

# 프랑시스 풍주와 음악\*

이 춘 우 (경상대학교)

• 목 차 •

- I. 서론
- II. 풍주의 음악 애호와 반낭만주의
  - 1. 음악 애호
  - 2. 반낭만주의
- III. 풍주 시의 물질적 서정성과 음악
  - 1. 음악적 기법
  - 2. 음악적 비유
  - 3. 사물 자체의 음악성
- IV. 결론

## I. 서론

풍주와 음악을 관련짓는 일은 일견 모순되어 보인다. 풍주만큼 반낭만주의와 반서정성을 공공연히 드러내며 유물론적 시학을 펼친 시인이 드물기 때문이다. 『어떻게 말의 무화과 그리고 왜 *Comment une figure de paroles et pourquoi*』와 『비누 *Le Savon*』에서 명시적으로 드러나는 반기독교주의, 『소나무 숲 수첩 *Le Carnet du bois de pins*』, 『초원의 제작 *La Fabrique du pré*』, 『책상 *La Table*』 등에서 보이는

---

\* 이 연구는 2015년도 경상대학교 신입교원 연구기반조성 연구비(2015-04-003)에 의하여 수행되었음.

유물론적 경향, 여러 차례에 걸쳐 시인 자신이 표명한 ‘반시인 선언’이 보여주는 전통적 서정시와의 결별 의지 등이 이를 잘 보여준다. 그러나 청소년기 그의 미적 취향의 형성에 끼친 음악의 영향, 많은 산문에서 확인할 수 있는 그의 음악에 대한 열정과 애정, 그의 시들에 자주 등장하는 음악적 요소와 음악적 비유들은 그와 음악의 관계가 오히려 매우 밀접하다는 것을 보여준다. 그럼에도 불구하고 기존의 연구에서 풍주와 음악의 관계를 천착한 논문은 발견하기 힘들다. 본 논문은 이러한 문제의식에서 출발한다. 풍주는 낭만주의나 전통적 서정성을 반대하며 새로운 시들을 쓰고자 했던 만큼, 그의 시들에 드러나는 음악성은 낭만주의나 일반적인 서정시들이 보여주는 음악성과는 관련이 없다. 우리는 본 논문에서 풍주의 미학적 취향에 음악이 끼친 영향과 그의 반낭만주의적 성향을 먼저 살펴 본 후, 그의 시들이 추구하는 음악성은 어떠한 모습으로 나타나며, 그러한 음악성이 추구하는 목표는 무엇인가를 살펴보고자 한다.

## II. 풍주의 음악 애호와 반낭만주의

### 1. 음악 애호

풍주의 미적 취향의 형성에 가장 큰 영향을 끼친 것은 자신이 고백하고 있듯이 바로 음악이다. 풍주는 『말레르브를 위하여 *Pour un Malherbe*』에서 다음과 같이 회고하고 있다.

Je n'avais pas plus de dix ans quand nous sommes venus habiter Caen, d'Avignon. (...) Je commence mes études classiques (latin et français). (...) Mais il faut dire que les valeurs «artistiques», celles qui se donnent pour telles (non celles que je reçois inconsciemment), sont

des valeurs musicales : Schumann, Beethoven, Mozart, surtout, que mes parents jouent violon et piano, que j'étudie moi-même assez passionnément au piano.

우리 가족이 아버님에서 칸으로 살러 왔을 때 나는 고작 10살이었다. (….) 나는 고전 공부를 시작하게 된다(라틴어와 프랑스어). (….) 그러나 (내가 무의식적으로 받아들인 예술적 가치가 아닌) 그 자체로 주어진 “예술적” 가치는 음악적 가치였다는 것을 말해야 하겠다. 우리 부모님이 바이올린과 피아노로 연주하고 내 자신이 매우 열정적으로 피아노로 연주했던 것은 슈만, 베토벤, 모차르트였다.<sup>1)</sup>

그가 음악을 자연스럽게 접하고 그것의 미학적 가치를 받아들여지게 된 것은 음악을 좋아하는 부모님과 유복한 살림 덕분이었다. 파리 국립 할인 은행(Comptoir national d'escompte de Paris, 파리 국립 은행 BNP의 전신)의 은행원이었고, 위그노였던 풍주의 아버지는 자식에게 음악 교육을 시킬 수 있는 정도의 가정 경제를 유지하고 있었고 부부간에도 화목하였다.<sup>2)</sup> 양친으로부터 음악적 자양분을 받아들여기는 했지만, 음악적 감성은 주로 아버지 쪽에서 온 것이라고 시인은 고백하고 있다.

Ma famille paternelle était plutôt intéressée par les Idéologies, la philosophie, et, d'autre part, par la musique, très profondément. Et ma famille maternelle, c'étaient eux des gens très doués pour la peinture, le dessin ou la peinture. Alors, j'ai plutôt, enfin, c'est le côté paternel qui l'emportait chez moi.

내 친가 쪽은 이념, 철학, 그리고 한편으로는 음악에 아주 깊은 관심을

1) Francis Ponge, *Pour un Malherbe, Œuvres complètes*, Tome II, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2002, p. 181. 이하 플레이어드 전집 1권은 OC I로, 2권은 OC II로 약칭함.

2) Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988, p. 14. Jean-Charles Gateau, *Le «Parti pris des choses» suivi de «Proèmes» de Francis Ponge*, Paris, Gallimard, 1997, p. 15.

가지고 있었다. 그리고 외가 쪽은 미술이나 데생에 재능이 있었다. 그러니까 내게 우세했던 것은 친가 쪽이었다.<sup>3)</sup>

어린 시절 음악의 영향은 그의 문학에도 끊임없이 개입한다. 예를 들어 그는 문학의 스승으로 가장 높이 존경하는 16세기의 작가 말레르브를 18세기 바로크 음악의 거장 바하에 비유하고 있다.

Plus qu'aucune autre oeuvre littéraire, l'oeuvre de François Malherbe prise aussi bien dans son ensemble que dans chacune de ses parties, donne l'impression de la ferveur, mais aussi de la majesté calme, de l'assurance et de la solidité. Une impression assez voisine après tout de celle que donne en musique l'oeuvre de Jean-Sébastien Bach.

어떤 문학 작품 이상으로 전체적으로나 부분적으로 프랑수아 말레르브의 작품은 열정의 인상뿐만 아니라 고요한 근엄함, 확신, 견고함의 인상을 준다. 요컨대 음악에서 요한 세바스찬 바하의 작품이 주는 인상과 유사한 인상이다.<sup>4)</sup>

그가 높이 평가하는 예술가들의 목록에서 음악가들의 이름이 자주 발견된다.

Oui, la Raison à plus Haut Prix (oui Malherbe, Horace, La Fontaine, Rameau, oui Cézanne, Mallarmé, Seurat, Satie, Lautréamont, R. Roussel, Marcel Duchamp, Ravel, Stravinsky, Picasso) oui Parade, oui

---

3) *Cahiers critiques de la littérature*, déc. 76, n° 2, p. 15. 그는 『말레르브를 위하여』에서도 유사한 이야기를 반복하고 있다. “L’art pratiqué dans ma famille paternelle était la musique. Mes oncles maternels, au contraire, étaient peintres…” (*Pour un Malherbe*, OC II, p. 191) 풍주는 7살에 피아노에 입문했다고 한다. 어머니 친구인 살리넬르 Salinelle 부인 집에서 레슨을 받았다. 부인은 자신의 거실에서 실내악곡을 연주하곤 했다. 풍주는 그 집에서 슈만의 <즐거운 경작인 Le Gai Laboureur>을 연주했다. (*Chronologie*, OC I p. L, *Chronologie*, OC II p. XVI)

4) *Pour un Malherbe*, p. 81.

## l'ironisation du Musée de l'Homme (par Picasso).

그렇다. 가장 높은 가치를 지닌 이성 (그렇다 말레르브, 오라스, 라 폰텐느, 라모, 그렇다 세잔, 말라르메, 쇠라, 사티, 로트레아몽, 루셀, 마르셀 뒤샹, 라벨, 스트라빈스키, 피카소) 그렇다 행렬, 그렇다 인간 박물관에 대한 조롱 (피카소에 의한).<sup>5)</sup>

Ce qui ne m'était pas donné, j'ai voulu m'en emparer à droite et à gauche chez les gens à révélation: en musique chez Bach, Mozart, Rameau, Satie, Stravinsky - Paulhan, les Surréalistes, les activistes, Proust, la revue Nègre, les petits maîtres, la peinture.

내가 갖추지 못하고 있었던 것을 사방팔방의 계시적인 사람들에게서 갖고 싶었다. 음악에서는 바하, 모차르트, 사티, 스트라빈스키. 폴안, 초현실주의자들, 활동주의자들, 프루스트, 흑인 잡지, 소소한 대가들, 회화.<sup>6)</sup>

이렇게 바하, 모차르트, 사티, 스트라빈스키 등의 음악가를 풍자가 높이 평가하고 있는 것을 알 수 있다. 그런데 많은 음악가들 중에서 바하 외에 그가 말레르브와 견줄만한 음악가로 거론하는 음악가는 바로 라모이다.

Pourquoi l'on choisira alors, parmi les musiques, par exemple, Bach ou Rameau ; parmi les livres, l'œuvre de Malherbe. Brièveté, monumentalité. Rien d'excessif, rien d'écoeurant.

왜 우리는 음악가들 중에서, 예를 들면, 바하나 라모를 선택하려 하며, 책들 중에는 말레르브의 작품을 선택하려 하는가? 어떤 과도함도, 어떤 억척음도 없는 간결성, 기념비적 속성.<sup>7)</sup>

바하와 라모의 음악이 보여주는 간결성, 절제, 조화의 미덕을 그는 높이 평가하며, 말레르브에게서도 같은 미덕을 발견하고 있는 것이

5) *Pour un Malherbe*, p. 125.

6) «Feuillets écartés de la version définitive de "Pages bis"», OC I, p. 235.

7) *Pour un Malherbe*, p. 256.

다. 『조개에 대한 노트』에서도 바하와 라모에 대한 애정을 드러낸다. 풍주가 “절제 있는 작가나 음악가”로 거론하는 사람은 “바하, 라모, 말레르브, 호라스, 말라르메”<sup>8)</sup>이다. 특히 말레르브만큼이나 각별히 존경하는 라모에 대한 애정을 시인은 『천재의 사회 La Société du génie』(1952)<sup>9)</sup>라는 작품에서 피력하고 있다.<sup>10)</sup> 그에 의하면 라모는 말레르브가 그랬듯이 예술을 혁신하기 위해 엄격한 이론적 성찰과 예술적 실천을 동시에 수행한 예술가이다. 그는 다양한 소리들을 분석하고 결합하여, 소리로 구성되는 현실을 과학적으로 이론화하고자 했으며 『화성론 *Traité de l'harmonie*』(1722)은 그 결실이다. 풍주는 라모의 화성 이론을 “자연을 물질화하는 이론”<sup>11)</sup>이라고 표현한다. 라모의 음악에 대한 과학적 태도는 풍주의 문학에 대한 과학적 태도와 매우 유사하다고 할 수 있다.

## 2. 반낭만주의

풍주의 음악에 대한 이러한 각별한 애정에도 불구하고 풍주와 음악을 연결시키려는 논의는 매우 찾아보기 힘들다. 그 이유는 아마도 풍주의 반서정주의적 경향 혹은 반낭만주의적 경향 때문일 것이다. 서양 문학에서 서정시는 낭만주의적 시를 말하고, 낭만주의적이란 시적 자아의 개인적이고 주관적인 감정을 토로하는 경향을 말한다. 이것은 로만 야콥슨이 말한 언어의 ‘정서적’ 기능과 관련이 있다.<sup>12)</sup>

8) «Notes pour un coquillage», *Le Parti pris des choses*, OC I, p. 40.

9) *Méthodes*, OC I, p. 635-641.

10) 풍주와 라모의 관계에 대해서는 필자의 『풍주와 라모 -음악적 조화의 미학』(『불어문화권연구』, 2014, 97집)을 참조.

11) «La Société du génie», *Méthodes*, OC I, p. 639.

12) “Bien sûr «lyrique» est la poésie romantique : une poésie subjective, expressive, voire sentimentale, une poésie de l'épanchement personnel, du murmure au cri, de l'intimité au frénétique, du chuchotement à l'exaltation enthousiaste,

서정시는 또한 운율, 리듬 등을 중시하기에 무엇보다도 음악적이다. 그런데 풍주는 개인적 감정의 토로에 그치는 낭만주의적 서정시, 말하자면 오직 인간의 감정만을 다루는 시를 혐오한다. 이러한 시는 같은 정서만을 반복함으로써 인간 정신을 고양하기보다 ‘회전목마’에 가들 뿐이다. 그는 이러한 시들을 ‘시적 가르릉 소리’로 규정하며 여기서 벗어날 것을 강조한다.

Ne jamais essayer d'arranger les choses. Les choses et les poèmes sont inconciliables. Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose (dans l'espoir que l'esprit y gagne, fasse à son propos quelque pas nouveau). (...) Peu m'importe après cela que l'on veuille nommer poème ce qui va en résulter. Quant à moi, le moindre soupçon de ronron poétique m'avertit seulement que je rentre dans le manège, et provoque mon coup de reins pour en sortir.

사물을 결코 손보려고 하지 마라. 사물과 시는 화해할 수 없다. 우리가 시를 만들기를 원하는가 아니면 사물을 이해하기를 원하는가를 아는 것이 중요하다(정신이 거기서 승리하여 그 자신이 새로운 걸음을 내디디라는 희망 속에서). 이런 연후에는 거기서 연유하는 것이 시라고 부르든 아니든 상관없다. 나의 경우, 아주 조그만 시적 가르릉 소리도 내가 회전목마로 들어가고 있다고 알려준다. 그리고 나는 거기로부터 벗어나려고 한껏 힘을 쓰게 된다.<sup>13)</sup>

풍주에게는 사물에 대한 진진된 앎을 가져오지 못하는 지극히 개인적이고 감상적인 시들은 ‘인간 정신의 진보’가 아니라 퇴행만을 불러올 뿐이다.

---

enfin une poésie dont la dominante serait cela que Jakobson désigne comme la mise en oeuvre de la fonction «émotive» du langage.” Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge. Les mots et les choses*, Paris, Belin, 1988, p. 51.

13) «Berges de la Loire», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 338.

L'homme, le plus souvent, n'étreint que ses émanations, ses fantômes. Tels sont les objets subjectifs. Il ne fait que valser avec eux, chantant tous la même chanson ; puis s'envole avec eux ou s'abîme.

인간은 아주 자주 자신의 발산물, 자신의 환영들을 껴안을 뿐이다. 그것들은 주관적인 대상들이다. 인간은 모두 같은 노래만을 부르면서 그것 들하고만 춤춘다. 그리고 나서 그것들과 날거나 추락한다.<sup>14)</sup>

풍주의 반시인 선언도 같은 맥락에서 이해할 수 있다.<sup>15)</sup> 그는 개인적 감정의 토로에 그치는 지긋지긋한 노래들을 반복하는 “시의 공급자 un fournisseur de poèmes”<sup>16)</sup>이길 원하지 않는다. 그는 개인의 감정이 개입되어 있지 않은 impersonnelle 시, 혹은 객관적인 objectif 시를 쓰기를 원한다.<sup>17)</sup> 그에게 중요한 것은 “명확하고 비개인

14) «L'objet, c'est la poétique», *L'Atelier contemporain*, OC II, pp. 658-659.

15) 그는 아주 여러 곳에서 “나는 시인이 아니다/시인이고 싶지 않다/시인이라고 주장하지 않는다”고 선언하고 있다. 1. «Appendice au «Carnet du Bois de pins», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 410. 2. «L'Œillet», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 356. 3. «Le Verre d'eau», *Méthodes*, OC I, p. 591. 4. «Le Carnet du Bois de pins», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 387. 5. «Nouveau proème du 18 février 1954», *Dans l'atelier du «Grand Recueil»*, OC I, p. 814. 6. *La Table*, II, p. 934. 7. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard-éditions du Seuil, 1970, p. 16.

16) «Nouveau proème du 18 février 1954», *Dans l'Atelier du «Grand Recueil»*, OC I, p. 814.

17) “Il s'agit pour moi d'aboutir à des formules claires, et impersonnelles.”(«My creative method», *Méthodes*, OC I, pp. 536-537) 장 마리 글레즈에 의하면 랭보, 로르레아몽, 말라르메 등은 “끔찍이 맛없는” 주관적 시에 지친 나머지 각자의 방식으로 비개인적인 impersonnelle 혹은 객관적인 objective 시를 지향했다. 풍주 역시 이 주관성 la subjectivité과 단절하는 것을 자신의 시의 과업으로 삼은 시인이다. (Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, p. 52) 그에 의하면 현대시는 말라르메의 「주사위 놀이는 우연을 폐지하지 않을 것이다 Un coup de dés jamais n'abolira le hasard」나 아폴리네르의 칼리그람 calligramme에서 볼 수 있듯이 청각성(=음악성)으로부터 벗어나 시각성으로 이행하고 있다. 풍주도 마찬가지이다. 풍주가 「굴 L'huitre」(*Le Parti pris des choses*, OC I, p. 21)에서 accent circonflexe를 강조하는 것이 그 예이다. (*Ibid.*, p. 58)



적인 형식들 *des formules claires, et impersonnelle*”<sup>18)</sup>에 도달하는 것이다. 그래서 그는 “미학적 인상을 재료로 하는 과학”<sup>19)</sup>이 가능하 다면 그런 것을 하고 싶다고 말한다. 그가 시인의 칭호보다 학자 *savant*의 칭호를 선호하는 이유는 이것이다.<sup>20)</sup> 이러한 풍주의 반서 정주의에 비추어 보면 음악적 요소를 중시하는 낭만주의적 서정시 나 전통적 운율시들을 그가 좋아할 리 만무하다.

Il faut montrer, contre les néo-académistes, en particulier Aragon et ses sonnettistes, que ce qui fait de certains classiques de grands poètes, ce n'est pas, comme l'a cru encore Valéry, que les contraintes leur donnent des idées. Ce n'est pas tant que leurs rimes riches, leurs sonnets réguliers les conduisent à des figures imprévues, mais c'est, et c'est seulement, qu'ils expriment le fond le plus intuitif, le plus arbitraire, le plus individuel de leur sensibilité malgré (et peut-être grâce à) la contrainte des règles. (...) Ce ne sont pas les règles qui comptent, mais notre goût, ce que nous admettons à la sortie en fait de concert de vocables, en fait d'harmonies.

신전통주의자들에 반대해서, 특히, 아라공이나 아라공류의 소네트 시인 들에 반대해서 다음과 같은 사실을 보여줄 필요가 있다. 즉 몇몇 고전적 작가들을 위대한 시인이게 하는 것은, 발레리가 믿듯이, 제약이 그들에게 어떤 생각들을 주기 때문이 아니라는 점이다. 그들을 예기치 않은 형상들 로 이끄는 것은 풍부한 운이나, 규칙적 소네트가 아니라 단지 그들이 규칙 의 제약에도 불구하고 (아마도 제약 덕분에) 그들의 가장 개인적이고 임의 적이며 직관적인 감수성의 토대를 표현하기 때문이다. (...) 중요한 것은 규칙들이 아니라, 우리의 취향, 우리가 사실상 단어들의 연주회, 조화의 연주회의 끝에 흡족해하는 것들이다.<sup>21)</sup>

18) «My creative method», *Méthodes*, OC I, p. 536.

19) «La Mounine», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 425.

20) «La Mounine», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 425.

21) Ponge, «VI. Dui 19 décembre 1954 au 26 mai 1955», *Pour un Malherbe*, pp. 224-225.

퐁주가 볼 때 시의 음악성은 “전통적 운율의 규칙들 *les règles de la prosodie traditionnelle*”<sup>22)</sup>로부터 오는 것이 아니라, 시인의 직관이 새롭게 포착해서 표현하는 시 자체로부터 나오는 것이다. 사물 세계에 대한 진전된 앎을 가져오는 시들은 시를 이루는 단어들 이미 조화로운 ‘단어들의 연주회’를 열고 있다. 그래서 그는, 베를렌처럼 시에서 음악적인 것을 최우선적으로 고려하는 것에 반대한다.<sup>23)</sup> 그는 시의 음악성을 새로운 방향에서 찾고자 한다. 시의 음악성은 사물 자신으로부터, 그리고 사물들의 고유성을 표현하는 단어들로부터 오는 것이지 형식적 운율로부터 오는 것이 아니다. 그가 운문이 아니라 주로 산문으로 시를 쓴 이유도 이것이다.<sup>24)</sup> 우리는 다음 장에서 퐁주의 시에서 음악적인 것들이 어떠한 방식으로 표출되고, 또 그것들이 새로운 시를 열망하는 퐁주의 시학적 야망에서 차지하는 위치가 어떤 것인지 가늠해 보고자 한다.

### III. 퐁주 시의 물질적 서정성과 음악

퐁주의 시들은 대부분 산문으로 쓰였지만 다양한 음악적 기법과 요소들 때문에 운문시가 주는 음악성이 아닌 다른 종류의 음악성을

22) *Ibid.*

23) “Je crois que c’est à ce moment-là qu’il y a vraiment... poésie et seulement et non pas comme l’entendait Paul Verlaine par exemple disant : «De la musique avant tout chose»(«Entretiens 1984», *Textes hors recueil*, OC II, p. 1437).

24) 퐁주는 솔레르스와 대담에서 자신은 항상 산문으로 글을 썼기 때문에 사람들이 자신을 시인으로 분류하는 것은 성급한 것이며, 시인의 칭호 또한 받을 자격이 없다고 말한다. (*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, p. 16) 장-마리 글레즈는 “퐁주는 노래하지 않는다. 그가 요구하는 산문성은 고의적인 산문 선택과 나란히 간다.”(*Jean-Marie Gleize, Lectures de Pièces de Francis Ponge*, p. 60)고 말한다.

거기서 느낄 수 있다. 그의 시들에서 어떤 음악적 기법과 비유가 등장하는지 우선 살펴 본 다음, 그가 어떻게 사물로부터 새로운 음악성을 찾아내는지 살펴보도록 하자.

### 1. 음악적 기법

아마 현대 프랑스 시인들 중에서 풍주만큼 ‘반복’과 ‘변주’의 주제를 집요하게 시 제작에 적용한 시인은 없을 것이다. 『소나무 숲 수첩』(1947)에서 처음으로 특정 대상에 대한 시작 과정 전체를 간행한 이후 그는 이후 여러 작품에서 이러한 시도를 이어간다. 『물컵 *Le Verre d'eau*』(1949), 『비누』(1967), 『초원의 제작』(1971), 『어떻게 말의 무화과 그리고 왜』(1977), 『책상』(1982) 등이 그것들이다. 이 시집들에는 수개월, 혹은 수년에 걸쳐 시인이 특정 사물 하나만을 대상으로 하여 그 사물에 대한 시적 표현들을 얻어내기 위해 행했던 모든 고민과 사색의 반복적 흔적이 고스란히 담겨 있다. 『비누』의 경우 1946년부터 2년 동안의, 『초원의 제작』은 1960년부터 1970년까지 10년 동안의, 『어떻게 말의 무화과 그리고 왜』는 1951년부터 1959년까지 8년 동안의, 그리고 『책상』은 1967년부터 1973년까지 6년 동안의 ‘시적 일기들 *journaux poétiques*’<sup>25)</sup>을 담고 있다. 그런데 1942년에 간행된 『사물의 편』의 대부분의 시들처럼 왜 시인은 하나의 대상에 대한 단 하나의 ‘완성된 시’를 제시하지 않고, 미완성의 무수한 ‘변이형’ 시들을 낳것 그대로 제시한 것일까? 그 이유는 시인이 『표현의 분노 *La Rage de l'expression*』(1952)를 여는 시 「루아르 강둑」에서 다짐한대로 완성된 시 작품 하나를 위해서 사물을 희생시키려 하지 않고, 반대로 사물을 있는 그대로 드러내기 위해서 시를 끝없이 수정하려 했기 때문이다.

25) Notice de *La Fabrique du Pré*, OC II, p. 1517.

Que mon travail soit celui d'une rectification continuelle de mon expression (...) en faveur de l'objet brut.

나의 작업이 있는 그대로의 대상을 위한 내 표현의 지속적 수정이 되기를.<sup>26)</sup>

이러한 수정의 결과 위에 언급한 작품들에는 무수한 변이형들이 등장한다. 그런데 이러한 반복과 변이형의 등장은 음악에서 대위법 혹은 모방 대위법적 악곡 형식의 일종인 푸가 기법과 유사한 위상을 갖는다는 점에서 중요한 의미를 띤다. 대위법은 독립성이 강한 둘 이상의 선율을 동시에 결합하는 작곡 기법을 말하는데, 여기서 중요한 것은 반복과 모방이다. 즉 여러 성부들이 서로를 모방하고 변주하면서 앞서거나 뒤서거나 진행되는 것이 대위법이다. 풍주는 실제로 자신의 작업이 음악의 변주처럼 이해되기를 원했다. 장 리스타와의 대답에서 그는 이렇게 말하고 있다.

**Francis PONGE** : J'aimerais beaucoup qu'on emploie le mot «variante». Ou le mot «variation». Les variations, comme en musique.

**Jean RISTAT** : D'où l'idée que vous aviez eue de mettre au livre une bande qui serait «*L'Art de la figue*», ce qui joue avec *L'Art de la figue* de Bach. J'ai été frappé, que vous ayez pu à un certain moment, parler de symphonie à propos d'un texte... Toujours, cette référence à l'art musical...

**F. P.** : Oui. Il se trouve que généralement, bien que mes textes paraissent répétitifs, il y a toujours *variation*, soit dans l'allure, et même dans la page, si vous voulez : il y a tellement d'essais de mise en page, c'est aussi ça. Il y a une façon où le passage de la prosodie à la prose, tout ça, ce sont des variations qui ressemblent aux variations musicales. Le *tempo* peut être différent, ce *tempo*, qui est signifié, dans la page typographiée ou dactylographiée, par un resserrement ou au contraire par

26) *La Rage de l'expression*, OC I, p. 337.

une plus grande enfin je ne sais pas quoi ... des interlignes ...

**풍주 :** 저는 사람들이 ‘변이형’이라는 말을 썼으면 좋겠어요. 혹은 음악에서처럼 ‘변주’, ‘변주’라는 말을 썼으면 좋겠어요.

**리스타 :** 바하의 ‘푸가의 기술’과 어울리는 ‘무화과의 기술’이라는 제목을 책에 넣을 생각은 어디서 온 것입니까? 텍스트에 대해서 언젠가 교향곡이라고 말씀하셔서 저는 놀랐었습니다. 항상 음악이라는 예술을 이렇게 참조하시고.....

**풍주 :** 그렇죠. 제 텍스트가 반복적으로 보이긴 하지만 일반적으로 거기에 항상 ‘변주’가 있습니다. 말하자면 외양에도, 한 페이지 안에도 있죠. 책 조판에서 시도한 것도 아주 많습니다. 그것도 역시 그런 거죠. 운문이 산문으로 이행하는 방식도 있죠. 이 모든 것이 음악의 변주와 유사한 변주들입니다. ‘박자’가 다를 수는 있죠. 이 ‘박자’라는 것은 조판된 페이지나 타자로 친 페이지에서 좁게 하거나 반대로 넓게 함으로써 의미가 부여되는 것이죠. 그러니까 뭐랄까요 줄 간격 같은 것들이죠.....<sup>27)</sup>

그의 작품들에 나타나는 반복적 요소들은 동일한 것의 반복이 아닌 차이나는 반복, 즉 변주이다. 주선율이 다양한 박자와 리듬으로 변주되듯이 풍주의 시들은 다양한 변이형들로 변주된다. 그는 『비누』에서 자신의 반복과 변주의 기법이 이미 푸가적임을 자각하고 있다.

Vous serez étonnés, peut-être – car ce n’est pas très habituel en matière littéraire – des fréquentes, des fastidieuses répétitions que comporte le présent texte.

Très souvent vous remarquerez : «Mais il se répète ! Mais j’ai déjà entendu cela, il y a à peine quelques minutes !»

Eh bien, dois-je m’en excuser ? Non ! Je n’aime pas beaucoup m’excuser, et puis, après tout, ces façons, ces manières que vous admettez fort bien, n’est-ce pas, en matière de musique : ces répétitions, ces reprises *da capo*, ces variations sur un même thème, ces compositions en forme de fugue que vous admettez fort bien en musique, que vous ad-

27) «Entretiens 1978», *Textes hors recueil*, OC II, p. 1426..

mettez et dont vous jouissez – pourquoi nous seraient-elles, en matière de littérature, interdites ?

여러분들은 아마도 이 텍스트가 제시하는 빈번하고 지루한 반복에 놀랄 것이다. 왜냐하면 그것은 문학에서 일반적이지 않기 때문이다.

아주 자주 여러분들은 말할 것이다. “근데 이게 또 반복되네! 하지만 난 이걸 불과 몇 분 전에 이미 들었는데.

자, 내가 그것에 대해 미안해해야 할까? 아니다! 나는 사과하고 싶지 않다. 이것은 결국 음악에서 여러분들이 아주 잘 용인하는 방식과 방법이 아닌가. 여러분들이 음악에서 아주 잘 인정하고 있으며 즐기고 있는 반복, 처음부터 다시하기, 같은 주제의 변주, 푸가적 작곡. 이것들이 왜 문학 영역에서 금지되어야 하는가?<sup>28)</sup>

그는 문학 영역에서도 기꺼이 푸가적 기법이 적용될 필요가 있다고 역설하고 있다. 『비누』 외에도 그의 작품들에서 모방과 변주를 기본으로 하는 대위법적 기법 혹은 푸가적 기법이 나타나는 작품은 『어떻게 말의 무화과 그리고 왜』이다. 우선 제목의 무화과 Figue가 푸가 Fugue를 연상시킨다는 점이 흥미롭다. 두 단어의 음성적 유사성을 통해 언어 놀이를 하자면, 바하의 『푸가의 기술 *L'Art de la fugue*』를 패러디하여, 이 작품을 『무화과의 기술 *L'Art de la figue*』이라고 할 수 있을 것이다. 실제로 바로 위에서 인용한 장 리스타와 풍주가 나눈 대답은 디그라프라는 잡지에 『무화과의 기술 *L'Art de la figue*』<sup>29)</sup>이라는 제목으로 실렸다. 이 작품은 시작에 있어서 풍주의 푸가적 기법의 정수를 보여준다. 시인은 집요한 관찰을 통해 무화과가 무엇인지, 그리고 무화과가 주는 물질적 위로가 무엇인지, 또 무화과와 시의 유사성이 무엇인지를 생각의 진전에 따라 계속 반복, 발전, 변주하여 200쪽이 넘는 한 편의 장시, 혹은 한 권의 시집을 만들어 냈다. 바하가 『푸가의 기술』에서 푸가적 작곡 기법의 모든 가능성을

28) *Le Savon*, OC II, p. 361.

29) *Digraphe*, n° 14, avril 1978.

탐구했다면, 풍주는 『어떻게 말의 무화과 그리고 왜』에서 푸가적 시작법의 모든 가능성을 탐구했다고 볼 수 있다. 그러면 이 작품의 반복과 변주의 양상을 알아보자. 이 작품에는 「무화과 La Figue」라는 제목을 단 시가 무려 28개 등장한다. 첫 시의 앞부분은 다음과 같다.

La figue est molle et rare (?) Dans l'intérieur de la figue, qui est une molle gourde, comme une pauvre gourde, comme une église de campagne, luit comme un autel scintillant.

Voilà déjà qui fait assez espagnol (rouge et or). Il mordait à pleines dents dans une bourse molle, pleine d'une confiture épaisse dilapidant son grain.

무화과는 물렁물렁하고 드물다(?) 불쌍한 호리병박 같고, 시골 교회 같은 물렁물렁한 호리병박인 무화과 안에는 반짝거리는 제단처럼 빛이 난다.

여기 이미 충분히 스페인스러운 것이 있다(붉은 그리고 황금빛의). 그는 한 입 가득 물렁물렁한 돈주머리를 물었다. 자신의 씨를 낭비하고 있는, 두꺼운 잼으로 가득 찬 돈주머니를.<sup>30)</sup>

이 부분은 몇 달 뒤의 같은 제목을 단 시에서는 다음과 같이 대위법적으로 변주되어 나타난다.<sup>31)</sup>

30) 1951년 2월 14일의 시. *Comment une figue de paroles et pourquoi*, OC II, p. 763.

31) 이 작품에는 「무화과 La Figue」라는 제목 외에도 여러 가지 제목의 시들이 나타난다. 제목에도 변주가 있는 것이다. 빈도가 높은 것들부터 열거하자면 다음과 같다. 「마른 무화과 혹은 거의 무화과 같은 시에 대해서 La Figue sèche ou de la poésie à peu près comme d'une figue」 혹은 「마른 무화과 혹은 거의 무화과 같은 시에 대해서 La Figue sèche ou de la poésie à peu près comme d'une figue」(15회), 「무화과 혹은 물질적 위로 La Figue ou la consolation matérialiste」 혹은 「(마른) 무화과 혹은 물질적 위로 La Figue (sèche) ou la consolation matérialiste」(8회), 「마른 무화과 La Figue sèche」 혹은 「(마른) 무화과 La Figue (sèche)」(8회), 「(신선한) 무화과 La Figue (fraîche)」(2회).

La figue est grise et molle. Oh ça va! la figue est une pauvre gourde.  
 Pauvre petite massue Pauvre petite gourde et grise et molle église cam-  
 pagnarde Il y figure un autel scintillant La pourpre et l'or à l'autel in-  
 térieur de la figue figurent la graine d'or parsemée dans la confiture de  
 pourpre : y craque sous la dent.

무화과는 회색빛이고 물렁물렁하다. 오 괜찮다! 무화과는 불쌍한 호리  
 병박이다. 불쌍한 작은 몽둥이. 불쌍하고 작은, 회색빛 돌고 물렁물렁한  
 호리병박. 시골 교회. 반짝이는 재단이 거기에 있다. 무화과의 내부 재단  
 의 자줏빛과 황금빛이 자줏빛 잼 속에 흩뿌려진 황금 씨를 나타낸다. 이빨  
 아래 거기에서 우지끈 소리가 난다.<sup>32)</sup>

푸가에서 하나의 성부가 주제를 나타내면 다른 성부가 그것을 모방  
 하면서 대위법에 따라 쫓아가듯이 여기서는 처음 제시한 시를 다음  
 의 시가 모방하면서 변주하고 있다. 이 작품은 풍주의 바하에 대한  
 오마주로 읽히기에 충분하다.

시작(詩作)에서 대위법적 기법을 볼 수 있는 또 다른 시는 바로  
 「미모사 Le Mimosa」이다. 미모사의 변별적 자질을 묘사하기 위해  
 시인은 미모사라는 이름 자체에서 발음상의 여러 가지 가능성을 고  
 려하며 변주를 행한다.

Un fervent de la pantomime osa  
 Enfer ! Vendre la pente aux mimosas.  
 판토마임의 열렬한 애호가  
 지옥! 경사<sup>33)</sup>를 미모사들에게 팔기.<sup>34)</sup>

32) 1951년 4월 7-8일의 시. *Comment une figue de paroles et pourquoi*, OC II, p. 764.

33) pente는 '경사', '성향', '늘어뜨린 천' 등의 다양한 뜻으로 쓰인다. 따라서 여기서  
 하나로 의미를 한정하기는 어렵다. 경사진 곳에 많이 피어있는 미모사를 상상한  
 다면 '미모사에게 경사를 판다'로 해석할 수도 있고, 미모사의 성향을 자연이 부  
 여했다고 생각해서 '미모사에게 성향을 판다'고 해석할 수도 있을 것이다. 또 미  
 모사 꽃들의 풍성한 외양 전체가 노랗게 늘어진 천들을 떠오르게 할 수 있으며  
 로 '천들을 판다'고 해석할 수도 있을 것이다.



이 이행시 *distique*는 거의 완전 동음성을 실현하고 있다.<sup>35)</sup> 미모사에서 연상할 수 있는 서로 다른 상황을 묘사하는 이 두 시구는 음악적으로 대위법적으로 들릴 수 있다. 의미적 차원에서 뿐만 아니라 음성적 차원, 즉 음악적 차원에서 미모사의 존재를 탐구하는 풍주의 시도는 이합체(離合體) 시를 시도하는 데서도 드러난다.

Miraculeuse  
MOMentanée  
SATisfaction !

MInute  
MOusseuse  
SAfranée !<sup>36)</sup>

“기적적인 / 순간적인 / 만족 // 순간 / 거품이 이는 / 사프란 색이 나는”으로 번역되는 이합체 시는 미모사의 특성을 묘사하면서 동시에 첫음절들의 조합으로 ‘미모사’라는 단어를 두 번 반복하고 있다.

시인의 언어적 실험은 이제 단어나 문장 차원의 변주를 넘어 서서, 『어떻게 말의 무화과 그리고 왜』에서와 같이 시 전체를 푸가적 기법으로 모방 변주함으로써 음악적 효과를 노리고 있다.

*Les Vanités complémentaires (poésie)*

À tue-tête à foison à décourage-plumes  
Les poussins du mimosa

34) «Le Mimosa», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 368.

35) 이것을 *holorime*라고 한다.

36) «Le Mimosa», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 369.

Sur la côte d'azur piaillent d'or.

*Variante*

Floribonds, à tue-tête, à décourage-plumes  
Entre deux blocs indéfinis d'azur  
Pépiaillent d'or cent glorioleux poussins

*Autre*

Ô glorieux naïfs que nous fûmes  
Éclos sous l'azur oméga  
A tue-tête et à navre-plumes  
Les poussins d'or du mimosa.

*Autre*

D'autant qu'une fidèle assistance d'azur  
Narine bée inspire leurs oracles  
Floribonds à tue-tête à décourage-plumes  
Les poussins du mimosa piaillent d'or.

*보완적인 허영 (시)*

의기소침한 깃털을 가진<sup>37)</sup>, 아주 많이 목청껏 소리 지르는  
미모사의 병아리들이  
코트다쥐르에서 황금색으로 지지권다.

---

37) 'à décourage-plumes'의 의미를 파악하기는 쉽지 않다. *décourager* 동사와 깃털을 연결시켜 상상해보자면, 병아리는 자신이 날지 못할 운명을 아는 듯 다소 의기소침해 있는 것은 아닐까? 그래서 이 신조어를 '의기소침한 깃털을 가진'으로 옮겨 보았다.

## 변이형

두 개의 정의할 수 없는 푸른색 사이에서  
 낙담시키는 깃털을 가진, 목청껏 소리 지르는, 꽃을 많이 단  
 백 개의 허영심을 뽐내는<sup>38)</sup> 병아리들이 황금으로 짹지저귀다.<sup>39)</sup>

## 다른 변이형

아, 우리는 얼마나 허영심을 뽐내며 순진했던가  
 끝없는 푸른빛 아래에서 활짝 핀  
 목청껏 소리를 지르고, 유감스러운 깃털을 가진<sup>40)</sup>

## 다른 변이형

푸른빛의 충실한 청중 이상인  
 벌어진 콧구멍은 그들의 신탁을 고취하고  
 낙담시키는 깃털을 가진, 목청껏 소리 지르는, 꽃을 많이 단  
 미모사의 병아리들이 황금으로 지지귀다.<sup>41)</sup>

노란색 미모사들이 뭉쳐 피어 있는 모습을 노란 병아리로, 그들의 흔들거림을 새들의 지지귀로 비유하고 있는 첫 시는 유사한 표현들의 변형과 이동, 그리고 새로운 요소들의 삽입 등에 의해 비슷하지만 다른 세 개의 시들로 변주된다. 이러한 기법이야말로 풍가적인

38) 'glorioleux'는 풍주의 신조어이다. 시인은 'gloriole'(허영심)이라는 명사를 glorieux(뽐내는)를 참조하여 형용사로 만들고 있다. 따라서 두 단어의 의미를 고려하여 '허영심을 자랑하는'으로 옮겨 보았다.

39) 'pépiailler'는 존재하지 않는 단어이다. péprier와 piailler는 모두 '짹짹거리다', '지저귀다'를 뜻하는 동사인데, 이 두 단어를 결합시킴으로써 새의 지지귀를 강조하는 효과를 내고 있다. 따라서 이 신조어에 대응하는 표현으로 '짹짹거리다'와 '지저귀다'를 합쳐서 '짹지저귀다'라는 신조어를 만들어 보았다.

40) 'à navre-plumes'는 'à décourage-plumes'의 변형으로 읽을 수 있다. 날지 못하는 날개를 가졌다는 것은 '유감스러운 navré' 일인 것이다.

41) « Le Mimosa », *La Rage de l'expression*, OC I, p. 372.

데, 이 변주된 시들을 낭독해본다면 우리는 바하의 『푸가의 기술』을 듣고 있는 듯한 인상을 받게 될 것이다.

1947년에 발표된 『소나무 숲 수첩』에도 이러한 푸가적 기법이 등장한다. 플레이어드 1권 397쪽에 실린 시의 변형으로 읽힐 수도 있을 16개의 변이형 시들이 390쪽부터 396쪽에 걸쳐 등장한다. 397쪽에 실린 시는 4개의 이행시와 1개의 단행시로 구성되어 있는데, 풍주는 이 다섯 부분은 어떤 경우에도 형태를 바꿀 수 없으며 5개의 요소들만을 ‘자유롭게 ad libitum’ 위치이동 시킬 수 있다고 말한다. 4개의 이행시에 차례로 1부터 4까지 번호를 붙이고, 마지막 단행시에 5를 부여하여, 풍주는 1 2 3 4 5, 1 4 2 3 5, 1 2 4 3 5 등으로 시의 구성 요소들의 위치를 변화시켜 새로운 시들을 만들 수 있을 것이라고 말한다. 다섯 개의 부분을 이런 식으로 치환한다면, 이 한 개의 시로부터, 수학적으로 무려 120개의 시가 탄생한다. 비슷하지만 서로 다른 수많은 시들은, 비슷하지만 자세히 보면 모두 다른 수많은 소나무들과 유사하다. 따라서 비슷하지만 조금씩 다른 시들을 계속 반복적으로 읽다보면 우리는 수많은 소나무들로 구성된 소나무 숲을 <소나무의 푸가>를 들으며 걷고 있는 듯한 기분을 느낄 수 있을 것이다.

## 2. 음악적 비유

풍주의 시에는 음악적 비유와 음악 용어들이 자주 등장한다. 개별적인 시들에서 이러한 점을 확인할 수 있지만, 특기할 만한 것은 시집 제목 자체에도 음악을 상기하는 것이 있다는 점이다. 1961년에 3권으로 간행된 『대 모음집 *Le Grand Recueil*』의 세 번째 권의 제목 『단편들 *Pièces*』이 그것이다. *pièce*는 개별적인 문학 작품을 뜻하기도 하지만 음악 곡을 뜻하는 만큼 풍주는 이 제목을 통해 이 작품집에 실린

자신의 시들이 일종의 “가시적인 침묵의 음악, 음악 아닌 음악”<sup>42)</sup>이 되기를 바랐다고 볼 수 있을 것이다. 풍주가 가장 높이 평가하는 음악가 라모의 작품 중의 하나가 『하프시코드를 위한 소품들 *Pièces de clavecin*』(3권. 각각 1706, 1724, 1728)이라는 점은 이러한 가설을 뒷받침한다.<sup>43)</sup>

『단편들』 중 음악적 비유와 용어들이 가장 명시적으로 드러나는 시는 『거미 *L'Araignée*』다. 1942년부터 1948년까지 6년 동안 쓰인 후 1952년에 발표된 작품인 이 시는<sup>44)</sup> 여러 가지 차원에서 풍주의 음악적 글쓰기와 시작술 *art poétique*의 한 표본이 된다. 거미가 거미줄을 짜는(*tisser*) 것을 작가가 작품을 창작하는 것(텍스트 *texte*는 천 *tissu* 처럼 짜인 것이다<sup>45)</sup>)에 비유하고, 거미줄에 걸리는 곤충들을 작품을 읽는 독자에 비유하고 있는 이 작품은 음악적 비유들의 적절한 사용을 통해 거미의 변별적 특징을 추출하면서 거미와 시인의 유비적 관계, 그리고 거미의 줄집의 구성과 시인의 작품의 구성의 유비적인 관계를 역동적으로 보여주고 있다. 이 시는 다섯 부분으로 나뉘어 있고, 그 명칭이 시의 첫 부분에 목차의 형식으로 제시되어 있는데, 소재목들에 모두 여러 가지 음악 용어가 사용되고 있다. 이 점은 이 시가 전체적으로 음악(혹은 음악을 바탕으로 하는 춤)처럼 구성될 것이라는

42) Jean-Marie Gleize, *Lecture de Pièces de Francis Ponge*, p. 8.

43) 라모의 이 작품에는, 풍주의 『사물의 편』을 연상시키는, 일상적 사물들을 주제로 하여 작곡된 작품이 다수 등장한다. <새들의 부름 *Le rappel des oiseaux*>, <시골 아낙네 *La villageoise*>, <비계조각 *Le lardon*>, <절름발이 여자 *La boiteuse*>, <암탉 *La poule*> 등이 그것들이다.

44) *L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique*, Paris, Aubier, 1952. 1952년 판은 앙드레 보댕 *André Beaudin*의 3편의 동판화, 원고 복사본, 조르주 가랑 풍 *Georges Garampon* 소개글 『프랑스시 풍주 혹은 인간적 결심 *Francis Ponge ou la résolution humaine*』을 담고 있다(OC I, pp. 308-324). 나중에 『단편들』(OC I, pp. 762-765)에 재수록 된다.

45) 천 *tissu*은 ‘짜인 것’이라는 뜻인데, ‘짜다 *tisser*’라는 동사와 글을 뜻하는 ‘텍스트 *texte*’라는 명사가 모두 라틴어 *texere* 동사로부터 나왔다. 이처럼 사물과 텍스트 사이에는 근본적 유사성이 존재한다.

점을 암시한다. 각 부분의 명칭은 다음과 같다. 첫 번째 부분 : ‘쿠랑트로 된 머리말 EXORDE EN COURANTE’, 두 번째 부분 : ‘제안 PROPOSITION (사라방드의 주제 *Thème de la Sarabande*)’, 세 번째 부분 : ‘반대 방향으로 가는 쿠랑트 COURANTE EN SENS INVERSE (확신 Confirmation)’, 네 번째 부분 : ‘사라방드, 짜인 천 SARABANDE LA TOILE OURDIE (주위를 나는 곤충들의 지그 *Gigue d’insectes volant autour*)’, 다섯 번째 부분 : ‘결론으로서의 푸가 FUGUE EN CONCLUSION’. 그런데 『단편들』에 재수록된 판본은 1952년 원본과 비교할 때 약간의 조판 상의 변화와 편집상의 변화가 있다. 시를 구성하는 다섯 부분 중 첫 부분이 52년판에는 이탤릭으로 되어 있는데 반해 61년판은 그렇지 않다. 52년판에는 각 부분에 붙여진 대문자로 된 소제목들이 있는데 반해 61년판에는 소제목들이 빠져있다. 네 번째 소제목 부분의 경우 52년판에는 벌레들이 날아다니는 것처럼 단어들이 배열되어 있는데 반해, 61년판은 왼쪽 정렬로 가지런하게 배열되어 있다. 이후 분석은 1952년 판을 기준으로 한다.

첫 번째 부분 ‘쿠랑트로 된 머리말 EXORDE EN COURANTE’에서 ‘쿠랑트’는 16세기에 프랑스에서 발생하여 17세기에 프랑스와 이탈리아의 궁정에서 유행한 3박자의 춤곡을 말한다. 이 춤곡은 프랑스어 ‘달리다 *courir*’라는 말에서 비롯된 것으로, 3박자의 빠르기로 달리는 듯한 경쾌한 분위기를 지닌다. 거미가 거미줄을 치기 위해 이리저리 분주하게 움직이는 모습에서 시인은 쿠랑트를 연상했을 것이다.

Sans doute le sais-je bien ... (···) que l'araignée secrète son fil, bave le fil de sa toile... et n'a les pattes si distantes, si distinctes – la démarche si délicate – qu'afin de pouvoir ensuite arpenter cette toile - parcourir en tous sens son ouvrage de bave sans le rompre ni s'y emmêler – tandis que toutes autres bestioles non prévenues s'y empri-

sonnent de plus belle par chacun de leurs gestes ou cabrioles éperdues de fuite ...

아마도 내가 그것을 잘 안다... (···) 거미가 자신의 실을 분비한다는 걸. 자신의 거미줄의 실을 침처럼 흘린다는 사실을... 그리고 거미는 거미줄을 성큼성큼 걷기 위해서만 - 거미줄을 파괴하지도, 거기에 걸려들지도 않으면서 침으로 된 작품을 모든 방향에서 주파하기 위해서만 - 아주 섬세한 걸음걸이 - 잘 벌어지고, 매우 뚜렷한 다리가 있다는 것을 - 반면 아무 것도 알지 못하는 모든 다른 곤충들은 자신의 몸짓과 탈주를 위한 필사적인 도약 때문에 더욱 격렬하게 거기에 갇힌다.<sup>46)</sup>

거미는 자신의 침을 분비해 거미줄을 치지만, 결코 자신의 거미줄에 걸리지 않으면서 자신의 ‘작품’을 자유롭게 오간다. 오직 순진한 곤충들만이 거기에 잡혀 필사적으로 도망치려고 발버둥 친다. 곤충을 잡으려 분주히 거미줄을 오가는 거미의 움직임과 거미줄에 걸려 살려고 빠르게 도약하는 곤충의 움직임은 쿠랑트를 추는 두 주인공이다. cabrioles éperdues de fuite에서 cabriole은 ‘도약’, ‘피하기’라는 뜻도 있지만 무용 용어로 ‘뛰어오르며 양발을 마주치기’라는 뜻을 가지고 있다. 곤충들의 도망가려는 움직임은 그들의 절박한 심정과 는 무관하게 감상자에게 일종의 춤으로 보일 수 있다.

두 번째 부분 ‘주제적 제안 PROPOSITION THEMATIQUE’<sup>47)</sup>은 대문자로 되어 있고 단지 몇 줄로 구성되어 있다.

DE RIEN D'AUTRE QUE DE SALIVE PROPOS EN L'AIR  
MAIS AUTHENTIQUEMENT TISSUS - OÙ J'HABITE AVEC  
PATIENCE - SANS PRÉTEXTE QUE MON APPÉTIT DE  
LECTEURS.

46) «L'Araignée», *Pièces*, OC I, p. 762.

47) 시 맨 앞의 목차 부분에는 ‘제안 PROPOSITION (사라방드의 주제 Thème de la Sarabande)’으로 되어 있지만 본문에는 살짝 변형되어 ‘주제적 제안 PROPOSITION THEMATIQUE’으로 되어 있다.

공중에 매달린, 하지만 진정으로 짜여진, 침으로 된 말 이외에 어떤 것도 아닌 - 거기에 내가 인쇄심을 가지고 살고 있다 - 독자에 대한 식욕 외에 어떤 핑계도 없이<sup>48)</sup>

이 부분은 바로 이전의 문장을 참조해야만 그 의미가 명확해 진다. 그 문장은 다음과 같다. “D’où la définition par elle-même de sa toile aussitôt conçue:” 즉, 이 대문자로 이루어진 부분은 ‘거미의 줄집 toile’에 대한 정의이다. 거미 줄집이란 공중에 매달려 있는 침으로 된 말들일 뿐이다. 이 줄집 안에 ‘내’가 산다. 짜인 것 [tissu]이 줄집이자 작품이므로 ‘나 je’는 시인이면서 동시에 거미라고 할 수 있다. ‘곤충=독자’를 유혹하려는 욕망 외에는 다른 어떤 것도 가지고 있지 않은 ‘거미=시인’인 것이다. 여기서 ‘식욕’과 ‘욕망’ 모두를 뜻하는 *appétit*라는 단어가 거미와 시인을 결합시키고 있음을 볼 수 있다. 그런데 이 부분의 제목 ‘제안’은 줄집의 정의와 어떤 관계가 있는 것일까? *proposition*은 라틴어 *propositiun*에서 나왔으며 이 말은 “자신의 의도를 알게 하는 행동”이라는 뜻이다. 자신의 의도를 밖으로 꺼내 놓는 것[*poser*]이다. 그러니까 자신의 의도를 말 *propos*의 형태로 밖으로 꺼내 놓는 것이 ‘제안 *proposition*’인 것이다. 거미와 시인은 곤충과 독자를 유혹하겠다는 자신의 의도를 줄집과 작품이라는 구체적이고 물리적인 형태로 산출하는 사람들이다. 이들의 제안이 곧 그들의 작품인 것이다. 한편 목차에 있는 이 부분의 부제 ‘사라방드의 주제 *Thème de la Sarabande*’는 어떻게 이해할 수 있을 것인가? 사라방드는 페르시아에서 기원한 춤곡이다. 페르시아어로 춤을 뜻하는 *serbend*가 스페인으로 와서 *zarabanda*가 되었으며 프랑스에서는 *sarabande*가 되었다. 이 춤은 3박자로 된 장중하고 느린 춤곡으로 남녀가 같이 추는 춤이다. 따라서 사라방드는 곤충과 독자를 기다리는 거미와 시인의 장중하고 느린 움직임을 비유한 것

48) «L’Araignée», *Pièces*, OC I, p. 763.



이라고 할 수 있다.

세 번째 부분 ‘반대 방향으로 가는 쿠랑트 COURANTE EN SENS INVERSE’<sup>49)</sup>에서는 곤충과 독자를 유혹하기 위해 온 길을 여러 번 되짚어 빠르게 돌아가며 - 즉, 쿠랑트를 추며 - 줄집과 텍스트를 완벽하게 다듬는 거미와 시인의 모습이 그려진다. 거미와 시인은 곤충과 독자가 걸려들기만 하면 그들을 찢어 삼들게 할 준비를 완전히 갖추고 있다. 그래서 ‘확신’이라는 부제를 달고 있는 것이다.

네 번째 부분 ‘사라방드, 짜인 천 SARABANDE LA TOILE OURDIE’<sup>50)</sup>에는 100개도 넘는 갖가지 곤충의 이름, 음악적 용어들, 사물들의 이름, 개념어들이 세 단어 혹은 두 단어씩 짝을 지어 별레들이 날아다니는 것처럼 무질서하게 배열되어 있다. ‘지그’라는 춤곡이 3박자의 빠른 무곡이라는 사실은 단어들의 배열을 통해 이처럼 시각적으로 드러난다. 세 단어로 된 행들은 3박자에 상응하며, 단어들의 불규칙적 움직임은 지그를 추는 곤충들의 춤동작에 상응할 것이다.<sup>51)</sup> 이 부분의 일부만 제시하면 다음과 같다.

BADINS, TAQUINS, MUTINS  
ET LUTINS ET MESQUINS,

49) 시 맨 앞의 목차 부분에는 ‘반대 방향으로 가는 쿠랑트 COURANTE EN SENS INVERSE (확신 Confirmation)’으로 되어 있지만 본문에는 ‘확신 Confirmation’이라는 말이 빠져 있다.

50) 시 맨 앞의 목차 부분에는 ‘사라방드, 짜인 천 SARABANDE LA TOILE OURDIE (주위를 나는 곤충들의 지그 Gigue d’insectes volant autour)’로 되어 있지만 본문에는 ‘주위를 나는 곤충들의 지그 Gigue d’insectes volant autour’라는 말이 빠져 있다.

51) 이런 점에서 1961년 판에서 이 부분을 왼쪽 정렬로 가지런히 정리해 놓은 것은 이해할 수 없는 일이다. 지그의 역동적 움직임을 시각적으로 거세하고 있기 때문이다.

TURLUPINS,  
CÉLESTINS,  
SÉRAPHINS,  
SPADASSINS,<sup>52)</sup>

이러한 조판은 거미 줄집에 포획되기 전에 자유롭게 공중에서 지그를 추는 곤충들의 움직임 표현하고 있다고 볼 수 있다. ‘가벼운 badin’, ‘짓궂은 taquin’, ‘장난기 많은 lutin’, ‘더러운 mesquin’ 등의 형용사들의 행렬이 이어진 후 ‘상스러운 어릿광대 turlupin’, ‘셀레스틴회 수도사 célestin’, ‘육익(六翼)천사 séraphin’<sup>53)</sup>, ‘자객(刺客) spadassin’ 등의 명사들이 이어진다. 형용사들은 벌레들의 특성을 묘사하는 것으로, 명사들은 벌레들에 대한 비유적 표현으로 볼 수 있을 것이다. 여기서 또 주목할 것은 -dins, -quins, -tins, -pins, -ssins, -phins 등의 어미가 주는 음악적 효과이다. 시인은 시각적으로 뿐만 아니라 청각적으로도 음악적 효과를 노리고 있는 것이다.

이러한 단어들의 지그가 끝나고 나서 새로운 방식의 음악적 요소들이 등장한다.

SACHEZ, QUOI QU'IL EN SOIT DE MA PANSE SECRÈTE ET  
BIEN QUE JE NE SOIS QU'UN ÉCHRIVEAU CONFUS QU'ON  
EN PEUT DÉMÊLER POUR L'HEURE CE QUI SUIT : À SAVOIR  
QU'IL EN SORT QUE JE SUIS VOTRE PARQUE ; SORT, DIS-JE,  
ET IL S'ENSUIT QUE BIEN QUE JE NE SOIS QUE PANSE  
DONC JE SUIS (SACHET, COQUILLE EN SOIE QUE MA PANSE  
SECRÈTE) VOTRE MAUVAISE ÉTOILE AU PLAFOND QUI

52) «L'Araignée», OC I, p. 319.

53) 9계급 중 최고의 천사.

VOUS GUETTE POUR VOUS FAIRE EN SES RAIS CONNAÎTRE  
VOTRE NUIT.

어쨌든, 비밀스런 내 뚱뚱한 배에 대해서 말하자면, 내가 단지 혼돈스런 ‘실타래-작가’이기는 하지만 지금으로서는 거기서부터 이어지는 것들을 우리가 풀 수 없다는 것을 아시오. 말하자면 결과적으로 내가 당신의 파르크<sup>54</sup>라는 것을 말ियो. 운명이라고 말하겠소. 결국 나는 단지 뚱뚱한 배에 불과하기에 존재한다고 (작은 봉지, 내 배가 분비하는 비단으로 된 조개껍질) 천정에 있는 당신의 나쁜 별. 그 빛 속에서 당신으로 하여금 당신의 밤을 알게 하기 위해 당신을 감시하는 그 나쁜 별.<sup>55</sup>)

앞부분의 SACHEZ, QUOI QU’IL EN SOIT는 뒷부분의 SACHET, COQUILLE EN SOIE로 변형되고, DE MA PANSE SECRÈTE는 QUE MA PANSE SÉCRÈTE 변형된다. JE NE SOIS QUE PANSE DONC JE SUIS는 데카르트의 유명한 말 *Je pense donc je suis*를 패러디한 것으로 *panse*와 *pense*의 음성적 유사성에 의한 언어 놀이가 나타나고 있다. 이와 같은 종류의 언어 놀이는 1961년 판본에서 SOIS와 ÉCHRIVEAU에 별표(\*)로 달린 각주 (SOIS → Var. : Jeune soie, ÉCHRIVEAU → Var. : Écrivain)까지 참고하면 더 증가한다. JE NE SOIS는 *Jeune soie*와 유사하며, ÉCHRIVEAU의 *Écrivain*과 유사하다. 이 음성적 놀이는 모방과 반복을 특징으로 하는 푸가의 형식과 매우 유사하다고 할 수 있다. 이 다음 부분의 소재목에 푸가가 나오지만, 이 부분에서 이미 푸가적 실험이 진행되고 있는 것이다. 그런데 이러한 음성적 유사성에 기반을 둔 언어 놀이가 유희의 차원에서 그치는 것이 아니라 시의 의미를 깊게 한다는 점에서 주목을 요한다. SECRÈTE와 SÉCRÈTE는 모두

54) 생사를 맡아보는 세 여신. 탄생의 신 클로토 Clotho, 수명과 운명의 신 라케시스 Lachésis, 그리고 죽음의 신 아트로포스 Atropos. 그리스 신화의 모이라 Moira에 해당한다. 거미는 자신의 거미줄에 갇힌 곤충의 생사를 관장한다는 의미에서 파르크라고 할 수 있다.

55) «L’Araignée», OC I, p. 321.

거미의 특성을 보여준다. 거미는 ‘비밀스러운 *secrète*’ 방식으로 배 속에 간직한 침을 ‘분비해서 *secréter*’ 거미줄을 짠다. *JE NE SOIS*와 *Jeune soie*의 경우, 거미줄은 ‘젊은 비단’과 같은 윤기 나는 재질을 가지고 있기에 이 연상이 엉뚱한 것은 아니다. *ÉCHRIVEAU*는 실타래 *écheveau*와 작가 *écrivain*의 두 가지 의미를 한 번에 가지고 있는 풍주의 신조어이다. 자기 안에 있는 실타래로부터 실을 끝없이 풀어 내어 줄집을 만들어내는 것이 거미이고, 자기 안에 실타래처럼 엉켜 있는 생각들을 말로 풀어서 끝없이 종이 위에 써서 텍스트를 짜는 사람이 바로 작가이다.

마지막 부분 ‘결론으로서의 푸가 *FUGUE EN CONCLUSION*’는 제목에서 연상할 수 있는 것과는 달리, 형태상으로 어떤 푸가의 형식도 보여주지 않는다. 숲이나 헛간을 들여다보고 싶은 호기심 많은 사람에게 의해 언젠가 거미줄이 파괴될지도 모르지만, 거미는 거기에 계속 머물며 새롭게 거미줄을 짤 능력이 있으므로 개의치 않는다는 내용이다. 그런데 “그리고 오래전부터 — 그것을 확인해 보기 위해 — 도망치려고.... *Et dès longtemps, — pour l’éprouver ailleurs — j’aurai fui...*”라는 마지막 구절을 주목할 필요가 있다. 푸가 *fugue*라는 말은 *fuir*로부터 나왔기 때문이다. 거미는 자신의 줄집에 대해 만족해하지도 않고, 거미줄이 파괴되었다고 우울해하지도 않는다. 왜냐하면 그는, 푸가에서 음악가가 유사한 선율들을 모방하여 계속 반복하듯이, 자신이 지었던 줄집으로부터 ‘도망치’지만 그것을 모방하여 계속 다른 줄집들을 지어낼 것이기 때문이다. 파괴는 끝이 아니라, 유사한 새로운 창조의 조건이기에 그것 때문에 괴로워할 필요가 없다. 바하의 『푸가의 기술』에 끝없는 차이나는 반복이 있듯이, 거미의 줄집에도, 그리고 시인의 작품에도 그러한 푸가적 반복이 있다. 이 작품은 거미가 줄집을 치는 과정과 시 창작 과정의 유사성을 여러 음악적 비유를 통해 효과적으로 보여주고 있는 흥미로

은 작품이다. 우리는 여기서 풍주의 시작술에 있어서 음악이 얼마나 중요한 참조가 되고 있는지를 알 수 있다.

### 3. 사물 자체의 음악성

지금까지 살펴본 시들에서 음악성은 주로 음악적 기법과 비유를 통해서 드러난다. 그런데 이러한 음악성은 사물 자체에 기인한다고 보다 시작술에 기인한다고 할 수 있다. 그러나 풍주의 시들 중에는 시적 대상의 음악적 속성 때문에 자연스럽게 시인이 음악적 비유나 기법에 기대게 되는 경우도 있다. 말하자면 어떤 시들에서는 시인의 노력에 의해서라기보다 사물 스스로에 의해서 자연스럽게 음악성이 도출된다. 이것이 바로 풍주가 강조하는 ‘대상에 의한 수사학 *une rhétorique par objet*’<sup>56)</sup>이다. 그에 의하면 대상의 특성 자체가 그것을 묘사하는 방식을 규정짓게 될 것이다. 하나의 음표처럼 ‘전깃줄의 오선보’ 위를 빠르게 날아다니는 제비, 텅 빈 속을 지녀 그 자체로 관악기인 초원의 풀들, 해가 나타나기 전까지 잠시 동안의 합주를 들려주는 비, 진동하는 몸 전체가 악기인 말벌 등이 바로 그러한 사물들이다.

시인에게 제비는 음표 자체이다. 왜냐하면 제비들은 하늘이라는 음악 노트 위에서 전깃줄이라는 오선보 위를 자유자재로 이동하며 음악을 연주하기 때문이다.

Leur nombre – sur fond clair – à portée de lecture : sur une ligne

56) «My creative method», *Méthodes*, OC I, p. 534. 풍주는 대상이 스스로 말을 취할 수는 없다고 하더라도, 각각의 대상은 시인에게 특별한 수사의 형태를 제공한다고 말한다. “Si l’on ne peut prétendre que l’objet prenne nettement la parole (prospopée), ce qui ferait d’ailleurs une forme rhétorique trop commode et deviendrait monotone, toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière.” (*Ibid.*, p. 533)

ou deux nettement réparti, ah ! que signifie-t-il ?

Leur notation de l'hymne ? (Ce serait trop facile.)

Le texte de leur loi ? (Ah ! ce serait ma loi !)

읽을 수 있는 거리에 있는 - 맑은 배경 위에 - 그들 제비의 숫자. 하나 혹은 두 개의 깨끗하게 분배된 선 위에. 아 ! 이걸 무엇을 의미하는가? 그들의 찬가를 적어 놓은 것인가? (이건 너무 쉬운 것이다) 그들의 법조문들인가? (아! 그건 내 법이겠지!)<sup>57)</sup>

맑은 하늘을 배경으로 날아다니거나 전깃줄 위에 앉아 있는 제비들은 시인에게는 읽고 싶은 텍스트이다. 그런데 제비 자체의 경쾌하고 민활한 속성은 시인으로 하여금 이 제비라는 텍스트를 법전 같은 정적인 텍스트가 아니라, 역동적인 음악 텍스트로 읽고 싶은 욕망을 자극한다. 그러기에 하늘은 악보의 배경이고, 전깃줄은 오선보이며, 제비는 음표인 것이다. 어쩌면 제비들은 자신의 몸 전체로 사랑의 찬가, 혹은 자연의 찬가를 부르고 있는지도 모른다.

시 「제비 LES HIRONDELLES」의 음악성은, 풍주의 전형적인 대상 접근 방법인 사물의 이름에 대한 어원적, 그리고 음성적 고려에 의해서도 드러난다.

*L'Hirondelle* : mot excellent ; bien mieux qu'*aronde*, instinctivement répudié.

*L'Hirondelle, l'Horizonnelle* : l'hirondelle, sur l'horizon, se retourne, en nage-dos libre.

*L'Ahurie-donzelle* : poursuivie - poursuivante, s'enfuit en chasse avec des cris aigus.<sup>58)</sup>

리트레 Littré 사전에 의하면, 어원상으로 *Hirondelle*은 옛날에 제비

---

57) *Ibid.*, p. 796.

58) «Les Hirondelles ou Dans le style des hirondelles», *Pièces*, OC I, p. 795.

를 뜻하던 말인 aronde의 축소 형태이다. 다음으로 풍주는 제비의 중요한 속성 중의 하나인, 지평선을 따라 낮게 나는 것을 염두에 두고 horizon과 hirondelle를 결합하여 horiondelle이라는 말을 만들어 본다. 그리고 마지막으로 hirondelle의 delle이라는 접미사에서 아가씨를 뜻하는 옛말인 donzelle를 연상하고, 제비들이 구애하여 서로 쫓고 쫓기는 모습과 아가씨를 연결하여 ‘얼이 빠진 아가씨 L’Ahurie-donzelle’라는 말을 생각해 낸다. 그런데 여기서 재미있는 것은 이러한 음성적 연관을 통해 비슷한 단어들을 반복함으로써 음악적 효과를 산출하고 있다는 점이다.

제비의 속성을 묘사하는, 두 개의 음성상으로 유사한 단어의 배치에 의해서도 이러한 효과가 나타난다.

Flèche timide (flèche sans tige) – mais d’autant véloce et vorace – tu vibres en te posant ; tu clignotes de l’aile.

소심한 화살 (줄기 없는 화살) – 그러나 그만큼 민첩하고 게걸스러운 – 너는 앉아서 떠다. 너는 날개를 깜빡인다.<sup>59)</sup>

제비는 빠르고 민첩한(véloce) 새이면서 동시에 게걸스럽게 먹는(vorace) 새이다. 유사한 음성의 반복을 통해 의미적 효과뿐 아니라 음악적 효과까지 발생하고 있다.

속이 텅 빈 초원의 풀들은 그 자체가 악기다. 울림통을 통해 소리를 낼 수 있기 때문이다. 일종의 관악기인 것이다. 풍주는 『초원의 제작』에서 뒤 부세가 초원의 풀들을 병들에 비유한 것에 동의하면서 풀의 음악과 병들의 음악을 연결시킨다.

Je me souviens d’un poème d’André du Bouchet où il parlait, à propos d’herbe ou de pré, de «bouteilles» : cela était très bon. Pourquoi ?

59) *Ibid.*

La musique des bouteilles ressemble à celle des prés. Bouteilles des laitiers, des casiers à bouteilles (…). La musique des biberons dansant dans la casserole (…). Quelle jolie musique font à l’aller et au retour surtout au retour les camions des livreurs de bouteilles.

나는 앙드레 뒤 부세의 시 한 편을 기억하는데 그는 거기서 풀 혹은 초원에 대해서 “병”이라고 말했다. 이걸 옳은 말이다. 왜냐고? 병의 음악은 초원의 음악을 닮았기 때문이다. 우유병들, 병들을 넣어 놓는 선반 (…). 냄비 속에서 춤추는 수유용 우유병들의 음악 (…). 병들을 배달하는 트럭은 오며 가며, 특히 돌아올 때 얼마나 예쁜 음악을 연주하는지.<sup>60)</sup>

풀과 병을 연결시킬 수 있는 이유는 공명할 수 있는 빈 공간이 있다는 음악적 이유 때문이지만, 또 다른 연결 고리가 존재한다. 바로 우유라는 존재가 그것이다. 초원의 풀들을 먹고 자라는 것은 소이고, 소는 젖을 생산하며, 이 젖을 나르기 위해 우유 장수는 젖병을 트럭에 싣고 초원을 지나가므로, 초원에는 여러 차원의 병들의 음악이 있는 것이다. 그리고 이 병은 아기의 젖병과도 연관되는데, 젖병이 소독용 솔에서 끓고 있을 때 이 병들 또한 아름다운 음악을 연주한다. 아기에게 젖을 먹이려는 엄마의 마음은 젖병을 소독할 때부터 즐거운 마음이 되는 것이다.

풀은 관악기이면서 동시에 현악기이다. 자연의 여러 요소들과 협주를 하는 클라브생이다.

Je repense aujourd’hui à ce clavecin rimbaldien. Pourquoi cela est-il juste? Parce qu’en effet le pré sonne comme un clavecin, {entre | par opposition avec} les orgues de la forêt voisine (et des roches) et {la mélodie | le chant aigu} continue, l’archet (?) du ruisseau (ou de l’eau). Que SIGNIFIE clavecin? cela signifie : clavier (étendu sur plusieurs octaves) de notes variées, dont le timbre est plutôt *grêle*.

나는 오늘 랭보의 클라브생에 대해서 다시 생각해본다. 왜 이것은 정당

60) *La Fabrique du Pré*, OC II, p. 454.



한 일일까? 왜냐하면 사실 초원은 (바위와) 이웃하는 숲의 오르간들 {‘사이에서’ | 과 대립적으로} 클라브생처럼 울리기 때문이다. 그리고 {선율 | 날카로운 노래}은/는 지속된다. (물이나) 시냇물의 활도 지속된다. 클라브생은 무엇을 ‘의미하는가?’ 그것은 (몇 개의 옥타브에 걸쳐 있는) 건반을 말한다. 이 건반의 음색은 비교적 ‘가냘프다’.<sup>61)</sup>

초원에서는 바람이 수많은 풀잎 건반들을 때리면서 가냘픈 클라브생 소리가 울려 퍼지고, 그 옆의 숲에서는 굵은 나무들 사이로 오르간이 연주된다. 초원을 관통하는 시냇물은 현악기의 활처럼 대지를 마찰시켜 음악을 연주한다. 초원은 “페달 없는 클라브생 sans pédales”이며, 동시에 다양한 음악을 연주하는 “음악 상자 boîte à musique”<sup>62)</sup>인 것이다. 한편 “초원의 클라브생 clavecin des prés”이라는 표현은 음성상의 유사성으로 인해 시인에게 르네상스 시대의 프랑스 플랑드르 악파의 작곡가였던 조스캥 데 프레 Josquin des Prés (1440-1521)를 연상시키기에 충분하다.<sup>63)</sup>

시 「비 Pluie」에서 비가 내는 온갖 소리들은 그 자체로 연주회이다.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.

수직의 선들이 땅에 부딪히는 소리, 빗물받이 홈통의 쿵쿵 소리, 징 치는 듯한 아주 조그만 소리들이 단조롭지 않게 섬세한 합주를 하며 되풀이 되고 울려 퍼진다.<sup>64)</sup>

말벌 또한 그 존재 자체가 음악적인 사물이다. 말벌은 온몸의 진동으로 음악을 만들어 내기 때문이다.

61) *La Fabrique du Pré*, OC II, p. 443.

62) *Ibid.*

63) *La Fabrique du Pré*, OC II, p. 443.

64) *Le Parti pris des choses*, OC I, p. 15.

La guêpe peut encore être dite la forme musicale du miel. C'est-à-dire une note majeure, diésée, insistante, commençant faiblement mais difficile à lâcher, poissante, claire, avec des alternances de force et de faiblesse, etc.

말벌을 여전히 꿀의 음악적 형태라고 말할 수 있다. 말하자면 강약이 교대되면서 나는 장조 음, 반음 올린 음, 고집스러운 음, 약하게 시작하지만 느슨하게 하기 힘든 음, 달라붙는 음, 명확한 음.<sup>65)</sup>

벌은 “진동하는 머리 *tête vibrante*”를 꽃 가까이 대고 꽃꿀 *nectare* 을 열심히 빨아들이는 일종의 “주사기 *seringue*”이다.<sup>66)</sup> 꽃꿀은 벌의 ‘떨리는’ 몸, 즉 음악적 몸을 관통해서만 꿀이 된다. 그러므로 시인은 “말벌은 꿀의 음악적 형태”라고 말하는 것이다.

여기서 우리는 풍주의 시학에서 “떨림”이 차지하는 위상에 대해서 말하지 않을 수 없다. ‘서정시 *poesie lyrique*’라는 단어에서 *lyrique*은 리라 *lyre*라는 악기에서 온 것이다. 고대 그리스에서 리라에 맞춰 불리었던, 개인적 감정을 노래한 시가 바로 서정시였던 것이다. 풍주는 자신의 반서정성의 경향 혹은 반낭만주의적 경향에도 불구하고 리라를 포기하지 않는다. 『말레르브를 위하여』에서 리라 *lyre*와 떨림 *vibration*의 주제를 반복적으로 다루고 있으며, 『대모음집』의 두 번째 권 이름은 『리라 *Lyres*』이다. 그는 낡은 서정성이 아닌 새로운 종류의 서정성과 음악성을 꿈꾸고 있는 것이다. 풍주한테 중요한 것은 더 이상 ‘나(=인간)’의 감정의 ‘떨림’이 아니라, 인간과 마찬가지로 정서적 존재들인 사물들 자신의 ‘떨림’이다. 풍주는 파르테논 신전처럼 열주들과 그 안에 빈 공간을 가진 고대 건물들을 리라처럼 생각한다.<sup>67)</sup> 시 『달팽이』에서 달팽이를 하나의 기념물 *monu-*

65) «La Guêpe», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 345.

66) “Toujours fourrée dans la nectarothèque : tête vibrante, pompant avec ferveur, et coups de reins. Sorte de seringue à ingurgiter le nectar.” («La Guêpe», OC I, p. 343)

ment과 예술 작품 oeuvre d'art으로 생각할 수 있는 것은 바로 달팽이가 공명할 수 있는 단단한 껍데기를 가지고 있기 때문이다.<sup>68)</sup> 그러나 빈 공간은 리라가 되기 위한 필요충분 조건은 아니다. 『말벌』에서 보았듯이 “자신의 고유한 형태에 의해 울리는 것 Ce qui résonne par sa seule forme”<sup>69)</sup>은 이미 자신이 리라라고 할 수 있기 때문이다. 시인은 심지어 대기에서마저 떨림을 느끼기도 한다.<sup>70)</sup> 인간을 포함하여 모든 존재가 자연의 떨림의 결과이기에<sup>71)</sup>, 존재하는 모든 것들은 이 근원적 떨림의 기억을 바탕으로 자신의 존재(=리라)를 긴장시켜 자신만의 음악을 연주할 준비를 하고 있다.<sup>72)</sup> 아무리 하찮은 사물이라도 자신을 단단히 긴장시키고 있는 사물들은 그 자체로 음악이라고 할 수 있다.

Les objets familiers de cette terre, (···) les objets familiers de cette vie, sont chargés de toute la sympathie que je leur porte. Ce petit panier, cette lessiveuse, cette ouvrière casserole je les aime (···). Les objets de cette terre, si humbles, sont dignes de la musique. Les objets les plus simples sont dignes de la musique. Tout objet qui fait bien son of-

67) “Il me faut dire quelque part que des monuments comme le Parthénon, ou la Maison carrée (···) comportant un péristyle à colonnes, évoque le plus adéquatement (···) un instrument à cordes. Car il y a, sur le devant, les colonnes tendues comme les cordes de la lyre (···), et derrière, le temple ou la maison elle-même, c'est-à-dire la caisse de résonance.” (*Pour un Malherbe*, p. 162)

68) «Escargots», *Le Parti pris des choses*, OC I, p. 27.

69) *Pour un Malherbe*, pp. 119-120.

70) “Toute l'atmosphère vibre encore (sans déjà qu'aucun son ne se fasse plus entendre) et vibrera toute la journée?” («La Mounine», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 421)

71) 풍주에 의하면 “자연의 특정한 떨림 une certaine vibration de la nature”이 인간이다. («Notes premières de “L'Homme”», *Proèmes*, OC I, p. 228)

72) 풍주는 “리라가 울리기 위해서는 리라의 줄이 단단히 당겨져야 한다.”고 말한다. (*Pour un Malherbe*, p. 267)

fice, qui a beaucoup servi.

이 땅의 친숙한 물건들, 이 삶의 친숙한 물건들에 나는 매우 큰 친근함을 가지고 있다. 이 작은 바구니, 이 구형 빨래기구, 이 노동자의 냄비, 나는 이것들을 사랑한다. 이 땅의 그토록 별 볼일 없는 물건들은 음악의 가치가 있다. 가장 단순한 물건들은 음악의 대접을 받아 마땅하다. 제대로 자기 임무를 수행하는 모든 물건들, 아주 많이 시중을 든 모든 물건들은.<sup>73)</sup>

이러한 사물들은 누군가를 죽이기 위한 활이 아니라, 아름다운 음악을 연주하는 리라이며 “기념물 Monument”이다.<sup>74)</sup> 이 리라들이 “침묵하는 세계의 신비스러운 연주회”<sup>75)</sup>에 참여하고 있는 것이다. 그런데 이 리라들이 아름답게 울리기 위해서는 리라의 줄이 적당히 팽팽하게 당겨져 있어야 한다. 줄이 지나치게 당겨져 있으면 곧 끊어지고, 반대로 너무 느슨하게 되어 있으면 소리가 울리지 않는다. 말하자면 리라가 울리기 위해서는 넘치지도, 모자라지도 않는 절제의 미덕, 풍주가 바하와 라모에게서 발견하는 이 미덕이 필요한 것이다. 그가 낭만주의적 서정시들을 경계하는 이유는 바로 이러한 시들이 줄을 지나치게 당기고 있기 때문이다. 말하자면 주체의 감정이 과잉되어 있기 때문이다. 말레르브의 시를 풍주가 높이 평가하는 이유도 그의 시에 드러난 절제 때문이다. 최대한 절제된 어조로 가장 고상한 감정과 고요함을 노래하고 있는 그의 시는 이미 음악이다.<sup>76)</sup>

73) *Textes hors recueil*, OC II, p. 1364.

74) “Non pas l’arc bandé, ni la vibration de la flèche : mais un monument qui résonne. Si c’est bandé, ce n’est pas comme un arc, mais comme une lyre, accordée, comme un instrument de musique.” (*Pour un Malherbe*, p. 58)

75) «Nous, mots français - Essai de prose civique», *Nouveau nouveau recueil III*, p. 1291.

76) “Pourtant nous avons le sentiment de la plus noble, de la plus pure, la plus sereine perfection. Nous nous trouvons porté dans les hauteurs de l’atmosphère spirituelle. Nous planons. Nous jouissons d’une harmonie supérieure. La musique est à son comble.” (*Pour un Malherbe*, p. 295)

매우 단순하고 완벽한 팽이나 모터처럼 “떨림”에서도 절제가 필요하다. 풍자가 브라크에게서 발견하는 미덕도 바로 이 절제의 미덕이다.

Le moteur est sous carter ; rodé ; il tourne (dès l'abord) au-dessous, semble-t-il, de sa puissance. A un régime (sans jeu de mots) où il ne vibre plus. Où il rend une musique (discrète) au diapason de la nature, quelque chose comme le chant de la toupie parfaite.

모터는 케이스 아래 있다. 시운전 상태이다. 모터는 (우선) 자신의 능력 아래로 도는 것 같다. (말 장난하지 않고) 그것이 더 이상 떨리지 않는 회전수에 놓여 있다. 모터는 자연의 음역에 맞추어 (비밀스런) 음악을 들려준다. 그것은 완벽한 팽이의 노래와 같은 것이다.<sup>77)</sup>

모터가 과도하게 회전하면 무리가 가지만, 적당히 회전하면 아무런 떨림도 없이 자연의 음역에 맞춘 비밀스런 음악을 들려준다. 적당하게 자신을 진동시켜서 아름다운 음악을 소리 없이 만들어내고 있는 사물들이야말로 우리 인간의 정신을 고양시킬 수 있는 자연의 스승들이다.

#### IV. 결 론

지금까지 우리는 풍주의 시들 속에 나타난 음악적 기법과 비유의 구체적 사례들을 살펴 본 뒤, 단순히 기법이나 비유의 차원을 넘어서는 새로운 차원의 물질적 음악성(혹은 서정성)이 어떻게 실현되는지를 살펴보았다. 그런데 ‘음악적 기법이나 비유’의 경우, 음악적 요소들은 단지 언어유희나 단순한 비유에 머무는 것이 아니라, 시적

77) «Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir», *Le Peintre à l'étude*, OC I, p. 139.

대상의 고유한 의미를 드러내는데 효과적으로 기여한다는 점을 간과하면 안 될 것이다. 예를 들어 『거미』에서 거미의 고유한 특성은 거미를 둘러싼 곤충들의 움직임과의 연관 속에서 이해할 때 잘 이해할 수 있는데, 이 거미와 곤충들의, 다양한 빠르기의 움직임은 다양한 춤곡의 비유를 통해서만 효과적으로 표현될 수 있을 것이다. 『미모사』에서도 미모사의 이름이 함축하고 있는 모방의 특성 때문에<sup>78)</sup> 시인은 판토타임이라는 단어를 호출하고, 이 단어와 유사한 발음을 지닌 표현들을 배치하면서 미모사의 특성을 의미적 차원과 음성적 차원에서 잘 표현하고 있다. 『초원의 제작』의 경우에도 초원이 주는 휴식의 공간으로서의 편안함과 초원이 소나 인간에게 양식으로서 갖는 의미-소에게는 직접적인 양분이고, 인간에게는 소를 통해 젖을 얻게 되므로 간접적인 양분이다-를 효과적으로 표현하기 위해서 다양한 음악적 환기와 비유가 동원되고 있다.<sup>79)</sup> 이처럼 어떤 사물들은 음악적 비유를 통해서 그 고유의 특성이 잘 드러난다.

하지만 음악적인 것은 이런 비유의 차원에만 소극적으로 머무는 것이 아니라, 사물에 대한 새로운 이해를 제공해 준다는 점에서 중요하다. 자연 안의 떨림으로 존재하는 사물 자체가 이미 대단히 음악적이며, 스스로 언제든지 리라처럼 울릴 준비를 하고 있다는 사실이다. 그들은 더 이상 인간들의 물리적, 미학적 착취의 대상이 아니라, 고유한 아름다운 빛을 지니고 있는 존재, 환원 불가능한 존재,

78) 미모사 *mimosa*라는 말은 모방을 뜻하는 그리스어 *mimos* (mimos)에서 유래한다. 판토타임의 마임 *mime*도 같은 기원이다. 미모사는 조금만 건드려도 잎을 움직이는 특성이 있는데, 이것은 동물의 특성을 ‘모방’하는 것이다.

79) 『소나무 숲 수첩』에서 소나무 숲을 ‘음악 감상실’로 비유하고 있는 것도 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 휴식의 공간으로서의 소나무 숲이 주는 편안함은 시인으로 하여금 숲을 무엇보다도 음악 감상실처럼 생각하게 한다. “Chaque bois de pins est comme un sanatorium naturel aussi un salon de musique... une chambre, une vaste cathédrale de méditation.” (*La Rage de l'expression*, OC I, p. 380)

그러니까 레비나스적 의미에서 ‘절대적 타자들’이다. 사물에서 새로운 음악성과 아름다움을 끌어내려는 풍주의 시도는 어떻게 인간이 사물들과 조화로운 관계를 맺으면서 살아갈 것인가 하는 윤리적 문제를 제기한다는 점에서도 중요하다. 음악, 그중에서도 특히 화성학은 이질적인 음악 요소들의 공존이 전체적으로 새로운 아름다움을 창조할 수 있다는 사실을 보여준다. 음악적 존재들이 서로 아름답게 어울려 공생하는 것이야말로 최고의 미학이요, 최고의 윤리학이 될 것이다. 풍주는 이렇게 말한다. “가장 단순한 사물들의 인간 세상 속으로의 탄생. 인간 정신이 그것들을 파악하고, 그것들의 상응하는 자질을 획득하는 것. 인간과 사물이 조화로운 관계를 맺게 되는 새로운 세상. 바로 이것이 나의 시적, 정치적 목표이다.”<sup>80)</sup> 목사 자크 바뷔 Jaques Babut와의 대화에서 밝히고 있듯이, 풍주가 진정으로 원하는 것은 인간만의 구원이 아니라 인간을 포함한 모든 존재들의 구원이다.<sup>81)</sup> 그는 음악적 비유와 기법을 통해 모든 존재들의 조화로운 울림과 공존, 그리고 그들의 구원을 지향하고 있다고 할 수 있다.

80) «Le Carnet du Bois de pins», *La Rage de l'expression*, OC I, p. 406.

81) “Mais encore, me disait-il, faut-il que ce Royaume vienne universellement, non seulement chez les hommes, mais chez les choses...” (*Ibid.*)

□ 참고문헌

- Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard - éditions du Seuil, 1970.
- Gateau (Jean-Charles), *Le «Parti pris des choses» suivi de «Proèmes» de Francis Ponge*, Paris, Gallimard, 1997.
- Gleize (Jean-Marie) et Veck (Bernad), *Francis Ponge : Actes ou textes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.
- Gleize (Jean-Marie), *Lectures de Pièces de Francis Ponge. Les mots et les choses*, Paris, Belin, 1988.
- Ponge (Francis), *Œuvres complètes*, Tome I, édition établie par M. Collot, G. Farasse, J.-M. Gleize, J. Martel, R. Melançon et B. Veck, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999.
- Ponge (Francis), *Œuvres complètes*, Tome II, édition établie par G. Farasse, J.-M. Gleize, J. Martel, R. Melançon, Ph. Met et B. Veck, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2002.
- 이춘우, 「풍주와 라모 - 음악적 조화의 미학」, 한국불어불문학회, 『불어불문학회연구』 97집, 2014, pp. 523-554.



« Résumé »

## Francis Ponge et la musique

YEE Choonwoo

(Université Nationale de Gyeongsang)

Il semblerait contradictoire de relier Ponge et la musique, d'autant qu'il manifeste ouvertement l'anti-romantisme et l'anti-lyrisme en faveur du matérialisme. Pourtant la relation étroite entre Ponge et la musique n'est pas négligeable comme nous le montrent sa tendresse pour la musique depuis son enfance, les éléments musicaux et les métaphores musicales dans ses poèmes. Son goût pour la musique s'est formé dans son enfance depuis laquelle ses parents jouent souvent du piano. Il apprécie beaucoup Bach et Rameau pour leur brièveté et leur monumentalité. Ils lui sont aussi importants que Malherbe dans le domaine littéraire. Il déteste le lyrisme romantique qui ne conduit l'homme qu'à un déclin.

La répétition et la variation dans la poétique de Ponge sont des techniques remarquablement musicales. Des variations continues sont indispensables pour décrire l'objet tel qu'il est. Cette méthode ressemble au contrepoint ou à la fugue dans la musique. La technique de la fugue dans la poétique de Ponge se déploie de façon spectaculaire dans Comment une figue de pa-

roles et pourquoi (1977). Cette œuvre est en effet parsemée de variantes de «La Figue». Le contrepoint est réalisé par l'acrostiche dans «Le Mimosa». Les métaphores musicales sont fréquentes dans l'œuvre de Ponge. Le troisième volume du Grand Recueil (1961) s'intitule Pièces, ce qui rappelle les pièces musicales. Les métaphores musicales sont abondantes, surtout dans «L'Araignée». Ce poème comportant des sous-titres musicaux montre la ressemblance entre la construction musicale et la construction de la «toile-texte» par «l'araignée-poète». Mais l'écriture musicale de Ponge ne se limite pas à telle métaphore musicale ou tel usage des mots musicaux.

Il veut tirer une musicalité nouvelle des choses elles-mêmes telles que l'hirondelle, l'herbe, ou encore la guêpe. Le thème de la 'vibration' revêt une importance considérable. Il n'abandonne pas la musicalité ou le lyrisme malgré son anti-romantisme. Il est significatif qu'il ait choisi le mot «lyres» pour le deuxième volume de son Grand Recueil. Une nouvelle poésie s'obtient non pas à partir de la vibration du sujet, mais à partir de celle des choses. Toutes les choses sont prêtes à jouer de leurs propres lyres. Même les êtres les plus minimes peuvent être musicaux lorsqu'ils tendent leur existence comme les cordes de la lyre. La tentative esthétique de découvrir un nouveau lyrisme matérialiste rejoint un enjeu éthique. Ponge vise en effet la coexistence harmonieuse et musicale de l'homme et des choses ainsi que leur salut.

주제어 : 풍주, 반낭만주의, 음악, 물질적 서정성, 대위법, 푸가

Mots-clés : Ponge, anti-romantisme, musique, lyrisme matérialiste,  
contrepoint, fugue

논문 투고일 : 2015년 10월 31일

심사 완료일 : 2015년 12월 7일

게재 확정일 : 2015년 12월 7일

