

번역시의 운명 - 한-불 번역의 경우 -*

한 대 균
(청주대학교)

1. 시작말 - 번역자의 임무

시 번역은 텍스트의 유혹에서 출발한다. 번역자가 왜 그 텍스트에 도달했는가 하는 것은 유혹이라는 말로 설명되어야 하며, 그렇지 않다면 텍스트 내부에 드리운 언어의 그물망에 걸린 채 끝없이 당해야 하는 고통의 형벌을 그는 감내할 수 없기 때문이다. 텍스트의 중심으로 우리를 유혹하는 이 원심력은 작가의 언어적 자장에서 발생하는 것이 아니라, 그 언어를 만나고 있는 독자의 사랑과 존중 속에서 형성된다. 이러한 행복한 만남이 번역 작업으로 우리를 이끄는 것이다. 시 번역은 또한 열망을 바탕으로 한다. 유혹에 빠뜨린 그 텍스트가 다른 지역, 다른 언어를 사용하고 있는 수많은 독자들에게도 읽히고 자신과 동일한 감흥을 일으켜야 한다는 열망 속에서 번역자의 작업은 시작되는 것이며, 한 언어의 사용자들에게만 읽혀야 되는 텍스트의 타고난 운명에 맞서, 두 개의 문화와 두 개의 언어를 넘나들어야 하는 그의 동력은 이러한 열망이 없다면 유지되기 힘들기 때문이다. 번역 행위를 촉발시킨 이 유혹과 열망이 언어와 문화에 대한 직

관과 탐구에 힘입어 번역 의식이라는 고도의 정신적 행위로 승화되기를 그리 쉬운 일이 아니다. 번역으로 이끈 유혹이 없었고, 번역을 지속시키는 열망이 결핍되어 있다면, 그 번역자의 텍스트는 원전의 진정성이 박탈된 거짓 텍스트에 불과할 것이다. 그렇지만 번역자의 작업은 이러한 유혹과 열망을 극복하고 객관적이어야 하는데 그 어려움이 있다.

발터 벤야민의 「번역자의 임무」¹⁾는 제목이 암시하는 것과는 다르게 ‘번역자’ 보다는 ‘번역’ 자체에 대한 글이다. 마치 번역자는 존재하지 않은 채 번역작업이 진행되어야 함을 벤야민은 이 글에서 강조하는 듯했다. 이것은 모순이면서 동시에 번역의 본질을 제시한다. 그렇다면 주체(혹은 두 텍스트 사이의 중매자)가 사라진 번역은 가능한 것인가? 한 텍스트의 어떤 지점에서 번역자가 행한 수많은 시도가 어느 순간 한계에 도달했을 때, 더 이상 주관성을 개입시키지 않은 채 빠져나와야 하는 번역자의 임무가 수행된다면 객관적이고 치밀한 기호들의 조직망으로 이루어진 텍스트는 존재할 수 있을 것이다. 즉 번역자는 번역의 종국(두 텍스트가 공통적으로 차지하고 있는 공간의 행복한 발견 혹은 그 둘 사이의 소통 불가능성)을 감지해야 하는 것이다. 더

* 이 논문은 2001-2002학년도 청주대학교 교비 학술연구조성비(특별과제)에 의하여 연구되었음.

1) Cf. Walter Benjamin, "La tâche du traducteur", *Oeuvres. I.* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, Paris, 2000, p. 244-262 : 이 글은 벤야민 자신이 행한 보들레르의 「악의 꽃」 중 「파리 정경」의 번역에 대한 서문이지만, 그 「악의 꽃」에 대한 언급보다는 번역 일반에 대한 자신의 견해를 펼치고 있다. 그것은 마치 보들레르 번역 속에서 자신을 감추려는 의도처럼 보이며, 번역자의 존재 자체를 부인하는 것으로 비춰지고 있다. 말하자면, 번역자의 소멸만이 진정한 번역이라는 견해로 해석될 수 있는 것이다. 그러나, 번역자가 드러나지 않아야 한다는 뜻은 대어역같은 직역을 말하는 것은 아니라, 지나친 의역에 대한 경계일 뿐이다. 본고에서 말하는 ‘번역자의 소멸’이란 완벽한 번역시, 더 이상 번역이 아닌 시 텍스트의 구축을 위한 두 텍스트(원문과 번역문) 사이의 개입자였던 어떤 주체의 사라짐을 말한다.

이상 원전이 변형되기 전에 번역의 모순성을 인식하고 자신의 텍스트를 벗어나려는 작업, 그 자체가 번역의 치열한 행위라고 말할 수 있다. 번역 속에서 번역자는 원작자의 의식 속으로 사라져야 함을 의미한다. 시인이면서 셰익스피어 및 예이츠의 탁월한 번역자인 이브 본느프와의 경우를 보자. 본느프와는 시 번역의 불가능성을 말하면서, 예이츠의 시 *Sailing to Byzantium*의 제목 번역을 예로 들고 있다.²⁾ 이 제목을 어떻게 불어로 옮길 것인가? *L'embarquement pour Byzance*와 같은 번역은 불가능하다고 그는 말한다. 여기에는 “sailing”이라는 동사가 주는 동력이 없기 때문이다. 그 다음, 본느프와는 보들레르의 시키질을 생각한다 : “A Honfleur ! le plus tôt que possible avant de tomber plus bas”. 그렇다면, *A Byzance !* 라는 번역은 어떨까? 그러나 이 짧은 제목 속에는 원제가 지니고 있는 출발에 대한 강렬한 희망, 먼 항구를 향한 환상과 신비 같은 것들이 삭제되어 선택할 수 없으며, *appareiller* 나 *faire voile*은 해결책이 될 수 없다는 것이다. 결국 그가 선택한 번역은 *Byzance-l'autre rive*였다. 긴장은 살아났으나, 동사가 말하고 있던 한 곳을 박차고 다른 곳으로 떠나는 에네르지는 회생되었다고 본느프와는 판단한다. 예이츠 시 제목이 주는 단일성, 긴급성 그리고 순간성을 고스란히 살려내는 것은 이상이고 비현실일까. 이렇게 번역자는 한 편의 시 앞에 서서 그 번역 불가능성에 대한 감정을 지녀야 하며, 동시에 완벽하게 만날 수 없는 두 언어와 두 문화가 가장 가깝게 스쳐가는 지점을 발견해야 하는 언어 탐험가이며 문화 탐색자가 되어야 한다. 본느프와는 나아가 이 시의 “fish, flesh and fowl”을 “tout ce qui nage, vole, s'élance”라고 번역하였다. 단어의 명사형들은 그것을 포괄하는 동사로 대체되었으며, 파괴된 형태의 자리에 의미가 들어서게 되었다. 본느프와는 영시의

2) Cf. Yves Bonnefoy, “La traduction de la poésie”, *Entretiens sur la poésie*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1981, pp. 95-102.

자음운³⁾으로 연결된 이 세 단어를 불어의 해당어로 옮길 수 없으며, “언어들은 같은 지점에서 그들의 <행복>을 찾을 수 없다”는 것이다. 예이츠의 또 다른 시 *The Sorrow of Love*에서 한 소녀에 대한 비유를 “like Odysseus and the labouring ships”이라 했을 때, 본느프와는 이 “labouring”을 “qui boitent/au loin”으로 번역하였다. 이 영어 단어에는 고난하고 기나긴 항해를 상기시키고 있기 때문이며, 흔들리는 배의 여행에 대한 개인적 체험도 이런 번역에 기여했다는 것이다. 단어는 자신의 존재양식을 통해서 우리를 속이려 하기에, 우리는 단어 대 단어를 놓고 텍스트와 대결하기 보다는 그 텍스트를 만들어낸 저자의 의식 속으로 들어가야 하고, 텍스트 속에 들어있을 해석코드를 풀어내야 할 것이다. 용어들의 대역어를 찾아 나열하는 코드전환식 번역⁴⁾

3) 케백 시인 가스통 미롱에 이런 식귀절이 있다 : “Quand détresse et désarroi et déchirure / te larguent en la brume et la peur”(“Au sortir du labyrinthe”, *L'homme rapaillé*, Gallimard, 1999, p.141). 자음운(allitération)으로 이루어진 이 두 행을 우리말로 옮길 수 있는 것인가? 더구나, 첫 자음뿐아니라 다음의 모음까지 풍부하게 운이 맞아있는 첫행의 세 개의 명사들은 시인의 가슴을 반복하여 찌르고 있으며, 둘째행의 “la”의 반복으로 운율의 효과와 시행 내부의 소리의 조화가 극대화되어 있기 때문이다. 다음의 글은 그러나 번역 가능성에 대한 희망이며, 본느프와가 예이츠 시의 자음운을 무참히 파괴하면서도 시적 감동을 이루어 낸 번역의 의미를 잘 보여준다 : “프랑스의 경우건 독일의 경우건 영국의 경우건 간에 현대시를 대표하는 개념 중의 하나인 <자유시>는 바로 번역시에서 부터 가장 중요한 착상을 얻었습니다. 서양의 시구는 한시와 마찬가지로 자수율, 즉 실리블(syllable)과 시구 끝에 오는 각운(rhyme)에 전적으로 의지해 왔습니다. 자수율이 있고 각운이 있어야 시입니다. 그런데 번역을 하면 그것을 살릴 수 없습니다. 그러나 번역된 시, 그러니까 시가 전혀 아닌 시가 여전히 어떤 시적 감흥을 불러일으키고 있다는 것을 발견하게 되었던 것입니다. 번역시가 가지고 있는 이 시적 효과라고 하는 것은 문학사에 있어서 일대 충격과 같은 것이었습니다. (...) 시는 한 국어의 일이 아니라 인간이 가지고 있는 언어적 현상 전체의 일이 되는 것입니다.”(황현산, 「한국적인 것에 대하여」, 『현대시』 제6호, 1999, pp. 24-25). 20세기 중엽에 쓰여진 가스통 미롱의 이 시가 이미 자수율과 각운에 의존하고 있지 않지만, 즉 <자유시>라고 할 수 있지만 과거의 정형시를 번역했을 때 사라지는 시작법의 규칙들과 마찬가지로, 시행 내부에 들어 있던 자음운의 소멸을 딛고 새로운 텍스트로 전환될 수 있는 것이라면 이는 번역에 대한 희망이며, 이 희망은 본 논문에서 말하고 있는 한-불 번역작업에서도 적용될 수 있을 것이다.

4) 전성기, 「한불사전 편찬을 위한 자료 분석 - “사평역”의 한불번역

은 결국 시 번역의 불가능성을 다른 쪽에서 확인시켜주는 셈이 된다.

2. 정진규 시의 경우-직관적 언어의 번역

정진규의 시집 『몸詩』에 「바알간 맨발로 날아오르는 우리들의 새에게」⁵⁾라는 시가 있다. 이 제목을 불어로 직역하자면 *A nos oiseaux qui s'envolent avec leurs pattes nues rougeâtres* 정도가 될텐데 이런 류의 번역이 불가능하다는 것은 바로 인식될 수 있다. 새가 맨발이라는 것은 당연하면서도 우스운 말이다. 신발을 신은 새가 있을까? 시인이 말하는 “맨발”은 여러 가지 시적 장치를 통하여 그 의미를 부여받고 있는데, *pattes nues*란 불어는 그 의미를 순식간에 송두리째 앗아가 버린다. 이런 코드 전환식 작업을 통해 한 어휘라도 빠짐없이 옮기려는 집착은 시에 대한 해악이며 시를 우스꽝스럽게 변질시킨다. *pattes rougeâtres*에는 이미 우리의 시선이 새벽에 나르는 새의 “맨발”에 가 있음을 전제로 하기에 그것으로 충분한 것이다. 또한 ‘*qui s'envolent avec leurs pattes...*’, 즉 날아오르는 수단이 발이 될 수 있는, 번역의 이런 오류 혹은 불투명성으로 부터 시를 구해야 하는 것이 번역자의 임무인 것이다. *A nos oiseaux - pattes rougeâtres - qui s'envolent*는 하나의 해결 방식이 될 수 있다. 이것은 원제의 의미를 간직한 채, 산문성을 배제시키고 그 시적 호흡과 리듬에 가깝게 다가설 수 있기 때문이다. 정진규의 시집에 『마른 수수깥의 평화』가 있는데 이것을 *Paix de la tige sèche du sorgho*라고 말하기는 어렵다. 한 제목에 너무 많은 것들을 말하고 있기 때문이다. 이 경우 중복이나 당연성으로 간주될 수 있는 것 또는 본문에서 밝혀질 수 있는 정보는 번역에서

대조분석」, 『불어불문학 연구』, 제34집, 1997, pp. 677-702 참조.

5) 세계사, 1994, pp. 104-106.

희생될 수 밖에 없다. 『유한의 빗장』이라는 제목이 있다. 이에 대응되는 *La bâcle du fini*는 어떤가? 구체성과 추상성이 전치사 하나 두고 맞부딪쳐 버리므로 역시 쉬운 일이 아니다. 추상명사의 구상화가 문제되는 다른 예로서, 조정권의 시집명 『비를 바라보는 일곱 가지 마음의 형태』에 대한 *Sept sortes de formes de coeur regardant la pluie*란 불역을 들 수 있다. “마음”을 *coeur*로 직역했고, 여기에 일곱 개의 *forme*를 부여했는데, *coeur*를 이렇게 고민없이 구체화하고 형태를 만들어 내는 것이, 특히 불시에서는 받아들이기 힘들 것이다. 적어도 *Sept sentiments devant la pluie* 정도면-이 역시 문제점이 없지 않지만-우선 용인될 수도 있겠다.⁶⁾ 다시 「바알간 맨발로 날아오르는...」으로 들

6) 제목의 번역은 매우 중요하다. 그것은 시의 입구이며 시를 조감해 주는 말이기 때문이다. 랭보의 산문시집 *Illuminations*의 번역 문제처럼, 문학적 혹은 문학사적으로 접근해야 하는 것은 끊임없는 연구와 자료 발굴이 선행되어야 할 것이고, 가스통 미롱의 *L'homme rapaillé* (한대균 역, 『현대문학』, 2002년 2월호 참조) 역시 시인이 살았던 케백의 역사성을 파악하면서 번역해야 할 일이며, 본느프와의 *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (이건수 역, 민음사, 2001년 참조)는 시 전체에 대한 완벽한 이해를 바탕으로 접근되어야 한다. 그러나, 한국시 제목의 번역은 또 다른 점에서 어려움이 있다. 조정권의 『산정모지』 번역을 보자. 우선 “묘지”가 *tombe* 나 혹은 *tombeau* 하는 선택의 문제부터 봉착된다. 우선 묘의 형태가 우리와 서양이 다르고, 죽음의 관념에도 차이가 있으며, 우리의 “산정”에서는 홀로 존재하는 외로운 묘지들을 쉽게 발견할 수 있지만, 서양의 묘지 공원이란 그런 것이 아님을 우리는 잘 알고 있다. 이 차이를 극복하기 위하여 오히려 묘지의 물리적 구체성을 강조해야 하며, 그 후 시적 의미를 부여해야 한다는 점에서 *tombe*가 맞는 듯하다. 그러면 *une tombe* (혹은 *la tombe* 혹은 *des/les tombes*) au (혹은 du) *sommet de la montagne*라고 해야 할까? 우선 *sommet de la montagne*는 중복이므로, *sommet*만으로 충분할 것이다. 그런데 불어에서 *sommet*는 뾰족한 정상이며 그 정상은 넓은 공간의 여유를 배제하고 있다. 따라서 묘지의 복수는 어울리지 않으며 이것은 원제에서도 원치 않는 듯 보인다. *La tombe au sommet* 나 *Une tombe du sommet*는 생각하기 어려우므로, 결과적으로 두가지 번역이 존재한다: *La Tombe du Sommet* (Claude Mouchard, *PO&SIE*, consacrée à la poésie sud-coréenne, numéro 88, Belin, 1999) 와 *Une tombe au sommet* (Han Daekyun et Gilles Cyr, Circé, 2000). 전자는 매우 확정적이어서 시적 상상력을 제한하며, 30편의 시들의 외침을 규격화시키는 듯하다. 그러나 명사들을 대문자로 처리하여 그 확정성에 어떤 독특한 의미를 부여하려 시도했다는 점에서 평가될 수 있다. 이것은 어쩌면 반듯한 네 글자의 틀에 시 정신을 가두려는 「산정모지」란 간략한 제목과

아오자. 이 시는 이렇게 시작한다. “우리는 우리에게 갈 수 없어서/이 새벽 새들을 가득히 날린다“. 여기서 독자가 처음 만나게 되는 첫번째 시행을 ‘Nous ne pouvons pas aller à nous-mêmes’ 혹은 ‘Nous ne pouvons pas arriver jusqu’à nous’ 와 같은 말로 바꾸는 것이 가능한 것인가? 아주 쉽게 나온 이 번역문은 불행히도 올바른 문장이 될 수 없다. 더구나 첫행에서 부터 이런 류의 문장을 놓으면 그 한편의 시는 불투명의 나락에 빠지며, 진정한 불시로 간주될 수 없게 된다. 특히 번역시는 언어적으로 그 의미가 분명해야 하고, 앞뒤 맥락에 걸끄러움이 없어야 하며, 즉각적인 설득력을 바탕으로 전개되어야 한다. 그럼으로써 존재하는 두 텍스트 사이에 관련성은 탈색되고, 번역 텍스트는 그 자체로서 독립적인 운명을 지닌 채 독자 앞에 드러나야 하는 것이다. 결국 번역시는 존재하지 말아야 한다. 그러나 이런 번역은 불어를 모국어로 하는 자의 시선에 그 정체를 감출 수 없게 될 것이다. 그는 가까이 다가갈 수 없는 텍스트에서, 두 나라의 문화와 언어습관의 차이만을 인식하는 것으로 독서의 성과를 거두고 말 것이다. 이 경우 번역에 대한 열망이 거꾸로 텍스트의 가치를 크게 훼손시킨 것이다. 1차 텍스트의 형식을 존중하며, 단어 하나 하나를 고집스레 번역해 내려는 번역자의 노고는 오히려 낱말들의 단순한 나열로 귀착되기 십상이고, 여기에 따르는 그 의미의 모호성을 신비라는 이름으로 감싸려는 유혹에 그는 빠지고 만다. 시적 장치로서의 불투명성 혹은 모호성으로 부터 번역의 오류에서 번지는 그런 것들을 구별해야 할 것이다. 이 시의 새들은 신의 도구인 날개를 달고 내가 갈 수 없는 길을 통해 나에게 가는 것이다. 구원의 노래이며, 존재론적 담론이다. 그렇다면 “Nous ne savons pas le chemin / par où

보다 부합될지도 모른다. 그러나, 후자의 유연성과 불투명성, 그리고 묘지와 산정과
의 관계를 규정하지 않는 전치사 “au”는 보다 시적이다. 이 제목은 tombe의 구체성
에 부정관사를 붙여 개념화시켰으며, 그 산정이 시의 중국이 아니라, 새로운 시의
태동과 삶이 일어나는 곳이라는 본래의 시집의 성격을 살리려는 시도로 보인다.

nous pourrions nous connaître”⁷⁾란 번역은 어떨까? 원어가 갖고 있던 축약된 통사구조와 그 긴장성이 소멸되어 버렸으나, 의미는 살아났으며, 불어를 모국어로 하는 사람들에게 분명한 뜻을 전달하고 시는 시작된다. 일견 성공한 듯 하지만, “말의 의미는 그 말을 떠나서 존재하지 않는다. 의미는 말에 의해 배태, 생성되며, 말에 의해 규정된다. 말은 그 의미 자체이기까지 하다. 그런데 아이러니컬하게도 바로 의미에 대한 말의 이 중요성이 번역은 그 원문의 의미에 천착해야 한다는 모든 이론의 밑바탕으로 이용될 수 있다”⁸⁾는 지적을 비판적으로 받아들일 때 이 번역은 완전한 실패라고 말할 수 있다. 그렇다면 “우리는 우리에게 갈 수 없다”는 존재론적 언술과 아울러 그 일부가 다분히 모국어적 직관에 호소하는 이 첫행을 어떻게 옮길 것인가? 이 순간 한 편의 시poème에서는 거부되었으나, 그 시편들이 각자의 운명을 지니고 모여드는 광활한 시poésie가 맞이하는 어떤 번역 의식이 태동된다.

3. 송찬호 및 고은의 경우-담화 번역

송찬호의 시집 『10년 동안의 빈의자』에 들어 있는 「별은 멀리서 빛나고」의 일부와 그에 대한 두 종류의 번역을 읽어보자.

상처 속에서 피어난 꽃들
 그 몸으로, 짐승처럼 그 몸으로
 한아름 꽃을 안고 그대로
 쓰러져 꽃밭이 되었구나⁹⁾

7) 한대균 역, 『현대시학』, 제398호, 2002년 5월, p. 184.

8) 황현산, 「불란서 이론의 번역 자유와 신비화」, 『현대비평과 이론』, 제5호, 1993년, 봄.여름, pp.158-175 참조.

9) 송찬호, 『10년 동안의 빈의자』, 문학과 지성사, 1994, p. 78.

A.

Les fleurs épanouies en blessures,
de tous leurs corps, de leurs corps pareils à des animaux,
se sont effondrées en brassées de fleurs et
sont devenues champs de fleurs¹¹⁾

B.

des fleurs épanouies en blessures
vont s'effondrer comme la bête
s'effondrent par brassées
renaissent dans les champs¹²⁾

번역 A)는 원문에 매우 충실하게 번역되어 있다. 이중어 사전의 표제어와 그에 대응하는 낱말이 정확하게 나열되어 있는데, 단어는 단어를 대치하고 표현은 표현을 그대로 답습하였다. 결국 “Les fleurs (...) sont devenus champs de fleurs”란 말, 즉 ‘꽃들은 꽃밭이 되었다’가 되었는데, 이것은 시에서 회피되어야 할 ‘당연함évidence’이며, 시적 긴장을 찾을 수 없는 단어들의 배열에 불과하다. “꽃들... 쓰러져 꽃밭이 되었다”는 것은 꽃의 또 다른 소생을 의미하므로, 다르게 번역해야 할 것이다. 그렇다면 번역 B)의 “des fleurs (...) renaissent dans les champs”이 보다 타당할 것이다. 또한 “그 몸으로, 짐승처럼 그 몸으로”의 번역에 해당되는 “de tous leurs corps, de leurs corps pareils à des animaux,”는 가능한 표현일까? 꽃에서 불어의 “corps”란 표현은 생각하기 어렵다. 또한 어디 원문에서 문자 그대로 ‘몸’을 말하고자 하는 것인가? 꽃이 상처입고 그 처절한 모습 그대로 듬뿍 듬뿍 떨어지더니 또 다시 이 대지에 소생했다는 것을 말하

10) 송찬호, 『10년 동안의 빈의자』, 문학과 지성사, 1994, p. 78.

11) Claude Mouchard, *PO&SIE*, consacrée à la poésie sud-coréenne, numéro 88, Belin, 1999, p.129.

12) 한대균 역, 『현대시학』, 제400호, 2002년 7월, p.369.

는 것이 아니겠는가? 우리는 “그 몸으로... 그 몸으로”에서 보이는 그 안타까운 감정을 ‘s’effondrer’의 반복을 통해서 살리려 했다. 무너지기 전의 근접미래와 무너지는 현재의 연속이 떨어지는 꽃의 그 움직임을 드러내도록 시도한 것이다. 그 드러냄이 독자의 감정과 일치된다면 번역은 실패를 모면할 수 있을 것이다. 첨언한다면, 꽃과 짐승과의 상관성은 흔히 않은 심상으로서, 송찬호의 『붉은 눈, 동백』에서 동백의 개화를 사자가 허공으로 힘차게 솟구치는 모습으로 묘사한 「동백이 활짝」¹³⁾ 과의 상호 독서가 요구된다. 즉 한편의 시에서 번역하기 힘든 구절은 시인의 시 전체를 조감하면서 동화 비평을 통하여 이해해야 하며, 동시에 번역어의 독자 입장에 서서 매우 치밀한 독서를 하지 않으면 안된다. 원저자의 삶이 이루어진 풍토와 번역어가 생성된 문화는 전혀 다른 것이며, 시니피에의 다의성을 주목하지 않는다면 그 다층의 문화를 포용할 수도, 전달할 수도 없기 때문이다. 송찬호의 「공중정원 2」에 이런 표현이 있다. : “고정된 자리에서 나무들은 운동을 한다”¹⁴⁾. 너무나 당연한 것이 아닌가? 나무들이 그렇다면 여기 저기 돌아다니며 움직인단 말인가? 그럼에도 이것을 ‘Les arbres se donnent du mouvement sur un lieu fixe’라고 번역한다면 무슨 의미가 있겠는가? 그러나, 경험이 부족한 번역자는 이렇게 쉽게 작업하고 붓을 내려놓는다. 한 행에 대하여 적어도 5개 내지는 10개의 선택을 예시하면서 시 전체와의 조화를 살펴야 한다. 그것도 다른 시편들을 번역한 후, 또 다시 그 시인의 사상과 표현법, 그의 사소한 어법이나 시를 쓰는 관습까지 파악하고 돌아와 그 여러 예시문 중에서 선택했던 것을 재검토하는 치열한 노력이 필요하다. 예컨대 ‘Les arbres se donnent une liberté de mouvement’ 혹은 ‘Les arbres se donnent du champ’ 혹은 또 다른 어떤 표현을 끊임없이 찾아서,

13) 문학과 지성사, 2000, p.26.

14) 『붉은 사각형의 기억을 가지고 있다』, 민음사, 1989, p. 48.

원시가 지니고 있는 시적 메시지를 잃지 않은 채, 시행을 만들어 나가야 한다. 여기서, 고은의 『두고은 시』에 들어 있는 「뉘」이라는 시의 경우를 보자.

풍뎡이였습니다
 나방이였습니다
 청솔귀뚜라미였습니다
 오로지 불빛이라면 마구달려갔습니다
 죽은 뒤로는 새로 와서 처음 이빨 나는 아이였고
 밤새 뒤척여 지새우는 파도들이었습니다 그 시절의 너는 그리
 고 나는¹⁵⁾

시행의 구분이 없이 모두 과거형으로 이루어진 이 시는 “그 시절” ‘너와 나’의 불구적 존재를 회상하고 있다. 우리는 이 시가 한국의 아픈 현대사와 관련이 있다는 것을 바로 이해하면 서도, 어느 시절의 어떤 상황을 구체적으로 묘사하고 있는지 시인에게 따지지 않는다. 역사의 어둠을 빠져나온 시인이 우리의 상처입은 영혼을 그려낸 것으로 받아들이는 것이다. 동일한 역사를 체험했고 일정한 문화의 틀에 공존하는 하나의 민족에게는 그 시절의 불투명성이 아무런 문제가 될 것이 없으며, 고개를 돌려 자신이 살아왔던 어둠의 터널너머 아득히 사라지는 소실점을 바라볼 뿐이다. 시의 감동은 이렇게 생성된다. 그러나 자세히 바라보면 “그 시절”은 제5행을 중심으로 두 개의 과거로 나뉘어 있다. 풍뎡이였고 나방이였고 귀뚜라미였던 시절이 있었고 그 비천한 시대를 겪은 후, 말하자면 “죽은 뒤로” 아이와 같은 순결한 존재로 다시 태어나 새로운 삶을 시작했고, 파도처럼 끊임없이 어둠을 지켜낸 시절이 있는 것이다. 그리 어려울 것 같지 않은 이 시를 불역해 보자. 우리가 느낀 최초의 감흥을 ‘그대로’ 전달하기 위하여 ‘그대로’ 번역하면 프랑스 독자들은 혼돈에 빠질 뿐

15) 고은, 『두고은 시』, 창작과 비평사, 2002, p. 101.

이다. 그들은 이 시를 읽을 때 우리의 역사를 생각하지 않으며, 시인을 포함한 지식인들의 과거 아픔을 알 길이 없다. 그러므로, 시인은 회상의 늪 속에서 급박하게 시를 써내려 갔지만, 번역자는 냉철하게 텍스트를 주시해야 한다. 즉, “죽은 뒤로는...”을 앞서는 4행과 그 이후의 시행의 시체를 서로 구분해야 하며, 시행들을 묶어 분리시킴으로써 시의 메시지를 명확하게 만들어야 한다. ‘..였고,...였다’라는 과거에는 여러 가지가 있으며, 불어에서는 이것들의 상이성을 독자들에게 명시해 주어야 하는 것이다. 특히 구두점이 생략되어 종종 그 관계가 불투명한 시행들 사이의 관련성은 어휘, 표현 또는 구문의 적절한 선택과 시행들의 구분이라는 방법을 통해 밝혀주어야 한다. 시 텍스트는 하나의 운명, 하나의 문화 그리고 하나의 역사만을 지니고 있는 것이 아니라, 타 언어로 전환될 때는 그 내부에 감춰져 있던 또 다른 해석코드가 작동하기 시작하며, 번역어를 모국어로 하는 독자들의 몸속에 들어 있는 새로운 해석 메카니즘에 따라 다르게 읽힐 수 있다. 이 말은 번역자가 원문의 난제를 문화와 언어관습의 차이라는 이름으로 손쉽게 해결하고 의미signification번역에만 매달려도 좋다는 뜻이 아니다. 번역의 유추과정을 크게 오해하여, 정확한 번역은 불가능하다 라든지, 언어의 편차를 인정해야 하며 적당한 변형은 오역이 아니라 새로운 창조라는 편견을 옹호해주는 말은 더욱 아니다. 오히려 원문에 대한 면밀한 독서를 통하여 그것이 지니고 있는 다의성을 빈틈없이 드러내야 한다는 말이다. 이렇게 시체와 시행에 대한 작업을 마쳤을 때 다가오는 또 다른 문제는 “그 시절”에 대한 번역에 있다. 이 표현을 제대로 번역하지 못한다면, 앞서 행해진 이런 세심한 작업은 모두 허사로 돌아간다. 먼저 떠오르는 ‘cette époque’라는 말은 프랑스 독자들에게 ‘l’époque de la première guerre mondiale’처럼 구체적인 시대를 의미한다. 더구나 그 시절이란 것이 두 시대로 나뉘어 있는 상황에서 단수형 époque는 어울리지 않는데, 그렇다고 ces

époques로 번역하는 것은 더욱 불가능하다. 시 내부에 들어있는 함축적인 시대 구분이 서로 다른 시대들의 복수로 표현될 수는 없으며 그토록 서로 단절되어 있는 것도 아니기 때문이다. 실상 ‘학창시절’, ‘결혼 시절’처럼 그것을 수식하는 말이 없다면 우리 말의 “그 시절”은 모호하기 짝이 없다. 독자도 시인도 이 모호성을 받아들였기에, 불어도 그 포괄적 어의를 지닌 단어를 선택할 수 밖에 없는 것이다. “un long moment”은 나뉜 두 시대를 모두 받을 수 있으며 우리 말에서 느끼는 과거 어느 시절, 그렇게 순간도 아니고 그렇다고 지나치게 지나간 세월도 아니었던 바로 “그 시절”에 해당될 것이다. 이런 논의를 바탕으로 한 우리의 번역을 제시하면 이렇다.

Nous étions hannetons
 nous étions papillons nocturnes
 nous étions grillons

nous nous précipitions vers la lumière

après la mort nous sommes nés à nouveau
 nous fûmes bébés à leurs premières dents

nous fûmes vagues mugissantes
 dans la nuit

toi et moi
 un long moment¹⁶⁾

일견 쉬워보였던 이 시의 번역은 이런 까다로운 절차를 거쳤으며, 여기서 언급되지 않은 다른 문제점들도 해결해야 했는

16) Ko Un, “Ame”, *Sous un poirier sauvage*, traduit du coréen par Han Daekyun et Gilles Cyr, Circé, France, à paraître en mars, 2003.

데, 원문과 몇가지 달리 보이는 번역들을 다음과 같은 지적에 기대어 본다 : “문학텍스트에서는 형태가 전언의 의미에 참여하는 부분이 일반텍스트에 비해 상대적으로 훨씬 높다. 바로 그렇기 때문에, 좁은 문맥만 생각하여 어떤 낱말은 번역이 안 되었다느니 어떤 표현은 자의적으로 번역하였느니 판단내리기에 앞서, 번역에 혹시 분석자가 미처 간파하지 못한 역자의 의도나 나름대로의 충분한 이유가 있는 것은 아닌지 꼼꼼 따져볼 일이다.”¹⁷⁾ 이 말은 번역이 포기와 산출을 통해 가능하다는 말과 같다. 뜻 *sens*의 해석과 재현은 일차텍스트가 지니고 있던 형태, 즉 시니피앙의 부분적 포기를 야기시킬 수 밖에 없으며, 그 빈자리에 시니피에의 대응이 아닌 담화 번역의 산출물이 끼어들게 된다. 고은의 또 다른 시 「매혹」을 보자. “네 눈 속의 우물에 빠져간다 /네 낱말과 낱말사이의/쏟살 별똥의 시간에 내 두 발이 멈췄다/이제부터 네 무덤 백년 뒤의 찬란한 뼈의 어둠 고요하고 또 고요하다/사랑한다”¹⁸⁾ 라는 우선 우리의 번역을 제시한다.

Je tombe dans le puits de tes yeux

je m'arrête
devant l'étoile filante qui passe
entre tes mots et les mots

ta tombe est là

ténèbre, tranquillité
dans cent ans tes os seront magnifiques

je t'aime¹⁹⁾

17) 전성기, 위의 논문, p. 682.

18) 고은, 「두고은 시」, p. 15.

19) Ko Un, “Fascination”, *Sous un poirier sauvage, op.cit.*

원문과 비교하며 비판해 보자. 우선 “쏟살 별뚱의 시간에”가 “devant l'étoile filante qui passe”로 번역되었다. “쏟살”이라는 단어 자체와 그것이 지니고 있는 ‘빠르다’라는 말이 생략되어 있는데, 만일 이것을 ‘qui passe rapidement, qui passe à toute vitesse’, ‘qui passe rapidement comme une flèche’... 등으로 번역한다면 원시가 지니고 있던 시적 내밀성과 언어의 긴장이 바로 사라지고 이것은 읽힐 수 없는, 감동없는 하나의 ‘번역시’에 머물고 만다. 우리는 유혹과 열망에 사로잡혀 번역한 시가 이렇게 추락될 수 있다는 위험을 직시해야 한다. 예시한 것들 중에서 마지막 예는 채택할 수 없는 것이고, 처음의 두 용례는 당연성의 전형적인 중복이다. 빠르게 지나가지 않는 별뚱이 어디 있던가? 또한 “filante” 속에 덧없는 존재의 그 빠른 소멸의 의미가 이미 내포하고 있다. 다음은 한국어에 있는 “시간”이 불역에 나타나 있지 않다는 점을 보자. 한국어 의미가 ‘쏟살처럼 빨리 지나가는 별뚱같은 시간’, 즉 그렇게 빨리 지나는 시간이라는 뜻이 아닐테다. 다시 말하면, 그런 별뚱이 지나는 시간 나아가 그런 별뚱의 존재 그 자체가 되리라. “네 낱말과 낱말사이의” 이 불안하고 순간적인 존재 (그것은 어쩌면 ‘너의 죽음’일 수도 있다)앞에 내가 멈추었다라는 ‘너와 나’의 시공을 넘은 일체를 시의 저 깊은 곳에서 은밀히 감추고 있는 것이다. 따라서, 대략 ‘Quand apparaît une étoile filante’라는 의미의 “...그 시간에”는 곧바로 “devant l'étoile filante”로 표현되어야 원텍스트의 정신에 가까이 가 있는 것이다. 더욱 어려운 부분은 4행, “이제부터 네 무덤...”이다. “ta tombe est là”로 시행이 구분되어 나타있는데, 무덤의 존재가 시의 중심이라는 해석의 결과이다. ‘Désormais ta tombe est(sera) ...’하는 번역은 대어역일 뿐이며, 텍스트가 무엇을 말하려고 하는지를 간과하고 있는 것이다.

4. 구상의 경우 - 일상언어와 시적 언어 : 문학적 창조 행위

시 번역에서 시니피에는 매우 중요하다. 위에서 이미 언급한 몇 가지 제목의 경우가 그에 해당되는 것인데, 불시의 한국어 번역에서도 이것은 동등한 논의의 대상이 된다. 예컨대 랭보의 시 *Les Effarés* 를 보자. 이 시편에는 헐벗고 배고픈 아이들이 어둡고 추운 새벽, 빵집의 조그만 환기창을 통하여 빵 굽는 자의 안락한 모습을 바라보는 장면이 묘사되고 있다. 랭보 개인의 운명과 아울러 당대 사회의 문제를 적시한 시편인데, 이 제목을 문자 그대로 번역하면 「놀란 자들」, 「넋 나간 자들」이 되고, 시에서 아이들을 가리키는 것이 분명하므로 「놀란 아이들」, 「넋 나간 아이들」로 번역될 수도 있다. 그러나, 여기서 문제가 끝나는 것이 아니라, 랭보의 다른 시편들에서 꾸준히 나타나는 이 단어가 시학적인 면에서 어떤 의미를 지니는지 그리고 19세기 시인들(위고, 방빌, 코페 등)에게 이 어휘의 사회학적 함의가 무엇인지 따지지 않고는 이 시 제목과 시 자체를 제대로 번역하기 힘들다.²⁰⁾ 이것은 바로 일상적 언어행위 *langage courant*와 시적 언어행위 *langage poétique*의 경계에 대한 성찰을 의미하는데, 특히 시의 한-불 번역에서 우리가 마주치는 가장 핵심적인 요소

20) Cf. *Traduction = Interprétation, Interprétation = Traduction, L'exemple Rimbaud*, textes du Colloque international organisé par l'Institut de Romanistique de l'Université de Ratisbonne (21-23 septembre 1995), textes recueillis par Thomas Klinkert et Hermann H. Wetzel, Honoré Champion, Paris, 1998 ; 한 대균, 「랭보의 「놀란 아이들」에 대하여」, 「인문과학논집」, 제13집, pp.171-180, 1994.12 (청주대학교 인문과학연구소). : “1871년 5월 15일자 드므니에게 보낸 편지에서 스스로를 “pauvre effaré”로 칭함으로써, 위고(Hugo)와 코페(Coppée)의 시적 모델의 하나인 가련한 계층에 대한 전통적이고 관습적인 묘사에서 이제 더욱 그 의미가 부가되는 양상을 보이고 있다. 1878년 영국잡지에서 단순히 <Petits Pauvres>란 제목으로 소개되었던 것은 바로 본래의 제목을 영국독자들이 제대로 이해할 수 없을 것이라는 편집자의 의도였을 것이다”. p. 177.

라고도 말할 수 있다. 한국어로 쓰여진 시에서 두 언어 행위의 구분은 불시의 그것보다는 덜 명확하며, 한국 독자들은 언어의 일상적인 표현법으로 쓰여진 시에서도 시의 전언과 감동을 받아들일 수 있기 때문이다. 그러나 그 일상적 어휘는 손쉬운 직역으로 번역자를 유혹하기 십상이다. 번역되어 나온 시편들 중에서 그 적절한 예를 구상의 시에서 찾아 볼 수 있다. 「오늘은 내 안에」의 일부와 그에 대한 두 종류의 번역을 읽어보자.

내 안의 울 속에서
밤낮없이 으르렁대는

저 사나운 짐승의
정체는 무엇일까?

무슨 먹이라도 보았는가?
오늘은 길길이 뛰고 있다.²¹⁾

A)
Quelle est donc la véritable nature
De cette indomptable bête

Qui, dans l'enclos de mon coeur,
Jour et nuit, ne cesse de rugir ?

Apercevrait-elle une proie à dévorer ?
Aujourd'hui, elle se débat en furie.²²⁾

B)

21) 구상, 「오늘은 내 안에」, 「홀로와 더불어」, 현대시 밀레니엄 시집, 황금북, 2002, p. 110.

22) Ku Sang, "Aujourd'hui, en moi", *Aujourd'hui l'éternité*, traduction et présentation par Roger Leverrier, La Différence, France, 1997, p. 91.

A quoi ressemble-t-elle
cette bête féroce

qui rugit longuement
dans un enclos, en moi ?

a-t-elle découvert une proie ?
aujourd'hui elle s'agite violemment²³⁾

“저 사나운 짐승의 정체”에 대한 번역을 보도록 하자. 문제는 “정체”라는 단어에 있다. 우리말에서 ‘너의 정체는 뭐냐?’라는 질문은 ‘도대체 너는 어떤 사람이냐’, ‘뭐 하는 사람이냐’ 등의 의미를 지니고 있는데, 이것이 번역 A)에서 볼 수 있듯이 불어의 “véritable nature”에 해당되는지는 매우 의심스럽다. 일상어가 시적 의미를 지닐 때 변화될 수 있는 그 가치를 간과하고 있는 것이다. 즉, 산문적인 용어를 그야말로 산문으로 번역해 버린 경우이다. ‘Quel est le vrai visage de cette bête féroce’가 먼저 생각날 수도 있으나, ‘bête’와 ‘visage’는 양립될 수 없으므로 선택할 수 없고 이중어 사전에 나와 있는 ‘véritable caractère’, ‘identité’ 등의 번역은 여기에 쓰이기 힘든 말이다. 번역은 독자들에게 의하여 읽혀지는 순간 분명하게 이해되어야 하며, 특히 불투명한 의미망 속에 그 독자들을 감금시켜서는 안될 것이다. 시의 해석은 다양할 수 밖에 없고 그만큼 독자들의 지적인 고민이 요구되지만, 언어적 의미 전달은 즉각적으로 이루어져야 하는 것이다. “사나운 짐승의 정체가 무엇일까”할 때 시인이 노리는 것은 자신의 내부에서 적의를 가지고 분노하는 또 다른 자아에 대한 탐색일 것이다. 이 존재는 과연 무엇이고 무엇을 닮은 종자인가 라는 한탄과 자괴의 변이 포함되어 있는 것이다. 번역 B)는 원문의 문자를 답습하지 않고 그 시니피에에 주목한 경

23) 한 대균 역, 『현대시학』, 제404호, 2002년 11월, p. 230.

우이다. 번역자의 임무는 원문에 충실하면서, 가독성 있는 번역을 이루어내는 일이다. 그러나 원문에 충실하다는 것이 그 언어적 체계를 답습해야 한다는 의미가 아니며, 각각의 언어가 살아 숨쉬는 그 체계 자체를 변질시키지 않고 이동시킨다는 것을 말한다. 특히 시 텍스트의 번역 행위는 또 하나의 창조적 언술을 요구한다. 산문 번역과는 달리 텍스트 전반을 지배하고 있는 단어들의 음성적(소리의 조화와 그 리듬을 포함)²⁴) 또는 의미적 연합에 주목해야 하는 것이다. 「오늘은 내 안에」는 세 부분으로 나뉘어 있으며 핵심어인 “오늘”은 각 부분마다 시행 머리에 반복anaphore되고 있다. “오늘”은 aujourd’hui가 되겠지만, 문제는 “밤낮으로”의 직역어인 “jour et nuit”에 있다. aujourd’hui 속에 jour가 포함되어 있으며, 이 경우 nuit는 형태적으로 배제되어 있는 셈인데, 시의 핵심어가 장식적 표현과 그 유사성 혹은 상반성을 동등한 위치에서 너무도 명백히 드러내고 있다면 시의 완성도는 훼손되기 때문이다. “밤낮없이 으르렁대는” 짐승이란 쉬지 않고 울부짖는 짐승이란 뜻이므로, 번역 B)에서는 “longuement”이란 단어를 선택하였다. “밤낮”이란 말은 없어지고 그 의미를 대체하는 어휘가 선택된 것이다. 번역은 두 언어 사이의 거리를 물리적으로 좁히고 상호 동일한 언어적 코드를 찾아내는 작업이 아니라, 사실상 이 두 언어가 서로 다르다는 것을

24) 예컨대, “겨울 산을 오르면서 나는 바라본다.”(조정권, 『산정묘지』, 위의 책)라는 시행을 “Je vois, en montant la montagne de l’hiver.”라고 번역한다면, “mon”이라는 발음의 반복이 귀에 거슬린다. 따라서, “Je vois, en gravissant la montagne de l’hiver”(Une tome au sommet, op.cit., p. 7)로 번역하는 것이 보다 완성된 시행으로 간주될 수 있다. 또한 “나는 바라본다”를 je regarde 아닌 je vois로 선택한 것은 두 동사가 지니고 있는 본래의 의미적 차이보다는 원문의 시 전체가 지니고 있는 역동성을 시 도입부인 이 첫째 시행부터 드러내기 위함이다 (그와 같은 이유로 Je vois 다음에 원시에 없는 쉼표를 넣었음). 우리가 만약 “Je regarde en montant la montagne de l’hiver”라고 번역한 후, 원문과 조금도 다를 바 없는 좋은 번역이라고 판단한다면 번역자의 의무를 성실히 수행했다고 볼 수 없을 것이다.

증명하는 일이다. 이런 과정을 통하여 번역은 또 하나의 문학적 창조가 되는 것이다. 뒤 벨레나 롱사르²⁵⁾ 부터 시작하여 괴테, 휠더린, 보들레르, 말라르메 그리고 본느프와에 이르는 서구의 시 번역자들 자신이 또한 시인들이었다는 것은 번역시의 시적 본질이 그 자체로서 의미를 가져야 한다는 것을 말하고 있다. ‘belles infidèles’의 시대를 거치고, 포우를 번역한 보들레르에 와서 원시의 각운이 희생되고 있음에도 그 시적 울림이 조금도 줄지 않는 것은 근대의 시인-번역자들이 번역대상의 시를 번역어로 쓰여진 완벽한 자신의 시로 만들려는 번역의식이 그 바탕을 이루고 있기 때문이다.

5. 맺는말-번역시의 파괴

여기서 다시 본느프와의 경험을 들어보자. 『햄릿』 1막 2장, 호레이쇼가 햄릿의 선왕 유령이 나타났을 때 그의 동료 위병들이 완전히 겁에 질려 아무 말도 할 수 없었다는 것을 햄릿에게 전하는 장면에서 그 위병들은 거의 “to jelly with the act of fear”로 되었다는 문장이다. 문제는 “jelly”에 있다. 이중어 사전은 이것을 gelée라는 낱말을 우선 제시한다. 본느프와는 직접적

25) 번역을 시적 영감이 부족할 때 시도하는 이차적 예술로 이들은 인식하고 있었지만, 주로 그리스 라틴 시인들의 작품을 번역 대상으로 삼았던 - 물론 뒤 벨레는 이탈리아 시인 페트라르카 그리고 동시대의 작가 도라를 번역하기도 하였다 - 이 시인들에 있어서 번역은 창조를 위한 불가피한 문학 행위였다.(cf. Ines Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, 1999 : 제4장에서 저자는 베르길리우스 Virgile의 서사시 아에네아스 Enéide 번역을 뒤 벨레에서 부터 belles infidèles 세기의 자크 드릴 Jacques Delille 그리고 20세기 번역가들에 이르는 여러 판본들을 차례로 검토하고 있는데, 흥미로운 것은 시대가 지나가면서 원전의 형태와는 멀어지고 있으며 특히 최근 1993년에 이루어진 번역은 시행의 음절수가 번역자에 의해 조절되어 있고 각운이 파괴되고 있음에도 번역의 완성도가 조금도 달라지지 않았다는 점이다).

인 대응어로 “gélatine”을 생각했고, 더 나아가 “bouillie”도 고려했지만, 결국 “cendre”라는 단어를 제시한다. 그의 이러한 선택은 문체의 단어가 발설되는 상황을 고려한 것이며, 두 언어의 사용법에 대한 정확한 이해에서 우선 비롯된 것이다. 그렇지만 본느프와가 더욱 매달린 부분은 반복된 독서를 통하여 셰익스피어의 문체를 장악하고 그것을 자신의 글쓰기로 새롭게 변형시키는 일이었다 : “나는 내 모든 글쓰기에서 셰익스피어를 앞서 나갈 수 있을 때까지 그의 소리를 듣는다”. 보들레르의 ‘spleen’, 랭보의 ‘mauvaiseté’ 등이 모두 “침투할 수 없는 세계에 속하는 것”들로 규정하는 본느프와의 번역의식을 우리는 주목해야 하는 것이다.²⁶⁾

일상생활의 어법에서도 ‘Do not use if seal under cap is broken or missing’이 ‘La rondelle protectrice doit être intacte’로 바뀌어야 올바른 번역이 된다. 그러나 이런 기술적이고 언어 관습적 문제를 넘어, 문학 작품의 번역은 텍스트 전반에 대한 사색과 성찰을 요구한다. 번역자체가 그 문학장르에 속하는 것이기 때문이다. 우리는 이제 텍스트를 덮고 있는 두터운 문화의 껍질을 번역의 칼날로 벗겨내야 한다는 숙명적인 부름을 받고 있다. 번역은 언어 대 언어의 문제가 아니라, 하나의 운명 대 또 다른 운명의 대치와 그 화해 과정이고, 텍스트를 사이에 두고 있는 두 가지 삶의 상호 연민이며 그것을 함께 나누는 존재양식이다. 결국 언어의 맞대응이나 기술적 조작으로 문학 작품, 특히 시 번역이 성공할 수 없다는 것은 너무도 명백해졌다. 번역자는 작가를 이해하고 “앞서 나갈 수 있을 때까지 그의 소리를 들어야”하며, 그를 낯선 언어와 문화의 틀 속으로 안전하게 인도해야 한다. 그리고 번역어를 모국어로 하는 독자의 시선 앞에서, 번역의 자취를 남기고 있는 ‘번역시’의 존재를 부정해야 한다. 번역시의 파괴, 이것이 번역자의 소명이고, 또한 번역시의 운명인 것이다.

26) Cf. Yves Bonnefoy, *op.cit.*

참고문헌

1. 한국시집

- 고은, 『두고온 시』, 창작과 비평사, 2002.
구상, 『홀로와 더불어』, 현대시 밀레니엄 시집, 황금북, 2002.
송찬호, 『흙은 사각형의 기억을 가지고 있다』, 1989.
_____, 『10년 동안의 빈의자』, 문학과 지성사, 1994.
_____, 『붉은 눈, 동백』, 문학과 지성사, 2000.
정진규, 『몸詩』, 세계사, 1994.

2. 번역시 텍스트

- Cho Jungkwon, *Une tombe au sommet*, traduit du coréen par Han Daekyun et Gilles Cyr, Circé, 2000.
Cho Jungkwon, "La tombe du Sommet", traduit du coréen par Claude Mouchard, *PO&SIE* consacrée à la poésie coréenne, numéro 88, Belin, 1999.
Ku Sang, *Aujourd'hui l'éternité*, traduction et présentation par Roger Leverrier, La Différence, France, 1997.
Ko Un, *Sous un poirier sauvage*, traduit du coréen par Han Daekyun et Gilles Cyr, Circé, France, à paraître en mars, 2003.
Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, Gallimard, 1999.
가스통 미롱, 「세월의 바다」의 9편, 한대균 역, 『현대문학』, 566호, 2002. 2.
구상, 「오늘은 내안에」, 한대균 역, 『현대시학』, 제404호, 2002년 11월.
송찬호, 「별은 멀리서 빛나고」, 한대균 역, 『현대시학』, 제400호, 2002년 7월.

이브 본느프와, 『두브의 집과 길』, 이견수 역, 민음사, 2001.
정진규, 「바알간 맨발로 날아오르는 우리들의 새세계」, 한대균 역, 『현대
시학』, 제398호, 2002년 5월.

3. 번역관련 연구서 및 논문

Benjamin, Walter, “La tâche du traducteur”, *Oeuvres. I.*
traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer
Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, Paris, 2000.

Bonnefoy, Yves, “La traduction de la poésie”, *Entretiens sur
la poésie*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1981.

Oseki-Dépré, Inês, *Théories et pratiques de la traduction
littéraire*, Armand Colin, 1999.

La Traduction-poésie, A Antoine Berman, sous la direction de Martine
Broda, Publié avec l’aide du Centre National du Livre, Presses
universitaires de Strasbourg, 1999.

*Traduction = Interprétation, Interprétation = Traduction, L'exemple
Rimbaud*, textes du Colloque international organisé par l’Institut de
Romanistique de l’Université de Ratisbonne (21-23 septembre 1995),
textes recueillis par Thomas Klinkert et Hermann H. Wetzler,
Honoré Champion, Paris, 1998.

전성기, 「한불사전 편찬을 위한 자료 분석 - “사평역”의 한불번
역 대조분석」, 『불어불문학 연구』, 제34집, 1997.

한대균, 「랭보의 “놀란 아이들”에 대하여」, 『인문과학논집』, 제
13집, pp.171-180, 1994.12 (청주대학교 인문과학연구소).

황현산, 「한국적인 것에 대하여」, 『현대시』, 제6호, 1999.

황현산, 「불란서 이론의 번역 자유와 신비화」, 『현대비평과 이론』, 제5
호, 1993년, 봄.여름.

Le destin de la poésie traduite -le cas coréen-français-

Han Dae-kyun

Le traducteur commence la traduction de la poésie dans l'enthousiasme à l'égard du texte. Il ne faut pourtant pas que l'on perçoive sa subjectivité entre l'original et le texte traduit, mais qu'il l'abandonne pour accepter la conscience de l'auteur. Par exemple, Yves Bonnefoy a traduit le titre d'un poème de Yeats, *Sailing to Byzantium* par *Byzance-l'autre rive*. Ce poète-traducteur français réussit ainsi à éviter le danger de la traduction mot-à-mot, c'est-à-dire la traduction du transcodage. Pour démontrer cette nécessité de l'effacement du traducteur nous avons analysé trois problèmes que le traducteur pourrait rencontrer dans sa traduction, notamment dans la traduction française de la poésie coréenne.

Nous allons parler, en premier lieu, de la traduction de la poésie qui s'appuie sur la connaissance intuitive de la langue maternelle : un poème de Jung Jin-Gyu dont le premier vers pourrait être traduit de façon littérale "nous ne

pouvons pas arriver jusqu'à nous". Ce vers, qui n'est pas en accord avec l'usage français, est loin d'être un bon vers français. Il faut donc penser à la notion d'équivalence et examiner le sens du vers original. A partir de là, nous pouvons proposer cette traduction ; "nous ne savons pas le chemin / par où nous pourrions nous connaître". Celle-ci est explicative et dénuée de tension poétique, mais le vers devient compréhensible aux lecteurs français.

Deuxièmement, il faut prendre en compte la traduction du discours. C'est un concept différent de la traduction, dans laquelle la langue est à transcoder en respectant les règles grammaticales. Ici, nous avons analysé les poèmes de Song Chan-Ho et de Ko Un. Par exemple, à la place de "devant l'étoile filante qui passe rapidement" nous pourrions proposer d'enlever le mot "rapidement", car c'est une évidence (l'étoile filante passe toujours rapidement). Il faut donc essayer de trouver des mots équivalents plutôt que des mots correspondants. Dans ce travail on peut finir par abandonner certains éléments de la langue d'origine et modifier la formulation dans la langue d'arrivée.

Troisièmement la traduction comme acte d'une création littéraire. Pour que l'acte de traduire soit considéré comme celui de créer un texte, le traducteur doit réfléchir sur le langage poétique en le distinguant du langage courant. Il lui faut tenir compte de la polyvalence des signes du texte. Même s'il n'existe pas d'équivalent exact d'un mot dans la langue d'arrivée, le traducteur se voit forcé de privilégier une des notions possibles : il doit prendre l'habitude de s'attacher au sens de l'énoncé ou à ses métaphores.

Comment traduire le “spleen” baudelairien et la “mauvaiseté” de Rimbaud ? Bonnefoy définit ces mots par ce qui appartient aux mondes impénétrables. Face à cette difficulté de la traduction, le traducteur est appelé à écouter l’auteur “jusqu’au moment où il pourrait le devancer dans toute son écriture”. Il ne faut pas le refléter, car la traduction n’est pas une copie, ni une technique, mais il faut créer un autre texte en niant la présence du poème traduit.