

누벨바그의 ‘작가정책’ : 문학적 행위와 영화적 행위 사이

이 정 하(단국대학교)

1. 전제 : 영화의 복합성
2. 문학적 행위로서의 영화비평 : 비평가로서의 누벨바그
3. ‘작가정책’의 전제 : 영화, 어떻게 쓸 것인가
4. 영화적 시스템의 옹호와 영화 ‘작가’의 제기
5. 세계의 기억으로서의 문학, 문학의 미래를 질문하는 영화

1. 전제 : 영화의 복합성

철학이란 개념의 창조라고 말했던 들뢰즈는 과타리와와 공저, 『철학이란 무엇인가』에서 “어떤 단일한 개념도 존재하지 않는다”라고 말한다. 모든 철학적 개념들은 복합적이고 복수적이며, 이것들은 또한 ‘공존하는 다른 개념들과 더불어서 함께 창조하기 위하여 자신들과 연대할 수 있는 문제들의 교차지점을 요구한다’는 것이다.¹⁾ 철학과 달리 영화는 개념을 통해 사유하지 않는다. 그러나, 다시 한번 들뢰즈를 인용하자면, 예술로서의 영화는 철학에서의 ‘개념concept’에 비견될 만한 ‘지각percept’과 ‘정서affect’의 형태를 창조해내는 사유기계이다. 그리고

1) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, 1991, pp. 21-24.

이 지각과 정서의 형태들 또한 철학적 개념처럼 복수적이고 복합적이며, 더불어서 함께 창조할, 혹은 함께 생성될 문제들의 교차지점들을 요구한다.

영화의 경우 이 복합성, 복수성의 문제는 영화의 특성, 혹은 본성nature이라는 문제와 쉽게 혼동될 여지가 있다. 흔히 얘기하는 것처럼 종합 예술로서의 영화라는 규정 속에는 이미 영화란 본성적으로 어떤 복합적인 구성의 산물이라는 공준이 암암리에 내포되어 있기 때문이다. 동어반복으로 보일 수 있을 이러한 공준의 핵심은 ‘미적’ 표현의 층위에서 종합적이라 할 영화는 실상 여러 다양한 ‘예술(들)의 하이브리드 혹은 종합체라는 것이다. 영화를 둘러싼 많은 논쟁의 역사는 이를 거듭 확인한다. 예를 들어, 서로 다른 두 예술 사이의 관계를 묻는 질문에서 영화가 문제시될 때, 이 두 예술이 어떻게 관계적으로 교차하느냐 하는 문제는 이 둘이 공유하는 내재적 속성을 묻는 질문으로 귀착되는 경우가 허다하기 때문이다. 그리고 특이한 것은, 영화는 그 무엇과 관계를 맺든지 간에 항상 그 ‘무엇’의 역사적 후발로서, 다시 말하면, 시간상 그 무엇의 ‘뒤’에 온 것으로서, 그의 어떤 속성을 계승하고 있는 것처럼 보인다. 영화는 연극으로부터 어떤 성격, 예를 들어 미장센의 역량을 빌려왔고, 문학으로부터 서사의 문제를 계승했고, 음악으로부터 리듬과 감정구조를 빌려왔고, 하는 식이 그런 것들이다. 이와 유사한 이유로 바쟁은 모든 ‘순수 영화’를 주창하는 이론가들에 반反하여, 영화의 본질에 입각한 존재론의 어투로, 영화란 그 자체로 ‘불순impur’한 것이라고 말하기도 하는 것이다.²⁾ 이러한 논점들에는 실상 암묵적으로 영화를 기점에 놓고 예술사를 바라보는 어떤 관점, 혹은 사관이 전제되어 있다고도 말할 수 있을 것이다. 그리고 이런 관점을 적극적으로 발전시킨다면, 영화를 예술로 보고자 했던 초창기의 혁혁한 이론가들, 예를 들어 루이 델뤼이나 리치오토 카누도, 특히 이론가로서의 에

2) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, 1985, p. 81.

이젠슈테인 등이 말했던 것, 즉 제 7의 예술인 영화야말로 기존 예술의 ‘역사적 완성’이라는 주장과 만나게 되기도 한다.³⁾ 그렇지만 상기한 일단의 움직임에도 불구하고 일반적으로 영화의 역사가 증언하는 것은, 이러한 복합성, 불순성으로 인하여 예술로서의 제도적 지위를 획득하기까지 영화가 감수해야만 했던 지난함이다.

그리고 그것은 영화의 ‘기원’에 위치한 한 인물, 뤼미에르가 자신이 만든 최초의 영화기계, 시네마토그래프를 가리켜 ‘미래가 없는 발명품 invention sans avenir’라 부르지 않을 수 없었던 곤란함의 오랜 연장선상에 있는 것이기도 하다. 과학의 관점에서 평가하기에는 너무도 분석과 실험, 검증의 과정을 포함하지 않는 듯한, 그러나 예술이라고 보기에는 너무도 구성력과 예술적 제도의 힘을 갖추지 않은 것, 그것이 영화였던 것이다.⁴⁾ 그래서 고다르는, 8편으로 이루어진 자신의 기념비적 역작 <영화의 역사(들) Histoire du cinéma(s)>에서, 영화란 ‘예술의 유년기 l'enfance de l'art’이기 때문에 다른 예술들에 무엇인가를 주기 전에 이들로부터 우선 받아야 할 수밖에 없었던 것이라고 말하기도 한다. 이 말은 우리가 앞에서 얘기했던 바를 다시 비개념적으로 반복하면서 영화의 복합성, 혹은 그 필연성을 옹호하고 있는 것처럼 보일 수 있지만, 다른 식의 해석적 함의를 또한 갖고 있다. 그것은 영화란 마치 정신분석적 의미에서의 ‘유년기’처럼, 어른인 타 예술들이 자신들의 무의식 내로 억압하여 잊고 싶어하는 어떤 것, 그렇지만 끈질기게 되돌아와 심기를 불편하게 하는 원초적 혹은 상상적 원천, 혹은 트라우마와 같은 것을 품고 있다는 의미를 함축하고 있는 것이다. 그래서 타 예술이 이 ‘어린’ 예술, 영화에 대해 갖고 있는 뿌리 깊은 경시, 즉 상업적, 대중적인

3) Louis Delluc, *Écrits cinématographiques I*, Cinémathèque Française, 1985; Riccio Canudo, *L'usine aux images*, Séguier-arte, 1995; Serge Eisenstein, *La non-indifférente nature*, UGE., coll. «10/18», 2 vol., 1976-1978.

4) Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Minuit, 1983, p. 16.

예술이라는 경시는 기실, 영화의 복잡성, 불순함에서 파생된 측면들에 대한 경시라기보다는 오히려 자신들의 기원에 대한 복잡한 콤플렉스의 신물이며, 이러한 콤플렉스 *complexe*들이 스스로를 징후적으로 드러내는 자리에 영화의 복잡성 *complexité*이라는 것의 진정한 의미가 근거하는 것은 아닐까 하는 것을 비유적으로 말하고 있는 것이다.

문학, 혹은 문학적인 것과 영화의 관계 또한 그러하다. 마찬가지로 이 ‘불순한 예술’은 한편으로 문학을 계승하여 그것과 공유하는 어떤 속성들을 갖고 있으며, 다른 한편으로 문학으로부터 어떤 근원적인 문제를 순수한 형태로 전유하여 자신의 창조적인 역량으로 삼고 있는 것은 아닌가 하는 것이다. 전자와 후자의 두 문제의 정황은 같지 않다. 영화가 문학과 어떤 역량을 공유하고 있다는 것과, 영화가 어떤 근원적인 문학의 문제를 자신의 역량으로 해결하고 있다는 것은 본성상 다른 문제이기 때문이다. 우리는 문학과 영화라는 이 새롭지 않은, 그러나 끈질기게 되돌아오는 ‘관계’의 문제를 누벨바그가 영화에 대해 던졌던 몇 가지 질문들을 통해 함께 되짚어보면서 문학과 영화의 관계를 묻는 질문들의 역사적 변용, 변화들을 점검해보고자 한다.

누벨바그의 근본성은 영화적인 언어와 영화에 ‘내재적인’ 문제들로 이른바 고전 영화, 즉 로메르 식으로 얘기하자면, 비평적 거리를 가질 필요를 느끼지 못했던 예술의 고전기⁵⁾가 건축해냈던 모든 규칙과 시스템을 ‘바깥’의 시선으로 바라보기 시작했다는 것에 있다. 이것은 비평가이자 작가였던 이들의 존재론적 복잡성, 고전영화 ‘이후’에 왔다는 역사의식과 지금, 여기에서 다시금 ‘새로운 것을 창조해야 한다’는 소명의식, 그리고 이들이 뿌리박고 있는 문화적, 철학적 전통의 문제와 긴밀히 연결되어 있다. 누벨바그가 문학과 영화가 맺고 있던 기존의 관계를 어떻게 본질적으로 영화적인 문제로 재구성하였는가 하는 것

5) Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*, Ed. de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1984, pp. 21-22.

또한, '영화의 고전기' 이후에 온 누벨바그가 갖고 있던 전례없는 자기 반영적, 반성적 성격과 무관하지 않으며, 그것은 이들이 아주 독특하게 비평가로서 '영화적 행위'를 시작했다는 특이성과 긴밀히 맞물린다. 이러한 이들의 입장이 가장 간명히 표출된 것이 바로 누벨바그라는 명칭과 함께 항상 언급되는 '작가정책'과, 그 선구적 문제제기로서의 '카메라-만년필'의 개념일 것이다.

각기 하나의 '운동'의 개념으로서 제기되었던 '작가정책'과 '카메라-만년필'이라는 말이 내포하는 작가, 에크리튀르의 개념에 대해서는 이 말을 언표한 당사자들의 직접적인 설명을 포함하여 많은 주석들이 있어왔다. 이들이 말한 '작가' 혹은 에크리튀르 등의 개념은 명백하게 문학적인 문맥, 혹은 영화가 문학에 소구했던 지점들, 그리고 동시에 이들이 갈라서는 지점들을 구성한다. 이 개념들은, 한편으로 역사적으로 초창기 영화가 대표적인 비교의 대상 중의 하나로 설정했던 문학을 경유하여 끊임없이 갈구해왔던 예술적 지위, 제도의 문제에 깊이 연루되어 있으면서, 다른 한편으로 이후 누벨바그가 작가로서 쟁취해내고자 한 예술적 형식의 문제에 또한 깊이 연루되어 있다. 그것은 이미 '작가정책'이라는 말이 갖고 있는 이중적 의미를 통해 암시되어 있다고도 할 수 있을 것이다. 작가정책이란, 말 그대로, 문학적 의미에서의 '작가'를 염두에 두고 영화에서의 '작가'의 지위, 속성을 묻는 것임과 동시에, 이것을 일종의 '정책', 즉 특정한 정치적인 입장에서의 '선택'과 옹호를 통해 표출한 것이기 때문이다. '작가'에 대해 물으면서 동시에 그것을 가능하게 하는 어떤 '시스템', 혹은 규범을 정의하고, 그것을 지지하면서, 그것에 선택적인 가치판단을 내리기, 그리고 역으로 이것을 통해 자신들의 미학적 규범을 정당화하기. 누벨바그의 영화사적, 그리고 예술사적인 '역사성'을 만든 것은 바로 이러한 '작가정책'을 둘러싼 일련의 과정들이다. 그리고 그 기저를 관통하는 동력의 한 줄기에는 예술제도, 예술형식, 예술의지까지를 포함한 문학에 대한 관점이 자리하고 있다.

우리의 글은 작가정책의 문맥과 정황, 그리고 이것이 파생시킨 오해들을 함께 경유해가면서, 작가정책에 암시적으로 전제되어 있는 문학과 의 관계를 살펴보고, 더불어 영화의 모더니즘이 구축되어 가던 시기에 영화가 문학에 제안한 성찰, 그리고 문학을 새롭게 영화적으로 포획하는 과정, 의미들을 살펴보려 한다.

2. 문학적 행위로서의 영화비평 : 비평가로서의 누벨바그

고다르는 1980년대에 행해진 한 인터뷰에서 누벨바그 시기를 회상하며 “우리에게 「카이에 뒤 시네마Cahiers du cinéma」에 글을 쓴다는 것은 완전하게 문학적인 행위였다”⁶⁾라고 말한다. 그렇지만 “나의 야망은 갈리마르에서 소설을 출간하는 것이었다”⁷⁾던 이 누벨바그의 악동의 글과 인터뷰에서 일종의 후렴구처럼 반복되는 말 중의 하나는 역설적이게도 이 인용만큼이나 유명한 ‘내가(혹은 우리가) 아직 비평가로서 영화를 만들고 있었을 때, 운운’ 하는 말이다. 물론 여기서 ‘우리’란 ‘누벨바그’로 통칭되는, 1950년대 말에 프랑스에 등장하여 1960년대 초반까지 프랑스 영화의 새로운 물결을 주도했던 트뤼포, 리베트, 사브롤, 로메르를 위시한 일군의 영화작가들을 말한다. 그리고, ‘아직’이라는 시간적 지표는 이들이 감독으로 데뷔하기 전前 「카이에 뒤 시네마」에서 평론가로서 활동하던, 흔히 ‘노란 카이에Cahiers jaunes’ 시기로 애칭되는 시기를 가리킨다.

어떻게 ‘영화비평’의 행위가 ‘문학적 행위’일 수 있으며, 그것은 또 어

6) Jean-Luc Godard, «L'art à partir de la vie», dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Ed. de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1985, p. 10.

7) Jean-Luc Godard, *ibid.*, p. 9. cf. 흥미롭게도 이후 「카이에」는 갈리마르에서 출간된다.

떻게 ‘영화를 만드는 행위’로 정당화될 수 있었을까? 고다르는 그러나 “글을 쓴다는 것은 영화를 만드는 것이었다. 이러한 우리들의 독창성은 이후에도 다시 찾아볼 수 없는 것이었다”⁸⁾라고 반복적으로 얘기한다. 고다르의 말이 갖고 있는 이중성에 대해서는 다양한 해석이 가능하겠지만, 그 모든 해석 이전에 존재하는 가장 단순한 자명함은, 비평가로서의 누벨바그의 행위는 문학적 행위와 영화적 행위, 그 양자 모두를 포괄하고 있다는 것이다. 혹은 그러한 의식을 갖고 있었다는 것이다. 실상, 자신들이 만들어낸 영화의 주제가 항상 ‘영화였던’, 그리고 ‘영화 그 자체, 그리고 영화가 사물들을 다루는 방식을 제외하고는 어떤 주제도 없었던’ ‘작가’로서의 누벨바그와, 글쓰기의 주제와 대상 또한 영화 그 자체였던 ‘비평가’로서의 누벨바그의 자기 반영적, 반성적 성격의 연속성을 말하기는 어렵지 않다. 그렇다면 이들이 말하는 문학적 행위의 의미는 무엇일까? 이미 강조했다시피 누벨바그는 영화사에서 전례 없는 자기 반영적인 영화, 혹은 질문으로서의 영화들을 만들었던 작가들이다. 흔히 영화에서의 모더니즘으로 불리는 누벨바그의 자기 반영성은 이들이 비평가로서 영화사와 영화사적 논쟁들에 대한 비판적 혹은 메타적 관점을 갖고 있었다는 것으로부터 연유한다. 이것은 누벨바그의 문학에 대한 관점, 혹은 ‘문학적 행위’가 무엇인가를 바라보는 관점이 일반적으로 그 시기까지 문학과 영화의 관계를 규정했던 지배적 관점들과 궤를 달리한다는 것을 의미할 뿐만 아니라, 영화를 통해 역으로 문학적 행위를 새롭게 규정하기까지 하였다는 것을 의미한다.

더 이상 비평가로서가 아니라 영화를 통해 영화에 대해 말하던 시기, 그리고 흥미롭게도 고전영화의 정점이라 할 히치콕의 죽음을 애도하는 순간에 고다르는 다음과 같은 의미심장한 말을 한다. <나에게 영화란 유리디스이다. 유리디스는 오르페에게 “돌아보지 말라”라고 말한다. 그러나 오르페는 뒤돌아본다. 오르페, 그는 유리디스를 죽게 하는

8) Jean-Luc Godard, *ibid.*, p. 10.

문학이다. (...) 나에게 이미지는 삶이며, 텍스트는 죽음이다. 이 둘이 필요하다. 즉 나는 죽음에 반대하는 것이 아니다. 그러나 나는 이 점에서 삶에 대하여 죽음을 옹호하는 것도 아니다. 무엇보다도 삶이 살아져야 하는 동안에는 말이다.)⁹⁾ 오르페와 유리디스의 비유는 고다르의 말과 글에서 여러 번 변주되고 반복되어 되돌아오는 비유 중의 하나이다. 그리고 그것의 최종판은 아마도, <영화의 역사(들)>에 쓰고 있는 ‘영화는 오르페로 하여금 유리디스를 죽게 함이 없이 되돌아보기를 허용한다’는 말일 것이다. 여기서 오르페는 문학의 비유라기보다는 좀더 넓은 의미에서 ‘시인으로서의 역사가’, 혹은 ‘시인인 시네아스트로서의 역사가’에 대한 비유적 표현이다. 그러나 젊은 시절의 고다르, 그리고 그와 영화에 대한 많은 관점들을 공유했던 누벨바그 시절로 되돌아가자면, 오르페와 유리디스로 비유된 영화로서의 이미지와 문학으로서의 텍스트(여기서 텍스트란 좁은 의미의 ‘글로 쓰여진 텍스트’를 의미한다)의 관계에서, 오르페와 유리디스, 혹은 문학과 영화 상호간의 열정이 의문시되고 있는 것이 아니라는 것은 명백하다. 여기서 문제가 되는 것은, 오르페가 유리디스를 향해 ‘되돌아보는’ 행위의 치명성이다. 그것은 단순히 비유적으로 텍스트가 이미지에 스스로를 부과할 때의 해악을 말하는 것이 아니라, 텍스트는 치명적으로 이미지를 되돌아보게 되어 있다는, 혹은 이미지를 반성하게 되어 있다는 자명성을 말하는 것이다. 오르페의 신화에 대한 한 해석은, 오르페가 ‘의도치 않게’ 유리디스를 되돌아본 것이 아니라, ‘의도적으로’ 되돌아본 것이라는 얘기를 전한다. 시인은 시인으로서, 죽음을 통과해 삶을 노래하기 위해, 그리고 사랑을—사랑하는 여인이라기보다는—자신의 노래 속에서 영속시키기 위해 ‘일부러’ 되돌아보았다는 것이다.¹⁰⁾ 이러한 ‘치명성’에는 어떤 불가피한 예술의지가 존재하며, 그것을 통해 유리디스는 오르페의

9) Jean-Luc Godard, *ibid.*, pp. 415-416.

10) Jacques Aumont, *Années*, P.L.O., 1999, p. 39.

시 속에서 영원히 ‘삶’ 혹은 ‘생명’으로 살면서, 영원한 사랑으로 남은 사랑 그 자체를 표상하게 되었다는 것이다. 실상 삶으로서의 영화를 옹호 하면서, 영화에 대해 반성적 글을 썼던 평론가로서 누벨바그가 살아낸 것은 바로 이러한 이중성이라고 할 수 있다. 고다르는 이후의 작업에서 이미지와 텍스트, 이 양자 사이의 관계를 좀더 다른 식으로 천착할 것이지만, 다음과 같은 르 클레지오와의 대담은 지속적으로 누벨바그의 글과 영화에서 반복되어 얘기되는 삶으로서의 이미지와 죽음으로서의 텍스트의 문제를 좀더 간명하게 설명하고 있다.

르 클레지오 - 당신이라면 종이 한 장을 앞에 놓고, 마지막 순간까지 진정으로 무엇이 다음에 이어질지 알지 못한 채로 글을 쓴다는 행위를 받아들일 수 있겠는가?

고다르 - 아, 바로 그렇기 때문에 나는 글을 쓸 수 없는 것 같다. 그리고 바로 이런 점, 즉 글을 쓰면서 느껴야 했던 그 엄청난 고통 때문에 항상 플로베르에 감동하고는 한다. 예를 들어, 플로베르는 어느 날 “하늘이 푸르다”라고 생각하고, 이것을 쓴다. 그리고는 3일 동안 끙끙 앓으면서, “하늘은 잿빛이다”라고 써야 하지 않았을까, ‘하늘’ 대신에 ‘바다’는 잿빛이다 라고 써야 하지 않았을까, ‘잿빛이다’ 대신에 ‘잿빛이었다’ 라고 써야 하지 않았을까 끊임없이 자문한다. 그리고는 다시 돌아와 결국 쓰기를...

르 클레지오 - “하늘이 푸르다”

고다르 - 그렇다. 그렇지만 이 얼마나 고통스러운가.

르 클레지오 - 시네아스트 경우에는 그렇지 않다고 말하는 것인가?

고다르 - 그렇다. 영화에서 하늘은 항상 거기 있는 것이다. 나는 결코 “하늘이 푸르다” 라든지 “하늘이 잿빛인 날...”이라고 말하지 않을 것이다. 나는 삶과 창조가 다르다는 생각을 갖고 있지 않다. (...) 만약 하늘이 푸르다면 나는 그것을 푸르게 찍을 것이다. 그리고 하늘이 흐려진다면 또한 그렇게 찍을 것이다. 왜냐하면 그것은 움직이는 것이기 때문이다.

내가 당신들[작가들]에게 받는 인상은 당신들에게 삶과 창조는 다른 것인 것 같다는 것이다.¹¹⁾

르 클레지오와 고다르의 대화는 다양한 해석의 여지를 갖는 영화적인 토픽들을 감싸고 있다. 그리고 이것들은 무엇보다도 고다르 혹은 누벨바그가 새롭게 제기했던 영화적 문맥에 대한 사전적 이해를 전제한다. 고다르의 말이 암시하는 영화의 특이성들, 즉 ‘이미지의 현전성’이라는 말이 전제하는 현상학적 의미, 삶과 창조의 동일성 등은 실상, 고전영화 이후에 온 영화들이 영화의 역량으로서 새롭게 ‘자각’한 것들, 혹은 다시 새롭게 ‘부각시킨’ 것들이다. 그것은 고전영화의 ‘미장센’¹²⁾의 구도가 파열되면서, 그간 영화에 잠재적으로 존재하고 있던 다른 역량들이 재발견되는 와중에 제기되었던 문제들이란 것이다. 그러므로 르 클레지오와 고다르의 대화는 죽음, 혹은 반성으로서의 문학과, 현전, 삶으로서의 영화의 차별성뿐만 아니라, 누벨바그의 영화와 이전의 영화의 차별성까지를 은연중에 언급하고 있는 것이라 할 수 있다. 다시 말하여, 위 인용에서 고다르가 말하는 삶으로서의 영화와 죽음으로서의 텍스트라는 구분은 영화와 문학의 일반적인 존재론적 차이를 말하는 것을 넘어, 누벨바그의 ‘선택적’, 혹은 ‘당파적’ 관점에서 본 영화와 문학의 차별성을 말하고 있는 것이다.

그리고 이러한 형태의 차별성의 규정이야말로 문학과 영화의 관계를 묻는 새로운 질문의 역사를 제기한 것이다. 실상 이미 1910년대부터 프랑스의 시네아스트들과 비평가들은 미장센과 문학적 글쓰기, 즉 에크리튀르를 동일시하려는 움직임을 보여왔다. 그리고 그것은 항상 후

11) Jean-Luc Godard, *op. cit.*, pp. 286-287.

12) cf. 오몽은 프리고진과 스탠저스의 이론을 참조하면서, 영화에서 고전영화적인 미장센의 붕괴가, 현대 과학에서 고전적 역학을 지탱하던 미장센으로서의 세계의 붕괴와 유사한 행보를 밟아왔음에 주목한다. (Jacques Aumont, *Amnésies, op. cit.*, p. 21.)

자, 즉 문학적인 글쓰기를 좀더 상위의 수단으로 생각하면서, 문학적 개념의 선취를 통해 그와 유사한 예술제도적 지위를 획득하고자 한 것이었다. 에크리튀르의 개념과 그것의 주체로서의 작가의 개념을 통해 영화가 끊임없이 문학을 소구한 이면에는 문학적 개념의 전유를 통해, 문학이 예술제도에서 갖고 있던 지위의 획득과 문학적 에크리튀르에 버금가는 형식의 구축이었던 것이다.

그런데 작가정책과 이 작가정책의 기저에 있는 누벨바그식의 사유의 문맥이 증언하는 것은, 작가, 에크리튀르와 같은 동일한 개념을 내세우고 있음에도 오히려 모든 것은 마치 오랫동안 강박관념처럼 영화를 짓누르고 있던 기존의 문학적인 정의를 가볍게 이타적인 것으로 설정하면서, 이로부터 문학적 에크리튀르와 구별되는 영화적 에크리튀르의 제기, 그리고 그것을 가능케 한 시스템을 지지하는 방향으로 나아가는 것처럼 보인다는 것이다. 물론 이 문제는 트뤼포를 위시한 누벨바그 세대의 '정책'이 단순히 그들의 특정한 사유의 편향만으로는 설명될 수 없는, 문화, 미술, 그리고 음악을 포함한 더 넓은 문맥에서의 지형도와 중층적으로 얽혀 있는 것이기 때문에 단순히 정리될 수 있는 것은 아니다. 그러나 어쨌든 '작가정책'이라는 것을 역사적으로 정의하게 하는 어떤 특수한 문맥이 있는 것이 사실이며, 그것의 중요한 발단 중의 하나가 이러한 문학과 영화의 '각기 자율적인'(칸트적 의미에서) 존재성의 인정이었다는 것 또한 사실이다.

3. '작가정책'의 전제 : 영화, 어떻게 쓸 것인가

비평가로서의 누벨바그 세대를 잇는 「카이에 뒤 시네마」의 대표적 비평가 중의 하나였던 세르주 다네는 그 유명한 누벨바그의 '작가 정책'의 내용을 구성했던, 작가 감독들과 이들의 인터뷰를 모은 한 책의

서문에서, 누벨바그 세대들의 행운이란 ‘적을 만들 줄 알았다는 것에 있다’¹³⁾라고 직접적으로 말한다. “전혀 주변인이라고 할 수 없는, 그렇지만 전적으로 반역적이었던”¹⁴⁾ 이 성난 젊은이들의 ‘아버지의 영화’라고 할 수 있을 그 ‘적’들 중의 하나는, 2차 대전 직전과 종전 후의 프랑스를 풍미했던, 그리고 지속적으로 ‘프랑스적인 영화’ 혹은 ‘프랑스적 질 *qualité française*’이라는 명칭의 핵심적인 경향을 이끌었던 시적 리얼리즘의 전통이다.

1954년, 「카이에 뒤 시네마」에 “프랑스 영화의 어떤 경향”이라는 글을 발표한 트뤼포는 아주 도발적인 필치로 이제까지 프랑스 영화를 대표해 온 감독과 시나리오 작가, 즉 르네 클레망, 줄리앵 뒤비비에, 마르셀 카르네 등의 감독들과 피에르 보스트, 장 오랑주와 같은 시나리오 작가들을 직접적으로 거론하며 이들이 프랑스 영화에 끼친 악영향을 지목하고 나선다. 트뤼포에 따르면, 이제까지의 프랑스 영화는 소위 ‘심리학적 리얼리즘’에 입각해 문학적으로 향기 높은 원작 혹은 소재를 영화라는 매체의 특성에 대한 고려 없이 그대로 스크린에 옮기는 오류를 범해 왔다는 것이다. 그는 이러한 ‘문학작품의 각색’에 불과한 경향을 ‘프랑스적 질의 전통’이라고 칭하면서 그렇다면 진정한 영화작가는 누구이며 그것은 어떻게 결정되어야 하는가 하는 문제를 제기하고 나선다.

작가정책은 일반적으로 얘기되는 것처럼 작가란 누구인가를 정의 내리거나, 단순히 작가를 옹호하고자 했던 선언이 아니다. 그것은 ‘작가란 누구인가를 결정하는 정책’으로서 제기된 것이다. 그렇기 때문에 다녜나 오몽이 거듭 강조하고 있듯이, 작가, 혹은 작가성에 대한 옹호,

13) Serge Daney, «Après tout», dans *La politique des auteurs*, Ed. Cahiers du cinéma, 1972, p. 5.

14) Antoine de Baecque, «Truffaut, les films du Carosse, la Nouvelle Vague», dans *Pour un cinéma comparé*, (dir. Jacques Aumont), Cinémathèque française, 1996, p. 204.

그리고 이것의 연장선으로서 영화이론의 층위에서 제기된 영미의 작가주의 이론과는 본질적으로 그 이념적 전제를 달리한다.¹⁵⁾ 물론 양자 사이에 어느 정도의 연속성과 유사성이 있지만, 그러나 실천pratique이자 입장position이었던 작가정책과, 상아탑의 산물인 작가주의 이론의 전제는 같지 않다. <작가정책>의 역사적 전개과정이 보여주는 것은, ‘politique’라는 말이 지시하듯이 ‘작가’나 ‘에크리튀르’의 개념을 영화라는 시스템 하에서, 그리고 이 시스템에 대한 지지와, 동시에 이를 수반한 비판을 통해 재정의 내리려 시도했던 이들의 ‘정치적인 선택’이었다는 것이다. 그리고 바로 이러한 문맥에서, 이 ‘정책’이 기반한 영화형식에 대한 당파적인 입장을 지탱할 선구적 입안자의 하나인 알렉상드르 아스트뤼의 ‘카메라-만년필’의 개념을 이해해야만 한다.

작가정책이 나오기 6년 전인 1948년, 소설가이자 비평가이며 영화작가였던 알렉상드르 아스트뤼는 「새로운 아방-가르드의 탄생, 카메라-만년필」이라는 글을 통해, 자신에 앞서 영화의 예술성을 부르짖었던 루이 델뤼어나 리치오토 카누도를 이어, 영화가 문학만큼 자유롭고 섬세한 표현수단이 되어야하며, 그러기 위해서는 영화가 지닌 힘을 깨달아야 한다고 주장한다. ‘카메라-만년필’은 이러한 영화가 지닌 잠재성에 대한 표상으로서 제시된 것이다.

순차적으로 장터의 오락거리, 통속극과 유사한 오락물, 혹은 시대의 이미지들을 보존하는 수단이었던 영화는 이제 언어가 되었다. 여기서 언어란, 비록 추상적일지라도 예술가가 자신의 사상을 표현하거나, 마치 오늘날 에세이 혹은 소설처럼 자신의 강박관념을 전달하는 형식 혹은 방법을 의미한다. 바로 이러한 이유로 나는 이 새로운 영화의 시대를 가리켜 카메라-만년필의 시대라고 부르는 것이다.¹⁶⁾

15) Serge Daney, *op. cit.*, p. 10.; Jacques Aumont; Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, 2002, p. 162.

아스트뤼크의 글이 갖는 중요성은 일반적으로 예술가로서의 시네아스트라는 개념, 그리고 개인적 표현 수단으로서의 영화 작품이라는 개념의 기원에 있는 것처럼 평가된다. 그의 ‘카메라-만년필’은 그러나 일반적으로 낭만주의적인 함의를 갖는 ‘작가’의 개념과 ‘작품’의 개념을 넘어, ‘사유의 표현으로서의 영화’라는 영화 초창기부터 제기되어 왔던 문제를 에크리튀르로서의 ‘미장센’의 개념을 통해 재구성하려 한 것이었다. 아스트뤼크에게 영화의 질료란 이미 자연적으로 주어져 있는 것, 즉 현실이다. 영화의 예술성은 이 넘쳐나는 현실의 질료를 조직하고 구성하는 것이라 할 수 있는데, 이것이 바로 ‘미장센’의 영역이다. 그러므로 연극에서의 미장센과는 달리(아스트뤼크는 연극이란 근원적으로 텍스트의 예술, 예컨대 그리스 비극에서처럼 텍스트의 낭송이 본원적인 성격을 이루는 예술이라 생각했다¹⁶⁾), 영화에서의 미장센은 논리적, 지적, 감각적인 영역 전부를 포함하여 이루어지는 ‘현실의 구성’이라 할 수 있다. 시네아스트는 미장센을 통해 현실의 논리에 고정된 형태를 주고, 상황과 사건의 의미를 분절하며 조직화한다. 이러한 시네아스트의 에크리튀르의 도구가 바로 카메라이다. 아스트뤼크의 ‘카메라-만년필’의 특이성은 일반적으로 카메라란 말이 비유하는 ‘눈’의 기능—예를 들어, 지가 베르토프의 ‘영화-눈 *ciné-œil*’으로 표상된 카메라는 기능 향진된 ‘눈’의 기능을 갖는다—과, 현실의 구성, 미장센으로서의 픽션과 드라마의 힘이 결합되어 있다는 것이다. 현실의 존재성과 현실의 구성, 그 사이의 팽팽한 긴장 속에서 영화의 언어와 문법이라 할 ‘진정한 에크리튀르’는 생성되며, 여기서 만년필 *stylo*인 카메라의 작업은 진정한 개인적 스타일 *style*로 전화된다고 할 수 있다.

아스트뤼크의 ‘카메라-만년필’의 개념은 누벨바그의 작가정책의 주요

16) Alexandre Astruc, «Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo», *L'Ecran française*, 1948 (Jacques Aumont; Michel Marie, *ibid.*, p. 28-29에서 재인용).

17) Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Nathan, 2002, p. 71.

핵심어가 될 ‘작가’라는 말이 내포하는 스타일과 표현성의 문제, 그리고 비평가로서의 누벨바그가 고전영화의 ‘작가’들에 대한 구체적인 분석의 초점으로 삼았던 미장센, 즉 영화적 에크리튀르의 문제와 긴밀히 연관되면서, 영화에서의 작가란 누구인가를 규정하는 작가정책의 내용의 전제가 된다. 그런데 여기서 중요한 것은 왜 여전히 작가라는 문제제기가 필요했는가 하는 것이다. 현대의 작가에 대한 관점은 ‘통일성의 원리’로서의 작가의 개념에 더 이상 기대고 있지 않다. 작품의 특수성은 작가의 개성에 의해 설명된다는, 즉 작가란 미학적으로 설명적 기능을 갖는다는 개념은 더 이상 유효하지 않은 것이다. 구조주의 이후의 사유의 흐름, 특히 푸코는 근본적으로 주체 개념으로서의 작가성에 강력한 의문을 제기하였다. 작가라는 개념은 근대 개인주의의 출현과 긴밀하게 연관되어 있는 최근의 개념이며, 작가란 작품의 의미의 무한한, 그리고 천재적인 원천으로서 간주되어야 할 것이 아니라 역으로 작품에 결부된 어떤 ‘기능’으로서 간주되어야 한다는 것이다. 작가란 작품을 앞서는 것이 아닌, 우리의 문화 속에서 우리가 그를 통해 선택하고 모방하고 배제하는 순수한 기능적 원칙일 뿐인 것이다. 그러나 문학에서 ‘작가의 죽음’이 예술제도를 둘러싼 질문의 한 변곡 지점을 형성했다면, 누벨바그의 ‘작가’에 대한 정책적 제기 또한 고유한 영화사의 구성을 위한 중요한 변곡 지점을 구성하였던 것이다. 그것은 문학에서의 일반적인 작가의 위상과 달리, 영화에서 한 작품의 예술적 책임을 누가 지느냐의 문제는 미묘한 문제적 양상을 갖고 있었기 때문이다. 혹은 영화는 이 양상을 보여주는 구체적인 역사적 정황들을 갖고 있었기 때문이다.

4. 영화적 시스템의 옹호와 영화 ‘작가’의 제기

전통적으로 작가란 작품에 ‘서명’을 하는 자이다. 그렇다면 영화에서 작가란 누구인가라고 물을 때, 흔히 집단 예술 혹은 종합 예술로 지칭되는 영화에서 서명을 할 ‘권리’를 지닌 자는 누구인가 하는 질문이 제기될 수 있을 것이다. 문학에서는 자명한 진리로 간주될 수 있는 것이 영화에서 문제적이 되는 이유는, 영화란 종종 개인적인 표현이라기보다 사회적인 것으로 간주되어 온 역사를 갖고 있기 때문이다. 예를 들어 작품의 경제적-상징적 책임을 짊어지고 있는 제작자, 작품의 이야기를 만들어내는 시나리오 작가, 그리고 시나리오에 시, 청각적 스타일과 리듬을 부여하는 감독이라는 삼각구도 사이의 어떤 힘의 분배와 그 위계 설정의 문제가 그에 해당한다.

이 문제는 유럽과 미국 즉 헐리우드에서 다른 방식으로 배치되고 위계화됨으로써 좀더 복잡한 양상을 보인다. 프랑스에서는 일찍이 작가에 대한 문제제기와 더불어 초기 무성 영화 시기의 영화들을 명백히 작가에 의해 구별하였는데, 이후 1930년대 유성영화의 도래와 함께 대사와 각본이 좀더 중요시되면서 한편에 ‘작가’로서의 ‘시나리오 작가’를 옹호하는 비평적 흐름과, ‘작가’로서의 감독을 주장하는 비평적 흐름(그 대표적 주자가 마르셀 레르비에다)이 맞서게 된다. 반면 ‘꿈의 공장’이라는 명칭이 연유한 1930년대와 1940년대의 고전기 헐리우드 장르 영화들은 이들 ‘장르영화’들을 양산해내는 공장과도 같은 스튜디오 시스템 하에서 만들어진 것이었다. 이러한 시스템에서 감독이란 실상 아주 제한된 결정권, 흔히 장면 연출자라는 기능에 한정된 힘을 행사할 따름이었고, 모든 선택권과 결정권은 이 공장의 소유주이자 자본주인 제작자에게 주어져 있었던 것이다. 이러한 차이는 지금도 여전히 남아 있는 강력한 이분법, 즉 헐리우드는 ‘장르’, 그리고 유럽 혹은 프랑스는

‘작가’라는 특수성을 말하게 하는 기원을 이룬다.

그러나 당시 트뤼포가 ‘작가’라는 용어를 사용한 기본적인 전제는, 영화인들의 개인적인 창작 양식에 대하여, ‘시나리오에 따라’ 미장센을 전담하는 장면 연출자metteur-en-scène—영화의 문학적 선구라 할 수 있는 연극적인 의미를 함축한—의 창작 양식과 대조되는 독창적인 스타일을 갖는 영화인들이 존재하고 있다는 것이었다. 그것은 르누와르나 베르히만 등과 같은 전통적 의미에서의 작가들뿐만 아니라, 당시 일반적으로 예술가라기보다는 상업적인 헐리우드적 시스템 내에서 장르 영화들을 생산하고 있다고 평가된 많은 감독들(미국 시절의 프리츠 랑, 니콜라스 레이, 특히 하워드 혹스와 히치콕 등)의 미장센의 스타일을 동시에 일컫는 것이었다. 트뤼포를 포함한 「카이에」의 비평가들은, 이 감독들이 헐리우드 시스템 내에서 활동하고 있지만 미장센에 있어 뚜렷한 양식의 일관성과 정체성을 보여주고 있으며, 더 나아가 장르의 관습들은 이 작가들에게 새로운 의미들을 봉쇄한다기보다 오히려 의미의 변주와 세공을 위한 장을 제공하기까지 하였다고 말한다.

바쟁은 작가정책이란 작가적 창조성에서 개인적 요소를 분석의 기준으로 삼는 것이며, 각각의 영화들이 계속되고 발전해나간다는 것을 가정한다고 말하고 있지만, 누벨바그가 헐리우드 작가들과 맺는 관계는 이러한 관점에서 볼 때 단순히 개인적 스타일을 갖는 작가의 발굴이라는 의미를 넘어서는 다층적인 의미를 갖는 것처럼 보인다. 제임스 모나코의 지적처럼, 바르트가 말한 ‘에크리튀르’ 행위와의 의미론적 연관성이 그 하나일 것이다.¹⁸⁾ 바르트가 에크리튀르를 문학의 역사적 지평과(그가 문학의 ‘언어’라고 부른 것) 개인적인 지평(스타일) 사이의 제3의 것으로 상정했듯이, 누벨바그의 작가개념은 시스템(사회적인)과 개인적 스타일의 긴장 관계를 함축하고 있기 때문이다.

18) 제임스 모나코(권영성, 민현준 옮김), 『뉴웨이브 1: 트뤼포, 고다르, 샤브롤, 로메르, 리베트』, 한나래, 1996, p. 27.

누벨바그의 작가정책은 누가 작가인가를 물으면서, 자신들의 관점과 ‘취향’에 따른 일련의 선택과 배제의 과정을 통해 스스로의 역사적 계보, 역사적 정당성을 만들어 간—누가 우리의 아버지고 아닌가 하는—작업의 일환이었다. 고다르의 유명한 「고전적 데쿠파주의 옹호」라는 글의 제목이 말하고 있듯이, ‘히치콕-혹스주의자들’이라 불렀던 이들 누벨바그의 시작은 고전영화 혹은 고전영화의 시스템을 ‘선택적으로’ 옹호하고 배제하면서 영화사에서 자신들의 역사적 연속성과 지위를 만들어가고 그 의미를 기술하기 위한 작업, 즉 자기 반성적인 영화 역사 쓰기로부터 출발한 것이다. 그리고 그 과정에서 파생하는, 영화에 고유한 에크리튀르, 고유한 작가성의 규명이라는 기획이 바로 문학과 영화가 맺었던 오랜 관계와 맞물리면서 이들의 독특한 비평적 행위를 규정했던 것이다.

5. 세계의 기억으로서의 문학, 문학의 미래를 질문하는 영화

고다르의 『영화의 역사(들)』에는 누벨바그에 헌정된 장항이 하나 있다. 그 한 부분에서 고다르는 더 이상 아무도 찾지 않는 누벨바그라는 낡은 ‘박물관’을 지키는 늙은 문지기로 분하여, 입구를 지키고 있다가 폐관 무렵에 들이닥친 한 쌍의 젊은 연인들을 맞는다. 그 중 하나가 “누벨바그? 아, 작가정책!”이라고 일성을 지르자, 군밤장수 모자를 뒤집어 쓴 고다르 영감은 그 특유의 모래알이 굴러다니는 듯한 걸걸한 목소리로, 사실 중요한 것은 ‘작가가 아니라 ‘작품’이라고 늙은이의 사설을 붙인다. 역사로서의 누벨바그보다 강력한 것은 누벨바그의 신화이다. 그리고 이 신화의 언어적 표상 중의 하나가 바로 ‘작가정책’일 것이다. 그러나 수많은 작품들의 인용으로 이루어진 고다르의 『영화의 역사(들)』

은 작가들의 역사가 아니라, 이름도 작가도 잃어버린, 혹은 잊혀진 수많은 작품들이 서로 말없이 가로지르고 교차하면서 다성적인 울림을 주조하는, 작품들의 ‘상상적 박물관’이다. 그리고 이 거대한 ‘상상의 박물관 Musée imaginaire’(말로의 의미에서)을 지키고 있는 고다르 영감 손에는 여전히 책이 들려 있다. 실상 고다르를 위시한 누벨바그의 영화에 아주 빈번히 등장하는 특징적인 장면 중의 하나는 ‘책 읽는 인물’ 혹은 ‘책을 인용하는 인물’들, 그리고 책 그 자체의 인용들이다. 이것은 아주 많은 해석의 여지를 내포하는 주제이지만, 일견해 보더라도 기존의 영화에 흔히 등장하는 ‘책을 읽는 장면’이나, 책의 존재와는 아주 다른 형상을 취하고 있음을 쉽게 알 수 있다. 누벨바그의 인물들은 영화 속에서 직접 책을 읽고 낭송하며 토론하고 또 책에 대하여 사유하면서 내밀하게 책과 교감한다. 그리고, 젊은 트뤼포는 책에 대한 아주 아름다운 영화 하나를 만들어내기도 하였다.

근자에 부시 정권을 풍자하는 〈화씨 911〉을 만들어낸 마이클 무어는, “진실이 불타는 온도”를 가리킨다는 자신의 영화 제목이 트뤼포의 〈화씨 451 Fahrenheit 451〉(1966)에 대한 일종의 오마주라고 말한 바 있다. 종이가 타서 연소되는 온도를 가리키는 ‘화씨 451’과 동명인 트뤼포의 영화는 실상 영화로 만들어진 가장 아름다운 ‘책에 대한 오마주’ 중의 하나이다. R. 브래드버리 Bradbury의 동명 SF 소설을 각색한 이 영화는 미래의 어떤 가상의 도시를 그리고 있다. 도처에서 시청각적인 것이 감각적인 것을 점령하고, 글쓰기와 책들을 대체해 버린 이 미래의 도시에서 독서는 법적으로, 그리고 상식적으로 금지되어 있다. 금지와 감시, 그리고 처벌의 대상이 된 책들은 이 미래의 세계를 수호하는 일종의 경찰들인 방화수들에 의해 발견되는 즉시 소각된다. 이 분서 임무를 담당하는 방화수 중의 한 명인 주인공은 우연히 이 금지에 대해 반역적인 생각을 품은 한 소녀를 만나게 되고, 그녀의 친구인 늙은 부인이 자신의 방대한 책들과 함께 분연히 불타 죽어가는 광경을 목도하면서 점차

의식이 변화하여 몰래 책을 모으게 되고 또 숨겨놓고 읽게 된다. 결국 아내의 고발에 의해 발각된 그는 자신을 잡으려는 동료에 상해를 입히고 도시를 탈주하여 책-인간들 *hommes-livres* (혹은 *hommes libres*) 이 은둔하고 있는 숲으로 숨어들어간다. 책-인간들이란 책을 읽는 것과 책을 만드는 것이 금지된 이 세계에, 세계의 기억과도 같은 책을 후대에 남기기 위해 책 전체를 암송하여 책 그 자체가 되어버린 인간들이다. 주인공 또한 이 책-인간들의 일원이 되어 책의 암기를 시작한다.

오몽은 고다르를 위시한 모든 누벨바그의 악동들이야말로 이 〈화씨 451〉의 실질적인 후예들이라고 말하고 있다.¹⁹⁾ 책을 사랑하고, 책의 전통 속에서 사유하고, 특히 책, 혹은 문학의 역량을 영화적으로 전유하려 했던 작가들이 바로 누벨바그 작가들이라는 것이다. 이와는 조금 다른 문맥에서 레이몽 벨루르는 고다르의 영화에서 문학과 영화, 혹은 텍스트, 말과 이미지를 연결하는 몇 가지 양태를 말하고 있는데,²⁰⁾ 트뤼포의 영화 역시 또 다른 창조적인 방식으로 이러한 양태들을 보여주고 있는 것 같다. 우선 이미지에 대한 열쇠인 것처럼 보이지만, 언제나 그 비밀을 해명함이 없이 암시하거나 그 의미를 차연시키는 책들의 회로가 있다. 그리고 트뤼포 영화의 마지막 장면이 직접적으로 언표하는, 마치 세계의 기억 혹은 육체에 각인된 흔적처럼 작동하면서 이미지의 즉각성, 과잉성을 포괄하고 덮어주는 책의 기능이 존재한다. 더불어, 책-인간들의 몸과 목소리를 통해 자기 생성적인 픽션의 기능을 수행하는 책과 인간의 연계, 혹은 연대 또한 존재한다. 〈화씨 451〉의 아름다운 마지막 장면은 그러나 그 감동에도 불구하고 책에 대해 그리 밝은 미래를 암시하는 것 같지는 않다. 책-인간들은 눈발이 쏟아지는 잿빛 숲을 마치 유령처럼 소요하며 인류의, 세계의 기억인 책의 언어들을 낭송하고 있다. 세계의 기억을 구성하는 이 책들은, 이들의 기억으로서 살아

19) Jacques Aumont, *Amnésies*, *op. cit.*, p. 220.

20) Raymond Bellours, *L'Entre-image II*, P.L.O., 1999, pp. 113-138.

남겠지만, 그러나 어디서 ‘새로운 것’의 창조는 이루어질 것인가? ‘책’의 미래 혹은 ‘문학의 미래는 어디인가? 책의 역량, 혹은 문학의 역량과 아름다움, 가치에 대해 말하면서 영화는 이제 책에 대한 오마주가 아닌, ‘세계 혹은 삶에 대한 질문’이 된다. 그리고 그 질문을 제기하는 것은, 볼거리가 책의 역량을 점령해버린 ‘스펙타클의 시대’(기 드보르의 의미에서²¹⁾)에 또 다른 모반의 형태로서 던져진, 세계에 대한 질문 그 자체로서의 영화이다. 여기서 영화는, 고다르의 말처럼, 문학으로 하여금 영화를 죽게 함이 없이 되돌아보도록 허용하고 있는 것 같다. 그리고 이 되돌아봄을 허용하는 것은, 이를 받아 응시하는 영화의 반성적 시선이다. 누벨바그는, ‘정책’을 통해서건, ‘영화’를 통해서건, 바로 이 ‘반성적 시선’을 영화사에 제기했던 것이다.

□ 참고문헌

- Jacques Aumont, *Années*, P.L.O., 1999.
 ———, *Les théories des cinéastes*, Nathan, 2002.
 Jacques Aumont; Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, 2002.
 Antoine de Baecque, «Truffaut, les films du Carosse, la Nouvelle Vague», dans *Pour un cinéma comparé*, (dir. Jacques Aumont), Cinémathèque française, 1996.
 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, 1985.
 Raymond Bellours, *L'Entre-image II*, P.L.O., 1999.
 Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, Séguier-arte, 1995.

21) Cf. Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, (1988), Gallimard, coll. «folio», 1992.

- Serge Daney, «Après tout», dans *La politique des auteurs*, Ed. Cahiers du cinéma, 1972.
- Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, (1988), Gallimard, coll. «folio», 1992.
- Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Minit, 1983.
- Gilles Deleuze; Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minit, 1991.
- Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques I*, Cinémathèque Française, 1985.
- Serge Eisenstein, *La non-indifférente nature*, UGE., coll. «10/18», 2 vol., 1976-1978.
- Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Ed. de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1985.
- Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*, Ed. de l'Etoile-Cahiers du cinéma, 1984.
- 제임스 모나코(권영성, 민현준 옮김), 『뉴웨이브 1: 트뤼포, 고다르, 샤브롤, 로메르, 리베트』, 한나래, 1996.

주제어 : 누벨바그, 작가정책, 작가, 문학적 행위, 영화적 에크리튀르,
미장센

«Résumé»

La «Politique des auteurs» de la Nouvelle Vague, ou un essai cinématographique envers la littérature

LEE Jeong-Ha

Le cinéma comme «Septième art» selon R. Canudo a été toujours considéré comme art éminemment impur, étant donné la puissante synthèse moderne de tous les Arts. Cela cause même de nombreux débats posés justement sur sa légitimité culturelle et artistique, comme le raconte bien l'histoire du cinéma. Ce phénomène n'en paraît pas pourtant moins insister sur l'efficacité de la complexité inhérente de cet art: le cinéma réfléchit authentiquement sur d'autres arts, et en résulte bien sa puissance critique envers eux.

La Nouvelle Vague, qui met définitivement la fin au cinéma classique, incarne particulièrement une telle tendance, qui se manifeste notamment dans la fameuse «Politique des auteurs». Celle-ci, comme le disent explicitement les termes mêmes, était en effet à la fois l'acte de définir ce qu'est l'auteur proprement «en» cinéma et aussi celui de dresser un système ou une politique en vue de faire table rase des anciennes conceptions sur le cinéma, dont, entre autres, une tendance d'assimiler la mise en scène cinématographique à l'écriture littéraire. Par le choix spécifique fondé sur son goût et notamment son point de vue «historique» sur la forme cinématographique, la Nouvelle Vague réussit à imposer la liste de ses propres «auteurs» armés du style personnel et la norme qui va apposer la modernité du

cinéma. On pourrait dire en fin de compte que le cinéma, avec la Nouvelle Vague, entre véritablement dans la nouvelle relation hétéronome (selon Kant) avec la littérature qui ne cesse en fait de le nourrir et de l'enrichir à travers sa puissance de conserver la mémoire du monde et celle de l'acte de parole.

논문 저자 소개

이정하

서울대 불문과 졸업, 동대학원 박사과정 수료. 프랑스 파리 고등사회 과학연구원 영화학 DEA 및 박사. 현재 단국대 예술조형대학 연극영화과 교수.

주요 논문: 「고다르 영화에서의 간격의 개념 *La notion d'inter valle dans le cinéma de Jean-Luc Godard*」(박사학위논문, 2003), 「낮선 서사, 그 가능성의 조건과 최근 몇 예들」(영상예술연구, 제4호, 2004) 등 다수.