

2013년 가을 정기 국제학술대회 발표논문집



프랑스문화예술학회

Association d'études de la culture française et des arts en France

“이 발표논문집은 2013년도 정부재원(교육과학기술부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 발간되었음”

프로그램

제1부 기획 발표

09:30 ~ 10:00	접수 및 등록		청운관 B 117
기획 발표 : 벨 에포크 시대의 사회와 문화			사회 박만규 (아주대)
10:00 ~ 10:10	개회식	개회사 : 이경래 (프랑스문화예술학회 회장) 축 사 : 정진영 (경희대학교 부총장) 다니엘 올리비에 (주한프랑스문화원 원장)	
10:10 ~ 11:10	도미니크 칼리파 (파리 1대학)	벨 에포크 시대의 표상에 나타난 문화 예술의 자리	
11:10 ~ 12:10	고세이 오구라 (일본 게이오 대학)	세기말 프랑스에서 문학과 성(性) 과학	
12:10 ~ 13:30	점심식사		
13:30 ~ 14:00	총회		

제2부 분과 발표

제1분과 (307호)	벨 에포크 시대의 문학		사회 지영래 (고려대)
14:00 ~ 14:50	유진현 (상명대)	위스망스의 『거꾸로』에 나타난 사회 비판	정지용 (성균관대)
14:50 ~ 15:40	조윤경 (이화여대)	아폴리네르와 벨 에포크	신옥근 (공주대)
15:40 ~ 15:50	휴식		
15:50 ~ 16:40	김영혜 (연세대)	프루스트와 몽테스키우 - 『잃어버린 시간을 찾아서』 속의 ‘일본풍’에 관하여	유예진 (연세대)
16:40 ~ 17:30	윤경희 (서울대)	벨 에포크, 또는 비자르 에포크 - 자크 타르디의 <블랑-색의 기상천외한 모험>	박유신 (중앙대)

제2분과 (303호)	벨 에포크 시대의 예술 (I)		사회 이충훈 (한양대)
14:00 ~ 14:50	심지영 (아주대)	벨 에포크 시대의 그래픽 아트 : 거리의 포스터에서 북 일러스트레이션까지	서정배 (건국대)
14:50 ~ 15:40	도윤정 (인하대)	벨 에포크의 춤 - 두 선구자와 발레 뤼스	조만수 (충북대)
15:40 ~ 15:50	휴식		
15:50 ~ 16:40	이수진 (이화여대)	기술환경과 새로운 문화 형식 - 조르주 멜리에스의 <달세계 여행>	여금미 (고려대)
16:40 ~ 17:30	박성혜 (고려대)	1900년 만국 박람회와 상상의 공간 : 건축과 박람회 기능	손정훈 (아주대)

제3분과 (304호)	벨 에포크 시대의 예술 (II)		사회 문시연 (숙명여대)
14:00 ~ 14:50	오영주 (이화여대)	입센의 페미니즘과 프랑스의 실패한 만남	강초롱 (서울대)
14:50 ~ 15:40	이병수 (경희대)	근대문화의 총체와 해체, 벨 에포크와 다다이즘	곽민석 (연세대)
15:40 ~ 15:50	휴식		
15:50 ~ 16:40	양투완 코폴라 (성균관대)	영화 <La bande à Bonnot>에 나타난 벨 에포크	프랑크 말랭 (서강대)
16:40 ~ 17:30	디안 엔통 (경희대)	앙드레 앙투완 : 연극에서의 그림	이선형 (김천대)

제4분과 (302호)	벨 에포크 시대의 예술 (III)과 교수법		사회 기욤 장메르 (고려대)
14:30 ~ 15:30	라울 삼파이오 로페즈 (서울대)	아르누보의 이해를 위한 로코코의 이해	이보경 (대전시립미술관)
15:30 ~ 15:50	휴식		
15:50 ~ 16:40	질 우브라르 (한국외대)	한국 학생들의 프랑스어 표현	이향 (한국외대)
16:40 ~ 17:30	조안 블롱도 (인천대)	원어민 교수의 수업에서 FLE교재의 사용	아르노 뒤발 (아주대)

PROGRAMME

I. Session plénière

09:30 ~ 10:00	Inscription		B 117 Bât. Chungwon
Session plénière : La société et la culture de la Belle Époque			Modérateur PAK Man-Gyu (Univ. Ajou)
10:00 ~ 10:10	Cérémonie d'ouverture	Mots d'accueil : LEE Kyung-Lae (Président de CFAF) Mots de félicitation : - CHUNG Jin-Young (Vice-président de l'Univ. Kyung Hee) - Daniel OLLIVIER (Directeur de l'institut français)	
10:10 ~ 11:10	Dominique KALIFA (Univ. Paris I)	Art et culture dans les représentations de la Belle Époque	
11:10 ~ 12:10	Kosei OGURA (Univ. Keio)	Littérature et sexologie dans la France fin-de-siècle	
12:10 ~ 13:30	Déjeuner		
13:30 ~ 14:00	Assemblée générale (B117)		

II. Session parallèle

Session 1 (salle 307)	La littérature française à la Belle Époque		Modérateur JI Young-Rae (Univ. Korea)
14:00 ~ 14:50	RYU Jin-Hyun (Univ. Sangmyung)	La critique sociale dans <i>A Rebours</i> de Huysmans	CHUNG Ji-Yong (Univ. Sungkyunkwan)
14:50 ~ 15:40	CHO Yun-Kyung (Univ. féminine Ewha)	Apollinaire et Belle Époque	SHIN Ok-Keun (Univ. nationale de Gongju)
15:40 ~ 15:50	Pause café		
15:50 ~ 16:40	KIM Young-Hae (Univ. Yonsei)	Proust et Montesquieu	YOO Yae-Jin (Univ. Yonsei)
16:40 ~ 17:30	YOUN Kyung Hee (Univ. nationale de Séoul)	Belle Époque ou bizarre époque - <Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec> de Jacques Tardi	PARK You Shin (Univ. Chungang)

Session 2 (salle 303)	L'art de la Belle Époque (I)		Modérateur LEE Choong-Hoon (Univ. Hanyang)
14:00 ~ 14:50	SHIM Jiyoung (Univ. Ajou)	Les arts graphiques de la Belle Époque : de la rue illustrée au livre illustré	SEO Jeong-Bae (Univ. Konkuk)
14:50 ~ 15:40	DO Yoon-Jung (Univ. Inha)	La danse de la Belle Époque - Ballets russes	CHO Man-Soo (Univ. Chungbuk)
15:40 ~ 15:50	Pause café		
15:50 ~ 16:40	LEE Soojin (Univ. féminine Ewha)	Le contexte technologique et un nouveau paradigme culturel : autour du film, <i>Le Voyage dans la lune</i> de Georges Méliès	YEO Keum-mee (Univ. Korea)
16:40 ~ 17:30	PARK Sung-Hye (Univ. Korea)	L'Exposition universelle de 1900 et l'espace imaginaire : l'architecture et les fonctions de l'Exposition	SON Jeong-Houn (Univ. Ajou)

Session 3 (salle 304)	L'art de la Belle Époque (II)		Modérateur MOON Si-Yeun (Univ. féminine Sookmyung)
14:00 ~ 14:50	OH Youngju (Univ. féminine Ewha)	La rencontre manquée du féminisme d'Ibsen et de la France	KANG Cho-Rong (Univ. nationale de Séoul)
14:50 ~ 15:40	LEE Byung Soo (Univ. Kyung Hee)	Belle Époque et dadaïsme	KWAK Min-Seok (Univ. Yonsei)
15:40 ~ 15:50	Pause café		
15:50 ~ 16:40	Antoine COPPOLA (Univ. Sungkyunkwan)	La Belle Époque dans le film <La bande à Bonnot>	Franck MALIN (Univ. Sogang)
16:40 ~ 17:30	Diane HENNETON (Univ. Kyung Hee)	André Antoine et les peintres au théâtre	LEE SunHyung (Univ. Gimcheon)

Session 4 (salle 302)	L'art de la Belle Époque (III) et la Didactique du FLE		Modérateur Guillaume Jeanmaire (Univ. Korea)
14:30 ~ 15:30	Raul SAMPAIO LOPES (Univ. nationale de Séoul)	Mieux connaître le Rococo pour mieux comprendre l'Art Nouveau	LEE Bokyoung (Musée municipal d'art de Daejeon)
15:30 ~ 15:50	Pause café		
15:50 ~ 16:40	Gilles OUVREARD (Univ. Hankuk des études étrangères)	'L'oralisation' en français par les étudiants coréens	LEE Hyang (Univ. Hankuk des études étrangères)
16:40 ~ 17:30	Johann BLONDEAU (Univ. Incheon)	L'usage du manuel de FLE en classe de conversation avec un enseignant natif	Arnaud DUVAL (Univ. Ajou)

목 차

제1부 기획 발표 : 벨 에포크 시대의 사회와 문화

벨 에포크 시대의 표상에 나타난 문화 예술의 자리	도미니크 칼리파	13
세기말 프랑스에서 문학과 성(性) 과학	고세이 오구라	27

제2부 제1분과 발표 : 벨 에포크 시대의 문학

위스망스의 『거꾸로』에 나타난 사회비판		
- 벨 에포크, 상징주의 그리고 아나키즘 -	유 진 현	43
벨 에포크 시대와 아폴리네르의 시학	조 윤 경	59
프루스트와 몽테스키우		
- 〈잃어버린 시간을 찾아서〉 속의 ‘일본풍’에 관하여 -	김 영 혜	87
벨 에포크 또는 비자르 에포크		
- 자크 타르디의 『아텔 블랑-색의 기상천외한 모험』 -	윤 경 희	101

제2부 제2분과 발표 : 벨 에포크 시대의 예술 (I)

벨에포크 시대의 그래픽 아트 : 거리의 포스터에서 일러스트레이션까지 ...	심 지 영	113
벨 에포크의 춤 - 두 선구자와 발레 뤼스	도 윤 정	129
기술 환경과 새로운 문화 형식 - 조르주 멜리에스의 「달세계 여행」	이 수 진	145
1900년 만국 박람회와 상상의 공간		
- 건축과 박람회 기능 -	박 성 혜	161

제2부 제3분과 발표 : 벨 에포크 시대의 예술 (II)

입센의 ‘페미니즘’과 프랑스의 실패한 만남	오 영 주	173
근대문화의 총체와 해체 - 벨 에포크와 다다이즘	이 병 수	193
영화 <La bande à Bonnot>에 나타난 벨 에포크	양투완 코폴라	207
앙드레 앙투완 : 연극에서의 그림	디안 엔통	217

제2부 제4분과 발표 : 벨 에포크 시대의 예술 (III)과 교수법

아르누보의 이해를 위한 로코코의 이해	라울 삼파이오 로페즈	221
한국 학생들의 프랑스어 표현	질 우브라르	239
원어민 교수의 수업에서 FLE교재의 사용	조안 블롱도	243

발표자 약력	253
--------------	-----

Table des matières

Session plénière : La société et la culture de la Belle Époque

Art et culture dans les représentations de la « Belle Époque »	Dominique KALIFA ...	13
Littérature et sexologie dans la France fin-de-siècle	Kosei OGURA	27

Session 1. La littérature française à la Belle Époque

La critique sociale dans <i>A Rebours</i> de Huysmans	RYU Jin-Hyun	43
Apollinaire et Belle Époque	CHO Yun-Kyung	59
Proust et Montesquieu	KIM Young-Hae	87
Belle Époque ou bizarre époque – 〈Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec〉 de Jacques Tardi	YOUN Kyung Hee ..	101

Session 2. L'art de la Belle Époque (I)

Les arts graphiques de la Belle Époque : de la rue illustrée au livre illustré	SHIM Jiyoun	113
La danse de la Belle Époque – Ballets russes	DO Yoon-Jung	129
Le contexte technologique et un nouveau paradigme culturel : autour du film, <i>Le Voyage dans la lune</i> de Georges Méliès	LEE Soojin	145
L'Exposition universelle de 1900 et l'espace imaginaire : l'architecture et les fonctions de l'Exposition	PARK Sung-Hye	161

Session 3. L'art de la Belle Époque (II)

La rencontre manquée du féminisme d'Ibsen et de la France	OH Youngju	173
Belle Époque et dadaïsme	LEE Byung Soo	193
La Belle Époque dans le film "La Bande à Bonnot"	Antoine COPPOLA ..	207
André Antoine et les peintres au théâtre	Diane HENNETON ..	217

Session 4. L'art de la Belle Époque (III) et la Didactique du FLE

Mieux connaître le rococo pour mieux comprendre l'Art nouveau	Raúl C. Sampaio LOPES ·	221
L'oralisation en français par les étudiants coréens	Gilles OUVRARD	239
Le manuel de FLE en contexte sud-coréen et la difficulté de construction d'une compétence sociolinguistique	Johann BLONDEAU ..	243

제 1 부

〈기획발표 : 벨 에포크 시대의 사회와 문화〉

사 회 : 박만규(아주대)

발 표 : Art et culture dans les représentations de la « Belle Époque »

/ Dominique KALIFA(Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne Centre
d'histoire du XIXe siècle)

Littérature et sexologie dans la France fin-de-siècle

/ Kosei OGURA(Université Keio, Tokyo)

Art et culture dans les représentations de la « Belle Époque »

Dominique KALIFA

(Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne Centre d'histoire du XIXe siècle)

« Belle Époque ». L'expression est presque partout compréhensible. Elle fait corps avec les représentations d'un certain Paris, celui des années 1900, marqué par les fastes du progrès, les lueurs de l'Exposition, de la modernité technique, des spectacles, des loisirs et des avant-gardes culturelles. A Paris, on associe parfois quelques autres lieux qui brillent alors des mêmes feux, la côte d'Azur, Nice, Canne et Monte-Carlo, Vichy aussi, ou Deauville où se réunit la même société « choisie » qui incarne ce temps, celle des élites sociales, du « monde », parfois du « demi-monde ». On y associe aussi parfois d'autres villes, Vienne, Prague, Budapest, Milan, Venise, ou même Rio, où s'épanouissent au même moment une vie sociale et culturelle marquée par des traits analogues ou comparables. Mais c'est incontestablement en référence à Paris, et à un certain moment de l'histoire de France que l'expression, toujours écrite en français, fait vraiment sens.

Mais de quel moment exactement s'agit-il ? Là encore, on s'accorde sans problème (même si une certaine confusion peut parfois exister avec les « Années folles ») à dater la Belle Époque au début du XXe siècle. Des discussions ont parfois surgi parmi les historiens pour en déterminer les bornes (en amont puisque 1914 était un *terminus ad quem* indiscutable) : 1889 avec la Tour Eiffel ? 1894 avec les attentats anarchistes ? 1896 avec la reprise de la croissance ? 1898 avec l'Affaire Dreyfus ? 1900 avec l'Exposition universelle ? 1901 avec l'entrée dans le XXe siècle ? Autant de propositions qui sont évidemment toutes fausses puisque la Belle Époque naît beaucoup plus tard dans le XXe siècle. Contrairement à l'expression « fin de siècle », qui fut forgée et largement utilisée par les contemporains pour dépeindre leur temps, « Belle Époque » est une construction postérieure, une catégorie rétrospective et immédiatement nostalgique, apparue pour

regretter « le monde que nous avons perdu ». On pensa longtemps, et l'on écrivit sans preuve, que l'expression avait surgi au lendemain de la Première Guerre mondiale. D'autres, plus prudent, voulait la voir apparaître un peu plus tard, durant les difficiles années 1930, au temps où André Warnod publiait *Visages de Paris* (1930) et Paul Morand *1900* (1931), où Stefan Zweig commençait à écrire *Le Monde d'hier* (1934), où Fréhel déplorait la disparition des fortifications, des « p'tits bistrots des barrières » et « des jolies chansons de naguère » (1938). Mais ce que l'on évoquait alors n'était pas la « Belle Époque », mais l'époque « 1900 » ou encore « l'avant-guerre ». Il faut attendre encore un peu pour voir naître la « Belle Époque » comme expression figée renvoyant clairement à la séquence 1900. La première acception dûment repérée à cet égard date de novembre 1943, en plein cœur de la Seconde Guerre mondiale, et correspond à un programme du célèbre cabaret parisien Le Moulin Rouge : « Dernière attraction : 1900 la belle Époque : toujours de la gaité et de la bonne humer. Voici revivre la belle Époque et la vie parisienne avec ses danses d'alors et son French cancan ».¹⁾ Au même moment, une revue du cabaret Le Palace présente « une rétrospective de la joie de vivre en 1900 » sous l'appellation « Ah la belle époque ».²⁾ C'est donc, remarquons-le d'emblée, en référence à un spectacle que l'expression émerge. Les conditions sont par ailleurs celles d'une époque difficile, où le besoin de se remémorer le « bon temps » est aisément compréhensible. La guerre, par ailleurs, replonge les Parisiens presque quarante ans en arrière : plus de voitures (on voit même resurgir des fiacres), plus de radio, moins d'électricité³⁾. L'expression se répand très rapidement à la fin des années 1940. Le célèbre film documentaire de Nicole Vedrès, tourné en 1946, nommé au festival de Cannes et lauréat du prix Louis-Delluc l'année suivante, s'intitule encore *Paris 1900*, mais porte en sous-titre : « Document authentique et sensationnel de la Belle Époque 1900-1914 ». Les mentions se multiplient dès lors et le syntagme nominal « Belle Époque » est

1) Archives du Moulin Rouge (MR, 1926-1958), Programme du Robinson-Moulin rouge, 26 novembre au 9 décembre 1943 Cité par Mathilde TERRAL, *Le Moulin Rouge de la « Belle Époque » (1889-2010)*, master d'histoire, Université Paris 1, 2013, p. 40-41.

2) Hervé LE BOTERF, *La Vie parisienne sous l'Occupation*, Paris, Editions France-Empire, 1974, p. 248.

3) Charles REARICK, « The Memory of a Certain Belle Époque (1914-circa 1960), or How the Turn-of-the-Century Lived On Beyond Its Time », *Paris Dream, Paris Memory. The City and Its Mystique*, Stanford University Press, 2011, p. 74

communément utilisé pour désigner les années 1900, dans les livres d'histoire pittoresque⁴⁾, les mémoires et les souvenirs comme ceux d'André de Fouquières en 1951 ou de Cléo de Mérode en 1955⁵⁾. Le « chrononyme » est né⁶⁾, et avec lui tout un système de représentations, une dramaturgie et un imaginaire. C'est donc à ce moment qu'il faut s'intéresser si l'on veut cerner la place qu'occupent l'art et la culture dans la perception ou les descriptions de « la Belle Époque ».

Évoquons cependant brièvement le type de représentations qui domine la période précédente, lorsque l'on parle encore d'époque « 1900 » ou de « l'avant-guerre ». La plupart des récits prennent la forme de mémoires et de souvenirs, parfois de critiques ou de règlements de comptes mais le plus souvent de regrets et de nostalgies. Émanant pour l'essentiel de romanciers, de journalistes ou de grands mondains, ils se concentrent naturellement sur la vie littéraire ou artistique. Ainsi André Warnod, qui avait eu 15 ans en 1900, déambule dans un Paris qu'il prétend ne plus reconnaître et qui l'engage à exhumer tous les lieux du Paris d'avant-guerre (théâtres, bals, cabarets, *Plaisirs de la rue*). L'art, et principalement l'évocation des peintres, sont omniprésents dans les textes de celui qui, dans un article de *Comoedia* (27 janvier 1925), invente l'expression « École de Paris » pour désigner les nombreux artistes étrangers venus s'installer à Paris dans les années 1900 (Chagall, Picasso, Modigliani, Foujita, etc.). On est donc en plein territoire culturel, en plein Montmartre même auquel Warnod consacre de très nombreux textes. Même « voyage pittoresque et sentimental dans un Paris qui n'est plus » dans *Le Piéton de Paris* que Léon Paul Fargue, 24 ans en 1900, publie en 1939. L'atmosphère est différente, mais toute aussi culturelle dans le *1900* de Paul Morand, publié en 1931. Morand, 12 ans en 1900, vit depuis l'enfance dans un monde où l'art, la musique et la poésie sont omniprésents (son père est directeur de l'École des arts décoratifs et reçoit fréquemment poètes, artistes, sculpteurs). Son essai, *1900*, a beau être une charge contre

4) Jacques CHASTENET, *La Belle Époque: la société sous M. Fallières*, Paris, Fayard, 1951 ; Gilbert GUILLEMINAULT, « Prélude à la Belle Époque » et « La Belle Époque », dans *Le roman vrai de la IIIe République*, Paris, Denoël, 1956-1965 ; Gérard de LACAZE-DUTHIERS, *C'était en 1900. Souvenirs et impressions (1895-1905)*, Paris, La Ruche ouvrière, 1957.

5) André DE FOUQUIERES, *Cinquante ans de panache*, Paris, Horay, 1951 ; Cléo de MERODE, *Le Ballet de ma vie*, Paris, Horay, 1955.

6) Paul BACOT, Laurent DOUZOU et Jean-Paul HONORE, « Chrononymes. La politisation du temps », *Mots. Les langages du politique* n° 87, 2008, p. 5-12.

une période jugée stupide, il est aussi le premier livre à proposer le portrait d'une époque explicitement nommée « 1900 ». La critique est sévère, à la Daudet, tonnant contre un « style 1900 » qui « infecte la littérature toute entière. Jamais on n'écrivit aussi prétentieusement mal », contre l'afféterie, les calembours, le snobisme. « 1900. Cet âge d'or se trompe avec impudence ; son monocle l'aveugle. Il ne croit à rien et il gobe tout ; il prend Flers pour Aristophane, Rochefort pour Chamfort et le Palais de Glace pour le Pôle Nord ». Morand a beau se « promener dans 1900 comme dans le Musée Grévin, égaré parmi des figures de cire », il a beau dénigrer une période sans valeur, il n'en sillonne pas moins, les milieux culturels du temps, décrit l'Exposition, la vie des théâtres, rencontre les romanciers et les peintres.

Ces représentations sont-elles concurrencées ? Quelques motifs plus « populaires » sont également convoqués, mais ils demeurent tout aussi centrés sur la vie culturelle : non plus celle des poètes et des peintres, mais celle des cabarets et des cafés concerts, des bals-musettes et des « p'tits bistrots des barrières », des chansons populaires, de la java et de l'accordéon. En 1938, Fréhel entame ainsi un « tour de chant 1900 » habillée en pierreuse. On retrouve ici la même déploration d'un Paris qui est mort (« Où sont-ils donc » ?, 1926) avec une nette insistance sur Montmartre. L'importance de ce lieu est capitale dans la genèse de l'album de la Belle Époque puisqu'il est censé être celui où se brouillent les hiérarchies esthétiques et sociales, celui qui fait voisiner l'artiste et le voyou, le vice et la vertu, la « haute » et la « basse » culture⁷⁾. Mais ces représentations restent alors très limitées dans le fonctionnement de la culture de masse. Les années 1920 et 1930 pensent surtout à la nouveauté. On découvre d'autres sonorités au *Bal nègre* ; les *music-halls* et les *dancings* s'intéressent à l'Amérique du *charleston* et du *fox-trot*, à l'Argentine du tango ; c'est l'Amérique encore, celle des *westerns* et des « Bandits de Chicago » qui remplit les cinémas populaires. L'avant-guerre sonne quelque-peu *old fashion*, hors des milieux mondains ou artistiques qui en prolongent l'écho. Retenons cependant que les évocations des années 1900 en restent presque exclusivement à des approches culturelles : l'affaire Dreyfus, l'anticléricalisme, les grèves et les affrontements sociaux ne sont qu'exceptionnellement mentionnés.

7) Gabriel P. WEISBERG (ed.), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2001

Les choses changent-elles après la Seconde Guerre mondiale, une fois apparu le chrononyme « Belle Époque » ? D'autres thématiques viennent-elles concurrencer la place de l'art et de la culture dans les représentations du temps ? Les réponses varient selon le type de regard porté sur la période. J'en retiendrai trois différents, celui de l'historiographie, celui des mémoires et des souvenirs, prolongé par toute une production pittoresque, et celui de l'imagerie de grande diffusion, qu'elle soit cinématographique ou iconographique.

L'historiographie de la Belle Époque est relativement tardive et ne se développe véritablement qu'à partir des années 1950, c'est-à-dire au moment même où l'expression se répand. Quelques travaux, bien sûr, préexistaient. Deux événements au moins, l'Affaire Dreyfus et les causes de la Première Guerre mondiale, firent l'objet d'une histoire à chaud (Joseph Reinach 1901, Pierre Renouvin, 1925⁸⁾), et plusieurs histoires importantes de la III^e République furent publiées durant l'entre-deux-guerres, dues à des historiens de métier comme Charles Seignobos (1921) et Georges Bourgin (1939)⁹⁾, ou à des acteurs et observateurs politique comme Alexandre Zévaès (1926) ou Jacques Banville (1935)¹⁰⁾. Mais ce n'est vraiment qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale qu'une historiographie dense et suivie prend corps. Elle prend la forme d'histoires pittoresques dues à des acteurs, des journalistes (Jacques Chastenet¹¹⁾, Gilbert Guilleminault¹²⁾, Jacques Castelnau¹³⁾) mais aussi de travaux académiques produits par des historiens de métier : la même année 1955 paraissent en effet les chroniques politiques de Georges Bonnefous, l'étude de Jacques Gouault sur la républicanisation de la France et le tome 6

8) Joseph REINACH, *Histoire de l'affaire Dreyfus*, Paris, Ed. de la Revue blanche, 1901-1911 ; Pierre RENOUVIN, *Les Origines immédiates de la guerre*, Paris, Costes, 1925 ; *La Crise européenne et la Grande guerre (1904-1918)*, Paris, Alcan 1934. Cf. aussi Jules ISAAC, 1914. *Le problème des origines de la guerre : un débat historique*, Paris, Rieder, 1933.

9) Charles SEIGNOBOS, *L'évolution de la III^e République 1875-1914*, Paris, Hachette, 1921 (il s'agit du t. VIII de l'*Histoire de France contemporaine* dirigée par Ernest Lavisse ; Georges BOURGIN, *La Troisième République*, Paris, Colin, 1939.

10) Alexandre ZEVAES. *Histoire de la Troisième République de 1870 à 1925*, Paris, Éditions Georges Anquetil, 1926 ; Jacques BANVILLE, *La Troisième République*, Paris, Fayard, 1935.

11) Jacques CHASTENET, *La France de M. Fallières. Une époque pathétique*, Paris, Fayard, 1949 ; *La Belle Époque: la société sous M. Fallières*, Paris, Fayard, 1951 ; *Histoire politique de la Troisième République*, tome III: *La République triomphante 1893-1906*, Paris, Hachette, 1955 ; tome IV: *Jours inquiets et sanglants 1906-1918*, Paris, Hachette, 1957.

12) Gilbert GUILLEMINAULT, *Le roman vrai de la III^e République*, Paris, Denoël, 1956-1965

13) Jacques de CASTELNAU, *Belle Époque*, Paris, Librairie académique Perrin, 1962.

de la grande *Histoire des relations internationales* dirigée par Pierre Renouvin, consacré à la séquence 1871-1914¹⁴). Le partage est alors assez clair : tandis que les premiers mettent en scène la vie culturelle, la société des élites et l'énumération des figures et des gloires de la « civilisation française », les autres détaillent le fonctionnement d'un régime et d'un moment politique.

Mais des années 1950 à aujourd'hui, l'historiographie ne reste pas immobile. Trois configurations dominantes peuvent apparaître, en lien avec les grandes inflexions qui touchent les sciences sociales du second XXe siècle. La première, qui court des années 1950 à la fin des années 1960, privilégie la vie politique et celle de la République : on insiste sur ces années qui achèvent la construction républicaine. L'affaire Dreyfus qui impose les « intellectuels » et avec eux l'exigence de vérité, de vérité, de droits de l'Homme. La Défense républicaine qui, grâce au Bloc des gauches et à la franc-maçonnerie, accélère la radicalisation de la République : l'idéal de laïcité et l'anticléricalisme, la Séparation des Églises et de l'État, la mise au pas de l'armée, l'achèvement du programme républicain apparaissent comme des traits dominants des lectures historiennes de cette période. Le triomphe de la République la caractérise, non pas tant celui de Dalou qu'on avait installé en 1899 place de la Nation, mais celui d'une IVe République qui doit compter encore avec les effets délétères de Vichy et de la Collaboration, qui doit surtout faire face à une situation intérieure et extérieure difficiles. La Belle Époque que l'on revisite est alors celle des certitudes politiques, et plus encore des certitudes nationales. C'est l'époque de la fierté patriotique, du culte d'une armée qu'on pense « républicanisée », des célébrations nationales que les tensions et les rivalités européennes rendent sans équivoque. Tout semble alors converger, dans une dynamique téléologique, vers la grande Alliance et vers l'Union nationale qui s'impose en août 1914. L'Époque est belle parce que sans guerre, mais ne peut bien entendu pas exister sans la perspective de la guerre. Cette célébration de l'héroïsme nationale s'étend, par delà les frontières, vers cette « plus grande France » qu'il s'agit de consolider à l'heure où se précisent les chemins de la décolonisation. L'historiographie vante encore l'expansion

14) Georges BONNEFOUS (André Daniel), *Histoire politique de la Troisième République*, Paris, PUF, 1955 ; Jacques GOUAULT, *Comment la France est devenue républicaine*, Paris, Colin, 1955 ; Pierre RENOUVIN (dir.), *Histoire des Relations internationales*, t. VI, 1871-1914, Paris, Hachette, 1955.

coloniale, l'œuvre française outre-mer, le projet assimilateur de la République qui transformera progressivement les « sujets » indigènes en citoyens français.

Les contextes politiques, idéologiques et scientifiques changent cependant fortement à compter de la seconde moitié des années 1960. De politique, l'histoire se fait plus sociale, se teinte d'un marxisme et d'un structuralisme affichés, qui poussent les historiens à centrer l'analyse sur les grands acteurs collectifs (bourgeoisie, patronat, classe ouvrière, paysannerie, etc.), ainsi que sur le mouvement social qui les anime. La Belle Époque change de visage : elle devient celle des inégalités, d'une société de classes dans laquelle la promotion, la méritocratie ou l'insertion des catégories inférieures relèvent du trompe-l'œil. On insiste à l'inverse sur la violence des affrontements sociaux, le syndicalisme révolutionnaire, les grandes grèves ouvrières, les 1^{er} mai, la révolte des viticulteurs du Midi, l'antimilitarisme. Loin du triomphe républicain, l'historiographie souligne à l'inverse sur ses limites, ses zones d'ombre, sa face cachée. Aux cohortes de travailleurs pauvres, français ou immigrés, laminés par un progrès qui ne leur profite pas, et de militants désireux de précipiter le « Grand soir » s'ajoutent de multiples autres exclus : prostituées, criminels, aliénés et demi-fous, nomades, détenus, bagnards, pornographes, alcooliques, dégénérés, vénériens, drogués. Les marges reprennent le dessus, parfois célébrées dans le sillage d'une historiographie marquée par la pensée de Michel Foucault, parfois juste révélées. La physionomie de la France de la Belle Époque change, elle devient une « citadelle assiégée », dévoile ses frayeurs, ses angoisses, sa difficulté à prévoir et penser l'avenir. Des minorités remuantes, occultées jusqu'alors, s'agitent en pleine lumière. Ce sont d'ailleurs parfois des majorités, comme les femmes qui accèdent alors de plein droit au rang d'acteurs historiques. Tandis que la question du travail des femmes, celle des femmes en culotte et des suffragettes s'affirme, le concept de genre, hérité des travaux de Simone de Beauvoir, se rode dans les campus américains.

Une troisième configuration dominante s'est cependant esquissée depuis une vingtaine d'années. Portée par un *cultural turn* affectant toutes les sciences humaines, l'histoire a également affirmé la primauté des lectures culturelles de la société, l'importance de la culture dans la construction des identités, les comportements, les pratiques. Ce troisième temps, qui n'oblitére évidemment pas les deux précédents, a porté l'attention sur l'horizon du progrès et des modernités techniques, et plus encore sur l'âge du plaisir qu'aurait

représenté la Belle Époque. Les travaux se sont multipliés sur l'avènement progressif de la notion neuve de « temps libre » et la façon dont les Français du tournant du siècle le remplissaient : loisirs, spectacles de toutes sortes, publicités, imprimés et lectures, divertissements et réjouissances, jusque là sujets d'analyses pittoresques, ont fait l'objet de véritables et rigoureux enquêtes historiques. Le regard se renouvelait en parallèle sur l'ensemble des « avant-gardes », esthétiques, artistiques, littéraires, scientifiques, politiques, envisagée à l'aune de nouveaux questionnements marquée par la sociologie de Pierre Bourdieu ou les perspectives des *sciences studies*. Ce rapide survol, nécessairement schématique, nous rappelle s'il en était besoin que l'historiographie, loin de construire un savoir pur et cumulatif sur le passé, témoigne comme toutes les autres activités d'un regard subjectif, commandé par les contextes et les exigences qui sont ceux de son temps. Il montre par ailleurs combien la discipline fut par ailleurs rattrapée par les thématiques culturelles qui étaient, au début de la séquence, celles des approches moins « scientifiques » de la période, ce qui peut légitimement jeter le trouble sur la scientificité du regard historien.

Car les lectures culturelles sont en effet restées continument hégémoniques dans la production de plus large diffusion. Prolongeant ceux de l'entre-deux-guerres, les ouvrages publiés à compter des années 1950 reproduisent presque inlassablement le même grand récit, juxtaposition d'anecdotes et de chroniques de la vie mondaine, du *high-life*, qui retracent par le menu la vie fortunée et insouciant de la fameuse classe de loisirs précisément née à ce moment précis (Thorstein Veblen forge l'expression en en théorise l'identité en 1899). Les mémoires et les souvenirs qui se multiplient dans les années 1950, à un moment où les principaux protagonistes atteignent l'âge de la rétrospection, ne racontent pas d'autres histoires. Les mondains (Robert de Montesquiou, Boni de Castellane), les grandes courtisanes, les collectionneurs, les esthètes, prolongent indéfiniment « la recherche du temps perdu » et revisitent la vie des châteaux, des salons, des spectacles et des bains de mer de la bonne société. Les souvenirs procèdent aussi des acteurs de la vie littéraire ou culturelle, qui racontent autrement la même histoire. En publiant chez Tallandier, dans une collection qu'il dirige, *L'Époque 1900 (1895-1905)* en 1951, puis en 1956 *L'Époque contemporaine (1905-1930)*, André Billy s'attache à restituer autrement la vie culturelle. « L'histoire littéraire est froide,

précise-t-il dans *Biblio* en 1952, parce que uniquement livresque, elle oublie que la littérature est une chose vivante : elle néglige *la vie littéraire*, elle néglige les écrivains en tant qu'hommes, elle ramène tout à des textes [...] Comprendons nous bien, l'Histoire de la vie littéraire n'a pas la prétention de remplacer l'histoire littéraire; elle voudrait seulement la compléter, ou plutôt en être le préambule, l'ouverture comme diraient les musiciens ¹⁵⁾». Mais, en dépit des précautions, c'est bien l'esprit 1900 qu'il s'agit toujours d'expliciter, parfois « l'esprit montmartrois », ou celui du panache, du champagne, des diners en ville, des bons mots et des réparties, du *touring* ou du *sporting* club. Une version plus populaire, due au journaliste Arthur Conte, spécialiste des premier janvier et des nostalgies française, consacre alors à la période, son folklore, ses artisans, ses villages et ses colonies. D'autres commencent l'interminable litanie des anecdotes et faits divers du temps : publicités suggestives (Bibendum, bébé Cadum, pilules Pink), bœuf gras ou bal des Quat'zarts, accidents spectaculaires comme cette locomotive folle qui percute la façade de la gare Montparnasse en décembre 1895 le célèbre incendie du bazar de la Charité deux ans plus tard, suicides ou crimes passionnels, exploits d'apaches ou crimes anarchistes, cartes postales « fantaisies » ou souvenirs fastueux des maisons closes, que la loi Marthe Richard vient de fermer en 1946. C'est tout un album pittoresque qui est ainsi donné à lire, déclinant les « curiosités »¹⁶⁾ d'une période qui commence à être celle, un peu ridicule, mais toujours touchante, d'une génération qui disparaît. Une troisième version, complémentaire, se diffuse en parallèle, celle des « Belles époques » de..., à décliner selon la profession, la ville, le village ou l'activité de votre choix, autant d'ouvrages émouvants, pittoresque, jetant un regard nostalgique sur le monde d'hier, toujours présenté comme le bon vieux temps. Tout un folklore, parfois une anthropologie culturelle en émanent, largement illustrées de photographies qui nous montrent à la fois la grande proximité, mais aussi la distance qui nous sépare de ce début de siècle. Dans tous les cas, c'est ici encore l'art (l'artisanat ?) et la culture qui assure la passerelle avec nous.

Quitter le monde du texte au profit de celui de l'image modifie-t-il les perspectives ? L'imagerie fixe a, de longue date, privilégié deux aspects : le pittoresque d'abord, tout ce

15) André BILLY, *Biblio*, mars 1952, p. 31.

16) Jacqueline LALOUETTE, *La Belle Époque. Dictionnaire des curiosités*, Paris, Tallandier, 2013.

qui relève de l'innovation visuelle ensuite. Le pittoresque iconographique, c'est principalement celui qui émane de la presse. Un véritable kaléidoscope en résulte, où se mêlent et se superposent les gravures polychromes issues des suppléments illustrés des quotidiens populaires (*Petit Journal* et *Petit Parisien*, véritables champions de l'iconographie Belle Époque, mobilisés dès que possible), les réclames de la quatrième page des journaux, au charme désuet et suranné, mais aussi les premières bandes dessinées (Bécassine, les Pieds nickelés) ainsi que les illustrations et images de la presse féminine qui, à force de robes ajustées, de voilettes, de corsets, de bottines, ajoutent à l'ensemble une note de légèreté, de frivolité, voire d'érotisme léger. Cette imagerie de presse est complétée par le recours massif à la carte postale, autre innovation majeure de la période. Car la carte postale, si elle est née en Autriche vers 1860, ne connaît son âge d'or qu'au début du XXe siècle grâce à l'essor de la correspondance. De huit millions par an en 1899, la production nationale passe à 123 millions annuels en 1910. A cette date, on dénombre plus de 30 000 ouvriers employés dans ce secteur et pas moins de 50 revues ou associations de cartophiles¹⁷⁾. Cartes-vues ou cartes « fantaisie », en noir et blanc ou colorisées, les cartes postales sont devenues l'un des médias emblématique du temps, qui transcende les barrières d'âge, de classe ou de genre. Tout le monde en écrit. « C'est le complément nécessaire des chemins de fer, des bicyclettes et des automobiles, écrit un journaliste du *Figaro illustré* en octobre 1904, un des nouveaux moyens de « galoper l'existence »¹⁸⁾. Cette gigantesque production parle de tout : vues, types, personnalités, scènes de la vie ordinaires ou événements dramatiques, fantaisies de toute sorte, pornographie. On ne peut donc s'étonner de les trouver mobilisées à chaque instant pour illustrer tel ou tel aspect de la Belle Époque : on en trouve toujours une qui convient. Ces images de presse ou de correspondance mettent pareillement l'accent sur une Belle Époque curieuse et anecdotique, celle des faits divers étonnants ou détonants, des histoires surprenantes ou saugrenues, d'une modernité touchante, sympathique, mais un peu dépassée. La vie sociale domine ce légendaire-là, avec ses fantaisies, ses curiosités, ses transgressions. C'est une anthropologie culturelle au premier degré, parfois même

17) Ado KYRIOU, *L'Age d'or de la carte postale*, Paris, Balland, 1966 ; Daniel BENARD, Bruno GUIGNARD et Alan SUTTON, *La Carte postale : des origines aux années 1920*, Saint-Cyr-sur-Loire, Mémoires en images, 2010, p. 144.

18) *Le Figaro illustré*, n° 175, octobre 1904.

juste un folklore, qui ressasse généralement les mêmes scènes qu'on présente comme émouvantes, drolatiques ou typique.

L'innovation visuelle, elle, est principalement représentée par les formes artistiques dites d'« avant-garde », qui alimentent les beaux livres, les catalogues des expositions, les rétrospectives. La Belle Époque y est définie comme une séquence ininterrompue de ruptures et de provocations esthétiques : art nouveau, modern style, fauvisme, primitivisme, cubisme, constructivisme, futurisme, « excessivisme ». Un sentiment de foisonnement et d'enthousiasme créatif en émane, qui fait de Paris la capitale incontestée des arts et de cette la séquence une sorte de tableau vivant de l'audace, de l'expérimentation et de l'inventivité esthétique. Perspectives en trompe-l'œil assurément, si l'on songe à l'importance de l'académisme en ce temps, tel qu'il s'exprime par exemple dans la statuomanie officielle ou dans l'art religieux. La force de ces représentations réside surtout dans la possibilité de relier et d'associer l'imagerie « grand public » et la création esthétique : l'affiche, art Belle Époque s'il en est, assure cette convergence. A la fois pittoresques, commerciales et esthétiques, les affiches de Jules Chéret, de Capiello, de Mucha, d'Eugène Grasset, d'Adolphe Willette, de Toulouse-Lautrec résument la modernité esthétique du temps. Le papier Job (Jules Chéret), Je sème à tout vent (Eugène Grasset), le bonhomme Ripolin (Eugène Vavasseur), Bibendum (Marius O'Galop) ou la célèbre tête de bœuf pour le bouillon Kub de Capiello (sans même parler du Moulin rouge de Toulouse-Lautrec) deviennent des icônes de la Belle Époque. Entre Kub et cubisme d'ailleurs, analogies et jeux de mots vont bon train. Cette convergence entre art et industrie, production de masse et création poétique, est également assurée par certains motifs issus de la littérature populaire, et appelés à marquer durablement l'iconographie Belle Époque. Apparue en 1911, le *Fantômas* de Pierre Souvestre et Marcel Allain (suivi deux ans plus tard de sa version cinématographique par Louis Feuillade) séduit presque d'emblée les poètes, les artistes et les intellectuels, jusqu'à devenir lui aussi un symbole du brouillage des genres et de l'enthousiasme créateur de la Belle Époque.

Les images animées du cinéma nous racontent-elles une autre histoire ? Il est sans doute encore plus difficile pour le septième art de s'affranchir d'un légendaire qui est aussi celui de sa naissance et de ses mythes fondateurs. En tout état de cause, dès

l'apparition de l'expression Belle Époque, le cinéma l'investit d'une forte identité culturelle. Le documentaire fondateur et déjà évoqué de Nicole Védres, tourné en 1946 et sorti sur les écrans en 1947, donne le ton. Opérant un montage subtil parmi plus de 700 documents cinématographique du temps, actualités et fictions mélangés, il offre un récit de 79 mm porté par un commentaire très mondain, voire « délicieux », un peu à la manière de Sacha Guitry. Les 70 premières minutes sont consacrées sans surprise à une évocation de la vie culturelle des élites que l'on suit dans les théâtres, les cafés-concerts et les magasins de mode, à l'Opéra, chez Maxim's ou sur la côte d'Azur. Le film égrène également les grandes figures de la vie littéraire et artistique. Les neuf dernières minutes marquent en revanche une brutale rupture de ton : le rythme s'accélère, le commentaire aussi, qui évoque les tensions sociales et internationales qui précipitent la Belle Époque vers la guerre. Mais cette chute poignante ne modifie guère la tonalité générale du film, tout entier tourné vers la célébration d'une Belle Époque insouciant, esthète et créatrice.

Les nombreux documentaires qui suivent développent des fils analogues. *Nice 1900*, par exemple, produit en 1978, juxtapose images d'archives, images de fictions et souvenirs d'une dame qui avait 20 ans en 1900. Née dans la meilleure société de la Côte d'azur, elle évoque donc les loisirs, les parties de campagne ou de colin-maillard, les princesses et les princes (dont celui de Galles) qui séjournaient à la villa Masséna, les bains de mer, Yvette Guilbert et la Belle Otero, Renoir et Vlaminck, les exploits d'aviateurs ou de pilotes automobiles, les grands noms de la vie littéraire ou scientifique.

Les films de fictions furent aussi très nombreux dès la fin des années 1940 à évoquer la période. « Entre Chaussée d'Antin et faubourg Poissonnière, les Grands boulevards ont organisé, depuis vendredi, une série de films populaires très réussie. Le thème : 1900 », lit-on dans *L'Aurore* du 27 juin 51. De la fin de la guerre à 1960, ce sont plus de quarante longs métrages qui situent leur action en cet entre-deux-siècles¹⁹⁾. La sociologie des lieux, des décors et des motifs qui les composent met en évidence la primauté du « culturel ». On y retrouve d'un côté le Paris mondain des loisirs, le gratin du théâtre, de l'Opéra, de chez Maxim's, du grand monde et des cocottes. De l'autre celui

19) Geneviève SELLIER, « The "Belle Époque" genre in post-war French Cinema: a woman's film à la française ? », *Studies in French Cinema*, vol. 3, n°1, 2003, p. 47-53. Alice Simon, *La Belle Époque dans le cinéma français des années 1950*, master d'histoire, Université Paris 1, 2013.

des cabarets, des music-halls, des affiches, du French cancan et de la culture populaire. Voici comment le narrateur du film *Scènes de ménage* d'André Berthomieu, sorti sur les écrans en 1954, plante le décor : « 1910. Belle Époque comme on se plaît à dire aujourd'hui, avec ses réjouissances populaires, son défilé de la mi-carême, ses chars somptueux et drolatiques, sa reine des reines épanouie. Tous ses symboles de l'insouciance de vivre républicaine ». L'essentiel de la production française se contente d'ailleurs de décliner à l'écran des recettes de vaudevilles à caleçons qui ont déjà fait leurs preuves sur le boulevard. D'où l'accueil assez froid que réserve la critique à l'égard de ce qui est souvent considéré comme un cinéma « à la papa », sans originalité ni inventivité, rabâchant inlassablement les mêmes recettes éculées. « L'époque 1900, ses valse langoureuses, ses fiacres, son odeur de crottin, ses élégantes étranglées par leur corset et dégustant le porto de l'adultère derrière l'écran de leur voilette n'ont point cessé d'exercer leur fascination sur les industriels du film », écrit un journaliste de *L'Express* le 18 septembre 1954. Quant à l'étranger, principalement à Hollywood, l'industrie cinématographique associe presque mécaniquement la France et Paris à une éternelle Belle Époque²⁰ ;

« La Belle Époque, ce sont les cafés et les cabarets de Paris, la construction de la tour Eiffel, l'invention du cinéma, les banquets somptueux, les cortèges présidentiels et les célébrations populaires », nous dit la quatrième de couverture d'un petit ouvrage de vulgarisation à destination du jeune public publié en 1996²¹. « The period defined a cultural revolution characterized by a sense of optimism and creative enthusiasm. Paris flourished as a center of art, literature, and fashion. The artistic scene flourished, and the pleasures of life were pursued with conspicuous vigor. The era also witnessed the spectacular popularity of café-concerts and music-halls, as well as exposition. The restaurants and cabarets of Montmartre neighborhood in Paris attracted intellectuals and avant-garde artists converged; the music-halls and café-concerts, exhibited a new form of theater free of conventional artistic constraints, not subject to strict social control, and this accessible to many different social classes », nous explique une encyclopédie

20) Vanessa SCHWARTZ, "The Belle Époque that never ended", dans *It's so French! Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitanism Film Culture*, The University of Chicago Press, 2007, p. 19-53.

21) Elyette ROUSSEL, *La Belle Époque*, Nathan, 1996.

américaine récente²²⁾. Qu'on l'associe aux fastes mondains du *high life* ou aux appétits plus triviaux des classes populaires ou moyennes, la Belle Époque est devenue aujourd'hui une période pensée presque exclusivement en termes « culturels ». Un bon exemple en est fourni par la très belle exposition « Paris en scène, 1889-1914 » qui est actuellement présentée au Musée de la Civilisation de la ville de Québec. L'espace urbain de la capitale, principalement ses boulevards, constitue le motif central, avec ses colonnes Morris, ses terrasses de café, sa sociabilité de la rue (bien rendue par la bande son). Sur lui se greffent les différents spectacles : théâtres, cabarets, café-concert, cirque, fête foraine, etc., ainsi que des niches consacrées à plusieurs artistes (Rodin, Bourdelle), le tout convergent vers un large panorama représentant l'Exposition vue de la Tour Eiffel. La muséographie est neuve et excellente, mais ne fait que mettre en scène le contenu désormais presque exclusivement culturel de l'abstraction Belle Époque. Comment comprendre et interpréter « culturisation » continue de la période ? Les années 1900 brillèrent par leur production culturelle, mais sans doute pas plus que d'autres. Des raisons plus profondes sont à chercher dans les réalités contextuelles des années qui suivent, qui inventent l'expression « Belle Époque » et la lestent d'une identité principalement artistique et culturelle. Pourquoi ? C'est à ce colloque qu'il revient de nous le dire.

22) Carl CAVANAGH HODGE (ed), *Encyclopedia of the Age of Imperialism, 1800-1914*, Westport, Greenwood Press, 2008, vol. 1, p. 79-80.

Littérature et sexologie dans la France fin-de-siècle

Kosei OGURA

(Université Keio, Tokyo)

Littérature et savoir médical

Dans la littérature française du second XIXe siècle et du début du XXe siècle, le corps se présente comme un thème primordial. Flaubert, Les Goncourt, Zola, Huysmans, Mirbeau, Paul Bourget et Proust même accordent une place privilégiée aux représentations du corps. Il n'est évidemment pas possible de dire que ces écrivains ont découvert le corps comme sujet littéraire, mais du moins, des phénomènes physiques tels que la maladie, la sexualité, le désir, l'hérédité, ont revêtu pour la première fois autant, même plus d'importance que les sentiments ou la psychologie dans leurs œuvres. Bien sûr, la Belle Époque est fort différente de notre époque : il existait de nombreux tabous et codes qu'il fallait respecter dans la culture somatique. Les écrivains de cette époque ont thématiqué le corps et ses représentations en remettant en question ces tabous et ces codes de façon audacieuse ou en les contournant habilement.

Un élément qui explique cette émergence du corps en tant que thème littéraire privilégié, c'est la large diffusion du savoir médical et physiologique dans le milieu intellectuel. En général, le roman se trouve en symbiose avec l'idéologie et le discours scientifique contemporains ; cela est particulièrement manifeste dans la littérature de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Auparavant, les normes religieuses réglaient la représentation du corps, la vie familiale et la sexualité ; avec l'essor de la médecine et de l'hygiène, le discours scientifique les remplace dans la mentalité collective. Ce n'est plus le prêtre qui intervient activement dans la vie privée, c'est le médecin. Ce n'est pas un hasard si divers types de médecins font leur apparition dans la littérature romanesque et théâtrale et participent au déroulement de l'intrigue. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler *Madame Bovary* de Flaubert, *Une page d'amour* de Zola et les

roman de Proust et d'Octave Mirbeau. On pourrait multiplier les exemples.

Dans mon intervention, je vais m'interroger sur la manière dont les écrivains réagissent au savoir médical; plus concrètement, je vais montrer comment les textes de certains auteurs sont élaborés en opposition avec le discours médical, ou, au contraire en résonance avec lui. Je prends à l'appui les œuvres publiées à la fin du XIXe siècle, tout en me permettant de remonter parfois le cours de l'histoire pour analyser les textes écrits au milieu du XIXe siècle. Je prends donc « la Belle Époque » dans un sens plus large que d'habitude.

En ce qui concerne le savoir médical, je privilégie la « sexologie », science de la sexualité. Le mot « sexologie » apparaît en France au début du XXe siècle, dans des milieux militants désireux de lutter pour l'égalité des droits en matière de pratiques sexuelles. Ce savoir a été élaboré dès le milieu du XIXe siècle par de nombreux médecins et savants, qu'ils soient français ou étrangers. Les idées et le vocabulaire qu'ils mettent en avant peuvent faire sourire, tant ils paraissent parfois naïfs et même ridicules aux hommes du XXIe siècle. Ils n'en marquent pas moins une étape décisive dans l'histoire des sciences et dans celle du système de représentations relatif à l'amour, au mariage et à la sexualité, provoquant ainsi un impact non négligeable dans le monde littéraire. En effet, il convient de signaler que l'amour et la sexualité constituent une thématique essentielle dans la littérature du second XIXe siècle et que cette dernière n'a pu rester étrangère au discours médical.

On peut distinguer, *grosso modo*, deux courants de sexologie.

Premièrement, il existe toute une série d'ouvrages qui fournissent des conseils moraux et pratiques en vue de promouvoir le mariage et le bonheur conjugal. Nous sommes là en présence d'un discours hygiénique soulignant la fonction reproductrice et la légitimité matrimoniale de la sexualité. Le mariage a été une affaire essentielle dans toutes les sociétés, tout au long des siècles ; il est en relation étroite avec l'image que l'on se fait de l'amour et de la sexualité. Au XIXe siècle, époque du positivisme et de la médecine expérimentale, tout relève du discours scientifique ; l'amour et la procréation n'échappent pas à la règle. C'est ce que Michel Foucault a nommé dans son *Histoire de la sexualité* « la socialisation des conduites procréatrices », un des quatre grands ensembles stratégiques qui développent des dispositifs spécifiques de savoir et de pouvoir.

Deuxièmement, les sexologues ont décrit les perversions, c'est-à-dire les actes et les phénomènes qui transgressent la sexualité dite « normale » liée à la procréation. L'homosexualité (le mot est inventé en 1868 par un savant hongrois Keltbeny), le sadisme, le masochisme et le fétichisme s'inscrivent tous dans cette catégorie. La perversion relevait de la juridiction et non de la médecine jusqu'au début du XIXe siècle : par exemple, on considérait l'homosexualité comme un acte « contre nature » et on la sanctionnait au nom de la loi et de la religion. C'est le code Napoléon de 1804 qui la dépénalise. À la fin du siècle, la médecine se substitue à la juridiction pour interroger les perversions. Celles-ci ne sont plus pénalisées mais pathologisées ; le pervers n'est plus un criminel à éliminer, mais un malade à soigner. C'est pourquoi des psychiatres comme Jean-Martin Charcot ou des médecins légistes comme Ambroise Tardieu ont réfléchi sur les formes multiples de la perversion.

Il me manque le temps pour développer une réflexion sur le dialogue entre littérature et pathologie sexuelle. Je me bornerai simplement à signaler que les écrivains et les médecins ou psychiatres ont décrit, chacun par ses moyens propres, des cas de pathologie sexuelle dans des représentations saisissantes dont l'analogie est souvent surprenante : d'une part, les écrivains évoquent, par exemple, une crise d'hystérie de leurs personnages féminins en termes cliniques empruntés à Charcot et à Magnan (*En rade* de Huysmans, *Le Jardin des supplices* de Mirbeau). D'autre part, Charcot, le psychiatre Alfred Binet, des sexologues comme l'Allemand Krafft-Ebing ou le Britannique Havelock Ellis font tous appel massivement aux textes littéraires pour présenter des cas significatifs ou pour illustrer leurs théories psycho-pathologiques, en attendant que Freud établisse sa théorie psychanalytique au début du XXe siècle. Le dialogue entre littérature et sexologie se révèle intense aux alentours de 1900.

Le mariage au XIXe siècle

Aujourd'hui, je vais tenter d'examiner les enjeux du premier courant de sexologie dans ses interactions avec la littérature, afin de mettre en lumière un aspect de la culture de la Belle Époque.

Pour bien mesurer la portée de ce discours médical, il convient de jeter un coup d'œil sur la situation du premier XIXe siècle. À cette époque, le mariage était rarement fondé sur l'amour réciproque, surtout dans les classes supérieures. Dans le mariage, il s'agissait de réunir deux familles en fonction de leur patrimoine. Les filles avaient l'habitude de passer quelques années dans un couvent ou un pensionnat où elles recevaient une éducation religieuse. À la sortie du couvent, elles mènent une vie mondaine pendant quelques années avant d'épouser un homme que leurs parents leur imposent. Immatures sentimentalement, ignorantes sexuellement, les filles se lient avec un homme qu'elles connaissent à peine. La comtesse Marie d'Agoult, écrivain, historienne et grande intellectuelle de l'époque romantique, évoque dans ses *Mémoires* comment on concevait le mariage dans les années 1830 :

On sait que, dans l'opinion française, un mariage d'inclination est réputé sottise ou folie, pis que cela, chose malséante et de petit monde. Le mariage, aux yeux des Français, c'est un arrangement, un calcul ; deux fortunes qui se joignent pour créer une fortune plus grande, deux crédits qui s'associent pour fournir un crédit plus grand. Les deux plus grandes fortunes et les deux plus grands crédits réunis, c'est l'idéal.

On ne croit point à l'amour en France, on en rit. (.....)

Je me borne à rappeler que, pour une demoiselle de la noblesse, il ne pouvait pas être question, au temps dont je vous parle, une seule minute, de consulter son cœur dans le choix du mari auquel elle allait remettre toute sa destinée. Le mariage qu'on appelait « de convenance » était seul admis en principe. (t.I, p.172)

Dans ces conditions, le mariage aboutit le plus souvent à une union malheureuse. C'est ainsi que le roman français du XIXe siècle met toujours en scène un couple qui ne s'entend pas, mettant en relief une dimension tragique de la vie conjugale. Comme l'illustrent bien les œuvres des grands romanciers du XIXe siècle tels Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola et Maupassant, le thème de la femme mal mariée et de l'adultère féminin constituent un thème récurrent avec des variations multiples. *Madame Bovary* date de 1856, *Une Vie* de Maupassant a paru en 1883 ; mais l'action de ces deux romans se déroule dans la Normandie de la première moitié du XIXe siècle.

Selon Balzac, c'est le mari qui est responsable de la mésentente conjugale. Il destine

son œuvre intitulée *Physiologie du mariage* (1829) aux jeunes hommes qui vont se marier ainsi qu'aux hommes qui viennent de se marier. L'écrivain se demande très sérieusement pourquoi la femme mariée se sent malheureuse ; et il prétend que l'homme fait preuve d'une ignorance lamentable à l'égard de son épouse. L'amour paraît comme un instrument musical exigeant un traitement bien délicat :

L'amour est la plus mélodieuse de toutes les harmonies, et nous en avons le sentiment inné. La femme est un délicieux instrument de plaisir, mais il faut en connaître les frémissantes cordes, en étudier la pose, le clavier timide, le doigté changeant et capricieux. Combien d'orangs-outangs! ... d'hommes, veux-je dire, se marient sans savoir ce qu'est une femme! (...) Presque tous se sont mariés dans l'ignorance la plus profonde et de la femme et de l'amour. (...)

Les fautes des femmes sont autant d'actes d'accusation contre l'égoïsme, l'insouciance et la nullité des maris. (« Pléiade », t.XI, pp.954-955)

Ensuite, Balzac multiplie des conseils pratiques de façon que le mari puisse satisfaire son épouse : au lieu de rester tranquille dans son rôle de mari, il devrait se montrer vigilant à l'égard des émotions et des gestes de son épouse ; il faudrait se garder de se méprendre sur son apparence calme pour pénétrer dans ses sentiments secrets... La *Physiologie du mariage* se présente à la fois comme une mise en garde contre l'ignorance masculine et comme une défense des femmes appelant de leurs vœux la passion et le bonheur.

Le cœur et le plaisir féminins n'ont pas de secret pour Balzac. Mais il n'est pas médecin ni physiologiste à proprement parler. Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, les médecins n'hésitent plus à légiférer sur le plaisir sexuel du couple et la procréation. On voit se multiplier les guides à l'usage du couple, qui rendent hommage à l'union conjugale en la sacralisant et qui décrivent l'hygiène conjugale dans ses divers aspects. S'y superpose la conscience d'une menace nationale : menace de la dénatalité. La France avait besoin d'enfants pour se lancer dans une éventuelle guerre avec l'Allemagne qui l'avait battue en 1870. Les autorités ne cessaient de préconiser une politique nataliste. L'hygiène conjugale, loin d'être réduite à un problème de la vie intime, revêt ainsi une dimension nationale.

À la fin du XIXe siècle, se multiplient donc les manuels de la sexologie conjugale. Ils s'accordent à célébrer le mariage et à instruire les maris sur les techniques permettant de donner du plaisir à leur épouse. Certes, le mariage avait pour objectif principal la procréation, mais les auteurs de manuels font du plaisir, surtout féminin, un élément indispensable à la fécondation ainsi qu'à la santé morale et physique du couple. Un tel argument marque une étape importante dans l'histoire de la sexualité : on ne pensait pas jusque-là que le plaisir féminin soit nécessaire à la vie conjugale; on allait jusqu'à dénier à la femme le désir et le droit au plaisir et il était souvent interdit d'en parler. Désormais les médecins et les hygiénistes s'interrogent sérieusement sur le plaisir, lui accordant ainsi le droit de cité. L'absence de plaisir féminin devient un problème, dont les maris sont responsables au premier chef.

Une sexologie conjugale

Le *Bréviaire de l'amour expérimental* de Jules Guyot, un des premiers manuels à l'usage du couple, publié en 1882, se montre très révélateur de cette évolution :

C'est à l'époux de comprendre son épouse et de former avec elle des symphonies qui la ravissent et lui méritent sa confiance, sa tendresse et son renoncement absolu.

C'est ce qu'il obtiendra toujours en donnant une satisfaction normale et complète à son sens et à son besoin fonctionnel. (p.85)

Ce qui me paraît intéressant, c'est que Jules Guyot, comme les auteurs d'autres manuels de cette époque d'ailleurs, décrit la sexualité en termes de musique :

Le mari est le ménétrier qui produira l'harmonie ou la cacophonie par ses mains ou par son archet. La femme, au point de vue génésiaque, est véritablement l'instrument à quatre ou cinq cordes, qui rendra des sons harmonieux ou discordants, suivant qu'elle sera bien ou mal traitée. (p.92)

Je vous rappelle que Balzac recourait à une même métaphore musicale en réfléchissant

au bon fonctionnement de la vie du jeune couple. Pour Balzac comme pour les médecins, le mari est le musicien, la femme est l'instrument. C'est le mari qui doit prendre l'initiative et la responsabilité de l'amour conjugal qui se présente comme une mélodie à jouer. Que l'amour produise ou non des symphonies conjugales, cela dépend du mari, le musicien ! Dans cette mesure, Balzac annonce la sexologie qui connaîtra son plein essor à la Belle Époque.

Pourtant, les médecins de la fin du XIXe siècle ne vont pas jusqu'à préconiser l'amour libre ou la libération du plaisir, ce qui sera un thème du XXe siècle. Jules Guyot et le Dr Montalban, auteur de *La Petite bible des jeunes époux*, qui date de 1885, restent dans le strict cadre de la vie matrimoniale. S'ils s'interrogent sur les secrets de la sexualité, et étudient la physiologie féminine en termes médicaux, c'est qu'ils souhaitent renforcer le lien du couple et contribuer à la procréation, garantissant ainsi la paix familiale et l'ordre social. Il faudrait ajouter qu'à cette époque, l'eugénisme exerçait une certaine influence sur la mentalité française, avec l'introduction du darwinisme social. *L'Origine des espèces* de Charles Darwin a été traduit en français en 1862 par Clémence Royer, qui se fera une grande figure du mouvement féministe à la Belle Époque.

On peut cependant observer une absence dans le discours de la sexologie de cette époque : le savoir médical est un savoir essentiellement masculin ; il est élaboré par des hommes, en fonction d'une expérience masculine. Il systématise les conceptions de l'homme sur la sexualité et le plaisir féminins. Les manuels à l'usage du couple sont écrits par des hommes médecins, pour des hommes lecteurs. Il y manque le regard des femmes. On a l'impression que celles-ci sont censées ne pas les lire. C'est toujours l'homme qui parle. L'homme est défini comme celui qui agit, la femme comme un être qui subit. Les ouvrages de Guyot et de Montalban entendent montrer comment les hommes devraient s'y prendre à l'égard des femmes. En d'autres termes, la femme reste l'objet de la sexualité, elle n'en est jamais le sujet. Le regard médical se révèle unilatéral au niveau de la logique de « genre ».

La Belle Époque a été une période de prospérité et de rayonnement culturel. La France a fait preuve d'une grande créativité dans le domaine littéraire et artistique. Il n'en reste pas moins que, sur le plan social, c'était une période tarodée par tout un ensemble d'angoisses : des maladies telles que la tuberculose, la syphilis et l'alcoolisme faisaient des

ravages ; la criminalité, véritable fléau social, faisait planer une grande peur sur les grandes villes (je vous renvoie sur ce point aux excellents travaux de Dominique Kalifa, ici présent) ; le problème de la « dépopulation » faisait l'objet d'un grand débat. Dans ces conditions, le mariage, la procréation et la famille apparaissent comme des valeurs permettant à la France de conserver sa puissance vis-à-vis des autres pays européens. On était à l'époque du colonialisme. La croissance démographique était une condition nécessaire à l'expansion économique et coloniale. La célébration du mariage et la réglementation de la sexualité conjugale, tant prônées par les auteurs de manuels, ne répondent pas seulement aux exigences de la vie intime, mais elles représentent aussi un impératif national dans la mesure où le destin du pays était en jeu.

Pour les médecins qui valorisent l'amour, le mariage et la fécondation, le célibat n'est rien d'autre qu'une situation lamentable et inquiétante à la fois, parce qu'il risque de nuire à la santé des individus et au bon fonctionnement de la société. Pierre Garnier, auteur d'un ouvrage intitulé *Le Mariage dans ses devoirs, ses rapports et ses effets conjugaux au point de vue légal, hygiénique, physiologique et moral* (1879), ne cesse de mettre en cause le célibat.

Le célibat, sans cause légitime, avouable, devrait être hautement blâmé, réprouvé et combattu publiquement, par tous les moyens possibles, dans une société bien organisée. (.....)

Le célibat, c'est la mort et le néant ; aussi est-il réprouvé par la morale et l'hygiène. (p.98)

Garnier condamne le célibat au nom de la morale et de l'hygiène. Quant à Adolphe Bertillon (c'est le frère d'Alphonse Bertillon, inventeur de l'anthropométrie) , il le rejoint dans la mise en cause des célibataires, mais au nom de l'organisation sociale :

L'existence du célibat constitue un danger social que les mœurs tout au moins doivent signaler à la suspicion publique, et que l'État doit tendre sans cesse à diminuer. (t.41, p.77)

On blâmait le célibat et les célibataires à tous les égards. Une telle condamnation du

célibat peut faire sourire, tant elle semble en décalage avec nos conceptions d'aujourd'hui. Toujours est-il que Garnier et Bertillon sont des médecins qui jouissaient d'une grande considération auprès du public. On ne peut pas sous-estimer que deux autorités du milieu médical ont émis une telle opinion. De plus, le texte de Bertillon est extrait de l'article « Mariage » recueilli dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* en 100 volumes, dont la publication s'échelonne dans les années 1870-1890. Il s'agit donc là d'une somme du savoir médical élaboré à la fin du XIXe siècle. Le fait que ce dictionnaire prestigieux contient une notice de 100 pages consacrée au mariage est très significatif de la mentalité de l'époque. La médecine et l'hygiène se sentaient obligés de formuler des normes réglant la vie conjugale.

La littérature célibataire

Dans le domaine littéraire, on assiste à un phénomène inverse. La littérature apparaît souvent misogyne ; le « roman célibataire », pour reprendre l'expression de Jean Borie, prospère à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. La Belle Époque littéraire remet en question l'image de la femme et de l'amour telle qu'elle était dominante à l'époque romantique. Dans la première moitié du XIXe siècle, la femme pouvait être une muse fécondant l'imagination, une source d'inspiration créatrice ; en revanche, la femme devient désormais un être néfaste et maléfique qui menace de stériliser le talent. Nombre d'écrivains ont la femme en aversion, font de la vie conjugale un obstacle à la création. C'est dans la figure de l'artiste-célibataire que le thème de la misogynie atteint au sommet de son dramatique. Le mariage de l'artiste est toujours une tragédie dans la littérature de cette époque : le mariage et l'art ne parviennent jamais à se réconcilier.

Prenons un exemple pour illustrer cette opposition. Il s'agit d'un roman des Goncourt, *Manette Salomon*, qui date de 1866, donc un peu antérieur à la Belle Époque, mais qui repose sur un schéma narratif valable jusqu'au début du XXe siècle. Coriolis, protagoniste du roman, est un peintre de talent; il part chercher des motifs en Orient (c'était la période de la vogue de la peinture orientaliste). De retour en France, il s'installe à Barbizon, près de la forêt de Fontainebleau, pour se consacrer à la peinture de paysage, qui connaît alors

un certain succès. Mais ce succès ne perdure pas. Coriolis tombe amoureux de Manette Salomon, son modèle. Manette a un enfant de lui, s'installe chez lui, lui impose ses volontés. Uniquement préoccupée par les questions d'argent et par la respectabilité, l'héroïne n'entend rien à l'art de son amant. Les tableaux que Coriolis produit après son mariage ne jouissent que d'une piètre réputation au Salon et il sombre dans une léthargie stérilisante...

Voilà le résumé du roman. Avant de rencontrer Manette, Coriolis est partisan du célibat, non parce qu'il déteste les femmes et le mariage, mais parce qu'il considère la vie en couple comme contradictoire avec la liberté de l'esprit et l'inspiration créatrice. Je cite un passage significatif :

Coriolis s'était promis de ne pas se marier, non qu'il eût de la répugnance contre le mariage ; mais le mariage lui semblait un bonheur refusé à l'artiste. Le travail de l'art, la poursuite de l'invention, l'incubation silencieuse de l'œuvre, la concentration de l'effort lui paraissaient impossibles avec la vie conjugale, aux côtés d'une jeune femme caressante et distrayante. (...)

Selon lui, le célibat était le seul état qui laissât à l'artiste sa liberté, ses forces, son cerveau, sa conscience. (p.226)

Pourtant il est fatal qu'un peintre et un modèle se rencontrent dans un atelier. La femme-modèle est nécessaire à l'expression artistique, mais elle présente une pierre d'achoppement susceptible de nuire au génie. Le mariage et la paternité peuvent apporter du bonheur à un homme ; ils ne font que provoquer la décadence chez un artiste. La famille peut être un refuge reposant pour un homme, elle se transforme en une prison sombre, voire étouffante pour un peintre. C'est ainsi que les Goncourt mettent en pièces la conception romantique qui magnifie la femme aimée comme une muse suprême.

Coriolis épouse Manette ; l'homme en lui a vaincu l'artiste dès qu'il s'est épris d'elle. Cette erreur conduit à sa déchéance comme peintre. Chez lui, le talent est vaincu par la femme, qui de modèle devient maîtresse, puis épouse. Tout le drame vient de là. Dans le roman des Goncourt, la femme représente la nature, la réalité, la chair vivante. Manette, avec son corps admirable et magnifié par l'art, devient un tyran conformiste. Quant à l'artiste, il devrait être plus qu'un homme; il vise à la transcendance. La femme, dont le

corps se met au service de l'art comme modèle, se fait dangereusement tentatrice pour l'artiste. Et il est impossible de réconcilier la transcendance et le mariage ; la véritable création ne se réalise qu'aux dépens de la douceur de la vie intime. Coriolis est confronté ainsi au conflit dramatique de l'art et de la vie conjugale, qui finit par mener à sa mise à mort comme artiste. *Manette Salomon* se présente comme un roman fondamentalement misogyne, dans la mesure où il fait de la femme et du mariage l'ennemi de la création artistique.

Une telle vision, loin de constituer un trait particulier aux Goncourt, se trouve partagée par des écrivains de la Belle Époque tels que Maupassant et Paul Bourget, qui justifient tous le célibat, l'exaltent même au nom de l'art et de l'indépendance. C'est la raison pour laquelle les dernières décennies du XIXe siècle voient se multiplier des romans d'artiste, dans lesquels le mariage est fortement remis en cause. Les artistes et les écrivains célibataires ne cessent de mener une vie de bohème, même après que la jeunesse s'est passée. Ils assument volontairement le célibat, plutôt que de le subir dans des conditions défavorables. Le célibat n'est plus un état maudit imposé, mais une manifestation de principes.

On voit bien que, en ce qui concerne le mariage et la vie conjugale, la représentation littéraire qu'on vient d'examiner et le discours de la sexologie sont en contradiction radicale, car, répétons-le, les sexologues de la Belle Époque ne se lassaient pas de condamner les célibataires en s'appuyant sur la morale et l'hygiène, pour en faire des êtres décadents et des « dégénérés » menaçant à tout moment l'ordre familial et social.

Les enjeux de *Fécondité* d'Émile Zola

Et pourtant, il existe un écrivain qui, dans ses dernières années, semble prendre une position à l'opposé de celle de la littérature célibataire et être en accord avec l'idéologie sexologique. C'est Émile Zola. À l'extrême fin du XIXe siècle, il réagit au problème de la dépopulation qui suscitait un débat houleux dans l'opinion publique. Le cri d'alarme retentit à chaque recensement, quand la statistique fait savoir que la population en France n'augmente plus que dans des proportions minimales. Zola publie dans *Le Figaro* du 23

mai 1896, un article intitulé « Dépopulation » et fait remarquer que l'alcoolisme, la syphilis, la vie chère dans les grandes villes, le contrôle des naissances en vue d'une vie matérielle plus confortable sont autant de facteurs à l'origine de ce phénomène. Dans le domaine de la pensée et de l'art, la philosophie pessimiste de Schopenhauer et la littérature qui en subit l'influence exaltent l'extase d'une sexualité hédoniste au détriment de toute manifestation des forces de la vie ; et l'opéra de Wagner invite à considérer la virginité et la passion inféconde comme des conduites sublimes. Zola, lui, rend hommage à la famille et à la fécondité, souhaitant ainsi la régénérescence de la France. L'article se termine sur un espoir euphorique :

Je voudrais que la France eût une littérature puissante et naturelle, virile et saine, d'une honnêteté qui brave les choses et les mots, remettant en honneur l'amour qui enfante, créant de vastes monuments de solidité et de paix, pour le flot débordant des générations futures. Et je voudrais que toute une société nouvelle en sortît, de braves hommes, de braves femmes, des ménages ayant chacun douze enfants, pour crier la joie humaine à la face du soleil. (T.14, p.790)

En 1899, trois ans après cet article, Zola fait paraître *Fécondité*, premier roman de la série *Les Quatre Évangiles*, roman rédigé dans sa majeure partie au cours de son exil à Londres à la suite de l'Affaire Dreyfus. Ce roman réalise dans une large mesure le rêve que l'écrivain exprime dans l'article que je viens de citer. Matthieu, héros du roman, travaille comme ingénieur dans une usine. Il a déjà quatre enfants avec sa femme Marianne. Contrairement à ses collègues qui pratiquent la contraception afin de garantir le patrimoine à un enfant unique, Matthieu et Marianne se sentent tout heureux d'avoir de nombreux enfants et soutiennent la fécondité au nom de la vie et de la civilisation. Marianne, avec ses seins forts et ses reins robustes, apparaît comme une femme destinée à la maternité. Le roman de Zola chante un hymne à la famille.

Ce n'est pas la première fois que Zola exalte la maternité dans ses œuvres : *Le Docteur Pascal* (1893), dernier volet des *Rougon-Macquart*, se clôt sur la scène symbolique où la jeune femme allaite son bébé dans une atmosphère euphorique, reportant sur lui une grande espérance. Dans la dernière page de *Paris*, troisième tome de la série *Les Trois Villes* (1898), l'héroïne Marie prend son fils en bas âge dans ses

bras pour le soulever vers le soleil levant. Le message de Fécondité est plus clair dans la mesure où l'auteur met en valeur le corps, le désir et la procréation qui en résulte, célébrant ainsi inconditionnellement une maternité fréquente.

Matthieu quitte bientôt son usine pour se livrer à l'agriculture à Chantebled. Il parvient à transformer la terre aride en un champ fertile, ce qui lui permet d'acheter des terrains voisins et d'agrandir sa ferme. Pendant ce temps, Marianne donne naissance à douze enfants au total (Zola tient au chiffre 12), et ces enfants se marient à leur tour et ont beaucoup d'enfants. On voit ainsi se former une grande famille, dont Matthieu représente le patriarche vénéré. La fécondité de Marianne et la fertilité de Chantebled correspondent à une même idéologie de la procréation.

La fécondation et la maternité heureuses produisent une sorte de paradis terrestre. Chantebled apparaît comme une utopie, parce que la famille de Matthieu y est protégée de toute menace extérieure et que la temporalité en est presque exclue : bien que le récit s'étale sur une longue durée, les deux protagonistes vieillissent à peine comme si la vie à Chantebled échappait aux conséquences du temps ! En effet, l'uchronie est un trait caractéristique de toute représentation utopique. La temporalité est vécue comme répétition et continuité, et non comme changement ou rupture. Une telle dimension utopique est très visible surtout dans le Livre quatrième du roman, dont tous les chapitres se terminent par l'exaltation de la vie, exprimée dans des termes exactement identiques :

Et c'était toujours la grande œuvre, la bonne œuvre, l'œuvre de fécondité qui s'élargissait par la terre et par la femme, victorieuses de la destruction, créant des subsistances à chaque enfant nouveau, aimant, voulant, luttant, travaillant dans la souffrance, allant sans cess à plus de vie, à plus d'espoir. (p.262)

La fécondité garantit la famille et la communauté, rend possibles les apports bénéfiques de la civilisation. Ainsi le corps, le désir et la procréation se trouvent justifiés. Récit utopique où prospère la famille nombreuse, épopée de la maternité heureuse assimilée à la fécondité de la terre, hymne au travail, ce sont autant de dimensions illustrées par le roman de Zola.

En contrepartie, l'écrivain condamne sans appel ceux et celles qui refusent le mariage

et la famille : les jeunes gens qui vivent dans la débauche, les bourgeoises célibataires, les couples qui ne veulent pas d'enfant, les filles qui recourent à des pratiques contraceptives, les avorteuses, etc. Tous finissent mal. Pour décrire leurs comportements, Zola a consulté un ouvrage du Docteur Bergeret, *Des fraudes dans l'accomplissement des fonctions génératrices. Dangers et inconvénients pour les individus, la famille et la société*, qui date de 1868. Cet ouvrage s'inscrit dans la lignée des livres de sexologie que j'ai étudiés dans la première partie de mon intervention et illustre bien l'interaction de la littérature et de la médecine à la Belle Époque.

Marianne, femme extrêmement féconde, garde sa santé et sa beauté, alors que les personnages féminins refusant la maternité tombent malades ou sombrent dans une sénilité précoce. Les efforts de Matthieu et de Marianne sont couronnés par la prospérité, tandis que leurs ennemis subissent une déchéance irrémédiable. Bonheur et beauté d'un côté, mort et folie de l'autre. Le dualisme est un peu schématique. Il n'en montre pas moins que, avec *Fécondité*, Zola s'est engagé dans un débat social de l'époque qui se cristallisait autour du mariage et du problème démographique. Et la mise en valeur de la famille et de la procréation s'accorde bien avec l'idéologie officielle de la Troisième République. On voit ainsi pourquoi Zola a nommé son héroïne Marianne : cette dernière est la femme emblème de la République.

Je termine en résumant. La littérature et la médecine, la sexologie en l'occurrence, se trouvaient en relation étroite aux alentours de 1900. La littérature dans son ensemble était misogyne, professait une foi du célibat. À cette littérature célibataire vient s'opposer la sexologie, qui, dans une série de manuels à l'usage du couple, ne cessait pas de préconiser le mariage, la famille et la fécondité. Il s'agit là d'un savoir médical qui s'est élaboré sous la menace de la crise démographique et de la dégénérescence, une des grandes hantises de la Belle Époque. Le roman d'Émile Zola a participé à ce débat à travers une représentation hautement symbolique.

제 2 부 제 1 분과

〈발표 : 벨 에포크 시대의 문학〉

사 회 : 지영래(고려대)

발 표 : 위스망스의 『거꾸로』에 나타난 사회비판 - 벨 에포크, 상징주의 그리고
아나키즘 - / 유진현(상명대)

벨 에포크 시대와 아폴리네르의 시학 / 조윤경(이화여대)

프루스트와 몽테스키우 - 〈잃어버린 시간을 찾아서〉속의 ‘일본풍’에 관
하여 - / 김영혜(연세대)

벨 에포크 또는 비자르 에포크 - 자크 타르디의 『아델 블랑-색의 기상천
외한 모험』 - / 윤경희(서울대)

지정토론 : 정지용(성균관대), 신옥근(공주대), 유예진(연세대), 박유신(중앙대)

위스망스의 『거꾸로』에 나타난 사회비판

- 벨 에포크, 상징주의 그리고 아나키즘 -

유 진 현

(상명대학교 프랑스어문학과)

I. 서론

조리스 카를 위스망스의 『거꾸로』(1884)는 19세기가 저물어가는 시점에서 프랑스 사회를 지탱해왔던 합리주의와 과학주의의 한계와 위기에 대한 의식을 데 제썬트(Des Esseintes)라는 괴짜 심미주의자의 성찰과 몽상에 담아냄으로써 “데카당스의 지침서 (bréviaire de la Décadence)”라는 평가를 받아온 소설이다. 문학사적인 관점에서도 『거꾸로』는 낭만주의에서 사실주의 그리고 자연주의로 이어지며 19세기를 지배한 문학 장르인 소설의 장래에 대한 비관적인 전망이 팽배하였던 상황에서, 과연 어떤 방식으로 ‘소설의 위기’를 극복하고 기존의 전통과 단절된 새로운 문학적 패러다임을 창출할 것인가라는 난해한 문제의 해답에 대한 모색과 답변이라는 문학사적인 가치를 지닌다. 아울러 이 작품은 동시대의 사상적, 예술미학적 동향에 대한 문학적 기록으로서의 면모 또한 지니는데, ‘세기말(fin-de-siècle)’ 문학 혹은 ‘데카당스’로 지칭되는 예술적 경향을 관류하는 염세적이고도 허무주의적인 사상적 분위기와 상징주의로 대표되는 미학적 흐름의 주요 구성요소들을 망라하고 있기 때문이다.

폴 베를렌, 스테판 말라르메, 카미유 르모니에, 레미 드 구르몽, 에밀 베라렌과 같은 상징주의자들과의 개인적 교분을 굳이 언급하지 않더라도, 위스망스의 『거꾸로』에서는 여러 가지 측면에서 상징주의와의 밀접한 연관성을 확인할 수 있다. 소설의 도입부에서 주인공인 데 제썬트가 보들레르의 세 편의 시를 액자에 담아놓고 삶의 지침서로 삼은 것에서 알 수 있듯이, 이 소설 전체는 『악의 꽃』의 시인과 미학에 대한 오마주의 성격을 지닌다. 또한 데 제썬트가 소설의 14장에서 발자크에서 말라르메에 이르는 19세기 문학을 일람하는 와중에 상징주의 문학을 예찬하는 대목은 상징주의라는 유파의 존재가 공식적으로 인정받도록 하는 효력을 지닌 것이었다. 그리하여 1886년 9월 18일자 『르 피가로』에 기고한 장 모

레아스Jean Moréas의 『상징주의 선언』에 앞서 위스망스는 상징주의 시인들에게 확고한 위상을 부여하는 실질적인 대변인의 역할을 자임한 셈이고, 이를 바탕으로 베를렌과 말라르메는 이른바 “저주받은 시인들(les poètes maudits)”에서 대중적인 명성을 지닌 시인들로 변모할 수 있었던 것이다.

이처럼 작품 내에서 시인들의 작품을 직접 언급함으로써 벨 에포크 시기 문학을 주도하게 될 문예사조의 확산에 기여한 것 이외에, 『거꾸로』와 상징주의의 밀접한 연관성은 세기말 프랑스 사회를 긴장과 공포에 휩싸이게 했던 아나키즘과의 관계에서도 재확인할 수 있다. 주지하다시피 1880년대부터 프랑스에서 혁명적인 정치 이념으로 자리 잡기 시작한 아나키즘은 말라르메를 위시하여 다수의 상징주의자들에게서 공개적인 활동가 혹은 암묵적인 동조자들을 충원한 바 있다. “상징주의는 문자 그대로는 자유라는 단어로, 과격한 이들에게는 무정부상태라는 단어로 번역된다”¹⁾라는 레미 드 구르몽의 단언에서 알 수 있듯이 상징주의와 아나키즘 사이에는 일종의 동반자적 관계가 형성될 수 있었다. 그리하여 1892에서 1893년에 걸쳐 벌어진 일련의 폭탄테러 사건의 와중에서도 적지 않은 상징주의자들이 아나키스트들을 옹호하는 글을 발표함으로써 아나키즘에 대한 연대감을 표출하기도 하였다.

흥미로운 것은 위스망스의 『거꾸로』에서도 이와 같은 아나키즘에 입각한 사회비판을 발견할 수 있다는 점이다. 소설의 마지막 부분인 16장에서 타의에 의해 칩거와 은둔의 생활을 중단하고 다시금 파리로 돌아가야만 하는 데 제썬트가 황금만능주의가 팽배한 도형장 과도 같은 부르주아 사회의 모습에 격분한 나머지 “자! 무너져라, 사회여! 제발 죽어라, 낡은 사회여!”²⁾라고 절규하는 장면은 이 소설이 단순히 데카당 탐미주의자의 기이한 행적에 관한 기록에 그치지 않는다는 점을 뚜렷이 부각시키는 대목이다.³⁾ 세기말의 비관적 인식에 더하여 부르주아지가 지배하는 편협한 사회에 대한 증오를 중첩시키면서, 위스망스는 아나키즘적인 사회 전복의 담론들을 다양한 층위에서 전하고 있는 것으로 보인다.

이 글에서 우리는 『거꾸로』에서 확인할 수 있는 아나키즘적 요소들을 고찰하고 분석함으로써 산문 영역에서 활동한 상징주의자로서 위스망스의 면모를 조명해보고자 한다. 이

1) «Le symbolisme se trahit littéralement par le mot liberté et pour les violents par le mot anarchie» Rémi de Gourmont, «L'Idéalisme» (Thierry Maricourt, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Albin Michel, 2012, p. 82에서 재인용.)

2) «Eh! croule donc, société! meurs donc, vieux monde! s'écria des Esseintes» (J.-K. Huysmans, *A Rebours*, Gallimard, 1977; p. 348. 이하 *A Rebours*로 표기)

3) 이 대목은 위스망스와 아나키즘의 관계를 밝힌 Richard Shryock의 논문의 출발점이 되고 있다. «Ce Cri rompt le cauchemar qui l'opprimait : Huysmans and the Politics of *A Rebours*», *The Frenche Review*, Vol. 66, n°2, December 1992.

를 위해 우리는 우선 세기말 아나키즘과 상징주의의 동반자 관계 전반을 개괄하고 그러한 관계에서 위스망스가 차지하는 위치를 파악할 것이다. 이어 데 제썬트라는 주인공을 통해 나타나는 사회비판들이 어떤 점에서 아나키즘과 연결될 수 있는지를 살펴보게 될 것이다. 물론 우리가 사용하게 될 ‘아나키즘’ 혹은 ‘절대자유주의적(libertaire) 정신’과 같은 개념은 정치적, 철학적 이념으로서의 좁은 의미에서가 아니라 모든 권위에 대한 거부, 개인의 자유에 대한 절대적 존중, 기존 질서의 파괴와 쇄신의 욕구 등을 포괄하는 넓은 의미에서 활용될 것이다. 위스망스를 포함한 상징주의 미학의 이상이 아나키즘과 만나는 접점들을 고찰하는 과정에서 우리는 벨 에포크 시기에 다가오는 세기의 문학적 패러다임을 마련하기 위한 움직임을 추동하였던 특징적인 양상들을 파악할 수 있을 것이다.

II. 본론

1. 아나키즘, 상징주의, 위스망스

프랑스에서 아나키즘 운동이 본격적인 정치적, 철학적 이념으로서의 구체적인 모습을 드러내기 시작한 것은 1880년대 초반부터이다. 선구적 이론가였던 바쿠닌의 사상이 프랑스의 언론과 사상계에서 소개되었고, 당시 정치인들의 독직 사건과 경직된 사회적 분위기에 환멸을 느끼던 젊은 지식인층은 탈권위와 평등주의, 기존 체제의 붕괴를 설파하는 이론에 이끌리기 시작했기 때문이다. 아나키즘의 이론적 전파과정에서는 러시아 귀족 출신의 피에르 크로포트킨, 지리학자인 엘리제 르클뤼, 세바스티앵 포르, 에밀 푸제, 제화공 출신의 식자공인 장 그라브, 루이즈 미셀 등이 중요한 기여를 한 것으로 기억되고 있다.⁴⁾ 여론형성에 미치는 영향력으로 인해 예술가와 문인 집단은 주요한 이론적 선전의 대상이 되었고, 이들에게서 적극적인 호응을 이끌어 낸 데에는 크로포트킨과 그라브의 역할이 컸다. “무정부주의적 이상은 단지 정의의 이상일 뿐만 아니라 미의 이상이기도 하다는 것”⁵⁾을 강조하였던 크로포트킨은 1881년 『젊은이들에게 고함』이라는 글에서 억압받는 이들을 위한 투쟁에서 시인이 지니는 사명에 대해 다음과 같이 역설하고 있다.

4) Jean Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France*, T.1 (dès origines à 1914), Gallimard, 2007, pp. 131-132.

5) Pierre Aubéry, «L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme», *Le Mouvement social*, n° 69, octobre-décembre, 1969, p. 23.

정녕 당신의 심장이 인류의 심장과 하나가 되어 뛰고 있고, 진정한 시인으로서 당신이 삶의 소리를 들을 수 있는 귀를 가졌다면, 그렇다면 당신 주변에 물결로 차오르는 이 고통의 바다를 마주하고서 당신은 중립적인 태도에 머물 수는 없을 것이다. 억압받는 자들의 편에 서시라. 왜냐하면 아름다움, 숭고함, 그리고 삶이 광명과 인류와 정의를 위해 싸우는 사람들의 편에 있다는 사실을 당신도 알고 있기 때문이다.⁶⁾

이러한 호소에 문인들의 반응은 비교적 신속하게 나타났다. ‘예술을 위한 예술’을 표방하였던 파르나스 유파를 극복해야 할 선행 세대로 두었던 상징주의자들은 선배들의 정치적 무관심에 맞서서 예술가의 사회적 책임을 내세우기를 원했다. 자연주의 운동이 소설을 통해 사회의 메카니즘을 드러냄으로써 인류의 운명을 개선하는 데 기여해야 한다는 점을 강조함으로써 예술가의 사회적 소명을 주창한 것 역시 이러한 인식의 변화에 영향을 미쳤다. 그리하여 젊은 문학가들 사이에서는 사회적 참여를 요청하는 아나키즘의 대의에 동조하는 풍조가 마치 유행처럼 확산될 수 있었다.

문인들의 호의적인 반응이 어느 정도였는가는 아나키즘을 표방하거나 혹은 그 이념에 동조하는 문예지들이 급격하게 증가한 현상에서 뚜렷이 드러나고 있다. *Le Révolté*는 크로포트킨의 주도로 창간되었고 그의 제자인 장 그라브가 편집장을 맡았던 대표적인 아나키스트 잡지였다. 1887년 *La Révolte*로 개칭한 이후 1894년 폐간될 때까지 문학 부록을 통해 문인들의 호응을 소개하는 동시에 그들의 작품을 발췌하여 게재함으로써 작가들 사이의 저변을 확대할 수 있었다. 당초 2천부 내외였던 발행부수는 1889년에 이르면 6천부로 증가하였고, 767명의 프랑스인을 포함하여 총 1057명의 정기구독자를 확보하고 있었다. 그 명단에서는 다수의 문인들의 이름을 확인할 수 있는데, 폴 아당, 아나톨 프랑스, 위스망스, 말라르메, 르콩트 드 릴, 레미 드 구르몽 등이 그들이었다.⁷⁾ 아울러 위스망스의 『거꾸로』의 마지막 장의 세 대목이 이 잡지의 문학부록에 발췌 게재되었는데,⁸⁾ 이는 당대의 사회문제에 대한 인식에서 작중 인물인 데 제썬트와 아나키스트 사이의 공감을 엿볼 수 있게 하는 것으로 우리의 논의와 관련하여 시사하는 바가 적지 않다.

6) «Si réellement votre coeur bat à l'unisson avec celui de l'humanité, si, en vrai poète, vous avez une oreille pour entendre la vie, alors, en présence de cette mer de souffrances dont le flot monte autour de vous [...] vous ne pourrez plus rester neutre ; vous viendrez vous ranger du côté des opprimés, parce que vous savez que le beau, le sublime, la vie enfin, sont du côté de ceux qui luttent pour la lumière, pour l'humanité, pour la justice!» (Maricourt, *op. cit.*, p.79에서 재인용.)

7) Jean Maitron, *op. cit.* p. 144.

8) Richard Shryock, «Ce Cri rompit le cauchemar qui l'opprimait : Huysmans and the Politics of *A Rebours*», *The French Review*, Vol. 66, n°2, December 1992, p. 244.

이 같은 공감의 확산은 문예지들이 아나키즘에 경도된 글들로 채워지는 현상에서도 다시 한 번 확인할 수 있는데, 시종 아나키스트를 자처한 펠릭스 페네옹이 1883년 *La Revue indépendante*를 발간한 것을 시발로 1889년 레옹 데샹의 *La Plume*, 1890년 레미 드 구르몽의 *Mercure de France*, 폴 아당의 *Entretiens politiques et littéraires*, 1891년 조 닥사의 *L'En dehors* 등 1880년대 초반에서 90년대 중반에 이르는 기간에 집중적으로 무정부주의적 성향의 문예지들이 줄을 이었고, 대다수의 작가들은 이 공간에서 모든 권위를 부정하는 입장을 적극적으로 개진할 수 있었다. 아울러 문학지의 성격을 지녔던 *L'Echos de Paris*, *Le Journal*, *L'Eclair*와 같은 일간지들에서도 미르보, 세브린, 데카브 등과 같이 노골적으로 친 아나키즘적 성향을 드러낸 작가들의 글을 어렵지 않게 접할 수 있었다.⁹⁾

제3공화정의 성립에 즈음하여 등단한 신진 작가들인 상징주의자들이 이처럼 대규모로 아나키즘 운동에 동조하게 되는 현상은 세기말 문학계가 겪고 있던 사회, 경제적 변화에서 일단 그 원인을 찾아볼 수 있을 것이다. 즉, 독자 대중의 확대와 작가들에 대한 기대치의 상승, 급속도로 팽창한 여론과 출판계를 지배하는 상업논리와 그로 인한 신진 작가들의 부담감, 기존의 문학적 헤게모니에 대한 도전 등의 요소들은 이들 젊은 문인들에게 전통적인 작가의 이미지와 자신들이 처한 불우한 처지 사이에서 갈등할 수밖에 없는 분열된 의식을 유발하였다는 것이다. 그리하여 위기의식과 욕구불만이 젊은 작가들로 하여금 기존 질서의 파괴와 전복을 촉구하는 이론에 열광하도록 이끌었다는 것이다.¹⁰⁾ 예를 들어 공쿠르나 에밀 졸라처럼 이미 작가로서의 성공과 명성에 도달한 이들의 경우 아나키즘에 대해 회의적인 입장을 시종 견지했던 사실은 이러한 설명에 어느 정도의 설득력을 부여하는 것으로 보인다.

하지만 상징주의자들이 아나키즘에 열광하였던 현상의 보다 근본적인 원인은 이들이 추구하였던 미학적 이상과 절대자유주의 운동이 내건 가치와 이상 사이의 일치에서 찾을 수 있을 것이다. 상징주의와 아나키즘의 동행에 있어서 핵심적인 접점을 한 마디로 요약한다면 “권위의 원칙에 대한 거부”¹¹⁾이다. 편협한 부르주아지가 지배하는 권위적인 사회, 각종 스캔들로 얼룩진 실망스러운 정치계, 개인의 자유를 속박하는 모든 종류의 제도들에 대한 반감은 이들을 기존의 사회 질서가 지닌 정당성을 근본 자체에서부터 문제 삼는 “부정의 정신(l'esprit de négation)”¹²⁾으로 뭉친 공동체를 형성하도록 이끌었다. 이러한 과정에서

9) Cf. Maricourt, *op. cit.*, pp. 79-82.

10) Pierre Glaudes; «<Noces Barbares> : les écrivains de la Belle époque et l'anarchisme», in *Littérature et anarchie*, textes réunis par Alain Pessin et Patrice Terrone, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 174.

11) Pierre Aubéry, *op. cit.*, p. 24.

국가와 제도의 억압의 거부, 절대적인 자유, 집단적 구속에서 벗어난 개인의 주도권을 주창하는 아나키즘 운동은 이들 작가들에게 자신들이 꿈꾸는 미래를 실현하는 데 있어서 유용한 수단으로 받아들여졌던 것이다.

하지만 이들 젊은 작가들이 궁극적으로 추구하였던 이상이란 미학적 차원에서의 개인과 문학의 자유의 쟁취였다는 점에서 상징주의와 아나키즘의 동행은 숙명적으로 “약간은 형식적인 일시적인 조우”¹³⁾에 그칠 수밖에 없는 것이었다. 옥타브 미르보, 조 닥사, 펠리스 페네옹과 같은 예외적인 경우를 제외한다면, 대다수의 작가들은 무정부주의적 혁명에 내포된 정치적, 사회적 함의에는 크게 관심을 기울이지 않았다. 자유를 확보하기 위해 참여를 선언하고, 절대적인 개인주의를 미화하며, 모든 종류의 군국주의 혹은 전체주의에 대해 저항함으로써 그들이 추구하였던 것은 바레스 식의 ‘자아 예찬(le culte du Moi)’의 문학적 혹은 미학적 실현이라고 할 수 있다.

이러한 관점에서 상징주의자들의 아나키즘 운동에 대한 동조와 가담에서 작용하였던 동상이몽 혹은 오해를 특징적으로 보여주는 것은 바로 말라르메의 예이다. 비록 *La Révolte*의 정기구독자였고, 재판정에 선 펠리스 페네옹을 옹호하는 증언을 하였으며¹⁴⁾, 강연을 통해 혹은 자신의 텍스트에서 ‘테러’, ‘폭탄’, ‘파편’과 같은 어휘를 빈번하게 사용하였다고 해서 그를 진정한 의미에서의 아나키스트 활동가로 분류할 수는 없을 것이다. “진정한 폭탄, 그것은 책이다”¹⁵⁾라는 단언에서 단적으로 드러나듯, 말라르메가 지향하였던 ‘테러’란 근본적으로 문학 텍스트 내에서의 모든 구속을 타파하는 “내향성 폭발(implosion)”을 의미하는 것이기 때문이다. 랑송이 지적하듯 말라르메의 이론은 “사회적 개인주의가 도달할 수 있는 최종 종착점이 무정부상태인 것과 마찬가지로 미학적 개인주의가 도달할 수 있는 종착점”이자 사르트르의 표현을 따르자면 “공손함의 테러리즘”으로, 정치적 행동이념으로서의 절대자유주의적 실천과는 일정한 거리를 유지하고 있었던 것이다.¹⁶⁾ 이러한 근본적인 이질성으로 인하여 아나키즘에 대한 상징주의자들의 열광은 구체적인 행동과 실천의 문제가 제기되었을 때, 또한 공권력에 의한 탄압이 시작되었을 때 급속도로 사그라들고 말았다. 결국 하나의 이념적인 공동체였다기보다는 자유시, 개인주의, 염세주의, 절대적 개념 등의 미학적 요인들을 공유하는 감수성의 공동체로서 실제로 개인 주도의 테러를 실천에 옮겼

12) Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 178.

13) *Ibid.*, p. 180.

14) Pascal Durand, «<La destruction fut ma Béatrice> : Mallarmé ou l'implosion poétique», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre, 1999, pp. 375-376.

15) Pierre Aubéry, *op. cit.*, p. 33.

16) Pascal Durand, *op. cit.*, p. 376.

던 행동가들과는 다른 세상에서 살고 있었던 것이다.

상징주의와 아나키즘 사이의 이러한 일시적인 공생 관계는 위스망스와 아나키즘의 관계에서도 유사한 방식으로 드러나고 있다. 최근에 이르기까지 위스망스에 대한 연구는 『거꾸로』의 작가가 어떠한 여정을 거쳐 가톨릭으로의 개종에 이르게 되었는가에 관한 전기적 연구에 초점이 맞추어져 있었다. 그 결과 “위스망스는 정치에 전혀 관심을 가진 적이 없었고, 정치에 대해 아무 것도 이해하지 못했다”¹⁷⁾라는 피에르 코니의 주장이 하나의 정설로 통하고 있었다. 이러한 관점에 의한다면 위스망스는 당대의 정치사상의 동향과는 격리되고 시사적인 문제를 외면한 채 종교적 신비주의만을 추구한 소설가로서만 평가될 수 있을 따름이다. 하지만 위스망스의 생애에 걸쳐 연속된 정치적 입장의 변화를 추적한 장 마리 세이양의 최근 연구는 이러한 고정관념을 깨고 있다. 통설과 달리 위스망스는 동시대의 시사적인 문제에 민감한 관심을 지속적으로 기울였으며, “고집쟁이 항의꾼의 가혹함”¹⁸⁾으로 극좌에서 극우에 이르는 진폭을 아우르며 사회에 대한 비판을 지속한 작가였다는 것이다.

세이양의 주장은 아나키즘과 위스망스와의 관계를 조명하는 데 있어서도 설득력을 지니는 것으로 보인다. 실제로 그가 당대의 문인들과 교환한 편지들에서 아나키즘과 연관된 언급을 만나는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 예를 들어 1884년 『삶의 기쁨』을 발표한 졸라에게 보낸 편지에서 그는 “결국 염세주의자가 아니라면 기독교도이거나 아나키스트가 되는 수밖에 없습니다. 잘 생각해보면 셋 중 하나이죠”¹⁹⁾라고 자신의 속내를 토로하고 있다. 또한 1892년에서 93년에 이르는 폭탄테러의 시기에 네덜란드인 친구인 아리프 프린스 Arij Prins에게 보낸 편지에서는 “이 모든 게 오래 가지 않아 대재앙으로 끝날 겁니다. 부르주아지는 아나키스트들을 합리화하고 정당화시켜주고 있죠. 어떤 꼴이 날지 곧 알게 될 겁니다”²⁰⁾라고 공황상태에 빠진 파리의 소식을 전하고 있기도 하다. 아울러 우리가 살펴볼게 될 『거꾸로』의 마지막 대목을 연상시키는 묵시론적 전망이 위스망스의 마지막 소설인 『제3회인 L'Oblat』(1903)의 마지막 문단에서 다시금 나타나고 있는 것 역시 아나키즘에 대한 지속적인 관심을 입증하는 증거가 되고 있다.

17) «Huysmans ne s'est jamais intéressé à la politique et n'y a jamais rien compris.» (Pierre Cogny, J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité, Nizet, 1953, p. 65.)

18) Jean-Marie Seillan, *Huysmans : politique et religion*, Editions Classiques Garnier, 2009, p. 22.

19) «Au fond, si l'on n'est pas pessimiste, il n'y a qu'à être chrétien ou anarchiste ; un des 3 pour peu qu'on y réfléchisse.» (J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, Droz, 1953, p. 99.)

20) «Tout cela n'ira pas loin et finira par un cataclysme ; le bourgeois justifie l'anarchiste, le légitime ; vous voyez où cela mènera.» (J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins*, Droz, 1977, p. 99.)

모든 게 무너지고 있다. 모든 진영에서의 몰락이다. 조만간 닥쳐올 총체적인 파산을 기다리며 유물론적 과학이 몰락하고, 대신학교와 수도회에서의 교육이 몰락하고 있다. 어쩌면 아나키스트들이 옳을지도 모른다. 사회라는 건물은 너무나도 균열이 갔고 좀먹었기에 차라리 무너져 내리는 게 나을 듯싶다. 새롭게 재건축하는 건 나중에 두고 볼 일이다.²¹⁾

하지만 이처럼 반복된 언급들이 곧 위스망스에게 폭력적인 수단에 의한 혁명을 실천한 행동가로서의 위상을 부여하는 것은 아니다. 거의 평생 동안 소설가인 동시에 내무부 소속 공무원 신분을 유지했던 그였기에 스스로 아나키스트임을 자처하는 데에는 제약이 있었기 때문이다. 게다가 아이러니컬하게도 1890년대 초반 폭탄테러가 빈발하던 시기에 위스망스는 국가 안전국 (la Sûreté de l'Etat)에서 용의자들의 추적과 체포를 담당하는 부서의 책임자를 맡고 있었으므로²²⁾ 그는 외형상으로는 아나키즘을 탄압하는 국가 기관과 공권력의 편에 속해 있었다고도 할 수 있다. 물론 몇몇 아나키스트 문인들과 친밀한 관계를 유지했다거나, 자신의 업무에서 알게 된 정보를 바탕으로 탄압을 받게 될 동료들에게 은밀히 도움을 주었다는 사실²³⁾은 그에게 있어서 아나키스트들과의 암묵적인 공감대 있었음을 짐작케 한다. 하지만 상징주의자들과 마찬가지로 그에게 있어서도 혁명적 이론이 지향하는 구체적인 행동보다는 그것이 사회비판과 미학적 차원에서 지니는 의미와 효과가 주된 관심사였다고 할 수 있다. 그리하여 폭탄 투척의 위협에 전전긍긍하는 부르주아지의 졸렬함을 드러냄으로써 당대 사회의 지배계층이 지닌 나약함을 신랄하게 비판하는 데에 필요한 문학적 표현들을 소위 “사실에 의한 선전(propagande par le fait)”의 주요 개념에서 발견했던 것으로 보인다. 또 하나 위스망스의 문학적 변천과 관련하여 주목할 사항은, 그에게서 새로운 방법론, 미학, 종교적 성향을 선택하기 위해 결정적인 인식론적 단절이 필요하였을 때 아나키즘의 영향을 강하게 풍기는 서술들이 나타난다는 점이다. 말하자면 위스망스는 미학적 변신을 꾀하기 위하여 극단적인 자기부정을 강요받게 될 경우, 기존의 모든 것을 백지화하고픈 욕구에 사로잡혔으며 아나키즘적인 이미지들이 이러한 욕구의 분출구 역할

21) «tout s'écroule, c'est la faillite dans tous les camps, faillite de la science matérialistes et faillite de l'éducation des grands séminaires et des Ordres, en attendant la banqueroute générale qui ne peut tarder ! Les anarchistes ont peut-être raison. L'édifice social est si lézardé, si vermoulu, qu'il vaudrait mieux qu'il s'effondrât ; on verrait à le reconstruire, à neuf, après.» (J.-K. Huysmans, *L'Oblat*, Christian Pirot, 1992, p. 401.)

22) Jean-Marie Seillan, *op. cit.*, p. 111.

23) 위스망스의 전속 출판사 사장인 스톡은 “혁명적 의견을 지닌 몇몇 동료들이 시달릴 참에 위스망스는 그들에게 귀땀을 해주었다”라고 회상한다. (Léon Deffoux, *J.-K. Huysmans sous divers aspects*, Les Editions Crés, 1927, p. 58.)

을 하였다고 볼 수 있는 것이다.

2. 『거꾸로』와 아나키즘

이상에서 우리는 벨 에포크 시기를 주도한 문학적 흐름인 상징주의에 속한 작가들과 위스망스가 어떻게 아나키즘과 잠시나마 밀월관계를 유지하게 되었으며, 또한 급진적인 혁명의 정치이념을 어떤 방식으로 문학의 영역에서 활용하였는지를 살펴보았다. 이제는 위스망스의 『거꾸로』를 구성하는 아나키즘적 양상을 검토함으로써 왜 이 작품이 세기말 문학에서 아나키즘과 상징주의의 상호관계가 드러나는 대표작 중의 하나가 되는지를 고찰해보기로 한다.

1) 절대자유주의적 공간의 창조

소설의 주인공인 데 제쉴트는 유구한 귀족 가문의 마지막 후손인 삼십세 초반의 청년으로 파리에서의 사교계에 실망과 염증을 느끼고 “세상을 떠나 멀리 떠나 몸을 웅크리고 숨고픈 생각, 은둔지에 칩거하려는 생각”²⁴⁾을 품다가 마침내 파리 근교의 폰트네 오 로즈 Fontenay-aux-Roses에 작은 집을 마련하기에 이른다. 몰락한 귀족들과 문인들과의 접촉에서 환멸과 인류에 대한 경멸만을 경험한 데 제쉴트에게 폰트네의 저택은 단순한 주거공간을 넘어 그가 꿈꿔온 “세련된 테바이드, 편안한 사막, 끊임없이 밀려드는 인간들의 바보짓의 홍수로부터 멀리 피신할 수 있을 요동 없고 푸근한 방주”²⁵⁾의 구체적인 실재이다. 이 집에서 그는 주인의 눈에 띄지 않는 데에 익숙한 늙은 하인 부부의 보좌만을 받으며 자신이 경멸하는 인류로부터 그를 보호해줄 수 있는 일종의 자발적인 유폐 생활을 시작한다.

배달할 편지나 신문, 잡지도 없기에 심지어 우편배달부조차도 방문하지 않는 이 저택의 우선적인 기능은 물론 외부환경과 데 제쉴트를 격리시키는 것이다. 한 평자가 지적했듯이 데 제쉴트의 집은 “무한한 수단들로 그를 억누르고 괴롭히는 적대적인 환경에 맞서는 한가없는 남자의 다소간 기발한 투쟁”²⁶⁾이 펼쳐지는 공간이기 때문이다. 동시에 이곳에서는 데 제쉴트가 자신의 취향과 의지를 아무런 제약 없이 실현시킬 수 있다는 점에서 이 저택은 아나키즘의 이상과 맞닿아 있는 공간이기도 하다. 넓은 의미에서의 아나키즘을 “현재와

24) «ses idées de se blottir, loin du monde, de se calfeutrer dans une retraite» (*A Rebours*, p. 85.)

25) «Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confrotable, à une arche immobile et tiède où il réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine» (*Ibid.*, p. 83.)

26) «la lutte plus ou moins ingénieuse d'un pauvre homme contre un milieu hostile qui l'étouffe en le torturant avec d'innombrables ressources» (Pierre Citti, *Contre la Décadence*, PUF, 1987, p. 28.)

같은 국가 또는 정부를 부정하고 개인의 자유와 자치 그리고 자연을 최고의 가치로 세우는 것”²⁷⁾으로 정의한다면 데 제썬트의 상상력이 지배하는 이 공간이야말로 아나키즘에서 표방하는 자치와 개인주의가 원칙으로 기능하는 새로운 세계의 모습을 구현하는 것이기 때문이다. 그리하여 위스망스의 소설은 폰트네라는 가상의 공간 안에서 모든 구속에서 해방된 개인의 자유와 자치가 어떻게 실현되며, 당대 사회를 지배하는 부르주아적 질서를 위배하는 다양한 일탈들이 어떻게 시도되는가를 기록한 이야기로서의 면모를 가진다.

데 제썬트는 폰트네의 저택을 구상함에 있어서 자신만의 독특한 취향과 예술적 이상을 적용함으로써 절대적인 자유의 공간을 창조해내고 있다. 그는 “굵은 결이 생기도록 눌러 다린 가죽과 강력한 압착기에 걸어 강철판으로 윤을 낸 케이프타운산 가죽을 이용해”²⁸⁾ 마치 책을 장식하듯이 벽을 장식함으로써 자신의 서재가 마치 한 권의 책과도 같은 모습을 띠게 만든다. 마찬가지로 식사를 하는 작은 방의 경우 잘 정돈된 느낌을 주는 서재와는 달리 무질서하고 일시적인 인상을 줄 수 있도록 꾸민다. “반원형의 들보를 갖춘 궁륭으로 된 천장이며, 미국산 소나무로 된 벽과 마루, 배의 측면에 난 현창과 같은 모양으로 내장 나무 판에 뚫린 작은 창 등으로 장식된 이 식당”²⁹⁾은 배의 선실을 방불케 함으로써 인물이 그곳에 머무는 짧은 시간 동안에 장거리 여행을 하는 듯한 환상을 맛볼 수 있는 공간으로 만들어 버린다. 그는 여기에 더하여 보들레르의 공감각 개념을 적용하여 미각을 통해 청각적인 감각을 느끼게 하는 “미각 오르간”을 설치한다거나, 땀감을 가지러가는 하녀의 모습을 덜 적대적으로 보이게 하기 위해 수녀복을 입게 하는 등의 방식으로 자신의 변덕과 독특한 취향에 부합하는 자유의 공간을 완성하기에 이른다.

데 제썬트가 창조한 은둔지의 또 다른 특징은 그곳이 자율과 자족의 공간이라는 점이다. “그는 마치 겨울동안 토굴에 웅크린 채 동면하는 짐승들처럼 자신의 몸 자체를 양분 삼아 살고 있었다”³⁰⁾라는 문장에서 드러나듯이 이 고독한 개인의 삶을 지탱하는 모든 에너지의 원천은 자기 자신이다. 데 제썬트는 자신이 창조한 소우주를 작동시키기 위한 원료를 외부로부터의 공급 없이 오로지 자신의 내부로부터 충당한다. 폰트네에서의 그의 칩거 이야기를 채우는 주된 재료는 그의 머릿속에서 되살아나는 과거의 추억들과 상상의 세계에서 펼

27) 박흥규, 『자유, 자치, 자연 아나키즘 이야기』, 이학사, 2004, p. 73.

28) «avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par de fortes plaques d'acier, sous une puissante presse» (*A Rebours*, p. 94.)

29) «Cette salle à manger ressemblait à la cabine d'un navire avec son plafond voûté, muni de poutres en demi-cercle, ses cloisons et son plancher, en bois de pitchpin, sa petite croisée ouverte dans la boiserie, de même qu'un hublot dans un sabord» (*Ibid.*, p. 99.)

30) «Il vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance, pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l'hiver» (*Ibid.*, p. 169.)

쳐지는 몽상들이기 때문이다. 하지만 외부로부터의 지원이 없는 한 이러한 자족성은 유한한 것일 수밖에 없다. 그리하여 칩거가 지속될수록 그의 신경증이 악화되고 중국에는 생사의 기로에까지 이르는 것은 이 공간이 지닌 자족성의 한계를 비유적으로 드러내주는 대목이다. 소설의 후반부에 이르러 전신쇠약에 빠진 데 제썬트는 하인이 내민 거울에서 자신의 것이라고 알아볼 수 없는 몰골을 발견하며 경악에 빠진다. “병이 난 이후 하인이 다듬어주지 않은 머리와 수염은 쭉 들어간 얼굴과 털이 비죽비죽 솟은 이 해골 같은 두상”에서는 “열에 들뜬 광채로 불타고 있는 커다랗고 멀건 눈”³¹⁾만이 처절하게도 생명의 신호를 발하고 있을 따름이다. 폰트네에서 실현된 자율과 자치의 이상은 실제로는 그것을 희구한 개인의 희생과 소멸을 전제로 하는 자기파괴적 속성을 지니고 있었던 셈이다.

마지막으로 데 제썬트가 건설한 은둔의 장소는 기존의 자연 개념을 위반하는 또 다른 자연의 질서가 지배하는 일탈의 공간이다. 소설의 초입에서 “자연은 이제 그 시효를 다하였다”³²⁾라는 천명과 함께 데 제썬트는 부르주아 사회의 인식론과 학문의 핵심 근거인 ‘자연(la Nature)’을 거스르는 다양한 주장을 펼쳐나간다. 그가 보기에 인공적인 것이야말로 자연이 제공하는 확일성과 무미건조함을 능가하는 진정한 아름다움의 원천이다. 또한 부르주아 사회가 옹호하는 소위 ‘자연적 질서(ordre naturel)’란 실상 개인을 억압하는 것이기에 그것을 ‘거꾸로(à rebours)’ 거스를 때에 비로소 진정한 의미에서의 자유를 획득할 수 있다. 이러한 입장에서 그는 통상 이층에 주인이 거주하고 하인들이 아래층에 거주하는 일반적인 관행에 역행하여 하인 부부를 윗층에 거주케 하고, 인간이 만든 증기기관차를 미의 정수로 찬양하며, 기괴한 생김새를 지닌 열대 화초들을 수집할 때에는 “조화를 흉내내는 생화”³³⁾를 선별의 원칙으로 삼는 기행을 통하여 자연에 역행하는 주관적인 자연의 우위를 일관되게 입증해보이려 노력했던 것이다. 이러한 일련의 일탈의 정점은 “양분 관장기(le lavement nourrissant)”³⁴⁾의 일화이다. 신경증 치료를 위해 소화제를 넣은 관장기로 하루 세 차례 시술을 하도록 한 의사의 처방이 성공을 거두자, 데 제썬트는 회심의 미소를 짓지 않을 수 없었다. 왜냐하면 이처럼 거꾸로 이루어지는 양분섭취 방식이야말로 “자신이 창조한 존재방식을 완성하는 사건”이자 “인공적인 것으로 향하는 그의 취향이 최고도로 실현된 것”이며, 인간이 자연을 거슬러 범할 수 있는 “최후의 일탈 행위”일 것이기 때문이다.³⁵⁾

31) «ses cheveux et sa barbe que le domestique n'avait plus taillés depuis la maladie, ajoutaient encore à l'horreur de la face creuse, des yeux agrandis et liquoreux qui brûlaient d'un éclat fébrile dans cette tête de squelette, hérissée de poils.» (*Ibid.*, p. 330.)

32) «la nature a fait son temps» (*Ibid.*, p. 103.)

33) «il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausse.» (*Ibid.*, p. 187.)

34) *Ibid.*, p. 332.

35) «cet événement qui couronnait, en quelque sorte, l'existence qu'il s'était créée» ; «son penchant

2) 사회제도의 비판과 전복

보들레르와 플로베르와 마찬가지로 위스망스는 권위적이고 편협한 취향으로 예술을 압살하는 부르주아 사회를 혐오하고 경멸한 작가이다. 그는 『거꾸로』에서 주인공인 데 제쉴트로 하여금 1880년대 프랑스 사회를 지배하는 주요 제도들을 비판하도록 함으로써 자신의 반감과 분노를 투사하고 있다. 데 제쉴트는 “구레나룻에 배가 불룩한 부르주아들, 콧수염을 기르고 마치 성유물인 양 법관과 군인의 두상을 이고 다니는 정장한 사람들”을 먼발치에 보는 것에서 “인간의 얼굴에 대한 공포심”과 모욕감을 느낄 정도로 부르주아지에 대한 깊은 혐오감을 지닌 인물이다.³⁶⁾ 그의 인간혐오증에 가까운 대인 기피증은 실상 근본적으로 공존과 상생이 불가능한 이들에 대한 적대감에서 비롯된 것이다.

오로지 협잡과 금전에만 집착하고 무능한 정신들의 저열한 오락거리인 정치에만 민감할 따름인 상인들의 편협한 두뇌에는 너무도 고질적인 어리석음, 그가 품고 있는 생각들에 대한 너무도 강한 혐오, 문학과 예술 등 그가 사랑하는 모든 것에 대한 너무도 강한 멸시가 뿌리 깊게 고착되어 있는 것을 직감적으로 알아챌 수 있었으므로 데 제쉴트는 격분하여 집으로 돌아와서는 문을 걸어 잠그고 책에 파묻혔다.³⁷⁾

따라서 데 제쉴트가 보기에 이처럼 저열한 존재들에 의해 지배되는 사회적 제도들 역시 개인의 행복을 보장하기 보다는 그를 억압하고 구속하여 불행에 이르게 하는 수단이다. 집권자들이 자랑스레 선전하는 교육제도, 즉 “연민을 가지고 결정적으로 가난한 자들의 눈을 멀게 하는 대신, 그들이 자신들 주변에서 온당치 않게도 훨씬 너그러운 운명들, 훨씬 더 잘 다듬어지고 신랄하여 결과적으로는 한층 탐나고 소중한 쾌락에 억지로라도 눈을 크게 뜨게 하려고 갖은 수를 다 쓰는 보편적 교육”³⁸⁾은 결국 정신적인 고통을 일깨우고 증오의 싹

vers l'artificiel avait maintenant [...] atteint l'exaucement suprême» ; «la dernière déviation qu'on pût commettre» (*Ibid.*, p. 333.)

36) «des bourgeois ventrus, à favoris, et des gens costumés, à moustaches, portant, ainsi que des saints-sacrements, des têtes de magistrats et de militaires» ; «son horreur s'était encore accrue, de la face humaine» (*Ibid.*, p. 106.)

37) «Il flairait une sottise si invétérée, une telle exécution pour ses idées à lui, un tel mépris pour la littérature, pour l'art, pour tout ce qu'il adorait, implantés, ancrés dans ces étroits cerveaux de négociants, exclusivement préoccupé de filoteries et d'argent et seulement accessibles à cette basse distraction des esprits médiocres, la politique, qu'il rentrait en rage chez lui et se verrouillait avec ses livres.» (*Ibid.*, pp. 106-107.)

38) «l'instruction universelle qui [...] s'ingénie, au lieu de crever définitivement et par compassion les yeux des misérables, à les leur ouvrir tout grands et de force, pour qu'ils aperçoivent autour d'eux des sorts immérités et plus cléments, des joies plus laminées et plus aiguës et, par conséquent, plus désirables et plus chères.» (*Ibid.*, p. 167.)

을 띄우는 부조리한 제도일 따름이다. 마찬가지로 군대는 “자유와 진보라는 미명 하에” “인간의 비참한 조건을 한결 악화시키는 수단”³⁹⁾이다. 그것은 애국심을 빌미삼아 멸절한 개인을 끌어내 요란한 제복을 입혀 우둔한 노예로 만들기에 불합리한 제도이다. 나아가 군대의 궁극적 목표가 “교수대에 매달릴 위험 없이 자신의 이웃을 죽일 수 있도록 만드는”⁴⁰⁾ 것이므로 개인의 윤리 자체를 짓밟는 패륜적이고도 악마적인 제도이기도 하다. 마지막으로 부르주아 사회의 근간인 가족에 대한 데 제썬트의 비판은 한층 더 독설로 넘쳐나고 있다. 그는 결혼의 폐단을 지적하면서 거짓된 애정에 충실하기 보다는 차라리 매춘을 통한 성욕의 충족을 권장하거나, 아이의 출산이 결국 인류를 불행으로 몰아가는 원인이라고 주장하기도 한다.

이처럼 사회제도에 대한 비판들이 소설 전체에 분산되어 있음에 반해, 소설의 6장에서는 사회를 전복하기 위해 주인공이 몸소 시도했던 두 건의 반사회적 “테러”에 대한 일화가 연이어 소개되고 있다.⁴¹⁾ 그 첫 번째는 가족의 해체와 파괴를 앞당기기 위한 음모로 요약할 수 있는 일화이다. 데 제썬트는 데기랑드라는 친구가 결혼식 의향을 밝혀오자 그 가정이 결국 파멸에 이르게 될 것임을 뻔히 알면서도 친구가 결심하도록 격려해준다. 그가 이 결혼에 찬성한 단 하나의 이유는 그의 친구가 약혼녀의 요청으로 원형의 아파트에서 신접살림을 차리게 된다는 사실이었다. 즉 데 제썬트는 집의 모양에 맞추어 둥글게 만들어진 가구들로 인해 두 배의 비용이 들 것이며, 낭비벽이 있는 아내 때문에 집세가 썩 네모난 아파트로 이사를 갈 수밖에 없을 것이기 때문에 결국 두 사람의 금슬은 아귀가 맞지 않아 뼈적거리며 흔들리는 곡선형 가구들처럼 흔들리다 무너질 것임을 정확하게 예측했던 것이다. 이처럼 자신이 결합을 도운 가정이 파국에 이른 결과를 회상하는 데 제썬트는 오랫동안 치밀하게 음모를 꾸민 끝에 마침내 성공을 거둔 전략가로 묘사된다. 동시에 “내 전투 계획이 정확했어”⁴²⁾라고 만족감을 표하는 이 데카당의 모습은 은연중에 사회를 겨냥한 테러에 성공한 아나키스트의 인상을 풍기고 있는 것이다.

두 번째 일화는 사회의 질서를 교란하는 도둑, 나아가 살인자를 양성하려는 시도에 관한 일화이다. 데 제썬트는 우연히 길에서 만난 가난한 소년인 오귀스트 랑글루아를 최고급 매

39) «Sous prétexte de liberté et de progrès, la Société avait encore découvert le moyen d'aggraver la misérable condition de l'homme.» (*Ibid.*, p. 283.)

40) «tout cela pour le mettre à même d'assassiner son prochain, sans risquer l'échafaud» (*Ibid.*, p. 283)

41) 그는 「출간 20년 후에 붙인 서문」에서 ‘살인하지 말라’라는 십계명의 번호와 우연히도 일치하는 이 “끔찍한 6장”을 좀 다르게 써야 한다고 솔회하고 있는데, 이는 이 부분이 노골적으로 아나키즘을 지향하는 것에 대한 부담감의 소산으로 보인다.

42) «Mon plan de bataille était exact» (*Ibid.*, p. 163.)

음굴로 데려가서는 감히 엄두도 낼 수 없었던 육체의 향락에 맛을 들이게 한다. 그의 복안은 보름에 한 번씩 랑글루아가 쾌락을 누릴 수 있도록 해주면 몇 달 후가 되면 소년이 쾌락에 중독이 되어 헤어나지 못하리란 것이다. 이때를 기다려 매음굴 포주에게 주던 지원을 끊어버리면 소년은 육욕을 채우기 위해 도둑질을 하게 되고 결국은 남의 지갑을 털다가 살인까지도 저지르기에 이를 것이다. 이러한 전략으로 데 제썬트는 자신의 능력 범위 안에서 “우리를 착취하는 흉측한 사회에 대해 또 하나의 망나니, 또 하나의 적을 만드는 데에 기여”⁴³⁾할 수 있게 될 것이다. 비록 이러한 음모에 차질을 빚을지도 모를 다양한 방해요소들을 빈틈없이 검토하지 못한 까닭에 데 제썬트의 반사회적 ‘테러’는 성공에 이르지 못하였지만, 그의 시도 자체는 아나키즘에서 추구하는 “사실에 의한 선전” 투쟁과의 유사성을 인정받을 수 있을 것이다. 그리하여 다소 희극적으로 서술된 이 실패한 테러(교사)는 “기존 질서의 종말을 앞당기기 위한 시도의 일부”⁴⁴⁾로서의 의의를 지니게 되는 것이다.

III. 결론

우리는 이 글에서 19세기말 프랑스 사회를 폭탄과 테러에 대한 공포로 몰아넣었던 아나키즘이 상징주의 작가들과 지니는 연관성을 우선 조명하고, 이어서 위스망스의 『거꾸로』에 나타난 아나키즘적 요소들을 고찰해보았다. 위스망스를 포함하여 세기말 작가들은 변혁과 단절의 이념이던 아나키즘에서 자신들이 회귀하였던 문학적 쇄신에 필요한 개념들을 발견하였고 아나키즘의 대의명분을 적극적으로 옹호하였다. 하지만 개인의 주도, 권위에 대한 도전, 극단적인 수단의 활용 등의 공통점들이 상징주의와 아나키즘의 밀월에 원인을 제공했다면, 양자의 궁극적인 지향점의 차이는 결국 그러한 밀월이 오래 지속되지 못한 이유가 되고 있다. 절대자유주의적 활동가들이 실질적인 행동을 통한 기존 질서의 물리적 파괴에 몰두하였던 반면, 상징주의 문학가들은 문학 텍스트 내에서의 혁신적인 형식과 내용의 도입을 통한 미학적인 혁명을 꿈꾸고 있었기 때문이다. 물론 이처럼 ‘오해’에서 비롯된 짧은 동행에 대해 전적으로 무의미한 것이었다는 평가를 내릴 수만은 없을 것이다. 상징주의자들과 아나키스트들은 상호적인 공조를 통해 한편에서는 문학의 모습을 근본적으로 뒤

43) «j’aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gredin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne.» (*Ibid.*, p. 166.)

44) «For des Esseintes, Auguste Langlois is one part of his attempt to help speed the end of the existing order.» (Richard Shryock, «Ce Cri rompit le cauchemar qui l’opprimait : Huysmans and the Politics of *A Rebours*», *The French Review*, Vol. 66, n°2, December 1992, p. 247.)

바꿀 이론적 개념들을 흡수할 수 있었고, 다른 한편에서는 폭넓은 대중을 향한 효과적인 선전을 이뤄낼 수 있었기 때문이다. 이러한 과정은 벨 에포크와 그에 이어진 시기의 문학적 실험들이 지닌 전위적인 속성을 이해할 수 있게 하는 요소이기도 하다.

우리는 위스망스가 산문 영역에서의 상징주의자라는 전제에서 출발하여 세기말과 벨 에포크 공간에서 위스망스가 차지하는 위치를 가늠해보려고 하였다. 우리가 확인할 수 있었던 것은 아나키즘에 대한 태도에 있어서 위스망스는 대다수의 상징주의자들과 마찬가지로 문학적 표현 혹은 미학적 채신에 더 많은 관심을 가지고 있었다는 사실이다. 더욱이 그는 비교적 초기작에서부터 말기작에 이르기까지 꾸준히 아나키즘적 이미지들을 활용하고 있는데, 이는 미학적, 사상적 변신을 위한 극단적인 단절의 필요성과 연관된 것으로 보인다. 『거꾸로』의 분석을 통해서 드러나는 점은 위스망스가 다른 상징주의자들에 비해서 비교적 이른 시기에 아나키즘의 이상을 자신의 작품에서 소화해냄으로써 세기말 문학의 미학적 채신을 향한 여정을 앞에서 이끌었다는 사실이다. 데 제썬트라는 인물의 존재는 상징주의 미학에 대해 망설이던 시인들에게 확신을 불어넣어주었고, 이 인물이 실현불가능해 보이던 이상을 잠시나마 현실로 만들 가능성을 제시함으로써 상징주의자들은 한결 야심찬 이상을 향해 도전할 용기를 얻었던 것이다.

IV. 참고문헌

* 텍스트

Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, préface de Marc Fumaroli, coll. «Folio», Gallimard, 1977.

** 연구서 및 논문

Aubéry (Pierre), «L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme», *Le Mouvement social*, no 69, octobre-décembre, 1969.

Azéma (Jean-Pierre) et Winock (Michel), *La Troisième République*, Calmann-Lévy, 1976.

Baldick (Robert), *La vie de J.-K. Huysmans*, Denoël, 1958.

Cogny (Pierre), *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet, 1953.

Coquio (Catherine), «Le soir et l'aube : Décadence et anarchisme», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre, 1999.

- Deffoux (Léon), J.-K. Huysmans sous divers aspects, Les Editions Crés, 1927.
- Durand (Pascal), «<La destruction fut ma Béatrice> : Mallarmé ou l'implosion poétique»,
Revue d'Histoire littéraire de la France, juillet-septembre, 1999.
- Eisenzweig (Uri), «Poétique de l'attentat : anarchisme et littérature fin-de-siècle»,
Revue d'Histoire littéraire de la France, juillet-septembre, 1999.
- Glaudes (Pierre), «<Noces Barbares> : les écrivains de la Belle époque et l'anarchisme»,
in Littérature et anarchie, textes réunis par Alain Pessin et Patrice Terrone,
Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Maitron (Jean), Le Mouvement anarchiste en France, T.1 (dès origines à 1914), Gallimard,
2007.
- Maricourt (Thierry), Histoire de la littérature libertaire en France, Albin Michel, 2012.
- Marquèze-Pouey (Louis), Le Mouvement décadent en France, PUF, 1986.
- Mayeur (Jean-Marie), La Vie politique sous la Troisième République (1870-1940),
Editions du Seuil, 1984.
- Monfériet (Jacques), «Symbolisme et Anarchie», Revue d'Histoire littéraire de la
France, avril-juin, 1965.
- Pelletier (Philippe), L'Anarchisme, Le Cavalier Bleu, 2010.
- Préposier (Jean), Histoire de l'anarchisme, Fayard, 2012.
- Reclus (Elisée), L'Anarchie, Mille et Une Nuits, 2009.
- Seillan (Jean-Marie), Huysmans : politique et religion, Editions Classiques Garnier, 2009.
- Shryock (Richard), «Ce Cri rompit le cauchemar qui l'opprimait : Huysmans and the
Politics of A Rebours», The French Review, Vol. 66, n°2, December 1992.
- Weber (Eugen), Fin de siècle La France à la fin du XIXe siècle, traduit par Philippe
Delamare, Fayard, 1986.
- 박홍규, 『자유, 자치, 자연 아나키즘 이야기』, 이학사, 2004.
- 장 프레포지예, 『아나키즘의 역사』, 이소희, 이지선, 김지은 역, 이룸, 2003.

벨 에포크 시대와 아폴리네르의 시학

조 윤 경
(이화여자대학교)

1. 서론

벨 에포크는 2차 세계대전 이후 프랑스 역사가들에게 의해 일반화된 회고적인 성격의 용어로, 19세기 말부터 20세기 초 1차 세계대전 발발 전까지 유럽의 사회, 경제, 정치, 문화, 기술의 번영기를 지칭한다.¹⁾ 여기에는 1,2차 세계대전을 겪고 돌이켜보니 프랑스-프로이센 전쟁(1870~1871)과 파리코뮌(1871) 이후 1차 세계대전 이전까지 안정되고 행복했던 시절이 있었더라는 ‘잃어버린 천국’에 대한 향수가 반영된다.

이 시기는 ‘진보 progrès’라는 개념이 생성된 시기다. 사람들은 과학과 기술이 사회에 기여하는 바에 대한 긍정적이고 낙관적인 전망을 가졌다. 이 시기에는 유리, 철 등의 새로운 건축 재료로 인해 에펠탑과 기계관, 그랑 팔레, 대서양 횡단 여객선 등 규모가 크고 지금까지 없었던 새로운 것을 만들고자 하는 의지가 강했다.²⁾ 19세기 말과 20세기 초 제2차 산업 혁명으로 지하철, 전차, 자동차, 비행기 등이 발명되면서 교통수단이 발달했고, 이민자들을 신세계로 이동시켜 줄 대양 횡단 수송선과 호화 여객선도 등장했다. 또한 무선 전신, 항공 우편, 전화 등 통신수단이 발달했고, 1884년 그리니치 천문대를 기준으로 세계 표준시가 정해졌다.³⁾

국제화가 일어나 유럽의 국경이 개방되었으며, ‘보편주의 universalisme’ 의식이 자리를

1) ‘대전쟁 Grande guerre’이라 불릴 정도로 이전의 전쟁과 달리 대규모 인적 물적 피해를 낳았고, 전 국민이 총동원되었던 총력전이었던 제1차 세계대전이 ‘좋은 시절’의 끝임은 분명해 보인다. 그런데 그 시작점에 대해서는 시각이 통일적이지 않다. 혹자는 프랑스 혁명 100주년이자 파리 샹드마르스에서 만국박람회가 개최된 1889년부터를, 혹자는 19세기 말 유럽의 대불황기(1873~1896)가 끝난 시점부터를 벨 에포크의 시작으로 본다.

2) 벨 에포크 시기에는 과학 발전이 눈부셨다. 뢰트겐은 1895년에 X선을 발견하여 물리학의 새로운 장을 열었고, 아인슈타인은 1905년에 상대성 이론에 대한 첫 저작들을 발표했으며, 퀴리부인은 1909년 라듐 연구소를 창설했다. 그밖에도 프로이트와 무의식 이론, 베르그송의 ‘창조적 진화’(1907) 사상이 발표되어 ‘직관’과 ‘삶의 내재성’에 대한 사유를 발전시켰다.

3) 19세기 말과 20세기 초 시간과 공간에 대한 새로운 시각에 대해서는 다음을 참조할 것. 스티븐 킨, 박성관 옮김, 『시간과 공간의 문화사 1880-1918』, 휴머니스트, 2004.

잡았다. 북극과 남극이 1909년과 1911년에 정복됨으로써 지구촌 어디든 가지 못할 곳이 없게 되었다. 당대 미국의 유명 엔지니어였던 조지 모리슨 Georges S. Morison은 “국경은 무너지고 마침내 전 인류는 하나의 거대한 전체가 될 것”이라고 전망했다.⁴⁾ 또한 이 시기는 그 이전 시기에 비해 노동 시간이 단축되고 여가 시간이 늘어났다. 여가 활동의 시간의 확대와 함께 많은 영화관, 극장, 카바레, 카페 등이 세워졌고, 노동자들의 음주는 일상적이었다.⁵⁾

예술 분야에서는 제6의 예술인 사진, 제7의 예술인 영화가 발명되면서 시각적인 것에 대한 관심이 늘어났다. 영화가 발전시킨 특수효과 등으로 문학 등 다른 장르에서도 ‘시각화’, ‘서스펜스 및 반전’ ‘놀라움’의 효과 등을 고민하기 시작했다. 또한 일상적인 삶, 친숙한 장면들을 영화에 담음으로써, 당대 부르주아들의 삶, 쾌락, 여가들을 반영하는 대중적인 것에 대한 관심이 늘어났다.⁶⁾ 또한 아르 누보가 ‘모든 것 안에 있는 예술’, ‘모두를 위한 예술’, ‘어디에나 있는 예술’을 표방하며⁷⁾ 삶과 예술, 예술과 실용성의 결합을 가져왔다. 아르누보에 이어 주목을 받은 유파는 ‘야수파’였다. 1905년 가을 살롱전에서 닉네임을 얻은 야수파는 벨 에포크 직전에 유행했던 인상주의에 대한 일종의 저항이었다. 드랭 Derain(1880~1954), 뒤편 Dufy(1877~1953), 마티스 Matisse(1869~1954), 반 동겐 Van Dongen(1877~1958), 블라맹크 Vlaminck(1876~1958) 등은 형태를 단순화하고 순수하고 강렬한 색깔들을 강조하여 현실보다는 감정과 감각을 표현했다. 야수파의 뒤를 이은 새로운 유파인 입체파는 세잔을 계승하여 인상주의의 감수성에 반대하고 지적인 그림으로 돌아와 대상의 표면보다는 그 본질을 표현하고자 했다. 입체파는 대상을 그 부피, 면, 구, 원통, 원뿔, 직사각형의 모양으로 해체하였으며, 야수파와는 달리 색깔보다는 형태를 우선시했다. 일견 무질서해 보이는 그림은 관찰자의 눈을 통한 분석적 해체의 결과물이었다.⁸⁾

시인 아폴리네르는 피카소, 드랭, 블라맹크 등 당대 아방가르드 화가들과 시인들의 친구였다. 그는 입체파 탄생 초기 1904년 이후 예술가들의 회합 장소였던 몽마르트르의 ‘세탁선 bateau-lavoir’의 토론에 참여했다. 이탈리아의 미래주의를 프랑스에 소개했으며, 그 자신도 시집 『알코올 Alcools』 출간 이후 다양한 실험과 시적 혁신을 시도했다. 아폴리네르는 “새로운 정신과 시인들 L’Esprit nouveau et les poètes”이라는 강연에서 “자신의 정신을

4) 송충기, 김남섭 외, 『세계화 시대의 서양 현대사』, 아카넷, 2009, 18쪽.

5) Jacqueline Lalouette, “Les débits de boissons urbains entre 1880 et 1914”, *Ethnologie française*, t.12, n.2, avril-juin 1982.

6) Dominique Lejeune, *La France de la Belle Epoque 1896~1914*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 142.

7) Jean Lahor, pseudonyme du docteur Henry Cazalis, *Les habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple*, Paris, 1903, pp. 63-64.

8) Dominique Lejeune, *op. cit.*, p. 144.

현실에 맞추고자 하는 시인의 욕망”⁹⁾에 대해 언급한다. 자신을 둘러싼 세계에 대해 시선을 던지고, 기술 발전의 시대를 시적 언어로 고스란히 담아낼 수 있어야 함을 역설한 것이다.

그런데 진보에 대한 믿음, 다채로운 실험들과 혁신의 시도로 요약되는 벨 에포크 시대를 보면서 질문을 던지게 된다. 벨 에포크 시기를 살았던 사람들은 과연 아무 걱정 없이 낙관적인 전망만을 가지고 있었던 걸까? 진보에 대한 믿음이 확고했으며 안정감을 가지고 있었을까? 막연한 불안감이나 그 진보의 속도를 맞추지 못해 오히려 퇴보하고 있다는 자괴감은 없었을까?

실상 그 당시 새로운 분야의 등장과 기술 혁신으로 부자가 된 사람들도 많았지만 그와 상관없이 변두리에 밀려난 사람들, 비참한 이민자들도 많았다. ‘혁신’을 대중들이 모두 거부감 없이 받아들였을까? 그렇지 않았다. 에펠탑은 처음에 흉물스럽다고 여겨졌고, 아방가르드 실험은 이해 못하는 대중들의 외면을 받았다. 진취적이었나? 사람들은 알코올에 의존했고, 바와 카바레가 유행했고 향락에 취했다. 이는 바뀌고 있는 시기, 매일 변화하는 흐름에 떠밀려간다는 느낌에 대한 막연한 불안감 때문이 아니었을까? 요컨대 정말 이 시기는 ‘아름다운’ 시기였을까? 혹은 이 시기를 지칭하는 ‘아름다움’의 본질은 무엇인가?

본 논문은 아폴리네르의 시집 『알코올』을 분석해봄으로써 이러한 질문에 대한 해답을 찾아보려고 한다. 아폴리네르는 1913년 출간한 이 대표적인 시집으로 새로운 정신의 선두에 선 시인으로 평가받는다. 이 시집에는 ‘1893~1913년의 시’라는 부제가 붙어 있는데, 이 시기는 정확히 벨 에포크 시기를 관통하고 있으며 시인은 여기에 벨 에포크 시기의 복합적인 면모들을 고스란히 담고 있다. 게다가 아폴리네르가 『알코올』을 출간한 시기인 1913년은 벨 에포크의 끝자락이었던 만큼, 벨 에포크에 대한 결산의 의미를 담은 이 시집을 분석함으로써 위 질문에 대한 해답을 모색할 수 있으리라 생각한다.

2. 시 · 공간의 동시성과 이중 구조

『알코올』에 수록된 시들은 연대기적으로 배열되어 있지 않다. 시인이 가장 나중에 쓴 「변두리 Zone」(1912.12)는 시집의 맨 앞에, 그보다 한 해 전에 쓴 「포도월 Vendémiaire」

9) “현대 시인이 비행기의 부르릉거리는 소리를 여러 목소리로 기록할 때, 거기에서 무엇보다 자신의 정신을 현실에 맞추고자 하는 시인의 욕망을 읽어내야 한다. 진리에 대한 그의 열정은 그로 하여금 거의 과학적인 기록들을 하게 만들기도 한다. Quand un poète moderne note à plusieurs voix le vrombissement d’un avion, il faut y voir avant tout le désir du poète d’habituer son esprit à la réalité. Sa passion de la vérité le pousse à prendre des notes presque scientifiques” Guillaume Apollinaire, *L’Esprit nouveau et les poètes*, 1917.

(1912.11)은 맨 끝에 위치한다. 시인은 가장 모던한 느낌의 이 두 시를 앞뒤로 놓고 그 사이에 전통적인 느낌의 시와 모던한 느낌의 시를 혼재시키고 있다. 또한 다양한 길이의 시, 다양한 어조와 주제가 혼성되어 있기도 하다. 「사랑받지 못한 사내의 노래 La Chanson du Mal-Aimé」와 같은 300여 행에 이르는 긴 시와 「가수 Chantre」와 같이 한 줄로 이뤄진 짧은 시, 「번두리」, 「포도월」 같이 ‘새로운 정신’이 전면화 되어있는 시와 「미라보 다리 Le Pont Mirabeau」와 같이 전통적인 서정성이 느껴지는 시가 교차되고 있는 것이다. 또한 시 안에서 자연과 문명이 비유를 통해 결합되거나 교차됨으로써 교체와 연속의 이중 효과를 거두고 있다.

애초에 계획했거나 발표했던 제목이 이 시집을 구성하는 과정에서 바뀌는 경우도 빈번하다. 시집 제목인 『알코올』도 원래는 ‘생명수’ 또는 ‘화주火酒’라는 중의적 의미로 읽을 수 있는 ‘eau-de vie’였다가 현 제목으로 바뀌었다. 수록 시 중 「죽은자들의 집 La maison des morts」은 1907년 『태양 Le Soleil』 지에 『시체안치소 L’Obituaire』라는 제목의 단편소설로 발표되었다가 1909년 『운문과 산문 Vers et Prose』에 동일한 제목의 자유시로 재발표되었다. 그리고 1913년 『새로운 시인들의 총서 Anthologie des poètes nouveaux』에 재수록되면서 현재의 제목으로 바뀌었다¹⁰⁾. 즉 재수록되는 과정에서 장르와 제목이 바뀐 것이다.

『알코올』에 수록된 시 한 편 한 편들은 대부분 씌어진 시기와 발표된 시기가 다르고, 아폴리네르가 미발표하고 묵혔던 시의 일부를 다른 시의 내용 안으로 삽입하는 경우가 빈번하였기에 시간의 순서를 혼재시키고 있다. 그리고 대체로 4~5년 전의 과거의 이야기를 회고의 어조로 노래하고 있다. 「사랑받지 못한 사내의 노래」의 제사(題詞)에는 “그리고 나는 1903년에 이 연가를 불렀다 Et je chantais cette romance/ En 1903”라고 되어 있는데, 이 시가 발표된 것은 1909년이다. 「콜히쿰 Les Colchiques」은 1907년 11월 『라 팔랑주 La Phalange』 지에 처음 발표할 때 ‘Neu-Glück, 1902’라고 부제를 붙여 집필 장소와 시기를 밝혔고, 1911년 재발표하면서 ‘Neu-Glück, septembre 1901’라고 고쳐 적었으며¹¹⁾, 『알코올』 수록 시 이 부제를 삭제했다. 「클로틸드 Clotilde」는 1912년에 『파리의 夜會 Les Soirées de Paris』지 발표되었으나, 아폴리네르 연구자 데코맹에 의하면 “첫 연은 오래 전에 씌어졌던 것을 아폴리네르가 삽입한 것으로 추정되고 나머지 두 연은 의도된 단순성의 문체로 보아 1905년 이후 완성되었을 것으로”¹²⁾ 추정된다. 아폴리네르는 1901년부터 1902년까지 독일의 라인란트에서 프랑스어 가정교사로 일하는데, 그 기간 동안 알게 된 영국 처녀 애니 플

10) Garnet Rees, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, London, The Athlone Press, 1975, p. 140.

11) *Ibid.*, p. 137.

12) Michel Décaudin, *Le dossier d’Alcools*, Paris, Minard, 1971, p. 122.

레이든을 사랑하고 이별한 경험을 담은 상당수의 시들이 『알코올』에 ‘라인강 시편 Rhénanes’이라는 소제목 아래 수록된다. 특히 이 시들의 씌어진 시기와 발표 시기가 몇년 씩 간격이 벌어져 있다.

씌어진 시기, 고친 시기, 시를 발표한 시기가 하나의 시 안에서 혼합되는 이런 사례들을 대부분의 수록시에서 찾아볼 수 있다. 시간과 장소가 혼합되고, 시점이 혼합된 것은 단순한 기법 상의 유희 차원에 머무르지 않는다. 이를 통해 우리는 아폴리네르의 시가 회고의 시점으로 되어 있으며, 현재의 시점에서 과거와 거리를 두고 과거의 기억들을 끊임없이 재구성하고 있음을 알 수 있다. 아폴리네르는 세계와 자기 자신을 분석적으로 해체하고 있는 것이다.

이는 벨 에포크 시기의 특징과 무관하지 않아 보인다. 이 시기에는 교통수단의 발달로 여행이 유행하고, 이로 인해 시·공의 거리감, 속도, 국경의 개념이 바뀌게 되며 사람들은 삶이 빠르게 변하고 있다는 자각을 하게 된다. “시간과 공간은 어제 죽었다 Le Temps et L'Espace sont morts hier”¹³⁾라고 선언한 마리네티의 미래주의¹⁴⁾를 필두로 하여 아폴리네르를 비롯한 많은 아방가르드 예술가들이 시·공의 변화를 형식적이고 내용적인 실험을 통해 그들의 작품에 투영시키게 된다. 가장 대표적인 유파가 입체파로, 주지하다시피 피카소와 브라크 같은 입체파 화가들은 한 평면에 대상의 다면적이고 다각적인 모습을 담고, 여러 이질적인 형태의 조합을 표현함으로써 새로운 시각 언어를 창조했다. 입체파 화가들과 조우하면서 이들의 조명에 기여하고, 이들과 서로 영향을 주고받은 아폴리네르는 입체파 화가처럼 『알코올』에서 시·공의 변화를 표현할 수 있는 시적 언어를 실험한다.

마리네티의 선언과 필적할만한 아폴리네르의 시적 선언이 『알코올』을 여는 서시 『변두리』의 첫 시행이다.

마침내 넌 이 낡은 세계가 지겹다

양치기 처녀여 오 에펠탑이여 오늘 아침 다리들 저 양떼들이 매에 매에 운다

너는 그리스 로마의 고대에 진저리가 난다

13) Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1978, p. 316에서 재인용.

14) 마리네티는 1909년 ‘미래주의 선언’을 발표한다. 르피가로 지에 실린 “미래주의 선언”을 보면 “3. 문학이 지금까지 사색적인 부동성, 황홀함과 잠에 대해 말해왔기에, 우리는 점진적인 움직임, 열렬한 불면, 곡예와 같은 걸음걸이, 위험한 도약, 뺨 때리기, 주먹질을 찬미하고자 한다. 4. 세계의 찬란함은 속도의 아름다움에서 기인한다고 우리는 선언한다....”등으로 되어 있다. *Le Figaro*, le 20 février 1909.

여기서는 자동차들마저 낡은 티를 낸다
종교만이 새롭게 남아 있다 종교는
언제까지나 비행장의 격납고처럼 단순하다

유럽에서 오직 너만 고대가 아니다 오 기독교여
가장 현대적인 유럽인은 교황 비오 10세 당신이다¹⁵⁾

À la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X¹⁶⁾

『변두리』¹⁷⁾는 “마침내 너는 이 낡은 세계가 지겹다”라는 선언을 통해 낡은 세계와 단절

15) 기욤 아폴리네르, 황현산 옮김, 『알코올』, 열린 책들, 2010, p. 43. 이하 괄호 안 페이지 수만 표기.
이 논문의 한글 번역의 대부분은 황현산의 역서를 따랐으며, 분석 상 새로운 번역이 필요하다고 판단되는 곳은 부분 수정하고 각주로 표시했다. 또한 괄호 안 페이지 수가 표기되어 있지 않은 인용시의 경우는 필자의 번역임을 밝혀 둔다.

16) Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1965, p. 39. 이하 괄호 안 페이지 수만 표기.

17) ‘zone’이 갖고 있는 역사적 함의 또한 흥미롭다. 1830년 7월 혁명을 통해 세워진 자유주의 입헌왕국인 7월 왕국 하에서 수상을 지낸 아돌프 티에르(Adolphe Thiers)의 주도 아래 1841년에서 1844년까지 건설된 파리 성곽 부지는 총 길이 33km의 성벽과 성벽 바깥쪽 250m의 건축물이 들어설 수 없는 공터로 구성되었다. 이 성곽은 건설될 당시 파리 시 경계에서 10km 정도 떨어진 곳에 위치했으나 제2제국 시기 오스만의 파리 정비 과정에서 파리가 주변 소읍들을 흡수해 면적이 확대된 1860년부터 새로운 시의 경계로 기능했다. 오스만의 파리 개조는 도심의 하층민 밀집 주거지를 파괴하였고, 철거된 도심에 거주하던 하층민은 19세기 후반부에 공터인 성곽부지에 들어선 무허가 판자촌에 거주하였다. 성곽부지는 성벽 바깥의 토지로 군사용으로 사용하기 위한 공터, 즉 ‘건축금지 부지’였는데, 너무나 널빤지, 종이 등으로 지어진 판자촌은 건축물이 아니었기 때문에 도시빈민들이 법을 어긴 것은 아니었다. 성곽 부지는 해체되기 전부터 구획되어 있었기에 구역을 의미하는 존(zone)으로 불렸고, 무허가 판자촌 거주자들은 존에 사는 사람들이란 뜻의 조니에(Zonier)라는 속어로 지칭되었다. 성곽 부지의 판자촌은 도시에서 배제된 이들의 마지막 거주지로 일종의 사회적 관용의 대상으로 묵인되었다. Conseil municipal de la Ville de Paris(CMP), *Rapports et documents n.130*, l’année 1912. Louis Dausset, *Rapport au nom de la 1er Commission*

하고픈 욕망을 표방한다. 그 낡은 세계에는 비단 그리스와 로마로 상징되는 고대의 유산뿐 아니라 자동차로 상징되는 당대의 모던한 산물도 포함된다. 또한 에펠탑이 양치기 소녀가 되고 다리들이 양떼처럼 매애우는 시구에서 산업화된 세계와 자연의 세계와의 긴장이 창출된다. 이는 모더니티와 고대의 유산 사이에서 찢겨진 세계를 반영한다. 부드럽고 영적인 분위기 또한 산업화된 사회의 야만적인 현실과 대조된다. 아폴리네르는 이를 통해 빠르게 변화하는 이 세계의 입장에서 볼 때 사람들이 말하는 새로운 세계조차도 진부하다는 생각을 펼치고 있다. 이를 통해 낡음과 새로움에 관한 근원적인 질문을 제기한다.

“종교만이 새롭다”거나 “가장 현대적인 유럽인이 교황 비오 10세”라는 시적 언술이 내포하는 바는 이중적이다. 이어지는 시구에서 인간과 인간의 발명품들과 신을 동일 선상에서 비유함으로써 시인은 새로움의 산물들이 종교를 대체하며 기존 종교는 이 새로운 세계 속에서 그 힘을 잃어가는 전통적인 생각으로 묘사한다. 그렇게 본다면 위 언술은 반어적인 언술로 볼 수 있다. 실제로 교황 비오 10세는 신앙 무차별주의와 상대주의 같은 19세기 당시 대중적으로 널리 퍼져있던 주류사상에 맞서 위기에 처한 종교를 지키고, 믿음을 전파하고자 지속적으로 노력했다. 가톨릭 교리를 현대적으로 해석하는 것을 거부하였으며, 오히려 전통적인 해석 및 관습을 계속 유지하도록 장려했다.¹⁸⁾ 즉 아폴리네르는 가장 전통적인 종교를 고수하는 비오 10세가 가장 모던하다고 역설적으로 언술한 셈이 된다.

그러나 다른 한편으로 이어지는 시구들에서 시인은 어린 시절 신실했던 자신의 신앙심에 대해 슬회하고 이에 대한 그리움을 표방한다. 즉 시적 화자는 종교에 대해 냉소적인 태도를 갖고 있지 않다. 그래서 “가장 현대적인 인물이 교황 비오 10세”라는 언술은 마리-잔 뒤리 Marie-Jeanne Durry에 의하면 1908년부터 시도했던 교회의 쇄신을 반영한다고 볼 수 있다.¹⁹⁾ 즉 그 사람의 성향이 무엇이든 (보수주의를 추구하든, 진보주의를 추구하든, 현재를 추구하든 과거를 추구하든 간에) 기존의 있는 것과 단절하고 새로운 개혁을 시도하는 의지를 새롭다고 본 것이다. “사실 ‘새로운 정신’의 ‘새로움’은 주제에 있지 않다. 그것은 과거와 절연하고자 하는 세계관에서 나온다. 또한 그것은 예술가와 시인의 전유물이 아니다. 그것은 그를 둘러싼 세계에 관한 그의 시선 속에서 인간의 태도로 나타난다”²⁰⁾고 뒤리는 언급하고 있다.

et de la Commission mixte des fortifications, sur le déclassement total de l'enceinte fortifiée, l'annexion de la zone militaire, et sur le projet de convention entre la ville de Paris et l'Etat, 1912, p.25.

18) Dominique Lejeune, *op. cit.*, p. 130.

19) Marie-Jeanne Durry, *op. cit.*, p. 312.

20) *Ibid.*, p. 313.

즉 이 시에 나오는 시적 언술들은 서로 상반되게 의미부여할 수 있는 이중구조로 되어 있다. 그것은 어느 하나로 단정 지을 수 없는 시인의 시적 태도를 보여준다. 시인 자신이 “새로운 정신은 두려운 것을 그 자체로 두며 고귀한 것을 깎아내리지 않는다”²¹⁾고 설명한 것처럼, 그는 두려운 것에 고귀한 의미를 부여하려는 낭만주의자들이나 인상주의적 예술과 다르게 있는 그대로의 현실을 미화하지도 폄하하지도 않은 채 전달하는 전달자의 역할을 하고자 한다. “이 여자들이 심술궂은 것은 아니다 그러나 안타까움이 있다/ 어느 여자든 아무리 못생긴 여자라도 제 애인을 괴롭혀 왔다.(50쪽) Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant/ Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant(p. 43)”라는 『변두리』의 다른 시구에서 볼 수 있듯이, 그는 인상주의의 막연함을 벗어나서 대상의 세밀한 면과 내면적 심리를 간파하는 시를 쓰고 있다.

같은 시에서 시인은 파리에서 샤르트르, 지중해 바닷가, 프라하, 마르세유, 독일의 코블렌츠, 로마, 네덜란드의 암스텔담, 라이덴, 구다를 거쳐 다시 자신이 1909년부터 기거하기 시작했던 파리의 오퇴유로 독자들을 안내한다.

너는 마르세유에서 수박에 둘러싸여 있다

너는 코블렌츠의 거인 호텔에 있다

너는 로마에서 비파나무 아래 앉아 있다

이제 너는 암스텔담에서 네 눈에는 예쁘나 못난 처녀와 함께 있다
그녀는 라이덴의 대학생 하나를 낚아 결혼할 작정이다
거기서는 라틴어 쿠비쿨라 로칸다로 방을 빌린다
기억난다 거기서 사흘을 구다에서도 사흘을 보냈다

너는 파리에서 예심판사의 손에 들어 있다
범죄자로 너는 구속된 신분이다

너는 고통스러운 여행 즐거운 여행을 했다 (48-49쪽)

21) “새로운 정신은 두려운 것을 그 자체로 두며 고귀한 것을 깎아내리지 않는다. 그것은 장식적인 예술도 아니고 인상주의적 예술도 아니다. 그것은 내적 외적 자연에 대한 연구이며, 진실에 대한 모든 열정이다.il ne veut pas donner à l’horrible le sens du noble. Il le laisse horrible et n’abaisse pas le noble. Ce n’est pas un art décoratif, ce n’est pas non plus un art impressionniste. Il est tout étude de la nature extérieure et intérieure, il est tout ardeur pour la vérité.” Guillaume Apollinaire, *L’Esprit nouveau et les poètes*, 1917.

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est
laide

Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde

On y loue des chambres en latin Cubicula locanda

Je me souviens j'y ai passé trois jours et autant à Gouda

Tu es à Paris chez le juge d'instruction

Comme un criminel on te met en état d'arrestation

Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages (p. 42)

이 부분은 특히 입체과 회화의 기법을 문학적으로 원용한 ‘동시적 기법 simultanésime’이 돋보이는 부분이다. 시인은 ‘어디에서나 발견되는 나’라는 편재의 이미지를 펼친다. 시적 화자는 자신을 ‘나’ 또는 ‘너’로 지칭하면서 과거 여러 시점의 자신과 세계의 모습들을 객관적으로 들여다본다. 그리고 시간과 공간이 다른 의미를 갖게 되는 세계 속으로 독자들을 안내한다. 그는 파리와 유럽의 여러 도시들을 헤매며 그가 어린 시절부터 지금까지 살았던 시간과 공간의 경험들, 그 시점에서 보았던 풍경들을 모두 현재의 시간 속에 위치 지우고 있다. 즉 과거의 서로 다른 시점의 경험들이 동시에 펼쳐지는 것이다. 그것은 자기 자신과 자기 집으로부터 떠나는 통과의례적인 여행이며, 시인은 여기에서 풍경에 대한 묘사보다는 내적 존재의 발견에 집중한다.

아폴리네르의 ‘동시성’은 동시에 여기에도 있고 저기에도 있다는 의미보다는 중심이 부재하고 주변은 무한한 영원한 변두리적인 존재가 놓인 위치를 의미한다. 또한 어떤 사건이 선조적으로 일어나는 것이 아니라, 많은 일들이 여러 지역, 여러 국가에서 동시다면적으로 일어나고 있고, 그것들이 우리가 모르는 영향관계를 미치면서 서로 서로 연결되어 있음을 보여주는 것이다. 그것은 “현대 생활의 조건 속에서 인간의 지식이 어떤 총체성에 도달할 수 있다는 생각”²²⁾을 반영한다.

22) 황현산, 「象形詩와 동시성의 미학」, 『외국문학』, 51호, 1997, p. 278.

너는 오퇴유 가로 걸어간다 너는 걸어서 네 집으로 가서
오세아니아와 가나의 물신들 사이에서 잠들고 싶어 한다 (51쪽)

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée (p. 44)

아폴리네르는 1909년부터 오퇴유에 기거한다. 오퇴유는 1860년에 파리로 편입된 구역으로, 아폴리네르가 시에서 노래한 에펠탑, 미라보다리 등이 있는 곳이다. 함께 언급된 오세아니아, 가나라는 먼 지역은 “아폴리네르가 관심 있어 하는 흑인 예술로의 세계로 안내하며, 물신들이라는 이 마술적인 대상을 매개로 하여 우리는 시인의 신비스러운 신성의 세계로 초대받게 된다.”²³⁾

『알코올』 시집의 중요한 특징을 이루는 구두점의 생략과 이로 인한 병치 구조는 “사물을 그 주어진 질서 밖에서 동시적, 즉각적으로 파악하여, 세상의 이치를 이해하기보다는 새롭게 창조하려 했던”²⁴⁾ 동시성의 시학을 구현하는 중요한 기법을 이룬다. 구두점의 생략은 ‘모호함’을 유발하고, 다의적 의미를 가능케 함으로써, 시적 텍스트가 풍요로워지고 독자로 하여금 자유로운 해석을 가능케 한다. 이 기법은 “사물들과 사실들 간의 인과관계를 무너뜨리거나 약화시킨다.”²⁵⁾ 또한 현실 자체가 하나로 규정할 수 없는 애매한 측면을 갖고 있음을 보여준다. 벨 에포크 시기처럼 세계가 지속적으로 빠르게 변화하고 있으며, 단 하나의 현실로 환원불가능한 현실을 반영하기도 한다. 그렇기 때문에 매 순간을 우리 각자의 의지로 창조할 수도 있게 된다.

3. 존재의 증식과 범세계주의

트리스탕 차라 Tristan Tzara는 “조야하고 천민적인 『알코올』은 귀족적이며 섬세한 꽃들과 대비를 이뤄 아폴리네르의 서정적 사실주의를 종합적으로 요약한다”²⁶⁾고 언급한 바 있다. 차라가 ‘서정적 사실주의’라고 부르는 변화의 큰 특징으로 자신을 ‘나’, ‘너’, ‘기쁨’, ‘우리’ 등 다양한 방식으로 객관화하는 시적 자아의 태도를 들 수 있다. 미셸 데코맹에 의하면

23) Claire Daudin, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Rosny, Bréal, 1998, p. 33.

24) 황현산, *op. cit.*, p. 289.

25) Marie-Jeanne Durry, *op. cit.*, p. 317.

26) Tristan Tzara, “Alcools”, *OEuvres complètes*, t. 5, Flammarion, 1982, 트리스탕 차라, 황현산 번역, 「시집 『알코올』의 현대성」, 『외국문학』, 51호, 1997, p. 263.

아폴리네르 시의 난해함은 말라르메의 경우처럼 시적인 신비를 암시하기에 필요한 언어의 결정작용에서 기인하는 것도 아니고 랭보의 경우처럼 비전의 착란을 통한 ‘계시’에서 기인하지도 않는다. 아폴리네르의 경우 시는 ‘너’와 ‘나’가 번갈아서 나오면서 시적 자아의 생각과 감수성의 다양한 순간들이 만들어내는 독백적 대화에서 비롯된다.²⁷⁾ 그 대표적인 시가 『행렬』이다.

(...) 어느 날
 어느 날 나는 나 자신을 기다리고 있었다
 나는 기욤 네가 올 시간이다라고 내게 말했다
 그리고는 서정적인 발걸음으로 내가 사랑하는 사람들이 전진했다
 그들 가운데에는 내가 없었다
 (...)
 행렬이 지나갔다 나는 거기에서 내 몸을 찾았다
 갑자기 나타난 모든 사람과 나 자신이 아닌 사람들이
 하나하나 내 자신의 조각들을 가져왔다
 탑을 쌓듯이 사람들은 나를 조금씩 건축했다
 군중들이 쌓여갔다 나는 모든 육체와
 인간적인 것들이 형성했던 나 자신으로 나타났다

(...) Un jour
 Un jour je m'attendais moi-même
 Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
 Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime
 Parmi lesquels je n'étais pas
 (...)
 Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
 Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
 Amenaient un à un les morceaux de moi-même
 On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
 Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
 Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines (pp. 74-76)

원래 ‘Brumaire 무월(霧月)’이라는 제목을 붙였던 이 시는 1912년 11월 처음으로 발표되

27) Michel Décaudin, “『1909』, obscurité et composition chez Apollinaire”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n° 15, p. 125.

었다. 시인은 마치 타인인 양 자신을 “기욤”이라 부르며 말을 건넨다. “나는 거기에서 내 몸을 찾았다”는 시구처럼 그의 몸 또한 그에게 낯선 존재가 된다. 『변두리』의 마지막을 장식하는 유명한 시구 “태양 잘린 목”과 더불어 상처 입은 몸, 절단되고 조각난 몸은 아폴리네르의 작품에서 빈번히 나타나는 이미지다.²⁸⁾ 그의 존재와 그의 몸은 다른 몸 전체로 재구성되기 위해 조각난다. 시적 자아는 모든 존재에 의해서 뿐 아니라 모든 시간에 걸쳐 건축된다. 그렇게 생성된 새로운 자아는 시간과 공간의 경계를 무너뜨리고 존재의 증식과 확산을 위해 재탄생된다.

‘cortège’는 장례식 때의 종교행렬이나, 결혼식에서 운집한 사람들의 무리를 뜻한다. 생태학에서는 생물학적이거나 생태학적으로 동일한 종의 전체를 의미하기도 한다. 아폴리네르는 이 용어를 통해 죽음과 부활의 이미지, 서로 다른 사람들이 마치 동일한 종처럼 하나의 전체를 이루는 이미지를 그려낸다. 시인은 이 지속적인 세대들의 행렬 속에서 자신이 처한 위치가 어딘지 알기 위해 인류의 과거로 눈을 돌린다. 인류의 맥락 속에서 자신을 재구성하기 위해서는 자기 자신을 잃어야 하며, 자신을 알기 위해서는 타인과의 관계 속에 있어야 한다는 자각을 하고 있다. 즉 이 시를 통해 아폴리네르는 나는 누구이고 나와 타인, 인류의 관계는 어떠한지를 시학적으로 성찰하고 있다. ‘나는 누구인가’라는 문제는 ‘나는 어디에서 왔고 어디로 가는가’라는 문제로 전이된다. 고정된 정체성을 가진 내가 아니라 ‘지나가면서 만들어지는 나’의 이미지를 보여주는 것이다.

“모든 육체와 인간적인 것들”은 나와 그 정체성을 재형성한다. 그로 인해 정체성은 이타성을 향해 열린다. 뷔르고스에 따르면 그것은 “시원적인 찢김의 인식이며, 그것의 결합은 타자에서 자기로의 이행이다.”²⁹⁾ 이는 이후 초현실주의자들의 중심 주제가 된다. 탐처럼 구축된 몸의 이미지는 마그리트의 작품 『과대망상증』을 환기시키기도 한다. 이 그림에서 몸의 상, 중, 하부는 탐 조각 또는 러시아 인형처럼 쌓아올려져 있다. 여기에서 인간의 몸은 바벨탑처럼 서로 소통되지 않는 요소들로 건축된다.

28) 프랑수아즈 디닌망은 절단된 “시간의 육체”라는 상정을 읽어낸다. 뷔르고스에 따르면 아폴리네르적인 분할은 “몸의 조각들의 진정한 증식을 초래하며, 증식의 과정은 경신(更新)의 전망 속에서 혹은 존재나 새로운 세계의 창조적 전망 속에서 이루어진다.” 장-폴 마두는 “기관들의 과격한 증식, 이야기 공간 속에서 몸의 돌연한 증가는 편재성과 전능성의 꿈을 보여준다. 이때의 과도함은 원초적 공포, 즉 여성 몸의 신비가 시인에게 불려일으키는 공포를 숨기지 못한다.”고 지적한다. Françoise Dininman, “Blessures et mutilations symboliques dans l’oeuvre d’Apollinaire”, in La revue des lettres modernes, 1987, pp. 55~76. ; J. Burgos, “Apollinaire ou le corps en pièces”, in Recherches & Travaux, n° 36, 1989, p. 90. ; Jean-Paul Madou, “Eros solaire et figures du désir” in La revue des lettres modernes, Guillaume Apollinaire 17 : expérience et imagination de l’amour, 1987, p. 50.

29) J. Burgos, *op. cit.*, p. 88.

한편 아폴리네르의 타자화된 서정적 자아는 『알코올』의 다른 시들 속에서 ‘이방인’, ‘이민자’, ‘고아’, ‘변두리적 존재’, ‘집시’, ‘사랑받지 못한 사내’ 등과 동일화된다. 이를 통해 시인은 “나는 보았지” “나는 귀 기울였지” “너는 기억하는가” “너는 누구를 알아보는가” 등의 빈번한 동사 사용이 보여주고 있듯 시대에 대한 증언자의 역할을 담당하고 있다. 그가 증언하는 풍경들은 앞서 살펴본 스스로 노래하는 산업화된 세계의 풍경들(“너는 읽는다 높은 소리로 노래하는 광고지 카탈로그 포스터를 Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut” 『변두리』, 43쪽)과 더불어, 자신이 동일시하는 변두리적 존재들과 술에 취한 도시의 풍경들이다. 제 몸을 바치고 진저리가 나서 밤늦도록 술을 마시는 불안정한 창녀(“나는 별의별 인간을 다 안다/ 그들은 제 팔자를 감당하지 못한다/ 마른 것처럼 불안정한/ 그들의 눈은 꺼지다 남은 불 Je connais gens de toutes sortes/ Ils n'égalent pas leurs destins/ Indécis comme feuilles mortes/ Leurs yeux sont des feux mal éteints” 『마리지빌 Marizibill』, 94쪽), 불쌍한 이민자들(“너는 두 눈에 눈물이 가득히 고여 저 불쌍한 이민들을 바라본다 Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants”, 『변두리』, 49쪽), 더러운 술집의 카운터(“불행한 사람들 속에 섞여서 너는 싸구려 커피를 마신다 Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux”, 『변두리』, 50쪽), “하루 종일 빙빙 돌다가/ 밤마다 그날의 태양을 게워 내는 도시들 des villes qui tout le jour tournaient/ Et vomissaient la nuit le soleil des journées”과 “알코올의 창백한 밤들 nuits livides de l'alcool”(『나그네』, 96쪽) 등을 예로 들 수 있다.

시집의 제목인 알코올은 벨 에포크 시대에 서민들이 바나 카바레에서 즐겨 마시던 서민적인 술의 상징이다. 노동자들은 노동이 끝나면 동료들과 카페, 선술집, 카바레에 몰려가 술 마시고, 노래하고, 신문을 읽고 파업을 모의하거나 고용주와 공장 관리자에 대한 욕설을 나누었고, 무정부주의자나 사회주의자들의 선전활동에 귀를 기울이기도 했다.³⁰⁾ 노동자들은 좁고 어둡고 추운 주거 공간 대신, 밝고 따뜻하고 주위의 동료들이 북적대는 카바레를 선호했다. 19세기 말에 대다수의 노동자들은 노동계급의 전통적 여가 생활이었던 다양한 볼거리가 있는 거리나 광장에 머무르거나 배회하였고 아니면 선술집과 서민을 위한 카페-콩세르에 빈번히 출입했다.³¹⁾

30) Archives de la préfecture de police de Paris (이하 APP), Ba 399. *Le gagne petit*, le 14 mai 1886.

31) Julia Csergo, “Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX^e siècle-début XX^e siècle”, Alain Corbin, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, Rome, Laterza, 1995, p.149. 19세기 중반 파리 도심에 위치하던 콘서트 카페는 오스만의 파리 개조를 거치며 새로운 수요층을 찾아 19세기 말에 주변부 구들의 대로변에 잇달아 문을 열었고 노동자들은 이를 “민중 극장”이라 불렀다. Cf., Concetta Condemi, *Les cafés-concerts, histoire d'un divertissement 1849-1919*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

시인은 이러한 서민적인 술을 자신의 시집의 제목과 시 안에서 형상화함으로써 한편으로 잊고 싶은 ‘고단하고 불안한 삶’을 나타낸다. 그러나 또 한편으로 알코올은 취기, 혼돈, 황홀경의 상태를 만들어내면서 새로움에 대한 ‘갈증’이나 희망과 행복으로 가득한 ‘축제’라는 이중적 상징성을 보여주고 있다. 벨 에포크 시대의 시에는 보들레르의 영원함의 갈망과는 다르게 현재에 대한 목마름이 담겨 있다. 그것을 시인은 ‘생명수’와 ‘화주’라는 이중의 언어유희를 내포하는 시어 ‘알코올’을 통해 구현하고 있다.

그리고 너는 네 삶처럼 타오르는 이 알코올을 마신다
화주처럼 네가 마시는 너의 삶 (51쪽)

Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
Ta vie que tu bois comme un eau-de-vie (p. 44)

여기에서 두 번째 싹구는 첫 번째 싹구를 뒤집는다. 첫 번째는 ‘삶과 흡사한’ 알코올이 마셔지며, 두 번째는 이와 반대로 ‘알코올과 흡사한’ 삶이 마셔진다. 이와 같이 교착(交錯) 어법 chiasme 관계로 되어 있는 첫 번째 싹구와 두 번째 싹구를 통해 삶과 알코올의 강한 동일시가 표출된다. 이러한 주제가 가장 대표적으로 드러나는 시가 『알코올』의 마지막을 장식하는 시 『포도월』이다.

나는 목마르다 프랑스의 도시들, 유럽과 세계의 도시들이여
모두 내 깊은 목구멍 속으로 와서 흘러들라 (...)

도시들은 이제 수백 개씩 한꺼번에 대답하였더라
멀리 들리는 그들의 애기 이제 구별해 들을 길이 없는데
고대도시 트리에르가
그들의 목소리에 자기 것을 섞고 있더구나
우주가 고스란히 이 포도주 속에 모아졌으니
바다들 짐승들 식물들
도시들 운명들 그리고 노래하는 별들
하늘가에 무릎 꿇은 인간들 (...)

내 말을 들으라 나는 파리의 목구멍이다
천지가 내 맘에 들면 나는 또 천지를 마시리라 (187-194쪽)

J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde
Venez toutes couler dans ma gorge profonde (...)

Les villes répondaient maintenant par centaines
Je ne distinguais plus leurs paroles lointaines
Et Trèves la ville ancienne
A leur voix mêlait la sienne
L'univers tout entier concentré dans ce vin
Qui contenait les mers les animaux les plantes
Les cités les destins et les astres qui chantent
Les hommes à genoux sur la rive du ciel (...)

Ecoutez-moi je suis le gosier de Paris
Et je boirai encore s'il me plaît l'univers (pp. 149-154)

“미래의 사람들이여 나를 기억해 다오/ 나는 왕들이 사라진 시대에 살았노라 Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi/ Je vivais à l'époque où finissaient les rois”로 시작하는 이 시는 과거의 상징인 왕들이 사라지고 다른 세계가 새롭게 태어나고 있음을 알린다. 시인은 여기에서 당대 모든 문화예술 변혁의 중심지였던 ‘파리’라는 한 공간에 모든 유럽의 도시들을 소환한다. ‘파리’가 “모두 내 깊은 목구멍 속으로 와서 흘러들라”고 외치자 란, 캥페르, 반, 북쪽 도시들, 리옹, 미디 지역의 도시들, 로마, 라 모젤, 라인강, 코블렌츠 등이 파리에 찬사를 바치며 이에 화답한다. 도시들의 합창단은 파리를 찬양하고, 파리는 범세계적인 취기에 빠지게 되는 것이다. 이 시집은 파리에서 시작해서 파리로 돌아오는 것으로 끝나는데, 그것은 시인에게 있어서 자신으로, 자기 집으로 회귀를 의미한다.

『알코올』의 여러 부분에서 범세계주의적 세계관이 나타나기도 하지만 유럽의 여러 나라를 파리의 ‘목구멍’ 속으로 환원시키고 있는 『포도월』에서는 엄밀히 말해서 ‘프랑스’에 대한 지극한 애착이 나타난다. 그런데 자전적으로 볼 때 아폴리네르는 로마에서 태어나 모나코, 독일, 프랑스 등지를 전전한 범세계주의자였다. 그가 열렬히 사랑을 표현했던 여성들은 모두 떠나가 버렸으며, 프랑스 국적을 취득하고 싶어했으나 죽기 2년 전이야 겨우 프랑스 국적을 취득할 수 있었다. 코스모폴리탄적인 세계관을 지녔던 그가 왜 굳이 프랑스 국적을 취득하고 싶어 했을까? 국적을 취득하지도 않았는데 왜 기꺼이 프랑스를 위해 전쟁에 참전했을까?

이는 범세계적인 현상이 한 국가적으로 집약된 곳이 프랑스이고, 도시로 집약된 곳이 문

화와 예술의 도시 파리였기 때문이다. 스스로를 취기의 상태에 있다고 소개한 파리는 알코올에 젖을 수 있는 장소이다. 이 술은 근심들을 달래게 하는 ‘화주’이자 새로움에 대한 열망을 상징한다. 유럽의 각 지역에서 열정으로 타오르는 물들이 파리의 목구멍 속으로 흘러들어감으로써 아폴리네르가 강조한 다양한 목소리와 다양한 소재들, 다양한 정신들이 공존하는 “창의적인 총합 *synthèse créatrice*”³²⁾을 가능하게 하는 장소로 구현되고 있는 것이다.

4. ‘거꾸로 비상하는 새’와 시대의 알레고리

아폴리네르가 년도를 제목으로 내세운 시는 「1890」(미발표된 시로 사후 시전집에 수록), 「1904」(*I y a*에 수록), 「1909」 3편이 있다. 그 중 「1909」는 『알코올』에 처음으로 발표된 시로, 여성의 형상을 통해 지나간 시대와 앞으로 올 시대를 알레고리화 한다.

천사들처럼 춤추는 그 두 눈
그녀는 웃고 있었지 웃고 있었지
그녀의 얼굴은 프랑스의 삼색 얼굴이었지
푸른 눈 하얀 이 아주 붉은 입술
그녀의 얼굴은 프랑스의 삼색 얼굴이었지

그녀의 옷깃은 둥글게 파였고
레카미에식으로 머리를 땀았고
드러난 두 팔이 아름다웠지

자정을 알리는 종소리가 전혀 들리지 않는 걸까³³⁾

(...)

나는 거대한 동네의 악착스러운 여자들을 사랑했다
날마다 새로운 존재들이 몇 개씩 태어나는 동네
강철은 그들의 피 불꽃은 그들의 두뇌
나는 사랑했다 그 민첩한 기계 떼들을 사랑했다
사치와 미는 그들에게 거품일 뿐
그 여인은 그리도 아름다워서
나를 두렵게 했다 (174쪽)

32) Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, 1917.

33) 이 한 행의 번역만 필자의 부분 수정.

Les yeux dansants comme des anges
 Elle riait elle riait
 Elle avait un visage aux couleurs de France
 Les yeux bleus les dents blanches et les lèvres très rouges
 Elle avait un visage aux couleurs de France

Elle était décolletée en rond
 Et coiffée à la Récamier
 Avec de beaux bras nus

N'entendra-t-on jamais sonner minuit

(...)

J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes
 Où naissaient chaque jour quelques êtres nouveaux
 Le fer était leur sang la flamme leur cerveau
 J'aimais j'aimais le peuple habile des machines
 Le luxe et la beauté ne sont que son écume
 Cette femme était si belle
 Qu'elle me faisait peur (pp. 138-139)

지면상 부분 인용하기는 했지만 이 시는 전체적으로 두 부분으로 나뉘어 있다. 마지막 1연을 제외한 앞부분은 미소를 머금은 우아한 젊은 여인에 대한 경쾌한 묘사로 이뤄진다. 그리고 마지막 연은 산업사회의 모습을 담은 악착스러운 여인들이 묘사된다. 시인은 이와 같이 시대와 여성의 모습을 연결시킨다. 즉 두 여인으로 대변되는 과거와 현재의 시대를 대비시키고, “악착스러운 여자들을 사랑했다”는 언급을 통해 현재에의 지향성을 담고 있다. 시 형식 또한 5행, 3행, 1행, 5행, 2행, 7행으로 일관성 없이 구성된 연들의 조합으로 되어 있고, 불규칙적으로 배치됨으로써 모던한 시적 특성을 보인다.

미셸 데코댕은 웃는 여성들의 얼굴과 실루엣, 삼색기와 오버랩되는 묘사 등에서 12월 31일에서 1월 1일로 넘어가는 시간의 풍경을 읽어낸다.³⁴⁾ 그런 의미에서 한 연으로 분리된 “자정을 알리는 종소리가 전혀 들리지 않는 걸까”라는 섯귀는 상징적이다. 꿈에서 현실로, 드레스에서 누더기로 변하는 신데렐라의 장면처럼, 새로운 시대의 일상적이고 현실적인 여성의 형상을 등장시킴으로써 단절과 반전의 지표로 기능하고 있기 때문이다.

34) Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 123.

그런데 『1909』의 마지막 연을 더 주의 깊게 읽어볼 필요가 있다. 주지하다시피 여기에서는 아름답고 이상적인 여성의 모습은 사라지고 “악착스러운 여자들”이 등장한다. 시인은 이를 통해 추함과 비참함을 배제하지 않는 모던한 세계의 산업화된 아름다움을 내세우고 있다. 또한 그는 분명 이를 과거의 우아하고 사치스런 아름다움의 개념과 대비시키고 있다. 그러나 맨 마지막 2행으로 인해 뚜렷해 보이는 그 대비가 애매해진다. 마지막 2행에 나오는 여인은 지난 시대의 여인인가 현 시대의 여인인가? 너무도 아름다워서 나를 두렵게 한 것은 분명 지나간 시대의 여인이었다. 그렇다면 시인은 산업시대의 새로운 여인을 언급하다가 마지막에 아직도 미련이 남아 지나간 시대의 여인을 다시 반추하는 짓구로 마무리 지은 것일까? 그런데 “cette”는 가까운 것을 지칭하는 지시형용사다. 따라서 “이 여인”은 새로운 아름다움을 지닌 산업화된 여인을 지칭할 가능성이 크다. 그렇다면 새로운 시대의 여인도 새로운 시대의 미의 기준으로 볼 때 너무 아름다워서 나를 두렵게 했다는 것으로 읽힌다. 새로운 여인을 사랑하고 감싸 안아야 하는 시인의 임무와, 그러나 현재의 여인도 지나간 여인만큼 아름다우나 두려운 존재로 불안한 감정 또한 유발하고 있음을 피력하고 있는 것이다.

이 시의 제목인 1909년은 어떤 해일까? 데코당은 이 해에 아폴리네르가 일체주의 unanimisme를 주장한 쥘 로맹 Jules Romains과 조우했던 시기인 만큼 인간 집단 영혼의 일체적인 삶을 표현한 일체주의의 영향을 고려해야 한다고 지적한다.³⁵⁾ 이와 더불어 1909년은 마리네티의 ‘미래주의 선언’이 있었던 해이다. 쥘 로맹, 마리네티와 영향 관계를 주고 받으며 벨 에포크 시대의 예술을 이끌어간 아폴리네르는 이 시를 통해 산업화된 시대의 미학과 더불어 변화하는 시대에 맞춰 스스로도 변화해야 하는 사람들의 불안함과 두려움을 동시에 투영한다.

『알코올』에 수록된 아폴리네르의 다른 시들에서도 못생긴 여자들은 당대의 시대를 비유한다. “무슨 손이 그럴까 그녀의 손은 굳어 터졌다/ 그 배의 봉합자국이 몹시도 민망스럽다/ 나는 지금 징그럽게 웃는 불쌍한 처녀에게 내 입을 내밀고 만다 Ses mains que je n’avais pas vues sont dures et gercées/ J’ai une pitié immense pour les coutures de son ventre/ J’humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche” (『번두리』, 50-51쪽) 시인은 이 못생긴 여자들과 마음에는 내키지 않으나 어쩔 수 없이 사랑에 빠져야 함을 지속적으로 내보이고 있다. 배에 민망스러운 봉합자국을 간직하고 있고, 징그럽게 웃고 있으나 불쌍한 처녀들, 그리고 혼혈녀들 (“밤은 어느 아름다운 혼혈녀처럼 멀어진다/ 가짜여자 페르딘일까 주의 깊은 여자 레아일까 La nuit s’éloigne ainsi qu’une belle

35) Ibid., p. 125.

Métive/ C'est Ferdine la fausse ou Léa l'attentive" (『변두리』, 51쪽)은 보들레르 시에 나오는 것처럼 화자를 이국으로 데려가 줄 치명적인 매력을 지닌 혼혈녀가 결코 아니다. ‘가짜 여자’이거나 ‘주의 깊은 여자’일 뿐이다.

아폴리네르의 시 전반에 흐르는 ‘사랑’과 ‘여성’의 주제는 시대와 결부된 확장적인 의미로 읽히기도 한다. 그렇게 생각해본다면 『사랑받지 못한 사내의 노래』는 사랑을 잃은 사내의 실패담일 뿐 아니라 늘 변화하고 영원하지 않은 사랑처럼 빠르게 변화하는 시대를 잃은 화자의 슬픔을 노래했다고도 읽힌다. 또는 이전 세계와 절연하고자 하는 의무감과 그에 따른 긴장과 불안을 안고 살아가는 사내의 노래이기도 한 것이다. 그 애매한 감정이 시 전반에 표출되고 있다. 보편적으로 사랑의 서정시로 알려진 『미라보 다리』 또한 사랑을 시대의 의미로도 확장시킬 수 있으며, 그렇게 보면 이 옛 서정을 환기시키는 시가 『변두리』(두 시는 같은 해에 씌어졌다)만큼이나 당대의 시대를 노래하고 결산하는 시로 읽힌다.

미라보 다리 아래 센 강이 흐르고
우리들의 사랑을
기억해야 하는가
기쁨은 항상 슬픔 뒤에 왔었지

오네 밤이 울리네 시간이
세월은 가고 나는 남는다

손에 손을 잡고 마주 서자
우리들의 팔이 만드는 다리 아래로
영원한 시선에 지친 물결이
지나가는 동안 (...)

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souviennne
La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous

Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse (...) (p. 45)

사랑을 시대의 의미로 확장해서 읽을 때 가령 “영원한 시선에 지친 물결”은 “마침내 낡은 세계가 지겹다”와 대등한 선언적 의미를 지닐 수 있다. 지나가는 것과 머무르는 것, 앞으로 나아가는 것과 거꾸로 회고하는 것, 새로운 세계를 맞이하는 기쁨과 고통, 지나가는 시대와 머물고 싶은 욕망, 과거의 ‘우리’와 현재의 ‘나’ 등의 대비를 통해 시인은 과도기적인 세계 앞에 선 인간의 모습을 제시한다. 아폴리네르의 시적 자아는 두려움과 머뭇거림, 불안함을 가지고 전진한다. 그의 시에는 전진하는 이미지만큼이나 멈추고, 기다리고, 돌아보는 이미지들이 무수히 표출된다. 그래서 논자들은 그 뒤돌아보는 시선을 오르페우스의 시선과 비교하고, 그를 오르페우스의 시선을 던지는 시인³⁶⁾으로 지칭한다.

주지하다시피, 구두점을 제거한 이 시는 다의적 해석의 장을 열어놓고 있다. 2행에 동떨어져 놓여진 ‘그리고 우리들의 사랑’이라는 낱구는 윗 행의 ‘홀러간다’와도 연결되고, 아랫 행의 ‘기억해야 하는가’와도 연결되어 해석될 여지를 마련하고 있다. 후렴구인 ‘Vienne la nuit sonne l’heure’는 도치로도, 혹은 명령형으로도 읽을 수 있다. 그에 따라서 시인의 태도는 수동적·수용적으로 비칠 수도 있고(‘오네 밤이 울리네 시간이’), 적극적·저항적으로 비칠 수 있다(‘밤아 오라 시간아 울려라’). 그 다의성의 여지가 새로운 시대를 앞둔 시인의 다면적인 태도를 보여주는 장치로 쓰일 수 있는 것이다.

그러나 돌아봄이 반드시 과거에 대한 미련을 의미하지는 않는다. 무엇인가를 규정하고자 하면 이미 변화해버리는 시대를 대하는 시적 태도로 시인은 ‘이미 그것을 넘어선 시점’을 상징하고 있기도 하다. 예컨대 『변두리』와 『포도월』, 『행렬』에서 특히 시인은 이미 벨 에포크를 넘어선 시선으로 당대를 바라보았다. 즉 ‘회고’이기는 하되, 미래의 시점에서 상징된 회고인 것이다. 거리를 두고 보기에 이 시대의 특징을 더욱 극명하게 드러내고 있는 면도 있고, 결코 ‘아름답지 않은’ 시기, 즉 1차, 2차 세계대전에 활동했던 다다, 초현실주의 시기의 특징들을 예고하거나 혹은 극명하게 드러내는 면도 있다. 초현실주의자들이 아폴리네르를 그들의 선구자로 열렬히 숭배할 만한 여러 요소를 벨 에포크 시기의 시 속에서 이미 내포하고 있었던 것이다. 이런 의미에서 『행렬』의 첫 3연에 나오는 거꾸로 뒤집혀 나는 새의 이미지는 특히 상징적이다.

36) “아폴리네르 시인은 끊임없이 자신의 시선을 뒤로, 자신의 과거로, 그가 여성처럼 사랑하는 시의 과거로 던진다. 이를 통해 자신의 목소리 속에 그가 자신의 것이라고 인정하는 타인의 액센트와 억양을 결합한다.” J. B. Barrère, *Le regard d’Orphée ou l’échange poétique*, Paris, Société d’Edition d’Enseignement Supérieur, 1977, p. 253.

평온한³⁷⁾ 새 뒤집혀 나는 새야
 허공에 깃을 트는 새야
 우리의 땅이 벌써 빛을 내는 그 경계에서
 네 두 번째 눈까풀을 내리감아라 네가 고개 들면
 너는 지구가 눈에 부시다

그리고 나도 그렇다 가까이에서 나는 어둡고 흐리다
 방금 등불을 가린 안개 한 자락
 갑자기 눈앞을 가로막는 손 하나
 너희들과 모든 빛 사이에 둥근 지붕 하나
 그리하여 어둠과 줄지어 선 눈들 한가운데서
 사랑스러운 별들로부터 나는 멀어지며 빛나라

평온한 새 뒤집혀 나는 새야
 허공에 깃을 트는 새야
 내 기억이 벌써 빛을 내는 그 경계에서
 네 두 번째 눈까풀을 내리감아라
 태양 때문이 아니라 지구 때문이 아니라
 마침내 어느 날 단 하나의 빛이 될 때까지
 날이 갈수록 더욱 강렬해질 이 길쭉한 불 때문에 (90-91쪽)

Oiseau tranquille au vol inverse oiseau
 Qui nidifie en l'air
 A la limite où notre sol brille déjà
 Baisse ta deuxième paupière la terre t'éblouit
 Quand tu lèves la tête

Et moi aussi de près je suis sombre et terne
 Une brume qui vient d'obscurcir les lanternes
 Une main qui tout à coup se pose devant les yeux
 Une voûte entre vous et toutes les lumières
 Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres
 Et d'alignements d'yeux des astres bien-aimés

Oiseau tranquille au vol inverse oiseau
 Qui nidifie en l'air

37) 이 단어의 번역만 필자가 수정

A la limite où brille déjà ma mémoire
Baisse ta deuxième paupière
Ni à cause du soleil ni à cause de la terre
Mais pour ce feu oblong dont l'intensité ira s'augmentant
Au point qu'il deviendra un jour l'unique lumière (p. 74)

머리를 아래로 향하고 비상하는 이 역설적인 새는 땅과 하늘에 대한 매개로 기능하면서 다층적인 함의를 내포하고 있다. 위와 아래를 전복하고 비상함으로써 창조와 혁신의 상징으로 읽힐 수도 있지만, 아슬아슬한 추락의 위험과 긴장을 내포하기도 한다. 진보와 속도에 휩싸여서 불확실한 미래를 향해 떠밀리며 어디를 가는지 모르고 앞으로 나아가는 벨 에 포크 시기 사람들의 모습으로도 확장되어 읽힌다. 허공에 둥지를 틀고 불확실한 희망과 막연한 불안감을 품은 채 아슬아슬하게 비행하는 사람들인 것이다. ‘평온한’이라는 시어와 ‘뒤집혀’라는 시어의 괴리는 겉으로는 가장 안정되고 평온한 시기지만 안으로는 불안감을 내재했던 이 시기의 모순을 반영한다.

『알코올』의 다른 시 『변두리』에서 새는 다양한 이미지 변용의 중심에 있으면서 새로운 시대의 모습을 상징한다.

인용문1: 광고판과 벽보의 글자들이
표시판과 게시판이 앵무새처럼 떠든다 (44쪽)

es inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent (p. 39)

인용문2: 그것은 비행사보다 더 멋지게 하늘에 오르는 그리스도다
그는 높이 오르기 세계기록을 지니고 있다

눈동자여 눈의 그리스도여
세기의 스무 번째 고아는 재주가 좋아서
새가 되어 이 세기는 예수처럼 하늘에 오른다 (45쪽)

C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur

Pupille Christ de l'œil
Vingtième pupille des siècles il sait y faire

Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air (p. 40)

인용문3: 독수리 불사조 그리고 중국의 비익조가 모두
저 날아가는 기계와 우정을 나눈다 (46쪽)

Et tous aigle phénix et pihis de la Chine
Fraternisent avec la volante machine (p. 41)

새는 인용문1처럼 떠들어대는 광고판의 모습으로 형상화되어 상업화되고 산업화된 물질 문명의 세계를 투영한다. 마찬가지로 인용문3처럼 세계 각지에서 날아온 새들, 전설과 신화 속의 새들과 현실의 새들이 날아가는 기계-비행기와 우정을 나눈다고 함으로써 기계화되고 국경의 구분이 없어진 당대의 모습을 반영한다.

인용문2에서 새는 더욱 다층적인 상징성을 띄고 있다. 새는 새로운 세상으로 날아오르는 이 “스무 번째 고아인 세기”의 모습을 하고 있으며, 또한 비행사와 높이 오르기 선수로 비유되는 “그리스도”의 모습을 투영한다. “뤽상부르 근처/ 홀 안쪽에 그리스도 하나가 날고 있었지 *Auprès de Luxembourg/ Dans le fond de la salle il s'envolait un Christ*” (『나그네』, 95쪽)라는 다른 시에서도 볼 수 있듯이 비행기와 동일시된 그리스도는 예전의 성스러운 그리스도와 같을 수 없다. 그리스도는 영적인 영역을 향해 상승하지만 그 가치 그대로를 간직한 채 상승하는 것이 아니라 ‘뒤집혀’ 상승하고 있는 것이다.

허공에 깃을 트는 새와 그리스도는 “그것은 금요일에 죽어 일요일에 다시 살아나는 신이다 *C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche*”(『변두리』, 45쪽)라는 깃구가 상징하듯 ‘불사조’의 이미지로도 변형된다. 『사랑받지 못한 사내의 노래』의 제사(題詞)의 구절은 “1903년에 저 아름다운/불새와도 같이 내 사랑이/어느 날 저녁에 죽는다 해도/ 아침에 그 재생을 맞는 줄은 모르고 *En 1903 sans savoir/ Que mon amour à la semblance/ Du beau Phénix s'il meurt un soir/ Le matin voit sa renaissance*”(54쪽)로 되어 있다. 마찬가지로 “내가 악착스럽게 불타오르기에/ 오직 내 팔만이 내 고통의/ 변명이며 햇불이기에 *Puisque je flambe atrocement/ Que mes bras seuls sont les excuses/ Et les torches de mon tourment*”(『뤼 드 팔트넨 *Lul de Faltenin*』, 124쪽)라는 구절이나, “나는 타오른다 숭고한 열기의 잉겔볼 속에서/ 그리고 신자들의 손이 셀 수도 없이 수많은 나를 불 속에 다시 집어던진다/(...) 나 하나면 내 환희의 불길을 유지하기에 영원히 충분하며/ 새들이 그 날개로 내 얼굴과 태양을 보호한다 *Je flambe dans le brasier à l'ardeur adorable/ Et les mains des croyants m'y rejettent multiple ininimablement/(...) Je suffis*

pour l'éternité à entretenir le feu de mes délices/ Et des oiseaux protègent de leurs ailes ma face et le soleil” (『잉겔볼 Le brasier』, 138쪽)라는 구절에서도 불사조의 이미지가 그려진다. 고통과 죽음을 오롯이 견뎌 내고 바로 그 죽음의 한가운데서 부활하여 다시 맞는 생명성은 새 시대에 대한 비유, 새로운 창조에 대한 비유로 읽혀질 수 있다. 그리고 그 중심 상징으로 기능하는 새와 불사조, 비행기와 그리스도는 한계를 지닌 것들을 신적인 영역, 신화적 영역, 상상의 영역으로 전이시킨다.

다시 『행렬』의 인용문으로 돌아와 보면, 1연 3행과 3연 3행에는 ‘경계 limite’라는 시어가 등장한다. 1연의 경계는 “우리의 대지가 이미 빛나고 있는” 공간적 경계를 의미하고, 3연의 경계는 “내 기억이 이미 빛나고 있는”, 즉 이미 과거가 되어버린 시간적 경계를 의미한다. ‘경계’, ‘변두리’, ‘단절’을 시화(詩化)하는 아폴리네르의 시학을 보여주는 부분이다. 이미 새 세기의 빛으로 빛나고 있는 대지의 경계에 선 사람들, 이미 과거가 되어버린 시간에서 다른 시간으로 나아가려는 시간의 경계에 선 사람들의 모습이 보여지는 것이다. 이와 더불어 어둠 가운데 빛나는 것, 어둠을 뚫고 나아가는 빛이 그려진다. 3연에 강렬하게 올라오고 있는 “길죽한 불”의 이미지는 새의 이미지와 연결되어 ‘불사조’의 이미지로 통합된다. 불과 새의 결합은 영원히 무화(無化)되지 않는 연금술사적 변화를 보여주면서 죽음·어둠의 빛을 뚫고 새롭게 재생한다. 이 상상의 새는 이 시대 사람들의 강렬한 열망을 안고, 과거의 시간과 공간을 축적하여 새로운 시간과 공간으로 나아가는 매개자로 기능하고 있다.

5. 결론

벨 에포크는 안정과 행복, 희망과 진보의 세기였다. 그러나 그 행복감의 이면에 생경함과 불안, 긴장을 함께 내포하고 있었다. 그 긴장 속에서 표출되는 복합적인 면모와 창조적인 가능성을 아폴리네르의 시집 『알코올』에 수록된 시들이 형상화하고 있다. 상징주의 시인들이 언어를 전면화하고 역사적 맥락이나 삶의 현장과 거리를 두었던 반면, 벨 에포크 시대를 살아간 아폴리네르는 산업화된 삶의 모습 자체를 언어적 형식, 주제, 화자의 태도 등을 통해 총체적으로 드러내고자 했다는 점에서 의미가 있다. 또한 세기 말과 세기 초의 과도기가 보여주는 절망과 희망이 어우러진 온갖 모습들을 폄하하지도 미화하지도 않은 채 드러냈다는 점에서 이 시기 작품들의 미학적 태도에 의미를 부여할 수 있다.

아폴리네르가 한 공간에 시·공이 다른 텍스트들을 위치시킨 것은 입체파의 사유를 시로 전이하고자 했던 의도를 드러낸다. 입체파가 대상의 본질을 표현하려는 노력으로 대상

을 해체하여 재구성하였듯이, 아폴리네르는 과거에 현재를 덧씌워가는 방식이 아니라, 현재의 시점에서 과거의 여러 지점들을 소환하여 끊임없이 현재를 재구성하는 과정에서 대상의 본질을 파악하고, 혁신과 미래를 향해 나아가는 방식을 택했다. 서로 다른 시·공간이 한 공간에 자리함으로써 ‘동시성’이 생기고, 이를 통해 시간의 흐름에 따라 고스란히 쌓인 단일한 지층구조가 아니라, 이질적인 시간의 결과물들이 뒤엉킨 다층구조가 만들어짐으로써 의미의 다의성을 생성해낸다.

시인은 텍스트뿐 아니라 시적 자아 또한 타자화하고 해체함으로써 새롭게 재구성했다. 그것은 “기쁨”이라고 자기 자신의 이름을 부르는 행위와 해체되어 모든 존재, 모든 시간에 걸쳐 건축되는 몸의 이미지로 표출되었다. 또한 서정적 자아는 이방인, 이민자, 고아를 비롯한 온갖 변두리적 존재들과 동일시됨으로써 시·공간적으로 증식되고 확장되었다. 이러한 범세계주의적인 존재는 새로움에 대한 열망과 취기에 빠져 모든 유럽의 도시들을 자신의 목구멍 속으로 흡수하는 범세계적 도시 ‘파리’로 회귀하게 된다.

한편 시·공간의 전환점이었던 벨 에포크 시대는 여성의 모습으로 알레고리화되었다. 시인은 산업화된 아름다움을 지닌 못생기고 악착스러운 여성을 사랑하면서도 두려워하는 양가적 감정을 표출했고, 이는 미래를 향해 나아가고자 하면서도 끝없이 과거를 반추하고 회고하는 시인의 태도와 연결되고 있다. 이는 그의 시에서 추락의 위험과 비상의 기대감을 함께 내포한 ‘거꾸로 나는 새’, 하층민의 위로가 되는 물과 불이 결합한 원소인 ‘알코올’, 불안정하나 새로운 ‘변두리 공간’이라는 경계의 이미지를 상징하는 대상으로 구체화되었다. 원형적인 것과 새로운 것을 넘나드는 시인의 상상력은 알코올을 생명수로, 새를 불사조로, 비행기를 예수로 변용함으로써 유한한 한계를 지닌 생명들을 신화적이고 신적인 영역으로 전이시키고 있는 것이다.

벨 에포크 시기의 마지막에 출간된 『알코올』은 그 시대의 사유를 넘어선 많은 요소들을 내포하고 있었고, 이후의 시기인 다다이즘이나 초현실주의 시학을 정립하는데 큰 영향을 미치게 된다.³⁸⁾ 몸과 자아의 조각나고 파편화된 인식, 비유하는 요소들 간의 거리가 극단적으로 멀고 단절이 있는 시적 이미지, 이질적인 것들의 조합을 통한 예기치 않은 놀라움의 미학, 연결어의 생략, 동시성의 미학적 효과는 무의식과 꿈의 세계의 새로운 가능성을 탐사하는 초현실주의에 풍요로운 자양분을 제공한 것이다.

38) 초현실주의의 수장 브르통은 『초현실주의 선언 Manifeste du surréalisme』에서 아폴리네르에게 현사를 보내면서 그에게서 진 빛을 표방한 바 있다. André Breton, *Manifestes du surréalisme*(1924), Paris, Gallimard, Idées, 1979, pp. 36-37.

참고문헌

- Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1965.
- Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, 1917.
- 기욤 아폴리네르, 황현산 옮김, 『알코올』, 열린 책들, 2010.
- Burgos, J., “Apollinaire ou le corps en pièces”, in *Recherches & Travaux*, n° 36, 1989.
- Condemi, Concetta, *Les cafés-concerts, histoire d'un divertissement 1849-1919*, Paris, Quai Voltaire, 1992.
- Corbin, Alain, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Aubier, Rome, Laterza, 1995.
- Daudin, Claire, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Rosny, Bréal, 1998.
- Décaudin, Michel, *Le dossier d'Alcools*, Paris, Minard, 1971.
- Décaudin, Michel, “1909, obscurité et composition chez Apollinaire”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n° 15, pp. 119~125.
- Dininman, Françoise, “Blessures et mutilations symboliques dans l'oeuvre d'Apollinaire”, in *La revue des lettres modernes*, 1987, pp. 55~76.
- Durry, Marie-Jeanne, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1978.
- Jauss, H.-R., “1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire's *Zone* and *Lundi rue Christine*”, *Yale French Studies*, n° 74, 1988, pp. 39-66.
- Lalouette, Jacqueline, “Les débits de boissons urbains entre 1880 et 1914”, *Ethnologie française*, t.12, n.2, avril-juin 1982.
- Lahor, Jean, pseudonyme du docteur Henry Cazalis, *Les habitations à bon marché et un art nouveau pour le peuple*, Paris, 1903.
- Lejeune, Dominique, *La France de la Belle Époque 1896~1914*, Paris, Armand Colin, 1995.
- Madou, Jean-Paul, “Eros solaire et figures du désir” in *La revue des lettres modernes*, Guillaume Apollinaire 17 : expérience et imagination de l'amour, 1987.
- Prochasson, Christophe, *Les années électriques 1880~1910*, Paris, Editions la découverte, 1991.
- Rees, Garnet, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, London, The Athlone Press, 1975.

- Silverman, Debora L., *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Berkeley, Los Angeles, 1989.
- Tzara, Tristan, "Alcools", *OEuvres complètes*, t. 5, Flammarion, 1982, 트리스탕 자라, 황현산 번역, 「시집 『알코올』의 현대성」, 『외국문학』, 51호, 1997
- 송충기, 김납섭 외, 『세계화 시대의 서양 현대사』, 아카넷, 2009.
- 슈테판 츠바이크, 광복희 옮김, 『어제의 세계』, 지식공작소, 2001.
- 스티븐 켄, 박성관 옮김, 『시간과 공간의 문화사 1880-1918』, 휴머니스트, 2004.
- 황현산, 「象形詩와 동시성의 미학」, 『외국문학』, 51호, 1997, pp. 275~290.

프루스트와 몽테스키우

- <잃어버린 시간을 찾아서> 속의 ‘일본풍’에 관하여 -

김 영 혜
(연세대학교)

I. 벨에포크의 만국박람회와 몽테스키우

프루스트는(1871-1922)는 벨에포크의 중심에 살았던 작가이다. 산업과 과학의 발달로 빠르게 변해가는 벨에포크의 사회상이 프루스트 작품에 고스란히 반영되어 있는데 이는 자동차나 전화의 새로운 기기사용으로 오는 일상생활 속의 변화 뿐만 아니라 드레퓀스 사건, 신흥 부르주아와 귀족들의 은근한 경쟁과 알력들이 펼쳐지는 그 당시 살롱의 묘사, 발레뤼스 같은 공연 등도 담고 있어 벨에포크의 산 증인이라 할 수 있는 소설이다. 그 중 벨에포크의 중요한 사건은 만국박람회이다. 벨에포크 때만 만국박람회는 1878, 1889, 1900, 1907 등 11년 마다 4번에 걸쳐 있었고 이를 통해 알려진 외국문물들은 파리의 예술과 문학에 주요한 영향을 미치게 된다. 특히 일본색판화 영향이 커서 그 시대의 많은 화가들이 영감을 받아 새로운 화풍이 탄생하게 되는 것은 잘 알려진 일이다. 프루스트의 작품 속에서도 이러한 일본풍의 영향이 적지 않게 나타나고 있는데 이것이 어떻게 작가의 글쓰기미학에 인용되고 있는지를 살펴보려 한다.

『잃어버린 시간을 찾아서』의 1권인 『스완네 쪽으로』에서 잘 알려진 장면인 홍차에 적신 마들렌느를 맛보았을 때 잊혀졌던 콩브레Combray마을이 떠오르는 과정을 프루스트는 다 음과 같은 은유로 표현하고 있다. 즉 일본놀이에서 물을 담은 도자기 그릇에 색종이 뭉치를 넣었을 때 물속에서 펼쳐지며 감추어졌던 그 형태를 드러내는 것처럼 기억이 떠올랐다고 하였다.

Et comme dans ce jeu où les japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau ; de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui ; à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistantes et

reconnaissables ; de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.¹⁾

또한 일본사람들 하는 놀이처럼, 형체를 알 수 없는 작은 종이 뭉치들을 물이 가득 찬 도자기 그릇에 담그면, 즉시 펼쳐지며, 형체를 이루고, 색채를 띠고, 구별되어, 꽃이나 집, 확실하게 알아볼 수 있는 인물들로 변하는 것을 보며 즐기는 것처럼, 지금 우리 집 정원의 모든 꽃들과 스완씨네 정원의 꽃들, 비본느 시내의 수련들, 마을사람들과 그들의 작은 집들, 교회당, 콩브레마을 전체와 그 주변 등, 그 모든 것들이 견고한 형체를 띠고, 즉 마을과 정원들이, 나의 찻잔으로부터 나왔다.

그런데 이 부분을 손으로 쓴 원고에서 확인해보니²⁾ ‘물을 담은 한국도자기 그릇 bol de porcelaine coréenne’ 이라고 써있었다. 그러나 교정과정에서 프루스트는 ‘한국’이란 단어를 삭제해버렸다. 정확한 이유는 알 수 없지만 ‘일본’과 ‘한국’이라는 단어가 한 문장에 섞이면서 이색적 두 단어의 충돌 때문에 하나를 지우기로 작정한 것이 아닐까 한다. 그 당시 프랑스에는 도자기라면 한국보다는 중국이나 일본 것으로만 알려져 있던 시대에 일본도자기의 원전인 한국도자기의 우수성을 어떻게 프루스트가 간파하고 있었을까 라는 의문이 들었다. 실상 프랑스에 한국이 실제적으로 처음 알려진 것은 고종이 한국의 존재를 세계에 알려야 할 긴박감을 느끼면서 1900년 파리의 만국박람회에 한국관을 설치하게 하여 한국 문화를 소개하기 시작하면서부터이다. 이 때 프루스트가 한국관을 방문하였는지는 알 수 없지만 만국박람회에 간 것은 확실하다. 또한 마지막 권인 『되찾은 시간』에서는 화자가 질 베르트의 집인 땅송빌Tansonville에서 잠들기 전 공꾸르가 쓴 파리의 사교계에서 일어나는 글을 읽는데 베르뒤랭Verdurin부인의 저녁식사에 나온 도자기들을 엔칭, 삭스, 세브르 등으로 구별하며 그 색과 무늬를 상세하게 묘사하는 장면이 있다. 물론 이 글은 프루스트 자신이 공꾸르의 모방작으로 쓴 것으로 일본예술에 관심이 많았던 공꾸르의 다른 글에서 보고 반복한 것일 수도 있다. 또 노아이느Noailles백작부인에게 보내는 편지에는 일본 히젠도자기 화분을 명시하고 있는 것으로 보아 프루스트가 도자기에 남다른 관심을 보였던 것을 알 수 있으나 한국도자기에 관한 것은 더 이상 나오지 않는다. 그런데 프루스트의 생애에서 중요한 만남중의 하나인 로베르 드 몽테스키우 Robert de Montesquiou-Fezensac(1855-1921)가 일본예술과 문화에 대해 깊이 알고 있었다는 것을 알게 되면 많은 궁금증이 풀린

1) *A la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1987-1989, tome I. p.47 (이하 RTP로 표기)

2) 파리 Musée des lettres et manuscrits 소장

다. 파리의 부유한 귀족가문태생으로 프루스트와는 1883년 4월 르메르 Lemaire부인의 살롱에서 만나게 되고 프루스트는 당대 사교계에서 유명했던 이 시인이며 예술애호가에 반했으며 이후 몽테스키우는 프루스트의 소설 속에서 샤를뤼스 남작의 모델이 될 만큼 프루스트에게 특별한 인물이 되었다.

몽테스키우는 1878년 파리에서 있었던 만국박람회에 전시된 일본공예품들을 보고 반해 일본예술품을 모으기 시작했다. 특히 만국박람회 일본상사의 직원으로 온 통역사 하야시 Tadamasa Hayashi와 만나게 된다. 하야시는 후에 일본예술을 파리에 알리는 주된 역할을 하게 되며 에드몽 드 공꾸르와 일본관화가 우타마로와 호쿠사이에 대한 책을 출판하게 된다. 그리고 몽테스키우는 1889년의 만국박람회에서 중요한 두 사람을 알게 되는데 한 사람은 유리공예사 에밀 갈레 이고 다른 사람은 일본 정원사 하타였다고 쓰고 있다.³⁾ 하타 정원사는 만국박람회 때 트로카데로 정원에 일본식 정원을 꾸미는 일을 맡아 파리에 오게 있었는데 박람회가 끝나고는 몽테스키우가 고용을 해 정원사로 일하다가 후에 에드몽 드 로스첼드의 정원사로 일하게 된다. 몽테스키우는 Passy의 집 정원을 하타에게 부탁해 일본식으로 꾸미고는 1891년에 에드몽 드 공꾸르를 초대했고 프루스트도 2년 후에 이 집을 방문하게 된다. 공꾸르가 몽테스키우집을 묘사한 것을 보면 집안에는 일본풍의 족자 kakemono와 휘슬러Whistler의 덧생, 그리고 정원에는 만국박람회의 일본전시장에서 산 150년 된 ‘난쟁이 나무’(분재)들이 있다고 묘사하고 있다.⁴⁾ 프루스트는 이 정원에서 히젠도 자기 화분에 심은 분재를 보게 된다. 1894년 몽테스키우가 베르사이즈Versailles로 이사하며 다시 하타가 일본식 온실과 정원을 크게 가꾸어1894년 5월에는 ‘일본풍산책promenade japonaise’란 이름으로 음악과 문학을 겸한 파티를 열어 파리귀족들의 부러움을 샀고 프루스트도 초청되어 그 날 있었던 일을 다음날 신문에 올렸다. ⁵⁾

프루스트가 몽테스키우에 대해 ‘professeur de beauté’⁶⁾란 글을 썼을 만큼 몽테스키우는 미적감각이 세련됐던 당시의 ‘댄디미학자’였다. 프루스트도 몽테스키우를 그 시대 최고의 예술비평가라고 친구들에게 말하고 있다. 그는 시집도 여러 권 출간하였고 당시 예술가들과 친분이 깊었으며 특히 미국화가인 휘슬러와는 친분이 깊어 런던 첼시의 그의 화실을 방문하기 위해 한 달 이상을 묵을 정도였다. 그의 『박쥐Les Chauve-Souris』(1892)’라는 시집에는 휘슬러뿐만 아니라 일본화가인 Hosui Yamamoto 도 삽화를 그렸다. 특히 몽테스키우

3) Robert de Montesquiou, *Les Pas effacés*, Emile Paul Frères, Paris, 1923, t.II, p.208-209

4) *Journal des Goncourt*, Charpentier et Fasquelle, Paris, 1887-1896, t. VIII, p.255 (7 juillet 1891)

5) 1894 5월 31일 르골루아 신문에 프루스트가 이 모임에 대해 TOUT-PARIS란 이름으로 기고.

Contre Sainte-Beuve, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1971, p.363. (이하 CSB로 표기)

6) CSB., p. 506. « Un professeur de beauté », 1905년 8월 15일 *Les Arts de la vie* 잡지에 쓴 글.

는 하야시, 빙Bing, 겹펠René Gimpel 같은 화상들을 통해 일본예술품들을 많이 사들였다. 1897년 공꾸르가 ‘공꾸르아카데미’를 만들기 위한 자금을 마련하려고 소장품들을 팔 때 프루스트는 하루노부의 판화를 사서⁷⁾ 중학교 친구였고 당시 국립미술학교 도서관장으로 있던 피에르 라발레에게 선사하고, 몽테스키우에겐 공작이 그려진 족자를 선물한다.⁸⁾ 더구나 몽테스키우는 일본색판화를 좋아하여 이에 대한 주제로 강연회도 할 만큼의 지식을 지니고 있었다. 물론 에드몽 드 공꾸르가 하야시와 함께 1891년에 『우타마로, 녹색집들의 화가, 18세기의 일본미술』, 1896년에 『호쿠사이, 18세기 일본의 미술』로 출간한 책을 참조하였을 것이다. 몽테스키우가 1921년 12월 사망하고 몇 달 후에 열린 소장품 경매에서는 일본 예술, 공예품이 오백여 가지나 되었다 한다. 이러한 몽테스키우 옆에서 프루스트는 일본취향을 깊은 미적 감각으로서의 공유할 수 있었다. 그리고 프루스트의 이러한 일본풍의 묘사는 글 속에 여러 형태로 비유되어 나타나고 있다.

『잃어버린 시간을 찾아서』에서 일본풍의 예로서 눈에 쉽게 보이는 것은 오테쓰 집의 실내장식, 기모노, 베르뒤랭 부인이 ‘일본식 꽃꽂이’에 대해 말하는 것 등 직접적인 예 등이 있는데 그런 것보다도 우리에게 흥미로운 것은 프루스트가 일본풍 판화에서 보고 이를 경치로 옮긴다던가 아니면 반대로 프랑스의 경치를 일본식으로 묘사한다거나 아니면 프랑스 풍경을 일본영향을 받은 휘슬러의 그림처럼 묘사한다거나 하는, 프루스트의 ‘글로 그림 그리기écriture picturale ou transposition picturale’라 말할 수 있는 다양한 시도이다. 또한 분재를 통해서도 세상을 바라보는 상대적인 비율개념을 작가의 작업과 연결시켜 다루고 있는 점이다. 그래서 이 글에서는 주로 일본판화와 분재 두 주제를 통해 프루스트가 어떻게 일본풍을 자신의 예술미학과 접목하였는지를 보기로 한다.

II. 일본판화와 프루스트의 풍경묘사

제 4권 『소돔과 고모라』에서 화자는 할머니가 돌아가신 후 노르망디의 바닷가 발백을 찾아간다. 예전에 할머니와 빌파리지 부인과 함께 산책을 했었을 때는 여름이어서 보지 못했는데 이번에는 봄 하늘아래 사과 꽃이 만발해 있는 풍경을 홀로 보게 된다.

7) Junji Suzuki, *Le japonisme dans la vie et l'oeuvre de Marcel Proust*, Keio University Press, Tokyo 2003, p.69.

8) Robert de Montesquiou, *Pas effacés*, mémoires publiés par Paul Louis Couchoud, Emile-Paul Frères, Paris, 1923. t. II, p. 285. « un beau kakémono de paons, sorti de chez Goncourt »

[...] l'horizon lointain de la mer fournissait aux pommiers comme un arrière-plan d'estampe japonaise ; si je levais la tête pour regarder le ciel entre les fleurs, qui faisait paraître son bleu rasséréné, presque violent, elles semblaient s'écarter pour montrer la profondeur de ce paradis. Sous cet azur une brise légère, mais froide faisait trembler légèrement les bouquets rougissants. Des mésanges bleues venaient se poser sur les branches et sautaient entre les fleurs indulgentes, comme si c'eût été un amateur d'exotisme et de couleurs qui avait artificiellement créé cette beauté vivante. Mais elle touchait jusqu'aux larmes parce que, si loin qu'elle allât dans ses effets d'art raffiné, on sentait qu'elle était naturelle, que ces pommiers étaient là en pleine campagne comme des paysans, sur une grande route de France.»⁹⁾

바다의 먼 수평선은 사과나무들 뒤로 마치 일본판화의 배경처럼 펼쳐있었다. 머리를 들어 꽃들 사이에 맑고 거의 강렬한 푸른색을 띤 하늘을 바라보려 하자 꽃들은 사이를 벌리며 이 낙원의 깊이를 보여주려는 듯 하였다. 그런 푸른 하늘 밑에서 아직은 차가운 산들바람이 빨개진 꽃송이들을 가볍게 흔들고 있었다. 푸른 박새들은 나뭇가지에 앉으려 와서 너그러운 꽃 사이를 넘나들고 있었는데 마치 이 생기발랄한 아름다움을 이국풍과 색의 애호가인 인위적으로 만들어 낸 것 같았다. 그러나 그러한 아름다움이 눈물이 날 정도로 마음에 와 닿은 것은, 그 세련된 예술적 효과를 아무리 과장하여도 자연스러웠기 때문이었고 그런 사과나무들이 농부처럼 들관 한가운데 프랑스의 한 큰 길을 따라 서 있었기 때문이었다.

바닷가의 풍경이 일본판화의 배경 같다는 것은 그 당시 파리에 잘 알려진 호쿠사이의 <후지산 36경>이나 히로시게의 <동해도53경> 풍경화를 통해 반복되는 주제이다. 바닷가나 호수를 배경으로 흐드러지게 피어있는 벚꽃나무들 사이로 간간히 보이는 사람들, 농부들, 여행자들의 모습이 일본판화대가들의 손을 통해 자연스럽게 있는 그대로 펼쳐진다. 이 노르망디의 풍경을 더욱 일본판화적으로 묘사하기 위해 프루스트는 바닷가와 사과꽃만 아니라 일본판화에 자주 등장하는 새까지 넣어 풍경을 일본식으로 완성했다. 그리고 일본색판화의 표현이 '인위적'이기는 하나 생생하고 자연스러운 아름다움을 보여주고 있다고 간접적으로 표현하고 있다. 사과 꽃으로 뒤덮인 노르망디 풍경에서 벚꽃나무들이 가득 핀 일본의 봄 풍경을 찾아냈을 때의 감흥은, 프루스트의 글쓰기에서 중요한 기법으로, 마들렌느를 통해 과거의 시간을 재현해내어 현재의 시간이 과거와 포개질 때 희열을 느끼듯, 여기서는 그 포개짐이 공간적으로 오는 기쁨이다. 마지막 문장에서 '프랑스의 한 큰 길을 따라' 라고 '프랑스'란 공간적 요소를 특별히 강조한 것에 주목할 필요가 있다. 일본판화 속에서 '이국

9) RTP, tome III, p.177-178

적'인 것으로 알고 있던 풍경이 프랑스에서 다시 눈앞에 실제로 펼쳐지고 있는 것을 확인했을 때의 즐거움이 이제는 '예술과 실제의 포개짐' 차원에서 그 '세련된 예술'이 이렇게 '자연스러운' 아름다움으로 실제 내 눈앞에 펼쳐있다는 사실에 '눈물이 날 정도로' 감동을 받는다. 그런데 그 뒤를 잇는 장면이 더욱 흥미롭다.

Puis aux rayons du soleil succédèrent subitement ceux de la pluie ; ils zébrèrent tout l'horizon, enserrèrent la file des pommiers dans leur réseau gris. Mais ceux-ci continuaient à dresser leur beauté, fleurie et rose, dans le vent devenu glacial sous l'averse qui tombait : c'était une journée de printemps.

그러다가 햇살의 뒤를 이어 갑자기 빗줄기가 내렸다. 빗줄기는 수평선 가득 줄무늬를 넣고, 줄지어있는 사과나무들을 회색그물 속에 가두었다. 그러나 사과나무들은, 쏟아지는 소나기에 얼음처럼 차가워진 바람 속에서도, 분홍빛의 꽃을 피운 채 그 아름다운 모습을 계속해서 뽐내고 있었다. 그것은 어느 봄날이었다.

앞 부분에서는 프루스트가 '일본판화의 배경' 같으며 직접적으로 풍경묘사의 비유의 밝히고 있으나 뒷 부분에서는 일본판화를 아는 사람만이 갑자기 쏟아지는 소나기 줄기의 장면을 알아볼 수 있다. 소나기 장면은 일본판화에서 자주 볼 수 있지만 특히 히로시게의 <에도의 100경> 중에 하나인 <오히시와 아타케街의 소나기> 로 파리에서는 그냥 <소나기>로 알려진 판화이다. 이 유명한 장면은 갑자기 쏟아지는 소나기로 다리 위를 지나던 사람들이 놀라 비를 피하려고 몸을 움추리고 달리는 구도이다. 그 순간포착과 역동성, 사선으로 내려긋는 빗줄기의 강한 선 때문에 반 고흐도 그 구도와 표현을 탐을 내 그대로 화폭에 유화로 그려보기까지 한 판화인데 고흐가 히로시게의 그림을 그대로 베꼈다면 (물론 한자가 들어있는 테두리를 함으로써 자신의 흔적을 남겼지만) 프루스트는 그림을 글로 전환 transposition하는 시도를 하며 원전을 밝히지 않은 경우이다. 남의 글들에서 영향을 받아 다시 만들어 내는 작업이 상호적텍스트intertextualité라면 그림에서 본 것을 글 속에서 다시 만들어내는 작업은 상호시각적텍스트(intervisio-textualité)라 할 수 있다. 이러한 작업은 프루스트가 애용하는 '이미지를 글쓰기로 전환하는 작업'중 하나로 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 글 속에 숨어있는 그림찾기를 놀이를 할 수 있을 정도로 많이 사용하고 있는 기법이다.

1919년 제 2권 『꽃피는 아가씨들의 그늘에서』가 출간 되었을 때 몽테스키우는 저자에게 « 우타마로와 히로시게의 연작들의 제목과 닮은 이름의 소설 속에 감미로운 읽을거리가 얼마나 넘쳐흐르는지 !10) » 라고 편지를 보냈다. 실상 제목뿐만이 아니라 내용면에서도 유

사한 장면이 나타난다. 화자는 할머니와 여름휴가를 보내러 노르망디의 바닷가 발벡에 도착해 그랑호텔에 머무는데 그곳에서 알게 된 로베르 드 생루와 저녁을 먹으러 가기 전 호텔방의 발코니에서 바다를 바라보며 화자는 시시각각 변화하는 바닷가의 풍경을 ‘일본판 화전시회’에 비유한다.

Une fois c'était une exposition d'estampes japonaise : à côté de la mince découpe du soleil rouge et rond comme la lune, un nuage jaune paraissait un lac contre lequel des glaives noirs se profilaient ainsi que les arbres de sa rive, une barre d'un rose tendre[...]11)

한 번은 일본판화전시회였다. 얇게 오려낸 듯 한, 붉고 달처럼 둥근 태양 옆에 노란 구름 한 조각이 호수처럼 나타났고, 그 호숫가 주위에 검은 양날검들과 해안가의 나무들이 늘어서 있었으며 연한 분홍빛 줄은(...)

일본색판화의 특성인 평평한 면처리와 선을 표현하기 위해 오려낸 듯한 해라고 표현하며 또한 노을이 구름에 반사해 색감이 가득한 풍경이 이번에는 끊임없이 변화하므로 한 장의 판화가 아닌 일본판화전시회를 구경하듯 묘사한다. 그런데 그 다음 풍경묘사는 ‘첼시의 거장’을 거론하며 끝나고 있다.

Et parfois sur le ciel et la mer uniformément gris, un peu de rose s'ajoutait avec un raffinement exquis, cependant qu'un petit papillon qui s'était endormi au bas de la fenêtre semblait apposer avec ses ailes, au bas de cette « harmonie gris et rose » dans le goût de celles de Whistler, la signature favorite du maître de Chelsea12).

때로는, 일률적으로 회색인 하늘과 바다에, 탁월하고 세련되게 약간의 분홍색이 덧붙여지곤 했는데, 그 동안 창문 밑 부분에서 잠이 든 작은 나비 한 마리는, ‘회색과 분홍색의 조화’ 아랫부분에 휘슬러의 취향대로 이루어진 날개로 첼시의 거장이 즐겨 사용하던 서명을 첨부하고 있는 것 같았다.

알다시피 « 첼시의 거장’은 휘슬러를 말한다. 몽테스키우와 친했던 휘슬러는 일본풍의

10) *Correspondance de Marcel Proust.*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris, t. XVIII, p. 392 et notes 4 et 5. Lettres du 4septembre 1919.(이하 *Corr.*로 표기) « Quelle provision de savoureuse lecture, à l'abri de ce titre qui semble celui d'une série d'Outamaro ou d'Hiroshigé ! »

11) *RTP*, tome II, p.162

12) *RTP*, tome II, p.163

영향을 많이 받아 그림을 그리던 시기가 있었다. 그리고 이 시기에 일본식 낙관을 모방해 나비모양의 도장을 자기 서명으로 채택했는데 휘슬러가 자기 취향에 맞게 변형한 나비의 모습이다. ‘회색과 분홍색의 조화’ 그림에도 그런 서명을 했으므로, 발코니에서 보이는 풍경을 일본판화와 비교하며 프루스트는 한 마리 살아 움직이는 나비를 등장시켜, 일본판화를 모방한 휘슬러의 그림에 서명을 하듯, 자신의 ‘글로 그린 그림’을 완성했다. 휘슬러의 그림 ‘회색과 분홍색의 조화’는 한 여인의 유럽식 초상화이지만, 완전히 일본채색화풍으로 그린 작품 중 <발코니에서> 라는 그림이 있는데, 프루스트는 자신이 그 발코니에서 풍경을 바라보는 입장에서 일본판화와 일본풍을 모방한 휘슬러의 화풍을 겹치며 ‘이중그림모방double pastiches picturaux’으로 그려내었다.

프루스트가 휘슬러에 애착을 가지고 있었던 것은 소설 속의 화가 엘스티르Elstir의 이름이 휘슬러Whistler의 철자바꾸기라는 것만으로도 알 수 있고, 소설 속에서 엘스티르가 « 풍경과 정물을 그리기 시작한 것이 최근이며, 신화적인 주제의 그림부터 그리기 시작해서, 그 후로 오랫동안 일본화의 영향을 받았다.»¹³⁾고 밝히고 있다. 실상 휘슬러는 1864년에 일본식유화를 많이 그렸는데, 그 중 하나는 그가 즐겨 붙이던 색과 음악의 용어로 이루어진 제목인 <자주색과 금색의 카프리치오>이라 짓고 부제목으로 <금색병풍>이라 붙였다¹⁴⁾. 이 그림에서는 한 여인이 일본전통의상을 입고 일본채색화를 들여다보고 있는데 히로시게의 것임을 알 수 있다.

몽테스키우도 일본화에 관한 연구를 했고 1904년 Georges Petit 회랑에서 열린 전시회장에서 ‘일본 색판화에 관하여’라는 강연을 한다.¹⁵⁾ 호쿠사이, 모로노부, 우타마로, 히로시게에 대해 강연을 했는데 특히 유의할 점은 여기서 시인이기도 한 몽테스키우가 어떻게 일본 색판화에서 본 풍경을 시로 전환(transposition)시키는지에 대해 말하고 있다. 이는 프루스트의 관심거리이기도 하다. 프루스트는 1905년 휘슬러의 전시회를 보고 나서 어머니에게 쓴 편지에 전시회에 가시면 일본 판화식으로 그린 그림을 잘 보시라고 권하고 있다.¹⁶⁾ 그 당시의 전시목록을 보면 <파랑과 초록의 변주곡> 이라는 제목이 있는데 그 옆에 ‘일본판화식으로 구성한 것’이라고 써있다¹⁷⁾. 프루스트도 이러한 일본식판화를 소설 속에 글로 그려내고 싶었던 것이다

13) RTP, tome II, p. 424 « Il avait commencé à peindre des paysages et des natures mortes, mais qu'il avait commencé par des tableaux mythologiques [...] puis avait été longtemps impressionné par l'art japonais. »

14) « Caprice en pourpre et or : le paravent doré »

15) 이 강연은 1907년 *Altesses sérénissimes* 안에 « Bleu du ciel avant les pleurs » 로 출간됨.

16) Corr., t. V, p. 221

17) *Exposition des œuvres de James McNeill Whistler*, 1905, p. 24 (cat.15)

『잃어버린 시간을 찾아서』 속에서 직접적으로 일본판화가들의 이름은 나오지 않는다. 그런데 습작노트(Cahier 48)에서 보면 볼론뉴 숲의 묘사가 나오는데 이때 ‘일본정원사’와 ‘호쿠사이의 족자’라는 표현이 등장한다.

« Le jardinier japonais avait planté à l'écart, seul au bord de l'eau, un arbre dont les branches effeuillées et jaunies portaient des centaines de mésanges bleues qui y perchaient familièrement, s'envolaient et revenaient s'y poser. [...] Comme aucune limite ne le séparait de la nature où il était plongé et où elles pouvaient entrer et sortir, souvent un oiseau venu de l'horizon à tire d'ailes dans la transparente claire-voie du beau jour d'automne venait apporter un moment la collaboration de sa forme à l'arbre décoratif et naturel, pendant qu'une mésange s'envolait vers le soleil. Et tendu entre les branches auxquelles il mêlait son fond si doux, cet écran nacré, sur lequel les oiseaux semblaient peints comme dans un kakémono d'Hokusai, c'était le grand ciel fleuri de tout le monde

프루스트는 이번에는 호쿠사이의 족자를 글로 재현해보고 싶어 시도한 것이다. 가을 숲의 풍경에 가지 위에 앉아 있는 푸른박새들이 다시 등장한다. 한 가지 여기서 주목할 것은 1888년 5월에 처음으로 출간된 <<일본예술 Le Japon Artistique>> 이란 잡지 1호에 지그 프리스 사무엘 빙 Siegfried Samuel Bing은 일본화가들이 식물과 동물묘사에 뛰어나다고 칭찬을 하였고 그 잡지의 표지에 일본판화 두 작품을 실었는데 히로시게 것으로 하나는 눈이 쌓인 가지에 앉은 새와 또 다른 한 쪽에는 꽃 한 송이가 그려져 있었다. 이렇게 새와 꽃의 묘사는 일본판화들을 대표하는 주제로 알려져 프루스트의 글에서 일본식 풍경묘사에는 새의 출현이 빠지지 않을 것이다. 앞서 본 발백의 사과꽃 풍경에서도 프루스트는 푸른박새를 그려 넣었다. 몽테스키우의 베르짜이오에서 파티에 대해 프루스트가 다음날 신문에 낸 글을 보면, 일본식 온실 안에 보기도문 꽃들과 작은 새들도 있었다고 한다.¹⁸⁾ 프루스트는 마지막 권인 『되찾은 시간』에서 다시 한 번 일본 그림을 그려낸다. 제1차 세계대전 중 한 겨울 밤, 화자는 눈이 쌓인 파리의 오스만 거리를 걸어간다. 달빛에 나무들이 그림자들을 늘어뜨리고 있는 모습에서 일본화를 연상한다.

[...] le contraste de lumière et d'ombre qu'on avait à côté de soi par terre les

18) CSB, p.363. « Un courte entracte, pendant lequel les amis de M. De Montesquiou admirent les petites merveilles du jardin, la serre japonaise, avec ses fleurs rares et ses fins oiseaux, ou se réunissent autour du buffet, préparé sous une tente... »

soirs au clair de lune. Celui-ci donnait de ces effets que les villes ne connaissent pas, et même en plein hiver ; ses rayons s'épandaient sur la neige qu'aucun travailleur ne déblayait plus, boulevard Haussmann, comme ils eussent fait sur un glacier des Alpes. Les silhouettes des arbres se reflétaient nettes et pures sur cette neige d'or bleuté, avec la délicatesse qu'elles ont dans certaines peintures japonaises ou dans certains fonds de Raphaël [...] Mais par un raffinement d'une délicatesse délicate, la prairie sur laquelle se développaient ces ombres d'arbres, légères comme des âmes, était une prairie paradisiaque, non pas verte, mais d'un blanc si éclatant à cause du clair de lune qui rayonnait sur la neige de jade, qu'on aurait dit que cette prairie était tissée seulement avec des pétales de poiriers en fleurs. »IV 314

(...)달 밝은 밤에 자기 옆 땅바닥에 만들어진 빛과 그림자의 대조. 달빛은 한겨울에도 도시에서 좀처럼 못 보는 효과를 자아내었다. 그 빛은 이제는 어떤 인부도 더 이상 치우지 않는 오스만 대로의 눈 위에 깔려 마치 알프스의 빙하 위의 달빛과도 같았다. 푸르스름한 금빛의 그 눈 위에 수목의 그림자들이, 어느 일본화들, 또는 라파엘의 그림 배경에 있는 섬세함과 더불어 뚜렷하고도 선명하게 비치고 있었다.(...) 그러나 마치 영혼처럼 가볍게 나무들 그림자가 길게 누워있는 이 파리의 초원은, 감미롭고 세련된 섬세함으로 가득 차서, 옥 같은 눈 위에 비치는 달빛 때문에, 초록빛이 아니라 눈이 부실만큼 흰 이 천국의 초원은, 마치 만발한 배꽃의 꽃잎으로 짜여 있는 것만 같았다

프루스트는 여기서 히로시게등의 판화에 자주 등장하는 ‘그림자’, ‘눈’, ‘달빛’ ‘만발한 하얀 꽃’ 등의 주제와 동양을 연상시키는 이미지인 ‘옥’을 꺼내오며 그림을 완성시키고 있는데 앞에서 인용한 글에서도 자주 등장하듯이 감미롭고 섬세한 정취가 주로 프루스트가 일본판화식으로 표현하려는 감성적 분위기임을 알 수 있다.

III. ‘난쟁이나무’와 상대적 비율

프루스트가 인용하는 다른 일본풍에는 ‘난쟁이나무’가 있다. 프루스트는 1907년 분재를 세 그루 사서 스트로스 Straus 부인에게 보낸다. 그리고 편지에 « 나무들이 나이가 무척 많고 꽤 작습니다. 마치 멀리 있는 몽블랑이 쌍안경 안에 들어와있는 것을 바라보며 저 높이가 4810미터다라고 하는 것과 같습니다.»¹⁹⁾ 라고 써 보냈다. 또 한편 노아이크 Noailles

19) Corr., t. IV, p.53. « ils sont si vieux et si petits ; C'est comme quand on regarde le Mont Blanc à l'horizon qui tient dans la lorgnette et qu'on se dit il a 4810 mètres. »

백작부인 이 쓴 시집 *Éblouissements*을 읽고 보낸 편지에는 그녀의 싹들이 일본인정원사가 만들어낸 작은 나무들 같지만 상상력을 동원해보면 거대한 나무로 보이는 것처럼 느껴지는 것을 이해하실지 모르겠다며 그녀의 시를 칭찬하였다.

« Je ne sais pas si vous me comprenez et si le poète sera indulgent à ma rêverie. Mais bien souvent les moindres vers des *Éblouissements* me firent penser à des cyprès géants, à ces sophoras roses que l'art du jardinier japonais fait tenir, hauts de quelques centimètres, dans un godet de porcelaine de Hizen. Mais l'imagination qui les contemple en même temps que les yeux les voit, dans le monde des proportions, ce qu'ils sont en réalité, c'est-à-dire des arbres immenses. Et leur ombre grande comme la main donne à l'endroit carré de terre, de natte, ou de caillou où elle promène lentement, les jours de soleil, ses songes plus que centenaires, l'étendue de la majesté d'une vaste campagne ou de la rive de quelque grand fleuve »²⁰⁾

난쟁이 나무라는 ‘작은 것 속에 숨겨진 큰 크기’에 대한 생각은 우리가 바라보는 관점이 상대적이라는 것, 작지만 그 안에는 우리가 보기 나름에 따라 거대한 크기를 지니고 있는 세계임을 발견하며 프루스트의 관심을 끈다. 이러한 관점은 제5권 『간헐인』에서 화자의 여자친구인 알베르틴이 릿츠호텔의 아이스크림을 분재에 비유하는 특이한 은유에 인용된다.

« [...] ces glaces au citron là sont tout de même des montagnes réduites, à une échelle toute petite, mais l'imagination rétablit les proportions comme pour ces petits arbres japonais nains qu'on sent très bien être tout de même des cèdres, des chênes, des mancenilliers, si bien qu'en en plaçant quelques-uns le long d'une petite rigole, dans ma chambre, j'aurais une immense forêt descendant vers un fleuve et où les petits enfants se perdraient. De même, au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront[...] »²¹⁾

그 레몬 아이스크림이 아주 작게 축적되어도 역시 산임에는 틀림없어요, 상상력이 그걸 본디 크기로 확대하거든요. 마치 일본의 난쟁이나무를 보듯, 작지만 역시 삼나무, 떡갈나무, 만치닐인 걸 잘 알아보듯이. 그래서 내방에 작은 도랑을 만들고 그 가를 따라서 분재를 몇몇 늘어놓고 보면 큰 숲이 강 쪽으로 비탈져 있는데 그곳

20) CSB, p. 541. Paru dans le supplément littéraire du *Figaro* à la date de 15 juin 1907.

21) RTP, tome III, p.637.

에선 어린애들이 길을 잃을 수도 있죠. 마찬가지로 이 노란 레몬아이스크림 밑에서 난 마부와 여행자와 역의 의자들을 아주 잘 볼 수 있는데 내 혀로 그 위에 그것들을 다 삼켜버릴 눈사태가 나게 할 수 있어요.

만국박람회 때 트로카데로에 설치된 일본식 정원을 구경한 프루스트는 일본식정원과 분재에 매혹된 이유를 들며, ‘거대하며 미세한’ 풍경을 만들어내는 ‘일본정원사들의 아주 기발한 생각은 무한대로 축소해놓은 전망이다’라고 하고 있다»²²⁾ 이렇게 ‘거대하며 미세한’ 두 가지 반대되는 개념이 동시에 한가지 안에 존재한다는 것에 매력을 느낀 것은 프루스트의 글쓰기 이론과 유사하기 때문이다. 『되찾은 시간』의 거의 마지막 부분에서 화자는 진실을 파악하는 방법론에 있어서 사람들이 자신의 글을 이해 못하거나 아니면 우호적인 사람들은 화자가 현미경으로 들여다 보듯 자세하게 세세한 것을 밝혀내었다고 말하지만 자신은 현미경이 아닌 망원경으로 그것을 바라보고 있어 작게 보이는 것뿐이라고 설명하고 있다. 실제로는 작게 보이지만 그 자체 안에 하나의 큰 세계가 있음을 알아차려 그 법칙을 찾아내려 하는데 사람들은 자기를 세세한 것이나 뒤지고 있는 사람이라고 평을 한다는 것이다.²³⁾ 프루스트 자신도 한 기자에게 답하기를 작다고 해서 중요하지 않은 것이 아니며 자신이 작업용구로 쓰는 것은 현미경이 아니라 망원경이라는 비유를 들고있다.²⁴⁾ 이러한 관점에서 프루스트가 작은 것을 지향하는 일본예술품과 동질감을 가지는 이유가 이해 된다.

22) *Corr.*, t. XII, p.70. « J’ai lu dernièrement d’admirables choses de vous toujours plus vastes, plus hautes ; vous grandissez comme un arbre. Que j’aimerais vous revoir, dans cette chambre où vous avez devant votre fenêtre un jardin, une villa, tout un paysage immense et minuscule qui tient dans le vitrage ; la Perspective avec ses rapetissements d’infini est le plus ingénieux des jardiniers japonais.

23) *RTP*, tome IV, p.618. « Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n’y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au “microscope”, quand je m’étais au contraire servi d’un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu’elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m’appelait fouilleur de détails.

24) *CSB*, p.640. « l’expression roman d’analyse ne me plaît pas beaucoup. Elle a pris le sens d’étude au microscope, mot qui, lui-même, est faussé dans la langue commune, les infiniment petits n’étant pas du tout – la médecine le montre – dénués d’importance. Pour ma part, mon instrument préféré de travail est plutôt le télescope que le microscope »

IV. 프루스트와 몽테스키우의 ‘소소함’에 대한 미학

프루스트는 작은 미세함을 관찰하면서 큰 원리를 깨닫는다는 것을 자신의 글쓰기방법으로 채택하고 있는데 몽테스키우도 일본예술은 «무한히 작은 속 안의 무한함 Infini dans l'infinitesimal»²⁵⁾이라고 정의를 내리고 있다. 프루스트나 몽테스키우의 이러한 감수성이 일본의 분재에 이끌리게 되는 것은 당연한데 몽테스키우가 일본공예품인 네츠케에 관심을 가지고 쓴 <Manière>란 시 속에 잘 나타나 있다.

Ne me demandez pas de peindre des batailles
Ou de vibrer ainsi que les frères Reszké !
Laissez-moi, dans mon coin, ciseler mes Intailles
Et sculpter mon Netszké !

Ne me commandes pas de grand Paul Véronèse,
Ni des marines où tiendrait le cap Fréhel ;
J'aime mieux rêver ma peinture japonaise,
Où tout est irréel ;

Poisson, grue, aigle, fleur, bambou qu'un oiseau ploie,
Tourture, iris, pivoine, anémone et moineaux ;
Tous les beaux foukousas,
brodés d'or et de soie,
Tous les kakémonos !²⁶⁾

네츠케란 나무나 상아로 만든 작은 장식용 공예품으로 섬세하게 조각한 일본장인들의 뛰어난 기술이 돋보여 그 당시 많은 일본미술애호가들이 사 모았고 몽테스키우도 여러 개 소장하고 있었다. 이 시를 통해서 볼 때 전쟁터의 그림보다는 네츠케를 조각하게 나를 그냥 두어달라, 베로네즈의 거창한 그림이나 해양그림을 주문하느니 물고기, 학, 모란이나 새가 그려진 일본 족자가 더 좋다는 취향을 밝히고 있다. 몽테스키우 자신이 « 나는 덧없는 것들의 왕이다 Je suis souverain des choses transitoires »라고 시작하는 «Maestro»²⁷⁾ 시 속에서도 그의 감각이 드러난다. 베르사이외 파티 때 정원에 임시로 만들어 놓은 극장이름을

25) Voir *Mercur de France*, n° 769, 1^{er} juillet 1930, pp. 47-64

26) « Manière », *Les Chauves-souris*, Georges Richard, Paris, [1892] 1912, p.24

27) *Ibid.*, p.13-14

Ephémère라고 붙여놓은 것도 같은 의미인데 FMR는 Robert Montesquiou-Fezensac의 첫 글자의 순서를 바꾸어 놓은 것이기도 하다. 이는 몽테스키우가 일본풍을 좋아했던 것이 단순한 시대유행의 영향이 아니라 일본풍에서 자신의 미학과 일치하는 점을 느꼈기 때문인데 실제로 일본색판화들의 소소한 일상의 장면, 특히 호쿠사이의 <만화집>에서 다양한 인물들의 다양한 자세의 발견으로 부터 드가의 다림질하며 하품하는 여자라던가 등을 굽고 있는 발레리나 등이 나올 수 있었고 당시 파리화가들이 부르주아가정의 일상적인 풍경들이 뷔야르나 보나르에 의해 그려질 수 있었으며, 생각해 보지 못했던 히로시게의 공간처리들의 영향을 받아 드가나 모리스 드니 등에 의해 새로운 면처리와 구도가 시도되는 것이다. 일상생활의 소소한 장면묘사는 실상 일본판화의 영향 이전에 샤르댕Jean Siméon Chardin(1699-1779)의 그림에서 볼 수 있는데 프루스트는 샤르댕을 좋아하여 그에 대해 쓴 글속에선 샤르댕 뿐 아니라 호쿠사이나 프루스트가 추구하는 가치들이 잘 나타나 있다.²⁸⁾ 즉 잘못된 이상주의적 규범에서 벗어나 현실 속으로 깊이 들어가면 자유로운 상태에서 모든 것들의 아름다움을 발견하게 된다고 하고 있다. 그래서 샤르댕의 그림에서는 사소한 일상이나 물건들이 대작에서와 마찬가지로 동일한 대상으로의 동일한 가치를 지닌다. 샤르댕의 가오리 한 마리나 빨래하는 여인, 호쿠사이의 밥짓는 스모선수의 모습 속에서 몽테스키우와 프루스트가 느끼는 소소함에 대한 미학은 『잃어버린 시간을 찾아서』의 화자가 일상 속에서 관찰하고 탐구하며 의미 없어 보이는 사소한 것 속에서 일반법칙을 찾아내 인간의 본질을 밝혀내기 위한, ‘현미경’으로 보는 것이 아니고 ‘망원경’으로 보는, 의미 있는 작업인 것이다.

28) CSB, p. 380. « Le peintre avait proclamé la divine égalité de toutes choses devant l'esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit. Il nous avait fait sortir d'un faux idéal pour pénétrer largement dans la réalité, pour y retrouver partout la beauté, non plus prisonnière affaiblie d'une convention ou d'un faux goput, mais libre, forte, universelle : en nous ouvrant le monde réel, c'est sur la mer de beauté qu'il nous entraîne. »

벨 에포크 또는 비자르 에포크

- 자크 타르디의 『아델 블랑-색의 기상천외한 모험』 -

윤 경 희
(서울대학교)

1. 벨 에포크와 그래픽 노블

벨 에포크를 연대기적으로 정확하게 규정한다면, 제1차 세계대전 발발(1914) 직전까지라는 점에는 합의가 되어 있되 그 시작점에 대해서는 의외로 학자들마다 의견이 분분하다. 장기적으로 보불전쟁 종료(1871) 이후부터라 하기도 하지만, 전쟁에 참패한 프랑스가 사회적 안정을 회복하는 과정에서 파리 국제 박람회(1878)를 개최한 시기로 보거나, 가장 짧게는 유럽 장기 대공황(1973-1896)이 끝난 뒤 본격적인 세기말에 접어들었을 때로 규정하는 관점도 있다. 벨 에포크가 언제 시작되었는지는 명확히 알 수 없어도 언제 끝났는지는 확연히 안다는 것은 그 자체로 시사적이다. 아름다운 시절의 역사성은 동시대적이라기보다는 사후적으로 자각되며, 따라서 종말 의식과 회고적 감정을 동반한다는 점에서다. 아름다운 시절은 끝났다. 삶의 기쁨과 즐거움은 유례없는 대규모 전쟁으로 인해 무참히 파괴되었다. 그것은 오로지 기억과 회상을 통해서만 불완전하게나마 되살리고 향유할 수 있다. 바로 그렇기 때문에 『잃어버린 시간을 찾아서(À la recherche du temps perdu)』(1913-1927)는 특정 작품의 제목을 넘어 한 시대에 팽배한 공통적 열망을 구현하는 모토까지 될 수 있는 것이라.

벨 에포크와 그래픽 노블에 관한 탐색을 시작하면서 우선적으로 관심이 끌린 대상도 이 같은 사후적 시간성의 의식이 드러난 작품들이다. 벨 에포크 당대에 생산된 초창기 만화 연구는 미래의 작업으로 기약하는 대신, 돌이킬 수 없다는 단절감과 되살리고 싶다는 향수가 양가적으로 뒤섞인 감정을 바탕으로 벨 에포크를 회고적으로 재현한 현대의 창작품에 초점을 맞추기로 한 것이다.

벨 에포크는 안정된 정치적 상황을 토대로 사회와 문화 모든 분야에 걸쳐 비약적 발전이 이루어졌다. 특히 예술에 있어서는 대도시 부르주아 계급의 성장으로 인해 그들의 일상

생활과 취향을 미적으로 고양시키는 세부 장르가 발달하게 되었다. 아르 누보(Art Nouveau)의 기치 아래 실내 장식, 가구, 식기, 패션 등 의식주 전 품목에 걸쳐 세련미와 장식성이 강화되었고, 바캉스, 미식, 오페라, 연극, 서커스 등 여가와 유흥을 위한 문화가 만개했다. 본격적으로 발달하기 시작한 사진술과 막 발명된 영화는 이 시대를 시각적으로 기록함과 동시에 그 자체로 예술적 시각성의 표현 도구가 되었다.

벨 에포크는 생활이 여유롭고 풍요로웠던 시절일 뿐만 아니라 세계와 일상의 표면이 독특한 시각적 즐거움을 선사했던 시대였기에 현대의 그래픽 노블 작가들에게는 특별한 도전과 창작 욕구의 대상이 된다. 프랑스의 아르 누보와 나비파(Les Nabis), 나아가 동시대 영국에서 진행된 미술공예운동(Arts and Crafts Movement)까지 포함하여 벨 에포크 시각문화의 속성들을 정의한다면 그 중 하나는 평면성이라 할 수 있다. 예를 들어, 알폰스 무하(Alphonse Mucha)의 연극 포스터, 상품 광고, 제품 포장 용기 디자인의 구성을 보면 주로 인물 모델과 상품 주변을 아라베스크처럼 꼬인 식물 이미지가 둘러싸고 있다. 사실적 원근감을 부여할 배경이 거의 재현되어 있지 않은 것이다. 인물의 머리카락과 옷 주름은 입체성 대신 주변 식물 덩굴에 조용하는 선의 율동과 자체를 표현한다. 마치 오래내서 더 쉽게 소유하고 수집하라고 유혹하는 듯한 선명한 윤곽선은 이미지가 기입된 공간이 납작한 종이라는 사실을 문득 상기시킨다. 펠릭스 발로통(Félix Vallotton)의 회화와 삽화, 그리고 앙리 드 툴루즈-로트렉(Henri de Toulouse-Lautrec)의 포스터는 대상들 사이의 거리감을 약화시키는 대신 색면의 대조를 부각시킨다. 포스터는 그 자체로 공공 영역의 건축물 벽이라는 평면적 공간을 장식하기 위한 도구이기도 하다. 에두아르 뷔야르(Édouard Vuillard)의 회화에서 사적 실내와 그 안의 인물은 어지러운 정도로 화려한 벽지, 양탄자, 옷감으로 장식되어 서로 간에 구분하기 어렵다. 세계는 납작하다. 이 점에 있어서 윌리엄 모리스(William Morris)는 벽지, 옷감, 타일 디자이너로서 이 시대의 주요한 시각적 체험인 세계의 평면화에 기여했던 것이다. 그런데 단순성과 장식성을 기반으로 표면 위에서만 증식하는 이미지, 달리 말하자면 착시에 불과한 입체감보다는 종이, 캔버스, 벽 등 기입 공간의 평면성에 보다 본질적으로 밀착한 이미지는 캐리커처, 카툰, 만화 등 그래픽 아트가 고유하게 추구해온 특질이기도 하다. 따라서 벨 에포크를 배경으로 삼은 현대의 그래픽 노블은 단순히 서사의 측면에서 당대의 역사적 사실에 상상적 허구를 도입하려는 시도만 하지 않는다. 순수하게 시각적인 영역에서, 그래픽 노블은 세계의 평면적 이미지라는 벨 에포크와의 공통적 속성을 바탕으로 지난 시대의 이미지 기록물을 보다 현대적으로 재해석하는 훌륭한 매체가 될 수 있는 것이다. 또한 생산 방식의 측면에서도 벨 에포크의 시각 매체와 현대 그래픽 노블은 상업성, 복제성, 대중성 등 지향하거나 고민하는 요소들을 다수 공유

하기에, 벨 에포크에 관한 그래픽 노블은 매체 자체의 기원에 대한 자기반영적 사유까지 펼쳐낼 잠재성을 지니고 있기도 하다.

2. 자크 타르디의 『아텔 블랑-색의 기상천외한 모험』

벨 에포크를 배경으로 한 몇 종의 그래픽 노블 중에서 가장 유명한 것은 아무래도 자크 타르디(1946-)의 『아텔 블랑-색의 기상천외한 모험』(1976-)이다. 『아텔』 시리즈를 구체적으로 논의하기 전에 작가를 소개하면 다음과 같다. 타르디는 1974년 『빙산의 악마(*Le Démon des glaces*)』와 『브랭다부안이여 안녕(*Adieu Brindavoine*)』으로 데뷔한 이래 약 50여 종의 작품집을 냈다. 타르디 작품의 경향은 크게 두 가지로 요약된다. 우선 타르디는 문학 친화적인 작가라 할 수 있다. 데뷔작 『빙산의 악마』는 쥘 베른(Jules Verne)을 연상시키는 해저 모험담으로, 귀스타브 도레(Gustav Doré)의 동판화 기법을 차용하여 기차, 잠수정, 거대 연체동물 등 스팀펍크를 가미한 19세기 SF를 복고적으로 재현해냈다. 이후 타르디는 실제 베른의 소설 삽화뿐만 아니라 루이-페르디낭 셀린(Louis-Ferdinand Céline), 다니엘 페낙(Daniel Pennac), 장 보트랭(Jean Vautrin) 등 다른 작가들의 표지화와 삽화를 그렸다. 특히 하드보일드 작가 레오 말레(Léo Malet)에 대한 애정이 대단하여 그의 탐정소설들을 그래픽 노블 시리즈로 각색하기도 했다.¹⁾ 타르디의 다른 주요 관심사는 제1차 세계대전이다. 타르디 자신은 종전 이후 출생자로 전쟁 경험이 없지만 그의 할아버지는 제1차 대전, 아버지는 제2차 대전 참전자였다. 어린 시절 타르디는 조부모로부터 전쟁의 참상에 대한 이야기를 듣고 자랐는데, 특히 참호 체험에 관한 이야기가 그의 감수성과 상상력에 커다란 영향을 끼쳤다고 인터뷰에서 밝힌다.²⁾ 직접 경험하지 않았음에도 불구하고 직계가족이 겪은 두 차례의 세계대전에 대한 타르디의 관심은 거의 강박적이어서, 참호 속에서 전쟁의 공포를 겪는 이등병 이야기인 데뷔작 『브랭다부안이여 안녕』에서부터 현재 까지도 역사가 못지않은 전문 지식과 집중력으로 전쟁 서사를 반복적으로 변주하며 그려나가고 있다.³⁾

1) 타르디의 작품 대부분은 카스테르만 출판사에서 발간되었으며, 작가에 관한 간략한 전기적 사항과 작품 목록은 출판사 홈페이지와 작가 공식 페이스북 홈페이지에서 확인할 수 있다.

cf. http://bd.casterman.com/peoples_detail.cfm?ID=3875; <https://www.facebook.com/TardiBD>.

2) cf. Michael Hein, “‘What Haunts a Soldier’s Mind: Monsters, Demons and the Lost Trenches of Memory,’ Representations of Combat Trauma in the Works of Jacques Tardi,” Jan Baetens, ed., *The Graphic Novel*, Leuven, Leuven UP, 2001, p. 102.

3) 타르디는 전쟁에 대한 진지한 탐구를 통해 개개인의 삶을 비극적으로 무력화하는 국가 제도와 권

『아텔』 시리즈는 타르디의 작가 인생을 관통하는 역작으로, 데뷔 초기에 시작되어 여전히 이어지고 있다. 현재 제9권까지 나온 시리즈를 차례대로 간략히 소개하면 다음과 같다.

1. 『아텔과 야수(Adèle et la Bête)』(1976)
1911년 11월 3일. 자연사 박물관에서 익룡이 깨어나 파리가 혼란에 빠진다.
2. 『에펠 탑의 악마(Le Démon de la Tour Eiffel)』(1976)
1911년 12월 12일. 아텔은 고대 아시리아 악령 숭배자들의 비밀에 휘말린다.
3. 『미친 과학자(Le Savant fou)』(1977)
1912년 1월. 자연사 박물관에서 원시인류 피칸트로푸스를 부활시킨다.
4. 『미라들의 난장판(Momies en folie)』(1978)
1912년 3월 4일. 루브르의 미라들이 깨어나 이집트의 피라미드로 돌아간다.
아텔은 고대 마신교도들의 싸움에 휘말려 죽은 뒤 냉장 관에 보존된다.
5. 『도마뱀의 비밀(Le Secret de la salamandre)』(1981)
1917년 제1차 세계대전 중 이등병 브랭다부안(Brindavoine)이 부상으로 귀향한다.
이집트 미라의 지시를 받고 아텔을 냉장 관에서 부활시킨다.
6. 『머리 둘 달린 익사체(Le Noyé à deux têtes)』(1985)
1918년 11월 11일. 종전. 생 마르탱 운하에 괴물 낙지가 출현한다.
7. 『괴물들!(Tous des monstres!)』(1994)
1918년 11월 12일. 괴물 낙지는 참전자 피아(Fia)의 환상의 피조물임이 밝혀진다.
8. 『지하의 미스터리(Le Mystère des profondeurs)』(1998)
1922년 3월 28일. 파리의 수도관과 지하도에 투구게 무리가 출몰한다.
9. 『지옥의 미궁(Le Labyrinthe infernal)』(2007)
1923년 10월 말. 미노타우루스 같은 괴물이 등장하여 인간을 잡아먹는다.

첫 발간 이후 37년이 지난 현재까지도 작품이 완결되지 않은 데는 여러 이유를 들 수 있겠지만, 가장 직접적인 것은 타르디가 『아텔』 시리즈 외에도 앞서 소개한 다른 단행본과

력에 저항하게 되었고, 그러한 메시지를 작품에 담을 뿐만 아니라 자기 생활에서도 실천하고 있다. 예를 들어, 타르디는 2013년 1월 1일 정부가 레지옹 도뇌르 훈장을 수여하려 한다는 소식에 자신은 “자유로운 인간으로 남고 싶고 어떤 권력에 의해서든 볼모로 잡히고 싶지 않다”(rester un homme libre et ne pas être pris en otage par quelque pouvoir que ce soit)면서 단호한 거부 의사를 표명했다. “Jacques Tardi refuse la légion d’honneur,” *Le Figaro*, le 2 janvier 2013 [En ligne]; <http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2013/01/02/97001-20130102FILWWW00335-jacques-tardi-refuse-la-legion-d-honneur.php>.

연속물 들을 동시에 진행해왔기 때문이다. 『아텔』을 그리는 사이사이에 문학 작품을 이미지화한 작업물과 전쟁 서사 창작물 들을 활발하게 출간했으니 시리즈의 완간은 지연될 수 밖에 없을 것이다. 그러나 이러한 현실적 맥락과 무관하게 『아텔』은 느리고 단속적인 출간 주기에 걸맞은 고유의 서사 구조를 생성해나가고 있고, 어쩌면 이 점이야말로 가장 흥미로운 해석의 대상이라 할 수 있다.

작품의 주인공 아텔 블랑-섹은 담대하고 호기심 많은 20대 중반의 로망-퐁이유통(roman-feuilleton) 작가로써, 범죄, 추리, 공포, 판타지, 미스터리 등 자기 소설의 소재를 얻기 위해 범죄 조직원과 친분을 쌓거나, 필요한 도구를 손에 넣으려 부하를 고용하고 인질을 납치하기도 서슴지 않는다. 주인공이 대중을 위한 서사 창작물 작가라는 점에서 타르디의 그래픽 노블 시리즈는 자기반영적 속성을 지니게 된다. 『아텔』은 말하자면 19세기 로망-퐁이유통의 세계를 현대의 그래픽 노블로 재해석한 것이다. 『아텔 블랑-섹의 기상천외한 모험』이라는 시리즈 제목과 아홉 개의 부제들은 만화적이기도 하지만 또한 19세기 후반 유행한 대중 소설의 전형을 따른 것이기도 하다. 아텔은 각각의 기이한 에피소드를 겪을 때마다 그것을 곧장 책으로 출판하는데, 따라서 『아텔』 시리즈는 타르디가 창작한 그래픽 노블이면서 동시에 아텔이 쓰는 연재소설이 된다. 시리즈 속에서 아텔은 타르디의 페르소나로서 서사의 진행, 작품 창작, 문학 시장에 대한 타르디의 자기반영적 사유를 대변하는 것이다.

로망-퐁이유통의 장치를 차용했음에도 불구하고 『아텔』 시리즈의 매력은 분명 탄탄하게 잘 짜인 이야기에서 비롯되는 것은 아니다. 『아텔』 시리즈 각각의 앨범에서 발생하는 크고 작은 사건들은 일면 긴장감 있게 전개되다가도 허무맹랑하게 해소되거나, 다음 회로 넘어가서 다시 발생하거나, 호지부지 관심 밖으로 사라지거나, 지지부진하다가 아예 해결되지 않는다. 익룡, 투구개, 거대 낙지, 미라, 미노타우루스 등 파리 시내에 괴생물체들이 출몰하는 연원은 아예 밝혀지지 않거나, 밝혀지더라도 엄밀히 따지자면 그다지 설득력이 없다. 등장인물들은 사소한 원한 관계로 싸우다 우스꽝스럽고 허무하게 죽거나, 죽음을 위장한 부상에서 치유되어 다시 등장한다.

『아텔』의 서사가 굵직한 흐름 없는 동시다발적 에피소드, 발생하되 해소의 쾌감을 주지 않는 미결 사건들로 이어지는 까닭은 우선 시리즈 안에서 주인공 아텔의 독특한 지위 때문이다. 일반 미스터리 추리물에서 탐정이나 경관은 도덕의 수호자이거나 최소한 뛰어난 지적 능력의 소유자로서, 선과 악이 비교적 분명한 세계에서 혼란을 일으키는 사건의 원인을 추적하고, 남다른 지성과 담력으로 미지의 문제를 해결함으로써 서사에도 깔끔한 결말을 부여해서 독자들에게 질서 회복의 카타르시스를 준다. 그러나 타르디의 그래픽 노블에서

아델은 초월적 시선과 지성으로 사건을 조망하고 문제를 해결하는 적극적 인물이 아니라 단지 호기심에 이끌려 음지의 황당무계한 사건에 연루되는 수동적 관찰자에 불과하다. 아델이 관찰하고 기록하는 벨 에포크 파리의 이면이야말로 이 시리즈의 실제 주인공이라 할 수 있다. 명목상의 주인공이 사건 해결의 의지와 욕구가 없는 이상, 『아델』의 에피소드들은 언제까지나 미제로 남고, 다음 회에 또 등장할 수밖에 없다. 그런데 바로 이 같은 사건의 미결과 무한한 재발이야말로 『아델』 시리즈를 37년 간 이끌어온 서사적 원동력이자 작품의 주제 자체다.

3. 벨 에포크 또는 비자르 에포크

『아델』 시리즈를 구성하는 에피소드들은 중구난방 무성의하게 보일 수도 있지만 혼란한 파편성을 상쇄하는 하나의 분명한 구심점이 있다. 그것은 의외로 엄격하게 계산된 단선적인 시간이다. 『아델』의 서사는 1911년 시작되어 순차적 시간에 따라 전개된다. 위의 작품 목록에서 알 수 있듯, 아홉 권 중 제1차 대전 중의 에피소드를 다룬 제5권을 중심으로 앞의 네 권은 벨 에포크 말기, 뒤의 네 권은 종전 이후의 이야기가 펼쳐진다. 즉, 전쟁을 기점으로 작품 전체의 시대적 배경이 정확하게 양분되는 것이다. 전쟁 이후의 에피소드들도 이전의 네 권과 연속성이 있지만 우선 벨 에포크에 해당하는 초반부에 집중하기로 한다.

『아델』 시리즈의 독자라면 첫 번째 에피소드 「아델과 야수」가 출간되었을 때의 열광을 쉽사리 짐작할 수 있을 것이다. 표지를 열자마자, 오스만 남작의 도시 정비 사업 이후 넓혀진, 가르니에 오페라 근방의 대로가 아닐까 짐작되는 화려하면서도 세련된 파리 풍경이 펼쳐진다. 도로변 울타리에 백화점 광고가 설치되어 있고, 압생트 포스터가 붙어 있는가 하면, 저 멀리 건물 벽에는 알폰스 무하의 일러스트로 유명해진 과자 회사 르페브르 유틸(Lefevre Utile)의 간판이 보인다. 여유로운 길에 사륜구동 택시가 달리고, 프록코트를 입은 남자들과 버스를 한껏 부풀린 여자들이 걸어간다. 이미지에 10상팀 우표가 붙어 있다. 벨 에포크의 파리는 그림엽서로 축소되고 표상되는 세계다. 『아델』은 관광, 스펙터클, 산책의 대도시로의 초대장처럼 독자를 단순히 매혹시킨다.

그러나 에피소드는 자정에 가까운 자연사 박물관에서 익룡의 알이 부화하는 장면으로 시작된다. 대낮의 생기에서 한밤의 화석, 문화와 일상의 근대에서 자연과 야성의 고생대로의 급격한 이동이다. “이 선사시대 족속의 귀환”(retour de cette espèce préhistorique),⁴⁾ 또

4) Jacques Tardi, *Adèle Blanc-Sec 1: Adèle et la bête*, Paris, Casterman, 2007, p. 8.

는 “시대의 심연에서 튀어나온 이 괴물”(ce monstre sorti du fond des âges)⁵⁾은 파리 시민을 죽이고 온 도시를 공포에 떨게 한다. 제2권에서도 과학적 지식으로 무장한 근대인이 이해할 수 없는 사건이 발생하기는 마찬가지여서, 루브르 박물관에 전시된 고대 아시리아의 바람의 악령이 살아서 등장하여 파리 시민을 현혹시킨다. 제3권에서 초자연적 현상의 비밀을 탐구한 자연사 박물관의 과학자들은 마침내 공룡은 물론이고 원시인류 피칸트로푸스까지 부활시키는 데 성공한다. 제4권에서는 아텔의 증조부가 이집트 원정에서 가져온 미라가 깨어나고, 루브르의 다른 미라들까지 깨워 고향 왕의 계곡으로 돌아간다.

한 마디로, 『아텔』 시리즈의 벨 에포크는 비자르 에포크이기도 하다. 아름다움은 이면에 기이함을 숨기고 있다. 근대, 유럽, 도시, 문화, 과학 등 자랑스러운 한 시대를 표상하는 가치들을 무너뜨리면서 오랜 망각과 죽음을 넘어 귀환하고 부활한 것들. 매혹적이고 화사한 평면을 찢고 어두운 지하와 심연으로부터 튀어나온 것들은 공포와 경악을 불러일으킨다. 익룡과 피칸트로푸스는 인간이 진화하고 문명을 이루기 위해서는 폭력적 야성을 억압해야 했다는 사실을 뒤늦게 일깨운다. 그러나 타르디는 특유의 아이러니로, 혼란을 진압하고 국가 질서를 유지하기 위해 발명한 경찰 제도와 자연을 지배하고 야성을 승화하는 과학적 이성이 오히려 더욱 광기와 폭력의 근원에 가깝다는 것을 역설한다. 앞서 언급한, 『아텔』에서 사건이 제대로 해결되지 않는 까닭은 원천적으로 이 점에 기인한다. 국가 제도와 합리성을 추구하는 이성이 무능하기 때문이다. 마찬가지로, 아시리아 조각상과 미라 에피소드는 웅장한 박물관 전시로 표상되는 한 국가의 문화적 수준은 제국주의자들의 약탈이라는 야만적 행위 덕분이었다는 역사적 진실을 일깨운다. 제4권의 말미에서 루브르에서 깨어난 미라들은 유럽 관광을 즐기다 여객선을 타고 이집트로 귀향한다. 왕의 계곡의 너른 사막, 평화롭게 석양이 비치는 피라미드와 스�핑크스 이미지에 묘한 안정감과 쾌감을 느끼지 않는 독자는 없을 것이다. 타르디의 세계관에서 질서의 진정한 회복이란 이런 것이다.

4. 전쟁, 그리고 애도 없는 세계

이처럼 1912년이 시작될 무렵 여전히 눈 덮인 파리에서 어떤 자들은 사자(死者)들에게 다시 나타나라 간청했고, 그럼으로써 영원한 평화의 왕국에서 그들의 안식을 방해하고 아텔을 새로운 모험으로 이끌었다. 그들의 목적은 도대체 무엇인가.

5) *Ibid.*, p. 19.

Ainsi, en ce début d'année 1912, dans un Paris encore enneigé, certains invoquent les morts et les font apparaître, troublant ainsi leur repos au royaume de la paix éternelle, et entraînant Adèle dans une nouvelle aventure. Mais quel peut bien être leur but?⁶⁾

자연사 박물관 과학자들이 공룡을 부활시켜 인간의 의지대로 조종하려 한다. 로망-뢰이유통의 문체를 패러디한 제3권의 도입부다. 앞서 살펴보았듯 죽은 생명체의 부활, 망각된 것의 상기, 억압된 것의 귀환, 사라지고 쫓겨난 것의 재등장은 『아텔』 시리즈를 관통하는 주요 테마다. 그런데 『아텔』 시리즈에서 죽음과 부활을 가장 극적으로 겪는 대상은 바로 주인공 아텔이다. 아텔은 제4권의 말미에서 고대 마신교도들의 교파 싸움에 휘말렸다가 허망하게 죽는다. 제5권에서 아텔이 사라진 이야기의 공간을 채우는 인물은 타르디의 데뷔작 주인공이기도 한 브랭다부안(Brindavoine)이다. 때는 1917년, 제2차 대전이 한창인 전쟁터의 참호 안에서, 이등병 브랭다부안은 인간의 자유 의지가 전혀 발휘될 수 없는 거대한 폭력적 상황의 무의미에 지쳐, 자해한다. 상처는 덧나, 브랭다부안은 팔이 절단된 채 결국 귀향한다. 여러 복잡한 과정을 거쳐, 브랭다부안은 냉장 관에 저장된 아텔의 시체를 다시 부활시키는 데 성공한다. 아텔이 깨어나자마자 종전이 선언되고, 아텔은 전쟁에 대한 아무런 기억 없이, 벨 에포크가 끝난 시대를 살아가게 된다.

『아텔』 시리즈에서 부활과 귀환은 양가적이다. 죽은 여주인공이 SF적 설정의 힘으로 되살아난다거나, 떠나간 미라가 여행객의 자격으로 다시 유럽을 방문한다거나 하는 사건들은 독자에게 만화적 서사에서만 가능한 쾌락을 불러일으킨다. 공룡의 부활도 마찬가지다. 비록 현재로서는 허황될지라도 언젠가는 멸종된 생명체를 되살려낼 수 있을지도 모른다는 과학 기술 발전의 꿈을 자극하는 것이다. 부활과 귀환은 상호텍스트적으로도 일어난다. 거의 평생 『아텔』을 그려오면서, 타르디는 그 사이에 그린 다른 작품의 서사와 인물을 『아텔』 속에 삽입하고, 독자가 망각했던 자기의 이전 작품들을 다시 상기시킨다. 제5권에서 브랭다부안이 등장해서 이후의 앨범들에서 주요 인물로 맹활약을 하는 게 그 예다. 『아텔』 시리즈는 타르디의 다른 작품들이 부활하고 재생하는 냉장 실험실이다. 그러나 다른 한편으로, 죽은 줄 알았던 악당이 다음 편에 다시 등장한다거나, 과거의 역사적 채무에서 여전히 자유롭지 않기에 근대의 수도에 악령적 존재들이 끊임없이 출몰한다는 점에서, 잔존과 부활은 언제나 불안의 요소를 품고 있다. 물론 이 점은 영원한 미결의 사건들로 인해 『아텔』 시리즈를 계속 지속시키는 기제이기도 하다.

6) Jacques Tardi, *Adèle Blanc-Sec 3: Le Savant fou*, Paris, Casterman, 2007, p. 8.

그런데 빈번한 부활과 귀환의 가장 심각한 효과는 등장인물과 독자 모두 죽음에 무감각해진다는 것이다. 시리즈의 초반부에서 독자는 친숙한 인물의 급작스러운 죽음에 허망함을 느끼지 않을 수 없다. 그러나 에피소드들이 이어지면서 전편에서 죽었다고 간주된 인물이 후속편에 다시 등장하는 일이 비일비재해짐에 따라, 죽은 사람이 언젠가 다시 살아나리라 예상하면서 점차 죽음에 무감해진다. 이런 독서 경험이 기계적으로 반복되면서, 심지어 죽은 사람이 다시 살아나지 않고 서사 공간에서 영원히 사라져도 잘 인식하지 않게 된다. 대량 살상의 가장 비극적인 효과다.

『아텔』 시리즈에는 아텔을 둘러싸고 경찰과 악당 무리가 뒤섞여 의외로 총 싸움 장면이 자주 등장하는데, 타르디는 총 싸움 장면과 총상을 입어 죽은 사람의 묘사를 놀랍도록 건조하게 처리한다. 죽음의 고통과 비애도 없지만, 폭력적 충동의 대리적 분출에 따른 쾌락도 없다. 그저 서로 총을 쏘고, 정형화된 비명을 지르고, 붉은 얼룩을 흘리고, 쓰러진다. 비정함조차 없이, 기계적이고 자동적이다.

죽은 자가 다시 살아나는 세계와 죽음에 무감한 세계는 애도가 없다는 점에서 같다. 죽음에 대한 무감각과 그것을 상쇄하는 부활은 아마도 타르디가 제1차 세계대전을 가체험하면서 형성한 감정적 반응과 타협적 환상일 것이다. 전쟁 같은 예외적 상황에서 타인의 죽음은 처음에는 충격과 비애를 유발하고 개인의 생애와 인류의 역사 등 유한한 시간의 서사에 대해 사유하는 촉매제가 되지만, 그것이 동시다발적으로 게다가 대량으로 반복될수록 인간은 감정과 사유 대신 기계적 살상에 마비되거나 브랜다부안처럼 권태와 무위에 빠지게 된다. 이때 죽은 자가 부활한다는 환상적 설정은 죽음에 대한 무감각이라는 윤리적 결함을 보상한다. 어차피 살아나게 되어 있는 이상, 슬퍼하지 않아도 되는 것이다. 애도하지 않아도 된다. 지속적인 생이 보장되어 있다. 현실에서는 그렇지 않더라도, 30년 이상 끌어왔는데도 여전히 그 서사적 가능성을 소진하지 않은 허구의 세계에서는.

벨 에포크는 『아텔』 시리즈가 이런 식으로 부활시킨 대상들 중 하나다. 아텔의 무심하고 냉정한 성격에 힘입어, 지나간 아름다운 시절은 그대로 재현해야 할 복고적 향수의 대상이라기보다는 현재의 이질적 시대성이 얼마든지 주입될 수 있는, 그리하여 오히려 더 생생하게 되살릴 수 있는 이미지와 텍스트의 질료가 된다. 세계와 인간은 전쟁 중의 참호(tranchée) 속에 갇혀 수동적으로 파괴와 죽음을 기다리는 대신, 종이 평면 위에 질서정연하게 분할된(tranché) 칸마다 다시 살아나 움직인다. 그 움직임은 완결을 모른다.

제 2 부 제 2 분과

〈발표 : 벨 에포크 시대의 예술 (I)〉

사 회 : 이충훈(한양대)

발 표 : 벨에포크 시대의 그래픽 아트 : 거리의 포스터에서 일러스트레이션까지
/ 심지영(아주대)

벨 에포크의 춤 - 두 선구자와 발레 뤼스 / 도윤정(인하대)

기술 환경과 새로운 문화 형식 - 조르주 멜리에스의 「달세계 여행」
/ 이수진(인하대)

1900년 만국 박람회와 상상의 공간 - 건축과 박람회 기능 -
/ 박성혜(고려대)

지정토론 : 서정배(건국대), 조만수(충북대), 여금미(고려대), 손정훈(아주대)

벨에포크 시대의 그래픽 아트 : 거리의 포스터에서 일러스트레이션까지

심 지 영
(아주대학교)

들어가며

본 발표는 프랑스의 벨에포크라 불리는 시대의 중요한 특징 중 하나라고 할 수 있는 그래픽 예술의 발전에 주목하여, 이 시기의 거리에서 볼 수 있었던 이미지, 일상생활에서 생산되었던 이미지들을 통해 벨에포크라는 시대를 살펴보고자 한다.

벨에포크는 문헌에 따라 다소 다르게 정의되어 있으나, 일반적으로 19세기 말부터 20세기 초, 즉, 1870년에서 1896년에 걸친 경제 침체가 끝난 후부터 1차 세계대전이 발발하기 전의 기간을 일컫는다. 이 기간은 프랑스가 영국과 함께 경쟁적으로 아프리카와 인도차이나 지역을 식민 점령하던 시기였으며, 내부적으로는 드레퓔스 사건, 만국박람회, 지하철 개통, 인상주의, 프렌치 캉캉과 콘서트 카페(café-concert)에서 나오는 자유방임의 분위기, 유흥과 파티의 시대, 낙관주의의 시대로 알려져 있다. 그러나 벨에포크의 낙관주의의 이면에는 공업화의 발전에 따른 새로운 사회문제, 노동자들의 투쟁과 노조운동, 가톨릭과 공화주의의 충돌 등 많은 갈등이 존재하고 있었다.

그러나 무엇보다도 벨에포크는 예술에서 가장 괄목할만한 변화를 보였던 시대이다. 미학적 모더니티가 진행되었던 시대로서, 인상주의, 아르누보, 자포니즘, 큐비즘에 이르기까지 다양한 미학적 실험이 계속되면서 마침내 오랜 원근법의 망령에서 예술이 자유로움을 얻기 시작한 시대라 할 수 있다. 이런 변화의 시작에 벨에포크의 그래픽 예술이 있다. 벨에포크의 그래픽 예술은 당시 미학적 모더니티와 산업사회의 상업성이 결합하여 만들어진 시대의 산물이며, 쥘 페리(Jules Ferry)법으로부터 비롯된 문맹률이 낮추어진 사회의 산물이자, 1905년 법으로 이룩한 종교-국가 분리법의 산물이었다. 또한 기술적인 면에서는 석판 인쇄술 발전의 산물이었으며, 청각에 대해 시각적 매체가 우세하기 시작했던 시대의 산물로서, 결국 이 시기의 그래픽 예술은 인쇄와 출판업의 발전을 가져왔고, 장서 수집가들

을 탄생시켰으며 텍스트에 이미지가 새로운 관계를 맺을 수 있는 시대의 문을 열었다. 거리의 포스터와 전단, 신문과 잡지에 실린 삽화, 소설과 시집의 표지 그림 등, 이미지가 풍요로웠던 시대로서 벨 에포크에 대해 고찰하면서, 이 시대 대중적으로 소비되었던 이미지들의 양상, 역할, 의미 등을 살펴보는 것은 매우 의미 있는 작업이 될 것이다.

I. 거리 풍경과 포스터

한국에 <호외>를 외치던 사람이 있던 시기가 있었다면, 19세기 중반까지 프랑스에서는 <Avis à la population>을 외치던 사람들이 있었다. 중요한 사안을 시민들에게 알려야 할 때는 마을의 공무원들이 북을 치며 사람들의 관심을 유도하였으며, 공지사항을 큰 소리로 외쳐 전달하곤 했다. 19세기 말이 되면서, 두꺼운 종이들이 이 마을 공무원들의 역할을 대체했는데, 이 시기에 대해 Jean-Marie Lhote는 신문가판대가 기쁨의 무대를 대체했다고 비유적으로 표현하였다. 이제 글을 읽을 수 있게 된 사람들은 벽에 게시된 공보물, 가판대에 놓인 잡지의 표지나 포스터에 시선을 주기만 하면 필요한 정보를 얻을 수 있었다. 더 이상 귀를 기울일 필요가 없이 ‘종이의 연극’이 시작되던 시대로, 청각적인 정보에서 시각적인 정보가 중요해졌던 시대가 도래했던 것이다. 프랑스에서 이 시기는 1881년 7월 29일 법(Loi du 29 juillet 1881)이라 불리는 ‘언론의 자유와 게시의 자유’ 법이 ‘벽보 금지(Défense d’afficher)’법이라는 다소 역설적인 법과 함께 시작되었다. 즉, 이 시기부터 언론의 자유와 게시물에 대한 자유가 공표되었고, 이 자유에 대해서 사유지나 공공의 이익을 위해 게시를 금지해야 할 장소를 특별히 지정하여 보호해야 할 필요가 생겼기 때문이다. 게시물의 자유가 보장되면서, 오늘날까지 계속되고 있는 이미지의 홍수가 시작된 것이다.

이런 배경에서 진정한 그래픽 예술의 한 장르로서 포스터의 역사는 1890년대부터 시작되었다고 볼 수 있는데, 이 시기 전에는 삽화가 없는 문자 메시지로 포스터가 시작되었기 때문이다. 차차 건물 외벽에 직접 페인트로 칠하는 방식의 광고나 패널 형식의 광고가 등장했고, 오늘날 포스터라 불릴 수 있는 작은 크기의 종이 인쇄물이 상점 내부나 실내 공간, 쇼 윈도우에 게재되었다.

19세기 중반 이후부터 파리는 오스만의 도시계획으로 곳곳에 대규모 공사가 진행되고 있었고, 포스터를 붙이기에 적합한 공사장 가벽이 많이 만들어지게 되면서 도시 전체에 포스터가 덕지덕지 붙어 있었다고 알려져 있다. 1885년 당시 르피가로Le Figaro 신문에 실린 삽화를 살펴보면 건물 벽과 공사 벽은 물론, 잡지 키오스크, 모리스 기둥, 샌드위치맨에 이

르기까지 그야 말로 거리는 각종 포스터가 넘치는 광고의 시대에 있었음을 알 수 있다.

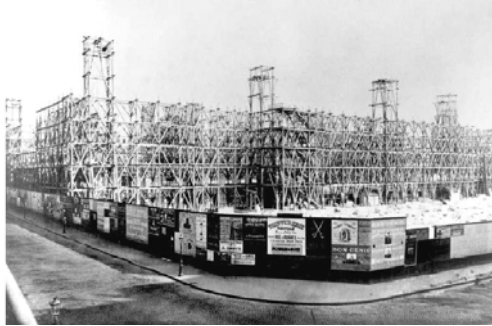


그림 1. 오스만 도시계획으로 공사 중인 파리 풍경



그림 2. 1885년 르피가로 신문 삽화

1885년 피가로 신문이 보여주는 도시 풍경에는 강렬한 색으로 채색된 이미지가 있는 포스터는 눈에 띄지 않지만, 1900년 경에 발표된 우드리Oudry의 포스터에는 모리스 기둥을 장식하는 다색의 그림이 그려진 포스터들을 볼 수 있다. 포스터 예술의 벨에포크가 도래했음을 보여주고 있는 것이다. 모리스 기둥Colonne Morris 이라 불리는 원형 홍보물 설치대는, 가브리엘 모리스Gabriel Morris라는 인쇄업자가 1868년에 제작한 파리의 광고 홍보대로서, 이미 1830년대부터 존재했던 파리의 광고 설치대이자 공중 화장실의 역할을 했던 기둥을 대체했던 설치물이다.

이미지가 들어간 포스터가 가능하게 된 것은 석판화 기술의 발전과 관련이 있다. 석판화는 1798년에 발명되었지만, 100년 가까이 지난 1865년이 되어서야 다색석판화의 기술이 완성되면서, 포스터는 하나의 예술적인 장르로 탄생하기 시작한다. 석판에 직접 크레용이나 붓으로 그림을 그려, 찍을 때 물감이 묻어야 할 부분과 그렇지 않은 부분을 구별하며, 석판에 그림을 그리는 단계에서나 프린팅 단계에서 섬세한 노하우가 필요한 작업으로, 다색석판화의 경우에는 색상 수만큼의 석판이 필요하며, 그 만큼의 프린팅 횟수가 필요하다. 19세기 후반에 들어서 작품의 크기에 있어서도 석판 기술은 혁신을 거듭했다. 그 동안에는 석판의 크기에 맞는 작은 사이즈의 판화만을 제작했지만, 크기가 큰 석판으로 작업하는 것이 가능해졌으며, 작품의 크기가 매우 큰 경우에는 여러 장의



그림 3. 1900년경,
루이 우드리Louis Oudry

석판을 붙여 콜라주의 방식으로 연결하여 찍을 수 있었다. 1870년 파리에서 가장 유명한 석판화 제작소이자 인쇄소인 조제 르메르시에 Joseph Lemercier 인쇄소는 5만장의 석판을 보유하고 있었다고 하니, 당시 석판화를 통해 이미지의 복제가 얼마나 활발히 이루어졌는지를 짐작할 수 있다.

석판화를 제작하기 위해서 화가는 석판화의 테크닉을 잘 알고 있어야만 했고, 판화 제작소의 장인에게 작업을 석판에 옮기도록 작업을 의뢰하곤 했다. 즉, 어떤 작품들은 석판화라는 것이 거의 의미가 없는 경우도 많았는데, 화가가 판화 제작과정에 전혀 개입하지 않는 경우도 많았기 때문이다. 종종 화가들은 자신에게 잘 맞는 아틀리에와 인쇄소에 제작 작업을 의뢰하는 방식으로 작업했다. 아틀리에의 장인들이 석판화 인쇄 과정에서 엄정함과 섬세함을 갖고 작업해야 좋은 품질의 작품이 인쇄될 수 있었다. 이런 관행에서 예외였던 사람은 바로, 포스터의 대가였던 쥘 세레 Jules Cheret로서 세레는 본인이 직접 작업할 수 있는 아틀리에를 갖고 있었다.

이 시기의 그래픽 예술에 대해 논의하면서 쥘 세레를 언급하지 않을 수 없다. 세레는 1836년 파리의 장인 집안에서 태어나 13세부터 석판 인쇄공의 견습생으로 일하다가 아티스트로서의 길에 접어들었다. 영국에서 10년간 리소그래피를 배우고 1890년에 돌아와, 런던의 기술을 파리에 맞게 적용시켜 파리의 요청에 맞는 포스터를 제작했다. 장 오노레 프라고나르, 앙투완 와토 같은 로코코 아티스트의 영향을 많이 받은 그의 화풍은, 프랑스의 생생한 카바레, 뮤직홀의 포스터에 접목되어 예술적인 모던 포스터들을 탄생시켰다. 광고 포스터로서 점차 이름을 날리며, 철도회사와 다양한 제조업체들을 고객으로 삼으며 막강한 광고인으로 자리잡게 되었다. 그는 3-4가지 색상, 즉 파랑, 강렬한 빨강, 섬세한 노랑 색상의 그라데이션이 놓여진 바탕에 검은색으로 데생을 그리는 방식을 사용했다. 당시에 이름난 모든 포스터를 세레가 제작했으며 그의 포스터에는 늘 젊은 여인이 등장했기 때문에, 이 여인들은 세레의 이름을 따서 세레뜨라 불렸다. 당시 타임지는 “세레뜨(Cherettes)가 없는 파리를 상상하기는 어렵다”고 언급하기도 했다. « Il est difficile de concevoir Paris sans ses Cherettes ».

1890년대에 포스터는 전례 없는 발전을 이룩하여, 하나의 예술 장르로 자리매김하게 된다. 세레는 석판에 직접 잉크와 크레용, 붓으로 그림을 그려 편편한 색면, 물감이 된 듯한 불규칙한 표면의 질감을 자유자재로 만들어냈다. 돌의 표면은 색감의 밀도를 강하게 표현하는 것이 가



그림 4. 세레와 로트렉

능했고 다양한 톤을 내기에 유리했기 때문에 당시 화가들은 포스터의 시각적 효과에 매혹되었고 이 기술에 관심을 갖기 시작했다. 쥘 세레는 당시 많은 화가들에게 영향을 미쳤는데, 이 중 피에르 보나르Pierre Bonnard, 앙리 드 툴루즈-로트렉 Henri de Toulouse-Lautrec, 에두아르 뷔아르Edouard Vuillard 등이 많은 영향을 받았다는 것은 잘 알려진 사실이다.

예술과 일상을 연결하는 장르로서, 피에르 보나르는 대중성과 실용성을 고려하여 일본 판화에 영향을 받은 예술적 포스터들을 제작했다. 1891년 가을에 발표된 첫 석판화 작업인 프랑스-상파뉴France-Champagne 포스터 광고는 표현성과 예술적 가능성을 보여주면서 툴루즈-로트렉을 매혹시켰으며, 로트렉은 보나르가 이용했던 앙쿠르 인쇄소를 소개받게 되었다. 이 아틀리에에 있던 석판화 장인 코텔Cotelle은 로트렉에게 석판화 테크닉을 가르쳤다. 같은 해에 로트렉이 의뢰를 받은 물랭루즈의 포스터도 성공을 거두면서, 로트렉은 1891부터 1900년 사이에 31개의 포스터, 325개의 석판화를 제작하게 되었다. 로트렉의 물랭루즈 포스터는 당시 물랭루즈의 스타였으며 ‘입 큰 여자(La Goulue)’라는 별명을 갖고 있던 루이즈 베베르 Louise Weber라 표현한 것으로, 예술적 표현에 있어서 걸작 포스터로 손꼽힌다. 첫 포스터부터 예술과 광고를 완벽히 결합하면서, 로트렉 역시 세레와 보나르 등과 함께 20세기 포스터 예술에 문을 열었다.

벨에포크는 프랑스 포스터 예술에서 문을 연 시대로서, 장-마리 로트Jean-Marie Lhôte에 따르면 프랑스 포스터의 첫 벨에포크는 1893-1918년 사이의 시대로서, 이 시기의 포스터는 축제, 컬러, 낙관주의로 특징 지워진다. 게다가, 이 시기에는 도시가 발전하고 산업화가 가속화되면서, 도시 곳곳에는 포스터를 붙이기에 적합한 공간이 생겨났는데, 오래 게시하기 위한 광고는 건물 외벽에 높이 페인트로 직접 칠하거나, 모리스 기둥, 신문 가판대 등 노상 시설물이 도처에 있었고 1900년부터는 지하철의 플랫폼, 터널, 통로 등 많은 공공시설이 포스터로 뒤덮일 수 있었다.

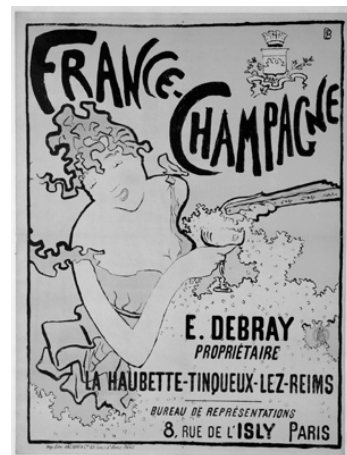


그림 5. 피에르 보나르, 프랑스-상파뉴 포스터, 1891.



그림 6. 앙리 드 툴루즈-로트렉, 물랭루즈, 라 굴뤼(입이 큰 여자) Moulin-Rouge, la Goulue, 1891.

2. 상업광고로 본 사회의 풍경

이 시기의 포스터들은 그래픽 예술의 역사에서 중요한 연구의 대상이 되지만, 동시에 이 시대의 사회상을 짐작하게 하는 매우 흥미로운 자료가 된다. 가정마다 가스와 전기로 불을 밝히기 시작하고, 몰랭루즈Moulin rouge나 샹 누아르Chat noir와 같은 유흥문화가 발전했으며, 르뷰 블랑쉬Revue blanche의 포스터 등과 같이 문학과 예술, 공연 등이 활발하게 열리던 시대였다는 것을 이 시기의 포스터를 통해 알 수 있다.

이 당시 파리의 거리는 포스터로 알록달록한, 형형색색의 포스터로 가득했는데, 당시 아폴리네르의 친구였던 미레이유 아베Mireilles Havet의 ‘파시에서부터 라스파이까지 지하철을 타고 (De Passy à Raspail en métro)’ 라는 짤막한 글에서도, 아침에 볼 수 있는 무려 25개의 포스터에 대해 언급한다. 건물의 외벽에는 직접 페인트로 칠하는 포스터가 있었고, 이 외벽 광고는 오늘날까지 남아있는 것을 볼 수 있다. 지방에서도 마을 입구에 있는 건물은 비싼 가격에 유명 제품의 광고를 위해 대여하곤 했다.



이 시기의 포스터 중, 쥘 세레의 삭솔렌(Saxoline)사의 포스터 시리즈들은 벨에포크 시대 생활상의 한 면을 엿보게 한다. 석유회사 삭솔렌의 포스터는 19세기 말 가정용 조명을 위해 석유 사용이 점점 줄어들고, 가스 사용량이 점점 늘어나고 있던 시기에 등장했다. 석유 회사들은 당시 곧 자동차가 상용화되어 석유 연료 소비가 늘어나게 될 것이라는 것을 예견하지 못하고, 가정용 연료로 석유 사용량이 줄자 위기감을 느끼고, 당대 포스터의 거장인 쥘 세레에게 광고를 의뢰하여 10여개 이상의 포스터를 10년에 걸쳐(1893-1894) 게재하게 된다.

장-마리 로트는 1896년 잡지에서 ‘꿈의 집’을 묘사한 부분을 보면 ‘저절로 불이 저절로

켜지고, 문이 저절로 잠기는 집, 불을 떼지 않아도 음식을 요리할 수 있는 집'으로 설명하고 있다. 이미 대서양 너머에는 에디슨이 제네럴 엘렉트릭사를 설립했지만, 프랑스에서 전기 사용은 아직 상용화 되지 않았던 시기였고 이제 막 국립 전기 학교Ecole Supérieur de l'Electricite 가 문을 열었던 시대였다.

10부작 이상의 삭솔렌 광고에는, 반복적으로 짧은 여성이 램프를 켜는 장면이 그려져 있다. 포스터 속 여성의 모습은 흡사 자유의 여신상 같기도 한 포즈로, 흡사 벨 에포크의 여신과 같이 매우 우아한 자세와 포즈로 곡선의 실루엣을 드러내고 있으며, 풍성한 드레스의 주름과 잘록한 허리가 아르누보 예술의 특징과 우아한 장식적인 효과를 극대화 시키고 있다. 세레뜨(Cherette)라는 별명을 얻게 되는 이 여인들은 다소 자유분방한 여성으로 묘사되어 있어, 당시 파리 여성들이 짧은 치마를 입거나 담배를 피우는 것이 터부였던 분위기가 전환됨을 예견하는 것이어서 세레가 '여성해방의 아버지'로 불리기도 했다. 우아한 여인이 포스터의 주인공으로 등장하는 형식은 동시대의 알폰스 무하Alphonse Mucha의 포스터에서도 볼 수 있는데, 무하의 경우 타이포그래피가 이미지가 색채와 모양에서 더욱 조화를 이루고 장식적인 세부 요소가 중요시 되었으며, 여자 주인공 한 명만을 전면에 등장시켰다는 점을 제외하면 글씨가 놓이는 위치나 구성 방식에 있어서는 세레의 포스터(좌)와 무하의 포스터는(우) 많은 요소들을 공유하고 있음을 알 수 있다. 아르 누보의 유행을 예견하는 우아하고 장식적인 포스터와는 별개로, 리폴랭Ripolin 페인트 광고와 르니에Menier 초콜렛 광고가 대중적인 성공을 거두었다.



리폴랭 페인트는 19세기 말 위생에 대한 관심을 보여주는 상징적인 제품이다. 이 시대의 생활 위생을 위한 두 가지 아이템은 오늘날에도 살균 청소용 세제로 사용되고 있는 자벨Eau de Javel과 수돗물이었다. 각 가정에서 강력한 세제를 사용하여 집안을 물청소하는 방식이 유행하면서, 물이 많이 닿는 곳을 타일로 바르거나 방수 페인트를 칠해야 하는 필요성이 커지게 되었다. 리폴랭 페인트는 유화의 원리로 제작된 에나멜 페인트로서 1886년 Riep에 의해 개발되었는데, 이 페인트는 실제로 니스칠을 한 것과 같은 효과를 냈기 때문에 인기가 많았지만, 1898년에 발표된 으젠느 바바쇠르Eugène Vavasseur(1863-1949)의 포스터 때문에 더욱 유명해지게 되었다. 등장인물이 직접 포스터에 제품의 이름과 특징을 적는 이 광고 방식은, 리폴랭 Ripolin과 함께 유명 제품으로 알려졌던 쇼콜라 르니에Chocolat

Menier의 광고 방식과 유사하다. 한 명은 벽에 페인트의 이름을, 나머지 두 명의 남자는 앞에 선 동료에 등에 <리폴랭, 비바람에도 끄덕없는 위생적인 페인트>, <리폴랭, 표면이 도자기처럼 매끈해지는 페인트>라고 적고 있어, 포스터 속 인물들이 관객과의 의사소통을 위해 벽에 글을 쓰는 직접적인 방식을 사용하고 있다.



그림 7. 리폴랭 페인트 포스터, 1898, 으젠느 바바식르



그림 8. 므니에 초콜렛

당시 리폴랭 페인트 광고가 얼마나 인기였는가는 드레퓔스 사건에 대한 삽화에 이 광고의 패러디가 이용되었다는 점으로도 짐작할 수 있다. <Ceci couvrira cela>라는 제목의 삽화는, 리폴랭 포스터와 같은 해인 1898년에 르시플레Le Sifflet 지에 실렸다. 이미지는 리폴랭 광고와 같은 구성 방식을 차용하고 있는데, 다섯 명의 장관을 가리키는 다섯 등장인물은 <드레퓔스는 유죄다



그림 9. Ceci couvrira cela, 1898, Le Sifflet 신문

<Dreyfus est coupable>라고 적고 있으며, 가장 마지막에 있는 사법부를 상징하는 인물이 <드레퓔스는 무죄이고, 당신들은 다섯 거짓말쟁이다 Dreyfus est innocent, vous êtes cinq menteurs> 라고 적고 있다. 일반적인 읽기를 위한 서양의 시선이 왼쪽에서 오른쪽으로 진행되는 것과는 달리, 이 삽화는 리폴랭 페인트의 광고와 같은 방식으로 벽에 글을 쓰는 사람부터 읽기를 암묵적으로 요구한다. 드레퓔스는 유죄라는 명제가 다섯 번이나 반복되지만, 마지막 사람에게로 시선이 옮겨지면서 앞의 다섯 명제는 모두 거짓이라는 문장이 앞선 다섯 번의 사실을 무효화시키며 진실을 효과적인 방법으로 부각시킨다.

르 시플레 신문에 게재된 위의 삽화에서 알 수 있듯이, 포스터는 대중적인 인기와 관심을 얻게 되어 신문의 삽화에 정치적인 패러디가 사용되는 등 파생된 이미지를 만들어냈다. 이런 양상은 뒷장에서 다룰 벨에포크의 반종교적 포스터와 삽화에서 더욱 두드러지게 된다.

3. 벨에포크의 반가톨릭 포스터와 삽화 : A bas les calottes

1900년 만국박람회는 프랑스에 새로운 희망을 불어넣었지만, 드레퓔스 사건은 주변국에 까지 큰 영향을 미치면서 프랑스를 두 진영을 분리시켰다. 양 진영의 갈등의 골은 점점 깊어졌으며, 이런 점에서 1900년의 전후는 화산과 같았다고 한다. 이 두 집단은 모두 다소간 종교적인 문제에 대해서는 반대하는 입장을 갖고 있었다. 정치적인 사안에서 가톨릭의 위치는 사실상 매우 치열한 논쟁의 대상이었으며, 의회에서 가톨릭 정당과 주요 정치 정당 중 가장 급진적인 당은 늘 폭력적인 논쟁을 서슴지 않았다.

가톨릭은 이런 상황에서 정치와 분리되어 있지 않았고, 라크로아La Croix라는 신문을 통해 계속 정치적인 영향력을 발휘했는데, 당시 교육과 종교의 자유에 대한 문제가 언급되는 상황이었기 때문에 더더욱 논조는 강렬할 수밖에 없었다. 1901년에는 종교성 여부를 막론하고 ‘집회, 결사의 자유’가 보장되었고, 라이시테를 주장했던 반가톨릭 급진주의자 에밀 콩브Emile Combes가 1902년에 의회 대표로 선출되면서 세제개혁 등을 법제화하는 등, 1905년 국가와 종교를 분리시키는 법이 탄생할 수 있는 초석을 다진다. 콩브가 등장하면서 교회의 분열은 가속화되고, 가톨릭 정당과 급진적인 정당 각 진영은 서로 매우 직접적이고 폭력적인 공격을 서슴치 않았는데, A bas les calottes 와 같은 포스터가 그 예이다.

이 포스터를 만든 귀스타브 조쏘 Gustave Jossot (1866-1951)는 당시 가장 위대한 풍자가로 손꼽힌다. 조쏘는 순수 회화의 감상적인 면이 표현하기 어려운 분노를 나타내기 위해 데생이나 캐리커처를 선택했다. 자본주의의 서구 사회에 대한 적대감을 갖고 있었으며, 금리수익으로 생활하는 부유하고 권위적인 아버지를 부정하고, ‘부르기농의 촌놈’으로 스스로를 규정하길 원했다. 1892년 파리-주아이유Paris-Joyeux지에서부터 상스러운 농담을 서슴지 않는 풍자가의 길을 걷기 시작했고 1894년에는 저항하는 작가들의 신문 라플뤼La Plume 지에서 일했다.

조쏘의 투쟁은 1911년까지 계속되었는데, 무정부주의자 그룹들과 가깝게 지내며 아씨에뜨 오비르Assiette au beurre 라고 불리는 아나키스트 신문의 주요 참여자로도 활동하였다.

가톨릭 신부들을 조롱하는 이 포스터는 락쉴옹‘L’Action’ 이라고 하는 반가톨릭 신문을 위한 포스터로, 조쏘의 캐리커처와 가장 유사한 스타일을 보여주며 그의 가장 정치적인 포스터로

손꼽힌다. 이 포스터는 반가톨릭 시위대의 깃발로도 사용되었는데, 이 시위대는 미사가 끝나는 성당 출구에서 라마르세예즈를 불렀다고 알려져 있다. 또한 이 포스터는 신부들과 신자들의 조직적인 문서파괴에 대비하여 세라민 페인트로도 다시 제작되었다고 한다.

1905년 ‘종교와 국가의 분리’ 법이 공포되고, 벨에포크 시대에 무정부주의적인 팜플렛과 급진적인 신문들은 라크로아La

Croix지의 반 드레퓔스주의에 대항하여 이상적인 무교주의와 공화주의적 의견을 마음껏 펼친다. 귀스타브 조쑤는 이런 신문 중 하나인 Assiette au beurre에서 활동하면서, 강렬한 풍자와 외침이 느껴지는 포스터와 캐리커처를 제작했다. A bas les calottes의 경우 역시 강렬한 이미지를 만들기 위해 엄청난 크기에 검은색 윤곽선을 넣은 강한 이미지들로 포스터를 구성했다. 기법의 면에서, 조쑤는 고갱, 에밀 베르나르, 펠릭스 발로통 등과 유사해 보이며, 자포니즘 작가들이 영향을 받았던 호쿠사이나 마티스의 스타일과도 유사한 면이 있다.

귀스타브 조쑤는 1911년에 프랑스를 떠나 튀니지에 정착하였으며, 프랑스로 다시 돌아오지 않았다. “나는 야만적인 백인종에 속한다고 생각하면 얼굴이 붉어진다”고 말하며, 1913년 튀니지에서 이슬람교로 개종했다. 조쑤의 경우와 마찬가지로 반가톨릭적, 반종교적 성격의 이미지를 제작했던 작가들은 내용의 급진적인 성격상 포스터보다는 신문에 더 많이 등장했다. 대표적인 신문으로는 레 코르보Les Corbeaux, 라씨에뜨오브르L’Assiette au beurre 등이 있다.



그림 10. 1903, 귀스타브 조쑤, A bas les Calottes



4. 포스터와 식민주의

1987년 포르네 도서관 (Bibliothèque Forney)에서 열린 네그리쥘(Negripub)이라는 전시는 19세기 말, 20세기 초 포스터 예술에서 흑인들의 이미지가 어떻게 사용되었는지를 보여준 바 있다. 이 시기에 각종 만국 박람회 혹은 식민지 박람회가 열리면서 행사를 홍보하기 위한 포스터가 만들어졌으며, 많은 포스터들이 아프리카 원시 부족의 마을이나 이국적인 공연을 주제로 하고 있다. 샤플리에 Chapellier, 텔레피안Dellepiane, 등 여러 작가들이 식민주의적인 포스터를 제작하였고, 당시 프랑스인들이 식민지 흑인에 대해 갖고 있는 상상력을 읽을 수 있다.

식민주의적 포스터와 관련해서 당시 공연계에 흑인들의 등장을 언급하지 않을 수 없다. 원래 19세기 중반부터 파리에는 아메리카 대륙에서 온 흑인들이 공연을 했었지만, 1887부터 아프리카에서 온 흑인이 파리 공연계에 등장하기 시작했다. 아산티 족이 아클라마타씨옹 공원에서, 1893년에 줄루족은 폴리 베르제르 극장에서, 다호메인들이 카지노 드 파리의 무대에 출현했다. 공연들이 성공하고 대중적 관심을 이끌어 내면서 원주민들의 마을이 파리에 전시되기도 했으며, 아클라마타씨옹 공원에서 공연하던 극단이나 박람회에서 원주민 마을에 살던 극단들이 카바레나 극장으로 진출하는 경우도 있었다.



그림 11. 리옹 식민박람회 1894



그림 12. 1887 아클라마타씨옹 공원



그림 13. 1893 샹드마르스



그림 14. 1893 카지노 드파리

당시 인류학자들은 파리에 진출한 아프리카인 극단을 연구하기도 했는데, 1887년 폴리 베르제르에 등장했던 콩고의 피그미족 같은 경우가 인류학의 연구대상이었다. 공연 기획자가 이 극단을 데리고 미국, 영국, 독일, 프랑스 파리로 순회공연을 하는 동안, 피그미족 극단은 인류학회에 소개되어 베를린과 파리에서 두 개의 논문이 탄생했다. 이 연구들에서 피그미족들은 인류의 가장 열등한 종족으로 인식되었고, 원숭이들과 유사한 생명체라 소개되었다. 벨에포크는 프렌치 콜로니얼이라 불리는 시기와 겹쳐 있었고, 당시 대중적인 이미지들을 통해 프랑스인들이 아프리카인들에 대한 인식을 형성하는 데에 극장과 카바레가 매우 중요한 역할을 했음을 알 수 있다. 또한 극장에서는, 당시 사회 현안에 부합하는 공연들을 기획했는데, 예를 들어 프랑스가 수단을 정복한 후, '수단에서 보낸 5개월'이라는 공연이 볼로뉴 숲 극장에서 상연되거나, 다호메이를 정복한 후에 샤틀레 극장에서, '다호메이 정복'이라는 공연이 상연되기도 했다. 이 공연들의 줄거리는 늘 한결같았는데, 문명을 전달의 미션을 수행하는 프랑스 군대를 위협한 원주민들이 공격하는 이야기가 반복되었다.

공연의 포스터들은 당시 세례의 우아한 광고 포스터와는 달리, 공포감과 야만성이 전면을 채우고 있다. 흑인들은 과장된 몸과 동작을 취하고 있으며, 성난 짐승들과 같이 표현되었다. 많은 관객을 끌어 공연을 성공시키기 위한 전략이었지만, 같은 시대 같은 극장의 무희들을 그렸던 포스터들의 섬세함은 아프리카인들의 공연 포스터에서는 전혀 찾아 볼 수가 없다.



그림 15. 1910, 에두아르 베르나르, 라 페르딕스 비누



그림 16. 1910, 누비앙 왁스

당시 많은 광고에서도 흑인들이나 식민지의 유색 인종들이 홍보의 매개로 사용되었다. 특히 카카오, 커피, 담배, 럼, 설탕과 같이 이국적인 제품을 강조하거나. 혹은 흑색과 백색을 대비시키는 광고에서 (비누, 치약, 세제), 혹은 왁스나 구두약과 같이 색깔을 강조하는 광고에서 주인공의 피부색과 제품의 색을 유사하게 배치시키는 전략을 통해 제품을 홍보했다. 1910년, 에두아르 베르나르Edouard Bernard가 만든 라페르딕스La Perdix 비누의 포스터 콘셉트는 모든 것을 하얗고 깨끗하게 만드는 비누가 흑인의 팔도 백인의 팔처럼 만들 수 있다고 선전하고 있으며, 비슷한 시기의 누비안Nubian 왁스 광고는 검은색 왁스와 황색 왁스를 강조하기 위해 흑인과 동양인을 등장시켰다. 두 포스터는 배경과 인물의 옷차림에서 식민지에 대한 프랑스인들의 상상을 표출하고 있으며, 당시 식민주의적인 광고가 기술과 원시성, 문명과 동물성의 대비를 명확하게 대비시켜 전략화 했음을 알 수 있다.

결론

벨에포크는 그래픽 예술에 있어서 ‘모던 포스터’라 불리는 현대적 광고의 문을 연 시대이다. 본 발표는 이 시기에 제작된 몇 가지 특징적인 포스터를 중심으로 이 시기의 특징에 대해 고찰하고자 하였으며, 벨에포크의 어떤 점이 그래픽 예술의 발전을 가능하게 했는지에 주목하고자 했다.

포스터는 그 시대와 그 시대의 감성이 선택한 삶의 스펙터클이다. 동시에 포스터가 시대의 감성을 만들어 나가기도 한다. 대중적 이미지의 힘, 석판화의 가능성을 인식한 화가들은 포스터 예술에 관심을 갖고 예술적 창조와 산업적인 제작을 결합하고자 하였다. 본고에서는 포스터 예술이 일본 목판화에서 어떤 영향을 받았는지, 아르누보의 장식성이 발전하면서 어떻게 포스터의 모든 부분이 그래픽의 주요 구성요소가 되었는지 세밀하게 고찰하지 못했지만, 이 시기 파리의 포스터들은 전 세계의 작가들이 경탄의 눈으로 바라봤던 독창적인 창작물이었음은 틀림없다. 포스터는 곧 문화의 일부로서 위치를 획득하였고 수집의 대상이 되었으며, 이 시기의 포스터 작가들은 미학적 자유와 창조적 힘을 갖고, 그래픽 제작과 인쇄가 최초로 직면한 새로운 기술 개혁에 대처했다. 인쇄업자가 갖고 있는 활자를 찍어 텍스트를 만들지 않고, 직접 글씨를 그리고 점차 디자인의 모든 요소를 책임지게 되었다.

이런 기술은 신문과 잡지, 시와 소설에도 접목되었으며 화가들은 삽화 예술의 기술이 포스터의 테크닉과 다르지 않음을 깨닫고 점차 인쇄 매체에 적극 참여하게 되었다. 포스터가

도시를 하나의 연극 무대, 스펙터클을 만들어 내듯이, 신문과 책을 스펙터클로 만들어내기 시작한 것도 바로 이 시대였다. 많은 포스터 작가들이 삽화가 그려지는 대중 소설이나 소설과 시집의 표지 제작에 참여하여, 서점 쇼윈도우에 놓인 책들은 포스터와 같은 방식으로 지나가는 행인들의 눈길을 끌게 되었다. 이 시기부터 이미지가 텍스트와 맺는 관계는 매우 섬세해지면서, 텍스트 속에 이미지를 넣는 것이 자연스러워지게 되었고 이미지의 시대, 시각적 읽기가 상상력을 발휘시키는 데에 큰 영향을 발휘하게 되었다. 이런 점에서 벨에포크는 비주얼 컬처의 아름다운 시절이었다.

참고문헌

- 리처드 홀리스, 문 철 옮김, 그래픽예술의 역사, 시공사, 2006.
- Bouvet, Vincent, Paris, de la Belle Époque aux Années folles, éd. Place des Victoires, 2012.
- Christin, Anne-Marie (sous la direction), Histoire de l'écriture, Flammarion, Paris, 2001, 2012.
- Doizy, Guillaume & Lalaux, Jean-Bernard, A bas les calottes. La caricature anticléricale et la Séparation des Eglises et de l'Etat, Editions Alternatives, 2005.
- Gervex, Henri, "A la gloire de l'Empire colonial", Distribution des récompenses à l'Exposition universelle de 1889. [1889] 1897.
- [http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=219&d=1&c=histoire coloniale](http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=219&d=1&c=histoire%20coloniale)
- Lhôte, Jean-Marie, Le XXe siècle s'affiche. 100 affiches témoins de notre temps, Larousse, 2000.
- Winock, Michel, La Belle époque. La France de 1900 à 1914, Editions Perrin, Paris, 2002, 2003.
- L'art social à la Belle Époque : Aristide Delannoy, Jules Grandjouan, Maximilien Luce : trois artistes engagés, plaquette de l'exposition 19 novembre 2005 - 16 janvier 2006, Adiamos 89, Musée-Abbaye Saint Germain d'Auxerre, 2005

벨 에포크의 춤 - 두 선구자와 발레 뤼스

도 윤 정
(인하대학교)

서론

‘벨 에포크’는 진보와 변화의 시대였다. 과학 분야의 다양한 발견과 식민 지배의 확장, 그리고 문화의 융합이 일어났던 시기였다¹⁾. 그리고 새로운 시대의 도래는 여러 분야의 상호 작용 안에서 이루어졌다. 이에 벨 에포크를 진단하는 한 방편으로 이 발표는 당시 춤계가 어떻게 여타 분야와 관련을 맺고 시대적 변화에 동참하였는지를 살펴보고자 한다. 이를 위해 당시 프랑스 춤계에 큰 변화의 바람을 몰고 왔던 세기말의 선구자들과 20세기 초 ‘발레 뤼스(les Ballets Russes)’를 중심으로 춤계의 새로운 시도들과 그것이 이 시대에 남긴 의미를 살펴볼 것이다. 구체적으로는 세기말 파리의 춤계가 놓여 있던 상황을 알아보고 당시 선구자들이 보여주었던 새로운 관점을 살펴본 후 20세기에 들어서 발레 뤼스의 활동이 어떻게 전개되었으며 그 활동이 프랑스 관객과 예술계에 어떤 반향을 불러일으켰는지를 고찰할 것이다.

1. 세기말의 벨 에포크

1.1. 세기말의 시도 - 화려한 볼거리

19세기를 휩쓸었던 낭만 발레의 열풍²⁾이 가라앉은 후 세기말 프랑스 춤계는 침체기를 맞게 된다. 왕족과 귀족의 몰락은 이들을 강력한 후원자로 삼았던 발레의 쇠락을 초래했고 19세기 중반부터 해외에서도 각광을 받아 온 프랑스 무대 출신의 뛰어난 발레 인재들, 즉, 무용수, 무용교사, 대본가, 안무가들은 아직 발레가 왕족의 비호를 받을 수 있는 러시아와 같은 나라에서 일자리를 찾게 되었다³⁾. 게다가 유럽을 달군 바그너의 인기는 프랑스에서

1) Marcelle Michel, Isabelle Ginot, La danse du XXe siècle, Bordas, 1995, p. 27.

2) 1832년 초연된 <라 실피드>, 1841년 초연된 <지젤>이 낭만 발레의 절정기를 대표한다. 김말복, 『무용예술코드』, 한길아트, 2011, pp. 27-31.

3) 러시아 고전 발레의 아버지로 불리는 마리우스 프티파(1818-1910)가 그 대표적 인사이다. 쥘 페로,

도 관객들을 춤 공연보다 음악회와 오페라 공연으로 불러들였다. 이제 고전 발레의 한계를 뛰어넘을 새로운 시도가 필요했는데, 300년⁴⁾ 가까이 고전 발레가 춤계를 지배했던 프랑스 내부에서는 좀처럼 돌파구를 찾기 힘들었다. 변화의 실마리는 다른 나라로부터 들어왔다.

우선, 이탈리아와 영국의 공연에서 영향을 받아 화려한 볼거리를 관객에게 제공하는 경향이 나타났다⁵⁾. 대표적 사례로는 당시 오페라 극장의 라이벌로서 이탈리아 춤 작품을 주로 공연했던 에덴 극장(l'Eden-Théâtre)을 들 수 있다. 1883년 1월 이 극장에 1881년 이탈리아 밀라노 라 스칼라 극장에서 초연된 <엑셀시오르(Excelsior)>가 무대에 올려졌는데, 이 작품의 시각적 효과가 어찌나 강했던지 에드몽 드 공쿠르는 다음과 같이 쓰고 있다. “알제리 가구의 다채로운 불꽃들과 중국 가판대의 유리에 입힌 금박들, 뱅갈 천민들의 불꽃들 속에서 900개의 팔들과 다리들이 쉴새없이 공중에 모습을 드러낸다. 눈을 아프게 하는 빛들 속의 움직임의 광란은 마치 3시간 동안 몹시 혼돈 만화경을 들여다본 것처럼 근육통을 안긴다.”⁶⁾ 이 공연은 2편의 속편을 포함하여 3부작으로 제작되었는데 그 두 번째 공연인 <사랑(Amor)>(1886년 이탈리아 초연)도 엄청난 규모를 자랑하였다. 공연은 3시간 지속되는데, 614명의 출연진에다가 기수들과 무대 조수들, 기술자들, 조명기사들, 12마리의 말, 2마리의 소, 1마리의 코끼리가 동원되었고 1,600m²의 천그림과 350m²의 다리들과 2,800벌의 의상 등도 필요하였다. 에덴 극장은 이미 재정적으로 어려운 상태에 놓여있었기 때문에 이 공연을 무대에 올리지는 못했다.

사실, 이런 작품들 이전에 이미 1870년대부터 파리에서는 상상력의 부족을 무대 장치로 보충하고자 하는 움직임이 일어났다. 정체기에 들어섰던 기획(대본)이나 안무 분야와는 달

생 레옹 등이 몇 년만 러시아에서 가르쳤던 것에 비해 프티파는 1847년에 상트 페테르부르크로 가서 56년의 남은 생을 그곳에서 모두 보냈다. 조앤 카스, 『역사 속의 춤』, 김말복 역, 이화여자대학교출판부, 1998, pp. 192-202; 이덕희, 『불멸의 무용가들』, 작가정신, 2000, p. 27.

4) 일반적으로 이탈리아 음악가 보조외가 카트린 드 메디치를 따라 프랑스 왕실로 와 그녀를 위해 <왕비의 희극 발레>(1581년)를 연출하여 공연한 것을 최초의 궁정발레로 보고 루이 14세의 왕립 발레 아카데미 창설(1661년)을 발레 부흥기의 시작으로 보는데 이 두 시기의 중간부터 계산하면 대략 그렇다. Marchelle Michel, Isabelle Ginot, pp. 11-12; 조앤 카스, *ibid.* p. 180; 김말복, *op.cit.*, p. 232.

5) 이 부분에서 언급되는 자세한 사항들은 주로 다음의 논문을 참고했음. Hélène Laplace-Clavier, «L'«américanisation» du ballet vers 1880», in Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ et al., *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, CSRS, 2006.

6) «Neuf cents bras et neuf cents jambes perpétuellement en l'air, dans des flamboyements de couleurs d'étagères algériennes, dans des paillons de verre de kiosques chinois, dans des feux de Bengale canailles. Une frénésie de mouvements, parmi de la lumière qui fait mal aux yeux, vous donnent une courbature comme si on avait eu, trois heures, l'œil à un kaléidoscope vigoureusement secoué.» Les Concourt, *Journal*, Laffont, Tome III, 1989, 19 février 1883, p. 990, *ibid.* pp. 281-282에서 재인용.

리 무대 장치 분야는 기술의 발전을 거듭하고 있었기 때문이다. 이런 경향이 심해져 극장 측에서 안무가에게 무대 장치를 살릴 수 있는 스토리를 만들어 달라고 요구할 정도가 되는데 1890년대의 두 편의 작품을 사례로 들 수 있다. 1898년 마리니 극장(Théâtre Marigny) 주는 영국에서 공기방울 제작 기계를 수입한다. 그리고 그는 이 기계를 활용할 수 있는 스토리를 대본가 조르주 페이도(Georges Feydeau)에게 요구한다. 이렇게 하여 <사랑의 공기방울(La Bulle d'amour)>이 제작되는데 이 작품 속 '하늘의 왕자'와 '공기방울의 여왕' 사이의 이야기는 수업한 기계를 잘 사용하기 위한 구실에 불과했다. 다른 예는 1892년 신극장(Nouveau théâtre)에서 공연된 미셸 카레 피스(Michel Carré fils)의 <황금단추(Bouton d'or)>이다. '어둠의 왕'과 '오로라'가 주인공인 이 작품 역시 다양한 빛깔의 조명을 할 수 있는 극장의 최첨단 조명시설을 활용하기 위해 기획되었다.

물론, 조명장치를 비롯한 무대장치와 의상의 발전, 그리고 그것의 활용은 19세기 내내 발견되는 현상이다. 특히 낭만발레는 무대장치를 매우 효과적으로 사용하였다⁷⁾. 대표적으로 가스등은 1822년 오페라 극장에 처음으로, 뒤이어 다음 해에는 춤 공연의 메카였던 포르트 생-마르탱(Porte Saint-Martin) 극장과 개테(la Gaîté) 극장에 설치되었는데, 석양이나 동트는 새벽과 같이 낭만발레에 있어 중요한 시간적 배경을 표현하는 데 적합하였다. 또 낭만발레에서는 주로 요정이나 유령이 여주인공으로 등장했던 만큼 발레리나들이 공중에 떠다니는 듯한 연출을 위한 기계장치도 필수적이었다. 이밖에도 발목을 드러내고 부드럽고 얇은 천을 여러 겹 겹쳐 제작한 종 모양의 흰 치마('낭만적 튀튀')는 낭만발레 시대에 정착된 기술인 푸앵트(발끝으로 서기)를 비롯한 발 기술을 잘 보여줌과 동시에 여주인공의 순결함과 비육체성[비물질성]을 드러내는 수단이었다. 1820년대에 정착된 푸앵트라는 기술 자체가 날아다니게 하는 기계장치와 더불어 한없이 가벼운 존재로서의 여주인공의 정체성을 적절하게 표현하게 하였다. 즉, 낭만발레 시대에도 순수한 춤 이외의 장치들이 다양하게 활용되었으나 그것은 어디까지나 춤, 사랑, 죽음과 같은 낭만적 테마와 그를 중심으로 한 스토리를 더욱 잘 표현하기 위한 보조적 수단이었을 뿐이다. 반면, 세기말의 화려한 공연들은 춤이 무대장치에 봉사하게 되었으니 문제가 심각했다.

화려한 볼거리를 제공하는 공연의 폐해는 이것만이 아니었다. 수많은 출연진과 의상, 소품, 장치들을 동원하기 위해서는 자본이 필요하다는 점이 문제였다. 안 그래도 발레의 침체기였던 터라 극장들은 이런 작품을 무대에 올리기 위해 재정 위기의 위험을 감수해야 했다. 실제로 관객들은 화려하지만 비슷한 패턴의 공연들에 점차 질렸고 극장들은 더욱 안

7) 낭만발레의 무대장치에 관한 사항은 주로 다음의 논문을 참고했음. Sylvie Jacq-Mioche, «L'esthétique de l'immatériel» in Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ et al., *op.cit.*

좋은 상황에 처하게 되었다. 앞에서 언급한 에텐 극장은 1883년부터 오페라 극장의 라이벌로 흥행몰이를 하였지만 재정 부담을 이기지 못해 1893년 파산하게 된다.

마지막으로 볼거리 위주의 공연은 19세기 내내 지속된 무용수들의 기계화를 가속화시키기도 했다. 이미 낭만발레에서부터 여자 무용수들 사이의 기교 경쟁은 두드러졌고 아름답고 우아한 발레리나들의 동작 뒤에는 무수한 연습 시간이 있었다. 낭만발레의 스타 중 한 사람인 마리 탈리오니는 매일 2시간씩 점프 연습을 하였고 거기에 균형 잡기 연습이나 무중력상태를 표현하기 위한 슬로우모션 연습을 추가하였다. 그러나 감정과 분위기의 표현이 중요했던 낭만발레에서는 앞에서 언급한 것처럼 기교가 작품의 주제를 보조하는 수단이었다. 세기말로 오면 주제와 스토리의 허술함을 기교로 가리기 위해 무용수들은 혹독한 훈련 과정을 거쳐야 했다. 대규모 공연에서는 엄청난 숫자의 출연진들이 한꺼번에 무대에 올라 일사불란한 동작을 선보였는데 이 경우 역시 기계처럼 움직이기 위한 훈련 과정이 필요했다. 이제 무용수들은 고도로 발전한 기교를 몸에 익히기 위해 노동자처럼 훈련해야 했다.

무용연구가 엘렌 라플라스-클라브리는 이 모든 세기말의 정황을 ‘미국화’로 표현한다⁸⁾. 이 표현은 단지 미국으로부터의 영향을 뜻하는 것이 아니라 (위에서 언급했듯이, 볼거리 위주의 공연에서는 이탈리아와 영국의 영향이 컸다.) 춤 공연이 미국 헐리우드 영화 혹은 쇼비즈니스처럼 된 현상을 지칭한다. 최첨단 무대 장치와 엄청난 수의 출연진을 동원한 볼거리 위주의 공연은 20세기 미국에서 꽃 피우게 될 새로운 문화산업을 예견하게 했던 것이다. 그러나 세기말 프랑스에서 그런 문화산업은 성공하지 못했다. 시기가 너무 빨랐고 문화적 배경도 달랐다. 다만 무대장치의 발전은 춤을 지배하는 것이 아니라 춤에 봉사하는 정도라면 좋은 결과를 낼 수도 있었다. 그 가능성 역시 외국의 무용수에게서 발견되었다.

1.2. 두 명의 선구자 - 로이 풀러와 이사도라 던컨

첫 변화가 실패로 판명될 무렵 새로운 춤이 파리에 등장한다. 정식 무용 교육을 받지 않은 미국인 로이 풀러⁹⁾는 1892년 뮤직홀인 폴리 베르제르(Folies Bergère) 극장에서 자신의 유럽 첫 공연을 한다. 가스등이 일일이 꺼지고 검은 천으로 둘러쳐진 캄캄한 무대에 로이 풀러는 “무지개 색으로 변하는 빛 덩어리로 나타나 한순간 형태를 드러냈다가 금방 실크 구름 속으로 숨어버리곤 했다”. 로이 풀러가 춤을 추며 “실크 의상을 공중으로 내던지면 그것들을 거대한 나비와 꽃의 모습으로 주위에 떠올랐다. 또 공중에서 파스텔 색조의 거대

8) Hélène Laplace-Claverie, *op.cit.*

9) 로이 풀러(Loïe Fuller, 1862-1928)에 대해서는 주로 다음을 참고함. Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *op.cit.* pp. 88-89; 김말숙, *op.cit.* pp. 51-57, 235, 259-263, 265.

한 날개처럼 펄펄 날아다니다가 어느 순간 그녀의 주위에 백합 봉우리처럼 모여들었다”¹⁰⁾. 이와 같은 작품 묘사를 통해 알 수 있듯이, 그리고 <불의 춤>, <버터플라이>, <치마춤>, <백합춤>과 같은 작품 제목을 통해 짐작할 수 있듯이 로이 풀러의 춤은 어떤 스토리를 전달하는 대신 강렬한 이미지와 어떤 느낌을 전달하는 추상적이고 시적인 춤이었다. 이 춤에서 로이 풀러의 몸은 매우 넓은 천에 둘러싸이곤 했는데 천이 펼쳐지는 폭을 연장하기 위해 막대기를 사용하기도 했다. 천 못지않게 중요한 것이 조명이었는데, <불의 춤>에서는 무대 바닥을 투명한 유리로 만들고 그 아래에서 빛을 비추는 방식으로 무대가 정말 화염에 휩싸인 것 같은 효과를 만들어냈다. 조명이 자신의 공연에서 중요한 역할을 한 만큼 로이 풀러는 끊임없이 전기에 관한 연구를 하였고 파리에 연구원 6명의 연구소를 차려 자신의 시도를 이어나갔다. 의상에 빛을 발하는 페인트를 칠하고 <라둠 댄스>를 추기도 했는데 이 작품은 퀴리 부부에게 헌정되었다.

로이 풀러의 춤은 프랑스 전통 춤(고전 발레)과는 상당히 거리가 있었지만 변화를 갈망하던 관객들에게 즉각적인 호응을 얻었다. 그뿐 아니라 로이 풀러의 패션, 향수, 소품 등은 ‘아 라 로이’라는 이름으로 유행을 선도하기도 하였다. 한편, 예술계에서는 조각가 로댕, 시인 말라르메 등이 로이 풀러를 찬미의 대상으로 삼는다. 로댕은 그녀를 ‘모든 재능을 가진 천재적인 여성’¹¹⁾이라고 했고 말라르메는 그녀의 작품에 대한 글 속에서 그녀가 공중으로 던진 천이 그대로 영원히 그녀의 확장처럼 그곳에 머무는 점을 지적하면서 작품의 정신적 [영적] 측면을 높이 평가했다¹²⁾. 또 당대 조형예술계의 새로운 흐름이었던 아르 누보의 예술가들로부터도 환영을 받아 로이 풀러는 1900년 파리 만국박람회에서 앙리 소바주가 아르 누보 스타일로 설계한 ‘로이 풀러 극장’에서 공연을 하기도 했다.

그런데 당시 로이 풀러의 작품만큼 빛이 공연에서 아주 중요한 자리를 차지하는 유형의 작품이 또 있었는데 바로 상징주의자들의 실험공연¹³⁾이었다. 말라르메를 스승으로 모시고 새로운 시적 언어를 탐구하던 그들은 바그너의 총체 예술 이론과 보들레르와 랭보의 ‘감각의 상응’¹⁴⁾에 바탕을 둔 공감각 공연을 기획하게 되고 그 첫 시도가 1891년 12월 예술극장

10) 김말숙, *ibid.* pp. 51-52.

11) *Ibid.* p. 52.

12) “Qu’une femme associe l’enclée de vêtements à la danse puissante ou vaste au point de les soutenir, à l’infini, comme son expansion - La leçon tient en cet effet spirituel-”: Mallarmé, <Crayonné au théâtre> in *Igitur Divagations Un coup de dés*, Poésie/Gallimard, 1996, pp. 198-199.

13) 이에 대한 자세한 사항은 다음 논문을 참고할 것. Pascal Rousseau, «La spectacle des sens: la synesthésie sur la scène symboliste du théâtre d’art», in Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ et al., *op.cit.*

14) 보들레르의 시 『상응Correspondances』와 랭보의 시 『모음들Voyelles』에 이 관점이 나타난다.

(Théâtre d'art)에서 폴 나폴레옹 로나르(Paul-Napoleon Roinard)의 <애가(le cantique des Cantiques)> 공연으로 실현된다. 이 공연은 구약성서의 <애가>를 절로 나누고 각 절의 지배적인 모음을 찾은 후 그 모음에 맞는 색의 조명과 향기를 그 절 낭독에 맞추어 무대에 내보내는 방식으로 진행되었다. 이 실험의 뒤를 이어 음악을 빛으로 '번역'하는 공연과 향기를 음악으로 옮기는 공연이 기획, 제작되었다. 이와 같은 공연은 기술적인 이유(특히 적절한 향기 분산 속도와 양 결정의 어려움)와 감각 사이의 연결 방식의 자의성에 대한 의심, 분석적 접근과 통합적 접근 사이의 논란 등으로 몇 번의 시도에 그쳤지만 빛과 소리 등 다양한 감각의 어우러짐이 보다 깊이 있는 시적 표현을 만들어 낼 수 있고 또 그것이 무대 위에서 실현 가능하다는 점을 인식하게 했다. 로이 폴러의 작품에 대한 관객들이나 예술가들의 호응도 비슷한 맥락에서 이해할 수 있을 것이다. 즉, 프랑스 인들은 구체적인 스토리가 없는 시적 무대에 익숙해지고 있었다고 볼 수 있다. 또 무대 위 공간과 그 속의 신체, 그리고 빛 사이의 관계가 새로운 탐구 영역으로 등장했음을 인식했다고 할 수 있다.

로이 폴러와 비슷한 시기에 파리에 새바람을 일으킨 예술가가 있었는데, 바로 그녀와 같은 미국 출신의 이사도라 던컨¹⁵⁾이다. 던컨 역시 정식 무용 교육을 받지 않았고 프랑스의 전통 춤과는 전혀 다른 방식으로 춤을 추었다는 점에서 로이 폴러와 같았다. 그러나 던컨은 로이 폴러보다 좀 더 큰 변화를 예고하였고 시대의 변화에 있어 좀 더 많은 것을 의미하였다.

던컨은 자서전에서 자신이 춤의 원리를 이미 스물두 살 때 찾았다면서 그에 대해 다음과 같이 설명한다.

나는 무용이 육체의 운동이란 매개를 통해 인간정신의 신성한 표현이 될 수 있는 길을 모색하며 길고 긴 낮과 밤을 스튜디오에서 보냈다. [...] 그리고 마침내 발견했다. [...] 발레 학교에서는 이[모든 운동의] 원천이 척추를 기반으로 서는 등의 중심부에 근거한다고 학생들에게 가르쳐왔다. [...] 이같은 방법은 영혼엔 하등 무가치한 인공적인 기계적 운동을 산출할 뿐이다. 이와 반대로 나는 육체를 진동하는 빛으로 가득 채우면서 그 회로로 흘러들어가는 영적인 표현의 가능성을 찾아내었다. [...] 수개월 뒤 내가 이 하나의 '중심'에다 나의 모든 활력을 작동시키는 것에 숙달하게 됐을 때 나는 그 이래로 내가 음악을 들을 때면 음악의 광선과 진동이 나의 속에 존재하는 이 하나의 빛의 샘으로 흘러들어감을 발견했다. 거기서 음악의 진동과 빛은 두뇌의 거울이 아니라 영혼의 거울에다 '정신의 비전'으로 그들 자신을 반영하는 것

15) 이사도라 던컨(Isadora Duncan, 1878-1927)에 관한 사항은 다음을 주로 참고함. Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *op.cit.* pp. 81-91; 이덕희, *op.cit.* pp. 327-337; 조앤 카스, *op.cit.* pp. 298-306; 김말숙, *op.cit.* pp. 77-78, 461-464.

이었다. 그리고 이 비전으로부터 나는 음악의 진동과 빛을 ‘춤’으로 표현할 수 있었다.¹⁶⁾

이 글을 통해 우리는 고전 발레와 다른 던컨의 움직임이 춤에 대한 그녀의 전혀 다른 관점에서 나왔다는 점을 알 수 있다. 그녀에게 춤은 신체의 훈련을 기반으로 한 움직임이기 전에 내부 에너지의 발산이며 이미 짜여진 이야기의 전달이기보다는 외부 음악에 따른 영혼과 정신의 반영이다.

이런 춤 개념이 아직 고전 발레의 뿌리가 깊지 않았던 미국에서 나온 것은 우연이 아니다. 앞 장에서 언급했듯이 프랑스의 발레 전통은 300년 가까이 되었고 궁정 발레에서 극장 발레로 변화되면서 발레 문화는 유럽 전역에 확산되어 춤은 곧 발레이며 발레는 발레에 고유한 신체 표현법을 훈련한 전문인이 수행하는 공연 예술의 한 장르로 굳어졌기 때문이다. 그렇기 때문에 던컨이 전통 발레에 대항하여 자신의 춤 개념을 고안했다기보다는 그저 다른 문화적 배경을 가지고 자신의 춤을 시작했다고 보는 편이 더 적절할 것이다. 고전 발레에 대한 의식은 최초의 발견 이후에 갖게 된 것으로 추측된다¹⁷⁾.

그런데 던컨의 사상은 신대륙을 배경으로 할 뿐 아니라 신체의 움직임에 관한 새로운 접근을 기반으로 하고 있기도 하다. 바로 프랑수아 델사르트(François Delsarte)의 신체 동작 이론이 그것이다. 성악가 출신인 그는 더 이상 노래를 할 수 없게 되자 신체 동작과 목소리 사이의 관계를 연구하였다. 병원, 공원, 길 등에서 수많은 사람들을 관찰한 후 그는 언어를 감성 언어(목소리), 생략된 언어(동작), 철학적 언어(말) 등으로 나눈 후 신체 움직임이 감성 표현과 맺는 관계를 더욱 탐구하였고 소르본에서 자신의 이론을 가르쳤다. 그에 따르면 상대를 설득하는 것은 말하는 내용이 아니라 말하는 방식이며, 정신 현상에 해당하는 답론은 마음을 전하는 몸짓보다 미약하다. 그리하여 100페이지의 내용도 우리의 전 존재를 발산하는 단순한 몸짓이 전하고자 하는 것을 못 전할 수도 있다고 하였다¹⁸⁾. 델사르

16) 이덕희, *ibid.* pp. 332-333.

17) 프랑스 연구자인 마르셀 미셸, 이자벨 지노의 책은 던컨뿐 아니라 로이 풀러(미국), 루돌프 폰 라반(독일), 마리 뷔그만 등 현대춤의 선구자로 일컬을 수 있는 흐름은 모두 고전 발레의 전통이 상대적으로 미약했던 지역에서 나온 점을 두고 현대춤은 고전 발레에 대항해 나온 것이 아니라 그저 ‘다른 곳(ailleurs)’에서 발생했다는 관점을 제시한다. Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *op.cit.* p. 81. 반면, 미국의 연구자인 조앤 카스는 “이사도라는 코르셋을 입고 추는 요염한 예술이었던 19세기 말의 발레에 반발하였다.”고 서술한다. 조앤 카스, *op.cit.* p. 298.

18) “Ce n’est pas ce que nous disons qui persuade, mais la manière de le dire. Le discours est inférieur au geste parce qu’il correspond au phénomène de l’esprit. Le geste est l’agent du cœur, l’argent persuasif. Cent pages parfois ne peuvent dire ce qu’un seul geste peut exprimer par ce qu’en ce simple mouvement affleure notre être total.” Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *ibid.* p. 81.

트의 견해는 마치 현대에 발달한 커뮤니케이션 이론을 미리 보는 것 같다. 이 때문에 그의 학생들 가운데에는 연극배우, 성악가도 있었지만 구어적 의사소통에 관심을 기울여야 했던 법률가, 정치인 등도 있었다. 여하튼 그의 이론은 19세기에는 드물게 일상적인 몸짓도 고도의 표현 도구가 될 수 있다는 점을 인식하게 하였다. 한편, 그는 프랑스인이었지만, 그의 이론은 미국에서 더 인기가 높았는데, 스틸 맥케이(Steele Mackaye)와 몇몇 다른 미국 학생들이 19세기 후반에 미국으로 돌아가 그의 이론을 응용한 ‘조화로운 체조(Harmonic Gymnastics)’를 전파한 덕분이다. 특히 주목할 점은 학생들 중에 미래에 현대춤의 선구자로 성장할 루스 세인트 데니스(Ruth Saint Denis)와 테드 쏜(Ted Shawn)이 있었고 지금 얘기하고 있는 던컨도 있었다는 것이다.

1897년 던컨은 유럽으로 건너온다. 얇은 옷만 걸친 채 맨발로 자유롭게 몸을 움직이는 그녀는 유럽인에게 신선한 충격을 안겨주었다. 런던에서 시작된 공연은 파리, 베를렌, 헝가리, 그리스를 거쳐 1905년에는 러시아에까지 이어졌다. 던컨의 공연을 묘사한 다음의 글은 그녀의 춤이 어떠한지를 어렵פות하게 짐작하게 한다.

그녀는 평소처럼 투명한 천으로 된 옷을 입고 있었다. 오케스트라가 모음곡의 잘 알려진 느린 부분을 바이올린의 G음으로 연주하면서 분위기를 잡아 나가자 그녀는 잠시 무대의 그늘진 곳에 서 있었다. 미스 던컨은 이 부분이 연주되는 동안 팔을 흔들고 포즈를 잡았지만 흔히 무용이라고 부를 수 있는 것은 하지 않았다. 그러나 그 뒤를 이은 두 편의 작품과 지그(gigue)에서는 이 무용수가 원래의 모습을 보여주었다. 그녀는 고대 그리스인처럼 무대를 휘저었고 그리스 시대의 꽃병에 그려져 있는 원형 신체들의 생생한 흉내를 내 보였다.”¹⁹⁾

던컨의 공연은 여러 가지 점에서 향후 춤계의 변화를 예견하게 한다. 우선 그녀는 오랫동안 지켜져 왔던 춤 언어의 문법 체계를 비껴갔다. 이는 고전 발레의 규약화된 동작을 따르지 않는 새로운 춤, 즉 현대춤[현대무용]의 탄생을 예고한다. 현대춤은 고전 발레의 기본 자세인 턴 아웃(발끝을 정면이 아니라 양쪽 바깥으로 향하게 하는 자세)과 특징적 기교인 푸앵트(발끝으로 서는 기술)를 사용하지 않는 것을 특징으로 하는데 던컨이 맨발로 춤을 추었고, 걷고 달리고 점프하고 일어나고 넘어지고 빙빙 도는 등 일상적 동작을 작품에 포함시켰다는 점이 현대춤의 특징에 바로 연결되기 때문이다.

둘째, 그녀는 자신의 몸을 자연스럽게 드러내고 자신의 몸에 귀를 기울이며 자신의 몸에 맞는 동작을 수행함으로써 무용수의 신체 자체를 춤의 중요한 기반으로 여기는 현대적 경

19) 조앤 카스, *op.cit.* p. 303.

향을 예고한다. 그 전에도 기교의 아름다움 못지않게 무용수 각자의 몸과 동작이 풍기는 개성적 분위기가 공연에서 상당히 중요한 역할을 하기는 했지만 그렇다고 후자가 공연을 주도한 것은 아니었다. 무용수의 신체는 어디까지나 이미 짜여진 안무를 어떻게 훌륭하게 표현할 수 있느냐의 차원에서 고려될 뿐이었다. 던컨의 방식을 따르면 안무 단계에서 이미 그것을 표현할 몸을 고려하게 된다. 이것은 세기말 폐해 중 하나였던 신체의 기계화를 극복할 수 있는 좋은 방안이 될 것이었다.

셋째, 그녀는 극장 발레가 정착된 이후 줄곧 유지되었던 프로시니엄 무대라는 춤 공간에서 벗어났다. 오페라 극장보다는 그리스 원형 극장에서 춤추기를 즐겼던 던컨은 로이 풀러가 그랬던 것처럼 공연자의 신체와 신체가 움직이는 공간 사이의 관계에 대해 다시 생각해 보게 한다. 이러한 그녀의 선택은 향후 무대 공간과 관련된 다양한 시도를 예고한다.

넷째, 던컨은 예술적 영감을 다양한 원천에서 찾았다. 예술사를 공부하였고 박물관들을 뒤졌으며 당대 예술계 대가들과 교류하며 풍경과 문학과 음악에 귀를 기울였다. 자신의 춤의 스승은 장 자크 루소, 월터 휘트먼, 니체라고 말할 정도였다. 이 점은 춤이 단순한 여흥거리가 아니라 음악, 회화, 문학과 같은 하나의 예술 장르, 나아가 이것들을 통합할 수 있는 총체적 장르가 될 수 있다는 현대의 인식을 미리 보여준다. 바로 다음에 살펴볼 발레 뤼스의 공연부터 이와 같은 관점을 읽을 수 있는데 던컨은 그 선구자라 할 수 있다. 실제로 던컨이 러시아를 방문했을 때 레옹 박스트(Léon Bakst), 알렉상드르 브누와(Alexandre Benois), 세르게이 디아길레프(Serge de Diaghilev), 미셸 포킨(Michel Fokine) 등 장차 발레 뤼스의 성공을 이끌 주역들과 직접 만났던 점을 상기할 때 던컨과 발레 뤼스 사이의 영향 관계를 가정하는 것은 어렵지 않다.

게다가 던컨의 새로움은 춤계에만 국한된 것이 아니었다. 그녀는 자신의 춤을 주도하고 관습의 테두리를 벗어나 자신의 삶의 방식을 스스로 선택하고 자신의 사상을 널리 전파하면서 여성에게 쫓겨있던 문화적, 사회적 굴레를 탈피한다. 맨발과 거의 벗은 몸으로 공연을 했던 것도, 결혼을 하지 않은 채 자유연애를 하고 아이를 낳은 것도 그녀의 혁신적 태도를 반영한다. 이는 20세기 내내 진행된 여성주의적 태도를 미리 보게 한다.

2. 20세기의 벨 에포크 - 발레 뤼스

2.1. 미셸 포킨

로이 풀러와 이사도라 던컨이 세기 전환기에 프랑스 춤계에 활력을 불어넣어주는 했지만 그들의 영향은 새로운 흐름을 만들어내는 데까지 이르지 못했다. 둘 모두 파리에서

공연을 했을 뿐 제자를 길러내지 못했고 그들 자신도 짧게 인생을 마감한 탓도 있지만 아직 전통을 쇄신하기에는 이른 시기였기 때문이기도 했다. 물론, 오랫동안 억압되어 오던 신체가 19세기 중반 이후 다시 중요한 연구 대상이 되었던 점은 중요하게 여겨야 할 것이다. 1860년대에 의사와 과학자, 철학자들이 정신과 육체의 상호작용을 연구하기 시작했고 1880년대에는 성에 대한 연구가 양적, 질적으로 발전하였으며 1890년대에 지그문트 프로이트가 개척한 정신분석학은 신체가 정신에 미치는 영향을 설명하고 신체의 중요성을 인식시키는 데 지대한 공헌을 하였다²⁰⁾. 그러나 연구 분야를 떠나면 20세기에 들어서야 비로소 일반적으로 사람들이 자신의 신체에 대해 새로운 관계를 맺게 된다. 20세기 초 자동차, 비행기, 영화 등의 발명과 보급은 속도와 움직임에 대한 새로운 감각을 선사했고 이런 속도감, 운동감과 더불어 20세기 일상생활 속에 자리 잡은 패션, 스포츠, 전기 조명 등은 인간이 자신의 몸을 재발견하게 해 주었다²¹⁾. 이런 변화가 춤계의 변화로 직결된 것은 아니지만 춤계의 변화를 지지할 수 있는 환경을 만들어준 요인 중 하나로 지적할 수 있을 것이다.

1909년 디아길레프가 이끄는 발레 뤼스의 파리 초연은 이 발레단이 파리에 전할 새로운 열매를 예감케 했다²²⁾. 디아길레프는 1906년부터 러시아의 회화, 음악, 오페라 등을 파리에 소개해 오던 공연기획자인데 ‘러시아 발레단’이라는 의미의 이 단체의 이름이 가리키듯이 이해부터 러시아의 춤을 파리와 유럽에 소개하기로 하였다. 이 춤은 아래에서도 자세히 살펴 보겠지만 러시아의 뛰어난 무용수들, 안무가, 음악가, 화가 등이 협력하여 만든 일종의 러시아 문화 패키지라고 할 수 있고 이 문화 패키지가 파리와 유럽 춤계에 일대 혁신의 바람을 불러일으킨 주인공이다.

발레 뤼스의 파리 활동 기간은 1909년부터 1929년까지 정확히 20년인데 이 기간 동안 발레 뤼스는 다채로운 작품들을 선보이며 선풍적인 인기를 끌었다. 발레 뤼스의 성공 요인에는 여러 가지가 있겠지만 우수한 인재를 배출할 수 있었던 19세기 후반의 러시아 춤계의 기반과 인재를 알아보고 성장시키거나 협력을 이끌어낼 줄 알았던 디아길레프의 뛰어난 예술적 안목과 기획력, 혁신을 거듭하고 있던 파리 문화예술계의 에너지 등은 주요하게 다뤄져야 할 것이다.

좀 더 구체적으로 발레 뤼스의 성과를 살펴보겠다. 발레 뤼스의 초기 시즌을 담당한 안무가는 미셸 포킨인데 그는 파리 활동 이전 러시아에서 이미 동료 안나 파블로바를 위해 <빈사의 백조(La mort du cygne)>라는 시적인 작품을 안무하여 고전 발레의 세계를 재해

20) 김말숙, *op.cit.* p. 461.

21) Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *op.cit.* p. 27.

22) 발레 뤼스에 관해서는 주로 다음을 참고함. Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *ibid.* pp. 28-40; 김말숙, *op.cit.* p. 87-91, 148-155; 이덕희, *op.cit.* pp. 29-33, 186-229; 조앤 카스, *op.cit.* pp. 212-237.

석할 수 있는 안무가로서의 잠재력을 보여주었다. 이 작품은 마리우스 프티파가 이룩한 고전주의의 대표작 <백조의 호수(Le lac des cygnes)>를 연상하게 하는 제목이 붙었지만, 춤의 기교적, 장식적인 측면보다 본래의 표현적 측면을 중심으로 모든 군더더기가 제거되고 이야기마저 단순화된 작품이다. 생상스의 <백조>를 배경으로 한 마리의 죽어가는 백조를 표현한 이 작품은 공연시간이 겨우 2분인 1인무로 흔히 3-4막으로 이루어져 있고 수많은 출연진을 필요로 하는 고전주의 작품과 비교가 안 될 정도의 소품이지만 파블로바의 섬세하고 뛰어난 표현력으로 그녀의 세계 순회공연에서 그녀를 대표하는 작품이 되었다.

이 작품과 비슷하게 이야기와 장식적 요소가 제거된 작품이 <레 실피드(Les Sylphides)>인데 이 작품 역시 낭만발레의 정수 중 하나인 <라 실피드(La Sylphide)>를 연상시킨다. 고전주의의 기교 경쟁과 과시에서 벗어나고자 한 포킨느가 서정적인 낭만발레에서 영감을 원천을 찾은 것은 당연하다. 그러나 이 경우 역시 그는 이야기 전달보다는 어떤 정조의 전달에 주력했던 만큼 발레 역사상 가장 시적이라는 평가를 받는 작품을 탄생시키게 되었다.

낭만발레를 재해석한 <장미의 정령(Le spectre de la rose)>도 그의 재능을 잘 보여준다. 이 작품의 가장 큰 특징은 19세기 내내 여자 무용수의 보조 역할에만 만족해야 했던 남자 무용수를 주인공을 채택했다는 데에 있다. 게다가 그 남자 무용수가 맡은 역할이 낭만발레의 상징, 혹은 발레리나의 상징인 정령[요정]이라는 점은 놀라운 일이다. 바로 위에서 언급한 <라 실피드>의 첫 장면에서는 잠든 남자 주인공(제임스)의 발치에 고풍적으로 엮여 있는 여자 주인공(요정)의 모습이 보이는데 <장미의 정령>에서 남자 주인공이 잠들어 있는 여자 주인공 등 뒤에서 팔로써 나긋나긋한 춤을 추는 장면은 성 역할을 바꾼 채 이 장면을 다시쓰기한 것이다. 이는 무대 위에서의 전형적인 성 역할의 변화와 남성 무용수의 활약을 예고하는 것 같다. 이처럼 과거의 작품을 새로운 방식과 관점에서 재해석함으로써 포킨은 전통과 단절되지 않으면서도 혁신적인 작품 창작이 가능함을 보여주었다.

포킨의 다른 작품들은 파리 관객에게 활기차고 신기한 이국적 색채를 맛보게도 하였는데 그 색채가 그리스적이든(<다프니스와 클로에(Daphnis et Chloé)>) 동방적이든(<세헤라자데(schéhérazade)>) 러시아적이든(<페트루추카(Petrouchka)>) 무대와 의상, 음악 등이 안무와 어우러져 깊은 인상을 남겼다. 1911년에 초연된 <세헤라자데>는 세기말 로이 풀러가 그랬듯이 새로운 유행을 낳기도 했다. 그 때나 이 때나 파리 시민들은 외부에서 온 것일지라도 매혹적인 것에는 금방 마음을 열었던 것 같다. 그리고 그런 유행은 빠르게 번졌고 또 그만큼 그 유행을 따라잡기를 원했던 것 같다.

2.2. 바슬라브 니진스키

바슬라브 니진스키는 디아길레프의 후원하에 포킨의 뒤를 이어 대략 제1차 세계 대전이 발발하기 전까지 발레 뤼스의 안무를 담당하게 된다. 그는 이미 포킨의 작품, 특히 <장미의 정령>에서 정령이 창문으로 사라지는 마지막 장면을 통해 파리 관객들에게 깊은 인상을 남겼다. 그의 도약(élévation)이 너무나도 뛰어나 그가 정말 공중으로 사라지는 것 같은 착각을 불러일으켰기 때문이다. 이처럼 그가 고전 발레의 동작에 있어 뛰어난 기량을 선보였던 무용수였던 만큼 고전과 거리가 먼 그의 안무작은 더 큰 충격을 관객에게 남겼을 것이다. 그가 안무한 작품은 불과 4편이지만 그 중의 2편은 현대 발레의 역사상 가장 독특한 작품에 속한다. 바로 <목신의 오후(L'après-midi d'un Faune)>와 <봄의 제전(Le sacre du printemps)>이다. 두 작품 모두 스캔들을 불러일으켰고 <봄의 제전>은 공연을 몇 번 해보지도 못하고 중단했어야 했다. 그 사정을 좀 살펴보겠다.

<목신의 오후>는 말라르메의 『목신의 오후』에서 모티프를 얻고 같은 시에서 모티프를 얻은 드뷔시의 <목신의 오후>에의 전주곡>에 맞춰 만들어진 작품이다²³⁾. 1912년 파리에서 처음 공연되었는데, 공연 다음날부터 <르 피가로>를 비롯한 언론으로부터 비난을 받았다. 가장 널리 알려져 있는 <르 피가로>의 주요 내용은 다음과 같다.

우리에게 선정적인 수간의 저열한 움직임의 보이고 몹시 추잡한 몸짓을 하는 외설적인 목신 하나가 있다. 정면에서 보면 흥취하고 옆면에서 보면 더 흥취한, 잘못 복원된 짐승의 몸의 지나치게 표현적인 무언극들은 야유의 휘파람 세례를 받았는데 그것은 정당하다.²⁴⁾

숲 속 잠에서 깨어난 목신이 7명의 님프 중 6명을 놓치고 한 명의 님프하고만 잠깐 함께 움직이다가 그 님프마저 놓친 후 그 님프가 떨어뜨린 스카프를 바닥에 깔고 눕는, 비교적 단순한 스토리의 이 작품을 두고 선정성을 논한 것은 결정적으로 작품의 마지막 장면이 노골적이었기 때문이다. 잠자던 바위 위에 펼쳐 놓은 스카프의 향기를 맡으며 목신은 입을

23) <목신의 오후>에 관해서는 주로 다음을 참고함. Serge Jouet, «Dans la presse» in *L'avant-scène Ballet Danse*, n. 7, oct/jan. 1982; Jean Cocteau, «Répétition générale», in *ibid.*; Serge Jouet, «Ces jours-là...» in *ibid.*; Gérard Mamoni, «Commentaire musical» in *ibid.*; Pierre Lartigue, «Dix ans d'écriture» in *ibid.*; Roland Huesca, «La figure du sexuel chez Nijinski (1912)» in Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ et al., *op.cit.*

24) "Nous avons un Faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur. Et de justes sifflets ont accueilli les pantomimes trop expressives de ce corps de bête mal construit, hideux de face, encore plus hideux de profil." Serge Jouet, «Dans la presse», *ibid.*, p. 48.

크게 벌리고 고개를 뒤로 젖혔다가 다시 고개를 숙이며 손을 아랫배 밑쪽으로 넣었는데 이것은 목신의 자위를 암시하였다. 또 위 비평의 뒷부분은 목신 역의 의상과 목신이 취하는 자세에 기인하기도 한다. 우선 레옹 박스트가 디자인한 일체형 의상은 신축성 소재로 제작되어 몸에 딱 붙었으며 의상 밖으로 드러난 팔과 손에도 의상 위처럼 반점이 있어 옷의 경계를 알아보기 힘들었다. 이 때문에 목신 역을 맡았던 니진스키의 몸은 옷을 입지 않은 짐승의 몸처럼 보였다. 게다가 뒤 머리통에는 두 개의 뿔이 있었고 엉덩이에는 꼬리가 있었는데 둘 모두 바깥으로 뻗은 모양이 남성성을 강조하였다. 더군다나 목신은 고대 그리스나 이집트 화병의 그림처럼 얼굴과 발은 옆모습이, 어깨와 몸통은 정면이 보이게 자세를 취하고 대부분 무대 위에서 앞뒤가 아닌 좌우의 동선만을 따라 움직였기에 앞서 말한 선이 더욱 두드러졌다. 걷는 동작 또한 전통적으로 아름답게 보이는 발끝으로 걷는 방식과는 반대로 뒤꿈치부터 착지하는 방식으로 이루어졌고 동작과 동작 사이도 유연하지 않고 다소 분절적으로 연결되었다. 결국, 이 작품은 미풍양속을 해칠 가능성이 있었고 발레에 익숙한 눈에는 추하게 보일 여지도 있었다.

그러나 긍정적인 평가도 이어졌다. 이 기사가 실린 후 디아길레프는 <르 피가로>에 자신이 받은 두 통의 편지를 게재했는데, 둘 모두 작품에 긍정적인 평가를 내렸다. 하나는 말라르메와 각별한 사이였던 화가 오딜롱 르동(Odilon Redon)의 것이었고 다른 하나는 로맹의 것이었다. 르동은 니진스키가 말라르메의 정신을 훌륭하게 암시했다며 공연장에 말라르메도 함께 있었을 것이라고²⁵⁾ 썼다. 로맹은 좀 더 적극적으로 찬사를 보냈는데, 특별한 동작이나 점프 없이 높고 팔꿈치를 꺾고 몸을 구부린 채 걷고 뒷걸음질 치고 하는 동작만 있는 이 역할이 니진스키의 가장 놀라운 모습을 보여주었다면서 마임과 조형성이 완벽하게 일치했고 니진스키의 몸은 그의 정신이 전하고자 하는 것을 완벽하게 의미했다고 했다. 또 위의 비평을 의식했던지, 마지막 목신이 점프를 하는 것이 인상적이었고 바위에 눕는 장면은 뜨거운 관능미가 느껴졌다고 했다. <화보 코메디아(Comœdia illustré)>에는 며칠 뒤 니진스키의 해석이 너무 문학적이어서 오히려 관능미가 부족했다는 글이 실리기도 했다. 비판 때문에 니진스키는 마지막 장면에서 손동작을 빼고 공연을 이어갔는데, 그럼에도 놓친 님프에 대한 가상적 소유를 보여주는 마지막 장면이 아름다웠다고 이 글을 쓰고 있다.²⁶⁾ 리허설을 봤던 장 콕토 역시 님프와 목신이 각진 동작과 자세를 취하면서 서로를 응시하는 장면에 감탄하며 시간과 공간을 통과한 이 작품을 말라르메와 함께 보고 있다는 가정하에 감상평을 썼다²⁷⁾.

25) 말라르메는 이미 세상을 떠난 뒤였다.

26) Serge Jouet, «Dans la presse», *op.cit.*, pp. 48-49.

이런 자료로 미루어 볼 때 일부 언론과 예술가들 사이에 의견이 엇갈렸다고 볼 수 있고 비난은 주로 지나친 선정성 하나에 초점이 맞춰져 있고 찬사는 작품의 다양한 측면과 장면
에 분산되어 있다. 그렇다면 일반 관객도 이 작품이 선정적이라고 판단하지 않았다면 이
작품 선사하는 생경한 매력을 잘 맛 볼 수 있었으리라 짐작할 수 있다. 특이한 자세와 동
선으로부터 느껴지는 2차원적 세계, 님프와 목신이 만나는 장면이나 목신의 황홀경을 느끼
는 장면의 간략화된 표현법, 각이 강조되고 분절되어 반복되는 유형화된 동작들, 몽환적인
분위기를 자아내는 플롯의 느리고 미묘한 선율, 작품 전반을 지배하는 원시적 관능미, 니
진스키의 완벽한 퍼포먼스 등을 말이다. 실제로 이 공연이 수정을 거친 뒤 지속적으로 공
연되었던 점이 이를 간접적으로 증명하기도 한다.

<봄의 제전>은 사정이 좀 달랐다. 스트라빈스키가 음악을 맡고 민속학자이기도 한 화가
니콜라스 로에리치(Nicolas Roerich)가 의상과 미술을 맡았던 이 작품은 <목신의 오후> 다
음해에 개관한 지 얼마 안 되는 상젤리제 극장(Théâtre des Champs-Élysées) 무대에 올려
졌는데 첫 공연 때부터 소란이 일어 공연이 계속되기 힘들 정도였다. 한쪽에서는 야유가,
다른 쪽에서는 야유를 잠재우려는 고함 소리가 터져나왔고 디아길레프는 조명을 켜다 켜
다 하는 방식으로 이 소동을 잠재우려고 했지만 쉽지 않았다. 결국 <봄의 제전>은 6회의
공연으로 막을 내리고 이후 몇십 년 동안 잊혀져 있게 된다.

사실 이 작품은 음악, 주제[스토리], 춤 등 공연의 주요 세 가지 차원 모두가 관객들에게
낮설기만 했다. 스트라빈스키의 음악은 불규칙하고 단속적인 박자에 이중적인 음조, 쿵쿵
치는 강렬함 등으로 가장 먼저 관객들에게 충격을 안겨줬다. 실제로 니진스키가 이 음악을
듣고 안무를 하는 과정에서 박자를 어떻게 처리해야 할지 크게 고민을 하였고 박자를 가르
치기 위해 에밀 자크 달크로즈(Émile Jaques-Dalcroze)가 개발한 신체 교수법²⁸⁾을 활용하
여 겨우 작업을 마칠 수 있었다. 또 니진스키의 안무는 <목신의 오후> 못지않게 고전 발
레의 문법을 파괴했다. 다리는 몸통, 팔과 엇박으로 움직였고 발레의 기본 5가지 포지션을
포기했다. 또 되도록 길게 몸을 뻗어 중력을 이기는 발레의 기본자세를 버리고 몸을 움츠
리고 구부렸다. 발끝은 턴아웃 원칙과는 반대로 안쪽으로 모았으며 군무는 대열을 갖추지
않은 채 무더기로 몰려 다녔다. 전통과 과격하게 단절된 안무였고 특히 박자를 익히는 것
이 너무 힘들어 뛰어난 기량의 무용수들이었지만 100시간 이상의 연습이 필요했다. 마지막
으로 춤의 주제는 러시아 원시 부족의 전통에서 얻었는데, 봄이 시작될 무렵 마을에서 풍

27) Jean Cocteau, «Répétition générale», in *op.cit.*, p. 31.

28) 이 교수법은 독일에서 현대 무용의 원천이 되었다. 니진스키는 달크로즈의 학생이었던 마리 랑베르
(Marie Lambert)의 도움을 받았다.

요를 비는 제의에서 마을의 가장 아름다운 처녀를 제물로 바치는 이야기이다. 희생자는 쉬지 않고 춤을 추면서 죽어간다. 이야기의 잔인성과 낯선 신체 언어들, 이를 포괄하는 강렬한 원시적 색채는 음악만큼 관객을 당황시켰을 것이다.

두 작품이 관객들에게 불러일으킨 반향의 차이는 전통과의 단절에 기인할 것이다. 두 작품 모두 혁신적이었으나 <목신의 오후>가 <봄의 제전>에 비해 덜 낯선 측면이 있다. 드뷔시의 음악이 독특하지 않은 것은 아니지만 1894년에 작곡되었던 만큼 춤이 제작되기 전까지 사람들의 귀에 다소 친숙해질 시간적 여유가 있었다. 그리고 이 점은 춤의 주제에 있어서도 같다. 1876년 발간된 말라르메의 『목신의 오후』도 당대에는 그 의미를 충분히 이해받지 못했지만 상징주의자들의 숭배기를 거쳐 20세기 초에 이르는 시간 동안 이전보다는 독자층이 두꺼워졌을 것이다. 이미 위에서, 공연을 보며 후배 예술가들이 느꼈던 말라르메에 대한 진한 향수를 확인할 수 있었다. 이에 반해 스트라빈스키의 음악은 춤 공연을 준비하면서 만들어졌으며 러시아 원시 제의 역시 기존에 존재하는 문학 작품에서 따온 주제가 아니었다. 또 똑같이 원시적 주제라 해도 목신의 사랑이나 욕망은 희생자를 제물로 바치는 집단의 잔인성에 비해 좀 더 보편적인 성격을 띠고 있다. 좀 더 쉽게 받아들여질 수 있는 주제라는 말이다.

차이점에도 불구하고 니진스키의 두 작품은 발레 뤼스의 활동이 이제 러시아적인 것을 알리는 단계를 넘어섰음을 보여준다. 물론 포킨의 작업도 이런 변화에 공헌한 바가 있다. 그러나 포킨의 작업은 아직 러시아 전통을 기반으로 하고 있었고 러시아 전통의 뿌리에 해당하는 프랑스 전통과도 밀접한 연관이 있었다. 포킨의 작업이 일종의 융용이었다면 니진스키는 매 작업을 하나의 새로운 실험으로 삼고 탐구했다. 이 점에서 니진스키는 발레 뤼스에 비로소 국제 도시 파리에 걸맞은 국제적인 지위를 부여했고 나아가 춤 공연 자체에도 예술의 자격을 부여했다고 할 수 있다.

결론

침체기에 있었던 세기말 파리 춤계는 외부로부터의 변화가 필요했고 그 변화는 차례로 미국에서 온 방문자들과 러시아에서 온 방문자들에게서 비롯되었다. 이들은 각기 자기에게 고유한 방식으로 오랫동안 전통 발레를 떠나지 못했던 파리 춤계에 춤에 관한 새로운 관점을 도입했다. 파리 춤계는 전통을 쉽게 버릴 수 없었지만 대부분의 경우 낯선 방문자들을 환영했고 그들에게 열광하기도 했다. 자생적인 혁신의 움직임이 탄생하기에는 여전

히 전통의 힘이 너무 강했지만 벨 에포크가 끝나고 새로운 시기로 넘어갈 무렵 발레 뤼스의 변화와 맞물려 파리 문화예술계는 춤을 최첨단의 실험 공간으로 활용할 수 있게 되었다.

발레 뤼스의 전반기를 담당했던 포킨과 니진스키와 결별하고 1917년 러시아에서 일어난 공산주의 혁명 때문에 조국의 인재들을 제공받기 힘들게 되자 디아길레프는 다양한 새로운 문화예술적 실험이 벌어지고 있던 파리 현장에서 적극적으로 협력자들을 구하게 되었다. 이 새로운 시기의 발레 뤼스는 1917년 <퍼레이드(Le Parade)>로부터 시작되는데 이 작품의 안무를 담당한 레오니드 마신을 제외한다면 무대, 의상의 피카소, 음악의 에릭 사티, 대본의 장 콕토 등 창작자 대부분이 파리의 젊은 예술가들이었다. 발레 뤼스가 출범 초기부터 회화, 음악, 문학 등 춤 이외의 장르의 예술가들을 춤 공연에 끌어들이기는 했지만 이제 각 분야의 혁신적인 예술가들이 발레 뤼스 공연 제작에 참여하게 되었다는 점은 발레 뤼스의 도전적 특성을 더욱 강화시킬 뿐 아니라 춤예술이 예술 융합의 장으로 거듭나게 할 것이다. 실제로 발레 뤼스는 초현실주의, 입체주의, 표현주의 등 당대 새로운 예술의 거대한 실험장이 될 것이었고 그와 함께 춤 관객은 춤을 넘어 다양한 예술 장르의 변화와 유행을 춤을 통해 소개받게 될 것이었다. 이런 변화에 도달하기까지 풀러, 던컨, 포킨, 니진스키 등의 이방인들이 파리의 관객과 만나면서 새로운 모색을 도모했던 시기가 벨 에포크이다.

기술 환경과 새로운 문화 형식 - 조르주 멜리에스의 「달세계 여행」

이 수 진
(인하대학교)

1. 여는 말

19세기 새로운 기술에 대한 낙관론이 지배적이었던 프랑스에서는 사진이라는 새로운 이미지가 등장하면서, 그 이전과 이후의 문화 형식이 완전히 변화하였다. 이 글은 사진 이미지를 기반으로 19세기 말 발명된 영화를 중심으로, 그 중에서도 픽션 영화의 선구적 작품으로 평가받는 조르주 멜리에스 Georges Méliès의 「달세계 여행 Le Voyage dans la lune」(1902)을 통해, 기술 환경과 문화 형식의 관계에 대해 이야기하고자 한다.

우선 멜리에스가 활동했던 시기 유럽의 기술 환경과 영화 탄생 시점을 살펴보면, 기술 환경과 예술적 상상력과의 상호 작용관계를 관찰하고자 한다. 이 과정에서 영화를 하나의 문화 형식으로 간주할 필요가 있는데, 이는 영화적인 인식, 영화적인 언어, 영화적인 수용이 20세기 내내 보편화되면서 영화 자체보다 훨씬 많은 분야, 애니메이션, 다큐멘터리, 텔레비전, 광고, 비디오, 게임 등에 광범위하게 공유되었고, 카메라, 음향 장비, 시공간의 재현, 편집, 서사적 규범 등을 거의 동일하게 사용하는 문화 전통을 형성했기 때문이다. 요컨대 19세기 말 등장한 영화라는 새로운 문화 형식은 그 이전까지 인쇄를 기반으로 하는 문화 형식(글자, 그림 모두 포함)과 구분되는 패러다임을 지칭한다.

사실 최초의 영화라고 일컬어지는 뤼미에르 형제의 <라 시오타 역에 도착하는 기차>(1895)는 1분도 채 안 되는 기록영상으로서, 현실에서 발생하는 사건들을 촬영하고, 저장하여 다시 현실에서 보는 것과 동일하게 재생할 수 있다는 사실에 매료되었던 다큐멘터리였다. 다시 말해 현실의 움직임을 기록하는 측면이 부각된 영화들이었고, 뤼미에르 형제의 영화들을 보던 관객들은 기계를 통해 재생되는 현실 자체에 탄성을 자아냈던 것이다. 반면 멜리에스는 처음부터 본인의 마술 스펙터클의 레퍼토리를 영화로¹⁾ 만드는 일종의 각색에서 출발하여 볼거리, 특수 효과, 픽션, 미장센, 영화적 트릭 등이 강조된 영화들을 창조

1) Franck Kessler et Sabine Lenk, "L'adresse-Méliès", *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris: Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 186.

하였다. 이 글의 후반부에서는, 멜리에스의 영화에 언제나 ‘특수 기법

2. 개념적 전환과 기술 환경

2.1. 집단 지성의 결과물로서의 시네마토그래프

주지하다시피 영화는 19세기 말 하나의 진기한 기술 발명품으로 태어났으나, 실상은 뤼미에르 형제의 첫 대중 시사회 전에 수많은 시행착오와 점진적 발전의 단계들이 있었다고 하는 편이 합당하다. 빛을 이용해 현실의 한 순간을 이미지로 고정시키는 카메라 옵스큐라, 헬리오그래피héliographie, 다게레오타이프daguerriotype 등이 이미 발명되어 있었고, 움직임을 재현하는 장치인 타우마트로프thaumatrope, 주트로프zootrope, 프락시노스코프praxinoscope, 페나키스티코프phenakistiscope등이 있었으며, 영화관에서처럼 대형이미지를 영사하는 기술인 매직랜턴, 광학 극장théâtre optique 등도 선행했다. 대략 300여 년간의 세월동안 여러 발명품들을 거치면서, 시네마토그래프cinématographe(kínēma움직임+graphein그리기)란 기계의 필수 조건들이 점진적으로 충족되었던 것이다.

단언컨대 시네마토그래프는 다양한 직업군과 계층의 사람들이 꿈을 이루기 위해 현실적인 해결책을 모색하는 일련의 과정이 축적된 집단 지성의 결과물이다. 아니, 시네마토그래프의 발명 역시, 이후 다른 수많은 발명을 자극하는 계기²⁾가 되었으므로, 과정의 한 지점, 작용과 반작용의 소용돌이 속에 위치했다고 할 수 있다.

사이버스페이스에서 지식의 공간을 정의했던 피에르 레비Pierre Lévy는 누구도 모든 것을 다 알지 못하고, 모든 사람이 무엇인가 하나 정도는 알고 있고, 지식 전체는 인류 안에 있다고 언급하면서, 어디에나 분포하는 집단 지성을 주장한 바 있다. 여기에 커뮤니케이션과 운송수단의 발전 덕분에, 무엇보다 오늘날의 디지털 정보 기술 덕분에, 자신이 속한 물리적 공동체를 넘어, 제한된 지리적 조건을 벗어나, 개인은 “의미작용의 풍경 속에서 상호작용”할 수 있게 되었으며, “공유되는 맥락이라고 하는 역동적인 지도에 위치하며, 스스로가 의미를 찾는 것과 동시에 상호적으로 잠재적 세계를 끊임없이 변화시킨다”³⁾고 하였다.

2) “1896년 한 해에만 영화 장비 관련 특허 신청이 100건 정도였으며, 각각 조금씩 개선된 형태의 기계들이 주를 이루었다.” *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*, la Fondation Groupama Gan pour le Cinéma et la Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, 2011, p. 29.

19세기 유럽은 특히 집단 지성의 토양이 다져진 시기라 하겠다. 발전기(1872), 전화(1876), 무선 전신(1890-1901), 전구(1881), 자동차(1883), 사진(1839), 축음기(1877), 영화(1895) 등 수많은 발명품들이 인류의 삶을 그 이전 시대와 완전히 다른 형태로 변화시켰는데, 이 전환이 가능했던 데에는 저작권, 특허권, 발명 특허 등과 같은 지적 소유권을 법적으로 인정하기 시작했던 정치적 변화도 기여했다고 할 수 있다. 법적 보호 장치는 발명가들이 시간과 지적 에너지, 경제력을 기술 혁신에 투자할 수 있는 사회문화적 배경을 구축한 중요한 요소 중 하나였으며, 한 개인이 새로운 기술 위에 본인의 이름을 공개적으로 부여하면서 권리를 주장할 수 있게 되자, 당시 많은 사람들이 기술 혁신을 매력적인 분야로 평가하게 되었던 것이다. 이 과정에서 모든 이들이 정당한 방법으로 경쟁할 수 있는 규칙이 만들어지면서 사회적으로 독려되고 경제적으로 보장되는 일종의 활동이 되었고, 자연스럽게 기술, 과학 그리고 산업이 크게 도약하게 되었다.

영화 분야도 마찬가지여서, 당시 동시대를 살았던 많은 “충동적이고, 오만잡것에 손을 대는, 기발하고 엉뚱한 사람들”⁴⁾이 움직임을 재구성하는 기계란 아이디어를 구체화시키고자 노력했던 사실도 어찌 보면 이러한 시대적 흐름 속에서 가능했다고 할 수 있을 것이다. 이러한 발명가들은 사실 실제로 기계를 제작할 수 있는가하는 기술적, 과학적, 산업적 혹은 경제적 발전 여부와 상관없이, 언제나 최고의 기계를 만드는 목적을 지니고 있었다. 그들의 상상력은 현실을 완전하고 총체적으로 고스란히 재현할 수 있는 수단, 소리, 색 그리고 입체감까지 우리의 세계를 완전히 복원할 수 있는 상태를 가정하고 있었던 것이다.

뤼미에르 형제가 시네마토그래프를 발명할 당시, 조금 앞서 미국에서 키네토스코프 kinoscope를 이미 소개했던, 에디슨은 본인의 특허품 축음기와 키네토스코프를 연결하는 일에 몰두했었고, 또한 인류 역사 최초의 전문 포토그래퍼 나다르조차도 “슈브윌의 사진 인터뷰를 작업하면서, 상대방의 말을 직접 축음기로 기록하고 거기에 맞춰 사진으로 표정의 변화를 기록하고 싶다”⁵⁾고 했다는데, 이는 모두 1930년대 이후부터 보편화된 유성 영화를 상징한 것이다. 게다가 멜리에스가 1900년대 초반부터 필름 한 장 한 장 색을 칠하여 컬러 이미지로 만드는 작업에 심취해 있었던(2011년 『달세계 여행』의 컬러 버전이 복원되었다) 사실은 이미 잘 알려진 바이다. 요컨대, 현실을 완벽하게 복원할 수 있을 것이라는 개념이 있었고, 카메라로부터 축음기를 포함, 19세기에 나타난 현실의 기계적인 복제 기술

3) 피에르 레비, 『집단지성』, 권수경 옮김, 문학과지성사, 2002, 39쪽.

4) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les éditions du Cerf, 1975, p. 20. 이 글에서 인용한 『영화란 무엇인가』의 발췌문은 박상규가 옮긴 한국 번역본(시각과 언어, 1998)을 참조하여 필자가 보충 번역한 것임을 일러둔다.

5) 프랑수아 슈이텐, 브누아 피터스, 『이미지, 모험을 떠나다』, 현실문화연구, 2003, 121쪽.

일체를 만들어낸 힘의 연장선상에 영화가 있었다.

2.2. 19세기의 문화 환경과 과학주의

멜리에스의 『달세계 여행』은 당시 최대의 흥행 작가 쥘 베른 Jules Verne과 허버트 조지 웰스 Herbert George Wells의 소설들을 각색한 작품인데, 전반부는 베른의 『지구에서 달까지 De la Terre à la Lune』(1865)를, 달에 도착한 이후에는 웰스의 『달의 첫 방문자 The First Men in the Moon』를 주로 하고 있다.⁶⁾ 과학소설의 창시자⁷⁾로 간주되는 베른은 19세기 후반 <기이한 여행들 Voyages extraordinaires> 연작으로 62편의 소설과 18편의 단편 소설을 출간하였는데, 그의 대중적 성공의 배경에는 당시 테크놀로지를 향한 시대적 관심이 크게 작용하고 있다.

유럽에서 산업 혁명 이후 점진적으로 증대되었던 과학, 기술, 산업의 중요성은 19세기에 이르면 프랑스에서 근대 국가 건설의 일환으로 과학주의를 널리 보급하려는 시대적 요구와 맞물려, 여기에 계몽주의가 더해지면서 당시 ‘무지한 대중’을 시민으로 형성하는 원동력으로 자리하게 된다. 이 과정에서 출판문화의 성장 또한 중요한 역할을 담당하게 되었다.

베른의 <기이한 여행들> 연작을 기획, 발행한 피에르 쥘 에첼 Pierre-Jules Hetzel은 청소년들을 위한 『교육과 오락을 위한 잡지』(1864년 창간)를 통해 시대가 요구하는 방향의 교육을 실행하는 새로운 형태의 책이 필요하다고 주장한 바 있다. 이 잡지의 공동 발행인이자, 에첼의 교육 철학을 공유했던 장 마세 Jean Macé 역시 “무상 의무교육을 주장하는 공화주의자로서 젊은이들이 과학과 역사 분야에서 새로우면서도 정확한 지식과 정보를 접할 수 있어야 한다”고 했다.⁸⁾ 베른, 에첼, 마세는 독자의 상상력을 자극하는 흥미진진하면

6) 『달세계 여행』의 간단한 줄거리 - 천문학자들의 모인 자리에서, 바르방푸이 Barbenfouillis(멜리에스가 직접 연기) 교수가 달세계 여행 계획을 발표하는데, 찬반 토론이 활발하게 일어나자 달로 쏘아 올릴 대포의 주조 공장으로 동료들을 안내한다. 완성된 대포는 사람들의 응원 속에 성공적으로 발사되고 바르방푸이 교수와 동료들이 달에 착륙한다. 달에서의 첫날밤을 보내려 잠을 청하는데, 마침 눈이 내리고, 이들은 달 표면을 떠나 더 깊은 곳으로 이동한다. 그 속에는 달의 원주민들 Sélénites이 살고 있었는데, 포로로 잡힌 일행은 바르방푸이 교수의 활약 덕분에 무사히 빠져나와 대포를 타고 지구로 귀환한다. 대포 끝에 매달려 따라온 원주민을 전리품으로 내세우며 고향에서 열렬한 환호를 받는다.

7) 초기작에 해당하는 『지구에서 달까지』와 『달세계 탐험 Autour de la Lune』(1869)은 특히나 정확한 과학적 추리에 의해 집필되었다고 평가받는데, 역추진 로켓, 동결 건조 식량, 위성 궤도, 알루미늄의 사용 등을 예견했기 때문이다. 더구나 미국인들은 역사적으로 실제 발생한 일련의 사건들, 가령 태평양에서 로켓탄을 회수한 일, 플로리다 주 대서양 연안 케이프커내버럴에 로켓 발사장이 설치된 일, 팔로마산에 천문대가 세워진 일 등이 베른의 소설에서 예견되었다는 점을 들어, 훗날 사이언스 픽션 Science Fiction으로 명칭된 분야의 선구자로 평가한다. 장 폴 드키스, 『쥘 베른, 진보를 꿈꾸다』, 시공사, 2005, 48쪽 참조.

8) 이채영, 『쥘 베른과 19세기 과학의 대중화 1』, 『불어불문학연구』 91집, 2012, 332쪽.

서도 유익한 이야기들을 위한 아이디어를 교환하면서, 실제 독자들이 과학 지식과 정보를 모두 수용할 것이라는 기대는 아예 하지 않았던 반면, 인간의 역사가 과학적 연구의 끊임 없는 추적과 탐험들로 구성되었음을 깨닫기를 기대했다. 이 목적에 바로 베른의 과학소설이 정확히 맞아떨어진 셈이다. “과학적 사실을 꿈과 동등한 위치에 놓음으로서, 지난 3세기에 걸쳐 내려오던 기사도의 연애담, 마법이 나오는 악마극, 페로나 그림 형제들이 영감을 얻던 구전설화들을 단 15년 만에 흔들어놓은 것이다.”⁹⁾

인쇄술의 발전과 더불어 신문과 잡지의 창간, 다양한 서적들의 보급, 백과사전, 공공 박물관, 공공 도서관 등 19세기의 다양한 경로를 통해 과학과 기술지식들이 전파되었고, 여기에 만국박람회¹⁰⁾와 같은 전시 효과가 더해지면서, 미래의 진보를 담보하는 낙관적 믿음에 근거한 과학주의가 시대적 문화 환경을 지배했다고 하겠다. 철학자 미셸 세르 Michel Serre는 19세기를 공간을 철저히 탐구하고, 그에 대한 지식 또한 철저히 퍼뜨리는 임무에 헌신했던 시대라고 정의하면서, 베른의 인물들이 “알고 있는 땅과 알지 못하는 땅, 바다, 사막, 숲, 그리고 강을 모두 뒤지고 조사”하며, 지구의 땅 위로, 땅 속으로, 바다로 혹은 태양계를 포함한 하늘로 누비고 다니지 않은 곳이 없으며, “이렇게 해서 <기이한 여행들>은 여행 시대의 마침표를 찍기까지”¹¹⁾ 한다고 언급한다.

그는 또한 실제 탐험을 떠난 이들의 여행이 제1의 여행이라면, 19세기 서양을 휩쓸었던 새로운 움직임 즉 학자들의 세계 정복은 제2의 여행이라 명명한다. “희망봉에는 천문학자들이, 남아메리카에는 물리학자들이, 도처에 측량사들과 지도 제작 전문가들, 지질학자들이 자리 잡았다. 그리고 지리학은 지구 전체를 침범했다. 이것이 제2의 여행이다. 지식을 통해 지구를 재정복한 것이다. [...] 베른의 작품을 통해 우주에 관한 지식을 장악한데서 세기말의 거대한 제국주의가 나타나고 있음을 본다.”¹²⁾ 이 글에서는 논지 전개상 19세기 과학주의에 내재된 제국주의 이데올로기를 추적하지는 않을 것이나¹³⁾, 멜리에스의 「달세계

9) 장 폴 드키스, 같은 책, 64쪽.

10) 세계에서 최초로 개최된 만국박람회로 1851년 영국 행사를 꼽는다. “당시 영국이 최초의 만국박람회를 개최했던 이유 가운데 하나는 이미 프랑스에서 18세기말부터 여러 차례 개최했던 산업박람회를 모방하는 동시에, 그를 넘어서는 행사를 만든다는 의지에 있었다. 그런데 알고 보면 프랑스에서 산업박람회를 개최했던 이유에는 기술 산업화에서 앞서가는 영국을 능가할 수 있다는 증거를 제시하고픈 욕망이 자리 잡고 있었다.” Daryl Hafter, “The Business of Invention in the Paris Industrial Exposition of 1806”, *Business History Review*, 1984, p. 317-332. 박진빈, 『서구 박람회의 역사』, 『세계박람회와 지역문화』, 심미안, 2008, 128쪽에서 재인용. 유럽 열강들은 만국박람회장에서 각국의 최초에 해당하는 갖가지 과학기술 발명품을 전시하면서 누구보다 앞서가는 기술상의 발전을 선도하고 있음을 증명하고자 했다.

11) 미셸 세르, 『쥘 베른에 관한 즐거움』(1974), 장 폴 드키스, 같은 책, 167쪽에서 재인용.

12) 앞의 책.

13) 이와 관련된 주제로 필자의 논문, 『사이언스 픽션 모험담의 신화 속에 내재된 과학주의, 제국주

여행』에도 달을 정복하고, 그곳의 원주민과의 대결에서 포획한 외계인을 전리품으로 내세우면서 지구인들의 대대적인 환영을 받는 스토리가 포함되어 있다는 사실은 환기하고자 한다.

사실 베른의 『지구에서 달까지』나 멜리에스의 『달세계 여행』은 당시 달 여행에 관한 다수의 픽션들로 형성된 일종의 유행을 반영한 것이기도 하다. 시라노 드 베르주라크 Savinien Cyrano de Bergerac, 에드거 앨런 포 Edgar Allan Poe, 앙드레 로리 André Laurie, 피에르 드 셀렌느 Pierre de Sélènes, 조르주 르 포르 George Le Faure, 허버트 조지 웰스 등 1860년부터 1900년대까지 달을 탐험한다는 설정의 이야기들이 세간의 관심을 받았는데, 망원경 기술과 천문학이 발전하면서, 닿을 수 없었던 반짝이던 달이 신비의 대상에서 탐험의 대상으로 변화했다고 할 수 있다.

3. 기술 환경과 예술적 상상력

- 과학과 기술의 재구성인 「지구에서 달까지」 & 건축과 무대 기술의 재구성인 「달세계 여행」

당시 소개되었던 달 탐험 소재의 작품들이 모두 과학 연구와 기술 지식을 반영하지 않고 작가의 공상에 의존해서만 쓰인 점을 개탄했던 베른은 『지구에서 달까지』를 현실적으로 수용할 만한 논리적 근거가 있는 이야기로 만들어 낸다. 그리고 역사적으로도 100여 년이 지난 1969년 아폴로 11호가 달에 착륙한 사실은 베른의 가설이 헛된 공상만은 아니었음을 간접적으로 증명하기도 한다.¹⁴⁾

앞서 멜리에스의 『달세계 여행』의 전반부가 베른의 소설에서 영감을 받았다고 하였는데, 영화 전체 8분 24초의 러닝타임 중 4분 8초에 해당하는 대략 2분의 1 분량, 달 탐험에 관한 논쟁 후에 대포가 주조, 발사되고, 그리고 달을 향해 날아가는 부분까지이다. 총 28장으로 구성된 베른의 『지구에서 달까지』는 달 탐험 계획 발표 이후 대포를 발사하는 과정

의, 그리고 이원론 : 쥘 베른의 『해저 2만리』와 『신비한 바다의 나디아』를 중심으로, 『인문콘텐츠』 29호, 2013, 125-141쪽을 참조하기를 제안한다.

14) 『지구 최후의 날』(1951), 『화성에서 온 침입자』(1953), 『우주전쟁』(1953), 『금지된 세계』(1956), 『혹성탈출』(1968) 등 1950-1970년대 SF영화는 우주와 외계생명체에 대한 관심이 주를 이루는 경우가 많았는데, 당시 소련과 미국의 우주 탐사와 관련된 시도들이 형성한 문화 환경을 연관 지어 볼 수 있다. 1958년 소련의 스푸트니크 1호 발사, 1961년 소련의 우주비행(108분 동안 지구 일주) 성공, 아폴로 11호 달 착륙 등의 시대적 상황이 과학에 대한 기대감을 고조시켰고, 예술적 상상력도 증폭시켰다고 하겠다.

까지를 상세히 기술하는 내러티브를 따른다. 이 계획을 실현하기 위해 필요한 과학기술을 차례대로 언급하면서 그 분야의 전문 지식들을 전달하고 있는데, 우선 지구에서 달까지 비행이 가능한 지를 자문하기 위한 천문학, 달까지 대포를 발사하기 위해 필요한 탄도학, 망원경 기술, 주철 기술과 알루미늄 제조 기술, 화약, 발사대를 설치하는데 필요한 지리학과 지질학, 자금을 조달하기 위한 경제학, 공사현장의 기후를 측정하기 위한 기상학, 승객을 태우고 갈 포탄 객차를 만들기 위한 공기역학 및 화학까지 전방위적인 기술과 과학이 총동원되었다고 해도 과언이 아니다.

하지만 멜리에스의 탐험 준비 과정은 비교적 단순하고 쉽다. 여기에서 핵심은 활기찬 움직임이다. 33초 동안 지속되는 대포 주조 씬scene은 구경하는 사람들의 북적거림과 기술자들의 손놀림이 주를 이룬다. 영화의 초기 관심사가 현실의 움직임을 그대로 재현할 수 있는 기술적 가능성에 집중했었다는 점은 상기할 때, 화면 내부에서 동적인 측면을 부각시킨 연출은 자연스러운 형식이라 할 것이다. 여기에 대포를 만드는 공간 또한 눈여겨볼 만한데, 대포 위로 보이는 유리 지붕과 철 구조물로 봤을 때, 멜리에스의 영화 스튜디오라고 추측해볼 만하다.

19세기의 새로운 건축 양식이었던 유리 와 철 구조물은 공간의 인공성artificialité, 유연성fluidité, 개방성 등을 내포하는데, 자연에서 얻은 물질이 아닌 인간이 만들어낸 물질이란 점에서 그러하며, 투명한 유리의 성질 때문에 건물 안과 밖을 연결하면서 동시에 태양광을 건물 내부까지 관통시킬 수 있다는 점에서 그러하며, 동일한 맥락에서 주변 기후와 환경을 보다 더 직접적으로 노출한다는 점에서 그러하다. 철과 유리는 19세기 벽돌, 대리석, 나무 등의 기존 재료들을 대체하는 새로운 물질로서 만국박람회 전시장, 백화점, 정원 온실, 기차역, 레알과 같은 상업공간, 아케이드, 에펠탑 등 파리 곳곳에서 사용되었는데, 건축 이론가들은 이러한 시각적인 경험과 건축 미학의 변화가 동시대 사람들의 인식에도 영향을 미쳤을 것이라 설명한다. 내부와 외부의 관계, 공적인 공간과 사적인 공간의 관계, 기술(인공)과 자연의 관계, 빛과 어둠의 관계 등이 전통적인 패러다임을 벗어나 새롭게 재설정되었다고 말이다. 요컨대 “철, 유리 건축물은 근대moderne 도시의 스펙터클을 정착시키면서 도시민들의 시각적 체험과 지각 방식을 형성하는데 일조했다”¹⁵⁾는 것이다.

주지하다시피 moderne의 어원 “모데르누스modernus는 로마가 기독교를 국교로 확립하는 과정에서, 그 이전 다신교를 믿던 이교도 집단의 로마와 단절을 강조하기 위해 처음 사용되었다. 과거를 의미하는 안티쿠스antiquus와 댛구를 이루며, 과거와 다른 지금으로서의

15) Brian R. Jacobson, “The imponderable fluidity of modernity : Georges Méliès and the architectural origins of cinema”, *Early Popular Visual Culture*, Vol. 8 No. 2, 2010, p. 194.

현재를 나타내기 위한 용어로 출발했다는 것이다.”¹⁶⁾ 이러한 맥락에서 문화 비평에서 사용되는 ‘모더니티(modernité)’는 일반적으로 그 이전 시대와 다른 패러다임 속에 정립된 새로운 인간상과 새로운 세계관의 출현을 지칭하곤 한다. 이러한 맥락에서 철과 유리 건축물이 그 이전 시대와 구별되는 도시 풍경을 구성하는데 결정적 역할을 했다는 의미에서 ‘moderne’을 풀이할 수 있을 것이다. 더불어 19세기 계몽주의에 입각한 근대화(modernisation, 즉 인간의 이성에 대한 믿음을 중심으로, 이를 잘 활용하여 과학기술과 산업 발전을 이룩하고, 그 결과 생산된 다양하고도 많은 상품 거래를 활발하게 하는 시장 경제를 확산시키는 자본주의 시대란 맥락에서 ‘moderne’¹⁷⁾을 생각할 수도 있다.

당시 인공조명이 발달하지 않았던 기술 환경을 고려할 때, 유리 구조물은 특히 빛이 많이 필요한 사진과 영화에 일종의 전환점을 만들었다고 해도 과언이 아닌데, 태양광만을 사용했던 대부분의 영화가 (멜리에스의 스튜디오 이전에는) 거의 대부분 거리에서 촬영되었다는 점을 상기하면 쉽게 납득할 수 있을 것이다. 멜리에스 스스로 밝히길¹⁸⁾, 잦은 날씨 변화의 피해를 줄이기 위한 해결책, 일종의 은신처로서 본인이 소유한 집 마당에 스튜디오를 세우리라 결심했다고 한다.

결국 스튜디오의 건립은 그 이전까지 자연에 종속될 수밖에 없었던 촬영여건이 보다 자유로워지는데 결정적 역할을 했다. 멜리에스는 본인이 소유했던 로베르우댕(Robert-Houdain 극장과 그 건물 상층에 자리했던 사진 스튜디오를 참조하여, 직접 몽트뢰유 수부아(Montreuil-sous-Bois) 스튜디오를 설계하였는데, 천장 포함 사방의 벽을 유리로 세워 햇빛이 실내로 잘 들게끔 신경을 썼다(11시부터 15시까지 태양광선이 무대 정면을 비출 수 있도록 설계¹⁹⁾). 또한 공연예술을 위한 무대처럼 배경들을 자유롭게 변환할 수 있는 장치들, 소품과 의상 준비를 위한 분장실과 대기실, 필름 인화를 위한 암실 등 영화 사전 준비부터 제작, 배급까지 거의 전 단계를 작업할 수 있는 공간으로 만들었다.²⁰⁾

16) 참조 : 한스 로베르트 야우스, 『도전으로서의 문학사』, 장영태 옮김, 문학과 지성사, 1983, 21-23쪽.

17) 근대적 관념을 강조하는 모더니티에 대한 이해는 부르주아 계층과 연관되곤 하는데, “진보의 원리, 과학과 기술의 유용한 활용 가능성에 대한 신뢰, 시간(측정할 수 있는 시간, 사고 팔 수 있는, 따라서 다른 상품과 마찬가지로 돈으로 계산 가능한 등가물인 시간)에 대한 관심, 이성 숭배, 그리고 추상적 인본주의의 틀 안에서 정의된, 그러나 동시에 실용주의 내지는 행동과 성공의 숭배를 지향하는 자유의 이상, 이들 모두는 다양한 정도로 근대를 위한 투쟁에 연루되어 왔으며 중산층에 의해 수립된 승승장구하는 문명의 핵심적인 가치로 보존되고 증진되어 왔다.” 칼리네스쿠, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영옥 외 옮김, 시각과 언어, 1983, 53쪽.

18) Georges Méliès, “J’ai construit le premier studio du monde.” *Pour Vous, le plus grand hebdomadaire du cinéma*, Jan. Décembre, 1937.

19) *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*, p. 106.

20) Maurice Noverre, “L’œuvre de Georges Méliès. Étude rétrospective sur le premier studio cinématographique machiné pour la prise de vue théâtrales”, *Le Nouvel Art cinématographique*,

결과적으로 세계 최초의 유리 스튜디오와 그 안에 설치된 무대, 마술 스펙터클의 트릭을 가능하게 하는 연극적인 무대 장치는 멜리에스가 본인의 전공 분야였던 마술 스펙터클의 트릭을 영화에도 적용하면서 뤼미에르 형제와는 다른 성격의 작품들을 창작하게 된 중요한 계기가 된다.

4. 새로운 문화 형식의 탐색

지난 20년 동안 갖가지 종류의 환상fantastique 영화들을 만들어 왔습니다. 내가 제일 주목했던 점은 각 작품에 맞는 특수 기법을 찾는 일이었어요. 그 이전에 한 번도 소개되지 않은 것들로, 최대한의 효과를 내는 것들, 최고조의 피날레를 만드는 것들 말이죠. 이 기법들을 찾고 나면, 그때서야 이 기법들이 어울릴만한 시대적 배경을 생각했습니다. [...] 이러한 사전 작업이 끝나고 나면 시대적 배경과 의복에 맞춰 무대 배경과 장식을 그렸습니다. 시나리오의 경우에는 ‘우화fable’처럼 할까, ‘실화 같은 이야기conte’처럼 할까 마지막 순간에 결정했습니다. 이러한 맥락에서 심지어 시나리오가 그다지 중요하지 않았다고도 말할 수 있겠네요. 아름다운 효과를 내는 그림tableau, 혹은 특수 기법, 연출 등을 위한 일종의 구실이었으니까요.²¹⁾

일반적으로 멜리에스는 탄생 당시 현실의 완전한 복제 혹은 기록으로 여겨지던 영화를 픽션영화로 전환 혹은 확대시킨 최초의 시네아스트로 평가받곤 한다. “그는 뤼미에르의 촬영 기사들이 현실 세계의 풍경들을 찾아 거리를 돌아다니는 동안, 자신의 스튜디오에 머물며 카메라 앞에 그럴듯한 무대 배경을 설치하고 인공적이고 기괴하고 엉뚱한 장면들을 만들어내기 위해 탐구했다. 그는 이러한 자신의 생각을 실현시키기 위해 무엇보다 기술 개발에 힘썼는데, 가령 화면의 명암, 이중인화, 화면 정지, 역편집 등의 기술들은 비록 초보적 형태였지만 그가 고안해낸 소중한 영화 기술들이었다.”²²⁾

4.1. 전前영화적인profilmique 특수 기법

멜리에스는 본인이 「달세계 여행」을 만들기로 결심한 과정을 설명하기를, 쥘 베른의 소설을 읽으면서 인간이 달에 착륙하지 못하는데 자극을 받았다고 한다. 즉 “달 까지 가는데

2e série, n°3, Brest, juillet 1929, p. 64-83.

21) Antonio Costa, “Pour une interprétation iconologique du cinéma de Méliès”, *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris: Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 168.

22) 김호영, 『프랑스 영화의 이해』, 연극과 인간, 2003, 62쪽.

필요한 수단으로 쥘 베른이 생각한 대포, 포탄 객차 등은 그대로 이용하고, 대신 달에 간 이후에는 환상적이고 동화 같은 재미있고 독창적인 이미지들을 포함시켜, 달에 사는 원주민, 거기에 별과 행성을 상징하는 여인도 등장시키고, 눈도 내리게 하고, 바다도 등장시키는 등 다양한 예술적 효과를 덧붙일 것²³⁾을 계획했다는 말이다.

멜리에스가 본인의 영화에 도입한 달의 원주민들을 지구인들과 다르게 표현하기 위한 의상, 가면, 분장이나 별에 걸터앉아 있거나, 행성에서 얼굴을 내미는 여인들의 의상과 분장 등은, 메츠의 의견을 따르자면, “전前영화적profilmique(카메라 앞에 놓이는 모든 촬영 대상)이라²⁴⁾ 할 수 있다. 다시 말해 촬영 도중 잠깐 카메라를 멈춰놓고, 사물, 사람, 건물 혹은 행위에 속임수를 쓰는 영역을 지칭하는 것이다(쉬운 예로 특수 분장, 대역 등). 이러한 기법들은 관객들이 지각하지 못하면 못할수록 그 완성도가 높다고 할 수 있다.

또한 메츠는 영화에서 “특수 기법trucages과 특수 효과effets spéciaux를 구분”해야 한다고 하였는데, “특수 효과는 평범한 촬영 작업에 반드시 추가적으로 특정 기술을 더해 얻어지는 효과를 의미한다.”²⁵⁾ 『달세계 여행』의 경우, ‘연기fumée’를 들 수 있을 것이다. 공장 굴뚝에서 뿜어져 나오는 연기, 주인공이 달나라 원주민을 지팡이로 내리칠 때 효과적으로 펄 터지는 듯한 연기. 이러한 기법들은 사용되었다는 것을 눈으로 지각할 수 있지만, 현실적으로 어떤 방법을 동원했으며 어떤 기법인지는 모른다. 예를 들어 『투명인간』에서 문손잡이가 혼자서 돌아갈 때, 관객은 보이지 않는 주인공 투명인간이 그 손잡이를 돌렸다고 생각하기 마련이다. 이때 분명 특수 효과가 사용되었을 것이다. 그렇지만 정확히는 모른다.

그런데 이상에서 설명한 기법들은 사실 온전히 영화만의 기법이라고는 할 수 없을 것이다. 멜리에스 자신이 오랜 시간동안 공연예술에 종사했던 사람인 것만큼, 전영화적인 특수 기법과 특수 효과는 스펙터클을 위한 기법이라고 해도 무방하겠다. 따라서 당시 다른 스펙터클과 차별화되는, 나아가 멜리에스가 창의적으로 고안한, 영화만의 기법을 찾을 필요가 있을 것인데, 이 세 번째 분류는 이미지 트랙bande-images에 직접적으로 작용하는 광학 optique 효과에 해당한다.

4.2 영화적인cinématographique 특수 기법

멜리에스의 영화는 단연 ‘편집’이란 개념을 가장 먼저 실현했다는 점에서 역사적 의의를 얻는다. 사실 멜리에스가 실제로 촬영된 필름을 자르고 이어붙이는 물리적 방식을 택했건,

23) *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*, p. 117.

24) 크리스티앙 메츠, 『영화의 의미작용에 관한 에세이 2』, 이수진 옮김, 문학과 지성사, 2011, 216쪽.

25) 같은 책, 212쪽.

촬영 도중 카메라를 멈췄다가 무대 혹은 배우를 바꾼 뒤, 다시 촬영하는 방식을 선택했건, 창의적 사고라는 차원에서 커다란 차이를 의미하지 않는다. 여기에서 중요한 것은 영화에서 시공간이 전혀 다른 ‘장면과 장면들을 서로 연결’시킬 수 있다는 개념적 전환이다.

물론 멜리에스 작품에서도, 한 화면에서 다음 화면으로 넘어갈 때 시점이 변하는 일은 매우 드물었고, 화면 내부에서 변하는 적은 결코 없었다. 카메라 영역으로 결정된 영화 공간은 일단 고정된 채 변하지 않았다. 물론 당시 카메라의 크기나 무게로 인해 활동 영역이 제한된 이유도 있었겠지만, 멜리에스가 전영화적인 특수 기법, 일종의 속임수truc들을 분간하기 어려운 거리와 위치의 (무대를 정면에서 바라보는) 시점을 선호했다고도 할 수 있을 것이다.²⁶⁾ 여기에서 고정된 시점을 사용한, 동일한 미장센의 한 솟plan이란 점을 부각시키는 용어로, 회화를 연상시키는 ‘타블로tableau’를 상기해보는 것도 좋을 것이다. 여하튼 당시 영화들과 유사하지만, 그럼에도 불구하고, 멜리에스 영화의 가장 뛰어난 독창성이라 하면, 여러 개의 솟들을 연결하고, 이 솟들 ‘사이’를 본인의 상상력을 실현시키기 위해 활용했다는 점일 것이다.

그리고 여러 개의 솟들 사이를 연결하는 데 사용한 방법이 바로 앞서 언급한 이미지트랙에 직접 작용하는 광학 효과, 즉 영화만의 특수 기법이다. 「달세계 여행」에는 시퀀스와 시퀀스를 연결할 때, ‘디졸브fendu-enchaîné’²⁷⁾를 주로 사용하고 있는데, 이는 멜리에스가 처음 도입한 이후, 지금까지 지속적으로 사용되고 있다²⁸⁾. 디졸브란 이미지 두 개가 서로 겹치면서, 전환되는 경우(시퀀스 A의 마지막 이미지/이미지에 겹쳐 등장하는 시퀀스 B의 첫 번째 이미지/시퀀스 B의 이미지)를 말한다. 예를 들어 천문학자들의 회의 시퀀스에서 화면 오른쪽으로 이동하는 사람들-여기에 겹쳐 점진적으로 명확해지는 대포 주조 장면.

26) 이에 대해 “조르주 사들Groges Sadoul은 ‘오케스트라 지휘자의 시점point de vue du monsieur de l’orchestre’이라 지칭한 바 있다. 멜리에스의 경우 대상을 가장 잘 볼 수 있는 위치를 잡은 것이었는데, 공연의 속임수들을 가장 분간하기 어려운 곳에서 대상을 바라보는 시점을 말한다. 따라서 멜리에스의 영화 관객은 연극에서와 마찬가지로 항상 적당한 거리에 떨어져 있었다.” 조엘 마니, 『시점』, 김호영 옮김, 이화여자대학교출판부, 2007, 21쪽. ‘오케스트라 지휘자’의 위치를 조금 더 확장된 의미로 받아들이자면 뤼미에르나 멜리에스의 초기 영화들에서처럼 대상을 가장 잘 관찰할 수 있는 시점이 한 번 정해진 이후 바뀌지 않았다는 것으로 해석할 수 있다. 즉 “관객 자신이 보고 있고 자신을 압도하는 것 앞에서 움직일 수 없는 것을 의미”하는 것이다. 같은 책, 23쪽.

27) 일반적으로 프랑스어 ‘fendu-enchaîné’는 영화용어 디졸브dissolve로 혹은 오버랩over-lap으로 번역한다. 한 이미지가 사라짐과 동시에 다른 이미지가 점차로 나타나는 장면 전환 기법. 이미지의 밀도가 점점 감소하는 것과 동시에 다른 이미지의 밀도가 높아져서 이윽고 장면이 전환되는 것을 말한다. 영어 dissolve가 ‘액체로 용해하다, 녹이다’의 뜻이 있는 것처럼 fendu의 원형 fondre 동사에도 같은 뜻이 있다. 프랑스에서는 두 솟이 겹쳐 서서히 전환되는 기법을 모두 fendu란 단어를 써서 표현하는데, 가령 사진 이미지에서 점점 검은색으로 전환되는 페이드아웃의 경우, fendu au noir라고 한다.

28) 현재 사용되는 영화적인 특수 기법에는 디졸브 외에도, 페이드 인·아웃(암전 상태에서 점점 사진 이미지로, 역으로 사진 이미지가 점점 암전 상태로), 와이프 기법(한 이미지가 다른 이미지를 밀어냄), 아이리스 기법(화면이 동그란 모양으로 열리고 닫힘) 등 여러 종류가 있다.

혹은 대포 주조 공장 시퀀스에서 망치로 대포를 내리치는 인부-여기에 겹쳐 점진적으로 명확해지는 집 지붕과 굴뚝. 이러한 기법들은 눈에 아주 잘 보인다. 그리고 이 기법들은 일종의 구두점 signes de ponctuation 역할을 한다. 담화를 맺는 결구 역할을 하는 기법, 즉 통사적 syntactique 표지에 해당한다. 영화의 마침표, 쉼표, 말줄임표라고나 할까?

사실 광학 효과를 이용한 영화의 특수 기법은 샷과 샷이 연결된다는 ‘움직이는 이미지의 연쇄’를 기반으로 한다(앞서 영화의 본질적인 특성으로 데쿠파주와 몽타주에 관해 간략하게 언급하였는데, 오늘날 편집이 모든 영화의 기본임은 누구나 아는 사실이다). 카메라로 촬영된 각각의 포토그램 photogramme은 일종의 단독 고정 사진이지만, 사진이란 예술 장르에서 갖는 힘을 갖지는 못한다. 그들은 사이사이 삽입되어 있는 매우 짧은 검은색의 중개물들로 연결되어 있기 때문이며, 포토그램들은 다시 한 묶음처럼 모여 샷을 구성하고, 이 샷들을 어떻게 연결시킬 것인가 결정하는 과정에서, 바로 멜리에스의 특수 기법이 개입된다. 광학 효과를 전혀 쓰지 않고 샷들을 연결하는 스트레이트 straight 컷을 사용할 것인가, 디졸브, 페이드인·아웃같은 특수 기법을 쓸 것인가 선택하게 된다는 뜻이다.

영화라는 문화 형식이 점점 보편화되면서, 디졸브와 같은 영화만의 특수 기법들은 단순한 연결 기능을 넘어, 광학 효과의 특성으로 인해 파생될 수 있는 잠재적 가치를 발전시켜 의미적 차원을 추가하게 되었다. 가령 디졸브 기법을 사용함에 있어, 이미지와 이미지와 겹쳐지는 ‘포개짐’ 자체에 관심을 기울이고, 그 시간을 늘리거나 줄이면서 영화적 리듬과 의미를 부여하게 되었다는 뜻이다. 꿈, 회상, 기억, 환상, 무의식 등을 표현하는 컨벤션으로 정착했다고도 할 수 있다.

뿐만 아니라, 멜리에스의 개념적 전환이 통시적으로 어떻게 진화했는지의 관점에서, 편집의 이데올로기적인 차원에 집중하여, 감독이 전하고자 하는 메시지를 샷의 배열 순서로 결정짓는 측면에 매료되었던 1920년대 등장한 러시아의 몽타주 기법들, 이에 반작용으로 생겨난 1940년대 네오리얼리즘의 플랑-세강스 등도 생각해 볼 수 있을 것이다.

동일한 맥락에서 멜리에스가 만들었던 스튜디오가 1910년대에는 고몽 Gaumont이나 파테 Pathé 등의 대형 영화제작사에서조차 일반적인 경향으로 정착하였음은 물론 오늘날까지 지속되고 있으며, 그가 고안했던 특수 기법들은 이후 보다 다양하고 심화된 의미들을 부여받으면서 진화하고 있는 사실도 눈여겨 볼만하다. 특수 효과에 해당하는 기법들이 컴퓨터 그래픽 기술의 발전과 함께 판타지, SF 등에서 현실에 존재하는 대상을 기록한 것과 같은 수준, 즉 환영적 리얼리즘을 구현하는 디지털 이미지들을 통해, 장르를 결정짓는 매우 중요한 요소가 되었으니 말이다. 그 시초를 찾는다면 어쩔 수 없이 100여 년 전의 멜리에스에게로 회귀할 수밖에 없지 않을까?

맺는 말

오스트리아의 매체이론가 페터 바이벨Peter Weibel의 언급처럼, 영화 카메라가 만들어 낸 “움직이는 이미지는 조작성을 명확히 드러냈고, 이러한 조작성은 예술 이미지가 자연 혹은 불변의 실재(혹은 진리)와 동형적isomorphisch 관계, 다시 말해 예술이 진리를 표현해야 한다는 근대적 담론을 교란”²⁹⁾시켰으며, 이는 전통적인 예술을 다시 생각하게 만드는 계기가 되었다.

기술이 새롭게 등장한 매체의 출발점이 되는 것은 사실이다. (사진) 카메라의 발명이 없었다면, 필름의 발명이 없었다면, 시네마토그래프의 발명이 없었다면, 축음기의 발명이 없었다면, 영화라는 매체 자체도 시작되지 못했을 것이다. 하지만 이러한 기술 발명을 태동하게 만든 원동력은, 예술가의 손을 거치지 않고 자연을 재현할 수 있으리라는 믿음이었을 것이다. 현실의 우리처럼 움직이고, 말을 하게끔 동일하게 만들어낼 수 있으리라는 가정이고, 그 방법들을 찾는 과정과 맞물려 새로운 문화 형식을 탄생시킨 힘이라 할 수 있다. 나아가 새롭게 등장한 기술을 어떻게 사용하는가, 그 기능을 어떻게 활용하는가의 문제 차원이, 왜 그런 기계를 사용할 수밖에 없는가의 차원을 넘어서, 사회·문화적인 혹은 예술적인 차원으로 진화하는 과정도 간과할 수 없을 것이다.

문화 비평에서는 회고적 판단일 경우가 빈번하다. 우리가 영화 패러다임을 비교적 명쾌하게 논할 수 있는 것은 그만큼의 세월이 지났기 때문이다. 우리가 문화 형식의 태동기에 놓여 있다면, 현재적인 혼돈상태를 겪는다는 것을 의미한다. 100여 년 전 멜리에스와 그의 관객들이 그러했듯, 우리는 디지털 패러다임의 과도기를 살면서, 유사한 문화 환경을 경험하고 있다. 분명 온갖 잡동사니들로 구성된 무엇인가 거대한 흐름에 휩싸이는 경험 말이다. 이 글에서 시도했던 방법론, 즉 19세기 말, 이전까지의 문화 형식이었던 인쇄 패러다임과 전혀 다른, 영화 패러다임의 탄생과 문화 형식으로 정착하는 과정을, 멜리에스라는 기념비적인 인물을 통해 추적하는 방법론이 가능하다면, 20세기 말 등장한 디지털 패러다임, 즉 인쇄 패러다임과 영화 패러다임을 재매개하면서, 전혀 새로운 기술과 물질적 층위에 기반을 둔 문화 형식을 연구하는 데에도 적용해 볼 수 있을 것이라 기대하며, 후속 연구 과제로 남긴다.

29) Peter Weibel, “Transformation der Techno-Ästhetik”, in *Digitaler Schein-Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 205. 박영욱, 『매체, 매체예술 그리고 철학』, 향연, 2008, 85쪽에서 재인용.

참고 문헌

- 김호영, 『프랑스 영화의 이해』, 연극과 인간, 2003.
- 레프 마노비치, 『뉴미디어의 언어』, 서정신 옮김, 생각의 나무, 2007.
- 박진빈, 『서구 박람회의 역사』, 『세계박람회와 지역문화』, 심미안, 2008.
- 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가』, 박상규 옮김, 시각과 언어, 1998.
- 이채영, 『쥘 베른과 19세기 과학의 대중화 1』, 『불어불문학연구』 91집, 2012, 319-352쪽.
- 장 폴 드키스, 『쥘 베른, 진보를 꿈꾸다』, 시공사, 2005.
- 제라르 베통, 『영화의 역사』, 유지나 옮김, 한길크세주, 1999.
- 조엘 마니, 『시점』, 김호영 옮김, 이화여자대학출판부, 2007.
- 쥘 베른, 『지구에서 달까지』, 김석희 옮김, 열림원, 2005.
- 칼리네스쿠, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 이영옥 외 옮김, 시각과 언어, 1983.
- 크리스티앙 메즈, 『영화의 의미작용에 관한 에세이』 1권, 2권, 이수진 옮김, 문학과 지성사, 2011.
- 프랑수아 슈이텐, 브누아 피터스, 『이미지, 모험을 떠나다』, 현실문화연구, 2003.
- 피에르 레비, 『집단지성』, 권수경 옮김, 문학과 지성사, 2002.
- 한스 로베르트 야우스, 『도전으로서의 문학사』, 장영태 옮김, 문학과 지성사, 1983.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les éditions du Cerf, 1975.
- COSTA Antonio, "Pour une interprétation iconologique du cinéma de Méliès", *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris: Sorbonne Nouvelle, 1998.
- EVANS Arthur B, "Jules Verne's English Translations", *Science Fiction Studies* Volume 32, Greencastle: DePauw University, 2005. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/95/evansttrans95.htm>
- _____, *Jules Verne Rediscovered : Didacticism and the Scientific Novel*, New York: Greenwood Press, 1988.
- Fondation Groupama Gan pour le Cinéma et la Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*, 2011.
- JACOBSON Brian R., "The imponderable fluidity of modernity : Georges Méliès and the architectural origins of cinema", *Early Popular Visual Culture*, Vol. 8 No. 2, 2010, pp. 189-207.
- KESSLER Franck et Sabine Lenk, "L'adresse-Méliès", *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris: Sorbonne Nouvelle, 1998.

- MALTHÊTE Jacques, *Méliès : Images et illusions*, Paris: Exporégie, 1996.
- MÉLIÈS Georges, “J’ai construit le premier studio du monde.” *Pour Vous, le plus grand hebdomadaire du cinéma*, Jan. Décembre, 1937.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris: Klincksieck esthétique, 1968.
- NOVERRE Maurice, “L’œuvre de Georges Méliès. Étude rétrospective sur le premier studio cinématographique machiné pour la prise de vue théâtrales”, *Le Nouvel Art cinématographique*, 2e série, n°3, Brest, juillet 1929.
- SADOUL Georges, *Georges Méliès*, Paris: Seghers, 1961.

1900년 만국 박람회와 상상의 공간

- 건축과 박람회 기능 -

박 성 혜
(고려대학교)

1. 서론

파리에서 1855년-1937년 사이에 6번 개최된 만국 박람회는 프랑스 국내뿐 아니라 국제적인 축제였으며, 인류의 화합과 번영을 실현하고 미래를 향해 전진하고자 하는 유럽의 신념을 표출한 대중적이며 중요한 행사였다. 또한 산업, 창조, 교류, 진보를 최상의 가치로 삼고, 인류 노력의 모든 측면을 볼 수 있도록 기술, 상공업, 예술의 모든 모범적인 사례들을 전시했다. 이러한 백과사전식 전시를 통해서 프랑스는 자국의 문화적 우월성을 주창하고 진보적인 산업 국가의 이미지를 표방하며 국제적 위상을 높일 수 있었다. 물질의 세기에 만국 박람회는 과거에 대해 각 세대가 이해할 수 있는 진수를 보여주고 현시대 최고의 것을 선택해 전시했을 뿐만 아니라 미래의 모습을 그리고자 지속적으로 노력했다.

만국 박람회는 19세기 후반 프랑스의 대표적인 문화 현상이라고 할 수 있다. 제 2제정은 1855년, 1867년에, 제 3공화국은 1878년, 1889년, 1900년에 잇달아 전시회를 개최했으며, 이로써 파리는 박람회 도시로 자리매김한다. 발터 벤야민은 파리를 근대성을 구현한 “19세기의 수도”라 명명하고 만국 박람회를 통해 자본주의의 환등상을 포착하고자 했다.¹⁾ 이를 통해 우리는 19세기에 만들어진 문명의 창조물로서 만국 박람회가 차지하는 중요성을 확인할 수 있다.

본 발표에서 다룰 1900년 만국 박람회는 앞서 언급한 박람회 개최 연도에서 알 수 있듯이 반세기에 걸쳐 진행되어 온 만국 박람회를 총 결산한다. 따라서 “파리와 만국 박람회의 절정(Apogée de Paris et des Expositions universelles)”²⁾을 이룬다고 특징지어진다. 하지

1) Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*, Paris : Éd. du Cerf, « Passages », 1989.

2) Béatrice de Andia, *Les Expositions universelles : à Paris de 1855 à 1937*, Paris : Action artistique de la ville de Paris, « Paris et son patrimoine », 2005, p. 22.

만 동시에 이 전시회가 앞으로 펼쳐질 20세기를 목전에 두고 새로움을 추구하는 경향을 보인다. 이는 주목할 만하다.

우리가 1900년 만국 박람회에 흥미를 갖는 또 다른 이유는 이 전시회가 벨 에포크 시대에 개최된 유일한 박람회이기 때문이다. 벨 에포크 시대의 정확한 연대 구분과 당시 정치, 경제, 사회 상황에 대해서는 연구자들 사이에 이견이 있다.³⁾ 도미니크 르죈(Dominique Lejeune) 와 미셸 위녹(Michel Winock)은 모두 벨 에포크 시대가 1914년에 끝나는 데 동의한다. 하지만 시작점에 대해서는 차이점을 드러낸다. 르죈은 당시 경기가 급변한 1896년부터⁴⁾, 위녹은 상징적으로는 19세기를 마감하고 20세기를 열며, 정치적으로는 드레퓔스 사건이 마무리되고, 파리를 근대 세계의 진열장이 되게 한 만국 박람회가 열린 1900년부터 벨 에포크 시대가 시작되었다고 간주한다.⁵⁾

만국 박람회의 가장 뛰어난 전시품은 건축물 그 자체였다. 박람회는 건축 발전과 도시 계획의 공간을 제공했다. 본 발표에서 우리는 1900년 파리 만국 박람회를 통해 그 건축적 특성에 대해 살펴보고자 한다. 이를 통해 벨 에포크 시대이자 한 세기의 전환기에 개최된 이 만국박람회의 건축이 박람회의 기능에 어떠한 영향을 미쳤으며 그 의미는 무엇인지 고찰해보고자 한다.

2. 만국박람회의 정의와 기원

먼저 우리는 만국 박람회라는 용어에 관해 간략하게 살펴볼 필요가 있다. 우리나라에서는 만국 박람회보다 세계 박람회 혹은 엑스포라는 용어가 점차 빈번히 사용되고 있으며, 이는 ‘2012여수세계박람회’의 공식 명칭 선정⁶⁾에서도 확인할 수 있다. 하지만 여전히 만국

3) 벨 에포크라는 표현의 기원, 시대 구분, 의미에 대해서는 자끄린 라루에뜨의 분석 참조 (Jacqueline Lalouette, *La France de la Belle Époque : dictionnaire de curiosités*, Paris : Tallandier, 2013).

4) Dominique Lejeune, *La France de la Belle Époque, 1896-1914*, Paris : Armand Colin, « Cursus », 2003. 괴첼(Goetschel)과 루아예(Loyer)도 동일한 의견을 표명한다 (Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, 3^e éd., Paris : Armand Colin, « Cursus », 2005 참조).

5) “Le point de départ en 1900 s’est imposé à nous pour plusieurs raisons. Symbolique, parce que c’est un chiffre rond, la dernière année du XIX^e siècle, l’ouverture sur le XX^e. Politique : la fin de la tourmente entraînée par l’affaire Dreyfus et les débuts de la « République radicale ». Sans oublier l’événement pacifique que fut l’Exposition universelle, faisant de Paris la vitrine du monde moderne.”, Michel Winock, *La Belle Époque : la France de 1900 à 1914*, Paris : Perrin, « Tempus », 2003.

6) 여수 박람회는 2012년 5월 12일에서 8월 12일까지 ‘살아있는 바다, 숨쉬는 연안’을 주제로 열렸다. 2012여수세계박람회재단은 국문 공식 명칭으로 ‘2012여수세계박람회’, 국문 단문 명칭으로 ‘2012여

박람회, 국제 박람회, 세계 박람회, 엑스포 등의 용어가 학술적으로나 일반적인 사용에서나 혼재되어 쓰인다.

만국 박람회는 프랑스어로 ‘Exposition universelle’, ‘Exposition internationale’, ‘Foire mondiale’, ‘Expo’ 등으로 표기된다. 마르셀 갈로팽(Marcel Galopin)에 따르면, ‘universel’이라는 용어는 인간의 모든 활동과 모든 천연 자원을 포괄하는 것으로, 이상주의적인 접근 방식을 가리키며, 공동의 진보를 위해 모아 놓은 인류의 작품들이 상징하는 단일한 세계를 지칭한다. 이에 반해 ‘international’이라는 용어는 국가 사이의 구분을 의미한다.⁷⁾ 따라서 우리는 만국 박람회라는 용어를 앞의 두 가지 정의를 더해 인류가 동일한 관심사로 하나가 되어 한 장소에서 자신의 다양성을 모두 보여줌으로써 전 세계를 단일 공동체로 만드는 전시회로 이해할 것이다.⁸⁾

만국 박람회의 기원에 대해 주장현은 “박람회는 산업혁명과 프랑스혁명에서 출현의 역사적 동력을 얻었으며, 인류역사에 본격적으로 근대성(Modernity)이라는 옷을 입고 출현하였다”고 지적한다.⁹⁾ 인류 사회의 중요한 발전 단계를 이루는 18세기 말엽의 두 혁명에 대한 그의 언급은 프랑스와 영국이 박람회 역사에서 차지하는 중요성을 시사한다는 점에서 주목할 만하다. 먼저, 정치 혁명인 프랑스 혁명은 국내 전시회(exposition nationale)를 창안하게 한다. 대혁명의 결과물로 탄생한 근대 국가는 혁명의 주체였던 ‘대중’에게 다양한 자국 산업의 우수성을 보여줌으로써 프랑스의 힘이 얼마나 강력한지 알려주고 애국심을 고취시킬 필요가 있었다. 1798년 문인이자 총재 정부의 내무 장관인 프랑수아 드 뉘프샤토(François de Neufchâteau)의 전폭적인 후원을 받으며 처음 열린 국내 전시회는 제조업과 무역을 독려하며 1849년까지 총 11회에 걸쳐 개최되는데, 회를 거듭할수록 규모와 전시 참가자 수에서 이전 박람회에 비해 성장한다.¹⁰⁾ 한편, 경제 혁명인 산업 혁명은 기술이 과학

수엑스포, ‘2012여수박람회’, 영문 공식 명칭으로 ‘International Exposition Yeosu Korea 2012’, 영문 단문 명칭으로 ‘Expo 2012 Yeosu Korea’를 정하였음을 명시했다. 출처 : <http://www.expo2012.kr/>

7) Marcel Galopin, *Les Expositions internationales au XX^e siècle et le bureau international des expositions*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 8.

8) 만국 박람회의 성격에 따른 구분은 1928년 국제 박람회 사무국 (B.I.E.)이 설립된 이후에는 훨씬 수월해진다. 19세기 말엽 만국 박람회를 유치하기 위한 국가 간 경쟁이 심해지고, 보편적이거나 전문적인 크고 작은 전시회가 지나치게 많이 조직되자, 당시 만국 박람회에 활발하게 참여했던 31개국 대표들이 파리에 모여 ‘파리 국제 박람회 협약(Convention de Paris sur les expositions internationales)’을 제정한다. 이후 국제 박람회 사무국의 공인 하에 개최되는 박람회는 등록 박람회와 인정 박람회로 나뉜다. 등록 박람회는 5년 주기로 열리며, 개최 기간이 6개월까지로 길다. 반면 인정 박람회는 등록 박람회 사이에 개최를 원하는 나라에서 열리며, 개최 기간이 3개월로 짧다. 일례로 2010년 상하이 엑스포는 등록 박람회이며, 1993년 대전 엑스포와 2012년 여수 엑스포는 인정 박람회다 (Marcel Galopin, *Les Expositions internationales au XX^e siècle et le bureau international des expositions*, op. cit., pp. 6-8 참조).

9) 주장현, 『세계박람회 1851-2012』, 블루&노트, 2012, p. 8.

과 밀접하게 연관되어 있으며 진보의 원동력이라는 믿음을 전파한다. 즉 현대 기술은 세계를 변화시키고 인류의 사회적 번영을 이끌어내며 더 나은 삶을 영위하게 할 것이다. 이러한 진보의 개념을 ‘세계적인 차원’에서 시각적으로 구현한 것은 실업가들의 주도로 런던에서 1851년 개최된 만국 산업제품 대전시회(Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations)¹¹⁾다. 물론 영국에서도 1754년 윌리엄 쉬플리(William Shipley)가 설립한 예술·제조업·상업 진흥 협회(Society for the Encouragement of Arts, Manufacturers and Commerce)가 1761년부터 산업 전시회(exposition industrielle)를 개최했다. 이 전시회는 특징적으로 회화작품을 먼저 전시하고 난 후 산업제품을 전시했다. 하지만 무료이며 공공 전시인 프랑스의 국내 전시회와는 다르게 클럽에 속해 있는 제한된 계층, 즉 제조업자와 경영자의 계몽을 목적으로 함으로써 차이점을 보였다.¹²⁾

여기서 주목할 것은 프랑스의 국내 전시회와 영국의 산업 전시회 모두 자국의 상품만 보여 주는 한계가 있었다는 점이다. 1830년대 초부터 프랑스에서 국제적인 전시를 열어야 한다는 의견이 개진되었지만, 외국과의 경쟁에 대한 두려움으로 묵살되었다.¹³⁾ 따라서 우리는 1851년 런던의 만국 박람회를 전 세계에 기술적, 산업적, 사회적 진보를 홍보하려는 야심과 “모든 나라의 모든 상품”¹⁴⁾을 한 곳에 진열하려는 컨셉을 실현한 진정한 의미에서의 박람회의 현대적 모델로 간주할 수 있다.

3. 1900년 만국박람회 건축 : 세기의 종합

1900년 만국 박람회는 에펠탑이 세워진 1889년 박람회와 함께 가장 대중적이고 많은 방문객을 모은 전시회로 손꼽힌다. 1855년부터 1900년까지 매 회 박람회는 이전 박람회보다 더 큰 성공을 거둔 게 사실이다. 당시 대통령이었던 에밀 루베(Émile Loubet)에 의해 4월 14일 개막된 전시회는 11월 12일까지 5100만 명의 군중을 모았으며, 2012년까지의 박람회 역사에서 두 번째로 많은 관람객이 다녀간 전시회로 기록된다.¹⁵⁾

10) Amédée Couder, *Quelques idées sur l'Exposition universelle en France*, Paris : A la Librairie nouvelle, 1851.

11) 이하 ‘1851년 런던 박람회’로 축약해서 표기한다.

12) Pascal Ory, *Les expositions universelles de Paris : panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*, Paris : Ramsay, « Image », 1982, p. 8.

13) Amédée Couder, *Quelques idées sur l'Exposition universelle en France*, op. cit.

14) Florence Pinot de Villechenon, *Les expositions universelles*, Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? n° 2659 », 1992, p. 7.

15) *Paris et ses expositions universelles : architectures, 1855-1937*, Catalogue d'exposition, Paris :

1900년 만국 박람회의 개최는 1889년 박람회가 끝난 지 오래되지 않아 결정된다. 새로운 세기가 시작되는 시점에 박람회를 여는 것은 프랑스의 위상을 높이는 데 도움이 된다. 1892년 독일이 1900년 만국 박람회 개최를 고려하고 있다는 소식이 퍼지자 프랑스는 1892년 7월 13일에 1900년 만국 박람회의 개최를 공포한다. 흥미로운 점은 ‘세기의 종합 Bilan du siècle’이라는 박람회 주제가 이미 구체화되었다는 점이다.

L'exposition de 1900 constituera la synthèse, déterminera la philosophie du XIX^e siècle.¹⁶⁾

1900년 박람회는 19세기의 철학을 종합하고 결정할 것이다.

1900년 박람회 건축의 가장 큰 특징은 반세기 동안 발전해 온 파리 만국 박람회의 모델을 완성했다는 데 있다. <지도 I17>에서 볼 수 있듯이, 1900년 박람회장은 1855년 박람회 부지였던 샹젤리제, 1867년의 샹-드-마르스, 1878년의 샤이오 언덕, 1889년의 앵발리드를 연결하는 구획지에 자리잡는다.

1855년에 처음 건축되었으며, 1900년에도 설치된 기계관(Galerie des Machines) 또한 이러한 특징을 명확히 보여준다. <그림 I18>에서 볼 수 있듯이, 막힌 곳이 없이 뚫려 있는 거대한 홀에서 최신의 기계가 돌아가는 이곳에서 과학에 바탕을 두고 기술에 의해 실현되는 진보와 번영이라는 근대 종교의 예배당이 되기를 원했던 박람회의 열망이 이루어진다. 1830년대-1840년대 인류의 평화, 계급 사이의 조화, 모두를 위한 번영에 대한 확고한 신념을 갖고 있었던 생-시몽주의자들의 꿈 또한 마찬가지다. 1900년의 기계관은 초기의 전시회처럼 산업 교육을 목표로 하기보다는 오히려 관람을 위해 입장한 대중들이 깜짝 놀라고 결국 새로운 가치에 수긍하며 발걸음을 돌리게 하는 데 목적을 둔다.

Centre des monuments nationaux, 2008, p. 89.

16) Alfred Picard, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, rapport général administratif et technique*, vol. 1, Paris : Imprimerie nationale, 1902, p. 10.

17) *Plan pratique de l'exposition universelle de 1900 contenant tous les palais et pavillons. "Souvenir de l'Exposition"*, Dessin de H. Lokay, Paris, Éditeur L. Baschet, 출처: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, 2013.

18) *Exposition universelle de 1900 : Galerie des Machines, section étrangère. Vue de l'intérieur*, 출처 : Institut national d'histoire de l'art / NUM PH 7588.



지도 I. 1900년 만국박람회 지도



그림 I. 기계관

4. 1900년 만국박람회 건축 : 대중의 축제

1900년 박람회의 건축물은 대중에게 시각적, 물리적 경험을 제공하며 그 자체가 축제의 결정적인 요소가 된다. 1900년 만국 박람회의 가장 흥미로운 건축물은 국가관 거리(Rue des Nations)에서 찾아볼 수 있다. <그림 II¹⁹⁾>에서 볼 수 있듯이 센 강을 따라 참가국이 건설한 전시관, 궁전, 주택이 늘어서 있으며, 다양한 양식의 돔, 첨탑 등은 건물과 조화를 이루며 센 강변의 풍광을 완전하게 변화시킨다. 주출입구인 대형 기념문으로 입장한 관람객 앞에 놀라운 파노라마가 펼쳐지고, 관람객은 하나의 도시 속에 구현된 또 하나의 도시를 만나게 된다. 이제 박람회장은 대중이 “미래의 거리(rue de l’Avenir)”라 불리는 이동식 보도를 타고 편히 주변으로 이동하며 여흥을 즐기며 산책을 할 수 있는 장소가 된다.²⁰⁾

<그림 III²¹⁾>에서 볼 수 있는 전기 궁전은 꼭대기에 조각상 ‘전기 요정Fée Électricité’이 놓여 있는데, 밤이 되면 휘황찬란한 전기 조명으로 거리를 환상적인 공간으로 변모시킨다. 이러한 공간 속에서 대중은 동화 속에 있는 듯한 기분과 놀라움의 감정을 느낄 수 있다.

박람회의 건축물은 박람회 이후 일부가 보존되기도 하지만, 대부분은 허물어지게 되는 임시 구조물이었다. 따라서 박람회장은 새로운 건축 아이디어, 구조, 양식 등을 실험해 볼 수 있는 혁신의 장소가 된다.

19) *Exposition Universelle de 1900 : Perspective des Palais des Nations. Vue prise de la Rive Droite : n°544*, 출처 : Institut national d’histoire de l’art / NUM PH 7585.

20) Sylvain Ageorges, *Sur les traces des Expositions universelles, Paris, 1855-1937 : à la recherche des pavillons et des monuments oubliés*, Paris : Parigramme, 2006, p. 108.

21) *Exposition Universelle de 1900 : Le Palais de l’Electricité. Vue prise de la Tour Eiffel : n°742*, 출처 : Institut national d’histoire de l’art / NUM PH 7628.



그림 II. 국가관 거리



그림 III. 전기 궁전

5. 결론

세기의 전환점에 개최된 1900년 파리 만국 박람회는 1855년 박람회에서 비롯된 주요 기능들 - 신기술을 보여주는 전시장, 제조업자들이 직접 제작한 수많은 제품들을 소개하는 상공업 견본시, 1851년 런던 만국 박람회와 달리 산업제품, 농업제품, 예술품을 처음으로 함께 전시했던 1855년 파리 만국 박람회의 전통을 계승한 예술 살롱 - 을 잘 수행했다. 이외에도 우리는 그 건축적 특성에 대한 고찰을 통해 박람회가 건축 야외 전시장, 비교적 야심차고 지속 가능한 도시화 계획, 대중의 유흥오락을 위한 테마파크, 대중 축제로서의 기능을 하고 있다는 사실을 알 수 있었다.

초기 만국 박람회의 가장 중요한 목표는 전문가를 대상으로 한 교역을 촉진시키고 산업과 상공업의 가치를 관람객에게 교육시키는 것이었다. 박람회는 그들이 현대적 정체성과 문화를 깨닫는데 도움이 되었다.²²⁾ 하지만 1900년 만국 박람회는 신기술, 신제품, 생산 공정을 교훈적인 방법으로 설명하던 전시에서 벗어나 신상품과 미래의 가능성을 좀 더 쉽고 가벼운 방식으로 전달함으로써 관람객들이 즐겁게 향유할 수 있는 이벤트로 변화한다. 박람회 밖의 장소에서 전문적인 회합과 포럼들이 늘어나면서 박람회는 더 이상 전문가의 특정 계층을 위해 존재할 필요가 없어졌다. 대신 박람회는 차별화되지 않은 일반 대중을 대상으로 하게 된다. 이처럼 1900년 만국 박람회의 건축은 박람회의 구심점이 보다 폭넓은 대중 중심으로 전환되는 것을 보여준다.

22) Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex", *New Formations*, Spring 1988, n° 4, pp. 73-102.

참고 문헌

- Ageorges, Sylvain, *Sur les traces des Expositions universelles, Paris, 1855-1937 : à la recherche des pavillons et des monuments oubliés*, Paris : Parigramme, 2006.
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris : Éd. du Cerf, « Passages », 1989.
- Bennett, Tony, “The Exhibitionary Complex”, *New Formations*, Spring 1988, n° 4, pp. 73-102.
- Carré, Anne-Laure, Corcy, Marie-Sophie, Demeulenaere-Douyère, Christiane, Hilaire-Pérez, Les expositions universelles en France au XIX^e siècle : techniques, publics, patrimoines, Paris : CNRS Éditions, 2012.
- Couder, Amédée, *Quelques idées sur l'Exposition universelle en France*, Paris : A la Librairie nouvelle,
- De Andia, Béatrice, *Les Expositions universelles : à Paris de 1855 à 1937*, Paris : Action artistique de la ville de Paris, « Paris et son patrimoine », 2005.
- Galopin, Marcel, *Les Expositions internationales au XX^e siècle et le bureau international des expositions*, Paris : L'Harmattan, 1997.
- Goetschel, Pascale, Loyer, Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, 3^e éd., Paris : Armand Colin, « Cursus », 2005.
- Isay, Raymond, *Panorama des expositions universelles*, Paris : Gallimard, 1937.
- Lalouette, Jacqueline, *La France de la Belle Époque : dictionnaire de curiosités*, Paris : Tallandier, 2013.
- Lejeune, Dominique, *La France de la Belle Époque, 1896-1914*, Paris : Armand Colin, « Cursus », 2003.
- Le livre des expositions universelles 1851-1989*, Catalogue d'exposition, Paris : Union Centrale des Arts Décoratifs, 1983.
- Les Expositions universelles à Paris : architectures réelles ou utopiques*, Catalogue d'exposition, Paris : Musée d'Orsay, 2007.
- Mabire, Jean-Christophe (dir.), *L'Exposition universelle de 1900*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- Ory, Pascal, *Les expositions universelles de Paris : panorama raisonné, avec des*

- aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*, Paris : Ramsay, « Image », 1982.
- Paris et ses expositions universelles architectures, 1855-1937*, Catalogue d'exposition, Paris : Centre des monuments nationaux, 2008.
- Picard, Alfred, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, rapport général administratif et technique*, 8 vol., Paris : Imprimerie nationale, 1902-1903.
- Pinot de Villechenon, Florence, *Les expositions universelles*, Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? n° 2659 », 1992.
- Yon, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris : Armand Colin, 2010.
- Winock, Michel, *La Belle Époque : la France de 1900 à 1914*, Paris : Perrin, « Tempus », 2003.
- 안나 잭슨 지음, 신창열 옮김, 『엑스포, 1851-2010년 세계박람회의 역사』, 커뮤니케이션북스, 2013.
- 오 룡, 『상상력의 전시장 엑스포』, 다우, 2012.
- 주강현, 『세계박람회 1851-2012』, 블루&노트, 2012.

제 2 부 제 3 분과
〈발표 : 벨 에포크 시대의 예술 (II)〉

사 회 : 문시연(숙명여대)

발 표 : 임센의 '페미니즘'과 프랑스의 실패한 만남 / 오영주(이화여대)

근대문화의 총체와 해체 - 벨 에포크와 다다이즘 / 이병수(경희대)

La Belle Epoque dans le film "La Bande à Bonnot"

/ Antoine Coppola(Univ. Sungkyunkwan)

André Antoine et les peintres au théâtre

/ Diane HENNETON(Univ. Kyung Hee)

지정토론 : 강초롱(서울대), 곽민석(연세대), 프랑크 말랭(서강대), 이선형(김천대)

입센의 ‘페미니즘’과 프랑스의 실패한 만남

오 영 주
(이화여자대학교)

I. 들어가는 말

19세기 말 『인형의 집』이 유럽 각국에서 상연되었을 때 노라의 가출을 알리는 연극의 마지막 문 닫는 소리는 무대와 관객석뿐 아니라 유럽 시민사회를 지탱하던 결혼-가족 이데올로기에 충격을 가하며 ‘노라 전쟁’을 야기했다. 노라의 가출이 당시 유럽의 일반 정서에 가한 충격은 각국에서 극의 결말이 수정되어 상연되었다는 사실이 웅변해준다.¹⁾ 보수주의자들은 ‘상식적’으로 ‘나쁜 남편’이라 할 수 없는 배우자와 세 아이를 두고 집을 나가버린 노라를 여성의 신성한 의무를 저버린 부도덕한 여인으로 비난했다.

다수를 차지했던 이들 보수주의자에 맞서 여성의 인간적 삶을 가로막는 가부장 사회에 비판적이었던 사람들은 노라의 가출에 지지를 보냈다. 무엇보다 페미니스트들은 노라의 가출을 혁명으로 간주하며 환호했다. 페미니스트 시각으로 입센을 읽은 초기 비평가 가운데 한 사람이자 영어로 입센을 번역한 영국의 엘리너 마르크스 Eleanor Marx가 대표적인 경우일 것이다. 1886년 『사회주의 관점에서 바라 본 여성문제 The Woman Question: From a Socialist Point of View』에서 그녀는 입센의 희곡을 인용하면서 사회주의 혁명 속에 여성 해방의 가능성을 위치시켰다. 그 외에도 미국의 무정부주의자 골드만 Emma Goldman, 남아프리카의 자유주의자 슈라이너 Olive Schreiner, 러시아의 볼셰비키 콜론타이 Alexandra Kollontai 등, 그 구체적인 내용과 실현방법에 있어서 서로 의견을 달리했을지라도 페미니스트 운동에 족적을 남긴 이들 탁월한 여성들이 모두 그 대의를 위해 노라를 호명했다.

여성해방의 선구자로서의 입센의 모습은 일본, 한국, 중국의 입센 번역의 특징이기도 하

1) 1880년 독일 상연 당시, 주인공을 맡을 여배우가 결말 수정을 연기 수락의 조건으로 내세워 입센은 이 극을 쓴 목적, 바로 극의 결말을 수정하는데 동의할 수밖에 없었다. 또 1884년 대중 앞에서 최초로 상연된 영국의 『인형의 집』에서도 인형은 집을 떠나지 않는다. 결말수정에 대한 요구는 오스트리아, 이탈리아에서 있었고, 프랑스에서 텍스트가 수정 없이 번역된 1889년 벨기에에서는 수정되어 출판되었다.

다. 동아시아 최초로 입센을 번역한 일본에서 『인형의 집』이 불러일으킨 사회적인 파장은 연극계와 무관하게 일어났다. 입센을 최초로 소개한 쓰보우치 쇼요나 입센을 널리 알린 호게쓰는 계몽주의 문학관과는 거리가 먼 인물들이었다. 입센의 사상을 싫어하기조차 했던 쇼요의 관심은 극작술에 집중되어 있었고, 유럽의 최신 경향에 정통했던 호게쓰는 입센에 대한 상징주의적 해석에 더 경도되어 있었다. 그러나 『인형의 집』이 초연되자, 노라의 가출을 둘러싸고 비판과 옹호의 의견들이 쏟아졌고, 신여성이란 신조어가 생겨나고, 결국에는 극을 상연한 협회가 자신들은 현 사회의 기초를 흔들 의도가 전혀 없었노라고 밝혀야했을 정도로 큰 사회적 파장을 불러일으켰다.

반면, 일본의 노라열풍을 목격한 후, ‘입센이즘’과 ‘노라이즘’이라는 프리즘을 통해 입센을 받아들인 중국과 조선의 경우 입센은 번역과 더불어 즉시 여성해방과 자유연애의 기표가 되었다. 특히 전통가족제도를 모든 악의 근원으로 지목했던 중국의 5.4 운동의 맥락에서 노라의 과감한 가출은 전통가족 제도와의 단절로 해석되었고 노라는 ‘혁명의 천사’로 추앙되었다. 그 과정에서 노라의 성(性)이 희석되어 신(新)청년을 대변하기도 했지만, 노라는 여전히 여성해방과 신여성의 상징이었다. 1930년대 조선에서도 입센은 극작가보다는 사상가로서의 모습이 부각되었다. 입센의 작품 중에서 소위 ‘노라현상’과 관계된 『인형의 집』, 『유령』, 『바다에서 온 여인』이 집중적으로 상연되었고, 입센은 여성자각 운동의 주창자로 주목받았다. 중국의 경우와 유사하게 조선의 노라이즘 역시 ‘근대적/남성적 주체형성’이라는 민족주의의 이념적 도구로 호명되었다 할지라도, 노라는 조선 여성들의 각성에 일조했다.

19-20세기 전환기에 유럽에서 번역된 입센의 여성주의 극들은 페미니즘의 기표가 되었고, 동아시아에서는 신여성 담론을 촉발시켰다. 그러나 프랑스의 무대에 올려진 입센의 여성주의 극들은 페미니즘 담론과 전격적으로 만나지 못했다. 본 연구는 입센 작품의 초기 번역에 대한 공동연구의 일부로 프랑스를 그 대상으로 한 두 번째 연구이다. 독일과 영국과 비교하며 프랑스 연극장에서의 입센 번역을 살펴본 첫 번째 연구에서 우리는 19세기 말 유럽 3국에서 입센 번역이 활발했던 이유는 바로 당시 연극장이 요구했던 ‘현대성’에 입센의 극이 가장 총체적으로 대답했기 때문이었고, 각국 연극장의 내적인 요구에 따라 그 현대성을 번역하는 방법이 달랐음을 제시했다. 이번 연구에서는 동아시아나 영미와 달리 프랑스에서는 입센의 극들이 여성주의 담론과 특별히 만나지 못했다는 사실에 주목하고 그 이유를 분석해보고자 한다. 이는 ‘자유주의적 페미니즘’이 강세를 이루었던 1차 페미니즘 운동에서 프랑스가 열등생으로 남아 있었던 이유를, 노라라는 페미니즘 운동의 아이콘을 경유하여 가늠해 보는 것이기도 하다.

II. 3공화국의 안티페미니즘

1840-1920년대 서구 페미니즘 운동을 비교사적 관점에서 연구한 에번스는 페미니즘의 지적 기반을 계몽주의의 합리주의와 프로테스탄티즘의 도덕적 규범들로, 이 두 흐름이 19세기 자유주의 신조 속에서 합쳐지고 또 이 자유주의의 발전을 촉진시킬 중간계급이 강력히 대두하면서 페미니즘이 발전되고 고양되었다고 보았다. “자유주의 그 자체와 마찬가지로, 페미니즘은 무엇보다도 중간계급 프로테스탄트들의 신조”였음을 주장하는 그는 왜 자유주의 페미니즘 운동이 유럽의 북쪽 국가들에서 특별히 활발히 진행되었는지를 정치·경제적 관점에서 설명해준다. 페미니즘 역사에 대한 이러한 전통적인 시각은 현재 페미니즘 연구에서는 더 이상 환영받지 못하고 있다. ‘자유주의적 페미니즘’을 페미니즘 운동의 알파이자 오메가로 간주한다는 점, 그러다 보니 양성의 ‘평등’보다는 ‘차이’에 방점을 찍었던 많은 해방의 움직임들이 간과되었다는 이유에서 비판받기도 한다. 하지만 같은 이유에서 그의 연구는 ‘자유주의 페미니즘’에 대한 뛰어난 성과이다. 에번스에 따르면 (자유주의) 페미니즘 운동은 밀 John Stuart Mill의 『여성의 종속 The Subjection of Woman』(1869)을 성경으로 삼고, 여성의 재산권 청원에서 참정권 운동으로 이행되어, 1차 세계대전을 전후로 여성참정권이 획득되면서 사그라들었다.²⁾

노라가 페미니즘의 명실상부한 아이콘이 되고 입센이 페미니즘의 선구자로 대대적으로 호명된 것은 자유주의 페미니즘의 고갱이였던 여성 참정권 운동의 맥락 속에서이다. 입센이 서구의 대중들에게 알려지기 시작한 1890년대는 영국과 미국의 ‘참정권투쟁가들 suffragettes’은 전투적이고 열성적으로 대중의 관심을 촉구하며 지지층을 넓혀가던 시기이기도 했다. 20세기 초반부터는 페미니스트 신문과 잡지들이 속속 생겨나 연극에 많은 장을 할애하면서 여성주의 연극에 대한 관심을 고조시켰고, 배우, 극작가, 연출가로 활동하는 여성 페미니스트들이 등장하면서 연극장은 참정권 운동의 뛰어난 선전 교두부가 되었다.

입센의 여주인공 중에서 이들이 가장 선호한 인물은 가부장 사회의 모순에 명백하고 가시적으로 이의를 제기한 노라였다. 하지만 당시의 계몽적 페미니즘이 쉽게 전유하기 힘들었을 복잡한 성격의 헤다 가블러와 같은 인물에게도 새로운 관점으로 접근했다. 열렬한 참정권 투사이자 노라를 연기하기도 했던 영국의 엘리자베스 로빈스 Elizabeth Robins는, 헤다 가블러를 히스테릭한 인물로만 해석한 남성 비평가들과 달리, 이 히스테리를 자신의 긍정적 힘을 사용할 수 있는 가능성으로부터 차단당한, 남성중심사회에서 여성이 처한 상황

2) 리처드 에번스, 『페미니스트-비교사적 시각에서 본 여성운동 1840~1920』, 정현백 외 옮김, 창작과 비평사, 1997.

의 결과임을 보여주기도 했다. 헤다 를 ‘괴물’에서 ‘사용되지 못한 가능성의 다발’로 새롭게 연출한 로빈스처럼, 연극장에 진출한 여성 페미니스트들은 입센의 여성극에 대한 해석과 연출의 폭과 깊이를 확대시켰다.³⁾

1914년 <The Woman Voter>紙는 『인형의 집』을 여성에 대한 세상의 관념을 변화시킨 “지금까지 창작된 가장 괄목할 만한 작품 중의 하나”로, 입센을 “여성 해방의 가장 위대한 대변자 중의 한 사람”으로 평가했다. 더 나아가 입센이 여성에게 행해진 억압과 부정을 드러내었을 뿐만 아니라 그 해결방안을 제시했다고 칭송했다. 신문은 하웁트만Gerhart Hauptmann, 메테를링크Maeterlinck, 자코사Giuseppe Giacosa, 다눈지오Gabriele D’Annunsio, 쇼Bernard Shaw로 이어지는 당대 여성극의 전통을 세운 선구자로서의 입센의 위상을 강조하기도 했다.⁴⁾ 영국(1918년)에 이어 미국(1920년)의 여성들이 선거권을 획득하기 몇 년 전인 1914년, 미국의 대표적 여성참정권 저널이 입센에 대해 표한 찬사와 경의는 여성참정권 운동에 있어 입센의 위상을 웅변한다.

프랑스에서 입센의 ‘페미니즘’이 반향을 일으키지 못한 가장 직접적인 이유는 여성참정권 운동이 미약했기 때문이다. 영미나 북구에서 여성참정권이 정치권의 의제가 되고 입센의 작품이 유럽 각국에 번역되고 상연된 19-20세기 전환기 프랑스에서는 여성의 선거권 문제가 사람들의 관심을 끌지도 않았고 정치적 쟁점이 전혀 아니었다. 그 까닭은 역설적이게도 유럽 최초로 이 나라에서 실시된 남성보통선거와 무관하지 않다. 1848년 남성보통선거의 실행이 민주주의를 부정하는 제정으로 귀결된 사실로 인하여 19세기 후반기 정치가들은 가장 진보적인 진영에 속해 있을지라도 보통선거를 크게 신뢰하지 않았던 것이다. 1871년 제3공화정이 들어섰을 때에도, 1879년 이후 공화체제가 안정되었을 때에도 여성 투표권은 공화주의자들의 의제가 아니었다.

오히려 여성 선거권은 당시 그들의 최대 관심사였던 라이시테의 실현을 가로막는 요소로 보였다. 사실 대혁명이후 남성 신자들이 급격하게 빠져나간 19세기에 프랑스 교회를 지탱하고 있던 것은 여성신도들이었다. ‘가톨릭 사제들이 프랑스를 좌지우지하게 될 것’이라는 주장은 3공화국 내내 여성 참정권을 거부하는 가장 유력한 논리였다. 여성의 교육과 법적 개혁을 열렬히 지지했던 공화주의자들도 시기상조라며 선거권만큼은 선을 그었다. 대표적 페미니스트였던 레옹 리셰Léon Richer조차 성년 여성들 대부분이 고해실이 내린 명령을 수행할 것이라며 여성을 투표소로 보내기에 앞서 학교로 보내야 한다고 주장했고, 여

3) Penny Farfan, “From *Hedda Gabler* to *Votes for Women*: Elizabeth Robins’s Early Feminist Critique of Ibsen”, *Theatre Journal* 48:1, The Johns Hopkins University Press, 1996 참고.

4) Maria DiCenzo, “Feminism, Theatre Criticism, and the Modern Drama”, *South Central Review* 25:1, 2008, p. 46.

성의 정치권 획득에 우선권을 부여했던 오클레르Hubertine Auclert 같은 참정권주의자는 페미니스트 다수로부터 소외되었다. 프랑스에서는 1944년 여성참정권이 인정되었다.⁵⁾

여성의 투표권 요구가 광범위한 지지를 받은 적이 없는 프랑스에서 영국의 로빈스, 아저 Janet Achurch, 파Florence Farr와 같은 연극장의 페미니스트들이 출현하기란 어려웠다. 물론 입센을 페미니즘의 선구자로 간주한 비평가들이 있었다.⁶⁾ 그러나 이들은 소수였고, 더구나 입센의 극이 프랑스 사회에 불러일으킬 반향 역시 즉각적이라고 기대하지 않았다.

입센[의 극]은 프랑스 여성의 사회적 상황과는 양립할 수 없다. 그러나 입센이 이 나라에 가져온 잠재적인 위기와 상반되는 의견들을 보건대 프랑스 여성들에게서도 노라와 헤다와 힐데의 자유로운 의식이 승리할 날은 시간문제일 뿐이다. 『인형의 집』은 프랑스 여성의 전형적인 극작품, 중요한 모델로 남을 것이다. [...] 노쇠한 사회 위에 새로운 모델을 세워야 할 머지않은 시기에 그의 이름을 가장 많이 듣게 될 것이다.⁷⁾

입용문의 저자는 최근 소개된 외국 작가 중에서 가장 큰 영향을 끼칠 작가로 니체와 입센을 들었다. 예언은 절반만 적중했다. 20세기 프랑스의 지성들이 니체의 사상을 해석하고 흡수하면서 끊임없이 니체를 호출했다면, 입센의 후계자임을 자처하는 극작가나 지성인은 없었기 때문이다. 입센을 자국작가처럼 비중 있게 다루는 독일과 영국과 달리 프랑스 연극사에서 입센은 언제나 외국작가였을 뿐이다. 무엇보다, 입센의 극이 대중화된 20세기에도 프랑스 여성들은 노라를 자신들의 모델로 삼지는 않았다. 왜 프랑스 여성은 소위 “자유로운 의식”을 가질 수 없었을까. 왜 입센의 극은 “프랑스 여성의 상황과 양립할 수 없었”을까. 이 질문에 답하기 위해 우선 입센의 여성극에 대한 프랑스 연극장의 반응을 살펴보고자 한다.

5) 이 또한 여성들이 주도한 페미니즘 운동의 효과로 쟁취한 것이 아니라, 당시 알제리에 있던 임시 정부의 정치적 계산에 따른 갑작스런 결정으로 이루어진 것이었다. 그런데 이 결정 뒤에는 그때까지 여성참정권을 거부한 것과 동일한 논리가 있었다. 드골이 이끄는 임시정부는 공산당의 정치력을 약화시키기 위한 정치적 고려로 여성에게 투표권을 부여하였다. (조엔 W. 스콧, 『페미니즘. 위대한 역설』, 엘피, 2006. p. 181-236 참고.)

6) 오십=루리에Ossip-Lourié는 베벨August Bebel의 여성론에 입각하여 입센을 소개하기도 했다. Ossip-Lourié, *La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen*, F. Alcan, 1900.

7) “Il est antipathique aux conditions sociales de la femme, en France. Mais il se produit en ce pays une telle crise latente et un tel désarroi d’opinion, que la conquête de la libre conscience d’une Nora, d’une Hedda ou d’une Hilde n’est peut-être qu’une question de temps pour les femmes françaises. Maison de Poupée restera leur pièce type et leur modèle premier. [...] ce nom sonnera comme un des plus écoutés lorsqu’il s’agira de construire une morale neuve sur la caducité sociale.” (Camille Mauclair, “Ibsen en France”, *Arte, Revista internacional*, vol 1, Augusto D’Oliveira, 1895-1896, pp. 193-194.)

III. 불륜의 프랑스 노라들

프랑스에서 『인형의 집』이 최초로 번역된 해는 1889년, 최초로 초연된 해는 1894년이다. 1890년 『유령』을 시작으로 『헤다 가블러』, 『바다에서 온 여인』, 『로스메르스홀름』을 포함한 7편이 번역 상연되었지만 입센은 대중에게 낯선 이름이었다. 보드빌 극장에서 초연된 『인형의 집』은 입센에게 약간의 대중적 성공을 안겨주었다.⁸⁾ 이웃 나라와 마찬가지로 프랑스에서도 관객들은 ‘잘 짜인 극’의 플롯에 충실한 『인형의 집』에 환호했고, 결말에 대해서는 불만을 표시했다.

그런데 프랑스에서 제기된 비판의 내용은 성격이 달랐다. 상연하기도 전에 극의 결말을 수정할 정도로 여주인공의 가출에 충격을 받았던 여타 나라와 달리 가출 자체는 문제되지 않았다. 대신 이구동성으로 그 필진성을 거론했다. 외국 극작품에 대한 공인된 저격수였던 사르세 Francisque Sarcey는 이 작품이 외국작품 중에서 가장 잘 짜여 있고 가장 흥미롭다고 예외적인 칭찬을 한 후, 그렇지만 결말은 이해할 수 없었노라고 덧붙였다. 정부도 없이 한 부인이 가출한다는 건 있을 법하지 않다는 것이었다. 입센을 “북구의 천재”로 불렀던 르메트르 Jules Lemaître도 노라가 “세상의 신비를 탐색하기 위해서” 대신 “당신이 나를 더 이상 사랑하지 않고 나 또한 당신을 사랑하지 않으므로 떠난다”고 말했다면 “우리는 이 결작에 대해 비난할 것이 하나도 없었을 것이다”⁹⁾고 지적한다. 한 평범한 여성 관객 역시 “노라가 애인과 함께 떠났다면 자연스러워. 하지만 혼자 떠나는 건 바보 같은 짓이야!”¹⁰⁾라는 불만을 표시한다. 노라가 랑케박사와 함께 떠나면서 막이 내렸다면 프랑스인들은 이 결말에 이의를 제기하지 않았을 것이다.

프랑스 연극장의 이러한 ‘도덕적 무감각’을 어떻게 설명할 수 있을까? 당시 프랑스 무대는 이혼과 같은 사회적 문제를 주제로 삼는 사회극에 익숙해 있었다.¹¹⁾ 프랑스 무대 위에

8) 이 성공이 프랑스 대중들에게 북구에 대해 최초로 관심을 가지게 만들었다고 한다. 『인형의 집』의 초연이 얻은 성공은 우선, 노라 역을 맡은 여배우가 당시 인기 절정이던 레잔느 Réjane였다는 점, 또 이를 무대에 올렸던 연출가가 그때까지 연극의 아방가르드를 고수했던 앙투안 André Antoine이나 뤼네-포 Lugné-Poe가 아니라 덴마크의 작가 뱅 Herman Bang이었다는 점, 극상연이 소수의 회원에게만 공개된 ‘자유극장’이나 ‘작품극장’이 아니라 티켓을 구매하면 누구나 들어올 수 있는 극장에서 이루어졌다는 점을 들 수 있을 것이다. 그리고 텍스트 자체로만 보자면 이 성공은 『인형의 집』이 당시 프랑스 대중이 익숙했던 ‘잘 짜인 극’의 플롯을, 적어도 결말을 제외하고는, 솜씨 좋게 구사했기 때문이다.

9) 물론 그는 다음과 덧붙이길 잊지 않았다. “그런데 그렇게 수정한다면, 『인형의 집』이 지금과 같은 강한 흥미를 우리에게 불러일으킬까?”(Jules Lemaître, *Ibid.*, p. 53.)

10) A. Dikka Reque, *op. cit.*, p. 130 재인용.

11) 오지에 Emile Augier는 『계령 선생 Maître Guérin』(1864)에서 전횡을 일삼는 남편을 피해 집을 떠나는 여인의 가출로 극을 끝내기도 했다. 빌리에 드 이즐 아당 Villiers de l'Isle-Adam의 『반향

서 가출한 여주인공이 노라가 처음도 아닌 것이다. 또 그들은 결혼에 실망하여 남편에게 ‘복수’하는 소설의 여성 인물을 누차 보아온 터였다.¹²⁾ 또한 “결혼은 사회가 고안한 가장 야만적인 제도”¹³⁾라며 가부장 사회가 여성에게 강요한 규범들을 거부한 조르주 상드와 그녀의 소설들을 알고 있었다. 『인형의 집』이 번역되었을 때 비평가들은 노라를 ‘복구의 상드’, 혹은 상드의 자서전적 소설 주인공의 이름을 따 ‘복구의 릴리아’라 부르기도 했다. 그들은 『인형의 집』에서 자신들의 문학이 오래전부터 다루어 오던 주제를 본 것이다.

비평가들을 불편하게 만든 것은 복구의 릴리아는 ‘육체’가 아니라 ‘정신’으로 반항한다는 점이었다. 예쁜 옷을 좋아하고 타란텔 춤을 멋지게 추며 ‘여성성’을 한껏 가장하는 노라건, 승마와 사격을 좋아하며 지배의 욕구에서 ‘남성성’에 한층 가까운 헤다 가블러건 정념으로 괴로워한 것이 아니다. 남편을 경멸하며 신혼여행에서 돌아온 헤다가 결혼이 부과한 비루한 삶에 던지는 혐오의 시선은 엠마 보바리의 경우와 다르지 않다. 또 그녀 앞에 옛 남자가 나타나 정복 욕구를 느끼게 하는 상황도 새로울 것은 없었다. 그런데 『헤다 가블러』는 “우리나라에서 진행되듯이 그렇게 간단하게 전개되지 않는다. 우리는 사랑의 관능적인 질투가 아니라 두뇌의 질투에 대한 드라마를 목격하게 된다.”¹⁴⁾

주인공[헤다]은 어떤 인물인가? 그녀는 무엇보다 음탕하고 제 정신이 아니다. 하지만 정말 미치거나 도덕적으로 타락한 여인이 아니라 특이한, 아마 가장 위험한 종류일 것이다. 지적으로 타락한 [...] 과거의, 1830년대식 표현을 사용하자면, ‘남편에게 이해받지 못한 여자들’은 정부를 가졌다. 조르주 상드의 여주인공들이 그러하다. 1850년대 마담 보바리는 두 명의 정부를 가졌다. 이 여인들은 잘못했다. 하지만 적어도 그들은 단순히, 그리고 천성적으로 잘못했다. 그녀들이 죄를 지은 이유는 심정 혹은 육체 때문이었다. 그런데 헤다는 오로지 정신에 의해 죄를 저지른다. 헤다는 정부를 두려고 한 순간도 시도하지 않았다.¹⁵⁾

La Révolte(1870)의 여주인공은 노라보다 더 급작스런 가출을 감행한다.

12) 멀리로는 프랑시옹Francillon의 여주인공들에서 가까이로는 엠마 보바리까지, 결혼에 실망하여 남편과 가정뿐 아니라 사회로부터 떠나버리는 여인을 이미 경험한 바였다.

13) Jean-Claude Bologne, *Histoire du mariage en occident*, Hachette, 1995, p. 384 재인용.

14) Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 6e série, Société française d'imprimerie & de librairie, p. 52.

15) “Qu’est-ce que l’héroïne, elle-même? Une coquine, d’abord, et puis une folle; pas même, une toquée, une dépravée, mais d’une espèce particulière, peut-être la plus dangereuse: une dépravée intellectuelle [...] Autrefois les femmes “incomprises”, comme on les nommait vers 1830, prenaient un amant: témoin les héroïnes de George Sand. En 1850, Madame Bovary en prenait deux. Ces femmes avaient tort mais du moins avaient-elles tort simplement, naturellement. C’est par le coeur ou par la chair qu’elles péchaient. Hedda pêche par l’esprit seulement. Hedda n’est pas tentée un instant de prendre un amant.” (*Revue des Deux Mondes*, janv. 1892, pp. 220 cité dans A. Dikka Reque, *op.cit.*, p. 128.)

인용문이 드러내는 남성우월주의 그리고 그 모순과 공포는 명백하다. 남성과 여성을 정신/육체, 문명/자연으로 분류하는 이분법은 19세기 유럽사회가 정치, 경제, 노동 등 사회의 공적 영역에서 여성을 배제시키고 가정이라는 사적영역에 유폐시키기 위해 주문처럼 사용 하던 공식이다.¹⁶⁾ 19세기의 시대정신이었다고 해도 과언이 아닐 남성우월주의의 전말은 우리의 주요 관심사가 아니다. 주목할 점은 비평가들이 노라와 헬다라는 성격과 개성에 있어 지극히 상반되는 두 인물을 동일한 범주에 넣는다는 사실이다. 방탕한 남편 곁에서 20년을 인고했던 알빙 부인, 결혼 후 나타난 옛 연인으로 방황하는 엘리다, 억압된 창조성이 자기 파괴로 귀결하는 헤다 가블러 - 이들의 성격과 결혼 생활의 내용은 달랐지만 육체가 아닌 머리로 저항했다는 점에서 서로 닮았고, 프랑스 여인과는 너무나 다르다는 것이다.

헨릭 입센의 『인형의 집』, 『로스메르스홀름』, 『바다에서 온 여인』, 『헤다 가블러』를 다시 읽어보면, 다양한 이름 아래서 언제나 한 여성을 보게 될 것이다. 그렇다, 이 여성은 타자autre이다. 우리가 일상에서 또 책과 꿈속에서 만나는 여인들의 타자. [...] 그녀들은 사랑에 더 이상 관심이 없다. 정신의 변덕이 감각의 변덕을 대신 했다.¹⁷⁾

‘프랑스 여인들의 타자’, 입센의 여인들이 당시 ‘프랑스 연극 정신의 수호’를 책임졌던 코메디 프랑세즈의 무대 위에 오르기까지는 입센이 번역된 후 30년을 기다려야 했다. 반면 입센이 알려지기 시작한 1890년대 코메디 프랑세즈의 레퍼토리에는 입센의 여성주의 극을 모방한 많은 작품들이 들어있다. 에르비외Paul Hervieu의 『집게 Les Tenailles』(1895)를 그 대표적인 작품으로, 『인형의 집』에서 대사를, 『바다에서 온 여인』에서 플롯을 가져와 각색한 이 극은 북구의 렐리아를 프랑스가 어떻게 자국화하는지를 잘 보여준다.¹⁸⁾ 『집게』는 반

16) 이 공식은 18세기 계몽 철학자들로부터 시작되었다. 이들은 종교가 인간/남성에게 덮여있던 굴레를 타파하기 위해 과학(적 정신)을 무기로 삼았다면, 종교가 여성에게 덮여있던 굴레를 업데이트 시키기 위해서도 과학을 사용했다. 18세기에는 동물학, 해부학, 생리학의 이름으로 19세기에는 의학, 생물학을 동원해 해골에서 자궁까지, 생리에서 수유까지 여성의 몸을 살살이 파헤치면서 왜 이 ‘약한 성sex faible’을 보호해주어야 하는지, 왜 통제해야 하는지, 왜 집 안에 가두어야 하는지를 증명하고자 했다. 그런데 ‘여성은 자궁이다La femme est une matrice’라는 명제를 실현하지 않는 여성, 두뇌의 여성은 인간으로 승격하는 것이 아니라 ‘특이’하고 ‘위험’한 종류가 되는 것이다. 정신으로 자신을 드러내는 여성이 ‘가장 위험한’ 이유는 인간/남성을 중심으로 확립된 이분법 체계의 허구를 폭로하기 때문일 것이다.

17) “Relisez *Maison de Poupée*, *Rosmersholm*, *La Dame de la mer*, *Hedda Gabler* d’Henri Ibsen et vous verrez cette dame qui, sous des noms divers, est bien toujours la même - autre certes, tout autre de celles que nous avons connues dans la vie, dans les livres, dans nos rêves. [...] Le jeu de l’amour ne l’intéresse plus. Seulement les fantaisies de l’esprit ont remplacé les fantaisies des sens.” (Ernest Tissot, *Le Drame norvégien*, 1893, pp. 128-129 cité dans *Ibid.*, p. 129.)

겔박사가 엘리다에게 허락했듯이 여성이 '자유롭게 자신의 책임 하에' 행동할 수 없을 때 무슨 일이 일어날 수 있는가, 여하튼 프랑스에서 무슨 일이 일어날 수 있는가를 보여준다. 여주인공 이렌느는 노라처럼 집을 뛰쳐나가지도 알빙 부인처럼 인내하지도 않는다. 자신의 여성성을 무기로 남편에게 철저히 복수한다. 여성주의 극으로 분류되는 『집계』의 공연으로 에르비외는 제2의 뒤마피스로 극찬 받고, 1900년 아카데미 프랑세즈의 회원으로 선출되었다. 당시 코메디 프랑세즈가 무대 위에 올린 『인형의 집』의 아류들을 연구한 논문에 따르면 도덕원칙에서 정념의 강조로 옮겨가는 것이 모든 각색의 특징이다. “입센 여주인공의 북유럽적 명석함과 비타협성을 이해할 수 없는 라틴 사람들이 이해할 수 있는 것은 바로 이 동기일 뿐이다.”¹⁹⁾ 코메디 프랑세즈가 1921년에서야 입센을 무대에 올린 이유가 그의 극이 도덕적이었기 때문이 아니었을까라는 의문이 들 지경이다.

IV. 도덕과 섹슈얼리티

19세기 유럽에서 여성의 지위는 법적인 권리행사란 차원에서 미성년자와 동일했다. 선거권과 피선거권, 재산권, 직업선택권이 없었음은 물론이고 직업을 가지거나 은행구좌를 열기 위해서도 남성보호자의 동의를 필요로 하는 법적 미성년자였다. 남편의 치료를 위해 필요한 돈을 자신의 이름으로 빌릴 수 없었기에 아버지의 명의를 도용할 수밖에 없었고, 그 사실이 밝혀지면서 드러난 남편의 몰이해와 위선에 맞닥뜨린 노라의 상황은 19세기 여성의 법적 지위와 사랑에 기초한 가정이라는 이데올로기의 허상을 간명하게 보여준다.

노라의 가출이 보수주의자에게는 자신의 삶을 결정할 능력이 없는 부인/미성년이 남편/성년에게 복종하지 않고 가출한 무모한 행위로 보였다면, 페미니스트에게는 스스로를 책임질 수 있는 자율적인 존재가 되기 위한 ‘미성년의 상태로부터의 탈출’이었다. 그것이 무엇이든 노예적 상태에서 벗어나기 위해서는 그에 대한 주체의 각성이 필요하다. 아버지의 인형에서 남편의 인형으로 옮겨옴이 결혼 생활이라는 사실을 직시하고 ‘세상을 올바르게 알기 위해 혼자 독립’해야겠다는 노라는 바로 여성의 ‘계몽적 주체의식의 생성’을 가리켰기

18) 『집계』의 여주인공 이렌느는 『바다에서 온 여인』의 엘리다처럼 옛 연인의 방문을 받게 되고 그와의 새로운 삶을 생각하게 된다. 그런데 반깔 박사와 달리 그녀의 남편은 자신을 놓아달라는 그녀의 요청을 거절한다. 이에 이렌느는 연인의 아이를 가지게 되고, 곧 연인은 결핵으로 죽는다. 10년 후 아이의 교육문제를 둘러싸고 부권을 주장하는 남편에게 그녀는 그가 친부가 아님을 밝힌다. 남편은 이혼을 요구하나 이렌느는 아이의 장래를 위해 또 복수심으로 이혼을 거부한다.

19) Carl A. Swanson, “Ibsen imitations and adaptations at the Comédie-Française”, *Scandinavian Studies*, vol 22, n 2, 1950. pp. 42-44.

에 페미니스트들에게 일종의 선언처럼 간주될 수 있었다.

무엇보다 노라는 도덕적 측면에서 선배나 동료들과 달랐다. 『마담 보바리』(1857), 『안나 카레니나』(1875-78), 『에피 브리스트』(1894) - 19세기 가부장 사회에 반항한 대표적인 여 주인공들은 모두 어리석은 남자와 결혼해 벗어날 수 없는 일상의 단조로움 속에서 가부장 사회의 모순을 온 몸으로 산다. 그리고 가정이란 조건으로부터 벗어나기 위해 불륜에 이른다. 반면 노라는 자신이 사랑하고 찬탄하는 남자와 결혼 생활을 하고 있었고 구매자의 세레나데에 넘어간 것도 아니다. 노라가 자신의 선배들보다 더 지적이고 각성했다고는 할 수 없지만 ‘성적 도덕성’이란 점에서 단연 우월했다. 이는 ‘도덕 십자군 운동’의 경향을 띠기도 했던 1차 페미니즘 운동 기간 동안, 다양한 경향의 페미니스트들이 노라를 공히 아이콘으로 삼을 수 있었던 이유이기도 했다. 그런데 프랑스 연극장은 바로 이 도덕성, 노라의 가출이 함의하고 있는 무성성을 이해하지도 받아들이지도 않았다. 사회적 보수와 진보, 문화적 전통주의자와 혁신주의자 — 진영을 막론하고 노라에게 ‘부도덕한’ 가출을 권한다. 지금부터 우리는 이러한 정서가 연극장이라는 한 특수한 영역에 국한된 것이 아니라 오랜 역사를 통해 형성된 도덕과 성에 대한 프랑스적 에토스의 반영임을 밝히고자 한다.

IV-1. 귀족 전통과 여성의 성적 자유

입센의 여인들을 둘러싸고 프랑스 연극장이 생산한 담론들을 따라가다 보면, 노라의 가출로 떠들썩했던 북쪽의 앵글로 색슨 국가들보다 프랑스의 기혼 여성들이 더 많은 성적 자유를 누린 듯한 느낌을 갖게 된다. 당대의 프랑스 문학은 이러한 느낌을 배가시킨다. 19-20세기 전환기 부르주아 관객을 열광시켰던 볼르바르 극의 트리오스는 다름 아닌 ‘남편-아내-정부’가 아니던가. 볼르바르 연극 무대는 아내 몰래 정부를 둔 남편만큼이나 남편이 집을 비우자마자 정부를 찾아 나서는 아내들로 넘쳐난다. 볼르바르 극에서 전형적인 아내는 우아하고 덕성스런 안주인과는 거리가 먼, 남편의 권위를 우습게 여길 뿐 아니라 기회가 닿으면 남편과 자식까지 거리낌 없이 버리는 인물이다.²⁰⁾ 본격문학도 불륜 보고서로 손색이 없다. 졸라, 모파상, 부르제, 바레스의 소설에서 외도하는 부르주아 기혼녀를 만나는 것은 어렵지 않다.

그런데 19세기 프랑스의 민법은 물론이고 형법의 적용사례를 보면 북구나 영국의 여성

20) 조효석, 『볼르바르 연극의 등장인물 연구-보드빌과 볼르바르 코미디를 중심으로』, 『프랑스문화예술연구』 37집, 2011 참고.

보다 프랑스 여성이 결코 더 많은 자유를 누리진 않았다. 오히려 그 반대의 사례들이 더 눈에 띈다.²¹⁾ 불륜과 관련된 형법의 경우, 유럽 어디를 막론하고 여성과 남성에게 이중 잣대를 적용했지만, 프로테스탄티즘 국가들과 달리 프랑스를 비롯한 라틴계 국가들은 불륜을 법적 처벌 대상으로 삼았다.²²⁾ 더구나 간통을 저지른 여성을 살해한 남편에게 '정상을 참작하여' 무죄를 선고하기도 했다. 1975년까지 프랑스 여인이 불륜을 감행하려면 목숨을 걸어야 했다.

법 담론과 문학 담론의 이 격차는 무엇인가. 법 담론은 규제를 통해 사회 규범을 세우고 개개인의 사회적 역할을 결정하지만, 법률의 규제 대상인 사회 현실을 반영하진 않는다. 더구나 풍속에 관한 한 일반적으로 법은 보수담론을 대표한다. 당위의 법과 현실 사이에는 괴리가 있기 마련이고, 또한 법이 언제나 엄격하게 적용되는 것도 아니므로 법률 조항과 그 적용 사례는 한 사회의 풍속을 가늠하기 위해 결코 좋은 자료일 수 없다. 경우에 따라서 법은 풍속을 거의 대변하지 않기도 하는데, "보수적이고 소심한 계층을 사로잡고 있던 의구심을 그대로 반영"²³⁾했던 19세기 법적 담론이 그 대표적 경우일 것이다.

엥겔스에 따르면 19세기 유럽에서 불륜은 프로테스탄트 국가보다 가톨릭 국가에서 더 흔한 현상이었는데, 그 까닭은 결혼 방식의 차이에 있다.

근대부르주아적 결혼 방식에는 두 가지가 있다. 가톨릭 각국에서는 종전대로 부모가 부르주아지인 아들을 위해 적당한 여자를 구해준다. 그 결과 일부일처제에 고유한 모순이 그야말로 전면적으로 전개되는 것은 물론이다. 즉 남편의 난혼도 아내의 간통도 절정에 달한다. 가톨릭교회가 이혼을 금지한 것은 확실히 불사약이 없는 것처럼, 간통을 막는 약이 없다는 것에 대한 확신을 말해주는 것이었다. 이와는 반대로 프로테스탄트 각국에서는 보통 부르주아지의 아들이 자기 계급 중에서 아내를 선택할 자유를 다소라도 가지고 있다. 그러므로 연애가 어느 정도 결혼의 기초로 될 수 있으며, 또 체면상 이렇게 하는 것이 프로테스탄트적 위선의 정신에도 맞는 것이다. 이 나라들에서는 남편의 난혼도 그다지 심하지 않고 아내의 간통도 그리 빈번하지는 않다.²⁴⁾

21) 1870년 영국 여성들이 법적 인격을 획득했을 때, 프랑스 법률가들은 우려의 목소리를 높였다. 영국의 이러한 법 규정이 남편의 권위를 위협하고 가족의 통일성을 무너뜨릴 소지가 있다는 것이었다. 당시 프랑스 법정에서는 남편이 아내의 행실을 다잡을 책임이 있으므로 아내가 외간남자와 나눈 대화를 보고받을 권리가 있다는 판결이나, 아내의 편지 왕래는 일종의 배덕행위이므로 결혼 계약을 위반한 것으로 간주할 수 있다는 판결이 내려지기도 했다. (즈느비에스 프레스·미셸 페로 편집, 『여성의 역사4-페미니즘의 등장: 프랑스 대혁명부터 1차 세계대전까지』, 새물결, pp. 162-165 참고.)

22) *Ibid.* 프로테스탄티즘 국가에서는 관례적으로 불륜을 법적 처벌 대상으로 삼지 않았다.

23) *Ibid.*, p. 189.

19세기 연애결혼의 나라는 조상들이 <애정의 지도carte de tendre>을 그렸던 프랑스가 아니라 청교도의 나라 영국이었다. 사회전반의 ‘합리화’와 ‘근대화’가 앞서 진행되었던 신교 국가에서 결혼은 원칙적으로 개인의 일로 간주되었기에 당사자의 의사를 전면에 내세웠다면, 지참금 제도가 관습으로 지속되고 있던 가톨릭 국가에서 결혼은 무엇보다 가족의 일이었다. 『오만과 편견』(1813)의 디아시는 미래의 장인에게 결혼 승낙을 얻기 전에 우선 엘리자베스에게 청혼을 한다. 반면 『마담 보바리』(1857)에서 샤를르는 엠마에게 구애를 하지 않고 루오 영감의 의견을 구한다. 영국식 연애결혼의 방정식은 사랑이 결혼을 낳고, 프랑스식 중매결혼의 방정식에 따르면 결혼이 사랑을 낳는다. 이러한 결혼 형태에 따라 20세기 초까지 유럽을 북쪽과 남쪽으로 가르는 결혼 지형도가 그려졌다. 바로 이 차이가, 앵겔스에 따르면, 독일 부르주아 ‘속물’들에게는 놀랄 만치 ‘패륜적’으로 보였던 프랑스 소설의 원인이다. 그런데 영국식 연애결혼 역시 본질적으로는 계산적이었다는 점, 또 프랑스식 중매결혼 역시 결혼 당사자의 감정과 의사를 완전히 무시하지 않았다는 사실을 고려하면, 결혼 방식의 차이만으로 불륜의 빈도를 설명할 수는 없어 보인다. 오히려 전근대의 유산인 지참금 제도를 여전히 고수했던, 심성과 가치에 있어 ‘근대화’에 적극적이지 않았던 프랑스 부르주아의 귀족적 특성과 관계있어 보인다.

프랑스 부르주아의 문화는 17세기 청교도혁명을 겪으면서 귀족의 부르주아지화가 이루어졌던 영국이나, 귀족과 전혀 다른 자신만의 전통을 만들고자했던 독일의 부르주아지와 달랐다. 노베르베르트 엘리야스가 밝혔듯이, 19세기 이전 귀족과 부르주아 사이의 벽이 높았고 사회적·사교적 접촉이 드물었던 독일과 달리 귀족과 부르주아 사이의 벽이 상대적으로 낮았던 프랑스 절대왕정 하에서 부르주아지는 귀족과 빈번히 접촉했고 행동이나 감정 면에서 긍정적 전통 속에 있었다. 그 결과 긍정 풍속의 많은 부분이 대혁명 이전에 이미 부르주아지의 풍속이 되었기 때문에 구체제가 파괴되고 난 후에도 그 전통은 단절 없이 이어졌다.²⁴⁾ 프랑스 부르주아지가 상당기간 자유경제주의자이기 보다는 보호무역주의자들이었고, 기술혁명에 냉담했던 이유도 그들의 이러한 특성과 무관하지 않다. 물론 대혁명 이후 프랑스 부르주아지는 귀족계급과 대립되는 가치체계, 예를 들면 노동, 저축, 가족, 개

24) 앵겔스, 『가족, 사적 소유, 국가의 기원』, 김대웅 옮김, 아침, 1997, p. 95.

25) “(프랑스에서는) 궁정시민계급과 궁정귀족들은 모두 같은 언어로 말하고 같은 책들을 읽었으며, 같은 생활양식을 가지고 있었다. 사회적 경제적 불균형이 ‘양시앵 레짐’의 제도적 틀을 폭파하였을 때, 그리하여 시민계급이 국가를 형성하였을 때, 원래 궁정귀족 특유의 사회적 특성이었다가 나중에 궁정시민 계급의 특성으로 된 것이 점차 강렬해지는 확산운동의 물결을 타고 퍼져 나가 마침내 **민족적 특성**으로 변한다. 표현법, 일상예절과 감정규제법, 예절의 평가, 능숙한 언어구사와 대화의 중시, 언어의 명료화 등은 처음에는 궁정사회의 특성이었지만, 지속적으로 확산되어 나중에는 **민족적 특성**이 된다.” 노베르베르트 엘리야스, 『문명화과정1』, 한길사, 1999, p. 150.

인의 자유라는 가치를 지니고 있었고 또 그것을 사회전체에 부과하고자 했다. 하지만 궁정 문화 속에서 흡수한 행동양식, 감수성, 삶의 태도, 사회성sociabilité은 이미 자신들의 문화의 한 특성을 구성하고 있었고, 이는 프랑스 민족적 특성으로 이어진다. 19세기 프랑스 부르주아 사회의 풍속이 빅토리안 성도덕으로는 상상하기 힘든 풍경을 보여주는 이유가 이때문일 것이다.

낭만적 사랑의 이상인 결혼과 사랑의 결합은 근대의 경제 시스템과 개인주의의 산물이며, 근대사회를 추동한 부르주아지는 이를 자신의 결혼관으로 삼았다. 반면 결혼이 맺어주는 남녀의 결합이 토지 재산의 강화와 상속, 가문과 혈통의 유지를 위한 것이라는 사실을 숨기지 않았던 귀족사회에서 결혼이란 사랑과 무관했다. 결혼에 대한 낭만적 환상에 사로잡히지 않았던 전근대 귀족사회에서는, 결혼 이후의 부부의 갈등이나 성적 배신은 결혼의 자연스러운 이행과정으로 간주되었다. 이러한 맥락에서 '귀족적 페미니즘'²⁶⁾이 부부관계에 대해 주장했던 내용은 19-20세기 전환기의 페미니스트들과 다를 수밖에 없었다. 후자가 기혼 남성과 여성에게 일부일처제의 성도덕을 동등하게 적용하라는 것이었다면, 전자는 일부일처제에서 현실적으로 남성들이 누리(고 싶어하)는 특권을 여성도 똑같이 누리자는 것이었다. 귀족적 페미니즘에 논리를 제공한 프뢰시외즈들에 따르면 아내의 부정이 남편의 불명예로 간주될 이유가 없으며, 남편의 질투야 말로 불명예이다.

우리는 남편을 만나기 이전에도 통제 없이 살아왔고... 남편들은 감히 우리를 비난하고 배제하지 못한다. 남편은 가장 혐오스러운 표정들을 견뎌야 하고, 아내의 계략과 욕망을 인정하고, 아내의 탈선과 방탕함에 어떻게 굽히는지를 알아야 하며, 아내의 파티를 방해하거나 그녀의 산보나 대화에 끼어들기 전에 자신을 돌아보고 자기 일이나 해야 한다²⁷⁾

부르주아 사회가 여성에게 요구하게 될 덕성이란 기본적으로 성적인 수치심과 조신함이었는데, 귀족사회에서는 적어도 관습적으로 귀족부인에게 이러한 덕성을 요구하지 않았다. 17세기에 생겨나기 시작한 부르주아 도덕은 결혼에 있어 성적 예의범절의 엄격한 기준을 세우며 '방만한' 귀족의 풍속에 개입하기 시작했다. 남편 아닌 남자를 향한 정념으로 괴로워하는 귀족부인을 주인공으로 한『클레브 공작부인La Princesse de Clève』(1678)은 그 좋은 예이다. 남편의 죽음 이후 사랑과 결혼의 결합이 가능해졌음에도 불구하고 수도원으로

26) 크리스토퍼 래쉬, 『여성과 일상생활』, 오정화 옮김, 문학과 지성사, 2004, p. 55.

27) 17세기 푸르 신부Abbé de Pure의 소설『프뢰시외즈 혹은 규방의 신비La précieuse ou les mystères des ruelles』의 구절. (같은 책, p. 56에서 재인용.)

들어가 버리는 클레브 부인의 결정은 결혼이 사랑의 무덤이라는 귀족사회의 환상 없는 결혼관의 결과인 동시에, 느무르 공작을 향한 정념의 불길을 잠재우기 위해 남편에게 고백하기에 이르는 그녀의 내적 갈등은 정념을 도덕 속으로 포섭하려는 새로운 도덕관의 출현을 암시한다.

19세기 유럽 각국에서 귀족 사회의 풍습은 목격할 수 있었지만, 프랑스에서 가장 강력했고 오래 지속되었다. 궁정을 중심으로 형성되었던 귀족사회의 전통은 대혁명과 더불어 Tout-Paris라 일컬어진 새로운 사회적 공간으로 재편되면서 귀족적 삶과 정서는 여전히 지속되었다. 제3공화국의 탄생과 함께 정부(政務)의 시간과 공간이 서서히 사교계의 그것과 분리되면서 Tout-Paris의 영향력은 약해져갔지만²⁸⁾, 프루스트의 소설이 증언하듯 1차 대전까지 여전히 유효했다. 귀족 계급이 존재하지 않았던 미국이나 청교도의 엄숙함이 지배했던 영국과 달리 프랑스에서 ‘부르주아적 가정성(家庭性)’²⁹⁾의 이데올로기가 압도적인 영향력을 행사할 수 없었던 이유가 여기 있다.

발자크의 소설은 ‘부르주아 가정성’에 대해 코웃음을 치는 여성인물들을 보여준다. 『결혼계약서Le contrat de mariage』(1835)의 에방젤리스트 부인이 결혼한 딸에게 하는 조언³⁰⁾과

28) 프랑스 정치 무대에서 귀족이 물러난 것은 1879년 왕정수립의 희망이 완전히 사라지고 대통령, 상원 그리고 하원이 공화주의자로 채워졌을 때였다. 제3공화국 초기까지 정치는 “공작공화국La République des ducs”라고 불릴 정도로 귀족, 대부르주아지, 지주들, 즉 명사notables의 영향 하에 있었다. (노명식 외, 『시민계급과 시민사회』, 한울아카데미, 1993, p. 225.)

29) “19세기 가정성에 대한 예찬은 가부장적 권위에 대한 체계적인 반발로 의사, 박애주의자, 인본주의자들로 구성된 국제적 엘리트 집단에 의해 생성되었다. 이 사람들은 두 가지 세력에 대항한 전쟁을 벌여야 했는데, 하나는 귀족을 검열하는 것이고 또 하나는 대중적 부도덕함과 난잡함이었다.” (크리스토퍼 래쉬, 위의 책, p. 102.)

30) “부부사이가 소원한 가장 큰 이유는 요즘 이 나라에 새로 생긴 가족에 대한 끊임없는 집착 때문이야. 대혁명 이후 부르주아 풍속이 귀족의 집까지 밀려 들어왔어. 이 불행은 부르주아 작가 중의 한 사람, 루소 때문이야. [...] 그 이후 여자들은 아이들에게 수유해야 하는 게 마치 의무처럼 되었고 딸들을 기르면서 집에만 있게 되었단다. 이렇게 삶이 골치 아프게 되어서 행복이란 거의 불가능하게 되어 버렸어. 이제 너와 네가 친구처럼 지내는 것 같은 이런 관습은 예외적인 일이지. [...] 부부 사이와 마찬가지로 부모 자식 간에도 이렇게 매일 마주치는 것은 위험천만이야. 매일 만나면서 사랑이 지속될 수 있는 영혼은 거의 없어. 이런 기적은 신에게 속할 뿐이란단다. 너와 네 남편 사이에 세상이라는 울타리를 놓도록 해. 무도회에 가고, 오페라에도 가고, 아침에는 산책하고 저녁에는 시내에서 식사하고 사람들도 많이 만나렴. 폴에겐 조금만 시간을 할애하도록 하렴. [...] 너의 목적은 기쁘게하는 것이란다. 만약 아기가 생길 경우, 네 몸매를 망가트리지 않도록 신경을 쓰도록 해. 결혼한 지 한 달 후에 아기를 갖는 것만큼이나 부르주아적인 것도 없고, 무엇보다 남편이 우리를 좋아하지 않을 거야. 2-3년 후에 아기가 생기게 되면 그 땐 가정교사나 유모를 두어 기르도록 해. 너는 집의 화려함과 즐거움을 대변하는 귀부인이어야 해.

La cause principale des désunions conjugales se trouve dans une cohésion constante qui n’existait pas autrefois, et qui s’est introduite dans ce pays-ci avec la manie de la famille. Depuis la révolution qui s’est faite en France, les mœurs bourgeoises ont envahi les maisons aristocratiques. Ce malheur est dû à l’un de leurs écrivains, à Rousseau [...] Et, depuis, les femmes comme il faut ont nourri leurs enfants, ont élevé leurs filles et sont restées à la

『두 신부(新婦)의 회상기Mémoires de deux jeunes mariées』(1842)에서 루이즈가 수도원 기숙사 동창인 르네에게 하는 충고³¹⁾는 '귀족적'이고 '현대적'이다. 상대방에게 현모양처 콤플렉스에서 벗어나 독립과 자유를 획득하라고 권한다는 점에서는 현대적이지만 그것이 직업을 통한 경제적 독립과는 무관하기에 귀족적이다. 귀족여성의 자율성은 부르주아지가 금과옥조로 여기는 '유용함'과는 거리가 먼, '남을 기쁘게 함으로써' 얻을 수 있는 자율성이었다. 살롱과 무도회의 마담으로서 획득할 수 있는, 지적이고 성적인 능력으로 획득할 수 있는 자유이다.

물론 『두 신부의 회상기』의 르네는 파리 사교계의 여왕이 되는 대신 지방도시에서 내조와 육아의 여왕이 되어 차분히 계층상승의 길을 걷는다. 19세기 후반기 프랑스 사회에 대한 보고서인 졸라의 소설에 등장하는 현명한 부르주아 부인들처럼, 현실의 많은 여인들이 정절과 인내와 복종을 체현한 삶을 살았을 것이다. 그러나 또한 현모양처만큼이나 '부도덕한' 부르주아 여인이 출현하는 졸라의 소설들처럼 현실의 여성들은 이상적 부르주아 여성만을 모델로 삼았던 것은 아니었다. 사실 제2제정기의 부르주아 여성은 정신적으로 사교계의 부인grande mondaine과 별반 다르지 않았다고 한다. 공화정이 자리를 잡아간 1881년에도 졸라가 "내가 부르주아지라 부른, 민중에서 지식인과 부자에 이르는 이 모호한 계급"에 퍼져있는 "사회악"을 질타하기 위해 피가로紙에 <부르주아 계급의 불륜L'adultère dans la bourgeoisie>³²⁾를 투고할 정도로 풍속은 부르주아 도덕과 거리가 있었다.

maison. Ainsi la vie s'est compliquée de telle sorte que le bonheur est devenu presque impossible, car une convenance entre deux caractères semblable à celle qui nous a fait vivre comme deux amies est une exception. Le contact perpétuel n'est pas moins dangereux entre les enfants et les parents qu'il l'est entre les époux. Il est peu d'âmes chez lesquelles l'amour résiste à l'omniprésence, ce miracle n'appartient qu'à Dieu. Mets donc entre Paul et toi les barrières du monde, va au bal, à l'Opéra ; promène-toi le matin, dîne en ville le soir, rends beaucoup de visites, accorde peu de moments à Paul. Par ce système tu ne perdras rien de ton prix. [...] Si tu as des enfants, j'espère qu'ils n'arriveront pas de manière à te gâter la taille le lendemain de ton mariage ; rien n'est plus bourgeois que d'être grosse un mois après la cérémonie, et d'abord cela prouve qu'un mari ne nous aime pas bien. Si donc tu as des enfants, deux ou trois ans après ton mariage, eh ! bien, les gouvernantes et les précepteurs les élèveront. Toi, sois la grande dame qui représente le luxe et le plaisir de la maison." (Balzac, *Le contrat du mariage*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101273m/f2.r=.langFR>)

31) "넌 지금 수도원을 나와 [결혼이라는] 또 다른 수도원으로 들어가려 하고 있어. 내가 널 잘 아는 데, 넌 겁이 많아. 너는 어린 양처럼 복종하며 부부생활을 할 거야. 파리로 와. 남자들을 미치게 만들어 보자. 파리에서 여왕이 되자!

Tu sors d'un couvent pour entrer dans un autre! Je te connais, tu es lâche, tu vas entrer en ménage avec une soumission d'agneau. Je te donnerai des conseils, tu viendras à Paris, nous y ferons enrager les hommes et nous deviendrons des reines." (Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*,)

32) <http://marocagreg.com/forum/sujet-zola-l-adultere-dans-la-bourgeoisie-destinee-feminine-6975.html>

입센이 번역되고 알려진 벨 에포크 동안 프랑스는 산업혁명과 식민지 팽창의 혜택을 만끽하는 중이었고 도시는 다양한 쾌락으로 넘쳐났다. 부르주아의 재력은 고급 창녀들을 한 층 세련되게 만들었고, 그들의 부인들은 마침내 거리로 나와 카페의 테라스에 의연하게 앉아 있을 수 있는 자유를 누리게 된다. 모파상의 소설이 증언하듯 부르주아 기혼여성들은 자신의 성적 매력과 쾌락에 무지하지 않았다. 벨 에포크 동안 프랑스를 방문한 외국인들이 이 나라의 풍속의 ‘경박함’에 질색하거나 혹은 그 ‘자유로움’에 환호했다는 사실은 잘 알려져 있다. 느슨한 풍습의 최대 수혜자는 부르주아 남성이었을 것이지만, “여성들이 단순한 희생양에 그쳤던 것은 아니”³³⁾었을 것이다. 벨 에포크의 프랑스에서는 노라의 가출을 비롯한 입센의 여인들이 제기하는 문제의식보다 볼르바르 극의 트리오가 더 현실적이었을 것이다.

IV-2. 구교와 신교

1889년 『유령』과 『인형의 집』이 입센의 작품으로 프랑스에 최초로 번역되었을 때, <Journal des Débats>紙의 문예란을 담당하고 있던 르메트르 Jules Lemaître는 두 작품에 대한 비평문을 썼다.³⁴⁾ 앞에서 언급한 바 있는 이 글에서 그는 『유령』의 알빙 부인을 분석하기 위해 신교와 구교의 이원구도를 사용했는데, 이는 이후 입센 비평의 라이트모티프가 되었다. 프로테스탄티즘/가톨릭, 북/남, 앵글로 색슨/라틴의 대립구도는 보불 전쟁 이후 프랑스 지식인들의 머리를 떠나지 않았던 구도이다. 프로이센에 패한 사실이 단지 프랑스만이 아니라 라틴문화 전체의 패배로 간주되었던 것이다. 글의 초입에서 르메트르는 입센을 적극적으로 받아들이는 독일이나 영국과 달리 프랑스, 이탈리아, 스페인은 입센에게 통관 검인을 찍어주는데 인색했다며, 입센을 한 명의 작가라기보다 색슨·게르만계 국가를 대표하는 작가로 자리매김한다.

입센의 여인들과 프랑스 여인들의 차이를 신교도와 구교도의 삶의 태도, 감수성의 차이로 설명하는 르메트르의 논지는 다음과 같다. 『유령』의 알빙 부인은 인간 본성의 자연스러운 개화를 억압하는 기독교의 규범에 대항한다는 점에서 입센의 작품 세계뿐 아니라 당대 유럽 기독교 사회의 정신적 위기를 대변한다. “기독교인이나 이교도냐, 복종할 것이냐 반항할 것이냐, 이 사이를 우리는 짧은 평생 동안 수없이 왔다 갔다 한다. 우리 모두는 다소

33) 즈느비에스 프레스·미셸 페로 편집, 위의 책, p. 29.

34) Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 5e série, Société française d'imprimerie & de librairie.

간 이 도덕적 위기를 경험한다.”³⁵⁾ 그런데 헤브라이즘과 헬레니즘 전통 사이에서 남쪽의 라틴 사람들과 북쪽의 앵글로 색슨 사람들은 갈등해결 방식은 다르다. 그 중간 어디에선가 해결책을 찾는 전자와 달리 고요한 외양 아래 놀라울 정도로 대범한 사고가 숨어 있는 북구의 사람들은 중간 해결책을 모른다. 일찍이 프랑스는 대담한 생각이란 측면에서는 어느 나라보다 앞서 갔지만 그것을 끝까지 밀고 나가지 않았다면, 북쪽의 청교도들이 대담한 생각을 가지게 되면 조심스럽게, 끈질기게, 끝까지, “맥주 마시는 사람들 특유의 고집으로” 밀고 나가 세상을 뒤흔들 것인즉슨, 그 한 예로 종교개혁을 든다.

르메트르는 노라의 대범하고 가차 없는 가출과 마찬가지로 알빙 부인의 선택들도 같은 맥락에서 설명한다. 남편이 방탕한 인간이라는 사실을 안 순간 알빙 부인 역시 집을 떠난다. 종교와 도덕이 명한 바를 과감하게 저버리고 과거에 사랑했던 만데르 목사를 찾아간 것이다. 그러나 만데르 목사는 종교적 의무를 강조하며 그녀를 돌려보낸다. 그런데 이 순간 그녀는 다른 해결책을 찾지도 않고 이 충고를 그대로 받아 들여 버린다. 그리고 20년 동안 종교와 사회가 명한 의무를 충실히, 한 치의 오차도 없이, 고통스럽게 이행한다. 그러나 이 의무를 믿어서가 아니다. 의무에 대한 반항보다 그녀의 자존심을 더 만족시켰을 철저한 거리두기를 하면서 차갑게 의무를 수행한다. 20년 동안 알빙 부인은 자신의 ‘희생’을 사람들에게 숨기기 위해 자기 부정보다 힘들고 영웅적인 도덕적 노력을 필요로 했다.

알빙 부인은 종교가 명령한 대로 살았다. 라틴의 여자였다라면 어떻게 해서라도 자신의 의무 속에서 어떤 *grâce*를, 전적으로 희생하면서도 여유nonchalance와 상냥함 같은 것을 찾았을 것이다. 알빙 부인은 어려운 임무를 오로지 전 존재의 지속적인 긴장 속에서 수행할 수 있었을 뿐이다. 그녀는 그것을 너무 심각하게 수행했고, 그에 대해 너무 많이 생각했다. 그녀는 자기 삶에 대해 너무 생각했다. [...] 일단 시작하면 알빙 부인은 멈출 줄을 모른다. 기독교적 규칙에 전 존재를 재물로 바치느냐 아니면 전적으로 자유롭게 삶의 기쁨을 누릴 것이냐! 기독교적 이상이나 아니면 이교적 이상이나!.. [...] 이 심오한 영혼은 중간을 모른다. 우리나라의 여성은, 아마도 그것을 말하지 않고 어쩌면 알지도 못한 채, 과거의 어떤 것을 간직한 채로 새로운 이상을 끌어안을 것이다. 우리, 우리는 이러한 혼합과 이러한 모순을 산다. 그러나 그녀들, 위그노는 모든 것을 의식적으로 폭력적으로 전격적으로 바꾸지 않을 수 없다.³⁶⁾

신교도의 철저함과 일관성이 세상을 바꾼 예로 종교개혁을 들면서 신교의 긍정적 측면은 남성들의 몫으로 돌리고, 부정적 측면은 여성들에게 부과하는 그의 무의식적 남성우월

35) *Ibid.*, p. 25.

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

주의는 팔호 속에 넣도록 하자. 더불어 ‘중간을 모르는’ 위그노 여성들이 프랑스 여성들보다 거의 반세기 앞서 투표권을 획득했다는 사실만 환기하고 넘어가자. 중요한 것은 저자가 여성/남성이 아니라 위그노/우리를 대비시키고 있다는 점이고, “우리와는 현격히 다른 인종”인 “알빙 부인 같은 신자들은 긍정과 부정만을 알 뿐”이라면서 구교도와 대비되는 신교도의 엄결하고 엄격한 도덕의식을 지시하고 있다는 점이다.³⁷⁾

르메트르는 알빙 부인의 불행이 궁극적으로는 지극히 도덕적이었던 그녀 자신에서 기인했다고 분석한다. 만데르 목사가 자신을 받아들이지 않았다고 해서 다시 집으로 돌아 올 필요는 없지 않았느냐고 반문한다. 설사 집으로 돌아왔다 하더라도, 즉 의무가 강요되었다 하더라도 그 속에서 어떻게 해서라도 ‘삶의 기쁨’을 찾아야 했다는 것이다. 그런데 과연 방탕이 끊이지 않는 남편과의 결혼생활에서 ‘삶의 기쁨’을 누릴 수 있는 여인이 존재했을까? 비평가의 남성이기주의가 만들어낸 환상일 것이다. 그런데 흥미롭게도 같은 시기 졸라의 소설에서 이 환상의 여인이 등장한다.³⁸⁾ 『돈 L'argent』에서 독실한 가톨릭 신자인 카롤린은 사카르의 부정(不淨)한 과거와 동반자로서 성실하지 못한 행동을 알고 괴로워하지만 그로부터 긍정적이고 건설적인 측면을 발견하고 계속 그를 사랑하고 보조한다. 돈이 문명이란 꽃이 자라는 분뇨이듯이, 음욕은 생명의 탄생에 필수적이며 악 또한 생명의 작품으로 존재에 필요한 것이라 생각했기 때문이다. 그녀의 허여성과 관대성은 사카르의 배덕을 품을 수 있게 한다. 하지만 사카르의 금융조작 사실이 밝혀졌을 때, 그녀는 큰 회한이나 공허함 없이 그를 떠난다. 이때 그녀가 증오하는 것은 사카르가 아니라 그가 퍼트린 악이다. 결과로부터 원인을 분리시켜버리는 것이다. ‘혼합과 모순을 사는’ 그녀의 용서는 인간의 약함에 대한 동정으로부터 가능해진 어떤 것이다. 그리하여 삶에서 가장 슬픈 이 순간조차 그녀는 생의 거부할 수 없는 동력을 되찾는다. 다음은 르메트르가 몇 줄로 요약한 ‘이 모든

37) 중세 가톨릭교회의 타락상에 반기를 들고 시작된 신교가 구교에 비해 행위에 대한 도덕적 판단에 엄격하다는 것은 주지의 사실이다. 가톨릭의 위계적 질서가 부패의 온상이라 여긴 종교개혁자들은 구원이 이루어지는 장소를 성사(聖事)가 아니라 개인의 자아로 이동시켰다. 신교에서 구원은 교회나 사제라는 매개 없이 오직 독단적 자아가 신의 은총을 받음으로써 이루어진다. 성서를 통한 신과의 직접적인 소통, 신교의 ‘개인주의’는 신앙의 내면화를 가져왔다. 이제 고해를 통해 죄를 용서받을 수도 없고, 오로지 신만이 결정권을 지닌 구원을 신자는 근면하고 금욕적인 생활 속에서 기다릴 수밖에 없다. 신과 인간 사이에 놓여 있던 거리가 사라짐으로 인해 사람들은 스스로 도덕의 감찰관이 된다. 신교도의 엄결주의는 바로 이 내면화된 신앙의 결과이다. 같은 맥락에서 타인의 행위에 대한 죄악성을 규정함에 있어서도 프로테스탄티즘은 가톨릭보다 훨씬 엄격하다.

38) 『돈 L'argent』은 1890년 11월에서 1891년 3월까지 <질 블라스 Gil Blas>紙에 연재되었다. 주인공은 오스만의 파리 대토목 사업에 편승해 줄부가 되었다가 파산한 『쟁탈전』(1872)의 사카르이다. 『돈』에서 그는 재기하여 은행을 설립하고 승승장구하다 회대의 주가 조작의 주범으로 다시 파산하는 은행가로 등장한다. 카롤린은 그의 정식부인은 아니지만 비서, 조연자, 아내의 역할까지 맡으며 그와 일종의 정략결혼 mariage de raison 상태에 있다. (Anna Krakowski, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Nizet, 1974, pp. 100-102 참고.)

것에도 불구하고 삶의 기쁨과 생기를 간직하는 여인'에 대한 소설가 졸라의 상세한 설명이다.

그녀는 밝은 양식의 여인이었기에, 복잡한 수천의 원인을 해명하려고 애쓰며 지쳐버리지 않고 생의 사실들을 받아들였다.

언제나 올라오는 수액이 떡갈나무 속의 홈을 단단하게 만들고 나뭇가지와 껍질을 다시 만들듯이 그녀는 생의 작업이 결함을 잊게 하고 악을 교정하리라 믿었다.

그녀는 살아갈 힘, 생을 필연적인 것으로 또 기쁘게 만드는 이 동력을 되찾았다.

매 4월이면 늙은 대지 속에서 그녀가 젊어지기도 하듯, 왕관 같은 흰머리 아래 여전히 젊은 얼굴의 그녀는 이 모든 것에도 불구하고 쾌활했다.³⁹⁾

카롤린이나 “자신의 의무 속에서 어떤 그라스를, 전적으로 희생하면서도 여유와 상냥함”을 잃지 않는 여인은 두 남성 작가의 환상의 산물이다. 그런데 이러한 환상은 ‘혼합과 모순을 사는 정신’의 전통 속에서만 가능하지 않을까. 자신의 행위이든 타인의 행위이든, 의지에 의한 것이든 그렇지 않든, 신의 법에 복종하지 않는 것은 모두 엄격하게 죄로 간주하는 신교의 정신적 풍토에서는 생겨나기 힘든 환상일 것이다. 여하튼 알빙 부인의 사변성, 내면성, 도덕성이 그녀를 삶의 기쁨을 박탈했다는 르메트르의 주장 뒤에는 위그노들의 도덕적, 경제적 우위를 인정하면서도 그들에 의해 강요된 도덕적 분위기를 결코 높이 평가하지 않았던 가톨릭교도의 정서가 놓여있다. 가톨릭교도의 눈에 신교의 엄격함은 천국에 가게 하기보다는 오히려 세상에서 사는 기쁨을 망치는데 더 알맞아 보이는 것은 사실이다.

가톨릭이 개인의 도덕의식이나 풍습에 가하는 압력이 느슨하다는 것은 어디까지나 상대적인 이야기이다. 근본적으로 기독교의 최종 목표는 천상의 행복으로, 그를 위해 지상의 쾌락은 희생되어야 한다. 신교 국가와 구교 국가를 막론하고 19세기 유럽 각국의 도덕담론은 모두 기독교 도덕 위에 세워졌다. 그러므로 입센의 여인들이 “우리와는 현격히 다른 인종”으로 보인 이유는 기독교 내부의 차이뿐 아니라, 종교와는 다른 차원에서 혹은 가톨릭

39) “[Elle retrouvait] la force de vivre, cette impulsion qui fait de la vie une nécessité et une joie.”
“Elle était femme de clair bon sens, elle acceptait les faits de la vie sans s’épuiser à tâcher de s’en expliquer les mille causes complexes.”
“Elle comptait sur le travail de la vie pour effacer la tare, pour réparer le mal; de même que la sève qui monte toujours ferme l’entaille au coeur d’un chêne, refait du bois et de l’écorce.”
“[Elle restait] gaie malgré tout, avec son visage toujours jeune, sous sa couronne de cheveux blancs, comme si elle se fut rajeunie à chaque avril, dans la vieillesse de la terre.” (Zola, *L’argent*, cité dans *Ibid.*, pp. 100-102.)

과 길항하면서 형성된 인간과 삶에 대한 프랑스의 독특한 관점과도 관계있어 보인다.

만데르 목사가 거절했다고 해서 알빙 부인이 다시 남편 곁으로 돌아갈 필요는 없지 않았느냐는 르메트르의 반문이나, 노라가 파리 여자였다면 우편함을 깨뜨려 차용증서를 없애버림으로써 문제를 간단히 해결했으리라는 한 여성 관객의 지적은 비록 삽화적이긴 하지만, 도덕적 이상주의보다 명석한 생각과 꾀바른 행동을 중요시하는 프랑스적 ‘현실주의’와, 외부의 권력이 강요한 법규와 규칙보다 자신이 스스로에게 부과한 ‘원칙’을 더 중요시하는 프랑스적 에토스를 엿볼 수 있게 한다.

중세의 서민문학에서 근대의 대중문학까지, 수세기 동안 프랑스인들을 매료시켰던 픽션의 인물들은 고귀한 이상을 위해 고군분투하는 엄숙한 이상주의자가 아니었다. 성직자, 귀족, 서민 할 것 없이 중세의 사회 전체를 풍자 대상으로 삼는 『여우이야기』는 민중을 유린하는 성직자나 귀족에 대한 진지한 반항을 이야기하지 않는다. 오히려 모두가 자기 이익을 위해 머리를 굴리는 세상에서 지혜롭게 살아남는 방법을 제시한다. 어려운 상황을 적절하게 피해가게 하는 기지, 술책, 속임수, 거짓말이 찬미되진 않는다 할지라도 낙천적이고 유쾌한 지혜로 간주된다. 오히려 외부에서 가해진 규범을 절대적인 것으로 간주하는 인물은 위선자나 멍청이, 간단히 말해 너무 심각해 매력 없는 사람이 된다.

도덕적 이상주의에 대한 거부는 17세기 모럴리스트들에게서도 찾아볼 수 있다. 계몽철학자들뿐 아니라 19세기 지성인의 애독서였던 17세기 모럴리스트들의 글들은 인간의 행동을 선과 악이라는 이분법에 의해 재단하지 않는다. 주로 궁정생활 속의 인간 군상에 대한 관찰의 결과인 이들의 글은 복잡한 이해가 얹혀 있는 인간관계에서 전적인 선과 전적인 악을 구별하는 것이 어리석은 수 있다는 사실을 보여준다. 신교와 구교가 서로를 악으로 지칭하며 유럽을 전쟁으로 몰고 갔던 종교전쟁의 한가운데서 무엇보다 ‘자신으로 남아’있으려 했던 몽테뉴는 모럴리스트의 선구자였다. “슬픔을 그대로 표출하는 것은 무모하고 괴로울 뿐 아니라 정작 슬픔을 덜어내는 데 별로 도움이 되지 않는다. 그보다는 비탄에 잠긴 마음을 살며시 다른 데로 돌리는 편이 낫다”라고 권하는 몽테뉴의 현실적 쾌락주의가 전통 속에 녹아 있는 프랑스에서 ‘중간을 모르는 알빙 부인의 심각한 영혼’이 광범위하게 사랑받기는 어려웠던 것이리라.

IV. 맺음말

...

근대문화의 총체와 해체 - 벨 에포크와 다다이즘

이 병 수
(경희대학교)

1. 총체와 해체의 시기

본 발표 논고는 근대문화의 총체와 해체로서의 벨 에포크와 다다이즘(Dadaïsme)에 대한 연구이다. 통상적으로 1890년경부터 1914년까지의 시기로 지칭되는 벨 에포크(La belle époque)시대는 프랑스를 비롯한 유럽대륙이 피렌체의 르네상스 이후 발전시켜온 근대문화의 정점인 동시에 현대로 넘어가는 탈근대의 현상들이 분출되는 시기였다. 그리고 당대 문화현상을 이끄는 예술의 중심은 인상주의와 입체파, 아르누보로 전개되는 회화(繪畵) 분야와 상징주의와 미래파, 그리고 다다이즘과 초현실주의로 이어지는 문학의 분야였다. 그 시기는 프랑스의 근대 예술가들인 마네, 모네, 세잔, 드가, 르누아르, 피사로, 시슬리 등의 화가들과 보들레르, 랭보, 에밀 졸라, 마르셀 푸르스트를 비롯한 문인들, 에릭 사티, 드뷔시 등의 음악가들의 시대였다. 그들은 기존의 사유와 표현기법에 반기를 들며 새로운 예술정신으로 당대를 풍미했으며, 그들이 보여준 상징적인 문체와 빛의 예술은 바로 근대 예술의 총체였다. 대도시의 탄생, 파리 만국 박람회, 지하철의 개통과 같은 산업적인 측면이 당대 벨 에포크시대의 물질적인 풍요로움을 구가하는 근본적 토대를 제공했다면, 계몽주의와 혁명의 과정을 거치며 이룩한 정치와 사상의 민주화는 정신의 개화를 가져왔다. 아울러 문화적 이상과 자유정신이 분출했던 벨 에포크 시대는 근대문명의 총화였으며 근대 예술의 르네상스시기였다. 그러나 근대의 정점인 벨 에포크 시대는 현대의 아방가르드적인 사유와 표현기법에 자리를 내주며 탈근대, 즉 근대의 해체적 현상으로 변곡점을 그리게 된다. 그리고 1차 세계대전을 기점으로 프랑스를 위시한 유럽에서 근대의 해체현상을 가장 상징적으로 보여준 예술운동은 바로 ‘다다이즘’으로 볼 수 있다.

다다이즘은 1차 세계대전이 한창이던 1916년 스위스의 취리히에서 『다다 소식』(Bulletin Dada)이라는 잡지를 발간하면서부터 시작되었다. 다다이스트들이 내세운 과격한 구호들은 끝내 자신들의 예술운동과 표현기법까지도 해체해야 했던 모순을 안고 있었다. 그러나 1924년 앙드레 브르통(A. Breton)이 『초현실주의 제1선언』(Manifeste du surréalisme)을 발

표할 때까지 ‘다다 그룹’은 파리를 중심으로 폭발적인 반향을 불러일으키며 당대까지 지속되던 모든 근대적 사유와 예술을 거부하고 해체를 시도한다. 말하자면 다다이즘은 ‘벨 에포크 시대’에 부화된 예술정신의 가장 강력한 분파 현상으로 근대예술의 자양분을 섭취하는 동시에 근대문화를 부정하는 이중적인 특성을 보여준다. 본 연구는 이러한 다다이즘의 아방가르드적인 특성의 근거는 무엇이고, 그들이 내세운 부정적이고 반 예술적인 이론과 표현기법들은 어떤 가치를 보여주는지를 규명해보기로 한다. 나아가 다다운동을 이끌었던 시인들과 화가들을 중심으로 그들의 이론과 창작기법들이 보여주는 해체적인 특성, 즉 탈 근대적인 현상과 의미를 규명해 보기로 한다.

2. 무의식의 표현

먼저 다다이스트들이 내세웠던 가장 중요한 예술적 창작의 근거는 바로 ‘무의식의 표현’이었다. 그들은 사유를 중시했던 기존의 예술정신을 거부하고 의식의 자동 현상에 주목한다. 그들은 구제도가 갖는 이성중심의 사고와, 윤리, 관습을 거부하고, 무정부적이고 반 부르주아적인 특성을 보여준다. 그들은 사고의 명철성과 예술적 기교성을 거부한다. 그들은 “사고는 입 안에서 만들어진다.”(La pensée se fait dans la bouche.)라는 구호를 내세우며 철학적인 관념론을 거부하고 무의식적인 자동심리현상을 표현하려고 시도했다. 그렇다면 그들은 무엇 때문에 사고와 지성을 중요시했던 기존의 예술정신을 거부했을까? 그들에게 예술가들의 머릿속에서 이루어진 노력이나 구성, 논리적인 것들로 생산된 예술은 허구이며 위선이기 때문이다. 사고에서 나오는 예술 작품은 인위적이고 작위적이기 때문에 허위적인 것이 될 수밖에 없으며 진실 된 것은 바로 무의식의 표현이라고 강조했다. 마르셀 레이몽에 따르면 “문학지의 신인들에게 예술의 문제가, 아니 더 정확히 말해서 표현의 문제가 어떤 방식으로 제기되는지를 짐작할 수 있게 된 것이다. 즉 그들은 속임수를 쓰지 않는 것은 오로지 무의식뿐이며 오로지 무의식만이 표현될 가치가 있다고 믿었다. 의식적이고 명백한 의지에 따르는 노력이라든가 구성이라든가 논리라는 것은 헛된 것이다.”¹⁾ 이와 같은 그들의 태도는 사상은 이성이나 지성이 지배하는 머리가 아니라 입안에서 만들어지는 언어처럼 본능적이고 즉각적인 표현으로 이루어진다는 것을 의미한다. 또한 그것은 인간

1) Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 273 : “On entrevoit désormais, comment se posait pour *Littérature* le problème de l’art, plus exactement le problème de l’expression : il n’y a que l’inconscient qui ne mente pas : lui seul vaut d’être mis au jour. Vanité que l’effort conscient et volontaire, la composition, la logique.”

정신의 모든 부분을 의식의 흐름 그대로 표현으로 실현시키기 위한 방편이며, 인간의 마음 속에 깊이 자리 잡은 억눌린 자아를 해방시키기 위한 것으로 여길 수 있다. 즉, 그들의 창작 태도는 원초적인 인간 심리의 흐름을 순간적으로 표현하는 것으로 질서와 습관에 젖어 있는 가식적이고 허위적인 표현이 아니라 원초적인 진실의 표현으로 볼 수 있다.

한편 다다이스트들이 제기하는 무의식의 표현은 랭보나 보들레르와 같은 선배 시인들이 추구했던 ‘견자적인 특성’²⁾을 보여주는 동시에 아방가르드적인 표현기법을 보여준 초현실주의 시인들과 화가들에게로 이어지고 있음을 알 수 있다.

첫 번째로 상상력을 바탕으로 한 ‘신비주의적인 감각과 범우주적인 조응’을 추구하고, ‘감각의 착란’을 통해 사물의 본질을 드러내고자 했던 두 선배 시인들의 견자적 특성은 바로 무의식의 표현을 강조한 다다이즘에 그 맥이 이어지고 있음을 알 수 있다. 또한 무의식의 표현은 ‘꿈. 광기. 해학. 신비와 같은 정신의 기저를 더듬는 일이며’, 그 혼돈의 상태를 표현하는 것은 인간내면과 사물의 본질을 투시하여 그 순수함을 드러내고 모든 만물과의 일체감을 이루게 한다. 말하자면 다다이스트들의 무의식의 표현은 랭보가 제시한 ‘이성이 아닌 착란과도 같은 신비적인 감각을 통해 드러내고자 했던 존재의 심연을 투시하여 그 원시의 상태를 표현하는 것’³⁾이며, 보들레르가 ‘향기, 색채, 음향’ 등 모든 것을 집약하며 인간과 사물의 상응을 표현하려고 했던 견자적인 특성을 보여주는 것으로 간주 할 수 있지 않을까? 그리고 랭보나 보들레르가 ‘상상력과 신비주의적인 감각으로 다다르려고 시도한 존재의 원천’은 다다이스트들이 표현하고자 했던 무의식의 기저로 여길 수 있을 것이다.

두 번째로 다다이스트들이 제시한 무의식은 인간 정신의 기저를 이루는 본질적 상태로 꿈이나, 몽상, 신비적인 감각과 같은 일종의 혼돈 속의 무질서한 상태로 앙드레 브르통을 위시한 초현실주의 시인들이 추구한 ‘정신의 순수한 자연현상’(l’automatisme psychique pur)를 의미한다고 볼 수 있다. 즉 그들이 제기한 무의식의 표현은 초현실주의 시인들이 말하는 “마음의 순수한 자연 현상으로서, 어떤 감독이나 윤리를 떠나 사고의 참된 움직임 을 표현하는”⁴⁾ 자동기술적인 특성을 보여준다. 말하자면 이성이나 윤리, 지성이 지배하는

2) *Ibid*, p. 285. : “Mais avec Baudelaire, <le premier des voyants> selon Rimbaud, l’imagination commence à prendre conscience de la fonction démiurgique.”

3) Arthur Rimbaud, <Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871>, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p.251 : “Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie: il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences.”

4) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1983. p. 33 : “Dictée de la pensée, en l’absence de tout contrôle exercé par raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.”

세계, 즉 정신이 이해 할 수 있는 세계가 아니라 우연, 착각, 환상, 꿈의 세계를 표현하려고 했던 초현실주의의 기법은 다다의 시인들이 내세운 무의식의 표현이 발전된 것으로 간주할 수 있을 것이다. 아울러 그들의 무의식의 표현은 초현실주의 시인들이 강조하는 ‘상상력을 기본으로 하는 정신의 완전한 자유와 해방’을 의미한다.

세 번째로 다다이스트들의 무의식의 표현은 프로이트나(G. Freud) 융(C. G Jung)과 같은 정신 분석가들의 이론을 적용한 것으로 유추된다. 그들은 자아의 울실과 날실을 짜는 정신적인 활동은 바로 무의식의 힘이 이끄는 대로 움직이는 정신활동으로 간주한다. 즉 프로이트가 지적한 ‘자신을 은폐하고 미화하며 잔피를 부리는 것은 의식 특유의 위선에서 비롯된다.’는 점을 응용한다. 즉 그들은 순수한 정신활동의 표현은 가식이 아닌 무의식의 솜아남을 그대로 글이나 그림으로 옮기는 것으로 생각했다. 프로이트는 비평가인 자크 리비에르의 이론을 응용하여 다다이스트들이 강조하는 무의식의 힘을 설명한다. 리비에르에 따르면 “다다이스트들은 선택이나 편견도 없고, 편애도 없이 정신의 모든 부분을 구현시키기 위해 노력한다. 그들은 마음 깊숙한 곳에 자리 잡고 있으나, 현실에서는 의지와 성찰의 순간이 되면 그 힘을 상실하는 잠재적 절대 평형을 해방시키기 위해 현신한다.”⁵⁾고 말한다. 이처럼 무의식의 힘은 이성이나 관습과 같은 명철한 평형상태에 눌러 있는 의식을 해방시키는 것이며, 그것은 꿈이나 광기와 같은 활발한 정신활동을 의미한다.

3. 부정의 정신

다다이스트들이 내세운 가장 중요한 구호는 ‘부정’의 이론이다. 그들이 던진 강력한 질문인 “당신은 왜 글을 쓰는가?”(Pourquoi écrivez-vous?)라는 구절은 기존의 모든 글쓰기와 그림 그리기 등의 모든 예술적 가치와 방식에 대한 부정정신을 내포한다. 또한 그들은 기존의 모든 미적 가치와 윤리적 가치에 대해 근본적인 질문을 제기한다. 그들이 제기하는 “미란 무엇인가? 추한 것은 무엇인가? 위대한 것은, 강한 것은, 약한 것은 무엇인가?”⁶⁾와 같은 질문은 예술의 근본정신과 가치에 대한 회의(懷疑)이며, 모든 전통적 가치관에 대한 반향으로 간주 할 수 있다. 그들은 당대까지 내려오던 모든 예술의 가치와 표현방법에 반

5) Jacques Rivière, Yvonne Duplessis, *Le surréalisme*, Paris, PUF, 1987. p. 10. 재인용 : “les Dadas se dévouent à actualiser sans choix, sans destination, sans prédilection d’aucune sorte, toutes les parties de leur esprit. Ils délivrent cette omni-équivalence qui est en puissance au fond de chacun de nous, et qui pratiquement n’est vaincue que par la réflexion et la volonté”

6) Georges Ribemond-Dessaignes, A. Breton, *Les pas perdus*, p. 8.1 재인용. “Qu’est-ce que c’est beau? Qu’est-ce que c’est laid? Qu’est-ce que c’est grand, fort, faible?”

기를 들었으며, 예술의 목적을 새롭게 하려고 시도했다. 그들은 ‘시는 삶을 바꾸는 그 무엇이 되어야 한다.’고 주장한 랭보의 시적 사명감을 이어받아 글쓰기는 삶을 변화시키는 무기가 되어야 한다고 주장하며 고전주의적인 예술적 태도를 부정했다. 그렇다면 그들이 제기한 부정정신의 표어들은 구체적으로 무엇인지 살펴보기로 하자.

우선 다다이스트들이 제기한 부정정신의 구호 중에 하나는 ‘무’의 이론이다. 차라의 『다다선언』은 무(無)의 이론이 중심을 이룬다. 그는 ‘다다는 아무것도 의미하지 않는다.’고 강조한다. 차라의 주장은 사고와 이성을 중심으로 많은 의미전달을 목적으로 하였던 기존의 시와 그림, 음악에 대한 거부를 뜻한다. 즉 이것은 그가 말한 ‘다다-이것이야말로 관념을 축출하는 어휘이다.’라는 선언은 다다이스트들에게 관념은 허위이며 예술정신으로 받아들일 수 없다는 것을 의미한다. 또한 관념은 허위이며 가식이므로 진실하지 않으며 삶을 변화시킬 수 없다. 아라공(L. Aragon)은 다다정신에 대해 모든 것을 부정하며 ‘무’에 대해 강조한다. “화가도 없고, 문학가도 없고, 음악가도 없고, 조각가나 평화주의자, 왕당파, 제국주의자, 무정부주의자도 없고, 사회주의자도 없고, 볼셰비키나 정치가도 없고, 프롤레타리아나 민주주의자도 없고, 시인도 귀족도 군대도 경찰이나 정당도 없다. 이제 모든 어리석은 짓은 더 이상 참을 수 없다. 이제 아무것도 없다. 없다. 없다. 없다.”⁷⁾ 이 선언은 다다이즘의 모든 체제와 사회의 윤리와 통념에 대한 부정이고, 모든 예술정신과 철학의 정신에 대한 거부이다. 그것은 기성세대의 모든 예술적 정신의 양식에 대한 도전이며 거부이다. 그들은 인간이 행하는 일체의 모든 행위는 헛된 것으로 간주했고, 의미 없는 것으로 받아들였다. 그리하여 마르셀 레이몽이 말하는 것처럼 “다다는 집요하고 조직적인 비관론의 모습으로 나타났고, 전반적인 부정으로 인도되었다. 인간은 무(無)였다.”⁸⁾ 그것은 차라가 말한 것처럼 “영원이라는 척도로 계산해 볼 때 일체의 행위란 헛된 것”⁹⁾이기 때문이다.

한편 그들의 ‘무’의 부정정신은 다다(Dada)라는 용어의 채택에서도 분명하게 드러난다. 다다라는 용어는 아무런 의미가 없는 합성어로 기계가 부딪히는 소리나 물건이 부딪히는 소리를 두 음절로 표현한 것이다. ‘다다’라는 용어는 아기들이 사용하는 작은 말(馬)을 지

7) Louis Aragon, Manifeste d'Aragon, Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Editions du seuil, 1964, p. 26. 재인용. “Plus de peintres, plus de littérateurs, plus de musiciens, plus de sculpteurs, plus de religions, plus de républicains, plus de royalistes, plus d'impérialistes, plus d'anarchistes, plus de socialistes, plus de bolcheviques, plus de politiques, plus de prolétaires, plus de démocrates, plus d'armées, plus de police, plus de patries, enfin assez de toutes ces imbécilités, plus rien, plus rien, rien, RIEN, RIEN, RIEN.”

8) Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 268 : “Dada se présente donc comme un scepticisme acharné, systématique, conduisant vite à une négation totale. L'homme n'est rien.”

9) *Ibid*, p. 268 : “Mesurée à l'échelle éternité, toute action est vaine. dit Tzara.”

칭하기도 하지만, 그들은 신문에서 오려낸 단어를 합성하여 이 의미 없는 단어를 고안해냈다. 이와 같은 ‘다다’라는 용어를 채택한 그들의 태도는 바로 모든 시적 언어와 그림에 의미를 부여하던 기존의 예술정신과 표현의 방식을 거부한 것으로 여길 수 있으며 ‘다다는 아무것도 의미하지 않는다.’라는 구호를 상징적으로 뒷받침한다. 다다라는 구호는 1차 세계대전을 피해 중립국인 스위스로 집합했던 시인과 화가들이 카페의 테라스에 모여 퍼포먼스와 같은 형태로 다다를 주도하고 있던 차라(T. Tzara)에 의해 선언문으로 선포되었다. 그들은 전쟁에 이은 불안과 심적 불균형, 문명의 발전에 대한 회의감으로 인해 구체제의 종교와 철학적 관념, 도덕과 윤리의 가치에 더 이상 확신을 가질 수 없음을 다다라는 용어로 표출하였다. 또한 ‘다다’의 표어들은 언제나 즉흥적이었고 도전적이었다. 이처럼 의미 없는 다다라는 용어와 규율이 없어 보이는 그들의 행위는 기존의 모든 의식과 체계를 조롱하고 부정하는 의도에서 비롯되었음을 알 수 있다.

다음으로 다다이스트들의 부정정신을 보여주는 중요 이론은 ‘반항정신’이다. 그들은 전통적인 모든 관습과 이성적 사유에 반항했으며 굳건하게 지켜져 오던 사회의 체제에 반항했다. 또한 그들은 기존의 예술의 가치와 형식에도 비판을 가하며 거부했다. 다다이스트였던 리브몽-데세뉴에 따르면 “그들의 반항정신은 구태의연한 습관과 관념에 빠지지 않기 위해 고귀함이나 지고함, 선행 등이 더 이상 짐승의 탈에 짓눌리지 않도록 하기 위해 바로크적이고 불균형적이며 의외적인 모든 것을 강조한다.”¹⁰⁾ 그들은 당시까지 중요하게 여겨졌던 모든 획일적인 질서를 무시했고, 가치척도와 위선적인 도덕을 조롱했다. 그들은 예술이 추악한 윤리성에 의해 오염되었다고 판단했으며, 고고하고 가증스러운 모든 허위와 타락에 반항했다. 그들은 인간이 범하는 오류와 사고의 나약성에 저항했고, 인간의 삶이란 얼마나 허황되고 불안정한 것인지를 보여주기를 시도했다. 그들은 예술의 남용을 반대했고, 삶의 진실을 포착할 수 있는 예술의 능력을 고양시켜야 한다고 주장한다. 브르통이 차라의 다다의 이론을 보고 “저 경탄할만한 반항 정신”(l'admirable esprit de révolte)으로 명명한 것처럼 그들의 반항정신은 현실세계에 대한 일체의 환상을 파괴했다. 문학이나 그림, 음악과 같은 기존의 예술뿐만 아니라 전쟁 중에 위력을 발휘하는 과학이나 독재 정치를 떠받치는 성직자들의 배반적인 행위에 반항했다. 그들은 만민에게 해로울 뿐인 방식으로 인간을 짓누르고 있는 사회체제, 전쟁으로 인해 그 비참함이 굶아 터져버린 문명에 대해 반

10) Georges Ribemont-Dessaignes는 1931년 *N.R.F* 잡지 6.7월에 호에 『다다의 역사』(Histoire de Dada) 발표. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Editions du seuil, 1964, p. 10. 재인용. “Ils insisteront sur tout ce qu'il y a de baroque, de déséquilibré, d'imprévu afin de ne pas retomber dans les habitudes devenues naturelles à la suite d'une longue tradition, afin de ne pas laisser le bien, le noble, le haut...repandre du poil de la bête.”

향한다. 물론 그들의 반항정신은 어느 날 갑자기 형성된 것이 아니라 그들의 선배들인 랭보, 로트레아몽, 보들레르를 비롯하여 알프레드 자리(A. Jarry), 자크 바셰(J. Vaché) 등에서 영향을 받은 것이며, 프랑스를 위시한 서구의 오랫동안 이어져 온 저항정신을 이어받은 것으로 평가된다. 이러한 ‘다다’의 반항정신은 뒤샹에 따르면 ‘다다는 인간이 인간인 이래로 어느 시기에나 어느 세기에나 존재했던 반항정신이다.’ 이처럼 그들이 내세운 과격한 이론들이나 행위들은 모두 반항의 정신에서 비롯되며, 특히 기성세대의 문학이나 그림, 음악과 같은 예술분야에 반항하는 ‘반 예술의 다다’를 보여준다. 그렇다면 그들이 내세운 반 예술은 어떤 전개과정과 이론들을 보여주는지 살펴보기로 하자.

4. 반예술의 다다

다다이스트들이 스위스의 취리히를 떠난 이후 새로운 활동의 무대는 파리였으며 중심인물들은 잡지 『문학』(Littérature)의 동인들이었다. 그들이 내세운 중요이론은 ‘반문학 다다, 반미술 다다, 반음악 다다’였다. 즉 다다는 기존의 예술정신과 예술행위를 거부하며 아방가르드적인 새로운 창작기법과 새로운 예술정신을 추구하며 폭발적인 반향을 불러 일으켰다. 잡지 ‘문학’은 시인, 화가, 음악가 들을 비롯한 당대의 젊은 예술인들의 총 집합장소였으며 파리의 다다는 초기의 여러 잡지들을 중심으로 전개되었다.

첫 번째로 스위스 취리히를 중심으로 다다이즘을 주도했던 예술가들은 트리스탕 차라를 비롯하여 피카비아(F. Picabia), 루이 아라공, 앙드레 브르통, 뽀 엘뤼아르(P. Eluard), 뒤샹 등이었다. 그들이 주장한 창작 기법은 마음속에 떠오르는 대로 그림을 그리고, 글을 쓰는 소위 자동기술법을 강조했다. 그것은 무의식을 글이나 그림으로 표현하는 것으로 그들의 예술이론과 표현기법은 기존의 틀을 벗어난 과격적인 주장이었으며 전쟁의 불안과 문명의 발전에 회의를 갖고 있던 젊은 예술가들의 전폭적인 지지를 받았다. 다다의 중심인물인 차라는 1916년 취리히에서 열린 ‘다다의 밤’에 ‘안티피린씨의 선언’(Le manifeste de M. Antipyrine), ‘안티피린 씨의 최초의 천상여행’(La première aventure céleste de M. Antipyrine)라는 제목의 최초의 다다선언문을 발표한다. 차라는 1919년 3월 잡지 『다다』에 ‘다다선언’(Le manifeste de Dada)을 이어서 발표하고, 잡지 ‘다다’는 후에 『다다 사화집』으로 구성된다. 초기 다다운동은 차라에 의해 주도 되었고, 『카바레 볼테르 Cabaret Voltaire』라는 잡지를 간행하며 다다운동을 펼치던 파리의 그룹에 차라가 합류함으로써 다다의 활동은 시인들과 화가, 음악가들로 확장되었다. 잡지 ‘카바레 볼테르’에는 아폴리네르, 차라,

피카소, 모딜리아니, 간딘스키, 아르프, 뢰젠백 등의 젊은 시인들과 화가들이 참여했다. 잡지 ‘카바레 볼테르’는 파리의 다다그룹이 형성되는 촉매제 역할을 담당하며 전쟁의 와중에 경험하게 되는 절망과 허무, 고통과 무질서의 정신적 혼란에 빠져 있던 예술가들에게 하나의 탈출구가 되었다. 이후 다다 그룹의 잡지는 피카비아가 스페인에서 창간하여 9호까지 간행된 『391』, 앙드레 지드에 대한 비평문을 실은 『Z』가 있었고, 『카니발』(Canivale), 『프로베르브』(Proverbe), 『시크』(Sic), 『북남』(Nord Sud)등으로 이어졌다. 다다이스트들은 다양한 이러한 잡지를 발간하며 선배문인들에 대한 비평과 함께 농담이나 말 바꾸기 등과 같은 새로운 창작 기법을 선보였다. 다다잡지의 멤버들은 폴랑(Paulan), 수포(P. Soupault), 리브몽 데세뉴(G. Ribemont-Dessaignes), 막스 자콥(M. Jacob) 등이 합류하며 입체파나 미래파의 글과 그림들을 망라하여 발표하였다.

두 번째로 1919년에 창간된 잡지 『문학』은 다다이스트들의 새로운 예술 운동을 이끌었던 중심이었다. 브르통, 아라공, 수포 이 세 사람이 주축이 되어 발간된 이 잡지는 다다와 직접적인 관련이 없었던 앙드레 지드, 폴 발레리, 앙드레 살몽(A. Salmon)과 같은 작가와 시인들뿐만 아니라 라디게(R. Radiguet), 드류 라 로셀(Drieu la Rochelle), 폴 모랑(P. Morand)과 같은 신인들의 작품들도 게재되었다. 무엇보다 ‘문학’에는 로트레아몽으로 불렸던 이지도르 듀카스(Isidore Ducasse)의 미 발표작과 함께 랭보의 소년시대에 대한 회상의 글을 싣기도 하였다. 또한 ‘문학’지는 피카소, 드렝, 로트 등의 입체파 화가들과 폴 모랑, 르베디, 블레즈 상드라, 에릭 사티 등의 음악가들도 참여하는 명실상부한 파리의 다다예술을 이끄는 통합의 기지였다. ‘문학’지의 특성은 글의 내용이나 형식, 또는 작가나 시인, 화가나 음악가들의 유파나 장르를 구분하지 않고 당대 파리의 새로운 예술의 기초를 담아내는 역할을 하며 예술의 가치를 새롭게 조명하고 창작의 기법을 발굴해나가는 선도적인 의무를 수행했다. 1920년 ‘문학’지에는 피카비아, 브르통, 수포 등의 주도하에 독일, 스위스 등지에서 있었던 다다운동에 관한 모든 정의를 정리한 ‘다다에 관한 선언문’이 발표되었다. 다다 선언의 내용은 다다는 어디서 누구에 의해서 발생했는지 정확히 알 수 없으며, 예술의 자유사상을 강조하고, 인간의 본능과 무의식을 바탕으로 인위적인 설명을 거부하며 새로운 예술정신이 필요함을 역설하였다. 1920년 1월 그들은 획기적인 발표회를 개최하였다. 그들은 가면을 쓴 채 초인종과 작은북이 연주되는 가운데 브르통의 시를 한자씩 암송하고, 시라는 제목으로 산문을 읽었다. 그들은 ‘참된 다다란 다다에 반대하는 것’이라고 역설하며 시인뿐만 아니라 모든 사람이 각자 다다의 지도자가 될 수 있다고 설명했다. 2월 5일의 앙테팡당의 전시회에는 38명의 강사를 동원하였고, 10명이 피카비아와 데세뉴의 선언문을 읽었다. 그들은 청중들로부터 야유와 달걀세례를 받았고, 그들의 주장과 행동들은 너무나

소란스럽고 과격하여 강제적으로 발표회를 해산시켜야 했다. 그들의 주장은 아라공이 발표한 ‘이제 아무것도 없다’라는 한 줄에 요약되어 있다. 그들의 주장은 시인, 귀족, 군대, 경찰, 정당 등 모든 기존의 체제를 거부하고 새로운 사고와 새로운 예술, 새로운 사회를 꿈꾸는 것으로 나타났다. 그러나 이와 같은 과격한 다다의 전개는 브르통을 비롯한 온건파에 의해 점차 정리의 길을 걷게 된다.

세 번째로 후기 다다의 전개는 잡지 『문학』에 ‘바레스 재판(L'affaire Barrès)’에 대한 공고가 실리면서 전개되었다. 브르통을 비롯한 다다이스트들이 바레스를 재판정에 세운 이유는 그의 후기작품들이 조국의 영토에 대한 내용과 조국을 위해 죽은 사람들에 대한 내용을 담고 있었으며, 그것은 곧 바레스가 다다를 배신한 변절자이며 부르주아적 성격을 가진 것으로 그가 다른 목적에 사용되는 위협을 안고 있는 인물로 여겨진다는 이유였다. 당시 바레스는 많은 문학 애호가들로부터 존경을 받고 있었으며 작품성을 높이 평가받는 중요한 인물이었다. 다다이스트들은 이러한 바레스를 내세워 당대까지 예술가들이 가장 이상적으로 받아들이던 부르주아적인 특성을 단죄하기로 한 것이다. 재판은 연극의 형식으로 진행되었으며, 검사가 아닌 변호인이 죄인의 처단을 요구하는 희극적인 장면이 연출되었다.¹¹⁾ 또 다른 사건은 ‘차라에 대한 재판’이었다. 재판의 이유는 차라가 그동안 주장해왔던 이론이나 형식들이 지나치게 파괴적이고 부정적이었기 때문이었다. 두 사람간의 논쟁을 통해 브르통은 차라에 의해 진행되어온 다다를 정리할 목적을 갖고 있었으며 새로운 운동의 필요성을 느꼈기 때문이었다. 브르통은 차라의 재판사건이 있은 후 차라와 결별하고 새로운 예술정신을 표방하며 “일반 강령의 결정과 현대정신의 옹호를 위한 국제회의”(Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne)를 개최하였다. 후기 다다그룹은 잡지 『문학』을 중심으로 브르통, 아라공, 피카비아, 뒤상, 피카소, 엘뤼아르, 수포 등이었으며 이 멤버들은 다다이즘을 초현실주의 운동으로 이끌었던 주도적인 인물들이었다. 후기의 다다이스트들은 인간의 꿈이나 욕망과 같은 내면에 잠재해 있는 무의식의 세계를 프로이트나 융의 정신분석적 이론을 빌어 정신의 흐름을 이미지화하는 자동기법적인 기술들을 본격적으로 실험하고 발표했다. 즉 그들은 초기 다다이스트들이 결국은 자신들까지도 부정하게 되었던 과격한 오류들을 비판하며 새로운 시적언어와 무의식에 대한 탐색을 시도하였다.

네 번째로 잡지 『문학』을 중심으로 다다이스트들이 제기한 가장 핵심적인 질문은 ‘당신은 왜 글을 쓰는가?’라는 질문이었다. 이 질문은 문학은 무엇을 할 수 있고, 무엇을 해야만

11) 법정의 재판장은 브르통, 판사는 프랑케르와 피에르 드바르, 검사는 리브몽 데세뉴, 변호인은 아라공, 수포. 증인은 차라와 벤자민 페레 등으로 구성.

하는가에 대한 질문이다. 아울러 그림과 음악은 무엇을 표현할 수 있고, 무엇을 표현해야만 하는가에 대한 궁극적 질문이다. 이질문은 기존의 예술정신과 표현방식에 회의를 표출한 것이며, 새로운 사유와 표현방법을 제시해야 한다는 의무감에서 나온 것으로 볼 수 있다. 이 질문은 다다운동이 표방했던 부정과 반항 정신을 집약해서 보여준다. 그리고 그들은 무의식의 세계, 즉 말로는 표현하기 어려운 정신의 자유지점을 있는 그대로 쓰고 그리는 자동기술적인 방법에서 그 탈출구를 발견한다. 1919년 브르통과 수포는 자신들의 정신적인 체험을 시적 언어로 이미지화한 자동기술법을 응용한 『자장』(*Les Champs magnétiques*)을 발표한다. ‘자장’은 과학적인 측면의 실험적인 창작품으로, 이미지에 의미와 형식을 부여했던 기존의 창작 기법과는 달리 환각이나 최면상태를 글로 옮겨 적은 것이며, 브르통은 이러한 방법으로 무의식이 이미지화하는 데에 놀라움과 확신을 강조한다. 이러한 표현기법은 이성적인 사고가 아니라 감각으로 느끼는 것을 그대로 옮겨 적는 것으로 그들은 즉흥적으로 시를 쓰고 그림을 그리며, 작곡을 하고 음악을 연주하였다. 카페나 거리에서 생각나는 대로 떠들어 대고, 그것을 글로 옮겨 문장을 만들어 냈다. 그들은 꿈이나 수면상태에서 일어나는 무의식을 표현했고, 인간의 감정이나 욕망과 같은 인간 내면의 흐름을 직접적으로 표현하고자 하였다. 이러한 표현기법은 ‘당신은 왜 쓰는가?’에 대한 해답의 하나였으며, 그것은 억눌린 인간 의식의 해방을 가져오기 위한 방편이었다. 아울러 전통적으로 내려오는 이성과 지성, 지식으로 글을 쓰고 그림을 그리던 부르주아적인 허위의 예술에 반기를 든 것이다. 즉 그들이 찾아낸 표현기법은 기존의 예술정신과 표현을 부정하는 반예술적인 특성을 보여주며 근대예술의 해체적 특성으로 나타난다.

5. 새로운 표현기법

다다이스트들이 존경했던 자크 바세는 1919년 『대전외의 서간집』(*Lettres de Guerre*)에서 “우리는 예술도 사랑하지 않고, 예술가도 사랑하지 않는다. 아폴리네르를 타도하라. 그는 죽었다. 우리는 말라르메도 알지 못한다.”¹²⁾고 선언한다. 바세의 이러한 태도는 깊은 사고와 철차탁마를 통해 시를 쓰던 상징주의 시인들을 비판하는 것이며, 실험적인 기법으로 젊은 시인들에게 절대적인 영향을 주었던 아폴리네르의 시들을 진부한 것으로 간주했다. 그

12) Jacques Vaché, Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Editions du seuil, 1970. p. 24. 재인용. “Nous n’aimons ni l’art ni les artistes(à bas Apollinaire)...nous ignorons Mallarmé, sans haine, mais il est mort.”

러나 브르통은 아폴리네르에 대해 ‘그를 알게 된 것만으로도 얻기 어려운 것을 손에 넣은 것이다.’¹³⁾라고 평가한다. 그렇다면 아폴리네르는 다다이스트들에게 어떤 글쓰기의 기법을 제시하여 주었을까? 1917년 브르통이 아폴리네르를 만난 것은 파리의 다다그룹에게 새로운 표현법의 전기를 마련하는 계기가 되었다. 아폴리네르는 시 전문지 『파리의 저녁들 *Les soirées de Paris*』을 통해 “새로운 정신 *l'esprit nouveau*”이라는 제목의 글을 발표한다. 그는 진리의 과학적 탐구와 실험정신을 현대시의 중요한 창작원리로 생각했고, 인간의 내면에 일어나는 경탄과 경이로움을 강조했다. 그의 작품인 『테레시아의 유방』(*Les Mamelles de Tirésias*)은 그가 강조하는 실험적인 기법들로 다다이스트들에게 새로운 표현의 방법을 시도하도록 자극을 주었다.

우선 다다이스트들이 아폴리네르에게 배우려고 했던 것은 삶과 꿈 사이에 존재하는 중간자적인 ‘신비감’과 ‘환상적인 특성’이었다. 다다의 시는 “현실과 비현실 사이의 중간자적 지역으로서 갖는 황홀감이나 신비화의 형태들, 그리고 현대적인 환상성”¹⁴⁾과 같은 것으로 여길 수 있다. 그들은 시가 갖는 정형성과 운율을 무시했으며, 말장난과 같은 단어들의 배열을 구사하고, 구어체의 독백을 그대로 옮겨놓거나 신문의 광고와 같은 재료 등을 응용하여 시로 표현하였다. 그것은 이성을 증시한 세련되고 우아한 표현보다는 우발성과 우연성을 이용한 마술적인 이미지들로 시를 구성하는 다다 시인들의 독창적인 표현기법이었다. 브르통과 수포가 시도한 꿈과 수면상태의 무의식의 흐름을 표현한 『자장』은 우연성과 신비성을 표현한 본격적인 작품으로 여길 수 있다. 이러한 신비성의 표현은 다다이후 초현실주의시인들이 표현기법의 주요무기로 삼는 ‘자동기술적인 요소’의 초기형태로 볼 수 있으며, 무의식의 표현이 이미지화하여 시를 구성하게 되는 새로운 시도로 여길 수 있다.

두 번째로 다다이스트들의 새로운 표현기법 중에 하나는 ‘조형성’이었다. 신문의 글귀나 현대의 광고판, 전광 선전판에서 차용해온 그들의 시적 언어들은 앞뒤가 맞지 않는 기이한 문장들을 보여준다. 그것은 단어가 갖는 고유한 의미나 문법의 틀을 벗어난 해체된 구문이 보여주는 유희적인 방법으로 신비와 속임수를 동반한 환각성을 보여준다. 그것은 바로 지성과 사고가 지배하는 시어들이 아니라 인간의 욕망과 억눌린 의식, 천진한 본능이 분출되

13) 참조. Andre Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969. p. 41. 브르통은 아폴리네르의 실험성을 찬양하며 그의 마술적인 힘에 대해 높이 평가. “On dira que je ne me suis pas avancé très loin dans l’exploration de cette âme. A cela je répondrai que si l’enchanteur m’avait dévoilé tous ses secrets, je l’eusse enfermé déjà dans un cercle magique et fait entrer au tombeau.”

14) Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme..* Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 258 : “C’est dans une zone intermédiaire qu’il se maintient, à mi-chemin du réel et de l’irréel(ou de ce que l’on nomme ainsi), la terre des enchantements, de certaines formes de la mystification, et du fantastique moderne.”

는 형상을 표현하려 했던 의지의 소산으로 간주될 수 있다. 그들은 시어의 배열이나 행과 운의 정형성을 무시하며, 활자의 크기나 대문자와 소문자, 인쇄체와 필기체의 혼합을 이용하는 표현방법은 그들의 조형성을 보여주는 한 예증이다.

세 번째로 시에서 뿐만 아니라 입체파를 비롯한 그림에서도 다다의 환상적인 특성과 조형성은 두드러지게 표현된다. 피카소는 막스 자콥과 함께 『예술품 관찰』(Moniteur des arts)이라는 잡지에 입체파의 이론에 대해 의견을 피력한다. 입체파는 일정한 조형아래 풍경이나 인물을 일시적으로 표현한 인상주의적인 기법에 반대하며, 오브제가 주는 볼륨, 밀도, 특질의 세 측면에서 견고한 대상을 환기하도록 유도하고, 모델이 갖는 본래적이고 원초적인 모습을 암시케 하는 이미지를 재구성할 것을 제시한다. 이러한 방법은 시인들이 언어적 논리나 문장법 등을 무시한 입체주의적인 문학과도 그 기법은 공유된다. 입체주의 그림은 이전의 고전적인 정형미나 인위적인 아름다움을 거부한다. 말하자면 입체파의 그림들은 재료와 모델, 그림의 구성이 주는 비정형적인 이미지들로 인해 전혀 낮설고 신비로운 특성을 보여준다. 아울러 이와 같은 다다이스트들의 신비성과 조형성은 감각적이고 직관적인 새로운 표현기법으로 당대까지 내려오던 근대예술의 해체인 동시에 현대예술을 여는 새로운 예술정신의 근거로 여길 수 있다. 또한 그것은 르베르디가 정의하듯이 ‘미학적 윤리적 급진주의’(le radicalisme esthétique et moral)로 명명된 다다이스트들의 아방가르드적인 특징의 근거이기도 한다.

6. 나가는 말

우선 벨 에포크 시대는 모든 예술적 장르에서 각자의 개성으로 피어나던 후기 근대예술의 원숙기이다. 이러한 근대의 예술적 영향을 섭취하며 자란 다다이스트들의 아방가르드적인 예술운동은 다양하게 분출되는 당대의 모든 문화적 현상을 포용하는 동시에 근대예술에 대한 초극의 의미를 갖는다. 초기의 다다시인들이 랭보, 로트레아몽, 보들레르 등의 전자적 특성과 상상력을 바탕으로 한 초자연적인 신비의 이미지들을 형상화 시키려 했던 것이나, 다다잡지 『문학』에 발레리나 지드 등의 글을 소개하고 참여시켰던 것은 바로 선배들이 보여준 탈근대의 정신을 높게 평가한 결과로 간주된다.

다음으로 ‘무의식’과 ‘부정의 정신’을 근거로 한 그들의 예술에 대한 실험정신과 전위적인 표현은 문학, 그림, 음악 등 모든 영역에서 근대에 대한 반기이며 해체적인 특징으로 귀결된다고 여길 수 있다. 롤랑 바르트(R. Barthes)는 ‘근대의 시인들인 위고, 랭보, 샤르의

시들은 문체로 가득 차 있다고 강조하며 그들의 글쓰기는 역사적인 결속 행위'라고 평가한다. 그리고 작가를 대문자 역사를 넘어선 하나의 신선한 존재로 강제하는 것은 문체의 고유한 권위라고 설명한다.¹⁵⁾ 여기서 우리는 낯선 오브제와 자동기법적인 스틸을 내세운 다다이스트들의 파격적인 표현기법은 그들만의 고유한 문체를 형성해가는 것이며, 고정화된 미학을 강조하던 근대회화의 예술정신과 기법에 대한 해체를 가져와 그들만의 독창적인 창작의 기법을 모색한 결과로 볼 수 있다. 또한 '아무것도 없다'고 외친 다다의 전방위적인 반항정신과 표현기법은 근대의 역사성을 넘어 현대의 새로운 시대를 열어가는 탈근대의 기폭제 역할을 담당한 것으로 평가 할 수 있을 것이다.

마지막으로 벨 에포크 시대의 다다이즘은 근대적 예술이 이룩해 놓은 질서정연한 삶의 피상적이고 그릇되고 나약해진 이미지에 대하여 반기를 들었던 것이며, 피카소가 말하듯이 그들은 '모든 것을 다시 시작하기 위해 모든 것을 버리고자 하였고', 그들에게 모든 것을 다시시작 한다는 것은 그들이 매어 있던 모든 역사로부터 자유와 해방을 얻는 길이었다. 또한 그들이 열어 보인 무의식의 자동기법적인 표현은 초현실주의자들의 가장 중요한 창작 이론의 무기가 되어 현대예술의 또 다른 장르를 형성하는 새로운 시작으로 자리매김 될 수 있을 것이다.

15) Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du seuil, 1972. p. 13 : "A l'opposé, la poésie moderne - celle d'un Hugo, d'un Rimbaud ou d'un Char - est saturée de style et n'est art que par référence à une intention de Poésie. C'est l'Autorité du style, c'est-à-dire le lien absolument libre du langage et de son double de chair, qui impose l'écrivain comme une Fraîcheur au-dessus de l'Histoire."

참고문헌

- Alexandrian Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974.
- Alquie Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, champs, 1977.
- André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1983.
- _____, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969.
- Arthur Rimbaud, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1972,
- Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1986.
- Dominique Baudouin, *Dada, surréalisme et avant gardes*, Paris, Minard, 1978
- Jean-Jaques Brochier, *L'aventure des surréalistes 1914-1940*, Paris, Stock, 1977
- Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1985.
- Louis Aragon, *Chroniques du Bel Canto*, Genève, Skira, 1946
- Marcel Jean, *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Seuil, 1979
- Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Libraire José Corti, 1985.
- Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1970.
- Philippe Audoin, *Les surréalistes*, Paris, Seuil, 1995.
- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du seuil, 1972.
- _____, *Essais critiques*, Paris, Editions du seuil, 1981.
- Yvonne Duplessis, *Le surréalisme*, Paris, PUF, 1987.

La Belle Epoque dans le film “La Bande à Bonnot”

Antoine Coppola

(Univ. Sungkyunkwan)

Le film “La Bande à Bonnot” réalisé par Philippe Fourastié en 1968 retrace les aventures de la Bande à Jules Bonnot entre 1911 et 1912. Réalisé en écho à Mai 68, le film propose une vision de la Belle Epoque à travers la mouvance illégaliste qui se développait durant cette période et dont la Bande à Bonnot est devenue le symbole légendaire. Nous trouvons donc dans ce film différents aspects du milieu libertaire de la Belle Epoque vu à travers les yeux de cinéastes de Mai 1968.

Le film est réalisé au lendemain des grandes grèves et des affrontements sociaux de Mai 1968. En Mai, les Etats Généraux du Cinéma ont renforcé la présence de l'état dans la production et la distribution des films en échange d'une certaine protection de la liberté de création. Mais l'accord est imparfait. L'échec de Mai 68 qui suit pousse alors les cinéastes dans deux directions : soit quitter l'industrie pour travailler sur ses marges, ce sera le cas de Godard, Garrel, Straub, Roger, Marker, Duras, etc ; soit y rester pour défendre les idées de Mai de l'intérieur. C'est le cas de Fourastié (mais aussi de Mocky, Blier, Eustache, Doillon, Malle, Rohmer, etc). La dichotomie est aussi esthétique : soit renoncer à la représentation pour changer le réel ; soit incorporer la révolte dans le mur des représentations existantes. Fourastié et ceux de sa tendance optent pour cette deuxième voie. Ils se cherchent donc des références dans l'histoire pour en faire des héros de cinéma. Fourastié réalisa, par la suite, la série « Mandrin », une biographie du célèbre « Robin des bois » français du 18^e siècle, et un projet inachevé de vie de Saint François en révolté social joué par Léo Ferré. Corollairement à l'héroïsation à l'écran des idées de Mai, ressusciter et réhabiliter la Bande à Bonnot est aussi une occasion d'évoquer de nombreux problèmes qui se posent aux activistes de 68, notamment la forme de l'organisation, l'engagement, l'adéquation entre théorie et pratique et, plus surprenant, la question du terrorisme, totalement rejetée par les libertaires depuis - justement-la Belle

époque, mais, en fait, très discutée dans les milieux marxistes-léninistes de 68.

L'histoire de la bande à Bonnot, en bref : formée en 1911, les chefs sont Bonnot et Callemine dit Raymond la Science. Illégalistes libertaires, ils pratiquent le hold-up parfois avec mort d'hommes. La presse fait grand bruit de l'affaire car la police ne peut rivaliser avec les voitures rapides (Delaunay-Belleville 1910 conduite par Bonnot, ex-chauffeur de Arthur Conan Doyle) et les armes automatiques utilisées par la bande. En 1912, ils sont arrêtés et guillotisés ou tués lors de fusillades ultra-médiatisées avec la police et l'armée.

1. Contextes et idées

1.1 Le mouvement d'idées

Le film évoque, souvent à travers les dialogues, les idées principales du mouvement libertaire de la Belle Epoque. La Commune de Paris de 1871 et les massacres et déportations qui ont suivi ont réactivé la pensée libertaire qui s'était déjà cristallisée autour des thèses de Proudhon lors de la révolution de 1848 mais aussi d'Elisée Reclus et d'Auguste Blanqui. Cette pensée héritière du rousseauisme et du fouriérisme entrent alors en résonance avec la pensée socialiste russe de l'époque : Bakounine en conflit avec Marx adopte les thèses des Français après ses rencontres avec Reclus, Proudhon, Jules Vallès, etc. C'est aussi le cas de Kropotkine, exilé de la Russie tsariste, qui développe les idées de « propagande par le fait » et de « syndicalisme révolutionnaire ». Raymond cite Proudhon : « La propriété, c'est le vol » et se réfère à l'égalitarisme de Bakounine; Edouard Carouy, lui, évoque le rousseauisme en prônant le retour à la nature, le végétalisme ; tandis que Bonnot incarne le moralisme de Kropotkine, et André Soudy l'insurrectionnalisme viscéral de Blanqui, etc. Citations et paraphrases agrémentent les dialogues sans s'appesantir. L'idée qui en ressort est que les membres du groupe sont avant tout des hommes qui ne dissocient pas l'action de la pensée. Ce que confirme, par exemple, un texte de Garnier : « "Réfléchissons. Nos femmes et nos enfants s'entassent dans des galetas, tandis que des milliers de villas restent vides. Nous bâtissons les palais et nous vivons dans des chaumières. Ouvrier, développe ta vie, ton intelligence et ta force. Tu es un mouton : les sergots sont des chiens et les bourgeois sont des bergers.

Notre sang paie le luxe des riches. Notre ennemi, c'est notre maître..."- Garnier).

Ce texte de Garnier montre aussi que lui et les siens favorisaient ordinairement l'éducation et la réflexion plutôt que la lutte armée. Ce fait met à jour une autre raison qui paraît expliquer le faible approfondissement des idées de l'époque dans le film: comme nous allons le voir au niveau de la pratique, le film fait échos aux groupuscules gauchistes de 68 qui, derrière Guevara en Bolivie, L'ETA en pays basque, l'OLP en Palestine ou les Brigades Rouges italiennes, sont tentés par la voie du terrorisme et de la lutte armée de type guérilla ; et ceci alors que les milieux libertaires, eux, y sont opposés depuis, au moins la Belle Epoque. Pour eux, le terrorisme est manipulé et sert, au final, les intérêts de ceux qu'ils combattent. Voici ce qu'écrit Errico Malatesta en 1924: « Plutôt que de servir à défendre la révolution, elle (la terreur) sert à la discréditer, à la rendre odieuse aux masses, et, après une période de luttes féroces, aboutit nécessairement à ce que, aujourd'hui, j'appellerai " normalisation ", c'est-à-dire, à la légalisation et à la perpétuation de la tyrannie. » Même à l'époque de Bonnot, il s'agit d'actions violentes non systématiquement planifiées comme stratégie ; la plupart étaient des actes isolés liés à une vengeance directe presque personnelle. Les libertaires de 68 sont pour l'action pacifique de type syndicalisme-révolutionnaire dont Mai a, en partie, montré l'efficacité. Le film opère donc un glissement anachronique d'idées entre les libertaires de Bonnot et sa bande et la radicalisation de l'extrême-gauche marxistes-léninistes juste après 68 afin de trouver une filiation historique à cette dernière tendance.

1.2 Le contexte socio-politique

Le film néglige le contexte socio-politique de l'époque. En 1910, la France est agitée par une série de grandes grèves de cheminots, par les manifestations des vignerons. En 1911, au Maroc, c'est le « Coup d'Agadir » et le début du protectorat français. De manière générale, les luttes pour se partager les colonies battent leur plein et font de la militarisation et du nationalisme des priorités par rapport aux réformes sociales. L'affaire Dreyfus n'a fait que renforcer cette tendance. L'industrialisation pousse toujours plus le prolétariat dans la misère malgré l'enrichissement de la bourgeoisie industrielle et coloniale.

Excepté deux mentions ironiques sur le « Tonkin » qui rappellent la situation coloniale, le film préfère accentuer ce qui fait encore écho en 68 : la lutte des classes contre les bourgeois et les patrons, l'aliénation des ouvriers, la lutte contre l'état, les institutions et la police. Comme pour l'évocation rapide des idées générales, on a l'impression d'une révolte viscérale. Ce qui est en partie vraie en ce qui concerne les membres de la bande comme en témoigne leurs derniers écrits (« Je sais que cela aura une fin dans la lutte qui s'est engagée entre le formidable arsenal dont dispose la société et moi, je sais que je serai vaincu je serai le plus faible mais j'espère vous faire payer cher votre victoire. » « Il me faut vivre ma vie, j'ai le droit de vivre: Tout homme a le droit de vivre et puisque votre société imbécile et criminelle prétend me l'interdire, eh bien tant pis pour elle, tant pis pour vous tous... » – Bonnot). Le flou sur le contexte historique permet de concentrer les idées des libertaires sur le problème opposant la théorie à la pratique révolutionnaire, dilemme très en vogue en 68, corollaire au problème du type d'organisation à choisir : petit groupe élitiste et secret, parti politique, syndicat de masse, etc.

2. Pratiques révolutionnaires

2.1 Se motiver autour de légendes

« La Bande à Bonnot » est montrée dans le film comme un groupe conscient de créer son propre mythe. Bonnot a en effet écrit : « Je suis un homme célèbre. La renommée claironne mon nom aux quatre coins du globe, et la publicité faite par la presse autour de mon humble personne doit rendre jaloux tous ceux qui se donnent tant de peine pour faire parler d'eux et qui n'y parviennent point... » Dans les faits, la légende s'est beaucoup appuyée sur la presse qui était hostile à la mouvance libertaire. C'était une façon de connoter par la violence et le meurtre l'ensemble de la mouvance libertaire en passant sous silence et, par contre-coup, en discréditant d'autres expériences pacifistes comme les communautés libres ou les mutuelles ouvrières qui se montaient alors selon les directives de Proudhon. D'où la médiatisation à outrance des deux « assauts » qui mettent fin à la cavale de la bande. La police, l'armée et les politiciens agissent sous les yeux des photographes et des journalistes qu'ils avaient convoqué pour l'occasion

La médiatisation de masse, l'occupation de l'espace public pour la focalisation de l'opinion sur un sujet d'actualité est devenue possible à la Belle Epoque. L'affaire de la Bande à Bonnot est un des premiers exemples du genre. Cette médiatisation déformante car orientée fait écho à différentes affaires ayant touché les milieux soixantehuitards : des Enragés de Nanterre à la mythologie autour de Che Guevara exécuté en Bolivie en 1967 en passant par les effigies psychédéliques de Mao.

La martyrologie, le sacrifice pour l'exemple est aussi une idée discutée. C'est ce qu'illustre les variations par rapport aux faits lors de la fin de la bande à Bonnot. On peut interpréter le final comme un sacrifice quasi mystique. La représentation de sa mort est nettement édulcorée. Les photos de l'époque montrent le cadavre de Bonnot exécuté d'une balle dans la tempe et d'une autre dans le cœur. En fait, il y eut deux assauts sur deux groupes séparés. Dans le film, Bonnot rejoint les autres, ils sont encerclés, et il meurt le dernier. Ce recentrement sur Bonnot, venu, en dépit du danger, prêter main forte à ses amis, fait de Bonnot une sorte de martyr christique, il est victime de ses amis (le nihilisme du poète, les maladroites du rêveur écolo Carouy, l'intellectualisme torturé de Raymond, etc) autant que de ses ennemis. On retrouve ici le souci du film d'ériger des héros en mythes mais aussi d'évoquer les dissensions internes qui ont marqué les révolutionnaires de 68. Ces échos à 68 font pourtant l'impasse sur de nombreuses innovations dans les formes de lutte relativement pacifiques de l'époque : grèves insurrectionnelles, occupations-réappropriations, détournements médiatiques, révolution culturelle et des mœurs, rejet de la représentation, rejet du travail aliénant et de la consommation de masse, etc. Le film témoigne d'une réflexion soixante-huitarde qui, sur la défensive, se replie sur les anciennes méthodes de l'action directe et violente.

2.2 Banditisme et terrorisme

La légende créée par la majorité des médias de la Belle Epoque visait à criminaliser le mouvement libertaire en l'incarnant dans une bande d'assassins. La portée politique de l'action du groupe était soit minimisée (c'était une excuse pour accomplir des forfaits) soit mis en question pour diviser l'unité apparente du groupe (Bonnot était un bandit qui manipulait « Raymond la science » le philosophe libertaire). Dans les faits, la bande

appartient à la mouvance illégaliste, dites aussi de « reprise individuelle » pratiquant la « propagande par le fait » (Kropotkine). De Pancho Villa à Mandrin ou Marius Jacob (Arsene Lupin), ce courant de pensée est révolutionnaire dans le sens où, à l'instar des socialistes, il ne cherche pas la justice sociale par les élections mais par l'action directe quotidienne et individuelle : prendre aux riches et donner aux pauvres ou financer la lutte. Cette mouvance semi-légitime est faite de « voyous » spontanément politiques comme Arthur Cravan, Lacenaire (héros des surréalistes) ou Ravachol et Clément Duval véritables activistes joignant l'acte à la parole. Beaucoup d'entre eux seront guillotins.

Mais le banditisme politique inclut aussi souvent le meurtre de représentants de la classe dominante. La Belle époque est l'époque des bombes. Un mythe encore vivace est celui des « Pétroleuses » de la Commune de Paris. La théorie de « la propagande par le fait » inclut l'action violente, elle est appuyée par une forte envie de revanche sociale après les massacres des Communes de Paris et de Lyon. Les rois Guillaume d'Allemagne, Alphonse d'Espagne, Humbert d'Italie, Alexandre de Russie sont visés. En France les premiers attentats sont orchestrés par la police pour justifier des arrestations (Faux attentat contre la statue de Thiers en 1881). Gambetta, Jules Ferry sont visés. Jean Jaurès dénonce les agents provocateurs de la police (1894). En 1894, Auguste Vaillant lance une bombe sur l'Assemblée nationale et le président Sadi Carnot est assassiné.

Dans le film, plusieurs débats ont lieu à propos de ces deux passages: celui de la théorie à l'action, et celui du vol au meurtre. Victor Serge s'oppose à Raymond et à Bonnot dans la scène de la conférence politique à propos de la pratique et de la théorie. Bonnot et Raymond rejettent les discours interminables des politiciens. Le personnage de Victor Serge représente la tendance pacifiste et légaliste du mouvement. Il est contre la propagande par le fait (la théorie par la pratique), l'action armée et la reprise individuelle qu'il considère sans effets (comme ses mémoires l'attestent). Puis Bonnot et Raymond la Science se critiquent l'un l'autre à propos des morts occasionnés par l'action : pour Bonnot, pragmatique et moraliste, provoquer la mort doit être limité au strict nécessaire ; pour Raymond, plus théorique, la mort de l'ennemi est généralement nécessaire.

Lors de la réalisation du film, les soixante-huitards sont aussi devant le dilemme du passage à l'action violente et armée après l'échec des manifestations et du militantisme

politique. La création de groupes armés est une question sérieusement débattue mais pas vraiment chez les libertaires. Les groupuscules marxistes-léninistes comme les Brigades Rouges en Italie ont franchi le pas, la Fraction Armée Rouge en Allemagne aussi. En France, la LCR organise de manière militaire ses militants tandis que Lutte Ouvrière (L.O) devient une organisation semi-clandestine. Cette question est repoussée par les mouvances libertaires complètement ralliées à l'action pacifique en 68 et à de nouveaux moyens de lutte, tout comme ils s'opposent à la para-militarisation de l'extrême-gauche et à la bureaucratisation des syndicats.

Ce contexte soixante-huitard explique aussi l'absence d'évocation du syndicalisme en plein essor à la Belle Epoque. Hormis la première scène aux grilles de l'usine (Raymond y déclame du Mirbeau : « Les hommes passent la moitié de leur temps à se forger des chaînes, l'autre moitié à se plaindre de les porter. ») et la scène de la conférence chez Victor Serge, rien n'y fait allusion alors qu'il s'agissait d'une option retenue par les libertaires qui dominaient l'AIT de 1864 (Association Internationale des Travailleurs). Le syndicalisme est légalisé en 1884. Le syndicalisme politisé avec la CGT est fondé en 1895. Le souci de la lutte pratique sur le terrain et l'anti-étatisme de Proudhon trouvent une expression très concrète dans le syndicalisme révolutionnaire et autogestionnaire avant sa bureaucratisation stalinienne. L'action des syndicats de 68, jugée finalement négative, voire anti-révolutionnaire, par les libertaires mais aussi les marxistes-léninistes anti-staliniens pourrait expliquer cet aspect du film.

3. Pratiques sociales de la Belle Epoque

3.1 Communautarisme, liberté et moralité.

Une certaine vie sociale libertaire apparaît dans le film. En effet, les enfants de la Commune s'orientent vers la vie communautaire sous l'influence du collectivisme de Fourier (groupement par affinité élective), du mutualisme économique de Proudhon et du rousseauisme anti-industriel du socialisme utopique. Ils ne veulent pas attendre le Grand Soir de la révolution, et s'installent dans des Communes libertaires parfois dites « Colonie Libre de Solidarité Fraternelle » ou encore « Phalénstère » (à Bascon, à Vaux, à

Romainville pour la Bande à Bonnot, par exemple). Elles comprennent des coopératives ouvrières, des écoles expérimentales (comme « La Ruche » de Sébastien Faure) et des journaux ou des lieux de « causeries populaires ». On les considérait comme des versions non-violentes de la propagande par le fait souvent fréquentées par les prolétaires grâce au nouveau jour férié dominical (depuis 1906).

Ces organisations sociales expérimentales s'accompagnaient d'un système moral particulier. Enfants de la première démocratisation scolaire (1880), souvent les libertaires s'avèrent de fougueux moralistes : à l'ombre de Zola, ils interdisent l'alcool et les drogues, pratiquent le végétarisme et le naturisme.

Le féminisme, encore porté par le militantisme de Louise Michel, est aussi est à l'ordre du jour, tout comme l'amour libre prôné par Fourier.

Cette image sociale des milieux libertaires était peu propagée car elle allait à l'encontre des clichés négatifs sur les bandits assassins immoraux et révolutionnaires individualistes.

Dans le film, Bonnot représente le moralisme des libertaires quand il interdit de fumer et de boire ou condamne une femme adultère. Les femmes, présentent (Annie Girardot qui joue Marie La Belge compagne de Garnier ; Anne Waziemski, égérie de Godard et des gauchistes de 68, qui joue La Vénus Rouge, Louise Dieudonné) ne sont pourtant pas mis en avant. Carrouy illustre, lui, les tendances écologiques du mouvement. Enfin, le mode de vie communautaire, bien que plusieurs fois évoqué (lors de l'arrestation de La Vénus Rouge, les enfants sont confiés à la communauté), reste inféodé à la lutte armée de la bande à Bonnot. Alors que, paradoxalement, en 1968 des communautés similaires se mettent en place, que le féminisme bat son plein avec le MLF, que les remises en question des mœurs sont à l'ordre du jour, le film n'en démord pas, et choisit de se focaliser sur son thème quasi unique : le dilemme de la parole militante ou de l'action terroriste.

3.2 Médias et technologie

Le film n'insiste pas vraiment sur les aspects technologiques liés à la fois à la bande et aux milieux libertaires. Excepté la presse, qui y tient une bonne place, le reste n'est plus, il est vrai, à l'ordre du jour en mai 1968.

En effet, comme le suggère le film avec l'atelier de Victor Serge, la presse libertaire

pullule à l'époque marquant cette nouvelle génération de prolétaires instruits : « Le Libéraire » de Louise Michel, « L'En-dehors », « L'Ere Nouvelle », et surtout « L'Anarchie » dirigé, un temps, par Serge. Ils font contre-poids aux journaux bourgeois.

La Bande à Bonnot est célèbre pour avoir utilisé les voitures les plus modernes de l'époque. Ils recherchent aussi de nouvelles armes à feu et de nouvelles façons d'imprimer ou de faire de la fausse monnaie. Ils font écho en cela au mouvement futuriste qui veut fusionner art et technologie (avant de virer dans le fascisme et le bolchevisme) et au mouvement du « Proletcult » de Bogdanov en Russie qui fera de la technologie le fer de lance de la révolution sociale.

3.3 La poésie

Dans le film, Garnier est transformé en poète. Il récite des vers de Baudelaire à Rimbaud, la présence littéraire est forte, de Ibsen à Tolstoi en passant par des écrits sur les murs, à la manière des Dazibao de 68, et côtoie les références politiques de Proudhon et Kropotkine. Il est vrai qu'à la Belle Epoque la poésie cherche à s'engager comme en 68. Mais le calque des problématiques n'est pas sans ambiguïtés.

En effet, le poète, dans le film, est mis à part du groupe par Raymond la Science. Il apparaît comme un poète baudelairien classico-romantique, détaché des contingences pratiques, idéaliste, égocentrique. « Vive moi » est écrit sur la porte de sa chambre, et il s'éloigne de l'action lorsqu'il récite des poèmes au cours d'une attaque. En même temps, il est un extrémiste nihiliste qui n'hésite pas à pousser au meurtre gratuit tout en manifestant des tendances au suicide. Sa mort suicidaire est montrée comme irréelle et théâtrale.

L'ambiguïté de cette représentation vient de ce que L'Esprit Nouveau forme à l'époque un mouvement pré-avant-gardiste et se pose en critique du romantisme. Les Futuristes comme Apollinaire et Marinetti, ou encore la Pataphysique d'Alfred Jarry, et ceux qui sont encore inconnus mais qui vont devenir des légendes des avant-gardes révolutionnaires dadaïstes et surréalistes comme Cravan, Lautréamont, Jacques Vaché se posent en liquidateurs de l'idéalisme romantique éprit de sublime, du Moi, et de beautés inaccessibles. Maxime Du Camp avait déjà décrit ce tournant de la poésie dans les « Les Chants Modernes » : « Ni regret du passé, ni peur de l'avenir »(1852)

Le film suggère cette position dans la critique formulée par Raymond à l'égard du poète. Pour lui, les illettrés ont tous les droits, même celui de liquider en vrac Baudelaire avec les patrons. Les actions des bandits libertaires étaient les vrais poèmes avant-gardistes de l'époque. Ils annoncent ce que synthétisera André Breton quelques années plus tard : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. » Second Manifeste du surréalisme, 1929.

La même tendance est en cours en Mai 68 dans la poésie. Derrière les slogans célèbres comme « La Poésie est dans la rue » et « Ne travaillez jamais » réapparaissent les mythes de Rimbaud (qui aurait pris une part active dans la Commune, et en tout cas, l'aurait soutenue), Lautreamont (critique avant-gardiste par la pratique du collage et du détournement), Cravan (poète déserteur et boxeur) : tous lient l'action à la plume.

Délaissant - ou écartant - cette fusion pourtant commune aux deux époques entre action et poésie, le film semble, avec son poète imaginaire, faire écho à un autre dilemme de 68 : celui de l'engagement ou celui de la marginalité qui annonce les mouvements hippies et le rejet de l'action politique.

Au final, il s'agit d'une vision de la Belle époque orientée par les problématiques de 68 plus que par les réalités de 68. Le film demeure une œuvre indécise : entre reconstitution réaliste qui pourtant néglige le contexte socio-politique et idéologique de l'époque ; démonstration politique qui assimile des illégalistes prolétaires de la Belle Epoque à un groupuscule terroriste marxiste-léniniste de 68 ; portrait psychologique d'un Bonnot pourtant sans profondeur et sanctifié à la manière d'un Guevara, etc. D'un point de vu formel, les limites de la représentation par la reconstitution historisante font barrage à son projet de réhabilitation de la Bande à Bonnot. Le film n'en constitue tout au plus qu'une épitaphe. Il tutoie pourtant ces limites en faisant participer des sympathisants connus de la mouvance libertaire de l'époque : Brel, Khalfon, Girardot, Wiazemski etc. Avec Ferré, Brassens, Moustaki, Léaud, Dewaere, Depardieu, toute une génération lié aux arts du spectacle tentaient de redonner un sens à leur profession après l'échec de Mai 68. Le film demeure donc un témoin de cette situation en même temps qu'une redécouverte de certains aspects longtemps oubliés de la Belle Epoque.

André Antoine et les peintres au théâtre

Diane HENNETON

((Univ. Kyung Hee)

Présentation d'André Antoine

Metteur en scène de la première avant-garde.

Une vie de bohème dès l'adolescence, découverte des arts à Paris.

L'employé de la Compagnie parisienne du Gaz et la légende.

Le contexte du théâtre à l'époque : bien qu'il ait connu son "âge d'or" durant le Second Empire, le théâtre reste très important et très populaire à la Belle Epoque.

Antoine fonde son théâtre ; le modèle du Salon des refusés lui inspire sa direction principale, il donne leur chance à de nombreux auteurs et en découvre tout autant, il joue aussi les pièces d'écrivains étrangers, tels que Strindberg, Ibsen...

Cohabitation des "anciens et des modernes" dans chaque programme.

Une nouvelle conception de la mise en scène : il est considéré par les histoires du théâtre comme le père de la mise en scène.

Nouvelle approche du jeu dégagé des coquetteries.

Alternance et renouvellement fréquent de l'affiche.

Apport des peintres à la mise en scène

Malgré son opposition à l'utilisation des peintures au théâtre, il sollicite aussi des peintres pour des toiles de fond destinées au décor de ses mises en scène.

Sollicite aussi des artistes comme Rivière ou Ibels pour les décors et costumes de plusieurs pièces.

La peinture comme source d'inspiration pour la mise en scène d'*Esther* de Racine.

Malgré tout, Antoine tient les peintres qui travaillent sur les décors plutôt dans l'ombre.

Les programmes, Antoine en amateur éclairé

L'amour d'Antoine pour la peinture s'inscrit aussi dans une stratégie plus large qui consiste à placer son théâtre au cœur de la modernité naissante.

Expositions de peinture dans son théâtre et commande de programmes à des artistes d'avant-garde.

Les programmes :

Pas de mise en avant du metteur en scène ou des vedettes mais les peintres ou dessinateurs signent leurs œuvres.

Eclectisme des œuvres, choix de la modernité contre l'académisme, promotion des contemporains, diversité de format et de style.

Pas de valeur illustrative (ou rarement) en dépit des protestations d'une partie du public.

Quelques exemples commentés de programmes : Sérusier, Signac, Raffaëli, Rivière.

Une thématique variée mais qui met en avant le milieu ouvrier et les classes laborieuses au travail ou dans les moments de loisir. Même si ces œuvres n'illustrent pas les pièces annoncées, elles sont en rapport étroit avec les choix du metteur en scène.

La référence picturale dans ses films

Dans les années 10-20, Antoine réalise huit films marqués par une esthétique de la profondeur de champ déjà à l'œuvre au théâtre.

Exemple de l'adaptation cinématographique de *La Terre* de Zola :

- "intertextualité" de certains plans avec des toiles de Lhermitte ou Millet.
- présence de peintures ou de reproductions de peintures encadrées dans le décor même.

제 2 부 제 4 분과

〈발표 : 벨 에포크 시대의 예술 (Ⅲ)과 교수법〉

사 회 : 기욤 장메르(고려대)

발 표 : Mieux connaître le rococo pour mieux comprendre l'Art nouveau

/ Raúl C. Sampaio LOPES(Univ. nationale de Séoul)

L'oralisation en français par les étudiants coréens

/ Gilles OUVRARD(Univ. Hankuk des études étrangères)

Le manuel de FLE en contexte sud-coréen et la difficulté de
construction d'une compétence sociolinguistique

/ Johann BLONDEAU(Université d'Incheon)

지정토론 : 이보경 (대전시립미술관), 이 향(한국외대), 아르노 뒤발(아주대)

Mieux connaître le rococo pour mieux comprendre l'*Art nouveau*

Raúl C. Sampaio LOPES
(Univ. nationale de Séoul)

Introduction

Bien que la période soit particulièrement riche en mouvements artistiques diversifiés, l'un de ceux qui sont le plus fréquemment associé à la Belle Époque est l'*Art nouveau*. C'est avec justice si l'on considère qu'aucun autre mouvement ne correspond mieux aux dates limites qui balisent cet espace temporel particulier : d'une part, celle de la fin de la Grande Dépression (1873-1896), d'autre part, celle du début de la Grande Guerre (1914-1918). L'impressionnisme et le naturalisme ont débuté auparavant, avec, pour l'un, une première exposition collective en 1874 et, pour l'autre, des ouvrages significatifs au moins dès les années 1880 ; le symbolisme a des dates et des frontières vraiment trop imprécises ; les mouvements « modernes » (le cubisme, le futurisme, l'abstraction, voire le fauvisme) ne s'expriment réellement que dans les toutes dernières années de la période considérée. L'*Art nouveau* débute, lui, en 1893, si l'on considère comme inaugural la construction de l'Hôtel Tassel par Victor Horta (1861-1947), ou en 1894 ou 1895 si l'on choisit de prendre comme point de départ le moment où le mouvement est baptisé (en Belgique d'abord puis *en France*), c'est-à-dire lorsque les contemporains prennent conscience de sa spécificité. Il est plus difficile de dire quand il s'éteint mais l'on considère généralement que, vers 1910 (année où la société des Beaux-Arts de Paris présente une exposition d'Antoni Gaudí (1852-1926) !), il a perdu sinon sa vitalité, du moins sa prépondérance, se trouvant dangereusement concurrencé, en tout cas dans l'architecture et les arts décoratifs, par une tendance plus géométrique qui aboutit à la création de l'Art Déco, baptisé tardivement en 1925 lors de l'exposition éponyme.

N'étant pas spécialiste de l'*Art nouveau*, je ne me hasarderai pas à en faire l'unique objet de cette présentation, qui a plutôt pour objectif sa comparaison avec le rococo, mon véritable objet d'étude depuis presque une dizaine d'années maintenant, afin de mieux comprendre ce qui les réunit et ce qui les sépare et, ainsi, d'éclairer plus profondément les significations des œuvres que l'on regroupe, à tort ou à raison, sous ces appellations. C'est aussi l'occasion de jeter un autre regard sur le mouvement le plus ancien, qu'on continue souvent de mépriser en taxant ses compositions de mièvreries décoratives.

Rapprochements formels

Lorsque l'on met en regard certains ouvrages de l'un et de l'autre « style », en effet, il est difficile, malgré bien sur d'évidentes différences, de ne pas trouver des points communs du point de vue formel.

Par exemple, le monument funéraire de Georgette Vierling († 1899), l'épouse de Jules Rais (de son vrai nom Jules Nathan, critique d'art originaire de Nancy), érigé en 1901 au cimetière de Préville à Nancy, est l'œuvre de l'architecte Xavier Girard et du sculpteur parisien Pierre Roche (1855-1822)¹⁾. Il peut être mis en regard du pavillon de jardin sans doute réalisé au tout début des années 1750 pour le jardin du palais archiépiscopal de Braga (Portugal), aujourd'hui transformé en fontaine et placé dans une allée boisée derrière la grande église du *Bom Jesus*, le proche sanctuaire de pèlerinage du nord du Portugal, célèbre pour son escalier monumental. On y retrouve un même goût pour les lignes courbes, l'inspiration dans les formes naturelles, des proportions assez similaires, un élan vertical marqué, une ornementation soignée (avec notamment un excellent travail dans la taille de la pierre), etc. Une sobriété plus grande dans l'ouvrage nancéen, opposée à l'aspect plus fantastique du travail de Braga, pourrait marquer la différence principale mais cette sobriété se retrouve également dans une autre fontaine du Bom Jesus, réalisée en 1765-1766 et aujourd'hui placée non loin du parvis de l'église et amputée de ses éléments latéraux : il y a de très grandes chances que les deux ouvrages aient été imaginés par André Ribeiro Soares da Silva (1720-1769), amateur d'architecture de génie,

1) Voir la présentation de l'école de Nancy sur Wikipédia, section *Le monument funéraire* : http://fr.wikipedia.org/wiki/Mus%C3%A9e_de_l'Art_nouveau_de_Nancy.

illustrant les deux pôles de son inspiration, du plus abstrait et épuré au plus descriptif et fantastique²⁾.

Pour rester dans l'art funéraire (et bien que celui-ci n'ait guère favorisé l'Art nouveau³⁾), l'extraordinaire tombe Caillat du Père-Lachaise, conçue en 1899 par Hector Guimard (1867-1942)⁴⁾, peut, elle aussi, être rapprochée de telle gravure de Johann Esaias Nilson (1721-1788)⁵⁾ représentant une *cheminée ornée avec les quatre parties de l'anne* [sic]⁶⁾ ou de telles autres de Chrétien Frédéric Rudolph⁷⁾ donnant des modèles de *tabernacles, autels, épitaphes et autres*, certains particulièrement extravagants.⁸⁾ Le goût des surfaces lisses, tordues dans l'espace, liées de manière extrêmement fluide et plus ou moins discrètement ornementées sur les bords est en effet commun à tous ces ouvrages.

L'immeuble Wagon à Paris⁹⁾ n'a-t-il pas lui aussi quelque chose de telle autre *dessein d'une fontaine ornée avec les quatre éléments* du même Johann Esaias Nilson¹⁰⁾ ou de tel projet

2) Il n'existe pas de bibliographie en français sur cet artiste autre que mon mémoire de master *André Soares et le rococo minhote*, université Paris I Panthéon Sorbonne, UFR d'Histoire de l'Art et Archéologie - Centre Ledoux, réalisé sous la direction de Daniel Rabreau, 2007. La thèse que je suis en train de terminer sur le rococo minhote complète, corrige ou précise certains des éléments du corpus. En portugais (et en ligne), on peut consulter la thèse de Eduardo Pires de Oliveira présentée en avril 2012 à l'université de Porto : Eduardo Alberto Pires de Oliveira, *André Soares e o rococó do Minho*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Manuel Joaquim Moreira da Rocha, 2011, disponible depuis le 21/05/2012 à l'adresse <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/62456>.

3) Comme le signale ce blog très bien informé : <http://paris1900.blogspot.kr/2008/02/dans-les-autres-cimetieres-parisiens.html>.

4) Je renvoie au site du Cercle Hector Guimard qui propose une très complète bibliographie : <http://lecerclleguimard.fr/fr/hector-guimard-architecte/hector-guimard-bibliographie-ouvrages/>

5) Il existe un catalogue raisonné de l'œuvre de cet important graveur et éditeur d'Augsbourg : Marianne Schuster, *Johann Esaias Nilson : Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko, 1721-1788*, Munich, 1936. L'estampe en question est cataloguée au Nr. 77.

6) Vienne, MAK (Österreichisches Museum für angewandte Kunst), inv. n°D 483 F-145 S-8.

7) Son nom figure tel quel sur la page de présentation (en français !) : il s'agit de Christian Friedrich Rudolph (1692-1754) qui a dessiné certaines des plus étonnantes estampes augsbourgeoises comme celles représentant des vases du Victoria and Albert Museum (<http://collections.vam.ac.uk/name/rudolph-christian-friedrich/30871/>) ou celles montrant des retables, qui figurent sur la base <http://www.ornamentalprints.eu/regroupant> les collections de l'UPM de Prague, du MAK de Vienne et de la Kunstbibliothek de Berlin, et que l'on peut obtenir à partir de l'outil de recherche.

8) Vienne, MAK (Österreichisches Museum für angewandte Kunst), D 503 F-102 S-39 Z-1 à 6.

9) Il s'agit d'un immeuble d'angle en pierre de taille de style Art nouveau construit en 1905 par l'architecte Alfred Wagon (voir <http://paris1900.blogspot.kr/2007/05/24-place-etienne-pernet-et-rue-de.html>).

10) Vienne, MAK (Österreichisches Museum für angewandte Kunst), inv. n°D 483 F-145 S-8.

de cheminée de Franz Xaver Habermann (1721-1796)¹¹⁾ (Hertel n° 274), tant dans la multiplication des lignes que dans l'enchaînement des volumes ?

De même, la chaire d'Oppolding (Bavière), réalisée par Johann Anton Bader (1711-1786)¹²⁾, défie les plus audacieuses créations de l'*Art nouveau*, comme telle salle à manger imaginée par Alexandre Charpentier (1856-1909)¹³⁾, dont on peut admirer la reconstitution au musée d'Orsay et qui lui est comparable pour ses lignes libres dans l'espace et sa décoration florale et figurative en léger relief. Karsten Harries écrit au sujet de ce meuble religieux devenu lui-même un ornement et ressemblant plus à une sculpture libre qu'à un objet utilitaire¹⁴⁾ quelque chose sur quoi il faudra revenir plus loin dans cette présentation :

« Une spontanéité que ne réfrène aucune théorie a créé ici un ouvrage presque abstrait qui a quelque chose de l'inévitabilité que l'on associe à la nature. »¹⁵⁾

L'une des caractéristiques les plus frappantes des ouvrages rococo les plus radicaux

-
- 11) Plus chanceux que ses collègues augsbourgeois (à l'exception de Nilson ou, beaucoup plus récemment, de Götz et de Holzer, ces deux-là d'ailleurs plus essentiellement peintres), Habermann bénéficie d'une étude en allemand encore facilement accessible : Ebba Krull, *Franz Xaver Habermann 1721-1796, ein Augsburger Ornamentist des Rokoko*, Augsburg, Hieronymus Mühlberger, 1977.
- 12) La page http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Anton_Pader répertorie toutes les informations et la bibliographie connue sur cet artiste aussi obscur qu'étonnant (son nom y est orthographié Pader et non Bader). D'excellentes photographies de ses ouvrages sont disponibles sur le site *Architectura Pro Homine* : <http://www.stadtbild-deutschland.org/forum/index.php?page=Thread&threadID=3277>.
- 13) Sur ce brillant artiste, on pourra consulter l'excellent catalogue de l'exposition que lui a consacré le musée d'Orsay du 22 janvier au 13 avril 2008 : *Alexandre Charpentier (1856-1909) Naturalisme et Art nouveau*, Paris, Edition Nicolas Chaudun, 2008. Une recension critique de l'exposition est accessible à l'adresse <http://www.latribunedelart.com/alexandre-charpentier-1856-1909-naturalisme-et-art-nouveau>.
- 14) Karsten Harries, *The Bavarian rococo church, between Faith and Aestheticism*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1983, p. 239. L'auteur repère dans l'art rococo de Bavière une tendance dans les années 1750 et 1760 à ne pas juste orner de tels objets mais à les transformer eux-mêmes en ornements (« not just to ornament such objects, but to turn them into ornaments »), ce qui a pour résultat qu'ils tendent à ressembler plutôt à des sculptures libres (« tend to look rather like free sculptures »).
- 15) « A spontaneity unbordered by theory has here created an almost abstract work of art that has something of the inevitability that we associate with nature. » (Harries 1983, p. 241.)

est l'utilisation de l'asymétrie, pourtant pratiquement bannie de l'art occidental depuis la Renaissance. Un des plus beaux exemples de cette tendance est le fauteuil de l'abbé-général de l'ancien monastère bénédictin de Tibães, dans les faubourgs de Braga, dessiné peut-être même avant 1757 et probablement par André Soares, encore lui, mais sculpté par le frère José Vilaça dans les années 1761-1764¹⁶). Là encore, l'idée d'asymétrie combinée aux lignes souples est brillamment reprise par Hector Guimard (1867-1942), de nouveau, dans la banquette de fumoir de la salle de billard de la propriété Roy aux Gérils (Loiret), conçue en 1897 et, elle aussi, aujourd'hui au musée d'Orsay.

On s'étonnera peut-être - en particulier dans le cadre de cette présentation sous l'égide de l'Association d'études de la culture *française* et des arts *en France* (CFAF) - de l'origine justement non *française* des œuvres rococo présentées ici : un meuble et un pavillon minhote (du nom de l'ancienne province de Braga, le Minho), des gravures augsbourgeoises, un meuble bavarois. On aura remarqué cependant la présence du français dans certaines des gravures présentées et on ne s'étonnera pas d'apprendre que les Bénédictins portugais appelaient la rocaille « l'ornement français »¹⁷), alors même que nombre des estampes qui leur servaient d'information étaient allemandes. Il s'agit bien de constater, dans la suite de ce texte, une certaine forme d'expansion internationale de la culture plastique *française* dans la première moitié du XVIII^e siècle et, à la fois, de sonder, d'une part, le persistant refus *en France* de placer les initiateurs du rococo à leur juste place dans le patrimoine culturel national, d'autre part, d'analyser l'impossibilité pour le rococo français, à l'époque même, de s'imposer totalement dans le concert des arts.

16) C'est à ce dernier qu'en est habituellement attribuée la conception. Défendre ici la paternité de Soares serait une trop grande affaire, d'autant qu'il ne s'agit pas là de l'objet de cette présentation : je demande au lecteur la patience d'attendre la conclusion de ma thèse en cours sur le rococo minhote où le sujet occupe en partie un annexe.

17) L'expression « ornato francês » est citée dans Robert C. Smith, *Frei José de Santo António Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, vol. II, p. 406, note 2. Voir également Francisco Lameira, *O Retábulo em Portugal - das origens ao declínio*, s. l., Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve - Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 104, note 58.

Autres types de rapprochements : l'avant et l'après « Beaux-Arts »

On commencera cependant par se demander si ces rapprochements formels sont autre chose qu'une simple coïncidence, sinon le résultat trompeur qu'un regard (le mien) trop imprégné de l'objet de son étude (le rococo, faut-il le rappeler) aurait influencé.

Pour ma défense, j'objecterai que je ne suis pas le premier à penser à une telle comparaison. Un « somptueux album d'images »¹⁸⁾ tout entier a déjà été consacré à la mise en regard d'ouvrages *Art nouveau* d'une part (y compris dans ses versions non françaises), *baroques* et/ou rococo d'autre part, sans faire de distinction entre ces deux dernières catégories. Philippe Minguet (véritable héraut du rococo en tant que style autonome depuis son *Esthétique du rococo* de 1966, premier ouvrage à théoriser l'indépendance de ce style, notamment par rapport au baroque¹⁹⁾) est un peu plus précis sur ce dernier point. Tout d'abord, il rappelle avec raison que les constructeurs des XVI^e et XVII^e siècles (dont certains sont encore aujourd'hui qualifié de *baroques*) étaient « d'une certaine façon [et] même d'une façon certaine », tous *classiques* et « tous croyaient avec plus ou moins de bonne foi qu'ils continuaient la Renaissance », se pensant comme « modernes » uniquement dans le sens de dépasser leurs devanciers ou les Anciens eux-mêmes et non dans celui de créer un nouveau style²⁰⁾, manière de dire en passant combien la notion de baroque lui semble dès lors en grande partie dépourvue de sens. Au contraire, le rococo tourne le dos à la Renaissance et à l'Antiquité, ce qui est aussi, selon lui, l'une des caractéristiques de l'*Art nouveau* : « L'esprit de l'art nouveau était encore plus radical. Il s'agissait de faire table rase. »²¹⁾. Plus que les « versions superficielles [parisiennes], décors de façade plaqués [...] ou encore décors intérieurs sans recherche proprement architecturale », Minguet distingue la maison Coilliot à Lille (1898-1900), « première réalisation vraiment personnelle de Guimard » où il « se trouve lui-même et se hisse au niveau des plus grands » (et se montre en effet aussi anti-classique que

18) C'est Philippe Minguet qui fait référence en ces termes à l'ouvrage suivant : Paolo Portoghesi, Luca Quattrocchi, Folco Quilici, *Barocco e Liberty*, Trente, 1986. *Liberty* est la version italienne d'*Art nouveau*.

19) Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, J. Vrin, 1966.

20) Philippe Minguet, *France Baroque*, Paris, éditions Hazan, 1988, p. 116.

21) Minguet, 1988, p. 116.

possible !) et le Castel Orgeval (1904) où « il atteint les sommets de sa manière »²²⁾. Pourtant, il conclut de son « bref coup d'œil sur l'art nouveau *en France* » que, « à la différence de celui de Darmstadt et d'Écosse, il est moins tourné vers l'avenir - ce qui va devenir le mouvement moderne - que vers un certain passé ramassant un esprit baroque et rococo fortement teinté de romantisme »²³⁾. Contredisant Germain Bazin, il insiste sur les rapports avec le rococo, qu'il juge indéniables « du moins tant que l'on reste dans l'ornement, le mobilier, la porcelaine, les gravures de caprices... »²⁴⁾. Il conclut pourtant qu'il n'y a « pas de filiation directe ni de dérivation de la morphologie art nouveau par rapport à celle du baroque » mais concède que le style de la Belle Époque ne fut « pas le premier à tourner la structure en ornement et à rêver de la Gesamtkunstwerk »²⁵⁾ : si ce dernier point semble commun au baroque et au rococo, le premier paraît une référence plus directe au style du XVIII^e siècle.

Minguet soulève ainsi en quelques brèves pages, non exemptes de certaines confusions, un certain nombre de points communs qui dépassent les simples rapprochements formels. Tout d'abord, il suppose une connivence d'esprit aux deux « mouvements », tous deux jugés anticlassiques. Ensuite, il leur trouve une prédilection marquée pour les arts décoratifs. Enfin, ces deux caractéristiques semblent se rejoindre dans les résultats obtenus puisque ceux-ci font la part belle à l'ornement. L'auteur n'est pas clair cependant sur les raisons de la dépendance affirmée de l'*Art nouveau* français par rapport au rococo, malgré la volonté affichée de nouveauté du premier : l'Art nouveau s'inspire-t-il (en partie) du rococo par manque de créativité propre ou le fait-il comme les cubistes s'inspirent de l'« Art nègre » ou comme les impressionnistes s'étaient inspiré des estampes japonaises, c'est-à-dire comme d'une aide à résoudre des problèmes plastiques communs ?

22) Minguet, 1988, p. 117-118.

23) Minguet, 1988, p. 118-119.

24) Minguet, 1988, p. 119.

25) Minguet, 1988, p. 120.

Créer de neuf

Si l'on croit en l'idée que le rococo et l'Art nouveau sont anticlassiques (mais s'agit-il bien du même classicisme ?), on peut bien pencher vers la première hypothèse : les novateurs des années 1890 auraient trouvé un allié de taille dans le vieux rococo. Des indices d'une proximité plus profonde semblent en effet confirmés si l'on tente de cerner les motivations des artistes, que ceux-ci ont parfois ouvertement exprimées.

Ainsi, l'architecte théoricien Jacques-François Blondel (1705-1774) rappelle que Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), tenu par les contemporains pour l'un des initiateurs du rococo (alors identifié sous l'expression de « style pittoresque »), « avait pour principe, disait-il, de créer de neuf » et le graveur Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) attribue la « gloire » de Nicolas Pineau (1684-1754), autre pionnier reconnu par les contemporains, au fait que « tout ce qui s'éloigne du goût antique lui doit son invention ou sa perfection »²⁶⁾. Le *neuf* et *cequi s'éloigne du goût antique* désignent clairement une tendance anti-classique, contre cet art classique hérité des Grecs et des Romains à travers la relecture qu'en ont faite les artistes de la Renaissance et du baroque.

Or, c'est bien de nouveauté aussi dont parle Hector Guimard dans cet espèce de manifeste que constitue sa réponse à la revue *The Architectural Record* qui lui demandait une définition de l'*Art nouveau* :

« En dépit de la profusion d'exemples anciens, il est impossible de nier qu'il y a autre chose, et cet « autre chose » devrait être l'objet principal des recherches de ceux qui veulent œuvrer pour leur époque. » ²⁷⁾

« Autre chose », c'est bien ici quelque chose qui n'existe pas encore et, donc, d'entièrement nouveau. Mais, de manière encore plus intéressante pour le propos de cette

26) Cités en français dans le texte dans Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo*, New York, W. W. Norton & Company, 1964 (1943, Philadelphia Museum of Art), p. 162, 170 respectivement. Orthographe actualisée.

27) Voir une traduction en français de ce texte sur la page <http://lecercleguimard.fr/fr/hector-guimard-architecte/larchitecte/>. La version anglaise a été publiée dans *Architectural Record*, vol. XII, n° 2, 1902.

présentation, Guimard décrit sa méthode juste avant la phrase citée, relativisant profondément sa portée :

« En revenant à une approche logique et raisonnable de la question, et en abandonnant l'ostracisme de toutes les écoles classiques, je crois qu'en étudiant les principes de l'art qui ont guidé les artistes des périodes les plus reculées jusqu'à nos jours, il est possible d'opérer des sélections, et si nous nous donnons la peine de découvrir comment nos prédécesseurs ont réussi à les découvrir, nous pouvons, en appliquant les mêmes méthodes aux conditions de notre temps, déduire les règles modernes appropriées. »²⁸⁾

Ce n'est visiblement pas en faisant table rase du passé que Guimard pense parvenir à créer du nouveau (ce qui contredit la première assertion de Minguet au sujet de l'*Art nouveau* mais explique le reproche qu'il fait au mouvement français de n'être pas tant tourné vers l'avenir que ses équivalents allemands ou écossais) mais bien au contraire en étudiant ce passé au-delà des simples apparences formelles et sans se laisser borner par les préjugés attachés à l'art du passé : il parle de principes, de méthodes et de règles et non explicitement de formes. Plus loin dans son texte, il fustige justement « ceux qui pensent être des créateurs modernes et qui, en réalité, ne font que plagier plus ou moins un motif conçu pour orner une structure utile » et il conclut, très paternaliste, en espérant que les architectes américains, à qui il se dirige, « ne se contenteront pas d'être de simples copistes, mais seront des créateurs » et, profondément imprégné de l'idée de nation très propre à l'époque, les encourage à « créer un art américain » en s'inspirant des « principes qui [le] guident quand [il fait] de l'architecture française » ! Il y aurait beaucoup à dire sur cette attitude mais, pour les besoins de cette présentation, il suffit de retenir que ce que vise Guimard, c'est l'actualisation absolument totale des meilleurs principes constructifs et décoratifs du passé, en quelque sorte l'inverse de l'historicisme, qui d'une certaine manière prônait l'adaptation d'anciennes ornementsations à des structures et des fonctions du temps présent.

28) Voir note précédente.

Des mouvements essentiellement tournés vers les arts décoratifs ?

Il faut d'abord s'intéresser aux protagonistes des débuts du « style pittoresque » pour interroger cet aspect du rococo et pour comprendre que, contrairement aux apparences, il n'a pas du tout la même signification que pour l'*Art nouveau*.

Lui-même fils d'un orfèvre provençal installé à Turin, Juste-Aurèle Meissonnier est reçu maître le 28 février 1724 (à vingt-neuf ans) en tant qu'orfèvre du roi travaillant aux Gobelins. On comprendrait donc l'attachement de ce maître du rococo aux arts décoratifs par sa profession même.

Pourtant, aucune pièce d'orfèvrerie ou d'argenterie réalisée de ses mains n'a été identifiée, celles reproduisant ses modèles connus portant la marque d'autres artisans, notamment de Claude Duvivier (v. 1688-1747)²⁹. Et c'est en effet plus largement en tant que *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* qu'il est nommé le 6 décembre 1726. Ce poste prestigieux, qu'il conserve jusqu'à sa mort en 1750, atteste d'une activité plus vaste, qu'on définirait le mieux aujourd'hui par le terme de *designer* car Meissonnier dessinait de tout : des candélabres, des salières, des terrines, des tabatières, des boîtes de montre, des légumes, des consoles, des décors intérieurs complets, des plafonds, des décors de fête et des projets pour des feux d'artifice mais aussi des retables, des chapelles, une façade d'église (celle de Saint-Sulpice, à Paris, jamais exécutée) et une grande maison bourgeoise à Bayonne ! L'artiste lui-même préfère donc se donner le titre d'architecte, qui apparaît à plusieurs reprises dans les estampes reproduisant ses ouvrages, ces estampes qui, publiées par Jacques-Gabriel Huquier (1695-1772) et regroupées sous le titre *Œuvre de Juste Aurèle Meissonnier* Meissonnier (dans la page de titre duquel il se présente aussi comme peintre et sculpteur), sont, avec quelques rares dessins, les seuls éléments qui permettent aujourd'hui d'évaluer son œuvre, presque entièrement disparu. Il a donc assurément une plus haute ambition que celle de se confiner aux arts dits mineurs. Mais réussit-il dans sa prétension à passer pour architecte ? Il faudra revenir sur la question.

29) Voir, par exemple, le splendide candélabre du Musée des Arts Décoratifs de Paris (inv. 32632) sur la page <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/arts-decoratifs/collections-26/parcours-27/chronologique/xviiie-siecle-xviiiie-siecle/les-salles-304/la-rocaille/candelabre>.

Parmi les deux autres initiateurs reconnus par les contemporains, Nicolas Pineau (1684-1754)³⁰⁾ est certes sculpteur mais *sculpteur décoratif*, comme on a pris l'habitude de dire depuis le XIX^e siècle : il accrédite donc lui aussi a priori l'idée d'un style essentiellement décoratif, d'autant que, même s'il a, par la suite et à l'instar de Meissonnier, plus un rôle de concepteur que d'exécutant, il semble s'être occupé essentiellement d'architecture d'intérieur. Contrairement à lui et surtout au *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi*, Jacques de Lajoue (1686-1761)³¹⁾, le troisième homme des débuts du rococo, travaille dans le domaine de la peinture, l'un de ceux qui sont privilégiés par l'Académie, où il est d'ailleurs reçu le 26 avril 1721 comme peintre d'architecture. Mais certaines des reproductions gravées de ses dessins se prétendent « utiles à divers usages »³²⁾ et quelqu'un a pu écrire que « ce n'était point de la peinture qu'il faisait, mais de la décoration, et de la décoration du plus charmant mauvais goût »³³⁾. Plus encore que Meissonnier, ces deux artistes semblent donc donner raison à ceux qui voient dans le rococo un penchant certain pour les arts mineurs.

Il faut pourtant comprendre que cette impression est due à un point de vue restrictif qui ne s'impose totalement qu'avec le système des Beaux-Arts du XIX^e siècle et donc postérieurement à la disparition du rococo lui-même, même s'il est déjà en germe dans le champ artistique de l'époque comme le laissent deviner certains conflits corporatistes³⁴⁾.

Les contemporains ne font pas encore de différence aussi tranchée entre artiste et artisan et, s'ils distinguent arts « libéraux » (peinture, sculpture et architecture) et arts « mécaniques » (ceux des artisans, tels qu'on l'entend encore aujourd'hui) au profit des premiers, ils s'accordent à reconnaître qu'« est artiste celui qui pratique [son art, quel qu'il soit] à la perfection, produit des œuvres admirables et promeut le chef-d'œuvre

30) Voir notamment Kimball, 1964, p. 132-134, 162-170.

31) Sur cet artiste négligé, on consultera avec profit Marianne Roland-Michel, *Lajoue et l'Art Rocaille*, Neuilly-sur-Seine, éditions Arthéna, 1984. L'auteure donne un catalogue raisonné de son œuvre pictural et graphique auquel je me réfère dans la version Powerpoint de cette présentation.

32) Pour une étude approfondie du sens de cette expression voir Roland-Michel, 1984, p. 139-140.

33) Cité dans Roland-Michel, 1984, p. 169. Orthographe actualisée.

34) Voir Roland-Michel, 1984, p. 142, qui rappelle la tentative de l'Académie de Saint-Luc, regroupant peintres et sculpteurs, d'empêcher, dans les années 1730, les autres métiers de « faire ou faire faire par d'autres que par les maîtres les ouvrages dépendant des arts de peinture et de sculpture ».

artisanal au rang d'objet d'art »³⁵⁾. Ce n'est donc pas un point de vue rétrospectif qu'exprime l'illustre historien de l'art André Chastel lorsqu'il prétend, à l'encontre des hiérarchies consacrées en son temps, que « nous aurons fait un grand pas vers l'intelligence de l'art français si nous pouvons nous convaincre que le meuble est souvent plus riche d'invention et d'une qualité artistique plus haute que, par exemple, la peinture au milieu du XVIII^e siècle »³⁶⁾. Les contemporains des pionniers du rococo peuvent même ressentir une certaine injustice à ce que certains « artistes » ne soient pas reconnus à leur juste valeur, que seule une réception à l'Académie royale consacre :

« Il y a présentement deux excellents hommes qui mériteraient d'être de ces Académies, savoir M. Germain, orfèvre du Roi comme sculpteur, et M. Meissonnier, aussi orfèvre du roi comme architecte³⁷⁾. »

Cette dernière remarque est une réponse contemporaine positive à la question de savoir si Meissonnier a réussi dans sa prétension à passer pour architecte mais un regard historique peut-il confirmer une telle opinion et en déduire qu'il a produit une architecture aussi neuve que le reste de ses ouvrages ? Malgré la beauté du projet de Saint-Sulpice, Fiske Kimball pense que non et considère son architecture trop dépendante de celles de Pozzo (1642-1709), de Bernin (1598-1680) ou de Guarini (1624-1683)³⁸⁾. Mais si elle n'a en effet pas l'originalité des autres propositions, c'est peut-être aussi que Meissonnier n'a pas pu ou n'a pas su imposer pleinement ses idées : l'historien américain souligne à la fois la réticence des architectes royaux à le laisser empiéter sur leur domaine³⁹⁾ et celle du public parisien à accepter ses innovations dans ses intérieurs⁴⁰⁾, sans oublier que la façade citée de Saint-Sulpice n'a jamais été réalisée, selon lui, par manque de lien vital avec l'évolution de l'architecture française⁴¹⁾. De plus, l'architecture dont l'artiste rêvait *vraiment* n'est, à l'époque, techniquement pas réalisable. Il suffit, pour s'en convaincre,

35) Comme le résume Roland-Michel dans Roland-Michel, 1984, p. 145.

36) André Chastel, *L'Art français, Ancien Régime, 1620-1775*, Paris, Flammarion, 2000, p. 36.

37) Cité dans Roland-Michel, 1984, p. 143. Orthographe actualisée.

38) Kimball, 1964, p. 157-159.

39) Kimball, 1964, p. 157.

40) Kimball, 1964, p. 160.

41) Kimball, 1964, p. 157.

d'examiner ses *Morceaux de fantaisie* ou *Morceaux de caprice* que l'historien américain met en valeur comme « la plus extrême, la plus caractéristique et la plus neuve des expressions du rococo »⁴²⁾, exemples dont il prétend avec exagération que « dérive l'architecture rococo postérieure hors de France, jamais en ses frontières »⁴³⁾ : ni Wies, ni Vierzehnheiligen ne s'approchent de cela ! Meissonnier a donc bien produit une architecture rococo mais c'est une architecture de rêve, éventuellement irréalisable à une échelle autre que celle d'un pavillon de jardin ou d'une fontaine (*Suivez mon regard...*).

Si le rococo, du moins dans sa version française, semble se restreindre aux arts dits décoratifs, ce n'est donc pas par limitation propre mais par confrontation aux limites de la réalité qui l'entoure : limites techniques (dans le cadre de l'architecture) mais aussi limites sociales (la société allemande, par exemple, lui fait une plus large place, en particulier dans ses églises). Il faut par ailleurs rajouter que les artistes comme Lajoue, Meissonnier ou Pineau ne considèrent nullement ces arts décoratifs comme mineurs mais bien comme les espaces d'expression nécessaires à leur plein développement : c'est plus encore comme artiste universel (c'est-à-dire capable d'embrasser tous les arts) que comme *seulement* architecte que Meissonnier tient à apparaître dans le frontispice de son Œuvre⁴⁴⁾. Les artistes rococo ne sont donc pas encore pris dans le carcan de la division des arts (celle des Beaux-Arts) qui se met cependant en place et sera fatale à leur reconnaissance posthume⁴⁵⁾.

Dès lors, les maîtres de l'*Art nouveau* se trouvent dans une situation différente, presque symétriquement opposée, puisque leur attachement à englober l'artisanat (et la toute neuve production industrielle) dans l'art (ou plutôt l'Art) apparaît comme une lutte visant à détruire les catégories des Beaux-Arts, encore dominantes mais ressenties comme sclérosées. Que l'on continue de considérer que l'*Art nouveau* s'est confiné aux arts décoratifs n'est donc pas dû à une vision rétrospective, comme dans le cas du rococo, mais bien le signe d'une certaine forme d'échec du mouvement dans cette lutte.

42) « The most extreme, characteristic and novel expression of the rococo. » (Kimball, 1964, p. 161.)

43) « From it came later the architecture of the rococo outside France, never within France itself. » (Kimball, 1964, p. 161)

44) C'est D. Nyberg qui le relève (citée dans Roland-Michel, 1984, p. 150).

45) Comme le fait remarquer Roland-Michel, 1984, p. 146.

Dépasser le cadre

L'architecture rococo impraticable de Meissonnier est aussi celle des images de Lajoue. Dans ses divers *Livres de Morceaux d'Architecture*, on observe des bâtiments aux ouvertures suffisamment larges et nombreuses pour n'être pas imaginables dans le climat de la région parisienne, la présence obsédante de fontaines aux formes fantasques et aux limites incertaines, enfin, la répétition d'éléments monumentaux qui ont perdu suffisamment leur fonction pour devenir des espèces d'architectures-sculptures indépendantes. Lajoue ne pousse cependant pas le jeu jusqu'à mêler intimement, comme Meissonnier, le représenté avec son cadre.

Cette idée est pourtant pleinement mise à profit par les graveurs d'Augsbourg et cela repose la question des limites que la société française, à partir d'un moment donné autour des années 1740-1750, a posées à certains de ses artistes les plus imaginatifs. Ainsi Johann Wolfgang Baumgartner (1702-1761) travaille le cadre avec beaucoup de virtuosité, y insérant des scènes secondaires en rapport avec la scène principale, comme dans telle gravure représentant le matin⁴⁶⁾ ou tel dessin montrant *l'ange transportant Habakkuk par les cheveux*⁴⁷⁾. Il fait même mieux en mêlant intimement le cadre et l'architecture représentée en profondeur, entraînant une certaine confusion voulue dans la perception spatiale de ses images, comme dans sa série sur les quatre éléments⁴⁸⁾ ou ses représentations de l'Europe⁴⁹⁾ ou de Sémiramis⁵⁰⁾, au point que l'on pourrait penser à

46) Johann Baptist Klauber (1712-1787) (attribué), d'après Johann Wolfgang Baumgartner (1712 - 1761), *Mane (le matin)*, c. 1750, estampe, 53 x 73,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts, inv. Nr. 2002.15.

47) Johann Wolfgang Baumgartner (1712 - 1761), *L'ange transportant Habakkuk par les cheveux, avec un cadre rococo très élaboré et historié*, c. 1750, plume, encre, lavis, crayon graphite et rehauts blancs sur deux feuilles de papier bleu, incisions dues au transfert pour la gravure, National Gallery of Art, Washington, Wolfgang Ratjen Collection.

48) Wolfgang Christoph Mayr (?-?) et graveur inconnu, d'après Johann Wolfgang Baumgartner (1712 - 1761), *L'Eau, Le Feu, L'air, La Terre*, estampe, 30 x 20 cm environ. On peut facilement retrouver des reproductions de ces estampes et celles des notes suivantes sur le site <http://www.europeana.eu/>, avec toutes les informations correspondantes (dates, paternité, localisation, etc.).

49) Jakob Gottlieb Thelott (1708-1760), d'après Johann Wolfgang Baumgartner (1712 - 1761), *L'Europe*, estampe, 32,7 x 21,2 cm.

50) Balthasar Sigmund Setletzky (1695-1774) (selon l'université de Leuven), d'après Johann Wolfgang Baumgartner (1712 - 1761), *Semiramis*, estampe, 32,5 x 19,3 cm.

certaines des images du graveur hollandais M. C. Escher (1898-1972)⁵¹⁾ ou au sigle de la marque de voiture Renault ! Il ne se contente pas d'ailleurs de l'espace confiné des estampes pour contester les limites du cadre puisqu'il continue ses recherches dans le domaine de la fresque, le seul lui permettant un éclatement total de celui-ci, comme on peut le voir dans *l'Adoration des bergers* au plafond du chœur de l'église de pèlerinage de Baitenhausen ou dans certaines de ses fresques secondaires. Il dépasse ainsi les créations françaises par la portée plus large qu'il donne aux idées de Meissonnier et par l'ampleur qu'il leur accorde.

Là encore, le parallèle avec l'*Art nouveau* est intéressant puisque ce mouvement a parfois permis à certains graphistes de mêler le cadre ornemental à la figuration principale mais il faut bien admettre que l'idée de travailler avec le cadre avait déjà été émise par certains néo-impressionnistes, qui s'inquiétaient de son incidence sur l'équilibre chromatique de l'image, et avait été reprise par quelques peintres symbolistes. Elle ne sera poussée jusqu'à certaines extrémités que par les mouvements postérieurs, que l'on songe à Picasso (1881-1973) se servant d'une corde pour encadrer l'un de ses tableaux ou, plus radicalement et bien plus tard, à Frank Stella (né en 1936) avec ses *shaped canvases*, où cadre et tableau ne font plus qu'un. Comme dans le cas du problème des arts décoratifs, les artistes rococo se trouvent à un moment où la peinture ne s'identifie pas encore (presque) totalement au tableau (tel qu'il a été introduit et développé aux XV^e et XVI^e siècles), tandis que ceux de l'*Art nouveau* se situent au moment opposé où elle tente de sortir de ce cadre étroit, sans jeu de mot.

Ornement et abstraction

Karsten Harries a beaucoup discuté de la place de l'ornement dans le rococo⁵²⁾. Il estime qu'à partir d'un certain moment, l'ornement devient l'élément principal de l'art rococo au point de prendre la place de tout le reste et de devenir un objet esthétique autosuffisant. C'est en effet ce qui semble se passer au niveau de l'estampe⁵³⁾ encore plus

51) On songe notamment à la lithographie *Chute d'eau* de 1961.

52) Voir notamment Harries, 1983, p. 236 et suivantes.

53) Voir Harries, 1983, p. 216-218.

qu'au niveau des autres arts, malgré l'exemple de la chaire d'Oppolding. Il affirme pourtant que « les esthétiques de la peinture du temps n'admettaient tout simplement pas l'hypothèse d'un art non représentationnel »⁵⁴). À considérer certaines estampes de Jeremia Wachsmuth (1711-1770), de Georg Michael Roscher (dates inconnues) ou de Franz Xaver Habermann (1721-1796), uniquement composée de motifs ornementaux, on pourrait croire qu'elles contredisent cette remarque : cet art de l'estampe n'est-il pas devenu, du moins par moment, une sorte d'art abstrait ? Ce que prétend Harries est plus subtil et montre bien le rapport de force qui se trame alors : la suprématie culturelle de la peinture, qui ne peut alors se penser autrement que figurative, ne permet pas à cet art abstrait de l'estampe (ou plus largement à l'art astrait meublant les églises) de se présenter comme un art majeur.

On peut alors se demander si une même propension à favoriser l'ornement a conduit l'*Art nouveau* vers l'abstraction et l'on serait tenté de répondre que, dans ce cas non plus, on ne peut l'affirmer et que ce sont d'autres voies qui ont permis d'y arriver et notamment le symbolisme. Cependant, un très grand peintre et l'un des pionniers de l'abstraction pourrait faire le lien avec l'*Art nouveau* : il s'agit de František Kupka, dit François Kupka (1871-1957) alors installé à Paris après être passé par Vienne. En effet, il est, en 1912, lors du Salon d'Automne de Paris, le premier peintre occidental des temps modernes à présenter au public des peintures conçues sans référence au monde extérieur, que l'on qualifie aujourd'hui d'« abstraites ». Il est aussi le cadet de son compatriote Alfons Mucha (1860-1939), à qui il a d'ailleurs servi de modèle, et ses débuts sont marqués par le symbolisme du point de vue de l'imagerie et, du point de vue plastique, par l'esthétique de la Sécession viennoise et notamment de Koloman Moser et de Gustav Klimt (on a d'ailleurs retrouvé l'adresse de Gustav Klimt dans ses papiers⁵⁵), esthétique que l'on peut en effet rapprocher de l'*Art nouveau*, à quelques réserves près.

Kupka partageait en tout cas l'intérêt de ses contemporains pour une réévaluation des arts décoratifs et, par exemple, il ne considérait pas l'art arabe comme tel mais bien comme un art à part entière « tout de formes inventées - et non pas bêtement,

54) « The aesthetics of painting at the time simply had no place for a nonrepresentational art. » (Harries, 1983, p. 217.)

55) Philippe Dagen, Préface à F. Kupka, *La Création dans les arts plastiques*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1989, p. 30.

faussement copiées d'après nature, ... harmonie qui marie la pureté plastique à une rare noblesse⁵⁶⁾». Il pose de façon très provocante pour l'époque le problème encore plus directement : « Y a-t-il vraiment un si grand écart entre la valeur d'une broderie de perles de verre, celle d'une gravure primitive et celle d'une huile ou d'une aquarelle peinte à la dernière mode ? Ne s'agirait-il pas simplement de l'écart qui sépare la modestie de l'outrecuidance ? »⁵⁷⁾

Pour Philippe Dagen, l'abstraction selon Kupka exige de l'oeuvre « qu'elle mime la production du minéral, du végétal et de l'animé, dans un effort inaccompli jusque-là de communion avec la Nature ». La transposition de ce principe aux estampes rococo que je viens de proposer à l'appréciation du lecteur laisse rêveur : dans leur délire, ces artistes partageaient-ils un même mysticisme ? Ou le scepticisme des philosophes les avaient-ils convaincus définitivement qu'ils ne pratiquaient qu'un pur jeu ? N'oublions pas qu'à l'époque, « enthousiasme » a encore pour beaucoup le sens fort de « transport divin » et que les théoriciens de la peinture ne cessent d'évoquer la fureur poétique, qui est aussi une fureur du pinceau dans certains de ses résultats les plus radicaux. La phrase de Kupka rappelle d'ailleurs l'affirmation de Harries sur la chaire d'Oppolding.

56) Cité dans Dagen, 1989, p. 16.

57) Cité dans Dagen 1989, p. 20.

L'oralisation en français par les étudiants coréens

Gilles OUVRARD

(Univ. Hankuk des études étrangères)

1. Introduction

Définition de l'oralisation : Par “oralisation”, j'entends la production d'un discours oral, spontanée lorsque l'étudiant s'exprime librement sur un sujet, ou non-spontanée dans le cas contraire, notamment lorsque l'étudiant lit un écrit.

On remarquera que ce discours oral, spontané ou non, correspond toujours à la production d'un sens en situation de communication. Deux circonstances, de restitution orale d'un message oral et de lecture à haute voix d'un message écrit, existent dans la pratique de l'interprète professionnel.

L'intervention repose sur les observations faites dans une école de traduction (GSIT, HUFS) en 2012 et 2013, au niveau du Master, sur un effectif d'une vingtaine d'étudiants coréens francophones français langue étrangère.

Constat

Le français comporte encore de nombreuses lacunes même après un examen d'entrée sélectif : le critère de “maîtrise” de la langue étrangère n'est que partiellement satisfait (présentation précédente octobre 2012).

Si le vocabulaire est raisonnablement riche et diversifié, la syntaxe est assez pauvre.

Ces lacunes sont les lacunes classiques (genre masculin féminin, concordance des temps, emploi des prépositions, emploi aléatoire des pronoms, etc.), déjà connu chez des locuteurs asiatiques pendant plusieurs décennies (étudiants chinois de l'ESIT).

Il y a bien sûr encore d'autres lacunes sur d'autres plans, par exemple maîtrise insuffisante des registres (familier / soutenu), ou des différences tenant au statut des

locuteurs (“conseil”, “consigne”), ou encore faiblesse des connaissances encyclopédiques ; mais cela est normal à ce stade.

Cependant il existe une particularité chez les premières promotions enseignées à Séoul : l’existence de défauts de prononciation marqués.

Or la clarté de la prononciation est LE critère décisif de l’efficacité en situation de communication, avant tous les autres paramètres (correction, précision, etc.).

Ces défauts de nature à perturber fortement l’efficacité de la communication en situation professionnelle (interprétation au premier chef, mais également traduction) doivent donc être autant que possible corrigés (d’autant qu’il n’y a actuellement pas d’interprète français capable de travailler professionnellement en coréen : les Coréens doivent assurer eux-mêmes la prestation normalement remplie par des interprètes maternels, comme dans le cas de l’interprétation simultanée).

Remarques

1. Ces défauts ne sont pas généralisés à l’ensemble des étudiants : certains d’entre eux n’ont aucun problème de prononciation.
2. Les Coréens sont donc *a priori* capables de prononcer correctement tous les sons du français : il est justifié de tenter d’aider au mieux les étudiants.
3. Les observations portent sur une période limitée de 2 années 2012 et 2013, et le phénomène semble moins marqué chez la promotion 2013 : il y aura peut-être une évolution dans le temps dans l’ampleur du phénomène.
4. L’efficacité de l’expression est fonction de différents paramètres en dehors de la prononciation (mimiques, gestes, etc., mais aussi hauteur/ force de la voix, “présence” ou timidité, etc.). On n’en tiendra pas compte ici.
5. Il ne s’agit pas ici de tenter de corriger des “accents” : certains étudiants ayant pratiqué le français dans des pays francophones hors France en Afrique ou au Canada peuvent avoir des traces d’accent. Dans la mesure où cela ne gêne pas la compréhension, aucune intervention particulière n’est nécessaire.
6. Principaux défauts constatés sur les deux promotions 2012 et 2013

Les défauts constatés ont été regroupés par ordre de fréquence et de gravité.

- Défauts quasi systématiques
- Défauts moins fréquents
- Défauts individuels aléatoires

On constate que les défauts les plus gênants pour la communication ne sont pas ceux qui affectent les sons des mots les plus fortement déformés, mais d'une part l'imprécision de sons brefs très fréquents dans le discours français tels que "on / en, ne / nous, ce / ceux, etc.), discours dans lequel ils fonctionnent "en opposition" ; et d'autre part la déformation des sons "o" (comme "école" prononcé "écaule", "Europe" prononcé "Euraupe", "comme" prononcé "caume" (comme le lac italien), etc.

La reconnaissance acoustique de ces mots nécessite un effort de la part de l'auditeur, qui est à la fois déstabilisant et fatigant : le risque est grand que l'auditeur "décroche" rapidement.

- Autres particularités ou difficultés
- Les liaisons
- Le découpage en mots en fonction du sens
- Une originalité

A noter l'existence parfois d'un phénomène de "calque" de la modulation prosodique du coréen qui se surimpose à la phrase française, l'étudiant "parlant coréen à travers le français : il s'agit surtout d'accentuations de certaines parties des mots à certains endroits de la phrase française (défaut de méthode et surtout de concentration)

3. Les remèdes mis en oeuvre et envisagés

La démonstration par l'enseignant de la production du son, efficacité et limites

L'enseignant est un praticien de la langue (traducteur et interprète professionnel, mais pas un théoricien du langage : par exemple, la description du fonctionnement des organes de production des sons du français n'est pas maîtrisée. Il est très difficile d'expliquer ce qui se passe à l'intérieur de la bouche, et il est parfois impossible de le montrer (bouche fermée).

Le recours à d'autres étudiants parvenant à prononcer les sons en question : lorsque cette situation se présente, la démonstration est en général très efficace, car l'étudiant peut expliquer directement en coréen la manière dont il réussit à produire le son.

Un nouveau cours, le cours de 'Discours'.

POUR ALLER PLUS LOIN

- L'existence de la "liste GIA" et l'apprentissage du français dans les établissements coréens : remonter au stade des débuts de l'apprentissage pour prévenir l'apparition des défauts, et empêcher leur enracinement.
- Enquête auprès des étudiants.
- Exercices de phonétique avec auto-correction. Les méthodes et matériaux existants.
- Enquête auprès des enseignants français et de français.

Le manuel de FLE en contexte sud-coréen et la difficulté de construction d'une compétence sociolinguistique

Johann BLONDEAU
(Université d'Incheon)

Introduction

Dans les années 1970-80, la langue qui est considérée jusque-là comme un simple outil permettant de faire passer des informations de manière factuelle prend une dimension plus large en devenant un vecteur de communication culturelle. Est alors introduite la notion de compétence de communication, où l'enseignement des seules capacités à produire et comprendre des phrases grammaticalement correctes n'est plus jugé suffisant.

Pour les didacticiens et pédagogues français, cette nouvelle approche les incite à élargir leur champ d'analyse et à prendre en compte de nouveaux domaines d'étude tels que la sociologie de l'apprentissage, la psychologie de l'apprenant, la psycholinguistique de l'acquisition des LE, etc. avec un penchant certain pour l'interculturel.

Perçu comme un axe pragmatique, l'interculturel se veut caractériser les sociétés contemporaines avec tout ce que cela implique : *interactions, échange, élimination de barrières, réciprocité mais aussi reconnaissance des valeurs, des modes de vie et des représentations symboliques auxquels les êtres humains, tant les individus que les sociétés, se réfèrent dans les relations avec les autres et dans la conception avec le monde* (Conseil de l'Europe, 1986). Le statut de l'apprenant s'en retrouve dès lors modifié. Il ne se résume plus à celui de simple apprenant-énonciateur, il devient un esprit critique de la langue et de la culture qu'il étudie. Egaleme nt en phase avec le paradigme pragmatique qui veut que les actes de paroles n'aient de signification que par rapport aux actions qu'ils concourent à réaliser, l'apprenant est déchargé du qualificatif de passif pour devenir un acteur social au centre de mécanismes d'échanges.

Au niveau méthodologique de l'enseignement du français langue étrangère (FLE), la prise de la compétence de communication comme notion de référence passe par l'identification et la description de ses composantes. Mais preuve de la difficulté de ce travail, c'est la multiplication de ces composantes. D. Coste (1976), par exemple, en distingue quatre : celles de la maîtrise linguistique, de la maîtrise textuelle, de la maîtrise référentielle et de la maîtrise situationnelle, toutes articulées autour des notions de savoirs et savoir-faire. A. Abbou (1980) en relève cinq : la compétence linguistique, la compétence socio-culturelle, la compétence logique, la compétence argumentaire et la compétence sémiotique, dont chacune est un ensemble de capacités et d'aptitudes. Toujours en 1980, M. Canale et M. Swain font une distinction entre compétences grammaticale, sociolinguistique et stratégique. La même année encore S. Moirand (1980) en dévoile quatre : la composante linguistique, la composante discursive, la composante référentielle et la composante socioculturelle, qui mettent en jeu une connaissance et une capacité d'utilisation différentes des matériaux.

Mais pas seulement des didacticiens se lancent dans leurs identifications et leurs descriptions. Plus près de nous, le Conseil de l'Europe (2001) a publié un document (CECRL - *cadre européen commun de référence des langues*) définissant les niveaux de maîtrise d'une langue étrangère en fonction de savoir-faire dans trois grands domaines de compétence : la compétence linguistique (déclinée en six compétences spécifiques : lexicale, grammaticale, sémantique, phonologique, orthographique et orthoépique), la compétence sociolinguistique et la compétence pragmatique.

Toutes ces descriptions soulignent l'étendue et la richesse du concept de compétence de communication (ensemble d'aptitudes, de savoirs et de savoir-faire), elles masquent pourtant mal trois problèmes importants : d'abord la difficulté de délimiter avec précision ses différentes composantes, ensuite du comment montrer l'articulation de ces composantes entre elles dans la réalisation d'une compétence de communication, enfin du comment transposer pédagogiquement un modèle dont les contours sont mal définis et mal délimités.

Exercice difficile devant lequel se retrouvent les concepteurs de méthodes de langues, ils doivent respecter les trois grands domaines de compétence du CECRL dans leurs manuels, sans se focaliser sur les seules connaissances grammaticales. L'exercice est

d'autant plus périlleux puisqu'en même temps les manuels sont des outils d'enseignement qui doivent satisfaire à de nombreuses contraintes indépendantes de l'enseignement telles que institutionnelles, spatiales, temporelles ou éditoriales. La solution choisie qui va leur permettre de satisfaire, en partie, l'adoption d'une démarche communicative se trouve dans les actes de langues et le principe austinien *qu'utiliser une langue, c'est agir dans cette langue*.

Quid des compétences à apprendre et acquérir dans les manuels de FLE

Depuis le début des années 2000, l'approche communicative définie par le CECRL est utilisée comme référent dans la fabrication de nouvelles méthodes et manuels d'apprentissage des LE. L'apprenant est placé dans des situations définies où il interagit avec les autres pour développer des compétences communicatives. Les tenants de la perspective actionnelle, une évolution de cette approche, préfèrent parler d'acteur social avec non plus de simples activités langagières à accomplir, mais aussi des tâches à réaliser en agissant avec les autres.

En acceptant par ailleurs une centration sur l'apprenant, en cherchant à le faire participer à l'élaboration de son programme puisqu'il est considéré comme l'acteur principal de son apprentissage avec la prise en compte de son vécu quotidien et de ses particularités culturelles, s'en suivent de nouvelles méthodes dans l'enseignement des LE. Les objectifs du manuel FLE qui reposaient sur l'apprentissage à parler se sont déplacés pour devenir des objectifs d'apprentissage à communiquer.

Il n'en demeure pas moins que malgré les changements théoriques, glissements terminologiques, évolutions méthodologiques et modifications des objectifs, au niveau des méthodes et des manuels la révolution communicative est très relative. Force est de reconnaître que le matériel authentique ou pseudo-authentique, auxquels appartiennent les dialogues écrits et oraux hérités des méthodes dites socioconstructivistes, conserve une place importante dans les activités, et que l'idée de travailler et d'avoir recours à ce genre de documents, c'est-à-dire des documents dont la vocation première n'est pas

pédagogique, n'a pas apporté de changements notables par rapport aux méthodes précédentes de type SGAV.

Or, le problème auquel nous sommes confrontés, comme de nombreux enseignants de FLE en situation exolingue et contexte hétéroglotte sud-coréen, est que quand l'importance est portée au geste et à l'action des formules langagières dans l'optique de tâches à réaliser, sans une prise en compte des caractéristiques linguistiques et sociolinguistiques de l'apprenant, l'étape de construction du savoir en est réduit à sa plus simple réalisation : l'exactitude de l'exercice en situation, et à une mémorisation d'éléments enseignés. Comme si de bonnes réponses dans un exercice de grammaire, ou un simple exercice de répétition pouvaient, à elles seules, expliquer la construction des connaissances et réaliser le chaînon manquant entre différentes compétences rangées sous les termes de compétences linguistique et sociolinguistique.

En préférant privilégier une langue inscrite dans un processus large et complexe de communication, la nouvelle architecture de l'enseignement dans les manuels de FLE a réduit à peau de chagrin l'appréhension de la complexité de la langue et, du même coup, la construction du pont entre les différents savoirs linguistiques qui entrent dans la construction d'une compétence sociolinguistique, pour privilégier une pseudo-construction syntaxique et une mémorisation d'éléments grammaticaux.

Que la langue soit un vecteur de communication multiple, c'est pourtant lui reconnaître divers sens et interprétations à saisir. C'est donc l'obligation de donner à l'apprenant des armes pour effectuer le choix correct de l'interprétation. Saisir, c'est prendre l'information comme elle vient en surface, mais c'est aussi savoir la décoder en profondeur. Ce qui requiert deux compétences distinctes à apprendre, donc à enseigner, auxquelles il faut en ajouter deux autres qui sont celles de donner et de se faire comprendre. Mais d'un modèle imparfait et décrié d'apprentissage du FLE par la grammaire et la construction de l'outil qu'est la langue, nous sommes passés à un modèle beaucoup plus ambitieux d'apprentissage de la communication par l'utilisation de la langue comme un outil pour agir.

Observations générales dans le cas de l'enseignement de la grammaire

Généralement, l'enseignement grammatical dans les manuels de FLE est de type implicite ou explicite déductif. Cet enseignement peut également être qualifié de statique du fait que le savoir enseigné porte sur un état ou un niveau de compréhension. Les exercices de vérification de connaissances apprises sont d'ailleurs là pour le démontrer. Dans le premier cas, les connaissances sont vérifiées par des exercices fermés et limités, où la règle est appliquée mécaniquement et envisagée de manière correcte ou incorrecte. Dans le deuxième, les exercices sont des applications qui se bornent à des situations de reproduction de notion. Dans les deux cas de figure la connaissance est perçue comme un savoir à transmettre et à recevoir, de l'extérieur vers l'intérieur ou de l'enseignant à l'apprenant, à laquelle l'apprenant doit adapter sa perception. Le résultat de cette opération cognitive d'adaptation est ce que les didacticiens qualifient de connaissance déclarative.

En partant d'une dynamique inverse, il est également possible de l'envisager de manière explicite inductive. C'est-à-dire de faire démarrer le processus de construction de la règle à partir des connaissances de l'apprenant. L'apprenant doit chercher à comprendre comment la règle s'adapte à sa perception. L'enseignement ne porte dès lors plus sur le savoir, mais sur la capacité de l'apprenant à l'adapter à son propre savoir. Et ici, le résultat de cette capacité cognitive d'adaptation est ce que nous qualifions de connaissance procédurale.

Mais quoi qu'il en soit, ces deux connaissances n'apportent aucun indice quant à la construction d'un savoir sociolinguistique, tout au plus que la connaissance, qu'elle soit déclarative ou procédurale, intervient dans le développement d'un savoir syntaxique et lexical au niveau du contenu propositionnel, sans que ne soit, nécessairement, pris en compte le degré d'intention.

Autrement-dit, en situation de production dans une classe de FLE, le locuteur/apprenant débutant cherche avant tout à produire et poser une signification en surface, directe ou littérale de son énoncé qui respecte les règles grammaticales. Son degré d'intention est un résultat mécanique des éléments de l'énoncé, mais non des conditions de production.

L'apport des actes de langage dans l'enseignement des LE

Présentée par le philosophe anglais J.L. Austin dans son livre « *Quand dire, c'est faire* », la théorie des actes de langage stipule que les énoncés ont un double objectif : dire quelque chose et faire quelque chose. Sur les plans linguistique et didactique, cette définition répond parfaitement aux préoccupations des enseignants et des didacticiens des LE puisqu'au-delà de la simple explication de la fonction de la langue, elle donne à son usage une nouvelle dimension. L'enseignement ne porte plus simplement sur la langue en tant que phénomène social et culturel, mais également sur la parole en tant que phénomène individuel avec une dimension psychologique. Cette définition ne règle cependant pas les problèmes pédagogiques, car l'accomplissement des actes de langage, le comment dire, le comment faire, le comment demander, etc. sont régis par des conventions sociales dont la réalisation demande à l'apprenant une connaissance élevée de la syntaxique mais aussi de la pragmatique.

L'intérêt des notions de *contenu propositionnel* et *de force illocutoire*

Après Austin, nombreux ont été les philosophes à proposer des modèles pour décrire et expliquer, partiellement ou dans leur totalité, la nature et le fonctionnement des actes de langage. Nous ne ferons pas, dans les lignes qui suivent, une synthèse du concept d'acte de langage, nous nous attarderons néanmoins à définir brièvement les deux dimensions que Searle a dégagées de l'acte illocutoire qui sont le « contenu propositionnel » et la « force illocutoire ».

Searle qui ne s'est intéressé qu'aux actes illocutoires n'y voyait que deux éléments, les conventions et les intentions. Les premières correspondent à l'information transmise, les secondes aux intentions à transmettre. Si on accepte ce modèle, l'interprétation d'une phrase dépasse alors le cadre de la simple analyse de contenu d'énoncé.

Quel lien avec la DLE ? En fait dans l'enseignement des LE, la capacité à développer une compétence d'identification et de production d'une force illocutoire est un enjeu important. L'apprenant ne doit pas seulement donner ou comprendre une information, il

doit également être capable d'évaluer le niveau de responsabilité du locuteur.

Par exemple, dans les phrases « je veux un coca » et « je voudrais un coca » le contenu propositionnel est le même pour un locuteur natif comme pour un apprenant, mais l'analyse de l'intention se fait différemment. Le premier en fait une de type procédural alors que le second de type déclaratif. Cette distinction est plus nette si on considère « je veux un coca » et « je voudrais un coca » comme deux énoncés. Le locuteur natif comme l'apprenant vont devoir faire appel à leur capacité à adapter leurs connaissances, procédurale et déclarative, à la situation pour interpréter l'intention (dans un café à un serveur ou à la maison ou entre amis - un locuteur natif privilégiera l'un des deux énoncés pour exprimer une certaine intention). Là où se distingue l'interprétation est que l'un le fait par rapport à des savoirs linguistiques, l'autre à des savoirs qui comprennent des savoirs linguistiques, mais également ceux relatifs à ses propres expériences de communication.

Si nous indiquons cet exemple très simple, c'est parce qu'il résume parfaitement le cœur du problème de l'enseignement du FLE en contexte hétéroglotte sud-coréen. Faire de l'enseignant un collaborateur de l'action favorise peut-être la communication et les échanges dans la classe de conversation, mais il ne faut pas oublier que le travail de développement d'une compétence de communication de l'enseignant passe avant tout par un travail de réduction du fossé qui sépare le savoir sur les caractéristiques linguistiques et sociolinguistiques de la langue de l'apprenant et celles de la langue cible.

Considérer la grammaire comme un outil pour agir et non un outil à construire pour agir fait de la langue un ensemble d'éléments distincts à imbriquer et non un ensemble homogène dont les éléments se fondent entre eux, et n'aide aucunement à la construction d'une métalangue favorisant la communication, encore moins la performance. En classe de FLE, c'est l'inciter à produire des phrases auxquelles sont associées des situations, et non à l'aider à construire des énoncés pour des situations spécifiques. Or, si l'on veut s'approcher tant soit peu d'un objectif de communication, il est impératif que l'apprenant sache passer d'une phase de production de phrase à celle de production d'énoncé.

Propositions

L'enseignement du FLE à un public d'apprenants anglais ou allemand sera différent d'un public coréen ou japonais, tout comme l'enseignement à un public coréen étudiant le FLE en France ou en Corée du Sud. D'où notre interrogation quant à la possibilité de proposer un enseignement autre avec des manuels d'apprentissage partageant une même méthodologie et un même cadre de référence. D'un point de vue général, il faudrait donc voir comment la méthode communicative telle qu'elle est mise en place dans les manuels de niveau seuil permet le développement d'une compétence socioculturelle chez les apprenants sud-coréens. Puis, en mettant en lumière les principales contraintes locales qui pèsent sur l'acquisition d'une langue étrangère comme le français, comment adapter cette méthode pour l'inscrire dans le développement d'une compétence sociolinguistique.

Bibliographie

- Abbou, A. (1980). « Communications sociales et didactiques des langues étrangères », in *E.L.A.* Didier, Paris.
- Bachmann, C., Liendenfeld, J. & Simonin J. (1981). *Langage et communications sociales*. Paris, Crédif.
- Canale, M. & Swain, M. (1980). "Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing", *Applied Linguistics* 1.
- Conseil de l'Europe, (2001). *Un cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*, Paris, Didier.
- Courtilion, J. « Pour une grammaire notionnelle », in *Langue française*. Vol. 68 N°1. Descriptions pour le français langue étrangère.
- Dewaele, J.-M. & Wourm, N. « L'acquisition de la compétence sociopragmatique en langue étrangère », in *Revue française de linguistique appliquée*, 2002/2 Vol. VII.
- Gaonac'h, D. (1987). *Théories d'apprentissage et acquisition d'une langue étrangère*, Paris, Crédif.
- Hymes, D. H. (1973). *Vers la compétence de communication* (titre original : *Toward linguistic competence*, manuscrit n°16 de la série, non éditée, des Texas Working Papers in Linguistics), préface et postface (1982) de D. H. Hymes, trad. de F. Mugler, note liminaire de D. Coste, Paris, Crédif, 1984.
- Hymes, D. H. (1974). *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Moirand, S. (1981). *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Paris, Hachette.
- Searle, J. (1978). *Sens et Expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit (titre original : *Expression and Meaning*, Cambridge University Press), trad. de l'anglais et introduction par J. Proust, 1982.
- Widdowson, H. G. (1991). *Une approche communicative de l'enseignement des langues*, Paris, LAL, Crédif.

발표자 약력

1. 도미니크 칼리파(DOMINIQUE KALIFA)

I. FORMATION ET TITRES UNIVERSITAIRES

École normale supérieure de Saint-Cloud (1978-1982).

Agrégation d'histoire, 1981 (13^e).

Doctorat d'histoire de l'Université de Paris 7, *L'Encre et le Sang. Récits de crimes dans la France de la Époque (1894-1914)*, juin 1994, dir. Michelle Perrot (Mention Très honorable avec félicitations du jury à l'unanimité).

Habilitation à diriger des recherches, de l'Université de Paris-1 : *Figures de l'enquête. Culture et criminalité dans la France contemporaine (xixe-xxe siècle)*, janvier 2000, dir. d'Alain Corbin.

II. ENSEIGNEMENTS ET EXPERIENCE PROFESSIONNELLE

2000-2002, professeur d'histoire contemporaine à l'Université Rennes-2 Haute-Bretagne ; professeur associé aux programmes parisiens des universités Wesleyan et Columbia (MA).

Depuis septembre 2002, professeur d'histoire contemporaine à l'Université Paris-1.

Depuis 2008, professeur à Sciences-Po également et à NYU in Paris (MA).

III. ACTIVITES DE RECHERCHES

1. Champs de recherche

Histoire du crime, de la délinquance et du contrôle social dans l'Europe contemporaine.

Presse, littérature de grande diffusion et culture de masse (XIXe-XXe siècles).

Histoire de l'enquête (enquêtes sociale, enquêtes policière, enquêtes médiatiques, etc.)

2. Appartenance à des laboratoires et des à structures de recherche

Directeur depuis 2002 du Centre d'histoire du xixe siècle (Paris-1/Paris-4)

<http://crhxix.univ-paris1.fr/>

Directeur depuis 2009 de l'École doctorale d'histoire (113) de l'Université Paris 1 ;

directeur depuis 2013 du Collège des Ecoles doctorales de l'Université Paris

Expertises diverses pour l'AERES et l'ANR

2. 오구라 고세이(OGURA Kosei)

né en 1956, professeur de littérature française à l'Université Keio, Tokyo.

I - TITRES ET CURSUS

- Maîtrise et doctorat à l'Université de Tokyo (1978-1988).
- Thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Paris IV - Sorbonne (1987).
- Assistant à l'Université de Tokyo (1988-1989).
- Maître de conférences à l'Université municipale de Tokyo (1989-2003).
- Professeur à l'Université Keio (2003-).

II - RESPONSABILITÉS ADMINISTRATIVES

- Secrétaire général de la Société Japonaise de Langue et Littérature françaises (2004-2005)
- Président de la section Kanto de la Société Japonaise de Langue et Littérature françaises (2009-2011)
- Vice-président de la Société Japonaise de Langue et Littérature françaises (2011-)

III - PRINCIPALES PUBLICATIONS

A - LIVRES (en japonais)

- *L'Histoire et sa représentation. Une lecture des romans historiques français*, 1997.
- « *L'Éducation sentimentale* », *histoire, Paris, amour*, 2005.
- *Essai d'histoire culturelle du corps*, 2006.
- *Lire l'autobiographie des criminels*, 2010.
- *Scènes d'amour. De la rencontre à la rupture*, 2012.

B - TRADUCTIONS DES OUVRAGES FRANÇAIS EN JAPONAIS

- Balzac, *La Peau de chagrin*, 2000.
- Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, 2000.
- Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, 2002.
- Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, 2011.
- Zola, *Correspondance*, 2012.

3. 유진현

- 서울대학교 불어불문학과와 동 대학원 석사를 졸업하고 프랑스 몽펠리에 3대학에서 『<유일한 전형> : 조리스-카를 위스망스 소설에서 인물의 독창성』으로 박사학위를 받았다. 현재 상명대학교 프랑스어문학과 교수로 재직하고 있다. 역서로 『거꾸로』, 저서로는 『프랑스 하나 그리고 여럿』, 『세계의 과거사청산』(이상 공저) 등이 있다. 주요 논문으로 「데 제쌍트의 성무일과표 - 세기말적 칩거의 지침서」, 「문화현상으로서의 <데카당스> - 19세기말 프랑스 문학의 한 흐름」, 「위스망스 초기 소설에 나타난 의학적 담론의 특성」, 「『피항지에서』의 꿈 이야기 분석」 등이 있다.

4. 조윤경

- 현 이화여대 불어불문학과전공 교수. 이화여자대학교 불문과 및 대학원을 졸업하고, 프랑스 Paris III 대학교에서 초현실주의 시 연구로 박사학위를 받았다. 저서로는 『초현실주의와 몸의 상상력』 등이 있고, 최근 논문으로는 「초현실주의의 수사법과 창의성 교육」, 「초현실주의 시의 환상성」, 「언어시각적 리터러시 연구-아폴리네르의 『칼리그라프 Calligrammes』을 중심으로」 등이 있다.

5. 김영혜

- 연세대학교 졸
- 파리 4대학에서 마르셀 프루스트 전공.
- 파리에서 국제 이미지기호학회 임원활동
- 파리 EIDOS 연구원 역임.
- 국제학술지에 발표한 연구논문 다수.
- Illiers-Combray의 프루스트 박물관에서 강연.
- 현재 파리 Honoré Champion에서 출간 될 프루스트에 관한 책 작업 중.

6. 윤경희

- 파리8대학 비교문학과 박사과정 (박사논문: L'Écriture d'archive : Coleridge, Flaubert, Benjamin)소논문: “아갈마, 사랑과 애도의 메타포 - 라캉 정신분석학과 예술 충동에 관한 에세이 파편” (불어불문학연구 제93집 2013년 3월)

- “부적절한 고백록, 카오스를 형성하는 소설, 부치지 않은 편지 - 슐레겔의 『루친데』다 시 읽기” (독일문학 제125집 2013년 3월)
- 현재 한국예술종합학교 강사

7. 심지영

- 파리 1대학 미술사학 전공, 파리 7대학 문학 박사 (박사학위 논문 : 시인들의 일러스트레이터로서 후안 미로)
- 논문으로는 <아르 네그르 Art Negre에서 네그리튀드의 현대 미술로> <프레데릭 브렐리 부아브레 > 등 흑아프리카의 미술에 대해 연구.
- 경력으로는 여수박람회 아프리카관 전시 기획, 콩고민주공화국 국립박물관 기획.
- 현재 아주대학교 전임연구원.

8. 도윤정

- 서울대학교 불문과 불문학 전공 학사, 석사 졸업
- 파리 7대학 박사 : 말라르메의 [주사위 던지기]의 페이지 여백 고찰
- 현재 인하대 강의
- 관심분야 : 19세기 프랑스 시, 시인의 예술비평(회화, 춤), 문자와 이미지의 관계

9. 이수진

- 서강대 불문과를 졸업하였으며, 프랑스 파리 8대학 불문과에서 『한국적 담화상황에 적용된 기호학: 임권택 영화 춘향전 읽기』로 박사학위를 받았다. 이화여대 이화인문과학원 HK연구교수로 재직하였고, 현재 인하대학교 문화콘텐츠학과 외래교수로 재직 중이다. 저서로 『기호와 기호 사이, 이미지들 너머』, 『만화기호학』, Une lecture du film d'Im Kwon-Taek(프랑스), Transhumanités(프랑스, 공저), 『상상력과 문화콘텐츠』(공저), 『디지털 시대의 컨버전스』(공저), 『인간과 포스트휴머니즘』(공저), 역서로 『이미지, 모험을 떠나다』, 『상상적 기표-영화·정신분석·기호학』, 『영화의 의미작용에 관한 에세이1, 2』 등이 있다. 논문으로는 내려티브 이미지에 적용된 기호학 연구로 『이미지와 상징의 배열』, 『영화의 색온도와 코노테이션』, 『패러다임 쇄신의 역사』, 디지털 문화 연구로 『감각의 시뮬레이션』, 『인터페이스와 은유의 상상력』, 『컨버전스 원리에 관한 사유』, 『문화재현물의 가상공간이 지니는 내포』, 포스트휴머니즘 연구로 『프

랑스의 포스트휴머니즘적 상상력과 문학적 재현』, 『영화의 접속 기표와 포스트휴머니즘 재현』, “Mémoire dématérialisée à l'ère du post-humain”(프랑스) 등이 있다.

10. 박성혜

- 파리 1대학 예술학과 박사과정 (문화학 전공)
- 파리 8대학 DESS (유럽의 문화예술 경영 전공)
- 박사학위논문 (심사 예정) : 『La pluridisciplinarité des musée et centres d'art contemporain』
- 연구업적 : 『Coopération culturelle entre la Korea Foundation et l'Europe』(Culture Europe, 2004-2005)
- 워싱턴주 프랑스 상원 미술관 정직원, 퐁피두 센터 인턴 근무

11. 오영주

- 이화여자대학교 인문과학원 HK 연구교수
- 전공작가 : 플로베르
- 논문 : 1890년대 프랑스 연극장(場)의 입센 ‘번역’
『감정교육』 L'Educ'sentime : 우울한 금전교육L'Educ'centime
『소돔 120일』의 경제적 상상력
근대적 인간의 초상 - 오메의 나르시시즘
19세기 계몽담론과 문학의 자율성

12. 이병수

- 프랑스 몽뵈리에 3대학에서 <초현실주의 시와 폴 엘뤼아르(p. Eluard)연구>로 박사학위.
- <다다(Dada)와 반예술 운동>. <초현실주의와 저 너머(l'au dela)의 형이상학>.
- <이상의 시에 나타나는 프랑스어 차용과 국어의 해체>, <이상의 시에 표현되는 프랑스어와 초근대성에 대한 연구> 등 다수의 논문. 이룸출판사의 <피귀르 미믹 총서> <드라쿨라>(이룸), 예담출판사의 <행복은 어디에 있나요>(예담) 등의 다수의 번역서가 있음.
- 현재 경희대학교 후마니타스 칼리지 교수로 재직하며 강의.

13. 앙투완 코폴라(Antoine Coppola)

- Professeur au département de Littérature et de langue françaises de l'université SungKyunKwan, PhD ès Lettres et Arts de l'université Aix-Marseille, co-rédacteur en chef de la revue SYNERGIE, chercheur associé à l'EHESS-CNRS Paris, président de l'association des "Acteurs du Français en Corée".

14. 디안 엔통(Diane Hennefont)

- Assistant Professeur à l'Université Kyung-Hee (Corée du Sud). Auteur d'une thèse de doctorat sur les scénarios pour le cinéma de Jean Genet (La Sorbonne, Paris IV). Dans le passé a enseigné à l'université à Taiwan, en Chine continentale, en Angleterre, aux Etats-Unis et dans des instituts privés en France. Publications et domaine de recherche : théâtre et cinéma.

15. 라울 삼파이오 로페즈(Raúl C. Sampaio Lopes)

- Après une première formation et une première activité dans l'enseignement des mathématiques, je suis devenu professeur d'Arts Plastiques dans l'Education Nationale en France où j'ai exercé entre 2003 et 2008. Arrivé cette année-là en Corée, je me suis reconverti en enseignant de FLE d'abord à l'université Dankook de Cheonan (entre 2009 et 2011), puis à l'Université Nationale de Séoul et à l'Institut Français de Corée (depuis 2012). J'enseigne également à l'université Hanyang depuis septembre 2013.

Je termine actuellement une thèse en histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne, sous la direction de Daniel Rabreau, qui a pour thème le rococo dans l'ancienne province de Braga (Portugal).

16. 질 우브라르(Gilles Ouvrard)

- Diplômé de l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (Paris III - La Sorbonne Nouvelle) en 1978 (Traduction) et 1980 (Interprétation) en français, chinois, anglais. Il a exercé ensuite en tant qu'interprète et traducteur indépendant pour le

gouvernement français et les grandes entreprises jusqu'en 2007, et notamment a été chef interprète pour les missions Chine du ministère des Affaires étrangères de 1985 à 2005. En parallèle il a enseigné à l'ESIT de 1985 à 2011 en Traduction (chinois-français) et Interprétation (chinois-français, et langue des signes française-français pendant dix ans), et dirigé la section Traduction de l'ESIT de 2009 à 2011. Il enseigne actuellement à la Graduate School of Interpretation and Translation de la Hankuk University of Foreign Studies à Séoul en Corée (GSIT, HUFS).

17. 조안 블롱도(Johann Blondeau)

- Université d'Incheon.
- Doctorant en Sciences du langage, Inalco.



- ① 교환학생 비자수속
- ① 불어 장·단기 어학연수 및 유학수속
- ① 정규대학 입학 상담 및 수속
- ① 국립대학 기숙사 및 사립 기숙사 예약
- ① 각종 서류 번역
- ① 입학허가서 및 비자대행 (워킹홀리데이 비자)
- ① 해외여행 알선 (저렴한 항공권, 각종 철도패스 예약·발권)
- ① 단체/기업연수 기획 (불어, 와인, 요리, 건축, 미용 등)

BANSEOK  **TOUR** (주)반석투어

110-773 서울시 종로구 종로2가 75-9 미래빌딩 407호
 TEL : (02)720-4177 / FAX : (02)720-4179
www.edufrance.co.kr



도서출판
문예림

주소 : 서울시 광진구 군자동 1-13 문예하우스 101호
전화 : 02)499-1280~2, 팩스 : 02)499-1283
E-mail : book1281@hanmail.net

문예림 프랑스어 도서목록

입에서 톡 독학 프랑스어 시즌3

KBS 보도국 국제팀 임한나 지음 / 18,000원

프랑스어 기초어휘

김경량 · 최내경 / 17,000원

어린왕자와 불어공부

생뵈쥬페리 지음, 장성욱 해설 / 15,000원

상승으로 배우는 프랑스어

김경량 · 최내경 / 12,000원

성경으로 배우는 프랑스어(CD)

홍성숙 · 정경남 지 / 18,000원

프랑스어 한국어 입문사전

이승환 · 장유경 지 / 28,000원

프랑스어 회화사전

장유경 지 / 23,000원

핑먹고 알먹는 프랑스어 첫걸음

최내경 · 김경량 지 / 15,000원

문화관광 프랑스어

장성욱 지 / 15,000원

프랑스어 편지쓰기

조항덕 편저 / 12,000원

프랑스인을 위한 한국어 회화

윤석만 지 / 13,000원

영어대조 프랑스어 회화(CD)

이휘영 · 박용주 지 / 15,000원

초보자를 위한 프랑스어 첫걸음

외국어학 보급회 편저, 조규철 감수 / 12,000원

프랑스어-한국어 소사전

이승환 · 장유경 지 / 12,000원

ISO 9001 품질경영 인증업체 | Design & Total Printing Service JINHEUNG PRINTING AGENCY

진흥인쇄랜드

서적출판 · 단행본 · 자서전 · 소식지 · 신문 · 자료집
학술 · 학회지 · 카다로그 · 팜플렛



JINHEUNG PRINTING AGENCY

진흥인쇄랜드
도서출판 디서링

서울시 동작구 사당로 8(상도동 501-1, 송실대 앞)

Tel. 02-812-3694, 7789

Fax. 02-812-1749

www.jin3.co.kr www.Webhard.co.kr ID.jin6985/PW.698567 E-mail.jinh3694@hanmail.net

2013년 가을국제학술대회 발표논문집

초 판 인 쇄 : 2013년 11월 2일

초 판 발 행 : 2013년 11월 3일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조 판 · 인 쇄 : ~~돌선~~ 다사랑 · 진흥인쇄랜드

TEL.(02) 812-3694, 6985 FAX.812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품