

프랑스 현대시와 매체의 활용*

허정아
(연세대학교)

차례

1. 들어가는 말
2. 본 글
 - a) 〈소리시〉
 - b) 〈행위시〉
 - c) 메타언어적 시
 - Jacques Sivan
 - Denie Roche
 - d) 전자매체
 - 〈Oulipo〉
 - 〈Les Immatériaux〉
 - '저자의 죽음'에서 '기계적 무의식'으로
3. 맷음 말

1. 들어가는 말

20세기 프랑스 문학은 어떤 특정한 사조를 말하기가 어려울 정도로 다양한 특성들이 공존한다. 그러나 그러한 다양성의 공존 속에서도 공통적인 한 가지 특징을 꼽는다면, 그것은 문학에 대한 인식의 변화라고 할 수 있다. 전통적으로 문학에 대하여

* 본 글은 연세대학교 '휴노 프로젝트'의 일환으로 학술전통재단의 지원을 받은 논문임을 밝혀둔다.

가졌던 인식 자체에 큰 변화가 일어났던 것이다. 문학이 꼭 작가의 영감을 바탕으로 하는 것인가, 또는 작품에 있어서 고정된 의미를 내세울 수 있는가, 나아가서는 작품에서의 저자의 개념이란 과연 무엇이며, 궁극적으로 작품의 속성이란 무엇인가라는 문제의식과 함께 문학 자체에 대한 인식이 급격하게 변화되었다. 요컨대 작품의 절대성을 보장해주는 기존의 인식들이 변화되면서 작품의 의미나 저자, 작품과 같은 것들이 이제는 절대적인 것이 되지 못하고 있다.

문학에 대한 인식과 개념이 변화되면서 나타나는 현상들 중 가장 두드러진 점은 문학에 다양한 매체들이 활용되고 있다는 것이다. 주로 인쇄매체에 의존하였던 문학이 문자매체 이외의 다양한 다른 매체들을 도입하였다. 이러한 변화는 20세기 후반의 커뮤니케이션 환경의 급격한 변화와 함께 더욱 두드러지고 있다. 커뮤니케이션 이론가 마샬 맥루한은 구텐베르크 인쇄술의 발명 이후 매체의 변천에 따른 인간의 사고 형태와 문화의 변화를 총체적 시각에서 분석하면서, 전자매체가 지배하는 오늘날의 현상에 대하여 '구텐베르크-은하계 The Gutenberg Galaxy¹⁾'의 종말로 표현하기도 한다. 레지스 드브레 Régis Debray 또한 각 시대는 그 시대를 특징짓는 매체를 가지며, 그 매체는 예술의 형태를 결정짓는 데 중요한 역할을 한다고 지적한다.²⁾

요컨대 시내적 상황과 환경은 문학과 밀접한 관계를 가지고 있어서, 한 시대의 새로운 커뮤니케이션의 수단들은 문학의 형태에 큰 영향을 미친다고 하겠다. 이러한 맥락에서, 본 글에서는 프랑스 현대문학(특히 시에 초점을 맞추기로 한다)에 어떠한 매체들이 활용되었으며, 그러한 매체의 활용이 과연 문학에 어떠한 변화를 가져왔는지 또는 어떠한 동기와 배경으로 매체가 활용되었는지를 살펴보자 한다.

그런데 여기서 밝혀두어야 할 점은 본격적으로 현대시에 매체들이 도입된 것은 주

1) 1962년 출간된 *The Gutenberg Galaxy*와 『미디어의 이해』(1964)에서 맥루한은 각종 미디어 연구를 통하여 커뮤니케이션 미디어의 변화에 따른 문화의 변천을 고찰하였다.

2) 레지스 드브레 『이미지의 삶과 죽음』, 정진국 옮김, 시각과 언어사, 340-349쪽.

"가장 높이 평가된 문학적 형식들의 연쇄는 이와 같은 매체론적 진화론의 또 다른 사례들을 제시한다. - 거기에서는 최상의 형식이 매체체가 선별한 적자생존에 따라 하나씩 제거된다. 그렇기 때문에 하나의 문학적 형식을 물질적 전달상태와 연결짓는 것이 항상 유용한 것이다. 프랑스에서 마담 세비네가 마르셀 주양도에게 보낸 서한문학은 우편과 더불어 태어나 전화와 더불어 사라졌다. 으젠 쉬에서 시므농에 이르는 신문 연재소설은 일간지와 함께 탄생해서 윤전기와 결혼하고, 또 시청각적 이미지 때문에 곤경에 처해있다. 그 뒤를 이어 알베르 롱도에서부터 캐셀과 사르트르를 거쳐 로제 바이앙에 이르는 대담방은 무선 전신기와 함께 태어나 보도사진과 결혼한 뒤 위성중계 방송이 나오면서 죽어가고 있다." (346쪽)

로 50년대 후반과 60년대로부터 시작되고 있다는 것과 문자매체 이외의 매체들이 응용된 것은 아방가르드적 실험정신의 산물로서 전통적인 주류의 문학이 아니라는 것이다. 이것은 다시 말해 본 글에서 다루어지는 매체활용의 사례들이 현재 프랑스 현대시 전체를 대상으로 하지는 않는다는 것을 의미한다 할 수 있다.

2. 본 글

그러면 본격적으로 매체활용의 사례들을 살펴보기 이전에 우선 20세기 아방가르드적 정신들과 함께 전통적인 문학관이 어떻게 변화했는지를 짚어보기로 하자.

20세기의 아방가르드적 예술운동들 예를 들어 다다운동, 초현실주의 그리고 60년대의 플럭서스 운동 등은 모두 예술이 가진 전통적인 틀로부터 탈출하고자 한 시도들이었다. 다다운동은 전통적인 예술의 가치들을 전면적으로 부정하는 것이었고, 이를 뒤이어 초현실주의도 기존의 문학과 예술에 있어서의 틀과 형식에 반하여 '반문학적', '반예술적' 가치를 앞세웠다. 이러한 정신은 1960년대와 1970년대에 유럽을 비롯한 세계 여러 곳에서 동시다발적으로 확산된 전위예술운동인 플럭서스 FLUXUS 운동에 있어서도 같은 맥락을 찾을 수 있다. 이 운동 역시 부르주아적 가치기준에 의해 세워진 예술형식에 식상한 음악가와 미술가, 시인들이 주동이 되어 콘서트와 전시회를 통하여 전통적인 예술형식과 표현방법들을 전면적으로 부정하고 나섰다. 이들은 기존의 예술적 가치를 부정하기 위하여 대중 앞에서 피아노나 바이올린을 부수기도 하고, 소음 연주회를 열기도 했다. 다다운동과 초현실주의가 비록 그 정신이 주장했던 바를 문학 텍스트 창작에 실천하지는 못했다 하더라도, 20세기의 여러 장르의 많은 아방가르드적 시도들과 함께 예술을 탈신비화시키며, 예술의 개념을 변화시키고 확장시키는 역할을 한 것은 분명했다.

그런데 20세기 프랑스 현대문학사에 있어서 본격적으로 문학의 개념이 변화하면서 실천이 된 시기는 1960년대라고 할 수 있다. 68운동을 비롯하여 프랑스 사회 문화 전반에 걸쳐 많은 변화가 일어난 60년대는 19 세기말부터 시작되어온 문학의 현대성의 개념들이 완전히 자리를 잡고 70년대 이후의 예술의 정후들을 예고하는 시기였다. 소설 분야에서는 이른바 누보로망이 그리고 영화에서는 누벨바그가 새롭게 대두

되었다. 그리고 인문학 분야에서는 구조주의 운동과 맞물리며 푸코나 데리다, 들뢰즈와 같은 후기 구조주의자들의 중요한 저서들이 이미 세계적인 반향을 불러일으키고 있던 시기였다.

이러한 60년대가 우리의 관심을 끄는 것은 예술장르들 사이의 경계가 모호해지면서 각 예술장르를 지켜주었던 고유의 매체들 이외의 다양한 매체들이 활용되었다는 것이다. 특히 이제까지의 전통적인 소설기법으로부터 벗어나 새로운 방향을 모색했던 누보로망의 작가들은 문학 외적인 매체들을 적극 활용하였다. 로브 그리예는 『스냅사진』에서 기존의 소설기법에서의 지시체계와 의미체계로부터 벗어나기 위하여 광학적인 사진기법을 동원하였고, 미쉘 뷔토르는 문학외적인 요소들 예를 들어 미국 백화점의 카탈로그나 제퍼슨의 연설문 표지판, 건물 설계도, 시간표 등과 같은 문학외적인 매체들로 글쓰기를 시도했다. 그리고 나탈리 사로트는 도스토예브스키의 소설들을 바탕으로 상호텍스트적 글쓰기를 실험하기도 했다. 이외에도 다양한 매체들이 문학에 도입되었다.

한편 인문학 분야에서는 50년대와 60년대의 구조주의 운동과 60년 이후의 후기구조주의가 문학비평과 문화전반에 새로운 시각과 비전을 제시했다. 특히 후기 구조주의의 비평이론은 이제까지와는 다른 텍스트이론과 기호의 개념을 제시했다. 후기 구조주의의 주된 관심은 문학 텍스트에 있어서 과연 절대성을 내세울 수 있는 것인가라는 문제였다. 작품이란 절대적인 완결성을 내세울 수 있는 것인가³⁾, 또는 저자가 자신의 작품에 대하여 절대적 권리를 주장할 수 있는 것인가, 그리고 독자는 저자가 제시한 의미를 수동적으로 수용하는 수용자에 불과한 것인가 내지는 저자는 자신이 의도한 의미를 확실하게 생산하여 전달할 수 있는 것인가라는 일련의 문제제기를 통하

3) 작품이 총체적인 완결성을 가질 수 있는 것인가라는 점(완성된 최종본만이 작품의 전부일 수 있는가 또는 작품이 일관되게 내세울 수 있는 총체성을 가지는 것인가 그리고 불변의 의미를 가질 수 있는가라는 일련의 문제들)을 문제화하여 글쓰기에서 보여준 시인으로는 프랑시스 풍주 Francis Ponge를 손꼽을 수 있다. 풍주는 이차대전 이후 작품의 전통적인 개념을 폐기하였다. 그는 작품을 최종의 완성된 형태로서가 아니라, 진행되는 과정으로 보았다. 그 결과 그의 작품집에는 작품이 제작되는 과정의 모든 것, 예를 들어 시인이 노심초사하고 망설인 흔적을 담은 초고들, 메모 쪽지들, 서신들, 시인의 단상들, 시인이 참고로 하고 있는 그림, 사전에서 찾은 낱말들에 대한 정의, 전날 쓴 것에 대한 수정, 또 그 수정에 대한 재고 등 작품 제작의 모든 과정이 수록되고, 작품은 그렇게 완성되지 않은 채 끝난다. 또 풍주는 글쓰기의 과정에서 끊임없이 독자에게 말을 건네며 독자의 의견을 묻는다거나, 사전에서 낱말을 찾기 위해 또는 전날 써놓은 메모를 뒤지기 위해 텍스트의 밖으로 나갔다가 다시 들어오는 과정을 그대로 텍스트에 담는다. 풍주의 이러한 글쓰기는 오늘날 하이퍼텍스트의 예들을 인쇄매체에서 보여준 예라고 하겠다.

여, 문학 텍스트에서의 절대성을 보장하는 장치들을 해체하였다. 데리다의 경우는 특히 기호의 의미체계에 관심을 가지고, 소쉬르가 내세운 의미관계의 이분법을 해체하였다. 소쉬르가 하나의 기표가 그에 대응하는 하나의 기의와 의미관계를 형성한다고 한 것에 반하여, 데리다는 하나의 기표가 반드시 다른 기의와 고정된 의미를 가지는 것이 아니라, 다른 기표와의 연기적 관계 속에 작용할 수 있음을 주장했다. 기호에 대한 이러한 관점은 기호를 세계에 대한 재현의 모델로 보는 것으로부터 벗어나 기호 자체의 작용을 중시하는 것이라 할 수 있다. 그리고 기호를 재현의 관계에서 해방시킨다는 것은 곧 글쓰기와 문학의 속성 자체도 다른 관점에서 출발시킨다는 것을 의미한다. 다시 말해 문학 텍스트는 의미하기의 의무로부터 자유로우며, 텍스트의 의미는 고정되어 있는 것이 아니라 매번 다르게 읽힐 수 있다는 것이다. 문학에 있어서의 또 다른 변화는 장르들 사이의 경계가 모호하게 되었으며, 작품의 완성에 있어 독자의 참여가 강조되면서 상대적으로 저자와 작품이 가졌던 절대성의 기반이 흔들리게 되었다는 점이다.

이러한 텍스트이론은 오늘날 하이퍼텍스트나 하이퍼픽션의 중요한 이론적 근간이 되고 있기도 한데, 하이퍼텍스트의 이론가 조지 P. 랜도우 George P. Landow는 데리다가 *La dissémination*을 출간한 60년대가 퍼스널 컴퓨터가 등장한 시기와 일치하는 것은 우연이 아니라고 지적한다.⁴⁾ 많은 변화들과 매체들의 등장과 함께 60년대는 컴퓨터가 등장하면서 전자매체가 문학에 도입되는 가능성이 시작되는 시기 이기도 하다.

요컨대 20세기 후반은 문학에 대한 개념이 변화되면서 새로운 실험적 시도들이 모색된 시기였다. 그리고 그러한 실험적 시도들에 있어서의 특징은 문자매체나 인쇄매체의 단점과 한계점을 보완하고 극복하기 위하여 다양한 매체들이 활용되었다 것이다. 시 텍스트 제작에 활용된 매체들에는 여러 가지 예들이 있겠지만, 여기서는 대표적인 몇 가지의 경향들을 소개하고 그러한 매체들이 끼친 영향에 대해 살펴보자 한다.

문자매체 이외의 매체로 새로운 표현방법을 시도한 경향들로는 <소리시>와 <행위시>를 비롯하여 사진술을 매개로 한 자크 시반의 시 그리고 매체 자체를 텍스트화 하는 드니 로쉬의 시를 소개하고, 컴퓨터 문학을 예고한 <울리포 Oulipo>와 전자매체를 이용한 전자문학을 살펴보기로 한다.

4) 조지 P. 랜도우, 『하이퍼텍스트 2.0』, 여국현 외 옮김, 문학과학사, 73쪽.

〈소리시〉와 〈행위시〉는 썩어진 언어 대신 목소리와 행위를 매개로 하여 시적 표현을 하는 것인데, 이것은 문학이 반드시 논리적인 언어를 중심으로 형이상학적 관념을 표현해야 한다는 것으로부터 벗어나는 시작태도라고 볼 수 있다.

a) 〈소리시 Poésie sonore〉

시에 소리와 행위를 영입하는 것은 썩어진 문자매체의 한계와 장벽을 뛰어넘기 위한 시도라고 할 수 있다. 〈소리시〉는 시의 수동적이고 폐쇄적인 성격을 해방시키기 위하여, 시인 자신이 직접 목소리로 말하는 시, 독자가 귀로 듣는 시, 쓰는 시 대신에 행위하는 시, 읽는 시보다는 보는 시를 추구한다. 이러한 시작태도는 책과 인쇄물만이 시를 출판하는 유일한 방편이라는 생각으로부터 벗어나 말이 가지는 의사소통의 현장성을 최대한으로 활용한다는 것인데, 이것은 이미 아폴리네르에 의해 시도되었던 것이기도 하다. 아폴리네르는 1914년에 시를 축음기에 녹음하면서 이와 동시에 거리에서 들려오는 소음이나 친구들 사이의 일상적 대화를 그리고 자연음을 함께 녹음하는 전위적인 시도를 하였다.

프랑스에서 〈소리시〉가 열린 것은 60년대로 거슬러 올라간다. 〈소리시〉의 시인들은 당시 예술에서의 혁신적인 운동을 일으켰던 플럭서스 FLUXUS 운동⁵⁾의 영향을 받아 장르의 경계를 허물고 시에 있어서도 볼 것과 들을 것을 동시에 제공한다는 취

5) 60년대 프랑스에서 시작된 〈소리 시〉나 〈행위 시〉는 당시 미국과 유럽 등지에서 전위적 예술가들 사이에 공감대를 형성하여 풍미했던 〈플럭서스 FLUXUS〉 운동의 영향을 많이 받는 것이었다. '플럭서스'란 라틴어로 흐름이나 끊임없는 변화, 움직임을 뜻하는 것으로서, 1960년대와 1970년대에 걸쳐 일어난 국제적인 전위예술운동을 말한다. 이 용어가 처음 사용된 것은 1962년 조지 매카이너스가 비스바덴에서 조직한 최초의 콘서트 시리즈인 〈새로운 음악〉에서였는데, 이후 미국, 독일, 일본, 서유럽 등으로 확산되었다. 특히 미니 텔레비전으로 만들어진 브래지어 외에는 거의 걸친 것이 없는 샬로트 무어맨이 첼로를 연주하는 장면을 보여주는 백남준과 무어맨의 공동작은 유명하다. 이 운동의 의도는 전통적인 예술형식과 스타일을 벗어나자는 것이었다. 플럭서스가 처음 시작된 것은 회화와 음악 분야였지만 이후에는 연극이나 문학, 무용 등 다양한 장르를 넘나들며 예술 매체 간의 인습적인 경계를 무너뜨렸다. 플럭서스 예술가들은 상이한 매체들을 결합시킨 '인터미디어', 즉 음악과 시각예술, 무대예술과 시를 융합한 통합개념 양식을 발전시켰다. 이와 함께 플럭서스는 예술과 현실 사이의 간격을 없애고자 했으며, 전통적인 예술 작품의 개념을 뒤바꾸어 놓았다. 플럭서스에는 음악이나 무대예술과 같은 시간 예술의 특성이 도입됨으로써 예술작품이 시간의 흐름에 따라 생성되었다가 소멸되는 동적인 과정으로 대체되었다. 이처럼 예술작품에 있어서 시간성이 강조되어 시간의 흐름에 따라 생성, 변화하는 과정으로 규정하는 경향은 포스트모더니즘의 공통적인 특징이기도 하다.

지에서 출발하였다. 1962년부터 베르나르 에섹과 뒤프렌느, 가이슨 등을 중심으로 이런 취지의 시 낭송회가 개최되었고, 이어 1968년에는 스톡홀름에서 스텐 하우준을 중심으로 〈텍스트-사운드 컴포지션〉 페스티발이 열리기도 하였다. 그리고 70년대부터는 서구 20여 개국에서 시에 있어서 텍스트 외적인 소리와 음성 또는 언어 자체의 음성적 요소들에 관심을 가지고 그것을 표현의 수단으로 삼는 시작태도가 본격적으로 모색되었다. 최근에는 소련 연방공화국의 문화성 후원으로 “사운드 포이트리”라는 타이틀로 세계 23개국의 시청각 시 프로젝트와 전시회의 개최 현황을 소개하는 세미나가 열리기도 했다. 또한 1999년 8월 24일에서 31일까지 일 주일 동안에는 새로운 테크닉과 실험정신의 시를 소개하는 학회가 프랑스에서 열렸는데, 이 학회의 취지는 이제까지 대중과 대학사회, 기존의 문학계에는 잘 알려지고 있지 않지만 상당한 비중으로 증가 추세에 있는 새로운 시에 대해 검토, 연구하는 기회를 마련하는 것 이었다. 여기에 주로 소개된 시들이 사운드와 액션을 시에 도입하는 〈소리시〉와 〈행위시〉였다.

60년대로부터 시작하여 오늘날까지 꾸준한 활동을 하고 있는 〈소리시〉의 시인들로 는 베르나르 에섹 Bernard Heidsieck과 앙리 쇼팽 Henri Chopin을 들 수 있다. 그외에도 줄리앙 블렌느 Julien Blaine(줄리앙 블렌느는 이 분야의 시를 전문적으로 다룬는 잡지 『Doc(k)s』의 설립자이기도 하다), 크리스토프 타르코스 Christophe Tarkos, 파트리스 뤼체 Patrice Luchet 등이 있다. 에섹과 쇼팽의 경우를 예로 들어보자.

베르나르 에섹 Bernard Heidsieck

50년대 말 프랑스에서 〈소리시〉를 창시하였던 에섹은 1991년에는 시 분야의 국립 그랑프리를 수상하기도 하였다. 에섹에게 있어서 써어진 시란 곧 죽은 시이며, 목소리가 없는 시는 출구가 없는 시이다. 그는 문자적인 요소는 최소화하면서 음성학적인 요소나 신체적인 요소를 최대한 활용한다. 그리고 시인이 텍스트를 만드는 행위와 사후에 그 텍스트를 읽거나 해석하는 행위 사이에서 생길 수 있는 간극이나 오차를 아예 없애고, 청중과 함께 현장에서 즉각적인 교류를 이루는 시를 실천한다. 그러한 교류에 있어서는 기호의 제국이 강요하는 불필요한 형식과 제약으로부터 자유롭다. 그 결과 의미 전달을 위한 통사적 규칙들이나 문장 부호들이 생략되는 것이

다반사이다. 예를 들어 불어의 문장이 성립되기 위하여 없어서는 안될 관사나 인칭 대명사를 생략한다든가, 주어가 없이 동사만 나오고 명사와 형용사가 두서없이 나열 되기도 한다. 또 어떤 경우에는 시인이 가지고 있는 강한 부정을 나타내기 위하여, 그 자체로는 아무 것도 의미할 수 없고 또 쓰일 수도 없는 부정을 표현하는 문법적인 요소들을 그냥 나열하기도 한다: “rien // nul ni non // ni // nul ni // ni // ni // ni // ni // ni // rien”⁶⁾

그리고 음절을 점진적으로 생략해 나가는 가운데 결국에는 듣는 주체만이 남는 것을 들려주기도 한다: “j’écoute / et j’écoute et j’écoute / j’écou / j’eco / jec / je”⁷⁾

또는 “trac / ten // tendues ... bandées / tendues ... bandées // ban ... ban // bandées ban ... trac // tendues ... tendues / bandées ban ... ten / dées ... dées / bandées ban ... ten / tendues ten ban / ten...”⁸⁾에서와 같이, 겁이나 짐승의 발자국을 뜻하는 ‘trac’과 긴장된, 팽팽한 또는 성적 흥분을 암시하는 ‘tendues’와 ‘bandées’를 가지고 음절을 띠어 읽거나 음절을 분리시키며 반복 한다. 그런데 여기서 중요한 것은 의미를 전달하는 것이 아니라, 비슷한 된소리 자음과 비모음의 빠른 반복을 쫓아가며 긴장감과 성적흥분을 전달하는 것이라 하겠다.

「시 파르티타 A」에서는 소리의 음악성에 대한 갖가지 실험들을 보여준다. 예를 들어 “hooooooooooooo / hâââââââââââââvre / vaaaaaaaaaaagues / hoooooooooooooouuuuuuuule...”⁹⁾의 경우 에섹은 ‘a’ ‘o’ ‘u’의 모음을 음표처럼 길게 늘여 발성함으로써, 청중이 물결이나 파도 소리를 듣는 것과 같은 효과를 전달한다. 이외에도 에섹은 숨소리나 한숨소리, 혈떡이는 소리, 웃음 소리, 외침 등과 같이 시인의 신체기관을 통하여 나오는 소리를 직접적으로 시에 도입하기도 하고, 제스츄어나 표정과 같은 신체적 요소도 활용하면서, 시를 라이브 공연이나 행위를 가미한 퍼포먼스의 차원에서 실천하고 있다.

쇼팽의 경우는 〈소리시〉를 작업하는 데 있어서 소리를 내는 과정이나 발성기관 자

6) Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck: Poésie action*, Ed. Jean Michel Place, 1996. 41쪽.

7) 위의 책, 같은쪽.

8) 위의 책, 같은쪽.

9) 위의 책, 44쪽.

체에 더 많은 관심을 가진다. 이를 위하여 그는 첨단 기술을 도입하기도 하는데 예를 들어 식도나 구강 속에 마이크를 설치하여 소리의 발성과정을 보여주기도 한다.

에색이나 쇼팽과 같은 시인들의 작업에서 우리는 <소리시>가 단순히 쓰여진 텍스트를 낭송하는 것에 그치는 것이 아니라, 시를 ‘시-소리’의 차원에서 새롭게 시도하는 것임을 확인할 수 있다. 이들은 문자매체로부터 해방되어 시에 있어서 어쩌면 가장 근본적이고 또 가장 중요한 소리를 몸과 목소리를 통하여 다각적으로 시도함으로써 시에 대한 인식을 바꾸고 있다 하겠다.

b) <행위시>

소리보다 행위를 매개로 하여 새로운 시적 표현을 모색하는 시도들은 ‘인터미디어’의 개념을 바탕으로 한다. <행위시>는 이제까지의 지시적 언어로부터 해방되어 새로운 언어를 탐구하고자 하는 목적을 가지고 여러 예술 장르들 간의 상호 가역적인 장, 예를 들어 행위와 설치, 조각, 신체 등 다매체적 교류를 통하여 시간적 공간적 만남을 마련한다. 이를 위하여 이들은 연극적인 요소를 빌어오지만, 연극과는 분명 구분을 시키고 있다. 연극이 배우나 무대를 통하여 무엇인가를 재현해내는 것이라면, <행위시>는 특정한 사건의 재현을 목적으로 하지는 않는다는 것이다. 이들은 표현을 하는 것이 아니라, 오히려 표현의 제로상태에 이르고자 한다. 다시 말해 이들이 구사하는 행위는 모든 지시성의 의무로부터 벗어나 행위 자체를 겨냥한다고 할 수 있다. 이런 의미에서 이들은 자신들의 행위를 전시와 퍼포먼스의 중간에 위치하는 ‘보여줌’¹⁰⁾ 정도로 정의한다. 이들에게 있어서 시란 “기호를 설치하는 행위”¹¹⁾이다. 1987년에서 1988년사이에 타라스콘 Tarascon에서 열린 <국제 현대시모임>에서는 <행위시>를 ‘인스탈레이션 Installation’¹²⁾으로 명명하면서, 다음과 같은 모든 요소들을 설치시키는 행위로 정의한다. 즉 청각적 시작적 요소, 텍스트적 요소와 건축적 요소, 공간, 시간, 빛, 오브제, 관중 등의 요소와 같이 서로 상이한 매체들을 매개하는 과정으로

10) Elodie Moirenc, Texte de la conférence - présentation de Man/Oeuvre d'Akenaton
http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/AKENATON_f/TEXTES_f/Moren..

11) 위의 사이트

12) 위의 사이트

서의 예술을 구현한다는 것이다. 예를 들어 무대 위에서 알파벳이 썩어진 육면체 기둥들이 이리 저리 움직이며 서서히 시가 되어가는 과정을 보여주는데, 이것은 전통적인 예술 방식과는 괴리가 있는 것이라 하겠다. 거기에는 언제나 우연이 중요하게 작용하면서, 행위는 육체와 재료를 만나게 하는 매체가 되고, 그로써 시인은 말에 접근한다. 즉 행위가 시를 구체화시킨다는 것이다. 그것은 내면적인 어떤 것을 표현하는 것이 아니라 단지 행위로써 볼 것을 제공하면서, 표현의 제로 상태에 도전한다. 극단적인 한 장면을 소개해보자.

막이 오른다. 중앙에 높이 2m 50cm, 폭 60cm의 회색 기둥이 보인다.
그밖에 무대에는 아무 것도 없다. 2, 3분 동안 아무 일도 일어나지 않는다
아무도 들어오지 않고 나가지도 않는다. 갑자기 기둥이 쓰러진다. 3분 50초가
다시 흐른다. 커텐이 내린다.¹³⁾

c) 메타언어적 시

70년대 이후의 시들 중에는 시인이 이 세상과 매개체를 통하여 중개되어 있다는 인식과 더불어 그 매개체 자체를 시의 대상으로 삼는 시들이 선보인다. 이것은 시가 반드시 세상에 대한 어떤 의미를 나타내야 한다는 생각 다시 말해 진리를 표방하는 담론을 거부하는 시들이라 하겠다. 시인이 보여주어야 할 것은 시인이 주관적으로 바라보고 느끼고 판단을 내린 현실의 모습이 아니라는 것이다. 시는 단지 현실을 관찰하는 도구의 역할을 해야한다는 것이다. 시인을 세상과 중개시켜주는 매개체들은 매우 다양해서 과연 시의 범주에 속할 수 있느냐는 논쟁을 놓기도 할 정도이다. 신문 조각이나 편지, 영수증 등에서부터 컴퓨터, 비디오, 홀로그램 등과 같은 첨단의 테크노 기술에 이르기까지 각양 각색인데, 이들은 비언어적인 요소들을 언어의 차원으로 전이시키거나 혹은 테크닉을 사용하여 이질적인 요소들을 혼합시키고 있다.

자크 시반 Jacques Sivan

자크 시반은 사진술을 매개로 하는 글쓰기를 개척하고 있다. 그는 시인이 눈으로

13) 위의 사이트

세상을 관찰하는 과정을 렌즈를 통하여 사진을 찍는 메카니즘으로 시를 쓴다.『그리오 Grio』(이 제목의 정확한 뜻을 사전에서 찾을 수는 없다. 단지 발음상의 유사성으로 아프리카의 마법사와 어떤 연관성이 있는 것으로 추정을 할 수는 있겠지만, 그보다는 시인이 의도적으로 통상적 의미를 찾는다는 것이 무의미함을 말하는 것으로 보아야 할 것 같다. 부제는 '이중 마을'이다)에서 시반은 이런 과정을 잘 보여주고 있다. "자크는 자신의 마을을 사진 찍는다"라고 시집을 시작하면서, 시인의 글쓰기 작업이 사진찍기임을 알린다. 그런데 사진기를 통하여 대상을 바라본다는 것은 이제까지의 방법으로 세상을 바라보던 것과는 확연히 다르다. 사진기의 렌즈에 눈을 떤 시인은 그 렌즈 속에서 자신의 분신을 보게 된다 ("자크 Jacques(시인 자신)는 셔터가 눌러지는 순간 자신의 분신인 자크 Jake('Jacques'와 발음은 같지만 철자는 다르다)를 본다"). 시집은 그 'Jake'가 이중으로 보는 세상을 그린다. 그가 보는 이미지들 다시 말해 문자들은 마치 씨앗('Germ'이 상징하는 것이다)이 자라나듯 어떤 인물을 형성해 나가는데, 그것은 자신의 아내가 될 '제르멘느 Germène'이다. 시는 이 'Germ'을 통하여 'Jake'와 'Jacques'가 만나 'JAKGERMJACQ'가 되는 과정을 그리고 있다.

사진기를 통하여 보는 세상은 거꾸로 된 세상 혹은 정상적인 언어코드가 뒤바뀐 세상이 되어 버린다. 시인이 자신의 사진기로 찍는 세상은 사진처럼 똑같이 옮겨지는 것이 아닌 것이다. '자크'의 사진기에는 빛이 들어오는 두 개의 구멍과 그 구멍들 사이에는 매아리가 있는 검은 방이 있는데, 그 검은 방에 귀를 갖다 대면 "빛의 소리를 네거티브로 듣고"¹⁴⁾, "이미지는 언제나 거꾸로 인상"¹⁵⁾된다. 윈 쪽과 오른 쪽, 위와 아래 모두가 바뀌고, 시인이 쓴 알파벳들도 뒤바뀌고 순서도 위치도 전혀 다른 이미지로 인화되어 나온다. 그것은 마치 처음 말을 배우는 어린아이가 발음 나는 대로 철자법을 이상하게 적거나 정신분열증 환자가 자신만이 아는 단어들을 여기 저기에 긁적거려 놓은 것처럼 우리의 일상 언어로는 읽을 수도 이해할 수도 없는 것들이다. 그런데 그 다른 세상에서 독자들이 현기증을 느끼지 않도록 간간이 시인의 설명들이 적혀있다. 그렇게 페이지들을 넘기다 보면 신기하게도 어느새 그 세상의 언어들에 익숙해지며 이해하려는 대신 사진기를 통하여 그 세상의 언어코드로 읽는 법을 터득하게 됨을 느낀다.

14) Jacques Sivan, Grio, Ed. Al Dante / Niok 1999, 9쪽

15) 위의 책, 같은 쪽

자크 시반은 이처럼 언어기호에 대한 색다른 실험을 하고 있는데, 하나의 기표와 기의가 짹을 지워 하나의 의미관계를 형성하는 것으로부터 벗어나 기표들만이 서로 작용하고 있는 독특한 기호체계를 제시하고 있다. 시반의 글쓰기는 시인이 구사하는 시어가 기표와 기의의 상투적이 일대일의 대응관계를 넘어서, 시인 자신이 자신의 언어를 찾아나가는 과정, 다시 말해 사진술을 빌어 언어 기호 자체를 글쓰기의 매개체로 삼는 것이라 할 수 있다.

드니 로쉬 Denis Roche

『텔겔』의 중심 역할을 하며, 60, 70년대를 거쳐 오늘에 이르기까지 비중있는 작가로 알려진 드니 로쉬 Denis Roche는 텍스트를 구성하는 매개체에 관심을 가지고, 매개체 자체가 텍스트가 되는 경우를 보여준다. 드니 로쉬는 시인이라는 타이틀 외에도 작가, 사진가, 편집인 등 많은 수식어를 가지고 있을 정도로 다양한 장르의 예술을 넘나든다. 비문학적인 일상적 것들, 예를 들어 일기나 신문기사, 악보, 사진, 영수증 등의 단편적인 재료들로부터 텍스트의 지식과 테크닉을 채취해낸다. 『지식과 테크닉의 창고』가 그 대표적 예라 할 수 있다. '지식과 테크닉의 창고'라고 불리는 그의 텍스트는 산문이나 시와 같은 장르에 속할 수 없다. 그것은 픽션도 이야기도 아닌 일종의 글쓰기 장소라고 할 수 있다. 그리고 그 장소란 그가 삶에서 채취한 표본들이 그대로 방치된 '창고'로서, 장르를 뛰어넘은 갖가지 단상들, 다른 작품들에 대한 '코멘트'나 그림, 악보, 사진 또는 비디오 등이 자유롭게 움직이고 있는 곳이다. 이 경우는 매개체가 텍스트 제작의 수단에 그치는 것이 아니라, 텍스트 자체가 된다는 것을 보여준다. 그가 작품에 매체를 도입하는 것은 텍스트에 의미를 부여하기 위한 것이 아니다. 오히려 의미하기로부터 벗어나기 위한 시도라고 할 수 있다. 이처럼 매개체 자체에 중점을 두는 텍스트 제작태도는 진리를 표방하는 담론에 대한 거부라고 할 수 있다. 드니 로쉬는 "나는 아무 것도 빚진 것이 없다. 당신에게도, 진리에도, 문학에도."¹⁶⁾라고 말하며, 자신의 글쓰기에 있어서 사회적, 도덕적 규범이나 문학적 규범은 아무 의미가 없다는 점을 강조한다.

16) Denis Roche, *Dép ts de savoir & de technique*, (Seuil, 1980), *Magazine littéraire* (N 396 mars 2001)에 인용, 25쪽.

d) 전자매체^[17]

여러 다른 매체들에 비하여 전자매체는 아마도 문학을 비롯한 다른 예술형태에 가장 큰 변화를 일으킨 매체일 것이다. 문학에 대한 개념과 함께 문학 텍스트 생산방법, 저자와 독자의 개념 등 전자매체를 매개로 하는 글쓰기는 문학을 너무도 급진적으로 변화시키고 있다. 그리고 그 변화가 앞으로도 어디까지 이어질지를 예측하기란 힘들 정도이다.

전자매체가 시 텍스트의 제작에 처음 적용된 것은 1950년대 말로 거슬러 올라간

- 17) 프랑스에서 전자매체가 문학에 적용된 것은 크게 세 시기로 나뉘어진다. 첫째 시기는 1960년대로부터 1980년대까지의 실험적 단계였고, 두 번째 시기는 1980년대로부터 1988년까지 전자문학이 정착된 시기, 그리고 세 번째 시기는 1989년 이후의 전자 문학잡지의 시대로 나뉜다. 첫 번째 시기는 주로 조합이나 변형에 의한 텍스트 조작방법을 실험하는 것이었는데, 이때의 텍스트는 오늘날과 같은 전자 텍스트가 아니라 인쇄된 텍스트가 주 대상이었다. 1967년 뉴욕에서 열린 제 24차 국제 펜클럽대회에서 <전자시대의 작가>라는 주제로 세미나가 열렸고, 1968년에는 런던에서 개최된 국제 컴퓨터아트 대회에서 <컴퓨터 시와 텍스트>가 선보였다. 플럭서스 운동의 선두 주자였던 브라이언 가이슨 Brion Gysin은 “머신 포이트리 Machine poetry”를 시도했고, 딕 히긴스 Dick Higgins는 “예술을 위한 컴퓨터 Computer for the Arts”를 1970년에 내놓았다. 1967년 존 모리스는 <어떻게 컴퓨터로 시를 쓸 것인가>라는 글에서 일련의 어휘들을 바탕으로 하는 컴퓨터 글쓰기 방법을 일본의 하이쿠의 형식과 유사한 것이라고 말하며 <HAIKUTYPE-POEMS>로 명명하기도 한다. 컴퓨터에 의해 작성된 최초의 자유시집으로는 1964년 퀘백의 장 바도의 시집을 꼽을 수 있다. 그리고 이러한 시도들은 1980년대에 이르러서는 본격적으로 확산되어 전자매체가 문학 텍스트 제작에 직접 적용되었다. 프랑스에서는 1985년에 <예술 접근 Art Accès>라는 프랑스 최초의 정보통신 전자 잡지가 발간되었고, 1989년에는 <알리르 Alire>라는 전자시를 소개하는 전문 전자잡지가 등장했다. 1998년에는 풍파두 센터에서 발간되는 『르뷔 파를레 Revue Parlée』에 텍스트와 소리 그리고 동영상 이미지들로 이루어진 멀티미디어 시가 CD-ROM으로 선보였다. 80년대에 전자매체에 의한 텍스트 제작의 사례로, 프랑스에서는 시 분야에서 1985년 <L.A.I.R.E.> 잡지가 선보인 텍스트 자동생산시스템과 소설 분야에서는 미국에서 시도된 첫 하이퍼텍스트 1987년 마이클 조이스의『오후, 이야기 Afternoon, a story』를 들 수 있다.『오후, 이야기』는 기존의 활자인쇄문학에서 규정되었던 ‘이야기성’을 재해석하는 것이었는데, 이야기의 여러 층위들을 링크로 연결하여 독자가 매번 선택을 하게 함으로써 읽을 때마다 스토리가 바뀌도록 하는 소설 창작방법이었다. 이러한 창작방법은 결국 독서방법의 혁신이라고도 할 수 있다. 왜냐하면 독자의 선택이 없이는 이야기가 연결될 수도 없고 만들어질 수도 없기 때문이다. 요컨대 같은 텍스트 창작방법 또는 독서방법은 인쇄매체에서의 선형성 linéarité으로부터 탈피하는 것이라 할 수 있다. 비선형적 글쓰기의 예들은 전자매체의 등장 이전에도 시인들에 의해 시도된 바가 적지 않다. 그 중 한 세기를 앞서 선구자적 예를 보여 준 경우가 말라르메일 것이다. 「주사위 던지기」는 종이 위의 선형적인 읽기의 제약으로부터 좀더 자유로운 읽기를 위하여 활자법 typographie을 달리한 독서방법의 혁신을 보여준 예였다. 독자가 어떻게 읽느냐에 따라 텍스트는 전혀 다르게 읽혀질 수 있기 때문이다. 이러한 독서방법에 있어서 독자는 텍스트를 조종하는 수행자의 역할을 하게 되고, 작품은 이러한 독서 행위에 의하여 매번 다르게 축조 또는 재축조될 수 있게 된다. 세 번째 시기는 전자 문학잡지의 시대로서 인쇄매체가 완전히 배제되고, 순전히 온라인 상에서만 텍스트를 본다.

다. 1959년 독일의 테오 루츠 Theo Lutz가 카프카의 『성』에 나오는 처음 100 단어로 주어, 동사, 목적어, 접속사만 가진 단순한 구조로 텍스트를 만들어냈다. 그리고 1965년에는 단테의 희곡 중에서 가장 많이 사용되는 101 단어로 만들어진 시가 선보였다. 이러한 시도들은 새로운 조합방법으로 시 텍스트를 제작한다는 것이었는데, 프랑스에서 이처럼 조합이나 변형에 의하여 텍스트를 만들어내는 방법이 모색된 것은 <울리포>에 의해서였다.

울리포 OuLiPo

<울리포>는 '잠재문학 공동작업실 Ouvroir de littérature potentielle'의 약자로서, 1960년 수학자 프랑수와 르 리오네 François Le Lionnais와 레이몽 크노 Raymon Queneau를 중심으로 창설된 실험 문학을 추구하는 그룹을 이름하는 것이다. 그룹 <울리포>는 60년대에 문학 텍스트 창작에 수학적 테크닉을 응용한 텍스트 제작방법을 시도하였고, 80년대 이후에 이르기까지 컴퓨터를 적용시키는 작업을 활발히 하고 있다. 조합이나 변형에 의해 텍스트를 생산하려는 시도는 오늘날 컴퓨터나 인공지능에 의한 텍스트 자동생산 시스템의 개념을 예고한 것이라 할 수 있다. 르 리오네는 "우리는 작가들이 자신에게 맞는 방법으로 활용할 수 있는 새로운 형태와 구조를 추구하는 것을 잠재문학이라 부른다"¹⁸⁾라고 잠재문학을 정의하고 있는데, 문학에 수학적인 테크닉과 규칙을 적용함으로써 문학의 잠재적 가능성을 개발한다는 것이다. 레이몽 크노는 수학적인 방법을 시 텍스트 창작에 적용하였다 (물론 기계가 아니라 손이었지만 이것은 오늘날의 컴퓨터에 의한 텍스트 작성과 같은 방법이었다). 크노는 각각 열 네 개의 행으로 된 열 개의 소네트를 작성하고 이 소네트들의 각 행을 수학적 방법으로 조합, 재배열함으로써 10의 14 제곱 승에 해당하는 엄청난 수의 시를 만들어내기도 한다.¹⁹⁾ 시의 제목 자체가 *Cent mille milliards de poèmes*로서, 이것을 최초의 <울리포> 작품으로 꼽는다.

<울리포>의 방법은 크게 세 가지 부류로 나뉠 수 있다. 첫째는 "새로운 구조를 찾

18) *Oulipo/ La littérature potentielle*, Collection Folio/ Essais, Gallimard 1973, 33쪽.

19) 이처럼 시의 행들을 조합과 재배열을 통하여 여러 다른 형태의 텍스트들로 만드는 시도는 1940년 프랑시스 풍주가 이미 선보인 방법이기도 하다. 시를 새로운 개념으로 실천하고자 하였던 풍주는 텍스트 *Le Carnet du bois de pins*에서 '송림'이라는 시가 탄생되기까지의 과정을 보여주는 가운데, 자신의 쓴 이행시와 삼행시들을 다른 조합과 배열들을 통하여 만들어낼 수 있는 경우의 수를 나열하였다.

아내어 그 구조에 적용될 수 있는 예들을 주는 것²⁰⁾이다. 이것은 이전에 소네트의 형식을 빌어 시창작을 한 것과 같이 언어학적인 일정한 규칙으로 시를 만들어 내는 것이다. 그러한 규칙에는 여러 가지가 있겠는데, 그 중 조르주 페렉 Georges Perec (1936-1982)의 『사라짐』을 들 수 있다. 그는 시집 전체를 통하여 불어에서 가장 빈번히 사용되는 철자 중의 하나인 e를 단 한번도 쓰지 않는다. 알파벳에 의한 규칙 외에도 음성학적인 규칙이나 통사론적인 규칙, 의미론적 규칙을 적용시키기도 한다. 두 번째 방법은 이른바 <자동 전환 방법>으로서, "S+7"라고 명명한다. 이 방법은 어느 텍스트를 선정하여 그 텍스트의 명사들을 사전에 나오는 일곱 번째 명사로 대체하여 전혀 다른 시 텍스트를 만드는 것이다. 마지막으로 세 번째 방법이 있는데, 이것이 가장 울리포다운 방법으로서 울리피앵(울리포 참여자)들에 의해 가장 많이 개발된 방법이다. 이 방법들은 아주 다양하며, 주로 수학 공식에 의거한 것들로서 상당한 수학적 지식을 요구한다. 그 적용 분야도 시 텍스트에서부터 탐정소설, 산문, 신화 해석 등 그야말로 다양하다. 그 중에서 가장 간단하고 쉬운 방법 한가지를 소개하자면 이른바 <계승 시>이다. 이것은 대수학에서의 계승법을 시 텍스트에 적용시키는 것이다. 텍스트의 몇 가지 요소들을 독자들이 원하는대로 조합하는 방법으로서, 이미 17세기에 행해졌던 것을 더욱 발전시킨 것이다. 17세기에 독일의 아르스도페르 Harsdoffer가 발표한 『리크리에이션』의 예가 그것이다.

*Ehr, Kunst, Geld, Guth, Lob, Weib und Kind
Man hat, sucht, fehlt, hofft und verschwind* ²¹⁾

여기서 이탤릭체로 된 열 개의 단어들을 가능한 조합들을 통해 읽으면, 모두 3,628,800 개의 시를 얻게 된다. 이처럼 n 개의 단어들을 가지고 조합을 하면, n 계승만큼의 시를 만들어낸다는 것이 <계승 시>이다.

$$n! = 1 \times 2 \times \dots \times n$$
 ²²⁾

20) 위의 책, 같은 쪽.

21) 위의 책, 46쪽.

22) 위의 책, 같은 쪽.

또 다른 올리피엥으로는 자크 루보 Jacques Roubaud (1932-)가 있다. 원래 수학자인 루보는 시 작업에 수학적인 방법을 적용시키는 것으로 유명하다. 작품집 『 \in 』는 제목 자체가 수학 공식의 부호이다. 이 작품집은 일본으로부터 소개된 바둑의 게임법칙에 근거하고 있다. 작품집은 우선 사용법과 사용된 부호들 (' \in ', ' \supset ', ' \square ', ' τ ' 등과 같은 수학적인 부호들이 사용된다)에 대한 설명으로부터 시작한다. 그리고 부록편에는 바둑에 대한 설명과 함께 각 시들에 매겨진 번호들이 써어있는 바둑판이 실려있다. 『 \in 』는 모두 361개의 산문시들로 이루어져 있는데, 이중 180개는 흰 알에 해당하고, 181개는 검은 알에 해당하여 각 시들은 제목 대신에 숫자와 흰 알과 검은 알로 표시된다. 그리고 그 옆에 바둑판에서의 위치를 기입한다. 독자들은 이렇게 숫자들과 흰 알과 검은 알로 표시된 각 시들을 지시된 대로 바둑판에 위치시키고, 각 부호들에 의해 어느 계열로 조합시켜 의미를 재형성하게 되는지를 읽어내야 한다.

〈울리포〉는 80년대 이후에는 본격적으로 컴퓨터를 이용하여 문학창작을 하는 방법들을 개발하는데, 그중 루보에 의해 1982년 창설된 〈ALAMO 수학과 컴퓨터에 의한 문학 아틀리에 Atelier de Littérature Assistée par Mathématique et Ordinateur〉가 주도적 역할을 하고 있다. 〈ALAMO〉는 언어학과 인공지능에 관심이 있는 연구자들이 모인 그룹으로서 문학 전용 소프트를 개발하고, 문학 작품들을 언어학적 요소와 텍스트적 요소들로 면밀히 분석하고 또 이를 데이터화하는 전문적인 기술을 바탕으로 하고 있다. 이들은 인터넷 상에서 공동 작업을 하기도 한다. 장-이브 프레쳇트 Jean-Yves Fréchette는 “글쓰기 콘솔 La Console d'écriture”이라는 인터넷 프로그램을 개발했다. 이 인터넷 사이트에서는 작가가 글을 쓰는 데 필요한 많은 도구들을 만날 수 있다. 예를 들어 어휘 목록이나 사전, 편리한 워드 프로그램, 수정 시스템은 물론이고 하나의 텍스트로 시나 산문 또는 나레이션으로 만들어 내는 “LogiTexte”라는 프로그램도 갖추고 있다.

이처럼 수학적인 법칙에 근거하여 문학에서의 새로운 표현방법을 모색하는 〈울리포〉는 문학에 대해 새로운 관점을 제시하는 것이었다. 이들은 문학이 꼭 영감으로부터 나와야 하며, 시인이 되기 위해서는 하늘이 내린 재능이 있어야만 한다는 생각으로부터 자유롭다. 그 결과 작품은 저자가 일방적이며 독점적인 방법으로 감정을 토로해내는 것이 아니라, 단어들의 우연한 조합에 의한 것일 수도 있으며, 그러한 단어들의 조합을 읽어내는 독자들에 의해 언제나 새로운 텍스트가 될 수 있다는 것이다.

〈비물질 Les Immatériaux〉 전시회

80년대에 들어 전자매체가 본격적으로 문학 텍스트 창작에 활용이 되면서, 프랑스에서는 새로운 도전과 실험들이 시도되었다. 그중 가장 비중있는 시도로 손꼽을 수 있는 것이 〈비물질 Les Immatériaux〉 전시회²³⁾라고 할 수 있다. 〈울리포〉가 전자매체를 활용한 문학창작에서의 잠재성을 실험한 경우라면, 〈비물질〉 전시회는 전자적 글쓰기의 비물질성을 실험한 경우라고 할 수 있다.

1985년 풍피두센터에서 〈비물질 Les Immatériaux〉이라는 이름으로 개최된 이 전시회는 공동 작가에 의한 텍스트 생산을 전자매체의 도움으로 실험한 경우이다. 이것은 다학제간 연구의 일환으로 전자기술을 이용한 '원격 글쓰기 télé-écriture'를 실험하는 것이었는데, 새로운 테크놀로지를 이용한 환경에서 텍스트를 창조하는 저자의 역할은 무엇이며, 독자의 영향력은 어디까지인가라는 문제를 주요 논점으로 삼았다. 이를 위하여 30여명 정도의 저자들의 집에 마이크로 컴퓨터를 설치하고, 이를 수용할 수 있는 용량의 중앙 컴퓨터가 각 마이크로 컴퓨터를 조종하도록 하였다. 이렇게 해서 저자들은 자신들의 텍스트는 물론 다른 저자들의 텍스트를 볼 수 있었고, 그 결과 서로의 텍스트들에 대한 의견을 교환함으로써 자신의 글에 대한 반응을 미리 보고, 다른 버전과 변형본들을 내놓을 수 있었다. 오늘날의 컴퓨터기술로 보자면 당연한 것으로 받아들여지겠지만, 당시의 이 실험적 시도는 전자매체를 이용한 텍스트 창작의 개념을 새롭게 하는 것이었다. 컴퓨터를 매개로 한 텍스트에서는 글쓰기가 종이라는 물질적 매체로부터 벗어나 '비물질화 dématérialisation'되는데, 이와 함께 저자와 독자의 위상 또한 인쇄매체에서와 달라지게 된다. 텍스트 창작에 여러 명이 함께 참여한 경우 과연 최종 저자는 누구일 수 있는가 그리고 각 저자들이 서로의 텍스트를 읽어줌으로써 저자인 동시에 독자가 된 상황에서 저자와 독자의 역할의 경계는 어디인가라는 문제가 실험되었다.

그런데 이처럼 하나의 화면 위에서 여러 명의 작가가 동시에 작업을 하는 '원격 글쓰기'는 초현실주의가 〈미묘한 시체 cadavres exquis〉에서 이미 시도한 바가 있다. '미묘한 시체' 정도로 번역될 수 있는 이 명칭은 초현실주의가 내세운 강령을 실천한 중요한 예들 중의 하나로 손꼽히고 있다. 다다운동이 너무 급진적이고 파괴적인 방법

23) Ch. Noët과 N. Toucheff가 중심이 되어 〈Les Immatériaux〉라는 제목으로 열린 이 전시회는 인쇄매체와는 달리 물질적이지 않은 전자매체적 글쓰기의 특성을 실험하고자 한 것이었다. 그런 맥락에서 그들은 이 전시회를 '비 전시회 non-exposition'로 이름하였다.

으로 전통적인 문학관을 전면적으로 부정하기만 한 반면에, 초현실주의는 좀더 구체적으로 문학 텍스트 생산방법을 어떻게 쇄신하는가에 관심을 가졌다. 초현실주의는 시인이 주관적인 의식을 가지고 의미를 생산한다는 것을 거부하며, 무의식적인 연상 작용에 의해 시를 창작하는 이른바 '자동 기술법 *écriture automatique*'을 내세웠다. <미묘한 시체>는 이처럼 의도적인 주관성을 배제한 글쓰기의 한 방법이다 (이때 '시체'란 바로 시인의 주관성이나 의식적인 계획성이 멈춘 상태를 말한다 할 수 있다). 이것은 여러 명의 시인 혹은 작가가 종이 위에 정신의 은유적인 활동을 멈추고 무의식적으로 연상되는 하나의 단어 또는 선 등을 쓰거나 그려서 옆 사람에게 건네고 그렇게 규합된 것으로 텍스트를 만들어 낸다. 그러한 텍스트는 아무도 예상치 못한 뜻밖의 결과물로서, 시인의 계획된 의도와는 거리가 멀다. 여러 명을 공동으로 참여 시킴으로써 한 사람의 의도적인 은유의 작용들을 멈추게 하는 초현실주의의 이 방법이 시사하는 바는 텍스트 제작에 있어서의 저자의 주체성의 소멸이라 하겠다. 로트레 아몽은 한 사람이 아닌 모두에 의해 만들어지는 것이 가장 이상적 시라고 말한 바 있는데, <미묘한 시체>는 로트레아몽의 이러한 유토피아를 실천한 것이었다.

‘저자의 죽음’에서 ‘기계적인 무의식’으로

전자매체를 매개로 하는 글쓰기의 주된 특징 중의 하나는 글쓰기에 있어서의 주체 즉 저자의 고유성이 인쇄매체에서와는 매우 다르다는 것이다. ‘원격 글쓰기’나 ‘하이퍼텍스트’, ‘자동 텍스트 생산 시스템’ 등과 같이 전자적 글쓰기에서는 저자의 개념이 매우 모호하다. 인쇄매체의 경우 저자가 작품을 창조해내는 절대자의 위치를 차지했던 반면, 전자적 글쓰기에서의 저자는 저자라는 명칭을 사용한다는 것이 별 의미가 없을 정도이다. 이 같은 저자의 위상은 틀랑 바르트 이후 언급되는 글쓰기에 있어서의 저자의 죽음 이후 더욱 두드러진 현상으로 나타나고 있다. 전자적 글쓰기에 있어서는 계획적인 의도로 의미를 생산한다는 것이 불가능하기 때문에 더욱 그러하다. ‘원격 글쓰기’의 경우, 저자는 다수의 개념이고, ‘하이퍼텍스트’의 경우는 독자의 역할과 도움이 없는 저자는 존재할 수 없다. 이처럼 전자매체에서 저자와 독자의 역할과 그 경계가 모호한 현상에 대하여 ‘lecteur’와 ‘auteur’를 합성하여 ‘laucteur’ 또는 ‘lectauteur’라는 신조어를 쓰기도 한다(영어권에서는 ‘writer’와 ‘reader’를 합성하여 ‘wreader’로 부르기도 한다). 인쇄매체를 완전히 배제하고 순전히 전자매체를 통

해서만 출간하는 전자잡지 *Alire*(1989년 1월에 창간)는 처음 6호까지 텍스트의 완성에 있어서의 독자의 역할을 중점적으로 다루었다. 전자적 글쓰기에 있어서 저자는 단지 독서행위에 필요한 요소들을 제공하는 역할을 하고, 이에 따라 독서행위는 시의 내용 자체를 결정하는 요인이 된다. 컴퓨터가 저자에게 있어서 문학창작의 도구로 인식되었던 것으로부터 그 창작을 완성시켜주는 독서의 도구라는 것에 초점을 맞추고 있는 것이다.

한편 '자동 텍스트 생산 시스템'에서는 저자 대신 아예 기계가 창조주가 된다. 컴퓨터와 같은 인공지능에 의해 자동으로 문학 텍스트를 생산해내는 것은 의식을 가진 개체의 주관적 사고를 벗어난다. 초현실주의가 꿈꾸었던 '무의식'에 의한 〈자동기술법〉을 기계가 실행하는 것이라고 할 수 있을 것이다. 그것은 언어라는 일차 재료를 바탕으로 하여 시인이 아니라, '기계적인 무의식'(가타리의 표현)이 텍스트를 생산한다. 이제 컴퓨터는 단순한 기계의 차원을 넘어서 텍스트를 생산하는 주도자가 된다. 현재 전자 글쓰기의 작가로 활동하고 있는 장 피에르 발프 Jean-Pierre Balpe는 전자 문학에 있어서 컴퓨터가 단순히 저자의 생각을 읊기는 기계라고 생각하지 않는다. 컴퓨터는 저자의 의도와는 상관없이 때로는 오류를 범하기도 하는데, 이러한 오류에 대하여 "그것은 결국 그 글을 쓴 것이 내가 아니라는 것을 입증해준다. 내게 흥미로운 것은 바로 이처럼 내가 만들어낼 수 없는 세계를 무한히 생성해내는 이 같은 능력이다"²⁴⁾라고 말하며, 이러한 점이 컴퓨터가 창작의 새로운 가능성을 열어주는 능동적 역할을 하는 증거라고 본다. 요컨대 컴퓨터에 의해 실행되는 자동 텍스트 생산에 있어서 저자는 일종의 꽂션에 지나지 않는다고 볼 수 있다.²⁵⁾

3. 맷 음 말

이상으로 20세기 프랑스 현대문학의 변화를 매체의 활용이라는 관점에서 조망해보았다. 여기서 우리는 20세기의 현대문학이 그 개념에서부터 형태에 이르기까지 많은 변화를 겪었다는 것과 함께 그 변화의 중요한 부분을 매체가 차지하고 있음을 확

24) Philippe Bootz의 인용, *La littérature informatique in Revue de l'EPI* 81호 (1996년 3월)

25) <http://membre.megaquebec.net/gulliver>

인할 수 있었다. 특히 20세기 후반부터 문학은 구텐베르크의 인쇄술의 발명 이후 몇 백년 동안 지속되어 온 인쇄매체로부터 벗어나 다양한 매체들을 수용함으로써 그 영역을 확장시키며 새로운 가능성을 열고 있다. 그런데 매체를 활용한 이러한 문학의 변화는 이제까지와는 전혀 다른 완전한 탈바꿈이 아니라, 이전의 인쇄매체에서의 제약성이나 한계점을 기술적으로 보완시킨 것이라 할 수 있다. 예를 들어 가장 최근의 전자매체를 통한 하이퍼텍스트나 하이퍼 픽션과 같은 문학 형태가 기실은 이미 과거의 글쓰기들에서 시도되었던 뿌리를 가지고 있다는 것이다. 인쇄매체에서는 목차나 인덱스, 참고서지, 메모 등이 선형적인 구성방법에 의해 고정되어 있던 것이 하이퍼 텍스트에서는 비선형적으로 순서 없이 자유롭게 구성된다. 그리고 한 텍스트에 대한 코멘트나 다른 텍스트들과의 연관성을 자유롭게 넘나들 수 있는 하이퍼텍스트의 방법은 중세 때 하나의 성경구절에 대하여 여러 사제들의 해석들이 덧붙여진 텍스트들에서 그 예를 찾아볼 수 있는 것이기도 하다. 또는 각종 주제를 담은 서신들과 단상들, 격언들로 구성된 파스칼의 『팡세』 역시 하이퍼텍스트의 예를 잘 보여준다. 그리고 다다운동이나 초현실주의가 보여준 우연에 의한 자동 글쓰기 방법은 컴퓨터의 인공지능에 의한 텍스트 생산방법과 같은 뿌리를 가지고 있다 하겠다.

한편 매체의 활용은 문학의 수동적이고 폐쇄적인 성격을 크게 바꾸어 놓았다고 할 수 있다. 예컨대 시에 '소리'와 '행위'를 활용한 것은 상징주의 이후로 높이 가로막고 있던 벽을 허물고 시를 대중의 곁에 다가서게 했으며, 비문학적인 매체들을 활용한 예들 역시 형이상학적인 글쓰기에서 벗어나 문학의 독단적이고 독재적인 성격을 바꾸는 계기를 마련했고, 〈울리포〉나 전자적 글쓰기의 예들은 천부적 재능만이 문학을 창조할 수 있다는 관념을 바꾸어 문학의 문호를 개방시키는 역할을 하였다.

문자매체 이외의 다양한 매체를 활용하는 문학이 비록 전체를 대변한다고 할 수는 없을지라도 문학의 중요한 한 현상임을 부인할 수는 없을 것이다. 소설의 죽음이나 책의 종말, 인문학의 위기 등등과 같이 20세기 후반에 등장하였던 우려의 목소리들을 생각해볼 때, 문학의 이러한 적극적 수용의 자세는 21세기의 새로운 테크놀로지들이 등장하는 시대적 상황 속에서 오히려 문학이 중요한 역할을 할 수 있는 가능성 을 가능케 한다고 볼 수 있다.

참 고 문 헌

- Raymond Queneau, *Exercice de style*, Gallimard, 1947.
- Jacques Roubaud, *∈*, Gallimard, 1967.
- _____, *La vieillesse d'Alexandre*, François Maspero, 1978.
- Oulipo La littérature potentielle*, Gallimard, folio essais, 1973.
- Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Points, 1964
- André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1977.
- Du surréalisme à la résistance*, Hatier, 1990.
- Paul Eluard, *Le poète et son ombre*, Seghers, 1979.
- Jacques Sivan, *Grio*, Ed. Al Dante/Niok, 1999.
- Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck: Poésie action*, Ed. Jean Michel Place, 1996.
- Dominique Fourcade, *Le sujet monotype*, P.O.L, 1997.
- Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la barbarie*, Ed. Al Dante/Niok, 1998.
- Revue de l'EPI* 81호 1996년 3월
- Magazine littéraire* 396호, 2001년 3월
- John Rajchman, *Michel Foucault: The freedom of Philosophy*, New York: Colombia University Press, 1985.
- Christian Descamps, *Les idées philosophiques contemporaines en France*, Bordas, 1986.
- Vincent Descombes, *Le Même et l'autre*, Ed. de Minuit, 1979.
- _____, *Modern French Philosophy*, Cambridge Univ. Press, 1981.
- Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, Le Robert, 1978.
- Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968.
- _____, *Le Pli*, Ed. de Minuit, 1988.
- _____, *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, 1980.

- _____. *Pourparlers*, Ed. de Minuit, 1990.
- Jacques Derrida, *Signéponge*, Ed. du Seuil, 1988.
- _____. *La Dissémination* Ed. du Seuil, 1972.
- _____. *L'Ecriture et la différance*, Ed. du Seuil, 1967.
- _____. "Répliques" in *Revue des Sciences Humaines* 1992. 4월.
- _____. *De la grammatologie*, Ed. de Minuit, 1967.
- _____. *Positions*, Ed. de Minuit, 1972.
- _____. *Acts of Literature*, Routledge, 1992.
- _____. *Points de suspension*, Galilée, 1992.
- Christian Descamps, *Les Idées philosophiques contemporaines en France*, Bordas, 1986.
- G. Hartman, *Saving the text. Literature/Derrida/Philosophy*, The John Hopkins Univ. Press, 1981.
- Hugh Silverman, *Derrida and Deconstruction*, New York : Routledge.
- S. Kofman, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984.
- L'ARC, Jacques Derrida*, Librairie Duponchelle.
- V. Descombes, *Modern French Philosophy*, Cambridge Univ. Press.
- J-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 1971.
- _____. *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, 1988.
- _____. *Le Différant*, Minuit, 1983.
- _____. *La condition postmoderne*, Minuit, 1979.
- Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Ed. Galilée, 1981.
- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- _____. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969.
- _____. *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.
- _____. *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.
- David Carroll, *Paraesthetics*, Methuen, 1987.
- 레지스 드브레, 『이미지의 삶과 죽음』, 정진국 옮김, 시각과 언어, 1994
- 마샬 맥루한, 『미디어의 이해』, 박정규 옮김, 커뮤니케이션북스, 1997

- 조지 P. 랜도우, 『하이퍼텍스트 2.0』, 여국현외 옮김, 문화과학사, 2001.
- P.M. 레스터, 『비주얼커뮤니케이션』, 금동호 김성민 공역, 나남출판, 1997.
- 미셸 세르, 『기식자』, 김용권 옮김, 동문선, 2002.
- V. 펠드망, 『프랑스 현대미학』, 박준원 옮김, 서광사, 1997.
- 자넷 머레이, 『인터랙티브 스토리텔링』, 한용환, 변지연 공역, 안그라픽스, 2001.
- 홍성욱, 『네트워크 혁명, 그 열림과 닫힘』, 들녘, 2002.
- 빌렘 플루서, 『디지털 시대의 글쓰기』, 윤종석 옮김, 문예출판사, 1992.
- A. N. 라키토프, 『컴퓨터 혁명의 철학』, 이득재 옮김, 문예출판사, 1991.
- 배식한 지음, 『인터넷, 하이퍼텍스트 그리고 책의 종말』책세상, 2001.
- 장 보드리야르, 『보드리야르의 문학읽기』, 배영달 편저, 백의신서, 1998.
- 니콜라스 네그로폰테, 『디지털이다』, 백숙인 옮김, 커뮤니케이션북스, 1995.
- 홍서욱 백숙인 엮음, 『2001 싸이버스페이스 오디세이』, 창작과 비평사, 2001.
- 피에르 레비, 『집단지성』, 권수경 옮김, 문학과 지성사, 1994.
- <http://membre.megaquebec.net/gulliver>

《Résumé》

La littérature contemporaine française et les médias

HUH Jung-A

Dans l'histoire humaine, chaque époque se caractérise par le média de communication qui domine l'époque, et ce média est la clé qui détermine la forme de l'art. Marshall McLuhan, auteur de *The Gutenberg Galaxy*, insiste sur l'importance du média. Les médias ne sont pas seulement les technologies mais les moyens par lesquels l'homme se réinvente lui-même. L'invention de l'imprimerie par Gutenberg a entraîné des changements profonds dans la conscience humaine. Aujourd'hui cette 'Galaxie de Gutenberg' est en train de disparaître et l'avènement de nouvelles technologies informatiques entraîne une révolution bien bouleversante dans beaucoup de domaines. Face à ce changement, la littérature connaît elle-même une révolution importante.

Dans ce contexte, nous voulons savoir les nouvelles expériences d'écriture du 20ème siècle (surtout de la seconde moitié du 20ème siècle) qui ont recours à de nouveaux genres de médias, avec ces questions : dans quels contextes la littérature a introduit de nouveaux médias, quels sont les enjeux de cette introduction et quelles sont les conséquences de ces nouvelles expériences d'écriture sur la littérature traditionnelle.

Dans la première partie du 20ème siècle, les mouvements d'avant-garde tels que le mouvement Dada, le Surréalisme, le Fluxus, ont voulu changer le concept de l'art et notamment celui de la littérature tout en niant les valeurs traditionnelles.

Mais ce n'est que dans les années 1960 que se sont réalisées les

tentatives sur support de nouveaux médias.

Dans les années 1960, «Poésie sonore» et «Poésie action» ont visé à surmonter les défauts et les limites du texte écrit. Et les applications de l'informatique à la création littéraire ont été explorées par les écrivains de l'*Oulipo* entre 1960 et 1981 puis, dans les années 80, par ceux de l'*ALAMO* (Atelier de Littérature Assistée par Mathématique et Ordinateur). Ils ont exploré les possibilités littéraires de la combinatoire.

En 1985, une expérience d'écriture télématique a été tentée par Ch. Noël et N. Toucheff. Cette expérience originale d'écriture 'immatérielle' prenait place à l'intérieur d'une exposition sur *«Les Immatériaux»*. Cette exposition a permis l'expérimentation de l'utilisation d'instruments télématiques qui rendent possible la présence simultanée de plusieurs écrivains sur la même feuille-écran. Dans cette occasion, plusieurs questions ont été posées sur la notion d'auteur, de propriété littéraire et de droits d'auteur. En effet, qui pourrait être désigné comme l'auteur dans le processus de réitération sans fin d'une écriture devenue collective et anonyme?

Les nouvelles formes d'écriture au moyen de nouveaux médias bouleversent indéniablement les paramètres traditionnels de l'écriture et risquent d'ébranler les fondements mêmes de la littérature en la forçant à remettre en question ses propres concepts, par exemple les concepts de l'auteur, du lecteur et de l'œuvre.

De nouveaux enjeux se dessinent. De nouvelles questions se posent.

주제어 : 매체(Les médias), 전자매체(l'informatique), 문학(la littérature), 글쓰기(écriture), 하이퍼텍스트(l'hypertexte)

투고일 : 2003년 7월 25일

심사완료일 : 2003년 8월 2일