

소설, 공간, 정치

- 모하메드 디의 '알제리 3부작'의 공간 묘사* -

이 영 목

(서울대학교 불어불문학과)

1. 서론

모하메드 디이라는 이름과 그의 작품들은 우리에게 이제 그다지 낯설지 않다.¹⁾ 특히 『커다란 집』,²⁾ 『화재』,³⁾ 『베틀』⁴⁾로 이루어진 ‘알제리 3부작’(trilogie d’Algérie)은 한편으로는 마그레브 프랑스어 문학 일반에 대

* 이 논문은 2010년도 정부(교육과학기술부) 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2010-32A-A00160).

- 1) 모하메드 디에 관해 우리나라에서 발표된 연구논문들에 관해서는 참고문헌을 보라.
- 2) Mohammed Dib(1996), *La Grande maison*, Seuil, (초판 1952). 앞으로 이 책에서의 인용은 ‘GM, 72’와 같이 표기한다.
- 3) Mohammed Dib(1954), *L’Incendie*, Seuil. 앞으로 이 책에서의 인용은 ‘INC, 144’와 같이 표기한다.
- 4) Mohammed Dib, *Le Métier à tisser*, Seuil, 1974 (초판 1957). 1954. 앞으로 이 책에서의 인용은 ‘MT, 36’와 같이 표기한다.

주제어: 마그레브 프랑스어문학, 『커다란 집』, 『화재』, 『베틀』, 문학의 공간 묘사
Littérature maghrébine de l’expression française, *La Grande maison*, *L’Incendie*, *Le Métier à tisser*, description de l’espace dans la littérature

한, 다른 한편으로는 알제리 식민해방운동과 전쟁에 대한 우리 학계의 점증하는 관심과 인식의 접점에 놓여 있어 상대적으로 많은 관심의 대상이 되고 있다. 한 예로 진인혜는 2011년 발표한 논문⁵⁾에서 ‘식민주의에 대한 저항의식의 재현’이라는 관점에서 이 세 소설의 특징적 면모들을 정리한 바 있다. ‘알제리 3부작’의 ‘참여 문학’(littérature engagée)으로서의 성격을 강조하는 것은 물론 우리 학계에 국한된 일은 아니다. ‘3부작’이 가진 정치적 성격은 부인할 수 없는 이 작품의 특징이자 강점이며, 이 성격은 『커다란 집』이 발간된 직후부터 이 작품을 높이 평가하는 쪽에서나 비판하는 쪽에서나 가장 집중적으로 주목하고 논의한 부분이다. 그러나 여러 연구가들이 강조하듯이 ‘3부작’의 “미학적 성취는 무엇보다도 정치 담론과 시적 탐구의 상호작용에 있다”.⁶⁾ 이 상호작용을 텍스트의 엄밀한 분석을 통해 파악해내는 작업은 따라서 ‘3부작’의 독서에서 가장 중요한 일이다.

같은 문제의식에서 김정숙은 딥의 작품의 정치 사회적 기여에 대한 평가가 실은 “작품의 내재적 요소들에 대한 세밀한 분석에 근거하기보다는 인상주의적 평가에 머물러 있는 경우가 대부분”⁷⁾이라고 지적하고, “해방 이념의 설득”이라는 이 작품의 주제를 “서사구조, 인물체계, 재현의 기법 등 텍스트 내적 요소”와의 관계 속에서 살펴볼 필요성을 제기한다. 이어서 저자는 “분산된 구성”, 세 편의 소설의 “동의소”이자 “통합자”로서의 주인공 오마르, 끝으로 “식민 담화의 분출”이라는 세 가지 텍스트 요소를 중심으로 내적 분석을 전개하여 이 요소들이 “저항과 해방

5) 진인혜(2011), 『비평적 성찰과 저항으로서의 알제리 문학 - 모하메드 딥의 삼부작과 라쉬드 부제드라의 『이혼』을 중심으로』, 『한국프랑스학논집』, 제74집, pp. 245-264.

6) Naget Khadda(1996), “Mohammed Dib” in Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui(Sous la direction de), *Littérature maghrébine de l'expression française*, EDICEF, ch.5, p. 53.

7) 김정숙(2010), 『모하메드 딥의 『3부작 알제리』: 탈식민 이념의 설득』, 『불어문화권 연구』, 제20호, 서울대학교 불어문화권연구소, p. 12.

의 이념 전달”이라는 작가 답의 의도를 훌륭하게 수행하고 있다는 결론에 도달한다.

우리는 김정숙의 지적과 결론에 전적으로 동의한다. 다만 그의 분석에는 한 가지 중요한 요소가 빠져있다는 점을 지적하고 싶다. 미리 한 마디로 말하자면, 그 중요한 요소는 바로 공간이다. 저자는 ‘삼부작’의 특징으로 이 소설들이 “매우 짧은 계기단위들의 연속”으로 이루어져 있어서 서사구조가 약화된다는 점, “시간적 선후 배치”와 오마르라는 주인공 외에는 이 계기단위들을 필연적으로 통합하는 요소가 없다는 점, 이어서 주인공 오마르 역시 일반적인 ‘성장소설’의 주인공들과 비교할 때 행동력이 결여된 “나약한” 주인공으로 그려진다는 점을 든다. 그리고 저자는 이러한 특징들이 “이념의 전달력을 약화”시킬 수도 있다는 우려를 예들려 표현한다.⁸⁾ 그런데, 우리 생각에는 이 세 소설에서 서사의 통일성을 부여해주는 가장 중요한 요소는 바로 공간이다. 『커다란 집』은 제목 그대로 ‘커다란 집’, 다르 스비타르(Dar-Sbitar)를, 『화재』는 농촌 마을 브니 부블렌(Bni Boublen)을, 『베틀』은 직조 공장을, 그리고 전체적으로 이 세 소설은 알제리의 오래된 도시이자 작가 답의 고향인 틀렘센(Tlemcen)과 그 인근을 서사의 중요한 틀로 삼고 있다. 요컨대, 공간은 이 세 소설의 진정한 ‘동위소’(isotopic)이자, 주인공의 성장 및 각성의 틀이며, “식민 담화의 분출”이 이루어지는 장으로서 기능한다.

‘알제리 3부작’에서 공간이라는 요소가 가진 중요성은 이미 샤를 본이 적절하게 지적한 바 있다. 『화재』에 대한 분석에서 그는 공간은 단순히 지시대상 또는 기의가 아니라 “글쓰기 자체의 본질적인 의미작용의 차원”이며, 이 텍스트에 등장하는 여러 “언어들의 새로움은 그 언어들의 공간성의 묘사 안에서만 파악 가능”하다고 밝혔다.⁹⁾ 그러나 본은 텍스트

8) 특히 *ibid.*, pp. 11-12와 p. 15.

9) Charles Bonn(1988), *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, ch.I. “Le dépassement du réalisme dans *L’Incendie* et *Qui se souvient de la mer*”, p. 43. “Mais la nouveauté de

에 묘사된 구체적인 공간보다는 “발화 장소”(lieu d'énonciation)로서의 공간에 주로 주목했다. 문학에서의 공간의 중요성에 대한 인식은 오늘날 다양하고 활발한 연구¹⁰⁾와 “공간비평”(géocritique)이라는 새로운 방법론의 개발¹¹⁾로 이어지고 있다. 특정한 방법론에 기대지는 않으면서, 우리는 공간이 “등장인물, 줄거리 또는 시간과 마찬가지로 소설을 구성하는 요소”¹²⁾로서 “전체적인 서사구조에 본질적으로 참여함으로써 의미의 생성에 기여”¹³⁾한다는 관점에서 모하메드 딥의 ‘알제리 3부작’에서 보이는 공간 묘사의 몇몇 구체적 양상을 살펴보려 한다.

2. 외적 묘사의 부재 또는 최소화

독서가 끝나면 ‘키다란 집’에 대해서 독자는 많은 것을 알게 된다. 주인공 오마르가 사는 그 집의 이름은 ‘다르 스비타르¹⁴⁾’라는 것, 매우 많

ces langages ne peut véritablement se saisir, à mon sens, que dans une description de leur spatialité, qu'ignorent le plus souvent les lectures pour lesquelles l'espace est objet, référent ou signifié, et non dimension essentiellement signifiante de l'écriture elle-même.”

10) 대표적인 예로, Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (Sous la direction de)(2003), *Littérature et espaces, Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Presses Universitaires de Limoges.

11) Bertrand Westphal(2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Les Editions de Minuit.

12) Roland Bourneuf(1970), “L'Organisation de l'espace dans le roman”, *Revue Etudes littéraires*, vol. 3, n° 1, Université Laval, Québec, p. 78.

13) Fernando Lambert(1998), “Espace et narration : Théorie et pratique”, *Revue Etudes littéraires*, vol. 30, n° 2, Université Laval, Québec, p. 114.

14) ‘Dar’는 마그레브 지역의 전통 도시에서 흔히 볼 수 있는 전통 주거용 건물로서 말 그대로 ‘큰 집’을 뜻한다. 그러나 우리말에서 ‘큰집’이 가진 여러 의미와 충돌할 가능성 등을 고려하면 ‘grande maison’을 ‘키다란 집’이라고 번역하는 것이 어떨까 제안하고 싶다. ‘Sbitar’는 ‘병원’을 뜻하며, 유럽어 ‘hospital’이 그 어원이라고 보는 견해가 지배적이다. 틀렘센(Tlemcen)에는 ‘Dar-Sbitar’라는 건물이 실제로 존재한다.

은 주민들이 모여 사는 공동주택이라는 것, 그럼에도 화장실은 하나 밖에 없다는 것, 부엌은 공동으로 사용한다는 것,¹⁵⁾ 그러나 부엌에 있는 우물은 화장실과 너무 가까워서 식수로는 적합하지 않다는 것¹⁶⁾까지… 그 집 주민들의 삶에 대해서는 더 많은 것을 알게 된다. 오마르의 가족에 대해서는 물론이고, 그의 이웃들의 삶, 심지어는 이웃의 죽은 남편의 삶까지 알게 된다. 그러나 막상 독자에게 그 집의 생김새를 묘사해보라고 말한다면, 독자는 아마도 당황스러울 것이다. 실제로 약 200쪽에 달하는 이 책 전체를 통틀어 ‘다르 스피타르’의 외관에 대한 묘사는 단 하나 밖에 없다고 말할 수 있다. 그나마 이 묘사는 67쪽에 이르러서야 나오며, 별로 자세하지도 않다.

이 집의 사진은 <http://www.vitamedz.com/fr/algerie/Dar-sbitar-tlemcen/18195/Photos/1.html>에서 볼 수 있다. 알제리나 모로코의 전통적인 도시와 건물의 모습은 직접 체험하거나 많은 이미지를 접하지 않으면 파악하기 힘들다. 다행히도 딥의 『커다란 집』과 『화재』는 1974년 무스타파 바디(Mustapha Badie)가 텔레비전 드라마 『엘 하리크(El Hariq, 화재)』로 각색한 바 있다. 그 일부는 요즘도 인터넷으로 시청이 가능하다. 비록 틀렘센을 대상으로 한 것은 아니지만, 송도영(1999), 『이슬람 전통 도시 공간의 사회문화적 해석 : 모로코 페스의 사례』, 『한국문화인류학』, 32-1호, pp. 23-79도 큰 도움이 된다.

이 집을 모델로 삼은 이유에 대해 모하메드 딥은 다음과 같이 말한다. “C’était à l’origine une maison d’habitation. Pendant la première guerre mondiale, elle a probablement servi d’hôpital. D’où son nom. On ne peut voir tout. Au fond, il y a une autre maison. A l’entrée, une sorte de porte mène à un logement séparé. Dans la réalité, ‘Dar Sbitar’ est plus modeste. ‘Dar Sbitar’ de la trilogie est une synthèse. La réalité n’est pas dans la reproduction fidèle mais dans le sens que vous voulez donner à l’œuvre”. Rosalia Bivona, *Nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine - Etude de douze auteurs*, Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2006, p. 48에서 재인용. 이 논문의 한 장 ‘Eloge du pain et de la faim’(pp. 46-63)은 딥의 『커다란 집』을 다루고 있다.

15) GM, 72.

16) GM, 144.

다르 스비타르는 성내에 속한다. 그 크기는 매우 커서 거기 사는 세입자들의 수를 정확히 말할 수 없을 정도다. 도시의 배를 가르던 때, 사람들은 신작로를 정비했고, 무질서하게 배치되고 너무나 빼곡하게 들어서서 단 하나의 심장을 이루고 있던 이 과거의 낡은 건물들, 즉 구도시를 새 건물들이 뒤로 밀어버렸다. 칙덩굴처럼 꼬불꼬불 이어져있는 골목길들 사이에 자리 잡은 다르 스비타르는 그 한 조각에 불과해 보였다.

크고 낡은 그 집은 돈 절약이 주된 근심거리인 세입자들을 위한 것이었다. 골목을 향한 균형에 맞지 않는 정면을 지나면 크고 어두운 회랑으로 된 입구가 나왔다. 그 회랑은 도로보다 더 낮은 곳으로 깊숙이 들어가다가, 여인들이 행인들의 눈에 띄지 않도록 팔꿈치처럼 굽어서는, 그 한가운데에 수조가 있는 고대풍의 중정으로 이어졌다. 그 안에 들어가면 벽에 흰 바탕에 푸른 도기로 된 커다란 장식을 볼 수 있었다. 중정의 한 편에는 회색 돌기둥들이 위층의 넓은 회랑을 지탱하고 있었다.

아이니와 그녀의 아이들은 여기 사는 모든 사람들처럼 서로 층층이 끼어 살고 있었다. 다르 스비타르는 벌집처럼 붐볐다. 이 가족은 이미 여러 차례 이집 저집 옮겨 다녔다. 그들이 결국 밀려 닿은 곳은 늘 이런 집의 방 한 칸이었다.

Dar-Sbitar tenait du bourg. Ses dimensions, qui étaient très étendues, faisaient qu'on ne pouvait jamais se prononcer avec exactitude sur le nombre de locataires qu'elle abritait. Quand la ville fut éventrée, on avait aménagé des voies modernes et les édifices neufs repoussèrent en arrière ces bâtisses d'antan disposées en désordre et si étroitement serrées qu'elles composaient un seul cœur : l'ancienne ville. Dar-Sbitar, entre des ruelles qui serpentaient pareilles à des lianes, n'en paraissaient être qu'un fragment.

Grande et vieille, elle était destinée à des locataires qu'un souci majeur d'économie dominait ; après une façade disproportionnée, donnant sur la ruelle, c'était la galerie d'entrée, large et sombre : elle s'enfonçait plus bas que la chaussée, et, faisant un coude qui préservait les femmes de la vue

des passants, débouchait ensuite dans une cour à l'antique dont le centre était occupé par un bassin. A l'intérieur, on distinguait des ornements de grande taille sur les murs : des céramiques bleues à fond blanc. Une colonnade de pierre grise supportait, sur un côté de la cour, les larges galeries du premier étage.

Aïni et ses enfants logeaient, comme tout le monde ici, les uns sur les autres. Dar-Sbitar était pleine comme une ruche. La famille avait déménagé de maison en maison, plusieurs fois ; c'était toujours dans une demeure comme celle-là qu'ils échouaient, et dans une seule pièce.¹⁷⁾

묘사가 상세하지 않다는 평가는 물론 상대적이다. 하지만 일반적으로 리얼리즘 소설로 분류되는 이 텍스트를 샤를 본의 제안에 따라¹⁸⁾ 프랑스 문학의 대표적 리얼리즘 소설의 하나인 『적과 흑』의 첫 장과 비교해보면, 작가가 얼마나 외부 묘사를 아끼고 있는지 알 수 있다. 그러나 외부 묘사가 적다는 것이 제공하는 정보가 적다는 뜻은 아니다. 오히려 이 세 단락의 묘사는 이 집과 오마르 가족의 사회경제적, 역사적 위상을 단 몇 줄에 집약적으로 보여준다. 첫 번째 문단은 식민화 폭력의 제물, 식민 공간의 일부로서의 ‘커다란 집’을 그리고 있다. 찬란한 전통을 자랑하던 틀렘센의 옛 도시는 “배가 갈렸고”, ‘커다란 집’은 갈린 배의 깊은 상처 속에 어렴풋이 보이는 “심장의 한 조각”에 불과하다. 외부에서 온 방문자의 시선을 따르듯이 전개되는 두 번째 문단의 묘사는 전통적 ‘아랍-회교 양식’(style arabo-musulman)에 따라 상당히 공들여 지어진 ‘커다란 집’이, 틀렘센이라는 도시와 그 집에 거주하는 많은 여인들처럼, 옛날에 누렸던 화려함의 흔적을 거의 잃어버린 쇠락한 존재임을 보여준다. 세 번째 문단과 함께 우리는 오마르의 가족이 식민지배하에서 고통 받는 알제리 민

17) GM, 67-68.

18) Charles Bonn, *op.cit.*, p. 44.

중들 사이에서도 경제적으로 열악한 부류에 속하며, 그러한 가족이 ‘별폐처럼’ 많다는 사실을 알게 된다. 이 세 문단은 알제리 민족의 역사와 틀렘센 민중의 사회사, 그리고 오마르 가족의 개인사를 훌륭하게 요약한다.

『화재』의 도입부에 보이는 약 한 페이지 반에 걸친 공간 묘사는 다른 두 소설에 비하면¹⁹⁾ 전통적 리얼리즘 소설과 조금 더 많은 유사성을 보인다. 불특정한 인물을 지칭하는 대명사 ‘on’으로 표현되는 가상의 여행자의 시선을 따라서 화자는 브니 부블렌의 지리적 위치, 지형, 주민들의 삶의 모습 등을 간략히 소개한다.²⁰⁾ 그러나 아타르, 샤르프 엘 고랍, 사프사프, 헤나야, 아인 엘 후트, 트라라 등 수많은 고유명사들의 열거로 가득 찬 이 묘사가 독자들, 특히 이 책이 주된 독자층으로 겨냥하고 있는²¹⁾ 1950년대의 프랑스 독자들에게 과연 어떤 구체적인 이미지나 의미를 전달할 수 있을지는 의심스럽다. 이미 샤를 본이 지적했듯이 이 부분은 ‘민속지 담론’(discours ethnographique)에 대한 대립 속에서 그 의미를 찾아야 할 것이다.²²⁾

『화재』에서 이야기의 시간적 배경은 “1939년 여름”으로 도입부에 밝혀져 있다. 『커다란 집』도 마찬가지로 1939년 9월, 2차 세계대전의 시작을 알리며 끝을 맺는다. 1939년이라는 세계사적 전환기를 시간의 틀로 선택한 것은 매우 의미 있는 일이다. 그런데 『화재』의 도입부의 시작과 끝에 위치한 두 고유명사는 이 이야기를 훨씬 크고, 또 훨씬 의미가 깊은 역사적 틀 안에 위치시킨다. 첫 번째는 ‘망수라’(Mansourah)²³⁾라는 지명

19) 『베틀』에서도 서사의 주된 공간적 배경이 되는 작업장의 외적, 객관적 묘사, 특히 리얼리즘 소설에서 기대할 수 있는 체계적 묘사는 찾아보기 힘들다.

20) INC, pp. 7-8.

21) ‘3부작’은 파리의 Seuil 출판사에서 출간되었으며, 프랑스어를 사용하는 독자들에게 익숙하지 않은 아랍어 단어들은 짧은 주해가 붙어있다. 그리고 픽션이 아닌 현실에 서라면 ‘커다란 집’의 주민이나 브니 부블렌의 주민이나 모두 프랑스어가 아니라 아랍어로 말할 것이다.

22) Bonn, *Lecture présente, op.cit.*, pp. 39-47.

이고, 두 번째는 ‘압델카데르’(Abd el-Kader)²⁴⁾라는 인명이다. ‘망수라’는 ‘승리’를 뜻하는 아랍어로 여러 곳의 지명으로 쓰인다. 틀렘센의 지아니드 왕조는 1299년에서 1307년까지 장장 8년간²⁵⁾ 페스의 메리니드 왕조의 침략에 저항하다가 마침내 굴복하는데, 메리니드 왕조의 술탄 아부 야콥 유세프가 승리를 기념하기 위해 지은 도시가 바로 틀렘센의 망수라다. 이븐 할둔에 따르면, 인류 역사상 가장 길었던 이 농성전에서 틀렘센은 주민 12만 명을 잃으면서도 저항을 계속했다고 한다.²⁶⁾ 그리고 주지하다시피, 압델카데르(1808-1883)는 알제리를 침공한 프랑스군에 대한 알제리 민족의 저항의 상징이다. 이 도입부는 앞으로 전개될 브니 부블렌 농업노동자(fellah)의 파업을 틀렘센 민중, 나아가서는 알제리 민중의 외세에 대한 끈질긴 저항과 투쟁이라는 역사 속에 위치시킨다.

외부 묘사의 부재에는 샤를 본이 언급한 “민속지 담론”에 대한 반대를 비롯한 여러 이유가 있을 것이다. 그 이유들 가운데 하나는 상투화된 공간 묘사가 허위의 생산으로 귀결될 수 있는 가능성에 대한 작가의 우려다. 답은 이러한 우려를 『커다란 집』의 도입부에서 이미 분명하게 표현하고 있다. 오마르의 학교에서 교사는 학생들에게 “불 옆에서 보내는 저녁 시간”이라는 주제로 작문을 시킨다. “안락의자에 몸을 깊숙이 묻고 신문을 읽는 아버지”, “뜨개질을 하는 어머니”, “벽난로에서 활활 타오르는 불”, “벽시계의 똑딱거리는 소리”, “담쟁이덩굴이 벽을 타고 기어오르는 시골 별장”, “시냇물이 졸졸 흐르는 푸른 들판”, “기쁨에 넘쳐 노래를 부르며 쟁기를 미는 농부”, “얼굴이 비쳐 보일만큼 깨끗이 닦은 냄비

23) “Voici (...) le rempart méridional de Mansourah dont il ne subsiste que quelques pans de tours.” INC, 7.

24) “Les fantômes d’Abd el-Kader et de ses hommes rôdent sur ces terres insatisfaites.” INC, 8.

25) 완전한 우연의 일치지만, 답이 이 작품을 출간한 1954년에 시작된 알제리 전쟁도 8년간 계속된다.

26) “Mansourah(Tlemcen)”, Wikipédia 참조. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Mansourah_\(Tlemcen\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mansourah_(Tlemcen)).

들이 줄지어 걸려 있는 부엌”, “크리스마스 트리”... 이 이상화되고 나쁜 의미에서 전형화된 공간의 묘사는 이어지는 ‘3부작’에서 오마르가 체험하고 목격하는 삶과는 아무런 상관이 없다. 오히려 이러한 묘사는 오마르의 삶에 대한 모욕이다. 오마르는 자기가 “거짓말을 할 수 밖에 없다”는 사실, “가장 거짓말을 잘하는 사람이 학급에서 가장 뛰어난 학생”²⁷⁾이라는 사실을 알고 있다. 깊은 성찰에서 우러나오지 않는 리얼리즘적 외부 묘사는 허위를 실어 나르는 도구로 전략할 수 있다.

이처럼 ‘3부작’에서의 공간 묘사는 공간의 외양보다는 그 공간이 배경이 되고 때로는 상징이 되는 역사의 흐름 속에 서사를 배치하는 역할을 맡는다. 개인을 넘어서지만 그의 운명을 규정하는 세력들의 관계와 그 역사 속에 개인의 삶을 그린다든 점에서 ‘3부작’의 공간 묘사는 본질적으로 정치적(politique)이다.

3. 공간의 정치성과 새로운 정치 담론

‘3부작’에서 공간의 외적묘사는 거의 무에 가까울 정도로 축소되어 있지만 동시에 그 공간이 가진 정치적 성격은 뚜렷이 드러난다. 그리고 이 정치성은 역사의 통시적인 축뿐만 아니라 공시적인 축에서도 파악된다. 오마르의 학교라는 공간에서 시작되는 『커다란 집』의 도입부는 이러한 특징을 잘 보여준다. 학교는 단위 I-1, I-3, I-4²⁸⁾의 배경이 된다. 여기서도

27) GM, 18-19.

28) 김정숙이 지적했듯이 ‘3부작’은 매우 짧은 계기단위의 연속으로 이루어져 있다. 그런데, 그 ‘계기단위’들을 구분하는 방법은 작품마다 다르다. 『화제』는 ‘Prologue’와 ‘I’에서 ‘XXXVI’까지 숫자가 붙은 37개의 소단위로 이루어져 있다. 물론 이 숫자는 작가 답이 부여한 것이다. 『베틀』은 3부(partie)로 이루어져 있고, 1부는 작가가 라틴어 숫자를 부여한 14개, 2부는 21개, 3부는 13개의 소단위로 이루어져 있다. 제일 처음 발간된 『커다란 집』에는 이런 체계가 없다. 이탤릭체 텍스트로 된 화자

학교에 대한 외부묘사, 특히 그 학교를 프랑스가 점령한 마그레브의 수많은 다른 “프랑스-아랍 학교”(école franco-arabe)와 구별해줄 수 있는 외적 표지는 전혀 없다. 하지만 이 세 ‘계기단위’는 이 학교에 존재하는, 또는 이 학교를 지배하는 세 종류의 권력 관계를 각각 뚜렷이 묘사한다.

텍스트는 학교에서 오마르가 내뱉는 “네가 먹는 것 조금만!”²⁹⁾이라는 말로 시작된다. 이 말은 구걸도, 부탁도 아니고 명령이다. 그리고 명령은 권력관계의 표현이다. “이미 콧수염이 거뭇거뭇한 상급반의 건장한 소년들과 준비반의 코흘리개들 사이에서”,³⁰⁾ 오마르는 어린 아이들을 보호하기 위해 큰 아이들과 싸워 피투성이가 되는 일을 두려워하지 않는다. 그러나 이 행동이 어떤 도덕적 의미를 가진 것은 아니다. 이것은 그저 일종의 노동일뿐이고, 오마르가 어린 아이들에게 요구하는 간식의 일부분은 그의 정당한 “임금”(salaire)³¹⁾이다. 이처럼 첫 계기단위는 학교에서 아이들 사이의 세력관계와 그 관계 속에서 오마르의 위치를 보여준다. 두 번째로 학교가 등장하는 단위 I-3에서는 학교의 틀을 넘는 권력 관계가 그려진다. 빈부의 차이라는 사회관계가 학교 내에서 아이들 사이의 세력 관계를 어떻게 규정하는지 묘사된다. 학교에는 “교사들의 큰 벌을 무릅쓰지 않고서는 오마르나 그 누구도 감히 건드리지 못하며, 학생들뿐만 아니라 교사들 사이에도 신하들(courtisans)을 거느리는” 몇몇 아이들이 있다. 이들은 대다수의 굶주린 아이들에게 “막연한 존경”(obscur respect)을 불러일으키며, “성스러운 권세”(puissance sacrée)를 행사한다.³²⁾ 단위

의 개입이 텍스트 중간에 네 번 이루어지며, 이를 중심으로 전체를 5부로 나눌 수 있다. 그리고 각 부 안에서 소단위는 쪽넘김으로 구분이 가능하다. 따라서 우리는 『커다란 집』과 『화재』의 계기단위들은 ‘단위 I-3’ 등으로, 『베를』이 경우에는 ‘단위 XV’ 등으로 표현한다.

29) “Un peu de ce que tu manges !” GM, 7.

30) “Ses dix ans le plaçaient entre les gaillards du cours supérieur, dont la moustache noircissait, et les morveux du cours préparatoire.” GM, 8.

31) GM, 8.

I-4에서는 이러한 작은 권력들의 배후에 존재하는 최종심급의 권력인 식민권력의 존재가 모습을 드러낸다. “어린 시절이라는 살아 움직이는 액체의 힘과 규율이라는 직선의 정적인 힘”이 벌이는 “끊임없는 투쟁”³³⁾의 장이라고 정의되는 학교에서 식민 권력은 교사의 ‘회초리’³⁴⁾를 매개로 자신의 허위를 진리로 받아들이기를 강요한다. “프랑스는 우리들의 어머니 조국이다”³⁵⁾라는 강요된 정답 앞에서 오마르는 식민 교육의 허위성을 뚜렷이 깨달는다. 공부란 “회초리를 피하기 위해서 거짓을 배우는 것”³⁶⁾에 지나지 않는다. 이 깨달음 이후에 오마르에게 학교는 아무런 의미가 없다. 그리고 학교는 텍스트에서도 더 이상 모습을 보이지 않는다.

학교의 예에서와 마찬가지로, 묘사되는 공간의 정치성은 개인에서 더 큰 집단으로 향하는 점진적 움직임 속에서 제시된다. ‘커다란 집’이 처음 본격적으로 서사의 중심 소재가 되는 단위 I-2에서 처음 제시되는 권력 관계는 세입자와 집 주인 사이의 관계다. 세입자들, 특히 어린 자녀들을 가진 부모에게 주인은 “무한한 두려움”을 불러일으키는 절대 권력의 소유자로 군림한다.³⁷⁾ 그러나 다르 스비타르를 지배하는 주인-세입자, 또는 남성-여성의 권력 관계는 보다 큰 권력 앞에서는 모습을 감추거나 뒤집힌다. 경찰들이 저항운동의 핵심인물인 하미드 사라즈(Hamid Saraj)의 집을 수색하기 위해 다르 스비타르에 침입한 어느 날 아침, 남자들은 “각방의 문턱”을 넘지 못하고, 바지 끈을 다시 묶으며 시간을 번다.³⁸⁾ 경찰

32) GM, 13-14.

33) “Une perpétuelle lutte soulevait la force animée et liquide de l'enfance contre la force statique et rectiligne de la discipline.” GM, 19.

34) 주지하다시피, ‘discipline’이라는 단어는 ‘규율’과 동시에 ‘채찍’을 지칭한다.

35) “La France est notre mère Patrie.” GM, 18.

36) “On apprenait de mensonges pour éviter la fameuse baguette d'olivier. C'était ça, les études.” GM, 18.

37) GM, 11.

38) GM, 40.

들에게 문을 열어주는 것은 세냐(Sennya)라는 용감한 여인이다. 단위의 끝 부분에서 노인 벤 사리(Ben Sari)는 식민 권력이 내세우는 정의는 모든 사람을 위한 정의가 아니라, “그들”만의 정의라고 “격렬한 이의제기”³⁹⁾를 하지만, 이미 경찰들은 다르 스비타르를 떠난 후다.

주목해야할 점은 본질적으로 여성의 공간인 다르 스비타르에 공권력이 침입하는 것이 여자들의 닫혔던 입을 여는 계기가 된다는 점이다. 다음 장 II-2에서 이웃집 여인 지나(Zina)와 오마르의 어머니인 아이니 사이의 대화는 하미드 사라즈에 관한 이야기에서 시작하여, 마찬가지로 정치적 이유 때문에 투옥되었던 지나의 죽은 남편의 이야기로, 그리고 오마르 자신의 아버지의 이야기로 이어진다. 그리고 이 대화는 지나와 엄마의 정치적 의식화로 이어진다. 지나는 “이제는 감옥에 간다고 아무런 불명예”도 느낄 필요가 없으며, 사라즈를 “감옥에 넣는다면, 그 사람 뒤를 따르는 사람들에게겐 자랑거리”⁴⁰⁾가 될 것이라고 말한다. 지나가 자신을 지칭하는 대명사가 “je”에서 “nous”로 바뀌는 것은, 그녀의 삶과 발언이 전형성을 획득한다는 사실을 암시한다. 이 두 여인의 대화는 그들이 겪는 이 모든 고초의 “잘못이 과연 누구에게 있는가?”라는 질문을 서로에게 던지며 끝난다.

『화재』와 『베틀』은 각기 농촌과 수공업 작업장에서 알제리 농민과 노동자들이 자신들의 목소리를 발견해나가는 과정을 그리고 있다. 그러나 등장인물들은 결코 어떤 틀에 박힌 이념이나 정치적 입장을 대변하지 않는다. 샤를 본이 훌륭하게 논증했듯이, 『화재』의, 그리고 우리가 보기에 ‘3부작’ 전체의, “정치 계몽적 지향”은 이데올로기적 담론의 구축에 있는 것이 아니라, “의식화, 즉 언어화의 점차적인 발현”에 있고, 사라즈로 대변되는 작가의 역할은 “지금까지 들을 수 없었던 언어의 최초의 등장을

39) GM, 49.

40) “Il n’y a plus de déshonneur à aller en prison maintenant, expliqua Zina. Si on y jette cet homme, ce sera une fierté pour ceux qui iront après lui.” GM, 58.

가능케” 하는 데 있다.⁴¹⁾

샤를 본의 지적은 『커다란 집』의 여인들의 여러 발화와 그 정치성에 대해 다시 생각할 수 있게 해준다. 지나의 발언은 여성들의 여러 발언들 가운데서 정치적으로 가장 의식화된 것이기는 하지만 가장 의미 있는 것은 아닐 수 있다. 경찰들의 침입은 사라즈의 누이 파티마(Fatima)와 노파 아이샤(Aïcha)의 목소리처럼 이성적인 응답을 이끌어내기도 하지만, 전혀 그렇지 않은 목소리들도 이끌어낸다. 아티카(Attyka)의 비명은 “그 집 사람들의 고통스러운 심장을 꿰뚫는다.”⁴²⁾ “신들린 여인”(pauvre possédée)인 그녀의 목소리는 어떤 신비스러운 상징으로 여인들에게 받아들여지기 때문이다. 또 다른 새로운 목소리는 병들고 남편에게서 버림받은 르눈(Menoune)의 노래이다.

알제리여, 지금 말하고 있는 나,
아마도 나는 그저
네 여인들 가운데 가장 보잘 것 없는 여인
그러나 내 목소리는 멈추지 않고
소리쳐 부르리라, 별판과 산을
Moi qui parle, Algérie
Peut-être ne suis-je
Que la plus banale de tes femmes
Mais ma voix ne s'arrêtera pas
De héler plaines et montagnes⁴³⁾

41) “La tension didactique de *L'Incendie* est rarement dans l'affirmation d'un discours idéologique alors même que l'écriture poursuit un but idéologique. Elle est dans l'affleurement progressif d'une prise de conscience, c'est-à-dire d'une prise du langage, chez les paysans. Le rôle de Saraj, comme celui de l'écrivain (...) est simplement de permettre le surgissement premier d'une parole jusqu'alors inouïe.” Bonn, *op.cit.*, p. 41.

42) GM, 47. 마지막 장에서 전쟁을 알리는 사이렌이 울리자, 아티카는 세상의 종말을 예고하며 쓰러진다. 특이하게도 그날 아티카는 두 번 발작을 보인다(GM, 170-171).

이 “절대적인 확산”에 찬 목소리를 듣고 오마르의 심장은 전율하며, “뭔가 결정적인 일이 막 벌어졌다”는 막연한 예감을 느낀다.⁴⁴⁾ 르눈이 예고하듯이 보잘 것 없는 알제리의 딸들이 이제 발언권을 얻게 되고 그들의 외침은 멈추지 않을 것이다.

텍스트의 진정한 정치적 성격이 거기서 발견되는 직접적으로 정치적인 메시지에만 있는 것은 아니라는 점을 염두에 두면, ‘3부작’의 여러 대화들이 가진 숨겨진 정치적 의미를 파악할 수 있게 된다. 전쟁의 소식이 들려오기 전까지, 『커다란 집』에서 중요한 의미를 가지는 마지막 에피소드는 망수리아(Mansouria)의 방문이다. 누구나 “작은 사촌”이라 부르는, “난쟁이”처럼 키가 작고, “흑인”처럼 새까맣고, 걸치고 있는 “때 짙은 누더기” 역시 언제나 새까만 이 여인,⁴⁵⁾ 르눈의 표현처럼 “가장 보잘 것 없는 여인”, 그러나 이름은 역설적으로 ‘승리’를 뜻하는 망수리아는 어느 날 불쑥 오마르의 집에 찾아와, 어쩌면 그녀 인생에서 처음으로 이렇게 길게 말한다.

어쩌면 그 사람들이 옳아. 먹는 사람들 말이야. 그들이 먹지 못하는 사람들을 싫어한다고 해도. (...) 그들은 배고픈 사람들을 두려워하는 거야. 왜냐하면 배고프다는 것은 다른 보통 사람들과는 다른 생각을 갖게 해주거든. 가끔 나는 스스로 생각하곤 했지. 사는 데 습관을 들여도, 사는 데 맛을 들여도 괜찮아. 결국, 산다는 게 그렇게 나쁜 것은 아니니까... 그러다 생각이 꼬리에 꼬리를 물고 나는 생각했지. 왜 우리라고 해서 우리 몫의 행복을 가지면 안 될까? 그저 먹

43) GM, 47. 여러 절로 되어있는 르눈의 노래를 담은 1961년에 발간된 『수호 정령』(*Ombre gardienne*)에 재수록한다. 이 시집에 대해서는 최윤경(2011), 『『수호의 그림자』에 나타난 모하메드 답의 두 공간』, 『프랑스학연구』 제57집, pp. 165-193을 참조할 수 있다.

44) GM, 44.

45) GM, 157.

을 수만 있다면. 그것이 우리 행복일 텐데. 행복이 겨우 그런 거라면, 왜 우리라고 좀 먹어서는 안 될까? 내가 우리라고 말할 때, 그건 여기 서로의 곁에 있는 우리를 말하는 게 아니야. 난 우리와 또 다른 사람들에 관해 말하고 싶은 거야. 이런 걸 생각이라고 할 수 있을 거야. 그렇지 않아, 애들아? “그건 먹지 못하는 사람들의 말이야”라고 그들은 말하겠지. 어쩌면 그 말이 맞아. 하지만 나는 이렇게 느껴. 그리고 이렇게 말해야 한다고 생각해.

Peut-être qu'ils ont raions, les gens qui mangent, s'ils n'aiment pas ceux qui ne mangent pas. (...) Ils ont peur de ceux qui ont faim. Parce que d'avoir faim donne des idées pas comme celles de tout le monde. (...) Tantôt je me disais : on peut bien prendre l'habitude de la vie et même y prendre goût. Et au fond, elle n'est pas si mauvaise que cela... Et, de fil en aiguille, je me disais : pourquoi n'aurions-nous pas, nous aussi, notre part de bonheur? Et si on pouvait seulement manger. Ce serait notre bonheur. Si ce n'est que cela, le bonheur, pourquoi ne pourrait-on pas manger un peu ? Quand je dis : Nous, ce n'est pas de nous qui sommes là, les uns près des autres, c'est de nous et des autres que je veux parler. En voilà des pensées, n'est-ce pas, mes enfants? “Ce sont des paroles de ceux qui ne mangent pas”, diraient-ils. Peut-être est-ce vrai ? Je sens comme ça. Et que c'est comme ça qu'il faudrait dire les choses.⁴⁶⁾

계급, 인권 등과 같은 거창한 추상적 용어 없이도, 그저 인간이기에 삶을 사랑할 자격, 배를 곯지 않을 정도로 먹는 소박한 행복을 누릴 권리가 있다는 이 주장은 그 자체로도 매우 설득력이 있다. 그런데 이러한 발언이, 망수리아가 모든 사람의 기본적인 권리로 생각하는 ‘삶의 습관’이 타인과 자신에게 짐이 될 때는 그 습관을 버릴 수 있는 용기를 가져야 한다는 점을 오마르의 할머니와 자기 자신에게 납득시킨 후에 한 발언이라는 사실을, 즉 자신은 죽음을 결심한 상태에서 정리한 삶에 대한 최종적 입

46) GM, 159-160.

장이라는 사실을 알고 나면,⁴⁷⁾ 더욱 큰 정치적 울림을 가진다. 이 발언은 알제리 식민주의 수탈의 가장 큰 피해자인 한 여인, 한 검은 백조의 마지막 울음인 것이다.

많은 사람들이 언급했듯이 『커다란 집』이 가장 큰 주제 중의 하나는 ‘배고픔’이다. 그런데 망수리아의 이 발언은 ‘배고픔’이 주는 최후의 정치적 결론이다. 이러한 깨달음, ‘먹는 사람들’은 결코 도달하지 못할 깨달음은 작가가 “배고픔의 안개”(brume de la faim)라고 명명한 상태를 체험한 후에야 가질 수 있는 것이다. 오마르도 이미 체험한 바 있고, 모든 배고픈 사람이 겪어 본 바 있는 이 “배고픔의 안개” 속에서는, 더 이상 배고픔 자체도 느끼지 못하게 된다. 그러나 “잠시 후면 장막이 찢어지고, 모든 것이 반짝임 속에서, 참을 수 없는 찬란함 속에서 모습을 드러낸다.” 그러면 그때, 사람들은 그 상태에 들어가기 전과는 전혀 다르게 “세상을 다시 보게” 되는 것이다.⁴⁸⁾ 그리고 그 배고픔을 넘어서 상태에서 “삶의 습관”에 대해 다시 생각해 보게 되면, 인간은 삶 그 자체를 초월할 수 있게 되는 것이다. 오마르는 그것이 바로 망수리아가 의미하려는 바였다는 것을 바로 깨닫는다.

이처럼 답의 소설에서 독자는 기존의 정치적 사유가 사용하는 개념과 논리를 넘어서면서도 뚜렷이 정치적인 발언들과 마주하게 된다. 소설의 진정한 정치적 의미가 반드시 정치적으로 의식화된 합리적인 언어에만 있는 것이 아니라는 것을 깨닫고 그러한 일상의 언어에서 보다 새롭고 깊은 정치적 의미를 발견하는 것, 이것이 답의 소설이 우리에게 보여주는 문학의 새로운 정치성이다.

47) GM, 158-159. 이후로 ‘삼부작’에서 할머니와 망수리아는 더 이상 등장하지 않는다. 그저 그들이 이미 오래 전에 죽었다고 언급될 뿐이다.

48) GM, 161.

4. 공간과 인물의 양가성

‘3부작’의 공간 묘사의 또 다른 특징은 그 묘사가 공간이 등장인물이나 주인공에게 주는 주관적 인상에 초점을 맞춘다는 점이다. 이는 화자의 시선이 주인공이나 등장인물의 시선과 대부분 분리되지 않고 함께 움직인다는 사실에서 기인한다. 처음 작업장에 가던 날, 오마르는 계단을 내려가 지하실에 닿자마자, “짐승 콧구멍의 미적지근함이 얼굴에 달라붙는 것”을 느끼고 “달아나고 싶은 미친 듯한 욕구”에 사로잡힌다.⁴⁹⁾ 작업장 자체가 “포착하기 어렵고 지치지 않는 흥분으로 뽕뽕 소리를 내는” 한 마리 살아있는 짐승에 비유되고,⁵⁰⁾ 그곳을 가득 채운 기계들도 짐승, 아니 사람처럼 표현된다. “거대한 직조기는 좀처럼 모습을 드러내는 법이 없는 누군가, 또는 무엇인가를 향해 기도를 드리듯 천장을 향해 팔을 벌리고 있고”, 작업장의 여러 부품들은 노동자들이 자신들의 삶을 힘겹게 버티듯이 지하실의 무거운 대들보를 지탱하고 있다.⁵¹⁾ 노동자 가운데 한 사람이 고백하듯이 “우리 영혼은 이 지하실과 같고”, 그들은 이 지하실에 갇힌 “노예들”이다.⁵²⁾ 때로는 공간이 등장인물의 감정을 표현하여, 양자 사이의 정서적 상호침투가 일어나기도 한다. 『커다란 집』에서 할머니의 “한탄은 다르 스페타르를 가득 채운다”. “신음하는 것은 이제 인간 존재가 아니라, 밤 전체와 그 주변을 어슬렁거리는 모든 것, 바로 무겁고 위로할 수 없는 집 자체였다.”⁵³⁾ 기 뒤가가 『화재』의 분석에서 논증했

49) “Une tiédeur de naseaux de bête se colla à sa figure”; “pris d’une folle envie de fuir.” MT, 24.

50) “La cave bourdonnait d’une excitation furtive, inlassable...” MT, 71. 참고로 ‘커다란 집’을 묘사할 때도 ‘bourdonner’라는 동사가 사용된다(GM, 39).

51) “Près d’Omar, une ourdisseuse géante tendait les bras vers la voûte dans une prière adressée à quelqu’un ou à quelque chose qu’on ne voyait guère se manifester.” MT, 58.

52) “Notre âme est comme cette cave. Là-haut, des hommes libres ; ici, des esclaves.” MT, 64.

이, 답은 물리적 공간의 묘사를 통해 “내적 풍경”(paysage intérieur)의 묘사에 도달한다.⁵⁴⁾

역시 공간이라는 요소에 주목하여 답의 소설을 분석할 필요성을 역설한 파리다 록비는 답에게 있어서 “공간은 등장인물의 주관성, 그의 ‘세계에 있음’을 구성하는 인자”라고 규정한다.⁵⁵⁾ 우리는 이러한 관점에 동의하지만, 적어도 ‘알제리 3부작’에서는 공간이 “행복감이나 불쾌감”으로 특징지어질 수 있는 “양극성” 속에 위치한다는 평가⁵⁶⁾에 대해서는 수긍할 수 없다. 우리가 보기에는 ‘3부작’의 공간은 ‘양극성’(bipolarité)보다는 ‘양가성’(ambiguïté), 또는 ‘모호성’(équivoque)을 그 특징으로 갖는다.

가장 대표적인 예로 ‘커다란 집’ 자체를 들 수 있다. 오마르의 집이 여러 차례 부정적으로 묘사되는 것은 사실이다. “감옥”(prison), “도형장”(bagne) 등이 오마르가 다르 스비타르를 묘사하며 쓰는 단어들이다.⁵⁷⁾ 하지만 집이 ‘불쾌감’으로 특징지어진다고 해서, 반대로 ‘행복감’으로 특징지어지는 대칭적 공간이 존재하는 것도 아니다. 오마르의 또 다른 생활공간인 길거리 역시 폭력으로 가득 찬 곳이고, 거리의 아이들 사이에서 그의 위치는 학교에서와 마찬가지로 중간적이다.⁵⁸⁾ 집을 쫓겨난 오마르는 프랑스인들의 건물 입구에 쫓그리고 숨어서 죽음을 생각한다. 그러

53) GM, 155-156.

54) Guy Dugas(1995), “Du réalisme descriptif au symbolisme romanesque : Etude d’un fragment de *L’Incendie*” in Charles Bonn et al., *Mohammed Dib. Itinéraires et Contacts de cultures* n°21-22, L’Harmattan, p. 42.

55) 그는 답의 소설 작품 전체를 관통하며 그의 글쓰기를 특징짓는 “상수”(constante)의 하나로 “공간의 형상화”를 들고 있다. Farida Logbi(2011), “Bipolarisation spatiale et évolution des personnages chez Mohammed Dib”, *Synergies Algérie*, n°13, p. 122.

56) “En effet l’espace est souvent inscrit dans une bipolarité, les lieux étant marqués de façon euphorique ou dysphorique, ils feraient alors partie de tout un système évaluatif, organisant la narration en influençant le mental es personnages.” Logbi, *ibid*.

57) “Omar avait fini par confondre Dar-Sbitar avec une prison.” GM, 111. INC, 10.

58) GM, 23-25.

나 프랑스인들의 건물은 오마르와 같은 ‘아랍’ 아이들에게는 금단의 영역이며, 프랑스인들, 또는 유럽인들이 값싼 동정심으로라도 오마르를 받게 맞아줄 가능성을 없다. 오히려 오마르는 프랑스인들에게 들키지나 않을까 두려워할 뿐이다. 결국 돌아갈 곳은 집 밖에 없다. 마지막 장에서 보듯이, 전쟁과 같은 커다란 위기 앞에서는 오마르는 집 마당 한가운데서야 비로소 편안함을 느낀다.⁵⁹⁾

소년의 힘든 삶에 가끔 행복과 위로를 주는 유일한 공간이 있다면 그곳은 브니 부블렌이다. 지나의 딸 조르(Zhor)와 오마르가 방학 때면 가끔 놀러 가는 곳, 오마르가 조르 덕에 개화하는 사춘기의 육체의 신비를 잠시나마 맛보는 곳, 끊임없이 그를 괴롭히는 굶주림에서 벗어날 수 있는 곳이 바로 그곳이다. 그런데 보다 정확히 말하자면, 조르의 누이인 마마(Mama)와 그의 남편 카라 알리(Kara Ali)가 사는 그곳은 브니 부블렌의 윗마을(Bni Boublen-le-haut 또는 le haut Bni Boublen)이다. 경제적으로 그나마 여유로운 자영농들이 사는 이 윗마을은, “산 사람들이 죽은 사람들 아래 사는 곳”⁶⁰⁾이라 불리는, 극빈 상태에 놓인 농업노동자 펠라들이 사는 아랫마을(Bni Boublen-le-bas)과는 물리적으로나, 사회적으로나 대립된다. 그러나 여기서도 양극성을 보는 것은 성급한 일이다. 윗마을도 실제로는 펠라들이 사는 아랫마을과 식민자 유럽인들의 거주지 사이의 중간지대, 전이지대에 불과하다. ‘윗마을’에 사는 자영농들의 태도 역시 이러한 ‘중간적’, ‘전이적’ 성격을 잘 보여준다. 아랫마을 농업노동자들이 파업을 시작하자 자영농인 벤 읍(Ben Youb)과 보슈나크(Bochnak)는 그들의

59) GM, 178.

60) “Tout comme le disait Hamid, les gens nichaient dans des trous de la montagne, hommes, femmes, enfants et bêtes. Au-dessus de leur tête, il y avait un cimetière, les vivants logeaient sous les morts.” GM, 118. 이 묘사는 비유가 아니다. 브니 부블렌에는 아직도 이 주거지의 흔적이 남아있다. http://www.vitamedez.com/les-morts-au-dessus-des-vivants-a-beni-boublen/Photos_14558_26947_13_1.html

편에 선다.⁶¹⁾ 반면 카라 알리는 식민자들의 편에 선다. 카라가 펠라들의 집을 태운 ‘화재’의 장본인이라는 것은 직접적으로는 한 번도 언급되지 않지만 충분히 암시되어 있다.⁶²⁾ 그리고 다시 말하지만, 『화재』에서 오마르가 어린 시절의 행복을 만끽하기 위해 머무는 곳은 바로 ‘기회주의자’라고 불러 마땅한 카라의 집이다.

『베틀』의 작업장은 전적으로 부정적으로 묘사되어 있다는 점에서 조금은 예외적이다. 다른 한편, 이미 소년기를 벗어나 노동의 세계로 들어선 오마르에게 ‘다르 스비타르’는 이제 그다지 중요한 공간이 아니다. 매주 일요일, 노동에서 해방된 오마르가 그의 동료들과 시간을 보내는 곳은 ‘허름한 식당’⁶³⁾이다. 브니 부블렌과는 다른 의미에서 이 식당은 중간적인 공간이다. 오마르의 동료들은 어디론가 떠나야 한다는 강박관념에 사로잡혀 있다. 오마르에게 가장 도움을 많이 준 동료 오카샤(Ocacha)가 소년에게 말하듯이, “자유를 찾으러 길로 나서야 한다.⁶⁴⁾” 오카샤는 마침내 길을 떠나서 아마도 저항운동에 합류하는데 성공할 것이다. 반대로 길을 떠나는데 실패한 함두슈(Hamedouch)는 오마르에게 이유 없는 폭력을 휘두르는 것으로 자신의 절망을 표현한다.⁶⁵⁾ 그러나 그때까지, 거리의 빛과 소음이 반쯤 여과되어 들어오는⁶⁶⁾ ‘짜구려 식당’은 그들에게 떠남과 머무름 사이에서 망설일 수 있는 중간지대로 남아있을 것이다.

공간이 양가적이듯, 그 공간에 사는 사람들도 양가적이다. 어쩌면 『커다란 집』의 독자들을 가장 놀라게 하는 것은 집과 오마르의 어머니의 첫 인상이다. 작품의 앞부분에서 아이니는 채소를 다듬던 칼을 오마르의 발

61) INC, 40-44.

62) INC, 144-145.

63) 이 식당은 ‘rôtisserie’, ‘gargote’, ‘metabkha’ 등의 여러 보통명사로 지칭된다.

64) “Vive la liberté, Monsieur! Et il faut aller la chercher sur les routes!” MT, 148.

65) MT, 193-195.

66) MT, 160.

에 집어 던지고,⁶⁷⁾ 다른 형제들이 자신에게 억지로 떠맡긴 친어머니를 찬바람이 들이치는 부엌에 매몰차게 방치해버린다.⁶⁸⁾ 하지만 거리를 배회하던 오마르가 돌아올 곳은 집 밖에 없듯이, 오마르가 보호를 기대할 수 있는 사람은 어머니 밖에 없다. 물론 아이니는 단순히 ‘나쁜 어머니’(marâtre)가 아니다. 답은 그녀의 복합적인 심리와 그 심리를 중층결정하는 사회 역사적 요인들을 잘 묘사하고 있다. 하지만 다르 스비타르와 오마르의 어머니는 우리가 흔히 ‘집’, ‘어머니’라는 단어를 들을 때 떠올리는 느낌들과는 매우 다르다. 또한 당시 사회주의 리얼리즘이 전범으로 삼던 막심 고리키의 ‘어머니’와도 전혀 다르다.

가장 중간적이고 모호하며 양가적인 인물은 바로 오마르 자신이다. 우선 그의 나이가 그를 아이들과 어른의 세계의 경계에 위치시킨다. 그는 폭력적인 아이들의 공간에서 폭력으로 자기 삶을 지켜내지만, “카키색 옷을 입은 소년”에게 그러하듯이 아무런 대가없는 선형을 베풀기도 한다. ‘모호성’은 오마르의 가장 근본적인 특성이다.

착한 소년, 또는 나쁜 녀석이라는 그의 이미지는 단지 모호함에 서 기인한 것일 뿐이다. 하지만 무엇인가가 오마르가 완전하고 충만한 삶을 아는 것을 끈질기게 방해했다. 어떤 베일이 그와 그 발견 사이를 가로막고 있었다. (...) 그의 삶을 위협하는 여러 정체모를 세력에 둘러싸인 그는 자신의 것인 그 우주에서 큰 혼란에 빠진 채 앞으로 나아가고 있었다.

Les images de bon petit garçon ou de mauvais sujet qu'on se faisait de lui ne procédaient que d'une équivoque. Quelque chose pourtant l'empêchait obstinément de connaître la vie pleine et comblée. Un voile le séparait de cette découverte. (...) Cependant, assiégé par les puissances obscures qui menaçaient son existence, ce n'était pas sans un grand désarroi qu'il avan-

67) GM, 12. 오마르는 그 상처로 상당 기간 고생한다.

68) GM, 30.

çait dans l'univers qui était le sien.⁶⁹⁾

우리가 ‘배고픔의 정치적 결론’이라고 칭한 부분에서 보았듯이, 때로는 장막이 찢어지고 “모든 것이 반짝임 속에서, 참을 수 없는 찬란함 속에서 모습을 드러낸다”.⁷⁰⁾ 그때 세상은 달라 보인다. 그리고 이런 경험을 거듭하면서 오마르는 점점 성숙해지고, 마침내는 어린 아이가 아니라 “자신의 운명에 맞서는 남자”로 다시 태어난다.⁷¹⁾

주인공 오마르와 등장인물들의 정치·사회적 각성, 또는 의식화에도 불구하고, 이 세 소설의 결말은 모호하다. 이 세 소설은 모두 결정적인 변화를 알리며 끝난다. 그리고 그 변화를 알리는 어조는 매우 희망적이다. 그러나 이 서사 속의 시간 이후의 역사를 아는 오늘날의 독자는, 그리고 이 소설을 쓰던 당시의 작가 자신도, 그 희망이 근거가 없는 것이라는 사실을 안다. 『커다란 집』은 2차 세계대전의 발발을 알리지만, 틀렘센의 민중들이 희망을 거는 쪽은 연합군이 아니라 “이슬람의 수호자이자 프랑스인들을 몰아낼”⁷²⁾ 히틀러이다. 『화재』는 카라 알리의 집에서 조르가 자신의 여성성을 발견하는 장면으로 끝난다. 하지만 바로 앞 문단은 같은 집의 다른 방에서 남편에게 무자비하게 구타당하는 마마를 묘사한다.⁷³⁾ 그리고 ‘3부작’의 마지막 권에서 독자들은 시집갔던 조르가 남편에게서 쫓겨나 다르 스비타르로 돌아온다는 것을 알게 된다.⁷⁴⁾ 『베틀』의 마지막 장은 미군의 진주를 알린다. “LES A-MÉ-RI-CAINS !”이라는 외침

69) GM, 112.

70) GM, 161.

71) “Il s'était endormi enfant, il se réveillait, non plus enfant, mais homme, face à son destin.”
MT, 196.

72) GM, 167.

73) INC, 187-188.

74) MT, 42-43.

을 듣고 “오마르의 심장은 미칠 듯한 기쁨에 사로잡혀 요동친다.”⁷⁵⁾ 하지만 종전이 알제리 민족의 해방으로 직접 연결되지 않는다는 사실을 우리는 잘 안다.

알제리 전쟁을 다루는 소설로는 덩의 마지막 작품인 『누가 바다를 기억하라』의 첫머리에서 화자인 ‘나’는 ‘허름한 식당’(metabkha)에 머무르며 ‘지하세계’에 합류할 것인지 여전히 망설이고 있다.⁷⁶⁾ 그 허름한 식당은 『베틀』에서 중간적 존재인 오마르가 자주 찾던 바로 그 양가적 공간이다. 사물을 그 모호성과 양가성 속에서 파악하고 표현한다는 것은 어쩌면 비관적인 관점으로 비추어질 수도 있다. 하지만 그것은 어떤 형태에서건 허위의 하수인이 되기를 거부하는 문학적 행위일 수 있다.

V. 결론

“알제리의 진보적 문학비평”(critique progressiste algérienne)을 대변한다고 자임하는 한 평론가는 1953년 발표한 글에서 덩의 『커다란 집』에 대해 대체로 ‘동지적’이면서도 날카로운 비판을 전개한다. 그 비판의 요지는 이 작품의 정치 분석이 깊이가 없다는 점, 너무나 등장인물의 내면 묘사에 치중한다는 점, 그리고 무엇보다도 긍정적 전망을 내세우지 못한다는 점으로 요약된다.⁷⁷⁾

이 비판은 우리가 공간에 대한 요소에 초점을 맞춰 진행한 분석에서 도출할 수 있는 결론과 일정 부분 겹친다. 지금까지 살펴보았듯이 ‘알제

75) “Le cœur d’Omar sauta dans sa poitrine sous l’effet d’une joie insensée.” MT, 203.

76) Mohammed Dib(2007), *Qui se souvient de la mer*, Minos/La différence, (초판 Seuil, 1962), p. 21.

77) Sadek Hadjeres(1953), “Réflexions sur le premier roman algéien ‘engagé’ : *La Grande maison* (Mohammed Dib)”, *Progrès* n°2, pp. 50-53.

리 3부작'에서의 작가 답의 공간 묘사의 특징은 첫째로 외적 묘사가 거의 없거나 최소화되어 있고, 둘째로 공간의 정치성을 표현하는데 중점을 두며, 마지막으로 공간의 양가성을 파악하는데 주력하고 있다는 것으로 정리할 수 있다. 외적 묘사에 대한 배제는 공간에 대해 등장인물이 느끼는 주관적 인상의 강조로 이어진다. 또한 공간과 인물을 그 양가성과 모호성에서 파악한다는 것은 양자를 어떤 망설임 속에서, 다르게 표현하자면 행동의 관점보다는 반성과 성찰의 관점에서 파악한다는 것을 의미한다.

그러나 위의 평가가 내세우는 사회주의 리얼리즘의 협소한 틀에 머무르기를 원하지 않는 독자라면 이 소설의 공간 묘사의 이러한 특징들이 '3부작'의 정치적 성격에 대한 부정적인 평가로 귀결된다고 판단하지는 않을 것이다. '3부작'의 정치적 성취는 알제리의 현실과 그것의 변화 가능성에 대한 이데올로기적으로 고정되고 상투화된 관점에서 벗어날 수 있게 해준다는 점에 있다. 그 정치적 성취는 그것이 식민세력의 "민족지적 담론"이건, 민족해방운동의 "사회주의적 리얼리즘"이건, 너무나 쉽게 진부해지기에 현실의 압도적인 끈적함을 담아내는데 실패하는 언어에 대한 비판에서 시작된다. 그리고 이 비판은 기존의 정치적 사유가 사용하는 개념과 논리를 넘어서면서도 진정으로 정치적인 새로운 담론들의 창조로 이어진다. 답의 이러한 문학적, 정치적 성취는 문학 형식들에 대한 근본적으로 비판적 성찰과 새로운 형식을 찾아나가는 작가의 비타협적인 모험 덕택에 가능하다.

참고문헌

(1) 모하메드 덩의 작품

- Dib, Mohammed(1996), *La Grande maison*, Seuil, (초판 1952).
_____ (1954), *L'Incendie*, Seuil.
_____ (1974), *Le Métier à tisser*, Seuil, (초판 1957).
_____ (2007), *Qui se souvient de la mer*, Minos/La différence, (초판 Seuil, 1962).

(2) 연구논문 및 참고문헌

- 김정숙(2010), 『모하메드 덩의 『3부작 알제리』: 탈식민 이념의 설득』, 『불어문화권연구』 제20호, 서울대학교 불어문화권연구소, pp. 9-38.
송도영(1999), 『이슬람 전통도시 공간의 사회문화적 해석: 모로코 페스의 사례』, 『한국문화인류학』 32-1호, pp. 23-79.
이영목(2003), 『기억으로서의 문학: 『누가 바다를 기억하랴』』, 『불어불문학연구』 제55집, pp. 565-582.
진인혜(2011), 『비평적 성찰과 저항으로서의 알제리 문학 - 모하메드 덩의 삼부작과 라쉬드 부제드라의 『이혼』을 중심으로』, 『한국프랑스학논집』 제74집, pp. 245-264.
최윤경(2011), 『『수호의 그림자』에 나타난 모하메드 덩의 두 공간』, 『프랑스학연구』 제57집, pp. 165-193.
Bivona, Rosalia(2006), *Nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine - Etude de douze auteurs*, Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise.
Bonn, Charles(1988), *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL.
Bonn, Charles, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui (Sous la direction de) (1996), *Littérature maghrébine de l'expression française*, EDICEF.

- Bonn, Charles, et al., *Mohammed Dib. Itinéraires et Contacts de cultures* n°21-22, L'Harmattan, 1995.
- Bourneuf, Roland(1970), “L’Organisation de l’espace dans le roman”, *Revue Etudes littéraires*, vol. 3, n° 1, Université Laval, Québec, pp. 77-94.
- Dugas, Guy(1995), “Du réalisme descriptif au symbolisme romanesque : Etude d’un fragment de *L’Incendie*” in Charles Bonn et al., pp. 39-44.
- Hadjeres, Sadek(1953), “Réflexions sur le premier roman algérien «engagé» : *La Grande maison* (Mohammed Dib)”, *Progrès* n°2, pp. 42-55.
- Lambert, Fernando(1998), “Espace et narration : Théorie et pratique”, *Revue Etudes littéraires*, vol. 30, n° 2, Université Laval, Québec, pp. 111-121.
- Logbi, Farida(2011), “Bipolarisation spatiale et évolution des personnages chez Mohammed Dib”, *Synergies Algérie*, n°13, pp. 121-127.
- Vion-Dury, Juliette, Jean-Marie Grassin et Bertrand Westphal (Sous la direction de) (2003), *Littérature et espaces, Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Presses Universitaires de Limoges.
- Westphal, Bertrand(2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Les Editions de Minuit.

원고 접수일: 2013년 5월 6일

심사 완료일: 2013년 5월 23일

게재 확정일: 2013년 5월 28일

Résumé

Roman, Espace, Politique

- Description de l'espace dans la 'Trilogie d'Algérie' de Mohammed Dib -

Lee, Young-Mock

Notre propos dans cette étude consiste à examiner quelques aspects de la description de l'espace dans la 'Trilogie d'Algérie' de Mohammed Dib : *La Grande maison*, *L'Incendie* et *Le Métier à tisser*. D'abord, on constate l'absence ou la minimisation de la description extérieure de l'espace. Il est difficile de trouver dans ces trois textes dits 'réalistes' des peintures minutieuses et exhaustives des figures spatiales, telles qu'on les voit, par exemple, au début du *Rouge et le Noir*. Pourtant l'absence de la description ne veut pas dire l'insuffisance des informations. Bien au contraire, et c'est notre deuxième constat, cette absence permet au narrateur de situer le récit et les personnages dans un contexte historique et politique beaucoup plus riche en significations. Enfin, les espaces, et par conséquent les personnages, sont saisis et exprimés dans leur ambiguïté fondamentale. Cette nouvelle façon de décrire l'espace est le fruit d'un effort intransigeant de l'écrivain qui refuse, en cherchant sans cesse de nouvelles formes littéraires aptes à décrire le réel, de voir son écriture se dégénérer en un véhicule de mensonges.