및 공공사업에 관한 것을 포함하여 중요한 문제에 대해 위원장과 상의하였다. 그러나 중요한 행정 기능은 프랑스의 민간위원에 위탁된 식민지국에 보고하여야 했다. 1927년까지 2명의 카메룬 인들이 의원으로 참여 했고, 1945년경에는 4명으로 늘어난다.

지도자 협의회는 프랑스가 원주민이 참여하는 정치기관의 조직이라는 의미에서 만든 조직이다. 그러나 이 협의회는 최고의 행정 수준에서 결정된 정책을 합리화 하는 기능 밖에 가지지 못했다. 새로운 협의회는 10명에서 20명의 위원으로 구성되었는데, 각 주요 민족대표들이 5000명당 1명의 비율로 선출되었다. 1925년 행정 당국에 의해 설립된 이 협의회는 식민지 경영에 있어서 실질적인 권한을 행사할 수는 없었지만, 오랫동안 아프리카인이 속할 수 있는 유일한 정치 기관이었다. 협의회가 실질적으로 재편 된 것은 1949년에 이르러서였다. 1949년 1월 28일의 법령은 위원수를 30명에서 40명으로 늘리고 전통적인 단체, 경제 사회, 지역 조합, 노동조합의 대표를 인정했다. 그러나 농촌과 도시지역의 자치 단체 등 다른 지방의 행정조직이 발전함에 따라 지도자 협의회는 대부분 폐지되었고, 현재는 농촌 자치단체가 아직 설치되지 않은 일부 북부지역에만 남아있다.⁹⁾

9) C.f. Victor T. Le Vine, *Le Cameroun du mandat à l'indépendance*, pp. 125-127.

전통적 지도자의 퇴출

한편 프랑스에 의한 지역의회와 지도자 협의회에의 행정 권한의 이양은 전통적 최고 권한의 축소를 가져왔다. 사실, 전통적 지도자들의 퇴출은 지도자 협의회 창설 이전부터 이루어져 왔다. 강제적이고 급작스러운 지도자의 퇴출이 아니라 천천히 권력시스템을 개편하는 것이 프랑스에 순종적인 지역적 통제 체제를 수립하려는 프랑스 정책이었다. 전통적 지도자의 권력을 약화시키는 또 다른 수단은 법원의 설립이었다. 프랑스 당국은 아프리카인들이 법원을 인식하게 되면 전통적 지도자의 사법 권한은 약화될 것이라고 확신했다.

프랑스에 의한 이러한 새로운 기구들의 출범은 전통 지도자들이 가지고 있던 권위의 완전한 재편을 가져왔다. 많은 선거구가 생겨나고, 거기에서 여러 지방 자치단체가 지역위원장 아래에 그룹화 되었다. 이러한 지방자치단체의 장은 해당지역의 발전에 대한, 그리고 프랑스 당국에 봉사하고 싶은 열망으로 선정되었다. 그러나 프랑스에 의해 만들어진 이러한 새로운 통치시스템은 현실적으로 거의 유명무실한 것이었다. 1922년 프랑스 식민지 총독부 보고서는 ‘식민지 자치단체에게 권한을 위임하고 있을 뿐이다. 실질적인 권한은 개인이 아니라 행정 기관에 있다.’ 고 밝히고 있다.¹⁰⁾

프랑스에 의한 전통적 지도자의 퇴출에 관한 대표적 사례는 1931년 바문 왕국의 왕 은조야의 폐위 사건이었다. 은조야는 독일 보호령 시대와 영국의 점령기, 그리고 당시까지의 프랑스의 몇몇 식민 정권 시대에 이르기 까지 왕좌를 유지하고 있었다. 그는 뛰어난 지적 능력을 보유한 인물로서 자신의 존재의 필요성을 식민지 정권들에게 입증함으로써 자신의 전통적인 특권을 유지하고 있었다. 그러나 이러한 은조야의 존재는 프랑스 식민당국의 이해와 상충되게 되었다. 1924년 프랑스 식민정부는

10) Martin Atangna, *The end of French rule in Cameroun*, P.124.

바문에 다수의 지방 자치기구들을 설치했고, 그 수장들은 은조야의 전통적 권위에 반대하는 인물들이었다. 은조야는 자신의 권위를 지키기 위하여 반란을 일으키고자 했고, 프랑스 행정당국은 은조야의 공물 수집권을 박탈하고 그에게 연금을 지급하는 것으로 대응했다. 은조야와 프랑스 당국과의 날카로운 대립은 6년여 동안 지속되었다. 결국 이 싸움은 은조야의 하야로 막을 내렸다. 1931년 은조야는 야운데로 추방되었고, 지방의 소도시인 은가운데레(Ngaoundéré)의 왕으로서 소액의 연금을 받는 것으로 결정되었다. 은조야는 1933년 사망했고, 그를 이어서 훨씬 온순한 그의 아들이 왕위를 계승했다.

위임통치와 강제노역

1920년대에서 30년대 사이의 프랑스의 식민정책들은 대부분 카메룬 현지 원주민들에게 많은 반감을 불러일으키는 것들이었지만, 그중에서도 가장 원성이 높았던 것은 지방 원주민들의 강제노역이었다. 프랑스는 카메룬 점령 첫해부터 대규모 토목공사를 실시하였다. 독일의 보호령 시기에 시작되었던 두알라와 야운데를 잇는 철도 공사를 위시하여, 카메룬 남부지역과 북부 지역을 연결하는 많은 도로의 건설들이 이 시기에 시작되었다. 이 공사들의 노동력은 대부분 카메룬인들의 강제노역으로 충당되었다. 형식적으로는 카메룬인들에게 부과된 주민세를 노동으로 대납하기 위한 자발적인 선택이었지만, 실제로는 주민세를 납부할 수 없었던 많은 카메룬 인들이 노역장에서 일하는 것을 선택했다.¹¹⁾ 노동자들의 모집은 지방의 수장들을 통해서 자발적으로 이루어졌지만 1930년대에 들

11) 독일은 카메룬 원주민들에게 노동세를 부과하였고, 이는 일 년에 30일의 노역이나 현금 납부로 대체할 수 있었다. 프랑스는 독일의 노동세를 폐지하는 대신에 주민세를 부과하였는데, 이는 남녀 모두에게 부과되었다. 프랑스는 카메룬 남성들의 의무 노역을 일년에 10일로 줄이고, 본인의 희망에 따라 노동을 계속하면 최저임금에 해당하는 임금을 지급했다. 이러한 조치는 일견 독일의 강제노역보다 완화된 조치처럼 보였지만, 실제로는 독일 통치 시절의 강제노역과 사실상 동일한 것이었다.

어가면 거의 강제 징집의 형태를 띠게 되었다.

악명 높은 강제 노역의 평판은 카메룬 주민들의 이웃 국가로의 대규모 이주 시도를 초래했고, 많은 수의 프랑스령 카메룬 지역의 카메룬인들이 영국령 카메룬, 프랑스령 가봉, 페르난도 포 등지로 이주했다. 프랑스는 이러한 이주를 막기 위해 다양한 조치를 취했다. 1925년 7월 9일 자 법령은 모든 아프리카인들에게 식민지 총독 또는 해당 지역장의 승인 없이는 자신의 국가를 떠날 수 없도록 규정했다. 이는 부족 단위의 대규모 이탈에 따른 노동력의 부족 현상을 막기 위해서였다. 1936년에도 여전히 아프리카인들은 유럽인 고용주와의 노동계약을 맺거나 현지 원주민 농장에서 일을 하는 경우를 제외하고는 자신의 출신 지역을 벗어나는 것이 허용되지 않았다. 1930년대에 들어서 가혹한 노동조건에 대한 국제 여론의 비난에 따라 노동자들에 대한 약간의 처우개선이 이루어지는 했지만, 프랑스 점령기의 강제노역은 여전히 카메룬인들의 악몽으로 남아있다. 카메룬에서 강제 노역이 완전히 폐지된 것은 1952년에 이르러서였다.

식민지 정책의 자율화와 자치정부의 성장

1930년대 후반에 들어서 프랑스의 카메룬 식민 통치는 일대 전환국면을 맞게 된다. 프랑스 본국으로부터의 지시와 간섭이 줄어들고, 원주민들이 다수 구성원에 포함된 식민지 정부의 권한과 결정 사항이 확대된 것이다. 이는 프랑스 정부의 식민정책의 선회의 결과였다기보다는 1930년대 중반 이후의 유럽의 국제정세, 특히 독일의 국력이 급성장하여 유럽의 새로운 위협으로 대두되었다는 사실과 관련이 있었다.

제 1차 세계대전 패배 이후 아프리카의 식민지 지역을 모두 빼앗겼던 독일은 전쟁 이후에도 끊임없이 아프리카 옛 식민지 지역에 대한 집착을 보였다. 1933년 바이마르 정권을 무너트리고 정권을 잡은 히틀러는 공식정책의 목표 중 하나로 식민지 재개를 발표했다. 히틀러는 프랑스와

영국에 ‘식민지 문제에 대한 해결책’이라는 명분으로 카메룬의 반환을 강경하게 요구했고, 1937년에 이르러 영국과 프랑스의 일부 지도자들은 전쟁을 피하기 위한 수단으로 ‘자연 자원의 재분배’라는 이름으로 식민지의 양보를 심각하게 고려하기도 했다. 이러한 독일의 압박에 대처하기 위하여 프랑스는 카메룬에 대한 유화책으로 선회하게 된다. 프랑스 본토 정부는 카메룬 식민 정부에게 더 많은 자유와 권한을 부여했고, 더 많은 카메룬인들의 식민 정부 입성을 허용했다. 이는 그전까지의 식민정책과는 획기적으로 달라진 것으로서 프랑스는 그때까지의 강압적 식민정책에서 식민지의 자발적 충성심의 유도로 방향을 바꾸게 된 것이다.

국제정세 변화에 따른 이러한 국면은 카메룬의 식민지 상황에도 많은 변화를 가져오게 된다. 식민정부 자체에 많은 카메룬인들이 참여하게 되고 이전에 비해 자율적 운영의 폭이 대폭 확대되게 되었다. 특히 유럽의 상황이 심각해진 1937년에서 1939년까지의 기간에는 프랑스 본토의 식민정책이 거의 공백상태에 돌입하게 되고, 카메룬 식민정부는 독립적으로 운영되게 된다.

이러한 프랑스의 동화정책의 중요한 성과는 교육 부문에 있었다. 아프리카에서의 교육은 다른 지역과는 달리 기존의 특권계층을 강화시키는 것이 아니라 사회적 이동을 촉진시키는 계기가 되었다. 그 이유는 기존의 교육을 받은 계층이 아예 존재하지 않았기 때문이다. 프랑스는 식민지 지역의 기초교육과 초보적인 엘리트 양성을 위한 교육의 90%를 국가가 담당하였다. 제 2차 세계대전이 발발할 때까지 프랑스는 아프리카 현지인들에 대한 기초교육의 실시와 일부 엘리트들을 대상으로 한 프랑스 유학교육을 유도하였다. 이는 식민지 동화 정책 수행을 위한 전략이었지만¹²⁾, 아이러니하게도 이 당시 엘리트 교육을 받은 카메룬인들의 상당

12) ‘제 2차 세계대전 때까지 각 정부와 선교회는 주로 촌락 생활 또는 실용적인 기술 습득의 준비단계로서 초등학교 교육을 강조했는데, 오히려 아프리카인들은 기존의 직업에서 벗어날 수 있는 탈출구로서 중등교육을 점점 더 요구했다. 식민정권들도 잘 훈련된 아프리카인 부하들을 필요로 했다. 그 결과, 특권적인 소수를 위한 수준 높은 중등학교가 생겨났다.’ 존 아이리프, 『아프리카의 역사』, p. 396.

수가 민족주의자로 성장하게 되고, 후에 카메룬 독립에 결정적 역할을 하게 된다.

6. 나가는 말

카메룬은 아프리카 국가들 중 유럽의 식민지정책의 전형을 경험한 대표적인 나라이다. 최초의 유럽인들의 진출에서부터, 노예무역의 참상, 자신들의 의지와 상관없는 일방적인 민족과 국가 운명의 결정, 60년대의 독립과정과 그 이후의 정치 현황까지 마치 아프리카 국가들의 전형을 보여주는 듯하다. 카메룬의 역사를 돌아볼 때, 우리는 몇 가지 지점에서 오늘날의 상식에서 이해할 수 없는 점을 발견할 수 있다.

대표적인 것이 공식적인 식민화 과정의 시발점이라 할 수 있는 1884년 나치갈의 보호령 협정의 체결을 들 수 있다. 당시 나치갈이 보호령을 체결했던 당사자인 두알라의 벨왕은 사실 카메룬 전역을 통치하거나 대표할 수 있는 위치에 있는 존재가 아니라, 기니만 해안가 지역의 작은 부족 수장에 불과했다. 역사적으로 볼 때, 카메룬의 역사의 중심지는 차드호 이남의 북부지역이었음에도 불구하고, 지방의 작은 수장의 조약 체결로 인하여 카메룬 영토 전체가 유럽의 국가에게 할당되고, 그 지배 아래 들어간다는 것은 이해하기 어렵다. 그러나 이는 역설적으로 역사기록에 드러나지 않는 당시의 상황을 잘 보여주는 예라고 할 수 있다. 즉 아프리카 식민지 침탈의 역사는 유럽의 일방적 잣대만이 중요했고, 정작 그 대상인 아프리카인들에 대한 배려는 철저히 배제되었다는 것을 의미한다.

이러한 기조는 프랑스의 식민정책인 동화정책에서도 계속 이어지게 된다. 프랑스는 명목상으로 식민지 건설이 아닌 전 세계 프랑스제국의 건설을 포방하고 있었고, 식민지 지역의 주민들에게 시민권을 부여하였

으나 이는 극히 일부에 지나지 않았다. 예를 들어 세네갈의 경우 1865년 15만의 인구 중 프랑스 시민권을 가지고 있는 사람은 10%에 불과 했다. 즉 프랑스의 평등 정책이 적용되는 것은 이들 15,000명에 불과 한 것이었다. 이 소수의 시민권은 2차 대전 이후에도 확대되지 않는다.¹³⁾

1930년대 후반부터 시작된 카메룬에 대한 프랑스의 자유편정책의 확대도 사실은 당시의 국제정세 변화와 프랑스 내부 사정의 변화에 따른 어쩔 수 없는 선택에 지나지 않았다. 즉 프랑스 제국 건설을 위한 계획적인 정책의 운영이라기보다는, 갈수록 힘에 부치는 식민지 운영방식에 대한 미화일 뿐이었다. 2차 대전 중의 프랑스의 위기는 현실적으로 그동안의 피통치국으로서의 아프리카에서 조력자로서의 아프리카로 아프리카의 위상을 바꿀 수밖에 없도록 만들었으며, 그 결과 아프리카는 명목상이나 마 피지배자에서 동반자로의 지위를 획득할 수 있었다. 그러나 전후의 아프리카의 지지부진한 정치발전은 독립 이후에도 오랜 시간동안 유럽의 영향에서 벗어나지 못하게 만들었다.

13) cf. 김상용, 『아프리카사 서설』, p. 204.

참고문헌

- 김상용, 『아프리카사 서설』, 만수출판사, 1997.
- 리처드 J. 리드, 『현대 아프리카의 역사』, 삼천리, 2013.
- 마틴메리디스, 이순희역, 『아프리카의 운명: 인류의 요람에 새겨진 상처와 오욕의 아프리카 현대사』, 휴머니스트, 2014.
- 이석호, 『아프리카 탈식민주의 문화론과 근대성』, 동인, 2001.
- 존 아이리프, 이한규 강인황 역, 『아프리카의 역사』, 도서출판 가지않은 길, 2002.
- Chretien Jean-Pierre, *L'indépendance du Cameroun*, Harmattan, 2015.
- Jacque Soullillou, *Douala un siècle en images*, Corlet, 1989.
- Jean-Paul Gourevitch, *La France en Afrique*, Le Pré aux Clercs, 2004.
- Martin Atangna, *The end of French rule in Cameroun*, University Press of America, 2010.
- Olivier Grenouilleau, *Quand les européens découvraient l'Afrique intérieure*, Tallandier, 2017.
- Thoms Deltombe, Manuel Domergue, Jacob Tatsitsa, *La guerre du Cameroun*, La Découverte, 2016.
- Victor T. Le Vine, *Le Cameroun du mandat à l'indépendance*, Présence Africaine, 1984.
- Yahia Abou El Farah, *Les constructions identitaires dans les espaces francophones d'Europe Orientale et d'Afrique*, Institut des Etudes Africaines, 2015.

〈Résumé〉

La politique coloniale de
France vue par l'histoire de Cameroun

HONG, Myung-Hee

Le Cameroun est un pays africain typique qui avait suivi les divers politiques coloniales européennes. Depuis la découverte par les portugais en 15e siècle, le Cameroun avait été les champs des activités commerciales des Portugais, Néerlandais, Anglais, Français et Allemands. A la fin du 19e siècle, le Cameroun avait été colonisé par l'Allemagne, l'Angleterre et la France. Cette expérience unique d'être colonisée par les trois différents pays européens avaient laissé grands traits dans la culture et les institutions camerounaises jusqu'à présent.

C'était Allemagne qui avait colonisé le Cameroun pour la première fois, et après la première guerre mondiale, la France et l'Angleterre divise le Cameroun en deux par la portion de population. Mais c'était la France qui domine la plupart du Cameroun. Avant le règne colonial de France, sous le protectorat de l'Allemagne, le Cameroun avait été principalement managé par les entreprises civiles. La France, qui a hérité de grand territoire de l'Allemagne, a appliqué la politique d'assimilation en tant que celle de colonisation.

La politique d'assimilation réclame officiellement d'assigner les mêmes droits et les mêmes devoirs aux africains de la colonie en tant que citoyens français, mais en fait, ce n'était qu'un prétexte de pillage colonial. La France avait changé la structure de pouvoir camerounais pour établir la base de démocratie, mais le vrai but de France était

de démolir les pouvoirs traditionnels pour faciliter le ménage colonial. Le taux de citoyen africain ne dépassait pas 10% au maximum, et le 90% de majorité des Camerounais avaient souffert les travaux forcés, les lourds impôts.

A la fin de 1930', la politique d'assimilation de France était changée en politique d'autonomie. La France a donné plus de liberté et d'autorité au Cameroun. Les membres des autochtones dans la Conseil Régional avaient augmenté et l'autonomie des camerounais aux décisions du gouvernement colonial avait été élargie. Le changement fondamental de la politique d'autonomie est le fait que la France a changé son principe de la politique coloniale, de la politique répressif à l'encouragement de la fidélité volontaire. Cependant, ce changement n'était pas à cause du changement volontaire de la France, mais à cause de la situation internationale d'Europe, notamment la croissance de l'Allemagne qui était devenu la nouvelle menace auprès de l'Europe.

Un des facteurs importants de cette période était celui de l'éducation. En dépit de ce que la France a voulu élever les simples fonctionnaires primaires du gouvernement colonial, beaucoup des camerounais éduqués par le système éducatif français étaient devenus les nationalistes et faisaient les rôles importants dans le processus de l'indépendance du Cameroun.

주 제 어 : 프랑스 식민정책(La politique coloniale de France), 유럽 식민주의(Colonialisme européenne), 카메룬(Cameroun), 카메룬 역사(Histoire du Cameroun)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

“진정한 지상낙원”의 “아름다운 무질서”: 예수회의 중국 선교 서한과 18세기 풍경화식 정원*

황주영
(서울대학교)

차례

- | | |
|---------------------|--------------------------|
| 1. 서론 | 3.3. 아티레 이후 |
| 2. 예수회의 중국 선교 | 4. 풍경화식 정원에서 영국-중국풍 정원으로 |
| 2.1. 황실의 선교사들 | 4.1. ‘사라와지’ 혹은 중국 정원의 정신 |
| 2.2. 『유익하고 흥미로운 서한』 | 4.2. 영국-중국풍 정원 |
| 3. 선교사들이 본 중국 정원 | 5. 결론 |
| 3.1. 중국 정원에 대한 기록 | |
| 3.2. 아티레의 서한 | |

1. 서론

서양 정원의 역사에서 18세기 영국을 중심으로 발달한 풍경화식 정원 *jardin paysager*은 형식주의 정원 *jardin formel*과 함께 주요 양식의 양대 축을 이룬다. 풍경화식 정원은 이전 17세기 프랑스 절대왕조기에 양식적으로 완성된 형식주의 정원의 인위성을 벗어나, 보다 자연스럽고 ‘픽처

* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2016S1A5B5A07919414).

레스크pittoresque'한 경관을 조성했다고 평가된다. 이 새로운 정원 양식의 발달에는 그랜드 투어Grand Tour와 17세기의 고전주의 풍경화 등을 통한 미적 취미의 변화, 영국의 정치적, 사회경제적 상황 등이 영향을 미쳤다. 그리고 당시 새롭게 소개된 중국의 영향 또한 풍경화식 정원의 사상적 토대와 형태의 발달 양쪽에 모두 족적을 남기고 있다. 17세기 후반 유럽과 중국 간의 직접 교역이 시작되었고, 이를 통해 중국에 대한 서구인들의 관심은 더욱 확대되었다.

중국 취미는 18세기 문화 전 분야에 나타난다. 당시 유럽에서 중국은 다방면에서 앞서간 나라로 여겨졌고, 볼테르Voltaire를 비롯한 계몽주의 철학자들은 중국을 계몽군주제의 이상적인 모델로 보아 예찬했다. 실내 인테리어, 가구, 도자기, 장식용품, 차 등에서 이국적인 중국에 대한 관심과 취미, 즉 '시누아즈리chinoiserie'가 유행했고, 이는 정원의 조성에도 영향을 미쳤다. 유럽의 조원가와 정원 애호가들은 중국 정원의 '자연스러운' 모습을 높게 평가했다. 중국 정원의 불규칙성과 곡선, 자연스러움은 형식주의 정원의 인위성과 대비되었고, 새로운 정원 양식의 영감의 원천이 되었다.

시누아즈리의 확산, 특히 영국 풍경화식 정원의 발달과 전개에는 중국에 체류하며 다양한 활동을 한 예수회 선교사의 역할이 크다. 현지 경험과 목격에 기반을 둔 이들의 문헌과 시각 자료는 이후 '영국-중국풍 정원jardin anglo-chinois'라고 불릴 정도로 시누아즈리가 두드러진 풍경화식 정원의 발달에 지대한 영향을 미쳤다. 본 연구는 이에 주목하여 당시 중국에 파견된 예수회 선교사들의 활동과 풍경화식 정원의 발달의 관계를 살펴본다.

2. 예수회의 중국 선교

2.1. 황실의 선교사들

본 연구의 대상이 되는 18세기 서유럽과 중국의 교류는 ‘교역’과 ‘선교’로 요약된다. 교역을 통해 들어온 상품이 중국에 대한 호기심의 저변을 넓혔다면, 선교사들의 문헌을 통해 소개된 중국 문명의 제 양상은 중국 이해의 깊이를 더했다. 중국의 문명은 물질과 정신 양쪽에서 유럽 사회에 영향을 미쳤고, 이는 시누아즈리를 촉발한 동기가 되었다. 당시 유럽인들에게 중국은 고대 그리스나 로마, 혹은 이집트처럼 고도로 문화가 발달했으되, 다른 문화와는 달리 살아 있는 문화로 보였다.¹⁾

풍경화식 정원의 형성과 발달에 영향을 미친 시누아즈리 연구의 토대를 이루는 당대의 문헌은 크게 두 가지 양상으로 나뉜다. 첫 번째는 당시의 영국의 정원 애호가들이 쓴 문헌으로 기존 풍경화식 정원 연구는 주로 이들의 논고를 중심으로 한다. 챔버스William Chambers나 템플Sir William Temple 등은 유럽의 형식주의 정원과 대비되는 중국 정원의 자연스러움을 상찬하고 이를 장려했다. 하지만 무역에 종사했던 챔버스를 제외하면 실제로 중국에 가본 이는 없었고, 대부분의 내용은 풍문으로 들은 내용을 토대로 한 시누아즈리, 이국취미에 토대를 둔 ‘서구의 창조물création occidentale’이었다.²⁾

두 번째는 이와 달리 실제로 중국에 체류하며 직접 보고 경험한 중국 정원의 모습을 소개한 예수회 선교사들이 남긴 문헌이다. 예수회는 설립 초기부터 해외 선교 사업을 중시했고, 중국에서는 과학적 지식과 예술적

1) Franklin Perkins, *Leibniz and China: A Commerce of Light*, New York, Cambridge University Press, 2007, p.23.

2) Marx Jacques, « De la Chine à la chinoiserie. Echanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Vol.85(3-4), 2007, p.737.

재능을 도구로 삼아 황실과 긴밀히 교류했다. 예수회 선교사 중 많은 이가 뛰어난 과학자, 수학자, 의사, 식물학자, 음악가, 조각가, 화가, 건축가였는데, 이런 능력이 설교 못지않게 선교 대상을 ‘기쁘게 하고, 가르치고, 감동시키는 *delectare, docere, movere*’ 데 탁월하다고 보았기 때문이다.³⁾ 일본에서의 선교 경험을 바탕으로 이들은 동아시아의 상의하달 문화를 인식했고, 중국 사회의 최상류층인 황제와 고위층을 개종하면 중국 전체를 선교할 수 있다고 보았다.⁴⁾ 현지의 언어와 문화 이해 및 상호 교류를 전제로 하는 예수회의 ‘적응주의 선교전략 *stratégie d'adaptation*’은 동아시아에 파견된 예수회 선교사들의 중국 사회 침투뿐 아니라, 중국 문명에 대한 서구의 깊은 이해에도 기여했다. 비록 본래의 목적인 가톨릭 포교에서는 큰 성공을 거두지 못했으나, 이들의 서신과 동판화, 귀국 후의 활동은 중국 문명의 다양한 양상을 동시대 유럽에 알리는데 기여했다.

1582년 마카오에 상륙하면서 중국 선교의 초석을 다진 리치Matteo Ricci(1552-1610)는 당시 중국 사회의 지도층인 문인과 교분을 쌓고, 이를 토대로 궁정에 들어가고자 했다. 그는 서양의 과학 기술이 중국 선교에서 중요한 역할을 함을 인식하고 자신의 수학과 천문학, 지도 제작 기술을 부각했다. 그는 중국의 사서(四書)를 라틴어로 번역할 정도로 중국의 언어와 문화에 조예가 깊었고, 유교에 대한 이해를 바탕으로 『천주실의(天主實義)』를 써서 가톨릭 교리를 중국에 전파하고자 했다. 아담 샬 Johann Adam Schall von Bell(1591-1666), 페르비스트Ferdinand Verbiest(1623-1688), 페레이라Thomàs Pereira(1645-1708) 등은 청대에 천문과 기상을 관측하고 달력을 편찬하는 흠찬감에서 근무했고, 요직을 점유하며 황실에서 입지를 다졌다.⁵⁾

3) Gauvin Alexander Bailey, *Art on the Jesuit Mission in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p.8.

4) Nicolas Standaert, S.J., « Jesuit Corporate Culture As Shaped by the Chinese », in John W. O'Malley *et al.* (dir.), *The Jesuits: Culture, Science, and the Arts. 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, pp.352-3.

이탈리아 출신의 화가이자 예수회 신부인 카스틸리오네Giuseppe Castiglione(1688-1766)는 세 명의 황제(강희제[재위 1661-1722], 옹정제(재위 1723-35), 건륭제[재위 1736-95]) 재위 하에서 궁중 화가로 활동했다. 그는 서양의 직선원근법과 중국 안료를 결합한 선법화(線法畵)로 유명했고, 건륭제의 초상을 담당한 어용화가로 활동했다. 그 외에 프랑스 출신의 아티레Jean-Denis Attiret(1702-1768)와 푸아로Louis de Poirot (1735-1813), 보헤미아 출신의 직클타르트Ignatius Sicklart(1708-1780), 아우구스티노 수도회 소속의 살루스티Joannes Damascenus Salusti(?-1781) 등이 청조 궁정화가로 활동했다.⁶⁾

2.2. 『유익하고 흥미로운 서한』

예수회의 적응주의 선교전략은 17세기에 들어 성과를 내기 시작했다. 선교사들은 이 시기에 비로소 황실을 포함한 중국의 상류 사회와 교류하며 활동했고, 중국 문화에 대한 깊은 이해가 담긴 기록도 17세기 이후 등장한다. 예수회 선교사들이 제공한 실증적 정보는 계몽주의 시대 유럽인들에게 새로운 지적 토대를 제공했다. 선교사들에 의한 중국 문명 소개는 크게 중국의 서적을 그대로 가져가는 것, 글을 통해 중국 문명을 소개하는 것, 중국의 서적을 번역하는 것의 세 가지 방식으로 전개되었다.⁷⁾ 이 중 두 번째에 해당하는 예수회 선교사들의 서한은 다양한 분야에서 서구 사상계에 영향을 미쳤다. 이들의 서한을 묶은 『해외 선교사들이 쓴 유익하고 흥미로운 서한*Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*』(이하 『서한』)은 18세기 예수회 선교사들의 업적의 산 증거이다.

5) Raymond Dawson, *The Chinese Chameleon: an Analysis of European Conception of Chinese Civilization*, London, Oxford University Press, 1967, pp.39-42.

6) Bailey, *Ibid.*, pp.105-109.

7) 김혜경, 『예수회의 적응주의 선교』, 서울, 서강대학교 출판부, 2012, pp.348-352.

중국과 레반트, 인도, 아메리카 등지에서 선교 활동을 한 예수회 선교사들은 매해 업무 서한lettres d'affaires을 보내야 했다.⁸⁾ 그 외에도 그들의 친구, 부모, 선교 후원자 등에게도 선교지에서의 생활을 알리는 편지를 보냈고, 지식인과 귀족층에서 크게 유행한 이 편지들이 『서한』의 토대가 되었다.⁹⁾ 과리에 위치한 예수회 파중 선교회 재무담당관이었던 르 고비앙Charles Le Gobien 신부는 1702년 이러한 비업무 서한을 모아 출판했다. 이 모음집은 좋은 반응을 얻었고, 이어 “한 권을 만들기에 충분한 양의 편지가 모이면 바로 인쇄에 들어가기를 거듭했다.”¹⁰⁾ 『서한』은 1702년부터 1776년까지 4명의 편집자를 거치며 총 34권이 출간되었다.¹¹⁾ 이후에도 19세기 중반까지 이 『서한』은 재출간되었는데, 이 사실만으로도 『서한』이 당시 유럽 사회에서 얼마나 인기를 끌었고, 중국에 대한 관심을 높였는지를 짐작할 수 있다.

『서한』의 성공은 단순히 이국적인 것에 대한 호기심이나 선교에 대한 열정의 소산이 아니다. 예수회 선교사들은 당시 유럽 최고 수준의 인문학 교육을 받은 지식인들이었고, 이들의 선교는 현지의 언어와 문화를 습득하여 그것과의 유비관계를 통해 가톨릭을 이해시키고 전파하는 방식이었다.¹²⁾ 이러한 태도는 『서한』의 제목에도 등장하는 ‘흥미로운 curieux’이라는 단어에 잘 함축되어 있다. 당대 유럽인들에게 ‘curieux’는 ‘호기심을 일으킨다’는 20세기의 용법과 달리, 라틴어의 ‘curiosus’와

8) 이들의 보고서를 토대로 한 예수회의 2차 문헌이 등장하기도 했는데 뒤 알드 Jean-Baptiste Du Halde의 『중화제국전지Description de l'Empire de la Chine』(1735)와 키르허Athanasius Kircher의 『중국도설 China Illustrata』(1667) 등이 그 예이다.

9) Yves Marhurin Marie Tréaudet de Querbeuf, « Préface », *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*(이하 LEC), tome I, Paris, J. G. Merigot, 1780, p.ix.

10) Querbeuf, *Ibid.*, p.x.

11) 역대 편집자는 르 고비앙(I-VIII), 뒤 알드(IX-XXVI), 파투이예Patouillet(XXVII-XXVIII, XXXI, XXXIII-XXXIV), 마레샬Ambrose Maréchal(XXIX, XXX, XXXII)이다.

12) 신준형, 『르네상스의 혼혈미술사: 동아시아의 예수회 미술』, 『서양미술사학회논문집』 제31집, 2009, p.197.

비슷하게 ‘심혈을 기울인 주의와 능숙한 탐구’라는 의미로 쓰였다. 즉 17세기의 지식인들에게 중국은 세밀하고, 숙련되며, 정확한 탐색이 필요한 나라였다.¹³⁾ 볼테르와 몽테스키외Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de Montesquieu를 포함한 계몽주의 철학자들은 이 『서한』에 매료되었고, 라이프니츠G. W. Leibniz는 예수회의 중국 선교를 “우리 시대의 가장 중대한 일”¹⁴⁾이라고 상찬하기까지 했다.

또한 이 『서한』에는 선교사들이 직접 목격한 중국 정원에 대한 상세한 묘사도 빈번히 등장한다. 이는 당시 중국 사회에서의 정원예술의 위상뿐 아니라, 루이 14세의 재상 콜베르Jean-Baptiste Colbert가 프랑스 예수회 선교사들을 중국에 파견하면서 “프랑스의 과학과 예술을 완벽하게 만들기 위한 관찰”을 명했던 당시의 분위기를 반영한다.¹⁵⁾ 1684년 프랑스 아카데미는 쿠플레Philippe Couplet 신부에게 보내는 서한에 중국에서 주의를 기울여야 할 것들의 명단을 담았는데, 이 백과사전적 목록에는 “집, 건물, 정원, 과일 나무, 알레allées, 분수, 파르테르parterres, 도로 포장, 사원의 형태와 거대함, 우상, 조각”이 포함되어 있었다.¹⁶⁾ 예수회는 자신들의 과제를 충실히 이행했다.

13) David E. Mungello, *Curious Land: Jesuit Accommodation and the Origin of Sinology*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1988, pp.13-14.

14) Georges Chabert, *L' idée européenne. Entre guerres et culture: de la confrontation à l'union*, Bruxelles, P.I.E-Peter Lang S.A, 2007, p.63.

15) Bianca Maria Rinaldi, « Borrowing from China », *Die Gartenkunst*, 2005, p.327.

16) Virgile Pinot, *Documents inédits relatifs à la connaissance de la Chine en France de 1685 à 1740*, Paris, P. Geuthner, 1932, p.8.

3. 선교사들이 본 중국 정원

3.1. 중국 정원에 대한 기록

중국 정원에 대한 선교사들의 기록은 곳곳에 나타난다. 초기에는 중국의 전반적인 양상을 소개하며, 정원을 중국 예술의 흥미로운 양상으로 언급했다. 18세기에 이르러 『서한』을 비롯한 보다 깊이 있고 정확한 기록이 유럽인들에게 전해졌다. 선교사들은 정원을 예찬하는 중국의 문학 작품을 번역하여 소개하고, 중국 정원에 대한 에세이를 쓴 시보Pierre-Martial Cibot 신부(1727-1780)처럼 “중국의 즐거움의 정원jardins de plaisance에 대한 서구의 잘못된 관념”¹⁷⁾을 논박하는 글을 쓰기도 했다. 문헌뿐 아니라 카스틸리오네와 리파Matteo Ripa(1682-1746) 등이 제작한 시각자료도 소개되었다.¹⁸⁾ 이러한 방식으로 중국에 파견된 예수회 선교사들은 중국 정원 미학을 유럽에 전파하는 선도가 되었다.

예수회 선교사들은 동시대 유럽의 형식주의 정원과는 매우 다른 중국의 정원을 실제로 보고, 이를 기록했다. 이들이 본 중국 정원은 대부분 황실 원림jardins royaux이었다. 지배적인 중심축 없이 굽이굽이 이어지는 길들과 이 길을 따라 전개되는 분절된 작은 공간, 일견 단순하고 자연스러워 보이는 식물들의 배치는 이들에게는 매우 새로웠다.

17) Pierre-Martial Cibot, « Essai sur les jardins de plaisance des Chinois », in *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts & les moeurs, les usages, & des Chinois, par les Missionnaires de Pe-kin*, tome 8, Paris, Nyon, 1782, p.316.

18) 리파는 <어제피서산장시(御製避暑山莊詩)>(1712)에 수록된 작품을 서양풍으로 재해석한 동판화를 제작했다. 이는 이후 영국에서 재판각되어 <베이징에 있는 황제의 정원The Emperor of China's Palace at Pekin>이라는 제목으로 출판되었다. 또한 네덜란드 동인도회사의 사절단의 일원이었던 니호프Johan Nieuhof가 제작한 『동인도회사 사절단L'ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'empereur de la Chine, ou grand cam de Tartarie』(1665)이 큰 인기를 끌었다. 중국에 대한 설명과 함께 수록된 150여점의 삽화는 당대인들이 중국에 대한 상상력을 키우는데 일조했다. David Porter, *Ideographia: The China Cipher in Early Modern Europe*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p.145.

초기 문헌에는 당시 유럽의 바로크 정원을 기준으로 중국 정원을 비교하며 평가하는 태도가 나타난다. 베르사유Versailles의 광대한 파크 parc와 비교하면 중국 정원은 협소해 보였을 것이다. 직선의 축이 강하게 드러나는 형식주의 정원과 달리 구조를 한 눈에 파악할 수 없는 비정형적인 중국 정원은 이들을 당황케 했다. 르 콥트Louis Le Comte 신부(1655-1728)는 중국인들이 “우리와 매우 다른 생각”을 가지고 정원을 조성한다고 했다. 중국인들에게는 “땅에 파르테르를 조성하거나, 꽃을 재배하거나, 알레를 꾸미거나, 보스케bosquets를 만든다”는 양식이 없고, “매우 규칙적이고 장엄한” 정원을 만드는데 노력을 기울이지 않는다. 게다가 식물을 심는 일은 “자연을 모방하는 것 외에는 다른 목적이 없어,” “질서가 거의 없는” 방식으로 보였다.¹⁹⁾ 나아가 중국인들은 조각 작품이 아니라 “자연의 다듬어지지 않은 돌을 보며 매우 즐거워한다”²⁰⁾며 당혹해 한 마갈랑이스Gabriel de Magalhães 신부(1609-1677)처럼 이런 자연스러움을 기교의 부족으로 해석한 이도 있었다.

그러나 대부분의 선교사들은 자연 경관에서 영감을 얻은 중국 정원에 호의적인 태도를 보였다. 바위, 언덕, 호수, 강은 천연의 것보다 더 자연스러워 보였고, 이런 자연스러움을 창조한 중국인들의 능력을 칭송했다. 뒤 알드 신부는 서한에서 중국의 다양한 정원을 간략하게 언급했다. 그가 본 중국 정원은 자연의 다양성과 야생의 효과를 모방하고자 한 곳이었다. 정원 속에서 각각의 자연적 요소는 조화롭고, 이를 통해 인간 또한 정원 속에서 자연과 조화를 이룬다는 것이 그의 의견이었다. 이는 유럽인들에게는 매우 신선한 관점이었고, 중국 정원과 자연관에 대한 흥미를 촉발했다.

19) Louis Le Comte, « Lettre VI, à Madame La Duchesses de Bouillon » in *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, Tome I, Paris, Jean Annison, 1697, pp.268-271.

20) Gabriel de Magalhães, *Nouvelle relation de la Chine*, Paris, Claude Barbin, 1688, p.350.

3.2. 아티레의 서한

아티레 수사는 프랑스 출신의 예수회 선교사로 30여년 간 청나라 황실화가로 활동했다. 황실 화가 경험은 그가 가장 뛰어난 중국의 황실 원림을 직접 경험하고 관찰하는 좋은 기회가 되었다. 1743년 11월 1일 후원자 다소M. D'Assaut에게 보낸 편지가 유럽인들이 관심을 끌었고, 중국풍 정원에 대한 유행에 결정적인 역할을 했다. 황실 원림인 위안밍위안(圓明園)을 직접 방문하고 쓴 아티레의 편지는 당시 유럽인들에게는 중국 정원에 대한 가장 신빙성 있는 정보였다. 편지가 보내진지 6년 뒤인 1749년에야 『서한』²¹⁾에 포함되었음에도 불구하고 그의 편지는 큰 인기를 끌었다. 이 시기 프랑스에서 시누아즈리는 절정에 달했다. 화가 부셰François Boucher는 1742년 살롱에 일련의 시누아즈리 회화를 출품했다.²²⁾ 볼테르는 『백과전서에 대한 질문*Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs*』의 『아름다움Beau』 항목에서 미의 상대성을 논하며 아티레의 편지를 길게 인용했다.²³⁾ 바틀레Claude-Henri Watelet는 『정원에 대한 에세이*Essai sur les jardins*』의 한 장을 ‘중국 정원’에 할애하고, 아티레의 묘사를 인용했다.²⁴⁾ 1752년 영국의 스펜스Joseph Spence가 아티레의 서한을 영어로 번역하여 출간했고,²⁵⁾ 1772년에는 챔버스의 논고의 프랑스어 번역본과 아티레의 편지가 한데 묶인 책이 출판될 정도

21) Jean-Denis Attiret, « Lettre du Frère Attiret de la Compagnie de Jésus, Peinture au service de l'Empereur de la Chine à M. D'Assaut » le 1 novembre 1743, *LEC*, tome 27, Paris, Le Clerc, 1749, pp.45-6.

22) 이는 <중국 황제의 알현*L'Audience de l'empereur chinois*>, <중국 장터*La Foire chinoise*>, <중국 정원*Le Jardin chinois*>, <중국식 낚시*La Pêche chinoise*>이다.

23) Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs*, Vol.3, Genève, Cramer, 1770, p.66-68.

24) Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, 1774.

25) *A Particular Account of the Emperor of China's Gardens near Pékin: in a letter from F. Attiret, a French Missionary, now employ'd by that Emperor to Paint the Apartment in those Gardens, to his friend at Paris*, traduit par Sir Harry Beaumont, London, R. Dodsley, 1752. 스펜스는 보몽 경의 필명이다.

였다.

서간문에서 아티레는 우선 황제의 명을 받고 마카오를 출발하여 북경으로 상경하는 여정을 간략히 이야기한다. 여정 중 목도한 건물과 기념물, 회화는 이탈리아나 프랑스와 비교해서 특별히 주목할 점이 없다고 간략히 언급한다. 그러나 북경에 있는 황제의 본궁과 별궁maisons de plaisance은 예외로 해야 한다고 한다.²⁶⁾ 어디에서도 비슷한 것도 본적 없는 거대하고 아름다운 궁은 그에게 깊은 인상을 남겼다. 그는 중국의 건축이 유럽의 건축 방식과는 전혀 다르기에 묘사하기 어렵고, 눈으로 보아야만 진정으로 이해할 수 있을 것이라고 했다. 이후 시간이 되면 이를 그린 그림을 유럽에 보내고 싶다고 했지만, 황실 화원의 과중한 업무 때문에 이를 완수하지는 못했다.

이어 아티레는 황제의 별궁에 있는 정원인 위안밍위안을 길고 상세히 묘사한다. 후원자가 알고 있는 도시인 디종Dijon만큼이나 넓은 황제의 궁에 있는 “정원 중의 정원jardin des jardins”인 이 정원에서는 모든 것에 사람의 손길이 닿았으며, 자연의 작업처럼 보인다. 유럽 형식주의 정원의 직선의 알레와 달리 중국 정원의 길은 지그재그로 된 우회로이고, 작은 정자와 작은 동굴로 장식되어 있다.²⁷⁾ 그는 직선거리로 보면 30에서 40피에(pieds)(9에서 12미터) 정도 될 거리를 구불구불하게 만들어 100에서 200피에(30에서 60미터)를 걷게 되지만, 눈치 챌 수 없을 정도로 교묘하게 되어 있다고 감탄한다. 이 길을 지나면 땅의 형태나 건물의 구조가 방금 전 지나온 곳과 완전히 다른 작은 곳에 다다른다. 아티레는 면적은 동시대 유럽의 바로크 정원에 비해 작으나, 구불구불한 길로 분절된 다양한 정원 공간을 조성한 점에 큰 흥미를 보인다.

아티레는 중국 정원에 나타난 다양한 물의 활용에 주목했다. 작은 인공 산들이 이룬 작은 계곡이 끝없이 이어지고, 계곡 사이로 흐르는 맑은 물이 연못을 이룬다. 각각의 작은 계곡마다 별궁이 있고, 정원에 비해 규

26) Attiret, *Ibid.*, pp.4-7

27) Attiret, *Ibid.*, pp.9-11.

모가 작고, 바위 등에 가려 있기에 단출해 보인다. 정원의 각 요소는 어느 한 곳도 동일한 곳이 없을 정도로 다양하다. 그가 “운하canal”라고 부른 물길은 직선으로 정비된 유럽과 달리 구불구불하다. 돌을 놓는 방식 또한 독특하여 어떤 것은 튀어 나와 있고, 어떤 것은 들어가 있어 자연의 작품이라고 말할 정도로 뛰어난 기교를 보인다. 때로는 넓고, 때로는 좁은 운하는 실제로 언덕이나 바위틈을 통해 나오는 것처럼 굽이치며 흘러간다. 그 가장자리에는 작은 자갈 틈에서 솟아나와 자연의 작품처럼 보이는 꽃이 계절마다 다르게 피어난다.²⁸⁾ 게다가 인공 산에는 나무, 특히 꽃이 피는 나무들이 우거져 “진정한 지상낙원un vrai paradis terrestre”²⁹⁾의 모습을 보여준다고 한다. 운하를 가로지르는 다리에 대한 묘사도 상세한데, 그 아래로 작은 배가 지나갈 수 있을 만큼 높고, 벽돌, 다듬은 돌, 나무로 만들어져 있다. 운하와 개울이 흘러 생긴 호수는 매우 아름답고, 직경이 반 리외lieue(약 2km)에 달할 정도로 거대해 “바다mer”라고 부른다. 또한 이 호수 한가운데 울퉁불퉁하고 야생적으로 조성된 바위섬과 그 위에 지어진 작은 건축물이 이 정원의 “진정한 보석un vrai bijou”이라고 한다. 이 정자에 오르면 정원의 모든 풍경을 사방에서 조망할 수 있기 때문이다.³⁰⁾

“어느 곳도 다른 곳과 닮지 않은” 이 방대한 정원의 핵심은 다양성 *variété*이다. 사람들은 돌로 만든 기슭, 자갈밭, 아름다운 테라스와 풍성한 꽃을 본다. “야생 총림, 꽃이 핀 나무, 키가 큰 나무, 외국에서 온 나무, 과일이 달린 나무”의 종류는 수를 셀 수 없을 정도이다.³¹⁾ 자연이 만든 듯한 이 복잡한 조합은 “아름다운 무질서un beau désordre”³²⁾를 이룬다. 중국에서 긴 시간을 보내면서 “눈과 취미가 조금은 중국적으로 변한”³³⁾ 아티레는 “우리는 이 불규칙함*irrégularité*을 이끄는 기술에 경

28) Attiret, *Ibid.*, pp.10-11.

29) Attiret, *Ibid.*, p.10.

30) Attiret, *Ibid.*, pp.14-20.

31) Attiret, *Ibid.*, p.18.

32) Attiret, *Ibid.*, p.34.

탄한다. (….) 모든 취미가 훌륭하고, 한 번 보고 모든 것을 알아차릴 수 없을 정도로 잘 정비되어 있다. 하나 하나 상세히 살펴보아야 한다.”라고 결론을 내린다.³⁴⁾

아티레의 묘사를 통해 우리는 당시 서구인의 눈으로 본 중국 정원의 구성과 미학적 원칙을 본다. 그의 서술은 기존의 서양 정원을 묘사하는 방식과는 상당한 차이를 보인다. 일례로 루이 14세가 직접 집필한 『베르사유 정원을 보이는 방식 *Manière de montrer les jardins de Versailles*』은 정원의 중심축과 동일 축에 위치한 성의 중심부를 기준으로 전체 구성을 논한 후 각 요소를 설명한다. 그러나 아티레의 중국 정원 묘사에는 이런 체계가 보이지 않으며, 구불구불한 길, 다리, 물길, 언덕, 다양한 정원수, 정자 등의 요소들을 산발적으로 나열한 듯한 인상을 주기도 한다. 이는 두 정원 양식의 차이와 여기에서 기인하는 정원 체험 방식의 차이를 반영한다. 대칭되고 규칙성을 보이는 건축물과 매우 불규칙해 보이는 정원의 대비는 서구인들, 특히 데카르트적 질서로 구성된 바로크 양식에 익숙한 아티레 같은 이에게는 매우 새로웠다. 하지만 그는 단순한 묘사에 그치지 않았다. “아름다운 무질서”와 “반-대칭 *anti-symétrie*”³⁵⁾으로 요약되는 중국 정원은 비정형적이고 다양한 자연으로 표현되지만, 아티레는 이 비정형성은 모두 그렇게 보이도록 계획된 것임을 간과했다.

황실 원림의 모습을 직접 목격하고 화가의 눈으로 묘사한 아티레의 서간은 유럽에서 중국풍 정원이 유행하는데 큰 영향을 끼쳤다. 작은 공간들이 구불구불한 길을 따라 연결되며 유럽 정원에 비해 상대적으로 좁은 면적에서 다채로운 풍경을 자아내는 기법, 서양과 달리 분수가 없어 도 여러 형태로 흐르며 다양한 분위기를 자아내는 물, 다양한 장식적 요소와 식물, 실제 자연의 야만적인 모습은 배제되었지만 교묘하게 자연 그대로의 모습을 구현한 기술 등은 선교사들에 의해 중국 정원의 기본

33) Attiret, *Ibid.*, p.33.

34) Attiret, *Ibid.*, pp.35-6.

35) Attiret, *Ibid.*, p.34.

구성 원리로 소개되었다. 형식주의 정원에서 풍경화식/영국-중국풍 정원으로의 유행의 변화에는 여러 계기가 있지만, 이런 중국 정원에 대한 소개와 이를 통한 취미의 변화 또한 무시할 수 없는 요인이다. 그리고 풍문이나 상상이 아니라 실제로 황궁에 장기 체류하며 이를 기록한 아티레를 포함한 예수회 선교사들의 서한은 결정적인 역할을 했다.

3.3. 아티레 이후

아티레뿐만 아니라 다른 선교사들의 서한에서도 중국 정원에 대한 언급을 찾아볼 수 있다. 아티레와 같은 시기에 중국 황실의 궁정인으로 활동한 브누아의 서한에도 수도에서 몇몇 리의 떨어진 곳에 위치한 여름 별궁의 “매혹적인 정원jardins enchantés”이 묘사되어 있다. “자연을 완벽하게 만들기 위해 기교를 적용하는” 중국 정원에서 풍경은 결코 지루하지 않은데, 왜냐하면 몇 걸음마다 관람자를 놀라게 하고 매료시키는 아름다운 공간이 나타나기 때문이다. 정원 전체는 인공 산 사이를 흐르는 구불구불한 물로 군데군데 나뉘고, 이 물은 흘러가 계곡이나 연못을 이룬다. 불규칙하고 훌륭한 기술로 원석인 것처럼 다듬은 돌난간이 운하 가장자리에 있고, 동굴, 자연을 모방한 인공 동공cavité 등이 정원에 있다.³⁶⁾

시보 신부의 두 논고도 흥미로운데, 각기 1775년과 1782년에 쓴 글을 통해 중국 정원에 대한 그의 이해의 깊이와 폭이 확장되었음을 볼 수 있다. 1775년의 글에서 시보는 평범한 정원을 “취미가 고상한 중국 정원”으로 바꾸는데 필요한 특징을 언급했다. 이는 조화롭되 자연스러워야 하고, “경사와 언덕, 계곡과 들판, 흐르는 물과 고인 물, 작은 섬과 만, 작은 산과 외딴 나무, 식물과 꽃, 정자와 동굴, 청명한 나무 그늘과 야생의 외

36) Michel Benoist, « Lettre du Père Benoist, Missionnaire, à Monsieur Papillon d'Auteroche » le 16 novembre 1767, *LEC*, Vol.23, Paris, J. G. Merigot, 1780, pp.536-538.

만 장소, 진지함과 세상에 초연한 듯한” 것으로 구성되어야 한다. 이 정원에서 “대칭은 지배적이지 않은데” 왜냐하면 정원은 자연이 만든 작품과 비슷하기 때문이다.³⁷⁾ 몇 년 뒤 그가 쓴 『중국인들의 즐거움의 정원에 대한 에세이*Essai sur les jardins de plaisance des Chinois*』(1782)는 중국 정원에 대한 논고라고 보기에 손색없다. 여기에서 그는 고대부터 집필 당시까지의 중국의 역사 속의 정원을 소개하고, 이어 유럽의 형식주의 정원과는 상반되는 중국 정원의 양식과 구성요소를 설명한다. 예수회 선교사들은 자연스러움, 갑작스러운 놀라움과 즐거움을 선사하는 다양함, 유럽의 정원보다 조성 및 관리 비용이 적게 드는 경제성의 세 가지 요소를 중국 정원의 장점으로 꼽았다.³⁸⁾ 그는 “중국 취미가 서양의 즐거움의 정원에 도입되거나, 심지어 이를 지배할 수도 있을 것이라고”라고 할 정도였다. 그는 “중국의 [정원] 관념과 유럽의 것을 잘 혼합하여, 아름다운 자연이 지닌 모든 우아함을 발견할 수 있는 즐겁고 보기 좋은 정원을 만들어 낼 수 있을 것이라고”³⁹⁾하는데, 이는 영국의 풍경화식 정원, 혹은 영국-중국풍 정원을 예견하는 듯하다.

흥미롭게도 유사한 발언이 동시대 프랑스에서도 나왔다. 주요 건축 이론가이자 예수회 사제였던 로지에 Marc-Antoine Laugier는 『건축론*Essai sur l'Architecture*』에서 고전주의에 대한 태도에 변화를 보인다. 바로크와 로코코 건축의 거대함에 대한 반동이자 비판으로 그는 고전 양식에 눈을 돌려 새로운 건축 개념의 영감을 얻을 것을 제안한다. 그는 고전 문명이 자연의 형태에서 건축을 창안했듯이, 보다 자연스럽고 진실한 취미의 중국 정원이 오늘날 우리의 취미에 부합한다고 했다. 그는 “중국과 프랑스의 관념을 교묘하게 결합하여 자연이 모든 우아함을 되찾는 정원”

37) Pierre-Martial Cibot, « Remarques sur un écrit de M. P. intitulé : recherches sur les Egyptiens et les Chinois » le 27 juillet 1775, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, &c. des chinois*, tome II, Paris, Nyon, 1777, p.570.

38) Rinaldi, *Ibid.*, pp.331-332.

39) Cibot(1782), *Ibid.*, p.326.

을 만들고, 이런 정원은 “자연이 본연의 아름다움을 보이고, 끝없이 다양”하며, 베르사유 같은 정원을 조성하고 관리하는데 드는 “막대한 비용”도 필요 없다고 한다.⁴⁰⁾

4. 풍경화식 정원에서 영국-중국풍 정원으로

4.1. ‘사라와지’ 혹은 중국 정원의 정신

프랑스에서의 시누아즈리가 회화와 장식미술 등의 분야에서 유행했다면, 정원에 중국을 적용하는 것은 풍경화식 정원이 등장한 18세기 영국에서의 일이다. 중국 정원은 18세기 이전부터 유럽에 알려져 있었다. 예수회 선교사, 특히 아티레의 서한을 통해 유럽에 전파된 이국적인 중국 정원의 모습은 ‘흥미curiosité’의 대상이 되었고, 18세기에는 새로운 정원 양식의 모델로 진지하게 고려되었다. 예수회 선교사들의 『서한』 등을 통해 중국 정원이 유럽에 알려지던 무렵, 영국에서는 보다 자연스러운 형태의 새로운 정원에 대한 논의가 문인들을 중심으로 진행되었다.

열렬한 중국애호가인 템플은 『에피쿠로스의 정원에 대하여*Upon the Gardens of Epicurus*』(1685)에서 유럽 정원의 형식적인 대칭과 직선을 비판하고, 중국 정원을 높이 평가했다. 그는 실제로 중국을 여행하지는 않았으나, 당시 무역의 중심지였던 헤이그 대사였고, 그곳에서 입수한 정보를 바탕으로 이해하고 상상한 중국 정원의 모습을 자신의 글에 담았다. 그는 “완전히 불규칙적인 형태의 새로운 종류의 아름다움”이라는 뜻의 중국말이라면서 “사라와지*sharawadgi*”라는 용어를 제시했다.⁴¹⁾ 이의

40) Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris, Duchesne, 1753, pp.281-2, 292.

41) Sir William Temple, *The works of Sir William Temple, Bart.: in two volumes*, London, J. Round, 1731, p.186.

뜻과 어원은 불명확하여 오늘날까지도 논의의 대상이 되고 있으나, 당시 독자들에게는 이국적이고 그럴싸해보였을 것이다. 그의 글은 자연과 예술 사이의 관계에 대한 새로운 철학적 관념을 도입했다는 점에서 의미 있다.

에디슨 Joseph Addison과 포프 Alexander Pope도 중국 정원이 모방할 가치가 있다는 생각을 설파했다. 에디슨은 비정형적인 아름다움과 감각을 강조하는 에세에서 중국의 예를 들며 이들이 “규칙적이고 직선으로 펼쳐진 우리의 정원을 비웃는다. 나무들을 나란히 줄맞추어 똑같은 모양으로 심는 것은 아무나 할 수 있다고 말한다. 그들은 자연 작품들 속에서 천재적 재능을 보여주고 싶어하고, 언제나 그들 스스로를 지도하는 예술을 숨겨둔다.”고 했다.⁴²⁾ 처음으로 ‘픽처레스크’라는 말을 사용했다고 알려진 포프는 켄트 William Kent와 함께 트위크넘에 있는 자신의 정원을 중국풍의 인공동굴과 거친 바위, 오두막, 버드나무가 있는 픽처레스크 정원으로 개조했다. 이들 문인들의 활동은 당시 형식주의 정원이 누리고 있던 절대적인 권위를 흔들었고, 유럽 전역으로 이 논쟁은 확산되었다.

챔버스의 논고 또한 중국 정원에 대한 관심을 확산시키는데 중요한 역할을 했다. 그는 『중국 건물, 가구, 의복, 기계, 도구 등의 디자인 *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensiles, etc.*』(1757)에서 산책자들을 연달아 놀라게 하는 매우 영리한 장면을 연출하는 정원의 원리를 드러냈다. 중국에서는 “자연이 그들의 패턴이고, 중국인들의 목표는 자연의 아름다운 불규칙성을 모방”하는 것이기에 비대칭적이고 구불구불한 양식이 생겼다.⁴³⁾ 이어 『동양 정원술에 대한 논고 *Dissertation on Oriental Gardening*』(1772)에서는 보다 확장된 논의

42) Joseph Addison, « On the Pleasures of the Imagination » in *Addison's Spectator*, Vol. I. New York, Derby & Jackson, 1858, p.143.

43) Sir William Chambers, *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils*, London, Author, 1757, p.15.

를 보인다. 중국 정원이 아니라 동양 정원이라는 제목에서 알 수 있듯, 그의 논의는 그가 무역업에 종사하며 방문한 다양한 국가의 정원을 아우른다. 이 중 중국의 정원과 건물의 형태가 지배적이었고, 이는 당시 영국에서 절정에 이른 풍경화식 정원에 대한 논의에 기여했다. 그는 샤프츠버리 Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, 애디슨, 포프에 의해 촉발되어 켄트와 브라운 Lancelot 'Capability' Brown에 의해 정착된 새로운 정원 양식이 자연을 노예적으로 모방해 황량하고 지루하며 단순할 뿐이라고 비판했다. 그는 사람들의 마음을 자극하여 강력한 감정을 일으킬 수 있는 다양하고, 새롭고, 효과를 주는 요소가 가득한 중국 정원의 매력을 역설하고, 시누아즈리를 대안으로 제시했다.

그가 얼마나 중국 정원을 알고 있는지는 여전히 논의가 되고 있다. 다른 영국의 중국 정원 옹호자들과 달리 그는 직접 중국에 다녀왔지만, 당시 그는 상업에 종사했고 건축에 대한 지식이 일천했다. 게다가 논고에서 그는 특정한 중국 정원의 사례를 논하지도 않고, 도면이나 그림도 포함되어 있지 않다. 그러나 그가 큐 가든 Kew Gardens에 조성한 중국풍 탑⁴⁴⁾과 중국풍 정원 구성은 그가 중국의 것이라고 한 다른 정원 예술의 취미처럼 “찬사와 감탄, 모방의 대상”⁴⁵⁾이 되었다.

4.2. 영국-중국풍 정원

영국의 풍경화식 정원은 7년전쟁 이후 ‘앙글로마니 anglomanie’의 형태로 프랑스에서 유행하고, 유럽 대륙으로 전파되었다. 특히 ‘영국-중국

44) 난징에 있는 탑을 모방한 큐 가든의 중국풍 탑(1762)은 이후 유럽 대륙 곳곳에서 모방되었다. 대표적인 사례로는 르 카뮈 Louis-Denis Le Camus가 이를 모방하여 슈아쉴 백작duc de Choiseul의 샹틀루Chanteloup 영지에 세운 중국풍 탑, 포츠담 상수시 Sans-Soucci의 티 하우스, 스톡홀름 드로트닝홀름Drottningholm의 중국풍 탑 등이 있다.

45) C. C. L. Hirschfeld, *Theory of Garden Art*, dir. traduit par Linda B. Parshall, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001, pp.101-2.

풍’이라는 이국적 명칭이 흥미로운데, 프랑스인들은 풍경화식 정원의 기원이 완전히 영국이 아니고, 중국을 모방한 것이라고 여겼다. 정원 애호가인 크루아 백작Duc de Croÿ의 일기에는 “새로운 정원nouveaux jardins”에 대한 기록이 남아 있는데, 이 “새로운 취미nouveau goût”가 열심히 중국 정원을 모방한 영국 정원을 보고 온 여행자들을 통해 전파 되었다고 한다.⁴⁶⁾ 월폴은 이에 대해 프랑스인들이 “우리의 정원 양식을 받아들였으나,” 이를 “영국-중국풍 취미le goût anglo-chinois”이라고 부르며 그 독창성을 부인한다고 반박했다.⁴⁷⁾

유럽 대륙에서 유행한 풍경화식 정원은 로코코 양식과 이제 막 등장한 낭만주의와 맞물려 자연에 대한 취미, 또는 이국취미와 결합하고, 또 다른 개성을 보인다.⁴⁸⁾ 대륙의 영국-중국풍 정원은 영국에 비해 규모가 작고, 위락적 요소가 부각되었다. 정원 전체를 픽처레스크하게 개조하기도 했으나, 대개 티 하우스나 폴리, 파고다 등 정원에 놓는 작은 건축물의 요소 위주였다. 자연을 닮은 작은 정원 안에 놓인 먼 나라의 이국적인 건물에서 차를 마시고, 음악을 듣고, 유희를 즐기며 휴식을 취하는 일은 ‘환상의 나라pays d’illusion’가 된 정원에서 즐길 수 있는 새로운 위락이 되었다. 이때는 중국뿐 아니라 터키, 타타르 등 이국적 느낌을 주는 요소가 함께 등장한다. 영국-중국풍 정원 곳곳에 배치된 점경물은 메시지가 있는 작은 공간을 만들고, 놀라움이나 매혹 같은 다양한 감정을 일으킨다.⁴⁹⁾

46) Emmanuel de Croÿ-Solre, *Journal inédit du duc de Croÿ (1718-1784)*, Paris, E. Flammarion, 1906-21, tome 2, p.272(le 13 avril 1767) et tome 3, p.146(le 29 août 1774).

47) Horace Walpole, *The history of the modern taste in gardening*(1785), New York, Ursus Press, 1995, pp.39-40.

48) 프랑스에서는 지라르맹 후작Marquis de Girardin의 에르므농빌Ermenonville을 시작으로 샤프트르 공작Duc de Chartres의 몽소Monceau, 아르투아 백작Comte d’Artois의 바가텔Bagatelle, 베르사유의 프티 프리아농Petit Trianon 등의 정원이 픽처레스크 양식으로 조성되었다. Claude Nordmann, « Anglomanie et anglophobie en France au XVIII^e siècle », *Revue du Nord*, Vol.66, No.261, 1984, pp.791-2.

49) Antoine Gournay, « Jardins chinois en France à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin*

프랑스에서는 1770년 이후 풍경화식 정원과 관련한 다양한 이론서가 출판되었다. 우선 웨이틀리 Thomas Whateley의 『현대 정원술 논평 *Observation on Modern Gardening*』이 번역되었다.⁵⁰⁾ 경관의 아름다움과 특성이 땅, 식물, 바위, 물이라는 4가지 자연 요소의 형태와 비율, 색, 배치에 달려있다고 한 그의 이론은 중국 정원에 대한 지식에 토대를 두고 있다. 크루아 백작은 이 책에 수록된 스토우 Stowe 정원 설명을 통해 “중국과 영국”의 정원을 잘 알게 되며, “자연의 다양한 장면을 담은 자연스러운 정원에 대한 취미”가 매우 “흥미롭다”고 평했다.⁵¹⁾ 이어 사바농 Michel-Paul-Guy de Chabanon의 『영국 정원에 대한 서한 *Lettres sur les jardins anglais*』(1775)과 르 루즈 Georges-Louis Le Rouge의 『유행하는 영국-중국풍 정원 *Jardins anglo-chinois à la mode*』(1776-79)이 연달아 출간되며 영국-중국풍 정원에 대한 관심을 고양했다. 르 루즈의 동판화집의 노트 cahiers 14-17에는 중국 황실 원림의 모습이 다수 수록되었다.⁵²⁾ 여기에 나타난 중국 정원의 사실적 이미지는 예수회 선교사들의 문헌을 통해 전해진 중국 정원에 대한 기록에 사실성을 더했다.

대다수가 프랑스 인이었던 예수회 선교사의 기록이 영국에서 새로운 정원 양식을 형성하는 전거가 되었고, 이것이 다시 프랑스 정원 양식에 영향을 미쳤다는 점은 문화사적 관점에서 매우 흥미롭다. 예수회 선교사들이 강조한 중국 정원의 요소인 비정형, 불규칙성, 방문자의 감각이 계속 자극받는 구조, 호기심 혹은 놀라움, 자연스러움 등이 풍경화식 정원, 혹은 영국-중국풍 정원에 적용되었다. 이론과 실천의 상호 과정 추적을 통해 우리는 예수회 선교사들의 문헌이 유럽에 중국풍 정원, 혹은 중국

de l'Ecole française d'Extrême-Orient, tome 78, 1991, p.262.

50) Thomas Whately, traduit par François de Paule Latapie, *L'art de former les jardins modernes, ou L'art des jardins anglois*, Paris, Charles-Antoine Jombert pere, 1771.

51) Croÿ-Solre, *Ibid.*, tome 3, p.498(le 27 mai 1774).

52) 이 판화 이미지는 건륭제의 <원명원사십경시도(圓明園四十景詩圖)>와 리파의 <피서산장> 36경, <남순성전(南巡盛典)> 에 수록된 삽화에서 발췌한 것이다. 이한상, 『중국 지식정보 유통과 시누아즈리 형성』, 『중국학논초』, 제41호, 2014, p.224.

정원의 요소에 핵심적인 역할을 했음을 다시 한 번 확인할 수 있다.

5. 결론

시누아즈리라는 18세기 유럽의 문화 현상은 한 시기에 갑작스럽게 생겨난 사건이 아니고, 수백 년에 걸친 중국과 유럽의 만남의 결과이다. 유럽 사회는 르네상스와 종교개혁, 중상주의를 통한 시장의 확장과 무역로의 개척 등을 통해 근대로 나아갔고, 이 과정 속에서 유럽 최고의 인문주의자인 예수회 선교사들의 해외 선교 사업이 등장했다. 예수회 선교사 파견을 통해 동양과 서양, 기독교 문화와 중국의 중화사상이 조우했고, 중국 문명의 제 양상이 동시대 유럽에 전파되었다.

중국 궁정에서 활동한 예수회 선교사들은 주로 천문학과 수학 등의 과학 분야에서 활동하거나, 궁정화가로 활동했다. 이들의 기록을 통해 중국 정원이 유럽에 소개되었고, 이는 영국-중국풍 정원이라고 불릴 정도로 중국 정원미학의 영향을 받은 풍경화식 정원 양식 형성에 기여했다. 한편으로 이들은 중국에 유럽의 정원 양식을 알리기도 했다. 청조 건륭제 재위기 예수회 선교사들이 설계하고 건설한 위안밍위안의 ‘시양루(西洋樓, Palais européens)’가 그 예이다. 이는 성직자들이 조성한 정원이었으나, 종교적인 성격을 띠지는 않았다. 예수회 자체의 속성도 은둔과 묵상과는 거리가 있었고, 시양루는 황제의 정원에 속해 있었기에 통치자의 영광을 강조하는 바로크 궁정을 본뜬 양식이 적합했을 것이다. 바로크-로코코 풍의 건물과 분수 등의 정원 장식은 제국주의가 발호하기 이전인 18세기의 동서양간의 호혜적 교류를 상징한다. 하지만 이곳이 이후 19세기 후반 텐진조약 불이행에 불만을 품은 영불 연합군에 의해 파괴되었다는 점은 역사의 아이러니이다.

유럽의 정원 양식에 미친 중국 정원의 영향은 대부분의 예수회 선교

사들의 출신 국가인 이탈리아나 프랑스보다는 영국에서 더욱 두드러진다. 이는 당대 영국을 중심으로 발달한 풍경화식 정원의 변천과 흥미로운 접점을 보여준다. 형식주의 정원의 정형성과 경직성을 벗어난 새로운 정원을 모색하던 시기 유럽에 소개된 중국 정원의 일견 자연스러워 보이는 구성은 새로운 영감의 원천이 되었다. 곡선의 길을 따라 배치된 점경물 또한 이후 풍경화식 정원, 혹은 영국-중국풍 정원의 폴리에 영향을 미쳤다. 그러나 이 두 정원의 형태는 일견 비슷해 보이나, 배경에 깔려 있는 철학적 원리는 상반된다는 점이 흥미롭다. 중국 정원이 동양철학의 형이상학적 상징을 재현하는 곳이라면, 영국의 풍경화식 정원은 로크 John Locke로 대표되는 영국의 경험주의 철학이 구현된 곳이라고 볼 수 있다. 이러한 사상적 배경에 대한 탐색과 비교는 추후 연구 과제로 남기기로 한다.

시누아즈리가 반영된 풍경화식 정원은 이후 유럽 대륙에서는 영국-중국풍 정원이라고 불렸다. 영국-중국풍이라는 합성어가 생길 정도로 중국 정원은 새로운 정원 양식의 형성에 큰 영향을 미쳤고, 이 문화적 습합 과정이 본 연구의 내용이었다. 수백 년 동안 유럽의 정원 양식을 지배해 온 형식주의를 벗어나 보다 자연스러운 정원을 추구하던 이 시기, 중국 정원은 당시의 여러 논고의 제목에서도 암시되었던 것과 같이 진정한 ‘현대적moderne’ 정원이었을 것이다. 그리고 이러한 패러다임의 변화에는 예수회 중국 선교사들의 문화 전파가 크게 기여했다.

참고문헌

- 김혜경, 『예수회의 적응주의 선교』, 서울, 서강대학교 출판부, 2012.
- 신준형, 「르네상스의 혼혈미술사: 동아시아의 예수회 미술」, 『서양미술사학회논문집』 제31집, 2009.
- 이한상, 「중국 지식정보 유통과 시누아즈리 형성」, 『중국학논초』, 제41집, 2014.
- Addison, Joseph, « On the Pleasures of the Imagination » in *Addison's Spectator*, Vol. I. New York, Derby & Jackson, 1858.
- Alayrac Fielding, Vanessa, *La Chine dans l'imaginaire anglais des Lumières*, Paris, PUP, 2015.
- Attiret, Jean-Denis, « Lettre du Frère Attiret de la Compagnie de Jésus, Peinture au service de l'Empereur de la Chine à M. D'Assaut » le 1 novembre 1743, *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, tome 27, Paris, Le Clerc, 1749.
- Bailey, Gauvin Alexander, *Art on the Jesuit Mission in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- Benoist, Michel, « Lettre du Père Benoist, Missionnaire, à Monsieur Papillon d'Auteroche » le 16 novembre 1767, *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, Vol.23, Paris, J. G. Merigot, 1780.
- Chabert, Georges, *L' idée européenne. Entre guerres et culture: de la confrontation à l'union*, Bruxelles, P.I.E-Peter Lang S.A, 2007.
- Chambers, William, Sir, *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils*, London, Author, 1757.
- Chang, Elizabeth Hope, *Britain's Chinese Eye: Literature, Empire, and Aesthetics in Nineteenth-century Britain*, Stanford, Stanford

University Press, 2010.

Chiu, Che Bing, « Un grand jardin impérial chinois: le Yuanming yuan, jardin de la Clarté parfaite », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, no°22, 2000.

Cibot, Pierre-Martial, « Remarques sur un écrit de M. P. intitulé : recherches sur les Egyptiens et les Chinois » le 27 juillet 1775, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, &c. des chinois*, tome II, Paris, Nyon, 1777.

_____, « Essai sur les jardins de plaisance des Chinois », in *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts & les mœurs, les usages, &c. des Chinois, par les Missionnaires de Pe-kin*, tome VIII, Paris, Nyon, 1782.

Croÿ-Solre, Emmanuel de, *Journal inédit du duc de Croÿ (1718-1784)*, tome 2 & 3, Paris, E. Flammarion, 1906-21.

Dawson, Raymond, *The Chinese Chameleon: an Analysis of European Conception of Chinese Civilization*, London, Oxford University Press, 1967.

Gournay, Antoine « Jardins chinois en France à la fin du XVIII^e siècle », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, tome 78, 1991.

Hirschfeld, C. C. L., *Theory of Garden Art*, dir. traduit par Linda B. Parshall, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.

Jacques, Marx, « De la Chine à la chinoiserie. Echange culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 85(3-4), 2007.

_____, « Les jésuites, intermédiaires culturels entre la Chine et l'Europe au XVIII^e siècle », *Etudes sur le XVIII^e siècle*, n°37, 2009.

- Keller, Léo, « 'Un pinceau utile pour le bien de la religion' Jean Denis Attiret(1702-1768), dit Wang Zhicheng, peintre jésuite à la cour de Chine » in Edith Flamarion (dir.), *La chair et le verbe: les jésuits de France au XVIIIe siècle et l'image*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'Architecture*, Paris, Duchesne, 1753.
- Le Comte, Louis, « Lettre VI, à Madame La Duchesses de Botuillon », in *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, Tome I, Paris, Chez Jean Annison, 1697.
- Magalhães, Gabriel de, *Nouvelle relation de la Chine*, Paris, Claude Barbin, 1688.
- Mungello, David E., *Curious Land: Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1988.
- Nordmann, Claude, « Anglomanie et anglophobie en France au XVIII^e siècle », *Revue du Nord*, Vol.66, No.261, 1984.
- Perkins, Franklin, *Leibniz and China: A Commerce of Light*, New York, Cambridge University Press, 2007.
- Pinot, Virgile, *Documents inédits relatifs à la connaissance de la Chine en France de 1685 à 1740*, Paris, P. Geuthner, 1932.
- Porter, David, *Ideographia: The China Cipher in Early Modern Europe*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- Querbeuf, Yves Marhurin Marie Tréaudet de, « Préface », *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, tome I, Paris, J. G. Merigot, 1780.
- Rinaldi, Bianca M., « Borrowing from China », *Die Gartenkunst*, 2005.
- Rohan, Charles E., S.J., et Bonnie B. C. Oh (dir.), *East Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773*, Chicago, Loyola University Press, 1988.

- Rowbotham, Harold H., *Missionary and Mandarin*, New York, Russell & Russel, 1966.
- Sirén, Oswald, *China and Gardens of Europe of the 18th Century*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1950.
- Standaert, Nicolas, S.J., « Jesuit Corporate Culture As Shaped by the Chinese », in John W. O'Malley et al (dir.), *The Jesuits: Culture, Science, and the Arts. 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- Temple, William, Sir, *The works of Sir William Temple, Bart.: in two volumes*, London, J. Round, 1731.
- Voltaire, Article « Beau » des *Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs*, Vol.3, Genève, Cramer, 1770.
- Walpole, Horace, *The history of the modern taste in gardening*(1785), New York, Ursus Press, 1995.
- Watelet, Claude-Henri, *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, 1774.
- Whately, Thomas, traduit par François de Paule Latapie, *L'art de former les jardins modernes, ou L'art des jardins anglois*, Paris, Charles-Antoine Jombert pere, 1771.

〈Résumé〉

Le « beau désordre » dans un « vrai paradis terrestre » : les lettres des missionnaires jésuites en Chine et les jardins paysagers au XVIII^e siècle

HWANG Juyoung

Cette étude est consacrée à la Chinoiserie (goût pour le style chinois) qui a influencé le jardin paysager anglais au 18^{ème} siècle, et les activités des missionnaires jésuites qui ont joué un rôle clé dans sa propagation.

Les européens de cette époque ont beaucoup apprécié les aspects naturalistes du jardin chinois. L'irrégularité, les lignes sinueuses et le caractère naturel du jardin chinois contrastaient avec le jardin à la française et inspiraient le nouveau style de l'art des jardins.

Les missionnaires jésuites ont publié des descriptions des jardins chinois qu'ils avaient visités. Leur stratégie consistant à adopter les coutumes et la culture locales pour prêcher le christianisme a permis leur compréhension profonde de la civilisation chinoise.

Leurs écrits ont montré un développement notable de l'observation superficielle des formes non occidentales par un étranger désireux d'avoir une compréhension globale du jardin chinois. Notamment, des lettres du missionnaire français Jean-Denis Attiret ont joué un rôle important dans la diffusion de la culture du jardin chinois dans le monde européen.

454 ■ 2018 프랑스문화예술연구 제65집

주 제 어 : 예수회 선교회(missionnaires jésuites), 시누아즈리(Chinoiserie),
풍경화식 정원(jardin paysager), 영국-중국풍 정원(jardin
anglo-chinois), 아티레(Jean-Denis Attiret)

투 고 일 : 2018. 6. 24

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

La francophonie réticulaire : fondements et emprise d'un modèle sur les politiques linguistiques francophones en RDC*

EYSSETTE Jérémie
(Université Chosun)

Table des matières

- I. Introduction
- II. La théorie réticulaire et la RDC
 - II.1. Fondements théoriques
 - II.2. Correspondances empiriques
- III. La RDC vue à travers le prisme réticulaire
 - III.1. La portée du réseau
 - III.2. Les jointures nodales du réseau
 - III.3. Les liens du réseau
- IV. Conclusion

I. Introduction

L'heure n'est pas venue à un bilan trop hâtif des politiques

* 이 논문은 2018학년도 조선대학교 학술연구비의 지원을 받아 연구되었음.
Cette étude a été parrainée par l'Université de Chosun en 2018.

d'Emmanuel Macron en Afrique, mais qu'il nous soit permis de remarquer que la critique cinglante que lui adresse le Prix Renaudot 2006 et Grand Prix de littérature de l'Académie française 2012, Alain Mabanckou, à savoir qu'une « francophonie institutionnelle [...] est malheureusement encore perçue comme la continuation de la politique étrangère de la France dans ses anciennes colonies¹⁾ », rejoint dans une large mesure les conclusions du premier volet de cette étude²⁾. Celle-ci avait démontré que les politiques linguistiques d'une francophonie sélective conduisaient à une impasse car ce modèle, hormis ses infléchissements élitistes, verticaux et technocratiques, supposait en outre que le partenaire bénéficiaire de l'assistance fournie, en l'espèce la République Démocratique du Congo (RDC), soit doté de structures étatiques et d'infrastructures logistiques modernes et opératoires – conditions préalables à bien des égards insatisfaites. Ce constat ne revient pourtant pas à signifier non plus qu'il faudrait se dispenser de toute collaboration de gouvernement à gouvernement. Quelles perspectives s'offrent alors pour repenser et activer la diffusion durable de la langue française dans un pays qui, bien que comptant le plus de locuteurs francophones au monde, voit progresser l'anglais quand il ne prête pas le flanc à une hybridation polyglotte? Nous avons été sensible à l'approche de Philippe Hugon qui, observant une « pluralité des registres, des normes et des règles », une perméabilité, un métissage et une hybridation des référents en Afrique, s'échine à saisir les

1) Alain MABANCKOU, *Lettre ouverte à Emmanuel Macron*, in <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180115.OBS0631/francophonie-langue-francaise-lettre-ouverte-a-emmanuel-macron.html> (consulté le 07.06.2018).

2) Jérémie EYSSETTE, *Les politiques linguistiques en RDC ou les limites de la francophonie sélective face à l'approche intégrée anglo-américaine*, Association des études de la culture française et des arts en France, 2018, vol. 63, p. 477-515.

« interactions entre le territoire et les réseaux³⁾ ». Dans la quatrième édition de sa *Géopolitique de l'Afrique* (2016), il tente de combler le vide d'un impensé théorique né d'une vision binaire où une approche territoriale classique et souvent importée, manque invariablement de s'écussonner sur les modes de fonctionnement et idiosyncrasies propres au continent africain. Plutôt que de les camper dans un antagonisme stérile, il préfère souligner l'interdépendance de ces deux visions :

On oppose ainsi l'Afrique internationale territorialisée autour d'États-nations appartenant à la société internationale à l'Afrique réticulaire organisée autour des réseaux transnationaux (firmes, diasporas). [...] Les configurations sont en réalité multiples et se traduisent par des interactions entre le territoire et les réseaux, l'international et le transnational, les acteurs du bas et les pouvoirs institués. Les dominés ou les périphériques ont des pouvoirs d'action et de réaction. Les catégories des sciences sociales doivent être mobilisées tout en les historicisant, en les relativisant et en décolonisant le vocabulaire⁴⁾.

Suite à la présente introduction, la deuxième partie de cette étude exposera les fondements de la théorie réticulaire et montrera dans quelle mesure ce modèle peut s'accorder aux particularités de la RDC. La troisième partie s'articulera autour des trois composantes du réseau - l'étendue, le nœud et le lien - telles que les a identifiées François-Bernard Huyghes dans *Penser les réseaux, une approche stratégique* (2014)⁵⁾

3) Philippe HUGON, *Géopolitique de l'Afrique*, Paris, Armand Colin, 4^e édition, 2016, p. 12-15.

4) *Ibid.*, p. 15.

5) François-Bernard HUYGHES, « Réseaux : inventer des stratégies », in Olivier KEMPF,

pour en évaluer les objectivations congolaises. Nous offrirons dans un tableau récapitulatif et en conclusion des alternatives aux politiques linguistiques francophones actuelles qui puissent à terme dépasser les carences de la francophonie sélective et assurer la diffusion durable du français en RDC.

II. La théorie réticulaire et la RDC

II.1. Fondements théoriques

Si Philippe Hugon est le premier à suggérer la pertinence du modèle réticulaire en Afrique, d'autres l'ont pensé avant lui. Nous avons ici retenu l'ouvrage *Penser les réseaux, une approche stratégique* (2014) qui, outre le fait qu'il soit collaboratif et exprime ainsi une pluralité de points de vue, présente également l'avantage de ne pas se restreindre à un domaine en particulier. Tandis que les géographes opposent traditionnellement le territoire au réseau fluvial, hydraulique, portuaire, routier, certains économistes des années 1980 étaient favorables à la dérégulation des industries de réseau comme les banques, l'électricité, la téléphonie, le transport aérien ou encore les voies ferrées⁶⁾. En plus d'une dimension technique évidente - on parle de réseau de communication, de système en réseau, de réseaux de capteurs, etc. - le réseau revêt aussi une dimension humaine - réseaux terroristes, réseaux de partenaires, quand on n'évoque pas plus

Penser les réseaux, une approche stratégique, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 67-85.
6) *Ibid.*, p. 13.

prosaïquement le fait de « réseauter » sur ces fameux réseaux sociaux se situant justement sur la ligne médiane des sphères sociales et techniques. Dans une perspective plus politique, et bien avant qu'il n'innerve la RDC, d'autres formes de gouvernance ont vécu de sa logique : la Hanse et le Portugal, respectivement dès le XII^e et le XV^e siècle avec leurs comptoirs émaillés par-delà la mer océane ou plus récemment Singapour où en l'espace de quelques années Lee Kuan Yew transforma le statut de sa cité-État de laissé-pour-compte en modèle économique pour les pays émergents. Ainsi brossée, cette première ébauche de ce que pourrait constituer un réseau souligne sa nature pluridisciplinaire et polymorphe.

Mais soyons radicaux et prenons donc les choses et les mots à la racine. L'étymologie du terme réseau vient du latin *retiolus* dont le diminutif *retis* a donné *rets* ; puis de l'ancien français *reseuil* et *resel*, soit un « fillet à mailles » qui dès le XIX^e siècle désignera également d'autres réalités – un entrecroisement de voies, un lacs de canaux, etc⁷⁾. Pour François-Bernard Huyghes, le sens littéral du terme réseau doit nous guider pour comprendre les implications plus figurées du concept qui en découle : « les trois notions de la portée, du nœud et du lien héritées de la métaphore de la pêche sont des constantes et déterminent notre vision des réseaux⁸⁾ ». C'est donc bien de ces allées et venues entre le concret et l'abstrait que se nourrit toute réflexion réticulaire – et non réseautique comme on peut parfois le lire – dont nous voudrions dès à présent tenter de projeter les mailles sur le terreau fertile mais éluif de la RDC.

7) Jean DUBOIS, Henri MITTERAND, Albert DAUZAT, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 2007, p. 714.

8) François-Bernard HUYGHES, *op. cit.*, p. 67.

11.2. Correspondances empiriques

Il serait malhonnête de ne pas reconnaître une certaine convergence entre le prisme réticulaire tel qu'il a été décrit ci-dessus et la description de l'écheveau congolais que nous livrent chercheurs et autochtones. Une lecture serrée des études les plus récentes plaide en ce sens. D'un côté, Philippe Hugon évoque le « caractère bigarré », la « mosaïque de peuples et d'organisations », la « fragmentation ethnolinguistique », la « superposition et l'enchevêtrement des règles », « les solidarités intergénérationnelles », [entre] les groupes privés d'adhésion (tontines, associations, ONG, mutuelles) ou d'appartenance (lignages, ethnies, églises)⁹⁾ » de l'Afrique en général ; et d'un autre côté, Kilanga Musinde fait état d'une « mosaïque de langues¹⁰⁾ » en RDC, l'Université de Laval la caractérise comme « l'un des pays les plus multiethniques d'Afrique » ou encore tel un « géant divisé en trois zones occupées¹¹⁾ » dont Joseph Kabila a hérité et qu'il peinerait encore à unifier, comme le prouvent le climat de guerre civile actuel et l'ajournement indéfini des élections présidentielles. En plus de constituer un carrefour d'interférences sociales, cognitives, culturelles ou symboliques, nous avons également souligné dans le premier volet de cette étude que du point de vue des zones économiques, la RDC se situe à la charnière

9) Philippe HUGON, *op. cit.*, respectivement p. 118, 16, 57, 39, 42.

10) Kilanga MUSINDE, *Plurilinguisme et politique linguistique en Afrique : cas de la République démocratique du Congo*, p. 5, in https://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Evenements/3e_Assises/Programme_et_contributions/Politique/article_musinde.pdf (consulté le 07.06.2018).

11) Jacques LECLERC, *L'aménagement linguistique dans le monde, Congo-Kinshasa*, in <http://www.axl.cefanelaval.ca/afrique/czaire.htm> (consulté le 07.06.2018).

de la Communauté économique et monétaire de l'Afrique Centrale (CEMAC) et de la Communauté Économique des Pays des Grands Lacs (CEPGL) et qu'elle est également membre de la Communauté de Développement d'Afrique Australe (CDAA), et du Marché Commun de l'Afrique Orientale et Australe (MCAOA)¹²). En effet, derrière l'unité apparente que laisse transparaitre le choix d'un pays comme objet d'étude se profilent des réalités multiples car la RDC, dès les premières lectures à son sujet, apparaît non comme un État-nation circonscrit et souverain, mais plutôt comme le châssis d'où sourd et par lequel transite un enchevêtrement d'allégeances aux frontières insaisissables. Et lorsque l'on croit les saisir – la RDC compte neuf pays limitrophes : l'Angola, le Burundi, le Congo-Brazzaville, la Centrafrique, le Rwanda, l'Ouganda, la Tanzanie, le Soudan et la Zambie, ce qui en fait un pays quasiment enclavé malgré ses trente-sept kilomètres de côte¹³) –, celles-ci se dérobent derrière d'autres démarcations plus clivantes qui prennent les devants. Dès lors, il semble plus pertinent de l'aborder tel un pays-frontières, un lieu où se rencontrent des lignes d'interférence qui quand elles ne s'ignorent pas, se tolèrent à peine. Voici comment le rapport de l'Université de Laval précédemment mentionné explique la façon dont la RDC est sertie dans sa mosaïque linguistique :

Le territoire du Congo-Kinshasa jouxte à l'est la région des Grands Lacs africains et sa situation géographique le place à la « frontière » des pays « francophones » au nord et des pays « anglophones » au sud-ouest avec le Rwanda et le Burundi (chacun de ces derniers étant 20 fois plus petits en superficie que

12) Jérémie EYSSETTE, *op. cit.*, p. 495.

13) Ses frontières politiques furent tracées et reconnues à la conférence de Berlin en 1885 puis confirmées à son indépendance le 30 juin 1960.

son grand voisin). Alors qu'au nord-ouest le Congo-Brazzaville et la République centrafricaine ont le français comme langue officielle (sans oublier le Rwanda¹⁴) et le Burundi), l'Ouganda et la Tanzanie ont l'anglais comme langue officielle ou semi-officielle comme au Soudan. Quant à l'Angola au sud-ouest, il a le portugais comme langue officielle¹⁵).

Or, des événements proches charrient encore les résonances de ce legs historico-linguistique dans le sens où ce sont les puissances qui véhiculent ces mêmes langues qui continuent de graviter autour de la RDC et d'en éroder parfois littéralement les frontières : les industries minières et de la pêche angolaises autour du port de Muanda ne respectent pas toujours la zone économique maritime et participent de la destruction de l'écosystème sableux du littoral tandis que des milices anglosaxonnes - rwandaises, zambiennes, ougandaises, burundaises -, soutenues par leurs alliés anglais, américains et sud-africains, ont infiltré l'est du pays et aggravent les différends ethniques et fonciers dont les ressources minières constituent le principal enjeu¹⁶). Pourtant, ces transgressions transfrontalières ne sont pas le seul apanage des langues d'anciennes puissances colonisatrices car la RDC renferme des langues de chacune des quatre grandes familles de langues africaines distribuées en langues afro-asiatiques, nilo-sahariennes, nigéro-kordofaniennes et khoisanes. Et elle en compte elle-même huit sous-catégories : les

14) Depuis, le président rwandais, Paul Kagamé, a décrété en 2009 que l'anglais était désormais la seule langue officielle en remplacement du français.

15) Jacques LECLERC, *op. cit.*, (consulté le 07.06.2018).

16) Pour une carte détaillée des ressources naturelles de la RDC, voir la Carte 2 dans Merseign LUZONZO, *Les fondements de l'émergence économique de la République Démocratique du Congo : défis et perspectives*, in https://www.memoireonline.com/04/17/9762/m_Les-fondements-de-lemergence-economique-de-la-Republique-Democratique-du-Congo--defis-et-pe18.html (consulté le 07.06.2018).

langues du Bas (Kasai, groupes Teke, Yans-Ding et Kuba) ; les langues de la Cuvette centrale (notamment des groupes Mongo, Ngombe et Tetela) ; les langues de la Famille Luba (Ciluba, Hemba) ; les langues du Luapula (des groupes Bemba et Lamba) ; les langues du Maniema (à l'est de la province orientale et du Kivu avec notamment les groupes Mbole, Lega, Bira et Bembe) ; les groupes Nande, Shi et Kinyarwanda dans les deux Kivu, parents des langues des pays frontaliers ; les langues du Bas-Kongo et du groupe Yaka ; et les langues du Bandundu et du Katanga (des groupes Lunda, Cokwe, Mbala et Pende)¹⁷⁾. De manière schématique, on pourrait tout aussi bien les classer entre langues bantoues (167) et langues non-bantoues (54). Comme le suggère Jean-Claude Makomo Makita, la pluralité des référents linguistiques définit la RDC en même temps qu'elle semble vouloir égarer l'analyste puisque :

Le kiswahili [est] parlé au Congo comme langue véhiculaire ou nationale mais aussi en Tanzanie, au Burundi, au Rwanda, en Ouganda et au Kenya. C'est aussi le cas du lingala et du kikongo ayant le même statut en RDC mais également parlées au Congo-Brazzaville, en Angola et au Gabon et même en République Centrafricaine. Pourtant d'autres langues congolaises sont parlées dans d'autres pays voisins, mais elles n'ont pas le statut de langues régionales. Tel est le cas du kinande parlé aussi en Ouganda, du kinyarwanda parlé aussi au Rwanda, du kibemba parlé aussi en Zambie, etc.¹⁸⁾

17) Kilanga MUSINDE, *op. cit.*, p. 4.

18) Jean-Claude 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. 46.

Aussi, le patrimoine linguistique de la RDC constitue-t-il un marqueur identitaire fort mais bien fractal. Ce flou est d'ailleurs savamment cultivé par le gouvernement qui, pour l'obtention de la nationalité congolaise par exemple, exige que l'impétrant sache « parler une des langues congolaises » comme stipulé par les articles 15 et 22 de la loi du 12 novembre 2004, tout en se gardant bien de préciser laquelle¹⁹). Nous mettons ici un terme aux illustrations non exhaustives qui dépeignent la RDC comme infiltrée militairement, partagée économiquement, fractionnée linguistiquement, pour nous attacher à évaluer dans quelle mesure les politiques linguistiques francophones peuvent, à travers le prisme réticulaire, amorcer la restitution d'un élément unitaire dans l'entrelacs congolais. Nous nous concentrerons pour cela sur les domaines numériques et éducatifs qui constituent un enjeu de premier ordre pour le futur de la RDC et qui dans bon nombre de documents consultés ne font souvent plus qu'un, celui des TICE (Technologies de l'Information et de la Communication en Éducation).

III. La RDC vue à travers le prisme réticulaire

Faisant écho à la déclaration du XIV^e Sommet de la Francophonie de Kinshasa de 2012 qui sollicite « le support des technologies numériques » dans le point 52 de l'intitulé Francophonie, éducation et diversité culturelle²⁰) ou encore à l'objectif 2 du Millénaire pour le Développement

19) Lois diverses à portée linguistique, *Loi n° 04/024 du 12 novembre 2004 relative à la nationalité congolaise (2004)*, in [http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Loi_n°_04/024_du_12_novembre_2004_relative_à_la_nationalité_congolaise_\(2004\)_](http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Loi_n°_04/024_du_12_novembre_2004_relative_à_la_nationalité_congolaise_(2004)_) (consulté le 07.06.2018).

20) OIF, *Déclaration de Kinshasa au XIV^e Conférence des chefs d'État et de*

t²¹) qui en appelle à assurer l'éducation primaire pour tous, l'Institut Français de la RDC fait de « l'utilisation du numérique pour l'innovation technologique » le premier de ses axes prioritaires²²). La RDC est en effet confrontée au double défi qui voudrait qu'elle réduise la fracture numérique pour ne pas subir la quatrième Révolution Industrielle²³), pour devenir mondialisatrice et non seulement mondialisée ; et qu'elle forme sa jeunesse, les prévisions démographiques situant le doublement de sa population à l'horizon 2050²⁴). Eu égard à cette gageure, certaines informations et pistes d'analyse collationnées dans des études où elles ne figurent qu'en mode mineur semblent souvent disparates voire difficilement exploitables, mais il nous a semblé qu'à la lumière du modèle réticulaire elles pouvaient au contraire acquérir un sens que la partie suivante essaiera de restituer.

gouvernement des pays ayant le français en partage, in <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/Kinshasa-declaration2012.htm> (consulté le 06.07.2012).

- 21) Les huit objectifs du Millénaire pour le Développement censés être atteints en 2015 se lisent comme suit. Objectif 1 : éliminer l'extrême pauvreté et la faim ; Objectif 2 : assurer l'éducation primaire pour tous ; Objectifs 3 : promouvoir l'égalité des sexes et l'autonomisation des femmes ; Objectifs 4 : réduire la mortalité des enfants ; Objectif 5 : améliorer la santé ; Objectif 6 : combattre le VIH/Sida, le paludisme et d'autres maladies ; Objectif 7 : assurer un environnement durable ; Objectif 8 : mettre en place un partenariat mondial pour le développement. ONU, *Objectifs du Millénaire pour le Développement*, in <http://www.un.org/fr/millenniumgoals/bkgd.shtml> (consulté le 07.06.2018).
- 22) Institut Français, *L'Institut français en RDC: un acteur majeur du développement culturel*, in <https://www.impactmag.info/institut-francais-en-rdc-un-acteur-majeur-du-developpement-culturel/> (consulté le 07.06.2018).
- 23) La quatrième Révolution Industrielle se caractérise par la numérisation de l'économie tandis que les trois premières furent respectivement caractérisées par l'insertion de la vapeur, de l'électricité et de l'électronique dans nos modes de vie.
- 24) En 2050, la population de la RDC se situera entre 137,6 et 160,6 millions d'habitants. Benoit SIMMAT, *La langue de Molière, dialecte mondial* dans *L'Atlas de la France du futur, notre avenir en 72 cartes*, Éditions Autrement, 2016, p. 147-148.

III.1. La portée du réseau

Considérons la première caractéristique de tout réseau telle que l'a identifiée François-Bernard Huyghes, c'est-à-dire la portée du réseau, et dans notre cas, l'étendue du réseau tissé par l'ensemble des politiques linguistiques francophones en RDC et pas simplement celles de la France. Olivier Kempf nous apprend que cette dimension a priori abstraite peut être mesurée matériellement en câblage côtier, en présence d'antennes, en taux de pénétration de la téléphonie mobile, de relais, de routeurs, de serveurs et de couverture satellitaire²⁵). Depuis cette année, 17 000 kilomètres de fibre optique développée par Alcatel-Lucent dans le projet Africa Coast to Europe (ACE) relie la France à l'Afrique du Sud en passant par vingt-trois pays dont la RDC grâce à l'ouverture portuaire de Muanda²⁶). Il n'empêche que le débit reste souvent lent (la 4G n'est pas encore installée), ses prix élevés et les coupures d'électricité fréquentes. Bien que le marché de la téléphonie mobile soit passé de 17 % en 2010 à 36 % fin 2016²⁷), sa couverture reste donc bien en deçà de la plupart de celle de ses pays voisins. Le nœud de la guerre pour l'émergence d'une économie numérique en RDC s'avère être le coût de l'Internet : alors que des

25) Daniel VENTRE, « Les réseaux et le monde réticulaire : définitions et caractéristiques », in Olivier KEMPF, *Penser les réseaux, une approche stratégique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 31.

26) Anne-Marie DWORACZEK BENDOME, *ACE - 17000 km de câble sous-marin pour relier l'Afrique à Internet*, in <https://blogs.mediapart.fr/amdb/blog/271016/ace-17000-km-de-cable-sous-marin-pour-relier-l-afrique-internet> (consulté le 07.06.2018).

27) Jacques ATTALI, *La francophonie et la francophilie, Moteurs de croissance durable*, Paris, La documentation française, 2014, p. 55 ; Orange, *Welcome to Orange Democratic Republic of the Congo*, in <https://www.orange.com/en/Group/Orange-in-the-world/countries/Welcome-to-Orange-Democratic-Republic-of-the-Congo> (consulté le 07.06.2018).

pays comme le Kenya, la Côte d'Ivoire et le Rwanda - dont on loue la dématérialisation de son économie - arrivent à offrir une connexion Internet haut débit à moins de 0,5 \$US par jour et de façon illimitée, en RDC elle s'élève à environ 5 \$US par jour pour une connexion limitée et ce malgré des investissements conséquents (notamment plus de 100 millions \$US pour la connexion à la fibre optique à partir de Muanda)²⁸).

Toutefois, la RDC n'est pas en retard sur la tendance mondiale qui voit la majorité des internautes se connecter à travers les appareils nomades que sont les smartphones, tablettes et ordinateurs portables. D'après le Réseau francophone de l'innovation, cet infléchissement vers des objets connectés à bas coûts et à faible consommation d'énergie présente en outre l'avantage de faire progressivement sortir les TICE du cadre scolaire tout en continuant d'augmenter le nombre d'utilisateurs connectés²⁹). Ce quadrillage du territoire par un réseau immatériel est d'autant plus nécessaire que la RDC est un État au

28) Un reportage de Jeune Afrique en modère pourtant les bénéfices espérés : « Le long de la route nationale entre Kinshasa et la ville côtière de Muanda, en RD Congo, la fibre optique, installée sur 600 km, affleure presque par endroits, sans fourreau pour la protéger. Un régal pour les rats, qui raffolent de son odeur de chewing-gum. Sur certaines sections, l'infrastructure, réalisée en 2010 par China International Telecommunication Construction Corporation (CITCC), a déjà été coupée 50 fois, reconnaît un conseiller du gouvernement congolais. Rongeurs, travaux de voirie... Les causes sont multiples. "Son taux de service est de moins de 90 %, alors que les opérateurs attendent 99,9 %, regrette-t-il. Elle aurait été mieux protégée si on l'avait posée sous le pipeline qui est parallèle à la route". » Julien CLEMENÇOT, *Télécoms : la mauvaise fibre des groupes chinois en Afrique*, in <http://www.jeuneafrique.com/mag/336607/economie/telecoms-mauvaise-fibre-groupes-chinois-afrique/> (consulté le 07.06.2018).

29) Réseau francophone de l'innovation, *Le numérique peut-il réinventer l'éducation de base en Afrique ?*, in <https://www.francophonieinnovation.org/articles/h/le-numerique-peut-il-reinventer-l-education-de-base-en-afrique.html> (consulté le 07.06.2018).

fonctionnement centralisateur mais dont la capitale Kinshasa, située à l'extrémité ouest du pays, est très mal reliée à ses provinces : il n'existe par exemple aucune route sûre traversant le pays d'ouest en est³⁰). Par ailleurs, en dehors de l'instabilité liée au report indéfini des élections et à l'occupation des provinces de l'est par des milices étrangères, l'une des particularités administratives du pays veut que ses provinces administratives (26) ne correspondent pas au découpage des provinces du ministère de l'éducation (30). Mener à bien des politiques linguistiques francophones durables requiert donc de contourner les dysfonctionnements structurels identifiés ci-dessus en se focalisant soit sur le réseau immatériel du numérique, soit sur le versant humain et interpersonnel d'une coopération aboutie, la formation du corps enseignant. Dans cette optique, la stratégie dite en cascade adoptée par le projet Sésam (Services pour l'éducation, le savoir et l'appui à la maîtrise et à l'usage du français) s'est avérée être des plus efficaces. Christelle Mignot nous en révèle les étapes ultérieures à la mise en place d'un réseau de soixante-dix écoles pilotes dans six provinces en 2013 :

Les enseignants n'avaient pas été formés depuis vingt-sept ans ! Nous avons donc mis en œuvre un plan national de formation continue de tous les professeurs et inspecteurs de français du secondaire, soit plus de 15 000 personnes. [...] L'équipe Sésam a formé vingt pédagogues de l'inspection générale. Ceux-ci se sont rendus dans toutes les provinces de la RDC pour former tous les inspecteurs de français du secondaire (600 au total). Ces 600 inspecteurs ont ensuite formé dans

30) L'Agence Belge pour le Développement Enabel a de fait ciblé la construction ou réhabilitation de pistes, bacs, routes de desserte agricole et voies fluviales comme l'un de ses trois axes prioritaires dans son aide au développement.

leurs villes respectives les 15 000 professeurs de français du pays³¹).

Parallèlement à l'initiative de Sésam (2013-2017) qui jusqu'au *All Children Learning Education Program* (ACL, 2015-2019) conduit par le DFID anglais (*Department For International Development*) et l'USAID américain (*US Agency for International Development*) - équivalents de l'Agence Française pour le Développement (AFD) - était celle de plus grande envergure au niveau national, deux autres programmes similaires ont été menés respectivement par l'Initiative francophone pour la formation à distance des maîtres (IFADEM)³²) et Écoles et Langues Nationales en Afrique (ELAN-Afrique). Le partenariat IFADEM-RDC est pensé depuis le niveau local :

Le programme IFADEM dans les provinces du Haut-Katanga, Haut-Lomami, Tanganyika et Lualaba pour la période 2017-2021 a été lancé avec succès par les ministres provinciaux de l'Éducation des quatre provinces, en présence des représentants du niveau national, du Comité de Coordination IFADEM et des principaux partenaires. Le partenariat avec l'APEFE-WBI, entamé depuis 2011, est ainsi largement consolidé et amplifié,

31) Le café du FLE, *La langue française en RDC. Produire de nouvelles ressources pédagogiques et relancer la formation des enseignants ! Entretien avec Christelle Mignot*, in <http://www.lecafedulfle.fr/2013/02/la-langue-francaise-en-rdc-produire-de-nouvelles-ressources-pedagogiques-et-relancer-la-formation-des-enseignants-entretien-avec-christelle-mignot/> (consulté le 07.06.2018).

32) « Les partenaires d'IFADEM sont : l'Agence canadienne de développement international (ACDI), l'Agence française de développement (AFD), l'Association pour la promotion de l'éducation et de la formation à l'étranger (APEFE) de Wallonie-Bruxelles-International, le Ministère des relations internationales, de la Francophonie et du commerce extérieur du Gouvernement du Québec et l'Union européenne via le Groupe des États d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique. » IFADEM, *La langue française dans le monde*, Paris, éditions Nathan, 2014, p. 17.

pour un meilleur impact sur la qualité de l'éducation dans le pays³³).

Il vise à former plus de 2 500 enseignants, chefs d'établissements et cadres pédagogiques, en priorité en milieu rural et a déjà ouvert trois centres de documentation à Kenge, Kasangulu et Kimbanseke. Au niveau continental, si l'Agence française de développement (AFD), le Ministère des Affaires étrangères français (MAE) et le Partenariat mondial pour l'Éducation (PME) avaient conjointement supervisé de 2012 à 2015 ELAN-Afrique dans 8 pays, en y enseignant 28 langues dans 423 écoles bilingues et 2 847 classes, en déployant 270 encadreurs et en formant 5 900 enseignants pour 100 000 élèves touchés³⁴), reste que le véritable impact de cette initiative, certes louable, sur chacun des pays récepteurs s'avère difficilement mesurable et les trois organismes cités se gardent d'ailleurs bien d'en fournir les résultats en RDC.

Pour conclure cette sous-partie, nous pouvons constater que le réseau francophone en RDC n'est pas seulement cantonné aux zones limitrophes du pays comme nous le faisait entrevoir le prisme de la francophonie sélective, mais couvre aussi des zones rurales grâce aux effets conjugués des initiatives de Sésam, d'IFADEM et d'ELAN-Afrique. La stratégie d'extension du réseau identifiée ici - les formations en cascade - bénéficie en outre d'un facteur conjoncturel - le taux croissant de pénétration de la téléphonie mobile. Pour déterminer la validité de l'objection émise dans le premier volet de cette étude - objection qui consistait à regretter le faible degré de coordination entre les différentes

33) IFADEM, *L'APEFE débloque 2 millions d'Euros pour appuyer IFADEM-RDC*, in <https://ifadem.org/fr/2017/05/24/lapefe-debloque-2-millions-deuros-pour-appuyer-ifadem-rdc> (consulté le 07.06.2018).

34) IFADEM, *op. cit.*, p. 16.

instances depositaires de la francophonie (MAE, AFD, IF, AF, IFADEM, Sésam, ELAN) - , il est désormais nécessaire de se tourner vers ce qui pourrait assurer à l'étendue du réseau sa pérennité, à savoir, l'harmonisation des objectifs à travers le tissage de points de consensus et l'ancrage de points de rencontres que sont les nœuds - deuxième composante de notre analyse.

III.2. Les jointures nodales du réseau

Du point de vue de la diplomatie traditionnelle, ces nœuds ou jointures nodales peuvent être entendus comme la recherche de partenaires étatiques dans une coopération qui dépasse le cadre de la coopération bilatérale franco-congolaise déjà existante pour passer à une coopération trilatérale. Comme nous l'avons vu dans le cadre du partenariat anglo-américano-congolais³⁵⁾, tout en étant moins encombrante et plus souple qu'une alliance multilatérale, une configuration trilatérale offre tout de même l'avantage du partage des compétences et des investissements tout en donnant plus de poids au tandem prestataire d'aide au cours des négociations. Piste encore sous-exploitée, la trilatéralisation de l'aide au développement constitue un atout non négligeable parmi la panoplie de politiques linguistiques francophones en RDC. En plus du projet Sésam que nous avons précédemment mentionné, et auquel la Coopération Technique Belge (CTB, rebaptisée Enabel depuis cette année), en collaboration avec le Fonds de Solidarité Prioritaire (FSP) de l'État français et les ministères congolais de l'EPSP (enseignement primaire, secondaire et professionnel) et de

35) Cf. « 3.3. Les politiques linguistiques anglo-américaines : l'approche intégrée », in Jérémie EYSSETTE, *op. cit.*, p. 500-506.

l'ESU (enseignement supérieur et universitaire) participant, le plan d'éducation et de formation professionnelle entre Wallonie-Bruxelles International, le Centre de documentation de l'Enseignement supérieur, universitaire et de la recherche de Kinshasa (CEDESURK) et l'IFADEM entre également dans cette catégorie de partenariat trilatéral. Il a débouché sur la création du Centre de Ressources pour Enseignant(e)s de Kolwezi (CREK), inauguré le 20 mars 2014 dans la Province du Katanga, et a très vite été doublé d'un espace numérique pour renforcer la formation initiale des élèves-instituteurs. Toutefois, la trilatéralisation peut aussi être synonyme d'une coopération dépassant un cadre exclusivement institutionnel. Le projetASUREP nous en donne la preuve. Lancé grâce à l'expertise technique et aux fonds de la CTB et de l'AFD, ce projet de nature éminemment technique, puisqu'il tente de fournir des solutions d'ingénierie pour faciliter l'accès à l'eau potable de communautés locales, s'est finalement appuyé sur celles-ci pour en assurer le fonctionnement. Les membres en sont élus par les résidents des quartiers alimentés en eau et deviennent responsables de sa gestion. Grâce aux bénéfices obtenus les gestionnaires - majoritairement des femmes - ont pu ouvrir un centre social, un cybercafé, une bibliothèque achalandée d'ouvrages français et un centre d'assainissement³⁶). Le cas d'ASUREP tendrait à étayer l'hypothèse qui postule que pour s'établir durablement les politiques francophones ne doivent pas être claquemurées dans une approche gouvernementale et uni-sectorielle. Ainsi, une initiative a priori technique peut entraîner la diffusion de la langue française et toucher des citoyens et des quartiers qui ne l'auraient pas forcément été par des programmes

36) AFD-CTB, *MAYI! (L'eau)*, in <http://cargocollective.com/Pascalcolson/MAYI-L-Eau-AFD-CTB> (consulté le 07.06.2018).

strictement éducatifs.

De la trilatéralisation à la multilatéralisation, il n'y a qu'un pas. Et dans cet ordre d'idées, le rapport Attali, remis au président François Hollande en 2014, invite à terme à « mutualiser avec les pays francophones du Nord (Canada, Belgique, Suisse) le réseau des alliances françaises et instituts français, en contribuant ensemble à son financement et au recrutement de professeurs³⁷⁾ ». Nous nous inscrivons donc bien ici dans une logique de réciprocité où les biens se cumulent entre partenaires, et ne leur sont pas retranchés, logique favorable à un équilibre entre pôles francophones et non centrée sur les seuls intérêts de la France. Il faudrait souligner, pour prolonger nos réflexions sur l'enracinement des jointures nodales par la trilatéralisation, que si toutes ces connexions humaines et technologiques et les innovations qui en découlent sont possibles, c'est que nouer ces partenariats autour d'un domaine, d'un projet ou d'une date à l'horizon implique bien entendu une harmonisation des objectifs avec le Ministère de l'éducation congolais. Dans le domaine éducatif, ce dernier prévoit bien un « dispositif institutionnel et technologique de la formation continue des enseignants pour promouvoir la co-formation et la formation à distance [...] et en présentiel », mais également de manière décentralisée « avec le ministère en charge de l'éducation de base de chaque province. » Le Plan Intérimaire de l'Éducation prévoit en outre l'introduction « de nouvelles pratiques de gestion aux niveaux locaux³⁸⁾ ». Cette approche

37) Jacques ATTALI, *op. cit.*, p. 64.

38) Ces déclarations d'intention sont issues des sites : <http://www.eduquepsp.cd/index.php/plan-interimaire-de-l-education/proseb?showall=&start=3> et <http://www.eduquepsp.cd/index.php/plan-interimaire-de-l-education/proseb?showall=&start=1>, consultés pour la dernière fois en janvier 2018, mais tout comme le site du ministère de l'enseignement primaire, secondaire et professionnel (MEPSP) <http://www.eduquepsp.cd>, leur accès a été bloqué.

n'exclut pas la diversité linguistique non plus et nous pouvons observer depuis la création en avril 2015 d'un bureau de liaison du Goethe-Institut à Kinshasa le rapprochement de l'Institut Français et de ce dernier. Conjointement, ils ont organisé les journées utopiques de 2016, « Kinshasa 2050 : Digital City ? » en 2017 et « Enter Africa » en 2018, des appels à projet ouverts aux artistes et programmeurs de jeux vidéo qui à travers leurs œuvres sont invités à penser le futur de leur pays de manière ludique et créative. En deçà du consensus avec les autorités congolaises, il existe une connivence de valeurs au sein de la société civile ou peut-être même l'émergence d'un nouvel ensemble de valeurs qui ne sont plus celles normatives qu'un corps diplomatique tente de faire rayonner par le haut à travers le modèle de la francophonie sélective, mais celles que les sociétés civiles et communautés épistémologiques et techniques tissent entre elles tantôt en parallèle, tantôt en synergie avec les antennes institutionnelles qui viennent éventuellement s'y adjoindre. Ces valeurs revêtent une dimension volontariste et se basent sur la mutualisation des compétences, l'intelligence collective ou collaborative. C'est du moins le point sur lequel nous voudrions insister dans l'analyse de la dernière composante du modèle réticulaire, le lien.

III.3. Les liens du réseau

Extension du réseau, multiplication et densification de ses points d'attache sont autant de stratégies qui ont permis aux réseaux de la francophonie en RDC d'être plus qu'un recours d'appoint, mais bien une alternative plausible, complémentaire et non concurrente aux stratégies territoriales et étatiques. L'analyse des liens devrait nous

faciliter la compréhension des flux d'informations et de contenus linguistiques et culturels qui en les traversant irriguent aussi à leur manière les rets francophones. Car le réaménagement d'un espace linguistique passe évidemment par la circulation des contenus qu'une langue véhicule. À ce titre, l'avertissement lancé par le rapport Attali est instructif :

La diversité linguistique s'accroît sur Internet. Aujourd'hui, 30 % des contenus sur Internet sont en anglais, contre 77 % en 1997. Environ 300 langues sont utilisées sur Internet, alors que 200 seulement (sur les quelque six mille langues que compte la planète) sont enseignées. Le français est utilisé pour environ 5 % des contenus, et se classerait au 8^e rang par la qualité de ses contenus et le nombre de ses utilisateurs, alors qu'elle est la 6^e langue la plus parlée au monde et la 2^e plus apprise³⁹).

Ce décalage entre la présence du français dans les mondes réel et virtuel indique que des efforts doivent être fournis pour le combler afin de raviver la présence du français sur les supports numériques, notamment dans les TICE. L'un des objectifs de Kinshasa 2012 était bien de « consolider le français comme langue d'accès au savoir pour tous⁴⁰ », faisant du français non pas la langue des élites, comme c'est actuellement le cas en RDC, mais bien celle du plus grand nombre d'internautes. Nous avons déjà noté le retard qu'accusent les relations franco-congolaises en termes d'offre universitaire : sur une population

39) Jacques ATTALI, *op. cit.*, p. 38.

40) OIF, *Politique intégrée de promotion de la langue française. Le français, une langue d'aujourd'hui et de demain*, in https://www.francophonie.org/IMG/pdf/politique_integree_de_promotion_de_la_langue_francaise.pdf (consulté le 07.06.2018).

de 80 millions d'habitants, seulement quelque 400 000 suivent des études supérieures, parmi lesquels un peu plus de 8 000 vont à l'étranger dont à peine 20 % (1563) en France. D'après une étude de Campus France parue en février 2017, il n'existe par ailleurs pas de formations ou campus délocalisés en RDC, ni d'organismes de recherche français sous la forme d'Instituts de recherche à l'étranger (IFRE), de centres et autres organismes de recherche, de Laboratoires/Équipes associées, d'Unités Mixtes Internationales (UMI) et d'Universités (niveau Doctorat)⁴¹. En plus des deux lycées français René Descartes de Kinshasa et Blaise Pascal de Lubumbashi, seul un accord universitaire engage l'Université d'Unikin et de Franche Comté⁴². Pour pallier cette quasi-absence de conventions franco-congolaises, l'une des voies les plus prometteuses pour faire fructifier le potentiel intellectuel de la jeunesse congolaise est la formation à distance. En collaboration avec Wikimedia France, l'Institut Français et l'Agence Universitaire de la Francophonie, Laurent Fabius, alors ministre des Affaires étrangères et du développement international, avait déjà promu l'initiative Afripedia qui, par l'intermédiaire du logiciel Kiwix, permettait, d'une part, d'avoir accès à Wikipedia sans connexion Internet et, d'autre part, d'en enrichir les contenus afin d'accroître la présence du français sur

41) Campus France, *La recherche en France*, in https://www.campusfrance.org/sites/default/files/medias/documents/2017-11/choisir_recherche_fr.pdf (consulté le 07.06.2018).

42) Basé sur la mise en place d'un master en écologie des maladies infectieuses, aléas naturels et gestion des risques, il a été salué par le conseiller de Coopération et d'Action culturelle de l'ambassade de France pour sa dimension interactive : en plus de séminaires et d'expérimentations, des chercheurs français interviennent et des stages se déroulent à l'Institut Pasteur à Paris, à la Timone à Marseille ou au CHU de Besançon. Agence d'Informations d'Afrique Centrale, *Coopération : l'Unikin scelle un partenariat avec l'université de Franche-Comté*, in <http://www.adiac-congo.com/content/cooperation-lunikin-scelle-un-partenariat-avec-luniversite-de-franche-comte-29785> (consulté le 07.06.2018).

le net et la participation des collaborateurs africains⁴³). Depuis, de nombreuses initiatives créant des hubs universitaires virtuels montrent bien l'engouement suscité par les possibilités de l'éducation numérique. Sur son site, l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF) se prévaut de soutenir « une politique numérique ambitieuse avec 60 campus numériques dans le Sud qui accueillent chaque année environ 880 000 visiteurs ».⁴⁴ Et le site de l'AUF précise à cet égard que : « pour la rentrée 2017-2018, l'AUF propose 105 diplômes, 12 diplômes universitaires en médecine (DU), 13 licences (L3), 22 masters 1 et 58 masters 2, entièrement à distance, en parallèle, une offre de cours en ligne ouvert et massif (CLOM, en anglais MOOC) destinée à ceux et celles qui souhaitent une formation complémentaire mais pas nécessairement diplômante⁴⁵ ». Pourtant, cette initiative est encore loin d'avoir donné sa pleine mesure en RDC car l'année universitaire 2015-2016 n'a décerné que 17 diplômes à distance pour un total de soixante-sept inscrits dont 14 allocataires de l'AUF, ce qui sonne comme un aveu d'échec dans un pays de plus de 80 millions d'habitants.

Cet état de faits est d'autant plus regrettable que la France n'est pas démunie d'outils exploitables pour répondre à l'invitation du rapport Jacques Attali qui incitait à « structurer une offre de FLOTs francophones interactifs et diplômants (proposition n°6)⁴⁶ ». Forte de sa plateforme France Université Numérique (FUN) qui compte 80

43) Assanatou BALDE, *Afripedia, l'Afrique connectée sur Wikipedia sans connexion internet*, in <http://www.afrik.com/afripedia-l-afrique-connecte-sur-wikipedia-sans-connexion-internet-a-relire> (consulté le 07.06.2018).

44) IFADEM, *op. cit.*, p. 11.

45) AUF, *FOAD MOOC*, in <http://www.foad-mooc.auf.org/Editorial.html> (consulté le 07.06.2018).

46) Jacques ATTALI, *op. cit.*, p. 6.

universités partenaires ainsi que la fondation de la maison des sciences de l'homme et le ministère de l'enseignement supérieur, de la recherche et de l'innovation, et un million d'inscriptions à 886 cours dans 39 domaines, la France, en collaboration avec la RDC, devrait se faire une priorité de suppléer les carences de l'Agence Universitaire de la Francophonie et de son Campus Numérique Francophone de Kinshasa (CNFK). Le développement de l'offre éducative en ligne pourrait ainsi rééquilibrer le rapport de forces entre les antennes institutionnelles à vocation linguistique et culturelle (IF et AF) et les Formations en Ligne Ouvertes à Tous (FLOTs). Une phase intermédiaire entre le passage du tout institutionnel au tout numérique, et qui concilierait l'approche sélective et l'approche réticulaire, consisterait à s'appuyer sur ces antennes pour dispenser un apprentissage en scénario hybride. Dans ce but, l'IF est parvenu à fonder des synergies entre des initiatives civiles et son action afin qu'elles n'existent pas en parallèle et qu'elles multiplient leurs retombées en accueillant les activités de Lumumba Lab dans l'un de locaux de la Halle de la Gombe à l'Institut Français de Kinshasa. Ce centre d'incubation d'innovations technologiques a initié le projet les Laboueurs du code dont la mission est la formation des futurs développeurs de programmes informatiques. Des programmeurs bénévoles du centre initient des dizaines de jeunes enfants - pour la plupart âgés entre huit et seize ans - aux codes informatiques chaque samedi de 10 heures à 12 heures. Encadrés par les seniors bénévoles, ces enfants se répartissent en trois modules : utilisateur débutant (module 1), utilisateur maîtrisant les bases de la bureautique et de l'informatique (module 2), utilisateur en voie de perfectionnement dans l'usage de logiciels spécialisés⁴⁷). Mais ces formations et ateliers peuvent

également déborder le cadre de l'IF et être organisés dans les églises et dans les écoles pour atteindre un maximum d'enfants. Des activités récréatives, telle que la musique ou la danse, accompagnent le déroulement des enseignements⁴⁸).

En ce qui a trait aux ressources didactiques dans l'enseignement des langues, deux types d'outils pédagogiques ont été retenus ici : les manuels strictement scolaires et les ressources à vocation plus ludique. En ce qui concerne les premiers, la RDC possédait déjà ses bi-grammaires swahili-français et lingala-français. L'initiative ELAN-Afrique s'est donc focalisée sur l'élaboration de bi-grammaire pour les deux autres langues nationales - le kikongo et le tshiluba. À la rentrée scolaire 2014-2015, le GDRC appuyé par les partenaires locaux techniques et financiers (Unicef, USAID, Banque Mondiale, DIFID) a supervisé des projets pilotes lecture/écriture en kikongo et tshiluba et l'initiative ELAN-Afrique en RDC, associée à la Direction de la langue française et de la diversité linguistique (DLF), a finalement homologué des manuels scolaires bilingues en français et dans les quatre langues nationales⁴⁹). Enfin, l'apprentissage est d'autant plus efficace qu'il est ludique : c'est le parti pris par Sésam (Services pour l'éducation, le savoir et l'appui à la maîtrise et à l'usage du français) qui avec les ministères congolais de l'EPSP (enseignement primaire, secondaire et professionnel) et de l'ESU (enseignement supérieur et universitaire) a

47) Institut Français de Kinshasa, *Cours à l'institut*, in <http://www.institutfrancais-kinshasa.org/index.php?fre/Campus-France/Cours-a-l-Institut/Cours-a-la-carte-Francais-professionnel> (consulté le 07.06.2018).

48) Fiston MAHAMBWA, *Lumumba Lab : l'incubateur des innovations technologiques en RD Congo*, in <https://thisisafrica.me/fr/2017/04/24/lumumba-lab-incubateur-innovations-technologiques-rd-congo/> (consulté le 07.06.2018).

49) ELAN, *République Démocratique du Congo*, in <http://www.elan-afrique.org/quelles-actions-menees-page/republique-democratique-du-congo> (consulté le 07.06.2018).

voulu « valoriser toutes les productions locales (...) à travers des documents motivants » en créant « des séquences didactiques à partir de planches de BD congolaises⁵⁰⁾ ». Or, la simple création de ces matériaux pédagogiques ou de points d'échange constitue une condition nécessaire à l'extension du maillage éducatif et numérique mais point suffisante à la fluidification de l'échange de ses contenus. Il est nécessaire de prendre conscience que c'est en sortant d'un cadre strictement éducatif ou technique pour passer à un cadre ludique ou oisif que l'on augmentera l'accessibilité du grand public. Ainsi, d'autres solutions apparaissent encore plus évidentes afin que les contenus francophones atteignent les tranches de la société délaissées par l'approche sélective. Dans ce registre, la création d'événements offre l'opportunité de mettre en lumière la culture francophone. Pour optimiser la vitalité du réseau, un calendrier événementiel vient renforcer ces liens entre la société civile congolaise et les détenteurs de compétences. Parmi les événements francophones phares en RDC, la semaine française de Kinshasa est organisée chaque année par la Chambre de Commerce Franco-Congolaise. L'édition 2017 avait inauguré la Silikonbantu, pensée pour mettre en relation de tous les acteurs de l'écosystème numérique, (start-up, entreprises, laboratoires, incubateurs, accélérateurs, chercheurs écoles et université) pour encourager le développement de projets innovants et faire de la RDC une start-up nation⁵¹⁾. Il est intéressant d'observer que le lancement

50) Le café du FLE, *op. cit.*, (consulté le 06.07.2018). Dans ce même esprit et en dehors du cadre scolaire, RFI propose un feuilleton radiophonique bilingue, *Le Talisman brisé*, en 25 épisodes de 7 minutes disponibles en français - anglais et déclinables en portugais, swahili, wolof, kirundi, kinyarwanda, malgache, mandingue, sesotho et hausa. Il se déroule à la manière d'un jeu de piste et offre l'avantage d'être destiné aussi bien aux zones francophones qu'aux zones de français langue seconde.

51) Silikonbantu, *A propos de nous*, in <http://silikonbantu.com/a-propos-de-nous/> (consulté

de Silikonbantu a coïncidé avec celui d'un projet similaire à Paris, la station F inaugurée par le président Emmanuel Macron et présentée comme le plus grand campus de start-up du monde. A la manière de son fondateur, Xavier Niel, qui souhaite faire rayonner l'écosystème numérique français, son homologue congolais Mohamadou Diallo veut lui créer « des startups via des incubateurs, pour être eux-mêmes créateurs de richesse et d'emplois dans leurs propres pays⁵²⁾ ». Là encore, une forme de partenariat ou de synergie entre incubateurs numériques serait propice aux flux de contenus franco-congolais.

De manière plus concrète encore, ces événements sont souvent à leur tour créateurs de technologies abordables et adaptées aux utilisateurs congolais. Dans une perspective strictement éducative, ce sont la m-education (« mobile education »), les FLOTs et les jeux sérieux, et non plus les vidéos et fichiers PDF qui constituent les principaux leviers capables d'optimiser le seuil d'efficience des potentialités éducatives. À l'instar de l'Innovathon technologies tenu au Bénin, Sénégal, Maroc et Gabon en 2015, le CNFK a organisé un Créathon où les participants étaient tenus de créer une application pour téléphones et tablettes, un jeu sérieux ou autres contribuant au développement durable. Le Créathon est conçu « dans une démarche collective et collaborative entendue comme un espace de rencontres et d'échanges avec des chercheurs, des professionnels de l'éducation, des entrepreneurs, des élus, des personnels des collectivités, des étudiants et beaucoup d'autres personnes concernées ou intéressées par le

le 07.06.2018).

52) Osiris, *Kinshasa : la « Silikon Bantu », naissance d'un nouveau cluster pour faire émerger les startups congolaises*, in <http://osiris.sn/Kinshasa-la-Silikon-Bantu.html> (consulté le 07.06.2018).

numérique dans l'éducation⁵³⁾ ». Nous avons en effet déjà assez insisté sur le fait que la réticularité ne peut dissocier son versant humain de son versant matériel. Les outils numériques confectionnés lors de ces rencontres peuvent donc également être abordés comme des vecteurs de fluidification et circulation des contenus linguistiques. L'éducation sur mobile, les tablettes, liseuses, koombook, et autres outils nomades à bas coût et à faible consommation d'énergie ont déjà facilité l'accès à la culture mais le faible pouvoir d'achat des Congolais restait une entrave de taille. Pour la surmonter et assurer la connectivité du dernier kilomètre notamment en milieu rural, des événements de type Créathon peuvent déboucher sur des innovations frugales. Celles-ci se basent sur le modèle de l'innovation inversée que Jean-Joseph Boillot définit comme suit :

Au lieu de partir d'équipements haut de gamme et de chercher simplement à en réduire le coût, notamment en délocalisant leur production, le processus d'innovation est inversé : on développe des technologies à bas coûts en partant des besoins et des contraintes des populations des pays en développement. Et ces technologies devraient, en retour, pouvoir s'imposer dans les pays développés eux-mêmes⁵⁴⁾.

Pour nous en convaincre, rappelons que la première tablette tactile africaine fut conçue par un Congolais et qu'elle est présentement commercialisée en Europe et en Inde⁵⁵⁾. Plus récemment, le

53) Nioni MASELA, *Créathon 2017 : 14 Kinois en lice au Campus numérique francophone de Kinshasa*, in <http://www.adiac-congo.com/content/creathon-2017-14-kinois-en-lice-au-campus-numerique-francophone-de-kinshasa-64074> (consulté le 07.06.2018).

54) Jean-Joseph BOILLOT, Stanislas DEMBINSKI, *Chindiafrique*, 2013, p. 202.

55) Guy GWETH, *#Moi, Président, 69 jeunes leaders africains dessinent les contours de l'Afrique émergente*, Norderstedt: Knowdys, 2015, p. 132.

ressortissant de RDC Nzola Swasisa a été nommé au Prix de l'Innovation pour l'Afrique 2017 pour son application Lokole. Il s'agit d'un « dispositif qui permet d'accéder à une communication électronique efficace depuis tout endroit bénéficiant d'une couverture cellulaire, pour un prix qui est cent à mille fois inférieur à celui demandé pour accéder à la messagerie électronique via la bande passante cellulaire normale. [...] Les applications de Lokole comprennent : la santé (soins à distance), l'éducation (enseignement à distance), le commerce (bons de commande par courrier électronique), les entreprises (documents en pièces jointes) et bien plus encore⁵⁶ ». En somme, nous nous méprenons trop souvent en croyant que les solutions ne peuvent être qu'exportées vers la RDC car pour peu que l'on soit attentif à ses tendances endogènes, il s'avère que des panacées locales sont à même de traiter des maux locaux. Mais avant de dresser le bilan des multiples apports du modèle réticulaire aux politiques linguistiques francophones en RDC, contentons-nous d'en adjoindre les caractéristiques à celles des modèles sélectif et intégré analysés dans le premier volet de cette étude :

56) Réseau francophone de l'innovation, *Prix de l'Innovation pour l'Afrique 2017 : les nominés*, in <https://www.francophonieinnovation.org/articles/h/prix-de-l-innovation-pour-l-afrique-2017-les-nomines.html> (consulté le 07.06.2018).

| Francophonie sélective | Approche intégrée | Francophonie réticulaire |
|---|---|---|
| Modèle vertical | Modèle ascendant et descendant | Hiérarchie transitionnelle selon les projets et leur évolution |
| Centralisation | Décentralisation | Approche acentrée ou polycentrée |
| Réflexe technocratique | Initiatives hors des sentiers battus | Initiatives de la société civile auxquelles viennent s'adjoindre partenaires privés, institutionnels et techniques |
| Objectifs normatifs, restreints aux élites | Objectifs pragmatiques en osmose avec ceux du GRDC | Objectifs inversés issus des besoins les plus essentiels de la population (accès à l'eau, à l'éducation, aux soins) |
| Solutions institutionnelles | Solutions techniques | Solutions frugales confectionnées par et pour la population |
| Compétition bureaucratique | Simplification bureaucratique | Bureaucratie court-circuitée grâce à l'événementiel |
| Zones ciblées limitrophes : Quadrillage territorial institutionnel (4 IF, 5 AF) | Zones ciblées centrales : Quadrillage territorial en semi-présentiel (1 American Corner, 27 MOOC Camps) | Maillage complet grâce aux stratégies d'extension, de densification et de fluidification du réseau |
| 170 millions d'euros (2014–2022) | 173 millions de dollars (2015–2019) | Coûts en partie transférés aux secteurs privé, public et aux particuliers |

IV. Conclusion

Cette étude a pris le parti d'appliquer le modèle réticulaire aux politiques linguistiques francophones en RDC et plusieurs enseignements en découlent. Souvent employé de manière abusive, le terme « réseau » a fait l'objet d'un examen étymologique et conceptuel afin d'être rationalisé et rendu opératoire autour des trois composantes qui le caractérisent : l'étendue, les jointures nodales et les liens. Plutôt que de camper cette francophonie réticulaire par antinomie avec l'approche sélective de la France et l'approche intégrée anglo-américaine, il nous a paru plus constructif d'en souligner les complémentarités lorsque cela était possible, les plus-values qu'elle générerait aussi. En reprenant point par point les critères du tableau ci-dessus, nous pouvons constater que c'est une hiérarchie transitionnelle et acentrée - ou polycentrée si l'on considère la pluralité des nœuds comme des centres d'initiatives - qui signe l'approche réticulaire. Par nature réactive aux tendances émergente, cette dernière s'appuiera sur les propensions conjoncturelles pour relayer les initiatives de la société civile par l'entremise de partenaires privés, institutionnels ou techniques. Si ce mode de fonctionnement est parfois entaché d'une carence au niveau du leadership, il présente en revanche l'avantage de s'acheminer vers des objectifs inversés penchant peut-être moins vers le consensus avec le GRDC que vers les besoins les plus essentiels de la population, à savoir : l'accès à l'eau, aux soins, à l'éducation et à internet. Dans la lignée des solutions techniques proposées par l'approche intégrée, il en émerge des solutions frugales confectionnées par et pour la population, et éventuellement supervisées et financées par d'autres

participants. Dans ce nouvel agencement, l'événementiel se convertit en vecteur de diffusion culturelle et linguistique, se substituant aux contraintes bureaucratiques qui restreignaient le champ d'action de la francophonie sélective. Grâce aux effets conjugués de stratégies d'extension du réseau, de densification des jointures nodales et de fluidification des contenus numériques, le quadrillage territorial n'est plus tant pensé en termes géographiques qu'en termes de maillage polymorphe où le coût et la responsabilité de la francophonie réticulaire en RDC incombent à chacune des parties prenantes, soient-elles privées, publiques ou civiles.

Bibliographie

AFD-CTB, *MAYI! (L'eau)*, in <http://cargocollective.com/Pascalcolson/MAYI-L-Eau-AFD-CTB> (consulté le 07.06.2018).

Agence d'Informations d'Afrique Centrale, *Coopération : l'Unikin scelle un partenariat avec l'université de Franche-Comté*, in <http://www.adiac-congo.com/content/cooperation-lunikin-scelle-un-partenariat-avec-luniversite-de-franche-comte-29785> (consulté le 07.06.2018).

ATTALI Jacques, *La francophonie et la francophilie, Moteurs de croissance durable*, Paris, La documentation française, 2014, p. 55 ; Orange, *Welcome to Orange Democratic Republic of the Congo*, in <https://www.orange.com/en/Group/Orange-in-the-world/countries/Welcome-to-Orange-Democratic-Republic-of-the-Congo> (consulté le 07.06.2018).

AUF, *FOAD MOOC*, in <http://www.foad-mooc.auf.org/Editorial.html> (consulté le 07.06.2018).

BALDE Assanatou, *Afripedia, l'Afrique connectée sur Wikipedia sans connexion internet*, in <http://www.afrik.com/afripedia-l-afrique-connecte-sur-wikipedia-sans-connexion-internet-a-relire> (consulté le 07.06.2018).

BOILLOT Jean-Joseph, Stanislas Dembinski, *Chindiafrique*, 2013.

Café du FLE, *La langue française en RDC. Produire de nouvelles ressources pédagogiques et relancer la formation des enseignants ! Entretien avec Christelle Mignot*, in <http://www.lecafedufle.fr/2013/02/la-langue-francaise-en-rdc-produire-de-nouvelles-ressources-pedagogiques-et-relancer-la-formation-des-enseignants-en>

- retien-avec-christelle-mignot/ (consulté le 07.06.2018).
- Campus France, *La recherche en France*, in https://www.campusfrance.org/sites/default/files/medias/documents/2017-11/choisir_recherche_fr.pdf (consulté le 07.06.2018).
- CLEMENÇOT Julien, *Télécoms : la mauvaise fibre des groupes chinois en Afrique*, in <http://www.jeuneafrique.com/mag/336607/economie/telecoms-mauvaise-fibre-groupes-chinois-afrique/> (consulté le 07.06.2018).
- DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, DAUZAT Albert, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Larousse, 2007.
- DWORACZEK BENDOME Anne-Marie, *ACE - 17000 km de câble sous-marin pour relier l'Afrique à Internet*, in <https://blogs.mediapart.fr/amdb/blog/271016/ace-17000-km-de-cable-sous-marin-pour-relier-l-afrique-internet> (consulté le 07.06.2018).
- ELAN, *République Démocratique du Congo*, in <http://www.elan-afrique.org/quelles-actions-menees-page/republique-democratique-du-congo> (consulté le 07.06.2018).
- EYSSETTE Jérémie, *Les politiques linguistiques en RDC ou les limites de la francophonie sélective face à l'approche intégrée anglo-américaine*, Association des études de la culture française et des arts en France, 2018, vol. 63, p. 477-515.
- GWETH Guy, *#Moi, Président, 69 jeunes leaders africains dessinent les contours de l'Afrique émergente*, Norderstedt: Knowdys, 2015.
- HUGON Philippe, *Géopolitique de l'Afrique*, Paris, Armand Colin, 4^e édition, 2016.
- IFADEM, *La langue française dans le monde*, Paris, éditions Nathan, 2014.
- IFADEM, *L'APEFE débloque 2 millions d'Euros pour appuyer IFADEM-*

- RDC, in <https://ifadem.org/fr/2017/05/24/lapefe-debloque-2-millions-deuros-pour-appuyer-ifadem-rdc> (consulté le 07.06.2018).
- Institut Français, *L'Institut français en RDC: un acteur majeur du développement culturel*, in <https://www.impactmag.info/linstitut-francais-en-rdc-un-acteur-majeur-du-developpement-culturel/> (consulté le 07.06.2018).
- Institut Français de Kinshasa, *Cours à l'institut*, in <http://www.institutfrancais-kinshasa.org/index.php?fre/Campus-France/Cours-a-l-Institut/Cours-a-la-carte-Francais-professionnel> (consulté le 07.06.2018).
- LECLERC Jacques, *L'aménagement linguistique dans le monde, Congo-Kinshasa*, in <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/czaire.htm> (consulté le 07.06.2018).
- KEMPF Olivier, *Penser les réseaux, une approche stratégique*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Lois diverses à portée linguistique, *Loi n° 04/024 du 12 novembre 2004 relative à la nationalité congolaise (2004)*, in [http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Loi_n°_04/024_du_12_novembre_2004_relative_à_la_nationalité_congolaise_\(2004\)](http://www.axl.cefan.ulaval.ca/afrique/czaire-lois-div.htm#Loi_n°_04/024_du_12_novembre_2004_relative_à_la_nationalité_congolaise_(2004)) (consulté le 07.06.2018).
- LUZONZO Merseign, *Les fondements de l'émergence économique de la République Démocratique du Congo : défis et perspectives*, in https://www.memoireonline.com/04/17/9762/m_Les-fondement-s-de-lemergence-economique-de-la-Republique-Democratique-du-Congo--defis-et-pe18.html (consulté le 07.06.2018).
- MABANCKOU Alain, *Lettre ouverte à Emmanuel Macron*, in <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180115.OBS0631/francophonie-langue-francaise-lettre-ouverte-a-emmanuel-macron.html> (consulté le 07.06.2018).

- MAHAMBIA Fiston, *Lumumba Lab : l'incubateur des innovations technologiques en RD Congo*, in <https://thisisafrica.me/fr/2017/04/24/lumumba-lab-lincubateur-innovations-technologiques-rd-congo/> (consulté le 07.06.2018).
- MAKOMO MAKITA 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, p. 45-61.
- MASELA Nioni, *Créathon 2017 : 14 Kinois en lice au Campus numérique francophone de Kinshasa*, in <http://www.adiac-congo.com/content/creathon-2017-14-kinois-en-lice-au-campus-numerique-francophone-de-kinshasa-64074> (consulté le 07.06.2018).
- MUSINDE Kilanga, *Plurilinguisme et politique linguistique en Afrique : cas de la République démocratique du Congo*, in https://www.observatoireplurilinguisme.eu/images/Evenements/3e_Assises/Programme_et_contributions/Politique/article_musinde.pdf (consulté le 07.06.2018).
- OIF, *Déclaration de Kinshasa au XIV^e Conférence des chefs d'État et de gouvernement des pays ayant le français en partage*, in <http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/Kinshasa-declaration2012.htm> (consulté le 06.07.2012).
- OIF, *Politique intégrée de promotion de la langue française. Le français, une langue d'aujourd'hui et de demain*, in https://www.francophonie.org/IMG/pdf/politique_integree_de_promotion_de_la_langue_francaise.pdf (consulté le 07.06.2018).
- ONU, *Objectifs du Millénaire pour le Développement*, in <http://www.un.org/fr/millenniumgoals/bkgd.shtml> (consulté le 07.06.2018).
- Osiris, *Kinshasa : la « Silikon Bantu », naissance d'un nouveau cluster*

pour faire émerger les startups congolaises, in <http://osiris.sn/Kinshasa-la-Silikon-Bantu.html> (consulté le 07.06.2018).

Réseau francophone de l'innovation, *Le numérique peut-il réinventer l'éducation de base en Afrique ?*, in <https://www.francophonieinnovation.org/articles/h/le-numerique-peut-il-reinventer-l-education-de-base-en-afrique.html> (consulté le 07.06.2018).

Réseau francophone de l'innovation, *Prix de l'Innovation pour l'Afrique 2017 : les nominés*, in <https://www.francophonieinnovation.org/articles/h/prix-de-l-innovation-pour-l-afrique-2017-les-nomines.html> (consulté le 07.06.2018).

Silikonbantu, *A propos de nous*, in <http://silikonbantu.com/a-propos-de-nous/> (consulté le 07.06.2018).

SIMMAT Benoist, *La langue de Molière, dialecte mondial* dans *L'Atlas de la France du futur, notre avenir en 72 cartes*, Éditions Autrement, 2016.

〈국문초록〉

그물형 언어정책 :
콩고민주공화국 프랑스어 언어정책의 새로운 대안

EYSSETTE Jérémie

앞선 연구 (콩고민주공화국과 프랑스 및 영미의 언어정책 : 선별정책 대 대중정책)를 통해 콩고민주공화국에서의 프랑스어 언어 정책 즉 선별 정책은 엘리트 지향적이고 제도에 치우친 정책 탓에 그 실효성을 거두지 못하였음을 확인하였다. 선별적인 접근 방법과는 대조적으로 본고에서는 ‘그물형 언어정책’이라는 새로운 모델 제시를 통해 콩고민주공화국에서의 프랑스어 언어정책들을 새로운 관점에서 분석해보고자 하였으며, 이를 위해 다음의 두 단계로 진행하였다.

먼저 본 논문의 첫 부분은 ‘그물형 언어정책’ 이론을 구성하고 있는 세 요소 즉, ‘규모’, ‘매듭’ 그리고 ‘관계’를 제시, 분석하였고, 두 번째 부분은 이와 같은 접근 방법이 콩고민주공화국의 특성에 더 부합되는 정책임을 증명하였다.

본 연구를 통해 이르게 된 결론은 다음의 세 가지로 요약될 수 있다. 첫째, 그물형 언어정책은 시민사회가 기업, 정부기관 및 비정부단체 그리고 자문기관들과 함께 주도하는 운동과 시너지 관계를 이룰 수 있다. 둘째, 이 정책은 물, 건강 서비스, 교육 그리고 인터넷과 같이 국민이 가장 필요로 하는 요구에 더 잘 부응할 수 있는 이점이 있다. 마지막으로, 시민사회가 주관하는 다양한 행사들은 결국 프랑스어와 프랑스 문화를 전파할 뿐만 아니라 그간 실효성을 거두지 못한 선별정책을 보완하는 역할을 담당하게 된다.

주 제 어 : 콩고민주공화국 (République Démocratique du Congo RDC),
그물형 언어정책(stratégies linguistiques réticulaires), 프랑
스의 선별정책(francophonie sélective), 영미의 대중정책
(approche intégrée anglo-américaine), 시민사회(société
civile)

투 고 일 : 2018. 6. 15

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

Impact du passage à la démarche actionnelle sur la compétence communicative des étudiants coréanophones (étude de cas)*

Magali PLATTET**
(Université Ajou)

Geun Young SONG**
(Université Ajou)

Table des matières

Introduction

I. Tendance 1 : sécurité linguistique renforcée

I.1. Lissage des compétences

I.2. Multiplication des prises de risques

II. Tendance 2 : autonomie, aisance discursive et sociale consolidées

II.1. Renforcement des stratégies discursives : se comporter en acteur social

II.2. Adéquation de la correction sociolinguistique

III. Tendance 3 : connaissances interculturelles étayées

III.1. Acquisition d'ordre pratique

III.2. Adaptations d'ordre typographique : amoindrissement de maladroites

Conclusion

* This work was supported by the Ajou University research fund.

** Magali PLATTET (First author), Geun Young SONG (Corresponding author)

Introduction

La perspective actionnelle d'enseignement-apprentissage du FLE semble désormais faire consensus dans la communauté pédagogique coréenne. Toutefois, d'une part, elle reste difficile à mettre en place en Corée dans l'enseignement supérieur¹⁾ et, d'autre part, aucune étude concrète sur un public coréanophone n'a encore été menée afin de déterminer précisément la marge de progression et les domaines de compétences les plus impactés²⁾.

Ayant pu être réalisée au moment du passage d'une méthodologie aux tenants plutôt traditionnels vers une perspective d'enseignement actionnelle, cette étude comparative met en lumière les apports concrets spécifiques à la compétence communicative. Elle se base sur la comparaison des acquisitions de deux promotions différentes d'étudiants de Licence 1 de niveau 'grand-débutant'. La première désignée par 'P-2016' (pour 'promotion 2016') est issue de la formation quelque peu 'classique' alors en place, tandis que la seconde, 'P-2017' (pour 'promotion 2017') a bénéficié d'une formation selon une méthodologie actionnelle.

-
- 1) H.-K. Kim et A. Groeger (2011:38) soulevaient la non-effectivité de l'enseignement-apprentissage du français en Corée, pointant du doigt des méthodes inadaptées. (Cf. aussi L. Madec (2010), M.-J. Han (2011))
- 2) Ces dernières années, des études ont été menées sur la base de certains manuels*, mais elles portent davantage sur une comparaison entre ces manuels, sur l'équilibre des activités liées aux compétences (CO, CE, PE, PO), sur la motivation des étudiants ou encore sur leurs contenus culturels respectifs que sur l'impact direct des méthodologies sur les acquisitions langagières réelles et opérationnelles des apprenants (Cf. Y.-H. Kwon (2004), H.-Z. Kim (2007), K.-J. You (2008), S.-Y. Yun-Roger (2008), J.-Y. Tcha (2009), Y.-J. Kim et S.-Y. Kang (2010), H.-J. Choi (2015)). (* : De manière exhaustive, sauf erreur de notre part : *Taxi 1* (2003), *Initial 1* (2004), *Festival 1* (2005), *Alter ego* (2006), *Métro Saint-Michel 1* (2006), *Alors ? AI* (2007), *Ici 1* (2007), *Latitudes 1* (2008), *Le nouveau taxi 1* (2008), *Intro AI* (2010), *Echo AI* (2013) et *Le français élémentaire* (2013, SNU)).

Le programme de formation en langue française comporte 108 heures effectives³⁾. Quelle que soit donc la méthodologie d'enseignement adoptée, les étudiants ont *a priori* tous bénéficié de suffisamment d'heures de formation linguistique pour acquérir « un vrai niveau de découverte de la langue » correspondant au niveau A1 du CECRL⁴⁾, qui s'acquiert en 60 à 80 heures de français. La formation permet ainsi théoriquement de dépasser le niveau A1 de 28 heures supplémentaires, mais n'atteint pas pour autant le nombre d'heures minimum requis pour un niveau A2, porté à 120 heures supplémentaires par rapport au niveau A1 du CECRL.

Les deux formations ont été dispensées par le même binôme composé de deux enseignants, l'un coréen, l'autre français. Le caractère de la première, dit 'classique', pouvait objectivement se définir comme une méthode déductive⁵⁾ : d'un côté, explication de la règle de grammaire en coréen façon 'cours magistral', suivie d'applications immédiates dans des exercices d'entraînement plus structurels, réservées à l'enseignant coréen, de l'autre, étude du texte (souvent incompatible avec le niveau et le contenu enseigné) fourni par le manuel, supervisée par l'enseignant français. Le passage à une perspective didactique actionnelle pour la seconde formation a entraîné des changements dans la répartition des contenus entre les deux enseignants et, par conséquent, dans le traitement pédagogique des documents, les pratiques de classe et le

3) Le cours s'organise sur les deux semestres de la première année de Licence de Langue et Littérature Françaises. Si un semestre est officiellement composé de 16 semaines, les semaines effectives de formation sont au nombre de 13 (4h30 hebdomadaire). Le total d'heures effectives se porte donc à 54 par semestre.

4) Cadre européen commun de référence pour les langues : <https://rm.coe.int/16802fc3a8> (Cf. aussi H. Besse (2011)). La version coréenne du CECRL a vu le jour en 2007.

5) La méthode déductive s'oppose à la méthode inductive qui part de l'exemple pour aboutir à la règle.

contrôle des connaissances.

Les spécialistes coréens de (la) didactique du FLE s'accordent à l'admettre : un manuel satisfaisant à l'exigence d'une perspective actionnelle et répondant aux incontournables préconisations du CECRL, des théoriciens (J.-P. Cuq, E. Rosen, S. Borg, Ch. Puren, J.-C. Beacco⁶⁾), n'existe pas (encore) en Corée⁷⁾. Le recours à un manuel conçu en France, par des didacticiens français s'est ainsi imposé, nécessitant à la fois une prise en compte des études déjà effectuées en Corée sur le contenu de manuels français⁸⁾, et un travail rigoureux d'analyse comparative des manuels à disposition⁹⁾. Guidés aussi par les réflexions de A. Jambin, N. Joret, V. Pradet, L. Rebih, E. Riquois et I. Morin¹⁰⁾, ces travaux préalables nous ont conduit à opter pour le manuel *Latitudes 1*¹¹⁾ et procédent de quatre principaux facteurs inhérents aux enjeux et exigences prévus par le nouveau curriculum¹²⁾ de formation : l'objectif langagier, le nombre d'heures d'enseignement-apprentissage prévu, le découpage du manuel et une présentation facilitante¹³⁾. Le changement de perspective

6) Cf. Bibliographie. Voir également J. Courty (2003).

7) D.-Y. Park (2011) évoque également des manuels inadaptés au contexte socioculturel des apprenants à l'ère du numérique et de la mondialisation.

8) Cf. note 2.

9) D'ordre matériel mais incontournable, le premier critère essentiel dans le processus de sélection d'un manuel tient à sa disponibilité sur le marché coréen. Notre étude préalable a porté sur les manuels *Initial 1* (2002), *Latitudes 1* (2008), *A propos A1* (2009), *Amical A1* (2011), *Echo A1* (2013), *Edito A1* (2016), *Tendances A1* (2016).

10) Cf. Bibliographie.

11) *Latitudes 1. Méthode de français*, R. Mérieux et Y. Loiseau, Paris : Didier (2008).

12) Jusqu'en 2015, les objectifs du curriculum consistaient à offrir aux étudiants un panorama plutôt exhaustif du fonctionnement de la langue française. Toutefois, à l'issue de la formation d'une année, leurs connaissances linguistiques théoriques s'avéraient inexploitablement en contexte communicatif réel.

13) (A) L'objectif langagier prévu par *Latitude 1* (« acquérir un niveau A1-A2 », Avant-propos) coïncide parfaitement avec celui fixé par le projet éducatif : acquérir un solide niveau A1 et, si possible, le dépasser quelque peu. (B) La « centaine d'heures » prévues par le manuel est en accord avec les 108 imparties par la

didactique a aussi suscité le recours plus régulier à du matériel périphérique directement proposé par le manuel ou à des ressources liées aux TICEs¹⁴) - marge de manœuvre rendue impossible en 2016 du fait d'un syllabus trop ambitieux. Nous avons intentionnellement omis de développer le détail des activités mises en œuvre en classe dans le cadre de l'approche actionnelle, car il suffisait de suivre le déroulement du manuel élaboré dans cette perspective, de manière progressive, respectant un dosage équilibré des 4 compétences, et dont les unités s'achèvent toujours par une tâche finale (comme défini par le CECRL).

Parce que l'épreuve du DELF est supposée valider des acquis correspondant aux descripteurs du niveau A1, un même test de DELF A1¹⁵) a été soumis aux étudiants des deux promotions. Il a été réalisé en amont et en aval du changement d'approche didactique, à une année d'intervalle, dans des conditions similaires et à l'issue du même nombre d'heures de formation¹⁶). Dans l'objectif de conserver le plus d'impartialité possible dans l'évaluation des deux groupes, les tests passés en 2016 (à l'exception de celui de production orale) ont été conservés pendant un an, puis mélangés à ceux de 2017 pour être évalués dans le même temps, de sorte que les évaluateurs ignoraient quelle copie appartenait à quelle promotion. Seule l'épreuve de production orale a dû être évaluée en 2016, pour des raisons évidentes.

formation. (C) Le découpage en 12 unités permet une organisation du syllabus en 6 unités par semestre. (D) La composition sur 8 pages de ses unités est adaptable à des cours d'1h15 (une unité pour deux semaines).

14) Technologies de l'information et de la communication pour l'enseignement.

15) L'épreuve est accessible au lien suivant : http://www.delfdalf.jp/a1/DELF_A1.pdf

16) Test soumis précisément lors de la dernière semaine de cours (soit mi-décembre 2016 et mi-décembre 2017).

Signalons toutefois quelques limites inhérentes à une telle étude, bien qu'elles ne remettent fondamentalement pas en cause son résultat. Premièrement, l'échantillon sur lequel porte l'étude est matériellement dépendant du nombre d'étudiants porté à 29 en 2016 et à 24 en 2017. Deuxièmement, les didacticiens ont tous conscience qu'une promotion d'étudiants peut se révéler plus ou moins performante qu'une autre et que tout résultat n'est pas toujours dû à la seule méthodologie adoptée. Troisièmement, les méthodes didactiques collaboratives du binôme d'enseignants ont nécessairement bénéficié d'une progression naturelle, inconsciente et instinctive entre 2016 et 2017. Quatrièmement, pour des raisons matérielles, la production orale n'a pu être ni filmée, ni évaluée par le même binôme d'évaluateurs¹⁷⁾.

D'emblée, les résultats basés sur les notes obtenues mettent en lumière une évolution positive : tout d'abord, la moyenne des notes du test de DELF A1 sur 100 points a progressé de 63,7 (P-2016) à 77,5 (P-2017). Ensuite, le nombre d'échecs au DELF A1 (traduit par une moyenne inférieure à 50/100 et/ou comprenant une note éliminatoire¹⁸⁾ à l'une des épreuves) a subi une nette régression de 9/29 étudiants vers 2/24 entre 2016 et 2017. Enfin, la note la plus haute obtenue était de 89,8¹⁹⁾/100 en 2016 et atteint 98/100 en 2017. Ce résultat pourrait susciter un regard sceptique face à notre expérience : étant donné que le DELF est composé d'épreuves testant les 4 compétences que l'approche actionnelle s'attache justement à développer, l'évolution positive est

17) L'épreuve de production orale soumise à la P-2016 a été évaluée par un binôme d'évaluateurs composé de deux enseignants français natifs. L'un des deux a été remplacé par un évaluateur coréen en 2017.

18) Sont considérées comme notes éliminatoires, les notes comprises entre 0 et 5/25.

19) La présence d'un nombre à décimale est due à une erreur initiale de l'épreuve de compréhension orale en ligne : elle comporte 23 points au lieu des 25 habituellement prévus. Les notes ont été rapportées proportionnellement sur 25.

d'avance attendue. Toutefois le bénéfice de notre expérience réside dans le fait qu'elle permet de corroborer cette hypothèse puisque, à notre connaissance, aucune étude concrète sur ce sujet n'a été menée en Corée. Il réside également dans le fait qu'elle permet de mettre en lumière quels sont les domaines des 4 compétences où la démarche actionnelle se montre la plus efficace. Cette expérience démontre qu'il s'agit de la production écrite.

L'étude comparative n'a pris en compte des écarts de réponses que s'ils concernaient au moins 4 copies et a mis de côté les écarts non significatifs. De l'analyse comparative des résultats et réponses erronées, de grandes tendances ont pu être dégagées du point de vue de la compétence communicative. La première s'oriente vers sa composante linguistique, la deuxième vers ses composantes sociolinguistique et discursivo-pragmatique et la troisième vers sa dimension interculturelle.

I . Tendances 1 : sécurité linguistique renforcée

La composante linguistique se définit par le degré d'acquisition de ses sous-compétences : le lexique, la grammaire et la phonétique. Toutefois la forme des épreuves du DELF A1 ne rend pas toujours possible de distinguer l'origine d'une réponse erronée ou inexplorée par un candidat. Parce qu'elle se veut justement axée sur la communication, elle ne les teste pas indépendamment, mais, dans leurs multiples interactions au sein du message à comprendre ou transmettre. De fait, il semble plus pertinent de se concentrer sur les compétences dont ces sous-composantes sont les auxiliaires : la compréhension orale (CO),

la compréhension écrite (CE), la production écrite (PE) et la production orale (PO).

I .1. Lissage des compétences

I .1.1. Consolidation des sous-composantes linguistiques

Les notes obtenues aux critères de structure de la langue en PE ou PO démontrent une évolution positive générale pour ce qui concerne l'étendue/la maîtrise du vocabulaire, l'orthographe, le degré d'élaboration des phrases, la morphosyntaxe et la maîtrise du système phonologique. En revanche, en épreuve de CE ou CO, une répartition lexicale, grammaticale, phonétique n'est donc pas toujours possible. En effet, d'une part, l'origine d'une absence de réponse ou d'une réponse erronée ne permet pas toujours de distinguer parmi ces trois sous-composantes linguistiques, laquelle a particulièrement fait obstacle et, d'autre part, en production, la longueur/durée largement plus développée en 2017 induit nécessairement davantage d'erreurs. Toutefois, certains cas isolés peuvent être attribués avec certitude à l'une des sous-composantes linguistiques et il convient de mentionner les plus représentatifs.

D'un point de vue lexical, l'activité de la PE (Exo 1²⁰) consistant à compléter un formulaire met en évidence une nette progression quant à l'assimilation de la distinction entre nom et prénom : le nombre d'inversions s'élève à 13/29 pour la P-2016 pour 1/24 étudiant pour la P-2017. A ce propos, il est intéressant de noter que, lors d'une tâche finale en classe proposant l'élaboration d'un *curriculum vitae* simplifié, le même type d'erreurs s'était manifesté chez la P-2017. La présence

20) Pour davantage de lisibilité, nous désignerons un exercice de l'abréviation 'Exo'.

d'une tâche finale, et par conséquent, la perspective actionnelle a joué un rôle prépondérant dans la réorientation de ce savoir initialement mal maîtrisé²¹).

Du point de vue de l'orthographe, nombreuses graphies erronées dans les réponses de la P-2016, telles que « *etudiante ; francé/francè, englé ; corréan* » (pour les plus récurrentes) disparaissent dans les réponses proposées par la P-2017.

Il faut encore citer, dans les PE de la P-2017 (Exo 2), l'apparition de tentatives d'utilisation du subjonctif, certes pas (encore) tout à fait correctes, mais qui témoignent distinctement d'une sous-composante d'ordre grammatical mieux maîtrisée que par la P-2016, et d'une prise de risques qui atteste d'un renforcement de la sécurité linguistique²²).

I .1.2. Ajustement des compétences testées au DELF : comprendre/produire des messages

1. Evolution positive de chaque compétence

Les sous-composantes de la composante linguistique se sont donc enrichies de manière indépendante les unes des autres. Mais si la communication est rendue plus opérationnelle, comme en témoigne l'évolution positive de la CO, la CE, la PE et la PO, c'est parce qu'elle procède d'un développement de stratégies de combinaisons de ces sous-composantes. Les principes actionnels de réutilisation de

21) De la même manière, c'est assurément la non-maîtrise (lexicale) de la préposition « *en face de* » par la P-2016 qu'il faut incriminer lors de l'activité de CE consistant à reporter des indications directionnelles sur un plan pour lequel les tracés font aboutir le point d'arrivée du chemin à l'église, plutôt qu'en face de l'église (comme indiqué et attendu). Cette lacune est totalement comblée pour l'ensemble de la P-2017.

22) Au sens que lui a donné L. Dabène (1994).

celles-ci dans des exercices de mises en pratique communicatives (supplantant les exercices structurels de la P-2016) et de réutilisation d'une leçon à l'autre (méthode progressive) en sont certainement à l'origine. Des éléments significatifs basés sur l'évolution unanimement positive des moyennes des quatre épreuves méritent d'être relevés. Avec une évolution de la moyenne des notes de 10,4/25 (P-2016) à 19,1/25 (P-2017), c'est la PE qui enregistre le plus fort de taux de progression. En outre, alors que cette épreuve comptait le plus grand nombre de notes éliminatoires pour la P-2016 (7/29), aucune n'est rencontrée chez la P-2017.

La moyenne des notes obtenues à l'épreuve de CE est passée de 17,8/25 à 20,5/25, entre 2016 et 2017. A noter que c'est cette compétence qui enregistre, chez la P-2017, le plus grand nombre de 'sans-fautes' (7/24 étudiants ont obtenu la note de 25/25, tandis qu'aucun étudiant de la P-2016 n'avait atteint ce résultat) et affiche des résultats supérieurs aux trois autres compétences testées par le DELF A1.

La moyenne des notes obtenues à la CO, a évolué positivement de 16,7/25 à 18,7/25, entre 2016 et 2017 et les résultats n'affichent aucune note éliminatoire. Les notes considérées comme faibles sont passées de 6/29 (P-2016) à 3/24 (P-2017).

Une progression s'est également opérée à l'épreuve de PO, passée de 17,8/25 à 19,2/25 entre 2016 et 2017. La P-2017 n'enregistre plus aucune note éliminatoire, tandis que la P-2016 en comptait 2/29²³). Il n'y a plus que (2/24) notes considérées comme faibles chez la P-2017, tandis que la P-2016 en comptabilisait (8/29). La PO enregistre 3/24

23) Le rapport de 2/29 n'est *a priori* pas significatif, mais en niveau élémentaire il reste inquiétant.

‘sans-fautes’ (25/25) contre 1/29 l’année précédente.

2. Réduction des écarts entre les résultats des compétences

La réduction considérable de l’écart entre les moyennes des notes obtenues par une même promotion pour chaque compétence testée par les épreuves du DELF (CO, CE, PO, PE) est un excellent témoin de la progression de la compétence communicative : il était en 2016 de 7,4 points entre les deux meilleures moyennes obtenues (se portant toutes deux - à égalité - à 17,8/25) et la moins bonne (10,4/25), alors qu’en 2017, cet écart n’est plus que de 1,8 point entre la meilleure (se montant à 20,5/25) et la moins bonne (18,7/25).

D’une manière générale, par rapport à la P-2016, il y a un réel ‘lissage’ des acquis linguistiques de la P-2017, un amenuisement de la disparité entre les compétences, et surtout, une capacité à combiner les savoirs linguistiques formant ainsi des locuteurs plus opérationnels en situation de communication. Tout se passe comme si les sous-composantes de la composante linguistique s’étaient construites, pour la P-2017, de manière plus solidaire, constituant par là même un répertoire langagier plus efficient.

A cela, s’ajoute la réduction de l’écart entre la moyenne obtenue par chaque étudiant, rendant le niveau de la P-2017 considérablement plus homogène que celui de la P-2016 et permettant d’affirmer parallèlement que la méthodologie actionnelle a ‘fait l’unanimité’²⁴.

24) A défaut de sondage, cette unanimité s’est traduite par deux anecdotes : la note attribuée anonymement par les étudiants à la qualité du cours dispensé (et non aux professeurs) a progressé de 4,29/5 à 4,92/5. Le haut degré de satisfaction a fait l’objet d’un article anonyme élogieux dans le journal de la structure universitaire.

I .2. Multiplication des prises de risques

I .2.1. Diminution considérable du nombre de ‘sans-réponses’ (abandon vs motivation)

L'examen des questions/consignes restées sans réponse met en lumière trois phénomènes. Premièrement, toutes compétences confondues, le nombre de ‘sans-réponses’ a considérablement diminué entre 2016 et 2017. Deuxièmement, la CE constitue l'épreuve qui représente l'évolution la plus spectaculaire, étant celle qui affichait le plus grand nombre de ‘sans-réponses’ pour la P-2016. Troisièmement, cette propension à ignorer une réponse, est plus manifeste lorsqu'il s'agit de questions ouvertes (QO) que de questions à choix multiples (QCM). C'est le cas pour les deux promotions certes, mais l'écart se creuse considérablement pour la P-2016. Voici l'évolution du nombre de ‘sans-réponses’ :

| Type de question : ouverte (QO) / à choix multiples (QCM) | Savoir-faire (Contenu de la question) | Type de document | Type d'activité (CO CE PE) | Nombre de ‘sans-réponses’ | |
|---|--|----------------------|-------------------------------------|------------------------------|------|
| | | | | 2016 | 2017 |
| QO | Donner l'heure de départ d'un train | Annonce | CO | 4/29 | 1/24 |
| QCM | Donner le lieu d'un rendez-vous | Message téléphonique | CO | 5/29 | 1/24 |
| QCM | Identifier la nature d'un message | Carton d'invitation | CE | 5/29 | 1/24 |
| QO | Identifier un numéro de téléphone | Petites annonces | CE | 5/29 | 1/24 |
| QO | Donner sa profession | Formulaire | PE | 5/29 | 1/24 |
| QO | Identifier un prix dans une annonce | Petites annonces | CE | 8/29 | 1/24 |
| QO | Tracer un chemin | Courriel + Plan | CE | 9/29 | 3/24 |
| QO | Signer | Formulaire | PE | 14/29 | 5/24 |

Cette diminution considérable du nombre de ‘sans-réponses’ témoigne d’ores et déjà d’un renforcement du répertoire langagier de la P-2017 et d’une composante linguistique plus opérationnelle au sens où elle aboutit à une meilleure capacité générale à répondre à des QO. Il est intéressant de souligner que, même dans un QCM qui propose parmi ses réponses, l’option « *on ne sait pas* » (CE, Exo 1), cette dernière n’a pas été cochée pour 5 copies issues de la P-2016 laissant ainsi la question sans réponse. De la même manière, dans une activité de CE (Exo 2) consistant à relever un numéro de téléphone (Q1) et un prix (Q2) dans une seule annonce, le nombre de ‘sans-réponses’ de la P-2016 augmente avec la Q2, là où la logique aurait voulu une similarité.

La propension générale de la P-2016 à ne pas répondre semble être le témoin d’un désengagement certain dans l’apprentissage : tout se passe comme si ces étudiants n’avaient même pas tenté de répondre. Les étudiants issus de la P-2017 se sont, au contraire, tous (sauf 1) manifestés en tentant leur chance, que leur réponse soit, par ailleurs, correcte ou erronée. Il y a donc une prise de risques plus importante qui témoigne d’un engagement plus fort.

I .2.2. Développement des productions : communiquer davantage

1. Prolongement des productions orales : parler plus longtemps

Les moyennes très satisfaisantes et stables entre 2016 et 2017 (4,2/5 et 4,3/5), à l’entretien dirigé (PO, Exo 1), démontrent que les étudiants sont tous capables de « se présenter et [de] parler de soi en répondant à des questions personnelles simples, lentement et clairement formulées »²⁵⁾,

25) Critère de la grille d’évaluation de l’épreuve de PO, DELF A1.

quels que soient les principes didactiques. Il a toutefois été rapporté par les examinateurs que les étudiants de la P-2016, n'ayant vraisemblablement rien à ajouter à leurs propos, écourtaient le temps imparti à la PO. Au contraire, les examinateurs se sont dit contraints de stopper l'élan de ceux de la P-2017 afin de respecter la durée de l'épreuve. Cela démontre ainsi que la P-2017 sait recourir à ses acquis lexicaux, morphosyntaxiques et phonétiques, et surtout, les combiner pour communiquer un message.

2. Rallongement des productions écrites : écrire davantage

L'activité de PE (Exo 2) consistant à rédiger une carte postale est un indicateur du développement opéré dans les productions entre 2016 et 2017 : le nombre de copies affichant des productions totalement blanches ou quasiment vides (entre 1 et 19 mots pour la P-2016) s'est totalement résorbé, passant de 6/29 à 0/24. Tous les étudiants de la P-2017 savent désormais rédiger un texte d'une longueur minimale fixée à 40-50 mots dont le contenu atteste de l'acquisition de cette capacité du niveau A1 du CECRL à informer et à décrire²⁶), à « écrire

26) Partie 3, PE, Exo 2 : « *Vous êtes en vacances. Vous envoyez une petite carte postale à un ami en France. **Vous lui parlez du temps**, de vos activités et vous lui donnez votre date de retour (40-50 mots)* ». Cette consigne est suivie d'une carte postale divisée en deux parties. La partie de gauche comporte un vide à remplir, celle de droite un timbre et une adresse : « *Monsieur Jean Delapierre / 3, rue du Jardin public / 16100 Cognac / France* ». L'un des prérequis de cet exercice occasionne des difficultés pour la partie (soulignée) de la consigne demandant d'indiquer le temps, pour les deux promotions : 16/24 des étudiants de la P-2017 et 15/29 de la P-2016 ont fourni une indication temporelle (de manière exhaustive : une heure, une date d'arrivée, la date du moment où la carte est rédigée [dans le corps du texte], la durée ou les dates du séjour, une heure de RDV). La grande majorité de ces réponses permet de faire l'hypothèse d'une difficulté davantage occasionnée par l'imprécision lexicale de la consigne elle-même que par un savoir-faire non maîtrisé. En effet, l'emploi du terme « *temps* » semble avoir été compris comme une indication temporelle. La

des phrases et des expressions simples sur [eux]-même[s] et [leurs] activités »²⁷⁾.

Ces prises de risques - puisqu'écrire davantage en constitue également une - sont parallèlement corrélées à une implication plus profonde de la P-2017 durant sa formation via une démarche actionnelle. La P-2017 s'est, en effet, montrée plus dynamique dans son apprentissage, et ce, dans le cadre strict du cours comme hors de celui-ci. Pendant le cours, elle a fait montre d'adhésion via sa participation active (lecture des consignes à voix haute, à l'unisson, réactivité face aux multiples sollicitations). En dehors du cadre strict du cours, cet engagement s'est encore traduit dans la réalisation de travaux facultatifs. D'abord, dans l'application qu'elle a mise à s'exercer via les autoévaluations de type 'portefolio' et le cahier d'exercices fourni (qui, entre autres, ont favorisé le développement de l'autonomie et responsabilisé les étudiants dans leur apprentissage, puisque les corrections et transcriptions fournies exigeaient des autocorrections et une certaine réflexion). Ensuite, dans la volonté dont elle a fait preuve de s'initier aux enregistrements audios de pratique orale spontanée proposés²⁸⁾, alors que ce même exercice facultatif n'avait donné à lieu à aucune tentative de la part de la P-2016. Enfin, dans son investissement dans la réalisation de fiches de vocabulaire (numériques) en vue d'utiliser l'application *Quizlet*²⁹⁾ (qui

consigne aurait sans doute gagné à être davantage précisée, soit par l'indication « *temps [qu'il fait]* », soit par le recours au terme « *météo* ». De fait, la persistance de la difficulté de mise en application de ce savoir-faire ne peut directement être imputée à la méthodologie utilisée.

27) Critère de la grille d'évaluation de la PO, épreuve du DELF A1.

28) Il s'agit d'enregistrer de manière spontanée un discours sur un sujet proposé par le professeur dans l'objectif de mettre en place des automatismes à l'oral. (Cf. M. Plattet (2015))

29) Application d'apprentissage (lancée en 2007) basée sur des *flashcards* utilisées pour la mémorisation du lexique (site d'éducation créé par Andrew Sutherland).

s'est substituée au répertoire-papier classique de la P-2016 pour noter le lexique).

Cet engagement³⁰⁾ n'est sans doute pas étranger aux principes didactiques adoptés en 2017 et au développement d'une sécurité linguistique certaine face à la perception du niveau de maîtrise de la langue-cible. A ce propos, un détail semble particulièrement pertinent : face à la rubrique '*langue(s) parlée(s)*' du formulaire à remplir (PE, Exo 1), le nombre de réponses ayant inclus le français est passé de 16/29 à 21/24 entre 2016 et 2017. Cet accroissement autorise ainsi à penser qu'il y a davantage d'étudiants de la P-2017 - et ce, même à l'issue d'une seule année de formation - qui considèrent parler français, et donc, qui affichent davantage de confiance dans l'image qu'ils se font de leur maîtrise de la langue française, et permet de confirmer un renforcement de la sécurité linguistique ; ce qui, en outre, est très encourageant pour les enjeux de l'avenir de l'enseignement du français en Corée.

Nous donnons ici l'exemple de nos propres fiches-types afin de préserver l'anonymat des étudiants qui y ont participé : <https://quizlet.com/class/4771814/>. Il faut donc souligner le fort impact des TICEs sur la motivation (telles que *Quizlet* ou les enregistrements mentionnés) dont le recours est fortement encouragé par la démarche actionnelle.

30) De plus, ayant été proposée de manière facultative, cette épreuve du DELF A1 a non seulement suscité un plus grand enthousiasme à découvrir l'épreuve, à se surpasser, à se tester, à s'essayer, à prendre des risques, à s'amuser avec la langue... mais a également recruté davantage de volontaires proportionnellement au nombre d'étudiants composant les 2 promotions (6 abstentions pour la P-2016 contre 1 pour la P-2017).

II. Tendances 2 : autonomie, aisance discursive et sociale consolidées

L'homogénéité des compétences acquises contribuant à un renforcement de la sécurité linguistique semble s'accompagner d'une réelle capacité à se projeter dans la culture de la langue-cible notamment en interaction, à assimiler ce qui se dit et se manifeste à son interlocuteur différemment de la culture de la langue-source.

II.1. Renforcement des stratégies discursives : se comporter en acteur social

II.1.1. Maîtrise de la gestion des ruptures communicationnelles

1. Signification d'incompréhension / de méconnaissance

En situation d'interaction, face à l'incompréhension d'un propos (toutes parties de l'épreuve de PO confondues), les étudiants de la P-2017 montrent une aisance certaine à demander de répéter (« *répétez, s'il vous plaît / encore, s'il vous plaît* » ou variantes), à préciser ne pas connaître la réponse (« *je ne sais pas* » ou variantes), à formuler le fait de ne pas avoir compris (« *je ne comprends pas / (je n'ai) pas compris* »), à combler le vide par l'utilisation d'une interjection (« *euh... euh...* ») et à étayer le propos de contacts du regard, sourires, mimiques ou gestes permettant l'interprétation. Au contraire, nombreux sont les étudiants de la P-2016 à rester silencieux et à éviter le contact du regard (en baissant les yeux ou se cachant derrière leur feuille de papier). Ce type d'attitude ne constitue pas de la passivité au sens où elle traduit une réaction qui procède de leurs propres codes

socioculturels. La P-2017 se montre plus à même de recourir à différentes stratégies de compensation³¹⁾ inhérentes aux codes socioculturels de la langue-cible et permettant, par conséquent, une communication assumée d'une incompréhension ou d'une méconnaissance.

2. Alimentation d'une conversation : savoir quoi dire

Alors que les étudiants de la P-2016 semblaient rencontrer des difficultés à alimenter un échange conversationnel basique en situation d'interaction, le développement en termes de longueur ou de durée des productions orales ou écrites pour la P-2017 révélait donc des locuteurs qui savent quoi dire. Il faut certes l'attribuer à une composante linguistique plus développée, mais le phénomène atteste également d'un acquis plus solide dans la gestion des ruptures de communication et, de fait, du schéma interactionnel et transactionnel (tours de parole). A titre d'exemple, les examinateurs de l'épreuve de PO ont rapporté qu'à la question (Exo 1) « *Vous faites du sport ?* », de nombreuses réponses en 2016 se cantonnaient à l'affirmative (ce qui n'est pas en soi une erreur), voire à la négative, ce qui coupait toute possibilité de prolonger l'échange. Et il fallait relancer cet échange avec de nouvelles questions pour obtenir davantage de précisions. De la même manière, dans le dialogue simulé (Exo 3) où l'étudiant jouait le rôle du client et l'évaluateur, celui du marchand, 4/29 étudiants en 2016 ne souhaitaient rien acheter, coupant ainsi court à l'échange interactif. En 2017, les étudiants ont développé de manière spontanée leurs réponses sans attendre les relances de l'examineur, quitte à prendre l'initiative (pour quelques-uns) de retourner la question (« *Et vous ? Vous faites du sport ?* »).

31) Au sens défini par C. Cornaire et P. M. Raymond (1994:53-54) même si les auteurs parlent de PE.

Le même constat avait pu être observé en classe : le temps imparti aux jeux de rôles en binôme était systématiquement écourté par une grande majorité d'étudiants de la P-2016 qui précipitaient la fin d'un échange sans saisir l'occasion de le prolonger et ainsi travailler l'oral. Cette majorité a muté en minorité pour la P-2017. L'acquisition de ce savoir discursivo-pragmatique doit certes être imputée à des situations suffisamment crédibles proposées par les activités qui ont jalonné la formation de la P-2017 et à un très large choix de sujets propices à la réutilisation des acquis et suscitant de manière appropriée l'interaction. Mais cette activation de la prise d'initiatives dans l'interaction, doit également l'être particulièrement à la présence de consignes suffisamment précises³²⁾ pour guider l'étudiant et lui faire penser à ce qu'il ne doit pas oublier d'exprimer pendant son acte communicatif.

3. Remédiation d'erreurs et stratégies compensatoires : corriger, dire autrement

L'épreuve de PO a mis en évidence le fait que les étudiants de la P-2017 procédaient plus fréquemment que ceux de la P-2016 à des autocorrections, reprises, reformulations, ainsi qu'à la formulation d'exemples, de périphrases compensant une lacune lexicale pour véhiculer une idée, voire de néologismes procédant d'une stratégie de francisation³³⁾ (« *tôtif* » pour exprimer l'antonyme de « *tardif* »).

Cette faculté de remédiation peut être conjuguée aux stratégies compensatoires observées en classe. Une mise en situation similaire,

32) Exemple : « *Par groupes de deux, échangez sur vos projets de vacances. Interrogez-vous sur les dates, le lieu, les visites, les personnes qui accompagnent, etc.* » (*Latitudes 1*, Exo 14, p.141).

33) Au sens défini par les auteurs du CECRL, p.53.

mais ayant donné lieu à des stratégies diamétralement opposées illustre particulièrement cette différence. Comme l'une des tâches finales proposées par le manuel consistait en la réalisation d'une affiche pour un événement, l'occasion a été saisie pour faire réaliser aux étudiants l'affiche du café francophone semestriel organisé par le Département. La même mission avait été confiée à la P-2016, même s'il s'agissait davantage d'une activité 'extracurriculaire' que d'une tâche finale répondant à un besoin de réutilisation des acquis. Il s'est avéré que les étudiants de la P-2016 recourraient systématiquement à des applications de traduction ou, pour les plus hardis, à la sollicitation fréquente de l'enseignant, dans le meilleur des cas via la formule « *comment on dit* [+ terme en coréen ou anglais] ? », dans les autres cas en recourant à l'anglais « *how (do) we say... ?* » ou au coréen. Ceux de la P-2017 ont su faire montre d'une véritable autonomie : ils ont su passer par la périphrase ou par la simplification des structures pour contourner des insuffisances lexicales. A titre d'exemple, ne sachant pas (encore) dire « *Le café francophone aura lieu au bâtiment X* », ils ont su d'eux-mêmes solliciter les acquis à leur disposition et ainsi prendre l'initiative de substituer à l'énoncé, la question-réponse suivante : « *Où ? > Au bâtiment X* ». Suivant une direction semblable à la réduction considérable observée des 'sans-réponses', la P-2017 a développé des stratégies pour que la communication puisse se faire, pour que le transfert du message puisse s'effectuer.

Au sein de la perspective actionnelle d'enseignement-apprentissage, la démarche consistant à limiter la traduction systématique par le professeur (en coréen) au profit d'une valorisation d'un apprentissage par observation, déduction et réflexion aurait à la fois contribué à favoriser l'autonomie et à valoriser l'intelligence sociale (et peut-être collective).

II.1.2. Renforcement d'une logique

1. Disparition des réponses saugrenues et des hors-sujets (HS)

Une stratégie de plus profonde attention accordée aux consignes engendre une diminution du nombre de réponses décalées. Leur étude révèle, en effet, qu'elle procède de plus de cohérence en 2017 qu'en 2016. L'activité de CE (Exo 2) en est, à ce titre, certainement la plus significative. Elle consistait à identifier selon des critères fournis en amont, le numéro de téléphone et le prix d'une location immobilière dans des annonces de location. Sur les 28% de réponses erronées de la P-2016, 62,5% proposaient des réponses plutôt incohérentes, notamment deux numéros de téléphone ne figurant dans aucune annonce (dont un coréen '010...'), des propositions de plusieurs prix au lieu d'un seul, des indications (numéro de téléphone + prix) relevées dans deux annonces différentes, ainsi que le nom d'une ville citée dans l'une des annonces. Le fait que ce type de réponses a disparu des réponses erronées fournies par la P-2017 démontre à la fois que ce descripteur du niveau A1 du CECRL (identifier des informations dans des annonces) est bien mieux maîtrisé, et que la cohérence est plus développée.

Il n'est pas étonnant non plus d'assister à une disparition complète des HS de type discursif dans les PE de la P-2017 (Exo 2) consistant à rédiger une carte postale à l'attention d'un ami. Alors que 7/29 de la P-2016 présentent des HS de type « *bonjour, je m'appelle* (×2) ; *bonjour, ici c'est hier* ; *bonjour j'aime [la] chat* ; *bonjour j'aime les vacances* ; *bonjour* (×2) (c'est tout) », les quelques résidus de HS en 2017 (3/24), ne sont plus que d'ordre thématiques. De surcroît, les HS ne concernent pas la production entière, mais seulement une partie de

celle-ci. La diversité des activités de la formation de la P-2017 et la multiplication des exercices de PE a vraisemblablement conduit à une réduction (de moitié) des HS.

2. Précision de la cohérence et de la cohésion des PE

Les notes obtenues au critère de cohérence et cohésion confirment le développement de qualités méthodiques. Leur évolution positive de 0,26/1 point (P-2016) à 0,65/1 (P-2017) procède de 3 facultés plus développées chez la P-2017 : d'abord, de la capacité à « relier des groupes de mots avec des connecteurs très élémentaires tels que “*et*” ou “*alors*” »³⁴) (« *mais, parce que, car, aussi, donc, et, alors* » sont rencontrées en 2017 versus « *et* » en 2016) ; ensuite d'une mise en page plus intelligible (davantage de retours à la ligne pertinents et moins de texte en un bloc rédigé ‘au kilomètre’) ; enfin de l'emploi plus maîtrisé de la ponctuation (plus de signes indistincts, à cheval entre la virgule et le point, d'emplois aléatoires de majuscules à l'initiale d'un mot pour la P-2016 que pour la P-2017).

Le développement de stratégies aboutissant à une meilleure cohérence doit sans doute également beaucoup au changement de répartition des contenus entre le binôme d'enseignants durant la formation en ce qu'elle a rendu, en 2017, les étudiants moins dépendants de leur professeur. En effet, en 2017, les deux enseignants ne se répartissaient plus les cours par compétences (sachant que toutes les compétences n'étaient pas étudiées en 2016), mais prenaient désormais la suite l'un de l'autre dans le déroulement des séances. Les différentes compétences ont ainsi pu être travaillées alternativement avec-et-par les deux enseignants³⁵),

34) Critères de la grille d'évaluation de la PE, DELF A1.

35) Il s'agit finalement de la répartition adoptée et attestée pour être la plus efficace

ce qui a favorisé une confrontation à deux méthodes de travail. Cette répartition a encouragé l'enseignant coréen à limiter le passage par sa langue maternelle, et les étudiants à se confronter aux invitations des deux enseignants à relever, observer, classer, déduire. En cela, elle a sollicité le maintien d'un haut degré d'attention et de réactivité chez les étudiants.

II.2. Adéquation de la correction sociolinguistique

II.2.1. Amélioration du savoir accueillir/s'adresser/prendre congé

L'activité de PE (Exo 2) consistant à rédiger une carte postale révèle que toutes les copies, P-2016 et P-2017 confondues, possèdent une forme d'accueil (y compris celles qui se réduisent uniquement à un mot, puisqu'il s'agit du mot « *bonjour* »). Il faut par conséquent conclure à un acquis indépendant de la méthodologie de la formation. En revanche, la prise de congé a profité d'une réelle progression : tous les étudiants de la P-2017 (sauf 1) savent désormais prendre congé, l'absence de toute forme de prise de congé étant passée de 14/29 à 1/24 entre 2016 et 2017. De surcroît, celles de la P-2017 concentrent lexicalement une plus grande variété de formes que celles de la P-2016 (« *bises/bisous* (3 vs 10) ; *je t'embrasse* (1 vs 1) ; *à bientôt* (3 vs 4) ; *au revoir* (3 vs 4) ; *amicalement/sincèrement* (1 vs 1) »).

Les formules d'adresses, y compris celles faisant erreur sur le destinataire, présentent d'une part, une augmentation de la variété des formulations en 2017 (« *coucou / salut / cher(chère) / bonjour + prénom* »),

dans de nombreuses Alliances françaises ou structures bénéficiant du label qualité FLE et recourant à la perspective actionnelle.

d'autre part, une disparition des formulations incorrectes rencontrées en 2016 (« *cher mon ami* ; *dear ami* »). A cela, s'ajoute une réelle augmentation des PE faisant preuve d'un sens de la sociabilité traduit par la présence d'une demande de nouvelles (« *ça va ?* (×10) ; *tu vas bien / ça va bien ?* (×5) ; *comment ça va / comment vas-tu ?* (×2) ») : 17/24 étudiants (P-2017) en a pris la peine quand ils n'étaient que 8/29 (P-2016).

II.2.2. Choix entre tutoiement/vouvoiement

Quelle que soit la méthodologie observée, il ne semble pas y avoir de réelle incidence sur l'acquisition du savoir sociolinguistique relatif au choix entre le tutoiement et le vouvoiement, du point de vue de la PO. Rien n'a été signalé ni en 2016 ni en 2017 par les examinateurs et le critère qui lui est spécifiquement réservé dans le barème, affiche des notes presque stables (légèrement en hausse, respectivement de 2,39/3 à 2,54/3 points).

Si le nombre de PE (Exo 3) ayant maladroitement eu recours au vouvoiement dans la rédaction de la carte postale (lorsque le tutoiement était attendu) en 2016 ou 2017³⁶⁾ n'est pas suffisamment significatif pour déterminer une tendance, ce qui est intéressant, c'est que, dans 69% des productions de 2016 et dans 54% de celles de 2017, il n'y

36) Il convient de mentionner que 2/24 PE de la P-2017 ont eu recours au vouvoiement. Faut-il y voir une confusion due à la présence du terme « *monsieur* » écrit en toutes lettres (au lieu de sa simple initiale 'M.') dans l'adresse du destinataire inscrite ? Dans *Latitudes 1*, le fait que les étudiants apprennent que l'emploi de « *monsieur* » occasionne habituellement le vouvoiement a pu influencer sur ce choix sociolinguistique, et ce, malgré la présence de « *un ami* » indiqué dans la consigne. Une régression entre 2016 et 2017 ne peut toutefois être alléguée du double-fait de ce nombre réduit et du contenu des productions qui ne permet donc pas toujours d'en juger.

a aucun signe ni de tutoiement ni de vouvoiement, mais seulement des énoncés dépourvus d'une quelconque référence à un destinataire (le recours à « *ça va ?* » ne permettant pas d'en juger). Il y a bien, entre 2016 et 2017, une diminution de 15/29 à 6/24 des productions ne comportant aucune mention de destinataire dans la formule d'adresse, mais ce phénomène rend impossible de juger équitablement de la manière générale de s'adresser au destinataire pour une large part des productions (l'utilisation de « *bonjour* » n'étant pas suffisamment déterminante). Faut-il y voir une stratégie pour ne pas choisir entre vouvoiement et tutoiement ? Un défaut de sociabilité ? Quoiqu'assez limitée, il faut néanmoins noter une infime progression entre 2016 et 2017.

II.2.3. Initiation de remerciements

Relevant de l'épreuve de PO, un dernier phénomène doit être signalé. Il est lié à la construction d'un acteur social dans la langue-cible et, dans ce cas précis, à intégrer des règles de politesse fort éloignées de la culture-source³⁷). Lors du dialogue simulé (Exo 3) recréant une situation d'achat où le candidat et l'examineur jouent respectivement les rôles de client et de marchand, les étudiants de la P-2017 se sont montrés plus nombreux que ceux de la P-2016 à avoir pris la peine de remercier (voire souhaiter une bonne journée à) l'interlocuteur incarnant le marchand, en fin d'échange. Si, en Corée, dans une situation similaire, il n'est pas de mise de remercier un vendeur, un caissier, un serveur, un employé de banque, les étudiants de 2017 semblent avoir acquis cette dimension sociolinguistique inhérente et cette capacité à se projeter dans des codes sociaux éloignés des leurs.

37) Cf. D.-Y. Park (2013).

Les évolutions de ces trois éléments sont reflétées par la progression de 1,09/3 points à 2,31/3 entre 2016 et 2017 de la moyenne des notes obtenues au critère de correction sociolinguistique (notamment en PE).

III. Tendances 3 : connaissances interculturelles étayées

Au-delà des dimensions interculturelles liées aux composantes sociolinguistiques et culturelles (remercier + signifier une incompréhension), l'acquisition d'une capacité à se projeter dans ce qui se lit/s'écrit/se présente différemment dans la culture-source de la même manière que dans la culture-cible³⁸⁾ semble un témoin particulièrement précis d'une dimension interculturelle qui peut avoir une incidence sur la composante communicative.

III.1. Acquisition d'ordre pratique

III.1.1. Déploiement d'une faculté à se repérer sur un plan

L'ensemble (à l'exception d'un étudiant) de la P-2017 sait désormais se repérer sur un plan français³⁹⁾ et en français. En témoigne un bref courriel (CE) donnant des indications de direction à reporter sur un plan. Les nombreuses réponses erronées (portant la moyenne des notes de l'exercice à 0,48/2 points pour la P-2016), sont symptomatiques de la mauvaise acquisition de ce savoir-faire et d'une mauvaise assimilation

38) Exemple : les croix sur une feuille d'appel traduisent une présence pour les Français, une absence pour les Coréens.

39) Précisons 'français', un plan coréen n'étant généralement pas orienté selon la rose des vents.

des symboles y figurant.

4/29 des réponses de la P-2016 arborent des ébauches de tracés (du chemin) dont la seule présence atteste d'une compréhension manifeste de la consigne. Toutefois, ces tracés ne partent pas du point de départ pourtant doublement indiqué sur le plan à travers la mention « *Vous êtes ici* » accompagnée d'une flèche pointant le symbole 'M', de la station de métro mentionnée dans les indications du courriel, à savoir « *en sortant du métro* »⁴⁰).

Certes, en l'absence d'indices (signes ou commentaires) laissés spontanément par le candidat sur la copie⁴¹), les autres⁴²) tracés erronés peuvent être attribués à une mauvaise maîtrise du lexique employé dans le courriel, ou à une confusion spatiale (y compris en coréen) des notions de droite et de gauche. Toutefois, pour 8/29 étudiants de la P-2016, un chemin a été concrètement tracé, d'abord de manière correcte, mais avec un point d'arrivée erroné (continuant au-delà de celui-ci). Tout se passe comme s'ils n'avaient pas su repérer (voire interpréter) le symbole de la croix ('✝') de l'église, situé en face du point d'arrivée sur le plan.

Ces inaptitudes à mettre en relation des informations ont totalement disparu des copies de 2017 (0/24). L'approche actionnelle a facilité cette faculté de la P-2017 à se repérer sur un plan via des activités

40) Permettant d'éviter toute confusion, il n'y a pas d'autres stations de métro sur le plan fourni.

41) Phénomène épars donc peu significatif, mais intéressant : parmi les 31% de plans restés vides (P-2016), un étudiant a inscrit le commentaire suivant sur sa copie : « *je ne peux pas trouver la rue* ». Cette indication atteste clairement du fait que l'étudiant a saisi qu'il s'agissait d'indications de direction et ce qui était attendu de lui, mais explicitait son incapacité à l'appliquer. Il ne s'agit donc assurément pas de compétence lexicale liée à la non-compréhension de la consigne, mais d'une réelle difficulté à se repérer sur un plan.

42) Nous considérons comme 'autres' les tracés qui relient un point de départ et un point d'arrivée.

suffisamment variées pour couvrir les compétences en CO, CE, PO, PE. Mais c'est surtout la vraisemblance des documents s'appuyant sur ces activités efficaces, la multiplication de ce type de contacts avec la culture-cible et, de fait, la vocation réelle de ces documents à être utilisés qui a constitué un facteur déterminant dans la nette progression de ce savoir-faire. En effet, les documents proposés par l'ancien manuel ne faisaient l'objet d'aucune activité et ne présentaient aucune vocation didactique : leur taille trop réduite et la simplification à deux rues perpendiculaires leur conféraient une vocation purement illustrative. Par ailleurs, le taux d'étudiants n'ayant rien tracé a diminué de 9/29 à 3/24 entre 2016 et 2017. Si pour la P-2016 le fait de laisser de côté l'activité peut traduire un désengagement, il peut aussi bien être interprété comme la résultante de la méthodologie utilisée : tout se passe comme si les étudiants de la P-2016 n'avaient pas suffisamment prêté attention à la consigne et avaient considéré le plan figurant en dessous de celle-ci comme une simple illustration jointe au courriel, comme c'était finalement le cas lors de leur formation.

III.1.2. Affinement de la perception des documents culturels

Le constat précédent conduit à penser que la progression observée entre 2016 et 2017 dans la réussite des activités usant de documents dotés de vraisemblance (recréant une certaine authenticité) n'est pas étrangère à une meilleure perception des documents culturels. A titre d'exemple, les notes de CE des activités usant d'un programme TV ou d'annonces de locations ont évolué, entre 2016 et 2017, de 4,95/6 points à 5,25/6 et de 2/4 à 2,5/4. Ces activités mettent parallèlement en lumière l'accroissement de la capacité pour la P-2017 à déduire ce

qui est attendu⁴³). Ainsi en va-t-il de son succès à l'activité consistant à identifier des informations dans un programme TV. La consigne recourait aux termes « chaînes » et « émission » qui ne faisaient assurément pas partie du répertoire lexical de la P-2017, mais celle-ci a su, contrairement à la P-2016, établir une connexion entre ces termes et la forme du document de travail fourni pour dépasser l'obstacle.

C'est, par ailleurs, l'occasion d'établir un lien vers la familiarisation avec l'écriture cursive : si la meilleure compréhension de la carte postale (CE, Exo 1) doit beaucoup à la multiplication des activités de ce type dans le manuel utilisé avec la P-2017, elle doit également autant à une familiarisation avec une grande variété de graphies et de polices d'écriture notamment manuscrites (cursives) dans les documents proposés⁴⁴) par le manuel qui leur confère donc une vraisemblance. Il avait par ailleurs été constaté, lors de la formation en 2016, mais également lors du premier semestre de la formation dispensée en 2017, une certaine désorientation manifestée par les étudiants, liée à la lecture et au déchiffrement de la cursive et empêchant, de fait, une bonne compréhension.

Au-delà de la multiplication des activités proposées par le manuel utilisé et de leur dosage équilibré, ce sont leur variété et leur vraisemblance qui semblent avoir eu un impact considérable sur l'évolution positive de la dimension culturelle : les activités imprégnées de principes actionnels ont permis une familiarisation aussi pertinente qu'effective avec

43) CE, Exo 3 : même isolé, un commentaire laissé par un étudiant (P-2016) constitué d'un point d'interrogation sous le verbe « dessinez » de la consigne laisse penser qu'une difficulté d'ordre lexical est rencontrée. Cette perplexité souligne une incapacité à déduire ce qui est attendu dans une activité proposant un plan. (Cf. note 41)

44) Exemple : cartes postales/d'anniversaire, lettres, messages sur post-it/petites annonces, cartons d'invitation, affiches.

les documents. C'est assurément le cas de l'ensemble des documents utilisés pour toutes les compétences, mais nous ne prendrons pour exemple que ceux de la CO notamment, parce que, dans le manuel utilisé avec la P-2016, ils en étaient absents⁴⁵⁾. Ceux du manuel élaboré dans une perspective actionnelle et utilisé lors de la formation de la P-2017 proposent différents types 'd'élocution'⁴⁶⁾ couvrant les genres (voix féminines et masculines), les âges, les accents (du sud de la France, d'étrangers francophones...), les débits, conjugués à la présence de bruitages de fond proches de l'authenticité (sonnerie de téléphone, sonnette de porte, voix métallisées au téléphone) et, par conséquent, confèrent aux documents une véracité certaine.

III.2. Adaptations d'ordre typographique : amoindrissement de maladresses

III.2.1. Typographie d'une adresse en français

Le savoir-faire lié à la typographie d'une adresse en français (disposition culturelle des éléments la composant) a également évolué positivement entre 2016 et 2017. C'est l'activité consistant à remplir la rubrique '*adresse*' d'un formulaire (PE, Exo 1) qui en témoigne particulièrement (la moyenne des notes étant passée de 0,5/1 à 0,8/1). Les réponses fournissant bien une localité, ce qui est attendu dans l'activité a manifestement été saisi. Toutefois, ont pu être répertoriées et classifiées

45) Le manuel utilisé proposait bien un support audio (dans lequel les textes/dialogues étaient lus, joués et enregistrés par des Français natifs), mais ce dernier n'était pas utilisé en cours - très peu à la maison - et n'était destiné qu'à servir la prononciation/le débit/l'élocution.

46) A titre d'exemple, le premier document audio du manuel propose de s'initier à sept voix différentes.

en 2016, parmi les 31% de réponses considérées comme des maladresses d'ordre culturel, les 3 formes d'adresses incomplètes suivantes : [ville + quartier] (×5) (« *Galmadong, Daejon* »), [ville + pays] (« *Corée, Séoul* »), [ville uniquement] (×3) (« *Incheon* »).

Une nette progression se profile en 2017 puisque, d'une part, le taux d'adresses incomplètes se réduit à 16,6% et, d'autre part, les éléments les composant s'accompagnent de davantage de précisions (ci-après) : [ville + quartier + arrondissement] (« *j'habite à Sindangdong de Junggoo de Séoul* »), [ville + rue], parfois accompagné d'une tentative (quoi que maladroite) de fournir un numéro de rue (« *rue de Haeundae à Busan* » ; « *Séoul, la rue lieu de Mokdong 10* »), [quartier + lotissement] (« *Maetandong, We've apartment*⁴⁷⁾ »).

En outre, même si le nombre - réduit à 2 cas en 2016 - ne peut justifier d'une réelle tendance, il est intéressant de relever qu'il n'y a plus aucun étudiant en 2017 qui inscrit une adresse en alphabet coréen⁴⁸⁾ et de rapprocher ce constat d'une propension observée en classe. Si la proportion n'a pas pu être consignée précisément, la grande majorité de la P-2016 notant son nom en alphabet coréen (et non en latin) sur les devoirs destinés au professeur français, et ce, malgré le rappel fréquent de cette exigence, s'est raréfiée avec la P-2017.

III.2.2. Typographie d'une date en français

Plusieurs activités des épreuves du DELF arborent des maladresses

47) Il s'agit du nom d'un lotissement du quartier *Maetandong* à Suwon et non d'une indication en anglais.

48) 2/29 étudiants (P-2016) ont inscrit leur adresse en alphabet coréen montrant là une incapacité à se projeter dans le fait que le lecteur français ne pourra pas lire le coréen.

relatives à la faculté d'écrire une date selon les codes culturels français (JJ/MM/AA).

Le phénomène est particulièrement flagrant dans le formulaire à compléter (PE, Exo 1) où sont demandées les dates (arrivée/départ) du séjour dans un hôtel. A l'exception d'un faible nombre de 'sans-réponses' (P-2016 : 3/29, P-2017 : 1/24), le fait qu'aucune copie ne propose un élément sans rapport avec une date constitue un acquis lexical⁴⁹⁾ incontestablement positif pour les deux promotions. Toutefois, la majeure partie des inconformités tient, d'une part, à l'agencement des éléments composant la date et, d'autre part, à leur typographie. L'inconformité de l'ordre des éléments s'est réduite à 1/24 (P-2017) alors qu'elle atteignait 18/29 (P-2016) des formes de dates répertoriées :

- présentant une inversion et donc selon un agencement typiquement coréen (« 4/18 (×4) ; 12.3⁵⁰⁾ ; *decembre** 3 (×6) ; *mai cinq* (×3) ; 2016.12.02 » (×2))
- orthographiant en toutes lettres le jour « *mai cinq* » et « *une decendre** » ; et, parmi ces exemples, celles qui utilisent les ordinaux (à l'anglaise : « *mai premier** ; *a mai onzième* (×2) ») (* : nous noterons l'emploi erroné du féminin et les erreurs orthographiques.)
- comportant une majuscule à l'initiale du mois (à l'anglaise : « *Juin* 7 (×3) »)
- insérant des signes typographiques fortuits ou superflus séparant les éléments, tels que des points (« *le 25. Novembre* (×2) ») ou

49) Qu'il s'agisse, par ailleurs, de la mise en œuvre ou non d'une compétence interlinguistique (déduction du sens due à la proximité du mot « *date* » en français et en anglais).

50) L'épreuve ayant été soumise aux étudiants en décembre (2016), nombreuses dates réfèrent à ce mois. Le « 12.3 » peut être considéré comme correct selon le sens de lecture. En français : '12 mars' ; en coréen : 'décembre 03'.

encore des virgules (« *le premier, décembre ; 23, mercredi* (×2) »). La disparition de ces maladresses pour la P-2017 doit sans doute aux nombreux exemples de dates proposés dans le manuel au détour de situations variées.

III.2.3. Typographie d'une heure en français

Les erreurs de typographie de l'heure relèvent du même phénomène, particulièrement visible en CE (Exo 4, question portant sur les horaires d'une émission de sport). Si le fait qu'aucune réponse, ni pour la P-2016 ni pour la P-2017, n'a fourni un élément autre qu'un horaire, est positif, les formes fantaisistes des réponses proposées par la P-2016 nécessitent une comparaison avec celles de la P-2017 :

- celles (3/29 pour la P-2016) composées d'un mélange de chiffres et de lettres (« *20 heures trente ; 20 heure et demie* »), qui se réduisent à un seul cas similaire en 2017 (« *20 heure trente*⁵¹ »)
- celles (P-2016) dont les initiales d'« heures » et de « minutes » sont malmenées par déplacement (« *20.30h* »), suppression (« *20* ») ou ajout superflu (« *20h30m* ») ou qui recourent à des signes typographiques inappropriés pour en séparer les éléments, tels que le slash (« *20/40* »), la virgule (« *20,30* ») ou le point (« *20.30* (×3) »). Notons, pour la P-2017, un retour à des formes plus conventionnelles, via le recours à l'initiale « h » (pour « heure ») à la suite des numéros (« *20h* »), ou au double point⁵² séparant les

51) Il faut noter une certaine progression (d'ordre lexical) dans le fait que l'emploi de « *trente* » est plus convenu que « *et demie* » pour les heures au-delà du chiffre 11.

52) Le double point typographique séparant les heures des minutes constitue une forme tout à fait admise, l'image A (CO, Exo 2, Q2) la proposant, par ailleurs, sur le dessin de l'écran d'une horloge numérique.

données (« 20:30 »).

Ce constat permet de conclure à un plus grand respect d'une disposition investissant les réponses de 2017, qui démontre une capacité à se projeter dans les codes typographiques propres à la langue-cible.

Conclusion

Une sélection des étudiants les plus méritants de la P-2016 et, un an plus tard, de la P-2017 ont été envoyés en France pour y suivre un stage de français intensif durant la période intersemestrielle. Évalués lors du test de positionnement par les structures d'accueil, les étudiants de la P-2016 ont été placés dans des classes de niveaux A1.1 et, pour les meilleurs, A1.2. Ceux de la P-2017 ont en majorité intégré les niveaux A2.2 du CECRL, ce qui valide un ancrage et une durabilité des acquis.

Cette expérience comparative a prouvé, par des exemples concrets basés sur le type d'erreurs commises par la P-2016 et la disparition de celles-ci chez la P-2017, que la méthodologie d'enseignement classique offrait des outils, mais ne donnait pas forcément les clés pour s'en servir. La P-2016 a été formée essentiellement aux sous-composantes linguistiques, mais de manière désunie/séparée (elle a sans doute été confrontée à un lexique et à des éléments de grammaire beaucoup plus complexes, mais n'a finalement pas acquis la capacité de les utiliser et de les solidariser). L'expérience a prouvé que si la perspective d'enseignement actionnelle avait imposé un curriculum beaucoup moins ambitieux pour la P-2017, celle-ci se montrait plus opérationnelle parce qu'elle disposait d'acquis solides, stables et durables (donc

réutilisables en contexte réel).

Par rapport à ceux de la P-2016, les étudiants de la P-2017 ne cèdent plus au blocage linguistique : les paramètres de l'approche ont favorisé les modalités d'appropriation de la langue et ont abouti à de meilleures performances langagières et à une aisance (même en niveau A1) permettant la gestion de situations correspondant aux descripteurs du niveau A1 du CECRL. En conclusion, le passage à la perspective actionnelle a :

- enrichi et fixé les sous-composantes linguistiques et surtout développé une faculté à les combiner et à les exploiter, facilitant ainsi l'expression et la compréhension permettant de faire face à des questions ouvertes (et non plus seulement en QCM), de parler de ses activités/comprendre celles des autres dans les situations les plus courantes de la vie quotidienne, et autorisant ainsi la liberté de 'se risquer'.
- favorisé l'autonomie via une faculté de prise en compte du contexte et de sa combinaison avec les compétences langagières à disposition, des stratégies d'attention et de déduction pour développer des savoir-apprendre. La P-2017 a intégré le fait qu'il n'est pas nécessaire de tout comprendre pour saisir un message, de tout connaître parfaitement pour en communiquer un (ex : recours moindre au dictionnaire, développement de stratégies de compensation).
- familiarisé la P-2017 avec des ressources culturelles et des codes typographiques pour les déchiffrer plus habilement et ainsi renforcer des savoir-faire d'ordre pratique (ex : se repérer sur un plan, comprendre un message, une annonce, un programme TV).
- permis une appropriation des codes socioculturels de la culture de la langue-cible pour affiner des savoir-être et mettre en place des

dispositifs d'attitudes tenant à la fois à la composante sociolinguistique (ex : s'adresser/prendre congé) et pragmatique (ex : savoir quoi dire, signifier un malentendu, se corriger et, surtout, faire montre de plus de cohérence).

Tout cela a contribué à former dans la langue des acteurs sociaux plus complets commettant moins de maladresses. L'implication et la motivation que la perspective actionnelle a suscitées ont abouti à une image plus positive de la perception, par la P-2017, de sa propre maîtrise de la langue : la peur et la honte de commettre une erreur semblent s'être atténuées, tandis que savoirs et stratégies sont désormais combinés pour (re)construire du sens, créer, déduire, deviner, s'amuser... Le bénéfice principal de la perspective actionnelle réside finalement dans les mécanismes - jusqu'alors en veille chez les étudiants coréanophones - qu'elle a su actionner.

A la suite de cette formation, les étudiants de la P-2017 poursuivent leur formation et intègrent d'autres cours (par exemple, le cours de Conversation française élémentaire) où ils sont mélangés avec des étudiants de la P-2016 voire des promotions antérieures. Seule ombre au tableau occasionnée par le passage entre les deux méthodologies : les étudiants issus de la P-2017 se montrant plus débrouillards avec la langue, usant de stratégies de compréhension/production plus effectives, une forte hétérogénéité est ainsi créée du point de vue du niveau, mais également de l'attitude au sein du groupe-classe. Toutefois, ce n'est qu'à courts termes, le plus difficile ayant été d'initier le changement sans susciter trop de réticences, de passer à l'acte, à l'action, à l'activité, ... à l'actionnel.

Bibliographie

Sur le public coréanophone et l'enseignement du FLE en Corée :

- Choi H.-J., « Réflexions sur l'enseignement du français élémentaire pour les étudiants de licence d'études françaises », *Revue d'études françaises*, n°90, 2015, pp. 183-213.
- Han M.-J., « Réflexions sur l'enseignement du français en Corée : pour une nouvelle orientation », *Synergie-Corée*, n°2, 2011, pp. 45-55.
- Jang H.-U., *L'Enseignement du français en Corée*, Séoul : Ewha University Press, 2003.
- Kim H.-K. et Groeger A., « L'enseignement du français en Corée : des propositions didactiques nouvelles », *Synergie-Corée*, n°2, 2011, pp. 37-44.
- Kim H.-Z., « Analyse et application des manuels d'enseignement du français pour l'approche communicative », *Enseignement de langue et littérature françaises*, n°24, 2007, pp. 7-26.
- Kim Y.-J. et Kang S.-Y., « Analyse spécifique sur le contenu culturel des méthodes de FLE et la proposition sur le nouveau contenu culturel », *Yongbong Journal of Humanities*, n°36, 2010, pp. 154-184.
- Kwon Y.-H., « Analyse des méthodes, *Initial 1* et *Taxi 1* pour les apprenants coréens », *Revue d'études françaises*, n°46, 2004, pp. 1-18.
- Madec L., « FLE de l'enfer en Corée du Sud ?! - Comprendre les contextes pour s'adapter », *Education & Formation*, n°e-292, 2010, pp. 115-128.

- Park D.-Y., « L'approche communicative et la perspective actionnelle dans l'enseignement du français en Corée : enjeux pour une contextualisation », *Revue japonaise de didactique du français*, n°5, 2010, pp. 111-126.
- Park D.-Y., « La perspective actionnelle en contexte coréen : difficultés, enjeux et exploitations pour une adaptation », *Le français dans le monde - Recherches et applications*, n°50, *Contextualisations du CECR : le cas de l'Asie du Sud-Est*, 2011, pp. 120-131.
- Park D.-Y., « L'enseignement de la politesse dans la classe de français langue étrangère en Corée », *Revue japonaise de didactique du français*, n°8, 2013, pp. 60-73.
- Plattet M., « Dynamiser la production orale du FOU par l'enregistrement », *Revue d'études francophones*, n°25, 2015, pp. 379-427.
- Tcha J.-Y., « Analyse des manuels du français langue étrangère du niveau A1 selon le "Cadre européen de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer" », *Etudes des sciences humaines*, n°12, 2009, pp. 97-113.
- You K.-J., « Etudes sur la pertinence de *Festival 1* en tant que méthode de français destinée aux apprenants grands débutants », *Revue d'études françaises*, n°61, 2008, pp. 121-142.
- Yun-Roger S.-Y., « Analyse des tendances dans les méthodes récentes de FLE », *Enseignement de langue et littérature françaises*, n°28, 2008, pp. 7-33.

Ouvrages et articles généraux :

- Beacco J.-C., *L'approche par compétences dans l'enseignement des langues*, Paris : Didier, 2007.
- Besse H., « Six remarques au-delà du CECR », *Le français dans le*

- monde - Recherches et applications*, n°50, *Contextualisations du CECR : le cas de l'Asie du Sud-Est*, 2011, pp. 150-163.
- Borg S., *La notion de progression*, Paris : Hatier-Didier, 2001.
- Cornaire C. et Raymond P. M., *Le point sur la production écrite en didactique des langues*, Montréal : Centre Educatif et Culture, 1994.
- Courty J., *Elaborer un cours de FLE*, Paris : Hachette FLE, 2003.
- Cuq J.-P. et Gruca I., *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde - Nouvelle édition*, Grenoble : PUG, 2017.
- Dabène L., *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues*, Vanves : Hachette, 1994.
- Gajo L., « Lieux et modes d'acquisition du FLE : enseignements, pratiques, pratiques d'enseignements », *Bulletin suisse de linguistique appliquée (VALS-ASLA)*, n°71, 2000, pp. 15-33.
- Morin I., « La recherche du bon manuel ressemble à une chasse au trésor », *Le français dans le monde*, n°363, 2009, pp. 24-25.
- Puren Ch., « Perspectives actionnelles et perspectives culturelles en didactique des langues-cultures : vers une perspective co-actionnelle co-culturelle », *Les langues modernes*, n°3, 2002, pp. 55-71.
- Puren Ch., « De l'approche communicative à la perspective actionnelle », *Le français dans le monde*, n°347, 2006, pp. 80-81.
- Puren Ch., « La compétence culturelle et ses composantes », *Savoirs et Formations*, n°3, *Parcours de formation, d'intégration et d'insertion : la place de la compétence culturelle*, (Préambule, hors-série), 2013, pp. 6-15.
- Riquois E., « Evolutions méthodologiques des manuels et matériels didactiques complémentaires en FLE », *Education & Formation*, n°e-292, 2010, pp. 129-142.

Rosen E., « Perspective actionnelle et approche par les tâches en classe de langue », *Le français dans le monde - Recherches et applications*, n°45, 2009, pp. 487-498.

Epreuves du DELF A1 utilisées :

http://www.delfdalf.jp/a1/DELF_A1.pdf

CECRL : Conseil de l'Europe. Division des langues vivantes de Strasbourg.
Cadre européen commun de référence pour les langues. Apprendre, enseigner, évaluer. Paris : Didier, 2001. (Et : <https://rm.coe.int/16802fc3a8>)

Descripteurs A1 : http://piaf.ciep.fr/_DELFI_DALF/Documents/descripteurs_a1.pdf

Sites internet consultés :

Jambin A., « Choisir un manuel », <http://flenet.unileon.es/grilles2.html#AlainJambin>

Joret N., Pradet V. et Rebih L., « Quelle démarche pédagogique ? Formation stagiaires 2015 », http://sbssa.enseigne.ac-lyon.fr/spip/IMG/pdf/demarche_pedagogique.pdf

Manuels utilisés :

R. Mérieux et Y. Loiseau, *Latitudes 1. Méthode de français*, Paris : Didier, 2008.

R. Mérieux et Y. Loiseau, *Latitudes 1. Cahier d'exercices*, Paris : Didier, 2008.

Manuels simplement cités :

Voir notes 2 et 9 de l'article (Introduction)

〈국문초록〉

행위중심적 접근법 채택이 한국 대학생 프랑스어
학습자의 의사소통능력에 미친 효과: 사례 연구

마갈리 플라테
송근영

행위중심적 접근법은 이제 한국의 프랑스어 교육계에서도 전반적인 동의를 얻고 있는 것으로 보인다. 그러나 아직까지 이 방법론을 통해 어떤 학습영역에서 얼마만큼의 학습진전이 이루어질 수 있는지에 대해 한국 대학생을 대상으로 행해진 구체적 연구 사례를 찾아보기는 어렵다.

기존의 전통적 교수법에서 행위중심적 접근법으로 전환하는 과정에서 수행된 본 비교 연구는 새로운 방법론이 학습자의 의사소통능력 발전과 관련하여 구체적으로 어떤 영역에서 어떠한 실질적 기여를 할 수 있는지 논하고자 한다. 이를 위해 1년 간격으로 두 학기 동안 기초프랑스어 강의를 수강한 두 대학생 집단을 대상으로 하여 동일한 DELF A1 모의시험을 실시하였다. 한 집단은 전통적 교수법, 다른 집단은 행위중심적 접근법을 적용한 강의 수강생으로 구성되었으며, 두 집단의 모든 학생이 강의 시작 시점에는 완전초보자 수준이었다. 결과 분석, 특히 오답 및 예상 외 답변에 대한 분석을 통해 크게 세 가지 차원의 학습진전 경향을 관찰할 수 있었으며, 이는 언어지식, 대화 참여 적극성, 그리고 상호문화적 지식의 향상과 관련이 있다.

주 제 어 : 외국어로서의 프랑스어 교수법(*didactique du FLE*), 한국인 학습자(*public coréanophone*), 행위중심적 접근법(*démarche actionnelle*), 의사소통능력(*compétence communicative*),

언어적 자신감(sécurité linguistique), 담화 참여 용이성(aisance
discursive)

투 고 일 : 2018. 6. 25

심사완료일 : 2018. 7. 30

게재확정일 : 2018. 8. 5

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) | 이현중(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 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.

제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.

제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

1. 회장 및 감사의 선출
2. 회칙의 개정
3. 예산·결산 및 사업계획 승인
4. 기타 주요사항

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 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 이사회에 당연직 이사가 된다.
(신설)

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동

3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.

제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.

제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.

제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.

제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 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 작성하여야 한다.

- 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.

보들레르의 『악의 꽃』

- 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.

홍길동, 『보들레르의 악의 꽃 연구』, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016.

- 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.

Les fleurs du mal de Baudelaire...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 (Français)로 표시한다.

〈Etude sur Les fleurs du mal de Baudelaire〉 in *Etude de la Culture Française et des Arts en France*

편집위원장

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, parkjungioon@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 전입 50,000원, 비전입 20,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은행명 : 하나은행

계좌번호 : 174-910018-04205

예금주 : 노희진(한국외대), 010-7181-7527, heejinro7@gmail.com

프랑스문화예술연구 가을호(제65집)

초 판 인 쇄 : 2018년 8월 25일

초 판 발 행 : 2018년 8월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매품

