

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

프랑스문화예술연구

겨울호(제66집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

L'orgueil d'Alain-Fournier (I)

- le portrait d'un orgueilleux - Lee Jae-wook 1

발칸신화를 둘러싼 유르스나르의 오리엔트 인식

- 「마르코의 미소」와 「죽음의 젓」을 중심으로 - 박 선 아 27

자비에 돌란 영화에 나타난 퀴어 의미 연구 이 인 숙 59

■ 프랑스 어학·교육학 ■

부사 *vraiment*의 화용적 분석 장 인 봉 85



2018년도 학회 임원진 / 115

프랑스문화예술학회 회칙 / 116

편집위원회 규정 / 122

연구 윤리 규정 / 126

저작권 규정 / 129

논문심사 규정 / 130

논문투고 규정 / 131

회원가입 안내 / 133

L'orgueil d'Alain-Fournier (I)

- le portrait d'un orgueilleux -

Lee Jae-wook
(Université Kyung Hee)

Table des matières

Introduction
1. Un inclassable
2. Un mystérieux
3. Un joueur de «je»
Conclusion

Introduction

Dans la première des trois parties d'une étude consacrée à une caractéristique relativement méconnue d'un écrivain, celle qui, cependant, nous semble l'avoir rendu à la fois grand et misérable, grand en création littéraire, misérable dans sa vie, signalons d'abord un paradoxe. Alors que différents documents, notamment les lettres à ses proches, attestent qu'Alain-Fournier, Henri Fournier de son vrai nom¹⁾, était un homme particulièrement fier, voire orgueilleux, aucune des lectures biographiques

1) C'est dès 1907, lors de la publication du *Corps de la femme*, le premier texte de Fournier publié, que l'écrivain prend le demi-pseudonyme Alain-Fournier.

de son unique roman, *Le Grand Meaulnes*, n'a pris cette facette en considération, du moins suffisamment. Si par exemple Christian Chelebourg, pour qui «[l]a poétique fourniérienne se nourrit du désir frustré²⁾», évoque une trop grande fierté chez l'homme Fournier comme cause profonde de cette frustration, il ne le fait qu'à la fin de son étude, de façon fugitive. Est-ce par pudeur, d'autant que l'orgueil est le plus grand des sept péchés capitaux, celui qui engendre les autres, le commencement de tout péché selon la Bible?

Nous avons cependant le droit de nous débarrasser de ce scrupule, car il semble que Fournier lui-même était conscient de son orgueil démesuré et souffrait de ses concéquences. «Ah ! ne croyez pas que je suis faible, ni humble», dit-il dans sa lettre à Jacques Rivière du 4 avril 1910. «Je veux réduire le monde à mon désir. Il y a là tout mon orgueil et toute ma peine.³⁾» En fait, comment un individu oserait-il vouloir que le monde se soumette à son désir, s'il ne se mettait pas au-dessus de tout, s'il n'était pas excessivement, outrageusement orgueilleux? Un tel homme est effectivement condamné à la souffrance et à la frustration, car inévitablement le monde et les individus se déroberont à son désir. Il serait aussi en proie à la solitude, s'il choisissait de se couper du monde, d'y «renoncer» pour reprendre le terme de Fournier, afin de ne pas se sentir faible, de sauvegarder son orgueil donc.

Frustration et solitude, c'est justement ce en quoi semble se résumer «toute [la] peine» de Fournier, du moins pendant les cinq ou six années de sa jeunesse, qui coïncident avec un amour passionnel mais

2) Chelebourg (Christian), "Poétique du désir frustré", in *Mystères d'Alain-Fournier*, Colloque de Cerisy, Paris, Nizet, 1999, p. 50.

3) Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance* t. II, Paris, Gallimard, 1991, p. 358. La référence sera désormais indiquée dans le corps du texte par l'abréviation *Corr.*

impossible pour une certaine Yvonne de Quiévre-court. Frustration et solitude l'habitent donc depuis sa rencontre avec elle en juin 1905, jusqu'à ce qu'il se mette enfin à la rédaction du roman dont il ne faisait que rêver ou presque.

Sa passion pour celle qu'il appelle la «Démouille du Cours-la-Reine» est durablement considérée comme ayant alimenté sa création littéraire, du fait notamment que la jeune femme aimée soit immortalisée dans *Le Grand Meaulnes*. Dans la deuxième partie de notre étude, nous examinerons nous aussi la genèse de ce roman par rapport à cette passion, en considérant pour notre part son éclosion et son évolution comme une «affaire de fierté», et dans la troisième, le renoncement à cet amour comme un signe d'orgueil. Pour l'instant, il s'agit d'insister suffisamment sur cette caractéristique d'Henri Fournier, mauvaise certes, et dont il était par ailleurs la plus grande victime, mais qui, finalement, semble avoir fait de lui Alain-Fournier.

1. Un inclassable

L'orgueil, le mot faisant étymologiquement référence à la fierté, est, chacun le sait, l'estime exagérée de soi, un sentiment de supériorité. Or, un orgueilleux ne peut prétendre l'emporter sur les autres en tout. Dans plus d'un domaine, il doit bien se sentir inférieur à un autre, ce qu'il a pourtant du mal à admettre. Il tourne alors en dérision tout ce qui relève de ces domaines. Il veut croire que ce sont des choses dépourvues d'importance, insignifiantes même. Les concernant, il n'a donc pas besoin de chercher à se rendre supérieur aux autres.

L'opinion déraisonnablement avantageuse qu'il a de lui-même demeure ainsi intacte.

Et s'il se sentait moins grand qu'un autre dans un domaine auquel il est particulièrement attaché? Concernant l'écriture par exemple, car nous tentons de dresser le portrait d'un orgueilleux qui projetait de devenir un écrivain «[d]ès [s]es jours anciens d'enfance à la campagne »(*Corr*, t. I, p. 85). Il peut alors faire une concession, de la même nature que celle que l'on trouve au tout début des *Confessions* de Rousseau, un homme assez orgueilleux d'ailleurs, du moins dans ce préambule à son autobiographie : «Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre⁴)». Autrement dit, l'orgueilleux fait semblant d'abandonner son sentiment de supériorité et insiste sur sa différence. Or, comme il est différent des autres, il n'y pas de commune mesure entre lui et autrui qui permettrait de le juger inférieur ou supérieur. Il est pour lui-même l'unique référence, sans rival et sans égal donc, supérieur encore à sa façon.

Très tôt, Henri Fournier biaise de cette manière pour ne pas perdre son sentiment de supériorité, comme en témoigne «[s]on horreur, [s]a frayeur d'être classé»(*Corr*, t. I, pp. 279-280). Il évoque cela au sujet d'un poème qu'il a écrit et récité devant son camarade de classe au Lycée Lakanal, un certain Chesneau, pour lui faire savoir qu'il faisait des vers, sans que «la vanité n'y [ait] aucune part»(*Ibid.*, p. 279).. Cette précision, superflue, trahit justement le fait qu'il s'enorgueillissait de se consacrer à autre chose qu'à la préparation au concours d'entrée à l'Ecole Normale, voire d'être différent de ses camarades.

Notons toutefois que son orgueil se confondant avec son sentiment

4) Rousseau (Jean-Jacques), *Les Confessions*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 5.

d'être différent est encore assez fragile, qu'il s'agit effectivement de la «frayeur» plutôt que de l'«horreur» d'être classé, car il «sai[t] gré à Chesneau»(*Ibid.*, p. 280) de ne pas avoir remarqué une certaine ressemblance entre ses vers et ceux de Despax, poète que son camarade ignorait encore. Il est donc conscient qu'il n'est pas si original. Il avoue effectivement : «[A] l'heure actuelle, je suis encore classable»(*Ibid.*, p. 280).

Manifestation de son orgueil, son ambition littéraire est ainsi marquée par le souci de ne pas écrire de «déjà lu»(*Ibid.*, p. 89) ou par le désir de «dire *autre chose*»(*Ibid.*, P. 86)⁵. Et ce désir se confond en lui avec celui «d'être soi-même»(*Ibid.*, p. 383). On n'a pas à lui reprocher son effort d'originalité et d'authenticité, à moins qu'il n'en tire une fierté aus dépens des autres, qu'il ne soit arrogant. «Je veux que ma personnalité éclate⁶», écrit-il à sa soeur Isabelle, quand, fasciné par le symbolisme qu'il vient de découvrir, il fait des vers, qu'il n'est donc pas sur la bonne voie, la sienne. Et de poursuivre :

«Je n'irai pas avec mes petits vers à moitié moi et à moitié, inconsciemment, les autres, je n'irai pas demander aux poétaillons de l'heure actuelle de me faire entrer dans leur groupe - et de vivre avec eux en faisant des vers comme eux⁷.»

Un orgueilleux est souvent méprisant envers les autres, surtout envers ceux qui ont les mêmes passions que lui, car ce sont ses rivaux. Dans le passage cité ci-dessus, Fournier exprime ce mépris par le mot «poétaillon». Dans une autre lettre, écrite cette fois à Rivière, il se

5) C'est Fournier qui a mis les mots «autre chose» en italique pour les souligner.

6) Alain-Fournier, *Lettres à sa famille*, Paris, Fayard, 1986, p. 230.

7) *Ibid.*

montre au paroxysme de son arrogance en parlant d'une conviction :

«[...] cette conviction que j'ai toujours eue [...] que je ne serai pas moi tant que j'aurai dans la tête une phrase de livre - ou, plus exactement, que tout cela : littérature classique ou moderne n'a rien à voir avec ce que je suis et que j'ai été.»(*Corr*, t. I, p.330)

En accord avec certains critiques comme Sylvie Sauvage, on peut apprécier dans cette confidence l'ardent désir d'un jeune homme d'être soi⁸). Ce jeune homme paraît toutefois être débordé de son moi. En fait, qui dit «orgueilleux» dit «égoïste».

Egoïste et aussi égotiste, Fournier envisageait, dès la naissance de son ambition littéraire, de faire de son vécu et de son moi la matière de son livre, comme en témoigne ce passage de la lettre à Rivière en date du 13 août 1905, une lettre dans laquelle il fait part pour la première fois de façon directe à son ami de son projet d'écrire :

«Tu m'as entendu parler plusieurs fois avec un sourire d'un roman possible [...] Ce roman, je le porte dans ma tête depuis des années, moins que cela, depuis trois ans au plus. Il n'a été d'abord que moi, moi et moi!»(*Corr*, t. I, p. 86)

Son premier roman, qui deviendra son dernier, était donc, d'orse et déjà, destiné à être un roman autobiographique.

Dans la suite du passage cité, Fournier fait savoir cependant que «peu à peu», son roman à l'état de naissance «s'est dépersonnalisé,

8) Sauvage (Sylvie), *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003. Voir "Pour "dire autre chose" : être soi", pp. 145-155.

a commencé à ne plus être ce roman que chacun porte à dix-huit ans dans sa tête»(*Ibid.*). «[I]l s'est élargi, dit-il, le voilà à présent qui se fragmente et devient *des romans*.»(*Ibid.*). Un discours peu transparent. Pour mieux le comprendre, il faudrait un décryptage.

«Se dépersonnaliser» d'abord, cela n'est certainement pas à entendre comme si pour ce roman qui n'est pour l'instant que dans sa tête, il ne puisait plus son inspiration dans ses expériences ou, selon son expression, dans ce qu'il a été et qu'il est, et ce pour la raison toute simple que ce roman en état de projet, quand il aura pris corps, sera presque une autobiographie romancée. La dépersonnalisation, dont il parle, devrait être entendue plutôt au niveau du style. Comme ce sera finalement la forme du récit adopté dans *Le Grand Meaulnes*, Fournier concevait probablement son roman sur le mode de la confession et il imaginait, sans avoir tout à fait tort, que tout homme de son âge, s'il faisait un roman de ses expériences intimes, raconterait l'histoire de la même façon. Il s'agissait encore une fois pour lui de ne pas ressembler aux autres. A ce sujet, notons que comme le montrent les brouillons du *Grand Meaulnes*⁹⁾, Fournier est resté longtemps indéterminé sur le choix de l'instance narrative. En fait, si son roman est finalement raconté à la première personne, ce n'est tout de même pas tout à fait une confession, dans la mesure où le narrateur, François Seurel, n'est pas le héros, quoiqu'il se glisse plus d'une fois dans l'histoire de son ami, Augustin Meaulnes, qu'il raconte.

Comment raconter alors une histoire vécue sans lui donner l'air d'une confession? C'est très probablement cette question qui a amené Fournier

9) Les brouillons du *Grand Meaulnes* sont publiés sous le titre de "Dossier du *Grand Meaulnes*" dans Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé d'Alain-Fournier par Jacques Rivière*, Paris, Garnier, 1986.

à écrire d'abord des poèmes, même s'il était persuadé, dès la naissance de son projet d'écrire, qu'il n'était pas «capable de faire des vers»(*Ibid.*). En effet, dans son livre *Roman et poésie*, Henri Bonnet rappelle que «dans le bonheur de la création poétique, toutes les choses ne vivent, tous les êtres ne vivent qu'en moi, à ma cadence, en fonction de mon ciel moral¹⁰⁾», sans que le poète n'ait forcément besoin de dire «je».

C'est aussi très probablement au fait que Fournier cherchait à raconter son vécu au moyen de la poésie que font allusion ses mots : «le voilà à présent qui se fragmente et devient *des romans*». Ces derniers mots auraient été mis en italique, parce que justement, ce ne sont plus des romans, mais des poèmes, des poèmes en prose plus exactement. Rappelons qu'en juillet 1905, Fournier a écrit une pièce de vers, *A Travers les été*, inspirée de sa rencontre avec Yvonne de Quiévrecourt. Rivière, à qui il a envoyé ce poème, voyait là, à juste titre, «l'exercice d'un conteur, et non d'un poète¹¹⁾».

Toujours d'après cette lettre du 13 août 1905, Fournier s'est interrogé sur la manière de faire un roman autrement qu'un Bourget, d'autant que selon lui et selon son ami, «[o]n en a assez des vérités psychologiques» (*Corr*, t. I, p. 86). «En cherchant, dit-il, j'ai trouvé trois catégories de réponses »(*Ibid.*). Pour les trouver, il a sans doute passé en revue les écrivains qu'il connaissait, les a triés, voire «classés». Preuve de l'égoïsme d'un orgueilleux, il s'est donc permis de faire ce qu'il ne veut pas que les autres lui fassent.

Quoiqu'il en soit, voici les trois modèles d'écrivain selon sa

10) Bonnet (Henri), *Roman et poésie*, Paris, Nizet, 1980, p. 59.

11) Rivière (Jacques), "Alain-Fournier par Jacques Rivière", in Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé d'Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 15.

«classification» : Dickens pour qui il s'agit d «[é]crire des histoires et [de] n'écrire que des histoires»(*Ibid.*), Goncourt qui, quant à lui, «sans trop de souci d'écrire une histoire arrivée»(*Ibid.*, p. 87), colle dans son roman «un ramassis de sensations»(*Ibid.*, p. 88), et enfin Laforgue avec qui «il n'y a plus de personnage du tout»(*Ibid.*). C'est normal qu'il définisse ainsi ce dernier ; l'auteur de *Moralités légendaires* est essentiellement un poète. Or, comme pour confirmer ce que nous avons dit précédemment, Fournier déclare : «Pour le moment, je voudrais plutôt procéder de LAFORGUE»(*Ibid.*, p. 89). Ne tient-il donc plus à être si original, puisqu'il semble avoir trouvé un modèle d'écriture? Bien sûr que non ; il ajoute immédiatement : «mais en écrivant un ROMAN»(*Ibid.*). Il demeure donc toujours très attaché à être différent, et ce au point d'être contradictoire. En effet, à entendre le «roman» au sens que l'on attribue généralement à ce genre littéraire, comment en écrire un en procédant comme un poète? Par ailleurs, Fournier lui-même reconnaît que «[c]'est contradictoire»(*Ibid.*). Désirer être original au point de se contredire?

Il va cependant racheter sa contradiction ainsi que son orgueil, car la postérité range *Le Grand Meaulnes* entre autres étiquettes sous celle de «roman poétique». Michel Raimond notamment voit dans le livre d'Alain-Fournier un excellent exemple de ce genre de récit né en pleine «crise du roman» à la charnière du 19^{ème} au 20^{ème} siècle¹²). Quant à Jean-Yves Tadié, un proustien qui semble ne pas tellement apprécier le roman d'Alain-Fournier qui, à sa parution, était plus célèbre que *Du côté de chez Swann* sorti la même année, en 1913, il le cite toutefois dans son livre *Le Récit poétique* en admettant que

12) Raimond (Michel), *La Crise du roman*, Paris, José Corti, 1985, Chapitre III Poésie et roman : la genèse du Grand Meaulnes, pp. 213-223.

c'est «un livre fortement construit qui doit le meilleur de sa poésie à sa remarquable architecture¹³⁾».

Mais, sans nul doute, Fournier aurait préféré un commentaire sur son livre comme celui-ci : «*Le Grand Meaulnes* résiste à se laisser classer dans les grands mouvements de l'histoire littéraire. Il fait figure de cas à part¹⁴⁾». En fait, dans une petite note dite «Prière d'insérer» rédigée par lui pour présenter son livre, l'auteur de ce roman «inclassable» souligne :

«On a parlé à propos de ce livre, de Shakespeare et de Mme Ségur... Autant dire qu'il fait penser à tout, ou plutôt qu'il ne ressemble à rien de connu et que c'est une oeuvre étrangement originale d'un jeune romancier de grand talent¹⁵⁾. »

Ces mots, « vaniteux », doit-on dire, lui ont peut-être été suggérés par la maison d'édition dans le cadre de la promotion de son livre. Un écrivain modeste n'aurait toutefois pas accepté de les dire. «Etrangement originale» : Fournier a-t-il dit cela parce qu'il était conscient que sa première création romanesque avait été nourrie de son orgueil, un mal qu'il a peut-être cultivé pour devenir un grand?

13) Tadié (Jean-Yves), *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 119.

14) Lesot (Adeline), *Le Grand Meaulnes*, coll. Profil Littérature, Paris, Hatier, 2002, p. 15.

15) Loize (Jean), *Alain-Fournier, sa vie et le Grand Meaulnes*, Paris, Hachette, 1968, p. 390.

2. Un mystérieux

Ce n'est bien sûr pas seulement au niveau de l'ambition littéraire que Fournier était particulièrement orgueilleux ; il l'était également dans le quotidien, dans les relations avec ses proches plus exactement, et ce toujours en prétendant être différent, être unique dans son genre, une stratégie, nous l'avons dit, pour sauvegarder sa trop grande fierté.

Autant que d'«être classé», Fournier a horreur d'être jugé - classer et juger ne sont bien sûr pas la même chose ; on peut avoir son opinion sur une personne sans forcément la mettre dans une certaine catégorie. S'il est vrai que personne n'aime être jugé, un homme présomptueux réagit souvent de façon violente face à une personne qui se permet de dire ou d'insinuer ce qu'elle pense de lui, car cela lui donne l'impression d'être réduit à sa connaissance, voire à cette personne-là, alors qu'il se croit supérieur à tous. S'agissant d'un orgueilleux comme Fournier qui se réclame de la différence, l'impression d'être un homme jugeable doit l'indigner d'autant qu'elle provoque une amertume liée à l'échec de sa stratégie. «Je voudrais enfin ne plus être jugé comme tout le monde»(*Corr*, t. II, p. 315), dit le futur écrivain alors sous les drapeaux, à propos de sa mère qui le traite comme toute mère traite un fils. Puis, il ajoute : «Il n'y a pas de commune mesure entre le monde et moi.»(*Ibid.*)

Pour citer un autre exemple de son horreur d'être jugé, Fournier s'est trouvé une fois dans une situation bien embarrassante, car il a été jugé vaniteux. Cet épisode a représenté en quelque sorte l'heure de vérité pour lui. En effet, cette «affaire», qu'il rapporte à Rivière et qu'il appelle «la question Chesneau»(*Corr*, t. I, p. 288), est intéressante

surtout, parce qu'elle est révélatrice du fait qu'il était bien conscient d'être orgueilleux, qu'il aurait néanmoins aimé que cette facette de sa personnalité ne soit pas connue, qu'il avait donc mauvaise conscience de son orgueil.

La personne qui l'a mis dans cette situation bien pénible n'est autre que son camarade au lycée Lakanal, qui, heureusement pour lui, n'avait pas classé ses vers, et qui, devenu maintenant «intime»(*Corr*, t. I, p. 279) avec Despax, lui a rendu visite avec une oeuvre de ce poète. Fournier ne le précise pas, mais comme Chesneau lui avait apporté ce livre-là, c'était comme s'il avait établi un parallèle entre Despax et l'apprenti-poète. Ce à quoi l'offensé aurait vivement réagi, conduisant ainsi son offenseur à le juger assez orgueilleux. Voici, d'après ce qu'il raconte à Rivière, histoire de se disculper, comment Fournier a fait face à cette situation difficile et y a mis fin.

«J'e ne regrette pas, dit-il, d'avoir essayé de me montrer, à Chesneau, différent de celui qu'il se représentait, et tel que je me crois.»(*Corr*, t. I, p. 288) On n'évoque le mot «regret», que ce soit dans une phrase affirmative ou négative, qu'à propos d'une action accomplie, cause de tourment. Fournier avoue donc indirectement qu'en essayant de faire savoir à son camarade qu'il n'était pas si orgueilleux, il a cherché à lui donner l'image d'une personne qu'il n'était pas. En fait, il ne dit pas : me montrer «tel que je suis», mais «tel que je me crois». Un demi-aveu de sa feinte.

Veut-il dire qu'il ne regrette pas ce qu'il a essayé, bien qu'il n'ait pas convaincu son camarade? Chesneau ne semblait effectivement pas avoir changé d'avis sur lui. Si c'est le cas, ces mots constituent un effort pour calmer son énervement face à son échec, sa nervosité qui subsiste encore au moment où il écrit à Rivière. Or, si dans l'obstination de son

camarade, il voyait tout simplement qu'il n'était pas jugé à la hauteur de son espoir, il ne se serait pas tant énervé. La façon, dont il en a fini avec celui qui l'irritait, nous laisse supposer qu'il était moins fâché contre l'obstination de son interlocuteur que contre lui-même pour avoir exposé cette facette cachée de sa personnalité. Il a finalement avoué :

«Eh bien, oui, je suis orgueilleux, je suis persuadé qu'il n'y a que moi et que je tiens le monde et la vérité dans le creux de ma main - et que quand je me contredis c'est encore la vérité que je dis.»(*Ibid.*)

Ces mots annoncent ce qu'il dira quatre ans plus tard à Rivière : «Je veux réduire le monde à mon désir.» Il semble qu'à Fournier énervé et grâce à cet énervement même, Chesneau ait arraché un aveu. Celui qui a été en quelque sorte pris au piège prétend avoir dit le contraire, par envie de se débarrasser de l'importun, «pour que son impression soit bien nette et définitive»(*Ibid.*). Faut-il le croire ? Rarissime devrait être un homme qui aide de cette façon-là une personne à se convaincre de son idée, une idée qu'il sait fautive. Toujours est-il qu'à la suite de cette histoire, Fournier se brouille avec son camarade. Dans des circonstances similaires, il se fâche aussi avec ses autres proches. Il risque ainsi de s'isoler avec, pour seul compagnon de sa solitude, son orgueil.

En effet, dans sa révolte face à celui qui le juge, qui n'admet donc pas que son originalité le place au-dessus de toute évaluation, Fournier n'épargne pas même Rivière, son meilleur ami, son confident. Dans sa lettre du 13 janvier 1906, ce dernier disait de son futur beau-frère¹⁶⁾ :

16) Jacques Rivière et la petite soeur de Fournier, Isabelle, se fiancent secrètement

«Tu es quelqu'un qui sent la vie telle qu'elle se présente»(*Ibid.*, P. 241). Une formule pertinente. Il arrive par ailleurs à Fournier de déclarer : «J'ai le merveilleux pouvoir de sentir.»(*Ibid.*, p. 557) Cependant, face aux mots qui ont effectivement l'air d'un jugement et pour nulle autre raison que cela, la réaction du correspondant est violente : «Je me révolte, quand tu me classe d'une façon quelconque, si clairvoyante, si jolie soit-elle.»(*Ibid.*, p. 250)) Il est donc clair qu'indépendamment de la nature de l'opinion que l'on se fait de lui, qu'elle soit une bonne ou non, il répugne à constater qu'il a paru être jugeable, c'est-à-dire qu'on ne l'a pas reconnu dans sa spécificité. Cela se confirme dans la suite de son courrier :

«[C]omment! C'est à moi que tu dis me connaître, toi qui ne sais pas seulement combien de petites filles j'ai aimées, et la couleur de leurs robes, et de quels amours chaque fois différent, chaque fois unique, chaque fois nouveau sous le soleil ; toi qui jamais, jamais, ne connaîtras seulement un des paysages que j'ai vécus...»(*Ibid.*)

Là, il ne proteste plus seulement contre l'acte de le juger, de le classer ; il prétend aussi être inconnaissable, et ce pour avoir vécu des expériences connues de lui seul. Or, qui dit «inconnaissable» dit «mystérieux». Serait-il exagéré de dire que le désir d'être différent, de se sentir supérieur par-là, en somme l'orgueil ingénieusement dissimulé conduit Fournier à vouloir se rendre mystérieux? Il y a à ce sujet un témoignage assez révélateur. Selon Rivière, quand son ami a découvert la confidence suivante de Benjamin Constant : «Je ne suis peut-être

en 1907. Ils célèbrent leur mariage en 1909.

pas tout à fait un être réel», il l'a tout de suite faite sienne¹⁷). Le précieux témoin, qui pense être «le seul à l'avoir vraiment connu¹⁸)», exprime ainsi ce qui devait être dans la pensée de son ami :

«[...] le plan sur lequel je circule n'est pas tout à fait le même que le vôtre [...] ; il n'y a peut-être pas pour moi la même discontinuité que pour vous entre ce monde et l'autre¹⁹)».

Rivière a sans doute déduit cette pensée du comportement et des paroles de Fournier. Il est donc très probable que celui-ci cherchait à faire croire qu'il était, non seulement un être exceptionnel, mais encore un être mystérieux.

Toujours à ce sujet, rappelons que dans *Le Grand Meaulnes*, sont particulièrement fréquents les mots «mystérieux» et, «étrange» : «Domaine mystérieux» ou «Fête étrange» pour ne citer que leur apparition dans les titres des chapitres du roman. Les mêmes termes reviennent aussi assez souvent dans les lettres de Fournier. Dans celle qu'il a écrite à Rivière le 18 juin 1909 par exemple, en parlant de son livre toujours en préparation, il souligne «un calme et un silence épouvantables» que l'on sentira «comme l'homme abandonné soudain de son corps au bord du Monde mystérieux»(*Corr*, t. II, p. 311). Dans la même lettre, faisant part cette fois à Rivière de son «intention d'écrire sur «[s]on visage» quelque chose de central et de très beau»(*Ibid.*), il dit vouloir évoquer : «les étranges paradis perdus dont je suis l'habitant»(*Ibid.*). Ces mots en particulier nous semblent

17) Rivière (Jacques), "Alain-Fournier par Jacques Rivière", *op. cit.*, p. 3.

18) *Ibid.*, p. 4.

19) *Ibid.*, p. 3.

relever d'une mystification, il nous faut les décortiquer, autant, ou même plus, au niveau de l'énonciation qu'à celui de la connotation, pour achever notre portrait d'un orgueilleux.

3. Un joueur de «je»

Pour tout dire, s'agissant de la première partie de l'énoncé, les mots «étranges paradis perdus» ne sont mystérieux qu'en apparence seulement, si bien qu'ils sont problématiques au niveau de l'énonciation, à cause des termes choisis, alors que comme nous le verrons, l'expérience dont il est question n'est en réalité pas si extraordinaire, quoique sortant de la banalité. En effet, ignorer ou ne pas penser qu'un autre que lui a pu vivre la même expérience peu banale est une erreur caractéristique d'un orgueil aveuglé par l'amour-propre. Quant à la seconde partie de l'énoncé de mystification : «dont je suis l'habitant», elle est encore plus problématique, car elle est, nous le verrons aussi, révélatrice du fait que le mystificateur en quelque sorte, en faisant croire aux autres qu'il est différent d'eux, se fait croire aussi à lui-même qu'il n'est pas ce qu'il est *hic et nunc*, qu'il joue en quelque sorte avec son identité. En fait, l'orgueilleux est au sens littéral du terme celui qui «se prend pour un autre», et ce faisant, prétend être *quelqu'un*, une personne qui sort de l'ordinaire.

Pour élucider la première partie de l'énoncé de mystification, rappelons d'abord ceci : au début de l'année 1910, Fournier, libéré depuis peu de son service militaire, est sans situation. Il est «Henri [qui] se lève tard et ne travaille pas beaucoup» (*Ibid.*, p. 355), d'après l'image qu'il

pense donner au couple Rivière. Son ami et beau-frère s'inquiète effectivement pour lui, et ce d'autant plus que ce jeune homme de vingt-quatre ans lui semble être marqué par une «affreuse passivité». Après avoir beaucoup hésité comme le montre sa lettre, il finit par le lui faire remarquer :

«Il y a en toi une affreuse passivité. Tu es entré dans le monde, et il semble que tu n'y sois qu'en attendant d'en sortir.»(*Ibid.*, p. 352)

Pour faire ce reproche à son ami dont il connaissait bien le caractère, il a fallu bien du courage à Rivière. Il a encouru le risque de le vexer, précise-t-il effectivement, «par grand amour»(*Ibid.* P. 351), parce qu'il tenait tant à lui, que celui-ci lui était indispensable. Témoignage de son affection, il a aussi réfléchi aux causes de cette passivité pour conclure :

«Tu a eu une enfance si belle, si lourde d'imaginations et de paradis, qu'en la quittant, la maigreur de la vie t'a découragé.»
(*Ibid.*, p. 353)

Par «paradis», il fait sans nul doute allusion aux lectures d'enfance de Fournier, celles qui ont rendu cette partie de sa vie «lourde d'imaginations». En effet, que dès son âge tendre, Henri Fournier était un grand lecteur, un liseur, cela est bien connu, notamment à travers le témoignage de sa soeur qui était sa compagne de lecture quand ils étaient enfants²⁰). Le monde livresque, romanesque plus exactement,

20) Rivière (Isabelle), *Images d'Alain-Fournier*, Paris, Emile-Paul, 1938. Voir notamment "Deux ou trois", pp. 40-43.

pouvait représenter pour lui un «paradis», d'autant plus que Fournier a vécu son enfance dans une famille modeste entre des parents qui ne s'entendaient d'ailleurs pas très bien. De plus, comme il apparaît dans sa transposition romanesque, l'environnement de son quotidien durant l'enfance était plutôt hostile : sa chambre notamment qui était une mansarde, au milieu des greniers, traversé de courant d'air. Ainsi, si son enfance était «si belle» comme l'imagine Rivière, ce que son correspondant approuve : «Ce que Jacques dit de mon enfance est très vrai et très beau»(*Ibid.* p. 368), dit-il dans sa réponse, cela devait être essentiellement dû à ses lectures, grâce aux «étranges paradis», «paradis» au pluriel, car ils s'ouvraient infiniment au petit lecteur ainsi qu'à sa soeur qui, «à peine au bout d'un livre», se jetaient sur un autre, « comme des affamés que rien n'arriv[ait] à rassasier»²¹).

Pour Rivière déjà et maintenant pour nous, les mots «étranges paradis perdus» n'ont ainsi plus rien de si mystérieux. Il s'agit d'une tournure stylistique par laquelle Fournier désignait le monde livresque qui se confondait avec son enfance. Ces «étranges paradis» sont effectivement «perdus», dans la mesure où ils représentent justement toute son enfance, celle qui s'est éloignée pour toujours. L'enfance comme paradis perdu est d'ailleurs une métaphore classique. Tout cela n'empêche bien sûr pas de mettre en cause une tentative de mystification chez cet homme si attaché à être différent ou à paraître tel.

Quant à la seconde partie de l'énoncé de mystification, qui, logiquement, devrait être lié au monde livresque, elle semble faire référence à la réminiscence des lectures. Fournier prétend sans doute être «l'habitant» de ce monde perdu, du monde de son enfance, parce

21) *Ibid.*, p. 40.

qu'il a l'impression d'y revenir grâce aux souvenirs de ses lectures, souvenirs ressuscités parfois de façon active. Un fait assez significatif à ce sujet : alors que devenu adulte, Henri Fournier dévore autant de livres que quand il était enfant, il semble rechercher souvent dans ses lectures ses émotions d'autrefois. Dans une lettre à Rivière par exemple, il énumère de nombreux livres qu'il a récemment lus ou parcourus. Puis, alors qu'on s'attendait à ce qu'il fasse un compte rendu critique de ses lectures comme cela lui arrivait assez souvent, il parle tout simplement de l'effet que celles-ci ont produit sur lui :

«Mes souvenirs, quelques-uns de mes souvenirs, ont été doucement réveillés, des images latentes avivées, des émotions possibles ont surgi.»(*Corr*, t. I, p. 251)

On a l'impression qu'il n'attend parfois de ses lectures que cette réminiscence, quand il s'interroge ensuite : «Que puis-je demander de plus?»(*Ibid.*)

Rivière a donc mis le doigt sur un rapport de causalité entre les lectures d'enfance de son ami et leurs conséquences négatives, fatales même, le fait que ce lecteur trouve dérisoire, «maigre», la vie réelle qui n'est naturellement pas à la hauteur du monde livresque, qui n'est pas un paradis. Fournier, qui a approuvé ce que Rivière avait dit de son enfance, n'en est pas moins d'accord avec lui sur ce point.

«Meaulnes, le grand Meaulnes, le héros de mon roman, dit-il, est un homme dont l'enfance fut trop belle»(*Corr*, t. II, p. 357). Par ces mots, il affirme donc que ce personnage a été créé à son mage. Il précise aussi, cette fois sans mystification, que l'enfance de sa créature romanesque était si belle, elle aussi, grâce aux lectures : «ce paradis

imaginaire qui fut le monde de son enfance»(*Ibid.*). Tout naturellement du fait qu'il s'agit de son double, Meaulnes est donc censé avoir été un aussi grand amateur de lecture que le romancier, quand il était enfant. Par ailleurs, d'après les précisions qui suivent, le héros du roman est lui aussi victime de ses lectures d'enfance, et ce exactement de la même façon que Fournier semblait l'être aux yeux de son ami. Alors que l'un est, selon Rivière, déçu de la «maigreur» de la vie, qu'il lui semble ainsi n'être dans le monde «qu'en attendant d'en sortir», l'autre, précise Fournier, «a renoncé au bonheur»(*Ibid.*), au bonheur au «visage humain»(*Ibid.*), le simple bonheur ici-bas donc, si bien qu'«[i]l est dans le monde comme quelqu'un qui va s'en aller»(*Ibid.*) ; ces mots étant presque la reprise de la formule de Rivière. Notons enfin que Fournier et Meaulnes sont l'un comme l'autre sous l'emprise de la réminiscence de leurs lectures ou habitent dans les «étranges paradis perdus». En effet, dans le roman achevé, le héros s'identifie tout particulièrement à son créateur, quand il lâche ces mots :

«Mais un homme qui a fait une fois un bond dans le Paradis, comment pourrait-il s'accomoder ensuite de la vie de tout le monde²²⁾?»

Comme il ressemble déjà à son créateur dans sa conviction d'être différent des autres! Il s'enorgueillit sans doute, autant que Fournier, de croire qu'il n'y a pas de commune mesure entre le monde et lui. Le «Paradis», qu'il évoque pour justifier sa conviction, voire son orgueil, fait référence à la fois à une expérience concrète qu'il a vécue et à la

22) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé d'Alain-Fournier par Jacques Rivière*, op. cit., p. 315.

réminiscence des lectures. Les excuses du héros au sujet de son incapacité à vivre comme les autres renvoient, sur le plan concret, à son «Aventure», sa rencontre avec une jeune fille, Yvonne de Galais, au cours d'une fête d'autant plus féérique qu'elle se déroulait dans un château semblant être abandonné. Or, rappelons que le jour de cette rencontre, «tout s'arrangea comme dans un rêve²³⁾», comme «dans un roman», pourrait-on dire, ou, pour reprendre l'expression de Fournier : comme si «tout ce paradis imaginaire qui fut le monde de son enfance surgi[ssait] au bout de ses aventures»(*Corr*, t.II, p. 357). Il y a ainsi de fortes chances que cette rencontre lui ait paru si extraordinaire, non seulement dans la réalité, mais aussi ou peut-être plus essentiellement parce que le héros avait l'impression que le rêve était devenu réalité, qu'une aventure romanesque était devenue une aventure tout court.

Il est aussi fort probable que ce soit dans le même état d'esprit que Fournier a vécu l'événement dont il fera une transposition romanesque : sa rencontre avec Yvonne de Quiévre-court. En effet, d'après ce qu'il a raconté à sa soeur, il voulait donner à cette inconnue le nom de Mélisande, l'héroïne d'une pièce de théâtre de Maeterlinck²⁴⁾. Et, cette fois d'après ce qu'il a noté dans son carnet, en passant près d'elle, il lui a dit : «Vous êtes belle»²⁵⁾, des mots incongrus. Il demandera en effet à la femme de lui pardonner de les avoir dit²⁶⁾. Le jeune homme ne les aurait pas prononcés, s'il n'avait pas été à ce point sous l'emprise de la réminiscence des lectures. Les mots qu'il a dits sont effectivement ceux de Goland qui aperçoit Mélisande dans

23) *Ibid.*, p. 224.

24) Rivière (Isabelle), *Images d'Alain-Fournier*, *op. cit.*, p. 252.

25) "Dossier du *Grand Meaulnes*" in Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé d'Alain-Fournier par Jacques Rivière*, *op. cit.*, pp. 481-482.

26) *Ibid.*, p. 482.

ladite pièce de théâtre. Du moins à ce moment précis, Fournier confondait le monde réel avec le monde livresque. Autrement dit, il se prenait pour un personnage littéraire ; il jouait avec son identité, se livrant pour ainsi dire à un «jeu de je», et ce en ayant refusé, par son orgueil, de jouer le jeu dans la vie.

Conclusion

Un soi-disant «inclassable», un homme cherchant parfois à se rendre mystérieux, poussé par son désir de sortir de l'ordinaire et de se sentir de cette manière supérieur aux autres, le portrait d'Alain-Fournier sous un nouvel éclairage, celui d'un orgueilleux, nous amène finalement à nous demander si ce jeune homme trop fier de lui ne jouait pas presque constamment avec son identité. Jouer avec son moi? Ces termes seraient absurdes, si l'on admettait que le moi en tant que substance n'existe pas, que son existence à l'état pur et antérieure à la conscience est une fausse idée des romantiques, dénoncée par les réflexions philosophiques du 20ème siècle. Comment jouer donc avec ce qui n'existe pas?

Si Fournier jouait avec son identité, ce jeu devait donc bien se dérouler au niveau du sujet qui dit «je», et non sur le plan du «moi» en tant qu'objet. Du coup, on peut mettre en question une formule qui, nous l'avons vu, était si chère à celui-là : «être soi-même». Quoiqu'il s'agisse d'une expression couramment utilisée, on peut tout de même se demander où se trouve ce «moi» auquel un individu tel que Fournier cherche à se conformer. Si l'on admet avec Schopenhauer, précurseur

de la philosophie moderne, que tout n'existe que par rapport au sujet, que le monde est la représentation de ma volonté, le moi ne peut exister indépendamment du «je» ; il n'est que ce qui se crée à chaque instant par celui qui dit «je». Le désir d'être soi-même n'est donc autre que celui de se créer soi-même, de se créer un personnage supérieur à ce qu'il est, dans le cas d'un orgueilleux tel que Fournier.

Dans une certaine mesure, le héros du *Grand Meaulnes*, gratifié d'un qualificatif de grandeur conformément à une aspiration de son créateur, n'est autre que ce personnage que Fournier s'est créé et qu'il incarnait devant les autres. Pour mieux jouer ce jeu et pour que ceci se transforme en jeu suprême qu'est la création romanesque, il lui fallait sans doute une partenaire. En effet, nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude, il attendait que cette partenaire de jeu arrive, la cherchait même, une femme séduisante et inaccessible, bref susceptible de nourrir sa fierté, voire son orgueil.

Bibliographie

- ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes, Miracles, précédé d'Alain-Fournier par Jacques Rivière*, Paris, Garnier, 1986.
- ALAIN-FOURNIER, *Lettres à sa famille*, Paris, Fayard, 1986.
- BONNET, Henri, *Roman et poésie*, Paris, Nizet, 1980.
- CHERLEBOURG, Christian, "Poétique du désir frustré", in *Mystères d'Alain-Fournier*, Colloque de Cerisy, Paris, Nizet, 1999.
- LESOT, Adeline, *Le Grand Meaulnes*, coll. Profil Litterature, Paris, Hatier, 2002.
- LOIZE, Jean, *Alain-Fournier, sa vie et le Grand Meaulnes*, Paris, Hachette, 1968.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman*, Paris, José Corti, 1985.
- RIVIERE, Jacques et ALAIN-FOURNIER, *Correspondance t. I et II*, Paris, Gallimard, 1991.
- RIVIERE, Isabelle, *Images d'Alain-Fournier*, Paris, Emile-Paul, 1938.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.
- SAUVAGE, Sylvie, *Imaginaire et lecture chez Alain-Fournier*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003.
- TADIE, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

〈국문초록〉

알랭 푸르니에의 오만(I)

- 오만한 자의 초상 -

이재욱

여러 자료, 특히 리비에르와 주고받은 편지에서 확인되는 알랭 푸르니에의 성격상 한 특징은 과도한 자존심, 그와 맞물린 우월의식, 즉 오만이다. 이는 그가 일상의 행복을 향유하는데 치명적 장애물이었지만, 한편 그로 인해 다수의 비평가들이 문학사의 흐름에 비취 ‘분류할 수 없는 작품’으로 평가하는 『대장 몬느』가 탄생할 수 있었던 것으로 보인다. 알랭 푸르니에의 오만과 그의 소설 창작 관계를 고찰한 이 연구는 연구자가 주목한 그의 성격상 특징이 선행연구에서 본격적으로 다루어진 바 없다는 점에서 또 다른 의의가 있다.

일종의 3부작으로 계획한 연구의 첫 번째 부분인 이 논문에서 연구자는 여러 자료에서 드러나는 알랭 푸르니에의 ‘독특함에 대한 집착’을 분석하고 있다. 사실 그의 오만은 타인과 다르니 만큼 그들보다 우월하다는 논리가 뒷받침하고 있다. 자신의 존재와 문학창작이 어떤 범주 속에서 평가되는 것에 대한 강한 반발, 때로 자신을 신비화 하려는 경향 등은 결국 그의 오만의 한 발로인 셈이다. 그의 유일한 소설 『대장 몬느』의 유별나게 긴 산고는 이런 이유, 즉 독창성에 대한 집착으로 설명된다. 미셸 레몽 등에 의해 ‘시적 소설’의 효시로 평가되는 이 작품의 탄생은 따라서 오만의 한 긍정적 산물이다.

오만한 자의 한 특징은 ‘여기 지금 hic et nunc’의 자신을 보지 않고 욕망의 투사 체를 자신으로 여긴다는 것이다. 알랭 푸르니에의 신비화 경향에 주목하면서 발견되는 흥미로운 점은 이러한 투사에 독서의 무의식적 기억이 작용하고 있다는 것이다. 스물여덟의 나이에 요절한 이 젊

은 작가는 독서의 세계와 창작의 세계 사이에서 끊임없는 정체성과의 유희를 벌인 것으로 이 논문은 평가하고 있다.

주 제 어 : 알랭 푸르니에(Alain-Fournier), 오만(orgueil), 대장 몬느
(Le Grand Meaulnes), 자아(moi), 욕망(désir), 소설(roman)

투 고 일 : 2018. 9. 23

심사완료일 : 2018. 10. 30

게재확정일 : 2018. 11. 5

발칸신화를 둘러싼 유르스나르의 오리엔트 인식 - 「마르코의 미소」와 「죽음의 젓」을 중심으로 -

박선아*
(경상대학교)

차례

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------|
| 1. 들어가는 말 | 3.1. 영웅 신화의 차이 |
| 2. 「마르코의 미소」와 「죽음의 젓」의 작품내용과 기원 | 3.2. 모성의 비교 |
| 2.1. 「마르코의 미소」 | 4. 유르스나르의 발칸신화 해석의 의미 |
| 2.2. 「죽음의 젓」 | 5. 맺는말 |
| 3. 화자-청자의 대화로 본 옥시덴트와 오리엔트 신화의 대비 | |

1. 들어가는 말

유르스나르의 『동양이야기들』¹⁾은 그리스와 발칸, 극동에서 파생한 오

* 경상대학교 불어불문학과 및 인문학연구소 소속

1) 이 책은 1938년 Paul Morand이 이끈 갈리마르 출판사의 총서<La Renaissance de la nouvelle>로 출간되었다가, 1963년, 1978년 일부 수정되어 다시 발간된다. 본고는 1978년 최종목차를 기준으로 삼은 플레이아드 판본을 참조하며, 본문의 인용문은 이 판본의 페이지만 적는다. (Marguerite Yourcenar, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938, coll. La Renaissance de la nouvelle ; *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1963, coll. Blanche ; *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1978, coll. L'Imaginaire ; *Nouvelles orientales*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982 (1982 ; 1991), La Pléiade, pp.1169-1248.)

리엔트 색채가 강한 신화 모음집이다.²⁾ 이 작품의 집필 시기인 1930년대에 작가는 그리스 여행을 자주 하였고 종종 발칸반도를 거치곤 하였다.³⁾ 그녀에 따르면, 그리스와 발칸은 적어도 18, 19세기에 이미 오리엔트였고, 19세기 낭만주의자들에게 발칸은 오랜 이슬람의 땅이었다.⁴⁾ 오스만제국의 오랜 지배로 유럽문명의 기원으로 간주되면서도 유럽이 아니었던 땅 그리스, 유럽과 아시아의 문화적 혼종지대로 남아 오리엔트로 불리는 경계의 땅 발칸에 대한 작가의 매혹이 각별해서인지, 『동양이야기들』 속에는 그리스 신화군(群)과 발칸 신화군(群)에 속하는 이야기가 비교적 큰 비중을 차지하고 있다.

유르스나르가 그리스와 발칸에 대해 관심을 갖는 이유는 시대적 취향과 무관하지 않다. 1920년과 30년대 프랑스 문인들과 지성인들이 오리엔트⁵⁾의 매력에 빠진 시기와 맞닿아 있기 때문이다. 서구 문인들의 이국 취향이 오리엔탈리즘이라는 용어로 규정되고 이에 관한 비판적인 문화 연구와 이론이 활발해지기 전까지⁶⁾, 오리엔트는 유럽인의 상상 속에 사

2) 『동양이야기들』에 관한 시기별 목차의 변화와 유형별 분류에 관해서는 다음의 선행 논문을 참조하기 바란다. 필자, 『유르스나르의 『동양이야기들』에 나타난 왕포와 코르넬리우스 베르그의 예술관 비교』, 『유럽사회문화』 제18권, 연세대학교 유럽사회문화연구소, 2017, pp.95-125.

3) “이 책은 자주 발칸의 도로를 통해 그리스를 많이 방문했던 여러 해 동안 쓰인 것이다. 이 발칸민담은 내 여정에서 유래한다.”, Marguerite Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* - entretiens avec Matthieu Galey, Le Centurion, 1980, p.108.

4) *Ibid.*

5) 본고에서는 동양(東洋) 대신 ‘오리엔트’라는 용어를 주로 사용하고자 한다. 그 이유는 동양은 대체로 아시아의 중국과 인도 및 주변국들을 의미하고, 역사적으로 중국의 동쪽바다를 뜻하는 한자문화권에서 지칭하던 ‘동양’에서부터 근대일본과 19세기 말 식민지시대를 거치며 일본을 중심으로 하는 ‘동양’에 이르기까지 정치적 함의가 들어있기 때문이다. 이와 달리, 유럽인들이 보편적으로 생각하는 동양과 유르스나르가 『동양이야기들』에서 다루고 있는 동양은 지리적으로 유럽에 근접한 그리스와 발칸반도가 주축이기에, 우리가 흔히 생각하는 동양과는 변별되어야 한다고 생각한다. 따라서 본고에서는 주로 동양 대신 ‘오리엔트’를, 서양 대신 ‘옥시덴트’라는 용어를 사용하고자 한다.

6) ‘서양이 상상하고 날조해낸 동양의 이미지’를 뜻하는 서구 중심의 이데올로기에 대해서는 에드워드 사이드(Edward W.Said)의 저서 『오리엔탈리즘 *Orientalism*』을 참조할 수 있다.

는 하나의 정신적 상une figure mentale⁷⁾이었다. ‘다른 곳 d’ailleurs’을 형상화하는 몽상의 전달자로서 오리엔트는 알리바바의 고장, 천일야화의 공간, 하렘, 황금빛 나신(裸身)의 동방여인들과 같은 부유함과 섬세함의 장소이기도 하고, 반면 바르바리 barbarie의 상징이거나 자연에 가까운 순진무구의 고장이자 정체상태를 의미하기도 했다.⁸⁾ 하지만 유르스나르가 이러한 이국취향에 빠져 그리스와 발칸에 관심을 두었다기보다는 이 지역이 갖는 문화적 특성, 즉 유럽의 경계이자 아시아의 문턱에 위치하여 서방과 동방의 문화적 접촉지대⁹⁾가 되는 경계의 성격에 매혹되었다고 볼 수 있다. 이는 모순과 대립의 무화, 문화의 차이와 인정 그리고 ‘모든 것이 하나’¹⁰⁾라는 유르스나르의 문학세계를 관통하는 본질을 부각시킬 수 있는 내적 배경이 되어주기 때문이다.

두 번째 오리엔트에 대한 유르스나르의 관심은 독서로부터 오기도 한다. 유르스나르는 『동양이야기들』의 제목을 짓기 위해, 프랑스 외교관이자 민족지학자이면서 문인인 아르튀르 드 고비노 Arthur de Gobineau의 『아시아 이야기들 Nouvelles asiatiques』(1876)을 떠올렸다고 언급한 바 있다.¹¹⁾ 동방여행의 체험과 역사와 철학에 대한 학술적 깊이를 지녔음에도 불구하고 그의 인종주의적 편견¹²⁾ 때문에 크게 비판받아왔지만, 천일야화의 세계를 환기시키는 고비노의 이 오리엔탈 작품이 유르스나르에게 영향을 준 것만은 분명하다. 아울러 유르스나르의 『자료들 II Sources

7) Catherine Barbier, *Les Nouvelles Orientales*, Ellipses, 1998, p.19.

8) *Ibid.*

9) *Ibid.*

10) 필자, 「모든 것은 하나 : 유르스나르 인물들의 생(生)의 연금술」, 『프랑스문화예술연구』 제18권, 프랑스문화예술학회, 2006, pp.109-136. 유르스나르에게 있어, ‘Tout est Un(全一)’의 개념이 매우 중요한 문학적 키워드임을 소설작품들을 통해 밝힌 논문이다.

11) 사실 유르스나르는 상기한 대담집(*Les Yeux Ouverts*)에서 고비노의 이 저서명을 *Nouvelles occidentales*이라고 밝히고 있지만, 후일 문학비평가 안느-이본 줄리앙은 이 제목의 오류를 *Nouvelles asiatiques*로 바로 잡는다. Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, PUF, 2002, p.89. 각주 4번 참조.

12) 『인종불평등론 *Essai sur l'inégalité des races humaines*』(1853-1855)에서 밝힌 인종론이 인종주의로 전유되면서 그의 학문은 크게 비판받게 된다.

II』¹³⁾에는 오리엔트 철학, 오리엔트 종교들에 관한 저서들, 아시아 역사, 오리엔트 신비주의에 관한 독서 메모들이 수록되어 있어 그녀의 동방에 대한 학문적 열정을 엿볼 수 있다.

마지막 이유는 그리스와 발칸이 고대 헬레니즘의 고장이기 때문일 것이다. 유르스나르의 이미 알려진 바와 같이 헬레니즘 문화에 박학한 문인이다. 그녀는 헬레니즘 문화에 정통한 지성인들과도 교류했는데, 우선 초현실주의 시인이자 정신분석가인 루마니아 태생의 그리스인 친구 안드레아스 앙비리코스 Andreas Embirikos¹⁴⁾와 함께 1934년 흑해 여행을 하였고, 이 시기에 『동양이야기들』을 집필하였다. 또한 『신(新)헬레니즘 문학사 *Histoire de la littérature néo-hellénique*』(1965)를 쓴 헬레니스트, 콘스탄틴 디마라스 Constantin Dimaras¹⁵⁾와 함께 알렉산드리아 태생의 그리스 시인 카바피 Cavafy의 시를 공동번역하며 영향을 주고받았다.

우리는 이제 헬레니스트 문인으로서 경계의 땅 발칸의 전설을 이야기하는 유르스나르의 오리엔트에 관한 인식을 발칸 신화군에 속한 두 개의 작품을 통해 살펴볼 것이다. 우선 현재까지 민간전승으로 내려오는 발칸의 전설인 「마르크의 미소 *Le Sourire de Marko*」와 「죽음의 젖 *Le Lait de la mort*」의 내용과 기원을 간략히 살펴보고, 유르스나르에 의해 어떤 의도에서 차용되고 변용되었는지 살펴봄으로써, 작가의 오리엔트에 대한 해석과 그 한계점을 찾아보고자 한다.

13) Marguerite Yourcenar, *Sources II*, Gallimard, 1999, <notes de lecture>

14) 『동양이야기들』 책의 앞장 현사의 글에 그의 이름이 들어있다.

15) A.Y. Julien, *op.cit.*, p.92. 고대 헬레니즘은 변형되었지만 민중 기원을 가진 신-헬레니즘 문화 안에서 살아남아 있기에, 고대인들의 정신을 민중노래 *chanson populaire* 안에서 찾아볼 수 있다고 보는 콘스탄틴 디마라스의 관점은 유르스나르의 시각과 밀접해 보인다.

2. 「마르코의 미소」와 「죽음의 젓」의 작품내용과 기원

2.1. 「마르코의 미소」

이 이야기의 시대적 배경은 중세 십자군 시대이고, 공간적 배경은 발칸의 코토르 Kotor이다. 주인공은 세르비아 영웅 마르코 크랄리에비치이다. 「마르코의 미소」에 나오는 마르코는 실제 역사적 영웅이다. 오스만 제국(터키)의 발칸 점령기에, 기독교도의 수호자로서 용감하게 싸운 전설적인 거인 영웅이다. 14세기 말 술탄의 막강한 권위를 가졌다가 가신으로 끝났지만, 일단 민중들의 기억에 들어서자 그의 역사적 존재는 신화 규범에 따라 문학적으로 복원된다.¹⁶⁾ 결국 이 역사적 인물은 세르비아와 불가리아 서사문학에서 나오는 문학적 영웅이 된다.¹⁷⁾ 「마르코의 미소」는 프랑스 무훈시 「롤랑의 노래 *La Chanson de Roland*」에 나오는 롤랑처럼, 마르코 왕의 무훈시에서 차용된 것이다. 또한 중세 이후 발칸 남동 슬라브 민중들 사이에서 널리 퍼져있는 민담이자 발라드 민요이기도 하다.

이 세르비아인 마르코는 당시 터키인들의 지배하에 있는 몬테네그로에 위치한 검은 산(山) 체르나고라 Tzernagora (또는 Crna gor)의 소유권을 되찾기 위해, 자신의 밀정들을 만나러 적진으로 들어간다. 그런데 그는 용맹하기도 하지만, 거센 바다와 미지의 여인들을 자기편으로 만들 정도로 초인적인 유혹자의 능력을 지녔다.

Marko charmait les vagues ; il nageait aussi bien qu'Ulysse, son
antique voisin d'Ithaque. Il charmait aussi les femmes : les chenaux

16) Christine Mesnard, "L'influence slave sur deux nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar", *SIEY*, bulletin n.3, 1989, p.53.

17) 세르비아-크로아티아 구비서사시에 담긴 '마르코 크랄레비치'의 일대기에 대해서는 다음의 논문을 참조할 수 있다. 김상현, 「유고슬라비아 구비서사시의 '영웅'모티프」, 『세계문학비교연구』 제40집, 2012년 가을호, pp.341-366.

complicés de la mer le conduisaient souvent à Kotor, au pied d'une maison de bois toute vermoulue qui haletait sous la poussée des flots ; la veuve du pacha de Scutari passait là ses nuits à rêver de Marko et ses matins à l'attendre. Elle frottait d'huile son corps glacé par les baisers mous de la mer ; elle le réchauffait dans son lit à l'insu de ses servantes ; elle lui facilitait ses rencontres nocturnes avec ses agents et ses complices. (1184)

마르코는 물결들을 매혹시켰습니다. 그는 이타카의 옛 이웃인 오뒤세우스만큼이나 해엄을 잘 쳤습니다. 그는 또한 여인들을 매혹시켰지요. 바다의 복잡한 수로는 그를 자주 코토르에, 밀어닥치는 물결 아래 활짝거리고 있는 온통 벌레 먹은 어떤 목조집의 발치로 데려가곤 했지요. 그곳에서 스퀘타리 파샤의 과부가 마르코를 꿈꾸며 밤을 보내고, 그를 기다리며 아침을 보내고 있었습니다. 그녀는 바다의 후덥지근한 입맞춤으로 얼어붙은 그의 몸을 기름으로 문질러 주었고, 하녀들 몰래 자기 침대에서 그를 따뜻하게 녹여주었습니다. 그리고 그가 요원들과 공범들과 밤에 만나는 것을 용이하게 해주었지요.

바다의 신 포세이돈의 분노로 오랜 세월 바다와 싸웠고 그로 인해 적지 않은 섬 여인들과의 사랑을 나누었던 오뒤세우스가 마르코의 행보와 겹쳐진다. 마르코는 터키의 땅에 몰래 들어서기 위해 자연을 잠재우는 초자연적 마력을 발휘하는데, 이 비범한 힘은 불가리아 민중의 상상력에서 나온 물의 요정 사모디브 samodive¹⁸⁾에서 받은 것이다. 마르코의 매력은 여성들이 먼저 빠져들 만큼 치명적이다. 하지만 아름답고 매력적인 그리스의 섬 여인들과 달리, 이교도 땅에 사는 터키장군(파샤)의 미망인은 몸이 둔중하고 다리는 두꺼우며 두 눈썹이 이마 중간에서 합쳐진 못

18) Loredana Primozich, "Les Balkans de M.Yourcenar entre tradition et création littéraire", *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée, études rassemblées par Camillo Favrezi, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp.183-184.* 물의 요정의 딸을 구해준 대가로 엄청난 힘을 얻게 된 청년 마르코 왕자의 초자연적 신화가 유르스나르의 작품에서는 생략되어 있다.

난 모습이다. 그녀는 거구 마르코에게서 욕정을 채우지만, 그가 기독교 성호를 그을 때 몰래 침을 뱉는 무례를 범할 정도로 애인의 종교는 존중 해주지 않는다. 마르코 역시 자신의 밀정 활동을 위해 과부를 유혹하지만, 그녀를 사랑하는 척할 뿐 속으로는 의심한다. 마르코가 라귀즈 Raguse¹⁹⁾로 돌아가기 전날 밤, 과부는 새끼 염소 요리를 만들어 주었는데, 술에 취한 이 젊은 기독교인이 음식을 타박하며 그녀를 저주하는 말과 발길질을 해댄다.

이런 모욕에 분해서 과부는 애인을 배신한다. 터키 병사들이 집 주위를 에워싸고, 마르코는 도망치기 위해 발코니에서 뛰어 내려 풍랑이 거센 바다로 빠진다. 과부의 안내를 받은 터키군인들과 바다의 낚시꾼은 풍랑으로 더 멀리 전진하지 못하고 있던 마르코를 그물로 잡아 해변으로 끌어낸다.

(...) le jeune homme au teint livide que les Turcs ramenèrent sur la plage était rigide et froid comme un cadavre vieux de trois jours ; ses cheveux salis par l'écume collaient à ses tempes creuses ; ses yeux fixes ne reflétaient plus l'immensité du ciel et du soir ; ses lèvres salées par la mer se figeaient sur ses mâchoires contractées ; ses bras abandonnés pendaient ; et l'épaisseur de sa poitrine empêchait qu'on entendit son coeur. (1186)

터키인들이 바닷가로 끌어낸 젊은 남자는 창백한 안색에 사흘 묵은 시체처럼 차갑게 굳어져 있었어요. 바다 거품으로 더러워진 머리카락이 움푹 들어간 관자놀이에 붙어 있었고, 움직이지 않는 두 눈은 광활한 하늘과 저녁을 더 이상 비추지 못하고 있었지요. 바닷물에 젖어진 두 입술은 꼭 다문 턱 위에 굳어져 있었지요. 힘이 다 빠져버린 두 팔은 축 늘어져 있었고, 두터운 그의 가슴은 심장소리가 들리는 것을 막고 있었습니다.

19) 프랑스어로 라귀즈Raguse, 이탈리아어로 라구사 Ragusa라고 불리며 아드리아해를 바라보고 있는 이 지역은 오늘날 크로아티아의 두브로브니크 Dubrovnik에 해당된다.

물에서 건져낸 마르코의 모습은 누가 보아도 죽은 자의 형상이다. 마을 유지들은 알라를 외치며 이 성스러운 땅이 이교도의 더러운 시체로 오염되지 않도록 그를 바다에 도로 던져버리기로 결정한다. 그러나 마르코의 힘을 잘 알고 있던 과부는 그가 진짜 죽었는지 확인해 보아야 한다고 주장한다.

Si vous le rejetez à la mer, il charmera les vagues comme il m'a charmée, pauvre femme, et elles le ramèneront dans son pays. Prenez des clous et un marteau ; crucifiez ce chien comme fut crucifié son dieu qui ici ne lui viendra pas en aide (...) (1186)
만일 여러분들이 그를 바다에 다시 던진다면 불쌍한 여자인 나를 홀린 것처럼 그는 파도를 홀릴 겁니다. 그래서 파도는 그를 그의 나라로 데려다 줄 겁니다. 못과 망치를 잡으세요. 그를 도우러 여기 오지 않을 그의 신이 십자가에 못 박혔던 것처럼 이 개를 십자가에 못 박아 죽이라고요. (...)

마르코의 손과 발들이 못에 찔렸다. 그러나 그가 심장을 통제하고 동맥을 억누르고 있었기에 육체는 전혀 움직이지 않았다. 죽은 자를 십자가에 못 박는 일은 알라신의 뜻을 거스르는 일이므로 마을의 최고 연장자가 알라를 외치며 포기한다. 그러나 과부는 집요하게 두 번째 시험을 강요한다. 불타는 숯덩이가 차가운 마르코의 가슴 위에서 원을 그리며 불타 오른 뒤 붉은 장미처럼 검게 되었다.(1187) 그럼에도 그는 신음도 하지 않고 미동도 하지 않았다. 이 마을의 사형집행인들은 알라를 외치며 죽은 자를 고문할 수 있는 자격은 신에게만 있을 뿐이라고 고백하고 고문을 그만둔다. 그러나 이번에도 과부는 포기하지 않고 세 번째 시험에 앞장선다. 마을의 젊은 처녀들이 모래 위에서 원을 그리며 춤을 추도록 한 것이다.(1187)

그런데 여태껏 움직이지 않던 마르코의 심장이 점점 세차게 뛰기 시작한다. 마을 처녀들 중에서 가장 아름다운 여인인 헤쉴레가 붉은 손수건

을 들고 춤을 추고 있었기 때문이다. 그 처녀의 벗은 발이 마르코의 육체를 노루처럼 스쳐갔으며, 맑은 두 눈이 마르코의 얼굴에 와서 멈추었다.

(...) et, malgré lui, un sourire de bonheur presque douloureux se dessinait sur ses lèvres, qui bougeaient comme pour un baiser.
 (...) Soudain, elle laissa tomber son mouchoir rouge pour cacher ce sourire et dit d'un ton fier : "Il ne me convient pas de danser devant le visage nu d'un chrétien mort, et c'est pourquoi j'ai couvert sa bouche, dont la seule vue me faisait horreur." (1188)
 그리고 그 자신도 모르게 고통에 가까운 행복한 미소가 두 입술에 그려지고 입맞춤을 하려는 듯 움직였지요. (...) 갑자기 그녀는 자신의 붉은 손수건을 떨어뜨려 이 미소를 감추고는 오만한 어조로 말했어요. "죽은 기독교인의 맨 얼굴 앞에서 춤을 추는 게 마음에 들지 않아요, 그래서 그의 입을 덮어주었어요. 그걸 보는 것만으로도 무서워세요."

해쉴레는 계속 춤을 추었고, 알라신에게 경배할 시간이 되자 마을 사람들 모두가 이슬람사원으로 떠나갔다. 마르코의 실체를 잘 알고 있는 과부의 집요한 요청과 신의 뜻을 거스르고 그녀의 말을 들어주는 마을사람들의 잔인한 행동이 점점 극에 달하다가, 세 번째 시험인 아름다운 처녀의 슬기로 마르코의 미소는 아무도 모르게 감추어진 것이다. 그리하여 세 번이나 되는 죽음의 시련을 극복한 마르코는 예수의 부활처럼 기적적으로 되살아난다. 이 힘든 시련을 통해 기독교인 마르코는 영웅의 관문을 통과한 것이다. 그러나 무엇보다도 긴박한 죽음의 상황에서도 사랑의 욕망 앞에서는 벗어날 수 없었던 영웅의 미소가 이 작품의 반전이며 해학적인 결말이다.

마르코는 과부에게 잔인한 복수를 하고 바다 물결 속으로 유유히 사라져버린다. 그리고 훗날 그 지방을 다시 정복하여 아름다운 해쉴레를 데려가 행복하게 살았다는 영웅 신화의 전형을 보여준다. '욕망이 가장 달

콤한 고문이 되는 한 사형수의 입술에 번진 미소'(1188-1189)는 이슬람 적군에 맞서 싸우는 남성적 무훈의 전통과 슬라브 민중의 상상력에서 나오는 관능의 요소가 합쳐진 것이다. 터키 병사들이 가한 고문은 세르비아, 불가리아 서사문학에 나오는 민족영웅의 역사에 기인하지만, 풍자적, 희극적, 관능적 표현 요소는 민간전승의 노래²⁰⁾ 속에 나오는 문화유산이다.

2.2. 「죽음의 젓」

이 이야기는 중세 발칸지역의 발라드 민요시에서 유래한다.(1247) 발칸 반도 전역에는 속죄와 희생 제물에 관한 전설들이 널리 퍼져있는데, 주로 여성 민중들이 주체가 되어 부르는 서정적 발라드²¹⁾가 이에 속한다.

여기에는 루마니아의 「아르쥬의 수도원 또는 대가(大家) 미늘 *Le monastère d'Arges ou le Maître Manole*」, 세르비아-크로아티아에서는 「드리나 강(江) 다리 *Le Pont sur la Drina*」, 「스코드라 요새의 건설 *La construction de la forteresse Scodra*」 또는 「스퀴타리 요새 *La forteresse de Scutari*」, 그리스에서는 「아르타 다리 *Le pont sur Arta*」, 알바니아에서는 「로자와 요새 *La forteresse de Rozafat*」, 불가리아에서는 「스튀리나 요새 *La forteresse de Struna*」 등 다수의 버전이 있다.²²⁾ 유르스나르의 「죽음의 젓」은 이들 중 일부를 취사선택하여 ‘다시 쓰기’한 것이다.

이 작품의 근간이 되는 몇 개의 전설을 소개하면, 하나는 「스코드라 혹은 스키타리의 요새」라는 제목이 붙어있는 세르비아-크로아티아 전설

20) A.Y.Julien, *op.cit.*, p.94. “풍자사에서 표현되는 냉소적 기질(민중들의 삶의 환멸 안에서 기원을 찾을 수 있는 희극적 요소)이 이야기에서 빠질 수 없다. 중세 익살극에 나오는 코카서스식 대화는 동물적 악담들이 난무하는 언어분출의 기회를 마르코에게 제공한다.”

21) Loredana Primozich, *op.cit.*, p.179. “발칸의 시는 두 개의 그룹으로 나뉘는데, 하나는 이슬람 적군들에 맞서 싸우는 용맹한 남성 테마를 지닌 남성적 발라드이고, 또 다른 하나는 여인들이 노래하는 보다 서정적인 어조의 여성적 발라드이다.”

22) Mircea Muthu, “*Le lait de la mort et la littérature Sud-Est européenne*”, *L'Universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, dir. par M.J.Vazquez de Parga et R.Poignault, SIEY, Tours, 1994, p.242.

이다. 부카쵸 Vukasin왕과 그의 두 형제는 스키타리라는 새로운 도시를 지으려고 노력하지만, 마녀가 매일 밤 이들의 기초공사를 무너뜨린다. 어느 날 마녀는 도시 건설의 대가로, 친형제와 친자매 또는 식사를 가져다주는 일꾼들의 아내들 중 하나를 벽에 가두라고 명령한다.²³⁾

또 다른 하나는 몬테네그로 Montenegro에서 온 전설이다. 세티네 Cettigné 또는 체티네Cetinje의 탑이 밤마다 무너져서, 마을사람들이 그 앞을 지나가는 첫 번째 여인을 산 채로 매장하기로 결심하였다. 희생양이 된 여인은 십장(什長)의 아내였다. 그녀는 불평하는 대신, 아이에게 젖을 먹일 수 있도록 가슴 부분의 벽을 열어놓아 달라고 부탁한다. 마지막으로 알바니아의 민중 발라드 『로자파 요새』는 유르스나르의 작품에 가장 근접한 버전으로 보인다. 로자파 Rozafat 산맥 아래 맑은 샘에 토착 여신이 살았는데, 어느 날 세 형제가 이 샘 옆에 탑을 세우기로 결정하고 노력하였으나 여신의 반대로 작업이 번번이 무산된다. 무지개를 통해 발현한 이 여신은 그들의 아내를 희생양으로 원한다. 두 형들은 바로 이 비밀을 아내들에게 얘기하지만 비밀을 지킨 막내의 아내는 희생제물이 된다. 그런데 모성적 본능으로 그녀는 죽으면서 갓난아기에게 젖을 물릴 벽의 틈을 열어달라고 요구한다.²⁴⁾ 결국 여인의 희생으로 탑이 완성되었다는 희생과 눈물의 이야기이다.

유르스나르의 『죽음의 짓』에서는, 삼형제 농부들이 터키 약탈자들의 동정을 살피기 위해 탑을 세우기로 결심한다. 그들의 아내들도 먹을 것을 가져다주며 기운을 북돋아 주었다. 하지만 번번이 탑이 무너져 내렸고, 매행이 믿기 어려운 제안을 한다.

Ne décidons rien, mes frères : laissons le choix au Hasard, cet
homme de paille de Dieu. Demain, à l'aube, nous saisisons pour
l'emmurer dans les fondations de la tour celle de nos femmes

23) C. Mesnard, *op.cit.*, p.58.

24) L. Primožich, *op.cit.*, p.180.

qui viendra ce jour-là nous apporter à manger. Je ne vous demande qu'un silence d'une nuit, Ô puînés (...) (1193)

아우들아, 아무것도 결정하지 말고, 선택은 우연의 신, 이 허수아비 신에게 맡기기로 하자. 내일 새벽, 이 날 우리에게 먹을 것을 가져다주러 오는 아내들 중 하나를 붙잡아 탑의 기초 층 속에 가두기로 하자. 동생들아, 난 너희들에게 단 하룻밤의 침묵을 요구할 뿐이다. (...)

이렇게 하여 세 아내들 중의 하나가 돌탑 안에 갇히는 운명에 처하게 된다. 사실 말형은 지금의 알바니아인 아내를 미워하여 그리스처녀에게 새 장가를 들 속셈으로 제안을 한 것이었는데, 그의 잡꼬대 때문에 그녀는 눈치를 채버렸다. 그리고 둘째는 집에 돌아가자마자 아내에게 하루 종일 일할 빨래 감을 내놓아 그녀가 죽음을 피하도록 피를 쓴다. 하지만 막내는 아내와 아이를 안고 밤새도록 슬픔에 빠져 있다가 끝내 비밀을 털어놓지 못한다. 결국 막내의 아내가 “모두에게 보이지 않는 신성한 메달과 같은 운명을 목에 두르고”(1195) 점심 바구니를 가지고 남편의 일터로 향한다.

막내는 아내 앞에 무릎을 꿇고 용서를 빌며 그녀가 보는 앞에서 망치를 내리쳐 스스로 목숨을 끊는다. 남은 그녀는 두 형제에게 강제로 이끌려 탑의 둥근 벽 속으로 처넣어진다. 그 앞에 벽돌이 한 장씩 쌓여가기 시작한다.

Le mur de pierres atteignait déjà la poitrine. (...) “Beaux-frères, dit-elle, par égard, non pour moi, mais pour votre frère mort, songez à mon enfant et ne le laissez pas mourir de faim. Ne murez pas ma poitrine, mes frères, mais que mes deux seins restent accessibles sous ma chemise brodée, et que tous les jours on m’apporte mon enfant, à l’aube, à midi et au crépuscule. Tant qu’il me restera quelques gouttes de vie, elles descendront

jusqu'au bout de mes deux seins pour nourrir l'enfant que j'ai mis au monde, et le jour où je n'aurai plus de lait, il boira mon âme. Consentez, méchants frères et, si vous faites ainsi, mon cher mari et moi nous ne vous adresserons pas de reproches, le jour où nous vous rencontrerons chez Dieu.” (1196-1197)

둘의 벽은 벌써 가슴까지 이르고 있었습니다. (...) “나를 위해서가 아니라, 죽은 당신들의 동생을 생각해서, 내 아이 생각을 해주시어, 그 아이가 굶어죽지 않도록 해 주세요. 내 가슴은 벽으로 막지 마세요. 시아주버니들, 수놓은 내 셔츠 아래 내 두 젖가슴이 접근할 수 있게 하고 매일 내게 아기를 데려 오세요. 몇 방울의 삶이 내게 남아있는 한, 새벽, 점심 그리고 석양이 내릴 때 내가 낳은 아이를 먹이러 두 젖이 끝까지 내려올 겁니다. 그리고 더 이상 젖이 나오지 않는 날, 아이는 내 영혼을 마실 거예요. 승낙하세요. 심술궂은 형제들이여, 만약 그렇게 해주신다면, 신의 집에서 당신들을 만나게 될 날, 나와 내 소중한 남편은 당신들을 비난하지 않을 겁니다.”

겉이 난 형제들은 이 마지막 소원을 들어주기로 승낙하고, 그녀의 가슴 높이에 벽돌 두 개를 열어놓는다.

이와 같은 민담이 널리 퍼져있는 발칸은 오리엔트의 문턱에 자리하여 수세기동안 그리스문화, 로마문화, 비잔틴문화, 가톨릭과 그리스정교문화, 오스만제국 이슬람문화의 영향을 받아왔고 따라서 다채롭고 이질적인 문화들이 혼용되어 있다. 하지만 유르스나르가 차용한 『마르크의 미소』와 『죽음의 젖』에는 그 다양성의 표현보다는 발칸의 민중문화 안에 고르게 파급되어 있는 영원하고 동질적인 신화의 가치, 즉 관능과 모성이라는 사랑의 본질이 부각되어 있다고 하겠다.

3. 화자-청자의 대화로 본 옥시덴트와 오리엔트 신화의 대비

유르스나르는 『동양이야기들』을 통해 자신의 문학을 유럽의 신화에만 한정짓지 않고 오리엔트 신화들을 추가하여 자신이 꿈꾸는 신화학의 구도를 보여준다. 이때 그녀가 생각하는 신화의 공간과 특징은 서구 그리스-로마 신화의 협소한 공간과는 분명 다르다. 따라서 본 장에서는 「마르코의 미소」와 「죽음의 꽃」에 등장하는 화자와 청자의 대화를 통해, 유르스나르가 의도하는 오리엔트의 이미지를 포착해 보고자 한다.

이 작품들의 서술상의 공통점은 액자소설의 형태를 띠는 점인데, 액자이야기 밖에서는 3인칭 시점의 화자 *narrateur externe*가 도입부의 짧은 배경묘사를 하고, 바로 이어서 1인칭 시점의 화자-인물 *narrateur interne*이 등장하여 청자 *narrataire*와 대화를 나눈다. 그리고 액자 속으로 들어가 화자-인물이 전설을 이야기하며, 이때 청자-인물은 잠재적 독자가 된다. 여러 층위의 화자와 청자가 기능하고 있는 특이한 서술구조를 지닌 두 작품은 서사학적으로도 연구가치가 있지만, 본 장에서는 화자-청자의 대화 속에서 드러나는 옥시덴트 신화와 오리엔트 신화의 차이에 초점을 맞추어 살펴볼 것이다.

3.1. 영웅 신화의 차이

우선 「마르코의 미소」의 서두 *incipit*를 살펴보면 세 명의 여행자가 코토르에 정박한 배의 갑판 위에 모여 있다. 이들은 그리스인 고고학자, 이집트인 파사(함장), 오리엔트 특급열차의 터널 공사를 위해 온 프랑스인 기술자이며, 모두 1930년대 현대인들이다. 코토르의 역사와 문화에 관심이 깊은 프랑스인 기술자가 자신이 생각하는 이 지방의 매력에 대해 말하기 시작한다.

Ce quai de Kotor et celui de Raguse sont sans doute les seuls débouchés méditerranéens de ce grand pays slave étalé des Balkans à l'Oural qui ignore les délimitations changeantes de la carte d'Europe et tourne résolument le dos à la mer, qui ne pénètre en lui que par les pertuis compliqués de la Caspienne, de la Baltique, du Pont-Euxin ou des côtes dalmates. (...) et la Kotor à peine plus rude des légendes et des chansons de geste slaves. Kotor l'infidèle, qui vécut jadis sous le joug des Musulmans d'Albanie (...) (1182-1183)

아마 이 코토르 항(港)과 라구사 항이 아마도 발칸에서 우랄까지 펼쳐지는 이 광활한 슬라브 지방의 유일한 지중해 출구일겁니다. 이곳은 유럽 지도상의 수시로 변화하는 경계선들은 도외시한 채, 카스피해, 발트해, 흑해 혹은 달마티아 해안의 복잡한 물길들을 거쳐야 들어가는 바다와 완전히 등을 지고 있는 지역이지요 (...) 그리고 야성의 코토르, 슬라브 지방의 전설과 무훈시에 나오는 그저 조금 더 거친 코토르, 전에 알바니아 회교도들의 지배하에 살았었던 저 이교도들의 코토르 말입니다.

이렇게 코토르의 지정학적 특수성과 지방사를 언급하다가, 프랑스인 기술자는 세르비아의 영웅 마르코에 관해 이야기하기 시작한다. 그리스인 고고학자도 자기네 그리스 영웅들과 어떻게 다른지 궁금해 하면서 이 동방의 영웅에게 관심을 갖는다. 이때 프랑스인 기술자는 ‘화자-인물’이고, 그가 말을 거는 그리스인 고고학자는 제라르 주네트가 ‘narrataire intradiégétique’라는 용어로 정의한 바 있는 청자이다. 후자는 고대그리스 문화를 대표하는 ‘청자-인물’로서, 서구문명의 요람인 그리스신화를 오리엔트 신화와 대비시킬 수 있는 상징적 인물로 기능한다.

그리스 고고학자는 “나의 지식은 조각된 돌에 한정되어 있는데, 당신네 세르비아의 영웅들은 오히려 살아있는 살 속을 배곤 하지요.”(1183)라고 말한다. 이에 프랑스인 기술자는 “서양에는 영웅들이 있지만, 그들은 중세 기사들이 철갑으로 지탱되던 것처럼 원칙이라는 틀의 덕으로 지

탱되는 거 같아요. 이 원시 세르비아인과 더불어 우리는 알몸의 영웅을 가지는 거지요.”(1184) 마르코에 관한 두 남자의 대화를 통해 영웅 신화에 관한 동서양의 차이를 엿볼 수 있다. 우선 그리스인 학자에 따르면, 그리스영웅은 우아하게 다듬어진 예술과 학문을 통해 평가되지만, 동방의 영웅은 거칠고 야만적인 무훈으로 실재하는 영웅이라고 비교한다. 하지만 프랑스인 기술자는 철갑처럼 원칙이라는 틀에 묶인 부자연스럽고 전형적인 그리스 영웅과 비교할 때 동방의 세르비아 영웅은 거대한 산맥처럼 스케일이 크고 자유롭고 원초적인 영웅이라고 칭송한다.

그런데 프랑스인 기술자가 마르코의 전설에서 감동을 받은 이유는 영웅의 무훈보다는 그의 인간적인 욕망을 고문에 근접시키는 역설적인 주제와 그 완곡하고 해학적인 표현에 있다.

Il va sans dire que Marko reconquit le pays et enleva la belle fille qui avait éveillé son sourire, mais ce n'est ni sa gloire, ni leur bonheur qui me touche, c'est cet euphémisme exquis, ce sourire sur les lèvres d'un supplicié pour qui le désir est la plus douce torture. (1188-1189)

마르코가 그 지방을 다시 정복하여 그의 미소를 일깨웠던 아름다운 처녀를 채어간 것은 말할 것도 없습니다. 하지만 나를 감동시키는 것은 그의 영광도 그들의 행복도 아니고, 바로 이 탁월한 완곡어법, 욕망이 가장 달콤한 고문이 되는 한 수형자의 입술에 번진 미소랍니다.

여기서 프랑스인 화자는 유르스나르의 사유에 가장 근접하다고 볼 수 있는데, 작가는 이 작품과 동일한 시기인 1930년대 『불꽃』이라는 서사시집을 통해 사랑의 형벌에 대해 말한 바 있다. 욕망이라는 에로틱한 감정이 결코 달콤하지 않으며 오히려 고문처럼 고통스러운 일이라는 욕망의 위험성을, 사랑의 본질을 보여준 것이다. 이 시집에서 작가가 경험한 사랑의 욕망이 비탄의 절규로 표현되었다면, 『마르코의 미소』에서는 감

미롭고 경쾌한 고문으로 한 단계 승화되어 있다.

Je vous l'ai donnée telle que me l'ont apprise les paysans du village où j'ai passé mon dernier hiver, occupé à forer un tunnel pour l'Orient-Express. Je ne voudrais pas médire de vos héros grecs, Loukiadis : ils s'enfermaient sous leur tente dans un accès de dépit ; ils hurlaient de douleur sur leurs amis morts ; ils traînaient par les pieds le cadavre de leurs ennemis autour des villes conquises, mais, croyez-moi, il a manqué à l'*Iliade* un sourire d'Achille. (1189)

그 마을의 농부들이 알려준 그대로 여러분들에게 말씀드린 겁니다. 저는 그곳에서 오리엔트 특급열차를 위해 터널 뚫는 일을 열심히 하며 작년 겨울을 보냈습니다. 루키아디스, 당신네 그리스 영웅들을 폄하하고 싶지는 않지만, 그들은 화가 치밀어 올라 텐트 아래 틀어박혀 있었고, 친구들이 죽으면 고통스러워 울부짖었습니다. 정복된 도시 주변에서는 적의 시신들의 발을 질질 끌고 다녔고요. 그러나 『일리아드』에는 아킬레우스의 미소 같은 건 없었던 말입니다.

『동양이야기들』에 나오는 사랑의 욕망에는 고문도 따르고 징벌도 따른다. 마르코뿐만 아니라, 이 작품에 실린 「과부 아프로디시아」와 「네레이테스를 사랑한 남자」에 나오는 주인공들도 그것 때문에 똑같이 형벌을 받았다²⁵⁾. 그런데 이러한 사랑의 고문이나 형벌이 인간을 위대하게 만드는 가치일 수 있다. 위의 인용에서, 프랑스인 화자는 그리스인 청자인 루키아디스에게 ‘일리아드에는 아킬레우스의 미소’ 같은 건 없다고 단호히 말한다. 일리아드에서는 아킬레우스의 발목이라는 약점이 인간의 죽음을 이겨내지 못했지만, 여인을 향한 욕망 앞에서 흔들린 ‘마르코의 미소’는 죽음을 불러오는 치명적 약점이라기보다는 죽음에서 구원해주는 생명의 신호탄이었다는 의미이다. 서구 영웅 신화에서 관능은 위험

25) Jean Blot, *op.cit.*, p.87.

한 걸림돌로 작용하지만, 그 위험마저 해학으로 이완시키는 영웅 마르코의 유연성이 오리엔트 문화의 특질임을 부각시키고 있다.

3.2. 모성의 비교

앞서 등장한 프랑스인 기술자는 「죽음의 젓」에서도 화자-인물로 나오며, 이름은 쥘 부트랭 Jules Boutrin이다. 청자는 새로이 등장한 인물로 필립 마일드 Philip Mild라는 영국인이다. 헤르체고비나의 험벗은 산들이 뜨거운 반사경 불별 아래 라귀즈를 지탱해주고 있던”(1190) 무더운 어느 날, 선실 동료로 만난 두 사람이 술 한 잔을 기울이고 있다.

L'histoire la plus belle et la moins vraie possible, et qui me fasse oublier les mensonges patriotiques et contradictoires des quelques journaux que je viens d'acheter sur le quai. Les Italiens insultent les Slaves, les Slaves les grecs, les Allemands les Russes, les Français l'Allemagne et, presque autant, l'Angleterre. Tous ont raison, j'imagine. Parlons d'autre chose... Qu'avez-vous fait hier à Scutari (...) (1190-1191)

내가 부두에서 산 몇 개 신문들의 애국적이고 모순적인 거짓말들을 잊게 할, 가장 아름답고 가장 있을 법하지 않은 이야기를 들려주시오. 이탈리아인들은 슬라브인을, 슬라브인들은 그리스인들을, 독일인들은 러시아인들을, 프랑스인들은 독일인들과 영국인들을 모두 멸시하지요. 내가 생각하기엔 모두가 옳아요, 다른 이야길 하자고요. 어제 스퀘타리에서 무얼 했나요 (...)

이 시기는 1930년대 양차대전 사이에서 민족주의의 과열로 정치 상황이 혼란스럽던 때이다. 이에 권태를 느끼고 있던 영국인 필립은 프랑스인 부트랭에게 복잡한 시대적 현실을 벗어날 수 있게 해줄 ‘가장 아름답고 가장 있을법하지 않은’ 이야기를 해달라고 청한다. 액자소설 속 이야

기 화자로서 프랑스인은 세르비아 노파들이 들려준 스키타리의 탑 la tour de Scutari에 얽힌 이야기를 들려주기 시작한다.

Mais les paysans serbes, albanais ou bulgares ne reconnaissent à ce désastre qu'une seule cause : ils savent qu'un édifice s'effondre si l'on n'a pas pris soin d'enfermer dans son soubassement un homme ou une femme dont le squelette soutiendra jusqu'au jour du Jugement dernier cette pesante chair de pierre. A Arta, en Grèce, on montre ainsi un pont où fut emmurée une jeune fille : un peu de sa chevelure sort par une fissure et pend sur l'eau comme une plante blonde. Les trois frères commençaient à se regarder avec méfiance et prenaient soin de ne pas projeter leur ombre sur le mur inachevé (...) (1192)

세르비아, 알바니아 혹은 불가리아의 농부들은 이 재앙에서 단 하나의 이유를 알아낼 뿐이었어요. 그들은 어느 건축물이, 만약 기초 속에 그 해골이 마지막 심판의 날까지 이 돌들의 무거운 육신을 지탱해줄 남자 혹은 여자를 가두는 배려를 하지 않으면 무너져 버린다고 알고 있었습시다. 그리스에 있는 아르타에서는 그렇게 한 처녀를 묻고 있는 다리를 보여주는데, 그녀 머리채의 일부가 갈라진 틈으로 빠져나와 물 위에 마치 금빛 식물처럼 걸려 있었지요. 세 형제들은 서로를 경계하며 바라보기 시작했고 미완성의 벽 위에 그들의 그림자를 던지지 않으려고 주의를 기울였습니다. (...)

스키타리의 탑이 만들어지기 이전부터 발칸반도에는 인신공희의 민담들²⁶⁾이 이미 널리 퍼져있던 민중문화였음을 엿볼 수 있는 대목이다. 미신적이고 잔인한 관행을 반영하는 이 전설에는 아내를 희생양으로 삼아 집안의 번영과 평화를 이루려는 성스러움을 가장한 남성 중심의 폭력문화가 드러난다.²⁷⁾ 사실 야만과 폭력이라는 키워드는 서구인들이 발칸 오

26) 세르비아뿐만 아니라 유사한 희생을 고양하는 무수한 민담들이 알바니아에도 존재한다.

27) 알바니아인과 슬라브인에게 형제에는 아내와 자식으로 이루어진 핵가족보다 우위에 있다. 특히 세레에 의한 형제에는 남슬라브에서 빈번한 결합인데, 그것은 침략자

리엔트에 덮여 놓은 이미지이기도 하다. 하지만 『죽음의 젓』에서 이야기되는 스퀴타리의 전설은 오리엔트의 모성을 서구의 모성과 비교하기 위한 척도이다.

Alors seulement, la gorge épuisée s'effrita et il n'y eut plus sur le rebord de briques qu'une pincée de cendres blanches. Pendant quelques siècles, les mères attendries vinrent suivre du doigt le long de la brique roussie les rigoles tracées par le lait merveilleux, puis la tour elle-même disparut, et le poids des voûtes cessa de s'appesantir sur ce léger squelette de femme. Enfin, les os fragiles eux-mêmes se dispersèrent, et il ne reste plus ici qu'un vieux Français grillé par cette chaleur d'enfer, qui rabâche au premier venu cette histoire digne d'inspirer aux poètes autant de larmes que celle d'Andromaque. (1198)

그제야 비로소 말라버린 유방은 풍화하였고, 벽돌 가장자리 위에 한 줌의 흰 재 말고는 아무것도 없어졌습니다. 몇 세기 동안 감동된 어머니들이 와서 다갈색이 된 벽돌을 따라 불가사의한 젓으로 그어진 고랑을 손가락으로 따라 훑었지요. 그 후 탑 자체도 사라졌고, 둥근 천장의 무게는 여인의 가벼운 해골 위를 짓누르기를 그쳤습니다. 마침내 부서지기 쉬운 그 유해들은 흩어졌고, 그리고 이제 여기엔 이 지옥 같은 더위에 그을린 한 늙은 프랑스인 밖에는 남지 않았군요. 그는 시인들에게 안드로마케의 이야기만큼이나 많은 눈물을 흘리게 할 만한 이 이야기를 아무한테나 되풀이한답니다.

살아서 스퀴타리의 벽에 갇힌 여인은 첫날에는 기쁨으로 젓을 먹이고 잠든 아가에게 노래도 불러주었지만, 날이 갈수록 노랫소리는 사라지고 침묵이 흘렀으며 심장의 고동도 뜸해졌다. 마침내 그녀의 모습은 죽음의 여신을 연상시켰지만, 경이롭게도 2년 동안 아이가 스스로 젓을 뱉 때까지 “기적적인 분출”(1198)이 이어졌다. 희생된 젊은 여인은 순수하고 인

터키인들에 맞서는 방어와 무관하지 않다. L. Primožich, *op.cit.*, p.182.

간적이다. 인간 육체의 한계를 뛰어넘어 초인적인 힘을 발휘한 그녀의 모성은 순교 martyre의 한 양상을 띤다. 그런 그녀는 “제단 뒤에 서 있는 마리아의 모습과도 같았다.”(1196)

모성애에 관한 이야기는 신화에 종종 등장하는 주제이지만, 발칸지역의 이름도 없는 이 여인의 모성애는 죽음을 무릅쓴 자기희생적 사랑이기에 고귀한 가치를 띤다. 『죽음의 젓』이라고 붙인 단편의 제목은 사실 죽음을 부르는 젓이 아니라, 죽은 여인의 몸에서 나오는 기적의 모유로 아기에게는 생명 그 자체이다. 게다가 그녀의 젓은 사악한 형제들의 죄를 용서해주고 그녀 자신의 분노와 억울함을 사그라지게 하는 정화의 샘이기도 하다. 서방의 신화와 비교한다면, 하데스에게 납치된 딸 페르세포네를 찾기 위해 헌신한 데메테르 여신의 모성애와 트로이의 명장 헥토르의 아내 안드로마케²⁸⁾가 보여준 모성애를 평행선상에 놓을 수 있겠다. 또한 잔혹한 아버지 신 크로노스와 대립하여 지혜로 아이들을 살린 레아의 모성도 떠올릴 수 있다. 그러나 이들은 적어도 이 세르비아 여인처럼 죽음을 넘어서지는 않았다. 여느 신화들처럼 죽었다가 다시 부활하는 기적도 이 동방 여인에게는 일어나지 않았다. 그래서 어머니의 사랑이 보다 현실적이고 진정성 있게 다가온다.

Croyez-moi, Philip, ce dont nous manquons, c'est de réalités. La soie est artificielle, les nourritures détestablement synthétiques ressemblent à ces doubles d'aliments dont on gava les momies, et les femmes stérilisées contre le malheur et la vieillesse ont cessé d'exister. Ce n'est plus que dans les légendes des pays à demi barbares qu'on rencontre encore ces créatures riches de lait et de larmes dont on serait fier d'être l'enfant... (1191)

필립, 우리에게 없는 건 바로 현실들이란 말입니다. 우리의 비단은

28) 일설에는 트로이의 왕자이자 명장 헥토르가 죽자, 그의 아내 안드로마케가 아들 아스타낙스Astyanax의 안전을 위해 그리스의 네오프톨레모스 왕의 첩이 되어주었다고 전한다.

인조건이며, 인공합성으로 만든 식량들은 끔찍하게도 미이라의 속을 채우는 가짜 음식과 닮아있고, 불행과 늪을 거슬러 무력해진 여인들은 더 이상 살아있지 않아요. 다만 반쯤은 야만적인 나라들의 전설에서나 젓과 눈물이 풍부한 여인들을, 그의 아이가 되는 것이 자랑스러울 그런 여인들을 아직까지 만나볼 수가 있지요...

프랑스인 화자 부트랭은 그 답을 찾아 스퀴타리의 구멍 난 벽돌들을 살살이 찾아다녔다고 말한다. 하지만 이제 답의 흔적은 사라지고 그에 얽힌 기억만이 신화로 남아 있다는 것이다. 스퀴타리의 세르비아 여인은 희생을 통해 아이의 생명을 구원한 동방 어머니의 원형archetype을 보여준다. 미신적인 민중문화에 담긴 성스러움을 가장한 야만성에도 불구하고, 이 전설이 감동적으로 느껴지는 이유는 여인의 육체의 고통과 영혼의 힘이 서로 팽팽히 맞서다가 어느 순간 합일되는²⁹⁾ 사랑의 위대함 때문이다. 상기한 프랑스인 화자의 언급처럼, ‘젓과 눈물’이라는 보다 인간적이고 현실적인 오리엔트 신화의 모성애는 서구문화의 우위성에 대한 유럽인들의 오랜 고정관념을 일깨워준다.

4. 유르스나르의 발칸신화 해석의 의미

유르스나르는 오리엔트에 대한 박학한 지식을 갖추고, 동서양 신화 사이에서 평행 감각을 지닌 작가로 여겨진다. 특히 동방과 서방 문화의 경계와 편견을 깨고 혼종문화의 특성과 가치를 보여주기 위해 『동양이야기들』을 집필한 것이어서 서유럽열강들의 민족주의 바람이 거세던 1930년대 당시로서는 의미가 크다. 앞장에서 살펴본 바와 같이, 『마르코의 미소』에 등장하는 프랑스인 기술자와 그리스 고고학자의 대화는 동방과 서방을 이어주는 영웅 신화를 매개로, 낯선 세계의 이방인이 얼마나 자신

29) *Ibid.*, p.47.

들과 가까운지 배타적 유럽독자들에게 일깨워주기 위한 것으로 보인다.

프랑스인 기술자는 세르비아 영웅을 칭송하고 반대로 자신의 그리스인 청자 앞에서, 우리의 유산인 호메로스의 위대한 영웅들을 저평가한다. 이러한 가치의 전복은 놀라운 것이다. 그리스영웅들이 야만적인 짐승처럼 묘사되고, 반대로 무용수 덕분에 마음이 동요된 세르비아 영웅은 거의 섬세하고 감수성이 예민한 것처럼 보인다. 따라서 우리의 선입견이 흔들린다. 오리엔트, 동방과 야만적인 잔인성을 기꺼이 동일시했었던 편견이 흔들리는 것이다. (...) 결국 이야기 화자와 여행 동반자는 멈추지 않고 두 문화를 가르는 정신적 경계를 초월해 나간다. 그들을 매혹시키는 것은 동양과 서양의 상호 침투이다. (...) 이렇게 두 인물들은 작가(유르스나르)와 더불어 역사적 갈등과 보편적 상상력을 증명하는 이 국경지방의 열정을 나눈다. 마르코는 이방인이지만 이 이방인은 우리에게 가깝다. 그는 우리의 이웃이다. 바로 그가 우리를 이끈다. 인간 영혼을 알기 위한 내적 여행으로 우리를 이끄는 이는 바로 마르코이다.³⁰⁾

유르스나르는 자신이 속해 있는 서유럽이 그리스-로마신화 혹은 유대-그리스도교 문화에 경도되어 있는 점을 비판적으로 인식하고, 마르코처럼 완전히 별거벗은 슬라브 영웅을 부각시켜 서구의 윤리적, 도덕적 장벽을 벗어나려고 한다.³¹⁾

특히 유르스나르는 그리스-발칸반도를 서로마와 동로마의 역사적 갈등이 남아있는 곳, 오스만제국의 이슬람문화 유입으로 그리스도교와의 갈등이 치열했던 곳, 그리스도교에서 갈라진 가톨릭과 정교회의 문화가 대립하고 혼용되어 있는 곳, 그보다 더 오랜 고대 이교도 문화가 뿌리내려 여전히 현재에도 영향을 미치고 있는 곳이라는 점을 명확히 인지하고 있다. 엘리아데가 주장하듯 신화가 단순히 신들의 비현실적인 이야기가

30) Catherien Barbier, *op.cit.*, p.40.

31) A.Y. Julien, *op.cit.*, p.97.

아니라 인간의 삶속에 끈질기게 지속되고 살아있는 환상의 실재라는 점을 고려한다면, 『동양이야기들』은 진정 기억과 현실의 ‘신화’로 가득 차 있다고 하겠다. 여기에 유르스나르의 시적 상상력과 문학적 기법이 더해져, 시공을 초월하여 활발한 소통과 감성을 끌어내는 미학적 신화가 만들어진다.

다(多)문화가 대립하고 갈등하고 마침내 수렴되는 신화적 모티브들로 가득한 발칸이라는 공간 속에서 그녀가 궁극적으로 찾고자 하는 것은 다양성 속에 배태된 하나의 동일한 전체이다. “이 광활한 인류의 대륙 속에 사는 수없이 다양한 인종들은 갖가지 파도가 바다의 장중한 단조로움을 부수지 못하는 것과 같이, 전체의 신비로운 단일성을 무너뜨리지 않는다.”(1183) 결국 유르스나르가 오리엔트 신화에서 찾고자 하는 것은, 다른 세계와의 해묵은 갈등과 타문화의 침투 속에서도 변치 않는 인간의 본질, 세상의 보편적 가치이다.

일례로, 유럽의 그리스도교 땅에서는 그리스신화에 나타나는 에로티즘과 영웅들의 무훈이 중심 주제이지만, 현대그리스를 가로질러 고대 발칸 동쪽으로 확장되는 동방의 이야기는 낭만적이기보다는 폭력적이고, 에로스이기보다는 가학적 사랑이며, 선악의 구별이 모호하고, 잔인성의 정도가 극단적이며 세월의 흐름을 거스르지 못하는 나약함도 보인다. 하지만 그래서 더욱 현실적이고 인간적인 보편성을 띠는 것이다. 유르스나르가 주목한 것은 약점 없이 기계적으로 자신의 과업을 완수하는 헤라클레스와 같은 영웅이 아니고, 인생처럼 때로 잔혹하고 사나우며, 때로 부드럽고 열렬해서, 위협에 처해도 사랑 앞에 마음을 느긋하게 가질 수 있는 야누스적인 영웅이다.³²⁾

서구의 눈에는 다소 불편하고³³⁾ 이질적인 발칸의 역사와 문화 공간

32) C. Mesnard, *op.cit.*, p.55.

33) “유르스나르가 되찾은 발칸의 발라드는, 그 발칸반도가 서양의 감수성에 영감을 주는 어렵קות한 감정들에 응답하는 장점을 가진다. 역사 속에서 형성되었고 특별한 성격들을 부여받아 정신적 투영의 장소가 된 몇몇 지방들의 무의식의 지리학 속에서, 지독한 태양 아래 발칸사람들은 터키와 이슬람에게 넘겨준 기독교 유럽의 땅이라는 관

안에서 탄생한 이 슬라브 영웅이 갖는 의미와 차이를 그리스영웅들과 비교하여 제시하였다는 점에서 유르스나르의 오리엔트에 대한 인식은 타문화를 균형적으로 바라보려는 문화상대주의적 입장에 속한다. 시공간을 초월하여 인간의 본질을 관통하는 이야기의 힘으로, 동서양의 무의미한 경계들을 지움으로써 화합과 소통을 지향하기 때문이다.

5. 맺는말

우리는 유르스나르가 이 작품을 쓰던 1930년대의 시대적 맥락 안에서 유럽과 유럽신화의 개념과 경계를 확인해 볼 필요가 있다. 앞장에서 현대의 화자와 청자들이 나누는 대화를 통해 동서양 경계의 문제를 엿볼 수 있었지만, 유르스나르는 이에 대한 비판적 인식을 갖고서 이 작품을 시도했기에 오리엔트 신화에 대한 인식의 재고가 필요하다.

사실 보편적인 유럽문화의 인식에서 오리엔트는 제외되어 왔다. 오랫동안 가장 멀고 먼 기원, 즉 그리스 신화라는 고대 기원설에 기대어 왔기 때문이다. 유럽이란 명칭이 그리스 신화의 주신(主神) 제우스가 사랑하여 크레타로 납치해온 페니키아의 공주 에우로페에서 유래했다는 것은 서구 문화사에서 익히 알려진 이야기이다. 동방 페니키아 출신인 에우로페보다는 그녀가 낳은 자식 중 미노스가 세운 크레타 왕국에서 출발한 고대 그리스문화가 결국 유럽의 문화적 기원이 되었다. 따라서 고전 그리스에 외부의 영향을 받지 않고 스스로 발생한 자생문화라는 근대 학계의 정의는 유럽의 순수한 기원으로 작용하여 유럽의 고유성과 단일성에 대한 근거가 되었던 것이다. 또한 기독교 전통 안에서 발전한 성서신화 역시 유럽의 영감의 원천이었다. 따라서 대부분의 유럽인들은 유럽민족

점에서, 서구의 죄의식의 모국어자 이미지이다.”, Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Seghers, 1971, 1980, p.86.

정체성에 대한 기원으로 그리스신화와 성서신화라는 두 가지 고대문화 유산을 꼽고 있다. 이러한 양대 틀 안에서, 그리스-로마신화의 계보를 벗어난 신화들과 기독교 성서에 위반되는 이교도 문명에서 파생한 미신적인 신화들이 제외될 수밖에 없었다. 유르스나르는 민족주의 이데올로기가 과열되던 당시 상황 안에서 이처럼 유럽민족의 단일성을 강화하는 옥시덴트 신화를 넘어서, 이에 영향을 미치거나 이와 나란히 공존하는 경계선상의 오리엔트 신화를 통해 두 세계의 갈등을 극복할 상호 문화적 관점을 제시한 것으로 보인다.

하지만 발칸신화를 오리엔트 이야기로 제시하며 고대 그리스신화와 비교를 통해 동서양 간의 차이와 보편성을 드러내면서도, 오스만제국의 기나긴 문화, 종교, 역사가 배어있는 이슬람 터키에 대해서는 일관되게 야만, 무례, 잔인성이라는 유럽중심주의적 도식을 답습하는 한계점 역시 지닌다. 역사적으로 천년 이상 발칸반도를 점령했던 이슬람 문화, 종교, 민족에 대한 표현은 부정적이거나 경멸의 어휘로 나타난다. 비잔틴 문화권 안에서 그리스도교와 공존하는 이슬람교와 무슬림들은 대부분 광기에 빠져있고 잔인하며 배신하는 자로 표현된다. 예를 들어, 마르코의 정부였던 이교도 미망인은 아름답고 매력적인 그리스 섬 여인들과 달리 못생긴 모습으로 묘사된다. 게다가 마르코가 성호를 그을 때 몰래 침을 뱉는 무례를 범할 정도로 타인의 종교는 존중해주지 않는 이슬람교도로서 부정적 이미지로 상징화되어 있다. 이교도 무회가 천으로 마르코의 미소를 감추어 위기를 모면하게 만든 마지막 장면의 경우, 무슬림 여자와 기독교 남자의 상징적 융합으로 볼 수도 있지만 훗날 마르코가 그 여인을 납치하여 자신의 땅으로 데려감으로써 서구문화의 획일성을 재확인시킨다. 이슬람의 영향이 비교적 많이 남아있는 발칸의 땅에 살던 터키인들과 그들의 문화를 타자로 봄으로써 유대-기독교의 정형화된 오리엔트를 벗어나지 못했다는 인상을 주는 것이다.³⁴⁾

34) 유르스나르의 오리엔트 인식에 대한 모순성을 밝히기 위해서는, 서구 학계의 인정 여부는 차치하고라도 분명 새로운 논쟁을 이끌어낸 마틴 버널의 저서 『블랙 아테

오리엔트와 옥시덴트의 정치적, 이념적 경계를 문화적으로 넘어서고자 할뿐만 아니라 그 혼종성을 잘 파악하고 있는 유르스나르의 새로운 헬레니즘은 당시 문화적 맥락에서 볼 때 분명 의미가 있다. 하지만 과거에서 현재에 이르는 남동유럽에서 오스만 제국, 무슬림 터키의 흔적을 지우고 발칸의 그리스도교 신화만을 지중해 문화권 안에 넣어 제시하는 것은 유르스나르가 여전히 상상적 오리엔트에 머물고 있으며, 오늘의 시각에서 보면 소위 ‘오리엔탈리즘’에서 자유롭지 못한 헬레니스트였다는 한계를 보여준다.

나』를 참고할 수 있을 것이다. “독일을 위시한 전통적인 유럽의 연구가 남방과 동방의 문화적 영향, 특히 청동기 시대 이집트를 무시했다고 비난한다. (...) 유럽의 동쪽이나 남동쪽에 있는 나라와 문명들-소아시아, 이라크, 이란, 시리아, 팔레스타인, 이집트-을 여러 지역과 문화가 뒤섞인 복합체로 보지 않고 마치 동질적인 하나의 실체인 것처럼 가정하는 것이다.”, Burnal, Martin, *Black Athena, Les racines afro-asiatiques de la civilisation classique, tome 1 - L'invention de la Grèce antique*, PUF, 1996 ; 『블랙 아테나, 1. 날조된 고대 그리스, 1785~1985 - 서양 고전문명의 아프리카-아시아적 뿌리』, 오홍식 옮김, 소나무, 2006.
아울러 발터 부르크하트의 저서도 우리의 논의를 심화시켜 줄 수 있을 것이다. Walter Burkert, *Babylon, Memphis, Persepolis Eastern - Contexts of Greek*, Harvard University Press, 2004 ; 『그리스문명의 오리엔트 전통』, 남경태 옮김, 사계절, 2008.

참고문헌

1. 유르스나르 작품 및 대담·자료집

Yourcenar, Marguerite, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938, coll. La Renaissance de la nouvelle ; *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1963, coll. Blanche ; *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1978, coll. L'Imaginaire ; *Nouvelles orientales*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982 (1982 ; 1991), La Pléiade, pp.1169-1248.

_____, *Les Yeux Ouverts* - entretiens avec Matthieu Galey, Le Centurion, 1980.

_____, *Sources II*, Gallimard, 1999.

2. 주제 관련 연구논문 및 비평서

Barbier, Catherine, *Les Nouvelles Orientales*, Ellipses, 1998.

Blot, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Seghers, 1971, 1980.

Burkert, Walter, *Babylon, Memphis, Persepolis Eastern - Contexts of Greek*, Harvard University Press, 2004 ; 『그리스문명의 오리엔트 전통』, 남경태 옮김, 사계절, 2008.

Bernal, Martin, *Black Athena, Les racines afro-asiatiques de la civilisation classique, tome 1 - L'invention de la Grèce antique*, PUF, 1996 ; 『블랙 아테나, 1. 날조된 고대 그리스, 1785~1985 - 서양 고전 문명의 아프리카-아시아적 뿌리』, 오홍식 옮김, 소나무, 2006.

Julien, Anne-Yvonne, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, PUF, 2002.

Lelong, Armelle, *Le Parcours mythique de Marguerite Yourcenar: de Feux à Nouvelles orientales*, L'Harmattan, 2001.

- Mesnard, Christine, “L’influence slave sur deux nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar”, *SIEY*, bulletin n.3, 1989, pp.51-63.
- Muthu, Mircea, “*Le lait de la mort et la littérature Sud-Est européenne*”, *L’Universalité dans l’oeuvre de Marguerite Yourcenar*, dir. par M.J.Vazquez de Parga et R.Poignault, *SIEY*, Tours, 1994, pp.239-246.
- Primožich, Loredana, “Les Balkans de M.Yourcenar entre tradition et création littéraire”, *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, études rassemblées par Camillo Faverzani, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995, pp.175-187.
- 김상현, 「유고슬라비아 구비서사시의 ‘영웅’모티프」, 『세계문학비교연구』 제40집, 2012년 가을호, pp.341-366.
- 박선아, 「유르스나르의 『동양이야기들』에 나타난 왕포와 코르넬리우스 베르그의 예술관 비교」, 『유럽사회문화』 제18권, 연세대학교 유럽사회문화연구소, 2017, pp.95-125.
- _____, 「모든 것은 하나 : 유르스나르 인물들의 생(生)의 연금술」, 『프랑스문화예술연구』 제18권, 프랑스문화예술학회, 2006, pp.109-136.

〈Résumé〉

Reconnaissance yourcenarienne sur l'Orient
autour des mythes balkaniques,
– le cas du *Sourire de Marko* et du *Lait de la mort* –

PARK Sun Ah*

A travers les œuvres des mythes balkaniques dans les *Nouvelles Orientales*, nous avons tenté de considérer la perception de l'Orient de Yourcenar comme une des hellénistes. En examinant brièvement l'origine et le contenu des légendes balkaniques dans "*Le Sourire de Marko*" et "*Le Lait de la mort*", et puis en saisissant ce qui a été intentionnellement emprunté et transformé par Yourcenar, nous avons voulu comprendre son interprétation et ses limites sur le monde oriental.

"Le Sourire de Marko" a été emprunté à la chanson de geste de Marko, héros serbe qui s'est battu courageusement en tant que gardien chrétien sous l'occupation de l'Empire ottoman. C'est aussi une ballade populaire répandue parmi les peuples slaves des Balkans depuis le Moyen Âge. "Le Lait de la mort" est une des légendes populaires sur l'expiation et le sacrifice humain dans les Balkans médiévaux. Yourcenar a choisi et réécrit certains morceaux de ces mythes.

Le but de notre étude est d'examiner l'interprétation yourcenarienne sur l'Orient, qui souligne l'essence de l'amour comme la sensualité et la maternité dans la culture populaire des Balkans au seuil de l'Orient, mélangée à diverses cultures hétérogènes depuis des siècles. Ce que Yourcenar tente de chercher dans les mythes orientaux, ce sont la valeur

* Univ. Nationale de Gyeongsang

du héros et celle de l'amour maternel qui ne changent jamais, même dans les vieux conflits entre le monde oriental et le monde occidental et dans la pénétration d'autres cultures. Sa tentative est assez significative pour les années 1930 où les puissances européennes ont été très influentes et ont sous-estimé les valeurs orientales.

Tout en essayant de transcender les frontières politiques entre l'Orient et l'Occident, Yourcenar dépeint, de manière négative, les Turcs et leur culture islamique, qui ont longtemps vécu dans les pays des Balkans. Ne présentant que la mythologie chrétienne des Balkans dans la culture méditerranéenne, l'auteur se cantonne à l'Orient imaginaire et montre la limite d'être une helléniste non délivrée de soi-disant 《l'Orientalisme》.

주 제 어 : 발칸신화(mythes balkaniques), 오리엔트(Orient),
유르스나르(Yourcenar), 헬레니스트(helléniste), 오리엔탈리즘
(Orientalisme), 마르코 영웅신화(mythe du héros Marko),
스퀴타리 전설(légende de Scutari), 『동양이야기들』(*Nouvelles
Orientales*)

투 고 일 : 2018. 9. 24

심사완료일 : 2018. 10. 30

게재확정일 : 2018. 11. 5

자비에 들란 영화에 나타난 퀴어 의미 연구*

이인숙
(한양대학교)

차례

- | | |
|-------------|-----------|
| 1. 들어가는 말 | 4. 퀴어 혐오 |
| 2. 가면으로서 젠더 | 5. 퀴어의 공간 |
| 3. 젠더의 양상 | 6. 나가는 말 |

1. 들어가는 말

자비에 들란은 칸에서 <로렌스 애니웨이>가 퀴어영화 종려상을 수상했다는 소식에 이런 상이 존재한다는 것 자체가 혐오스럽다고 개탄한다. 그는 게이가 만든 영화는 게이영화라고 단정하고 분류하면서 영화를 게토화하고 배척하고, 세상을 견고한 작은 여러 집단으로 분리하고 분류하려는 경향에 강한 거부감을 느낀다.¹⁾ 우리는 동성애자 영화/이성애자 영

* 이 논문은 2017년 한양대학교 교내연구비 지원으로 연구되었음(HY-2017-G).

1) Que de tels prix existent me dégoûte. Quel progrès y a-t-il à décerner des récompenses aussi ghettoisantes, aussi ostracisantes, qui clament que les films tournés par des gays sont des films gays? On devise avec ces catégories. On fragmente le monde en petites communautés étanches; La Queer Palm, je ne suis pas allé la chercher. Ils veulent toujours me la remettre. Jamais ! (Pauline Verduzier, «Xavier Dolan rejette en bloc les prix pour le cinéma gay.», *Le figaro*, le 22 Septembre 2014. <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/09/22/03002-20140922ARTFIG00158-xavier-dolan-rejette-en-bloc-les-prix-pour-le-cinema-gay.php>(2018.07.12).).

화로 나누는 체계에 대한 감독의 분노를 보며 사회 규범이 정한 나눔의 체계에 대한 거부감이 그의 영화를 관통하는 핵심적 주제 중 하나라고 생각하였다.

데리다는 플라톤과 아리스토텔레스, 그리고 루소, 하이데거, 레비스트로스에 이르기까지 서구철학이 만물의 창조주로서 신이라는 중심적인 체계를 기초로 하고 있다고 보았다. 그러면서 그는 어떤 유형이든 절대적 근원을 설명하고자 하는 사고는 마치 사막의 신기루처럼 부질없는 환상에 지나지 않는다고 단언한다. 그러면서 데리다는 서구 철학의 절대적인 기초가 이항대립이나 이분법 위에 성립하였다고 지적한다. 파울/랑그, 기표/기의, 통시성/공시성, 객체/주체, 현상/본질, 내용/형식, 육체/영혼 등이 그렇다. 그런데 이항대립의 사고는 진리/허위 사이의 명확한 경계를 만들고 상호배타적 두 요소 중 어느 하나에만 특별한 지위와 권력을 부여하므로 폭력적일 수밖에 없다는 것을 그는 간파해낸다. 그래서 데리다는 이러한 이항 대립적 사고를 해체하고자 하였다.²⁾

미셸 푸코 역시 사회적 나눔의 체계들이 포함하고 있는 배제의 체계에 주목한다. 그는 정상인과 광인, 건강한 사람과 환자, 남자와 여자, 어른과 어린이 등 한 사회에 존재하는 각종의 나눔은 단순한 이론의 문제가 아닌 평가의 문제이며 권력의 문제라고 보았다. 이러한 나눔을 통하여 스스로를 성립하는 동일자와 그 나눔의 경계 바깥으로 밀려나는 타자가 대립된다. 푸코는 광인, 환자, 과학으로 정립되지 못한 지식, 범법자, 여자, 어린이 등 지금까지 철학적 담론에서 배제되어온 타자들을 철학의 문제 영역으로 진입시킨다. 그리고 그는 타자들에 대한 지식을 다루는 담론들의 밑바탕에서 작동하고 있는 배제의 역학을 드러내는데 계보학과 고고학을 사용한다. 그는 우리가 당연시하는 나눔들 중 하나인 정상/비정상의 나눔이 어떠한 토대위에서 이루어진 것인가, 그리고 그 나눔은 어떠한 역사적 변천을 겪어왔는가를 드러내 보여주었다.³⁾

2) 김영한, 『해체주의와 해석학 - 데리다와 가다머』, 『철학과 현상학』 10, 1998, 275쪽.

3) 미셸 푸코, 이정우 옮김, 『담론의 질서』, 새길, 1993, 57-65쪽.

주디스 버틀러는 섹슈얼리티라는 개념 자체가 본능적 욕망의 문제에
만 한정된 것이 아니라 권력이 스며든 개념이라고 본 푸코의 계보학적
방법을 수용하면서, 데리다가 행한 서구의 이항대립 사고의 해체를 젠더
의 영역으로 확장하여 적용한다. 버틀러는 섹스(생물학적 성)/젠더(사회
문화적 성)/섹슈얼리티(성적 욕망), 몸/정체성/욕망 사이에 처있는 빗금
을 허문다. 그는 이것들 중 어느 것도 선형적인 것은 없고 모두 사회문화
적 의미로 해석되고 구성된 것이라고 보았다. 섹스, 젠더, 섹슈얼리티는
사실 법과 제도의 이차적 결과물이라는 것이다. 그렇기 때문에 섹스, 젠
더, 섹슈얼리티가 모두 자유롭게 떠다니는 인공물이자 맥락과 상황에 따
라 언제나 생성 중인 구성물이라는 점에서 모두 젠더라고 할 수 있다.
그리고 젠더는 본질적인 것이 아니라 “변화무쌍하고 맥락적인 현상으로
역사적이고 특수한 일련의 관계를 둘러싼 상호수렴점에서 구성하는 복
합적인 관계망 속 구성물이다”⁴⁾라고 선언한다.

버틀러는 “단단하고 결정적인 토대를 갖는 것으로 보이는 이 ‘성차’나
‘여성’범주는 사실 지배 이데올로기의 규제적 이상에 대한 반복된 각인
행위를 통해 자연스러운 것으로 조작된 것이며, 그 기저에는 이성애자만
이 주체이고 동성애자는 비체라고 선언하는 가부장적 이성애 중심주의
가 있다”⁵⁾고 지적한다. 데리다가 서구의 이항대립적 사고가 하나의 항에
게 특권을 부여함으로써 위계질서를 구축해온 점에 주목하였듯이, 버틀
러도 남성/여성, 이성애자/동성애자 등으로 나뉜 이항대립의 사회문화
체계에서 여성과 동성애자를 비체화하는 폭력적 진실을 간파해냈다. 기
존의 페미니즘 운동이 여성이나 동성애자에게 박탈된 지위를 회복시키
는 것에 집중한 것과 다르게 버틀러는 여성, 남성, 동성애자, 이성애자
등으로 규정된 성정체성이라는 것이 담론적으로 구성된 허구에 불과하
다고 여기며 이를 해체하는 것에 집중하였다.

자비에 돌란의 영화는 사회적 통념에 대하여 의문을 제기하고 그 이

4) 조현준, 『젠더는 패러디다』, 현암사, 2014, 14쪽.

5) 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 『젠더 트러블』, 문학동네, 2008, 20쪽.

면이 내포하고 있는 허위와 부조리를 탐구하는데 탁월하다. <탐앤타팜 Tom à la ferme>에서 광고회사에서 일하는 주인공 톰은 도시 생활의 허위와 위선에 진력이 난 인물이다. 연인의 갑작스러운 죽음을 계기로 장례식이 진행될 연인의 시골 농장으로 향하면서 그는 진실하고 소박한 삶을 기대했던 것 같다. 직장 동료 사라가 도시로 돌아가자고 하자 그는 “여기는 모든 게 구체적이고 만질 수 있어”라고 하면서 거절한다. 그러나 도시 생활에 비하여 시골에서의 삶은 진실하며 소박하고 평화로운 것이라는 그의 사회 통념적 기대는 폭력적이고 위선적인 농장의 삶으로 가차 없이 무너지고 만다.

<탐앤타팜>은 프레임 가득 채운 하얀 휴지에 파란 잉크로 “오늘 나의 일부가 죽은 것과 같다.”라는 문장으로 연다. 그렇기 때문에 관객은 두 사람의 사랑은 절대적일 것이라는 낭만적인 가정을 한다. 그러나 영화의 중반에 이르러 직장 동료인 사라를 톰을 제외하고 다른 사람 모두는 연인 기쁨이 그들 모두와 잤다는 사실을 알고 있었다는 진실을 폭로한다. 목숨과도 바꿀 수 있다고 여긴 절대적인 사랑이 사실은 기만을 바탕으로 하였다는 진실 앞에서 관객은 당혹스럽고 배신감까지 느끼게 된다.

이처럼 돌란의 영화는 당연히 알고 있다고 믿는 것에 의문을 제기한다. 과연 우리가 보았고, 알고 있는 것이 실재하는 것일까? 혹시 그것은 사회의 헤게모니를 이끄는 이데올로기가 우리 뇌에 심어놓은 편견에 불과한 것이 아닐까? 이처럼 돌란의 영화는 일반적으로 당연하게 여겨온 기존의 가설에 의혹을 제기하고 균열을 일으킨다.⁶⁾

자비에 돌란 영화는 장르, 언어, 문화, 민족 사이에 빗금쳐진 경계를 허무는 가로지르기를 행한다. 그의 영화에는 문학, 미술, 패션, 음악 등 다양한 장르가 가로지르며 경계를 허물고, 영어, 프랑스어, 주알(퀘벡 프

6) 이러한 자비에 돌란의 사유방식은 그의 영화에서 공간으로 형상화된다. 그는 공간의 형상을 통하여 사회문화적으로 구성되고 맥락화된 이분법적 구분과 범주를 해체한다. 이에 대한 연구는 졸고, 『자비에 돌란의 영화에 나타난 공간연구』, 한국불어불문학회, 제 110집, 2017, 165-189쪽 참조.

랑스어) 등이 연결되고, 잭슨 폴락, 클림트, 히에로니무스 보스 등의 회화와 제임스 딘과 오드리 햅번과 같은 할리우드 스타 사진을 통하여 주제와 시간의 상호성을 드러내고, 시대와 장르를 아우르는 다양한 음악이 인물의 내면을 투영해낸다.⁷⁾ 이러한 가로지르기는 영화의 주제와 상호 작용을 하면서 범주화, 규범화, 고정화를 추구하는 억압적인 현실을 해체하는데 적합한 형식을 제공하였다.

자비에 둘란 영화에서 젠더 정체성은 억압적인 현실을 효과적으로 드러내는 주제이다. <아이 킬드 마이 마더 *J'ai tué ma mère*>(2009), <하트비트 *Les amours imaginaires*>(2010), <로렌스 애니웨이 *Laurence, anyways*>(2012), <마미 *Mommy*>(2014) 등 직접 시나리오를 쓰고 연출한 작품 이외에도 퀘벡의 희곡작가, 부샤르(M.M. Boucard)의 원작을 영화화한 <탐앤타팜 *Tom à la ferme*>(2013)과 라가르스(J.L. Lagarce)의 희곡작품을 영화화한 <단지 세상의 끝 *Juste la fin du monde*> 역시 젠더 문제를 담고 있다. 그래서 우리는 <하트비트>, <로렌스 애니웨이>, <탐앤타팜>를 중심으로 감독이 어떻게 젠더의 양상, 젠더 가치의 전복과 해체를 표현하였는지 데리다의 해체주의, 푸코의 계보학적 사유, 버틀러의 젠더 이론을 바탕으로 분석하여 보고자 한다. 그리고 이를 통하여 둘란이 전하고자하는 퀴어⁸⁾의 의미를 연구할 것이다.

2. 가면으로서 젠더

라깡은 성차를 팔루스를 ‘가짐’(남성적 위치)과 팔루스 ‘임’(여성적 위치)이라는 상호배타적 관계를 통하여 설명하였다. 팔루스 ‘임(being)’은

7) 줄고, 『소수적 영화 - 자비에 둘란 영화를 중심으로』, 『프랑스학연구』, 제 79집, 2017, 135-154쪽.

8) 퀴어(Queer)는 본래 '이상한, 괴상한, 기묘한'이란 뜻을 가진 단어다. 20세기 들어서 퀴어는 동성애자, 양성애자, 범성애자, 무성애자 등 성적 지향이나 성적체성과 관련된 사회적으로 소수에 해당하는 사람들을 일컫는다.

타자의 욕망에 ‘기표’가 된다는 것이고 또한 ‘기표’로 보인다는 것이다. 여성에게 팔루스 ‘임’은 팔루스의 권력을 반영하고 표시하는 것이다. 그래서 라깁은 팔루스를 결여하고 있는 타자가 팔루스라고 주장하면서 권력은 그것을 소유하지 못한 여성적 위치가 휘두르게 된다고 주장하였다. 또한 팔루스를 ‘가진(having)’ 남성적 주체는 이런 타자를 확인해주고, 타자는 그에 따라 확장된 의미에서 팔루스여야 한다고 주장한다. 그렇다면 여성이 어떻게 팔루스처럼 체현하고 확증해줄 결핍처럼 보이는가? 라깁에 따르면 이는 가면을 통해 이루어진다. 라깁은 여성에게 강요되는 것, 즉 이렇게 팔루스인 것처럼 보이는 것은 필연적으로 가면전략 때문이라고 주장한다. 그리고 ‘~이기’, 즉 팔루스에 대한 존재론이 가면이라면, 그것은 모든 존재를 ‘보이기’, 즉 존재의 외양이라는 형식으로 환원된다는 것이다.⁹⁾

자비에 들란의 영화에서 의상은 인물들의 사회적 소속과 지위를 드러내는 코드로 작용할 뿐 아니라 무엇보다도 젠더를 표현하는 도구이다. 그리고 감독은 의상연출을 통하여 남자다움이나 여성스러움이라는 성적 특성은 본질적인 것이 아니라 ‘보이기’, 즉 존재의 외양에 지나지 않는다는 것을 보여준다.

들란은 <하트비트>에서 존재가 어떻게 자신의 성적 매력을 표현하는 도구로 의상을 사용하는지 보여준다. 절친한 친구 사이인 프랑시스(동성애자 남성)와 마리(이성애자 여성)는 새로 이사 온 니콜라(동성애자인지 이성애자인지 불분명한 남성)에게 반한다. 작은 키, 선이 부드러운 몸, 예쁜 얼굴을 한 남성이지만 여성스러운 프랑시스와 큰 키, 선이 굵은 몸매, 잘생긴 얼굴을 한 여성이지만 남성스러운 마리의 외양에서 알 수 있듯이 그들의 젠더는 모호한 상태이다.¹⁰⁾ 영화의 두 주인공인 마리와 프랑시스는 니콜라의 마음을 사로잡기 위하여 경쟁적으로 외양을 치장하

9) 주디스 버틀러, 같은 책, 169-175쪽.

10) 줄고, 『자비에 들란의 영화에 나타난 공간 연구』, 『한국불어불문연구』, 110집, 2017, 176쪽.

고 가꾼다. 그런데 그들이 외양에 집착할수록 내면의 공허감과 소외감은 강해진다. 이를 통해서 <하트비트>는 원제 *Les amours imaginaires*가 의미하는 사랑의 허구뿐 아니라 젠더의 허구도 드러낸다.

첫 만남 후 니콜라가 프랑시스와 마리를 카페에 초대하자 두 사람은 각자의 아파트 욕실에서 거울을 보면서 화장을 하고 향수를 뿌린다. 여기서 거울은 이들을 바라보는 타자(니콜라)의 시선 역할을 한다.¹¹⁾ 즉 그들은 타자의 시선에 비춰질 외양을 가꾸는데 몰두하는 것이다. 카페로 향하는 프랑시스와 마리를 트래킹 카메라가 쫓아간다. 프랑시스는 무스로 올린 머리, 빨간 면바지에 스트라이프 티셔츠를 입고, 마리는 오드리 햅번 스타일 올림머리, 여성성을 극단적으로 강조하는 50년대 스타일의 원피스, 하이힐을 신고 있다. 달리다의 노래, *bangbang*¹²⁾과 함께 슬로우 모션으로 카메라는 두 사람의 상체, 하체, 얼굴 등을 미디어 클로즈업 솜으로 보여준다.

두 사람이 니콜라의 생일 초대에 가는 장면에서도 유사한 장면은 반복된다. 거울 앞에서 정성스러운 치장, 성적 매력을 강조한 옷차림과 표정, 패션쇼를 연상하게 하는 워킹, 그리고 달리다의 노래, *bangbang*. 이렇듯 컬러풀한 옷차림, 패션쇼 워킹, 슬로우 모션, 시끌벅적하고 현란한 생일 파티를 담은 시퀀스들은 욕망의 대상이 되기 위한 ‘팔루스인 척하는’ 가면 놀이를 연상하게 한다.

젠더가 가면놀이라는 것을 보여주는 시퀀스는 별장으로 놀러가 질투에 사로잡힌 마리와 프랑시스의 몸싸움 장면이다. 오드리 햅번이 니콜라의 이상형이라는 사실을 알게 된 마리는 때와 장소를 가리지 않고 햅번 스타일의 머리와 옷을 고집한다. 심지어 숲속이나 별장에 놀러갈 때에도

11) 특히 이 거울 장면은 오버슈터 솜으로 관객은 인물의 뒷모습과 거울에 비춘 앞모습을 보게 된다. 그런데 거울에 비쳐진 앞모습은 거울의 효과로 인하여 분할되어 나타난다. 마리의 거울이 두 개로 분할되어 있고 분할된 한 면이 다시 타원형으로 분할되어 마리의 얼굴은 통일된 일체감을 상실한 채 분절되어 있다. 프랑시스의 거울은 정면 거울 하단에 위치한 또 다른 원형 거울로 인하여 프랑시스의 얼굴이 3개로 굴절되어 나타난다.

12) 여기서 *bangbang*은 심장을 겨누는 총소리를 뜻함.

이 스타일을 고수하면서 장소와 어울리지 않는 과장된 여성성은 자연스러움을 상실하고 인위적이고 과장된 모습이 된다. 특히 별장에서 질투심 때문에 이성을 잃은 그녀가 프랑시스와 숲속에서 뒹굴며 싸울 때에도 입은 빨간 코트와 빨간색 하이힐은 그녀의 폭력적 행동과 부조화를 이루며 그녀의 여성성은 조롱거리로 전락한다.

마리의 여성성이 조롱거리로 전락할 수밖에 없는 이유는 ‘여성성’이란 본질적 속성이 아니라 팔루스인 것‘처럼 보이는 것’, 즉 외양에 불과한 것이기 때문이다. 라캉의 관점에서 거세위협에 시달리는 남성은 ‘팔루스인 척’ 가면으로 위장한 여성을 ‘가진다’는 환상 속에서 남/녀 성적관계가 이루어지기에 그것은 실패한 코미디 혹은 불가능한 환상이다. 버틀러는 남/녀 성적관계가 실패한 코미디에 불과한 것에는 동의하지만 젠더의 외양에 선행하는 본질의 존재론을 전제하는 라캉의 인식방식은 비판한다. 버틀러는 매 순간 발생하는 행위에 따라 구성되는 젠더의 수행성을 주장한다. 이런 의미에서 존재가 여성성 혹은 남성성의 가면을 쓴다는 것은 그 가면 안에 진정한 본질을 숨기고 있는 것이 아니라 가면 자체가 그 순간 그 사람의 젠더 정체성이라고 말할 수 있다.

<로렌스 애니웨이>의 초반에 짧은 머리와 무채색 남자 옷을 입은 로랑스와 긴 웨이브 붉은 머리와 화려한 옷차림의 프레드는 외관상 완벽한 남녀 커플로 보인다. 그런데 그들의 과장된 몸짓과 말투는 진정한 모습 이라기보다는 맡은 역할을 연기하는 배우와 같은 느낌이다. 그리고 로랑스가 더 이상 남자로 살 수 없다는 고백을 한 후 그들의 과장된 연기는 사라진다. 가면놀이를 멈추고 내면에 숨어있는 젠더를 고백한 그날 저녁 로랑스는 옷을 벗고 알몸으로 프레드에게 다가간다. 여기에서 로랑스의 벗은 몸은 젠더의 가면을 벗었다는 것을 함축한다.

<로렌스 애니웨이>에서 37년 동안 내면에 있는 여성을 숨기고 남성으로 보이기 위한 옷을 입었던 로랑스는 여성으로 살겠다고 결심한 이후(그녀)의 의상은 변화를 겪는다. 그 이전에는 눈에 띄지 않는 무채색의 옷으로 자신의 여성성을 숨기고 남성성을 가장했던 반면에 여성으로 인

정반기를 선언한 이후에는 다양하고 화려한 색의 옷을 입는다. 학교에 처음으로 여장을 하고 간 로랑스는 진한 화장과 녹색 투피스 정장, 오렌지색 하이힐을 신고 여성성을 과장적으로 드러낸다. 첫 수업에서 학생들이 그(녀)의 모습에 놀라면서도 무심한 태도를 보인 후 자신감을 얻은 그(녀)가 사람들의 시선을 받으며 복도를 걷는 장면은 <하트비트>의 패션쇼 워킹과 유사하다. 이를 통하여 젠더라는 것은 외양이며 연극적 수행성이라는 것을 보여준다.

긴 머리 헤어스타일, 여성성을 강조하는 투피스, 하이힐, 진한 화장과 장신구 등을 착용한 로랑스는 허상으로서 젠더의 외양을 패러디하고 이 불법적 젠더의 경계에 구멍을 뚫고 이를 전복한다. 버틀러는 “드래그야말로 젠더의 표현적 양식과 진정한 젠더 정체성이라는 개념뿐 아니라 내부와 외부의 심리 공간을 완전히 전복한다”¹³⁾고 주장한다. 드래그 퀴어로서 로랑스의 외적 용모는 여성이지만 내적 본질(몸)은 남성이면서 동시에 외적 용모(몸)는 남성이지만 스스로를 여성과 동일시하므로 본질은 여성이기도 하다. 이렇듯 로랑스는 남/녀로 구분된 젠더의 이분법을 해체하고 젠더를 수많은 가능성으로 증식시킨다.

교무 위원회가 로랑스에게 학교를 그만두라는 통보하는 시퀀스에서 다른 교사들과 로랑스의 옷은 극적인 대비를 이룬다. 로랑스는 붉은 나뭇잎이 그려진 연한 미색 스웨터를 입고 한쪽에만 귀걸이를 하는 도발적인 차림새인 반면에 다른 교사들은 대부분 어두운 무채색의 옷을 입고 있다. 이 시퀀스에서도 역시 의상은 젠더를 드러내는(로랑스의 경우) 혹은 젠더를 위장하기(동성에 사실을 숨기는 동료 교수¹⁴⁾) 위한 가면으로 작용한다.

낙태 수술을 받은 후 프레드는 로랑스와 헤어지고 신경쇠약 상태에서 벗어나려고 성대한 파티에 참석하다. 그녀는 여성성을 극단적으로 과장

13) 주디스 버틀러, 같은 책, 342쪽.

14) 로랑스는 그로부터 10년 후에 교무위원회에 있던 두 동료가 동성애자였던 사실을 숨기고 살았다는 것을 알게 된다.

한 화장과 헤어스타일, 몸이 완전히 비치는 드레스를 입고 파티에 등장한다. 그녀가 파티에 입장하는 로우 앵글 쏘은 카니발의 행진에 등장하는 거대한 인형을 연상시킨다. 성적인 매력과 특성을 강조한 차림새를 한 프레드의 행진은 로랑스가 여장을 하고 학교 복도를 걷는 장면과 유사한 특성을 지닌다. 프레드는 여성 배역을 연극적으로 수행한다는 점에서 드래그 퀸으로서 로랑스와 그리 다르지 않다. 이를 통하여 자비에 둘러싼 젠더는 가면이며, 가면은 사회문화적 규범이 만들어낸 배역의 이상적 자질을 모방하는 연극을 수행한다는 것을 보여준다.

3. 젠더의 양상

버틀러에 따르면 모든 젠더 정체성은 사회와 문화가 반복적으로 주입한 허구적 구성물이다. 그런 의미에서 선형적이고 근원적이며 원래 주어진 젠더는 없다. 몸, 정체성, 욕망마저도 문화적 구성물이기 때문에 모두 젠더이고 그런 젠더는 안정적인 수 없고 언제나 떠다니는 부표물이다. 버틀러에 따르면 “젠더는 변화하거나 맥락화된 현상으로서, 본질적인 존재를 의미하는 것이 아니라, 문화적이고 역사적인 특수한 일련의 관계를 둘러싼 상호수렴의 지점이다.”¹⁵⁾

자비에 둘러싼 역시 젠더를 문화적으로 구성된 가변적인 것으로 본다. 그리하여 그는 법과 규율이 정상/비정상으로 나누는 배타적 질서에 의해 구성된 섹슈얼리티에 의문을 제기하고 이를 전복하고 해체한다. 그는 드래그 퀸, 부치 팸, 트랜스 젠더, 트랜스 섹슈얼, 동성애자, 양성애자 등을 영화에 등장시키며 남성/여성, 동성애자/이성애자와 같이 대립적인 섹슈얼리티가 허구임을 보여준다. 또한 섹슈얼리티란 한 번에 확립되는 것이 아니라 파트너, 상황, 시간이 변함에 따라 유동적으로 변하는 것을 표현

15) 주디스 버틀러, 같은 책, 103쪽.

한다.

<탐앤타팜>에서 프랑시스는 여자친구/아내를 갖기를 꿈꾼다. 그래서 미지의 그녀에게 줄 옷을 사놓았지만 기회를 갖지 못하였다. 그런데 죽은 동생, 기욤의 동성애 애인 톱에게 성적으로 끌린 프랑시스는 그 옷을 톱에게 주며 춤추기를 제안한다. 이는 톱이 프랑시스가 꿈꾸던 여자친구/아내를 대신할 수 있는 매력적인 존재라는 것을 의미한다. 만일 섹슈얼리티가 고정된 것이라면 이성애자 프랑시스가 동성인 톱에게 집착하는 이유를 어떻게 설명할 수 있을까? 이는 결국 섹슈얼리티란 고정된 것이 아니라 욕망의 역학 관계 속에서 무수한 가능성으로 열려있다는 것을 의미하는 것이 아닐까?

<마미>는 엄마인 디안이 아들 스티브가 청소년 보호시설에서 추방당하자 집으로 데리고 돌아오면서 일어나는 이야기이다. 집으로 돌아온 스티브가 제일 먼저 하는 일은 부모의 침실에서 죽은 아버지의 흔적을 찾는 일이다. 아버지가 남긴 음악 테이프를 듣고, 옷장을 뒤져 아버지 옷을 입는 것을 보면, 그가 아버지를 좋아하고 그리워하고 있음을 알 수 있다. 그런데 교사였던 이웃집 카일라는 아들을 통제하지 못하는 디안과는 다르게 스티브를 통제하고 학습시키는데 까지 성공하면서 아버지가 아들에 대해 갖는 권위를 재현한다. 스티브의 주도아래 세 사람이 춤을 추며 행복해하는 이 시퀀스에서 쉘린디옹의 노래 출처가 바로 아버지의 음악 테이프라는 점을 주목해야 한다. 이는 부재한 아버지의 자리를 대신하는 카일라의 위치를 암시한다. 이리하여 이 시퀀스는 자아/타자(혈연가족/대안가족)이라는 이분법적 경계를 해체한다. 카일라/디안/스티브로 이루어진 대안가족은 엄마(디안)/나(스티브)로 이루어진 이자관계의 틀을 허물며, 동시에 아버지(남자)/어머니(여자)/나로 이루어진 오이디푸스 가족 구조의 젠더 구성을 해체한다.¹⁶⁾

16) 들뢰즈와 가타리에 따르면 프로이트가 정의한 사회와 문화의 근간으로써 오이디푸스 가족 구조는 아버지가 아들에게 가하는 폭력, 기득권이 소수자에게 가하는 폭력을 정당화하는 논리이다. 그들은 아버지의 이름으로 지속되어온 가족주의는 동일화의

<마미>에서 디안의 아들 스티브의 젠더 역시 규정할 수 없는 모호한 상태이다. 그는 ADHD와 분노조절 장애를 겪는 10대 소년이다. 감정의 기복이 심한 그는 억압적 상황을 참지 못하고 쉽게 폭발하고 만다. 그의 청소년기 불안정한 정신 상태는 모호한 젠더의 상태와 연결된다. 디안과 스티브를 도와준 이웃 카일라를 집에 초대하여 세 사람이 행복한 저녁 식사를 마친 후, 스티브는 몸에 붙는 검은 색 나시 티셔츠를 입고 진한 마스크라 눈 화장을 하고 나타난다. 그는 셸린 디옹의 *On ne change pas*를 립싱크하면서 여성스러운 몸짓으로 춤을 춘다. 이 때 그의 젠더는 남성도 여성도 아닌 모호한 젠더 상태, 이분법적 성의 규범을 훌트리고 해체하는 잠재적 젠더 가능성으로 등장하는 것이다.

버틀러에 따르면 젠더는 ‘떠다니는 인공물’인 것, 즉 유동적인 것이다. 이는 <하트비트>의 니콜라의 모호한 성적 취향에서도 드러난다. 그는 동성인 프랑시스에게 애정을 드러내는 행동을 하면서 한편으로는 여성에게도 관심을 보인다. 이런 모호한 성적 취향은 프랑시스와 마리 사이에서 잠을 자거나 앉아있는 그의 공간적 위치로 암시된다. 그럼에도 불구하고 그는 막상 프랑시스가 사랑을 고백하자 자신을 게이로 여겼다는 사실에 거부감을 보인다. 그런데 니콜라의 거부는 자신의 것이라기보다는 규율제도가 머릿속에 박아놓은 그물에 불과하다. 니콜라의 젠더는 부동의 내적 본질이라기보다는 사회문화적 맥락에 따라 변하는 것이기 때문에 모순적이다.

<탐앤타미>에서 톰의 죽은 동성에 연인 기쁨도 상황과 맥락에 따라 유동적인 섹슈얼리티를 지닌 인물로 그려진다. 그는 부재의 특성으로 인하여 모든 인물들의 욕망의 기표가 된다. 그는 부재하지만 영화의 인물들은 그와 어떤 관계였는가에 따라서 디제시스에서의 위치와 위상이 결

논리로 타자를 배척하고 단일한 원리와 규범으로 개인의 욕망을 통제하는 체제라고 비판한다. 들뢰즈와 가타리는 오이디푸스 가족에 대한 대안으로 유목적 가족을 제안한다. 유목적 가족은 기득권에 집착하는 가족상이 아니라 들어오고 나가는 움직임에 개방된 가족이다.(출고, 『자비에 들란의 영화에 나타난 공간 연구』, 181-182쪽).

정된다. 그는 영화의 서사를 가능하게 하고, 인물들의 욕망을 요동치게 만든다는 의미에서 영화의 모든 곳에 존재한다. 그런데 영화에서 기욤은 톱의 기억 속에서 두 번 나타나긴 하지만 언제나 흐릿한 윤곽으로만 등장하여 그의 모습은 신비 속에 숨어있다. 이렇듯 결핍의 존재, 혹은 그의 부재가 나타내는 특성은 젠더의 특성과 유사하기에 매우 흥미롭다. 버틀러에 따르면 젠더란 법과 권력과 담론의 이차적 구성물이기에 선형적이며 근본적인 ‘젠더는 없다’. 톱과 연인 관계였기에 그가 동성애자일 것이라는 가정은 그가 남녀를 가리지 않고 모든 사람과 잤다는 사실에서 그의 성/젠더/섹슈얼리티는 유동적이고 가변적이다. 그런 의미에서 부재하지만 그 부재로 인하여 어디에나 존재하는 그의 존재는 자유롭게 떠다니는 인공물로서 젠더의 양상과 유사하다. <탐앤타팜>에서 여성/남성, 동성애자/이성애자 등으로 나뉜 이분법적 구분의 부재는 무한한 가능성으로서 성/젠더/섹슈얼리티로 확장된다.

<로렌스 애니웨이>에서 로랑스의 젠더 변화는 연인 프레드의 젠더에 영향을 끼친다. 로랑스가 여성임을 선언한 이후 프레드의 말투뿐 아니라 외모도 변모를 겪는데, 특히 긴 웨이브 머리 안쪽 한 면을 삭발한 헤어스타일을 함으로써 그녀의 보이시한 면모가 드러난다. 그러나 프레드는 로랑스의 젠더 변화를 받아들이지 않고 그(녀)를 떠남으로써 내면에 숨겨진 또 다른 젠더를 발견할 수 있는 기회를 포기한다. 이는 벗은 몸으로 다가간 로랑스 옆에 프레드가 무지개 색의 두꺼운 코트까지 입을 정도로 온 몸을 가리고 앉아있는 시퀀스에서 이미 상징적으로 예고되어있다.

자비에 둘러싼 인물의 내면에 일어나는 감정적 변화를 이미지로 표현하는데 탁월하다. <로렌스 애니웨이>에서 카페에서 만난 프레드는 로랑스를 떠나겠다고 한다. 이 시퀀스에서 여장을 포기하고 남성 차림으로 앉아있는 로랑스에게 프레드가 이유를 묻자 로랑스는 당신을 위해서라고 대답한다. 로랑스는 프레드를 위해서 원하는 무엇이든지 해주겠다고 약속하지만 프레드는 이를 거절하고 다른 사람을 사랑하게 됐다고 말한다. 이 말에 두 사람의 관계가 더 이상 의미가 없다고 생각한 로랑스의

입에서 갑자기 나비가 나온다. 나비는 프레드를 위해 맞추려고 했던 사회적 기준(외양, 직업, 집, 젠더 등)에서부터 자유로워진 로랑스를 의미하는 것일까? 어쨌든 나비는 애벌레에서 변신하는 특성으로 인하여 남성에서 여성으로 변하는 로랑스의 젠더 변천을 형상화하는 이미지로 해석될 수 있다.¹⁷⁾

4. 퀴어 혐오

퀴어를 억압하는 주된 작동원리는 그들을 비가시적으로 만드는 것이다. 강제적 이성애의 범주를 벗어난 퀴어적 외양이 가시적으로 드러날 때 사회는 그 존재를 부인하는 전략으로 일관한다. 부권적 이성애주의 사회는 퀴어의 존재를 부인함으로써 퀴어를 ‘존재하지 않는 존재’로 만든다. 이는 <로렌스 애니웨이>에서 유명한 작가가 된 로랑스를 인터뷰하는 여성 기자의 태도에서 분명하게 드러난다.

인터뷰하는 기자의 시선은 여장한 로랑스를 보지 않으려고 끊임없이 다른 곳으로 향한다. 로랑스와 아이콘택트를 거부함으로써 그녀는 로랑스의 존재를 부인하는 것이다. 우레아와 힐-아르볼레디는 “우아하고 세련된 여성 기자가 로랑스를 대하는 태도는 서구의 전통적이며 보수적인 관객이 로랑스가 구현한 비정상적 부조화에 대해 느끼는 것과 유사하다. 처음에 여기자는 로랑스를 차마 바라보지 못한다. 이렇게 함으로써 여기자는 로랑스의 현존과 존재를 인정하는 것을 거부한다. 그리고 로랑스는 그녀에게 자기(로랑스)를 바라보라고 한다. 이렇게 함으로써 영화는 이 인물을 관객의 거울로 작용하게 한다”¹⁸⁾고 지적한다.

17) 나비는 영화의 마지막 시퀀스, 로랑스와 프레드가 처음으로 만난 장면에서 등장한다. 남성적 외양의 프레드에게 반한 로랑스는 나비 모형을 보여주면서 데이트 신청한다. 여기서 다시 나비는 앞으로 일어날 그들의 젠더 변화를 상징하는 것일까?

18) “The journalist, an elegant and refined woman, has an attitude towards Laurence that is akin to what a western conventional and conservative spectator feels

“어찌됐든 로렌스”라는 제목 자체가 의미하듯이 <로렌스 애니웨이>는 그(녀)의 젠더, 성적 취향, 삶의 방식이 어찌됐든 로랑스 그 자신이라는 뜻을 함축하고 있다. 그리고 영화는 그(녀)의 젠더, 성적 취향, 삶의 방식이 사회 규범이 통제하는 범위를 넘어선 것으로 간주되고 그러한 이유로 그(녀)를 비정상상으로 규정하고 그(녀)의 존재를 부정하는 폭력적인 현실을 폭로한다.¹⁹⁾

<로렌스 애니웨이>는 트래킹 카메라가 텅 빈 방과 거실 그리고 아파트 현관문을 지나 거리로 나가는 것으로 시작한다. 거리로 나온 카메라는 그곳에서 마주치는 다양한 인종 출신 사람들의 시선을 받으며 앞으로 나아간다. 감독은 대상을 카메라 뒤에 숨기고 그 대상을 바라보는 시선의 다양한 표현을 관객이 경험하게 함²⁰⁾으로써 퀴어들에게 가해지는 사회의 차별과 배제를 선명하게 드러낸다.

<로렌스 애니웨이>에 나타난 ‘시선’의 철학적 의미를 연구한 슐츠는 “영화의 처음 몇 분간은 노려보는 적대적인 시선, 경계하는 응시, 놀라면서 호기심어린 눈빛, 어색한 흘깃 봄, 충격어린 바라봄 등, 10개의 주관적 시점 시선으로 이루어졌는데 각 시선은 4~7초간 이어진다. 이 시선들은 영화의 제 4의 벽을 허물고 스크린 상의 인물과 관객간의 직접적인 아이컨택트를 확립하면서 추가적인 디제시스의 직접적인 말 걸기를 형성”²¹⁾한다고 지적한다. 우레아와 힐-아르볼레다에 따르면 “이 장면들은

towards such a discord with the non-normativity Laurence embodies. At first, the journalist does not dare to look at Laurence in the eyes. Doing so, she refuses to acknowledge her presence and existence. Yet, Laurence dares the journalist to look at her. In doing this, the film positions this character as a mirror of the spectator.”(Urrea and Gil-Arboleda, «*Laurence Anyway: The Transgression, Narrative and Mise-en-Scène of Transition*», *Synoptique*, Vol. 4, no.2, (Hiver 2016). pp.138-139).

19) “Consequently, Laurence’s transition has to be considered as a dispute: a dispute of the human being in the world, a dispute of the order of the things, in order to achieve control over one’s own life and to question normalized representations.”(*ibid.*, p.137).

20) 대상은 보이지 않고 대상을 바라보는 시선들만 존재하는 이 장면은 푸코가 분석한 벨라스케스의 <시녀들>을 연상시킨다.

21) “For example, the first few minutes of the film contain a scene composed of

우리에게 직접적으로 말하고 있기 때문에 영화는 ‘다름’을 향하여 던져지는 의혹어린 시선을 관객이 경험하도록 한다고 단언할 수 있다. 그리고 이것이 함축하는 것은 정상인의 규범화와 타자에 대한 범의 금지이다.”²²⁾

로랑스는 외양이 ‘비정상’이라는 이유로 비호감을 드러내는 익명의 시선들을 견뎌야 할 뿐 아니라 레스토랑 시퀀스에서 보듯이 무례한 언어를 감당해내야 하기도 하고, 혐오 범죄의 대상이 되기도 한다. 학부모의 반발로 학교에서 쫓겨난 로랑스는 혼자서 바에서 술을 마시는데 거기에서 마주친 한 남자가 로랑스의 외양을 문제 삼으면서 그녀에게 폭력을 휘두른다. 로랑스는 모르는 남자에게 가혹한 폭력을 당한 후 얼굴이 피범벅이 되어 무일푼으로 거리를 헤매며 사람들에게 도움을 청하지만 아무도 도와주지 않는다. 그 시퀀스에서 떠오르는 히에로니무스 보스의 회화의 그로테스크한 얼굴들은 바로 다른 사람들이 그를 얼마나 괴물처럼 보는지를 시각화한 것이다. 직장에서 쫓겨나고 주변사람과 연인에게 버림받고 사회에서 추방당하는 로랑스의 삶은 사회규범이 분류한 정상의 범주에 합당하지 않은 존재에게 가해지는 억압적 폭력과 배제를 형상화한다.

퀴어에게 가해지는 억압 중 하나는 언어를 침묵하게 하는 것이다. 퀴어가 커밍아웃을 한 후 주변 사람의 반응은 대부분 그것에 대해 아무 언급도 하지 않는 것이라고 한다.²³⁾ 이렇게 퀴어의 언어가 침묵당하는 과

ten point-of-view (POV) gazes that include hostile glares, wary stares, curious gazes, embarrassed glances and shocked looks, each lasting between four and seven seconds (Figures 1 - 10). These gazes form extra-diegetic direct address, breaking the film's "fourth wall", and establishing direct eye contact between the figures on screen and the viewer.”(Corey Kai Nelson Schultz, “The Sensation of the Look: The Gazes in Laurence Anyways”, *Film-Philosophy* 22.1, (2018), pp.1-20.

22) “We can affirm that the film positions the viewer to experience the suspicious look directed at the different, because these scenes are talking directly to us. And what is beyond this, is the institutionalization of the normal and the criminalization of the other.”(Urrea and Gil-Arboleda, *op. cit.*, p.136).

23) “루벤스타인에 따르면, 이러한 “침묵시키는 억압은 동성애자들에게 있어서 개인적이고 사회적인 층위 모두에서 경험된다. 레즈비언과 게이에 있어 거의 보편적인 ‘커밍아웃’의 경험은 그들이 가족이나 이성애자 친구들에게 자신들이 동성애자라고 말한 뒤 아무도, 정말 아무도, 한번이라도 이를 다시 언급하지 않는다는 것이다. 전형적인 가족의 반응은 “괜찮다 얘야. 난 그냥 그것에 대해서 알고 싶지 않을 뿐이야.”이다. 정체성

정은 푸코가 분석한 광인의 담론 배제 과정과 유사하다. 푸코에 따르면 사회 권력은 배제의 과정을 통하여 담론의 생산을 통제하고, 선별하고, 조직화하고, 나아가 재분배한다. 푸코는 중세 말 이래로 광인은 그의 담론이 다른 사람의 담론처럼 통용되지 못하는 그런 사람이었다고 지적하면서, 광인의 말은 진리도 중요성도 가지지 못함으로써 정당한 것으로 입증되지 못하였다고 한다.²⁴⁾ 광인의 말이 발화되자마자 거부당함으로써 무(無)로 변해버리는 것과 마찬가지로 퀴어의 언어도 부인되거나 무시당함으로써 언어로서 가치를 상실한다.

<탐앤타팜>에서도 동성애는 발화되어서는 안 되는 금기로 작용한다. 프랑시스는 동생 기욤의 동성애에 대해 말하려는 어느 청년의 입을 찢어 버렸다. 마을을 마지막으로 탈출하면서 톰은 우연히 주유소에서 일을 하고 있는 그 청년의 옆모습을 보게 되는데 입에서부터 귀밑까지 찢어진 흉터가 선명하다.

혐오어린 시선과 언어, 혐오 범죄에 노출되어 있고 언제라도 폭력의 피해자가 될 수 있는 위협적인 현실에서 퀴어는 내면에 공포와 두려움을 담고 살아야 한다. 이러한 퀴어가 느끼는 공포와 두려움은 <탐앤타팜>에서 형체 없는 얼굴로 표현된다. 연인의 장례식 날 아침에 샤워를 하던 톰에게 갑자기 샤워커튼이 열어젖혀지면서 형체 없는 얼굴이 등장한다. 인물들의 내면을 이미지로 표현하는데 뛰어난 자비에 돌란은 톰의 두려움과 공포를 형체 없는 얼굴로 형상화하였다.

기욤의 장례식에 참석하러 온 첫날 밤 톰은 방에서 잠을 자다가 어둠 때문에 얼굴이 보이지 않는 어떤 남자의 공격을 받는다. 이 얼굴 없는 남자의 거대한 손은 톰의 입을 틀어막으며 동성애에 대한 어떤 말도 하지 말고 떠나라는 협박한다. 얼굴 없는 그 남자는 바로 동성애를 밝히자

에 핵심적인 우리의 삶, 우리의 사랑은, 세상에서 우리에게 가장 가까운 사람들이 “그냥 알고 싶지 않은” 어떤 것이다.”(유민석, 『퀴어에 대한 언어, 퀴어의 언어』, 『여성이론』, 32호, 2015, 75쪽. [http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE06292303\(2018.07.01\)](http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE06292303(2018.07.01)).)

24) 미셸 푸코, 위의 책, 13-15쪽.

입을 찢어버린 프랑시스, 기욤의 형이다. 톰은 동성애 관계를 밝히려고 여러 번 시도하지만 매번 프랑시스의 위협과 폭력에 굴복하면서 끝까지 입을 열지 못한다. 감시당하는 톰의 언어가 침묵되어짐에 따라 그의 존재는 점점 프랑시스에게 예측되고 노예화 된다.

<담애티팜>에서는 외화면의 존재를 통해 동성애에 대한 증오와 혐오는 모습을 드러내지는 않지만 도처에 숨어있음을 느끼게 한다. 특히 옥수수 밭 추격 시퀀스에서 달아나는 톰의 시선을 통하여 프레임 안에 보이지는 않지만 프레임 밖에 위협적인 누군가가 존재하는 것을 느끼게 하는 촬영기법을 사용한다. 이러한 외화면에 숨어있는 존재가 있음을 느끼게 하는 촬영기법으로 인하여 관객은 톰을 위협하는 존재가 도처에 숨어 있다는 것을 느낀다. 이를 통하여 퀴어에 대한 잠재적인 위협이 구체적이고 실재적인 형상으로 드러나지는 않지만 사회전반에 퍼져있다는 것을 보여준다.

5. 퀴어의 공간

<로렌스 애니웨이>를 시작하는 시퀀스는 로랑스를 바라보는 10개의 시선 샷으로 구성되어있으며 그 시선들의 대상이 되는 로랑스는 프레임 바깥에 있어 보이지 않는다. 이러한 로랑스의 공간적 위치는 어떤 방식으로 그(녀)가 사회의 외부로 추방되어 있는가를 보여준다. 푸코에 따르면 19세기가 시간의 시대였다면 현대는 공간의 시대일 것이라고 한다.²⁵⁾ 그리고 공간적 관점에서 볼 때 모든 문화와 사회는 경계를 가지며, 이 경계에 의해 외부가 주어지고 동시에 그 문화 혹은 사회는 내부 즉 정체성을

25) “우리는 동시성의 시대, 병렬의 시대, 가까운 것과 먼 것의 시대, 인접성의 시대, 분산의 시대에 살고 있다. 내가 보기에 우리는 세계를 시간의 흐름에 따라 발전하는 거대한 생명체로서보다는, 여러 지점을 연결하고 그 실타래를 교차시키는 네트워크로서 경험하는 시기에 있다.”(미셸 푸코, 이상길 옮김, 『헤테로토피아』, 문학과 지성사, 2009, 41쪽).

만들어간다. 그런데 위반은 경계와 상호의존적 개념이다. 경계가 없다면 위반이 있을 수 없으며, 경계는 위반을 통해서만 그 존재가 드러나기 때문이다. 자비에 들란의 인물은 위반을 통하여 경계의 바깥, 빈 공간으로 우리를 인도한다.²⁶⁾

<탐앤타팜>의 프랑시스는 동성애 금지라는 사회규율 담론이 만들어낸 이데올로기에 충실한 인물이다. 그런 의미에서 그는 알튀세르가 분석한 이데올로기가 호명할 때 그에 응답함으로써 탄생하는 주체인 것이다. 그런데 버틀러에 따르면 주체는 그 호명에 완전히 복종하지 않는다는 것이다. 그리고 푸코의 역담론처럼 이데올로기에 복종하지 않고 남은 주체의 잉여부분은 도리어 이데올로기를 전복하는 잠재력을 지니고 있다고 한다.²⁷⁾ 이 잠재력은 동성애 금지라는 이데올로기를 구현하는 인물, 프랑시스가 톰에게 매혹되는 시퀀스에서 확인할 수 있다. 영화에서 프랑시스가 톰에게 적대적일 때에는 그들이 위치한 공간의 내부는 폐쇄적이 되고, 프레임은 상하로 줄어든다. 반면에 프랑시스가 톰에게 매혹될 때 공간은 원심적 운동을 통하여 고정성을 벗어나 유동성을 띠게 된다. 이는 두 사람의 탱고 시퀀스에서 분명하게 드러난다. 그들이 탱고 춤을 추는 농장의 헛간은 여러 개의 구멍이 나있는 덧문을 통하여 프레임이 나뉘면서 내부와 외부의 경계가 흐릿해진다. 이 시퀀스는 프랑시스가 사회문화적 맥락에서 반복적으로 학습하고 수행해온 가치들을 위반함으로써 경계가 전복될 수 있는 가능성을 암시한다.²⁸⁾

3년 만에 재회한 로랑스와 프레드는 예전부터 가보려고 꿈꾸었던 블랙섬(Île-au-Noir)으로 향한다. 두 사람이 블랙 섬에 도착해 걷는 시퀀스에서 하얀 눈으로 뒤덮인 세상에 온갖 색깔의 옷 비가 내린다. 또한 프레드

26) 푸코는 이러한 위반의 경험으로 구성되는 공간을 ‘헤테로토피아’라고 명명한다. 푸코의 ‘헤테로토피아’는 객관적인 물리적 특성으로 규정되는 공간이 아니라 위반의 경험으로 구성되는 공간이다.

27) 주디스 버틀러, 같은 책, 27쪽.

28) 이 시퀀스는 즐고, 『자비에 들란의 영화에 나타난 공간 연구』에서 자세하게 분석하였다.

는 선글라스, 머플러, 푸른 색 스웨터, 청바지에 푸른 색 긴 코트, 로랑스 역시 선글라스, 머플러, 푸른 색 스웨터, 청바지에 보라색 긴 코트를 입고 행복하게 걷는다. 슬로우 모션으로 촬영된 이 장면은 시간이 느리게 흐르는 느낌을 주어 두 사람의 행복한 순간이 연장되도록 한다. 또한 의상이 상징하는 젠더 외양이 하늘에 둥둥 떠다니는 것을 통해 이 섬에서는 더 이상 젠더구분이 문제되지 않음을 형상화한다. 그리고 로랑스와 프레드는 남/녀 구분이 어려운 비슷한 옷차림을 하고 있는데 이는 그들이 남/녀를 나누는 이분법을 위반할 수 있는 가능성을 지니고 있음을 보여준다.

블랙 섬에는 핑크 클럽 마리 로즈의 레즈비언 친구 커플이 살고 있다. 그 친구의 파트너인 알렉상드르는 여자에서 남자로 성전환수술을 한 레즈비언이다. 그 친구는 이 사람이 알렉상드리아이건 알렉상드르건 외양은 문제가 되지 않으며 오직 마음만이 중요한 거였다고 말한다. 이는 <로렌스 애니웨이>에서 감독이 하고 싶었던 이야기, 즉 사랑이란 남성/여성의 구별이나 동성애/이성애의 사회 규범적 구분에서 오는 것이 아니라는 것이다. 그리고 그러한 사랑이 가능한 블랙 섬이야말로 이분법적 젠더의 경계 밖에 있는 위반의 공간이 된다.

블랙 섬은 외양의 다름으로 인하여 혐오어린 시선, 언어, 폭력을 두려워할 필요가 없는 공간이다. 이처럼 자비에 돌란의 영화에 나타난 퀴어의 공간이란 무엇보다도 남성/여성, 동성애/이성애 등으로 2개의 항으로 나누고 하나의 항에 특권적 지위를 부여함으로써 헤게모니가 작용하는 것을 해체하는 공간이다.

6. 나가는 말

자비에 돌란의 영화는 우리의 삶을 억압하는 사회문화적 권력의 그물망을 드러내고 이것을 전복하는데 천착해왔다. 그리고 우리는 돌란이 젠

더의 문제를 통하여 어떻게 사회문화적 권력이 복잡하게 쳐놓은 그물망을 표현하는지 살펴보았다.

그의 인물들은 남성/여성으로 구분하는 젠더가 본질적인 것이 아니라 젠더를 표현하는 다양한 행위들을 통해 가변적으로 다양하게 구성되는 것을 보여주었다. <하트비트>의 마리와 프랑시스는 니콜라의 마음을 사로잡기 위해 옷차림, 헤어스타일 등 외양을 꾸미면서 ‘~인 척하는’ 젠더를 표현하는데 몰두한다. <로랑스 애니웨이>의 프레드는 상황과 파트너에 따라 유동적인 젠더와 섹슈얼리티를 나타내는 대표적인 인물이다. 영화의 초반에 그녀는 긴 웨이브머리, 강렬한 색깔의 옷차림, 여성적인 말투 등으로 여성성을 강조한다. 그러나 로랑스가 여성으로 살기 시작할 때 그녀의 외양이나 말투는 중성적으로 바뀐다. 그러다 로랑스를 떠나 다른 남자의 아내로 살 때 그녀는 다시 완벽한 여성적 외양과 말투를 수행한다. 그리고 관객은 영화의 마지막 시퀀스에서 로랑스를 처음 만났을 때 그녀는 짧은 머리, 남성적 옷차림과 말투를 수행하고 있었음을 알게 된다. 이 시퀀스를 통해 들란은 프레드 내면에 잠재해있던 다른 젠더의 가능성은 무한히 열려있었으나 그녀 스스로 여성 젠더로 한정하는 삶을 선택하였다는 것을 표현한다. 그리고 여기서 중요한 것은 젠더 가면 안에 내적인 무엇을 숨기고 있는가가 아니라 문화적으로 구성된 젠더를 둘러싼 담론을 어떻게 해석할 것인가이다.

사실 섹슈얼리티는 개별적 속성이 아니라 ‘관계’이며 실은 ‘일련의 관계들’이다. 퀴어 이론은 인간주체성이 파편화하고 유동적이며 역동적인, 생성 가능한 ‘자아들’의 집합체로 이해하는 해체론의 통찰을 바탕으로 개인의 섹슈얼리티도 파편화되고 유동적이며 생성 가능한 섹슈얼리티들의 집합체로 정의한다. 섹슈얼리티는 살아가는 동안 여러 차례 변화를 겪는데, 이는 섹슈얼리티가 욕망의 역학 관계 속에서 존재하기 때문이다. 게이 섹슈얼리티, 레즈비언 섹슈얼리티, 양성애, 이성애 등은 성적 가능성들로 이루어진 하나의 연속체 속에 자리하는 하나의 가능성으로 존재하는 것이다. 이런 시각으로 본다면 호모포비아인 프랑시스가 동성인

툼에게 성적으로 매혹되는 것이 더 이상 모순적이지 않다.

성적으로 정상인/비정상인으로 나누는 사회의 나눔의 체계에는 배제하는 권력적 체계를 함축한다. 이 나눔을 통해 동성애자, 양성애자, 트랜스 섹슈얼, 트랜스 젠더, 드래그 퀸, 부치 팸 등 퀴어들은 도덕적으로 평가되고 경계 바깥으로 배제되어진다. 그런 이유로 로랑스는 직장에서 추방당하고 연인에게 버림받고 가족에게 외면당하고 거리에서 폭력의 대상이 되기도 하였다.

돌란은 배제의 체계가 없는 세상을 <로렌스 애니웨이>의 5명의 로즈로 구성된 대안가족을 통해 표현한다. 로랑스가 모두에게 버림받고 얼굴이 피범벅이 된 상태로 거리에서 전화걸기 위해 동전을 구걸하지만 아무도 도움을 주지 않던 그 순간에 베이비 로즈가 도와준다. 이후 로즈 패밀리는 여성으로 살기 시작한 로랑스를 있는 그대로 받아들이고 인정한다. 이 가족은 배제의 권력이 제거된 경계 바깥의 공간이며 위반의 공간을 형상화한다. 그리고 로즈 패밀리는 로랑스의 존재론적 변화를 이끌어주고 로랑스는 다시 주변의 변화를 이끌어준다.

로랑스의 어머니는 아들이 딸로 이행하는 과정에 동참하면서 그녀 자신도 존재의 이행을 행한다. 그녀는 권위적인 남편과 이혼하고 집을 나와 꿈꾸던 그림을 그리며 자신이 원하던 삶을 산다. 로랑스의 용기는 그녀가 남편이 정해놓은 경계를 이탈하고 위반하는 삶을 선택하도록 이끌어 준 것이다. 결국 이는 로랑스처럼 경계를 위반하고 전복하는 한 사람의 삶이 어떻게 주변을 변화시키고 세상을 변화시킬 수 있는지 보여준다. 그리고 이것이 감독이 전하고자하는 퀴어의 의미 작용이라고 생각한다.

참고문헌

- 김영한, 「해체주의와 해석학 - 데리다와 가다머」, 『철학과 현상학』 10, 1998, 272-300쪽.
- 김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1993.
- 라플랑슈 장/퐁탈리스 장 베르트랑, 임진수 옮김, 『정신분석사전』, 열린 책들, 2005.
- 미셸 푸코, 이정우 옮김, 『담론의 질서』, 새길, 1993.
- 미셸 푸코, 이상길 옮김, 『헤테로토피아』, 문학과 지성사, 2009.
- 미셸 푸코, 이규현 옮김, 『성의 역사 1 : 지식의 의지』, 나남, 1990.
- 미셸 푸코, 이규현 옮김, 『광기의 역사』, 나남, 2010.
- 미셸 푸코, 오생근 옮김, 『감시와 처벌』, 나남, 2011.
- 덜런 에반스, 김종수 외 옮김, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 2004.
- 들뢰즈, 가타리, 최명관 옮김, 『앙티 오이디푸스』, 민음사, 1994.
- 들뢰즈, 가타리, 김재인 옮김, 『천개의 고원』, 새물결, 2003.
- 들뢰즈, 유진상 옮김, 『시네마 I : 운동-이미지』, 시각과 언어, 2002.
- 손 호머, 김서영 옮김, 『라캉 읽기』, 은행나무, 2014.
- 이인숙, 「자비에 들란의 영화에 나타난 공간연구」, 『불어불문학연구』, 제 110집, 2017.6, 165-189쪽.
- 이인숙, 「소수적 영화 - 자비에 들란 영화를 중심으로」, 『프랑스학연구』, 제 79집, 2017.2, 135-154쪽.
- 임진수, 『환상의 정신분석학, 프로이트 · 라캉에서의 욕망과 환상론』, 현대문학, 2005.
- 유민석, 「퀴어에 대한 언어, 퀴어의 언어」, 『여/성이론』, 32호, 2015.5.
- 조현준, 『젠더는 패러디다』, 현암사, 2014.
- 주디스 버틀러, 조현준 옮김, 『젠더 트러블』, 문학동네, 2008.
- 주디스 버틀러, 유민석 옮김, 『혐오발언』, 알렙, 2016.

자크 데리다, 진태원 옮김, 『법의 힘』, 문학과 지성사, 2004.

Brassard, Christina, «La transgression de la norme chez Dolan: une invitation à l'émancipation», *Synoptique*, Vol. 4, no.2, Hiver 2016, pp. 122-127.

Deleuze, Gilles/Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, 1972.

Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, 1983.

Sark, Katrina, «The Language of Fashion and (Trans)Gender in Dolan's *Laurence Anyways*», *Synoptique*, Vol. 4, no.2, Hiver 2016, pp. 127-134.

Schultz, Corey Kai Nelson, «The Sensation of the Look: The Gazes in *Laurence Anyways*», *Film-Philosophy* 22.1, (2018), pp.1 - 20.

Urrea/Gil-Arboleda, «*Laurence Anyways*: The Transgression, Narrative and *Mise-en-Scène* of Transition», *Synoptique*, Vol. 4, no.2, Hiver 2016, pp. 134-139.

Verduzier, Pauline, «Xavier Dolan rejette en bloc les prix pour le cinéma gay.», *Le figaro*, le 22 Septembre 2014.

Warner, Michael, *Fear of a queer planet : queer politics and social theory*, University of Minnesota Press, 2018.

〈Résumé〉

Etude de significations Queer chez Xavier Dolan

LEE In Sook

Les films de Xavier Dolan cherchent à révéler et à déconstruire les réseaux de pouvoir socioculturel qui répriment nos vies. Dans trois de ses longs-métrages, *Les Amours imaginaires*, *Laurence Anyways*, et *Tom à la ferme*, le réalisateur décrit comment ces réseaux complexes fonctionnent dans la société à travers le problème du genre.

Ses personnages montrent que la distinction entre l'homme et la femme en matière de genre n'est pas essentielle et que le genre revêt diverses formes à travers les actions qui l'expriment. Les deux personnages principaux des *Amours imaginaires*, Marie et Francis, soignent leur apparence exprimant leur genre à travers leur maquillage, leur coiffure et leur habillement, dans le but de séduire Nicolas. Cependant, plus ils s'y attachent, plus ils se sentent vides et aliénés. C'est parce que le genre qu'ils jouent n'est pas réel, mais imaginaire, d'où la signification connotative du titre de ce film.

Xavier Dolan considère le genre comme une variable culturellement construite. Ainsi, il conteste l'idée d'une sexualité constituée et divisée en normal/anormal par l'ordre exclusif de la loi et de la discipline. Dans ses films, il représente des marginaux sexuels, tels que transgenres, transsexuels, homosexuels, bisexuels. A travers leur présence, ses films montrent que l'opposition binaire de la sexualité, homme/femme, homosexuel/hétérosexuel, n'est qu'une fiction. En outre, la sexualité n'est pas établie à un instant donné, mais elle fluctue selon les

partenaires, la situation et le moment.

Laurence Anyways dénonce la violence sociale que constitue l'exclusion d'êtres considérés comme anormaux en raison de leur orientation sexuelle ou de leur mode de vie. Laurence doit non seulement faire face aux regards anonymes qui ne cachent pas leur dégoût, mais aussi aux paroles grossières, comme on le voit dans la séquence du restaurant. Il court même le risque de devenir un objet de crime de haine. Quand, expulsé de l'école, il boit seul dans un bar, il doit se soumettre aux coups de poing d'un inconnu à cause de son apparence queer.

L'île-au-noir où Laurence et Fred se réunissent après trois ans de séparation représente un espace queer d'où est absente toute hégémonie qui conférerait à l'un des termes des oppositions masculin/féminin, homosexuel/hétérosexuel, un statut privilégié.

A travers notre analyse des films de Xavier Dolan, nous pouvons comprendre que la sexualité n'est pas un attribut individuel mais une «série de relations». Et il apparaît qu'en tant que dynamique du désir, la sexualité peut subir des changements au cours de nos vies.

주 제 어 : 자비에 돌란(Xavier Dolan), 쥬디스 버틀러(Judith Butler),
퀴어(Queer), 젠더(Genre)

투 고 일 : 2018. 9. 24

심사완료일 : 2018. 10. 30

게재확정일 : 2018. 11. 5

부사 *vraiment*의 화용적 분석*

장인봉**
(이화여자대학교)

차례

- | | |
|--------------|--------------------------|
| 1. 서론 | 4. 발화적 특성 |
| 2. 수식범위와 기능 | 4.1. 상호발화작용 |
| 2.1. 구성성분 부사 | 4.2. 다성성과 대화주의 |
| 2.2. 발화체 부사 | 4.3. 메타발화 표지 |
| 2.3. 발화작용 부사 | 5. 담화 표지 |
| 3. 양태부사 | 5.1. <i>Vraiment</i> , P |
| | 5.2. P, <i>vraiment</i> |
| | 6. 결론 |

1. 서론

그라이스의 대화격률 중 질의 격률에 따르면 의사소통 참여자들은 자신이 진실이라고 믿는 것을 말해야 한다¹⁾. 그런 점에서, 굳이 ‘정말’이라

* 이 논문은 교육부와 한국연구재단이 주관하는 대학인문역량강화사업(CORE)의 게재료 지원을 받았음.

** 이화여자대학교 불어불문학과

1) 그라이스(Grice)의 대화격률은 다음과 같다 :

- i. 질의 격률
 - 대화에서 기여하는 몫이 진실된 것이 되도록 하라
 - a. 거짓이라고 믿는 것은 말하지 말라
 - b. 충분한 증거가 없는 것을 말하지 말라
- ii. 양의 격률
 - a. 대화의 목적에 필요한 만큼 충분히 정보를 전달해라

는 표현을 쓰는 것은 언어의 경제성 원칙에도 어긋나고 잉여적일 것이다. 하지만 우리는 일상적으로 ‘솔직히’, ‘정말’, 등 자신의 말이 진실이라는 것을 표현하는 언어를 많이 사용한다. 프랑스어의 경우에도 마찬가지로 지인한테 정보를 핵심적으로 보여줘야 하는 신문 기사의 제목에서도 *vraiment*의 빈번한 사용을 볼 수 있다²⁾ :

- (1) Connaissez-vous **vraiment** Paris ?
(www.lefigaro.fr, 24/02/2017)
- (2) Ça va (**vraiment**) mieux pour l'OM³⁾
(www.lefigaro.fr, 18/12/2016)

(1), (2)는 정보차원에서 볼 때 각각 (1'), (2')와 동일하다 :

- (1') Connaissez-vous Paris ?
- (2') Ça va mieux pour l'OM

부사 *vraiment*이 정보에 변화를 가져오지 않는다면 ‘충분히 정보적’이

- b. 필요 이상의 정보를 전달하지 말라
- iii. 관계의 격률
 - 관련성을 지닌 말을 하라
- iv. 양태의 격률
 - 명료하게 하라
 - a. 모호하게 말하지 말라
 - b. 중의성을 피하라
 - c. 간결하게 하라
 - d. 순서대로 하라
- 2) 르피가로지의 기사제목에서는 *vraiment*이 단독으로 쓰이거나 괄호를 동반한 경우가 빈번하게 사용된다. 이러한 특성은 다른 일간지들(*Le Monde*, *Libération* 등)에서는 발견되지 않는다.
- 3) *vraiment*을 생략해도 정보차원에서 전체 발화체의 의미에 영향을 끼치지 않기 때문에 괄호를 사용하였다고 가정해 볼 수도 있지만, 다음의 예를 통해 괄호의 사용이 의도적임을 알 수 있다 :
Un homme, une femme : la 42^e édition du festival de musique impose la parité dans sa programmation. Une (**grande?**) première. (*Le Figaro et vous*, 24/04/2018)

어야 한다는 양의 격률도 충족시키지 못한다고 할 수 있다. 이처럼 대화 격률을 위반하는 위 예들이 신문기사의 제목이라는 점을 고려하면 이 부사를 사용함으로써 화자가 전달하고자 하는 의도를 파악해 보아야 할 것이다. 이를 위해 본 논문에서는 문장 차원이 아닌 발화작용 측면에서 *vraiment*의 화용적 용법을 살펴보고자 한다.

2. 수식범위와 기능

부사가 통사적으로 수식하는 범위는 크게 구성성분(constituant), 발화체(énoncé), 발화작용(énonciation)이다⁴⁾. 부사 *vraiment*이 문장 안에서 수식하는 요소들에 따른 기능과 통사적 특성을 살펴보자.

2.1. 구성성분 부사

예 (3), (4)에서 *vraiment*은 각각 다른 부사(bien), 형용사(belle)를 수식하는 구성성분 부사의 기능을 한다 :

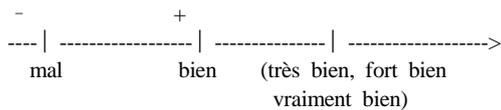
(3) Il écrit **vraiment** bien.

(4) Elle est **vraiment** belle.

구성성분 부사 *vraiment*은 형용사 *vrai*에서 파생되었지만 본래의 *vrai*라는 뜻보다는 “très, tout à fait”(Larousse)라는 강조의 의미를 지니며⁵⁾,

4) 이는 O. Ducrot(1980 : 35-39)의 구분을 따른 것이다.

5) R. Martin(1990 : 81)은 다음과 같이 도식화하였다 :



다음과 같은 통사적 특성을 지닌다.

A. 일반적으로 ‘형용사-*ment*’으로 파생된 구성성분 부사가 ‘de façon / manière + 형용사’로 환언될 수 있는 반면⁶⁾, *vraiment*은 ‘de façon / manière vraie’로 환언되지 않는다 :

(3') *Il écrit bien de façon vraie.

(4') *Elle est belle de manière vraie.

또한 일반적으로 구성성분 부사는 동사, 형용사, 다른 부사를 수식하지만, 강제 부사로서 *vraiment*은 “형용사나 부사 앞에서”(Larousse)라는 제한된 분포를 보인다. *vraiment*이 구성성분 부사로서 동사를 수식하는 예를 보자⁷⁾ :

(5) Seul Pierre parlait **vraiment**

(5)는 “피에르만이 거짓 없이 진실하게 말했다”는 의미가 아니라 “그만이 말이라고 부를 수 있는 말을 한 유일한 사람”(O. Ducrot 1980 : 37)이라는 의미로 사용된 것이다. ‘거짓 없이 진실되게 말했다’는 의미로 말하기 위해서는 ‘*Pierre parle avec sincérité*’ 등 다른 형용사를 사용하여 표현해야 한다.

B. 다른 구성성분 부사들과 달리 *Comment* ?에 대한 대답으로 쓰일 수 없다 :

(6) A : Comment a-t-il répondu ?

6) 예를 들어, *Il a clairement parlé.*는 *Il a parlé de façon claire*로 환언할 수 있다.

7) O. Ducrot(1980 : 37)

B : Prudemment / Clairement / *Vraiment

C. *vraiment*이 강세부사의 기능을 하지만, *très*와 달리, 간접화법의 종속절에 사용될 수 없다 :

(7) Il a dit qu'il fait très / *vraiment beau.

이러한 특징은 다음의 예에서도 확인할 수 있다 :

(8) - "Tu es **vraiment** bien installé", fit-il aussitôt, en se tournant vers Jacques.

Celui-ci ne répondit pas. [...]

- "Votre frère vous dit que vous êtes bien installé", répéta le directeur. (*Les Thibault*, I : 136)

*vraiment*은 형용사 *vrai*로 환언될 수 없으므로 화용적 용법으로만 쓰인다⁸⁾.

2.2. 발화체 부사

*vraiment*이 형용사와 부사 앞에서 구성성분 부사로 기능한다면, 다른 위치에서 쓰인 예를 살펴보자 :

(9) Paul est **vraiment** venu

부사는 일반적으로 문장 안에서의 위치에 따라 수식범위가 달라지며,

8) 이 특성은 Ducrot et al. (1982)가 부사 *justement*에 대해 형용사 *juste*로 환언될 수 있는 경우는 '설명적 용법', 그리고 환언될 수 없는 경우는 '화용적 용법'이라고 한 구분에 따른 것이다.

그에 따라 기능도 달라진다⁹⁾. 하지만 *vraiment*은 (9)에서 발화체 전체를 수식하며, 문두에 위치할 수도 있다. (9)는 ‘풀이 온 것이 사실이다’라는 의미로, 이 때 부사 *vraiment*은 발화체 전체를 수식하는 발화체 부사의 역할을 한다. 하지만 *vraiment*은 일반적인 발화체 부사들과 다른 특성을 보인다.

A. 일반적으로 발화체 부사는 전체 의문문에 대해 단독으로 대답의 기능을 할 수 있다¹⁰⁾ :

(10) Pierre viendra-t-il ?

- Probablement / Evidemment / Visiblement / Sûrement

하지만 *vraiment*은 이 때 다른 발화체 부사들처럼 단독으로 대답의 기능을 할 수 없다 :

(10') Pierre viendra-t-il ?

- **Vraiment* / Oui, vraiment

B. 발화체 부사는 다음과 같이 환언할 수 있다 :

(11) Heureusement, Paul est venu = Il est heureux que Paul soit venu.

(12) Vraiment, Paul est venu = Il est vrai que Paul est venu.

(11), (12)을 부정문으로 바꾸면 다음과 같다 :

9) 예를 들어, 부사 *mystérieusement*은 “Seul Pierre parlait mystérieusement”에서는 구성성분 부사 기능을 하지만, “Mystérieusement, seul Pierre parlait”에서는 발화체 부사의 기능을 한다.(O. Ducrot 1980 : 36)

10) C. Guimier(1996 : 122)

(11') Il n'est pas heureux que Paul soit venu.

(12') Il n'est pas vrai que Paul est venu.

이 때 (11')은 'Malheureusement, Paul est venu'로 환언할 수 있지만, (12')은 '*Pas Vraiment, Paul est venu'로 환언할 수 없다.

이러한 통사적 특성은 (*mal*)*heureusement*과 달리, *vraiment*은 문두에 쓰였을 때, 때로는 발화체 부사로(푼이 온 것은 사실이다), 때로는 발화작용 부사(내 발화작용은 진실이다)로 기능하는 중의성에 기인한다¹¹⁾. (12')와 같이 'P가 사실이 아니다'라고 말할 수는 있지만, '진실되지 않게 말하자면'이라고 자신의 발화작용을 부정하는 것은 '내가 거짓말을 하자면'이라는 거짓말쟁이 모순에 빠지게 되므로 불가능하다.

2.3. 발화작용 부사

*vraiment*이 발화작용 부사의 기능을 하는 경우에도, 다른 발화작용 부사와 달리 특별한 통사적 특성을 보인다. 예를 들어 발화작용 부사 *franchement*은 *franchement parlant*으로 환언될 수 있다 :

(13) Franchement / Franchement parlant, Paul n'est pas gentil.

하지만 *vraiment*은 *vraiment parlant*으로 환언될 수 없으며, 발화작용

11) O. Ducrot(1980 : 37)에서도 같은 지적을 볼 수 있다 : "en tête de phrase, dans "Vraiment, seul Pierre parlait", on ne saurait décider si *vraiment* qualifie l'assertion de véridique, ou bien s'il qualifie de vrai l'énoncé qui suit."

*vraiment*의 이런 이중 기능은 이에 해당하는 우리말 '정말'의 정의에서도 잘 나타난다. "1. 거짓이 없이 말그대로임, 또는 그런 말, 2. 겉으로 드러나지 아니한 사실을 말할 때". 즉 '진실'인 것이 발화작용 혹은 발화체 모두에 해당할 수 있음을 알 수 있다.

*heureusement*의 경우 발화체의 내용이 아닌 발화작용이 '다행'일 수 없으므로 발화체 부사로만 가능하며, *franchement*의 경우 발화체 내용이 '솔직'할 수 없으므로 발화작용 부사로만 기능한다.

부사의 의미로는 *à vrai dire* 혹은 *à dire vrai*로 바꾸어야 한다¹²⁾ :

(14) **Vraiment parlant, Paul n'est pas gentil.*

사실에 근거한 객관적 평가인지 화자의 주관적 평가인지 경계가 불분명한 것은 이 부사의 수식범위를 분석하는 데에도 영향을 끼쳐 이 부사의 정확한 분류를 어렵게 한다¹³⁾. 이러한 특성들을 통해 *vraiment*는 그 자체로 담화 표지(*mot du discours*)의 역할을 한다고 볼 수 있다¹⁴⁾.

3. 양태 부사

발화체나 발화작용의 진리가에 대한 평가를 표현한다는 점에서, *vraiment*은 양태 부사¹⁵⁾ 기능을 한다. 위의 예 (10')에서 *vraiment*이 단독으로 긍정의 답으로 쓰일 수 없는 것과는 반대로, 부정의 답인 경우에는 *Non* 없이 *Vraiment pas*라고 대답할 수 있다. 이 때 *vraiment*은 *pas*의 앞에 쓰여서 부정을 강조하는 의미로 쓰인다 :

12) 다음 예에서 *vraiment*은 형용사 *parlant*(명백한)을 수식하는 강세 의미로 구성성분 부사의 기능을 한다 :
 Salut Thomas, Merci beaucoup pour ton article, il est **vraiment parlant** et très utile...
 Je pense qu'il va beaucoup m'aider [...] (www.google.fr)

13) 이처럼 *vraiment*의 부사로서 분류의 어려움은 여러 학자들이 언급하였다 : O. Ducrot(1980)에 따르면, *vraiment*은 2부류(+구성성분, -발화체, +발화작용)이나 3부류(+구성성분, +발화체, -발화작용) 사이에서 결정하기 힘든 부사로 분석된다.

14) E. Vladimirska(2008)를 비롯하여, J.J. Franckel & D. Paillard(2008 : 257)은 현대 프랑스어에서 일반적인 부사처럼 기능하지 않고 담화 표지로만 기능하는 부사들로 *vraiment, décidément, carrément, forcément* 등을 구분한다. 이와 다른 부류는 때로는 문장 부사로, 때로는 담화 표지로 기능할 수 있는 부사들로 *heureusement, franchement, effectivement* 등이 있다.

15) 용어의 차이가 있을 뿐 *vraiment*의 양태적 가치에 대해서는 학자들의 공통된 의견이다. 예를 들어 H. Nölke(1993 : 83)는 “양태소(modaux)”, J. Fernandez(1994 : 185)는 “양태 표현(expression modale)”, V. Schott-Bourget(1994 : 89)는 “양태 부사(adverbes modalisateurs)”로 분류한다.

(15) Paul est gentil ?

- a. Vraiment pas
- b. Pas vraiment

(15a)는 ‘Paul n'est pas gentil’라는 부정을 강조하는 대답인 반면, b는 *vraiment*을 부정하지 않는다¹⁶⁾. 즉 ‘Paul n'est pas méchant, mais il n'est pas très gentil’라는 의미로, *pas vraiment*은 “정도의 부사 adverb de degré”(A.-M. Lilti 2004 : 108) 기능을 한다. 예를 들어 ‘Ça n'avance pas vraiment’은 ‘Vraiment, ça n'avance pas’가 아니라 ‘Ça n'avance pas au vrai sens du terme’ 즉 ‘Ça avance doucement’을 의미한다. 다음의 예에서 이런 특징을 확인할 수 있다 :

(16) Je réfléchis un instant.

- « Celle qui veut que vous mangiez des livres ?
- Exactement.
- Vous... les dévorez ?
- Non. Si. Enfin. **Pas vraiment.** Comment dire... »

Golgo luttait pour trouver les mots. Gofid vola à son secours.
(*La cité des livres qui rêvent* : 257)

예 (16)에서도 볼 수 있듯이, *pas vraiment*은 정확한 명명에 비해 충분하지 않은 정도를 가리키는 의미를 지니며, 뒤이은 발화체(Comment dire... » Golgo luttait pour trouver les mots. 뭐라고 할까” 골고는 단어를 찾으려 애썼다)가 이를 뒷받침해준다. *pas vraiment*은 정도를 나타내며, (15)와 같은 가치판단이 아니라 사실의 진위를 판단하는 대답으로 쓰일 수는 없다 :

16) E. Vladimirska(2008 : 278)는 *pas vraiment*이 그 자체로 담화 표지(mot du discours)이며, 그것이 *pas*가 *vraiment*의 부정을 표시하지 않는다는 것을 의미한다고 설명한다.

(17) Pierre viendra-t-il ?

- Vraiment pas / *Pas vraiment

한편 시제가 과거일 때는 다른 특징을 보인다 :

(18) Paul est venu ?

- *Pas vraiment / *Vraiment pas

예 (17), (18)을 통해서 알 수 있는 것은 사실의 진위 판단을 표시하는 과거 시제인 사실과 달리, (17)처럼 미래 시제인 경우 아직 일어나지 않은 일에 대한 화자의 주관적인 판단을 표시할 때 *vraiment*이 가능하다는 것이다. 즉 *vraiment*은 주관적인 판단을 드러내는 양태적 의미를 지닌다¹⁷⁾.

*vraiment*이 지니는 의미가 사실 판단이 아니라 주관적인 판단이라는 점은 다음의 특성을 통해서도 확인할 수 있다. *vraiment*을 동반한 발화체의 내용이 진실이라면 추측이나 가능성을 나타내는 발화체와 양립될 수 없을 것이다. 하지만 실제로 “외양, 유사함, 확실하지 않은 사실을 표현”(Larousse)하는 *on dirait que* (...인 것 같다)와 함께 사용된 예들을 발견할 수 있다 :

(19) [...] on dirait **vraiment** qu'elle n'a pas d'amis ...

(www.google.fr)

(20) On dirait **vraiment** le paradis (책제목)

이처럼 *vraiment*은 “(발화체의 진리를 제시하는) 명제적인 것으로부터 (발화체의 진리를 가정하는) 가설적인 것으로의”(V. Schott-Bourget

17) *vrai*로부터 파생된 *vraiment*은 ‘사실대로’, ‘진실하게’의 의미보다는, 사실에 대한 화자의 주관적 판단을 나타내는 의미로 사용된다는 점에서, Ch. Molinier(2009 : 12)는 객관적으로 증명된 확실성을 나타내는 양태 부사들(*nécessairement*, *incontestablement*, 등)과는 구분해야 한다고 주장한다.

1994 : 89) 의미 전이가 일어난 양태 부사의 특징을 보인다.

4. 발화적 특성

*vraiment*의 수식범위와 기능의 분석에서 알 수 있는 것은 우선 이 부사가 어느 기능을 하든지 각 범주에 속하는 부사들과는 다른 특성들을 보인다는 점이다. 또한 “대화 상대방에 대한 화자의 기분, 의향, 태도에 관한 부사”(Ch. Molinier 2009 : 11), “담화 의도에 관련된” 부사(C. Guimier 1996)라는 분석들을 통해 볼 때, 발화자의 의도가 부사 *vraiment*의 주요 의미를 구성한다는 점을 알 수 있다. 따라서 이 부사의 의미를 제대로 알기 위해서 그 사용 환경을 살펴보고자 한다.

4.1. 상호발화작용

벤베니스트(E. Benveniste)는 시제 체계를 주된 기준으로 두 개의 언어체계를 구분한다¹⁸⁾. 담화체계(Discours)에서는 단순과거를 제외한 모든 시제가 사용되는데, 특히 현재, 미래 그리고 복합과거가 기본 시제이다. 이 밖에 연동소(embrayeurs), 양태 표현 등 발화작용을 나타내는 표지들이 사용된다. 반면에 서술체계(Histoire)에서는 단순과거, 반과거, 대과거 등의 시제와 함께 3인칭 대명사만이 사용되며, 주관성을 드러내는 양태 표현들은 사용되지 않는다고 설명한다. 하지만 이와 같은 구분에도 불구하고, 실제로 서술체계로 기술된 부분에서 주관성을 철저히 배제하는 것은 불가능해 보인다. 다음 예를 보자 :

(21) Le jour **blanchâtre** des carreaux s'abaissait **doucement** avec

18) E. Benveniste(1966), XIX 장 참고.

des ondulations. Les meubles à leur place semblaient devenus plus immobiles et se perdre dans l'ombre comme dans un océan **ténébreux**. [...] **Mais**, entre la fenêtre et la table à ouvrage, la **petite** Berthe était là. (*Madame Bovary*, II : 6)

반과거 시제(*s'abaissait, semblaient, était*)로 전개되어 배경(*arrière-plan*)에 해당하는 이 예는 벤베니스트의 서술체계에 해당하지만, 그럼에도 불구하고 주관성을 드러내는 표현들이 발견된다. 예를 들어 형용사(*blanchâtre*¹⁹), *ténébreux, petite*), 동사(*semblaient*), 부사(*doucement*)를 비롯하여 논리적 연결을 표시하는 접속사(*Mais*) 등은 서술자의 주관성을 보여주는 표현들이다. 이처럼 서술체계라고 하더라도 주관성을 드러내는 표현들을 완전히 배제하기는 어려운데, 예 (22)에서처럼 주관적 판단을 나타내는 표현(*il est vrai*)이 삽입구에 명시됨으로써 서술체계 안에 서술자의 개입이 드러난 예도 찾을 수 있다 :

(22) C'était, **il est vrai**, une manie de Mme Homais ; son époux en était intérieurement affligé [...] (*Madame Bovary*, II, 6 : 163)

(22)에서 서술자가 자신의 주관적인 판단을 의도적으로 기술하였다고 하더라도, 삽입구 '*il est vrai*' 대신 부사 *vraiment*을 대치할 수는 없다. 실제로 *vraiment*은 서술체계에서는 발견되지 않으며 담화체계에서만 확인된다²⁰) :

19) 형용사 *blanc*과 비교하여 볼 때, '근사(近似)'를 뜻하는 어미 '-âtre'가 첨가된 *blanchâtre*는 주관성을 드러낸다.

20) 담화 표지로서 *vraiment*과 비슷한 의미를 지니는 *effectivement*은 서술체계에서 사용된 것을 확인할 수 있다 :

Il descendit, traversa l'office, fit irruption dans la salle. Elle était vide. Trop tôt encore. à peine midi. Mais, à une de ses tables, effectivement, quatre personnes étaient déjà installées (J.J. Franckel & D. Paillard, 2008, 262 재인용). 이 출처에서는 부사 *effectivement*의 위치에 대한 예로 이 예문을 제시함.

(23) - "Tu n'es **vraiment** pas mal logé", remarqua-t-il, jetant un nouveau coup d'oeil autour de lui. (*Les Thibault*, I : 138)

(24) "Et si je suis reçu", se demandait Jacques, "est-ce que j'en serai **vraiment, vraiment** heureux ? Pas autant qu'eux", se dit-il, songeant à Antoine et à son père. (*Les Thibault*, I : 274)

다른 주관성 표현들이 서술체계에서 쓰이는 반면, *vraiment*은 전혀 사용되지 않는 점을 통해 이 부사가 상호 대화교류가 있는 발화상황, 달리 말하면 상호발화작용을 표시한다는 것을 알 수 있다.

4.2. 다성성과 대화주의

*vraiment*이 대화참여자 간에 상호발화작용이 가능한 발화상황에서만 사용 가능하다면, 화자가 이 부사를 통해 어떤 의도를 보여주고자 하는지 살펴보아야 할 것이다. 앞에서 살펴본 (1)과 (1')을 비교해 보자 :

(1) Connaissez-vous **vraiment** Paris ? (www.lefigaro.fr, 24/02/2017)

(1') Connaissez-vous Paris ?

두 발화체 (1), (1')은 정보 차원에서는 동일하며, 발화자가 상대방에게 질문을 던지는 의문문을 사용함으로써 만들어지는 “상호대화적 대화주의 (dialogisme interlocutif)”²¹⁾ 효과도 동일하다. 그렇다면 이 두 발화체는 어떤 차이를 지니는 것일까? 앙스콩브르와 뒤크로의 다성성 이론(1988 : 131)에 따르면, ‘Est-ce que P ?’라는 의문문은 “사전 단언 *assertion préalable*” P를 들리게 하며, 이를 책임지는 발화자(*énonciateur*)가 화자(*locuteur*)와

21) 바흐친에 따르면, 상호대화적 대화주의는 “아직 말해지지 않은 요청되고 이미 예상된 응답”(B. Verine 2005 : 188 재인용)이다.

반드시 일치하는 것은 아니다²²⁾. 하나의 발화체 안에 여러 발화자의 관점이 가능하다는 점에서 다성성(polyphonie)을 지닌다. 이에 따르면 (1')도 이미 사전 단언의 목소리를 듣게 하는 다성성을 지니지만, *vraiment*이 사용된 예문에서 발견되는 첫 번째 특징으로는 (1')과 달리 (1)은 처음 하는 질문으로는 적당하지 않다는 점이다. 다시 말해서 상대방이 “Connaissez-vous Paris ? - Oui, je connais Paris”와 같은 일종의 대화를 책임지는 발화자의 목소리를 들리게 하는 다성성을 지닌다고 볼 수 있다. 의문문이 아닌 평서문의 예를 보자 :

(25) [제목] L'Inter Milan est **vraiment** de retour

[본문] Cette fois c'est sûr, l'Inter Milan est bien de retour.

Les Nerazzurri ont nettement battu la Lazio Rome
3-0, mercredi lors de la 18e journée de Serie A. Grâce
à cette victoire, [...] (www.lefigaro.fr, 21/12/2016)

예 (25)의 제목은 ‘L'Inter Milan est de retour’와 정보 차원에서는 동일하지만, 사전 단언의 차이를 보인다. 즉 *vraiment*은 ‘L'Inter Milan est de retour’라는 단언과 이에 의혹을 제기하는 다른 목소리와의 대화를 들리게 하는 역할을 한다. 이는 ‘Cette fois c'est sûr’라는 본문의 도입부분이 뒷받침해주며, 이런 관계는 제목과 본문 사이에 존재하는 “내부텍스트적 관계(relation intratextuelle)”(Sullet-Nylander 2012 : 171-172)의 특성을 보인다. (25)와 같은 구조를 지니는 다음 예를 보자 :

(26) Le bonheur est **vraiment** dans le pré (www.google.fr)

22) O. Ducrot(1984 : 193, 208)는 다음과 같이 화자와 발화자를 구분한다 :

화자(locuteur) : “발화체를 책임지는 존재 être qui [...] est présenté comme son responsable”

발화자(énonciateur) : “발화작용을 통해 드러나는 관점의 주체 la personne du point de vue”

예 (26)은 프랑스 영화 제목 ‘Le bonheur est dans le pré’를 상기시키는 인유(allusion) 기법을 사용하며, 화자와 다른 목소리를 들리게 한다²³⁾. 인유의 경우, 다음과 같은 일종의 “대화적 연쇄(*chaîne dialogique*)”²⁴⁾를 생성하며, 이들은 “상호대화적 대화주의(*dialogisme interdiscursif*)”²⁵⁾를 보여준다²⁵⁾ :

- (27) Le bonheur est **vraiment** dans le pré ?
- (28) Le bonheur est dans le pré pour les Sassi !
- (29) Le bonheur est dans le pré! **Vraiment?**
- (30) Le Bonheur (est **vraiment** dans le pré)
- (31) Le bonheur est-il **vraiment** dans le pré bio ?
- (32) Le bonheur est-il dans le pré du philosophe ?

(27)은 (26)과 동일한 평서문 구조에 의문부호를 첨가하여, 마치 다른 사람의 말을 반문하는 듯한 문장구조를 사용하는데 이는 “되풀이 reprise”에 해당하는 구조이다. O. Ducrot(1984 : 197-203)에 따르면 이러한 “모방적 메아리 *écho imitatif*” 구조는 “화자의 분열 *dédoublement du locuteur*”을 드러내며, 경험적으로는 한 명의 화자라고 하더라도 질문과 대답을 연기함으로써 그가 발화체를 통해 “교류, 대화”의 이미지를 주고자 하는 대표적인 다성성의 예이다²⁶⁾.

상호대화적 대화주의에 기대어 이런 대화적 연쇄는 “이전 발화체를

23) B. Dupriez(1984 : 34-35)에 따르면, 인유(allusion)는 “명시적으로 말하지 않고, 그것을 생각나게 하는 다른 것을 통해 환기시키는” 수사기법이다.

24) 이는 R. Vion(2010 : 6)에 따르면 “기본 발화체로부터 우회적으로 만들어진 무한한 수의 발화체(*un nombre indéfini d'énoncés construits par le détournement d'un même énoncé de base*)”를 일컫는다.

25) www.google.fr

26) O. Ducrot(1984 : 197)가 제시하는 ‘되풀이’의 예(A : “J'ai mal” - B : “J'ai mal ; ne pense pas que tu vas m'attendrir comme ça)에서처럼 대화참여자들 사이에 직접적인 대답은 ‘상호대화적 대화주의’를 나타낼 것이다. 반면 (27)처럼 발화자가 ON인 경우에는 ‘상호대화적 대화주의’를 나타낸다.

블리일으킴으로써 이중 독해”(R. Vion 2010 : 5)를 요구하며, *vraiment* 은 사전 단언으로 되돌아가 재고하도록 대화상대방을 초대하는 효과를 가져온다. *vraiment*을 통한 사전 단언에 대한 확인은 그 대상이 화자 자신일 수도 있고, 대화상대방을 향할 수도 있다. 다음의 예는 대화주의의 다양한 양상을 보여준다 :

- (33) [제목] Est-ce que j'ai **vraiment** besoin d'un masque cheveux ?
 [본문] Vous hésitez à utiliser un masque pour cheveux ?
 Pourtant, c'est souvent profitable à vos cheveux.
 Découvrez 3 bonnes raisons de vous laisser tenter.
 (www.lefigaro.fr, 08/02/2016)

앞에서 살펴본 다성성 이론에 따르면, (33)의 제목은 ‘Est-ce que P ?’ 구조에서 사전 단언인 P(*j'ai besoin d'un masque cheveux*)의 관점을 들리게 하는 다성성을 지닌다. 또한 *vraiment*을 통해 P에 대한 확인을 요청하는 구조인데, 화자 자신이 대상이라는 점에서 “자기대화주의(*autodialogisme*)”를 나타낸다고 할 수 있다. 반면 본문에서는 인칭이 *vous*로 바뀌어 P의 확인이 대화상대방으로 향하는 “상호대화적 대화주의”를 보이고, 이에 대한 해결책으로 뒤이어 사용해 봐야 할 세 가지 좋은 이유를 제시함으로써 ‘정말’ 필요한가에 대한 답을 제시한다는 점에서 “내부텍스트적 대화주의”를 보여준다.

4.3. 메타발화 표지

§ 2에서 살펴본 수식범위에 따르면, *vraiment*이 문두에 쓰인 경우 발화체 부사, 혹은 발화작용 부사로 해석될 수 있다. 이를 발화작용의 측면에서 보면, 자신의 발화체, 발화작용에 대한 확인이나 주석을 요구한다는 점에서, “재귀적 주석(*commentaire réflexif*)”(R. Vion 2010 : 7)의

기능을 하며, 달리 말하면 메타발화적 표지 기능을 한다²⁷⁾. 즉 *vraiment* *P*를 통해 화자는 *P*를 발화하는 동시에 다른 한편으로는 *P*의 발화작용에 대한 주석을 다는 것이다²⁸⁾.

이처럼 발화작용을 재귀적으로 재고함으로써 수정이나 재구성을 할 때 *vraiment*은 이를 가능하게 하는 표지 역할을 한다. 예를 들어 반복을 통해 재구성할 경우 *vraiment*은 (34)에서처럼 구성성분을 반복하거나, (34')과 같이 단독으로 쓰여 앞의 발화체를 재구성하는 역할을 할 수 있다²⁹⁾ :

(34) Elle est bien dans sa peau, **vraiment** bien dans sa peau.

(34') Elle est bien dans sa peau, **vraiment**.

발화체나 발화작용에 대한 주석을 표시하는 메타발화적 표지로서 *vraiment*이 발화체의 처음이나 끝 이외에 다른 자리에서 자유롭게 쓰이는 것을 가능하게 하는 장치로서 화자는 괄호를 사용할 수 있다 :

(35) Le film à (**vraiment !**) voir ce soir

(www.lefigaro.fr, 14/03/2017)

(36) Les 100 prénoms les plus bizarres (**vraiment** portés !)

(www.google.fr)

발화체 안에 자유롭게 개입할 수 있는 공간인 괄호 안에 화자는 때로는 강조하고자(예. 35), 때로는 새로운 정보를 주는 것 같은 효과를 주고자(예. 36) *vraiment*을 사용하며, 발화체나 발화작용을 재귀적으로 설명한다는 점에서 메타발화적 특징을 지닌다. (36)의 경우 새로운 정보를

27) D. De Arruda (1992 : 140)는 *vraiment*이 발화체에 대한 주석(commentaire)의 역할을 한다는 점에서 “메타언어적 작용소 (opérateur métalangagier)”라고 정의한다.

28) 이러한 특성은 Ducrot et al.(1980 : 138)가 분석한 ‘*Décidément P*’ 구조에서도 발견된다.

29) E. Richard(2008 : 152-153).

전달하는 것 같지만, 화자는 *vraiment*과 괄호를 통해 다성성을 활용한 기법으로 독자의 주의를 끌고자 하는 것이다. 즉 ‘가장 이상한 100개의 이름’만으로도 실제 ‘이상하지만 누군가 이름으로 쓴다’는 것을 충분히 알 수 있지만, 일반적인 공론(‘이름이 이상하기 때문에 쓰지 않을 것이다’)을 말하는 목소리를 상기시키고, 이에 대해 반박하여 사람들이 생각하는 것과 달리 실제로는 사용하고 있다는 것을 알리는 목소리들의 대화를 들리게 하는 효과를 사용하며, 이 때 *vraiment*과 괄호가 화자에게 좋은 도구를 제공한다. 생략해도 되는 요소를 굳이 괄호 안에 넣어 표시함으로써 역설적으로 “독자의 주의를 환기시켜 자신의 발화상황에 동참하게 하려는”(장인봉 2011 : 410) 의도로 사용한다.

5. 담화 표시

“정보를 전달하는 것이 아니라, 화자와 상황의 관계를 표시”(O. Ducrot et al. 1980 : 131)한다는 점에서, *vraiment*은 담화 표시(*mots du discours*)라고 할 수 있다. “발화체 뒤에 숨겨진 발화작용을 드러냄으로써, 화자에게 자신의 존재를 표시할 수 있게 해주는 표현”(ibid. : 표지)으로서 *vraiment*이 발화체에서 차지하는 위치에 따라 나타나는 화자의 태도, 발화방식을 살펴보고자 한다.

5.1. *Vraiment*, P

서술체계와 담화체계가 교차하는 텍스트에서, *vraiment*은 담화체계에 서만 확인되는 것을 보았다. *vraiment*이 담화체계를 시작하는 예들을 살펴보자 :

- (37) - “Elle est perdue”, nasilla le plus âgé en posant la main sur l'épaule d'Antoine, qui se tourna aussitôt vers le pasteur. L'infirmière, qui passait, s'approcha, et, baissant la voix :
- “**Vraiment**, docteur, est-ce que vous la croyez...”
Cette fois, Gregory se détourna pour ne plus entendre le mot.
(*Les Thibault*, I : 45)
- (38) - “**Vraiment**, mon cher, tu... tu me surprends !” Il hésitait, choisissant des termes mesurés, que démentaient ses grosses mains fermées et ses coups de tête en avant. “Cette... méfiance à l'égard de ton père...” (*Les Thibault*, I : 168)
- (39) - “**Vraiment**, chérie, tu n'as guère été aimable avec tes amis !” s'écria Nicole, dès que les Thibault eurent pris quelque distance. (*Les Thibault*, I : 392)

앞에서 다성성에 대해 살펴본 바에 따르면, *vraiment*은 사전 단언을 제시하는 발화자의 목소리를 들리게 한다. Ducrot et al.(1980 : 143)이 ‘*décidément P*’에 대해 설명한 것과 마찬가지로, *vraiment*도 P를 발화하게 한 원인이 발화체 이전에 있었음을 알린다고 할 수 있다. ‘정말이지’ ‘솔직히 말해서’로 대화를 시작함으로써, 말을 안 하려 했지만 의식적이든 무의식적이든 상대방이 행한 행동이나 말로 인해 화자 자신도 모르게 어쩔 수 없이 말을 하게 됨을 표시하기 위한 표지로, 간투사처럼 자신도 모르게 튀어나왔음을 알리는 표지 역할을 한다³⁰⁾. 따라서 화자는 대화상대방에게 호의적이지 않은 내용의 말을 꺼내기 위해 담화 상황에서 *vraiment*이 흔히 사용된다.

30) 담화를 시작하는 위치에서 *vraiment*의 유사어인 *réellement*은 부자연스러우며, *vraiment*만이 간투사로서 기능을 보인다(N. Danjou-Flaux, 1982 : 141) :
a. *Vraiment*, tu n'as pas l'air de bonne humeur ce matin !
b. ? *Réellement*, tu n'as pas l'air de bonne humeur ce matin !

담화 표지로서 *vraiment*의 이러한 효과를 높이기 위해 다른 언어 표지들을 통한 수사기법들을 동반하는 것을 흔히 발견할 수 있다. 우선 예 (37)-(39)에서 볼 수 있는 것은 *vraiment*에 뒤이어 발화체를 시작하기 전에 사용된 호칭(*docteur, mon cher, chérie*)들을 통한 ‘돈호법(*apostrophe*)’이다. 특히 대화상대방에게 호의적이지 않은 내용을 말하기 전에, 상대방을 자신의 발화작용에 참여시키는 동시에 적대감을 줄이기 위한 것으로 보인다. 따라서 예상할 수 있는 상대방의 나쁜 반응을 미리 약화시키고, 발화체에 대한 조심성, 신중함을 표시할 수 있게 하는 “보호자(*protecteur*)”(J. Fernandez 1994 : 185)의 역할을 한다고 볼 수 있다. 또한 (37), (38)에서는 발화체를 중단하여 주저나 감정을 나타내는 묵설법(*réticence*)³¹⁾을 사용함으로써, 간투사를 나오게끔 한 축적된 감정을 표현한다. 화자가 간투사 *vraiment*을 어쩔 수 없이 외칠 만큼, 발화작용 이전에 상대방으로 인해 반복적으로 생긴 불쾌한 상황을 보여주는 다른 예들을 살펴보자 :

(40) Antoine ne savais plus que dire. Comme toujours lorsqu'on désire prolonger l'entretien avec un interlocuteur qui répond à peine, il s'épuisait à poser des questions :

- "Alors, **vraiment**", recommença-t-il, "tu n'as besoin de rien ? Tu as tout ce qu'il te faut ?" (*Les Thibault*, I : 140)

(41) - "Je pense souvent à toi, mon petit", hasarda-t-il. "Je crains toujours que tu ne sois pas heureux ici ?..." [...] Antoine saisit sa main : "Tu me le dirais, n'est-ce pas ? [...]"

- "Bien sûr. Et toi, **vraiment**, réponds, tu n'as envie de rien ? Réponds... tu n'es pas malheureux ?" (*Les Thibault*, I : 143)

예 (40)에서는 계속 대화를 이어가려고 시도하는 화자의 노력에 비해 상대방이 거의 대답하지 않는 반복된 상황으로 질문하는 것에 지친 화자

31) J.-J. Robrieux (1993 : 76)

는 다시 대화를 시작하기 위해 *vraiment*을 사용한다. 담화체계 사이에 삽입된 서술체계(*recommença-t-il*) 이후 화자는 담화 표지 *vraiment*을 사용하게 된 원인에 해당하는 질문을 다시 반복한다. 비슷한 상황의 (41)에서도 같은 구조를 보인다. 여전히 대화상황에 적극적이지 않은 상대방에게 지친 화자는 *vraiment*을 사용하여 이전에 반복된 불쾌한 상황을 환기시키며, ‘Réponds’을 통해 이 불쾌한 상황이 반복된 무응답임을 알 수 있다.

따라서 *décidément*에 대한 Ducrot et al.(1980 : 134)의 설명을 빌리자면, *vraiment*은 정보를 전달하려는 의도 없이 상대방으로 인한 반복된 사실에 대한 일종의 반응으로 튀어나온 간투사 기능을 하는 동시에 담화 표지 역할을 한다. 이는 “단언행위(acte d'assertion)가 아닌 일종의 “표현행위(acte d'expression)”로서 놀라움이나 분노를 “말하는(dire)” 것이 아니라 “제시하는(montrer)” 것이다³²⁾. 이러한 특성이 담화체계에서만 쓰이는 특성을 설명할 수 있을 것이다.

담화 표지로서 *vraiment*이 나타내는 특성, 즉 발화작용 이전에 반복된 상황은 다음과 같은 대화에서 단독으로 쓰였을 때에도 그 의미를 충분히 표시할 수 있다³³⁾:

(42) A : Le lave-vaisselle est de nouveau en panne.
B : Décidément ! / Vraiment !

뒤크로에 따르면, (42)의 대답에서 사용된 단독으로 쓰인 *décidément*은 간투사처럼 기능한다. 이 반응은 과거의 경험과 축적된 기억으로부터

32) J.-Cl. Anscombe & O. Ducrot(1988 : 133)에 따르면, 불평을 표현할 때 ‘*Cela me fait de la peine*’라고 발화하면서 화자는 불평을 말하는(dire) 단언행위(acte d'assertion)를 하는 반면, 간투사 *Hélas !*를 발화할 때는 자신의 불평을 제시하는(montrer) 표현행위(acte d'expression)를 한다.

33) 이 예는 O. Ducrot et al.(1980 : 132)가 *décidément*의 담화 표지 기능을 설명하기 위해 제시한 예이다.

나온 것이며, 식기 세척기가 고장난 것과 비슷한 성격의 부정적인 사건들이 반복된 “상황으로부터 끌어내어진 일종의 외침”(O. Ducrot et al. 1980 : 133)인 것이다. 부사 *vraiment*도 예 (42)에서 *décidément* 대신 사용될 수 있다.

5.2. P, *vraiment*

§ 4.2.에서도 보았듯이, 다음의 예에서는 되풀이를 통해 다른 발화자의 목소리를 들리게 하는 다성성의 효과를 지닌다 :

(43) François Fillon, un vote bourgeois ?

(44) François Fillon, un vote bourgeois, **vraiment** ?

(www.lefigaro.fr, 30/11/2016)

(43)과 비교하여 (44)에서는 뒤이은 ‘*vraiment?*’을 통해 앞에 되풀이를 통해 다른 관점에 대한 주석을 요구하는 구조를 사용한다. 이는 화자가 자신과 함께 질문을 확인하도록 대화상대방을 초대하는 효과를 기대하는 것이다. 이 때 확인을 요구하는 대상은 화자 자신이거나 대화상대방이 될 수도 있으며, 전자의 경우 “자기대화주의”를, 후자의 경우 “상호대화적 대화주의”를 보여준다. 다음은 이러한 효과를 기대하는 예들이다 :

(45) Ça va mieux, **vraiment?**

(www.lefigaro.fr, 10/08/2016)

(46) Macron et Hamon : Obama et Sanders à la française, **vraiment?**

(www.lefigaro.fr, 25/01/2017)

(47) L’Espagne veut en finir avec la sieste, **vraiment?**

(www.lefigaro.fr, 08/04/2016)

다음 예에서는 *vraiment*을 통해 다양한 양상의 대화주의가 드러난다 :

- (48) [제목] Êtes-vous **vraiment** en sécurité sur Internet ?
[단락 제목] Rien à cacher, **vraiment** ?
[본문] "C'est certain qu'ils ont des choses à cacher, affirme
Mme Letellier..." (www.lefigaro.fr, 06/09/2018)

(48)의 기사는 제목과 단락 제목에서 의문문을 통한 되풀이 표현과 함께 *vraiment* 그리고 인칭대명사 *vous*를 사용으로써 대화상대방에게 재차 확인을 요구하는 상호대화적 대화주의를 보인다. 단락 제목에서도 되풀이 구조와 함께 확인을 요구하는 '*Rien à cacher, vraiment ?*'은 뒤이어 본문에서 전문가의 말을 통해 반박된다. 따라서 제목과 본문 사이에 내부텍스트적 대화주의(dialogisme intratextuel)를 보여준다. 이러한 특성은 의문문 뿐 아니라 (49)와 같은 평서문에서도 확인된다 :

- (49) [...] Puis il se tut. Et changeant tout à coup de ton, il ajouta, d'une voix rauque, rapide : "Je dis ça : partir ! Mais il est trop tard. Je ne peux plus partir **vraiment**." (Les Thibault I : 280).

6. 결론

대화 참여자들은 당연히 자신이 사실이라고 믿는 것을 말해야 함에도 우리는 자주 '솔직히', '정말' 등의 언어표현을 사용한다. 본 논문에서 다룬 프랑스어 부사 *vraiment*도 이런 표현에 해당하는데, 비록 문장 차원에서는 정보를 전달하지는 않지만 화자의 의도를 드러낼 수 있게 한다는 점에서 발화적 측면에서 중요한 역할을 담당한다.

부사의 수식범위에 따른 기능을 살펴보면, *vraiment*은 발화체의 구성 성분, 발화체 전체 혹은 발화작용을 수식할 수 있다. 이처럼 다양한 기능을 지니는 것으로 보이는 이 부사는 '진실'인 것이 발화체 내용일 수도

있는 동시에 발화작용 자체가 될 수도 있다는 점에서, 주어진 발화체 안에서 어떤 기능을 하는지 엄격하게 구분하기 어려운 복잡한 특성을 보인다.

정보적이지는 않지만 발화작용을 통해 화자의 태도가 드러난다는 점에서 *vraiment*은 답화 표지로 기능한다. 항상 상호발화상황에서만 가능한 이 부사는 발화작용 이전에 존재한 ‘사전 단언’을 들리게 하며, 이 사전 단언에 대한 확인을 위해 대화상대방을 초대하는 듯한 대화 방식을 보인다. 발화체에 드러난 여러 발화자들 목소리의 공존이 가져오는 다성성 효과 외에, *vraiment*은 다양한 양상의 대화주의를 보여준다. 발화체 안의 또 다른 목소리를 확인하는 작업에 상대방을 초대하는 ‘상호대화적 대화주의’를 비롯하여, *ON*의 목소리를 되풀이하는 ‘상호담화적 대화주의’, 그리고 텍스트 내부에서 문제제기와 해결이 이루어지는 ‘내부텍스트적 대화주의’의 양상을 확인할 수 있다.

문장의 정보차원에서는 드러나지 않지만, 발화작용을 통해 화자의 발화방식 뿐 아니라 대화참여자들에 대한 태도, 발화체에 내재된 다양한 관점들을 들리게 한다는 점에서, 답화 표지 *vraiment*은 발화작용을 통해 모든 구성원들이 참여하여 목소리가 섞이게 함으로써 진정한 폴리포니, 합창을 실현시키는 지휘봉의 역할을 한다.

참고문헌

- 장인봉, 2011, 「괄호의 쓰기와 읽기 - 삽입 기호의 발화작용을 중심으로 -」, 『기호학 연구』, 한국기호학회, 385-414.
- Anscombe, Jean-Claude & Oswald Ducrot, 1983, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.
- Authier-Revuz, Jacqueline, 2003, "Le fait autonymique : langage, langue, discours - Quelques repères", in *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Textes réunis par J. Authier-Revuz et al., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 67-96.
- Benveniste, E., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard.
- Danjou-Flaux, Nelly, 1982, "Réellement et en réalité : données lexicographiques et description sémantique", *Lexique*, N° 1, Presses Universitaires de Lille, 105-149.
- De Arruda, Doris, 1992, *Discours rapporté et circulation de la parole*, Louvain-la-Neuve, Peeters.
- Ducrot, Oswald, 1980, "Analyses pragmatiques", *Communications* 32, 11-60.
- Ducrot, Oswald et al., 1980, *Les mots du discours*, Paris, Minuit.
- Ducrot, Oswald et al., 1982, "Justement, l'inversion argumentative", *Lexique*, N° 1, Presses Universitaires de Lille, 151-164.
- Ducrot, Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- Dupriez, Bernard, 1984, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18.
- Guimier, Claude, 1996, *Les adverbes du français : le cas des adverbes en -ment*, Paris, Ophrys, Collection l'Essentiel Français.

- Fernandez, M. M., Jocelyne, 1994, *Les particules énonciatives*, Paris, PUF.
- Franckel, Jean-Jacques & Denis Paillard, 2008, "Mots du discours : adéquation et point de vue. L'exemple de *réellement*, *en réalité* ; *en effet*, *effectivement*", *Estudos Linguísticos / Linguistic Studies*, 2, Edições Colibri / CLUNL, Lisboa, 255-274.
- Lapointe, Francis, 2007, "Analyse sémantique de *pas vraiment*", *Communication, lettres et sciences du langage*, Vol. 1, n° 1, 72-80.
- Legallois, Dominique, 2002, "Incidence énonciative des adjectifs *vrai* et *véritable* en antéposition nominale", *Langue Française*, 136, 46-59.
- Lilti, Anne-Marie, 2004, "Négation d'un terme marqué et procédés de modalisation", *Langue Française*, 142, 100-111.
- Marque-Pucheu, Christiane, 2010, "«entre nous» marqueur dialogique interlocutif et intralocutif dissymétrique", *Colloque international Dialogisme : langue, discours*, Montpellier, http://www.praxiling.fr/IMG/pdf_MarquePucheu1.pdf, 12p.
- Martin, Robert, 1990, "Pour une approche vériconditionnelle de l'adverbe *bien*", *Langue Française*, 88, 80-89.
- Molinier, Christian, 2009, "Les adverbes d'énonciation. Comment les définir et les sous-classer?", *Langue Française*, 161, 9-21.
- Nølke, Henning, 1993, *Le regard du locuteur*, Paris, Editions Kimé.
- Richard, Elisabeth, 2008, "Mais que corrige la reformulation ? Le cas de structures avec répétition d'un même lexème", in *La reformulation : Marqueurs linguistiques - Stratégies énonciatives*, sous la direction de M.-C. Le Bot, M. Schuwer, E. Richard, Presses Universitaires de Rennes, 147-154.

- Robrieux, Jean-Jacques, 1993, *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, Dunod.
- Schott-Bourget, Véronique, 1994, *Approches de la linguistique*, Paris, Arman Colin.
- Sullet-Nylander, Françoise, 2012, "Dialogisme, intertextualité et paratexte journalistique", in *Dialogisme : langue, discours*, dir. par Jacques Bres et al., Peter Lang, *Grammaire-R. Études de linguistique française* N° 14, 167-180.
- Verine, Bertrand, 2005, "Dialogisme interdiscursif et interlocutif du discours rapporté : jeux sur les frontières à l'oral", *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, éd. par Jacques Bres et al., De Boeck.duculot, 187-200.
- Vion, Robert, 2010, "Polyphonie énonciative et dialogisme", *Colloque international Dialogisme : langue, discours*, Montpellier, <http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264>, 9p.
- Vladimirska, Elena, 2008, "Vraiment : identité sémantique et variations discursives", *Estudos Linguísticos / Linguistic Studies*, 2, Edições Colibri / CLUNL, Lisboa, 275-286.

예문출처

- Flaubert, Gustave, 1972(1856), *Madame Bovary*, Paris, Gallimard.
- Martin Du Gard, Roger, 1922, *Les Thibault I, II*, Paris, Gallimard.
- Moers, Walter, 2006, *La cité des livres qui rêvent*, Paris, Panama.
- Le Figaro et vous*
www.larousse.fr
www.lefigaro.fr
www.google.fr

〈Résumé〉

Analyses pragmatiques sur l'adverbe *vraiment*

CHANG Inbong

Nous nous proposons, dans ce travail, d'étudier l'adverbe *vraiment*. Dérivé à partir de l'adjectif *vrai*, il peut avoir la portée sur un constituant de l'énoncé, sur l'ensemble de l'énoncé ou même sur l'énonciation. Pourtant cet adverbe multifonction nous révèle des caractéristiques peu communes avec d'autres adverbes. D'abord, en tant qu'adverbe de constituant, il ne garde pas le sens originel, à savoir "vrai" mais porte la valeur d'intensité. Ensuite, détaché en tête de l'énoncé ou en position finale, il a une ambiguïté de portée soit sur l'énoncé soit sur l'énonciation. Marquant le jugement de valeur, *vraiment* fonctionne également comme adverbe modal.

Cet adverbe, loin d'être informatif en apparence, mais qui fait entendre beaucoup en réalité, nous incite à l'étudier en tant que mot du discours. Du point de vue énonciatif, nous découvrons des caractéristiques suivantes :

d'abord, il apparaît seulement dans une situation de co-énonciation et permet au locuteur d'exprimer son attitude vis-à-vis de son énonciation ; ensuite, il sert à faire entendre une assertion préalable(*P*) dont l'énonciateur est différent du locuteur, d'où vient la valeur de la polyphonie. En invitant le(s) destinataire(s) de devenir son interlocuteur pour vérifier avec lui la vérité de *P*, l'adverbe *vraiment* nous fait remarquer différents types du dialogisme, à savoir dialogisme interlocutif, interdiscursif, voire intratextuel ; enfin, du fait qu'il commente l'énoncé

ou l'énonciation de façon réflexive, *vraiment* relève bel et bien de marqueur métalangagier.

주 제 어 : 다성성(polyphonie), 담화 표지(mot du discours), 대화주의(dialogisme), 발화작용(énonciation), 사전 단언(assertion préalable)

투 고 일 : 2018. 9. 25

심사완료일 : 2018. 10. 30

게재확정일 : 2018. 11. 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 이사회의 당연직 이사가 된다.

(신설)

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의

2. 본회 학술활동

- 3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
- 4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
- 5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.

제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.

제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.

제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.

제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 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 겨울호(제66집)

초 판 인 쇄 : 2018년 11월 25일

초 판 발 행 : 2018년 11월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도서출판 디서링

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매품

