

프랑스문화예술연구

78 | 2021 겨울호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2021 겨울호(78집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2021년 겨울호(제78집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

김귀원

『*Le Temps retrouvé*』의 영화적 독서 :

Raoul Ruiz의 시간 중심 이미지와 기호들 1

김보현

『아프리카들을 찾는 자』와 『니그로와 지치지 않고 섹스하는 법』

사이의 수사적 비대칭성과 섹슈얼리티의 대칭성 40

손주경

마티스가 읽은 롱사르 74

이광진

『솔로몬 왕의 고뇌』에 나타나는 자기 로망 110

이송이

다중성, 혼종성, 여성성

- 니콜 브로사르 Nicole Brossard의 『일기 *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*』에 나타난 여성적 글쓰기 142

정상현

샤르탱 “앞에서”, 그 교훈과 시각성 172

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

전지혜

Il arrive GN 구문의 통사구조 209

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 78, 2021

Table des Matières

KIM Qui-One

Une lecture cinématographique sur *Le Temps retrouvé* : les images et les signes temporels de Raoul Ruiz 1

KIM Bo Hyun

L'(a)symétrie rhétorique et sexuelle: à la croisée du *Chercheur d'Afriques* et de *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* 40

SOHN Joo-Kyoung

Le Ronsard lu par Matisse 74

LEE Kwang Jin

Roman du moi apparaissant dans *L'angoisse du roi Salomon* ... 110

LEE Song Yi

Polyphonie, Hybridité, Féminité - Écriture féminine dans *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit* 142

JEONG Sang Hyun

Devant Chardin. La leçon et le visuel de Chardin 172

CHUN Jihye

Structure syntaxique de la construction du type *Il arrive GN* ... 209



2021년도 학회 임원진	/ 240
프랑스문화예술학회 회칙	/ 241
편집위원회 규정	/ 246
연구 윤리 규정	/ 250
저작권 규정	/ 253
논문심사 규정	/ 254
논문투고 규정	/ 256
2021 편집위원회	/ 259
회원가입 안내	/ 260

『*Le Temps retrouvé*』의 영화적 독서*: Raoul Ruiz의 시간 중심 이미지와 기호들

김귀원
(경북대학교 강사)

국문요약

본 연구는 M. Proust의 원작을 각색한 R. Ruiz의 〈*Le Temps retrouvé*〉에 나타난 시간 중심의 기호와 이미지를 G. Deleuze의 영화론에 기대어 분석한다. 우선-지각 이미지에서 시각기호는 지각적 차원을 사유로 전환하는 중요한 실마리이며, 청각기호는 시공간을 서사적으로 연결한다. 다음으로 시간-이미지인 거울 기호는 잠재태를 현재화하며, 조각상 기호는 시간 결정체를 조형적 형상으로 응축한다. 다시 말하면 루이즈는 프루스트의 ‘진실 찾기’를 수축하고 펼치는 시간 기호로 형상화함으로써 감각적 지각이 촉발하는 운동-이미지를 시간-이미지로 확장하거나 분화하면서 경계를 넘는 글쓰기라는 예술 기호를 생성한다. 이러한 루이즈의 작업 또한 영화와 문학의 경계를 넘는다는 점에서 원작의 의도를 충실히 반영하는 영화적 독서의 가능성을 보여준다.

주제어 : 라울 루이즈, 〈되찾은 시간〉, 마르셀 프루스트, 질 들뢰즈, 지각-이미지, 시지각기호, 시간-이미지, 거울 기호, 유리 기호, 조각상, 영화적 독서

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5B5A07084956)

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 본론 : 시간 중심의 이미지와 기호들
 - 2.1 지각-이미지
 - 1) 시각기호
 - 2) 음향기호
 - 2.2 시간-이미지
 - 1) 거울기호
 - 2) 조각상
3. 마치며

1. 들어가며

마르셀 프루스트 M. Proust는 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』에서 끈질기게 천착한 기억과 회상, 예술에 대한 사유를 마지막 권 『되찾은 시간 *Le Temps retrouvé*』에서 마무리한다. 왜냐하면 화자의 내적 독백과 성찰의 비중이 높아지면서 작가의 문학적 사명과 예술에 대한 개요를 이론화하여 정리하기 때문이다. 또한 공간적으로 가장 커다란 프레임과 시간상으로 가장 폭넓은 스펙트럼을 아우르고 있다. 질 들뢰즈 G. Deleuze에 의하면, 소설 『되찾은 시간』은 주인공 마르셀 Marcel의 ‘어떤 배움 *Un Apprentissage*’의 종착역이자, 작가로서 출발점이 된다.¹⁾ 그렇다면 라울 루이즈 R. Ruiz 감독은 이를 영화화하면서, 이미지를 어떤 기능과 의미로 작용하게 하면서 프루스트의 사유를 예술적 성찰로 이끄는지 논의하고자 한다.

1) G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Puf, 1964, p. 10.

칠레 감독 루이즈의 영화 〈되찾은 시간 *Le Temps retrouvé*〉(1999)은, 프루스트 문학을 독창적인 시각과 영상으로 재해석했다는 평가를 얻는다. 프루스트 영화의 첫 결실이자 선행 영화인 〈스완의 사랑 *Un amour de Swann*〉이 언론이나 비평가에 의해 외면당한 것에 비해 이 영화는 프루스트 영상에 대한 기적 같은 해결책을 발견했다고 환영한다.²⁾ 반면 프루스트 비평가나 애호가들은 프루스트의 마지막 권의 영상화에 대한 우려를 나타낸다. 장 미이 J. Milly는 이 영화가 프루스트적 비전의 핵심적인 특징을 보여준 것은 사실이지만, 짧은 영상으로 대중에게 주제를 전달하고자 하는 것은 지나친 과욕이자 열정이라고 말한다.³⁾ 파스칼 이프리 P. Ifris는 원작과 연관성이 미흡함을 지적하면서, 위대한 문학작품의 영상화는 실패가 예견된 불가능한 꿈이라고 말한다.⁴⁾ 반면에 파티하 다마니 F. Dahmanis는 현대영화는 몽타주 기법의 발명 덕분에 카메라의 자유로운 이동, 외화면 *hors champs*, 프레임 *cadre*, 탈화면 *décadre*이 가능하므로, 다양한 시공간을 영상으로도 연출할 수 있다고 말한다.

Si je partage en grande partie (et nous devons être nombreux dans ce cas) ses reproches (de P. Ifris) à l'égard du film, je suis par contre en total opposition avec les conclusions qu'il tire de cet échec.⁵⁾

-
- 2) G. Scarpetta, 〈Réflexion sur *Le temps retrouvé*〉, *Positif* 463, 1999, p. 73. 그는 이 영화가 역동적이고 다양한 공간적 비전을 실현하였다고 논평한다. 이 영화는 칸 Cannes 영화제에서 황금 종려상 후보에 지명되었고, 이듬해 세자르 César 영화제에서 의상상을 획득하는 등의 성과를 이루었다. 그밖에 *Le Monde*, *L'Express*, *La Croix* 등 언론에서도 이 작품에 대해 아낌없는 찬사를 보냈다./ Thierry Grandillot, 〈Du côté de chez Proust〉, *L'Express*, mai 1999, p. 47. “Le paris n'est pas seulement gagné, il est remporté dans l'enthousiasme.”
- 3) Jean Milly, 〈Le temps retrouvé, de Raoul Ruiz〉, *Bulletin Marcel Proust*(이하 *BMP*) 49, 1999, p. 176. “On retrouve dans ce film(...) des traits essentiels de la vision proustienne.”
- 4) Pascal Ifri, 〈Le temps retrouve de Raoul Ruiz ou Le temps perdu au cinema〉, *BMP* 50, 2000, pp. 166~175.
- 5) Fatitha Dahmani, 〈Mort à Venise ou Le temps retrouvé au cinéma〉, *BMP* 51, 2001, pp. 125~128.

만약 이 영화에 대한 그(P. Ifris)의 비판 중 많은 부분(그리고 이러한 경우가 많을 것)을 공유할지라도, 나는 다른 한편으로 그가 실패라고 결론짓는 데는 전적으로 반대한다.

특히 그는 들뢰즈의 영화론을 근거로, 영화는 지속-움직임 *durée-mouvement*의 집합체라는 점에서 글쓰기와 동등하다고 본다.⁶⁾ 의미가 풍부한 위대한 책일수록 영상화는 원전에 충실할 수 없으며 이는 영화감독의 선택에 전적으로 달린 것이다.⁷⁾ 따라서 문학을 영상화할 때 다양한 해석이 가능하다는 점에서, 루이즈식의 프루스트 각색은 결코 비난의 대상이 될 수 없다.⁸⁾

한편 뱅상 페레 V. Ferré에 의하면,⁹⁾ 〈스완의 사랑〉에 비해 〈되찾은 시간〉은 에피소드 간 연관성은 미약하지만, 원작의 ‘작가 되기 *devenir écrivain*’라는 면에서 화자의 어린 시절부터 나이 든 때까지를 기억에 근거한 조합으로 아우른다. 플래시백, 영화적 과정과 연쇄로 가득한 영화 퍼즐을 맞추면서 거대한 파노라마적 영상을 구현한다.

[...] au final, leur « Temps Retrouvé » apparaît assez proche de ce « film-puzzle, plein de retours en arrière, d'enchaînés et d'autres procédés ô combien cinématographiques » que Volker Schlöndorff a choisi de ne pas faire, en concentrant l'essentiel de l'intrigue sur une seule journée.¹⁰⁾

결국, 〈되찾은 시간〉은 회상과 연쇄와 수많은 영화적 과

6) P. Ifri, *op. cit.*, p. 126./G. Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 7.

7) G. Deleuze, 〈Qu'est-ce que l'acte de création?〉, Conférence prononcée le 17 mars 1987 à la FEMIS dans le cadre des « Mardis de la fondation », *Cahier multimédia du Ministère de la Culture et de la Communication*, 1987.

8) F. Dahmani, *op. cit.*, p. 128.

9) Vincent, Ferré, 〈Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux : M. Proust, R. Ruiz, V. Schlöndorff et H. Pinter〉, *Proust et les images*, Université de Paris 13 équipe Fabula, Rennes, PUR, 2003, pp. 203-220.

10) *Ibid.*, p. 211.

정으로 가득한 영화 퍼즐과 매우 흡사해 보인다. 즉 이는 폴커 슈렌도르프는 단 하루에 줄거리의 핵심을 집중함으로써 선택하지 않았던 방식이기도 하다.

사실 루이즈는 장 뤽 고다르 J.-L. Godard 이래 가장 혁신적이고 실험정신이 강하며, 다양한 형식과 양식 아래 120여 편이라는 다작 감독으로 널리 알려져 있다. 특히 초현실주의나 바로크 이미지에 강한 면모를 보였던 만큼, 그의 〈되찾은 시간〉은 장면 선택과 화면 구성 기법에서 매우 독창적 선택을 드러냈다. 그래서 루이즈의 영화화 작업에 대한 논란에도 불구하고 마크 그램 M. Graham이 “프루스트의 영화적 렌더링에는 압축이 필요하다.”라는 견해처럼,¹¹⁾ 이 영화는 작가적 개념에 표식 indice와 암시 allusion로 일치하고자 한다. 즉 들뢰즈의 주장에 따르면 프루스트의 작업이 기호 해독 과정이며, 시간의 진리를 찾아내는 데에 기호가 특권적 역할을 한다.¹²⁾ 또한 그는 프루스트 작품을 자주 인용하여 자신의 영화 미학론을 뒷받침했다. 특히 프루스트가 인용한 ‘환등기 lantern magique’ 묘사를 매우 영화적 용어라고 주장한다.¹³⁾ 루이즈도 직접 영상으로 이를 실현하기 때문에 들뢰즈의 ‘기호 이미지’가 루이즈에게 미친 영향을 유추해 볼 수 있다.

앞서 살펴보았지만, ‘프루스트와 영화’, 그중에서도 영화 〈되찾은 시간〉에 대한 연구는 비교적 활발한 양상을 보이지만, 들뢰즈의 영화론과 직접 연관시킨 연구는 미흡했다. 다마니가 들뢰즈를 적용하지만 피상적인 차원에 머문다. 따라서 들뢰즈의 『시네마 1 *Cinéma 1*』과 『시네마 2 *Cinéma 2*』의 이미지론에 기대어,¹⁴⁾ 루이즈의 작업을 ‘기호 이미지’를 중심으로 분석할 것이다. 만약 루이즈의 영화 이미지

11) Mark Graham, 〈The Proust Screenplay : Temps Perdu for Harold Pinter?〉, *Literature/Film Quarterly*, vol.10, no.1, 1982, p. 45.

12) G. Deleuze, *op. cit.*, 1964, p. 34. “A chaque espèce de signes correspond sans doute une ligne de temps privilégié.”

13) G. Deleuze, *Cinéma 2*, p. 56. ; 질 들뢰즈, 『시네마 II, 시간-이미지』, 이정하 옮김, 서울, 시각과 언어, 2005, p. 86.

14) 본고에서는 상기 저서들을 *Cinéma 1*과 *Cinéma 2*로 표기한다.

들을 들뢰즈의 운동-이미지와 시간-이미지로 분석한다면, 이는 들뢰즈, 프루스트, 루이즈를 연결하는 상호텍스트성을 다루는 작업이기도 할 것이다.¹⁵⁾ 그리하여 프루스트 작품의 핵심주제인 감각, 시간, 기억, 시간을 전용한 들뢰즈의 시네마 이론을 루이즈는 영화에서 어떻게 실현하는지 살펴볼 것이다.

2. 본론 : 시간 중심의 이미지와 기호들

2.1. 지각-이미지

들뢰즈는 현대의 대중적인 산업예술인 영화를 보다 면밀한 사유의 대상으로 삼는다. 특히 앙리 베그르송 H. Bergson이 정신과 물질의 대립을 해소하기 위해 제안한 ‘이미지’ 개념을 주목하면서, ‘베르그송의 이미지’를 가장 잘 보여주는 장르가 영화라고 생각했다.¹⁶⁾ 들뢰즈는 베르그송의 이미지보다 더 적극적이고 물질적인 운동-이미지로 제안하면서, 이러한 이미지는 ‘의식 이전의 물질적 실재’라고 해석한다. 즉 영화는 물질-흐름-빛으로서, 운동-이미지가 우선 객관적 계열로 지각되고, 이어서 주관적인 감정과 행동과 사유를 촉발한다는 것을 밝힌다. 그리하여 들뢰즈는 운동과 시간에 대한 이미지를 철저히 검토하면서 스크린 위의 모든 이미지가 기호를 생산하는 단위라고 생각한다.¹⁷⁾

지각 이미지란 카메라가 포착하는 이미지를 말한다. 우선 빛을 수용하는 시각기관의 관점에서 제기된 지각 이미지 기호와, 소리-물질인 청각 이미지 기호를 예로 들 수 있다.¹⁸⁾ 그렇다면 카메라가 포착하는 시점에 따라 들뢰즈는 고체적 지각 *perception solide*, 액체적 지각

15) *Ibid.*, p. 151. “들뢰즈에게 영화는 시간-이미지와 운동-이미지이다. 이 두 체제는 복잡한 접속과 상호관계, 교환, 변형을 보여준다.”

16) G. Deleuze, *Cinéma 1*, p. 7.

17) 최영송, 『질 들뢰즈, 시네마』, 서울, 커뮤니케이션북스, 2017, 서문 XVIII~XIX.

18) 조성훈, 『들뢰즈의 씨네마톨로지』, 서울, 갈무리, 2012, pp. 27~35.

perception liquide, 기체적 지각 perception gazeuse으로 이를 구분한다.¹⁹⁾ 인간이 사물을 지각하는 것은 단일 이미지인 고체상태의 시지각 이미지이다. 예를 들어 영화 〈잠수종과 나비〉²⁰⁾는 주인공 장도미니크 J. Dominique의 지각에 의해 프레임, 쇼트, 몽타주의 영상을 표현하고 있다. 신체에 연결된 지각은 고체적 ‘나’에 대한 이미지이므로 이 영화는 주체를 강화하고 영토화하며 분화시키는 영화이다.²¹⁾ 이후 액체 상태로 이동하여 상호 치환되고 미끄러지면서 움직인다. 즉 물질 이미지가 운동-이미지로, 지각 이미지가 행동-이미지 l'image-action로 전환한다. 마지막으로 기체상태에 도달하는데 이때는 자유로운 운동이 가능하다.

한편 고체적 사실 기호와 액체적 유상체는 지각-이미지의 구성 기호들이지만, 기체상태는 모든 지각의 다른 지각이기도 하다. 왜냐하면, 이때는 운동-이미지가 시간-이미지로 변환하는데 이로써 시간의 시트 les nappes du temps들을 끌어당기는 과거와 현재가 공존하는 애매한 상태가 된다. 예를 들어 청각기호 또는 음향기호의 경우 객관적 물질이 주체안에서 내면화되므로 현재로부터 과거를 소환하기 쉽다. 이런 기호적 특징을 바탕으로, 운동-이미지가 시간-이미지로 변환하는 과정에서 이 영화에 나타난 시간 중심의 지각 이미지를 먼저 시각기호와 청각기호로 나누어 살펴볼 것이다.²²⁾

1) 시각기호

영화 〈되찾은 시간〉에서 시각기호의 대표적 화면으로 ‘프롤로그 prologue’를 들 수 있다. 이 장면은 롱테이크를 구성하지만, 고정된 카메라가 빛에 반짝이는 강물을 분할 없이 영사한다. 몽타주를 사용하지 않고, ‘프레임을 가로질러 또는 프레임 아래로 굽이치며’

19) 최영송, *op. cit.*, pp. 42~43.

20) 줄리언 슈나벨 J. Schnabel, 〈잠수종과 나비〉, 프랑스/미국, 2007.

21) 데이비드 디머, 『들뢰즈의 시네오시스』, 김형래 옮김, 서울, 연극과 인간 2016, p. 293.

22) 들뢰즈의 이미지와 기호의 분류는, 찰스 샌더스 퍼스 Charles Sanders Peirce의 기호학 계열에서 비롯한다. 운동-이미지의 다양한 파생 분류가 있지만, 본고에서는 특히 시지각 기호 이미지를 중심으로 다룬다. 즉 이 영화에 나타나는 운동-이미지의 중요한 기호적 특성을 시지각 기호로 분류해 보았다.

흘러가는 강물의 시퀀스는 역동적이고 유동적 영상으로 지각된다. 이는 의식 이전 물질적 실재가 반사와 굴절, 이동으로 움직인다는 점에서 운동-이미지를 연상할 수 있다.²³⁾ 따라서 이 프롤로그는 프루스트 미학의 실마리를 제공하는 효과를 지닌다. 이미지가 어떻게 주관성 가운데 지각되고 감정을 느끼게 하고 행동할 수 있는지 설명하기 때문이다. 들뢰즈에 의하면, 흐르는 강물은 끊임없이 프레임을 통과하는 유연한 의식의 기호로서, 지각의 다양한 감각적 요소와 더불어 주관성에 비친 의식을 나타내는 이미지로 간주할 수 있다.²⁴⁾ 물이 유기적 통일성이 없는 형태로서 쉽게 탈바꿈할 수 있으므로 인간의 지각이 지닌 고유한 한계를 초월할 수 있다는 점에서 감각 운동의 도식을 무너뜨리는 이미지 그 자체이다.²⁵⁾ 루이즈도 프롤로그 장면에서 액체 지각을 다룸으로써 이에 대한 특권적 지위를 부여하며, 스토리와 상관이 없고 일반적인 클리셰 cliché로부터 벗어나 있어서 해석할 기호처럼 다양한 해석의 가능성을 열어두었다.

한편 T. 카리에르 라플레르 T. Carrier-Lafleurs는 이 장면에 대한 또 다른 해석을 제시한다. 이 장면은 시간에 대한 사유로서 작품의 견인차 역할을 한다. 〈되찾은 시간〉에 나오는 강물의 흐름은 〈스완의 사랑〉을 계승하는 영화사적 시간이다.²⁶⁾ 게다가 이는 두루마리처럼 끊임없이 덧붙인 작가의 원고(원텍스트)를 의미한다.

23) 최영송, *op. cit.*, p. 56.

24) G. Deleuze, *Cinéma 1*, p. 112. “On a souvent parlé du goût de l’eau courant chez Jean Renoir. Mais ce goût, c’est celui de toute l’école française. [...] Dans l’école française, c’est tantôt la rivière et son cours, tantôt le canal, ses écluses et ses péniches, tantôt la mer, sa frontière avec la terre, le port, le phare comme valeur lumineuse.”

25) G. Deleuze, *Cinéma 1*, p. 121. 들뢰즈는 프랑스 영화가 액체적 지각 이미지를 특히 선호한다고 말한다. “[...] les Français privilégiaient l’image liquide : c’est là que la perception humaine dépassait ses propres limites, et que le mouvement découvrait la totalité spirituelle qu’il exprimait.”

26) Thomas, CARRIER-LAFLEUR, 〈Proust et le cinéma, Temps, image et adaptation〉, Thèse en contutelle Doctorat en littérature, arts de la scène et de l’écran, Université Laval et Université Paul-Valéry, 2014. p. 184.

L'image du cours d'eau, dans une coupure à la fois subtile mais évidente, fait place aux feuilles manuscrites de la Recherche, le spectateur reconnaissant la façon caractéristique qu'avait Proust de saturer sa page, de la diviser en plusieurs sections qui empiètent les unes sur les autres, du collage des « paperoles », à savoir des ajouts provenant d'une autre feuille. La page proustienne est à l'image d'une salle de montage, comme le souligne Ruiz, ce qui met à nouveau l'accent sur son double hypotexte.²⁷⁾

강물이 흘러가는 이미지는 섬세하면서도 뚜렷하게 잘려지고, 이어 원고의 페이지들이 화면을 차지한다. 프루스트가 텍스트를 채워가고, 서로 관련성 깊은 여러 부분으로 나누어 다른 페이지를 추가하면서, 종이 두루마리를 접합하는 독특한 방식을 관객들은 알아본다. 루이즈가 지적하듯, 프루스트의 페이지는 편집실의 이미지이며, 이는 이중 원 텍스트임을 한번 더 강조한다.

이렇게 해석하는 이유는, 프로로그 화면 이후에 프루스트의 집필 공간이자 임종의 침상을 조명하기 때문이다. 주인공의 글쓰기 과정을 직접 재현함으로써, 주인공이 작가인지 화자인지 등장인물인지 관객들은 혼란스러울 것이다.²⁸⁾ 주인공은 사진첩을 넘기며 돋보기로 들여다보며 추억한다. 카메라 앵글은 사진 속 인물을 클로즈업 *gros plan*하면서 등장인물 또는 작가의 부모님의 초상을 차례로 잡는다. 이렇게 작가의 전기와 스토리가 섞이면서, 프레임은 돋보기 아래 일그러지고 굽이치는 바로크적 초상화를 연출한다. 이는 마치 들뢰즈가 주장하는 물질(운동)과 표상(이미지)의 공존 가능성을 재현하는 듯하다.²⁹⁾

시지각적 상황과 관련된 또 다른 시퀀스는 ‘환등기 *lanterne*

27) *Ibid.*, pp. 184-185.

28) Vincent Ferré, *op. cit.*, p. 12.

29) 조성훈, *op. cit.*, p. 21.

magique’ 장면이다. 『스완의 집 쪽으로 *Du côté de chez Swann*』의 1부에서 어린 마르셀은 환등기로 볼 수 있는 중세 전설인 ‘주느비에브 브라방 *Geneviève de Brabant*’의 모험 이야기를 즐긴다. 환등기에 비친 오색 빛들이 방안의 커튼이나 손잡이와 겹치면서, 역사와 일상이 만나 비현실적 효과를 자아낸다. 영화에서도 베르두랭 Verdurin 부인의 연회에서 오데트 Odette가 손님들에게 방문을 열고 환등 놀이 중인 어린 마르셀을 보여준다. 이어서 사교계 손님들이 모두 석고상으로 갑자기 변하고 어린 마르셀은 그들 위에 환등기를 투사한다. 사실 이는 『되찾은 시간』에 나온 구절로서, 화자는 ‘인형들 *des poupées*’ 위에 시간의 환등을 비춘다고 말한다.

Des poupées, mais que pour les identifier à celui qu’on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d’esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder en même temps qu’avec les yeux avec la mémoire, des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d’habitude n’est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s’en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray.³⁰⁾

인형들, 하지만 당신이 알고 있던 인형과 동일시하려면 인형 뒤에 있는 여러 면에서 동시에 읽어야 했다. 꼭두각시 이 노인들을 눈으로 보면서 동시에 기억하려 했기 때문에, 세월의 형태 없는 색깔로 물든 인형, 시간을 겉으로 나타내는 인

30) M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Folio classique, Ed. Gallimard, 1989, p. 231./한편 라부와 Lavoie는 이 부분이 『되찾은 시간』의 2부이고, 침실의 환등기 부분은 『스완의 집 쪽으로』의 1부에서 나오므로, 이러한 몽타주는 수미상관이라는 순환성을 나타낸다고 말한다. (Guillaume Lavoie, 〈Sur trois contraintes à l’adaptation cinématographique d’*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust : Les cas de Visconti, Pinter, Schlöndorff et Ruiz〉) *www.revue-analyses*, vol.11, no.1, hiver 2016, p. 218.)

형, 평소에 ‘시간’은 보이지 않지만, 육체를 찾다가, 시간이 그들을 만나는 곳마다 붙잡아 시간의 환등을 보여준다. 옛날 콩브레 내 침실의 문손잡이에 비치던 골로처럼 비물질적이다.

이는 주인공이 파리의 사교계로부터 오랫동안 떠났다가 사교계 인물들을 다시 만나는 장면이다. 세월에 변형된 인물들을 발견하고, 육체에 만화경을 비추는 것처럼, 인형이라는 물질적인 형태에 비물질적인 ‘시간’의 색깔을 입히는 것(*le Temps montant sur les corps sa lanterne magique et faisant coexister les plans en profondeur*)이라고 말한다. 들뢰즈에 의하면 얼굴이나 물건에 스크린을 겹치는 것은 각 시간의 층위를 공존시키는 방법이다.³¹⁾ 이렇게 루이즈는 프루스트적 시각적 환상이나 환영을 창조하면서 베르그송이나 프루스트가 보인, 영화에 대한 경멸에서 벗어나고자 한다.³²⁾ 또한 들어가는 육체적 변형을 이미지로 기호화하는 동시에, 시간은 결코 파괴의 주범이 아니라 새로운 창조나 생성의 시간임을 우리에게 재확인해 준다.³³⁾

한편 영화에서 사교계는 해석의 기호로 환기된다.³⁴⁾ 환등기 장면 이후 어린 마르셀이 침실 문을 열자, 검은 실크햇트 *haut-de-forme*들과 흰 장갑들이 기하학적 형태로 바닥에 정렬해 있다. 당시 사교계 인사의 필수품인 모자와 장갑이 흑백으로 대비되는 시각 프레임은 수수께끼 같은 이미지를 자아낸다. 라부와에 의하면, 이는 화자의

31) G. Deleuze, *Cinéma 2*, p. 56. (17쪽 본문 인용 참고)

32) G. Deleuze, *Cinéma 1*, p. 10 재인용 (H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Alcan, Paris, 1907, p. 462.) 베르그송에게 영화는 ‘영화적 환영 *illusion cinématographique*’을 생산하는 가짜 운동이었고 프루스트에게도 영화는 ‘사실적 나열 *une sorte de défilé cinématographique des choses*’이며 현실과 거리가 멀다고 생각한다. (M. Proust, *op. cit.*, p. 189.)

33) Fabrice Gzil, <« Le Bal des têtes » : Proust et le corps vieillissant », *Gérontologie et société*, 2015./1, vol. 37, no. 148, pp. 73-81.

34) G. Deleuze, *op. cit.*, 1964, pp. 12-22. 들뢰즈는 『잃어버린 시간을 찾아서』의 탐색 대상은 ‘기호’이며 진실 찾기는 ‘기호의 표현 방식’을 의미한다. 이에 대해 4가지 기호 즉 사교계의 기호, 사랑의 기호, 감각 기호, 예술의 기호를 제안한다.

사교계 유입과 탈퇴를 상징화한 것으로서, 이런 이유 때문에 화자를 게르망트가로 인도한 친구 생-루 Saint-Loup와 첫 만남을 이 공간에서 연출한다.

Les chapeaux haut-de-forme, ainsi que les gants blancs disposés sur ces derniers, sont des signes très marqués de la mondanité. En ce sens, on peut interpréter que ces scènes signifient respectivement l'entrée et le départ du narrateur de la mondanité parisienne.³⁵⁾

실크 햇들과 그 위에 놓인 하얀 장갑은 이처럼 사교계를 각인하는 기호이다. 이러한 의미에서 이 장면은 파리 사교계로부터 화자의 진입과 탈퇴를 각각 의미한다고 해석할 수 있다.

사교계의 사회적 관습인 적절한 형식과 예의를, 모자와 장갑이라는 대상으로 제시하지만, 이 시퀀스는 관객들에게 초현실적인 신비감을 일깨우면서, 들뢰즈식 ‘사유의 폭력’을 유도한다.³⁶⁾ 루이즈는 사교계의 실체를 탐색하는 화자의 ‘진실 찾기’가 문학적 소명과 연관이 있으므로, 루이즈는 이를 중요한 단계로 인식하고 기호로 상징화한다.

C'est pourquoi tous les signes convergent vers l'art ; tous les apprentissages, par les voies les plus diverses, sont déjà des apprentissages inconscients de l'art lui-même. Au niveau le plus profond, l'essentiel est dans les signes de l'art. Nous demandons seulement qu'on nous accorde que le problème de Proust est celui des signes en général ; et que les signes constituent différents mondes, signes mondains vides, signes mensongers de l'amour, signes sensibles matériels, enfin signes de l'art essentiels (qui

35) Guillaume Lavoie, *op. cit.*, p. 216.

36) 도널드 보그, 『들뢰즈와 시네마』, 정형철 옮김, 서울, 동문선, 2003, p.168. 들뢰즈에 의하면, 이런 관점에서 시지각 기호는 습관적인 ‘클리셰’와 대립하며, 근본적인 차이는 시간-이미지와 결속돼야 한다.

transforment tous les autres).³⁷⁾

그래서 모든 기호는 예술을 향해서 치환된다. 모든 배움은, 가장 다양한 방법으로, 벌써 예술 그 자체의 무의식적 배움인 것이다. 가장 깊은 수준에서 본질은 예술의 기호들 속에 있다. 프루스트의 문제가 일반적으로 기호들의 문제인 것에 동의하는지 우리는 질문을 던진다. 즉 기호들은 다른 세계들 즉 사교계의 공허한 기호들, 사랑의 거짓 기호들, 감각적 물질의 기호들, 마지막으로 본질적 예술의 기호들이 다른 세계를 구성한다는 점에 대한 질문이다.

이밖에도 소설에서의 진실 탐색의 다양한 광학 장치들이나 렌즈들이, 영화에서는 키노-아이 Kino-eye에³⁸⁾ 해당하는 시각 프레임으로 나타난다. 예를 들면 샤를뤼스를 은밀하게 엿보던 둥근 창³⁹⁾, 생루루 Saint Loup의 외눈알 안경, 거울, 만화경, 돋보기 등의 출현은 왜곡, 변형, 파편화된 실체로부터 숨은 진실을 발견할 수 있다는 프루스트적 제안을 반영한 것이다. 십자가 처형이나 중세적 고문을 연상시키는 채찍 형벌을 자처하는 샤를뤼스 남작의 매조키즘적 행각은 전쟁의 공포감이나 두려움을 환기하는 실사 스크린과 함께 겹쳐진다. 이처럼 인간 이해의 폭을 넓혀주는 프루스트의 ‘관점의 복수성 pluralité’을 재현하기 위해 루이즈도 다양한 카메라 눈을 장착한다.

2) 청각기호

앞에서 보았듯이, 프루스트 소설에서 감각이 기억을 환기하는 데에 유리한 위치라면, 청각은 그 기화적 특성 덕분에 가장 상상력을 자극하면서 레미니상스로 화자를 이끈다. 따라서 영화에서도 주인공이 사진첩을 돋보기로 보는 장면에서 그들의 목소리가 보이스 오브 voix over로 들리면서, 스크린의 현재와 회상의 시간이 뒤섞인다. 청각이 특권적 인물을 소환하거나 회상-이미지를 생성하는 데에

37) G. Deleuze, *op. cit.*, 1964, pp. 21~22.

38) 프랑스어로는 l'œi-caméra, 즉 ‘카메라의 눈’ 또는 영화의 눈이다. D. 베르토프 Vertov에 의하면 이는 스토리와 서사를 배제한 영화방식을 지칭한다.

39) M. Proust, *op. cit.*, p. 122.

중요한 역할을 한다는 점은 주인공의 태도에서도 알 수 있다. 즉 그는 보는 것이라기보다는 듣는 것에 가까워서 멍한 표정과 시선으로 뭔가에 귀 기울이듯 약간 위를 바라본다.⁴⁰⁾ 또 소리나 감각으로 주인공의 비의지적 기억이 동시다발적으로 소환되는 시퀀스는, 이 영화에서 매우 성공적 장면으로 평가받았다. 찻잔에 숟가락이 부딪치자, 철도원의 기차 바퀴 두드리는 소리와 연결된다든가, 질베르트 Gilbert가 하인을 부르는 탕송빌 Tansonville의 작은종 소리가, 어린 시절 콩브레 성당의 종소리와 연결되는 등 다른 시공간을 몽타주 기법에 의해 끊임없이 개방하기 때문이다.

La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversation humanitaires, patriotiques, internationalistes et métaphysiques.⁴¹⁾

나는 끄집어내야 할 현실이 있다는 것을 방금 이해했다. 주체의 겉모습이 아니라 겉모습에는 거의 포함되지 않는 심오한 현실이, 접시에 놓인 숟가락 부딪치는 소리나 풀 먹인 냅킨의 뽀뽀함이 그 기호로 나타났다. 이는 인간적, 국제적, 형이상학적 대화보다 나의 채신을 위해 더 귀한 것이었다.

이처럼 현재의 이미지에서, 과거의 이미지로 또는 회상의 이미지로 이행하는 것은 매우 낯설게 보인다. 그래서 프루스트 작품의 시지각 기호가 시간-이미지를 실행하기 위해서 기억과 꿈이라는 매개물을 주로 이용했다면, 루이즈 감독은 베르뒤랭 부인의 연회로부터 콩브레의 어린 시절 환등기 장면과 게르망트 맥의 사교계 등으로

40) 이영재, *되찾은 시간*, Kino, 1999, 06.07, p. 110.

<https://blog.naver.com/kino1995/60017457182>, 게시일 2010. 08.29.

41) M. Proust, *op. cit.*, p. 189.

비선형적인 몽타주를 구성하면서, 현실의 지각 이미지를 확장해 영화적 사유를 유도한다.

결국 얼굴에 스크린이 겹치듯 영화적 시지각 기호는 신체와 세계를 조직하는 것이고 액체적 지각과 기체적 지각을 작용하면서 새로운 시공간을 창안한다.⁴²⁾ 마찬가지로 소설의 화자가 사교계의 기호를 배움으로써 이를 해석하고 표현하는 예술 기호를 습득했다면, 루이즈는 사교계의 기호를 기하학 형태와 색채의 오브제로 구성한다. 또한 서사적 개연성이 부족하고 시간이 뒤죽박죽 섞인 듯한 몽타주는 역동적 이미지를 담보하지만 뚜렷한 중심점이 없어서 마치 소리가 허공에 사라지듯 이미지를 파편화한다. 사실 이는 시간과 기억, 공간을 직접적으로 다루는 현대영화의 특징과도 연관성이 깊다.

2.2. 시간-이미지

영화를 ‘움직이는 이미지 l'image-mouvement’로 간주했을 때, 그 영상적 재현은 늘 현재적 이미지이지만, 지나가는 순간 현재는 이미 이중화되어 과거로 보존된다. 즉 운동 이미지가 인간의 감각과 운동도식을 이미지로 기호화한 것이라면, 시간-이미지 l'image-temps는 인간의 감각에서 벗어나 현실태 *actuel*와 잠재태 *virtuel*의 구도로 들어간다.⁴³⁾ 들뢰즈는 영화의 시간-이미지를 가리키기 위해 ‘잠재적인 것의 직접적 현시’라는 개념을 제시한다. 특히 현실화된 프레임 바깥에 잠재태로서의 플랑 *plan*은 영화의 속성이기도 하다.⁴⁴⁾ 플랑은 프레임과 몽타주 *montage*의 중간에 위치하면서 위치를 이동하거나

42) 데이비드 디머, *op. cit.*, p. 239.

43) 최영송, *op. cit.*, p. XVIII.

44) 프레임은 1초에 24개인 필름의 한 조각이라는 기계적 의미이지만, 배후에는 잠재된 플랑 *plan*이 있다. 플랑은 움직임의 단위로서 ‘동적 단면’ 또는 ‘시간적 원근’을 함축하는 개념이라고 말한다. (‘플랑 *plan*’은 영어의 ‘쇼트 *shot*’에 해당한다. 들뢰즈적 용어로 통일하기 위해 우리는 쇼트를 프랑스어 용어인 ‘플랑’으로 지칭하기로 한다.) 만약 인간의 ‘의식’이 분리된 것 가운데 결합을 만들어낸다면, 들뢰즈는 영화에서는 플랑이 의식처럼 작용한다고 말한다. (본고 16쪽 인용 참조)

지속의 변화를 유도하는 운동-이미지라고 들뢰즈는 규정한다.

Le plan est comme le mouvement qui ne cesse d'assurer la conversion, la circulation. Il devise et subdivise la durée d'après les objets qui composent l'ensemble, il réunit les objets et les ensembles en une seul et même durée. Il ne cesse de diviser la durée en sous-durées elles-mêmes hétérogènes, et de réunir celles-ci dans une durée immanente au tout de l'univers. Et, étant donné que c'est une conscience qui opère ces divisions et ces réunions, on dira du plan qu'il agit comme une conscience.⁴⁵⁾

플랑은 전환과 순환을 보장하는 끊임없는 움직임과 같다. 그것은 전체를 구성하는 대상들에 따라 지속을 분할하고 재분할한다. 유일하고 동일한 지속 안에서 집합과 대상들을 결합한다. 플랑은 지속을 끊임없이 이질적인 하위 지속들로 나누며, 우주 전체에 내재된 지속으로 결합한다. 그리고 이러한 분열과 재결합을 주관하는 것은 의식이기 때문에 우리는 플랑에 대해 의식처럼 작용한다고 말할 수 있다.

그런데 영화에서 시간을 재현하는 방법은 플랑과 플랑이 합해 종합한 몽타주이지만, 들뢰즈에 의하면 이는 순수한 형태의 시간 이미지가 아니라고 생각한다. 왜냐하면 현재의 이미지와 회상의 이미지는 시간이 아니라 현재로만 존재하기 때문이다. 따라서 들뢰즈는 운동을 넘어서는, 운동으로부터 해방된 ‘내적 지속’으로서의 시간-이미지를 운동-이미지와 구별한다. 운동 자체로부터 이탈한, 시간 자체에 대한 지각을 다루는 시간-이미지의 가능성을 설명하고자 한다. 즉 영화에서 시간이란, 몽타주의 중개를 통해 운동과 시간과 연결될 수 있으며 논리적인 연속성이 파괴되면서 시간-이미지를 창출한다.⁴⁶⁾ 영화가 현재의 운동-이미지에서 시작해 몽타주를 통해 현재가 과거가 되지만 현재로 재현된다는 점에서 들뢰즈는 현재의 이미지

45) G. Deleuze, *Cinéma 1*, p. 34.

46) 데이비드 디머, *op. cit.*, p. 274.

와 공존하는, 과거와 미래를 포착하는 가능성을 영화에서 발견했다. 특히 몽타주로 시간 이미지를 재구성하므로 영화는 필연적으로 시간적 속성을 가진다.⁴⁷⁾ 이러한 이미지의 시간화 작업에 대해 들뢰즈는 프루스트적 차원과 연결시키고 있다.

C'est, nous le verrons, parce qu'il y a des variétés de l'image-temps comme il y avait des types de l'image-mouvement. Mais toujours l'image-temps directe nous fait accéder à cette dimension proustienne d'après laquelle les personnes et les choses occupent dans le temps une place incommensurable à celle qu'il tiennent dans l'espace. Proust parle alors en termes de cinéma, le Temps montant sur les corps sa lanterne magique et faisant coexister les plans en profondeur. C'est cette montée, cette émancipation du temps qui assure le règne du raccord impossible et du mouvement aberrant. Le postulat « l'image du présent » est un des plus ruineux pour toute compréhension du cinéma.⁴⁸⁾

나중에 보겠지만, 이것은 여러 유형의 운동-이미지가 있듯이 다양한 시간-이미지가 있기 때문이다. 그러나 직접적인 시간-이미지는, 인물과 사물들이 공간 속에서 점유하는 위치에 다가, 시간 속에서 측정할 수 없는 위치를 차지하는, 프루스트적 차원에 항상 도달하도록 하는 것이다. 프루스트가 인간의 신체 위에 자신의 환등을 비추고 있는 시간, 각 층위가 깊이 속에서 공존할 수 있게 하는 시간에 대해 말할 때, 그는 이미 영화의 용어로 이야기하고 있다. 바로 이러한 시간의 구축과 해방이 불가능한 매치, 일탈적인 운동의 도래를 보증한다. ‘현대의 이미지’라는 가설은 영화에 대한 모든 인식에서 가장 파괴적인 것 중 하나이다.

들뢰즈는 시간 층위의 공존을 영화의 몽타주와 연관된다고 말한

47) Paola Marrati, *Gilles Deleuze cinéma et philosophie*, Paris, puf, 2003, p. 87.

48) G. Deleuze, *Cinéma 2*, pp. 56~57.

다. 베르그송이 데자뷔 *déjà-vu* 즉 현재의 사건을 이미 경험한 것으로 느끼는 감각 중 기억과 지각을 구분하듯 이 경험을 현재의 지각 이미지와 공존하는 잠재태로 이중화한다. 들뢰즈는 현실태와 잠재태가 식별 불가능한 이미지로 된 것을 ‘유리 기호’라고 부르고 있고 이를 첫 번째 시간-이미지로 간주한다.⁴⁹⁾ 운동-이미지라는 인간의 감각인 시각기호와 청각기호는 현실의 이미지로서, 관객의 뇌에서 구성하는 잠재적 이미지로 연결되는 것을 막지만, 시간의 결정체인 유리 기호 *hyalosignes*는 잠재태와 현실태를 이들에게서 연결하도록 한다. 유리 기호의 이러한 특성은 잠재태와 현실태의 교환이라는 시간적 차원과 관계가 있다.⁵⁰⁾ 즉 현재는 첫 번째 구성 기호이며, 두 번째는 과거이며 미래는 발생의 기호이다. 영화에서도 자주 등장하는 시간-이미지에 해당하는 유리 기호로 ‘거울 기호’와 ‘조각 형상’이 자주 등장한다. 이러한 유리 기호가 주체의 주관화인 예술 기호와 가장 연관성이 깊다는 점에서 프루스트의 예술론과 맺는 밀접한 연관성에 주목할 것이다.

1) 거울 기호

카메라의 화면이 마치 거울의 효과를 내는 것을 거울 이미지라고 말한다. 이를 유리 기호 이미지라고 부르기도 하며, 들뢰즈에 의하면 안과 밖이 소통하는 이미지이다. 그는 잠재태적 이미지를 현실화하는 방법으로서 ‘거울 이미지’ 등을 제안한다.

[...] l'image en miroir est virtuelle par rapport au personnage actuel que le miroir saisit, mais elle est actuelle dans le miroir

49) *hyalosignes*(hyalo)는 그리스어로서 ‘유리기호’라고 부른다. 들뢰즈는 시간-이미지로서 유리기호와 함께 시간기호, 정신기호로 나눈다. 단 본고에서는 첫 번째 유리 기호만 다루기로 한다. 왜냐하면 들뢰즈의 각 기호들은 궁극적으로 종합되어 나타나기 때문이다. 그에 의하면 시지각 기호와 청각 기호는 서로 재결합하여 유리 기호와 시간 기호 및 정신기호가 될 시간과 공간의 ‘섬광들’이다. (데이비드 디머, *op. cit.*, pp. 268~269.)

50) 신재풍, 「영화의 이미지와 기호를 통해 본 사유의 문제」, 『홍익대학교 대학원』, 2003, p. 73. 들뢰즈는 잠재태와 현실태라는 이러한 성격의 이중적 시간을 ‘크리스탈-이미지’라고 부른다.

qui ne laisse plus au personnage qu'une simple virtualité et le repousse hors champ.⁵¹⁾

거울 이미지는 거울이 포착한 현실적인 인물에 대해서 잠재태이지만, 인물에 단순한 잠재성을 남긴 채 그를 화면 밖 영역으로 밀쳐버리는 거울 속에서는 현실태적이다.

루이즈는 화면잡기 *cadrage*⁵²⁾ 내 수많은 거울을 유추 반복적으로 ‘끼워넣기’하면서, 대상과 주체, 안과 밖의 혼란을 초래한다. 예를 들어 카메라가 거울을 통해 작가의 침실을 비춘다든지, 라셀 Rachel 이 보는 거울과 질베르트가 보는 거울이 도플갱어처럼 중복되는 장면 등에서 거울은 또 하나의 카메라의 눈이 된다. 라셀의 무대 의상을 입은 질베르트의 모습은 라셀을 향한 질투를 의미하는 거울 이미지이다. 거울은 카메라의 눈이라는 현실태적 스크린이 보여주지 않는 또는 스쳐 지나가 버린 틀 바깥 외화면 *hors champs*의 잠재태를 교환한다. 카메라가 이를 접속하면서 객관적 환영의 기호적 재현 문제를 제기함으로써 대상과 외양이 하나로 유착 *coalescence*된다.

Si l'on va jusqu'au bout de cette tendance, on dira que l'image actuelle a lui-même une image virtuelle qui lui correspond comme un double ou un reflet. Et termes bergsoniens, l'objet réel se réfléchit dans une image en miroir comme dans l'objet virtuel qui, de son côté et en même temps, enveloppe ou réfléchit le réel : il y a « coalescence » entre les deux. Il y a formation d'une image biface, actuelle et virtuelle. C'est comme si une image en miroir, une photo, une carte postale s'animaient, prenaient de

51) G. Deleuze, *Cinéma 2*, pp. 94~95.

52) G. Deleuze, *Cinéma 1*, p. 23. “On appelle *cadrage* la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires. [...] Ce qui fait dire à Jakobson que ce sont des objets-signes, et, à Pasolini, « des cinèmes ». ‘cadre’는 frame(영어)과 동일한 용어이나 본고에서는 프레임보다는 역서와 통일하여 ‘화면 잡기’로 해석한다. (질 들뢰즈, 유진상 옮김, 『시네마 I』, 서울, 시각과 언어, 2002, p. 29.)

l'indépendance et passaient dans l'actuel, quitte à ce que l'image actuelle revienne dans le miroir, reprenne place dans la carte postale ou la photo, suivant un double mouvement de libération et de capture.⁵³⁾

만약 이 경향의 끝까지 간다면, 현실태적 이미지는 그 자신, 마치 분신 혹은 그림자처럼 그에 상응하는 하나의 잠재태적 이미지를 갖고 있다고 말할 수 있을 것이다. 베르그송의 용어로 말하자면, 실재 대상은, 자신의 옆에서 그리고 동시에으로 실재인 것을 감싸거나 반사하는 잠재적 대상과도 같은 거울 이미지를 통해 자신을 비춰본다. 즉 이 둘 사이에는 ‘유착’이 존재한다. 현실태적이면서 동시에 잠재태적인 양면 이미지를 형성할 수 있다. 이것은 마치 거울 이미지, 사진, 우편엽서가 생동하여 독립성을 획득하고 현실태 속으로 이행하듯, 심지어는 현실태적 이미지가 해방과 포획이라는 이중적 움직임을 따라 거울로 다시 돌아와, 카드 엽서나 사진 속에 다시 자리를 잡은 것과도 같다.

이는 소년 마르셀이 소녀 질베르트와 함께 찍은 사진 뒷면의 서명이 에너그램 *Anagram*처럼 변형된다는가, 마르셀과 알베르틴의 만남이 꿈인지 실제인지 경계가 모호하듯이, 현실태적 이미지와 잠재태적 이미지의 경계가 사라진다. 따라서 식별 불가능의 지점인 시간 그 자체 순수 상태의 시간을 거울 기호가 이끌어낸다.

그런데 추억과 실재, 객관적 대상과 이미지 사이에 놓인 간극에 대해 화자가 언급한다. 마티네에 참석했을 때 사교계 사람들의 현재와 과거의 여러 모습을 상기하면서 머릿속에서 전체를 재구성하고자 애쓰지만⁵⁴⁾, 추억 속에서 이미지로만 떠오른다는가, 망각이 본질을 은폐시킨다. 질베르트를 다시 만났을 때 메제글리즈 *Méséglise*의 소꿉 친구를 산사와 나무꽃 향기로만 기억하기 때문에 화자는 환멸

53) G. Deleuze, *Cinéma 2*, pp. 92~93.

54) 20년 전 블로흐 Bloch는 대공 댁에는 감히 일선도 할 수 없는 사회적으로 낮은 신분이었으나, 지금은 서로 초대를 받는 대가가 되었고 인품이 매우 신랄하고 사회적 분별력을 갖춘 사람으로 평가받는다.

감에 사로잡혔다.⁵⁵⁾

Plus d'une des personnes que cette matinée réunissait ou dont elle m'évoquait le souvenir, me donnait par les aspects qu'elle avait tour à tour présentés pour moi, par les circonstances différentes, opposées, d'où elle avait, les unes après les autres, surgi devant moi, faisait ressortir les aspects variés de ma vie, les différences de perspective, comme un accident de terrain, colline ou château, qui apparaît tantôt à droite, tantôt à gauche, semble d'abord dominer une forêt, ensuite sortir d'une vallée, et révèle ainsi au voyageur des changements d'orientation et des différences d'altitude dans la route qu'il suit. En remontant de plus en plus haut je finissais par trouver des images d'une même personne séparées par un intervalle de temps si long, conservées par des moi si distincts, ayant elles-mêmes des significations si différentes, [...].⁵⁶⁾

이 마티네에 모였거나, 또는 이 마티네에서 내가 환기한 사람 중 몇몇은, 지난날 다르고 대립적 상황에서 내게 차례차례 나타나 번갈아 보이던 그 옛날 모습이 나타나는 동시에, 내 인생의 여러 양상이나, 관점의 차이들을 떠오르게 했다. 마치, 땅의 기복이나, 언덕이나 성이, 어떤 때는 오른쪽에, 어떤 때는 왼쪽에 나타나, 처음에는 숲이 내려다보이다가, 다음에는 골짜기에서 우뚝 솟은 듯하여서, 나그네에게 그가 걸어가길의 방향 변화나 고도차이를 알려주듯이, 더욱더 멀고 아득한 과거로 거슬러 올라가다 보니, 나는 마침내, 동일인물이라는 하지만, 오랜 시간의 격차 때문에 서로 떨어지고 분리된 나의 여러 ‘자아’ 속에 보존되어 있을 뿐만 아니라, 그것들 자체 또한 매우 다른 의미를 지닌 갖가지 심상을 발견하였다.

55) 민진영, 「프루스트와 크리스탈 이미지」, 『한국프랑스학논집』 78, 한국프랑스학회, 2012, p. 287. “물질성이 내면과 만나서 비물질성이 되는데, 이 과정에서 이미지 사이의 간격(intervalle)이 존재한다. 즉 이 간격에 의해 객관적으로 존재했던 이미지들이 주관화된단.”

56) M. Proust, *op. cit.*, pp. 276-277.

프루스트가 이러한 시간이 가져온 차이와 격차를 동시성과 병렬성이라는 시간의 공간화 개념으로 극복한다면, 루이즈 감독은 이러한 간격을 독특한 미장센으로 연출한다. 질베르트와의 추억은 회상하면서 『스완의 집 쪽으로』에서의 첫 만남을 중년의 그녀와 연결하고, 탕송빌 Tansonville에서 콩브레의 종탑과 연결한다. 그리고 마티네에서 기차여행으로 이어가는, 이러한 비선형적 몽타주 편집은 소설 『되찾은 시간』의 한 구절과도 연관되어 있다.

La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années.⁵⁷⁾

콩브레의 정원에서 내가 방울 소리를 들었던 날은, 그토록 멀리 그러나 내 안에 있는, 내가 알지 못하는 망망한 차원에서 표식이었다. 나의 발밑을 보는 듯한 그러나 내 안에 있는, 마치 엄청난 높이에서 있듯이, 무수한 세월을 발견하고 현기증을 느꼈다.

어린 시절 콩브레의 침실에서 또는 정원에서 들었던 방울 소리를 떠올리며 마티네와 콩브레 사이에 놓였던 장구한 시간의 흐름을 직면하고, 자신의 육체에 내재한 온 과거를 발견하면서 작품은 종반부에 도달한다. 반면 영화에서는 부서진 찻잔을 질베르트가 마호가니 상자에 넣어 소중히 보관하는데, 이는 들뢰즈식으로 말하면, 깨진 찻잔처럼 과거는 돌이킬 수 없지만, 첫사랑의 추억은 ‘상자’에 편린으로 소중하게 담겨있다. 이 상자란 ‘육화된 시간의 기호 *cette notion du temps incorporé*’로서⁵⁸⁾ 들뢰즈가 『프루스트와 기호들』에서 말한

57) *Ibid.*, p. 352.

58) M. Proust, *op. cit.*, p. 351. “Si c’était *cette notion du temps incorporé*, des années passées non séparées de nous, que j’avais maintenant l’intention de mettre si fort en relief, c’est qu’à ce moment même, dans l’hôtel du prince de Germantes, ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant,

〈상자들과 꽃병들 Les boîtes et les vases〉을⁵⁹⁾ 이미지화한 것으로 유추해 볼 수 있다.

For Deleuze, cinema presents time indirectly through images that are in movement and in relation to each other as sets (ensembles) are to wholes (touts)—a conceptual move similar to the passages on boxes and vases he analyze twenty years earlier in Proust et les signes. More importantly, cinema presents time directly through what he terms “time-images” or, borrowing from Felix Guattari, “crystals of time.” A time crystal is an image where the virtual coexists with its own actual present in a state of indeterminacy before they split off into past and future.⁶⁰⁾

들뢰즈에게 영화는 세트(앙상블)가 전체(모든 것)에 속하는 것처럼 서로 관계되며 움직이고 있는 이미지를 통해 간접적으로 시간을 제시한다. 개념은 20년 전 그가 『프루스트와 기호들』에서 분석한, 상자와 꽃병과 유사하다. 더 중요한 것은 영화는 그가 ‘시간-이미지’라고 부르는 것, 또는 펠릭스 가타리 Felix Guattari에서 차용한 ‘시간의 결정체’를 통해 시간을 직접적으로 제시한다는 것입니다. 시간 결정체는 가상이 과거와 미래로 갈라지기 전에 불확실한 상태에서 자신의 실제 현재와 공존하는 이미지이다.

즉 이 상자는 깨진 유리 조각이라는 내용물 contenu을 담은 그릇 contenant인 동시에, 부분과 전체 partie-tout를 암시하는 기호이다. 이 깨진 찻잔은 다른 장면에서도 연장돼 질베르트가 깨진 찻잔들에다가 동전을 담아 서랍에 가지런히 보관한다.⁶¹⁾ 이 일화는 영화의 스

ferrugineux, intarissable, criard et frias de la petite sonette qui m’annonçait qu’enfin M. Swann était parti et maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-même, eux situés pourtant si loin dans le passé.”

59) G. Deleuze, *op. cit.*, 1964, pp. 140~157.

60) Patrick M. Bray, 〈The “Debris of Experience” : The cinema of Marcel Proust and Raoul Ruiz〉, *The Romanic Review*, vol.101, no.3, The Trustees of Columbia University. p. 472.

토리나 소설의 내용과 무관해 보이지만, 잃어버린 시간을 되찾는 함축적 implication 기호이다. 사실 질베르트와의 첫사랑, 알베르틴과의 사랑도 깨진 찻잔처럼 복원할 수 없으나, 진실을 구축하는 데에 ‘상자’ 또는 ‘꽃병’은 중요한 형상기호 *signe du figure*이다.⁶²⁾ 시간의 결정체도 이러한 시간의 분할 작용 덕분에 만들어진다.⁶³⁾ 들뢰즈에 의하면, 크리스탈 이미지 즉 결정체 이미지는 시간의 가장 본질적 작용이다. 과거는 현재가 과거로 구성되는 것이 아니고, 시간은 현재와 과거를 매 순간 동시에 복제해야 한다. 현재는 모든 순간에 이중화되어 과거에 보존된다.

Dans le roman, c'est Proust qui saura dire que le temps ne nous est pas intériorité, au sens où nous intériorisons le temps qui se dédouble, qui se perd lui-même et se retrouve en lui-même, qui fait passer le présent et conserver le passé.⁶⁴⁾

소설에서 프루스트는 시간이 우리 안에 내재해 있는 것이 아니라, 복제되는 또는 스스로 잃어버렸다가 되찾고, 또는 현재를 지나가면서 과거를 보존하는, 시간에 우리가 바로 내재해 있다는 의미로 말하게 될 것이다.

그것은 이질적인 방향으로 서로 다르거나 같은 것에 해당하는 현재를 둘로 나눈다. 하나는 미래를 향해 나아가고 하나는 과거로 빠진다. 시간은 이 분할로 구성되며 우리가 결정체에서 보는 것은 분

61) G. Deleuze, *op. cit.*, 1964, p. 145. 들뢰즈적 시각에 의하면, 깨진 그릇을 담은 상자를 주인공이 열어본다는 점에서 이는 첫 번째 형상 *figure*에 속하고, 깨진 찻잔들이다가 동전을 보관한다는 점에서 내용과 내용물이 일치하지 않는 두 번째 닫힌 꽃병의 형상 *figure*을 의미한다. 즉 첫 번째는 억압을 해제하고 추억을 펼치는 행위이고, 두 번째는 서로 소통할 수 없고 단절된 상태이지만 폐기가 아닌 새롭고 다양한 용도로 보관되어 ‘차이’를 보인다.

62) *Ibid.*, pp. 140~157. Chapitre II. « Les boîtes et les vases »

63) 최영송, *op. cit.*, p. 95. “크리스탈 이미지 *image-cristal*는 수많은 면으로 이루어진 다이아몬드처럼 서로를 동시에 비추고 있는 모양새로서 결정체 이미지라고 부른다. 이는 실재와 상상, 현재와 과거, 잠재태와 현실태의 식별이 불가능한데 이는 실존하는 이미지들의 객관적 성격이라 할 수 있다.”

64) G. Deleuze, *Cinéma 2*, p. 110.

할과 시간이다.

Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé [...]. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal.⁶⁵⁾

크리스탈 이미지를 구성하는 것은 시간의 가장 본질적인 작용이다. 왜냐하면 과거는 현재 이후 과거에 구성되는 것은 아니고 그것은 동시에 시간은 각각의 순간마다 현재와 과거로 분할된다. 그것은 천성적으로 서로 다르다. 동일하게 돌아오는 현재가 이질적인 두 방향으로 나뉜다. 하나는 미래를 향해 시작하고 다른 하나는 과거로 내려간다. [...] 시간은 분할로 구성되고 크리스탈 속에서 보는 것은 시간이다.

우리를 통해서 혹은 결정체로 바라보는 것은 현재를 지나가게 하고 이들 서로를 차례로 대체시키며 미래로 향하게 하는 동시에 모든 과거를 보존하면서 어두운 깊이로 떨어뜨리는 이중적 움직임을 갖는 시간이다. 이러한 시간 결정체 이미지 중 대표적인 거울 기호로서 ‘에필로그’ 장면을 들 수 있다. 『꽃피는 아가씨들 그늘에서 *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*』의 주요 배경인 발백 Balbec 해변을 전경으로 두고, 에필로그에서는 3명의 주인공을 같은 프레임에 두면서, 주인공 ‘je’의 목소리를 내레이션으로 삽입한다. 영화는 작품을 쓰고 있는 늙은 작가의 현재와, 영화 서사의 현재, 어린 시절과 사춘기 시절의 화자 즉 4개의 시간적 지층을 파노라마식으로 응축한다.⁶⁶⁾ 순간의 나열이 시간이 아니듯, 몽타주도 부분들의 나열로만

65) G. Deleuze, *Cinéma 2*, pp. 108~109.

제한되지 않는다. 그리하여 루이즈는, 프루스트와 들뢰즈의 복수화된 시간과 유사한 중첩된 시간의 이미지를 어셈블리지 *assemblage*함으로써 이 장면은 거울의 효과를 지닌다.⁶⁷⁾ 게다가 이 장면은 프롤로그와 수미상관의 구조를 보인다. 프롤로그에서는 굽이치는 강물을 줌인했다면, 에필로그에서는 하늘로 줌아웃 후 다시 파도치는 바다에 앵글을 맞추기 때문이다. 그 결과 영화의 처음과 끝은 거울처럼 중첩되고 반사한다.

Il faut bien qu'il passe pour que le nouveau présent arrive, il faut bien qu'il passe en même temps qu'il est présent, au moment où il l'est. Il faut donc que l'image soit présente et passé, encore présente et déjà passée, à la fois, en même temps. Si elle n'était pas déjà passée en même temps que présent, jamais le présent ne passerait. Le passé ne succède pas au présent qu'il n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été. Le présent, c'est image actuelle, et son passé contemporain, c'est l'image virtuelle, l'image en miroir.⁶⁸⁾

새로운 현재가 그를 대체할 때, 과거가 된다고 항상 말한다. 그러나 그것은 아무 의미가 없다. 새로운 현재가 오기 위해서, 현재는 지나가야 하고, 현재가 현재인 순간, 현재이면서 동시에 지나가야 한다. 그러므로 이미지는, 아직 현재이면서 이미 과거이며, 동시에 그리고 한꺼번에 현재이면서 과거여야만 한다. 만약 이미지가 이미 지나가지 않았다면 현재인 동시에 현재는 결코 과거가 아니다. 과거는 더이상 존재하지 않는 현재에 이어질 수 없다. 과거였던 현재와 공존한다. 현재는 잠재태적 이미지와 자신의 동시적 과거인 잠재태적 거울 이미지이다.

즉 영화 상영이라는 현재 시점에서 어린 마르셀과 늙은 마르셀을

66) 루이즈 감독은 주인공 마르셀과 함께 Marcel vieux, Marcel enfant, Marcel adolescent 등 같은 배역에 4명의 배우를 각각 캐스팅한다.

67) 앞에서 지적하듯, 뱅상 페레는 이러한 연출 방식을 호평한다.

68) *Ibid.*, pp. 105~106.

동시에 조합하는 이 마지막 장면은, 과거의 이미지와 미래의 이미지 즉 현실태가 아닌, 잠재태의 이미지가 결정화 *cristalisation*되어 주인공의 현재에 이를 불러들여 같은 프레임에서 동시에 보게 하는 거울 이미지를 구성한다.

Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc ces deux aspects : il est actuel et viruel, perception d'un côté et souvenir de l'autre. [...] Celui qui prendra conscience du dédoublement continuuel de son présent en perception et en souvenir [...] se comparera à l'acteur qui joue automatiquement son rôle, s'écoutant et se regardant jouer.⁶⁹⁾

우리의 현실적인 존재성은 이것이 시간 속에서 펼쳐짐에 따라 점차적으로 잠재적인 존재성, 거울-이미지로 이중화된다. 우리 삶의 매 순간은 그러므로 이와 같은 두 가지 양상을 갖는다. 즉 그것은 현실태이면서 동시에 잠재태이며, 한편에는 지각 그리고 다른 한편에는 회상으로 이루어진 것이다. [...] 지각과 회상으로의 지속적인 현재의 이중화를 의식하게 될 사람은 [...] 자신이 말하는 것을 듣고 자신이 연기하는 것을 바라보면서 자동적으로 자신의 배역을 연기하는 배우에 비견될 만하다.

주인공 또는 등장인물의 현재와 과거를 중첩한 회상은 영화의 플래시백 기법과 차별화된,⁷⁰⁾ 기억의 회생 방식으로서 이러한 과거의 이미지 층으로 이루어진 시간의 시각적 재현으로 볼 수 있다. 또한 영화의 주인공과 작가를 동시에 스크린에 불러들이는 미장아빔 *mise en abîme*의 효과는, 과거와 현재의 경계를 사라지게 하면서 앞

69) *Ibid.*

70) 민진영, *op. cit.*, p. 294. “들뢰즈에 의하면 플래시백만으로는 회상-이미지의 진정한 진리에 다가가기 힘들다고 말한다.”

으로 생성할 작품 *devenir l'autre*의 기호 이미지로 작동한다.⁷¹⁾ 주인공 마르첼로 마자렐라 M. Mazzarella가 작가 프루스트와 외형적으로 흡사하고, 프루스트의 침실을 복제한 공간 설정은 작가와 주인공을 혼동하는 거울 반사의 효과를 자아낸다. 비평가에 따라 소설 내용에서 벗어난다는 점에서 논란의 여지가 있으나 이러한 연출 덕분에 작품을 모르는 관객도 내레이션을 이야기 시간의 전체를 충분히 이해할 수 있다고 루이즈는 말한다.⁷²⁾ 이 에필로그 장면은 루이즈의 순수한 창작의 결과로서 루키노 비스콘티 L. Visconti의 〈베니스의 죽음 *Mort à Venise*〉과 동일하게 재생된다는 점에서, 비스콘티를 향한 오마주로써 프루스트가 확신하는 예술의 영원성을 재현한다. 즉 시간에 대한 순수한 사유를 탄생시키면서 예술을 통해 ‘되찾은 시간’에 접근하는 유리 기호이다.⁷³⁾

2) 조각상

영화 〈되찾은 시간〉에는 수많은 조각상이 등장하는데 이 조각상은 매우 중요한 모티브이다. 우선 영화의 초입부에서 카메라는 주인공의 침실에 있는 조각상들을 프레임마다 다양한 각도로 비춘다. 비너스 조각상을 비롯한 크고 작은 조각상은 시간을 형상화하고 현재화한 것으로 현실태와 잠재태들 사이에 존재하는 ‘사유의 이미지 *l'image de la pensée*’라고 가정해 본다. 우선 흘러가는 시간을 인식하는 예술 기호를 상징한다. 고정된 자세로 신체화된 순간을 의미하는 조각상은, 묘사된 공간적 이미지에 상응하면서 프루스트의 시간 인식을 대변하는 중요한 기호로서, 시간을 형상화한 예술적 이미지로

71) *Ibid.*, pp. 301~303. “들뢰즈에게는 다양한 이미지들의 시간이 있고 과거와 현재는 공존하는 시간이다. 단 과거는 잠재태로 순수하게 존재하다가 어느 순간 현재에서 현실화하면서 크리스탈 이미지가 만들어진다.”

72) Interview with Stéphane Bouquet, “Dans le laboratoire de La Recherche, entretien avec Raoul Ruiz,” *Cahiers du cinema* 535, 1999, p. 48. “Il faut postuler que personne n'a lu Proust, que ceux qui l'ont lu l'ont oublié, et que chacun, même s'il ne l'a pas lu, se rappelle quelque chose.”

73) G. Deleuze, *Cinéma 2*, pp. 68~69. 들뢰즈는 이런 유리 기호를 ‘현실태적 이미지와 그 잠재태의 가장 요약된 회로 *récapitulations* entre l'image virtuelle et actuelle’로 보았다.

간주할 수 있다. 조각상들은 신체들을 거울처럼 반사하면서 시지각 기호를 유착시킨다. 라부아도 루이즈 작품의 수많은 조각상은 매우 중요한 시각적 모티브라고 말한다.⁷⁴⁾ 그에 의하면, 이 조각상은 프롤로그 장면처럼 시간의 흐름에 대한 사유를 상징화한 것이다. 이 조각상은 시간의 흐름에 따라 부서지고 변형하므로 시간의 흐름이라는 특징을 보인다. 동시에 조각상은 고정된 한순간을 표현한다. 어떤 특정 순간에 자세를 취하고 육체를 고정하기 때문이다. 그래서 루이즈는 이런 조각상의 역설적 성격에 관심을 보이며 이것이 프루스트 작품의 중요한 테마를 표현한다고 생각하였다. 즉 영화가 이미지의 움직임일 한순간 포착하는 반면 시간의 흐름에 따라 움직인다는 역설적 특징과 동일한 맥락을 형성하기 때문이다.

그리고 이 조각상은, 프루스트 작품의 벵테이유 소나타처럼, 자주 등장하면서 앞 플랑과 뒷 플랑을 이어주는 대위법 같은 기능을 한다. 사실 소설 속 인물인 베르고트 Bergotte나 벵테이유 Vinteuil를 대신하여, 영화에서는 ‘Salvini’라는⁷⁵⁾ 조각가의 이야기가 내레이션 형태로 등장한다. 죽음 직전의 이 조각가에게 천사가 그의 삶을 다시 살 수 있는 시간을 주지만, 이 시간을 자신의 마지막 작품을 돌아볼 수 있는 시간으로 사용하기를 그는 원했다.⁷⁶⁾ 그러므로 조각상은 ‘영원’이라는 미래로 향하는 예술적 상징이며, 죽음이라는 현실에 맞서는 시간의 결정체, 더 나아가 죽음을 목전에 둔 주인공의 문학적 사명을 암시하는 다양한 기호로 해석할 수 있다. 이 조각상들은 이 신체라는 결정체 이미지를 반영하므로 들뢰즈의 시간-이미지와 운동-이미지로의 흐름을 알레고리적으로 재현한 것이다. 즉 거울과 마찬가지로 잠재태적 이미지를 현실화하는 결정체적 이미지일 것이다.

74) G. Lavoie, 〈Proust, Visconti, Pinter, Schlöndorff et Ruiz〉, *www.revue-analyses.org*, vol.11, no.1, hiver 2016, p. 218.

75) Savino Salvini(1824~1899)는 이탈리아의 조각가로서 〈다비드의 조각상〉으로 유명하다.

76) 이 내용은 루이즈와 시나리오 작가 질 토랑 Gilles Taurand의 창작에 의한 것으로서 원작과는 다소 거리가 있다.

또 조각상과 관련된 결정적 에피소드로서 우리는 게르망트 대공의 도서관에서 주인공이 연주회가 끝나기를 기다리는 장면을 들 수 있다. 주인공은 도서관에서 청각과 촉각이라는 감각적 기호를 수신 받고, 잊어버렸던 기억을 줄줄이 소환한다. 십 대 마르셀이 등장하고 그는 창을 통해 해변을 바라보는데 해변에는 커다란 비너스 상이 놓여있다. 그러자 한 무리의 청년들이 몰려와 조각상을 들고 가버린다. 이어서 장면은 도서관으로 다시 바뀌는데 해변에 있던 조각상이 현재로 옮겨와 축소돼서 둥근 탁자 너머 화면의 중심부에 자리잡고 있다. 주인공은 이를 배경으로 삼으면서 작가로서 자신의 신념을 재확인한다. 이처럼 주인공의 ‘작가 되기 *devenir écrivain*’라는 여정에 조각상을 늘 동반한다는 점에서, 이는 단순한 소품 이상의 중요한 오브제임을 알 수 있다.

이어서 마티네의 연주회에 참석한 주인공은 〈벵테이유 소나타〉 연주가 시작되자마자, 알베르틴과 함께 했던 과거를 소환한다. 그녀의 서툰 피아노 소나타를 들으면서, 그는 벵테이유 작품의 모티브(소악절을 의미)야말로 숨겨진 실재와 진실임을 주장한다. 알베르틴과 주인공이 그녀의 집에서 담소를 나누는 이 장면에서, 카메라는 트래킹 Tracking 기법으로 레일 위를 움직이면서 조각상, 아기, 여인, 사자 등 부조나 조각상들을 몽타주 없이 차례로 포착하는데, 두 중심인물은 단지 흐릿한 배경으로 남는다. 결국 조각상들이 피사체가 되고 등장인물의 존재는 목소리로만 알 수 있다. 이처럼 수많은 조각상이 나열되는 이유는 벵테이유 소나타가 주인공에게 글쓰기의 소재나 기법에서 예술 창조의 영감을 주었기 때문이다. 앞서 주인공의 침실에도 비너스 조각상이 놓여있었다는 점에서 관객들은 화면에 자주 볼 수 있는 조각상을 기억할 것이고 현재 화면에서 다시 본다.⁷⁷⁾

77) 루이즈의 영화들에서 조각상은 자주 등장한다. 마치 프루스트의 ‘벵테이유’의 소악절 *la petite phrase*처럼, 이를 루이즈의 소악절 ‘*la petite phrase*’이라고 부를 수 있다.

Que je voie une chose d'un autre temps, c'est un jeune homme qui se lèvera. Et ma personne d'aujourd'hui n'est qu'une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu'elle contient est pareil et monotone, mais d'où chaque souvenir, comme un sculpteur de génie tire des statues innombrables.⁷⁸⁾

만약 내가 다른 시간에 속하는 사물을 본다면 그것은 일어서려는 청년일 것이다. 오늘날 내 자아는 단지 버려진 채석장에 불과하며, 거기에는 비슷비슷하고 단조로운 돌만 있다고 여겨진다. 그러나 그곳에서 각 추억은 탁월한 조각가처럼 수많은 조각상을 끄집어내는 것과 같다.

이 조각상들은 벵테이유 소나타처럼 이 영화에서 끊임없이 회귀하는 라이트 모티프 leitmotiv이다. 벵테이유 음악과 조각상은 결국 주인공이 추구하는 예술 작품에 대한 기호가 된다. 그래서 마티네에서 벵테이유의 칠중주를 들으면서 주인공은 기쁨의 눈물을 흘리고 있다. 게다가 이 장면은 카메라와 피사체가 함께 움직임으로써 가장 극적인 화면으로 연출된다. 연주회에 참석한 손님들의 객석이 좌우와 위아래로 출렁이듯 움직이고, 카메라도 함께 굽이치며 도는 역동적 이미지를 창조한다.

소설에서는 끝으로 갈수록 화자의 성찰적 독백이 늘어나지만, 영화는 주인공을 초현실적 공간처럼 어두컴컴한 동굴로 안내한다. 벽면 가득히 부조가 새겨져 있고 조각상들이 무질서하게 놓여있는 동굴은 마치 성당처럼 웅장하게 느껴진다. 어린 마르셀과 늙은 마르셀, 주인공 마르셀이 배와 조각상을 가로질러 함께 걸어가는 4차원적 공간이 열린다. 태초의 동굴에서 탄생한 순수한 시청각적 이미지가 순수 시간의 이미지로 귀착하듯이, 초현실적 환상을 창조하는 새로운 시간과 공간을 생성하면서 영화는 파도치는 바다를 에펠로그로 막을 내린다.

78) M. Proust, *op. cit.*, p. 192.

3. 마치며

『잃어버린 시간을 찾아서』를 영상으로 각색한 감독들의 작업 중 루이즈의 〈되찾은 시간〉은 프루스트적 비전과 예술적 성찰을 재현하기 위한 새롭고 독특한 방향을 제안한다. 루이즈의 말대로, 이 영화는 ‘각색 adaptation’이 아니라 ‘해석 adoption’이므로, 작품을 있는 그대로 옮기기보다는 필요한 내용을 골라서 ‘채택’했다는 주장에 주목할 필요가 있다.⁷⁹⁾ 왜냐하면 루이즈는 슈렌도르프 감독과 달리 서사보다는 화면 구성 기법과 장면 선택에서 매우 독창적 선택으로 프루스트적 비전과 암시 allusion를 재현하기 때문이다. 따라서 현대영화의 수수께끼라고 불리는⁸⁰⁾ 그의 영화는 들뢰즈의 영화 기호론으로 접근할 때 더욱 설득력을 지닌다.

En fait, et contrairement à ce qu'ont parfois déclaré les critiques de cinéma, le film s'adresse à de bons connaisseurs de Proust, capables de reconnaître les innombrables allusions au roman.⁸¹⁾

사실 영화 비평가들이 말했던 것과 반대로, 이 영화는 소설에서 나왔던 무수한 암시를 인식할 수 있는 프루스트를 잘 아는 이들을 대상으로 한다.

그는 프루스트의 비전이 지극히 영화적인 용어임을 강조했으며, 자신도 프루스트처럼 시간에 대한 영화를 만들고 싶었다고 고백한다.⁸²⁾ 이를 위해 그는 카메라가 포착하는 이미지인 지각기호 중에서 시각 이미지를 프롤로그와 환등기, 사교계 기호로 풀어간다. 또한

79) Jean Cléder et Jean-Pierre Montier, *Proust et les images*, Rennes, PUR, 2003, p. 247.

80) 씨네플레이, ‘스페셜 포커스’로 재조명하는 라울 루이즈의 작품세계, https://blog.naver.com/cine_play/221273024013, 확인일 2018.05.11.

81) Jean Milly, *op. cit.*, p. 177.

82) 이영재, *op. cit.*, p. 110.

청각 기호는 통상적인 배경음악이나 효과음이라는 묘사적 차원이 아니라, 서사를 주도하는 역할을 한다. 이는 플랑과 플랑을 연결하는 고리로 작용하면서, 다른 시공간을 열어주는 ‘비선형적 서사나 일탈 la narration non-linéaire ou l’aberration’을 유도한다. 이러한 감각적 운동-이미지는 시간과 밀접한 관계를 필연적으로 맺으면서 사유를 유도하기 때문에 시간-이미지 기호를 내포하는 다양한 영화적 오브제를 활용하고 있다.

〈되찾은 시간〉에는 당연히 주인공이나 등장인물의 과거와 현재, 미래 등 여러 시간이 겹친다. 그러나 단순한 피드백이나 예견이 아니라 그의 과거는 불투명하고 미래는 비어 있지만, 현재는 이들 사이에 활발한 교환을 수행하면서 한순간의 프레임이 아니라 플랑들이 열리고 닫히면서 이질적인 요소들을 가로질러 개방된 나선형 la spirale ouverte으로 나아간다.

Le temps comme intervalle est le présent variable accéléré, et le temps comme tout est la spirale ouverte aux deux bouts, l’immensité du passé et du futur. Infiniment dilaté, le présent deviendrait le tout lui-même; infiniment contracté, le tout passerait dans l’intervalle. Ce qui naît du montage ou de la composition des images-mouvement, c’est l’Idée, cette image indirecte du temps [...]⁸³⁾

간격으로서 시간은 가속화된 변화무쌍한 현재이고, 전체로서의 시간은 과거와 미래의 무한소의 양 끝에서 개방된 나선이다. 현재는 무한하게 팽창하면서 전체 그 자체가 될 것이고, 전체는 무한하게 축약하면서 간격을 지나갈 것이다. 몽타주와 운동-이미지 구조에서 탄생하는 것은 시간의 간접적 이미지인 ‘이테아’이다.

마치 카메라의 눈 Kino-eye이 거울과 조각상을 끊임없이 응시하

83) G. Deleuze, *Cinéma 1*, p. 50.

면서 시선을 분산시키면서, 화면 밖의 외적 시점 *hors champs*을 담거나 트래킹 기법으로 이미지를 좌우 상하로 이동시킨다. 현실의 지층과 기억 혹은 사유의 더 고양된 층위와 조응하면서 유리 기호는 계속 발전한다. 그리하여 유리 기호는 현실태와 잠재태, 실재와 가능, 현재와 과거의 경계를 넘는 예술적 기호가 된다. 즉 들뢰즈에 의하면, 물질이 비물질로, 지각-이미지가 시간-이미지로 나아가는 것이 ‘잃어버린 시간’을 ‘되찾은 시간’인 것이면서, 본질이나 이데아이기도 하다. 또한 이러한 본질이나 이데아란 결국 예술 기호의 생성과 관련된다. 시지각 기호가 예술 기호로 생성되는 것이 작가가 궁극적으로 추구하는 이데아일 수 있다.⁸⁴⁾ 들뢰즈는 사교계의 기호로 거짓과 환상을, 사랑의 기호에서 고통과 욕망을 이끌어냈다면, 감각을 통해 예술 창조에 이르게 된다는 것을 지각-이미지와 시간-이미지로 설명한다. 또한 루이즈는 프루스트가 감각을 이용해 어떻게 글쓰기에 이르렀는지를 들뢰즈의 크리스탈 이미지로 보여주면서 서사적 다중성과 동시성을 확보한다.

요컨대 ‘세월 속에 던져진 거물’인⁸⁵⁾ 기호 이미지들은 지각과 기억과 관련된 시간의 사유뿐만 아니라, 예술에 대한 성찰을 드러내면서 결국 영화와 문학을 구분하는 경계를 없애고 있다. 프루스트의 ‘진실’이란 기호나 암시의 형상 *figure* 즉 이미지로 제시되므로, 영상에서 재현된 기호나 암호는 원작과의 차이에도 불구하고 또 하나의 영상적 독서의 가능성으로서 작가적 개념이나 서술 방식으로 자리매김하고 있다. 따라서 이러한 기호론적 접근 방법은 들뢰즈의 영화론과 밀접한 연관을 맺으면서, 예술과 기억의 작업에 대한 작가적 개념과 일치되어 나타난다.

84) G. Deleuze, *op. cit.*, 1964, p. 184. 즉 들뢰즈가 말한 ‘문학적 기계의 효과 l’effet d’une machine littéraire’가 예술 작품의 ‘생성’과 깊은 연관성이 있을 것이다.

85) M. Proust, *op. cit.*, p. 353. “(...)une place au contraire prolongée sans mesure puisqu’ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer -- dans le temps.”

참고문헌

- Aubert, Nathalie, *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Wales Press, 2013.
- Beugnet, Martine and SCHMID Marion, *Proust at the Movies*, Burlington, ASHGATE, 2004.
- Bourgeois, Jacques, 〈Le cinéma à la recherche du temps perdu〉, *La Revue de cinéma*, no.3, 1946, pp. 18~37.
- Bray M., Patrick, 〈The “Debris of Experience” : The cinema of Marcel Proust and Raoul Ruiz〉, *The Romantic Review*, vol.101, no.3, The Trustees of Columbia University, pp. 467~482.
- Carrier-Lafleur, Thomas, 〈Proust et le cinéma, Temps, Image et adaptation〉, Thèse en contutelle Doctorat en littérature, arts de la scène et de l'écran, *Université Laval et Université Paul-Valéry*, 2014.
- Cléder, Jean et MONTIER Jean-Pierre, *Proust et les images*, Rennes, PUR, 2003.
- Dahamani, Fatiha, 〈Mort à Venise ou Le temps retrouvé au cinéma〉, *BMP* 51, pp. 125~128.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, Pari, 1964.
- _____, *L'Image-Mouvement, Cinéma I*, Paris, Minuit, 1983.
- _____, *L'Image-Temps, Cinéma II*, Paris, Minuit, 1985.
- _____, 〈Qu'est-ce que l'acte de création?〉, Conférence prononcée le 17 mars 1987 à la FEMIS dans le cadre des « Mardis de la fondation », *Cahier multimédia du Ministère de la Culture et de la Communication*, 1987.
<https://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>

- Ferré, Vincent, 〈Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux : M. Proust, R. Ruiz, V. Schlöndorff et H. Pinter〉, Proust et les images, *Université de Paris 13 équipe Fabula*, Rennes, PUR, 2003, pp. 203~220.
- Graham, Mark. 〈The Proust Screenplay : Temps Perdu for Harold Pinter?〉, *Literature/Film Quarterly*, vol.10, no.1, 1982, pp. 38~52.
- Gzil, Fabrice, 〈« Le Bal des têtes » : Proust et le corps vieillissant〉, *Gérontologie et société*, 2015/1, vol. 37, no. 148, pp. 73~81.
<https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe-2015-1-page-73.htm>
- Ifri, Pascal 〈Le temps retrouve de Raoul Ruiz ou Le temps perdu au cinema〉, *BMP* 50, 2000, pp. 166~175.
- Kravanja, Peter, *Proust à l'écran*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.
- Lagarde, Luc, 〈Proust et le cinéma〉, *BMP* 56, 2006, pp. 75~79.
- Lavoie, E. G., 〈Sur trois contraintes à l'acaptation cinématographique d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust : Proust, Visconti, Pinter, Schlöndorff et Ruiz〉, www.revue-analyses.org, vol. 11, no. 1, hiver 2016, pp. 194~237.
- Marrati, Paola, *Gilles Deleuze cinéma et philosophie*, Paris, PUF, 2003.
- Milly, Jean, 〈Le temps retrouvé, de Raoul Ruiz〉, *BMP* 49, pp. 176~178.
- Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, Folio classique, Paris, Gallimard, 1989.
- Raoul, Ruiz, 〈되찾은 시간 *Le Temps retrouvé*〉, Gemini Films, 1999, 158mm, 다운 미디어, 2017.
- Scarpetta, G. 〈Réflexion sur Le temps retrouvé〉, *Positif* 463, 1999, pp. 66~73.

- Schnebel J., Julien, 〈잠수종과 나비〉, 프랑스/미국, 2007.
- 디머 데이비드, 『들뢰즈의 시네오시스』, 김형래 옮김, 서울, 연극과 인간, 2016.
- 들뢰즈 질, 『시네마 I, 운동-이미지』, 유진상, 서울, 시각과 언어, 2002.
- _____, 『시네마 II, 시간-이미지』, 이정하 옮김, 서울, 시각과 언어, 2005.
- 민진영, 「프루스트와 크리스탈 이미지」, 『한국프랑스학논집』 78, 한국프랑스학회, 2012, pp. 279~312.
- 보그 도널드, 『들뢰즈와 시네마』, 정형철 옮김, 서울, 동문선, 2003.
- 신재풍, 「영화의 이미지와 기호를 통해 본 사유의 문제」, 『홍익대학교 대학원』, 2003.
- 이영재, 「되찾은 시간」, 『Kino』, 1999.06.07, pp. 108~133
<https://blog.naver.com/kino1995/60017457182>, 게시일 2010.08.29.
- 조성훈, 『들뢰즈의 씨네마톨로지』, 서울, 갈무리, 2012.
- 최영송, 『질 들뢰즈, 시네마』, 서울, 커뮤니케이션북스, 2017.
- 씨네플레이, 「스페셜 포커스'로 재조명하는 라울 루이즈의 작품세계」,
https://blog.naver.com/cine_play/221273024013, 게시일 2018.05.11.

Résumé

Une lecture cinématographique sur
Le Temps retrouvé:
les images et les signes temporels de Raoul Ruiz

KIM Qui-One
(Université nationale de Kyungbuk, Chargée de cours)

Nos études concerne l'image et le signe vers le temps dans le film *〈Le Temps retrouvé〉* de R. Ruiz. En s'appuyant sur la théorie de l'image par *Cinéma 1* et *Cinéma 2* de G. Deleuze, si le cinéma est une matière en mouvement, une image peut interpréter à travers des signes. Nous considérons les signes de l'image-perception et de l'image-temps. Le signe optique se réagit sur une piste importante en processus de la perception à la pensée chez Proust. Le signe sonore joue un rôle qui anime la dimension narrative en relisant Plan et Plan non linéaire. D'autre part, si ces images-mouvements sensoriels conduisent inévitablement à une sorte de la pensée vers le temps, il est étroitement lié à la mémoire et effectue le présent actif entre le passé et le futur, virtuel. Dans ce processus, les objets à plusieurs reprises sont le miroir et la statue. Nous constatons que les miroirs sont un moyen de présenter la figure latente, et les statues sont une masse des figures condensés de cristaux du temps. Quand Ruiz forme l'image cristalline de Deleuze, il propose la multiplicité et la simultanéité narrative à l'écran. 'La vérité' chez M. Proust apparaît comme un fragment des figures, Ruiz crée le signe et l'image, condensés et dépliés pour cette lecture cinématographique sur Proust.

Mots Clés : *Le Temps retrouvé*, Raoul Ruiz, Marcel Proust,
Gilles Deleuze, l'image-perception,
le signe optique-sonore, l'image-temps, le miroir,
la statue, une lecture cinématographique

투고일 : 2021.09.25.

심사완료일 : 2021.10.25.

게재확정일 : 2021.11.02.

**L'(a)symétrie rhétorique et sexuelle:
à la croisée du *Chercheur d'Afriques* et de *Comment
faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer***

김보현
(고려대학교, 강사)

국문요약

본고는 앙리 로페스와 다니 라페리에르가 각기 5년의 시차를 두고 발표한 초기 작품들, 『아프리카들을 찾는 자』와 『니그로와 지치지 않고 섹스하는 법』을 비교한다. 두 작품은 각각 이들이 가치를 부여하는 담론과 이를 뒷받침하기 위한 수사적 방식의 측면에서 큰 차이점을 보인다. 즉, 다니 라페리에르의 작품은 네그리튀드 담론을 고의적이고 유희적으로 재생산하고, 앙리 로페스의 소설은 메티사쥬 담론의 관점에 부합하는 인물상을 제시한다. 그런데 두 소설이 이처럼 담론 및 수사적 측면에서 대조를 보이는 것과 달리, 섹슈얼리티의 관점에서는 유사성을 보인다. 예를 들면, 흑인에 관한 스테레오타입 중 하나인 흑인의 두드러진 남성성을 그대로 따르고, 성적 관계의 대상으로 백인 여성을 선호하며, 이때 여성 등장인물들은 서술자에 비해 사회적 지위가 높은 경향을 보인다. 이는 이 소설들에 대해 향후 페미니즘 비평이 가능할 것임을 시사한다.

주제어 : 프랑코포니, 네그리튀드, 메티사쥬, 흑인, 혼혈, 섹슈얼리티

|| 목 차 ||

1. Introduction
2. Deux courants de réflexions
postcoloniales: négritude et métissage
3. L'asymétrie rhétorique: Noir vs Métis
 - 3-1. L'observateur badin laferrien
 - 3-2. Le témoin des exceptions
4. La symétrie du discours de la sexualité
 - 4-1. L'acte sexuel comme moyen de devenir le Blanc
 - 4-2. La masculinité des Noirs, malgré tout
 - 4-3. Mission accomplie à travers la Blanche privilégiée
5. Conclusion

1. Introduction

Deux hommes “de couleur”, l'un âgé de la trentaine et l'autre quinquagénaire, publient chacun d'eux à peu près en même temps un roman remarquable: Dany Laferrière, jeune et ancien journaliste haïtien exilé au Québec, devient un écrivain célèbre en faisant paraître *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*¹⁾ à Montréal en 1985; Henri Lopes, ancien premier ministre de la République du Congo(1973-1975), se retire du monde politique congolais, se dirige vers la France pour occuper un poste de haut fonctionnaire à l'Unesco

1) Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1985; Dany Laferrière, 2015; Paris, Grasset & Fasquelle, 2016; Paris, Zulma, 2020. Désormais CFA.

où il achève *Le Chercheur d'Afriques*²⁾, qui sera publié en 1990. Depuis, ces deux hommes ont passionnément poursuivi leur carrière d'écrivain: Dany Laferrière exploitera, dans ses écrits autobiographiques, les vies des Noirs, dans lesquelles on est invité à passer entre les Amériques, et Henri Lopes inscrira ses romans de plus en plus explicitement dans l'éloge du métissage, biologique ou culturel, entre l'Europe et l'Afrique.³⁾

Bien qu'ils soient aujourd'hui deux des écrivains qui représentent la littérature francophone, la mise en parallèle de ces œuvres de leur période débutante⁴⁾ a rarement été effectuée par les chercheurs. Cette absence est probablement due à la différence apparente et considérable des sujets que traitent les deux romans: Dany Laferrière relate le quotidien oisif d'un jeune noir immigré, appelé “Vieux” par son colocataire, apprenti écrivain montréalais, récit dont la trame centrale se base sur les rapports sexuels du narrateur avec des femmes blanches ainsi que sur le processus de rédaction d'un roman autobiographique, alors que Henri Lopes met en scène un jeune métis issu d'une mère indigène et d'un père ancien colon, qui cherche ce dernier en France.

Malgré cet écart majeur qui semble s'établir entre ces deux romans, ils ont en commun des points à opposer dans le cadre rhétorique et à juxtaposer dans le traitement de la sexualité. Autrement dit, bien que les

2) Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990; coll. <Points>, 2006. Désormais *CA*.

3) Pour consulter la bibliographie de Dany Laferrière, voir Lanteigne Mathieu, <Bibliographie de Dany Laferrière>, *Voix et Images*, vol.36, n° 2, hivers 2011, pp. 93-112; pour la bibliographie d'Henri Lopes, voir KIM Bo-Hyun, <Bibliographie constituée par Bo-Hyun Kim>, in: Mangeon Anthony (dir.), *Henri Lopes: coups doubles*, Paris, Sépia, 2021, pp. 307-343.

4) Pour être précis, avant la publication du *Chercheur d'Afriques*, Henri Lopes a publié un recueil de nouvelles et deux romans durant son séjour au Congo avec la maison d'édition à Yaoundé, et puis un roman à Paris. Donc *Le Chercheur d'Afriques* est son deuxième roman publié en France, d'où l'expression “la période débutante”. D'ailleurs, en ce qui concerne le sujet romanesque, ceci constitue le premier roman de son projet de l'éloge et la quête du métissage chez Henri Lopes.

deux romans de notre choix s'appuient sur des discours distincts, l'un sur la négritude et l'autre sur le métissage, ils convergent de toute évidence vers le problème de la sexualité, qu'il est impossible d'ignorer. Certes, l'acte sexuel est un des moyens efficaces, à la fois réel et symbolique, de subvertir la hiérarchie coloniale et raciale, dans la perspective de l'homme noir. Pour en finir avec cette hiérarchie coloniale érigée par “des Blancs [qui] s'estiment supérieurs aux Noirs”⁵⁾, les textes des écrivains “de couleur” prennent une certaine forme de représailles. En l'occurrence, il va de soi que “des Noirs veulent démontrer aux Blancs coûte que coûte la richesse de leur pensée, l'égale puissance de leur esprit”⁶⁾. Ils ne manqueront d'ailleurs pas de se vanter de leur virilité, supérieure à celle des Blancs, tout en reproduisant l'image stéréotypée du “bon baiseur Nègre”.

À ce propos, référons-nous à l'anecdote relatée par Frantz Fanon sur les relations entre le Noir et la Blanche: un Noir, engagé “en plein coït” avec une blonde, n'a pas pu s'empêcher de crier “Vive Schœlecher!”, nom qui désigne une figure qui a contribué à l'adoption du décret d'abolition de l'esclavage.⁷⁾ La circulation de cette anecdote indique que l'acte sexuel était pris comme un symbole du renversement des échelles raciales et comme une des conséquences les plus substantielles de l'abolition de l'esclavage.

Est-ce que ce diagnostic est encore d'actualité dans notre époque postcoloniale? À des degrés différents, il semble que les œuvres de notre choix, l'une d'un Noir qui fait l'amour aux Blanches dans un esprit revanchard, et l'autre d'un Métis qui vient en France chercher son père biologique après l'indépendance, soient encore hantées par ce rapport dichotomique. La mise en parallèle de ces deux romans nous permettra

5) Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 7

6) *Ibid.*

7) *Ibid.*, p. 51.

de constater, à travers leurs convergences et divergences, le fil du postcolonialisme qui les transpercent, dévoilant les enjeux de cette littérature.

Dans la première partie de cet article, on s'intéressera à la rhétorique dans et par laquelle les écrivains bâtissent le fondement de leurs discours. Le discours de Dany Laferrière entreprend de déjouer l'ancienne rhétorique d'invention de “l'ailleurs”, tout en la jouant, alors que celui d'Henri Lopes s'inscrit dans la présentation de cas d'exception. Apparaîtra ainsi la différence du mode rhétorique entre les deux romans: l'un adhère au monde qui demeure encore dans un binarisme en voie de transition, tandis que l'autre se situe dans un tiers espace du métissage, qui ambitionne de se placer en dehors du système binaire.

Ensuite, la seconde partie montrera que, contrairement au contraste de la façon dont chacun des deux romans se construit comme discours, la sexualité représentée par ces deux écrivains ne diffère pas, notamment en ce qui concerne leur obsession commune de la reproduction de l'image des hommes noirs virils et de leur prédilection pour les femmes blanches en tant que partenaires sexuels. Nous essayerons de démontrer la cause psychique de cette symétrie de la sexualité, à l'aide du texte sagace de Frantz Fanon. En bref, on examinera, d'un côté, l'asymétrie de l'aspect rhétorique des romans, l'un “noir” et l'autre “métis”, et, de l'autre côté, l'étonnante symétrie de ces deux textes “masculins”.

2. Deux courants de réflexions postcoloniales: négritude et métissage

Il serait opportun de passer, de manière succincte, par deux concepts, avant d'aborder les œuvres de nos écrivains, car ils sont susceptibles de dévoiler l'orientation des réflexions occidentales à l'époque

postcoloniale. D'abord la négritude, née dans les années 1930, bien avant les indépendances des pays colonisés, en exerçant une influence sur l'achèvement de la décolonisation, proclamait l'identité “Nègre” à part, créée à partir de l'imaginaire de la pureté raciale. Ce mouvement idéologique s'est renforcé en compagnie du socialisme, amenant, dès les indépendances dans les années 1950-1960, à l'éloignement radical des pays africains des pays des anciens colonisateurs. Le discours des fondateurs de ce mouvement politique et culturel, principalement Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, consistait à l'époque à conférer une dignité aux Noirs. Par conséquent, il s'agissait pour eux de racialiser toutes les problématiques et de mettre en avant, l'égalité entre les Noirs et les Blancs, tentative qui parvenait parfois à mettre les valeurs des Noirs avant celles des Blancs. L'anthropologue Jean-Loup Amselle le confirme ainsi:

[...] au lieu de raisonner en termes de réseaux traversant les cultures et les civilisations, ce qui permettrait d'abandonner la pernicieuse question de l'origine, le repli identitaire sur la “patrie” africaine nécessite la mise en branle d'une croisade de purification ethnique visant à séparer le bon grain de l'ivraie, ce qui est noir de ce qui ne l'est pas.⁸⁾

Or, la naissance du métissage, sous la forme politique et culturelle, s'observe vers le moment de l'affaiblissement du mouvement de cette négritude à partir des années 1970, plus d'une décennie après la décolonisation des pays africains. Précurseur, Senghor adopte déjà cette approche à partir des années 1960: “C'est de la greffe de celle-ci sur celle-là que doit naître notre liberté.”⁹⁾ Sur le plan de la masse, la

8) Jean-Loup Amselle, <préface>, *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008 ; Paris, Fayard/Pluriel, 2010, p. IX.

9) Léopold Sédar Senghor, <De la liberté de l'âme ou l'éloge du métissage>, in

victoire de l'équipe de France multicolorée dans la coupe du monde de football en 1998, marque entre autres le moment où cette notion se voit largement popularisée sous le slogan de “Black, blanc, beur”. Également influencés par le courant d’“hybridité” et de “créolisation” de provenance du continent américain, particulièrement de l'archipel des Antilles, les chercheurs français commencent à s'intéresser à ce concept¹⁰⁾, qui correspond mieux à la nouvelle composition du pays dans lequel la cohabitation avec les immigrés est devenue un fait accompli. Dès lors, ils remontent souvent à l'origine étymologique de ce mot du XVI^e siècle, afin de le conceptualiser.¹¹⁾

L'exemple de l'itinéraire d'Henri Lopes peut aisément soutenir ce transfert des réflexions: inspiré de la négritude en tant que membre de la FEANF (Fédération des étudiants africains noirs en France) en France, le jeune bachelier retourne par la suite dans son pays d'origine pour occuper des postes ministériels et contribuer à la formation d'un nouveau pays, la république du Congo. Toutefois, en désaccord avec cette idée extrême et militante induisant l'éloignement de la réalité et de la nécessité du lien avec l'Occident, il se retire du monde politique congolais et s'installe en France. Son glissement de la négritude vers le métissage s'observe dans le changement de sujets et de tons qui existe entre les romans écrits et publiés respectivement au Congo et en France.¹²⁾

Liberté 1: négritude et humanisme, Paris, Seuil, 1964, 448p. ; p. 103. Cité dans Sylvère Mbondobari, <Esthétique, politique et éthique du personnage: le métis dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes>, in Mangeon Anthony (dir.), *Henri Lopes: coups doubles*, Paris, Sépia, 2021.

10) Par exemple, voir Laurette Célestine, <À propos du métis et du métissage (XVIII-XXe siècle)>, *L'Autre, cliniques, cultures et sociétés*, vol.12, n°2, printemps 2011, pp. 178-187.

11) Lire à ce sujet l'article de Hans-Jürgen Lüsebrink: <“Métissage”. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone>, *Études littéraires*, vol.25, n°3, hivers 1993, pp. 93-106.

12) La grande partie des écrivains congolais connus dans l'Hexagone ont tendance à se débarrasser vite de cette idée de la négritude à laquelle d'autres écrivains

Pourtant, il serait erroné de croire que le métissage ait promptement remplacé la négritude ou que leurs présences soient exclusives l'une de l'autre. La négritude et le métissage, comme concepts esthétiques, politiques et culturels, cohabitent dans le domaine littéraire, et l'une ou l'autre peut indifféremment surgir en fonction du contexte. Selon nous, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* s'inscrit dans le discours de la négritude dans le sens où domine la tentative de subvertir les échelles raciales préétablies, alors que *Le Chercheur d'Afriques* adhère au discours du métissage, qui consiste à échapper au système de ces échelles. Nous poursuivons notre analyse ci-dessous en examinant certains aspects des deux romans qui divergent notamment dans le cadre de la rhétorique.

3. L'asymétrie rhétorique: Noir vs Métis

3-1. L'observateur badin laferrien

Un article publié dans une revue littéraire québécoise a judicieusement remarqué la prise de la position passive du narrateur

noirs demeuraient accrochés. Ils ont d'abord formé en 1960 un groupe littéraire initialement associé avec le monde politique congolais, qui ambitionnait de créer une littérature nationale congolaise marquée par le réalisme social. Cependant, désillusionnés depuis les années 1980, ils adoptent progressivement l'idée du métissage, dont le précurseur est Henri Lopes. Parmi eux se trouve aussi Tchicaya U Tam'si, poète-romancier. Déjà mis à l'écart de la négritude, ce dernier propose également, dans *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, un de ses quatre romans, le métissage comme chemin à suivre. Les trois autres sont réunis en un volume par Gallimard, *La trilogie romanesque. Les cancrelats, Les méduses, Les phalènes*, dont l'avant-propos est écrit par Henri Lopes. Pour découvrir la façon dont ce poète-romancier traite dans son œuvre le métissage entre les valeurs traditionnelles et occidentales, voir Sim Jae-Jung, <Tchicaya U Tam'si: réalité de violences et itinéraire douloureux de la conscience. Autour de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*>, 『불어불문학연구』, 87집, 2011년 가을호, pp. 81-102.

dans le titre même du roman: le “Nègre” est en effet placé comme un objet, non comme un sujet dans cette phrase, “comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer”.¹³⁾ En effet, c'est tout en assumant la place de l'observateur vis-à-vis de la société montréalaise que le “Nègre” occupe le rôle du narrateur dans le roman. Toutefois, il n'est pas un observateur qui cherche à garder la neutralité dans sa perspective, mais un observateur qui se positionne coûte que coûte à l'extérieur, en voulant demeurer complexé comme “Noir”. Cette position intentionnellement et ludiquement biaisée, ainsi que le discours prononcé et émané à partir de cette dernière, constituent l'essence de ce roman. En outre, cet univers textuel laferrien, marqué par “une esthétique de la brièveté et de la concision” et par “une écriture lapidaire, laconique” s'harmonise parfaitement avec la mise en scène de soi de Dany Laferrière comme “badin” et “farceur farfelu”.¹⁴⁾ Or, ce mode textuel de notre écrivain venu de l'ailleurs s'inscrit dans l'ancienne rhétorique occidentale qui tente d'inventer l'altérité: en Occident, “l'inversion, qui ‘transcrit l'autre en anti-même’, est l'un des moyens les plus fréquents pour créer un tel système de relation et d'opposition”¹⁵⁾. C'est cette originalité que l'espace littéraire québécois a tant saluée lors de la publication du roman.

La citation ci-dessous s'offre comme un exemple de la mise en contraste par le narrateur entre le monde noir et le monde blanc: le riz est un aliment sacré et irremplaçable dans le premier, tandis que dans le second, représenté par “Miz Sophisticated”, la consommation des

13) Aurélien Boivin, <Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer. Ou une dénonciation du racisme à travers la baise>, in *Québec français*, n°131, Automne 2003, pp. 94-97, p. 95.

14) Kusum Aggarwal, <L'Extrême contemporanéité de Dany Laferrière: la fabrique de l'écrivain mondial>, *Interfaces Brasil/Canada*, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v.20, 2020, pp. 1-20, p. 16 et p. 10.

15) Anthony Mangeon, *La pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, La Rochelle, Éditions Sulliver, 2010, p. 17.

hydrocarbures est à limiter et à minimiser pour des raisons de santé. Le narrateur affirme ainsi son refus d'adhérer à cette “civilisation” occidentale:

Je ne pourrai jamais partager le destin d'une civilisation qui ostracise le riz. De toute façon, je ne pourrai, en aucun cas, faire confiance à des gens qui croient le yogourt supérieur au riz. Le goût du riz dépasse les plus sublimes élévations de l'âme. C'est une des formes de bonheur noir. Le paradis nègre retrouvé.¹⁶⁾

À travers ce genre de parole teintée de mise en opposition, le narrateur se met dans le poste d'observateur, dont le ton de la critique est en même temps virulent et ludique. Le roman tout entier se base sur cette mise en opposition entre le monde dont le narrateur est issu et celui auquel appartiennent ses amantes.

Or il est notable que la puissance de ce discours d'observateur se fonde sur une pratique de la généralisation: la division en deux, comme “l'antique dialectique du même et de l'autre”¹⁷⁾ de laquelle relève tout texte sur l'étranger, procède sans exception de la vision selon laquelle le même et l'autre constituent respectivement une unité homogène. Le roman de Dany Laferrière généralise, intentionnellement et hâtivement, les caractéristiques individuelles des protagonistes comme celles issus de leurs propres races. Il convient d'abord de remarquer que les personnages féminins blancs n'ont pas de nom, mais seulement un surnom: Miz Littérature, Miz Sophisticated, Miz Suicide, Miz Mystic, pour n'en citer qu'une partie. Parmi ces filles curieusement toutes anglophones, la femme blanche est représentée dans le roman de Dany Laferrière par Miz Littérature dont les caractéristiques peuvent se

16) *CFA*, pp. 86-87.

17) Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 6.

résumer en une naïveté liée à la moralité, fille d'une famille bourgeoisie, domiciliée à Outremont, et enfin, étudiante de McGill.

Par exemple, dans cette scène humoristique où Miz Littérature range le taudis du narrateur et se met volontiers au service de ce dernier en lui versant du vin, il s'exclame: “se faire servir par une Anglaise (Allah est grand). Je suis comblé. Le monde s'ouvre, enfin, à mes vœux.”¹⁸⁾ Ici, le personnage de Miz Littérature est caractérisé avant tout par sa nationalité (comme reflet de la race) et sa féminité, en étant désigné comme “une Anglaise”, synonyme des descendants de la colonisation anglaise. En outre, dans ce roman, cette “Anglaise” renvoie à “une fille d'Outremont”¹⁹⁾; “les filles de Westmount”²⁰⁾. Il s'agit là des régions anglophones situées à l'ouest de Montréal, où l'histoire de la victoire des Anglais vis-à-vis des Français a laissé des traces sur le plan économique. En bref, “une Anglaise” signifie ici une femme de race blanche, pure et puissante. L'emploi du nom du pays comme adjectif s'étend jusque dans la description des objets matériels. Visitant la maison de Miz Littérature, le narrateur s'exprime ainsi:

Être là, ainsi, dans cette douce intimité anglo-saxonne. Grande maison de briques rouges couvertes de lierre. Gazon anglais. Calme victorien. Fauteuils profonds.²¹⁾

Ces mots combinant des noms désignant l'ambiance avec des adjectifs-référent du pays, comme “douce intimité anglo-saxonne”, “gazon anglais” et “calme victorien”, constituent un des traits rhétoriques typiquement laferriens. Ici, cette technique est employée afin d'évoquer l'abîme non seulement économique mais aussi historique qui

18) *CFA*, p. 33.

19) “à peine croyable pour une fille d'Outremont” (*CFA*, p. 34)

20) “Les filles de Westmount” (*CFA*, p. 94); “une fille de Westmount” (*CFA*, p. 94)

21) *CFA*, p. 117.

sépare la fille blanche du narrateur. En effet, cette maison rappelle au narrateur “l'Ordre”: il s'agit d'un ordre “de ceux qui ont pillé l'Afrique. L'Angleterre, maîtresse des mers...”. Et encore de “l'Histoire” de “ces diplomates pleins de morgue”²²⁾.

Ce sont les ancêtres de ces filles que “baise” le narrateur et il ne peut s'empêcher de se rappeler le fait que ces hommes Blancs “giflaient à coups de stick” ses ancêtres noirs. Ici, nous constatons quelques sauts de représentation en plusieurs étapes: du fait racial de son amante, au symbole de l'aisance de la famille de cette dernière, de la prospérité de l'Empire colonial, et encore à l'histoire sombre de l'esclavage. Qui plus est, tout en gardant une attitude d'observateur, le narrateur procède également à une sorte de stigmatisation des concepts, toujours en relation avec les faits historiques, ce en glissant d'un objet concret à un autre, de caractère abstrait. Il dit:

Elle me répond avec un sourire. Le sourire est une invention britannique. Pour être précis, les Anglais l'ont rapporté de leur campagne japonaise.²³⁾

Dans ce jeu de transfert à la fois temporel et spatial entre l'époque coloniale et le présent où Miz Littérature lui sourit, et entre Montréal, l'Angleterre et même le Japon, le narrateur ne cesse de se hasarder dans l'extension d'un exemple à une représentation, ou encore à une histoire.

Un autre exemple se trouve également dans le discours du narrateur sur la sexualité de l'Occident, lors de son apparition imaginaire à la Radio Canada, après être devenu écrivain. En mettant cette fois en opposition “l'Occident judéo-chrétien” et les “Nègres”, il proclame l'avilissement de la sexualité en Occident et, comme remède à cela,

22) *CFA*, p. 118.

23) *CFA*, p. 34.

prescrit le sexe des Nègres. Ici, il est plus qu'un observateur: un diagnostiqueur, qui recourt au stéréotype du “Nègre, grand baiseur”.

L'Occident ne s'intéresse plus au Sexe, je vous le dis, et c'est pourquoi il essaie de l'avilir. C'est dirigé contre les Nègres, parce que l'Occident judéo-chrétien pense que le sexe est l'affaire des Nègres; alors il n'aura de cesse de discréditer la marchandise. C'est à nous autres, Nègres, de redonner au sexe sa pleine dignité.
- C'est le thème de la Nouvelle Croisade ? - En plein ça.²⁴⁾

Il va de soi que ce genre de discours se fonde sur les stéréotypes créés dans la perspective occidentale et que l'écrivain les utilise, au lieu de les renverser, pour contre-attaquer les auteurs occidentaux de ces stéréotypes. Kusum Aggarwal nomme cette écriture “une anthropologie à rebours” dans le sens où elle présente le “retournement du regard anthropologique”, qui fut initialement “réservé historiquement aux seuls blancs, artisans des savoirs sur les mondes lointains [...] dans le contexte des voyages, des découvertes et des conquêtes coloniales”²⁵⁾. À ce propos, Verstraet surnomme dans son article Dany Laferrière un “trickster” qui “tourn[e] les stéréotypes en avantages”: “l'image du trickster peut lui être attribuée, le Noir compensant ainsi une injustice sociale”²⁶⁾. En l'occurrence, “le cannibalisme et le symbole pénien ne sont plus une faiblesse mais une force.”

Ainsi, le discours émané ludiquement d'un “Nègre” en position d'observateur est marqué par son jeu inscrit dans le binarisme ineffaçable du monde occidental et du monde colonisé. Les lecteurs de

24) CFA, p. 160.

25) Kusum Aggarwal, <L'Extrême contemporanéité de Dany Laferrière: la fabrique de l'écrivain mondial>, *art. cit.*, p. 6.

26) Charly Verstraet, <‘Trick or Treat’: déconstruction d'une transgression chez Dany Laferrière>, in *Nouvelles Études Francophones*, vol.31, no.1, 2016, pp. 132-147, p. 146. URL: www.jstor.org/stable/24773151. Accès dernier: le 30 juillet 2021.

ce texte, d'abord au Québec et ensuite en France, ont dû se réjouir d'entendre cette parole enjouée, étant donné que, dans notre ère *politiquement correcte*, il n'y a que le “Nègre” qui est doté de la légitimité de s'appeler ainsi et de produire de telles représentations extrêmement racialisées. *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*²⁷⁾, œuvre où le narrateur immigré à Montréal explique à un nouvel arrivant, Mongo, ce qu'il avait observé dans la société montréalaise, ajoute une autre preuve au fait que le discours d'observateur est un mode réitéré de notre écrivain.

3-2. Le témoin des exceptions

Chez Henri Lopes, on trouve peu de tentatives d'opposition ou de généralisation représentative. Lopes emploie en effet d'autres stratégies que celles de Dany Laferrière et s'efforce plutôt de présenter, en fournissant une description méticuleuse des pensées du narrateur, un métis biologique, né d'un colon administratif et d'une femme indigène. Le narrateur André Leclerc poursuit une trajectoire de vie assez singulière dans un incessant va-et-vient entre son enfance dans un pays africain noir pendant la colonisation et le présent où il s'aventure pour trouver son père en France après la décolonisation. Le roman est ainsi structuré selon deux dimensions spatio-temporelles distinctes, mais sans aucune intention de la part de l'écrivain de les opposer: au contraire, les deux mondes contribuent en commun, sous la plume d'Henri Lopes, à former une figure métisse, qui fut en effet rare et souvent péjorative dans l'histoire du roman français. Comment donc a-t-il brouillé les frontières entre les mondes noir et blanc pour que le discours s'inscrive dans l'éloge du métissage? Il convient d'abord d'entrevoir le statut

27) Dany Laferrière, *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2015.

exceptionnel dont jouissait André Leclerc enfant en tant que métis, qui lui permettait de se positionner aux frontières ambiguës entre les Blancs-colons et les Noirs-colonisés dans la colonie, lors de la projection de films à la belle étoile.

Les évolués sont assis dans la salle, mais tous confinés dans les rangs qui leur sont réservés juste sous l'écran. Les Blancs, au milieu et au fond de la salle, se lancent des plaisanteries et se répondent par des éclats de rire bruyants. Sévère et consciencieux, le boy opérateur veille à ce qu'aucun indigène ne franchisse la frontière. Grâce à ma couleur, je pouvais m'asseoir avec les évolués.²⁸⁾

Dans ce roman, ce genre de cas “exceptionnels” sont abondants, qui signifie le refus de la participation dans la bataille raciale entre les deux couleurs. Il convient de rappeler que ce discours, qui prône l'idée du métissage, ne fut pas concevable, non seulement durant la colonisation, mais aussi pendant le processus de la construction d'un nouveau pays africain où le mythe de l'unité était impératif afin de prévenir des conflits tribaux. Or, dans ce roman publié en France, Henri Lopes met en scène la figure positive et bienveillante d'un colon: le médecin César Leclerc, le possible père biologique du narrateur. Sous la plume de l'écrivain, il diffère des autres colons, avec sa curiosité sincère pour la culture africaine:

Outre sa passion pour les statuettes, les masques et les fétiches qu'il collectionnait au cours de ses tournées dans l'Alima, sur les plateaux tékés et sur la rive droite du Congo, le médecin César Leclerc fait, dans ses Carnets de voyages, des annotations sur nos

28) C4, p. 48.

chants qui diffèrent des clichés répandus dans la littérature coloniale d'alors et d'aujourd'hui.²⁹⁾

Lorsque le médecin César Leclerc est décrit par l'écrivain en train de faire des annotations sur les chants des Africains, son ton “diffèr[e] des clichés répandus dans la littérature coloniale d'alors et d'aujourd'hui”³⁰⁾. Si le personnage principal est décrit comme ayant grandi dans les obscures lisières des races principalement en raison de sa couleur, son géniteur se trouve lui aussi dans les mêmes espaces ambigus, émancipés pourrait-on dire, principalement grâce à sa viatalité intellectuelle.

Or, rappelons-nous que dans le discours considérablement racialisé, comme celui de Dany Laferrière, la race sert à déterminer la position de soi et celle d'autrui. Par exemple, dans le roman laferrien, un groupe de jeunes africains noirs est décrit par l'écrivain comme soudé, partageant les mêmes intérêts par la couleur. C'est ici que diffère subtilement mais manifestement le roman lopésien: la mise à l'écart du narrateur de l'ensemble des Africains, soit par méfiance, soit à cause d'un désaccord. Ce phénomène s'observe presque sans exception au milieu des rassemblements politiques dans ses romans. Or, lorsqu'il adopte un ton critique envers ses camarades noirs, les expressions d'Henri Lopes deviennent fortement allusives et peu directes.³¹⁾ Nous présentons les trois citations ci-dessous, extraites de la scène de la réunion de la FEANF:

Le président de la section, sérieux et pincé, avait tenu à

29) *CA*, p. 114.

30) *Ibid.*

31) Il nous paraît pertinent de dire que le métier diplomatique d'Henri Lopes et l'expérience vécue par Dany Laferrière en tant que journaliste ont influencé leurs styles d'écriture. Ce problème hypothétique s'offrira comme un sujet à approfondir à l'avenir.

s'adresser le premier à l'assistance par un discours écrit, trop long à mon goût, dans lequel il remerciait [...] ceux du Comité et de l'Association qui avaient, “d'une manière militante”, participé à l'organisation de la manifestation.³²⁾

Le président avait un accent sonore, appuyé sur les gutturales. Il confondait systématiquement les ou et les v.³³⁾

Quelqu'un, le visage concerté, a hoché la tête, et on a encore fortement applaudi.³⁴⁾

Ici, André Leclerc narre ce qui se passe dans une conférence tenue à Nantes sur l'actualité politique de l'Afrique. Il convient de noter que les adjectifs tels que “sérieux et pincé” et “concerté”, consistant à décrire la gravité de l'expression du président et de l'audience, ont une connotation sarcastique. L'expression mise entre parenthèses “d'une manière militante” confirme nos soupçons relativement au ton sarcastique du narrateur: ce dernier n'est aucunement en accord avec l'orientation de cette activité politique des noirs africains.

D'ailleurs le président est caricaturé: il a un air consciencieux, un accent “appuyé sur les gutturales”, mais ne peut s'empêcher de confondre “systématiquement” quelques prononciations. Enfin, le narrateur montre explicitement le fait que le discours était trop long “à [son] goût”, accusant ainsi la redondance des discours politiques africains. Toutes ces remarques témoignent du dégoût qu'éprouve le narrateur vis-à-vis de l'espace politique de la négritude. Dans cette scène, il est en effet seul à éprouver ces sentiments de différence dans une audience remplie de ses congénères africains.

32) *CA*, p. 58.

33) *CA*, p. 59.

34) *Ibid.*

Même en ce qui concerne la description du corps féminin, la démarche d'Henri Lopes est plus complexe et plus détaillée par rapport à celle de Dany Laferrière. Tandis que ce dernier tente une sorte d'objectivation des femmes, ce par le biais de représentations stéréotypées, un processus de sublimation des corps féminins s'observe chez Lopes. Pendant que le narrateur laferrien se préoccupe de mener, au lit avec des Blanches, ses projets de vengeance, André Leclerc s'exclame, “je n'aimais pas qu'il parlât des filles comme les colons des négresses,” lorsque son ami Vouragan le taquine en disant “Triple couillon! As-tu déjà goûté à de la blonde? [...] Et tu voudrais rentrer au pays sans y avoir goûté?”³⁵⁾ Mais en dépit de ce contraste des attitudes des narrateurs, les deux convergent indéniablement dans certains aspects de la sexualité.

4. La symétrie du discours de la sexualité

4-1. L'acte sexuel comme moyen de devenir le Blanc

Les deux romans s'inscrivent ainsi dans deux modes éloignés par rapport à la création des personnages. Toutefois, écrits par des écrivains hommes, ces romans ne se diffèrent guère en ce qui concerne la sexualité de ces derniers. En un mot, ils ne cachent pas leur désir de devenir Blanc. Mieux encore, ce n'est pas à devenir simplement Blancs qu'ils aspirent, mais plus blancs que le Blanc, “un Blanc amélioré”³⁶⁾. Le narrateur laferrien évoque ostensiblement ce désir du Noir, en posant les questions ci-dessous à Freud, père de la psychologie de l'Occident:

35) *CA*, p. 100.

36) *CFA*, p. 87.

Je vous pose la question, Dr Freud. Qui pourrait comprendre le déchirement du Nègre qui veut à tout prix devenir Blanc, sans couper avec ses racines? Connaissez-vous un Blanc qui désire, ainsi, de but en blanc, devenir Nègre?³⁷⁾

Selon Fanon, cette envie de “devenir Blanc” est pressante et fondamentale chez les Noirs: “de la partie la plus noire de mon âme, à travers la zone hachurée me monte ce désir d’être tout à coup blanc./ Je ne veux pas être reconnu comme Noir, mais comme Blanc.”³⁸⁾ Pour remédier à cette maladie historique et psychiatrique qui consiste à désirer être reconnu comme Blanc, Fanon prescrit un seul remède à la disposition des Noirs: le rapport amoureux et sexuel avec une Blanche.

Or -et c'est là une reconnaissance que Hegel n'a pas décrite- qui peut le faire, sinon la Blanche? En m'aidant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On m'aime comme un Blanc./ Je suis un Blanc. [...] J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche./ Dans ces seins blancs que mes mains ubiquitaires caressent, c'est la civilisation et la dignité blanches que je fais miennes.³⁹⁾

L'amour blanc est une chose qu'on obtient seulement lorsqu'on en est “digne”, et il sert en retour à prouver au monde que cet homme noir aimé par une Blanche est supérieur à d'autres congénères noirs qui n'ont pas réussi à l'obtenir. Ce faisant, il est apte à gravir l'échelle hiérarchique des races, d'un étage de “Nègre” à un autre d’“affranchi du nègre”, qui se situe quelque part près de l'étage “Blanc”. Il convient d'abord de rappeler que considérer l'acte sexuel comme synonyme de

37) *Ibid.*

38) Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 51.

39) *Ibid.*

dominance et d'acquisition n'a rien d'étonnant car, dans l'histoire, les femmes se trouvaient au cœur du processus d'invasion, en tant qu'objets de l'appropriation. En outre, elles constituaient aussi un moyen pour mieux connaître l'ennemi: “posséder une femme africaine constituait, selon Anthony Mangeon, [...] le meilleur moyen de ‘pénétrer l'âme africaine’, et cette ‘pénétration’ offrait dès lors la meilleure garantie de domination et d'exercice de la possession.”⁴⁰⁾ Si “coloniser, c'était en somme posséder les possédés”⁴¹⁾, les écrivains exercent une vengeance en possédant les possédés des ennemis. On se rend compte ici du trait masculin francophone des tentatives des romans de notre choix.

Or, nos narrateurs ne peuvent pas se contenter de ce sentiment de supériorité vis-à-vis de leurs semblables. En effet, ils cherchent une ascension définitive. Par conséquent, il s'agira dorénavant d'atteindre des femmes blanches d'un certain statut social. Elles seules peuvent permettre de réaliser le désir du Noir de devenir plus blanc que le Blanc.

4-2. La masculinité des Noirs, malgré tout

La parole du narrateur laferrien est explicitement inscrite dans la perspective de l'homme. Tous les rapports sexuels qui sont mis en scène dans ce roman engagent le Noir (soit le narrateur, soit Babou, son colocataire) et la Blanche (représentée par plusieurs “Miz”). Ce roman n'est autre que sur la rencontre postcoloniale de “la vengeance nègre et la mauvaise conscience blanche au lit”⁴²⁾. Or, ce qui retient notre attention, c'est que dans la représentation de l'homme noir, la fameuse virilité noire, soit la fameuse image du “bon baiseur Noir” apparaît sans

40) Anthony Mangeon, *op. cit.*, pp. 31-32.

41) *Ibid.*, p. 32.

42) *CFA*, p. 21.

exception, comme si elle était la dernière chose qu'on ne puisse abandonner chez les écrivains noirs. La femme Blanche est en revanche généralement décrite comme une fille aux allures de mineure qui “[sent] la poudre Bébé Johnson”⁴³), sous la protection de la tutelle de son père. Le narrateur est en proie à “l'envie de lui faire des guili-guili.”⁴⁴)

En tous cas, il a fallu quasiment tirer des dortoirs nègres les filles aux joues roses et aux cheveux blonds. Le grand Nègre de Harlem baise ainsi à n'en plus finir la fille du Roi du rasoir, la plus blanche, la plus insolente, la plus raciste du campus. Le grand Nègre de Harlem a le vertige d'enculer la fille du propriétaire de toutes les baraques insalubres de la 125e (son quartier), la baisant pour toutes les réparations que son salaud de père n'a jamais effectuées, la forniquant pour l'horrible hiver de l'année dernière qui a emporté son jeune frère tuberculeux.⁴⁵)

L'homme noir est ici appelé “le grand Nègre de Harlem”, et la femme blanche “la fille du Roi du rasoir”. Or, en tenant compte du ton presque haineux du narrateur contre le propriétaire qui ne répare jamais les taudis loués aux jeunes Noirs qui y habitent, la Blanche n'est importante que dans la mesure où elle est la fille du “propriétaire”, et cette parole concerne plutôt “son salaud de père”. Pour que la vengeance soit réussie, il faut accomplir l'acte sexuel avec la fille du propriétaire et l'avilir au moyen d'une masculinité suprême. À en croire l'écrivain, le “Nègre” est capable d'initier la fille habituée aux “baises végétariennes” dans le monde d’“une baise carnivore”⁴⁶): “Blanche, droite, digne, Miz Littérature jette un subreptice coup d'œil à mon pénis. Les veines

43) *CFA*, p. 29.

44) *Ibid.*

45) *CFA*, pp. 21-22.

46) *CFA*, p. 57.

sinueuses commencent à se tendre en ligne droite. On dirait la tête d'un serpent qui surgit. [...] Il n'y a pas à dire, l'homme est un animal pervers.”⁴⁷⁾

Contrairement à la parole explicite laferrienne, le rapport sexuel donne l'impression d'être plus sérieux et raffiné chez Henri Lopes. André et son amante métisse Kani ne se situent pas dans une relation de dominant/dominée ; il s'agit là plutôt d'un processus “simple et naturel”⁴⁸⁾. Si le couple montréalais se pose dans une position où Miz Littérature “se baisse vers”⁴⁹⁾ le narrateur dans le chapitre intitulé, “Et voilà Miz Littérature qui me fait une de ces pipes”, le narrateur lopésien présente même volontiers des signes de servitude à sa reine, en se baissant au niveau de ses pieds: “chaque geste, chaque caresse, chaque baiser fut échangé, [...]. J'ai commencé par me prosterner et lui ai baisé la pointe des pieds.”⁵⁰⁾

Cependant, force est de remarquer qu'il ne peut s'empêcher de manifester sa masculinité latente: “du bout des doigts, je la déboutonnais avec lenteur, sans secousse, mais j'avais envie d'arracher son linge car un braisier ravageait les barrières de la sagesse.”⁵¹⁾ Par ailleurs, il est notable que lorsque le narrateur métis est décrit comme étant doté d'une forte libido, l'écrivain affirme, sans exception, son appartenance au côté du Noir. Nombreux sont les exemples, parmi lesquels se trouvent les propos d'André Leclerc dans la scène où il danse avec Fleur, son amante blanche qui lui est plausiblement liée par le lien filial sans qu'ils ne le sachent. Dans la citation suivante, il convient de remarquer que le discours est en narration libre indirecte, s'adressant aux lecteurs par le biais du pronom personnel “vous”:

47) *CFA*, p. 53.

48) *CA*, p. 101.

49) *CFA*, p. 54.

50) *CA*, p. 101.

51) *CA*, p. 102.

Aussitôt, le sang nègre se mit à bouillir. Vous vous y attendiez, bien sûr. Mais ne jetez pas la pierre au pauvre Noir qui frissonne sous l'effet magnétique des cheveux d'or. Ces femmes-là doivent émettre des ondes sur nos peaux.⁵²⁾

Nous nous intéressons ici à la reprise de ce préjugé sur la sexualité par l'auteur. Lorsque cette sexualité est mise en relief, l'auteur recourt, la plupart du temps, à l'évocation du “Noir”, bien qu'il s'agisse du personnage métis, comme le suggère l'expression “ne jetez pas la pierre au pauvre Noir”⁵³⁾. C'est grâce au “sang noir” que la figure de Métis demeure inévitablement masculine. C'est seulement ce moment là où il est fier de ne pas être totalement Blanc: “Ma cavalière a la peau blanche, mais le sang nègre.”⁵⁴⁾

Quelque chose de ferme et dur que je ne pouvais plus maîtriser s'arc-boutait contre son ventre. J'avais honte de la bête en moi, mais, dites un peu, ô vous-là, dites comment se maîtriser? Vous connaissez le sang gangoulou...⁵⁵⁾

La phrase “vous connaissez le sang gangoulou...” s'inscrit dans la reprise des stéréotypes à l'égard de la sexualité des Noirs. L'auteur renforce ainsi les préjugés sur la forte libido sexuelle des hommes Noirs afin de construire un autre stéréotype du Métis masculin. Si de

52) *CA*, p. 133.

53) Les mêmes discours se retrouvent à plusieurs reprises au cours de ses œuvres, entre autres, dans *Le Lys et le flamboyant*, dans la scène où Lomata défend son acte de violence devant les juges contre l'accusation de son épouse Monette: “Au tribunal, Lomata soutint qu'il avait ni plus ni moins désiré embrasser son épouse, peut-être, concédait-il, avec plus de fougue qu'il n'en faut (vous connaissez le sang nègre!), qu'elle s'était blessée en se débattant.” (Henri Lopes, *Le Lys et le flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, p. 113.)

54) *CA*, p. 151.

55) *CA*, p. 159.

nombreux travaux appréhendent cet aspect lopésien dans le cadre tantôt de l'humour et de l'ironie, en tant que techniques littéraires, tantôt de l'africanité, esthétique particulière observable dans la création littéraire francophone, on avance que, par le biais de ce rapprochement avec le stéréotype noir lors de la mise en scène des personnages métis, l'auteur cherche à munir ces derniers d'une puissance sexuelle qui surpasse celle des hommes Blancs.

4-3. Mission accomplie à travers la Blanche privilégiée

Par conséquent, les deux narrateurs ne couchent qu'avec des Blanches; Kani est métisse, mais la métisse est malgré tout une version plus évoluée que la négresse, et n'est que synonyme de la Blanche dans le contexte de Franz Fanon. Les femmes Noires comme partenaires sexuels sont quasiment absentes dans les deux romans⁵⁶⁾, mais encore plus curieuse est l'absence des hommes blancs dans les deux romans en question.⁵⁷⁾ De toutes façons, la description explicite des couleurs de peau établit des points communs chez nos écrivains.

Par exemple, Dany Laferrière écrit: “Miz Snob, je le jure, porte un minuscule sous-vêtement de satin blanc. Elle a un corps blanc, pur, lisse, comme brillant,”⁵⁸⁾ tandis qu'Henri Lopes se préoccupe, quant à lui, de valoriser sous sa plume la beauté métisse: “La peau de la fille

56) Voir à ce sujet Mayr Suzette, <Absent black women in Dany Laferrière's *How to make love to a Negro*>, *Canadian Literature*, n° 188, Spring, 2006, pp. 31-45. Cet article prétend que les femmes “Noires” sont si “sacrées” chez Dany Laferrière, donc elles apparaissent dans le roman en question dans la figure sacralisée en tant que chanteuses de Jazz, comme Bessie Smith et Ella Fitzgerald.

57) “[...] voici ma réponse: il y a trop de distractions. Des loisirs, la bombe, la religion, la marijuana, la télé. Nous sommes les derniers à vraiment bander sur le sexe. Les Blancs ne sont plus tellement intéressés. Par contre, les Blanches... je dirais qu'elles le sont encore un peu.” (CFA, pp. 159-160)

58) CFA, p. 132.

était d'acajou, et les traits de son visage évoquaient les bronzes d'Ifé.”⁵⁹⁾ Une différence qui sépare l'écrivain lui-même métis de l'autre est que celui-là cherche à décrire la beauté métisse se trouvant chez les Blanches: “des lèvres de mulâtresse au milieu d'une peau chair de poire. J'eus du mal à maîtriser la poussée du sang nègre.”⁶⁰⁾

Or, il importe de remarquer, que ce soit la beauté métisse ou la beauté blanche, que les femmes mises en scène comme partenaires sexuels des narrateurs occupent, presque sans exception, un certain statut social. Dans le cas des filles montréalaises, elles sont inscrites à une université de renom: “Miz Snob étudie la photographie à McGill”⁶¹⁾; “Donc, chaque fois qu'elle vient me voir, elle apporte un objet. [...] Tout ça vient du fait qu'on apprend aux gens de McGill à embellir leur quotidien.”⁶²⁾ Cette dimension s'articule avec la classe sociale de leurs familles: les parents bourgeois, leur conscience de l'éducation et l'aisance financière permettant l'inscription de leurs enfants à McGill: Miz Littérature a “une famille importante, un avenir, de la vertu”⁶³⁾. La mise en scène de cet aspect constitue, selon le narrateur, l'origine de certaines idéologies idéalistes de ces filles, reflétée par l'engouement féministe (“elle est membre d'un club littéraire féministe à McGill”⁶⁴⁾), littéraire classique (“une connaissance exacte de la poésie élisabéthaine”⁶⁵⁾), se liant avec la conviction de l'égalité raciale, qui explique leur fréquentation des Noirs.

Quant au texte d'Henri Lopes, le statut social de Kani se révèle autrement, de manière plus naturelle, par son accent “français”. Lorsque

59) *CA*, p. 39.

60) *CA*, p. 122.

61) *CFA*, p. 130.

62) *CFA*, p. 49.

63) *CFA*, p. 48.

64) *Ibid.*

65) *Ibid.*

André rencontre cette fille métisse pour la première fois, l'écrivain souligne le fait qu'il "n'aurai[t] pas imaginé qu'une négresse [l']interpellât avec ce français sans accent"⁶⁶); en effet, "elle n'avait aucune trace d'accent."⁶⁷) Ceci est une valeur indéniable que le narrateur aurait aimé avoir, car il a un accent fort qui fait que les policiers français, confus par son apparence métisse, l'ont pris pour un "arabe"⁶⁸). André n'a qu'à se forcer à "imiter l'accent de Kani"⁶⁹). Cette obsession d'accent plus correct et standardisé aux critères des Français est peut-être moins visible à cause de l'éloge métis que met en avant l'auteur, mais elle n'est, selon nous, qu'une autre forme du désir blanc expliqué par Frantz Fanon.

Ainsi, la mise en scène des femmes blanches dotées d'un statut social élevé ne nous paraît pas être une pure coïncidence chez Dany Laferrière et chez Henri Lopes. Quelle serait la raison fondamentale de ce phénomène? Plus les femmes ont un rang social élevé dans le cadre de la société de leur appartenance, plus les protagonistes noirs sont intéressés par le fait de les "enculer" selon le terme laferrien.

Rappelons qu'être Blanche ne suffit point pour mériter l'amour de nos narrateurs masculins. De fait, les femmes aimées par les narrateurs sont toutes blanches, mais ce ne sont pas toutes les Blanches qui sont aimées. Par exemple, le narrateur de Laferrière est totalement désintéressé par les deux filles seules qu'a amenées Bouba⁷⁰), et André d'Henri Lopes affiche même le dégoût pour une serveuse dont "le visage [...] prend une expression de stupidité. [...] Cette paysanne mal dégrossie m'agace. [...] Rare de trouver de telles croupes chez le

66) *CA*, p. 38.

67) *CA*, p. 40.

68) *CA*, p. 202.

69) *CA*, p. 203.

70) Voir l'avant-dernier chapitre de *CFA*, celui de XXVII, intitulé <Le Nègres ont soif>, pp. 181-183.

Baroupéennes.”⁷¹⁾ Avant de clore cette dernière partie, il sera opportun de citer la totalité de l'anecdote de Fanon, dont l'extrait est présenté dans l'introduction:

Il y a une trentaine d'années, un Noir du plus beau teint, en plein coït avec une blonde “incendiaire”, au moment de l'orgasme s'écria: “Vive Schœlecher!” [...] on comprendra qu'il faille s'appesantir quelque peu sur les relations possibles entre le Noir et la Blanche.⁷²⁾

Ici, nous nous intéressons au fait qu'est précisé “un Noir du plus beau teint”, alors que la “blonde” est simplement “incendiaire”. Mise en rapport avec les romans de notre corpus, cette histoire révèle un point intéressant: les hommes Noirs des deux romans n'ont plus besoin d'être exceptionnels avec le “plus beau teint” pour avoir un rapport sexuel avec des Blanches; en revanche, ces dernières doivent avoir, selon l'exigence de nos écrivains, un statut social plus élevé que celui d'eux-mêmes.

5. Conclusion

Dans cet article, nous avons opté pour deux romans, publiés à cinq ans d'intervalle, dans la période de floraison de la littérature dite “francophone”. Depuis, chacun des deux écrivains a poursuivi sa carrière littéraire jusqu'à ce que l'œuvre d'Henri Lopes soit inscrite dans la “classique” africaine⁷³⁾ et que Dany Laferrière entre à l'Académie

71) *CA*, p. 113.

72) Fanon, *op. cit.*, p. 51.

73) Claire Ducournau, <Qu'est-ce qu'un classique “Africain”? Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivains-e-s issu-e-s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960>, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207,

française en 2015, et leurs aventures sont encore en cours. Étant donné ces faits, il nous semble que revisiter les romans de la période débutante de ces écrivains était non seulement opportun mais aussi nécessaire. Après avoir présenté la Négritude et le Métissage, deux courants de réflexion culturels et politiques, situés à la fois en parallèle et en succession, nous avons montré que le roman laferrien était caractérisé par la reprise de la Négritude pour la déjouer, et le roman lopésien par son inscription percutante dans l'éloge du Métissage. Dans le but de décortiquer leurs différences, on a porté l'attention sur la façon dont chaque narrateur relatait et formait son propre discours: le narrateur montréalais de Dany Laferrière adopte une attitude d'observateur venu de l'ailleurs et produit, exprès, un discours racialisé en opposition fondé sur le point de vue binaire; André Leclerc présente au contraire des cas exceptionnels dans le processus de construction de l'itinéraire historique et réel d'un métis traversant les époques coloniale et postcoloniale.

Malgré ces différences majeures, nous avons montré que ces romans convergent manifestement sur le sujet de la sexualité. Les deux narrateurs n'hésitent pas à exprimer la virilité masculine et ne se lient sexuellement qu'avec des femmes blanches ou métisses. Ces aspects communs nous ayant intriguée, nous avons trouvé des évocations chez Frantz Fanon, dont l'analyse se portait sur l'homme de couleur et la Blanche. Nous avons pu en effet constater que, chez nos écrivains, le désir de devenir le Blanc s'observait, qui demeure inchangé depuis. Néanmoins, nous avons repéré également quelques évolutions, dans la mesure où le sujet exige que la Blanche soit marquée par un statut social assez élevé, sous différentes formes: les filles montréalaises anglophones issues de familles bourgeoises et inscrites dans une université de renom; la fille métisse sans aucune trace d'accent en

français, impliquant la civilisation française dont elle est imprégnée.

À ce propos, on ne peut s'empêcher d'éprouver une certaine curiosité à propos des femmes de nos écrivains eux-mêmes, car “un écrivain n'est point, à en croire Alain Mabanckou, seulement ce qu'il écrit”. Il est ainsi légitime de se poser des questions relevant non seulement du désir de lire le texte mais aussi du désir de son auteur, comme le soutiennent les questions posées par Mabanckou sur les pères de la Négritude: “est-ce que Léopold Sédar Senghor aimait danser en boîte de nuit? Léopold-Gontran Damas aimait-il fumer les cigares? est-ce qu'Aimé Césaire aimait les cravates en soie?”⁷⁴⁾ En l'occurrence, nous pouvons nous demander si nos écrivains de choix sont ou non en proie du même genre d'obsessions que leurs personnages.

Enfin, il est peut-être temps de libérer ces œuvres du cadre de la francophonie et de les analyser comparativement avec d'autres œuvres sous des grands thèmes, entre autres celui de la sexualité, notamment dans l'optique du féminisme. Car lorsque André Leclerc a du mal à “maîtriser la poussée du sang nègre”, ce n'est pas, comme il le dit lui-même, que le sang nègre, mais aussi “le sang roupéen”⁷⁵⁾, c'est-à-dire européen.

74) Alain Mabanckou, <Interviews. A conversation with Dany Laferrière>, *The Believer*, n°95, le 1^{er} janvier 2013.

URL: <https://believermag.com/a-conversation-with-dany-laferriere/> (“A writer is not solely what he writes./ Lingerig questions about writers:/ Did Léopold Sédar Senghor like dancing in nightclubs?/ Did Léon-Gontran Damas smoke cigars?/ Did Aimé Césaire favor silk neckties?”)

75) *C4*, p. 122.

Bibliographie

Romans analysés

- Laferrière, Dany, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1985; Dany Laferrière, 2015; Paris, Grasset & Fasquelle, 2016; Paris, Zulma, 2020.
- Lopes, Henri, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990; coll. <Points>, 2006.

Monographies

- Amselle, Jean-Loup, *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008 ; Paris, Fayard/Pluriel, 2010.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- Mangeon, Anthony, *La pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, La Rochelle, Éditions Sulliver, 2010.
- Mangeon, Anthony (dir.), *Henri Lopes. Coups doubles*, Paris, Sépia, 2021.
- Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- Senghor, Léopold Sédar, <De la liberté de l'âme ou l'éloge du métissage>, *Liberté I: négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

Articles

- Aggarwal, Kusum, <L'Extrême contemporanéité de Dany Laferrière: la

- fabrique de l'écrivain mondial>, *Interfaces Brasil/Canada*, Florianópolis/Pelotas/São Paulo, v.20, 2020, pp. 1-20.
- Arentsen, Maria Fernanda, <Le Rôle, complexe, des Stéréotypes dans le discours du narrateur migrant de Comment/aire l'amour avec un nègre sans se fatiguer>, in *Dalhousie French Studies*, vol.79, 2007, pp. 93-110. URL: www.jstor.org/stable/40837816. Accès dernier: le 31 juillet 2021.
- Boivin, Aurélien, <Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer. Ou une dénonciation du racisme à travers la baise>, Québec français, n°131, automne 2003, pp. 94-97.
- Ducournau, Claire, <Qu'est-ce qu'un classique "Africain"? : Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivains-e-s issu-e-s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960>, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, janvier 2015, pp. 34-49.
- Laurette, Célestine, <À propos du métis et du métissage (XVIIIe-XXe siècle)>, *L'Autre, cliniques, cultures et sociétés*, vol.12, n°2, printemps 2011, pp. 178-187.
- Mayr, Suzette, <Absent black women in Dany Lafferrière's *How to make love to a Negro*>, in *Canadian Literature*, n ° 188, printemps 2006, pp. 31-45.
- Mbondobari, Sylvère, <Esthétique, politique et éthique du personnage: le métis dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes>, in Mangeon Anthony (dir.), *Henri Lopes: coups doubles*, Paris, Sépia, 2021, pp. 115-128.
- Sim, Jae-Jung, <Tchicaya U Tam'si: réalité de violences et itinéraire douloureux de la conscience. Autour de *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*>, 불어불문학연구 87집, 2011년 가을호, pp. 81-102.

Verstraet, Charly. <“Trick or Treat”: Déconstruction d'une transgression chez Dany Laferrière>, *Nouvelles Études Francophones*, vol.31, no.1, 2016, pp. 132-147. URL: www.jstor.org/stable/24773151. Accès dernier: le 30 juillet 2021.

Site-web

Mabanckou, Alain, <Interviews. A conversation with Dany Laferrière>, *The Believer*, n°95, le 1er janvier 2013. URL: <https://believermag.com/a-conversation-with-dany-laferriere/>. Accès dernier: le 30 octobre 2021.

Résumé

L'(a)symétrie rhétorique et sexuelle:
à la croisée du *Chercheur d'Afriques* et de *Comment
faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*

KIM Bo Hyun
(Université Korea, Chargée de cours)

Cet article mène une étude comparative entre deux romans d'Henri Lopes et de Dany Laferrière, en se focalisant d'abord sur la différence des mondes auxquels ils adhèrent respectivement, et ensuite sur la ressemblance des manières par lesquelles ils abordent la sexualité des narrateurs. *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière se base sur le binarisme Noir-Blanc, tout en retournant les stéréotypes raciaux en son propre avantage, alors que *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes regorge de personnages dont les idées et les expériences sont exceptionnelles, afin de créer un nouveau discours du métissage. Néanmoins, les deux œuvres ne diffèrent point dans leur reproduction des clichés de la virilité des hommes noirs, ni dans la mise en scène des femmes blanches. Enfin, en se croisant autour des enjeux de la sexualité, les romans semblent nous montrer la possibilité voire la nécessité de la critique féministe pour l'analyse de ces romans.

Mots Clés : francophonie, négritude, métissage, Noir, métis,
sexualité

투 고 일 : 2021.09.25.

심사완료일 : 2021.10.25.

게재확정일 : 2021.11.02.

마티스가 읽은 롱사르*

손주경
(고려대학교 교수)

국문요약

마티스의 『롱사르 사랑시 사화집』(1948)은 르네상스 시인을 통해 자기 예술의 지향점을 재확인하고, 시와 회화의 무한한 생명력을 찬양하는 화가를 소개한다. 마티스는 사랑을 노래한 롱사르와 화가인 자신 사이의 일치 그리고 생명력에 대한 시인과 자신의 유사한 관점에 매우 민감했다. 자신의 고유한 예술적 감수성이 르네상스 시인과의 접촉에서 더욱 풍부해지기를 희망했던 그는 롱사르라는 시인에게서 영감을 얻어 시에 버금가는 그림의 세계를 창조하려고 시도했다. 동시에 르네상스라는 먼 과거에 사랑을 노래한 롱사르와 롱사르를 읽으면서 발견한 창조적 세계를 태생으로 그리는 현재의 자신을 일치시키려고 했다. 이점에서 마티스는 롱사르에게 빛을 지면서도 그를 극복했으며, 이런 그의 시도 덕분에 롱사르 역시 마티스라는 화가를 통해 새로운 해석을 얻으며 다시 살아나게 된다.

주제어 : 롱사르, 마티스, 사랑, 시, 회화, 생명력

* 이 논문은 2021학년도 고려대학교 문과대학 특별연구비에 의하여 수행되었음.

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 본론
 - 2.1. 『사화집』 출간배경
 - 2.2. 작품선별의 특징
 - 2.3. 마티스의 관심사
 - 2.4. 겹쳐진 세계
 - 2.5. 생명력을 노래하는 예술
3. 결론

1. 서론

1932년 말라르메의 『시집 *Poésies*』에 뒤이어 보들레르의 『악의 꽃』에 데생을 수록하여 1948년에 출간했던 앙리 마티스(1869-1954)가 현대 시인들에게만 관심을 가진 것은 아니었다. 보들레르의 시집에 착수하기 이전에 그는 통사르의 사랑 시편들에 대한 데생 작업을 1941년 가을부터 시작했으며, 7년 뒤인 1948년 11월 29일에 56편의 작품과 128편의 석판화가 수록된 『통사르 사랑시 사화집 *Florilège des Amours de Ronsard*』을 출간한다. 말라르메에 대한 관심 이후 16년 만에 이뤄진 통사르에 대한 작업은 시에 그림을 그려 넣는 아티스트 북 *Livre d'artiste*의 유행에 그가 민감했다는 증거이지만¹⁾, 동시에

1) 아티스트 북은 소수의 예술애호가들을 위해 명품 회화집을 간행했던 볼라르 Ambroise Vollard, 테리아드 Tériade, 스키라 Albert Skira와 같은 출판업자이면서 그림 중개상이기도 했던 이들을 통해 당시에 크게 유행했다. 특히 스키라는 오비디우스의 『변신』(1931)과 마티스의 말라르메 『시집』(1932)을 대상으로 한 아티스트 북을 로잔에서 출간하면서 미술계에서 명성을 얻었다. 이에 관해서는 François Chapon, *Le Peintre et le Livre, l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Aux Editions des Cendres, 1987 참조.

그것은 그리스어와 라틴어를 읽을 줄 알았으며, 르베르디, 아라공, 아폴리네르 등과 같은 당대의 시인들과 부단히 교류했던 그의 문학 적 감수성을 증명하기도 한다.

그렇지만 말년에 인터뷰형식의 회고록을 출간하는 대신에 롱사르의 시를 선택했다는 점에서 마티스가 르네상스 시인에게 특별한 의미를 부여한 것은 아닌지 추측할 수 없는 것도 아니다. 그리고 그런 의미는 ‘마티스는 롱사르를 어떻게 읽었는가’라는 문제와 연관시킬 때 파악될 수 있기도 하다. 그가 롱사르에게 관심을 가진 이유와 이 시인에게서 찾아낸 것에 대해 롱사르 연구자들은 특별한 관심을 보이지 않았다. 현재까지 이에 대한 깊이 있는 연구가 없다. 반면에 일부 미술사가들은 마티스의 『사화집』에 관심을 가졌다. 다만 미술평론의 관점에서 진행된 이들 연구는 시의 내적 의미와 태생 사이의 밀접한 관련성보다는 마티스의 회화관을 중심으로 전개된다. 특히 최근에 『마티스의 시인들』이라는 연구서를 출간한 캐스틴 브라운은 비록 한 장을 『사화집』에 할애하고 있지만, 롱사르의 작품에 근거해서 마티스를 파악하지는 않았다.²⁾

이를 보완하고자 본 연구는 마티스가 롱사르를 어떻게 읽었는지 그리고 자신과 시인의 관계를 어떤 방식으로 설정하고 있는지를 파악하고자 한다.³⁾ 이것은 롱사르의 작품을 부수적으로 간주하기보다는 『사화집』 전체를 하나의 작품으로 고려하면서 화가 마티스가 롱사르라는 시인의 작품에 대해 가졌던 관점의 특이성을 포착하기 위한 것이기도 하다.

2) Kathryn Brown, *Matisse's Poets. Critical Performance in the Artist's Book*, Bloomsbury Academic, 2017, pp. 113-138. 이외에 Geoffrey R. Hope, <Reading an Artist's book of Poems : The *Florilège des Amours de Ronsard* by Henri Matisse>, *The French Review*, 81, n° 3, 2008, pp. 552-567 참조.

3) 롱사르에 대한 마티스의 관점을 총체적으로 파악하기 위해서는 롱사르의 작품 56편 전체와 128편의 석판화에 대한 세밀한 분석이 필요하다. 그러나 지면의 한계를 고려하여 이에 대한 분석은 추후 연구에서 진행할 예정이다.

2. 본론

2.1. 『사화집』 출간배경⁴⁾

캐스린 브라운에 따르면 1941년 1월 8일 니스를 떠나 리옹에서 십이지장과 폐 수술을 받고 3개월간 입원했던 마티스는 5월 23일 다시 니스로 돌아와서 알베르 스키라와 자서전 성격의 대화록 출간을 위한 논의를 시작했다.⁵⁾ 회고록 작업은 스위스 미술비평가 피에르 쿠르티옹 Pierre Courthion과의 대담으로 시작된다. 그러나 마티스 본인은 이 대담이 어디에도 엮매이지 않는 자신의 취향⁶⁾에 맞지 않는 일종의 잡담형식을 띠게 될 것을 우려하여 책의 출간을 보류한다. 자서전은 마티스 생존 시에 출간되지 못하게 되었지만⁷⁾, 대신에 마티스는 같은 해 10월 스키라에게 오래전부터 구상해온 20-30편 정도의 석판화가 포함된 통사르 사랑시의 아티스트 북 출간을 제안한다.⁸⁾ 그의 구상은 구체적이었다. 세로 38cm의 책 판형과 가라몽 이탤릭체 폰트 사용을 그는 이미 생각하고 있었다. 심지어는 통사르에

-
- 4) 작품에 대한 본격적인 분석에 앞서 『사화집』 출간과 관련된 일반적 사실을 다루는 2.1, 2.2, 2.3장의 ‘일부’ 내용은 스키라, 루베르, 아라공 등의 증언과 캐스린 브라운을 포함한 미술사가들이 언급했던 사항을 독자의 이해를 위해 정리한 것이다.
 - 5) Kathryn Brown, *op. cit.*, p. 113. 『사화집』 출판과 관련된 스키라의 활동에 관해서는 Valerie Holman, <‘Still a makeshift?’ Changing representations of the Renaissance in twentieth-century art books>, in *The Rise of the image, Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Ashgate, 2003, pp. 245-264 참조.
 - 6) Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, 2014, p. 218, n. 3.
 - 7) 70년 동안 빛을 보지 못한 이 대담형식의 자서전은 마침내 2017년 Henri Matisse, *Bavardage : les entretiens égarés*, propos recueillis par Pierre Courthion, Skira에서 출판된다.
 - 8) “c’est au cours d’une visite que je lui fis à cette époque (automne 41) qu’il me parla d’un projet auquel il pensait souvent : illustrer un choix des *Amours* de Ronsard” (*Florilège des Amours de Ronsard*, par Henri Matisse, lithographies d’Henri Matisse, Skira, 1948, p. 189.) ; “je lui [Skira] ai proposé une illustration par 20 à 30 lithos (selon mes prix) des *Amours* de Ronsard - belle édition genre de celle du Mallarmé” (*Matisse-Rouveyre, Correspondance*, éd. Hanne Finsen, Flammarion, 2001, p. 68.)

대한 작업에 몹시 몸이 달아 있다고 밝히기도 했으며⁹⁾, 절친한 관계를 맺고 있던 화가 앙드레 루베르 André Rouveyre에게 롱사르를 항상 곁에 두고 있다고 말하기도 했다.¹⁰⁾

그러나 롱사르 작품에 대한 마티스의 높은 관심에 대해서 루베르는 염려를 표하지 않을 수 없었다. 우선 마티스의 건강이 악화될 것을 걱정했다. 더불어 롱사르가 현대 시인이 아니라는 점을 염려했다. 먼 과거에 활동했던 시인을 선택한 것이 여러 수술을 거치면서 무더진 마티스의 회화적 영감을 다시 회복시켜줄 수 있을 것인지 의심했다. 그렇지만 무엇보다도 그가 주저한 것은 마티스가 구상하는 아티스트 북의 주인이 롱사르가 될 위험이 있고, 마티스의 고유한 창작물이 아니라는 평가를 받을 우려가 있다는 것이었다.¹¹⁾ 마티스의 롱사르에 대한 작업을 염려했던 사람은 루베르만이 아니었다. 마티스와 밀접히 교류했던 루이 아라공 역시 르네상스 시 양식은 고대 시에 기반을 두고 있기 때문에 마티스의 미학적 취향에 어울리지 않을 것이라고 판단했다.¹²⁾

그렇지만 이들의 우려와는 반대로 마티스는 처음에 구상했던 작품 수보다 훨씬 많은 50편의 소네트에 대한 데생을 계획한다. 심지어 자신의 “꿈”을 롱사르 시와 결합시키는 것에 마음이 조급해지고 있다고 밝히기도 한다.¹³⁾ 일부의 연구자들은 1943년에서야 비로소 작업이 시작되었다고 말하지만¹⁴⁾, 마티스는 1942년 2월 5일 리도 크레용으로 데생 작업을 이미 시작했고, 4월 28일에 진행된 라디오 인터뷰에서도 롱사르 작품에 대한 삽화 작업에 몰두하고 있다고 밝

9) “Je crois qu'il y aurait grand intérêt à traiter cette affaire le plus tôt possible, car je suis chauffé et j'ai le désir de faire un beau livre.” (Lydia Delectorskaya, *Henri Matisse - Contre Vents et Marées - Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Editions Irus et Vincent Hansma, 1996, p. 239.)

10) “Ronsard est toujours près de moi. Il chante sa chanson sur tous les tons” (*Matisse-Rouveyre, Correspondance*, p. 75.)

11) Kathryn Brown, *op. cit.*, p. 115 ; *Ibid.*, p. 76.

12) Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, 1971, p. 142.

13) Matisse, *Écrits*, p. 221.

14) Marcia Reed, <Poetic pictures>, in Henri Matisse, *Florilège des Amours de Ronsard*, Contemporary and Modern Print Exhibitions, 1997, p. 22.

히기도 했다.¹⁵⁾ 이후 두 달에 걸쳐 네 번이나 발생한 간장염으로 인해 작업을 중단해야만 했지만, 그는 여전히 “멋진 책 *un bon livre*”¹⁶⁾을 만들 수 있으리라는 확신을 갖고 있었다. 심지어 1942년 담낭 치료를 받고 있는 와중에도 침대에 누워 통사르에 대한 작업을 진행했다는 말을 남기기도 했다.¹⁷⁾ 마침내 그해 7월 그는 처음에 구상했던 20-30편이 아니라 150편의 태생을 거의 완성했다는 소식을 전한다.¹⁸⁾ 와병 상태에서 짧은 시기에 집중적인 작업이 진행된 것이다.¹⁹⁾ 그것은 아마도 1942년 9월 3일자 편지에서 『마리에 대한 사랑 시집 *Les Amours de Marie*』에 수록된 상송 「이 멋진 봄날에 내 그대를 보게 되니 *Quand ce beau Printemps je voy*」²⁰⁾를 우연히 읽으면서 “작품이 주는 기쁨은 형언할 수 없었다”²¹⁾고 밝힌 사항과 관계될 것이다. 통사르 작품이 다룬 아름다움과 봄 그리고 빛의 찬란함과 역동성 그리고 새로운 탄생이라는 테마는 늙음과 병마를 극복하는 젊음의 생명력을 지향했던 마티스에게는 분명 설명할 수 없는 기쁨이었을 것이며, 그것이 그의 부단한 작업을 이끈 동력이 되었을 것이다.

1943년 1월 20일 마티스는 마침내 통사르에 대한 작업을 끝냈다고 선언하면서 이미 샤를 도를레앙에 대한 작업을 시작했다는 전갈

15) “Je suis allé voir Henri Matisse, dans son atelier de Cimiez, où, reclus volontaire, il illustre, parmi les oiseaux et les plantes tropicales, les *Amours de Ronsard*” (*Matisse-Rouveyre, Correspondance*, p. 651.)

16) Matisse, *Ecrits*, p. 221.

17) *Ibid. loc. cit.*

18) “j’ay presque complètement illustré le choix de poèmes que j’ai Ronsard, 150 dessins environs” (*Matisse, Ecrits*, p. 223.)

19) “je suis toujours au lit mais avec Ronsard” (*Ibid. loc. cit.*)

20) 예를 들어 총 132행으로 구성된 이 작품의 1연은 아름다움을 바라봄으로써 삶을 얻게 된 시인의 기쁨을 노래하는데, 이점은 마티스가 아름다움에서 기대하던 바이기도 했을 것이다. 1연을 인용한다. “Quand ce beau Printemps je voy, / J’aperçoy / Rajeunit la terre et l’onde, / Et me semble que ke jour, / Et l’amour, / Comme enfants naissent au monde.” (Ronsard, *Oeuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Gallimard, 1993-1994, 2 vol., t. I, pp. 237-241, 이하 Ronsard, OC, I, pp. 237-241식으로 약기)

21) *Ibid.*, pp. 224-225.

을 보낸다.²²⁾ 그러나 마티스와 꾸준히 소식을 주고받았던 스킨라에 따르면 룡사르에 대한 데생 작업이 완료된 것은 1945년이였다.²³⁾ 독일점령 시기에 여행이 제한되어 서로 만나지 못하던 이 두 사람은 1946년 6월에 결국 파리에서 만나 출간을 위한 구체적 작업에 착수하게 된다. 하지만 활자가 뭉개지고 종이가 변색되는 등 여러 기술적 문제가 발생했고²⁴⁾, 스위스 바젤의 하스 Haas 주조소에서 캐슬턴 Caslon 활자체를 발견하고 난 이후인 1947년 5월에 와서야 비로소 첫 번째 시험인쇄본을 찍을 수 있었다. 본격적인 작품출간을 위한 인쇄는 1948년 11월에 진행되었다.²⁵⁾ 마티스는 인쇄공정에 직접 참여했으며, 말라르메의 사화집보다 훨씬 많은 56편의 시에 대한 128편의 석판화가 포함된 『사화집』을 출간하기에 이른다. 표지에는 검은색 잉크 그리고 본문에는 붉은색 잉크를 사용한 320부의 서명본이 세상에 모습을 드러냈다. 구상 초기단계에서는 20-30편 정도를 염두에 두었지만 결국 128편의 데생을 그리게 될 것을 마티스 본인도 예상하지 못했던 것으로 여겨진다.²⁶⁾

22) “Ronsard est terminé à quelques 2 ou 3 dessins près - je suis dans la plus grande intimité avec Charles d'Orléans que j'ai près de la main.” (*Ibid.*, p. 225.)

23) Matisse, *Florilège des Amours de Ronsard*, Skira, 1993, p. 190.

24) Claude Duthuit, *Henri Matisse. Catalogue raisonné des ouvrages illustrés*, établi avec la collaboration de Françoise Garnaud, introduction de Jean Guichard-Meili, Paris, Impr. Union à Paris, 1988, p. 196. 스킨라는 『20년간의 활동 *Vingt ans d'activité*』 (Éditions Albert Skira)을 1948년 마티스의 『사화집』출간 직전에 발간하면서 작업상의 여러 기술적 문제점들을 언급한다 (pp. 10-17.). 이것은 당시 예술계를 상대로 한 일종의 비즈니스에 해당하지만, 동시에 예술계 자체도 마티스의 룡사르 작업에 많은 흥미를 가지고 있었다는 점도 암시할 수 있다.

25) *Florilège des Amours de Ronsard*, p. 191. 종이, 폰트, 인쇄상의 문제에 관해서는 Albert Skira, <The Story of a Book : Illustrations by Henri Matisse for *Florilège des Amours de Ronsard*>, *Matrix : a review for printers & bibliophiles*, n° 16, 1996, pp. 95-103 참조.

26) *Florilège des Amours de Ronsard*, p. 188.

2.2. 작품선별의 특징

르네상스 시 연구자가 아닌 마티스가 1857-1867년에 프로스페르 블랭슈맹이 간행한 통사르 『전집』이나 1910년의 위그 바가네의 『사랑시』 비평판, 폴 로모니예에 의해 1914-1919년에 간행된 『전집』, 1923-24년에 간행된 바가네의 『전집』, 알프레드 프레르가 1924년 출간한 『사랑시집』, 그리고 1938년에 귀스타브 코앙이 갈리마르 출판사에서 간행한 『전집』의 존재를 알지 못했던 것은 당연하다.²⁷⁾ 그는 1915년에 블라르 A. Volland 출판사가 간행한 『통사르 사랑시집 *Les Amours de Ronsard*』을 파리 자택에 소장하고 있었지만, 니스에 체류하던 그에게는 신뢰할만한 통사르의 시집이 절대적으로 필요했다. 1941년 10월 31일 그는 루베르에게 편지를 보내 가르니에 출판사에서 1924년에 간행된 피에르 드 놀락 Pierre de Nolhac의 『통사르 시선집 *Poésies choisies de Ronsard*』²⁸⁾을 구입해서 보내줄 것을 부탁한다.²⁹⁾

그리고 자신이 구상하고 있는 『사화집』의 제목을 “소네트와 상송 *Sonnets & Chansons*”으로 정하는 것에 대해서 주저한다는 의견도 전달한다. 통사르가 이런 제목으로 시집을 간행한 적이 없을뿐더러, 그것은 통사르 아티스트 북에 본격적으로 착수하기 전에 생각했던 잠정적인 제목이었기 때문이었다. 또한 통사르가 16세기 당시에 시

27) Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, éd. p. Blanchemin, p. Janet, Plon et A. Franck, 1857-1867 ; *Les Amours de p. de Ronsard*, éd. H. Vaganay, Honoré Champion, 1910 ; *Oeuvres complètes de Ronsard*, éd. p. Laumonier, Lemerre, 1914-1919, 8 vol. ; *Oeuvres complètes*, Texte de 1578, éd. H. Vaganay, Garnier, 1923-24, 7 vol. ; *Les Amours. Amours de Cassandre, Amours de Marie, Sonnets pour Astrée, Discours des Misères de ce temps*, éd. A. Pereire, Champion, 1924 ; *Oeuvres complètes*, éd. G. Cohen, Gallimard, 1938.

28) *Poésies choisies de Ronsard*, recueillies sur un plan nouveau et annotées par Pierre de Nolhac, Garnier frères, 1924.

29) Matisse-Rouveyre, *Correspondance*, pp. 68-69. 마티스가 부탁한 놀락의 판본은 1923년 통사르 『전집』 (*Oeuvres complètes de Ronsard*, texte de 1578, publié avec compléments, tables et glossaire par Hugues Vaganay, avec une introduction de Pierre de Nolhac, collection Selecta des Classiques Garnier, 1923-1924, 7 tomes)의 첫 번째 두 권에 해당한다.

집을 간행하며 구분했던 방식에 따라 놀락이 「카상드르에 대한 사랑」, 「마리에 대한 사랑」, 「엘렌에 대한 사랑」 등으로 시집을 구성한 것을 『사화집』에 반영하는 것이 적절한지에 대해서도 고민한다.³⁰⁾

이런 그에게 같은 해 12월 8일 루베르는 ‘사화집 florilège’이라는 제목을 제안한다. 캐스린 브라운에 따르면 루베르의 제안은 마티스의 절대적 자유를 보장하기 위한 최선의 선택이었다.³¹⁾ ‘사화집’이라는 제목은 낱아 보이긴 하지만 마티스 본인이 롱사르에 대한 작업을 하기 위해 구상한 자신만의 관점을 전달하는 데 가장 적절하다고 판단되었기 때문이다. 사실 루베르는 롱사르 판본의 작품배열을 따를 필요가 없다는 생각을 가지고 있었다. 20세기 초반 이후에 간행된 롱사르의 여러 시집은 시인의 뜻이 아니라 편찬자의 견해에 따라 자의적으로 작품순서를 정하고 있었기 때문이기도 하지만, 무엇보다도 마티스 본인의 감수성과 상상력에 따라 롱사르가 정한 순서와 관계없이 작품을 자유롭게 고르는 것이 더 나을 것이라고 판단했기 때문이다.

그러나 일반인들에게 널리 알려진 「사랑하는 여인이여, 장미를 보러 갑시다 *Mignonne allons voir si la rose*」와 같은 작품들을 선별하지 말 것도 그는 권고했다. 마티스 본인의 “새로운 피 *un sang nouveau*”³²⁾를 부여하는 것이 중요하고, 그것이 롱사르의 시를 더욱 생기 있게 만들 수 있을 것이라고 그는 판단했다. 매우 아름답지만 잘 알려지지 않은 작품들을 선별하는 것 그리고 이미 출간된 판본들의 작품순서를 따르기보다는 마티스 스스로 순서를 정하는 것, 그것이 루베르가 마티스에게 준 조언의 핵심이었다. 이런 방식에 의해서

30) *Matisse-Rouveyre, Correspondance*, pp. 84-85.

31) Kathryn Brown, *op. cit.*, p. 120. 중세에 이 용어는 고전작가들로부터 금언들을 인용하는 ‘Flores’와는 달리 도덕적 의미를 전달할 수 있는 ‘토포스모움집’이라는 의미를 지녔다. 따라서 모음집 편집자의 권위는 저자의 권위 뒤에 머물러있어야만 했다. 이에 관해서는 Emmanuel Buron, <L'autorité du compilateur dans quelques recueils français de la Renaissance>, *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 25 : *L'anthologie poétique en Chine et au Japon*, 2003, pp. 169-184 참조.

32) *Matisse-Rouveyre, Correspondance*, p. 81.

통사르와 마티스 사이에 놓여있는 “광채들 étincelles”³³⁾이 빛날 수 있으며, 또한 이 덕분에 『사화집』이 통일성을 지닐 수 있게 될 것이라고 그는 조언했다.

마티스는 루베르의 이런 권고와 제안을 적극적으로 수용한다. 처음에 그는 20-30편을 골라 그림을 그릴 것을 생각했지만, 이 경우 불림감이 없는 아티스트 북이 만들어질 것을 우려했다. 그래서 그는 “사화집”이라는 제목에 걸맞게 56편의 소네트에 데생을 그리는 것을 결정하기에 이른다.³⁴⁾ 자신이 전적으로 자유로운 상태에서 작품을 선별하는 것이 중요하다고 판단했으며³⁵⁾, 통사르의 작품을 읽으면서 떠오른 암시를 그리는 것이 바람직하다는 의견을 스키타에게 밝히기도 했다.³⁶⁾

여기에서 우리는 『사화집』이 마티스의 고유한 관점이 반영된 작품집으로서의 양상을 띠게 될 것을 예상할 수 있다. 사실 마티스는 1942년 9월 29일 루베르에게 보낸 편지에서 『사화집』의 마지막 수록작품(R56)³⁷⁾이 될 「나는 내 고귀한 영혼을 기억하길 바라노니 *Je veux, me souvenant de ma gentille Ame*」에 대한 작업을 마쳤다고 알렸으며, 이에 대해 루베르는 통사르를 “깨뚫어”³⁸⁾ 본 마티스의 뛰어난 이해를 높이 평가했다. 마티스 또한 다음과 같은 시행들을 인용하면서 통사르 시의 매력에 저항할 수 없었다는 고백을 남기기도 했다.³⁹⁾

샘가 주변에는 꽃들로 그득했다,
한때 인간의 몸을 너무도 사랑해
자그마한 꽃으로 변했으니,

33) *Ibid.*, p. 82.

34) *Ibid.*, p. 83.

35) Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, pp. 219-220.

36) *Florilège des Amours de Ronsard*, p. 189.

37) 이하 편의를 위해 통사르의 작품은 ‘R1’식으로 약기한다.

38) Matisse-Rouveyre, *Correspondance*, p. 146.

39) *Ibid.*, p. 147.

창백하지만 사랑스러운 낮빛을 띠고 있었다.
야생의 백합과 장미 그리고 카네이션,
갈색 금잔화, 향기로운 백리향,
푸른 글라디올러스, 긴 줄기의 디기탈리스,
줄기에서 꽃이 피어나는 데이지,
꽃 무우와 맨드라미,
그리고 이들을 넘기지 못하는 수선화.⁴⁰⁾

이 시행들은 『사화집』에 수록되지 않았다. 롱사르의 『사랑시집』이 아니라 『시집 1권 *Le Premier Livre des Poemes*』에 수록된 「힐로스 *L'Hylas*」의 211-220행에 해당하기 때문이다. 사랑시를 중심으로 『사화집』을 구성한 마티스로서는 이 시행들을 살려낼 수 없었을 것이다. 그러나 굳이 편지에서 「힐로스」를 인용한 것에서 롱사르 작품에 대한 그의 독서가 전반적이었음을 확인할 수 있다. 롱사르의 작품은 여러 꽃을 옮겨 다니며 꿀을 모으는 벌들의 비유를 통해 고대 작품들을 다양하게 모방하면서 독특하고도 고유한 시를 꽃피우는 시인의 자유로운 창작을 암시한다.⁴¹⁾ 따라서 이 작품에 대한 마티스의 관심은 새로운 창조방식에 대해서 롱사르와 자신의 의견이 유사하다는 점을 발견할 수 있었기 때문일 것이다. 그렇지만 그는 과거에 활동한 롱사르를 읽으면서 현재를 사는 자기만의 독특한 비전을 『사화집』에 새겨놓으려 시도했다. 구상 초기 단계에서 그는 “나는 오직 마티스적인 것을 만들 생각이다”⁴²⁾라고 밝혔기 때문이다.

40) “Cette fontaine était tout à l'entour / Riche de fleurs, qu'autrefois trop d'amour / De corps humain fit changer en fleurette. / Peintes du teint des pâles amourette : / Le lis sauvage, et la rose, et l'oeillet, / Le roux souci, l'odorant serpolet. / Le bleu glaïeul, les hautes gantelées / La paquerette aux fleurs piolées, / La giroflée et le passe-velours, / Et le narcis qui ne vit deux jours.” (Ronsard, OC, II, p. 754, vv. 211-220)

41) “Mon Passerat, je ressemble à l'abeille / Qui va cueillant tantost la fleur vermeille, / Tantost la jeune : errant de pré en pré / Où plus les fleurs fleurissent à son gré, / Contre l'Hyver amassant force vivres” (Ronsard, OC, II, p. 759, vv. 412-417)

42) Matisse-Rouveyre, *Correspondance*, p. 75.

이런 그의 태도는 1924년 통사르 탄생 400주년을 기념하여 수많은 비평본과 사화집이 문학애호가들과 수집가들을 위해 다수 간행된 상태에서 그가 『사화집』을 굳이 구상한 이유를 설명할 수 있다. 앙드레 말로가 『예술의 심리학 *La Psychologie de l'art*』을 1947년에 발간한 것에서도 짐작할 수 있듯이, 20세기 전반기에 르네상스 예술과 문학에 대한 관심은 급속도로 증가했다. 특히 20세기 문화산업에서 르네상스는 예술사가들의 주요 관심사 가운데 하나였다.⁴³⁾ 통사르도 예외가 아니었다. 화가 조세프 에마르의 1924년 『익살시집 *Les Folâtries*』을 비롯하여 여러 화가의 삽화본이 출간되었고⁴⁴⁾, 특히 화가 아리스티드 마이올, 모리스 바로, 장 베르크 그리고 판화가 데메트리우스 갈리니스가 삽화집을 연이어 간행한 상황에서 마티스의 데생작업은 결코 새로운 시도일 수 없었다.⁴⁵⁾ 그렇지만 말년의 마티스는 자신의 예술에 대한 관점을 통사르를 통해 재확인하려는 의도를 지녔던 것으로 보인다. 앙드레 루베르가 사적으로 친분이 있던 피에르 샹피옹 *Pierre Champion*이 편찬한 통사르 시집을 가지고 있으면서도 작품을 제대로 이해하지 못했다고 탄식한 것⁴⁶⁾과는 반대로 마티스는 통사르 작품의 애독자가 되면서도 동시에 자신의 독특한 해석을 『사화집』에 반영해야 한다고 판단한 것으로 보인다. 그에게는 작품들을 자유롭게 선별하여 자신의 영감을 독창적으로 그려 보이겠다는 의지가 있었으리라.⁴⁷⁾

43) Kathryn Brown, *op. cit.*, p. 114.

44) Ronsard, *Livret de Folastris à Janot parisien*, illustré par Joseph Hémard, Librairie Lutétia, 1924 ; *Muses de Ronsard*, éd. ornée de vignettes gravées sur bois par Carlègle, Léon Pichon 1924 ; *Poésies de Ronsard*, éd. illustrée par bibliophiles, H. Piazza, 1924.

45) *Livret de folastris à Janot parisien*, ed. illustrée d'eaux-fortes d'Aristide Maillol, Ambrose Volland, 1938 ; *Eglogues*, avec lithographies de M. Barraud, Lausanne, A. Gonin, 1942 ; *Les Amours de Marie*, éd. illustrée de gravures sur cuivre de Démétrius Galanis, Société du Livre d'art, 1944 ; *Sonnets pour Hélène*, éd. pour bibliophiles avec des bois gravés par Léon Zack, A la voile latine, 1946, 2 vol. ; *Livret de Folastris*, éd. illustrée par Jean Berque, Aux dépens d'un amateur, 1947.

46) “N'écoute rien autre que cette voix intérieure, certes, elle ne peut jamais que te porter à des expressions toujours nouvelles et toujours aussi singulières et incomparables que toujours.” (*Matisse-Rouveyre, Correspondance*, p. 87.)

2.3. 마티스의 관심사

마티스는 『카상드르에 대한 사랑시집』으로 알려진 『사랑시집 1권』에서 26편, 『마리에 대한 사랑시집』이라고 불리는 『사랑시집 2권』에서 18편을 룡사르의 작품배열 순서를 따르지 않고 자유롭게 선택한다. 이 가운데에는 마리의 죽음을 애도하는 3편도 포함되어 있다. 그리고 『다양한 사랑』에서 7편, 『엘렌을 위한 소네트 2권』에서 3편, 『아스트레를 위한 소네트와 마드리갈』에서 2편 등 총 56편을 선별한다. 루베르의 조언대로 그는 일반인들에게 별로 알려지지 않은 작품들을 골라냈다. 물론 무겁고 진지한 사랑의 감정을 다룬 『사랑시집 1권』에서 선별한 작품 수가 상대적으로 많고, 마리의 죽음을 다룬 시편들이 수록되었다는 점에서 『사화집』의 어조가 장중할 것이라는 예감을 가질 수 있다. 그러나 가볍고 흥겨운 어조로 작성된 상송 세 편이 『사화집』 곳곳에 배치되어 있다는 점에서 마티스는 어조의 다양한 변화를 통해 작품에 역동성을 부여할 생각을 가졌던 것으로 보인다. 특히 그는 이런 상송들을 “소네트보다도 더욱 생생한 불꽃”이라고 명명했는데, 그것은 이 장르가 “즉각적인 운동감”⁴⁸⁾을 더 많이 갖게 만든다고 파악했기 때문이기도 하다.

그의 직감 역시 작품 선정의 또 다른 중요한 기준이 되었다. 물론 마티스가 새롭게 “고안했다기보다는 혁신했다”⁴⁹⁾고 지적했던 아폴

47) “alors liberté absolue dans mon choix” (*Ibid.*, p. 83 ; Matisse, *Ecrits*, p. 219.) 마티스는 시에 대한 깊은 심미안을 가지고 있었다. 1912년 문예지 『라 팔랑주 *La Phalange*』 창간기념회의 에피소드를 제시할 수 있을 것이다. 장 로이 에르 Jean Royère와 앙드레 지드, 자크 코포 Jacques Copeau, 아폴리네르, 루베르, 마티스 그리고 20세의 “푹푹한 *fraîche*” 마리 로랑생 등이 참석한 이 자리에서 한 프랑스 배우는 말라르메의 「창공 *l'Azur*」을 개인적 감정을 많이 담아 낭송했다. 이에 대해 마티스는 좀 더 엄정하고 비개성적으로 낭송되지 못한 것을 애석하게 여기고는 낭송의 문제점을 아폴리네르에게 밝혔으며, 시인 역시 그렇게 생각한다는 말을 들었다고 마티스는 루베르에게 보낸 1941년 12월 20일 편지에서 밝히고 있다. (*Matisse-Rouveyre, Correspondance*, p. 89.)

48) *Ibid.*, p. 83.

49) “il rénove plutôt qu'il invente” (Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes*, Gallimard, 1991, t. II, p. 103.)

리네르의 말처럼, 통사르 작품에 관심을 가진 그에게서 전통이 물려준 유산을 굳이 거부하지 않는 화가의 면모를 찾을 수 있다. 마티스 이전과 이후로 현대 회화의 역사를 구분할 수 있을지라도⁵⁰⁾, 지속성을 중시했던 그는 과거의 유산을 거부하지 않았다. 1935년 아폴리네르와의 인터뷰⁵¹⁾나 1939년에 출간한 『테생 노트 *Notes d'un peintre sur son dessin*』⁵²⁾에 따르면 그는 과거와 자신을 연계하면서도 동시에 과거와 결별한 자신의 새로운 고유성을 확보해나가는 것을 창작의 목표로 삼았다.

따라서 『사화집』에는 통사르에 대한 마티스의 고유한 관점이 반영되었다고 말할 수 있다. 어떤 면에서는 마티스가 통사르의 작품을 통제하고 있다고 지적할 수도 있을 것이다. 루베르가 제안한 “florilège”라는 제목을 그가 수용한 것도 이점과 관련이 있다. 캐스린 브라운이 적절하게 지적했듯이 그는 이런 제목을 통해 자신의 아티스트 북을 ‘선집 *anthologie*’이 아니라 자기가 피운 꽃의 ‘풍부함 *floraison*’이 반영되는 작품으로 만들기를 원한 것이다.⁵³⁾

이것은 1947년 6월 21일자 편지에서 통사르의 작품에서 영감을 얻을지라도 마티스 본인의 예술적 감각으로 표현하는 것이 중요하다는 루베르의 조언을 그가 따르고 있다는 증거이기도 하다. 통사르에 의해 “작성된” 것이 아니라 마티스 본인의 독창적인 선별에 의해 『사화집』이 제작되었다는 점을 드러낼 필요가 있다고 루베르는 판단했다.⁵⁴⁾ 그리고 마티스 역시 고대의 모방에서 창조성을 발견한 통사르와 통사르를 통해 과거의 시와 현재의 그림 사이에 소통을 마련한다는 차원에서 사화집의 독창성을 확보하려는 의도를 지니고 있었다. 이것은 제목을 정하는데 4년이란 시간이 걸렸다는 사실로도

50) Aragon, *Matisse, roman*, pp. 586-587.

51) Apollinaire, *op. cit.*, t. II, p. 102.

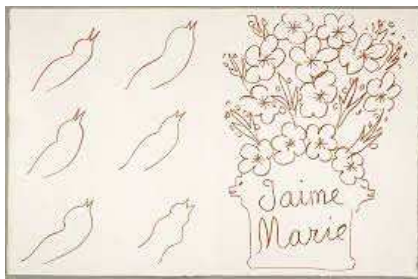
52) Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, p. 159.

53) Kathryn Brown, *op. cit.*, p. 120.

54) “Ce qui est important c'est que certaines pièces de Ronsard t'aient porté à t'y joindre, à les rejoindre avec ton art.” (*Matisse-Rouveyre, Correspondance*, p. 451.)

증명될 수 있다.⁵⁵⁾ 『사화집』을 자신의 독창적 산물로 만들어내기 위해서는 마티스에게는 긴 시간이 필요했던 것이다.

더불어 그의 고민은 캐스린 브라운의 지적에 따르면 담배화분 pot à



tabac에 새겨진 “Jaime Marie”라는 글자에서 모음생략부호가 제거된 것에서도 확인될 수 있다. 모음생략부호가 통제와 제약의 의미를 지닌다면 마티스는 자신의 독창성을 강조하기 위해 부호 자체를 삭제해 버렸다. 모음

생략부호를 사용했던 롱사르의 과거를 부호가 삭제된 자신의 현재와 결합하면서 그는 여인을 바라본 롱사르와 그런 롱사르를 통해 여인을 바라보는 자신의 고유한 창의성을 드러낸다는 복합적인 의도마저 지니고 있었다고 볼 수 있다.⁵⁶⁾

이런 캐스린 브라운의 해석은 일견 설득적이지만, 모음생략부호의 제거는 어떤 면에서는 사랑이라는 주제를 대하는 마티스의 관점을 좀 더 가시적으로 엿볼 수 있게 한다. “나”와 “사랑하다” 사이에 놓인 기호를 삭제함으로써 그는 사랑과 자신을 밀접하게 맺어놓으려는 의지를 드러내기 때문이다. 마리에 대한 롱사르의 사랑이 아니라 사랑에 대한 자신의 열정을 그는 더욱 강조하려고 의도했던 것이다.

이점은 “마티스 이후에 사람들은 롱사르를 다르게 읽게 될 것”⁵⁷⁾이라고 말한 아라공의 증언에 의해서도 확인될 수 있다. 롱사르에 대한 마티스의 작업을 만류했던 그는 마티스가 제시한 여인의 초상 연작들을 보고서 자신이 알고 있던 롱사르와는 다른 롱사르가 창조되었다는 것을 직감했다. 이 초현실주의 시인은 롱사르를 통해서 마티스가 “자신의 삶 자체를 이야기하고 있다”는 것을 간파한 것이다.

55) “Il me semble qu'on avait déjà parlé de cette page de titre voici 4 ans.” (*Ibid.*, p. 451.)

56) Kathryn Brown, *op. cit.*, p. 121.

57) “Peut-être lirait-on Ronsard autrement, après Matisse.” (Aragon, *Matisse. roman*, p. 131.)

그는 마티스가 통사르의 작품을 읽으면서 “행복”에 대한 르네상스 시인의 관점, 즉 감각적인 “표현의 행복”과 시 안에 담겨놓은 “행복”의 감정을 발견했다는 것을, 그리고 여인의 벗은 몸을 프랑스 시에 도입한 통사르, 맑은 샘물가의 여인을 그린 통사르, 젊고 잘생긴 사내와 만나는 여인을 그려 보인 통사르가 마티스가 선택해야 할 소재였다는 것을 꿰뚫어보았다.⁵⁸⁾

『사화집』 속표지에 실린 마티스가 그린 통사르의 초상은 마티스의 이런 의지를 잘 설명할 수 있는 또 다른 근거가 된다. 1552년의 『카상드르에 대한 사랑시집』에 수록된 통사르의 초상과 마티스의 월계관을 쓴 통사르의 모습은 상이하다. 마티스는 1552년 판본에 실렸던 고대 로마풍 의상을 걸친 시인이 아니라 단지 월계관을 쓴 두상만 강조한다.



1552년 초상은 사랑이라는 것이 고대의 장중함을 지녔을 뿐만 아니라 일종의 전쟁이라는 의미를 암시했지만, 마티스에게서 이런 암시는 사라진다. 게다가 1552년의 통사르는 월계관이 아니라 비너스의 식물을 상징하는 도금양을 머리에 쓰고 있었다. 이것은 최초의 아름다움과 질서의 탄생을 노래하겠다는 통사르의 의지를 드러내지만, 마티스는 도금양 대신 월계관을 씌움으로써 시인으로서의 영광만을 강조한다. 또한 『사랑시집』에서 통사르와 카상드르는 서로를 바라보는 자세를 유지했지만, 마티스는 왼쪽 페이지에 놓인 통사르의 초상이 오른쪽 페이지의 “Henri Matisse”라는 이름을 덧붙여진 제

58) Ibid., p. 616.

목을 바라보게 만든다. 마티스는 카상드르를 자신으로 대체했다. 롱사르와 카상드르 사이의 소통이 아니라 르네상스 시인과 화가인 자신과의 상호성을 강조하려는 그의 의도가 충분히 엿보인다.

그래서 마티스의 개인적 관점이 반영된 롱사르 초상이 실린 『사화집』은 아라공이 지적한 바와 같이 롱사르가 아니라 마티스의 작품이, 르네상스의 책이 아니라 20세기의 책이 된다고 말할 수 있다.⁵⁹⁾ 『사화집』이 발간된 1948년에 이미 80세에 접어든 노쇠한 마티스는 “숭고한 관능성 la volupté sublimée”⁶⁰⁾을 롱사르에게서 발견하면서 지나온 자신의 삶 뒤에 놓여있던 수많은 화려한 화환들, 투명했던 행복의 순간들, 샘처럼 맑은 감각들, 입맞춤의 순간들을 다시 찾아낸 것이다. 롱사르가 형상화한 이미지들을 자기 고유의 표현양식 안에 융해시키면서 과감하게 변형시킨 그의 작업은 자신의 미학적 독창성에 대한 관점을 오히려 강화하는 데 기여한 것으로 보인다. 롱사르가 고대를 모방하면서도 독창적인 시를 창조했다면, 마티스는 사랑을 노래한 롱사르에게서 자신의 삶과 예술에 대한 성찰의 계기를 마련했다고 말할 수 있다. 그런데 롱사르의 작품을 자유롭게 선별했다고 해서 그런 자유로움이 『사화집』에 어떤 통일성이 결여되어 있다는 것을 말하지 않는다는 점도 지적할 필요가 있다.

2.4. 겹쳐진 세계

『사화집』이 롱사르의 작품배열 순서를 준수하지 않고 있다는 점에서 어떤 특별한 원칙이 마티스에게 있다고 보기 힘들다는 의견이 있을 수 있다. 혹은 이와 반대로 배열순서의 위반이 오히려 마티스의 자유로운 성향을 반영한다고 말할 수도 있다. 상반된 이런 견해

59) “si Ronsard lauréat qui ouvre le livre, nous le retrouvons ici ou là en costume d'époque, avec sa barbe, immortalisant une belle à la serrer de près, je ne puis pas pourtant oublier que cette lumière dans les pages du livre est plus matisienne que ronsardisante, ce n'est pas le XVI^e siècle, mais le XX^e que je vois s'aimer” (*Ibid.*, p. 616.)

60) *Ibid.*, p. 616, n. 3.

들은 『사화집』이 어떤 유기적 구조를 지니고 있는지에 대한 의문에서 비롯된다. 그러나 첫 번째 작품과 마지막 작품의 상호연관성은 이런 의문에 대한 하나의 답을 제시할 수 있다. 카상드르에 대한 사랑을 다룬 『사랑시집 1권』 101편이 『사화집』 첫 번째 작품(R1)으로 놓인 것은 매우 놀라운 일이다.

육신이 활기를 잃고, 정신은 더 파분해져
죽은듯한 몸뚱어리를 질질 끌고 다닌다,
또한 뮤즈가 제 사람들에게 얼마나 많은 명예를
안겨주었는지 알지 못하는 나는 그녀를 경멸한다.

그러나 그대에게 반하게 된 그 날 이후,
미덕으로 그대의 눈은 나를 이끌었고,
나를 매혹하고 말았으니, 그렇게
우둔한 자에서 현자가 될 정도가 되었다.

그러니 나의 전부여, 내 무언가를 만들고,
그대 두 눈에 걸맞은 무언가를 쓰게 된다면,
그것은 그대가 몸소 내게 일으킨 효력일 것이다.

나는 그대로부터 가장 완벽한 은총을 받고,
그대는 나에게 영감을 주고, 또 내가 만들 수 있는
모든 좋은 것들을 그대는 내 안에서 만들어낸다.⁶¹⁾

롱사르는 이 작품으로 어떤 시집도 시작한 적이 없다. 물론 이 소네

61) “Morne de corps, et plus morne d’espris, / Je me trainois dans une masse morte : / Et sans sçavoir combien la Muse apporte / D’honneur aux siens, je l’avois à mespris. // Mais dés le jour que de vous je m’épris, / A la vertu vostre oeil me fut escorte, / Et me ravit, voire de telle sorte / Que d’ignorant je devins bien appris. // Doncques mon Tout, si je fay quelque chose, / Si dignement de vos yeux je compose, / Vous me causez vous mesmes tels effets. // Je pren de vous mes graces plus parfaites : / Vous m’inspirez, et dedans moy vous faites, / Si je fay bien, tout le bien que je fais.” (Ronsard, OC, I, p. 75.)



MORNE de corps, et plus morte d'esprit
Je me traînais dans une mausé morte :
Et sans savoir combien la Muse apporte
D'honneur aux siens, je l'avais à mespris.

12

트가 ‘첫 번째 만남의 충격 innamoramento’이라는 사랑시의 대표적 주제를 다루고 있기 때문에 마티스가 이 소네트를 『사화집』의 첫 작품으로 삼았다고 말할 수는 있을 것이다. 처음 본 여인의 눈에서 나오는 힘 vertu이 시인에게 창조적인 영감을 갖게 해 주고 그를 시인으로 만들었다는 작품의 의미는 마티스에게 작품의 상부에 ‘리라와 올리브 나뭇가지’를 그려 넣게 만들었다.

영감을 얻은 시인의 영원한 예술적 ‘개화’를 그는 표현한 것이다. 통사르가 제시한 감미로운 노래로 죽음마저 매혹시키는 시인의 이미지를 마티스가 반영한 것에서 통사르의 시적 의도를 따르는 마티스를 만날 수 있다. 그렇지만 통사르가 이런 토포스를 다른 많은 작품에서도 다루었기 때문에 여기에서 마티스의 선택 이유를 찾을 필요는 없다. 게다가 이런 해석에는 마티스를 통사르에게 충실한 독자로 규정할 위험성도 있다. 마티스의 고유한 자리가 사라지는 것이다. 소네트를 다시 살펴볼 필요가 있다.

세상의 탄생을 의미하는 “그날 이후”는 황홀함에 빠진 시인이 “무언가를 만드는” 창조의 시작을 예고하고, “나의 전부”와 “가장 완벽한 은총”이라는 표현은 사랑이 시인에게 부여하는 힘과 시인을 지배하는 여인의 힘을 동시에 가리킨다. 그런데 마티스는 그것을 통사르라는 시인과 그의 여인이 자신에게 부여하는 어떤 힘과 다르지 않은 것으로 여기는 것처럼 보인다. 그래서 “나의 전부”나 “가장 완벽한 은총”과 같은 표현은 통사르의 말이면서 동시에 마티스의 말이 된다. 그래서 마지막 연의 “그대는 나에게 영감을 주고”라는 발언이 지닌 의미는 강조되기에 충분하다. 통사르는 마티스에게 영감을 주어 세계를 창조하게 만들고, 마티스는 통사르에게 영감을 불어 넣어 그림이라는 자신의 영역 안에 머무르게 한다. 두 예술가는 서로에게 영감을 주면서 상호 의존하는 것이다. 작품을 종결하는 “만들어낸다”라는 표현이 의미하듯이 ‘만들다’라는 창조 작업을 두 예

술가는 동시에 시작하게 되는 것이다. 여기에서 통사르를 읽으면서 놀라울 만한 직감을 드러내는 마티스를 발견할 수 있다.

그가 이 작품을 굳이 선택한 나름의 이유가 있었던 것이다. 작품을 시작하는 “육신이 활기를 잃고”라는 표현은 사랑을 얻지 못한 통사르를 가리키면서도 동시에 병마에 시달리며 노년에 접어든 마티스의 상황을 지시하고, 그것은 또한 새로운 창조가 고통으로부터 나온다는 통사르와 마티스의 같은 견해를 드러내는 것이다. 마티스가 이 작품 바로 뒤에 지저귀는 피꼬리를 그려 넣은 이유도 여기에서 설명될 수 있다.

Mais dès le jour que de vous je m'épris,
A la vertu vostre oeil me fut escorte,
Et me ravit, voire de telle sorte,
Que d'ignorant je devins bien appris.

Donques, mon Tout, si je fuy quelque chose,
Si dignement de vos yeux je compose,
Vous me causez vous-mêmes tels effets.

Je pren de vous mes graces plus parfaites:
Vous m'inspirez, et dedans moy vous faites,
Si je fuy bien, tout le bien que je fais.



필로멜레 신화와 연관된 피꼬리는 비극의 고통을 경험한 새이지만, 또한 고통의 근원을 밝히기 위해 고통을 노래해야만 하는 새이기도 하다.⁶²⁾ 이점에서 피꼬리는 언제나 미래로 자신의 비극적인 과거를 옮겨놓으려고 시도하는 새이기도 하다.

과거를 미래로 추동시킨다는 점에서 피꼬리에게는 시간의 경계가 있을 수 없다.

과거, 현재, 미래라는 구분은 피꼬리의

노래 안에서는 소멸한다. 마티스는 통사르의 작품에서 바로 이것을 읽어냈다. 그는 피꼬리를 그려 넣음으로써 화가와 시인 사이에 놓인 경계 그리고 자신의 현재와 통사르의 과거 사이에 놓인 간극을 소멸시킨다. 자신과 통사르를 겹쳐놓기 위해서일 뿐만 아니라 예술의 창조성은 바로 이런 간극의 붕괴를 초래하는 힘이라는 신념이 있기 때문이기도 하다. 그가 『사랑시집 1권』의 101편에 수록되었던 위의 소

62) 자신을 겁탈한 형부 테레우스의 폭력을 슬퍼하는 노래를 비극이 벌어진 숲을 떠나지 못하고 불러야만 했던 필로멜레 신화를 환기할 수 있다. 필로멜레 신화의 문학적 수용에 관해서는 Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Garnier, 2015와 Gisèle-Mathieu Castellani, *Le Rossignol poète dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Garnier, 2016 참조.

네트를 『사화집』의 첫 작품으로 선택한 이유가 여기에 있다. 또한 『사화집』의 마지막 두 번째 작품(R55)에서 필로멜레 신화를 굳이 선택한 것도 바로 이런 믿음에 근거한다.

정액으로 흥분한 주피터가
소중한 자식들을 낳고 싶어 하는 지금,
불타는 뜨거운 허리로
주노의 촉촉한 가슴에 씨를 뿌리는 지금,

바다, 그리고 격렬한 바람이
무장한 거선에 자리를 내주는 지금,
울창한 숲 속에서 새 한 마리
트라키아 사람의 고통을 다시 노래하는 지금,

수없이 셀 수 없는 온갖 색채로 물들은
들판들이, 그리고 꽃들이
저토록 기뻐하는 대지의 젖가슴을 채색하는 지금,

홀로 생각에 잠겨 아주 은밀한 바위 안에서
소리 없는 마음으로 내 슬픔을 말하노라,
숲속을 거닐며 내 상처를 감추리라.⁶³⁾

만물이 즐거워하기 시작하는 봄날에 황폐한 곳에서 홀로 영원한 슬픔을 노래하는 필로멜레의 운명을 노래하는 룡사르의 이 작품은 『사랑시집 1권』의 소네트 160편에 수록되어 있었다. 1연~3연은 봄의 활기

63) “Or que Jupin espoint de sa semence / Veut enfanter ses enfans bien-aimez, / Et que du chaud de ses reins allumez / L’humide sein de Junon enseme : // Or’ que la mer, or’ que la vehemence / Des vents fait place aux grans vaisseaux armez, / Et que l’oiseau parmi les bois ramez, / Du Thracien les tançons recommence : // Or’ que les prez et ore que les fleurs / De mille et mille et de mille couleurs / Peignent le sein de la terre si gaye, // Seul et pensif aux rocher plus segrets / D’un coeur muet je conte mes regrets, / Et par les bois je vay celant ma playe.” (Ronsard, OC, I, p. 108.)

를 노래하고 4연은 시적화자의 슬픔을 다룬다는 인상을 갖게 한다. 1연~3연에서 반복되는 “지금 Or que”이라는 표현은 시의 리듬을 강화하면서 동시에 각 연을 밀접하게 연결시키지만, 이런 구조는 일종의 속임수에 해당한다. 2연에서 허가 잘린 필로멜레의 말하지 못하는 슬픔과 감춰두어야만 하는 비극의 비밀이 암시되기 때문이다. 그래서 작품의 의미는 1연과 3연 그리고 2연과 4연으로 구분될 수 있다. 이런 다중구조는 필로멜레 신화의 비극을 현재의 봄으로 불러오면서 과거와 현재가 서로 얹히게 만들고, 이를 통해 고통을 감추면서 고통을 말해야 하는 필로멜레의 비극적 운명을 환기하기 위해 필요했다. 비극을 견디면서 소리 없이 노래해야 하는 필로멜레의 운명은 고통을 기쁨으로 간주하면서도 고통을 말없는 노래로 불러야만 하는 시적 화자의 운명이기도 하다. 마티스는 특히 마지막 연의 “내 슬픔을 말하노라”에서 자신이 생각하는 예술가의 운명을 찾은 것 같다. 이것은 슬픔을 극복하는 생명력에 대한 그의 관점에서도 확인될 수 있다.

2.5. 생명력을 노래하는 예술

『사화집』의 마지막 작품(R56)에서 시의 화자는 여인의 이름을 구성하는 글자 수만큼이나 술잔을 들이키고 그 이름을 부른 후에 바닥에 술을 뿌렸던 고대 시인들의 방식을 따른다. 자신의 사랑을 받아들이지 않았던 여인의 이름을 환기하는 것이 고통스러운 일임에도 불구하고, 고통을 견디려는 의지를 행위로 드러내면서 벼들을 즐겁게 만들려고 한다.

내 고귀한 여인을 기억하기 위하여
이 저녁 맘껏 마시고자 하니, 자, 코리동,
술병들을 가득 채워라, 바닥에 한껏 술을
부어라, 모든 벼들이 즐거워할 터이니.

내 여인의 이름이 카상드르이든 마리이든
아홉 번씩이나 그녀 이름의 철자 수대로 내 술을 들이켜니,
그러니 그대 벨로여, 그대의 아름답고 젊은 마들롱에 대한
사랑이 그대를 괴롭히더라도 부탁하건대 그것을 잊지 말라.

나를 위해 꺾은 꽃다발을 가져오라,
장미, 카네이션, 채스민 그리고 백합들을,
내 머리 주위를 감은 왕관을 씌워 달라.

이 오늘 하루를 구하자, 우리의 운명을 속이자,
내일 우리는 더이상 마실 수 없을지도 모르니
내일을 기다리는 것은 그렇게 신중한 태도가 아니다.⁶⁴⁾

시의 화자는 이것이 예술가에게 주어진 운명임을 알고 있다. 바로 이런 이유로 마티스는 이 소네트를 앞에서 언급한 필로멜레의 운명을 다룬 작품 뒤에 위치시켰다. 그는 롱사르의 말에 자신의 말을 얹어놓으면서 예술가의 운명에 대한 암시로 『사화집』을 종결할 필요성을 느꼈던 것이다. 이런 점에서 마티스에게는 롱사르 시의 숨겨진 의미를 간파하는 예리한 시선이 있었다고 말하는 것이 적절해진다. 단지 사랑을 노래했다는 이유로 마티스가 롱사르를 선택한 것은 아닌 것이다.

그는 사랑의 노래에서 시인의 운명을 노래한 롱사르를 읽어냈고, 롱사르의 작품을 데생으로 표현하면서 예술가의 사명과 고달픔에 대한 자신의 관점을 투영했다. 그렇지만 그런 고통이 예술가의 영광

64) “Je veux me souvenant de ma gentille Amie, / Boire ce soir d’autant, et pource, Corydon, / Fay remplir mes flacons, et verse à l’abandon / Du vin pour resjouir toute la compagnie. // Soit que m’amie ait nom ou Cassandre ou Marie, / Neuf fois je m’en vois boire aux lettres de son nom, / Et toy si de ta belle et jeune Madelon, / Belleau, l’amour te poind, je te pri’ ne l’oublie. // Apporte ces bouquets que tu m’avois cueillis, / Ces roses, ces oeilletts, ce josmin et ces lis : / Attache une couronne à l’entour de ma teste. // Gaignon ce jour icy, trompon nostre trespas : / Peult estre que demain nous ne reboirons pas. / S’attendre au lendemain n’est pas chose trop preste.” (Ronsard, OC, I, p. 183.)

을 꽃피우는 자양분이라는 것도 그는 명철하게 읽어냈다. 꺾은 꽃들로 왕관을 만들어서 머리에 쓰려는 의지가 드러난 세 번째 연에서 그는 고통에서 꽃을 피울 자신의 영광에 대한 열망을 읽어낸다. ‘선별된 꽃들의 모음’이라는 의미를 지닌 “florilège”라는 제목을 마티스가 기꺼이 받아들인 이유가 여기에서도 확인될 수 있다.



JE veux, me souvenant de ma gentille Amie,
Boire ce soir d'automne, et pour ce Corydon,
Fay remplir mes flacons, et verse à l'abandon
Du vin, pour rejoindre toute la compagnie.

185

꽃을 대부분의 자기 그림에서 주요 모티프로 삼았던 그가 통사르의 위 소네트를 간과할 수는 없었을 것이다. 이런 연유로 마지막 연의 “우리의 운명을 속이 자”라는 발언은 통사르의 의지이면서 동시에 마티스의 의지를 담아낸다. 현재를 바라보면서 죽음의 공포를 극복하고 내세에 대한 어떤 막연한 희망을 갖지 않는 것이 병마에 신음하던 마티스에게는 일

종의 신념이 된 것이다.⁶⁵⁾ 그가 작품 상단부에 디오니소스의 힘을 상징하는 염소와 쏟아지는 포도주를 몸으로 받아내는 님프를 그려 넣으면서 현재의 풍요로움을 제시한 것도 이점과 관련이 있다.

또한 『사화집』의 두 번째 작품으로 4월을 배경으로 삼은 통사르의 시편을 선택한 것도 이런 신념을 대변한다. 4월은 쏟아지는 은빛 찬란한 물방울들 속에서 생명이 다시 살아나는 계절이기 때문이다. 둥근 모양의 완벽함과 백색의 순수함이 찬란한 빛 속에서 번쩍이는 이 계절에 사랑을 찾을 수밖에 없는 시인의 운명은 마티스의 운명과 겹쳐진다. 게다가 『사화집』에 처음 등장하는 “아름다움 beauté”라는 표현은 3연 한 중앙에 박혀있다. 마티스는 의도적으로 『사화집』은 도입부에 ‘창조’의 시작을 알리는 작품들을 배치한 것이다.

사월 어느 날, 금빛으로 반짝이는 투명한

65) 마티스에게 있어서 통사르의 시는 “Je suis donc toujours en tête avec Ronsard dont le livre profite à ma maladie” (Matisse, *Ecrits*, p. 222.)라는 그의 언급에서 볼 수 있듯이 치유적 기능을 담당했다고 말할 수 있다.

강물 아래에서 진주 하나를 보았다,
그 광채 나를 사로잡았으니,
내 정신에 다른 생각이 떠오르지 않는다.

순백의 둥근 모양을 지녔고,
그 광채들 서로 다투듯이 크게 빛났다,
그것에 감탄하며 뚫어지게 바라보았으니,
운명이 그렇게 그것을 좇으라고 내게 명했다.

그것을 건져내기 위해 수백 번 아래로 몸을 숙여냈고,
불타는 가슴으로 팔을 뻗었으며,
그리곤 그 아름다움 손에 쥐고 만족하게 되었다,

화살 끝을 사용해서 나를 거꾸로 호수 밑에
떨어지게 만들고는 내 손가락을 속여
노획물을 빼앗아갔던 공수는 보이지 않았다.⁶⁶⁾

삶의 동력이 작동하고 있는 ‘지금 그리고 이곳’에 대한 집착을 마티스는 롱사르의 시를 통해 드러낸다. 그는 롱사르의 작품에서 현재의 아름다움에 대한 시인의 집착을 다룬 블라종 장르에 속하는 작품들(R3, R6, R7, R14)이나 육체적 결합에서 얻은 기쁨을 다룬 작품들(R5, R8, R9, R10, R15, R16, R26, R27, R29, R30, R31)을 기꺼이 선택했다. 더불어 그는 사랑의 대상인 여성의 육체적 아름다움을 자연의 꽃들과 구분하지 않으려 했고(R19), 지상과 우주의 이미지들이 조화를 이루어 여성의 아름다움을 빛나게 만든다는 내용을 다룬 작

66) “Sous le crystal d’une argenteuse rive, / Au mois d’Avril une perle je vy, / Dont la clarté m’a tellement ravy, / Qu’en mon esprit autre penser n’arrive. // Sa rondeur fut d’une blancheur naïve, / Et ses rayons treluisoyent à l’envi : / De l’admirer je ne suis assouvi, / Tant le destin me dit que je la suive. // Cent fois courbé pour la pescher à bas, / Poussé d’ardeur je devalay le bras, / Et ja content sa beauté je tenoye, // Sans un Archer qui du bout de son arc / A front panché me plongeant soubz le lac, / Frauda mes doigtz desroba ma proye.” (Ronsard, OC, I, pp. 70-71.)

품(R20), 그리고 단절과 간극을 극복하는 사랑의 욕망을 다룬 작품(R33, R34, R35)에 관심을 가졌다. 시간이 위협하는 혹독한 고통을 잊을 수 있는 힘이 사랑이며, 늙음과 죽음에 저항하는 수단(R45)이라고 파악했기 때문일 것이다. 마티스의 입장에서 보면 인간으로서 시간에 맞설 수 있는 유일한 수단은 사랑뿐이다. 따라서 그가 지상적 삶에 시선을 둔 통사르가 육체적 기쁨을 노래한 것에 무관심할 수는 없었던 것은 일견 당연하다.

그가 「겨울이 얼음을 두껍게 단단하게 만들 동안 *Or que l'hiver roidist la glace espesse*」⁶⁷⁾로 시작하는 상송 다음에 두 남녀가 춤을 추며 어울리는 그림을 삽입한 것은 통사르의 의도에서 자신의 의도를 찾았기 때문일 것이다. 얼굴이 불분명하고 형태가 풀어진 남녀의 모습은 시간의 억압에서 벗어난 자유로운 어울림을 제시한다. 노년의 마티스는 입과 입의 접촉, 몸과 몸의 부딪침을 그리워한다. 그것은 결코 무거운 사랑을 동반하지 않기 때문이다. 통사르 상송의 원제인

67) 이해를 위해 한국어 번역을 싣는다. “겨울이 얼음을 두껍게 단단하게 만들 동안, / 사랑하는 여인이여 우리 몸을 데웁시다, / 재 흘날리는 화로 곁이 아니라 / 연인들의 전투가 마련하는 쾌락에 몸을 웅크립시다. / 이 부드러운 잠자리에 같이 앉아봅시다, / 내게 입 맞추고, 내게 그대 입을 내밀어주시오, / 활짝 펼친 그대 팔로 내 목을 감아주오, / 그리고 그대 어머니를 잊으시오. / 나는 치아로 그대의 젖꼭지를 깨물어 댈 것이고, / 그대의 머리카락 한 올 한 올 풀어헤칠 것이니, / 이 즐거운 놀이에서 일요일에 하듯이 / 머리카락을 가다듬을 필요는 전혀 없다오. / 자 가까이 오시오, 뺨을 내게 돌리시오. / 얼굴이 붉어지시오? 놀아야만 되겠소. / 미소를 지으시오, 그대를 흥겹게 할 / 한 두 마디 들어본 적 전혀 없단 말시오? / 내 그대에게 말하노니, 내 손이 / 그대의 가슴 위로 갈 것이니, 허락해 주시겠소? / 말도 없이 도망가진 마시오, 그대의 눈 속에서 / 그것을 간절히 원하는 것 보고 있소. / 그대의 얼굴을 보면 그대를 알게 되오. / <사랑>에게 맹세하니, 그대는 너무 순수해서 / 죽게 되더라도 한 마디도 말하지 않을 것이오, / 누군가 당신을 안았고, 당신도 그것을 원하였다는 것을. / 놀이를 사랑하고 싶은 모든 처녀들은 / 유혹당하길 원하기 때문이랴오. / 헬레나가 그것을 증명했으니, 그녀 자신을 유혹한 / 파리스를 제 의지로 따라갔다오. / 부드러운 손을 강하게 사용할 것이오. / 아, 그대는 벌써 쓰러지는군요, 벌써 죽은 자 같소. / 아, 이 가슴이 얼마나 큰 희열로 가득 차는지. / 그대를 안지 않으면, 그대는 나를 비웃을 것이오, / 침대에 혼자 있게 된다면. / 자, 이제 되었소, 내 귀여운 갈색 여인이여, / 다시 시작합시다, 우리의 아름다운 시절이 / 이토록 즐거운 전투로 다시 달구어지도록.” (Ronsard, OC, I, pp. 235-236.)

“L’amourette”가 “즐거운 사랑” 혹은 “어여쁜 사랑”으로 옮겨질 수 있



듯이, 사랑의 결합이 만들어낼 가볍고 흥겨운 즐거움을 추구한 통사르에게서 마티스는 자신의 관점을 읽어낸다. 그는 자신과 동일한 사랑의 관심사를 지닌 한 시인을 발견한 것이다. 자신에게 미소 짓는 현재에 적극적으로 응답하는 것이 예술가의 소명이라고 판단했기 때문일 것이다. 단절을 초래하는 죽음을 벗어나 생명을 이어가는 아름다움에 대한 통사르의 찬양에서 그는

아름다움을 영원히 살게 만드는 가볍고 역동적인 자유로운 생명력을 다시 발견할 수 있었다.

이점에서 『사화집』의 54번째 작품인 「행인과 정령의 대화 Dialogue, Le Passant, et le Genie」는 통사르의 입을 빌린 마티스의 노래라고 할 수 있다.

행인

나르키소스나 클리티아보다도

훨씬 더 아름다웠던 육신을 가뒤편은 이 대리석을 보니,
아이아스에게서는 꽃이 피어났건만, 이 무덤구덩이에서는
한 송이 꽃도 피어나지 않게 되니 참으로 놀랍기만 하다.

정령

열기는 아직 남아있고, 이 불덩이 안에 살아있으나,
사랑으로 달구어진 대지는 불꽃을 너무 느끼고 말아
꺼져버린 재로 바뀌놓고 말았고,
그러니 메마른 대지는 그 무엇도 새로 만들 수 없었다.

그러나 통사르는 자신의 마리 위에 눈물을
쏟아내어 그녀를 촉촉이 적시려 했으니, 갑자기 촉촉한 갯더미는
무덤에서 꽃 한 송이 햇빛 속에 피어나게 할 것이다.

행인

갯더미 속에서 이 육신의 아름다움이 얼마나 생생하고
강건했는지를 알게 된다, 비록 세상을 떠났을지라도
아름다움은 대지와 무덤을 사랑으로 불태우는구나.⁶⁸⁾

죽음을 벗어나는 아름다움을 시인이 말로 노래한다면, 화가는 붓으로 그것을 실현하는 자에 해당한다. 마티스가 통사르에게서 예술의 동지를 찾았다고 말하는 것이 결코 과도하지 않을 것이다. 그래서 위에서 인용했던 『사화집』의 마지막 작품(R56)에 새겨진 “운명을 속이자”라는 말은 통사르가 사랑을 얻기 위해 여인에게 했던 호소이면서 동시에 통사르가 자신에게 했던 명령이었지만, 그것은 마티스에게서는 자신과 자신의 예술에게 던지는 말이 된다. 여기에서 통사르와 그의 여인, 마티스와 그의 사랑, 그리고 통사르와 마티스가 서로 겹쳐진다. 또한 현재의 삶과 미래의 죽음이 겹쳐지면서 죽음이 반드시 동반하게 되는 소멸이라는 것 역시 사라지게 된다.

Soit que m'amie aie nom, ou Cassandre, ou Marie,
Neuf fois je m'en vois boire aux lettres de son nom,
Et toy si de ta belle et jeune Madelon,
Belleau, l'amour te point, je te pr' ne l'oublie:

Apporte ces bouquets que tu m'asois cueillis,
Ces roses, ces œillets, ce jousmin et ces lis:
Attache une couronne à l'entour de ma teste.

Gaignon ce jour icy, tromponz nostre temps:
Peult estre que demain nous ne reboirons pas.
S'attendre au lendemain n'est une chose preste.



마티스는 과거의 통사르를 현재의 자신과 겹치게 만들면서 통사르를 살게 하고, 부활한 통사르를 통해 자신마저 살게 하는 것이다. 그리하여 『사화집』이 그려 보이는 것은 영원한 사랑을 노래하면서 죽음을

68) “LE PASSANT Veu que ce marbre enserre un corps qui fut plus beau / Que celui de Narcisse, ou celui de Clitie, / Je suis esmerveillé qu’une fleur n’est sortie, Comme elle fait d’Ajax, du creux de ce tombeau. // LE GENIE L’ardeur qui reste encore, et vit en ce flambeau, / Ard la terre d’amour, qui si bien a sentie / La flame, qu’en brazier elle s’est convertie, / Et seiche ne peut rien produire de nouveau. // Mais si Ronsard vouloit sur sa Marie espandre / Des pleurs pour l’arroser, soudain l’humide cendre / Une fleur du sepulchre enfanteroit au jour. // LE PASSANT A la cendre on cognoist combien vive estoit forte / La beauté de ce corps, quand mesmes estant morte / Elle enflame la terre et la tombe d’amour.” (Ronsard, OC, I, p. 255.)

극복하는 화가로서의 마티스이다. 작품을 종결하며 그가 그려 넣은 두 개의 잎사귀⁶⁹⁾는 바로 이런 겹쳐진 운명과 세계의 상징이 된다. 영원성이 총체성의 다른 말이라면, 언어와 그림, 시인과 화가, 과거와 현재 등이 모두 합쳐진 이 세계는 바로 마티스가 롱사르의 시를 통해 구현하려고 했던 총체적인 세계와 다르지 않다.

마티스가 마지막 페이지에 여인의 옆모습을 그려 넣으면서 『사화집』을 마치는 이유가 여기에 있다. 한쪽 얼굴만 드러낸 여인은 왼쪽



페이지에 새겨진 롱사르의 작품을 바라본다. 이것은 시와 이미지의 상호성, 시에 담긴 롱사르의 의지와 두 나뭇잎이 상징하는 마티스의 예술가로서의 의지가 담겨있다. 또한 롱사르의 여인은 마티스 본인에게 영감을 불어넣어준 여인이 된다. 시인과 화가 그리고 그들이 함께 사랑한 대상이 같은 공간 안에 모두 모이게 된다. 단절의 의미나 이미지가 개입할 여지가 없다.

죽음과 같은 소멸의 가능성은 여기에서 배제될 수밖에 없다.

이처럼 텍스트와 이미지의 결합을 통해 마티스는 『사화집』 자체를 하나의 통일된 구조를 지닌 새로운 작품으로 만들고, 그 안에 자신이 이 새로운 책의 주인이라는 점을 새겨놓는다. 사랑에 대한 자신의 관점을 중심으로 롱사르의 시를 배치한 그에게서 수동적인 편집자의 모습을 찾을 수는 없다. 롱사르의 작품들을 통제하고 재해석하는 그에게서 자신의 정체성을 굳이 드러내지 않으려는 화가 마티스를 발견하기는 힘들다. 오히려 그는 적극적으로 시의 의미 안으로 진입하고, 자신의 사랑과 아름다움에 대한 관심사를 그것에 부여한다. 마티스는 그림이라는 자신의 꽃밭에 롱사르의 시라는 꽃들을 심

69) 미술사가들이 별 관심을 갖지 않은 것과는 달리, 『사화집』에 그려진 장미꽃잎을 연상시키는 잎사귀는 비너스의 의해 처음으로 심어진 식물이고, ‘사랑의 묘약 philtre d’amour’으로 알려진 오레가노 origan로 볼 수 있다. 이 식물은 항산화물질의 속성을 지니고 있다는 측면에서 사랑의 소멸에 대한 거부라는 의미를 내포할 수 있다.

으면서 저자로서의 위상을 확보한다.

따라서 그가 통사르의 작품배열 순서를 준수하지 않은 것에서 결함을 지녔다고, 『사화집』이 질서를 결여했다고 지적하기는 힘들게 된다. 오히려 통사르의 작품을 자기 것으로 만드는 마티스의 독서는 예민하고 정확했다고 말하는 것이 필요하다. 그는 통사르로부터 자신의 예술관을 지닌 시인을 발견했고, 예술의 힘에 대한 자신의 신념을 지지해 줄 자양분을 얻어 자신의 세계를 만들어냈다. 『사화집』의 광채는 통사르가 아니라 마티스의 것이라고 아라공이 명확하게 지적했던 것처럼, 통사르의 작품에 대한 예민한 독서와 자신의 미적 관심사를 제시하기 위한 고된 숙고의 결과인 『사화집』은 마티스의 고유한 ‘작품’이 된 것이다. 인생의 마지막 시기에 그는 통사르를 통해 자신의 예술관을 재확인하는 새로운 계기를 마련할 수 있었던 것이다.

3. 결론

“나의 목적은 내 감동을 돌려주는 것이다”⁷⁰⁾ 그리고 “사랑은 모든 창조의 근원이 아닌가?”⁷¹⁾ 이 두 문장은 통사르를 읽는 마티스의 의도와 관점을 대변한다. 그는 작품과 자신의 관계를 언제나 염두에 두었다. 작품과 자신과의 조화, 작품 자체의 내부적 조화, 작품을 구성하는 시와 이미지 사이의 조화를 지향했다.⁷²⁾ 이런 태도를 소통에 대한 의지라고 부를 수 있다면 그는 그것을 통사르의 시를 통해서

70) “Mon but est de rendre mon émotion” (Matisse, *Ecrits*, p. 99.)

71) “Il y faut un grand amour capable d'inspirer et de soutenir cet effort continu vers la vérité, cette générosité tout ensemble et de dépouillement profond qu'implique la genèse de toute oeuvre d'art. Mais l'amour n'est-il pas à l'origine de toute création?” (*Ibid.*, p. 321.)

72) *Ibid.*, p. 213. 마티스는 감수성을 드러내는 데 가장 적합한 재료는 리노타이프 식자 linotype라고 판단했다. 글자가 차분하게 자리 잡아 인쇄된 그림의 색깔과 잘 어울리는 것을 마티스는 중시했다. 그가 글자 크기, 글자체, 종이 색과 질, 잉크의 농도 등과 관련된 기술적 문제들을 해결하는 데 많은 시간을 보낸 것도 시와 그림 사이의 조화를 우선시했기 때문이다. Cf. Albert Skira, <The Story of a Book>, p. 95.

강화할 수 있었다. 롱사르라는 시인이 화가인 자신에게 영감을 불어 넣어 스스로 시에 버금가는 고유한 무언가를 창조하는 방식에 그는 깊은 관심을 가지고 있었으며, 이것이 화가인 자신을 시에 종속되지 않게 만들 수 있다고 판단했다. 그는 시인의 작품을 앞에 놓고 자유롭게 작업을 해야 하며, 자신의 고유한 감수성이 시인과의 접촉에서 풍부해지게 만드는 것이 중요하다고 인식하고 있었다. 그것은 작품의 조화로움만큼이나 시인과 화가 사이의 동등한 관계를 그가 중시했다는 의미를 드러내기도 한다.⁷³⁾ 화가는 기법이나 방식, 명성이나 성공의 노예가 되지 말아야 한다는 철학을 견지했던 그가⁷⁴⁾ 롱사르의 작품에 자신의 데생을 수동적으로 제공하는 화가로 남을 수는 없었을 것이다.

르네상스에서 벗은 몸의 찬란함을 발견했던⁷⁵⁾ 그는 롱사르의 작품들에서 사랑에 관한 핵심적인 사항들을 포착하고, 그것에 대한 자신의 관점, 나아가 자신의 독창적 세계관을 제시한다. 그는 시인을 자유롭게 읽었다. 롱사르를 소개하기 위한 선집이 아니라 자신을 위한 작품을 창조하는 것이 그의 목적이었다.

따라서 마티스의 롱사르 읽기에서 롱사르를 자기화하는 화가의 독단을 지적할 수도 있다. 그러나 그는 롱사르를 사라지게 만들지 않았다. 오히려 시인의 작품이 지향하는 바를 냉철하게 포착하여 단순한 방식, 그의 표현을 빌리자면 “가장 순수한 그림”⁷⁶⁾으로 실현해

73) “Le peintre et l'écrivain doivent agir ensemble, sans confusion, mais parallèlement” (Matisse, *Ecrits*, p. 214.)

74) “L'artiste ne doit jamais être prisonnier. Prisonnier? Un artiste ne doit jamais être : Prisonnier de lui-même, prisonnier d'une manière, prisonnier d'une réputation, prisonnier d'un succès etc.” (*Ibid.*, p. 239.)

75) “L'arrivée d'Henri Matisse dans la peinture aux derniers jours de ce XIX^e où l'on était habillé de noir, il est impossible de la regarder comme une autre chose qu'un recommencement, qu'une rénovation des yeux. La Renaissance italienne avait été cela, dans la mesure où ses peintres avaient osé regarder en face l'éclairante nudité des corps. Henri Matisse osa voir, sans les verres de la perspective apprise, la nudité de la lumière. On conçoit que plusieurs générations en aient été comme enivrées.” (Aragon, *Matisse*, p. 586.)

76) Matisse, *Ecrits et propos*, p. 227.

내면서 그는 사랑을 대하는 통사르와 자신을 일치시키며 자신의 예술관을 드러낸다고 말할 수 있다.

『사화집』은 시와 회화의 상호공존에 대한 마티스의 관점을 읽게 허용하고, 나아가 과거에 자신의 사랑을 노래한 통사르와 통사르를 읽으면서 자신의 창조적 세계를 형성하는 현재의 화가 사이의 조화를 통해 시대와 영역의 간극을 파괴하는 마티스를 발견하게 만든다. 시인을 살아남게 만드는 화가와 시에 의해 다시 살아나는 화가 사이의 결합이 가능하다는 점을 드러내는 그에 대해 “시인과 화가 사이의 예외적인 일치”⁷⁷⁾라고 스키라가 지적한 것이 결코 과도할 수 없는 이유이기도 하다.

전통과 혁신의 만남이 만드는 예술의 연속성에 깊은 신뢰를 지녔던 마티스는 통사르를 통해 자신의 예술세계에 대한 지향점을 재확인할 수 있었다. 그는 통사르에게 빛을 지면서 동시에 그를 극복하였으며, 이런 그의 시도 덕분에 통사르 역시 마티스라는 화가를 통해 새로 태어나는 영광을 누릴 수 있게 된다. 따라서 『사화집』에서 독자가 읽어야 할 것은 통사르가 아니라 통사르의 목소리에서 자신의 목소리를 발견하고, 시인의 사랑을 제 것으로 새롭게 해석하며 고유한 세계를 구축하는, 마치 통사르가 「힐로스」에서 묘사했던 꿈을 모으는 별들의 자유로운 비행(飛行)에 비견될 수 있는 마티스의 창조적 활동이다.

77) “cette exceptionnelle communion du poète et du peintre” (*Florilège des Amours de Ronsard*, p. 189.)

참고문헌

1. 작품

- Aragon, Louis, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, 1971.
- Matisse, Henri, *Bavardage : les entretiens égarés, propos recueillis par Pierre Courthion*, Skira, 2017.
- _____, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, 2014.
- _____, *Florilège des Amours de Ronsard*, Genève, Skira, 1993(1948).
- Matisse-Rouveyre, *Correspondance*, éd. Hanne Finsen, Flammarion, 2001.
- Ronsard, Pierre de, *Oeuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Gallimard, 1993-1994, 2 vol.

2. 연구

- Buron, Emmanuel, <L'autorité du compilateur dans quelques recueils français de la Renaissance>, *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 25 : *L'anthologie poétique en Chine et au Japon*, 2003, pp. 169-184.
- Brown, Kathryn, *Matisse's Poets. Critical Performance in the Artist's Book*, Bloomsbury Academic, 2017.
- Chapon, François, *Le Peintre et le Livre, l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Aux Editions des Cendres, 1987.
- Delectorskaya, Lydia, *Henri Matisse - Contre Vents et Marées - Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Editions Irus et Vincent Hansma, 1996.

- Duthuit, Claude, *Henri Matisse. Catalogue raisonné des ouvrages illustrés*, établi avec la collaboration de Françoise Garnaud, Impr. Union à Paris, 1988.
- Holman, Valerie, <'Still a makeshift?' Changing representations of the Renaissance in twentieth-century art books>, in *The Rise of the image, Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Ashgate, 2003, pp. 245-264.
- Hope, Geoffrey R., <Reading an Artist's book of Poems : The *Florilège des Amours de Ronsard* by Henri Matisse>, *The French Review*, 81, n° 3, 2008, pp. 552-567.
- Reed, Marcia, <Poetic pictures>, in Henri Matisse, *Florilège des Amours de Ronsard*, Contemporary and Modern Print Exhibitions, 1997, pp. 22-25.
- Skira, Albert, <The Story of a Book : Illustrations by Henri Matisse for *Florilège des Amours de Ronsard*>, *Matrix : a review for printers & bibliophiles*, n° 16, 1996, pp. 95-103.
- _____, *Vingt ans d'activité*, Éditions Albert Skira, 1948.

Résumé

Le Ronsard lu par Matisse

SOHN Joo-Kyoung
(Université Korea, Professeur)

Le *Florilège des Amours de Ronsard* publié en 1948 par Henri Matisse dévoile un peintre qui réussit à affirmer l'objectif de sa conception artistique par la lecture d'un poète de la Renaissance. Au temps d'une infection intestinale, Matisse relit les *Amours* de Ronsard, son poète favori, et il en trouve la fraîcheur tendre d'un amour délicat. Pour exprimer ses sentiments inspirés par les textes du poète, il en prélève, sélectionne, agence, crée du sens et fait oeuvre dans l'oeuvre. Son *Florilège* réduit le rôle du poète ou de ses poésies librement sélectionnées à une fonction de garantie. L'autorité du poète se transfère vers le sélectionneur sensible à la part la plus impalpable des sentiments et des émotions. Matisse butine les fleurs, à savoir les poèmes d'amour, qui serviront ensuite de base à la formation de l'espace propre à ses intérêts pittoresques. Il dessine sur les poèmes en se transformant en peintre en abeille comme Ronsard qui avait décrit ses activités en se conférant à l'image de l'abeille qui va de fleur en fleur pour butiner. Et pour offrir un monde d'une lumière renouvelée, il compose son florilège par la main soigneuse comme l'a fait Ronsard pour ses bouquets d'amour. La confiance en pérennité de l'art préparée par la rencontre heureuse entre le passé traditionnel et l'innovation, Matisse la doit certes à Ronsard qui avait déjà approprié les Anciens, et il le surmonte en même temps en lui redonnant une seconde phase de la vie

dans son *Florilège* qui est surtout rempli des lignes simples mais lumineuses, dans lequel se résonne toute la vitalité de notre existence.

Mots Clés : Ronsard, Matisse, Amour, Poésie, Peinture, Vitalité

투 고 일 : 2021.09.25.

심사완료일 : 2021.10.25.

게재확정일 : 2021.11.02.

『솔로몬 왕의 고뇌』에 나타나는 자기 로망*

이광진
(중앙대학교 부교수)

국문요약

본 연구는 에밀 아자르의 『솔로몬 왕의 고뇌』에 나타나는 가족 로망을 분석한다. 일인칭 화자인 ‘나’는 이상적인 아버지를 탐색하는 사생아 환상에 빠져 있다. 이 환상은 전통적인 가족 로망의 규격을 벗어나 부모가 아닌 ‘나’를 대상으로 하는 로망으로 재구성되고, 부모가 자녀를 대상으로 꿈꾸는 부모 로망과 연계하여 재설계된다. 본고에서 우리는 ‘내’가 상상적 자아를 만들어내는 무의식의 작업을 자기 로망이라 명명하고, 자기 로망의 유형을 주요 인물의 담론을 중심으로 살펴본다. 첫째, ‘나’는 솔로몬 씨를 가족 로망의 모델로 삼아 스스로를 구원자로 단련하는 로망을 만들어낸다. 둘째, ‘나’는 마드무아젤 코라의 영향을 받아 자신을 그녀의 욕망을 충족시키기 위한 대상으로 전락한다. 셋째, ‘나’는 기성 로망의 모형에 따라 솔로몬 씨의 자기 로망을 모방한다.

주제어 : 가리, 아자르, 솔로몬 왕의 고뇌, 가족 로망, 자기 로망

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2019S1A5C2A04082405)

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 본론
 - 2-1. 구원자 로망
 - 2-2. 회귀 로망
 - 2-3. 모방 로망
3. 결론

1. 서론

로망 가리가 에밀 아자르의 가명으로 1979년에 발표한 『솔로몬 왕의 고뇌 *L'angoisse du roi Salomon*』는 일인칭 주인공 화자인 ‘내’가 동경하며 존경하는 솔로몬 씨가 살아가는 방법에 대해 서술한 이야기다. 제목에서 눈치 챌 수 있듯이, 이 작품에서 솔로몬 ‘씨’는 아무도 눈치 채지 못할 정도로 자연스럽게 솔로몬 ‘왕’으로 종종 승격되곤 한다. 심지어 ‘나’ 자신조차 의식하지 못한 상태에서 솔로몬 씨는 솔로몬 왕으로 지칭되곤 한다.¹⁾ 이는 첫째, 솔로몬 씨에 대한 ‘나’의 관점과 시선이 유아기적으로 고착되었으며, 둘째, 솔로몬 씨에 대한 ‘나’의 이야기(나아가 이 작품 전체)가 무의식의 텍스트처럼 가공되어 있음을 의미한다.

1) Romain Gary (Émile Ajar), *L'angoisse du roi Salomon* (1979), Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 2020, pp. 106-108 : “— C’est gentil de faire ça pour elle, dit monsieur Salomon. (...) J’aime quand il s’éclaire, le roi Salomon, c’est soudain comme le soleil sur les vieilles pierres grises, et c’est la vie qui s’éveille. (...) Je ne pouvais pas imaginer monsieur Salomon dansant le charleston et le shimmy. (...) L’idée du roi Salomon tombant amoureux d’une jeunesse alors qu’il n’avait presque plus rien à voir avec le commun des mortels... (...) monsieur Salomon avait l’air rêveur.”

무의식의 텍스트는 자유로운 에너지 상태의(억눌리지 않은) 리비도를 무의식의 문법으로 형상화한(억눌린) 이미지나 이야기다. 꿈과 더불어 환상은 대표적인 무의식 텍스트다. 지그문트 프로이트에 의하면, 인간에게는 공통적으로 나타나는 근원적인 환상이 있다. 이를테면, 유아기의 남자아이는 가족과 관련한 갖가지 환상을 지어내는 데, 어린아이를 유혹하는 어머니 *séduction de la mère*, 어머니의 거세 위협 *menace de castration*, 어머니 자궁으로의 회귀 *retour au sein maternel* 등이 그 예시가 된다. 가족 로망 *roman familial*은 근원 환상 가운데서도 가장 보편적으로 나타나는 무의식의 징후이자 텍스트다. 무엇보다, 다른 환상들에 비해 가족 로망에는 압축과 전치 등의 이차가공(무의식 문법)이 정연하고 정교하게 작용되기 때문에 현실적으로 허용될 수 있으며 소설적으로 통용되기도 한다. 가족 로망은 어린아이가 현실의 부모를 상상의 부모로 대체하는 환상으로, 간단하게 말하자면, 부모에 대한 거짓말이다.²⁾ 거짓말의 패턴은 두 가지 부류로 나뉜다. 하나는 친부모에게 버려져 양부모에게 키워진 업동이 계열의 서사며, 다른 하나는 비천한 신분의 아버지가 아닌 높은 지위의 친부를 둔 사생아 계열의 서사다.³⁾

본 연구에서 우리는 『솔로몬 왕의 고뇌』에 나타나는 사생아 패턴의 가족 로망을 분석하고 해석하고자 한다. 이 작품의 가족 로망 시나리오의 프로이트식의 전통적 모형에 준거하면서도 미묘하게 차별화된다. ‘나’를 비롯하여 로망에 등장하는 인물들 역시 사생아 서사의 전형적 모델을 닮았으면서도 미세하게 차이점을 드러낸다. 따라서 본고에서 우리는 가족에 대한 세부적인 환상들을 가족 로망이라는 용어로 한 데 뭉뚱그려 일반화하는 오류를 범하지 않도록 노력할 것이며, 다만 가족 로망의 징후를 통해 작품이 시사하는 주제의식

2) Sigmund Freud, <Le roman familial des névrosés> (1909), in *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 157-160.

3) Cf. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972), Paris, Gallimard, coll. “Tel”, 2002.

및 작가가 목시하는 문제의식을 제대로 파악하고자 한다. 그렇기에 본 연구는 『솔로몬 왕의 고뇌』에 나타나는 가족 로망의 파격성과 문제성에 초점을 맞추고, 로망이 서술되는 방향과 방법, 로망이 내포하는 의미와 의의에 대하여 논의하고자 한다. 그러기 위해 본고에서는 가족 로망에 나타나는 무의식의 징후를 찾아 구분하고, 해당 로망 특유의 요소 및 요인을 정신분석학적 개념에 근거하여 해석할 것이다. 나아가 각 로망에 나타나는 세부적인 특징에 의거하여 구체적인 명칭을 부여함으로써 정의내릴 것이다.

본 연구의 목적은 『솔로몬 왕의 고뇌』라는 작품을 보다 명료하고 명확하게 규정하는 데 있다. 우리가 굳이 『솔로몬 왕의 고뇌』 속의 로망에 이름을 붙여 도식화의 위험을 무릅쓰는 것은 로망 가리/에밀 아자르의 작품에 나타나는 무의식 텍스트를 발굴하고 무의식 세계를 조명하려는 의도에서다. 아울러 작가 및 작품에 대한 오해나 오독으로 물든 무거운 장막을 걷어내려는 의도에서기도 한다. 사실, 작가가 현대문학사에서 차지하는 위상은 작가의 화제성이나 유명세에 가려져 저평가되거나 평가절하 되었다고 할 수 있다. 작품의 문학적 가치에 비해 『솔로몬 왕의 고뇌』에 대한 선행연구는 매우 희소하다.⁴⁾ 『자기 앞의 생 *La vie devant soi*』을 제외하면, 가리/아자르의 작품들에 대한 정치하고 심도 있는 연구 자체가 미흡한 실정이다. 그렇기에 우리는 기존의 참고자료에 의지하기보다는 텍스트 자체에 집중하여 논의할 것이며, 본 연구를 통해 작가의 작품세계에 접근할 수 있는 근간을 마련하고자 한다.

4) Voir Maya Nestelbaum-Guez, <L'identification projective de Monsieur Salomon aux personnages bibliques : "L'Angoisse du Roi Salomon" Romain Gary / Émile Ajar>, in *Revue Européenne des Études Hébraïques* No. 19, 2017, pp. 37-56 ; 이예훈, 『『솔로몬 왕의 고뇌』속에 나타난 로망 가리의 사회인식 연구』, 『불어문학연구』, 제94권, 2013, pp. 189-217.

2. 본론

2-1. 구원자 로망

『솔로몬 왕의 고뇌』의 ‘나’는 가전제품을 수리하면서 임대택시를 운전하는 청년이다. 우연히 ‘나’의 택시에 탑승한 솔로몬 씨는 ‘나’를 자신이 운영하는 구조단체에 채용한다. 그는 과거 의류사업을 통해 자수성가한 자산가로, 오갈 데 없거나 거동이 불편한 노인들에게 생활비와 선물을 지원하는 자선사업에 열중하고 있다. 그가 노인들을 돕는 일에 유독 열심인 것은 ‘자연의 법칙’(로맹 가리/에밀 아자르의 작품에 줄곧 언급되는 노화와 죽음)에 굴복하지 않기 위해서다. 이는 단지 자기 자신에 대한 일이기만 한 게 아니라 타인들을 위한 일이기도 하다.

Je ne savais pas que monsieur Salomon ne pouvait pas souffrir l'oubli, les oubliés, les gens qui ont vécu et aimé et qui sont passés sans laisser de traces, qui ont été quelqu'un et qui sont devenu rien et poussière, les ci-devant, comme je sais maintenant qu'il les appelait. C'est contre ça qu'il protestait avec la plus grande tendresse et la plus terrible colère, que l'on appelait courroux chez les personnes bibliques. Parfois, j'avais l'impression que monsieur Salomon voulait y remédier, qu'il voulait prendre les choses en main et changer tout ça.⁵⁾

나는 그때 솔로몬 씨가 망각 그리고 망각된 사람들, 세상에 태어나 사랑하고 살다가 아무 흔적도 없이 그저 누군가였다가 이제는 무와 먼지가 되어버린 사람들을 건드릴 수 없어 했다는 사실을 알지 못했다. 이제는 솔로몬 씨가 그런 사람들을 몰락 귀족이라 부르는 것을 알고 있다. 그는 가장 큰 애정과 가장 끔찍한 분노를 품고 망각에 맞서 저항했다. 그의 분노는 성

5) Romain Gary, *L'angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 30. (본문 직접인용 부분 강조)

서 속의 인물들에게서나 볼 수 있는 노여움이라 불렀다. 때때로 나는 솔로몬 씨가 과거를 바로잡고 싶어 하는 것 같다는 인상을 받았다. 그는 세상사를 손에 쥐고 그 모든 것을 바꿔놓고 싶어 했던 것이다.

기본적으로 가족 로망이 만들어지는 이유는 주체의 무의식적 욕망이 충족되지 못하는 데 있다. 비록 어린아이도 신경증환자도 아니지만, 『솔로몬 왕의 고뇌』의 ‘나’는 유아기로 퇴행하거나 유아기에 고착된 자아에 머물러 있다. 퇴행이나 고착은 자아가 ‘아버지의 이름 Nom-du-Père’을 받아들이지 못하여 상징계로의 진입에 실패한 경우 발생하는 무의식의 징후다.⁶⁾ ‘나’는 부모가 ‘나’에게 부여한 이름을 받아들이지 못하고 가명이나 예명을 사용하고 싶어 한다. 아버지의 이름을 거부하고 스스로 배제되기로 한 것이다. 이는 어머니의 부재 및 그로 인해 불거진 아버지에 대한 불만에서 비롯된 것이다. 밖으로만 나돌던 어머니는 가족을 버리고 외간남자와 떠났으며, 아버지는 아내의 외도와 가출에 대해 속수무책이었다. 전부터 ‘나’는 자신의 아버지와 외형적으로 전혀 닮지 않았다고 여기고 있으며, 어쩌다 그렇게 보잘 것 없는 아버지를 두게 되었는지 납득하지 못한다.⁷⁾

그리하여 ‘나’는 아버지를 아버지로 받아들이지 못하고, 솔로몬 씨를 아버지 아닌 아버지로 여기게 된다. 갑자기 ‘내’ 앞에 나타나 ‘내’ 인생에 끼어든 솔로몬 씨는 사회적인 지위와 경제적인 부를 갖추었을 뿐만 아니라 ‘내’가 정신적으로 의지할 수 있고 유대감을 느끼게 해주는, 그야말로 아버지의 자격요건을 완벽하게 갖춘 사람이다. 말하자면, ‘나’의 가족 로망은 사생아 계열에 속한다. 위에서 인용한 무의식 텍스트(로망)에서 솔로몬 씨는 타자지향적인 감수성과 이타적인 저항정신을 갖춘 인물로 그려진다. ‘나’는 솔로몬 씨가 고

6) Joël Dor, *Le père et sa fonction en psychanalyse*, Ramonville Saint-Ange, Éditions érès, 1998, p. 98.

7) Romain Gary, *L'angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 156 : “Mon père ne me ressemble pas du tout, je ne sais même pas comment je l'ai eu.”

귀한 품성의 인물이라고 확신하지만, 이에 대한 구체적인 근거를 제시하지는 못한다. 예컨대, 평소 ‘나’는 솔로몬 씨의 인류애를 강조하면서 그의 인간적인 면모를 칭송한다. 이는 그가 타인에게 아낌없이 돈을 쓰기 때문이다. 그러나 솔로몬 씨의 소비성향은 삶의 패턴이나 행동 양식을 드러내는 것이지, 그의 가치관이나 철학을 내포하지 않는다. 말하자면, 솔로몬 씨에 대한 ‘나’의 무비판적인 태도와 무조건적인 믿음은 어디까지나 그가 ‘나’의 로망이기에 가능하며 유효한 것이다.

여느 사생아 환상에 그러하듯이, ‘나’는 아버지를 비범한 인물로 형상화한다. ‘나’의 무의식은 솔로몬 씨의 인품을 바람직하게 포창할 뿐만 아니라, 생래적 신분이나 출생을 그럴듯하게 꾸며내기도 한다. 솔로몬 씨가 이상적인 아버지임을 ‘나’ 자신에게 증명하기 위해서다. 이를테면, ‘나’는 솔로몬 씨가 몰락 귀족들을 굶어 살피는 귀족 위의 귀족이라고 일컬으며, 그의 지위를 격상시킨다.⁸⁾ 나아가 솔로몬 씨의 두상을 프랑스혁명 당시 참수된 프랑스 왕족의 두개골에 비유하면서, 그의 태생을 조작한다.⁹⁾ 그런 식으로 ‘나’는 자신이 탐색하는 아버지를 보다 고귀한 인물로 가공하는 서술을 반복한다.

Tong, qui connaît mieux les vieillards que nous parce qu'ils ont plus de poids chez les Orientaux et qui a fini le lycée à Phnom Penh, dit que monsieur Salomon a le visage d'un grand d'Espagne dans *L'Enterrement du comte d'Orgaz* ou celui de José Maria de Heredia dans *Les Conquistadors*. Moi j'ai quitté l'école avant mais je suis sûr que **monsieur Salomon ne ressemble**

8) *Ibid.*, p. 74 : “Il n’y a rien de plus triste que les ci-devant, Jeannot. Les ci-devant, sous la Révolution française, dont tu as peut-être entendu parler, sont des personnes qui ne sont plus ce qu’elles étaient auparavant.”

9) *Ibid.*, pp. 191-192 : “Vous avez peut-être lu qu’on a retrouvé dans un souterrain les têtes des rois de France que la Révolution a coupées à Notre-Dame. Eh bien, monsieur Salomon a une tête comme ça, c’est taillé dans la pierre et dans la dignité. Je peux vous assurer une fois de plus, car on ne le dira jamais assez, qu’il a l’air auguste.”

à personne. Peut-être que si Jésus-Christ avait vécu jusqu'à un âge vénérable, en blanchissant sous le harnais, et s'il avait un nez plus court et un menton plus dur, on pourrait parler de ressemblance, allez savoir.¹⁰⁾

동양에는 노인들이 많다. 그래서 프놈펜에서 고등학교를 졸업한 통은 노인들에 대해 우리보다 아는 게 많다. 통은 솔로몬 씨가 <오르가즈 백작의 매장>에 나오는 스페인 귀족의 얼굴이나 <콩키스타도르>에 나오는 조제 마리아 드 에레디아의 얼굴과 같다고 말한다. 나는 학교를 중퇴하긴 했어도, 솔로몬 씨가 그 누구와도 닮지 않았다고 확신한다. 예수 그리스도가 연로해져서 연륜을 쌓을 때까지 살았더라면, 머리가 좀 더 짧고 턱 선이 좀 더 둔탁했더라면, 솔로몬 씨랑 닮았다고 말할 수 있을 지도 모르겠다. 믿거나 말거나.

‘나’는 솔로몬 씨에 대해 품은 환상이 사생아 시나리오의 규격에 들어맞도록 억지에 가까운 논리를 지어낸다. 사생아 계열의 가족 로망은 아버지를 찾아 떠나는 영웅의 시련과 수난을 서사화한다. 영웅 서사에서 아버지는 최상위의 존재일 뿐만 아니라 ‘내’가 탐색하고 욕망하는 존재다. 예시한 인용문에서 솔로몬 씨는 그 어느 아버지들 과도 비교될 수 없는 ‘절대적이며 완전한 로망’ 그 자체다. ‘내’가 욕망하는 대상은 누구도 닮지 않은 유일무이한 존재며, 나아가 “그 어떤 인간도 닮지 않은”, 즉 인간이 아닌 존재여야 한다. 그리하여 ‘나’의 로망에서 솔로몬 씨는 “성서의 인물들에게서나 볼 수 있는” 구원자로 신격화되고 신성화된다.

위의 인용문에서 흥미로운 점은 ‘내’가 솔로몬 씨를 신이 아니라 예수 그리스도에 빗대어 묘사한다는 것이다. 본래 사생아 환상에서 라면, ‘내’가 탐색하는 아버지가 신이기에, ‘나’는 예수 그리스도의 운명을 타고난 것이어야 한다. 그런데도 ‘나’의 무의식이 솔로몬 씨를 예수 그리스도로 형상화한 것은 ‘내’가 ‘나’ 자신을 욕망의 대상

10) *Ibid.*, p. 104.

과 동일시하고 있음을 암시한다. 이는 ‘내’가 솔로몬 씨를 이상화할 뿐만 아니라 이상향으로 삼고 있으며, 온전히 그의 전철을 밟으려 하기 때문이다. 앞선 인용문에서 보았듯이, ‘나’는 솔로몬 씨가 세상에서 잊히는 사람들을 구조하고, 잊히게 될 사람들을 구제할 수 있는 사람이라 여긴다. 때문에 ‘나’는 자신에게도 누군가를 구원해야 할 임무가 있다고 생각한다. 솔로몬 씨를 따라 일종의 “구원자 콤플렉스 complexe du Sauveur”에 빠진 것이다.¹¹⁾

말하자면, ‘나’는 솔로몬 씨를 대상으로 단지 가족 로망을 지어내는 데 그치는 게 아니라 ‘나’ 자신을 대상으로 직접 ‘자기 로망 roman du moi’을 만들어내고 있다. 자기 로망이란 ‘내’가 ‘나’를 대상으로 삼는 가족 로망의 한 갈래로, 자기로부터 시작하여 자기로 돌아오는 로망이다. 자기 로망은 부모를 대신하는 상상의 부모를 지어내는 데 그치지 않고, 이를 발판이자 재료로 삼아 ‘나’ 자신을 대체하는 상상적 자아를 만들어내는 무의식의 작업이다. 여기서 우리는 ‘내’가 솔로몬 씨를 모델로 삼아 스스로를 구원자로 여긴다는 점에서, ‘나’의 자기 로망을 ‘구원자 로망 roman du Sauveur’이라는 말로 구체화하고자 한다(이는 작품에서 언급되는 구원자 콤플렉스에 착안한 표현이며, 이에 대해서는 뒤에서 좀 더 자세히 이야기하겠다).

2-2. 회귀 로망

『솔로몬 왕의 고뇌』에 등장하는 인물들은 현재에 충실하기보다는 과거를 추억하는 데만 열중하는 경향이 있다. 특히, 마드무아젤 코라는 지난날의 향수에 젖어 현실을 잊고 사는 인물이다. 젊은 날 그녀는 가수로 활동했으며, 솔로몬 씨의 애인이었다. 그러다 독일 점령기 당시 나치 협력자(모리스)를 사랑하게 된 나머지 유대인인 솔로몬 씨를 배신하고 방치했다. 그것이 업보가 되어 그녀는 자신의

11) Romain Gary, *L'angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 155.

이름을 세상에 알리기도 전에 반강제적으로 은퇴한 뒤 아파트에 틀어박힌 채 은둔하고 있다. ‘나’는 솔로몬 씨의 특별 지시에 따라 마드무아젤 코라의 아파트를 정기적으로 방문하는 임무를 맡게 된다. 그녀는 갑자기 자신의 인생에 끼어든 ‘나’에게 호감을 보이며 연에게 데뷔를 시켜주겠다는 제안을 한다.

— Depuis le jeune Gabin, y a plus rien eu. Belmondo aurait pu, mais il a perdu le poids. Lino, oui, mais il n’a plus l’âge. Je vais m’occuper de toi. Je vais faire de toi une vedette, tu vas crever l’écran. Le magnétisme animal, il n’y en a plus. C’est tous des minets, maintenant. Des poids mouche. Laisse-moi faire. Il y a longtemps que je pense à m’occuper de quelqu’un, pour lui donner une chance. Seulement, les jeunes que je vois, c’est du toc. Il n’y a plus de vrais mecs. Toi, tu as une nature. je l’ai senti dès que je t’ai vu. Je peux t’aider.

J’étais emmerdé. (...)

— T’as une vrai nature, Jeannot. Le vrai physique populaire. C’est quelque chose qui se fait rare, ça fout le camp, je ne sais pas pourquoi. (...)

— Tu sais Piaf, elle a fait Aznavour, elle a fait Montand, elle a fait... l’autre, enfin, je ne me souviens plus, tellement elle en a aidé, des mecs.¹²⁾

“젊었을 적 장 가방 이후로 더는 없어. 벨몽도 정도면 모를까. 그러기엔 너무 무게감이 없고. 리노가 있기는 하지, 하지만 더는 젊지 않아서. 내가 너를 돌봐줄게. 너를 스타로 만들 거야. 너라면 영화관을 뒤집어 놓을 거야. 동물적인 끌림이 더는 없어서 말이지. 요즘엔 전부 예쁘장한 남자들뿐이라. 무게감이라곤 없어. 오래전부터 나는 누군가의 뒤를 봐주고 싶다는 생각을 했어. 누군가 행운을 거머쥔 수 있도록 말이야. 다만 내가 만나본 젊은이들은 하나같이 가짜였어. 진짜 남자가

12) *Ibid.*, pp. 58-59. (본문의 문법적 오류는 원문을 그대로 옮긴 것임)

더는 없더라고. 그런데 너는 타고난 게 있어. 보자마자 그걸 느꼈어. 난 너를 도울 수 있어.”

나는 짜증이 났다. (...)

“넌 타고난 게 있어, 자노. 진짜 대중적인 외모 말이야. 보기 드문 것이지. 왜인지는 몰라도 압도적인 게 있어.” (...)

“아즈나부르는 피아프가 만들어냈다는 건 알겠지. 몽탕도 그렇고. 다른 사람도 있지... 뭐, 이름은 이제 생각 안 나지만. 그만큼 피아프가 여러 남자들을 도왔지.”

‘내’가 부모를 통해 욕망을 발현하는 환상이 있다면, 부모가 ‘나’를 통해 욕망을 투사하는 담론도 있다. 피에르 바야르는 작가의 자전적 소설인 『새벽의 약속 *La promesse de l'aube*』에 등장하는 어머니의 담론을 부모 로망 *roman parental*이라는 용어로 설명한 바 있다. 부모 로망이란 부모가 자녀에 대해 있지도 않은 일을 지어내거나 자녀의 미래에 대해 꾸며내는 이야기를 가리킨다. 즉, 가족 로망에서 로망의 주체가 자녀고 그 대상이 부모라면, 부모 로망에서 로망의 주체는 부모고 그 대상은 자녀다. 부모가 자녀의 장래에 대해 품는 희망사항이 담론화 되면 하나의 관념이 된다. 그리고 그 관념은 자녀의 무의식에 자리 잡게 되어 자녀의 운명에 영향을 미친다.¹³⁾

위의 인용문에서 마드무아젤 코라는 ‘나’의 무의식을 차지하여 ‘나’의 운명을 바꾸려 한다. 또한, 거꾸로, ‘나’의 인생을 바꾸어 ‘나’의 무의식을 지배하려하기도 한다. 마드무아젤 코라는 평범하기 그지없는 ‘나’를 뜬금없이 대배우로 만들겠다고 주장하지만, 어째서 그리고 어떻게 ‘내’가 대배우가 될 수 있는지 논리적으로 설명하지 못한다. 그녀는 온갖 배우들의 이름을 읊으며 ‘내’ 안의 “진짜 남자”를 발견했음을 강조하지만, 그들과 ‘나’ 사이에 어떤 공통점이 있는지 비교의 근거를 제시하지 못한다. 다만 그녀 자신을 피아프라는 걸출한 가수에 투사하는 것과 마찬가지로 ‘나’를 유명한 배우들에

13) Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 159.

투영할 뿐이다. 그녀는 그녀 자신의 욕망과 ‘나’의 욕망을 동일한 선상에 두고 부모 로망을 지어내는 것이다. 이처럼 마드무아젤 코라가 ‘나’를 대상으로 지어내는 부모 로망에는 그녀 자신에 대한 로망이 끼어든다.

마드무아젤 코라의 세계는 어머니와 아들 사이의 관계망, 즉 상상계 Imaginaire에 다름 아니다. 작가의 작품 속의 ‘나’는 모두 어린이와 다를 바 없어서, 어머니(를 대체하는 여성인물)가 마련해놓은 상상계에 갇히거나 안주하곤 한다. 그 상상계는 은신하기 좋은 밀폐된 공간, 이를테면, 어머니의 자궁처럼 그려진다. 마드무아젤 코라의 아파트는 작가의 작품 속에 등장하는 어머니(를 대체하는 인물)의 장소들과 유사하다. 예를 들어, 『새벽의 약속』의 “냄새 났 장작더미 굴 refuge de bûches parfumées”, 『그로칼랭 Gros-Câlin』의 “내면 요새 fort intérieur”, 『자기 앞의 생』의 “유태인 구멍 trou juif”은 어머니(의 이미지)가 지배하는 장소이자, 작가의 ‘내’가 은신을 시도하는 비밀의 장소다.¹⁴⁾

같은 맥락에서, 『솔로몬 왕의 고뇌』의 아파트는 마드무아젤 코라의 로망이 ‘나’를 속박하는 장소이자, ‘내’가 현실로부터 도피할 수 있는 상상계를 환유한다. 말하자면, 어머니의 자궁으로 회귀하는 공간인 셈이다. 앞서 언급한 바, 모태회귀 환상은 가족 로망과 마찬가지로 인간의 원초적인 환상들 가운데 하나다. 모태회귀 환상의 특징은 단지 에덴동산과 같은 낙원으로 되돌아가는 게 아니라, 어머니의 상상계 안에 영원히 유폐된다는 위험성에 있다.¹⁵⁾ 즉, 마드무아젤 코라의 세계는 ‘나’에게 퇴행을 종용하는 공간이며, 그곳에서 만들어진 그녀의 부모 로망은 죽음의 운명을 예고하는 이야기다.

마드무아젤 코라는 수시로 ‘나’를 아파트로 불러들이고 아파트에

14) Romain Gary, *La promesse de l'aube* (1960), Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 2011, p. 103 ; Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin* (1974), Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 2011, p. 212 ; Romain Gary, *La vie devant soi*, (1975), Paris, Gallimard, coll. “Folio”, 1988, p. 68.

15) Jean Bellemin-Noël, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p. 25.

붙들어놓는다. 그녀는 ‘나’의 빛나는 미래에 대해 일장연설을 늘어놓지만, 이야기는 매번 그녀 자신의 어두운 과거로 되돌아간다.

Mademoiselle Cora s’est assise sur le sofa en ramenant les jambes sous elle et elle a commencé à me faire un avenir. (...) À la fin, après avoir fait de moi Gabin et Belmondo, elle s’est tue, elle a joué avec sa mèche, elle a ri nerveusement, et elle a dit :

— C’est fou ce que tu lui ressembles.

— À qui, Mademoiselle Cora ?

— À Maurice. C’est un gars que j’ai connu il y a longtemps et pour qui j’ai fait des folies, des vraies.

— Qu’est-ce qu’il est devenu ?

— Il a été fusillé à la Libération.¹⁶⁾

마드무아젤 코라는 소파에 다리를 올리고 앉아서 ‘내’가 장차 어떻게 될지 이야기하기 시작했다. (...) 그녀는 나를 장가방이나 벨몽도에 빗대어 이야기를 한 뒤에야, 결국 입을 다물고 머리칼을 만지작거렸다. 그러다 신경질적으로 웃으며 말했다.

“미친 소리 같지만, 넌 그 사람을 닮았어.”

“누굴 말하는 거예요, 마드무아젤 코라?”

“모리스 말이야. 내가 오래전에 알았던 남자인데, 그 남자 때문에 내가 미쳤었지. 진짜로 미친 짓을 해댔어.”

“그 남자는 어떻게 됐는데요?”

“해방되고 나서 총살당했어.”

인용문에서 우리는 마드무아젤 코라의 로망이 단순히 허황된 희망이 아니라 다분히 음험한 욕망임을 엿보게 된다. 그녀의 부모로망은 단지 ‘나’를 성공시키겠다는 의욕이 아니라 그녀 자신이 재기하고 싶다는 의도의 발로다. 마드무아젤 코라는 이미 불가능해진 그

16) Romain Gary, *L'angoisse du roi Salomon*, op. cit., pp. 80-81.

녀의 욕망을 ‘나’를 통해 가능하게 만들고 싶어 한다. 그녀는 입버릇처럼 과거 자신의 미모와 재능에 대해 자랑하지만, 그 누구에게도 기억되지 못하고 사라져버린 옛사람에 불과하다. 그렇기에 ‘나’를 통해 과거의 화려했던 젊은 날(그리고 그 당시 만났던 남자)을 되돌려 새로운 시도를 해보기를 꿈꾸는 것이다. 말하자면, 그녀는 ‘나’를 이용하여 자연의 법칙을 거슬러 좌절된 영화와 영광을 재현하고자 하는 강한 열망에 휩싸여있다.

정신분석학적으로 이야기하자면, 마드무아젤 코라가 ‘나’의 미래를 담보로 발목을 잡고 늘어지는 것은 ‘나’의 남근을 탐하기 때문이다. 그녀는 유명배우들의 이름(아버지의 이름)이 언젠가 ‘나’의 이름이 될 것이라며 ‘나’를 현혹하고 세뇌하려 한다. 그런데 그녀가 ‘나’에게 투영하고 있는 것은 장 가방이나 벨몽도라는 이름이 아니라 죽은 연인의 이름이다. 거세된 어머니에게 아버지의 이름은 팔루스에 다름 아니다. 미레이유 사코트에 의하면, 작가의 작품에 등장하는 ‘나’는 햄릿과 같이 “되기”와 “되지 않기”, 즉 팔루스 되기 *être phallus*와 팔루스 갖기 *avoir phallus*의 문제의식 앞에서 고뇌하는 오래된 환상의 주체이자 희생양이다.¹⁷⁾

‘나’는 불안 때문에 로망을 지어낸다. 불안이 생성되는 근원적이며 일차적인 원인은 어머니에 의해 예고된 죽음이다. 유아기의 어린 아이는 신체에 대해 지각하고 주변에 대해 인지하기 시작하면서 부모에 대하여 낯설고도 익숙한 불안함을 느끼기 시작한다. 특히 항문기에서 남근기로 이행하는 단계의 남자아이가 (남근이 거세된) 어머

17) Mireille Sacotte, <Préface>, in Romain Gary. *Légendes du je*, Paris, Gallimard, coll. “Quatro”, 2009, p. 1271 : ““À moi, l’histoire d’une de mes folies” écrivait Rimbaud dans *Une saison en enfer* (“Délires” II, “Alchimie du verbe”). Tel semble aussi le projet de Gary dans cette folle narration. Qui convoque, obliquement, puisque la clinique psychiatrique du Docteur Christianssen se trouve en pays scandinave, Hamlet, prince du royaume de Danemark qui, un crâne à la main, dit sans cesse et pour l’éternité : “To be or not to be” ; **être ou ne pas être**, tel est la question d’un écrivain hanté par la recherche d’un absolu qu’il traque dans et par la création littéraire, comme Malraux.” (본문 직접인용 부분 강조)

니를 마주하게 되면, 어머니는 ‘나’를 위협하고 압박하는 불안의 원천으로 이미지화되곤 한다. 따라서 특정 상황에 처한 어린아이에게 어머니는 억압의 원천이 된다. ‘나’는 마드무아젤 코라의 세계에 갇힌 유아기의 자아다. 그리고 마드무아젤 코라는 ‘나’의 팔루스를 욕망하여 ‘나’를 유혹하는 어머니다. 말하자면, ‘나’는 거세 위협 앞에 놓인 형국이다.

거세에 대한 불안을 불거지게 하고 증폭시키는 부가적이며 부차적인 원인은 어머니의 메시지에 내포된 자가당착이다. ‘내’가 팔루스가 된다는 것은 어머니가 원하는 아들이 되어 어머니에게 결여된 남근을 대체하는 것이며, 이는 어머니의 상상계에 안주하는 것을 뜻한다. 반대로, ‘내’가 팔루스를 소유하는 것은 어머니가 원하는 무엇이 되어 어머니가 꿈꾸던 것(아버지의 이름)을 얻는 것이며, 이는 상징적 체계에 편입되는 것을 뜻한다. ‘나’는 어머니의 명령에 복종해야만 불안으로부터 벗어날 수 있다. 다만, 둘 중 어느 쪽을 선택하더라도 어머니의 바람을 완전히 충족시킬 수 없으며, ‘나’ 역시 ‘나’의 불안을 온전히 잠식시키지 못한다. 그렇기에 이는 오이디푸스와 햄릿 이래 영원히 반복되는 욕망의 딜레마이자 패러독스다.

어머니의 팔루스가 되든, 아버지의 팔루스를 갖든, 마드무아젤 코라의 부모 로망에서 ‘나’는 그녀에게 지나간 세월, 놓쳐버린 경력, 총살당한 연인 등을 되찾아주는 기능을 하도록 설계되었다. ‘나’는 그녀가 과거의 자신으로 되돌아가도록 돕는 역할을 할 뿐이다. 그녀는 ‘나’를 희생양으로 삼아 “불멸의, 죽음에 굴종하지 않는 *immortel*, *qui n'est pas sujet à la mort*” 팔루스를 되찾아, 자연의 법칙을 거스르는 존재가 되기를 꿈꾸는 것이다.¹⁸⁾ 그렇게 어머니의 로망은 ‘나’를 어머니 뜻에 따라 살게 하고 또 죽게 한다. 부모 로망이 지속되는 한, 이를 해결할 묘수 따위는 없으며, 그로부터 살아남기 위한 전략을 강구해야 할 따름이다.

18) Romain Gary, *L'angoisse du roi Salomon*, *op. cit.*, p. 66.

— Mon vrai nom était Coraline Kermody. Mais je l'ai changé en Lamenaire.

— Pourquoi ? C'est un joli nom, Kermody.

— Parce que ça sonne comme “coeur maudit” et mon père le répétait tout le temps, quand j'étais petite, à cause de ses ennuis de ce côté-là. (...)

— Mademoiselle Cora, si jamais j'arrive à me faire un nom, je vais me faire appeler Kermody. Marcel Kermody. Ça fait tête d'affiche.¹⁹⁾

“내 진짜 이름은 코랄린 케르모디아. 라르네르로 바꿨지만.”

“왜요? 케르모디아니, 예쁜 이름인데요.”

“왜냐면 그게 ‘코르 모디’라고 들리기 때문이지. 내가 어릴 때 아버지는 주구장창 그렇게 불렀지. 그쪽으로 골칫거리가 있었거든.” (...)

“마드무아젤 코라, 혹시라도 내게 이름을 만들어야 할 일이 생기면, 케르모디로 불리게 될 거예요. 마르셀 케르모디. 케르모디라는 이름이 영화 포스터 맨 위를 장식하게 될 거예요.”

마드무아젤 코라의 부모 로망은 그녀 자신을 중심으로 하여 이 중으로 중첩된다. 그녀가 ‘나’를 대상으로 부모 로망을 만들어내는 것은 그녀의 아버지가 그녀를 대상으로 지어낸 로망을 경험한 전력 때문이다. 마드무아젤 코라는 아버지의 운명 담론으로 인해 불행한 유년기를 보냈다. 남성편력이 심한 어머니가 집을 나가 돌아오지 않자, 아버지는 자신의 성(케르모디)을 저주받은 심장(“코르 모디”)이라고 바꿔 부르면서, 이 모든 불상사(“골칫거리”)를 이름 탓으로 돌리고 딸의 운명마저도 저주로 점철되도록 만들었다. 이러한 아버지의 로망으로 인해 그녀는 가족에게 일어난 비극이 케르모디라는 이름 때문이라고 믿게 되었다. 그녀의 가족 담론에 의하면, 그녀는 부모로부터 받은 이름을 거부하고 라르네르라는 가명을 통해 운명을 바꾸려 했으나, 결국 본명의 저주로부터 벗어나지 못했다. 이처럼

19) *Ibid.*, pp. 123-125.

마드무아젤 코라는 자신이 경험한 부모 로망의 영향으로 인해 자신의 운명을 그르치고 이름마저도 잃고 말았다. 그녀가 취하는 최후의 수단은 ‘나’에게 그녀의 운명과 이름을 투영함으로써 이중의 로망을 만들어내는 것이다.

말하자면, 마드무아젤 코라의 부모 로망은 ‘나’를 대상으로 만들어낸 것이지만, 실제 주인공은 처음부터 끝까지 ‘내’가 아니라 그녀 자신이다. 그럼에도 그녀의 과거지향적이며 자기중심적인 부모 로망은 ‘나’에게 미래에 대한 영감과 이타적인 명분을 고무하며, 결과적으로 ‘나’의 자기 로망을 유도한다. 그녀에게 잃어버린 이름을 되돌려줘야 한다는 동기 및 그렇게 하여 잃어버린 삶을 되살려주고 싶다는 목표가 ‘나’에게 생겼기 때문이다.

Il y en a qui tueraient père et mère pour se débarrasser d’eux-mêmes, pour la désensibilisation. Marcel Kermody, c’est le nom que je vais prendre à la première occasion. J’aimerais bien être acteur parce qu’on vous prend tout le temps pour quelqu’un d’autre et vous vivez caché à l’intérieur. Quand vous devenez Belmondo, Delon ou Montand, pour ne parler que des vivants, vous avez vraiment droit à l’anonymat, surtout quand vous avez du talent et que vous savez faire Belmondo, Delon ou Montand.²⁰⁾

부모를 떨쳐내기 위해, 무감각해지기 위해 부모를 죽이는 이들도 있다. 마르셀 케르모디, 나에게 기회가 오자마자 그 이름을 갖으리라. 나는 배우가 되리라. 어차피 사람들은 매번 나를 다른 사람으로 착각하니까. 배우가 되어 내면을 숨기며 살 수 있으니까. 벨몽도나 들롱이나 몽탕이 된다면, 살아 있는 사람만 언급하자면 말이다. 그런 사람이라면 확실히 익명으로 살 권리가 있다. 그렇게나 재능이 있는 사람이라면 벨몽도나 들롱이나 몽탕인 척 살 수 있다는 것이다.

20) *Ibid.*, p. 129.

사람들이 부모를 죽여서라도 부모로부터 홀가분해지려 하는 까닭은 무엇일까? 그만큼 부모에 대한 집착이 강해서 스스로 부모에게서 벗어날 수 없어서일 터다. 유아기의 어린아이는 가장 충실한 가족주의자와 다를 바 없어서, 본능적으로 부모에게 자아를 의탁하고 부모의 감정에 자신의 감정을 동기화 한다. 남근기 이전의 어린아이의 경우, 어머니에 의해 생존의 조건이 결정되는 상황이기에 더욱 그러하다. 애초에 ‘내’가 마드무아젤 코라의 터무니없는 로망에 맞장구치게 된 것은 그녀에게 “무감각해질” 수가 없어서다. 무엇보다 ‘내’가 그녀에게 애착을 보이게 된 것은 그녀가 어떤 죄책감 느끼고 있음을 감지해서다.

J'en ai eu mal au ventre à la sentir si coupable d'avoir plus rien à offrir. La culpabilité d'être une vieille peau qui ne présente plus d'intérêt pour personne et cherche à se faire pardonner. J'en aurais tué quelqu'un, comme les Brigades rouges, mais quelqu'un de vraiment responsable, pas une des victimes. J'étais là à cligner des yeux avec mon sourire bien connu de celui qui se fout de tout, Chuck appelle ça mon camouflage protecteur, comme les soldats qui portent des treillis couleur de la jungle pour ne pas se faire tuer.²¹⁾

그녀가 더는 줄 게 없다는 이유로 죄의식에 빠져있다는 걸 감지하자 배가 아파왔다. 그것은 누군가에게 자신이 더 이상 흥미로운 존재가 못 된다는 것을 용서받으려 애쓰는 늙은 여자의 죄의식이었다. 그녀의 죄의식을 덜기 위해서라면 나는 붉은 여단처럼 누군가를 죽일 수 있을 것만 같았다. 하지만 죽여야 할 사람은 진짜 책임이 있는 사람이지 희생자가 아니잖은가. 나는 될 대로 되라는 생각하는 사람이 짓는 미소를 띠고 눈을 깜박거리면서 거기에 있었다. 척은 이런 ‘나’의 행동을 위장용 보호전술이라고 부른다. 죽지 않으려고 정글 색의 전투복을 입은 군인들처럼 말이다.

21) *Ibid.*, p. 80.

애초에 ‘나’는 마드무아젤 코라의 부모 로망이 암시하는 거세의 위험에 거부감을 드러낸 바 있다. 그런데 문득 그녀가 자기연민에 기인한 죄의식에 빠져 있음을 감지한 ‘나’는 그녀에 대한 연민에 기인한 죄책감에 빠지게 된다. 그리하여 ‘나’는 죄책감 때문에 그녀의 로망에 동조하고 만다. ‘내’가 그녀의 아파트로 찾아가 그녀와 동침하는 것도 그녀의 죄의식을 덜어주어 그녀(의 로망)가 존재하다는 것을 확인시켜주고, ‘나’ 역시 그녀에 대한 죄책감을 덜어내기 위해서다. 다만, ‘나’는 그녀의 로망에 동참하되 그녀의 꼭두각시로 전전하지 않기 위해 타협 형성 *formation de compromis*을 꾀한다. 타협 형성은 억압적인 상황에 대하여 발현되는 “무의식적인 욕망 *désir inconscient*”이 의식 상태에서도 받아들여질 수 있게끔 작동하는 “자기방어적인 요청 *exigences défensives*”의 산물이다.²²⁾

위의 인용문에서 ‘나’는 어머니가 ‘나’에게 가하는 억압(거세의 위험)에 대응하기 위해 보다 현실적인 타협점을 찾기로 한다. 어머니의 욕망을 충족하면서도 자기 자신을 보호하기 위한 로망을 재구성하기로 한 것이다. ‘나’는 수동적으로 부모 로망을 따르기만 하는 게 아니라 자기 로망을 직접 설계하기 시작한다. 자기 로망은 가족 로망을 밀바탕으로 하며, 부모 로망을 밀거름으로 삼아서만 가능하다. ‘내’가 마드무아젤 코라를 헌신적으로 돌보게 된 것은 애초에 솔로몬 씨에 대한 ‘나’의 가족 로망(구원자 로망) 때문이다. 따라서 ‘나’의 자기 로망은 전통적인 가족 로망에서 그리하듯이 여전히 이름에 대한 로망으로 귀결된다. 또한 ‘내’가 자기 로망을 지어내는 것은 우선적으로 마드무아젤 코라의 부모 로망에 대응하기 위해서다. 그러므로 ‘나’의 자기 로망은 아버지의 이름이 아닌 어머니의 이름에 대한 이야기다. 즉, ‘나’는 “아버지의 이름 대신 아이-어머니의 이름 *nom d'un enfant-mère à la place du nom du père*”을 대상으로 한 로망을 꿈꾼다.²³⁾

22) Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 167.

23) Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de

그러나 ‘나’는 여전히 “부모를 떨쳐내지” 못한 채 어머니에게 발목이 붙잡혀 있는 상태다. 말하자면, “뽕뽕도나 들롱이나 뽕탕인척” 하는 케르모디의 로망은 어디까지나 어머니로부터 시작되어 어머니로 귀결된다. 그리하여 모든 억압된 것이 되돌아오듯이, ‘나’의 로망은 어머니로 회귀한다. 우리는 이처럼 어머니의 부모 로망에 의해 점철된 자기 로망을 ‘회귀 로망 roman du retour’이란 표현으로 구체화하여 요약할 수 있다(이는 모태회귀 환상에서 따온 표현이다).

2-3. 모방 로망

마드무아젤 코라와 마찬가지로 솔로몬 씨 역시 그가 유년기에 경험한 부모 로망으로부터 영향을 받아 자기 자신에 대한 로망을 지어낸 바 있다. 솔로몬 씨의 양부모는 자녀가 음악에 천재적인 소질이 있으며, 세상을 놀라게 할 기적 같은 신동이 되리라고 믿었다. 그 기적의 아이는 양부모를 유태인 게토로부터 빠져나오게 할 유일한 희망이었던 것이다. 바지를 만드는 양아버지는 솔로몬 씨가 스무 살이 되기까지 그에게 반바지를 입힐 정도로 피아노 신동에 대한 꿈을 버리지 않았다. 그러나 솔로몬 씨는 양부모의 기대에 부응하지 못했고, 그로인해 “끔찍한 죄의식 terriblement coupable”에 시달렸다.²⁴⁾ 양부모에 대한 죄책감으로부터 벗어나고자 그는 피아노의 거장 대신 바지의 거장이 되기로 결심한다.

Sur la vitrine de mon premier magasin, rue Thune, j’avais mis *Salomon Rubinstein, le virtuose du pantalon*, puis simplement *L’autre Rubinstein*, mais de toute façon mes parents étaient morts et ce n’était pas la peine. Et c’est ainsi que, de fil en aiguille, je suis devenu roi du pantalon (...). Je crois que j’étais destinée au prêt-à-porter, voyez-vous, car ce rêve de mes parents

France, 1990, p. 29.

24) Romain Gary, *L’angoisse du roi Salomon*, op. cit., p. 36.

de faire de moi un virtuose n'était guère autre chose. **Un rêve tout prêt** qu'on se transmettait de génération en génération dans le ghetto, pour qu'il vous tienne chaud.²⁵⁾

튀느 거리에 낸 첫 매장의 쇼윈도에도 ‘솔로몬 루빈스타인, 바지의 거장’라고 적었다네. 그 다음에는 단순하게 ‘또 다른 루빈스타인’이라고 적었지. 어쨌든 부모님은 이미 돌아가신 뒤라 그럴 필요도 없었는데 말이지. 그런 식으로 나는 실을 바늘에 꿰어 바지의 제왕이 되었다네 (...). 내 생각에 나는 기성복 쪽으로 운명이 정해졌던 것 같아. 나를 거장으로 만들려 했던 부모님의 꿈과 그리 다를 바 없었으니까. 계토에서도 훈훈한 온기를 잃지 않도록 세대에서 세대로 이어졌던 기성의 꿈 말일세.

솔로몬 씨가 통감한 죄의식은 양부모의 로망을 그 자신에 대한 로망으로 전환하게 한 계기이자 동력이다. 솔로몬 씨는 부모 로망을 실현하지 못했다는 죄의식을 발판으로 자수성가의 로망에 착수했으며 그것을 실현했다. 그의 자기 로망 역시 이름에 대한 이야기다. 다만, 그는 양부모의 성인 루빈스타인을 계승하는 데 그치지 않고 “또 다른 루빈스타인”으로 거듭난 뒤, “바지의 제왕”으로 다시 태어난다. 이처럼 부모의 로망은 자녀의 로망의 발단이 되며, 부모에 대한 자녀의 죄의식은 자기 로망을 부채질 한다.

마드무아젤 코라나 솔로몬 씨의 죄의식에 비하여 ‘나’의 죄의식은 좀 더 복잡 미묘하게 발현된다. ‘나’는 심정적으로든 환상적으로든 타인에 대한 막연하고 모호한 죄의식에 시달리는데, 유독 부모(이전 세대)의 감정에 민감하게 대응하는 성향이 있다. 그 근본적인 원인은 솔로몬 씨가 ‘나’에 대해 지어낸 부모 로망에 있다.

— Vous avez un sens aigu de l'humain, mon petit, et c'est très douloureux. C'est une forme très rare de compréhension intuitive que l'on appelle également “don de sympathie”. Vous auriez fait

25) *Ibid.*, p. 37. (필자 강조)

autrefois un excellent missionnaire... au temps où on les mangeait encore.²⁶⁾

“자네 인간에 대한 날카로운 감각이 있다네, 젊은이. 그런데 그건 고통을 수반하는 일이지. 아주 드문 형태인데 말이야. 본능적으로 이해해버리는 이른바 ‘공감의 재능’이라네. 자네는 훌륭한 선교사 될 수 있었을 거야... 선교 활동이 먹히는 시절이었다면 말이지.”

솔로몬 씨는 ‘나’의 “공감의 재능”을 소재로 부모 로망을 지어내고 있다. 이 부모 로망은 ‘나’를 선동하기도 하고 조종하기도 하여 ‘내’ 운명을 결정지으려 한다. 솔로몬 씨의 로망은 아버지의 명령과 다를 바 없어서, 부모를 기쁘게 해주고 싶은 어린아이처럼, ‘나’는 공감능력을 통해 사람들을 구조하고 세상을 구원해야 한다는 사명감을 갖게 된다. 그리고 솔로몬 씨가 신경을 쓰는 사람, 즉 마드무아젤 코라에게 마음을 쓴다. “그것이 바로 공감이기 때문이다 *Parce que c’est ça, la sympathie.*”²⁷⁾ 그러나 ‘나’는 한낱 수리공이자 임대택시 운전수일 뿐이기에 아버지가 기대하는 로망을 충족하지 못한다. 때문에 ‘내’가 솔로몬 씨의 부모 로망에 집착할수록 ‘나’의 죄의식은 점점 커진다. ‘내’가 케르모디로 회귀하는 자기 로망을 지어내게 된 것도 실은 솔로몬 씨에게 공감의 재능을 증명하고 스스로를 짓누르는 죄의식을 덜기 위해서다.

여기서 짚고 넘어갈 사항은 솔로몬 씨가 ‘나’의 공감능력에 대해 이야기하는 로망은 그의 양부모가 그의 피아노 실력에 대해 품었던 로망을 재현한다는 점이다. 따라서 ‘내’가 솔로몬 씨에게 느끼는 죄의식은 솔로몬 씨가 양부모에게 느꼈던 죄의식과 같은 부류의 감정이다. 솔로몬 씨가 ‘나’에게서 공감의 재능을 발견한 것은 솔로몬 씨 본인이 (점령기 당시 유대인으로서) 자기 자신의 고뇌를 인내했으며, 유대인이었던 양부모의 고뇌를 (역사의 목격자로서) 목도한 경

26) *Ibid.*, p. 106.

27) *Ibid.*, p. 114.

힘이 있기 때문이다. 죄의식이 세대에서 세대로 이어지는 감정이듯, 부모 로망 역시 세대에서 세대로 이어지는 꿈이다. 우리는 이렇게 반복되는 부모 로망을 ‘기성 로망 roman tout prêt’이라는 용어로 표현할 수 있다(이는 “기성의 꿈”이라는 솔로몬 씨의 발언에서 빌려온 말이다).

위에서 인용된 부모 로망뿐만 아니라, 평소 솔로몬 씨는 ‘나’가 인류를 구제할 수 있는 대단한 인물인 양 이야기한다. 그가 ‘나’에 대해 판단하거나 평가하는 기준은 마치 아버지가 아들을 바라보는 시선처럼 감상적이다. 또 그가 ‘나’에게 명령하거나 당부하는 내용은 신이 예수 그리스도에게 남기는 예언처럼 거창하다. 사실 이는 솔로몬 씨가 실제로 ‘나’를 아들이나 구세주처럼 대해서가 아니라, ‘내’가 솔로몬 씨를 아버지이자 신처럼 여겨서다. ‘나’는 솔로몬 씨의 말에 의미를 부여하며 그것을 담론화 하고 신봉한다. 그렇게 ‘나’는 점점 아버지의 이름을 따르는 아들이 되어 간다.

앞서 이야기 한 바, ‘나’의 구원자 로망에서 솔로몬 씨는 신성화되고 인간을 뛰어넘는 숭고한 존재로 승화된다. ‘나’는 솔로몬 씨의 영향으로 인해 타인의 고통에 죄의식을 느낄 뿐만 아니라, 타인의 고뇌를 그대로 받아들이는 사람이 된다. 그리하여 솔로몬 씨의 고뇌는 어느덧 ‘나’의 고뇌가 된다. 하다못해 솔로몬 씨가 노화를 두려워 한다는 것을 알게 된 ‘나’는 자신의 젊음에 죄책감을 느낀 나머지 자기 생의 절반을 떼어주고 싶다고 간절히 기도하기도 한다. 심지어 ‘나’는 그의 직업을 따라 “기성복의 왕”이 되려하는 등, 점점 그에게 동화되어 간다.²⁸⁾ 나아가 ‘나’는 그의 태생을 따라 “유태인화” 되어가는 등, 자신을 그와 동일시한다.²⁹⁾

말하자면, ‘나’의 구원자 콤플렉스는 오이디푸스 콤플렉스와 더불어

28) *Ibid.* : “(...) je finirais par devenir le roi du prêt-à-porter.”

29) *Ibid.*, p. 103 : “Chuck peut parler de l’humour pendant des heures parce que c’est un angoissé, lui aussi. Il dit que l’humour juif est un produit de première nécessité pour les angoissés et que peut-être monsieur Tapu n’est pas sans avoir raison quand il dit que je me suis **enjuivé**, parce que j’ai attrapé du roi Salomon cette angoisse qui me fait rire tout le temps.” (본문 직접인용 부분 강조)

어 작동하는 로망의 기제인 셈이다. ‘나’는 솔로몬 씨에 대한 가족 로망을 근간으로, 또 솔로몬 씨의 ‘나’에 대한 부모 로망을 표본으로 삼아 스스로를 구원자 환상의 주인공으로 전치한다.

J'allais retrousser mes manches de bricoleur et je reprendrais ça depuis le début et je répondrais à tous les S.O.S. qui se sont perdus dans la nature depuis les tout premiers et je les dédommagerais avec ma générosité **proverbiale** et leur rendrais justice et je serais le roi Salomon, le **vrai** roi Salomon, pas le roi du pantalon et du prêt-à-porter ni celui qui coupe les enfants en deux, mais le **vrai**, le **vrai** roi Salomon, là-haut où ça manque de roi Salomon comme c'est pas permis et à tous égards et je prendrais les choses en main et je ferais pleuvoir sur leurs têtes mes bienfaits et mon salut public.³⁰⁾

나는 수리공의 소매를 걷어 올리고 처음부터 다시 수리를 시작하리라. 자연 속에서 태초부터 길을 잃은 사람들의 모든 구조요청에 응답하리라. 속담처럼 전해 내려오는 너그러움으로 그들의 피해를 보상해주고 그들에게 정의를 돌려주리니. 나는 솔로몬 왕, 진짜 솔로몬 왕이 되리라. 바지와 기성복의 제왕도 아니고, 아이를 두 쪽으로 자르는 왕도 아니라, 진짜 왕, 진짜 솔로몬 왕이 되리라. 저 높은 곳에는 그것이 허락되지 않았기에 모든 면에서 솔로몬 왕이 없어 아쉽다. 내가 상황을 수습하고 그들의 머리 위에 공덕과 구원의 비를 내리게 하리라.

위의 자기 로망에서 ‘내’가 주어로 등장하는 문장들은 단순미래가 아니라 조건법으로 서술된다. 이는 ‘내’가 완곡하게 에두르는 로망(소설)의 서술방법 및 구원자의 서사방식을 선택했기 때문이다. ‘나’는 자신의 장래를 뚜렷하게 정해 놓고 그에 대한 확고한 계획을 전달하려는 게 아니다. 미래형의 자기의지를 드러내는 게 아니라, 극

30) *Ibid.*, p. 341. (본문 재인용 부분 강조)

적이며 소설적으로 자기의 미래에 대해 예언하고 있다는 것이다. 그만큼 ‘나’는 가족 로망 및 부모 로망을 통해 소설적이며 신화적인 서사에 익숙해지고 단련돼 있다. 인용문에 따르면, 세대를 이어 전해지던 로망은 “속담처럼 전해 내려오는” 로망이 된다. 그리하여 ‘나’는 ‘내’ 소설(로망)의 저자가 되는 동시에 신화(로망) 그 자체가 된다.

그렇게 ‘나’의 자기 로망은 구원자 로망으로부터 한 발짝도 나아가지 못한다. ‘나’는 구조회 활동을 그만두고 다시 수리공이 되겠다며, 솔로몬 씨의 부모 로망으로부터 벗어나려 하지만, 결국 타인의 구조요청을 기다리겠다는 구원자 환상으로 되 돌아온다. 우리가 처음으로 인용했던 예문에서 솔로몬 씨가 “아무 흔적도 없이 사라진 자들”을 구원하려 했다면, 마지막으로 인용하는 예문에서 ‘나’는 “태초부터 길을 잃은 자들”을 구원하고자 한다. 위의 짧은 인용문에서 ‘내’가 “진짜”라는 말을 세 번이나 반복하는 것은 ‘나’의 자기 로망이 솔로몬 씨에 대한 ‘나’의 가족 로망의 아류임을 스스로 알고 있음을 의미한다. “바지와 기성복의 왕”으로서의 솔로몬이 아닌 “진짜 솔로몬 왕”이 되리라고 말하는 것은 솔로몬 씨에 대한 로망을 뛰어넘고자 하는 의지를 드러내지만, ‘내’가 여전히 유아적인 ‘왕’의 세상, 동일시의 세계 밖으로 나오지 못했음을 시인하는 셈이다. 그리하여 ‘나’의 자기 로망은 솔로몬 씨가 설정해놓은 부모 로망의 벽을 결국 뛰어넘지도 허물지도 못한다.

요컨대, ‘나’는 타자의 욕망을 욕망하고 있다. ‘나’의 자기 로망은 솔로몬 씨가 욕망하는 것을 다시 욕망하는 가족주의적 함정이자 소설적 전략이다. 『솔로몬 왕의 고뇌』는 솔로몬 씨에 대한 구원자 로망을 모델로 하고, 솔로몬 씨의 기성 로망의 모형을 따르며, 솔로몬 씨의 자기 로망을 모방하는 것으로 끝난다. 그렇기에 ‘나’의 자기 로망은 ‘모방 로망 roman mimétique’으로 귀결된다 하겠다(이는 르네 지라르의 모방 욕망 *désir mimétique* 개념에서 빌려온 표현이다).³¹⁾

31) Cf. René Girard, *La Violence et le sacré* (1972), Paris, Hachette Littérature, coll. “Pluriel”, 2006.

3. 결론

본론에서 우리는 『솔로몬 왕의 고뇌』에 나타나는 문제적인 로망을 자기 로망이라 명명하고, 그 세부적인 유형을 분석하고 해석해 보았다. 자기 로망은 가족 로망의 방법을 밑바탕으로 하며, 부모 로망의 내용을 밑거름으로 삼는다. ‘내’가 솔로몬 씨에게 품은 사생아 환상은 ‘나’로 하여금 구원자 로망을 꿈꾸게 한다. 누군가를 구원해야 한다는 강박적인 죄책감은 마드무아젤 코라에 대한 연민으로 이어져, ‘나’는 그녀의 부모 로망에 의해 점철된 회귀 로망의 주체이자 대상이 된다. 부모(를 대체하는 인물들)의 죄의식이 ‘나’에게 이어지듯이, 그들의 꿈 역시 ‘나’에게 영향력을 발휘한다. 이렇게 반복되는 부모의 기성 로망은 ‘나’로 하여금 솔로몬 씨의 전범을 따르도록 설 계하는 모방 로망으로 귀결된다.

서론에서 우리는 『솔로몬 왕의 고뇌』에 나타나는 로망이 틀에 박힌 가족 로망이 아님을 강조했다. 그럼에도 우리는 결과적으로 ‘내’가 로망의 틀에 갇혀 있는 형국임을 인정했다. 기실, 자기 로망은 ‘나’를 가족주의의 오래된 틀에 가둔다.

자기 로망이 드러내는 첫 번째 한계는 가족주의적 노스텔지이다. 그러나 과거지향성이 문제적인 것은 역사를 인문학이 아닌 사회과학의 차원에서 바라보기 때문이다. 크리스토퍼 페레즈는 로망 가리/에밀 아자르의 작품을 사회과학적 역사가 아니라 신화적 역사의 차원에서 해석해야 한다고 주장한다. 신화적 역사는 과거의 기억이 아니라 미래의 기억에 집중하며, 시시비비를 따지기보다는 기억이 전달하는 가치에 몰두한다. 그에 의하면, 가리/아자르는 ‘무슨 일이 일어났는지’가 아니라 ‘과거의 무엇이 ‘나’에게 지평을 펼쳐줄 것인지’에 관심이 있다.³²⁾ 로망은 주체와 대상이 세대와 세대를 거쳐 전치

32) Christophe Pérez, <Mémoire et mythologie dans l'œuvre de Romain Gary>, in *Le temps de la mémoire II : soi et les autres*, Danielle Bohler et Gérard Peylet (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2020, p. 115 : “La mémoire de l'avenir ne se préoccupe pas de savoir ce qui est vrai ou faux dans les grands

의 전치를 거듭하면서 응축되고 형상화된 ‘오래된 미래’다. ‘나’의 자기 로망은 그 자체로 의미가 있기보다는 또 다른 자기 로망의 원형으로서 의의가 있다. 매번 새로운 오래된 로망의 맥을 잇고 지평을 열어주는 것만으로도 자기 로망의 가치는 보장된다. 본론에서 정의한 구원자 로망, 회귀 로망, 모방 로망 등은 과거의 신화적 가치를 미래의 ‘나’에 전달하는 분명한 메시지다. 그러한 까닭에 자기 로망은 바꿀 수 없는 과거와 알 수 없는 미래 앞에 놓인 ‘내’가 자기정체성을 탐구하기 위한 다양한 방향성을 제시한다.

자기 로망의 두 번째 단계는 가족주의적 나르시시즘이다. ‘나’의 자기 로망은 가족 로망의 규범으로부터 벗어나지 못하며 부모 로망의 담론을 답습한다. 가족 로망의 허점은 과거를 바꿀 수 없기에 로망의 주체가 대상에게 별다른 영향력을 행사하지 못한다는 것이며, 부모 로망의 폐해는 미래를 알 수 없음에도 로망의 주체가 대상에게 과도한 영향력을 행사한다는 것이다. 즉, 자기 로망은 가족으로부터 시작해 가족으로 되돌아가는 쳇바퀴를 재현하는 데 그칠 우려가 있다. 그럼에도 자기 로망은 가족을 통해 자기실현의 가능성을 모색하는 효과적인 방법론이다. 창조적 자아의 거짓말이 작품으로 형상화되듯이, 소설적 자아의 로망은 작품 그 자체가 된다.

오래전부터 작가의 소설적 자아는 온갖 로망들을 통해 생성과 소멸을 반복하면서 자기 자신을 복제하고 표절해 왔다. 이는 작가가 오랫동안 간절히 바라마지않던 “완전한 로망”을 구현하기 위해서다. 작가는 오래전부터 작품의 총체를 아우를 수 있는 완벽한 소설을 기치로 삼아 작품 활동에 몰두해왔다. 작가는 자신의 작품이 주제, 문체, 플롯, 등장인물 등의 요소들만 아니라 저자마저도 스스로 창조하기를 꿈꿔왔다.³³⁾ 어느 날 로망 가리는 에밀 아자르라는 소설

événements ou les petites anecdotes de l'histoire : ce qui préoccupe l'histoire mythologique, ce sont les valeurs que véhicule la mémoire. (...) À la question, “Que s'est-il réellement passé ?” Romain Gary lui substitue la question “Qu'est-ce qui dans le passé m'ouvre un horizon ?”.”

33) Romain Gary, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 29-30 ; “Et ce rêve de **roman total**, personnage et auteur, (...) était enfin à ma portée. (...)

적 자아이자 사이비 저자를 탄생시킨다. 아자르는 파격과 논란의 글 쓰기를 통해 화려하게 등장하여 공쿠르 상을 수상하는 등 가리의 의도와 의지에 따라 성장하고 성공한다. 로망 가리는 에밀 아자르라는 자녀를 대상으로 부모 로망을 지어낸 것이고, 에밀 아자르는 그 부모 로망을 원동력으로 삼아 자기 로망을 실현한 것이다. 『솔로몬 왕의 고뇌』는 가리가 아자르의 이름으로 발표한 마지막 소설이며, 아자르를 대상으로 완성한 완벽한 자기 로망이다. 그러므로 ‘나’의 자기 로망은 작가의 작품세계를 대변한다.

여기서는 『솔로몬 왕의 고뇌』에 나타나는 자가지향성에 집중하여 분석했으나, 본 연구는 작가의 작품 전체에 나타나는 타가지향성을 연구하기 위한 기초적 단계에 해당된다. 차후 연구에서는 본고를 초석으로 삼아 로망 가리/에밀 아자르의 작품에 나타나는 가족 로망 전반에 대해 논의할 것이다. 나아가 향후에는 작가의 타자탐색 및 자기탐구의 방법론을 고찰하고자 한다.

Je faisais mentir le titre de mon *Au-Delà de cette Limite* votre Ticket n'est plus Valable. Je triomphais de ma vieille horreur des limites et du "une fois pour toute". (본문 직접인용 부분 강조)

참고문헌

- Bayard, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- _____, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- Bellemin-Noël, Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Éditions Nathan, 1996.
- Dor, Joël, *Le père et sa fonction en psychanalyse*, Ramonville Saint-Ange, Éditions érès, 1998.
- Freud, Sigmund, <Le roman familial des névrosés> (1909), in *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- _____, *Essais de psychanalyse* (1927), traduit de l'allemand par André Bourguignon, Paris, Payot, 2001.
- Gary, Romain, *La promesse de l'aube* (1960), Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2011.
- _____, *Gros-Câlin* (1974), Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2011.
- _____, *La vie devant soi*, (1975), Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1988.
- _____, *L'angoisse du roi Salomon* (1979), Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2020.
- _____, *Vie et Mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981.
- Girard, René, *La Violence et le sacré* (1972), Paris, Hachette Littérature, coll. "Pluriel", 2006.
- Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Quadrige", 2002.

- Marthe, Robert, *Roman des origines et origines du roman* (1972), Paris, Gallimard, coll. “Tel”, 2002.
- Nestelbaum-Guez, Maya, <L’identification projective de Monsieur Salomon aux personnages bibliques : “L’Angoisse du Roi Salomon” Romain Gary / Émile Ajar>, in *Revue Européenne des Études Hébraïques* No. 19, 2017, pp. 37-56.
- Pérez, Christophe, <Mémoire et mythologie dans l’œuvre de Romain Gary>, in *Le temps de la mémoire II : soi et les autres*, Danielle Bohler et Gérard Peylet (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2020.
- Sacotte, Mireille, <Préface>, in Romain Gary. *Légendes du je*, Paris, Gallimard, coll. “Quatro”, 2009.
- 에밀 아자르, 『솔로몬 왕의 고뇌』, 김남주 옮김, 서울, 마음산책, 2012.
- 이예훈, 『『솔로몬 왕의 고뇌』속에 나타난 로망 가리의 사회인식 연구』, 『불어불문학연구』, 제94집, 2013, pp. 189-217.

Résumé

Roman du moi apparaissant dans *L'angoisse du roi Salomon*

LEE Kwang Jin
(Université Chung-Ang, Professeure associée)

Cette étude analyse spécifiquement le roman familial problématique qui apparaît dans *L'angoisse du roi Salomon* d'Émile Ajar. En tant que narrateur à la première personne, le “je” se trouve dans le fantasme du bâtard qui cherche son père idéal. Cependant ce fantasme est reconstruit comme un roman qui cible le “je” plutôt que les parents, au-delà du standard de roman familial traditionnel. De plus, il est repensé en lien avec le roman parental dont rêvent les parents pour leur enfant. Dans cet article, nous caractérisons le travail inconscient de création d'un moi imaginaire en tant que “roman du moi”, et examinons certains types de roman en nous concentrant sur les discours des personnages principaux. Premièrement, le “je” crée un roman qui s'incarne comme un sauveur en marchant dans les pas de son moi idéal, Monsieur Salomon. Deuxièmement, le “je”, influencé par le roman parental de Mademoiselle Cora, se transforme en objet pour satisfaire ses désirs. Troisièmement, le “je” reproduit un roman qui ressemble à un roman “prêt-à-porter”, en imitant le roman du moi construit par Monsieur Salomon.

Mots Clés : Gary, Ajar, *L'angoisse du roi Salomon*,
roman familial, roman du moi

투 고 일 : 2021.09.25.

심사완료일 : 2021.10.25.

게재확정일 : 2021.11.02.

다중성, 혼종성, 여성성*

- 니콜 브로사르 Nicole Brossard의 『일기』¹⁾ *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*에 나타난 여성적 글쓰기

이 송 이
(부산대학교 교수)

국문요약

캐나다의 대표적인 페미니스트 작가 브로사르는 혼종적이며 전복적인 글쓰기 방식을 끊임없이 추구하는 작가로 알려져있다. 작가는 『일기』를 통해, 사실을 가장하여 행해지는 일상적 사건의 재구성, 내밀함을 표방하는 폐쇄적이며 자아도취적인 ‘나’가 보여주는 고전적 일기의 허구성과 문제점을 드러내고 있다. 『일기』는 서구의 고전적인 일기에 내재되었던 이데올로기, 즉 기독교, 자본주의, 개인주의와 그 근거가 되는 가부장적 이데올로기를 언어에서 해체하려는 작업과 맞닿아 있는 것으로 보인다. 『일기』는 고전적인 일기가 제시하는 인위적인 시간의 연속성과 사건의 인과성을 해체시켜, 조각난 불연속적인 텍스트로 일기를 변화시킨다. 그리고 이런 변화는 주변적인 장르로 분류되던 일기를 펴마치기 위해 붙였던 “여성적 글쓰기”라는 칭호에 새로운 의미를 부여하게 한다.

주제어 : 브로사르, 일기, 자아, 혼종성, 여성성.

* 본 논문은 2020년 11월 14일에 개최된 한국케백학회 2020년도 제 22차 정기 학술대회 “초문화성과 케백문화의 정체성”의 발표문을 일부 수정, 보완한 것임.

1) 제목의 정확한 번역은 “일기 혹은 이것이 바로 초고이다” 정도가 될 것으로 생각된다. 하지만 실험성이 두드러지게 나타나는 제목으로 인해 이 글의 장르가 오해되는 경우가 있을 것으로 생각되어, “일기”로만 표기하고자 한다. 실제로 문고판이나 프랑스어권 연구 및 영미권의 연구에서도 제목을 “일기”로만 요약해 표기하는 경우가 많다.

|| 목 차 ||

1. 서 론
2. 여성과 일기
3. 해체된 일기 - 혼종과 재창조
4. 여성의 일기 - 다중성과 보편성
5. 결 론

일기는 주체가 자신을 비워낼 때까지 뱀을
도는 장소인 듯 하다.

니콜 브로사르, 『일기』

이 글을 썼던 어떤 기억도 떠오르지 않는다.
[...] 나는 건드릴 생각조차 못했던 사고와 감
정의 놀라운 혼돈과 마주치게 된 것이다. 이에
견주어 볼 때 문학이란 내게 창피하게만 느껴
진다.

마르그리트 뒤라스 Marguerite Duras, 『고
통 *La Douleur*』

나는 다른 종류의 아름다움을 획득했다. 끝
없는 불일치를 통한 균형을 이루고 정신이 세
상을 지나가는 길에 남기는 흔적을 전부 드러
내면서, 그리하여 결국에는 전율하는 파편들이
일종의 전체를 이루는 그런 아름다움이다.

버지니아 울프 Virginia Woolf, 『버지니아 울
프의 일기 *The Diary of Virginia Woolf*』

1. 서론

1983년은 캐나다의 문학 역사상 특별한 해로 기억될 것으로 보인다. 라디오 캐나다 Radio-Canada에서 “...의 일기 *Journal intime de...*”라는 제목으로, 당시 저명한 퀘벡 작가들에게 일기를 부탁하고, 이 일기를 배우이자 페미니스트이며 작가이기도 했던 폴 펠티에 Pol Pelletier가 낭송하는 기획 프로그램을 방송한 해이기 때문이다.¹⁾

이 프로그램은 자전적인 글 중에서 가장 내밀하며, 유일한 독자가 자신으로 귀결되는 장르인 일기를 대중에게 공개하며, 일기의 저자가 아닌 사람이 낭송한다는 특수한 설정으로 진행되었다. 이로 인해 캐나다의 독자들은 일기라는 장르가 가진 특징과 규범, 경계에 대해 새롭게 살펴볼 수 있는 계기를 갖게 되었으리라 추측된다.

이 프로그램에 참여한 작가들로는 이브 보슈땡 Yves Beauchemin, 니콜 브로사르, 루이즈 마외 포르시에 Louise Maheux-Forcier, 마들렌 웰렛 미샬스카 Madeleine Ouellette-Michalska 등이 있다. 그렇지만 이 여러 작가들의 일기를 가운데서 니콜 브로사르의 『일기』는 매우 독특한 위치를 차지하고 있는 것으로 보인다. 브로사르는 라디오 프로그램에서 낭송했던 자신의 일기를 『일기 혹은 이것이 바로 초고이다』라는 제목으로 1984년에 출판하였는데, 난해한 제목에서 엿볼 수 있듯이, 이 일기는 기존의 관습적인 일기와는 아주 다른 글쓰기를 보여주고 있기 때문이다. 작가는 아예 『일기』의 본문에서 “하지만 나는 절대 일기장을 가져 본 적이 없다. Mais je n’ai jamais eu de journal intime.”라고 토로하기까지 한다.²⁾ 브로사르의 이와 같은 고백은 출판된 일기에서 독자들이 기대하는 요소들이라 할 수 있는 은밀함과 진실성을 완전히 배반하게 만드는 발언이라 할 수 있다.

1) Manon Auger, <Projection de l’autre et construction de soi : modalités de l’éthos diaristique dans quelques journaux d’écrivains québécois des années 1980> in *Analyses*, «De l’éthos biographique» et «Littérature et paranormal», vol. 3, n° 3, automne 2008, p. 123.

2) Nicole Brossard, *Journal intime, suivi d’Oeuvre de chair et métonymies*, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, 2008, p. 13.

브로사르는 캐나다의 대표적인 페미니스트이자 퀘벡 문학을 대표하는 작가로서³⁾, 퀘벡 문학에서 여성의 자리와 여성의 고유한 표현 방식을 지속적으로 찾고 있는 작가이기도 하다. 브로사르의 다양한 작품들은 대부분이 기존의 서양 문학을 분류하는 전통적인 장르의 구속성과 프랑스어의 성차별적 경직성에 끊임없이 문제를 제기하고 있는 작품들이라 해도 과언이 아닐 것이다. 1982년 출판한 『그림 이론 Picture Theory』은 바로 브로사르의 작품세계가 가진 특징을 그대로 보여주고 있다. 이 작품은 소설로 분류되기는 하지만, 시, 전기적인 단편적 이야기, 희곡의 구절들이 복잡하게 얹혀 있는 작품이며, 언어의 관습적인 규약을 전복하려고 시도하는 글이기 때문이다.

이러한 관점에서 볼 때, 『일기』는 브로사르가 꾸준히 추구하는 혼종적이며 전복적인 글쓰기 방식을 통해 ‘일기’라는 서구 문학의 고전적인 양식을 해체해 보려고 시도하는 글이라 쉽게 짐작할 수 있다. 『일기』가 퀘벡의 평론가에 의해 “반 일기 un anti-journal intime”⁴⁾로 지칭되기까지 하는 사실은 이를 입증해준다.

한편, 퀘벡 문학에서 주변의 자리를 차지했던 “일기”는 1960년대부터 증가하여 1980년대에 이르러서는 기존 작가들의 일기의 출판으로 인해 문학 연구의 중요한 대상으로 부상하게 된다.⁵⁾ 그리고 다수가 여성이었던 일기의 작가들은 여성적 글쓰기를 시험하는 장으로 일기를 제시하고 있었다.⁶⁾ 브로사르가 글쓰기를 통해서 보여준 실험성이 여성성을 재현할 수 있는 글쓰기의 가능성을 탐색하는 과

3) 브로사르는 캐나다 유수의 문학상을 수상한 작가이다. 퀘벡 정부는 2013년 퀘벡의 국립 훈장, 2018년에는 퀘벡의 예술 문학 훈장을 브로사르에게 수여함으로써 작가의 문학적 업적을 치하하였다.

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/nicole-brossard>

4) Frederic Martin, <Les postures de l'intime> in *Lettres québécoises, La revue de l'actualité littéraire*, Number 94, Summer 1999, p. 52.

5) Pierre Hébert, *Le journal intime au Québec : structure, évolution, réception*, Fides, 1988, p. 11

Ariane Bessette, *L'interaction du corps et de l'espace dans le Journal de Marie Uguay*, Mémoire de maîtrise ès Arts, Université Concordia, Octobre 2010, p. 12에서 재인용.

6) *Ibid.*

정임을 상기해 볼 때, 『일기』는 퀘백의 여성 일기와 접점을 보여줄 것으로 보인다. 따라서 본고에서는 『일기』를 통해 고전적인 일기 양식을 전복하고 해체하면서 내밀함에 접근하려는 브로사르의 급진적인 글쓰기를 진정한 여성성의 재현을 시도하는 글쓰기라는 관점에서 분석해보고자 한다. 더불어 일기의 글쓰기를 흔히 규정짓는 여성적 글쓰기와 브로사르의 실험적 글쓰기와의 차이와 접점을 탐색해보고자 한다.

동시대의 퀘백 문학을 대표하는 작가인 만큼, 브로사르에 대한 연구는 캐나다는 물론 프랑스, 미국에서도 꽤 활발히 진행되고 있다. 반면, 국내에는 퀘백의 페미니즘, 레즈비언 페미니즘의 관점에서 브로사르의 사상과 작품을 총체적으로 분석한 논문과 메타 페미니즘의 관점에서 브로사르의 소설을 분석한 논문 등 소수의 논문만이 출판된 상태이다.⁷⁾

따라서 본고는 브로사르의 『일기』를 중점적으로 분석해 봄으로써, 현재까지 국내에서 진행되었던 브로사르 연구의 범위를 좀 더 확장해 보고자 한다. 더불어 퀘백 문학에서 여성 작가의 일기가 보여주는 특수한 미학에 대해서도 함께 접근해 보고자 한다.

2. 여성과 일기

“나”를 주체로 하여 일상과 사적인 내밀한 감정을 토로하는 규칙적인 기록물이라 할 수 있는 “일기 *journal intime*”는 유럽을 기준으로 볼 때, 서구에서는 19세기에 본격적으로 등장했다고 알려져 있다.⁸⁾ 물론 이미 중세부터 날짜와 함께 개인적인 내용을 기록한 다양

7) 다음과 같은 논문들을 예로 들 수 있다. 장정애, 「퀘백의 페미니즘 담론 연구 : 브로사르의 레즈비언-페미니즘을 중심으로」, 『프랑스문화연구』, 8권, 한국프랑스문화학회, 2003. 이송이, 「타자의 글쓰기 - 레즈비언리즘과 여성적 글쓰기 : 상호텍스트성과 메타페미니즘 - 니콜 브로사르 Nicole Brossard의 『여명의 바로크 *Baroque d'aube*』, 『연한 보랏빛 사막 *Le Désert mauve*』를 중심으로」, 『불어불문학연구』, 120권, 한국불어불문학회, 2019.

8) Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1991, p. 27.

한 양식의 글들은 존재하고 있지만, 진정한 의미의 개인적이며 독립적인 ‘나’가 주체가 되어 사생활을 기록하는 “일기”로 규정하기는 어려울 것으로 보인다.⁹⁾ 따라서 19세기 서구 사회의 변화와 일기의 출현을 함께 고려해 볼 때, 일기는 기독교, 자본주의, 개인주의와의 만남의 결과라고 해도 지나치지 않을 것이다.¹⁰⁾ 이런 관점에서 볼 때, ‘나’를 절대적인 주체로 두고 이야기를 전개한다는 일기의 특징이 근대적인 독립적 자아의 발견을 보여주고 있으며, 자신의 은밀한 욕망에 대한 솔직한 고백과 평가라는 특징은 기독교의 고해 방식과 연결될 수 있을 것이다. 여기에 더해, 매일의 일상을 낱짜와 함께 사실적이며 규칙적으로 기록하며 검토하는 일기의 기록 방식은 회계장부의 기록 방식과 흡사함을 보여주고 있다고도 할 수 있다.¹¹⁾ 즉 시간의 소비를 다시 검토하는 방식을 통해, 일기는 낭비의 죄악성을 강요하던 자본주의의 기본 이념을 은연중에 드러내고 있다고 볼 수 있는 것이다.

19세기 퀘벡 문학계도 일기의 등장을 보여주고 있지만, 이 일기들이 유럽의 일기에서 나타나는 독립적이며 개인적인 ‘나 je’를 드러내고 있느냐에 대해서는 아직 많은 상반된 의견들이 공존하고 있는 실정이다.¹²⁾ 한편, 20세기에 들어와서 퀘벡은 일기의 번성을 맞이하게 되는데, 1960년대부터 출판을 시작했던 일기들이 80년대에 와서는 문학계에 변화를 줄 정도로 융성하게 된 결과라고 볼 수 있다.¹³⁾

퀘벡 문학에 나타난 이와 같은 일기의 번성은 그간 서구의 문학계에서의 일기의 위치를 고려한다면 아주 혁신적인 현상이라고 할 수 있다. 서구 문학계에서 일기는 주변적인 장르로 간주되었으며 따라서 문학적인 가치에 대해 제대로 평가받지 못하는 경우가 많았기

9) Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, *Le journal intime: histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006, p. 41.

10) *Ibid.*, p. 60.

11) *Ibid.*, p. 52.

12) Ariane Bessette, *op. cit.*, p. 10.

13) Yvan Lamonde, *Je me souviens. La littérature personnelle au Québec (1860-1980)*, 1983, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 275.

Ariane Bessette, *op. cit.*, p. 12에서 재인용.

때문이다.¹⁴⁾

서구 문학계에서 오랫동안 “일기를 서간문과 함께 여성적인 글쓰기를 보여주는 장르”¹⁵⁾로 평가한 것은 일기에 나타나는 글쓰기의 특수성 때문이 아니라 주류가 아닌 장르의 특성을 폄하하기 위한 표현으로 추측된다. 일기와 서간문은 글의 특성상 출판을 통해 공식적인 문학성을 인정받지 못하며, 주제가 개인적이며 감상적이라는 이유로 인해 이전에는 문학 작품의 범주에도 넣지 않았기 때문이다.

이런 관점에서 볼 때, 퀘벡 문학계에서 60년대 이후의 일기 문학의 변화의 중심에 여성 작가들이 있었다는 사실은 여러 시사점을 던져준다. 여성 작가들의 일기와 일기 양식의 픽션의 출판은 서구 문학계에서 폄하하는 표현으로 자주 사용되던 “여성적 글쓰기”에 대해 새로운 관점과 가치를 부여하는 계기가 되었을 것으로 보이기 때문이다.¹⁶⁾ 따라서 20세기 중후반의 여성 작가들의 일기 열풍을 사적인 여성적 글쓰기가 성공적으로 공적인 텍스트로 바뀌게 된 모습으로 평가하기도 했다.¹⁷⁾ 실제로 퀘벡 문학사는 일기와 여성적 글쓰기의 긴밀한 관계를 보여준다. 비평가들은 19세기에 활동했던 작가 앙리에트 드술 Henriette Dessaulles의 일기를 여성적 글쓰기의 선구적인 예로 간주하면서,¹⁸⁾ 퀘벡 문학에서 나타나는 일기와 여성적 글쓰기와의 밀접한 관계를 공인하고 있기 때문이다.

브로사르는 “여성형의 글쓰기 *écriture au féminin*”라는 표현으로 글쓰기와 여성성과의 관계를 늘 강조하고 있는 작가이다. 따라서 『일기』는 “일기”라는 장르가 보여주는 퀘벡 여성 문학의 전통을 계승하며, 진정한 여성성의 재현이 “일기” 양식에서 가능한지를 모색하는 과정을 보여주는 작품으로 추측할 수 있다.

14) Manon Auger, *op. cit.*, p. 130.

15) Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 106.

16) Ariane Bessette, *op. cit.*, p. 16.

17) Michèle De Sadeleer, *La construction de l'identité féminine dans les textes littéraires des écrivaines québécoises*, tesis doctorales, Universidad de Alicante, 2016, p. 70.

18) *Ibid.*, p. 71.

3. 해체된 일기 - 혼종과 재창조

기존의 서구 문학 장르의 경계를 실험적인 방식으로 넘나들었던 브로사르는 『일기』를 통해서도 매우 고전적인 장르라 할 수 있는 일기의 경계를 해체하는 작업을 시도하고 있다.

먼저, 『일기』는 과거에 일어난 사건들을 시간의 흐름에 따라 사실대로 서술하는 본래의 장르적 특성을 완전히 상실하고 있다. 브로사르는 『일기』의 서두에 이 일기는 “1983년 1월 26일에 시작해서 같은 해 3월 28일에 끝을 냈다”¹⁹⁾라고 밝히고 있다. 그러나 『일기』의 본문에는 1983년 3월 28일 이후의 날짜로 기록된 일기가 수록되어 있다. 그렇다면 이 일기들은 작가가 미래에 일어날 일들을 상상해서 적은 것이라고 추정할 수 밖에 없다. 반대로 첫 번째 일기라고 할 수 있는 1983년 1월 26일의 일기는 분, 초까지 기록하여²⁰⁾, 순간에 따라 변화하는 상황을 그대로 옮기려고 애를 쓴 것처럼 나타난다.

결국, 브로사르는 『일기』의 극단적으로 상반된 기술 방식을 통해, “일기”라는 장르의 문제점을 제시하고 있는 것으로 보인다. 브로사르는 초까지 표기하는 방식으로 시간의 흐름을 표시하고 있지만, 그 내용은 의식의 흐름을 따라가는 것과 같은 작가의 자유로운 상념을 서술하고 있을 뿐이다. 여기서 브로사르는 자신이 한 번도 일기를 써 본 적이 없으며, 아무도 보지 못하는 일기에 무슨 은밀함이 있는 지²¹⁾ 등을 기술하고 있는데, 이 내용 역시 일기에 대한 비판적 시각을 보여준다. 결국 1월 26일의 일기에서 발견되는 지나칠 정도로 정확한 시간을 표시하는 방식은 기존의 일기에 대한 일종의 패러디처럼 해석된다. 다시 말해, 브로사르는 흔히 연대기적인 기록이라 할 수 있는 일기에 반드시 포함되는 날짜와 시간 등은 무의미한 구속 외에는 아무 것도 아니라는 것을 강조하고 있는 것이다. 더불어 작

19) *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et métonymies*, op. cit., p. 8.

20) *Ibid.*, pp. 14~16. 브로사르는 본문에서 “10시 21초 dix heures vingt et une secondes”, “10시 50분 dix heures cinquante”, “정오 midi”라고 명시한 후, 이 시간에 일어난 변화를 기록하고 있다.

21) *Ibid.*, pp. 13~15.

가는 미래의 날짜를 분명히 명시하여 상상의 일기를 작성함으로서, 일기에서 날짜가 전달하는 실증적 효과를 완전히 박탈하고 있다.

그렇지만 1983년 1월 26일자 일기의 시간 표기는 어떤 의미에서 역설적으로 진정한 의미의 실증성을 보여주고 있기도 하다. 브로사르는 일기에서 나타나는 과거의 사건을 서술하는 ‘나’와 서술되는 ‘나’의 거리를 최대한 없애려는 시도를 하고 있기 때문이다.

Il est neuf heures vingt-quatre et assise à ma table de travail,
je cherche à éviter le quotidien...²²⁾

[...]

La lumière prend toute la place, s’infiltré dans l’avant-midi,
silencieusement s’infiltré...²³⁾

9시 24분이다. 그리고 나는 책상에 앉아 일상적인 일을(쓰는 것을) 피하려고 하고 있다.

[중간 생략]

오전 중에 햇빛이 온통 자리를 차지하고, 스며들고 있다. 소리 없이 스며들고 있다....

위의 인용문이 보여주는 것처럼, 브로사르는 일기의 소재가 되는 하루의 일상적 사건들을 회상하는 방식이 아니라 사건이 일어나는 동시에 기술하는 방식을 취하고 있다. 따라서 인과성 없이 하루의 시간 변화에 따라 파편처럼 나열되는 사건들은 고전적인 일기에 자주 서술되는 인과관계를 드러내는 사건들이 ‘사실’이 아니라 결국 일상을 재구성하고 재해석하여 ‘만들어낸 이야기’라는 사실을 함께 알려준다.

브로사르는 『일기』를 통해 노골적으로 자신의 일기가 사실보다 상상을 근거로 기술한 부분이 많다는 것을 제시한다. 『일기』에서는 “상상하다 imaginer”²⁴⁾, “지어내다 inventer”²⁵⁾, “픽션 fiction”²⁶⁾과 같

22) *Ibid.*, p. 13.

23) *Ibid.*, p. 14.

24) *Ibid.*, p. 20. p. 69.

이 사실에 근거한 사건을 기술하는 행위가 아닌 동사들이 자주 사용되고 있기 때문이다.²⁷⁾

Le 26 janvier 1983

Il est neuf heures vingt-quatre et assise à ma table de travail,
je cherche à éviter le quotidien...²⁸⁾

1983년 1월 26일

9시 24분이다. 그리고 나는 책상에 앉아 일상적인 일을(쓰는 것을) 피하려고 하고 있다.

... dans l'oeuf l'heure à vaincre et assise à la table vaillante
de trop je cherche à éviter le quotidien...²⁹⁾

[생략] 사건이 터지기 전에 견디어야 할 시간 그리고 나는
책상에 앉아 지나치게 열심히 일상적인 일을(쓰는 것을) 피하
려 한다...

[...] autour d'émoi tout assembler
au jour luit du jour³⁰⁾

[생략] 모든 것이 감동으로 모여들어 하루 내내 빛나네

『일기』는 크게 5개 부분 - “장”으로 분류될 수 있는³¹⁾ - 으로 나뉘
져 있다. 그리고 하나의 장 안에는 서로 다른 3가지 장르의 글들이

25) *Ibid.*, p. 16. p. 71.

26) *Ibid.*, p. 40. p. 50.

27) Barbara Havercroft, <Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre :
Journal intime de Nicole Brossard> in *Voix et Images*, vol. 22, n° 1, (64), 1996,
p. 26.

28) *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et métonymies*, op. cit., p. 13.

29) *Ibid.*, p. 26.

30) *Ibid.*, p. 27.

31) 이 부분은 각각 하나의 “장”으로 간주될 수 있을 것이다. 따라서 본고에서는
편의상 “장”으로 호칭하고자 한다.

함께 담겨있다. 위의 인용문에서 볼 수 있듯이, 하나의 장은 날짜가 서두에 기록되고 작가가 겪은 사건이나 심리적 변화를 기술한 일기 형식의 글, 의미를 정확히 파악하기 어렵지만 일기 형식의 산문들의 요지를 제시하고 있는 듯 한 실험적인 글 - 브로사르는 이것을 “posture³²⁾”라고 명명하고 있다 -, 시로 이루어져 있다. 그리고 하나의 장을 이루는 다양한 형식의 글들은 일기 형식의 산문, “posture”, 시의 순으로 나열되어 있어, 마치 일기가 시로 변해가는 과정을 그대로 옮겨 놓은 것처럼 보인다. 브로사르는 아이러니하게도 『일기』에서 일기의 해체를 시도하고 있는 셈이다.

브로사르는 실제로 고백록이나 자서전, 일기와 같은 산문 형식의 글에 대한 반발심을 자주 표현해 왔다. 작가에 의하면, 이런 종류의 글들은 너무나 일상적인 행동을 너무나 특별한 행동으로, 매우 단순한 행동을 매우 섬세한 행동으로 다루기 때문에 오히려 인간에 대해 케케묵은 병적인 호기심만 자극하게 한다는 것이다.³³⁾ 브로사르의 이와 같은 비판은 위에서 검토한 1983년 1월 26일자 일기를 통해 특별한 방식으로 제시되고 있는 것으로 보인다. 기존의 수많은 자전적인 글들은 인과관계가 부재하는 불연속적인 상념과 사건들을 그대로 기술하는 것이 아니라 상념과 사건들을 교묘히 조작하여 저자가 주인공이 된 픽션으로 만들어지고 있기 때문이다.

따라서 브로사르는 가장 은밀한 자신의 내면과 자신에게 일어난 사건들을 그대로 이야기하는 것으로 간주되는 일기가 지닌 기본적인 특성이라고 할 수 있는 사실성이 실제로는 허상이라는 것을 『일기』를 통해 폭로하고 있다고 할 수 있다. 그리고 여기서 더 나아가 일상의 진정한 진실을 찾기 위해 일기의 중심이라 할 수 있는 ‘나’를 오히려 지우는 과정을 선택하고 있다. 위의 인용문은 바로 이

32) “형세”, “태” 정도로 해석될 수 있겠지만, 정확히 작가의 의도를 표현할 수 있는 번역이 아니라 생각되어 원어 그대로 기술하고자 한다.

33) Karen McPherson, <Elle sera personnage. Nicole Brossard's writing of the self> in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.07/555> (2020년 11월 2일 검색)

과정을 제시하고 있다. 즉 작가는 일상을 기록한 산문이 시로 변하는 과정을 그대로 보여주면서, ‘나’라는 주체가 절대적 권위를 가지는 자전적이며 일상적인 글이 ‘나’라는 주어를 상실하면서 점점 보편적이며 은유적인 상황을 보여주는 글로 바뀌는 모습을 보여주고 있는 셈이다. 따라서 브로사르의 시도는 일기에 기록되는 일상적 ‘사실’의 허상을 폭로하면서, 오히려 은유적이며 상징적인 시에 의해 일상의 ‘본질’에 접근하려는 시도로 해석될 수 있을 것이다.

보통 날짜라는 단위로 분류되는 일기는 반복적이며 정제적인 시간성을 보여주는 하지만, 일기에 기록된 날짜들은 연대기 순으로 기록되는 경우가 일반적이다. 반면, 『일기』에 배열된 날짜들은 일기의 관습적인 규약에서 완전히 벗어난 모습을 보여준다. 1983년 2월 3일자 일기 다음에 1982년 5월 17일 도쿄에서 쓴 일기가 나오며³⁴⁾, 1983년 3월 9일자 일기 다음에 1974년 4월 24일 일기가 나오는 식이다.³⁵⁾

따라서 『일기』에 배열된 사건들은 흔히 서구 근대적 시간이라고 부르는 직선적인 시간의 흐름에서 완전히 벗어나 있음을 알 수 있다. 그리고 시간과 공간을 자유로이 뛰어넘는 것처럼 배열된 일상의 기록들을 살펴보면, 이 기록들이 생각의 잔상이나 감각을 통한 연상에 의해 서로 연결되어 있다는 것을 발견하게 된다. 1981년 11월 1일자 일기의 마지막 구절인 “... 그리고 그녀와 함께 세상이 극단적으로 뒤집어졌다. ... et le monde avec elle bascule dans l'extrême.³⁶⁾”가 1983년 3월 9일자 일기의 첫 문장으로 다시 반복됨으로서 서로 다른 두 사건이 연결되고 있는 상황은 그 일례 중 하나가 될 수 있을 것이다.

30 janvier 1983³⁷⁾

34) *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et métonymies*, op. cit., p. 21. p. 23.

35) *Ibid.*, p. 38. p. 40.

36) *Ibid.*, p. 38.

37) *Ibid.*, p. 17.

[...]

Au retour, vu de l'autobus, le parc Jeanne-Mance m'arrive à la hauteur des yeux comme une séquence d'hiver gris, puis je me déplace lentement vers les terrains vagues dans Mama Roma de Pasolini.³⁸⁾

[...]

Rome le 15 mars 1981

De ma chambre, j'entends la musique annonçant la manifestation qui se prépare, piazza Navona, contre l'avortement clandestin.³⁹⁾

1983년 1월 30일

[중간 생략]

돌아오는 버스 안에서, 흐린 겨울날을 보여주는 한 시퀀스처럼, 잔 망스 공원이 내 눈 높이에서 나타났다. 그러자 나는 파졸리니의 <맘마 로마>에 나오는 공터를 향해 천천히 이동한다.

[중간 생략]

로마 1981년 3월 15일

나보나 광장에서 불법 낙태에 반대하는 시위를 준비하는 음악이 내 방에서 들린다.

위의 인용문에서 볼 수 있듯이, 1983년의 몬트리올의 일기에서 1981년의 로마의 일기로 갑자기 전환되는 것은 바로 잔 망스 공원의 풍경이 파졸리니의 영화에 나오는 이미지를 떠올리게 했기 때문이다. 다른 시간대에 속한 서로 다른 사건들이 저자의 감각에 따라 서로 자유롭게 연결되고 있는 예는 『일기』의 많은 부분에서 발견된다.

38) *Ibid.*, p. 18.

39) *Ibid.*, p. 19.

브리티시컬럼비아 주 Colombie-Britannique의 빅토리아 Victoria에서 기록된 1983년 3월 4일자 일기에서 브로사르는 오크 베이 Oak Bay를 아침에 산책한 감상을 적고 있다. 아름다운 자연 환경에 취한 작가의 머리는 나무와 고사리류의 이름들로 가득 차게 되고, 그 중 아르부투스 나무 Arbutus는 아르부투스 거리 Arbutus Street를 떠올리게 하며, 이어 마르티니크 Martinique의 길들과 연결된다.⁴⁰⁾ 그리고 이 빅토리아의 일기에 이어 작가가 1981년 11월 1일, 마르티니크 르 카르베 Le Carbet에서 쓴 일기가 등장한다.⁴¹⁾ 시각과 청각이라는 다양한 감각에 의해, 시공간상 큰 차이가 나는 이야기들이 자연스럽게 연결되는 방식은 아래의 인용문에서 더욱 분명히 드러나고 있다.

18 mars 1983

[...]

Hier, c'est ce que je n'ai pas fait et que j'aurais peut-être dans l'avenir fait,
ferai ou fera, le ferry, le traversier qui nous mène dans une île.

Grèce, Skiathos, le 15 juillet 1973

Je n'attends jamais personne quand je suis dans une île.⁴²⁾

1983년 3월 18일

[중간 생략]

어제란 바로 내가 하지 못했던 일이며, 미래에 아마 내가 하게 될지도 모를 일, 내가 할 일이다, 페리선, 우리를 섬으로 데려가는 도선.

그리스, 스키아토스, 1973년 7월 15일

40) *Ibid.*, pp. 34~35.

41) *Ibid.*, p. 37.

42) *Ibid.*, p. 45.

섬에 있을 때, 나는 결코 아무도 기다리지 않는다.

위 인용문의 “fait, ferai ou fera, le ferry”라는 구절은 단어의 동일한 음이 불러일으키는 연상을 통해 화자가 자연스럽게 시공간을 초월하여 이야기를 전개하는 상황을 보여준다.

한편, 위의 인용문들이 보여주듯이, 감각을 통해 연결되는 이야기들은 모두 직설법 현재로 서술되고 있다. 따라서 두 사건 사이에 실제 존재하는 10년 정도의 큰 시간적인 간격을 독자가 느끼기가 어렵다. 『일기』의 독자는 10년 전의 사건이나 10년 후의 사건이나 상관 없이 모두 동일한 감각적인 흥분이나 충격을 받을 뿐이다. 브로사르는 몬트리올에서 쓴 1983년 3월 26일자 일기에서 1983년 4월 13일 파리에서의 일상을 상상해 본다고 밝히고⁴³⁾, 이어서 1983년 4월 13일자 일기를 덧붙인다⁴⁴⁾. 작가는 미래에 일어날 상상의 일기 역시 직설법 현재로 기술해서 시간적인 간격을 의도적으로 없애고 있다.

결국 『일기』의 연대기적으로 배열되지 않은 일기들과 단일화된 시제는 서구 문학계의 일기가 보여주는 관습적인 시간관에 대한 비판과 연결되어 해석될 수 있을 것이다. 일기에서 요구되는 시간은 연대기적인 사건의 배열을 통해 미래를 향해 가는 직선적인 시간, 즉 발전을 향해 나아가는 서구 근대적인 시간관을 은연중에 내포하고 있다. 더불어 날짜의 명시와 정확한 구분을 통해 보여주는 통제된 시간, 과거의 사건들을 나열함으로서 시간의 활용을 다시 검토하는 부르주아적인 시간관이 담겨 있는 것이다. 브로사르는 감각으로 사건들을 연결하고 의도적인 시제의 통일을 통해 기재된 날짜들 사이의 시간의 간격을 무력화하면서 서구의 일기의 시간관이 은연중에 반영하는 이데올로기에 도전하고 있는 것으로 보인다.

한편, 『일기』에서 사용된 현재 시제, 즉 모든 사건을 시간적인 구

43) *À Montréal, le 26 mars,*
j'ai imaginé Paris le 13 avril 1983.
Ibid., p. 65.

44) *Plus tard, Paris, le 13 avril 1983*
Ibid., p. 66.

분 없이 통일시켜 서술하는 시제로 인해, 『일기』의 특수한 시간은 “변증법적 시간 *un temps dialectique*”⁴⁵⁾으로 규정되기도 한다. 『일기』의 통일된 시제는 단순한 일상적인 사건들을 시간적 굴레와 구속을 벗어난 특수한 시간에 위치시켜, 범속함에서 벗어나 시적인 미학을 드러내게 만들기 때문이다.⁴⁶⁾

4. 여성의 일기 - 다중성과 보편성

이미 앞에서 언급했듯이, 서구 문학계에서 일기는 오랫동안 주변화된 장르로 머물러있었으며, 따라서 여성 작가와 여성적 글쓰기와 밀접한 관계를 보이는 장르로 인지되어 왔다. 일기가 보여주는 정확한 날짜와 분류라는 구속성과 규율성은 역설적으로 작가의 수동성과 연결되어 해석되기도 했다. 일기의 작가는 시간의 흐름을 거역하기 보다는 스스로 흐름에 자신을 맡기는 수동적인 작가로 보이기 때문이다. 여기에 더해 지속되는 날짜가 암시적으로 드러내고 있는 시간의 흐름으로 인해 일기는 유동성을 보여주는 장르로도 인지된다. 따라서 수동성과 유동성이라는 특징은 서구의 관습적인 관점에서 여성성을 나타내는 이미지로 평가되었다.⁴⁷⁾ 즉 일기는 작가가 적극적으로 창조하거나 조직적으로 만들어낸 이야기가 아니라, 하루하루를 살아가며 시간에 거역하지 않고 사실을 기록하는 수동적인 서사로 인지된 것이다. 이러한 관점에서 일기는 작가의 성별을 떠나서 여성성과 밀접한 관계를 보여주는 장르로 간주되어 온 것이다.

퀘벡의 동시대 여성 작가들 역시, 일기와 여성성과의 관계에 주목하고 있는 것으로 보인다. 하지만 이들은 서구의 관습적인 관점과는 완전히 다른 관점으로 일기의 여성성에 대한 정의를 내리고 있다. 퀘벡의 여성 작가들의 일기에 대한 토론에서, 영화 작가 마릴루 마예 Marilû Mallet는 미완성인 장르, 초고라는 점에서 일기가 여성의

45) Barbara Havercroft, *op. cit.*, p. 29.

46) *Ibid.*

47) Béatrice Didier, *op. cit.*, pp. 105~106.

표현 수단으로 선호되던 첫 번째 양식이라고 주장한다.⁴⁸⁾ 이와 같은 주장은 전통적인 일기의 특성에 관해 새로운 관점이 부여될 수 있는 가능성을 보여준다. 이전에는 작가가 통제 불능한 시간에 따를 수밖에 없는 특징에 주목하여, 이를 일기의 수동성 즉 여성성으로 해석했다면, 동시대에서는 이 특징이 미완성 형식이 보여주는 개방성으로 재해석될 수 있기 때문이다.

브로사르 역시 일기와 여성과의 특별한 관계에 주목하고 있다. 작가는 일기가 유쾌와 사회적 검열에 대한 반박과 같은 요소를 분명히 내포하고 있다고 보고 있으며, 따라서 일기야말로 여성들이 선호하는 표현 수단이 되었을 것이라고 추측하고 있다.⁴⁹⁾ 브로사르는 일기에 나타나는 여성성과 연결되는 유동성도 언급하고 있지만 관습적인 관점과는 완전히 다른 해석을 제시하고 있다. 작가는 여성이 쓴 일기나 서간문은 여성들이 다른 여성들의 내면에 접근할 수 있는 창으로서 놀라운 개방성을 가지고 있다고 지적한다.⁵⁰⁾ 즉 여성의 일기는 여성과 여성을 서로 연결시켜 교감과 소통을 가능하게 하는 특수한 유동성을 가진 장르인 셈이다. 실제로 『일기』는 브로사르의 일기에 대한 독창적인 해석을 그대로 보여준다고 할 수 있다. 작가는 라디오 프로그램에서 다른 여성의 입을 통해 수많은 여성 청취자들에게 자신의 일기를 전달하고, 후에 출판을 통해 수많은 독자들과 자신의 이야기를 공유하였다. 결국 『일기』의 “나”는 타자인 다른 여성의 목소리로 전달되고 수많은 여성 독자들의 ‘나’와 교감함으로써 여성들 간의 소통의 가능성을 보여준 셈이다. 이런 관점에서 본다면, 『일기』는 타자를 기꺼이 공유하면서 완전히 개방된 - 특히 여성들에게 - 새로운 자아의 모습을 보여주고 있다고 할 수 있다.⁵¹⁾

48) Lise Gauvin, <La question des journaux intimes I. Table ronde> in *La littérature et les medias*, Volume 22, numero 3, hiver 1986, p. 102.

49) *Ibid.*, p. 107.

50) *Ibid.*, p. 106.

51) Dervila Cooke, <Comptes Rendus, Nicole Brossard, *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et metonymies*, Montréal, Editions Les Herbes Rouges, 2008> in *Recherches sociographiques*, Volume 51, numero 1-2, 2010, p. 317.

C'est donc comme dépourvue de moi que je peux écrire, que je peux écrire avec certitude.⁵²⁾

그러니까 나를 없앴으로서 나는 쓸 수 있고, 확실히 쓸 수 있는 것이다.

Depuis deux jours, je n'arrête pas d'écrire.⁵³⁾

이틀 전부터 나는 계속해서 쓰고 있다.

j'écrirai le sujet par bribes⁵⁴⁾

나는 편린들로 주제를 쓰리라

위 인용문들을 통해서도 『일기』의 ‘나’가 결코 고정적인 자리를 차지하고 있지 않다는 사실이 확인된다. 이 중 첫 번째 인용문은 브로사르가 일기를 끝낸 다음, 다시 일기를 읽어 본 후에 덧붙인 서론의 일부이다. 두 번째 인용문은 일기의 본문이며, 세 번째 인용문은 각 장의 끝 부분에서 늘 찾아 볼 수 있는 시의 한 구절이다. 브로사르는 『일기』의 서두에 1983년 1월 26일에서 3월 28일까지 일기를 썼다고 밝히고, “posture”와 시는 같은 해 9월 9일에, 서론은 9월 11일에 썼다고 밝히고 있다.⁵⁵⁾

따라서 『일기』에서 “나 je”는 고전적인 일기처럼 텍스트의 내부에만 위치하는 것이 아니라, 텍스트의 외부와 내부에 위치하면서 일기라는 텍스트 자체의 경계를 모호하게 만든다. 브로사르의 ‘나’는 일기가 원래 경계가 모호하며 열려있는 장르라는 것을 강조하는 것처럼 보이며, 여기에 더해 고정적이며 불변하는 자아가 존재한다는 고정 관념이 허상이라는 것을 강조하고 있는 것으로 보인다.

Le tatami s'est déplacé pendant mon sommeil. Tu ouvres les

52) *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et métonymies*, op. cit., p. 10.

53) *Ibid.*, p. 33.

54) *Ibid.*, p. 44.

55) *Ibid.*, p. 8.

yeux.⁵⁶⁾

내가 자는 동안, 다다미가 옮겨졌다. 너는 눈을 뜬다.

Dis-moi, femme de Volos, que tu capituleras pas dans l'ombre
des oliviers, au pied des Météores.⁵⁷⁾

내게 말해주오, 볼로스의 여인이여, 그대는 메테오라 아래,
올리브 나무 그늘 안에서 굴복하지 않으리라고.

Tu dors alors que c'est moi qui à cette heure-ci devrais être
morte de fatigue et de sommeil.⁵⁸⁾

너는 자고 있다. 분명히 이 시간에 피곤하고 졸려 죽을 지
경인 사람은 바로 나인데.

Tu es ma fille un jour croisé de réel et de fiction.⁵⁹⁾

현실과 상상이 교차하는 어느 날, 너는 내 딸이다.

『일기』에 자주 등장하는 대명사 “tu” 역시, 같은 방식의 모호함을 보여주고 있다. 위의 인용문 중에서 브로사르의 딸, 줄리 Julie를 지칭하는 마지막 인용문의 “너 tu”를 빼고는 이 인칭대명사가 지칭하는 인물이 누군지 분명하게 드러나지 않기 때문이다. 첫 번째 인용문은 1982년 5월 29일 교토에서 쓴 일기의 일부분이다. 따라서 브로사르의 여행에 동행한 작가의 연인으로 추정될 뿐이다. 두 번째 인용문은 1973년 7월 15일 그리스의 스키아토스에서 쓴 일기의 일부인데, 볼로스의 여인인 “너”가 누구인지는 분명히 드러나지 않는다. 브로사르가 자신의 연인을 이렇게 부르는지, 아니면 그리스에서 만난 여성인지 일기의 내용으로서는 정확하게 파악하기 어렵다. 세 번째 인용문의 “너”는 더욱 모호한데, 일기의 날짜가 1983년 4월 13일

56) *Ibid.*, p. 25.

57) *Ibid.*, p. 46.

58) *Ibid.*, p. 70.

59) *Ibid.*, p. 40.

로 적혀있는 미래의 일기로 보이기 때문이다. 따라서 “너”는 현재 브로사르의 연인, 아니면 미래의 누군가가 아닐까 유추할 따름이다. 다른 한편, 시적이며 실험적인 표현을 즐겨 쓰는 브로사르의 글쓰기를 생각해 볼 때, 브로사르의 연인으로 추정되는 “너”는 바로 작가 자신을 지칭한다고도 해석될 수 있다.

고전적인 일기에서도 내적 독백처럼 “너 tu”는 작가의 또 다른 자아를 지칭하는 방식으로 사용되었다.⁶⁰⁾ 그러나 고전적인 일기에서 ‘너’의 사용은 일기를 단 한 명의 수신인만을 허용하는 서간문과 흡사하게 변환시켜 오히려 일기를 더욱 폐쇄적인 구조로 바꾸게 만드는 역할을 했다.⁶¹⁾ 고전적 일기에서 ‘너’는 ‘나’를 더욱 고립시키는 역할을 하지만, 브로사르의 ‘너’는 ‘나’와 타자와의 경계를 사라지게 만드는 역할을 하고 있는 것이다.

브로사르의 이와 같은 시도는 “여성형의 나 je au féminin”의 재현 가능성을 지속적으로 추구해 온 작가의 행적과도 밀접한 관계가 있다. 브로사르는 여성이 가부장적 체제 안에서 역사에 포함될 수 없었기에 정체성을 가지려고 하는 것도 불가능했다고 주장하며,⁶²⁾ 이 “금지된 나 je - interdit”⁶³⁾를 표현하기 위한 방법으로 언어에 내재한 가부장적 규율의 해체를 시도해왔다. 『일기』에서 작가가 보여주는 3개의 단계, 즉 일상의 서술이 “posture”로, 마지막에는 시로 귀결되는 단계는 바로 가부장적 가치를 은연중에 반영하는 구속이라 할 수 있는 문법에서 기존의 언어를 해방시키는 단계로 해석될 수 있을 것이다. 브로사르는 이런 방식의 해체를 통해 언어가 기존의 의미 뒤에 감춰진 새로운 의미를 드러내고 “여성형의 나”를 표현 가능하게 하는 언어로 다시 탄생하게 될 것이라고 기대하고 있다.⁶⁴⁾

60) Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 151.

61) *Ibid.*, p. 157.

62) Nicole Brossard, <L'identité comme science-fiction de soi> in *Identités collectives et changements sociaux*. Tome I, Privat, 1986, p. 392. Emilie Notard, <Polytechnique, polyphonie et polynésie: le ludisme autobiographique chez Nicole Brossard> in *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Vol. XVI, 2011, p. 68.에서 재인용.

63) *Ibid.*, p. 68.

한편, 『일기』는 한 개인의 삶의 내밀한 세세한 기록이라기 보다 퀘벡 문학과 페미니스트 운동의 중요한 10년을 재현하는 글이라고 평가받기도 한다.⁶⁵⁾ 실제로 『일기』에서 브로사르의 사적인 추억이 역사적인 사건들을 조명하고, 개인적인 경험이 서구 사회의 심층적인 문제를 조망해주는 경우가 자주 발견된다. 1983년 1월 26일자 일기에서 브로사르는 유르스나르 Marguerite Yourcenar의 「어떻게 왕부는 구원받았는가? Comment Wang-Fô fut sauvé」를 거실에서 열심히 읽고 있는 딸을 바라보며, 시인 힐다 두리틀 Hilda Doolittle의 딸 프랜시스 퍼디타 올딩턴 Frances Perdita Aldington을 떠올린다.⁶⁶⁾ 그리고 지금 일기를 쓰기 위해 서재에 박혀있는 자신의 모습과 프랜시스 퍼디타가 언급했던 어머니의 모습, 즉 글 쓰는 것 만을 생각하며 몇 시간이고 서재에 박혀있던 두리틀의 일상을 연결시킨다. 더불어 레즈비언 커플을 이뤘던 두리틀과 영국 작가 브라이허 Bryher라는 두 어머니에 대한 딸 프랜시스 퍼디타의 견해를 상기하면서, 거트루드 스타인 Gertrude Stein, 엘리스 B. 토클러스 Alice B. Toklas와 같은 전설적인 레즈비언 예술가 커플들을 차례로 떠올린다.⁶⁷⁾ 브로사르는 자신의 일상을 통해 서양 문학사에서 전설적인 레즈비언 작가 커플들을 떠올리며, 이 여성들이 다른 여성에게 최상의 자신이라 할 수 있는 부분을 투사하여 창작에 이르는 상황까지 함께 연상하고 있다.⁶⁸⁾ 1983년 3월 4일자 일기에서, 빅토리아에서 열린 시 낭독 페스티벌에 참석한 브로사르는 캐나다의 다양한 지역에서 온 여성 시인들을 바라보며, 70년대에 페미니스트 잡지 『레 테트 드 피오슈 Les Têtes de pioche⁶⁹⁾』를 발간하고 공동 저술을 하며 활발하게 페미니스트 운동을 했을 때와 똑같은 감동을 느낀다.⁷⁰⁾

64) *Ibid.*, p. 79.

65) Beverley Curran, <Critical Journals: Theory and the Diary in Nicole Brossard and Daphne Marlatt> in *a/b: Auto/Biography Studies* 15:1, 2000, p. 124.

66) *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et métonymies*, op. cit., p. 16.

67) *Ibid.*, pp. 16-17.

68) *Ibid.*, p. 17.

69) “고집쟁이들”이란 의미.

다른 한편, 1983년 3월 3일자 일기에서, 브로사르는 공항에서 택시의 기사에 관한 일화를 적고 있다. 그는 브로사르에게 성경을 인용하며, 여자 시인들이란 어머니의 의무 대신에 자기 경력만 생각하는 사람들이라 비난한다.⁷¹⁾ 작가는 겉으로는 너무나 다정하고 상냥한 택시기사의 이면에 존재하는 광기어린 남성 우월주의가 기독교적 이념을 근거로 한다고 규정하고 있다. 따라서 겉으로는 드러나지 않는 그의 이념적, 언어적 폭력으로 인해 보이지 않게 희생당하는 여성들을 “사람들은 보지 못하지만 그가 지긋이 목을 조르고 있는 양”⁷²⁾에 비교하고 있다. 같은 방식으로, 1983년 3월 14일자 일기에서 브로사르는 매우 친한 친구인 제르멘 Germaine의 어머니의 장례식의 참석에 대해 서술하면서, 기독교의 남성중심주의를 비판하고 있다. 작가는 봉사하기만을 요구했던 한 여성에게 영원한 작별을 고하는 자리에서 신부가 형제들, 아들들, 아버지와 같은 남성형으로만 참석자들을 지칭하는 사실을 지적하며 분노를 표시한다.⁷³⁾

Une date aussi précise que celle où elle sortit vivante du corps d'une autre femme.⁷⁴⁾

그녀가 다른 여자의 몸에서 살아 나온 날 만큼이나 분명한 날짜.

[...]

Les mères ont chaud, ont froid, tremblent, ressuscitent, gigotent et brament dans les hôpitaux.⁷⁵⁾

병원에서 어머니들은 더위를 느끼고 추위를 느끼며 몸을 떨고 되살아나며, 사지를 떨며 울부짖는다.

[...]

... les mères qui inventent l'humanité en inventant leur fille à

70) *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et métonymies*, op. cit., p. 35.

71) *Ibid.*, p. 33.

72) *Ibid.*

73) *Ibid.*, p. 41.

74) *Ibid.*, p. 38.

75) *Ibid.*, p. 39.

leur image et dans le flou de cette image, les mères inventent leur vie comme des tigresse.⁷⁶⁾

... 자신의 이미지에 따라 딸을 만들어내며 인류를 만들어내는 어머니들 그리고 이 흐릿한 이미지 안에서 어머니들은 암호랑이들처럼 자신의 인생을 만들어낸다.

[...]

Puis ceci étant accompli, les mères disent ne pas avoir le temps de tenir leur journal. Et alors on n'entends que leur voix et leurs voix ne sont jamais tout à fait leur voix.⁷⁷⁾

이렇게 되고 난 후, 어머니들은 일기를 쓸 시간이 없다고 말한다. 그러자 어머니들의 목소리만 들리지만 그 목소리는 절대 원래의 목소리는 아니다.

위의 인용문들은 『일기』에서 일상적인 사건이 어떻게 모녀 간의 특수한 관계, 여성들 간의 연대, 더 나아가서 삶과 죽음을 연결하는 여성의 특수성을 반영하는지를 잘 보여주고 있다. 첫 번째 인용문에서, 브로사르는 친구 제르멘의 어머니가 돌아가신 날과 제르멘이 어머니의 몸을 통해 세상에 나온 날을 연결시키고 있다. 그리고 두 번째 인용문에서부터 작가는 이 개인적인 일화를 보편적인 상황으로 바꾸고 있다. 브로사르는 제왕 절개를 통해 분만을 하는 익명의 산모들의 고통을 제시하고, 딸과 어머니의 특별한 교감을 은유적인 방식으로 서술하고 있다. 여기에 더해 세 번째 인용문은 성서의 창세기의 구절을 교묘하게 비틀어서 여성이 창조의 주체가 되는 모습, 창조주와 창조물이라 할 수 있는 어머니와 딸이 결국은 서로 영향을 주는 동등한 관계로 변하는 모습을 보여주고 있다. 그리고 네 번째 인용문은 자신 만의 표현 수단을 갖지 못한 여성, 즉 여성의 언어를 갖지 못해 왜곡되며 삭제되는 여성의 이야기를 제시하고 있다.

따라서 위의 인용문은 “실존행위에 대한 무의식과 집단적인 의식의 결합”⁷⁸⁾으로 정의되는 브로사르 특유의 글쓰기를 그대로 보여주

76) *Ibid.*

77) *Ibid.*, p. 40.

는 일레라 할 수 있다. 브로사르의 글쓰기는 작가 자신의 목소리와 여성들의 목소리가 서로 섞여 공존하고 있는 글쓰기, 즉 고독한 수행이자 동시에 연대적인 수행으로 평가되고 있기 때문이다.⁷⁹⁾

이런 관점에서 볼 때, “우리를 둘러싸서 소용돌이치는 소리들 속의 자아 *Soi dans la spirale des voix qui nous entourent*”⁸⁰⁾라는 『일기』의 은유적인 표현은 바로 “여성형의 나”를 정확히 표현하고 있는 것으로 보인다. 결국 “여성형의 나”란 폐쇄적이며 자아도취적이지 않은 ‘나’, 여성들 간의 다양한 목소리를 합하여 재현되는 자아, 즉 우리, 당신, 너를 모두 공명하며 상호간의 위계가 사라진 ‘나’에 다름 아닌 것이다.

5. 결 론

「공상 과학적 자아와 같은 정체성 *L’identité comme science-fiction de soi*」(1981), 「자전적 시도 *La tentation autobiographique*」(1988), 「자서전 *Autobiography*」(1992), 「자서전의 문제 *La question de l’autobiographie*」(2004) 라는 제목에서 이미 알아차릴 수 있듯이, 브로사르는 많은 에세이와 픽션을 통해 자서전에 대한 문제를 끊임없이 제기해 온 작가이다. 그리고 “공상 과학”, “문제”, “시도”와 같은 표현이 보여주고 있듯이, 작가는 서양의 자서전과 자전적인 글이 표방하는 사실이나 진실, 자아의 허상과 함께 이 장르가 내재한 이데올로기의 문제점을 계속 제시해왔다.

『일기』는 브로사르의 이런 비판을 그대로 보여주는 대표적인 작품이라 할 수 있다. 작가는 사실을 가장하여 행해지는 일상적 사건의 재구성, 내밀함을 표방하는 폐쇄적이며 자아도취적인 ‘나’가 보여주는 고전적 일기의 허구성과 문제점을 드러내기 위해 일기를 해

78) Emilie Notard, *La traversée des sens: Trajectoire féministe dans l'oeuvre de Nicole Brossard de 1977 à 2007*, Münster, Lit, 2016, p. 104.

79) *Ibid.*

80) *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et métonymies*, op. cit., p. 72.

체하는 독특한 과정을 그대로 보여주고 있다.

결국 이 해체의 작업은 19세기 서구에서 개인적인 일기가 본격적으로 등장했을 때 이미 이 장르에 내재되었던 이데올로기, 즉 기독교, 자본주의, 개인주의와 그 근거가 되는 가부장적 이데올로기를 언어에서 해체하려는 작업과 맞닿아 있는 것으로 보인다. 『일기』는 고전적인 일기가 제시하는 인위적인 시간의 연속성과 사건의 인과성을 해체시켜, 조각난 불연속적인 텍스트로 일기를 변화시킨다. 그리고 이런 변화는 주변적인 장르로 분류되던 일기를 폄하하기 위해 붙였던 “여성적 글쓰기”라는 칭호에 새로운 의미를 부여하게 된다. 『일기』의 불연속성과 파편화는 단절이 아닌 다중적 의미를 표현할 수 있는 독특한 역동성을 얻게 되기 때문이다. 결국 『일기』에서 남성중심적인 규약과 제약에서 벗어난 언어는 단일하며 고정적인 자아가 아닌 무한한 개방성을 보여주는 여성적 자아를 재현하는데 성공하게 된다. 『일기』는 진정한 여성적 글쓰기의 가능성을 보여주는 실험적인 장르로 일기가 다시 태어나는 과정을 독자에게 가감 없이 제시하고 있는 셈이다.

“intime”이라는 단어가 이미 나타내고 있듯이, “일기 journal intime”의 가장 중요한 역할은 저자의 특별한 은신처라고 추정할 수 있다. 유명한 작가의 출판된 일기부터 익명의 발견되지 않은 일기까지, 모든 일기가 공유하는 가장 중요한 특징은 내밀함이다. 그리고 이런 특징으로 인해 일기라는 은신처는 퇴행과 자주 연결되는 공간이기도 하다. 일기의 저자들을 두려운 외부 세계로부터 보호해주며 유아의 상태로 머물 수 있게 해주는 공간인 일기는 성인의 단계를 끝없이 유보할 수 있는, 어떤 관점에서 보면 출생 이전의 상태를 유지해주는 공간이었던 것이다.⁸¹⁾ 따라서 브로사르가 『일기』에서 시도하는 해체의 작업은 은신처라는 일기의 진면목을 가시화시켜주는 작업으로 평가할 수도 있을 것이다. 남성중심적이며 이성중심적인 규칙을 제거하여 언어가 태초의 모습으로 돌아가게 하는 작업, 이 작

81) Béatrice Didier, *op. cit.*, pp. 101~102.

업이야 말로 일기를 모태의 공간으로, 일기의 시간을 출생 이전의 시간, 분열 이전의 완벽한 합일의 시간과 연결시키게 되기 때문이다.

프로사르는 갇은 규약과 속박에서 “일기”를 완전히 해방시켜 여성의 공간이라는 본연의 모습을 일기에 돌려주고 있는 것이다.

참고문헌

브로사르 저서

Brossard, Nicole, *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et métonymies*, Montréal, Éditions Les Herbes Rouges, 2008.

연구서 및 논문

Auger, Manon, <Projection de l'autre et construction de soi : modalités de l'éthos diaristique dans quelques journaux d'écrivains québécois des années 1980> in *Analyses*, «De l'éthos biographique» et «Littérature et paranormal», vol. 3, n° 3, automne 2008, pp. 123~148.

Bogaert, Catherine, Lejeune, Philippe, *Le journal intime: histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.

Bessette, Ariane, *L'interaction du corps et de l'espace dans le Journal de Marie Uguay*, Mémoire de maîtrise ès Arts, Université Concordia, Octobre 2010.

Cooke, Dervila, <Comptes Rendus, Nicole Brossard, *Journal intime, suivi d'Oeuvre de chair et metonymies*, Montréal, Editions Les Herbes Rouges, 2008.> in *Recherches sociographiques*, Volume 51, numero 1-2, 2010, pp. 316~317.

Curran, Beverley, <Critical Journals: Theory and the Diary in Nicole Brossard and Daphne Marlatt> in *a/b: Auto/Biography Studies* 15:1, 2000, pp. 123~140.

De Sadeleer, Michèle, *La construction de l'identité féminine dans les textes littéraires des écrivaines québécoises*, tesis doctorales,

- Universidad de Alicante, 2016.
- Didier, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1991.
- Gaudet, Gérald, *Nicolas Brossard. L'enthousiasme, une résistance qui dure*, Montréal, Le Noroît, 2019.
- Gauvin, Lise, <La question des journaux intimes I. Table ronde> in *La littérature et les medias, Volume 22, numero 3*, hiver 1986, pp. 109~115.
- Havercroft, Barbara, <Hétérogénéité énonciative et renouvellement du genre : le *Journal intime* de Nicole Brossard> in *Voix et Images*, vol. 22, n° 1, (64), 1996, pp. 22~37.
- Martin, Frederic, <Les postures de l'intime> in *Lettres québécoises, La revue de l'actualité littéraire, Number 94*, Summer 1999, pp. 51~52.
- Mathis-Moser, Ursula, *Writing Beyond the End Times? : The Literatures of Canada and Quebec*, Edmonton, University of Alberta Press, 2019.
- Notard, Emilie, <Polytechnique, polyphonie et polynésie: le ludisme autobiographique chez Nicole Brossard> in *Quaderns de Filologia. Estudis literaris. Vol. XVI*, 2011, pp. 65~81.
- _____, *La traversée des sens: Trajectoire féministe dans l'oeuvre de Nicole Brossard de 1977 à 2007*, Münster, Lit, 2016.

사이트

- <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/nicole-brossard>
- McPherson, Karen, <Elle sera personnage. Nicole Brossard's writing of the self> in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012.
- <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.07/555>

Résumé

Polyphonie, Hybridité, Féminité - Écriture féminine dans *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*

LEE Song Yi
(Université nationale de Pusan, professeure)

Considérée comme l'une des figures les plus importantes du féminisme et de la littérature québécois, Nicole Brossard ne cesse d'aspirer à une "écriture au féminin". Dans son ouvrage *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, les stratégies textuelles novatrices et subversives remettent en question les critères canoniques définissant des écritures intimes et permettent de révéler une quête de la subjectivité d'un point de vue féminin.

Différent du journal intime traditionnel, son *Journal intime* ne produit pas une chronologie nette et linéaire mais dévoile plutôt une confusion temporelle. De même, les conversions de la prose en écriture de style poétique de certains textes et les divers narrataires pronominaux renouvellent en profondeur ce genre d'écriture. La dissolution de l'histoire chronologique et réelle de notre récit coïncide avec la remise en cause de l'idéologie patriarcale et bourgeoise basée sur la naissance du journal intime moderne en Occident. La pluralité des voix féminines dissout l'entité et l'unité du moi en remettant en question la notion du "moi" occidental, hétérosexuel et phallocentrique.

Nicole Brossard décloisonne le genre du journal intime où le moi narcissique s'emprisonne. Avec son *Journal intime*, elle ouvre ce genre

particulier à un nouvel horizon, un horizon qui révèle avec éclat l'identité féminine du sujet et qui laisse s'exprimer la polyphonie des voix féminines.

Mots Clés : Nicole Brossard, journal intime, moi, hybridité, féminité.

투 고 일 : 2021.09.25.

심사완료일 : 2021.10.25.

게재확정일 : 2021.11.02.

샤르댕 “앞에서”*. 그 교훈과 시각성

정상현
(숙명여자대학교 교수)

국문요약

본고의 목적은 샤르댕 그림의 자연의 힘이 어떻게 부세에게는 교훈이 되고 현대 미술의 딜레마인 보이지 않는 것의 시각화에 선구자적 역할을 했는지를 고찰하는 데 있다. 디드로는 부세의 그림에서 시적 표현인 마법을 발견하였다. 하지만 이 기법은 부자연스러운 형상과 질료의 표현으로 그의 그림을 짓누른다. 디드로는 샤르댕이 미술학도들에게 주문하는 “차분함”이 없다고 판단한다. 결국 1769년 살롱전까지 출품된 부세의 그림은 이 판단을 뒤집을 만한 표현을 하지 못하였고, 디드로와 다른 연구자들로부터 진정한 “마법사”의 작위를 수여 받지 못하였다. 다른 한편, 디드로는 샤르댕의 「가오리」에서 우주의 생명현상인 감수성을 본다. 이 감수성이 새로운 형태를 끊임없이 창조하는 행위라는 점에서, 잠재성과 운동과 형상가능성이라는 변화의 의미를 품고 있는 들뢰즈가 베이컨의, 위베르만이 안젤리코의 그림에서 각각 해석한 디아그램, 시각성과 맞닿는다. 감수성-디아그램-시각성은 이렇게 그림 안 형상들의 생성 관계와 무한한 해석 가능성을 성립시킨다. 그래서 이 세 개념은 항상 무엇이 “되기”를 의미한다. 이 세 화가와 비평가들이 만나는 지점이다.

주제어 : 차분함, 응시, 형상가능성, 감수성, 디아그램, 시각성

* 제목은 디디-위베르만 『이미지 앞에서 *Devant l'image*』에서 차용했음을 밝힌다. (Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990). 그리고 이 작품의 영향을 받아 집필된 Philippe Déan, *Diderot devant l'image*, Paris, L'Harmattan, 2000, 도 있음을 밝힌다.

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 부세의 두 얼굴 : 진실과 꿈의 사이
3. 샤르댕의 시각성 : 정중동(靜中動)의 아름다움
4. 결론

1. 서론

자연의 모방이 디드로 미학 원칙의 초석임은 주지의 사실이다. 이때의 자연은 두 가지 층위에서 이해될 수 있다. 첫째, 디드로의 관점에서, 자연이 모든 존재와 사물에 부여한 형태와 본질은 아름답긴 추하건 다 옳다. 그것은 그것대로 다 쓰임새가 있는 것이며 그 고유한 의미를 지닌다. 그래서 예술이 그 본질과 형태의 의미를 왜곡하면 아름다움을 표현할 수 없다. 다시 말해, 디드로가 의미하는 “자연의 엄격한 모방”은 유사함, 닮음에 대한 요구인데, 이것이 베끼기가 아니라 그 환영의 창조임은 물론이다. 고대인들은 그렇게 하였고, 당시 그림의 아름다움을 추구하는 화가들은 고대의 모방을 원칙으로 삼았다. 디드로는 이렇게 고대를 추종하였던 아카데미의 독트린을 뒤따른다. “미켈란젤로를 본받아 모방해야만 합니다. 그리고 라파엘로를 본떠서 자신의 테생을 고쳐야만 합니다.”¹⁾ 한마디로 말해, 자연의 모방은 그림의 형상과 질료에 정당한 의미를 주기 때문에 언제나 옳다. 둘째, 디드로의 유물론적 세계관에 따른 자연의 정체성은 운동과 발효다. 이 생명현상이 모방의 대상이 되기에는 명료하지

1) Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, dans *Salon IV, Héros et Martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Paris, Hermann, 1995, p. 418.

않다. 그 자연은 눈이란 감각기관이 수용할 수 있는 한계를 넘어서, 아니 더 나아가 오감으로는 인지하기 어려운 현실이기 때문이다. 디드로가 자신의 상상력과 당시 과학의 발견을 결합한 그 자연은 1749년의 『맹인에 관한 서한 *Lettre sur les aveugles*』의 맹인 손더슨 Saunderson이 꿰뚫어 본 무한한 가능성의 현실이었다. 그가 대화 상대자인 홈즈 Holmes 목사에게 설명하는 세계관을 들어보자.

홈즈 씨, 이 세상은 무엇입니까? 격변에 격변을 거듭하는 하나의 복합체입니다. 이 격변은 하나도 빠짐없이 파괴로 향하고 있지요. 그래서 이 세상은, 잇달아 나타나 서로 밀고 밀려서 결국 사라지는 많은 존재들의 찰나의 연속입니다. 일시적인 균형, 순간적인 질서인 것이지요.²⁾

물질의 결합과 해체로 이루어지는 “순간적인 질서”는 고정성을 부정하고 그 질서의 불가시성을 확증한다. 이 카오스의 질서에서 생명의 출현과 사라짐은 찰나의 순간이며, 이 순간은 그 형태들의 끝없는 승계 놀이로 만들어진다. 이러한 우주의 질서 안에서 물리적인 죽음도 물질 운동의 정지상태이자 형태의 변화일 뿐이다. 다시 말해 거기에는 또 다른 생명 잉태의 잠재성이 내포되어 있다. 디드로가 1769년의 『달랑베르의 꿈 *Le Rêve de d'Alembert*』에서 꿈의 표상력을 빌려 추론한 시적 도식이기도 하다. 맹인의 정신과 꿈의 시학이 짝 어난 끊임없는 생성의 영원한 현재는 그렇기 때문에 합리적인 이성 이 분석해 내어야 할 대상이 아니다. 이 보이지 않는 자연현상을 투시하기 위해 우리의 철학자가 1754년의 『자연해석에 대한 사색 *Pensées sur l'interprétation de la nature*』에서 합리적 이성의 해방의 도구이자 대척점에 “예감”, “영감”, “주술정신”³⁾을 제시한 이유이라. 보이는 것 너머의 보이지 않는 것을 투시하려는 이 시혼이 깃든

2) Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, dans *Oeuvres Philosophiques*, tome I, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 169. (이하, O., ph로 표기)

3) Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, O. Ph., p. 570.

열정은 자연해석자의 상상력이며, 이 상상력은 있는 것을 통해 혹은 그 속에서 다른 것을 보는 힘이다. 이 열광의 시학이 아름다울 수 있는 것은 발견과 창조를 그 원동력으로 삼고 있기 때문이며, 이 미술비평가의 예술론에서도 그 실천적 자리를 확보하고 있음을 우리는 잘 알고 있다.

디드로의 『살롱집 *Salons*』과 『회화론 *Essais sur la peinture*』의 주요 특징은 이 미술비평가만의 고유한 에크프라시스 ekphrasis의 지배력이다. 그는 선대와 당대의 회화이론에 함몰되지 않고 논리적 설명이 무기로 삼는 필연성의 고리에 붙잡히지 않았다. 그림에 대한 명쾌한 이론을 무기로 한 지식은 그림의 해석을 봉쇄할 수 있기 때문이다. 그는 외부대상에 수동적인 두 눈 *oeil*이 아닌 시선 *regard*으로 그림의 현실을 응시하여, 때로는 특별한 깊이와 활력을 주고, 때로는 그 현실 밖의 것을 보았다. 철학자, 소설가, 극작가, 인류학자로서의 지식과 지혜와 경험이 미술비평가에게 자연과 진실의 의미를 추론하고 상상하고 예시하여 고유의 영역을 확보할 수 있게 한 것은 물론이다. 철학자는 화가의 그림에서 자연이 운동하는 비밀을 감지하고, 소설가는 숨어 있는 현실의 환영을 투시하고, 극작가는 텍스트에선 보이지 않는 언어, 표정과 몸짓의 언어가 주는 다층적 해석의 가능성을 알아보고, 인류학자는 물질적인 것과 정신적인 것 사이의 관계를 파악하여, 마침내 그림에 대한 해석이 제 길을 낸다. 이 결합한 힘의 표현은 자연의 전사(全寫)에서 예술작품을 해방하고, 예술의 재현이 ‘있는 것’에서 ‘있어야 할 것’으로의 전이 과정을 보여줘야 한다는 이 미술비평가의 의지가 담겨 있음이리라. 한 마디로, 예술의 언어가 자연의 환영과 운동하는 자연의 번역어가 되어야 한다는 말일 텐데, 바로 이러한 이유로 그림은 주어진 어떤 미학적 이론, 우리가 이미 알고 있는 지식에 대한 예증이나 서술이 될 수 없다는 뜻이겠다. 만들어진 관념을 사물에 들쭉꾸는 행위는 사물에 고유한 내적 창조의 힘을 부정하는 일이며, 사물의 현실에서 돌아나는 생각의 싹을 잘라내는 포기 행위의 일종이다. 혼돈된 얼굴만을 우리에게 보여주며 아무런 대답도 하지 않는 자연의 세계를 상상력

을 통해 해집고 나아가 자연의 본질적 형태와 그 운동하는 속살을 들여다보는 디드로의 시선에 이미 개발된 이론, 따라서 벌써 억압 장치가 되어 있는 이론이 온전하게 작동할 리 만무하다. 이 유물론 철학자의 집중된 정신과 감각에 파악될 수 있는 이미지의 진실은 그러나 그 끝없는 변화로 인해 제가 아닌 다른 것으로 형태를 바꾸는 것이 아니다. 그 진실은 분명히 그렇게 변화해야만 하는 운명 속에 있는 그 이미지의 진면목을 보여주고 내비치는 어떤 순간의 표현이다.

디드로가 예술작품의 아름다움을 해석하기 위해 역설하는 두 가지 층위의 자연의 지향점은 따라서 자연스러움이다. 한편으로, 화가가 화폭에 담는 자연의 현실은 어느 순간의 현실이기 때문에 그 현실의 진실성이 표현되었을 때 자연스러운 것이 되는 것이고, 다른 한편으로, 그 고정된 사물의 현실을 통해 일시적인 것, 사라지는 것, 우연이라는 이름의 운명적인 것을 드러내려고 했을 때도 자연스러운 것이기 때문이다. 바로 이 자연과 자연스러움이라는 이름으로 이전자와 후자의 요소가 어떻게 영원과 불후의 표현이 될 수 있으며, 역으로 이 변화가 생명인 불후의 표현이 어떻게 현실의 사물을 통해 드러날 수 있는가를 말하려는 것이 우리의 주안점이다.

우리가 논의의 대상으로 삼은 샤르댕 Jean-Baptiste Siméon Chardin은 이 자연철학자의 자연의 개념을 그 누구보다도 완벽하게 실천하고 있는 것 같다. 이 미술비평가의 평론이 그것을 증거한다. 그의 정물은 색채에 의해 살아난다. 그의 화폭에 사용된 색깔의 재질 *matière*이 자연의 단위인 물질처럼 상상력의 원천으로 작용한다. 덧칠로 인한 색깔의 층에서 발견되는 운동하는 자연의 힘이 그것이다. 현대 철학자인 들뢰즈가 회화사에서 핵심적인 문제로 간주하고 베이컨의 회화에서 고찰했던 ‘보이지 않는 것의 시각화’에 다름 아니다.⁴⁾ 이 정중동의 힘은 철학자이자 미술사학자인 디디-위베르만에 오면 “시각성 *le visuel*”⁵⁾으로 정리된다. “보이지 않는 것으로서, 보

4) Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, pp. 57-63 참조 ; 『감각의 논리』, 하태환 옮김, 서울, 민음사, 2008, pp. 69-77 참조.

이는 것과 구별되는 이 새로운 용어”⁶⁾는 고전적인 의미에서 재현 불가능한 영역이며 그 결과 “회화의 오브제라기보다는 어떤 사건일 수 있으며”, “분명하고 확실하게 나타나지 않는 어떤 무엇인가의 현상이다.”⁷⁾ 한 마디로 시각성은 눈에 보이는 사물과 관계된 것이 아니라 그 주위에 도사리는 무한한 떨림을 말하는 것이리라.

이러한 샤르댕 앞에 섰을 때, 프랑수아 부세 François Boucher는 『살롱집』에서 그의 교훈을 본받아야 할 화가로 손꼽힌다. 샤르댕이 담아낸 자연의 ‘자연스러움’의 결여가 그 원인이다. 사실 이 로코코 화가가 당대 비평가들 사이에서도 호불호가 갈리고 있었듯이⁸⁾ 디드로에게도 그 평의 좋고 나쁨이 -물론 후자 쪽으로 판단의 저울판이 기울었지만- 있었다. 다시 말해, 이 화가의 미학과 윤리의식에 대한 평과 이와 관련된 시대의 풍속과 문화에 대한 암시를 읽으면, 디드로는 부세의 그림 앞에서 어떤 당혹감을 느꼈던 것 같다. 마치 『라모의 조카 *Le Neveu de Rameau*』의 철학자가 시대의 악행에 편승하는 건달 라모의 삶을 비난하면서도 시대를 꿰뚫어 보는 그의 통찰력과 진실을 튀어나오게 하는 그의 예지 앞에서 느꼈던 그것과 유사하다. 사실 이 비평가는 한편으론 이 화가의 모방에 결함이 있다고 판단하여 비난하면서도, 이 결함 속에서 재현된 것의 이면의 넓이와 깊이를 측정하고 있으며, 그 연장선상에서 확장된 현실을 상상하게 하는 그 무엇의 존재를 발견하고 있다. 그 무엇의 존재는 비지(非知)적이지만 관객과 비평가의 상상력을 자극하는 미학적 아름다움의 표현이라는 의미에서 긍정적이다. 많은 연구자들이 외면했던 점이며, 우리가 부세를 선택한 이유이다. 우리의 관점에서 그 긍정성이 디드로의 어떤 비평적 언어로 전달되고 있으며, 부세 회화의 결점이 샤르댕의 어떤 교훈으로 지적되고 있는지, 또한 앞서 들뢰즈가 제기

5) Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 26.

6) *Ibid.*

7) *Ibid.*, p. 27.

8) René Démoris, 《L’art et la manière. Diderot face à Boucher》, dans *Les Salons de Diderot, théorie et écriture*, Pierre Frantz et Élisabeth Lavezzi(dir.), Paris, PUPS, pp. 129-133.

한 회화사의 핵심 문제가 샤르댕의 그림에서 어떻게 표현되고 해석될 수 있는가를 고찰하고, 그 연장선상에서 들뢰즈와 디디-위베르만의 보이지 않는 것의 시각화가 어떻게 이론화되고 있는지를 살펴보는 것이 본고의 목적이다.

2. 부세의 두 얼굴 : 진실과 꿈의 사이

르네 데모리스도 고찰하였듯이⁹⁾, 부세의 이름이 처음 등장한 디드로의 텍스트는 『회의주의자의 산책 *La promenade du sceptique*』(1747)의 “꽃 길 *L'allée des fleurs*”에서였다. 단 한 번의 언급이지만, 이 화가의 그림에 대해 디드로가 『살롱집』에서 가한 비평들을 상기한다면 매우 시사적이다. “쾌락이 곳곳에” 널려있지만, “그 뒤에 숨은 잔혹한 권태”가 그만큼 도사렸고, “서로에게 충실한 연인들은 드물었으며” 그래서 “마음을 터놓는 대화는 한순간도 찾아볼 수 없는”¹⁰⁾, 이 길은 “서로 알지도 못하면서 예의에 짓눌리는” 경박한 사교계 사람들이 모여 “부세의 비단 화폭”¹¹⁾에 대해 이야기를 나누는 곳이었다. 디드로의 시선에 부세 회화의 자기 동일성이 자리 잡은 이곳은 바로 “생각하는 척”¹²⁾ 거드름을 피우며 결핍으로서의 욕망만을 추구하는 자들의 세상 안이었다. 그래서 ‘기교’ *manière*, 데모리스의 설명을 인용하면, “육체의 움직임과 정열의 표현에 문명적 방식을 강요하는 온갖 제약”¹³⁾들이 화폭을 점령하여 진실이나 자연은 발견하기 어려운 회화적 실천이 부세의 그림이라고 정리할 수 있을 것 같다. 사실 디드로는 『1767년 살롱』에서 회화에서의 이 기교를 “풍속의 타락”¹⁴⁾에 비유하고, 『회화에 대한 단상 *Pensées*

9) *Ibid.*, p. 133.

10) Diderot, *La promenade du sceptique*, O. Ph., p. 121.

11) *Ibid.*, p. 122.

12) *Ibid.*, p. 121.

13) René Demoris, *op. cit.*, pp. 133-134.

14) “La manière est dans les arts ce qu’est la corruption des mœurs chez un peuple.” (Diderot, *Salon de 1767.*, Paris, Hermann, 1995, p. 19).

détachées sur la peinture』에서는 “위선”으로, 여기에 더하여 부세를 그 수장 격으로 꼽고 있다¹⁵⁾.

화가의 예술적 실천을 문명적이고 인위적으로 제도화한 기교는 그것이 화가가 선택한 하나의 세계상과 관계하고 있는 이상 현실에 대한 화가의 태도와 무관할 수 없다. 이는 화가가 지닌 이해도와 감수성의 문제이기도 하다. 실제로, 부세의 그림에 대한 디드로의 혹평을 보면, 이 문제가 고스란히 드러난다. 1765년 살롱에 전시된 이 로코코 화가의 전원화(田園畵) 시리즈 중 하나인 「앙젤리크와 메도르 *Angélique et Médor*」¹⁶⁾(그림 1)는 그 한 예를 제공한다. 이 그림은, 비평가에 따르면, 시대의 퇴폐성에 함몰되어 주제에 합당한 주인공들의 존재론적 효과를 상실하고 있을뿐더러, 그 결과 이치에 맞는 진실도 이 진실에서 감각될 수 있는 몽상적 환영도 생각하기 어렵다. 다시 말해, 인물의 속내를 짚어 그것이 드러나는 감정의 깊이를 펼쳐지도 못하였고, 어떤 욕망을, 어떤 전망을 거기서 솟아오르게 하지도 못함으로써 어떤 시정도 형성하지 못하였다. 사랑하는 연인과 함께 나무에 제 이름을 새겨넣어 사랑을 확인하려는 여인에게서 “기분 나쁜 표정”¹⁷⁾이 읽히니 거기에는 왜곡된 현실만 존재할 뿐이고, 그래서 그것을 정신화하려는 화가의 감각은 상상도 할 수 없는 일이었을 것이다.

15) “La manière est dans les beaux-arts ce que l’hypocrisie est dans les mœurs. Boucher est le plus grand hypocrite que je connaisse.”(Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, op. cit., p. 439.)

16) 주지하다시피 「앙젤리크와 메도르 *Angélique et Médor*」는 르네상스 시대 이탈리아 시인이었던 루도비코 아리오스토 Ludovico Ariosto, 일명 아리오스트 Arioste의 「분노한 롤랑 *Roland furieux*」의 주인공이다. 그 내용의 골자는 다음과 같다. 기사인 롤랑은 동방의 왕비인 앙젤리크를 사모한다. 하지만 왕비는 그의 사랑에 관심이 없다. 그가 왕비를 모시고 프랑스로 향하던 도중 도적 떼에게 납치되었지만, 빠져나온다. 길을 가던 중 부상당한 사라센 병사 메도르를 만나게 되고 왕비는 치료해준다. 서로 사랑에 빠져, 결혼에 이른다. 롤랑은 그 둘의 이름이 나무에 새겨진 것을 보고 - 이 그림은 바로 이 장면을 모티브로 삼은 것이다 - 분노하여 전장으로 떠나고 가는 곳마다 혁혁한 공을 세운다.

(Cf., <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0341003672>)

17) Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 58.

이 장면의 특징이 무엇인지 이 인물들이 누구를 나타내는 것인지 그게 뭐든 누가 내게 알려줄 수 있으면 알려주었으면 좋겠습니다. (...) 이 그림에는 상식이라는 것이 없습니다. 규방의 축소판입니다. 게다가 손에도 발에도 표현이 없고, 진실도 색깔도 없으며, 그래도 나무 위에는 파슬리 가루들이 있네요. 메도르란 사람을 보세요 아니 보지 마세요, 특히 그의 다리는. 심미안도 안 보이고 연구도 안 된 어린 사내아이의 다리입니다, 앙젤리크는 큰 가슴에 배가 나온 뚱뚱하고 키 작은 여인입니다. 참 저속한 말입니다! (...) 데생은 둥글둥글하고 완만하며, 살은 물렁물렁하네요. 이 화가는 제게 젓가슴과 허벅지만 보여주려고 붓을 들었나 봅니다. 그걸 보는 건 즐겁지만, 안 보여주었으면 합니다.¹⁸⁾

용감하고 건장해야 할 기사의 다리는 짧고, 윤리적 품격과 함께 우아하게 표현되어야 할 왕비의 몸은 상스럽게까지 비유되며, 육감적인 냄새만 풍기고 있다. 게다가 사랑의 징표일 그들의 이름은 오른쪽의 부분 그림에서 볼 수 있듯이 나무에 새겨지지도 않았다. 사랑은 없고 연애만이 존재하는 로코코 시대 남녀 관계의 소통을 말하려는 것일까?

현재는 분실되어 그 제명을 알 수 없는 이 시리즈 중 한 그림에 대한 다음의 평가도 그 환경과 조건의 터무니없는 낯섦으로 인해 이 전원화 전체에 대한 비평가의 비평적 감정으로 여겨질 수 있을 것 같다. “이게 뭘 말하는 것입니까? 아무 의미도 없습니다.”¹⁹⁾

이 의미의 부재는, 이 화가의 의도와 기획이 무엇이었던 것 간에, 그가 감당해야 할 이 비평가의 전반적인 혹평과 연결되는데 이렇게 정리될 수 있을 것 같다. 즉, 부세의 그림 속의 인물들은 그 시니피앙의 진실이 상실됐다. 그것들은 당시 문화와 제도의 습관 속에 함

18) *Ibid.*, p. 59. “큰 가슴에 배가 나온 뚱뚱하고 키 작은 여인” tripière(내장을 파는 여인)의 윗김말이다. 원 주석에 따르면(1771년 Trévoux사전) 이 표현은 “On appelle populairement et dénigrement, grosse tripière, une femme qui a un gros sein et un gros ventre, grosse et courte”를 의미한다.

19) *Ibid.*, p. 65.



그림 1 부세 : 「앙젤리크와 메도르」

몰되어 그 시대가 제시하는 이미지에 따라 어떤 욕망의 표현으로 부풀려 있다. 그저 눈을 즐겁게 하려고 그려진 것 같은 이 형상들은 규방이라는 사적이고 은밀한 공간에서 소비되는 육체적 존재들로 비춰진다. 알코브 alcôve에 적합한 이 형상들은 사실 다음 장에서 언급하게 될 샤르댕의 정물과는 달리 그 그림의 재질이 줄 수 있는 의미작용을 차단하고 있으며, 「앙젤리크와 메도르」도 그러하였듯이, 그 천박한 모습으로 인해 원래의 서사 정보까지 잃게 한다. 어쩌면 가장 나쁜 의미에서, 옛것의 신화성과 서사성을 회화적 표현으로 왜곡함으로써, 그것에 대한 우리의 지식과 기억을 끊어놓을 수도 있다.

디드로의 비평적 감각에 부정적으로 와 닿는 부세의 표현 방법도 있다. 부세의 장르화, 특히 전원화는 대부분 여백이 없이 존재와 사물로 채워져 있다. 사실 디드로는 회화의 디테일에 대해 부정적이지 만은 않았는데, 부세의 경우는 절제되지 않은 사물과 존재의 수로 캔버스가 무겁게 채워져 마치 폐쇄된 공간처럼 보인다. 게다가 그 디테일 표현에 경중을 두지 않고 하나하나에 모두 신경을 쓴 나머지, 그 서사적이고 정보적인 층위에서 위계적인 질서를 상실하여 관객들이 어디에 어떤 의미를 어떻게 부여해야 할지를 모르게 하는

불편함을 주고 있다. 이 화가의 *La Bergerie*란 작품이 그 대상으로 선택되었다. “이렇게 많은 디테일에 하나같이 정성을 들였으니, 어디다 눈을 뒤편 할지 모르겠습니다.”²⁰⁾ 다시 말해 이 그림의 형상들 그 어느 것도 그것이 지닌 본래의 메시지를 전하지 못하고 있으며, 이것을 통해 활용될 수 있는 부가적인 효과도 거두지 못하고 있다. 사물의 양태와 추이를 화가 자신의 감관과 정신을 투입하여 새롭게 말해야 하는데, 그것보다는 필요하다고 생각한 것을 모두 채워 넣기에 바빴으니, 작가가 무엇을 말하려고 하는지 그 정확한 의미를 파악할 수가 없다. 이 지나친 디테일로 인해 미술비평가의 눈이 나아가야 할 방향도 길도 잃었으며 그 결과 그의 시선이 응집해야 할 곳도 없다. 이 디테일의 벽은 이 비평가의 상상력과 감각을 가로막고 움직이지 않는 현실이 되어 그림의 전체 의미를 궁핍하게 만들고 있는 것이다.

그러나 부세 그림에 대한 디드로의 평가를 이렇게만 끝내기는 어렵다. 이 비평가의 관점에서 부세 그림의 이 두 가지 부정성은 찢어야 할 예술의 장막인데, 적어도 우리의 관점에서 디드로의 다른 비평문을 읽어보면 부세가 이 장막이 찢길 수 있을 흠집은 충분히 냈다고 판단되기 때문이다. 사실 디드로는 이러한 부정성이 지배적인 부세의 그림 가운데에서, 그 제반 조건의 밖에 존재하는, 아니 처음부터 그 안에 감추어져 있었을지도 모를 또 다른 어떤 것을 보았다. 기교에 의지하여 그림의 의미가 성찰될 여지를 남겨놓지 않았던 것 같지만, 부세의 그림에는 오래도록 꿰뚫어 살필 시간을 확보하는 특유의 힘이 있었다. 사실 『살롱』마다 이 화가의 그림에 대한 디드로의 평이 지속해서 수록된 사실을 참작하면²¹⁾, 그 전반적인 혹평 속에서도 이 비평가의 심미안에 와 닿는 화가의 미적 감각이 있었던 것이다.²²⁾ 디드로가 여러 다른 화가에게도 부여하는 표현이고 그래

20) Diderot, *Salon de 1763*, dans *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 196.

21) 부세의 그림은 디드로가 미술비평을 시작한 1759년부터, 『1767년 살롱』만을 제외하곤, 그가 사망하기 전 해인 『1769년 살롱』까지 전시되었다. 그러나 1767년 살롱에서도 그의 이름은 다른 화가들과의 비교를 위해 언급된다.

서 무슨 마술적 힘이 들어간 기법을 부각하기 위해 사용하는 것은 아니지만, 이 로코코 화가의 미적 감각에도 “마법 magic”이란 칭호가 붙었다. 사실 디드로가 부세의 그림에 사용한 “마법”이란 표현은 1769년까지의 『살롱집』에서 평가된 부세의 그림을 볼 때 눈여겨봐야 할 부분이다. 여기에는 디드로가 그에게서 보고 싶었던 것들이 있었고, 어쩌면 그것으로 인해 부세만의 남다른 재능을 인정했음이 틀림없다. 이 점을 확인하기 위하여 『1761년 살롱』의 「전원화와 풍경들 *Pastorales et paysages*」²²⁾과 『1765년 살롱』의 「전원화 시리즈」 대한 디드로의 비평을 같이 놓고 읽는 것이 좋겠다.

기막힌 색채! 굉장한 다채로움! 얼마나 많은 사물과 사상들인가! 이 사람은 진실 이외의 모든 것을 지니고 있다. (...) 사람들은 어디서 이렇게 우아하고 화려하게 차려입은 목동들을 본 적이 있나 의아해한다. 일찍이 어떤 주제의 그림에서, 인가로부터 멀리 떨어진 다리의 아치 아래 들뜬 한가운데에다 여

22) 예를 들어 『1759년 살롱』에서 디드로는 부세의 「예수 탄생」에 대해 아쉬움과 찬사가 교차한 평을 내놓고 있다. “Il ne faut pas que j’oublie une petite Nativité de Boucher. J’avoue que le coloris en est faux ; qu’elle a trop d’éclat ; que l’enfant est de couleur de rose ; qu’il n’y a rien de si ridicule qu’un lit galant en baldaquin dans un sujet pareil ; mais la Vierge est si belle, si amoureuse et si touchante ; il est impossible d’imaginer rien de plus fin, ni de plus espiègle que ce petit saint Jean couché sur le dos, qui tient un épi. Il me prend toujours envie d’imaginer une flèche à la place de cet épi ; et puis des têtes d’anges plus animées, plus gaies, plus vivantes ; le nouveau-né le plus joli. je ne serais pas fâché d’avoir ce tableau. **Toutes les fois que vous viendrez chez moi, vous en direz mal, mais vous le regarderiez.**”(Salon de 1759, *op. cit.*, pp. 102-103. 강조는 필자)

23) 디드로의 『1761년 살롱』 원문을 확정하고 주석을 단 자크 슈이에 Jacques Chouillet는 이 제목에 대하여 다음과 같은 주석을 붙였다. “디드로가 단 제목은 살롱의 카탈로그 제목을 그대로 옮긴 것이다. 「전원화와 풍경들」은 동일한 작품번호를 받았다. 부세가 출판한 6점의 작품은 생토뱅 (Gabriel-Jacques de Saint-Aubin)이 데생한 것인데, 그것들 중 2점, 「사티로스에게 발견된 바쿠스신의 잠든 여사제관들 *Bacchantes endormies surprises par un satyre*», 「주피터와 칼리스트 *Jupiter et Calliste*」는 관객들의 관심을 끌었다. 「전원화와 풍경들」은 디드로와 다른 비평가들을 실망시켰다.”(Salon de 1761, *op. cit.*, p. 119) 그러니까 디드로의 이 텍스트는 특정된 어느 작품이 아니고, 몇몇 작품 전체에 대한 비평일 것으로 추정된다.

자, 남자, 아이, 수소, 암소, 양, 개, 쥘단, 물, 불, 등불, 풍로, 향아리, 냄비를 한데 모아두었는가? 대단히 잘 차려입은 깨끗하고 육감적이고 매력적인 여자가 거기서 무엇을 하고 있는가? 놀다가 자고 있는 아이들은 그녀의 자식들인가? 그리고 불을 머리 위쪽으로 들어 쫓히는 사람은 그녀의 남편인가? 그는 불이 붙은 석탄으로 무엇을 할 것인가? 어디서 그것을 가져왔는가? 어울리지 않는 잡다한 오브제들이 요란스러울 정도로 너무나 많다! 그 때문에 터무니없는 느낌이 든다. 그럼에도 불구하고 이 그림을 떠날 수 없을 것 같다. 이 그림이 여러분을 붙잡아 놓는다. 떠났던 사람들이 다시 돌아온다. 이진 참 마음에 드는 악덕이다. 정말 모방할 수도 없고 참으로 희귀하고 도를 넘는다. 상상력과 미학적 효과와 마법과 재능이 넘쳐난다. 우리가 방금 비평적 소묘를 마친 이 풍경과 같은 풍경을 많은 사람들이 오래도록 응시한다면, 볼 수 있는 것은 다 보았다고 생각할 것이다. 틀렸다. 그 그림에서 모두가 가치가 있는 수많은 것들을 또 찾아낼 것이다. 누구도 부세와 같은 명암의 기법을 이해하지 못한다. 그는 두 부류의 사람들의 이성을 잃게 하는데 적절한 화가다. 그의 우아함, 교태, 비현실적 갈랑트리, 멋 부림, 취향, 능란함, 다채로움, 화려함, 분칠한 살 색묘사, 방탕함은 분명히 걸멋 부리는 남자, 걸멋 부리는 여인, 청년, 사교계 사람들 그리고 진정한 취향과 진실, 올바른 생각, 예술의 엄격함에 낯선 많은 사람의 마음을 사로잡는다. 그런 사람들이 어떻게 부세의 현란함, 리베르티나주, 화려함, 방울술, 젓가슴, 허벅지, 경구의 유혹을 물리칠 수 있겠는가? (...) 다른 사람들, 진정한 취향, 엄격하고 고대의 취향을 지닌 사람들은 그를 전혀 존중하지 않는다.²⁴⁾

부세의 목녀(牧女)들의 우아함은 [스덴의 회가극] Rose et Colas에 나오는 파바르의 우아함입니다. 그의 여신들의 우아함도 [오페라 극장 배우이자 유명한 창녀인] 데샹의 우아함이 고요. 그의 풍경화에서 평원을 죄다 뒤져도 풀잎 하나 못 찾을

24) *Salon de 1761, op. cit.*, p. 120. 강조는 필자

겁니다. 게다가 오브제들이 여기저기 아무렇게나 뒤죽박죽 엉켜있어, 이것은 지각 있는 사람의 그림이라기보다는 **광인의 꿈을 그린 것 같습니다.**²⁵⁾

이 그림은 **섬망의 이미지**입니다. 오른편 전면부에는 언제나 그렇듯이 목녀 카티농 혹은 파바르가 왼쪽 눈을 심하게 충혈된 채 누워 자고 있습니다. 왜 이렇게 습한 곳에서 자고 있는 걸까요? 그녀의 품에는 새끼 고양이 한 마리가 있습니다. (...) 이 잠자는 여인 바로 앞에는 목동이 서서 그녀를 바라보고 있습니다. 투박한 작은 장애풀이 이 둘을 갈라놓고 있습니다. 그는 한 손에는 꽃바구니를, 다른 한 손에는 장미 한 송이를 들고 있네요. 지금, (...) 이 여농(女農)의 품 안에서 새끼 고양이는 뭘 하고 있는 겁니까? 그리고 농부의 손에 들린 장미 한 송이는 진부하기 짝이 없지 않나요? 게다가 이 열간이는 왜 몸을 숙여 자기 앞에 있는 여인의 입술에 입맞춤하지, 아니 그 생각도 하지 않나요? (...) 이전 그림과 같이 오브제들이 뒤죽박죽 널려있어 혼란스럽고 색깔도 엉망입니다.²⁶⁾

이 비평들의 방점이 어디로 향하고 있는지 결정하기에 앞서, 우리의 관점에서, 디드로의 철학과 미학을 고려하였을 때 짚어봐야 할 것들이 있다. 먼저 세 개의 평가에서 볼 수 있는 혹평은 하나 같이 자연의 모방이 안 되었음을 겨냥한 것이고, 존재와 사물이 제 표현과 자리를 찾지 못해 발생한 진실다움의 부재가 그 원인이다. 디드로의 눈에 거슬리는 이 결함은 한 마디로 존재와 사물이 그렇게 되어야만 한다는 당위성의 위반이다. 하지만 부세의 그림이 줄곧 범하고 있는 이 위반에는 하나의 역설이 숨어 있음을 부정할 수 없다. 이 위반은 “악덕”으로 비유될 수 있을 터인데, 두 가지 층위에서 해석할 수 있겠다. 먼저 그것은 『1759년 살롱』에 소개된 카를 방로 Carle Vanloo의 「목욕하는 여인들 *Baigneuses*」에 대한 디드로의 비평

25) *Salon de 1765, op. cit.*, p. 54. 강조는 필자

26) *Ibid.*, pp. 61-62. 강조는 필자

에서 고찰할 수 있는 의미다. “이 그림에는 관능적 쾌락이 있습니다. 맨발에다, 양 허벅지, 젖가슴, 엉덩이가 그대로 보이네요. 우리의 시선을 붙잡아 두는 것은 이 예술가의 재능이라기보다는 우리의 악덕입니다”²⁷⁾ “우리의 악덕”은 말할 것도 없이 풍속의 타락이라는 그 시대의 현상이다. 시대의 악덕은 시대가 드러내고 싶지 않은 진실이었고, 그 현실 속에 감춰진 또 하나의 현실이었다. 디드로도 이러한 진실과 현실을 잘 알고 있었다. 그래서 부세와 방로가 그림 속에 드러난 주관성이 풍속의 타락은 곧 사회체의 해체라는 위험을 인식하였던 이 철학자의 윤리적 문턱을 넘기는 어려웠을 것이다. 그러나 이 “악덕”이 디드로의 시선을 끈다. 그것의 순기능이 철학자의 정신과 감정의 특별한 반응을 얻었기 때문일 것이다. 다시 말해, 이 소설가가 나중에 『라모의 조카』에서 라모를 통해 시대의 각종 악덕을 악으로 고발하게 될 것처럼, 부세는 시대의 악덕을 그림으로 표현하였으니 이 비평가의 입장에서는 고발의 형식이 되어 이목을 집중시킬 만하였을 것이다. 이때 “악덕”은 감추어야 할 문제가 아닌 드러내야 할 진실이 된다. 그래서 「앙젤리크와 메도르」에서와 같이 한편으로는 인물들의 서사성과 진실들을 차단할 수 있었지만, 다른 한편으로는 부세의 그림들에서 나타나는 에로틱한 주제들과 형상들의 시니피앙이 그 고발적 효과를 충분히 쏟아낸다고 할 수 있겠다.

둘째, 로코코적 표현 형식으로 형식화됨과 동시에 제 자리를 벗어난 상태 그대로의 형상들도 이러한 부정성의 틀에 고스란히 갇혀 있는 것 같지 않다. 디드로는 “지각 있는 사람”의 눈에는 보이지 않을 형상들의 물질성을 자신만의 시선으로 표현하고 있기 때문이다. 『1761년 살롱』에서 이 물질성은 “마음에 드는 악덕”²⁸⁾으로 은유된

27) *Salon de 1759, op. cit.*, p. 92.

28) 사실, 『1761년 살롱』의 인용문에서 디드로가 “모방할 수 없을” 정도로 과장된 부세의 상상력을 비판하고 있음은 물론이다. 하지만 디드로란 미학자의 입장에서 상상력의 빈곤은 예술가의 무능이란 공식이 성립한다. 이 화가의 상상력이 “희귀하고, 도를 넘지만”, 바로 그러한 이유로 그 “악덕”은 디드로의 마음을 사로잡는 매력을 발산한다. 거의 전 학문 분야에서 상상력의 힘을 통한 그 진보를 믿었던 디드로는 부세의 상상력이 지닌 잠재적 가치에 대한 믿음을 그렇게 표현하고 있다.

다. 이것이 “마음에 드는 악덕‘인 것은 그저 보는 주체로서의 평범한 지각으로는 포착하기 어렵고, 그와는 다른 재능을 지닌 누가 포착한다고 하더라도 편의적으로 만들어 상용하는 언어만으로는 그 표현에 한계가 있지만, 그래도 그러한 이유로 인해 표현되는 순간 형식화와 관념화를 극복하는 구체성으로 자리 잡기에 아름다울 수 있기 때문일 것이다. 그래서 “모방할 수도 없고”, “희귀하고 도를 넘지만”, “상상력과 미학적 효과와 마법과 재능이 넘쳐나는” 디드로의 이 에크프라시스는, 그림은 현실만큼 아니 그 이상으로 떨리고 창조되는 표현을 만들어야 한다는 디드로식 아름다움의 의미에 부합하는 이 로코코 화가의 독창적 재능을 인정했다는 뜻이다²⁹⁾. 1761년의 이 에크프라시스는 1765년에 오면 “광인의 꿈 le rêve d'un fou”, “섬망의 이미지 l'image d'un délire”로 그 의미작용이 진화한다. 주지하다시피, “광인의 꿈”과 “섬망”은 디드로의 미학에서 예사로운 표현이 아니다. 무엇보다도 이 두 표현은 디드로의 “천재”론에서 빈도 높게 사용되는 시적 이성과 창의성의 다른 말이다. 아름다움을 추구해야 하는 예술가를 비평하면서 사용하였기에, 한편으론 그 본래적 의미에 닿는 부정성을 부정할 수는 없겠으나, 다른 한편으론 “천재”란 미학적 존재의 창조성, 인간적 현실의 경계를 확대하는 그의 자유로운 정신을 암시하려는 그 의도 또한 부정할 수는 없겠다. 정상현이 분석하였듯이, 이 두 에크프라시스는 “1754년의 『자연해석에 대한 사색』에서 다이모니온 démon familier으로 표현되는 신기 어린 열광이자 자연을 투시하는 힘으로 간주되었으며, ”자연의 장엄한 무질서를 해석하는 주술정신“이자 ”자연을 모방하여 이상적 모델을 창조하는 예술가의 해안의 감각“⁽³⁰⁾으로 정의되었다. 부세의 그림들

29) 『1763년 살롱』에서 디드로는 이 화가의 “진귀한 재능”을 인정한다. 물론 이 비평가는 화가의 “재능”을 해치는 상기의 결합에 대한 아쉬움을 함께 적고 있다. “Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare.”(Salon de 1763, op. cit., p. 195. 강조는 필자)

30) 정상현, 「디드로의 큰 사람-천재와 기인」, 『한국프랑스학 논집』 제 44집, 한국프랑스학회, 2003. 11, p. 301.

은 결국, 디드로의 진실에 배치(背馳)되는 숨 막히고 어수선했던 분위기 속에서도 거부할 수 없는 생명감이 솟아나고 그 환경을 마련하는 몽상이 생산됨으로써 그림의 독창성과 새로움이 투시되고 있다고 할 수 있다. 즉, 진실이 존재하지 않아 아무런 의미를 발견할 수 없는 결합의 장소에서도, 이 현실적 제약의 조건을 넘어서는 ‘다른’ 의미가 움트고 있다. 눈에 보이는 voir 것이 아닌, 집중된 정신이 응시하여 regarder 찾아낸 ‘세계’는 현실에서 알려진 제반 조건의 밖에 존재하는 다른 조건을 만나 비평가에 의해 그 울림을 얻고 있는 것이다. 부세의 그림은 “광인의 꿈”처럼 어이가 없고 질서가 없지만, “광인의 꿈”처럼 안정과 나태를 뒤집고 생겨난 새 질서를 통해 주어진 질서를 재확인하게 한다. 그의 그림에 내재한 “섬망의 이미지”는 형태가 불분명하여 그려내기도 설명하기도 어렵지만, “섬망의 이미지”는 『달랑베르의 꿈』의 의사 보르되 Bordeu의 섬망의 언어처럼 의식 혹은 무의식의, 생각의 끝닿는 곳을 보여주며 시대가 저어하고 시대를 앞서가는 새로움을 창조한다. 이 결합이 아닌 결합의 장소가 곧 부세 회화의 진의가 살아나는 곳이 아닐까? 보이지 않는다고 없는 것이 아닌 이 세상을 구성하는 물질처럼, 부세 그림이 자극하는 상상력은 철학자에게 보이지 않는 것의 존재를 보게 하였다.

따라서 크리스티앙 미셸의 정의처럼, “부세의 마법이 생경한 소재들로 주의를 끌고 있기 때문에 비난의 대상”³¹⁾이라고 결론지을 수는 없는 일이다. 이 화가가 시대의 문화적 기호를 넘어서, 모든 계산과 상식을 넘어서는 새로움과 아름다움이라는 예술가의 몫을 창조하는 “마법사 magicien”가 아니라, 그저 손재주와 눈속임으로 사람들을 현혹하는 “마술사 prestidigitateur”³²⁾로 정의하는 것도 지나친 단정이다. 우리의 관점에서, 부세의 마법에는 그림의 문법적 질서를 뒤흔드는 부세만의 감각의 표현이 내재하여 있음을 간과할 수 없다. 디드로가 부세의 모자람을 채울 수 있는 교훈을 샤르댕에게서 찾으

31) Christian Michel, 《Le peintre magicien》, *Le goût de Diderot*, Paris, Édition Hazan, 2013, p. 254.

32) *Ibid.*, p. 238.

려고 했을 때, 이 비평가에도 우리와 같은 믿음이 있었음을 부인할 수가 없다. 그의 친구였던 그림 Grimm에게 전언하는 샤르댕의 교훈을 들어보자.

여보게, 내 가혹한 심미안이 이 자에게 더 관대할 거로 생각하나? 전혀 아닐세. 내 마음속에서 외치는 그 소리가 들린다네. 살롱전에 맞지 않아, 살롱전에 맞지 않는다고. 내가 이 자에게 샤르댕의 교훈을 되풀이해봤댔자 아무 소용이 없다네 : “좀 차분했으면, 좀 차분했으면.”..³³⁾

부세에게 필요한 “차분함 de la douceur”은 한 마디로 디드로의 미학에서 유기적 “통일성 unité”의 실천적 요구를 다르게 표현한 것이다. 여기에는 형상의 기운을 보이는 것과 보이지 않는 것에서 찾아야 한다는 이 비평가만의 미의식이 담겨 있음은 물론이다. 다시 말해, 이 “차분함”은 형상이 지닌 자연의 진실을 조화로움과 그 기운이 화폭의 여백에까지 미치는 힘으로 표현하는 화가만의 “마법”이라 하겠다. 디드로가 동석하여 샤르댕의 그림 앞에 선 그뢰즈도 이 정물 화가의 자연이 내뿜는 기운에 매료되어 침묵으로 찬탄을 대신한 것은 주지의 사실이다. 화가가 자신의 세계관을 표현하기 위하여 ‘주관성’을 내세울 일이지만, 그것이 존재와 사물의 본질과 환경을 도외시하여 표현될 때, 왜곡과 결함으로 확인될 수밖에 없다는 이 비평가의 평가 기준이 그대로 적용된 교훈이라 하겠다. 여기에는 자연의 진실을 열망하는 비평가의 사실주의적 태도가 그대로 드러나 있음은 물론이다. 하지만 이 상상력의 비평가에게 자연은 다른 한편 발견의 장소이기 때문에, 그러한 태도 속에는 ‘발산의 열망’도 함께 하고 있다. 이 ‘발산의 열망’은 디드로의 의미에서 또 다른 예술적 가치다. 즉, 자연의 현실로부터 그 현실을 넘어설 ‘발산한 형상’의 발견을 시도하는 것인데, 여기에는 예술가가 현실의 경계를 확장하여 예술이 산책할 수 있는 경계의 부재를 욕망하는 비평가의 기대와

33) *Salon de 1765, op. cit.*, p. 61.

이상이 내재해 있다. 디드로는 부세에게서 이 현실 세계에 대한 창조적 반응을 분명히 보았기에, 샤르댕에게서처럼 이 예술적 가치에 자연의 진실이 들어서기를 희망하였던 것이 아닐까? 격년제로 열리는 살롱전에서 부세의 그림들을 보며 이러한 기대 지평에 자신의 시선을 집중하여 실험하였지만 기대 수준이나 그 이상의 것으로 변모하여 나타나거나 그 변모의 기미를 뚜렷하게 보이지 않아 실망감이 더욱 커서 해가 가도 비판의 강도가 약해지지 않은 것이리라. 샤르댕의 교훈은 부세에 대한 비판과 함께 아쉬움이 나오는 진실이다.

3. 샤르댕의 시각성 : 정중동(靜中動)의 아름다움

디드로는 『1765년 살롱』의 서문 격인 「내 친구 그림 Grimm 씨에게」에서 이 평생지기에게 그림을 보는 태도 혹은 그림의 아름다움을 ‘발견’하는 방식에 대해 빗을 졌다고 전한다. “그대가 내게 제안했던 과업은 화폭을 내 두 눈으로 뚫어지게 쳐다보라는 것이었지.”³⁴⁾ 이 서문에서 곧이어 소개되고 그 주된 내용인 샤르댕의 살롱전 연설문의 한 대목에서는 이 방식이 그 맥락을 달리하여 강조되고 있다. “눈이 자연을 응시하는 태도를 익히도록 해야만 합니다.”³⁵⁾ 주체와 대상이 각각 다르지만 서로 동의어인 전자의 “뚫어지게 쳐다보다 fixer”와 후자의 “응시하다 regarder”라는 동사의 의미가 디드로가 주장하고자 하는 중심 테제다. 즉, 주체의 수동적인 시각적 규범과 관성적 태도를 뛰어넘어, 자신의 시각에 질적인 변화가 올 때까지 사물을 지켜보는 역량의 길을 내야 한다는 미술비평가와 화가의 교훈이 담겨 있다. 이 교훈이 예술가와 비평가가 각기 해야 할 표현의 가장 원천적이고 근원적일 수 있는 방식이라는 점에서 그 둘 사이의 관계를 이렇게 정리할 수 있겠다. 화가가 관찰하고 발견하여

34) “C’est la tâche que vous m’avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile (...). J’ai donné le temps à l’impression d’arriver et d’entrer. J’ai ouvert mon âme aux effets, je m’en suis laissé pénétrer.”(*Salon de 1765, op. cit.*, p. 21).

35) “Il faut apprendre à l’oeil à regarder la nature”(Ibid., 23).

화폭에 시각화한 자연을 비평가가 그 화폭을 응시하여 발견하고 읽어나가야 한다는 의미다.

예술가와 미술비평가 모두에게 필요한 관찰은 현실 너머에 있는, 현실보다 더 현실적인 실재(實在)를 발견하고자 하는 행위 그 자체다. 이 행위는 이론적 제약에서 해방된 시선의 자율적 실행이다. 이 실행은 화폭 안에서 어떤 선택지를 찾는 것으로 시작한다. 어쩌면 우연적일 수 있는 이 만남은 형상들이 지닌 기호의 의미를 그 시선의 자율성을 통해서 고정성에서 탈피시킨다. 이때 그 변형의 가치가 진실로 향하는 역설이 되고, 재현이라는 회화의 고전적 개념이 깨진다. 다시 말해 보이는 자연의 직접적 재현 대신 상징의 다양한 형식 속에 은폐된 실재를 발견하고자 하는 행위다. 오감만을 유희하는 현실은 진정한 현실 곧 실재의 작은 조각에 지나지 않기에 그것을 그저 그대로 묘사하는 것은 이제 예술이 지양해야 할 평범한 규범임을 말하는 것이리라. “회화는 두 눈을 매개로 영혼에 도달하는 예술이다. 예술적 효과가 두 눈에서 멈춘다면, 화가는 이제 막 길에 접어들었을 뿐이다.”³⁶⁾ 눈이 가시적인 것의 파악에 머문다면, 시선은 가시적인 것의 통일적 의미를 해체하려 한다. 디드로에 따르면, 이 해체는 관찰의 깊이와 넓이를 확보해 나가는 시선에 내재한 상상력의 몫이다. “내 생각에, 눈과 상상력은 거의 영역이 동일하거나, 그와는 반대로 상상력의 영역이 눈의 영역과 반비례 할 수 있다.”³⁷⁾ 눈에서 시선으로의 이동은 그래서 어떤 공간으로의 편력이며, 그 거리의 이동에서 상상력을 통한 변형이 생산되고, 이러한 행위의 반복에서 변

36) “La peinture est l’art d’arriver à l’âme par l’intermédiaire des yeux. Si l’effet s’arrête aux yeux, le peintre n’a fait que la moindre partie du chemin.”(*Ibid.*, p. 226). 디드로는 이 시선의 권리를 1766년의 『회화론』과 『1767년 살롱』에서 계속해서 강조하고 있다. “Il me faut du plaisir pur et sans peine; et je tourne le dos à un peintre qui me propose un emblème d’un coup d’oeil.”(*Essais sur la peinture, op. cit.*, p. 54) ; “(...) la peinture est l’art de parler aux yeux seulement? ou celui de s’adresser au coeur et à l’esprit, de charmer l’un, d’émouvoir l’autre, par l’entremise des yeux.”(*Salon de 1767*, p. 164).

37) *Salon de 1767*, p. 343.

형된 것의 변형이 재차 생산된다. 이렇게 축적된 시선의 경험으로, 필립 데앙의 고찰처럼³⁸⁾ 그림은 언제든지 그 다양한 해석 가능성을 열며 그 결과 의미가 넘쳐나고 분산될 수 있으며, 그 형상들에게 고유의 의미와는 반대되는 해석이 내려질 수 있다.

디드로가 『살롱집』에 소개한 샤르댕의 여러 점의 정물화 중 이러한 해석학적 실천을 적용할 수 있는 작품은 1763년 살롱전에 출품된 「가오리 *La Raie*」(그림 2)가 대표적이다. 이 화가에게 색채의 마술사란 별명을 결정적으로 안겨 준 이 작품과 그 동일선상에 올라 있는 「올리브 병이 있는 정물 *Le bocal d'olives*」 대한 디드로의 비평을 함께 읽어보자.

이 분은 화가인데, 색채에 능한 화가입니다. 이번 살롱전에는 샤르댕의 그림들이 여러 점 소개되었습니다. 이 그림들은 거의 모두 식기류와 과일들을 표현하고 있습니다. 이건 **자연 그 자체**입니다. 이 물건들은 **화폭 밖에 있는 것들**이며, **눈속임을 하여 진짜처럼 보입니다.**

계단을 오르면서 볼 수 있는 이 작품은 특히 주목할 만합니다. 예술가는 탁자 위에 오래된 중국산 자기 단지 하나, 비스킷 돌, 올리브로 가득 찬 병 하나, 과일이 담긴 바구니, 포도주가 반쯤 찬 컵 두 개, 파이 하나와 오렌지 하나를 올려놓았습니다.

다른 화가들의 그림들을 보기 위해서는, 두 눈 구실을 하는 무엇인가가 더 필요할 것 같은데, 샤르댕의 그림들을 보기 위해서는 그저 **자연이 제게 선사했던 그리고 사용하라고 주었던 제 두 눈을 간직하고 있기만 하면 됩니다.**

제가 제 여식에게 그림 공부를 시킨다면, 바로 이 그림을 살 것입니다. 저는 제 여식에게 이 그림을 모사하고, 또 모사하라고 말할 것입니다. 어쨌든 자연보다 모사하기에 어려운 것은 없을 겁니다.

이 자기 단지는 자기로 되어 있으니까요. 이 올리브들은 이

38) Philippe Déan, *Diderot devant l'image*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 293.

것들이 담겨 있는 액체에 의해서 눈과 분리되었을 뿐이니까요. 이 비스킷들은 집어서 먹기만 하면 되니까요. 이 오렌지는 까서 즙으로 짜고, 이 포도주잔은 들고 마시면 되니까요. 이 과일들은 껍질을 벗기고, 이 파이는 칼로 잘라 먹으면 되니까요.

(...) 오 샤르댕. 그대가 팔레트에 개어 놓은 것은 흰색도 붉은색도 검은색도 아닙니다. 그대가 그대의 붓끝으로 포착해서 화폭 위에 가져다 놓은 것은 그 오브제들의 바로 그 실체 substance고, 공기고 빛입니다.

나의 여석이 이 그림을 모사를 하고 나면, 이 거장의 「껍질이 벗겨진 가오리」에 전념하라고 할 것입니다. 이 오브제는 불쾌함을 줍니다. 하지만 이것은 물고기의 살 그 자체고, 거죽이며, 피입니다. 이 오브제의 [실제] 모습도 이와 다르지 않을 겁니다. 피에르 씨, 이 부분을 잘 봐주세요. 그대가 아카데미에 입성하게 되었을 때, 할 수만 있다면, 어떤 자연물이 주는 불쾌함을 재능을 통해 구체화하는 비결을 터득하세요.

거의 대개가 이 마법을 이해하지 못합니다. 그것은 바로 색깔 층, 즉 칠한 데에 겹쳐서 몇 겹을 더 칠하는 덧칠입니다. 그리고 그 아래층에서 위층으로 발한작용을 하는 효과가 발생합니다. 예전에는 캔버스에 입김을 호호 불어 넣어 생긴 증기 같은 것이라고 했습니다. 어디에서는 캔버스에다 흩뿌린 가벼운 거품 같은 것이라고 했습니다. (...) 가까이 다가가 보세요, 모든 것이 뿌옇게 보이다가, 납작해지다가, 사라질 겁니다. 멀찍이 떨어져 보세요, 모든 것이 새롭게 만들어지고 재생될 것입니다.³⁹⁾

정물은 ‘죽은 자연 la nature morte’, 즉 그림의 형상들은 죽음이란 단일한 정체성을 부여받는다. 하지만 비평가는 생명의 정지로 그 형상들을 고정하지 않는다. 「올리브 병이 있는 정물」의 화폭 안에 표현된 형상들은 “화폭 밖”의 살아 있는 자연의 산물 la nature vivante

39) *Salon de 1763, op. cit.*, pp. 219-220. 강조는 필자.

로 인식되며, 화가의 색채가 그 절대적 요인으로 결정된다. ‘주검’을 ‘생명’으로 바꾼 그 마법으로 인해 자연의 모방이란 개념과 ‘창조’란 개념이 동일 선상에 선다. 샤르댕은 자연에 이미 존재하는 오브제들을 모방하는 화가이자, 그것들을 각각의 자리에 배치, 배열하는 자이며, 새로운 오브제를 창조하는 창조자가 되는 것은 바로 이때다. 이 화가의 마법은 「가오리」에서 그 절정에 이른다.

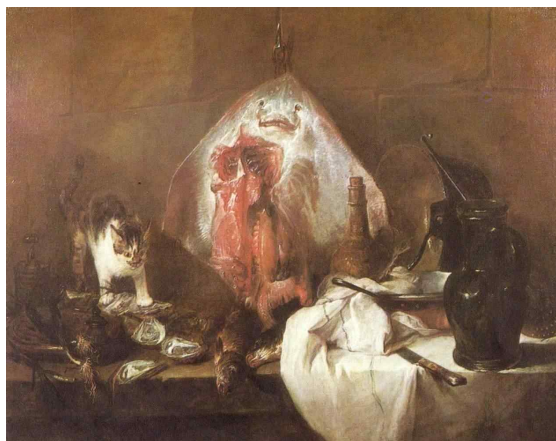


그림 2 샤르댕 : 「가오리」

「가오리」의 마법은 “어떤 자연물이 주는 불쾌함을 재능을 통해 구제하는 비결”이다. 이 “자연물”은 이 물고기의 해체된 복부와 그 안에서 밖으로 튀어나온 내장의 비유적 표현인데, 모든 비평가가 동의하고 있듯이, 여성의 성기를 은유한다. 디드로다운 발상이다. 죽음을 알리는 홀러내린 내장들이 여성의 성기를 상기시키며 “불쾌함”을 유발한다. 그러나 이 불쾌하고 불편한 감정은 디드로의 시선이 포착한 샤르댕의 “재능”에 의해 사라진다. 이 “재능”은 화가가 사용한 시적 “색깔”이라는 디드로의 믿음이다. 이 “색깔”이 마법을 발휘한다. 그것이 마법인 것은 인간 이성으로는 설계하기도 포착하기도 힘겨운 세상의 부단한 변화를 표현하고 있기 때문이다. Raie-magie로 성립되는 애너그램의 영향력이 작동한 것일까? 이 마

법은 이 미술비평가 고유의 미학적 사유다.

디드로의 시선이 머문 곳은 확실히 붉은색이 지배하고 형언할 수 없는 깊이이며 흥측하게 노출된 성기의 영역이다. 그 깊이는 “덧칠”에 의해 형성되고, 이 덧칠의 두께와 그 불투명함과 질료인(質料因)의 운동이 이 색깔의 힘을 낸다. 이 힘을 증거하는 것이 덧칠의 “아래층에서 위층으로” 순환하는 “발한작용”이다. 땀의 생성과 사라짐의 운동이 발한작용이듯, 그 덧칠된 층위 내부에서 눈에 보이지 않는 운동이 일어나고, 운동의 계속성은 마치 땀처럼 색깔을 차츰 점으로 축소하여 사라지게 한다. 곧이어 다른 색깔들이 태어나고 재차 사라지는 연속적인 순환이 일어난다. 색깔의 출현과 사라짐이 비평가의 시선에 마법처럼 생성되고 그것들이 무엇을 하는지 그에게 무엇을 말하는지 그가 응시하고 대답한다. 색깔 자체에서 발생하는 에너지는 이미 그 색깔을 과거의 것이 아닌 현재 진행형의 생명으로 만든다. 디드로에게 색깔은 이렇게 고정된 사물이 아닌 시시각각 변하는 사물이 된다. 색깔의 출현과 사라짐으로 인해 오브제의 정체성도 그 변화가 불가피하다. 이 점에 관한 르네 데모리스의 분석을 들어보자.

주어진 순간에, 오브제는 눈에 보이는 그 순수한 외관만 드러낼 뿐이다. 그 본질은 우리와 관계가 없기 때문에, 우리가 그 오브제에 대해 지니고 있는 지식으로 우리가 보고 있는 그것의 가치를 높이려고 하는 것은 무용한 일이다. 그것을 보는 시각의 가능성은 무궁무진한데, 그러한 행위를 한다고 하면 어떤 시각 하나에 혜택을 주는 일이 될 것이다. 그 어떤 시각도 오브제의 최근 현실을 포착했다고 말할 수 없으므로, 그 시각 하나하나의 상상의 시각과도 같다.⁴⁰⁾

색깔의 무한한 운동으로 스스로 형상을 만드는 순간은 캔버스에

40) René Demoris, 《La nature morte chez Chardin》, *Revue d'esthétique*, volume 22, 1969, p. 374.

재현할 수도 없으며, 지식과 삶에 대한 불확실성을 경험하는 순간이다. 이 순간은 회화작품의 모방적 일관성을 끊어내는 보편적 운동을 표상하는데, 한 마디로 시각적 재현이다. 그림에 내재 된 이러한 현상 안에서 형상은 가시성을 벗어나며, 유동적이고, 불안정하며, 질서를 부여할 수 없는 흔들리는 장소가 된다. 잠재적 상태의 자기 동일성을 지닌 이 형상은 그래서 단일하고 최종적인 시니피에를 얻지 못한다. 삶과 죽음을 관통하는 색깔은 이제 모든 고정된 형상을 형상가능성 *figurabilité*으로 치환하는 변형자가 된다.

비가시적인 색의 운동을 “상상의 시각”으로 재현하여 죽음으로 고립된 정물의 형상을 살아있는 것으로 부활시킨 샤르댕의 「가오리」는 예술의 재현적 질서, 시각적 질서에 어떤 새로운 인식을 가져다준다. 예술의 목표와 아름다움은 마치 보이지 않는 것을 시각화하고, 죽음을 생명으로 되돌리는 창조적 질서를 만드는 데 있다고 말하는 것 같다. 보이지 않는 것을 보인다고 말할 수 있는 순간이며, 모순되는 것들이 지양되는 시점이다. 예술작품이 그 순간을 실제로 누리는 것이 아니라고 하더라도, 그 표현이, 죽음을 잠재적인 존재 방식을 기술하는 개념으로 성립시키며, 이 죽음이 생명의 지층을 뚫고 어떤 육체, 살을 취할 때, 그것을 다시 생명의 재현이라 명명할 수 있을 어떤 경계의 시간에 솟아오르는 건 사실이다. 이러한 의미에서, 샤르댕과 디드로는 그 전망 속에 예술이 있다고 주장하는 화가라고 말할 수 있다. 확실히 이 둘은 회화적 상상력을 통해 어떤 특별한 감수성 *sensibilité*⁴¹⁾으로 그림의 형상을 해체하고 다시 그 너머의 형상을 생성시키는 기획을 했던 것이다.

이러한 관점에서 샤르댕의 「가오리」는 “시각성”의 현대성의 고전이라 말할 수 있을 것 같다. 이 그림이 당대에 무슨 회화적 스캔들을

41) 『자연해석에 대한 사색』과 『달랑베르의 꿈』에서의 정의를 참조한다면, 감수성은 생명, 즉 생산되고, 재생산되는 힘, 다양한 형태를 낳을 수 있는 힘, 한 마디로 창조력이다. 디드로의 생물학적 유물론의 관점에서 보면, 생명이란 새로운 형태를 끊임없이 만들어내는 창조행위, 항구적인 변형행위다. 그래서 이 감수성은 특히 천재라고 명명될 수 있는 예술가들, 디드로의 관점에서, 예를 들면 베르네와 샤르댕의 전유물이었다.

일으킨 것은 아니었지만, 디드로식의 비평은 분명히 그 스캔들이 될 만했다. 고정된 사물인 그림이 땀을 내며 숨을 쉰다는 것은 생명체처럼 살아 있다는 것인데, 거기다가 덧칠에 의한 무한한 형상가능성이 제기된다는 것만으로도, 이 그림은 벌써 두 세기 뒤의 들뢰즈의 프랜시스 베이컨에 대한 해석과 디디-위베르만의 이미지 해석을 예고하고 있기 때문이다. 이 현대 철학자와 미술사학자는 각각 철학적 통찰력과 은유와 상징의 깊이로 선대의 감수성을 말했다. 들뢰즈가 디드로 비평의 영향을 받았다는 직접적인 증거는 없지만, 그가 고찰한 베이컨의 머리 시리즈와 자화상 시리즈는 「가오리」의 색채 운동의 핵심과 그 결을 같이 한다. 디드로가 샤르댕의 그림에서 발견한 것이 자연의 운동이었다면, 들뢰즈는 베이컨의 그림에서 “사실관계”⁴²⁾를 발견한다. 이때 “사실”은 그림 속의 오브제가 모두 잠재상태의 형상, 형상가능성의 상태에 있다는 것을 내포한다. 그것은 구상이나 삽화가 아닌 형상들 사이의 관계이며 그래서 형상에 내재한 다양한 모습의 변화가 창조될 수 있다. 사실관계의 실체는 한 마디로 현실적 층위의 재현⁴³⁾ 거부다. 베이컨 인물들의 형상이 일그러지고 뒤틀려있으며 뭉개지고 흘러내리는 살로 된 이유이다. 이는 재현의 고정성을 탈피하여 우리의 두 눈으로는 포착하기 어려운 신체의 특히 얼굴의 미세한 움직임, 그 떨림을, 그 운동 상태를 캔버스에 표현하려는 그의 회화적 전략이자 기법이다. 그 결과 고정된 것으로 보이는 그림은 잠재성의 층위에서 여전히 계속된 떨림의 운동을 하는 것으로 파악된다. 현실태와 잠재태는 이렇게 차원을 달리하면서 공존하는 관계로 성립하고, 그림 안의 형상은 그림 밖의 시선으로 감각되면서 그 내재한 변화의 자유를 누린다. 그림 안에서 축소된

42) Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Édition du seuil, 2002, p. 13 ; 『감각의 논리』, 질 들뢰즈 지음/하태환 옮김, 서울, 민음사, 2008, p. 14. 이하 각각 *Logique de la sensation* ; 『감각의 논리』로 표기.

43) “구상적인 것 혹은 재현이란 사실은 한 이미지가 보여준다고 여기는 대상과 그 이미지 사이의 관계를 내포한다. 하지만 재현은 또 구성된 총체 안에서 한 이미지가 다른 이미지들과 맺고 있는 관계도 내포한다. 이때 각각의 이미지는 물론 자기가 지칭하는 대상이 있다.”(*Logique de la sensation*, p. 12 ; 『감각의 논리』, p. 13)

형상의 제한적 의미가 새롭게 생성하는 새로운 의미로 해석되어, 비평가는 삼화적이고 구상적인 해석에서 해방된다.

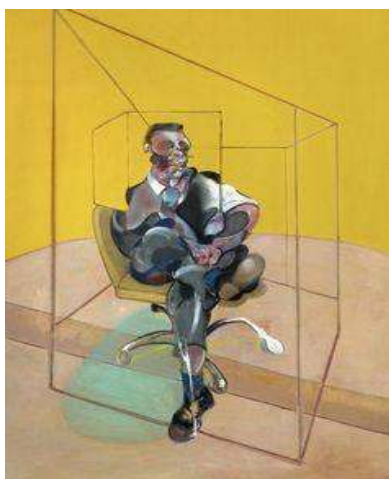


그림 3

베이컨: 「뤼시앵 프로이드의 초상 연구」

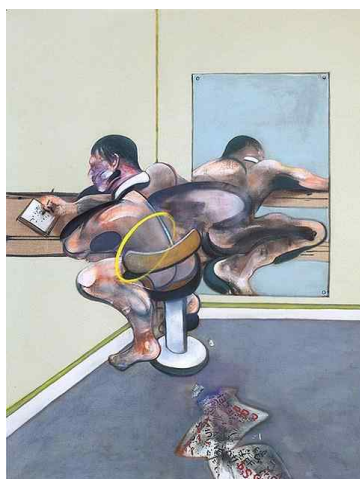


그림 4

베이컨: 「거울에 비친 글쓰는 형상」

현실태-잠재태-현실태-잠재태의 이 무한반복 속에서의 운동을 들뢰즈는 “디아그램 *diagramme*”이라고 정의했다. 디아그램은, 들뢰즈에 따르면, 그림을 그리기 전의 화가의 구상적인 소여들, 클리셰를 지우기 위한 베이컨의 전략을 총체적으로 가리키는 개념이다. 좁은 의미에서는 베이컨이 인물들의 “입을 길게 늘어뜨리고, 이 입이 머리의 한쪽 끝에서 다른 쪽으로 가게 하거나, (...) 머리의 한 부분을 술, 비, 스펀지, 형겔으로 문지른”⁴⁴⁾ 결과이다. 넓은 의미로는 디드로의 유물론적 존재론의 핵심인 감수성과 맞닿는 “회화가 보여주는 세계 전체의 생명 운동이다.”⁴⁵⁾ 그러니까 “디아그램은 비의미적이고 비재현적인 선들, 영역들, 흔적들 그리고 얼룩들이 작동하는 전

44) *Logique de la sensation*, p. 94 ; 『감각의 논리』, p. 116.

45) 최영송, 『질 들뢰즈의 『감각의 논리』 읽기』, 서울, 세창미디어, 2019, p. 110.

체이다. (...) 일종의 혼돈이며 대재난이다. 그러나 또한 질서 혹은 리듬의 짝이기도 하다. 이것은 구상적인 소녀에 비하면 격렬한 혼돈이지만, 회화의 새로운 질서와 관련해 보면 리듬의 짝이다.”⁴⁶⁾ 그것은 “들뢰즈 존재론의 핵심인 잠재적인 것”으로, 이미지의 자체적 운동으로 무한한 떨림을 반복하는 “조각적 회화를 통해 캔버스의 표면과 깊이 전체가 하나로 통일되어 있음을 보여주고 있다.”⁴⁷⁾ 마치 흘러내린 내장부의 덧칠을 통해 표면과 깊이의 한 없는 간격이 표현되고 색채의 뉘앙스로 재현된 것의 이면의 깊이가 표현되는 「가오리」처럼, 그 결과 그 깊이를 알 수 없는 그림의 그물망 안에 자신을 유기하는 시선의 주체처럼.

감수성-디아그램은 디디-위베르만에 오면 시각성이란 표현으로 그 의미가 전달된다. 가시성과 대립하는 시각성은 이미지의 또 다른 존재 방식이다. 도상학적 층위에서 가시성이 우리가 예술작품에서 볼 수 있는 상징적인 구조라고 한다면, 그 예술 이미지를 보는 시선은 그 가시성의 관점을 바꿀 수 있는데, 이것이 시각성이다. 다시 말해, 우리가 그림의 오브제에 대해서 알고 있는 지식만으로 그 의미작용을 한정하는 것이 아니라, 거기에 사용된 물감 등의 재질의 작용에서 비롯한 비가시적인 어떤 현상도 그 의미작용에 강한 생명력을 불어넣을 수 있다는 것이다. 그래서 시각성은 딱 잘라 말하기 어려운 잠재적인 현상이다. 이것을 설명하기 위한 하나의 예로 디디-위베르만은 프라 안젤리코 Fra Angelico의 「수태고지 *Annonciation*」(그림 5)를 제시하며 『이미지 앞에서』의 첫 시작을 알린다. 시각성과 관련하여 우리의 이론가가 주목한 것은 이 그림의 배경이 되는 벽의 색깔과 재질이다. 방 안쪽의 회반죽 색의 흰 바탕은 두세 개의 옅은 색깔로 얼룩져 있는데 이 색채가 미묘한 뉘앙스를 뿜어내고 있으며, 이것에 비친 빛이 우리의 시선을 감싸면, 우리의 두 눈은 그 순백색으로 인하여 거의 아무것도 보지 못한다.⁴⁸⁾

46) *Logique de la sensation*, pp. 95-96 ; 『감각의 논리』, p. 118.

47) 최영송, *op. cit.*, p. 177.

48) 『이미지 앞에서』, p. 21.



그림 5 프라 안젤리코 : 「수태고지」

디디-위베르만은 이 상태에서 천사와 성모 마리아 사이에 눈에 보이지 않는 무엇인가를 감지하며 이렇게 정리한다.

응시해 보자. 거기에는 흰 바탕의 재질이 있으니 아무것도 없는 것이 아니다. 그것이 무엇인지 알 수는 없지만 우리에게 감지되고 있으니 그것이 아무것도 아닌 것이 아니다.(...) 전시된 혹은 형태가 있는 오브제의 의미에서 본다면 그것은 가시적이지 않다. 하지만 그것이 우리의 눈을 자극하고 있으니 비가시적인 것도 아니다. 아니 그 이상의 것을 하고 있다. 그것은 물질이다. 어떻게 보면 그것은 빛의 입자들의 물결이고, 다르게 보면 석회질 입자들의 혼날림이다. 이것은 회화 작품의 묘사에서 본질적이고 덩어리진 인자(因子)다. 우리는 이것을 시각성이라고 하겠다.⁴⁹⁾

49) Ibid., p. 26.

눈에는 보이지 않지만 눈을 자극하고 그래서 응시하다 보면 분명 하지는 않지만 시각에 무엇인가가 포착된다. 디디-위베르만은 이러한 상태를 이렇게 표현한다. “시각은 보다 *voir*와 응시하다 *regarder* 사이에서 찢어지고 *se déchirer*, 이미지는 재현 *représenter*과 현시 *se présenter* 사이에서 찢어진다.”⁵⁰⁾ 마치 까만 어둠을 뚫고 빛이 솟아 나면서 무로부터 사물들이 생겨나듯이, 이러한 찢김 속에서 알 수 없는 무엇인가가 작동하여 어떤 이미지가 응시자의 시각에 어른거린다. 그림의 고정된 이미지를 찢고 나오는 이 이미지는 곧 “형상화하는 형상 *la figure figurante*”⁵¹⁾이며 또 다른 형상가능성을 내포한다. 시각성은 곧 “응시를 통해서 일어나는 일시적이고 부분적인 사건”⁵²⁾이며, 그래서 “안젤리코의 흰 바탕은 재현의 세계의 경계 밖에서 두드러지고, 다른 것을 펼쳐 보이며, 다른 방식으로 그 응시자들을 붙잡는”⁵³⁾ 것이다. 들뢰즈식으로 말한다면, 이 잠재성은 구상적 재현의 불가능성이자 현실성의 층위에서 생명력을 발한다. 그래서 이 잠재성은 “가능한 의미들이 증대하고, 이 의미들이 교차하는 자리에 위치하고 있으며, 여기서부터 그 필연성을 획득하는 그것은 이 의미들을 압축하고 그 방향을 바꾸며 변화시킨다. 그래서 이것을 일종의 징후 *symptôme*라고 부를 수 있는데, 이 징후는 의미의 갈등 혹은 나무 모양의 갈래와 같은 의미의 연합들이 만나는 매듭이다.”⁵⁴⁾ 언제나 새로운 의미를 출현시키고 기존의 의미를 사라지게 하는, 그러니까 의미의 출현과 사라짐의 계속되는 변증법적 관계를 주재한다는 의미에서 징후는 “찢김의 가능태”이며, “가시성 속에서 시각성의, 재현 속에서 현존의 창조적 운동”이고, 결국 “그것이 우리에게 말하는 것은 번역되지 않고 해석될 뿐이며 그 해석도 끝이 없다.”⁵⁵⁾ 그래서 시각성은 지속적 운동을 통해 나타나는 현상이자 일시적이

50) *Ibid.*, p. 189.

51) *Ibid.*, p. 171.

52) *Ibid.*, p. 189.

53) *Ibid.*, p. 26.

54) *Ibid.*, p. 28

55) *Ibid.*, p. 195.

고 우연적인 사건의 반복이며, 잠재성의 층위에서 생성되는 징후로서의 이미지라는 정리가 가능하겠다.

잠재성과 운동과 형상가능성이라는 변화의 의미를 품고 있는 감수성-디아그램-시각성은 이렇게 그림 안 형상들의 생성 관계와 그 무한한 해석 가능성을 표현하고 있다. 이 표현으로 그림의 형상을 정의하는 도상학적 확실성이 사라지고 재현의 굳건함이 무너진다. 이것이 바로 디드로가 샤르댕의 「가오리」에서, 들뢰즈가 베이컨의 머리 시리즈와 자화상 시리즈에서, 디디-위베르만이 프라 안젤리코의 「수태고지」에서 발견하는 회화의 모습이다. 세 화가의 이 그림들의 형상과 의미는 여전히 생성 중이다.

4. 결론

디드로가 부세의 그림을 혹평한 것은 서로 관계를 설정하기 힘든 형상과 질료가 그림 안의 보편적 질서 혹은 구성으로 확립되었다거나, 그것들이 새로운 것을 생산할 수 없을 만큼 공간을 폐쇄적으로 만들고 있다는 데서 비롯하였다. 로코코 시대의 화풍을 따랐던 부세의 세계관이었지만, 그것이 존재와 사물의 생리를 도외시하면서까지 새로운 자리에 이식하는 것 또한 디드로에게 허황한 웅변과 수사와 같은 ‘악덕’으로 비추었을 것이다. 디드로의 예술 원칙이었던 자연의 모방에 대한 근본적인 역행이다. 하지만, 디드로는 부세 그림의 이 불균형 관계 속에서 이 화가만의 상상적 표현을 발견한다. 이 표현은 외부세계에 대한 재현이라기보다는 감각만이 포착할 수 있는 대상의 물성으로 새로운 감각적 영역을 열어젖히기 때문에 어떤 인과관계 속에서 유추 가능한 논리적 확실성을 배제한다. 소위 천재들만의 전유물일 수 있는 그의 이 “흔치 않은 재능”은 디드로의 관점에서 이 화가의 그림에 독창성을 부여하기에 충분한 시적 예술성이었다. 그러나 그의 감각과 상상력이 그림의 아름다움을 생성하는 자연의 부재 속에 묻히고, 샤르댕이 말하는 그 “차분함”의 결여가 해가 지나도 극복의 가능성이 보이지 않아서 디드로의 혹평이 멈추

지 않은 것 같다. 이 미술비평가의 아쉬움이 비치는 혹평으로 인해서 로코코 화가는 많은 연구자들의 관점에서 그저 그런 “마술사 prestidigitateur”에 머물게 되었다. 그에게도 혼치 않은 “마법”이 있었지만, 이 “마법”에는 샤르댕의 “차분함”이 투사되지 못하였기에, 디드로와 다른 연구자들로부터 진정한 “마법사 magicien”의 작위를 수여 받지 못한 것 같다.

자연에는 어떤 경계도 한계도 없지만, 회화는 자연의 어느 한 단면을 포착하여 그것을 주제로 삼아 표현한다. 그래서 이 표현에는 일정한 틀이 존재하며, 예술이 지닌 인위성의 흔적이 남아있기 마련이다. 하지만 회화가 이 조건의 제한을 넘어서는 표현을 할 때, 다시 말해 현재에도 계속해서 만들어지고 있는 자연의 제작에 관여하고 그 조건을 제공하는 그 세계에 대한 표현이 된다면, 그 회화는 진정한 자연의 모방, 아니 자연의 그 진실 자체가 될 것이 분명하다. 항상 사고의 자유를 꿈꾸는 시적 언어로 자신의 유물론적 세계관을 표현했던 디드로는 샤르댕의 정물화가 현실조건의 제한을 벗어나고 자연의 표상력이 지닌 운동에 기초하고 있음을 발견한다. 유한한 회화가 무한한 자연을 표현하는 형국이다. 그림의 형상이 뿔어대는 개별현상이 자연의 무한한 현상을 지시하는 것과 똑같은 의미의 깊이를 지닌다. 이러한 해석학적 실천은 이미지의 현시로 그 길을 열며, 그 결과 고전 미술의 재현적 의미는 파괴되고, 각각의 형상이 지닌 시니피앙의 의미는 그 통일성을 상실한다. 도상해석학이 누려왔던 지식이 이미지의 현시에 의한 다른 앎에 의해 찢기는 것도 이때다. 이 자연, 이 세상에는 영원한 것이 없다고 역설했던 이 유물론 철학자는 영국 체임버스 백과사전의 번역 작업을 자신이 구상한 해석체계로 바꾸어 유연하고 풍성한 백과사전적 지식의 열매로 굴절시키지 않았던가!.

이미지를 고정하여 강요하는 진리체계는 변화되어야 하는 당위성, 이미지 해석의 탈코드화와 탈중앙화 작업은 들뢰즈와 디디-위베르만에서도 읽힌다. 들뢰즈는 베이컨의 회화에서, 디디-위베르만은 프라 안젤리코의 회화에서 이 변화의 운동을 각각 디아그램, 시각성

으로 정의하며 코드화된 재현의 상투적인 표현들을 붕괴시킨다. 이 두 개념은 무한한 형상가능성을 내포하고 있기 때문에 지속적인 변형을 일으키는 운동으로 성립하며 그래서 항상 무엇이 “되기”이며 카오스적 질서이다. 이 질서 안에서 쉽 없이 명멸하는 변화된 존재는 언제나 현존이다.

디드로와 샤르댕, 들뢰즈와 베이컨, 디디-위베르만과 안젤리코는 형상 자체의 운동과 떨림을 캔버스 속 개체들로부터 시작하여 캔버스에 그려지지 않은 세계들로 확장하였다. 이 보이지 않는 우주적 운동과 떨림이 감수성이며 디아그라미고 시각성이다. 이 세 화가와 비평가들이 만나는 지점이다.

참고문헌

1. 디드로 작품

- Diderot, Denis, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.
- _____, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984.
- _____, *Salon III, Ruines et Paysages, Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995.
- _____, *Salon IV, Héros et Martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, Paris, Hermann, 1995.
- _____, *Oeuvres Philosophiques*, tome I, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994.

2. 디드로의 미학 연구서 및 관련 논문

- Déan, Philippe, *Diderot devant l'image*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Démoris, René, 《L'art et la manière. Diderot face à Boucher》, dans *Les Salons de Diderot, théorie et écriture*, Pierre Frantz et Elisabeth Lavezzi(dir.), Paris, PUPS, 2008.
- _____, 《La nature morte chez Chardin》, *Revue d'esthétique*, volume 22, 1969.
- Michel, Christian, 《Le peintre magicien》, *Le goût de Diderot*, Paris, Édition Hazan, 2013.
- 김선형, 「모방과 창조 : 샤르댕의 정물화 평론에 나타난 디드로의 미학 사상 연구」, 『프랑스문화예술연구』 제 60집, 프랑스문화예술학회, 2017.
- 정상현, 「디드로의 큰 사람-천재와 기인」, 『한국프랑스학 논집』 제44집,

한국프랑스학회, 2003.

3. 기타

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 ; 『감각의 논리』, 하태환 옮김, 서울, 민음사, 2008.

_____ *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

박기현, 「현대 프랑스 시각 문화 이론 연구, 조르주 디디-위베르만의
정후의 미학을 중심으로」, 『인문과학연구』 47, 강원대학교
인문과학연구소, 2015.

최영송. 『질 들뢰즈의 『감각의 논리』 읽기』, 서울, 세창미디어, 2019.

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0341003672>

확인 날짜: 2021년 7월 18일

Résumé

Devant Chardin. La leçon et le visuel de Chardin

Jeong Sang Hyun
(Université féminine Sookmyung, Professeur)

Diderot fait la critique sévère du “tapage” insupportable des tableaux rococo de Boucher même s’il y trouve l’imagination particulière comme “l’image d’un délire” et “le rêve d’un fou”. Certes, ces formes de pensée dont le génie seul est capable de jouir dans les idées esthétiques de Diderot permettent de contrevenir aux certitudes d’une pensée de la grammaire de l’image. C’est là où Diderot regarde la magie de Boucher. Cependant ce peintre ne cesse de représenter “le tapage et l’absurdité” dans ses tableaux. Et Diderot continue à se lancer dans une diatribe contre lui et regrette que la leçon de Chardin lui manque : “de la douceur”.

Devant Chardin, Diderot regarde le mouvement de la nature. Surtout dans *la Raie*, la couleur est nommée “transpiration”. Le seul mouvement proposé est celui des atomes colorés. C’est l’expression de la sensibilité diderotienne qu’est la vie, la capacité de se produire et de se reproduire. Cette toile de Chardin brouille donc la distinction entre la nature morte et la nature vivante. on peut dire qu’il s’agit de “rendre visibles des forces invisibles”⁵⁶). C’est la question posée par Deleuze dans *Logique de la sensation*. Ce philosophe théorise cette question épineuse, en analysant la façon de procéder de Francis Bacon où il introduit l’idée de diagramme. Celle-ci convoque le virtuel et s’avère fondamentale pour

56) Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, p. 58.

penser la création. Didi-Huberman la théorise surtout dans les tableaux de Fra Angélico en forgeant la notion de visuel pour exprimer l'intrication dialectique du visible et de l'invisible. Le visuel est une figure où l'invisible s'incarne dans le visible. C'est la définition même de ce que Didi-Huberman appelle "le symptôme". C'est pourquoi ces deux notions incluent la figurabilité infinie, formes instables en perpétuel mouvement et la réalité du devenir. Ce mouvement invisible ou la vibration universelle aux antipodes du schéma, c'est la sensibilité, le diagramme et le visuel. C'est là où se rejoignent ces critiques d'art et ces peintres.

Mots Clés : douceur, regard, figurabilité, sensibilité, diagramme,
visuel

투 고 일 : 2021.09.25

심사완료일 : 2021.10.25.

게재확정일 : 2021.11.02.

Il arrive GN 구문의 통사구조

전지혜
(숙명여자대학교 조교수)

국문요약

본 연구는 *Il arrive GN* 구문에 출현하는 대명사 *il*과 동사 뒤에 출현하는 명사구 GN의 의미·통사기능을 밝히고, 이 구문의 통사구조를 제안하는 것을 목표로 한다. 우리는 대명사 *il*의 의미 진화 및 주어가 상황을 지칭할 수 있다는 가설에 기초하여, 기능적 접근에서 제시한 ‘필드’ 개념을 통해 *il*이 주어진 상황에서 지시적 특성을 가지며 온전한 주어로 기능할 수 있음을 보인다. 또한 화자가 인식한 실체로 주어와 공지칭 관계에 있는 GN이 출현하는 *Il arrive GN* 구문은 우측 분리구문과 유사한 구조를 가진다고 볼 수 있다. 따라서 이 구문의 통사구조는 동사와 필수지배소 관계가 기술되는 미시통사가 아닌 거시통사에서 기술되어야 함을 제안한다.

주제어 : 비인칭대명사, 동사 뒤 출현 명사구, 통사구조, 필드, 거시통사

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. Il arrive GN 구문에 대한 선행연구 검토
 - 2.1. il의 통사 기능
 - 2.2. GN의 통사 기능
3. Il arrive GN 구문의 통사구조 분석
 - 3.1. 지시적 의미를 가지는 il
 - 3.2. 우측 분리요소 GN
 - 3.3. Il arrive GN 구문의 통사구조
4. 나가며

1. 들어가며

본 연구는 Il arrive GN 구문에서 주어 자리에 위치한 비인칭대명사 il과 동사의 뒤에 출현하는 명사구 GN¹⁾의 의미·통사 기능을 밝히고, 이 구문의 통사구조를 이해하는 것을 목표로 한다.²⁾ 먼저 본 연구의 관심 대상인 (1b)를 포함한 아래 예문을 살펴보도록 하겠다.

- (1) a. Des étudiants arrivent
 b. Il arrive des étudiants

위의 예문에서 볼 수 있듯이, arriver 동사는 비인칭구문 construction

-
- 1) 본 연구에서 사용되는 모든 GN은 동사의 뒤에 출현하는 명사구를 지칭한다.
 2) 비인칭구문은 ‘비인칭’이라는 범주로 묶인 구문이기는 하지만 그 하위유형은 직접적으로 연관되지 않는 여러 다른 유형의 구문으로 구성되어 있다. Andrej Malchukov & Akio Ogawa, <Towards a typology of impersonal constructions>, in Andrej Malchukov & Anna Siewierska(eds.), *Impersonal Constructions. A cross-linguistic perspective*, John Benjamins Publishing, 2011. 따라서 본 연구에서 제안하는 Il arrive GN 구문의 통사적 표상이 모든 비인칭구문에 해당된다고 제안하는 것은 아니다.

impersonnelle과 인칭구문 construction personnelle에 모두 출현 가능한 동사이다. 두 문장 모두 도착 행위의 주체는 학생들이다. 그러나 이 행위의 주체는 두 문장에서 통사적으로 다르게 실현되었다. 인칭구문 (1a)에서는 des étudiants이 주어로 실현되었다. 반면, (1b)에서는 des étudiants이 동사의 뒤에 위치하고, 동사 앞 주어 자리에는 비인칭대명사 il이 위치하였다. 정리하면, 표층통사 syntaxe de surface에서 하나의 행위사 actant를 지배하는 자동사 arriver가 주어 자리에 il을, 동사의 뒤에 des étudiants을 배치하였으며, 동사와 일치 관계에 있는 구성성분은 대명사 il이다. 그렇다면 이 문장에서 각각 il과 des étudiants의 통사 기능을 어떻게 분석할 수 있을까?

Il arrive GN 구문은 il y a, c'est 구문과 같은 소개 구문 construction de présentation으로 분류된다.³⁾ 소개 구문의 특성 중 하나는 문장 내 구성성분의 특별한 분포이며, 이는 특히 ‘주어’ 자리에 위치하리라 기대되는 요소와 연관된다.⁴⁾ 일반적으로 이 구문에서 비인칭대명사 il은 문장의 문법적 주어로 분석된다. 왜냐하면 동사 앞에 위치할 뿐만 아니라 동사와 일치 관계에 있기 때문이다. 그러나 여전히 동사 뒤에 출현하는 GN의 지위에 대한 문제가 제기된다. 따라서 이를 해결하기 위해 여러 분석이 제시되었다. 먼저, 비인칭대명사 il을 표면상 주어 sujet apparent로, 논항 구조에서 행위자이자 동사 뒤에 출현하는 명사구를 진주어 sujet réel로 보는 관점이 있다.⁵⁾ 대명사 il을 표면상 주어로서의 지지대 soutien, GN을 진주어로서의 지표 repère로 보기도 하였다.⁶⁾ 또한, 동사 뒤에 출현하는 명사구가

3) Knud Lambrecht, <When subjects behave like objects: an analysis of the merging of S and O in sentence-focus constructions across languages>, in *Studies in Language*, n. 24-3, 2000, p. 612.

4) Volker Gast & Florian Haas, <On the distribution of subject properties in formulaic presentationals of Germanic and Romance: A diachronic-typological approach>, in Andrej Malchukov & Anna Siewierska(eds.), *Impersonal Constructions. A cross-linguistic perspective*, John Benjamins Publishing, 2011, p. 128.

5) Maurice Grevisse & André Goosse, *Le bon usage* (13ème édition), Duculot, 1994.

6) Jacques Damourette & Edouard Pichon, *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française, Tome III (Morphologie du verbe. Structure de la phrase verbale. Infinitif)*, Edition d'Artrey, 1970.

특별한 통사적 특성을 가진다고 가정하여 주어와의 혼돈을 피하고자 연속체 *séquence*라는 용어를 사용하였다.⁷⁾ 반면, GN을 주어가 아닌 목적어와 유사한 특성을 보이는 것으로 분석한 연구도 있다.⁸⁾ 한 문장 내에 두 개의 주어 출현과 자동사가 목적어를 지배한다는 관점에 대해 루소 Rousseau는 이 구문을 분석하기 위해 인칭구문 분석에 적용되는 전통적인 문법범주를 도입하여 기술하는 것은 어렵다고 보았다.⁹⁾ 왜냐하면 *Il arrive GN* 구문을 문법적 측면에서 해체된 *déconstruit* 발화로 간주했기 때문이다. 이렇듯, *Il arrive GN* 구문에서 주어 자리를 점하는 비인칭대명사 *il*과 GN의 통사적 역할에 대한 의견이 분분하며 여전히 논의의 대상이다.

본 연구는 *Il arrive GN* 구문을 분석하기 위해 크로프트 Croft에 근거하여 구성성분 간 문법 관계는 구성성분이 출현하는 구문의 특성에 따라 정의된다고 본다.¹⁰⁾ 따라서 우리는 전통문법에서 제시한 문법 관계에 머물러있기보다는 *Il arrive GN* ‘구문’의 의미·통사적 특성을 이해하는 데 초점을 맞추어 출현 요소의 문법 관계를 분석할 것이다. 먼저 2절에서 *Il arrive GN* 구문에 대한 선행연구를 비판적으로 검토한 후, 3절에서 비인칭대명사 *il*과 동사의 뒤에 출현하는 명사구 GN의 의미·통사적 특성을 살펴보고, 이 구문의 통사구조를 제안한다. *Il arrive GN* 구문을 분석하기 위해 주어가 지칭하는 범위의 확대를 제안하고, 통시적 관점에서 *il*이 지시적 특성을 가졌던 것을 상기한다. 그리고 아샤르 Achard와 래네커 Langacker가 제안한 필드 field 개념에 근거하여 대명사 *il*이 지시적 특성을 가질 수 있음을 보인다.¹¹⁾ 또한 화자가 주어진 상황 내에서 인식하고 확인한 실

7) Robert-Léon Wagner & Jacqueline Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette, 1962.

8) Lucien Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, 1959.

9) André Rousseau, <La longue aventure de l’impersonnel>, in *Cahiers de l’ILSL*, n. 12, 2000, pp. 219-233.

10) William Croft, *Radical Construction Grammar. Syntactic Theory in Typological Perspective*, Oxford University Press, 2001.

11) Michel Achard, *Impersonals and other Agent Defocusing Constructions in French*, John Benjamins Publishing Company, 2015; Ronald Langacker, *Investigations in*

체로 주어와 공지칭 관계에 있는 GN이 출현하는 Il arrive GN 구문은 우측 분리구문 *dislocation à droite*과 유사한 구조를 가지는 것으로 분석한다. 따라서 이 구문의 통사구조는 전통적 문장 개념에 상응하고 동사와 필수 지배소의 관계가 기술되는 미시통사 *microsyntaxe*가 아닌 거시통사 *macrosyntaxe*에서 기술되어야 함을 제안한다.

2. Il arrive GN 구문에 대한 선행연구 검토

이 절에서는 대명사 *il*과 GN의 통사 기능에 관한 선행연구 중 특히 Tesnière 테니에르, 라자르 Lazard, 램브레히트 Lambrecht의 연구를 비판적으로 검토해보는 것을 제안한다. 테니에르는 동사의 결합가 *valence du verbe*의 틀에서 비인칭 대명사 *il*의 통사적 기능에 대해 분석하였으며, 라자르와 램브레히트는 각각 결합가와 정보구조적 관점에서 GN의 역할을 밝히고자 하였다.¹²⁾

2.1. *il*의 통사 기능

Il arrive GN 구문의 통사구조 분석 시, 대명사 *il*의 통사적 지위에 대한 관심은 GN에 비해 상대적으로 적었다. 이에 대한 두 가지 이유를 들 수 있는데, 우선 비인칭대명사가 문장의 구성성분임에도 불구하고 어떠한 역할도 하지 않는 것으로 보는 관점이 지배적이었다. 두 번째로는 동사 앞 주어 자리 위치와 동사와의 일치 관계를 고려하여 *il*을 문법적 주어로 가정한 채 GN의 기능을 분석하였으므로 상대적으로 *il*은 흥미로운 분석 대상으로 고려되지 않았다. 두 번째 관

Cognitive Grammar, Mouton de Gruyter, 2009.

12) 여러 연구 중 이 세 연구를 중점적으로 살펴보는 이유는 다음과 같다. Il arrive GN 구문에 대한 비교적 많은 연구를 찾아볼 수 있었지만, 1절에서 기술한 것과 같이 대부분 규범문법의 설명에 그치거나 구체적 분석을 제시하지 않았다. 반면, 2절에서 검토하는 세 연구는 본 연구의 입장과 동일하지는 않지만 통사적 이론 틀 내에서 *il*과 GN의 기능을 정의하고자 했다.

점에 대해서는 GN의 기능에 대한 2.2.절에서 다룰 것이며, 이 절에서는 테니에르의 논의를 통해 첫 번째 관점에 대해 검토해볼 것이다.

테니에르는 동사의 결합가 틀에서 비인칭동사 *verbe impersonnel*는 주어를 지배하지 않는 것으로 분석하여 이 동사를 행위사를 가지지 않는 0가 동사로 보았다.¹³⁾

(2) a Il pleut

b. Il pleut des haliebardes

테니에르에 따르면, (2a)에서 비가 내리는 것은 자연에서 벌어지는 사행으로 이 사행의 근원이 되는 행위사 없이 문장이 표현된다. 그러나 비가 내리는 사행의 주체가 없다고 하여 *pleuvoir*를 0가 동사로 분석한 것은 의미적 차원의 분석이며, 비지시적 3인칭 단수 접어인 *il*에 통사적 지위를 부여하지 않은 것이다. 왜냐하면 테니에르에게 제1행위사는 행위의 주체가 되는 사람 또는 사물인 데 반해 비인칭 *il*은 이 정의에 해당되지 않기 때문이다.¹⁴⁾ (2b)의 경우, (2a)에서와 마찬가지로 비인칭 *il*이 의미·통사 기능을 가지지 않는다는 것을 가정하고, *des haliebardes*를 행위의 주체가 되는 제1행위사가 될 수 없는 것으로 분석하였다.¹⁵⁾ 그 근거로는 복수 명사구인 *des haliebardes*가 3인칭 단수 동사 *pleut*와 수 일치를 보이지 않는 것이다. 따라서 (2b)에서 *pleuvoir* 동사는 주어인 제1행위사 없이 행위를 겪는 참여자이자 목적어 기능을 담당하는 제2행위사만을 지배하는 것으로 분석하였다. (2b)에서 역시 대명사 *il*은 통사적 지위를 가지지 못하므로 *pleuvoir* 동사는 1가 동사이다.

정리하면, 테니에르는 대명사 *il*이 사행의 주체가 아닌 것에 중점

13) Lucien Tesnière, *op. cit.*, pp. 240-241.

14) 테니에르는 Il pleut에 대응하는 라틴어 *pluit*와의 비교를 통해, *il*을 3인칭 단수 ‘표지’로 분석하여 동사의 한 부분으로 보고 (2a)를 [*il...t*] 표상하여 하나의 단위로 간주하였다.

15) 행위사를 세 가지 유형, 즉 행위의 주체가 되는 제1행위사, 행위를 겪는 제2행위사, 혜택을 받거나 피해를 입는 제3행위사로 분류하였다.

을 두어 문장 내에서 어떠한 의미·통사적 역할을 담당하지 않는다고 분석하였다. 따라서 표층통사에서 il이 문장을 구성하는 요소임에도 불구하고 통사적 지위가 고려되지 않았다. 그러나 표층통사에서 il은 문장을 구성하는 하나의 단어로 동사의 지배를 받고 있으며 동사와 일치 관계에 놓여있으므로, 우리는 il의 통사적 지위에 대한 재고가 필요하다고 본다.

2.2. GN의 통사 기능

라자르는 (2b)의 des halibardes와 같이 비인칭구문에서 동사의 뒤에 출현하는 명사구를 H행위사 actant H라 명명했다.¹⁶⁾ 그 이유는 전통문법에서 진주어, 목적어 등으로 분석했던 고정된 시각으로 GN을 분석하지 않도록 하기 위함이었다. 앞서 언급한 루소와 마찬가지로 전통문법에서 정의한 문법범주로는 이 행위사를 설명하는 것이 쉽지 않을 것이라 가정한 것이다. 라자르는 H행위사가 문법적 주어와 공통점을 가지지는 않지만, 목적어와 유사한 특성이 있는 것으로 보인다고 하였다.¹⁷⁾ H행위사는 관계소 relateur가 개입하지 않는 명사적 형태를 지니며 동사의 뒤에 위치하기 때문이다. 그러나 H행위사를 목적어로 분석하게 된다면 몇 가지의 문제점이 발생한다. 첫째, 자동사가 목적어를 가질 수 있다는 것, 그리고 이로 인해 목적어와 타동성 개념이 분리될 수 있음을 가정해야 한다. 둘째, 비인칭구문에 출현하는 GN을 목적어로 분석하는 것은 비인칭구문과 인칭구문 구조가 동등함을 허용하는 것을 가정한다. 마지막으로, 일반적으로 목적어는 수동문의 주어가 되는데, Il arrive GN 구문의 GN은 수

16) Gilbert Lazard, <L'actant H: sujet ou objet?>, in *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, n. 89, 1994, p. 3.

17) 그렇다고 해서 프랑스어의 H행위사를 목적어로 제안한 것은 아니다. 반면, 단어배열의 엄격한 규칙을 따르는 노르웨이어의 경우, 동사의 뒤 자리는 목적어의 자리이다. 주어는 일반적으로 문두에 위치하지만, 만약 이 자리에 다른 요소가 점하고 있다면 목적어의 앞 위치에 놓이게 된다. 단어가 고정된 위치에 출현하는 이유로 노르웨이어의 H행위사는 목적어로 기능한다고 분석된다.

동문의 주어가 될 수 없다. 이는 타동성의 기준에 해당하지 않을뿐더러, 수동형 동사가 능동형의 목적어에 대응되는 동일한 명사구를 가질 수 있다는 것을 받아들여야 한다.¹⁸⁾ 그러므로 인칭구문에 적용되는 문법범주와 비인칭구문의 분석을 동일한 기준으로 분석하기 보다는 비인칭구문 내에서 이 구성성분의 지위가 무엇인지를 결정하는 것이 필요하다. 라자르는 프랑스어 전통 문법범주의 틀에서 H 행위사의 통사적 기능을 정의해보려고 시도하였지만, 다른 어떤 행위사와도 동일하지 않고 특정한 구문 내에서 그 위치를 점하는 특별한 행위사로 제안하는 것에 그쳤다.

Il arrive GN 구문의 GN을 정보구조 관점에서 통사적 분석을 시도한 연구도 있다. 이 분석에서는 GN이 새로운 정보 *information rhématique*를 가지는 것에 중점을 둔다. 램브레히트는 GN이 초점 해석을 받기 위해서는 논항구조에서 행위자인 GN이 표층통사에서 주어가 아닌 다른 위치에 자리함을 가정하였고, 통사와 운율구조 간의 상호작용을 통해 GN이 목적어처럼 *object-like* 기능한다고 분석하였다.¹⁹⁾ 램브레히트에 따르면, Il arrive GN 구문은 술어-초점 구문 *predicate-focus construction*이 아닌 문장-초점 구문 *sentence-focus construction*이다. 즉, (1a)는 술어-초점 구문으로 주어는 주제, 술어는 초점인 구문이며, (1b) 문장-초점 구문은 주어와 술어 모두 초점을 받는 구문이다.²⁰⁾ (1b) 유형의 문장을 분석하기 위해 램브레히트는

18) GN이 목적어가 될 수 없는 이유를 대명사화 테스트를 통해서도 확인할 수 있다. 목적어는 *le, la, les*로 대체할 수 있어야 하는데, Il arrive GN 구문의 GN은 *le, la les*가 아닌 *en*으로 대명사화가 가능하다.

(i) a. Il arrive des étudiants
b. * Il les arrive
c. Il en arrive

전치사 혹은 한정사 간의 구별 없이 *de*의 출현으로 *en* 대명사화가 가능한 것이다. 따라서 *en* 대명사화 조건은 기능적인 것이 아니라 형식적이므로 *en* 대명사화가 목적어의 기준이 될 수 없다. Véronique Lagae, <En quantitatif: pronom lié à la fonction objet ou à une position?>, in *Travaux de linguistique*, n. 35, 1997, pp. 103-114.

19) Knud Lambrecht, *op. cit.*, p. 670.

두 가지의 원리를 제시하는데, 하나는 탈주제화 원리 principle of detopicalization이고, 다른 하나는 주어-목적어 중화 원리 principle of subject-object neutralization이다. 탈주제화 원리는 문장 내에서 주제로서의 주어와 관련된 형태·통사적 특성이 무효화되는 것이며, 주어-목적어 중화 원리는 문장-초점 구문의 주어 특성이 술어-초점 구문에 상응하는 목적어와 연관되는 원리이다. 따라서 이 두 원리로 인해 주어는 문법 주어로서의 전형적인 특성을 잃고, 초점을 받아 동사 뒤에 출현한다고 분석하였다. 그리고 이 위치 특성으로 인해 더욱 목적어와 유사한 특성을 가지게 되면서 주어와 목적어 간의 차이가 모호하며, GN의 특정 문법범주를 정의할 필요는 없다고 보았다. 라자르와 램브레히트는 각각 행위사, 정보구조 관점에서 GN의 통사적 지위를 파악하고자 하였지만, 두 연구에서 GN은 그 역할이 모호한 구성성분으로 남아있다.

3. Il arrive GN 구문의 통사구조 분석

한 언어 내에서 다양한 통사적 현상을 분석하기 위해 구문 특성 파악의 중요성을 강조한 크로프트는 구문 내 요소들의 문법 관계가 구문의 특성에 의해 정해지며, 이 ‘구문’은 화자의 인지 과정을 반영한다고 하였다.²⁰⁾ 본 연구에서는 이 관점에 따라 대명사 *il*과 GN의 지위를 분석하여 *il*이 실제적 주어로 기능함을 보이고, *il arrive* GN 구문이 전통적 문법범주와 문장의 개념을 넘어서는 거시통사 차원에서 기술되어야 함을 제안한다.

3.1. 지시적 의미를 가지는 *il*

1절과 2절에서 살펴본 기존 분석에서는 *il*의 의미적 기여가 없다

20) 램브레히트는 주어라는 용어를 사용할 때 통사적 범주보다는 의미적 범주로 사용하였으며, GN에 비해 대명사 *il*에 대한 관심은 적었다.

21) William Croft, *op. cit.*, p. 4.

고 보았으므로, 동사 앞 주어 자리에 위치하는 것과 동사와의 일치 관계를 고려하여 *il*을 표면상의 주어, 또는 빈 주어 *sujet vide*로 분석하였다. 그러나 우리는 *il*의 통시적 의미 진화, 주어 개념의 확대, 기능적 접근에서의 *il*의 역할을 근거로 들어 이 대명사가 지시적 의미를 가지는 주어로 기능함을 보일 것이다.

먼저, 대명사 *il*이 지시적 의미를 가질 수 있는 것은 통시적 관점에서 살펴볼 수 있다. 고대 프랑스어에서 비인칭 표지는 영형이었지만, 12세기 초 라틴어의 3인칭 중성 지시 대명사 *illud*의 영향을 받은 *il*은 점진적으로 문법화 과정을 거쳤다. 16세기가 되어서는 남성 지시체를 표시할 뿐만 아니라 지시 대명사와 유사한 역할을 하며 일반적인 실체를 가리켰다.²²⁾ 발리 Bally는 아래의 인용문을 통해 현대 프랑스어 비인칭대명사 *il*의 근원이 중성 지시 대명사임을 강조하였다.

Soit le type “Il est arrivé un malheur”. Son origine nous reporte à l’époque où il était un démonstratif neutre (latin *illud*). “Il est arrivé” signifiait “Cela est arrivé”. On ajoutait en épexégèse: “Ce qui est arrivé est un malheur.”²³⁾

“Il est arrivé un malheur” 유형을 살펴보자. 이 유형의 기원은 *il*이 중성 지시 대명사(라틴어 *illud*)인 시대로 거슬러 올라간다. “Il est arrivé”는 “Cela est arrivé”를 의미했다. 우리는 “Ce qui est arrivé est un malheur” 라고 주석을 달았다.

인용문에 따르면, *il*은 *cela*로 대체 가능하며 동사의 뒤에 출현하는 명사구에 상응한다. 따라서 *il*의 통시적 의미 변화뿐만 아니라 발리의 위 분석은 *Il arrive GN* 구문의 *il*이 지시적 의미를 가지는 주어로

22) 대명사 *il*이 통시적 영향을 받아 현대 프랑스어에서는 ‘약한 대명사적 허사 weak pronominal expletive’로 기능한다고 보는 견해도 있다. Volker Gast & Florian Haas, *op. cit.*, p. 143.

23) Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Francke, 1932, p. 199.

서 기능할 수 있는 ‘가능성’을 보여준다.²⁴⁾

둘째, 비록 *il*의 의미 부재에 대한 지배적인 분석에 대해 이의가 제기되지는 않았지만, 일부 학자들은 담화 맥락 안에서 대명사 *il*의 역할에 관심을 기울였다. *il pleut*를 발화하는 것은 비가 오는 사행을 기술하는 것이며, 여기서 *il*은 비가 내리는 사행이 기술되는 상황을 표상한다고 보는 입장이 있다.²⁵⁾ 또한, ‘심리적 주어 *sujet psychologique*’를 도입하여 주어가 될 수 있는 것은 사물과 사람보다도 더욱 복합적일 수 있는 것으로 보고, 비인칭대명사가 표상하는 것은 정해진 시간 내의 상황과 사건, 화자가 인식한 장소도 포함될 수 있음을 가정하기도 했다.²⁶⁾ 유사한 맥락에서, 비인칭대명사는 날씨, 시간, 상황을 포괄할 수 있다고 보았다.²⁷⁾ 예문 (3)에 출현하는 대명사 *il*은 앞서 기술된 상황을 가리킨다.

- (3) On ne peut pas dire que la colonisation fasse partie de la tradition française. C’est un processus qui s’est accompli en dehors de la vie du peuple français. L’expédition d’Algérie a été d’un côté une affaire de prestige dynastique; de l’autre une mesure de police

24) *il*의 통시적 의미에 대해 논의한 이유는 *il*의 의미 진화에서 지시적 의미를 찾을 수 있음을 보이고, 지시적 의미를 가지는 ‘가능성’을 바탕으로 두 번째와 세 번째 근거를 제시하기 위함이다. 래네커 역시 영어 *it*의 통시적 의미를 여러 근거 중 하나로 두며 비인칭 *it*이 지시적 의미를 가지는 것을 강조하였다. 아래 예문을 살펴보자.

(i) It’s quiet in the countryside

래네커는 위의 예문에 출현하는 *it*을 통해 담화의 구체적인 실체를 명확히 기술하는 것이 어려울 수도 있지만, *it*은 기술되는 장면 전반을 가리키는 것으로 분석하며 이러한 특성을 *it*의 지시적 가치의 확장으로 보았다. Ronald Langacker, *op. cit.*, p. 138.

25) Von Walter Wartburg & Paul Zumthor, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Francke, 1958, p. 193.

26) Albert Sechehaye, *Essai sur la structure logique de la langue*, Champion, 1950, p. 45.

27) Dwight Bolinger, *Meaning and Form*, Longman, 1977, pp. 84-85.

méditerranéenne; **comme il arrive souvent**, la défense s'est transformée en conquête ²⁸⁾

위의 예문 중, *comme il arrive souvent* 앞 문장에서 알제리 원정이 왕가의 위신과 관련된 것이자 지중해 정찰 조치였음을 설명하였다. 그리고 *comme il arrive souvent*이 앞 문장에서 언급한 내용이 잦아짐을 표현함으로써, 특정 지시체를 가리키는 것은 아니지만 앞서 기술한 상황을 가리키며 지시적 의미를 가지고 있음을 볼 수 있다. 따라서 사람과 사물을 넘어서 앞 문맥의 종합적 지칭, 화자가 처한 상황으로까지 주어의 범위가 확장될 수 있으며, 이러한 관점은 비인칭대명사를 의미가 부재한 문법적 주어가 아니라 지시적 표현을 가진 요소로 처리할 수 있는 문을 열어준다.

앞의 두 근거를 바탕으로 *Il arrive* GN 구문의 *il*이 지시적 용법을 가진다고 주장할 수 있는 마지막 근거는 기능적 접근 *approche fonctionnelle*에서 제시된 필드 개념을 통해 찾을 수 있다.²⁹⁾ 먼저 예문 (4)를 살펴보도록 하자. 이 예문에는 비인칭대명사 *il*이 주어로 출현하지는 않지만, *La France*가 주어로 기능함을 보며 *il*의 지시적 기능을 이해할 수 있다.³⁰⁾

(4) A partir du 18e siècle, un sourd travail devient perceptible.

[...] **La France** voit une école bourgeoise renouer avec la

28) Frantext (Simone Weil, *Œuvres*, 1929, p. 429). Frantext에서 추출한 예문 정보는 괄호 안에 넣었다.

29) 래네커가 처음으로 영어의 비인칭대명사 *it*의 주어 특성을 기술하기 위하여 필드 개념을 구체화하였으며, 아샤르가 프랑스어 비인칭대명사 *il*에 이 개념 적용을 시도하였다. 래네커는 영어의 *it*이 추상적 설정 *abstract setting* 의미를 가지는 것으로 보았다. Ronald Langacker, *op. cit.*, p. 109-147. 이와 유사한 관점에서, 레이코프 Lakoff는 영어의 비인칭대명사를 정신적 공간 *mental space*으로 정의하였다. George Lakoff, *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*, The University of Chicago Press, 1987, p. 542.

30) (4)의 예문에서 밑줄 친 주어 *La France*를 대명사 *il*로 교체가 가능하다는 것을 의미하는 것은 아니다. 먼저 주어가 사건이 행해지는 시간과 공간을 가리킬 수 있다는 가능성을 보이기 위해 이 예문을 살펴보는 것을 제안한다.

tradition interrompue de ses propres “peintres de la réalité”³¹⁾

위 문장에서 voir 동사의 주어인 La France는 술어가 기술하는 사건이 행해지는 범위 내에서 시간과 공간 배경을 표상한다. 대명사 il과 (4)의 La France 비교 시, il이 의미적으로 더욱 추상적이지만 주어로서 배경을 선정한다는 관점에서 비인칭구문은 (4)과 같은 배경-주어구문 setting-subject construction으로 간주될 수 있다.³²⁾ 이 분석은 필드 개념과도 연관지을 수 있다. 필드란 주어진 상황과 순간에 인지주체conceptualizer가 파악할 수 있는 모든 것으로, ‘초점이 되는 실체 entité를 확인하는 인지주체의 인식 범위 또는 지식 베이스’로 정의할 수 있다.³³⁾ 이 개념을 이해하기 위해 아래 예를 살펴보자.

(5) Gêné par la pensée qu’il existe un livre appelé le pêcheur justifié. Je ne l’ai pas encore lu. J’ai cru que cela me troublerait, mais j’en connais le thème ³⁴⁾

이 문장에서 대명사 il은 인지주체가 ‘사면된 죄인’이라는 책의 존재를 확인할 수 있도록 하는 관련 사실들로 구성된 지식 베이스에 집중하여, 이 지식 베이스 내에서 책에 관한 정보를 찾도록 한다. 지식 베이스는 이 책의 존재에 대해 인식하게 되는 조건을 포함하는데, 예를 들어 인지주체가 이 책에 대해서 어떻게 듣거나 보게 되었는지를 고려할 수 있다. 따라서 il은 의미가 부재한 요소가 아니라 주어진 상황 내에서 화자가 ‘사면된 죄인’이라는 책의 존재를 확인할 수 있도록 하는 지식 베이스를 표상하는 ‘지시적’ 단어로 분석될 수 있다. 그리고 확인된 실체는 비인칭구문 내에서 동사의 뒤에 위치한다.³⁵⁾

31) Michel Achard, *op. cit.*, p. 6.

32) 모든 언어학적 형태는 개념적 내용과 운율적 형태의 결합을 상징하므로 이 요소의 의미가 매우 추상적이라고 할지라도 의미를 가지는 것으로 고려한다. *Ibid.*, p. 4.

33) Ronald Langacker, *op. cit.*, p. 139.

34) *Ibid.*, p. 110.

35) Michel Achard, *op. cit.*, p. 98.

Il arrive GN 구문에 출현하게 되는 arriver 동사의 경우도 이와 다르지 않다. (6)에서 대명사 il은 각각 ‘새로운 방문자’와 ‘호기심 어린 모험’에 대해 파악 가능한 화자의 인식 범위에 접근한다. 그리고 지식 베이스에서 확인된 실체를 GN에 위치시킨다.

- (6) a. Sur la terrasse, il est arrivé un nouveau visiteur. Un petit écureuil effronté qui s’est assis juste hors de portée des gens et qui ronge quelque chose ³⁶⁾
- b. Il m’est arrivé une curieuse petite aventure, J’ai reçu, voilà des mois, une lettre d’un Suisse qui me proposait des conférences ³⁷⁾

그러나 아샤르가 필드를 설명하기 위해 예로 든 exister와 (6)에 출현하는 arriver는 각각의 술어 특성으로 인해 GN에 대한 해석이 달라질 수 있다. exister는 일반적인 인지주체 generalized conceptualizer³⁸⁾를 가정할 수 있다. 다시 말해, ‘사면된 죄인’이라는 책은 이 문장을 발화하는 인지주체의 지식 베이스에만 있는 것이 아니라 사실상 누구라도 이 책을 떠올릴 수 있다. 게다가 (5)는 특정 상황에서 화자와 책 간의 어떠한 물리적 접촉에 대한 정보도 포함하지 않으며, 단지 현실에 존재하는 책에 초점을 맞추는 것이다. 반면, arriver 동사 뒤에 위치하는 명사구의 경우는 다르다.³⁹⁾ 예문 (6)에서 동사가 기술하는 사건은 일반화시키기에 매우 특정 상황을 가리켜 일반적인 인지주체로 분석하는 것이 어렵다. (6a)는 다람쥐 한 마리가 테라스에 출현한 것을 기술한 것으로 (5)와는 달리 이 상황을 겪지 않은 인지주체라면 새로운 방문자가 누구인지를 확인하는 것이 불가능하다. (6b)에서는 간접목적보어 인칭대명사 me의 사용으로 이 상황에서

36) Frantext (Louis Aragon, *Les voyageurs de l'impériale*, 1947, p. 279)

37) Frantext (Simone de Beauvoir, *Lettre à Nelson Algren: un amour transatlantique 1947-1964*, 1997, p. 822)

38) Ronald Langacker, *op. cit.*, p. 115.

39) 우리는 Frantext에서 il arrive GN 구문이 출현하는 문장 364개 추출하여 GN의 의미를 살펴보았다.

호기심 어린 모험을 겪는 사람이 ‘나’에게만 한정됨을 볼 수 있다. 따라서 *exister*와 *arriver* 동사의 특성으로 인해 대명사 *il*과 GN에 가하는 의미 제약의 정도가 다르다. *arriver* 동사의 뒤에 출현하는 GN은 시간(*moment, jour, temps, âge* 등), 어떤 실체의 출현(*des visites, un coup de vent* 등), 부정적 사건을 표현하는 명사(*malheur, accident, catastrophe* 등)으로 제한된다.⁴⁰⁾

우리는 이 절에서 대명사 *il*의 통시적 의미 진화, 상황 등을 지칭하는 심리적 주어 개념 도입, 필드 개념을 통한 *il*의 지시적 역할을 바탕으로 대명사 *il*이 의미가 부재한 주어가 아닌 지시적 의미를 가지는 실제적 주어로 기능함을 살펴보았다. 반면, Il arrive GN 구문에서 동사 뒤에 출현하는 명사구가 어떠한 역할을 하는지에 대한 의문은 여전히 남아있다. 이 문제에 대해서는 이어지는 3.2.절에서 살펴볼 것이다.

3.2. 우측 분리요소 GN

H행위사를 재검토한 랑베르 Lambert는 GN의 통사 기능을 분석하는 것이 쉽지 않음을 강조하였다. 먼저 랑베르가 비교한 아래의 예를 살펴보자.

- (7) a. Il reste deux solutions
b. Deux solutions restent

rester 동사는 *arriver* 동사와 마찬가지로 인칭구문과 비인칭구문에 모두 출현할 수 있다. 그러나 (7a)가 (7b)에 비해 더 선호된다고 본 랑베르는 (7a)가 발화 제약을 따르는 것으로 분석했다. 즉, *rester* 동사는 주제가 되고, *deux solutions*이 초점을 받는다. 랑베르는 GN이

40) *exitser* 동사에 비해 *arriver* 동사 뒤에 출현하는 명사구에 대한 의미 제약이 더 강하기 때문에 Il arrive GN 구문을 정형화된 소개 구문 *formulaic presentational construction*으로 보는 관점이 있다. Volker Gast & Florian Haas, *op. cit.*, p. 129.

동사 뒤에 위치하며 초점 해석을 받는다는 것을 상기하며 GN을 발화 기능 *fonction énonciative*을 가지는 요소로 보고, GN을 필수적 정보 보어 *complément d'information nécessaire*로 분류하는 것을 제안하였다.⁴¹⁾ 그리고 H행위사가 발화 단계에서 정의되기 때문에 엄밀한 의미에서 GN이 통사적으로 정의될 수 없는 것으로 결론을 내렸다.⁴²⁾ 비록 랑베르는 *Il arrive* GN 유형 구문에 대해 이 이상의 구체적인 분석을 제시하지 않았지만, 랑베르가 언급한 GN의 발화적 특성에 관심을 가지고 GN의 역할을 분석하고자 한다.

3.1.절에서 분석한 것처럼, *Il arrive* GN 구문에서 대명사는 GN의 출현이 확인되는 범위에 관심을 집중시키며 GN의 출현에 초점을 둔다. 그러나 만약 인지주체가 주어진 상황에 대해 충분히 이해하지 못했거나, 이 상황에서 실체를 명확히 표현하지 못할 경우에는 GN이 구체적인 실체로 표현되는 것이 아니라 *chose*와 같은 명사가 출현한다.⁴³⁾

(8) a. Depuis que j'habite ici, il arrive de drôle de choses.

C'est cet endroit. Il attire les chats, les fous, les drogués.⁴⁴⁾

b. Hier, il est arrivé une chose étonnante. Je venais de me coucher. La gorge me faisait mal. J'avais envie de tousser. Je me suis levée, et comme je toussais, un flot de sang est venu.⁴⁵⁾

41) Pierre-Yves Lambert, <L'impersonnel>, in Jack Feuillet (ed.), *Actance et Valence dans les Langues de l'Europe*, Mouton de Gruyter, 1998, p. 322.

42) *Il arrive* GN 구문은 화용적 비인칭구문 *pragmatic impersonal*으로 분류되기도 한다. 이 구문의 특징은 논항 구조 수정이 필요한 것이 아니라 행위자가 화용론적 동기로 인하여 동사의 뒤에 위치하는 것이라고 정의하였다. Denis Creissels, <La typologie générale des constructions impersonnelles et les constructions impersonnelles du français>, in *Actes de Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2018*, Université de Mons, Belgique, 9-13 juillet 2018.

43) Michel Achard, *op. cit.*, p. 153. 본 연구에서는 아샤르의 분석을 받아들여 Frantext에서 (8a-b)의 예문을 추출하였다.

44) Frantext (Simone de Beauvoir, *Les mandarins*, 1954, p. 326)

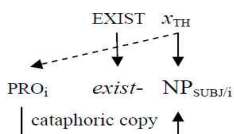
45) Frantext (Catherine Pozzi, *Journal:1913-1934*, 1997, p. 176).

(8)의 GN에는 chose가 출현하였으며, 화자가 주어진 상황에서 실체를 구체적으로 표현하지 않고 뒤이어오는 문장들에서 그 의미를 점진적으로 구체화하는 것을 볼 수 있다. (8a)와 (8b)에서는 각각 ‘이상한 것’과 ‘놀라운 일’로 발화한 후, 각각의 사건에 대해 설명하는 문장이 이어진다. 예문(8)과 같이 상황에 대한 이해가 충분하지 못하거나 실체가 명확히 확인되지 않았을 때 GN의 어휘 선택 제약을 고려하면, GN을 확인가능하게 하는 지식 베이스를 표상하는 *il*과 확인된 실체인 GN이 공지칭 관계 *relation coréférentielle*에 있다고 볼 수 있다.⁴⁶⁾ 이러한 관점에서 Il arrive GN 구문은 아래 예문과 비교가능하다.⁴⁷⁾

(9) Il ne veut plus leur parler, **Pierre**

(9)는 이중표지 *double marquage*를 가지는 우측 분리구문이다.⁴⁸⁾ 분

46) *il*과 동사의 뒤에 출현하는 명사구가 조응 관계에 있다고 한 분석이 처음은 아니다. 가스트 & 하스 Gast & Haas가 제안한 아래 도식은 Il arrive GN 유형 구문의 논항구조와 통사구조를 반영하였으며, 이 도식에서 대명사 *il* 자리를 약한 대명사적 허사로 보고 동사 뒤에 출현한 ‘주어 GN’와 후방 조응 관계에 있는 것으로 기술하였다. Volker Gast & Florian Haas, *op. cit.*, p. 148.



도식i. 하나의 논항을 취하는 동사 구문 표상

비록 본 연구와 동일한 관점으로 Il arrive GN 유형의 구문을 분석한 것은 아니지만, 이 도식을 통해 대명사 *il*과 GN 간 조응의 가능성이 고려될 수 있음을 확인할 수 있다.

- 47) 본 연구에서는 Il arrive GN 구문을 우측 분리구문과 비교 가능한 유사한 구문으로 분석하는 것이며, 예문(9)의 *il*과 Pierre 간의 의미적 관계가 비인칭대명사 *il*과 동사 뒤 출현 명사구의 관계와 ‘동일’하다고 분석하는 것이 아니다.
- 48) 분리구문은 두 가지의 유형으로 나누어서 볼 수 있다. 첫째, 운율과 표기(점표)의 단절 *rupture*을 보이고, 동사적 발화의 주변에서 분리 요소가 실현되는 구문으로 보는 관점이 있다. Frédéric Sabio, <Quel statut accorder aux faits de

리된 명사구 Pierre는 대명사 il을 가리키며 이 두 요소는 공지칭 관계에 있다. 특히 Il arrive GN 구문에서 GN은 초점을 받는 새로운 정보로 분석되었는데, 일반적으로 우측으로 분리된 구성성분은 초점을 받는 요소이다.⁴⁹⁾

3.3. Il arrive GN 구문의 통사구조

우측 분리구문의 통사구조 분석 관련, 분리된 요소가 통사적으로 부수적인 특성을 가진다고 보거나⁵⁰⁾ 문장의 외부에 있는 것으로 보는 관점이 있다.⁵¹⁾ 이렇게 부수적 혹은 외부의 요소로 분리 요소를 분석한 것은 하위범주화 sous-catégorisation에 기반을 둔 문장 정의에서 기인한다. 그러나 우리는 동사의 지배 rection 단계, 즉 동사가 요구하는 요소들과의 관계를 통해서만 문장을 정의하지 않고, 미시 통사와 거시통사 개념을 도입하여 두 단계의 통사를 가정한다.⁵²⁾

두 단계의 표상은 엑상프로방스 대학의 ‘엑스의 통사 연구 그룹 Groupe aixois de recherches en syntaxe(G.A.R.S.)’에서 고안된 것이다. 이 표상은 구어 연구를 통해 전통적 문장의 정의에 해당하지 않는 발화의 응집성을 기술하기 위함이다. 예를 들어, 하위범주화로 정의

“détachement” dans un modèle syntaxique à deux composantes?>, in *Travaux de linguistique*, n.74, 2017, pp. 109. 둘째, 분리구문을 malade, il a dû rester chez lui에서 malade와 같은 분리된 ‘형용사’ 구문으로 한정하는 제한적인 분리구문이 있다. 본 연구에서는 전자의 관점으로 분석한다. 제한적인 분리구문은 콤베트 Combettes의 연구에서 찾아볼 수 있다. Bernard Combettes, *Les constructions détachées en français*, Ophrys, 1998.

49) Igor Mel’čuk, *Communicative Organization in Natural Language. The semantic-communicative structure of sentences*, John Benjamin Publishing Company, p. 327.

50) Bernard Fradin, <Approche des constructions à détachement: inventaire>, in *Revue Romance* n. 25, 1990, pp. 3-34.

51) Mylène Blasco, *Les dislocations en français contemporain: étude syntaxique*, Champion, 1999; Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1993; Martin Riegel et al., *Grammaire méthodique du français*, Presses universitaires de France, 1994, p. 426.

52) Frédéric Sabio, *op. cit.*, pp. 114-115.

되는 전통적 문장 개념을 통해 어떻게 아래 예문의 통사구조를 제시할 수 있을지 의문을 가지게 한다.

(10) (a) Plus je cours (b) plus je deviens sportif ⁵³⁾

이 예문에서 (a)도 (b)도 서로를 지배하지 않지만, (a)와 (b) 간에 의존 관계가 있다는 것을 알 수 있다. 단지 (a)만 고려한다면 동사의 지배관계로 설명이 가능할 수 있다. 그러나 (a) 발화 후, 발화가 아직 끝나지 않았음을 짐작하고 (b)를 기다리게 된다. 다시 말해, (a)와 (b)의 관계는 동사의 지배 관계로만 설명될 수 없다. 따라서 G.A.R.S.에서는 동사의 지배관계에 기초하는 전통적 문장의 개념을 넘어선 통사 단계를 가정하며, 통사의 두 단계, 즉 미시통사와 거시통사를 제안하였다.

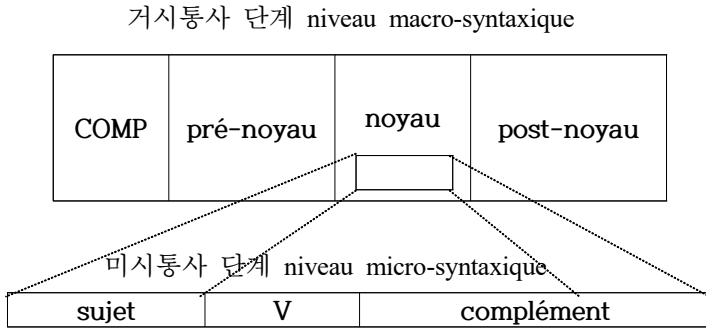
미시통사는 전통적 개념의 문장 단위에 상응하며, 이 단계에서는 동사의 필수 의존소가 배치된다. 반면, 거시통사는 특히 구어에서 빈번히 사용되는 요소들이 배치되는 단계로, 미시통사 단계의 필수 의존소뿐만 아니라 공지칭 요소, 상황소, 연결사 등이 포함된다. 발화는 통사, 운율, 의미, 화용의 복합적인 요소들을 포함하기 때문에, 거시통사 단계는 형태소, 통사적 평행관계, 운율, 리듬 효과 등의 혼합된 표지들을 고려한다.⁵⁴⁾

53) Claire Blanche-Benveniste, *Le français parlé: études grammaticales*, CNRS Editions, 1990, p. 113.

54) José Deulofeu, <L'approche macrosyntaxique: sources et controverses>, in Jeanne-Marie Debaisieux(ed.), *Analyses linguistiques sur corpus. Subordination et insubordination en français*, Lavoisier/Hermes Sciences, 2013, pp. 427-497. 블랑쉬-벤베니스트 Blanche-Benveniste는 거시통사 단위 기술을 위해 다음과 같은 제안을 하였다. Les unités de macro-syntaxe ne prennent pas appui directement sur les fonctions et catégories grammaticales [...] Les rapports de dépendance et d'interdépendance particuliers sont à expliciter non seulement par des analyses distributionnelles usuelles, mais aussi par des critères d'intonation et par des interprétations sémantiques. 거시통사 단위는 기능과 문법범주에 직접적으로 근거하지 않는다. [...] 의존과 상호의존의 특별한 관계는 분포적 분석뿐만 아니라 어조의 기준과 의미적 해석을 통해 명확히 기술되어야 한다. Claire Blanche-Benveniste, *op. cit.*, p. 113.

거시통사는 크게 보문소 complémenteur, 전핵 pré-noyau, 핵 noyau, 후핵 post-noyau으로 구성되며, 핵에 미시통사가 기술된다. 이 구성 요소들이 반영된 거시통사의 토폴로지 구조는 아래와 같다.⁵⁵⁾

표1. 거시통사 토폴로지 구조



위의 두 단계 통사구조에서 볼 수 있듯이, 거시통사에서 각각 전핵과 후핵에 기술 가능한 분리 요소는 더 이상 문장의 외부에 있거나 단지 부수적으로 정의되는 요소가 아니다. 두 단계의 통사구조를 반영한 예로, 프랑스어 구어 코퍼스 통사-운율 주석 Rhapsodie 프로젝트를 들 수 있다. 이 프로젝트에서는 미시통사와 거시통사 단계를 반영하여 주석 작업을 하였고, 예문 (11)와 같은 기술을 찾아볼 수 있다. >는 미시통사와 거시통사의 경계를 나타내며, //는 응집성 있

55) 토폴로지 topologie란 문장을 구성하는 구성성분이 문장 내에서 고정된 자리에 위치하는 것을 가정한다. 문장 구성요소 간 관계가 위계적으로 기술된 의존통사구조 structure de syntaxe de dépendance(arbre de dépendance)와는 달리, 토폴로지 구조는 선형적 통사구조로서 의미(정보구조), 통사, 형태, 운율의 측면이 모두 반영된다. 또한 위계적 수형도와 선형적 구성성분 구조로 표층통사를 나누어 기술함으로써, 생성문법의 구구조문법과는 달리 단어배열이 상대적으로 자유로운 언어를 효과적으로 기술할 수 있다. Kim Gerdes & Sylvain Kahane, <L'amas verbal au coeur d'une modélisation topologique du français>, in *Linguisticae Investigationes*, n. 29:1, 2006, pp. 75-89. 표1을 통해 소개하는 거시통사 토폴로지 구조는 본 연구의 목적인 두 단계의 통사를 소개하는데 초점을 맞추어 단순화하여 기술하였다.

는 하나의 발화체의 끝맺음을 가리킨다.⁵⁶⁾

- (11) a. Ça a duré dix ans > **le silence autour de moi** //
 b. Qu'est-ce que vous en pensez > **de la boule magique** //
 c. j'ai toujours envie de faire "euh" avancer le monde par
 mes idées > **quitte à les mettre en œuvre moi-même** //

(11a)에서는 주어 ça와 le silence autour de moi가, (11b)에서는 대명사 en과 de la boule magique가 공지칭 관계에 있으며, (11c)의 quitte à les mettre en oeuvre moi-même는 상황소로 후핵에 기술된다.

앞서 언급한 것처럼, 거시통사에는 운율 prosodie이 반영된다. 통사-운율 접면 interface이 항상 대응하는 것은 아니지만, 우측 분리구문의 특징 중 하나는 분리 요소 앞에는 감지될 정도의 휴지 pause가 앞선다.

- (12) Elle est un petit peu jalouse de maman, cette grand-mère ⁵⁷⁾

운율 테스트를 통해 주어 elle과 공지칭 관계에 있는 cette grand-mère 앞에 일 초 이상의 휴지가 관찰되며,⁵⁸⁾ 휴지 뒤에 발화된 이 분리 요소는 강제 억양을 받는다.⁵⁹⁾ Il arrive GN 구문 관련, 우리는 주어 il과 동사 arriver가 전통적 문장 개념에 해당되는 미시통사에서 기술되며, GN은 거시통사 단위로 후핵에서 기술되는 것으로 분석하였다. Il arrive GN 구문에서 [il arrive]와 [GN] 사이의 휴지를 가정할 수 있는데, 이것은 GN의 무게 lourdeur와 길이 longueur를 통해서도 설명될 수 있다.⁶⁰⁾ 코퍼스에서 추출한 아래의 예를 보면, GN이 서론

56) Anne Lacheret et al.(eds.), *Rhapsodie. A prosodic and syntactic treebank for spoken French*, John Benjamin Publishing Company, 2019.

57) Mathieu Avanzi, <Aspects prosodiques de la dislocations à droite en français>, in Denis Apothéloz, Bernard Combettes, Franck Neveu(eds.), *Les linguistiques du détachement: actes du colloque international de Nancy*, Peter Lang, 2009, p. 5

58) Ibid.

59) Martin Riegel et al., *op. cit.*, p. 426.

의 (1b)와 같이 짧은 명사구로 구성되기보다는 주로 관계절(13a-c)이나 명사구의 나열(13d)로 구성되는 것을 관찰할 수 있었다. 따라서 긴 호흡을 위해 동사 *arriver*와 GN 사이의 휴지를 가정할 수 있다.

- (13) a. Il arrive un moment où on s'arrête. Mais à quel moment doit-on s'arrêter?⁶¹⁾
 b. Il arriva des faits qui causèrent une assez grande impression.⁶²⁾
 c. Comme l'avait prévu Karl Marx, la classe ouvrière, pendant un temps, est devenue plus nombreuse. Puis, il est arrivé un moment où elle a atteint son maximum et où il est apparu qu'elle commençait à décliner en nombre.⁶³⁾
 d. Un tramway passe: éclair rouge au plafond. Puis, c'est une lourde voiture qui fait trembler la maison. Il doit être six heures. Je n'ai pas eu d'aventures. Il m'est arrivé des histoires, des événements, des incidents, tout ce qu'on voudra.⁶⁴⁾

논의된 내용을 바탕으로 거시통사의 틀에서 (13a)를 아래와 같이 기술할 수 있다.

60) 본 연구에서는 운율 테스트를 실행하지 않았으며, 구문의 특성과 운율 단위에 대한 선행연구를 통해 가정을 제시한다. Mathieu Avanzi, *op. cit.*; Anne Lacheret *et al.*, *op. cit.*

61) Frantext (Henri Poincaré, *La valeur de la science*, 1905, p. 77)

62) Frantext (Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. La fugitive*, 1922, p. 604)

63) Frantext (Pierre Mendès-France, *Œuvres complètes. Tome 4. Pour une République moderne*. 1955-1962, 1987, p. 630)

64) Frantext (Jean-Paul Sartre, *La nausée*, 1938, p. 56)

표 2. (13a)의 거시통사 토폴로지 구조

noyau		post-noyau				
SUJ	V	Dét	N	MOD		
il	arrive	un	moment	COMP	SUJ	V
				où	on	s'arrête

이 구조에서 대명사 *il*은 동사와 함께 미시통사 단계, 즉 핵에 위치하며, 주어와 공지칭 관계에 있는 초점화된 실체인 GN은 우측에 분리된 요소이자 거시통사 단위로 후핵에 기술된다. 두 단계 통사의 가정을 통해 *arriver* 동사는 미시통사 단계에서 타동성에 대한 문제 제기 없이 자동사로서 하나의 행위사(대명사 *il*)를 요구하는 것으로 기술된다. 또한 주어와 공지칭 관계에 있는 분리된 요소로서의 GN은 미시통사에서 기술되는 동사와의 직접적인 의존 관계에 머물러 있지 않고 거시통사 단위로 표상될 수 있다.

4. 나가며

본 연구는 *Il arrive* GN 구문에서 비인칭대명사 *il*과 동사 뒤에 출현하는 GN의 통사 기능의 모호함에 대해 문제를 제기하였다. 기존 연구에서는 대명사 *il*이 지시적 의미를 가지지 않지만 형태·분포적 특성을 근거로 *il*을 주어로 가정하고, 동사 뒤에 출현하는 명사구의 통사 기능을 분석하였다. 그러나 선행연구에서는 동사와 의존소 간 지배 관계를 기술하는 미시통사 단계에서 *Il arrive* GN 구문의 출현 요소를 분석하였기 때문에, GN의 통사 기능 분석은 주어, 목적어 등에 대한 분석에 머물러 있었다. 또한 목적어로 GN을 분석한다고 해도 자동사의 타동성에 대한 문제 제기로 인해 일부 연구에서 언급한 것처럼 GN을 주어도 목적어도 아닌 특별한 구성성분으로 정의내릴 수밖에 없었다. 그러나 본 연구에서는 이러한 문제점에 근거하여 전통

적인 문장 개념에 해당하는 미시통사 단계에서만 Il arrive GN 구문을 분석하지 않고, 이 구문이 거시통사에서 기술될 수 있음을 제안하였다.

우리는 대명사 il이 형태·분포적 특성만으로 주어 기능을 하는 것이 아니며 지시적 의미를 가지는 주어임을 제안하였다. 크로프트가 논의한 것처럼 문법 관계는 구문의 특성에 따라 정의되며, 구문은 화자의 인지 과정을 반영한다. 이 관점에 근거하여 대명사 il을 지시적 표현으로 분석하였는데, 그 이유는 il이 주어진 상황에서 화자가 초점을 받은 실체를 확인할 수 있도록 하는 지식 베이스를 표상하기 때문이다. 이 분석을 위해 il의 통시적 의미와 주어 지칭 대상의 확대에 대한 가정이 뒷받침되었다. 또한 il을 통해 확인된 실체이자 il과 공지칭 관계에 있는 GN을 우측 분리구문의 분리된 요소와 유사한 특성을 가지는 것으로 분석하여 거시통사 차원에서 GN을 기술하였다.

본 연구에서 Il arrive GN 구문의 통사구조 표상을 위해 두 단계의 통사를 가정한 이유는 의미 부재 요소로 분석되었던 il의 지시적 의미를 파악하고, il과 GN의 공지칭 관계를 기술할 필요가 있었기 때문이다. 또한 거시통사를 도입하며 한 문장 내 두 개의 주어 출현, 자동사의 타동성에 대한 문제 제기 등 전통적 문장 개념에 근거한 분석을 재고하고 다른 관점을 제시할 수 있었다.

참고문헌

<연구 논문 및 단행본>

- Achard, Michel, *Impersonals and other Agent Defocusing Constructions in French*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2015.
- Avanzi, Mathieu, <Aspects prosodiques de la dislocation à droite en français>, in Apothéloz, Denis, Combettes, Bernard, Neveu, Franck (eds.), *Les linguistiques du détachement: actes du colloque international de Nancy*, Berne, Peter Lang, 2009.
- Bally, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Bern, Francke, 1932.
- Blanche-Benveniste, Claire, *Le français parlé: études grammaticales*, Paris, CNRS Editions, 1990.
- Blasco, Mylène, *Les dislocations en français contemporain: étude syntaxique*, Paris, Champion, 1999.
- Bolinger, Dwight, *Meaning and form*, London/New York, Longman, 1977.
- Combettes, Bernard, *Les constructions détachées en français*, Paris, Ophrys, 1998.
- Creissels, Denis, <La typologie générale des constructions impersonnelles et les constructions impersonnelles du français>, in *Actes de Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2018*, Université de Mons, Belgique, 9-13 juillet 2018.
- Croft, William, *Radical Construction Grammar. Syntactic Theory in Typological Perspective*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Damourette, Jacques, Pichon, Edouard, *Des mots à la pensée. Essai de*

- grammaire de la langue française, Tome III(Morphologie du verbe. Structure de la phrase verbale. Infinitif)*, Paris, Edition d'Artrey, 1970.
- Deulofeu, José, <L'approche macrosyntaxique: sources et controverses>, in Debaisieux, Jeanne-Marie(ed.), *Analyses linguistiques sur corpus. Subordination et insubordination en français*, Paris, Lavoisier/Hermes Sciences, 2013, pp. 427-497.
- Fradin, Bernard, <Approche des constructions à détachement: inventaire>. in *Revue Romane*, n.25, 1990, pp. 3-34.
- Gast, Volker, Haas, Florian, <On the distribution of subject properties in formulaic presentationals of Germanic and Romance: A diachronic-typological approach>, in Malchukov, Andrej, Siewierska, Anna (eds.), *Impersonal Constructions. A cross-linguistic perspective*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 127-166.
- Gerdes, Kim, Kahane, Sylvain, <L'amas verbal au coeur d'une modélisation topologique du français>, in *Lingvisticae Investigationes*, n.29:1, 2006, pp. 75-89.
- Grevisse, Maurice, Goosse, André, *Le Bon usage* (13ème édition), Paris, Duculot, 1994.
- Lacheret-Dujour, Anne, Kahane, Sylvain, Pietrandrea, Paola (eds.). *Rhapsodie. A prosodic and syntactic treebank for spoken French*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2019.
- Lagae, Véronique, <En quantitatif: pronom lié à la fonction objet ou à une position?>, in *Travaux de linguistique*, n.35, 1997, pp. 103-114.
- Lakoff, George, *Women, fire, and dangerous things: What categories*

- reveal about the mind*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1987.
- Lambert, Pierre-Yves, <L'impersonnel>, in Feuillet, Jack(ed.). *Actance et Valence dans les Langues de l'Europe*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1998, pp. 295-345,
- Lambrecht, Knud, <When subjects behave like objects: an analysis of the merging of S and O in sentence-focus constructions across languages>, in *Studies in Language*, n.24-3, 2000, pp. 611-682.
- Langacker, Ronald, *Investigations in Cognitive Grammar*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2009.
- Lazard, Gilbert, <L'actant H: sujet ou objet?>, in *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, n.89, 1994, pp. 1-28.
- Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- Malchukov, Andrej, Ogawa, Akio, <Towards a typology of impersonal constructions>, in Malchukov, Andrej, Siewierska, Anna(eds.), *Impersonal Constructions. A cross-linguistic perspective*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 19-56,
- Mel'čuk, Igor, *Communicative Organization in Natural Language. The semantic-communicative structure of sentence*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2001.
- Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christophe, Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- Rousseau, André, <La longue aventure de l'impersonnel>, in *Cahiers de l'ILSL*, n.12, 2000, pp. 219-233.

- Sabio, Frédéric, <Quel statut accorder aux faits de “détachement” dans un modèle syntaxique à deux composantes?>, in *Travaux de linguistique*, n.74, 2017, pp. 109-139.
- Sechehaye, Albert, *Essai sur la structure logique de la langue*, Paris, Champion, 1950.
- Tesnière, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959.
- Wagner, Robert-Léon, Pinchon, Jacqueline, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962.
- Wartburg, von Walter, Zumthor, Paul, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Bern, Francke, 1958.

<코퍼스>

Frantext (www.frantext.fr), ATILF, Nancy, 1998-2021 (마지막 접속 2021년 9월 23일)

Résumé

Structure syntaxique de la construction du type *Il arrive GN*

CHUN Jihye

(Université féminine Sookmyung, Professeure assistante)

Cette étude a pour but d'analyser la structure syntaxique de la construction du type *Il arrive GN*. Les analyses sont partagées concernant la fonction du pronom dit impersonnel *il* et du groupe nominal postverbal: d'une part, le pronom est défini comme sujet apparent (ou vide), alors que le GN est un sujet réel en tant qu'agent du verbe *arriver*, d'où deux sujets dans une phrase. D'autre part, le GN est analysé comme objet en raison de sa position postverbale et de la nature focalisée. Mais cette analyse implique la modification de la notion de transitivité.

Afin de définir la structure de la construction en question, nous reconsidérons la portée de la notion de sujet et examinons l'évolution du sens du pronom *il* d'un point de vue diachronique. Ensuite, en nous basant sur la notion de « field » proposée dans l'approche fonctionnelle, nous considérons que le pronom possède une propriété référentielle dans une situation donnée. Cette propriété du pronom permet de mettre le GN, entité perçue par le locuteur, en relation co-référentielle avec le pronom. La structure syntaxique de la construction ressemble donc à celle de la dislocation à droite, et ne peut plus être décrite au niveau de la microsyntaxe (domaine de rection verbale), mais au niveau de la macrosyntaxe.

Mots Clés : pronom impersonnel, groupe nominal postverbal,
structure syntaxique, field, macrosyntaxe

투 고 일 : 2021.09.25.

심사완료일 : 2021.10.25.

게재확정일 : 2021.11.02.

2021년도 학회 임원진

회장	정상현(숙명여대)	
부회장	이선화(영남대), 이은미(충북대), 신정아(한국외대)	
감사	김용현(아주대), 조화림(전북대)	
총무이사	김준현(고려대)	
학술이사	이순희(고려대), 이윤수(공주대), 박성혜(고려대)	
상임편집이사	박선아(경상국립대)	
편집이사	손현정(연세대), 박희태(성균관대)	
대외협력이사	최내경(서경대)	
재무이사	이가야(숭실대)	
기획이사	노철환(인하대)	
정보이사	김영옥(서울대)	
이사(가나다순)	김민채(경희대)	오정숙(경희대)
	김태훈(전남대)	윤학로(강원대)
	노시훈(전남대)	이송이(부산대)
	노윤채(성균관대)	이채영(성신여대)
	노희진(한국외대)	이춘우(경상국립대)
	문경훈(경상국립대)	이현중(신한대)
	문시연(숙명여대)	전종호(서강대)
	박아르마(건양대)	전지혜(숙명여대)
	변웅(서울대)	최윤희(경북대)
	손정훈(아주대)	
	송진석(충남대)	

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'études de la culture française et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에 동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.
- 제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 입회원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.
- 제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.
- 제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동 시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.
- 제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

- 제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.
 1. 회장 및 감사의 선출
 2. 회칙의 개정
 3. 예산·결산 및 사업계획 승인
 4. 기타 주요사항
- 제 10조
 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
 2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.
- 제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.
- 제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회

원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을
구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은
효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순
서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 대외협력, 재무, 정
보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이
사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공
분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하
는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일
기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회에 당연직 이사가 된다.

제 5 장 이 사 회

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

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
- 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
- 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 34조 본 개정회칙은 2020년 6월 11일부터 발효한다

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의

협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로
연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 하며, 연
임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25
일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를
위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데
서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉
한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원
칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식
요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서

- 를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다.
- 제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.
- 제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.
- 1) 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가?
(선행연구를 충실하게 검토했는가?)
 - 2) 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
 - 3) 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
 - 4) 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
 - 5) 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?
- 제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.
- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
 - 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
 - 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
 - 4) 59점 미만 - 게재 불가
- 제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 게재 시 논문 저자의 소속 및 직위를 기재한다, 3) 항에 해당하는 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.
- 제 20조 심사결과에 이의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 서면으로 이의 신청을 할 수 있으며, 편집이사 3인과 담당 편집위원은 타당성을 검토하여 재심 여부를 결정할 수 있다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 31조 본 규정은 2019년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 32조 본 규정은 2020년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 33조 본 규정은 2020년 6월 11일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 [저자의 연구윤리규정]

『프랑스문화예술연구』에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 준수하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부를 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안 된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고, 중복게재 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다. 반대로 연구에 직접적으로 기여를 한 **공저자에게** 정당한 이유 없이 논문 저자의 자격을 부여하지 않아서는 안된다.

제 2조 [연구윤리규정 서약]

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 연구윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 **연구윤리규정의 수정 및 발효 시 별도의 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.**

제 3조 [연구윤리위원회 구성]

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 [연구윤리위원회 소집 및 권한]

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원 **및 편집위원회의 소청이 있을 경우** 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 [연구윤리예비위원회 구성]

연구윤리위원회 위원장은 회원 **및 편집위원회의** 공식적인 서면 요청(실명)이 발생한 경우 10일 이내에 예비위원회를 소집한다. 위원장이 지명한 5인의 연구윤리위원(위원장 포함)으로 구성된 예비위원회는 보고된 연구윤리 사안을 사전 조사하여 그 경중에 따라 연구윤리위원회의 소집 여부를 결정한다.

제 6조 [연구윤리위원회의 의결 및 승인]

연구윤리위원회는 위반 정도에 따라 연구윤리규정 위반자에 대한 징계 여부 및 징계 수위를 결정하고 보고서를 작성한다. 연구윤리위원회는 재적위원 과반수의 참석으로 성립하며, 출석위

원 2/3의 찬성으로 의결한다. 연구윤리위원회가 이사회에 상정한 징계 수위(내용)는 이사회에 최종 승인을 받도록 한다.

제 7조 [소명기회와 익명성 보장]

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원에게는 충분한 소명기회(대면 또는 서면)를 제공하며, 연구윤리위원회의 결정이 내려지기 전까지는 익명을 보장한다.

제 8조 [연구지원기관 등에 대한 보고]

이사회에 최종 승인 이후 해당 연구지원기관에 연구윤리규정 위반과 관련된 징계 내용을 통보하도록 한다. 단 조사과정 중이라도 다음 경우에는 즉시 연구지원기관에 보고하여야 한다.

- 1) 법령 또는 해당 규칙을 위반한 경우
- 2) 공공의 복지 또는 안전에 중대한 위험이 발생하거나 발생할 우려가 명백한 경우
- 3) 그 밖에 연구 지원기관 또는 공권력에 의한 조치가 필요한 경우
- 4) 특수관계인 공동저자가 연구부정행위를 저질렀을 경우, 관계기관(입시·진학 관련 학교, 연구 관련기관 등)에 연구부정행위 사실을 통보한다. (* 특수관계인이란 연구자가 미성년자(만 19세 이하인 자) 또는 가족(배우자, 자녀 등 4촌 이내)으로, 필요시 대학 등 연구기관에서는 해당 기관의 사정에 맞게 특수관계인의 범위를 확대할 수 있다.)

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

본 규정은 2021년 8월 13일부터 발효한다.

저작권 규정

- 제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

- 제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사 규정

1. 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다. (편집위원회 규정 제 15조)
2. 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다. (편집위원회 규정 제 17조)
 - 1) 독창성(20점) : 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가 (선행 연구를 충실하게 검토했는가)
 - 2) 논리성(20점) : 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
 - 3) 타당성(20점) : 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
 - 4) 신뢰성(20점) : 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
 - 5) 기여도(20점) : 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?
3. 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다. (편집위원회 규정 제 18조)
 - 1) 80점 이상 - 무수정 게재
 - 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
 - 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
 - 4) 59점 미만 - 게재 불가
4. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
5. 수정 후 재심사 평가를 받은 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다.

6. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
7. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 받는다.

『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 투고자는 투고시스템 상의 논문유사도 검사결과를 제출한다.
<https://check.kci.go.kr>
5. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
6. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
7. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 이름은 한글 및 영문으로, 그 외에 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어는 반드시 한국어와 외국어를 함께 첨부한다. 예) 이름(한글 및 영문) / 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어(한글 및 외국어)
8. 투고 및 게재 논문의 첫 장에 이름, 소속, 직위를 표시한다. 직위는 소속 학교 표기에 따른다. 프랑스어 요약문의 경우 소속과 직위는 프랑스어로 표기하고 영어 요약문의 경우 소속과 직위는 영어로 표기한다.
 예) 000 (00 대학교 0교수)
 000 (Université (de) 00, Professeur 0)
9. 목차에는 숫자를 붙여 번호표기를 통일한다.
 예) 1. / 2. / 3. / 4.
10. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.
보들레르의 「악의 꽃」은...
 - 한국어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 「한글」로 표시한다.
홍길동의 「보들레르 시 연구」에 따르면...
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이

텔릭체로 표시한다.

Les fleurs du mal de Baudelaire...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 <français>로 표시한다.

<Le dossier de Baudelaire> de Claude Pichois...

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 한국어 français로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌

- 문헌은 외국문헌에 이어 한국문헌의 순서로, ABC와 가나다순으로 정렬한다.
- 저자명은 성, 이름순으로 기재한다.

* 단행본

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1990.

Camus, Albert, *L'Etranger*, Paris, Folio, 1972.

홍길동, 『악의 꽃과 모더니즘』, 서울, ○○ 출판사, 2018.

* 논문, 잡지

Barthes, Roland, 〈Histoire et littérature : a propos de Racine〉, in *Annales*, n.3, 1960. pp.524-537.

Pichois, Claude, 〈Le dossier de Baudelaire〉, in *Romantisme*, n.8, 1974, pp.92-102.

홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제 55집, 2016, pp.25-45.

- 요약문

- 한국어와 외국어(프랑스어 또는 영어)로 두 개의 요약문을 작성하며 각 요약문의 마지막에 해당언어의 주제어를 포함한다.
- 국문요약은 논문 앞 저자명과 목차 사이에, 외국어요약은 논문 끝에 둔다.
- 요약문의 길이는 공백을 포함하여 국문요약 450자 내외, 외국어요약 1500자 내외로 한다.

- 각주

- 각주의 표기는 본문에 준하되, 저자명은 이름, 성 순으로 하며 인용 페이지를 명확히 기재한다.

- 1) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p.22. ; 『악의 꽃』, 홍길동 역, 서울, ○○ 출판사, 2010, p.32.

2) Claude Pichois, <Le dossier de Baudelaire>, in *Romantisme*, n.8, 1974, pp.95-96.

3) 홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016, p.27.

■ 위에 언급한 사항 이외의 사항은 관례에 준한다.

11. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

12. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

- 학회전용메일 cfafrance@naver.com
- 상임편집이사
 - 박선아 (경상국립대), 010-6223-3790, barat87@hanmail.net
- 편집이사
 - 손현정 (연세대), 010-8562-1574, sonhj@yonsei.ac.kr
 - 박희태 (성균관대), 010-7302-5180, parkht@gmail.com

13. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부해야 한다.

- ▶ 심사료 : 일반논문 - 6만원 (전임, 비전임 동일), 연구비 지원논문 - 35만원
- ▶ 게재료 : 일반논문 - 전임교수 9만원, 비전임교수 면제
연구비 지원논문 - 추가 게재료 없음 (심사결과 <게재 불가> 시 심사료 6만원을 제외한 29만원 환불)
- ▶ 초과 편집비 : 출간물로 25쪽 초과시 1쪽 당 3천원 (일반/연구비 지원논문 동일)

* 논문 투고시 심사료/게재료와 함께 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)을 반드시 납부해야 한다.

* 게재료, 초과 편집비, 연회비를 미납한 회원의 투고 논문은 학회지 게재 절차가 지연될 수 있다.

* 심사료 등은 회원 본인 이름과 함께 입금액의 목적을 함께 기재해 다음의 구좌로 입금한 후 재무이사에게 이메일이나 문자로 송금 사실을 통보한다. (예: 홍길동(심사), 홍길동(게재), 홍길동(회비), 홍길동(초과))

- 재무이사
- 이가야 (숭실대), 010-9388-1364, kaya7551@gmail.com
- 신한은행 110-511-339563

2021 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장 박선아(경상국립대)

편집이사 박희태(성균관대)
손현정(연세대)

편집위원	김대영(충북대)	이선화(영남대)
	김미성(연세대)	이선희(강원대)
	김선형(홍익대)	이수원(전남대)
	김준현(고려대)	이윤수(공주대)
	도윤정(인하대)	이은미(충북대)
	박은영(인천대)	이춘우(경상국립대)
	박재연(아주대)	이충훈(한양대)
	신옥근(공주대)	임기대(부산외대)
	심지영(방통대)	조지숙(가천대)
	유재명(경희대)	Marie Caisso(성균관대)
	윤정임(연세대)	Antoine Coppola(성균관대)

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

정회원은 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회가 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

김준현(고려대), villon@korea.ac.kr

학회 홈페이지 우측 하단의 <회원가입> 링크를 통해 작성

4. 가입비 및 연회비 납부방법

일반회원(정회원 및 특별회원) : 가입비 10,000원,

연회비 전입 50,000원/비전입 20,000원

기관회원 : 가입비 10,000원, 연회비 50,000원

납부방법 : 학술대회 당일 납부하거나 은행에 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 신한은행

계좌번호 : 110-511-339463

예 금 주 : 이가야 (송실대)

e-amil : kaya7551@gmail.com

입금을 하실 때는 반드시 회원 본인의 이름과 함께 ‘홍길동(가입)’, ‘홍길동(회비)’와
같이 하여 송금하여 주시기 바랍니다.

프랑스문화예술연구
2021 겨울호(제78집)

초 판 인 쇄 : 2021년 11월 25일

초 판 발 행 : 2021년 11월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품