

호안 미로의 '일러스트레이션'에 대한 연구: 트리스탕 차라의 『혼잣말하기 *Parler seul*』, 자크 프레베르의 『복수초 *Adonides*』를 중심으로*

심지영**

한국방송통신대학교
프랑스언어문화학과

국문초록

카탈루냐 출신의 화가 호안 미로는 삽화집(livre illustré)의 판화가로서 평생에 걸쳐 약 200권이 넘는 책에 참여했다. 20세기 중후반에 활동했던 대부분의 프랑스 시인들은 모두 미로와 협업했다고 할 수 있을 정도로, 미로는 시에 대한 삽화(illustration)를 제작하는 데에 많은 열정을 쏟았다. 이 연구는 초현실주의 그룹과 함께 화가로서 이름을 알리기 시작하여 점차 구상미술의 틀을 벗어나 자신만의 화풍을 구축해가게 된 호안 미로가, 그와 협업했던 다양한 시인들의 시의 특성에 따라 어떤 차이를 두고 삽화 작업을 했는지 알아보았다. 이를 위해 시의 성격이 서로 확연히 다른 트리스탕 차라의 『혼잣말하기 *Parler seul*』(1950)와 자크 프레베르의 『복수초 *Adonides*』(1975)를 선정하여, 이미지 재현방식을 분석함으로써 미로의 판화가 시와 맺는 관계를 고찰해 보았다. 본 연구는 궁극적으로 차라와 프레베르 등의 현대시가 모방적 내러티브를 벗어나 시어 자체의 실험을 추구하는 것과 마찬가지로, 미로의 삽화는 텍스트의 내용을 '밝게 해 준다'는 전통적인 모방적 일러스트레이션을 벗어났음을 보여주었다. 전통적인 삽화집에서는 텍스트의 내용 이해를 돕는 지시적이고 모방적인 삽화가 '시대상'이라는 공통분모를 통해 텍스트와 관계를 맺었다면, 미로의 '일러스트레이션'은

* 이 논문은 2020년도 한국방송통신대학교 학술연구비 지원을 받아 작성된 것임.

** mapoesie@knou.ac.kr

텍스트에 대한 종속을 거부하고 시를 시각적으로 재해석했다고 볼 수 있다. 일러스트레이터로서의 미로를 평가할 때 시를 ‘위해’ 작업하기보다는, 시를 ‘통해서’ 작업했던 화가라고 부를 수 있을 정도로, 그의 삽화는 시각적인 방식의 시 읽기를 제안할 뿐만 아니라 텍스트와 같은 비중으로 작품의 의미작용에 참여하면서 책을 예술적 창작품으로 만들었다고 할 수 있다.

■ 주제어 ■ 호안 미로, 삽화, 일러스트레이션, 트리스탕 차라, 자크 프레베르, 텍스트와 이미지

I 서론

화가로서의 호안 미로(Joan Miró, 1893-1983)의 작업과 생애는 이미 국내에도 잘 알려져 있으나, 미로가 평생 시인들의 작품에 ‘일러스트레이션(illustration)’작업을 했다는 사실은 잘 알려지지 않았다. 미로는 평생 200여 권의 책을 시인들과 함께 만들었으며, 대부분의 20세기 프랑스 시인들과 함께 작업했다고 해도 과언이 아닐 정도로 작품 목록에서 이 시기 대부분의 문인들의 이름을 볼 수 있다. 이 책들에서 미로는 권두화를 그리거나, 시의 텍스트와 마주한 페이지에 그림을 넣거나, 텍스트를 침범하여 판화를 제작하는 등 다양한 방식으로 책에 참여하였다.

이와 같은 미로의 책 작업은 일반적으로 프랑스에서 ‘삽화집 livre illustré’이라 불렸던, 장서의 전통과 북아트의 전통에서 근원을 찾을 수 있다. 19세기에 라퐁텐의 우화에 대한 삽화를 만

들었던 귀스타브 도레나 그랑빌 등과 같은 판화가들이 이 시대에 활약했던 대표적인 ‘일러스트레이터illustrateur’라 할 수 있으며, 텍스트의 주요 내용에서 가장 극적인 장면을 포착하여 이미지를 제작하거나, 텍스트의 배경이나 인물을 재현하여 글의 내용을 이해하는 데에 도움을 주었다.

미로가 참여하여 만들어진 책들의 카탈로그를 보면, 그의 작업은 과연 ‘일러스트레이션’이라는 용어로 규정될 수 있는지 의심하게 된다. 텍스트의 내용과 이미지에서 재현된 것 간에 특별한 의미 관계가 없어 보이는 경우가 많기 때문이다. 미로는 당시 피카소가 갖고 있던 근원적인 것에 대한 동경과 아울러 미셸 레리스 등의 초현실주의자들이 갖고 있던 비서구권 문화에 대한 관심에 깊은 영향을 받아, 상형문자나 글에 가까운 새로운 기호들을 만들어내서 그림을 그리는 한편, 일부러 어린 아이의 그림과 같은 도상을 이용하였다. 특히, 미로의 도상은 그 종류가 몇 개 되지 않는 것으로 잘 알려져 있는데, 여자, 해, 달, 별, 등 몇 가지 주제를 가지고 조금씩 형태를 변형시켜 변화를 주기 때문에 형상은 다르지만 표현하는 내용은 대체로 유사한 양상을 보여주어 ‘미로몽드(miromonde, 미로의 세계라는 뜻의 조어)’라는 표현이 비평가들에게 널리 사용되기도 했다. 이렇듯 미로가 몇 가지의 주요 모티프만을 사용하여 작업을 했다는 점과, 미로가 함께 작업한 20세기 시인들의 시는 ‘서사’가 있는 라퐁텐의 우화와는 달리 언어적 실험, 시적 실험을 위한 작품들이 많아 일러스트레이션이 결코 쉽지 않다는 점을 상기하면, 화가의 작업이 과연 텍스트의 내용의 이해를 도와주는 전통적 삽화 혹은 ‘일러스트레이션’의 범주에 넣을 수 있는 것

인지 질문을 던지게 된다.

미로의 도상적 모티브의 수가 한정되어 있다고 해서, 그가 작업한 200여 권의 책이 모두 비슷한 양상을 보여준다고 생각하는 것은 큰 착각일 것이다. 그는 작업의 대상이 되는 시의 성격에 따라 매우 다른 이미지를 만들어내는 듯이 보이기 때문이다. 본 연구는 미로의 많은 책 중, 중반기의 대표적 작품이자 트리스탕 차라Tristan Tzara와 함께 만든 『혼잣말하기Parler seul』(1950)와 후기의 작품이자 자크 프레베르Jacques Prévert와 협업하여 만든 『복수초Adonides』(1975)를 살펴봄으로써, 미로는 전혀 다른 특성을 가진 시에 어떻게 대답하는지 이미지가 텍스트와 맺는 관계를 분석하고 미로의 역할이 전통적인 의미의 ‘일러스트레이터’를 어떻게 벗어나는지 살펴보고자 한다.

1. 화가들의 ‘일러스트레이션illustration’

일러스트레이션의 정의는 프랑스어의 ‘illustrer’라는 동사에서 알 수 있듯이 라틴어의 ‘밝게 해 주다(illustrare 즉 프랑스어의 éclairer, enluminer)’의 의미를 내포하고 있으며, 사전적 의미로도 ‘그래픽적 재현을 통해 텍스트를 설명하고 밝히는 것’이라고 규정하고 있다¹⁾. 전통적인 일러스트레이션이 텍스트의 내러티브를 충실히 베껴내어 이야기의 이해를 돕는 데에 그 의미를 두었고 이미지 역시 직업적인 판화가에 의해 제작되었던 것에 반해, 화가와 시인의 협업에 의한 일러스트레이션 책 작품이 등장하여 ‘일러스트레이션’의 개념을 흔들기 시작한 것은

1) Ségolène Le Men, « Illustration », *Encyclopaedia Universalis*, tome XI, 1996.

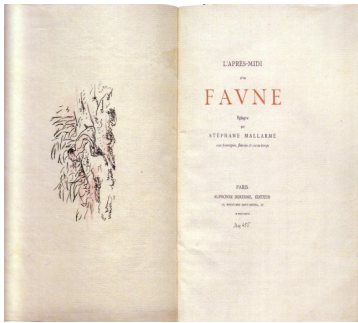
19세기 후반 말라르메와 마네의 작업에서부터라 할 수 있다.

1876년, 말라르메와 마네의 『목신의 오후*L'Après-midi d'un faune*』²⁾는 섬세한 일러스트레이션의 이미지와 말라르메의 쉽지 않은 시가 만들어 낸 새로운 조화 덕분에 시인과 화가의 협업으로 만들어진 이상적인 작품으로 간주되었을 뿐만 아니라, 일러스트레이션의 전통에 새로운 변화를 만들어내기 시작한 작업으로 평가된다. 여기서 마네의 작업은 말라르메의 텍스트에 대한 코멘트나 번역이기를 거부하고, 텍스트의 내용에서 벗어나서 언어적이기보다는 감각적인 방법으로 시어가 주는 분위기와 감정에 집중하여 조화를 이루어 내는 것에 주력했다. 또한 마네와 말라르메는 그래픽적 공간으로서 페이지의 미학을 보여주고 있는데, 이는 당시 말라르메가 『주사위 던지기*Un coup de dés*』³⁾와 같은 시에서 보여주었던 전통적 수사나 글쓰기의 관습에서 벗어난 글의 공간성에 대한 실험이나, 마네가 보여준 새로운 회화적 인상과 평면 공간에 대한 인식과 궤를 같이 한다.⁴⁾

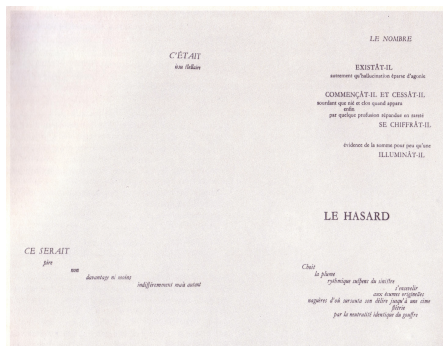
2) Stéphane Mallarmé et Edouard Manet, *L'Après-midi d'un faune*, Paris, Alphonse Derenne, 1876.

3) Stéphane Mallarmé의 『*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*』는 1897년에 *Cosmopolis* 지에 처음으로 게재되며, 말라르메의 사후인 1914년에 *La Nouvelle Revue française*에서 정식으로 출판되었다.

4) 마네와 말라르메의 실험에 대해서는 다음 두 연구서를 참고한다. Penny Florence, *Manet, Mallarmé and Redon : Visual and aural signs and the generation of meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Serge Bismuth, *Manet et Mallarmé : vers un art improbable*, Paris, Harmattan, 2002.



[그림 1] 목신의 오후 *L'Après-midi d'un faune*, Stéphane Mallarmé, Édouard Manet, Paris, Alphonse Derenne, 1876.



[그림 2] 주사위 던지기 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Stéphane Mallarmé, 1895.

몇몇 예외적인 작품을 제외하고, 19세기 초반까지 일러스트레이션은 텍스트와 이미지 사이의 모방적 관계에 의존하여 성립되었다는 것을 감안하면, 이 작품은 획기적인 변화의 시초라 할 수 있다. “에크리튀르(글)와 미술의 두 가지 차원에서 20세기는 1875년 즈음에 시작된다”⁵⁾는 이브 페레의 언술은 다름 아

닌 말라르메와 마네의 작품이 출판된 시기를 염두에 두고 말한 것이다. 말라르메와 마네를 필두로 하여, 19세기 말과 20세기 초의 미학적인 변화는 회화와 시가 각각의 표현의 한계를 벗어나게 하면서 두 장르의 만남을 더욱 가깝게 하였다.

20세기 초 가장 급진적인 과거와의 단절을 이룩한 것은 큐비즘이었다. 브라크와 피카소를 필두로 한 모든 젊은 세대의 화가들, 또한, 아폴리네르와 르베르디와 같은 시인들이 기존 가치에 대한 거부를 표현하기 위해 큐비즘에 뜻을 같이 하면서, 국제적인 차원의 운동으로 뻗어나가기 시작하였다. 큐비스트들은 시에서뿐만 아니라 그림에서도, 단어와 이미지를 조합시키고, 그 조합을 통해 발생하는 시적 가치를 인식하고 이용하였는데, 이런 시적 가치의 발견은 모방적인 재현을 벗어나도록 해 주는 중요한 수단이었다. 화가들은 주저하지 않고 회화에 단어를 집어넣었고, 이는 선 원근법을 기반으로 만들어진 이성적인 재현방식에 질문을 던지기 위함이었다. 단어들은 잘려진 일간 신문의 콜라주의 형태로 그림에 들어갔고, 그 이후엔 회화 자체에서 텍스트와 이미지의 새로운 관계를 보여주면서 단어를 그려내기 시작했다. 시인들의 경우, 르베르디가 말한 “정신의 순수한 창작(*création pure de l'esprit*)”⁶⁾을 실현하는 새로운 형식의 시적 글쓰기에 대한 추구가 계속되었는데, 이는 언어의 형식에 관련된 다양한 요소들을 통해서 이루어졌다. 아폴리네

5) Yves Peyré, « Livre de dialogue », *Le même et l'autre : poésie-musique-peinture*, Actes du colloque organisé par l'institut universitaire de formation des maîtres de Poitou-Charentes Angoulême, sous la direction de Marie-Hélène Popelard, Angoulême, Atelier des Brisants, 2003, p.154.

6) Pierre Reverdy, *Nord-sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie 1917-1926*, 1975, Flammarion, p.73.

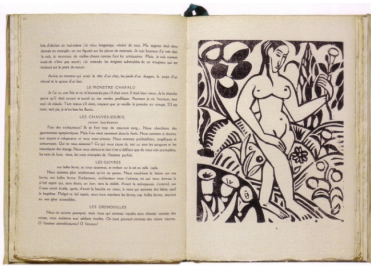
르의 『칼리그램*Calligrammes*』⁷⁾은 새로운 형식의 읽기를 요구 하는데, 당시 큐비즘 화가들이 작품에서 보여주고자 하는 것과 원칙적으로 유사하다. 즉, 독자들은 글쓰기의 관습적 법칙에 의거한 한 방향의 읽기를 버려야 하고, 수평, 수직, 지그재그, 곡면을 오르내리는 조형성을 기반으로 한 읽기가 필요하다⁸⁾. 아폴리네르의 예가 보여주듯, 비록 수단은 다를지라도 시인들의 실험은 화가들의 작업과 유사했다.

큐비즘의 기초 자체도 텍스트와 이미지의 혼합을 이용한 시적 효과를 극대화하는 방향으로 나아갔지만, 현실적으로 큐비스트 화가와 시인 사이의 공동 작업이 쉽게 이루어질 수 있었던 것은 갤러리스트이면서 미술상이자 동시에 일러스트레이션 책의 에디터인 다니엘-앙리 칸바일러라는 인물의 역할 때문이었다. 칸바일러의 갤러리에는 브라크, 후안 그리, 페르낭 레제, 피카소와 같은 화가들이 소속되어 있었고, 아폴리네르, 막스 자콥, 피에르 르베르디, 미셸 레리스, 앙토냉 아르토, 바타이유 등과 같은 작가들이 그와 우정을 나누면서 함께 작업했다. 대부분의 큐비즘 작가들의 합작 책이 칸바일러에 의해 출판되었다는 것을 고려하면, 큐비스트들의 업적은 많은 부분 에디터로서 칸바일러의 활약에 빚을 지고 있다는 것을 알 수 있다. 특히 그는 각 작품에 나타난 고유한 분위기를 잘 이해하고 존중하면서, 서로 유사한 세계를 갖고 있는 회화와 시를 잘 조합시킬 줄

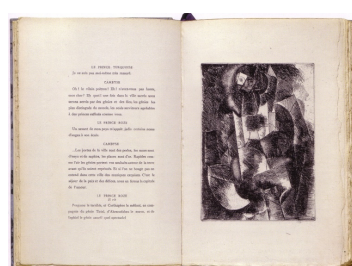
7) Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Paris, Mercure de la France, 1918.

8) 이 주제에 관해서는 Renée Riese Hubert를 참고하였음을 밝힌다. « Le sens unique se trouve supprimé pour le lecteur : l'horizontale, la verticale, le zig-zag, la courbe se manifeste à tour de rôle, appartenant plus à la chose plastiquement évoquée qu'aux lois conventionnelles de notre écriture». Renée Riese Hubert, « Apollinaire et Picasso », *Cahiers du Sud*, LXI, 1^{er} trimestre, 1966, p.26.

알았다. 그렇게 만들어진 작품이 아폴리네르와 드랭의 합작 책인, 『썩어가는 마법사*L'Enchanteur pourrissant*』와 막스 자콥과 피카소의 합작 책인 『예루살렘의 포위*Le Siège de Jérusalem*』이다. 여기서 화가들은 텍스트의 내러티브적 요소나 세부적인 일화에 의존하지 않고 순수하게 조형적인 방식을 이용해서 시적인 텍스트를 읽으면서 느낄 수 있는 감정을 표현하였다. 큐비즘 작가들에게 일어난 미적 혁명에서 이런 작업이 가능해진 것은 사실이지만, 구체적으로 작업을 실현시키는 데 칸바일러의 역할이 매우 컸기 때문에 이브 페레는 말라르메와 마네 이후에 화가와 시인들의 합작 책의 두 번째 탄생을 이룩한 사람은 에디터로서의 칸바일러라고 주장하기도 했다.



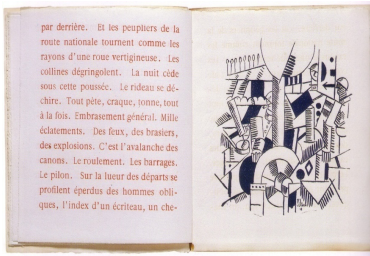
[그림 3] 썩어가는 마법사
L'Enchanteur pourrissant,
Guillaume Apollinaire, André Derain
Paris, Henry Kahnweiler Éditeur, 1909.



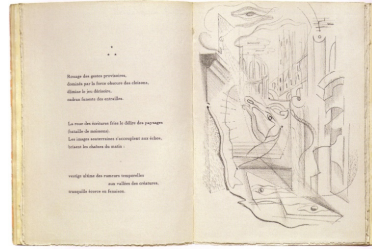
[그림 4] 예루살렘의 포위
Le Siège de Jérusalem,
Max Jacob, Pablo Picasso Paris,
Henry Kahnweiler, 1914

큐비스트들의 시도로부터 책은 점차 시와 그림의 실험적인 결합을 위한 이상적인 매체로서 자리 잡게 된다. 특히 유럽의 중심에서 세계 제1차 대전 중에 일어난 다다운동은 기존의 가

치를 전복시키는 예술적이고도 문학적인 작품을 생산했다. 큐비즘이 순수한 미학적인 영역에 관심을 갖고 있었다면, ‘전복’을 원칙으로 삼은 다다는 이성, 기계주의, 일상의 커뮤니케이션, 예술에 관한 기존 정의에 대항하였다. 세계 곳곳의 시인들과 화가들은 예술적 실험을 실현시키기 위해 연합하였고 그 수단으로써 콜라주, 몽타주, 아쌍블라주, 레디메이드, 우연의 이용, 퍼포먼스 등의 방식을 채택하였다. 다다운동은 예술가에게 주어진 모든 새로운 수단들을 펼칠 수 있는 기회가 되었는데, 이 중 책이라는 매체는 텍스트와 이미지의 혼합을 가능하게 하여 기대 이상의 도발적인 효과를 일으킬 수 있는 공간이었다. 이 시기의 한스 아르프와 프란시스 피카비아의 작업이나 차라와 아르프, 블레즈 상드라르와 페르낭 레제의 작업, 르베르디와 마티스 사이의 결합은 전통적인 삽화집의 기준을 벗어나는 과감한 작업들이었다. 이들의 작품에서는, 단어의 흩어놓기나 콜라주의 이용 및 텍스트 공간과 타이포그래피에 대한 실험이 나타나는 등, 글쓰기의 관습적 편의주의를 흔드는 장치들이 등장했다. 독자들은 페이지를 읽으면서 적극적으로 의미를 부여해야 하는 위치에 놓이게 되는데, 텍스트나 이미지의 묘사적이고 서사적인 요소들이 희미해지고 의미를 성립시키는 것이 혼란스러워지면서, 일러스트레이션이 텍스트를 재현하고 명확하게 하여야 한다는 인식 자체가 무력화되는 것을 경험하게 된다.



[그림 5] 내가 죽었다
J'ai tué, Blaise Cendrars,
 Fernand Léger Paris,
 À la belle édition, 1918.

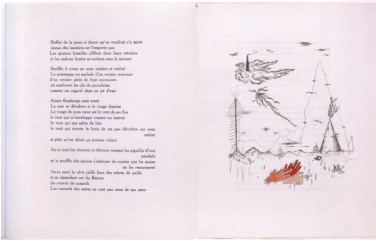


[그림 6] 변장한 기사들과 기간
*Les Jockeys Camouflés & Période
 Hors-Texte*, Pierre Reverdy, Henri
 Matisse Paris, sans nom d'éditeur, 1918.

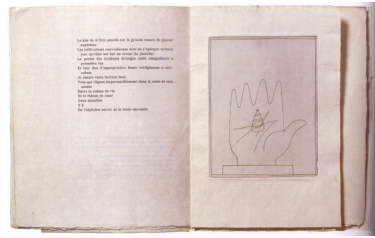
국제적인 운동으로서의 다다의 모습을 물려받은 초현실주의는 사회와 개인에게 모든 형태의 표현에 관련된 자유를 주장하는 혁명으로서 “순수한 정신적 자동주의(automatisme psychique pur)”⁹⁾라는 원칙 아래, 어떤 표현의 경계도 없는 사고의 실제적 기능을 표현해 내고자 하였다. 어떤 미적 양식의 제한도 없고, 수단의 자유로운 조합을 추구했던 만큼, 더 많은 상상력과 창조적 정신을 펼치기 위해 초현실주의자들은 공동 창작이라는 방식을 선호하였다. 이들은 서로의 생각을 교류하는 것에도 많은 관심과 의미를 두었고, 단체 창작에서 나타나는 개별 창작품 간의 조화와 충돌을 이용하여 새로운 변증법을 만들어내는 데에 큰 열정을 쏟았다. 여러 저자들이 함께 참여하는 작품은 단일 저자가 만들어 낼 수 없는 의외의 결과를 가져오는 경우가 많았기 때문에, 공동의 저자들이 책을 만드는 것은 초현실주의자들에게 주요한 창작의 수단이었다. 대표적으로, 엘뤼아

9) 이 표현은 André Breton이 제1차 초현실주의 선언에서 초현실주의를 정의하면서 이용하였다. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, éditions de Sagittaire, 1924.

르와 에른스트의 『죽지 않는 자들의 불행*Les Malheurs des immortels*』(1922), 미셸 레리스와 앙드레 마송의 『시물라크르*Simulacre*』(1925) 뱅자맹 페레와 이브 탕기의 『돌 안에서 잠들기*Dormir, dormir dans les pierres*』(1926), 그리고 앙드레 브르통과 자코메티의 『물의 공기*L'Air de l'eau*』(1934)와 같은 작품들은 그 대표적인 예라 할 수 있다.



[그림 7] 돌 안에서 잠들기
Dormir, dormir dans les pierres
Benjamin Péret, Yves Tanguy Paris,
Éditions surréalistes, 1927.



[그림 8] 물의 공기
L'Air de l'eau, André Breton,
Alberto Giacometti Paris,
Éditions « Cahiers d'art », 1934.

이렇듯, 말라르메를 시작으로 시는 모방적 내러티브를 잃기 시작하여 전통적인 일러스트레이션이 더는 가능해 보이지 않는 양상을 보여주고 있다. 이와 마찬가지로, 회화도 큐비즘부터 원근법과 눈속임, 구상미술을 포기하고 점점 재현의 의미를 모호한 방향으로 이끌어갔다. 과연, 이런 상황에서 20세기 화가들이 현대시에 대해 작업한 삽화 이미지에 대해서 ‘일러스트레이션’이라는 표현을 쓰는 것이 적절한지에 대한 의문을 갖지 않을 수 없다. 또한, 이런 작품들을 분석하는 데 있어서 언어적인 차원에서 텍스트와 이미지 각각의 의미를 밝혀내는 것이 어렵

다면, 어떤 방법론으로 텍스트와 이미지의 의미관계를 분석할 수 있을지에 대한 문제를 제기해 볼 수 있다.

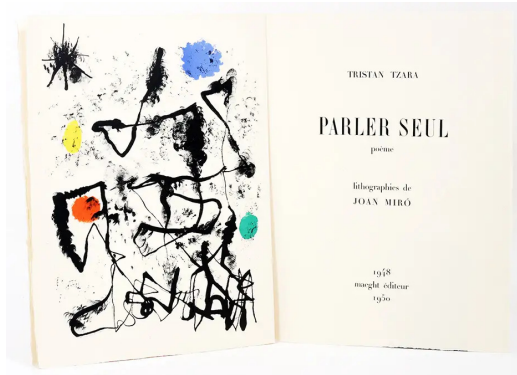
2. 텍스트와 이미지의 관계 : 『혼잣말하기 *Parler seul*』과 『복수초 *Adonides*』

카탈로냐 출신의 미로가 바로셀로나의 화가 지망생으로 젊은 시절을 보낼 때, 바로셀로나는 프랑스를 포함한 전 유럽에서 망명해 온 문인들과 화가들이 활발한 활동을 벌였던 다다의 중심지였다.¹⁰⁾ 칼리그램과 같은 조형적 텍스트의 실험은 물론, 회화에 있어서 시적인 효과의 중요성을 인식하고 있었던 미로는 곧 1922년에 파리에 정착하게 되고 초현실주의 그룹과 만나게 되면서 시와의 깊은 인연이 시작되었다. 파리의 15구 블로메 거리에 있던 동향 출신의 조각가 가르갈로의 아틀리에에서 임시로 거주했던 미로는 초현실주의 운동에 참여했던 앙드레 마송과 이웃으로 지내게 되었고, 자연스럽게 마송의 집에 드나들던 레리스, 이브 탕기, 프레베르, 브르통 등 초현실주의 운동에 참여하던 이들과 친분을 맺게 되었다. 이 시기의 인연은 훗날까지 이어져, 미로는 20세기 프랑스 시인들의 대부분과 교류하면서 협업을 통해 책을 만들게 된다.

『혼잣말하기 *Parler seul*』은 트리스탕 차라의 요청으로 만들어진 콜라보레이션의 사례로서, 당시 차라는 자신의 시집에 유명 화가의 판화를 넣어 값비싼 장서의 형태로 시집을 출판하는 것에 관심이 많았다. 에디터 에메 메그 *Aimé Maeght*에 의해 출판

10) 당시 다다의 중심지로서 바로셀로나의 상황은 다음 저서를 참고한다. Laurent Le Bon et als., <Barcelone>, *DADA*, Catalogue de l'exposition présentée au centre Pompidou, 2005, p. 142.

된 책으로 차라의 시에 대해 미로가 72개의 리소그래피를 제작했는데, 이 시기의 화가와 시인들의 협업을 통해 만들어진 책 가운데에 걸작에 속하는 책으로 평가되고 있다.



[그림 9] 혼잣말하기 *Parler seul*

Tristan Tzara, Joan Miró, Maeght éditeur, 1948-1950.



[그림 10] 혼잣말하기 *Parler seul*

Tristan Tzara, Joan Miró, Maeght éditeur, 1948-1950.

시와 일러스트레이션의 관계를 보기 위해서, 차라의 시를 먼저 살펴보자. 시의 제목은 모놀로그를 연상시키지만, 실제로 시는 여러 사람의 목소리를 담고 있다. 차라의 시를 복잡하게 만드는 것은 시에 담긴 바로 이 다양한 목소리와 다양한 시점이다. 시인은 정신병동에서 영감을 받아 이 시집을 썼으며, 혼잣말하는 사람, 정신이 흐릿한 사람들과의 대화를 바탕으로 시를 썼다고 알려져 있다. 시 전체를 통틀어 특별한 내러티브는 존재하지 않으며, 시어에서 연상되는 시적 이미지만이 부각되어 있다.

<낮선 여자>에서는 ‘나’와 ‘너’가 존재한다.

종들의 태양 속에서 낮설게 있는
 네가 고엽들의 품속에서 사라지는 것을 나는 보았다.
 érangère dans le soleil des cloches
 je t'ai vue fugitive aux bras de feuilles mortes

<낮선 여자Etrangère>

그러나 시가 계속되면서 ‘나’와 ‘너’의 규정은 사라지고, 누구의 눈으로 보는 것인지 알 수 없는 채로 시선은 혼동되어 사물들의 낮선 이미지들만 남는다.

눈꺼풀은 사기그릇의 종말을 고한다.
 소동으로 덮인 파도를 맨발로
 les paupières sonnent le glas de porcelaine
 couvertes de vacarme les vagues aux pieds nus.

<낮선 여자Etrangère>

<늙은이와 젊은이의 말들Les paroles des vieux et des jeunes>
에서는, 병원의 환자 혹은 시인이 이들에게 말을 건네는 듯이
보인다.

너는 열병을 일으키는 죽음에게
익사한 모음들의 플루트로 관을 씌웠다.
너는 구름에게 사슴의 빠른 발자국을 먹였다.
너는 왕들 사이를 걸었다.
tu as couronné la mort fiévreuse de la flûte.
de voyelles noyés
tu as nourri le nuage du pas précipité du cerf
tu as marché parmi les rois <늙은이와 젊은이의 말들
Les paroles des vieux et des jeunes>

앙리 베아르가 지적하듯이, 차라의 시에서는 ‘한 목소리에서
다른 목소리로의 공백이 없다’¹¹⁾. 이와 같은 시선의 모호함과
시점의 모호함을 통해 시인은 그가 이야기하는 정신병원의 환
자들과 공감을 표현하고, 그들의 모호한 말들을 통해 세상과
분리되어 있는 고독을 느끼게 한다. 이와 같은 차라의 시 쓰기
의 전략은 일러스트레이션의 어려움을 명확히 보여준다. 미로
가 마주하는 차라의 시집은, 서사를 기대하기 어려울 뿐만 아
니라 시는 한 편에서 다른 한편으로 넘어가면서 완전히 다른
음색tonalité을 보여준다. 전체적인 분위기는 슬픔의 감정과 죽
음 및 고통의 이미지로 가득하다.

11) Note d'Henri Béhar, *Tristan Tzara, Oeuvres Complètes*, tome VI, Flammarion, Paris, 1980, p.583. « il n'y pas d'hiatus d'une voix à l'autre. »

방황하는 머리 속에서 불은 질식했다.

le feu s'est étranglé dans la tête errante

<낮선 여자Etrangère>

검은 불이 고사리의 재를 익사시켰다.

le feu noir a noyé la cendre des fougères

<길 잃은 자들Égarés>중 첫 번째 시

손이 슬프다

그들은 밭의 이슬을 애도한다

그들의 시선의 과거는

눈물 가에서 시계 바늘을 붙잡는다.

les mains seules sont tristes

elles pleurent la rosée des champs

le passé de leur regard

tient l'aiguille sur bord des larmes

<길 잃은 자들Égarés>중 네 번째 시

아이들은 모래에서 나와

죽음의 태양을 불태운다

des enfants sortent du sable

brûent le soleil des morts

<길 잃은 자들Égarés>중 다섯 번째 시

그러나 <하찮은 말들Mots de paille>에서는 경쾌하고 즐거운
톤으로, 어린아이의 노래를 연상시키는 구절도 볼 수 있다.

고슴도치 고슴도치 / 지붕 위의 카펫

일요일의 고슴도치 / 소매 속에 숨었네

hérisson hérisson / tapis sur le toit

hérisson de dimanche / caché dans la manche

<하찮은 말들Mots de paille>

이와 같이 분열되고 고독한, 수신자가 없는 말들에서 시적 이미지는 매우 풍부해지며, 사람들은 자연과 사물 속의 일부로 그려진다. 차라의 난해한 시들을 읽어가다 보면 고통 받는 사람들에게 조금씩 가까워지게 되며, 혼란스러운 감정, 죽음의 고통이 이미지의 부조화 속에 녹아들어 있다. 단어 자체가 시의 목적인 것처럼 보이는, 이와 같은 차라의 시적 언어의 특성에 대해 샘 헌터는 다음과 같이 말한 바 있다.

“『혼잣말하기*Parler seul*』는 순수한 언어적 창작에 중점을 두고 있으며, <단어>를 마술적이고 주술적인 형태로 되돌리기 위한 놀라운 언어학적 발명의 탐구를 강조하고 있다. 이 발아적인 시에서 단어는 지시적인 의미를 넘어서서 독립적인 존재에 이르게 된다.”¹²⁾

이 시에 대해 답하기 위해, 미로는 10년의 시간을 들였다. 일러스트레이션을 위해서는 붓의 질감을 내는 리소그래피의 테크닉을 이용했으며, 일정한 리듬을 두어 이미지를 조금씩 변화시키는 방법으로 판화를 만들어냈다.

12) Sam Hunter, l'introduction de l'ouvrage, *Joan Miró l'oeuvre gravé*, Calmann-Lévy éditeurs, Paris, 1958, p.34, traduit de l'allemand par Alex Grall. « Parler seul met l'accent sur la pure création verbale et la recherche d'inventions linguistiques frappantes destinées à restaurer le « mot » dans sa forme magique et incantatoire. Cette poésie de germinations, dans laquelle le mot atteint à une existence autonome, hors de son sens référentiel. »



[그림 11] 혼잣말하기 *Parler seul*

Tristan Tzara, Joan Miró, Maeght editeur, 1948-1950.

[그림 11]을 통해 알 수 있듯이, 빨강, 노랑, 파랑, 초록, 검은 색만을 사용해 제한적인 이코노그래피로 구현된 미로의 일러스트레이션은 차라의 텍스트에 등장하는 지시대상을 그려 보이지 않는다. 일견, 붓글씨를 써 내려간 것처럼 보이는 미로의 작업은 획과 획이 만나 다른 모양을 만들고, 원과 선이 만나 하나의 상형문자와 같은 모양을 만들어내는, 모양 변형의 놀이를 하고 있는 듯이 보인다. 아래 이미지의 경우, 1,2,3의 수를 이용

해 사람과 같은 모양을 만들기도 하고, 달팽이와 같은 모양을 만들기도 하면서 형태가 변형되는 놀이를 일정한 리듬으로 반복하고 있다.



[그림 12] 혼잣말하기 *Parler seul*, Tristan Tzara, Joan Miró,
Maeght éditeur, 1948-1950.

이와 같은 미로의 일러스트레이션은 마치 동양의 문자도와 같이 로고그램과 픽토그램을 넘나들면서, 텍스트의 내용과 독립되어 존재하는 듯이 보인다. 즉, 차라의 시는 미로에게 자극제로 사용되었지만, 결국 미로에게 자유로운 영감을 주었던 듯하다. 여기서 사람이나 동물의 형태를 갖게 되는 변형된 숫자들, 낙서처럼 보이는 점과 획들은 화가만의 글쓰기 *écriture*로 나타난다. 따라서 “이미지의 에너지와 엉망진창인 형태들은 시가 담고 있는 형태의 자발적인 원리에 긴밀하게 상응하는 것처럼 보인다”¹³⁾고 언급한 샘 헌터의 평은 매우 적절하다고 할 수 있

다. 즉, 단어의 지시적인 의미에서 벗어나 마법적인 형태로 복원하려는 차라의 시어와 같이, 미로는 ‘기호들의 기본적인 구성’이 조금씩 변형되는 것을 보여줌으로써, 시의 창작 원리에 일러스트레이션의 창작 원리를 일치시킨다.

일러스트레이션이 불가능한 시를 썼던 차라와는 매우 대조적으로 자크 프레베르는 구체적이고 일상적인 언어를 시에 사용했던 것으로 잘 알려져 있다. 차라와의 작업과 프레베르와의 작업을 비교해 보는 것은, 미로가 전혀 다른 종류의 시에 어떻게 응답했는지를 이해하는 데에 도움이 될 것이다. 『복수초 *Adonides*』는 프레베르와 미로가 함께 만든 책으로, 1975년에 앞서 본 책과 동일한 에디터인 에메 메그에 의해 출판되었으며 63페이지에 이르는 프레베르의 육필 원고에 미로가 에칭과 아콰틴트로 65개의 판화를 제작했다.



[그림 13] 복수초 *Adonides*, Jacques Prévert, Joan Miró,
Maeght éditeur, 1975.

13) *Ibid.* “Leur énergie et leur pêle-mêle semblent correspondre étroitement au principe de génération spontanée de la forme contenue dans le poème.”

프레베르와 미로는 이미 1920년대부터 막역한 친구 사이로서, 프레베르는 이 책을 만들기 위해 미로가 일러스트레이션 해야 할 텍스트를 직접 골라 손으로 글을 썼다. 시는 프레베르의 시어의 특징에 맞게 매우 단순하고 경쾌하다. 프레베르의 시를 구성하는 일상의 언어들 은 형이상학적 명상에 이르게 하지 않으며, 존재하는 그대로의 의미를 지시한다. 프레베르 시학의 핵심은 비물질적인 것에 접근하지 않고, 구체적이고 물질적인 현실을 그려내는 데에 있기 때문이다. 사물의 모습, 상황을 그대로 설명하는 장면 묘사는 프레베르가 영화인으로 활동했다는 데에서 그 원인을 찾을 수 있을 것이다.

한 남자와 한 여자/ 절대 서로 만나지 못했다/
그들은 서로 아주 멀리 살고 있고/ 다른 도시에 살고 있다/
어느 날/ 그들은 같은 책의 같은 페이지를 읽는다/ 동시에/
같은 초에/ 처음 1분 부터/ 마지막 시간에/ 정확히 같이
Un homme et une femme / jamais ne se sont vus /
Ils vivent très loin l'un de l'autre / et dans des villes
différentes / Un jour / ils lisent la même page d'un même
livre / en même temps / à la seconde seconde / de la
première minute / de leur dernière heure / exactement.

이와 같은 프레베르의 시적 언어의 특징에 대해 라클린은 다음과 같이 언급한다.

“자크 프레베르는 아마도 전 세계에서 플로베르의 문학 교육을 따르는 첫 번째 시인일 것이다. 즉, 우툴두톨함, 색깔, 돌의 질감, 높이, 너비, 그것이 감추고 있는 것, 그것이

보호하고 있는 것 등을 설명함으로써 벽을 벽으로 묘사하는 것이고, 더 멀리 나아가려 하지 않는 것이다. 그러나 이런 방식을 통해 더 멀리 있는 것이 나타나게 된다.”¹⁴⁾

『복수초*Adonides*』에는 프레베르의 시에서 흔히 볼 수 있는 언어유희를 볼 수 있으며, 격언과 같은 형식으로 만들어진 유희적 메타포를 찾아볼 수 있다.

나는 더 사랑한다/ 너의 입술을/ 내 책보다도
J'aime mieux / tes lèvres / que mes livres.

많은 사람들이/ 있지 않을 때/ 위대한 것이/ 있다
C'est quand il n'y a / pas grand monde / qu'il y a /
grand-chose

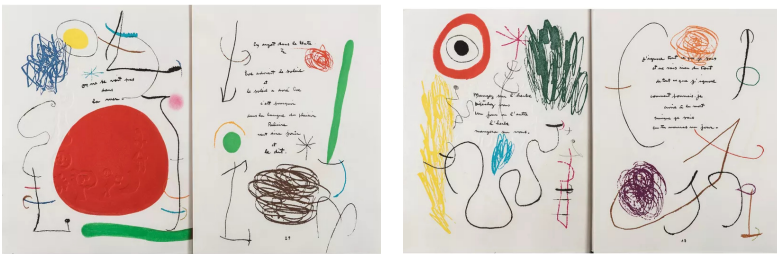
숭고는 부식시킨다
Le sublime est corrosif

위의 문장들은 모두 동음이의어를 이용한 일종의 언어유희로서, ‘le sublimé corrosif’라 불리는 화학물질(승화물)의 용어에서 ‘숭고함은 불편하게 한다’는 격언과 같은 문장을 도출하고 있다. 프레베르의 시어의 단순성은 어린이를 삶의 모델로 삼았던 그의 인생관과 깊은 관련이 있으며, 실제로 프레베르의 시구들은 빙긋이 웃음을 자아내는, 어느 골목의 낙서와 같은 느

14) Michel Rachline, *Jacques Prévert*, Editions Olbia, 1999, Paris, p.90. « Jacques Prévert est peut-être le premier poète au monde à suivre l'enseignement littéraire de Flaubert, à savoir décrire un mur comme un mur avec ses aspérités, ses couleurs, la matière de ses pierres, sa hauteur, sa largeur, et décrire en outre ce qu'il cache, ce qu'il protège, sans aller chercher plus loin ; or, c'est ainsi que ce qui est plus loin paraît.»

낌을 준다.

이 시에 대한 미로의 일러스트레이션은 매우 흥미롭다. 어린이의 낙서를 상기시키는 이미지들로 시에 응답하는데, 판화의 기법은 전보다 더욱 과감해졌고 전통적으로 텍스트의 페이지였던 부분을 침범하여 에칭은 프레베르의 손 글씨 위를 넘나든다. 미로의 도상적 모티브는 평소와 크게 다르지 않은 모습을 보여주는데, 몇 개의 획으로 만들어진 별 모양, 산, 사람의 형상 등, 지극히 제한적인 형상만을 사용하였다. 프레베르의 펜과 미로의 에칭은 비슷한 가늘기와 날카로움으로 표현되어, 텍스트와 이미지가 한 사람의 손으로 쓰인 것처럼 보인다. 아콰틴트는 특정 부분에 굵은 선으로 포인트를 주어 시각적 리듬감을 만들어내고 있다.



[그림 14] 복수초 *Adonides*, Jacques Prévert, Joan Miró,
Maeght éditeur, 1975.

그림의 획이 글의 획과 같은 원천에서 비롯된다는 동양의 ‘서화동원(書畫同原)’의 원리를 따르듯이, 미로의 일러스트레이션은 텍스트의 내용을 재현하지 않으면서도 텍스트와 시각적 조화를 이루기 위해 제작되었음을 이해할 수 있다. 화가는

시적으로도(poétique) 창작원리에 있어서도(poïétique)¹⁵⁾ 시인의 텍스트에 부합하는 방식으로 시각적인 영역을 표현해내었으며, 일러스트레이션이 글의 내용을 담아내지는 않지만 글의 느낌을 정확히 담아냄으로써 자신의 임무를 다하고 있다.

II 결론

‘일러스트레이션’ 혹은 삽화는 텍스트가 지시하는 특정한 내용을 그려내야 한다는 인식은, 라틴어의 어원 ‘밝게 해 주다’라는 의미를 갖는 ‘일러스트레이션’이라는 용어 자체의 한계 때문이기도 하지만, 무엇보다 이미지를 대할 때에 작용하는 언어 중심적 사고에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 앞서 보았듯이, 말라르메를 시작으로 현대의 시는 모방적 내러티브를 벗어나기 시작하기 때문에, 텍스트의 주요 장면을 재현하는 방식의 일러스트레이션이 불가능한 양상을 보여주고 있다. 이와 마찬가지로, 회화도 큐비즘부터 원근법을 비롯한 눈속임 회화의 기법, 외부의 지시대상을 재현하는 구상미술을 포기하고, 점차 추상적으로 변화하게 된다.

이런 상황에서 20세기 화가들이 현대시에 대해 작업한 이미지에 대해서 ‘일러스트레이션’이라는 표현을 쓰는 것이 부적절할 수 있다. 순수한 언어적 실험, 음성학적 시도를 표방한 트리

15) ‘포이에틱 Poïétique’은 르네 파스롱René Passeron이 주장하고 정의한 개념으로서, 창작의 결과물인 작품을 분석하고 연구하는 ‘포에틱 Poétique’과는 반대로, 작품의 창작원리와 창작 과정의 철학을 다룬다. 즉 예술 작품을 생산하는 과정과 행위에 더욱 집중하며, 창조 결과 아닌 창조가 실현되는 맥락에 주목한다. René Passeron, *La Naissance d'Icare, éléments de poïétique générale*, ae2cg éditions et Presses universitaires Valenciennes, 1996.

스탕 차라의 시에 대한 미로의 일러스트레이션에서 특정한 내러티브나 대상을 포착하여 묘사했다고 볼 수 없다. 즉 재현의 대상에만 중점을 둔다면, 정확히 무엇을 그렸는지도 밝혀낼 수 없는 조형적 기호로 된 미로의 작업이 차라의 시와 어떤 관계가 있는지 의미를 찾기 어렵다. 따라서 텍스트와 이미지의 관계를 논함에 있어 언어적 사고를 바탕으로 이미지의 지시대상을 밝히고 텍스트에 표현된 내용과 비교하면서 의미작용을 밝혀낼 수는 없다. 그 대신 책의 페이지라는 공간을 문학과 시각 예술이 조우하는 예술적 공간으로 인식한다면, 텍스트와 이미지의 관계가 더 풍부해 짐을 알 수 있다.

앞서 두 작품의 분석에서 알 수 있듯이 미로가 시의 풍미에 맞게 일러스트레이션을 차별화하는 것은 다른 아닌 판화의 기법, 작품으로서 책의 콘셉트, 이미지의 주제를 전개해 가는 ‘방식’이다. 차라의 경우 지극히 언어적인(특히 음성적인) 실험을 위해 구상된 다다이즘 운동의 시라는 점을 고려하여, 미로는 텍스트의 내용에 치중하지 않고 차라가 사용하고 있는 글쓰기의 원리, 즉 한 단어를 응용하여 다른 단어로 발전시키는 방식에 따라 이미지를 만들어냈다. 반면, 프레베르의 경우, 텍스트가 시인의 육필본이라는 데에 주안점을 두면서 또 ‘거리의 초현실주의자’라는 시인의 성격에 맞게, 미로는 그래피티라는 콘셉트를 선택해서 마치 낙서화와 같은 이미지로 페이지를 함께 했다. 텍스트 역시 언어적 요소이기에 앞서 시각적인 요소라는 점을 보여주었던 셈이다. 미로의 작업은 마치 그림과 글이 조화를 이루었던 동양화의 미학을 따르는 듯, 시의 창작원리에 적합한 이미지를 만들어냈다.

즉 우리가 살펴본 작품들 속에서, 시와 그림의 관계는 서로 어떤 내용을 담느냐에 핵심이 있는 것이 아니라, 어떻게 바라보고 해석하였는지에 관건이 있는 듯하다. 전통적인 삽화책이 텍스트의 내용 이해를 돕는 지시적이고 모방적인 이미지를 통해 ‘지시대상réfèrent’이라는 공통분모를 통해 논리적 관계를 맺었다면, 미로의 ‘일러스트레이션’은 그가 시를 어떻게 해석했는지를 알 수 있게 한다. 즉, 우리는 시를 읽고 시의 느낌에 젖어 작업한 화가를 통해 시를 보는 셈이다.

미로는 시인과 협업을 할 때마다, 작업을 시작하기 전에 시의 분위기에 젖어 지내는 충분한 기간이 필요했던 것으로 잘 알려져 있다. 삽화가로서의 미로를 평가하면서 시를 ‘위해’ 작업하기보다는, 시를 ‘통해’ 작업했던 화가라고 부를 수 있을 정도로, 그의 삽화는 시각적인 방식의 시 읽기를 적극적으로 제안할 뿐만 아니라 텍스트와 같은 비중으로 작품의 의미작용에 참여하면서 책을 예술적 창작품으로 만들었다고 할 수 있다.

- 논문 투고 일: 2023.08.15
- 심사 완료 일: 2023.08.20
- 게재 확정 일: 2023.08.20.

참고문헌

- Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- Bertrand, Gérard, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme, 1909-1914 : Derain, Dufy, Picasso, Paris*, Éditions Klincksieck, Coll. Le signe de l'art, 1971.
- Bertrand, Jean-Pierre et Durand, Pascal, *Les Poètes de la modernité, De Baudelaire à Apollinaire*, Édition du Seuil, Paris, 2006.
- Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
- Christin, Anne-Marie dir., *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, 1985.
- Dupin, Jacques, *Miró*, Flammarion, 2003.
- Le Bon, Laurent et als., *DADA*, Catalogue de l'exposition présentée au centre Pompidou, 2005.
- Le Men, Ségolène, « Illustration », *Encyclopaedia Universalis*, tome XI, 1996.
- Melot, Michel, *L'illustration, histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.
- Miró, Joan, *Catalogue raisonné de livres illustrés*, Genève, Patrick Cramer éditeur, 1989.
- Passeron, René, *La Naissance d'Icare, éléments de poétique générale*, ae2cg éditions et Presses universitaires Valenciennes, 1996.

- Peyré, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- Rachline, Michel, *Jacques Prévert*, Editions Olbi, Paris, 1999.
- Riese-Hubert, Renée, *Surrealism and the book*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Tzara Tristan, *Oeuvres Complètes*, tome VI, Flammarion, Paris, 1980,
- Vouilloux, Bernard, «Texte et image ou verbal et visuel ?», *Texte/Image: Nouveaux problèmes*, Actes du Colloque international, sous la direction de Liliane Louvel et Henri Scepi, (Cerisy-la-Salle,23-30août2003), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005. pp.17-31.



Abstract

Study on Joan Miró's illustration :
Focusing on Tristan Tzara's *Parler seul*(1950), and
Jacques Prévert's *Adonides*(1975)

Jiyoung SHIM

Dept. of French Language and Culture
Korea National Open University

The Catalan painter Joan Miró was the engraver of the illustrated books, who worked on more than 200 books throughout his life. Most French poets in the mid-to-late 20th century worked with Miró who devoted a lot of enthusiasm to producing illustrations of poetry. This study investigated how Joan Miró, who began to make his name known as a painter with a surrealist group and gradually built his own style of painting outside the framework of figurative painting, made illustrations according to the characteristics of various poets he collaborated with. To this end, Tristan Tzara's *Parler seul*(1950) and Jacques Prévert's *Adonides*(1975) were selected, and the relationship between Miró's illustrations and the poems was examined by analyzing the image reproduction method. This study ultimately showed that, just as

modern poetry such as Tzara and Prevert pursue poetry's own experiments beyond imitative narratives, Miró's illustrations went beyond traditional imitative illustrations that "illuminate" the content of the text. While in traditional illustration books, a referential and imitative illustration that helps understand the content of the text was related to the text through 'the referent', Miró's "illustration" refused to depend on the text and visually reinterpreted the poem. His illustrations not only suggested reading poetry in a visual way but also participated in semantic action in the same proportion as text, making the book an artistic creation.

| **Key Words** | Joan Miró, illustration, Tristan Tzara, Jacques Prévert, text and image

