

프랑스문화예술연구

67 | 2019 봄호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2019 봄호(67집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2019년 봄호(제67집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

김남연

미래도시 파리 1

김마성

라쉬드 미무니의 『부족의 명예 *L'Honneur de la tribu*』에
나타난 구술, 문자 그리고 정체성 26

김은경

마르그리트 뒤라스의 작품에 나타난
몸과 이미지와 표상 59

선영아

“여긴 당신 집이 아니라고.” - 저작권과 번역가의 권리 91

송지연

로빈슨 크루소 다시 쓰기2 - 쥘 베른의 『15소년 표류기』와
골딩의 『파리대왕』의 탈식민주의적 읽기 118

연구석

국제전시 증식에 따른 외국인 작가들에 대한 고찰과

이국주의 미학의 형성과 수용	160
-----------------------	-----

이선우

2000년 이후 프랑스 영화에서 68세대를 회상하는 관점	195
--------------------------------------	-----

이철의

발자크의 『농민』과 졸라의 『대지』	227
---------------------------	-----

정상현

단절과 향수의 과거 : 레장 뒤샤름의 <i>Les enfantômes</i> 에 대하여	277
---	-----

진종화

파트릭 샤무아조의 『크루소의 발자국』에 나타난 크레올리테	308
--	-----

한대균

폴 상베를랑의 탈식민주의에 대한 연구	345
----------------------------	-----

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

김민채

프랑스어권 국가 내 언어 순수주의의 발현과 전개 양상 - 18세기~20세기 벨기에, 스위스, 퀘벡을 중심으로	368
---	-----

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 67, 2019

Table des Matières

KIM Nam Youn

Paris, ville future 1

KIM Mi Sung

Oralité, écriture et identité dans *L'Honneur*
de la tribu de Rachid Mimouni 26

KIM Eunne Kyung

Le corps - l'image et la représentation
chez Marguerite Duras 59

SEON Yeong-A

“Là, vous n’êtes pas chez vous, mon cher”
: le droit d’auteur et le droit du traducteur 91

SONG Geeyeon

Les palimpsestes de *Robinson Crusoé* II
- Une lecture postcolonialiste sur *Deux ans de vacances* de Jules

Verne et sur <i>Sa Majesté des Mouches</i> de William Golding	118
---	-----

YUN Kusak

La considération des artistes étrangers et le fondement esthétique de l'exotisme et son expropriation selon le développement des expositions internationales	160
--	-----

LEE Sun Woo

Mai 68 dans le cinéma – les souvenirs de Mai 68 dans les films français des années 2000	195
--	-----

YI Tchuly

<i>Les Paysans</i> de Balzac et <i>La Terre</i> de Zola	227
---	-----

JEONG Sang-Hyun

La signification du passé des <i>Enfantômes</i> : entre rupture et nostalgie	277
---	-----

JIN Jonghwa

La créolité représentée dans <i>L'Empreinte à Crusoé</i> de Patrick Chamoiseau	308
---	-----

HAN Daekyun

Étude sur la décolonisation de Paul Chamberland	345
---	-----

KIM Minchai

Purisme linguistique dans les pays francophones - focus sur la Belgique, la Suisse et le Québec du XVIII ^{ème} au XX ^{ème} siècle	368
---	-----



2019년도 학회 임원진	/ 399
프랑스문화예술학회 회칙	/ 400
편집위원회 규정	/ 405
연구 윤리 규정	/ 409
저작권 규정	/ 412
논문심사 규정	/ 413
논문투고 규정	/ 414
2019 편집위원회	/ 416
회원가입 안내	/ 417

미래도시 파리*

김남연
(강원대학교)

국문요약

본 논문의 주제는 파리라는 도시지만 ‘지역학’으로 접근하지는 않을 것이며, 파리라는 공간에 방점을 찍으면서 인간과 시간에도 관심을 기울일 것이다. 파리의 외형은 과거의 모습을 유지하지만 예술이나 문학 분야에서 항상 첨단을 달렸다. 자신의 문화적 유산을 깊이 의식하지만 과거에 안주하지 않고 진화하는 다기능 도시로 경제나 재정분야에서 능동적인 역할을 담당하는 수도로서의 역할, 그리고 국제 체제의 중심으로서의 임무를 수행하고 있다. 파리는 물리적인 변화를 겪기도 했지만 파리 시민과 세계 시민이 파리를 바라보는 시각이 변했다는 것이 중요하다. 도시는 조상들의 공간이면서 후손들의 공간이기에 그에 맞는 변화가 불가피하다. 상상의 도시인 동시에 현실의 도시인 파리는 전통과 새로움을 동시에 투영할 수 있는 도시로 이상적이라는 말이다. 그런데 파리는 문화와 예술의 도시라는 과도하게 강한 이미지 때문에 변화를 추구하는 첨단 과학의 도시라는 점이 가려져 있다. 본 논문에서 우리는 파리가 어떻게 과거의 유산을 미래로 전달했는지 ‘파리의 역사 축’, ‘왕가의 전망’ 그리고 ‘승리의 길’이라는 구체적인 주제를 바탕으로 설명할 것이다.

주제어 : 파리, 국제 박람회, 미래, 파리의 역사 축, 왕가의 전망

* 2015년도 강원대학교 대학회계 학술연구조성비로 연구하였음.
(관리번호-520150370)

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 과거에서 현재로
3. 현재에서 미래로
4. 나가며

1. 들어가며

요즘 인문학에서 어떤 지역에 대해 이야기한다는 것은 고정된 방향의 주제를 연상시킬 수 있다. 이는 외국어문학 전공자들의 실용성 부족이라는 왜곡된 이미지를 극복하는 돌파구로 활용되는 분야인 지역학을 떠올리게 하기 때문일 것이다. 역사적으로 이미 실크로드 초기에 형성되었으며 대상 국가의 착취를 주목적으로 탄생했다는 지역학은 글로벌시대인 지금도 가시적 결과들을 창출한다고 믿는 분위기다. 그렇지만 여기서의 우리 관심은 지역학의 그것과는 거리가 있다는 사실을 말하고 싶다. 다만 사바랭 Brillat-Savarin이 사용한 경구인 “네가 무엇을 먹는지 말하면 네가 누구인지 말해줄게”¹⁾가 추구하려는 바, 즉 문화나 인간의 정체성에 관한 이야기가 우리의 관심사가 될 것이다. 똑같은 표현 방식에 단어만 바뀌서 탄생한 “네가 사는 도시에 관해 말해주면 네가 누구인지 말해줄게 Parle-moi de ta ville, et je te dirai qui tu es”²⁾라는 금언도 훌륭하게 작동하는데, 도시의 문제도 인간을 중심에 놓고 연구해야 한다는 의미일 것이다.

1) Anne-Lucie Raoult-Wack, *Dis-moi ce que tu manges...*, Gallimard, 2001, p. 11.

2) Sylvain Allemand, <Ville>, *Sciences humaines*, No 34
septembre-octobre-novembre 2001, p. 100.

르코르뷔지에 Le Corbusier (1887-1965)가 1943년 아테나 선언 Charte d'Athènes에서 주장했듯이 도시에 관한 한 당시까지 건축가가 독점적으로 관장하던 것을 이미 사회학, 인류학, 지리학, 경제학, 언어학, 심리학에 이르기까지 “인문사회과학의 여러 분야 différentes disciplines des sciences sociales et humaines”가 개입하기 시작했다는 점을 강조하고 싶다.³⁾ 건축가로만 축소되어 알려진 르코르뷔지에를 수식하는 단어는 다양하다. 건축가 이외에도 “도시공학자, 실내장식가, 화가, 조각가 urbaniste, décorateur, peintre, sculpteur” 등이 그것인데 특히 연이어 나오는 “문인 homme de lettres”이라는 단어가 우리의 호기심을 자극한다. 그는 또한 “디자인 le design”에 종사했다고 적혀있다.⁴⁾ 사실 “디자인이란 삶을 이해하는 하나의 방식”⁵⁾이기에 우리 건축가의 관심이 문인의 그것과 겹치는 부분이 많다는 것이 우리의 생각이다. 그리고 인간에게 시간과 공간은 늘 쌍으로 작용하였기 때문에 공간만 따로 떼어 분석할 수는 없겠지만 인문학에서 여태까지 공간은 상대적으로 덜 중요하게 다루어진 것이 현실이다. 인문학 분야의 연구에서 공간에 초점을 맞추건 시간에 관심을 집중하건 어차피 인간이 연구의 중심에 있다면, 두 요소를 따로 분리해서 생각한다는 것은 별 의미가 없어 보인다는 말이다. 게다가 이 둘을 완전히 분리해서 다룬다는 것은 물리적으로도 불가능에 가깝다. “인문지리학 la géographie humaine”⁶⁾이라는 표현과 “지리학이란 완벽한 인문학이다”⁷⁾라는 정의는 공간의 연구란 사회의 구성원인 인간을 이해하는 방편일 경우에 가치가 있다는 다른 표현일 것이다. 우리는 이제 인간에게 시간이라는 요소만큼 중요한 주제인 공간에 초점을 맞추려 한다. 이 글의 여정은 “시간이 쌓아놓은 한 도시의 깊은 역

3) 참고 Ibid. pp. 100-101.

4) Wikipédia français: “Le Corbusier”

5) “Le design [...] est une façon de concevoir la vie”. (Clémence Leboulanger, *Paris Design*, Parigramme, 2006, p. 54.)

6) Sylvain Allemand, *Comment je suis devenu géographe*, Le Cavalier bleu, 2007, p. 11 : “le rapport des hommes à leur milieu”라는 표현에서도 milieu란 “공간과 시간의 한가운데”, (개인이 속한) 사회를 의미한다.

7) “La Géographie est une science humaine à part entière”. (Ibid. p. 7.)

사를 이해해 보려는 작은 과정”⁸⁾이 될 것이며, 한 공간을 연구하면서 그 공간이 겪은 시간과 그 시공을 채우고 있는 인간을 이해해 보도록 노력할 것이다. 도시란 “거주자와 그 역사”⁹⁾에 의해 경험된 내용을 이야기할 때만 가치를 부여받기 때문이다.

2. 과거에서 현재로

이 글의 직설적인 제목으로 미루어 그 내용은 명확해 보인다. 그런데 파리를 한번이라도 경험한 사람이라면 정작 ‘미래도시’라는 표현이 파리의 외관과 잘 어울리지 않는다고 생각하기 쉽다. 21세기를 살아가는 우리의 눈으로 보면 파리의 외모는 ‘과거’나 ‘전통’이라는 단어와 더 어울리기 때문일 것이다. 실제로 파리 도심은 주로 18-19 세기의 건축물들이 6-7층의 높이로 고르게 서있으며, 역사를 거슬러 올라가자면 르네상스 시대의 것들도 상당부분 보존되어있고 몇몇 건조물은 중세 이전에 기원을 두고 있다. 파리의 재건축조차 많은 경제적 부담을 감수하면서 그 외관을 그대로 유지하는 범위에서 각 건물의 내부를 요즘 생활양식에 맞도록 수리하는 것이다. 그래서 이런 겉모습이 파리를 세계에서 가장 많은 관광객을 끌어들이는 도시로 유지하는 중요한 조건이라는 주장도 일리가 있어 보인다. “새로운 것에는 무엇이든지 열광하는 파리”¹⁰⁾라는 표현과는 반대로 파리는 자신의 모습을 과거에 묶어놓으려 애쓰고 있는 것이 확실하다. 이는 파리 사람들이 전통을 고수하기 위해서라는 목적도 있겠지만 관광 등의 경제적인 이익 때문에 취한 해결책이라는 생각이 앞선다.¹¹⁾ 그럼에도 불구하고 과거만의 도시로 일컬어지는 중세의 루카 Lucca나 르네상스의 시에나 Siena 등의 도시와는 전혀 성격이 다른

8) 이희수, 『시간이 머무는 도시 그 깊은 이야기』, 바다출판사, 2009, 5쪽.

9) “habitée de son histoire et de ses personnages”. (*Le guide du promeneur de Paris*, Parigramme, 2014, p. 7.)

10) 래리 주커만, 『감자 이야기』, 지호, 2000, 92쪽.

11) 참고 김남연, 「퓨전의 미학: 프랑스 문화」, 『프랑스문화예술연구』 제 3집, 2000, 11쪽.

것이 파리라든 점도 알아야 할 것이다.¹²⁾ 파리가 “박물관의 도시로 정체되지 않고 스스로 변신해야”¹³⁾ 하는 이유는 런던처럼 경제, 재정 그리고 국제기구의 중심 역할을 맡아야하는 한 국가의 수도로서 “다기능 도시”가 되어야 하기 때문이다.¹⁴⁾ “파리는 영원히 진화중인 도시”¹⁵⁾라는 표현은 정당하다. “인문학과 예술의 첨단 l’avant-garde des arts et des lettres” 도시인 파리는 “자신의 문화적 유산을 중요시 하기는 하지만 과거에 머물러 있는 것은 용납하지 않는다.”¹⁶⁾ 사실 인간이 그 안에 거주하는 이상 도시는 한 시대에만 머물러 있을 수 없을 것이다. 즉 도시는 인간이 태어나 살아가는 “생명의 장소이자 사회적 장소”¹⁷⁾이므로 하나의 유기체로서 인간과 함께하며 진화해야 한다는 얘기다. 우리는 현재의 공간에 살고 있지만 이는 우리 윗 세대가 거주하던 과거의 공간이며 동시에 우리 후손이 살아갈 미래의 공간이기도 한 것이다. 그러므로 현재의 우리는 과거의 전통을 전달하는 의무도 저버릴 수 없겠지만 도시를 미래지향적으로 개선해나가는 것이 필수적이란 말이다. 이런 관점으로 보자면 “상상의 도시면서 현실의 도시”라는 별명을 지닌 파리는 “전통과 새로움의 이중적 투영”을 완성한 완벽한 도시라는 생각이 든다.¹⁸⁾

12) “중세의 어둠을 깨치고 새로운 생각과 새로운 시대를 열었던 피렌체라는 도시”도 완전한 변신이 아닌 르네상스의 한계에 머무는 도시로 기록된다. (김상근, 『천재들의 도시 피렌체』, 21세기북스, 2010, 9쪽)

13) “se renouveler et ne pas se figer en villes musées”. (Serge Sur, <Mondialisation et villes mondiales, Les villes mondiales>, *Questions internationales*, No 60, mars-avril 2013, p. 6.)

14) 참고 “villes multifonctionnelles : Paris, Londres, à la fois capitales, acteurs économiques et financiers, sièges d’institutions internationales” (Ibid.)

15) “Paris est une ville en perpétuelle évolution”. (Florence Raynal, <Paris, une mosaïque de population>, *Label France*, No 52 octobre-décembre 2003, p. 4.)

16) “Si la ville [Paris] est consciente de son héritage culturel, elle refuse néanmoins de vivre de son passé.” (Ibid., p. 2.)

17) 테오도르 폴 김, 『도시 클리닉』, 시대의 창, 2011, 153쪽.

18) “ville imaginaire et ville réelle”, “projection double d’une nouveauté et d’une tradition” (Pontus Hultén, *Paris 1937-1957*, Gallimards (Centre Georges Pompidou), 1992, p. 7.)

아르헨티나 출신이며 프랑스로 귀화한 비안치오티 Hector Bianciotti의 표현을 인용하자면 “프랑스는 남아메리카 전체 사람들에게 서구 문화의 중심”이었다.¹⁹⁾ 심지어 라발레 Lavallée는 1845년 파리는 “현대 문화의 수도 la capitale de la civilisation moderne”라²⁰⁾ 단언하고 있다. 문화라는 단어는 파리와 뗄 수 없을 정도로 가깝다. 파리 증후군이라고도 말하는 ‘파리 신드롬 syndrome de Paris’이란 파리를 방문한 관광객들에게 나타나는 증상으로 꿈에 그리던 아름다운 도시를 직접 접하고 실망하여 “우울증이나 현기증, 호흡곤란 등의 이상 증세”를 겪는 현상을 일컫는다.²¹⁾ 여기에서는 “예술의 나라 프랑스에 대한 이상화된 이미지”²²⁾가 작용한 것인데 파리와 예술이라는 단어도 늘 함께 다닌다는 사실을 지적하고 싶다. 1998년과 2018년에 월드컵 우승을 차지한 프랑스 축구를 ‘예술축구 art soccer’라 부르는데, 이 명칭도 프랑스는 ‘예술의 나라’라는 표현과 그 맥을 같이하고 있다. 파리가 “문화 예술의 도시라는 정체성”²³⁾을 지니게 된 데는 다 이유가 있었던 것이다. 실제로 “파리는 문화, 예술, 패션의 중심지이고 볼거리가 많은 역사도시”²⁴⁾라는 평가다. 관광객들은 파리를 우선적으로 그 역사의 흔적으로 만날 것이다. 파리를 처음 접하는 사람들은 과거의 루브르궁에서, 퐁브리 정원 그리고 콩코드 광장을 거쳐 샹젤리제를 따라 샤를 드골 광장의 개선문에 이르는 긴 길을 따라 이른바 “파리의 역사 축 l’axe historique de Paris”²⁵⁾을 중

19) “la France était pour l’ensemble des Sud-Américains le centre culturel du monde occidental”. (Stéphane Louhaur, <Regards d’étrangers sur la France>, *Label France*, No 39 avril 2000, p. 4) 1998년 프랑스에서 열린 월드컵을 ‘문화월드컵’이라 명명했었다.

20) Rose-Marie & Rainer Hagen, *Les dessous des chefs-d’oeuvre*, tome 1, Taschen, 2003, p. 446. 영어와 프랑스어에서는 “civilisation”과 “culture”를 같은 의미로 사용하는 경우가 흔하다.

21) 이주현, 『지식의 미술관』, 아트북스, 2013, 142쪽. ‘파리 신드롬’은 파리의 Sainte-Anne 병원의 정신과 의사인 오타 히로아키 Hiroaki Ōta 박사가 1986년 처음으로 진단한 이래 사용되는 용어다.

22) Ibid.

23) 민유기, 「파리, 혁명과 예술의 도시」, 『도시는 역사다』, 서해문집, 2011, 187쪽.

24) 김도훈, 『유럽, 정원을 거닐다』, 글항아리, 2013, 91쪽.

심으로 전통의 파리를 접하게 될 것이라는 말이다. 이제 여기에서 “파리는 유럽의 오래된 도시지만 그 역사 각각의 시기에 따라 변화했으며, 각 시대는 그 자취를 남겼다”²⁶⁾라는 어찌 보면 당연한 내용을 확인해 볼 차례다.

‘파리의 역사 축’에서 가장 중요한 루브르 박물관의 형성과정은 우리의 관심을 끈다. 루브르 박물관은 전시장 넓이로 세계 최대라는 점으로도 유명하지만, 우리에게는 고대문명에서 19세기에 이르는 광범위한 시대의 귀중품을 어떤 경로를 통해 소유하게 되었는지가 더 흥미롭다. 우선 파리를 “진정한 정치적 수도로, 그리고 서양에서 가장 큰 도시로”²⁷⁾ 만든 장본인인 필립 2세 Philippe II Auguste (1180-1223)²⁸⁾가 파리를 둘러싸고 있는 성채를 보강한 이야기로 시작해야 한다. 이 성채에 1202년 완성된 “큰 종탑 Grosse tour”²⁹⁾은 병기창의 역할을 맡았으며 거기에 왕실의 보물 le Trésor royal과 왕실 문서 les archives royales를 보관하기 시작한다. 이렇게 하여 “프랑스는 세계에서 가장 먼저 근대적 의미의 고문서 보관소를 세운 국가”³⁰⁾가 되는 초석을 다진다. 샤를 5세 Charles V le Sage (1364-1380)는 그 안에 도서관을 건립했으며 프랑수아 1세 François 1er (1515-1547)는 그 성채를 대대적으로 재건축하여 르네상스의 성으로 변신시켰다. 루브르궁은 앙리 2세 Henri II (1547-1559)가 최초로 거주하면서 명실상부한 왕궁이 되었으며, 앙리 4세 Henri IV (1589-1610)와 루이 13세 Louis XIII le juste (1610-1643)는 성의 규모를 점차적으로 늘려나가면서 그 안에 왕실의 보물과 예술품을 채워

25) Christian Dupavillon, Francis Lacloche, *Le Triomphe des arcs*, Gallimard, 1989, p. 83.

26) “Paris est une vieille ville d’Europe qui a changé avec chaque époque de son histoire. Et chaque époque a laissé des traces” (Madeleine Waddington, *Paris*, Hachette, 1994, p. 7)

27) “une véritable capitale politique et la plus grande ville d’Occident.” (Isabelle Lethiec, *Quartiers et histoires de Paris*, Michelin, 2013, p. 61.)

28) 이 논문에서는 왕이나 국가원수의 경우 괄호 안의 연도는 재위기간을 의미한다.

29) Clotilde Lefebvre, *Paris*, Gallimard, 1997, p. 323.

30) 프랑스문화 연구회, 『프랑스 문화와 사회』, 어문학사, 1998, 232쪽.

나갔다.³¹⁾ 그러나 루브르는 무엇보다도 대혁명을 기점으로 완전한 변신을 꾀한다. 이는 표피적인 변화라기보다는 근본적인 진화, 즉 혁명이라 할 수 있을 정도였다. 드디어 프랑스의 세계관은 왕의 시선에서 일반 시민의 시선으로 탈바꿈하는 데 성공한다는 것이다. 혁명세력은 1789년부터 1793년까지 교회나 귀족들이 소유하고 있던 재산을 몰수하는데, 거기에 대학과 학술단체 등의 도서관도 포함되어 있었다. 당연히 그 “목적은 그때까지 엘리트들만의 전용물이었던 문화유산을 프랑스 민중에게 제공하는 것”³²⁾이었다. 이렇게 하여 학술적 자료나 예술품을 포함한 문화유산이 한 곳에 모이는 결과를 초래하게 된 것이다. 결국 루브르궁은 혁명 이후 공화국의 관공서 등으로 쓰이다가 1793년 ‘공화국 중앙박물관 Muséum central des arts de la République’이라는 이름으로 박물관의 역사가 본격적으로 시작된다. 왕의 공간이었던 루브르궁은 “자유 공간이면서 열린 공간 un espace libre et ouvert”³³⁾으로 태어나는 순간이다. 이후 루브르궁은 1993년에 와서야 건축물 전체가 박물관으로서의 기능을 수행하게 되지만 그 초석은 800년 전으로 거슬러 올라간다는 얘기다. 이렇게 오래된 과거의 얘기를 늘어놓는 이유는 “현재 도시에 대한 고찰과 미래의 도시에 대한 전망이 과거의 도시에 대한 이해 속에서만 가능한 것”³⁴⁾이라는 판단에서이다. 파리는 과거로부터 현재에 이르기까지 일관성을 추구했다는 것이 문제의 핵심인 것이다.

현재의 킬리리 정원은 원래 앙리 2세의 부인 카트린 드 메디치 Catherine de Médicis를 위해 1563년에 지어진 궁전의 일환이었다. 그 런데 이번에는 앙리 4세의 부인 마리 드 메디치 Marie de Médicis가 1616년에 콩코르 광장 쪽으로 산책로를 연장하면서 미래 세계로의 발걸음이 시작 된다.³⁵⁾ 프랑스에는 “왕가의 전망 Perspective

31) 참고 Madeleine Waddington, *Paris*, op. cit., p. 36.

32) “l’objectif étant d’offrir au peuple français le patrimoine culturel jusqu’alors réservé aux élites” (Anne-Marie Moulis, *Les Bibliothèques*, Les Essentiels Milan, 1996, p. 12.)

33) Laurence Castany, *J’aime le centre Pompidou*, Centre Pompidou, 2017, p. 13.

34) 민유기, 『도시이론과 프랑스 도시사 연구』, 심산, 2007, 5-6쪽.

royale”³⁵⁾이라는 표현이 있다. 이는 루이 14세의 왕정 정원사로 55년간 일한 르노트르 André Le Nôtre (1613-1700)가 1664년에 착수한 것으로 툴리리 정원에서 라데팡스로 연결되는 7Km의 넓은 도로를 따라 진행하는 시선을 지칭한다. 그는 왕의 시야에 들어오는 전망을 중점적으로 정비했기 때문에 콩코르 광장 부분은 90년 뒤에야 건설된다. 이 ‘왕가의 전망’은 신개선문이라고도 불리는 라데팡스의 그랑드 아르슈 la Grande Arche de la Défense의 탄생을 예고하게 되는 것이다. 프랑스 혁명 200주년을 기념하여 1989년에 태어난 그랑드 아르슈는 개선문 Arc de Triomphe과 카루셀 아치와 연결되면서 파리는 시간의 계속성을 유지하게 된다. 대혁명 이후 구제도의 몰락으로 ‘왕가의 전망’은 나폴레옹에 의해 1806년 계획된 카루셀 아치와 개선문에 의해 더 이상 왕의 그것이 아닌 민중의 소유로 변해가지만 이는 역시 루이 14세가 세운 계획을 초석으로 발전시킨 결과가 된다. “과거를 제거하기보다는 오히려 이용해야 한다”³⁷⁾는 그런 Julien Green (1900-1998)의 말이 유효했던 경우다. 게다가 이미 파리코뮌 La Commune de Paris (1871년 2개월간) 시절 파괴되었던 툴리리 궁의 철거가 1882년에 완성되면서 시야가 완전히 트여 라데팡스의 신개선문으로 이르는 승리의 길 la voie triomphale이 더 확실해진다. 미테랑 대통령 François Mitterrand (1981-1995)이 추진하여 완성된 신개선문도 역사적 계속성을 유지하는 하나의 과정이 된다. 짧게는 3세기, 길게는 4세기보다 더 긴 세월 전에 잉태된 계획을 성실하게 이행하면서 과거의 문에서 미래의 문으로의 긴 여정이 일단 마무리된다. 역시 미테랑의 계획으로 1989년 혁명 200주년에 맞춰 완성되는 유리 피라미드는 고대의 상징물인 피라미드를 미래 소재인 유리 와 금속을 사용하여 건축하면서 “전통과 현대미학이 조화롭게 공존하는 파리의 상징물”³⁸⁾이라는 평가를 받는다. 피라미드의 반짝이는

35) 참고 *Guides voir Paris*, Hachette, 2002, p. 203.

36) Clotilde Lefebvre, *Paris*, op. cit., p. 308.

37) “Il n’est pas question d’abolir le passé, mais d’en user.” (Julien Green, *Paris*, Points, 1989, p. 120.)

38) 임미경, 「과거 존중과 개혁성」, 『프랑스 하나 그리고 여럿』, 강, 2004, 114쪽.

표면에 현재의 파리와 과거의 루브르궁이 함께 반사되어 비치면서 마치 전통과 현재가 함께하는 것 같다. 루브르 안마당에 설치된 이 피라미드는 기능상으로 박물관에서 행해지는 “다양한 전시회 출입을 쉽게 하는”³⁹⁾ 용도로 고안되었다. 즉 과거의 세계로 드나드는 출입구의 건설은 결과적으로 “루브르 전체가 단일한 하나의 박물관으로 새롭게 탄생하는 계기”⁴⁰⁾를 만들었을 뿐 아니라 과거와 미래의 교류를 촉진하는 결과를 초래했다는 것이다. 파리가 “옛것과 현대를, 실재와 상상을 섞어놓은”⁴¹⁾ 것 같다는 표현은 박물관의 한 전시장에서 태어난 듯하다. 과거의 인간과 미래세대는 선인들의 옛 물품을 매개로 만난다. 골동품이 보존만 되어 생명력을 잃어 화석화 과정을 겪지 않도록 방지하는 유일한 방법은 미래세대와 만남의 기회를 주선하면서, 그 만남에 의미부여하기를 시도하는 것이다. 사실 예전에는 박물관이라는 기관은 문화유산의 보존이 주목적이었다. 그런데 과거의 물품이 안전한 금고에 보존되는 것은 물론 이제는 다른 기능 하나가 더 추가됐으니 “현재와 미래 세대들이 만날 수 있게 해 주는 곳”⁴²⁾으로의 역할이 그것이다. “국가의 기록을 확실히 남기고 국민들이 문서를 통해 자기의 권리를 잘 보장받도록 한다는 목적”⁴³⁾으로 설립된 고문서 센터의 역할의 변화도 눈여겨볼만하다. 고문서 센터는 문서의 보존은 물론 “선별, 분류하여 전시하거나 전문 총서 등을 출판”하는 일을 수행하면서 “과거의 역사를 새롭게 재조명하여 대중들에게 다가가는 모습”⁴⁴⁾이 인상적이다. 서적의 경우에도 마찬가지로의 현상이 관찰된다. 고어로 된 고전을 현대어로 번역할 경우에도 그저 한번 번역한 번역본이 화석처럼 굳어버리는 것이 아니라 “언젠가는 구식이 되어버릴 수밖에 없는 고전들의 번역은 규

39) “pour faciliter l’entrée aux différentes salles d’exposition” (Madeleine Waddington, *Paris*, op.cit., p. 36.)

40) 한택수, 『프랑스 문화 교양강의』, 김영사, 2011, 27쪽

41) “mêlant l’ancien et le moderne, le réel et l’imaginaire” (Pascal Varejka, *Paris*, Parigramme, 2010, p.6.)

42) 크리스티앙 뒤리외, 『매혹의 박물관』, 정연복 역, 열화당, 2012, i쪽. (역자 서문)

43) 『프랑스 문화와 사회』, 위의 책, 232쪽.

44) 같은 책, 233쪽.

칙적으로 다시 해야 한다.”⁴⁵⁾는 말이 힘을 받고 있다. 실제로 고전의 기능에 대한 개념도 달라지고 있는 것이 사실이다. 예전에는 고전의 번역에서 그 형태나 틀이 과거의 모습을 벗어나지 않도록, 즉 원전의 원래상태를 보존하려는 노력이 돋보였다면 이제는 그 효과, 즉 독자가 더 중요해진 것 같다. 번역에 있어 가장 신경을 써야하는 부분은 이제 “독자와 텍스트 사이의 생생한 관계”⁴⁶⁾라는 것이다.

과거를 현재에 투사하여 두 시대를 연결시킨 좋은 예가 되는 근대 올림픽 역시 파리 출생의 쿠베르탱 남작 Pierre de Coubertin (1863-1937)이 1894년에 올림픽위원회 Comité international olympique를 결성하면서 시작되었다.⁴⁷⁾ 그래서 4년마다 열리는 올림픽 게임에서는 모든 공식 행사가 프랑스어로 시작한다. 사실 프랑스는 “수용의 땅 terre d'accueil”의 이름에 걸맞게 국제 행사를 많이 열기로 유명하다. “국제 전시회의 수도, 파리 Paris, capitale des salons internationaux”라는 별명처럼 유럽의 교차로에 위치한 프랑스의 수도는 다양한 분야에서 교류의 장을 열고 있다.⁴⁸⁾ 1904년 5월 21일 축구 종주국이었던 영국의 도시가 아닌 파리에서 유럽 7개국(프랑스, 벨기에, 스위스, 네덜란드, 덴마크, 스웨덴, 스페인)의 주도로 국제축구연맹 FIFA, Fédération Internationale de Football Association이 창설되었다. 공식명칭에서도 알 수 있지만 프랑스어와 영어가 혼합되어 사용되고 있다. 국제교류를 이야기하자면 “인터넷보다 100년 앞서 지구촌을 연결”한 것이 국제 박람회다.⁴⁹⁾ 박람회의 개최국들은 우선 자신들의 발전된 모습을 광고하기 위한 장으로 박람회를 활용했지만, 이런 행사는 결국은 일방적인 선전에서 양방향 교류의 장

45) “on doit régulièrement renouveler les traductions des classiques, vouées tôt ou tard à être dépassées.” (Pierre Assouline, <Les lois de la traduction perpétuelle>, Magazine littéraire, No 480, Novembre 2008, p. 8.)

46) “rapport vivant entre texte et lecteur”. (Ibid., p. 10.)

47) 올림픽위원회는 1894-1915까지 파리에 위치하다가 이후 스위스의 로잔 Lausanne으로 옮긴다.

48) Valérie Chaine, <Paris, capitale des salons internationaux>, Label France, No 41, Octobre 2000, p. 30.

49) 오룡, 『상상력의 전시장 엑스포』, 다우, 2012, 11쪽.

으로 발전되었다. 1851년 세계 최초로 런던에서 시작된 박람회는 그 바통을 이어받아 1855년 첫 테이프를 끊은 이래 1867년, 1878년, 1889년, 1900년까지 11년 간격으로 파리에서 열렸다. 영국은 1회와 3회 박람회를 개최한 후에는 관심을 보이지 않았기에 이 박람회의 견인차 역할을 프랑스가 도맡게 된다. 국제 박람회의 “중주국은 역시 프랑스라는 자부심”이란 프랑스인들에게 일종의 “집단 무의식과도 같은 확신이었다.”⁵⁰⁾ 결국 국제 박람회의 개최장소 및 개최회수 등을 조절하는 국제박람회기구 BIE, Bureau International des Expositions가 1928년 파리협약으로 탄생하는데, 조직 본부는 파리에 두기로 한다.⁵¹⁾ 박람회가 1851년 런던에서 시작될 당시의 제목은 ‘The Great Exhibition’이었다. 이어서 개최된 1855년 파리, 1862년 런던의 박람회 공식명칭에도 여전히 ‘Exhibition’이라는 단어가 사용된다. 그러나 네 번째 열리는 1867년 파리 국제 박람회부터는 Exhibition을 프랑스어 표현인 ‘Exposition’으로 교체하고 이후 계속 사용되면서 이내 공식명칭으로 고정된다. 엑스포 참가 인원을 보더라도 프랑스로 이어지면서 그 숫자가 배가되는 현상을 관찰할 수 있을 것인데, 이 현상도 “소통매너가 발달한 프랑스 문화”⁵²⁾와 관련이 깊다는 평가다. 한 방향을 향하는 독백만으로는 사람들을 모으기가 어렵다. 역시 양방향의 대화가 이루어져야 사람들은 관심을 보이는 것이다. 프랑스어의 모태인 “로망어는 세속라틴어와 게르만켈트어의 융합에 의해 태어난 새로운 언어다.”⁵³⁾ 18세기 후반 “교육을 받은 사람이라면 모두 불어를 사용할 수 있었던 시기”⁵⁴⁾가 있었다. 프랑스어의 가치는 정통라틴어에서 유래한 어려운 언어가 아닌 ‘세속라틴어 Latin vulgaire’의 영향으로 비교적 간단한 통사구조를 지니

50) 같은 책, 105쪽.

51) 국제박람회기구의 약자 ‘BIE’를 보아도 영어 어순이 아닌 프랑스어 어순인 것을 알 수 있다.

52) 『지식의 미술관』, 위의 책, 142쪽.

53) “le roman est une nouvelle langue issue de la fusion du latin vulgarisé et du celtique germanique” (Véronique le Marchand, *La Francophonie*, Les Esentiels Milan, 1999, p. 4)

54) 웬디 베케트, 『유럽 미술 산책』, 예담, 2000, 7쪽.

고 있으며 굴절이 거의 상실된 형태를 취했기에 비교적 쉽게 접근할 수 있다는 데 있다.⁵⁵⁾ 게다가 고대 프랑스어의 전신인 ‘갈리아 라틴어 Latin populaire des Gaules’는 고대 그리스어나 켈트어, 이탈리아어 그리고 게르만어인 영어 등으로부터 다양한 단어를 수용했다는 점에서 교류 지향적 언어라 말할 수 있다. 그래서 “프랑스어는 일찍부터 외교어”⁵⁶⁾의 운명을 타고났던 것이다. “서양에서는 외부세계에 대한 개방 없이는 지속적인 문화란 존재하지 않는다”⁵⁷⁾라는 문구를 다시 확인하는 순간이다.

3. 현재에서 미래로

최초 도시설계자라는 명예의 히포다무스 Hippodamos(BC 498-408)가 페르시아에 의해 파괴된 도시 밀레투스를 재탄생시키는 과정에서 “도시의 모든 기능적 부분들이 한 데 융합되어 하나의 도시 공동체를 형성하도록” 노력한 것은 물론이지만, 그 계획의 가장 중요한 골자는 “완전히 새롭고 세련된 도시”를 건설하는 것이었다.⁵⁸⁾ 이제 우리는 파리라는 도시가 어떤 과정을 거쳐 “시대의 도전에 반응하는가”⁵⁹⁾를 살펴보면서 어떻게 미래라는 단어와 닿게 되는가를 생각하려 한다. ‘미래도시’라는 표현과 파리가 잘 어울리지 않는 이유 중 하나는 문화와 예술이라는 이미지가 과도하게 작용했기 때문이었다. 파리시민들조차 자신의 도시가 “뛰어난 기술과 창의력으로 만들어진 공학의 도시”⁶⁰⁾라는 사실을 간과하는 경우가 많다. 이제는 파

55) “당시의 정통 라틴어는 5가지의 어미변화를 지녔지만 프랑스어는 간소화하기 위해 2개만 유지한다.” “Le latin classique connaissait cinq déclinaisons [...] l’ancien français, par simplification, ne possède plus que deux cas”. (F. Bourdeau, *Précis de français*, Nathan, 1998, p. 4.)

56) 최호열, 『프랑스와 프랑스인』, 어문학사, 1998, 11쪽

57) 샤를르 드바쉬 & 장마리 폰티에, 『프랑스 사회와 문화』, 서울대학교 출판부, 2004, 188 쪽.

58) 존 린더, 『도시, 인류 최후의 고향』, 지호, 2006, 388쪽.

59) “répondre aux enjeux de son temps”. (*J’aime le centre Pompidou*, op. cit., p.48.)

60) 장석훈, 『프랑스 이야기』, 아이세움, 2008, 31쪽

리의 상징물이 되어버린 에펠탑은 건설할 당시에는 “프랑스 예술과 역사를 위협한다”⁶¹⁾는 이유로 왕당파와 보수파의 공격을 받는 등 많은 파리시민에게 혐오의 대상이었다. “철로 만든 현대적인 민주적 탑”⁶²⁾이라는 명성답게 혈통위주의 구제도를 타파한 프랑스 대혁명 100주년을 기념하여 건설된 탑은 일부 귀족보다는 일반 시민을 위한 건축물이 확실했지만 처음에는 파리 시민에게조차 쉽게 받아들여지지 않았던 것이다. 그러나 에펠탑은 “영리하고 새로운 프랑스의 본보기”⁶³⁾였다는 사실도 인정해야 한다. 왜냐하면 당시에 “철은 경제적, 정치적 진보와 동의어”⁶⁴⁾였고 그 높이가 세계 기록을 경신했기 때문이다. 위에서 ‘미래의 문’이라 명명된 신개선문도 역시 “진정한 기술의 쾌거 une véritable prouesse technique”⁶⁵⁾를 이룬 건조물이다. 당시까지 기둥 없이 가장 넓게 벌린 아치의 기록을 경신하면서 최첨단 기술을 증명한 셈이다. 그런데 공간이나 건축물은 “단순히 물질적인 현상이 아니고 정신적인, 심지어 철학적인 현상이다”⁶⁶⁾. 즉 도시란 물리적인 변화를 겪기도 하지만 외모는 그대로 유지한 채 시대에 따라 다르게 해석되어 개념적인 변화를 경험할 수도 있다는 뜻이다. ‘파리의 역사 축’에서 툴르리 정원을 거쳐 샹젤리제로 진입하기 전에 위치한 콩코르드 광장 Place de la Concorde의 이름이 변하는 과정이 이를 잘 보여준다. ‘왕가의 전망’에서는 그리 중요하지 않아서 미루어졌던 공간인 콩코르드 광장은 1753년에야 완성되는데, 원래 이름은 당시의 왕의 이름을 따서 ‘루이15세 광장 Place Louis XV’이었다. 대혁명 당시에는 루이 16세 Louis XVI (1774-1791)와 로베스 피에르를 처형한 ‘혁명광장 Place de la Révolution’으로, 그리고 1795년에 처음으로 ‘콩코르드 광장’으로 그 이름을 등재한다. 그리고 나폴

61) 롤프 H. 요한젠, 『서양건축』, 해냄, 2004, 256쪽.

62) 같은 책, 255쪽.

63) “l'exemple d'une France intelligente et moderne”. (Madeleine Waddington, *Paris*, op. cit., p. 5.)

64) 『서양건축』, 위의 책, 254쪽.

65) Véronique Foz, *Histoire de Paris*, Hatier, 1994, p. 112.

66) “ce n'est pas seulement un fait physique, c'est un fait mental, et même philosophique.” (*J'aime le centre Pompidou*, op.cit., p. 75.)

레옹이 실각한 1814년에 구제도가 다시 돌아오면서 ‘루이15세 광장’으로 복귀한다. 그 후 1823년에는 ‘루이16세 광장 Place Louis XVI’으로 이름이 바뀌었으며, 1830년에는 ‘헌장의 광장 Place de la Charte’⁶⁷⁾이 되었다가 최종적으로 루이필립 Louis Philippe (1830-1848) 치하에 다시 ‘콩코르 광장’으로 고정된다.⁶⁸⁾ 결국 공간의 의미는 시대의 요구에 따라 얼마든지 바뀔 수 있다는 말이다. 도시는 유기체처럼 물리적인 탄생, 성장 퇴화의 길을 걸지만 그 도시에 생명력을 불어넣는 것은, 즉 정신적인 의미를 부여하는 것은 그 공간을 채우고 있는 인간이라는 말이다. 신개선문은 기술적으로도 미래와 닿아 있지만 그 의미부여는 가히 완벽하다. 신개서문은 ‘왕가의 전망’을 완성하는 의미가 있지만 완전한 종착지가 아니라는 사실에 주목해야 한다. 우선 신개선문으로 얻어진 빈 공간은 가로와 세로의 길이는 상젤리제의 도로 폭을, 세로의 길이는 노트르담 사원을 온전하게 포용할 수 있는 높이로 계획되었다.⁶⁹⁾ 루이 14세의 과거가, 아니 그 이전의 과거 노트르담 사원이 상젤리제를 따라 신개선문의 빈 공간으로 들어와 “예측불능의 미래를 향해 열려있는 창 *fenêtre ouverte sur un avenir imprévisible*”⁷⁰⁾으로 나갈 준비를 한다. 그곳은 파리의 21번째 구(區)라는 별명을 지닌 라데팡스다. 라데팡스는 “사회의 효율성에 대한 새로운 요구에”⁷¹⁾ 부응하기 위해, 즉 파리를 보완하기 위한 지역으로 현대식 고층건물이 즐비한 미래도시의 표본이다. 실제로 자체가

67) 루이 18세(Louis XVIII, 재위 1815-1824)가 1814년에 공포한 헌장 ‘la Charte constitutionnelle’을 기리기 위한 이름. Charte는 대표적인 예가 영국의 마그나카르타 la Grande Charte d’Angleterre지만 프랑스의 ‘구제도 Ancien Régime’ 당시 성행하던 법의 문서다.

68) 참고 Gérard Dhôtel, *Paris*, Les Essentiels Milan, 1995, 21.

69) 참고 “elle pourrait contenir en son espace intérieur la largeur de l’avenue des champs-Élysées et la hauteur de la cathédrale Notre-Dame avec sa flèche”. (Ibid., p. 112.) ; “Le vide intérieur du cube est de plus de 100m de côté, ce qui lui permettrait d’abriter Notre-Dame avec sa flèche” (*Le Triomphe des arcs*, op. cit., p. 94)

70) *Le Triomphe des arcs*, op. cit., p. 87.

71) “aux nouvelles exigences d’efficacité de la société” (Clotilde Lefebvre, *Paris*, op. cit., p. 318.)

고층건물인 신개선문은 “만남과 교류의 장소”⁷²⁾로 활용되고 있다. 파리 지하철의 종점이면서 각지로 출발하는 버스나 기차 등 운송수단의 기점으로서의 허브 기능을 충실하게 수행하는 것이다. 그러나 물리적인 교류보다 더 중요한 것은 우리의 도시가 과거 세계와 미래 세계를 이어주는 접점에 있다는 사실이다.

파리의 고풍스러운 모습에 정면으로 도전한龐피두센터가 우리의 관심을 끈다. 형태나 색깔이나 그렇게 튀는 건축물에 비하면 1969년에 대통령으로 당선된龐피두 대통령의 주문의 골자는 의외로 간단했다. “여러 영역에 걸치는 센터 centre pluridisciplinaire”, 그리고 무엇보다 중요한 것은 “누구에게나 열려있는 ouvert à tous”⁷³⁾이라는 말이었다. 실은 대혁명 이후 모든 문화유산은 모든 시민에게 개방되어 있기에 너무나 당연한 내용이지만 그 당연한 말들이 실천하기에는 쉽지 않은 것이 사실이다. 센터를 건립하기 위해 1970년에 열린 국제 공모전은 당시까지의 형식과 달리 초청 건축가도 없었으며 여러 단계로 나누어 선발하는 것도 아니었기 때문에 세부사항의 설계도 필요 없었다. 모든 응모는 익명으로 처리되고 전체적인 구상만을 요구했던 것이다. 이는 선정 후에 사용자와 구체적으로 협의하는 방식을 취했기 때문이다. 당선된 두 건축가의 “급진적인 계획”은 “모든 형식주의를 무시하고” “전통적인 건축의 규칙체계를 전혀 채택하지 않은” 가히 혁명적인 것이었으며, 그 결과물은 “반건축물 un anti-monument”이라 불리는 지금의龐피두센터가 된다.⁷⁴⁾ 센터의 가장 큰 특징을 의미하는 “사용상의 유연성 flexibilité d’usage”이란 표현은 건축물의 전체 그림을 짐작하게 한다. “공간의 기능면에서 획기적인 해석 une vision radicale de la fonctionnalité des espaces”을 했다는 점인데 이는 과거 건축의 공간이 “기능을 위해서 고정된 것 définis par leur fonction”이었다면 이제는 “필요에 의해 조정할 수 있

72) “lieu de rencontres et d’échanges” (*Histoire de Paris*, op. cit., p. 112.)

73) *J’aime le centre Pompidou*, op. cit., p. 48.

74) “un projet radical”, “négligeant tout formalisme”, “ne reprend aucun des codes architecturaux traditionnels” (*Ibid.*, p. 74)

는 modulables selon les besoins”⁷⁵⁾ 공간이 되었다는 점이다.龐피두 센터의 외형에서 두드러지는 여러 색의 파이프 역시 “상투적이며 경직된 건축물이” 아니라 “액체처럼 유연하고 변형이 쉬운” 공간이 되기 위해 탄생한 것이다.⁷⁶⁾ 센터의 내부는 요즘의 회전무대와 흡사하다고 생각하면 될 것이다. 프랑스 문학의 고전주의 시대에 너무나 당연하게 지켜졌던 “3일치 법칙 la règle des trois unités”⁷⁷⁾이 오랫동안 군림하다가 한순간에 사라진 경위가 떠오른다.龐피두센터가 자랑하는 현대미술관의 경우 앞으로의 예술이 어떤 형태를 지닐지 알 수 없는데 어떤 공간이 필요할 것인지 알 수 없는 것은 당연하다. 그 미래의 예술에 대비하는 방법은 공간을 유연하게 유지하는 수밖에 다른 도리가 없었을 것이다. 사실 현대미술을 미술관에 넣어 화석화시키는 것은 예술의 발전으로 보면 위험한 일이기 때문에 유연성이란 매우 중요한 개념이다. 그리고龐피두센터의 일부인 광장은 “센터에 할애된 땅의 절반을 차지하고 있으며 마치 과거 대성당 앞에 위치한 광장의 기능을 수행한다”⁷⁸⁾. 중세시대 성당의 광장은 모든 교류가 이루어지는 장소였다. 사람들은 광장에서 현세의 아픔과 고뇌를 교류하고 드디어 성당의 문을 통해 저 높은 곳의 그분과 소통한다.龐피두센터의 광장은 경사진 구조로 도시와 센터를 잇는 기능을 하는데 센터의 정문을 향해 흘러내려가는 형상이다. 요즘 젊은 이들이 경사진 공간에서 다양한 활동을 하다가 물 흐르듯이 미래의 예술을 관람하기 위해 센터로 들어가 상상의 나래를 펴고 시공을 초월해 어디론가 떠나간다.

75) Ibid., p. 67.

76) “un monument architectural conventionnel et rigide”, “fluide, flexible, facile à changer” (Ibid., p. 68.)

77) Jean-Joseph Juliaud, *La Littérature française*, First Editions, 2005, p. 156. 이 법칙의 기원은 아리스토텔레스가 기원전 335년에 완성했다는 『시학 *La Poétique*』까지 거슬러 올라간다.

78) “la moitié du terrain dédié au Centre et fonctionne comme un parvis situé devant une cathédrale” (*J’aime le centre Pompidou*, op. cit., p.11)

4. 나가며

민유기는 신성로마제국의 황제 카를 5세가 발언한 “파리는 하나의 도시가 아니라 세계다”라는 문장을 인용하고 있다.⁷⁹⁾ 파리는 하나의 도시로 보기에는 그 의미가 너무 크다는 다른 표현일 것이다. 그리고 파리는 파리시민들만의 소유물이 아닌 것 같다. 2차 세계대전 당시 히틀러는 파리에서 철수하면서 점령군 사령관에게 파리를 파괴하라고 명령했지만 사령관은 명령에 불복하였으며, 파리 수복 작전에 돌입한 연합군 측에서도 파리의 외곽지역에만 폭격함으로써 파리 도심은 크게 파괴되지 않았다.⁸⁰⁾ 명령에 의해 움직이는 군인들에게조차 파리를 파괴하는 것은 엄두가 나지 않았던 모양이다. 파리는 “세계의 수도라는 신화”⁸¹⁾가 계속 작동하는 이유는 파리가 관광의 1위라는 데서만 오는 것이 아니라는 생각이다. 영국 역사가인 젤딘 Theodore Zeldin은 프랑스와 영국을 비교하면서 두 나라가 각각 자신의 방식으로 자유를 추구했는데 영국은 영국인들만을 위해 자유를 쟁취했지만 프랑스는 전세계에 영향을 미쳤다고 주장하면서 ‘세계인권선언 Déclaration universelle des droits de l’homme’을 예로 들고 있다.⁸²⁾ 미국 독립 백주년을 기념하면서 “파리시가 보낸 자유의 여신상”⁸³⁾은 확실한 메시지를 드러낸다. 서양에서도 개인주의 성향이 대단히 강한 풍토로 알려진 프랑스지만, 인간이 세상을 홀로 살아나갈 수 없다고 생각하는 프랑스인들은 “연대”와 “관용”⁸⁴⁾의 전통을 지킨다는 것이다.

그러나 파리는 “무례함의 도시 la ville de l’irrévérence”라는 별명

79) 「파리, 혁명과 예술의 도시」, 위의 책, 172쪽.

80) 참고 같은 책, 190-191쪽.

81) “le mythe de la capitale du monde”. (*Les dessous des chefs-d’oeuvre*, op. cit., p. 449.)

82) 참고 <Regards d’étrangers sur la France>, op. cit., p. 5.

83) 『서양건축』, 위의 책, 255쪽. 오귀스트 바르톨리가 전체 신상의 설계를, 귀스타브 에펠의 회사가 뼈대를 보냈다.

84) 『프랑스 이야기』, 위의 책, 64쪽.

도 가지고 있다. 이말의 뜻은 사람들이 예의를 지키지 않는다는 것이 아니라 파리가 “순응주의와 관습을 타파하려는 힘”을 지니고 있다는 의미다.⁸⁵⁾ 우리는 파리의 “반순응주의 anticonformisme”⁸⁶⁾가 창의적인 결과물의 원천이라 생각하는 것이다. 어느 시대나 그 시대로서는 “감히 생각할 수 없는 금기사항을 당당하게 파기했기 때문”에 새로운 것이 창조되는 것이다.⁸⁷⁾ 조르주 멜리에스가 고백한 “1895년 12월 28일 저녁의 충격”⁸⁸⁾, 즉 제7의 예술인 영화가 ‘시네마토그래프 Cinématographe’를 발명한 뤼미에르 형제의 리옹이 아닌 파리에서 태어난 것도 우연이 아니다. 파리는 “전통과 첨단 la tradition et l’avant-garde”⁸⁹⁾의 접점에 있으며, “미래를 예견하기 위한 참신한 방법 연구와 과거 형태들의 경계”⁹⁰⁾에 위치하고 있다. 구성원이 “점점 더 젊어지는” 파리에선 아이를 동반한 가족 형태보다 홀로 사는 가구가 두 배가 된다는 통계도 있다.⁹¹⁾ 파리는 젊은 싱글들이 많은 것으로도 유명하다. 파리 시장이었던 베르트랑 들라노에 Bertrand Delanoë가 슈테판 츠바이크 Stefan Zweig의 표현을 인용해서 파리는 “영원한 젊음의 도시 la ville de l’éternelle jeunesse”⁹²⁾라고 말한 것은 파리의 가치가 미래에 있다는 다른 표현이다. 가장 중요한 것은 나이가 아니라 세상을 바라보는 시각이다. 인상주의 대표 화가 모네는 “장님으로 태어나서 갑자기 시력을 찾는, 대상을 선입관 없이 바라보고 그릴 수 있기를 바란 화가이며, 가능한 한 가장 순수한 감각을

85) “une force de rupture rebelle aux conformismes et aux habitudes” (Sybil Canac et Victoria Man, *Paris des femmes célèbres*, Chêne, 2011, pp. 4-5.)

86) Dominique Auzel, *Le Cinéma*, Les Essentiels Milan, 1995, p. 44.

87) 김남연, 윤학로, 「행동하는 지식인의 전통: 프랑스의 누벨바그」, 『프랑스 문화예술연구』 제 21집, 프랑스문화예술학회, 2007, 10쪽.

88) 엠마누엘 툴레, 『영화의 탄생』, 시공사, 1996, 14쪽.

89) Vincent Bouvet, *Paris de la belle époque aux années folles*, Editions Place des victoires, 2012, p. 263.

90) “la frontière entre les formes du passé et la recherche de moyens inédits pour anticiper l’avenir”. (Ibid., p. 165.)

91) “habité par une population de plus en plus jeune” (<Paris, une mosaïque de population>, op. cit., p. 4.)

92) *Paris des femmes célèbres*, op. cit., p. 5.

계속 소유하기를” 소망했다. 인상주의에 대해 “프루스트가 말한 시선의 순수함”⁹³⁾ 역시 같은 맥락에서 이해해야 한다. 창의력을 위해서는 “아무 것도 걸치지 않은 매우 순수한 눈으로 세상 보기 voir le monde avec des yeux tout nus, des yeux très purs”를 실현해야 한다.龐피두센터의 공모전에서 681개의 응모작 중 당선된 2명의 건축가는 30세를 갓 넘긴 아직 완성된 작품도 많지 않았던 이탈리아의 피아노 Renzo Piano와 영국의 로저스 Richard Rogers였다.⁹⁴⁾ 1983년 신개선문의 공모전에서도 “국제현상설계에서는 424개의 출품작 가운데, 국제적으로 무명인 덴마크의 한 건축가가 발굴된다”⁹⁵⁾ : 그의 이름은 슈프레켈슨 Johan Otto von Spreckelson (1929-1987). 그는 공모전에 당선되던 때 나이가 54세였지만 시각만큼은 신선한 젊은이의 것이었다. 이 공모전에서 마지막 선택된 4개의 계획 중 미테랑 대통령이 슈프레켈슨의 작품으로 최종 결정했다는 이유는 바로 “그의 순수함 때문 par sa pureté”이었으며, 신개선문은 “파리의 역사 축에 새로운 표지를 un nouveau jalon sur l’axe historique de Paris”⁹⁶⁾ 세워 주면서 “예측불능의 미래를 향해 열려있는 창 fenêtre ouverte sur un avenir imprévisible”⁹⁷⁾의 역할을 할 것이었기 때문이었다.

미테랑 대통령이 계획한 파리의 발전은 라데팡스 반대 방향에서도 빛난다. 파리 13구에 세워진 프랑스 국립 도서관 Bibliothèque nationale de France을 중심으로 파리의 역사 축과 정 반대의 방향으로 계속 진행되는 도시의 재건축과 재개발은 느리지만 차근차근 진행되고 있다. 이렇게 한 도시는 미래를 준비하는 것이다.

93) 스테판 게강, 로랑스 마들린, 『인상주의』, 창해, 2002, 18쪽.

94) 참고 *J'aime le centre Pompidou*, op. cit., pp. 22-23.

95) Jacques Lucan, 『프랑스 현대건축의 역사와 이론 (1940-2000)』, 시공문화사, 2001, 382쪽.

96) *Le Triomphe des arcs*, op. cit., p. 86.

97) Ibid., p. 87.

참고문헌

- Allemand, Sylvain, *Comment je suis devenu géographe*, Le Cavalier bleu, 2007.
- _____, <Ville>, *Sciences humaines*, No 34 septembre-octobre-novembre 2001, pp. 98-101
- Assouline, Pierre, <Les lois de la traduction perpétuelle>, *Magazine littéraire*, No 480, Novembre 2008, pp. 8-12.
- Auzel, Dominique, *Le Cinéma*, Les Essentiels Milan, 1995.
- Bourdeau, F., *Précis de français*, Nathan, 1998,
- Bouvet, Vincent, *Paris de la belle époque aux années folles*, Editions Place des victoires, 2012.
- Canac, Sybil et Man, Victoria, *Paris des femmes célèbres*, Chêne, 2011.
- Chaine, Valérie, <Paris, capitale des salons internationaux>, *Label France*, No 41, Octobre 2000, pp. 30-31.
- Castany, Laurence, *J'aime le centre Pompidou*, Centre Pompidou, 2017.
- Dhôtel, Gérard, *Paris*, Les Essentiels Milan, 1995.
- Dupavillon, Christian, Francis Lacloche, *Le Triomphe des arcs*, Gallimard, 1989.
- Foz, Véronique, *Histoire de Paris*, Hatier, 1994.
- Green, Julien, *Paris*, Points, 1989.
- Hagen, Rose-Marie & Rainer, *Les dessous des chefs-d'oeuvre*, tome 1, Taschen, 2003.
- Hulten, Pontus, *Paris 1937-1957*, Gallimard (Centre Georges Pompidou), 1992.
- Julaud, Jean-Joseph, *La Littérature française*, First Editions, 2005.
- Leboulanger, Clémence, *Paris Design*, Parigramme, 2006.
- Lefebvre, Clotilde, *Paris*, Gallimard, 1997.

- Lethiec, Isabelle, *Quartiers et histoires de Paris*, Michelin, 2013.
- Louhaur, Stéphane, <Regards d'étrangers sur la France>, *Label France*,
No 39 avril 2000, pp. 4-5.
- Lucan, Jacques, 『프랑스 현대건축의 역사와 이론 (1940-2000)』, 시
공문화사, 2001.
- Moulis, Anne-Marie, *Les Bibliothèques*, Les Essentiels Milan, 1996.
- Pommereau, Claude, <Paris, capitale du monde>, *Beaux arts*, septembre
2011.
- Raoult-Wack, Anne-Lucie, *Dis-moi ce que tu manges...*, Gallimard, 2001.
- Raynal, Florence, <Paris, une mosaïque de population>, *Label France*,
No 52 octobre-décembre 2003, pp. 3-8.
- Sur, Serge, <Mondialisation et villes mondiales, Les villes mondiales>,
Questions internationales, No 60, mars-avril 2013, pp. 4-7.
- Varejka, Pascal, *Paris*, Parigramme, 2010.
- Waddington, Madeleine, *Paris*, Hachette, 1994.
- Le guide du promeneur de Paris*, Parigramme, 2014.
- 김남연, 「퓨전의 미학: 프랑스 문화」, 『프랑스문화예술연구』 제 3집,
프랑스문화예술학회, 2000, 1-15쪽.
- 김남연, 윤학로, 「행동하는 지식인의 전통: 프랑스의 누벨마그」, 『프
랑스문화예술연구』 제 21집, 프랑스문화예술학회, 2007, 1-24쪽.
- 김도훈, 『유럽, 정원을 거닐다』, 글항아리, 2013.
- 김상근, 『천재들의 도시 피렌체』, 21세기북스, 2010.
- 래리 주커만, 『감자 이야기』, 지호, 2000.
- 롤프 H. 요한젠, 『서양건축』, 해냄, 2004.
- 민유기, 『도시이론과 프랑스 도시사 연구』, 심산, 2007.
- 민유기, 「파리, 혁명과 예술의 도시」, 『도시는 역사다』, 서해문집,
2011, 171-196쪽.
- 스테판 게강, 로랑스 마들린, 『인상주의』, 창해, 2002.

- 엠마뉴엘 툴레, 『영화의 탄생』, 시공사, 1996.
- 오룡, 『상상력의 전시장 엑스포』, 다우, 2012.
- 웬디 베케트, 『유럽 미술 산책』, 예담, 2000.
- 이주현, 『지식의 미술관』, 아트북스, 2013
- 이희수, 『시간이 머무는 도시 그 깊은 이야기』, 바다출판사, 2009.
- 임미경, 「과거 존중과 개혁성」, 『프랑스 하나 그리고 여럿』, 강, 2004.
- 장석훈, 『프랑스 이야기』, 아이세움, 2008.
- 최호열, 『프랑스와 프랑스인』, 어문학사, 1998.
- 테오도르 폴 김, 『도시 클리닉』, 시대의 창, 2011.
- 한택수, 『프랑스 문화 교양강의』, 김영사, 2011.

Résumé

Paris, ville future

KIM Nam Youn

Paris sera le thème de l'article mais nous n'aborderons pas le sujet par "Area Studies". Dans la perspective des sciences humaines, l'homme est placé au centre de tout, mais nous focaliserons notre attention sur l'Espace, tout en veillant sur le Temps ainsi que sur l'Homme.

Paris n'a apparemment pas beaucoup changé. Elle conserve ses traits du passé. Pourtant elle est différente de Lucque (Lucca), ville du moyen Age et de Florence, berceau de la renaissance. Toujours à l'avant-garde en matière d'arts et des lettres, elle est pleinement consciente de son héritage culturel. Elle refuse néanmoins de vivre sur son passé. C'est une ville en perpétuelle évolution. Paris est en fait une ville multifonctionnelle : capitale d'un pays jouant un rôle d'acteur économique et financier d'une part, siège d'institutions internationales d'autre part.

Il est sûr que Paris a subi des changements physiques mais le fait le plus important est que le regard des Parisiens et du monde sur Paris a changé. Vu que la ville est un espace ancestral certes mais nécessairement tourné vers l'avenir, elle est obligée de s'adapter aux changements et d'évoluer avec le temps. La ville idéale sera donc définie par sa transcendance du temps, par sa conciliation du passé et du futur. Dans cette vision, Paris, ville imaginaire et ville réelle, correspond parfaitement aux critères de la ville idéale compte tenu de

sa double projection à travers nouveauté et tradition.

Il est vrai que l'image de Paris comme ville d'art et de culture est si forte qu'elle cache parfois ses avancées scientifiques. N'oublions pas que Paris n'en est pas moins une ville scientifique reconnue pour ses technologies de pointe.

Dans cet article, nous étudions la transmission du patrimoine parisien et son passage du passé au futur en nous basant sur différentes données concrètes comme "l'axe historique", "la perspective royale" ou "la voie triomphale". Le projet conçu au 12e siècle sera partiellement réalisé à la fin du 20e siècle par Mitterrand en passant par différents rois, la Révolution et Napoléon. Il est désormais terminé mais cet "axe historique" progresse vers le 21e siècle, formant une grande route partant de l'Arche du Carrousel, passant par l'Arc de Triomphe et débouchant sur la grande Arche de la Défense. La Grande Arche n'est pas le terminus mais une fenêtre ouverte sur un avenir que le temps définira. Paris restera le mythe de la capitale du monde.

Mots Clés : Paris, exposition universelle, future, l'axe historique
de Paris, Perspective royale

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

라쉬드 미무니의 『부족의 명예 *L'Honneur de la tribu*』에 나타난 구술, 문자 그리고 정체성*

김미성
(연세대학교)

국문요약

라쉬드 미무니는 『부족의 명예』에서 지배적인 구술문화 속에서도 문자문화 역시 부족의 전통이라는 사실을 강조한다. 그리고 새로운 정체성은 구술과 문자의 변증법적 통합 속에서 이루어질 수 있을 것으로 전망한다. 베르베르 혈통의 미무니에게 구술성은 익숙한 문화였고, 예전에는 문자를 가졌으나 자신들의 문자를 잃어버린 베르베르인들은 구술성을 바탕으로 한 자신들의 토착어, 코란의 문자인 아랍 문자 그리고 또 다른 정복자의 문자인 프랑스 문자 사이에서 부족의 정체성을 찾아야만 한다. 이러한 관점에서 본다면 미래의 정체성은 아랍어, 프랑스어 그리고 사라져가는 부족의 토착어를 모두 아우르는 가운데 올바르게 정립될 수 있을 것이다. 특히 언어와 ‘문자’를 통한 정체성의 확립을 위해 미무니가 선택한 것은 구술성 안에서 프랑스어를 뿌리내리도록 하는 시도였다. 그리고 『부족의 명예』는 미무니의 이러한 시도를 증언하는 작품이다.

주제어 : 라쉬드 미무니, 『부족의 명예』, 문자, 구술성, 정체성

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

|| 목 차 ||

- I. 머리말
- II. 구술과 문자를 대표하는 등장인물들
 - (1) 구술의 전통을 상징하는 인물: 노인
 - (2) 문자적 전통의 대변자: 키 작은 변호사
 - (3) 또 다른 구술적 전통의 대변자: 부족의 미래를 경고하는 어릿광대
- III. 『부족의 명예』에 나타난 구술적 특징과 새로운 정체성 형성의 가능성
 - (1) 『부족의 명예』의 구술적 특징
 - (2) 녹음기를 통해 전해지는 기억과 구술 그리고 문자
- IV. 맺음말: 개인과 집단의 근원과 정체성을 찾아서

I. 머리말

주지하듯이 라쉬드 미무니는 1980년대를 대표하는 알제리의 반체제 작가이고, 1989년 스톡 Stock 출판사에서 나온 『부족의 명예』는 1982년 같은 출판사에서 발표된 『휘어진 강줄기 *Le Fleuve détourné*』, 1984년 역시 같은 출판사에서 출간된 『통베자 *Tombéza*』와 함께 알제리 독립전쟁 후 젊은 세대의 환멸과 권력의 부패를 그린 “환멸의 삼부작 *la triologie du désenchantement*”¹⁾을 이룬다.²⁾ 1980년대의 알

1) Robert Elbaz, *Pour une littérature de l'impossible : Rachid Mimouni*, Paris, Publisud, 2003, p. 6.

2) 미무니에 대한 다음과 같은 언급 참고할 것. “Rachid Mimouni appartient à la

제리에서 체제 비판적인 미무니의 작품은 받아들여지기 힘들었고, 이러한 상황에서 그의 선택은 알제리 전통의 근원인 구술과 우화³⁾의 형식으로 되돌아가 당시의 권력을 비판하는 것이었다. 미무니는 앞선 작품들의 발표 후 생명의 위협까지 포함하는 알제리에서의 거부⁴⁾와 프랑스 문단의 찬사⁵⁾라는 상반된 평가를 경험한다. 이후 그는 1980년대에 발표된 마지막 작품인 『부족의 명예』에서 서구의 소설 미학에 좀 더 부합하는 직접적이고 사실주의적이며 논리적이고 세밀한 묘사보다는 구술과 우화라는 우회적이며, 보다 민족적 전통에 근접한 형식을 선택한다. 이러한 선택은 미무니가 부족의 근원을 이야기하는 이 작품에서 알제리 지배층과의 마찰을 완화하고자 하

troisième génération d'écrivains maghrébins, nés à partir des années 75, qui apparaît souvent comme 'la génération du désenchantement'. Après les premières années de l'indépendance, périodes de rêves et d'espoir, est venue l'ère de la désillusion et du regard critique sur les maux de la société et ses contradictions. C'est ce regard qui caractérise les romans de Mimouni." Fouzia Bendjelid, *L'Écriture de la Rupture dans l'oeuvre Romanesque de Rachid Mimouni*, Thèse de doctorat, République Algérienne Démocratique et Populaire Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique, Thèse de Doctorat, 2005-2006, p. 8.

- 3) 미무니는 소설 서두의 에피그람에서 “모든 역사는 우화 속에서 더 깊어진다. Toutes les histoires s'approfondissent en fables.”는 발레리의 글을 인용하며 소설이 우화의 형식을 취할 것임을 분명하게 밝히고 있다. 하지만 논문의 분량 및 주제의 집중이라는 측면에 대한 고려 속에서 이 논문에서는 소설의 구술성에 집중해 분석하려고 한다. 소설의 ‘우화’적 측면에 대해서는 다음 논문에서 좀 더 심층적인 연구의 대상이 될 수 있을 것이다.
- 4) 미무니는 체제 비판적인 작품의 성격으로 인해 자신은 물론 가족의 생명이 위협받는 상황에서 1993년 모로코로 망명했고, 조국 알제리로 돌아가지 못한 채 1995년 파리에서 길지 않은 삶을 마감한다.
- 5) 특히 미무니가 프랑스 문단의 찬사의 정점에 오른 것은 『부족의 명예』의 발표와 함께였다. 『부족의 명예』는 1990년 ‘프랑스-아랍 우정상 Prix de l'Amitié franco-arabe’, ‘문학 비평상: 프랑코포니 부분 Prix de la critique littéraire: Ruban de la francophonie’ ‘칸 국제영화제 문학-영화상 Prix de littérature-cinéma du festival international du film à Cannes’을 받으며 문학성을 인정받는다. 베르나르 피보 Bernard Pivot는 자신이 진행하던 방송에서 이 작품에 대해 “올해 초부터 프랑스에서 발간된 가장 아름다운 소설”이라고 선언했고, 프레데릭 비투 Frédéric Vitoux는 “라쉬드 미무니와 함께 알제리 문학은 자신의 가브리엘 가르시아 마르케스를 발견했다.”고 응원했다. Hafid Gafaïti, *La diasporisation de la littérature postcoloniale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 73 참고할 것.

는 바람과 더불어 알제리 문화의 근원에 존재하는 전통으로 되돌아가는 것의 중요성을 고려했기 때문일 것이다.

『부족의 명예』는 프랑스 점령이 시작되던 무렵 “그들의 청춘 시절을 매혹했던 행복한 계곡”⁶⁾, “석류와 삶의 기쁨으로 가득 찬 계곡”(p. 39), “협죽도 *lauriers-roses*의 계곡”(p. 43)으로 기억하는 고향을 떠나 황량한 땅 지투나 *Zitouna*에 정착해 외부세계와 단절된 채 살아가지 않으면 안 되었던 한 부족의 이야기이다. 그리고 이야기는 화자의 역할을 하는 한 노인이 재판관이며, 이후 오마르 엘 마브루크 *Omar El Mabrouk*의 아들로 밝혀지는 젊은이에게 마을의 역사를 들려주는 형식을 지닌다. 노인은 고향을 떠나 지투나에 도착한 조상들의 이야기를 이렇게 전한다.

Oui, nous sommes bien parvenus au terme du village. C'est ici qu'il faut vous établir. Ce lieu de la désolation, comme vous dites, personne ne viendra vous le disputer. Vous allez vous y installer, vous fermer au monde et resserrer vos liens, [...]. (p. 41)

그래, 우리는 분명 마을의 끝에 이르렀어. 당신들이 자리를 잡아야 하는 것은 이곳이야. 이 절망의 장소, 당신이 말한 것처럼, 이곳을 놓고 당신들과 다투러 오는 사람은 아무도 없을 거야. 당신들은 이곳에 자리 잡을 거고, 세상과 단절할 거고, 당신들의 유대관계를 더 긴밀하게 할 거야 [...].

그들은 자신들이 다시 뿌리내리고 살아가야 하는 땅 지투나를 고향처럼 비옥하게 만들 수 있으리라 생각했다. 그렇지만 자갈투성이 땅 지투나의 수확량은 보잘것없었고, 이곳을 “두 번째의 행복한 계곡”(p. 45)으로 만들고자 하는 그들의 기대는 실현될 수 없었다. 자신들의 실패를 인정한 채 그들은 새로운 땅에 적응해 그럭저럭 살아갈 수밖에 없었다. 그리고 마침내 130년 이상의 세월이 흐른 뒤 독

6) Rachid Mimouni, *L'honneur de la tribu*, Paris, Srock, 1999, p. 39. 이후 작품의 인용은 별도의 표기 없이 인용문 옆에 쪽수를 병기한다.

립전쟁이 일어나고 프랑스의 식민통치는 끝이 난다. 지투나 사람들은 과거 그들이 떠나온 고향으로 되돌아가려 하지만 이제 자신들이 뿌리내려 살아가야 할 곳은 지투나임을 깨닫게 된다. 쉽게 예상할 수 있듯이 지나온 시간과 그에 따른 변화를 고려하지 않은 채 기억 속의 모습 그대로의 과거로의 복귀는 가능하지 않은 일이기 때문이다.

구술은 기억과 밀접한 연관성을 지닌다. 마을의 존망이 달린 위기의 순간 소설은 지나온 시간을 기억하는 과정을 통해 부족의 과거와 현재를 진단하고 미래를 전망한다. 이러한 과정에서 부족의 역사를 이야기하는 노인의 기억은 구술문화의 시대 호메로스와 같은 음유시인들의 기억이 그랬듯이 한 개인의 사사로운 기억이 아니라 집단의 기억이 된다. “개인의 회상들이 존재하지만 개인들은 사회적 집단의 한 성원으로서만 기억한다. 그리고 그 집합기억은 세대 간의 ‘살아 있는 연계’를 통해서 지속”⁷⁾될 수 있기 때문이다. 부족의 역사를 이야기하는 노인은 이 사실을 강조하며 청자인 젊은이에게 다음과 같이 이야기한다.

Oui, notre mémoire collective est tenace. C’est que notre tribu a connu tant de malheurs. Je te raconterai comment nos ancêtres sont venus s’établir à Zitouna. (p. 35)

그래, 우리의 집단기억은 끈질겨. 그건 우리 부족이 불행을 너무나 많이 겪었기 때문이야. 난 자네에게 우리 조상들이 어떻게 지투나에 와서 자리 잡았는지 이야기할 거야.

집단의 기억은 “사회 집단들이 시간을 통해서 정체성을 인식”⁸⁾하도록 만드는 역할을 하며, 젊은 세대에게 부족의 역사에 관한 이야기를 전해주는 것은 부족의 역사를 망각으로부터 지켜내는 것이기도 하다. 공통의 역사를 기억한다는 것은 자신들의 정체성에 대해 질문하는 것이며, 정체성에 대한 고민은 자신들의 현재를 재정의하

7) 윤택림 편역, 『구술사, 기억으로 쓰는 역사』, 서울, 아르케, 2010, p. 17.

8) Ibid.

고자 하는 욕망을 표현한다. 또한, “주체성 *subjectivity*이 파편화되고 균열을 입은 세상에서 기억은 사회적이고 개인적인 정체성을 구성 해내고자 하는 개인의 투쟁”⁹⁾에서 중요한 역할을 한다. 따라서 소설에서 노인이 부족의 근원을 현재에 되살리고, 그것을 젊은 세대에게 전해준다는 것은 자신들의 정체성을 이루는 부분들을 되살리고 복원하고자 하는 노력을 의미한다.

그런데 지투나 사람들이 회귀하고자 열망하는 근원은 프랑스가 상징하는 문자와 근대성의 영향을 받기 이전 구술문화가 지배적이었던 전통적 사회이기도 하다. 구술은 알제리 전통의 뿌리에 존재하며 알제리뿐만 아니라 마그레브 문화의 가장 분명한 특성 중 하나라고 할 수 있다.¹⁰⁾ “조롱받고, 모욕당하고, 능욕당한 조상의 알레고리”¹¹⁾인 노인은 그 자체로 이제는 생명력을 잃어가는 구술의 전통을 의미한다. 노인이 힘겹게 떠올리는 과거 기억의 조각을 현재에 되살리는 형식의 이 소설은 노인의 기억이 그런 것처럼 파편화되어 있다. 그리고 소설의 이런 형식은 프랑스 소설의 전통에 익숙한 독자인 우리에게 낯선 느낌을 주는 것도 사실이다. 프랑스와는 상이한 역사적, 문화적 전통에 속한 작가인 미무니는 기존 프랑스 문학의 소설적 전통 속에서 “소멸의 위기에 처한, 산산 조각난 정체성 *identité brisée*의 흩어진 부분들을 모을 수 있는 가능성”¹²⁾에 대한 확신을 발견하기 쉽지 않았을 것이다. 이러한 상황에서 미무니는 한 마을의 기원과 정체성을 이야기하는 소설 『부족의 명예』에서 조상

9) Agnew Vijay, *Diaspora, memory, and identity : a search for home*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, p. 7.

10) 적지 않은 비평서에서 아프리카의 구술성에 대한 다음과 같은 언급은 쉽게 찾아볼 수 있다. 예를 들어 다음을 참고할 것. “[...] les civilisations africaines étant d’origine orale (cela est bien connu), nécessairement, la fixation des textes par le biais de l’écriture allait s’imposer d’elle-même, trop ou tard et, ceci, de la part de spécialistes et chercheurs.” Samba Diop, *Oralité africaine: Entre esthétique et poétique*, Paris, L’Harmattan, 2011, p. 13.

11) Houichi Abia, *Oralité et écriture dans l’Honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, Mémoire du Diplôme de Magistère, Université El Hadj Lakhdar, Batna, 2007-2008, p. 72.

12) *Ibid.*, p. 4.

의 뿌리와 닿아있는 구술이라는 문학 형식을 선택해 적용했다. 이것은 “조상 전래의 모델로서 구술된 이야기 conte oral 만이 자신의 뿌리를 재발견하고 자신의 이타성 altérité을 의미하도록 허락해준다는 사실”¹³⁾을 인식했기 때문일 것이다. 또한, 미무니에게 있어 이러한 알제리 고유의 구술성으로의 회귀는 적국의 언어와 문자로 자신의 정체성을 표현하는 데서 기인하는, 프랑스로 글을 쓰는 알제리 작가들에게서 공통적으로 발견되는 딜레마에 대한 한 해결책이었을 수 있다. 비록 알파벳이라는 서양의 문자를 사용해 자신들의 정체성에 대해 기록을 남기려고 결심했지만, 알제리의 문화적 전통의 근원에 놓여있는 구술이라는 아주 전통적인 방식을 소설에 적용함으로써 자신들의 뿌리를 강조하는 새로운 문학적 실천이 가능해지기 때문이다.

그런데 『부족의 명예』에서는 구술과 문자, 그리고 정체성이라는 문제가 더욱 복잡한 양상을 띤다. 그것은 사라져가는 토착어로 구술된 노인의 말이 녹음기에 녹음되고, 다시 프랑스어 문자로 텍스트화되는 복잡한 과정을 거쳐 소설이 우리에게 전해지는 것으로 암시되기 때문이다. 그렇다면 이 소설에서 구술과 문자는 어떤 관계를 맺고 있는 것일까? 그리고 그것이 부족의 과거와 현재 그리고 미래의 정체성과는 어떤 연관을 가지는 것일까? 이 논문의 일차적인 목표는 이러한 질문에 대한 답을 구하는 것이다.

II. 구술과 문자를 대표하는 등장인물들

(1) 구술의 전통을 상징하는 인물: 노인

『부족의 명예』에는 구술을 상징하는 두 인물이 등장한다. 한 명은 젊은 재판관에게 부족의 역사를 이야기하는 노인이며, 다른 한 명은 정기적으로 부족을 방문하는 어릿광대이다. 이 두 인물은 노인은 과

13) Ibid.

거, 어릿광대는 미래를 향하고 있다는 의미에서 상호보완적 역할을 한다. 구술을 상징하는 대표적 인물인 노인은 다음과 같은 유언을 남긴 채 죽은 부족의 족장의 편에 선 인물로 부족의 전통을 지키려 애쓰는 인물이기도 하다.

Vous n'admettez ni n'agresserez les étrangers, vous contentant de les laisser glisser sur la carapace de votre indifférence. (p. 41)

외부인들을 받아들이지도 공격하지도 말라. 그저 그들이 그대들의 무관심이라는 딱딱한 껍질 위로 스쳐 지나가도록 내버려 두는데 만족하라.

그럼에도 불구하고 노인은 마을을 고립시키는 것이 마을 사람들을 안전하게 지키는 방법이라고 생각한 족장과는 다르다. 그는 세월의 흐름에 따라 더 이상의 고립은 가능하지 않은 순간과 직면하고 있음을 인정하는 것처럼 보이기 때문이다. 소설의 마지막 부분에서는 노인 역시 죽음을 앞두게 되는데, 죽고 찍어버린 예전의 생명을 양분 삼아 움이 돌아나는 세상의 이치에 순응하는 모습을 보여주는 그는 멀지 않은 죽음에 초탈한 듯 보이기까지 한다.

Voilà, avec l'aide d'Allah, mon histoire se termine. Tu peux arrêter ta machine.

Il commence à faire sombre dans cette salle de prière. Viens, sortons, allons faire quelques pas dehors. Regarde, le soleil est en train de se coucher. Si tu avais su ma langue, tu n'aurais pas manqué de me demander de te montrer la place aux figuiers. Elle est là, devant vous. Les arbres ont disparu. Une étrange maladie a rongé la base de leur tronc, et un jour de grand vent ils se sont écroulés, toujours enlacés, comme d'éternels amoureux. Tout aussi solidaire fut notre existence. Les racines sont toujours vivaces. Vois les jeunes pousses qui prennent. Survivront-elles?

Si tu veux bien me soutenir, j'irai marcher un peu dans les

champs et respirer l'odeur de l'herbe. Ce récit a réveillé mes souvenirs de jeunesse... Il y a longtemps... Bien longtemps... Je crois bien que j'ai envie de mourir. (pp. 215-216)

자, 알라가 도와주셔서 내 이야기는 끝났어. 자네는 내 기계를 멈출 수 있어.

이 기도실이 어두워지기 시작하는군. 자, 나가세, 밖으로 몇 발자국 내디뎌 보게. 봐, 태양이 지고 있어. 만일 자네가 내 말을 알았다면, 무화과나무들이 심어진 장소를 알려달라는 말을 잇는 일은 없었을 거야. 그곳은 저기야, 당신들 앞. 나무들은 사려져 버렸어. 기이한 병이 나무 밑동을 갉아 먹었고, 어느 날 세찬 바람에 그것들은 쓰러져 버렸어. 여전히 서로 얹힌 채, 영원한 연인들처럼 말이야. 우리의 존재 역시 서로 굳게 결속된 것이었어. 뿌리는 여전히 확고해. 새싹이 움트는 것을 봐. 그것들은 살아남을까?

만일 자네가 날 부축해준다면, 난 들판을 조금 걸어가서 풀의 향기를 마실 거야. 이 이야기는 내 젊은 시절의 추억을 되살려 주었어... 오래 전에... 아주 오래 전에... 이제는 삶을 마치고 싶구나.

이처럼 부족의 모든 역사를 녹음한 노인은 “이제는 삶을 마치고 싶다”(p. 215)는 죽음에 대한 욕망을 드러낸다. 이것은 부족의 ‘명예’를 지키며 살아올 수 없었던 지난 삶과 가혹한 현실에 대한 노인의 절망을 의미함과 동시에 이제는 노인이 상징하는 구술의 시대가 마감할 순간임을 나타낸다. 전통적 구술은 이제 효력을 발휘하지 못할 것이다. 위기에 처한 정체성의 재구축은 맹목적인 과거로의 회귀를 통해 이루어낼 수 있는 것이 아니라 과거의 유산과 전통을 바탕으로 현재를 재구성해낼 때 가능한 것이며, 현재 ‘내’가 처한 상황에 대한 정확한 이해만이 미래의 희망을 발견하도록 한다. 그리고 이제는 구술과 문자, 전통과 진보의 융합과 조화 속에서 자신들의 정체성을 재정의해야 할 시점이다. 그리고 그것은 거의 사라질 위기에 내몰려 있는 부족이 ‘명예’를 지키며 존속할 수 있는 유일한 방법이 된다.

자신의 이야기를 진보와 근대성을 상징하는 녹음기에 담아 전하려고 하는 노인의 결심은 그가 미래에 대한 희망을 포기하지 않았음을 의미한다. 이야기를 마친 그가 평온하게 죽음을 받아들인 이후 정의를 회복하고 『부족의 명예』를 지켜가는 것은 “범이라는 종교”(p. 205)의 수혜를 받은, 청자인 재판관을 포함하는 젊은 세대에게 주어진 임무가 된다. 부족의 언어도, 부족 사람들이 과거에 범한 어리석음과 비겁함에 대한 기억도 존재하지 않는 오마르의 아들이 부족의 ‘명예’를 지켜나갈 존재로 여겨질 수 있는 까닭은 노인에게 부족의 역사를 들려달라고 간청하는 것이 바로 자신의 정체성에 대해 고민하는 이 ‘젊은’ ‘재판관’이기 때문이다. 근친상간에 의한 출생이라는 금기시될 수밖에 없는 지점을 내포하고 있음에도 불구하고 그는 자기 자신의 본질적인 부분을 밝혀내기 위해서 시발점으로 되돌아가고자 하는 과감한 시도를 한다.¹⁴⁾ 그것은 그가 아무런 편견 없이 부족의 역사를 알고, 과거의 공과를 판단할 수 있는 인물이라는 근거가 된다. 과거에 대한 진정한 반성과 객관적인 비판이 이루어진 이후 부족은 마침내 희망과 자유를 찾을 수 있을 것이며, 젊은 재판관을 중심으로 하는 젊은 세대는 노인이 전해주는 과거를 바탕으로 현재 그들을 위협하는 정체성의 위기를 극복하고 새로운 미래를 꿈꾸고, 새로운 정체성을 구축하는 것이 가능해질 것이다. 그때 부족의 명예는 노인의 녹음기가 아니라 젊은 재판관의 도구이자 무기인 ‘문자’로 전해질 것이다.

14) 우리다가 죽은 후 젊은 재판관을 거두어 키워주었던 변호사가 그의 친부모에 대해 미리 알려 주었는지 그렇지 않은지는 작품에 드러나지 않는다. 하지만 젊은 재판관이 노인에게 부족의 역사를 들려달라고 청하고, 부족의 토착어를 모르기 때문에 전혀 이해하지 못하는 노인의 이야기를 끝까지 듣고 있었던 것을 보면 노인의 이야기가 자신에게 중요한 지점을 포함하고 있다는 사실을 알고 있었다고 이해하는 편이 설득력이 있어 보인다. 즉, 젊은 재판관은 자신이 근친상간으로 태어난 아이임을 어렵풋이 짐작하고 있었음에도, 혹은 노인의 입에서 자신의 평판을 위태롭게 할 만한 이야기가 나올 수 있음에도 도피하지 않고 현실과 마주한다. 이 사실은 자신의 정체성에 대해 분명히 알고자 하는 그의 의지와 함께 직면하고 있는 어려운 현실을 극복해 나갈 수 있는 그의 힘을 보여준다.

(2) 문자적 전통의 대변자: 키 작은 변호사

『부족의 명예』에는 구술적 특징을 드러내는 인물들만 등장하는 것은 아니다. 부족의 과거를 이야기하는 노인이 구술과 전통의 대변자라면 우리다가 죽은 후 우리다와 오마르의 아들인 젊은 재판관을 거두어 키워준 변호사는 이성과 미래를 상징한다. 그는 ‘문자’의 편에 선 인물이기도 하다. 마을의 이방인이었던 그는 이슬람의 종교지도자인 이맘 imam으로부터 도서관의 책을 마음껏 읽을 수 있는 허락을 받는다. 도서관의 책들은 마을 사람들에게 “금지”(p. 140)되어 있었는데, “사색과 세속적인 호기심”(p. 140)에 관한 내용을 담고 있기 때문이었다. 변호사에게 과거의 기억을 되살리는 것이 과거에 함몰됨을 의미하지 않을 수 있었던 것은 그가 “미래에 대한 야심을 가지고 기억을 회복”(p. 141)할 수 있었기 때문이었다. 그리고 그 바탕에는 세상의 모든 지식과 진리를 담고 있는 도서관의 책들이 있었다. 그리고 그 책들을 쓴 것은 물론 그들의 조상들이기도 했다. 조상들의 지식은 문자로 남겨져 전해졌지만, 사람들의 접근이 금지되어 있었고 이러한 금기를 풀어낸 사람이 바로 이방인이었던 변호사였다. 그 결과 그는 “부족의 역사에 대해 우리의 가장 훌륭한 시대의 증인들 *mémorialistes*보다 더 잘”(p. 159) 아는 사람이 되었다. 그 결과 고향으로 되돌아갈 것인가 그렇지 않으면 지투나에 계속 남아야 할 것인가를 결정해야 하는 중요한 결단의 순간 그는 자신의 지혜를 모아 내린 결론을 마을 사람들에게 전한다. 그것은 과거가 아니라 미래로 향해야 함을 설득하는 것이었다.

C'est la voix de la raison. La vallée heureuse n'a jamais existé. C'est une création de votre nostalgie du passé. Vous devez regarder vers l'avenir et retourner à Zitouna, qui tous vous a vu naître. C'est là-bas qu'il faudra vous mettre à bâtir et recommencer, et non dans la vallée dont vous fûtes chassés. (p. 158)

이것이 이성의 목소리입니다. 행복한 계곡은 존재한 적이 없었어요. 그건 과거에 대한 당신들의 향수가 만들어낸 거예요. 당신들은 미래를 바라보고, 당신들 모두가 태어난 지투나로 되돌아가야 합니다. 당신들이 만들어내기 시작하고 다시 시작해야 하는 것은 당신들이 쫓겨난 계곡에서가 아니라 그곳에서입니다.

이렇게 『부족의 명예』에서 변호사의 문자와 노인의 구술은 과거의 지혜와 기억을 보존하고 후대에 전해주는 두 가지 다른 방식으로 존재한다. 하지만 문자로 전해지는 과거의 기억을 사람들에게 금한 것이 지투나의 선택이었고, 변호사가 이러한 금기에 가까이 갈 수 있었던 것은 아이러니하게도 그가 이방인이기 때문이었다. 그리고 여기서 망각되거나 기억의 점진적 소멸에 따라 열여져 사라져버리는 구술과는 다른 문자의 힘이 드러난다. 하지만 또 하나 잊지 말아야 할 것은 문자로 남겨진 지혜와 기억들이 비록 ‘보통의’ 지투나 사람들에게는 금지된 영역이었으나 완전히 파괴되지 않은 채 도서관에 보관되어 전해졌다는 사실이다. 그 사실은 문자로 남겨진 기록이 몇몇 사람들의 독점적인 지식으로 존재했을 가능성을 보여준다. 그리고 변호사는 문자로 남겨진 기록이 소수 엘리트의 독점적인 권력에서 머무르지 않고 많은 사람에게로 전파될 수 있는 길을 열어준다. 하지만 금지된 지식이 이방인이었던 변호사 한 사람이 아니라 마을 청년들에게까지 전해지는 상황은 용인될 수 없었다. 지투나의 “몇몇 청년들이 그를 만나러 남몰래 도서관으로 갔고, 독서회는 곧 정치적인 연설”(p. 141)로 변했기 때문이었다. 그 결과 도서관에 가서 조상들이 남긴 글과 문자를 읽고 자신들의 뿌리와 정체성에 대해 고민하기 시작한 청년들 대부분이 “한밤중에 사라”(p. 141)짐으로써 불행하게도 문자로 남겨진 조상의 지혜가 젊은 세대로 퍼져나갈 가능성은 현실화되지 못한다.

(3) 또 다른 구술적 전통의 대변자: 부족의 미래를 경고하는 어릿광대

슬리만 엘 마브룩 Slimane El Mabrouk의 죽음을 초래한 꿈을 마을로 데리고 온 “반쯤은 행상이고, 반쯤은 어릿광대인 이 기이한 짐시”(p. 69)는 아프리카의 구술적 전통에서 익숙한 그리오 griot와 같은 음유시인이다. 그는 자신의 기억이 불완전하다는 사실을 반복해 이야기하는 노인과는 달리 “나는 지독한 기억 sinistre mémoire의 [...] 교파에 속”(p. 70)한다는 표현으로 자신의 기억과 구술의 능력을 강조한다. 그는 “나는 당신들 기분을 풀어주려고 여기에 왔고, 당신들은 내 말을 진지하게 생각할 필요가 없어요.”(p. 72)라고 말하면서도 “나는 내 암시를 포착할 줄 아는 사람들을 위해서 이야기합니다.”(p. 74)라는 표현으로 마을 사람들이 자신의 이야기에 숨은 의미를 알아챌 수 있기를 바란다. “1000년을 살았다.”(p. 70)는 표현으로 자신의 지식과 능력을 과장해서 강조하는 그는 매년 지투나에 찾아와 지투나 마을 사람들의 침거와 고독을 뒤흔들어놓는 유일한 존재이기도 하다.

세상으로부터 고립되어 살아가는 지투나 사람들과는 달리 마을 도서관에 보관되어있는 지혜의 책의 저자들인 조상들처럼 세상의 이곳저곳을 여행하고 “세상의 가장 소중한 비밀”(p. 71)과 지식을 축적한 그는 지식과 근대화를 상징하는 인물이자, 세상의 이야기를 마을 사람들에게 전해주는 구술의 영역을 동시에 지니고 있는 인물이기도 하다. 그런데 이 인물은 마을 사람들에게 “부족의 명예”를 지키기 위해 무엇을 해야 하는 가를 부드러운 말로 설득하는 대신 강한 충격을 주어 경고하는 편을 선택한다. 부드러운 말로는 그들을 깨우칠 수 없다는 사실을 알기 때문이었을 것이다. 그 방법은 마을 사람들과 꿈과의 대결을 부추기는 것이었다. 하지만 그는 마을 사람들이 자신의 진의를 파악할 수 없으리라는 사실을 비관적으로 전망한다.

Souvenez-vous que la victoire appartient souvent au plus déterminé, non au plus fort. Je sais que mes paroles ne peuvent pénétrer vos consciences obscurcies. (p, 75)

승리는 흔히 가장 강한 사람이 아니라 가장 단호한 사람의 것이라는 사실을 기억하세요. 나는 내 말이 당신들의 흐릿한 의식을 뚫고 들어갈 수 없다는 것을 알고 있어요.

그리고 어릿광대의 예상은 틀리지 않았다. 어릿광대가 매년 데리고 오는 고크에게 맞서 부족의 명예를 지켜낸 유일한 인물이 슬리만이였다. 그런데 고크와의 대결에서 결국 패배한 슬리만이 처참하게 죽어가는 순간에도 마을 사람 중 아무도 그를 도우려 나선 사람이 없었다. 아들인 오마르는 이 장면을 직접 목격했고, 아들의 원한은 장성한 후 권력을 잡은 그가 마을 사람들에게 무차별적으로 권력을 휘두르는 이유가 된다. 슬리만을 죽도록 방치한 것은 마을 사람들의 비겁함이었다. 슬리만이 고크에게 짓밟혀 무참히 죽어가는 순간에도 마을 사람 중 누구 하나 도와주려 나서는 사람이 없다는 것을 목격하고 어릿광대는 경고한다.

Vous devez savoir que vos malheurs viennent de commencer.
Le fils a vu son père rouler dans la poussière sans qu'aucun d'entre vous osât lui porter secours. Il ne l'oubliera pas. (p. 82)

당신들은 당신들의 불행이 시작되었다는 것을 알아야만 합니다. 자기 아버지가 먼지 속에서 뒹구는데도 당신들 중 아무도 그를 도와주지 않는 것을 아들이 보았습니다. 그는 그것을 잊지 않을 거예요.

실제로 자신의 권력을 전횡적으로 휘두르며 마을을 좌지우지하면서 오마르는 예전 어릿광대의 예언이 빗나가지 않았음을 자신의 입으로 밝힌다.

[...] aucun d'entre vous n'a tenté de porter secours à mon père qui venait de mordre la poussière sous la griffe du Plantigarde [...]. Si mon père a accepté d'affronter la bête, c'était pour défendre votre honneur. Il en est mort. Ce n'est pas l'ours mais,

mais votre lâcheté qui l'a tué. (p. 85)

당신들 중 아무도 플랑티가르드의 발톱 아래 땅바닥에 쓰러진 내 아버지를 도와주려 하지 않았어요. [...] 만일 내 아버지가 그 짐승과의 대결을 받아들였다면, 그건 당신들의 명예를 지키기 위해서였어요. 그래서 그는 죽었지요. 그를 죽인 것은 꿈이 아니라, 바로 당신들의 비겁함이었어요.

오마르는 폭력적으로 강요된 근대화를 몸소 실현하는 인물이기도 하다. 아버지의 처참한 죽음을 목격한 후 지투나를 떠났던 오마르는 마을로 되돌아와 도지사로서 권력을 손에 쥔 폭군이 되었다. 소설에서 언급되는 오마르의 악행 목록은 주로 전통을 무참히 파괴하고, 강압적인 근대화를 이루는 것과 관련된다. 오마르는 마을의 여러 문제를 논의하기 위한 나이 지긋한 현자들의 회의인 제마 djemaa를 해체하고, 압착기 pressoir의 문을 닫게 한다. 조상들이 심은 유칼립투스를 베어내고, 올리브밭을 파괴하고, 그 대신 학교, 슈퍼마켓, 병원, 법원, 새로운 회교 사원을 세우는 것도 오마르이다. 심지어 그는 지투나의 창시자의 무덤이 있던 자리에 도청을 짓기까지 한다. 그러나 이러한 오마르의 권력 남용에 대해 마을 사람들은 여전히 무기력하거나 비겁했다. 그들의 선택은 다른 곳으로 떠나거나 자신들 역시 권력의 편에 서는 것이었다. 식민지배 그리고 제국주의에서 독립한 이후 가혹하게 외부로부터 강제된 근대화 사이에서 이렇게 부족의 전통과 부족의 역사는 ‘명예’와 영광에서 멀어졌다. 그러나 근대화 modernisation와 진보는 지투나 사람들이 거부할 수 없는 역사적 흐름이기도 하다. 지투나 사람들만 세상에서 고립되어 살 수는 없는 노릇이고, 그들 역시 필연적으로 진보를 향해 나아가야 할 것이다. 하지만 진보는 오마르가 지투나의 사람들에게 했듯이 폭력적인 방법으로 강요되어서는 안 된다.

도지사가 되어 무차별적으로 권력을 휘두르는 오마르 엘 마부룩의 행동은 부족의 지난 과오의 결과이며, 슬리만의 죽음을 방치하는 과정에서 드러난 타인의 불행에 대한 무관심과 연대의식의 결핍은

마을 사람들 자신의 불행을 예고하는 것과도 같다. 자신의 안전만을 생각하는 비겁함 속에서 부족의 ‘명예’가 지켜질 수는 없는 일이기 때문이다. 따라서 이 장면은 어릿광대가 이후 상황을 예견하고 경고하는 예지적 인물이며, 비판적 지식인의 역할을 한다는 사실을 확인하도록 해준다. 이렇게 어릿광대는 구술의 전통이 시대착오적이며 낡아빠진 과거의 유물에 지나지 않는 것이 아니라, 현재와 미래에 대한 해안과 통찰력을 지닐 수 있는 한 현재에도 유용한 것임을 보여준다. 그리고 이러한 측면에서 미무니는 구술과 문자의 이분법과 양자택일을 강요하는 것이 아니라 두 가지가 상호보완적으로 작용할 수 있음을 알려준다. 그리고 작품의 중요 등장인물인 노인, 변호사 그리고 어릿광대는 이러한 사실을 확인하도록 해준다.

III. 『부족의 명예』에 나타난 구술적 특징과 새로운 정체성 형성의 가능성

(1) 『부족의 명예』의 구술적 특징

합리성과 유기적 구성을 중시하는 서구 소설의 미학에 따라 쓰인 소설과 구술 문학은 서술방식의 차이가 분명하다.

서구의 현대소설이 허구, 미세한 배경, 검증, 분석, 공간성, 거리감, 함축, 부연, 엄청난 길이, 빼어난 문학적 완성미, 인물묘사에 있어서의 깊이와 내면성을 그 특징으로 한다면, 구술 문학은 암기, 공식, 반복, 과시, 일회성, 근접성과 친밀성. 고립, 의례, 삽화 같은 간결함과 단편성, 공유된 배경, 그리고 인물의 사회적 역할, 관계의 설정 등으로 특징 지워진다.¹⁵⁾

『부족의 명예』는 청자를 앞에 두고 이야기한다는 의미에서 분명 구술적 상황을 배경으로 한 소설이고, 이 소설에서는 일반적으로 이

15) 마사오 미요시, 「지구로의 전환 문학 다양성, 그리고 총체성」, 『경계를 넘어 글쓰기』, 민음사, 2001, p. 729.

야기되는 구술적 특징 역시 분명하게 드러난다. 여기서는 『부족의 명예』에서 드러나는 구술적 특징을 확인해 볼 것이다.

이미 언급한 것처럼 이 소설에서 구술을 담당하는 대표적 두 인물은 젊은이에게 부족의 역사를 이야기해주는 노인과 가끔 마을을 찾아와 자신이 본 세상을 마을 사람들에게 들려주는 어릿광대이다. “내 이야기를 그가(=신) 받아주시기를 청한다.”(p. 11)는 기원과 함께 이야기를 시작하는 노인은 “주문 incantation과 설득 exhortation의 언어”¹⁶⁾를 사용해 전통적 구술성을 분명히 드러낸다. 이야기 도중 화제를 전환하기 위해 노인이 사용하는 “우리 조상들이 지투나에 어떻게 정착하게 되었는지 말해주시.”(p. 35) “그의 할아버지에 관해 자네에게 이야기해주겠네.”(p. 50) “그래, 이제 우리다 Ourida에게 무슨 일이 일어났는지 이야기해줄게.”(p. 141) 등의 표현은 화자와 청자의 존재를 강조하며, 이야기가 구술적 상황 속에서 이루어지는 것임을 분명히 한다.

이처럼 ‘지금 어떤 이야기를 할 터이니 주목해달라는 의미’를 담은 표현으로 화자인 노인은 청자인 젊은이에게 직접 말을 건다. 이런 표현들은 청자의 관심을 집중시키기 위해 사용하는 구술적 어법의 가장 대표적인 형식이기도 하다. 구술의 상황에서는 청자의 존재가 절대적이며, 화자와 청자 간의 쌍방향 대화와 소통의 가능성이 기본적인 조건이 된다. “기억이란 그 청중에 의해서 구체화된다. 그것은 특정한 청자를 위해서 구성되고, 진술된다. 청중은 그것을 듣거나 묵살하고, 귀 기울이거나 무시하고, 받아들이거나 응징”¹⁷⁾하는 등의 반응을 통해 화자와 상호작용하기 때문이다. 그러나 아이러니하게도 이 작품의 청자인 젊은이는 노인의 언어를 알지 못하고, 따라서 노인이 청자의 주목을 끄는 데 성공했다고 하더라도 적극적인 상호작용은 일어날 수 없는 상황이다. 비록 노인의 이야기가 젊은이를 향하고 있기는 하지만 부족의 언어를 알지 못하는 젊은이는 노인

16) Robert Elbaz, *op.cit.*, p. 84.

17) Agnew Vijay, *Diaspora, memory, and identity : a search for home*, Toronto, University of Toronto Press, 2005, pp. 51-52.

의 이야기에 의문을 제기하거나, 맞장구를 치거나, 해설을 요구하거나, 숨은 의미를 해석하는 등의 노력을 하는 것이 불가능하기 때문이다. 이처럼 『부족의 명예』에서 화자의 언어를 이해하지 못하는 청자의 존재는 이미 부족의 전통을 상징하는 구술문화가 예전과 같은 위상을 갖지는 못할 것이며, 이제 변화의 단계에 직면했음을 예견토록 한다. 그러나 청자와의 상호작용이 불가능한 상황임에도 불구하고 노인은 언젠가 청자가 자신의 이야기를 이해할 수 있도록 이야기를 계속한다. 『부족의 명예』에서는 월터 웅이 구술성의 일반적 특징으로 언급¹⁸⁾하는 반복적, 첨가적 표현의 사용이 상대적으로 적어 비교적 덜 장황하다. 반면 분석적, 종속적 표현이 좀 더 발견되는데¹⁹⁾ 이는 직접적 상호작용이 가능한 청자의 부재가 한 원인일 수 있을 것으로 생각된다.

이미 언급한 것처럼 구술성은 알제리의 문화적 전통의 뿌리에 맞닿아 있다. 그런 까닭에 소설에는 “이건 동화가 아니니까 우리 아이들이 대머리로 태어나지 않을까 하는 두려움에 밤을 기다릴 필요가 없단다.”(p. 11)에서 볼 수 있는 것과 같은 구전 문화에서 일반적으로 나타나는 속담과 격언 등 일종의 공식적 표현들이 적지 않게 발견된다. 또한, “[...] 불행이 오는 것은 언제나 이방인들로 인해서야.”(p. 35) “씨앗을 보면 수확을 판단할 수 있지.”(p. 50) “제가 불에서 생겨난다는 것은 잘 알려져 있단다.”(p. 54) 등에서 볼 수 있는 것처럼 미무니는 구술로 전해지는 알제리 전통의 속담과 격언을 그대

18) 웅은 다음과 같은 7개를 구술문화에서 나타나는 사고와 표현의 특징으로 꼽는다. ①종속적이라기보다는 첨가적이다. ②분석적이라기보다는 집합적이다. ③장황하거나 다변적이다. ④보수적이거나 전통적이다. ⑤인간의 생활 세계에 밀착된다. ⑥논쟁적인 어조가 강하다. ⑦객관적인 거리 유지보다는 감정이입적 혹은 참여적이다. ⑧항상성이 있다. ⑨추상적이라기보다는 상황의존적이다. 월터 J. 웅, 이기우·임명진 옮김, 『구술문화와 문자문화』, 서울, 문예출판사, 2003, p. 61-92 참고할 것.

19) 모든 예를 언급할 수는 없겠으나 예를 들어 하산 엘 마부룩이 우리다를 구하기 위해 프랑스군의 진지로 쳐들어가는 장면에서 미무니는 다음과 같은 표현을 사용한다. “Je sais qu’il court dans la région une étrange histoire de bandit devenu immortel. [...] Après avoir assommé le sentinelle, Hassan El Mabrouk pénètre dans la villa.”(p. 148)

로 차용해 프랑스로 옮겨옴으로써 작품의 전통적 구술성을 부각한다.

어릿광대의 경우 그가 마을 사람들에게 들려주는 이야기가 직접 화법으로 표현된다는 사실은 구술성과 관련해서 소설에서 가장 인상적인 부분이기도 하다. 작품의 화자인 노인의 입을 통해 간접적으로 전해진다는 큰 틀 속에서도 어릿광대의 이야기가 독자성을 지닐 수 있도록 해주기 때문이다. “당신들 모두 내 말을 듣고, 명심하세요. 나는 미래를 위해 이야기하고, 난 실수하는 일이 결코 없어요.”(p. 70)라는 말로 주의를 환기하면서 그가 마을 사람들에게 들려주는 이야기는 그 자체로 암시적이며, 과장되어있고, 그 의미는 함축적이되 긴 부연설명이 동반되어 장황하다.²⁰⁾ 실제로 “행복한 계곡에 대한 우리의 향수를 완벽하게 표현하는 것처럼 보이는 아름답고 감미로운 음악”(p. 77)을 들려주는 그는 어릿광대이자 음유시인이기도 하다. 비록 프랑스로 표현된 문장이라는 한계 속에서도 문장 자체에서 음악성이 느껴지는 그의 긴 장광설은 그 자체로 구술적인 특징을 드러낸다. 그중 자신이 꿈과 함께 가본 적이 있는 여러 도시의 특징을 설명하고 있는 문장을 예로 들어 인용해 보면 다음과 같다. 원문에서도 25줄을 차지하고 있는 이 문장은 우선 길고 장황하다.

Vous ignorez l'honneur que je vous fais en tenant à venir vous visiter chaque année, moi dont le renom attire les foules des villes les plus prestigieuses du monde, à Paris, ville de lumière et d'amour, à Moucou sous la neige plus belle qu'en son linceul la fiancée décédée au jour de ses noces, à Vienne hiératique, étouffée par la somptuosité de son passé, à Londres plus surprenante que ses matins ensoleillés, sur les bords du Bosphore, à Istambul aux mille séductions, à Grenade dont vous ne finissez

20) 마을 사람들이라는 상호작용이 가능한 청자와 함께 하는 어릿광대는 노인과는 다른 구술적 상황을 마주하고 있다. 『부족의 명예』, pp. 69-82 참고할 것.

pas de pleurer la perte, à Samarcande la fastueuse qui poignarde le ciel avec les flèches de ses coupoles, et à Bagdad l'ensorceleuse, installée au centre du monde, et à Damas la coquette, et à Jérusalem, ville ô ma ville de toutes les villes, plus tendre au soleil déclinant que première étreinte de l'amante retrouvant son élu, [...] et de mille autres cités encore, que nous avons toutes connues, mon fidèle ours et moi. (p. 78)

당신들은 내가 빼놓지 않고 매년 당신들을 방문하러 오는 것이 얼마나 당신들에게 영광이 되는지 알지 못해요. 세상의 가장 멋진 도시들의 많은 사람을 매혹하는 명성을 지닌 내가 말이지요. 빛과 사랑의 도시 파리에서, 결혼식 날 죽어 수의로 덮여 있는 약혼녀보다 더 아름다운 눈 덮인 모스크바에서, 과거의 화려함으로 숨 막히는 엄숙한 빈에서, 햇빛 쨍쨍한 아침보다 더 놀라게 하는 런던에서, 수많은 유혹이 있는 보스포루스해협 가장자리 이스탄불에서, 당신들이 그 상실로 계속 눈물 흘리는 그라나다에서, 끝이 화살촉 모양으로 된 둥근 지붕들이 하늘을 찌르는 사마르칸트에서, 그리고 세상의 중심에 자리하고 있는 매혹적인 바그다드에서, 그리고 교태를 부리는 다마스에서, 그리고 자신이 선택한 사람을 발견한 연인의 첫 포옹보다 더 부드러운 석양빛의 도시 오 모든 도시 중 나의 도시 예루살렘에서, [...] 그리고 수많은 다른 도시들에 관해 우리, 내 충직한 꿈과 나는 모든 것을 알았어요.

“교태를 부리는 coquette”, “화려한 fastueuse” 등 여성적 특징을 나타내는 형용사들로 설명되는 이 ‘멋진 도시들 villes prestigieuses’은 사랑과 욕망이 충족된 곳이며 종교적, 사회적 관습 속에 갇힌 채 외부세계와 동떨어져 무기력하게 살아가는 지투나 사람들에게는 존재하지 않는 유토피아이며, 상상의 장소와도 같다. 이 문장은 ‘내 명성이 세상의 가장 멋진 도시 주민들의 마음을 사로잡았다’는 문장의 중심 의미를 부연 설명하기 위해서 도시들의 ‘멋진’ 특성을 장황하게 열거하고 있다. 도시에 대한 부연설명은 ‘à’가 반복되는 6개의 전치사구와 접속사 ‘et’와 전치사 ‘à’가 이끄는 ‘et à’의 3개의 구로 이

루어져 문장에 리듬감과 통일감을 부여한다. 프랑스어로 글을 쓸 때 한 문장 안에는 많아야 2-3개의 전치사구가 동반되는 것이 일반적이다. 하나의 문장 안에 이렇게 많은 전치사구가 동반되는 경우는 거의 없다는 사실에서 월터 웅이 강조한 구술의 특징 즉, 이 문장이 종속적이라기보다는 첨가적이며, 장황하거나 다변적이라는²¹⁾ 사실을 확인할 수 있다.²²⁾ 이처럼 구술을 담당하는 대표적 두 인물 노인과 어릿광대가 사용하는 언어의 분석은 그들의 언어가 일반적으로 이야기되는 구술적 특징 속에서 이루어진다는 사실을 확인할 수 있게 해준다.

(2) 녹음기를 통해 전해지는 기억과 구술 그리고 문자

한 노인이 젊은이에게 이야기해주는 마을의 기원과 이후의 변화 과정을 내용으로 하는 소설은 구술된 노인의 말이 문자로 옮겨져 우리에게 전달되는 과정을 거친 것으로 짐작된다. 우선 이야기는 노인인 화자의 ‘기억’에 바탕을 두고 구술된다. 인상적인 것은 소설에서 노인의 기억이 정확하지 않다는 사실이 여러 번 강조되고,²³⁾ 노인도 이 사실을 인정한다는 점이다.

Les plus raisonnables d'entre nous lui firent alors comprendre qu'à l'impitoyable irrécusabilité de l'écrit nous préférons la mémoire infidèle et généreuse qui savait corriger les plus criantes inégalités. (p. 159)

우리는 기술된 것의 냉혹한 엄정함보다는 가장 명백한 불

21) 월터 J. 웅, *op.cit.*, p. 61-92 참고할 것.

22) 논문의 분량을 고려하여 더 많은 예를 들기는 어렵지만 유사한 예는 이어지는 어릿광대의 장광설에서도 계속 발견할 수 있다.

23) 여러 예를 들 수 있겠지만, 대표적으로 다음의 예를 언급하도록 한다.
 “Maintenant, arrête ta machine, je dois me reposer un peu et surtout rassembler les souvenirs. L'âge a ruiné ma mémoire. De toute façon, tu ne comprends rien à ce que je dis, [...]. 이제 네 기계를 멈춰, 난 좀 쉬어야 하고, 특히 기억을 모아야 해. 어쨌거나 자네는 내가 하는 말을 전혀 이해하지 못해 [...]”(p. 68)

평등을 바로잡을 줄 아는 부정확하지만 너그러운 기억을 더 좋아한다는 점을 우리 중 가장 이성적인 사람들이 그에게 이 해시켰단다.

그렇다면 부족의 정체성에 대한 고민을 주 내용으로 하는 소설 『부족의 명예』에서 미무니는 문자로 기록됨으로써 얻을 수 있는 ‘엄정한’ 정확성보다는 과거의 ‘전통’적 방식인 구술과 ‘부정확하지만 너그러운 기억’의 우위를 주장하며, 구술이 부족의 ‘전통’임을 강조하는 것일까? 그를 통해 미무니는 소설에서 구술과 문자를 전통과 근대화라는 이분법으로 나누고 사라져가는 전통에 대한 애석함과 민족적 우월함을 역설하고자 하는 것일까? 아니면 반대로 기억의 부정확함을 비판하고 문자를 통한 기록의 중요성을 드러내는 것일까?

미무니의 선택은 구술과 문자 중 하나를 선택하고 다른 하나의 열등함을 이야기하는 것이 아니었다. 그는 구술과 문자 각각에 고유한 장점이 있다는 사실을 인정하고 있으며, 둘을 결합해 새로운 구술과 문자의 전통을 만들어나간다면 부족이 과거에 매몰되지 않고 미래의 새로운 정체성을 형성해 나갈 수 있을 것으로 파악한다. 이와 관련해 노인의 이야기가 테이프에 녹음된다는 사실은 의미심장하다.

소설의 도입부에서는 노인이 이야기를 전하는 청자가 누구인지 밝혀지지 않는다. 노인이 이야기를 건네는 젊은이는 작품의 끝에 가서야 주인공인 마브룩 가문의 후손인 젊은 재판관²⁴⁾으로 밝혀지며 소설의 시간과 구술의 시간이 한곳으로 모이고, 청자인 젊은이는 이야기의 한 등장인물이 된다. 그런데 이미 언급한 것처럼 청자인 젊은이는 부족의 토착어인 노인의 언어를 전혀 이해하지 못한다. 특히

24) 부족의 토착어를 알지 못하는 젊은 재판관으로만 설명되던 젊은이는 소설의 마지막에 가서야 오마르 마브룩과 누이인 우리다 마브룩 사이에서 근친상간에 의해 태어난 아이임이 밝혀진다. 그리고 이 아들의 존재는 오마르가 아버지 술리만의 비참한 죽음에서 기인한 원한으로 인해 지투나 사람들에게 가해온 폭정에 마침표를 찍게 만든다. 그럼에도 불구하고 마지막까지 그의 정체성을 상징하는 ‘이름’은 작품에서 제시되지 않는다.

할만한 점은 노인은 젊은이가 부족의 언어를 이해하지 못하는 것이 젊은이의 개인적이며 특별한 상황 때문이라고 생각하지 않는다는 사실이다. 그는 부족의 언어가 소멸하게 될 것을 예상, 자신의 말을 이해하지 못하게 될 이후 세대를 위해 “자기 자신으로의 회귀와 근대 사회로의 강압적 개방 사이에서 궁지에 몰려 있는 마을”²⁵⁾인 지투나에 자리 잡게 된 부족의 역사를 녹음테이프에 담아 전하려고 한다.

Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis. Notre langue est tombée en désuétude, et nous ne sommes plus que quelques survivants à en user. Elle disparaîtra avec nous. Ainsi s'engloutira notre passé, et le souvenir des pères de nos pères. Plus personne ne saura ce qu'aura été, depuis plus d'un siècle et demi, l'existence des habitants de ce village. (p.11)

자네는 내가 하는 말을 이해하지 못한 채 내 이야기를 듣게 될 거야. 우리의 언어는 통용되지 않고, 이제 우리는 그걸 사용하는 몇몇 생존자들일 뿐이야. 우리의 언어는 우리와 함께 사라질 거야. 이렇게 우리의 과거와 우리 아버지들의 아버지들에 대한 기억은 무너져버릴 거야. 한 세기 반전부터 이 마을 주민들의 존재가 어떻게 되었는지 아는 사람은 아무도 없을 거야.

따라서 지금 우리 앞에 『부족의 명예』라는 제목으로 문자화되어 놓여있는 소설은 이 녹음테이프의 기록이며, 젊은이에게 구술된 노인의 말 그 자체라는 사실은 소설의 구술성에 대한 분명한 한 근거가 된다. 노인은 구술적 전통이 훨씬 더 큰 영향력을 행사했던 시절 자신에게 이야기를 들려준 조상들이 그랬던 것처럼 젊은 세대에게 이야기를 전해주는 것으로 만족할 수는 없었다. 세상은 바뀌었고,

25) Mehana Amrani, <Trajectoire d'un pays, trajectoire d'une écriture: itinéraires croisés. Le cas de Rachid Mimouni> in Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt(dir.), *Algérie: Nouvelle écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 32.

부족의 토착어인 노인의 ‘언어’를 이해하는 젊은 세대조차 점점 적어질 것이기 때문이다. 노인은 청자인 젊은이가 이해할 수 없는 언어로 이야기를 계속하고, 자신의 이야기가 허공으로 사라져 없어져 버리는 것을 막기 위해 녹음테이프에 녹음을 한다. 이것은 망각으로부터 자신의 언어를 지켜내고자 하는 노인의 노력이며, 현대 문명의 기술력을 이용해 구술과 문자라는 과거의 이분법을 뛰어넘으려는 새로운 시도이기도 하다. 라디오나 TV 매체 등의 영향력 강화와 함께 근래 들어 구술성이 다시 강조되기 시작한다는 사실은 구술에서 문자로 ‘발전’해 왔다는 통념에 이의를 제기하도록 해주며, 미무니는 녹음기라는 매체를 등장시켜 소설의 이야기가 아프리카의 전통적 ‘구술’과 성격을 달리하도록 장치한다. 그런데 구술의 형태를 지니면서도 기록되어 사라지지 않는 노인의 이야기, 부족의 역사, “부족의 명예”는 결국 유럽 ‘문명’의 발명품인 녹음기에 저장된 후 유럽 ‘문자’인 프랑스어로 기록된 후에야 안전하고 확실하게 다른 이들에게 전해지는 것이 가능하게 된다. 비록 노인이 “그들에게는 기호 signes로 옮겨지기 전에는 아무것도 실재”(p. 172)하지 않는다는 사실을 조롱하고 있는 듯이 보임에도 불구하고 그는 자신의 말이 기호로 바뀌어 실재하게 될 가능성을 열어놓는다. 그리고 그 가능성이 현실화된 것이 바로 『부족의 명예』라고 할 수 있을 것이다. 이처럼 미무니는 『부족의 명예』 자체가 구술과 문자 사이에 존재하는 연결고리임을 분명히 보여준다.

그런데 소설에서 부족의 토착어라고 언급되는 언어는 베르베르어로 보아도 무방하다. 실제로 프랑스어로 글을 쓰는 적지 않은 알제리 출신 작가들이 그렇듯이 라쉬드 미무니 역시 베르베르족 출신일 뿐만 아니라 대부분의 문맥에서 ‘방언 아랍어 *arabe dialectal*’²⁶⁾는 베르베르어를 의미²⁶⁾하기 때문이다. 무슬림이면서도 아랍어를 사용하지 않고 자신들의 언어를 고수했던 이들은²⁷⁾ 아랍인이 아니라 베르베

26) Zoulikha Mered, *Rachid Mimouni ou le chant pluriel de la tribu*, Algérie, Editions ANEP, 2003, p. 19 참고할 것. 유사한 단언은 다음에서도 찾아볼 수 있음. Robert Elbaz, *op.cit.*, p. 84.

르인으로 자신들의 정체성을 규정한다. 오랫동안 문자가 없는 민족으로 알려지기도 했던 베르베르인들은 강한 구술의 전통을 유지하고 있었다. 따라서 북아프리카의 구술성을 이야기할 때는 베르베르인들에 대한 언급이 필연적이기도 하다. 그런데 베르베르인들의 시각에서 볼 때는 아랍어와 아랍 문자 역시 정복자들의 것이라는 의미에서 베르베르 출신의 알제리 작가들이 프랑스어와 프랑스어 문자를 대할 때는 상대적으로 포용적인 태도가 가능했을 것으로 판단된다. 정체성은 고정되어 박제된 것이 아니며, 시간의 흐름에 따라 변화한다는 의미에서 유동적이다. 그렇다면 베르베르인들이 아랍의 문자와 언어 그리고 종교와의 혼종을 통해 현재의 자신들의 정체성을 이루어낸 것처럼 유럽의 언어와 문자 그리고 문화를 포용해 새로운 정체성을 구축하는 것도 불가능한 일만은 아닐 것이다.

IV. 맺음말: 개인과 집단의 근원과 정체성을 찾아서

『부족의 명예』에서 미무니가 특히 주목하는 것은 언어와 문자에 관한 문제이다. 미무니 자신도 이 사실을 지적하고 있는데, 그는 한 인터뷰에서 과거, 구술성, 부족의 전통 혹은 ‘명예’까지도 낡은 개념으로 치부되는 상황에서 『부족의 명예』가 전통과 근대화, 그리고 그 과정에서 언어와 문자의 문제에 대해 고찰한 작품이라고 언급한다.

Mimouni a déclaré : “[...] dans ce livre se pose le problème de la langue et [...] se tisse une réflexion sur les langues. Ce roman est lui aussi un livre sur la mémoire où cette fois le passé devient tradition en tant que telle. Le passé recouvre *L’honneur*

-
- 27) 알제리에서 베르베르어의 중요성을 언급한 다음을 참고할 것. “La berbérophonie concerne à l’heure actuelle une bonne dizaine de pays de l’ensemble Maghreb-Sahara-Sahel. Mais l’Algérie et la Maroc sont, de loin, les deux pays qui comptent les populations berbérophones les plus importantes. Et ceux où la “question berbère” se pose avec le plus d’acuité.” Salem Chaker, *Berbères aujourd’hui*, Paris, L’Harmattan, 1998, p. 13.

de la tribu. Le titre est alors justifié en ce sens qu'il se rapporte au mode traditionnel de fonctionnement de la tribu dont la valeur la plus prisée est l'honneur. La société de type tribal se fonde sur l'honneur. Mais l'honneur avec la modernité perçus comme véritable fléau, va devenir une notion désuète.²⁸⁾

미무니는 말했다. “이 책에서는 [...] 언어의 문제가 제기되고, 언어에 대한 성찰이 이루어집니다. 이 소설은 기억에 대한 책이기도 한데, 이번에 과거는 전통 그 자체가 됩니다. 과거는 부족의 명예를 완전히 뒤엎습니다. 이렇게 제목은 가장 존중되는 가치가 명예인 부족이 기능하는 전통적 방식에 연관된다는 의미에서 정당화됩니다. 이러한 종류의 사회는 명예에 근거합니다. 하지만 진정한 재앙으로 인식되는 근대성과 함께 명예는 낡아빠진 개념이 됩니다.”

『부족의 명예』에서 마을의 역사에 관한 노인의 이야기는 노인이 사용하는 부족의 토착어로 이야기되었고, 녹음테이프라는 중간적 단계를 거쳐 프랑스어 문자로 기록되어 우리에게 전해진다. 노인의 이야기는 구어에서 문자로, 더욱이 구술된 토착어에서 문자로 표기된 프랑스어로의 이중의 변환을 겪은 상태이다. 따라서 『부족의 명예』의 텍스트에서 청자에게 이야기를 들려줄 당시 노인이 사용한 생생한 언어를 들리는 그대로 기록해 놓았다는 의미의 ‘구술성’을 발견한다는 것은 이미 가능하지 않다.

독립 이후 알제리 정부는 학교 교육을 통해 문법과 단어, 구문 등을 통일해 가르침으로써 통일된 표준 아랍어를 강제하는 정책을 펼쳤고, 그 과정에서 ‘표준’이라는 규범에서 제외된 민중 아랍어와 방언으로 분류된 베르베르의 토착어는 사라져갔다. 『부족의 명예』에서 대도시에서 최고 교육을 받은 것으로 짐작되는 젊은 재판관이 선조들로부터 전해지는 부족의 언어를 전혀 알지 못하는 상태에 이르

28) <Créative Algérie>, entretien réalisé par Zoulikha Mered, 1989, in La Revue Phrénétique, n°51, pp. 62-67, in Zoulikha Mered, Rachid Mimouni ou le chant pluriel de la tribu, Algérie, Editions ANEP, 2003, p. 114.

고, 부족의 역사를 구술하는 노인이 이제 자신의 언어를 아는 사람이 없어질 것으로 염려하는 것은 알제리의 이러한 역사적 사실에 근거해 타당성을 지닌다. 강압적으로 진행된 언어의 ‘근대화’ 즉, 학교 교육을 통한 표준화라는 정책의 결과 노인의 우려대로 부족의 토착어는 사라질 위기에 처해있는 것이 사실이다. 하지만 그것 없이는 과거에 대한 올바른 이해는 가능하지 않을 것이다. 이렇게 본다면 부족의 토착어가 사라질 위기에 처한 것은 식민 정복자의 언어인 프랑스어 때문만은 아니었다.

그렇다면 이렇게 복잡한 언어와 문자의 상황 속에서 부족의 ‘명예’는 어떻게 지켜질 수 있을 것인가? 미무니가 제시하는 답변은 전통이 미래의 정체성을 이루는 분명한 한 요소가 되어야 한다는 것이다. 과거의 전통은 한 사회의 뿌리이자 그 사회의 정체성을 이루는 요소이다. 과거의 전통과 단절된 근대화는 사회를 튼실하게 지탱할 수 없기 때문이다. 이러한 사실을 언어와 문자의 문제에 적용해 미무니는 작품에서 지배적인 구술문화 속에서도 문자문화 역시 부족의 전통이라는 사실을 강조한다. 그리고 새로운 정체성은 구술과 문자의 변증법적 통합 속에서 이루어질 수 있을 것으로 전망한다. 베르베르 혈통의 미무니에게 구술성은 너무도 익숙한 문화였고, 예전에는 문자를 가졌으나 자신들의 문자를 잃어버린 베르베르인들은 구술성을 바탕으로 한 자신들의 토착어와 신성한 문자, 코란의 문자인 아랍 문자, 그리고 또 다른 정복자의 문자인 프랑스 문자 사이에서 자신들 부족의 정체성을 찾아야만 했다. 프랑스어로 소설을 쓰는 알제리의 또 다른 작가 앗시아 제바르 역시 구술문화 속에 여전히 존재하고 있는 베르베르어의 존재를 강조하며 다음과 같이 쓴다.

En effet, toujours entre deux langues, se profilent la perte, l'absence et quelquefois même l'oubli de cette perte [...]; derrière deux langues, presque toujours subsiste l'aile de quelque chose d'autre, [...]: ces deux langues (pour moi, l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi

sa diglossie, et le français, langue marâtre l'ai-je appelée, ou langue adverse pour dire l'adversité), ces deux langues s'entrelacent ou rivalisent, se font face ou s'accouplent mais sur fond de cette troisième - langue de la mémoire berbère immémoriale, langue non civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage... [...]

La troisième donc emporte son trésor à demi ébréché, de légendes, de contes, de mythes, de proverbes, d'une poésie dilapidée, dépensée de plus en plus dans les sables, ou la solitude, ou surtout dans le regard des femmes encore méprisées...²⁹⁾

실제로 언제나 두 개의 언어 사이에서 상실, 부재, 이따금 이러한 상실에 대한 망각이 드러난다. [...] 두 개의 언어 뒤에는 거의 언제나 다른 것의 [...] 날개가 남는다. 이 두 언어, (내게는 파사로움, 다정함, 풍요함을 지니는 모국어인 아랍어와 함께 병용되는, 내가 계모의 언어 혹은 어려움을 말하기 위해 적의 언어라고 부른 프랑스어이다.) 이 두 언어는 서로 얹히고, 경쟁하고, 대적하거나 결합한다. 하지만 이것은 베르베르의 유구한 기억의 언어, 문명화되지 않은, 정복되지 않은, 다시 야생마가 된 언어인 이 세 번째 언어의 토대 위에서도...

그러므로 세 번째는 반쯤은 이가 빠진, 전설, 설화, 신화, 속담, 잊혀진 시, 점점 더 사막에서 혹은 고독 속에서, 아니면 특히나 여전히 경멸받는 여성들의 시선 속에서 사용된다...

이러한 관점에서 본다면 미래의 정체성은 아랍어, 프랑스어 그리고 사라져가는 부족의 토착어를 모두 아우르는 가운데 올바르게 정립될 수 있을 것이다. 개인적인 차원과 역사적인 차원을 가로지르며 특히 언어와 '문자'를 통한 정체성의 확립을 위해 미무니가 선택한 것은 구술성 안에서 프랑스어를 뿌리내리도록 하는 시도였다. 그리고 『부족의 명예』는 미무니의 이러한 시도를 증언하는 작품이다.

29) Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 33-34.

참고문헌

- Abla, Houichi, *Oralité et écriture dans l'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni*, Mémoire du Diplôme de Magistère, Université El Hadj Lakhdar, Batna, 2007-2008.
- Amrani, Mehana, <Trajectoire d'un pays, trajectoire d'un écriture: itinéraires croisés. Le cas de Rachid Mimouni>, in Bonn, Charles, Redouane, Najib et Bénayoun-Szmidt, Yvette(dir.), *Algérie: Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Basset, A., *Articles de dialectologie berbère*, Paris, Klincksieck, 1959.
- Baumgardt, Ursula et Derive, Jean, *Littérature africaine et oralité*, Paris, Karthala, 2013.
- Baumgardt, Ursula et Ugochukwu, Françoise(dir.), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005.
- Bendjelid, Fouzia, *L'Écriture de la Rupture dans l'oeuvre Romanesque de Rachid Mimouni*, Thèse de doctorat, République Algérienne Démocratique et Populaire Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique, Thèse de Doctorat, 2005-2006.
- Bouvier, Jean-Claude(dir.), *Tradition orale et Identité culturelle*, Paris, Editions du CNRS, 1980.
- Bonn, Charles, *Le Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- _____ (dir.), *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Bonn, Charles, Redouane, Najib et Bénayoun-Szmidt, Yvette (dir.), *Algérie: Nouvelle écritures*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Chaker, Salem, *Berbères aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1998.

- Cherif, Sarra, *Le Retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery*, Thèse de doctorat, UNIVERSITE PARIS-NORD – VILLETANEUSE, 1993.
- Chevier, Jacques, *Le lecteur d'Afriques*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- Chikhi, Beïda, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Diop, Samba, *Oralité africaine: Entre esthétique et poétique*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Elbaz, Robert, *Pour une littérature de l'impossible : Rachid Mimouni*, Paris, Publisud, 2003.
- Gafaïti, Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Goody, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1993.
- Kazi-Tani, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Khadda, Naget(dir.), *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni, Lectures algériennes*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Mered, Zoulikha, *Rachid Mimouni ou le chant pluriel de la tribu*, Algérie, Editions ANEP, 2003.
- Mimouni, Rachid, *L'honneur de la tribu*, Paris, Srock, 1999.
- Redouane, Najib, *Rachid Mimouni : entre littérature et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- _____(dir.), *Autour des écrivains maghrébins - Rachid Mimouni*, Toronto, La Source, 2000.
- Vijay, Agnew, *Diaspora, memory, and identity : a search for home*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

Littérature et oralité au Maghreb: Hommage à Mouloud Mammeri,
Itinéraires & Contacts de Cultures, volume 15/16 1e & 2e
semestre 1992, Paris, L'Harmattan, 1993.

미요시, 마사오, 「지구로의 전환 문학 다양성, 그리고 총체성」,
『경계를 넘어 글쓰기』, 민음사, 2001.

웅, 월터 J., 이기우·임명진 옮김, 『구술문화와 문자문화』, 서울, 문예
출판사, 2003.

윤택림 편역, 『구술사, 기억으로 쓰는 역사』, 서울, 아르케, 2010.

Résumé

Oralité, écriture et identité dans *L'Honneur de la tribu* de Rachid Mimouni

KIM Mi Sung

Rachid Mimouni est un écrivain algérien dissident qui représente les années 1980. *L'Honneur de la tribu* a paru aux éditions de Stock en 1989. *Tombéza*, *Le Fleuve détourné* et *L'Honneur de la tribu*, on a coutume de les appeler ‘la trilogie du désenchantement.’ Ces romans traitent la même réalité socio-historique de l’Algérie post-coloniale. *L'Honneur de la tribu* est l’histoire d’une tribu qui a dû quitter “la vallée heureuse qui avait enchanté leur jeunesse” après la colonisation française. Et un vieillard raconte à un jeune l’histoire de la tribu pour ne pas faire oublier l’existence des habitants de Zitouna. Dans *L'Honneur de la tribu*, Mimouni traite surtout le problème de la langue. Le vieillard raconte l’histoire de la tribu en dialecte qui est tombé “en désuétude.” L’histoire du vieillard est enregistrée au magnétophone, ensuite elle est rapportée au moyen de l’écriture française. Donc, pour comprendre l’histoire, il faut d’abord apprendre à déchiffrer l’idiome de la tribu.

Alors, comment ‘l’honneur’ d’une tribu peut-il être protégé dans une situation aussi complexe? La réponse de Mimouni est que les traditions du passé sont la racine d’une société et les éléments constitutifs de son identité. Et la nouvelle identité devrait être créée par l’union de l’oralité et l’écriture. De ce point de vue, l’identité future pourrait être établie, englobant à la fois l’arabe, le français et l’idiome de la tribu en voie de disparition. En particulier, afin d’établir l’identité, Mimouni a tenté

d'enraciner le français dans l'oralité. Et *L'Honneur de la tribu* témoigne de cette tentative de Mimouni.

Mots Clés : Rachid Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, écriture, oralité, identité

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

마르그리트 뒤라스의 작품에 나타난 몸과 이미지와 표상

김은경
(상명대)

국문요약

몸은 상징화의 기반으로서 문학의 미학적 담론을 구현하는 하나의 통로이자 지표로 간주할 수 있다. 이와 관련하여 마르그리트 뒤라스의 작품은 인간의 내면의 세계가 몸과 연관된 여러 표징으로 표현되는 것을 보여준다. 우리는 여기서 몸의 담론이 생성되는 과정과 몸의 연장인 몸의 외피가 불러오는 일련의 관찰 상황을 분석한다. 이어서 몸과 관련된 일화와 상징들이 상대적으로 자주 등장하는 작품들 중심으로 이미지에서 표상과 상상으로의 이행을 보여주는 몸의 현존에 대해 고찰한다. 표현의 장소가 되는 몸은 다양한 의미를 축적할 수 있는 기능을 보유하고 있다. 얼굴의 모습과 몸의 표식들, 의복, 장신구 등은 몸의 담론을 구현해내는 데 중요한 역할을 한다. 이는 몸과 관련한 보이지 않는 공간을 이식하고, 상징의 틈새를 복구하여 의미가 충만한 기대지평을 여는 이행과정이라 할 수 있다.

주제어 : 마르그리트 뒤라스, 몸, 외피, 이미지, 표상, 현존

|| 목 차 ||

- I. 들어가며
- II. 몸과 외피 - 이미지의 공간
- III. 몸과 표상 - 현존의 공간
- IV. 나가며

I. 들어가며

텍스트에서 등장인물의 몸은 그를 표현하는 첫 번째 장소이다. 메를로퐁티는 몸을 “본질적으로 표현의 공간”이라고 하면서 여타 다른 표현 공간들 중의 하나가 아니라 “그 모든 표현 공간의 근원이며, 표현의 움직임 그 자체”¹⁾이라고 하였다. 보고 느끼는 몸의 감각과 몸의 움직임을 통하여 몸은 외부에 의미를 투사하는 현존의 공간을 제공해준다. 이처럼 몸은 감각의 주체이기도 하고 감각을 불러일으키는 대상이기도 하다. 따라서 몸은 자의식의 외적 표현의 장소이자 사회적 욕구, 즉 관계유형을 드러내는 표현의 장소라는 두 가지 관점에서 살펴보는 것이 가능하다.

몸은 또한 인간 안에 내재해 있는 야수성을 드러내는 곳이기도 하고 영적인 존재의 근거가 될 수 있는 곳이기도 하다. 육체의 각 요소는 보고, 듣고, 말하고, 촉각을 느끼는 움직이는 물질이자 질료의 상태를 드러낸다. 그러면서 이 구성들 이면에는 정신적인 세계도

1) “Le corps (...) est éminemment un espace expressif. (...) Il est l’origine de tous les autres, le mouvement même de l’expression, ce qui projette au dehors les significations en leur donnant un lieu, ce qui fait qu’elles se mettent à exister, comme des choses, sous nos mains, sous nos yeux.”, in Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard. 1971, p. 171.

동시에 펼쳐진다. 바로 이 점이 몸을 관조하는 대상으로 볼 수 있게 하는 핵심이라고 할 수 있다. 이처럼 몸에 대한 인식과 그에 대한 사유가 표현되는 과정을 통해 우리는 작품 속 등장인물과 관련된 여러 정보와 상황 등을 이해할 수 있다. 작가는 등장인물의 환경 즉, 가깝게는 가족, 멀게는 사회나 세상과 맺는 관계를 도출시키기 위해 그 인물의 정체성의 문제를 그가 입고 있는 의복의 기호를 통해서 나타내곤 한다.

마르그리트 뒤라스는 글쓰기를 통해서 몸과 관련된 여러 표징으로 ‘내적 그림자’²⁾를 표현하곤 했다.³⁾ 그뿐만 아니라 때론 작가의 몸 자체가 탐구되고 탐사되며, 글쓰기에 반영되고 변형되곤 했다. 뒤라스에게 알코올은 신의 침묵을 채우기 위한 대체물이었고 그것이 불러일으킨 죽음에 가까운 몸의 소멸을 경험함으로써 비로소 죽음을 넘어서 몸과 정신의 합일을 엿보게 하였다. 알코올로 인한 코마 상태에서 회생한 이후 작가는 『연인 *L'Amant*』⁴⁾을 발표하기에 이른다. 뒤라스 자신이 경험한 몸의 질고 끝에 탄생한 이 작품은 그러한 연유로 황폐해진 몸에 관한 표현이 도입 부분부터 자주 등장한다. 그러나 그와 동시에 작가의 생애를 집약시킨 이 작품은 소우주적 면모로 화한 몸의 특성을 통하여 독자에게 생을 관조하도록 안내한다.

우리의 연구 II장에서는 이 『연인』을 중심으로 몸의 담론이 생성되는 과정과 몸의 연장인 몸의 외피⁵⁾가 불러오는 일련의 관찰 상

-
- 2) “Dans mon ombre interne, où la fomentation du moi par moi se fait, dans ma région écrite, *je lis* qu’il s’est passé cela.”, M. Duras et X. Gautier, *Les Parleuses*, Gallimard, 1974, p. 50 ; “Ce qu’il y a de douloureux tient justement à devoir trouver notre ombre intérieure jusqu’à ce que se répande sur la page entière sa puissance originelle, convertissant ce qui par nature est “intérieur” en “extérieur”. C’est pour ça que je dis que seuls les fous écrivent complètement. Leur mémoire est une mémoire “trouée” et toute entièrement adressée à l’extérieur.”, M. Duras, *La passion suspendue*, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, traduit de l’italien et annoté par René de Ceccatty, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 82.
- 3) M. Duras, *L’Amante anglaise*, *Le Ravissement de L. V. Stein*, *Le Vice-consul* 등.
- 4) Éditions de Minuit, 1984.
- 5) 바르트가 언급한 몸의 외피(*corps-enveloppe*)는 몸을 둘러싼 모든 것이 몸의

황을 분석하고자 한다. III장에서는 이미지에서 표상과 상상으로의 이행을 보여주는 몸의 현존⁶⁾에 대해 살펴볼 것이다. 여기서 우리는 『연인』과, 『롤 베 스타인의 황홀 *Le Ravissement de L. V. Stein*』, 『부영사 *Le Vice-consul*』, 『영국인 애인 *L'Amante anglaise*』 등, 몸과 관련된 일화와 상징들이 상대적으로 자주 등장하는 작품들을 선별하여 연구의 대상으로 삼았다.

또한, 우리는 뒤라스가 작품 속에 구현한 몸과 관련된 무의식적 표현에서 존재의 안과 밖의 형상을 중심으로 분석을 이어가고자 한다. 인간이 공간과의 관계를 맺게 되는 것도 몸을 통해서이고, 인간의 사유 또한 공간적 표상에서 출발하는 것이기에 몸은 모든 상징화의 기반이자 근거가 된다고 할 수 있다.⁷⁾ 이렇게 몸은 문학의 미학적 담론을 구현하는 하나의 통로이자 지표로 간주할 수 있다.

II. 몸과 외피 - 이미지의 공간

얼굴은 몸의 최초이자 최소의 표현 장소이며, 그 몸을 둘러싼 의복은 이미지의 근원적인 보고가 되는 곳이라 할 수 있다.⁸⁾ 뒤라스의 『연인』은 최근의 기억 속에 떠오른 작가 자신의 모습을 필두로 과

연장이라는 의미이다. “le vêtement n'étant que l'enveloppe lisse de cette matière coalescente”, R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, 1977, pp. 151-152.

- 6) 우리의 연구에선 ‘현존’의 정의가 헤겔이 규정한 ‘절대적 주관성이 자신을 스스로 인지하는 이념’에 가깝다 할 수 있다. cf. 헤겔, 『미학강의 1』, 두행숙 역, 은행나무, 2010, p. 46. “예술은 우리에게 그 참된 진리와 생동성을 상실했으며, 현실 속에서 그 과거의 필연성을 주장하고 그 최고지위를 지키기보다는 오히려 우리의 표상(表象) 속으로 옮겨와 버렸다”
- 7) “Le corps n'est pas seulement le support métaphorique de beaucoup de nos évidences et de nos idées, mais il est sans doute plus radicalement le fondement et la référence de toute symbolisation - ne serait-ce que parce que l'homme pense d'abord à partir de représentation spatiale et que c'est d'emblée notre corps qui organise notre rapport à l'espace.”, *Le Corps*, Éditions Bréal, 1992, p. 183.
- 8) 우리는 여기서 얼굴과 몸을 장식하는 외적 요소를 공간적 기호로 여기고 분석의 대상으로 삼고자 한다.

거 18세의 얼굴, 노년의 얼굴 등을 중첩하며 이야기를 시작하고 있다. 작가가 『연인』을 썼던 시기는 그녀 자신의 몸을 통하여 직접 탐구하고 탐색했던 알코올과의 위험한 거래에서 죽음을 경험하고 난 뒤였다. 『연인』의 모두(冒頭)는 그녀의 황폐해진 얼굴에 대한 누군가의 찬사로 시작한다. 폐허가 간직한 축적된 이야기의 보고와도 같이 작가 자신도 주름 사이에 기록된 사연의 단층들이 있는 자신의 최근의 얼굴을 선호한다는 고백을 한다. 얼굴의 주름이 몸의 표현공간으로 의미를 부여하듯이 몸의 외피를 담아내는 공간인 의상, 치장의 소품들은 소설공간에서 등장인물을 이해할 수 있는 주요 요소로 쓰인다.

그러면서 중심 이야기인 열다섯 반 시절 소녀의 모습에서 즉, 그녀가 입었던 복장, 구두, 그리고 그 복장이 어떠한 연유에서 그녀의 차림새가 되었는지를 통해 과거를 불러온다. 특히 여기서 추억이 깃들만한 공간은 사라진 채 주인공-화자는 감정이 배제된 객관적인 서술로 이야기를 전개하고 있다. 과거의 빛바랜 사진을 대면하면서 사진첩을 한 장씩 넘기는 행위는 과거를 현재화하는 작업에 가깝다. 회상을 통하여 화자는 독자에게 소녀의 추억을 재현해내고 현재로 옮겨와 마주하게 한다. 이 재현은 기억 속의 토포스를 “사실 효과”⁹⁾에 담아 전달하고 있다. 당시 추억 속 장면에서 있었던 의상의 장식들, 몸에 착용했던 소품들의 상세한 묘사 등은 인도차이나의 기억을 생생하게 전달하는 사실적인 질감을 표현하는 데 유효하다. 이와 동시에 인도차이나에 머물던 시절, 소녀의 복장은 그녀가 처해 있었던 환경 및 상황을 복원하며 상징적인 의미를 띠게 하고 과거를 기억의 장으로 끌어낸다. 이러한 기억의 복원은 특히 몸과 관련된 담론에서

9) “l'effet du réel”. 이 용어는 롤랑 바르트가 소설 속의 묘사를 분석하면서 처음 사용하였다(*Communications*, 1968, N°11, pp. 84-89). 그가 플로베르의 단편 소설 『순박한 마음 *Un Coeur simple*』에서 묘사된 청우계를 인용하는데 그의 설명에 따르면 이 “사실 효과”는 소설의 줄거리나 전개에 아무런 영향을 미치지 않는 하잘것없는 사물의 묘사를 통해 사실적인 것을 표현하는 것을 말한다. 『연인』에서 종종 회상의 이미지로 언급되는 오브제 또는 장소 이름 등은 이러한 사실 효과와 관계가 있다.

핵심적인 수사(修辭)를 동원하여 다채로운 의미의 장을 접하게 한다.

특히 등장인물의 정체성과 그를 둘러싼 사회적, 정서적 환경을 이해하는 장소인 의복은 이미지-기호를 만들고 독자가 그 장식적인 토포스를 통하여 작품 안으로 녹아든 인물이 처한 상황과 작품의 배경 등을 이해하게 한다.

『연인』은 소녀의 몸을 서술하는 것으로 중심 이야기를 끌어내고 있다. 또한, 화자의 여러 상황에 따른 각각의 얼굴에 관한 이야기로 한 생애에 대한 관조를 펼친다.¹⁰⁾ 주인공 소녀가 자신의 외관과 맺고 있는 관계는 이야기의 중심적인 맥락들 중 하나이며, 이렇게 자신에 대한 관찰을 통해 그 시기의 가족관계, 가정형편에 대한 객관적이고 거리를 둔 묘사가 이어진다. 의복에 대한 묘사는 환유를 통한 몸의 표현법으로 간주되며 옷, 신발, 모자 등, 몸을 감싸고 있는 물질요소는 그것과 관련된 의미를 흡수한다. 소설공간에서 몸은 실제로 ‘기호와 상징과 장식의 담지자’¹¹⁾이다. 몸의 기호들은 표현의 구성요소들인 색, 형태, 형질로 나타나고 비가시적인 세계에 대한 정보 또는 알림의 차원으로도 소용된다.

Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. (...) Cette robe est sans manches, très décolletée. Elle est de ce bistre que prend la soie naturelle à l'usage. C'est une robe dont je me souviens. (...) J'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mes frères.¹²⁾ ;

나는 본건으로 만든 원피스를 입고 있다. 그 옷은 낡은 데다 속이 다 비치는 옷이었다. (...) 이 원피스는 소매가 없고 아주 많이 파인 옷이다. 그것은 본건이 오래되면 나오는 흑갈색

10) 몸이 이미지의 장소로 쓰일 때 모든 표현의 근원이 되는 얼굴이 가장 최우선의 장소이다. 얼굴은 또한 화장과 문신을 위한 특별한 장소이며, 겉과 안의 차이가 극명한 장소가 될 수 있으며, 변장할 수 있고, 타인과 대면할 수 있는 장소이기도 하다. cf. Ph. Hamon, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, 2001, pp. 196-198.

11) ‘porteur de signes, d'insignes et de décoration’, *ibid.*, p. 185.

12) *L'Amant*, p. 18.

을 띠고 있다. 지금도 나는 그 원피스가 생생하게 기억이 난다. (...) 나는 거기에 알맞게 오빠들의 허리띠 중 하나였을 가죽 벨트를 허리에 매고 있었다.

Je suis longtemps sans avoir de robes à moi. Mes robes sont des sortes de sac, elles sont faites dans d'anciennes robes de ma mère qui sont elles-mêmes des sortes de sac.¹³⁾ ;

나는 오랫동안 내 옷이라고는 없었다. 내 옷들은 자루와 같은 것들이고, 나의 어머니의 옛날 옷들을 뜯어 만든 것이다. 어머니의 옛날 옷들도 자루와 같은 것들이었다.

Comme elle fait des plis, ma mère me fait faire des robes à plis, des robes à volants, je les porte comme des sacs, (...) deux séries de plis sur le devant et col claudine, ou lés sur la jupe, ou volants bordés de biais pour faire "couture".¹⁴⁾

그녀(도Dô)가 주름옷을 만들 줄 알았기 때문에 어머니는 나에게 주름진 옷들과 밑단 장식이 달린 옷들을 만들어주게 했다. 나는 그 옷들을 자루처럼 입고 다녔다. (...) 앞가슴엔 이중으로 주름을 잡거나 깃을 둥글게 만들었고, 멋을 내기 위해 치마에 폭을 넣거나 밑단에 비스듬히 수를 놓았다.

복장은 빛바랜 본견, 주름, 밑단 장식, 둥근 깃 등, 패션잡지의 옛 이미지를 재현한다. 이 옷들의 세부적인 공간화 요소인 소매, 이중 주름, 폭, 장식 천은 ‘사실 효과’를 가져와, 기억과 자전적인 서술을 함께 엮어 가는 데 도움을 준다. 화자는 생생하게 떠오르는 그 옷의 형태를 언급하며 기억과 함께 당시의 상황을 재현한다. 또한 “나는 오랫동안 내 옷이라고는 없었다”라는 표현과 함께 나를 드러낼 어떤 표식도 없는 가난하고 궁색한 삶을 극명하게 내비치고 있다.

화자가 서술하는 의복에 대한 묘사는 어머니의 무정형 몸과 동일시하는 데 집착한다. 이 과장되고 비틀린 비유인 자루에서 주름 달린 옷으로의 승계는 어머니의 노령화와 태만의 육체적인 특성을 드

13) *Ibid.*, p. 28.

14) *Ibid.*, p. 29.

러내며 혼란을 불러일으킨다. 즉, 자루 같은 어머니의 옷으로 자루 같은 소녀의 옷을 만들고 거기에 주름을 만들게 한 아이러니한 대립 상황을 구축한다. 결국, 어린 소녀의 몸은 어머니의 몸과 그 외피를 통해 초라하고 비참한 삶의 모습을 투영한다. 민소매에 소녀가 입기에는 많이 파인 옷은 어머니의 옷을 그대로 물려받은 것을 나타내주고 더욱 보호나 안정감, 주의, 절제, 체면 등과는 거리가 먼 현실을 그려내고 있다. 이제 소녀의 옷이 된 속이 다 비치는 자루 같은 어머니의 옷은 어머니의 그늘을 벗어날 수 없는 숙명을 나타내고, 그것을 은유로밖에 표현할 수 없는 절망을 내비치고 있다.

몸을 지탱하는 데 필요 요건인 구두나 신발은 몸의 이동과 정착, 몸이 지상에 위치하는 방식을 설정하고, 또한 개별적인 기호로 작용한다. 등장인물의 상상 세계와 화자의 기억을 구체화하는 신발은 코드와 관행과 연령을 전복시키는 명백한 기호가 된다. 또한, 여성의 몸을 드러내는 환유로서의 구두는 신체에서 가장 멀리 떨어져 있는 몸의 끝, 가장자리에 놓여있는 확대된 몸의 기호이다. 높은 굽의 위태로움은 여성성에 부여된 특별한 의미를 간직하고 있다.

Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or (...) Soldes soldés que ma mère m'a achetés. Je porte ces lamés or pour aller au lycée. Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass (...) Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça, ces talons hauts sont les premiers de ma vie, ils sont beaux, ils ont éclipsé toutes les chaussures qui les ont précédés, celles pour courir et jouer, plates, de toile blanche.¹⁵⁾

그날 나는 금박을 입힌 굽 높은 구두를 신어야 했다. (...) 그것은 어머니가 염가세일 때 사주신 구두이다. 학교에 가기 위해서 나는 그 금색 재질의 신발을 신어야 한다. 나는 작은 인조 보석 장식들이 달린 파티용 구두를 신고 학교에 간다. (...)

15) *Ibid.*, pp. 18-19.

나에게는 이 높은 굽 구두가 잘 맞는다. 그래서 지금도 나는 그런 구두를 신는다. 그 높은 굽은 내 인생 최초의 아름다운 구두였고, 이전에 뛰놀며 신었던, 모든 평평한 흰색 천 재질의 신발들을 다 압도했다.

등교하기 위해 굽 높은 파티용 구두를 신어야 하는 주인공의 정체성은 어머니가 암묵적으로 받아들이 뒤틀린 환상적 행위를 통해 정립된다. 그러면서 아직도 그런 구두를 신는다는 주인공-화자의 진술로 이 정체성은 변함없이 이어진다. 소녀에게 자유와 환상을 부여한 구두는 상상의 공간을 수립하고 ‘학교’라는 사회적 공간에 침투하여 존재한다. 즉, ‘높은 굽’과 ‘평평함’, ‘금색 재질’과 ‘흰색 천 재질’, ‘작은 인조보석이 달린 파티용 구두’와 ‘운동화’로 제시되고 상호 대조를 이루며 변화와 변형의 추이를 따라가게 한다. 이 국소적인 대립을 이루는 기호들은 수평적이고 수직적인 대조적인 형태와 색, 재질들을 통하여서 감지될 수 있다. 이 기호들은 화자가 강조하는 이중성인 매혹적인 것과 평범하고 낡은 것 사이의 대립에 따라 이야기를 구성한다. 즉, ‘학교-운동화’에 대비되는 ‘환상-파티용 구두’의 맥락으로 이어진다. 한편 이러한 서술의 이면에는 소녀의 정신적이고 육체적인 성장을 뒷받침해주지 못하는 가난과 수치의 면모가 환상으로 체화되는 아이러니한 상황을 낳는다.

여기에 덧붙여 최종적으로 남성용 모자는 소녀의 이미지를 변모시킨다. 어머니에게 물려받은 낡은 옷에 어린 소녀의 머리에 얹어진 남성용 모자 그리고 그 옷의 중앙에 자리 잡은 오빠들의 허리띠는 소녀의 육체로부터 상실에 입힌 슬픈 허영과 빈곤, 결핍의 상징적 메시지를 전한다. 이렇게 소녀의 초라한 삶의 단편은 타자의 신분을 나타내는 물건들을 착용함으로 인해 더욱 바깥 세계에 방치된 인상을 준다.

Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau

d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. (...) je me suis regardée dans le miroir du marchand et (...) j'ai vu : sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. (...) Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir.
16)

도발적이고 놀라운 인상을 준 것은 구두만이 아니었다. 그런 인상을 준 것은 그날 그 소녀가 커다란 검은 리본에 납작한 테가 있는 자단의 부드러운 펠트로 된 남성용 모자를 머리에 쓰고 있던 탓이었다. (...) 나는 가게의 거울에 비친 내 모습을 보았다. (...) 남성용 모자 속에서 어린애의 결점인 볼품없이 깡마른 몸매의 내 모습은 사뭇 다른 사람이 되어 있었다. (...) 갑자기 나는 마치 다른 여자를 보듯 나 자신을 보았다. 그녀는 밖에서 모든 이의 시선에 자신을 내맡기고 있었고, 도시를, 거리를 쏘다니며 자신을 굴리는, 욕망에 자신을 맡긴 여자 같았다.

‘남성용 모자’는 낡은 본건 원피스에 오빠들의 허리띠가 부여했던 의미만큼 ‘깡마른 볼품없는 몸매’를 변모시킨다. 이때 ‘거울’은 불현듯 새로운 이미지를 떠오르게 하는 촉매 역할을 한다. 자신의 얼굴에 대한 재인식과 의미작용¹⁷⁾은 소녀의 정체성에 자기 자신과의 접촉점을 더하고 다른 모든 존재에 뿌리를 내리는 효과를 준다. ‘나는 나 자신을 보았다’라는 소극적인 표현과 비교와 조건법의 사용은 주체가 욕망으로 차오르고, 또 그 욕망을 확인하는 것을 보여준다. 그와 함께 주체는 반복함으로써 마치 원심적인 나선을 그리듯 이어지는 구문의 중심에 반영되어 투영된다. 이 원심적인 나선은 점차 ‘거

16) *Ibid.*, pp. 19-20.

17) 몸의 외피에서 현존을 구현하는 몸의 표상에 대한 논의는 III장에서 이어질 것이다.

을’에서 ‘밖’으로, ‘시선’, ‘도시’ 등을 지나가면서 ‘거리’로 확대된다. 그러나 이 주체와 따로 떼어져 문득 타인의 시선과 외부의 열린 공간에 노출된 존재는 마침내 형이상학적 차원으로 문제 제기의 핵심에 와있다. 이제 나열의 끝인 ‘욕망’은 이 흐름을 그 원천 즉, 주체의 ‘몸’으로 귀착시킨다.

이처럼 추억을 불러일으키는 과거의 장면들이 생생하게 등장하고 회상의 차원이 관조의 깊이로 들어감에 따라 자전적인 이야기에는 리듬이 부여된다. 그러면서 각각의 장면은 존재의 공간화를 구현하게 된다.

이 소설 속에서 어머니의 행동은 더더욱 분명하게 몸, 이미지의 공간 즉, ‘몸-장소’와 ‘환경’의 관계를 보여준다. 사실 인물의 성격 규정은 사회의 불의와 연관된 가난에 역점을 두고 있다. 그래서 몸은 궁핍의 환유가 된다. 그러므로 의복으로 몸을 표현하는 것은 몸의 사회적 신분의 기호들과 의미론적 가치들을 부여한다.

Ma mère (...) son incroyable dégainé avec ses bas de coton reprisés par Dô (...) ses robes lamentables, difformes, repriseses par Dô (...) ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un mal de chien, ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de Chinoise, elle nous fait honte.¹⁸⁾

나의 어머니는 (...) 도Dô가 기운 면직 긴 양말과 (...) 도Dô가 기운 불품없고 괴상한 옷을 입고 (...) 신발 뒤꿈치는 닳아서 꼴불견인 채로 고통스럽게 비스듬히 걸었다. 그녀의 머리는 중국식 쪽진 머리로 딱 당겨 올려져있었다. 엄마는 우리에게 수치심을 주었다.

이 모든 기호는 어머니의 혐오스러운 궁핍한 상황을 드러내고 있다. 긴 양말의 언급은 공간적인 가치론을 표현하는 것으로서 사회적이고 도덕적인 것도 함께 나타내면서 그 상황을 함축시키고 있다.

18) *L'Amant*, pp. 31-32.

어머니의 몸을 감싸고 있는 옷은 기괴한 형태에 가깝거나, 끔찍한 신화에 근접한다.

이렇게 몸은 각각의 등장인물들의 이미지를 구현하는 장소로 역할을 하고, 그들의 신분, 환경을 이해하도록 이끈다. 또한, 몸의 보이는 이미지는 존재가 의식하든 의식하지 않던 내면의 속성을 반증하는 계기가 되곤 한다.

III. 몸과 표상¹⁹⁾ - 현존의 공간

몸에 관한 여러 담론 중에 특히 존재의 생사, 욕망, 기억, 트라우마 등과 관련된 몸의 기호들은 몸을 둘러싼 표상들로 존재를 표출시키곤 한다. 몸은 현존의 의미와 존재를 드러내는 방편이자 경계라 할 수 있기 때문이다.²⁰⁾ 『태평양을 막는 방파제 *Un Barrage contre le Pacifique*』에서 『연인』에 이르는 자전적인 작품에서 몸은 궁핍한 상황을 표현하는 통로가 되기도 한다. 이 점은 다른 소설 작품 속 인물들의 몸과는 구별된다. 특히 인도차이나 편 *cycle indien*²¹⁾에서 작가는 식민지의 실상을 낱알이 드러내며 이곳의 불행을 몸과 관련지어 표출시킨다.²²⁾ 사실 『부영사』나 『인디아 송 *India Song*』의 구도에서 구절하는 거지 소녀의 몸과 그 발걸음들 그리고 혈벗은

19) 표상은 자기 자신과 대상에 대해 갖는 어떤 정신적인 상(象)을 일컫는다고 할 수 있다. 객관적인 상황을 그대로 반영하기보다는 객체와의 관계에서 개인이 주관적으로 지각하고 경험한 것을 반영한다. 즉, “표상이란 주어진 객체가 그 의식에 다시 주어질 때에만 나타나는 것이다.”, in 정대현, 『필연성의 문맥적 이해』, 이화여자대학교출판문화원, 1994, p. 83.

20) “Enfin le corps est une frontière entre une certaine manière d’être au monde et une certaine manière de me faire apparaître le monde.”, *Le Corps, op.cit.*, p. 105.

21) 뒤라스의 작품세계를 구분 지을 때, 식민지 인도차이나를 배경으로 쓴 작품들을 이 범주에 묶는다.

22) “c’est alors seulement que le visage isolé d’Anne-Marie Stretter, ou les chants solitaires de la mendiante peuvent être mis en relation avec l’Histoire des communautés”, Bernard ALAZET, Christine BLOT-LABARRÈRE, Robert HARVEY, *Marguerite Duras, la Tentation poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 219.

알몸의 출현 등은 굶주림과 허기, 가난, 절망을 내비치는 동시에 제도나 제약, 관습 등을 조롱하는 행동의 자유에 대한 반어적 표현을 함축적으로 보여준다고 할 수 있다. 캄보디아의 작은 마을, 아무것도 모르는 채 이웃 남자가 하자는 대로 숲에 따라간 후에, 임신하게 된 소녀는 어머니에게서 쫓겨난다. 이제 주린 배와 부풀어 오른 배는 보호나 보살핌의 대상이 아니라 궁극적으로 생명과 죽음의 교차점 너머를 떠오르게 해주고, 더 나아가 몸이 자연에 속하는 이치를 깨닫게 해준다.²³⁾ 소녀의 몸은 자연과 인위 사이의 모호한 대립관계를 몸에 드러난 표식을 통하여 구현하고 있다. 작가는 인간의 한계와 경계를 드러내는 기아상태와 인식의 제약으로 인한 윤리의 사각지대를 경험하게 한다. 무엇보다 이 부조리에 대한 반사적 대립을 거지 소녀의 출현을 통해 표현하고자 했다.

반면, 『롤 베 스타인의 황홀』에 등장하는 여주인공들의 몸과 외적인 표식들은 욕망이 내재해 있는 열정과 정념의 비극적 속성을 간직하고 있다.

La masse noire de cette chevelure vaporeuse et sèche sous laquelle le très petit visage triangulaire, blanc, est envahi par des yeux immenses, très clairs, d'une gravité désolée par le remords ineffable d'être porteuse de ce corps d'adultère (...).²⁴⁾

건조하고 부스스하고 풍성한 검은 머리채로 인해 더 작아 보이는 하얀 세모꼴 얼굴에는 더없이 맑고 커다란 눈이 크게 자리 잡고 있다. 그 눈은 간통한 몸이라는 지울 수 없는 회한으로 무거운 침울함을 띠고 있다.

타티아나를 묘사하는 ‘건조하고 부스스하고 풍성한 머리채’라는

23) 이는 작가가 미셸 포르트와의 대담에서도 피력했듯이 바다에서 익사한 안느 마리 스트레테르의 죽음에 대해서도 자살이 아니라 바다와 다시 만나는 것으로 이야기하는 하는 점에서 잘 드러난다. “(...) je ne sais pas si c'est un suicide. (...) elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle.”, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 78.

24) *Le Ravissement*, p. 58.

특징은 간통을 드러내는 ‘세모꼴’의 얼굴과 대조된다. 그러나 외적인 관찰이든 내적인 투사이든 동일하게 이 얼굴의 모습에 집중하게 하는 동인은 그녀의 내면의 모습을 반영하는 경계의 역할이다. 내면의 모습에 ‘지울 수 없는’ 고통이 발현되지만, 그 고통은 ‘간통한 몸’이라는 혼란스러운 언어가 가리키는 기호들로 옮겨지기 때문이다.

타티아나라는 인물은 그녀의 머리카락에서 발산되는 관능적인 요소로 아주 개별적인 특성을 띠고 있다.²⁵⁾ 그녀의 단장 뒤로 불안하고 은밀한 만남이 감춰진 채 에로스와 타나토스의 예견된 속성들이 드러나고 있다.²⁶⁾ 이 위태로움은 몸의 정체성과 현존을 위해 단정하고 정성스런 매무새라는 위장된 모습으로 노정된다.

Elle était vêtue discrètement d'un tailleur de sport noir. Mais sa chevelure était très soignée, piquée d'une fleur grise, relevée par des peignes d'or, elle avait mis tout son soin à en fixer la fragile coiffure, un long et épais bandeau noir qui, au passage près du visage, bordait le regard clair, le faisait plus vaste, encore plus navré, et ceci qui aurait dû n'être touché que par le seul regard, qu'on ne pouvait sans détruire laisser au vent, elle avait dû - Lol le devine - l'avoir emprisonné dans une voilette sombre, pour que le moment venu il soit le seul à en entamer et à en détruire l'admirable facilité, un seul geste et elle baignerait alors dans la retombée de sa chevelure, dont Lol se souvient tout à coup et elle la revoit lumineusement juxtaposée à celle-ci. ²⁷⁾

그녀는 눈에 띄지 않는 간편한 검은 정장 차림이었다. 그러

25) Cf. Baudelaire, "La chevelure", *Fleurs du mal*, Gallimard, 1975, p. 26.

26) 프로이트는 인간존재를 지배하는 근원적인 힘으로 생의 충동을 지칭하는 에로스와 죽음의 충동을 의미하는 타나토스를 구분시키며 인간의 생을 이 두 가지 본능이 서로 융합하고 충돌, 대립하는 것이라고 보았다. 여기서 육감적이면서 감미로운 타티아나의 관능적인 매력은 간통이라는 자기 파괴적인 타나토스의 과정을 겪는다. 또한, 단정한 옷매무새 안으로 에로스적인 에너지가 언제든 폭발할 수 있도록 은닉해두었다는 점이 이 두 본능의 대립관계를 관찰할 수 있도록 해준다.

27) *Le Ravissement*, pp. 58-59.

나 머리 매무새에는 크게 정성을 들였다. 회색빛 꽃을 꺾고 황금색 머리빗으로 틀어 올려, 헤지기 쉬운 머리 모양을 갖은 정성을 다해 고정해놓았다. 길고 두꺼운 검은 머리띠가 얼굴선 가까이에 둘러있어 말간 눈을 더 뻥하고 더 슬프게 보이게 했다. 유일한 단 한 남자의 시선만이 가닿을 수 있는 그 머리를 그냥 바람에 망쳐버릴 수 없어 그녀는 그것을 어두운 베일에 감금시켜놓았다. 때가 되면 오직 그 남자만이 그 머리카락을 흐트러트릴 수 있게 하려고. 그리하여 그 남자의 손짓 한 번에 너무나도 쉽게 그 머리를 망가트려 그녀는 다시금 풀어헤쳐져 흘러내린 그 머리채에 잠기게 될 것이다. 물은 갑작스레 그 흘러내린 머리채를 기억한다. 그녀는 이 머리채와 나란히 겹쳐 보이는 (확창시절의) 그 머리카락이 눈에 선하다.

몸과 몸을 둘러싼 옷, 외형에 대한 묘사와 일련의 기호들은 어두운 베일로 인해 잠시 은폐된 시각 속에 머물러있게 한다. 그러면서 이 몸과 의복, 그 주변적 요소들은 돌연히 과거가 떠오르는 장소가 된다. 물은 갑자기 현재 타티아나의 머리 모양을 통해 과거 확창시절의 술이 많은 그녀의 머리로 인한 일화를 떠올린다.²⁸⁾ 그 기억이 나고, 그 장면이 겹쳐지면서 그곳은 시간의 흐름이 각인된 곳으로 변모된다. 그것은 기억 속에 떠오른 갑작스러운 이미지이며, 시간 간격이 사라짐으로 인해 하나의 시간대에서 또 다른 시간대로 넘어가는 공간이기도 하다.

머리 장식은 바로크풍의 화려함을 떠오르게 하며 에로스의 표상이기도 한 술 많은 머리카락에 심취되어 연인의 육감적인 머리 타래를 노래한 보들레르의 미학에 가까이 다가가게 한다.²⁹⁾ 더불어 이러

28) *Ibid.*, p. 59, “On en disait alors qu'elle serait obligée un jour ou l'autre de la couper, cette chevelure, elle la fatiguait, elle risquait de courber ses épaules par son poids, de la défigurer par sa masse trop importante (...)”

29) “Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse/Dans ce noir océan où l'autre est enfermé (...) Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde/Sèmera le rubis, la perle et le saphir”, Baudelaire, “La chevelure”, *Fleurs du mal*, *op.cit.*, p. 26.

한 장식은 그 이면의 뜻을 내포하며 등장인물의 내재된 성향, 기질, 현 상황 등을 드러내 주는 장치로 쓰인다. 따라서 이에 대한 묘사는 전체 체계가 무너질 위험성을 담지하고 있지만 숙달된 솜씨, 세심한 손길 등, 미적인 감상과 더불어 불안한 상황을 인식하게 한다. 궁극적으로 머리 모양은 인위적인 노력의 취약성을 드러내며 화려한 외양의 불안한 이면을 탐색하게 한다. 이렇게 머리 매무세는 일종의 허영을 나타내는 역할을 하며, ‘풍성한 검은 머리채’의 검은색에서 ‘회색빛 머리 장식’으로 열리는 색의 변화에서도 그 점이 부각되는 것을 알 수 있다.

사실 색은 인물들의 몸이 나타내는 기호체계에서 중요한 요소이다. 색은 회미하든 눈에 띄든 간에 몸이 환경 속에서 가지는 긴장을 반영한다.³⁰⁾ 이처럼 색은 인물과 공간의 상호작용과 환경의 특징을 규정하는 데 작용한다.³¹⁾ 또한 이야기의 구조에도 일익을 담당한다. 예를 들어 『모데라토 칸타빌레 *Moderato Cantabile*』에서 안 데바레드의 몸의 관능은 그녀의 가슴 사이에 놓인 흰 목련꽃 한 송이에 의해 드러난다. 목련의 흰색은 정결함과 여성성을 부각하는 가운데 여주인공의 사회적 위치와 결부된 내적 부침의 승화된 면모를 보여준다.

또한, 안 데바레드의 앞가슴을 장식한 꽃은 의복과 몸 사이의 경계에 위치하며 색과 상징을 통한 기호학적 의미를 구현하는 동시에 이야기의 의미 작용에서 문장(紋章)의 이중적인 역할을 담당한다.

30) 룰의 운명을 뒤흔들 안 마리 스트레테르는 칠혹 같은 검은 드레스를 입고 좌중을 압도하는 모습으로 등장하고 타티아나에게 선명한 기억을 남긴다. 룰의 약혼자와 함께 떠나게 될 그녀는 비밀스러운 관능의 불을 지피는 유혹적인 존재이기 때문이다. (“Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d’une robe noire à double fourreau à tulle également noir, très décolletée. (...) Elle était teinte en roux, brulée de rousseur”, *Le Ravissement*, pp. 15-16.)

31) “Les couleurs sont désignées, elles ne désignent pas (...) L’artiste les choisit, les amalgame, les dispose à son gré sur la toile, et c’est finalement dans la composition seule qu’elles s’organisent et prennent, techniquement parlant, une signification, par la sélection et l’arrangement.”, Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 53.

즉, 한편으로 참여의 능동적인 기호로서 꽃은 사랑으로의 초대를 의미하는 열정의 메시지와 색들을 대비시키고 이로 인하여 인물을 규정하게 하며, 그 향기는 은밀하게 안 데바레드와 쇼뱅의 불안정한 관계를 나타내는 데 일조한다. 다른 한편으로는 방어적인 무기로서 대두하여, 꽃은 일시적인 방어기제로 작용한다. 이처럼 꽃은 다양한 역할들을 수행하는 가운데 유사하면서도 대칭적인 두 장면에 연이은 의미작용을 수용하고 있다. 두 장면에 등장하는 목련꽃은 옷에 새기는 기록과 같이 과거의 표상과 기호로 나타난다. 직원만찬과 일년 뒤의 사교만찬에서 안 데바레드의 깊이 파인 드레스 한가운데 자리를 차지한 흰 목련은 비가시적인 세계의 감각적인 열정을 반영하고 있고, 억제된 정념에 기인한 침묵과 떨림의 경계에서 하나의 표지 역할을 하고 있다.

여러 의미를 지닌 이 몸과 몸을 둘러싼 관능과 처연함을 상징하는 장식과 옷의 능동적인 역할은 여러 작품 속, 글의 여러 부분에서 발견된다.³²⁾ 특히 『연인』의 ‘어린 소녀’의 복장은 아버지의 부재, 어머니의 광기, 큰오빠의 비행 등, 불우한 가정형편을 반영하는 상황 속에서 긴장과 결핍, 불안, 불신 등을 나타내는 하나의 표상으로 작용한다.³³⁾ 그것은 마치 몸과 외부의 상황이 양각을 구성하듯 생각과 상상력을 통해 의미를 표출하는 이치와 흡사하다.

Cette robe est sans manches, très décolletée. Elle est de ce bistre que prend la soie naturelle à l'usage.³⁴⁾

이 원피스는 소매가 없고 아주 많이 파인 옷이다. 그것은 본견이 오래되면 나오는 흑갈색을 띠고 있다.

한편 이 옷의 품질은 사람들의 시선에 몸을 드러내는 계기가 된

32) Cf. “Allongée sur un divan, longue, très mince, presque maigre, il y a une femme habillée en noir.”, *India song*, p. 16.

33) “rapport de forces, équilibre de tensions”, H. Mitterand, *Le Regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, 1987, p. 124.

34) *L'Amant*, p. 18.

다. 옷은 흑갈색의 색깔을 띠고 있고, 빛바랜 누르스름한 갈색 색조는 오래 사용하여 낡고 변색이 된 상태를 보여준다. 이 옷을 묘사하기 위해 사용한 두 개의 지시사³⁵⁾는 ‘옷’의 외연을 확장해 의복과 몸의 이미지가 구현하는 뜻을 강하게 전달하고 있다. 이처럼 낡은 본건 재질이 부여하고 있는 몸의 환유와 같이, 지시사를 통한 이 의미의 거리는 부르주아 사회에서 그 가족의 불명예와 쇠락과 사회적 인 소외를 나타내는 의미의 장을 열어주고 있다.

뒤라스의 또 다른 이야기에서 우리는 동일한 유형의, 여성과 관련된 색의 의미를 발견한다. 『복도에 앉아있는 남자 *L'Homme assis dans le couloir*』는 여성성에 대한 논의가 큰 주제로 채택될 수 있는 작품이다. 성적인 대상으로서의 여성성은 비극으로 간주되는 것인지 아니면 작품에서 묘사된 것처럼 능동적인 수동성과 수동적인 능동성 사이에서 해석의 거리를 드러내는 것인지 의문을 자아내게 한다. 이 작품은 남녀의 성적인 정체성을 우선 이분법적인 폭력성으로 드러낸다. 그러나 두 남녀의 상처된 행위 속에는 역설적인 도발의 요소가 있다. 그것은 이 모호한 상황 속에서 독자에게 이들의 관계성에 대해 관조할 수 있는 여지를 남긴다. 여성에 대해 막연한 추측을 할 수 있는 부분은 그녀의 몸의 움직임과 그녀의 차림새이다.

La robe aurait peut-être été d'un blanc passé, ancienne.³⁶⁾

흰 옷은 낡고 오래되어 색이 변한 듯하다.

이야기의 맥락 속에서 이 옷의 색깔은 여성의 신분을 암시한다. 색에 의한 거리두기 방식은 미트랑 H. Mitterrand이 『시선과 기호 *Le regard et le signe*』에서 지적하듯이 소설공간의 지배적 우위에 영향을 주고 언어적 표상을 대변하기도 한다.³⁷⁾ 이렇게 『복도』의 여주

35) ‘cette robe’와 ‘ce bistre’

36) *L'Homme assis dans le couloir*, p. 8.

37) “사물의 색은 억제되거나 분출되는 강렬함으로 지배적인 공간체계를 구축하며 이야기를 진전시키는 데 있어 그 언어적 위상을 표출한다. La violence contenue ou déchaînée qui pousse le récit en avant trouve son langage, ou un

인공은 극도의 폭력성으로 잠식된 몸의 소멸과 상황의 일단을 그녀가 입고 있는 옷의 상태를 통해 나타내고 있다.

한편 『롤 베 스타인의 황홀』에서 롤은 오랜 친구 타티아나와의 재회를 준비하기 위해 흰옷을 장만하고 오랫동안 이 만남을 준비한다. 이 같은 행동이 평소의 롤과는 많이 달라 가족이 다들 놀랐지만, 내색을 하지는 않는다. 그런데 롤은 굳이 자세한 설명이 필요하다고 판단해서 애써 이 이야기를 꺼낸다. 그러나 그것은 아직 롤이 옛 상처에서 헤어 나오지 못하고 있다는 사실을 입증할 뿐이다. 옷의 색깔은 순수와 순결을 상징하지만, 롤의 의도에는 롤 자신도 깨닫지 못하는 거짓과 기만이 혼재되어 있다. 타티아나를 만나려고 하는 롤은 그녀의 정부를 빼앗는 일 즉, 자신이 경험한 일의 대리 체험을 원하는 것이지 친구가 그리워서가 아니기 때문이다. 또한, 비극이 일어났던 그 시절 그녀에게 흰옷 입기를 권했던, 그녀를 내버리고 떠난 옛 약혼자에 대한 언급은 롤의 병적인 집착을 그대로 드러내고 있다.

Lol s'acheta une robe. Elle retarda de deux jours sa visite à Tatiana Karl, le temps de faire cet achat difficile. Elle se décida pour une robe de plein été, blanche. (...) Il n'y avait pas que son mari, tous savaient qu'elle allait rendre visite à une amie de collègue avec laquelle elle avait été très liée. On s'étonna, mais en silence. Au moment de partir, on l'admirait, elle se crut tenue de donner des précisions: elle avait choisi cette robe blanche afin que Tatiana Karl la reconnût mieux, plus facilement; c'était au bord de la mer, elle s'en souvenait, à T. Beach, qu'elle avait vu Tatiana Karl pour la dernière fois, il y avait dix ans et pendant ces vacances-là, sur le désir d'un ami, elle était toujours en blanc.³⁸⁾

롤은 원피스를 한 벌 샀다. 타티아나 칼을 만나러 가는 걸

de ses langages, dans un système à dominante spatiale qui est celui de la couleur des choses.”, *Le regard et le signe*, p. 138.

38) *Le Ravissement*, p. 70.

이를 미루고 이 어려운 쇼핑을 했다. 그녀는 한 여름용 흰색의 옷으로 결정했다. (...) 그녀의 남편뿐만 아니라 집안사람들 모두가 그녀가 학창시절 몹시 친했던 친구를 만나러 간다고 알고 있었다. 다들 놀랐지만 그런 기색은 내보이지 않았다. 집을 나설 때 다들 예쁘다고 해줬는데 룰은 뭔가 더 분명하게 얘기해야 한다고 생각해서인지 타티아나 칼이 좀 더 쉽게 자기를 잘 알아볼 수 있도록 흰색 옷을 선택했다고 했다. 그녀가 타티아나 칼을 마지막으로 본 것은 10년 전 T. 비치에서였는데 그 시절 방학 기간 내내 남자친구의 요구에 따라 룰은 늘 흰옷만 입었었던 기억이 난다고 했다.

또한, 욕망을 가진 몸과 그와 관련된 혹은 그 주변의 사물들은 의미가 확장된 기호들로 전환되곤 한다. 『부영사』에서 ‘빈 테니스코트 장’은 안느 마리 스트레테르와 부영사의 첫 만남이 이뤄지는 공간이다. 이곳은 비어있음으로써 드러내기 어려운 의미들을 도출하는 데 효과적이다.

- Je me suis aperçu qu'ils étaient déserts après son départ. Il s'était produit un déchirement de l'air, sa jupe contre les arbres. Et ses yeux m'avaient regardé.³⁹⁾

- 나는 그 테니스코트 장이 비어있었다는 사실을 그녀가 떠난 뒤에 알아차렸습니다. 공기가 갈라졌고, 그녀의 치마가 나무에 쓸렸었고, 그리고 그녀의 눈이 나를 바라보았었다는 사실을 나중에 알게 되었습니다.

갈망하는 존재가 사라지고, 이 사라짐이라는 현실과 연관된 행동들로 인해 사물을 구성하는 형태, 향기, 색 등이 함께 나타난다. 그리고 이 구성요소들이 사라진 그 허공의 빈자리를 더욱 도드라지게 드러낸다. 이 만남이 남긴 흔적은 옷의 움직임이라는 감각적인 형태, 즉 사물들이 현존의 기호들로 전환된 것을 보여준다. 등장인물

39) *Le Vice-consul*, p. 80.

이 느낀 ‘갈라짐’은 영원한 헤어짐의 경험을 대변해주고 있다. 그것은 현재와 현재에 일어났던 일에 대한 의식 사이에서 오는 간격에 기인하는 것처럼 보인다. 이는 시간의 순서를 인지하는 데 변화를 주고 등장인물의 인식 차원을 열어준다. 처음의 시선은 이후에 나오는 ‘그리고’와 ‘나를 바라보았었다’라는 ‘나’라는 대상의 형태, ‘나를’⁴⁰⁾과 ‘바라보았었다’라는 대과거의 완성⁴¹⁾이 설정한 시간 안에서 발생했다. 그러나 국장에게 이 만남을 얘기하는 부영사의 시도가운데, 공간의 묘사는 일어났던 사건을 두 단계로 풀어간다. 먼저 실제적인 거리가 존재하는 곳에서의 객관적인 만남이 있다.

- Je ne peux que recommencer à vous dire : le jour de mon arrivée, j'ai vu une femme traverser le parc de l'ambassade. Elle se dirigeait vers les tennis déserts. C'était tôt. Je me promenais dans le parc et je l'ai rencontrée. Voulez-vous que je continue? ⁴²⁾

- 나는 국장님께 다시 말할 수밖에 없습니다. 내가 도착하던 날 나는 대사관의 정원을 가로질러가는 한 여성을 보았습니다. 그녀는 버려진 테니스코트 장을 향해 갔습니다. 아직 이른 시간이었습니다. 나는 공원에서 산책하던 중 그녀를 만났습니다. 계속할까요?

이 첫 번째 이야기는 공간 속에서 몸들이 우연히 마주치는 것을 정확하게 전해주고 있다. 그러나 이 만남의 지형은 실망과 불만족으로 변화된다. 두 번째 단계에서 테니스장이 버려진 것으로 인식하는

40) 장 루세가 ‘소설 속에 무수히 등장하는 만남’에 대해 언급하면서 책 제목으로 사용했던 ‘그들의 눈이 마주쳤다’라는 구절은 소설 속 첫 만남의 장면을 묘사한 것으로 포스트모더니즘 중세의 하나인 어리석음에 기인한 현재의 상실을 잘 표현해주고 있다. 그 만남은 실제 만남이 없는 하나의 현상으로서의 만남이기 때문이다. cf. Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, José Corti, 1989, p. 10.

41) 이 점은 『연인』의 주인공-화자의 담론과 맞닿는 부분이 있다. “내 인생에서 그것은 너무나도 빨리 이미 너무 늦어버렸다. Très vite dans ma vie il a été trop tard.”, *L'Amant*, p. 9.

42) *Le Vice-consul*, p. 80.

것은 이 기이한 현상학적인 경험에 대해 주목하게 한다. 이는 마치 그 만남 자체가 그 공간의 공허함을 나타내는 듯하다. 이 인식은 다른 사람의 출현으로 영향을 받은 사물들에 강력한 비중을 두어서 이 공간에 새로운 의미를 주기까지 한다.

- Une bicyclette était là, contre le grillage des tennis, elle l'a prise, et elle est partie dans une allée, reprend le vice-consul.⁴³⁾

- 자전거 한 대가 테니스장의 철망에 기대어 있었습니다. 그녀는 그 자전거를 탔습니다. 그녀는 한 골목으로 사라졌습니다. 부영사가 말을 이었다.

테니스장 철망에 기대어 있었던 자전거는 그녀가 그것을 타는 행위를 통하여 공간에 변화를 가져다주고 질료적 요소처럼 그 장면을 변화시키고 의미를 부여하게 한다. 사물은 인물의 출현을 통하여 인물 속에 동화되고 몸의 속성처럼 여겨진다.⁴⁴⁾

이 대화가 이어지고 전개되지만, 부영사가 말하고 있는 사랑의 속성에 대해 국장은 아무것도 알아채지 못한다. 다만 부영사가 말하는 슬픔을 통해 여자에게 다가가고 싶다는 고백⁴⁵⁾은 안 마리 스테레테르와의 빗겨간 만남과 그녀가 떠나버린 텅 빈 공간의 의미를 함축하고 있다고 할 수 있다.

사랑의 감정은 감각을 자극하고, 공간의 의미 또는 공간과 맺는 관계적 거리는 사랑의 대상을 향한 은유로 해석된다. 자전거는 세속적인 소유와 효용의 대상으로 텍스트에 나타난 것이 아니다. 그것은 현존의 개별적인 특성을 가리키는 기호와 순간의 황홀함에 참여하

43) Ibid.

44) 여기서 등장한 사물은 오브제의 사전적 의미에 가깝다. 즉, 원래의 그 기능이나 있어야 할 장소에서 분리되어, 그대로 독립된 작품으로서 제시되고 일상적 의미와는 다른 상징적·환상적인 의미를 부여받는 물체 혹은 의식과 감각의 연상 작용으로 표상되는 객체라 할 수 있다.

45) "- Par quelle voie se prend une femme? demande le vice-consul. (...) / - Je la prendrais par la tristesse, dit le vice-consul, s'il m'était permis de le faire.", *Le Vice-consul*, p. 80.

는 속성으로 사용된다.

시선을 사로잡는 어떤 요소가 보이는 세계와 보이지 않는 세계 사이에 있는 통행지점의 존재를 말하는 것이라면, 숭배대상인 물신과 같은 어떤 물체들은 객관적인 거리를 흡수하여 욕망의 대상과의 접촉점을 만들어낸다.⁴⁶⁾ 부영사는 국장과의 대화에서 그 의미를 밝히고 있다.

- Un objet pourrait faire l'affaire, l'arbre qu'elle a touché, la bicyclette aussi.⁴⁷⁾

- 하나의 물체는 사건을 일으킬 수 있습니다. 그녀가 만졌던 나무와 자전거도 그렇습니다.

몸을 둘러싼 의복, 장신구뿐만 아니라 욕망의 대상이 된 몸이 접촉하는 모든 오브제는 몸의 현현과 같은 작용을 하며 그 몸의 대체물이 되기도 한다. 몸과 관련된 물질, 물체들은 결국 몸 그 자체의 현상을 반영하기도 하지만 외부의 시선이 가닿는 부분에서 또 다른 변화의 단계를 경험하게 한다.

인물들이 처해있는 상황이나 상태를 그들의 차림새를 통해 알 수 있는 것은 이미 19세기 소설 속에서 쉽게 만나볼 수 있었던 부분이다. 20세기 들어서 좀 더 등장인물들의 정신적인 부분이 그들의 의복을 통해 면밀히 관찰되고 연계되어 보이는 것을 알 수 있다. 『롤베 스타인의 황홀』에서 10여 년 만에 재회한 두 친구의 모습은 이 여인들에게 고찰되는 내적인 모습으로 화한다.

Elles portent toutes deux ce soir des robes sombres qui les allongent, les font plus minces moins différentes l'une de l'autre, peut-être, aux yeux des hommes. Tatiana Karl, au contraire

46) 흔히 정신분석학에서 프로이트가 인간이 무의식의 세계에서 대상과 맺는 관계가 일그러지거나 나빠져 있거나 집착한 결과로 실제의 삶에서 병리학적인 문제를 드러낸다는 점을 주목해 보자.

47) *Le Vice consul*, p. 80.

d'avec ses amants, a une coiffure souple, rejetée, presque à toucher son épaule en une masse nouée, lourde. Sa robe ne resserre pas son corps comme ses austères tailleurs d'après-midi. La robe de Lol, à l'inverse de celle de Tatiana, je crois, prend son corps de près et lui donne davantage encore cette sage raideur de pensionnaire grandie. Elle est coiffée comme d'habitude, un chignon serré au-dessus de la nuque, depuis dix ans peut-être l'est-elle ainsi. Ce soir elle est fardée il me semble un peu trop, sans soin.⁴⁸⁾

이날 저녁 두 여인은 모두 어두운 빛깔의 원피스 차림이어서 그런지 키가 더 커 보이고 더 날씬하게 보인다. 남자들의 눈에 그렇게 비칠지 모르지만 두 사람이 그리 구분이 되지 않는다. 타티아나 칼은 애인들과 있을 때와는 달리 머리를 느슨하게 풀어 뒤로 넘겨서 어깨에 닿을 정도의 묵직한 덩어리로 만들어 묶어놓았다. 그녀의 옷은 오후의 단정한 정장 차림과는 달리 몸을 꼭 조이지 않는다. 롤의 옷은 내가 보기에 타티아나와는 반대로 몸에 꼭 맞고 다 자란 기숙생의 여전히 얹전하고 경직된 모습을 보여주고 있었다. 그녀는 평소처럼 목덜미 위로 머리를 틀어 올렸다. 이 머리 모양은 아마도 10년 전부터 계속 해왔던 듯하다. 오늘 저녁 그녀는 내가 보기에 화장을 공들이지 않고 너무 진하게 한 것 같다.

화자인 자크 홀드는 두 여인이 겉으로는 비슷한 모습을 하고 있다고 한다. 그러나 이들의 속사정을 꿰뚫고 있는 그는 이들의 대조되는 외양을 통해 과거에서 현재에 이르는 그녀들의 이야기를 담는다. 정부를 두고 있는 타티아나가 못사람들과 있을 땐 애인을 만날 때의 모습과는 사뭇 다른 모습을 보여준다는 언급은 자크 홀드의 입장에선 꽤 흥미로운 관찰이라 할 수 있다. 정부를 만나러 가는 그녀는 도의에 어긋난 행위를 상쇄하기라도 하듯이, 머리를 틀어 올려 머리채를 고정하고 단정한 세미 정장 타입의 투피스를 입고 있었다.

48) *Le Ravissement*, p. 147.

일상의 질서를 되찾은 그녀는 머리를 풀어 어깨에 늘어트린 채 몸을 조이지 않는 넉넉한 원피스를 입고 있는 것으로 여유로움을 보여주 고 있다. 반면 트라우마에 갇혀있었던 룰은 ‘다 자란 기숙생’의 모습 으로 감금의 세월을 보여주듯 몸을 꼭 죄는 드레스를 입고, 머리채 는 목덜미 위로 틀어 올려 묶고 있다. 게다가 이날 룰은 화장을 너무 짙게 한 모습이다. 화장에 정성을 들이지 않은 것은 그녀의 마음을 지배하는 어떤 요소가 크게 자리 잡고 있음을 암시한다. 그것은 적 어도 자크 홀드엔겐 룰의 광증에 대한 중요한 단서라 할 수 있다.

이렇게 뒤라스가 상실과 병적인 집착이 내재해 있는 몸에 대해 언급을 할 때면 때로 그 몸은 흙 또는 진흙더미가 되기도 하고, 나병 에 의해 변모된 물질과 동일 선상에서 묘사되기도 한다. 『룰 베 스타인의 황홀』에서 룰을 처음 본 장 베드포드는 그녀에게서 쿼퀴한 먼지 냄새가 난다고 표현한다.⁴⁹⁾ 그녀의 몸은 ‘빼앗긴 몸 *corps ravi*’ 이자 ‘재 *en cendre*’의 몸이기 때문이다. 룰은 약혼자가 떠나버린 뒤 오랜 침저 중이었고 처음으로 바깥 세계에 발을 내디뎠던 어느 날 저녁 시간 그와 첫 대면을 하게 된 것이다.

반면 타티아나의 정부인 자크 홀드는 그녀의 육체를 언급하면서 검은 진흙에 비유하기도 한다. 타티아나의 몸을 구성하는 구심점이 기도 한 정신적 차원이나 그녀의 존재적 가치는 어디서도 찾아볼 수 없게 된다.

Tatiana sort d'elle-même, se répand par les fenêtres ouvertes,
sur la ville, (...) boue liquide, marée de nudité.⁵⁰⁾

타티아나는 그녀 자신에게서 벗어나, 열린 창문에 의해 확산되고, 도시와 질척이는 진흙더미, 전라의 파도 위로 퍼져나 간다.

이렇게 타티아나의 정신적 주체는 사라지고 육체의 파괴된 욕망

49) "Il embrasse cette main, elle avait une odeur fade de poussière", *ibid*, p. 28.

50) *Ibid.*, p. 116.

의 일렁임은 자크 홀드를 압도하고, 공포로 그를 사로잡는다. 한계가 없이 충동적으로 육체의 희열에만 빠져있는 성행위는 진흙더미로 화하는 저주에 빠진 듯 치명적이라 할 수 있다. 이 흙, 이 진흙의 태동은 『부영사』에서 물고기를 훔치고, 몸속에 감추고, 꺼내 삼키는 거지 소녀의 몸의 상태를 통해서도 엿볼 수 있다.⁵¹⁾ 또한, 사랑하는 이에게 버림받고 충격에 빠져있던 물의 모습은 진흙과도 같은 ‘육체의 깊숙한 수렁에 빠져있기’도 한다.⁵²⁾ 결국, 여기서 진흙은 죽음에 대한 은유에 가깝다 할 수 있다.

작중인물의 관점에서 정신적인 주체가 결여되어 있는 몸은 생명이 없는 덩어리로 취급되기도 한다. 『영국인 애인』에서 클레르는 집안일을 돌봐주는 청각장애인 사촌 마리 테레즈를 ‘커다란 덩어리’로 인지한다. 클레르에게 마리 테레즈는 자기 자신에게 결핍된 질서와 건강, 단순함과 집안을 지배하는 힘이 있으므로 클레르는 그녀의 존재를 견딜 수 없게 된다. 결국, 클레르는 제 죽음을 타자에게 실현함으로써 생명은 조각난 몸의 형태로 변환되고, 시체의 머리를 끝내 찾을 수 없도록 하여 그녀만의 몸의 담론을 완성한다.

이렇게 작가는 물질요소들을 통해 몸과 관련된 의미를 흡수하여 표현하기도 하지만 몸을 표상의 담지자로 현존과 상상의 세계와 연결하게 해 문학의 미학적 담론으로 끌어낼 수도 있다. 이처럼 몸에 대한 담론을 구성하는 의미 요소들과 몸과 관련한 양가의 표현들 속에서 몸은 외적인 이미지와 현존의 무게를 동시에 표현할 수 있는 공간이 될 수 있다. 즉, 몸은 시각적인 공간으로써 인간 존재의 필연적 표상을 발견하는 역할을 하는 동시에 눈에 보이지 않지만, 생각으로 인식될 수 있는 대상으로써 존재하는 몸의 역할에도 주목하게 한다.

51) "Elle vient de voler un poisson salé. Elle le met dans sa robe, entre ses seins (...) un homme s'arrête et la regarde (...) Elle rit avec lui de ce ventre. (...) elle met les dents dans le poisson", *Le Vice-consul*, p. 21. 임신한 거지 소녀가 물고기를 훔치고 옷 속, 가슴 사이에 집어넣는 행위로 인해 한 남자가 그녀를 바라본다. 임신한 배와 허기진 배 그리고 입 안으로 들이는 물고기는 또 다른 욕망에 노출된 장면을 그리고 있다.

52) "s'enliser (...) dans la profondeur des chairs", *Le Ravissement*, p. 29.

IV. 나가며

뒤라스의 글쓰기 작업은 몸의 한계와 마주하면서 정신적인 생명의 항구성을 끌어올리려는 치열한 탐색의 장이라 할 수 있다. 때로 몸의 이상(異狀)은 글쓰기에도 반영된 듯 문장이 파괴되는 일이 빈번해지면서 단편적이고 구조화되지 않은 문장들이 범람하고, 때로 병렬식의 문장들이 누적되어 나타나곤 한다.⁵³⁾ 이는 작가가 경험한 전쟁으로 인한 충격, 우울감, 노화와 망각에 대한 두려움에서도 기인한다 할 수 있다. 더불어 몸과 정신의 상호작용을 문체의 발현을 통해서도 고찰할 수 있다는 것을 입증하기도 한다.

뒤라스의 작품에는 광증에 사로잡힌 여주인공들이 몸의 담론과 결부되어 다수 등장한다. 때론 순환적으로 여러 작품에 연이어 등장하기도 하고 어떤 집착과 같이 고정적으로 작품마다 흔적을 남기기도 한다. 또한, 파괴된 문장들과 압축된 의미들 사이로 등장인물들의 내적 결핍, 갈등, 욕망 등이 드러나도록 한다. 특히 여주인공들의 몸과 밀접하게 관련된 요소들은 인물들이 처해있는 물질적 상황뿐만 아니라 정신적, 의식적 상황도 추정할 수 있도록 해준다. 무엇보다 감각과의 일치를 추구하는 작가 고유의 문체는 글과의 내적 결합의 실재를 보여준다. 이는 몸의 체화된 인지⁵⁴⁾적 투사가 글쓰기에 반영된 예라 할 수 있다.

소설 속에서 몸의 외피인 의복, 장신구 등은 인물의 외형을 구체화하고 인물과 관련된 의미의 여러 형상을 도출시킨다. 때로는 각

53) “Littérature de nos maladies, elle accompagne les détreffes certes déclenchées et accentuées par le monde moderne, mais qui s'avèrent essentielles, transhistoriques. (...) Les discours elliptiques des personnages, l'obsédante évocation d'un «rien» qui résumerait la maladie de la douleur, désignent un naufrage des mots face à l'affect innomable.”, J. Kristeva, *Soleil noire*, chap. <La Maladie de la douleur : Duras>, Gallimard, 1987, p. 264.

54) ‘체화된 인지이론’은 마음이 지속해서 신체와 불가분의 관계가 있음을 주장하는 시도로 인지과학의 패러다임에서 기인한다. 즉, 인간의 인지 과정을 뇌에 국한하지 않고 생물학적 대상인 인간의 몸을 통해 경험적 차원에서 해명하고자 했다. cf. Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, 1993.

인물이 처한 상황이나 내면의 상태를 짐작하고 그려낼 수 있는 방편으로 활용되기도 한다. 작가는 복장, 차림새 또 의상들의 색상을 통해 등장인물들의 주변 환경, 심리 등을 나타내고 기술한다.

몸의 채비와 장식에 대한 빈번한 언급은 언어가 미처 찾아내지 못한 말을 찾는 것이며, 부족한 표현에 대한 이상적인 언어를 찾아내는 것이라 할 수 있다. 그러한 묘사는 소설 속에 스며들어 그 자체로 공간화되고, 잠재된 형상으로 제시되며, 해석이 필요한 기호의 교차점이 된다. 표현의 장소가 되는 몸은 다양한 의미를 축적할 수 있는 기능을 보유하고 있다. 얼굴의 모습과 몸의 표식들, 의복, 장신구 등은 몸의 담론을 구현해내는 데 중요한 역할을 한다. 이는 몸과 관련한 보이지 않는 공간을 이식하고, 상징의 틈새를 복구하여 의미가 충만한 기대지평을 여는 이행과정이라 할 수 있다.

참고문헌

I. Marguerite Duras 의 작품

- L'Amant*, Éditions de Minuit, 1984.
L'Amante anglaise, Gallimard, 1990.
India song (Texte théâtre film), Gallimard, 1973.
Moderato Cantabile, Éditions de Minuit, 1958.
Les Lieux de Marguerite Duras, en collaboration avec Michelle Porte, Éditions de Minuit, 1977.
Les Parleuses, en collaboration avec Xavière Gauthier, Gallimard, 1974.
La passion suspendue, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, traduit de l'italien et annoté par René de Ceccatty, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
Le Ravissement de Lol V. Stein, Gallimard, 1964, 1985.
Le Vice-Consul, Gallimard, 1965, 1985.

II. 참고한 저서와 비평서

1. 작가에 관한 연구

- Alazet Bernard, Blot-Labarrère Christine, Harvey Robert, *Marguerite Duras, la Tentation poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
Kristeva, Julia, *Soleil noire: dépression et mélancolie*, chap. <La Maladie de la douleur: Duras>, Gallimard, 1987.
Pagès-Pindon, Joëlle, *Marguerite Duras*, Ellipses Éditions Marketing S.A., 2001.
_____, *Marguerite Duras, l'écriture illimitée*, Ellipses, 2012.
Vircondelet, Alain, *Marguerite Duras, La traversée d'un siècle*, Plon, 2013.
L'École des Lettres II: Marguerite Duras, de Vinh Long à Calcutta, n° 6,

décembre 1987.

Magazine littéraire: dossier Marguerite Duras, n° 452, avril 2006, pp. 3-65.

Société Marguerite Duras, Bulletin n° 8, printemps/été 2001 – Bulletin n° 15, vol. 2, 2004.

2. 기타 연구

Baudelaire, Charles, *Fleurs du mal*, Gallimard, 1975, (Œuvres complètes, tome I)

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, 1977.

Benveniste, Francimile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

Hamon, Philippe, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, 2001.

Mitterand, Henri, *Le Regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, PUF, 1987.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1971.

Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, José Corti, 1989.

Varela, Francisco, *L'Inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, 1993.

Le Corps, ouvrage collectif, Éditions Bréal, 1992.

Communications, 1968, N° 11.

정대현, 『필연성의 문맥적 이해』, 이화여자대학교출판문화원, 1994,

G. W. F., 헤겔, 『미학강의 1』, 두행숙 역, 은행나무, 2010.

Résumé

Le corps - l'image et la représentation chez Marguerite Duras

KIM Eunne Kyung

Le corps est le premier lieu où le personnage s'exprime. La forme du visage, les marques du corps, les vêtements, les ornements jouent un rôle important dans la représentation du corps. Il s'agit d'un processus transitoire consistant à transplanter un espace invisible lié au corps et à rétablir l'écart entre les symboles afin de créer l'horizon d'attente du sens.

En tant que tel, le corps est à la fois sujet de sensation et objet de sensation. Ainsi, le corps peut être considéré de deux points de vue: le lieu d'expression externe de la conscience de soi et le lieu d'expression qui exprime le désir social, le type de relation.

Le corps est aussi un lieu pour révéler la nature intérieure des êtres humains et pour être la base des êtres spirituels. Chaque élément du corps révèle l'état de la matière qui est vue, entendue, parlée, tactile, émouvante, mais derrière ces constitutions, le monde spirituel se dévoile. C'est également la clé pour voir le corps comme un objet contemplatif. Ce processus d'expression de la perception du corps et de sa raison permet de comprendre de diverses informations et situations liées au personnage dans l'œuvre.

Le corps-enveloppe crée des symboles d'image et permet aux lecteurs de comprendre la situation, l'évolution et la transition de l'intrigue à travers leurs topos-décors. Le processus par lequel l'image du corps est transférée dans le monde imaginaire est un moyen de parvenir

au discours esthétique de la littérature et à son objectif final.

Mots Clés : Marguerite Duras, corps, enveloppe, image,
représentation, présence

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

“여긴 당신 집이 아니라고.” - 저작권과 번역가의 권리*

선영아
(한국방송통신대학교)

국문요약

“이보시오, 여긴 당신 집이 아니라고.” 스트라빈스키가 지휘자 앙세르메에게 던진 이 힐난을 쿤데라가 『배신당한 유언들』에서 인용한 이유는 저자의 권위에 대한 자신의 신념을 밝히려는 목적에서였다. 작가를 작품의 유일한 소유자로 세우는 이 작가 우월주의의 밑바탕에 깔려 있는 것은 예술을 독창적 개인의 표현으로 보는 낭만주의적 예술관이 다. 사실 번역을 문화의 주변부로 쫓아낸 가장 근본적인 요소 가운데 하나가 이 낭만주의적 원저자성의 개념이다. 하지만 뒤집어 생각하자면, 번역이야말로 개인주의적 저자 개념을 점검할 수 있는 최적의 무기이기도 하다. 번역은 원저작자와 번역자의 공동작업의 결과물인데, 이렇게 여러 겹의 저자가 포개어질 때 낭만주의적 저자 개념은 그 한계를 드러낼 수밖에 없다.

주제어 : 쿤데라, 번역가, 저자, 저작권, 카피라이트

* 이 논문은 2018년도 한국방송통신대학교 학술연구비 지원을 받아 작성된 것임.

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 저자와 저작권의 출현
 - 2-1. 앤 여왕법과 소유권자로서의 저자
 - 2-2. 프랑스의 저작권권
3. 저작권법 속 번역의 위상
4. 나가며

1. 들어가며

“이보시오, 여긴 당신 집이 아니라고.”¹⁾

스트라빈스키 Stravinsky가 지휘자인 에르네스트 앙세르메 Ernest Ansermet에게 보낸 이 힐난을 쿤데라는 자신의 두 번째 산문집의 소제목으로 삼았다. 『배신당한 유언들 *Les Testaments trahis*』의 3부와 9부에서 쿤데라는 이와 관련된 일화를 꽤 상세히 이야기한다.

1937년 스트라빈스키의 발레모음곡 「카드놀이 *Jeu de Cartes*」(1936)의 지휘를 맡은 앙세르메는 청중들에게 다소 지루하게 느껴질 일부를 생략할 것을 제안한다. 스트라빈스키의 반대에도 불구하고 자기주장을 고집하는 이 ‘불경’한 지휘자에게 결국 스트라빈스키는 싸늘하게 지적한다. “이보시오, 여긴 당신 집이 아니라고.”²⁾ 결국 이 한마디로 두 예술가의 50여 년 우정에 깊은 금이 간다. “자신의 작

1) “Là, vous n’êtes pas chez vous, mon cher.”

2) “Vous n’êtes pas ici chez vous, mon cher.” (Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 362). 김병욱 역, 『배신당한 유언들』, 민음사, 2013. (이후 프랑스어본은 Kundera 1993, 한국어본은 쿤데라 2013으로 표시)

품에 손대는 것을 참지 못하는 저자의 분노”와 “저자의 오만을 참지 못하고 그의 권력에 한계선을 긋고자 하는 해석자의 모욕감”³⁾이 정면으로 충돌한 것이다.

쿤데라가 이 싸움을 인용하는 목적은 분명하다. 작품의 왜곡을 막기 위해 자신이 직접 지휘와 녹음, 연주까지 맡았던 간간한 예술가의 전범인 스트라빈스키를 내세워, 그는 창작자의 영역에 함부로 발을 들여놓은 건방진 지휘자를 겨누고 저자의 권위에 대한 자신의 소신을 밝히고 싶었다.

빌어먹을! 가장 충실한 친구 앙세르메, 그가 스트라빈스키 [...]에 대해 뭘 알았던 말인가?⁴⁾ (쿤데라 2013, 96)

나는 스트라빈스키를 생각한다. 자신의 모든 작품을 파괴할 수 없는 하나의 전형으로서 그 자신의 연주로 보존하려고 한 그의 엄청난 노력을 생각한다.⁵⁾ (위의 책, 405)

쿤데라는 ‘저자의 인격권을 침해하는’(위의 책, 404) 실연자(實演者)들 *artistes-interprètes*⁶⁾ - 물론, 쿤데라가 ‘실연자’라는 저작권법상의 용어를 직접 사용한 것은 아니다 - 을 하나하나 언급하지만, 그러나 거론된 여러 직업군 가운데, 작가인 그에게 가장 가깝고 가장

3) “L'enjeu de la dispute qui a fait exploser l'amitié est clair : les droits d'auteur de Stravinski, droits d'auteur dits *moraux* ; la colère de l'auteur qui ne supporte pas qu'on touche à son œuvre ; et, de l'autre côté, la vexation d'un interprète qui ne tolère pas l'orgueil de l'auteur et essaie de tracer des limites à son pouvoir.” (Kundera 1993, 284)

4) “Diable ! que savait-il, Ansermet, ami le plus fidèle, (...) de Stravinski ?” (*Ibid.*, 82)

5) “Je pense à Stravinski. À son effort gigantesque pour garder toute son œuvre dans sa propre interprétation comme un indestructible étalon.” (*Ibid.*, 315)

6) “la personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute de toute autre manière une œuvre littéraire ou artistique, un numéro de variétés, de cirque ou de marionnettes.” (*Code la propriété intellectuelle*, article L.212-1)

‘실연자’란 저작물을 연기·무용·연주·가창·구연·낭독, 그 밖의 예술적 방법으로 표현하거나, 저작물이 아닌 것을 이와 유사한 방법으로 실연하는 자 및 실연을 지휘·연출·감독하는 자를 말한다. (국내 「저작권법」 제2조 제4호).

결끄러운 적(敵)은 아마도 번역가였을 것이다. 아무도 읽어주지 않을 자신의 모국어로 글을 쓸 때는 물론이고 망명 이후 프랑스어로 글쓰기를 수행할 때에도, 그는 번역을 관통하지 않고서는 세계문학의 시장에 진출할 수 없음을 몸으로 익힌다. 한마디로, 번역은 그에게 질곡이자 ‘악몽’⁷⁾이었다. 이러한 개인적 경험과 작가로서의 남다른 예민성을 떠올려보면, 쿤데라와 그의 번역자(들)의 관계가 어떠했을지는 쉬이 짐작된다.

번역에 대한 쿤데라의 태도에서 또 한 가지 눈에 띄는 점은 작가와 번역가 사이에 설정된 위계이다. 전통적인 관점은 창작과 번역 사이에 뚜렷한 경계선을 긋는다. 쿤데라도 그런 전통의 영향을 오래, 그리고 깊이 받은 작가들 가운데 하나이다. 창작의 영역에서는 누구보다 새로움을 추구했던 작가였지만, 창작물을 해석하고 재현하는 실무자들에 대해서는 가장 복고적인 사상을 고수한 작가가 쿤데라였다. 작가의 권리에 대한 그의 민감함이 번역자의 권리에 대한 무심함과 뚜렷이 대비되는 것은 아마 그런 연유에서일 것이다.

이 글은 일차적으로는 번역에 대한 쿤데라의 언급에서부터 출발하여 저자와 번역자의 관계에 대한 인식을 살펴보고, 그 검토과정에서 번역의 열악한 위상을 응축시켜놓은 ‘저작권’⁸⁾ 개념이 안고 있는 문제점들을 짚어보고자 한다. 하지만 이 좁은 글 안에 저작권이라는 방대한 주제를 온전히 담아내는 것은 우리의 능력을 벗어나는 작업이 될 수밖에 없다. 저작권의 역사를 따라가며 저자와 저작권 개념이 출현하게 된 조건들에 눈을 돌리고, 현행 저작법이 어떻게 작가 우월주적인 견해들을 지탱하는가까지를 엿보는 것이 우리가 할 수 있는 최대치가 될 것이다. 번역가의 권리의 문제는 번역의 위상과 관련된 가장 절실한 문제이지만, 아직 국내에서 활발한 논의가 이루어지지 않는 것이다. 이러한 공백을 조금이나마 메우는 것도 이 글의

7) 이에 대한 자세한 논의는 선영아(2018)를 참조할 수 있다.

8) 저작권법에 따르면 저작권은 문학·학술 또는 예술의 범위에 속하는 창작물의 창작에 의하여 그 창작물에 대하여 창작자가 취득하는 권리를 말한다. 산업재산권(특허권, 실용신안권, 상표권, 디자인권)과 저작권을 합쳐 지적재산권이라 부른다. (전지연 2009, 70)

목적 가운데 하나이다.

2. 저자와 저작권의 출현

2-1. 앤 여왕법과 소유권자로서의 저자

오랫동안 문학의 중심 개념이었던 ‘저자 auteur’의 권위⁹⁾가 문제된 지 벌써 반세기가 지났지만, 현재 문학계의 풍경을 훑어보면 저자의 자리는 여전히 견재하다. 적어도, 번역과 관련된 영역에서 저자는 과거의 위세를 조금도 잃지 않았다. 미학적 주체로서의 저자의 지위는 흔들렸을지 모르지만, 소유권의 주체로서의 저자의 신성한 위치는 오히려 한층 강화된 측면이 있다.

물론 사정이 처음부터 이러했던 것은 아니었다. 고대에도 ‘저자’¹⁰⁾는 존재했다. 그러나 오늘날 우리가 알고 있는 ‘저자’ 개념은 르네상스 이후에, 특히 계몽주의에서부터 낭만주의에 걸친 기간 동안 생겨난 특정한 역사적 시기의 산물이라는 것을 이미 잘 알려진 사실이다¹¹⁾. ‘저자의 제국’이 뿌리를 내리기까지는 꽤 오랜 세월이 필요했던 것이다.

저자 개념과 마찬가지로 저작권의 개념 역시 특정한 정치·경제적 맥락 속에서 구성된 역사적 산물이다. 그래서 저작권의 역사를 따라가는 일은 곧 저작권의 보호 대상이자 작품의 배타적 소유자로서의 저자 개념의 성립 과정을 되짚는 일이기도 하다.

저작권의 등장과 인쇄술의 발명은 따로 뗄 수 없을 만큼 꼭 맞물려 있다. 인쇄술이 출현하기 이전의 필사(筆寫) 문화에서, 필사자가

9) 이에 관해서는 바르트 R. Barthes의 ‘저자의 죽음 la mort de l’auteur’(1967)과 푸코 M. Foucault의 ‘저자-기능 fonction-auteur’(1969)’을 언급할 수 있을 것이다.

10) ‘창조자’, ‘원작자’를 뜻하는 라틴어 ‘auctor’에서 유래한) auteur와 ‘보증’, ‘신빙성’을 의미하는 ‘autoritas’에서 온) autorité는 같은 어원에서 온 말이다.

11) “저자란 중세를 벗어나자마자 영국의 경험주의와 프랑스의 합리주의, 종교 개혁의 개인적인 신앙과 더불어 우리 사회가 개인의 명성을, 좀 더 고상하게 말한다면 ‘인격’이라는 것을 발견한 후에 생산된 현대적인 인물”이다. (바르트, 「저자의 죽음」, 28-29.)

자신이 베킨 작품의 저작자에게 금전적 대가를 지급하는 일은 없었다. 필사 자체가 시간과 노동을 요구하는 힘든 작업이었기 때문이다. 경제적 여유를 갖춘 아마추어 작가가 아닌 이상, 문인들은 자신의 글을 귀족과 고위 성직자에게 헌정하고 그들이 베푸는 사적 후원 patronage에 기대어 생계를 이어갔다.

인쇄 혁명으로 인해 대량 복제시대가 열리자, 작가는 익명의 독자 대중을 상대로 자신의 작품을 내놓게 되었다. 전통적인 후견인제도가 쇠퇴하고, 대신 문학이 상업적으로 소비될 수 있는 서적 시장이 형성된 것이다. 그런 의미에서 저작권 제도는 근대 인쇄 혁명이라는 사회역사적 조건 속에서 잉태된 법률적 제도¹²⁾가 분명하지만, 초기 전문작가들의 권리는 아직 제도적으로 보호받지 못했다.

논란의 여지는 있지만¹³⁾, 저작자의 권리가 법에 명시된 것은 1710년 영국에서 발효된 앤 여왕법 Statute of Anne에서부터라는 것이 일반적인 평가이다. 역사상 최초의 성문 저작권법으로 평가되는 앤 여왕법에 의해 확립된 복제권 copyright은, 그 이전에 존재하던 인쇄물에 대한 권리들과는 분명 결이 다른 것이었다.¹⁴⁾ 앤 여왕법 이전에도 작가는 글을 쓰는 대가로 보수를 받았지만, 서적상 Stationer¹⁵⁾에게 원고를 넘기고 난 저자에게는 거의 아무런 권리도 남지 않았다. 책의 출판·배포·복제와 관련된 영구 독점권을 손에 넣어 부를 축적한 것은 창작자가 아닌 출판업자였다¹⁶⁾. 그런 사정에는 두 가지 요인이 숨어있었다. 위험한 사상을 담은 출판물을 손쉽게 단속하려는 왕실의 욕구가 그중 하나이고, 시장의 이윤을 독점하려는 서적상들의 계

12) 백옥인 1997, 75-76 참조.

13) 1545년 베네치아에서 제정된 ‘저자 및 출판인 관계를 규정하는 베네치아 칙령’을 최초의 저작권법으로 보는 견해도 있다. (윤권순 2018, 96 참조.)

14) 저작권의 탄생에 관한 자세한 논의는 배대현 외 2016, 33-34를 참조할 수 있다.

15) 중세 영국에서 서적상 Stationer은 서적의 제본, 인쇄, 출판, 판매 업무를 총괄적으로 담당하였다.

16) 『실낙원 *Paradise Lost*』(1667)을 쓴 가난한 시인 밀턴 J. Milton이 생전에 인세로 받은 금액은 고작 10파운드였다. 그의 사후, 저작과 관련된 모든 권리를 출판업자에게 양도하고 유족이 손에 쥔 돈이 8파운드였다.

산이 다른 하나였다. 왕실은 자신들을 대신하여 출판물을 감시하는 대가로, 특정 서적상들에게 출판 독점권을 부여하였다. ‘불온서적’의 생산과 유통을 막기 위해서는 출판 경로를 단일화할 필요가 있었기 때문이다.¹⁷⁾

이렇게 지배층의 이해와 서적상의 이해가 절묘하게 만나 탄생한 것이 인쇄특허 Printing Patent나 서적상의 원고복제권 Stationner's copyright¹⁸⁾과 같은 특혜들이다. 검열과 독점의 수단이 된 이런 특권들로 인해, 책은 누구나 자유롭게 인쇄·배포할 수 있는 공공재의 영역에서 독점적인 사유재산의 영역으로 넘어가게 된다. 작가의 창조적 노력에 대한 경제적 보상이나 공중의 이해는 아직 중요한 관심거리가 아니었다.

17세기에 이르러 출판물의 검열과 독점에 반대하는 자유주의적 분위기가 확산하면서, 이에 따라 1694년에는 인쇄특권이, 이듬해인 1695년에는 검열법이 폐지된다. 인쇄특권과 같이 자신들의 이해를 보장해줄 법률이 더는 불가능해지자, 서적상조합은 그들의 기득권을 정당화할 새로운 명분을 찾아낸다. 그것이 바로 ‘학문 진흥’을 위한 ‘문학의 소유권’ 개념이다. 학문을 진흥시키기 위해 문학의 소유권을 법률로 지정해달라는 서적상들의 청원이 의회에 받아들여져 1710년 11개의 조문으로 구성된 앤 여왕법이 제정된다. ‘인쇄된 책을 복제할 수 있는 권리를 저작자 또는 그 양수인에게 정해진 기간 귀속시킴으로써 학문의 진흥을 꾀하는 법 An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of Copies, during the Times therein mentioned’이라는 정식 명칭에서 알 수 있듯, 앤 여왕법은 지식의 증진에 그 목적을 두었다.¹⁹⁾

17) 이에 대해서는 권영준 2010, 193 참조.

18) 서적상 복제권은 원본이나 필사본을 복제할 수 있는 권리로서, 런던의 서적상조합 Stationer's Company이 자율적으로 만든 사적 권리이고, 반면에 인쇄특허는 왕이 부여하는 배타적 독점권이다.

19) 앤 여왕법은 “인쇄업자 서적상 그리고 기타의 자들이 저작자나 권리자들의 동의를 얻지 않고 빈번히 서적과 그 밖의 저술 작품을 출판, 재간, 발행하는

여러 논란에도 불구하고 앤 여왕법이 근대 저작권법의 모태로 평가받는 이유는 저작물을 인쇄하고 복제할 수 있는 권리, 즉 복제권의 보호 기간을 설정한 점²⁰⁾과 저자의 동의 없이는 어떠한 저작물도 출판할 수 없다는 명시를 통해 저자의 권리를 분명히 했다는 점이다. 하지만 앤 여왕법이 발효된 이후에도 책을 둘러싼 갈등과 분쟁은 사라지지 않았고, 서적상들의 독점 또한 와해되지 않았다. 이전의 관행대로 작가들은 헐값으로 글에 대한 모든 권리를 서적상에게 넘겨야 했다. 그런 점에서 앤 여왕법이 저작자의 피담의 결과물이 아닌 출판업자의 영업독점을 유지하기 위한 장치였다는 냉정한 평가도 충분히 가능하다. 그러나 서적상들이 미처 예상치 못한 큰 변화가 있었으니, 그것은 저작권을 입법화하는 과정에서 강력하게 부상한 ‘저자성 authorship’의 개념이었다. 새롭게 정립된 이 저자성의 개념은 결과적으로 서적상들이 더는 멋대로 저자를 통제하거나 억누르는 것을 불가능하게 만들었다. (Craig Joyce et al 2006 : 17. 민경재 2013 : 303 참조).

실질적으로 작가들이 저작권을 자신의 권리로 인식하여 행사할 수 있게 된 것은 18세기 후반부터의 일이지만, 앤 여왕법을 통해 가는 재산권을 가진 근대의 법적 주체로 떠오른다. 그리하여 저작권은 ‘시장 경제에 편입된 저작물이라는 특정한 상품에 대한 소유자’, ‘현대적 의미의 재산권자’로서의 저자의 탄생에 결정적 기여를 한다²¹⁾.

자유를 남용함으로써 그들에게 매우 중대한 손실을 입히고, 너무 자주 그들과 그들의 가족을 영락에 이르도록 하므로 이에 따라 장차 이러한 관행을 막고, 식자(識者)들이 유용한 서적을 집필하는 것을 장려하기” 위한 목적으로 제정되었다. (김윤명 2006, 159 이하 참조)

- 20) 앤 여왕법은 기존의 복제권 보호를 받는 1710년 이전의 저작물에 대해서는 21년간 한시적으로 권리를 연장했다. 1710년 이후의 신간에 대해서는 14년의 저작권 보호 기간을 설정하였다. 14년간의 보호 기간이 끝난 후에도 저자가 생존해 있으면 인쇄 독점권은 다시 추가로 14년간 보호된다. 그리고 그 보호 기간이 끝나면 공중의 영역에 속하게 된다. (민경재 2013, 302-303 참조)
- 21) 문학 재산이 새로운 재산으로 등장한 18세기 후반부터 “‘저자’라는 용어는 글을 모든 사람에게 적용되는 것이 아니라, 자신의 글을 출판시킨 사람만을

2-2. 프랑스의 저작권격권

영국을 기점으로 이후 미국(1790), 프랑스(1791), 독일(1871)이 차례로 저작권법을 도입하면서 전 세계적인 하나의 땅을 구성해 나가지만, 저작권법의 이론적 근거와 보호 범위에는 나라마다 약간의 차이가 있었다.

거칠게 요약하자면, 저작권법은 저작권의 본질 혹은 근거를 어떻게 보느냐에 따라 크게 두 갈래로 나뉜다. 영국에서 출발한 복제권 개념은 미국을 비롯한 영국의 구(舊) 식민지로 퍼져나가 영미법의 근간을 형성하고, 프랑스에서 발원한 저작권 *le droit d'auteur* 개념은 독일을 비롯한 이웃 국가로 흘러 들어가 대륙법의 전통을 세우게 된다.

16세기 이래 여느 유럽 국가와 마찬가지로 프랑스에서도 출판특허제도가 시행되다가 1784년에 폐지된다. 이후 1789년 대혁명을 거쳐 프랑스 최초의 저작권법인 1791년법과 1793년법²²⁾이 제정되면서 저자에게 독점적이고 배타적인 저작권이 부여된다.

프랑스 저작권법의 가장 큰 특징을 꼽는다면, 그것은 저작물에 대한 재산적 권리 *droits patrimoniaux* 외에 저작자의 인격적 권리 *droits moraux*를 따로 규정하고 있다는 점이다.²³⁾ 다시 말해 프랑스 저작권

의미하게 된다.” (주혁규 2008, 82). 다시 말해 단순히 글을 쓰는 행위만으로는 전문적인 저자가 될 수 없고, 그 결과물을 출판시장에 유통해야만 온전한 저자로서 인정을 받는다.

- 22) 1791년법(일명 ‘공연법’)은 연극이나 음악저작물의 저작자에게 사후 5년간 공연에 관한 배타적 권리를 인정하였고, 1793년법(작가와 예술가의 저작물에 대한 복제권법)은 모든 저작물에 대해 배타적 복제권을 저작자의 생존 기간에 부여하였다. (김형렬 2009, 25 참조).
- 23) 프랑스 저작권법은 제2장 저작자의 권리 *Droits des auteurs* 제1절 저작자인격권 *Droits moraux*에서 저작인격권에 대해 규정하고 있다. 프랑스 저작권법은 저작자의 성명, 지위 및 그의 저작물에 대하여 존중받을 권리(성명표시권 *droit de paternité*, 저작물존중권 *droit au respect de l'œuvre*), 저작자 자신의 저작물을 공표할 수 있는 권리(공표권 *droit de divulgation*), 저작물을 발행한 뒤에 이를 철회하거나 취소할 수 있는 권리(원작철회권 *droit de retrait*), 시청각저작물의 최종본 수정에 관한 규정과 저작자 자신의 기사와 연설을 간행물로 편집하고 발행, 공표할 권리에 대해 규정하고 있다. 대륙법의 영향을 받은 우리나라 저작권법상의 저작권도 저작인격권과 저작재산권으로 나뉜다.

법은 재산권과 인격권이라는 양면으로 구성되어 있다. 비록 그 형성 과정에서 독일 법철학의 영향²⁴⁾을 깊숙이 받은 것이 사실이지만, 인격권이 프랑스에서 기원했다는 사실은 프랑스 저작권의 뿌리가 1789년의 인권선언이라는 사실과 무관하지 않다.

인권선언이 인간의 자연권을 전제로 하고 소유권의 신성불가침성을 주장한 것은 잘 알려진 사실이다. 존 로크 Locke의 노동이론과 사유재산이론에 근거를 둔 이 자연권 사상에 따르면, 작가는 자신이 노동을 투여하여 생산한 작품에 대한 배타적이고 영속적인 소유권을 갖는다. 1791년 법안을 제안한 장 르 샤플리에 Jean Le Chapelier가 ‘저작자의 개인적 권리라는 인권’을 내세우며 ‘모든 재산 가운데 가장 신성하고, 가장 침범할 수 없고, 가장 사적인 재산이 저작자의 사상의 결실인 저작물’²⁵⁾임을 주장한 것은 그런 맥락에서이다. 저작권을 정신적 ‘소유권’으로 인식하며 창작자 개인의 권리 보호를 중시하는 이런 대륙법계의 접근법은, 경제적 보상을 통해 저작자의 창작의욕을 고취하고 이를 통해 궁극적으로 학문의 발전을 꾀한다는 영미법의 공리주의적 태도와는 차이를 보인다²⁶⁾. 그러나 재산권과 인격권 가운데 어느 쪽에 초점을 맞추는가와는 별개로, 앤 여왕법 이래로 저작권은 배타적 소유권과 결합하며 끊임없이 저작자의 권리를 확장했다는 것만큼은 분명한 사실이다.

24) 저작인격권의 철학적 바탕을 제공한 것은 독일의 칸트이지만, 이를 현대적 의미의 저작인격권으로 처음 인정한 것은 19세기 후반부터 20세기 초반에 걸친 프랑스 법원의 공(功)이다. 그런 의미에서 저작인격권은 독일 철학과 19세기 프랑스 법원의 여러 판례의 합작품이라 할 수 있다. (계승균 2008, 494 참조)

25) “la plus sacrée, la plus inattaquable et la plus personnelle de toutes les propriétés, est l’ouvrage, fruit de la pensée d’un écrivain” (Rapport fait par Le Chapelier devant l’Assemblée nationale, 13 janvier 1791. Moureau et Sagot-Duvauroux 2002, 34에서 재인용).

26) 경제적 보상을 강조하는 영미법 체제는 지적 ‘재산권’이라는 표현을 주로 사용하고, 인격권을 중시하는 대륙법 체제는 지적 ‘소유권’이라는 표현을 선호한다. 또한 영미법 체제는 창작성에 큰 무게를 두지 않기 때문에 저작권의 범위가 광범위하게 인정되는 반면, 인격권의 측면을 강조한 대륙법 체제는 저작권의 성립 요건으로 창작성을 중시한다. (정진성·황희철 2010, 124 참조)

1886년 스위스 베른에서 저작권에 대한 최초의 국제적 조약²⁷⁾이 체결되고, 1928년 로마 개정협의회에서 처음으로 저작권권 중 성명표시권과 동일성유지권²⁸⁾에 관한 내용이 명문화된다.²⁹⁾ 베른협약이 ‘droit moral’(과 그것의 영어 번역에 해당하는 ‘moral right’)이라는 용어를 그대로 채택한 점에서도 알 수 있듯, 프랑스는 인격권의 개념을 국제적으로 전파하는 일등공신이 되었다. 재산권만을 규정하던 영미법계 국가들³⁰⁾도 베른협약 가입 후 인격권을 인정함으로써, 인격권은 국제 표준으로 자리 잡게 된다. 또한 베른협약 브뤼셀

27) ‘문학·예술적 저작물의 보호를 위한 베른협약 Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques(이하 베른협약)’. 베른협약은 빅토르 위고 Victor Hugo를 초대 의장으로 한 국제문예협회 Association Littéraire et Artistique Internationale(ALAI)의 발의로 채택되었다. 1886년 이래 두 차례의 의정서(1896년 파리, 1914년 베를린)를 채택하고, 다섯 차례의 개정(1908년 베를린, 1928년 로마, 1948년 브뤼셀, 1967년 스톡홀름, 1971년 파리)을 거쳐, 현재 발효 중인 것은 1971년에 개정된 파리의정서 Acte de Paris이다.

28) 저작자의 명예 또는 명성을 훼손할 수 있는 왜곡·절단·기타 변경 또는 기타 훼손 행위에 대하여 이의를 제기할 권리를 일컫는다. 프랑스어로는 ‘작품 원형 유지권 droit au respect de l’intégrité de l’œuvre’이지만, 여기서는 편의상 한국저작권법의 용어를 빌어 동일성유지권이라는 용어를 사용하기로 한다. 동일성유지권은 ‘저작물존중권’, ‘원상유지권’, ‘저작물불가침권’, ‘변경금지권’으로도 불린다. (송영식·이상정 2009, 143).

29) 저작권인격권의 구체적 내용은 나라마다 조금씩 차이를 보인다. 대체로 공표권, 성명표시권, 동일성유지권 세 가지가 인정되는데, 베른협약은 후자의 두 권리(성명표시권과 동일성유지권)만을 인정하고 있다. 베른협약 제6조의2 제1항에는 저작재산권과는 별도로 저작자가 자신이 저작자라고 주장할 권리 및 해당 저작물에 대하여 그의 명예나 명성을 해치는 왜곡·절단, 기타 변경이나 훼손 행위에 대하여 이의를 제기할 권리가 규정되어 있다.

“Indépendamment des droits patrimoniaux d’auteur, et même après la cession desdits droits, l’auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l’œuvre et de s’opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de cette œuvre ou à toute autre atteinte à la même œuvre, préjudiciables à son honneur ou à sa réputation” (Convention de Berne, article 6bis).

30) 영미법계 국가에서는 부정경쟁, 명예훼손, 사생활 침해, 계약 위반 등 일반적인 인격권에 관한 법률과 판례에 의해 저작자의 인격적 이익을 보호해왔다. 영국은 1988년 저작권인격권을 인정하였고, 미국은 베른조약 가입 후에도 여전히 저작권인격권 규정을 두지 않다가 1990년 시각예술가 권리법 Visual Artists Right Act을 통해 비로소 성명표시권 및 동일성유지권을 받아들였다. (김형렬 2009, 36 참조)

개정(1948)에서는 로마 개정규정을 개정하여 “저작자의 명예나 명성을 해칠 우려가 있는 저작물과 관련하여 기타 훼손행위에 대하여 이익을 제기할 권리”가 추가되었다.

‘moral’이라는 용어의 사용에서 짐작할 수 있듯이, 인격권은 저작물과 창작자의 인격 사이에 강한 연결고리를 설정하고, 작품에 대한 훼손을 저자의 인격에 대한 훼손과 동일시한다. 뒤에서 다시 살펴겠지만, 저작인격권 가운데 번역과 가장 밀접하게 연관된 권리는 동일성유지권이라고 할 수 있다. 만일 저작자가 애초 표현하려 했던 사상이나 감정이 제3자에 의해 무단으로 변경되거나 삭제, 왜곡된다면 - 변형의 결과로 저작물의 작품성이 개선되었는지 개악되었는지는 중요하지 않다 - 그것은 저작자의 의사에 반하는 행위이고, 따라서 저작물의 진정성 혹은 완전성에 손상을 입힌 것으로 보는 것이다. 이처럼 동일성유지권은 저작물에 대한 왜곡이나 부당한 침해에 맞서 싸울 수 있는 작가의 강력한 방패로 작용한다.

3. 저작권법 속 번역의 위상

현행 저작권법은 작가에게 작품에 대한 전적인 권리를 부여한다. 베른협약 이후 작가는 자신이 창작한 저작물에 대한 번역권³¹⁾(제8조), 복제권(제9조), 공개실연권(제11조), 공개전달권(제11조의2), 문자저작물의 공개낭송권(제11조의3), 개작권³²⁾(제12조), 음악저작물의 녹음권(제13조), 영화화권(제14조), 미술저작물의 추급권(제14조

31) 통상 ‘번역권’이란 (1) 원저작자가 배타적으로 가지는 지적재산권의 하나로서의 번역(허락)권과 (2) 원저작자 또는 번역자가 번역행위로 인하여 취득한 번역저작권을 포괄하는 용어이다. 프랑스어에서는 droit de traduction과 droit des traducteurs이 구분된다. droit de traduction은 원저작자가 갖는 번역(허락)권을 뜻하고, droit des traducteurs는 번역가가 자신의 창작물인 번역물에 대해 갖는 권리를 지칭한다. (Körkel 2016, 729-730 참조)

32) 우리 저작권법(저작권법 제5조 제1항)의 2차적 저작물작성권에 해당한다. 저작자는 자신의 저작물을 원저작물로 하는 2차적 저작물을 작성하여 이용할 권리를 갖는데, 이 권리를 ‘2차적 저작물작성권’이라 한다. 이처럼 지적재산권은 자신의 저작물을 배타적으로 이용할 권리뿐만 아니라, 자기 저작물의 이용을 남에게 허락하고 그 대가를 받을 권리로도 작용한다.

의3)까지, 말 그대로 한 다발의 권리를 독점적, 배타적으로 누리게 된다.

그러나 저작권의 초창기부터 이런 일련의 권리가 작가에게 주어진 것은 아니었다. 앤 여왕법이 작가와 그의 양수인에게 인정한 권리는 원고 copy의 인쇄, 재인쇄 및 출판 Printing, Reprinting and Publishing과 관련된 독점권에 국한되었다. 따라서 번역에 관한 권한은, 원작의 단순한 재인쇄가 아니라 번역가의 추가적인 노동이 투입된 것이기 때문에, 저작권법상 저작자의 권리의 범주에 들지 않았다.

현재와 같이 번역권을 포함한 광범위하고 포괄적인 지분이 작가에게 부여된 것은 19세기 후반의 일이다.³³⁾ 당시 비약적으로 증가한 국제 교류 덕분에 문화산업이 급성장하며 저작물의 표절이 성행하자, “대중문화산업의 발전으로 산출된 재화를 누구에게 귀속시킬 것인지”(신동룡 2009, 186)의 문제가 대두된다. 급속하게 발전한 문화시장에서 번역, 축약, 영화화 등과 같은 갖가지 파생저작물로부터 창출된 재화가 결국 누구에게 귀속되었는지는, 현재의 저작권법을 들여다보면 쉽게 확인할 수 있다.

국제적 협약이나 국내 저작권법에서 번역은 파생적 저작물 *œuvre dérivée*, 혹은 2차적 저작물로서 보호를 받는다. 파생적 저작물 혹은 2차적 저작물이란 타인의 저작물(원저작물)을 변형하여 만든 저작물, 다시 말해서 원저작물의 번역, 각색, 편곡 등을 통해 작성한 창작물을 일컫는다. 요컨대 2차적 저작물은 원저작물에 별도의 노동과 창의성을 가미하여 창작된 문화적 결과물이라 할 수 있다.

“문학·예술 저작물의 번역물·각색물·편곡물·기타 개작물은 원저작물의 저작권에 영향을 미치지 아니하고, 원저작물로서 보호된다.”³⁴⁾는 베른협약의 규정에 따르면, 번역은 독자적인 저작물로서

33) 영국에서는 1852년에, 미국에서는 1870년에야 비로소 원저자에게 번역권이 부여되었다. 또한 베누티 L. Venuti (2006, 90)에 따르면, 과거의 번역가들은 오늘날의 번역가들이 겪는 법률적 제한과 경제적 불이익을 받지 않았다. 베누티는 번역자에게 “원저자나 고용자의 저작권에 우선하는 권리”를 부여했던 판례들을 인용하고 있다.

34) “sont protégés comme des oeuvres originales, sans préjudice des droits de

보호되고, 번역자는 번역저작물의 저작자로서 엄연히 저작자의 권리를 누린다. 그러나, 앞서 잠깐 살폈듯이, 원저작물의 번역을 허락하고 이용할 배타적 권리, 즉 번역권은 그대로 원저작자에게 있다.

이 협약이 보호하는 문학·예술 저작물의 저작자는 원저작물에 있는 권리의 보호기간 동안 그의 저작물을 번역하고 그의 번역을 허락할 배타적 권리를 향유한다. (베른협약 제8조)³⁵⁾

따라서 번역이 이루어지기 위해서는 우선 원저작자의 허락이 필요하다. 원저작자의 이용 허락이 없는 번역물은 당연히 저작권 침해에 해당한다. 그러나 적법하게 이루어진 번역이라 할지라도, 원저작물의 본질이 변경³⁶⁾되었다고 판단된다면, 동일성유지권 침해에 대한 책임을 물을 수 있다.³⁷⁾ 원저작자의 의사와는 관계없이 무단으로 주제를 변경하거나 전개 과정을 바꾸는 행위, 등장인물이나 배경 등

l'auteur de l'œuvre originale, les traductions, adaptations, arrangements de musique et autres transformations d'une œuvre littéraire ou artistique.” (Convention de Berne, article 2, clause 3)

35) “Les auteurs d'œuvres littéraires et artistiques protégés par la présente Convention jouissent, pendant toute la durée de leurs droits sur l'œuvre originale, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs œuvres.” (*Ibid.*, article 8)

36) 프랑스법의 경우, 소프트웨어와 같이 개작이 예정된 저작물에 대해서는 - 저작자의 명예나 명성을 해치는 일이 없는 경우 - 저작자의 반대에도 불구하고 원저작물의 변경이 가능하다. (정진근 2014, 173 참조).

37) 물론 2차적 저작물에 대해 원저작자가 만족하지 못한다고 해서 그것이 곧바로 동일성유지권의 침해로 연결되는 것은 아니다. 그러나 동일성유지권이 적극적으로 적용될 경우 예상치 못한 결과와 맞닥뜨릴 수 가능성을 배제할 수 없다. 한 예로, TV에서 영화 방영 도중에 상업적 광고를 집어넣었다는 이유로 방송사가 제소된 사건에서, 법원은 단 한 차례의 상업적 광고를 위한 분리도 영화의 변형에 해당하고 따라서 작품의 완전성, 즉 저작자의 저작인격권을 침해했다고 판결했다. (Jennifer Clark & Italo Court, “TV Ad Breaks Violate Moral Rights of Pic's Helmer”, *Variety*, Oct. 18-24, 1989, at 6, 6. 정진성·황희철 2010, 51에서 재인용). 또한 원저작자의 허락 없이 가요를 일부 편곡하여 가요드라마의 주제음악 및 배경음악으로 사용한 것에 대하여 2차적 저작물작성권뿐만 아니라 동일성유지권침해가 인정된 국내의 판례도 있다. (박익환 2008, 9)

을 바꾸는 행위, 비극을 희극으로 변질시키거나 시를 소설로 바꾸는 것처럼 표현형식 자체를 고치는 행위 모두가 원저작물의 내용이나 형식을 변경시켜 그 본질을 훼손하는 행위에 해당한다. 중대한 오역 역시 동일성유지권의 침해 사유가 될 수 있다. 동일성유지권은 저작자의 인격권에서 매우 핵심적인 권리이지만, 창작성을 가진 새로운 2차적 저작물의 작성을 통제할 수 있는 효과적인 수단이기도 하다. 이런 여러 가지 방식을 통해 현행 저작권법은 번역가가 자신이 번역할 텍스트를 스스로 선정할 수 있는 권리를 제한하고, 번역가로 하여금 자신의 정당한 권리를 포기하고 낮은 번역료와 열악한 지위를 받아들이도록 강요하고 있다.

요컨대 베른협약은 한편으로는 번역물에 대한 번역가의 독자적 저작권을 인정하면서도, 다른 한편으로는 원저작자에게 번역과 관련된 권한들을 쥐어 줌으로써 결국 번역에 대한 원저작자의 간섭과 통제를 허용하고 있는 셈이다. 이러한 모순된 상황으로 인해, 현행 저작권법상의 번역자는 원저작자이지만 또한 동시에 원저작자가 아닌 애매한 위치에 처해있다³⁸⁾. 번역이 원저작물과는 별개의 독자적 저작물로 보호된다면, 그리고 원저작물로부터 2차적 저작물이 파생되는 과정에서 필연적으로 원저작물의 변형이 발생할 수밖에 없다는 점을 고려한다면, 새로운 창작물인 번역에서도 원저작물과의 동일성이 유지되어야 한다는 주장은 불합리해 보인다. 뿐만 아니라, 이러한 주장은 저작권법의 기본 개념인 아이디어와 표현 분리의 원칙 *le principe de la séparation de l'idée et de l'expression*³⁹⁾ - 저작권법의 보호 대상은 아이디어가 아니라 그것의 표현이라는 원칙 - 에도 어긋나는 것이다. 번역을 통해 새로운 형태의 텍스트가 생산되는데

38) “In copyright law, the translator is and is not an author.” (Venuti 1995, 9)

39) 구체적인 표현의 형태로 나타난 작품을 무단 표절한 경우에만 저작권 침해로 판단하고, 표현의 형태가 아닌 아이디어의 차원에서는 해당 아이디어가 함부로 도용되었다 하더라도 저작권법을 적용하지 않는다는 것을 의미한다 (Lamothe-Samson 2002, 632 참조). 저작권은 원저작물의 형태를 고안해낸 원저자에게 부여되고, 저작권은 오직 이 형태만을 대상으로 한다. 번역은 새로운 형태를 만들어내기 때문에, 법학자들은 번역가가 번역물을 ‘저작한다 author’고 말하기도 한다. (이에 대해서는 베누티 2006, 91-92 참조).

도 불구하고, 저작권법이 원저작자에게 파생 작품에 대한 독점권을 부여한다는 것은 결국 번역가의 권한을 원저자의 권한 아래 종속시키는 것이며, 독자적 텍스트로서의 번역의 위상과 번역본 저자로서의 번역가의 위치를 부정하는 것과 다를 바 없다. 이러한 이유에서 베누티는 번역이 처한 이 모든 불합리한 상황의 근본 이유로 (원)저작성의 개념을 문제 삼는다.

오늘날 번역을 주변적 위치에 머물러 있게 만드는 가장 중요한 요인은 아마도 번역이 일반적으로 통용되는 원저자성 authorship의 개념에 어긋난다는 사실일 것이다. 일반적인 관념에 의하면 원저자성은 어떤 독특한 텍스트에 포함된 독창성 혹은 자아 표현 등으로 정의되는 데 반해, 번역물은 다른 텍스트를 모방하기 때문에 자아 표현도 유일무이한 것이 아니며 부차적일 뿐이다. 원저자 개념이 지배하고 있는 상황에서 번역은 비진정성, 왜곡, 오염 등의 공포를 불러일으킬 수밖에 없다. (베누티 2006, 61)

그런데 역사를 되돌아보면, 처음부터 창작과 번역 사이의 경계선이 그어졌던 것도, 원저작자와 번역자 사이의 차별도 존재했던 것도 아니었다. 번역에 대한 폄하는 원작의 신성화와 동시에 진행된 일이다⁴⁰⁾.

원저자의 독점적 저작권의 역사적 발전은 오직 원저자만이 독창적이라고 생각하며 번역가의 작업은 부정하는 낭만주의적 관념의 부상과 일치하여 일어났으며, 또한 그것에 깊이 의존하고 있다는 사실을 명백히 보여준다. (위의 책, 90)

하지만 예술 작품이 고독한 천재의 것으로 여겨지던 시대, 저자가 곧 작품이자 의미의 기원이며 해석의 유일한 권위이던 시대는 끝이

40) Dobenesque 2007 참조.

났다. 어떠한 텍스트도 온전히 새로운 창작물일 수 없음을, 그래서 결국 모든 텍스트가 하나의 번역임을 우리는 알고 있다.⁴¹⁾ 이런 관점에서 보면, 소위 ‘독창적’ 글쓰기와 번역의 차이란 결국 앞선 텍스트를 얼마나 자유롭게 흡수하고 모방했는가, 그 정도의 차이일 뿐일 지도 모른다.

결국 번역은 원작의 한 형태로 간주될 수 있다. 하지만 이때 원작이란 자기 발생적이 아니라 파생적인 것으로 재정의된다. 다시 말해서 원작이란 독자적인 *sui generis* 것이 아닌 것이다. 글쓰기는 기존의 문화적 재료들로부터 파생되어 나오는 것이며, 작가는 이것들을 취사선택하여 나름의 우선 기준에 따라 배열하고, 또 어떤 특수한 가치들에 따라 고쳐 쓰는(혹은 다듬어내는) 것이다. (위의 책, 81)

4. 나가며

다시 스트라빈스키와 앙세르메의 이야기로 돌아가자면, 결국 싸움의 초점은 저작인격권, 그중에서도 특히 저작물에 대한 존중(=동일성유지권)에 있었다.⁴²⁾ 작품을 자신의 정신적 소유물로 여겼던 쿤데라는 저자의 허락 없이 함부로 저작물을 변경하는 실연자들을 위한 경고의 의미로 스트라빈스키의 사례를 사용한다.

사실, 쿤데라의 독자라면 누구나 그의 작품 곳곳에서 작가로서의 권위를 드러내는 발언들과 자주 마주치게 된다. 그리고 작가를 작품

41) “Every text is unique and, at the same time, it is the translation of another text. No text is entirely original because language itself, in its essence, is already a translation : firstly, of the non-verbal world and secondly, since every sign and every phrase is the translation of another sign and another phrase. However, this argument can be turned around without losing any of its validity : all texts are original because every translation is distinctive. Every translation, up to a certain point, is an invention and as such it constitutes a unique text.” (Paz 1971, 9. Shultze & Biguenet 1992, 154에서 재인용)

42) “우정을 폭발시켜 버린 언쟁의 초점은 분명하다. 스트라빈스키의 저작권, 말하자면 도덕적인 저작권이다.” (쿤데라 2013, 363)

의 유일한 창조주이자 소유자로 세우는 이런 작가 우월주의의 밑바탕에는 예술을 독창적이고 유일한 개인의 표현으로 보는 낭만주의적·개인주의적인 예술관이 깔려 있다.

소설이라는 예술의 탄생은 작가의 권리에 대한 인식과 그 권리의 맹렬한 옹호와 연결되어 있었다. 소설가는 자기 작품의 유일한 주인이다. (쿤데라 2012, 146)

만약 예술 작품이 개인에게서, 그의 단일성에서 발현하는 것이라면, 유일한 존재인 저자에게 자신의 배타적 발현인 그 작품에 대한 모든 권리가 있는 것은 당연하다. (쿤데라 2013, 401)⁴³⁾

앞서 살펴본 것처럼 이런 낭만주의적 예술관, 낭만주의적 저자의 개념이 개인적 소유권 개념과 결합하여 잉태된 것이 바로 근대의 저작권법이다.⁴⁴⁾ 작품은 작가의 개성적 흔적을 지닌 창조물이며 작가는 그 독창적 창조물의 ‘유일한 주인’이라는 논리는 결국 작품에 대한 배타적 소유권의 주장으로 이어진다는 사실을 쿤데라의 발언들은 다시 한 번 확인시켜준다.

그런데 어느 결엔가 낭만주의적 저자성의 ‘신화’가 흔들리면서 저자의 권위 또한 퇴색하기 시작한다. 쿤데라는 저자와 저작자의 권위를 받들지 않는 이 ‘새로운 분위기’와 ‘시대정신’에 대한 불편감을 토로하며, 사라진 ‘어떤 정신 상태’를 아쉬워한다.

내가 이 추억을 떠올리는 것은, 저자라는 현대의 주역은 다

43) “Si une œuvre d’art est l’émanation d’un individu et de son unicité, il est logique que cet être unique, l’auteur, possède tous les droits sur ce qui est émanation exclusive de lui.” (Kundera 1993, 313)

44) “저작권이 주체로서의 작가의 권리라고 본다면, 이 역시 근대적 주체의 형성과정과 밀접하게 관련되어 있다. 근대적 주체가 자신의 사상과 자유 및 재산에 대하여 갖는 독점적이고 배타적인 (의사) 지배력이 작가의 자기동일성과 자기결정권, 그리고 소유권을 근거 지었던 것이다.” (이소영 2017, 178)

만 지난 수 세기에 걸쳐 서서히 부상한 존재일 뿐이요 인류사에 있어 저작권의 시기는 플래시의 섬광처럼 극히 짧은 한순간에 지나지 않는다는 사실을 말하기 위해서다. 하지만 저자와 저작자의 권위가 없었다면 지난 수 세기에 걸친 유럽 예술의 위대한 발전은 생각할 수 없는 일이었을 것이요, 유럽의 가장 위대한 영광 또한 마찬가지다⁴⁵⁾. (위의 책, 402)

저작권이 법률로 규정되기까지는 저자를 존중하려는 어떤 정신 상태가 필요했다. 수 세기에 걸쳐 서서히 형성된 이 정신 상태가 오늘날에는 풀리고 있는 것 같다. 그렇지 않고서야 브람스의 교향곡 악절들을 화장지 광고 반주로 쓰지는 않을 것이다. 스탕달 소설의 축약본 발간을 박수로 환영하지는 않을 것이다. 저자를 존중하는 정신 상태가 여전히 존재한다면 아마도 사람들은 이렇게 자문할 것이다. 브람스가 동의할까? 스탕달이 화내지 않을까?⁴⁶⁾ (위의 책, 402-403)

오늘날의 구식 예술 저자들은 즐지에, 비록 자신들의 권리를 제한받지는 않지만 저작권이 과거 권위를 더는 누리지 못하는 다른 세계 속에 들어와 있다.⁴⁷⁾ (위의 책, 403)

45) “J’évoque ce souvenir pour dire que le grand personnage des Temps modernes, l’auteur, n’émerge que progressivement durant les siècles derniers, et que, dans l’histoire de l’humanité, l’époque des droits d’auteur est un moment fugitif, bref comme un éclair de magnésium. Pourtant, sans le prestige de l’auteur et de ses droits le grand essor de l’art européen des siècles derniers aurait été impensable, et avec lui la plus grande gloire de l’Europe.” (Kundera 1993, 313-314)

46) “Avant que le droit d’auteur ne devienne loi, il a fallu un certain état d’esprit disposé à respecter l’auteur. Cet état d’esprit qui pendant des siècles lentement s’est formé me semble se défaire aujourd’hui. Sinon, on ne pourrait pas accompagner une publicité pour papier hygiénique avec des mesures d’une symphonie de Brahms. Ou éditer sous des applaudissements les versions raccourcies des romans de Stendhal. Si l’état d’esprit qui respecte l’auteur existait encore, les gens se demanderaient : Brahms serait-il d’accord? Stendhal ne se fâcherait-il pas?” (*Ibid.*, 314)

47) “Sans que leur droit soit limité, les auteurs des arts à l’ancienne mode se trouvent d’emblée dans un autre monde où le droit d’auteur est en train de perdre son ancienne aura.” (*Ibid.*, 315)

사실 이러한 현상은 문학 텍스트를 산출한 모태라 할 수 있는 인쇄문화의 쇠퇴⁴⁸⁾와 긴밀하게 연결되어 있다. 시청각 산업과 인터넷의 발달, 디지털 저작물의 급증이 저작권 제도 전반에 새로운 패러다임의 전환을 요구하고 있는 것이 분명하다.

하지만 국내외를 막론하고, 현행 저작권법은 책을 만드는 데 공헌한 여러 인물 중 원저작자만을 유일한 주체(소유주)로 인정하고 그에게만 “유달리 독점적이고 배타적인 권리”(이현석 1997, 79)를 부여하는 것이 사실이다.

앞서 살펴본 것처럼 번역을 문화의 주변부로 쫓아낸 가장 근본적인 요소는 낭만주의적 원저자성의 개념이다. 개인주의적, 낭만주의적 작가상에 부합하지 않는 형태의 창작 활동은 저작권 담론에서 소외되었다. 번역도 그 가운데 하나이다. 하지만 다른 한 편으로는 번역이야말로 개인주의적인 저자 개념을 점검할 수 있는 최적의 무기이기도 하다⁴⁹⁾. 번역은 원저작자와 번역자의 공동작업의 결과물이다. 이렇게 여러 겹의 저자가 포개어질 때, 혹은 한 사람의 작업에 다른 사람의 작업이 보태질 때, 낭만주의적 저자 개념은 그 한계를 드러낼 수밖에 없다. (원)저자성에 대한 생각을 바꾸면 번역에 대한 생각 또한 바뀔 수 있다. 저작권법 본연의 역할과 취지를 되살리고, 작가의 피땀을 존중하는 만큼이나 번역자의 창작의 노동을 보호하는 방법을 모색할 때이다.

번역학의 발달과 더불어 번역자는 원작을 섬기는 시녀의 역할에

48) “그러나 20세기 후반에 들면서 문학제도와 관련된 각종 ‘사실들’에 대한 의심이 급작스럽게 고개를 쳐들었다. (...) 새로운 문화매체들이 이처럼 새로운 작업형태를 취하면서 본격적으로 가동되자 인쇄매체의 한계가 적나라하게 드러났다. (...) 인쇄매체의 일방통행적 의사전달경로를 무기로 해서 군림했던 작가는 권위에 심각한 타격을 받았다. 이와 같은 변화의 기류를 감안할 때 작가의 권위를 뒤받쳐주던 저작권 개념을 두고 다시금 적지 않은 논란이 빚어졌던 것은 매우 자연스런 일이었다.” (이현석 1997, 118)

49) “They(=Translators) can work to revise the individualistic concept of authorship that has banished translation to the fringes of Anglo-American culture, not only by developing innovative translation practices in which their work becomes visible to readers, but also by presenting sophisticated rationales for these practices in prefaces, essays, lectures, interviews.” (Venuti 1995, 311).

서 서서히 벗어나기 시작했다. 원작과 번역본 간의 위계적 관계를 강화하는 데 이바지했던 충실성의 개념은 이제 대화를 통한 다시 쓰기의 개념으로 대체되어 가고 있다. 아직도 충분히 알려지지 않은 듯이 보이지만, 번역은 외국어 능력과 성실함만이 아니라 높은 수준의 지적 창조성이 요구되는 다시쓰기의 작업이며, 가장 전형적인 형태의 개작이다.

참고문헌

- Barthes, R., “La mort de l’auteur”, in *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1968, 61-67. 「저자의 죽음」, 『텍스트의 즐거움』, 김희영 역, 서울 : 동문선, 2002, 27-35.
- Colombet, C., *Propriété littéraire et artistique et Droits voisins*, Paris : Dalloz, 1990.
- Dobenesque, É., “Pour une histoire du sujet de la traduction (et pourquoi la Renaissance)”, *Doletiana*, n° 1, 2007. En ligne : <http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Dobenesque.pdf>. (2018.12.01. 검색)
- Foucault, M., “Qu’est-ce qu’un auteur?”, in *Bulletin de la Société française de philosophie* 63, n° 3, 1969, 73-104. 「저자란 무엇인가」, 『미셸 푸코의 문학비평』, 김현 편, 장진영 역, 서울 : 문학과학지성사, 1989, 238-275.
- Joyce, C., et al., *Copyright Law*, Lexis, 7th edition, 2006.
- Körkel, A., “Aspects juridiques de la traduction dans les pays latins”, in Albrecht, J. & Métrich, R. (éd.), *Manuel de traductologie*, vol. 5 de la série *Manuals of Romance Linguistics*, Berlin : De Gruyter, 2016, 729-750.
- Kundera, M., *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard, 1993. 『배신당한 유언들』, 김병욱 역, 파주 : 민음사, 2013.
- _____, M., *Le Rideau*, Paris : Gallimard, 2005. 『커튼』, 박성창 역, 파주 : 민음사, 2012.
- Lamothe-Samson, M., “Les conditions d’existence du droit d’auteur : n’oublions pas l’auteur et sa créativité”, *Les cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 15, n° 2, 2003, 619-651.
- Masson, J-Y., “De la traduction comme acte créateur : raisons et

- déraisons d'un déni”, *Méta*, vol. 62, n° 3, 2017, 635-646.
- Moureau, N. & Sagot-Duvaouroux, D., “Le droit d’auteur confronté aux créations contemporaines”, *Mouvements*, n° 17, 2001, 17-20.
- _____, “Quels auteurs pour quels droits? Les enjeux économiques de la définition de l’auteur”, *Revue d’économie industrielle*, vol. 99, 2002, 33-48.
- Paz, O. *Traducción : literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editor. 1971, trans. by I. del Corral, in *Theories of Translation : An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. R. Shultze & J. Biguenet, Chicago : University of Chicago Press, 1992, 152-162.
- Venuti, L., *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, London & New York : Routledge, 1995.
- _____, *The Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference*, London & New York : Routledge, 1998. 『번역의 윤리-차이의 미학을 위하여』, 임호경 역, 파주 : 열린책들, 2006.
- 계승균, 「저작인격권의 특질에 관한 소고」, 『법학논총』 28권 1호, 2008, 491-511.
- 권영준, 「저작권과 소유권의 상호관계 : 독점과 공유의 측면에서」, 『경제규제와 법』 3권 1호, 2010, 160-183.
- 김윤명, 「앤(Anne)여왕법에 관한 저작권법제사적 의의」, 『산업재산권』 20호, 2006, 159-186.
- 김형렬, 『저작인격권에 관한 연구』, 성균관대학교 박사학위논문, 2009.
- _____, 「동일성유지권의 성질」, 『정보법학』 14권 1호, 2010, 1-26.
- 남형두, 「저작권의 역사와 철학」, 『산업재산권』 26호, 2008.
- 민경재, 「서양에서의 저작권법 성립 역사에 관한 연구」, 『법학논집』

- 33편 2호, 2013, 285-317.
- 박익환, 「2차적 저작물의 이용과 동일성유지권침해」, 『계간 저작권』 21권 4호, 2008, 4-18.
- 박지영, 「저작권법의 관점에서 본 번역의 창작성」, 『통번역학연구』 21권 4호, 2017, 1-28.
- 배대현 외, 『저작재산권의 변화에 대한 연혁적 연구』, 한국저작권위원회, 2016.
- 백옥인, 「디지털 경제와 지적 소유권」, 『한국사회와 언론』 9호, 1997, 73-92.
- 서달주, 『프랑스 저작권 이용계약법』, 저작권심의조정위원회, 2004.
- 선영아, 「쿤데라의 ‘악몽’ — 『농담』 번역을 둘러싼 논쟁들」, 『인문논총』 75권 1호, 2018, 431-458.
- 송영식·이상정, 『저작권법개설』(제5판), 서울 : 세창출판사, 2009.
- 신경숙, 「작가의 이름으로」, 『안과 밖 : 영미문학연구』 2호, 1997, 123-153.
- 신동룡, 「저작권법에 있어서 2차적 저작권의 사건성 : 미학적 표현주의와 신고전파 경제이론을 중심으로」, 『연세법학연구』 19권 1호, 2009, 185-218.
- 윤권순, 「저작인격권의 역사적 기원」, 『미디어와 인격권』 4권 1호, 2018, 89-124.
- 이소영, 「근대저작권에서 ‘저작’개념의 문화적 재구성 : 법인류학적·법문학적 접근」, 『가천법학』, 10권 1호, 2017, 175-200.
- 이정아, 『저작권·특허권의 보호대상과 권리행사에 관한 연구』, 경북대학교 박사학위논문, 2018.
- 이현석, 「저작권, 독창성, 문학」, 『안과 밖 : 영미문학연구』 2호, 1997, 72-122.
- 전지연, 「지적 재산권의 형법적 보호문제 연구」, 『형사법연구』 21권 4호, 2009, 67-90.

- 정진근, 「저작인격권에 관한 재고찰」, 『계간 저작권』 27권 3호, 2014, 167-190.
- 정진성·황희철, 『국제지적재산권법』, 한국정보법학회, 2010.
- 조경식, 「새로운 매체환경에서 저자와 저작권의 논쟁」, 『유럽사회문화』, 13호, 2014, 107-134.
- 주혁규, 「소유자로서의 저자의 성립-18세기 저작권 논쟁에서 위즈 위스까지」, 『새한영어영문학회 학술발표회 논문집』, 2008, 81-90.
- 최문규, 「낭만주의의 저자성-저자주체 Autorsubjekt의 정립과 해체 사이에서」, 『뷔히너와 현대문학』, 43호, 2014, 55-86.
- 최효은, 「디지털시대 번역자를 위한 저작권법의 이해」, 『번역학연구』, 19권 1호, 2018, 277-304.

Résumé

“Là, vous n’êtes pas chez vous, mon cher”
: le droit d’auteur et le droit du traducteur

SEON Yeong-A

“Là, vous n’êtes pas chez vous, mon cher” : ainsi répondait Igor Stravinsky à Ernest Ansermet qui lui proposait, en 1937, d’interpréter *Jeu de Cartes* en y faisant quelques coupures. Dans la neuvième partie de son deuxième essai, *Les testaments trahis*, Milan Kundera reprend à son compte cette phrase pour avertir les interprètes qui empiètent sur le domaine des créateurs et pour donner son opinion sur l’autorité de l’auteur.

Cet article est consacré à la place de la traduction dans le système de la protection des droits d’auteur. Nous examinons d’une part les conditions de l’émergence du droit d’auteur, un concept qui n’est apparu que tardivement dans le droit ; de l’autre, la question complexe du statut du traducteur dans les textes de loi.

En examinant les textes juridiques, on constate qu’ils circonscrivent l’auctorialité du traducteur dans les limites étroites et qu’ils placent le traducteur dans une position contradictoire. Bien que les théories de la traduction donnent au traducteur un véritable rôle de créateur, on a toujours tendance à sous-estimer la dimension créatrice de la traduction en oubliant que toute traduction est une réécriture.

Mots Clés : Kundera, traducteur, auteur, droit d’auteur, copyright

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

로빈슨 크루소 다시 쓰기2

- 쥘 베른의 『15소년 표류기』와 골딩의 『파리대왕』의 탈식민주의적 읽기*

송지연
(연세대학교)

국문요약

이 글은 『로빈슨 크루소』를 ‘다시 쓰기’한 로빈슨류의 파생텍스트들 중에서, 무인도에 ‘단체 표류’한 남학생들이 등장하는 쥘 베른의 『15소년 표류기』와 윌리엄 골딩의 『파리대왕』을 탈식민 연구의 관점에서 비교한다. 18세기의 『로빈슨 크루소』는 제국주의의 영향으로 새로운 식민지를 개척하며, 19세기의 『15소년 표류기』는 섬에 식민지라는 정체성을 부여하고, 유색인에 대해 인종차별적 가치관을 전파하면서 밀텍스트의 식민주의를 재생산한다. 반면 20세기의 『파리대왕』은 서양인의 ‘오리엔탈리즘’(사이드)과 문명과 야만에 대한 상투형을 ‘흉내’(바바)를 통해 전복시키는 탈식민주의적 소설이다.

주제어: 쥘 베른, 15소년 표류기, 골딩, 파리대왕, 로빈슨류, 탈식민주의, 다시 쓰기, 에드워드 사이드

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07062287)

|| 목 차 ||

1. 들어가는 말
2. 『15소년 표류기』의 식민주의적 양상
 - 2.1. 무인도의 식민지 정체성
 - 2.2. 유색인에 대한 인종차별주의
3. 탈식민주의적 관점에서 읽는 『파리대왕』
 - 3.1. 문명과 야만의 전복
 - 3.2. 하얀 피부, 검은 가면
4. 나오는 말

1. 들어가는 말

서양 최초의 근대 소설인 대니얼 디포우 Daniel Defoe의 『로빈슨 크루소 Robinson Crusoe』(1719)는 무인도에 표류한 사람의 모험을 그리는 로빈슨류 robinsonnade 소설의 원조로, 21세기까지 수많은 ‘다시 쓰기’의 대상이 된다. 로빈슨류는 ‘난파, 섬에 도착, 문명으로의 회귀’라는 공통적인 서술 요소들을 갖춘 『로빈슨 크루소』의 후예들이다.¹⁾

『로빈슨 크루소』가 발매 즉시 베스트셀러가 되면서 로빈슨류 소설은 18세기 초부터 성공을 거두어 영국에서만 15편이 출간되며, 독일에서는 100편 이상이 쏟아져 나왔다.²⁾ 프랑스에서 이 소설은 1721년에 번역되었지만 유사한 표류 소설의 유행으로 이어지지는 않았다.³⁾ 그런데 장 자크 루소 Jean-Jacques Rousseau가 『에밀 Emile

1) Nadia Minerva, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, L'Harmattan, 2001, p.46.

2) 하이든 메이슨, 「로빈슨의 항해 이야기와 18세기 영국의 로빈슨류 작품들」, 리즈 앙드리, 『로빈슨』, 박아르마 옮김, 이룸, 2003, 120-122쪽.

ou l'éducation』(1762)에서 어린이에게 추천하는 ‘단 한 권의 책’이 바로 『로빈슨 크루소』라고 말함으로써, 이 책은 단번에 세계 문학의 고전이 된다.⁴⁾ 루소가 이 소설에서 추천한 것은 로빈슨이 프라데이와 만나기 이전의 부분으로(“앞뒤 부분의 이야기를 다 빼고 나서”), 그는 로빈슨이 무인도에서 “동료의 도움이나 도구 없이 혼자서” 생계에 필요한 것을 준비하는 모습이 좋은 본보기가 될 수 있을 것이라고 말했다.⁵⁾ 루소가 제외한 이 ‘앞뒤 부분’은 사실상 『로빈슨 크루소』에서 식민주의가 분명하게 드러나는 부분으로 보인다. 앞부분에서 로빈슨은 부도덕한 노예 상인이고, 뒷부분에서 그는 원주민을 노예로 삼으면서 섬을 식민지로 개발하기 때문이다.

1980년대에 미국을 중심으로 부상한 탈식민 연구 *études postcoloniales*의 개척자 에드워드 사이드 Edward Said는⁶⁾ 문학 연구에 식민주의를 통합시키기를 제안하면서, “소설이라는 장르가 영국이라는 나라에서, 바로 『로빈슨 크루소』로 시작되었다는 점은 매우 의미심장하다”고 말한다. 로빈슨 크루소는 18세기 영국의 제국주의적 ‘팽창의 이데올로기’의 영향으로 “신세계를 건설하며, 영국과 기독교의 이름으로 그 세계를 지배하고, 개척”하기 때문이다.⁷⁾ 로빈슨 크루소는 표류 이전에는 흑인 노예무역상으로 나섰으며, 28년 동안의 무인도 생활 후에는 노예 제도를 기반으로 하는 브라질의 플랜테이션 농장에서 막대한 재산을 되찾아 부자가 된다. 그리고 이른바 ‘야만인’인

3) 『로빈슨 크루소』의 최초의 프랑스어 번역은 Justus Van Effen과 Thémiseul de Saint-Hyacinthe에 의해 이루어졌다. Jean-Pascal Le Goff, *Robinson Crusoe ou l'invention d'autrui*, Klincksieck, 2003, p.14 참조.

4) 하이든 메이슨, 위의 글, 122쪽.

5) Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou l'éducation*, Garnier, 1961, p.211.

6) 탈식민 연구의 주요 이론들은 에드워드 사이드의 ‘오리엔탈리즘’(서양이 ‘낯조’한 동양)의 개념을 시작으로, 가야트리 스피박 Gayatri Spivak과 호미 바바 Homi Bhabha의 세 사람이 수립했으며, 프랑스 학계에는 2010년 전후에 수입되었다. 탈식민 연구의 현황에 대해서는 Yves Clavaron, *Petite introduction aux postcolonial studies*, Kimé, 2015 참조.

7) E. Said, *Culture et impérialisme*, traduit par Paul Chemla, Fayard, 2000, p.123. 이하 이 책에서의 인용은 (culture 00)으로 표시한다. 우리말 번역본은 『문화와 제국주의』, 박흥규 옮김, 문예출판사, 2014 참조.

프라이데이를 ‘침묵 당한 자’로 만들며 식민화시키고, 무인도를 ‘식민지’로 삼아 자칭 총독이 된다. 탈식민주의 관점에서 볼 때 디포우의 『로빈슨 크루소』는 무인도에서의 순수한 모험 이야기가 아니라, 새로운 식민지 개척에 대한 이야기이다. 여기서 간단하게 로빈슨류의 역사를 세기별로 따라가면서 우리의 연구대상이 될 두 소설의 역사적 맥락을 짚어보고자 한다.

18세기에 이어 ‘제국의 시대’인 19세기에도 로빈슨류 소설들은 『로빈슨 크루소』의 식민주의적 유산을 그대로 답습하고 있었다. 1812년에 나온 스위스 작가 비스 Wyss의 『스위스의 로빈슨 *Le Robinson suisse*』은 한 사람의 표류가 아니라 가족의 표류를 주제로 하여, 이후 수많은 ‘단체 표류’ 로빈슨류 소설들의 원형이 된다. 제라르 주네트 Gérard Genette가 『팔랑프세스트』의 로빈슨류에 대한 연구에서 언급한 이러한 ‘주인공의 복수화 pluralisation du héros’는 소설의 주제를 ‘1인 표류’ 소설의 특징인 ‘고독의 문제’로부터, ‘미개척지의 소유화 appropriation와 개발’로 이동시킨다.⁸⁾ 19세기 후반에는 전례 없는 제국주의적 권력이 영국과 프랑스에 집중되고, 수많은 로빈슨류 소설이 출간된다.⁹⁾ 영국에서는 남자아이들만을 위한 모험 동화로 ‘보이 북’ Boys Books이라는 장르가 등장하는데, 이런 소설들은 20세기 전반까지 “제국주의 영국의 가치와 미덕”을 교육하는 용도로 중요하게 사용된다.¹⁰⁾

보이 북 중에서 스티븐슨 Stevenson의 『보물섬 *L'Île au trésor*』(1883)이나 댈런타인 Ballantyne의 『산호섬 *L'Île de corail*』(1858)은

-
- 8) Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982, p.351. 주네트는 ‘다시 쓰기’로 통칭될 수 있는 팔랑프세스트에 대한 이 책에서 로빈슨류에 대한 연구에 몇 장을 할애하며(346-351쪽, 418-425쪽), 밀텍스트 hypotexte, 파생텍스트 hypertexte 등의 파생텍스트성 hypertextualité 관련 용어를 정비한다(11쪽).
- 9) 여기서 제국주의 impérialisme와 식민주의 colonialisme라는 용어의 문제를 정리해 보면, 에드워드 사이드는 ‘제국주의’를 “원격 영토를 통치하는 본토의 실천과 이론 및 정신 상태를 뜻하는 말”로 사용하며, 제국주의의 결과인 ‘식민주의’를 “그 영토에 거주를 정착시키는 것”의 의미로 사용한다(culture 44).
- 10) Jean-Paul Engélibert, *La postérité de Robinson Crusé*, Droz, 1997, p.175 참고.

대표적인 로빈슨류 소설들이다. 프랑스에서도 우리의 연구 대상이 될 쥘 베른 Jules Verne의 『15소년 표류기 *Deux ans de vacances*』(1888)를 비롯하여 『프랑스의 로빈슨 혹은 뉴칼레도니아 *Les Robinsons français ou la Nouvelle Calédonie*』(Joseph Morlent, 1882) 등 많은 로빈슨류 소설이 출간된다.

『로빈슨 크루소』에서 앞뒤 부분을 제외하며 식민주의적인 시각을 배제하려 한 루소의 생각은, 20세기에 이르러 『로빈슨 크루소』에 대한 비판적인 ‘다시 쓰기’ 소설들이 나오면서 비로소 이해된다. 주네트가 첫 번째 반로빈슨 anti-Robinson 소설로 평가한 『쉬잔과 태평양 *Suzanne et le Pacifique*』(1921)에서 장 지로두 Jean Giraudoux는 태평양의 완벽한 자연을 파괴하여 서양식으로 ‘문명화’하려는 무의미한 행위를 비웃는다.¹¹⁾ 그리고 제2차 세계대전 이후에는 원작을 더욱 신랄하게 비판하는 본격적인 다시 쓰기 소설들이 등장한다. 1983년에 노벨문학상을 수상한 영국소설가 윌리엄 골딩 William Golding은 우리의 연구 대상이 될 『파리대왕 *Sa Majesté des Mouches / Lord of the Flies*』(1954)에서, 무인도를 지옥으로 만드는 영국 소년들의 폭력적인 야만성을 고발한다.

이 연구는 『로빈슨 크루소』를 ‘밀텍스트’ 삼아 다시 쓰기한 ‘파생텍스트’ 중에서 19세기에 나온 쥘 베른의 『15소년 표류기』와 20세기에 출간된 윌리엄 골딩의 『파리대왕』을 선택하여 탈식민주의의 관점에서 고찰하는 것을 목적으로 한다.¹²⁾ 이 두 소설에는 공히 무인도에 ‘단체 표류’한 ‘다수의 남학생들’이 주인공으로 등장한다. 그리고 표류한 소년들이 모여 공동체를 구성하며 민주적 선거로 지도자를 선출하지만, 이내 적대적인 두 집단으로 분열된다는 플롯 상의 명백한 공통점도 갖고 있다. 남학생들의 단체 표류를 공통점으로

11) Gérard Genette, 위의 책, 346-350쪽 참고.

12) 이 연구는 필자의 로빈슨류에 대한 두 번째 연구이다. 송지연, 「로빈슨 크루소 다시 쓰기 - 투르니에의 『방드르디』와 쿿시의 『포우』의 탈식민주의적 읽기」, 『불어불문학연구』, 114집, 2018년 6월 15일 참고. ‘1인 표류’의 세 소설에 대한 이 논문에는 탈식민 이론가들과 프랑스에서의 탈식민 연구 현황에 대해 좀 더 자세하게 나와 있다.

하는 『15소년 표류기』와 『파리대왕』을 탈식민주의적 시각으로 비교하면서 읽어본다는 점에서 이 연구의 새로운 면을 찾아 볼 수 있을 것이다.

프랑스와 한국에서 공히 『15소년 표류기』는 진지한 이론적 고찰의 대상이 되지 못했다. 특히 한국에서는 쥘 베른이 SF소설이나 어린이 문학 등 하위 장르에 속하는 작가로 취급되어 본격적인 연구가 많지 않은데, 그것도 『신비의 섬 *L'Île mystérieuse*』(1875)이나 『해저 2만리 *Vingt mille lieues sous les mers*』(1870), 『20세기 파리 *Paris au XX^e siècle*』(1994)에 집중되어 있다.¹³⁾ 그리고 미국에서 시작된 탈식민 이론에 대한 프랑스 쪽 도입이 늦어짐에 따라, 『15소년 표류기』를 탈식민주의의 시각으로 고찰한 연구는 거의 전무하다. 한편 골딩의 문제작 『파리대왕』은 마르크스주의 비평, 프로이트와 융의 정신분석 비평, 기독교와 휴머니즘 등 수많은 비평 방법론의 적용대상이 되어 왔다.¹⁴⁾ 그러나 이 작품은 아직까지 로빈슨류의 ‘탈식민주의적 다시 쓰기’의 이름으로 주목을 받지 않는 것으로 보인다. 이제 탈식민 연구를 대표하는 이론가 에드워드 사이드와 호미 바바, 그리고 프랑스어권의 ‘원조’ 이론가인 프란츠 파농 Frantz Fanon의 연구에 힘입어, 『15소년 표류기』의 명랑 소년들, 그리고 『파리대왕』의 폭력 소년들을 주인공으로 하는 로빈슨 크루소 다시 쓰기의 모험을 따라가 보자.

2. 『15소년 표류기』의 식민주의적 양상

쥘 베른(1828-1905)은 『15소년 표류기』를 비롯하여 총 5편의 로빈슨류를 썼는데, 그것은 『신비의 섬』(1875년 출간, 베른이 제한한 원제는 로빈슨 아저씨 *L'oncle Robinson*였다), 『로빈슨들의 학교 *L'Ecoles des Robinsons*』(1882), 『15소년 표류기』(1888), 『프로펠

13) 「참고문헌」의 우리말 논문 참조.

14) Jean-Pierre Naugrette, *Sa Majesté des Mouches de William Golding*, Gallimard, p.19.

러 섬 *L'Île à hélice*』(1895), 그리고 『제2의 조국 *Seconde Patrie*』(1900)이다.¹⁵⁾ 베른이 어렸을 때 가장 좋아한 책은 『로빈슨 크루소』가 아니라 『스위스의 로빈슨』이었다. 그는 한 사람이 아니라 가족 전체가 표류하며, “사건과 에피소드가 풍부한 비스의 작품이 어린 독자들에게 더 흥미롭다”고 말했다.¹⁶⁾ 쥘 베른은 『15소년 표류기』의 서문에서 이 소설이 “로빈슨들의 기숙사 *un pensionnat de Robinsons*”를 다룬다고 말함으로써 소설의 로빈슨류 성격을 분명하게 밝힌다.¹⁷⁾

『15소년 표류기』의 프랑스어 원제는 ‘2년 동안의 휴가 *Deux ans de vacances*’로, 1860년-1862년의 뉴질랜드 기숙학교 학생들의 ‘휴가’와 같은 낙관적인 무인도 표류기를 다룬다. 8세에서 14세에 이르는 ‘채어먼’ 기숙학교의 남학생들은 6주간의 여행을 위해 ‘슬루기’ 호에 미리 승선한다. 배는 선원들이 탑승하지 않은 상태에서 뜻하지 않게 표류하게 되고, 폭풍을 만나 결국 무인도에 표착한다. 15명의 소년들은 무인도의 거친 자연을 훌륭하게 개척하고, 표류자들의 사회를 질서 있고 민주적인 사회로 조직하는 놀라운 활약을 보여준다. 프랑스 소년 브리앙 Briant과 영국 소년 도니펀 Doniphan의 지속적인 갈등으로 공동체가 둘로 분열되는 위기도 있었지만, 배에서 반란을 일으킨 ‘악당들’이라는 ‘외부의 적’이 섬에 침입한 이후 두 그룹 간의 극적인 화해가 이루어지면서 내부적 갈등이 봉합된다.

소년들은 원제대로 2년 후 무사히 고향으로 귀환하고, 무인도에서의 모험에 관한 강연과 출판으로 세계적인 스타가 된다. 미국 출신의 “고든 Gordon의 신중함, 브리앙의 헌신적인 행동, 도니펀의 대담무쌍함, 모든 소년들의 인내와 용기는 전세계 사람들의 칭찬을 받

15) Nadia Minerva, 위의 책, 36쪽.

16) Nadia Minerva, 위의 책, 37쪽. Herbert Lottman, *Jules Verne*, Flammarion, 1996, p.15에도 같은 내용이 있다.

17) Jules Verne, <Préface>, *Deux ans de vacances*, Le livre de poche, 2002, p.7. 이하 이 소설에서의 인용은 쪽수와 함께 (vacances 00)으로 표시한다. 한국어 완역본은 『15소년 표류기 1,2』, 김석희 옮김, 열림원, 2011 참조. 이하 이 번역본에서의 인용은 쪽수와 함께 (15소년 00)으로 표시한다.

있다”고 한다(vacances 493). 그리고 표류기는 다음과 같은 작가의 ‘교훈’으로 적절히 마무리된다. “질서와 열성과 용기가 있으면 어떤 위험한 상황도 헤쳐나갈 수 있다는 점을 모든 독자들이 명심해주시기 바란다”(vacances 493).

이 마지막 구절은 쥘 베른이 이 책이 어떻게 수용되기를 원했는지 잘 보여준다. 그는 서양의 과학을 이용하여 자연을 지배하는 인간의 ‘질서와 열성과 용기’를 찬양하고, 이를 통해 인류의 진보와 밝은 미래를 꿈꾼다. 그리고 어린이들에게 ‘본보기’가 되는 인물들을 내세워 그의 모범을 따르도록 격려한다. 이 소설에서 가장 뛰어난 인물은 프랑스 소년인 브리앙인데, 그는 언제나 공동체를 위해 헌신적인 행동을 할뿐 아니라 남다른 두뇌와 용기가 있고, 마음이 다정하여 동생과 하급생들을 잘 돌보며, 판단력이 뛰어나다. 로빈슨류의 어린이 문학 연구자인 르클레르 알테는 인간이 마땅히 해야 할 바와 그 모범적인 예를 제시하는 이러한 도덕주의 moralisme와 교훈주의 didactisme, 그리고 애국주의 patriotisme는 『15소년 표류기』뿐만 아니라 19세기에 나온 대부분의 로빈슨류 소설, 더 나아가 어린이 문학 전체의 공통점이라고 말한다. 19세기의 어린이 문학은 사실상 “지배계급의 이익에 봉사하는 기능”을 가지고 있는데, 이는 지배계급이 “근면하고 규율을 준수하는 젊은이, 적에 맞서 나라를 지키고, 경제적으로 유망한 새로운 영토를 정복하고 이용할 준비가 되어 있는 젊은이들을 필요로 하기” 때문이라는 것이다.¹⁸⁾

탈식민주의적 시각으로 볼 때 ‘경제적으로 유망한 새로운 영토를 정복하고 이용할 준비가 되어 있는 젊은이’를 양성하기 위하여 로빈슨류 소설이 필요하다는 지적은 매우 중요하다. 탈식민 연구는 20세기에 식민지들이 독립을 이룬 이후에 등장한 탈식민 문학에 대한 비평이기도 하지만, 제국주의 시대의 문학을 대상으로 하여 그 식민주의적 이데올로기를 밝혀내는 것도 연구의 한 축이다.¹⁹⁾ 이제부터

18) Anne Leclaire-Halté, *Les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine: genre et valeurs*, Université de Metz, thèse de doctorat, 2000, p.54.

19) “탈식민 문학은 물론 식민지 독립 이후에 등장한 문학적 생산물을 가리키지

『15소년 표류기』에 나타나는 식민주의적 양상에 대해 구체적으로 주목해보고자 한다.

2.1. 무인도의 식민지 정체성

총 30장으로 나뉜 이 소설의 1장은 폭풍 속에서 배를 구하려는 소년들의 이야기, 즉 사건의 한가운데에서 *in medias res* 긴박감 있게 시작된다. 간신히 육지에 상륙한 소년들은 난파선에 남겨진 물자를 점검하여 침착하게 육지로 옮기고, 잘 곳을 마련하고, 식사 등의 일상생활을 조직한 다음, 미지의 공간에 대한 탐험을 시작한다. 이들은 주네트가 말한 ‘단체 표류’ 로빈슨류의 주제, ‘미개척지의 소유화 appropriation와 개발’을 차근차근 완수한다. 섬의 소유화는 시간, 공간, 언어, 기술, 정치적 소유화라는 다섯 가지 작업으로 세분될 수 있다.²⁰⁾ 소년들은 1860년의 달력을 발견하여 하루씩 날짜를 지움으로써 문명의 시간과 섬의 시간을 결부시키는 것으로 ‘시간’을 지배하고, 지도 제작을 통해 무정형의 범주를 인식 가능한 영역으로 옮겨 ‘공간’을 지배한다. 또한 섬을 기숙학교 이름과 같은 ‘체어먼 섬’으로 명명하는 등의 체계적인 명명 행위를 통해 섬의 자연을 문화적 질서로 편입시킴으로서, 섬을 ‘언어’적으로도 소유한다. 그리고 수렵에서 출발하여 농경·사육·수공업 등 생산적 경제로 이동함으로써 섬을 ‘기술’적으로 소유한다.

마지막으로 ‘정치적 소유화’는 섬에 대한 소유를 사실상의 법률적 지배로 전환하는 것을 목적으로 하는데, 『15소년 표류기』의 소년들은 표류한 곳이 대륙이 아니라 섬이라는 사실이 밝혀지자마자, 그곳에 대뜸 ‘식민지 *colonie*’라는 정체성을 부여한다. 첫 번째 지도자로 선출된 미국인 소년 고든은 “작은 식민지를 건설하는 임무를 부

만, 식민주의적 이데올로기와 수사학을 표적으로 삼는 식민 시대의 텍스트와도 관련된다.” Clavaron, 위의 책, 39쪽.

20) ‘섬의 소유화’의 다섯 가지 범주들에 대해서는 장 미셸 라코, 「로빈슨 혹은 무인도의 역설」(『로빈슨』, 위의 책, 136-144쪽)을 참고하여 작성했다.

여받고도 눈썹 하나 까딱하지 않았다”는 것이다(vacances 148). 이 소설의 발자크 Balzac 스타일의 전지적인 서술자는 섬에 대한 명명의 작업에 대해 설명하다가 ‘식민지’라는 단어가 나오자 다음과 같이 말한다.

Enfin, l'entente fut générale pour donner aux trois points qui se projetaient à l'ouest, sur le Pacifique, les dénominations de French-cape, British-cape et American-cape, en l'honneur des trois nations française, anglaise et américaine, représentées dans la petite colonie. Colonie! Oui! Ce mot fut alors proposé pour rappeler que l'installation n'avait plus un caractère provisoire. [...] Ces jeunes garçons, ce n'étaient plus les naufragés du Sloughi, c'étaient les colons de l'île...(vacances 200)

그리고 서쪽의 태평양으로 돌출한 세 개의 곳에는 각각 ‘프랑스 곳’ · ‘영국 곳’ · ‘미국 곳’이라는 이름을 붙여 주었다. 이 작은 식민지에 모인 프랑스 · 영국 · 미국의 국민들에게 경의를 나타낸 것이다. 식민지라고? 그렇다. 이 섬 생활이 일시적인 것은 아니라는 점을 아이들에게 깨우쳐주기 위해 식민지라는 말이 사용되었다. (...) 소년들은 이제 ‘슬루기’ 호의 조난자가 아니라 이 섬을 식민지로 개척하는 이주민이라는 것이다(15소년 1권, 234).

이후 소설에서 ‘식민지’라는 단어는 계속해서 섬과 동의어로 사용된다. 예를 들어 “소년들의 식민지는 인간 사회의 축도가 아닐까?”(15소년 2권, 64)와 같은 문장이 그렇다. 19세기 말 서양의 제국주의 이데올로기에 따르면, 백인이 이른바 ‘발견’했다는 섬이 제국의 영토인 ‘식민지’라는 정체성을 부여받는 것은 참으로 당연한 일이다. “무인도를 조국에 바치는 식민지로 탈바꿈”시키는 일은 비스의 『스위스의 로빈슨』에 이미 나오며, 쥘 베른의 로빈슨류 소설들에서 계속해서 등장한다.²¹⁾ 『15소년 표류기』는 이렇게 『로빈슨

21) Jean-Pascal Le Goff, 위의 책, 58쪽.

크루소』 및 로빈슨류 소설의 유구한 전통에 따라 무인도의 식민화를 ‘자연의 개발’이라는 이름으로 미화하고, ‘이주민’에게 미지의 땅에 대한 근면한 ‘개척자’라는 긍정적인 가치를 부여한다. 다시 말해 이 소설은 암암리에 독자들에게 “식민화를 긍정적으로 소개”하는 역할을 맡는다.²²⁾ 이렇게 하여 제국주의 유럽에서 생산된 문학에는 작가가 의식하던 의식하지 않던, 의도하던 의도하지 않던 간에 “식민주의와의 공모 complicité”가 밝혀지는 것이다.²³⁾

무인도에 식민지라는 정체성을 자의적으로 부여하면서 제국주의적 팽창을 지지하고, 식민화와 이주민을 긍정적인 가치로 소개한다는 측면에서 『15소년 표류기』의 첫 번째 식민주의적 양상이 드러난다. 그런데 『15소년 표류기』의 섬에 식민의 주체(소년들)는 등장하지만, 『로빈슨 크루소』의 프라이데이 같은, 피식민자가 될 유색인은 등장하지 않는다. 여기서 백인 소년들 사이에서 유일한 유색인인 모코의 지위에 대해 주목해 보아야 한다.

2.2. 유색인에 대한 인종차별주의

롤랑 바르트 Roland Barthes는 자신이 개척한 구조주의적 분석 방법으로 쥘 베른의 『신비의 섬』에서 ‘식민화 colonisation의 코드’를 찾아낸다.²⁴⁾ 그는 이 소설에 원주민, 즉 피식민자가 부재하는 이상 ‘식민화’의 문제가 조금 애매하다고 말하면서, 대신 등장인물들 간의 관계에서 ‘식민화의 문제들’이 보인다고 지적한다. 즉 피식민자와 식민자, 원주민과 이주민 간의 관계가 아니라, 섬의 이주민들 사이에 ‘피라미드식’ 계급 구조가 숨어 있다는 것이다. 계급 피라미드의 맨 꼭대기에는 우두머리이자 기술자인 사이러스가 있고, 맨 밑바닥에는 ‘검둥이 nègre’라고 불리는 네브가 있다. 섬의 이주민들이 네

22) Anne Leclaire-Halté, 위의 책, 52쪽.

23) Yves Clavaron, 위의 책, 39쪽.

24) Roland Barthes, <Par où commencer?>, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972, p.150. 롤랑 바르트는 여기서 밀텍스트인 『로빈슨 크루소』에도 식민지의 문제와 노예무역의 문제가 있음을 지적한다.

브를 심하게 다루지는 않는다고 해도, 네브는 본질적으로 노예이며, 개와 동급으로 취급된다는 것이다.²⁵⁾

『신비의 섬』과 유사한 로빈슨류인 『15소년 표류기』에서 원주민이 어떻게 취급되고 있는지 보자.

On y comptait une centaine d'élèves, appartenant aux meilleures familles du pays. Les Maoris, qui sont les indigènes de cet archipel, n'auraient pu y faire admettre leurs enfants pour lesquels, d'ailleurs, d'autres écoles étaient réservées. Il n'y avait à la pension Chairman que de jeunes Anglais, Français, Américains, Allemands [...] (vacances 42).

기숙학교 학생은 약 100명이었고, 모두 이 나라의 상류층 자제였다. 뉴질랜드 원주민인 마오리족은 아이들을 그 학교에 보낼 수 없었다. 마오리족 아이들을 위해서는 다른 학교가 마련되어 있었다. 그래서 체어먼 기숙학교에는 영국인 · 프랑스인 · 미국인 · 독일인 소년밖에 없었다(15소년 1권, 46).

상류 계층을 위한 기숙학교 학생들에게 백인의 혈통만을 부여하기 위해, 서술자는 우선 백인과 뉴질랜드의 원주민 학생을 분리시키는 작업을 한다. 매우 중립적으로 보이는 기숙학교 소개 글 속에도 뉴질랜드를 점령한 백인과 원래 그 섬에 살던 유색인 원주민의 분리 정책, 다시 말해 대영제국 식민지의 인종차별적 현실이 슬쩍 숨어 있는 것이다. 이렇게 하여 장차 섬에 표류하게 되는 학생들 사이에서 유색인 마오리족은 “마술적으로” 사라진다.²⁶⁾

이어서 서술자는 14명의 백인 소년들의 인적 사항과 성격, 집안 배경을 마치 인명사전처럼 열거하면서 한 번에 소개한다(15소년 1권, 50-59). 그리고 흑인 모코 Moko에 대해서 마지막으로, 15번째로

25) Roland Barthes, 같은 글, 151쪽.

26) 롤랑 바르트에 의하면 『신비의 섬』의 무인도에는 어떤 원주민/노예도 등장하지 않으며, 섬이 폭발한 다음 미국의 아이오와 Iowa주에 가서 새로운 식민지를 개척할 때도, 미국 서부의 원주민 시우 Sioux족은 ‘신비의 섬’의 원주민들처럼 ‘마술적으로’ magiquement 부재한다. 위의 글, 151쪽 참조.

언급한다. 견습 선원인 모코는 슬루기 호에서 자고 있다가 소년들과 함께 섬에 표류한 “12살의 검둥이 jeune Nègre de douze ans”로, “그의 가족은 오래전부터 뉴질랜드 이민자의 집에서 하인으로 일하고 있었다”고 한다(vacances 49-50/15소년 1권, 59). 『15소년 표류기』에는 『로빈슨 크루소』가 무인도에서 맞닥뜨린 무서운 식인종들이나 프라이데이처럼 낯선 원주민은 등장하지 않지만, 대신 노예로 잡혀 온 다음 몇 세대가 흐르는 동안 길들여지고 순치된 ‘하인’이 등장한다. 『15소년 표류기』의 섬에서 모코는 백인 소년들을 시종드는 ‘헌신적인 하인’이라는 인물 유형을 수행하고 있다.²⁷⁾ 여기서 이 소설에 나타나는 두 번째 식민주의적 양상인 ‘유색인에 대한 인종차별’을 세 가지 측면, 모코와 백인 소년들과의 관계, 투표권의 문제, 리더십의 문제로 구분하여 살펴보고자 한다.

우선 흑인 모코와 백인 소년들과의 관계에 주목해 보면, 이 소설에는 『신비의 섬』과 유사한 보이지 않는 계급구조가 분명히 존재한다. 그레마스 Greimas 방식으로 작중 인물의 행위자 actant 역할을 분석해 보면, 피라미드 맨 꼭대기에는 프랑스인 주체 sujet 브리앙이 있고, 바로 아래에는 브리앙의 참모인 미국인 조력자 adjuvant 고든, 그리고 영국인 반대자 opposant 도니편이 있다.²⁸⁾ 주체가 원하는 대상 objet은 ‘육지로의 귀환’이다. 피라미드의 중간에는 나머지 소년들이 위치하며, 맨 밑바닥에는 소설의 유일한 흑인인 모코가 있다. 모코는 바르트가 언급한 『신비의 섬』의 네브와 유사한 위치의 인물로, 사냥개와 동급이다. 서술자는 모코를 소개할 때 고든의 개인 ‘훌륭한 미국산 사냥개 판 Phann’을 함께 소개하며(vacances 50), 모코는 이 사냥개와 함께 땅바닥에서 잠을 자고, ‘악당들’을 지킬 때

27) “베른의 주요 약점인 성격 묘사를 변호할 수 있는 말은 별로 없다(...). 베른은 전에 만들어 놓은 인물에 이름만 새로 붙여서, 똑같은 인물 유형을 가진 이야기를 되풀이하는 데 만족한다(...). 나머지 등장인물은 학식이 높은 인물, 우스꽝스러운 인물, 헌신적인 하인(...)이라는 표준역할을 계속 수행한다.” 토머스 렌지, 「『신비의 섬』 - 구원과 섬리의 이중주」, 쥘 베른, 『신비의 섬 3』, 열림원, 2010, 345쪽.

28) A. Greimas, *Sémantique structurale*, PUF, 1986, p.180, le modèle actantiel mythique의 도표 참조.

보초도 같이 서기 때문이다.

이러한 피라미드식 계급 구조는 서로에 대한 호칭에서도 선명하게 드러난다. 모든 백인 소년들은 흑인 모코에게 너 tu라는 호칭을 사용하며 ‘검둥이’로 하대하고, 모코 역시 소년들에게 당신 vous을 사용하면서 monsieur라는 존칭을 붙인다. 따라서 매우 민주적이고 평등한 것 같은 두 차례의 ‘지도자 선거’에서, 모코에게는 투표권이 주어지지 않는다.

Comme la colonie comptait quatorze membres - Moko, en sa qualité de noir, ne pouvant prétendre et ne prétendant point à exercer le mandat d'électeur(vacances 313).

식민지의 유권자는 14명 - 모코는 흑인이어서 선거권을 행사할 수 없었고, 모코 자신도 선거권을 요구하지 않았다(15소년 2권, 76).

인용문에서 우선 “모코는 흑인이어서 sa qualité de noir”라는 구절을 살펴보면, 프랑스의 경우 1848년에 남성에게만 보통선거권이 부여되며, 여성의 투표권은 1944년에, 해외영토의 흑인/원주민의 투표권은 1946년에 부여된다.²⁹⁾ 이러한 역사를 고려할 때, 1860년대를 배경으로 하는 『15소년 표류기』에서 흑인에게 투표권을 배제한다는 서술은 당대의 역사적 현실을 충실하게 반영하는 것이 사실이다.

그러나 선거권도 피선거권도 없는 모코에게는 섬의 1대 지도자인 고든과 2대 지도자인 브리앙에 못지않은 리더십이 엿보인다. 전지적 서술자의 끊임없는 개입과 작중인물에 대한 평가가 독자들의 자율적인 소설 해석을 방해하지만, 이에 휘둘리지 않고 소설을 공평하게 읽어보면 모코가 조금 달리 보일지도 모른다. 모코는 표류 당시부터 뛰어난 항해술을 구사하며, 무인도 생활에서 14소년들을 위해 요리와 빨래, 바느질 등 허드렛일을 전담하면서도 여러 가지 손재주

29) 프랑스에서 투표권 확장의 역사에 대해서는 다음 사이트 참조.
<http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/citoyen/participation/voter/droit-vote/etapes-conquete-du-droit-vote.html>

가 특출하다. 그는 이러한 기술적 능력 외에도 뛰어난 지혜와 결정적인 판단력까지 보여주는데, ‘악당들’과의 전투에서 최후의 순간 대포를 쏘아 소년들을 승리로 이끈 일이 대표적이다. 사실 소년들 전체의 목숨을 구한 것이다. 브리앙이 “넌 철학자야, 모코”라고 칭찬하자, 모코는 “저는 무슨 일이 일어나도 절대 짜증을 내거나 초조해하지 않으려고 애쓰고 있습니다”라고 대답한다(15소년 2권, 40). 모코는 이와 같이 겉으로 내세우지 않으면서도 공동체를 잘 리드하는 서번트 리더십 servant leadership을 대표하는 인물로 보인다.³⁰⁾

다음으로, 위 인용문의 “모코 자신도 선거권을 요구하지 않았다”는 부분을 살펴보면, 이 문장은 투표권 배제가 19세기의 역사적 현실일 뿐만 아니라 흑인의 ‘자발적 동의’에도 기초한다는 사실을 강조하고 있다. 모코는 이렇게 자신의 위치를 잘 알고, 자신의 권리에 대한 주장을 하지 않으며, 소년들 쪽에서도 하인인 모코에게 친절하게 대한다. 예를 들어 모코는 브리앙에게 늘 감사하며, “특히 브리앙에게 충실했고, 브리앙도 견습 선원에 대한 호감을 감추려 하지 않았다”는 것이다(15소년 1권, 76). 백인 주인은 하인을 사랑하고, 흑인 하인은 자신의 일을 감사한 마음으로 수행한다는 종류의 담론은 ‘예속에 오히려 감사하는 노예에 대한 신화’에 불과하며, 식민주의 담론의 핵심 요소였다. “임금이 없는 노동에 대한 동의”와 관련된 패러다임은 “노예의 감사하는 정념”과 “주인의 사랑에 대한 욕망”에 기초하고 있으며, 노예가 주인의 처우에 감사해야 한다는 주장은 노예제도와 연관된 담론에서 매우 중요한 역할을 수행한다.³¹⁾

1848년 혁명 후에 프랑스에서 공식적인 ‘제도’로서의 노예제도는 폐지되었지만,³²⁾ 19세기 말에도 흑인들에 대한 ‘편견’은 유지된다.

30) 서번트 리더십은 “다른 사람의 요구에 귀를 기울이는 하인 servant이 결국 모두를 이끄는 리더가 될 수 있다”는 리더십 이론으로, 이 개념을 창시한 그린리프의 홈페이지 참조. www.greenleaf.org/what-is-servant-leadership/

31) 배경진, 「노예와 식민종: 『로빈슨 크루소』에 나타난 감정과 식민주의적 욕망」, 『18세기 영문학』, 11권 2호, 2014년 11월, 166-167쪽 참조.

32) 이 소설에서 ‘악당’의 두목인 윌스턴은 “배를 빼앗아 노예무역에 이용할 생각”이었다(15소년 2권, 141). 19세기 말 소설의 숨은 배경에 『로빈슨 크루소』와 같은 노예무역의 그림자가 여전히 드리우고 있는 것이다.

쥘 베른의 전기에 따르면 “쥘 베른은 대부분의 동시대인들처럼 노예 폐지와 함께 사라지지 않은 흑인들에 대한 편견이 없지 않았다. 당시에는 흑인들은 온순한 야만인이요, 여성들처럼 착한 종이였고, 또한 아주 순진하거나 원시 종교의 잔재를 지닌 탓에 울부짖고 살인까지 저지를 수 있는 짐승들이라는 편견이 지배적이었다.”³³⁾ 이와 같이 쥘 베른에게 흑인을 야만인, 여성,³⁴⁾ 종, 짐승³⁵⁾에 비추어 보는 편견이 있었다는 사실은 부인할 수 없다. 탈식민적 시각에서 볼 때 쥘 베른은 『15소년 표류기』에서 19세기적 편견에 물든 전형적인 흑인의 모습을 묘사하고, 인종차별에 대한 문제의식을 전혀 갖지 못한 채 백인중심주의에 빠진 인물들을 그리고 있다.

사이드는 『문화와 제국주의』를 집필하기 위해 문헌 조사를 하다가, 자신이 존경하는 작가들에 대해 “쓰라린 진실”을 발견한다. 그것은 “영국과 프랑스의 작가들 중에 ‘종속’이나 ‘열등’ 민족 *races* 《*sujettes*》 ou 《*inférieures*》이라는 개념에 대해 문제를 제기한 작가는 거의 없었다”는 진실이다(culture 14). 유럽의 소설은 자신이 속한 사회에서 “의문시 되지 않은 현실”이었던 제국주의에 동참해왔는데, 소설과 제국주의의 관계를 규탄 혹은 무시하는 것보다는, 그 숨겨진 면 *cette face cachée*을 학문적으로 연구하는 편이 낫다는 것이다(culture 15). 사이드는 또한 19세기 후반의 소설사를 분석하면서, 쥘 베른의 모험소설들이 어떠한 이데올로기적 위치에 있는지를 밝혀낸다. 그에 따르면 19세기 말 사실주의 소설의 중심주제는 ‘환상에서 깨어나기 *désenchantement*’, 즉 게오르크 루카치가 ‘아이러니

33) 장 폴 드키스, 『쥘 베른, 진보를 꿈꾸다』, 김주경 옮김, 시공사, 2011, 42-43쪽.

34) 남학생들만 등장하는 이 소설에 여성이 단 한 명 나오는데, 이 여성은 소년들에게 ‘어머니와 같은 사랑’을 베푸는 ‘현신적인 가정부’ 유형의 인물이다. 소년들보다 나중에 표류해서 ‘미시즈 프라이데이’라고 불리는 이 백인 여성은 계급 피라미드에서 모코의 바로 위에 자리한다.

35) 소년들의 동물에 대한 태도 역시 인간 우월주의에 빠져 있다. 섬을 떠나기 전날, 고든은 기르던 가축들을 모두 풀어주었는데, 가축들은 “지금까지 돌봐주어서 고맙다는 인사도 없이 앞 다투어 달아나버렸다”(15소년 2권, 282)는 것이다. 자신을 구속한 ‘인간에게 동물이 감사히 여겨야 한다’는 신화는, ‘노예/피식민자는 주인/식민자에게 감사히 여겨야 한다’는 신화와 동일한 사고 구조를 보여준다.

한 환멸 *désillusion ironique*’이라고 부른 것이었다(culture 270). 예를 들어 귀스타브 플로베르의 프레데릭(『감정교육』)이나 에밀 졸라의 나나는 자신의 헛된 기대와 사회적 현실 사이의 불협화음을 문득 깨닫는다. 하지만 실패와 무력감에 빠져 있는 사실주의 소설에 하나의 ‘대안’이 부상하는데, 그것은 자기 확신에 찬 제국의 이국적인 소설, 여행기, 식민지에 대한 탐험과 회고록 등이다(culture 270).

Dans les récits personnels du docteur Livingstone [...] et la plupart des oeuvres de Jules Verne, nous discernons un nouveau mode narratif - où l'on avance, où l'on gagne. Loin de semer le doute sur l'entreprise coloniale, ces récits [...] bâtis sur l'exaltation de l'aventure outre-mer s'attachent, presque sans exception, à confirmer et à fêter son succès. Les explorateurs trouvent ce qu'ils cherchent ; les aventuriers rentrent sains et saufs (et riches). (culture 270)

리빙스턴 박사의 사적인 이야기들과 (...) 쥘 베른의 대부분의 작품에서, 우리는 새로운 서술 방식 - 전진하는 곳마다, 승리하는 - 을 감지한다. 식민주의적 기획에 대해 의심을 유포하기는커녕, 바다 건너 모험의 흥분에 근거한 (...) 이러한 이야기들은 거의 예외 없이 식민주의의 성공을 공고히 하고 찬양하느라 바쁘다. 탐험가들은 그들이 찾는 것을 발견한다. 모험가들은 안전하게 (계다가 부자가 되어) 돌아온다.

이와 같이 19세기 말 환멸 소설의 대안으로 부상한 쥘 베른의 낙관적인 소설들은 이국적인 배경에서의 모험을 찬양하는 외피 아래, 식민지 확장을 부추기는 제국주의의 이데올로기를 감추고 있다는 것이다.³⁶⁾ 사회학자 장 보드리야르 Jean Baudrillard 역시 쥘 베른의

36) 쥘 베른 연구자들 사이에는 그의 작품들이 “미친 희망과 절망 사이를 오가는 진자 운동”을 보여준다는 의견도 있다. 그는 사실 어린이와 가족을 위한 명량한 이야기 뒤에, 내적으로는 깊은 환멸을 감추어야 했던 작가였다는 것이다. Philippe Mustière, <Penser autrement>, *Rencontres Jules Verne, Colloque international*, novembre 2012, p.20 참조.

SF소설 같은 고전적인 공상과학 소설은 “탐험과 식민지화”라는 “팽창세계에 대한 공상과학”이라고 지적한 바 있다.³⁷⁾ 19세기 말 일본에서 쥘 베른의 소설들이 일찍이 번역된 것도 “서양의 과학문명을 수용하여 부국강병을 도모하려는 시대정신과 깊이 관련”되어 있으며, “쥘 베른의 소설에 깔려 있는 과학주의 정신을 널리 알리는 것이 근대국가 건설에 도움이 될 것”이라는 판단에서였다고 한다.³⁸⁾ 하지만 일본은 서양의 “과학문명의 수용이라는 외피 아래 제국주의”를 수입했으며, “과학소설에서 흔히 나타나는 문명과 야만의 이분법은 제국주의 이데올로기를 정당화하는 국가주의적 색채로 채색되기에 이른다.”³⁹⁾ 다시 말해 쥘 베른의 소설이 프랑스에서 과학과 모험을 내세워 제국주의의 전쟁터로 젊은이들을 내보냈던 것처럼, 일본은 프랑스의 소설과 함께 과학 기술과 그 이면인 제국주의를 동시에 수입하여, 일본의 젊은이들에게 조선을 비롯한 ‘경제적으로 유망한 새로운 영토를 정복하고 이용할’ 준비를 갖추게 한 것이다.

쥘 베른은 외국어로 번역되는 작가 순위에서 2019년에 전 세계 2위를 차지하고 있다.⁴⁰⁾ 전 세계 어린이들이 그의 소설들을 읽고,⁴¹⁾

37) 장 보드리야르, 『시뮬라시옹』, 하태환 옮김, 민음사, 1992, 200-201쪽.

38) 『15소년 표류기』는 동아시아의 근대 및 번역의 시작과 역사를 함께 한다. 일본에서는 1896년에 모리다 시겐이 영어 번역본을 바탕으로 이 작품을 발췌 번역하면서 제목을 『십오소년 十五少年』으로 바꾼다. 이 작품은 중국에서 1902년에 『십오소호걸 十五少豪傑』이라는 제목으로 번역되며, 우리나라에서는 중국어 번역본을 따른 『십오소호걸』이라는 제목으로 동양서원 출판사에서 1912년에 처음 번역되고, 이어 『15소년 표류기』라는 제목으로 번역된 이후에는 이 제목이 계속 통용된다. 김중욱, 「쥘 베른 소설의 한국 수용과정 연구」, 『한국문학논총』, 제49집, 2008년 8월, 58-60쪽 참고. 인용 구절은 59, 60쪽.

39) 김중욱, 같은 글, 77쪽과 74쪽. 유사한 예로 2015년에 유네스코 세계문화유산으로 등재되는 과정에서 크게 논란이 된 일본의 하시마섬(일명 군함도)을 들 수 있다. 이 섬은 서양의 과학 문명을 받아들이는 일본의 ‘근대 산업혁명 유산’이기도 하지만, 일제 강점기의 조선인 강제 동원을 상징하는 ‘제국주의의 유산’이기도 하다.

40) 유네스코 Index Translationum의 Top 50 작가 순위 참조. 1위는 애거서 크리스티, 3위는 윌리엄 셰익스피어로 둘 다 영국작가이다. 프랑스 작가로는 13위에 알렉상드르 뒤마, 32위에 발자크, 46위에 샤를 페로가 링크되어 있다. <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?critIL=5&nTyp=min&topN=50>

41) 이 글의 3.2장 ‘하얀 피부, 검은 가면’에서는 정형화된 흑인의 이미지가 어린

그의 소설을 각색한 할리우드의 상업 영화들을 전 세계 사람들이 보고 있다. 대중문화는 ‘본격’ 문학보다 훨씬 더 많은 사람들을 상대하는 만큼, 대중의 가치관에 미치는 영향이 더 크다고 볼 수 있다. 가벼운 마음으로 모험 소설을 집어든 무장 해제된 독자들이 유의할 점은 이런 소설에서 “그 형식들의 기원은 사라지고 역사적인 맥락이나 시대 상황들도 증발되면서, 정치적 함의나 이데올로기적 코노테이션을 성공적으로 감추고 만다”는 사실이다.⁴²⁾

탈식민 연구는 아무도 의식하지 않았던 작품의 정치적·이데올로기적 함의에 주목하게 해준다는 점에서 의의가 있다. 19세기의 『15소년 표류기』가 이국적인 섬에서 일어나는 모험 이야기일 뿐만 아니라, 18세기의 『로빈슨 크루소』의 연장선상에서 제국주의적 확장의 이데올로기를 지지한다는 사실은 에드워드 사이드와 같은 탈식민 연구의 관점이 없었다면 논의되기 힘들었을 사실이다. 섬의 정체성을 식민지로 규정하고, 흑인은 자발적으로 자신의 권리를 포기한다는 왜곡된 담론으로 인종차별을 자행하던 로빈슨류 소설들이 식민주의와 백인중심주의에서 벗어나기 시작하는 것은, 서구문명의 우월성에 대한 믿음에 종지부를 찍는 제2차 세계대전 이후의 일이다.

3. 탈식민주의적 관점에서 읽는 『파리대왕』

윌리엄 골딩(1911-1993)은 대학 졸업 후 시를 쓰고 있었는데, 제2차 세계대전이 발발하자 영국 해군의 장교로 참전한다(1940-1945). 그는 어뢰 공격으로 함정이 난파하여 며칠 동안 홀로 바다에서 표류했던 경험과, 남자 중학교 교사시절(1945-1962)의 경험을 결합하여, 남학생들만의 표류기 『파리대왕』(1954)을 집필한다.⁴³⁾

『파리대왕』은 제3차 세계 대전으로 짐작되는 핵전쟁을 피해,

이에게 미치는 영향에 대한 프란츠 파농과 호미 바바의 분석을 다룬다.

42) 이수진, 「사이언스 픽션 모험담의 신화 속에 내재된 과학주의, 제국주의, 그리고 이원론」, 『인문콘텐츠』, 29호, 2013년 6월, 137쪽.

43) Jean-Pierre Naugrette, 위의 책, 136-139쪽의 「작가 연표」 참고.

영국 소년들이 탄 비행기가 무인도에 불시착한 이후의 이야기다.⁴⁴⁾ 정확한 숫자를 알 수 없는 20명 남짓의 소년들이 단체로 표류하며, 랠프 Ralph와 잭 Jack이라는 두 리더의 갈등이 이야기의 중요한 축으로 기능하면서 적대적인 두 그룹으로 분열되는 플롯이 『15소년 표류기』와 매우 유사하다.⁴⁵⁾ 이들은 처음에는 랠프의 리더십을 따라 『15소년 표류기』처럼 회의와 선거를 하면서 서양식 민주주의를 연상시키는 정치적 시스템을 흉내 내지만, 구조를 바라며 봉화를 올리는 일에 집중하는 랠프와, 멧돼지 사냥에 집중하는 ‘반대파 opposant’ 잭의 갈등으로 무리가 양분된다. 정체를 알 수 없는 이른바 ‘짐승’에 대한 공포와, 그 공포를 빌미로 폭력을 정당화하는 잭의 전체주의적 통치는 이윽고 섬 전체를 장악한다. 잭의 무리는 반대파 소년들을 하나둘 살해하고, 마지막으로 살아남은 반대파의 수장 랠프를 멧돼지처럼 ‘사냥’하기 위해 연기를 피우다가 섬 전체를 불바다로 만들어 버린다. 이 거대한 연기는 아이러니하게도 랠프가 그렇게도 강조했던 구조 신호 역할을 하여 영국 해군의 배가 상륙한다. 소설은 이렇게 데우스 엑스 마키나 *deus ex machina* 방식으로 문제가 갑작스럽게 해결되면서 막을 내린다.

소설의 제목으로 사용된 ‘파리대왕’이란 성경에 나오는 ‘바알세불

44) William Golding, *Lord of the Flies*, Faber and faber, London, Boston, 1958. 프랑스어 번역본은 *Sa Majesté des Mouches*, traduit par Lola Tranec, Folio, Gallimard, 1956. 이하 이 번역본에서의 인용은 쪽수와 함께 (mouches 00)으로 표시한다. 한국어 번역본은 윌리엄 골딩, 『파리대왕』, 이덕형 옮김, 문예출판사, 2004. 이하 이 번역본에서의 인용은 쪽수와 함께 (파리 00)으로 표시한다.

45) 사실상 『파리대왕』은 하나가 아니라 세 권의 밀텍스트를 가지고 있다고 볼 수 있다. 첫 번째는 18세기의 『로빈슨 크루소』이며, 두 번째는 19세기 영국 제국주의의 선전 도구였던 ‘보이 북’인 밸런타인의 『산호섬』(1858)이다. 이 책에는 골딩의 주인공들과 이름이 똑같은 랠프와 잭이 나오지만, 단 세 명의 소년이 표류한다(로버트 밸런타인, 『산호섬』, 이원주 옮김, 주니어파랑새, 2005 참조). 쥘 베른의 『15소년 표류기』는 다수의 소년들이 ‘단체 표류’ 한다는 측면에서 세 번째 밀텍스트가 된다. 프랑스의 골딩 연구자도 이와 유사한 의견을 내놓는다. “골딩이 이 소설을 위해 선택한 도식은 쥘 베른의 ‘로빈슨들의 기숙사’(『15소년 표류기』)에 가깝다”(Jean-Pierre Naugrette, 위의 책, 25쪽).

Belzéboul'이라는 이름의 사탄으로(마태복음 12장 24절에 등장), 거대한 파리 모습을 한 지옥의 2인자라고 한다. 이 소설에서 소년들은 사냥한 멧돼지의 머리를 막대기에 꽂아 세운 다음, 이것을 '파리대왕'이라는 이름의 '토템'으로 모신다. '파리대왕'은 신탁처럼 단 한번 입을 열어 이렇게 말한다.

[Sa-Majesté-des-Mouches dit:] Tu savais bien, voyons, que je faisais partie de toi. Intimement partie de toi, intimement. Je suis ce qui fait que rien ne va, tu le sais? Ce qui fait que les choses sont comme elles sont(mouches 175).

[파리대왕이 말한다] “너도 알지? 나는 너희들의 일부분이야. 아주 밀접하게 가까이 있는 일부분이야. 왜 모든 것이 그릇되게 돌아가고 모든 일이 현재의 이 모양으로 되었는가 하면, 그건 모두 나 때문이야”(파리 218).

‘파리대왕’의 매우 모호한 언어 속에서 두 번째 문장의 ‘나’는 사탄, 바로 ‘악’을 일컫는다고 해석된다. 악은 너희들, 표류한 소년들의 일부이며, 더 나아가 인간 전체의 내부에 있다는 것이다. 윌리엄 골딩 자신도 “벌이 꿀을 생산하듯, 인간은 악을 생산한다 L'homme produit le mal comme l'abeille produit le miel”고 말한 적이 있다.⁴⁶⁾

『파리대왕』에 대한 일반적인 해석은 이 작품이 “인간 조건의 밑바탕에 흐르는 악의 신비”를 분석하여 “인간 내면에 깊숙이 자리잡은 야만적 본성을 극한 상황에 처한 소년들의 행위를 통해 상징적·우화적으로 묘사”한다는 것이다.⁴⁷⁾ 그런데 이 소설은 바로 이 ‘상징적·우화적’ 측면 덕분에 수많은 해석에 대해 열려 있는 문제작이 되었다. ‘인류의 보편적인 악’이라는 문제틀을 떠나, 지금까지 시도되지 않았던 탈식민주주의의 관점을 가지고 이 소설을 면밀히 읽어보면, 기존의 해석과는 다른 이 소설의 ‘숨겨진 면’이 달의 이면처럼

46) Jean-Pierre Naugrette, 위의 책, 191쪽.

47) 이덕형의 한국어 번역본 뒤표지에서 인용. 이 작품에 대한 국내의 연구도 성선설-성악설을 바탕으로 하는 연구가 많다. 「참고문헌」 참조.

드러난다.

3.1. 문명과 야만의 전복

아직 유사 민주주의적인 장치가 작동하고 있던 『파리대왕』의 앞부분에서, 잭은 회의에서 ‘발언권’을 상징하는 멋진 소리를 받들고 이렇게 단언한다.

Après tout, on n'est pas des sauvages. On est des Anglais, et les Anglais sont épatants en tout(mouches 52).

우리는 야만인이 아니야. 우리는 영국 국민이야. 영국 국민은 무슨 일이든 잘 해결해(파리 61).

잭은 ‘영국 국민’은 당연히 ‘야만인’의 반대이며, 문명인이라는 자신감을 보여준다. 그런데 문명 civilisation이라는 단어는 18세기에 프랑스어에서 만들어진 신조어로, 애초에 해외식민지 개척과정 중 ‘유럽과 비유럽의 차별성’을 위해 사용되기 시작했다. 『로빈슨 크루소』(1719)가 탄생한 18세기에 ‘문명’이라는 단어도 같이 탄생한 것이다. 문명은 “제도, 법체계, 교육이 개선되는 과정”으로 정의되며, 문명인 중 진보한 민족들은 발전이 늦은 민족들(즉 야만인)을 ‘도울 의무’ le devoir d'aider가 있다는 사상도 이 개념과 함께 등장한다.⁴⁸⁾ 이는 곧 서양인의 우수성 및 비서양인의 본질적 열등성 혹은 퇴행성에 대한 확신으로 이어지는데, 20세기 초까지도 이러한 확신은 굳건하게 유지된다. 예를 들어 프랑스의 식민주의 옹호자 쥘 아르망 Jules Harmand이 1910년에 쓴 글을 보자.

Il faut donc accepter comme principe, prendre pour point de

48) Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La découverte, 2001, p.9-10 참조. 이러한 ‘문명’의 개념은 진보주의적 역사관과 지나치게 연관되어 있어서, 이에 대해 회의적인 루소나 볼테르 같은 철학자들은 civilisation이라는 단어의 사용을 꺼려했다고 저자는 밝힌다.

départ qu'il y a une hiérarchie des races et des civilisations, et que nous appartenons à la race et à la civilisation supérieures [...]. La légitimation foncière de la conquête indigène, c'est cette conviction de notre supériorité, non pas seulement mécanique, économique et militaire, mais surtout de notre supériorité morale.

따라서 인종과 문명에는 서열이 있다는 사실, 그리고 프랑스 국민은 우월한 인종과 문명에 속한다는 사실을 원칙으로 받아들여야 한다(...). 원주민 정복의 근본적인 정당성은 바로 우리의 우월성에 대한 이러한 확신에서 나온다. 우리는 기계적, 경제적, 군사적으로 우수할 뿐만 아니라, 무엇보다도 정신적으로 우수하다.⁴⁹⁾

서양인이 가진 문명에 대한 확신과 우월감은 20세기 후반에 인류학자 레비 스트로스 Lévi-Strauss의 학문적 연구들로 크게 흔들린다.⁵⁰⁾ 레비 스트로스는 원주민 = 열등한 야만인의 등식 개념을 반박하고 ‘야만’이 아니라 ‘야생 sauvage’의 개념을 복원한다. 그는 ‘야생’ 지역 현장의 실증적 연구를 바탕으로, “인간 사회를 하나의 잣대로 평가하며, 발전의 정도에 따라 분류하는 걸 포기해야 할 것”이라는 결론을 내린다.⁵¹⁾ 레비 스트로스는 진보라는 이름으로 서양과 비서양, 문명과 야만을 가르는 제국주의 이데올로기를 반박한 것이다.

인류학자 레비 스트로스가 브라질의 원주민 사회에 직접 들어가 탐사한 결과를 집필하던 무렵, 제2차 세계 대전의 참상을 자기 눈으로 현장에서 목격한 소설가 윌리엄 골딩은 ‘백인 문명의 우월성’이

49) Jules Harmand, *Domination et colonisation*, Flammarion, 1910, p.156, E. Said, *culture* 54에서 재인용.

50) 클로드 레비 스트로스, 『야생의 사고』, 안정남 옮김, 한길사, 2005, 『슬픈 열대』, 박옥출 옮김, 한길사, 2016 참고. “레비 스트로스의 『야생의 사고』는 이러한 전통적인 미개인관에 대한 근본적인 비판서이다. (...) 이 저서의 출간 이후 프랑스에서는 서구문화의 자기중심적이고 우월적인 사고에 대한 비판과 반성”이 일기 시작했다. 안정남, 「『야생의 사고』에서 『신화론』으로」, 『야생의 사고』, 22쪽 참고.

51) 클로드 레비 스트로스, 『우리는 모두 식인종이다』, 강주현 옮김, 아르테, 2015, 49쪽.

라는 확신에 대해 의문을 갖게 된다. 골딩은 전쟁 이전에 자신의 세대에서는 “인간의 완벽성에 대한 순진한 믿음”이 있었지만, 전쟁은 “인간이 같은 인간에게 무슨 짓을 할 수 있는지” 보여주었고, 『파리대왕』을 쓰는 동안 조용한 성찰의 시간을 보내면서 “세계의 잃어버린 어린 시절”에 대해 통탄했다고 회상한다.⁵²⁾

세계대전 이전의 제국주의 시절, 영국은 ‘열등한’ 원주민에게 식민주의적 폭력과 인종차별을 자행했다. 대영제국의 ‘열등한’ 인종에 대한 식민지 전쟁은 바로 『파리대왕』에 나오는 것 같은 소년들로 이루어진 ‘보이 스카우트’의 ‘멧돼지 사냥’을 모델로 했다고 한다.⁵³⁾ 그리고 유럽의 제국들 사이의 전쟁인 제2차 세계 대전 이후, 영국과 프랑스 같은 승전국들은 전쟁의 모든 책임을 나치 독일에 돌리고, 인종차별적 관점에서 유대인을 몰살한 홀로코스트를 비난했다.⁵⁴⁾ 하지만 승전국들이 제국주의 시절에 원주민에게 자행한 참상이, 독일이 2차 대전 중에 유대인에게 자행한 참상으로부터 과연 얼마나 멀리 떨어져 있는 것일까?

『파리대왕』에 처음으로 등장하는 책과 성가대원들, 두 줄로 서서 구령에 따라 발까지 맞추면서 나타나는 소년들의 복장은, 검은 옷과 검은 모자를 착용하는 나치 친위대 SS대원과 묘하게 유사하다. 따라서 이 소설에서 작가의 의도는 책의 파시즘을 통해 나치의 만행을 고발하려는 데 있다고 해석할 수도 있다. 하지만 골딩은 자신의

52) William Golding, *Cible mouvante*, Gallimard, 1985, Jean-Pierre Naugrette, 위의 책, 171쪽.

53) Paul Crawford, *Politics and history in William Golding*, University of Missouri Press, 2002, p.55. 예를 들어 1924년에 출판된 보이 스카우트 책 『돼지 찌르기 혹은 수돼지 사냥 *Pig Sticking or Hog Hunting*』은 스카우트 훈련 중의 멧돼지와 같은 동물 사냥감은, 식민지에 가면 아프리카인들로 쉽게 대체될 수 있다는 사실을 계속해서 강조한다.

54) 나치의 이데올로기적 토대는 반유대주의, 즉 인종차별주의로, 600만 명의 유럽 유대인들의 학살을 의미하는 홀로코스트라는 결과를 낳았다. 정화열, 「악의 평범성과 타자 중심적 윤리」, 한나 아렌트, 『예루살렘의 아이히만』, 김선옥 옮김, 정화열 해제, 한길사, 2006, 25쪽 참고. 한나 아렌트는 반유대주의와 함께 ‘제국주의’도 전체주의를 가능하게 만든 전조로 본다. 『전체주의의 기원 1, 2』, 이진우, 박미애 옮김, 한길사, 2006 참고.

뜻을 분명히 밝힌다.

In *Lord of Flies* I was saying 'had I been in Germany I would have been at most a member of the SS, because I would have liked the uniform.'

『파리대왕』에서 내가 하는 말은 “만일 내가 독일에 있었다면 기껏해야 SS대원이 되었을 것이다. 왜냐하면 나는 유니폼을 좋아하기 때문이다”였다.⁵⁵⁾

즉 영국 국민인 골딩 자신도, 기회가 주어진다면, 독일 국민과 똑같이 전체주의적 방식으로 행동할 가능성이 충분하다는 것이다. 따라서 골딩의 비판은 나치를 겨냥하고 있는 것이 아니라, 영국인들의 전후의 안일함, 자신들이 한 짓과 나치가 한 짓에 너무 빨리 거리를 둔 영국인들의 자만, 달리 말해 ‘나치에 대한 영국인의 도덕적 우월성’이라는 개념을 겨냥하고 있다. “우리는 야만인이 아니야, 우리는 영국 국민이야”라는 책의 단언과 달리, ‘영국 국민’ 역시 전체주의의 발생에서 결코 자유롭지 못한데, 이는 『파리대왕』의 후반부에서 생사여탈권을 가진 완벽한 독재자로 변신하는 책이 스스로 입증한다. “영국 국민은 무슨 일이든 잘 해결해”라는 책의 국가주의적 우월감은 소설의 마지막 장에 등장하는 영국 해군 장교의 말로 무너진다. “영국의 소년들이라면 너희들은 모두가 영국인이지 ? 그보다는 더 좋은 광경을 보여줄 수가 있었을 텐데”(파리 308).

여기서 ‘나치에 대한 영국인의 도덕적 우월성’에 대한 골딩의 비판을 에드워드 사이드가 제기한 ‘오리엔탈리즘’의 개념과 연관시켜 생각해 볼 수 있다. 사이드의 설명에 따르면 “유럽의 문화는 일종의 대리물이자 은폐된 자신이기도 한 동양으로부터 스스로를 소외시킴으로써 자신의 힘과 정체성을 얻었다.”⁵⁶⁾ 로빈슨 크루소는 문명인

55) Paul Crawford, 위의 책, 56쪽.

56) Edward Said, *L'orientalisme*, traduit par Catherine Malamoud, Seuil, 1980, p.33. 우리말 번역본은 『오리엔탈리즘』, 박홍규 옮김, 교보문고, 2013, 19쪽.

의 우월성 및 야만인의 열등성을 전혀 의심하지 않았다. 오리엔탈리즘적 이분법에 익숙한 로빈슨류 소설들은 악이나 인간의 퇴행적 본성은 서양인의 ‘외부’에 있으며, 악한 야만인은 문명화된 선한 백인에게 ‘도움’을 받아 ‘구원’될 수 있으므로, 식민주의는 원주인에게 자비를 베푸는 것이라고 암시한다. 이는 주체 내부의 악을 ‘야만’이라는 타자에게 성공적으로 투사한 결과이다. 오리엔탈리즘의 이분법적 논리와 유사하게, 제2차 대전의 승전국 영국은 ‘은폐된 자신’이기도 한 패전국으로부터 스스로를 소외시키고, 자신의 악을 독일이라는 타자에게 투사함으로써 ‘나치에 대한 도덕적 우월성’의 힘을 얻었다고 설명할 수 있다.⁵⁷⁾

위의 인용문에서 ‘파리대왕’이 한 말, “나(악)는 너희들의 일부분이야”라는 말을 탈식민주의적 관점에서 다시 풀이해 보면, ‘너희들’이라는 2인칭 지시소 *déictique*가 지시하는 것을 인류 전체가 아니라 영국인/백인으로 범위를 좁힐 수 있다. 다시 말해 악은 자칭 ‘문명화된 주체’라는 백인의 외부가 아니라 내부에 있다는 사실을 말하는 것이다. 이러한 맥락에서 골당은 “적은 밖에 있는 것이 아니라, 안에 있다 *L'ennemi n'est pas au-dehors, mais en dedans*”고 밝힌 바 있다.⁵⁸⁾ 20세기 후반, 이제 식민지도 없고, 서양 = 문명 = 선, 동양 = 야만 = 악이라는 오리엔탈리즘적 이분법도 작동을 멈추어, 문명인에게 자신의 내부에 있는 악을 투사할 외부의 대상인 ‘야만인’이 소멸한 지금, 무인도에는 더 이상 원주민이 나오지 않는다. 『파리대왕』의 소년들은 『로빈슨 크루소』처럼 원주민을 식민화시키는 식민주의자나, 『15소년 표류기』처럼 인종차별적 계급구조를 당연시하는 조난자들이 아니다. 『파리대왕』에는 흑인이나 원주민은 전혀 등장하지 않고 오로지 백인 소년들만 나온다. 그리고 이 소년들은 자발적으로 ‘야만인’이 됨으로써 문명과 야만의 완벽한 전복을 실행한다.

57) 제국주의가 야만을 악으로 규정하는데 기여한 가장 중요한 논리, 즉 “야만인은 식인종이다”라는 주장은 히틀러가 유대인을 악으로 규정한 논리와 똑 같다. 히틀러는 자신의 자서전 『나의 투쟁』에서 유대인을 “피를 빼는 뱀 파이어”로 묘사한다. Paul Crawford, 위의 책, 58쪽의 주)13 참조.

58) Jean-Pierre Naugrette, 위의 책, 19쪽.

3.2. 하얀 피부, 검은 가면

『15소년 표류기』의 ‘무인도의 식민지 정체성’ 장(2.1장)과 비교해 볼 때, 『파리대왕』의 소년들은 섬을 식민화하려는 ‘소유화’ 작업(시간, 공간, 언어, 기술, 정치적 소유화)을 전혀 계획하지 않는다는 점은 자명하다. 소년들은 낚사를 세지 않고(시간), 섬의 지형을 대충 조사할 뿐(공간), 지명을 붙이는 ‘언어화’ 작업을 하지 않는다. 이들은 섬의 ‘기술적’ 소유도 계획하지 않고, 그저 야생 과일의 채집이나 초보적 사냥에 만족한다. 마지막으로, 그리고 결정적으로 소년들은 섬에 대한 ‘정치적 소유화’를 전혀 시도하지 않는다. 소년들은 18, 19세기의 제국주의 시대에 당연시 되었던 로빈슨류의 일반 법칙, 즉 부지런히 섬을 개척하여 조국에 바치는 사업에 대해 아무 생각이 없는 것이다.

무인도의 소유나 영토의 확장에 전혀 관심이 없는 이 소년들은 눈앞에 닥친 먹고 사는 일, 특히 고기를 확보하는 일에 관심이 있다. 문명세계에서 성가대 대장이었다가 이제 원시 부족의 ‘추장’이 된 잭은, 고기를 공급하는 멧돼지 사냥을 효율적으로 하기 위해 얼굴에 색칠을 한다.

[Jack] peignit en blanc une joue et le tour d'un oeil, puis il enduisit de rouge l'autre côté de son visage et barra le tout d'un trait de charbon de l'oreille droite à la mâchoire gauche. [...] le masque prit une sorte de vie autonome derrière laquelle Jack se cachait, libéré de toute honte et de toute gêne(mouches 76-77).

[잭은] 한쪽 볼과 눈 가장자리를 희게 칠하고 다른 쪽에는 빨간 찰흙을 발랐다. 또한 오른쪽 귀에서 왼쪽 턱까지는 숯으로 검은 선을 그렸다. (...) 이제 마스크는 혼자서 움직이는 독립된 실체였다. 그 마스크 뒤에 숨은 잭은 수치심과 열등감으로부터 해방된 것이었다(파리 92).

이러한 분장은 문명국 소년들이 ‘수치심과 열등감’을 버리고 야만

화 되는 데 결정적인 역할을 한다. 그런데 이렇게 흰색과 붉은 색으로 채색된 얼굴은 『파리대왕』의 19세기 ‘보이 북’ 밀텍스트인 『산호섬』에도 등장한다.

[원주민 추장]은 머리에서 발끝까지 문신을 하고 있었다. 얼굴에는 문신뿐만 아니라 붉은 페인트가 칠해져 있고 흰 줄이 그어져 있었다. 노란 두건 같은 머리카락과 함께 헤라클레스와 같은 골격, 반짝이는 눈과 흰 이는 [렐프]가 지금까지 본 것 중에서 가장 끔찍한 괴물 같았다.⁵⁹⁾

괴물이자 식인종으로 규정되는 원주민 추장의 분장은 흰색과 붉은 색을 사용한 책의 분장과 거의 유사하지만, 한 가지 다른 색깔이 있다. 책이 솟으로 까만색을 더 칠했기 때문이다. 까만색은 백인의 몸에 원주민과 같은 ‘흑인성’을 더해 준다. 이 분장의 결과를 ‘얼굴에 색칠한 검둥이’라고 정확하게 정의하는 사람은 『파리대왕』에서 『15소년 표류기』의 고든처럼 지식인 ‘조력자’ 역할을 하는 ‘새끼 돼지’ Porcinet이다(파리 276). 『파리대왕』에서는 이 ‘가면’의 역할이 계속해서 부연 설명된다. “얼굴을 감추는 색칠이 사람에게 얼마나 야만성을 가져다주는 것인가 하는 것을 그들은 속속들이 알고 있었던 것이다”(파리 264), “꽤거리의 얼굴이 색칠 때문에 누가 누구인지 알아볼 수가 없었다”(파리 273). 소년들은 이렇게 개별적인 정체성을 잃고 추장의 명령에 맹목적으로 따르는 ‘야만인 검둥이’ 무리가 된다. 얼굴에 색칠한 소년들이 ‘야만인’으로 규정되면서, 이제는 얼굴에 색칠하지 않은 소년들만이 ‘문명인’으로 남는다. 랐프 파였던 “샘과 에릭은 이를테면 문명인이었으므로 항의했다”(파리 273)는 것이다.

프란츠 파농은 탈식민주의의 고전이 된 『검은 피부, 하얀 가면 Peau noire, masques blancs』(1952)에서 식민지인의 정체성을 논하면서 “식민지인은 자신의 흑인성이나 원시성의 폐기를 통해 백인화되

59) 로버트 벨런타인, 『산호섬』, 위의 책, 246-247쪽.

는 존재”이며, 식민지 현실에서 “흑인들은 백인 세계로의 동화 정도를 통해 그 가치를 평가받는 존재”라는 기막힌 사실을 폭로한다.⁶⁰⁾ 호미 바바는 파농의 저작을 면밀하게 다시 읽으면서,⁶¹⁾ 제국주의적 식민 담론 discours colonial의 하나로 ‘흉내’ mimétisme/mimicry라는 개념을 창안한다. ‘흉내’란 피식민자가 식민자의 문명을 받아들여 모방하는 것인데, 흉내의 반복은 “검은 피부(피식민자)에 하얀 가면을 씌우는 과정에 비유”할 수 있다.⁶²⁾

예를 들어 백인에 대한 흉내에 익숙한 ‘통역자’들을 보면, 이들은 혈통과 피부색은 흑인이지만, 취미와 의견, 도덕과 지성에 있어서는 영국인과 마찬가지로 사람들이다. ‘영국화된 원주민’이 되어 하얀 가면을 쓴 검은 피부의 ‘타자’는, 백인을 능숙하게 모방하지만 그렇다고 해서 진짜 식민지 ‘주체’가 될 수는 없다. 식민주의적 흉내는 따라서 ‘개량된 타자’ un Autre réformé에 대한 욕망인데, 이 개량된 타자는 “거의 동일하지만 완전히 똑같지는 않은 차이를 보이는 주체 sujet d'une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait”에 불과하다(lieux 148). 다시 말해 식민지에서 흑인은 마치 하얀 가면을 쓰는 것처럼 백인을 흉내 내야 하고, 얼마나 백인과 가까워지는가에 따라 가치를 평가 받는 존재지만, 거의 비슷하지만 완전히 똑같지는 않기 때문에 절대로 진짜 백인은 될 수 없는 유사 백인이라는 것이다.

파농과 바바가 탈식민주의의 관점에서 분석한 것은, 식민지 현장에서 타자인 흑인이 하얀 가면을 쓰고 주체인 백인처럼 ‘개량’된 타

60) 프란츠 파농, 『검은 피부, 하얀 가면』, 이석호 옮김, 인간사랑, 2013, 첫 번째 인용은 21쪽, 두 번째 인용은 47-48쪽. 파농은 중미의 프랑스령 마르티니크 Martinique 출신의 흑인으로, 프랑스 리옹 Lyon 대학에서 수학한 정신과 의사였고, 알제리에서 식민지 독립 운동을 했다.

61) 에드워드 사이드와 함께 탈식민 연구의 주요 이론가로 꼽히는 호미 바바는 『문화의 위치 Les lieux de la culture』의 제2장 ‘정체성에 대한 질문’에서 프란츠 파농의 탈식민주의적 특성을 면밀히 해설하고 있다(85-120쪽). Homi Bhabha, *Les lieux de la culture*, traduit par Françoise Bouillot, Payot, 2007. 이하 이 책에서의 인용은 (lieux 00)으로 표시한다. 우리말 번역은 호미 바바, 『문화의 위치』, 나병철 옮김, 소명출판, 2016 참고.

62) 호미 바바, 『문화의 위치』, 위의 책, 17쪽.

자가 되어 가는 과정이다(‘검은 피부, 하얀 가면’). 그런데 콜딩은 그 역의 과정, 즉 하얀 피부의 영국인 소년들이 자발적으로 흑인의 가면을 쓰고 야만화되는 과정을 묘사하여(‘하얀 피부, 검은 가면’), 식민지 현장과 정반대인 거꾸로 뒤집힌 세계를 연출한다. 한창 전쟁 중인 ‘문명’ 세계로부터 멀리 떨어져, 어른도 선생님도 없는 무인도에서, 검은 가면을 쓴 백인 소년들은 이제 흑인과 ‘거의 동일하지만 완전히 똑같지는 않은 차이’를 보이는 타락한 주체로 ‘개악’된다.

소년들은 멧돼지를 사냥하여 죽일 때 원시 종교를 연상시키는 집단적인 춤을 추면서 끔찍한 주문을 외다. “짐승을 죽여라! 목을 따라! 피를 흘려라! A mort la bête! Qu'on l'égorge! Qu'on la saigne!”(mouches, 186). “색칠을 하고 꽃다발로 치장한 잭”이 마치 살아 있는 “우상”처럼 숭배되는 사냥 파티 장면에서(파리 226), 소년들은 천둥 치는 폭풍우 속에서 동그랗게 원을 그리며 춤을 춘다. 무서운 ‘짐승’의 정체가 낙하산병의 시체에 불과하다는 사실을 알게 된 사이먼 Simon이 산에서 내려오자, 소년들은 도리어 사이먼을 ‘짐승’으로 삼아 집단적으로 살해한다(파리 233). 여기서 충격적인 것은, 백인 소년들이 피의 잔치를 벌이는 이 장면이 『로빈슨 크루소』에서 로빈슨이 몸서리치며 목격한 ‘식인종’ 원주민들의 희생제의 장면과 놀랍도록 흡사하다는 사실이다.⁶³⁾ 이렇듯 “난파당한 아이들은 폭력이 난무하는 원시 상태로 돌아가는 모습”을 보이고, “얼굴에 분장을 한 이후로 모든 금기를” 깨뜨린다.⁶⁴⁾

63) “그들은 야만스런 몸짓 손짓을 하며 불을 둘러싸고 자기들 식대로 춤을 추고 있었다.” 다니엘 디포, 『로빈슨 크루소 1』, 김병익 옮김, 문학세계사, 2009, 233쪽.

64) 로랑 베그, 『도덕적 인간은 왜 나쁜 사회를 만드는가』, 이세진 옮김, 부키, 2015, 45쪽. 이 책에 의하면 하버드 대학의 로버트 왓슨은 24개 문화권별로 고고학 자료를 조사하여 “전사가 자기정체성을 가리고(변장을 한다든가, 몸에 색칠을 한다든가) 전투에 나서는 사회일수록, 학살이나 포로에 대한 가혹행위(고문, 신체절단 등)가 심각하다”는 결과를 발표했다. 또 플로리다 대학의 스콧 프레이저도 초등학교를 대상으로 같은 방향의 연구를 수행했다. 연구자들은 아이들에게 다른 아이와 힘을 겨루는 놀이를 시켰는데, 아이들에게 변장 용품을 착용시키자, 공격적 행동 비율이 두 배로 높아졌다(44-45쪽). 콜딩이 이 소설에서 묘사한 변장과 폭력성의 관계는 학술적 연구로 입

그렇다고 해서 『파리대왕』 속 ‘야만인’ 소년들의 폭력적인 모습을 자연 속 인간의 ‘자연 상태’의 모습과 동일시해서는 안 될 것 같다. 탈식민주의적 관점에서, 『파리대왕』의 소년들이 흉내 낸 ‘야만인’은 실제의 원주민들(예를 들어 레비 스트로스가 브라질 원시림에서 만난 진짜 ‘야생의’ 원주민)이 아니라, 로빈슨류 소설 속에 나오는 허구적 원주민들, 즉 서양인의 오리엔탈리즘에 의해 ‘야만인’들로 묘사된 가짜 원주민이기 때문이다.⁶⁵⁾ 소년들은 영국에서 학교 교육을 받았고, 해도 되는 일과 해서는 안 되는 일에 대한 분별이 있었다. 또 이들은 어린이를 위한 동화책을 읽었거나 알고 있다.

조난당한 아이들이 처음으로 모이는 장면에서, 랠프가 이 섬이 “마치 소설 속에 나오는 섬 같아”라고 말하자, 아이들은 『보물섬』, 『제비와 아마존 강』, 『산호섬』 같이라며 환호하기 때문이다(파리 49).⁶⁶⁾ 아이들이 모험의 레퍼런스로 삼는 이 세 권의 동화책은 모두 19세기 후반에서 20세기 전반의 제국주의적 ‘보이 북’에 속하는 로빈슨류 소설들이다. 이런 소설들에는 『산호섬』의 추장과 비슷한, 잔인한 야만인이자 식인종이라는 흑인들이 등장한다.

프란츠 파농은 어린이들이 읽는 동화책이 어린이의 의식에 얼마나 큰 영향을 미치는지, 그리고 이런 동화책이 얼마나 흑인을 ‘정형화’하고 있는지 관찰한다. “타잔 이야기나 열두 살 탐험가들의 무용담, 미키마우스의 모험” 등의 만화책과 어린이잡지들을 보면 “늑대 · 악마 · 악령 · 악당, 야만인은 모두 흑인이나 인디언으로 나타난다”

증되었다고 볼 수 있다.

- 65) 소설을 원작으로 한 영화 『파리대왕』(1963)을 연출한 영국의 피터 브룩 Peter Brook 감독은 <리옹-리베라시옹> 지와의 인터뷰에서 이 영화를 레비 스트로스에게 보여준 일화를 소개한 적이 있다. 레비 스트로스는 이 영화를 보고 “분노했다”고 한다. <Lyon-Libération>, 1990년 12월 28일자(Jean-Pierre Naugrette, 위의 책에서 재인용, 202쪽).
- 66) 『파리대왕』의 프랑스어 번역자는 이 동화책들을 프랑스 독자들에게 익숙한 『보물섬』, 『로빈슨 크루소』, 『스위스의 로빈슨』으로 바꾸어 옮겼으나(mouches 42), 영어 원본에서는 이 세 권의 책을 언급한다(p. 33). 『제비와 아마존 강』은 Arthur Ransome의 *Swallows and Amazons*(Jonathan Cape, 1930년)이며, 우리말 번역은 아서 랜섬, 『제비호와 아마존호』, 신수진 옮김, 시공주니어, 2005 참조.

는 것이다.⁶⁷⁾ 호미 바바는 파농이 “어린이가 동화에서 인종적, 문화적 ‘상투형’ stéréotypes을 만나는 원초적 순간”을 강조한다고 설명하면서, 동화에서는 “백인인 주인공과 흑인인 악당이 이데올로기적이고 심리적인 동일시의 지점들로 제시된다”고 꼬집는다(lieux 135). 바바에 의하면 식민 담론은 이데올로기적으로 타자성을 구성하는 과정에서 심리적 ‘고착’ fixité의 개념에 의존하는데, 이러한 ‘고착’의 주요한 담론적 전략이 바로 ‘상투형’이라는 것이다(lieux 121). “아시아인의 근본적인 이중성”이나 “아프리카인의 짐승 같은 성적 방종” 같은 식민 담론은 담론 속에서 입증할 필요가 없는 상투형들이며, 원주민은 “야만성 · 식인풍습 · 탐욕 · 무정부 상태의 무시무시한 상투형들”로 등장한다는 것이다(lieux 130).

소년들은 영국의 제국주의적 학교 교육과 제국주의를 부추기는 ‘보이 북’ 소설들을 통해 원주민을 접하면서, 파농이 설명하는 것처럼 이들에 대해 정형화된 이미지를 갖게 되고, 바바가 설명하는 것처럼 이들의 상투적인 이미지를 ‘흉내 mimicry’ 내면서 하얀 얼굴에 색칠을 하여 검은 가면을 쓰며, 흑인과 ‘거의 동일하지만 완전히 똑 같지는 않은 차이’를 보이는 타락한 주체로 개악되는 것이다. 따라서 『파리대왕』의 아이들은 루소가 말하는 자연 속 ‘원시 상태’의 인간이나 레비 스트로스가 만난 실제의 원주민이 아니라, 서양인의 오리엔탈리즘에 의해 진정한 정체성이 탈락되고 새로운 상투형으로 정형화된 허구적 야만인을 ‘흉내’ 낸 것으로 파악된다.

엘렌 식수 Hélène Cixous는 『파리대왕』에 대한 비평에서 “문명은 권위적인 외양 아래 인간의 원초적 잔인성을 감추는” 역할을 할 뿐이라고 말하면서, 우연히 무인도에 떨어져 “문명에 대한 기억”을 빠르게 잊고 탈문명화되는 이 소년들이야말로 2차 세계대전 이후 서양의 “대문자 이성 Raison과 이상주의 Idéalisme의 난파”를 보여준다고 지적한다.⁶⁸⁾ 이 소설은 프랑스의 식민주의 옹호자 쥘 아르망이

67) 프란츠 파농, 위의 책, 202쪽.

68) Hélène Cixous, <L'allégorie du mal dans l'oeuvre de William Golding>, *Critique*, n° 227, avril 1956, p.312-317.

말한 인종적 우수성의 개념을 전복시키고, 서양인의 은폐된 야만성을 지적함으로써 “서구 문명에서 가장 견디기 어려운 로빈슨류의 소설”이 되며, 서양인의 입장에서 “매우 하기 힘든 이야기”를 꺼낸 소설이 된다.⁶⁹⁾ 결국 『파리대왕』은 서양 문명의 제국주의적 과거, 서양문명의 야만성을 철저하게 비판하는 자기 성찰적 소설이라고 볼 수 있다. 골딩은 이 소설에서 ‘야만인은 그들이 아니라 우리였다’는 사실을 우회적으로 고백한 것이다.

4. 나오는 말

모든 로빈슨류의 공통적인 밑텍스트가 되는 『로빈슨 크루소』의 식민주의적 가치관에 대하여 19세기의 파생텍스트 『15소년 표류기』는 그에 대한 ‘가치 유지 valorisation’를, 20세기 후반의 파생텍스트 『파리대왕』은 식민주의에 대한 ‘평가 절하 dévalorisation’ 및 ‘상반가치 부여 contre-valorisation’의 방향성을 보여준다.⁷⁰⁾ 『15소년 표류기』의 섬은 식민지로 불리지만, 『파리대왕』의 이름 없는 섬은 착취를 통한 부의 원천으로서의 가치를 상실한다. 『15소년 표류기』의 소년들은 ‘질서와 열성과 용기’를 갖고 무인도를 개발하지만, 『파리대왕』의 소년들은 무질서와 나태와 극심한 폭력으로 무인도를 잿더미로 만든다. 『15소년 표류기』의 소년들은 ‘우수한’ 서양 문명을 섬에 이식하지만, 『파리대왕』의 소년들은 서양 문명을 버리고 스스로 검은 가면을 쓴 하얀 야만인이 된다.

18세기의 로빈슨류는 제국주의를 옹호하고 확산시켰으며, 19세기의 로빈슨류는 제국주의를 암암리에 지지하게 하고, 식민화를 긍정적으로 생각하게 하며, ‘야만인에게 문명을 전파했다’는 문명과 야만의 이분법, ‘백인은 우월하며 흑인은 열등하다’는 인종차별적 가

69) 리즈 앙드리, 「서론: 고독의 산문들」, 『로빈슨』, 위의 책, 27쪽, Paul Crawford, 위의 책, 55쪽.

70) 따옴표 안의 표현들은 Gérard Genette가 *Palimpsestes*, 위의 책, 393쪽에서 사용한 용어들이다.

치관, ‘예속에 오히려 감사하는 노예에 대한 신화’ 등을 유포해 왔다. 에드워드 사이드는 『오리엔탈리즘』에서 서양은 동양을 정확하게 서양의 타자로 구성(날조)하면서 서양의 지배를 정당화해왔다고 지적했는데, 골딩은 20세기 후반의 소설 『파리대왕』에서 오리엔탈리즘에 입각한 서양의 제국주의적 역사에 대해 치절한 반성을 보여준다. 이 소설은 ‘야만인은 그들(동양)이 아니라 우리(서양)였다’는 사실을 우회적으로 고백하면서, 동양을 타자화한 서양에게 더 이상 타자 l'Autre가 없을 때 드러나는 동일자 le Même의 민낯을 보여준다.⁷¹⁾

장 폴 사르트르 Jean-Paul Sartre는 “유럽인은 노예와 괴물을 창조하는 것을 통해 비로소 인간이 될 수 있었다”며, 프랑스인들은 “모두가 예외 없이 식민지 착취의 혜택을 받고 있다”라고 꼬집었다.⁷²⁾ 레비 스트로스는 “신세계가 우리의 것이 아니었던 만큼 그것을 파괴한 죄과는 우리가 덮어써야 한다”고 말했다.⁷³⁾ 프랑스의 일부 양심적인 지식인들은 식민주의에 대한 철저한 자기 성찰을 보여주고 있지만, 이는 소수에 그치는 것 같다. 프랑스 학계에서는 여전히 영미 학계에서 수입된 탈식민 이론에 대한 회의가 계속되고 있다. 한 연구의 제목인 “탈식민. 무엇을 위한 것인가? Le postcolonial. Pourquoi faire?”는, 탈식민 이론 앞에서 프랑스 학자들이 느끼는 당혹감을 그대로 드러낸다.⁷⁴⁾ 제국주의 프랑스가 끝장난 지 반세기가 훌쩍 넘은 지금, 21세기 프랑스는 언제쯤 그 지나간 ‘기억의 실어증 aphasie mémorielle’에서 벗어날까?⁷⁵⁾ 에드워드 사이드는 작가들뿐만

71) 미셸 푸코 Michel Foucault의 동일자(주체)와 타자의 개념(*Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p.15 참고), 그리고 담론 discours의 개념은 에드워드 사이드와 호미 바바 등 탈식민 이론가들에게 많은 영감을 주었다.

72) 장 폴 사르트르, 「1961년 판 서문」, 프란츠 파농, 『대지의 저주받은 사람들』, 위의 책, 40쪽.

73) 클로드 레비 스트로스, 『슬픈 열대』, 위의 책, 706쪽.

74) Yves Clavaron, 위의 책, 89쪽.

75) Yves Clavaron, 위의 책, 124쪽. 이 책의 제5장, ‘프랑스의 수용’(117-129쪽)에서는 탈식민 연구에 대한 수용이 왜 늦었는지, 그리고 탈식민 연구가 프랑스 학계에서 어떤 저항을 겪고 있는지를 자세히 설명하고 있다.

아니라 전문적인 문학 연구자들 대부분이 “노예 제도, 식민주의적
핍박과 인종차별적 억압, 그리고 제국주의적 정복이라는 비열한 잔
인성과, 이런 일에 참여해온 사회의 시·소설·철학 사이의 관계를
연결하는 일을 못하고 있다”고 지적한 바 있다(culture 14). 그의 고
언을 이제부터라도 진지하게 받아들여야 할 것 같다.

참고문헌

- Barthes, Roland, <Par où commencer?>, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972.
- Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture*, traduit par Françoise Bouillot, Payot, 2007.
- Clavaron, Yves, *Edward Said, l'Intifada de la culture*, Kimé, 2013.
- _____, *Petite introduction aux postcolonial studies*, Kimé, 2015
- Crawford, Paul, *Politics and history in William Golding*, University of Missouri Press, 2002.
- Cuche, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La découverte, 2001.
- Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé*, édition de Michel Baridon, Folio, Gallimard, 2001.
- Engélibert, Jean-Paul, *La postérité de Robinson Crusé*, Droz, 1997.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982.
- Golding, William, *Sa Majesté des Mouches*, traduit par Lola Tranec, Folio, Gallimard, 1956.
- _____, *Lord of the Flies*, Faber and faber, London, Boston, 1958.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, PUF, 1986.
- Joubert, Claire, *Le postcolonial comparé, anglophonie, francophonie*, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- Lamy, Michel, *Jules Verne, initié et initiateur*, Payot, 1994.
- Leclaire-Halté, Anne, *Les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine: genre et valeurs*, Thèse de Doctorat, Université de Metz, 2000.

- Le Goff, Jean-Pascal, *Robinson Crusoé ou l'invention d'autrui*, Klincksieck, 2003.
- Lottman, Herbert, *Jules Verne*, Flammarion, 1996.
- Minerva, Nadia, *Jules Verne aux confins de l'utopie*, L'Harmattan, 2001.
- Moré, Marcel, *Le très curieux Jules Vernes*, Gallimard, 2005.
- Mustière, Philippe, <Penser autrement>, *Rencontres Jules Verne, Colloque international*, novembre 2012.
- Naugrette, Jean-Pierre, *Sa Majesté des Mouches de William Golding*, Gallimard, 1993.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Emile ou l'éducation*, Garnier, 1961.
- Said, Edward, *L'orientalisme*, traduit par Catherine Malamoud, Seuil, 1980.
- _____, *Culture and impérialism*, Vintage Books, 1994.
- _____, *Culture et impérialisme*, traduit par Paul Chemla, Fayard, 2000.
- Spivak, Gayatri, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, traduit par Jérôme Vidal, Edition Amsterdam, 2009.
- Verne, Jules, *Deux ans de vacances*, Le livre de poche, 2002.
- Vierne, Simone, *Jules Vernes, Mythe et modernité*, PUF, 1989.
- 고부웅, 『초민족시대의 민족 정체성』, 문학과지성사, 2002.
- 윌리엄 골딩, 『파리대왕』, 이덕형 옮김, 문예출판사, 2004.
- 김종욱, 「쥘 베른 소설의 한국 수용과정 연구」, 『한국문학논총』, 제49집, 2008년 8월
- 김철수, 「『파리대왕』: 맹자의 성선설로 다시 읽기」, 『비교문학』, 40권, 2006.
- 김흥년, 「‘문학의 죽음’에 대해 - 쥘 베른의 『20세기 파리 *Paris au XX^e siècle*』를 중심으로」, 『프랑스문화연구』, 제30집, 2015.
- 장 폴 드키스, 『쥘 베른, 진보를 꿈꾸다』, 김주경 옮김, 시공사, 2011.
- 다니엘 디포, 『로빈슨 크루소 1』, 김병익 옮김, 문학세계사, 2009.
- 아서 란섬, 『제비호와 아마존호』, 신수진 옮김, 시공주니어, 2005.

- 클로드 레비 스트로스, 『야생의 사고』, 안정남 옮김, 한길사, 2005.
- _____, 『우리는 모두 식인종이다』, 강주현 옮김, 아르테, 2015.
- _____, 『슬픈 열대』, 박옥줄 옮김, 한길사, 2016.
- 호미 바바, 『국민과 서사』, 류승구 옮김, 후마니타스, 2011.
- _____, 『문화의 위치』, 나병철 옮김, 소명출판, 2016.
- 배경진, 「노예와 식인종: 『로빈슨 크루소』에 나타난 감정과 식민주의적 욕망」, 『18세기 영문학』, 11권 2호, 2014년 11월
- 로버트 벨런타인, 『산호섬』, 이원주 옮김, 주니어파랑새, 2005.
- 로랑 베그, 『도덕적 인간은 왜 나쁜 사회를 만드는가』, 이세진 옮김, 부키, 2015.
- 쥘 베른, 『신비의 섬 1,2,3』, 김석희 옮김, 열림원, 2010.
- _____, 『15소년 표류기 1,2』, 김석희 옮김, 열림원, 2011.
- 장 보드리야르, 『시뮬라시옹』, 하태환 옮김, 민음사, 1992.
- 장 폴 사르트르, 「1961년 판 서문」, 프란츠 파농, 『대지의 저주받은 사람들』, 남경태 옮김, 그린비, 2012.
- 에드워드 사이드, 『오리엔탈리즘』, 박홍규 옮김, 교보문고, 2013.
- _____, 『문화와 제국주의』, 박홍규 옮김, 문예출판사, 2014.
- 송지연, 「로빈슨 크루소 다시 쓰기 - 투르니에의 『방드르디』와 쿿시의 『포우』의 탈식민주의적 읽기」, 『불어불문학연구』, 114집, 2018년 6월 15일
- 가야트리 스피박, 『포스트식민 이성 비판』, 태혜숙, 박미선 옮김, 갈무리, 2005.
- 한나 아렌트, 『예루살렘의 아이히만』, 김선옥 옮김, 정화열 해제, 한길사, 2006.
- _____, 『전체주의의 기원 1,2』, 이진우, 박미애 옮김, 한길사, 2006.
- 리즈 앙드리, 『로빈슨』, 박아르마 옮김, 이룸, 2003.

이수진, 「사이언스 픽션 모험담의 신화 속에 내재된 과학주의, 제국주의, 그리고 이원론」, 『인문콘텐츠』, 29호, 2013년 6월
이효석, 「윌리엄 골딩의 『파리대왕』: 현대 정치와 시뮬라시옹」,
『현대영미소설』, 14권 1호, 2007.

피터 차일즈 외, 『탈식민주의 이론』, 김문환 옮김, 문예출판사, 2004.

프란츠 파농, 『검은 피부, 하얀 가면』, 이석호 옮김, 인간사랑, 2013.

Résumé

Les palimpsestes de *Robinson Crusoé* II

- Une lecture postcolonialiste sur *Deux ans de vacances* de Jules Verne et sur *Sa Majesté des Mouches* de William Golding

SONG Geeyeon

La robinsonnade, un genre littéraire inspiré de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe(1719), a un ensemble de motifs incontournables tels le naufrage, l'arrivée sur l'île et le retour à la civilisation. Parmi les romans réécrits ou les palimpsestes selon G. Genette, il y a *Deux ans de vacances* de Jules Verne(1888) et *Sa Majesté des Mouches* de William Golding(1954) qui ont un point commun: un groupe de garçons est naufragé ensemble dans une île déserte.

Jules Verne finit son roman avec une morale: 《Mais - que tous les enfants le sachent bien -, avec de l'ordre, du zèle, du courage, il n'est pas de situations, si périlleuse soient-elles, dont on ne puisse se tirer》. Au XIX^e siècle, les valeurs diffusées dans les robinsonnades sont celles du moralisme, du didactisme et du patriotisme. Ces romans sont destinés à la jeunesse disciplinée, prompte à la conquête et à l'exploration de nouveaux territoires économiquement prometteurs, c'est-à-dire la colonie. En effet, les 15 garçons de *Deux ans de vacances* identifient l'île déserte avec la colonie et la colonisation y est présentée positivement. Le seul 《nègre》 Moko au milieu des 14 garçons blancs est traité comme un chien malgré son 《leadership-serviteur》. Edward Said, un des fondateurs des études postcoloniales, parle d'une des pénibles vérités dans *Culture et impérialisme* (2000): combien, parmi les artistes

britanniques ou français, il s'en est peu trouvé pour s'insurger contre l'idée de races 《sujettes》 ou 《inférieures》... A première vue *Deux ans de vacances* paraît comme un roman d'aventure banal, mais le roman a une face cachée du colonialisme du XIX^e siècle.

Paru après la seconde guerre mondiale, le roman anglais *Sa Majesté des Mouches* de William Golding peut être envisagé du point de vue postcolonialiste, dans la mesure où le roman porte la marque de l'après-guerre de la décolonisation. L'île de Golding n'est plus peuplée de sauvages à coloniser, mais de jeunes sauvages anglais. A l'envers de *Peau noire, masques blancs* de Franz Fanon, le jeune naufragé a la peau blanche, mais il porte des masques noirs. Les garçons imitent des indigènes noirs 《sauvages》 à l'instar de ceux des romans pour la jeunesse parce que les enfants rencontrent les stéréotypes raciaux et culturels dans les livres où les héros blancs et les démons noirs sont présentés comme des points d'identification idéologique selon Homi Bhabha. Ainsi le roman de Golding peut être lu comme un roman de la réflexion et du repentir de la part de la civilisation occidentale.

En résumé, *Deux ans de vacances* de Jules Verne du XIX^e siècle reproduit le colonialisme de son hypotexte *Robinson Crusoé*, tandis que *Sa Majesté des Mouches* de William Golding du XX^e siècle réécrit *Robinson Crusoé* en renversant le concept de la civilisation et celui de la sauvagerie du point de vue postcolonialiste.

Mots Clés : Jules Verne, Deux ans de vacances, William Golding,
Sa Majesté des Mouches, Lord of the Flies,
robinsonnade, postcolonialisme, palimpseste,
Edward Said

투 고 일 : 2018.12.24

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

국제전시 증식에 따른 외국인 작가들에 대한 고찰과 이국주의 미학의 형성과 수용

연구석
(아시아문화원)

국문요약

언제, 어디서부터 국제전시가 발달하였으며, 이를 가능하게 한 근본적 배경은 무엇인가? 그리고 어떻게 관객은 정치적, 문화적, 사회적, 역사적 환경과 맥락이 다른데도 불구하고 외국인 작가의 창작물을 전시라는 매개체를 통해 이해할 수 있는가? 우선, 국제전시의 근본적 배경에 대한 답을 위해 우리는 외국인 예술가들이 집단을 이루었던 ‘에콜 드 파리’에 대한 조사와 2차 세계 대전을 전후로 형성된 뉴욕 예술가들에 대해 알아본다. 다음으로 국제전시의 발달에 대해 1989년 프랑스에서 개최되었던 <지구의 미술사>전시에 대해 알아본다. 마지막으로 국제전시에 따른 해외 작가들과의 커뮤니케이션 문제는 매스미디어를 통해 형성된 ‘이국주의’ 미학을 통해 알아보고, 이러한 담론이 국내에 어떻게 수용될 수 있는지에 대해 논하고자 한다.

주제어 : 에콜 드 파리, 세계화, 다원주의, 국제전시, 이국주의,
미적기준

|| 목 차 ||

서론

- I. 세계화에 따른 국내 미술계의 변화 : 미술관-비엔날레
- II. 프랑스 미술계에서 외국인 작가들에 대한 문제 및 인식에 대한 변화
- III. <지구의 미술사> : 대규모 국제전시의 등장
- IV. 국제전시 증식에 따른 이국주의 미학의 발전과 국내 수용 문제

결론

서론

2016년 4월 5일부터 2016년 5월 29일까지 한·불수교 130주년을 기념하기 위해 세계에서 인지도 높은 동시대미술 전문 기관인 팔레 드 도쿄와 한국 대표 문화·예술기관인 서울시립미술관이 <도시괴담>이라는 전시 프로젝트를 함께 진행하였다. 본 전시는 7명의 국제 작가가 서울과 파리라는 두 도시의 물리적 거리와 정신적, 문화적 차이, 언어의 장벽 등에서 생기는 다양한 해석의 오류나 오해, 오독 등을 미술을 통해 ‘유쾌’하고 ‘환상적’인 자신만의 괴담을 만들어 관객에게 소개하는 기회를 제공하였다¹⁾. 해외 환경이라는 특수 조건에서 발생하는 여러 불편함을 미술을 통해 새롭게 바라보는 이 전시의 참여 작가들의 국적을 살펴보면, 프랑스(Alexis Guillier 외 2인), 한국(김아영), 영국(Ollie Palmer), 필리핀(Lou Lim) 등으로 한·불이라는 지리적, 국가적, 정치적 한계를 뛰어넘는 다국적 면모를 보여주었

1) 서울시립미술관 공식 홈페이지 <http://sema.seoul.go.kr/korean/index.jsp>

다. 이 한 가지 예를 통해 우리는 ‘해외 환경이라는 특수 조건에서 발생하는 여러 불편함’에도 불구하고 국내 미술계가 외국인 작가들의 작품을 국내에 소개하는 일에 열중하고 있다는 사실을 알 수 있다.

본론에서 살펴보겠지만, 한 주제나 목적을 통해 여러 국가 출신 작가들이 자신들의 작품을 동시다발적으로 소개하는 ‘국제전’의 유형은 1990년대 중반 이후 활발하게 발전하여 현재 국내 여러 문화·예술기관에서 흔히 볼 수 있는 현상이 되었다. 서울시립미술관, 국립현대미술관 그리고 지방의 여러 국·공립미술관과 국내 주요 사립미술관들은 국제미술 무대에서 비중 있는 해외 작가전시를 비롯하여 특정 주제를 중심으로 다국적 작가들의 전시를 꾸준히 선보이고 있다. 특히, 1995년 광주비엔날레가 성공적으로 개최된 이후 국내 여러 지자체에서는 국제미술의 흐름을 소개, 또는 여기에 동참하는 다양한 형태의 비엔날레를 개최하여 한국 동시대미술의 세계화에 앞장서고 있다. 여러 국가에서 온 작가들의 서로 다른 창작물을 한 장소에 소개하여 대중에게 공개하는 국제전시는 필연적으로 미술계를 주도하고 있는 서양의 몇몇 국가²⁾에서 발달한 동시대미술 art contemporain이 국내로 유입되는 과정에서 함께 수입되었다. 여기서 우리는 동시대미술이 다원주의 diversité culturelle를 긍정적 분위기에서 적극적으로 발달시키고 있다는 점을 강조하고자 한다³⁾.

-
- 2) 2000년대 초반 프랑스의 공공 컬렉션, 세계 주요 미술관의 컬렉션, 쿤스트콤파스(Kunstkompass), 국제 아트페어, 비엔날레, 옥션 등을 조사한 프랑스의 예술사회학자 알랑 꾸망 Alain Quemin은 국제미술 무대가 미국, 독일, 영국, 프랑스 등 몇몇 서구권 국가에 의해 지배되고 있음을 밝힌다. Quemin, Alain, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, rapport au ministère des affaires étrangères, Paris, 2001. ; Quemin, Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, Artrprice, 2002. ; Quemin, Alain, *Les Stars de l'art contemporain*, Paris, CNRS edition, 2013.
- 3) 앞서 살펴보겠지만, 미술계에서 활동하고 있는 전문가들은 동시대미술 art contemporain의 발전이 1969년 하랄트 제만 Harald Szeemann이 스위스 베른의 쿤스트할레에서 개최한 전시 <태도가 형식이 될 때> *When Attitudes become form*를 기점으로 1970년대에 발달하였음을 말한다(*Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Echoppe, 2000). 이 전시에는 15개

여기서 몇 가지 질문을 던져보자. 언제, 어디서부터 국제미술 무대에서 여러 나라 작가들의 참여를 요구하는 국제전시가 발달하였으며, 이를 가능하게 한 근본적 배경은 무엇인가? 어떻게 관람객은 정치적, 문화적, 사회적, 역사적 환경과 맥락이 다른 데도 불구하고 외국인 작가의 창작물을 ‘전시’라는 매개체를 통해 이해할 수 있는가?

첫 번째 질문의 목적은 외국인 작가들의 작품이 어떻게 그리고 언제부터 국제미술 무대에서 보편화하였음은 물론, ‘국제미술 무대’라는 개념 자체가 어떻게 형성될 수 있었는지에 대한 답을 모색하는 것이다. 이에 대한 해결책을 찾기 위해 우리는 본론에서 20세기 초 외국인 작가들의 창작 집단에 이름 지어진 ‘에콜 드 파리⁴⁾’ école de Paris에 대한 연구를 시작으로, 2차 세계 대전을 계기로 외국인 예술가들을 적극적으로 수용했던 뉴욕 미술계의 입장에 대해 간략히 알아보고자 한다. 다음으로 세계 최초로 여러 국가 출신 작가들을 서구권 작가들과 동등한 조건에서 소개한 <지구의 미술사>전시에 대해 알아보고자 한다.

만약, 첫 번째 질문에 대한 해답이 여러 사료를 통한 20세기 미술에 대한 역사적 접근방법을 통해 얻어질 수 있다면, 두 번째 질문의 그것은 20세기 말부터 세계화의 담론을 바탕으로 형성된 글로벌시대의 미학적 문제를 통해 다루어질 수 있다. 본론을 통해 살펴보겠지만, 이 문제는 이미 <지구의 미술사>전시를 기획한 장-위베르 마르탱 Jean-Hubert Martin이 세계 여러 국가 출신 작가들의 작품을 상투적 미디어 문화에 의해 형성된 서양인들의 이국적 취향의 범위 내에서 선별하여 소개하였다는 기존의 비판적 입장에 대한 분석으로 이어질 것이다. 더 나아가 국제전시가 증식하고 있는 상황에서 이러한 비판이 국내 미술계에서 어떻게 수용될 수 있는지에 대한 또 다른 질문으로 발전할 것이다.

국가 출신의 총 69명의 작가가 참여하여 동시대미술이 국제화와 함께 시작되었음을 알 수 있다. ‘다원주의’가 국제전시에 주는 영향에 대해서는 앞으로 본 논문에서 다룰 세계화의 영향 하에 탄생한 <지구의 미술사>전시에 대한 고찰을 통해 알아보고자 한다.

4) 에콜 드 파리 école de Paris는 국내에서 ‘파리파’라고도 번역됨.

본 논문은 역사적 접근법과 미학적 문제 외에도 미술계의 ‘토양’과 관련된 공간특성과 지역성에 주목한다. 먼저 에콜 드 파리의 경우 프랑스 ‘파리’라는 특정 장소와 필연적 연관성을 지닌다. 그리고 우리는 2차 세계 대전을 전후로 유럽 지식인들과 예술인들의 활동 무대가 되었던 미국의 ‘뉴욕’이라는 특정 도시로 시선을 돌리고자 한다. 다음으로 <지구의 마술사>전시에 대한 소개를 계기로 이민 예술가들과 관련된 20세기 후반 프랑스 미술계의 입장에 대해 알아볼 것이다. 끝으로 20세기 파리-뉴욕을 바탕으로 형성된 국제미술 무대의 담론은 국제전시가 증식하고 있는 국내 미술계의 문제로 연결될 것이다.

위에 제시된 여러 과제에 대한 수행을 위해 본 논문은 먼저 국내 미술계의 국제전시 수용에 대한 여러 사례, 특히 미술의 커뮤니케이션에 있어 ‘국제성’을 가장 잘 대변하고 있는 비엔날레에 대한 간략한 분석을 시도하여 ‘한국-프랑스-미국-(다시) 한국’이라는 지형도를 그려 미술의 국제성에 대한 이해를 도모하고자 한다.

I. 세계화에 따른 국내 미술계의 변화 : 미술관-비엔날레

국내에 소개되고 있는 국제전시와 관련하여 대표적인 최근 사례와 계획에 대해 알아보자. 그리고 몇몇 비중 있는 미술관의 개관 기념전 및 비엔날레를 비롯한 국내 미술계의 세계화 흐름을 잘 나타내는 몇 가지 예를 들어보자. 우선, 언론을 통해 공개된 2019년 국립현대미술관 전시 일정에 따르면 새해 첫 전시로 과천관에서 ‘아시아 집중 프로젝트’의 일환으로 20세기 후반 아시아 현대미술의 다양한 양상을 조명하는 <세상에 눈뜨다: 아시아 미술과 사회, 1960s~1990s>전시가 소개될 예정이며, 서울관에서는 융·복합 국제미술 기획전의 일환으로 <불온한 데이터>전시가 개최될 예정이다. 국립현대미술관과 함께 한국을 대표하는 서울시립미술관의 경우 동시대 국제적 이슈로 부상하고 있는 고령화 문제를 다룬 <에이징 월드>가 계획되었으며, 중동지역의 현대미술을 연구, 조명하는 전시

<중동 현대미술 프로젝트>가 준비되어 있다. 이밖에도 국립현대미술관과 서울시립미술관은 2019년 영국 팝아트를 대표하는 데이비드 호크니 David Hockney, 장소특정적 설치 미술로 잘 알려진 제니 홀저 Jenny-Holzer, 북유럽 아방가르드를 대표하는 <아스거 온-대안적 언어>전시 개최 일정을 발표⁵⁾하였다.

다음으로 국내 미술관의 개관 기념전 및 국내 미술계의 세계화 흐름을 잘 나타내는 몇 가지 사례에 대해 알아보자. 국립현대미술관은 서울관 개관 당시 기념전 중 하나로 융·복합 문화라는 시대성을 미술문화를 통해 살펴보는 <연결-전개>라는 전시를 한국, 영국, 일본, 독일, 인도, 미국의 유명 큐레이터들과 함께 기획하여 국제적 면모를 보여주었다. 지방 미술관의 경우, 문화·예술의 지역적 맥락과 세계화의 흐름을 융합한 ‘글로벌리즘’에 대해 높은 관심을 보이며 수준 있는 국제전 또는 타국과의 문화교류에 대해 야심 찬 프로젝트들을 내놓고 있다. 먼저 광주시립미술관은 2012년부터 지역 미술인들을 해외에 소개하는 <문화도시 광주>전을 개최하고 있으며, 2009년부터 국제교류를 활발히 하고자 베이징에 창작센터를 운영하고 있다. 부산시립미술관의 경우 ‘해양문화수도’를 기반으로 ‘블록버스터’급 해외 작가와 부산의 청년 작가를 매칭 시키는 시도를 하고 있으며 대전시립미술관은 1998년부터 미국, 프랑스, 캐나다, 호주의 미술을 소개하는 전시를 선보이고 있다. 이밖에도 경남, 전북, 경기, 제주, 대구, 포항 등 국내 거의 모든 도립, 시립미술관들이 미술을 통한 국제 교류에 열을 올리고 있다⁶⁾. 사립미술관의 경우도 예외가 아니다. 2015년 개관한 한국의 대표적인 사립미술관 중 하나인 D뮤지엄의 경우 <Spatial Illumination - 9 Lights in 9 Rooms>이라는 전시를 계기로 영국, 뉴질랜드, 오스트리아를 비롯한 총 6개 국가 출신의 라이트아트 작가들의 작품을 선보여 미술계는 물론 대중에게 큰 사랑을 받았다. 한국을 대표하는 또 다른 사립기관인 리움미술관에서

5) 국립현대미술관 공식 홈페이지, 서울시립미술관 공식 홈페이지 및 여러 인터넷 기사 참조.

6) 김복기, 「국립미술관장 11인의 지상회의」, 『아트 인 컬처』, 2월호, 2017년.

는 2004년 개관 당시 <뮤즈-움?: 다원성의 교류>전을 개최하여 마리오 보타 Mario Botta(스위스), 장 누벨 Jean Nouvel(프랑스), 렘 쿨하스 Rem Koolhaas(네덜란드)와 같은 세계적으로 유명한 작가들의 건축 프로젝트를 진행하기도 하였다. 이처럼 국내 여러 미술관은 서로 경쟁하는 것처럼 미술의 세계화에 열을 올리고 있으며, 이것도 모자라 국립현대미술관의 경우 국내 최초로 외국 출신 관장(바르토메우 마리 리바스 Bartomeu Mari Ribas, 2015-2018)을 선임하기도 하였다.

외국 작가들 또는 외국인 전시기획자를 초청함으로써 국내 미술계의 새로운 변화의 모색을 도모하는 데 가장 효과적이며 선구적인 예는 1995년 광주를 중심으로 도입된 비엔날레 전시일 것이다. 지방자치제와 지방분권화가 가속화되면서 유독 한국의 경우 비엔날레의 증가 폭이 타국보다 두드러진다. 한 석사학위 논문에 따르면 1990년 후반부터 2000년대 초반까지 세계 비엔날레의 수는 매우 증가하였는데, 2018년 현재 약 200여 개의 비엔날레가 존재함을 밝히고 있다. 이를 대륙별로 살펴보면, 서유럽 43개, 아·태 41개, 북미 22개, 동유럽 19개, 남미 18개, 지중해·북아프리카 14개, 아프리카 11개, 중동 5개로 나타났다. 유럽에 비해 아시아가 국제미술 무대에 진출한 역사가 상당히 짧은 것을 고려한다면, 아·태 지역의 비엔날레 숫자는 참으로 놀랍다. 여기서 한국은 무려 16개의 비엔날레를 개최하고 있으며 비공식적으로 개최되고 있는 비엔날레의 수는 20개를 넘는다.⁷⁾

표1. 1995-2016 비엔날레 참여 작가 및 국가 수 현황

년도	1995	1997	2000	2002	2004	2006	2008	2010	2012	2014	2016
국가 수	49	35	37	29	39	32	36	29	40	39	50
작가 수	87	78	90	93	84	90	116	133	92	105	101
외국인 (%)	56	45	41	31	46	36	31	22	43	37	50
※ 위 표는 광주비엔날레 공식홈페이지에서 제공하는 자료를 바탕으로 구성되었다.											

7) 백꽃별, 「한국 비엔날레의 운영 효율성 비교 연구」, 홍익대학교 경영대학원 석사학위 논문, 2018년, pp. 8-9.

그렇다면 비엔날레는 얼마만큼 국제화되었으며 어떻게 세계화의 담론을 생산하는가? 이러한 질문에 답변하기 위해 한국의 비엔날레를 대표⁸⁾하는 있는 광주비엔날레를 예로 들어 보자. 1995년 제1회 비엔날레는 49개국 출신의 87명 작가를 소개(표1 참조)하여 56%라는 상당히 높은 외국 작가들의 참여 비율을 기록하고 있다. 하지만 1997년부터 외국인 작가들의 참여비율(1997: 45%, 2000: 41%, 2002: 31%, 2004: 46%, 2006: 36%, 2008: 31%, 2010: 22%, 2012: 43%, 2014: 37%, 2016: 50%)은 전반적 감소세를 보이다가 2016년 50%대로 회복하여 1995년부터 2016년까지 평균 39.8%를 기록하고 있다. 하지만 이러한 외국 작가 비율의 감소세에도 불구하고 광주비엔날레의 국제성은 베니스비엔날레나 카셀 도큐멘타 등에 비해 크게 뒤지지 않는다⁹⁾.

표2. 1995-2016 광주비엔날레의 국내외 큐레이터 현황											
년도	1995	1997	2000	2002	2004	2006	2008	2010	2012	2014	2016
총괄자	임영방 (조위)	유준상 (조위)	오광수 (전감)	성완경 (예감)	이용우 (예감)	김홍희 (예감)	오쿠위 엔위저 (예감)	마사밀 리아노 지오니 (예감)	김선정 외 5인 (6개국 출신 공 동감독)	제시카 모건 (예감)	마리아 린드 (예감)
외국인 큐레이터	4	3	3	2	4	7	2	1	5	4	5
총 큐레이터 수	8	6	6	6	11	9	3	1	6	5	6
외국인%	50	50	50	33	36	78	67	100	83	80	83
※ 본 자료는 광주비엔날레 공식 홈페이지 '전시기획자'란에 발표된 자료를 바탕으로 구성되었다.											
※ 조위: 조직위원장, 전감: 전시감독, 예감: 예술총감독											

- 8) 광주비엔날레는 2014년 artnet이 선정한 세계 5대 비엔날레이기도 하다.
- 9) 네덜란드에서 활동하고 있는 예술사회학자 반 헤스트 판케의 연구에 따르면 상하이비엔날레(2000-2006), 광주비엔날레(1995-2006), 상파울루비엔날레(1970-2004), 카셀 도큐멘타(1970-2007), 베니스비엔날레(1970-2007)에 참여했던 3,044명의 작가들의 출신 국가 평균은 상하이 25개국, 광주 38개국, 상파울루 35개국, 카셀 42개국, 베니스 38개국으로 광주비엔날레가 베니스비엔날레와 같은 수를 기록하고 있으며, 카셀 도큐멘타보다는 4개국이 적은 것으로 나타났다. 여기서 광주비엔날레의 평균값은 1995년부터 2006년까지의 결과이며 카셀 도큐멘타와 베니스비엔날레는 1970년부터 2006년까지인 것을 감안하면 광주비엔날레의 국제성은 상당한 의미를 갖는다.

Hest, Femke Van, *Territorial factors inaglobalized artworld? Thevisibility of countries in international contemporary art events*, Rotterdam, ERMeCC, 2012, pp. 146-147.

비엔날레를 통한 국내 미술계의 국제화 문제에 있어 또 한 가지 거론할 수 있는 것이 바로 국제적 명성을 얻고 있는 외국인 큐레이터의 고용이다(표2 참조). 이제까지 광주비엔날레는 수많은 외국인 큐레이터의 전시를 소개해 왔으며 2008년부터 오쿠이 엔위저 Okwui Enwezor, 마시밀리아노 지오니 Massimiliano Gioni(2010), 제시카 모건 Jessica Morgan(2014), 마리아 린드 Maria Lind(2016) 등 총괄 기획자의 자리를 대부분 외국인 큐레이터들이 독점하게 되었음은 물론, 2010년부터 2016년까지 무려 80%에서 100%의 외국인 큐레이터들이 비엔날레의 여러 전시를 기획하였다. 최근 광주비엔날레 재단이 발표한 자료에 따르면 2010년 48%를 기록한 관람객 만족도 비율이 2012년에는 56%, 2014년에는 66.6%, 2016년에는 66.8%로 지속적 상승세를 나타내고 있으며, 특히 외국인 관람객 만족도가 75.9%로 나타나 69.6%를 기록한 내국인 관람객 만족도에 비해 뚜렷한 우위를 차지하고 있다. 또 한 가지 흥미로운 사실은 ‘광주비엔날레가 국제 미술 전시회로서 가치가 있는가’를 측정한 국제미술전시회 가치 만족도에서 설문에 응답한 외국인 관람객의 80.7%가 긍정적인 반응을 보였는데, 이는 73.7%를 기록한 내국인에 비해 7% 높은 수치이다. 광주비엔날레 재단은 비엔날레에 대한 높은 평가의 이유를 “대회마다 새로운 전시기획을 시도하고 현대미술 담론을 다양하게 제시하면서 관람객 개선 의견 등을 수렴하는 모습이 긍정적으로 비친 데 따른 것”이라 말하고 있다¹⁰⁾. 광주비엔날레에서 보는 바와 같이 ‘비엔날레’라는 초대형 전시 시스템은 국내 미술계가 국제미술 무대와 소통하는 기회를 제공할 뿐만 아니라 해외 작가들에 대한 소개와 국제미술 무대에서 활발하게 활동하고 있는 유명 큐레이터를 초대함으로써 광주를 효과적으로 글로벌 사회의 중심에 위치시키는 데 중요한 역할을 한다.

여기서 잠시 20세기 이후 세계화와 관련된 한국미술의 발전에 대

10) 「광주비엔날레-관람만족도-꾸준한-상승세-보도자료」, 2018/12/06.

광주비엔날레 공식홈페이지

<https://www.gwangjubiennale.org/gb/Board/10344/detailView.do>

해 언급해 보자. 국내 미술계에서 세계와의 소통은 일차적으로 고희동, 김관호, 김찬영, 나혜석 등 일본강점기 때 일본 유학을 통해 유화를 국내에 처음으로 소개한 작가들에 의해 이루어졌다. 2차 세계대전 및 한국 전쟁 종전 이후 1950-60년대 한국 화단은 일본을 비롯한 유럽, 미국과 교류하며 프랑스와 미국에서 발달한 앵포르멜과 추상표현주의 운동을 국내에 소개한 박서보, 이우환, 윤형근, 김창열과 같은 작가들에 의해 새롭게 변모한다. 1970년대는 박서보, 권영우, 서승원 이동엽, 허황 등이 앵포르멜을 발전 또는 탈피하여 단색화와 추상미술 운동에 이르게 된다. 이를 통해 우리는 한국 현대미술의 발전이 몇몇 국내 작가들이 일본 또는 서양 미술계와 교류하면서 태동, 발전했다는 것을 알 수 있다. 게다가 1980년대는 서양에서 들어온 추상미술에 대한 비판과 반모더니즘 미술 운동이 확산하면서 사실주의, 극사실주의와 같은 구상미술이 태동한다. 특히 사실적 표현을 바탕으로 사회적 참여를 중요시하는 민중미술은 한국인과 한국 역사의 정체성을 1980년대 암울한 정치 상황을 폭로하며 미술 창작에 적극적으로 반영한다¹¹⁾. 바로 이러한 맥락에서 1990년대 중반 이후 전개된 국제전시와 비엔날레의 확산은 중요한 의미를 나타낸다. 그것은 바로 과거 해외와의 교류가 내국인들을 통해 간접적으로 일어났다면, 이제 외국 작가, 외국 미술, 외국인 전시기획자, 국제미술 무대의 담론이 직접적으로 한국 미술계와 직면하고 있기 때문이다. 그렇다면 국제미술 무대에서 언제부터 외국인작가들이 특정 국가에서 지속해서 자유롭게 활동하게 되었는가? 여기서 우리는 국제전시의 놀라운 증식과 이러한 문화를 가능하게 했던 외국인 작가들의 국제미술 무대에서의 수용에 대해 미술사에서 처음으로 외국인 예술가 집단을 형성했던 에콜 드 파리를 통해 알아보고자 한다. 우리는 이러한 연구와 문제 해결을 통해 국내뿐만 아니라 세계화의 영향으로 해외 작가들의 작품을 소개하고 있는 여러 국가에서 발전

11) 김홍희, 『한국 화단과 현대미술/규곡 김홍희의 현대미술 담론과 현장』, vol.2, 서울, Numbit, 2003, pp. 13-55. ; 김필호 외 6인, 『90년대 한국미술』, 전시카탈로그, 서울, 서울시립미술관, 2016.

하고 있는 국제전시의 뿌리를 추적하고자 한다.

II. 프랑스 미술계에서 외국인 작가들에 대한 문제 및 인식에 대한 변화

프랑스의 미술사학자 에릭 미쇼 Eric Michaud는 자신의 저서 『미술사: 국경들의 영역』에서 미술사는 19세기 초부터 2차 세계 대전까지 역사와는 구분되는 하나의 독립된 지식체계로서 완성되었으며 이는 당시 분열된 유럽을 강타한 국가주의와 인종주의적 맥락과 크게 연관되어 있음을 밝히고 있다¹²⁾. 제국주의를 신봉했던 서양의 여러 열강은 자신들의 민족적 우월성을 입증하기 위해 모던예술의 패러다임이었던 ‘천재성’, ‘재능’ 등을 자신들의 영토와 연관 지어 해석하였다¹³⁾. 특히 당시 미술계를 주도했던 프랑스의 경우 미술을 자국의 우월감과 동일시하는 경향이 상당히 뚜렷하였으며 이는 20세기 미술사의 중요한 부분을 차지하고 있는 에폴 드 파리의 경우를 보면 알 수 있다. 프랑스의 비평가인 앙드레 와르노 André Wornod가 20세기 초 파리에서 활동하는 외국 작가들을 지칭하기 위해 처음으로 사용한 이 단어는 1925년 처음으로 문학 잡지인 『코메디아』

12) 왕권과 신권이 붕괴한 사회에서 예술은 무한한 자유를 바탕으로 스스로의 독립성에 이른다. 이러한 예술에 대한 새로운 인식과 상황은 예술이 역사와 구분되는 지식 체계를 형성하는 데 근본적인 바탕을 이룬다. 하지만 20세기 초 낭만주의의 유산인 국가주의와 인종차별주의의 발전 속에서 예술은 역사에서 자신만의 고유한 시간성을 회복하고자 인종과 국가에 대한 경계질을 확고히 하며 스스로 정체성을 완성하려 한다. 이 과정에서 예술가는 한 국가와 민족을 대변하는 한 명의 ‘예언자’가 될 수 있었으며, 이를 통해 국가관에 편승하는 미술의 역사가 서서히 만들어진다. 이러한 내용은 에릭 미쇼의 저서 전반을 통해 전개된다. Michaud, Eric, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.

13) 일반적으로 모더니즘 시대에 외국인 작가들이 프랑스 작가들과 동일시되기 위해서는 그들의 창작물이 프랑스 영토 안에서 완성되어야만 했다. 프랑스의 미술사학자 베르나르 도리발은 자신의 저서를 통해 프랑스의 회화가 어떻게 국가주의, 민족주의와 연결되어 있는지 폭넓게 묘사하고 있다. Dorival, Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*(3 tomes), Paris, Gallimard, 1943-1946(1946).

*Comoedia*를 통해 소개되었다. 이 유파의 주요 작가들은 피카소, 샤갈, 수틴, 모딜리아니, 아키펡코 등 대부분 몽파르나스에서 활동한 외국인 이민자들이며, 주로 큐비즘, 표현주의, 야수파, 미래파 등 아카데미한 화풍과는 거리가 먼 다양한 현대미술 장르의 선구자들이었다. 21세기적 관점에서 본다면 앞서 열거한 예술가들은 시대를 넘나들며 존경받는 ‘성인¹⁴⁾’의 반열에 오를 만한 천재 예술가들이지만, 당시 와르노는 ‘일원적¹⁵⁾’ unicisme 방향과 동일한 스타일의 테두리에서 창작 활동을 하는 외국인 작가들에 대해 다음과 같이 말한다.

...같은 방향으로 작업하는 작가들은 프랑스 문화와 예술에 대한 타락의 가장 확고한 증거이다¹⁶⁾.

와르노뿐만 아니라 당시 많은 지식인과 정치인이 19세기부터 초강대국의 위치에 있었던 프랑스에서 외국 출신 작가들이 전통과는 상관없는 방향으로 자국의 미술계를 변화시키고 있는 것을 걱정 어린 눈빛으로 바라보곤 하였다. 몇 가지 예를 들자면, 소설가이자 정

14) 프랑스의 예술사회학자 나탈리 아인닉은 현재 ‘성인’, ‘천재’, ‘전설’처럼 받아들여지고 있는 19세기를 ‘비참’하게 살아간 반 고흐를 사회학적 방법을 통해 분석함으로써 그의 삶과 예술세계가 현대인들의 낭만주의적 취향에 맞춰 왜곡, 변형, 과장되었음을 밝히고 있다. 한 인물을 신화화하는 과정은 분명 국가주의, 지역주의, 미술의 자본화 등과 연관되는 데 그것은 바로 ‘우리 땅’에서 배출한 작가를 ‘성인’의 반열에 올려놓음으로써 민족적 우월감은 물론, 현대적 의미의 문화 마케팅을 실천할 수 있기 때문이다. 반 고흐가 한 명의 전설적, 영웅적, 예언자적 인물로 신성화되는 과정은 *La Gloire de Van Gogh*의 1장 2절(*La légende dorée: de la biographie à l'hagiographie*)부터 2장(*Réconciliation*)을 참조하라. 반 고흐의 신성화가 물질적 자본 및 ‘관광 수익’과 연결되는 과정은 같은 책 3장과 4장을 참조하라. Heinich, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991.

15) ‘Unicism’이란 미술사에 있어 입체파나 표현주의와 같이 여러 작가가 하나의 미술사조를 따라 작업을 하는 예술적 방향성이나 창작태도를 의미한다.

16) « ...tous travaillaient dans le même sens devient pour eux la meilleure preuve de "l'abâtardissement" de la culture française et de son art. » Michaud, Eric *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, op. cit., p. 92.

치인이었던 국수주의자 모리스 바레 Maurice Barrès는 “우리 영토에 정착한 모든 외국인은 그들이 우리를 소중히 생각하고 있다 믿을지라도 그들이 가질 수 없고, 이해할 수도 없으며, 정확히 말해 민족성도 없기에 영원한 프랑스와 우리의 전통을 필연적으로 증오한다¹⁷⁾.”고 말하며 한 예술인의 창작 활동을 단순히 국가와 민족이라는 정치적 맥락에서 탄생한 낭만주의의 범주 안에서 이해하려 하였다. 특히 1차 세계대전을 전후로 하여 파리의 자유로운 예술적 분위기와 정치적 상황에 따라 유입된 유대인에 대한 비판의 강도는 더욱더 심했다. 당시 국가주의자들은 예술이 한 국가의 전통과 정체성을 대변할 수 있다는 것을 깨달았다. 그래서 1929년 노벨문학상 수상자인 독일 작가 토마스 만 Thomas Mann은 예술은 “모든 것 중 가장 강한 보수의 힘¹⁸⁾”이라 말하며, 몽파르나스 예술가들을 국가의 정체성을 파괴하는 자들로 치부하였다. 20세기 초에 발달한 보수주의, 국가주의, 인종차별 등은 한 민족의 예술과 정체성 자체를 공격하기도 한다. 1925년 출간된 『메르큐르 드 프랑스』 *Mercur de France*에서 작가이자 신문기자로 활동했던 네덜란드 태생 프리츠 방텔필 Fritz R. Vanderpijl은 미술사에서 유대인의 회화가 존재하지 않는다는 것을 강조하며 그들을 ‘모방자’ 정도로 깎아내렸고, 심지어 당시 영향력 있던 폴란드 출신 유대인 미술 비평가 왈드머 조지 Waldemar George는 1930년 다음과 같이 말한다.

에콜 드 파리의 국제주의는 공화국과 프랑스 문화의 일원성을 위협에 빠트린다¹⁹⁾.

하지만, 이러한 거센 비판에도 불구하고 프랑스의 미술계는 국제

17) « Tout étranger installé sur notre territoire, alors même qu’il croit nous chérir, haït naturellement la France éternelle, notre tradition, qu’il ne possède pas, qu’il ne peut comprendre et qui constitue précisément la nationalité. », Michaud, Eric, *Histoire de l’art, Ibid.*, p. 91.

18) Michaud, Eric, *Histoire de l’art, Ibid.*, pp. 85-86.

19) « l’internationalisme de l’École de Paris met en danger la République et l’unité de la culture française. » Michaud, Eric, *Histoire de l’art, Ibid.*, p. 110.

미술 무대에서 새로운 ‘예술의 수도’로 뉴욕 미술계가 부상하기 전까지 외국인 작가들의 창작 활동을 통해 문화의 풍부함과 그 우월성을 과시한다. 마르크 샤갈 Marc Chagall, 파블로 피카소 Pablo Ruiz Picasso, 샤임 수틴 Chaïm Soutine, 줄 파생 Jules Pascin, 아마테오 모딜리아니 Amadeo Modigliani, 키스 반 Dongen Kees van Dongen, 알렉산더 아르키펜코 Alexander Archipenko, 레오나르도 후지타²⁰⁾ 藤田嗣治 등 수많은 외국 출신 작가들이 모던아트를 대변하는 입체파, 추상미술, 표현주의, 야수파, 미래파, 초현실주의를 형성하는 데 선구자 역할을 하였다. 참고로 프랑스의 미술사가인 리디아 함브르크 Lydia Hambourg이 2001년 발표한 『에콜 드 파리: 화가 인명 사전』에 따르면 2차 세계 대전 이후 파리에 새롭게 형성된 외국인 예술가들의 집단을 지칭하는 ‘누벨 에콜 드 파리’ Nouvelle école de Paris에 무려 420여 명의 작가가 포함된다²¹⁾. 리스트에 등재된 작가들의 국적을 살펴보면 영국, 벨기에, 네덜란드와 같은 유럽 국가뿐만 아니라, 이집트, 브라질, 칠리, 쿠바, 우크라이나, 모르코, 베트남, 인도네시아, 중국 등 비서구권 국가를 포함한 총 36개국을 망라하여 파리가 세계의 재능인들을 흡수하여 실로 국제미술 무대의 중심 역할을 하였다는 것을 알 수 있다.

20세기 초 프랑스에서 외국인 예술가들의 이민 문제는 심각한 고민거리였다. 고전미술에서는 프랑스 작가와 외국인 작가들은 ‘혈연’, ‘출신 토양’ 그리고 ‘가톨릭’이라는 종교²²⁾를 통해 구분될 수 있었지만, 앞서 언급한 바와 같이 모더니즘 시대부터는 이러한 요소와는 상당한 거리가 있는 여러 이민 예술가들이 프랑스 미술계를 대표하였기 때문에 자국민과 외국인의 구분은 불분명하게 되었다. 그리고 무엇보다 모더니즘 이후 예술창작에 있어 새로운 표현, 소재, 기

20) 특히, 후지타는 1925년 프랑스 정부로부터 프랑스 최고의 훈장인 레지옹 도뇌르 Légion d'honneur를 받았다.

21) Harambourg, Lydia, *L'École de Paris(1945-1965): dictionnaire des peintres*, Lausanne, mise à jour de Clotilde Scordia, Ides & Calendes, 2001.

22) Michaud, Eric, *Histoire de l'art: une discipline à ses frontières*의 II장과 III장 참조, *Ibid.*

법 등을 높게 평가하는 프랑스 미술계는 작가 개인의 창의력과 천재성을 바탕으로 기존의 예술 방식에서 획기적으로 탈피한 조형 언어를 사용하는 외국인 작가들에 대해 서서히 마음을 열 수밖에 없었다. 그래서 외국인 작가 집단과 자국인의 구분하며 부정적 뉘앙스를 통해 만들어진 ‘에폴 드 파리’라는 표현을 사용하였던 와르노는 이미 1924년 『코메디아』에서 “프랑스의 미술은 자주 출생지, 문화, 성격 면에서 프랑스인과는 전혀 상관없는 예술가들을 통해 대변될 수 있다²³⁾”고 말한다. 그리고 반 고흐 Van Gogh, 피사로 Pissarro, 시슬리 Sisley 등 몽파르나스 예술가들이 ‘본질적’으로 프랑스인이라 생각하였음은 물론, 귀화나 전쟁에 참여한 외국인들에 대한 고민에 빠져 다음과 같이 말한다.

반 고흐, 피사로 아니면 시슬리는 근본적으로 우리 사람이 되었다. 몽파르나스와 다른 곳에 우리가 원하지 않는 자들이 있다고 해도 이것은 사실이다. 하지만 프랑스에서 문화를 습득하고 파리에서 오랫동안 거주한 화가들을 같은 방법으로 취급할 수 있는가? 또한, 여기에 귀화와 전쟁이라는 질문도 할 수 있다. 이런 문제와 관련된 외국인은 프랑스인이 아닌가?²⁴⁾

이처럼 와르노는 외국인이지만 프랑스에서 이미 기반을 닦은 작가들에 대해 ‘그들이 프랑스의 미술을 대표할 수 있는 자격이 있지 않은가’라는 질문을 한다. 20세기 초부터 우리는 새로운 예술적 영

23) 1924년 2월 11일 『코메디아』, 「외국인 문제」 La question des étrangers에서 재인용. Michaud, Eric, *Histoire de l'art, Ibid.*, p. 90.

24) « Van Gogh, Pissarro ou Sisley sont devenus essentiellement de chez nous. Qu'il y ait des indésirables à Montparnasse et ailleurs, c'est bien certain. Mais les peintres qui ont acquis leur culture en France, qui ont toujours vécu à Paris, doivent-ils être traités de la même façon ? Et puis, il y a la question des naturalisations, la question de la guerre. Un étranger qui s'est engagé n'est-il pas devenu français ? » L'article d'André Warnod « La question des étrangers », *Comœdia*, 11 février 1924에서 재인용. Michaud, Eric, *Histoire de l'art, Ibid.*, p. 90.

감과 에너지를 발산한 몽파르나스와 같은 특정한 장소에 대해 심도 있는 고민을 하게 된다. 이는 19세기를 살아간 국가주의자들이 이미 미술 무대에서 확고히 성장한 외국 출신 예술가들의 존재에도 불구하고 그들을 프랑스를 대표하는 예술가로 평가하는 것에 대해 부정적 견해를 표명한 것과는 명확한 차이가 있음을 강조할 필요가 있다. 결국, 20세기에 들어오면서 에콜 드 파리는 프랑스에서 하나의 국가적 가치와 자부심을 형성하게 된다²⁵⁾.

하지만, 프랑스가 이민 예술가들을 뒤늦게나마 제도권에 편입시키려 할 때, 그들을 좀 더 긍정적인 시각으로 바라보고 그들의 창작 활동의 가치를 적극적으로 인정해 주는 미술계의 변화는 ‘빛의 도시’ 파리가 아닌 1940년대 미국에서 ‘국제주의’ internationalisme라는 새로운 패러다임을 통해 꽃 피우게 된다. 전후 미국 현대미술을 대표하는 추상표현주의의 이론화에 공헌한 헤럴드 로젠버그 Harold Rosenberg는 1940년 『파르티잔 리뷰』 Partisan Review에서 유럽에서 활동했던 여러 예술가와 아방가르드 문화의 미국 유입을 언급하며 미국미술의 국제적 성격을 자랑하는 동시에 ‘파리의 추락²⁶⁾’을 알린 것으로 유명하다²⁷⁾. 실제로 미국 현대미술의 첫 번째 작가로

25) 이를 가장 잘 보여주는 예가 바로 1961년 파리 비엔날레에서 이미 1960년 몽파르나스의 외국인 작가들의 작품을 소개한 세르팡틴 갤러리와 협력하여 에콜 드 파리의 젊은 작가들을 소개한 것이다. 파리비엔날레 공식 아카이브 참조 <http://archives.biennaledeparis.org/fr/1961/ann/ecoledeparis1961.htm>

26) Harold Rosenberg, « Chute de Paris », 1940년 Review에 실린 기사에서 재인용. Rosenberg, Harold, *Tradition du nouveau*, traduction de l'anglais par Anne Marchand, Paris, Arguments, 1962.

27) 참고로 학자와 미술 전문가들은 1964년 개최된 베니스비엔날레에서 로버트 라우젠버그 Robert Rauschenberg가 대상을 수상한 사건이 결정적으로 미술계의 ‘수도’가 파리에서 뉴욕으로 전환된 역사적 순간이라 평가하고 있다. Moulin, Raymonde, *Le Marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003. ; Bydler, Charlotte, *The Global Art World INC : On the globalization of contemporary art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2004, p. 101. ; Laurent, Thierry, <L'extension des lieux de l'art de l'Europe au reste du monde>, Questions Internationales, n° 42-mars-avril, 2010, p. 25 ; Verlaine, Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : Une histoire culturelle du marché de l'art 1944-1970*, Paris, publications de la Sorbonne, 2012, p. 465.

평가받는 추상표현주의 화가 잭슨 폴록 Jackson Pollock은 미국 지방주의 작가인 토마스 벤튼 Thomas H. Benton의 제자로서 과거 유럽에서 활동했던 칠레 출신의 초현실주의자 로베르토 마타 Roberto Matta와 예술적 교류를 통해 진정한 의미에서 ‘국제적 면모를 갖춘 유일한 미국인²⁸⁾’으로 평가받았다. 후안 미로 Joan Miro, 피카소 그리고 마크 로스코 Mark Rothko 등에서 영향을 받은 유대인 작가 드 쿠닝 De Kooning 역시 미국에서 표현주의의 대표 작가로 활동하여 폴록과 함께 2차 세계 대전 이후 미국 현대미술 제1세대 작가로 평가받고 있다. 유럽, 특히 프랑스에서 활동했던 수많은 예술가의 뉴욕 정착은 과거 에콜 드 파리에 ‘에콜 드 뉴욕’ école de New York의 탄생을 일으키어 미국미술의 밝은 미래를 약속하게 되었으며, 외국 작가들의 승리는 2차 세계대전 이후 ‘보편적 예술²⁹⁾’ art universel과 ‘형식주의’ formalisme라는 개념을 통해 더욱 빛을 발하게 된다. 이에 비평가로 활동했던 에드워드 엘튼 주윌 Edward Alden Jewell은 뉴욕타임스를 통해 다음과 같이 말한다.

... ‘보편적’ 예술은 개인적 경험 속에서 뿌리를 내리고 모든 국가의 개개인과 소통할 할 수 있는 능력을 갖춘다. 또한 이러한 예술은 작가가 자신의 영감을 확실히 미국인이라는 개인적 경험 속에서 끌어오기에 깊은 의미에서 미국적이다³⁰⁾.

그의 이러한 발언은 미국이 유럽미술을 받아들였지만, 그것이 단순한 차용이 아닌 미술작품이 언제, 어디서이건 타자와 큰 불편 없

28) Guilbaud, Serge, *Comme New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Jacqueline Chambon, 1989, p. 112.

29) 이러한 태도는 캔버스에 그려진 원형이 세계 어느 나라에서나 동일한 형태로 이해될 수 있다는 형식주의(formalism)의 보편성과도 연결된다.

30) « ...l'art "universel" prend racine dans l'expérience individuelle et devient ainsi capable de parler avec force à des individus de tous les pays. Cet art serait, par la même occasion, profondément américain puisque l'artiste aurait puisé son inspiration dans son expérience personnelle qui était évidemment américaine. » Motherwell, Robert, <14 Americans, Dorothy Miller> (New York, M.O.M.A., 1946, p. 36.)에서 재인용. Guilbaud, Serge, *Ibid.*, p. 223.

이 소통할 수 있다는 논리를 반영하는 미술의 보편성을 통해 미국적으로 재탄생할 수 있다는 의미이다. 추상표현주의 작가인 로버트 머더웰 Robert Motherwell은 이러한 미술의 보편성을 다음과 같은 문장을 통해 극명하게 표현하였다.

예술에는 국경이 없다. 미국 화가든 프랑스 화가든 그것은 정말 아무것도 의미하지 않는다³¹⁾.

이처럼 에콜 드 파리와 에콜 드 뉴욕의 차이는 명백하다. 전자는 그 발전 과정에 있어 국가주의적 사고관 아래 외국 작가들의 활동이 프랑스의 문화적 가치와 정체성을 훼손한다는 우려와 연결되지만, 후자는 유럽의 예술을 적극적으로 받아들여 미국적 가치로 환원하는 개방적 태도를 보이고 있다. 다시 말해, 과거 국가주의의 패러다임 하에 유럽에서 부정적으로 인식되었던 외국 작가들이 국제주의의 새로운 가치를 수용한 미국에서는 긍정적으로 인식되기 시작한 것이다. 더 나아가 미술계에서 발달한 보편성 universel과 국제성은 당시 전후에 발달한 평화적 또는 자유적³²⁾ 분위기와 같은 정치적 맥락과 함께 발전하게 된다. 한편, 나치로부터 해방된 프랑스에서도 에콜 드 파리의 긍정적 영향과 예술적 평가가 확고해지는데, 이는 1954년 파리에 있는 세르팡틴 갤러리에서 열린 에콜 드 파리 작가들의 회고전에서 와르노의 다음과 같은 표현을 통해 잘 드러난다.

에콜 드 파리! 내가 ‘코메디아’ 잡지를 통해 처음으로 소개한 이 세 개의 음절은 이 운동의 영웅적 시대와 관계된 사람들을 위한 엄청난 힘의 제안이며 새로운 회화의 승리를 강조한다는 의미를 지닌다.³³⁾

31) « L'art n'a pas de pays. Se contenter d'être un peintre américain ou français, c'est n'être rien. » *Idem*.

32) 미국의 투르먼 대통령은 2차 세계 대전 이후 UN 창설을 통해 국제 사회의 분쟁을 범국가적 차원에서 해결하려 하였으며, 당시 나치 독일과 일본의 제국주의 하에 식민지화된 여러 국가가 자유 의지에 따라 독립하였다.

33) « École de Paris ! Ces mots ont une force de suggestion bouleversante pour ceux

20세기 초 파리에서 활동했던 여러 외국인 작가들은 2차 세계대전 이후 국제주의의 물결 속에서 시대를 앞서간 영웅과 같이 생각되었다. 그리고 시간이 흐를수록 그들은 자신의 영토를 확장하여 개념 미술, 팝아트, 미니멀 아트 등 새로운 유형의 미술사조가 등장하는 1960년대 미술계의 황금기에는 아시아를 비롯한 비서구권 국가들의 활동이 점점 가속화되었다. 특히, 플럭서스 그룹에서 아시아 작가들이 두각을 나타내는데 당시 백남준, 오노 요코 Uno Yoko, 옹 카와라 On Kawara, 시게코 구보타 Shigeko Kubota, 아라카와 Arakawa, 이사무 노구치 Isamu Noguchi, 야요이 쿠사마 Yayoi Kusama 등 한국, 일본 작가들이 서양의 작가들과 함께 활발하게 활동하였다. 그리고 일본에서는 현재까지도 서구미술계에서 비중 있게 평가받고 있는 구타이 Gutai, 모노화 Mono-Ha 또는 네오파파 같은 중요한 미술 운동이 일어나기도 하였다. 서구권 무대에서 외국인 작가들의 적극적인 활동은 전시기획과 그 구성에서도 윤곽을 나타낸다.

1969년에는 큐레이터의 활동을 하나의 창작 활동으로 생각한 하랄트 제만 Harald Szeemann의 전설적인 전시 <태도가 형식이 될 때>(*When Attitudes become form*)가 스위스 베른의 쿤스트할레에서 개최되었다. 총 69명의 참여 작가들의 국적을 살펴보면 미국(34명), 이탈리아(9명), 독일(8명), 스위스(3명), 네덜란드(3명), 영국(2명), 프랑스(2명), 오스트리아, 벨기에, 덴마크, 그리스, 필리핀, 포르투 리고, 터키, 남아프리카공화국 등 총 15개 국가를 망라한다. 이 전시가 과거 모더니즘 예술 시대에 ‘천재’적인 작가들의 창작물을 단순히 돋보이게 하는 것이 아니라, 그 자체가 하나의 예술창작으로 인식되는 선구적 사례³⁴⁾라는 역사적 중요성을 내포하고 있다. 더불어 미술

qui ont été mêlés aux temps héroïques de ce mouvement, pour moi, qui, le premier, dans une chronique de Comœdia, ai donné à ces trois mots le sens qu'ils prenaient, marquant le triomphe de la peinture nouvelle. » Nacenta, Raymond, *École de Paris ; son histoire, son époque*, Paris, Seghers, 1958, p. 54.

34) Heinich, Nathalie, *Harald Szeeman, un cas singulier*, Paris, L'Echoppe, 2015. ; Glicenstein, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

전문가들은 이 전시를 계기로 동시대미술 art contemporain이 열렸다고 평가하고 있다. 그렇기 때문에 본 전시에 대한 높은 외국인 작가들의 참여율은 중요한 의미를 지닌다.

위의 사례에서 볼 수 있듯이 머더웰과 에드워드 엘턴 주엘이 “예술에는 국경이 없다”라 선언한 이후 미술계의 지형도와 그 범위는 외국인 작가들의 서구권 진출과 이에 따른 제도권의 여러 전시를 통해 점점 더 넓어졌다. 하지만 미술사학자 및 미술계 현장에서 활동하는 미술 전문가들은 세계화와 다원주의의 그리고 국가와 지역에 대한 인식을 바탕으로 발달한 국제전의 본격적인 시작은 1989년 포피 두센터와 라빌레트에서 장-위베르 마르땅에 의해 개최된 <지구의 마술사> *Magiciens de la Terre*전이라 입을 모은다. 만약, <태도가 형식이 될 때> 전시가 주로 미니멀리즘, 랜드아트, 아르테 포베라 등 서구의 미술사조와 예술적 맥락을 같이 하는 동시대미술가들을 소개하는 전시라면, <지구의 마술사>전은 국제 작가들의 창작물을 1980년대부터 본격적으로 발달한 세계화와 다원주의의 맥락에서 소개하고 있다. 거의 40년이 지난 지금 이 전시에 대해 논하고자 하는 이유는 앞서 살펴본 바와 같이 파리와 뉴욕이라는 ‘메인 스트림’ mainstream에서 외국인 작가들의 눈부신 전공과 새로운 예술 창작에 대한 열정이 시간이 흐름에 따라 서서히 전시를 통해 재평가될 수 있기 때문이다. 특히, 이러한 상황은 1990년대 중반부터 대규모 ‘국제전’이라는 형태로 한국은 물론, 21세기 동시대미술이 발달한 거의 모든 국가에서 반복될 수 있기 때문이다³⁵⁾.

III. <지구의 마술사> : 대규모 국제전시의 등장

35) 대규모 국제전시의 가장 좋은 예시라 할 수 있는 비엔날레의 경우 베니스비엔날레, 카셀 도큐멘타, 휘트니비엔날레와 같이 서구권 국가의 몇몇 사례를 들 수 있지만, 광주, 상파울루, 사하라, 하바나, 상하이, 요하네스버그 등 비서구권 국가에서 개최되고 있는 수많은 비엔날레의 인지도가 국제미술 무대에서 지속해서 성장하고 있다는 것을 강조하고자 한다.

서양의 아방가르드 미술과 비서구권 국가의 창작물을 같은 장소에서 대규모로 소개한 전시의 선구적 사례는 1985년 뉴욕현대미술관 MoMA에서 개최된 <원시주의: 부족적인 것과 현대적인 것의 유사성> *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*이다³⁶⁾. 이 전시의 큐레이터 윌리엄 루빈 William Rubin은 피카소, 고갱 Gauguin, Paul, 마티스 Henri Matisse, 블랑쿠시 Constantin Brancusi, 자코메티 Alberto Giacometti와 같은 서양의 현대미술 작가들의 작품을 아프리카의 ‘원시미술’과 매칭시켜 예술의 보편성과 서로 다른 문명 간 예술의 상호 유사성을 강조하였다. 만약 이 전시의 관심이 서양과 아프리카 미술의 비교에 머물렀다면, 1989년 퐁피두 센터와 라빌레트에서 동시에 개최된 <지구의 마술사>전은 유럽을 비롯한 서구권 국가의 작가는 물론, 아시아, 극동, 아프리카, 라틴아메리카, 오세아니아 출신 101명의 창작인을 초청하여 문화의 다양성을 대규모 국제전을 통해 관용적 자세로 수용하고 소개하여 동시대미술의 새로운 지평을 열었다. 21세기적 관점에서 한 전시장에서 해외 여러 나라 작가들의 작품을 소개하는 것은 그리 특별한 일은 아니지만, 당시 이 전시가 미술계에서 얼마나 새롭게 받아들여졌는지는 전시 기획자인 장-위베르 마르망의 말을 통해 알 수 있다.

우리가 실용적 기술을 갖추고 있기에 우리의 문화가 타자보다 우월하다고 생각하는 사람들, 심지어 문화 간에는 차이가 없다고 분명하게 말하는 사람들까지도 제3세계에서 온 작품들을 우리의 아방가르드와 차별하지 않기는 쉽지 않다³⁷⁾.

36) Kusak, Yun, <The role of exoticism in international contemporary art in the era of globalization - an empirical study of international art magazines from 1971 to 2010>, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n°. 69 / abr. 2018.

37) « Sans parler de ceux qui pensent toujours que, parce que nous possédons une technologie performante, notre culture est supérieure aux autres ; même ceux qui déclarent sans ambages qu'il n'y a pas de différence entre les cultures ont souvent bien du mal à accepter que des œuvres venues du Tiers-Monde puissent être mises sur un pied d'égalité avec celles de nos avant-gardes », Martin, Jean-Hubert, *Magiciens de la Terre*, Paris, Musée national d'art moderne, 1992, p. 8.

미국의 시인이자 비평가인 토마스 맥에빌레이 Thomas McEvilley는 본 전시를 탈식민지와 탈중양주의 그리고 탈서구권 문화와 연관된 포스트모더니즘적 담론을 통해 평가하며 서양의 우월성과 권위주의가 아닌, 문화의 다원성과 이타성에 대한 가치를 적극적으로 수용하고 있음을 강조하고 있다.

포스트모던 전시는 여러 다른 개념의 질적 문제, 우선성 또는 역사적 중심주의의 분쟁에 관여하지 않는다. 그것은 상호간 우월성이나 권위주의를 행사하지 않고 서로를 긴밀하게 하며, 여러 다른 그림, 다른 정의 그리고 여러 질적 표준을 용인한다. [...] 포스트모던 전시의 전략은 여러 카논의 보편성을 시도하는 모던주의적 전시와 같이 획일성의 파편들을 얻으려 노력하는 것이 아니라, 타자에게 숨겨진 일원성의 권위주의 원칙을 내세우며 셀 수 없이 많은 다양성을 축소하려 하지 않고 있는 그대로 존중하고 받아들여 차이의 집중에 도달하는 것이다³⁸⁾.

이처럼 <지구의 마술사>전은 그동안 서양에 집중되었던 미술계의 담론이 당시 국제미술 무대에서 아직 익숙하지 않은 비서구권 국가로 옮겨가는 것(최소한 그러한 시도)을 의미하며, 모더니즘 예술 시대의 아방가르드 미술이 포스트모던의 다원주의적 관점으로 변화하고 있는 것을 대규모 국제전을 통해 보여준 대표적 사례이다. 이

38) « L'exposition postmoderne ne prend pas part au conflit des différentes notions de qualités, de priorité ou de centralisme historique. Cela permet à différents desseins, différentes définitions et standards de qualité de se côtoyer sans qu'aucun d'entre eux n'exerce une prédominance ou une autorité sur les autres. [...] La stratégie de l'exposition postmoderne doit s'efforcer d'obtenir non pas des fragments d'uniformité, comme c'est le cas pour l'exposition moderniste avec sa tentative d'universalisation des canons, mais d'atteindre une concentration sur la différence qui honore l'autre et lui permet d'être lui-même, sans essayer de réduire l'innombrable multiplicité en posant le principe autoritaire d'une uniformité cachée. » McEvilley, Thomas, « Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et "Magiciens de la Terre" », 『지구의 마술사』 전시 도록에 소개된 글. Martin, Jean-Hubert, *Magiciens de la Terre, Ibid.*, p. 22.

러한 타자와의 소통을 위한 노력과 낯선 문화에 대한 존중과 깊은 관심은 전시의 제목에서도 찾아볼 수 있다. 본 전시는 세계 각국의 창작인들을 작가나 예술가로 표현한 것이 아니라 인류의 역사상 보편적으로 존재했던 ‘마술사’라는 개념을 통해 소개하였다³⁹⁾. 그 이유는 서구권에서 발달한 ‘예술’이라는 개념이 어떤 나라에서는 부재할 수 있으며, 본 전시를 위해 선택된 ‘물건’들은 그 나름대로 어떠한 의미를 전달하고 있기 때문이다. 그래서 전시 기획자는 ‘예술’로 표현될 수 없는 세계의 여러 창작 활동을 지칭하기 위해 ‘마술’이라는 단어를 사용하고 있다. 이러한 시도는 서구권 문화에서 발달한 ‘예술’이라는 개념을 포기하고 인간 문명의 더욱 본질적인 주술적 형태를 통해 세계 여러 문화권에서 생산되고 있는 창작물을 포괄하고자 하는 의지인 것이다.

본 전시에서 지구의 ‘마술사들’은 그동안 서구권 문화에서는 볼 수 없었던 실로 다양한 형태의 창작 활동을 소개하였는데 유형별로 분류해 보면, 먼저 서구권 국가의 작가로는 칼레스 올덴버그 Claes Oldenburg, 다니엘 뷔렌 Daniel Buren, 마리오 메르츠 Mario Merz, 레베카 호른 Rebecca Horn, 리처드 롱 Richard Long 등 서구권의 유명 미술가들이 전시에 참여하여 대지미술, 아르테 포베라, 트랜스 아방가르드, 팝아트, 여성주의 미술 등 서구권 국가에서 발달한 다양한 장르를 확인할 수 있다. 그리고 백남준, 옹카와라 河原温, 마리나 아브라모비치 Marina Abramovic, 사르키스 Sarkis 등 비서구권 출신 작가이지만, 이미 국제미술 무대에서 인정받는 예술가들이 참여하였다. 끝으로 아프리카의 가면이나 주술을 위한 물건, 티베트고원의 토속 물품, 남미의 의식 용품, 태평양의 이름 모를 섬에서나 볼 수 있을 것 같은 미술품, 아랍 국가의 칼리그래피 등을 생산하는 ‘마술사’들의 작품 등이 풍피두 센터와 라빌레트의 거대한 전시 공간을 가득 메워, 과연 지구상에 존재하는 인간의 다양한 창작 활동을 시·공간

39) Martin, Jean-Hubert, *Magiciens de la Terre*, *Ibid.*, pp. 8-9.

을 떠나 한 자리에 소개하는 일종의 대규모 스펙터클이 연출되었다. 본 전시는 분명 타 문화의 가치를 서구권 국가들과 수평적 관계를 통해 소개함으로써 현재까지도 미술계를 변화시킨 20세기 미술사의 가장 중요한 사건 중 하나로 평가받고 있다. 하지만 장-위베르 마르팡은 작품 선택의 기준에 있어 서구인들의 관점에서 이해할 수 있는 범주 내에서 작품/오브제를 선정하였는데 이는 전시의 중요성에도 불구하고 비판의 대상이 되었다.

IV. 국제전시 증식에 따른 이국주의 미학의 발전과 국내 수용 문제

프랑스의 철학자 이브 미쇼 Yves Michaud는 장-위베르 마르팡의 <지구의 미술사>전시를 비판적 시각에서 바라보는 자신의 저서 『예술가와 전시기획자』에서 다음과 같이 말한다.

작가와 작품은 계속해서 여러 사건과 새로운 것의 발견 그리고 여러 의사소통으로 인해 현기증을 일으키는 예술세계를 회전시키기 위한 핑계일 뿐이다. 나는 포스트모던의 하이퍼 경험주의에 복종하고 텅 빈 곳을 순환하는 호기심을 위해 멈춤 없이 새로운 물건을 찾아다니는 미적 지각의 패러다임이 어떻게 형성되고 기능하는지 보여주고자 하였다⁴⁰⁾.

세계의 문화와 예술을 다원주의와 평등주의에서 소개하고자 하는

40) « Les artistes et les oeuvres ne sont plus que des pretexts pour faire continuer à tourner le manège du monde de l'art, un monde de l'art qui s'étourdit d'événements, de découvertes renouvelées et de coups communicationnels. J'ai essayé de montrer comment s'est mis en place et fonctionne un paradigme de perception esthétique qui obéit à l'hyper-empirisme post-moderniste et cherche sans cesse de nouveaux objets pour une curiosité qui tourne à vide. » Michaud, Yves, *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette Littératures, collection Pluriel, 2007, p. 174.

<지구의 마술사>전을 기획한 장-위베르 마르땅은 본 전시를 위해 오늘날 서구권 국가에서 이해할 수 있는 범위 내에서 외국인 작가들의 작품을 선정하였는데, 이러한 시도가 이브 미쇼에게 지구촌의 모습을 매스미디어의 상투적인 이미지를 통해 왜곡한다는 비난의 빌미를 제공하게 된다. 다시 말해 ‘마술사’ 전시가 보여준 것은 지구촌의 살아 있는 모습이나 현실이라기보다는 동양의 신비주의, 아메리카 인디언, 사하라의 모래바람⁴¹⁾과 같이 이미 전 세계적으로 통용되고 있는 매스미디어의 언어를 미술이 차용하고 있다는 사실이다. 더불어 전시기획자의 역할이 단순히 예술작품 소개에만 한정되는 것이 아니라 문화 전 영역에 있어 지구촌의 모습을 자신의 인식 범주 내에서 해석할 수 있음을 보여주었다. 결국, 이러한 입장은 국제미술계를 장악하고 있는 서구의 몇몇 국가가 세계의 모습을 서양의 입맛에 맞는, 그리고 그들이 원하는 모습으로 이해하고자 가공하는 탈식민지 시대에 생겨난 또 하나의 인종차별적 또는 식민주의적 접근일 수 있다. 사실, 이러한 비판은 이미 앞서 소개한 뉴욕현대미술관에서 개최한 <원시주의: 부족적인 것과 현대적인 것의 유사성>을 계기로 점화되었다. 일찍이 미국의 미술사학자 제임스 클로포드 James Clifford는 이 전시가 아프리카의 문화적 맥락에 대한 이해 없이 서양의 미학적, 인류학적 접근방법을 차용하고 있으며, ‘부족’의 창작물이 서구사회의 발명품인 ‘대작’으로 탈바꿈하여 서구사회에서 소비되고 있음을 강조하였다⁴²⁾. 국제전시에 대한 그의 비판은 <지구의 마술사>에서 계속된다. 그는 이 전시가 개최된 1989년 『아트 인 아메리카』의 한 인터뷰 기사를 통해 세계화의 현상을 가속하는 TV와 같은 매스미디어가 여가 선용을 수동적이고 개인적으로 변화시키며 젊은이를 연장자로부터 소외시키는 등의 문제를 야

41) Groys, Boris, <The Global Issue: A Symposium>, *Art in America*, July/1989, pp. 87-88.

42) Clifford, James, *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1988, pp. 189-214.

기하고 있다 말한다. 이러한 커뮤니케이션의 변화가 부족적인 것 tribal, 시골스러운 것 rural 그리고 진솔한 삶의 모습을 반영하는 ‘이야기하는 미술’ story telling art을 파괴할 수 있음을 주장한다. 다시 말해 세계화의 무기인 매스미디어에 의해 지구촌의 문화와 예술이 편파 일률적으로 편집되고 가공되어 진정성 없이 보편적으로 대중에게 소비될 수 있다는 것이다⁴³⁾. 미술이론가인 보리스 그로이 Boris Groys는 같은 기사에서 국제 예술언어의 단일성과 순수한 예술 창작물이 지역성과 고유성에 관해 관심을 두는 국제적 규모의 관광 산업과 연관된 매스미디어의 통일된 네트워크에 의해 대체되었음을 주장하였다⁴⁴⁾. 이 네트워크는 국제 관광 지도에서 한 장소를 다른 장소와 구분할 수 있게 하는 러시아는 ‘보드카’, 독일은 ‘히틀러’, 북극은 ‘에스키모’와 같은 미디어의 여러 상투적 단어와 개념의 나열을 의미하며, 이러한 현상이 타자를 수용하는 포스트모던의 다원주의와 동시대미술의 실천 속에서 발달하고 있다는 것이다.

실제로 1990년대 이후 미술의 다원성을 통해 형성된 이국주의 미학을 적극적으로 수용하는 대규모 국제전시가 여러 번 개최된다. 몇몇 대표적 사례만 꼽아본다면, <이국주의 나누기> *Sharing Exoticisms*란 타이틀로 2000년에 개최된 제5회 리옹비엔날레, 2002년 나이지리아 출신 큐레이터 오쿠위 엔위저가 기획한 도큐멘타 XI, 2004년 카르티에 재단에서 개최된 <사랑하는 세리 씬바> *J'aime Chéri Samba*, 2005년 풍피두센터에서 개최된 <아프리카 리믹스> *Africa Remix*를 언급할 수 있다. 그리고 앞서 제시한 바와 같이 서양의 또 다른 발명품인 ‘국제전시’는 한국을 비롯한 전 세계를 강타하고 있다.

만약, 지금까지 동시대미술 분야에서 다원주의와 이국주의에 대한 탐구가 TV를 비롯한 세계의 다채로운 이미지를 전달하는 매스미디어를 중심으로 이루어 졌다면, 연규석 같은 예술사회학자는 미술 잡지와 같은 텍스트를 통해 글로벌 시대의 상투성 연구를 수행하였

43) Groys, Boris, <The Global Issue: A Symposium>, *op. cit.*

44) *Ibid.*

다. 그는 1971년부터 2010년까지 출간된 『아트 인 아메리카』 *Art in America*, 『아트포럼』 *Artforum*, 『플라쉬 아트』 *Flash Art*, 『아트프레스』 *Artpress*와 같은 세계에서 권위를 자랑하는 유명 미술 전문 잡지(1,397권)에 실린 한·중·일 작가들을 소개하는 1,444개의 기사를 분석하여, 그 중 약 50%가 작가와 작품을 소개할 때 출신 지역과 연관된 고유성을 상투적으로 표현한다는 것을 증명하였다. 또한 이러한 경향은 세계화의 담론이 국제미술 무대에 본격적으로 진행되는 1980년대부터 점점 더 짙어지고 있음을 언급하며 비서구권 국가 출신 작가들이 국제미술 무대에 효과적으로 진출하기 위해서는 작품 창작에서 자신들의 출생지와 관련된 지역적, 국가적, 인종적, 문화적 특색을 적극적으로 반영하는 것이 유리하다는 결론을 내린다⁴⁵⁾. 이러한 연구를 통해 우리가 알 수 있는 것은 이제 ‘이국주의’가 하나의 의사소통 장치로서 지역과 지역을 연결하는 중요한 매개체 역할을 하고 있다는 것이다. 이는 미술계가 다원주의의 가치를 적극적으로 수용하여 모더니즘 이후 사라져 버린 확고한 미적 기준 *critère esthétique*을 동시대미술이 다국적 취향을 통해 극복하려 시도한다는 것을 보여준다.

표3. 역대 광주비엔날레 주제 및 관람객 수

회	년도	주제	관람객(명)
1회	1995	경계를 넘어(Beyond the Borders)	1,634,825
2회	1997	지구의 여백(Unmapping the Earth)	908,212
3회	2000	인(人) + 간(間) (Man + Space)	614,231
4회	2002	멈춤(PAUDE)	556,623
5회	2004	먼지한톨 물한방울(A Grain of Dust A Drop of Water)	518,623
6회	2006	열풍변주곡(Fever Variations)	700,111
7회	2008	연례보고: 일년 동안의 전시(Annual Report A Year in Exhibitions)	356,669
8회	2010	만인보(10,000 Lives)	491,619
9회	2012	라운드테이블(Round Table)	645,122
10회	2014	터전을 불태우라(Burning Down the House)	220,000

자료 : 재단법인 광주비엔날레 내부자료. 이해진이 자신의 논문(p. 29)에서 공개함.

- 45) 연규석은 4개의 서구권 잡지에 실린 한·중·일 작가들의 기사에 나타난 이국주의적 경향을 10년 단위로 분석하여 70년대는 26%, 80년대에는 50%, 90년대에는 54%, 2000년대에는 49%의 기사가 아시아 3국 작가들을 상투적인 입장에서 소개하고 있음을 밝히고 있다. Kusak, Yun <Être exotique en art contemporain / La scène internationale de l'art et trois pays d'Asie - Japon, Corée du Sud et Chine - dans la mondialisation. Création et stratégies de diffusion>, thèse dirigée par Alain Quemin, Université Paris VIII, Paris, 2016.

다시 국내 미술계로 시선을 돌려보자. 20세기 말부터 서구권 국가에서 발달한 이국주의 미학은 국내 미술계에서 활발히 논의되어야 한다. 그 이유는 세계화의 명분으로 국내에 유입되고 있는 여러 국제전시는 국가 간 문화적 차이점에서 비롯될 수 있는 난해함 때문에 관람객들에게 외면당하고 있지만, 미술계에서 미술의 최신 트렌드를 중심으로 한 국제교류의 중요성은 항상 강조되기 때문이다. 일례로 광주비엔날레의 연간 관람객 수를 따져보면 제1회 때는 무려 163만 명이 광주를 찾았으나(표3 참조), 이후 지속적 감소세를 나타내며 2014년에는 220,000명으로 제1회 비엔날레보다 약 140만 명 감소라는 충격적인 실적을 나타내고 있다. 관람객 실적이 가장 저조했던 2014년⁴⁶⁾ 관람객을 대상으로 진행된 전시방법에 대한 설문 조사를 살펴보면 ‘전시 관람 동선이 편리했다’(3.633/5), ‘전시관 조명 및 온도는 작품 관람에 적절했다’(3.666/5), ‘전시작품 설명이 알기 쉽게 되어 있었다’(2.836/5), ‘전시작품 진열 방식이 독특하고 흥미로웠다’(3.650/5)의 4개 질문에서 전시작품 설명 자체의 어려움이 5점 만점에서 2.836으로 상당히 낮게 나타나 대형 국제 전시에 대한 일반 관람객들의 이해도가 큰 문제점으로 나타났다⁴⁷⁾.

아직 이국주의 미학과 같은 글로벌 커뮤니케이션 체계에 대한 논의가 부재한 실정에서 광주비엔날레의 경우에서 볼 수 있듯이 국제전시는 일반인들에게 어렵게 느껴지고 있다. 이는 거대담론과 미술의 보편주의가 쇠퇴하고 세계화의 다원주의가 지속해서 성장하고 있는 21세기 문화적 환경에서 탄생한 동시대미술이 안고 있는 근본

46) 2014년에 정치·사회분야는 물론 문화·예술계를 강타했던 ‘세월호 참사’라는 특수성이 존재하긴 하지만, 전반적으로 광주비엔날레를 찾는 관람객들의 수가 지속적으로 감소하고 있다는 것은 명백한 사실이다.

47) 본 설문조사는 총 377명 중 답변이 부실한 17명을 제외하고 360명의 결과를 나타내고 있다. 참고로 서문에서 인용하고 있는 관람객 만족도의 증가율은 광주비엔날레 재단에서 공식 발표한 자료를 인용한 것이며, 현재 제시하고 있는 결과는 2014년 개최된 광주비엔날레 관람객에 대한 만족도 조사이기에 그 접근 방법이 상이함을 말하고자 한다. 이해진, 「관람객의 서비스품질 인식이 만족도 및 행동의도에 미치는 영향 -제10회 광주비엔날레를 중심으로-」, 전남대학교 문화전문대학원 석사학위논문, 2015년 5월, 전남대학교, p. 57.

적인 문제점일 것이다. 물론, 서양의 경우 이국주의 미학이 미술의 체계모니, 비서구구권국가 출신 작가들의 표현의 자유, 한 국가나 민족의 고유문화에 대한 왜곡이라는 문제점을 잉태하고 있지만, 분명 미디어의 상투성은 국제미술 무대에서 서양인들에게 비서구권 국가 출신 작가들의 작품을 이해할 수 있도록 도와주는 매개체 역할을 한다는 것을 강조할 필요가 있다.

결론

과거 이민자 출신 예술가들을 경계하던 서구 미술계의 입장은 2차 세계대전을 전후로 서서히 변화한다. 이민 예술가들에 대한 서구권 국가의 새로운 인식 형성의 결정적 계기는 프랑스의 에폴 드 파리와 유럽의 전통을 이어받아 국제주의와 미술의 보편성을 발전시킨 뉴욕 미술계를 바탕으로 이루어진다. 에폴 드 파리와 에폴 드 뉴욕은 과거 보수적인 미술계의 태도가 개방적이고 진취적이며 당시 시대성을 잘 드러낼 뿐만 아니라, 향후 전개될 미술계의 흐름을 암시하는 중요한 단서가 된다. 만약, 과거에 자국 출신의 ‘천재’ 예술가들이 민족의 우월성을 대변하는 선구자 역할을 하였다면, 이제는 파리나 뉴욕처럼 한 국가의 특정 도시나 장소에 유입된 여러 국가의 이민 예술가들에 의해 전쟁으로 피폐화된 상황에서 서양의 미술계가 자부심을 가지고 미술의 새 역사를 기술하는 중심에 위치할 수 있게 된다. 분명, 이민자들을 통해 형성된 서양 미술계는 그 지역적 한계를 넘어 국제미술 무대를 형성하는 중요한 계기가 된다. 그리고 이를 가장 극명하게 보여주는 것이 세계의 다양한 창작물을 동시에 소개하는 국제전시의 탄생이다.

세계 여러 예술가를 동등한 조건에서 서양의 아방가르드 작가들과 함께 소개한 <지구의 마술사>전시의 중요성은 서양뿐만 아니라 21세기 여러 국가에서 급속도로 증가하고 있는 국제전시들의 선구 사례로서 스스로가 잉태하고 있던, 그리고 아직 해결되지 않은 여러 문제점이 현재까지도 전 세계의 국제전을 통해 지속하고 있는 것에

서 찾아볼 수 있다. 그것은 바로 미디어의 상투적 스펙트럼을 통해 세계의 진실한 삶과 문화가 축소, 가공되어 전시라는 또 다른 매체를 통해 소개되는 것이다. 이제, 중국인의 창작물은 중국적인 것을 반영하고, 아랍문화권의 예술품은 사막의 황량함을 느끼게 하며, 아프리카의 미술은 원시적이라는 믿음을 반영하는 이국주의 미학이 탄생하여 동시대미술의 미적 평가 기준의 한 축을 형성하게 되었다. 이러한 글로벌 미학의 탄생은 양면성을 가지고 있다. 우선, 외국에서 생산된 창작물이 자국의 정치적, 문화적, 사회적, 역사적 환경과 맥락이 다른데도 불구하고 미디어가 생산한 보편적 언어와 이미지를 통해 원활한 소통을 가능하게 한다는 것이다. 하지만, 이러한 커뮤니케이션을 통한 타국 문화나 예술에 대한 이해는 항상 진실성 왜곡이라는 한계를 드러낸다.

1990년대 중반 이후 현재까지 국내에서 개최되고 있는 여러 유형의 국제전시도 같은 문제에 직면할 수 있다. 한국의 경우 대규모 국제전시의 전형인 비엔날레가 여러 지자체 간의 경쟁 속에서 눈부시게 성장하고 있으며, 국제전시 개최에 열을 올리고 있는 국·공립미술관, 사립미술관들이 현격히 늘어나고 있다. 동시대미술, 미술관, 비엔날레의 역사가 깊지 않은 상황에서 국제전시의 양과 질을 높여 한국 미술계의 새로운 지평을 여는 일도 중요하지만, 국내 미술계는 세계의 창작물과 국내 관람객 사이의 소통 문제에 대해 더욱 큰 관심을 두어야 할 것이다. 국제미술 무대에서 아직 이국주의에 대한 논쟁은 해결되지 않았다. 하지만, 한국 미술계가 세계화를 지향하는 한, 적어도 이국주의 미학을 통해 외국인 작가, 국제전시를 새롭게 인식하여 국내의 현실성을 반영하는 유형의 국제전시 개발과 국제사회와의 의사소통 체계를 전략적으로 개발하는 데 관심을 두어야 할 것이다.

참고문헌

- Bydler, Charlotte, *The Global Art World INC: On the globalization of contemporary art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2004.
- Clifford, James, *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1988.
- Dorival, Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*(3 tomes), Paris, Gallimard, 1943-1946(1946).
- Glicenstein, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Groys, Boris, <The Global Issue: A Symposium>, *Art in America*, juillet 1989.
- Guilbaud, Serge, *Comme New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Jacqueline Chambon, 1989.
- Harambourg, Lydia, *L'École de Paris (1945-1965): dictionnaire des peintres*, Lausanne, mise à jour de Clotilde Scordia, Ides & Calendes, 2001.
- Heinich, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991.
- _____, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Echoppe, 2000.
- _____, *Harald Szeeman, un cas singulier*, Paris, L'Echoppe, 2015.
- Kusuk, Yun, <The role of exoticism in international contemporary art in the era of globalization – an empirical study of international art magazines from 1971 to 2010>, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n°. 69 / abr. 2018.

- Laurent, Thierry, <L'extension des lieux de l'art de l'Europe au reste du monde>, Questions Internationales, n° 42-mars-avril, 2010.
- Hest, Femke Van, *Territorial factors inaglobalized artwork? Thevisibility of countries in international contemporary art events*, Rotterdam, ERMeCC, 2012.
- Martin, Jean-Hubert, *Magiciens de la Terre*, Paris, Musée national d'art moderne, 1992.
- Michaud, Eric, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.
- Michaud, Yves, *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette Littératures, collection Pluriel, 2007.
- Motherwell, Robert, <14 Americans, Dorothy Miller>, New York, M.O.M.A, 1946.
- Moulin, Raymonde, *Le Marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologie*, Paris, Flammarion, 2003.
- Nacenta, Raymond, *École de Paris ; son histoire, son époque*, Paris, Seghers, 1958.
- Quemin, Alain, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, rapport au ministère des affaires étrangères, Paris, 2001.
- _____, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché* (Le rapport disparu), Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, Artprice, 2002.
- _____, *Les Stars de l'art contemporain*, Paris, CNRS edition, 2013.
- Rosenberg, Rarold, *Tradition du nouveau*, traduction de l'anglais par Anne Marchand, Paris, Arguments, 1962.

Verlaine, Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : Une histoire culturelle du marché de l'art 1944-1970*, Paris, publications de la Sorbonne, 2012.

김필호 외 6인, 『90년대 한국미술』, 전시카탈로그, 서울, 서울시립미술관, 2016.

김홍희, 『한국 화단과 현대미술/규곡 김홍희의 현대미술 담론과 현장』, vol.2, 서울, Numbit, 2003.

학위논문

Kusuk, Yun, <Être exotique en art contemporain / La scène internationale de l'art et trois pays d'Asie - Japon, Corée du Sud et Chine - dans la mondialisation. Création et stratégies de diffusion>, thèse dirigée par Alain Quemin, Université Paris VIII, Paris, 2016.

백꽃별, 「한국 비엔날레의 운영 효율성 비교 연구」, 홍익대학교 경영대학원 석사학위 논문, 2018.

이혜진, 「관람객의 서비스품질 인식이 만족도 및 행동의도에 미치는 영향 -제10회 광주비엔날레를 중심으로」, 전남대학교 문화전문대학원 석사학위논문, 2015.

기사 및 주요 웹사이트

김복기, 「공립미술관장 11인의 지상회의」, 『아트 인 컬처』, 2월호, 2017년.

광주비엔날레 공식홈페이지 <https://www.gwangjubiennale.org/>

서울시립미술관 공식 홈페이지 <http://sema.seoul.go.kr/korean/index.jsp>

파리비엔날레 공식 아카이브

<http://archives.biennaledeparis.org/fr/1961/ann/ecoledeparis1961.htm>

Résumé

La considération des artistes étrangers et le fondement esthétique de l'exotisme et son expropriation selon le développement des expositions internationales

YUN Kusak

Au XXI^e siècle, le monde artistique de la Corée du Sud assiste à un développement croissant des expositions internationales et des biennales d'art contemporain dans lesquelles s'exposent de nombreux artistes étrangers. Partant de ce constat, cet article traite essentiellement des problématiques suivantes : quand et où sont développées les expositions internationales dans lesquelles sont invités les artistes étrangers? Et quelles sont les principales circonstances qui permettent à la scène occidentale de présenter les artistes étrangers? Comment le public peut, par l'intermédiaire de l'exposition, appréhender les créations artistiques réalisées par les artistes étrangers, malgré des différences d'ordre politique, culturelle, sociale, historique? Afin de répondre à ce questionnement, nous nous intéressons dans un premier temps, à l'école de Paris, première « colonie » des artistes étrangers dans l'histoire de l'art ; cette école peut être considérée comme l'élément fondateur du développement des expositions dites « internationales ». Nous nous intéressons ensuite à l'attitude de la scène artistique newyorkaise de l'époque vis-à-vis des artistes immigrés en basant notre recherche sur un trésor de critiques de l'époque. Car à partir du milieu du XX^e siècle, la tradition du monde artistique occidental (Europe et États-Unis) fondée jadis par le nationalisme et le racisme, a pu trouver une nouvelle voie

de développement grâce aux artistes immigrés. Ce changement historique a permis d'accroître l'influence directe des artistes immigrés sur la scène artistique internationale, ce qui a finalement permis aux pays occidentaux de favoriser et de proposer des expositions « planétaires ». Invitant sans discrimination les artistes non-occidentaux et occidentaux dans un même lieu, l'exposition *Magiciens de la Terre* organisée en 1989 simultanément au Centre Pompidou et à la Villette à Paris est sans doute l'une des présentations internationales des plus historiques et exemplaires. Cette manifestation artistique soulignant l'importance du respect réciproque entre les cultures et de la considération positive de la valeur des autres (non-occidentaux) a cependant été vivement critiquée par le monde de l'art, du fait d'une sélection des œuvres ayant été effectuée d'un point de vue occidental formé par le mass-média. Malgré cette critique, les expositions internationales de même type se sont développées jusqu'à nos jours, dans les pays dans lesquels l'art contemporain est en pleine expansion. Par conséquent, la Corée du Sud est nécessairement concernée par la même problématique de la communication entre les cultures ainsi que l'exotisme en tant que nouveau critère esthétique.

Mots Clés : École de Paris, Artistes étrangers, Mondialisation,
Pluralisme, Exposition internationale, Magiciens de
la Terre, Exotisme, Critère esthétique

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

2000년 이후 프랑스 영화에서 68세대를 회상하는 관점*

이선우
(서울대학교)

국문요약

본 연구는 2000년 이후 발표된 프랑스 영화들에서 발견되는 68혁명에 대한 사적 기억의 재현에 주목한다. 분석의 대상인 세 작품 <몽상가들>, <평범한 연인들>, <5월 이후>는 공적인 거대 담론으로부터 벗어나 개인의 삶에 끼친 68혁명의 영향에 집중한다. 주인공들은 개인주의와 자유를 외치지만, 다른 한편으로 공동체에 소속되고자 하는 의지와 애착을 보이면서 그동안 이야기되지 않았던 68세대의 현실적인 고민을 드러낸다. 이러한 공통적인 양상을, 이상적 공동체에 대한 환상으로 드러나는 현실과의 불화, 영미(英美)로 대표되는 새로운 문화적 이데올로기에 대한 동경, 아버지의 그림자를 벗어나지 못하는 미(未)-성인으로서의 혼란스러운 정체성이라는 세 가지 특징을 중심으로 논의하고자 한다.

주제어 : 68혁명, 68세대, 사적 기억으로서의 영화, 유토피아적 공동체, 1960년대 록 문화, 권위에 대한 저항, <몽상가들>, <평범한 연인들>, <5월 이후>

* 본 논문은 2018년 10월 개최된 프랑스학회 • 프랑스문화예술학회 추계 연합 학술대회에서 발표한 ‘2000년대 프랑스 영화에서 68혁명을 기억하는 관점들’을 기초로 하여 재집필한 것이다.

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 68혁명과 프랑스 영화 : 공적 담론에서 사적 이야기로
 - (1) 68혁명 당시 : 정치적 투쟁
 - (2) 68혁명 이후 : 사적 차원으로의 전환
3. 68혁명을 기억하는 2000년 이후 작품 분석
 - (1) 유토피아적 공동체에 대한 환상
 - (2) 새로운 문화 이데올로기에 대한 동경
 - (3) 아버지의 그림자
4. 나가며

1. 들어가며

‘68년 5월 Mai 68’¹⁾도 벌써 50년 전의 일이 되었다. 그 사이, 68혁명의 바람이 가장 거세게 불었던 프랑스를 비롯한 여러 국가에서 이 사건에 대한 해석과 평가가 지속적으로 생산되면서 68혁명은 이제 지난 세기 역사의 한 페이지로 온전히 자리 잡았다. 주지하듯이, 68혁명은 어느 하나의 통일된 사상이나 이념으로 간단하게 정리할 수 있는 현상이 아니다. 이 운동의 중심 세력들은 각기 다른 이념을 표방하는 다양한 집단들로 이루어져 있었고 따라서 여러 분야에서 변화를 주장하는 목소리들이 폭넓게 존재했다. 그러나 이러한 복잡성과 다양성에도 불구하고, 68혁명의 정신에 영향을 끼치거나 반대로 그로부터 영향을 받은 중요한 담론들은 분명히 존재했고²⁾, 이는 정

1) ‘Mai 68’은 한국에서 ‘1968년 5월’, ‘5월 혁명’ 등 조금씩 다른 용어로 통용되고 있으나, 본 논문에서는 ‘68혁명’이라는 명칭으로 통일하여 언급하겠다.
2) 마르쿠제, 사르트르, 알튀세, 푸코 등은 68혁명에 영향을 끼친 대표적인 철

치, 사회, 문화, 예술을 경유해 일상의 영역까지 확대되었다.

본 연구에서는 바로 이 일상의 영역에 끼친 68혁명의 영향을 영화적 재현을 경유하여 이야기하고자 한다. 특히, 68혁명에 대한 감독의 개인적 기억에 기반을 두고 연출된 세 편의 프랑스 영화들이 분석의 주요 대상이 될 것이다. 이 역사적 사건은 시간적으로 근거리에 위치하고 있기에 그 시기를 직접 겪은 사람들의 생생한 증언과 기억이 언제든지 즉각적으로 공개, 전파될 수 있다. 같은 이유로, 여전히 다양한 평가의 가능성에 열려 있는 아직 따끈따끈한 소재이기도 하다. 이러한 맥락에서, 오늘날 가장 대중적인 기록, 재현 예술인 영화는 68혁명을 보여주는 데 있어 매우 효과적인 장르라 할 수 있다.

“[...] 영화는 일종의 “반(反)역사(contre-histoire)” 혹은 비공식 역사의 형성에 기여하고 있다. 영화는 기록문서들 - 그것은 흔히 공식 기관에 의해서 보존되는 기억이라고 할 수 있다 -로부터 벗어나 있는 역사이다. 공식 역사의 대척점(對蹠點)에서 활동하면서 의식 형성에 참여한다는 점에서 영화는 역사의 한 주체가 된다.”³⁾

영화는 그 어떤 예술보다도 역사를 생생하게 재현해낼 수 있는 장르이자, 동시에, 당시에는 표면적으로 드러나지 않았거나 혹은 차마 입 밖에 낼 수 없던 사적 기억에 대한 고백의 도구로도 활용될 수 있다. 본 연구는 특히 이 사적인 측면에 주목한다. 50여 년에 걸쳐 등장한 68혁명에 대한 영화들은, 만들어진 시기에 따라 동일한 사건을 바라보는 관점과 연출하는 스타일이 전혀 다르다. 68혁명의 일반적인 의의와 특징, 그리고 68혁명 시기의 영화계 혹은 예술계 전반에서 일어난 제도적 변화에 대한 연구는 국내에 다수 발표되어 있으나, 구체적인 영화 작품과 68혁명을 연결하여 분석한 연구는 충분치 않다는 점에 아쉬움을 느껴 연구를 진행하게 되었다. 본 논문

학자로 언급되며, 마오주의, 상황주의, 해체주의 등은 각 집단의 정체성을 형성했던 주요한 사상이었다.

3) 마르크 페로, 『역사와 영화』, 주경철 옮김, 서울 : 까치, 1999, p.11.

에서는 감독들 각자의 메시지와 스타일에 따라 영화 속에서 68혁명이 어떻게 재현되고 있는지에 관해 살펴봄으로써 궁극적으로는 68세대에 대한 오늘날의 새로운 관점과 평가를 발견하고자 한다.

2. 68혁명과 프랑스 영화 : 공적 담론에서 사적 이야기로

(1) 68혁명 당시 : 정치적 투쟁

68혁명이 발생한 곳은 프랑스지만, 이는 프랑스만의 특수한 현상이 아니라 1960년대 유럽을 비롯한 전 세계를 관통하는 거대한 물결 속에서 이루어진 것이었다. 이런 맥락에서, 68혁명의 전조를 알리거나 정신을 포착한 영화들이 다른 국가들에서 먼저 출현한 것도 놀라운 일은 아니다. 1964년에 공개된 이탈리아 감독 베르나르도 베르톨루치의 <혁명전야 Prima della rivoluzione>는 68혁명을 영화와 관련지어 이야기할 때 가장 먼저 언급되는 선구자적 작품이다. 스탕달의 소설 『파르마의 수도원』(1839)을 1962년으로 옮겨온 이 작품은 부르주아적 삶과 공산주의적 신념 사이에서 고뇌하는 한 청년의 이야기를 담고 있다. 보편적 윤리를 위반하는 숙모와의 은밀한 관계, 종교에 대한 비판적 시선, 반항적인 이념과 모순되는 안락한 현실 상황에서 기인하는 불안정한 정신세계를 묘사하고 있는 이 작품은 당시의 혼란스러운 시대적 분위기를 모던한 영화 미학을 통해 드러내고 있다. 이탈리아는 당시 대학을 비롯하여 대부분의 주요 기관들이 기독교민주당의 이해관계에 따라 운영되면서 사회 전반적으로 민생 문제가 발생하고 부패가 만연해 있는 상황이었다. 결국 1960년대 들어 불만이 터져 나오기 시작했고, 프랑스로부터 영향을 받아 1968년을 기점으로 노동자들과 학생들의 반발이 거세지면서 본격적으로 변화를 요구하는 움직임이 일어나게 되었다.⁴⁾ 이런 맥락에서, 기성 질서에 대한 반발과 사회 변혁에 대한 욕망을 그 누구보다 먼저 이

4) 크리스 하먼, 『세계를 뒤흔든 1968』, 이수현 옮김, 서울 : 책갈피, 2004, pp.257-273.

야기하는 <혁명전야>는 68혁명의 정신을 이해하는 데 있어 중요한 작품이라 하겠다.

한편, 68혁명 바로 다음해에 발표된 미국 영화 <이지 라이더 Easy Rider>(1969)는 오토바이를 타고 미국을 횡단하는 두 젊은이들의 여정을 통해 개인의 자유에 대한 질문을 던지는 작품이다. 이 작품은 특히 68혁명의 자유주의적, 개인주의적 이상과 매우 밀접하게 맞아 있다. 당시 미국은 베트남 전쟁을 반대하는 반전운동을 포함하여 청년 세대 전체가 정부에 대항하는 시위를 벌이고 있었다. 또한, 인종 갈등의 심화 등 특수한 내부적 문제까지 겹치며 사회 전반적으로 불만의 목소리가 커지고 있던 상황이었다.⁵⁾ 1960년대의 미국의 젊은이들 역시 변화를 갈구하며 기성 질서에 반발하고 있었던 것이다. 더하여, 1960,70년대 미국의 문화가 프랑스에 끼친 영향력⁶⁾에서도 두 지역의 연결 고리를 발견할 수 있다. 따라서 <이지 라이더>에 묘사된 당시 젊은이들의 새로운 가치관과 삶의 태도는 68혁명의 정신과 동일한 맥락에서 이해할 수 있다.

위 영화들에 나타난 자유로운 젊은이들의 이상은 1960년대 프랑스 영화계에 여전히 큰 영향을 미치고 있던 누벨바그의 정신과도 연결된다. 누벨바그는 소위 아버지의 영화라 불리는 기존의 프랑스 영화에 반기를 든 젊은 작가들이 주축이 되어 새로운 영화를 추구했던 혁신적 움직임이었다. 작가들의 정체성에 걸맞게, 누벨바그 작품들을 관통하는 핵심 테마는 ‘젊음’이었으며, 당시의 문화 코드를 대표하는 반항적이고 자유로운 젊은이들을 주인공으로 삼는 경우가 많았다. 작품 외적으로는, 1968년 2월 벌어진, 시네마테크 프랑세즈의 관장 앙리 랑글루아 Henri Langlois 해임 사태에 대한 영화계의 거센 반발이 68혁명의 직접적인 시발점 중에 하나로 평가되기도 한다. 그럼에도, 정작 당시 프랑스에서는 68혁명을 직접적으로 다루고 있는

5) 타리크 알리, 수잔 왓킨스, 『1968 : 희망의 시절, 분노의 나날』, 안찬수, 강정석 옮김, 서울 : 삼인, 2001, pp.40-41.

6) 프랑스 청년 세대에게 발견되는 미국 문화의 영향력은 이후 3.(2)에서 자세히 다루도록 하겠다.

주류 영화는 많지 않았으며, 특히 누벨바그 감독들 중에 68혁명을 소재로 삼은 경우는 매우 드물었다는 점을 짚고 넘어갈 필요가 있다.⁷⁾

그러나 예외적으로, 이 지점에서 장-뤽 고다르는 주류 누벨바그 감독들과는 다른 노선을 취했다. 같은 해에 발표된 두 편의 영화 <중국 여인 La Chinoise>(1967)과 <주말 Le Week-end>(1967)은 68혁명의 저변에 깔린 정치적 이데올로기를 직접적인 방식으로 이야기하고 있는 작품이다. 고다르는 영화와 정치 사이의 간극에 대한 안타까움과 영화가 정치적이고 사회적인 이슈를 담아내야 한다는 믿음을 강하게 표명하면서⁸⁾ 이전부터도 자신의 작품들에서 알제리 전쟁과 같은 민감한 정치적 이슈들을 지속적으로 언급해 왔었다. 마오주의에 경도된 젊은이들이 파리의 한 아파트에 모여서 사상 학습을 하는 내용의 <중국 여인>⁹⁾, 부르주아, 종교, 자본주의와 같은 기존의 사회 체제를 급진적이고 신랄하게 비판하는 <주말>을 통해 자신

7) 이러한 아이러니한 현상에 대해 알랭 바디우는 “누벨바그는 이데올로기적으로는 정치성이 배제된 낭만적 허무주의만을 드러낸 것처럼 보이기도 한다. 그러나 방황하는 불안정한 인물의 캐릭터를 통해, 다른 측면에서 생생한 질문들을 제기하는 데 영향을 끼쳤다는 점에서 68혁명의 연장선상에서 논의를 할 수 있다.”고 평가한다.; 《Pensez le surgissement de l'événement》: Entretien avec Alain Badiou, Antoine de Baecque et al., *cinéma 68*, Cahiers du cinéma, 2008, p.33-34.

8) 1967년 ‘카이에 뒤 시네마’와 이루어진 인터뷰에서도 이러한 믿음을 발견할 수 있다. “영화와 정치 사이에는 정말로 하나의 단절이 있다. 정치가 무엇인지 아는 사람들은 영화가 무엇인지 모르며, 역도 마찬가지이다. 그렇기 때문에, 나는 종종 이런 말을 했다. 올해 프랑스에서 만들어졌어야 하는 유일한 영화는 로디아세타 Rhodiaceta(당시 브장송에 위치한 화학 섬유 공장으로서 1967년부터 생산 감소로 인해 노동자들이 실업 등 경제적 어려움을 겪게 되면서 대규모 파업이 시작된 곳이다. 크리스 마르케는 이 사건을 촬영하여 다큐멘터리 <À bientôt, j'espère>를 연출했다.)의 파업에 대한 한 편의 영화였다고.”; Jean-Luc Godard, *Godard par Godard : Des années Mao aux années 80*, Flammarion, 2007, pp.14-15.

9) <중국 여인>을 발표한 지 얼마 지나지 않아, 고다르는 이 작품이 수정주의적 영화 film réformiste이며, 하나의 실험이었다는 일종의 반성적 견해를 밝히기도 했다.; *ibid.*, p.64. 한편, 알랭 바디우는 <중국 여인>에 대해 “마오주의나 마오주의자에 대한 영화가 아니라, 마오주의 구조의 동시대성을 이야기하는 작품”이라고 평가한다.; Antoine de Baecque et al., *op. cit.*, p.30.

의 신념을 직접적으로 드러낸 고다르는 이후에도 마오주의에 대한 강한 믿음을 유지하면서, 1968년 ‘지가 베르토프 그룹’을 결성하여 한동안 이 노선에 따라 작업하기도 했다.

고다르와 더불어 이 시기에는, 누벨바그 밖에 위치하는, 대중성과는 다소 거리가 먼 비주류, 또는 운동권 감독들이 주로 단편 다큐멘터리를 통해 68혁명의 정신을 영화에 담고자 했으며, 이 과정에서 집단 작업도 흔하게 이루어졌다. 당시 68혁명의 영향을 받아 제작된 이러한 영화들은 정치 사회적 이데올로기, 즉 명확한 이념과 계몽적 목표에 기반을 두고 68혁명의 정신을 드러내고자 했다. 보통 ‘투쟁 영화 *cinéma militant*’¹⁰⁾라 일컬어지는 이 장르에는, 당시 혁명의 물결로 덮인 거리의 생생한 모습을 신속하게 담아내어 배포하기 위해 촬영된 아주 짧은 단편 다큐(씨네트랙 *cinétracts*, *ciné-tracts*)들이 다수 속하며, 고다르 역시 적극적으로 이 작업에 참여했다. 또한, 학생 보다는 공장 노동자의 투쟁과 파업에 초점을 맞춰 시네마 디렉트 *cinéma direct*의 형식으로 연출된 영화들도 있었다. 자크 빌르몽 Jacques Willemont을 필두로 하는 영화학교 IDHEC의 학생들이 연출한 <원더 공장에서서의 조업 재개 *Reprise du travail aux usines Wonder*>(1968), 장-피에르 토른 Jean-Pierre Thorn의 <과감히 투쟁하고 과감히 승리하라 *Oser lutter, oser vaincre*>(1968), 메드베드킨 Medvedkine 그룹의 <투쟁 계급 *Classe de lutte*>(1969) 등이 대표적인 작품들이다. 이러한 ‘투쟁 영화’의 경향은 1970년대 초반까지도 활발하게 이어졌다. 이후에도 자신의 정치적 노선을 표방하며 다큐멘터리 형식으로 노동자나 운동권 학생들의 이야기를 다룬 감독들은

10) “투쟁 영화 *le film militant*는 정치적, 사회적 또는 이데올로기적 성격의 투쟁에 포함되며, 부당해 보이는 어떤 상황을 숨김없이 알리기 위해 그 상황을 설명한다. 투쟁 영화는 대개의 경우 르포 다큐의 형식을 띄지만 픽션의 형식을 취할 수도 있다. 투쟁 영화는 앙가주망으로 이용한다고 하더라도 항의를 우선한다. [...] 프랑스에서는, 1968년 5월 운동과 이후 1970년대를 포함하는 시기에 매우 활발한 제작 및 배급 단체 설립으로 투쟁 영화의 번영기를 이뤘다. 이 단체들은 여성, 노동자, 농민, 베트남 전쟁 반대, 팔레스타인 지지 등 당시의 모든 투쟁 영역에서 활동했다.”; Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse, 2003, pp.142-143.

적은 수이긴 했지만 꾸준히 명맥을 이어 왔으며, 그중에서도 로맹 구필 Romain Goupil은 다큐멘터리, 또는 다큐멘터리적 스타일을 통해 지속적으로 68세대에 대한 이야기를 오늘날까지도 연출해 오고 있는 대표적인 작가로 꼽힌다.¹¹⁾ 이처럼, 68혁명 당시에는 영화 미학보다는 윤리적 가치를 우선하면서 동시대인으로서의 정치적 신념을 리얼리즘적인 방식으로 표현하고자 하는 경향이 강했다. 이러한 이념적 투쟁은 68혁명의 근간을 구성하는 주요한 지점임에는 틀림 없지만, 다른 한편으로 68혁명은 일상의 영역을 흔들고 있었다. 즉, “68년 5월 운동은 정치적이기에 앞서 문화적이었고, 새로운 정치체제보다는 다른 삶의 방식을 요구”¹²⁾한 것이었지만, 이 ‘다른 삶의 방식’은 아직 영화인들의 주요 관심사가 되지는 못했다.

(2) 68혁명 이후 : 사적 차원으로의 전환

당시에 주목을 받지 못했던 사적인 삶에 있어서의 68혁명의 영향은 시간이 지나면서 하나 둘 이야기되기 시작했다. 정치를 말하던 시대에서 개인적인 행복의 권리를 말하는 시대로 변화하기 시작한 것이다. 동시에, 68혁명을 이야기하는 영화들은 엄숙함과 진지함에서 벗어나 픽션의 형식을 띄고 경쾌하고 유머러스한 정서 또는 섹슈얼한 담론들을 동반하기 시작했다. 대표적으로, 장 외스타슈 Jean Eustache의 <엄마와 창녀 La Maman et la Putain>(1973)는 68혁명 이후 성적 해방의 분위기를 지극히 개인적인 관계를 통해 노골적으로 담아내는 작품이다. 자크 드와이옹 Jacques Doillon의 <01년 L’An 01>(1973), 베르트랑 타베르니에 Bertrand Tavernier의 <생-폴의 시계상 L’Horloger de Saint-Paul>(1974), 아녜스 바르다 Agnès Varda의

11) <서른 살에 죽다 Mourir à trente ans>(1982)를 시작으로 최근까지도 68혁명을 테마로 작업을 지속해 오고 있는 로맹 구필의 작품들의 자전적인 성격에 대해서는 ‘여급미, 「자전적 글쓰기를 통한 역사 서술 : 로맹 구필의 영화와 68세대의 초상」, 『영상문화』, 27호, 2015, pp.139-159.’를 참고할 것.

12) 이재원, 「프랑스의 “68년 5월” - 40주년 기념과 평가」, 『서양사론』, 100호, 2009, p.301.

<노래하는 여자, 노래하지 않는 여자 L'Une chante, l'autre pas>(1977) 등에서도 68혁명의 영향을 발견할 수 있다. 그러나 1980,90년대에 들어서면, 앞서 언급한 몇몇 다큐멘터리 감독들의 작품을 제외하고는 영화 속에서 68혁명은 거의 눈에 띄지 않는다. 68혁명 시기의 한 부르주아 가족의 모습을 코미디로 연출한 루이 말 Louis Malle의 <밀루의 어떤 5월 Milou en mai>(1990) 정도를 언급할 수 있을 뿐이다. 몇몇 영화들에서 성 해방이나 가족 관계의 변화와 관련하여 68혁명의 영향이 간접적이거나 우회적으로 드러나는 경우는 발견할 수 있으나, 아직 역사적 평가가 정리되지 않았기 때문인지 중심 소재로 놓인 경우는 드물었다.

시간이 더 흘러 혁명의 열기로부터 한참 떨어진 뒤, 68혁명의 시대에 치열하게 고민했거나 투쟁에 참여했던 이들이 노년에 접어들 무렵, 68혁명은 비로소 영화의 중심 테마로 적극적으로 등장하기 시작했다. 2000년대에 들어서면서, 1968년 당시 청춘의 시기를 보냈던 감독들은 연이어 68혁명을 회고하는 작품들을 동시대에 소환했다. 본 연구에서 구체적으로 언급할 베르나르도 베르톨루치 Bernardo Bertolucci의 <몽상가들 Innocents: The Dreamers>(2003), 필립 가렐 Philippe Garrel의 <평범한 연인들 Les Amants réguliers>(2005), 그리고 올리비에 아사야스 Olivier Assayas의 <5월 이후 Après mai>(2012)가 대표적인 예이다.¹³⁾ 이 작품들은 단순히 실제로 존재했던 과거의 사건을 그려낸 역사 영화라는 점을 넘어, 감독들이 그 시대를 직접 체험했다는 점에서 주목할 만하다. 68혁명 때 10대 청소년, 또는 20대의 청년이었던 이 세 감독들은 한참 시간이 흘러서야 자신의 청춘에 큰 영향을 미쳤던 이 사건에 대한 기억을 공개한 것이다.

68혁명은 프랑스 사회에 끼친 영향과 의의에 있어서 매우 중요한 사건임은 분명하지만, 이를 둘러싼 담론 중에는 신화화된 측면도 존재하는 것이 사실이다. 그러나 본 연구에서 언급될 영화들 속에서

13) 2000년대에 발표된 작품 중에는 <68년에 태어난 사람들 Nés en 68>(올리비에 뒤카스텔, 자크 마르티노, 2008)도 있으나 작품성과 감독의 인지도 등을 고려하여 본 연구에는 포함하지 않았다.

68혁명은 탈신화화, 탈낭만화되면서 개인적인 삶의 차원에 새로운 가능성들을 펼쳐 보인 ‘사건 événement’¹⁴⁾으로 다루어진다. 감독들은 차분한 어조로 지난 세기의 신화를 보다 현실적으로 다시 이야기해 보고자 한다. 이들은 같은 시기를 겪었으나 자신들의 지난 모습을 되돌아보는 관점과 감정의 거리에 있어서 상당한 차이를 보인다. 가장 먼저 발표된 베르톨루치의 <몽상가들>은 외부인의 시선을 통해 프랑스 68세대를 조롱하는 뉘앙스가 드러나는 작품이다. 역사, 정치, 그리고 섹슈얼리티의 문제를 지속적으로 다루어 왔던 이 노(老)감독은 이전 작품들과는 다르게 가볍고 경쾌한 스타일로 동일한 테마들을 연출한다. 앞서 언급했듯이 68혁명의 선구자적 작품으로 평가받은 <혁명전야>의 감독이 이제는 그 시대에 대해 거리 두기를 통해 냉소적인 관점을 취한 것은 흥미로운 지점이다.¹⁵⁾ 반면, <평범한 연인들>은 이에 대한 안티테제로서 비관적이고 자조적이지만 동시에 연민을 담아 68세대의 초상을 그려낸다. 가렐 감독은 20살에 1968년을 보낸 전형적인 68세대이다. 그는 혁명에 적극적으로 가담하지는 않았지만, <혁명의 순간들 Actua 1>(1968)이라는 단편 다큐멘터리를 촬영하여 시위가 진행 중인 파리의 모습을 생생하게 기록하기도 했으며 이는 <평범한 연인들>의 한 장면에 그대로 다시 재현되어 있다.¹⁶⁾ 세 편의 작품 중 가장 최근 발표된 <5월 이후>는 매우 자전적인 작품으로, 복합적인 관점에서 68혁명 직후의 시기를 그려냄으로써 앞의 두 작품에 대한 일종의 절충안을 제시한다. 68혁명 당시에는 13살에 불과했던 아사야스 감독은 68혁명의 열기가 한바

14) “나에게 사건이란 비가시적이었던 것 또는 사유 불가능하기까지 했던 것의 가능성을 나타나게 하는 어떤 것입니다. 사건은 그 자체로 현실의 창조가 아닙니다. 그것은 어떤 가능성의 창조이고, 어떤 가능성을 열어젖힙니다. 사건은 알려지지 않았던 가능성이 실존한다는 것을 우리에게 가리킵니다.” ; 알랭 바디우, 파비앵 타르비, 『철학과 사건』, 서용순 옮김, 파주 : 오월의 봄, 2015, p.25.

15) <평범한 연인들>에서 릴리가 갑자기 카메라를 보고 관객을 향해 “베르나르도 베르톨루치, <혁명전야>.”라고 말하는 장면에서 <혁명전야>(1964)가 68혁명에 미친 영향, 그리고 이를 향한 가렐 감독의 오마주를 확인할 수 있다.

16) 필립 아주리 외, 『필립 가렐, 찬란한 절망』, 니콜라스 엘리엇 외 옮김, 서울 : 현실문화, 2016.

탕 훑고 지나간 1970년대 초반의 청소년들을 통해 68혁명의 연속성과 그 결실에 대하여 돌아보고 있다. 그 과정에서 감독은 고등학생의 신분으로 1971년을 보내는 주인공 질의 모습에 자신을 투영한다.

이처럼 다양한 시선에 기반하고 있는 이 작품들은 공통적으로, 구체적인 거대 담론으로부터 벗어나 개인이 처한 구체적 환경, 개인의 감정에 끼친 68혁명의 영향 등과 같은 사적 차원을 보여주는 데 집중한다. 다시 말하면, 노동자의 문제나 정치적 이념을 전면에 드러내는 대신, 68세대라 불리는 당시 젊은이들의 개인적이고 은밀한 이야기에 철저하게 초점을 맞추고 있다. 갑작스러운 사회 변화를 체화해 나가는 방식은 영화마다 인물마다 각자 다르지만, 그럼에도 이들의 행위를 관통하는 하나의 정서가 발견된다. 집단에 대한 애착, 즉 일종의 소속감이다. 이 집단은 동일한 정치적 이념을 공유하는 동지들의 모임으로 등장하기도 하고, 친밀감을 기반으로 하는 사적 커뮤니티로 등장하기도 한다. 이 공동체에 균열이 생기거나 더 이상 소속감을 느끼지 못하게 될 때 이들은 정신적 방황을 겪으며 대안을 찾고자 한다. 68혁명을 대표하는 경향 중 하나인 개인주의와 양립 불가능해 보이는 공동체에 대한 애착은 그동안 이야기되지 않았던 68세대의 보다 현실적이고 솔직한 감정으로 볼 수 있다. 이 양상을 구체적으로 드러내는 세 가지 특징을 중심으로 논의를 진행하고자 한다. 첫째로는 현실과의 불화로 인한 이상적 공동체에 대한 환상, 둘째로는 새로운 세상에 대한 동경, 마지막으로 아버지의 그림자를 벗어나지 못하는 미(未)-성인으로서의 정체성이다.

3. 68혁명을 기억하는 2000년 이후 작품 분석

(1) 유토피아적 공동체에 대한 환상

68혁명에 대한 가장 보편적인 정의는 ‘문화혁명’이다. 마오주의를 필두로 한 사회주의 사상들이 전면에 드러나는 동안, 일상의 영역에서는 기존의 질서에 도전하는 젊은이들의 새로운 문화 코드, 소위

반문화라 불리는 현상들이 유행했다. 다양한 문화 양상 중에서도 섹슈얼리티의 해방은 매우 큰 부분을 차지했다. 이 지점에서 68혁명의 직접적인 발단을 상기할 필요가 있다. 68혁명의 도화선은 어찌 보면 매우 사소한 사건이었다. 잘 알려져 있다시피, 낭테르 대학에서 여학생 기숙사에 남학생의 출입을 금지하는 엄격한 기숙사 규칙에 대해 학생들이 대대적인 반발을 일으켰고 이는 전반적인 교육의 질에 대한 불만으로 확대되어 결국에는 5월의 대규모 시위로까지 번지게 되었다. 즉, 68혁명의 직접적인 동기는 정치도 경제도 아닌 일상 속 성 억압에 대한 반발이었다. 그리고 성 해방을 외치는 목소리는 오히려 68혁명의 열기가 사그라진 후에 더 본격적이고 지속적으로 확대되었다.¹⁷⁾

“1968년의 젊은이들은, 성이란 드러내지 않아야 하는 것으로만 알고 있던 기성세대와는 달리, 성의 개방이야말로 진정한 의미에서 인간의 권리와 자유를 보장하는 수단이라고 믿었던 것이다.”¹⁸⁾ 급진적인 성 해방에 대한 이러한 열망은 비슷한 가치관을 공유한 젊은이들끼리 자신들만의 이상적인 공동체를 형성하고자 하는 의지로 연결되기도 했다. 이러한 분위기에서 탄생한 대표적인 움직임이 바로 히피 문화이다. 반전의 정신을 바탕으로 평화로운 공동체를 만들어 가고자 하는 생각에서 시작된 히피 문화는 1960년대 성의 개방성을 바탕으로, 자본주의에 대한 거부, 부르주아적 삶에 대한 부정적 태도를 반영하는 대안 커뮤니티의 대표적인 예라 할 수 있다. 외양적으로는 자신들만의 독특한 옷차림과 헤어스타일을 구축함과 동시에 히피 운동의 주요 행위 중 하나는 프리섹스와 LSD와 같은 환각제 복용이었다.¹⁹⁾ 이러한 히피 문화는 이상적 공동체라는 테마를 통

17) 억압과 검열에 저항하는 대표적인 움직임인 성 해방은 일상은 물론 영화 촬영과 제작에도 실질적인 영향을 끼쳤다. 당시 영화 작업과 관련하여 68혁명의 영향력을 묻는 질문에 클로드 를루슈 감독은 성 해방의 물결이 몰아치게 되면서 드디어 섹스 장면을 자유롭게 연출할 수 있게 되었다고 답한다. 이런 맥락에서 68혁명의 최대 수혜자는 아마도 에로 영화 제작자들일 것이라는 우스갯소리도 덧붙인다. ; Antoine de Baecque et al., *op. cit.*, p.97.

18) 오제명 외, 『68, 세계를 바꾼 문화혁명 : 프랑스 · 독일을 중심으로』, 서울 : 길, 2006, pp.44-45.

해 세 편의 영화 속에 다양한 양상으로 모방된다.

<5월 이후>에는 전형적인 히피 문화가 잘 묘사되어 있다. 질의 옛 애인인 로르는 남자친구와 함께 히피적인 스타일로 살아간다. 그러나 반전과 평화의 메시지를 전달하고자 하는 히피 본연의 의미와는 전혀 다르게, 로르는 자신의 생활을 긍정적인 방식으로 누리지 못하고 마약에 중독되어 삶에 대한 의지를 상실한 채 방황한다. 마약은 당시 히피 문화의 한 요소로서 “신비적 황홀감을 맛봄으로써, 소극적으로는 고단한 현실에서 탈출하고, 동시에 의식의 확장을 통한 신비적 체험”²⁰⁾을 위한 것이었다. 다른 인물들의 여행 도중 히피 공동체는 다시 한 번 등장하는데, 이곳에서는 성적 해방에 더해 오리엔탈리즘과 신비주의까지도 발견된다. 동양의 종교 무용에 심취한 미국 소녀와 사랑에 빠진 질의 친구 장-크리스토프는 미술학교 진학을 포기하고 그녀와 함께 네팔로 여행을 떠난다. 그러나 사정이 생겨 그들의 여행은 카불에서 도중하차로 끝이 나며, 그의 여자 친구는 낙태 후 부모님이 있는 미국으로 돌아간다. 네팔까지 가겠다는 애초의 계획을 이루지 못한 채, 원래의 자리로 회귀하는 결말은 이들이 추구했던 이상적인 공동체의 꿈이 현실과 타협될 수 없는 판타지에 머무르고 있음을 의미한다.

<평범한 연인들>의 청년들은 부유한 상속자인 앙투안의 집에 모여 살면서 유사-히피 공동체를 구성한다. 제목만 보면 한 커플의 이야기일 것 같은 이 작품은 실제로는 68세대의 군상을 그려내는 작품으로, 흑백으로 촬영된 이미지는 다큐멘터리적인 분위기를 조성하기도 한다.²¹⁾ 3시간의 긴 러닝 타임 동안 인물들은 주로 집 안에 머

19) 크리스티안 생-장-폴랭, 『히피와 반문화 : 60년대, 잃어버린 유토피아의 추억』, 성기완 옮김, 서울 : 문학과지성사, 2015.

20) 오제명 외, 앞의 책, p.215.

21) 필립 가렐은 최근까지도 흑백 촬영을 선호하는 몇 안 되는 감독 중 한 명이며, 실험성과 독창성이 돋보이는 시적인 스타일은 이 작품에서도 다시 한 번 드러난다. <평범한 연인들>은 전형적인 내러티브를 기반으로 하되 총 네 개의 장으로 구성되어 있는데, 각 장의 제목은 이야기의 흐름을 압축적으로 전달한다.(les espérances de feu / les espoirs fusillés / les éclats d'inamertume / le sommeil des justes)

문다. 초반부의 시위 장면이나 프랑수아와 릴리의 산책 장면 정도를 제외하고는 대부분의 화면이 실내에서 촬영되었는데, 이는 인물들의 내밀한 감정에 집중하고자 하는 감독의 의도적 연출로 해석된다. 인물들은 부자 친구 앙투안의 대저택에 모여 살면서 그림을 그리거나 시를 쓰고 동시에 거의 항상 아편에 취해 있다. 이는 무력한 현실을 잊기 위한 임시방편이자 어쩌면 그들이 누릴 수 있는 가장 큰 자유일 것이다. 성적 이미지 연출에 있어서는 상당히 절제되어 있지만, 다른 남자와 성관계를 가져도 되는지 묻는 릴리와 흔쾌히 허락하는 프랑수아의 모습은 당시 젊은이들 사이에서 프리섹스 문화가 허용되고 있었음을 보여준다. 그러나 애인을 다른 남자에게 보내고 혼자 남겨져 괴로워하는 프랑수아의 모습을 통해 감독은 과연 젊은이들이 그토록 원했던 무한한 자유를 스스로 감당할 수 있었는가에 대해 회의적 시선을 던진다. 또한, 프랑수아의 친구들이 책을 비롯한 자잘한 물건을 일상적으로 훔치는 행위는 자본주의에 대한 거부와 저항의 의미로 볼 수도 있겠으나 다른 한편으로는 도덕적 가치관을 상실한 아노미적 상태의 반영으로 해석할 수도 있다. 이처럼 혼란스러운 집단생활에 자신을 맡겨 버린 채 현실을 외면하고자 하는 프랑수아와 달리 릴리는 경제적, 현실적 문제로 계속해서 고민하며 무의미한 공동체적 삶에 대해 회의를 품고 현실로의 탈출을 결심한다. 그녀는, 경제적 활동은 하지 않은 채 시만 쓰는 프랑수아를 사랑하지만, 다른 한편으로는 결혼하고 임신한 친구의 안정된 생활을 부러워한다. 이처럼 가렐은, 불안정하고 불확정적인 미래에 대한 젊은이들의 현실적인 불안감을 솔직하게 이야기한다.²²⁾ 무언가를 바꿔보려고 했지만, 그리고 바꿀 수 있다고 믿었지만, 미래에 대한 불확실성과 무력감만이 남은 상태에서 주인공들은 서로 기댈 수 있는 공동체를 꾸렸고, 그것마저 무너지자 좌절감에 휩싸인 채 흩어지고 만

22) <평범한 연인들>에서 카메라는 긴 시간에 걸쳐 인물 하나하나의 얼굴을 포착하는 클로즈업을 자주 사용하는데, 이는 이들 모두가 그 시대의 주인공임을 강조하고자 하는 감독의 의도로 해석할 수 있다. 또한, 대사보다는 미세한 표정, 행동보다는 순간의 감정에 집중하며, 느슨한 템포로 일상의 단편들을 관찰하듯이 보여준다.

다.²³⁾

<몽상가들>에서는 프랑스인 이란성 쌍둥이 테오와 이자벨, 그리고 미국인 청년 매튜, 이렇게 세 인물이 모여 쌍둥이 부모님의 저택에 자신들만의 파라다이스를 구축한다. 고다르의 <중국 여인>에서 아파트가 마오주의 투사들을 위한 교실의 역할로 전환된 것²⁴⁾과는 달리, 쌍둥이의 저택은 판타지 속에 안주하기 위한 보호막으로 기능하면서 히피 공동체의 부르주아 버전을 보여준다. 세 젊은이들은 이 안락한 등지 안에서 금기를 깨는 성적인 모험을 계속해서 시도한다. 내기에서 진 테오가 자신의 여동생과 친구가 보는 앞에서 수음을 한다거나, 테오 앞에서 이자벨과 매튜가 성관계를 맺는 장면은 일반적인 상식을 뛰어넘는 행위들이다.

그러나 성에 대한 금기가 전혀 없는 듯 보였던 이자벨이 알고 보니 성관계 경험이 없었다는 사실이 밝혀지는 장면은 이 영화에서 가장 충격적이면서 혼란스러운 장면이다. 이는 주인공들의 의식과 실제 사이의 간극을 폭로하면서, 근친상간의 뉘앙스를 풍기던 쌍둥이 남매가 서로에게 품고 있는 감정이 에로틱한 것이 아니라 유아적 애착 단계에 머물러 있는 것임을 증명한다. 한마디로, 이들에게 성적 해방은 상상적 지향점에 불과하며 현실 속 인물들의 의식은 아직 어린 아이의 수준에 남아 있는 것이다. 그리하여 세 인물이 옷을 다 벗은 상태로 거실에 설치한 천막 안에 다 같이 잠들어 있는 후반부의 장면은 태아가 어머니의 자궁 안에 웅크리고 있는 이미지를 환기시키면서 도발적이거나 혁명적인 의미를 완전히 상실한다.(이미지1)

23) “암호 : 우리는 폭발한다/분열한다. (*Mot d'ordre : on éclate.*)”(프랑수아와 앙투안의 마지막 대화 中)

24) André Habib, 《La rue est entrée dans la chambre!》 : Mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* et *Les amants réguliers*, *Cinémas*, Vol.21, No.1, automne 2010, p.63.

(1)



(2)



<몽상가들> : (1) 히피 스타일로 만든 텐트 안에 세 인물들이 다 같이 모여 잠 든 장면
(2) 마릴린 먼로의 사진으로 대체된 들라크루아의 <민중을 이끄는 자유의 여신>

이들이 자신들만의 작은 세상에서 성적 놀이와 영화 지식의 향유에 몰두하고 있는 동안, 파리의 거리는 이미 68혁명의 물결로 술렁이고 있었다. 갇힌 영화관 스크린 위 이미지가 세상의 전부인 줄 알던 이 시네필들의 머릿속에서 현실은 영화의 이미지로 대체되고, 영화(상상)과 현실을 구분하지 못하는 상태가 지속된다. 창 밖에서 펼쳐지는 치열한 현실에서 동떨어져 부모님의 저택에 처박힌 채 자신들만의 유토피아를 꿈꾸는 이 아이들은 혁명가가 아니라 ‘몽상가’일 뿐이다. 거리에서 날아든 돌멩이가 집 창문을 깨고 세상의 소리가 들려오는 순간이 되어서야 이들은 꿈에서 깨어 현실로 나선다. 이러한 맥락에서, 혁명의 물결에 휩싸인 파리는 <몽상가들>에서 “자유연애의 발견과 영화광적 쾌락을 결합하는 소소한 성적 혁명의 배경”²⁵⁾ 이상의 역할을 하지 못한다.

세 편의 영화 모두에서, 68혁명의 젊은이들은 자유와 저항을 외치면서 자신들만의 이상적 공동체를 만들고자 했다. 하지만 그 안에서 그들은 오히려 현실 감각을 잃고 자신들만의 세상에 침잠하고 있었다. 그들이 건설한 공동체는 적극적인 현실 저항의 의미가 아니라, 실제로는 현실 도피의 보호막에 가까웠던 것이다.

(2) 새로운 문화 이데올로기에 대한 동경

25) Ibid., p.60.

이처럼 자신들만의 공동체를 만들고 그 안에서 위안을 찾고자 하던 청년들은 동시에 외부 세계로부터 감수성을 자극받고 있었다. 실제로 당시는 영국과 미국으로 대표되는 새로운 지역의 문화가 프랑스 젊은이들의 취향을 사로잡던 시기였다. 영화 속에서는, 이 새로운 문화 이데올로기가 단순히 취향의 영역을 넘어 현실적 공간으로까지 확장됨으로써, 기존의 공동체에 대한 하나의 도피처 또는 대안으로 제시되기도 한다.

우선, 문화적 취향의 측면부터 살펴보자. 68혁명의 대표적인 슬로건 중 하나인 ‘상상력을 권좌로 L’imagination au pouvoir’는 다양한 의미로 읽힐 수 있겠지만, 예술적인 측면에 적용한다면, 기존의 체제 속에서 예술로 인정받아 온 것들로부터 탈피하고 더 나아가서 새로운 세대만의 혁신적인 문화를 만들어내고자 하는 의지의 표현으로 해석할 수 있다. 상상력에 대한 긍정은 새로운 예술 형식의 도래와 그에 대한 열광으로 자연스럽게 연결된다. 세 편의 영화에는 당시 젊은이들이 심취했던 예술적, 문화적 유행이 구체적으로 등장한다. 그런데 이 지점에서, 기성 문화의 전복을 외치던 당시 젊은이들 사이에 유행했던 것들은 프랑스 내에서 자생적으로 탄생한 문화가 아니라 미국과 영국으로부터 흡수한 문화라는 사실을 지적할 필요가 있다. 지미 헨드릭스의 <Third stone from the Sun>을 배경으로 에펠탑을 훑으며 내려오는 <몽상가들>의 오프닝 시퀀스나 테오의 집에 붙어 있는 마릴린 먼로의 얼굴로 대체된 <민중을 이끄는 자유의 여신> 그림(이미지2)은 상징적인 예이다. 새로운 문화에 대한 열광은 기존의 프랑스 문화의 전통에 있어서는 거부나 단절을 의미할 수 있겠지만, 결국에는 외부에서 빌려온 것이라는 한계를 넘지 못한다. 각 영화에서는, 긍정적이든 부정적이든, 영미(英美)의 문화가 68세대에게 대체된 문화 이데올로기로서 자연스럽게 받아들여졌음을 확인할 수 있다.

가장 먼저 눈에 띄는 영미권의 영향은 영화와 음악이다. 영화적 콘텍스트를 적극적으로 차용하고 있는 <몽상가들>은 앙리 랑글루아 해임 사태에 반발하는 영화인들의 시위 장면으로 시작한다.²⁶⁾ 앞

서 언급했듯이, 1950년대 말부터 프랑스 영화계는 ‘질의 영화 *cinéma de qualité*’라고 불리는 전통적 스타일에 대한 반발에서 시작된 누벨바그의 영향력 아래 있었다. 젊은 감독들은 기존의 영화 문법 체계에서 벗어난 새로운 영화를 시도함과 동시에, 다른 한편으로는 미국의 B급 영화 감독들에 열광했다. 미국 문화에 대한 동경은 영화계에서 먼저 시작되었던 것이다. 기존 권위에 대한 반항 정신은 젊은이들로 하여금 미국으로 대표되는 새로운 문화에 눈을 돌리게 했다. 영화 속에서 주인공들은 고다르의 <국외자들 *Bande à part*>의 루브르 질주 장면을 따라하면서 누벨바그에 대한 오마주도 잊지 않지만, 다른 한편으로는 새뮤얼 풀러, 니콜라스 레이, 하워드 호克斯 등 30년대 미국 영화감독들을 향해 끊임없는 찬사를 바친다. 찰리 채플린과 버스터 키튼, 지미 헨드릭스와 에릭 클랩튼을 두고 벌이는 테오와 매튜의 설전은 이들의 예술적 영감이 더 이상 프랑스에 갇혀 있지 않음을 보여준다.

당시 젊은이들을 매혹시켰던 음악 또한 영국과 미국 출신 록 뮤지션들의 것이었다. <5월 이후>의 아사야스 감독은 1960,70년대 영미 밴드들의 음악을 과할 정도로 삽입함으로써 영화를 마치 한 장의 록 음반처럼 연출했다. 주인공의 성장을 지켜보는 동안 닉 드레이크, 시드 베릿 등 당대 큰 인기를 얻었던 영국 뮤지션들의 곡들이 관객의 귀를 계속 채운다.(이미지3) 록 음악의 삽입은 스타일 연출 이상의 의미를 갖는다. 록은 형식의 독창성, 반체제적 사회 메시지를 기반으로, 정치적이고 문화적인 차원에서 젊은이들의 공감을 이끌어내면서 동시에 한 사회와 생활양식에 대한 반항을 표현한다.²⁶⁾ 예를 들어, 1967년 ‘사랑의 여름’이라는 테마로 미국 캘리포니아에서 개최된 몬터레이 팝 페스티벌 Monterey Pop Festival은 2년 후 우드스탁 페스티벌 The Woodstock Music and Art Fair로 연결되는데,

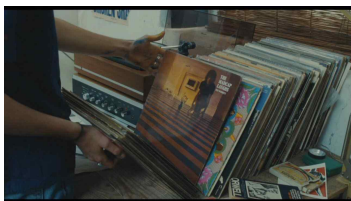
26) 첫 시퀀스뿐만이 아니라, 내러티브와 미장센을 구축하는 데 있어 당시의 프랑스 영화에 대한 오마주를 적극적으로 활용하는 전반적인 스타일을 고려해 보건대, 베르톨루치는 랑글루아 해임 사태를 68혁명의 가장 직접적인 시작으로 평가하고 있는 것으로 보인다.

27) 크리스티안 생-장-폴랭, 앞의 책, p.226.

이러한 일련의 록 음악 축제는 오락성을 넘어 정치적이고 사회적인 의미를 담고 있는 것이었다. 또한, 록은 앞서 언급한 히피 공동체의 성 해방, 마약 등의 환락 문화와도 깊은 연관성을 갖고 있다.

영화 내내 들리는 록 음악은 주인공의 예술적 영감으로도 이어진다. 미술학도인 질은 하위문화를 받아들여 전통적인 예술의 형식에서 벗어난 작업을 시도한다. 사이키델릭 록 밴드의 무대 배경에 자신의 스케치와 콜라주 등을 비추는 팝아트 콜라보 공연은 전통적인 미술의 개념으로부터 벗어난 일상적이고 대중적인 예술 향유의 좋은 예이다.²⁸⁾(이미지4) 정치적 이념에 대한 고민을 지속하면서 동시에 새로운 문화와 예술의 흐름에 빠르게 적응하며 진로를 모색해 나가는 질은 세 편의 영화 주인공 중 68혁명의 문화를 가장 건설적인 방식으로 흡수한 인물로 평가할 수 있다.

(3)



(4)



<5월 이후> : (3) 영화의 전반적인 분위기를 조성하는 1960,70년대 록 음반들

(4) 전통적인 예술의 형식에서 벗어난 음악과 미술의 콜라보레이션 공연

질의 정반대 지점에 <평범한 연인들>의 프랑수아가 위치한다. 더 이상 시를 읽지 않는 시대에 계속해서 시를 쓰는 프랑수아에게 시란 저항을 의미하고 자기 정체성을 잃지 않기 위한 필사적인 삶의 원동력이다. 군대 징집을 거부한 후 열린 재판에서 프랑수아는 자신의 직업을 ‘예술가 artiste’로 소개하며, 그의 변호사는 이 젊은 시인의 문학적 재능을 어필하고 그의 섬세한 감수성이 군대에 적합하지 않

28) 68혁명 전후로 등장한 정치적인 미술 창작 활동에 대해서는 ‘김지혜, 『프랑스 68혁명과 예술운동 - 예술의 대중화와 정치화』, 『마르크르주의 연구』, 제5권, 2호, 2008, pp.76-98.’를 참고할 것.

음을 변론한다. 물론, 이러한 변론은 판사들에게 전혀 설득력을 갖지 못한다. 혁명의 열기가 사그라지고 다음해가 되어 공허함이 엄습할 때에도 그는 출간하지도 않을, 아무도 읽지 않을 시를 계속해서 쓴다. 가장 고전적이며 전통적인 예술 장르인 시를 주인공의 정체성으로 삼은 것은, 현실에 대한 극단적인 비타협을 의미한다. 혼자만의 시를 쓰며 새로운 시대의 문화에 적응하지 못하고 마지막 버팀목이었던 여자 친구마저 떠나보낸 프랑수아에게 남은 선택지는 자살이다.

문화의 영역을 넘어, 미국과 영국은 프랑스의 안티테제, 또는 일종의 대안으로 제시되기도 한다. <몽상가들>은 프랑스에 잠시 체류하러 온 미국인 학생을 내러티브의 화자로 등장시킴으로써 ‘미국인의 눈에 비친 68혁명’이라는 흥미로운 관점을 상정한다. 즉, 내부자의 주관적 시선이 아니라 외부인의 관찰적 시선에 담긴 68세대와 당시 파리의 모습을 보여주고자 한 것이다. 미국인 매튜는 처음에는 쌍둥이 남매에게서 프랑스에 대한 낭만과 환상을 발견하고 매혹되지만, 결국에는 자신이 동경했던 두 인물들이 사실은 유아적이고 미성숙하며 때로는 가식적인 이미지로 포장되어 있음을 깨닫고 실망하게 된다. 몇몇 중요한 사건을 둘러싸고 매튜와 테오는 의견 충돌을 겪게 되는데, 베트남전에 징병된 미국 청년들을 비난하며 자신이 라면 감옥을 선택했을 거라고 호언장담하는 테오와 현실적인 이해를 구하는 매튜, 매튜의 만류에도 불구하고 대치 중인 경찰을 향해 폭력 행위를 선행하는 테오의 마지막 행동은 제3자의 이성적 입장과 대비되는 프랑스 68세대의 무모함과 감상주의를 부각시킨다. 68세대의 이상화된 영웅주의를 꼬집기 위해 베르톨루치는 중립적이고 냉정한 기준이 필요했고, 미국인 청년에게 그 역할을 맡긴 것이다.

더 나아가, <평범한 연인들>과 <5월 이후>에서 영미는 기회의 땅처럼 등장하여 현실의 삶에 직접적인 영향을 끼친다. 전자에서, 현실적인 고민 끝에 릴리는 프랑수아를 혼자 남겨두고 미국으로 떠난다. 영화는, “그는 그날 아침에 죽었다.”라는 릴리의 내레이션을 통해 프랑수아의 죽음을 재차 강조하면서 끝난다. 새로운 곳으로 떠나

살아남은 자와 우울한 과거 속에 남겨진 자의 마지막은 이렇게나 다르다. <5월 이후>의 질은 폭넓은 경험과 자극을 얻기 위해 영국으로 떠난다. 투쟁 영화 일색의 프랑스에 질려 영국으로 떠나지만 상업 영화 현장에서 회의감을 느끼고는 그대로 걸어 나와 실험 영화 극장으로 향하는 주인공의 선택은, 현실적이며 동시에 타협적인 이 영화의 입장을 압축한다.

(3) 아버지의 그림자

앞서 살펴본 대로, 이상적 공동체가 무너지거나 공동체에 환멸을 느꼈을 때, 주인공들은 체념하고 돌아서거나 스스로 삶을 포기하거나 아니면 새로운 세계로 탈출을 감행하는 등 다양한 방식으로 대응했다. 이 모든 과정은, 기존에 그들이 기대고 있던 혹은 그들을 억압하고 있던 권위의 문제를 새롭게 주목하게 만든다. 즉, 68세대의 상황을 이야기하는 데 있어서 가장 중요한 것은 결국 ‘과연 그들은/우리는 아버지로부터 벗어났는가?’라는 화두인 것이다. 당시 젊음, 청춘의 이미지는 무엇보다도 기성세대와의 단절과 반항의 이미지로 구축되었다. 서로 다른 이념과 행동 강령으로 인해 갈등 관계에 있던 학생운동 집단들을 결집시키게 한 원동력은 기성사회 질서의 전복이라는 기본 테제였다.²⁹⁾ 이전 세대와의 단절을 선언하고 청년 중심의 새로운 사회를 만들어가고자 하는 의지는 ‘서른이 넘은 자는 아무도 믿지 마라. Ne faites confiance à personne de plus de 30 ans.’는 슬로건에서도 읽을 수 있다. 이처럼 권위를 부정하고 개인의 무한한 자유에 큰 가치를 부여하는 반항적인 세대로 기억되고 있지만, 영화 속에 등장하는 당시의 청춘들은 소속감을 통해 위안을 얻었고 이것이 무너졌을 때 혼란스러움을 느낀다. 즉, ‘아버지’에 저항하는 과정이 의미가 있는 것과 별개로, 정작 ‘아버지’가 없어진 상황은 이들에게 낯센과 두려움을 불러일으키기에 기댈 수 있는 다른 존재들

29) 오제명 외, 앞의 책, p.153-154.

을 필요로 했던 것이다. 감독들은 이러한 감정적 동요를 다양한 상황을 통해 보여준다.

미리 밝히자면, ‘아버지로부터 벗어났는가?’라는 질문에 대해 세편 중 어떤 영화도 당당하게 ‘그렇다!’고 말하지 못하고 있다. 주인공들은 공권력과 가정에서의 아버지를 동일한 층위에 놓고 저항의 대상으로 설정함으로써, 자신들이 방황할 때 기댈 수 있고 필요할 때 감싸줄 수 있는 따뜻한 아버지마저도 부정해 버렸다. 그리하여, 아버지의 모든 권위를 거부하면서도 동시에 아버지의 그림자를 벗어나지 못하는 혼란스럽고 모순적인 감정이 기저에 깔려 있는 것이다.

<몽상가들>에서 권위는 국가적, 사회적 차원보다는 가정 속에서의 실제 아버지로 드러난다. 테오와 이자벨은 전형적인 부르주아 집안에서 풍부한 문화적 자양분을 공급받으며 자라났다. 지식인 아버지의 보수적이고 방관적인 태도를 신랄하게 비난하며 조롱하는 패기를 보이지만, 정작 이들은 아버지의 경제적 필요로움을 일말의 죄책감이나 부끄러움도 없이 마음껏 누린다. 부모가 여행을 떠나면서 남기고 간 수표를 일찌감치 탕진해 버리고, 아버지의 고급 와인을 마음대로 꺼내 마시는 이 젊은이들의 모습은 그저 부모 잘 만난 금수저로 비칠 뿐이다. 후반부, 한데 모여 나체로 자고 있는 아이들의 모습과 그들이 어질러 놓은 집을 보고 충격을 받지만, 다시 수표를 남기고 조용히 집을 떠나는 부모의 대응은 관대한 체념으로 읽힘으로써 주인공들의 미성숙함을 더욱 강조한다. 아버지를 공격하고 비난하지만, 정작 그로부터 오는 안락함은 포기하지 못하는 스무 살의 주인공들은 기성세대에 대한 저항의 정당성을 스스로 약화시킨다.

<몽상가들>에서 테오 역으로 출연했던 루이 가렐이 또 다시 68혁명의 젊은이를 연기하는 <평범한 연인들>³⁰⁾에서의 아버지는 가시

30) <몽상가들>과 <평범한 연인들>은 비슷한 시기에 작업 중이었으나 <몽상가들>이 먼저 촬영을 시작하게 되면서 루이 가렐은 베르톨루치의 영화에 먼저 참여한 뒤 아버지의 영화에서 다시 한 번 68세대의 역할을 맡게 된다. 루이 가렐은 데뷔작이라 할 수 있는 <구원의 키스 Les Baisers de secours>(1989)부터 시작하여 <질투 La Jalousie>(2013), <인 더 새도우 오브 우먼 L'Ombre des femmes>(2015) 등에 이르기까지 아버지 필립 가렐이 연출

적으로는 국가 체제로 제시된다. 시위대를 향해 발포하고, 군대 집회를 위해 집에 들이닥치거나, 길에서 마구잡이로 불심검문을 하는 위압적인 태도의 경찰들이 계속해서 등장한다. 주인공들은 거리로 나와 경찰에 적극적으로 저항하지만, 다른 한편으로는 시위 도중 삼색기를 불태워 버리는 등 아나키스트적 정체성을 보여주기도 한다. 영화의 1부에서는 공권력에 맞서 투쟁하는 청년들의 모습이 진지하게 묘사되는데, 가렐 감독은 ‘투쟁하는 청년들 대(對) 공권력’의 구도에서 망설임 없이 전자의 진영으로 자신을 위치시킨다. 초반부, 20분 정도 이어지는 긴 시위 시퀀스에서 관객은 청년들의 뒷모습, 그리고 경찰의 정면만을 보게 된다. 즉, 감독은 카메라의 일관된 위치와 시선을 통해 자신은 공권력에 대항하는 청년들의 편에 서 있음을 분명하게 밝힌다.(이미지5,6)

국가라는 이름의 거대한 아버지는 이처럼 공고하게 유지되고 있으며 일관되게 부정적 뉘앙스로 그려지는 반면, 가정 내에서의 권위를 상징하는 실질적 아버지는 언제나 부재하며 동시에 복합적인 감정으로 묘사된다. 이 영화에서 아버지라는 존재는 단 한 번도 등장하지 않는다. 시위 장면 이후, 경찰에 쫓긴 프랑수아는 한 건물의 옥상까지 도망치고 그곳에서 밤을 보낸다. 다음날 아침 아버지의 애인 집에 도움을 청하러 간 프랑수아는 그곳에 남겨져 있던 아버지의 옷으로 갈아입는다. 아버지의 흔적은 이것이 전부이다. 프랑수아의 가족 식사 자리에는 기력이 쇠한 인자한 할아버지와 자식을 두고 혼자 멀리 떠나기로 결심한 어머니³¹⁾만이 함께한다. 프랑수아의 친구가 시위 다음날 집에 들어왔을 때에도 그의 어머니만이 아들을 맞이한다. 이처럼 인물들의 삶 속에서 아버지는 애초부터 없었던 존재로 그려진다.

한 다수의 작품에 지속적으로 참여해 왔다.

- 31) 할아버지와 엄마 역은 각각, 루이 가렐의 실제 할아버지이자 영화배우인 모리스 가렐 Maurice Garrel과 실제 엄마인 브리짓 시 Brigitte Sy가 맡았다. 스크린에 부재하는 아버지 필립 가렐이 실제로는 카메라 뒤에서 이들을 총지휘하며 바라보고 있는 상황은 아이러니하게 느껴지는 지점이다.

(5)



(6)



<평범한 연인들> : (5) 시위대와 같은 진영에 위치한 카메라
(6) 경찰의 정면에 위치하여 대치 상태의 미장센을 구성하는 카메라의 시선

그러나 이 ‘보이지 않는 아버지’는 인물들의 대화와 행위를 통해 지속적으로 환기되면서 직, 간접적인 영향력을 행사한다. 프랑수아의 친구들은 아버지를 ‘개자식 *salaud*’으로 정의하거나 돈으로 등치시키면서, 그 존재를 부정하거나 조롱한다. 하지만 주인공들을 지탱해 주었던 가장 중요한 힘은 앙투안의 부유함, 정확히는 그의 아버지로부터 물려받은 유산이었다. 친구들에게 거처를 제공해 주었던 앙투안이 모로코로 떠나기로 결심하면서 그의 집에 얹혀살던 친구들은 각자 살 길을 찾아야 하는 상황에 내몰린다. ‘아버지에 대한 저항’을 외치던 인물들이 ‘아버지의 유산’에 기대고 있었다는 점, 그리고 아버지의 유산이 없어지자 혼란과 무력감에 빠지는 모습은, 부르주아적 기성 사회에 반기를 들었다고 평가 받는 68세대의 미성숙한 면모를 노출한다.

아버지에 대해 유일하게 좋은 기억을 갖고 있는 릴리는, 이 지점에서 다른 징후를 보여준다. 그녀는 자기 아버지의 사진을 프랑수아에게 보여주면서 아버지의 젊은 시절에 대해 행복하게 이야기한다. 이후 릴리에게 미국에 같이 갈 것을 제안하는 부유한 중년 남성은 릴리가 그리워하던 아버지의 자리를 대체한다. 반면, 보살펴 주는 사람 하나 없이 혼자 버려진 프랑수아는 자살에 이른다. 극적으로 대비되는 이 결말은, 현실의 무게를 감당하지 못하고 방황할 때 삶의 방향을 제시해 줄 아버지가 필요했음지도 모른다는 감독의 수줍

은 고백으로 들린다.

68세대와 아버지 세대를 대립항으로 설정한 두 영화와는 달리, <5월 이후>에서는 다른 집단에 주목한다. 이 작품의 이야기는 68혁명의 열기가 다소 가라앉은 1971년부터 시작한다. 억압적 권위, 기성의 질서를 상징하는 드폴은 1969년 이미 사임한 상태이다. 개인적 차원에서도 질은 (앞의 두 영화와는 달리) 아버지와 좋은 관계를 유지한다. 그러나 이 영화에는 예상치 못한 새로운 ‘아버지(들)’가 등장하는데, 고등학생인 질은 이들과 미묘한 갈등을 겪게 된다. 이는 68세대와 기성세대와의 갈등이 아니라, 같은 혁명적 노선을 추구하는 집단 내에서의 갈등이다. 다시 말하면, 68혁명을 주도적으로 이끌어 온 혁명 선배 세대와 68혁명을 지켜보다가 1970년대 초반 이제 막 의식을 갖고 투쟁을 시작한 10대와의 갈등인 것이다. 이 새로운 세대 갈등의 징후는 영화 초반부터 드러난다. 질과 친구들이 인쇄한 풍자 선전물을 본 운동권 선배는 외설적인 그림을 사용한 것을 두고 “너희들은 우리 투쟁의 가치를 떨어뜨린다. Vous discréditez notre lutte.”며 학생들을 질책한다.

보다 본격적인 대립은 투쟁 영화 집단을 만나서면부터이다. 앞서 설명했듯이, 68혁명 이후 각자의 이념에 따라 소규모 독립제작 집단을 조직하여, 정치적인 투쟁영화를 통해 68혁명의 정신을 계승한 영화인들이 있었다.³²⁾ 이들에게는 민중의 투쟁 의식 고취가 영화의 유일한 목표였다. 마오쩌둥의 문화혁명을 비판적인 시각에서 바라보는 시몽 레이 Simon Leys의 저서 『주석 마오의 새로운 모습 Les Habits neufs du président Mao』을 읽는 질에게 영화 집단의 어른들은 제국주의적 시선에서 쓰인 책이라며 경고한다. 마오주의가 큰 영향을 끼치던 1971년 출간된 이 책은 실제로 당시 프랑스의 마오주의자들로부터 격렬한 비난을 받았다. 질은 이탈리아에서 선전 영화를 상영할 때 이들과 또 다시 의견 충돌을 겪는다. 진정 혁명의 길로 나아가고자 한다면 우리의 새로운 방식으로 영화를 만들어야 하는

32) 김지혜, 앞의 글, p.83.

것 아니냐는 질의 의문 제기에 영화 집단의 구성원들은 스타일이나 미학보다 계몽이 우선이라고 답하며 전통적인 리얼리즘을 고집한다. 사적인 관계에서는 여자 친구에게 모든 집안일을 맡기고, 페미니스트 그룹을 레즈비언 모임이라며 농담거리로 삼으며 비하하는 장면 또한 68혁명 선배 세대의 이중성을 고발하는 부분이다.³³⁾

이러한 갈등의 양상은 자식 세대와 아버지 세대로 나누는 단순화된 구분법에 의문을 표하면서 중요한 메시지를 던진다. 그 시대의 젊은이들은 항상 기성 질서에 반항하며 새로운 세상을 만들어 나가 고자 하는 혁명가로 스스로를 인식하고 있었겠지만, 이들의 모습 역시 이후 세대의 눈에는 새로운 아버지이자 저항해야 할 권위로 비춰질 수 있다는 것이다. <5월 이후>는, 언제나 젊고 저항적인 세대는 존재하지 않음을, 누구나 시간이 지나면서 자신들이 싫어했던 기성 세대를 닮아가게 됨을 꼬집는다. 이러한 딜레마는 “나의 젊음이 지나가는 것이 두려워. J'ai peur de passer à côté de ma jeunesse.”라는 질의 고백을 통해 다시 한 번 강조된다.

4. 나가며

세 편의 영화를 통해, 신화화되었던 68세대의 방황의 기억들에 대한 내밀한 고백들을 살펴보았다. 개인주의의 승리라는 68혁명의 의의에 걸맞게, 감독들은 사회 전체의 이념이나 방향보다는 사적 삶의 가치에 무게를 두고, 개개인의 이야기를 통해 과거를 재발견하고자 한다. 영화의 결말이 천차만별인 것처럼, 격변기의 젊음을 재현하는 관점과 기억의 양상은 작가마다 모두 다르며, 68혁명에 대한 은유와 상징 또한 영화마다 다르게 드러난다. 나르시시즘에 빠져 치기로 투

33) 본문에서 언급된 장면, 그리고 <평범한 연인들>의 시위 시퀀스에서 남학생들이 여학생들을 비웃는 장면 정도를 제외하면 여성 문제는 작품들 속에서 거의 드러나지 않고 있는데, 이는 세 편 모두 남성이 주인공이며 남성 감독에 의해 연출되었다는 점과도 연관이 있을 것이다. 68세대의 페미니스트 운동에 대해서는 <썸머타임: 아름다운 계절 La Belle Saison>(카트린 코르시니 Catherine Corsini, 2015)에 비교적 자세히 묘사되어 있다.

쟁에 나서기도 하고(<몽상가들>), 아나키스트 투쟁가로서의 정체성을 잃자 허무함과 무력감에 빠져 자기 파멸을 선택하거나(<평범한 연인들>), 과거를 자양분 삼아 현재의 삶에 적응해 나가기도 한다(<5월 이후>). 청춘의 초상을 회상하는 과정에서, 카메라 뒤의 감독은 의도적으로 거리를 두기도 하고, 또는 자신을 스크린 위에 드러내기도 한다. 그리고 과거의 자신들이 글로 기록된 것처럼 강인한 투사가 아니라, 나약하고 방황하던 아직 어른이 되지 못한 소년이었음을 용감하게 고백한다는 점에 이 작품들의 의미가 있다고 하겠다. 이렇게 감독의 개인적인 경험과 주관적 견해에 기대어 연출되었기에, 본 연구에서 살펴본 작품들은 68혁명의 일반적인 특징들을 충분히 담고 있지 않은 것처럼 보일 수 있다. 마찬가지로 이 논문 또한 68혁명에 대한 보편적 논의들을 담고 있지 않다. 본 연구의 목표는, 68혁명에 대한 일반적인 의의와 평가를 돌아보는 것이 아니라, 영화를 통해 거대한 시대적 흐름으로부터 영향 받은 개인적 차원의 특수성을 발견하고 그 특수성들의 기저에 깔린 일관된 경향을 살펴보고자 하는 것이기 때문이다.

완벽한 재현의 불가능성을 알고 있으면서도 이 감독들이 긴 시간이 흐른 후 자기 반영적인 텍스트를 공개한 것은 그저 향수를 불러일으키기 위함이 아니다. 이 작품들은 68혁명에 대한 환상을 벗겨냄으로써 보다 객관적이고 현실적으로 과거를 다시 바라보고자 하는 68세대 스스로의 성찰적 태도를 보여준다. 미화나 후회처럼 단순한 하나의 입장에 치우치는 것을 경계하면서 다양한 기억과 감정을 드러내고 있는 작품들을 살펴보는 작업은 과거에 대한 솔직한 재평가로서의 의미가 크다. 그들은 68혁명에 대한 향수를 부정하지 않으면서, 다른 한편으로는 냉정하게 과거의 나를 마주하고자 한다. 그리고 ‘저항을 외쳤던 우리는 진정으로 자유로웠던 걸까?’, ‘우리는 혁명에 성공했는가?’, ‘우리의 시대는 끝난 것인가?’ 등의 질문을 자신에게 그리고 관객에게 던진다.

“한 세대를 조명하면서 그로부터 시대의 교훈과 같은 어떤 영원을 발견할 수 있다.”³⁴⁾는 필립 가렐의 인터뷰는 이 영화들의 궁극

적인 목적에 대한 가장 좋은 설명이 될 것이다. 세 작품을 꿰뚫는 일관된 테마는 ‘청춘’이었다. 인물들의 이야기는 ‘청춘’에서 시작되고 ‘청춘’으로 귀결된다. 이제는 인생의 황혼기에 접어든 지난날의 ‘청춘’들이 21세기의 청춘 배우들에게 68세대/‘나’의 이미지를 부여 함으로써 현재와 과거를 연결하고, 세대를 뛰어넘는 공감을 구축하는 기회를 제공했다는 점에서 이 작품들의 가장 큰 가치를 찾을 수 있다.

34) 필립 아주리 외, 앞의 책, p.87.

참고문헌

- Alary, Eric, *Il y a 50 ans : mai 68 !*, Larousse, 2017.
- De Baecque, Antoine et al., *cinéma 68*, Cahiers du cinéma, 2008.
- Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard : Des années Mao aux années 80*, Flammarion, 2007.
- Pinel, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse, 2003.
- Habib, André, “《La rue est entrée dans la chambre!》 : Mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* et *Les amants réguliers*”, *Cinémas*, Vol.21, No.1, automne, 2010, pp.59-77.
- Le Blanc, Guillaume, “Mai 68 en philosophie. Vers la vie alternative”, *Cités*, Vol. 40, No.4, 2009, pp.97-115.
- Reid, Donald, “We have a situation here: coming after May 1968 with Olivier Assayas”, *South Central Review*, Vol.31, No.2, Summer, 2014, pp.28-39.
- 마르크 페로, 『역사와 영화』, 주경철 옮김, 서울 : 까치, 1999.
- 알랭 바디우, 『알랭 바디우의 영화』, 김길훈 외 옮김, 서울 : 한국문화사, 2015.
- _____, 파비앵 타르비, 『철학과 사건』, 서용순 옮김, 파주 : 오월의봄, 2015.
- 오제명 외, 『68, 세계를 바꾼 문화혁명 : 프랑스 · 독일을 중심으로』, 서울 : 길, 2006.
- 조지 카치아피카스, 『신좌파의 상상력 : 세계적 차원에서 본 1968』, 이재원, 이종태 옮김, 서울 : 이후, 1999.
- 크리스 하먼, 『세계를 뒤흔든 1968』, 이수현 옮김, 서울 : 책갈피, 2004.
- 크리스티안 생-장-폴랭, 『히피와 반문화 : 60년대, 잃어버린 유토피아의 추억』, 성기완 옮김, 서울 : 문학과지성사, 2015.
- 타리크 알리, 수잔 왓킨스, 『1968 : 희망의 시절, 분노의 나날』, 안

- 찬수, 강정석 옮김, 서울 : 삼인, 2001.
- 필립 아주리 외, 『필립 가렐, 찬란한 절망』, 니콜라스 엘리엇 외 옮김, 서울 : 현실문화, 2016.
- 김지혜, 「프랑스 68혁명과 예술운동 - 예술의 대중화와 정치화」, 『마크크르주의 연구』, 제5권, 2호, 2008, pp.76-98.
- 여금미, 「자전적 글쓰기를 통한 역사 서술 : 로맹 구필의 영화와 68 세대의 초상」, 『영상문화』, 27호, 2015, pp.139-159.
- 이재원, 「프랑스의 “68년 5월” - 40주년 기념과 평가」, 『서양사론』, 100호, 2009, pp.287-309.
- 임문영, 「프랑스의 1968년 5월 혁명의 문화적 성격」, 『국제학논총』, 6호, 2002, pp.137-159.
- <혁명전야 Prima della rivoluzione>(베르나르도 베르톨루치, 1964)
- <중국 여인 La Chinoise>(장-뤽 고다르, 1967)
- <주말 Le Week-end>(장-뤽 고다르, 1967)
- <혁명의 순간들 Actua 1>(필립 가렐, 1968)
- <이지 라이더 Easy Rider>(테니스 호퍼, 1969)
- <엄마와 창녀 La Maman et la Putain>(장 외스타슈, 1973)
- <밀루의 어떤 5월 Milou en mai>(루이 말, 1990)
- <몽상가들 Innocents: The Dreamers>(베르나르도 베르톨루치, 2003)
- <평범한 연인들 Les Amants réguliers>(필립 가렐, 2005)
- <5월 이후 Après mai>(올리비에 아사야스, 2012)

Résumé

Mai 68 dans le cinéma – les souvenirs de Mai 68 dans les films français des années 2000

LEE Sun woo

Cette étude a pour but d'analyser les perspectives et les souvenirs sur Mai 68 représentés dans le cinéma français contemporain. Vers 1968, les courts-métrages documentaire basant sur l'idée politique et militante sont principalement réalisés. Après cela, bien que quelques films fictifs sur Mai 68 soient sortis, cet événement n'y fonctionne que par le fond simple. Mais, lorsqu'on entre dans les années 2000, les auteurs de la génération de 68 commencent réaliser le film pour rappeler sa adolescence autour de 68.

Alors, *Innocents: The Dreamers* par Bernardo Bertolucci, *Les Amants réguliers* par Philippe Garrel, et *Après mai* par Oliver Assayas seront le corpus de cette étude. A travers l'analyse des films, on arrive à revoir et à recomprendre Mai 68 et la génération de cette époque. Tous les trois films évoqués racontent l'histoire de la vie privée en concentrant sur l'influence de Mai 68 à la circonstance et au sentiment de jeunes individus. L'attitude commune des personnages montre le sentiment attaché au groupe tandis qu'ils réclament l'individualisme. Cette attitude contradictoire prouve l'angoisse réelle et discrète de la génération de 68. Ce thème est discuté en trois caractères : d'abord, l'illusion sur la communauté idéale, ensuite, la fascination de l'idéologie culturelle du monde extérieur, et dernièrement, l'identité troublée en tant que non-adulte.

Pendant que les réalisateurs rappellent ses portraits de la jeunesse,

tantôt ils se tiennent à distance du personnage intentionnellement, tantôt ils démontrent soi-même sur l'écran. D'ailleurs, ce qui est le plus intéressant, c'est qu'ils avouent avec courage dans leurs films qu'ils étaient les garçons faibles et égarés à cette époque.

Mots Clés : Mai 68, la génération de 68, le cinéma comme la mémoire privée, la communauté utopique, la culture du rock dans les années 1960, la résistance au pouvoir, *Innocents: The Dreamers*, *Les Amants réguliers*, *Après mai*

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

발자크의 『농민』과 졸라의 『대지』*

이철의
(상명대학교)

국문요약

발자크의 『농민』과 졸라의 『대지』는 농촌과 농민에 대한 기존의 관점을 방법적으로 전복하는 반(反)목가적인 전략을 바탕으로 농촌 현실에 대한 두 주인공의 환멸을 부각시키는 비슷한 구조를 취한다. 두 작품은 ‘농토의 점진적인 파탄’이라는 현실인식을 일종의 ‘내부 식민화 과정’의 전개양상으로 그려낸다. 『농민』에서 ‘메디오크라시’에 예측되는 농민의 모습, 『대지』에서 국내 정치와 세계적 규모로 펼쳐지는 자본주의에 종속된 농촌의 모습이 그런 양상이다. 농촌현실에 대한 두 작품의 전망의 차이는 미완성에 그칠 수밖에 없었던 『농민』의 사정과 『대지』가 표방하는 자연생성의 신화를 통해 규명될 수 있다. 『농민』의 미완성은 역사적 상상력에서 벗어날 수 없었던 발자크의 모습을 역설적으로 보여준다. 『대지』는 당대의 모순을 신화의 영원한 순환운동 속에 녹여내며 역사에 대한 보다 폭넓은 사유의 공간을 열어준다.

주제어 : 발자크, 졸라, 『농민』, 『대지』, 반목가, 내부 식민지, 미완성, 역사, 신화

* 이 논문은 2017년 상명대학교 교내연구비 지원을 받아 수행되었음.

|| 목 차 ||

- I. 들어가며 : 지향과 지양
- II. 반(反)목가의 전략
- III. 농민과 토지 : 내부의 식민지
- IV. 불가능한 완성과 대지의 신화

I. 들어가며 : 지향과 지양

줄라에게 발자크는 따라야 할 표본이자 넘어서야 할 대상이었다. 자연주의의 창시자이자 완성자를 자처한 줄라는 1881년 펴낸 비평 모음집 『자연주의 소설가들』의 맨 앞자리에 “당대의 천재”이자 “현대 문학의 초석을 놓은 경이로운 일꾼”¹⁾으로서 발자크를 배치한다. 1880년, 알렉상드르 뒤마의 동상 건립이 세간의 화제가 되자 줄라는 『르피가로』지에 “나는 알렉상드르 뒤마의 동상 건립을 위해 백 프랑을 낼 용의가 있다. 하지만 그건 발자크의 동상 건립을 위해 천 프랑을 낸 다음의 일일 것이다.”²⁾라고 응대하는 글을 싣는다. 그 발자크의 동상 제작을 로댕에게 의뢰한 장본인이 바로 1891년 ‘프랑스 작가회의’ 의장에 취임한 줄라다.³⁾ 그러나 이러한 평가 뒤에 차이와 지양에 대한 의식이 작동하고 있음은 물론이다. 그는 『루공-마카르』 총서를 기획하며 발자크의 『인간극』 총서를 염두에 두고 「발자크와

1) Emile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Fasquelle, 1968, p.65.

2) *Le Figaro* du 6 décembre 1880. — Colette Becker et al., *Dictionnaire d'Emile Zola*, Robert Laffont, 1993, p. 49에서 재인용.

3) ‘작가회의’의 창립자이자 실질적인 초대 회장이 바로 발자크다. 널리 알려져 있다시피 줄라의 주도 하에 작가회의가 발주한 로댕의 발자크 동상은 우여곡절 끝에 완성되지만 줄라가 떠나고 없는 작가회의는 그 동상의 인수를 거절한다.

나의 차이」라는 비망록을 작성하기까지 한다.⁴⁾ 확고한 원칙으로 인간사를 재단하는 “정치가, 철학자, 모럴리스트”로서의 발자크를 지양하고, 인간사의 내밀한 이유를 탐구하는 “과학자”가 되는 것이 그의 목표다. 졸라가 자신이 구상한 주제와 인물이 발자크의 답습이 아닌지 항상 점검한 것⁵⁾은 그 때문이다.

『인간극』 총서의 『농민』과 『루공-마카르』 총서의 『대지』는 두 작품 공히 농촌 현실을 다루었다는 점에서 종종 같이 언급되곤 한다. 둘은 모두 기존의 농촌소설을 지양하겠다는 뚜렷한 의도의 산물이기도 하다. 발자크는 『농민』의 1부 제목을 “땅을 가진 자, 전쟁을 치를 지어다 QUI TERRE A, GUERRE A”로 정하고, 그 안의 장에 ‘베르길리우스가 몰랐던 농경시 UNE BUCOLIQUE OUBLIÉE PAR VIRGILE’, ‘다른 목가 AUTRE IDYLLE’ 등의 이름을 붙이면서 그런 의도를 명백하게 드러낸다. “여기서 드라마는 사생활에 국한되지 않는다. 거기서 더 높은 곳이나 더 낮은 곳을 향한다. 열정의 이야기를 기대하지 마시라. 진실은 말도 못하게 더 극적일 뿐일 테니.”⁶⁾라고 『농민』의 위상을 설정하는 것이다. 졸라 역시 자신이 기획하는 농촌소설이 상드 풍의 전원시나 자신과 동시대 작가인 어크만-샤트리앙 Erckmann-Chatrian으로 대표되는 국민 선전문학 풍의 농촌소설을 거부하는 것임을 명백히 한다. 그렇게 창조된 농민은 매우 예외적인 존재이거나 꼭두각시에 불과해 농촌을 심각하게 왜곡한다는 것이다. 발자크에 대한 평가는 양가적이다. 졸라는 발자크의 작품이 기존의 농촌소설을 넘어서려는 것임을 인정하지만 불완전한 지양에 그치고 말았다는 점을 강조한다. “농민을 있는 그대로 비슷하게 보고 그려내기 위해서는 농민과 오랫동안 함께 살아야 한다. 발자크는 그러려고 노력했지만 부분적으로밖에 성공하지 못했다. 이제까지 우리의 소설가들 중 그 누구도 위험을 무릅쓰고 촌락의 진실한 드라

4) Emile Zola, «Différences entre Balzac et moi», BNF, Manuscrits, NAF 10345, f° 14-15

5) cf. Colette Becker et al., *op.cit.*, p.48.

6) Balzac, *Les Paysans*, Pl., t.IX, p.65. (앞으로 『농민』의 인용은 인용 뒤에 이 판본의 쪽수를 표시하는 것으로 대신한다.)

마를 쓰려고 하지 않았다.”⁷⁾는 것이다. 발자크와 졸라는 진실의 이름으로 기존의 농촌소설을 전복하고자 하는바, 발표되자마자 두 작품이 닮은 듯 독자와 비평계의 격렬한 항의를 받았던 까닭도 그렇게 드러난 진실이 당시 프랑스의 일반적인 농촌 관념과 정서에 대한 심각한 도전으로 받아들여졌던 데 있을 것이다. 우리가 제일 먼저 주목하는 부분은 두 작품이 구체적인 적용 방식에서는 차이를 보이지만 기본적으로는 기존의 농촌 혹은 농민관을 방법적으로 전복하는 공통의 전략, 다시 말해 반(反)목가의 전략을 쓰고 있다는 점이다.

같은 문제의식에서 출발했다지만 나중에 쓰인 『대지』가 앞서 존재하는 『농민』을 지양하려고 한 것은 당연한 일이라고 할 수 있다. 『농민』은 엄밀하게 말하자면 애초에 기획했던 것의 절반도 채 못 끝내고 중단된 미완의 작품이고, 『대지』는 “농촌생활의 모든 것을 하나도 남김없이 완벽하게 재현”하고 나아가 그렇게 재현된 농촌에 “보편적인 가치”⁸⁾를 부여하고자 한 의지가 만들어낸 완성품인 것이다. 왕정복고 시대의 농촌을 무대로 한 『농민』이 「라프레스」지에 처음 연재되기 시작한 해가 1844년이고, 제2제정 시대의 농촌을 무대로 한 『대지』가 발표된 해는 1887년이므로, 작품의 배경이 되는 시기든 발표 시기든 두 작품 사이에 놓인 3, 40년의 시차 역시 그러한 차이를 만들어내는 데 적지않이 작용했을 것으로 보인다. 그런데 이렇게 당연히 예측되고 관찰되는 차이를 보여주면서도 두 작품은, 장-에르베 도나르가 밝힌 것처럼 큰 틀에서는 “농토의 점진적인 파탄”⁹⁾이라는 동일한 현실인식을 제 나름의 방식대로 그려내고 있다. 우리는 이러한 동일성 속의 차이를 “내부 식민화 과정”의 전개라는 측면에서 살펴볼 것이다.

그렇다면 발자크와 졸라는 농촌과 농민 현실에 대한 비판적인 고

7) *Le Voltaire* du 13 mars 1879. *Etude* par Henri Mitterand sur *La Terre*, in *Les Rougon-Macquart*, «Bibliothèque de la Pléiade», t.IV, Gallimard, 1966, p.1498에서 재인용.

8) *Commentaires* par Roger Ripoll à *La Terre*, Le Livre de poche, 1984, p.538.

9) Jean-Hervé Donnard, «*Les Paysans et La Terre*» in *Année balzacienne*, 1975, p.142.

찰을 통해 각각 어떤 전망을 제시하고 있을까? 자주 인용되는 것처럼, 발자크의 『농민』은 “머리 하나에 이천만 개의 팔이 달린 로베스피에르”라 불리는 당시 프랑스 무산자 농민이 대혁명을 통해 계급 의식으로 무장하여 “옛날에 부르주아지가 귀족계급을 먹어치웠듯이 언젠가는 그 부르주아지를 집어삼킬 것”(49)이라는 테제를 관철시키기 위해 쓰인 소설이라고 할 수 있다. 그렇지만 『농민』은 동시에 실패한 테제 소설이기도 하다. 완결을 지으려는 열망과 완결을 향한 발걸음을 한걸음도 땔 수 없는 데서 오는 절망이라는 두 겹의 동아줄에 칭칭 동여매어진 채 『농민』은 테제를 더 이상 끌고 갈 수 없는 지경에 봉착한 것이다. 『농민』의 진정한 의미는 그러한 테제의 배반이라는 사정, 혹은 그렇게 미완에 그칠 수밖에 없었던 사정을 통해 보다 명확하게 드러날지도 모른다. 졸라는 자신이 구상하고 있는 농촌소설 속에 “우리나라의 농민 모두를, 그들의 역사와 풍속과 역할을 포함한 모든 것을 담아[서]” “소유의 사회적 문제”를 제기하고, “그 어느 때보다 심각한 농업의 위기에 직면한 지금 우리의 나아갈 방향”¹⁰⁾을 제시하겠다는 포부를 밝히지만, 비슷한 시기에 작성된 「작품 초안 *L'Ebauche*」의 말미에서는 “만물을 키우는 대지, 생명을 주고, 준 생명을 회수하는 무심한 대지”가 “내 작품의 주인공”이라고 결론짓는다. 주인공 대지에 비한다면 “인간은, 농민은, 대지에 달라붙어 목숨을 부지하려 기를 쓰며 꿈지락대는 한 마리 곤충”¹¹⁾에 불과한 존재다. 우리가 마지막으로 주목하는 것은 이렇듯 『농민』의 ‘미완성’일 수밖에 없었던 사정과 『대지』의 ‘어머니 대지’ 곧 ‘알마 마테르 *Alma Mater*’ 신화 부여, 이 두 측면을 통해 드러나는 두 작가의 인식과 전망의 차이이다.

II. 반(反)목가의 전략

10) Lettre du 27 mai 1886 à Van Santen Kolff, Henri Mitterrand, *op.cit.*, p.1502에서 재인용.

11) *L'Ebauche de «La Terre»*, Henri Mitterrand, *op.cit.*, p.1514에서 재인용.

1844년 12월 3일부터 21일까지 「라프레스」지에 16차례의 연재로 『농민』의 제1부 13개 장의 발표가 일단락된 직후, 발자크는 한스카 부인에게 보낸 편지에서 자신의 작품이 「라프레스」지의 구독자 수를 3천명이나 늘렸다고 자찬한다.¹²⁾ 그러나 실상은 그와는 거리가 멀었던 것으로 보인다. 뒷날 테오필 고티에의 술회에 따르면, “『농민』은 대단한 걸작이지만 그중 1부가 발표됐던 지면인 「라프레스」지는 그 때문에 대규모의 정기구독 중지 사태에 직면했다. 연재를 중단하라고 요구하는 편지가 매일같이 쇄도했다. 사람들이 발자크를 못마땅하게 여겼던 것이다.”¹³⁾ 연말 정기구독 갱신 기간이었고 자금난까지 겪던 「라프레스」지는 연재가 시작되고 불과 3일밖에 지나지 않은 시점인 12월 6일, 『농민』 연재는 1부로 마감하고 그 자리에 대신 알렉상드르 뒤마의 『여왕 마고』를 연재할 것이라고 공지한다. 그렇게 발표지면을 뺀 『농민』은 작가 생전에는 중단된 상태에서 더 이상의 주목할 만한 진전을 보이지 못하고 공식적인 출간도 이루어지지 않는다. 한스카 부인이 1844년의 연재분에만 이왕 있었던 미발표 초고본과 자신의 가필을 보태 「르뷔 드 파리」지에 분재하고 이를 단행본으로 묶어낸 것은 작가의 사후인 1855년이다.

『대지』의 발표가 몰고 온 파문은 훨씬 더 요란했다. 『대지』의 출간 직후인 1887년 8월 18일자 「르피가로」지에 실린 5인 연서 형태의 장문의 기고문(원래 「『대지』, 에밀 졸라에게 부침」이라는 제목을 달았지만 이내 「5인 선언」으로 회자되었던 그 글)은 작가에 대한 모욕적인 언사(“『대지』가 발표되었다(...) 스승은 밑바닥을 모르는 추잡한 지경까지 굴러 떨어졌다.”)마저 굳이 감추려 하지 않았다. 『대지』를 향한 그러한 노골적인 비난은 이미 거장이 된 졸라에 기대 입지를 마련해보려 했던, 졸라와 별 친분도 없던 그 다섯 명의 무명작가만이 내뱉은 것은 아니었다. “추접한 자의 농경시(...) 그것은 차라리 세상에 나오지 말았어야 했을 그런 불행한 작품들 중의 하나다.”라

12) L.H.B, t.I, p.938 (28 décembre 1844)

13) Théophile Gautier, Article publié dans *l'Artiste* en 1858 et repris dans *Honoré de Balzac*, 1859, p.127.

고 악담에 가까운 혹평을 내린 사람은 아나톨 프랑스였고, “에밀 졸라는 농민을 모르며, 이해하려고도 사랑하려고도 하지 않았다. 누구는 『대지』를 사회성이 짙은 작품의 반열에 올려놓고 싶어 할지 모르겠지만 어림도 없는 소리다. 그것은 한낱 수상한 상상력이 빚어낸 작품, 형편없는 영감을 받은 예술가가 만들어낸 판타지일 뿐이다.”라고 작품의 존재의의 자체를 부정한 사람은 옥타브 미르보였다.¹⁴⁾

두 작품의 어떤 점이 이토록 독자 대중과 동료 작가, 비평가들의 반감을 불러일으켰던 것일까? 간단히 말하자면 두 작품이 농촌과 농민에 대한 당대인들, 특히 도시에 거주하는 주류 세력의 기대지평을 매우 의도적으로 거역하고 있기 때문이다. 농촌의 소설적 형상화가 농민 자신의 손으로 이루어진 것은, 다시 말해 외부의 시선이 아니라 내부의 시선으로 농촌사회의 경제적, 사회적, 정치적 차원의 변모를 포착하고 이를 주제로 형상화하는 이른바 ‘사회 농촌소설 le roman rustique social’이라는 장르가 자리 잡은 것은, 폴 베르누아에 따르자면, 외젠 르 루아와 에밀 기요맹이 활약한 19세기 말에서 20세기 초엽이다.¹⁵⁾ 그러기 전까지는 노앙의 영주 조르주 상드가 강조했듯이 일반적으로 “전원생활에 대한 꿈은 옛날부터 지금까지 도시의 이상이고 나아가 궁정의 이상이었다.”¹⁶⁾ 르네상스 시대 화가 홀바인 Holbein의 연작화 『죽음의 시밀라크르 *Simulachres de la mort*』 중 ‘농부’편에 대한 감상으로 시작하는 『악마의 늪』은 홀바인의 그림에 나타난 “불쌍한 노인 대신 젊고 원기 왕성한 젊은이를, 쟁기를 끄는 비루먹고 혈떡이는 4필의 말 대신 우람하고 힘이 넘치는 8필의

14) 이상 『대지』에 대한 반응에 대해서는 Henri Mitterand, *op.cit.*, p.1526-1533에서 재인용함.

15) cf. Paul Vernois, *Le Roman rustique de George Sand à Ramuz : ses tendances et son évolution (1860-1925)*, Nizet, 1962. 특히 p.145-173의 «Le roman rustique social : la création du genre : Eugène Le Roy (1890-1904)». Eugène Le Roy(1836-1907)는 농촌 노동자의 자식으로 태어나 농촌에서 자란 작가로서 *Jacquou le Croquant*(1900)이 대표작이며, Emile Guillaumin(1873-1951)은 그 자신 농사를 주업으로 삼던 소농으로서 대표작으로는 *La Vie d'un simple*(1904)가 있다.

16) George Sand, *Notice de 1851 in La Mare au diable*, Le Livre de poche, 1995, p.23.

황소를, 죽음의 영 대신 어여쁜 어린아이를, 절망의 이미지와 파멸의 관념 대신 에너지 넘치는 광경과 행복의 상념을”¹⁷⁾ 그려내겠다고 말한다. 상드에 따르면 “예술이란 있는 그대로의 현실에 대한 연구가 아니라 이상적인 진실의 추구”¹⁸⁾여야 하기 때문이다. 상드 정도로 당대 농촌의 삶과 문제에 대해 깊은 애정과 식견을 지녔을 작가에게마저도 근본적으로 농촌은 자신의 욕망이 투영되는 이상화된 공간이어야 했다. 그리고 그렇게 형상화된 농촌과 농민의 이야기는 관습적으로 ‘목가풍’이라는 수식어가 붙는다. 발자크나 졸라 역시 외부자의 입장에서 농촌을 보았지만 농촌과 농민을 어떻게 형상화해야 하는지에 대해서는 상드와 전혀 다른 관점을 가지고 있었다. 『농민』과 『대지』가 “진실”의 이름으로 제출하는 농촌과 농민의 모습은 우선 ‘반목가’의 전략을 통해 형상화된다. 그리고 그 전략을 위해 파견된 존재가 바로 두 소설 첫머리와 끝머리에 등장하여 이야기를 열고 닫는 에밀 블롱데와 장 마카르라는 두 인물이다.

『농민』은 부르고뉴의 레제그 les Aigues 성을 찾은 에밀 블롱데라는 인물이 친구 나탕에게 보내는 긴 편지로 시작한다. 파리에서 활약하는 작가이자 저널리스트인 블롱데가 성의 안주인이자 자신의 정부인 몽코르네 백작부인의 초청을 받아 그곳에서 1823년 여름을 보내게 된 것이다. 멀리 앙리 4세 때 왕의 애첩을 위해 조성된 레제그 성은 드넓은 숲과 경작지를 거느린 이른바 ‘대농지 la grande propriété’로서 그 후 몇 차례 주인이 바뀌다가 나폴레옹 시대의 장군이자 귀족인 몽코르네 백작의 소유지가 된다. 편지는 마차를 타고 가다 왕립도로에서 내려 성으로 향하는 블롱데의 눈에 들어오는 레제그의 풍경을 전한다.

마침내 나는 예술과 자연이 섞여있는, 그러나 서로 훼손하지는 않는, 예술이 자연 같고 자연이 예술 같은 그런 시골을 만끽할 수 있게 되었다네. 우리가 소설을 읽으며 그토록 자주

17) *La Mare au diable*, p.36.

18) *Ibid.*, p.29.

꿈에 그리던 오아시스를 드디어 만난 거야. 화려하고 풍성한 자연, 돌발적이지만 혼란스럽지 않은 일들, 정돈되지 않고 비밀스러우며 범상치 않은 그 무엇 말이야.(51-52)

블롱데의 눈에 비친 풍경은 농민들의 삶의 터전이 아니라 그의 상상 속에 자리 잡고 있는 잘 구성된 조화로운 전원이다. 그리고 그러한 상상의 원천은 작가로서 훈련받고 접한 고래의 예술작품에서 나온다. 과연 그는 “우리의 꿈이 바로 여기 있지 않은가? 온갖 형태의 아름다움을 사랑하는 모든 사람들의 꿈 말이야.”라고 반문하면서 유명 화가들의 작품이나 세비야, 밀라노, 그라나다, 베르사유 등의 건축물들을 줄줄이 읊어대는 것이다.(55) 그러한 그의 눈에는 “지주와 부자에 대한 무산자와 농민의 적의”(91)가 들끓는 수상한 카바레가 있는 블랑지라는 인근 촌락마저 “순박하고[...]토속적이며[...]화가들이 그토록 찾아 헤메던 잘 꾸며진 소박함”(56)을 가지고 있는 것처럼 보인다. 마침내 레제그의 장원에 도착한 블롱데는 “아르카디아”라고 외친다.

출입문이 4군데 있고, 4개의 문 모두 대단한 스타일을 자랑하는 이 장원을 산책하노라면 신화 속의 아르카디아는 보스 평원처럼 밋밋하게 느껴질 거네. 아르카디아는 부르고뉴에 있어, 그리스가 아니라네. 아르카디아는 레제그에 있어, 다른 곳엔 없다네.(56)

그런데 블롱데가 레제그를 아르카디아와 등치시키는 것은 단순한 미적, 관념적 충동 때문만은 아니다. 『농민』의 화자는 다음 장에서 “아무리 대단한 토지라도, 아무리 아름다운 성이라도 그것을 눈으로만 소유한 사람에겐 이내 심드렁해진다. 자연의 아름다움이란 무대에 올린 자연과 비교하면 아주 보잘것없는 것처럼 보이는 법이다.”라고 지적하며 블롱데의 관심이 고전적 목가의 관념적인 추수(“무대에 올린 자연”)이며, 전원생활에 대한 순진한 동경과는 다른 동기,

“특별한 이해관계”(66)를 가지고 있다는 것을 암시한다. 파리의 삶에 지칠 대로 지친 그는 대농지 소유를 선망한다. 그가 꿈꾸는 아르카디아는 사회가 아직 자본주의 체제에 편입되기 전의 상태, 지적 활동이나 예술 창조 작업이 물질적 조건에 구애를 받지 않는 상태, 곧 막대한 부를 소유한 상태다. 편지의 끝부분은 이렇게 마무리된다.

[...] 나는 이제까지 매달 4,5천 프랑을 손에 가져다주는 그런 땅의 존재를 한낱 공상으로만 생각해왔지. 나에게 돈이란 일과 출판, 신문과 정치, 이런 끔찍한 두 단어의 조합으로 표현되는 것이었으니까... 아름다운 풍경 속에서 돈이 쭉쭉 자라나는 그런 땅을 우리는 언제 소유할 수 있을까? 그게 바로 내가 극장과 출판과 책의 이름으로 우리에게 주어지길 바라는 것이야. 그렇게 되었으면.(64)

이렇게 『농민』은 블롱데가 꿈꾸는 현대판 목가의 환기로 출발한다. 그런데 소설은 그것이 읽히는 시점에서 그 목가를 낳은 레제그가 이미 사라지고 없다는 점을 편지 다음에 바로 병기함으로써, 그리고 앞으로의 전개가 그 목가와 충돌을 주제로 삼을 것임을 예고함으로써 —“우리 시대에서 글쓰기로는 가장 게으른 자가 보낸 이 편지는 천우신조를 보존되었는데 만약 그렇지 않았더라면, 레제그를 묘사하는 것은 거의 불가능했을 것이다. 그리고 이 묘사가 없었더라면 거기서 일어난 이중으로 끔찍한 이야기도 아마 흥미가 반감되었을 것이다.”(64) — 블롱데가 부르는 목가가 시대착오일 수밖에 없음, 농촌현실의 진실은 다른 곳에 있음을 독자에게 납득시키려는 전개방식을 취한다.

블롱데의 편지로 이루어진 1부 1장 바로 다음에 이어지는 2장이 ‘베르길리우스가 몰랐던 농경시’라는 제목을 단 것은 매우 시사적이다. 2장은 레제그에서 현존하는 아르카디아, 소박하고 순박한 전원을 만나 고무되었던 블롱데가 우연히 “시골의 디오게네스” 푸르송 영감을 만나고 그의 간교한 사기술에 넘어가는 에피소드를 그린다.

블롱테에게 실제의 농민은 자신과 다른 종이나 마찬가지로이다.

“이런 자의 생각과 습속은 대체 뭘까? 무엇을 생각할까?”
호기심에 사로잡힌 블롱테가 중얼거렸다. “이 자는 나와 같은
사람일까? 우리는 모습만 같은 것이지 않나, 그리고!...”(71)

장 제목을 이용한 반목가의 전략은 이후 두 차례 더 반복된다. ‘카바레’라는 제목이 달린 이어지는 3장은 푸르송의 딸 내외인 통사르 부부가 운영하는 술집 ‘그랑티베르’로 독자를 안내한다. 그곳은 농부들 간, 그리고 농부와 귀족의 하인들 간의 정보 교류처이자 농산물 거래나 일꾼의 임금이 결정되는 일종의 공론장이며, 농민과 공무원의 결탁이 은밀하게 이루어지는 수상한 곳이다. 그리고 그 다음 4장에 붙은 제목이 바로 ‘다른 목가’다. 이 장은 푸르송 영감과 그의 사위 통사르를 중심으로 계급의식이 뚜렷이 드러나는 농민의 대화가 그려진다. 부자에 대한 빈자의 적의 —“대혁명 때 부자들을 깔그리 밀어버렸어야 했는데 그러지 못했다. 그게 문제다”(103)—, 레제그의 해체 후 취득 방안 등의 음모가 펼쳐지는 것이다. 다른 하나는 ‘중죄재판소에서는 별로 참작이 되지 않는 테오크리토스의 27번째 목가, 연애시 L’OARISTYS, XXVII^e EGLOGUE DE THEOCRITE, PEU GOUTEE EN COUR D’ASSISES’라는 제목이 붙은 1부 11장이다. 테오크리토스의 목가 연애시는 남녀 목동의 연애를 미화한 내용을 담고 있는데, 앙드레 세니에의 번역으로 당시 널리 알려졌다 한다.¹⁹⁾ 그러나 1부 11장이 담고 있는 내용은 통사르의 남매 니콜라와 카트린이 작당하여 니즈롱 영감의 손녀 라파치나를 겁탈하려는 범죄 장면, 그리고 이를 목도한 블롱테, 백작부인, 브로세트 사제 일행이 느끼는 속수무책의 무력감과 그들 위로 질게 드리워지는 기존 지배계급의 파멸의 예감이다.

이렇게 블롱테의 목가로 시작한 『농민』은 블롱테의 아르카디아의 해체, 곧 “레제그의 분할매각”(346)으로 치닫는 과정을 그려나간다.

19) cf. *Notes et variantes aux Paysans* par Thierry Bodin, Pl., t.IX, p.1360.

발자크가 미완의 상태로 남겨두었기 때문에 결말 아닌 결말이 되어 버린 짝막한 길이의 2부 10장 말미에는 발자크 사후 한스카 부인이 덧붙인 후일담 성격의 에필로그가 덧붙여져 있다. 블롱데가 나탕에게 레제그를 묘사한 편지를 보낸 1823년 8월에서 14년의 세월이 훌쩍 흐른 1837년 겨울, 블롱데는 “자신의 작업, 정신, 지식, 사업 수완 등이 고작 남들의 이익을 위해 잡문이나 써대는 것 말고는 아무짝에도 쓸모가 없다는 것을 느끼고, 나이는 들 만큼 들고 영향력은 사라진 것을 절감한 데다, 어리석고 아둔한 부르주아들이 복고왕정의 궁정 인사들이나 무능한 자들을 대신하고, 정부는 1830년 이전과 다르지 않게 구성되는 것을 보고는”(346) 극도로 피폐해져 자살 직전에 이르는 절망적인 상태에 빠져버린다. 그러다가 그는 애인이었던 몽코르네 백작부인에게서 남편이 죽었다는 편지를 받는다. 자식이 없는데다 막대한 재산을 상속받은 백작부인은 블롱데에게 청혼하고 블롱데는 곤경에서 벗어난다. 결혼 덕분에 지방 행정관으로 임명된 블롱데는 백작부인과 함께 임지로 향하다가 옛날 레제그였던 곳을 지나간다. 숲과 장원 모두 형체를 알아볼 수 없게 개간되는 등 “천 개 이상의 분할지로 쪼개진”(347) 레제그 터에는 옛날 정자로 쓰였던 건물이 성 노릇을 담당하고 있다.

“이런 게 진보야!” 에밀이 소리쳤다. “장-자크의 『사회계약론』의 한 페이지로군! 그리고 난 그렇게 굴러가는 사회라는 기계에 매달려 끌려가고!... 제기탈! 머지않아 왕들은 어떻게 되려나! 이런 상태가 계속되면 국민들은 50년 후에 어떻게 되어있을까?[...] 미래 따위는 악마나 가져가라지!”(347)

소설의 서두를 여는 1823년의 편지에서 블롱데는 “현 세기가 1923년의 나탕과 블롱데들에게도 비슷한 꿈을 물려줄 수 있을까?”(50)라고 자문했다. 그 자문은, 적어도 그 당시에는 불안에서 나온 것이 아니라 꿈이 백년 후까지 이어질 것이라는 기대를 담은 것이었다. 소설의 문을 열고 닫는 블롱데의 관점에서 보자면 『농민』은

목가의 불가능과 닫힌 미래에 관한 이야기다.

『대지』의 문을 여는 인물은 장이다. “그날 아침, 장은 밀 씨앗이 담긴 푸른색 마대자루를 배에 두르고 왼팔 오른팔로 번갈아 자루 주둥이를 쥐면서 세 걸음마다 씨앗 한줌을 집어 들고는 팔을 크게 휘저어 허공에 뿌려댔다.”²⁰⁾ 이렇게 아침나절에 밭에 나와 밀을 파종하는 장의 모습을 묘사하는 것으로 시작된 1부 1장은 땅거미가 내릴 때가 돼서야 비로소 파종 작업을 끝내고 장이 밭을 떠나는 장면으로 마무리된다. 졸라 자신이 『대지』의 주인공은 다름 아닌 ‘대지’라고 밝히고 있는 것처럼 이 작품은 『루공-마카르』의 다른 소설들처럼 특정의 몇몇 주인공이 이야기를 끌고나가는 그런 방식을 취하지는 않는다. 장 마카르는 비록 농업노동자로서 로뉴라는 촌락의 농민층에 속하게 된 인물이지만 동시에 『농민』의 블롱데와 흡사하게 외부인으로서 농촌현실을 들여다보는 관찰자라는 역할을 담당한다. 그리고 장은 마카르 집안의 후예로서 아마도 『루공-마카르』 총서 중 루공과 마카르 두 집안과 가장 관련성이 희박할 작품으로 꼽힐 『대지』를 총서에 비끼려매는 역할도 맡는다.

고향 플라상에서 목수일을 배우다 아버지의 착취와 폭력을 피해 누이 제르베즈가 그랬듯이 19살에 가출을 한 장은 징집되어 7년간 군복무 중 솔페리노 전투에서 부상을 입고 제대한 후 목수로 살아간다. 그러나 군대 생활로 식견이 길러졌고 어느 정도의 정치의식도 갖춘 장은 변변치 않고 힘들기만 한 목수 생활에 권태를 느낀다. “쉬어야 한다는 간절한 필요성, 초원에 드러누워 완전히 증발되고 싶다는 욕구”(444) 때문에 일이 손에 잡히지 않는 지경에 빠져있던 그는 우연한 기회에 로뉴의 보르드리 농장 집수리에 나섰다가 그만 농장의 일꾼으로 눌러앉아버린다.

일 년도 안 돼 예전의 목수는 수레를 끌고, 밭을 갈고, 씨를

20) *La Terre*, in *Les Rougon-Macquart*, «Bibliothèque de la Pléiade», t.IV, Gallimard, 1966., p.367. (앞으로 『대지』의 인용은 인용 뒤에 이 판본의 쪽수를 표시하는 것으로 대신한다.)

뿌리고, 풀을 베는 농장의 훌륭한 일꾼이 되었다. 갈구하던 심신의 안정을 땅이 주는 평안 속에서 마침내 얻을 수 있을 것이라고 생각했다. 톱질하고 대패질하는 것은 이제 끝났다! 조심성 있고 차분한 성격, 규칙적인 일에 맞는 적성, 어머니로부터 물려받은 튼튼한 일소의 기질 등, 그는 농토를 위해 태어난 사람 같았다. 그는 농촌에 대변에 매료되었다. 그는 농민들은 알지 못하는 농촌을 맛보았다. 애독한 연애소설의 기억, 어린 아이를 위한 교훈 동화에 나오는 것 같은 소박함과 미덕과 완벽한 행복의 관념이 만들어낸 농촌이 그가 음미하는 농촌이었다.(445)

『농민』의 블롱데와는 달리 『대지』의 장은 자발적으로 농민으로 전화된 인물이다. 그러나 그를 움직인 것은 현실의 고단함을 잊게 해주는 평화와 안식의 터전이라는 고전적인 전원관이다. 전쟁이 남긴 후유증과 세파에 시달린 그는 농촌의 소박함에서 치유의 가능성을 기대하고, 외로움에 지친 그는 전원에서 목동의 사랑을 만날 수도 있을 것이라는 막연한 기대를 품는다. 그는 농촌현실의 일부분으로 편입되었지만, 그리고 성실한 농부로 자타가 인정하지만 그가 속에 품고 있는 농촌은 현실보다는 관념의 산물에 훨씬 더 가깝다. 그가 농촌사회로부터 결국 튕겨져 나오고 마는 것은 농촌사회의 폐쇄성과 배타성을 보여주는 사례이기도 하지만, 그의 관념 속 농촌과 현실의 농촌 사이에 있던 괴리가 그에 못지않은 원심력으로 작용했다는 점을 부인하기는 어렵다. 『대지』는 그렇게 농민이 된 장이 맞닥뜨리는 농촌의 일상, 그가 꿈꾸었던 목가와는 전혀 결을 달리하는 삶을 영위할 수밖에 없는 모습을 보여준다. 목가 속에서는 존재하지 않는 끊이지 않는 노동의 고단함과 자연과의 싸움은 관념 속 전원의 안식과 평화와는 대척점에 있는 현실이다. 기대했던 테오크리토스의 목가적이고 서정적인 연애시 대신 그는 짐승의 발정과 다를 바 없는 농민의 난잡한 성욕의 발산과 마주치고 나아가 자신도 그 일원이 된다. 그에게 풀잎 같이 청초한 목가의 여인이어야 할 프랑수아즈가 정작 “진정한 여인”으로 그 앞에 나타난 때는 두엄더미

수레 위에서 두엄을 저내리다가 “마치 두엄더미 속에서 나온 것처럼, 진하고 풍성한 그 거름 내가 마치 그녀가 발산하는 냄새인 것처럼 거대하고 거룩하고 억척스러운 모습”(720)으로 우뚝 서있을 때다.

『대지』는 이렇듯 목가적 기대를 배반하는 장면들로 가득하다. 물론 그런 장면들이 인간의 기대와는 무관한 자연의 생명력을 예찬하기 위한 목적을 가지고 있는 것도 간과할 순 없지만 적어도 장이라는 인물의 기대라는 관점에서 보자면 전원생활의 안식과 평화, 순진 미덕과 행복에 대한 의도적인 패러디라는 점을 분명하다. 그러한 수많은 장면들 중 축제로서의 수확이라는 전형적인 목가의 코드²¹⁾를 전복하는 4부 4장의 첫머리에 등장하는 장면 하나만 들어보기로 하자.

10월 초순이 되었다. 포도 수확이 곧 시작될 터였다. 흥청망청 놓고 마시는 이 아름다운 주간이 되면 불화하던 가족들도 햇포도주 단지에 둘러앉아 화해를 하는 것이 보통이다. 로누는 일주일 내내 포도 냄새가 진동했다. 포도를 엄청나게 먹어대 포도밭 올타리마다 여자들은 치마를 걷어 올리고, 남자들은 바지춤을 내리고 변을 보았다. 그리고 사랑하는 사람들은 지저분한 행색 그대로 포도밭에서 질펀하게 껴안고 뒹굴었다. 포도 수확이 끝나고 나면 술 취한 사내들과 배가 불러오는 여자들만 남았다.(652)

장이 꿈꾸던 목가는 현실에 의해 압도되는 반면, 샤를 부부가 꿈꾸던 목가는 농촌에서 청송과 선망의 대상이 된다. 샤르트르에서 25년간 유곽을 경영하며 막대한 부를 축적한 그들은 노년에 사업을 접

21) 바흐친은 「목가 소설의 크로노토프」에서 현대 리얼리즘 소설에 큰 영향을 미친 목가를 세 유형으로 구분한다. 사랑 목가 l'idylle amoureuse, 전원과 장인의 노동 목가 l'idylle des travaux champêtres et artisanaux, 가족 목가 l'idylle familiale가 그것인데, 모두 현실의 관습적 사랑이나 가족 공동체, 직업 공동체에 맞선 이상화된 사랑과 공동체를 그린다. 사라진 고대의 전통이나 민속에 대한 향수가 그 이상화에 결부되는 것은 물론이다. — Mikhail Bakhtine, «Le chronotope du roman-idylle» in *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, pp.367-377.

고 낙향하여 “그들이 평생 품었던 꿈, 대자연 속에서 나무와 꽃과 새를 기르며 영위하는 목가적인 노년”(401)을 실현한다. 동시에 그들은 꿈을 실현하는 데 걸림돌이 되었던 유곽의 매각 문제를 “가장 엄격한 도덕률에 따라 종교적으로 교육받도록 하기 위해”(402) 수녀원에 입교시켰던 외손녀 엘로디와 그녀와 육촌 형제간인 푸앙 영감의 외손자 네네스의 결혼을 통한 일종의 가족경영 승계로 마무리 짓느라 노심초사한다. 샤를 부부의 목가는 그들의 의도와는 별개로 샹드가 말한 “도시의 이상”, 즉 대안으로서의 목가가 결코 아니다. 그것은 더 이상 목가가 불가능한 시대에 등장한 위장된 목가, 위선의 목가를 보여줄 따름이다.

『농민』의 블롱테와 마찬가지로 『대지』의 마지막 장면을 장식하는 인물은 소설의 첫머리를 열었던 장 마카르다. 평화와 안식, 그리고 소박하고 안정된 사랑을 찾아 농부가 되었던 장은 끝내 농촌 세계에 동화되지 못한 채 “로뉴에서 보낸 10년의 괴로움과 역겨움이 분노의 물결처럼 가슴에서 치밀어 [오르는]”(795) 환멸감만 얻었을 뿐이다. 그가 동화되고자 했던 로뉴의 농민들은 “더러운 족속”(798)일 뿐이다. 물론 장의 환멸과 분노는 패륜적 살인을 불사하는 극악한 뷔토 부부에 의해 증폭된 것이고, 장이 품었던 목가적 환상이라는 것도 그리 적극적이었던 것은 아니다. 그러나 장이 마주한 농촌현실은 그의 소박한 소망마저도 용납하지 않는다는 점에서 오히려 목가와 이제 영원히 결별을 고한 공간인 것처럼 보인다. 목가가 불가능해졌지만 목가의 꿈은 여전히 소비되는 세태에서 그 빈 공간을 채우는 것은 당연히 샤를 일가로 대변되는 거짓 목가, 위선의 목가일 뿐이다. 아내 프랑수아즈의 죽음, 푸앙 영감의 죽음, 농장주 우르드캥의 죽음, 그리고 전소된 농장 보르드리를 뒤로 하고 잠시 그 유명한 ‘대지의 몽상’에 잠겼던 장은 전쟁의 발발을 알리는 나팔소리에 분연히 일어나 로뉴를 떠난다.

그 부름에 그는 황급히 자세를 가다듬었다. 전쟁 장면이 포연 속에서 말과 대포, 살육을 외치는 함성과 뒤섞이며 지나갔

다. 그는 두 주먹을 불끈 쥐었다. 뜨거운 무엇인가가 치밀면서 숨이 콧 막혔다. 아! 이런 젠장! 경작할 마음은 사라져버렸으니 이제부터 지켜야 하리, 유구한 프랑스의 대지여!(811)

장은 작품 속에서 그리 능동적인 역할을 하는 인물은 아니다. 졸라는 장을 근면성실한데다 어느 정도의 식견을 갖춘 것으로 설정함은 물론 농민의 극악한 소유욕과는 거리를 둔 긍정적인 이미지를 부여함으로써 작가의 의도를 대변하는 관찰자적인 인물로 삼은 측면이 있다. 그러나 행위자로서의 장이라는 관점에서 볼 때 마지막 부분의 ‘대지의 몽상’은 다소 작위적인 설정이라는 느낌을 떨치기 어렵다. 무엇보다 위에 인용한 장의 출정의 장면과 비교해서 그렇다. 그의 결단에는 국가 이데올로기에의 복무와 연관된 무엇인가가 어려 있다. 『루공-마카르』의 독자는 이후 장의 행보를 익히 안다. 『패주 La Débâcle』는 스당의 전투에서 그가 공화주의 신념을 지닌 부르주아 지식인 모리스 르바세르와 깊은 전우애로 맺어지게 된 일, 그리고 파리 코뮌 국면에서 베르사유 정부군에 속했던 장이 바리케이트에서 코뮌군에 속했던 모리스를, 비록 알고 그런 것은 아니지만, 죽음에 이르게 한 일을 전한다. 그리고 장은 “온전히 하나 된 프랑스를 재건하는 위대하고 힘든 과업”을 향해 나아간다. 로뉴 마을의 밤마실마다 장은 문맹의 농민들에게 제2제정 정부가 농촌에 보급한 ‘자크 본옴 Jacques Bonhomme’의 신화를 담은 『자크 본옴의 고난과 승리』라는 책자를 읽어준다. 그 책자는 “제정 정부가 농촌에 마구 뿌려댄 보나파르티즘을 선동하는 그런 책자 중의 하나”(428)였다. 우리는 농민이 제2제정 정부의 강력한 지지 세력이었다는 사실²²⁾을 알고 있다. 제3공화국은 그 점을 반면교사 삼아, “공화국의 행상인 commis voyageur de la République”을 자처한 강베타 등의 주도로 “농민과 공화국의 유기적인 결합”을 통한 프랑스의 재건을 국정의 우선 과제로 삼는다.²³⁾ 요컨대 국가 이데올로기는 그것이 보수주의

22) cf. Annie Moulin, *Les Paysans dans la société française-de la Révolution à nos jours*, «Points», Editions Seuil, 1992, p.114.

에서 발원되었건 공화주의에서 발원되었건 자신의 구미에 맞는 농민의 이미지를 만들어내 왔다. 그리고 그때마다 일그러진 거울이 생산해낸 농민 신화의 목가가 유포된다. 장의 행보에는, 자신이 의식했던 의식하지 못했던, 그러한 국가 이데올로기의 작동이 어른거린다.

『농민』의 에밀 블롱데는 관념 속의 전원으로 현실의 농촌현실을 재단한다. 그리고 현실에 의해 파산한 목가적 관념은 미래를 부인하는 비관적인 전망을 낳는다. 반면 『대지』의 장 마카르는 소박한 수준의 소망을 지니고 농촌현실에 동화되기를 원한다. 그러나 이미 목가가 불가능해진 상황에서 끊임없이 소환되는 목가의 욕망은 조작된 목가와 위선의 목가를 양산한다. 닫힌 미래가 아니라면 출구는 신화적 초월 편에 있는지도 모른다.

III. 농민과 토지, “내부의 식민지”

발자크와 졸라가 ‘반목가’의 전략을 통해 드러내려 한 농촌의 현실은 무엇일까? 그 둘은 무엇이 같고 무엇이 다를까? 앞서도 인용한 글에서 바흐친은 근대 리얼리즘 소설의 형성에 목가가 끼친 영향을 논하면서 “파괴된 목가 l'idylle détruite(넓은 의미에서의 목가)는 18세기 말에서 19세기 전반 중요한 문학 주제 중의 하나가 된다. [...] ‘파괴된 목가’라는 주제를 다루는 방식은 매우 다양하게 나타나는 데, 사라진 목가적 세계를 인식하고 평가하는 방식이 저마다 다르고, 그 파괴력, 곧 새로운 자본주의 세계에 대한 판단도 제각각이기 때문이다.”²⁴⁾라고 덧붙인다. 바흐친은 스탕달, 발자크, 플로베르, 곤차로프 등을 꼽으며, 목가적 세계관이나 심리학이 파산 선고를 받고 소멸된 뒤 그 빈자리를 채우는 것이, 더 이상 이상화되지 않는 날것 그대로의 자본주의 세계의 실상, 곧 그 세계의 비인간성과 모든 전통적인 도덕률의 부정, 돈의 영향력으로 인한 사랑이나 가족이나 우정이나 작업 공동체 같은 기존의 모든 인간관계의 해체, 그리고 목

23) cf. *Ibid.*, p.160.

24) Mikhail Bakhtine, *op.cit.*, pp.374-375.

가 세계에서 긍정적이었던 인물이 우스꽝스럽고 가련한 잉여의 존재로 전락하는 양상 등이라고 설명한다. 그런데 장르로서의 목가는 파괴되고 소멸되었지만 그렇다고 목가에 대한 욕망 자체가 없어지고 만 것은 아니다. 물론 그 욕망은 대안이나 이상의 제시 같은 이전의 방향과는 다른 방향을 취한다. 자본주의 세계의 주인이 된 세력은 다시 농촌을 이상화하는 작업에 박차를 가함으로써 자신의 기원을 향수라는 이름으로 미화하여 자신이 구축한 현재의 정당성을 확보하거나, 더 나아가 농촌의 현실을 그 이상화된 틀 속에 가두어뒀던 현실을 위협할 수 있는 잠재성으로서의 위험한 농촌을 무력화시키는 것이다.²⁵⁾ 졸라가 『대지』를 구상할 무렵, 목가의 ‘파괴’는 여전히 유효하면서도 동시에 새로운 접근법을 요구하는 과제였다. 두 작품은 “파괴된 목가”를 통해 어떤 “진실”을 드러내려 한 것일까?

두 소설에서 가장 비중 있게 다루어지는 주제는 농민과 토지 소유의 문제다. 『농민』에서 이 문제는 특히 ‘대농지의 분할 및 해체’라는 관점에서 다루어진다. 발자크는 이야기가 본격적으로 시작하기도 전에 아예 명시적으로 농민을 “지치지도 않고 끝없이 땅을 허무는 자, 땅을 갈아먹는 자, 자기를 조수이자 먹잇감으로 삼은 프티부르주아지가 벌여놓은 잔치에 불려 와서 땅을 잘게 조각내 나누어 갖는 자, 1 아르팡의 땅을 백 조각으로 쪼개는 자”(47)라고 규정하고 그런 농민을 독자에게 여실히 보여주겠노라고 선언한다. 과연 『농

25) 1848년 2월 혁명 이후 이러한 경향은 더욱 두드러지는바, 회화의 경우 소설보다 그 구체적인 면모를 살피기가 한결 용이하다. 바르비종 파의 창시자 장-프랑수아 밀레 Jean-François Millet의 초기작들은 1850년의 「씨 뿌리는 농부」에서 보이듯 고된 노동에 갇힌 남루한 차림의 농부들이 주조를 이루었다. 그러나 동시대의 화가 쥘 브르통 Jules Breton의 그림은 1855년의 「이삭줍는 처녀들」에서 보이듯 그와 반대로 건강하고 젊으며 흥겹게 일하는 농부들로 채워진다. 브르통이 만들어낸 시적이고 고상한 전원생활의 이미지는 엄청난 성공을 거둔다. 아니 물랭은 밀레가 어쩔 수 없이 브르통류의 그림으로 전향할 수밖에 없었다고 말한다. 1858년의 「만종 Angélus」은 그런 전향의 결과라는 것이다(cf. Annie Moulin, *op.cit.*, p.114). 스당의 패배 이후 살롱의 출품작들을 중심으로 융감하고 덕성스러우며 쾌활하고 왕성한 생식력을 자랑하는 농민이 양산된다. 1870,80년대에 활약한 쥘-바스티앵 르파주 Jules-Bastien Lepage는 그런 농민 신화의 형상화로 명성을 얻은 대표적인 화가다(cf. Annie Moulin, *op.cit.*, p.157).

민』은 블롱데의 편지에서 “아르카디아”로 묘사됐던 레제그가 14년 만에 “천 개 이상의 분할지로 쪼개진” 상전벽해의 변모 과정을 전한다. 그렇지만 실제 『농민』이 공을 들여 묘사하는 대상은 “지치지 않고 끝없이 땅을 허물고 갇아먹는 자”라기보다는 그러한 농민을 이용하여 막대한 이득을 취하는 부르주아지다. 발자크는 농민을 대농지 해체의 주역인 것처럼 지목하지만 엄밀하게 말해 농민은 토지를 놓고 벌어지는 거대한 전쟁의 조역이자 희생자, 이를테면 원인이 아니라 결과에 지나지 않는다. 소유욕에 사로잡힌 존재로서 집합명사가 아니라 구체적 개인으로 등장하는 쿠르트퀴스의 경우를 보면 그 점이 여실히 드러난다. 몽코르네 백작이 성주가 되기 전부터 레제그의 경비원이었던 그는 해고의 위기에 처하자 소송을 무기로 백작을 협박하여 1,100프랑을 갈취하는 데 성공한다. 그는 그렇게 마련된 천 프랑을 주고 고리대금업자 리구가 2천 프랑을 부른 3아르팡의 땅을 산다. 물론 차액은 리구에게 그 땅을 저당 잡히고 빌려 충당한다. “그렇게 해서 쿠르트퀴스는 수많은 리구의 피조물 중 한 명이 되었다. 빚이 된 차액을 무기로 리구가 그를 움아맷기 때문이다. 전직 경비원은 천 프랑밖에 지불하지 못했던 것이다.”(174) 이후 쿠르트퀴스의 삶은 그렇게 진 빚 천 프랑에 대한 이자를 갚아나가기도도 벽찰 뿐이다.

쿠르트퀴스와 그의 아내는 동이 트기도 전에 일어나서 발을 갈고 거름을 줘서 웬만큼 수확을 올리기도 했지만 리구에게 빌린 돈의 이자를 갚기에도 빠듯한 수준이었다. 옥세르에서 일하는 딸이 담보를 잡혀 돈을 부치기도 했다. 하지만 그렇게 노력을 했는데도, 그런 도움이 있었음에도 매번 이자 지급 만기가 돌아올 때마다 그들은 땀 한 톨 없는 처지에 몰리곤 했다. [...] 쿠르트퀴스는 땅을 몰수당할까봐 늘 두려웠다.(225)

사실 리구는 채무불이행을 내세워 쿠르트퀴스의 땅을 언제든지 몰수할 수 있는 상황이었지만 몽코르네 장군을 제거하는 데 쿠르트

퀴스가 아직은 유용하기 때문에 집행을 유예할 뿐이다. 쿠르트퀴스가 더 이상 쓸모가 없어지게 되면 리구는 그 땅을 몰수한 다음 4천 프랑이라는 가격을 매겨 다른 사람에게 팔아넘길 것이다. 결국 쿠르트퀴스는 “소유의 악령에 사로잡힌 모든 농민”(225)의 운명, 푸르송 영감이 말한 대로 예나 지금이나 “생계의 법칙이라는 못과 영주의 법칙이라는 못으로 땅이라는 십자가에 박히는 종신형을 선고받은 자”(119)의 운명을 밟게 될 뿐이다. 그렇다면 리구는 누구인가? 베네딕트 수도원의 환속 사제 출신인 그는 자신을 거두어준 블랑지의 주임신부 니즈롱의 유산 4만 수천 리브르를 가로채고 그 돈으로 혁명기에 국유재산을 매입해 부를 형성하며 고리대금업으로 그 부를 늘려나가는 인물이다. 그가 구사하는 수법은 말 그대로 자본에 의한 노동의 착취다.

돈이 부족한 농민들이 땅을 살 때 그 땅을 저당 잡아 돈을 빌려주는 독재자인 그는 [레제그 인근 지역을] 자신의 하렘으로 만들었다. (...)리구는 몇 달 정도 지연되는 이자에 대해서는 약간의 벌과금만 요구하고 대신 채무자 농민들을 압박해 육체노동을 제공하도록 했다. 그들은 호주머니에 든 것이 아무것도 없었으므로 달리 줄 것이 없어 영락없는 강제노동인 그 부역을 제공할 수밖에 없었다. (...)리구는 보이지 않는 끈을 돌려 농민들을 조종했는데, 그 놀음이 장기관처럼 재미있었다.(245-246)

『농민』은 이렇듯 쿠르트퀴스의 경우를 통해서 대농지 해체의 결과로 농민 손으로 들어가게 된 소규모 토지 대부분이 사실상 “상속할 수 없는 재산 *mainsmortables*”으로 귀결되는 과정을 보여준다. 작가가 자신의 비유에 따르자면 그 과정은 “파리에서 돈 없는 상공인들이 거대 은행의 농민이 되는 것”(248)과 같다. 바꾸어 말하자면 농촌의 거대 은행은 “리구와 수드리와 고베르탱의 그 삼두체제”(248)라고 할 수 있을 것이다. 발자크는 그 삼두체제를 가리켜 “부르주아지의 음험한 지배”(180)를 뜻하는 신조어 ‘메디오크라시 *médiocratie*’로

부르며, 『농민』의 최종 승리자로 그 메디오크라시를 내세운다. 삼두체제가 지배하는 메디오크라시는 지방의 행정권과 상권을 장악하고 있기 때문에 그들에 맞서 중앙 권력에 도움을 요청하는 몽코르네 백작의 시도를 간단하게 무력화시킨다. 미구에 메디오크라시는 국가 권력마저 장악할 것이다. 사실 『농민』의 상당 부분은 그 메디오크라시의 형성과 작동에 대한 구체적인 묘사에 할애될 정도다. 레제그의 해체는 정확하게 말하자면 그 삼두체제-메디오크라시가 농민을 “장기판의 줄”로 활용하여 기획한 작품이다. 푸르송이나 그의 외손자 장-루이 통사르처럼 귀족은 다만 부르주아지에 의해 대체되었을 뿐이라는 사실(“간판은 바뀌었지만, 맞아요, 하지만 술은 매양 한가지 라오. 오늘은 어제의 막내일 뿐이오.”—118-119), 그리고 “귀족의 농간”(234)에 놀아나 농민이 부르주아의 대농지 분할 작업에 기여한다면 다음 혁명을 일으켜도 무상으로 획득할 토지는 없어지는 것이고, 부르주아는 농민에게 조각난 토지를 더 비싸게 팔 뿐이라는 사실을 인식하고 있는 농민이 없는 것은 아니다. 그러나 레제그에 예속돼 밀렵과 불법 채취로 생계를 잇는 대부분의 농민들은 그 행위를 규제하는 귀족에 대한 즉물적인 적의를 불태울 뿐이고 삼두체제는 그러한 농민의 적의를 교묘히 조장하는 것이다. 삼두체제가 기획하고 농민이 행동대원을 맡아 펼쳐진 공작을 건디지 못한 몽코르네 백작은 결국 레제그를 매각하고 만다. 그리고 여러 지목으로 분할되어 경매에 부쳐진 레제그는 결국 리구에게 낙찰된다.

분할된 모든 지목이 일괄하여 총액 230만 프랑의 가격으로 리구에게 낙찰되었다. [...] 다음날 리구는 명의를 변경했다. 고베르탱이 삼림을 공동 소유하게 되었고, 그는 포도밭을 가졌다. 성과 장원은 고베르탱 소유가 된 정자와 그 부속건물을 제외하고는 모두 방드 누아르 la bande noire에 되팔렸다.(346)²⁶⁾

26) 그렇다고 레제그를 매각한 몽코르네 백작이 손해를 본 것은 아니다. 실상은 그와 정반대로 백작은 레제그 매각을 통해 엄청난 수익을 올린 것이다. 마드무아젤 라게르가 레제그를 경매에 부쳤을 때 그가 파리의 소송대리인을 내세워 ‘삼두체제’를 물리치고 낙찰 받은 가격은 “115만 프랑”(135)이었다.

블롱데가 본, “천 개 이상의 분할지로 쪼개진” 레제그 터에 옛날 정자로 쓰였던 건물만 덩그러니 남아 성 노릇을 담당하고 있는 을씨년스러운 풍경은 그렇게 만들어진 것이다. 『농민』은, 적어도 작가의 애초 의도에 따르자면, “머리 하나에 이천만 개의 팔이 달린 로베스피에르”라 불리는 당시 프랑스 무산자 혹은 소농 수준의 농민이 “옛날에 부르주아지가 귀족계급을 먹어치웠듯이 언젠가는 그 부르주아지를 집어삼킬 것”이라는 테제를 관철하기 위해 쓰였다. 그러나 정작 『농민』이 우리에게 보여주는 “말도 못하게 극적인” 진실은 농민이 최후의 승리자이기는커녕 역설적이게도 “비참한 승리”²⁷⁾를 거머쥐었을 뿐이라는 점, 다시 말해 농촌과 농민은 ‘메디오크라시’가 지배하게 된 현실 속에서 한낱 ‘내부의 식민지 la colonie interne’²⁸⁾로 전락했다는 점이다.

『대지』 역시 농민과 토지 소유의 관점에서 볼 때 ‘내부의 식민지’로 전락하고 만 농촌현실을 확인할 수 있다. 다만 그때 농촌을 주변부로 만든 중심이 이제 ‘메디오크라시’ 수준에서 더 광범하고 더 복잡하게 진화했다는 것이 다르다면 다른 점일 것이다. 아니 물랭에 따르면 1815년에서 1865년 사이 50년 동안 프랑스의 지주의 수는 55% 정도 증가한다. 그러나 토지대장 목록에서 지주의 수가 늘어나

상인 부르주아의 아들로써 나폴레옹 시대에 귀족의 칭호를 얻은 몽코르네는 레제그를 수익 우선의 원칙에 따라 경영했음은 물론, 레제그 매각을 통해 두 배의 시세 차익을 올린 영락없는 메디오크라시의 일원인 것이다.

27) 정명환, 「루카치와 졸라와 『대지』」 in 『문학을 찾아서』, 민음사, 1994, p.279.

28) 잘 알려져 있다시피 ‘내부 식민지’ 개념은 한 민족국가 내에도 지역간 정치적, 경제적 불평등이 존재한다는 데 주목한 개념이다. 국가간에 나타나는 중심-주변부 문제를 무리하게 한 국가 내 지역간 불평등에 적용했다는 점에서 과거 종속이론의 오류라는 비판을 받기는 하지만 방법론적으로 여전히 유효한 개념이라는 점을 부인할 수는 없다. 이 개념은 수도와 지방의 불평등(예컨대, 강준만, 『지방은 식민지다』, 개마고원, 2008), 여성과 남성의 불평등(예컨대, Géry Coomans, *Les femmes, colonie intérieure*, in *Les Cahiers du GRIF*, N° 11, 1976, pp.31-36) 등을 고찰할 때 사용된다. 외젠 베베르는 『향촌의 종말』에서 프랑스 농촌이 독자적 정체성을 잃고 하나의 프랑스로 통합된 것이 대혁명 이후 만들어진 이미지인 국민 에너지의 총화의 결과가 아니라 내부의 식민지화 과정이 점진적으로 이루어진 결과라고 진단한다 (Eugen Weber, *La Fin des terroirs. La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Fayard, 1983.)

것은 토지의 분배가 원활하게 이루어진 결과가 아니라 소농의 수가 그만큼 폭발적으로 늘어났다는 것을 의미한다. 그 증거로 1826년 토지세 30프랑 이하의 소규모 토지가 84%였던 것이 1858년에는 86%로 소폭 상승했을 뿐이며, 같은 기간 토지세 300프랑(1848년 2월 혁명 이후 보통선거가 도입되기 전까지 선거권 부여의 가늠자가 되었던 금액) 이상의 대규모 토지 수는 1%에서 0.8%로 소폭 감소했다. 결과적으로 대농지의 분해는 생각보다 그리 급격하게 진행되지 않았고, 소규모 토지의 분해만 가속화되었다는 것을 알 수 있다.²⁹⁾ 이렇게 토지 소유의 열풍이 분 이유는 물론 대혁명 이후 소유의 문제를 새롭게 규정한 민법의 영향이 제일 크겠지만, 농산물 가격의 상승으로 생산 농민의 토지 구매력이 늘어났다는 점, 같은 기간 내 지가가 급격히 상승하여 수요가 공급을 따라가지 못할 정도가 되었다는 점 등이 꼽힌다. 여기에 토지 연금의 수익률이 토지 자산의 가치보다 월등히 높았기 때문에 수익을 노린 도시의 부재지주들이 대거 유입된 면도 무시할 수 없다.³⁰⁾ 토지 소유의 열망이 비단 농민의 전유물만은 아닌 까닭이다. 아무튼 토지 소유는 경제적 수익을 확보해주는 것일 뿐만 아니라 사회적 특권의 바로미터였던 것이다.³¹⁾

『농민』으로부터 40여년의 격차(줄거리의 시간이든 쓰인 시간이든)가 있는 『대지』에는 그렇게 급격하게 늘어난 소농들(아마도 천 개 이상의 분할지로 쪼개진 레제그의 한 자락을 차지하고 있을 『농민』의 농민들과 유사한 수준의 농민들)의 구체적 삶이 푸앙 영감 집안으로 압축되어 펼쳐지고, 그 곁에 우르드캥으로 대표되는 중농 혹은 대농 규모의 농민(『농민』에는 몽코르네나 리구 등을 위시하여 그런 규모의 토지 소유자들은 나오지만 그들은 직접 농사에 종사하지는 않는다)의 삶이 놓이면서 당시 농촌이 직면한 문제가 조망된다.

29) cf. Annie Moulin, *op.cit.*, p.77.

30) *Ibid.*, p.78.

31) 제한선거 체제에서는 아무리 많은 영업세 *la patente*를 납부한다고 해도 300프랑 토지세 *l'impôt foncier*를 납부하지 못하면 선거권을 가질 수 없었다. 당시 발자크가 토지세에 준하는 저작권을 인정받기 위해 그토록 노력한 것도 소유가 사회적 특권의 바로미터가 된 사정과 무관하지 않을 것이다.

그러니까 “『대지』는 발자크가 미처 쓰지 못한 『농민』의 후편인 동시에 발자크의 예언대로 되어 나가지 않았던 사회 속에서의 농민의 모습”³²⁾이라고 할 수 있을 것이다.

『대지』 1부 3장은 푸앙 집안의 내력으로 시작한다. 푸앙 집안은 로뉴에 터를 잡고 “마치 질기고 왕성한 식물처럼” 대대로 삶을 이어온다. 애초 로뉴-부크발 영지의 농노였던 그들은 필리프 르 벨 시대에 농노의 신분에서 해방된다. 푸앙 집안이 알랑하나마 토지 소유자가 된 것은 그때부터다. 그러나 수세기에 걸쳐 누대로 피땀을 흘려 농토를 일궈지만 소설의 시점에 이를 때까지 여전히 소농 규모를 벗어나지 못한다.

그때부터 그들은 토지소유자가 되었다. 곤경에 처해 있던 영주에게서 1 아르팡의 토지를, 어쩌면 2 아르팡이었는지 모르겠지만, 그 가격보다는 열배나 더 흘린 피땀을 지불하고 매입했던 것이다. 그 후 이 재산을 지키고 늘리기 위한 긴 싸움이, 400년에 걸친 싸움이 아버지에게서 아들에게로 악착스러운 열정이 대물림되면서 시작되었다. (...) 자손 대대로 그 싸움에 목숨을 바쳤고, 그렇게 바친 장구한 인간의 목숨은 땅을 기름지게 만들었다. 하지만 89년 대혁명이 일어나 마침내 그렇게 쟁취한 권리를 축성할 즈음, 당시 푸앙 집안의 가장이었던 조제프-카지미르가 소유한 땅은 4세기에 걸쳐 옛 영지를 공략해 얻어낸 결과인 21 아르팡 정도였다.(391-392)

1793년 27살의 나이였던 조제프-카지미르는 국유재산 매물로 나온 로뉴-부크발 영지의 소작지 보르드리 농장을 손에 넣고자 한다. 그러나 마침 흉년이 들었고 저축액도 변변치 않은지라 빚을 내야만 할 형편이었다. 『농민』의 쿠르트퀴스와 비슷한 연배였을 그는 토지 소유의 욕망에 불타 빚을 낸 농민의 운명을 누구보다도 잘 알고 있을 터였다. 소유에 대한 열망과 빚에 대한 두려움 사이에서 망설이

32) 정명환, 앞의 논문, p.279.

던 그는 결국 보르드리가 인근 도시 샤토당의 부르주아 이지도로 우르드캥(바로 『대지』의 중대농 알렉상드르 우르드캥의 아버지)에게 시가의 1/5 가격에 낙찰되는 것을 억장이 무너지는 심정으로 지켜볼 도리밖에 없게 된다.³³⁾ 그렇게 제자리걸음을 하던 21 아르팡은 조제프-카지미르의 노년에 3명의 자식에게 7 아르팡씩 균등분할 상속된다(일찌기 외지로 나가 자리를 잡은 막내딸에게는 현금이 지급된다). 그간 귀족과 토지 소유 농민의 경우 관행으로 시행돼오던 장자 상속제는 이미 1792년에 폐지되었고, 1804년에는 노년에 이르러 자기 땅을 경작할 노동력을 상실한 부모가 생전에 땅을 자식들에게 균등분할 상속하고 그 대가로 토지소유자가 된 자식들이 부모에게 연금을 지급하는 ‘생전 증여 *donnation entre vifs*’라는 제도가 도입되었던 것이다.³⁴⁾ 이미 영세한 소농의 토지는 상속으로 인해 이렇게 세분화가 가속화되는 것이다. 물론 여기에 혼인을 통해 배우자가 상속 받은 토지가 덧붙여지기도 한다. 아무튼 부친살해와 형제살해까지 넣은 그 유명한 『대지』의 비극적인 드라마는 바로 루이 푸앙, 곧 푸앙 영감이 9 헥타르 반의 땅³⁵⁾을 자신의 아버지 조제프-카지미르 푸

33) 시세의 1/5 가격인 30만 프랑에 150 헥타르에 달하는 보르드리 농지를 매입한 이지도로 우르드캥을 언급하며 『대지』는 “그 정도의 현금을 감당할 수 있는 농민은 하나도 없었다. 부르주아들, 법관들, 금융가들만이 혁명적 조치의 이득을 챙겼다.”(440)라고 덧붙인다. 『농민』의 경우도 국유재산 매각의 수혜자는 리구로 대표되는 부르주아였다. 『인간극』의 세계로 넓혀 보자면, 국유재산 불하로 막대한 재산을 일군 『외제니 그랑데』의 그랑데 영감도 소쉬르의 농민이 아니라 통장수 부르주아였으며, 『마을 사제』에서 베로니크의 대농지 경영의 기반이 되는 재산도 그녀의 아버지 소비아 영감이 불하받은 국유재산으로부터 출발하는데 그 역시 농민이 아니라 리모주의 철물장수 부르주아였다.

34) cf. Andrew Counter, «*Fallait pas me faire comme ça!*» *Fonctionnement et défaillance de l'héritage dans La Terre*, in *Cahiers naturalistes*, No 83, 2009, p.136.

35) 아니 몰랭에 따르면, 1862년 토지 소유 경작자 중 25%만이 자립 상태였다. 경작자의 1/3은 분할된 땅을 임차할 수밖에 없는 형편이었다. 19세기 중반 가족 전체에 경제적 자립을 연결줄 수 있는 농사 규모는 최소한 10 헥타르 이상이었다. 그런데 1862년 10 헥타르 미만 경작 농가가 전체의 85%에 달했다. 생존 최저선은 5 헥타르였다. 대다수 농민들은 부업으로 자신의 노동력을 팔아야 했다. (cf. Annie Moulin, *op.cit.*, p.80)

앙이 그랬듯 세 자식에게 ‘생전 증여’하면서 시작되는 것이다.

『농민』에서 블롱테의 저주를 받았던 대농지의 해체는 『대지』에 와서는 가속화되는 토지의 영세화로 이어지며 농촌의 위기는 더욱 깊어진다. 농업 규모의 영세화는 그것이 농촌의 위기를 심화시키거나 위기의 직접적인 희생물이 된다. 측량사 그로부아는 자신의 주 고객이 대농지 소유자여서 그렇기도 하지만 토지 분배를 위해 측량을 의뢰하는 소농 고객을 말리고 싶어 한다. 그가 지켜봐온 바로는 “하나의 밭을 갈레트처럼 쪼개는 것은 진짜 살해행위”(396)이기 때문이다. 적은 규모의 토지 소유 농민의 증가가 자주적인 농민의 증가를 의미하지는 않는다. 그러기는커녕 농민을 더욱 예측적인 존재로 만들어 결과적으로 농촌사회의 해체를 가속화할지도 모른다. 대농 경영주이지만 경작자로서 땅을 사랑함은 물론 근대적 영농방법을 도입하는 등 지적이면서 농촌현실에 대한 통찰력이 뛰어난 농민으로 그려지는 이지도르의 아들 알렉상드르 우르드캥³⁶⁾마저 농촌의 위기에 속수무책인데 하물며 소농임에랴. 우르드캥이 “농토의 파산”을 입버릇처럼 되뇌는 까닭이 거기에 있다.

우르드캥이 우선 염려하는 것은 농업과 공업의 대립이다. “한쪽에는 우리 농민들이 있어요. 우린 이윤이 남는 가격에 곡물을 팔고자 하지요. 다른 쪽의 공업은 노동자 임금을 낮추기 위해 가격하락을 밀어붙이죠. 이건 필사적인 전쟁입니다. 어떻게 결말이 날까요? (...) 결말이 날 수 없습니다... 농민이 밀을 원하는 가격에 팔면 노동자는 굶어죽고, 노동자가 먹고살만하면 죽어나가는 쪽은 농민이죠. 자, 어떻게 될까요? 모르겠어요. 서로 잡아먹는 거지요!”(489) 이 문제는 농산물 가격을 결정짓는 외국 농산물, 특히 미국 농산물의 압

36) 그와 땅의 관계를 설명하는 대목은 푸앙 영감의 경우보다 더하면 더했지 결코 덜하지 않다. 예컨대 다음의 대목 : “얼마나 많은 시도가 수포로 돌아갔고, 실험은 실패로 끝났는지! 그의 일꾼들은 기계를 고장 냈으며, 장사꾼은 화학비료를 속였다. 그는 보르드리에 전 재산을 쏟아 부었지만 보르드리는 일용할 양식이나 겨우 되돌려줄 뿐 결국 농업 위기가 그를 끝장낼 터였다. 그래도 상관없다. 그는 자기 땅에 간힌 수인으로 남을 것이며, 끝까지 땅을 아낀다. 살아 지키다가 거기에 뼈를 묻을 것이었다.”(452)

박으로 더 격화된다. 공장주 등 자유무역주의자들은 관세 없는 농산물 수입을 주장하고 대지주 등 보호무역주의자들은 농산물 수입의 금지를 주장한다. 『대지』는 이어지는 국회의원 선거 국면을 통해 전개된 “생존 투쟁의 터전 위에서 펼쳐지는 현대판 전시상태, 곧 작금의 경제전쟁”(680)에서 공장주 로슈퐁텐이 대지주의 입장을 대변하는 옛 프랑스의 명사로서 현역 의원인 세드빌을 꺾고 당선되는 것을 보여줌으로써 압박한 “농토의 파산”을 전한다. 농민 교육이나 기계 과학 영농, 토지 공유화를 통한 대규모 영농 등으로 이 위기를 돌파할 수 있을까? 우르드캥이 우려하는 두 번째 대립, 곧 “대농과 소농의 대립”은 구조적으로 그러한 해결책을 불가능하게 만든다. 그 대립에는 정치적 이해관계가 이미 깊숙하게 박혀 있기 때문에 단순한 농업문제가 아닌 것이다. 세드빌로 대표되는 체제파³⁷⁾에게 소농은 “89년이 만들고, 민법에 의해 늘어났으며, 농업을 쇄신하기 위해 소환된 제도”이다. “요컨대, 모두가 토지 소유자가 됨으로써 각자 전심전력을 다해 자기 소유의 작은 농지를 경작하게끔 한 제도”(492)인 것이다. 이러한 정치적이고 관념적인 입장에 우르드캥은 진실에 보다 근접한 소농의 구체적 실태, 곧 경제적인 관점을 대립시킨다. 그는 “소농은 89년 이전부터 이미 지금과 같은 엄청난 규모로 존재했었다”는 점을 지적하며, 그것이 농민의 자발성과 자부심을 고양하는 데 기여한 것은 틀림없지만, 전 가족이 총동원되는 과도한 노동이 있어야 간신히 유지되고 자본의 착취에 취약하며, 기계영농 등 효율적인 생산을 불가능하게 만드는 형태라고 지적한다. “토지의 과도한 세분화는 이미 하나의 위험으로 드러난 것이었는데, 대혁명 직후 대규모 농지가 재건되려는 것에 두려움을 느낀 나머지 합법적으로 세분화를 부추긴 다음 그 이후 즉 세금을 경감해줌으로써 매매를 가속화시켜왔다”(492)는 것이다. 이러한 정책적인 조치는 대농과 소농의 이해관계를 첨예하게 대립하게 만들었고, 정치적 이해관계가

37) 체제파란 제2제정 정부의 지지자일 수도 있고 제3공화국 정부의 지지자일 수도 있다. 줄라는 실제로는 1870-80년대에 닥친 프랑스 농업의 위기를 『대지』에서는 제2제정 속으로 끌어들이는 것이다.

개입된 소농에 대한 위와 같은 상반된 입장은 문제의 해결을 더욱 복잡하게 만들어 농촌 바깥에서 밀어닥치는 파고에 대농과 소농이 공멸하는 결과를 초래할 것이다.

과국이 임박했다. 그것은 소농과 대농 둘 다를 죽임으로써 둘 간의 수백 년 묵은 대립관계에 종지부를 찍을 것이다. 예견된 시기의 시작이었다. 16 프랑 아래로 폭락한 밀, 팔수록 손해일 밀, 농토의 파산, 이것들은 각 개인들의 의지보다 정말이지 훨씬 힘이 센 제반 사회 요인이 이끈 결과였다. (...) 제기랄, 그[무정부주의자 르퀘]가 옳았다. 모든 것이 무너지고 있다는 것, 우리는 서로 모두를 파멸시켜왔다는 것, 천지사방에 가시덤불이 자라 뒤덮을 것이다. 종족은 절멸되었고 땅은 기운이 쇠하였으니!(772)

우르드캥 개인 차원의 과도한 절망인가? 앞서 장 마카르가 농민들에게 읽어주던 “보나파르티즘을 선포하는 책자”는 겉으로는 “수많은 자크의 고통과 분노의 함성”에서부터 “일하는 농부를 위해 열린 새로운 황금시대를 부르는 호산나”까지 농민에 대한 찬가로 보이지만, 사실은 “대혁명을 그것을 독점한 구태의연한 자들의 손아귀에서 빼앗아 농촌의 행복을 실현시킨, 진정한 대혁명의 아들인 나폴레옹에 대한 과도한 예찬”(432-433)이었다. 보나파르티즘의 선전 책자가 구사하는 논리는 『대지』가 발표될 무렵 제3공화국의 위정자들³⁸⁾에서도 그대로 반복된다. 그 즈음 쥘 페리가 의회에서 한 연설은 농촌 인구가 대다수를 차지하는 보통선거를 상기시키며 “소농에 기반을 둔 민주주의”를 역설한다.

38) 전결한 공화주의자인 졸라가 보기에 제3공화국의 지도자들은 권력을 쫓는 기회주의자와 다르지 않았다. 졸라는 그 즈음의 여러 평문에서 강베타나 쥘 페리 같은 인물을 “권력을 탐하는 몇몇 공화주의자들”이라고 비판한다. 그가 보기에 “강베타가 세우려는 공화국은 걸만 번지르르한 기념물, 왕정의 건축물, 카니발의 제정이다. 거기에는 20세기 프랑스의 심장이 뿔 수가 없다.” («Gambetta», *Le Figaro*, 13 décembre 1880 — Colette Becker et al., *Dictionnaire d'Emile Zola* p. 164에서 재인용.)

소농이라는 이 선거 주민은 우리 사회의 안전의 기반이 되는 엄청난 힘입니다. 그들은 수가 많기 때문에 그들만으로도 절대과반수가 됩니다. 바로 그렇기 때문에 우리 사회는 유럽에서 그 기반이 가장 견고하며 사회 혁명에 대한 방비가 가장 잘 되어있는 것입니다. (거듭되는 박수) 농촌 인구는 프랑스 사회의 근거 그 자체입니다. (...) 거기에서 우리의 군인들이, 우리의 교사들이, 우리의 상인들이, 우리의 공업인들이 배출됩니다. 농민의 보통선거야말로 우리 사회로서는 굳건한 토대이며, 공화국으로서는 견고한 반석인 것입니다!(감절로 늘어난 환호와 박수갈채, 끊이지 않는 브라보)³⁹⁾

언뜻 보기에는 『대지』의 농민이 지닌 계급의식이 『농민』의 농민에 비해 희박한 것 같지만 실상은 그렇지만도 않다. 선전 책자의 농민 예산을 들던 푸앙 영감이 “그래서 불행이 끝났다는 건가? 그게 우리 냄비에 고기 덩어리라도 더 없해주었나? 그 잘난 보통선거가 말이야. 토지세는 여전히 우리의 어깨를 짓이기고, 여전히 우리 자식들을 전쟁터로 징집해가지... 자, 혁명을 술하게 해봐야 무슨 소용이야, 얻어치나 둘러치나 매 한가지지. 한번 농민은 영원히 농민이야.”(435)라고 일갈할 때 그에게는 『농민』의 푸르송 영감이 그대로 겹친다. 무식하고 난폭하기만 해 보이는 뷔토는 정부의 세금 징수에 대해 “빌어먹을 정부, 세상 사람들의 것을 빼앗아가는 도둑놈의 정부”(648)라고 말할 줄 아는 자이기도 하다. 『대지』는 선거 국면의 농민들이 이미 정치의 자장 속으로 깊이 빨려 들어가 있다는 것을 보여준다. 그들은 그 자장 안에서 이해관계를 타산하느라 분주하다. 부정적인 의미이지만 농민은 이미 정치화되어 있다. 그렇지만 우르드캥의 말대로 결국 “개인의 의지”는 “사회 요인”을 이길 수 없다. 농촌은 보통선거로 인해 중시해야 할 정치세력이 되었기 때문에 권력이 관심을 가지는 대상이 된 것이지 대농이든 소농이든 농민이 처

39) Discours de Jules Ferry à la Chambre, Francis Lacoste, «Zola et la représentation du monde rural dans *La Terre*», in *Excavatio*, vol. XXV, 2015에서 재인용.

한 현실은 기실 권력의 관심 밖이었다. 우르드캥의 열변을 듣는 국회의원 세드빌이 시종일관 한눈을 팔고 있거나 우스꽝스러운 동문서답을 펼치는 것은 그래서다.

『대지』에는 제2제정 정부가 아프리카 식민지 경영을 위해 파병한 군대에 복무한 경험이 있는 푸앙 영감의 큰아들 제쥬-크리와 전원감시원인 베귀가 간직하고 있는 “공통의 추억”, 곧 “베두인 전사들의 귀를 잘라내 그것으로 엮은 목주, 울타리 뒤에서 덮치고 혈거마다 쳐들어가 겁탈한 베두인 여인들의 기름을 바른 듯 반들반들한 피부”를 떠벌이는 삽화를 소개한다. 농민들은 제쥬-크리가 “레몬처럼 셋노랑고 암말처럼 큰 여자를 붙잡아 발가벗기고 엉덩이에 담뱃대를 꽂아 내달리게 했[던]” 무용담을 이야기할 때 포복절도하며 즐거워한다(425-426). 농민들은 자신들이 부지불식간에 대상화한 식민지의 피정복민을 그렇게 회화화한다. 제2제정 정부와 제3공화국 정부가 자행한 식민지 경영의 잔혹한 이미지를 자신도 모르는 세에 소비하는 농민들을 소개함으로써 졸라는 농민이 영문도 모른 채 자신들의 운명이 될 또 다른 식민 경영의 현실에 직면하게 된 상황을 신랄하게 풍자하고 있는 것이 아닐까? 농민과 농촌은 우파의 권력이건 좌파의 권력이건 늘 중앙 권력에 의해 활용되어온 주변부, 곧 내부의 식민지였던 것이다.

IV. 불가능한 완성과 대지의 신화

발자크의 『농민』이나 졸라의 『대지』는 기획과 구성, 다루는 시대 상황 등 여러 면에서 다른 면을 보이지만 적어도 위와 같이 점차 파국으로 치닫는 농촌 현실을 비판적으로 형상화하고 있다는 점에서만큼은 크게 다르지 않은 문제의식을 보여준다. 도나르는 도시 부르주아 출신인 두 작가가 농촌과 농민에 대해 가질 수밖에 없었던 편견에도 불구하고 방식은 서로 달랐지만 “농토의 점진적 파산”이라는 역사적 진실을 정확하게 묘사했다고 두 작품에 대한 비교를 결론짓는다. “두 소설가의 우울한 진단은 확실한 근거가 있는 것이었다.

농촌의 지평선 위에 질게 드리워지는 먹구름은 예지자인 발자크와 견자인 졸라의 시선을 벗어날 수 없었던 것이다.”⁴⁰⁾ 그러나 예지자로 불리건 견자로 불리건, 보이는 것을 뛰어넘어, 감각이나 이성으로도 닿지 않는 사물의 감춰진 깊은 실상을 드러내려는 작가에게 중요한 것은 작품의 “현실 인식”의 기능만이 아니라 “현실 변형”의 기능이라는 점은 두말할 나위가 없을 것이다. 『농민』과 『대지』는 암울한 현실에 대한 인식 위에 작가의 비전을 세우고자 한다. 그리고 바로 그 점이 두 작품에서 찾아낼 수 있는 가장 흥미로운 차이라고 할 수 있을 것이다.

이미 언급했다시피 『농민』은 미완성 작품이다. 1부와 2부로 이루어져있지만 1844년 「라프레스」지에 연재 형식으로 발표된 1부의 13개 장 말고 2부를 구성하는 10개의 장은 연재되기 전 원고 상태(1장-4장은 교정쇄까지 나와 실질적으로 완성된 형태였으나 「라프레스」에 의해 연재가 거절된 부분이고, 6장-10장은 1839년에 작성된 말 그대로 초고본이었다)이거나 발자크 사후 한스카 부인이 덧붙인 것(5장 전체와 10장 마지막 결말 부분)으로서 1,2부는 분량 면에서도 심각한 불균형을 보인다.⁴¹⁾ 1844년 10월부터 12월까지 발자크는 17개의 장을 썼고 그 중 13개의 장을 발표했으나 그 후로는 그야말로 한 줄도 덧붙이지 못한 것이다. 발자크는 특히 한스카 부인에게 보낸 편지에서 작품의 진행과정에 대해 상세한 보고를 하는 편인데, 그 중 한걸음도 앞으로 나아가지 않는 『농민』에 대한 한탄은 다른 작품들과 비교해서 압도적으로 많은 횟수를 차지하고 있다. 그는 1844년 12월 28일자 편지를 “지극히 사랑하는 나의 천사여, 지금 나의 작업 상태는 이렇습니다. 『농민』의 2부를 끝마쳐야 합니다. 예정된 13개 장 중 사실 4개의 장만 끝냈습니다. 그러니까 9개의 장을 더 써야 합니다.”라고 시작하지만, 그 편지는 “나는 『농민』에 발을 들여놓은 내 자신을 평생 도저히 용서할 수 없을 것입니다! 하지만

40) Jean-Hervé Donnard, *article cité*, p.142.

41) 플레이어아드 판의 경우, 1부는 205 쪽인데 비해 2부는 94 쪽에 지나지 않는다.

사랑하는 이여, 나는 빗을 갇아야만 합니다.”⁴²⁾라는 한탄으로 마무리된다. 이후 3년간량 편지는 재작수의 의지와 완성 시점에 대한 약조가 도돌이표처럼 반복되지만 그 뒤로는 매번 하얀 백지 앞에서의 공포, 자신이 “텅 빈 자루”나 “연체동물” 같이 느껴진다는 무력감의 토로가 어김없이 뒤따른다. 사실 『농민』은 애초에 발자크의 머릿속에서는 총 4부로 이루어지는 방대한 분량으로 기획되었다.⁴³⁾ 그러나 실상에서의 『농민』은 연재가 중단된 상태에서 말 그대로 일점일획도 더해지지 않았던 것이다.⁴⁴⁾

무엇이 『농민』의 진전을 가로막고 있었을까? 시간 부족이나 단순한 창작 능력의 고갈 때문만은 아니었을 것이다. 이런 토로의 와중에도 『보트랭의 최후의 환생 *La Dernière Incarnation de Vautrin*』이나 『친척 풍스 *Le Cousin Pons*』, 『모데스트 미농 *Modeste Mignon*』 등의 작품은 큰 무리 없이 쓰였던 것이다. 이에 대해서는 “역사적으로 너무 야심만만한 주제”⁴⁵⁾였다거나 “발자크 세계의 정치와 현실세계의 정치 사이에 깊게 파여 점점 넓어지는 구덩이 속에 빠진 결과”⁴⁶⁾라는 해석이 설득력 있게 제시된다. 당연히 보다 구체적인 원인은 작품 내부에 있을 것이다. 『농민』의 현사에서 발자크는 이 작품이 이제까지 작가들이 잊고 있거나 미화시키기에 급급했던 존재인 농민이라는 민중이 실은 얼마나 위협적인 존재인지를 부각시키려는 의도를 가지고 기획되었다는 점을 분명히 밝힌다. 농민이라는 이 반사회적 요인은 그대로 방치했다가는 부르주아지가 귀족을 삼켰듯 언젠가는 부르주아지를 삼킬 것이라는 경고가 그 기획의 요체다. 흔히 발자크를 가리켜 자신이 지닌 정통주의 신념에도 불구하고 객관적 현실을 정확하게 제시하는 데 성공한 작가로 평가하지만, 『농민』의

42) *L.H.B.*, t.I, p.938 et 940 (28 décembre 1844)

43) “『농민』의 제1부를 읽었겠지요. 그래요, 그런 것이 다해서 4개가 들어갈 겁니다.” — *L.H.B.*, t.II, p. 3. (1^{er} janvier 1845)

44) “『농민』을 끝내지도 못할 것 같습니다. 맙소사, 더 이상 일점일획도 쓸 수가 없어요.” — *L.H.B.*, t.II, p.515 (10 janvier 1847)

45) Georges Pradalié, *Balzac historien*, PUF, 1955, p.16.

46) Max Andréoli, *Le Système balzacien*, Université Lille III, 1984, p.555.

경우 그 말은 반은 맞고 반은 틀리다고 할 수 있다. 『농민』은 분명 헌사에서 밝힌 작가의 의도가 강하게 관철되도록 구성된 작품이다. 그렇다면 『농민』은 “농민의 승리”를 어떤 식으로든지 구현해 놓았어야 했다. 아니면 우려스러운 그 승리가 일시적 승리이거나 되돌려져야 할 승리가 되도록 했어야 했다.

과연 『농민』은 블롱데의 시선으로 전해지는 후일담에서 “농민은 승리자이자 정복자로서 땅의 소유를 거머쥐었다. 땅은 이미 천 개 이상의 분할지로 쪼개졌다. 그리고 쿠슈와 블랑지 사이의 인구는 세 배로 늘었다.”(347)라고 전한다. 그렇다면 그 승리하고 정복한 농민은 누구이고 어디에서 왔는가? 그들은 기껏 또 다른 쿠르트퀴스일 뿐이지 않은가. 그들 사이에 형편의 차이가 있겠지만 푸르송 영감의 말대로 토지 소유에 혈안이 된 농민들은 결국 “리구에게 봉사하는 기계”(234)가 될 뿐이지 않은가. 푸르송과 함께 날카로운 계급의식과 정치의식을 지닌 통사르나 그의 아들 장-루이, 혹은 복수욕에 불타 몽코르네 백작의 코앞에 총부리를 들이댔던 보네보가 승리한 농민일까? 아니면 토지 소유의 욕망에서 초연한 공화주의자 니즈롱이 승리한 농민일까? 『농민』은 이에 대해 어떠한 확답도 주지 않는다. 설사 농민이 토지를 어느 정도 소유하게 되었다 하더라도 그것이 농민의 승리를 의미하는 것일까? 블랑지의 사제이자 몽코르네 백작의 조언자인 브로세트 사제는 “1789년 혁명은 패배자들의 반격이었다. 농민들은 봉건시대의 법이 1200년 동안 금한 토지 소유에 발을 들여 놓게 되었다. 거기서부터 농민들의 토지 사랑이 나왔다.”(126)라고 말함으로써 농민을 토지 소유 욕망의 주체인 것처럼 제시한다. 그러나 그것은 『대지』의 우르드캥이 지적하듯 만들어진 프레임이며, 드러난 결과를 원인으로 파악한 것일 뿐이다. 국민공회와 나폴레옹 제정은 구체제로의 복귀를 구조적으로 불가능하게 만들기 위해 귀족과 교회의 재산을 몰수하고 그것을 잘게 분할해 대중에게 매각하지 않았던가? 블랑지의 세 배로 늘어난 인구가 레제그의 조각난 땅을 차지한 농민의 수를 의미하는가? 그들이 외부에서 유입되지 않았다면 인구 증가는 단지 착시현상일 뿐이지 않은가? 그렇다면 어떤 요

인이 그들을 유인했을까? 승리한 정복자 농민을 어떻게 소설의 인물로 형상화할 것인가? 사실 위에 말한 “승리자이자 정복자”로서의 농민이라는 표현은 발자크의 것이 아니라 한스가 부인이 가필한 부분에 나오는 대목이다. 그러한 진술은 현사의 선언적 수준에서 한 발자국도 나아가지 않은 것이다. 선언 다음의 지난한 과제가 『농민』을 제자리걸음하게 만들지 않았을까? 그리고 그 제자리걸음은 자신의 의도와 현실의 추이 사이의 거리가 자꾸만 벌어지는 것에 대한 자각의 결과가 아니었을까? 러시아 혁명에 고무된 1930년대의 마르크스주의 비평가들은 『농민』을(정확하게 말하자면 『농민』의 현사를) 프롤레타리아트에 의한 부르주아 자본주의 체제의 필멸에 대한 예견으로 읽었겠지만 우리는 그 후의 역사가 어떤 길을 걸었는지 이미 알고 있다. 발자크가 작가적 직관으로 느낀 것은 차라리 자신의 기획의 파산 징후가 아니었을까? 그 불길한 직관이 『농민』의 진전을 가로막지 않았을까?

마슈레가 갈파하듯 『농민』에는 “더 이상 농민이 없다.”⁴⁷⁾ 그것은 졸라가 지적하듯 발자크가 농민을 부분적으로밖에 그리지 못했다는 점, 다시 말해 땅을 일구는 농민의 구체적 삶이 부재한다는 점을 의미하기도 하겠지만, 그 전에 리구와 쿠르트퀴스의 관계에서 보이듯 농민이 토지 몰수로 인해 경작할 수단 자체를 빼앗겼다는 사실, 즉 “부르주아 프랑스에서 자본주의 착취의 희생자인 농민층의 실질적인 소멸, 역사적인 몰락”⁴⁸⁾을 의미하는 것이 아니겠는가. 『농민』은 부자에 대한 빈자의 음모를 그리고자 했다. 그러나 그 전에 『농민』은 빈자가 빈자인 이유, 곧 빈자에 대한 부자의 음모가 먼저 있다는 것을 그려야 했다. 발자크가 『농민』에서 메디오크라시를 공들여 그린 까닭이다. 그러나 선행하는 음모는 후속되어야 할 음모를 불가능하게 만들었다. 발자크의 의도와는 달리 『농민』의 내재적 논리가, 혹은 마슈레 식으로 표현하자면 발자크의 이데올로기가 역설적으로

47) Pierre Macherey, «Histoire et roman dans *Les Paysans* de Balzac» in *Sociocritique*, textes présentés par Claude Duchet, Nathan, 1979, p.144.

48) *Ibid.*, p.144 et 145.

“농민의 부재”를 말하는 텍스트를 “생산”⁴⁹⁾한 것이다.

그렇다고 『농민』을 메디오크라시의 전개과정을 형상화하는 텍스트로 만들 수는 없는 노릇이었을 것이다. 그것은 『농민』의 기획의 실패를 대놓고 자인하는 결과일 것이기 때문이다. 그런데 그전에 이미, 사회가 1848년으로 치닫는 국면에서 메디오크라시라는 새롭게 분석해야 할 상황의 도래를 본격적으로 그리는 소설, 곧 “옛날의 부르주아지와 오늘날의 부르주아지를 비교”⁵⁰⁾하는 두 편의 소설이 이미 다른 작업대에서 좌초한 채 방치되고 있지 않았던가. 『농민』과 함께 끝내 『인간극』의 미완의 작품으로 남은 다른 두 작품, 곧 『프티 부르주아 *Les Petits Bourgeois*』와 『아르시의 국회의원 *Le député d'Arcis*』은 각각 전작인 『관리들 *Les Employés*』과 『흑막 사건 *Une ténébreuse affaire*』의 후속작품이다. 전작 두 편이 부르주아지와 귀족의 대립을 그리고 있다면 후속작 두 편은 그 승리한 부르주아지 내부의 분열과 각축을 주제로 한다. 현재진행형인 상황을 다루는 두 편의 후속작의 중단 이유는 『농민』의 중단 이유와 근본적으로 다르지 않은 것이었다.

그렇다면 “농민의 승리”를 그리되 궁극적으로는 그 승리를 저지하거나 돌이키는 다른 결말을 제시하는 것은 가능할까? 『농민』의 문을 여는 작가 블롱데의 편지가 힘주어 말하는 또 하나의 주제는 진보와 발전을 자랑하는 현대의 부박함과 저속함이었다. 블롱데가 보기에 반달리즘이 지배하는 현대는 근본적으로 문화와 예술이 불가능한 시대다. 레제그는 그러한 문화와 예술의 불모지에 희귀하게 존재하는 오아시스요 아르카디아였다. 비록 그 아르카디아는 끝내 “재단사의 재단용 견본 판지”(347)처럼 갈기갈기 조각나버리고 말았지만, 블롱데는 애초에 “현 세기가 [백년 후인] 1923년의 나탕과 블롱데들에게도 비슷한 꿈을 물려줄 수 있[을 것이라는]”(50) 꿈을 버리지 않는 것이다. 그러나 발자크는 『농민』 이전에 이미 “농민의 승

49) cf. Pierre Macherey, «*Les Paysans de Balzac : un texte disparate*» in *Pour une théorie de la production*, François Maspero, 1966

50) *Les Petits Bourgeois*, t.VIII, p.23.

리”를 지양하는 농촌의 건설, 곧 블롱데가 꿈꾸는 이상적인 농촌의 모습을 『농촌생활 장면 *Scènes de la vie de campagne*』의 다른 세 작품 속에 구현해 놓은 참이었다. 『시골 의사 *Le Médecin de campagne*』는 선각자 베나시에 의한 낙후된 농촌의 계몽 사업을 그리면서 발자크 자신의 정통주의 세계관을 노골적으로 전시한 작품이었으며, 『마을의 사제 *Le Curé du village*』는 적어도 농촌현실의 관점에서 보자면 자본가 베로니크 그라슬랭과 테크노크라트 제라르의 합작에 의한 현대적인 대농지 몽테냐의 건설을 주제로 한 작품이었다. 그리고 『골짜기의 백합 *Le Lys dans la vallée*』에서 그러지는 모르소프 백작부인이 관리하는 클로슈구르드 영지는 레제그의 소유자인 마드무아젤 라게르나 몽코르네 백작이 다하지 못한 대토지 소유자로서의 직분을 환기하는 이상향으로서의 공간이었다. 그렇기에 『농촌 생활 장면』의 형식 논리는 그런 이상향 이전의 상태인 『농민』을, 비록 가장 늦게 쓰였지만, 이상향을 다룬 다른 세 작품의 앞에 배치한 것이다. 그러나 『농민』의 집필이 진행될수록 그러한 형식 논리에 따른 순서에서 위안을 받기에는 그 논리가 지나치게 안이하며 나아가 시대착오라는 점만 부각될 뿐이었다. 먼저 온 이상향은 나중에 온 현실을 건디기에는 너무 허약했다. 나중에 온 현실은 그 먼저 온 이상향을 무너뜨렸다. 이제 다른 이상향을 모색해야 했다. 그러나 그것은 정말로 부재하는 이상향이었다. 더구나 『농민』이 설사 기획대로 진행된다 해도 그것은 『인간극』의 구조에 균열을 일으켜 무너지게 할지도 모를 일이었다. 모든 출구는 그렇게 막혀버린 것이다.

마슈레는 『농민』을 “불화하는 텍스트 *le texte disparate*”, 곧 이질적인 것이 섞여 충돌하는 텍스트라고 규정한다. 그 속에는 “직접적으로 소설 체계의 조직 및 기능에 연결된 언술들”과 “분리 가능한 언술들, 즉 그 상태 그대로 이데올로기에서 소설의 조직 안으로 옮겨온 것처럼 보이는(다시 원래의 장소로 간단하게 돌아갈 수 있을) 언술들”⁵¹⁾이 섞이어 불화한다는 것이다. 그런데 이 ‘불화하는 텍

51) Pierre Macherey, «*Les Paysans de Balzac : un texte disparate*», p.326.

트'에서 중요한 것은 그 두 언술의 충돌로 인해 빚어진 결과, 곧 말해지지 않은 것, 끝내 말하지 못한 것이다. 『농민』은 결국 작가의 애초의 기획이 성공에 이를 수 없다는 것을, 다시 말해 소설 속에 묘사된 현실의 갈등에 대한 소설적 해결책을 찾을 수 없다는 것을, 끝내 완성할 수 없었던 그 사정으로, 처절한 미완성의 모습으로 증언한다. 이 미완성의 모습은 위에서 우리가 추론한 여러 이유들이 맞다면 줄곧 역사적 상상력에서 벗어나지 않았던, 아니 벗어날 수 없었던 작가의 모습이라고 말할 수도 있을 것이다. 우리는 이 미완의 모습이 루카치 등이 말하는 “현실에 대한 가차 없이 정확한 묘사”보다도 역사적 현실과 그것의 허구적 형상화에 관해 더 많은 진실을 이야기해준다고 믿는다.

루카치가 말한 대로 발자크와 졸라 사이에는 “프랑스 부르주아지 이데올로기의 진전에 결정적인 영향을 준 해, 곧 1848년이 놓여있다. 6월 항쟁, 역사상 최초의 자발적인 프롤레타리아 대규모 시위가 있었던 것이다.”⁵²⁾ 『대지』의 구상에는 당연히 1848년 이후의 국면에 대한 작가의 고려가 담겨있다. 1886년 콜프에게 보낸 편지에서 졸라는 자신이 구상하고 있는 소설 속에 “소유의 사회적 문제”를 제기하고 “요즘 매우 심각해진 농업의 위기 국면에서 우리가 나아가야 할 방향이 어딘지” 제시하려 한다고 밝히고 나서, 자신이 “요즘 무슨 연구를 착수할 때마다 사회주의의 문제에 봉착”한다고 하면서 “『제르미날』에서 노동자에 관해 했던 일을 『대지』에서 농민에 관해 해보고 싶다”⁵³⁾는 말을 덧붙이는 것이다. 그렇다면 사회주의는 “농토의 파산”을 피할 수 있는 돌파구를 마련해 줄 수 있을까? 콜프에게 편지를 보낼 무렵 졸라는 이 질문에 대한 답을 찾기 위해 쥘 게드 Jules Guesde를 찾는다. 1882년 프랑스 최초의 마르크시스트 정당인 ‘프랑스 노동당’을 창당한 게드와의 만남은 「게드 노트 Notes Guesde」로 남아있는데, 대담의 주제는 게드가 “이번 세기말의

52) George Lukács, *op.cit.*, p.92.

53) Lettre du 27 mai 1886 à Van Santen Kolff, Henri Mitterand, *op.cit.*, p.1502에서 재인용.

잔혹한 투쟁”이 될 것이라고 파악한 이중의 모순, 곧 농업과 공업의 대립, 그리고 소농과 대농의 대립이었으며, 게드는 이 모순의 해결책으로 토지의 국유화와 기계 영농의 도입을 제시했다고 한다.⁵⁴⁾ 졸라는 이러한 게드의 주장에 폴 라파르그 등의 연구를 덧붙여서 『대지』의 자칭 사회주의자와 무정부주의자인 제뤼-크리와 카농, 그리고 르케의 발언 속에 버무려 넣는다.

그러나 『제르미날』이 사회주의의 비전에 대해서 양의적인 해석의 가능성이라도 열어놓는 데 비해 『대지』에는 『제르미날』의 “양의적인 해석의 여지조차 남겨놓지 않을 만큼 분명히 사회주의에 대한 부정 내지는 회의가 표명되어 있다.”⁵⁵⁾ 아닌 게 아니라 『대지』에서 대혁명과 48년의 이상주의에 대한 예찬은 다름 아닌 게으른 주정뱅이 제뤼-크리의 취한 입을 통해 아무렇게나 내뉘어진다. 제뤼-크리는 “89년 앞에 무릎을 꿇고 경배하는 48년의 인간이요 인도주의적 공산주의자”를 흉내 내 “땅은 존재하는가? 그건 내 것이면서 네 것이야. 땅은 누구의 것도 아니지.”라고 멋들어지게 급진적인 이상을 피력하지만, 기실 그의 견해란 “아프리카 파병 제대 군인이자 이 도시 저 도시 떠도는 부랑아이며 술 장사꾼 수준의 정치 떠버리의 정견에 불과한 것들이 맥락도 없이 뒤죽박죽 섞인 것”(561)일 뿐이다. 「게드 노트」의 내용은 제뤼-크리와 단짝인 또 다른 주정뱅이 카농의 발언 속에 그대로 옮겨지면서 한껏 더 희화화된다. 세금도 징집도 폐지되고 없는 세상, “더 나은 조직이 구현되어서 더 이상 가난한 사람도, 늙고 병든 사람도 없는 (...) 파라다이스!, 과학이 온전히 아무 걱정 없는 삶을 만들어주는 세상, 살아있다는 것이 진정한 환희인 세상”(686)⁵⁶⁾을 설파하는 카농은 사실은 촌락을 떠돌며 기식하는 날품

54) Henri Mitterand, *op.cit.*, p.1515.

55) 정명환, 「루카치와 졸라와 『대지』」, p.293.

56) 카농의 입으로 옮겨진 「게드 노트」의 해당부분은 이렇다. “[게드가] 맨 처음 밝힌 생각은 특히 기계를 활용하는 것. 기계는 인간의 수고와 노동시간을 덜어줘 줄어든 수고와 늘어난 이익으로 인간에게 더 행복하고 더 자유로운 삶을 보장해준다는 것. 에텐동산, 자본주의의 형벌에서 탈출하는 방법. 게드가 눈을 반짝이며 내게 그러 보인 황금시대. 기계가 일하는 동안 만인은 적게 일하고 그만큼 더 즐기고, 예술을 향유하고, 한가로이 거닐고, 먹고 사탕

팔이 노동자로서 파리의 사회주의자 클럽을 기웃거리며 주위들은 말들을 떠벌이는 자다. 로뉴의 농민들은 “부자들의 목을 따버리겠다는 등, 어느 하루 날 잡아서 남의 집 여자와 술을 빼앗아 배가 터지도록 먹고 흥청망청 놀겠다는 등”(643), 과격하고 망측한 말을 일삼는 그를 두려워하면서도 혐오한다. 제쥐-크리와 카농의 사회주의를 비판하는 무정부주의자 역할을 하는 르케는 농촌 학교의 교사지만 학생들을 미워하고 농민들을 혐오하는 과격한 인물이다. “농부의 아들로서 그는 교육을 통해 자기 계급의 증오를 체득”(409)했기 때문이다. 그는 무정부주의자를 표방하지만 미국 자본주의의 숭배자이기도 하다. 미국 자본주의야말로 진정 노동자를 해방했다는 것이다. 그에 따르면 “땅에 대한 맹목적인 집착이 프랑스 농민을 얼마 되지도 않는 땅떼기의 노예”로 만든 반면, “미국의 농민은 그 어떤 굴레도, 가족도, 기억도 그를 땅에 얽매이게 하지 않기 때문에 진정한 땅의 주인이다.”(768) 『대지』에서 사회주의, 인도주의적 공산주의, 무정부주의 등이 내포한 대안으로서의 가능성은 이렇듯 한낱 풍문이나 통념이나 제스처의 수준으로 추락한다. 오히려 그 가능성을 진지하게 성찰하는 인물은 그 어느 쪽에도 속하지 않은 농민 우르드캥이다. 그러나 그러한 진지한 성찰이 우르드캥의 절망과 죽음을 가로막을 수 있는 것은 아니다.

그런데 『대지』는 파산 선고를 받은 ‘농토’를 둘러싸고 벌어지는 인간의 드라마이기도 하지만 동시에 그런 파산 선고 따위는 아랑곳하지 않고 급기야 그 모든 것을 품안에 안아버리는 어머니 ‘대지’를 진정한 주인공의 자리에 놓는 이야기이기도 하다. 졸라는 「작품 초안」에 이미 그 두 개의 ‘땅’을 명확하게 구분해 놓는다. 그가 그리려는 “살아있는 땅의 시”의 아래로 내려가면 “농토에 대한 농부의 사랑, 일종의 즉자적인 사랑, 가능한 한 더 많은 농토의 소유, 농토는 농민이 보기에 부의 유일한 형태이기 때문에 거기서 비롯되는 많은 땅을 가지겠다는 열정”이 있고, 위로 올라가면 “만물을 키우는 대지

한다.” — *Notes Guesde* (F°252), *Notes et variantes* par Henri Mitterand, *op.cit.*, p.1589에서 재인용.

에 대한 사랑, 우리가 우리의 존재, 우리의 실체, 우리의 생명 등 모든 것을 얻는 대지, 그리고 마침내 우리가 되돌아갈 대지”가 있다는 것이다.⁵⁷⁾ 이어 졸라는 자기 작품의 주제가 전자의 ‘농토’가 아니라 대문자로 표기된 후자의 땅, 곧 ‘대지’라고 못박는다. 그렇게 보면 파종으로 시작해서 파종으로 끝나는 『대지』는, 아니 보다 정확하게 이야기하자면 시작도 끝도 없이 파종에서 파종으로 순환하는 『대지』는 ‘대지’가 자신의 품안에서 펼쳐지는 무한히 반복되는 인간사의 희로애락과 흥망성쇠를 지켜보는 이야기라고 할 수 있다. 인간은 기껏 완급의 박자를 자기 의지로 조절할 수 있다고 믿으며 그 능력으로 자연을 활용하고 통제한다고 자부하지만, 사실은 인간의 박자가 빚어내는 지극한 환희와 지극한 절망마저 자연의 거대한 순환 리듬 속에서 미미하게 일렁이다 소멸되는 자잘한 파문에 불과한 것이다. 그렇게 땅을 둘러싸고 벌어지는 모든 인간의 드라마는 생성과 소멸을 거듭하는 대자연의 리듬 속으로, 거대한 어머니 대지의 신화 속으로 흡수되어 버린다. 그 ‘알마 마테르’ 혹은 영원회귀의 신화는 불타버린 우르드캥의 농장, 그리고 아내 프랑수아즈와 푸앙 영감의 무덤을 일별하다 보스의 평원으로 눈을 돌려 10년간의 농촌 생활에서 얻은 혐오와 분노와 환멸을 ‘대지의 몽상’에 잠겨 융해시켜버리는 장 마카르의 모습에 이르러 정점에 도달한다.

무슨 상관이었는가! 집은 불타 없어질 수 있지만 땅을 불태울 수는 없을 것이다. 땅은, 생명의 터전은 항상 그 자리에 있으면서 씨 뿌리는 사람들을 먹여 살릴 것이다. (...) 토지가 다른 사람의 손에 넘어갈 거라고, 먼 나라의 농작물이 들어와 우리 농작물을 꺾멸시킬 거라고, 우리의 밭에 가시덤불만이 자랄 거라고들 한다. 그래서? 그게 땅에 무슨 위해라도 끼칠 수 있단 말인가? 땅은 어쨌든 누군가의 손에 들어갈 것이다. 그렇게 땅을 소유한 자는 굶어죽지 않기 위해서라도 그 땅을 경

57) Henri Mitterand, *op.cit.*, p.1510에서 재인용. 우리가 번역문에서는 ‘농토’, ‘땅’, ‘대지’로 구분했지만 원문에서 그것들은 마지막 대문자로 표기된 경우를 제외하고는 모두 소문자 la terre로 표기되어 있다.

작하지 않을 수 없을 것이다. 수년간 그 땅에 잡초만 자란다면 그건 땅을 쉬게 해주는 것일 터, 땅은 다시 젊어지고 기름져질 것이다. 땅은 우리들 조급한 벌레들의 싸움에 개입하지 않는다. 위대한 일꾼인 땅은 영원히 자신의 과업을 행할 뿐, 우리나라 개미들에게는 관심도 없다. (...) 농작물을 열려 죽이는 서리도, 박살내는 우박도, 휩쓸어버리는 벼락도 모두 다 나름의 뜻이 있는 것처럼, 세상이 굴러가기 위해서는 피와 눈물이 필요한 경우가 있다. 해와 별의 운행이라는 이 거대한 기계장치에 비한다면 우리의 불행이란 무슨 무게감이 있겠는가? 대자연인 신에게 우리는 가소로운 존재다. 우리는 매일같이 잔인한 결투를 벌여서 비로소 일용할 빵을 얻는다. 그리고 대지만이 변함없이 자리를 지킨다. 불멸의 존재, 우리가 태어난 곳이 다시 돌아갈 곳인 어머니, 우리가 범죄를 마다않으면서까지 사랑하는 대지, 알 수 없는 자신의 목적을 위해, 심지어는 우리의 증오와 비참까지 불러일으키면서도 끊이지 않고 생명을 다시 주는 대지. (...) 그는 아직 맨흙 상태인 두 무덤에 마지막으로 눈길을 준 다음 고개를 돌려 농부들이 끊임없이 손발을 움직여가며 씨를 뿌리는 광활한 보스의 경작지를 바라보다가 이윽고 발걸음을 떼었다. 죽은 자들에게서, 뿌려진 씨에서, 빵이 자라나고 있었다.(810-811)

『대지』의 이런 결말은 특히 『제르미날』의 결말과 비교해볼 때 이채롭다고 하지 않을 수 없다. 몽수 광산을 떠나는 에티엔의 몽상 속에서 자연의 풍요로움, 곧 다시 돌아나 대지를 덮는 새싹은 비록 미래가 어떻게 펼쳐질지는 모르지만 아무튼 위기를 딛고 그 어떤 미래로 향하려는 열망을 표현하고 있다. 『대지』에서는 그 모든 위기가 파종과 수확, 죽음과 탄생의 영원한 순환 속으로 포섭되어버린다. 그리하여 농민의 역사와 현실은 동일한 욕망과 동일한 고통, 동일한 저항의 무한회귀 속 한 국면일 뿐인 것으로 그려진다.⁵⁸⁾ 그 두 결말은 다름 아닌 역사와 신화라는, 대자연과 마주한 인간이 자신의 존

58) cf. *Commentaires* par Roger Ripoll à *La Terre*, Livre de poche, p.545.

재의의를 찾아 삶을 지속하는 그 두 방식의 형상화라 할 수 있다. 『대지』가 그리는 “땅의 시”는 어쩌면 ‘인간의 산문’에 비해 더 근원적이고 더 높은 차원의 것인지 모른다. 인간은 그런 신화적 상상력을 통해 다시 한 번 역사적 한계를 뛰어넘으며 다시 시작할 수 있는 것이다.

그런데 그렇게 역사를 초월하여 신화의 세계로 들어가는 장의 몽상을 다시 역사 안으로 끌고 들어와 볼 수도 있지 않을까? 앞서 우리는 농촌을 등지고 “유구한 프랑스의 대지”를 지키기 위해 전쟁터로 떠나는 장의 모습 위에 모종의 국가 이데올로기가 어긋거린다고 적은 바 있다. 로뉴에서의 경험 이후, 보불전쟁과 파리 코뮌을 거쳐 “온전히 하나 된 프랑스의 재건”을 다짐하는 장의 모습이 다시 등장하는 곳은 『패주』라는 후속작이다. 졸라는 거기서 베르사유 정부군의 대오에 섰던 장을 가리켜 “코뮌에 대해 전해지는 극악무도한 이야기들이 소유를 존중하고 질서를 회구하는 그의 마음에 상처를 입히면서 그를 제정신이 아니게 만들었다. 그는 기충 국민, 평화를 갈구하는 지혜로운 농민으로 남았다. 그래야 일하고 돈을 벌고 혈통을 이어가는 일을 다시 시작할 수 있을 터였다.”⁵⁹⁾라고 적는다. 『대지』의 결말을 장식하는 장의 ‘대지의 몽상’은 그 자체가 수천 년 이어져 내려온 민중의 지혜에 속할 것이다. 그러한 지혜가 바로 민중이 숭한 고통과 절망을 딛고 중단 없이 삶을 이어온 동력이 되었을 것이다. 그러나 그렇다고 장이 현실의 역학관계를 초월할 수 있었던 것은 아니다. 그러기는커녕 장은 자신도 모르는 새에 그것이 제2제정이든 제3공화정이든 체제에 의해 활용되고 체제에 복무하는, 정치, 사회적으로 지극히 보수적인 농민의 일원으로 편입된다.

『농민』의 에밀 블롱데에게 레제그는 “돈이 쑥쑥 자라나는 땅”이었던 데 반해 『대지』의 장 마카르에게 보스의 평원은 “생명의 양식이 자라나는 땅”이었다. 그 두 시선을 저속과 숭고의 관계로만 보아서는 안 될 것이다. 저속과 숭고가 각기 드리우는 그림자는 가끔 치열

59) *La Débâcle*, «Bibliothèque de la Pléiade», t.V, p.883.

함과 공소(空疏)함이라는 뒤집어진 모습으로도 나타나지 않던가. 영원 생성의 신화로 요약되는 대지에 관한 장의 사념은 역사의 수레바퀴에 치어 넘어진 개인이 다시 땅을 짚고 일어서게 만드는 힘으로 작용할 수 있을 것이다. 그런데 그 영원한 순환이 결국 상승 곡선과 하강 곡선의 끝없는 반복으로 이루어지는 것이라면, 그것은 하강 곡선 다음에 필연적으로 상승 곡선이 이어진다는 위안과 동시에 상승 곡선 역시 필연적으로 하강 곡선을 뒤에 달고 온다는 절망을 안겨주지 않을 수 없다. 그 순환은 이를테면 “시간을 공간의 감옥으로 만든다.”⁶⁰⁾ 그러므로 위안은 숙명적 체념을 전제로 할 수밖에 없는지도 모른다. 적어도 장이라는 인물의 차원에서 영원 생성 신화로의 귀의를 통한 환멸과 절망의 극복은 “돈이 쑥쑥 자라나는 땅”을 두고 전개되었던 치열한 갈등의 현장을 돌연히 진공상태로 만들어버리는 결과를 낳는다. 그 빈자리에 들어선 “생명의 양식이 자라는 땅”이라는 장의 인식을 역사적이고 사회적인 갈등의 해소를 암시하는 소설적 장치로 보기는 어렵다. 오히려 그것은 역사를 비워내면서 특징의 정치, 사회 이데올로기에 복무하는 것으로 활용된 신화의 예를 다시 한 번 환기하는 것에 가깝다고 할 수 있다.

줄라의 『대지』는 농민의 구체적인 삶과 역사를 제시하는 한편 그 곁에 그러한 구체적인 삶과 역사를 초월하는 영원한 대지의 신화를 병치시킴으로써 당혹스러울 수도 있는 모호한 결말을 만들어낸다. 몇몇 비평가, 특히 마르크스주의 비평가들에게 “신화의 창시자”로서 “『루공-마카르』의 저자”⁶¹⁾는 당혹스러운 정도가 아니라 신랄한 비판의 대상이 된다.⁶²⁾ 우리의 관점에서 볼 때, 적어도 장 마카르라는 작중인물이 보여주는 ‘대지의 몽상’은 현실 모순의 지양이라기

60) Lewis Kamm, «Emile Zola : Time, History, and Mythe Reviewed», in *Nineteen-Century French Studies*, Vol. 20, No. 3/4(Spring-Summer 1992), p.386.

61) Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, Honoré Champion, 1981, p.1.

62) 마르크스주의 비평가들이 볼 때, 줄라가 내세우는 신화는 줄라가 속한 계급인 부르주아지에 의한 역사적 현실의 왜곡과 무관하지 않으며, 마르크스주의의 현실 인식과 대척적인 관계에 있는 것이다. 이처럼 “리얼리즘”과 “신화”의 대립이라는 관점에서 줄라를 비판하는 입장에 대해서는 Roger Ripoll, *op.cit.*, pp.18-20의 소개를 참고할 것.

보다는 그 모순을 비논리적인 차원에서 넘어서려는 방편이거나 자신을 둘러싼 세계의 지배 이데올로기에 복속된 모습이라는 점에서 역사로부터의 탈주, 혹은 역사의 왜곡이라고 해석될 여지가 충분하다. 그러나 『대지』 전체가 보여주는 ‘자연생성의 신화’와 장이라는 인물이 소설 속에서 맡아 펼치는 신화적 인식은 구별해서 보아야 할 필요가 있다. 오히려 전자의 신화는 후자의 신화에 대한 자기비판적인 측면을 지니고 있다고 볼 수 있다. 리폴은 졸라의 작품에서 제시되는 신화를 시대와 역사의 문제에 배치되는 것으로 보는 해석을 조목조목 비판하면서, “시대의 모순이 첨예할수록 신화에 남겨지는 여지는 그만큼 더 넓어지는 법”임을 상기시킨다. 졸라의 소설이 보여주는 “놀랄만한 신화적 풍부함”은 졸라가 품은 “자기 시대의 가장 풀기 어려운 모순을 환기하고자 하는 소설의 지향과 밀접한 관계에 있다”⁶³⁾는 것이다. 『대지』의 신화 역시 그러한 관점에서 살펴보아야 할 것이다. 무엇보다 ‘대지의 신화’가 작품 안에 담고 있던 농촌 현실의 문제나 농민을 중심으로 펼쳐지는 욕망의 문제가 가지는 역사성과 사회성을 일거에 제거하기 위해 제출된 것이 아님을 주목해야 할 필요가 있다. 그것은 사회주의로 대표되는 그 당시로서는 가장 적극적인 현실적 해결책에서부터 장의 몽상으로 환기되는 초월적 인식으로서의 ‘신화’에 이르기까지 고려할 수 있는 모든 해결책을 회의적으로 고찰하는 맥락에서 제시되는 것이다. 그런 점에서 『대지』는 주어진 역사적 현실의 차원에서 문제 해결의 돌파구가 보이지 않음을 보여주는 매우 비관적인 작품이라고 할 수 있다. 정명환은 『대지』에 나타나는 ‘자연생성의 신화’에 대해 “졸라는 문제만을 잔뜩 안고 있는 사회적 현실을 드러내 보이는 한편, 죽음을 넘어서는 신화에 의해서 그것을 견뎌내고 또 그것에 의미를 줄 수밖에 없었다.”고 지적하며, 그 점이야말로 졸라가 (루카치와는 다른 의미에서) “리얼리스트”임을 보여주는 부분이라고 강조한다.⁶⁴⁾ 우리는 졸라가 제시하는 신화가 출구가 보이지 않는 현실 속에서도 계속 되

63) Roger Ripoll, p.924.

64) 정명환, 『문학을 찾아서』, p.298.

어야 하는 삶, 계속 의미를 찾아야 하는 삶의 다른 표현이라는 그 통찰에 더해 『대지』의 신화가 만들어내는 모호하다고 할 수밖에 없는 공간이 가지는, 현실 인식과 관련된 반성적 의미를 덧붙이고 싶다. 이념과 이해관계가 치열하게 부딪치는 삶의 현장에서 그 모호함은 좌절과 초월 사이를 왔다 갔다 하는 그 무엇이다. 그런데, 그렇긴 하지만, 어쩌면 역사의 틈바귀에서 진실을 찾아가는 우리의 발걸음을 늘 머뭇거리게 하고 되돌아보게 만들어주는 것이, 그래서 다가올 진실의 모습에서 독선의 그림자를 걷어내게 해주는 것이 다른 아닌 바로 그 모호성일지도 모른다. 우리는 그 점이 『대지』가 가지는 ‘리얼리즘’의 의미라고 생각한다.

참고문헌

- Balzac, Honoré de, *Les Paysans*, in *La Comédie humaine*, Nouvelle édition, «Bibliothèque de la pléiade», Gallimard, 1976-1981, t.IX. (PL.)
- _____, *Lettres à Madame Hanska*, Nouvelle édition établie par Roger Pierrot, «Bouquins», Robert Laffont, 1990, 2 vol. (L.H.B)
- Zola, Émile, *La Terre*, in *Les Rougon-Macquart*, «Bibliothèque de la pléiade», t.IV, Gallimard, 1966.
- _____, *Les Romanciers naturalistes*, Fasquelle, 1968.
- Andréoli, Max, *Le Système balzacien*, Université Lille III, 1984.
- Bakhtine, Mikhal, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- Becker, Colette et al., *Dictionnaire d'Emile Zola*, Robert Laffont, 1993.
- Counter, Andrew, «Fallait pas me faire comme ça!» Foncionnement et défaillance de l'héritage dans *La Terre*, in *Cahiers naturalistes*, No 83, 2009.
- Donnard, Jean-Hervé, «Les Paysans et La Terre» in *Année balzacienne*, 1975.
- Kamm, Lewis, «Emile Zola : Time, History, and Mythe Reviewed», in *Nineteen-Century French Studies*, Vol. 20, No. 3/4 (Spring - Summer) 1992.
- Lacoste, Francis, «Zola et la représentation du monde rural dans La Terre», in *Excavatio*, vol. XXV, 2015.
- Lukács, Georg, *Balzac et le réalisme français*, La Découverte, 1999.
- Macherey, Pierre, «Histoire et roman dans Les Paysans de Balzac» in *Sociocritique*, textes présentés par Claude Duchet, Nathan, 1979.
- _____, *Pour une théorie de la production*, François Maspero, 1966.
- Moulin, Annic, *Les Paysans dans la société française — de la*

Révolution à nos jours, «Points», Editions Seuil, 1992.

Pradalié, Georges, *Balzac historien*, PUF, 1955.

Ripoll, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, Honoré Champion, 1981.

Sand, George, *La Mare au diable*, Le Livre de poche, 1995.

정명환, 『문학을 찾아서』, 민음사, 1994.

_____, 『줄라와 자연주의』, 민음사, 1982.

Résumé

Les Paysans de Balzac et *La Terre* de Zola

YI Tchuly

Les Paysans de Balzac et *La Terre* de Zola sont souvent comparés à cause de leur attention commune pour écrire les vrais drames du monde rural français du XIXe siècle en dépassant les romans rustiques idéalisés et passésistes, autrement dit, en détruisant des codes de l'idylle traditionnelle. Nous commençons d'abord à examiner la stratégie anti-idyllique que déploient ces deux romans à travers l'existence de deux personnages : Emile Blondet dans *Les Paysans* et Jean Macquart dans *La Terre*. Cette stratégie fait fi de l'horizon d'attente des contemporains en révélant qu'il n'y a d'autre idylle que celle des hypocrites, et que ces deux personnages désillusionnés n'ont d'autres issues que de se réfugier dans la vie égoïste, ou bien de partir ailleurs attirés par l'appel de l'idéologie nationale.

Il existe, bien sûr, la différence fondamentale de la conception initiale entre *Les Paysans* et *La Terre*. Pourtant ils présentent aussi des similitudes remarquables, parmi lesquelles nous examinons surtout la réalité du monde rural détérioré en une sorte de la colonie interne à travers la question de la propriété : les paysans subordonnés à la «médiocratie» dans *Les Paysans* et aliénés totalement à la fois par la politique nationale et par l'exploitation capitaliste à l'échelle mondiale dans *La Terre*. Ainsi, Balzac et Zola sous des formes différentes ont décrit un phénomène historique, remarquable par sa durée et son importance : la lente faillite de la terre.

Nous examinons enfin la différence de la vision présentée par deux romans sur la faillite de la terre, nous intéressant tour à tour à l'inachèvement forcé des *Paysans* et au recours au mythe d'«Alma Mater» en cas de *La Terre*. *Les Paysans*, roman inachevé, révèle par cet inachèvement, sa fidélité paradoxale à l'Histoire plutôt que la faillite du projet de mettre en relief les paysans, «élément insocial créé par la Révolution». Même si dans *La Terre*, poème vivant de la terre, se résolvent tous les antagonismes historico-sociales dans un mouvement cyclique, et si ce grand retour est donc un peu ambigu et surprenant, peut-être serait-ce cette ambiguïté embarrassante qui nous ouvre la possibilité de la recherche plus indulgente sur l'Histoire.

Mots Clés : Balzac, Zola, *Les Paysans*, *La Terre*, anti-idylle, colonie interne, roman inachevé, Histoire, mythe

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

단절과 향수의 과거 : 레장 뒤샤름의 *Les enfantômes*에 대하여

정상현
(숙명여자대학교)

국문요약

레장 뒤샤름의 여섯 번째 소설 *Les Enfantômes*은 이전의 소설과는 정반대의 내용으로 구성되어 있다는 점에서 비평가들의 주목을 받았다. 북미대륙에 이식된 유럽문화와 문명 그리고 자동차로 대표되는 현대문명의 이기와 그 승배에 따른 인간성 상실의 문제점을 짚으며, 퀘벡의 순결했던 ‘옛 것’을 중심으로 현재와 미래의 길을 만들길 원했던 이전 작품들과는 달리, 이 소설은 그 ‘옛 것’과의 단절을 말하고 있다. 하지만 소설가는 퀘벡의 이상적 공동체성과 기원으로 은유되는 이 과거의 죽음이 임박했다고 하지는 않는다. 이 소설에서 환영으로밖에 나타날 수 없는 과거의 죽음은 당면한 현실이지만, 그 그리움을 통해 과거 행복의 빛이 불행한 현재의 삶에 비취주기를 바라고 있다. 그러나 시간의 세월과 함께 그리움이 사라지는 순간은 그 빛이 꺼지는 순간이기도 하다. 이것이 *Les Enfantômes*이 전하는 진실이다.

주제어 : 과거, 단절, 향수, 어린이, 유령, 우리, 결혼, 근친상간

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 과거의 환영
3. 이상화된 과거 공동체의 추락
4. 나가며

1. 들어가며

이상화된 어린 시절에 대한 그리움과 그곳으로부터의 벗어남, 부부생활의 해체, 남녀 혹은 남매간의 온건치 못한 사랑, 현실도피와 그 거부, 언어에 대한 고찰 등은 레장 뒤샤름의 모든 소설에서 집요하리만치 다루어지고 있는 주제들이다. 마치 작가의 마음의 닳이자 실천의 방향이며 영혼의 소리와도 같이 살아 숨 쉬는 이 중심 주제들은 첫 소설 『세상이 삼킨 여인 *L'Avalée des avalés*』 이후 변주를 거듭하며 뒤샤름의 소설세계를 증명해 주었다. 이 주제들은 소설이 발표될 당시 퀘벡의 사회적 담론 속에서 문제시되었던 고통스럽고 폐부를 찌르는 논제들을 패러디하고 비판하는 매개체, 한 마디로 제도의 타자 역할을 한 것이 사실이다. 1976년 발표된 뒤샤름의 여섯 번째 소설 *Les Enfantômes*의 주제들도 작가의 이러한 소설적 장치에 어긋나지 않았다. 그래서 퀘벡 소설의 대표적 비평가인 질 마르코트가 이 소설이 지닌 시사적 문제들을 간파하면서도 그 상투성을 적나라하게 비판한 것¹⁾도 놀라운 일은 아니다. 하지만 이 소설은, 질 마르코트의 비평과는 달리, 그 진부한 주제를 넘은 큰 변화를 실천한다. 이 변화는 퀘벡의 위대한 기획이었던 큰 가치의 ‘파괴’다. 장 에

1) Gilles Marcotte, 《Réjean Ducharme, *Les enfantômes*》 dans *Livres et auteurs québécois* 1976, Québec, Presses de l'Université Laval, 1976, p. 23.

티에-블레는 이 파괴에 대해 이렇게 설명하고 있다.

이 책의 논리는 우리가 살고 있는 사회의 파괴다. 이 파괴가 소멸되는 것보다 더 가치가 있는 것인가? 땡쌍 팔라르도와 그 주위 사람들의 불행한 운명은 우리가 애착하는 모든 것들의 가치를 크게 떨어트리는 전조가 되고 있다. *Les enfantômes* 이후에는 삶 전체에 대한 파괴가 찾아 올 것이다.²⁾

우리는 작가의 파괴적 행위를 『세상이 삼킨 여인』과 『크리스토프 콜럼부스의 딸 *La fille de Christophe Colomb*』에서 이미 경험한 바 있다³⁾. 새로운 세상을 열기를 희망하면서, 주인공들은 그들의 의지와 욕망을 통해 꿈쩍하지 않는 어른들의 세계와 인정(人情)이 부재한 인류의 파괴를 시도하였었다. 하지만 이 소설의 파괴가 지닌 의미는 혁신적이다. 작가의 다섯 번째 소설까지 사회비판의 구심점 역할을 했던 어린이와 어린 시절이 그 생명력의 끝자락에 닿아 죽음의 상황을 맞이한 것이다. 뒤샤름의 표현에 따르면 “처녀상태 virginité”⁴⁾인 이 어린 시절은 퀘벡적 의미에서 기원이다. 퀘벡의 “좋았던 옛 시절”을 상징하는 이 기원은 곧 지복을 누리는 자들의 시절이며, 관습이나 제도를 모르는 순결하고 자유로운 시기이다. 퀘벡은 그렇게 믿었고, 이 믿음은 그 시절을 공동체의 동질성을 담보할 수 있는 퀘벡의 건국신화로 만들었다. 그러니까 이 시절의 기능을 정지시키는 행위는 퀘벡의 전통과 공동체성의 본질인 ‘우리’와 ‘과거’의 죽음이라는, 퀘벡 정체성의 뿌리청산이라는 알레고리가 담겨 있다.

뒤샤름은 시간성과 역사성에 대한 이 거대한 도전을 위해 동일한

-
- 2) Jean Éthier-Blais, 《*Les enfantômes*, vu par Jean Éthier-Blais》, *Le Devoir*, 12 Juin, 1976, p. 15
 - 3) 정상현, 레장 뒤샤름 Réjean Ducharme의 『세상이 삼킨 여인 *L'Avalée des avalés*』의 거부와 자유, 『프랑스문화예술연구』 가을호(제37집), 2011 ; 정상현, 『뒤샤름의 목시록』, 『프랑스문화예술연구』 봄호(제55집), 2016 참조
 - 4) “La virginité est un état, une sorte de béatitude” (Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 37.)

주제들에 변화를 준다. 어린 시절은 현실로 펼쳐지지 않고 어른이 된 주인공 뱅상 팔라르도 Vincent Falardeau의 기억으로 복원된 과거로 형상화된다. ‘이상화된 그 과거’는 어른들의 현실에 도전받는 대신 작가가 즐겨 사용하는 간 텍스트성 Intertextualité을 통해 희화되고 비판받는다. 부부생활의 해체는 한편으론 남매인 뱅상과 페리에 Fériée의 왜곡된 사랑으로 암시되고, 다른 한편으론 과거와 고정된 것과의 결별을 원하는 뱅상의 다른 여인들과의 끝없는 외도로 은유된다. 다섯 번째 소설까지 계속해서 실천되었던 새로운 언어의 창조⁵⁾는 이번에는 퀘벡식 프랑스어 표현의 여러 특징이 구심점이 된다. 무엇보다도 울림 sonorité의 억양을 강조하여 그것을 소리 나는 대로 적어 표현하는데, 소설에 퀘벡식 구술표현의 자리를 마련함으로써 뱅상은 오래된 그래서 이제는 해체해야 할 공동체 소속의 현실을 파괴하려는 시도를 한다.

이 변주와 파괴의 의미를 고찰하기 위해서 우리는 제 2장에서 실체가 아닌 환영(幻影)으로 떠오르는 기원의 허상을 고찰하고, 3장에서는 그 기원과 동의어인 과거 공동체가 추락하는 과정을 간텍스트성을 통해 살펴보겠다.

2. 환영의 과거

Les Enfantsômes이란 낱말은, 뒤샤름의 소설세계에 익숙하지 않은 독자라 할지라도 추측이 가능한, enfants과 fantômes의 결합어다. Enfants은 뒤샤름이 그의 소설에서 기원의 순결함과 순수함 등으로 상징했던 “어린 아이”, “어린 시절”의 의미를 담고 있다. 그러니까

5) 우리는 ‘조용한 혁명기’의 퀘벡적 정체성과 관련된 뒤샤름의 “올바른 어법”의 파괴의 의미에 대해 이미 충분히 고찰하였다. 본 작품에서도 이전 연구의 논의와는 차별화된 특징이 퀘벡식 구술표현 이외에 발견되지 않은 만큼, 따로 장을 마련하여 논의를 진행하지 않겠다. (여기에 대해서는, 레장 뒤샤름(Réjean Ducharme)의 『세상이 삼킨 여인 L'Avalée des Avalés』의 거부와 자유, 『프랑스문화예술연구』 가을호(제 37집), 2011, p. 203-207 ; 레장 뒤샤름의 『강제겨울 L'Hiver de force』에 나타난 강제를 벗어나기, 『프랑스문화예술연구』 봄호(제59집), 2017, p.230-235. 참조)

어린 아이 혹은 어린 시절을 기억으로 불러내어 이상화된 과거를 여전히 살고 싶은 주인공의 욕망이 있지만 그 시절은 유령 혹은 환영으로만 존재하기 때문에, 그 욕망이 시련을 겪고 있는 소설로 해석하는 것이 가장 보편적이고 무난한 큰 틀이겠다.

뱅쌍이 기억으로 소환하는 어린 시절은 축적된 것이 없는 기원에 다름 아니다. 그를 괴롭히고 있는 문명의 현재는 용인될 수 없었고 그래서 그 시절은 생각만 해도 “아주 천천히 기분 좋게 감동의 심연으로 빠져들게”⁶⁾하는 행복한 과거였다. 마치 루소의 선량한 미개인의 신화가 고립무원의 존재라는 가정 하에 가능했던 것처럼, 그의 가족도 세상의 진보에서 해방되기 위해 정지된 시간 속에 자신들을 가두는 이 역행적 행위를 즐겼다. 그 중심에는 어머니가 있었다. 어머니는 오로지 세상사의 일반성과 물질성으로부터 자식을 보호하는데 만 관심을 쏟았다.⁷⁾ 이 어머니의 법은 뱅쌍과 쌍둥이 누이 페리에의 삶을 유예시켰고, 그녀의 죽음은 멈춘 세계에 묶여 있었던 남편의 성장을 막아 세웠다.

어머니가 죽었을 때 그건 받아들이기 힘든 일이었다. 건달 수가 없었다. 우리 몸의 성장도 그때 멈췄는데, 분비샘이란 분비샘은 다 말라버렸는지 우리 몸은 굳어버렸다. 우리의 두 손과 얼굴 위로 세월은 흔적도 남기지 않고 지나갔다. 우리의 머리칼과 치아와 손발톱은 더 이상 자라지 않았다. 우리는 어머니의 핏속에 서있었던 그대로의 조그마한 그 상태로 멈춰 있었다. 그녀의 뱃속으로 다시 들어갈 수 있을 정도로 작은 것 같았다(...)(E., 10)

6) Réjean Ducharme, *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 12.(차후 E., p.로 표기)

7) “On était trois dans la grande maison, trois tourtereaux de rien, si seuls et si bien. Pas de père. On ne savait pas ce que c'était. (...) Quand il venait du monde, il n'entrait pas. Man Falardeau ne voulait pas. Elle recevait les étrangers à la barrière, dans le pavillon des gardiens(...) Les proches parents et les amis, c'était le thé et les gâteaux sur les marches de la galerie. Man Falardeau ne faisait rien de ses six doigts. (...) Je ne l'ai jamais vue rien faire, sinon s'occuper de nous, (...)” (E., 9-10)

어머니는 마치 자기가 살고 있는 곳⁸⁾을 연 최초의 인간인 것처럼 자기 운명을 이 기원의 수호자로 만들었다. 두 자식은 그녀의 선민(選民)이었고, 그녀의 말은 ‘말씀’이 되어 쌍둥이와 함께 하였다. 그 셋은 이렇게 외부 세상에 장막을 친 기원의 신성함을 약속한다. 이 선민이 ‘말씀’을 그대로 간직하고 살아갈 수 있다는 믿음에 확신이 섰던 것일까? 어머니는 “가슴 안에 형상화해 놓았던 만족감과 꿈으로 굳은 채”(E., 10), 두 어린 아이의 곁을 떠났다. 어머니의 바람대로 이 순결한 세계의 신화는 깨지지 않았다. 페리에가 어머니를 계승한다.

그녀는 천사였다. 곧바로 우리 어머니 뒤를 이었다. 그녀는 십자가처럼 무거운 양 날개를 지고 있었는데, 그녀를 붙잡을 팔이 없었던 나에게 그녀가 헌신했던 것처럼, 내가 그녀를 바치고 싶은 이 회고록이 보여줄 것이다. (E., 12)

페리에에 어머니의 세계, 목가적이고 폐쇄적인 어린 시절을 다시 구축한다. 그녀의 “헌신”은 언제나 충실히 그의 곁에 있는 그녀의 존재만으로도⁹⁾ 증명된다. 뱅상은 이러한 페리에에게서 여자로서의 관능적 매력¹⁰⁾, 출현만으로도 남성의 욕구를 자극하는 이상적이고

8) 이 가족이 살고 있는 곳은 브리스톨 지역의 리바르빌 시와 에밍부르그 시 사이에 위치한 D.P. Road거리의 Trente-Neuf-Peupliers라고 불리는 곳이다. 여기에 대해서는 다음 장에서 다룰 것이다.

9) “J’ai demandé à ma soeur de venir, sous prétexte soi-disant qu’elle me remplace de temps en temps derrière le volant, (...) mais au fond c’était pour jouir de sa présence, par pur plaisir.”(E., 54-55) ; “J’avais demandé à ma soeur de m’accompagner; elle avait dit oui, comme toujours; elle était là, fidèle, assise à mes côtés.” (E., 174)

10) “D’abord, sur la plage déserte et glacée, tout là-bas, une petite masse opaque, vibratile, dont la taille s’élevait avec chaque pulsion. (...) Mon corps a vu, a su, et j’ai eu chaque pore de ma peau gonflé dans une sorte de grand frisson fixe. Ça éclatait, s’épanouissait, c’était elle, ma tite [sic] fille, ma tite [sic] mère, mon arbre à bras, mes branches à doigts.”(E., 67-68) ; On [Vincent et Fériée] a fini par tomber. D’abord l’un dans les bras de l’autre pour se retenir de tomber par terre.... J’ai été étendu sur elle, et je l’ai sentie comme une femme, et je me suis senti comme un homme, et dans l’eau grasse qui les baignait encore j’ai senti

마술적인 형태의 여성을 발견하기도 한다. 남매는 이렇게 해서 서로 사랑을 희망하는 비정상적인 관계¹¹⁾로 발전하게 된다. 어머니의 초상과 연인의 초상의 교차, 아니 어머니의 그것과 같은 그녀의 헌신과 잠재적 근친상간의 욕망이 겹쳐짐으로써, 페리에는 뱀쌍의 마음 속에 이상적인 여인으로 새겨진다.

실제로 뱀쌍이 이 여인에 대해서 말을 할 때 사용하는 은유적 표현도 분명하다. 페리에는 그에게 “젖을 먹이고”, “밥을 주고,”(E., 62) 뱀쌍은 그런 그녀를 줄곧 “사랑스러운 어머니”(E., 68)라고 부른다. 이 일반적 어머니는 “양 날개”로 뱀쌍의 순결한 자아와 행복을 지켜주는 수호자가 되고¹²⁾, 어머니로서의 페리에에 대한 그의 믿음은 ‘나’라는 주체를 지울 정도로 그녀가, 질 맥밀랑의 표현을 빌리면, “절대적 어머니”¹³⁾로 성립함을 알린다.

나는 떠나지 않을 거야, 그 어느 것도 원하지 않아, 나는 이제 아무 것도 아니라고. 그 이상 뭘 더 요구할 수 있겠어? 네가 날 지켜줘.(E., 110)

뱀쌍에게 페리에는 ‘절대적 연인’, “모든 것을 다 버리고 함께 떠날 수 있는”¹⁴⁾ 연인이다. 소설이 이 순수 존재들에게 현실의 그 어

nos peaux glisser entre elles comme si ça avait été nos viscères. (192)

11) “On [Vincent et Fériée] se retrouvait par terre, l'un sur l'autre comme des amants, pressés ensemble sous l'avalanche, et c'est ainsi que se constitue l'insuffisance de distance, qui empêche deux sujets en présence d'être totalement eux-mêmes l'un en face de l'autre.” (E., 117) ; “Fériée arrivait avec ses provisions et elle me donnait le baiser bien senti qu'elle savait qui me faisait tant de quoi: avec ses tites [sic] mains qui tapotaient mes omoplates, ou ses tits [sic] doigts qui me mordaient aux reins, à travers ma chemise mal rentrée dans le pantalon, avec son tit [sic] front frappant les coins du mien comme un caillou joyeux.”(E., 240)

12) “J'étais content, j'étais bien tusseul[sic] ensemble avec elle, bien à l'abri, n'ayant rien à craindre, personne ne voulant de la douleur de personne.”(E., 147)

13) Gilles Mcmillan, *L'ode et le désode. Essai de sociocritique sur les enfantômes de Réjean Ducharme*, Montréal, l'Hexagone, 1995, p. 108.

14) “Je jette tout puis je pars avec toi! Viens-t'en, on s'en va, tous les deux tusseuls ensembles [sic], comme avant!” (E., 72)

느 것도 잠식해 들어갈 수 없는 둘 만의 공간을 마련해 준다. 이 장소는 동시대 국민작가였던 안 에베르 Anne Hébert가 『카무라스카 Kamouraska』 (1970)에서는 “절대공간 le vide absolu”으로 『마녀집회의 자식들 Les enfants du sabbat』 (1975)에서는 “또 다른 세계 un autre monde”로 은유했던 자유의 공간과 맞닿는다. 자기 동일성의 확보를 위해서 외부 세상의 어떤 삶과도 섞일 수 없었던 남매가 물리적 시간과 공간 밖으로 안주한 이 ‘다른 곳’은 상상의 장소, 이 세상의 구속과 제약이 부재한 공간, 현실에서 해방된 공간이다. 뱅쌍은 이곳을 “비물질적인 섬”이라고 명명한다. 현실을 지배하는 생산성의 법칙과 역사의 진행에서 벗어난 이 무염(無染)상태의 공간은, 어머니 망 팔라르도의 영지와 같이 쌍둥이의 결합이 이루어지고, 어린 시절의 내용과 형식이 재창조된 곳이다. 현실 세계를 차단한 이 신성한 세계에서 남매는 여행과 꿈과 약속과 독서와 소풍을 기획하고 실천한다. “단 둘이 이 섬에 있을 때면 [그들에게] 하나 된 느낌을 주는”(E., 85) 사랑의 영역이고, 어른의 눈으로 세상을 바라보아 “신뢰를 할 수 없고” “신경질 덩어리”(E., 55)인 아내 엘버타를 피할 때면 페리에와 함께 언제나 다가와서 그를 맞아주는 순수한 세계였다. 페리에와 함께하는 이 섬은 뱅쌍에게 온갖 지상적 삶에 대한 축복이자 그 기억이다. 술집에서 난동을 피워 유치장에서 하룻밤을 보낼 때도 뱅쌍이 추억하는 이 낙원은 페리에로 기억된다.

(...) 나는 꿈을 마시고 추억을 먹기 위해 가만히 있었다. 우리의 비물질적인 섬에 햇별을 주는 내 누이의 존재가 혼을 불어넣고, 정화하고, 매료시키는 그 추억들을.(E., 82-83)

뱅쌍의 추억은 이 절대적 여인이 준 생명을 가지고 최초의 순결한 낙원이 되어 살아난다. 이 절대적 여인이 뱅쌍에게 “넋 놓고 감탄할 수밖에 없는 행운”(E., 32)인 이유일 것이다. 페리에의 생명이 되며 그래서 뱅쌍은 페리에로 살고 있다.

그러나 어머니가 죽은 후 영원히 함께 살자던 남매의 “맹세”, 어

머니의 계승자인 페리에의 헌신과 남매간의 사랑의 감정이 이론 이들의 절대적 결합은 그 마법 같은 시간을 벗어난다. 마치 단절과 배타성 위에 세워진 절대라는 것이 현실과 대면하는 순간 추상적 순수 긍정 일뿐인 자족적이고 주관적인 세계로 유추되는 것처럼. 뱅쌍은 그 사정을 회고록에서 이렇게 쓴다.

La Ferrière는 우리 어머니가 우리에게 물려준 제법 큰 영지였다. 그러나 우리는 그 누구도 그것을 보전하는데 신경을 쓰지 않았다. 어쨌든. 이유는 여러 가지로 아주 복잡하다. 그 이유는 너무 길어서 여기서 분석할 수가 없는데, 그 주된 것은 우리가 거기서 서로 함께 살자고 했던 맹세가 서서히, 결국 그렇게 되고 말 것처럼 깨졌다는 것이다. 내가 결혼한 후에 우리는 La Ferrière를 팔려고 내놓았다.(E., 49)

남매의 계약파기와 어머니의 유산매각은 기원의 사라짐을 알린다. 이 사라짐이 1760년 영국정복에 대한 알레고리임은 말할 것도 없다. 그도 그럴 것이 뱅쌍은 영국 여인과 결혼을 하였고, 마치 적과의 동침처럼 어긋난 이 결합이 뱅쌍에게 기원을 벗어나게 하려는 의식을 결정적으로 가져다주었기 때문이었다.¹⁵⁾ 영국정복은 분명히

15) 이 프랑스계 캐나다인인 뱅쌍과 영국계 캐나다인, 정확히 말해서 Haut-Canada, 오늘날 온타리오 주 출신인 앨버타는 이차세계대전이 끝나갈 무렵 결혼(E., 15)을 했는데, 이 시기는 퀘벡사회 즉 오늘날의 퀘벡 주민 Bas-Canada가 정치적, 사회적, 경제적으로 큰 변화를 겪는 시기였다. 가톨릭 민족주의는 이차대전을 전후로 붕괴의 위기를 맞고 있었고, 교회의 이데올로기가 전통이란 이름으로 간직하려고 했던 과거, 가족, 종교 등 옛 공동체적 가치들은 이제 주체적 자리에서 벗어나 종속의 도구로 간주된 상황이었다. 단한 퀘벡의 삶을 최고선으로 믿게 했던 ‘옛 것’의 제 가치들은 변화하는 현실에 자리를 내줘야만 하였고, 이 자리를 차지하려는 ‘새 것’의 가치들은 현재와 미래의 길에 빛과 믿음을 심어주는 역할을 하고 있었다. 이 ‘새 것’의 가치들을 이미 도입하였고 아울러 Bas-Canada에 비해 경제적으로 훨씬 번영하고 있었던 하지만 역사적으로 정치적으로 양속관계에 있었던 Haut-Canada의 여인과 뱅쌍의 결혼은 외견상 정치적 화합이라는 최상의 상징적 결합일 수도 있었다. 그러나 바로 그 이유 때문에 내용상으로는 현실의 문제를 풀어나가는데 최악의 조합이 될 수 있었을 것이다. 프랑스계 캐나다인으로서 타인을 배제한 ‘우리’라는 공동체 의식을 가지고 뱅쌍의 어머니와 연인으로서의 역할을 다 했던

퀘벡 공동체의 외상의 근원이었다. 외상은 외상을 낳고, 정신적이고 물질적으로 그 영향을 받게 된 공동체의 삶 속에서 뱀쌍은 시대의 불행한 의식이 되었다. 어린 시절은 그가 그토록 경멸하는 일반적 세상과 거리를 두고 살기로 했던 그의 깊은 마음으로 존재하였지만, 그 과거는 이 시점에 자기 자리를 비워야만 하는 운명을 알리는 것처럼 그 주체인 뱀쌍에게 자기소외의 시련을 안겨 주었던 것이다.

뱀쌍의 욕망이 타인으로 향하는 것도 그때부터다. 부부로서의 결합도 프랑스계 캐나다인과 영국계 캐나다인의 대립적 관계를 풀지 못했으며, 이러한 현실의 불만족은 뱀쌍을 몇 번이고 다시 과거인 페리에 곁으로 데려다 놓지만 누이에 대한 사랑은 충실히 지켜지지 않는다. 페리에와의 불안정한 관계를 유지하면서 뱀쌍은 여러 여인들과 교제를 반복한다. 마들렌 Madeleine과의 만남은 둘 사이의 사랑의 행복이 사라질까 두렵다는 이유로 깨졌으며(E., 178), 쉬제트 Suzette와는 같은 이유로 버림받았으며(E., 226), 친구인 기욤 쇼미에 Guillaume Chaumier가 소개해 준 “넋이 나갈 정도로 너무나 아름다운 여인들”(E., 263), 클레르 뤼지에-클랍 Klaire Lugier-Klapp, 알랑브레 툴레슈 Alambree Tolech, 샤롱 보솔레이 Sharon Beausoleil와의 교제는, 죽음으로 뱀쌍에게 깊은 사랑의 상처를 남긴 샤롱¹⁶⁾을 제외하고는 애정 없이 끝난다. 자신의 자아가 안착할 절대적 장소로 삼을 또 다른 여인을 찾지 못하였지만, 뱀쌍이 사랑을 위해 찾았던 모든 여인들은 사실 어떤 단 하나의 여인으로 수렴되었다. 샤롱과 사랑에 빠졌을 당시 뱀쌍은 그러한 사실을 페리에에게 말한다.

나는 페리에에게 여자에 대해 말했다. 언제나 같은 여자지
만, 그 얼굴을 알아보게 하기 위해 내가 여러 번 표정을 지어

페리에의 입장에서는 이러한 불합리한 결합의 문제성을 인식했을 터였다. 어쨌든 그 둘은 결혼을 했고, 이후 어머니의 유산은 타인의 손에 넘어가고, 기원은 이렇게 잊혀간다.

- 16) 페리에와 영원히 함께 살기로 한 맹세가 깨지고 난 이후, 샤롱은 뱀쌍이 유일하게 사랑의 감정을 바친 여인이었다. 회고록의 마지막 두 장 22장(Sharon)과 23장(Sharon encore)은 샤롱의 이름으로 바쳐진다.

보였는데 이목구비가 갈수록 불분명해졌다. (...) 나는 잘 표현하였고, 말문이 막힌 그녀는 깜짝 놀랐다.(E., 272)

뱅쌍의 기억을 따르면, 그 여자는 그야말로 유일하고 신비한 여인이다. 하지만 그 여인이 정확히 누구인지 회고록은 말하지 않는다. 샤롱일수도 페리에일수도 혹은 다른 여인들일 수도 있다. 이 부정형(不定形)성은 페리에를 놀라게 할 정도로 혼란에 빠트린다. 뱅쌍 자신도 이 모호함을 유지하며, 마치 그의 욕망이 과거를 붙잡는 동시에 벗어나려는 데 있는 것처럼, 그 모든 것에 가능성의 무게를 두고 있는 것 같다. 페리에가 이미 그런 그의 마음을 꿰뚫어 본 것이었을까? “너 우리가 어린 아이가 될 수 있다고 생각하니? 누가 어린 아이로 남을까?”라는 물음에 뱅쌍은 무슨 말을 해야 할지 몰랐었다고 회고록이 전한다.(E., 192) 어린아이로 남은 것은 페리에였다. *Le nez qui voque*의 샤토게 Chateaugué가 자살로 어린아이의 순결함을 지켰듯이, 페리에도 샤토게의 운명을 제 것으로 받아들여 자신인 과거와 기원을 지킨다.¹⁷⁾ 영원한 어머니인 동시에 사랑하는 연인이 될 뻔했던 페리에의 죽음에 뱅쌍은 책임의식을 느꼈다. 자신이 결혼을 하지 않고, 다른 여자들과 애정행각을 벌이지 않았더라면 페리에를 지켜낼 수 있었다는 생각이었다. 페리에도 뱅쌍의 부정함을 알고 상처를 받고 있었다.¹⁸⁾ 그 회한의 감정이 뱅쌍에게 회고록을 집필하게 하였던 것이다. 그러니까 이 회고록은 행복했던 과거가 온전하게 제 모

17) 페리에의 자살은 뱅쌍과의 결별에 마침표를 찍었다. 뱅쌍은 페리에가 자살하기 전에 뱅쌍과의 절망적 사랑으로 인한 심리적 갈등과 이데올로기적 변화를 겪었다고 쓴다. 캐나다 공산당원이었던 그녀는 소련의 헝가리 부다페스트 침공에 대한 항의의 표시로 공산당으로부터 받은 초청장을 찢은 후, 자신의 심정을 담은 뱅쌍에게 보낸 편지 말미에서 자신 안에 내재해 있었던 천사의 죽음을 이렇게 암시하고 있다. “*Je suis une truie et je me détruis, si je ne tiens plus à toi.*” 페리에의 자살원인이 무엇인지 회고록이 밝히고 있지 않지만, 뱅쌍의 변심과 그 행위의 결과가 페리에의 극단적 행위에 영향을 미쳤음을 추측해 볼 수 있겠다.

18) “(...)j’avais si peur de perdre son estime, et même n’importe quelle miette de tout de qu’elle me donnait, que je faisais semblant. S’en est-elle rendue compte? Est-ce que ça entre dans la foule des petites trahisons qui l’ont trouée comme une râpe à fromage et l’ont fait naufrager?”(E., 44)

습을 찾기 위한 회한의 작업인 동시에 그 과거에서 벗어나기 위한 마지막 강제적 행위라는 해석이 가능하다. 극복해야 하지만 온전히 극복되지 않은 과거에 얽매어 있지 않기 위해서 ‘자신만의 세계’를 찾아야 한다는 일종의 의무감이 그의 강제적 행위를 낳았기 때문이다. 회고록을 마무리하면서, 뱅쌍은 자신이 찾은 “자기 조국”을 먼저 이렇게 설명한다.

(...) 내 조국은 망 팔라르도의 옷장이고, 버려진 담뱃갑에서 담배 한 개비, 딱 한 개비를 찾았었던 곳이며, 그 담배를 피기 위해 우리가 숨었었던 이곳이다. 그들[뱅쌍과 페리에]이 세상을 파괴하고 또 다른 세상을 만든 것은 옷가지들의 향기이며, 무엇 하나 느낄 수 없을 적에(소리하나 안 나고, 한 줄기 빛도 없으며, 이 빛보다 짙은 그림자조차 없는) 그토록 커져버린 어둠이다. (...) 지나치게 약해진 햇볕처럼 담뱃불은 다 타들어갔고, 우리의 숨결은 바람을 내뿜고 있었으며, 우리의 맹목적인, 거의 낯설기만 한 움직임 하나 하나는 하늘의 이동을 야기했다.(E., 282-283)

기원으로 돌아가야 한다는 의미인가? 물론 아니다. 우리가 방점을 찍어야 할 곳은 “그들[뱅쌍과 페리에]이 세상을 파괴하고 또 다른 세상을 만든 것은”이다. 그들이 “파괴”한 세상은 현실이고, 그들이 만든 “또 다른 세상”은 “비물질적 섬”과 같은 기원이다. 그러나 그 기원은 그들의 성장을 막았고, 그들의 삶이 다른 삶으로 이어지지 못하게 한 순결한 시간인 동시에 상실의 시간이었다. 한편으론, 그 시간 속에서 뱅쌍과 페리에에 현실세계를 멀리했고, “그들의 맹목적인 움직임 하나 하나는” 생산주의적 담론에 함몰되었던 세상에 대한 반동적 행동이 되었다.¹⁹⁾ 다른 한편으론, 뱅쌍은 그 시간을 조

19) 몇 가지 예를 들어보자. 뒤샤를이 상상력을 가두고 비판의식을 차단하는 권위주의적 제도권의 상징으로 간주했던 학교가 여기서도 비판의 도마 위에 오른다. 신학기가 되어, 학교에 다시 가야하는 페리에에 몸서리친다. 그녀가 겪었던 인간군상들은 돈과 명예에 집착하는 욕망 덩어리들이었다. “Retourner à l'école, quelle peine dans le cou! Fériée frissonnait des jours

국이란 공간으로 삼아 회고록의 현재를 통해 상실의 주체를 확인하였다. 즉, 그 주체인 뱅쌍은, “그들의 숨결이 바람”이 되어 현재의 시간에 그 숨결을 불어넣음으로써 망각과 방임과 파괴로 사라질 수 있는 그 과거, 그 진실의 시간에 역사의 불가결성이 있음을 말하고 싶었을 것이다. 그러나 그 진실의 빛은 “약해진 햇볕처럼”, “다 타들어가는 담뱃불처럼” 희미해져만 갔으며, “또 다른 세상의 커져버린” 어둠 속에 묻혀만 갔다. 물질주의적 현실의 정화가 그 역할이었던 기원, 뱅쌍의 조국이 사라져간다. 뱅쌍의 현재의 높이에서 떠오른 기원은 세상과 이 서술자 사이에 “물이 순환하는 원형의 도랑”(E., 85)을 파놓고, 철저하게 두 세계의 경계를 지으려했지만, 어둠의 형식으로만 남아서 그 시효가 다해가고 있는 기원은 전진하는 세상의 발걸음을 막기에는 역부족이었다. 진보해야 하는 세상은 “그 도랑”에 발을 담글 일이 없다. 뱅쌍은 현재의 역사 속에 그 기원을 들여놓고 싶지만, 사라지는 것에 그 역사를 정화하는 것은 불가능한 일임을 알고 있다. 이 세상에 살며 그 이치를 깨달은 뱅쌍은 또한 기원의 존재다. 이 깨달음은 기원에 대한 배반이고, 역으로 기원에 대한 향수는 이 세상에 대한 배반이다. 이 세상에 있는 뱅쌍은 기원을 그리워할 수 있지만, 그리워하는 동안만 기원의 존재다. 작가의 전망이

d'avance dans l'horreur de se frotter à tous ces misérables tous fébriles, tous vifs, tous déjà travaillés par le génie de te prouver le contraire, la maladie de faire plus et mieux, (...) Après l'été dans les nuages, les merveilleux nuages, cette bande de surdouées du struggle for life et leur urge d'agir, de réussir, de produire, de conduire, ça la faisait rêver aux fées qui changent les petites filles en arbre et les feuilles de leurs livres en feuilles d'érable.”(E., 11-12) 살기 위해 투쟁하는 재능 넘치는 인간들, 행동하고 성공하고 생산하고 지휘하려는 강한 욕망의 소유자들의 현실에서 벗어나기 위해 페리에는 상상력을 키워 갔던 것이다. 한편, 뱅쌍은 이차세계대전이 끝난 후에도 변하지 않았던 전쟁터 같은 생산제일주의적 현실을 이렇게 비판한다 : “Ils négocient tout, jusqu'à la permission de se lever pour aller faire pipi. (...) Qu'on se les dispute comme des lions ces biens que sont l'argent, la gloire, la puissance, l'otorité[sic], pas comme des perroquets! Il faut en avoir envie assez pour se lever et courir, aler les prendre, aller les ôter à ceux qui les ont. (...) on est nés pour n'avoir que ce qu'on ne veut pas. Pour ne vouloir que ce qu'on n'a pas, et pour en souffrir.”(E., 15-16)

있는 곳이 바로 이 불행한 의식의 이러한 존재방식이다. 즉, 뒤샤름이 ‘조용한 혁명기’에 역행적 담론이 되어 그 효력이 쇠퇴했으며 지우려고까지 했던 기원의 신화를 언급한 것은 이제는 이치에 맞지 않은 희망을 재건하려는 것이 아니다. 그것은 그 침전된 시간을 세상 밖으로 꺼내어 현재의 거울로 삼아 현재의 오류를 지적함과 동시에 현재의 시간에는 자리할 수 없을 결여의 빛이라는 것을 말하는 것이리라. 회고록의 현재에 환영으로 살고 있는 뱅쌍의 기원은 그 희망의 기운이 다하면 사라질 것이다.

3. 이상화된 과거 공동체의 추락

그래서 기원은 죽음과 시간의 고통에서 벗어나 현실의 원칙을 밀어낼 수 있는 절대적 가치체계가 아니다. 이것을 또 말하기 위해 뒤샤름은 이번에는 퀘벡의 집단적 사고양식에 기원과 생명의 본질로 기능했던 텍스트를 소환한다. 소설의 제목은 드러나지 않았지만 우리는 그것이 어떤 것인지 안다. 앙투안 제렝-라주아 Antoine Gérin-Lajoie의 『개간자, 장 리바르 *Jean Rivard, défricheur*』(1862)와 『경제전문가, 장 리바르 *Jean Rivard, économiste*』(1864)가 이 소설에 과거의 무게를 알리기 위해 암시된다. “장 리바르 시리즈”는 땅과 가족과 프랑스어와 가톨릭을 절대적 가치로 삼아 퀘벡 공동체의 미래에 희망을 건 이른바 퀘벡의 향토소설로 분류되는 작품이다. 19세기 문학이 꿈꾸었던 기원의 신화 사회를 말하는 이 소설은 프랑스계 캐나다의 이러한 정체성을 위협하는 당시 미국적 산업화에 맞선 생존의 약속이었다. 작가의 의도는 당연히 땅과 노동의 가치를 우선시하는 국민교육으로 향했고²⁰⁾, 이 방법적 실천의 자리에 장 리바르

20) “Le but de l’auteur était de faire connaître la vie et les travaux des défricheurs, et d’encourager notre jeunesse canadienne à se porter vers la carrière agricole, au lieu d’encombrer les professions d’avocat, de notaire, de médecin et les comptoirs des marchands, comme elle fait de plus en plus, au grand détriment de l’intérêt public et national.”(Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard, le défricheur, récit de la vie réelle*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection

가 존재하였으며, 이 주인공은 가진 힘을 모두 자기 열정이 지시하는 방향에 쏟아 부어 마침내 프랑스계 캐나다인들이 염원하는 국가와 국민의 영웅이 된다. 위기에 빠졌던 퀘벡의 민족주의는 이렇게 다시 불씨를 지폈고, 이러한 교훈적 힘에 의해 이 작품은 큰 성공을 거두게 된다. 퀘벡의 문학사가인 르네 디온 René Dionne은 이 작품이 거둔 성과에 대해 이렇게 쓰고 있다.

19세기 모든 캐나다 소설 중에서, 『옛 캐나다인들 *Les Anciens Canadiens*』 다음으로, 장 리바르는 적어도 초판과 재판 등의 판수로 판단해 볼 때 가장 큰 성공을 거두었던 소설이다. 작품이 출판된 이후 1958년까지 16판은 족히 찍었으며, 그 중 한 판본은 1877년 파리 르 몽드지의 연재소설로(캐나다 소설은 이렇게 프랑스에서 처음으로 알려졌다), 다른 하나는 퀘벡의 한 신문의 연재만화로 게재되었다.²¹⁾

우리의 관점에 따르면, 이 간텍스트성의 의미작용은 세 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째, 기억의 장소로서의 브리스톨 Bristol과 리바르빌 Rivardville. 브리스톨 지역은 장 리바르가 『개간자, 장 리바르』에서 변호사의 꿈을 버리고 농부라는 고귀한 직업을 수행하기 위해 가족과 연인을 떠나 새롭게 일군 개척지였고, 장 리바르라는 이름에서 따온 리바르빌은 『경제 전문가, 장 리바르』에서 주인공이 개척지 주민들의 신뢰와 사랑을 받아 노동으로 세운 도시였다. 브리스톨과 리바르빌은 공히 가진 것 없는 자들이 오로지 노동의 힘만으로 쌓을 수 있는 행복한 미래의 약속이자 희망의 상징이었다. 척박한 자연의 땅을 개척하는 일은 이 “땅의 인간들”이 존재하는 이유가 되었고, 이 힘겨운 현실조건에 대한 성찰을 희망으로 감싸 안는 그들의 순수함과 순결함에 바로 기원의 공동체성이 있다. 뒤샤름은 프랑스계 캐나다인들의 이 아름다운 이상을 자기 소설의 의미에

Littérature québécoise, Volume 9 : version 1.4, 2001, p. 7.)

21) *Ibid.*, 4.

맞게 희화한다. 뱅상과 페리에의 요람이자 남매가 어린 시절을 보냈던 곳은 D.P.Road라는 거리의 Trente-Neuf-Peupliers로 불렸다. 이 거리는 브리스톨 지역에 있는 리바르빌과 에밍부르그 Hemmingbourg 사이에 있다(E., 122). 이 지역과 도시와 거리 모두 “장 리바르 시리즈”에서와 마찬가지로 실제 퀘벡의 지도상에는 존재하지 않는 허구의 지명이다. 문제는 소설의 현재가 묘사하는 D.P.Road의 거주민들이 19세기의 소설과는 정반대로 국민적 영웅의 이상과 상징도 부재하고 공동체의 이념과는 거리가 먼 세 그룹의 집단으로 구성되었다는데 있다. 첫 번째 그룹은 “이탈리아 칼라브리아 출신의 이주민들”(E., 122) 인데, 이 집단은 D.P.Road에 “입국이 달갑지 않은 외국인”²²⁾이라는 부정적 의미를 심어준 장본인이다. 두 번째 그룹은 바드봉죄르 Vadeboncoeur 수녀원 기숙생들인 “신경쇠약증 환자들”(E., 144)로 사회적 삶을 등진 대표적 집단이며, 세 번째 그룹은 외부세상과의 소통을 차단하여 그 흐름과 변화를 거부한 뱅상 가족이다. 세 그룹은 차례대로 공히 ‘조용한 혁명기’가 가는 길에 장애물로 간주되었던 가난, 가톨릭, 기원을 상징하고 있음은 물론이다. 장 리바르가 기억 속에서 지워져 가는 과거의 국민적·국가적 유산, 프랑스계 캐나다인의 동질성 회복 운동이라는 목표를 달성하기 위해 동질의 그룹을 선택하였다면, 뒤샤름은 사회가 관심을 두지 않고 또 사회에 관심을 두지 않는 주변인의 길 위에 선 세 그룹을 이 역사적인 장소에 배치하였던 것이다. ‘그들끼리’, ‘그들만의 장소’에서만 존재의 보편성을 확보하는 이 역사의 소외자들로부터 어떤 물질적 진보나 발전의 개념은 언제나 괄호 안에 묶인 관념에 불과하다. 하지만 어떠한 변화의 물결도 ‘옛 것’의 가치를 무너트릴 수 없다는 굳건한 믿음이 그들의 섭리로 자리 잡았다 할지라도, 정지된 삶은 영원히 지속될 수 없는 욕망이며 생명현상을 증거할 수 없는 죽음과 맞닿아 있다. 뒤샤름은 이러한 순리를 옛 공동체와 역사의 발전과정에서 표

22) “D.P.Road. C’est ainsi que les presbytériens inféodés de Rivardville désignaient entre eux notre chemin. D.P. se prononçant comme *dépit* et étant une manière de sigle de *deported*, qui signifie étranger indésirable.”(E., 122)

류한 듯한 이 주변인들의 출구 없는 삶을 통해서 그리고 더 나아가 폐허가 된 이 역사적 장소의 쇠락을 통해서 말하고 있다.

이 브리스톨 지역 내의 뻥뻥한 숲 속에서, 아직도 거무스름한 그루터기가 곳곳에 산재해 있는 일 혹은 이 에이커 정도의 공터가 보이시나요? 저 안쪽에 느릅나무군 가지들 사이로 석재들은 깨져 울퉁불퉁하고 그 표면이 떨어져 나간, (...) 작은 집이 보이시지요? 우리 집이에요. 우리가 모였던 곳이 바로 여깁니다, 딱하지요, 우리가 집을 지었던 곳도 여깁니다, 열매도 못 맺고, (...) 우리의 애정이 잘려나간 곳도 여깁니다, 참혹하게.(E., 28)²³⁾

거대한 나무를 베어낸 뒤에 태워서 검게 변한 그루터기는 프랑스계 캐나다인들의 힘겨운 노동의 상징물이었다. 하지만 옥토로 바꿀 수 있다는 이 가능성의 산물은 이제 발전을 기대할 수 없는 농토 개간자들의 고된 삶을 의미할 뿐이다. 척박한 땅과의 싸움을 벌일 숲 속의 “우리 집”은 땅의 개간과 이 성스러운 노동의 가치를 전인하는 “애정”을 앞날의 자양분으로 살았지만, 이제는 타자와 문명과의 단절을 인종해야만 하는 고독의 결과물이 되었다. 역사적 생존의 찬란했던 과거는 회고록의 현재에 화석화 된 신화로 추락하였으며, 결과적으로 땅이 희망이었던 “우리”라는 공동체도 폐허처럼 무너졌다. 『개간자, 장 리바르』의 꿈은 이렇게 조각난다. 땀은 새로운 시각으로 추억할 장소 하나를 더 불러낸다. 장 리바르가 숲을 개간하자마자 다른 개척자들이 그 주위로 몰려들어 개간지를 건설하였고

23) 이 문단은 사실 『경제 전문가, 장 리바르』의 제 1장 「신혼여행 *La lune de miel*」 첫 구절에 대한 패러디다. “Voyez-vous, dans l’épaisseur de la forêt, cette petite éclaircie de trente à quarante acres, encore parsemée de souches noirâtres ? Voyez-vous, au milieu, sur la colline, cette maisonnette blanche, à l’apparence proprette et gaie? C’est là le gîte modeste de Jean Rivard et de Louise Routier.” (Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard, l’économiste, pour faire suite à Jean Rivard, le défricheur*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Littérature québécoise, Volume 143 : version 1.1, 2001, p. 6-7.)

곧이어 길과 교회가 만들어지고 교구가 설립되었으며, 이렇게 해서 마침내 형성된 리바르빌 시는 농업 진보에 대한 약속처럼 일어난 인간 열정과 성취의 세계였다. 그러나 이 시는 이제 미래에 대한 일종의 전망도 가늠할 수 없는 황폐화 된 삶 속으로 빠져들었다. “리바르빌 시 전체(본당과 마을)에는 빵을 곡식 한 줌도, 살균처리 할 우유 한 병도, 편자 박을 망아지 한 마리도, 기름칠 할 수레바퀴 하나도 없었다.”(E., 208) 가난을 피하기 위해 “모든 것을 다 내팽개치고” 도시의 공장과 기업으로 들어간 농민들은 실업자 양산에 일조할 뿐이었다.²⁴⁾ 리바르빌 역시 폐허의 운명²⁵⁾을 피하지 못하고 뺨뺨의 입을 통해 “초라한 도청 소재지”(E., 29)로 남겨진다. 뒤샤름은, 뺨뺨의 회고록을 통해, 쉬자나 핀넬의 표현처럼, “제도화된 이 신화의 상징”²⁶⁾인 장 리바르의 동상을 희화하여 『경제 전문가, 장 리바르』의 건국신화를 완전히 무너트린다.

그는 언제나 가방에 술병을 넣어 두었다. (...) 그 술병을 두 팔로 꼭 쥐고 있었다. 그는 몸을 일으켰다. 공원의 야외 음악당 쪽으로 걸어갔다. 이곳은 그가 어릴 적 브라스밴드 연주를 보러 오곤 했던 곳이었다. 너무 오래되어서 생각할 엄두가 나지 않았었나보다. 쟁기를 쥐고 있는 장 리바르 Jean-Rivard-empoignant-sa-charrure 동상이 교회 맞은편에 세워져 있었다. 리바르빌의 모든 시민들은 십 팔세기의 이 교회의 십자가 행로를 찬양했었다. 하지만 그때 이것을 체험했었던

24) “Ça finissait par décourager les paysans qui s’étaient entêtés. Ils flanquaient tout en l’air et allaient grossir la masse des chômeurs des filatures et autres entreprises de la clique presbytérienne, qui pouvait embaucher et débaucher à sa guise, payer des salaires de famine, (...).”(E., 208-209)

25) “Tant de granges pourrir, pencher, s’écrouler. Tant d’anciennes emblavures envahies de chiendent! Tant de bon trèfle monter en graine! Tant de belles maisons en pierre des champs désertées, lézardées, le toit affaissé, la cheminée éboulée, les jalousies parties au vent, les fenêtres en planche, en guenille, en gazette!”(E., 209)

26) Susanna Finnell, 《Jean Rivard comme biblio-texte dans les *Enfantomes* de Rejean Ducharme》, *Voix et Images*, vol. 11, n° 1, 1985, p. 98.

트리스타 투는 이것이 분노통만한 가치도 없다는 것을 알고 있었다. “아 이런 술병이!” 술병은 비어있었다. 그는 속은 어린 아이의 큰 두 눈을 하고 그 술병을 쳐다보았다. 그리고 나서는 어릴 적 불량배였던 자신이 행동한 것처럼, 이 동상의 받침돌에다 술병을 던졌다.(E., 242)²⁷⁾

둘째, 가톨릭의 도그마가 결정한 결혼제도의 문제. 첫 번째 의미의 연장선상에 있는 이 문제는 조용한 혁명기²⁸⁾의 사회·문화적 담론 중 하나였다. 이 담론은 물론 가부장적 전통과 여성차별의 폐해를 암시하는 목소리였다. 뒤샤름은 거둬 “장 리바르” 세계의 패러디로 이 가톨릭의 질서체계에 흠집을 낸다. *Les Enfantômes*의 제 2장 「대단한 신혼여행 *Une grosse lune de miel*」은 『경제전문가, 장 리바르』의 제 1장 「신혼여행 *La lune de miel*」에 대한 풍자다. 후자가 남편에 대한 무조건적인 복종이 아내의 제일 미덕으로 간주되는 가부장적 결혼제도를 찬양하는데 있는²⁸⁾ 반면, 전자는 다음의 표현으로 새로운 질서를 제시한다. “결혼은 둘이서 조화롭게 사는 기술이다.”²⁹⁾ 이 기술은 사랑과 성을 결혼의 관습적 법칙으로부터 해방시

27) 이 장면은 리바르빌 시 공원에서 다람쥐 떼를 쫓다 홀로 남겨진 후 과거를 회상하는 회고록 속의 등장인물 트리스타 투 Tristan Thoux의 일화다.

28) 장 리바르의 소설은 여자에게 결혼은 “신의 계율”을 준수하는 것이고, 아내에게 남편은 “보호자”이자 “주인”이라고 설교한다. “Elle pensait bien, il est vrai, à sa bonne mère, à son père, à ses frères et sœurs, mais ce n’était que pour mieux éprouver la puissance du commandement divin : la jeune fille quittera son père et sa mère pour suivre son époux. Elle se sentait comme fascinée, comme irrésistiblement attachée à cet homme au cœur chaud, aux sentiments chevaleresques, qu’elle avait choisi pour son protecteur et son maître, et qu’elle désirait de tout son cœur rendre heureux.”(Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard, l’économiste*, p. 12)

29) 장인이 여당 총재였던 뱀쌍 부부는 신혼여행 마지막 일정으로 캐나다 연방 축제일인 7월 1일에 온타리오 주 하원에 초대받아 여러 정객들을 만난다. 그 리셉션에서 앨버타의 한 사촌은 결혼은 남성에게 권력을 안겨주는 행복한 숙명이라고 말한다. “Pour ma part, s’écrit[*sic*] un cousin de ma femme (...), si j’avais su je me serais marié bien plus vite. On a tout à la portée de la main. (...) J’ai même pris du poids!” 이러한 결혼관에 대해 한 의회 특파원이 한 말이다. “Le mariage, reprit un correspondant parlementaire, c’est l’art de vivre à deux en harmonie...” 이 의사에 반대하여, 가부장의 권력을 누리고

키고, 포기되었던 개인의 자유를 권리로 복원해야 한다는 시대의 요청과 맞물린다. 뒤샤름이 뱅쌍과 페리엘을 남매 이상의 관계로 발전시킨 것도 부부생활을 빈틈없이 지배했던 가톨릭의 결혼제도를 비판적으로 빗댄 것이었다. 여권신장 운동이 활발하게 전개되었던 ‘조용한 혁명기’의 세레자인 뒤샤름은 여성의 불행한 과거가 불행의 현재로 지속될 수만은 없음을 이렇게 암시한다.

자유야말로 여성들을 위대하게 만들고, 자유야말로 우리가 보다 멀리까지 나아가도록 하거나 기적적인 고기잡이를 할 수 있도록 이 여성들을 대하(大河)로 만든다. 그런데 결혼은 이 여성들을, 잡아두고 가두어 놓아, 꺾어서 찢는 높이 되게 하고, (...) 숨 막히는 덮개로 만들고 있다.(E., 34)

그래서 뱅쌍의 현재의 관점에서 어쩌면 결혼제도란 여성에게 사회적 폭력의 보편적 형식일 지도 모른다. 이 보편적 폭력 속에서 원하던 원하지 않던 가해자의 입장에 섰던 남성도 이 지배적인 틀을 스스로 벗어나야 한다는 것이 뱅쌍과 뒤샤름의 입장이란 것 같다. 내레이터인 뱅쌍은 이 입장을 자신의 친구인 기욤의 삶의 “원칙”으로 전한다. 기욤은 장 리바르와는 정반대로 결혼이라는 신성한 관계와 계약에 복종하지 않는다. “그는 결혼하지 않았다. 그에게는 그것이 양식(良識)이 아니라면 원칙 같은 것이 있었다 : 우유 한 잔이 먹고 싶을 때마다 암소 한 마리를 살 필요는 없잖아...”.(E., 248) 결혼이 주는 의무감을 배척하고 결혼 없이 연애만 하겠다는 이 남성에게 결혼제도는 삶의 즐거움을 방해하고 그 열정을 부식하는, 이른바 자유의 무덤이다. 기욤의 이러한 가치관은 전통적인 어머니와 배우자로서의 역할에 반론을 제기한 ‘조용한 혁명기’의 정신과 그 궤를 같이하고 있음이 분명하다. 이 문제에 대한 정상현의 다음과 같은 정리는 우리의 논의 전개를 위해 유익해 보인다 : “1960년대 캘리포니아

살아온 뱅쌍의 장인은 절대 그렇게 살 수 없다고 한다. “Moi non plus! rétorqua mon beau père, et tout le monde s’esclaff .”(E., 25-26)

의 히피 운동과 시대를 같이하는 ‘조용한 혁명기’에는 (...) 시몬 드 보부아르 Simone de Beauvoir의 『제2의 성』의 국민적 독서와 사회 경제의 번영을 통해 (...) 여권운동의 기반이 공고해졌으며 근본적인 성 평등의 요구가 공식적으로 선언되었다. 성적자유에 대한 요구는 ‘개인적 윤리 관념의 변화’를 불렀고, 이것은 가족의 변화를 야기하였다. 1945~1960년은 전후 베이비 붐 시대였다. 이후 결혼에 대한 압박은 없어졌고 피임약으로 인하여 2세를 갖는 시간을 늦추며 사회적 경력을 쌓을 수 있게 되어 대부분의 가정은 주로 2명의 아이만을 낳게 되었다. 이것은 ‘대 암흑기’에 있었던 ‘요람의 복수 la Revanche des berceaux’라 불리는 높은 출산율과 대비되는 것이다. 피임약이 보편화되면서 노동시장에 여성들이 안정적으로 대처하게 되었고, 남자들과의 새로운 사랑 관계가 가능해졌다. 동성연애도 1968년 법적으로 인정된다.”³⁰⁾

그것이 의식적이건 무의식적이건 어머니에 대한 원망에서 비롯되었다 할지라도³¹⁾, 남녀간의 “새로운 사랑관계”가 가능한 시대에 기욤의 여성편력은 채워질 수 없는 욕구처럼 지속되었다. 이 남성이 선택한 자유연애는 마치 그 끝닿는 곳에 가기 위한 것처럼 그에게 저항할 수 있는 여인들만을 향했다. 그가 유부녀이자 냉혹한 여인 앨버타를 정복하려고 했던 이유이기도 하였다. 공동체 질서와 가치에 대한 거부와 반감의 표현이 된 기욤의 이러한 반문화적 태도가 비단 그 시대의 세속화 운동의 예시로 그치고 있는 것 같지는 않다.

30) 정상현, 「퀘벡의 ‘조용한 혁명기’ 소설에 나타난 지식인의 역할과 사회적 담론 : 제라르 베세트(Gérard Bessette)의 『서적상(Le libraire)』의 경우」, 『프랑스문화예술연구』 겨울호(제26집), 2008, p. 543-544.

31) 사실 기욤은 자신을 고아원에 버린 어머니로부터 여성에 대한 환멸을 경험하였다. 그의 계속된 여성정복 욕구는 여기에서 비롯한다. “Je sympathisais avec le *goudjat*, sentant confusément que ce qu’il voulait conquérir à travers la cruauté d’Alberta, qui ne pouvait pas comprendre ça, c’était sa mère, sa mère qui l’avait dumpé là dans un orphelinat puis qui ne lui avait même pas écrit. Il emmenait des filles pour prouver quelque chose. Elles ne prouvaient rien à personne sinon à moi, qui me laissais prouver tout ce qu’on voulait dans la balançoire en vis-à-vis pendant qu’il continuait dans la cuisine, avec ses quarante onces de Rémy Martin, à jouer sa partie perdue d’avance.”(E., 252).

그때까지 정상적 분할의 선으로 판단되었던 경계를 횡단하여 밀고 들어오는 그의 의지와 행위에는 이른바 자기주권과 독립을 표명하는 ‘현대적 개인’의 자유가 자라고 있기 때문이다. 다시 말해, 공동체와 분리된 하나의 전체로서 성립하는 이 개인, 기욤의 자유는, 맥 밀랑의 분석대로³²⁾, 퀘벡이란 국가와 국민주의 문제라는 또 다른 알레고리를 형성하고 있다.

이 알레고리가 간텍스트성의 세 번째 의미작용이다. 기욤은 “별목꾼들 캠프에서 주방보조”(E., 248)등의 일을 전전하다 현재는 “그 캠프와 별목꾼들과 나무들을 모두 소유한”(E., 248) 임업경영자가 되었다. 이 기업가는 ‘땅’을 일구는 노동이 자기 체질도 아니고 그 정착생활에서 행복을 찾을 수가 없어서 퀘벡의 광활한 숲을 누비며 장사와 노동으로 부를 꿈꿨던 이른바 쿠티르 데 부아 *coureurs des bois*라고 불리는 개척자의 부류에 속하는 인물이다. 자신이 획득한 사적인 생산수단으로 신분상승을 이룩한 기욤은 그래서 장 리바르가 상징하는 정착민들의 이상적인 농촌공동체와는 대척점에 서있다. 공동체의 것과는 관계없이 오로지 개인이익의 추구에 매진하는 이 사업가에게 장 리바르가 궁구하는 국가적 이상의 수호는 낯은 이데올로기일 뿐이며, 당대의 움직임인 생산제일주의적이고 자유주의적인 이데올로기가 그의 관심을 차지하고 있음은 물론이었다. “나는 자유를 차지했기 때문에 자유를 누리고 있는 거라고. 두 종류의 사람들이 있지. 자유를 차지한 사람들과 그 자유를 타인에게 양도한 사람들.”(E. 281) 자신이 소유한 자본과 그 생산력으로 부를 축적해 가는 이 자본가에게 국가라는 공동운명체의 개념도 재화의 자유무역에 장애물 같은 대상이었다. “미국과의 국경을 무너트리고, 단 하나의 큰 조국을 만들어야만 하는 것”(E., 282), 한 마디로 캐나다와 미국의 합병이 그의 정치적 바람이었다. 즉, 철저한 자유주의자이자 개인인 기욤의 입장에서 보면, 이 소설의 국가적 문제는 북아메리카라는 단 하나의 문맥에서 이해되어야 하는 것이다. 뒤샤름은 “우리”

32) Gilles Mcmillan, *op.cit.*, p. 84-86.

라는 퀘벡의 공동체 신화가 더 이상 현실논리 속에 자기세력을 유지할 수 없음을 이렇게 장 리바르의 패리디로 현실화한다.

그렇다고 해서 이러한 현실화가 뒤샤름의 마지막 말이 될 수 없음을 우리는 알고 있다. 그의 소설세계에서, 어른의 세계는 그것이 오류투성이라도 그곳에 반드시 발을 내딛어야만 하는 현실적 삶의 조건이지만, 현실을 결코 장악할 수 없는 환영의 신화로만 등장하는 기원에 대한 추억, 순수한 어린 시절에 대한 이 알레고리는 갈수록 미약하나마 그 즐기참을 유지함으로써 현실적 생존을 증명하고 있기 때문이다. 생산만능주의가 지배하는 세상에 염증을 느낀 페리에가 있지도 않을 동화의 세계에 어떤 힘을 실어줄 것들이 어딘가에 존재한다는 믿음을 가지고 산 것도 바로 이러한 연유에서 비롯된다.³³⁾ 페리에의 “소녀들을 나무들로 바꾸고 소녀들의 책 장 하나하나를 단풍잎 하나하나로 바꾸는 요정들”(E., 11-12)의 세상을 꿈꾸었다. 단풍잎은 프랑스계 캐나다를 상징한다. 겨울이면 프랑스계 캐나다인들 모두가 만들어먹는 단풍나무 시럽은 혹독한 겨울에 그들의 시름을 잊게 하는 즐거움의 상징이고 문명을 비껴 살았던 그들의 삶에 문명의 부재를 채운 기다림의 희망이었다.³⁴⁾ 이 바람과 희망의 윤리를 미국의 “샘 Sam이 타락시켰다! 그리고 나서 죽인다! 완전하게!”(E., 12) 퀘벡의 이상적 공동체는 추락했지만 그 기억은 죽지 않았다. 그 추락의 의미는 단절이 될 수도 있지만, 그 신화의 명맥은 이 추락을 추락으로 맺지 않았다.

역사적 현재의 수면 위로 올라온 신화적 시간은 물리적 현재의 변화 앞에 장막으로 여겨진다. 그러나 이 시간을 지우다 보면 더 이상 부재로 바꿀 수 없는 시간의 핵심과 본질에 도달할 수 있을 것이다. 이 시간의 핵심마저 이 시간의 부정 속으로 옮겨 놓을 수는 없을 것 같다. ‘기억’의 장소는 미래를 기약하지 못할 폐허의 장소로, ‘신성한’ 결혼제도는 근친상간의 담론도 “새로운 사랑관계”의 담론도

33) 주석 16번 참조할 것.

34) 여기에 대해서는 『마리아 샵들렌』, 루이 에몽 저/정상현 옮김, 서울, 지만지, 2015, p.128-129 참조할 것.

이길 수 없는 허울뿐인 수사(修辭)로, 농촌공동체의 이상은 생산제 일주주의 이데올로기에 의해 모두 추락했지만, 과거 민족적 일체감과 동질성을 느끼게 해 주었던 집단적 자의식의 표현인 이 장소, 이 제도, 이 이상을 ‘조용한 혁명기’의 민족주의적 기획이 도외시하지 않았던 것도 그와 같은 맥락이다. 페르낭 뒤몽이 지적했듯이, “공동체의 운명을 추구하거나 새로운 방향으로 이끄는 것이 문제인 이상, 모두가 과거를 향해 시선을 돌리지 않고는 계획에 전념할 수 없다.”³⁵⁾ “새로운 방향”으로 나아가기 위해 과거를 돌아봐야 한다는 것은, 이제는 과거에서 그 “본래”의 뜻을 지양하여 그 자리에 현재의 상황에 맞는 새로운 의미를 부여한다는 말이었다. 에마뉘엘 트렁블레의 분석으로 본 장의 결론을 대신하겠다.

뱅쌍의 증거는 역사적 과거에 재투자하는 작업을 벗어나지 않고 있다. 그러나 이 증거가 현재와 관련하여 과거를 정당화하는 것이 아니라, 그 반대로, 그 본래의 뜻을 상실한 과거의 것을 되살리는 것이다.³⁶⁾

4. 나가며

뱅쌍의 회고록은 이 세상에 표류된 한 사내를 이야기한다. 현재의 세상은 그에게 일할 의욕을 주지 않을 만큼 적의를 품은듯하고, 그 만큼 이야기의 현재에 투사된 과거의 환영은 그에게 향수를 불러일으킨다. 기억 속의 현실이 두터운 만큼 현재를 회회하지만, 현재의 역사를 거스른다는 생각도 과거로 이것을 구제받아야겠다는 생각은 없다. ‘우리’, ‘최초의 순수함’은 영국정복이후 캐나다인들과 프랑스로 캐나디인들이 자신들의 정체성을 규정하기 위해 호소했던 ‘좋았던 옛 시절’의 “본유적인 시적자산”³⁷⁾이었음은 주지의 사실이다. 그

35) Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Québec, Boréal, 1996, p. 279.

36) Emmanuelle Tremblay, 《En pays d'huronie. Les enfantômes de Réjean Ducharme》, *Tangence*, N° 85, automne, 2007, p. 106.

37) Joseph-Charles Taché, *Forestiers et Voyageurs*, réédition, Montréal, Fides, 2002, p. 142.

러나 작가의 관점에서, 이 관념적 자산은 제한되고 확보된 현실만을 염두에 두었기에, ‘우리’라는 공동체에 경험하지 못한 세상과 관계할 수 있는 어떤 새로운 질을 주지도 못했고, 그 관념적 내용이 주는 신비로운 희망의 가능성을 통해 늘 그 ‘상태’에 묶여있었기에 변화하는 세상을 인도할 수 있는 길을 내지 못했다. 뒤샤름은 멈춘 시간 속에 있는 공동체 역사의 폐허들로 그 초상을 만들고, 이 초상의 죽음으로 이 길의 생성을 전망한다.

뱅쌍은 과거의 기억을 죽음으로 시작한다. 어머니와 쌍둥이 누이 페리에의 죽음. 하지만 페리에는 어머니의 절대적 계승자이므로 이들의 죽음은 하나다. 여성의 죽음은 뒤샤름의 소설에서 낫설지 않다. *L'Océantume*의 여주인공 이오드 수비 Iode Ssouvi의 어머니 이나 수비 Ina Ssouvie는 크레타 왕국의 여왕이었던 과거의 자신을 죽인 채 현재는 술주정뱅이가 되어 살아있는 시체가 되었다. 세상의 순수함을 상징하는 같은 작품의 아지 아조트 Asie Azothe와 *Le nez qui voque*의 샤토게는 물질적 현실의 물결을 받아들이지 못하고 자살로 삶을 마감한다. 찬란함과 순수함이란 과거를 지키기 위해 존재했던 이 신화들은 죽음으로 제 존재를 증명할 수밖에 없었다. 『크리스토프 콜럼부스의 딸 *La fille de Christophe Colomb*』의 주인공 콜롬브 Colombe의 어머니-닭인 레그혼 leghorn은 물질숭배자들이 탐욕하는 그녀의 금 심장으로 인해 죽음을 맞이한다. 금 심장이 지닌 물질성이 사회혼란을 야기할 수 있기에 사라져야만 했는데, 물질숭배는 뒤샤름의 주인공들이 적의를 품고 있는 대상이었다. 하지만 그 자체로 인간의 온정과 사랑을 은유하는 심장의 기운은 그대로 딸인 콜롬브에게 전해져, 인정이 사라진 인간의 세상에 그 인정을 되찾아줘야 하는 콜롬브의 운명을 결정했다. 주지하는 바대로 이 여성들의 죽음에는 공통점이 있다. 마치 안 에베르의 여성들이 가부장 사회의 비극적 삶을 겪어온 ‘한(恨)’의 알레고리였던 것처럼, 뒤샤름의 이 여성들은 이 세상의 이기심과 편협함으로 깨어진 저 세상의 빛으로 존재하게 된다.

뱅쌍이 어머니와 페리에와의 시절을 기억하는 것은 페리에의 죽

음에 책임을 느낀 그의 원죄의식 때문이었다. 그의 ‘원죄’에는 에텐, 어머니의 집이 있다. 그의 에텐은 물질적 현실의 압박을 차단하였고, 어머니의 죽음도 쌍둥이 남매를 순수개념에서 벗어나지 못하게 하였다. 어머니의 죽음은 과거의 죽음, 옛 질서의 파괴라는 알레고리지만, 에텐을 뒤로한 이 순수개념은 “비물질적 섬”을 굳건한 섬리의 공간으로 만들었고 세상살이의 힘겨움은 언제나 그들을 그리로 인도하였다. 기억 속의 과거는 현실의 욕망이 들어설 자리가 없는 무의 상태이며 이 자리에 그들만의 삶이 있다. 여기에 ‘조용한 혁명기’의 사회적 담론인 근친상간의 문제가 거론된다. 사실 뒤샤름 소설의 몇몇 커플들은 모두 이 문제의 중심에 있다. *Le nez qui voque*의 밀밀 Mille Milles과 샤토게, 『강제겨울 *L'Hiver de force*』의 앙드레 André Ferron와 니콜 Nicole Ferron이 그러하다. 이 커플들은 성의 정체성이 분명하지 않을 만큼 자연의 존재, 뒤샤름 식으로 말하자면 자웅동체의 존재³⁸⁾다. 그래서 뒤샤름에게 근친상간은 왜곡된 성의 표현이 아니라 자연이 기획한 가능성이다.

하지만 현실은 존재가 수많은 욕망의 스펙트럼 안에서 생명의 존재를 의식하고 확인하는 곳이다. 삶의 실천의 자리는 언제나 현실이며, 얼마나 많은 현실의 구성 요소들이 존재를 불안정한 상태로 빠트리는가! 페리에는 과거의 자신을 지켰지만, 뱀쌍은 욕망을 부추기는 현실을 부정하고 비판하면서 동시에 이에 흔들렸고 분열된다. 그는 아내인 엘버타와 누이인 페리에를 배반한다. 전자의 배반은 가톨릭 전통이 중요시했던 결혼제도에 대한 소송이며, 후자의 배반은 어머니와 함께 기원의 순수함을 상징했던 페리에를 죽음으로 몰아넣는다. 이 이중의 배반이 ‘조용한 혁명기’에 추구되었던 세속화 작업과 과거로부터의 해방이 내포된 새로운 질서의 표명임은 말할 것도 없다. 장 리바르가 구축했던 공동체 신화의 ‘우리’도 이렇게 해서 퀘벡의 현재에 마치 낯선 존재처럼 기거하는 절망을 이기지 못했다.

38) Kenneth W. Meadwell, 《Subjectivité et métamorphoses des acteurs dans *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme》, *Études en littérature canadienne*, Volume 16, Number2, 1991, p. 3.

자연순환론적이건 역사적으로건 새로운 생성은 늘 죽음의 힘을 발판으로 삼는다. 퀘벡은 분명히 과거와의 단절로 새로운 국민국가를 열려고 하였다. 그러나 ‘조용한 혁명기’는, 미슐린 캄브롱의 표현을 빌리면, “현재-과거-미래의 연속성 속에 고유한 시간성의 단절”³⁹⁾을 지양하면서 과거를 무화시키지 않았다. 뒤샤름은 내레이터를 통해 소설의 각 장마다 여러 번에 걸쳐 ‘조용한 혁명기’의 좌우명인 “나는 기억한다 Je me souviens”를 기록하면서 이 과거의 유산을 추억하고 동시에 회화하였다. 추억은 신화의 힘에 대한 그리움이며, 반대로 회화는 이 그리움을 한갓 환영으로 만드는 것이다. 환영받지 못하는 환영으로밖에 나설 수 없는 신화는 그리움으로 자신의 죽음에 대한 증명을 유예함으로써 그 현실적 명맥을 증거하였다. 신화는 뱅쌍의 최초의 기억 속에 있는 조국이지만, 역사가 도달해야 할 지점에 있는 시공은 아니다. 앨버타가 정의하는 조국의 개념이 이에 조응한다.

우리가 태어나서 잘 지내고 있는 장소란 의미에서 조국은 없습니다. 조국은 실낙원입니다.(E., 282)

뱅쌍의 조국이었던 이 실낙원⁴⁰⁾은 과거를 바라보는 뱅쌍의 역사인식과 현실을 바라보는 그의 역사인식이 만나는 지점이다. 실낙원은 이곳을 살았던 사람의 자의식인 동시에 그 삶이 현재와 어떻게 맺는 관계의 표현이기 때문이다. 실낙원은 사라졌기에 다른 세계를 열지 못하지만 그 기억은 불행한 현재의 삶에 행복의 빛줄기를 던져줄 수 있기 때문이다.

39) Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturels au Québec(1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. “Essais littéraires”, 1989, p. 175.

40) “C’est là que j’ai retrouvé le mien.”(E., 282)

참고문헌

1. 텍스트

Ducharme, Réjean, *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

_____, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.

Gérin-Lajoie, Antoine, *Jean Rivard, le défricheur, récit de la vie réelle*,
La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Littérature
québécoise, Volume 9 : version 1.4, 2001.

_____, *Jean Rivard, l'économiste, pour faire suite à
Jean Rivard, le défricheur*, La Bibliothèque électronique du
Québec, Collection Littérature québécoise, Volume 143 :
version 1.1, 2001.

Taché, Joseph-Charles, *Forestiers et Voyageurs*, réédition, Montréal,
Fides, 2002.

2. 연구서 및 연구논문

Cambron, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturels au
Québec(1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. "Essais
littéraires", 1989.

Dumont, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Québec, Boréal, 1996.

Éthier-Blais, Jean, <Les enfantômes, vu par Jean Éthier-Blais>, *Le
Devoir*, 12 Juin, 1976.

Finnell, Susanna, <Jean Rivard comme biblio-texte dans les *Enfantomes*
de Rejean Ducharme> , *Voix et Images*, vol. 11, n° 1, 1985.

Marcotte, Gilles, <Réjean Ducharme, *Les enfantômes*> dans *Livres et
auteurs québécois 1976*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1976.

Mcmillan, Gilles, *L'ode et le désode. Essai de sociocritique sur les*

- enfantômes de Réjean Ducharme*, Montréal, l'Hexagone, 1995.
- Tremblay, Emmanuelle, <En pays d'huronie. *Les enfantômes* de Réjean Ducharme>, *Tangence*, No 85, automne, 2007.
- Meadwell, W. Kenneth, <Subjectivité et métamorphoses des acteurs dans *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme>, *Études en littérature canadienne*, Volume 16, Number 2, 1991.
- 루이 예몽, 『마리아 샴들렌』, 정상현 옮김, 서울, 지만지, 2015.
- 정상현, 「퀘벡의 ‘조용한 혁명기’ 소설에 나타난 지식인의 역할과 사회적 담론 : 제라르 베세트(Gérard Bessette)의 『서적상(*Le libraire*)』의 경우」, 『프랑스문화예술연구』 겨울호(제26집), 2008.
- _____, 「레장 뒤샤름(Réjean Ducharme)의 『세상이 삼킨 여인 *L'Avalée des avalés*』의 거부와 자유」, 『프랑스문화예술연구』 가을호(제37집), 2011.
- _____, 「*Le nez qui voque*의 반향의 형이상학」, 『프랑스문화예술연구』 여름호(제52집), 2015.
- _____, 「뒤샤름의 목시록」, 『프랑스문화예술연구』 봄호(제55집), 2016.
- _____, 「레장 뒤샤름의 『강제겨울 *L'Hiver de force*』에 나타난 강제를 벗어나기」, 『프랑스문화예술연구』 봄호(제59집), 2017.

Résumé

La signification du passé des *Enfantômes* : entre rupture et nostalgie

JEONG Sang Hyun

Les Enfantômes, sixième roman de Réjean Ducharme, se veulent les "mémoires" de Vincent, héro-narrateur du roman, lesquels racontent sa dérive personnelle. Ils nous montrent son désir paradoxal d'évoquer le passé pour restituer la pureté de l'origine du monde et de rompre avec son unité originelle pour déconstruire l'idéal de "nous", collectivité enracinée dans un territoire et rassemblée autour de valeurs communes. C'est le passé interprété comme nostalgie du paradis perdu et à la fois, origine de la révolte nécessaire à la prise de conscience actuelle.

Ainsi Vincent voit se scinder en deux parties : le temps passé et le temps présent. Ce dédoublement ou bien cette aliénation, si l'on veut, de Vincent rappelle que, pendant la période de «révolution tranquille», la société québécoise adopte de nouvelles valeurs, s'ouvre sur le monde et en même temps parle du pays rêvé, «bon vieux temps». En enregistrant «Je me souviens» dans presque tous les chapitres du roman, le narrateur Vincent, à la place de notre auteur, réfléchit à ce que veut dire cette devise du Québec : tantôt il se la remémore, tantôt il la caricature. L'action de se souvenir signifie la nostalgie du paradis perdu et, par contre, la caricature n'en fait que la fantôme du passé.

Enfin, ce paradis perdu qu'est l'enfance idéalisée, patrie de Vincent devient un carrefour de ses points de vue historiques. Puisqu'il reflète la conscience de soi de Vincent qui y a vécu, mais que cette vie idéalisée n'est qu'une illusion perdue que le présent peut difficilement

concevoir. Puisque n'étant plus, ce paradis perdu ne s'ouvre pas sur un nouveau monde, mais que la mémoire du paradis perdu peut jeter le rayon de bonheur dans la vie malheureuse d'ici.

Mots Clés : Passé, Rupture, Nostalgie, Enfant, Fantôme, Nous,
Mariage, Inceste

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

파트릭 샤무아조의 『크루소의 발자국』에 나타난 크레올리테*

진종화
(공주대학교)

국문요약

본 연구는 파트릭 샤무아조의 소설 『크루소의 발자국』(2012)에 나타난 크레올리테를 분석하여 작가의 탈식민화 노력을 이해하는 것을 목적으로 한다.

이 작품에서 저자는 크레올어의 구술적 전통을 되살리며 전통적으로 하위적 인물인 흑인 화자에게 대부분의 지면을 할애하여 전복적인 탈중심화를 추구한다. 이 흑인 화자는 섬의 초기 삶에서 합리적 이성으로 섬의 지배자, 주인이 되지만 후에 타인의 존재, 자연 안의 인간을 인식하고 세상에 대하여 개방적 관계를 갖게 된다.

작가는 폐쇄적 합리주의, 인간중심적 이기주의, 도구적 이성관을 비판하고 개방성, 구술성으로 특징화되는 크레올리테 사상을 제시한다.

주제어 : 파트릭 샤무아조, 『크루소의 발자국』, 크레올리테, 로빈슨 크루소, 다시쓰기, 탈식민화

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5A2A01026712)

|| 목 차 ||

- 서론
- 1. 크레올어의 특성
- 2. 기억의 회복
- 3. 개방성
- 결론

서론

본 연구는 카리브해 지역의 프랑스 해외 도 département인 마르티니크 Martinique 출신 작가 파트릭 샤무아조 Patrick Chamoiseau (1953~)의 소설 『크루소의 발자국 *L'Empreinte à Crusoé*』¹⁾에 나타난 정체성 추구 운동인 크레올리테 créolité 사상을 이해하는 것을 목표로 한다. 같은 섬 출신 작가 에두아르 글리상 Édouard Glissant의 지적처럼 “보기 드문 성공한 식민화의 한 경우”²⁾인 마르티니크 출신 작가의 이 작품이 크레올어 le créole와 구술적 전통 옹호, 식민주의 비판, 지배 이데올로기 전복, 관계에 바탕한 다원적 정체성을 제시하여 유럽에 의해서 주입된 백인중심주의에 대한 비판적 성찰을 제공한다는 점에서 연구의 의미와 타당성을 찾을 수 있다³⁾.

이 논문은 2017년 6월 26일~7월 2일 기간 프랑스 마르티니크의 Université des Antilles에서 개최된 31차 국제프랑스어권 학술회의(Congrès du CIEF)의 발표 «Saint-John Perse et Patrick Chamoiseau autour de Robinson Crusoé»를 부분적으로 참고하였음을 밝힌다.

- 1) Patrick Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 2012. 본 연구는 2012년 갈리마르 출판사 판본을 연구 텍스트로 정하겠다. 차후로 이 작품을 제목으로만 칭하겠다.
- 2) Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 (Seuil, 1981), p. 189.
- 3) 본 연구 이전에 송진석(2002; 2003)은 크레올리테의 관점에서 샤무아조의

프랑스의 식민적 지배에 대한 탈식민화 *décolonisation*를 추구하는 샤무아조는 아프리카에서 강제 이주당한 흑인 노예들의 피와 땀으로 얼룩진 “검은 대서양” 카리브해 지역의 인종적이며 문화적 다양성, 복합성에 착안하여 혼종성을 중심 요소로 하는 크레올리테 운동을 소설, 에세이를 통해서 전개하는 작가이다. 그는 작가 라파엘 콩피앙 Raphaël Confiant, 언어학자 장 베르나베 Jean Bernabé와 공동으로 집필한 에세이 『크레올리테 찬양 *Éloge de la créolité*』의 서론 첫 문장에서 “우리는 유럽인도 아프리카인도 아시아인도 아니라 크레올인임을 선언한다”⁴⁾라고 말한다. 마르티니크에는 17세기 이래로 유럽에서 이주한 백인들의 후손들, 아프리카에서 강제 이주당한 흑인 노예들의 후손들, 19세기 이래 인도를 비롯한 아시아 지역에서 노동자 신분으로 이주한 사람들의 후손들, 그리고 이들 사이의 다양한 혼혈인들이 거주한다. 이 문학적이며 정치적인 선언문에서 그들은 타지인 유럽, 아프리카, 아시아를 본질적 기원으로 간주하고 앤틸리스 지역을 소외시키는 태도를 거부하며 이 지역의 혼종적 특성에 기반한 정체성 추구를 하겠다는 점을 천명한다. 또한 마르티니크 출신으로 아프리카에서 정체성의 뿌리를 찾는 네그리튀드 *Négritude* 운동을 이끈 에메 세제르 Aimé Césaire를 그들은 비판한다⁵⁾. 마르티니크 민중의 정체성 토대를 앤틸리스 지역에서 찾는 앙티아니테 *Antillanité*의 주창자 글리상과 마찬가지로⁶⁾ 이들도 역시 세제르의

『텍사코 Texaco』를 분석하며, 송진석(2007; 2008)은 구술전 전통을 샤무아조의 『솔리보 마니피크 *Solibo Magnifique*』에서 살펴본다. 이송이(2010)는 『텍사코』를 문화교섭의 관점에서 연구한다. 샤무아조에 관한 연구의 맥락에서 본 연구는 2012년 작품으로 크레올리테 운동에서 비교적 거리를 둔 작품으로 평가되는 『크루소의 발자국』을 크레올리테의 차원에서 접근한다는 점에서 의의를 지닐 수 있다.

- 4) Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité/In praise of creoleness*, (édition bilingue), Paris, Gallimard, 1993 (Gallimard/Presses universitaires créoles, 1989), p. 13.
«Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles.»
- 5) 특히 콩피앙은 Aimé Césaire. *Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Écriture 2006 (Paris, Éditions Stock, 1993)에서 세제르의 문학과 사상에 내재한 모순을 분석한다.
- 6) Édouard Glissant, *L'intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard 1997

네그리튀드를 유럽 식민주의에 대한 저항을 목표로 하는 모태로서의 아프리카 회복 운동으로 간주한다⁷⁾. 이들이 보기에 유럽의 식민주의와 세제르의 네그리튀드 양자는 본질주의적 사고의 전형을 보여주며 이 두 모델은 마르티니크의 독특한 복합적 현실에 부합하지 않는다. 그렇지만 그들은 카리브해 지역에 이식된 이러한 외재적인 요소를 거부하지 않고 크레올 문화의 자양분으로 삼는다.

그들은 유럽, 아프리카, 아시아, 인도, 콜럼버스 이전의 아메리카 인디언의 자취를 모두 포괄하여 크레올리테의 구성성분으로 취한다⁸⁾. 본 연구는 이 복합성의 크레올리테가 샤무아조의 소설 『크루소의 발자국』에서 어떻게 유럽적 순수성의 이데올로기에 대립되는 반식민주의 요소로 작용하는지 파악하고자 한다. 이 관점에서 우리는 샤무아조가 혼종성의 언어인 크레올어의 특성을 프랑스어로 작성된 이 작품에 어떻게 이식시키는지 분석하겠다.

샤무아조의 『크루소의 발자국』은 제목이 보여주듯이, 영국 작가 대니얼 디포 Daniel Defoe(1660~1731)의 소설 『요크의 선원 로빈슨 크루소의 생애와 신기하고 놀라운 모험 *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*』(1719)을 다시 쓰기 *réécriture*한 작품이다. 카리브해 지역의 특수성에 기초한 크레올리테 주창자 샤무아조는 유럽 문명의 보편성을 내세우는 디포의 이 서구중심적 작품을 전복적 입장에서 개작한다. 샤무아조 본인이 자신의 작품은 디포의 원작과 미셸 투르니에 Michel Tournier의 개작 『방드르디, 혹은 태평양의 고성소 *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*』(1967) 사이에 놓인다는 점을 작품에 덧붙여진 “발자국의 아틀리에 *L'atelier de l'empreinte*”⁹⁾에서 명시적으로 밝힌다¹⁰⁾. 노예

(Éditions du Seuil, 1969), pp. 142-143.

7) Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 17.

8) Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 26.

9) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 240.

10) 투르니에의 작품은 문명 중심적인 디포의 작품을 자연 중심으로 개작하고, 원작에서 주변적인 인물인 프라이데이를 격상시켜 주인인 로빈슨에게 깨달음을 주는 인물로 변형시킨다. 존 콧시 John Coetzee의 소설 『포 포에』(1986)도 섬에 한 여성을 등장시켜 여성적인 입장에서 원작을 해체한다.

제도와 식민주의가 존재한 17세기를 시대적인 배경으로 하는 샤무아조의 작품은 앤틸리스 제도의 한 무인도에서 고독하게 삶을 사는 로빈슨 크루소라는 아프리카 출신의 한 흑인을 주인공으로 내세워 원작에 대하여 비판적 모습을 보여준다. 저항 담론으로서의 샤무아조의 작품은 당연히 반식민주의적 모습을 보이며 유럽의 식민주의가 행한 노예제도의 참상에 대한 비판을 한다. 그의 소설 『크루소의 발자국』에서 선장 로빈슨은 노예선의 선장으로서 그의 배에는 흑인 노예들이 비참한 상태에 놓여있다. 무인도에서 살다가 선장 일행에 의해 구출된 흑인 로빈슨은 배의 노예들을 탈출시켜 자신의 섬으로 데리고 가려다가 사살 당한다. 노예제도 시기에 노예선에서 반란을 일으키다가 이름 없는 죽음을 맞이한 노예들이 많았을 것으로 추정된다는 점에서 소설에서 흑인 노예들을 해방시키려 하다가 죽음을 당한 흑인 로빈슨의 저항은 의미 있는 저항이다. 본 연구는 『크레올리테 찬양』에서 저자들이 “참된 기억의 드러냄”¹¹⁾이 크레올리테의 한 측면이라고 정의한 점에서 우리는 샤무아조의 소설에서 나타난 노예제도 시기 흑인 노예들의 비극적 삶과 저항을 살펴보겠다.

샤무아조의 흑인 로빈슨은 선장의 일기에 따르면 아프리카의 위대한 사냥꾼의 후손으로 어린 시절에 선원이 되어 백인 로빈슨과 함께 유럽과 아프리카를 방문하고 바다를 항해하며 살았고 어느 날 사고로 기억상실증에 걸려서 선장 로빈슨에 의해 한 무인도에 버려진 인물이다. 섬에 홀로 사는 그는 디포의 로빈슨처럼 섬의 자연을 지배하며 문명적 질서를 세우고 자신의 이성적 사고에 따라 구조화한다. 그리하여 그는 자신의 왕국을 침입자로부터 지키기 위해 방어 체계를 세우며 자신을 “문명의 창시자”¹²⁾로 여긴다. 그는 고독한 가운데 자신의 신념에 빠져서 감옥 속의 죄수와 같은 삶을 산다. 그런데 어느 날 그는 해변에서 어떤 인간의 발자국을 발견하며 이 발견은 그의 삶에 근본적인 변화를 야기한다. 타인의 존재 가능성은 로

11) Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 36.

12) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 22.

빈슨으로 하여금 자신이 섬 안의 존재임을, 그리고 섬에 다른 존재가 있다는 점을 깨닫게 한다. 그리하여 그는 타자를 받아들이게 되며 자연에 대해 가졌던 지배의 관점을 포기하게 된다. 그의 이 내면적 변화는 자연에 대한 그의 태도를 바꾸게 하여 그는 자연을 새롭게 보고 자연물 각각의 존재를 인정하는 생태론적 입장을 갖게 된다. 우리는 여기에서 샤무아조 자신이 말하였고 이자벨 콩스탕 Isabelle Constant도 인정한¹³⁾ 글리상의 관계 사상의 영향을 발견하게 된다. 본 연구는 샤무아조의 이 소설에서 로빈슨의 발자국 발견이 크레올리테의 개방성, 관계맺음과 어떻게 연결되는지 살펴보겠다.

1. 크레올어의 특성

콩피앙, 베르나베와 함께 샤무아조는 『크레올리테 찬양』에서 “우리는 유럽, 아프리카이며 동시에 아시아, 지중해근동지방, 인도에서 자양분을 받았다. 우리는 또한 콜럼버스 이전 아메리카의 잔존물에 속한다”¹⁴⁾라고 말하며 크레올 문화의 복합성, 혼종성을 강조한다. 그들에게 크레올리테는 이들 다양한 지역에서 유래한 상호이질적인 것들의 모자이크 구조이다. 이러한 크레올 문화의 한 부분인 크레올어 le créole도 프랑스어, 아메리카인디언 언어, 아프리카어, 영어, 스페인어, 포르투갈어 등 여러 언어의 결합으로 생성된 혼합적 언어이다. 더욱이 프랑스어의 경우에 표준화된 하나의 프랑스어가 아니라 노르망디, 브르타뉴 등지의 방언이며 아프리카어도 아프리카 여러 지역의 언어가 결합된 복합적 언어이다. 이 크레올어는 마르티니크 섬에서 공식어는 아니지만 사적인 범위에서 광범위하게 사용되는 언어이다. 하지만 델핀 페레가 증언하듯이¹⁵⁾ 크레올어는

13) Isabelle Constant, *Le Robinson antillais. De Daniel Defoe à Patrick Chamoiseau*, Paris, L'Harmattan, 2015.

14) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 27. «Nous sommes tout à la fois, l'Europe, l'Afrique, nourris d'apports asiatiques, levantins, indiens, et nous relevons aussi des survivances de l'Amérique précolombienne».

15) Delphine Perret, *La créolité : Espace de création*, Paris, Ibis Rouge Editions,

섬에서 제한적 사용 영역을 갖는 이차 언어 langue seconde이다. 식민 지배자와 피식민자 사이의 의사소통의 필요성, 그리고 피식민자들의 생존을 위한 도구로 생겨난 크레올어는 공식어인 프랑스어에 대하여 글리상이 지적하듯이 불평등한 이중언어 상황에 놓여있다¹⁶⁾. 지배어인 프랑스어에 대하여 크레올어가 갖는 이러한 불안정한 위상은 언어학자 루이-장 칼베 Louis-Jean Calvet가 말하는 “수직적 관계”¹⁷⁾에서 탄생한 크레올어의 성격에 기인한다. 1635년 9월 15일 데스낭뷔 D'Esnambuc의 상륙과 함께 시작된 프랑스에 의한 마르티니크의 식민화¹⁸⁾에서 식민적 권력관계에 바탕한 이질적인 사회구성원들 사이의 계층화가 있는 가운데 이들 사이의 접촉이 필요했다. 역사학자 아르망 니콜라 Armand Nicolas는 이 이질적인 구성원들 사이의 위계적 계층화에서 크레올어의 탄생 기원을 찾는다.

C'est dans ce cadre que se déroulait la vie quotidienne de la Martinique. Un fossé séparait chaque classe sociale, encore approfondi par le préjugé racial. Et pourtant, dans la vie de tous les jours les contacts ne pouvaient être évités.

Ils furent à l'origine de la langue créole, née de la rencontre de langues et de civilisations différentes (mais principalement du Français et des idiomes africains) et d'une structure sociale qui est celle de l'esclavage. Il fallait un moyen de communication entre maîtres et esclaves, même sommaire pour les besoins de la production et de la vie quotidienne.¹⁹⁾

바로 이 틀 안에서 마르티니크의 일상적 삶이 전개되었다. 각 사회 계층 사이를 인종적 편견에 의해서 더 심화된 단절이

2001, p. 114.

16) Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 41.

17) Louis-Jean Calvet, *Linguistique et colonialisme*, Paris, Éditions Payot, 1974 (2002 Éditions Payot & Rivages), p. 154.

18) Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique : Des Arawaks à 1848*. Tome 1, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 51.

19) Armand Nicolas, *op. cit.*, p. 207.

분리하고 있었다. 그렇기는 하지만 매일의 삶에서 접촉은 피할 수 없었다.

접촉은 크레올어의 기원이었으며 크레올어는 서로 다른 언어들과 문명들(하지만 주로 프랑스어와 아프리카 방언들)의 만남, 그리고 노예제도라는 사회 구조에서 탄생했다. 생산과 일상적 삶의 필요성을 위해서 비록 간략하지만 주인과 노예 사이에 의사소통이 필요했다.

태생적으로 모방성, 혼합성, 단순성을 주요 특징으로 하는 이 복합적 언어는 식민지 사회가 필연적으로 드러내는 위계적 사회의 권력관계 하에서 검둥이들의 하위적 사투리로 간주되었다. 샹탈 메낭-클라브리 Chantal Maignan-Claverie가 주지시키듯이 백인과 흑인의 혼혈인이 어느 편에도 속하지 못하며 경멸의 대상이었던 것처럼²⁰⁾, 이 혼종적 언어는 저급한 프랑스어, 노예의 언어에 속한다는 것이 사회적 통념이었다. 마르티니크 민중의 편에 서서 흑인의 자주성 회복을 외치던 “근본적 흑인” 세제르도 크레올어를 구술적 차원에 한정시키고 자신의 작품에서 배제시키며 순수한 프랑스어를 사용한다. 하지만 글리상은 여러 언어의 접촉에서 유래한 이 “예측불가능한 결과물”²¹⁾을 마르티니크 문화의 긍정적인 요소로 가치화한다²²⁾. 글리상에 영향받은 콩피앙, 샤무아조는 작품에서 크레올어를 사용한다. 이는 캐나다 퀘벡에서 조용한 혁명 시기에 지역 방언인 영어와 결합되고 변형된 프랑스어 방언인 주알 Joual을 사용하여 프랑스어와 영어에 대항하여 지역 문화의 선양을 하던 움직임과 일맥상통한다.

샤무아조는 크레올어를 사용하여 지배어인 프랑스어에 대항하여 “저항 행위”²³⁾를 하며 흑인 민중의 문화를 되살리려 한다. 그는 소

20) Chantal Maignan-Claverie, *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises: Le complexe d'Ariel*, Paris, Éditions Karthala, 2005, p. 14.

21) Édouard Glissant, *op. cit.*, 1996, p. 21.

22) Édouard Glissant, *op. cit.*, 1997 (1981), pp. 589-601.

23) Louis-Jean Calvet, *op. cit.*, p. 206.

설 『일곱가지 빈곤의 연대기 *Chronique des sept misères*』²⁴⁾에서 크레올어를 많이 사용한다. 샤무아조는 영어와 불어가 결합된 단어 “djobeur”²⁵⁾와 같은 단어들, 크레올어 문장들을 곳곳에서 사용한다. 그런데 샤무아조는 크레올어 표현을 사용할 경우에 괄호를 사용하여 프랑스 표현을 제시하며 작품 끝에 부록과 노트 형태로 설명을 추가한다. 그는 소설 『솔리보 마니피크 *Solibo Magnifique*』²⁶⁾에서는 각주를 이용하여 등장인물의 크레올어 문장들을 프랑스어로 번역하여 제시한다. 샤무아조의 이러한 크레올어 사용 방식은 캐나다 퀘벡의 원주민 작가 베르나르 아시니위 Bernard Assiniwi가 소설 『잘린 팔 *Le Bras coupé*』에서 작품에서 사용된 알곤킨 단어에 대한 설명을 프랑스어로 작품 끝에 제시하는 방식과 유사하다²⁷⁾. 샤무아조가 비록 작품에서 크레올어를 많이 사용하며 1980년대에 “이 두 언어 사이의 중도적 글쓰기”²⁸⁾ 작가로 분류되지만 이 사용은 제한적이며 그의 작품이 프랑스어 문학 작품이라는 점은 그의 문학이 질 들뢰즈 Gilles Deleuze와 펠릭스 가타리 Félix Guattari가 말한 ‘소수자 문학 *littérature mineure*’에 속한다는 점을 말해준다. 그들에 따르면 소수자 문학은 소수자의 언어가 아니라 소수자가 다수자의 언어로 글을 쓰는 경우를 말한다고 한다²⁹⁾. 샤무아조의 『크루소의 발

24) Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères suivi de Paroles de djobeurs*, avec la préface d'Édouard Glissant, Paris, Gallimard, 1986 (1988).

25) 글리상이 『일곱 가지 빈곤의 연대기』 서문(Édouard Glissant, «préface», dans Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères suivi de Paroles de djobeurs*, avec la préface d'Édouard Glissant, Paris, Gallimard, 1986, 1988)에서 설명하듯이 영어에 불어가 결합된 이 단어는, 과일과 야채를 실은 외바퀴 손수레를 끌고 시장과 정류장 사이를 이동하거나 손님의 집으로 물건을 운반해주는 흑인을 말한다.

26) Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

27) Bernard Assiniwi, *Le Bras coupé*, Montréal, Leméac Éditeur, 1976.

28) Noémie Auzas, «Créole magnifique: enquête sur une disparition», dans Pierre Soubias, Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier, Guy Larroux et Delphine Rumeau (Études rassemblées par), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 109.

29) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

자국』도 백인 식민지배자 중심의 원작을 피지배자 흑인을 중심으로 하여 개작한 탈식민적 작품이지만 지배자의 언어인 프랑스어 작품이라는 점에서 소수자 문학에 속한다.

이자벨 콩스탕도 지적하였듯이³⁰⁾, 흥미롭게도 『크루소의 발자국』에는 앞에서 살펴본 샤무아조의 작품들과는 달리 크레올어를 거의 볼 수 없다³¹⁾. 하지만 우리는 여기에서 크레올어의 특징들을 발견할 수 있다. 우선, “자기서술적 homodiégétique”³²⁾ “화자 narrateur” 중의 한 사람인 로빈슨 크루소 Robinson Crusoe는 마침표를 전혀 사용하지 않고 아주 부분적으로 말줄임표(...)나 작품 전체적으로 세미콜론(;)을 사용한다. 특히 작품 거의 대부분이 그의 말로 이루어져 있다는 점에서 이 세미콜론의 사용은 아주 특이하게 보인다.

로빈슨 크루소를 자칭하는 이 흑인 화자는 작품의 다른 화자인 선장의 일기에 따르면 “아프리카 해안에서 무역을 하던 나의 젊은 시기에 데리고 온 도곤족 출신의 젊은 선원으로서 코란과 이집트 텍스트를 공부했으며 거의 모든 것에 능숙하다”³³⁾고 한다. 도곤족은 말리의 고원지대에 사는 부족으로서 프랑스 민속학자 마르셀 그리올 Marcel Griaule(1898-1956)의 연구에 의해서 세상에 잘 알려진다. 선장에 따르면 이 흑인의 본명은 “오곰템멜리 Ogomtemméli로서 학식있는 위대한 사냥꾼 혈통의 자손”이라고 한다³⁴⁾. 그는 선장과 함

30) Isabelle Constant, *op. cit.*, p. 16.

31) 이자벨 콩스탕(*op. cit.*, p. 115)에 따르면 샤무아조 작품에서 “새가 사라졌다”를 뜻하는 «des oiseaux avaient pris disparaître» (p. 181), “새벽”을 뜻하는 «devant du jour» (p. 30), “많은 시간”을 뜻하는 «une charge d'heures» (p. 182), “암초”를 뜻하는 «cayes» (p. 185) 등의 크레올어 사용이 나타난다. 이외에 “소규모 건축물 혹은 가건물”을 뜻하는 «ajoupa» (p. 45), “언덕”을 뜻하는 «morne» (p. 53) 등의 크레올어 단어들 사용된다.

32) Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 252.

33) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 226. «ce jeune moussaillon dogon, instruit du Coran et de textes égyptiens, habile en presque tout, que j'avais récupéré en mes jeunes années de commerce sur les côtes africaines.»

34) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 227. «Ogomtemméli, fils d'une lignée de grands chasseurs savants». 그러나 선장에 따르면 그의 이 본명은 불확실하다.

로르나 밀네(Lorna Milne, «L'empreinte à Chamoiseau», dans Pierre Soubias, Catherine Mazauric, Marie-José Fourtanier, Guy Larroux et Delphine Rumeau

게 유럽과 아메리카 사이를 오가며 함께 여행하고 선장은 그에게 항해에 관한 지식을 전수해 주었다고 한다. 그런데 이 오곰템멜리는 사고로 인해 기억상실증에 걸리고 골치 아픈 이 존재를 선장은 카리브해 지역의 어떤 섬에 버리게 된다. 그후로 12년이 지나고 선장은 이 섬을 지나다가 이 흑인을 발견하여 배에 태우게 된다. 이 흑인 화자가 자신이 섬에서 20년³⁵⁾ 동안 혼자 외로이 살면서 경험한 삶을 선장에게 기술하는 것이 소설의 주요 내용이다. 따라서 이 소설에서 크레올어가 많이 사용되지 않는 이유는 흑인 화자와 백인 선장 화자 모두 이 지역 사회에서 삶을 살지 않은 데 그 이유가 있을 것이다. 어쨌든 흑인 화자는 세미콜론을 자신의 서술 전체에 걸쳐 사용한다. 이와 관련하여 작가는 작품 끝에 첨가한 “발자국의 아틀리에”에서 “이상한 세미콜론, 그것은 중지하지 않고 서두른다. 때때로 그것은 가볍게 일시적으로 멈추기는 하지만 서두른다”³⁶⁾고 말하며 세미콜론이 갖는 중단없는 연속성, 계속의 성격을 강조한다. 자크 드리옹 Jacques Drillon에 따르면 프랑스어에서 세미콜론은 차분한 이성보다는 열정과 관련되며 분리된 표현을 연결하고 나열의 기능을 한다고 한다³⁷⁾. 글리상이 주목하였듯이 크레올어의 특성을 보이는 과들루프 출신 백인 시인 페르스의 경우도 나열법을 많이 사용하는데³⁸⁾ 그의 시에서 이 나열은 세미콜론과 연결되어 나타나는 경우가 많다. 나열을 하는 데 사용되는 세미콜론은 아프리카어와 크레올

(Études rassemblées par), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 277)에 따르면 샤무아조의 오곰템멜리는 마르셀 그리올의 저서(*Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Éditions du Chêne, 1948 (Librairie Arthème Fayard, 1975))의 오고템멜리에서 가져온 것이라고 한다.

35) 섬에서 보낸 시간에 대하여 이 흑인은 20년, 선장은 12년이라고 한다.

36) *L'Empreinte à Crusôé*, p. 246. «Étrange, le point-virgule, il n'arrête pas mais précipite, quelquefois, il suspend légèrement, mais précipite quand même». □

37) Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, pp. 366-386.

38) Édouard Glissant, «L'Étendue et la Profondeur», dans Mary Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse. Cahiers Saint-John Perse*, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p. 14.

어의 구술적 특성 *oralité*을 잘 보여준다. 백인 선장은 1659년 9월 26일 일기에서 표현을 끊지 않고 연결시키고 나선형으로 이야기를 진행시키는 흑인 로빈슨에게서 아프리카 흑인 구송(口誦) 시인 “그리오 griot”의 모습을 보았다고 한다³⁹⁾. 페르스의 시 「어린시절을 기리기 위해 Pour fêter une enfance」에 나오는 “흑인 마법사 sorcier noir”, 클리상의 소설 『레자르드천 La Lézarde』의 주술사 “파파 롱구에 papa Longoué”는 아프리카 그리오의 구술적 전통을 계승한 자들이다. 문자체계가 잘 발달된 지배어 프랑스어와는 달리 문맹이었으며 과거 아프리카 언어의 기억을 갖고 있던 흑인 노예들의 의사소통 언어였던 크레올어는 근본적으로 구술적 언어이다. 샤무아조는 크레올 문화, 크레올어의 이 구술적 성격을 가치화하고 되살리려 한다.

Véritable galaxie en formation autour de la langue créole comme noyau, la Créolité connaît aujourd'hui encore un mode privilégié: l'oralité. Pourvoyeuse de contes, proverbes, «titim», comptines, chansons..., etc., l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde, le tâtonnement, aveugle encore, de notre complexité. L'oralité créole, même contrariée dans son expression esthétique, recèle un système de contre-valeurs, une contre-culture; elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévoué à la survie⁴⁰⁾.

크레올어를 핵심으로 하여 형성중인 참된 은하계인 크레올리테는 오늘날도 구술성이라는 특권적 양식을 경험하고 있다. 설화, 속담, “수수께끼”, 동요, 민요 등을 제공하는 구술성은 우리의 지성이며 이 세상을 읽는 우리의 방식, 아직 잘 보이지 않는 상태에서, 우리의 복합성에 대한 모색이다. 크레올어의 구술성은 미학적 표현에 있어 방해요소가 있지만 반가치, 반문화의 체계를 내포하며 저항에 전념하고 생존에 헌신한 일상적 천재성을 증언한다.

39) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 226.

40) Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *op. cit.*, pp. 33-34.

모태인 아프리카로부터 모든 것을 박탈당하고 아메리카로 강제 이주당한 “벌거벗은 이주자들”인 흑인 노예들은 인간성을 박탈당하고 인종적 차별과 플랜테이션 농장의 가혹한 노동 조건에서 생존을 위한 삶을 살았다. 이 비극적 상황에서도 이들은 과거 아프리카의 희미한 기억으로 글리상이 말하는 “자취 traces”와 새로운 환경의 편린들을 결합하여 문화, 언어를 만들어 생존의 토대를 마련했다. 따라서 이들의 생존과 구술적 문화 형성은 식민지배에 대한 저항이며 이들 문화의 혼종적이며 복합적 성격은 지배자의 순수한 문화에 대한 거부이다. 그리하여 샤무아조는 “우리 존재의 대단한 부분이 잠들어 있는 크레올어의 전통적 구술성”⁴¹⁾을 정체성 추구 운동에서 핵심적 요소로 본다. 작품 거의 대부분을 차지하는 흑인 로빈슨의 언어에서 사용되는 세미콜론에 의한 나열은 아프리카와 카리브해 지역의 구술성을 잘 예증하는 것으로 여겨진다. 또한 단절이 아닌 연결의 기능을 하는 세미콜론은 이 작품의 공간과 시간 그리고 이야기 차원에서 나선형 구조화를 가능하게 한다. 끝과 시작을 표시하는 마침표와는 달리 끝없는 연속을 드러내는 세미콜론은 시작과 중간, 그리고 끝이 계속적으로 뒤엎힌 상태를 보이는 크레올 문학의 나선형 순환 구조를 표현하는 데 적합하다.

『크루소의 발자국』에서 나타나는 크레올어의 특성으로 또한 다성성 polyphonie과 연결되는 복합성이 있다. 앞에서 보았듯이 크레올어는 여러 언어의 요소들이 결합되어 나타난 복합적인 언어인데 샤무아조의 이 작품도 “한 텍스트에 다른 텍스트의 존재”⁴²⁾로 정의되는 상호텍스트성에 의해서 복합성을 지닌다. 우선 작품의 제목 “L’Empreinte à Crusôé”에 여러 목소리가 존재한다. 이 제목의 발자국은 작품에 나오는 로빈슨 크루소가 섬 해변에서 발견한 발자국이면서 동시에 로빈슨 크루소를 등장인물로 내세운 여러 기존 작품들

41) Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 35. «l'oralité créole traditionnelle où sommeille une belle part de notre être».

42) Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité: Mémoire de la littérature*, Paris, Aramand Colin, 2010 (Édition Nathan, 2001), p. 5.

을 불러낸다. 로르나 밀네가 지적하듯이⁴³⁾ 제목에서 단어 “*empreinte*”는 “차용”을 뜻하는 “*emprunt*”을 숨기고 있는 애너그램으로 볼 수 있다. 더욱이 명사 “*emprunt*”은 전치사 “à”와 자연스럽게 잘 결합된다. 문체적 선택인 이 전치사의 선택은 페르스와 관련되는 것으로 보이는데 그 근거를 다음에 나오는 샤무아조의 말에서 찾을 수 있다.

Je ne viens pas en compagnon, je viens, avec la même peau couleur de papaye, mais sans ennui, méditer auprès de vous. Je dirais: *Méditations à Saint-John Perse*, comme ces *Images à Crusoë* dont on ne saura jamais si elles lui appartenaient, si elles lui furent *consacrées*, si elles lui furent *dédiées*.⁴⁴⁾

나는 함께 오지 않고 파파야 색과 같은 피부색으로 하지만 권태없이⁴⁵⁾ 당신 가까이에 명상하러 온다. 나는 “*Méditations à Saint-John Perse*”라고 말할 것이다. 이는 이 “*Images à Crusoë*”와 같은데 여기에서 “*Images*”가 크루소의 것인지, 크루소에게 바쳐진 것인지, 크루소에게 헌정된 것인지 알 수 없다.

샤무아조는 이 “과들루프 출신의 아주 명망있는 인물 중 한 사람”⁴⁶⁾인 페르스에 대한 헌사의 제목을 정하는 과정에서 페르스의 시 제목 “*Images à Crusoë*”에서 전치사 “à”의 기능이 갖는 불확정성 혹은 모호함에 대해 언급하며 전치사 “à”를 취하여 페르스를 모방하여 “*Méditations à Saint-John Perse*”로 정한다. 샤무아조의 이 언급을

43) Lorna Milne, *op. cit.*, p. 271.

44) Patrick Chamoiseau, «*Méditations à Saint-John Perse*», hommage rendu à Saint-John Perse, à Fort-de-France, 1995, dans *Césaire, Perse, Glissant: Les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013, p. 187.

45) 샤무아조는 여기에서 페르스의 시 「어린시절을 기리기 위해 Pour fêter une enfance」에 나오는 «*j'ai mémoire / des faces insonores, couleur de papaye et d'ennui, qui / s'arrêtaient derrière nos chaises comme des astres morts*»를 가리킨다. Cf., Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 27.

46) Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 29. «*l'un des fils les plus prestigieux de la Guadeloupe*».

볼 때 “L’Empreinte à Crusoé”에서 “à”는 페르스의 작품이 상호텍스트적 작품이라는 점을 드러내기 위한 의도적 선택으로 볼 수 있다⁴⁷⁾. 샤무아조는 전치사 “à”를 선택하여 페르스의 시와 상호텍스트적 관계를 암시하는데, 이는 주네트가 상호텍스트성의 한 형태로 분류한 “암시 allusion”⁴⁸⁾라고 볼 수 있다. 사실 그는 “발자국의 아틀리에”에서 데릭 월컷 Derek Walcott(1930-2017)과 페르스를 말한다.

Mon Robinson me ramène à Derek Walcott et à Saint-John Perse. C'est toujours étonnant comment une écriture appelle, réveille des livres, anime des bibliothèques, se retrouve dans des strates déjà présentes, déjà explorées, que la nouvelle conscience met au jour dans un éclairage vif, un recommencement qui s'émerveille.⁴⁹⁾

나의 로빈슨은 나를 데릭 월컷과 생-존 페르스로 돌아오게 한다. 어떻게 한 글쓰기가 책들을 부르고 깨우며 도서관들에 생기를 부여하며 이미 존재하며 이미 탐구된 층에 다시 놓이며 새로운 의식이 경탄해하는 새로운 시작을 강렬한 조명에 노출되게 하는지, 이는 항상 놀랄만하다.

위 글은 샤무아조의 작품이 월컷과 페르스의 작품과 상호텍스트 관계를 가지며 다시쓰기가 갖는 의미와 효과를 말한다. 이를 통해 작가는 그의 작품이 기존 작품들과 대화의 관계를 갖는다는 점을 명시적으로 밝힌다. 마르티니크와 이웃한 섬 세인트 루시아 Saint Lucia 출신 월컷은 『판토마임 *Pantomime*』에서 단어 발자국을 의미하는 “footprint”를 사용한다⁵⁰⁾. 과거 영국 배우였던 등장인물인 백인

47) 사실 이 관점에서 «L’Empreinte à Crusoé»에서 전치사 “à”의 기능에 대한 문제가 제기된다. 그런데 이 작품에서 흑인 로빈슨이 해변에서 발견한 발자국은 결국 자신의 것으로 판명난다는 점에서 “à”는 “de” 대신에 사용된 문체적 선택으로 보고 우리는 “크루소의 발자국”으로 제목을 번역하였다.

48) Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

49) Patrick Chamoiseau, «L’atelier de l’empreinte», dans *L’Empreinte à Crusoé*, p. 245.

해리 Harry는 모래 위에 찍혀 있는 발자국을 발견한다. 흥미롭게도 이 작품에서 해리의 하인 잭슨 Jackson이 로빈슨 역할을 하는데 이는 이 작품이 원작에 대한 전복을 시도한다는 점을 우리에게 알려준다. 월컷의 작품과 샤무아조의 작품 둘 다 디포의 원작과 마찬가지로 발자국 모티프를 사용한다는 점을 알 수 있다.

샤무아조가 “발자국의 아틀리에”⁵¹⁾에서 언급하는 다니엘 디포와 미셸 투르니에 Michel Tournier와 샤무아조 작품 사이의 상호텍스트성은 분명하다. 특히 디포 원작은 샤무아조의 작품 1부에서 흑인 로빈슨이 기억상실증에 빠진 이유로 해서 앤틸리스의 한 무인도에 버려졌을 때 섬에서 보내는 초기 시기에 잘 나타난다. 그는 원작의 로빈슨처럼 섬의 주인으로 행세하며 고독, 절망, 슬픔에서 벗어나 “노동, 질서, 그리고 이성 덕분에”⁵²⁾ 자연을 자신의 이익에 맞게 개조하는 방식에서 원작의 식민주의적이며 자본주의적 로빈슨을 모방한다. 투르니에 작품 『방드르디, 혹은 태평양의 고성소』에서 로빈슨이 자연에 대한 문명 중심의 소유적 관점에서 벗어나 자연 안의 인간을 추구하는데 이 로빈슨의 태도에서 샤무아조의 작품에 대한 영향을 잘 알 수 있다. 따라서 주네트의 용어를 빌린다면 샤무아조 텍스트는 “하이퍼텍스트 hypertexte”이며 디포와 투르니에 작품은 “히포텍스트 hypotexte”이다⁵³⁾. 샤무아조 작품이 상호텍스트적 관계를 갖는 책들은 로빈슨 관련 책들에 한정되지 않는다. 여기에는 흑인 로빈슨이 난파한 배에서 가져온 작은 책이 있는데 이는 고대 그리스 철학자들인 파르메니드 Parménide와 헤라클리트 Héraclite의 글을 담고 있다. 그들의 글이 소설에서 직접 인용되기도 하는데 이는 주네트가 상호텍스트성의 한 형태로 제시한 “인용 citation”⁵⁴⁾에 해당한다. 흑인 로빈슨은 이 두 철학자의 사상인 존재와 생성의 사상을 이

50) Derek Walcott, *Remembrance and Pantomime: Two Plays*, New York : Farrar, Straus Giroux, 1980, p. 94.

51) *L'Empreinte à Crusoé*, pp. 237, 238, 240, 241. 242, 248.

52) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 20. «à force de travail, d'ordre et de raison».

53) Gérard Genette, *op. cit.*, 1982, p. 11.

54) Gérard Genette, *op. cit.*, 1982, p. 8.

해하려고 노력하는 가운데 이 두 철학의 대립을 넘어 현존 *étant*의 상호 관계화를 제시하는 글리상의 관계 사상에서 해결책을 발견한다.

2. 기억의 회복

마르티니크 민중의 역사는 식민화의 역사와 완전한 동의어이다. 17세기부터 시작된 프랑스에 의한 식민화 과정 초기에 원주민들은 학살당하거나 섬을 떠났으며 필요한 노동력을 확보하기 위해 아프리카 흑인 노예를 강제 이주시키며 흑인들이 사회의 기층을 형성하게 된다. 폭력과 인종적 차별에 바탕한 이 착취와 박해의 역사에서 “별거벗은 이주자 *migrant nu*”⁵⁵⁾인 흑인 민중은 자신의 역사를 갖지 못했으며 백인의 역사를 강요당했다. 이 점에서 크레올리테의 주창자들은 마르티니크의 역사가 유럽의 외재적 요소에 의해서 결정되었다는 점을 역설한다.

Nous sommes fondamentalement frappés d'extériorité. Cela depuis les temps de l'antan jusqu'au jour d'aujourd'hui. Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s'est trouvé «exotisé» par la vision française que nous avons dû adopter.⁵⁶⁾

우리는 근본적으로 외재성에 의해서 구조되었다. 옛날부터 오늘날까지 말이다. 우리는 서양적 가치의 필터를 통해서 세상을 보았으며 우리의 근본은 우리가 따를 수 밖에 없었던 프랑스적 관점에 의해서 “이국적 정서화”되었다.

헤겔이 『역사 속의 이성 *La Raison dans l'Histoire*』에서 아프리카에는 문명이 없으며 아메리카 문명은 전문명적이라고 규정한

55) Édouard Glissant, *op. cit.*, 1996, p. 14.

56) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 14.

데⁵⁷⁾에서 잘 드러나듯이 유럽 중심주의는 에드워드 사이드 Edward Said가 말한 오리엔탈리즘을 만들어 타지역 문화를 폄하하고 자신들의 지배를 정당화하였다. 이러한 맥락에서 마르티니크 역사는 강요된 백인의 “공식적”⁵⁸⁾ 역사라는 점을 글리상은 『앤티리스 담론 *Le Discours antillais*』에서 분명히 한다. 마르티니크 출신 정신과의사이며 반식민 투쟁가인 프란츠 파농 Frantz Fanon은 『검은 피부, 흰 가면 *Peau noire, masques blancs*』에서 이를 증언한다. 그에 따르면 앤티리스 지역 학교에서 흑인 학생은 프랑스 역사 교과서에 나오는 “우리 선조들, 갈리아인들 *nos pères, les Gaulois*”⁵⁹⁾를 반복적으로 학습하여 백인 탐험가, 백인 문명의 전파자와 자신을 동일시한다고 한다. 튀니지 출신으로 프랑스에서 작가, 사회학자로 활동한 알베르 메미 Albert Memmi에 따르면 자주성과 책임감을 상실한 결합있는 존재가 된 피식민자는 역사 밖에 놓인다고 한다⁶⁰⁾. 따라서 그는 자신의 역사를 갖지 못한다. 캐나다 퀘벡의 역사에서 피식민 상황의 프랑스계 주민들이 영국의 지배에 대항하여 1837년~1838년 일으킨 무장 봉기인 애국당원 반란 *Rébellions des Patriotes* 이후 영국인 더럼 경⁶¹⁾이 작성한 『더럼 보고서 *Rapport Durham*』에서 더럼 경은 프랑스계 주민들은 문화와 역사가 없는 민족으로서 하급 노동자의 삶을 살도록 운명지워졌다는 인종적 편견을 드러내는데, 여기에서 이들 주민들이 역사를 갖지 못한다는 지적은 이들 주민들로부터 역사를 박탈하는 식민 지배의 중요한 방식이라는 점을 우리는 쉽게 파악할 수 있다.

57) Georges W. F. Hegel, *La Raison dans l'Histoire: Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, Traduction et présentation de Kostas Papaioannou, Félix Meiner Verlag, 1955 (Librairie Plon 1965).

58) Édouard Glissant, *op. cit.*, 1997(1981), p. 239.

59) Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 120.

60) Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur* et d'une préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Éditions Corréa, 1957 (Éditions Gallimard, 1985), p. 111.

61) 영국인 John George Lambton. 그는 1838년 영국령 북아메리카 총독으로 파견된다.

지배자와 피지배자로 구성된 식민 사회에서 지배자에 의한 피지배자의 열등화는 필수적인 식민화 장치이며 이런 불평등한 상황에서 피지배자의 동화 욕구는 자연스럽게 나타난다. 파농에 따르면 피식민 상태의 마르티니크인은 지역 민중의 문화를 경멸하고 백인과 유사하게 행동을 하는 태도를 보인다고 한다⁶²⁾. 식민지 사회에서 한 흑인의 사회적 성공의 척도는 백인 문화를 흡수한 정도이다. 멤미는 “피식민자의 첫 번째 시도는 피부색을 바꾸어 조건을 바꾸는 것이다”라고 말하며 피식민자가 다른 사람이 되고자 하는 욕구가 자신을 식민주의자에게 동화시키는 행동으로 나타난다고 한다⁶³⁾. 『크루소의 발자국』의 1부 「바보 L'idiot」에는 백인의 가치를 흡수하여 백인에 동화된 흑인 오곰렘렐리가 나온다.

이 흑인의 정체는 백인 선장 로빈슨 크루소가 1659년 7월 22일부터 1659년 9월 30일까지 시기에 작성한 열 편의 일기에 드러난다⁶⁴⁾. 젊은 시절의 백인 선원 로빈슨 크루소가 아프리카 서부 해안에서 데리고 온 말리 출신의 젊은 선원은 로빈슨과 함께 삼각무역을 위한 대서양 항해를 오랫동안 하며 주인으로부터 항해에 관한 많은 지식을 습득한다. 일기에서 선장은 그에 대하여 “이 아들, 이 착한 친구, 이 형제”⁶⁵⁾라고 말하며 그에 대한 애착을 드러낸다. 그런데 그는 어느날 배에서 사고로 인해 기억상실증에 빠져서 골치 아픈 존재가 된다. 선장의 1659년 9월 26일 일기에 선장이 그를 섬에 버리는 상황이 묘사된다.

Nous avons manœuvré autour d'une île que nous avons dû
chercher en prenant de grands risques, dans une contrée infestée

62) Frantz Fanon, *op. cit.*, pp. 14-29.

63) Albert Memmi, *op. cit.*, p. 136.

64) 선장의 배는 폭풍우를 만나 난파하며 선장은 “절망의 섬 *l'île du Désespoir*”이라고 그 자신이 부르는 과거 흑인 로빈슨이 살았던 무인도에 이르게 되고 30년 후에 구조되며 이 일기는 선장의 집에서 발견된다. *L'Empreinte à Crusoe*. pp. 232-233.

65) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 229.

de cayes à naufrages. Un canot le prit en charge pour le jeter sur le sable de cette anse où gisait déjà une frégate qui avait dû se fracasser-là en des temps très anciens. J'en avais le cœur serré, mais j'espérais qu'il survivrait. Il en avait les moyens et surtout le courage. J'avais connu beaucoup de nègres, matelots ou captifs, débarqués ainsi pour mille raisons, et qui avaient fini par s'acoquiner avec les sauvages, jusqu'à devenir de vrais cannibales noirs. Pour l'aider, je lui avais fait passer mon baudrier à la taille, avec mon nom gravé dessus, un beau sabre, et quelques vivres dans une barrique. Je fus ému d'entendre l'usage qu'il avait fait de ce nom.⁶⁶⁾

난과를 야기할 수 있는 암초들이 산재한 지역에서 우리는 큰 위험을 무릅쓰고 찾아야 했던 어떤 섬 주위에서 항해했다. 아주 오래 전에 거기에서 부서졌을 것으로 보이는 한 범선이 이미 뒤집혀있는 그 작은 만의 모래사장 위에 그를 던져놓으려고 한 보트에 그를 실었다. 그러자 나는 가슴이 메는 듯한 느낌이 들었지만 그가 살아남을 것이라고 희망했다. 그는 그럴만한 능력과 특히 용기가 있었다. 수많은 이유로 해서 그렇게 섬에 버려져서 결국에는 진짜 흑인 식인종이 될 정도로 야만인들과 잘 어울려 지낸 많은 검둥이들이나 수부들이나 포로들을 난 알았었다. 그를 도와주려고 나는 내 이름이 새겨진 멜빵을 그의 허리에 둘러매게 해주었고 멋진 검, 그리고 큰 통에 넣은 약간의 식량을 주었다. 나는 그가 그 이름을 이용했다는 이야기를 듣고 감동했다.

대과거, 반과거, 그리고 단순과거로 기술되는 위 글은 마지막 문장을 제외하고 위 날짜의 사건이 아니라 12년 전에 일어났던 사건이다. 흥미롭게도 소설의 끝 부분에 위치한 위 글의 시간은 물리적 시간 차원에서 흑인 로빈슨이 섬에서 겪는 자신의 경험을 이야기하는 소설의 처음 부분 시간 앞에 놓이며 동시에 같은 날짜 일기의 앞 부

66) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 228.

분 시간 앞에 위치하며 또한 위 글 마지막 문장의 시간은 소설 처음 부분 흑인 로빈슨의 서술 뒤에 위치하는데 이는 백인 선장이 흑인 로빈슨의 말에서 관찰한 “나선형”⁶⁷⁾ 구조를 보인다. 위 인용문에서 백인 로빈슨이 준 멜빵에 적힌 이름을 흑인 오곰템멜리가 자신의 이름으로 삼았다는 점은 식민지 시기에 백인 주인이 흑인 노예에게 이름을 주는 행위를 연상시킨다. 또한 흑인 오곰템멜리를 무인도에 버리는 행위는 노예제도 시기에 노예선이 불필요하거나 이용가치가 없는 흑인 노예들을 바다나 섬에 버렸던 과거의 수많은 경우들을 암시한다. 어쨌든 오곰템멜리는 이로 인해 무인도에서 새로운 삶을 살게 된다.

샤무아조가 무인도라는 야생의 자연 공간을 아프리카 출신이지만 백인의 문화에 동화된 한 흑인의 실험적 새로운 삶의 무대로 삼은 점은 전통적인 유럽의 글쓰기와 다른 모습을 보인다. 과거를 기억하지 못하는 그 외로운 자는 다리에 감겨있던 멜빵에 새겨진 “Robinson Crusoe”를 자신의 이름으로 삼고 “이곳의 영주”라고 마음속으로 다짐한다.⁶⁸⁾ 그는 호의적이지 않은 섬의 자연에서 두려움을 느끼지만 난파한 범선에 남아있던 유럽의 물건들에서 마음의 안정을 갖고 이를 “시작 혹은 새로운 시작의 재료”⁶⁹⁾로 삼으며 이와 더불어 “서구적 차원의 상상력”⁷⁰⁾을 얻는다. 그는 적이고 감옥인 섬에서 자연에 질서를 부여하고 규율을 세우며 자신의 문명 세계를 만든다. 화자인 흑인 로빈슨은 선장에게 섬 생활 초기에 의지로서 원시의 섬에 문명을 건설한 점을 말한다.

「...」 la vie d'un homme n'a de sens que s'il la vit sous l'exigence la plus élevée possible; n'être ni un animal, ni un de ces sauvages qui infestent le monde; cela, je l'avais réussi; j'étais devenu un fondateur de civilisation; et sur cette plage du

67) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 226.

68) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 25.

69) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 23.

70) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 32.

commencement, je voulais le proclamer à la face de ces dragons de lumières et de ce monstre de puissance verte que constituait cette île; 71)

(……) 한 인간의 삶은 그가 가장 고양된 엄격함 하에서 살아낼 경우에만 의미를 갖습니다. 세상에 무성하게 퍼진 동물, 이 야만인들 중 하나가 되지 않는다는 것, 그것을 저는 해냈습니다. 저는 문명의 창시자가 되었습니다. 그리고 이 시작의 해변에 이 섬이 이루고 있던 이 용과 같은 빛, 이 괴물 같은 녹색의 힘에 정면으로 맞서 저는 문명의 창시자라고 선언하고 싶었습니다.

그는 의지를 갖고 야생동물을 길들여 가축으로 만들고 정원, 목초지, 창고 등을 만든다. 이와 더불어 그는 감자, 밀, 보리, 커피, 담배, 사탕수수 등을 재배한다. 그는 경찰서, 세관, 측량소 등 공공 기관들을 만들며 문명 국가를 건설한다. 그의 이성과 노동에 의해 섬의 자연은 그의 이익에 봉사하는 그의 왕국이 된다. 위와 같은 흑인 로빈슨의 문명인적 삶은 그가 선원으로서 습득한 과거의 기억을 그가 발견한 범선의 유럽 물건들이 촉발시킨 결과이다. 그는 야생의 섬에서 새로운 삶을 살았지만 과거 유럽적 삶에 동화된 그의 기억이 표출되어 자연을 소유물로 생각하고 인간 중심으로 보는 문명적 삶을 살은 것이다. 그런데 그는 해변에서 발자국을 발견하게 되고 그것이 계기가 되어 세상을 관계적으로 이해하게 된다. 이후 그는 선장 일행에 의해 구조되고 배에서 선원들과 함께 생활한다. 그런데 그 배는 노예선이었으며 선창에는 흑인 노예들이 포로로 잡혀 있었다.

Là où les choses gâtèrent, c'est quand les cris commencèrent à monter de la cale. Les captifs se mettaient à vivre une de leurs crises collectives, toujours imprévisibles. Sans doute des souvenirs lui revinrent alors. Une foudre lui embrasa les yeux. Il nous regarda étrangement, nous pinçant la peau, et regardant la sienne

71) *L'Empreinte à Crusoe*, p. 22.

qui, bien sûr brûlée par le soleil, était d'une pigmentation sombre qu'il semblait découvrir. Cela le mit dans un état d'émotions très confuses. Il entreprit de parler dans sa langue ancienne, peut-être sans même comprendre ce qu'il disait. Il jaillit de la cabine, se précipita sur le pont en hurlant, et exigea que l'on ouvre la cale. Il voulait libérer ces captifs pour les amener avec lui sur son île.⁷²⁾

상황이 나빠졌던 것은 선창으로부터 고함 소리가 올라오기 시작했을 때이다. 포로들이 언제나 예측 불가능한 집단적 동요를 하기 시작했다. 그때 아마 그의 기억이 되살아났던 것 같다. 분노의 불길이 그의 눈에서 타올랐다. 그는 우리를 낯설게 바라보더니 우리 피부를 꼬집어보고 이어서 물론 햇빛에 타서 어두운 검은 색으로 그을린 자신의 피부를 발견하는 듯했다. 그러자 그는 무척 당황스러운 흥분 상태에 빠졌다. 그는 자신의 옛날 언어로 말하려 했는데 자신이 말하는 것을 이해하지도 못하는 것 같아 보였다. 그는 선실에서 뛰쳐나와서 울부짖으며 갑판 위로 돌진하더니 선창 문을 열어달라고 요구했다. 그는 그 포로들을 풀어주어 자신의 섬으로 데리고 가려 했던 것이다.

여기에서 화자는 선장이며 이 글은 선장의 1659년 9월 26일 일기 내용이다. 삼각무역에 하는 이 노예선의 화물창에는 아프리카에서 잡혀서 노예로 팔릴 운명의 흑인들이 모태를 박탈당하고 항해의 고통하에서 고난의 길을 가고 있는 상황이다. 우리는 여기에서 세제르의 시 『귀향수첩』에 나오는 “나는 선창에서 올라오는 쇠사슬로 묶인 저주, / 죽어가는 자들의 숨넘어 가는 소리, / 바다에 던져지는 자의 소리가 들린다……”를 떠올린다⁷³⁾. 위 인용문에서 백인 선장은 흑인 노예들을 동물 취급하던 노예선의 비극적 상황에 대하여는

72) *L'Empreinte à Crusoe*, pp. 230-231.

73) Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 (Volontés, 1939), p. 39. « J'entends de la cale monter les malédictions / enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit / d'un qu'on jette à la mer... »

기술하지 않고 단지 흑인들의 동요와 이에 자극 받은 흑인 로빈슨의 감정 상태만을 언급한다. 흑인 로빈슨이 비록 백인적 삶에 동화된 존재이지만 흑인 노예들의 비극적 상황 앞에서 그는 자기 존재의 심층에 숨겨져 있었던 흑인성의 인간적 자각을 하게 된다. 그리하여 그는 자신의 아프리카 언어를 회복하려고 시도하고 자신의 동류인 흑인들을 해방시켜 자신의 섬에서 흑인 공동체 사회를 만들려고 한다. 그러나 이 반항 시도는 백인 선원들에 의해서 좌절되며 그는 사살되고 만다. 소설에서 이 부분은 선장의 일기에 간단한 일화로 소개되는 데 그친다. 이 부분은 노예선의 비극과 이를 목도한 흑인 로빈슨의 용기있는 영웅적 저항을 잘 보여준다. 그의 저항은 백인 중심의 “식민 역사 *Histoire coloniale*”⁷⁴⁾가 기록하지 않은 것으로 소설에 이러한 저항을 기술하는 행위는 강요받은 역사를 거부하고 글리상이 말하는 흑인 민중의 참된 “역사 *histoires*”⁷⁵⁾를 세우는 일이다.

3. 개방성

앞에서 보았듯이 크레올 문화는 다양한 이질적 문화 요소들이 공존하고 상호 접촉하여 생겨난 문화로서 태생적으로 복합적이고 다양한 성격을 지닌다. 그리하여 크레올리테의 주창자들은 “크레올리테는 구성적으로 모자이크라는 사실로 인해서 개방성을 특수성으로 한다”⁷⁶⁾라고 말하며 복합성과 다양성은 개방성을 지향하게 한다고 말한다. 따라서 이 개방성은 폐쇄적인 보편적 단일화를 거부하며 끊임없는 변화를 가능케 한다.

Au cœur de notre créolité, nous maintiendrons la modulation
de lois nouvelles, de mélanges illicites. Car nous savons que

74) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 36.

75) Édouard Glissant, *op. cit.*, 1997 (1981), p. 230.

76) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 27. «Du fait de sa mosaïque constitutive, la Créolité est une spécificité ouverte.»

chaque culture n'est jamais un achèvement mais une dynamique constante chercheuse de questions inédites, de possibilités neuves, qui ne domine pas mais qui entre en relation, qui ne pille pas mais qui échange⁷⁷⁾.

우리 크레올리테의 핵심에 우리는 새로운 법칙, 규정에서 벗어난 혼합을 만들어내는 변조를 유지할 것이다. 왜냐하면 각 문화는 결코 완성이 아니며 참신한 질문, 새로운 가능성을 추구하는 지속적 원동력으로서 이 원동력은 지배하지 않고 관계 맺으며 약탈하지 않고 교환한다.

우리는 여기에서 글리상의 "크레올화 créolisation"와 수평적 관계 맺음 사상의 영향을 파악할 수 있다. 글리상에게 크레올화는 다양한 요소들의 접촉이 단순한 기계적 종합을 만들어내는 것이 아니라 예측불가능한 새로움을 창출한다⁷⁸⁾. 글리상은 근원인 아프리카를 박탈당한 흑인 노예들이 새로운 땅에서 다양한 타 문화들과의 관계맺음을 강요받았고 이것이 이들로 하여금 크레올 문화를 만들게 하는 것을 가능케 하였다고 본다. 본래 뿌리가 없는 이들의 문화는 뿌리를 내릴 수 없으므로 다른 문화와의 수평적 접촉을 끊임없이 지향하는 리즘적 개방성을 보인다고 글리상은 주장한다. 이러한 개방성의 관점에서 샤무아조의 작품을 살펴보자.

흑인 로빈슨이 무인도 생활 초기에 보인 모습은 전적으로 디포의 영국인 로빈슨과 동일하다. 그는 무질서와 야생의 자연에서 고독함과 공포심을 느끼고 범선에 남은 서양 문명의 도구들에서 심적 안정감을 느끼고 위로를 받는다. 그는 이 도구들에 영감을 받아 노동력과 이성의 힘을 이용하여 법률을 제정하고 제도를 만들어 섬의 자연에 질서와 구조를 부여하고 자연물들을 경제적 이익을 주는 도구로 변형시키고 축적을 한다. 그리하여 그는 섬의 자연 위에 군림하는 영주, 섬의 지배자가 되는데 이는 그가 섬을 식민화했다는 점을 받

77) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 53.

78) Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 37.

영한다. 그러나 그는 모든 것 위에 군림한다고 생각하지만 여전히 고독에 대한 염려와 자연에서 적의감을 느끼고 야만인에 대한 두려움을 떨쳐버릴 수가 없으며 자신이 만든 인공물들이 자연에 의해 잠식당함을 확인한다. 그에게 외부는 대립의 대상이며 지배해야 하는 대상으로서 이 세계에 자기 자신 밖에 없다. 그런데 어느 날 그는 해변에서 “사람 발자국”⁷⁹⁾을 발견한다. 그가 이 발견에 보인 첫 번째 반응은 두려움으로 몸을 숨기는 일이다. 다음으로 그는 자신의 방어 체계를 재확인하고 자신의 소유물들을 점검한다. 이 과정에서 그는 자신이 잠시 돌보지 않은 자연에 “혼란, 무질서, 하지만 또한 뜻밖의 조화, 돌연한 균형”⁸⁰⁾이 있음을 발견한다.

그는 있을지 모르는 침입자를 찾아서 섬을 다시 탐색하는데 그 탐색 중에 외부인의 공격에 대한 두려움에 빠져서 자신에 대한 지나친 집착에 빠졌으며 자연을 지나치게 자기를 중심으로 하여 유용성의 입장에서 보았다는 점을 깨닫는다. 그리하여 그는 나선형으로 탐사하는 섬의 자연을 자신에서 벗어나 세세하게 관찰하며 새롭게 발견한다. 그는 “내 내면에서 잊혀진 순수함을 일으키는 새로운 환희 속에 하나의 다른 현실이 나타났다”⁸¹⁾는 것을 체험한다. 그는 수많은 다양한 생물들을 발견하고 관찰하며 경이로운 자연에 탄성을 발한다. 그는 이 탐색의 과정을 통해서 자연에 대한 두려움을 잊고 친근감을 느낀다. 우리는 샤무아조의 다른 소설 『말피니의 9식 Les neuf consciences du Malfini』⁸²⁾에서 하늘의 지배자 새인 말피니가 식민지로 삼은 자신의 영지 라뷔송 Rabuchon에서 포식자인 자신의 눈으로 보아서는 미미한 작은 새들인 벌새들을 관찰하다가 자연을 발견하는 방식과 동일한 방식으로 흑인 로빈슨이 자연을 발견함을

79) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 43. «une empreinte d'homme».

80) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 50. «du chaos, des désordres, mais aussi des harmonies inattendues, des symétries soudaines».

81) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 62. «une réalité autre s'offrait dans un réenchantement qui déclenchait en moi d'oubliées innocences».

82) Patrick Chamoiseau, *Les neuf consciences du Malfini*, Paris, Éditions Gallimard, 2009. 이 작품에서 «conscience»는 불교의 인식작용인 “식(識)”을 가리키며 «neuf consciences»는 유식불교의 “아홉 가지 식”을 뜻한다.

알 수 있다. 그런데 그의 자연에 대한 경탄감은 동시에 자연에 대하여 가졌던 우월감이 잘못된 생각임을 그에게 일깨운다.

moi qui, au bout de ces vingt ans, me situais au centre de tout, au principe même de l'achèvement de cet endroit, j'avais le sentiment d'être devenu vieillot, poussiéreux, usé, coincé, coupé de tout, immobile en moi-même;⁸³⁾

이 20년의 삶 마지막에 내 자신을 모든 것의 중심에, 이 장소의 완성의 원리 자체에 위치시키던 내가 늙수그레해지고 시대에 뒤떨어지고 쇠약해지고 모든 것으로부터 단절되고 내 자신 안에서 굳어버린 느낌을 받았습니다.

흑인 로빈슨은 활기 넘치고 변화무상하며 다양함의 극치를 이루는 야생의 공간을 탐험하며 자신이 지금까지 오만함에 빠져 경직화된 자신의 모습을 보지 못한 것을 반성하면서 초라함을 느낀다는 점을 우리는 살펴볼 수 있다. 그의 편협한 이성엔 생명력으로 가득찬 이 “끓어오르는 무질서”⁸⁴⁾ 앞에서 무력감을 느끼며 타자의 존재를 인정하게 되고 “죽은 과거”⁸⁵⁾를 대변하는 난과한 범선의 물건들로 가득찬 자신의 자아는 화석화된 감옥이라는 점을 깨닫게 되며 자신으로부터 벗어나려고 한다. 이 관점에서 첫 번째 장이 “바보 L'idiot”라는 명칭이 붙은 것이 관심을 끈다. 이는 화자가 자신을 섬의 주인이라고 보며 타 존재를 인정하지 않은 것은 어리석은 행동임을 의미한다. 다음 장의 제목은 “작은 사람 La petite personne”인데 이는 그가 이전 모든 것의 소유자로 생각하던 잘못된 생각에서 벗어나 타자를 인정하며 자신을 낮추는 겸손한 태도를 갖게 됨을 의미한다. 인간중심의 소유적 관점과 자기 자신으로부터 탈출한 흑인 로빈슨은 자연에서 나타나는 상호 관계를 관찰한다.

83) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 64.

84) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 64. «un désordre d'effervescences».

85) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 65.

nulle part je ne décelais la moindre solitude; ces végétaux, ces roches et ces bestioles menaient commerce entre eux, dans un bouillonnement d'échanges impossibles à identifier, et encore moins à dénombrer, qui se tenait tout entier dans une masse et dans une énergie, dans une densité pleine et dans une onde fugace...;⁸⁶⁾

어느 곳에서도 저는 조금도 고독을 찾아내지 못했습니다. 이 식물들, 이 바위들, 이 작은 곤충들은 확인 불가능하고 수를 세는 것은 더 힘든 교환의 들끓음 속에서 서로 교제하고 있었습니다. 이 들끓음은 덩어리 안에서, 에너지 안에서, 최고조의 밀도 속에서 사라지는 파동 속에서 온통 유지되고 있습니다 (……)

흑인 로빈슨은 자연의 미시 세계에서 모든 것은 홀로 고립되어 있지 않고 상호 교섭하고 작용하는 관계를 맺고 있음을 확인한다. 즉 자연은 역동적인 관계의 망을 이루고 있음을 그는 발견한다. 따라서 자연에서 분리된 고정된 실체라는 것은 없으며 모든 것은 타자와의 관계 안에서 기능하고 그 의미를 갖는다. 그는 이전에 자신의 개체성을 자기 존재의 출발점으로 삼았고 그 개체성이 어떤 외부적 존재에 의해서 공격을 받을까 두려워 전전긍긍하는 삶을 살았다. 그리하여 그가 한 일은 자신을 중심으로 삼고 주변의 것들을 자신의 통제하에 두고 제어하려고 했었다. 이제 그는 자연과의 합일을 경험하며 외부에 대하여 어떤 두려움도 갖지 않고 야생의 숲에서 잠을 자기도 한다. 더 나아가 그는 자신이 주위 존재들에 속하고 주위 존재들은 그의 내면에 자리잡고 있으며 존재들 사이에는 경계가 없다는 상호 침투 존재 양식의 자각에 이른다⁸⁷⁾. 그리하여 섬의 세상은 모든 것들이 상호적으로 호의적이고 환대하는 세상, 모든 것이 상호적으로 개방된 세상이 된다.

86) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 112.

87) *L'Empreinte à Crusoé*, p. 117.

결론

우리는 지금까지 샤무아조의 『크루소의 발자국』에 나타난 크레올리테를 분석하여 그의 탈식민화 노력을 이해하려 했다. 이를 위해 샤무아조가 베르나베, 콩피앙과 함께 집필한 선언문인 에세이 『크레올리테 찬양』의 크레올리테 정의를 중심으로 하여 작품에 반영된 정체성 추구를 살펴보았다.

크레올리테는 유럽의 식민주의, 세제르의 아프리카 지향적 네그리튀드 등 본질주의, 보편주의에 대한 저항 담론으로서 카리브해의 역사에서 나타난 혼종적 문화 형성에 그 토대를 둔다. 마르티니크에는 상층에는 백인, 중간 계급으로는 혼혈인들, 그리고 사회의 기층에 흑인, 아시아인이 있는 위계화된 사회 형성이 이루어졌다. 수직적인 사회 구조와 더불어 문화상의 혼종화가 나타나 섬의 문화를 특징짓는 요소로 작용하였다. 여기에서 프랑스어, 영어, 스페인어, 아프리카어 등이 혼합되어 형성된 구어 중심의 크레올어는 아주 전형적인 혼종화의 한 경우이다. 따라서 이 잡종의 언어를 사용한다는 것은 순수성과 고상함을 지향하는 식민지배어에 대한 거부이며 동시에 도전이다⁸⁸⁾.

샤무아조는 크레올어가 다량으로 사용된 이전 작품들과는 달리 이 소설에서 몇몇 단어 이외에 크레올어에 의지하지 않는다. 이는 프랑스어 독자를 찾는 작가로서 크레올어의 독자층의 한계를 인식한 데서 나온 결정으로 보여진다. 하지만 그는 크레올어의 구술적 전통을 부각시키기 위해 세미콜론을 작품 전체에서 사용하는데 이는 특히 흑인 로빈슨 화자의 말에 집중적으로 나타난다. 작품 전체에 걸친 이 구두점의 사용은 모험적인 시도로 여겨진다. 이 세미콜론은 화자의 고향인 아프리카 지역의 구술적 특징을 잘 드러내며 동시에 카리브해 지역 크레올어의 나열적 특징 또한 잘 반영한다. 논

88) 그런데 크레올리테는 “크레올적 존재 l'être créole”를 추구한다는 점에서 정체성에 대한 본질주의적 접근방식이라고 글리상에 의해 비판을 받는다. 이후에 이 비판을 극복하려는 샤무아조의 노력이 나타난다.

리적 연결사 없이 끝없이 연결되는 문장들은 시작과 끝이 분명하며 잘 구조화된 서양어에 대한 거부로 나타난다. 여기에서 또한 직선적이거나 원형적이 아닌 나선형적 서술이 시간 차원, 공간 차원, 그리고 서술 차원에서 나타나 이야기를 변화를 동반하는 순환적 복합구조로 만든다. 이는 아프리카 구송 시인 그리오, 카리브해 지역 설화 작가의 언어에 나타나는 특징으로서 전통적인 서양의 단선적 서술 구조와 다르다. 샤무아조 소설의 이러한 복합적 소설구조는 독자로 하여금 미로에 빠진 듯한 느낌을 갖게 하며 그의 소설에 추리소설적 특징을 부여한다. 한편 이러한 서술 구조는 이 지역 문화의 불투명성을 반영하며 작가는 이를 서구적 합리주의의 분명함에 대한 저항의 표시로 제시한다.

『크루소의 발자국』에는 크레올어의 한 특징인 복잡성이 나타난다. 우선 작품 내부적으로 두 목소리가 나오며 이 두 목소리는 서로 조화하지 못하고 이질적인 구조를 보여준다. 한 목소리는 자신의 이야기를 하는 화자 혹은 로빈슨의 목소리로서 소설 대부분을 차지한다. 이 혹은 화자는 섬에서 자신이 겪은 이야기를 선장에게 한다. 이 하위적이며 주변적 화자가 이 소설에서 대부분의 이야기를 하며 백인 선장은 부수적으로 첨가된 위치를 갖는다는 점은 이 작품의 전복적 성격을 분명히 드러낸다. 이 혹은 화자의 목소리에는 디포, 투르니에, 페르스, 글리상, 파르메니드, 그리고 헤라클리트 등의 다양한 목소리가 섞여 나타난다. 이 다성적 화자는 과거의 텍스트로 되돌아가 아프리카 기원 앤틸리스라는 맥락에서 기존의 텍스트에 새로움을 부여한다. 이는 단순한 반복이 아니라 변화를 동반하는 역동적 운동이라는 점을 우리는 알 수 있다.

다음으로 이 소설에 크레올리테의 중요한 요소들인 기억의 회복과 개방성이 나타난다. 섬에서 20년 (혹은 12년) 생활을 끝내고 선장과 재회한 혹은 로빈슨은 배의 선창에서 들려오는 혹은 노예들의 고향에 잠재의식 속에 숨겨져 있던 인간애적 혹은성이 나타나서 선장에게 그 혹은들을 데리고 자신의 섬으로 가겠다고 주장한다. 그러나 이 주장은 받아들여지지 않고 계속 반항하던 그는 백인들에 의해 결

국 사살되고 만다. 이는 이름 없는 저항의 한 모습으로서 작가는 식민화의 역사에서 백인의 지배에 저항한 잊혀진 영웅들을 발굴하여 백인의 역사가 거부한 흑인들의 역사를 세우고자 한다. 이는 문학적 상상력을 동원한 작가의 역사 기술이다. 이와 관련하여 흑인 로빈슨이 섬에서 세상과 새로운 관계를 찾는 과정도 흥미롭다. 처음에 그는 해변에서 발견한 난파한 범선의 서양 물건들에 영향을 받아 서구적 합리성으로 섬을 정복한다. 그는 이성적으로 섬을 관찰하고 자연 공간에 질서를 부여하며 야생 동물을 가축으로 길들이고 담배, 사탕수수 등의 작물을 재배하며 재물을 축적한다. 그의 이러한 행동은 자본주의적 식민주의자 디포의 로빈슨을 모방하는 자기중심적이며 폐쇄적 행동이다. 하지만 이 섬의 지배자는 어느날 해변에서 밭자국을 발견하고 이를 계기로 하여 타자의 존재를 인식하고 자연을 재발견하고 개방적인 인물이 된다. 그리하여 그는 모든 존재가 상호적으로 연결되고 모두가 하나의 전체를 이룬다는 의식에 이른다.

서인도 제도 지역의 문화적 특성에 바탕한 샤무아조의 이 소설은 이 지역 민중의 정체성 추구를 위한 작품이다. 하지만 그의 이 작품의 의미는 단지 이 지역에 국한되지 않고 보편적 차원에 위치하여 현대 사회에 문제를 제기한다. 그는 이 소설에서 인간중심적, 편협한 합리성에 기초한 서구적 자본주의를 비판하며 현대 사회 전반에 적용될 수 있는 복합적이고 개방적인 세계관을 제시한다. 또한 그는 백인 중심의 지배 이데올로기를 반영하는 디포의 원작을 개작하여 현재의 신식민적 국제 상황에서 하위적 존재의 목소리를 경청하게 한다. 이와 더불어 자연의 주인에서 자연 안의 존재로 위치를 바꾼 샤무아조의 흑인 로빈슨은 현대인들로 하여금 자연과의 새로운 관계 정립을 모색하도록 권유한다.

참고문헌

작품

- Assiniwi, Bernard, *Le Bras coupé*, Montréal, Leméac Éditeur, 1976.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 (1939).
- Chamoiseau, Patrick, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1988 (Gallimard, coll. «Blanche» 1986).
- _____, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1991 (Gallimard, coll. «Blanche», 1988).
- _____, Bernabé, Jean, et Raphaël, Confiant, *Éloge de la créolité/In praise of creoleness*, (édition bilingue), Paris, Gallimard, 1993 (Gallimard/Presses universitaires créoles, 1989).
- _____, <Méditations à Saint-John Perse>, hommage rendu à Saint-John Perse, à Fort-de-France, 1995, dans Césaire, Perse, *Glissant: Les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013.
- _____, *Les Neufs consciences du Malfini*, Paris, Gallimard, 2009.
- _____, *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 2012.
- Coetzee, John, 『포 포 Fo』, 조규형 옮김, 서울: 책세상, 2003 (1986).
- Defoe, Daniel, *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, Éditions établie et annotée par Francis Ledoux, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1959.
- Glissant, Édouard, *L'Intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997 (Éditions du Seuil, 1969).
- _____, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, (Éditions du Seuil, 1981).
- _____, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- _____, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Galliamrd, 1996.

- _____, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- _____, <L'Étendue et la Profondeur>, dans Mary Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse. Cahiers Saint-John Perse*, Paris, Éditions Gallimard, 1998.
- Perse, Saint-John, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972.
- Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972.
- Walcott, Derek, *Remembrance and Pantomime: Two Plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1980.

연구서 및 기타

- Auzas, Noémie, *Chamoiseau ou les Voix de Babel: de l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009.
- _____, «Créole maginifique: enquête sur une disparition», dans Soubias, Pierre *et al.*, (Études rassemblées par), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 109-123.
- Calvet, Louis-Jean, *Linguistique et colonialisme*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002 (Éditions Payot, 1974).
- Chancé, Dominique, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Confiant, Raphaël, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Éditions Stock, 1993.
- Constant, Isabelle, *Le Robinson antillais. De Daniel Defoe à Patrick Chamoiseau*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Cornille, Jean-Louis, *Chamoiseau... fils*, Paris, Hermann Éditeurs, 2014.

- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- Drillon, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- _____, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Hegel, Georges W. F., *La Raison dans l'Histoire: Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, Traduction et présentation de Kostas Papaioannou, Félix Meiner Verlag, 1955 (Librairie Plon 1965).
- Kassab-Charfi, Samia, *Patrick Chamoiseau*, Paris, Gallimard/Institut Français, 2012.
- Maignan-Claverie, Chantal, *Le métissage dans la littérature des Antilles françaises. Le complexe d'Ariel*, Paris, Éditions Karthala, 2005.
- Memmi, Albert, *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur* et d'une préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Éditions Corrêa, 1957 (Éditions Gallimard, 1985).
- Milne, Lorna, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam / New York, Editions Rodopi, 2006.
- Milne, Lorna, «L'empreinte à Chamoiseau», dans Soubias, Pierre et al., (Études rassemblées par), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 269-281.
- Nicolas, Armand, *Histoire de la Martinique : Des Arawaks à 1848*. Tome 1, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Perret, Delphine, *La créolité. Espace de création*, Paris, Ibis Rouge Éditions, 2001.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité: Mémoire de la littérature*, Paris,

Armand Colin, 2010 (Édition Nathan, 2001).

Soubias, Pierre et al., (Études rassemblées par), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.

송진석, 「파트릭 샤무아조의 『텍사코』에 나타난 기억, 혼합, 생성의 도시: 크레올리테와 문화정체성」, 『이베로아메리카 연구』, Vol. 13, 2002, pp. 167-179.

_____, 「크레올리테 혹은 불어권 서인도제도의 문화정체성」, 『불어불문학연구』, Vol. 26, N. 2, 2003, pp. 959-990.

_____, 「크레올리테와 이야기꾼 파트릭 샤무아조의 『솔리보 마니피크』 연구」, 『불어문화권연구』, Vol. 17, 2007, pp. 74-106.

_____, 「구전과 글쓰기의 통합: 파트릭 샤무아조의 『솔리보 마니피크』의 경우」, 『불어불문학연구』, Vol. 74, 2008, pp. 137-170.

이송이, 「식민과 해방, 역사와 신화. 현실과 환상의 크레올 해방 도시: 『텍사코』에 나타난 문화교섭의 공간으로서의 도시」, 『한국프랑스학논집』, Vol. 69, 2010, pp. 267-286.

Résumé

La créolité représentée dans *L'Empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau

JIN Jonghwa

Cette étude a pour but d'analyser la créolité représentée dans le roman de Patrick Chamoiseau *L'Empreinte à Crusoé* (2012). Elle nous permet de bien comprendre les efforts investis de l'auteur en quête de l'identité créole. L'essai *Éloge de la créolité* que l'auteur a publié, en 1989, en collaboration avec le linguiste Jean Bernabé, et le romancier Raphaël Confiant, présente bien la pensée de la créolité. Pour ces auteurs, la créolité est d'abord l'inscription dans l'oral. L'oralité constitue le noyau dur de la culture créole martiniquaise depuis le début de la colonisation française jusqu'à aujourd'hui. Les esclaves noirs coupés du cordon ombilical de l'Afrique avaient dû survivre sous l'oppression des hommes blancs qui leur interdisaient l'accès à la culture de l'écrit. Ces “migrants nus” avaient pu garder des traditions orales africaines mélangées aux éléments européens, asiatiques. Cette oralité de survie pour ces dépossédés caractérise les cultures antillaises de même que la complexité, l'hybridité et l'ouverture.

Ce “marqueur de parole” traduit bien sa pensée de créolité dans son récit. Le narrateur Robinson noir a recours, dans l'ensemble du roman, aux points-virgules, ce qui fait que ses paroles sont énumérées de façon continue. La voix de ce Robinson n'y est pas unique mais, il y a aussi la voix du capitaine qui rédige son journal en langue écrite. Ces voix nouent des rapports intertextuels avec Daniel Defoe, Michel Tournier, Saint-John Perse, Derek Walcott, Édouard Glissant et aussi avec les

philosophes grecs Parménide et Héraclite. La présence de différentes voix dans ce roman démontre, exemplairement, la complexité créole.

Le Robinson assimilé aux européens au début de sa vie dans l'île-prison s'émancipe des valeurs occidentales à travers la découverte de l'empreinte d'un homme sur le sable. Cette découverte lui ouvre la voie d'accès à l'autre. Enfin il devient un homme ouvert à toutes les présences de la Nature. On se rend compte que cet "oiseau de Cham" qu'est Chamoiseau essaie de nous montrer que l'inscription dans la culture créole est une arme efficace de la décolonisation.

Mots Clés : Patrick Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusoé*, créolité,
Robinson Crusoé, réécriture, décolonisation

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

폴 상베를랑의 탈식민주의에 대한 연구*

한대균
(청주대학교)

국문요약

1963년 10월 『단호한 결의』를 창간한 폴 상베를랑은 이 잡지에 식민화에서 벗어나 해방의 길에 들어선 퀘벡에 관하여 많은 에세이와 시편을 신게 된다. 본 연구는 이런 상베를랑의 글들을 에메 세제르, 프란츠 파농, 알베르 메미 그리고 장폴 사르트르의 탈식민화 이론에 비추어 살펴보는 것을 목표로 하고 있다. 창간호에 실린 시편에서부터 상베를랑은 혁명전야를 말하고 있고 이후에 이어지는 글에서 퀘벡의 피식민 지배자들의 초상을 그려내고 있다. 『단호한 결의』의 지식인들은 민중계층에게 탈식민화 사회주의를 권하지만 혁명의 방법론을 구체화시키지 못한 한계를 드러내고 있다. 결국 폴 상베를랑의 탈식민화는 민족문화를 위한 투쟁으로 보아야 할 것이다.

주제어 : 폴 상베를랑, 『단호한 결의』, 하위-인간, 탈식민화 사회주의, 퀘벡문학

* 이 논문은 2017-2018학년도에 청주대학교 한국문화연구소가 지원한 학술연구 조성비(특별연구과제)에 의해 연구되었음.

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 피식민지배자의 초상 : “하위-인간”의 자기비하
3. “퀘벡인의 탄생” : 탈식민화 사회주의
4. 결론 : “퀘벡 문학을 위하여”

1. 서론

캐나다 퀘벡의 시인 폴 상베를랑은 1963년 10월에 『단호한 결의』 창간호를 발간한다. 그를 비롯하여 몇몇 젊고 과격한 지식인들¹⁾에 의하여 세속주의, 사회주의와 더불어 퀘벡의 독립을 창간의 근본사상으로 삼아 닦을 올린 이 잡지가 1968년 중간될 때까지 그들은 이곳에 퀘벡의 사회주의 및 독립에 관련된 시편들과 많은 에세이를 남긴다. 『단호한 결의』의 이 좌파지식인들은 그들이 안고 있는 퀘벡의 여러 경제 사회적인 문제들은 퀘벡이 처한 정치적 식민 상태에서 초래되었다고 믿고 있었으며, 정치, 교육, 사회, 보건 등 제반 사회적 기능이 가톨릭교회의 간섭에서 벗어나야한다는 세속주의와 노동자 계층을 형성하고 있는 퀘벡 사람들의 삶의 질을 개선하기 위한 퀘벡의 사회주의 혁명 등을 주창하게 되었던 것이다. 그들은 퀘벡이 영국계 캐나다인들에 의하여 지배되고 식민화되었다고 믿기 때문에 이런 사상들은 그들의 글쓰기에 근본적 동력을 제공했던 것이다.

1) Cf. André Brochu, Pierre Maheu, André Major, Jean-Marc Pottle 등을 일컫는다.

세속주의는 우선 혁명을 위한 선행과제로 보았다. 왜냐하면, 1950년대 뒤플레시 정권에서 강화된 보수적이고 권위적이며 연방주의에 집착하는 새로운 부르주아 계층²⁾의 기독교 사회를 거부하지 않고는 민중의 진정한 의식개혁이 이루어질 수 없다는 것이 젊은 좌파들의 판단이고, 무엇보다 정치적 행위가 탈취된 채 오직 문화적 정체성만을 안겨주고 있던, 그들이 성장한 가족 중심의 이런 가톨릭 사회에 더 이상 안주할 수 없다는 위기위식이 있었던 것이다³⁾. 본래 식민지 통치자들은 피억압자들에게 정치 사회 경제를 운영하거나 통제할 수 있는 기능들 중에서 일부분을 필요에 따라 부여한다는 것이 말리노프스키의 이른바 “선택적 부여”⁴⁾라는 이론이었다. 퀘벡 잡지 『자유』지에 실린 「문화와 식민화」⁵⁾에서 에메 세제르는 이런 “선택적 부여”가 결국은 식민지 착취이며, 이는 인본주의로 위장한 식민주의의 극단적 가식을 의미한다고 설파하고 있다.

1956년 제1차 흑인작가대회에서 발표된 이 글이 퀘벡잡지에 수록되는 ‘조용한 혁명’기의 젊은 퀘벡 좌파 지식인들은 백여 년 전에 실패한 1837-38년의 ‘애국자당 반란’이 이제 진정한 혁명으로 완성될 수 있는 시점에 도달한 것으로 보았으며, 격한 희망과 흥분으로 ‘퀘벡독립전선’의 정치적 향거를 문화적 혁명으로 뒷받침하려 했던 것이다⁶⁾. 이것은 바로 에메 세제르, 프란츠 파농 등이 설파한 탈식

2) Cf. 1840년에 선포된 두 개의 캐나다에 대한 ‘통합령 Acte d’Union’ 이후 퀘벡을 지배해온 영국계 캐나다인들의 부르주아와는 다른 프랑스계 캐나다인들의 신흥 유산계층을 일컬음.

3) Cf. Pierre Maheu, <De la révolte à la révolution>, *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963, p. 5-6 : “Le peuple canadien français, dépossédé de ses principales institutions politiques, avait effectué une sorte de repli culturel; et la famille, faute de mieux, était devenue la principale institution sociale; ce repli avait eu lieu sous l’égide des curés qui eux aussi profitaient du vide politique et remplaçaient l’éthique sociale par une morale de la crainte”.

4) Malinowski, cité dans Aimé Césaire, <Culture et colonisation>, *Liberté*, vol. 5, numéro 1, Janvier-Février 1963, p. 26-27.

5) *Ibid.*, p. 15-35.

6) Cf. Jean-Marc Piotte, <Du duplessisme au F.L.Q.>, *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963, p. 18-30; Pierre Maheu, <De la révolte à la révolution>, *ibid.*, p. 15 : “Quant au groupe de PARTI PRIS, il ne me déplairait pas de dire qu’il veut être

민주의 담론에 담긴 의식과 다름 아니며, 그들은 이들로부터 상당한 영향을 받았던 것이 사실이다. 특히 폴 상베를랑은 가스통 미롱과 함께 퀘벡이라는 자신의 “나라”의 식민 상태에 대하여 여러 시편들과 에세이를 통하여 가장 강하게 분노를 드러내고 가장 치열하게 방법론을 모색하였던 시인이다. 본고는 이런 상베를랑의 탈식민주의 사상을 『단호한 결의』에 실린 그의 에세이와 시편들을 통해서 분석하고 그것의 의미와 한계를 살펴보고자한다.

2. 피식민지배자의 초상 : “하위-인간”의 자기비하

상베를랑은 『단호한 결의』의 창간호에 실린 두 편의 시, 「선행 혁명의 시편」, 「우리들 사이 나라」를 통하여 혁명 전야의 민족 의식을 드러내고 있다. 그는 “반항의 핏빛 바퀴는 시대와 시대를 거 치며 이리 저리 굴렀지만 오직 뉘두리만 퍼 올리는 기증기”였다고 토로한다. 그가 말하는 “뉘두리”는 지배당한 퀘벡 사람들의 삶에 대한 불평인 동시에 일요일마다 성당에 가서 늘어놓은 반복적 기도의 지루한 찬양을 의미하기도 한다. 이백 년 동안 되풀이되어 온 저항 이란 퀘벡 사람들에게 “로마 가톨릭의 어떤 영국 천사가 재빨리 마리아의 푸른 소매에서 마귀를 내쫓은 채 부착되어 있는 사악한 작은 불꽃”이기도 했다. 그러나 이제 진정한 혁명의 전야를 맞이하여 그들은 “[그들의] 대지의 검은 심장으로 돌아가, 그 이름을 달고 있는 수면(睡眠)에서 근원의 힘과 무기의 피를 마시려 한다.”⁷⁾ 긴 잠에서 깨어나, ‘힘’과 ‘피’의 강한 저항을 예고하고 있는 것이다. 그들은 “깊게 찢겨나간 대지로부터 나와 무성한 잡초사이에 곧게 솟아”⁸⁾오를 것을 선언한다. 피식민지배자들에게 필요한 최초의 인식과 극복해야할 것은 그들 나라에 대한 열등감이 식민지배자들에 의하여 조 작된 것이라는 점이다. 에메 세제르는 「문화와 식민화」에서 “피식

un Front Intellectuel de Libération du Québec.”

7) Paul Chamberland, <Poème de l'antéévolution>, *ibid.*, p. 37-39.

8) Paul Chamberland, <Entre nous le pays>, *ibid.*, p. 40.

민지배자들에게서 쉽게 보이는 그 유명한 열등감 콤플렉스는 우연한 것이 아니라, 식민지배자들에 의하여 탐색된 결과라는 것을 알아야 한다”⁹⁾고 강조하였다. 수백 년째 프랑스 식민지 통치를 받고 있는 마르티니크의 시인은 『귀향수첩』에서 그의 고향 도시를 “처절하게 좌초한 도시”, “무기력한 나라”로 규정하고, 이곳을 배회하는 배고픈 군중들 속에서 자라난 “그의 기억 속에서는 연꽃이 아니라 죽은 자들의 머리로 덮인 석호들”만이 있을 뿐이었다.¹⁰⁾ 세제르는 식민통치에서 벗어나기 위한 것은 역사적 대담함과 자아에 대한 확신을 가져다주는 심리적 조건들이 요구된다는 것을 역설하는데¹¹⁾, 상베를랑을 비롯한 1960년대 젊은 지식인들은 바로 이 점에서 퀘벡의 독립을 주장하는데 적합한 세대로 등장하는 것이다.

1963년 11월에 나온 『단호한 결의』 제2호에서 상베를랑은 자신의 탈 식민사상을 최초로 체계적으로 드러낸 글을 실으며, “‘항거’는 ‘자유’에 대한 형이상학적 조건이며, 자유는 그것이 무엇이든 하나의 운명을 물리쳐야하는 것이다”라고 선언한다.¹²⁾ 이 글에서 그는 항거는 조건이지 종결이 아니며, 운명을 이겨낸 자유를 획득하기 위해서는 항거를 넘어 혁명이 필요하다는 것을 주장한다. 항거 혹은 반항은 그것이 개체적이든 집단적이든 억압의 객관적 조건들에 대하여 무지하며 결과적으로 이 억압을 제거할 수 있는 효과적인 수단을 알지 못하기에 자유를 얻는데 실패하는 것으로 종종 귀결되었다. 퀘벡의 프랑스계 캐나다인들은 지속적으로 이런 실패한 항거만을 반복해 왔던 것이다. 그들에게 있어서 “‘퀘벡’이란 단어는 1837년 이래 하나의 병명이며, 모욕에 대한 오랜 알레르기에 의해 야기된 수

9) Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 32.

10) Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1983, p. 8-9 et p. 35.

11) Aimé Césaire, <Culture et colonisation>, *op. cit.*, p. 32 : “(...) une condition psychologique, l'audace historique, la confiance en soi (...) c'est précisément ce que, dès le premier jour, le colonisateur par mille moyens tente d'enlever aux colonisés”

12) Paul Chamberland, <Aliénation culturelle et révolution nationale>, *Parti pris*, numéro 2, novembre 1963, p. 10.

많은 다른 질병의 이름으로 불릴 수 있다”¹³⁾고 한탄한다. ‘애국자당의 반란’이 좌절되고 그들에게 진보에 대한 의식이 솟아났지만, 진보는 다양성이나 문화의 차이에 대한 인정을 거부하고 통합적 지배체제 내에서만 가능한 것이었다. 다시 말하면, 식민 혹은 반-식민¹⁴⁾ 체제에서 행해지는 해방 혹은 자유를 향한 항거는 오히려 공화주의를 향한 진보라는 이름으로 억압되었을 뿐이다. 또한 프랑스 탈식민주의 작가인 작 베르크가 지적했듯이 퀘벡에서 가톨릭은 “역사를 만드는 혁명적인 프랑스에서와는 달리 사상에서 빈약한 거대한 교구”¹⁵⁾일 뿐이었다. 지배체제는 영국계 캐나다 연방정부와 가톨릭이었으며, 퀘벡 사람들은 정치적 식민 상태와 종교적 연속관계 속에서 일종의 “병명”이라고 불리는 자신들의 이름을 달고 열등감 속에 처해 있었던 것이다. 그렇지만 이런 병에 걸린 피해자라는 것에 대한 분명한 인식에서부터 탈식민주의 투쟁이 시작된다는 것을 베르크는 이 글에서 결론내리고 있다. 프랑스 좌파 잡지에 실렸던 베르크의 「퀘벡의 저항자들」을 수록한 『단호한 결의』는 같은 제호에서 상베를랑의 시작품 네 편을 싣는다. 첫째 시 「방」에서 그는 퀘벡 사람들의 정신을 “종종 이를 가는 소리 그대가 그대 자신 영혼 내적인 삶이라고 부르는 것 종종 그것은 그대가 갖고 있는 이의 고통”¹⁶⁾이라고 표현하고 있다. 시인이 묘사하는 질식할 것 같은 방은 갇힌 내면의 삶이고, 이것은 역사의 모멸 속에서 이를 갈아야 하는 퀘벡 사람들의 고통스런 영혼 자체인 것이다. 또 다른 시 「길」은 “긴 공원길 끝나는 곳에서 심장은 소리도 없이 쿵쿵대고 새들은 그대의 목덜미로 내리쬘고 하늘은 거리위로 무너지며 걸음은 광장위에서 찢어지고 쇠창살 너머 태양은 그대에게 다가와 그대

13) Michel van Schendel, <La maladie infantile du Québec>, *Parti pris*, numéro 6, mars 1964, p. 25.

14) Aimé Césaire, <Culture et colonisation>, *op. cit.*, p. 15-16 : “(...) toutes les cultures noires se développent à l'heure actuelle dans ce conditionnement particulier qu'est la situation coloniale ou semi-coloniale ou para-coloniale.”

15) Jacques Berque, <Les révoltés du Québec>, *Parti pris*, numéro 3, décembre 1963, p. 48.

16) Paul Chamberland, <Chambres>, *ibid.*, p. 43.

의 사지에서 일그러지는 무서운 하루 (...) 그 아침¹⁷⁾을 묘사하고 있다. 이어 나오는 「일상적 삶」은 그들의 이런 “무서운 하루”에 대한 가위눌리는 “시간들 주일들 여러 해들”을 잘 드러내고 있다. 이 세월 속에서 “내 연인의 멋진 얼굴은 황망해지고 생명이 없어지며, 불타고 꺼져간다”¹⁸⁾고 두려워한다. 이것은 피식민지배자들의 피해의식으로 가득한 병약한 모습이며 얼굴인 것이다.

1964년 여름에 나온 “퀘벡의 피식민지배자의 초상”이라는 제하의 『단호한 결의』는 바로 이들의 심리적 위축을 진단하고 극복하려는 특집호라고 말할 수 있다. 1957년에 나온 알베르 멤미의 『피식민지배자의 초상』¹⁹⁾으로부터 영향을 받았을 이 제하에 이어 나오는 “자기상실, 자유, 심리상태” 등의 소제목들은 그들을 규정할 수 있는 어휘들이다.²⁰⁾ 멤미는 피식민지배자들이 “탈-인격화 되어 있으며, 이것도 저것도 아니고, 한 번도 긍정적으로 간주된 적도 없으며, 이런 열등적인 상태는 인종적 혹은 심리적 자신감의 ‘결핍’에 기인 한다”²¹⁾고 주장하였다. 피식민지배자의 “탈-인격화”²²⁾는 에메 세제르가 언급한 “식민화는 사물화”²³⁾라는 개념과 동일하다고 볼 수

17) Paul Chamberland, <Chemins>, *ibid.*, p. 45.

18) Paul Chamberland, <Vie quotidienne>, *ibid.*, p. 46-47.

19) Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, préface de Jean-Paul Sartre, Gallimard, 1985.

20) Numéros 9-10-11, été 1964 : *Portrait du colonisé québécois - son aliénation. sa libération, sa sexualité, sa psychologie*.

21) Albert Memmi, *op. cit.*, 103.

22) Cf. 멤미의 『피식민지배자의 초상』 서문에서 장폴 사르트르는 이 “탈-인격화”에 대하여 상세하게 자신의 견해를 펼치고 있는 바, 이것은 돌고 있는 기계와 같아서 결국 식민지배자 자신들에게도 돌아온다고 지적하고 있다. 이는 세제르가 말하는 ‘식민주의의 부메랑’과 같은 것이며, 서로에게 ‘타자’가 되는 실존의 문제로 설명 가능한 것이다. Cf. Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Présence africaine, 2004, p. 21 : “(...) le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s’habitue à voir dans l’autre la bête, s’entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même en bête”.

23) *Ibid.*, p. 23 : “Aucun contact humain, mais de rapports de domination et de soumission qui transforment l’homme colonisateur en pion, en adjudant, en garde-chiourne, en chicote et l’homme indigène en instrument de production. A mon tour de poser une équation : *colonisation = chosification*.”

있다. 식민지에서 지배자와 피지배자 (멤미의 유럽인과 마그레브인들 / 세제르의 유럽인과 흑인들) 사이에 진정한 소통은 가능하지 않으며 인간이 만든 사물처럼 주어진 용도나 특징으로 존재할 뿐이다. 이와 같은 방식으로 식민지배자는 피지배자들을 개별적 인격체로 대하는 것이 아니라, 집단의 한 부속물로 보는 것이다. 예컨대, 가정 부인 피식민지배자가 어느 날 출근하지 않으면 ‘그녀가 아플 것이다’ 혹은 ‘불평등하다고 계약을 위반하려한다’와 같은 개별적 행위 속에서 원인을 찾는 것이 아니라, “그들은 믿을 수 없는 존재들이다”²⁴⁾라고 전체 집단을 매도한다는 것이다. 결국 식민지배자는 “자유”라는 가장 소중한 권리를 피식민지배자들로부터 탈취한다. 식민화는 인간의 개별적 자유를 전혀 고려하지 않는 정치적 행태이며, 이 상황에서 피식민지배자들은 귀화를 한다는 어떤 법적인 탈출구도 없으며, 종교나 관습에 대한 신념의 상대성도 인정받지 못하는 절대적 암흑 속에 처해있는 것이다. 장폴 사르트르는 이 책의 서문에서 이 탈-인격화를 마르크스의 “하위-인격체”로 설명하면서, 인격체로서의 실존이 탈취된 피지배자들에게 대혁명의 인권선언에 따른 평등이나 자유는 없으며, 오직 비참함과 무지 속에서 무력으로 억압된다고 주장하고 이들을 “하위-인간”이라고 하였다.²⁵⁾ “퀘벡의 피식민지배자의 초상”은 마그레브 사람이나 흑인과는 구체적인 문제에 있어서 그 모습이 다를 수 있지만, 퀘벡 지식인들 스스로 자신들을 “흰 검둥이”²⁶⁾라고 부르고, “하위-인간”으로 자처하면서²⁷⁾ 탈식민주의적인 담론을 펼치고 있다.²⁸⁾ 위에서 언급한 1964년 여름호 『단

24) Albert Memmi, *op. cit.*, p. 105.

25) Préface de Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 23 : “Le colonialisme refuse les droits de l’homme à des hommes qu’il a soumis par la violence, qu’il maintient de force dans la misère et l’ignorance, donc, comme dirait Marx, en état de sous-humanité (...) puisque l’indigène est un sous-homme, la Déclaration des Droits de l’Homme ne le concerne pas.”

26) Cf. Pierre Vallières, *Nègres blancs d’Amérique*, TYPO, 1994.

27) *Ibid.*, p. 61.

28) Cf. 튀니지의 유대교 기독교 집안인 멤미는 대다수를 차지하고 있는 이슬람 튀니지 사람들의 피지배 상황보다는 나은 위치에 있었기에 “식민자도 피식민지배자도 아닌 혹은 이 두 가지 집단에 동시에 속해있다고 말할 수 있을

호한 결의』에 실린 「정신구조와 민족적 가치들」, 「식민지의 오이디푸스」, 「문화적 가치와 우울증」, 「저주로 부터 자유를 향하여」 등의 에세이는 이를 매우 구체화한 에세이들이다.

우선 피에르 르페브르는 「정신구조와 민족적 가치들」에서 “피식민지배자의 심리는 잘 변화되지 않으며, 그의 집단적 가치들의 존엄에 대한 상징적 복원이 획득되지 않는 한 지속적으로 패배주의적 후퇴, 창조력의 억제, 불만족 속에서 머물게 될 것이며 (...) 이런 사회적 병을 치유하지 않고는 탈식민화, 즉 독립은 요원하다”²⁹⁾고 주장한다. 그는 작 베르크에 대한 독서³⁰⁾에 기대어 이런 “치유”는 스스로를 규정하고 위치시키고 역사 앞에서 자신감을 획득하고 자신들의 언어나 문학에 자부심을 갖게 됨으로써 이루어질 수 있다고 말한다. 그렇지만 퀘벡의 현실은 그와 상반된 길을 걸어왔다. 오랜 가부장제에서 오는 권위주의나 가톨릭의 메시아주의와 같은 관념들은 위협을 감내하며 행동에 옮기는 실천력이나 중심적 담론에 대한 공격이나 초월과 같은 정신적 혹은 사회적 가치들을 억누르고 있었던 것이다. 덧붙여 1760년에 시작된 ‘영국정복’ 이후, 영국계 캐나다인들에게 지배당하고 있다는 현실의 무게 속에서 프랑스계 사람들은 정치, 경제, 사회의 ‘자기상실’이나 ‘소외’ 속에서 지내야 했다. 피에르 마외는 그의 글에서 이런 심리적 사회적 현상을 사회 계급적 의미에서 마르크스가 말하는 “하위-인격체”보다 더욱 내면적 고립을 의미하는 “탈-인격화”로 설명하고 있다. ‘누벨-프랑스’를 세운 그들이 신화적인 과거와 단절되어 있다거나 그들을 둘러싸고 있는 세상과 자연은 이제 식민지배자에게 속해있다는 좌절감이 자신으로부터 스스로를 고립시켰다는 것이다.³¹⁾ 이어 나오는 에세이 「문화적 가

것이다.”(Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 21) 백인이면서 피식민지배의 흑인으로 주장하는 퀘벡사람들의 이중적인 위상은 이와 유사하다고 볼 수 있다.

29) Pierre Lefebvre, <Psychisme et valeurs nationales>, *Parti pris*, numéros 9-10-11, été 1964, p. 16-17.

30) Cf. Jacques Berque, *Dépossession du monde*, Seuil, Paris, 1964.

31) Pierre Maheu, <L'oedipe colonial>, *Parti pris*, numéros 9-10-11, été 1964, p. 26-27.

치와 우울증」에서 글쓴이는 “영국계 캐나다인들에 비해서 프랑스계 캐나다인들은 우울증의 양태에 더 잘 반응하고 있다 (...) 공격성은 내면으로, 자기 자신으로 향하고 거기서 죄의식, 수치심, 슬픔 그리고 자기비하”³²⁾와 같은 정신적 우울로 규정될 수 있는 양태를 드러낸다고 하였다. 이제 1960년대 젊은 좌파 지식인들, 특히 폴 상베를랑을 비롯한 『단호한 결의』의 창립자들은 더 이상 이런 병리적 현상을 받아들일 수 없었으며, 혁명을 통하여 자유를 쟁취해야만 했다.

폴 상베를랑의 「저주로 부터 자유를 향하여」는 1부에서 “퀘벡의 피식민지배자의 초상”을 그려내고 2부는 그로부터 탄생할 “퀘벡인의 탄생”을 희망하는 방식으로 탈식민주의적인 사상을 우리에게 제시하고 있다.³³⁾ 1부의 글에서 상베를랑은 역사의 진흙탕에서 벗어나기 위해서 자신에 대한 타자 (말하자면 지배자)의 시선을 인식하며 스스로에게 던지는 ‘저주’의 언사가 필연적 조건이고, 이는 퀘벡 지식인들, 특히 시인 가스통 미롱에 의하여 문학적 방식으로 이루어져 왔음을 지적하고 있다. “하위-인간, 크로마농의 고통스런 찌푸림, 싸구려 생활방식의 인간, 싸구려 노동의 인간, 저주받은 캐넉”³⁴⁾이라는 ‘자기비하’를 시편 속에 담은 가스통 미롱은 “타자의 언어로 우리 자신의 저주를 말함으로써, 퀘벡의 소외에 대한 뿌리와 그것을 제거해야한다는 요구를 단번에 드러내고”³⁵⁾ 있다는 것이다. “캐넉”은 영국계 캐나다인들이 프랑스계 노동자들을 비하하는 영어(즉, 퀘벡 사람들에게는 “타자의 언어”) 속어³⁶⁾로서 탈-인격화된 존재이며, 사회적 경제적 “하위-인간”에 다름 아니다. 미롱의 시적 표

32) Andrée Benoist, <Valeurs culturelles et dépression mentale>, *ibid.*, p. 33.

33) Paul Chamberland, <De la damnation à la liberté (1. Portrait du colonisé québécois 2. Naissance de l'homme québécois)>, *ibid.*, p. 53-89.

34) Gaston Miron, <La batèche (extrait)>, *Liberté*, numéro 27, mai-juin 1963, p. 215 : “(...) le sous-homme, la grimace souffrante du cro-magnon / l'homme du cheap way, l'homme du cheap work / le damned Canuk”.

35) Paul Chamberland, <De la damnation à la liberté>, *op. cit.*, p. 59.

36) Cf. Han Daekyun, <Un échec de la traduction : le cas de ‘Séquence’ de *L'homme rapaillé*>, *Étude de Langue et Littérature Françaises*, Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises, numéro 95, septembre 2013, p. 476-477.

현인 “저주받은 캐넉”은 프란츠 파농의 『대지의 저주받은 자들』 37)을 상기시켜주고 있으며, 이런 정체성에 대한 인식과 함께 약자이며 피억압자라는 민중의 콤플렉스가 퀘벡 혁명의 요구로 이어진다. 1960년대에 들어서 퀘벡 지식인들이 피해의식, 열등감, 소외, 자기 비하, 저주와 같은 병적 심리에서 벗어나 자신의 역사를 스스로 짊어져야 한다는 책임감을 갖게 되었던 것이다. 더 이상 허약한 프랑스계 캐나다인이 아니라 자아에 대한 확신과 역사의 진보로 무장한 “퀘벡인의 탄생”이 이루어진다. 『단호한 결의』의 본질적 이데올로기인 ‘퀘벡의 사회주의’는 새로운 인간, 즉 흩어지고 쪼개진 내면의 인격체들이 다시 모여 이어진 “퀘벡인”³⁸⁾에 의하여 성취될 것이며, 이것은 폴 상베를랑을 중심으로 한 좌파 지식인들의 강렬한 희망이었다.

3. “퀘벡인의 탄생” : 탈식민화 사회주의

「저주로 부터 자유를 향하여」의 제2부에서 폴 상베를랑은 퀘벡의 “자유”를 향한 투쟁을 “한 인간과 한 공동체를 위한 ‘역사중심적 인 카타르시스’라는 용어”³⁹⁾로 규정한다. 역사 앞에서 당당히 나서는 심리적 정화의 상태 속에서 퀘벡은 하나의 지방이 아니라 ‘나라’이며, 존재나 정체성 그리고 삶이 부정되었던 지역이 아니라, 영토, 주권, 문화를 갖춘 완전체로서의 공간으로 변화될 것이다. 그렇지만 진정한 “퀘벡인의 탄생”은 해방의 길에 들어선 퀘벡 사회가 민중들의 사회주의적 혁명의 순간을 맞이하고 그것을 넘어섰을 때 가능하다. 따라서 상베를랑은 “민족해방의 투쟁에 따라” “민중혁명을 향하여”⁴⁰⁾ 나아가는 퀘벡의 ‘탈식민화’를 역설하고 있는 것이다. 이는

37) Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Éditions La Découverte & Syros, 2002.

38) Cf. Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, TYPO, 1998.

39) Paul Chamberland, <De la damnation à la liberté>, *op. cit.*, p. 78 : “(...) en termes de *catharsis historique* pour un homme et une communauté”

40) *Ibid.*, p. 80 et p. 85.

타자의 역사로 대체되었던 그들의 역사를 되찾는 일이다. 전통에 매몰된 퇴보적인 민족주의 혹은 반동적인 소비니즘이 아닌 진정한 민족주의는 그것이 비록 어떤 위험을 안고 있을지라도 퀘벡이 처해 있는 소외의 상태를 잘 드러내고 있다. 이를 바탕으로 탈식민주의적인 민족의식으로 무장한 퀘벡민중이 당당히 자신의 역사를 창출해야 한다. 역사는 한 민족의 삶이고 그들이 성취하는 문화의 존재양식이기 때문이다. 여기서 상베를랑은 퀘벡 독립에 대한 의지를 반동적 특수주의, 퇴행적 분파주의, 근대역사의 진보에 대한 정당화될 수 없는 거부로 간주하는 제라르 펠르티에, 피에르 엘리오트 트뤼도와 같은 『자유도시』⁴¹⁾의 소부르주아들을 비판하고 있다. 보편주의나 세계화에 집착하는 그들에게 상베를랑은 파농의 『대지의 저주받은 자들』을 읽어볼 것을 권하고 있다. 퀘벡이 알제리나 콩고는 아니지만, 그들과 식민화의 여러 특징들을 공유하고 있다는 것이며 자유의 획득을 향한 민중의 혁명은 인간의 본질적 의식이고 보편적 행위에 속한다는 것이다. 독립주의자들이 말하는 이런 보편적 인간 가치에 대한 추구는 『자유도시』의 연방주의자들이 말하는 정치적 보편주의와는 다른 것이다. 이것은 보편성과 특수성의 살아있는 변증법적 가치라고 말할 수 있다.⁴²⁾ 상베를랑이 추구하는 민중혁명론은 퀘벡이라는 지역주의에 갇혔던 1837년의 ‘애국자당 반란’을 반복하는 것이 아니라, 사회주의라는 보편적인 이데올로기를 퀘벡의 현실에 투영시킨 탈식민화 작업이다. 그들에게 민중과 사회주의는 함의가 다르지 않으며, 이것은 동일한 현실과 역사를 드러내며 강조하고 있다.

41) Cf. 제라르 펠르티에 Gérard Pelletiers, 피에르 엘리오트 트뤼도 Pierre Elliott Trudeau 등에 의하여 1950년에 창간된 잡지. 원명은 *Cité libre*. 교권주의를 바탕으로 한 퀘벡의 병적인 보수주의에는 반대하지만, 퀘벡의 독립을 주장하는 1960년대 좌파 젊은 지식인들과 달리 보편주의를 바탕으로 한 캐나다 연방주의를 배척하지 않았다.

42) Cf. Aimé Césaire, <Lettre à Maurice Thorez>, *Présence africaine*, 1956; Yves Préfontaine, <Engagement vs enracinement>, *Liberté*, numéro 17, novembre 1961; Han Daekyun, <Aimé Césaire et les revues québécoises dans les années 1960>, *Étude de Langue et Littérature Françaises*, Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises, numéro 112, décembre 2017.

사회주의는 수탈하는 소수의 집단에 대한 민중계급의 승리를 내세우는 정치 사회적 사상과 실재의 총체를 의미한다. 민중들의 사회경제적 자유화만이 국가의 해방과 퀘벡이라는 새로운 사회의 건설을 현실화시킬 수 있다. 퀘벡 부르주아들이 개입된 혁명은 “신화적 해방”⁴³⁾에 불과하다. 즉, 영국계 캐나다인들에 의하여 지배되고 수탈당하던 민중들이 또 다시 퀘벡 부르주아에 의하여 억압된 현실을 맞이한다면 그것은 ‘허구적인 가공의 해방’인 것이다. 『단호한 결의』의 지식인들이 탈식민화라는 용어로 민족해방을 말하는 것은 이렇듯 계급 투쟁적 성격이 담겨 있다. 사실 이 점이 퀘벡혁명의 한계라고 말할 수 있다. 파농을 위시한 탈식민주의 이론가들이 말하는 민족해방투쟁이나 민중혁명만은 계급투쟁 보다는 민족적 혹은 인종적 대립 및 억압 관계에서 나오는 것이기 때문이다. 상베를랑이 퀘벡의 부르주아들에게 읽으라고 강권한 프란츠 파농의 경우 이 대립에서 폭력도 배제되지 않고 있다.

『대지의 저주받은 자들』이 나온 1961년은 알제리 전쟁이 절정에 이르고 퀘벡에서는 ‘조용한 혁명’이 시작된 해다. 여기서 파농은 “국가 해방, 국가의 재탄생, 민족에게 국가의 반환과 같은 것 (...) 즉 탈식민화는 늘 하나의 폭력적 현상이다”⁴⁴⁾라고 선언하고 있다. 이 책의 서문을 쓴 장폴 사르트르는 “우리는 모두 다 같이 도처에서 사회주의 혁명을 실현시킬 것이다 아니면 우리는 우리의 옛 압제자들에 의하여 하나씩 두들겨 맞아 죽을 것이다”⁴⁵⁾라는 말로 파농의 글을 요약하고 있다. 혁명이나 혹은 폭정에 의한 죽음이나 하는 것은 선택의 문제가 아니었다. 1952년에 나온 또 다른 저서 『검은 피부, 하얀 가면들』⁴⁶⁾에서 백인을 모방하려는 흑인의 심리를 파헤치고 여기서 정체성의 혼란을 겪는 흑인들에게 검은 피부를 사랑하고, 현

43) Paul Chamberland, <De la damnation à la liberté>, *op. cit.*, p. 85 : “(...) la libération nationale selon un contenu bourgeois ne serait encore qu'une libération mythique.”

44) Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 39.

45) Dans la préface de Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 21.

46) Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, 1952.

실을 직시하라고 외쳤던 파농은 피식민지배자들이 역사의 주체가 되고 정치의 주인공이 되는 사회의 성취가 탈식민화이며 이는 새로운 인간을 창조하는 작업이고 자기 해방에 이르는 길이란 점을 말하고 있다. “탈식민화는 늘 하나의 폭력적 현상”을 동반할 수 밖에 없기에, 그는 반제국주의 운동이나 식민 상태로 부터의 독립 쟁취에 있어 폭력의 필요성을 언급하고 있다. 반면 퀘벡 좌파 지식인들이 명시적으로 폭력적 투쟁을 말하고 있지 않지만, 퀘벡의 ‘조용한 혁명’은 근본적으로 부르주아 중심의 혁명이라는데 그 문제점이 있으며 따라서 퀘벡의 현실과 모순을 드러낸다고 상베를랑은 지적하고 있다.⁴⁷⁾ 주지하는 바와 같이, ‘조용한 혁명’은 1960년 르자주 정권과 함께 시작되었다고 말할 수 있다. 그러나 ‘혁명’이라는 용어에 붙은 ‘조용한’이라는 수식어 자체가 혁명의 모순을 의미하고 있으며, 1960년대 전반 르자주의 정치적 태도가 불투명했던 것은 그가 주장했던 자치주의에 기인한다. 근본적으로 자치주의는 퀘벡이 처한 현실과 커다란 괴리 속에서 식민적인 중앙정부로부터 양도받은 정치 사회적 자치 기능에 만족할 수밖에 없었다. 이는 1960년대 중앙아메리카나 아프리카의 다른 식민국가에서 불고 있던 민족주의의 파고를 담아낼 수 없었던 것이다. 퀘벡의 자치주의를 상베를랑은 “검둥이 왕들의 체제”⁴⁸⁾라고 불렀다. 말하자면 백인이지만 검둥이 왕들 처럼 식민지배자들로부터 선택적으로 부여받은 몇 가지 통치 기능으로 식민지 수탈에 동조하는 반-식민주의적인 엘리트 피식민지배자들의 부역인 셈이다. 혁명이 기존 질서에 대한 투쟁이란 점에서, 퀘벡은 미국의 제국주의와 캐나다인들의 억압 뿐 아니라, 『자유도시』의 설립자들과 같은 문화적 부르주아 그리고 캐나다 정치 경제 체제에서 부유해진 퀘벡 부르주아에 의한 지배를 배척하고 타파하는 난제를 안고 있는 것이 사실이다. 상베를랑이 “식민주의는 지배하는 그룹-지배당하는 그룹 관계의 역사적 양태”⁴⁹⁾라고 규정하는

47) Paul Chamberland, <Les contradictions de la révolution tranquille>, *Parti pris*, numéro 5, février 1964, p. 6-29.

48) *Ibid.*, p. 9.

있는 것은 여기에 기인한다. 동시에 식민수탈을 계층적 지배관계로 해석하는 것은 본질적으로 민족 투쟁이라는 탈식민화의 한계를 뚜렷이 드러내고 있다. 그는 「조용한 혁명의 모순들」이라는 글에서 그 무엇보다 “국가에 반하는 퀘벡 부르주아”⁵⁰⁾의 행태를 비난하였던 것이다. 퀘벡 부르주아의 민족주의는 대외적 활동을 통하여 이익을 창출한다는 점에서 ‘민족주의’라는 용어가 가능하지만, 사실 그들은 르자주 정부 체제를 지지하면서 취득한 자신들의 이익을 보호하기 위하여 퀘벡 독립을 분리주의라고 격하시키고 있었다. 이로부터 민중혁명, 즉 탈식민화 사회주의의 필요성은 또 다시 대두될 수밖에 없는 것이다. 혁명의 세계적 순간은 자본주의 사회에 대한 노동계층의 승리와 동시에 제국주의에 대한 억압된 민족들의 해방으로 구성되어 있다. 이 두 가지 운동은 퀘벡의 노동계층의 열망으로 채워지고 재정립되는 민중적 성격을 갖게 될 수밖에 없는 것이다. 좌파 지식인들이 정립해야 할 사회주의는 ‘노동자’이면서 ‘포식민지 민족’이라는 이중적 정체성의 민중들, 진정한 “퀘벡인의 탄생”이 가능한 구조이어야 했다.

1964년 12월자 『단호한 결의』에 실린 상베를랑의 대표적 작품 “벽보 부치는 자는 절규한다.”⁵¹⁾는 이런 혁명에 대한 절절한 희망을 담고 있다. “벽보 부치는 자”는 혁명을 이끌어갈 퀘벡민중의 상징이다. 3부로 되어 있는 시의 1부는 “당신들에게 말하는데 난 지금 정상상태가 아니오 / 정상인 적이 결코 없었소 / 태어나면서부터 수모당하고 과수 울타리 밑에 처박혀 있었고 (...) 말하면서 찢어지고 내 언어는 발톱이고 내 시선도 발톱이고 / 태어나면서부터 침묵의 가시들 사이에 갇혀 있었던 / 한 마리 짐승이오”라는 처절한 자기규정으로 시작된다. 2부에서 그의 절규는 역사의 침울한 어둠 속에서 지속된다. “나는 검둥이 흰 검둥이며 이백년 전부터 선술집에서 토해내

49) Paul Chamberland, <L'intellectuel québécois, intellectuel colonisé>, *Liberté*, numéro 26, mars-avril 1963, p. 122.

50) Paul Chamberland, <Les contradictions de la révolution tranquille>, *op. cit.*, p. 19.

51) Paul Chamberland, <L'afficheur hurle>, *Parti pris*, volume 2, numéro 4, décembre 1964, p. 51-54.

며 분노한 자”라고 영국에 정복당한 이후 이백년간의 역사 속에서 지배당했던 프랑스계 캐나다인들의 울분을 토로한다. 마지막 3부에서 지금의 현실을 안은 채 투쟁의 길로 들어설 것을 선언한다. “지금의 내 존재 난 그것을 맨주먹으로 방어하리라 / 내 절규 속에서 갈피잡지 못하는 인간 이 절규로 나의 정신을 만드노라 / 내 이성 속에서 부인된 인간 순종하지 않는 시의 도약으로 반격하리라 / 팔려나간 인간 / 소리 없는 대지에 쓰러진 인간 / 퀘백 인간 / (...) 난 혁명 교본보다 앞장서 끊임없이 내달릴 것이다”라는 시행들은 열등한 존재의 정체성을 부인하지 않은 채, 새로운 “퀘백인간”이 되어 혁명의 길을 간다는 민중의 ‘단호한 결의’를 담고 있다. “순종하지 않는 시의 도약으로 반격”한다는 것은 1965년 7월-8월 호에 나온 “퀘백인 되기 어려움”이란 제하의 『단호한 결의』 특집호에 실린 가스통 미롱의 「비시와 시에 대한 노트」를 통하여 이해될 수 있다. 여기서 미롱은 “시”와 “비시”와의 관계를 말하면서, 프랑스계 캐나다인들이 처한 ‘집단적 열등성의 상태’는 한 민족의 삶의 본질이며 존재 자체인 언어로부터 시작된 것이며, “퀘백인이 되기 어려움”은 이중 언어라는 정체성의 늪에 빠져있는 한 해소되기 어렵다는 것이다. “존재론적 / 나의 슬픔 / 타자가 된다는 고통”⁵²⁾이라고 규정된 “비시”는 상베를랑이 말하는 “순종하지 않는 시”를 의미한다. “혁명 교본”에 머물지 않고 새벽에 거리로 달려 나가 이 시가 적힌 “벽보를 부치는 자”처럼, 새롭게 태어난 퀘백인은 “긴급한 탈식민화 사회주의”⁵³⁾로 나아갈 것이다.

52) Gaston Miron, <Notes sur le non-poème et le poème>, *Parti pris* (numéro spécial, *La difficulté d'être québécois*, volume 2, numéros 10-11, juin-juillet 1965, p. 89-89.

53) Cf. Paul Chamberland, <Exigences théoriques d'un combat politique>; Gabriel Gagnon, <Pour un socialisme décolonisateur>, *Parti pris, Québec (bleu) 1966 : urgence d'un socialisme décolonisateur*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966.

4. 결론 : “퀘벡 문학을 위하여”

계급투쟁과 민족대립의 관점에서 탈식민화 운동의 성격을 부여한 것은 좌파지식인들의 한계라고 말할 수 있지만, 이것을 극복하기 위한 방식으로 그들이 내세운 것은 탈식민화 사회주의였다. 퀘벡 부르주아들이 배제된 민중 사회주의는 구호로서 매우 강한 호소력이 있었지만 연방정부 및 퀘벡내의 연방주의자들이 정치 사회적으로 확고한 통치 기능을 작동시키고 있는 한 성취되기에는 거의 불가능한 것이었다. 그들은 퀘벡의 식민적인 특징들을 내세우며, 독립이나 사회주의 혁명의 물결에 휩싸인 콩고, 쿠바, 알제리 그리고 베트남을 언급하고 “흰 검둥이”라는 자기비하 속에서 항거의 당위성을 확산시키고자 하였다. 그렇지만 그들은 “하위-인간”이며 “탈-인격체”의 ‘민중’에게 탈식민화 사회주의에 이르는 구체적 방법론을 제시하지 못하였다. 파농의 담론에 담긴 “폭력”이라는 용어에 주목하거나, “이데올로기적 테러리즘”⁵⁴⁾에 대하여 논쟁하기도 하며 또한 『퀘벡 혁명』이란 잡지에서 행동주의를 통한 과격한 사회변혁을 외치기도 하였지만⁵⁵⁾, 결국 『단호한 결의』를 중심으로 활동한 좌파 지식인들은 상베를랑을 비롯하여 대다수가 작가이며 이론가였다. 특히 상베를랑에게 영향을 끼치고 있던 민족시인 가스통 미롱의 『머나먼 길』이 실린 1965년 1월호가 “하나의 퀘벡문학을 위하여”라는 제호를 달고 있다는 점에서 의미가 있다. 그들은 “머나먼 길”을 돌아왔지만, “자유와 책임감을 의식한 작가는 누구든지 이제 그 자신에 ‘대항하며’ 글을 써야한다는 점을 알게 되었다”⁵⁶⁾는 것이다. 이백년간 열등함의 상징이었던 ‘주알’이라는 프랑스계 캐나다인들의 민중

54) Paul Chamberland, <L'individu révolutionnaire>, *Parti pris*, volume 3, numéro 5, décembre 1965, p. 13.

55) Cf. 1960년대 정치 사회적 이슈를 다룬 잡지 『퀘벡혁명 Révolution Québécoise』에 관해서는 다음 논문을 참조할 것; 한 대균, 「1960년대 퀘벡 문학과 저널리즘의 지배담론 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 프랑스문화예술학회, 제63집, 2018.

56) Gaston Miron, <Un long chemin>, *Parti pris*, volume 2, numéro 5, janvier 1965, p. 25.

언어를 통하여 “퀘벡인의 탄생”을 문학적으로 선언하는 일과 다르
아니다. “주알과 우리”⁵⁷⁾의 긍정적 관계 속에서, “퀘벡인”은 이제
“퀘벡문학”을 소유하며 ‘그들에게 문학도 없다’⁵⁸⁾는 모멸적 비판을
극복해야 했다. “그동안 병들었던 것은 언어가 아니라 국가이며, 썩
은 것은 민족 문화이고, 불구의 상태에 빠진 것은 퀘벡이고, 상처받
은 것은 퀘벡의 영혼”⁵⁹⁾이기에, 그들의 언어인 ‘주알’로 민족문화와
정신을 되살린 문학은 그들이 선택한 최종적 투쟁방식인 것이다. 결
국 그들의 탈식민화는 계급보다 민족적 정체성의 옹호에 대한 투쟁
으로 귀착되었다. 한 민족의 정체성은 언어나 문화를 중심으로 형성
되는 것이므로, 문화의 식민화에 대한 저항이 탈식민화를 향한 본질
적 움직임인 것이다. 지배당한 자의 문화가 소멸되거나 박물관에 보
존해야 할 민속적인 것으로 전락한다면 그 민족의 역사는 진보의 동
력을 잃게 될 것이다. 민족 언어로 “내 자신의 현재의 존재를 말하
는 것”⁶⁰⁾, 그것이 바로 샹페를랑을 비롯한 1960년대 퀘벡의 젊은 작
파지식인의 탈식민화 운동이었던 것이다.

57) Gérald Godin, <Le joul et nous>, *ibid.*, p. 18.

58) Cf. 1837년 ‘애국자당 반란’이 진압된 이후 영국에서 파견된 더럼경이 본국
에 보낸 보고서의 내용 중에서 프랑스계 캐나다인들을 비하하면서 쓴 표현
이다.

59) Gérald Godin, *op. cit.*, p. 18.

60) Paul Chamberland, <Dire ce que je suis>, *Parti pris*, volume 2, numéro 5,
janvier 1965, p. 33.

참고문헌

1. Essais de Paul Chamberland

- <L'intellectuel québécois, intellectuel colonisé>, *Liberté*, numéro 26, mars-avril 1963.
- <Aliénation culturelle et révolution nationale>, *Parti pris*, numéro 2, novembre 1963.
- <Les contradictions de la révolution tranquille>, *Parti pris*, numéro 5, février 1964.
- <De la damnation à la liberté (1. Portrait du colonisé québécois 2. Naissance de l'homme québécois)>, *Parti pris*, numéros 9-10-11, été 1964.
- <Dire ce que je suis>, *Parti pris*, volume 2, numéro 5, janvier 1965.
- <L'individu révolutionnaire>, *Parti pris*, volume 3, numéro 5, décembre 1965.
- <Exigences théoriques d'un combat politique>, *Parti pris, Québec (bleu) 1966 : urgence d'un socialisme décolonisateur*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966.

2. Poèmes de Paul Chamberland

- <Poème de l'antérévolution>, *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963.
- <Entre nous le pays>, *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963.
- <Chambres>, *Parti pris*, numéro 3, décembre 1963.
- <Chemins>, *Parti pris*, numéro 3, décembre 1963.
- <Vie quotidienne>, *Parti pris*, numéro 3, décembre 1963.
- <L'afficheur hurle>, *Parti pris*, volume 2, numéro 4, décembre 1964.

3. Autres études, essais, articles et poèmes

Benoist, Andrée, <Valeurs culturelles et dépression mentale>, *Parti pris*, numéros 9-10-11, été 1964.

Berque, Jacques, <Les révoltés du Québec>, *Parti pris*, numéro 3, décembre 1963.

_____, *Dépossession du monde*, Seuil, Paris, 1964.

Césaire, Aimé, *Lettre à Maurice Thorez*, Présence africaine, 1956.

_____, <Culture et colonisation>, *Liberté*, vol. 5, numéro 1, Janvier-Février 1963.

_____, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1983.

_____, *Discours sur le colonialisme*, Présence africaine, 2004.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, 1952.

_____, *Les damnés de la terre*, Éditions La Découverte & Syros, 2002.

Gagnon, Gabriel, <Pour un socialisme décolonisateur>, *Parti pris*, *Québec (bleu) 1966 : urgence d'un socialisme décolonisateur*, volume 4, numéros 1-2, septembre-octobre 1966.

Godin, Gérald, <Le joual et nous>, *Parti pris*, volume 2, numéro 5, janvier 1965.

Han, Daekyun, <Un échec de la traduction : le cas de 'Séquence' de *L'homme rapaillé*>, *Étude de Langue et Littérature Françaises*, Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises, numéro 95, septembre 2013.

_____, <Aimé Césaire et les revues québécoises dans les années 1960>, *Étude de Langue et Littérature Françaises*, Société Coréenne de Langue et Littérature Françaises, numéro 112, décembre 2017.

Lefebvre, Pierre, <Psychisme et valeurs nationales>, *Parti pris*, numéros

9-10-11, été 1964.

Maheu, Pierre, <De la révolte à la révolution>, *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963.

_____, <L'oedipe colonial>, *Parti pris*, numéros 9-10-11, été 1964.

Memmi, Albert, *Portrait du colonisé*, préface de Jean-Paul Sartre, Gallimard, 1985.

Miron, Gaston, <La batèche (extrait)>, *Liberté*, numéro 27, mai-juin 1963.

_____, <Un long chemin>, *Parti pris*, volume 2, numéro 5, janvier 1965.

_____, <Notes sur le non-poème et le poème>, *Parti pris* (numéro spécial, *La difficulté d'être québécois*, volume 2, numéros 10-11, juin-juillet 1965.

_____, *L'homme rapaillé*, TYPO, 1998.

Piotte, Jean-Marc, <Du duplessisme au F.L.Q.>, *Parti pris*, numéro 1, octobre 1963.

Préfontaine, Yves, <Engagement vs enracinement>, *Liberté*, numéro 17, novembre 1961.

Schendel, Michel van, <La maladie infantile du Québec>, *Parti pris*, numéro 6, mars 1964.

Vallières, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique*, TYPO, 1994.

한 대균, 「1960년대 퀘벡문학과 저널리즘의 지배담론 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 프랑스문화예술학회, 제63집, 2018.

Résumé

Étude sur la décolonisation de Paul Chamberland

HAN Daekyun

Paul Chamberland publie en octobre 1963 le premier numéro de *Parti pris*, où les fondateurs déclarent que la société québécoise est entrée dans une période révolutionnaire pour le Québec libre. Chamberland y écrit bien des essais et des poèmes sur un Québec en voie de conquérir son indépendance. Dans cette étude nous allons lire et interpréter ces articles de Chamberland à la lumière des discours de la décolonisation d'Aimé Césaire, de Frantz Fanon, d'Albert Memmi et de Jean-Paul Sartre.

Dès les poèmes parus dans le premier numéro de la revue, le poète Chamberland nous parle de la veille de la révolution, et, dans les articles suivants, il décrit souvent un portrait du colonisé québécois en état de “sous-humanité” (Marx) ou de “déshumanisation” (Memmi). Ce québécois colonisé est donc “sous-homme” (Fanon) comme les indigènes, d'où Césaire voulait poser une équation : “colonisation est chosification”. À partir de l'affirmation de ce portrait misérable à l'infériorité collective, les québécois pourraient prendre le chemin qui les mènent vers le Québec libre. Il leur faut donc la révolution pour le socialisme décolonisateur.

Paul Chamberland a voulu dégager la signification de la lutte de libération nationale en terme de “*catharsis historisante*” pour un homme et une communauté, et voir naître “l'homme québécois”, armé d’“une

condition psychologique, [de] l'audace historique [et de] la confiance en soi” (Césaire), symbolisé par “l'afficheur [qui] hurle” (Poème de Chamberland). Les collaborateurs de *Parti pris* préconisent à la classe populaire (à cet homme québécois) le socialisme décolonisateur sans préciser pourtant les méthodologies de la révolution, et ainsi ils s'appuient ou discutent sur le mot “violence” de Fanon, sur “le terrorisme idéologique”, sur l'activisme de la revue *Révolution Québécoise*, etc.

Ils sont tous écrivains colonisés conscients de leur liberté et de leur responsabilité et ils ont besoin d’“écrire souvent contre eux-mêmes” (Gaston Miron) par le joual, langue populaire des Québécois. La décolonisation de Paul Chamberland est donc la lutte pour la culture nationale.

Mots Clés : Paul Chamberland, *Parti pris*, sous-homme,
socialisme décolonisateur, littérature québécoise

투 고 일 : 2018.12.25

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

프랑스어권 국가 내 언어 순수주의의 발현과 전개 양상

- 18세기~20세기 벨기에, 스위스, 퀘벡을 중심으로

김민채
(연세대학교)

국문요약

프랑스어권 국가에서 발견되는 언어 순수주의의 발현 모습과 전개 양상을 살피는 것을 목적으로 하는 본 연구는 18세기~20세기 벨기에, 스위스, 퀘벡 지역 내 언어 순수주의적 담론의 특징을 ‘언어적 불안정 *insécurité linguistique*’이라는 키워드를 통해 분석하여, 주변부 프랑코포니의 언어 순수주의에 대한 일반적인 특징을 도출해냈다. 분석을 통해, 우리는 18세기경 시작된 이 지역 내 언어 순수주의적 담론이 전성기를 지나 20세기 초중반 이후 점차 감소하는 것을 확인하였는데, 이는 내생적 규범이 확립됨에 따라 화자들의 언어 태도가 언어적 불안정 상태에서 언어적 안정 상태로 이동하고 있음을 보여주는 것으로 해석된다. 본 연구는 프랑스어권 내 엘리트들이 가지고 있었던 언어 순수주의를 거시적 측면에서 이론화하였다는 점에서 그 의의가 있다.

주제어 : 언어 순수주의, 언어적 불안정, 내생적 규범, 외생적 규범, 주변부 프랑코포니

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 주변부 프랑스어권 내 언어 순수주의의 발현
 - 2.1. 지역 어법
 - 2.2. 언어적 불안정
 - 2.3. 언어 순수주의적 담론의 발현 체제
3. 주변부 프랑스어권의 언어 순수주의: 역사와 특징
 - 3.1. 벨기에의 언어 순수주의
 - 3.2. 스위스의 언어 순수주의
 - 3.3. 퀘벡의 언어 순수주의
 - 3.4. 주변부 프랑스어권의 언어 순수주의: 종합
4. 언어적 불안정의 유지 혹은 극복
5. 결론

1. 서론

궁정의 언어 사용을 규범 언어의 모델로 삼은 17세기부터 오늘날에 이르기까지 우리는 프랑스어에 대한 다양한 순수주의적 태도를 발견한다. 언어의 순수성을 논하는 언어 순수주의¹⁾는 우리에게 아무것도 섞이지 않은 ‘순수한 언어’가 존재한다는 착각을 불러일으키

1) 본 연구에서는 ‘purisme linguistique’을 ‘언어 순수 純粹 주의’라고 번역하여 사용한다. 학자에 따라서는 “불순하거나 더러운 것을 깨끗하게 함”(표준국어대사전)을 뜻하는 단어인 ‘정화 淨化’를 사용하여 ‘정화주의’라는 용어를 선호하기도 하나 ‘순수성’으로 번역되는 ‘pureté’와의 일관성을 위해, 또한 본 연구에서 주로 논의되는 순화의 대상이 지역 어법임을 고려하여 “전혀 다른 것의 섞임이 없음”(표준국어대사전)을 뜻하는 단어, ‘순수’가 포함된 ‘언어 순수주의’라는 용어를 사용하는 것이 더 적합하다고 판단했다.

는데, 이는 “현실에 의하지 않는 추상적이고 공상적인 생각”²⁾이라는 점에서 지극히 이데올로기적이라 할 수 있다. 사실 언어에 대한 순수주의적 태도가 나타난다는 것은 실제 상황이 화자가 꿈꾸고 있는 이상화된 상황과 괴리가 있다는 것을 의미한다.³⁾ 즉, 순수성을 추구하는 행위는 현실의 다양성과 혼합의 상태를 전제한다고 볼 수 있으며, 그러한 의미에서 언어 사용의 변이가 목격되는 순간이 바로 언어 순수주의가 태동하는 시점이라 할 수 있다. 다양한 언어 사용에 직면한 화자는 사회적 규범과의 관련 하에서 언어의 사용을 위계화시키고, 자신이 원하는 언어의 사용을 규범의 최상위에 위치시켜 그 이외의 언어 사용을 모두 순수하지 않은 것, 순화되어야 할 대상으로 취급한다. 다시 말해, 언어 순수주의는 규범·들의 위계화와 추구해야 할 ‘하나’의 규범을 내재하고 있는 것이다. 이는 언어 순수주의의 정의를 통해서도 확인할 수 있다. TLFi에 따르면, 언어 순수주의는 ‘상대적으로 높은 가치가 부여된 언어를 사용하도록 하는 엄격한 규율⁴⁾, ‘bon usage’⁵⁾에 반하는 모든 것을 배척하는 태도’⁶⁾로 정의된다. 여기서 ‘상대적으로 높은 가치가 부여된 언어’, ‘bon usage’는 유일무이한 ‘하나의 규범’과 다르지 않다. 이러한 규범들의 위계화 과정은 순전히 언어적이라기보다는 사회적인 것으로, 언어 사용자들이 속한 사회 내 사회적 규범의 영향을 받게 된다. Moreau(éd.) (1997:220)에 따르면, 규범의 선택에는 사회 내 계층 구조, 전통, 상징적 자본 등의 기준이 영향을 미치는데 이 때문에 우리는 언어 순수주의의 모습이 시간에 따라 다르며⁷⁾ 지역에 따라서도 다를 것이

2) 이는 ‘관념 觀念’의 사전적 정의이다. (표준국어대사전 참고.)

3) 이상과 현실의 차이가 클수록 순수주의적 태도는 더욱 극명하게 드러난다.

4) “Observance rigoureuse d’un usage linguistique valorisé” (TLFi)

5) ‘Bon usage’는 ‘올바른 사용’, ‘선용 善用’ 등으로 번역할 수 있으나 그 어떤 번역도 ‘bon usage’의 개념을 정확하게 드러내지 못한다는 생각에 원어 그대로 사용한다. TLFi에 따르면, ‘bon usage’는 “하나의 사회문화적 모델을 구성하는 규정들의 총체 Ensemble des prescriptions constituant un modèle socioculturel”를 의미한다.

6) “Rejet de tout ce qui va contre le bon usage linguistique” (TLFi)

7) 프랑스의 경우, 시간의 흐름에 따라 규범 언어의 모델이 되는 언어 또한 변화하였다. 17세기의 경우 궁정의 언어 사용을 규범 언어로 삼는 순수주의적

라 예상할 수 있다. 이러한 예상에도 불구하고 국내 선행 연구들을 살펴보면, 언어 순수주의에 대한 연구는 17세기 프랑스(김동섭 2002, 2014)와 19세기 퀘벡(홍미선·박은영 2006, 2007)에 집중되어 있는 상황으로 관련 연구가 부족한 상태이다.

프랑스어와 같이 여러 국가에서 사용되는 언어의 경우 본국 이외의 국가들에서 나타나는 언어 순수주의는 그 모습이 다를 수 있으며, 나름의 공통된 특징을 보일 수 있다고 본다. 따라서 본 연구에서는 주변부 프랑스어권 국가 내에서 공통적으로 발견되는 언어 순수주의의 발현과 발전 양상을 고찰해 보고자 한다. 특히 1966년 라보프 W. Labov의 연구에서 처음 등장한 ‘언어적 불안정 *insécurité linguistique*’이라는 개념을 중심으로 18세기부터 20세기까지⁸⁾ 프랑스어권 국가 내 엘리트들이 가지고 있었던 언어 순수주의를 거시적 측면에서 이론화해 볼 것이다.

2. 주변부 프랑스어권 내 언어 순수주의의 발현

프랑스 이외의 프랑스어권 국가들을 지칭하는 주변부 프랑코포니 *francophonie périphérique*에 속한 나라들에서는 독특한 언어 순수주의적 태도가 목격된다. 바로 프랑스에서 사용되는 프랑스어, 보다 정확히 말하면 파리에서 사용되는 프랑스어를 자신들의 규범으로

태도를 발견할 수 있었지만 현재에는 외래어의 사용을 반대하는 또 다른 순수주의적 태도를 발견할 수 있다.

- 8) 연구를 18세기~20세기로 한정한 이유는 20세기 중반~20세기 후반 이후부터 프랑스어에 영어 차용어 문제가 불거지면서 기존과는 다른 언어 순수주의적 모습이 등장하기 때문이다. 미국의 역사학자 피터 버크 Peter Burke는 언어 순수주의를 둘로 구분한다. (Paveau & Rosier 2008:43-46 ; Burke 1998) 단 순한 반발로서의 순수주의인 ‘*purisme de réaction*’과 새롭게 변형된 순수주의인 ‘*purisme de transformation*’이 바로 그것이다. 필자는 20세기 중후반 이후의 순수주의가 언어 순화 운동 등의 구체적인 실체적인 목표를 가진다는 점에서 변형 순수주의라고 보고 있다. 따라서 본 연구에서는 순수주의의 변형된 모습이 아니라 어떤 문제에 대한 대응으로서 비롯된 본래적 의미의 순수주의, ‘*purisme de réaction*’에 초점을 맞추어 논의를 진행한다. 변형 순수주의에 대한 논의는 차후 연구에서 다룰 것이다.

삼는 태도가 바로 그것이다. 이는 각종 지역 특유 어법을 포함하는 자신들의 프랑스어가 파리의 프랑스어와 다르다는 생각, 그에 따라 자신들의 프랑스어를 평가절하 平價切下하는 가운데 나타나는 불안감에서 나온 언어 태도이다.⁹⁾ 이 장에서는 ‘언어적 불안정’이라는 키워드를 통해 주변부 프랑스어권 내에서 발견되는 언어 순수주의의 특징을 개괄하고자 한다. 이를 위해 우선 주변부 프랑스어권에서 사용되는 프랑스어의 특징인 ‘지역 어법’에 대해 살펴보도록 하겠다.

2.1. 지역 어법

주변부 프랑스어권에서 사용되는 프랑스어의 가장 큰 특징은 프랑스의 프랑스어보다 방언 patois¹⁰⁾과 차용 어법들¹¹⁾의 사용 빈도가 높다는 것이다. 이들은 ‘특정 지역 특유의 단어, 표현법, 어법’¹²⁾을 뜻하는 지역 어법 régionalisme을 구성하는데, 실제로 벨기에, 스위스, 퀘벡 지역에서는 지역의 지리적 위치, 역사와 관계있는 다양한 어법의 사용이 발견된다. 다음의 <표 1>은 벨기에, 스위스, 퀘벡 지역에서 사용되는 방언 일부를 범프랑스어권 사전학 데이터베이스 Base de données lexicographiques panfrancophone를 이용하여 정리한 것이다.¹³⁾

9) 언어 순수주의는 언어 불안정의 증상을 이룬다: “[...] le purisme linguistique est souvent symptomatique d’une insécurité linguistique qui a longtemps hanté de nombreux francophones et qui perdure parfois jusqu’à présent [...].” (Reutner 2017:52)

10) 표준국어대사전에 따르면, ‘방언’은 “한 언어에서, 사용 지역 또는 사회 계층에 따라 분화된 말의 체계”를 뜻하고, ‘사투리’는 “어느 한 지방에서만 쓰는, 표준어가 아닌 말”을 의미한다. 한국어에서 두 단어는 서로 같은 대상을 가리키는 경우가 많지만, 프랑스어에서 ‘patois’는 갈로-로망 통속 라틴어 latin vulgaire galloroman에서 비롯된 언어들을 의미하는 것으로 ‘프랑스어 français’와 같은 뿌리를 가지고 있지만 달리 변화된 것이다. 이러한 점을 고려해 볼 때, ‘사투리’보다는 ‘방언’으로 번역하는 것이 적절하다고 본다.

11) 차용어라고 하지 않고, 차용 어법이라 명명한 이유는 어휘 차용 emprunt lexical 뿐만 아니라 통사 차용 emprunt syntaxique도 포함하기 위해서이다.

12) “Mot, tour, locution particuliers à une région déterminée” (TLFi)

13) 이는 모두 사용이 제한되거나, 일상적 혹은 사적 표현 usage familier으로 취

<표 1> 벨기에, 스위스, 퀘벡 지역에서 사용되는 방언의 예

지역	방언	
벨기에	왈로니 지역 방언	dringuelle (n. f.) 텃 tchinisse (n. m.) 가치가 없는 물건
	피카르디 지역 방언	fieu (n. m.) 어리거나 동년배를 부 르는 호칭 mofler (v. trans.) 시험에 떨어뜨리다 tafier (v. intrans.) 수다를 떨다
스위스	프랑슈 콩테 지역 방언	camber (v. trans.) 뛰어넘다 raitet (n. m.) 선생
	프랑코-프로방스 지역 방언	beutcher (v. intrans.) 태우다
퀘벡	프랑스 내 지역어	achaler (v. trans.) 괴롭히다, 귀찮게 굴다 cocotier (n. m.) 반숙된 계란을 넣어 먹는 잔

위의 <표 1>을 통해 확인할 수 있는 것처럼, 벨기에, 스위스, 퀘벡 지역에서 사용되는 프랑스어에는 다양한 지역 방언적 어법들이 포함되고 있다. 벨기에, 스위스와 같이 프랑스와 인접한 지역은 원래 사용되던 지역 방언이 존재했고 이후 프랑스어의 지역 간 수평적 확장 *expansion horizontale*과 계층 간 수직적 확장 *expansion verticale*¹⁴⁾에 의해 프랑스어가 유입된 역사를 가지고 있다. 따라서 과거부터 왈로니 *wallon*, 피카르디 *picard*, 로렌 *lorrain*, 샹파뉴 *champenois* 방언들이 사용되던 벨기에 프랑스어권, 프랑슈 콩테 *franche-comtois*, 프랑코-프로방스 *franco-provençal* 방언들이 사용되던 스위스 프랑스어권에서는 이 방언들에서 비롯된 표현들이 현재에도 존재한다. 프랑스

급되고 있는 것들로 언어 순수주의자들에 의해 직·간접적인 방식으로 순화의 대상으로 분류되었다. 여기서 언급된 표현들은 모두 BDLP에서 ‘fam.’ 표지나 ‘emploi critiqué’ 표지를 동반하였다.

14) Pöll(2016), Thibault(2017) 참조.

인이 이주한 역사를 가지고 있는 퀘벡 지역의 경우에는 프랑스의 서쪽 지역에 거주하던 사람들이 퀘벡으로 대거 이주한 관계로 서쪽 지역 방언들의 흔적이 남아 있다. 이는 앞선 벨기에, 스위스와 같은 이유에서는 아니지만 프랑스 내에서 사용되던 지역 방언의 흔적이 남아 있다는 점에서 공통점이 있다.

프랑스어권 지역은 차용 어법 차원에서도 프랑스의 프랑스어와는 다른 특징을 보인다. 이 지역들에서는 지리적 원인으로 주변의 표준화된 언어들과 직접 접촉할 기회가 많은데, 다음의 <표 2>는 벨기에, 스위스, 퀘벡 지역에서 사용되는 차용어의 예를 보여준다.

<표 2> 벨기에, 스위스, 퀘벡 지역에서 사용되는 차용어의 예

지역	차용어	
벨기에	네덜란드어	douf (loc. verb.) 숨막히는 날씨의 schief (adj.) 수직 상태가 아닌, 비스듬한
스위스	독일어	Alleingang (n. m.) 독자 행동 automate (n. m.) 자동판매기
퀘벡	영어	tuxedo (n. m.) 턱시도 balance (n. f.) 남은 것, 잔고, 잔액 등

<표 2>에 제시된 것처럼, 벨기에와 스위스, 퀘벡 지역은 각각 네덜란드어, 독일어, 영어 사용 지역과 직접적인 접촉 관계를 맺고 있다. 여기에 벨기에의 경우 네덜란드어 방언의 일종인 플랑드르어 flamand와, 스위스의 경우 독일어 방언의 일종인 스위스 알레마니아어 suisse alémanique, 퀘벡의 경우 아메리카인디언어 amérindien와의 접촉 비중 또한 높다. 이러한 언어 접촉은 프랑스의 프랑스어에서 찾아보기 힘든 것이다.

2.2. 언어적 불안정

프랑스어권 프랑스어의 특징을 이루는 방언과 차용 어법은 예로

부터 프랑스에서 순화되어야 할 대상으로 취급되어오던 것들이다. 프랑스의 언어 순수주의자들은 동질성과 순수성을 지닌, 소위 상상의 언어를 만들고 이를 규범의 표준으로 삼아 이 기준에서 벗어나는 모든 종류의 변이형들의 사용을 비난해 왔는데, 이 때문에 프랑스 내에서 지역 특유 어법은 예로부터 순수한 언어가 가져서는 안 될 요소로 간주되었다. 17세기에 보줄라 Vaugelas는 *Remarques sur la langue française*(1647)에서 방언을 순수한 언어를 ‘전염 contagion’시켜 ‘오염시키는 corrompre’ 것으로 취급하면서 오랜 기간 지방에 체류하는 것조차 삼가야 한다고 주장하였다. 차용어가 언어 순수주의 자들에 의해 배척된 것 또한 17세기 말레르브 Malherbe로 거슬러 올라간다.¹⁵⁾ 특히 차용어는 언어의 동질성을 해치는 요소로 비난받아 왔는데, 다른 언어들과 직접적인 언어 접촉 상황에 놓여 있는 프랑스어권 국가들에서는 차용어가 언어의 순수성을 해치는 또 다른 위협으로 다가올 수 있다. 영어의 영향을 많이 받는 퀘벡 프랑스어, 플랑드르어의 영향을 지속적으로 받고 있는 벨기에 프랑스어, 독일어식 표현들이 다수 발견되는 스위스 프랑스어 등, 인접한 지역 언어의 영향을 받는 프랑스어권 국가들에서는 이러한 차용어들이 프랑스의 프랑스어와의 간극을 넓히는 요소로 작용할 수 있었다.

18세기경부터 각 지역 내 프랑스어가 점차 표준화되는 과정을 밟게 되면서 지역의 엘리트들은 지역 특유 어법과 파리의 프랑스어로 대표되는 표준 프랑스어 français de référence가 섞인 자신의 프랑스어에 대해 부정적인 시각을 가지게 되었다. 프랑스의 전통적인 언어 순수주의적 태도를 받아들인 이들은 언어적 불안정¹⁶⁾이라는 새로운 언어 태도를 가지게 되었는데,¹⁷⁾ 이는 “화자가 언어를 사용하면서 갖는 불안감, 자의식, 자신감의 결여”(한국사회언어학회 2012:156)

15) 김동섭(2002) 참조.

16) ‘언어적 불안정’이라는 용어는 비교적 최근인 1960년대에 등장하였지만 이 용어가 가리키는 현상은 오래전부터 목격되어 왔다. (Swigger 1993:19 참조.)

17) 프랑스의 순수주의는 주변부 프랑스어권 화자들이 느끼는 언어적 불안정의 원인이 되었다: “Pour de nombreux locuteurs périphériques du français, ce purisme est la cause d’une grande insécurité linguistique [...]” (Pöll 2016)

등의 감정으로 대표된다. Francard(1993b:6)는 화자가 정통적 *légitime* 사용에 대한 분명한 이미지를 가지고 있지만 자신의 언어 사용이 모든 점에서 그 정통적 사용과 일치하지 못함을 자각하고 있을 때 언어적 불안정 현상이 나타난다고 하였다.¹⁸⁾ Swiggers(1993:21)는 여기서 더 나아가 언어적 불안정이 이중적 소외 *double aliénation*로 정의될 수 있다고 보았다. 첫째는 원하는 수준에 이르지 못하는 화자 자신의 고유한 언어 생산 행위에 대한 소외, 둘째는 제거하고 싶은 자신의 고유한 언어 생산 행위에 대한 소외이다.¹⁹⁾ 종합하면, 언어적 불안정이라는 감정은 언어의 현실적 사용과 언어의 이상적 사용의 괴리라는 불편 속에서 탄생하는 것이라고 할 수 있다.²⁰⁾

벨기에, 스위스, 퀘벡의 엘리트들은 지역 특유 어법에서 비롯된 이러한 언어적 불안정을 극복하기 위해 자신들의 프랑스어를 순화하고자 한다.²¹⁾ 사실, 그 당시 주변부 프랑스어권 국가들에서 목격되던 언어적 불안정과 언어 순수주의는 언어 태도 *attitude linguistique*²²⁾의 하나로 지역의 내생적 규범 *norme endogène*이 형성

18) “Il y a insécurité linguistique lorsque le locuteur a, d’une part, une image nette des variations légitimes mais que, d’autre part, il a conscience de ne pas s’y conformer en tous points.” (Francard 1993b:6)

19) “L’insécurité linguistique peut être définie comme un sentiment socialisé d’aliénation – de double aliénation: d’une part, par rapport à sa propre production, qu’on ne maîtrise pas/plus, et d’autre part, par rapport à sa propre production, qu’on veut refouler ou forclore.” (Swiggers 1993:21) Pöll은 위의 문장을 다음과 같이 해석하고 있다: “[...] ils[les locuteurs] souffrent d’une double aliénation, d’abord, par rapport à leur propre façon de parler, qui est dévalorisée, puis par rapport à une variété qu’ils ne maîtrisent pas toujours, mais devraient maîtriser, sans s’y reconnaître pleinement.” (Pöll 2016)

20) “Le sentiment d’insécurité linguistique [...] naît d’une situation d’inconfort entre, d’une part, une réalité ou un usage, et d’autre part, un modèle ou une norme difficilement accessible.” (Cajole-Laganière & Martel 1993:177)

21) 사실 언어학적 관점에서 이러한 지역 특유의 어법은 사용이 금지되어야 할 아무런 이유가 없다. 이러한 표현들은 지역의 특징을 드러내는 것, 그 이상, 그 이하도 아니기 때문이다. 하지만 언어의 사용을 이데올로기적 관점에서 바라보게 되면 지역 어법에는 ‘경멸적’, ‘비관적’ 등의 의미가 추가된다. 이러한 태도로 인해 주변부 프랑스어권에서는 해당 지역에서 오래전부터 사용되어 오던 방언, 차용어 등 특유의 어법들을 순화의 대상으로 삼는 태도가 목격되기 시작하는 것이다.

되는 과정에서 일어나는 자연스러운 것이라 할 수 있다. 내생적 규범이란 그것이 사용되는 언어 공동체 내에서 끊임없이 만들어지는 규범을 일컫는데,²³⁾ 아직 자국 내에서 형성된 규범이라 할 것이 정확히 없었던 이 국가들에서는 그들이 사용하는 프랑스어의 뿌리가 있는 프랑스, 특히 파리 지역의 순화된 프랑스어 규범을 자신들의 규범으로 삼길 원했기 때문이다. 이로써 우리는 프랑스의 프랑스어 규범을, 그것이 사용되는 사회 외부에서 형성되었다는 의미에서 내생적 규범에 반대되는 개념인 외생적 규범 *norme exogène*이라 부를 수 있게 된다. 주변부 프랑스어권 화자들은 프랑스의 규범인 외생적 규범을 따르기로 하고, 그에 따라 지역 어법을 철저히 배척하려고 했는데 우리는 이러한 의견을 가지고 있었던 사람들을 주변부 프랑스어권의 언어 순수주의자라고 부를 수 있다.²⁴⁾

2.3. 언어 순수주의적 담론의 발현 체제

언어 순수주의자들은 일정한 과정을 거쳐 언어 순수주의적 담론을 생산해낸다. 프랑스어권 언어 순수주의의 원인이 되는 언어적 불안정은 이미 생산된 언어 순수주의적 담론만을 통해서도 그 정확한 모습을 파악할 수 없다. 따라서 담론이 생성되는 체제의 모습을 이해하는 것이 핵심이 되며, 이를 통해 프랑스어권 언어 순수주의의 특징을 찾을 수 있을 것으로 예상한다. 이를 위해 언어 외적 담론의 생산 과정을 연구한 Canut의 작업을 살펴보기로 한다.

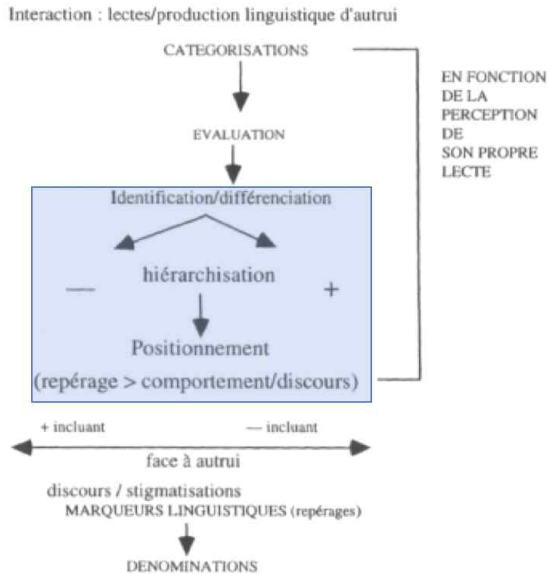
22) “언어 태도는 사람들이 다른 언어 혹은 그 변이형과 그 언어를 사용하는 전형적인 화자에 대해 가지고 있는 견해를 일컫는 용어이다. 사람들은 특정 언어가 가지고 있는 자질에 대해 아름답다거나 추하다는 태도를 취하기도 하고 또한 그 언어를 사용하는 사람들에 대해서 우호적 혹은 비우호적인 태도를 취하기도 한다. 그러한 태도를 취하는 판단의 근거가 언어학적인 토대에 있는 것이 아니라 개인의 주관적인 평가에 근거하고 있기 때문에 일종의 언어 고정관념 *language stereotype*이라고 할 수 있다(Fishman 1966). 사회언어학은 그러한 태도를 본질적으로 사회적인 것으로 보며, 그것이 언어 행위에 미치는 영향에 관심을 둔다.” (한국사회언어학회 2012:153)

23) Moreau(éd.)(1997:224) 참조.

24) Cajolet-Laganière & Martel (1993:178) 참조.

쥘리올리 A. Culioli의 이론을 발전시킨 Canut(1998, 2002)는 문법 학자, 언어학자의 메타 언어적 담론과 일반 화자들의 평가적 담론을 모두 ‘언어 외적 épilinguistique’²⁵⁾이라는 단어 아래 정의하고, 이러한 언어 외적 담론들의 생산 과정을 의미하는 ‘언어 외적 활동 activité épilinguistique’의 이론적 체제를 제안했다. 다음의 [그림 1]은 Canut가 주장한 언어 외적 담론의 작동 체제를 보여준다.

[그림 1] 언어 외적 담론의 작동 체제(Canut 2002:108)



[그림 1]을 통해 확인 할 수 있는 것처럼, 언어 외적 담론의 작동 체제는 여러 단계로 구성된다. 하지만 체제의 핵심은 과정의 중심에 위치한 동일시하기 identification/구분하기 différenciation 단계, 위계화 hiérarchisation 단계, 입장 표명 positionnement 단계, 세 단계라고 할 수 있는데,²⁶⁾ 이에 대해 간략하게 살펴보면 다음과 같다.

25) 접두사 ‘épi-’는 그리스 어원으로 ‘위에 sur, au-dessus’를 의미한다.

26) [그림 1] 내, 세 단계를 사각형으로 강조하여 표시한 것은 필자로, 원본에는

우선, 자신과 다른 언어 사용을 목격한 화자가 그 둘을 동일하다고 여길 것인지, 다르다고 여길 것인지를 판단하는 것이 ‘동일시하기’와 ‘구분하기’ 단계이다. 이 단계는 언어적 관점에서는 언어 사용의 변이 variation 문제, 사회적 관점에서는 화자의 소속 문제와 관련이 있다. 두 번째 단계는 위계화 단계로, 이 단계에서 화자는 자신의 언어와 타인의 언어 간 어떤 언어를 우위에 둘 것인지, 우위의 정도는 어떠한지를 결정한다. 마지막 단계는 입장 표명으로 바로 이 단계를 통해 구체적인 담론이 실현된다. 특히 Canut는 [그림 1] 내 ‘+ incluant’, ‘- incluant’의 양 극단 중, 어디에 입장을 위치시키는가에 따라 언어 외적 담론의 특성이 결정된다고 보았는데, ‘- incluant’쪽에 위치할수록 담론이 처방적 prescriptif인 성격을 띠고, ‘+ incluant’쪽에 위치할수록 기술적 constatif인 성격을 띤다고 주장했다. 사실, 이는 앞선 위계화 단계와 관련이 있는데, 위계화 정도가 심할수록 담론의 규정성이 증가하게 된다는 것이다. 즉, 자신의 언어와 타인의 언어 간 차이가 크다고 할 때, 더욱 극단적 형태의 담론이 생산되게 된다.

이 세 단계 중, 동일시하기/구분하기 단계와 위계화 단계가 프랑스어권에서 목격되는 언어적 불안정의 원인이 된다. 바로 이 단계에서 프랑스어권 내 언어 순수주의자들은 자신들의 프랑스어와 프랑스의 프랑스어를 동일시하고 동일한 규범 하에 위치시켜, 둘 간의 위계를 세우기 때문이다. 또한 Canut는 이러한 체계 자체가 ‘동일시하기’와 ‘구분하기’ 사이의 끊임없는 왕복 운동으로 특징지어진다는 점에서 근본적으로 ‘역동적 dynamique’이라 보았는데, 이는 시간의 흐름에 따라 언어 순수주의적 담론의 생산 모습이 끊임없이 변화한다는 것을 의미하는 것이다. 이는 지역 내 내생적 규범의 형성과 관련이 있을 것으로 예상되는 바, 주변부 프랑스어권의 언어 순수주의적 담론의 변화 모습을 살펴보면서 이를 확인해 보도록 한다.

3. 주변부 프랑스어권의 언어 순수주의: 역사와 특징

주변부 프랑스어권에서는 프랑스 순수주의의 영향을 받아 언어적 불안정이라는 태도가 생겼고 이를 극복하고자 하는 과정에서 또 다른 순수주의적 담론이 생산된다. 이 장에서는 이 지역 언어 순수주의의 특징을 일반화하려는 목적에서 벨기에, 스위스, 퀘벡 내 언어 순수주의의 역사와 성격을 차례로 간략하게 살펴보기로 한다.

3.1. 벨기에의 언어 순수주의²⁷⁾

벨기에는 이 지역에서 사용되는 방언과 차용어를 원인으로 한 강한 언어적 불안정으로 인해 ‘문법학자들의 땅 *Terre de grammairiens*’²⁸⁾이라 불릴 만큼 예로부터 규범 문법학자들의 활동이 두드러졌다. 특히 벨기에는 현재 프랑스에서도 많이 참조되는 유명한 규범 문법서인 *Le Bon Usage*²⁹⁾가 탄생한 나라이기도 하다. 벨기에 지역에 언어 순수주의적 담론이 등장하기 시작한 것은 플랑드르어로부터 차용된 표현들의 사용을 비난하는 태도가 발견된 18세기로 거슬러 올라간다. 19세기 초부터는 앙투안-피델 포야르 Antoine-Fidèle Poyard가 언어의 바른 사용을 도모하기 위해 쓴 *Flandricismes, wallonismes et expressions impropres dans le langage*(1806)³⁰⁾를 시작으로 지역 방언과 차용 표현의 사용이 차례로 규탄되었다.³¹⁾ 이러한 흐름은 1830

27) Francard(2017:196), Klein(2004:202), Pöll(2017:70-71), Reutner(2009:84) 참조.

28) Pöll(2017:70)

29) 그레비스 Grevisse가 그의 저서를 ‘Bon usage’라고 지은 것은 보줄라의 순수주의적 영향을 받았다고 할 수 있다. (Schmitt 2015:51 참조.)

30) 표지에는 다음과 같은 문구가 있다: “Ouvrage dans lequel l’on indique les fautes que commettent fréquemment les Belges en parlant la langue française ou en l’écrivant ; avec la désignation du mot ou de l’expression propre, ainsi que celle des règles qui font éviter les fautes contre la syntaxe.” (Poyard 1806)

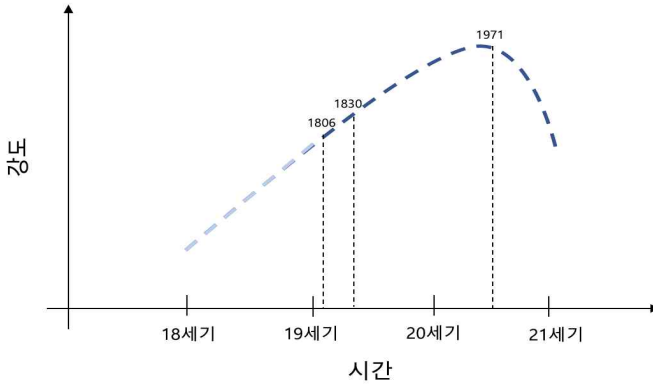
31) 다음은 포야르가 비판한 왈로니 지역 어법과 플랑드르어 어법의 예이다 : “Le pronom *ils* avec la première personne du pluriel ; comme *ils chantions, ils buvions, etc. pour Ils chantaient, ils buvaient, etc.* Je ne ferai aucune remarque sur ce wallonisme : il suffit de le citer, pour en faire sentir le ridicule [...]”

년, 벨기에 국가가 탄생하면서 더욱 강화된다. 19세기와 20세기에
는 문법적으로는 맞지만 결함이 있다고 판단되는 표현들을 일컫
는 ‘cacologie’에 대한 수많은 언급이 이어졌고, 1971년에 안스
Hanse, 부르주아-길렌 Bourgeois-Gielen, 도파뉴 Doppagne가 *Chasse
aux belgicisms*, 1974년에 *Nouvelle chasse aux belgicisms*을 출판하
면서 벨기에의 언어 순수주의는 절정을 이루게 된다. 이후 1990년대
에 이르러서야 벨기에에서 사용되는 프랑스어와 ‘부정확한
incorrect’라는 형용사를 연결하려는 태도가 사라지고, 1994년 윌리
발 Willy Bal의 *Belgicisms. Inventaire des particularités lexicales du
français de Belgique*이라는 선별적 성격의 사전 *dictionnaire
différentiel*이 등장하면서부터 언어 순수주의적 태도는 점차 약화된
다. Klein(2004)은 이러한 18세기에서 20세기까지 벨기에의 언어 순
수주의를 세 시기로 나누기도 하는데, 각 시기별 특징은 다음과 같
다. 첫 번째 시기는 19세기 ‘remarqueur’들의 시기로, 이 시기의 언어
순수주의적 담론은 부적절한 사용에 대해 맹렬하고 공격적이며 무
조건적인 비난을 가하는 태도를 보이는 것이 특징이다. 두 번째 시
기는 20세기 초·중반까지의 시기로, 보다 규범적이고 체계적인 태도
로 벨기에의 지역 어법에 대해 비난을 가한다. 세 번째 시기는 20세
기 후반으로 이 시기에는 부적절한 사용을 맹목적으로 비난하기보
다는 양질의 지역 어법 *régionalisme de bon aloi*³²⁾이 있음을 인정하
는 태도가 보이기 시작한다. 바로 이때부터 ‘벨기에 규범’이라는 내
생적 규범에 대한 인식 또한 생겨난다. 다음 [그림 2]는 벨기에의 언
어 순수주의적 담론의 발전 과정을 그래프로 나타낸 것이다. 그래프
를 통해 언어 순수주의가 절정을 이루던 1970년대를 기점으로 언어
순수주의의 강도가 약화되고 있음을 쉽게 확인할 수 있다.

(Poyard 1806:141), “*Je suis vingt ans, pour J’ai vingt ans* Il est assez étonnant
que l’on dise dans l’idiome flamand, *je suis vingt ans*. Apparemment que le mot
flamand qui veut dire *âgé* est ici sous-entendu. Quoi qu’il en soit, il faut dire
: *j’ai vingt ans*, ou *je suis âgé de vingt ans*.” (Poyard 1806:28-29)

32) Klein(2004:202)

[그림 2] 벨기에 언어 순수주의적 담론의 발전 과정



3.2. 스위스의 언어 순수주의³³⁾

스위스 프랑스어권 지역은 벨기에만큼 활발한 언어 순수주의적 태도를 보이지는 않았다. 이 지역에서 처음으로 순수주의적 태도가 발견된 것은 매우 이른 시기인 1691년 프랑수아 폴랭 드 라 바르 François Poulain de la Barre의 *Essai des Remarques particulières sur la Langue Française pour la ville de Genève*에서였지만, 이는 파리에서 스위스의 즈네브 Genève 지방으로 망명 온 폴랭이 프랑스 언어 순수주의를 대표하는 보줄라의 입장에서 즈네브 내 특유 어법을 비판한 것이며, 뒤따르는 언어 순수주의적 흐름이 부재했다는 점에서 엄밀한 의미의 스위스 태생 언어 순수주의라고 보기는 힘들다.³⁴⁾ 이후 19세기 초에 이르러서야 규범에 대한 인식이 생기면서 자신들의 언어를 프랑스의 프랑스어와 비교하여 비판하는 주변부 프랑스어권 의 언어 순수주의적 태도가 발견된다. 바로 이 시기, 스위스의 각 지방 canton에서는 자신의 지역에서 사용되는 어법을 비판하는 교정적

33) Aquino-Weber(2016), Aquino-Weber *et al.*(2011), Knecht(2004), Pöll(2016), Thibault(2017) 참조.

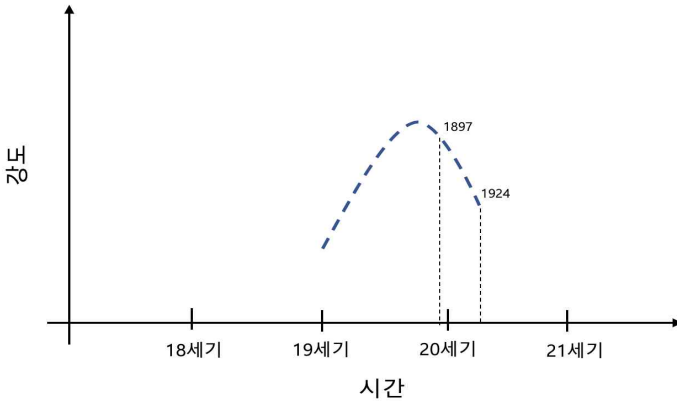
34) Knecht(2004)는 스위스의 언어 순수주의에 폴랭이 공헌한 바는 없다고 단언하고 있다.

성격을 띤 글들이 발표된다. 이러한 글들은 보통 교육적 목적으로 출판되었는데, 이 출판물들의 집필 목적이 쓰인 서문에서 언어 순수주의적 태도를 발견할 수 있다.³⁵⁾ 벨기에의 언어 순수주의와 가장 큰 차이점이 있다면, 스위스의 경우 언어 순수주의적 담론들이 ‘canton’이라고 불리는 지역, 즉 주 州를 중심으로 나타났다는 것이다. 이는 대다수 연구가 ‘뇌샤텔 지역 어휘록’, ‘즈네브 지역 어휘록’, ‘프리부르 지역 어휘록’, ‘보 지역의 그릇된 표현들’ 등, 지역명이 포함된 제목을 가지고 있다는 것으로 확인할 수 있다.³⁶⁾ 스위스에서는 20세기 초에 이르러 자신들의 언어 사용을 맹목적으로 비판하는 태도에서 벗어나, 지역 어법에 대한 사실적 묘사를 목적으로 하는 과학적 연구가 목격된다. 1897년부터 1924년까지 25년 이상에 걸쳐 루이 고샤 Louis Gauchat, 장자케 Jaenjaquet, 에르네스트 타폴레 Ernest Tappolet가 주축이 되어 쓴 *Glossaire des patois de la Suisse romande*(1924), 윌리엄 피에르앵베 William Pierrehumber의 *Dictionnaire du parler neuchâtelais et suisse romande*(1926)가 대표적인 연구라고 할 수 있다. 다음의 [그림 3]은 스위스의 언어 순수주의의 발전 모습을 그래프로 나타낸 것이다. 언어 순수주의의 발전 양상이 벨기에에 비해 시기별로 명확히 구분되지도 않고, 그렇다할 정점도 보이지 않지만 순수주의적 담론의 강도가 증가했다가 감소하는 종형 鐘形을 보이는 것은 동일하다.

35) 서문에서는 ‘결함이 있는 vicieux’, ‘부적절한 impropre’, 악습 vice’ 등의 형용사와 그 지역의 특유 어법을 연결하는 태도가 발견된다. (Aquino-Weber et al. 2011:221 참조.)

36) 이는 Aquino-Weber et al.(2011)가 정리한 목록으로부터 확인한 것이다.

[그림 3] 스위스 언어 순수주의적 담론의 발전 과정



3.3. 퀘벡의 언어 순수주의³⁷⁾

1534년 자크 카르티에 Jacques Cartier의 탐험으로 시작된 누벨 프랑스 Nouvelle-France 시기, 이 지역 프랑스어 화자들 사이에는 프랑스의 프랑스어와는 다른 특징을 보이는 그들의 프랑스어에 대한 인식이 존재했다. 하지만 당시 화자들은 그들의 프랑스어가 파리의 프랑스어와 매우 유사하다고 생각했기 때문에 언어 불안정에 따른 언어 순수주의적 태도를 보이지 않았다. 사실상, 이 지역 내 언어 순수주의적 태도는 영국의 식민 지배가 끝날 무렵인 1841년, 토마 마기르 Thomas Maguire 신부의 *Manuel des difficultés les plus communes de la langue française adapté au jeune âge et suivi d'un recueil de locutions vicieuses*의 출판으로부터 시작된다. 이 책에서는 프랑스의 프랑스어와는 다른 그들의 프랑스어를 인지하고 이에 대한, 특히 영어 차용어에 대한 문제를 제기하는 모습을 찾아볼 수 있다.³⁸⁾ 하지

37) 홍미선·박은영(2006, 2007), Cajolet-Laganière & Martel(1993), Mercier, Remysen & Cajolet-Laganière(2017), Reutner(2009), Szlezák(2015), Thibault(2003) 참조.

38) 책의 출판 이후, <Le Canadien>, <Gazette de Québec> 등지에서 어떤 프랑스

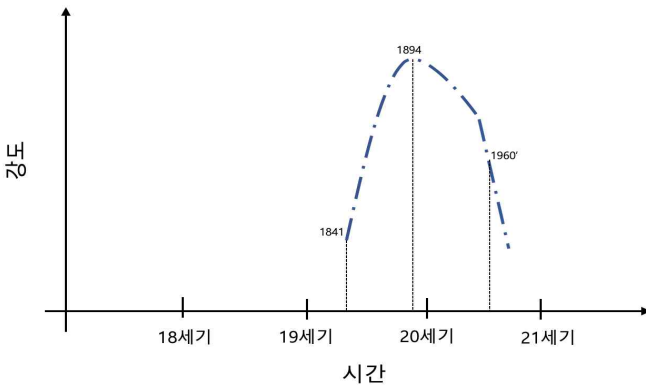
만 벨기에, 스위스와는 달리 퀘벡의 언어 순수주의는 19세기 후반부터 바로 완화의 조짐이 보이기 시작하는 것이 특징이다. 실바 클라팽 Sylva Clapin은 1894년 그의 저서 *Dictionnaire canadien-français*의 서문에서 외생적 규범을 무분별하게 따르는 과격한 언어 순수주의를 지양하고 캐나다 프랑스어의 특징을 인정하자는 의견을 내었는데,³⁹⁾ 우리는 이것이 퀘벡 내 프랑스어 화자들의 사회적 위치와 관계가 있다고 예측할 수 있다. 영국의 식민 지배 시절부터 조용한 혁명 *Révolution tranquille*⁴⁰⁾ 이전까지 퀘벡에 거주하는 프랑스어 화자들은 영어 화자들에 비해 낮은 사회적 지위를 가지고 있었다. 영어 화자들에게 여러 면에서 괘시를 받았던 프랑스어 화자들은 연합하여 자신의 정체성을 찾고자 하였고, 자신들의 언어를 규정하는 것으로 이를 달성하고 하였다. 특히 1960년대 조용한 혁명 이후 이러한 경향은 두드러지게 나타난다. 당시 퀘벡 내 내생적 규범이 점차 확

어를 퀘벡의 언어 규범으로 삼아야 하는가에 대한 격렬한 논쟁이 불거졌다. 보다 자세한 내용은 Lapierre(1981:348-352) 참조.

- 39) 다음은 서문의 내용을 일부 발췌한 것이다. “[...] Plusieurs puristes, mûs d’ailleurs par un excellent zèle, ont entrepris depuis quelque temps une vigoureuse campagne contre ce qu’ils appellent le jargon canadien, à leurs yeux une sorte de caricature du français et un parler tout-à-fait digne de mépris. Dans leur emportement, ils iraient même jusqu’à opérer une razzia générale, non-seulement des canadianismes proprement dits, mais aussi de tous les vieux mots venus de France et qui n’ont que le tort de ne plus être habillés à la dernière mode. Ce sont là, pour eux, des parents pauvres ou inutiles que l’on doit consigner à sa porte, et faire chasser impitoyablement par ses gens s’ils osent passer le seuil. En un mot, le rêve de ces novateurs serait de faire, du langage des Français d’Amérique, un décalque aussi exact que possible de la langue de la bonne société moderne en France, surtout de celle de la bonne société de Paris. [...] Somme toute, le mieux, je crois, est de nous en tenir en ces matières dans un juste milieu, et de convenir que si, d’une part, nous sommes loin - à l’encontre de ce qu’affirment les panégyristes à outrance - de parler la langue de Bossuet et de Fénelon, il ne faut pas non plus, d’autre part, nous couvrir la tête de cendres, et en arriver à la conclusion que le français du Canada n’est plus que de l’iroquois panaché d’anglais.” (Clapin 1894:VIII-X)
- 40) ‘조용한 혁명’은 자유당 소속 장 르사주 J. Lesage의 주도로 퀘벡 내 급격한 정치적, 경제적, 사회적 변화가 목격되는 1960년부터 1966년까지의 시기를 일컫는다. 바로 이 시기에 퀘벡인들의 자립적인 의식이 싹트기 시작한다. Thibault(2003:899) 참조.

립되기 시작하였지만, 이는 아직 프랑스에 위치한 외생적 규범으로부터 많이 벗어나지는 못했다. 내생적 규범의 명확한 모습이 드러나기 시작한 1970년대 이후에도 신문의 사설 등지에서 역시 언어 순수주의적 태도가 나타나기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 1970년 일반 화자들은 퀘벡의 라디오와 텔레비전 아나운서들이 사용하는 프랑스어를 표준 프랑스어로 생각하는 경향을 보였다. 이는 대다수의 퀘벡 화자들이 더 이상 프랑스의 프랑스어를 그들이 지향해야 할 목표로 여기지 않고 있다는 것을 뜻하는 것이다.⁴¹⁾ 이처럼, 1970년대에 이미 규범의 구체적인 모습이 드러나기 시작했다는 점에서 퀘벡은 당시 외생적 규범에 의존하고 있던 유럽권과는 다른 특징을 보인다. 다음의 [그림 4]는 이 장에서의 논의를 바탕으로 퀘벡 내 언어 순수주의적 담론의 발전 과정을 그래프로 나타낸 것이다.

[그림 4] 퀘벡 언어 순수주의적 담론의 발전 과정

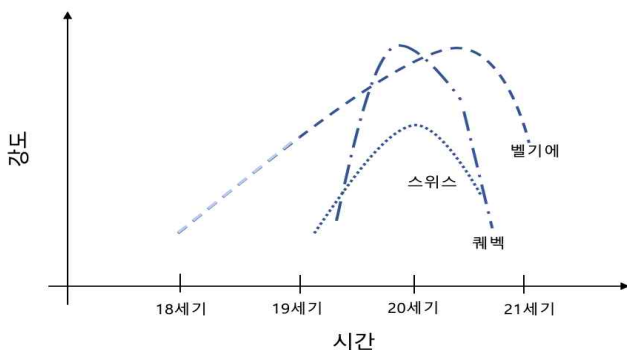


41) Cajolet-Laganière & Martel(1993:175) 참조.

3.4. 주변부 프랑스어권의 언어 순수주의: 종합

앞선 분석을 통해 언어적 불안정을 극복하기 위한 하나의 방안으로서 주변부 프랑스어권에서 나타나는 언어 순수주의는 벨기에, 스위스, 퀘벡이 모두 비슷한 양상을 띠는 것으로 확인되었다. 세 지역 모두, 초반에는 프랑스의 프랑스어를 규범으로 삼아 맹목적인 추종을 보이는 언어 순수주의적 태도가 드러났고 시간의 흐름에 따라 점차 자신들의 프랑스어를 객관적인 관점에서 바라보고자 하는 태도가 생겨났는데 이러한 태도 변화의 시기는 지역마다 차이가 있지만⁴²⁾ 변화의 양상은 비슷하다. 아래의 [그림 5]는 세 국가 내 언어 순수주의적 담론의 발전 과정을 종합하여 표상한 것이다.

[그림 5] 벨기에, 스위스, 퀘벡 언어 순수주의적 담론의 발전 과정



- 42) 다른 언어로부터의 위협의 존재 유무에 따라 태도 변화의 시기가 다를 수 있다. 다른 언어로부터 특별한 존재의 위협을 받지 않았던 벨기에의 경우 태도 변화의 시기가 가장 늦었으며, 영어로부터의 위협을 받았던 퀘벡의 경우 태도 변화의 시기가 가장 빨랐다: “[...] à aucun moment, la communauté des francophones de Belgique ne s’est sentie menacée dans sa langue [...]. Cette quiétude linguistique s’est payée par un déficit identitaire aujourd’hui encore très présent. À la différence des Québécois, par exemple, qui ont fait du français un des moteurs de leur destin collectif, les francophones de Belgique n’ont pas été contraints, pour leur survie, de se forger une identité positive, c’est-à-dire de se reconnaître dans une culture, dans une histoire, dans une écriture et dans une parole qui leur appartiennent vraiment.” (Francard 1993a:67)

현재까지의 분석으로 우리는 주변부 프랑스어권의 언어 순수주의를 다음과 같이 정리할 수 있다. 17세기 프랑스 내에서 시작된 언어 순수주의적 태도는 지역 방언과 차용어의 사용을 비판한다. 이러한 태도를 받아들인 18세기~19세기 초·중반의 주변부 프랑스어권 내 지역 엘리트들은 자신들의 프랑스어에 대해 불안감을 가지는 언어적 불안정이라는 태도를 보이게 되고, 이를 극복하기 위해 프랑스의 프랑스어 규범이라는 외생적 규범에 따라 자신들의 프랑스어를 평가하는 언어 순수주의적 태도를 보인다. 이후, 20세기 중·후반에 이르면 무분별한 언어 순수주의적 태도는 완화되고 자신들의 프랑스어를 보다 객관적인 시각에서 관찰하려고 하는 태도가 나타난다. 이는 해당 지역의 내생적 규범이 확립되는 과정에서 나타나는 자연스러운 과정으로 이해된다.⁴³⁾

4. 언어적 불안정의 유지 혹은 극복

Cajolet-Laganière & Martel(1993:178)에 따르면, 주변부 프랑스어권 내에서 발생하는 언어적 불안정을 극복하기 위한 대안에는 다음의 세 가지가 있다. 첫째, 외생적 규범을 따르는 것, 둘째, 지역 중심의 새로운 규범을 세워 그것을 프랑스어 전체의 규범으로 삼는 것, 셋째, 외생적 규범과는 별개의 내생적 규범을 세우는 것이 바로 그것이다.⁴⁴⁾ 이를 앞선 세 국가에 적용해 본다면 다음과 같이 분석이

43) 이러한 언어 순수주의적 태도의 변화 과정은 앞서 언급했던 수평적 확장과 수직적 확장이라는 개념과도 연결할 수 있다. Pöll(2016)과 Thibault(2017)에 따르면, 프랑스어의 수평적 확장은 지리적인 전파 과정을 의미하며, 수직적 확장은 사회 내 계층 간에 발생하는 전파 과정을 의미한다. 일반적으로 프랑스어권 지역에서는 프랑스에서 프랑스어권 지역 엘리트로의 수평적 확장 이후, 지역 엘리트에서 지역 하위 계층으로의 수직적 확장이 일어나는데, 언어 순수주의적 태도 역시 이러한 확장 과정을 따른다고 할 수 있다는 것이다. 특히 사회 계층 내 이동을 의미하는 수직적 확장과 관련하여, 지역 엘리트들의 언어 순수주의적 태도는 일반 대중의 언어 태도에 영향을 주게 되어 사회 전체로 퍼지게 되는데, 바로 이 시기에 사회 내 내생적 규범에 대한 욕구가 발생할 수 있다고 본다.

44) 두 번째와 세 번째 대안의 경우에는 지역 내 규범이 세워졌다는 공통점이

가능할 것이다. 주변부 프랑스어권은 외생적 규범을 따르면서 지역 특유 어법을 제거하려는 언어 순수주의적 태도가 활발했던 시기를 지나, 외생적 규범과는 별개의 내생적 규범을 세우려는 세 번째 태도가 나타나는 시기로 이동하고 있다는 것이다. 즉, 외생적 규범을 따르는 시기에서 내생적 규범을 따르는 시기로 이동하고 있다는 것인데, 이를 그림으로 표상한다면 다음 [그림 6]과 같이 점진적인 모습일 수 있다.

[그림 6] 주변부 프랑스어권 내 언어적 불안정 상태의 해소¹

(1)		(2)
외생적 규범에 의존	↔	내생적 규범의 확립
언어적 불안정 상태	↔	언어적 안정 상태

[그림 6]에 표상된 것처럼, 외생적 규범에 의존하던 시기에서 내생적 규범이 확립되는 시기로 이동하게 되면, 언어적 불안정 상태는 점차 해소되어 언어적 안정 상태에 이르게 된다. 언어적 안정 *sécurité linguistique*은 화자들이 자신이 사용하는 언어에 대해 문제를 제기하지 않는 상태를 일컫는 말로 그들의 규범을 유일한 규범으로 삼을 때 나타나는 언어 태도이다.⁴⁵⁾ 본 연구의 논의 대상인 언어 순수주의적 담론의 경우, 언어적 불안정 상태에서 제일 활발하게 드러나고 언어적 안정 상태로 이동할수록 그 모습을 감추게 된다. 앞서 분석한 20세기 중후반까지의 상황은 벨기에, 스위스, 퀘벡 모두

있지만, 이를 지역을 넘어선 유일한 규범으로 세울 것인지, 지역 내의 규범으로만 사용할 것인지에 차이가 있다.

- 45) Calvet(1993)와 Francard(1993b)는 언어적 안정 상태를 다음과 같이 정의한다: “On parle de *sécurité linguistique* lorsque, pour des raisons sociales variées, les locuteurs ne se sentent pas mis en question dans leur façon de parler, lorsqu’ils considèrent *leur* norme comme *la* norme.” (Calvet 1993:47), “La sécurité est par contre assurée quand l’usager conforme naturellement ses énoncés à la norme (et aussi dans le cas où il ne le fait pas, mais sans qu’il n’ait une conscience nette de déroger à une règle).” (Francard 1993b:6)

언어 순수주의적 담론이 모습을 완전히 감추지는 않은 상태로, [그림 6]에 표상된 (1)과 (2) 사이에 위치하고 있다고 할 수 있다. 사실, 이러한 변화는 앞서 분석한 Canut의 언어 외적 담론의 작동 체제 내 동일시하기/구분하기 단계 때문에 발생하는 것이다. 앞서 우리는 이 단계가 동일시와 구분 사이의 끊임없는 왕복 운동으로 대표되는 역동적인 특징을 지님을 언급하였는데, 프랑스어권 내 내생적 규범의 확립 과정은 프랑스의 규범을 지역의 규범으로 삼는, 즉 프랑스의 규범과 지역의 규범을 동일시하는 태도에서 그 둘 사이의 다름을 인정하는 태도로 변화하는 과정, 그 이상 그 이하도 아니다. 프랑스의 프랑스어와 지역 프랑스어 사이의 다름이 인정되고, 이들이 각각 하나의 시스템을 가진 언어로서 존중받게 되어 그 다름이 비판의 대상이 아닌 상태가 되면, 언어 순수주의적 담론은 점차 사라지고 언어적 불안정 또한 약화된다.⁴⁶⁾ 즉, 프랑스어권 내 언어적 불안정의 약화로 인한 언어 순수주의적 담론의 감소는 바로 프랑스의 프랑스어와 지역의 프랑스어, 그 둘 사이의 다름을 인정하고 둘을 분리하는 태도에서 비롯되는 것이다. 이 내용을 [그림 6]에 포함시키면, 다음과 같이 표상할 수 있다.

[그림 7] 주변부 프랑스어권 내 언어적 불안정 상태의 해소2

(1)		(2)
외생적 규범에 의존	↔	내생적 규범의 확립
언어적 불안정 상태	↔	언어적 안정 상태
동일시하기	↔	구분하기
순수주의적 담론의 증가	↔	순수주의적 담론의 감소

46) “[...] lorsque l’hétérogénéité linguistique n’est pas stigmatisée, on repère moins de discours prescriptifs, [...] et une faible insécurité linguistique.” (Canut 2002:117)

5. 결론

주변부 프랑스어권에서 발견되는 언어 순수주의의 발현 모습과 전개 양상을 살피는 것을 목적으로 한 본 연구는 18세기~20세기 각 지역에서 발생한 언어 순수주의적 흐름을 언어적 불안정이라는 키워드를 통해 분석하면서, 주변부 프랑스어권 내 언어 순수주의에 대한 다음과 같은 일반적 특징을 도출해 냈다.

첫째, 주변부 프랑스어권 내 언어 순수주의는 그들의 프랑스어를 프랑스의 프랑스어와 동일시하고 그 언어를 도달해야 할 이상적 목표로 삼는 태도에서 비롯된 언어적 불안정으로부터 출발한다.

둘째, 18세기부터 시작된 언어적 불안정 상태는 이후 최고조를 이뤄 언어 순수주의적 담론의 전성기를 이룬다. 이때 비판의 대상이 되는 것은 방언과 차용어로 대표되는 지역 어법의 사용이다.

셋째, 언어적 불안정 상태는 20세기 중반 이후, 내생적 규범이 확립됨에 따라 차츰 극복되는데 이는 프랑스의 프랑스어와 그들의 프랑스어 간의 차이를 인정하고 이 둘을 구분하려는 태도에서 비롯된다. 이러한 태도로 프랑스어권 지역 내 언어 순수주의적 담론은 점차 감소한다.

프랑스어의 언어 순수주의는 17세기 프랑스에서 시작되었지만, 프랑스어권으로 옮겨오면서 프랑스와는 또 다른 발전 양상을 보이게 된다. 물론 시기나 모습이 지역에 따라 조금씩 다르긴 하지만, 위의 세 가지 특징들은 벨기에, 스위스, 퀘벡에서 모두 확인되는 일반적인 것이라 할 수 있다. 사실, 언어 순수주의는 언어에 대해 가지는 화자의 다양한 태도를 총칭하는 언어 태도의 한 양상으로, 언어 이데올로기, 언어 표상 등의 다양한 개념을 포함하고 있기도 하다. 언어 태도는 시기나 지역, 계층, 성별 등 사회적 요인들에 따라 매우 다양하게 표출되는데, 앞으로 이러한 다양한 요인과의 관계 하에서 언어 순수주의를 바라보는 작업은 흥미로우리라 생각한다. 프랑스어권의 언어 순수주의를 분석한 본 연구는 이러한 점에서 그 출발점이 될 것이다.

참고문헌

- Aquino-Weber, Dorothée, <Panorama de la description des diatopismes du français de Suisse romande de 1691 à nos jours>, in *Repères Dorif* n°11, DoRiF Università, 2016.
[https://www.dorif.it/ezine/ezine_printarticle.php?id=32]
- Aquino-Weber, Dorothée *et al.*, <Les recueils de cacologies du XIX^e siècle en Suisse romande: entre description et proscription>, in *Vox Romanica* 70, 2011, pp.219-243.
- Argod-Dutard, Françoise (dir.), *Le français et les langues d'Europe*, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Bretegnier, Aude & Ledegen, Gudrun (éds.), *Sécurité / insécurité linguistique. Terrains et approches diversifiés, propositions théoriques et méthodologiques*, L'Harmattan, 2002.
- Burke, Peter, <Langage de la pureté et pureté du langage>, in *Terrain* 31, 1998. [<http://terrain.revues.org/document3142.html>]
- Cajolet-Laganière, Hélène & Martel, Pierre, <Entre le complexe d'infériorité linguistique et le désir d'affirmation des Québécois et Québécoises>, in *CILL (Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain)* 19, 3-4, 1993, pp.169-185.
- Calvet, Jean-Louis, *La sociolinguistique*, PUF, 1993.
- Canut, Cécile, <Pour une analyse des productions épilinguistiques>, in *Cahiers de praxématique* 31, 1998, pp.69-90.
- _____, <Activité épilinguistique, insécurité et changement linguistique>, in Aude Bretegnier & Gudrun Ledegen (éds.), 2002, pp.105-122.
- Caron, Philippe (dir.), *Les remarqueurs sur la langue française du XVI^e siècle à nos jours*. Presses universitaires de Rennes, 2004.

- Clapin, Silva, *Dictionnaire canadien-français ou Lexique-glossaire des mots, expressions et locutions ne se trouvant pas dans les dictionnaires courants*, Beauchemin et fils, 1894.
- Francard, Michel, <Trois proches pour ne pas être différents. Profils de l'insécurité linguistique dans la Communauté française de Belgique>, in *CILL (Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain)* 19, 3-4, 1993a, pp.61-70.
- _____, <Belgique>, in Ursula Reutner, 2017, pp.180-203.
- Francard, Michel (en collaboration avec Joëlle Lambert et Françoise Masuy), *L'insécurité linguistique en Communauté française de Belgique*, Français et société n°6, Service de la langue française, 1993b.
- Klein, Jean-René, <De l'esthétique du centre à la laideur de la périphérie. Réflexions sur les remarqueurs belges du XIX^e et du début du XX^e siècles>, in Philippe Caron (dir.), 2004, pp.201-209.
- Knecht, Pierre, <Le plus ancien commentaire du discours provincial en Suisse romande>, in Philippe Caron (dir.), 2004, pp.119-124.
- Lapierre, André, <Le manuel de l'abbé Thomas Maguire et la langue québécoise au XIX^e siècle>, *Revue d'histoire de l'Amérique française* 35(3), 1981, pp.337-354.
- Maguire, Thomas, *Manuel des difficultés les plus communes de la langue française adapté au jeune âge et suivi d'un recueil de locutions vicieuses*, Fréchette & Cie, 1841.
- Mercier, Louis ; Remysen, Wim ; Cajolet-Laganière, Hélène, <Québec>, in Ursula Reutner (éd.), 2017, pp.277-310.
- Moreau, Marie-Louise (éd.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Mardaga, 1997.

- Paveau, Anne-Marie & Rosier, Laurence, *La langue française : passions et polémiques*, Vuibert, 2008.
- Pöll, Bernhard, <Le français en Belgique et en Suisse romande : du purisme franco-français à quelques fonctionnements pluricentriques >, in Françoise Argod-Dutard (dir.), 2016.
[<https://books.openedition.org/pur/33067?lang=fr>]
- _____, <Normes endogènes, variétés de prestige et pluralité normative>, in Ursula Reutner (éd.), 2017, pp.65-86.
- Polzin-Haumann, Claudia & Schweickard, Wolfgang (éds.), *Manuel de linguistique française*, De Gruyter, 2015.
- Poyard, Antoine Fidèle, *Flandricismes, wallonismes et expressions impropres*, Tarte, 1806.
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50840f>]
- Reutner, Ursula, <Rendez donc à César ce qui est à César ? Remarques comparatives sur l'auto-perception linguistique belge et québécois>, in Beatrice Bagola & Hans-Josef Niederehe (éds.), *Français du Canada, français de France*, Actes du huitième Colloque international de Trèves du 12 au 15 avril 2007, Tübingen, Niemeyer, 2009, pp.81-100.
- _____, <Vers une typologie pluridimensionnelle des francophonies>, in Ursula Reutner (éd.), 2017, pp.9-64.
- Reutner, Ursula (éd.), *Manuel des francophonies*, De Gruyter, 2017.
- Schmitt, Christian, <Le français dans l'histoire : du XVIII^e siècle à nos jours>, in Claudia Polzin-Haumann & Wolfgang Schweickard (éds.), 2015, pp.39-71.
- Swiggers, Pierre, <L'insécurité linguistique: du complexe (problématique) à la complexité du problème>, in *CILL (Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain)* 19, 3-4, 1993,

pp.19-29.

Szlezák, Edith, <Le français dans le monde: Canada>, in Claudia Polzin-Haumann & Wolfgang Schweickard (éds.), 2015, pp.478-504.

Thibault, André, <Histoire externe du français au Canada, en Nouvelle-Angleterre et à Saint-Pierre-et-Miquelon>, in Gerhard Ernst et al., (éds.), *Histoire linguistique de la Romania*, vol. I, De Gruyter, 2003, pp.895-911.

_____, <Suisse>, in Ursula Reutner (éd.), 2017, pp.204-225.

김동섭, 「17세기의 프랑스 사회와 언어」, 『프랑스문화예술연구』 제7집, 2002, pp.1-17.

_____, 「보줄라의 Remarques에 나타난 Bon usage의 선정 방법과 분류에 관한 연구」, 『프랑스문화예술연구』 제48집, 2014, pp.31-62.

한국사회언어학회, 『사회언어학 사전』, 소통, 2012.

홍미선·박은영, 「19세기 메타언어적 담론을 통해 본 퀘베프랑스어의 정체성 추구노력(1) - 퀘베크의 언어와 정체성, 그 선행 연구와 연구 방법에 대한 고찰」, 『프랑스문화예술연구』 제16집, 2006, pp.405-429.

_____, 「19세기 메타언어적 담론을 통해 본 퀘베프랑스어의 정체성 추구 노력 II」, 『프랑스문화예술연구』 제19집, 2007, pp.437-461.

<인터넷 사이트>

TLFi: <http://atilf.atilf.fr>

범프랑스어권 사전학 데이터베이스(Base de données lexicographiques panfrancophone, BDLP) : <http://www.bdlp.org>

표준국어대사전: <http://stdweb2.korean.go.kr/main.jsp>

Résumé

Purisme linguistique dans les pays francophones - focus sur la Belgique, la Suisse et le Québec du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle

KIM Minchai

Le but de cette étude est d'analyser l'émergence et la propagation d'une attitude puriste de la langue dans la francophonie périphérique, notamment en Belgique, en Suisse et au Québec. Nous avons dégagé trois caractéristiques du purisme linguistique en francophonie périphérique en analysant ses aspects dans chaque région entre le XVIII^{ème} et le XX^{ème} siècle, à travers le concept d'*insécurité linguistique* de W. Labov et le fonctionnement épilinguistique de Canut (2002).

Tout d'abord, le purisme linguistique dans les pays francophones provient d'une insécurité linguistique résultant d'une attitude qui identifie leur français avec le français de France et considère ce dernier comme un objectif idéal pour le maîtriser.

Ensuite, l'insécurité linguistique, qui a débuté au XVIII^{ème}, a atteint son apogée au XIX^{ème} ou XX^{ème} siècle en francophonie périphérique et se caractérise principalement par la critique de l'usage du patois et de l'emprunt linguistique.

En dernier lieu, l'insécurité linguistique est progressivement surmontée à mesure qu'une norme endogène est établie. Avec la

tendance à observer objectivement leurs pratiques langagières, l'intensité du purisme linguistique s'affaiblit peu à peu.

Le purisme linguistique, qui a commencé en France au XVII^{ème} siècle, a été importé dans plusieurs pays francophones où il s'est développé différemment qu'en France. Bien que son aspect varie d'une région à l'autre, on peut considérer les trois caractéristiques mentionnées ci-dessus comme des caractéristiques générales du purisme linguistique en francophonie périphérique.

Mots Clés : purisme linguistique, insécurité linguistique, norme endogène, norme exogène, francophonie périphérique

투 고 일 : 2018.12.24

심사완료일 : 2019.01.30

게재확정일 : 2019.02.07

2019년도 학회 임원진

회장	노운채(성균관대)
부회장	양기찬(수원대), 고봉만(충북대), 지영래(고려대)
감사	조만수(충북대), 정상현(숙명여대)
총무이사	박희태(성균관대)
학술이사	이운수(공주대), 박성혜(고려대), 전지혜(숙명여대)
상임편집이사	김용현(아주대)
편집이사	박선아(경상대), 손현정(연세대)
대외협력이사	노철환(인하대)
재무이사	김민채(연세대)
기획이사	최내경(서경대)
정보이사	노희진(한양대)

이사(가나다순)	강희석(성균관대)	이용주(국민대)
	김남연(강원대)	이충훈(한양대)
	도운정(인하대)	이운수(공주대)
	문시연(숙명여대)	이충훈(한양대)
	박정준(인천대)	이현종(신한대)
	손주경(고려대)	장인봉(이화여대)
	신정아(한국외대)	정지용(성균관대)
	안보옥(카톨릭대)	조재룡(고려대)
	오은하(인천대)	조지숙(가천대)
	오정숙(경희대)	최용호(한국외대)
	이성현(서울대)	홍명희(경희대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'études de la culture française et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화예술과 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 활동 시 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 회

원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 대외협력, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일
기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회에 당연직 이사가 된다.

제 5 장 이 사 회

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

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
- 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
- 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편집이사가 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, 연
임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25
일, 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 가운데
서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉
한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원
칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식
요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정

한다.

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 당 호에는 게재 불가로 처리하고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거치며, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위자에게 재심을 의뢰해야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 31조 본 규정은 2019년 1월 24일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리 규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부를 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 연구윤리규정 위

반으로 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
부분수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재 불가	60점 미만

3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 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 논문은 당 호에는 게재 불가로 처리되고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거친다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간 물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 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. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 소속, 이름(한글 및 영문), 요약문(한국어 및 외국어), 주제어(한국어 및 외국어)를 반드시 첨부한다.
7. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.

보들레르의 『악의 꽃』은...

- 한국어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 「한글」로 표시한다.

홍길동의 「보들레르 시 연구」에 따르면...

- 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.

<Le dossier de Baudelaire> de Claude Pichois...

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 한국어 français로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌
 - 문헌은 외국문헌에 이어 한국문헌의 순서로, ABC와 가나다순으로 정렬한다.
 - 저자명은 성, 이름순으로 기재한다.

■ 요약문

- 한국어와 외국어(프랑스어 또는 영어)로 두 개의 요약문을 작성하며 각 요약문의 마지막에 해당언어의 주제어를 포함한다.
- 국문요약은 논문 앞 저자명과 목차 사이에, 외국어요약은 논문 끝에 둔다.
- 요약문의 길이는 공백을 포함하여 국문요약 450자 내외, 외국어요약 1500자 내외로 한다.

■ 각주

- 각주의 표기는 본문에 준한다.
- 위에 언급한 사항 이외의 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.
 - 학회전용메일 cfafrance@naver.com
 - 상임편집이사
 - 김용현(아주대), cevennes@ajou.ac.kr
 - 편집이사
 - 박선아(경상대), barat87@hanmail.net
 - 손현정(연세대), sonhj@yonsei.ac.kr
10. 논문 투고는 반드시 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)와 심사 및 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부하여야 접수 처리된다.
11. 최종 출간물이 25쪽을 초과할시 초과 편집비(1쪽 당 3천원)를 납부하여야 한다.
 - 재무이사
 - 김민채(연세대), mckim677@gmail.com
 - 하나은행 138-910465-04107

2019 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장	김용현(아주대)	
편집이사	박선아(경상대) 손현정(연세대)	
편집위원	김미성(연세대)	이찬규(충실대)
	김선형(홍익대)	이채영(성신여대)
	김준현(고려대)	이춘우(경상대)
	김태훈(전남대)	이현주(인천대)
	노철환(인하대)	조지숙(가천대)
	박아르마(건양대)	진종화(공주대)
	박은영(한국외대)	한용택(경기대)
	변광배(한국외대)	Antoine Coppola
	심지영(방송대)	(성균관대)
	이경수(상명대)	Marie Caisso
	이송이(부산대)	(성균관대)
	이수원(전남대)	

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 학회가 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

박희태(성균관대), parkht@gmail.com

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 전임 50,000원, 비전임 20,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 하나은행

계좌번호 : 138-910465-04107

예 금 주 : 김민채 (연세대), mckim677@gmail.com

프랑스문화예술연구
2019 봄호(제67집)

초 판 인 쇄 : 2019년 2월 25일

초 판 발 행 : 2019년 2월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품