

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구 월간

42 | 2012 겨울호



프랑스문화예술학회

본 학회지의 발간비 일부는 2011년도 한국연구재단(교육과학기술부 학술연구
조성비)의 지원을 받았음. (NRF-2011-A00330)

This work was supported by the National Research Foundation of
Korea Grant funded by the Korean Government.
[NRF-2011-A00330]

프랑스문화예술연구

겨울호(제42집)

《 목 차 》

■ 프랑스 어문학 ■

현대 프랑스어 모음체계 고찰(II)

- 비모음의 변이현상 - 박 은 미 1

데스노스의 『알 수 없는 여인에게 *A la mystérieuse*』 읽기

- 시간의 붕괴와 새로운 경계 위의 시 - 신 화 인 27

개인의 탄생

- 안 에베르의 『숲속의 방 *Les chambres de bois*』에 대하여 - ... 정 상 현 55

Décryptage d'images de Français

- stéréotypes et réalités dans quelques manuels de FLE - .. Franck MALIN 79

■ 프랑스 문화예술 및 지역학 ■

각색을 통한 ‘위상전이’에 대한 연구

- 프랑스 뮤지컬 《Roméo et Juliette》를 중심으로 - 김 군 형 ... 111

프랑수아 트뤼포의 전기적 사실과 영화적 공간 ‘학교’

- 〈400번의 구타〉의 경우 - 김 형 주 · 이 용 주 ... 137

프랑코포니 지역연구

- 콩고 민주공화국 - 김 희 명 · 음 두 은 ... 175

Opéra Comique의 기원과 발전에 관한 고찰 문 시 연 ... 199

정체성 분석을 통한 축제콘텐츠 브랜딩

- 인천시 주안미디어문화축제를 중심으로 -

..... 박 지 선 · 채 지 선 · 진 정 미 · 237

재현된 장소를 통한 〈트루먼 쇼〉 분석 조 화 립 · 전 병 원 ... 281



학회 임원진 / 317

프랑스문화예술학회 회칙 / 318

편집위원회 규정 / 323

연구 윤리 규정 / 327

저작권 규정 / 330

논문심사 규정 / 331

논문기고 안내 / 332

회원가입 안내 / 334

현대 프랑스어 모음체계 고찰(II)

- 비모음의 변이현상 -

박 은 미
(부산대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|------------------|----------------------|
| 1. 서론 | 3.1. 파리 프랑스어 |
| 2. 모음체계의 변화 | 3.2. 남부 프랑스어 |
| 2.1. 모음체계 | 3.3. 퀘벡 프랑스어 |
| 2.2. 비모음의 형성과 진화 | 4. 비모음의 변이현상과 교육적 규범 |
| 3. 지역별 선행분석 | 5. 결론 |

1. 서론

Ruhlen(1976)이 조사한 바에 의하면 아프리카와 남아메리카의 언어에서는 비모음을 흔히 볼 수 있지만 유럽어의 몇 언어에서 진기한 것으로 드물게 출현한다¹⁾. 따라서 프랑스어는 비모음의 존재로 다른 유럽 언어들과 뚜렷이 구별되며, 이러한 특성에 비추어 비모음 연구 역시 활발히 진행되고 있다. 프랑스어 비모음은 전설antérieur · 후설postérieur 또는 원순arrondi · 비원순 écarté 이라는 변별자질로 서로 구별된다. 따라서 프랑스어에서 4개의 비모음 /œ, ɛ̃, ɑ̃, ɔ̃/은 전설원순모음 /y, ø, œ/와

1) Rulhen(1976)의 조사대상이 된 706개 언어 중에서 155개 언어에 비모음이 출현하는 것으로 드러났다.

더불어 프랑스어 모음체계를 특징짓는 모음이 된다.

*un grand pain rond*이나 *un bon vin blanc*에서 보면 프랑스 비모음은 각 4개의 음소로 정확히 구별된다. 그러나 최근 연구에서 /œ/이 한정된 변별적 대립쌍과 조음의 어려움 때문에 기피되어 음소로서 가치가 거의 없다고 주장된다. 예를 들어 *brun/brin*은 /œ/ : /ɛ/ 최소대립쌍 *paire minimal*으로 많이 언급되지만 *brun*은 형용사이고 *brin*은 명사이므로 실제 일상대화에서 혼란을 야기할 가능성은 거의 없다는 것이 이들의 주장이다. 프랑스어 비모음이 3개라는 주장은 오래전에 제시되어 왔고²⁾ 근래에 출간되는 프랑스어 발음교재에서는 아예 비모음 /œ/을 포함시키지도 않기도 한다³⁾. 게다가 Walter (1996)는 /œ/뿐 아니라 나머지 3개의 비모음도 조금씩 변화중이라고 언급한다. 프랑스 북부지역을 중심으로 특히 파리에서 /ɛ/은 [ɛ̃], /œ/은 [ɔ̃], /ɔ/은 [õ]으로 이미 변화가 진행 중임을 덧붙인다.

1987년 한 영화제에서 평소 *un /œ/*을 *in /ɛ/*처럼 발음하는 사빈느 Sabine Azéma라는 여배우는 «C'est un tolérant»한 영화감독에 대해 다음과 같은 말을 덧붙였다. «Je veux dire qu'il est tolérant», 즉 그녀는 모든 사람들이 *un tolérant*이 아닌 *intolérant*으로 들었을 것이라 판단하고 위와 같은 말을 덧붙인 것이다. 또한 위의 Walter가 언급한 것처럼 비모음 조음 위치가 조금씩 이동한다면 아래의 문장들은 문장의미에 혼란을 야기할 수 있는 비모음 대립이 있는 문장이 된다. 실제로 본 연구가 비모음의 식별을 조사한 자료에서처럼⁴⁾ 프랑스어 비모음 대립은 발음보다 청취에

2) Walter(1988:176)에 의하면 /œ/와 /ɛ/의 구별이 사라진 지역이 프랑스 남부(4개)와 북부(3개)의 경계에 의해 구분되고 비모음을 5, 6개 지역도 언급하고 있다. 본 논문 3.1.2. 참조

3) *D'accord : La prononciation du français international, acquisition et perfectionnement*, (1982), *Savoir Dire : Cours de phonétique et de prononciation*(1990)

4) 본 연구는 FLE학습자들의 비모음 식별 능력을 조사하였다. 조사인원은 1학년 15명, 2학년 15명, 3-4학년 15명으로 비모음 단어 듣기 22개와 발음 20개를 실시하였고, 비모음 4개가 들어 있는 명사구를 동시발음도 시도하였다. 실제 원어민과의 대화나 조사대상자들의 음성분석이 아님을 한계로 밝히고, 단지 발음식별과 청취식별만을 위주로 조사하였다.

서 많은 혼동을 가져오기도 한다.

<i>C'est intérieur et C'est antérieur</i>	/ɛ/ : /œ/
<i>Tu fais le plein? et Tu fais le plan?</i>	/ɛ/ : /œ/
<i>Non, Maintenons et Non, Maintenant</i>	/ɔ/ : /œ/
<i>Quel beau blond! et Quel beau blanc!</i>	/ɔ/ : /œ/

본 연구는 이러한 비모음의 변이현상을 중심으로 프랑스어 모음체계를 고찰하고자 한다. 먼저 2장에서는 비모음의 형성과정과 그 변화의 요인들을 살펴보고, 3장에서는 지역별 비모음 변이현상을 살펴 볼 것이다. 이를 바탕으로 4장에서는 우리의 FLE학습자를 대상으로 한 비모음 설문조사를 비교하여 우리의 교육의 현장에서 비모음을 어떻게 교육할 것인가 하는 방안을 모색하고자 한다.

2. 모음체계의 변화

2.1. 모음체계

프랑스어의 음소체계에서 모음은 구강 모음 12개, 비강모음 4개로 분류된다. Dansereau(1990)의 의하면 [표1]에서 보다시피 모음 음소는 16개이다. 16개 음소 중에서 전설원순 구강모음들(/y/, /ø/, /ə/, /œ/)과 비모음들(/œ/, /ɛ/, /œ/, /ɔ/)은 프랑스어를 특징짓는 음소들이다. 앞서 밝혔듯이 구강모음에 비해 다소 적은 수인 비모음은 전설/후설, 원순/비원순 변별자질로 비모음들을 구별한다.

[표1] 표준 프랑스어 FS의 모음 체계(Dansereau 1990 : 118)

		전설 모음		후설 모음	
		비원순	원순	비원순	원순
모음	폐음	i	y		u
	반폐음	e	ø		o ɔ̃
	중간음		ə		
	반개음	ɛ œ	œ œ̃		ɔ
	개음	a		ɑ ɑ̃	

그러나 아래의 [표2]에서 Walter(1988)의 모음 음소체계는 다르다. 이 음소체계는 변별자질은 생략하고 서로 대립될 수 있는 변별쌍으로 간결하게 나열한 것으로 모음체계에서 현재 소멸되고 있는 음소들을 괄호로 표시하여 음소체계의 변화를 설명하고 있다.

[표2] 프랑스어 모음 음소(Walter 1988 : 229)

모음					
구강			비강		
i	y	u			
<i>lit</i>	<i>lu</i>	<i>loup</i>			
e	œ	o	ẽ	õ	
<i>thé</i>	<i>jeûne</i>	<i>paume</i>	<i>frein</i>	<i>front</i>	
(ɛː)	ø	ɔ	(œ̃)	ã	
<i>maître</i>	<i>taie</i>	<i>jeune</i>	<i>pomme</i>	<i>(brun)</i>	<i>franc</i>
	a	(ɑ)			
	<i>patte</i>	<i>(pâte)</i>			

먼저, 최소대립쌍이 7개⁵⁾이며 현재 95%정도가 전설모음 /a/로 대체된 것으로 알려진 /ɑ/⁶⁾, 다른 모음에 비해 모음으로서의 변별적 기능이 약

5) là-las, ma-mas, malle/mâlle, tache-tâche, patte-pâte, rat-ras,

6) Battye et al(2006:97)는 원어민에서도 /a/ : /ɑ/대립이 사라지고 있어 비원어민 학습자에게 후설모음 /ɑ/를 배우라고 할 필요는 없지만 언어스타일에 따라 쓰인다는 것을 주지시켜야 한다는 점을 강조하고 있다.

하므로 모음체계 속에 제외된 /ə/, 여기에 비모음 /œ/ 역시 최근의 연구에 따르면 /ɛ/에 흡수되어 거의 사라지고 있는 추세이다. 따라서 프랑스의 모음 음소를 구강 모음 10개, 비모음 3개로 간주하고 사라지거나 대체되는 모음의 변이 요인을 덧붙이고 있다. 실제로 여러 연구자료에서 많은 파리지역 젊은 화자에게서는 /ɛ/과 /œ/의 구별은 찾기 어려우며, 대체되는 모음은 비원순이며 약간 열린 전설 비모음으로 설명된다⁷⁾. 따라서 Carduner et al(1982)의 '*D'accord : La prononciation du français international, acquisition et perfectionnement*'에서 비모음 /œ/에 관한 설명은 아예 제외되어 있으며 Valdman(1993)의 '*Bien Entendu : Introduction à la prononciation*'에서도 /œ/를 다루기는 하지만 다른 비모음들과 같은 비중을 차지하지는 않는다. 앞서 밝혔듯이 /œ/이 /ɛ/에 흡수되어 가는 것이 기정사실화 되고 있어 파리지역에서 비모음은 전설 모음/ɛ/ (lin), 후설모음 /ɑ/ (lent)과 /ɔ/(long)으로 세 개로 간주된다.⁸⁾

그러나 최근 연구에서 파리지역의 비모음이 모두 변화하고 있다는 흥미로운 주장이 나왔다. Hansen(2001)의 연구에 따르면 /œ/뿐만 아니라 나머지 3개의 비모음도 /ɛ/은 [æ]으로, /ɑ/은 [ɔ]으로, /ɔ/은 [o]으로 조금씩 이동하고 있다는 것이다. 그의 주장대로 세 비모음의 변화가 사실이라면 /œ/이 /ɛ/에 흡수되어 의미에 혼란을 야기하는 것보다 훨씬 심각한 상황을 가져올 수 있다. 아래 [표3]은 이러한 비모음이 실현될 수 있는 최소 대립쌍이다. 즉 /ɛ/이 [æ]으로, /ɑ/은 [ɔ]으로 변이가 된다면 *bain/bœ/이 ban/bæ/으로, bon/bɔ/으로 혼동되어 *ma main/maman, cheveux blancs /cheveux blonds은 brun/brin의 최소대립쌍보다 훨씬 의사소통에 오류를 범할 확률이 높을 것이다.**

7) Maddieson(1984:251) *Patterns of Sounds*, Cambridge: Cambridge University Express

8) Ekkehard Eggs & Isabelle Mordelet(1990), *Phonétique et phonologie du français* p.135 ; Francine Girard Lomheim & Chantal Lyche (1991) *Phonétique et phonologie du français*, p.264 ; Pierre R. Léon (1993), *Précis de phonostylistique. Paroles et expressité*, p.136

[표3] 비모음의 대립

ɛ		ã		ɔ	
faim	/fɛ/	faon	/fã/	(ils) font	/fɔ/
teint	/tɛ/	temps	/tã/	ton	/tɔ/
vin	/vɛ/	vent	/vã/	(ils)vont	/vɔ/

Fónagy(1989)나 Montagu(2004)의 최근 실험결과에서도 /ɛ/이 열린 비모음으로 발음되면서 /ã/과의 대립쌍에 혼란을 야기한다는 주장이 나왔다. 비모음 /ã/역시 약간 고모음화되면서 /ɔ/의 조음점과 가깝게 된다. 이들의 주장도 파리지역의 비모음의 변화를 조사 분석한 것으로 다소 한정된 지역의 자료이지만 남부지역과는 달리 표준 프랑스어로 강조되는 파리지역에서 조사된 비모음의 변이현상이라는 점에 우리는 주목할 필요가 있다. 우리는 다음 장에서 이러한 비모음의 변이현상이 비모음의 생성, 진보과정과 어떠한 연관이 있는지 살펴보기로 한다.

2.2. 비모음의 형성과 진화

프랑스어 비모음 형성과 진화에는 두 가지 주장이 대립된다. 먼저 점진주의자들gradualistes은⁹⁾ 비모음은 동화assimilation를 통해 구강모음에서 형성되었다고 주장한다. 10세기 구강모음 [a]를 시작으로, 11세기에 [e], 12세기 [o]에서 각 대응하는 비모음 /ã/, /ɛ/, /ɔ/이 형성된 것으로 본다. 여기에 마지막으로 비모음이 된 구강모음은 13세기에 [i]와 [y]인데, 이 두 고모음voyelles hautes이 비음화nasalisation에 의해 열리게 되었고, 이 후 [y]에서 [œ]이 형성된 것이다. 따라서 이들은 /œ/이 가장 늦게 형성되었으므로 정착할 시간이 다른 비모음들에 비해 부족하여 가장 불안정한 음소가 되었다고 강조한다.

9) ‘점진주의자’용어는 Hajet(1997)에 의해 명명된 것으로 Dauzat(1930), Pope (1952), Bruneau (1955, 1958), Fox et Wood(1968), Chaurand(1999)를 말한다. (Violin-Wigent 2009 : 118에서 재인용)

이에 대항하는 반 점진주의자들(anti-gradualistes)의 주장은 비모음이 점진적인 단계로 형성된 것이 아니라 동시에 형성되었다는 것이다. 다시 말해 점진주의자들이 주장하는 여러 단계를 걸친 비음화, 특히 전통적인 분석으로 [œ]이 구강모음[y]의 비모음[ɥ]이 후개음화(ouverture ultérieure)로 진보했다는 주장을 거부한다¹⁰⁾. Posner(1997)는 점진주의자들이 단계에 의한 비모음의 증거로 제시한 «*La chanson de Roland*»은 이론에 불과하며 뚜렷한 증거는 없다고 덧붙였고, Ayres-Bennett(1996)은 전통주의자들이 주장한 시기보다 훨씬 앞선 9세기 이전 Gallo-Romain 시기에 비모음이 완성되었고 15-17세기에 비모음의 개음화(ouverture des voyelles nasales)가 진행되었을 뿐이라 주장한다. 정리해 보면 Sampson(1999)은 [ɛ]이 제일 먼저 [ɛ̃]이 되었고 후에 [œ]과 혼동되었고 [ɥ]에서 [œ̃]이 된 것은 상응하는 구강모음이 개음화한 것과 유사한 현상이라 주장한다. 따라서 /ɑ̃, ɛ̃, ɔ̃/은 /œ̃/보다 조음적 특성으로 훨씬 안정적으로 보인다. 비모음의 형성과정에서 재현하기 힘들다는 이유로 그리고 최소대립쌍이 부족하다는 이유로 사라질 위기에 처한 /œ̃/를 포함하여 비모음이 어떻게 변화하는지 지역별로 살펴보자.

3. 지역별 선행 분석

3.1. 파리 프랑스어

이미 언급했듯이 Hansen(2001)의 자료는 파리 거주민들을 대상으로 프랑스 북부지역의 비모음의 현재 진행 상황을 연구한 것이다. 1907년에서 1977년 사이에 출생하여 자신의 생애 대부분을 파리에서 지낸 42명의

10) ‘반-점진주의자’용어도 Hajet(1997)에 의한 것으로 Rochet(1976), Matte(1982, 1984), Ayres-Bennett(1996), Posner(1997), Sampson(1999) 등이다. (Violin-Wigent 2009 :118에서 재인용)

원어민을 대상으로 비모음의 현재 변화 흐름을 조사하였다. 이들 조사대상 42명 중 16명은 Péretz-Juillard(1977)의 연구대상자들이고 여기에 1989년에서 1993년까지 직접 조사한 26명을 더하여 연구는 두 세대에 걸친 발음을 수집, 분석한 것으로 된다. 그 연구 결과 /œ/이 진짜 소멸되고 있는지, 다른 세 비모음의 변화가 시간의 흐름에 의한 변화인지 아니면 단순한 세대 간의 발음차이인지, 결론적으로 파리지역의 비모음은 몇 개이며 그 음소가 어떠한 변이음으로 실현되는지 밝히려고 하였다. 아래의 [표4]은 전체조사자들의 비모음의 출현 빈도와 분포이다. 여기서도 역시 전체 비모음에서 /œ/이 차지하는 비율은 7%를 넘지 않는다. 다시 말해서 위의 40명의 대상자들이 실제 일상적인 대화에서 출현할 수 있는 비모음 4개의 빈도이다.

[표4] 비모음 분포

	/ɑ̃/	/ɔ̃/	/ɛ̃/	/œ̃/	Au total
1972-1974	45,9	31,9	16,4	5,8	100
1989-1993	41,9	32,9	19,2	6	100
Valdman	47	30	16	7	100

즉 1972-1974년 수집한 Péretz-Juillard(1977)의 16명의 자료에 Hansen (2001)이 1989-1993년까지 수집한 22명의 두 세대간에 걸친 자료¹¹⁾에서 /ɑ̃/, /ɔ̃/, /ɛ̃/은 다양한 단어에서 출현한다. 그러나 Valdman(1976)의 자료와 마찬가지로 /œ̃/은 아주 제한된 어휘에서만 출현한다. 조사된 /œ̃/의 94%가 *un*(578/613)이었고 나머지 어휘는 *quelqu'un*(13), *aucun*(4), *chacun*(3), *lundi(s)*(3), *l'un*(1), 수형용사 *trente et un*, *quatre-vingt-un*, *vingt et un*(10)에서 출현하였다.¹²⁾ /œ̃/의 적은 출현 빈도수와 제한된

11) 10331개 비모음중에서 /ɑ̃/:4423개, /ɔ̃/:3374개, /ɛ̃/:1921개, /œ̃/:613개

12) Walter(1976)의 자료에서 51개의 /œ̃/에서 31개는 차용어였던 것과 비교할 수 있다
: *bungalow*, *lumbago*, *punch*, *tungstène* etc

어휘¹³⁾는 앞서 언급한 소멸의 단계에 이르게 한 원인이 되기도 한다. / $\tilde{a}$ /, / $\tilde{o}$ /이 가장 많이 출현하고 / $\tilde{e}$ /과 / $\tilde{œ}$ /을 합쳐도 그 수치는 / $\tilde{o}$ /에 미치지 못한다. 역사적으로 가장 먼저 비모음으로 생성되어 안정적이라고 보는 / $\tilde{a}$ /은 두 번째 높은 빈도를 보인 / $\tilde{o}$ /과 조음위치도 가깝다. 각 조사대상자들마다 음성적 실현을 들어보고 전사한 뒤, 전체를 다시 총괄, 분석하였으므로 각 비모음이 각 조사대상자들에게서 어떻게 변화하였는지 세 대별 그래프로 잘 보여주고 있다. 아래 [표5]는 Hansen(2001)의 조사자 중, 45세의 한 남성이 실현한 비모음의 변이형들이다.

[표5] 1993년 당시 45세 남성의 비모음 실현

AP-h	[$\tilde{œ}$]	[$\tilde{œ}-\tilde{e}$]	[$\tilde{e}$]	[$\tilde{e}-\tilde{a}$]	[$\tilde{a}$]	[$\tilde{a}-\tilde{o}$]	[$\tilde{o}$]	N
/ $\tilde{œ}$ /	3	23	2	1				29
/ $\tilde{e}$ /	2	11	36	16	1			66
/ $\tilde{a}$ /		1	1		43	48	6	99
/ $\tilde{o}$ /						16	73	112

위의 남성은 / $\tilde{a}$ /을 99번 발음하면서 [$\tilde{œ}-\tilde{e}$] 1번, [$\tilde{e}$] 1번, [$\tilde{a}$] 43번, [$\tilde{a}-\tilde{o}$] 48번, [$\tilde{o}$]은 6번, 5가지 변이음을 사용하면서 [$\tilde{a}$]보다 [$\tilde{a}-\tilde{o}$]발음을 더 많이 발음하였다. / $\tilde{e}$ /은 [$\tilde{e}$]으로 가장 많이 발음하였지만(36번) [$\tilde{e}-\tilde{a}$]도 16회나 실현하였고 변이음도 5종류나 되었다. 또한 거의 [$\tilde{e}$]으로 흡수되었다고 주장되었던 / $\tilde{œ}$ /역시 [$\tilde{œ}-\tilde{e}$]변이음을 가장 많이 사용한 것으로 조사되었다. / $\tilde{a}$ /은 [$\tilde{a}$] 43번, [$\tilde{a}-\tilde{o}$]은 48번으로 거의 차이를 보이지 않으므로 변별적 차이를 보이지 않는다. 따라서 위의 남성의 비모음 체계는 다음과 같다. 즉 / $\tilde{œ}$ /은 [$\tilde{œ}-\tilde{e}$]으로 실현되고 / $\tilde{a}$ /은 [$\tilde{a}$]/[$\tilde{a}-\tilde{o}$]으로 실현되면서 파리 지역 화자들의 비모음체계의 현재 상황을 그대로 보여주고 있다.

/ $\tilde{œ}$ / : [$\tilde{œ}-\tilde{e}$], / $\tilde{e}$ / : [$\tilde{e}$], / $\tilde{a}$ / : [$\tilde{a}$] / [$\tilde{a}-\tilde{o}$], / $\tilde{o}$ / : [$\tilde{o}$]

13) Nève de Mévergnie(1984:214)는 낫설은 단어와 고유명사까지 포함하여 / $\tilde{e}$ / : / $\tilde{œ}$ / 최소대립쌍을 작성했다. Carton(1974)에 의하면 / $\tilde{œ}$ /은 통계상 프랑스어 음소 전체의 0.5%밖에 되지 않는다.

이와 같은 방식으로 42명의 대상자들을 분석한 결과, 4개의 비모음 모두 다양한 변이음들로 실현됨을 알 수 있다. 아래의 [표6]에서 보듯이 조사대상자들이 /œ/에 많은 문제를 드러냄으로써 이 음소의 심각성을 절감하게 한다.

[표6] 전체 조사자들의 음성적 실현 분포

N°	d'inf	/œ̃/	/ẽ/	/ã/	/õ/
13	*(4); [œ̃-ẽ](2); [œ̃-ẽ]/[ẽ](7)		[ẽ]	[ã]	[õ]
17	*(3);[œ̃]/[œ̃-ẽ](1); [œ̃-ẽ] (3); [œ̃-ẽ]/[ẽ](9); [ẽ](1)		[ẽ]	[ã]/[ã-õ]	[õ]
4	[œ̃-ẽ](3); [œ̃-ẽ]/[ẽ](1)		[ẽ]	[ã-õ]	[õ]
2	*		[œ̃-ẽ]/[ẽ]	[ã]	[õ]
3	*(1);[œ̃-ẽ](1); [œ̃]/[œ̃-ẽ]/[ẽ](1)		[œ̃-ẽ]/[ẽ]	[ã]/[ã-õ]	[õ]
1	*		[œ̃-ẽ]/[ẽ]	[ã-õ]	[õ]
1	[œ̃]/[œ̃-ẽ]		[œ̃-ẽ]/[ẽ][ẽ-ã]	[ã]/[ã-õ]	[õ]
1	*		[ẽ]/[ã]	[ã]/[ã-õ]	[õ]
* : 10 이하 occurrences					
() : /œ̃/에서 문제를 보인 조사자 수					

그러나 /œ/뿐 아니라 다른 세 개의 비모음에도 변화가 있음을 감지할 수 있는데 이는 결국 프랑스 비모음의 전체적인 연결고리에 변화가 있음을 암시하고 있는 것이다. 따라서 우리는 다음과 같이 출현 빈도가 가장 높은 순서로 비모음의 변화를 살펴보고자 한다.

먼저, Hansen(2001)이 파리지역 화자를 중심으로 살펴 본 /ɑ/에서 음소의 표준 실현인 [ɑ]은 계속 감소 추세이고, 원순 폐쇄변이음variante arrondie et fermée인 [ɑ-ɔ]이 상승세를 타고 있다. 두 변이음 간의 변화가 인지하기 어렵지만 분명 드러나고 있고, 연령이 낮을수록 더 높은 수치(37%에서 47%)이며 사회문화적으로 혜택을 받지 못한 젊은이에게서는

55%에 이르는 것으로 나타났다는 것이다. 이것은 연령에 의한 변이형의 빈도가 차이가 있음을 잘 보여주는 것이다. 그러나 [ɔ]의 실현은 매우 낮으므로 /ɑ/과 /ɔ/의 대립은 당장은 위협받지 않는다.

둘째로 출현 빈도가 높은 비모음 /ɔ/을 살펴보자. Hansen(2001)에서 보면 /ɔ/은 놀라울 정도로 안정을 보인다. 표준발음 [ɔ]은 75%까지 실현하고 기폭의 변동 역시 적다. 음소 /ɑ/의 접근으로 피신했음소로 보이지 않는다. 단지 원순 폐쇄변이음 [ɔ̃]이 존재하고 [ɔ̃]에 가까운 두 번째 변이음(16%)이라는 사실도 부정할 수 없다.

셋째 /ɛ/의 표준 발음인 [ɛ]은 아주 어린 화자에게서 64%로 떨어진다. [œ]에 가까운 [œ̃-ɛ̃] 변이음은 낮지만 안전한 추세를 보이지만 [ɔ̃]에 가까운 변이음[ɛ̃-ɔ̃]은 젊은 화자층에서 상승세를 타고 있다(17%). 이것은 아직까지 체계적인 분석은 아니지만 /ɛ/이 [ɔ̃]으로 변화하고 있다는 것을 잘 보여주고 있다. Fónagy(1989)가 지적한 것처럼 /œ/이 /ɛ/으로 흡수가 된다고 간주하는 것보다 /ɛ/이 [ɔ̃]에 가까워지고 있음을 잘 보여주고 있다.

넷째로 가장 문제의 비모음인 /œ/을 살펴보자. 가장 다양한 변이음 변화를 보인 것이 바로 /œ/이다. Hansen(2001)의 조사자 중 한 남성은 29번의 /œ/발음 중에, [œ]은 3번, [œ̃-ɛ̃]은 무려 23번, [ɛ]은 2번, [ɛ̃-ɔ̃]도 1번, 네 종류의 변이음을 발음하고 있다. [표5]의 전체에 대한 분석과 비교하면 다른 대상자들은 평균적으로 [ɛ]발음의 사용빈도 또한 높는데 반해, [œ̃-ɛ̃]을 많이 사용한다. 또한 세대별로 본 /œ/실현에서 변이음의 실현 분포는 매우 다양한 것으로 드러났다. 먼저 가장 혼동되고 거의 빈번할 것으로 예상되는 [ɛ]은 노년층(20%), 청년층(10%)에 중년층(50%)에서 높게 실현되고 있다. 또한 43세 남성의 경우처럼 가장 높은 실현을 보인 [œ̃-ɛ̃]은 반대로 노년층과 청년층에서는 50%를 유지한 반면 중년층에서 20%에 머문다. 위의 분석 결과에서 보듯이 /œ/은 분명 쇠퇴의 길에 놓여 있다. 물론 모든 변이음들은 세대별, 개인별에 따라 차이를 보일 수 있지만 북부 프랑스어 지역의 /œ/은 소멸중이며 일반적으로 알려진 [ɛ]보다는 [œ̃-ɛ̃]으로 실현된다는 것을 알 수 있다. 또한 모든 조사자들에게

나타나는 공통점은 비모음 모두 변이음 종류도 많고 다양한 변이음으로 중복된다는 사실 또한 주목할 만하다. 또한 변이음은 음절과 악센트에 따라 출현 빈도가 다르다는 결과도 나왔다¹⁴⁾.

다시 말해 북부프랑스어에서 /œ/은 거의 소멸 단계에 있고, 세 개의 비모음 /ɑ/, /ɔ/, /ø/ 모두 각 해당하는 변이음으로 조금씩 이동되고 있음을 알 수 있다.

3.2. 남부 프랑스어

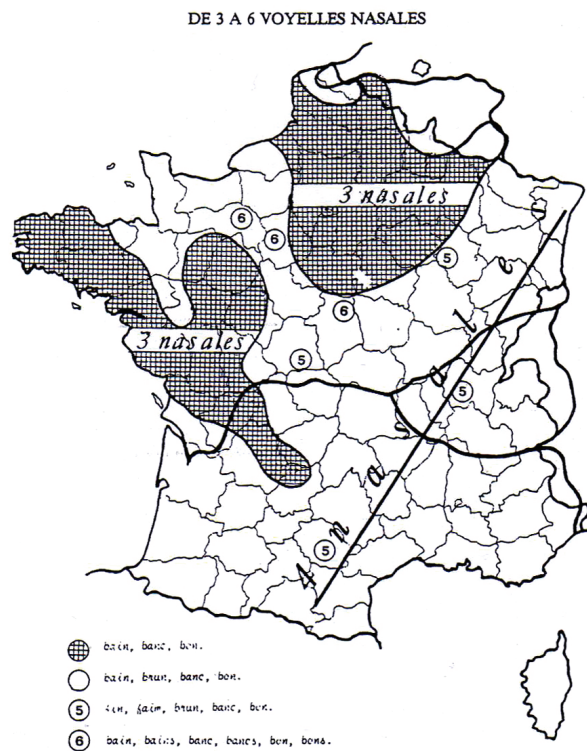
프랑스 남부지역의 발음은 북부지역인 파리 프랑스어와는 다른 양상을 보인다. 흔히 사투리라고 인식 받을 위험이 있고 표준 프랑스어와는 거리가 멀다고 느껴질 수 있지만 우리와 같은 FLE학습자들에게 오히려 규범적인 발음으로 학습에 도움을 줄 때도 있다. 한 예가 북부 프랑스어의 상당수 젊은 화자들도 옮겨가고 있는 중간모음voyelles moyennes (/e/ : /ɛ/, /o/ : /ɔ/, /ø/ : /œ/)의 대립으로 남부지역에선 중간모음들이 위치의 규칙Loi de position을 따르고 있어 교육적 효과를 거둘 수 있을 것이라는 것이다¹⁵⁾. 게다가 비모음의 분포역시 프랑스 남부와 북부에 차이가 있는데 결론부터 말하자면 북부지역에 비모음이 3개로 줄어드는 반면 남부지역의 비모음은 오히려 4개로 유지되고 있다는 점이다. 다시 말해서 여러 요인으로 인해 /œ/이 북부지역인 파리프랑스어에서 거의 소멸되어 /ɛ/과 혼동되어 사용되는 반면 남부지역에선 /œ/이 그대로 유지되고 있다는 것이다. Walter(1988)에 조사에 따르면 여기에 덧붙여 4개의

14) 음절과 악센트에 따른 변이음 빈도수

Position	Inaccentué	Accentué	Syll. initiale	Syll. finale
/ɛ/:[ɛ-ɑ]	11% 86/772	18% 78/427	8% 26/337	14% 32/228
/ɑ/:[ɑ-ɔ]	40% 742/1866	53% 597/1122	41% 256/619	53% 520/997
/ɔ/:[ɔ]	6% 81/1304	17% 157/931	11% 17/148	22% 92/409

15) 중간모음과 위치의규칙은 줄고 박은미(2011) 『현대 프랑스어 모음체계 고찰-중간모음의 변이와 구조』 프랑스어문교육 36집 2011.2 참조바람.

비모음과 *cinq*의 *in*을 구별하는 화자들도 있어 5개의 비모음 음소를 지닌 화자도 있으며, *vin* vs *vingt*, *faim* vs *fin*을 구별하는 화자들도 있다는 것이다. 심지어 Langue d'oïl의 Orne에서 한 화자는 *vent* vs *avant*의 비모음도 전자는 짧게, 후자는 길게 하여 구별하여 6개의 비모음을 발음하는 경우도 조사되었다. 그래서 Walter (1988)은 /œ/이 남부 지역엔 여전히 지켜지고 있고, 비모음의 개수도 지역에 따라 구별되는 다음과 같은 비모음 그래프를 보여준다.



Tous les usagers du français ne distinguent pas le même nombre de voyelles nasales : 3 voyelles (*bain, banc, bon*), 4 voyelles (les trois précédentes, auxquelles s'ajoute celle de *brun*), mais on peut aussi trouver des personnes qui en distinguent 5, ou même 6.

[그림1] 비모음 분포(Walter 1988 : 176)

또한 Violin-Wigent(2006, 2009)이 Provence-Alpes-côte-d'Azur거주민을 대상으로 한 조사에 따르면 Hansen(2001)의 파리지역 비모음의 조사와 상당히 다른 양상을 보인다. 70세 이상은 /œ/를 70%이상 유지하고 38.5세 이하는 8%로 유지됨으로써 Walter(1988)는 /œ/의 유지 요인으로 나이를 꼽고 있다. Carton(1974)은 /œ/과 /ɛ/ 구별이 인지하는데 가장 어렵고 최소대립쌍도 적으며 두 비모음의 대립은 단지 원순arodie에 있으므로 소멸된다고 했지만 이들 연구와는 대조적으로 남부지역에서 /œ/은 [ɛ]이나 [ɛ̃-ɛi]으로 실현되기보다 오히려 [ɔ]으로 실현되는 결과를 보여주고 있다.

Violin-Wigent(2006, 2009)은 남녀 각 6명씩 12명을 20세 미만그룹(16-20세), 21세에서 55세그룹, 55세 이상그룹의 세 그룹으로 연령층을 구별하였다. 부정관사 *un*이 [œ]과 [ɔ] 둘 중 어떤 변이음으로 실현되는가에 초점을 두었다. 물론 여기서 /œ/이 들어가는 다른 단어들을 고려하지 않은 것은, 아주 제한적인 관점이지만 /œ/의 초기 상태의 쇠퇴가 *un*에서 시작되는 점을 고려하면 설득력은 있다.¹⁶⁾ 이는 4장에서 우리의 FLE학습자들을 대상으로 한 설문조사에서도 비슷한 결과를 보여준다. Violin-Wigent (2009)의 남부지역의 조사대상자들이 발음한 변이음은 [œ]은 60.2%, [ɔ]은 39.8%로 실현되었고, Hansen(2001)의 북부지역 조사대상자들이 발음한 변이음은 [œ] 8.6%, [œ̃-ɛ̃] 54%, [ɛ̃] 33.9%으로 [ɔ]이 전혀 실현되지 않은 결과로 두 지역간에 상당히 차이가 있음이 드러났다. 남부지역에서 [œ̃]실현 빈도가 상당히 높음으로 4개의 비모음이 유지되는 이유를 가늠할 수 있다. 또 재미있는 사실은 연령층에 따른 변이음 빈도수인데, 55세 이상은 [œ̃], 20세 이하 그룹은 [ɔ]을 택하고 있으며 중간연령층은 실제로 북부지역의 변이음을 알고 있으면서도 [ɔ]을 더 선호하는 흥미로운 결과를 보여주고 있다. 남부 프랑스어에서는 북부 프랑스어에서 모음의 간소화, 즉 쇠퇴의 기로에 있는 /œ/이 오히려

16) Nève de Mévergnis(1984)의 의하면 /œ/의 쇠퇴는 *un*에서 시작하여 강세음절앞에 /œ/이 오는 *lundi*에서 강세 위치의 /œ/이 오는 *chacun*으로 점차적으로 확산된다.

새로운 변이음으로 출현되고 다른 비모음들로 더 뚜렷하게 구별한다는 점을 살펴보았다.

3.3. 퀘벡 프랑스어

표준 프랑스어 격인 북부지역과 남부지역에서 비모음의 변이형을 살펴 보았다. 다음으로 캐나다의 프랑스어인 퀘벡 프랑스어의 비모음을 살펴 보자. Martin et al(2001)은 2000년 퀘벡 라발Laval대학교 40명을 대상으로 프랑스어 비모음 4개가 포함되어 있는 단어들을 추출하여 분석하였다. 이들은 바깥로레아에 등록된 여학생, 남학생 각 20명으로 자료군은 각 비모음이 24개씩 들어가는 다른 단어 96개를 포함시켜 분석하였다. 물론 이 분석은 일상적인 대화 내에서 자연스런 비모음의 생성을 아니지만 각 단어들을 의식적으로 읽게 하고 높은 목소리로 읽는 것은 피하면서 가능한 가장 자연스럽게 발음하도록 유도하였다. 또한 비모음의 대립 기능적 효과, 화자의 태도와 행동 간의 관계, 인지된 현상의 변이형 분석, 4개의 비모음의 음향적 연구를 밝히고자 했다.

[표7]비모음의 빈도(음소 총수 30739 / 비모음 총수 2710)

	/ɛ̃/	/œ̃/	/ɑ̃/	/ɔ̃/
비모음수	529	227	1439	515
전체 음소별				
비모음 %	1.7%	0.7%	4.7%	1.7%
비모음별				
비모음 %	19.5%	8.4%	53.1%	19.0%

위의 [표7] 자료를 보면 전체 음소에 비해 비모음은 10%에 미치지 않는 비율이며 /ɑ̃/이 가장 많이 출현하였고(53%) /œ̃/이 가장 적은 빈도수(8.4%)를 보였다. 이 모음을 지닌 단어 수가 제한적인 것에서 기인하지

만 북부 프랑스어와 비교하면 낮은 빈도임에도 불구하고 퀘벡 프랑스어에서는 분명히 /œ/이 실현되고 있다. Martin et al(2001)에 의하면 퀘벡 프랑스어에서 /œ/은 [œ]으로 실현되고 있는 반면, /ɑ̃/이 [æ]으로, /ɛ/은 [ɛ]으로 약간 폐쇄된 변이음으로 실현되는 결과가 나왔다¹⁷⁾. 또한 퀘벡에서 비모음의 또 다른 특징은 전설화antériorisation이다. 위의 자료에서 /ɑ̃/의 출현 빈도 중에 546개, 즉 49%가 [æ]으로 실현되는 것으로 조사되었다.

결론적으로 퀘벡 프랑스어의 비모음은 네 가지 모두 실현된다. 앞서 언급했듯이 위의 조사자료가 40명의 Laval대학생들, 즉 다양한 사회계층도 아니며 설문조사자료를 가급적 자연스럽게 읽도록 하였지만 일상대화가 아닌 점을 고려하면 비교 대상으로 적절하지 못할 수 있다. 그러나 프랑스 북부지역과 더불어 퀘벡 프랑스어 비모음도 변화하고 있다는 사실은 부정할 수 없다.

4. 비모음의 변이현상과 교육적 규범

이제까지의 연구 결과에 따르면 프랑스어 비모음은 프랑스북부 파리지역, 남부지역, 퀘벡지역 모두 각 각의 변이음을 가지며 변화중이다.

17) 단어에 따른 모음의 폐쇄 비율(Martin 2001 : 60)

100	dinde	25	un	5	lundi
100	peinture	23	défunt	3	camp
98	cinq	15	vingt et un	3	temps
94	bain	13	juin	1	tente
93	raisin	10	humble	0	lentement
88	magasin	8	brun	0	orange

* 앞의 숫자는 각 단어의 모음이 폐쇄되는 비율로 정도에 따라 기술 : 폐쇄되는 정도도 단어에 따라 비율이 다른데 *dinde*, *peinture*의 /ɛ/은 거의 폐쇄음 [ɛ]으로 실현되며, /ɛ/의 폐쇄비율은 85%이상이다. 반면, /ɑ̃/이 [æ]으로 폐쇄되는 비율은 가장 저조하다.

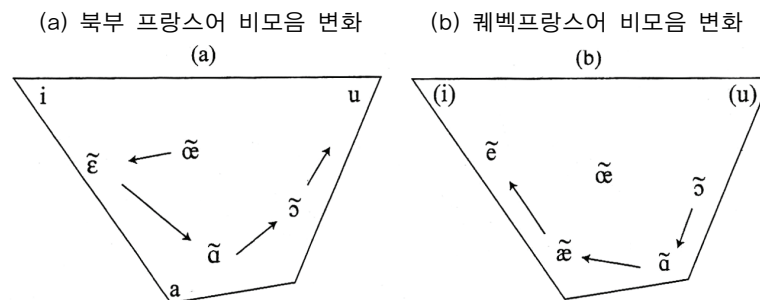
Hansen(2001)은 파리지역에선 /œ/이 거의 사라지고 점차적으로 [ɛ]으로 나아가지만 아직은 변이음[œ-ɛ]에 머무르고 있는 점으로 보아 변이음[œ]이 가지는 사회언어학적 가치를 간과할 수 없다고 주장한다. 즉 /œ/의 /ɛ/과 /œ/의 혼란의 시작은 낮은 사회계층일수록 /œ/의 빈도가 낮았으며 높은 수준의 언어에서 점차적으로 변이음으로 사용되고 있다. Nève de Mévergnies(1984)은 사회계층 저명인사 127명의 발음에서 비모음 /œ/이 언어수준에 따라 달리 실현되는 결과를 보여주었다¹⁸⁾. 또한 /ɑ/의 변이음 중에서도 [ɑ-ɔ]변이음이 상승세를 나타내고 있는데, 젊은층 특히 사회적인 혜택을 받지 못한 젊은층이 선호하는 변이음이다. /ɑ/는 구강모음 중에 가장 저모음으로 비음화가 힘든 음소이다. 아직 /ɔ/에 이르지 못했지만 /ɑ/이 /ɔ/으로 가는 이유는 전자보다 혀의 위치가 높기 때문이라고 볼 수 있다. 결국 표준 발음조음점의 위치에서 크게 변화를 주지 않으면서 발음이 용이한 조음점으로 이동하는 것이다. /œ/이 발음 용이한 /ɛ/으로 이동하는 것처럼 /ɑ/도 사회언어학적 변이형을 재현하는 것이다.

프랑스어 비모음은 변화하고 있는 중인가? 표준 발음을 따르려면 남부 지역의 프랑스어보다 파리지역의 발음에 초점을 두어야 할 것이다. 이미 살펴본 바 파리지역에서 /ɛ/, /œ/의 구별은 거의 사라지고 다른 비모음들도 변화하는 상황을 고려하면 프랑스어 비모음 체계의 변화는 [그림2a]로 나타낼 수 있다. 또한 파리지역에서 /ɑ/은 연령이 낮을수록 사회문화적으로 혜택을 받지 못한 젊은이에게서 [ɑ-ɔ]으로 이동 중이다. /ɛ/도 젊은층에서 [œ]에 가까운[œ-ɛ]변이음보다 [ɛ]에 가까운 변이음[ɛ-œ]을 더 실현한다. 변화의 흐름을 고려하면 시계 반대 방향으로 모음의 조음이 조

18) 저명인사 127명의 /œ/변이음 실현 빈도

[œ]	[œ-ɛ]	[ɛ]	직업군
38	33	29	chanteurs, artistes
50	31.3	18.7	acteurs théâtre et cinéma
56.6	13.4	30	hommes politiques et syndicaux
57.1	14.4	28.5	hommes publics divers

금씩 이동한다는 것이다.



[그림2] 비모음의 변이흐름 (Fagyal et al 2006 : 34)

이에 반해 퀘베프랑스어에서의 흐름은 변화가 진행 중임은 분명하지만 [그림2b]에서 보듯이 시계방향으로 조금씩 이동 중이다. 프랑스남부와 북부지역, 퀘베프랑스어에서 비모음은 조금씩 변화 중이다. 각 지역의 변화의 요인이나 변이음은 다르지만, 공통적으로 비모음의 변화는 역사적 배경과 더불어 연령, 사회계층과 같은 사회언어학적 요인에 따른 변이음의 실현 결과라고 할 수 있다.

Durand, Laks et Lyche(2002)의 연구나 PFC(Phonologie du Français contemporain)의 Durand(2004)의 연구 조사가 사회-음운론적 관점에서 중심을 이루고 있지만 사회-문체적 요인 또한 관심 대상이 되어야 한다는 것을 잘 입증하고 있는 것이다.

Hansen(2001)의 파리지역 비모음의 변화 연구나 Violin-Wigent (2009)의 남프랑스 지역의 비모음에서도 변이형은 표지기능을 한다. 이 기능은 사회 문체적 요인에 민감한, 즉 연령, 사회계층, 격식의 정도에 따라 변화의 폭이 크다. 본 연구는 위의 조사방법과는 다르지만 선행 연구의 활용으로 우리의 FLE학습자 학생들을 대상으로 비모음에 대한 설문을 조사하였다¹⁹⁾. 먼저 FLE학습자들의 학년과 DELF수준에 상관없이 비모음의

19) 본 조사는 비모음이 하나 혹은 두 개 들어 있는 단어, 비모음 4개가 다 포함되어 있는

청취구별과 발음을 구분하여 조사하였다. 비모음 단어 듣기 22개와 발음 20개를 실시하였고, 비모음 4개가 들어 있는 명사구(*un grand pain rond, un bon vin blanc*)를 발음하도록 하였다. 실험은 2회에 걸쳐 진행되었다. 첫 번째 실험은 사전에 어떠한 설명 없이 진행되었고, 두 번째 실험은 얼마간의 간격을 두고 비모음 변이현상을 설명한 후 실시하였다. 일상적인 대화의 비모음의 생성은 아니지만 의식적으로 읽게 하고 자연스럽게 발음하도록 유도하였다.

명사구를 발음한 결과 *un* 부정관사를 6명(1학년 1명, 2학년 2명, 3-4학년 3명)을 제외한 대부분의 학생들이 [ɥ]으로 발음하는 결과를 보여 주었다. 학생들 역시 의식하지 못하고 [ɥ]을 실현했고 비모음을 4개 동시에 발음할 경우 /œ/을 정확하게 구별하지 못하고 있었다. 이는 우리의 FLE 학습자들이 다른 비모음보다 /œ/을 가장 발음하기 어려워한다는 것을 보여주고 있다. 그러나 의식적인 연습을 한 후, 두 번째 실시한 조사에서는 /œ/발음을 하려고 노력하였다. 이에 반해 *brun, aucun, parfum*에서의 /œ/은 부정관사 *un/œ/*보다 훨씬 잘 지켜지고 있었다. 청취조사에서도 /ɔ/과 /ɑ/보다 /œ/ : /ɛ/구별에서 더 어려움을 보였다. 재미있는 결과는 후자의 발음에 혼동이 일어날 때면 비모음 /œ/출현이 /ɛ/보다 훨씬 적은 빈도수²⁰⁾임에도 불구하고 /œ/일 것이라고 선택하는 경우가 많았다. 그만큼 FLE학습자에게 /œ/은 발음하기도 힘들지만 듣기에도 익숙하지 않다는 것을 입증해준다. 그리고 조사대상자들이 발음, 청취 면에서 가장 잘 구별하는 비모음은 /ɔ/(80%)이었고 /ɑ/과 /ɛ/에서는 오류를 범하는 경우가 많았는데 이는 두 비모음의 조음점이 가깝기 때문에 북부 프랑스어에서 변화하는 결과를 입증해 주는 듯하다. 일반적으로 학년, DELF수준에 따라 식별력 차이를 보였으나 프랑스어에 대한 애착과 동기여부가

명사구 2개만을 실험대상에 포함했음을 밝혀 둔다. 각주 4)를 참조.

20) /ɔ/ : le ton, une onde, fondu, onduler, longue, la montagne(6)

/ɑ/ : une dent, du vent, entrer, une centaine,, tendre, dedans(6)

/œ/ : brun, aucun, ce lundi, parfum(4)

/ɛ/ : du vin, le timbre, au moins, le médecin,, inscrit, craindre(6)

더 작용하는 사례도 나왔다. 프랑스어를 6개월 정도 학습한 1학년 여학생, 남학생은 각 1명은 학습시간이 적음에도 불구하고 듣기와 발음에서 정확성을 보여주었다. 비모음의 변이현상을 설명한 후 실시한 두 번째 조사에서는 이전보다 비모음 식별에 좀 더 자신감을 보였고, 실제 구별 능력도 향상되었다.

[표8] 비모음 발음, 청취 식별 : 45명, ()는 전체횟수

		/ǣ/	/ɔ̃/	/ɛ̃/	/œ̃/
1차	청취	219(270)	232(270)	135(270)	85(180)
	발음	165(225)	197(225)	157(225)	124(225)
2차	청취	230(270)	245(270)	164(270)	124(180)
	발음	193(225)	205(225)	186(225)	176(225)

이 조사는 실제 프랑스 원어민과의 대화에서 발췌한 것이 아니라 학생들의 비모음의 식별만을 위한 조사이므로 결과의 한계가 있음을 인정하며 차후에 좀 더 면밀한 분석이 요구된다.

5. 결론

프랑스어를 처음 접하는 FLE학습자들에게 다음과 같은 프랑스어 발음 교육은 상당히 당혹감을 느끼게 한다. 두 개의 음색을 가진 모음의 대립 (/e/ : /ɛ/, /o/ : /ɔ/, /ø/ : /œ/, /a/ : /ɑ/)의 구별, 소리 나지 않는 끝자음이 모음으로 시작하는 단어와 연결되어 일어나는 연음liaison이 필수적인 경우와 임의적인 경우를 어떻게 구별하는가. 이러한 음운현상들 모두 사회언어학적 변이형과 밀접한 관계를 맺고 있는 것들이다. 여기에 비모음의 특성과 현재 변화상황도 결코 간단하지는 않다. 그래서 프랑스어 비모음에 관한 연구는 음성을 연구하는 언어학자이면 한번쯤 관심을

갖게 되는 대상이고, 그 연구량도 다른 언어의 비모음연구를 모두 합친 것보다 훨씬 많다. 일반적으로 표준프랑스어는 FLE 학습자들이 가장 먼저 접하게 되고 교육적 규범으로 학습하게 되는 형식이다. 다시 말해서 파리식으로 프랑스어를 발음하게 되면 사투리로 오해받을 확률도 적으며 비난받지도 않을 것이다.

따라서 비모음의 변화 역시 파리식을 따르자면 /œ/은 이미 오래전부터 쇠퇴하고 있다. Nève de Mévergnies(1984)나 Hansen(2001)의 연구 결과에서도 볼 수 있듯이 서민층이나 파리지역 젊은이들이 /œ/을 [ɔ]으로 발음한다, 이는 사회언어학적 영향으로 서민층이나 젊은이들에게는 /œ/이 소멸되지만, 높은 계층의 고급스런 언어에서는 /œ/이 그대로 유지되고 있다는 점도 주지시켜야 한다. Carton(1974)이 지적한 것처럼 /œ/과 /ɛ/구별이 가장 어려운 이유는 구강모음이 비음이 되면서 중설모음으로 인지하기 때문에 두 모음의 변별자질인 원순성을 알아차리기 어렵다는 것이다. 그러나 연령층이 높은 계층은 격식체 언어수준 *langue soutenue*를 사용하려는 의도로 /œ/으로 발음하는 것으로 보아 자신들의 언어수준을 높이려는 사회언어학적 변이형임을 인식시켜야 할 것이다. 또한 /œ/이 거의 대부분 부정관사 *un*에서 출현하고, 부정관사는 강세를 받지 않는 위치에 놓이므로 쇠퇴하는 음성적 요인임에 틀림없다.

표준 혹은 파리식의 발음을 배우면 비모음이 3개로 훨씬 간단하게 보일수도 있다. 또한 많은 프랑스인들이 /œ/을 쓰지 않는다고 해서 /ɛ/과의 구별을 학습하는 것이 시간낭비처럼 보일 수도 있지만 격식을 차린 상태에서 의도적으로 재현하는 /œ/을 이해할 수 있어야만 사회언어학적 능력을 지녔다고 볼 수 있다. 게다가 앞서 *un/in*의 혼동은 오히려 중의적인 문장을 야기할 수 있으며, 앞서 살펴 본 다른 세모음의 변화역시 /œ/의 쇠퇴보다 더 큰 문제를 일으킬 수 있다. 그렇다면 남부 프랑스어에서 조음하기 어려운 /œ/대신 [ɔ]을 사용하는 것은 새로운 사회언어학적 현상으로 우리의 교육현장에서 도입을 시도해 볼만하다. 구강모음 /ə/는 /œ/보다 조음이 훨씬 편하므로 [ɔ]역시 /œ/보다 조음이 쉬울 수 있다.

또한 본고가 조사한 비모음 설문에서 학생들이 부정관사 un은 [ɔ̃]으로 실현하고 parfum, lundi와 같은 단어는 힘들지만 /œ/으로 발음하려고 노력한다는 것으로 드러났다. 나머지 세 모음에서 /ɑ̃/과 /ɔ̃/은 청취나 발음에서 구별하는 빈도가 높으나 /ɛ̃/역시 /œ̃/만큼 식별 어려움을 겪는 것으로 조사되었다. 따라서 비모음의 변화 사이클을 잘 주시하고 혼동을 야기할 수 있는 문맥에서 오류를 적게 범하도록 지도해야 할 것이다.

참고문헌

- Ayres-Bennett, W. *A History of the French Language Through Texts*.
Londres : Routledge, 1996
- Battye, A., M-A. Hintze et P. Rowleft. *The French Language Today*.
Routledge, 2000
- Carduner, S. et M. P. Hagiwara *D'accord*. John Wiley & Sons, 1982.
- Carton, F. *Introduction à la phonétique du français*. Bordas, 1974
- Dansereau, D. M. *Savoir Dire*. D. C. Heath & Company, 1990.
- Durand, J. et Chantal Lythe 《Structure et variation dans quelques systèmes
vocaliques du français : l'enquête Phonologie du français
contemporain(PFC)》 dans A. Coveney & C. Sanders (eds) *Variation
et francophonie*. Paris : Harmattan, 2004, pp.217-240.
- Eggs, E., & Isabelle Mordelet, *Phonétique et phonologie du français*,
Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1990
- Fagyal, Z., Kibbie, D. et Jenkins, F. *French : A Linguistic Introduction*,
Cambridge University Press, 2006. Les
- Fónagy, I. 《Le français change de visage》, *Revue Romane*, Bind 24, (1982)2
- Hansen, A. B. 《Les changements actuels des voyelles nasales du
français Parisien : confusions ou changement en chaîne?》,
La linguistique 37 : 2, 2001, pp.33-48.
- Léon, Pierre R., *Précis de phonostylistique. Parole et Expressité*, Paris,
Nathan, 1993
- Lomheim, F-G., & Chantal Lyche, *Phonétique et phonologie du
français. Une introduction*, Oslo, Universitetsforlaget, 1991.
- Martin, P. Anne-Marie Beaudoin-Bégin et al. 《Les voyelles nasales

- en français du Québec》, *La linguistique* 37 : 2, 2001, pp. 49-70
- Mettas, O. Les réalisations vacaliques d'un sociolecte parisien, Travaux de l'institut de phonétique de Strasbourg, vol 5, 1973, pp.1-11.
- Maddieson(1984:251) *Patterns of Sounds*, Cambridge: Cambridge University Press
- Nève de Mévergnies, F-X. 《Auquin doute : un parfum brun s'en va La disparition du phonème /œ̃/ en français contemporain》, *Le Français moderne* 52, 1984, pp. 198-219.
- Péretz-Juillard, C. 《Les voyelles orales à Paris dans la dynamique des âges de la société》, thèse de III^e cycle, Université de Paris V, 1977, (cité dans Hansen 2001),
- Posner, R. *Linguistic Change in French*. Oxford : Clarendon Press. 1997
- Sampson, R. *Nasal vowel evolution in Romance*. Oxford. Oxford University Press. 1999.
- Sampson, R. 《Liaison, nasal vowels and productivity》, *French Language Studies* 11, 2001, pp. 241-258
- Valdman, A. *Introduction to French Phonology and Morphology*, Newbury house Publishers. Inc, Messachusetts, 1976.
- Valdman, A. *Bien Entendu : Introduction à la prononciation Française*, Prentice-Hall, 1993.
- Violon-Wigent, A. 《Encore ‘un’ : variation dans la prononciation de ‘un’ dans le sud-est de la France 》 *French Language Studies* 19, 2009, pp.117-134.
- Walter, H. *Enquête Phonologique et variété régional du français*, Paris : PUF, 1982
- Walter, H. *Le français dans tous les sens*. Paris : Robert Raffont, 1988
- Walter, H. Variété actuelles des voyelles nasales du français, *Communication et Cognition*, 1994, 27, 1/2, pp.223-236

〈Résumé〉

Le système vocalique du français contemporain(II)

- Variation des voyelles nasales -

PARK Eun-Mee

Le français compte quatre voyelles nasales. Depuis de nombreuses années, le système des voyelles nasales du français standard se présente avec trois voyelles dans plusieurs manuels de phonétique récents : une antérieure /ẽ/, deux postérieures /õ/, /ũ/. On attribue la tendance à la confusion de la quatrième voyelle /œ̃/ avec /ẽ/ depuis longtemps dans le français parisien. La plupart des Français ne font plus la différence entre /œ̃/ et /ẽ/. On trouve aussi un changement des trois autres voyelles : /ẽ/ de [ã], /ũ/ de [õ] et /õ/ devenir surfermé et surarrondie [õ̃]. Nous voudrions examiner les changements actuels des voyelles nasales du français : en français standard et méridional, en français du Québec.

D'abord, nous présenterons des hypothèses concernant /ẽ/, /õ/ et /ũ/ dans le français parisien : l'ouverture systématique de /ẽ/, la postériosation de /ũ/. Puis, avec les études précédentes, nous ferons une analyse des voyelles nasales en français du Québec : l'antériorisation de /ũ/ et la fermeture de /ẽ/.

Certains linguistes pensent qu'il y a une rotation, un changement en chaîne dans le système des voyelles nasales. La rareté relative du

phonème /œ/ par rapport aux autres voyelles nasales cause son déclin et sa disparition. Pourtant, dans de nombreuses régions de la France, surtout dans tout le Midi, les locuteurs généralement différencient les voyelles nasales /œ/ et /ɛ/. Ils ont les quatre voyelles nasales /ɛ/, /ɔ/, /ɑ/ et /œ/ ; phonème /œ/ coexiste avec une variante [ə].

En guise de conclusion, nous voudrions insister sur la nécessité de pratiquer une analyse multidimensionnelle lorsque l'on aborde les matériaux linguistiques. Il est utile de découvrir des points de vue divers ainsi que des techniques variées pour mieux cerner la réalité linguistique.

주 제 어 : 비모음(voyelle nasale), 사회언어학적 변이형(variante sociolinguistique), 파리프랑스어(français parisien), 퀘베크프랑스어(français du Québec), 남부프랑스어(français méridional)

투 고 일 : 2012. 9. 25

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

데스노스의 『알 수 없는 여인에게
À la mystérieuse』 읽기
- 시간의 붕괴와 새로운 경계 위의 시 -

신 화 인
(고려대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|--------------------|----------------|
| 1. 서론 | 2.2. 잠에 대한 집착 |
| 2. 본론 | 2.3. 죽음에 대한 취향 |
| 2.1. 사랑의 고통에 대한 입장 | 3. 결론 |

1. 서론

초현실주의 그룹을 형성한 브르통의 초대로 최면술 회합에 참가한 데스노스는 최면 혹은 잠의 상태에서 이야기를 서술하는 뛰어난 재능을 발휘한 시인으로 평가받고 있다.¹⁾ 특히 심리적 자동 기술에 있어서 이 시인의 고도의 집중력과 시적 재능을 찬양한 바 있는 브르통은 『초현실주

1) 모리스 나도 Maurice Nadeau는 『초현실주의의 역사 *Histoire du surréalisme*』 제2부 1장 “잠의 시대(L'époque des sommeils)”에서 초현실주의자들의 최면과 잠의 상태에서 이야기를 서술하는 실험들을 설명하고 있다. 데스노스의 활약상은 앙드레 브르통의 『초현실주의 선언』, 『나자 *Nadja*』, 루이 아라공의 『꿈의 파동 *Une vague du rêve*』, 르네 크르벨 René Crevel의 『잠의 시대 *La période des sommeils*』 등에서도 확인할 수 있다.

의 선언 *Manifeste du surréalisme*』(1924)에서 “초현실주의적 진실에 가장 가깝게 접근해 있으며, 아직 출간되지 않는 저서와 우리가 함께 참가했던 수많은 실험을 통해서, 내가 초현실주의에 붙였던 희망의 정당성을 고스란히 입증하고 더 많은 것을 기대하도록 나를 촉구”²⁾한 이 시인이 초현실주의 그룹 안에서 지닌 중요성을 강조하기도 했다. 그러나 초현실주의자들의 신임을 한 몸에 받던 1926년경의 데스노스는 그룹 외부에서 기자 활동을 시작함으로써 브르통과의 되돌릴 수 없는 갈등을 경험하게 되고 후에 초현실주의 그룹에서 제명되는 운명을 겪기도 한다.

그는 초현실주의 실험들에 참여하기 시작하며 소위 잠의 연작들로 인정받는 작품들 『꿈 *Rêve*』(1922), 『로즈 셀라비 *Rose sélavy*』(1922), 『애도에 애도를 *Deuil pour deuil*』(1924), 『알 수 없는 여인에게 *A la mystérieuse*』(1926), 『암흑 *Les Ténèbres*』(1927), 『자유 아니면 사랑을 ! *La Liberté ou L'amour !*』(1927), 『유령 일기 *Journal d'une apparition*』(1927)³⁾ 등을 꾸준히 발표했다. 그가 초현실주의 그룹에서 멀어진 것은 브르통과의 갈등 때문이지 초현실주의 정신을 부정한 것은 아니었다. 주체를 해방시킬 수 있는 일종의 최면 상태 혹은 잠의 상태에서 쏟아지는 말의 힘을 경험한 시인은 초현실주의 실험들에서 시의 영감을 얻고 그로부터 시의 힘을 발견하며 이러한 잠의 연작들을 집필한 것이라고 볼 수 있다. 이 중에서 우리는 『알 수 없는 여인에게』(1926)에 관심을 갖고자 한다. 시인은 이 작품을 『초현실주의 혁명 *La Révolution surréaliste*』(1926) 제 7호에 처음으로 발표하였고, 시인의 첫 번째 시집 『육체도 가진 것도 *Corps et biens*』(1930)에 재수록 하였다. 그가 초현실주의 그룹에서 제명당하며 곧바로 출간한 첫 번째 시집에 이 시를 수록한 데에는 지난날 초현실주의의 핵심 잡지에 기고했던 작품을 재수록 하여 초기 초

2) 앙드레 브르통, 『초현실주의 선언』, 황현산 譯, 미메시스, 2012, p. 94

3) 올리비에 로쉬토는 『자유 아니면 사랑을 ! *La Liberté ou L'amour !*』(1927)를 제외한 이 세 작품들을 ‘꿈의 서정시 *Lyrisme du rêve*’로 묶는다 (cf. Olivier Rocheteau, *Corps et biens*, Gallimard, 2008, p. 326).

현실주의의 정신을 계승한 시인임을 드러냄과 동시에 시인의 고유한 서정을 담고자 하는 의도를 지녔기 때문이다.

시인이 우리의 일상생활이 상상력을 통해 몰입되고, 변형되는 것에 주목하며, 일상생활에서 일어나는 현실의 기만과 사랑하는 여인의 부재와 그녀의 잔인성들이 모순되게도 상상 속에서 경탄할만한 존재를 생산한다고 보았다면⁴⁾, 독자가 파악해야 하는 것은 현실에서 꿈으로 혹은 역으로 이동하며 발생하는 시공간의 붕괴가 작품에서 어떤 기제를 통해 드러나고 있는지가 될 것이다. 이점을 우리는 『알 수 없는 여인에게』의 일곱 편의 시를 순차적으로 읽어나가며, 다음의 세 가지 차원에서 살펴보고자 한다. 우선 시적 상태를 끌어내고 있는 사랑의 고통에 대하여 고찰하고, 이어서 현실의 문제를 해결하기 위해 이동한 잠의 공간에서의 시공간 경계의 이미지들과 시인의 상상력을 읽을 것이며, 마지막으로 여기에서 드러나는 시인의 죽음의 취향에 대해 고찰해보고자 한다.

2. 본론

2.1. 사랑의 고통에 대한 입장

『알 수 없는 여인에게』는 강렬한 부름(*Ô douleurs de l'amour*)으로 시작된다. 여기서 화자 '나(Je)'는 누구나 본능적으로 피하고 싶은 사랑의 고통을 '내게 필요한 것, 소중한 것'이라고 고백하지만,

오 사랑의 고통이여 !

당신이 내게 필요하니까 당신이 내게 소중하니까

4) Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos : ou, L'exploration des limites*, Klincksieck, 1980, p. 129.

Ô douleurs de l'amour !

Comme vous m'êtes nécessaires et comme vous m'êtes chères,

- 「오 사랑의 고통이여 *Ô douleurs de l'amour*」⁵⁾ -

고통의 아픔을 피하려 하지 않고 오히려 정면으로 승부한다는 점에서 그의 태도에는 독특한 면이 있다. “나”는 낭만주의자들처럼 내면의 불안과 슬픔을 토로하지 않으며, 서정 주체로서의 자신도 잃지 않으려 한다. 오히려 이 고통을 온 몸으로 수용하는 당당함을 견지하고 있다. 비록 그가 다음과 같은 시행들에서

내 눈은 상상의 눈물 위로 닫히고,
내 손은 끊임없이 허공을 향해 뻗는다.

Mes yeux qui se ferment sur des larmes imaginaires,
mes mains qui se tendent sans cesse vers le vide.

- 「오 사랑의 고통이여」⁶⁾ -

형언할 수 없는 고통에 빠진 자신을 드러내더라도, 현실을 응시하던 화자의 눈은 “상상의 눈물”을 가공해내는 용기를 지닌다. 내면의 정화를 위한 눈물인지, 일종의 분비의 쾌를 허락하는 눈물인지, 혹은 세속을 일시적으로 덮으며 또 다른 세계와 새로운 상상의 체험을 가능하게 하는 눈물인지, 이 모두를 포함하는지 아니면 그 반대인지를 분명 확인할 수는 없다.⁷⁾ 또한 “허공을 향해” 끊임없이 손을 “뻗는” 동작 역시 다른 세계와

5) Robert Desnos, *Œuvres*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1999, p. 538.

6) *Ibid.*, p. 538

7) 데스노스의 시에서 눈은 대부분 “감은 눈”의 이미지로 표현된다. ‘눈’이 연결의 기능을 획득하는 것은 초현실주의 그룹의 수많은 이미지 실험들에서 확인할 수 있다. 앙드레 브르통은 『초현실주의와 회화 *Le Surréalisme et la Peinture*』(1965)에서 눈에 대해

의 화해를 의미하는 화자의 강렬한 욕망인지 알 수 없다. 그러나 그는 여
기에서 현실과 현실에 침잠한 다른 세계의 이미지 하나를 만들어낸다.

나는 삶의 차원에서나 죽음의 차원에서나 사랑의 관점이 같은
기상천외한 풍경들과 위험한 모험들로 가득한 오늘 밤을 꿈꿨다.

J'ai rêvé cette nuit de paysages insensés et d'aventures
dangereuses aussi bien du point
de vue de la mort que du point de vue de la vie qui sont
aussi le point de vue de l'amour.

- 『오 사랑의 고통이여』⁸⁾ -

현실의 고통에 노출된 “나”는 앞서 발화된 눈과 손의 이미지로 환기된
“꿈”으로 이동한다. 시인이 소환한 꿈의 배경은 “밤”이지만, 그것은 사랑
의 고통에 지친 화자를 위로해줄 휴식의 밤이 아니다. “기상천외한 풍경”
과 뜻밖에도 일어난 연애의 “위험한 모험들”로 가득한 밤이다. 그래서 시인
은 이 “밤”을 사랑하는 여인의 곁으로 가까이 다가서는 기회를 제공할 수
있는 에너지의 시공간으로 보고 있다. 새로운 세계로의 이동을 가능하게
만든 이 “알 수 없는” 힘이 사랑의 고통에서 발현된 것이라 직관한 시인
은 자신을 꿈으로 인도한 “당신”, 즉 사랑의 고통을 “필요하고 소중한 것”

“야생의 상태로 존재해야한다”고 주장한 바 있다. 즉 눈은 이데올로기적 눈의 기능, 신
체기관으로서의 눈의 기능을 완전히 상실할 때, 비로소 “보이지 않는 것을 보”고 (cf.
André Breton, “Le Surréalisme et la Peinture”, in *Œuvres complètes IV*, Gallimard,
2008, p. 349), “거대한 희망의 날개가 퍼덕이는 소리와 공포를 자아내는 또 다른 소
리들이 거의 구별되지 않는 미지의 세계를 향해 열리는 것”을 발견할 수 있게 해주는
매개물로 기능한다 (cf. 앙드레 브르통, 『나자 *Nadja*』, 오생근 역, 2008, p. 113). 가
령 초현실주의의 눈은 루이스 부뉴엘 Luis Buñuel의 영화 『안달루시아의 개 *Un
Chien Andalou*』(1929)의 면도칼로 찢기는 눈, 만 레이의 『파괴의 대상 *Objet de
destruction*』(1931)에서처럼 육체에서 이탈하여 메트로놈과 결합된 형태로 변형되어
나타난다 (cf. André Breton, *op. cit.*, p. 691) 그 외 초현실주의의 몸의 이미지에 관해
서는 조윤경, 『초현실주의와 몸의 상상력』, 문학과 지성사, 2008, pp. 73-78를 참조.

8) Robert Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 538.

이라고 말한다. 위 인용문 뒤에서 잔인한 “당신”을 “웃음과 기쁨”으로 파악하는 것도 마찬가지로 이유에서이다. 꿈속에서 “나”의 감정은 사랑하는 여인의 육체와 장신구들로 구체화된다. 그리고 꿈에서 깨어난 “나”는 꿈속에서 포착한 여인의 이미지를 여전히 체감함으로써, 그녀의 실체와 그녀의 이미지 사이에서 혼동에 빠진다. 달리말해 데스노스는 시공간이 붕괴되는 지점에 “나”를 위치시키고 그 상태를 그대로 드러내 보인다.

잠에서 깬을 때 당신이 나타났다, 오 사랑의 고통이여 오 사랑의 뮤즈여, 오 탐욕스런 뮤즈여

나의 웃음과 나의 기쁨이 당신 주변으로 구체화된다. 이것은 당신의 화장품, 당신의 분, 당신의 연지, 당신의 땀 피 가방, 당신의 실크 스타킹... 이것은 또한 귀와 목덜미 사이에서 목 아래 부분까지 이어진 미세한 주름, 이것은 당신의 비단 바지와 당신의 고급 셔츠 그리고 당신의 모피 외투, 당신의 불룩한 배 이것은 나의 웃음과 나의 기쁨 당신의 발과 당신의 모든 보석들.

정말이지 얼마나 잘 차려입고 잘 치장 했는지.

오 사랑의 고통이여, 탐욕스런 천사, 봐라 나는 당신을 내가 혼동하고 있는 내 사랑의 이미지 자체라고 생각한다.

오 사랑의 고통이여, 내가 창조하고 옷을 입힌 당신, 당신은 옷과 눈, 목소리, 얼굴, 손, 머리카락, 이, 눈 만 알고 있을 뿐인 내 사랑과 혼동되고 있다.

Au réveil vous étiez présentes, ô douleurs de l'amour, ô muses du désert, ô muses exigeantes.

Mon rire et ma joie se cristallisent autour de vous. C'est votre fard, votre poudre, votre rouge, votre sac de peau de serpent, c'est vos bas de soie... et c'est aussi ce petit pli entre l'oreille et la nuque, à la naissance du cou, c'est votre pantalon de soie et votre fine chemise et votre manteau de fourrures, votre ventre rond c'est mon rire et mes joies vos pieds et tous vos bijoux.

En vérité, comme vous êtes bien vêtue et bien parée.

Ô douleurs de l'amour, anges exigeants, voilà que je vous imagine à l'image même de mon amour que je confonds avec lui...

Ô douleurs de l'amour, vous que je créé et habille, vous vous confondez avec mon amour dont je ne connais que les vêtements et aussi les yeux, la voix, le visage, les mains, les cheveux, les dents, les yeux...

- 「오 사랑의 고통이여」⁹⁾ -

분명 시인의 고통에 대한 강박은 시대의 비극과 관련이 없지는 않을 것이다. 이 작품을 포함하여 두 번에 걸친 세계대전을 전후로 집필된 작품들은 비관적 분위기에 사로잡힌 도시의 열기를 담고 있다. 동시에 묵시론적 세계관이 시인에게 영향을 끼치지 않을 수는 없었을 것이다. 그러나 데스노스는 절망의 목소리 안에 삶에 대한 자신의 의지적 태도를 담아내며, 모든 것을 송두리째 난파당한 상태의 비극적 절망이 실은 새로운 창조물을 발견할 어떤 힘이 된다는 것을 발견해 낸다.¹⁰⁾

그리하여 결합을 지향하는 삶의 욕망(에로스)과 해체되는 죽음의 욕망(타나토스)이 시 안에서 반복적으로 충돌하며 현실 안에 숨겨진 혹은 현

9) *Ibid.*, p. 538.

10) 다음의 인용문에서 죽음의 순간에 발현되는 강렬한 감정들에 대한 시인의 관심을 확인할 수 있다. “Je jouais seul. Mes six ans vivaient en rêve. L'imagination nourrie de catastrophes maritimes, je naviguais sur de beaux navires vers des pays ravissants. Les lames de parquet imitaient à s'y méprendre les vagues tumultueuses et je transformais à mon gré la commode en contient et les chaises en îles désertes. Traversées hasardeuses ! Tantôt le Vengeur s'enfonçait sous mes pieds, tantôt la Méduse coulait à fond dans une mer de chêne encaustiqué. Je nageais alors à force de bras vers la plage du tapis. C'est ainsi que j'éprouvai un jour la première émotion sensuelle. Je l'identifiai instinctivement aux affres de la mort et dès lors, à chaque voyage, je convins de mourir noyé dans un océan vague où lesouvenir des vers d'*Ocano nox*”. (*ibid.*, p. 299.)

실이 감추어둔 새로운 세계를 드러내 보인다.

이런 욕망은 두 번째 시 『나는 너를 너무나 꿈꾸었기에 *J'ai tant rêvé de toi*』에서는 현실의 불가능한 사랑을 가능성의 기회로 바꾸기 위해 현실과 꿈 사이를 반복적으로 이동하는 하나의 힘으로 기능한다. 현실에서 사랑하는 여인과 종속관계에 놓인 화자는 전복의 가능성이라고 할 수 있는 꿈을 지향하며 그녀와의 결합을 위한 일시적인 자기 상실의 상태를 연출한다. 시인의 사랑에는 죽음에 대한 취향이 있으며, 죽음은 살아있음 안에 유령과 그림자의 삶을 잉태하는 것이다. 사랑과 삶에 노출되어 얻은 온갖 고통들을 보상받고자 꿈의 공간으로 침투한 화자는 그녀의 유령이 되고 그림자가 된다.

나는 너를 너무나 꿈꾸었기에 너는 너의 현실성을 잃는다.

살아있는 이 육체를 붙잡고 사랑스런 목소리가 탄생하는 이 입술에 키스할 시간이 아직 남아 있는가?

나는 너를 너무나 꿈꾸었기에 네 그림자를 감싸 앉으려 할 때면 내 가슴 위로 팔짱을 끼는데 익숙해진 내 팔들은 필경 네 몸의 윤곽을 굽어 잡지 못하리.

또한, 수많은 날들과 수많은 해 동안 나를 사로잡고 나를 지배한 이것의 실재의 출현 앞에서 나는 틀림없이 하나의 그림자가 되리, 오 감정의 균형이여.

나는 너를 너무나 꿈꾸었기에 아마도 내가 깨어있는 시간이란 더 이상 없다. 나는 서서 잔다,

삶과 사랑의 모든 흔적들에 노출된 육체, 지금 내게 가장 중요한 것은 그녀, 너, 나는 아무개의 입술과 이마보다도 너의 이마와 입술을 덜 만져 볼 수 있으리,

나는 너를 너무나 꿈꾸었기에 네 환영과 함께 너무나 많이 걷고, 말하고, 잠들었기에 더 이상 내게 남은 것은 없다, 단지, 유령들 중에 유령이 되고 네 삶의 해시계 위에서 명랑하게 산책하고 산책할 그림자보다 백배 더 그림자 되는 일 뿐.

J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité.

Est-il encore temps d'atteindre ce corps vivant et de baiser sur cette bouche la naissance de la voix qui m'est chère ?

J'ai tant rêvé de toi que mes bras habitués en étreignant ton ombre à se croiser sur ma poitrine ne se plieraient pas au contour de ton corps, peut-être.

Et que, devant l'apparence réelle de ce qui me hante et me gouverne depuis des jours et des années je deviendrais une ombre sans doute,

Ô balances sentimentales.

J'ai tant rêvé de toi qu'il n'est plus temps sans doute que je m'éveille. Je dors debout, le corps exposé à toutes les apparences de la vie et de l'amour et toi, la seule qui compte aujourd'hui pour moi, je pourrais moins toucher ton front et tes lèvres que les premières lèvres et le premier front venu.

J'ai tant rêvé de toi, tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me reste plus peut-être, et pourtant, qu'à être fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allègrement sur le cadran solaire de ta vie.

- 「나는 너를 너무나 꿈꾸었기에 *J'ai tant rêvé de toi*」¹¹⁾ -

그림자와 유령은 그녀와 결합하려는 욕망의 잔해이다. 그림자가 된 화자는 안티고네처럼 제 욕망의 자유를 획득하기 위해 기꺼이 죽음을 선택하는 주체적 행위를 행사한다.¹²⁾ 화자는 너무나 강렬히 욕망하였기에 그

11) *Ibid.*, p. 539.

12) 시인의 죽음의 취향은 다음의 인용문을 통해 확인할 수 있다 : “Si la mort me touche, ce n'est pas en ce qui concerne ma pensée, mon esprit, que ne saurait voiturier le plus beau cobillard, mais les sens. Je n' imagine pas d'amour sans que le goût de la mort, dépourvue d'ailleurs de toute sentimentalités de la vue et du toucher, perfection des jouissances, c'est par votre entremise que ma pensée

녀가 내게 가장 중요하고, 나아가 유령들 중에 유령이 되고, 여인의 삶이라는 해시계가 드리우는 그림자보다 더 짙은 그런 그림자로 변모한다. 그녀의 삶의 시간 전체를 추적하는 이런 이미지는 세 번째 시 『잠의 공간 *Les Espaces du sommeil*』에서는 여인으로 변용된 밤의 이미지로 심화되기도 한다.

2.2. 잠에 대한 집착

사랑의 고통으로 인해 현실에서 꿈으로 이동한 시인은 꿈을 마련하는 기제인 ‘잠’에 천착한다. 『잠의 공간』에서 그는 “Dans la nuit il y a”, “Il y a toi”, “Toi qui”와 같은 간결한 표현을 반복적으로 사용하며, 잠의 다양한 변신의 가치에 집착한다.

어둠 속에 세계 7대 불가사의와 고귀함과 비극과 매혹이 있으니
숲이 덤불숲에 숨겨진 전설의 피조물과 막연히 충돌하였다.

내가 있다.

어둠 속에 산보자의 발자국과 살인자의 발자국과 경찰의 발자국과
가로등의 불빛과 냥마주이의 초롱 불빛이 있다.

내가 있다.

어둠 속에서 날이 밝아오던 때 기차와 배와 나라의 신기루가 움
직인다. 황혼의 마지막 숨과 새벽의 첫 오한

내가 있다.

Dans la nuit il y a naturellement les sept merveilles du
monde et la grandeur et le tragique et le charme.

Les forêts s’y heurtent confusément avec des créatures de
légende cachées dans les fourrés.

peut entrer en relation avec la mort. Le caractère fugitif de l’amour est le sien.
[...] Le caractère fugitif de l’amour est aussi celui de la mort.”(Robert Desnos,
Nouvelles Hébrides et autre textes 1922-1930, Gallimard, pp. 206-207.)

Il y a toi,
Dans la nuit il y a le pas du promeneur et celui de l'assassin
et celui du sergent de ville et la lumière du réverbère et celle
de la lanterne du chiffonnier.
Il y a toi,
Dans la nuit passent les trains et les bateaux et le mirage des
pays où il fait jour. Les derniers souffles du crépuscule et les
premiers frissons de l'aube.
Il y a toi.

- 「잠의 공간 *Les Espaces du sommeil*」¹³⁾ -

열거된 잠의 이미지들이 비어있는 잠의 공간을 채워나가는 기능을 한다.¹⁴⁾ 어두운 밤중에 숲이 전설의 피조물과 충돌하는 이미지, 경찰이 살인자를 그리고 살인자가 산보자를 쫓는 이미지, 아무것도 보이지 않는 캄캄한 어둠 속에서 가로등과 냥마주이의 초롱의 빛이 포착되는 잠의 이미지들로 가득하다. 어둠 속에서 아침이 밝아오는 시간, 밤에서 새벽으로 이동하는 시간의 경계의 이미지들은 현실에서 잠으로, 잠에서 다시 현실로 이동하는 순간을 노래하고 있다. 이때 사랑하는 여인인 “너”는 바로 허구적 밤과 현실 사이의 경계 위에 위치해 있다. 그녀의 이미지를 포착할 기회를 제공하는 잠에 집중한 시인은 놀랄만한 소리들 즉, ‘피아노의 아리아’와 ‘목소리의 외침’과 쿵 닫는 문소리와 시계의 환각적인 소리를 듣는다.

소리의 출현으로 처리되는 현실과 꿈의 경계를 알리는 신호들을 대하는 이때의 시인은 잠의 이미지들을 얻기 위해 더욱 더 자신의 내면으로 몰입하는 태도를 보인다. 잠에 몰입된 “나”는 “잠의 순간에”서 “영원한” 시간을 경험한다. 빠르게 감은 필름처럼 일시적인 순간에 영원한 시간의

13) Robert Desnos, *œuvres, op. cit.*, pp. 539-540.

14) Marie-Claire Dumas, *Moi qui suis Robert Desnos*, José Corti, 1987, pp. 95-96.

영상들이 지나간다. 낮선 얼굴들이 등장하다가 이내 사라지고, 빛을 발하는 만개한 꽃들이 나타나서 시들고 다시 소생하며, 먼 과거에 하늘과 별들의 향기 그리고 수탉의 울음소리를 교감 하는 시공간의 붕괴를 경험한 시인은 잠에 깊이 집착하며 잠의 이미지들을 얻는다.

피아노의 아리아, 목소리의 외침.
문이 쿵 닫힌다, 시계.
그리고 단지 사람과 사물과 물질의 소음뿐만 아니라
여전히 나는 자기탐구를 하고 혹은 끊임없이 자기를 초월하려고
한다.
네가 있다 희생자, 나는 너를 기다린다.
이따금 낮선 얼굴들이 잠이 들려는 순간에 나타났다가 이내 사라진다.
내가 눈을 감을 때, 화려한 조명탄의 불처럼
빛을 발하는 만개한 꽃들이 나타나선, 시들고, 소생한다.
내가 피조물과 함께 두루 누비고 돌아다닌 알 수 없는 나라들
아마도 네가 있다, 오 아름답고 은밀한 스파이

Un air de piano, un éclat de voix,
Une porte claque. Un horloge.
Et pas seulement les êtres et les choses et les bruits matériels,
Mais encore moi qui me poursuis ou sans cesse me dépasse.
Il y a toi l'immolée, toi que j'attends.
Parfois d'étranges figures naissent à l'instant du sommeil et
disparaissent.
Quand je ferme les yeux, des floraisons phosphorescentes apparaissent
et se fanent et renaissent comme des feux d'artifice chamus.
Des pays inconnus que je parcours en compagnie de créatures.
Il y a toi sans doute, ô belle et discrète espionne.

“나”는 오로지 잠은 눈에 의해서만 열리는 절대적 시간 위에서 “너”를 만날 수 있다. 잠이 “천사”를 대신하며 “나”와 “너”를 연결해주는 역할을 수행하는 것이다. 그렇지만 잠의 공간에서 이루어지는 “너”의 수많은 변신에도 불구하고 화자가 그녀를 만져볼 수는 없다. 그래서 마지막 시절에서 시인은 꿈에서도 여인이 부재하고 있다는 것을 확인한다. 이 부재를 보완하기 위해 그는 마지막 시구에 갑자기 “낮”을 등장시키며 전복된 시간의 이미지를 연출 한다.

너는 현실에서도 꿈속에서도 여전히 포착할 수 없구나.

[...]

어둠 속에 세계 불가사의가 있다.

어둠 속에 수호천사는 없지만 잠이 있다.

어둠 속에 네가 있다.

낮에도 역시

Toi qui restes insaisissable dans la réalité et dans le rêve,

[...]

Dans la nuit il y a les merveilles du mondes,

Dans la nuit il n'y a pas d'anges gardiens mais il y a le sommeil,

Dans la nuit il y a toi,

Dans le jour aussi,

- 「잠의 공간」¹⁶⁾ -

밤과 낮의 경계가 소멸되고 그 소멸된 경계 위에 언제나 현존하는 여인의 이미지는 이어지는 작품 「만약 네가 알았다더라면 *Si tu savais*」에서 다시 등장한다. 작품은 별들이 출현하는 시간에서부터 “버섯 재배지의 저녁 일곱 시” 혹은 “높은 곳에서 떨어지는 황새 모양의 시간”을 거쳐 별이

15) Robert Desnos, *œuvres, op. cit.*, pp. 539-540.

16) *Ibid. loc. cit.*

다시 출현하는 “새벽”까지라는 순환적 시간을 배경으로 삼는다. 시간의 이미지들이 탄생과 죽음의 영원한 시간을 잠재하고 있다는 이런 관점에는 예지적 성격이 담겨 있다. 시인은 이 시공간위에 “나”와 “너” 사이에 놓인 거리의 문제를 대두시킨다. 부사구 “Loin de moi”와 조건범 시제의 “Si tu savais”의 대구가 반복되며, 이런 표현들은 이미지를 매번 다르게 생성하면서 시의 공간을 확장시켜 나간다.¹⁷⁾

나에게서 멀리 왜냐하면 너는 나의 정열적인 욕망을 의식적으로
무시하므로
나에게서 멀리 왜냐하면 너는 잔인하니까
만약 네가 알았더라면
나에게서 멀리, 오 강가에서 제 수상 줄기 끝에 춤추는 꽃처럼 기
빠하는 이여, 오 버섯 재배지의 저녁 일곱 시처럼 슬퍼하는 이여.
나에게서 멀리
나에게서 멀리 내 앞에서도 여전히 침착하고
높은 곳에서 떨어지는 황새 모양의 시간처럼 여전히 즐겁구나
나에게서 멀리 지금 막 알람이 울린 이 순간, 지금 막 평온하고
도 사나운 바다가 흰색 배개를 접었다 핀 이 순간,
만약 네가 알았더라면

Loin de moi parce que tu ignores sciemment mes désirs
passionnés.

Loin de moi parce que tu es cruelle.

Si tu savais.

Loin de moi, ô joyeuse comme la fleur qui danse dans la
rivière au bout de sa tige aquatique, ô triste comme sept heures
du soir dans les champignonnières.

Loin de moi silencieuse encore ainsi qu'en ma présence et joyeuse
encore comme l'heure en forme de cigogne qui tombe de haut.

17) Olivier Rocheteau, *op. cit.*, pp. 212-213.

Loin de moi à l'instant où chantent les alambics, l'instant où
la mer silencieuse et bruyante se replie sur les oreillers blancs,
Si tu savais.

- 「만약 네가 알았더라면 *Si tu savais*」¹⁸⁾ -

시인은 자신의 사랑을 의식적으로 무시하는 잔인한 “너”에게 “나에게서 멀리”있다는 점을 상기시키지만, 이 공간적 거리를 소멸시키기 위해 “만약 네가 알았더라면”이라는 호소를 덧붙인다. 이로 인해 조성된 시적 긴장은 이 시인이 사랑의 끈을 놓지 않고 있다는 것을 암시한다. 덧붙여 그는 침묵을 지키지만 동시에 큰소리를 내는 이중적 모습의 바다에게 길을 안내하는 “별”로 여인을 변형시키기도 한다. 이런 관계를 감싸는 배경 속에서 밤과 술의 기운에 취한 별뚱별 하나는 시인의 술병 안으로 떨어져 갇히고, 이때 시인은 절벽 위에 별들이 태어난다고 말하며 별들의 동정을 살피고자 한다.

나에게서 멀리, 별뚱별 하나가 시인의 밤의 술병 안으로 떨어진다.
그가 신속하게 마개를 막고 병 안에 갇힌 별을 감시하자마자 절벽
위로 태어나는 별들을 감시 한다, 나에게서 멀리, 너는 나에게서
멀리 있구나.
만약 네가 알았더라면

Loin de moi, une étoile filante choit dans la bouteille nocturne
du poète. Il met vivement le bouchon et dès lors il guette
l'étoile enclose dans le verre, il guette les constellations qui
naissent sur les parois, loin de moi, tu es loin de moi.
Si tu savais.

- 「만약 네가 알았더라면」¹⁹⁾ -

18) Robert Desnos, *Œuvres*, op. cit., pp. 540-541.

19) *Ibid.*, pp. 541-542.

시인은 “별”에게 석공의 슬픈 애가와 회반죽의 그릇 안에서 보았던 어떤 집의 미래를 들려준다. 이때 관능적인 비밀을 예언하는 자인 “나”는 세상을 정복한 힘을 얻게 된다. “너” 역시 나의 포로가 되기 때문이다.

만약 네가 알았더라면, 네가 나를 사랑하지 않음에도 불구하고
참으로 내가 너를 사랑한다는 것을, 참으로 내가 기쁘다는 것을,
참으로 내가 강인하며 그리고 너의 이미지와 외출하고, 우주의 법
칙을 벗어나는 것을 자랑스러워 한다는 것을. 참으로 내가 죽도록
기쁘다는 것을.

만약 네가 알았더라면, 참으로 세상이 내게 굴복되었다는 것을
너, 아름다운 반항자, 참으로 너는 나의 포로라는 것을
오 너, 나에게서 멀리, 나를 정복한 너,
만약 네가 알았더라면

Si tu savais comme je t'aime et, bien que tu ne m'aimes pas,
comme je suis joyeux,
comme je suis robuste et fier de sortir avec ton image en
tête, de sortir de l'univers.
Comme je suis joyeux à en mourir.
Si tu savais comme le monde m'est soumis.
Et toi, belle insoumise aussi, comme tu es ma prisonnière.
Ô toi, loin-de-moi, à qui je suis soumis.
Si tu savais.

- 「만약 네가 알았더라면」²⁰⁾ -

이렇듯 시인에게 잠의 공간은 사랑하는 여인의 이미지를 얻을 수 있는 시공간으로 기능하며, 그곳에서 시인은 비로소 세상을 굴복시킬 힘을 지닌 예지적 존재로 변화한다. “잠”은 현실 전복의 가능성과 위로와 보상의

20) *Ibid.* loc. cit.

기능을 동시에 수행하며 잠에서 깨어나는 순간과 이 경계의 순간에서 얻어진 시적 이미지로 가득 채워진다. 여기에는 붙잡히지 않는 사랑을 따라가듯, 한치 앞도 보이지 않는 암흑 속에서 새로운 말과 이미지를 찾으려 하는 시인의 모습이 투영되어 있다. 그는 새로운 경계를 발견할 가능성을 내포한 잠의 공간에 희망을 건다. 그의 희망은 현실 너머에 있는 것이 아니라 현실 안에 또 다른 현실이 있다고 보기 때문이다.

2.3. 죽음에 대한 취향

시인은 현실의 문제인 사랑의 고통을 해결하기 위해 현실 전복의 가능성이 잠재된 잠의 공간을 지향하지만, 그러나 여인은 여전히 정복의 경계 밖에 위치해 있다. 이때 그는 또 다른 잠, 즉 죽음을 찾아 나선다. 데스노스의 시에서 죽음은 “나는 죽은 지 얼마 안 된 시체” 혹은 “죽음의 순간의 손처럼” 등과 같은 경계의 이미지들로 표현된다. 시집의 다섯 번째 작품인 『아니 사랑은 죽지 않는다 *Non, l'amour n'est pas mort*』가 “심장과 눈과 입술이 제 장례식이 시작되었음을 알린다”로 시작하는 것은 시인이 죽음의 취향을 간직하고 있기 때문이다.

아니, 사랑은 죽지 않았다 자신의 장례식이 시작됨을 선언하는
이 심장과 이 눈과 이 입 속에서

Non, l'amour n'est pas mort en ce cœur et ces yeux et cette
bouche qui proclamait ses funérailles commencées.

- 『아니, 사랑은 죽지 않는다 *Non, l'amour n'est pas mort*』²¹⁾ -

21) *Ibid.*, pp. 542-543.

앞의 작품에서 “별”로 변신한 바 있던 여인은 여기에서는 “사랑” 그 자체로 불린다. 시인은 “사랑”의 육체가 현재의 생을 다하여 소멸할 지라도, “너”가 나의 사랑을 기억하고 “내”가 너를 추억하는 한, 영원한 시간이 얻어질 수 있다는 것을 노래하기 위해 자신의 육체적 시간이 소진되어 가고 있음을 “너”에게 알린다. 그러나 그녀를 설득하는 이 시인의 방식은 사랑을 노래했던 룡사르나 보들레르와는 다르다. 여인이 육체적 죽음을 맞이한다고 해도, “나”는 그녀의 아름다움과 매혹을 여전히 찬양할 것이며, 그녀가 없는 곳엔 자신도 없을 것이고, 만약 자신이 산다면 그녀의 목소리와 어조, 시선과 머리카락의 향기가 자신 안에 살아 있게 될 것이라고 예언한다.

이 사실들에 대해 후회하면 안 된다고 생각하라. 나 이전에 룡사르와 보들레르는 가장 순수한 사랑을 경멸했던 늙은 여자와 죽은 여자들의 회한을 노래했다.

너, 네가 죽을 때,
너는 아름다울 것이며 여전히 매혹적일 것이다.
나는 네 불멸의 육체에, 삶과 영원의 끝없는 경이 속에 나타나
는 놀랄만한 네 이미지로 완전히 둘러싸여 이미 죽어 있을 것이다,
하지만 만일 내가 살면,
네 목소리와 그 억양, 네 시선과 그 빛들,
너의 향기와 네 머리카락의 향기 그리고 많은 다른 것들이 여전히
내 안에 살아 있을 것이다.
룡사르도 아니고 보들레르도 아닌 나,
로베르 데스노스인 나 그리고 너를 알고 사랑한 나
그럴 가치가 있다 ;
너를 사랑하기에 로베르 데스노스인 나,
그리고 경멸당할 만한 대지 위에서 내 추억에 다른 명성을 덧붙
이고 싶지 않은 나.

Dis-toi qu'il ne faut pas regretter les choses : Ronsard avant

moi et Baudelaire ont chanté le regret des vieilles et des mortes
qui méprisèrent le plus pur amour.

Toi quand tu seras morte

Tu seras belle et toujours désirable.

Je serai mort déjà, enclos tout entier en ton corps immortel,
en ton image étonnante présente à jamais parmi les merveilles
perpétuelles de la vie et de l'éternité, mais si je vis Ta voix et
son accent, ton regard et ses rayons,

L'odeur de toi et celle de tes cheveux et beaucoup d'autres
choses encore vivront en moi,

Et moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire,

Moi qui suis Robert Desnos et qui pour t'avoir connue et aimée,

Les vaux bien ;

Moi qui suis Robert Desnos, pour t'aimer

Et qui ne veux pas attacher d'autre réputation à ma mémoire
sur la terre méprisable.

- 『아니, 사랑은 죽지 않는다』²²⁾ -

이 시인의 사랑에서 삶과 죽음은 대등하다. 삶에 노출된 사랑의 고통은 그에게 죽음과 같을 것이며, 죽음을 맞이한 사랑, 즉 여인은 그의 기억 속에서 영원한 삶을 보장받을 것이기 때문이다. 따라서 그가 상기하는 죽음은 난파의 이미지로 표현된다. 이전의 시들에서 발견되는 “바다의 어두운 움직임”(『잠의 공간』), “평온하고 사나운 바다가 흰색 베개를 굽이치는”(『네가 알았더라면』) 등과 같은 출렁이는 바다의 역동적 이미지들은 뒤 이은 작품인 『죽음의 순간에 손처럼』에서 마침내 난파의 이미지로 강화된다. 여기에서 시인은 난파의 순간에 뻗은 손의 이미지에 불가능한 사랑 앞에서 몸부림치는 시인의 모습을 투영시킨다. 앞서 시인이 첫 번째 시 『오 사랑의 고통이여』에서 삶과 사랑에 노출된 고통의 순간

22) *Ibid.*, pp. 543-544.

에 허공을 향해 뻗는 손을 이야기 했다면, 『죽음의 순간에 손처럼』에서 죽음과 그와 같은 난파의 순간에 삶을 향해 뻗는 손의 이미지를 연결시키며 죽음을 통해 또 다른 삶을 연계시키고자 한다. 시인의 사랑은 극한의 상황을 전복시킬 무의식적으로 발현되는 힘을 상징하며, 이러한 힘을 일으킨 사랑은 시에서 영원성을 획득한다.

죽음과 난파의 순간에 손을 뻗어내듯이
 석양의 빛처럼
 네 시선이 이곳저곳으로 쏟아져 나온다.
 더 이상 시간이 없어, 아마도 나를 볼 수 있을 시간이 더 이상
 없을 거야,
 그러나 떨어지고 나뭇잎, 돌아가는 바퀴가,
 지상위에 영원한 것은 없다고 말하겠지.
 사랑을 제외하고,
 나는 그렇게 믿고 싶다.

Comme une main à l'instant de la mort et du naufrage se
 dresse comme les rayons du
 soleil couchant, ainsi de toutes parts jaillissent tes regards,
 Il n'est plus temps, il n'est plus temps peut-être de me voir,
 Mais la feuille qui tombe et la roue qui tourne, te diront que
 rien n'est perpétuel sur terre,
 Sauf l'amour,
 Et je veux m'en persuader.

- 『죽음의 순간에 손처럼 *Comme un main à l'insatant de la mort*』²³⁾ -

이 알 수 없는 힘 덕분에 그는 현실의 고통에 패배하기보다는 오히려 고통을 있는 그대로 수용하고 드러내는 극복의 순간을 마련한다. 그는

23) *Ibid.*, p. 544.

죽음을 의식하면서도 끊임없이 “사랑”을 놓치지 않고 추격하는 생명력을 지녔다.

아음을 틈타 네 그림자 속으로 살짝 들어가기
네 발자국을, 창가의 네 그림자를 쫓기
창가의 이 그림자 바로 너, 다른 사람이 아닌, 바로 너.
커튼 뒤로 네가 흔들고 있는 이 창문을 열지마라
눈을 감아라
나 내 입술로 눈을 감겨주고 싶다
하지만 창문이 열렸고 바람이, 바람이 불꽃을 이상하게 흔들고
그리고 깃발이
나의 도주를 그의 외투로 감싸 안는다.
창문이 열렸다 : 네가 아니다.
나는 그것을 잘 알고 있었다.

Se glisser dans ton ombre à la faveur de la nuit.
Suivre tes pas, ton ombre à la fenêtre.
Cette ombre à la fenêtre c'est toi, ce n'est pas une autre,
c'est toi.
N'ouvre pas cette fenêtre derrière les rideaux de laquelle tu
bouges.
Ferme les yeux.
Je voudrais les fermer avec mes lèvres.
Mais la fenêtre s'ouvre et le vent, le vent qui balance
bizarrement la flamme et le
drapeau entoure ma fuite de son manteau.
La fenêtre s'ouvre : ce n'est pas toi.
Je le savais bien.

- 「아음을 틈타 *À la faveur de la nuit*」²⁴⁾ -

24) *Ibid., loc. cit.*

이 마지막 시 『야음을 틈타』는 시인의 불가능한 사랑의 이미지가 응축된 작품이다. 잠의 공간에서 포착한 “너”의 이미지들을 보여주었던 시인은 이 작품집을 마무리하기 위해 “밤”의 힘을 빌려 끊임없이 “너”를 추적하는 감각적인 이미지들을 열거한다. “나”의 모든 힘이 “너의 그림자”속으로 “스며들”고, “네 발자국”과 그림자를 “쫓는”데 집중되어 있다. 창문이 열리자 바람을 타고 흘러가 깃발의 외투에 감싸 안기는 이 시인에게 “너”는 영원히 불가능한 사랑으로 남을 것이지만, 그로 인해 오히려 시인에게 상상력을 얻을 수 있는 공간을 열어주는 주체가 된다. 불가능한 이 사랑의 여인이 시인에게는 시의 미래이기 때문이다.

3. 결론

『알 수 없는 여인에게』를 구성하는 일곱 편의 시들은 그 자체가 독립성을 지니면서도 서로 연계되며, 시공간이 붕괴된 지점 위에서 다시 탄생하는 시의 양상을 노래한다.

시인이 경험하는 사랑의 고통은 오히려 그를 허구적 세계인 꿈을 찾게 만든다. 그는 현실의 잔인한 여인을 대신하여 꿈속에서 화려하게 치장한 여인의 모습을 떠올리며 그녀와의 결합을 끊임 없이 시도하지만, 현실에서 꿈으로 이동하여 얻은 여인의 이미지는 다시 현실과 조우하며 시간상의 혼란을 겪는다. 이런 혼란은 꿈을 마련하는 잠의 공간에 대한 시인의 성찰을 자극한다. 잠은 사랑하는 여인과 결합할 수 있는 가능성을 부여하는 기능을 수행한다. 시인은 잠의 공간의 “버섯 재배지의 일곱 시”, “높은 곳에서 떨어지는 황새 모양의 시간” 등 경계의 순간에서 사랑하는 여인인 “너”를 발견한다. 나아가 잠의 공간에서 현실의 덧없는 시공간이 붕괴되고 현실에서 꿈으로 꿈에서 현실로 이동하는 잠의 일시적인 순간을 경험하며 시인은 탄생에서 죽음으로 순환하는 영원한 시간을 발견한다.

과거와 미래의 시간을 동시에 상정하는 이 시인은 시간에 종속되지 않은 자이고, 이를 위해 시간의 억압에서 벗어난 이미지들로 시의 미래를 채워 나간다. 그렇다고 해서 그에게 죽음의 이미지가 배제된 것은 아니다. 그러나 이때의 죽음은 모든 물질이 소멸하는 시간이 아니다. 오히려 사랑을 추구하는 시인은 그 사랑에 대한 추적을 연장하기 위해 죽음이 자신의 내면에 숨겨진 무의식을 강화하고 드러내는 힘이 된다고 언급한다. 왜냐하면 잠의 공간이 마련하는 이미지들은 그에게는 사랑에 대한 자신의 사고를 담아내며 그에게 시 쓰기의 행위를 재촉할 수 있기 때문이다.

참고문헌

1. 로베르 데스노스의 작품집

- Desnos (Robert), *Domaine public*, Gallimard, 1953.
_____, *Destinée arbitraire*, Gallimard, 1975.
_____, *Corps et biens*, Gallimard, 2003.
_____, *Œuvres*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 2003.

2. 국외 연구 및 비평

- Berger (Pierre), *Robert Desnos*, Seghers, 1977.
Chitrit (Armelle), *Le poème entre temps*, XYZ, 1996.
Cosem (Michel), *Robert Desnos*, un poète, Gallimard, 1998.
Conley (Katharine) et Dumas (Marie-Claire), *Desnos pour l'an 2000*, Gallimard, 2000.
Conley (Katharine), *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*, University of Nebraska Press, 2003.
Desanti (Dominique), *Robert Desnos, le roman d'une vie*, Mercure de France, 2000.
Dumas (Marie-Claire), *Robert Desnos : ou, L'exploration des limites*, Klincksieck, 1980.
_____, *Etude de "Corps et biens" de Robert Desnos*, Librairie Honore Champion, 1984.
_____, *Moi qui suis Robert Desnos*, José Corti, 1987.
_____, *Robert Desnos le poète libre*, Indigo, 2007.
Egger (Anne), *Robert Desnos*, Fayard, 2007.

- Laborie (Paul), *Robert Desnos son œuvre dans l'éclairage de Arthur Rimbaud et guillaume apollinaire*, Librairie A.-G. Nizet, 1975.
- Marachi (Catherine), *Robert Desnos 'Corps et biens' ou le naufrage surréaliste*, Press Universitaires du Nouveau Monde, 2005.
- Murat (Michel), *Robert Desnos; Les grands jours du poète*, José Coti, 1988.
- Rocheteau (Olivier), *Corps et biens*, Gallimard, 2008.

3. 국내 연구

- 손미혜, 「로베르 데스노스의 사랑이야기 I: 꿈과 현실의 넘나들기」, 『한국프랑스학논집』, 23호, 1997, pp. 119-139.
- 손미혜, 「로베르 데스노스의 사랑과 시」, 『한국프랑스학논집』, 24호, 1998, pp. 399-413.
- 오생근, 「데스노스의 '자유 아니면 사랑을'과 초현실적 도시의 파리」, 『불어문화권연구』, 15호, 2005, pp. 86-106.
- 조윤경, 「신체 분리의 욕망과 존재의 타자화」, 『비교문학』, 31호, 2003, pp. 1-22.

4. 기타

- Maurice (Nadeau), *Histoire du surrealisme*, Seuil, 1964.
- Breton (André), *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, 1988.
- Kulik (William), *The voice of Robert Desnos*, The sheep meadow press, 2004.
- Lemaître (Henri), *Dictionnaire Bordas de littérature Française*, Bordas, 1994.
- Mitterand (Henri), *Littérature*, Nathan, 2000.
- Desnos (Robert), 『빠리의 화려한 계절』, 이명서 譯, 예유사, 1981.

조윤경, 『초현실주의와 몸의 상상력』, 문학과 지성사, 2008.

Breton (André), 『초현실주의 선언』, 황현산 譯, 미메시스, 2012.

〈Résumé〉

Une lecture sur *À la mystérieuse* de Robert Desnos
- la poésie d'amour construite sur la nouvelle frontière
née de la désagrégation du temps -

SHIN Hwa-In

Desnos s'est inspiré de séances d'hypnose entre surréalistes pour écrire des œuvres consacrées au sommeil tels que *Rêves* (1922), *Rose Sélavy* (1922), *Deuil pour deuil* (1924), *À la mystérieuse* (1926), *Les Ténèbres* (1927), *La Liberté ou l'Amour* (1927). Dans cette étude, nous nous sommes penchée en particulier sur *À la mystérieuse*.

Nous avons proposé une réflexion sur la nouvelle frontière née de la désagrégation du temps. D'abord, le sentiment exposé de la vie comme la souffrance de l'amour permet le passage de la réalité à l'imaginaire. Ensuite, les instants de sommeil ont donné une possibilité de renverser le réel parce que le poète aime une femme (« la mystérieuse ») qui ne l'aime pas en retour. Le moment éphémère de la réalité s'est désagrégé sous l'effet d'un sentiment très fort, il a capté des images du sommeil et a pris conscience que ce moment éphémère devenait éternel à travers sa mémoire. Enfin, il a découvert une énergie, telle une passion intense à l'instant de la mort et du naufrage, qui procède de l'inconscience cachée dans l'intérieur profond. Chez notre poète, la dictée de l'inconscient est un poème.

En conclusion, il nous présente une composition d'*À la mystérieuse*,

en répétition du rythme et de l'image obtenus dans les instants de sommeil, comme la mer silencieuse et bruyante ou l'étoile en une femme métamorphosée en étoile.

주 제 어 : 로베르 데스노스(Robert Desnos), 알 수 없는 여인에게(*À la mystérieuse*), 사랑의 고통(*douleurs de l'amour*), 잠의 공간(*Les espaces du sommeil*), 죽음의 취향(*goût de la mort*)

투 고 일 : 2012. 9. 25

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

개인의 탄생

- 안 에베르의 『숲속의 방*Les chambres de bois*』에 대하여* -

정 상 현
(숙명여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| 1. 서론 | 3.2. 과거, 트라우마와 향수의 공간 |
| 2. “아버지의 집”. 카트린의 고장 | 4. “이 세상”. 개인의 탄생 |
| 3. 미셸의 집. “숲속의 방” | 5. 결론 |
| 3.1. “숲속의 방” | |

1. 서론

안 에베르의 소설을 사회 비평적 관점에서 읽건, 정신분석학적 관점에서 읽건 또는 퀘벡적 이데올로기의 관점에서 읽건, 해방의 문제 특히 여성해방의 문제는 이 비평적 분석들이 비껴갈 수 없는 주제였다. 그도 그럴 것이 그녀의 소설에서 이 해방이 한결같이 여성들의 존재방식을 논하는 중심주제로 - 물론 여성이 주인공일 경우다 - 자리를 잡았기 때문이다. 이 여성들의 이야기는 소설의 전체 구도 안에서 과거와 현재를 오가며, 때로는 그것이 성공하지 못하는 경우도 있지만, 그들이 해방되는 과

* 본 연구는 숙명여자대학교 2012학년도 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

정을 보여주고 있다. 다시 말해, 여 주인공이 과거의 무게에서 벗어나 자신의 정체성, 전통의 굴레에서 자유로운 당당한 한 개인으로서의 정체성을 찾는 과정인 것이다. 이 과정에는 필연적인 법칙이 존재한다. 여성이 한 개체로 우뚝 서기까지에는 그녀의 ‘주인’으로서 시련을 안겨주는 남성이 항상 곁에 있다. 여 주인공의 ‘동반자’ 아닌 ‘동반자’인 남성은 거의 항상 지배적 위치에서 가부장적 권력을 사용하는 주체로 등장한다. 이 권력 구조의 틀은 사회가 제공하였다. 말하자면 남성은 사회가 만든 구조물인 것이다. 여성으로 태어난 이 원죄를 결정하는 남성적 정체성의 사회에서 여성은 체념과 부동성이라는 여성의 미덕을 인종하기도 하지만, 이 질서의 거부를 다양한 형식으로 드러냄으로써 여성 자신들의 일종의 저항행위를 표출하기도 한다. 이 저항행위의 목표는 주인공 여성의 자유라고 할 수 있는데, 이 자유의 획득은 곧 개인이라는 자격의 성취를 의미한다. 여기서 개인은 ‘주체’에 대해 자각을 하는 존재를 말한다. 공동체 사회에서 하나의 개체로서만 존재했던 구성원이 이제 전통사회라는 세상의 경계 밖으로 나와 세상을 보는 자기만의 ‘눈’을 가지게 되고, 이 ‘눈’이 합리적 성격을 규명을 함으로써 진정한 ‘주체’로서 서게 된다. 이 합리성은 기존의 사회적 틀을 회의적으로 의식하게 만들고, 욕망, 신념 등과 같은 개개인의 개성과 인격을 사회적 압력과 억압에서 지키려는 사상적 경향으로 이끌 것이다¹⁾. 그럼으로써 개인은 주어진 소여로 간주되지 않고 경험으로 자신을 만들고, 자신을 둘러싸고 있었던 경계를 허물며 그 안팎에 영향을 주고 또 규범에 의해 영향을 받으며 사회 속에서 발전하는 인격체로 성장한다. 그는 기존 질서로의 편입이 아닌 자기 확정의 역사를 형성하며 자립을 통한 자아실현을 거듭 것이다.

안 에베르는 그녀의 첫 소설 『숲속의 방』(1958)에서부터 ‘아버지의 법’과 이에 대항하는 여성의 해방의 문제를 다루었다. 이후 발표 될 모든 소설의 ‘모테’의 역할을 톡톡히 하게 될 『숲속의 방』은 안 에베르의 소설

1) 정상현, 『안 에베르의 소설 『카무라스카』의 단절과 향수의 과거』, 『프랑스문화예술연구』 제 19집, 2007, p. 329참조.

문학에 대한 전망을 내놓고 있는 것이다. 안 에베르가 이 소설에서 제시한 전망 안에는 그녀만의 특수한 감수성이라고 말할 수 있을 소설적 기법이 있다. 하나는, 일레나아르가 지적하였듯이 기원 혹은 어린 시절을 불러내어 그 비밀을 알아내려는²⁾ 시도다. 이 비밀은 메를레의 분석처럼 “순수와 절대에 대한 욕망”³⁾이다. 다른 하나는 이 과거를 향수하면서 그것을 밀어내려는 단절의 시도다. 이 단절은 과거에 묶여 있는 동일한 존재가 그 시공으로부터의 해방을 위한 모순된 시도로 나타나기도 하지만, 그와 관계하는 존재가 그 과거의 불합리성을 고발하여 극복하는 형식으로 이루어지기도 한다. 이때 극복은 자신의 정체성을 바꾸는 행위, 다시 태어나기를 의미한다. 이 두 가지 기법이 이 처녀 소설에서 어떻게 작용하여, 여성이라는 원죄를 인고해야만 하는 여 주인공 카트린에게 ‘개인’이라는 자격을 안겨주며, 차후 어느 소설에서 유사한 형태의 서술기법이 사용되는가를 고찰하는 것이 본고의 목적이다.

2. “아버지의 집”⁴⁾. 카트린의 고장

소설은 총 3부로 구성되어 있다. 각 부마다 이야기가 전개되는 공간이 있으며, 이 공간은, 안 에베르의 모든 소설이 그러하듯이, 이야기의 중심

2) 이 비평가는 작가의 이러한 서술방법을 사실 “유일한 목적”이라고 평가하고 있다. L'écriture d'Anne Hébert 《ne semble poursuivre qu'un seul but, celui de réintégrer le royaume du commencement pour en connaître enfin le secret》. (Henk Hillenaar, 《Anne Hébert et le “roman familial” de Freud》, dans L. Milot et J. Lintvelt, (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 7)

3) Grazia Merler, 《Analyse adlérienne des relations interpersonnelles chez les personnages d'Anne Hébert》, dans M. Ducrocq-Poirier, B. Baritaud, R. Jouanny, J.-M. Lacroix, J. Lahaie et A. Maindron, *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 141-142.

4) 이 표현은 다음의 작품에서 빌려 왔다. Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990.

주제를 파악할 수 있는 하나의 구조적 장치로 기능하고 있다. 소설은 이렇게 시작한다.

카트린의 고장은 요한 묵시록의 검은 궁전처럼 밤낮으로 하늘을 향해 불꽃을 뿜어대는 고로(高爐)들의 도시였다. 아침마다 여인네들은 집 유리창 위에 밤새도록 묻은, 아직도 열기가 가득한 그을음 때를 닦아내었다⁵⁾.

이 시작이 그리는 마을의 풍경은 압축적인 대비로 숙명성의 무게를 암시하고 있다. 자기 삶을 가꾸기 위한 궁리도 없이 순종의 길이 최초의 자리이자 안주해야 할 존재방식으로 여기는 여성들의 불행한 현재의 지속이 그것일 것이다. 하늘로 우뚝 솟은 “고로”와 그 분비물을 닦아내는 여자들의 노동은 분명히 성적 이미지를 통한 남성의 공격성과 여성의 수동성의 대비가 아니겠는가. 이 광산 마을에서 여성들이 차지할 수 있는 공간이 오로지 가정이라는 것도 강조되고 있다. 공생관계가 아닌 종속관계의 이 터전에서 가사는 따라서 여성들에게 선택된 것이라기보다는 강요된 것이 분명하다. 이 한정된 공간 속에서 여성들은 항상 욕망의 주체가 아닌 그 대상으로 살아야 하며, 행위의 자유가 없는 그 도구에 불과할 뿐이다. 여성은 그들의 정체성이며, 이 원죄의 굴레에서 벗어날 때까지 그들은 “아버지의 집” - 이 비유 안에는 남편의 집, 수도원이 있다 - 에서 그 법을 따라야만 한다. 이자벨 부아클레르의 분석대로⁶⁾, 여성은 아버지, 남편, 종교, 이 세 개의 타율성에 의해 지배를 받으며, 아버지의 도구이자 남편의 도구이며 종교집단의 도구가 되는 것이다. 결국 여성은 자기 말을 할 수 없다. 말의 주체가 될 수 없기 때문에 자기의 역사, 자기 이야기를 할 수도 없다.

이 “아버지의 집”에서 누구의 말을 듣고 따라야만 하는 모든 여성들처

5) Anne Hébert, *Les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1996, p. 9. 그 이하 CB, p.로 표기.

6) Cf., Isabelle Boisclair, 《Au pays de Catherine》, *Les Cahiers Anne Hébert*, 2, Fides, Université de Sherbrook, 2000, p. 113-115.

럼, 카트린도 이 숙명을 안고 산다. 이 숙명은 어머니가 죽고 난 뒤 바로 시작된다. 어머니가 죽은 뒤 그녀는 가장의 역할을 전혀 하지 못하고 운둔 속에서 사는 아버지와 함께 세 명의 여동생을 돌봐야만 했다⁷⁾. 아버지의 법에 따라 어머니의 뒤를 이어 가사를 도맡아 하며 가정을 지켜야 하는 의무를 떠안게 된 것이다. 어머니의 죽음으로 카트린이 진입한 여성의 세계는 한 마디로 하녀의 계급으로 살아가는 세계다. 그녀의 두 팔이 “두 명의 힘 센 하녀들”(CB, 16)로 은유된 것도 이러한 이유일 터이다. “카트린의 집 창문들은 깨끗하고, 부엌의 타일은 검은 색과 하얀 색의 멋있는 바둑판처럼 번질거렸다”(CB, 9). 어머니의 죽음으로 인해 딸은 이 노예적인 가사 뿐만 아니라 남성의 성적인 욕구까지 만족시켜야 하는 일종의 고행도 겪어야 했다⁸⁾. 대물림된 고통스러운 여성의 현실로 비어있는 어머니의 자리를 매우게 된 카트린은 결국 행복했던 어린 시절을 가슴 속에서 지우게 된다⁹⁾. 어머니의 죽음으로 딸들은 또한 시골에 있는 나이든 삼촌의 가사마저 대신해야 했다¹⁰⁾. 텍스트에서 네 번이나 강조된 표현으로 딸들을 상실의 주체로 살게 하는 어머니의 죽음은 이제 딸, 카트린의 의사가 전혀 반영되지 못하는 결혼을 야기한다. 그녀가 미래의 남편이 될 미셸을 처음으로 본 곳은 다름 아닌 어머니가 죽은 그해 가을에 찾았던 삼촌의 시골 마을이었다. 어머니의 죽음이 맺어 준 이 인연은 카트린이 집으로 돌아와서도 계속되어 고모인 아니타의 주선으로 만남이

7) “**Depuis la mort de la mère**, n'y a-t-il pas trois petites soeurs après elle qu'il fallait nourrir, laver, peigner, habiller et repriser, tandis que le père se retirait en sa solitude”(CB, 9). 강조는 필자.

8) “**L'année de la mort de la mère**, il y eut un été si chaud et si noir que la suie glissait par tous les pores de la peau. Les hauts fourneaux rivalisaient d'ardeur avec le feu de l'été. Sous l'abondance d'un pain aussi dur, des femmes se plaignaient doucement contre la face noire des femmes au désir avide.”(9-10). 강조는 필자.

9) “Catherine, la première, selon la gravité de son droit d'aînesse, rangea la maison des seigneurs, très loin en son coeur, là où dormaient les objets lourds et sacrés. **La mort de la mère** y était déjà et l'enfance arrachée.”(CB, 15). 강조는 필자.

10) “C'est la campagne où nous sommes allées, **l'année de la mort de maman**, dit Catherine”(CB, 22). 강조는 필자.

계속된다. “아버지의 집”에서 아버지의 법이라는 보편적인 폭력 속에 주체적인 삶을 정지당한 카트린에게 미셀과의 교제는 사실 그 굴레의 장소와 시간을 벗어날 수 있는 좋은 기회이기도 하였다. 아버지와 같은 노동자 계급에 있었던 카트린이 영주의 자식으로 대저택에 살며 “엄청난 재산”(CB, 30)을 소유한 미셀을 마다할 이유는 없었다¹¹⁾. 스스로 어린 세 여동생들의 보호막이 되기를 거부함으로써 ‘어머니’가 되는 악순환의 고리를 끊는 것이 현재의 힘겨운 삶에서 구원받을 수 있는 유일한 방법이라고 생각했기 때문이다. 그러나 결혼을 통한 신분상승이 그녀에게 이 하층민 계급의 삶을 벗어나고픈 그녀의 꿈을 실현해 줄 수 있을지는 몰라도 그녀가 바라는 “자유와 자유”를 가져다줄지는 의심스러운 일이다. 아버지의 법이 여전히 유효하던 시절에 결혼은 ‘남자들끼리’의 거래로 성사되는 계약이었기 때문이다. 카트린에게 청혼을 한 미셀은 그녀의 의견을 중요하게 생각하지 않았다. 결정권을 쥔 그녀의 아버지에게 요청하면 그만이었다. “필요하다면, 당신 아버지에게 당신을 달라고 요청할거요”(CB, 46).

여성을 불행의 전통 안에 가두는 이 ‘보편적 인식’은, 이 피지배자가 권력에 지배당하고 있다는 점을 인식하지 못하고 있다는 점과 그 결과 지배자의 권력행사에 암묵적 동의를 보내고 있다는 점에서, 부르디외가 정의하고 있는 “상징적 폭력”¹²⁾이라고 부를 수 있겠다. 남성들이 구축한 생각의 범주만을 인식의 영역으로 파악하고 있는 여성들에게 결혼은 따라서 또 다른 가부장적 질서에 던져지는 함정과 같은 제도인 것이다. 한 남성사회에서 다른 남성사회로 이동하는 여성의 양도가능성을 증명하는 카트린의 결혼이 철저하게 남성지배의 산물이라는 의미에서 부르디외의 다

11) 카트린이 영주의 자식을 만난다는 소식이 온 마을에 퍼지자 그곳 사람들은 카트린을 부와 명예를 좇는 바보라고 불렀다. “Tout le monde en parle dans la ville. Et l'on parle de toi aussi comme d'une douce niaise qui court après les grandeurs.”(CB, 35)

12) 부르디외는 이 개념을 이렇게 정의한다. “tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force” (Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz, 1972, p.18).

음과 같은 견해는 우리의 논리를 뒷받침할 수 있는 고찰이 충분히 될 수 있다. 이 사회학자에 따르면 남성지배는,

상징적 교환 경제의 논리, 다시 말해 남성과 여성 사이에 존재하는 불균형에 기초하고 있다. 이 불균형은 혈족관계와 결혼이라는 사회적 구성물, 주체와 객체, 주체자와 도구라는 사회적 구성물 속에서 확립된다.¹³⁾

그래서 남성은 결혼이라는 이 제도적 책략의 주체로 서는 반면에, 여성은 늘 이 교환행위의 대상으로 취급당하는 수동적 존재로의 자신을 있는 그대로 받아들인다¹⁴⁾. 권력의 효과가 나타나는 것은 바로 이때다. 결혼 전에는 아버지의 성을 따르고, 결혼과 함께 남편의 성을 가지게 되는 여성은 마치 세습재산인 것처럼 남성의 소유물로 살아가는 것이다. 새장에 갇힌 새처럼 여성은 아버지의 집에서나 남편의 집에서 윤택된 존재일 뿐이다. 이러한 현실을 간과한데서 카트린의 비극이 시작된다.

3. 미셸의 집. “숲속의 방”

3.1. “숲속의 방”

소설은 이러한 기획대로 제 2부를 시작한다. 카트린이 꿈꾸었던 영주의 저택은 파리에 있는 미셸의 집으로 바뀌었다. 첫 번째 꿈의 사라짐.

13) Pierre Bourdieu, 《La violence symbolique》, dans Loïc J.D. Wacquant, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, p. 148-149.

14) “Tandis que les hommes sont les sujets des stratégies matrimoniales à travers lesquelles ils travaillent à maintenir ou à accroître le capital symbolique (de la famille, de la lignée, autrement appelé le patrimoine), les femmes sont toujours traitées comme des objets de ces échanges dans lesquels elles circulent comme des symboles prédisposées à sceller des alliances.” (*Ibid.*, p. 148).

“문 닫힌 방들에서는 퀴퀴한 냄새”로 가득하고, “트렁크며 상자며 먼지더미”(CB, 49)로 어수선했던 아파트였다. 부부는 닫혀 있는 이 두 개의 방을 따로 쓴다. 부부의 분리 상황을 알리고 있다는 듯 긴 복도가 하나의 장막처럼 이 두 방을 가로지른다(CB, 63). “숲속의 방”의 뜻을 짐작할 수 있는 대목이다. 흐릿하고 우중충하고 어질러진 이 공간은 외부세상과의 접촉거부를 의미하는 폐쇄성의 공간적 변안인 것이다. 미셀은 진정 이 곳의 주인이다. 카트린이 남편의 자는 모습에서 발견한 것은 “마스크처럼 안과 밖 사이가 통하지 않는 어두운 얼굴”(CB, 50)이었다. “꿈의 남자”(CB, 50) 미셀은 현재 카트린의 마음에서 지워졌다. 두 번째 꿈의 사라짐. 부부 간의 소통의 부재를 생산하고, 마치 생명활동을 거부하고 있는 듯한 이 공간에서 말과 행위를 멈추고 있는 미셀에게 카트린이 최소한의 말과 행위를 부탁하지만 그의 부동성은 계속된다.(CB, 61). 이 부부는 단 한 번도 함께 외출한 경험이 없다. 카트린과 같이 연주회에 가겠다고 약속했지만 결코 지키지 않았던 미셀은 햇빛을 받기 싫어서 아내에게 커튼을 절대 건지 말라고 부탁까지 한다. 그는 어둠이다. 미셀이 카트린에게 바라는 것은 아무것도 하지 않기, 한 마디로 아무런 개성도 없고 남편의 주문만을 따라하는 꼭두각시 같은 삶이다.

나는 당신이 우는 것도 웃는 것도 원치 않아. (...) 당신을 단색으로 그리고 싶어, 눈처럼 아주 하얗게, 냄새도 없고, 무미하고, 신선하게, 잔속의 물처럼 조용하게 말아야.(CB, 65)

이 ‘미셀의 법’에 의하면 카트린은 인간적인 사랑을 느낄 수 있는 존재가 아니라 미셀이 필요로 하는 장식물 일뿐이다. “카트린, 너무 힘든 일이야, 난 당신을 사랑하지 않아. (...) 날 혼자 내버려 두지마, 카트린”(CB, 64). “아버지의 집”에서 생명체로서 삶의 감각을 잃어버린 카트린은, 그래서 아버지의 그늘을 그대로 간직할 수밖에 없었기 때문에¹⁵⁾,

15) “La plus grande avait les cheveux obscurs et gardait sur elle toute l'ombre du

미셸의 요구가 불합리하고 자신을 힘겹게 하는 것이었음에도 불구하고, 남편이 원하는 그대로 한다¹⁶⁾. 사방이 차단된 무덤과 같은 공간에서 자신의 의지와는 상관없이 남편이 만든 이미지대로 살아가는 그녀의 삶은 “거의 죽은 상태”(CB, 70)¹⁷⁾나 마찬가지다.

카트린의 현재를 감옥으로 만든 미셸의 질서는 사실 이 남성이 존재한다는 증거였다. 과거라는 문법이 그의 현재를 지배하고 있다. 이 문법은 이 남성에게 완강한 애고이즘을 물려주었다. 카트린의 꿈이 불행한 의식으로 변질될 수밖에 없었던 주요 요인은 바로 그의 과거였다. 그가 아무리 이 과거를 지우려고 해도, 그의 의식을 잠식하고 있는 이 과거는 그를 항상 깨우고 있다. 그의 의식은 이 과거를 과거의 시간 속에 묻어두려고 하지만 과거는 그렇게 지워지는 순간에 자신의 존재를 그의 영혼 속에 새기고 있었던 것이다. 그의 삶에 절대적 형식이 된 이 과거는 따라서 확실히 바깥의 시선으로는 볼 수 없는 세계가 된다. 이 과거는 그의 역사를 함께 한 존재의 눈을 빌리지 않고는 이해할 수 없는 그의 본질이다. 여동생 리아(Lia)가 그와 동일한 모습을 지닌 인간으로 등장한다. 그녀는 카

père.”(CB, 67).

16) “Mais tout le jour, elle s'appliquait à devenir ce que Michel désirait qu'elle fût. Elle apprenait des fables et des poèmes par coeur. Cela lui tenait compagnie durant le silence des longues heures penchées sur la toile et le lin.”(CB, 66).

17) “une petite mort”의 번역어다. 이 용어는 사실 성교 행위를 하면서 느끼는 오르가즘 뒤의 실신상태를 뜻한다. 여기서 “거의 죽은 상태” 혹은 “거의 죽은 것”이라는 역어를 택한 것은 현재 사용되는 “실신”의 의미를 반영한 것으로, 이 표현의 어원에도 관계가 있다. “L'origine de cette expression remonte au XVI^e siècle, à l'époque d'Ambroise Paré, cet homme qui a appris sur le tas l'anatomie humaine et la chirurgie, que ce soit sur des cadavres à l'Hôtel-Dieu ou bien sur des hommes encore vivants, au cours de batailles. A cette époque, “la petite mort” désignait la syncope ou l'étourdissement, mais aussi et surtout les frissons nerveux. En ce qui concerne l'évanouissement court, on peut effectivement l'assimiler à une 'petite' mort, contrairement à la 'grande', la vraie, la définitive. Les heureux Hommes qui ont déjà vécu ça, savent que l'orgasme provoque, de manière plus ou moins fugace, des symptômes proches de ce que désignait autrefois la locution (le 'grand' frisson). C'est pourquoi le langage érotique se l'est appropriée puis nous l'a transmise.” (<http://www.expressio.fr/expressions/la-petite-mort.php>).

트린에게 이렇게 선언한다. “너와 나, 우리는 같은 세계의 사람이 아니야”(CB, 93-94). “어린 시절의 세계, 끝없는 여유로움의 세계 그리고 지독한 고통의 세계는 오빠와 나 우리 둘 만의 것이라고”(CB, 102). 카트린이 미셸의 세계에 들어올 수 없는 절대적인 이유다.

3.2. 과거, 트라우마와 향수의 공간

안 에베르 소설의 남자 주인공들 중에는 어머니의 사랑을 받지 못하거나 - 『마녀집회의 아이들 *Les enfants du sabbat*』의 조셉과 『가마우지 떼 *Les Fous de bassin*』의 존슨 목사와 스티븐슨이 대표적이다 -, 비뚤어진 혹은 지나친 모성으로 인해 어머니로부터 탈출하고픈 욕망 - 『꿈에 찬 아이 *L'enfant chargé de songes*』의 쥘리앵(Julien)이 그러하다 - 을 지니고 성장한 인물들이 존재한다. 일종의 애정 결핍증을 안고 살아가는 이들에게서 고독감과 반항적 기질을 보는 것은 어렵지 않은 일이며, “마음 속 깊은 곳에 있는 혐오증”¹⁸⁾ 또한 그들의 성격을 이루고 있다. 이 남성들에게서 나타나는 일탈적이고 파괴적이며 불협화음적인 성격의 근원은 따라서 항상 이들의 불우했던 어린 시절과 연관성이 있다. 미셸은 이러한 남성계보의 출발점이 된다.

소설은 미셸의 어린 시절의 환경을 추적할 수 있는 단서를 알려준다. 먼저 그의 어머니와 대 영주인 아버지에 대해서는 카트린의 삼촌의 회상으로 설명된다. “이 영주 혼자서 수렵과 낚시에 관한 법률을 어기고 들판을 쑥대밭으로 만들고 부상당한 동물들은 그대로 썩게 만들었지. 숫치녀들은 하룻밤 만에 화냥년으로 만들고, (...) 줄곧 하는 일 없이 거기 살았던 부인은 호사도 마음껏 누렸지만 폭압도 밥 먹듯이 당했지.”(CB, 12-13). 카트린이 결혼하기 전, 그녀의 동생 뤼시(Lucie)가 동네에 떠도는 그 집안의 소문을 듣고 와서 언니에게 이렇게 전한다. “어머니는 이른 아

18) Daniel Marcheix, *Le mal d'origine. Temps et identité dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, p. 318.

침에 홀로 돌아가셨대, 불가에서 자고 있던 아이들은 그 사실을 몰랐고, 하녀는 전날 도망갔고, 아버지는 사냥에서 안 돌아왔고, 아버지도 타지에서 죽었대.”(CB, 34). 두 차례에 걸친 이 짧은 정보가 어린 미셀에게 심리적 외상을 입혔다는 사실은 카트린에게 하는 미셀의 다음과 같은 고백에서 확인된다. “아! 카트린, 왜 지나간 일을 깨우는 거죠? 당신과 함께 있으면, 난 한 번도 어린 시절이 없었던 사람처럼 가벼워진단 말이요”(CB, 32)¹⁹⁾. 아버지의 보편적 폭력과 쓸쓸히 죽어 간 어머니의 기억이 생산한 트라우마가 미셀의 삶에 파고들어가 그 삶을 지배하는 운명이 되었다. 현재의 자아는 그 트라우마에 고립되고, 이 운명의 자리를 카트린이 공유했다. 그 트라우마의 자리에서 격리되고픈 자아는 과거를 부정해보려고 하지만, 이 부정을 거부하는 무의식적 힘을 감당해내지 못한다. 게다가 미셀의 오이디푸스 콤플렉스는 어머니 곁에 자기 자리를 만들지만 아버지를 제거하지는 못한다. “호사”에 빚졌던 귀부인 어머니의 순결하고 고결한 이미지를 아내에게서 되찾고 싶어 했던 그의 욕망은 사실 아버지가 어머니에게 욕망했던 그대로였기 때문이었다.

그는 그녀에게 열쇠도 자물쇠도 없는 여러 개의 함과 장롱의 보석들을 열어 보여주었다.(CB, p. 58).

아침마다 세 갈래로 땀아 늘어트린 머리를 풀고 나면, 그녀는 거울을 보고 미셀이 욕망했던, 그녀가 왕의 순결한 딸인 공주의 초상과 닮았는지 자문하곤 했다.(CB, p. 67).

이렇게 아버지의 가부장적 환영을 떨쳐버리지 못해서 오이디푸스 단계를 극복할 수도 없고, 독립한 남성으로서의 가부장적 성격을 갖추기 위한

19) 이 고백은 결혼 전 카트린에게 하는 것인데, 결혼 후에도 물론 이런 식의 고통이 지속되었다. 카트린의 도움으로 어린 시절을 회피하려고 하지만 미셀은 이 과거의 무게로부터 자유롭지 못하다. “La nuit lâchait l'angoisse sur Michel comme une chienne mauvaise qu'on a enchaînée tout le jour”(CB, 70). 그녀에게 이렇게 애원한다. “Ne m'abandonne pas, Catherine, je t'en prie. (...) Ne me laisse pas tout seul, Catherine”(CB, 82).

어른으로의 진화를 피하지도 못하는 미셀이 그 과거와 단절할 방법은 없는 것 같다. 더구나 미셀의 삶을 그 절대치가 결코 변하지 않을 팔호 속에 묶어 둔 이 과거에 그 깊이를 더해준 존재가 있다.

미셀과 리아는 어릴 적 충성맹세를 하였다. 이 어린 둘을 돌봐 줄 어른이 부재하자 스스로를 구할 자구책으로 서로 간의 신의를 다짐했던 것이다²⁰⁾. 어린아이로서의 두려움과 고독을 극복하기 위한 최고의 수단일 수 있었던 이들의 맹세는 그 때문에 수동적이며, 방어적이고, 정신적이었다. 그렇기 때문에 “순수하고 절대적”이라고 말할 수 있으리라. 1975년의 『마녀집회의 아이들』의 남매 줄리(Julie)와 조셉(Joseph)의 맹세를 알리는 이 계약은 또한 배타적 성격을 그 운명의 자리에 놓았다. 이들 사이에 제 삼자의 개입은 죽음 혹은 죽음과 유사한 불행을 의미한다. 전자의 작품에서 조셉과 결혼 한 영국여자 피기(Piggy)는 줄리의 저주로 인해 뱃속의 아이와 함께 죽음을 맞이한다. 타인에 대한 완강한 거부로 맹약의 실천을 삼는 남매 사이에 끼어든 카트린이 이런 식의 불행을 피할 길 없다. 그녀는 죽지는 않지만, “사자(死者)나 마찬가지였다. 세상의 고통이란 고통이 그녀의 살갗을 파고들고 있었다. 마치 그녀가 그 자리에서 방자를 당하고 있었던 것처럼”(CB, 119). 더구나 미셀과 리아는 그들의 어릴 적 충성맹세를 위반한 경험에 의해 더욱 그 맹세를 공고히 하고 있다. 오빠 이외의 여러 남자와 사귀었지만 매번 헤어지거나 버림받은 리아는 그 생활을 정리하고 미셀 곁으로 돌아와 카트린을 앞에 두고 이렇게 다짐한다. “나는 영원히 리아야, 당신은 가능한 시간만큼 카트린인 것처럼”(CB, 77). 자신의 본질에는 변함이 없다는 동생의 이 말에 화답이라도 하듯, 소설말미에 미셀은 현재의 아내에게 최종적으로 선언한다²¹⁾. “우리는 어린 시절의 맹세를 다시 할 거야. 그 누구도 우리에게 다가올 수 없을 거

20) “La mère est partie depuis 5mois... Le père chasse tout le jour, la servante s'est sauvée, et les deux enfants, seuls, blottis au bord du feu de bois dans la maison abandonnée, font un pacte et se jurent fidélité!”(CB, 109).

21) 미셀은 카트린과 결혼함으로써 리아와의 계약을 파기한 셈이다.

야”(CB, 171). 미셀과 리아가 제 존재의 의의를 어릴 적 맹세 속에서 확인하려는 데에는, 이 과거의 시절을 그들이 뿌리내린 공간이라고 확신하고 있기 때문이다. 과거를 일상적 삶의 위치로 놓음으로써 이 시절은 이 현재의 시간에 그들만의 생명의 힘이 내장되어 있는, 다시 말해 그들의 모든 고통을 회석할 수 있는 유일한 해방공간이 되는 것이다. 미셀은 자신과 리아 이외에 그 누구도 이 공간을 누리기를 원치 않는다. 브리짓트 세이냐크의 표현대로, “최초의 순결함을 추구하면서 잃어버린 낙원을 동경”²²⁾하는 이 행위가 ‘영원히 변하지 않을’ 이 남매에게 진짜 삶일 수는 있다. 그러나 이 뿌리의 시공이 옛 것에만 머물러 있어 현재를 점검할 수 있는 성찰의 계기가 되지 못하고, 미래에의 모든 출구를 스스로 차단한 소통부재에 대한 다른 이름이라면, 그것이 아무리 자기 정체성의 상징이 될 수 있다하더라도, 삶의 역사가 주는 모든 의미와 기호를 중화(中和)하고 무효화시키는 기이한 무질서에 불과할 것이다. 외부자인 카트린이 성찰한 결과다. “미셀과 리아는 세월을 거슬러 일종의 그들만의 시간, 꿈쩍 않는 예전의 시간을 만들려는 것 같았다”(CB, 84).

온통 과거의 의식에 매달려 있는 이 “숲속의 방”에서 젊은 여인은 숨이 막힌다. 이 과거와 “숲속의 방”은, 이 공간을 사는 주체가 남성이건 여성이건, 앞으로 안 에베르 소설의 여주인공들이 안고 가야 할 운명의 굴레가 된다. 『카무라스카Kamouraska』(1970)의 엘리자벳(Élisabeth)은 자신의 과거를 구성하는 장소 카무라스카와 소렐(Sorel)의 기억으로 자기 분열을 일으키며 단절과 향수의 과거를 만들 것이고, 『마녀집회의 자식들』(1975)의 쥘리는 현재의 수녀원과 과거의 오두막 사이를 오가며 자기 정체성을 찾으려고 하지만 결국 이 세상에서 해방될 수 있는 자기공간을 찾지 못한다. 『가마우지떼Les Fous de Bassan』(1982)의 노라(Nora)와 올리비아(Olivia)는 유토피아적 과거와 죽음의 현재를 상징하는 공간 그

22) Brigitte Saynac 《Le pacte de l'enfance dans *Les chambres de bois* et *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert》, *Littérature canadienne-française*, Grenoble, Université de Grenoble, 1981, p. 85.

리핀 크릭(Griffin Creek)에서 여성으로서의 욕망을 말하지만 이 때문에 죽음을 당하고, 『최초의 정원 *Le premier jardin*』(1988)의 플로라 폰탕쥬(Flora Fontange)는 자기 정체성을 찾기 위해 ‘최초의 어머니들’의 장소인 자유와 행복의 “최초의 정원”, 누벨 프랑스에 자신을 투영해보지만, 삶이 고통과 불행이었던 퀘벡에서의 진짜 과거를 상기하며 방황하다 딸인 모드(Maud)에게 자기 역사의 창조를 통한 주체성 확립의 문제를 넘긴다.

이 과거와 그 장소들은 ‘좋았던 옛 시절’을 환기시킨다는 의미에서 향수를 불러일으키지만, 그 부동성과 폐쇄성에 의해 자기소외의 현상이 보편적 의미를 지닌다는 점에서 어두움의 질서 속에 끝없이 함몰하는 죽음의 공간을 함의한다. “숲속의 방”이 ‘조용한 혁명기’ 이전 ‘대 암흑기’의 퀘벡을 상징하는 이유이기도 한데, 바로 이러한 이유로 위의 여주인공들이 그러하였듯이 카트린이 자유와 행복을 획득하기 위하여 저항해야 할 대상이 된다. 이 여성은 “가능한 시간만큼 카트린”이었다. 이 여성은 남매가 어린 시절 맹세를 이야기 한 후 서로 기대어 울고 있는 모습을 보고 처음으로 반항의 감정을 갖는다.

그녀가 모든 고통을 가라앉히는 분노를 느낀 것은 처음인 것 같았다. 순종적이고 애 같은 자신의 마음속에서 탈출구를 미친 듯이 찾으면서.(CB, 110).

순진했던 자신을 발견한 이 여성은 이제 자아의 깊이를 향해한다. 그 깊은 바닥에 이르러, 자신을 사랑하지도 않는 한 남성에 묶여 있었던 이 여성²³⁾은 그와의 싸움을 통해 삶의 희망을 찾을 것이다.

카트린은 자기 삶을 위해서 이 남자의 이상한 사랑에 대항하여 싸우고 있었다.(CB, 124).

23) “Je suis liée à un homme qui ne m'aime pas...”(CB, 58).

4. “이 세상”. 개인의 탄생

시간이 정지되고 삶이 불가능해진 “숲속의 방”은 카트린에게 내재성을 키우는 환경을 제공하였다. 이 내재성은 카트린에게 죽음의 감각을 체험하게 하였지만, 자기 역사를 재창조할 수 있는 힘을 길러 주었다. 카트린의 역사 전체를 용해하여 다른 전망으로 열어 줄 이 힘의 생명은 따라서 여성이란 운명의 거스름이 될 것이다.

“제 2의 성”을 거부하는 행위는 이 성을 지배하는 세계에서 자신을 분리하는 것이다. 그 분리는 여성이란 존재에게 한편으로 자유에 대한 희망을 주지만, 다른 한편으로 혼자라는 고독감, 불안감을 안겨 주기도 한다. 그러나 자유에 대한 희망은 이러한 불안정한 상황을 이겨내는 원동력이 되고, 그 결과 그 존재는 ‘주체’에 대한 자각을 하게 된다. 이 자각은 자신의 운명을 스스로 선택할 수 있다는 신념이다. 이 신념을 형성함으로써 그 존재는 진정한 개인으로 성립한다.

소설의 제 3부는 “숲속의 방”을 나와 세상의 품에 안긴 카트린이 자율적인 여성주체로 변모하는 과정에 바쳐진다. 그 첫 과정은 죽었던 오감을 되살리는 일이었다. 하녀인 알린(Aline)과 함께 바닷가 어느 마을에 자리를 잡은 그녀는 햇볕의 밝기와 따스함을 느끼고, 그녀를 매혹시킨 동시에 그 강렬함 때문에 두려움을 주었던 제라늄 꽃향기를 경험한다. “아! 이 모든 것이 얼마나 이상한 일인가, 내 모든 감각이 이렇게 피해를 입었다니!”(CB, 128). 자신의 감각을 점검한 이 여성은 이제 자연의 바다, 바람, 파도, 땅 그리고 이웃집 사람들과 그 마당에 내놓인 “버들가지 의자”(CB, 131)까지 주위의 존재와 사물에 시선을 돌린다. 특히 타인의 존재는 그녀에게 신비감을 불러일으킨다(CB, 131). 이 신비감은 그녀의 호기심을 부르고 마침내 삶의 커다란 기쁨을 안겨준다²⁴⁾. “숲속의 방”을 나

24) “Elle mangea lentement, s'efforçant de cacher à la servante la joie trop vive que lui donnait la pensée du jardin voisin soudain habité d'hommes et de femmes inconnus.”(CB, 137).

온 이후 건강을 되찾고²⁵⁾ 삶의 신비를 발견한 카트린은 불행한 여성들의 운명적 삶 밖으로 나가기를 결심한다²⁶⁾.

카트린은 하녀가 돌보는 나무 아래서 하는 일없이 그저 우두커니 있기만 한다면, (...), 행복도, 고통도 그 무슨 일도 일어나지 않을 것이라고 되뇌었다.(CB, 147).

이 결심, 이 깨달음은 안 에베르의 문학적 실천에서 매우 중요하다. 그것은 그녀의 시적, 소설적 실천에서 하나의 도달점을 형성하고 있기 때문이다. 여성의 인생은 이 지점에서 숨을 쉬고, 근본적인 변화를 보고, 그 희망의 두께를 기대할 수 있다. 여성 자신의 운명은 여성 자신이 개척해야 한다는 것, 남성의 그늘에서 벗어나 자유가 보장되는 새로운 인생을 건축하는 것도 여성 자신의 손에 달렸다는 이 강건한 의식은 카트린의 한(恨)을 체험하게 될 차후 여주인공들의 욕망과 위반의 힘에서 다시 나올 것이다.

사랑에 실패한 카트린은 이제 사랑을 욕망한다. 안 에베르의 여주인공들이 사랑을 찾아가는 것은 카트리 쉬오넨의 분석대로 개성을 지닌 한 인간으로서의 “자율과 자유와 성숙함을 추구하는 것이며, 가부장적 질서를 거부”²⁷⁾하는 행위다. 카트린은 농부처럼 “진실하고, 완고하고, 육중해 보이는”(CB, 136) 이웃집 남자 브뤼노를 선택한다. 자신이 진정으로 살아 있다는 느낌²⁸⁾을 갖게 해 준 이 남성과의 만남은 카트린에게 새로운 질서를 열어준다. 브뤼노는 진정 미셸과는 다르게 청혼을 매입이나 협상이

25) “Depuis sa sortie des chambres de bois, Catherine s'était laissée colorer doucement par l'été (...). -Madame devient dorée comme le pain, disait Aline.”(CB, 138).

26) “elle pria pour que l'honneur de vivre lui soit ainsi rendu, humblement, petit à petit, par l'animation de tout son corps patient”(CB, 138).

27) Katri Suhonen, 《Les enfants chargés de songes ou l'illusion patriarcale dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert》, *Les Cahiers Anne Hébert*, 8, Fides, Université de Sherbrook, 2008, p. 97.

28) “Touche-moi, Aline, je suis vivante et ça durera le temps que Dieu voudra!”(CB, 150).

아닌 바람의 형태로 구하고 있다. “카트린 결정은 당신이 하는 거요, 나는 당신이 내 아내가 돼 주었으면 하오”(CB, 163). 결혼이 아버지나 타인의 중개를 거치지 않고 여성인 카트린에게 직접 요구하는 형식이 됨으로써, 소유자로서의 남성이 사라지면서 여성이 스스로 결정할 수 있는 권리가 생성되었다. 브뤼노는 지금까지 남성들이 누려온 가부장적 권리에서 해방 아니 스스로 이 불합리한 권리를 포기한 듯하다. 여성주의 문학을 추구하고 있는 안 에베르가 아버지와 남편의 법에서 자유로운 브뤼노를 통해 시대의 새로운 남성상을 확립하려고 한 것은 아닐까? 실제로 소설은 이 둘의 결합을 새로운 세상의 탄생으로 비유하고 있다.

갑자기 나팔소리와 같은 수탉의 우렁찬 울음소리가 울려 퍼졌다.
다. 그래서 카트린과 브뤼노는 이 세상이 열릴 때 내는 거대한 소리가 그들의 몸을 뚫고 지나가는 것 같았다. (CB, 166).

이 세상 전체, “땅 속 깊은 곳”(CB, 167)까지도 반기고 있는 이들의 결혼은 새로운 정신과 육체의 탄생을 알리고 있다. 대상으로서의 소유물이 아닌 나-주체로 설 수 있는 필요한 공간을 찾은 카트린은 종속의 상징이었던 결혼반지를 되돌려 주기 위해 미셸이 사는 파리 아파트로 간다. 그에게 던지는 표현이 의미심장하다. “나예요, 카트린...”(CB, 168), “제발 내 말 좀 들어봐요, 미셸”(CB, 170), “날 좀 봐요, 당신을 영원히 떠날 거니까요”(CB, 171), “안아주세요, 정말 떠난다니까요”(CB, 172). “나”라는 주체를 의도적으로 드러내면서 사용되는 명령법은 카트린이 찾은 자기 세계, 이 세계의 주인은 자신이라는 사실을 다시 한 번 확증하고 있다. 이 여성은 여성의 고리에서 완전히 벗어났다.

5. 결론

『숲속의 방』은 안 에베르의 전 소설 중 유일하게 여성이 자유를 획득하는 과정을 보여주는 작품이다. 차후 소설에서는 전혀 볼 수 없는 여성의 이 행복을 왜 하필 작가는 이 처녀소설의 주인공에게만 주었던 것일까? 차후의 여주인공들은 여성주의에 대한 성찰을 보다 깊게 하는 임무를 부여받은 보다 발전적 인물이 되어야만 했던 것이 아닐까? 그들은 왜 가부장적 사회 속에서 자유와 행복을 쟁취하기 위해 여전히 지난한 싸움을 벌여야만 했는가? 우리가 서론에서 제기한 ‘개인’의 관점에서 본다면 이 물음에 대한 명확하고 생산적인 답을 내놓을 수 있을 것 같다.

여성이란 개체가 가부장적 공동체내에서 자유를 획득한 것은 곧 그 세상에서의 홀로서기를 의미한다. 그것이 홀로서기라는 것은 남성지배체제의 이데올로기가 여전히 유효하며, 이 이데올로기는 여성에게 계속해서 시련의 장애물로 남아 있을 것이라는 말이다. 『숲속의 방』의 카트린이 남성사회에 대한 적극적이고 능동적인 투쟁보다는, 남성과 동등한 위치의 사랑의 주체자로서의 권리를 행사하여 인간의 자유를 획득하였다면, 두 번째 소설부터 안 에베르의 여성들은 남성사회 속에 위치한 종속적 존재로서의 여성을 자각하고, 그것이 성립시키고 있는 권력의 방식을 폭로하며, 이 불합리한 성적 정체성의 틀을 해체하기 위한 저항적 실천을 행사한다. 카트린에게 여성의 자율성과 독립을 내준 후, 남성이라는 집단적 독재적 억압적 사회가 여성과 그 역할을 운명으로 결정짓기 위해 여기저기 매설한 장애물의 세력은 보다 크고 강하게 나타난다. 1958년 이후의 여주인공들의 홀로서기를 위한 반항은 그만큼 크고 때로는 극단적이다. 다시 말해, 신분에 갇혀서 신분이 요구하는 예측적인 역할을 수행하는 존재가 아닌, 인성을 실현하는 주체로서 그들은 감정 속에서의 단순한 자기구현을 넘어서 지속적인 발효를 생명력으로 삼는 반죽 덩어리처럼 작용한다. 엘리자벳은 살인을 통해 남성의 질서를, 쥘리는 악마의 초

자연적인 힘을 빌려 교회의 질서를 붕괴시키려고 한다. 사랑의 표현도 더 강하다. 노라와 올리비아는 남성과 같은 위상의 성적주체로 올라선다. 사회규범이 정해 놓은 여성의 역할을 거부한 플로라도 있으며, 미래의 주체적인 세대를 준비하는 플로라의 딸 모드도 있다. 이들은 이제 원죄나 사회적 질서 속의 지위에 따라 판단되는 상황을 거부하며, 당당히 역사 속으로 진입한다.

이 작품이 출간된 1958년은 퀘벡의 ‘조용한 혁명’이 발화하는 시기였고 여성주의 운동은 이 혁명 이데올로기의 근간을 이루고 있었으며 1980년대 중반까지 혁명운동이 계속되었던 것을 고려한다면, 생리적 성별 위에 덧붙여진 사회적 성차별 이데올로기에 대해 보다 강력한 비판과 저항으로 맞선 이 여주인공들 모두의 행위는 비애가 가득한 여성의 역사를 보여주고 있는 것이며, 이 역사는 고독과 억압의 개인적 체험을 통해 자신의 동일성을 시대의 고난 속에서 파악해 가는 여성의 정신사라고 할 수 있다. 정상현이 분석한 것처럼, “안 에베르의 여주인공들은 역사의 희생자였지만, 그 역사의 방향에 변화를 시도한 자들이었으며, 그 시도가 현재의 문제에 해결책을 내놓지는 못하였지만, 그 이의제기는 언제나 유효한 것이었기에”²⁹⁾, 여성으로서의 극심한 고난의 밑자리에 남은 마지막 힘을 성과 사회구조 전반에 대한 고발로 사용한 그들의 노력은 여성이란 존재가 다시 태어날 수 있는 의미 깊은 증거가 될 것이다. 이것이 바로, 우리의 관점에서, 첫 소설로서의 『숲속의 방』이 지닌 의의라고 할 수 있다.

29) 정상현, 『역사의 허구화와 정체성의 탐구 : 안 에베르의 『최초의 정원』』, 『프랑스문학예술연구』, 겨울호(제 34집), 2010, p. 666.

참고문헌

1. 소설작품

Hébert (Anne), *Les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958.

2. 안 에베르 연구서 및 논문

Bishop (Neil B.), *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

Boisclair (Isabelle), 《Au pays de Catherine》, *Les Cahiers Anne Hébert*, 2, Fides, Université de Sherbrook, 2000.

Boisclair (Isabelle), 《Autonomie et ordre maternel dans *Les chambres de bois*》, *Les Cahiers Anne Hébert*, 6, Fides, Université de Sherbrook, 2006.

Brochu (André), *Anne Hébert, Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'université d'Ottawa, 2000.

Hillenaar (Henk), 《Anne Hébert et le “roman familial” de Freud》, dans L. Milot et J. Lintvelt, (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992.

Lintvelt (Jaap), *Aspects de la narration thématique, idéologique et identité*, Québec, Nota bene, 2000.

Marcheix (Daniel), *Le mal d'origine. Temps et identité dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005.

_____, 《Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert》, *Voix et Images*, vol. 27 no 2, 2002.

- Merler (Grazia), 《Analyse adlérienne des relations interpersonnelles chez les personnages d'Anne Hébert》, dans M. Ducrocq-Poirier, B. Baritaud, R. Jouanny, J.-M. Lacroix, J. Lahaie et A. Maindron, *Anne Hébert, parcours d'une oeuvre*, Montréal, L'Hexagone, 1997.
- M. REA (Annabelle), 《La femme dionysiaque chez Anne Hébert》, *Les Cahiers Anne Hébert* No 2, Sherbrooke, Fides, Université de Sherbrooke, 2001.
- Paterson (Janet), *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, 1985.
- Saynac (Brigitte), 《Le pacte de l'enfance dans *Les chambres de bois* et *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert》, *Littérature canadienne-française*, Grenoble, Université de Grenoble, 1981.
- Suhonen(Katri), 《*Les enfants chargés de songes* ou l'illusion patriarcale dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert》, *Les Cahiers Anne Hébert*, 8, Fides, Université de Sherbrook, 2008.
- Thériault (Serge A.), *La quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Editions Asticou, coll. Centre d'études universitaires dans l'ouest québécois, 1980.
- Viau (Stéphane), 《La maternité dans l'oeuvre d'Anne Hébert》, *Filiations. Anne Hébert et Hector de Saint-Denys Garneau*, Québec, Fides, 2007.

3. 기타

- Bourdieu (Pierre), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz, 1972.
- _____, 《La violence symbolique》, dans Loïc J.D. Wacquant, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992

〈Résumé〉

La naissance d'un individu

- *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert -

JEONG Sang-Hyun

Les Chambres de bois est un seul des romans hébertiens où se réalise la libération de la femme. Pourquoi notre auteur donne-t-il la liberté à Catherine que toutes les héroïnes hébertiennes rêvent désormais mais n'arrivent pas à obtenir? Les personnages qui succèdent à Catherine libérée, ne devraient-elles pas devenir les femmes qui sont chargées de bien développer et établir le féminisme? Pourquoi se lancent-elles encore dans la lutte difficile pour la liberté féminine et le bonheur terrestre contre la société patriarcale? Selon notre point de vue de "l'individu" - individu doté subjectivement d'une liberté, capable de sortir du cadre social de sa naissance, de s'élever mais qui risque de se plonger dans l'aliénation nouvelle qui l'accompagne, il nous semble que nous allons avoir une réponse précise et productive à ces questions.

Si la femme obtient la liberté de la communauté patriarcale, c'est qu'elle est capable de vivre indépendant en y établissant sa propre autonomie. Cependant, même si elle en est libérée, l'idéologie patriarcale reste en vigueur et encore l'obstacle à surmonter. Si Catherine des *Chambres de bois* a obtenu la liberté en réclamant et pratiquant le droit à l'amour dont tout le monde a le droit de jouir au

lieu de la lutte militante contre la société, dès le deuxième roman, les autres héroïnes hébertiennes prendront conscience claire de leur condition subordonnée totale à la société mâle, dénoncera la violence et la crime masculines que le milieu social leur fait subir et exprimeront leur révolte contre l'inégalité des sexes. Donc ce régime masculin renforcera désormais sa domination sur la femme. Tant la révolte des femmes après 1958 est plus violente et même extrême. Élisabeth de *Kamouraska* s'efforcera de détruire l'ordre masculin par le meurtre de l'homme, Julie des *Enfants du sabbat* le monde fermé de l'Église catholique en utilisant le pouvoir surnaturel. Jadis un sujet tabou, la sexualité est omniprésente dans le roman d'Anne Hébert après 1958. Nora et Olivier des *Fous de bassan* en arriveront à parler leur désir pareil au celui des hommes. Il y a aussi Flora du *Premier Jardin* qui refusera le rôle de la femme fixé par la société et sa fille, Maud qui préparera la nouvelle génération de femmes qui refusent de se laisser asservir.

En tenant compte du fait que l'année 1958 où ce premier roman voit le jour est le début de la Révolution tranquille, et que le féminisme est un des fondements de l'idéologie dominante de la Révolution et continue jusqu'au milieu des années 1980, toutes les actions des héroïnes hébertiennes qui combattent les préjugés sociaux sur les femmes témoignent de l'histoire de la femme qui construit son identité sur ses épreuves pénibles de solitude et d'oppression. Comme l'a analysé Jeong SangHyun, "toutes les héroïnes hébertiennes sont les victimes de l'histoire mais elles sont aussi des personnages qui veulent changer de sens de cette histoire, même si elles n'arrivent pas à trouver la solution définitive au problème toujours présent dans leur effort, cette contestation est toujours en vigueur."³⁰ Et donc leur

révolte contre l'ordre établi pour en échapper à la fatalité qui réduit la femme longtemps au silence pourrait être elle-même un espace libre où renaîtront les femmes qui constitueront les cadres nécessaires au développement de leur liberté, de leur bien-être et de leur dignité. Voilà le sens important, de notre point de vue, qu'on peut donner à ce premier roman, *Les Chambres de bois*.

주 제 어 : 숲속의 방(*Les Chambres de bois*), 아버지의 집(*la maison du père*), 제 2의 성(*deuxième sexe*), 조용한 혁명(*Révolution tranquille*), 페미니즘(*féminisme*), 개인(*individu*)

투 고 일 : 2012. 9. 24

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

30) 정상현, 『역사의 허구화와 정체성의 탐구 : 안 에베르의 『최초의 정원』』, 『프랑스문화예술연구』, 겨울호(제 34집), 2010, p. 666.

Décryptage d'images de Français

- stéréotypes et réalités dans quelques manuels de FLE* -

Franck MALIN
(Université de Sogang)

Contents

1. Préambule
2. Questions de représentations
3. Points de vue sur quelques images de manuels
4. Pour conclure

1. Préambule

Depuis quelques années, de nombreux écrits et discours évoquent la notion d'identité(s) française(s) à travers des usages sociopolitiques divers. Cependant pour essayer de pondérer les discours politiques et les stéréotypes sur ce qui peut ou pouvait définir le fait d'être Français, nous nous sommes confrontés auparavant¹⁾ à la complexité

* Franck MALIN, Département de Culture française, Sogang University. This work was supported by Sogang University Research Grant of 2012. Cet article reprend, avec des modifications, une communication faite lors du colloque d'automne 2011 « Le visage » du CFAF.

1) Franck MALIN, « Questions d'identité(s). Qui est qui ? Qui est quoi ? », *Revue D'Études Franco-Coréennes*, n° 47, Printemps 2009, Séoul, p. 281-305.

de ce concept, tout aussi idéologique qu'historique, bien que relevant du droit en première instance. Comme prolongement, nous aimerions voir dans les documents mis à la disposition des enseignants de langue et culture françaises (surtout les manuels de FLE), quels sont les images disponibles ? Quels portraits de Français sont offerts ? Ces représentations visuelles s'intégrant dans une problématique plus large qui est la notion de représentation de soi (dans une certaine mesure) pour les autres²⁾. Ces images sont-elles neutres et objectives comme on pourrait aisément le croire ? Pourtant ces images, la plupart illustratives, reposent sur des stéréotypes et des non-dits qui ont la vie dure... À partir de ce constat, peut-on trouver d'autres images plus à même de rendre compte de la société française et des Français ?

2. Questions de représentations

Questions d'image. Image fidèle, infidèle ou conforme, difforme, déformée... Donner une bonne image ou montrer une réalité socioculturelle avec tous ses paramètres ? Dans tous les cas, une représentation³⁾ est une interprétation et toujours une construction sociale basée sur un nombre plus ou moins important d'éléments pertinents pour essayer de rendre compte de "choses" réelles ou

2) Autres qui sont à la fois autrui, les *différents* (par opposition aux *mêmes*) ou les *"eux"* (par opposition aux *"nous"*).

3) Il ne s'agit en aucune manière de faire ici le tour de la question du problème qu'évoque ce concept de représentation, nous n'avons ni le temps, ni l'espace, ni les moyens de par son aspect complexe et transdisciplinaire. Donc, notre point de vue sera nécessairement partiel, voire partial mais ainsi de permettre d'avoir des repères pour aborder des images dans quelques manuels de FLE.

fictives en l'absence la plupart du temps d'un objet référentiel qui est présent⁴). Cela se traduira le plus fréquemment par la mise en place de valeurs (plus ou moins symboliques) pour son propre environnement et tout ce qui en est en dehors, ainsi qu'une certaine vision de la structure de la société à laquelle nous appartenons et de celles dont nous ne sommes pas. Ainsi, chacun de nous se construit des *Encyclopédies*, évolutives en principe, qui lui permettent de lire le monde environnant. Il ne s'agit donc pas de chercher la véridicité d'une représentation, mais plutôt son adéquation à l'usage qui en est fait.

Dans notre étude, liée à la découverte d'une langue et/ou d'une culture étrangère, les images, en tant que représentations, relèvent à la fois de connaissances et de croyances, aussi bien du côté de l'émetteur que du récepteur.

« Les images et significations transmises décrivent, expliquent et prescrivent à la fois : elles fournissent un mode d'emploi pour atteindre les formes canoniques d'une époque, se présenter et se conduire en société ou dans l'intimité, évaluer les autres et se situer par rapport à eux. »⁵

Un apprenant d'une langue se fait quasiment toujours une image plus ou moins idéalisée des locuteurs "natifs" de cette langue, et ces mêmes locuteurs essayent souvent de donner une "image-modèle" (pas

4) Le référent est une actualisation particulière d'un signifié (token) réel ou fictif, mais qui est aussi une construction de la part du récepteur et donc un modèle (prototype dans ce cas). Voir entre autres, Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, p. 72-76.

5) Denise JODELET dans *Sciences Humaines* n° 27, 1993, p. 22.

seulement d'eux-mêmes), ou encore essaient consciemment ou non d'être en adéquation avec l'image attendue. Ces "images-modèles" sont issues aussi bien de traditions plus ou moins récentes que d'informations véhiculées par le ou les systèmes éducatifs (programmes d'enseignement et d'éducation). Par ailleurs, nous faisons de plus en plus souvent appel à divers éléments médiatiques (presse, internet...), et d'histoires personnelles par contacts directs ou non pour se faire une image des personnes "étrangères" de leur(s) langues, de leur(s) culture(s). L'appréhension des langues/cultures se fait dorénavant de façon de plus en plus éclatée et rejoint la notion de *culture mosaïque* développée par ailleurs (cf. MOLES⁶⁾). Plutôt que de vouloir chasser ce genre d'images qui s'appuient sur des représentations collectives profondes auxquelles il est difficile, voire impossible, de s'opposer, il convient de s'appuyer sur elles pour les re-présenter, les re-contextualiser, les décrypter pour essayer d'amener le lecteur à transformer sa propre vision de ces images, mais aussi sa propre vision de la société et du monde. Cependant, quelle que soit l'image, elle n'est que re-production sur laquelle agissent des filtres aussi bien techniques que socioculturels, tout en tutoyant la propagande à certains moments. Vouloir montrer, ou ne pas montrer (de façon consciente ou non), présuppose des choix qui ne sont pas toujours faits objectivement, tant soit peu que cela puisse être possible.

Lors de la sortie de la méthode audiovisuelle *Reflets*, dans le premier épisode, les personnes qui tentaient leur chance pour être le 3^e colocataire voyaient leur candidature écartée en fonction de stéréotypes portant sur leur aspect physique ou vestimentaire... Avec ces images

6) Voir Abraham MOLES, *Sociodynamique de la culture*, Mouton, 1969.

vidéos l'élément le plus intéressant est qu'une certaine représentation du "bon" colocataire est sous-entendue et s'appuie sur des représentations sociales propres à la société française de la fin des années 90 prises comme un postulat et décodable par tous les apprenants et enseignants non "Français". Ce qui met le récepteur dans une position problématique lorsque ce dernier (francophone ou non) n'a pas les informations pour décrypter cette situation. Cette méthode de langue pose d'un certain point de vue l'établissement d'une valorisation et d'une dévalorisation d'individus conçues sur un principe sous-entendu comme "universel" : l'apparence.

Cependant rappelons que le Français moyen n'existe pas⁷⁾. Ce n'est qu'une construction théorique, certes basée sur des statistiques⁸⁾, mais qui ne prend de valeurs que par les écarts que l'on rencontre lors de la confrontation à des Français "concrets". Dans ce cadre, il est bien difficile de montrer à quoi correspond visuellement un Français ou une Française, à partir du moment où une image sera forcément réductrice de la diversité.

7) Le *Français moyen* est un **idéal-type** sociologique comme le détermine M. WEBER. Il doit donc demeurer un modèle théorique qui facilite l'accès à une donnée sociale complexe mais qui restreint par définition la diversité.

8) Un autre point de vue est donné dans cette conférence de 1998 d'Eric DUPIN, « Peut-on établir un portrait-robot du Français moyen ? ». <http://www.geocities.com/ericdupin/martinstat.html> (29 mars 2012).

3. Points de vue sur quelques images de manuels

Il ne s'agit pas ici de faire une étude exhaustive de tous les manuels de FLE/FLS disponibles chez les éditeurs français⁹⁾ (CIEP), ni des éditeurs francophones et encore moins des éditeurs qui à travers le monde publient des manuels pour leur propre marché intérieur. Après avoir parcouru quelques manuels¹⁰⁾ (sans prendre en compte toutes les images), on s'aperçoit qu'en les feuilletant, la plupart de ces livres font appel à la fois à des dessins – souvent des caricatures pour les êtres animés – et des photos. Ces dessins ne s'inscrivent pas, la plupart du temps, dans une logique de ressemblance mais plutôt dans une logique de distanciation plus ou moins humoristique de personnes “européennes”, même si elle demeure essentiellement à “peau blanche”. Le fait que nous ayons affaire à des dessins implique de la part des lecteurs la prise de conscience qu'il ne s'agit pas de montrer mais d'illustrer ou de re-présenter.

Les deux caricatures ci-après, distancées et reconnaissables comme telles, n'en demeurent pas moins marquées par de forts stéréotypes qui manquent d'explicitations par ailleurs pour le public de ce manuel, y compris les enseignants. Dans le premier cas : Rex (le roi latin) le chien et une chatte sans nom. Ces deux “animaux-humains” donnent à voir un mâle actif, montrant son large sourire dans une prise de contact envers une femelle passive (sans doute en référence à l'expression *avoir du chien* pour la séduction et la drague¹¹⁾).

9) CIEP, « Répertoire des méthodes de FLE », mis à jour mars 2012. http://www.ciep.fr/carnetadFLE/docs/repertoire_methode_fle.pdf (19 sept. 2011).

10) La liste figure à la fin de ce document. Le choix s'est effectué de manière aléatoire en fonction de ceux disponibles et offerts chez les principaux éditeurs.

11) Claude DUNETON, *Le bouquet des expressions imagées*, Seuil, 1990, p. 1027.

De même, cette image, dans la “tradition” de l’anthropomorphisation comme dans les fables de La Fontaine ou certaines bandes dessinées, semble reprendre certaines valeurs symboliques (et non mythiques) liées à ces animaux domestiques dans la société contemporaine française où le chat est plutôt associé au féminin, à la douceur, à l’indépendance, et par opposition le chien au masculin, à la fidélité, au courage. Attention cependant, chat et chien sont associés à de nombreuses autres valeurs symboliques et mythiques en fonction des contextes socioculturels et littéraires¹²).



*Alter Ego*¹³, p. 13



Une année en France, couverture¹⁴

De plus d’un point de vue linguistique, si nous prenons le terme de chatte dans le TLF¹⁵), il est souvent associé à la femme et prend un

12) Albert PIETTE, « Entre l’homme et le chien », *Socio-anthropologie*, n° 11 : Attirances, 2002, mis en ligne le 15 novembre 2003. <http://socio-anthropologie.revues.org/index141.html> (14 mars 2012).

13) Illustration du manuel par Laetitia AYNE, David LAVOLLEE, Jean-Marie RENARD, Jean-Michel THIRIET. Ici, il est impossible de connaître l’auteur réel parmi les trois illustrateurs. De plus, il se trouve dans une page qui se nomme : « Fenêtre sur... », à propos de nationalités et pour se présenter.

14) Illustration de Sophie HÜE.

15) *Trésor de la Langue Française* informatisé. <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (9 mars

caractère sexuel dans un usage argotique, y compris en poésie notamment dans un poème de Verlaine¹⁶⁾. Il existe aussi de nombreux idiotismes utilisant les termes de chat et chien : donner sa langue au chat, être amis comme chien et chat, etc.¹⁷⁾, ce qui confère diverses valeurs sémantiques, parfois antagonistes, pour ces deux termes. Au niveau graphique nous trouvons des oppositions significatives : le rectiligne pour le chien domine, tandis que c'est le courbe pour la chatte. À chacun d'en tenter une interprétation...

Pour la deuxième caricature prise ici nous sommes plus dans les archétypes d'un regard extérieur sur les Français. Dans notre cas, le coq "gaulois"¹⁸⁾ anthropomorphisé : longues jambes et ventru, avec une tenue vestimentaire particulière (costume trois pièces et chaussures "de ville") et peu fréquente de nos jours (y compris dans les années 90). Cet appareil marque une certaine catégorie sociale aisée largement idéalisée surtout si l'on prend aussi en compte la montre à gousset. Le coq est devenu au cours du temps l'emblème des équipes nationales françaises lors des compétitions internationales. Le caractère principal prêté à cet animal étant la fierté, vertu sémantiquement ambivalente, d'autant plus que ce coq a une queue en panache importante. Autrement dit, cette couverture de manuel renforce certains stéréotypes et fixe un archétype du Français malgré une intention peut-être satirique.

2012) et Pierre PERRET, *Le Petit Perret illustré par l'exemple*, éditions J-C Lattés, 1982, p. 76.

16) Ce poème et un commentaire voir Michel ESNAULT, « VERLAINE : Femme et chatte (Poèmes saturniens/caprices I, 1866) », site mis à jour en janvier 2012. <http://verlaineexplique.free.fr/poemesat/femmeetchatte.html> (9 mars 2012).

17) Claude DUNETON, *op.cit.*, p. 1019-1020 et p. 1026-1028.

18) *Wikipédia*, L'encyclopédie Libre, http://fr.wikipedia.org/wiki/Coq_gaulois#Embl.C3.A8me_sportif (19 sept. 2011).

Notons que dans la plupart des pays aujourd'hui, chacun de nous est exposé à des dizaines, voire des milliers d'images chaque jour¹⁹). Cela implique en principe des connaissances "communes" des lecteurs sur le visuel où dessins et photos ont un statut différent. En d'autres termes, la majeure partie de ces dessins ne vise pas à reproduire une réalité de la façon la plus fortement iconique²⁰) possible. Ce choix des dessins par contre permet, dans certains cas, de montrer la diversité des Français sans avoir l'inconvénient de fixer une représentation par une photo trop prégnante.

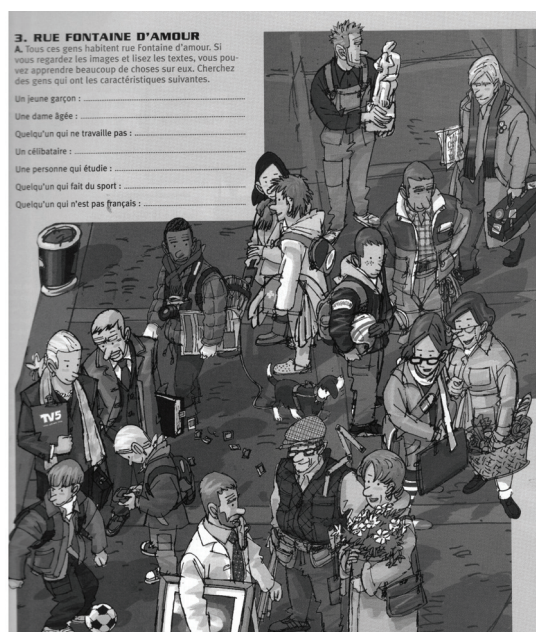
« ...la photographie installe en effet, non une conscience de l'être-là de la chose (que toute copie pourrait provoquer), mais une conscience de l'avoir-été-là. »²¹)

Ainsi ce dessin d'introduction des personnages d'un manuel et son exercice d'identification qui lui est lié (page en vis-à-vis). Identification qui s'appuie tout d'abord sur des apparences physiques avant de donner d'autres éléments de reconnaissance par rapport à leurs activités.

19) Cf. Réseaux Éducation-Médias, *La publicité est partout* (2009). http://www.media-awareness.ca/francais/parents/marketing/publicite_partout.cfm (25 oct. 2011).

20) Dans le sens d'une échelle d'iconicité mise en place par Abraham MOLES qui comporte 12 degrés. Abraham MOLES, Claude ZELTMANN (sous la direction de), *La communication*, Dictionnaire Marabout Université, CEPL, 1971. Pour une reproduction de cette grille, voir entre autres : http://aasavina.free.fr/IMG/pdf/degA_c_d_iconicitA_c_.pdf (16 oct. 2012).

21) Roland BARTHES, "Rhétorique de l'image" in *Communications* n° 4, Seuil, 1964, p. 47.



*Rond-Point*²²⁾, p. 18

Ensuite, lorsque nous passons à des images photographiques, ces dernières donnent souvent à voir des personnalités historiques (les présidents ou monarques...), littéraires (Molière, Victor Hugo, Marguerite Duras...), scientifiques (Pasteur, Marie Curie...), sportives (l'équipe de France de football de 1998, David Douillet...) ou plus médiatiques (Coluche, Abbé Pierre, Edith Piaf, Patricia Kaas...). Ces personnages sont identifiés en fonction des connaissances des lecteurs (apprenants et/ou enseignants), mais se distinguent comme différentes de l'ensemble de la population de par leur statut de personnalités. Encore faut-il que dans le pays de lecture et d'usage de ces manuels, il soit possible d'avoir accès à tous les types d'informations...

22) Illustration De Javier ANDRADA et David REVILLA.

Cependant quasiment toutes ces photos sont marquées par leur historicité (valable à une date ou une période donnée). Elles sont marquées temporellement et deviennent parfois presque anachroniques en raison des changements de l'actualité ou tout simplement du simple fait du temps qui passe... Leur mise en "contexte" évolue : un sportif de haut niveau devient homme politique ; un chanteur, ou un homme politique, se retrouve acteur de l'actualité judiciaire avec parfois de forts investissements de valeurs dans des "débats de société".

Une autre interrogation concerne le choix des personnalités. Doit-on avoir des personnalités "atemporelles", venant d'un passé idyllique ou idéalisé (comme les couvertures de la bande dessinée Astérix), et/ou représentant une certaine idée officielle (comme Marianne) de la société française et de la France ? Ou des personnalités connues (voire reconnues ?) au moment de la publication d'un manuel ? Ancrage dans le passé, ou relais sur le monde d'aujourd'hui ? Tous les problèmes entre permanences et changements d'une société se retrouvent de manière presque involontaire dans les manuels de langue. Il est difficile d'apporter une réponse tranchée quant à ces questions.

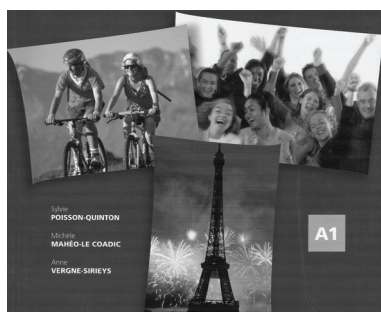
Maintenant que nous venons de voir rapidement deux grandes catégories d'images présentes de façon importante dans les manuels consultés, nous pouvons poser notre regard sur certaines photos donnant à voir des Français et des Françaises. Photos prises comme témoignages de réalités et qui ne semblent pas construire une certaine représentation de...

« On sait que l'image a cette redoutable faculté de brouiller les frontières entre ce qui relève de la simple reproduction (la photo d'identité) et ce qui ressortit de la transcription de nos

vues particulières sur le monde, voire de nos “visions” (caricatures, BD, etc.). »²³⁾

Ces images sont souvent au début des manuels et elles vont confirmer ou infirmer la représentation que les apprenants ont des personnes françaises. Pourtant à y regarder de plus près, les individus vus ne sont pas hors de tout contexte, et ces images ne sont pas exemptes de stéréotypes et de hiérarchisations sociales.

Nos deux premiers exemples sont extraits du manuel *Festival*, niveau 1.



Festival 1, couverture



Festival 1, p. 57

Sur la couverture de ce manuel, nous trouvons bien évidemment en dehors des êtres animés, la sacro-sainte Tour Eiffel²⁴⁾, plus souvent visitée par des étrangers que les Français eux-mêmes²⁵⁾... Ce monument renvoyant à une histoire passée fortement idéalisée de par

23) Pierre FRESNAULT-DESRUELLE, *Les images prises au mot*, Edilig, 1989, p. 45.

24) Tour Eiffel, 2002, Rea-Laif/Hahn P. L'ensemble des crédits photographiques sont mentionnés à la page 3 de ce manuel.

25) Pour plus détails, cf. *Wikipédia*, « Fréquentation de la Tour Eiffel ». http://fr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9quentation_de_la_tour_Eiffel (25 oct. 2011).

son architecte et les conditions de sa construction : exposition universelle de 1889 ! Temps de la splendeur ? Il paraît difficile d'échapper à cette architecture alors que depuis plus de 120 ans de nombreux autres bâtiments, tout aussi remarquables d'un point de vue architectural, ont été construits. D'autres constructions, sont quant à elles, peu ou pas données à voir comme les grands ensembles (HLM) des banlieues, alors que cela marque profondément la société française en ce qui concerne l'habitat, tout autant que le rêve d'être propriétaire de son logement (maison individuelle pour un peu plus de 57 % des Français, ce qui est inférieur à la moyenne européenne²⁶). Cette omniprésence de la Tour Eiffel, image pour les non-Français, ne fait que renforcer les stéréotypes relevant du passé.

Dans la photo en haut à gauche, nous avons un couple qui fait du VTT dans un environnement montagneux. En cherchant dans les crédits photographiques du manuel, nous avons comme titre : "À vélo"²⁷). Que pouvons-nous tirer de cette représentation ? Que les Français ont beaucoup de loisirs ou de vacances ? Contrairement à une idée fortement répandue, le temps de loisir pour les Français représente 18,4 % par journée en 2006, alors qu'il est de 21,6 % pour les Coréens selon des sources de l'OCDE²⁸). Les Norvégiens y accordant 26,5 % de leur journée. Pour les vacances, même si les Français sont sur le podium, ils sont devancés par les Italiens et les Allemands²⁹). Par contre, le choix du vélo est relativement judicieux

26) Données issues du Webblog *Immobilier-finance-gestion.over-blog.com* « Proportion de ménages propriétaires de leur logement en Europe », 8 janv. 2011. <http://immobilier-finance-gestion.over-blog.com/article-proportion-de-menages-proprietaires-de-leur-logement-en-europe-64554522.html> (25 oct. 2011).

27) Photographie provenant, comme beaucoup d'autres, d'une banque d'images, ici Photononstop/Arnal Ch.

28) Gérard MERMET, *Francoscopie 2010*, Larousse, 2009, p. 99.

car il s'avère que c'est la pratique sportive la plus fréquente en France, et ce, sous différentes formes³⁰⁾. Cela amène aussi à prendre en considération les changements de comportements vis-à-vis du corps et de la santé chez les Français. Les sports occupent une part de plus en plus importante dans les activités liées au culte du corps tout comme l'hygiène, la santé, la mode par extension. Cette image est dans une certaine mesure une bonne représentation de comportements culturels, mais sans clefs pour la décoder, sa présence ne semble faire que contrepoint à la Tour Eiffel en position centrale.

La troisième photo, groupe de personnes, paraît plus problématique sur certains aspects. Dans les crédits photos, cette image est identifiée comme : "Jeunes en fêtes"³¹⁾. Donc rien ne permet de la rattacher à de jeunes Français, surtout que l'homme complètement à droite ne semble pas faire partie de la même classe d'âge ! Il semblerait plutôt que cela soit une scène permettant de représenter des apprenants de français et de leur professeur vu que c'est la cible de ce manuel. Ainsi, nous ne sommes plus dans des portraits de Français, mais dans une illustration qui essaye de favoriser une identification des apprenants, bien que cette situation ne soit pas celle que l'on peut trouver fréquemment en classe de langue. Tout d'abord, il semblerait que nous ayons une diversité des origines de ces jeunes (concevable en France !), ce qui induirait diverses nationalités dans le cadre d'un apprentissage du français, ce qui arrive dans les centres de langues en France, mais pas dans tous les pays. Ensuite, la joie manifeste sur tous les visages

29) 7,9 semaines de vacances par an, jours fériés y compris en Italie ; 7,5 semaines en Allemagne ; 7 semaines en France. Source OCDE (2006) dans LE POINT, *Spécial. Les Français (dossier)*, n° 2000, Le Point-Sebdo, 2011, p. 74.

30) Gérard MERMET, *op. cit.*, p. 472-484.

31) GraphicObsession/Image 100 (Banque d'images).

suggère un aspect euphorique de l'être ensemble, et dans le cadre de ce manuel, l'aspect positif de l'acte d'apprendre une langue... Ce qui est loin d'être le cas au quotidien. Enfin, ce cliché ne peut pas être considéré comme spontané, même s'il est la trace d'un événement passé. Le fait que tous les visages soient de face, ainsi que les regards sauf une personne, indique une focalisation sur la personne qui prend la photo. De plus, le fait que le fond soit blanc et uniforme suggère un cliché en intérieur ou studio avec des éclairages non naturels pour que chacune des personnes soit bien distincte. Cette dernière photo, "artificielle", va à l'encontre des deux autres plus "naturelles", bien que construites elles aussi par les choix de cadrage, du point de vue, de lumière, de proportions des formes...

Dans la deuxième image de ce même manuel p. 57 : "Petit-déjeuner en famille"³²⁾, nous nous retrouvons face à ce qui peut apparaître comme la famille type ou "moyenne". Pourtant certains éléments de cette "bonne" représentation nécessitent quelques commentaires.

D'une part, les petits-déjeuners ne se font pas nécessairement en présence des *deux* parents en semaine à tous les âges³³⁾ (sans doute en raison d'horaires différenciés entre les impératifs scolaires et ceux

32) Corbis-Sygma/Baumgartner O. *Sygma*, agence de photojournalisme achetée en 1999 par la société d'images Corbis fondée par Bill Gates. Corbis-Sygma est déclarée en liquidation judiciaire en mai 2010.

33) « Le petit déjeuner, un moment partagé en famille ? Pas toujours. En semaine, 59 % des adultes petit-déjeunent tout seuls, en général plus tôt que les enfants. Nous nous levons et petit-déjeunons en général plus tôt pour prendre de l'avance, avant de lever les enfants. Et les adolescents ? Pas le temps ? Absence d'appétit au réveil ? Mieux à faire ? Comme leurs parents, 60 % des ados se la jouent solos du lundi au vendredi ! Heureusement, il y a le week-end pour se rattraper : nous avons plus le temps de nous retrouver ensemble, en famille autour d'un petit déjeuner ou d'un brunch. » <http://nosmatinsreussis.com/dossiers/comment-les-francais-petit-dejeunent-ils#gotoContent> (10 sept. 2012).

professionnels). Même si 80 % des enfants (3-12 ans) prennent leur petit-déjeuner accompagnés³⁴⁾, c'est plutôt avec un des parents et pas toujours comme dans cette illustration. Par ailleurs, boissons chaudes, plus jus de fruit n'est qu'une des pratiques alimentaires³⁵⁾, qui plus est, relativement récente.

« 10 % des Français se passent habituellement de petit-déjeuner en semaine (Domoscope Unilever 2004). Le matin n'est guère propice à la convivialité : 55 % le prennent seul, 18 % en couple, 8 % seulement en famille (conjoint, enfants) [23 % le week-end], 7 % avec leurs enfants mais sans leur conjoint. »³⁶⁾

D'autre part, même si la présence de deux enfants par famille relève d'une moyenne de fécondité, et d'une plus grande fréquence chez les couples de "nouvelles" générations, elle semble représenter une norme implicite et un objectif, voire une des conséquences des discours natalistes et/ou officiels. Mais à 22 % sur l'ensemble de la population, peut-on estimer que cela représente la *famille* "type" ?

« La "norme" est donc devenue la famille avec deux enfants, dont la part est passée de 18 % en 1962 à 22 % en 2005. Elle se vérifie d'autant plus qu'une part importante des ménages ayant un premier enfant souhaite en avoir un second. Le nombre "idéal" d'enfants souhaité par les Françaises est de 2,6, soit 0,7 de plus que la réalité. »³⁷⁾

34) Pascale HEBEL, « Alimentation. Le petit-déjeuner anglo-saxon s'installe peu à peu », *CREDOC, Consommation et mode de vie*, n° 204, juillet 2007.

35) « Chez les adultes comme chez les enfants, on distingue dix formules combinant les différents ingrédients... », Gérard MERMET, *op. cit.*, p. 181.

36) MERMET G., Francoscopie 2005. *Pour comprendre les Français*, Larousse, 2004, p. 188.

Ensuite, l'importance des familles avec un ou trois enfants est à prendre en considération (même si ce dernier cas semble se réduire en raison de difficultés économiques). De même que l'équivalence³⁸⁾ en nombre de couple sans enfants (7 273 868) et de couples avec enfants (7 551 331) en 2008, plus le développement relativement récent des autres types de familles (monoparental, célibataire ou monoménage), font que la famille présentée sur cette image répond certes à une réalité statistique, mais bien loin d'être aussi évidente dans la structure de la société française³⁹⁾ d'aujourd'hui. La famille, tout en restant une valeur très forte, a subi des transformations importantes aussi bien dans sa forme, dans son nombre que dans sa définition.

Un des derniers éléments dans cette photo provient du fait que la femme est debout et qu'elle sert le jus de fruit dans une bouteille en verre, en portant un tablier. L'homme s'occupe du garçon plus jeune, pendant que la fille est autonome. La répartition de ce genre de tâches au petit-déjeuner n'est pas en soi remarquable vis-à-vis des pratiques du petit-déjeuner vues plus haut. Cependant, la tenue vestimentaire montre que la femme est "aux fourneaux" (usage d'un stéréotype ici), pendant que l'homme s'occupe du bon déroulement du petit-déjeuner des enfants puisque nous n'avons que deux couverts sur des sets de table, ce qui laisse présager une situation plus fréquente lors du

37) *Ibid.*, p. 136.

38) INED, « France métropolitaine. Couples, ménages, familles. Structure des familles avec enfant(s) ». http://www.ined.fr/fr/pop_chiffres/france/couples_menages_familles/familles_type/ (25 oct. 2011).

39) France PRIOU, Magali MAZUI, Magali BARBIERI, « L'évolution démographique récente en France : Les adultes vivent moins en couple » dans *Population* n° 3, 2010, INED, p. 412-474.
http://www.ined.fr/fichier/t_telechargement/31974/telechargement_fichier_fr_publi_pdf1_evolution_demographique.pdf (25 oct. 2011).

week-end...

Pour finir sur cette image, la matière de la table, le jus de fruit dans une bouteille en verre, la décoration de la pièce, la présence d'une corbeille à fruits remplie indique plutôt une famille de classe moyenne en raison de leur prix et des habitudes alimentaires. C'est un choix qui n'est pas plus mauvais qu'un autre, mais il faut bien avoir en tête que c'est un choix sur une certaine catégorie sociale dans un temps particulier de la semaine.

Les deux exemples suivants, extraits de deux manuels différents, renvoient à une certaine conception des rôles entre les hommes et les femmes. Sans entrer dans les détails, chacun de nous peut se poser des questions quant aux présupposés et clichés présents dans ces deux photos relativement récentes.

Dans la première (*Alors I*), tout en étant dans la cuisine, que fait chacune des personnes ? Une des femmes est occupée à dresser une liste de course, accolée à un réfrigérateur ouvert tout en s'adressant à l'autre femme qui tient un balai et des gants pour faire sans doute le ménage pendant que l'homme s'affaire sur un sac (de poubelle ?). Sur l'image, l'homme semble statique et en dehors de l'échange verbal et de l'action en cours entre les femmes. En effet, le regard de l'homme porte sur le sac tandis que les femmes elles se regardent comme c'est d'usage dans une conversation en France. Cette scène renvoie peut-être à une situation de partage de tâches domestiques identifiables pour les femmes de façon stéréotypique, tandis que cela demeure incertain pour l'homme. Ne serait-il pas présent pour "faire décor" ?

Le dialogue à côté implique seulement deux personnes : un Laurent et une Blandine mais leurs paroles⁴⁰⁾ n'ont que peu de liens avec ce qui montré par l'image. Cette contextualisation tend à créer un lien fictif

entre le dialogue et son illustration mais on ne peut pas en inférer que cela représente la même situation sous deux formes sémiotiques distinctes. Sémiose il y a, mais construite sur des habitudes de lecture de manuel de langue et non sur la description de l'image en tant que telle qui serait ensuite mise en relation avec du scriptural.

Cependant, si nous revenons à un point de vue statistique concernant cette scène, les femmes consacrent effectivement environ deux fois plus de temps pour ces tâches domestiques⁴¹⁾ que les hommes, même si un rééquilibrage semble en cours sur des classes d'âges plus jeunes.



Alors 142), p. 44



Alter Ego 143), p. 50

Par contre dans la deuxième photo (*Alter Ego 1*), nous n'avons que

40) Blandine : « À côté de la Poste, comme d'habitude Laurent ! » ; Laurent : « Oui, oui. Blandine, j'arrive ! J'adore visiter les supermarchés ! Qu'est-ce qu'il faut acheter. » dans Marcelle DI GIURA, Jean-Claude Beacco, *Alors ? Niveau 1*, Didier, 2007, p. 44.

41) Gérard MERMET, *op. cit.*, p. 102, à partir de source de l'INSEE de 1999, dernière enquête disponible.

42) Crédit photographique Bruno ARBESU et Amandine BOLLARD.

43) Dans cette mosaïque, la femme blonde avec le grand chien, agence C. Jacanna ; la femme avec le chat et la femme avec le perroquet sont issues de la société Getty Image ; la jeune fille avec le caméléon et la femme avec le serpent viennent de l'agence BIOS, spécialisée dans la nature.

des femmes de diverses classes d'âge, tout en excluant les personnes proches de la retraite ou à la retraite. Le titre de la page est : "Parler de ses goûts, de ses activités" ; le sous-titre : "54 millions d'amis". Cet assemblage entre bien dans le cadre de l'affection des Français(es) pour les animaux domestiques. Mais cette représentation tendrait à faire croire que la possession et l'attachement aux animaux domestiques seraient un comportement féminin avec un choix exotique pour celles qui apparaissent comme les plus jeunes. Cette orientation visuelle ne correspond en aucune manière à ce qui existe pour l'ensemble de la population. En effet, la moitié des ménages (et non des femmes) possède un animal familier⁴⁴⁾ avec une préférence sur les chats avant les chiens surtout en raison d'une urbanisation de plus en plus importante en France, puisque les chiens redeviennent dominants en milieu rural. Suivent ensuite les petits mammifères (lapin, souris, cobayes), les oiseaux, puis les poissons. Il est assez fréquent de posséder plusieurs animaux domestiques par foyer. Il est assez rare, voire très rare, d'avoir des reptiles comme deux de ces personnes (tortues, serpent et caméléon ici), même si cela a été à la mode à un certain moment. La présence de ces animaux est pour moitié dans des foyers d'au moins trois personnes. Comme leur rôle est de plus en plus affectif, cela explique leur augmentation chez les personnes seules et les personnes âgées, absente de cette illustration...

Par ailleurs, ce que ces images ne disent pas, c'est que cette forte présence animale implique un secteur économique en plein essor⁴⁵⁾ :

44) Gérard MERMET, *op. cit.*, p. 199-202, pour ce qui est de l'évaluation des comportements en France vis-à-vis des animaux de compagnies. Par ailleurs, même si les Français sont les champions d'Europe en population animale domestique totale, ce nombre rapporté à la population, la Belgique dépasse la France.

près de 6 milliards d'euros par an ! Les animaux familiers sont un phénomène de société assez complexe en France, tant au plan individuel que collectif, tout en ayant une valeur économique non négligeable. Par conséquent, cette mosaïque de photos est fortement réductrice et nécessite un complément d'informations via d'autres sources sur un phénomène plus complexe que ne le laisse présager cette illustration.

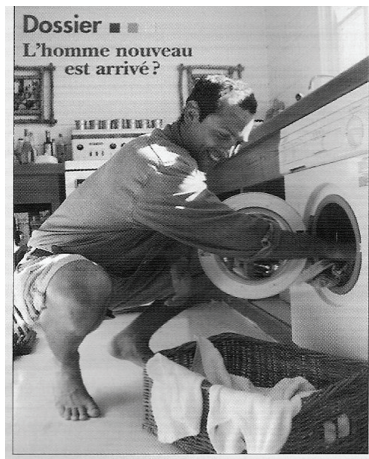
Par opposition aux exemples précédents, ceux qui suivent semblent plus à même de rendre compte de la diversité des comportements. Brièvement, l'image de gauche (voir plus bas) veut montrer une activité qui malgré tout est encore relativement marginale en France lorsqu'il s'agit d'un homme qui met ou retire des vêtements d'un lave-linge. Le partage des tâches domestiques est loin d'être paritaire et les évolutions sont relativement lentes. De plus, il y a une grande différence entre les déclarations et les pratiques. Le plus intéressant étant sans doute la perception différente de la répartition de ces mêmes tâches entre les hommes et les femmes qui vivent ensemble. Bien que le titre de la page soit "Qui fait quoi dans la maison ?", le texte dans cette photo laisse clairement entendre que cela ne concerne que les nouvelles générations ! L'image seule, ici, n'est pas suffisante, il est nécessaire de la recontextualiser dans la suite du dossier du manuel, ou par d'autres informations externes pour avoir un aperçu plus "réaliste" de la répartition des tâches domestiques au sein des foyers français aujourd'hui tout en prenant en compte de possibles différences de

45) Daniel VERGER, Ghislaine GRIMLER, Nicolas HERPIN, « Les Français et leurs animaux familiers : des dépenses en forte hausse », dans *Économie et statistique*, 1991, volume 24, numéro 241, p. 53-63. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/estat_0336-1454_1991_num_241_1_5554 (25 oct. 2011).

comportements en fonction des générations.

Dans l'ensemble photographique de droite, la notion de famille en France est relativement bien mise en perspective dans sa complexité actuelle, tout en laissant une opportunité pour parler du métissage dans la dernière illustration, même si rien dans cette photo ne permet de donner la nationalité des personnes. Ce photomontage répond à la p. 25 qui s'intitule "Les familles en France" qui donne des textes présentant les types de familles possibles avec à chaque fois une courte définition. Textes et images se répondent alors de manière explicite par la légende propre à chacune des photos illustratives. Cet ensemble visuel, moins stéréotypique, nécessite cependant des compléments à la fois quantitatifs et qualitatifs via des données de l'INSEE⁴⁶⁾ ou d'ouvrages traitant complètement ou non de cette notion de famille en France. Notion qui était, est et restera une valeur fondamentale de la société française, avec ses particularités culturelles. Ce visuel ouvre des portes, qui avec diverses recontextualisations, amène à mieux appréhender la complexité qui est de donner le portrait de Français.

46) Un ensemble de 17 documents est disponible sur le site de l'INSEE, « Couples, familles, ménages ». http://www.insee.fr/fr/themes/theme.asp?theme=2&sous_theme=3 (22 mars 2012). Cela montre la complexité de cette notion de "famille" et de son évaluation.



Alter Ego 147), p. 79



Rond Point 148), p. 25

Par ailleurs, c'est sans doute dans un souci de mieux représenter la diversité des origines que le manuel *Scénario*, assez récent (2008), montre ce genre de portraits :



Scénario 149), p. 25



Scénario 150), p. 30

47) Agence Hoa-Qui, photographie de BALZAK.

48) Marc Javierre KOHAN.

49) Agence Corbis, Peter M. FISHER.

Cependant cette mise en scène de la diversité, qui reste cependant partielle, marque des origines géographiques ou “ethniques” qui s’appuient sur des connaissances méconnues ou inconnues quant aux phénomènes migratoires⁵¹⁾ en France. Il est remarquable aussi de voir peu ou pas de personnes noires ou sein des manuels publiés en France. Cet oubli d’une grande partie de la population française, et pas seulement au sein des médias français, a d’ailleurs fait l’objet d’un documentaire en trois volets diffusé sur France 5 en février 2012 dans l’émission “Case du siècle : Noirs de France⁵²⁾.”

Si nous reprenons nos deux exemples ci-dessus, nous nous retrouvons face à une problématique d’une identification prénom, plus nom éventuellement, en fonction d’un visage. Dans l’illustration de gauche, c’est le nom de famille et une des langues qui indique une origine migratoire liée sans doute aux *boat people* du Vietnam dans le milieu des années 70. Ici, cette fiche d’identité incite à essayer de comprendre la notion spécifique de la nationalité en France et de son évolution au cours de l’histoire⁵³⁾. Pour la deuxième illustration, montage de 4 photos d’agence, le lien prénom/visage, voulu par les auteurs, joue plus

50) Photo 1, agence Photononstop Tips ; photo 2, agence Getty, Ryan Mc WAY/Stone ; photo 3, Agence Corbis, Anna PEISC/Zefa ; photo 4, agence Photononstop, Christian ARNAL.

51) Pour ce qui est des phénomènes migratoires, une visite du site de la *Cité Nationale de l’histoire de l’immigration* apporte de nombreuses informations. <http://www.histoire-immigration.fr/> (22 mars 2012).

52) Cf. France 5, « Noirs de France - Présentation de la série ». <http://documentaires.france5.fr/series/noirs-de-france> (22 mars 2012) ; trois dossiers interactifs sont disponibles pour des enseignants sur le site *Curiosphère* de France Télévision. http://www.curiosphere.tv/index.cfm?mot_clef=noirs+de+france& typeObjet=3 (22 mars 2012).

53) Patrick WEIL, *Qu’est-ce qu’un Français ? Histoire de la nationalité française depuis la révolution*, Grasset, 2002 (Folio histoire n° 134, revue et augmentée, 2004).

sur des implicites d'attribution en fonction du sexe et de l'origine supposée de la personne sur chacune des photos. Par exemple, pour les femmes, le prénom Kim⁵⁴⁾ est relativement rare en France, tout comme Maëlle, teinté de régionalisme, tout en étant actuellement à la mode. Du côté des hommes, Mourad est marqué par la langue arabe et l'islam. Le profil de ce dernier prénom est remarquable dans la mesure où après un maximum en 1982, il disparaît peu à peu du paysage des prénoms en France⁵⁵⁾. En ce qui concerne Pascal, prénom traditionnel, il suit une courbe similaire au précédent prénom masculin ; un apogée dans les années 50-60 (21 256 en 1962), pour se retrouver à moins de cinquante en 2009 ! Cela traduit un éclatement dans le choix des prénoms pour les filles et les garçons en France et va de pair avec l'arrêt en 1993 de listes officielles⁵⁶⁾ de prénoms autorisés.

Dans ces deux exemples, malgré une intention louable portant sur la notion de diversité de la population française, il peut y avoir un renforcement de stéréotypes sur l'aspect physique théorique d'un Français modèle hypothétique d'un point de vue historique. Cela met aussi en relief un sujet polémique⁵⁷⁾ en France par ce que l'on nomme les *contrôles au faciès*, surtout lorsqu'ils sont opérés par des

54) 3474 personnes dont 90 % de femmes depuis 1900. *Famili.fr* : <http://www.tous-les-prenoms.com/prenoms/filles/kim.html> (27 mars 2012).

55) Statistiques disponibles sur *Famili.fr* : <http://www.tous-les-prenoms.com/prenoms/garcons/mourad.html> (27 mars 2012).

56) « La législation des prénoms en France ». <http://meilleursprenoms.com/site/Legislation/legislation.htm> (27 mars 2012)

57) Parmi divers articles, ces deux références posent le problème : *Collectif contre le contrôle au faciès*. <http://stoplecontroleaufacies.fr/slcaf/2012/02/15/quel-est-le-probleme/#more-31> (28 mars 2012) ; *Libération*, CB, « Le contrôle au faciès démontré par A + B », 30 juin 2009. <http://www.liberation.fr/societe/0101577120-le-controle-au-facies-demonstre-par-a-b> (28 mars 2012).

policiers ou des agents de sécurité...

4. Pour conclure

Nos propos ne sont qu'une rapide appréhension des problèmes liés aux images (visuelles) présentes dans les manuels de langue originaire de France que nous pouvons utiliser et qui mettent en avant des portraits bien particuliers sous couvert de représentations généralisantes dans la plupart des cas. Il me semble nécessaire d'avoir une distance critique (voire sémiologique) vis-à-vis de ces illustrations qui ne sont pas si anodines. Une des erreurs est de considérer ces images comme claires et transparentes, ce qui est rarement le cas. En effet pour la majorité des lecteurs que nous sommes, tout comme les apprenants : ***voir c'est croire, croire c'est voir...***

Il est parfois utile de poser son regard sur certaines de ces images et d'essayer de les décrypter comme notre titre l'indique, et ainsi apprendre aussi à lire les images dans lesquelles nous baignons de plus en plus. Lire une image doit s'apprendre, encore plus dans des manuels de langue qui forment à la reconnaissance d'un ego/soi/nous collectif liés à une langue plurielle, une culture plurielle... autre que la sienne.

De mon point de vue, il n'y a pas de *bonnes* ou de *mauvaises* images en soi, de *bons* ou de *mauvais* portraits de... c'est leurs contextualisations ou recontextualisations si nécessaire, de leur décryptage et des usages, qu'un enseignant peut en faire, qui vont en déterminer leurs valeurs.

Bibliographie

Quelques références

- BARTHES Roland, *Mythologies*, Coll. Points n° 10, Seuil, 1957.
- BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications* n° 4 (1964), Seuil, p. 40-51.
- Courrier International*, « Ah, ces Frenchies ! », *Courrier International*. Hors-série n° 9, juin 1994.
- Les dossiers du Canard*, « Les Français vus d'ailleurs. Made in France. Pourquoi le monde entier nous envie », *Les dossiers du Canard* n° 48, juillet 1993.
- DAUTUN Jean-Pierre, *10 modèles d'analyse d'image*, Marabout Savoirs, n° 8032, 1995.
- DEBEAUMARCHE Catherine. *Portrait des Français d'aujourd'hui*. Paru le 3 mars 2010 (consulté le 25 oct. 2011). <http://www.ambafrance-cn.org/Portrait-des-Francais-d-aujourd-hui.html?lang=fr>
- DUNETON Claude, *Le bouquet des expressions imagées*, Seuil, 1990.
- DUPIN Éric, *Peut-on établir un portrait-robot du Français moyen ?* (consulté le 29 mars 2012). <http://www.geocities.com/ericdupin/martinstat.html>
- FRESNAULT-DESRUELLE Pierre, *Les images prises au mot*, Edilig, 1989.
- INGLADA Sol et MOEBS Christelle. *Répertoire. Méthodes de français langue étrangère*. CIEP, Mis à jour mars 2012 (consulté le 19 sept. 2011). http://www.ciep.fr/carnetadFLE/docs/repertoire_methode_fle.pdf

KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis De Sémiotique Générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.

Le Point. « Spécial. Les Français. Insolents, scrogneugneux, courageux. », Le Point-Sebdo n° 2000. 13 janvier 2011 : 60-109.

MALPHETTES Stéphane, « Qui sont les Français aujourd'hui. » *L'Internaute*. Mis à jour le 23/01/2012 - publié le 31/03/2011 (consulté le 29 mars 2012).

<http://www.linternaute.com/actualite/societe-france/statistiques-france/>

MERMET Gérard, *Francoscopie 2010*, Larousse, 2009.

MOLES Abraham, *Sociodynamique de la culture*, Paris-La Haye, Mouton, 1969.

MOLES Abraham, ZELTMANN Claude (sous la direction de), *La communication*, Dictionnaires du savoir moderne, CEPL-Denoël, 1971.

PERRET Pierre, *Le Petit Perret illustré par l'exemple*, Jean-Claude Lattés, 1982.

PIETTE Albert, « Entre l'homme et le chien. » *Socio-anthropologie* n° 1, *Attirances*, 2002, mis en ligne le 15 novembre 2003 (consulté le 14 mars 2012).

<http://socio-anthropologie.revues.org/index141>. html

Sciences Humaines. « Les représentations. Images trompeuses du réel. », *Sciences Humaines* n° 27, avril 1993, p. 14-31.

SERRE-FLOERSHEIM Dominique, *Quand les images vous prennent au mot ou comment décrypter les images*, Les Éditions d'Organisation, 1993.

Trésor de la Langue Française informatisé, ATILF, CNRS, Université de Lorraine (consulté le 9 mars 2012). <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

- WEIL Patrick, *Qu'est-ce qu'un Français ? Histoire de la nationalité française depuis la révolution*, Grasset, 2002.
- WEIL Patrick, *Liberté, égalité, discriminations. L'« identité nationale » au regard de l'histoire*, Grasset, 2008.
- YAN Xu, « Différences méthodologiques entre les manuels français et chinois de FLE sous l'angle de l'organisation structurelle du contenu. », *Synergie Chine* n° 5 (2010), p. 89-98 (consulté le 19 sept. 2011).
http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Chine5/xu_yan.pdf

Manuels FLE consultés

- BAYLON Chritian et al, *Forum. Niveau 1*, Hachette FLE, 2000.
- BERARD Évelyne et al., *Studio 60*, Didier, 2001.
- BERGERON Christine, ALBERO Michèle, *Tandem 1*, Didier, 2003.
- BERTHET Annie et al., *Alter ego 1*, Hachette FLE, 2006.
- BLANC Jacques, CARTIER Jean-Michel, LEDERLIN Pierre, *Escales 1*, Clé International, 2001.
- CAPELLE Guy, GIDON Noëlle, *Espaces 1*, Hachette FLE, 1990.
- CUNY Flore, JOHNSON Anne-Marie, *Belleville 1*, Clé International, 2004.
- DESCAYRAC Catherine, *Une année en France*, Clé International, 1991 (2004).
- DI GIURA Marcelle, Beacco Jean-Claude, *Alors ? Niveau 1*, Didier, 2007.
- DUBOIS Anne-Lyse, LEROLLE Martine, *Scénario 1*, Hachette FLE, 2008.
- GALLON Fabienne, *Extra 1*, Hachette FLE, 2002.
- GIRARDET Jacky, PECHEUR Jacques, *Campus 1*, Clé international, 2002.
- LABASCOULE Josiane, LAUSE Christian, ROYER Corinne, *Rond Point 1*, Presse Universitaire de Grenoble, Didier, 2004.
- LOPEZ Marie-José, LE BOUGNEC Jean-Thierry, *Et toi ? Niveau 1*, Didier, 2007.

MAHEO-Le COADIC Michèle, POISSON-QUINTON Sylvie, VERGNE-SIRIEYS Anne, *Festival 1*, Clé international, 2005.

MERIEUX Régine, BERGERON Christine, *Bravo 1*, Didier, 1999.

MERIEUX Régine, LOISEAU Yves, *Connexions, niveau 1*, Didier, 2004.

MONNERIE-GOARIN Annie, SIREJOLS Évelyne, *Champion 1*, Clé international, 2001.

POISSON-QUINTON Sylvie, SALA Marina, *Initial 1*, Clé International, 2002.

POISSON-QUINTON Sylvie, SIREJOLS Évelyne, *Amical A1*, Clé International, 2011.

〈국문요약〉

프랑스인 이미지의 해독

- 일부 외국어로서의 프랑스어 교재에 묘사된 고정 관념과 현실 -

말랭 프랑크

외국어로서의 프랑스어를 가르치는 모든 교사들은 수업에 활용하기 위해 프랑스인을 표현한 여러 이미지를 찾을 수 있는 유명 출판사의 교재들을 매체로 이용하고 있다. 그러나 대부분의 이미지들은 프랑스인이 아닌 어떤 대중을 표현한 것에 지나지 않는, 구체적이지 못한 관점들에 의해 프랑스인을 묘사하고 객관성과는 거리가 먼 내용들은 다루고 있음에 직면한다. 교재에서 보여주는 사진이나 그림들은 명시적으로 보이지만 그 내용과 표현 방법에는 항상 선택의 기준이 있다는 것을 알아야 한다.

우선, 본 연구자는 서로 다른 형식의 이미지들에 연관된 표현의 개념에 대해 살펴본다. 다음으로, 프랑스인의 일정 행위 및 프랑스 사회에 대한 기존의 통계와 관련된 이미지들을 재구성하면서 외국어로서의 프랑스어 교재에 채택된 예제들에 대한 비평적 거리와 자세를 수용하기 위해 노력하고자 한다.

따라서, 이 논문이 이러한 시각적인 정보의 해독을 원활하게 하기 위한 자료를 제공할 수 있기를 바란다. 실제로 이러한 이미지들을 처음 볼 때는 문화적 가치들이 분명하게 전달되지 못하고 있지만 그것들을 이해하고 해석하기 위한 시간을 갖고 관찰하는 것 또한 흥미로운 일이다.

주 제 어 : FLE교재 (Manuels de FLE), 비평적 거리 (Distance critique),
고정관념 (Stéréotypes), 프랑스 사회 (Société française), 프
랑스인 이미지 (Images de Français), 표현 (Représentations)

투 고 일 : 2012. 9. 26

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

각색을 통한 ‘위상전이’에 대한 연구 - 프랑스 뮤지컬 《Roméo et Juliette》를 중심으로 -

김 균 형
(서울종합예술학교)

■ 차례 ■

- | | |
|------------------------|-------------------|
| 1. 각색의 중요성 | 2.2 상호텍스트적 커뮤니케이션 |
| 2. 《Roméo et Juliette》 | 3. 관객의 수용 |
| 2.1 모두가 아는 이야기 | |

1. 각색의 중요성

수많은 작가들에 의하여 다양한 문학작품들이 창작된다. 그 중 공연을 전제로 창작되는 다소간 특별한 지위를 차지하는 희곡도 있다. 다른 문학작품들이 창작 그 자체로서 독자와 만나는 완성된 지위를 점유하는데 비하여 희곡은 제2의 창작자들을 기다려야 한다. 그리고 그들에 의하여 선택되어진 이후 무대라는 새로운 공간을 통하여 문학적 표현수단인 ‘언어’와는 또 다른 ‘연극언어’¹⁾를 사용하는 형태로 새롭게 탄생되어야 한다. 이것이 희곡을 다른 문학작품들과 다르게 만드는 이유이다. 글로 쓰인 평면적인 창작으로부터 살아 움직이는 실체적인 생명 확보라는 존재화

1) 연극언어란 말 그대로 연극을 구성하는 다양한 표현수단을 말한다. 많은 사람들이 연극에서 ‘언어’를 ‘연극언어’로 동일시하는 경향이 있다. 그렇지만 ‘언어’란 연극을 구성하는 다양한 ‘연극언어’ 중 하나일 뿐이다.

작업이 요구되는 장르, 이것이 바로 희곡이다.

이러한 제2창작 과정을 거치면서 가장 먼저 마주하는 작업이 바로 ‘각색’²⁾이다. 각색이란 “서사시나 소설 따위의 문학 작품을 희곡이나 시나리오로 고쳐 쓰는 일”을 의미하며 “흥미나 강한 인상을 주기 위하여 실제로 없었던 것을 보태어 사실인 것처럼 꾸밈”³⁾을 의미한다. 즉 원래는 대화체로 쓰이지 않은 작품을 대화체인 희곡이나 시나리오로 바꾸는 과정을 의미하지만, 보다 넓은 의미에서 보면 작품에 강조를 추가하거나 삭제함으로써 새롭게 구성하는 작업이라 말할 수 있다. 이 과정은 사실 매우 중요하다. 왜냐하면 보통 작품의 전개를 ‘기승전결’이라는 고전적 체계에 맞추어 발전시킨다고 할 때 작품의 전개부터 파국까지의 갈등라인이 각색에 의하여 결정되기 때문이다. 각색을 통하여 작품에서 전체적인 갈등의 창조와 유지 그리고 해결이 그려진다. 그렇지만 각색이란 그렇게 단순한 작업이 아니다. 특히 시공간적인 문제는 각색에 압초와 같은 역할을 한다.

소설이나 혹은 글로 표현된 문학작품들과 무대에서 존재하게 될 공연대본으로서의 희곡은 사실 매우 큰 차이가 있다. 무엇보다도 ‘글’이란 시공간으로부터 자유롭다는 특징이 있기 때문이다. 작가가 원하는 바에 따라 아주 먼 과거부터 미래까지 얼마든지 손쉽게 이동할 수 있는 것이 바로 ‘글’이다. 그만큼 표현에서도 거의 한계를 느끼지 않는다. 물론 공간으로부터의 제약 또한 전혀 없다. 우리가 흔하게 접할 수 있는 일상적인 공간은 물론이고 도저히 인식할 수 없는 아주 미세한 세계부터 우리가 도

2) 각색의 필요성에 대해서는 많은 사람들이 공감한다. 그러나 일부 작가들은 자신의 작품이 무대화될 때 각색되는 것을 거부하는 경우도 있다. 물론 나름의 이유가 있을 수 있지만, 시대적인 배경이나 말하는 방법 혹은 사회적인 경향의 변경, 혹은 연출가나 배우들이 시도하는 새로운 각도에서의 작품 해체 및 재구성 등 다양한 이유에 의하여 최소한의 각색은 필수 과정처럼 보인다. 소설 《하얀전쟁》의 작가 안정효는 “작가는 밀가루 장수이며 밀가루를 팔면서 무엇을 만들라고 주문할 수 없는 것처럼, 자신의 작품을 어떻게 활용하는가는 그것을 이용하는 사람들에게 달려있다”고 하였다. EBS 인터뷰

3) 네이버 국어사전, 검색어 《각색》 <http://krdic.naver.com/>

달할 수 없는 저 먼 우주공간까지 그 어떠한 공간도 자유롭게 표현할 수 있다.

반면 무대에서 공연되어질 것을 전제로 하는 연극 대본으로서의 희곡이란 그런 시공간으로부터 절대 자유로울 수 없다. 시간을 초월하는 것도 쉽지 않으며 물론 공간을 넘나드는 것 또한 쉽지 않다.⁴⁾ 연극은 근본적으로 “《여기, 지금 Ici et Maintenant》”⁵⁾이라는 현재화를 통하여 관객과 소통하는 예술형식이며, 이처럼 주어진 시공간에서 그것도 관객이라는 제3자 앞에서 내가 아닌 다른 사람이 되어 또 다른 시공간을 표현하는 것에는 적지 않은 한계가 있을 수밖에 없다. 만일 각색 과정에서 이런 시공간이 이해되어질 수 있도록 적절하게 배치되지 않는다면 그 작품이 무대화되었을 때 관객들에게 적지 않은 혼돈을 초래할 것이며 이는 결국 물이해라는 원치 않는 결말로 도달할 수 있게 된다. 그러므로 각색이란 극도로 중요한 과정이며 무대화 과정에서 작품이 전개되고 결말을 맺는 기초를 쌓는 과정이라 할 수 있다.

본 연구는 이 기초과정으로서의 각색 과정에 집중하고자 한다. 이 연구를 위하여 지난 2009년 내한 공연한 바 있는 프랑스 뮤지컬 《로미오와 줄리엣 Roméo et Juliette》⁶⁾를 선택할 것이다. 이 작품의 각색에는

4) 바로 이런 이유에서 연극이란 사실적인 표현에 얽매이지 않고 상상을 바탕으로 하는 연극만의 표현방법을 개발하여야 하는 필연성이 획득되어진다. 그리고 이런 작업은 정말 중요하다. 연극이 독자적인 예술형태로 존재하기 위해서는 보다 명백한 연극만의 고유한 표현방법을 찾아야만 한다.

5) 이 용어는 프랑스 연극학자 아르튀르 아다모프 Arthur Adamov가 그의 저서 『*Ici et Maintenant*』(Paris, Gallimart, 1964)에서 사용한 이후 연극의 특징을 나타내는 용어로 널리 사용되고 있다.

6) 로미오와 줄리엣에 대한 연구는 셰익스피어의 그 어떤 작품보다도 풍성하다 할 수 있을 것이다. 그렇지만 본 연구 대상인 프랑스 뮤지컬 (Roméo et Juliette)에 대한 다양한 분석은 아직 많이 찾을 수는 없다. 2010년 경희대학교 석사논문인 안혜진의 「프랑스 뮤지컬 '로미오와 줄리엣'에 나타난 안무와 극적 구조의 연관성에 관한 연구」, 2007년 프랑스학 연구 41호에 발표된 진지숙의 「프랑스 뮤지컬 〈로미오와 줄리엣, 중오에서 사랑까지〉: 죽음의 춤과 낭만적 요소 연구」, 2007년 연극평론 44호에 발표된 송민숙의 「죽음이 편재하는 비극적 사랑: 프랑스 뮤지컬 〈로미오와 줄리엣〉」, 2009년 동국대학교 석사학위 논문 「뮤지컬 공연에서 제작무대감독(Production Stage Manager)의 기능과 역할에 관한 연구: 프랑스 뮤지컬 “로미오와 줄리엣”을 중심으로」

매우 특이한 특징이 하나 있다. 그리고 그 특징은, 예를 들면 프랑스 뮤지컬 《노트르담 드 파리 Notre-Dame de Paris》와 같은 작품에서 이미 활용되었고, 또한 비슷한 형식의 다른 뮤지컬에서도 이용되거나 응용될 수 있는 특징이다. 그 특징은 ‘위상전이’이다. 지금부터 그 특징에 대하여 본격적으로 살펴보도록 하자.

2. 《Roméo et Juliette》⁷⁾

지난 1996년 제작된 프랑스 뮤지컬 《노트르담 드 파리》가 세계적으로 인정을 받고 순회공연을 하면서 세계는 프랑스 뮤지컬에 관심을 가지기 시작했다. 물론 이 작품이 세계적으로 알려진 첫 프랑스 뮤지컬은 아니다. 이미 1985년에 제작되어 지금까지 꾸준히 공연되고 있는 《레미제라블 Les Misérables》의 첫 공연도 사실은 프랑스였다.⁸⁾ 더불어 “1840년대가 되기 전부터 파리에겐 경쾌한 오페라 코미크의 전통이 있었”⁹⁾던 것으로 보아 뮤지컬이 애초에는 프랑스를 중심으로 하여 발전된 공연양식이라는 것을 알 수 있고,¹⁰⁾ 따라서 프랑스 뮤지컬이 세계적으로 알려지는 것이 이상하지는 않다.

그리고 《노트르담 드 파리》를 뒤이어 두 편의 초대형 뮤지컬이 프

정도가 확인되는 연구이다. 특히 ‘각색’에 대해서는 영화의 경우 몇몇 연구가 눈에 띄지만, 프랑스 뮤지컬 《Roméo et Juliette》의 각색에 대한 연구는 찾을 수 없었다.

7) 이 연구에서 분석한 공연은 2001년 7월 12일과 13일에 《빨래대뽕그레 Palais des Congrès de Paris》에서 녹화된 동영상을 이용했으며, 대본은 2007년 1월 버전을 이용했다. 이처럼 공연이 녹화된 시점과 대본의 시점이 다르다보니 대본과 공연 사이에 약간 다른 부분이 존재한다. 모든 분석은 동영상을 기준으로 했음을 밝힌다.

8) 물론 프랑스 뮤지컬을 얘기하면서 미셸 베르제 Michel Berger가 작곡하고 뤽 플라몽동 Luc Plamondon이 작사하여 1976년 제작한 《스타마니아 Starmania》를 언급하지 않을 수 없다. 이 작품은 첫 발표 이후 2000년까지의 기록을 찾을 수 있다. 그러나 본격적인 프랑스 뮤지컬의 세계 순회는 《노트르담 드 파리 Notre-Dame de Paris》이다.

9) Lam, Andrew, 『150년 뮤지컬의 역사』, 정영목 옮김, (서울, 풀빛, 2004) 13쪽

10) 연극사학자들은 오늘날 뮤지컬의 형태와 유사한 공연들이 진행되었던 점을 들어 뮤지컬의 근원지를 19세기말 프랑스 파리로 보는데 동의한다.

랑스에서 제작되었고 또한 세계적으로 순회공연에 나서게 되었다. 그것은 각각 《로미오와 줄리엣》과 《동주앙 Don Juan》이다. 본 연구에서는 이 공연들 중 《로미오와 줄리엣》을 선택하여 그 각색에 대하여 살피고자 한다.

프랑스 뮤지컬 《로미오와 줄리엣, 증오부터 사랑까지 Roméo et Juliette de la Haine à l'Amour》는 2001년 1월 19일 파리의 극장 빨레 데 콩그레 Palais des Congrès에서 초연되었다. 이후 프랑스와 세계를 순회하며 공연하였으며 프랑스에서는 총 200만의 관객이 관람하였고 세계적으로는 약 500만의 관객이 이 공연을 보았으며, 특히 오스트리아에서는 2005년 최고의 뮤지컬로 선정되었고 18개월 매진이라는 기록도 세웠다. 또한 러시아에서는 2년째 공연하고 있으며 헝가리에서는 곧 7년째 가장 많은 관객이 입장하는 공연이 될 것으로 예상된다.¹¹⁾ 뿐만 아니라 2009년 국내에서도 공연 되었으며 2010년 파리에서 공연되었으나 정확한 자료를 찾을 수 없었다. 또한 2012년에 도쿄에서 공연될 예정이었지만 그것이 공연되었는지는 확인되지 않는다.

공연으로 제작 발표된 뮤지컬로서의 《로미오와 줄리엣》은 원작과 비교하여 어떤 차이를 보이는가? 특히 그 각색에서의 특징은 무엇인가? 앞에서 그 특징을 '위상전이'라 표현했다. 즉 작품의 위상을, 로미오와 줄리엣이라는 두 젊은이들의 설부른 사랑을 묘사한 '통속비극'으로부터, '사랑'이라는 주인공이 '운명'이라는 "극복할 수 없는 어려운 상대"¹²⁾와의 싸움에서 몰락하는 '원형비극'¹³⁾으로 전이시켰다는 것이다. 이제 구체적으

11) Comédie Musical 《Roméo et Juliette de la Haine à l'Amour》 공연 공식 홈페이지 <http://www.romeoetjuliette.eu/>

12) 김동권 외, 『연극의 이해』, (서울: 건국대학교출판부, 2002) 37쪽

13) 이 연구에서 원형비극이란 보다 근원적인 의미에서의 비극을 얘기한다. 즉 멜로드라마의 보편화 이후 그리고 현대에 들어 텔레비전의 확대와 더불어 흔히 가정적인 소재의 슬픈 내용을 다루는 작품들을 보편적으로 비극으로 평가하는 경향이 생겼는데, 이런 개념 보다는, 근원적인 의미에서 "영웅적 주인공" (Fyfe, Hamilton, 『Aristotle의 시학』, 김재홍 역, (서울: 고려대학교출판부, 1998) 31쪽)의 과멸을 통한 연민과 카타르시스를 환기하는 작품을 원형비극이라 칭한다. (단, 이 개념에 대해서는 필요하다면 별도의 연구가 필요하다 본다.)

로 그 방법에 대하여 살펴보자.

2.1. 모두가 아는 이야기

뮤지컬 《로미오와 줄리엣》에서 가장 먼저 주목해야 하는 내용은 이 작품이 모두가 알고 있는 이야기를 무대화했다는 것이다. 즉 셰익스피어가 쓴 《Romeo and Juliet》이라는 희곡을 대부분의 사람들이 한 번쯤은 읽었거나 혹은 적어도 그 내용은 들어서 알고 있다는 것이다.

이처럼 모두가 알고 있는 작품을 각색하거나 무대화하는 것은 장점일까 아니면 단점일까? 물론 상황에 따라 다를 수 있지만, 특히 뮤지컬처럼 사실적이 아닌 표현형식을 중심으로 구성되는 공연에서는 매우 큰 장점이 될 수 있다. 왜냐하면 자세한 스토리를 나열하거나 혹은 상황을 설명하지 않더라도 등장인물의 등장만으로 서사의 모든 상황을 관객이 한 눈에 인식할 수 있게 되기 때문이다. “즉 스토리 전개에서 논리성을 확보하지 않아도”¹⁴⁾ 되므로 비교적 핵심적인 사건들만 나열하는 것만으로도 충분히 관객이 이해할 수 있는 각색이 될 수 있다는 의미이다. 그 시끄럽고 복잡한 상태에서 대낮부터 진행되던 그리스 연극이 관객들과 공유되어질 수 있었던 것은 물론 노천극장임에도 불구하고 그 입지조건이 소리 전달에 매우 뛰어나다는 장점도 있었겠지만, 그보다 더욱 결정적인 이유는 무대에서 공연되는 이야기가 모두 관객들이 알고 있는 내용이었다는 것이다. 그러므로 단지 등장인물의 등장만으로 대부분의 줄거리는 설명될 수 있었다. 배우들의 대사나 노래가 잘 들리지 않거나 혹은 행동이 무엇을 하고 있는지 명확하게 알 수 없다 하더라도 그것은 그렇게 큰 문제가 되지 않았다. 왜냐하면 이미 모두가 알고 있는 내용이었기 때문이다. 그러므로 어떤 장면에 누가 등장하는 것으로 관객은 이미 기본적인 스토리를 이해하고 있다. 이처럼 이미 모두가 알고 있는 작품의 각색은 등장인물

14) 김권형, 《프랑스 뮤지컬 《Notre-Dame de Paris》의 구성 연구》, 『프랑스문화연구』 17, 한국프랑스문화학회, 2008, P.97

의 등장만으로 충분히 스토리 전개가 가능하다는 장점이 있다. 특히 뮤지컬처럼 사실적인 표현을 추구하지 않는 작품의 경우 일일이 스토리를 전개해 나가야 하는 사실성의 요구로부터 해방될 수 있다.

우선 원작의 구성을 살펴보자.¹⁵⁾ 원작은 아래와 같이 총 5막 23장으로 구성되어 있다.

1막

- 1장 베로나 광장 - 등장인물 소개, 캐플릿과 몬테규 집안의 관계 소개와 영주의 협박 및 로미오 소개
- 2장 베로나 광장 - 캐플릿 가의 축제 소개
- 3장 캐플릿 집 - 줄리엣에게 패리스를 잘 살펴보라고 캐플릿 부인이 얘기
- 4장 캐플릿 집 - 축제 그리고 로미오와 줄리엣의 만남

2막

- 1장 캐플릿 집 - 로미오의 고민
- 2장 캐플릿 집 - 로미오와 줄리엣의 결혼 약속
- 3장 신부의 암실 - 로미오의 결혼 선언
- 4장 길거리 - 유모에게 결혼 장소 알림
- 5장 캐플릿 집 - 유모가 줄리엣에게 결혼 장소 알림
- 6장 신부의 암실 - 둘의 결혼

3막

- 1장 길거리 - 머큐쇼와 티볼트의 죽음 / 로미오 추방
- 2장 캐플릿 집 - 줄리엣이 사실을 알고 기다림
- 3장 신부의 암실 - 신부가 로미오에게 떠나 있으라는 충고

15) 여기에서 분석을 위한 텍스트는 1978년 극단 《현대극장》에서 공연하기 위하여 정 인섭이 번역한 대본을 선택하였다.

4장 캐플릿 집 - 부모들이 패리스와 결혼 약속

5장 줄리엣 방 - 로미오와 줄리엣의 이별 / 줄리엣의 결혼 통보

4막

1장 신부의 암살 - 신부의 계획

2장 캐플릿 집 - 줄리엣이 부모를 안심시킴

3장 줄리엣 방 - 줄리엣의 가짜 죽음

4장 캐플릿 집 - 결혼 준비

5장 줄리엣의 방 - 줄리엣의 가짜 죽음 발견

5막

1장 맨추어 거리 - 로미오가 줄리엣의 죽음을 알고 독약 구입

2장 신부 암살 - 로미오에게 연락이 되지 못한 것을 신부가 알게 됨

3장 캐플릿 묘지 - 패리스 로미오 줄리엣 죽음 / 신부의 설명 / 결말

이상을 간단하게 정리하면 1막에서는 전체적인 작품의 배경과 인물을 소개하고 두 주인공의 만남까지를 전개하고 있으며, 2막에서는 로미오와 줄리엣이 결혼을 하게 되고 3막에서는 두 주인공이 이별을 하게 되며 4막에서는 신부의 계획 하에 모든 것이 해피엔딩을 준비하고 있지만 마지막 5막에서는 비극적인 반전을 통해 모두의 죽음으로 끝이 난다. 이것이 이 작품의 대략적인 줄거리이다.

줄거리에서 요약되는 것처럼 모든 이야기는 로미오와 줄리엣이라는 두 명의 젊은이를 중심으로 진행되고 있다. 그들의 만남이 사건의 발단이며 그들의 결혼이 전개이고 로미오의 살인과 추방 그리고 이를 구원하려는 신부의 행동이 위기이며 일이 잘못되어 모두가 죽게 되는 것이 절정이고 결국 모든 진실이 밝혀져 화해를 하게 되는 것이 이 작품의 최종 결말이다. 한 마디로 말해 이 작품은 어떤 근원적인 인간 존재조건에 대한 질문 보다는 젊은이들의 선부른 사랑 이야기를 다루고 있다.¹⁶⁾ 아마도 이런

이유 때문에 셰익스피어의 비극 중 위대하다고 평가되는 4개의 비극¹⁷⁾들과 비교하여 이 작품이 본격적인 비극이라 평가되지 않는, 이를테면 젊은 이들의 가벼운 '통속비극'으로 인정될 것이다.

그렇다면 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》에서는 어떤 부분에 집중하여 각색을 했는가? 각색 과정에서 특히 집중했던 것은 무엇인가? 우선 뮤지컬의 전체적인 구성을 살펴보자.

뮤지컬은 아래와 같이 두 개의 막으로 구성되어 있으며 1막은 16곡, 2막은 17곡, 합계 33곡의 노래들로 구성되어 있다. 각각의 노래들은 어떻게 보면 하나의 독립적인 장면을 구성하고 있기 때문에 실제로는 2막 33장으로 구성되었다고 볼 수 있다. 각 노래들은 아래와 같다. (노래 가사가 없거나 노래가 아닌 대사로만 진행되는 부분은 앞의 노래에 포함되는 장면이므로 별도로 계산하지 않았음.)

제1막

- #1 Prologue(프롤로그) - 몬테규와 캐플릿 가의 분리를 보여줌.
- #2 Vérone(베론시) - 영주가 등장하여 이 작품의 사건이 벌어지는 장소인 베론을 소개.
- #3 La Haine(증오) - 두 가문의 마담들이 두 가문의 뿌리 깊은 증오를 노래.
- #4 Un jour(어느 날) - 로미오와 줄리엣이 각각 사랑에 대한 꿈을 노래.
- #5 La demande en mariage(청혼) - 파리스 백작의 청혼.
- #6 Tu dois te marier(너는 결혼해야 한다) - 줄리엣 어머니가 줄리엣에게 결혼을 종용.
- #7 Les rois du Monde(세상의 왕들) - 로미오 패거리들의 축제.

16) 물론 작품의 마지막 부분에 화합에 대하여 얘기를 하고 있으나, 그 부분이 차지하는 강도나 분량으로 보아 명백하게 주제로 설정되기는 어려운 부분이 있다.

17) 흔히 사람들이 셰익스피어의 4대 비극을 《리어왕》 《맥베드》 《오델로》 《햄릿》을 꼽는다. 이들 작품을 통해 셰익스피어가 하고자 하는 이야기도 매우 진지하다. 이들 작품들은 공통적으로 '인간의 존재조건'에 대한 문제를 제기하고 있다.

- #8 J'ai peur(두려워) - 로미오가 노래하는 복선.
- #9 L'amour heureux(행복한 사랑) - 두 주인공의 러브송.
- #10 C'est pas ma faute(내 잘못이 아니야) - 티발트가 자신을 노래하며 앞으로의 싸움을 예견.
- #11 Le poète(시인) - 시인이 노래하는 사랑의 찬가.
- #12 Le balcon(발코니) - 로미오와 줄리엣의 만남.
- #13 Par amour(사랑으로) - 신부의 계획.
- #14 Les beaux, les laids(아름다운 사람들과 추한 사람들) - 유모의 사랑찬가.
- #15 Et voilà qu'elle aime(그녀가 사랑하네) - 유모가 노래하는 줄리엣에 대한 아쉬움.
- #16 Aimer(사랑하는 것) - 로미오와 줄리엣의 사랑 노래.

제2막

- #1 On dit dans la rue(소문) - 로미오의 친구들이 로미오의 결혼에 대하여 이야기.
- #2 C'est le jour(그날이야) - 티발트가 노래하는 자기 개인의 이야기.
- #3 Le duel(대결) - 두 가문의 충돌.
- #4 Mort de mercutio(메르큐시오의 죽음) - 메르큐시오의 죽음.
- #5 La vengeance(복수) - 줄리엣 아빠가 다짐하는 복수.
- #6 Le pouvoir(힘) - 영주의 개입.
- #7 Duo du désespoir(절망하는 두 사람) - 유모와 신부가 부르는 고통의 노래.
- #8 Le chant de l'alouette(종달새의 노래) - 첫날밤을 지낸 로미오와 줄리엣의 이별.
- #9 Demain(내일) - 줄리엣과 파리스의 결혼 이야기.
- #10 Avoir une fille(딸을 가진다는 것) - 줄리엣 아빠가 부르는 딸에 대한 소회.

- #11 Sans elle(그녀 없이는) - 로미오가 부르는 그리움의 노래
- #12 Le poison(독) - 줄리엣이 계획에 돌입하는 노래
- #13 Comment lui dire?(그에게 어떻게 말할까?) - 벤볼리오가 줄리엣이 죽었다는 소식을 전함
- #14 La mort de Roméo(로미오의 죽음) - 로미오가 줄리엣이 죽었다고 생각하여 죽음
- #15 La mort de juliette(줄리엣의 죽음) - 줄리엣이 로미오를 따라 죽음
- #16 Je sais plus(더 이상 모르겠어) - 신부의 고뇌
- #17 Coupables(죄인들) - 우리를 심판하고 서로 사랑하자는 메시지.

위 노래 목록과 앞에서 열거한 희곡으로서의 《로미오와 줄리엣》 막과 장의 내용들을 비교하면 뮤지컬로 각색하는 데 있어서의 기본 원리를 찾을 수 있다.

그것은 이 작품의 각색이 철저하게 원작의 인물과 스토리를 거의 그대로 유지하고 있다는 것이다. 사건의 전개 또한 원작에서 발생하는 순서를 거의 그대로 따르고 있다. 그러므로 일단 표면상으로 보기에 원작에 매우 충실한 각색이라고 볼 수 있다. 그리고 실제로 스토리의 전개도 원작과 거의 일치한다. 한 마디로 원작과 큰 차이가 없다. 그러므로 관객은 이것을 원작과 동일하게 수용할 것이다. 이것이 일단 겉으로 드러나는 이 작품 각색의 특징이다.

어떻게 원작의 이야기를 33개의 노래만으로 표현할 수 있을까? 더구나 노래 가사는 대사처럼 길지 않으므로 실제 분량으로 계산하면 그 1/10 수준 밖에 되지 않을 것이다. 여기에서 바로 앞에서 언급한 바 있는 모두가 알고 있는 이야기를 각색할 때의 장점을 활용할 수 있게 된다. 즉 많은 사람들이 이미 알고 있는 인물들이 등장하며 또한 그 등장인물들이 원작과 동일한 순서로 등장하고 있으므로 관객은 그 내용이 어떻다고 평가하기 이전에 이미 동일한 이야기로 인정하는 것이다.

그렇지만 사실 이 작품은 원작과 각색 사이에 매우 큰 차이가 숨겨져

있다. 기본적으로 몬테규와 캐플릿이라는 두 가문의 대치상황 그리고 각각 집단에 소속된 로미오와 줄리엣의 비극적 만남을 기본 테마로 설정하여 원작처럼 스토리를 진행한다. 물론 등장인물도 거의 완벽하게 일치한다. 그러나 원작에 비교하여 상대적으로 매우 큰 비중을 차지하면서 신에 대한 믿음의 상실 등을 얘기하는 신부와 유모처럼 강조된 인물들, 그리고 무엇보다도 완벽하게 새롭게 쓰인 노래 가사를 확인하면 각색의 방향이 원작과는 너무나 다르게 진행되고 있다는 것을 발견할 수 있다. 그 방향은 단순한 젊은이의 사랑이야기로서의 통속비극이 아니라 “운명”¹⁸⁾ 앞에 좌절하는 인간의 모습을 그린 원형적인 비극의 형식을 취하고자 하는 의도로 해석될 수 있다.

그 실질적인 방법을 예를 들어 보자면 이렇다.

우선 프롤로그를 먼저 보자. 낭독으로 처리되는 프롤로그에서 각색자는 다음과 같이 시작한다.

Toutes les histoires commencent pareil
모든 이야기는 똑같이 시작한다
Rien de nouveau sous la lune
저 달 아래 새로운 것은 아무 것도 없다

이 시작에서 각색자의 의도를 볼 수 있다. 이 작품은 로미오와 줄리엣이라는 구체적인 두 연인에 한정된 이야기가 아니라, 누군가 정해놓은 하나의 원칙이며 인간에게 그런 일은 보편적인 일이라는 뜻이 된다. 이것이 각색자가 이 작품을 통해 하고자 하는 이야기이다. 이런 의도는 계속해서 보인다.

영주가 노래하는 《베론시》를 보자. 우선 이 노래와 원작에서 영주의 개입을 비교해 보자.

일단 원작에서 대사는 매우 단순하다. 1막 1장에서 “캐플릿과 몬테규

18) Alain Coupre, 『연극의 이해』, 장혜영 옮김, (서울: 동문선, 2000) 152쪽

두 가문의 싸움이 벌어지고 이 싸움에 영주가 개입하여 서로 싸움을 멈출 것이며, 다시 싸움이 있을 시에는 사형에 처할 것이라 경고”하는 것으로 끝이 난다. 이런 장면을 통하여 인물을 소개하고 도시의 분위기를 소개하고 작품의 배경을 소개하고 있다.¹⁹⁾

이제 뮤지컬에서 노래 가사를 보자. 영주의 솔로 부분을 제외하고 모든 배우들이 합창으로 진행하는 부분의 가사 일부를 보자.

Vous êtes à Vérone, on parle de Vérone
 여러분은 베론시에 있습니다. 우리는 베론시에 대해 얘기합니다.
 Ici le venin de la haine coule dans nos vies
 이곳에서는 우리의 삶에 증오의 독이 흐르고 있습니다.
 Comme dans nos veines
 마치 우리의 혈관에서처럼
 Bien sûr nos jardins sont fleuris
 물론 우리의 정원은 꽃으로 가득합니다
 Bien sûr nos femmes sont belles et puis
 물론 우리의 여자들은 예쁩니다
 C'est comme un paradis sur terre
 지상의 낙원처럼
 Mais nos âme, elles, sont en enfer
 그러나 우리의 영혼은 지옥에 있습니다

셰익스피어가 쓴 원작 희곡에서는 작품의 처음부터 구체적으로 캐플릿과 몬테규라는 이름이 나오고 또한 이 가문의 싸움에 대한 이야기들이 나온다. 반면 이 노래의 가사 어디에서도 캐플릿과 몬테규라는 이름을 찾을 수 없고 또한 싸움에 대한 언급도 없다. 단지 이 노래의 앞 영주가 부르는 솔로 부분에서 '두 가문'이 있고 그들이 '범'이라는 표현만이 나온다. 이것이 이 노래에서 밝히는 내용의 전부이다. 구체적으로 이 작품이

19) 여기에 희곡에서 각 인물들의 대사를 인용하기에는 지면이 너무 부족하므로 대사는 요약해서 기본 줄거리만 설명한다.

캐플릿과 몬테규 가문의 싸움에 관한 내용이라는 것을 밝히지 않는다. 이것은 이미 앞에서 밝힌 것처럼, 이 작품이 어떤 한정된 인간에 대한 이야기가 아니라 보다 일반적으로 적용될 수 있는 인간에 대한 보편적 스토리라는 것을 강조하기 위함이다.

특히 이 노래가 첫 노래이며 이 다음 노래가 《증오 La Haine》라는 점을 생각하면 이 노래의 역할을 이해할 수 있다. 이 노래는 말 그대로 도입부 역할을 한다. 베론이라는 도시를 얘기하며 캐플릿과 몬테규라는 가문이 있고 그들이 싸우는 곳이라는 설명보다는, 그 바닥에 흐르고 있는 도시의 특성을 설명한다. 특히 ‘아름다움’과 ‘증오’, ‘지상의 낙원’과 ‘영혼의 지옥’을 각각 대비시키는 이항대립 방법을 이용해 이 작품의 배경인 베론시를 어떤 원형적인 비극을 잉태할 수 있는 장소로 묘사하고 있다.

그리고 이 노래 이후 싸움이 벌어지고 영주가 다시 나타나 ‘싸우면 사형에 처하겠다’고 얘기 하는 것으로 이 장면이 완성된다. 어쨌든 결과적으로 영주가 등장해 싸움에 대한 경고를 하는 것은 동일하다. 그렇지만 노래로 변경되면서 그 내용이 바뀌고 일상공간으로서의 베론시는 사라지고 비극공간으로서의 베론시가 새롭게 생겨나는 ‘위상전이’ 시도가 개입되었다. 이런 시도는 이 다음 몬테규 부인과 캐플릿 부인이 함께 부르는 《증오》에서 보다 선명하게 드러난다. 사실 원작에는 이런 장면 자체가 존재하지 않는다. 이 장면은 바로 각색자의 의지를 보다 명백하게 하기 위하여 인위적으로 추가해 넣은 장면이다. 이 노래는 일종의 기도이다. 《증오》는 다음과 같이 시작된다.

Dieu qui voit tout Regarde nous regardez vous
모든 것을 보는 신이시여 우리를 보소서 당신을 보소서
Dans nos maisons coule un poison qui a un nom, la haine
우리의 집에는 증오라는 이름의 독이 흐르고 있습니다
La haine comme un serpent dans vos âmes
당신 영혼의 뱀과 같은 증오

la haine qui vous fait juger mais vous comdamne
 당신을 심판하게 하고 당신에게 죄를 묻게 하는 증오
 la haine je la vois brûler dans vos yeux
 나는 당신 눈에 불타는 증오를 봅니다
 la haine qui fait de vous des malheureux
 나는 당신을 불행하게 만드는 증오를 봅니다
 Je hais, la haine
 나는 증오를 증오히니다

이 노래의 내용을 한 마디로 정리하자면 《인간은 증오의 손아귀에서 놀아나는 꼭두각시라는 것을 깨닫고 그 증오의 자매인 사랑을 회복하자》는 메시지를 담고 있다.²⁰⁾ 이 작품은 이제 더 이상 로미오와 줄리엣 개인의 이야기가 아니다. 보다 보편적인 증오와 사랑의 이야기인 것이다. 각색자는 이 노래를 통하여 바로 이것을 천명하고 있다. 이것이 어떻게 통속비극에서 추구하는 주제가 될 수 있는가? 이는 분명 그것과는 다른 차원에 존재하는 보다 원형적인 형태의 비극이 취하는 전형적인 메시지이다. 즉 애초에 원작에는 존재하지 않는 두 명의 마담이 중요하게 등장하는 이 노래로 하여금 명백하게 이 뮤지컬의 각색 방향이 설정된다. 여기에 통속성은 존재하지 않는다. 이것은 로미오와 줄리엣이라는 젊은 남녀의 이야기가 아니라, '증오'와 '사랑'이라는 두 자매의 대결에 관한 이야기인 것이다. 그리고 그것은 결국 인간이 원초적으로 가지고 있는 비극을 부르는 요소가 된다. 즉 인간의 운명은 이 증오와 사랑이 결정하는 것이다. 이것이 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》의 주제이며 기본 서사 구조이다.

20) 실제로 이 노래 뒷부분에 캐플릿 부인 Lady Capulet의 노래 가사 중 '그의 손에 있는 꼭두각시들 des pantins entre ses mains'이라는 표현이 나온다.

2.2. 상호텍스트적 커뮤니케이션

이처럼 등장인물을 그대로 원작과 동일하게 등장시키면서 그들이 하는 말의 내용 즉 노래의 가사만 바꾸는 작업은 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》의 모든 노래에서 동일하게 보이는 방법들이다.²¹⁾ 그리고 노래와 노래 사이에 최소한의 대사를 삽입한다. 물론 거의 대부분 대사들은 사용하지 않아도 커뮤니케이션에 커다란 지장이 없다. 왜냐하면 노래를 시작해서 그들이 얘기를 하기 전에 이미 관객들은 그들이 할 이야기를 알고 있기 때문이다. 그러므로 말해지지 않았지만 셰익스피어가 쓴 원래의 희곡에 들어 있는 내용과 이 뮤지컬에서 노래를 통해 전달되는 가사, 이 두 가지가 관객에게 동시에 전달됨으로써 관객은 원작과 동시에 거기에 주어진 새로운 의미를 수용하게 된다.

이런 과정은 사실 모두가 알고 있는 이야기를 각색할 때 거들 수 있는 최고의 장점이다. 물론 대사를 중시하는 사실적인 표현의 공연에서는 이런 방법이 적절하지 않을 수 있다. 왜냐하면 배우들이 사용하는 주된 표현방식과 관객들이 사용하는 주된 표현방식이 ‘말’ 혹은 ‘글’로써 서로 일치하므로 관객이 알고 있는 내용을 반복하지 않으면 관객은 의심과 비판의 시선으로 공연을 보게 되기 때문이다. 그러나 뮤지컬처럼 관객의 표현방식이 배우들의 표현방식과 다를 경우 관객은 자신이 알고 있는 것을 인정하고 그 위에 새로운 표현방법에 의하여 가공된 정보를 수용하는 것이다.²²⁾

이런 2중의 전달 및 이해 과정을 파악하기 위해 한 장면을 비교해 보

21) 이런 방법이 가능했던 가장 큰 이유 중 하나는 각색자가 바로 작사를 했고 또한 작곡까지를 했기 때문이다. 그는 작사를 하면서 동시에 가사와 가사 아래에 흐를 수 있는 서브 텍스트 sub-texte를 스스로 만들어 가며 작품의 위상전이를 시도했던 것이다.

22) 이런 관객의 반응에 대해서는 보다 진지한 별도의 연구가 필요하다. 본 연구자는 다음 연구에서 이 부분을 집중적으로 연구할 것이다. 그러나 분명한 것은 관객은 상기 기술한 것처럼 반응한다는 것이다.

자. 《로미오와 줄리엣》에서 가장 직접적인 전개 부분인 로미오와 줄리엣의 발코니 장면을 보자.

대본 2막 2장에서는 모두가 다 알고 있는 “로미오라는 이름에 대한 한 탄과, 달이 아닌 자신에 두고 하는 맹세”의 내용 등이 묘사되고 있다.

그렇다면 이 장면이 뮤지컬 가사에서는 어떻게 되어 있는가를 관찰해 보자. 줄리엣이 부른 앞부분의 가사만 보자.

A quelle étoile à quel dieu je dois cet amour dans ses yeux
 그의 눈에 있는 이 사랑을 어떤 별에게 어떤 신에게 빚지고 있나
 Qui a voulu de là-haut que Juliette aime Roméo
 줄리엣이 로미오를 사랑하라고 저 위에서 누가 바랐는가
 A quelle étoile à quel dieu je dois cet amour dans ses yeux
 그의 눈에 있는 이 사랑을 어떤 별에게 어떤 신에게 빚지고 있나
 Même si je dois payer le prix d'un amour interdit
 설사 금지된 사랑의 대가를 지불해야 할지라도
 Pourquoi nos pères se haïssent que la fille aime le fils
 그 딸이 그 아들을 사랑하는데 왜 우리의 부모들은 서로 증오하는가
 Ça doit bien faire rire là-haut que Juliette aime Roméo
 줄리엣이 로미오를 사랑하는 것이 저 위를 웃게 할 것이다.

이 가사의 내용에서 보는 것처럼 노래에 원작의 내용은 전혀 없다. 원작과 뮤지컬에서 공통으로 로미오와 줄리엣이 발코니에서 만나 서로의 사랑을 얘기하고 결혼을 약속하지만 이런 설정을 제외하고 그 내부에 들어 있는 대사나 가사는 전혀 일치하지 않는다. 반대로 이 가사를 분석해 보면 “저 위의 (là-haut) 보이지 않는 어떤 것이 우리의 사랑을 이루게 했고, 또한 그것에 웃음 짓고 있을 것이다”는 내용이 들어 있다. 여기에서 (저 위 là-haut) 란 바로 운명 혹은 신 (dieu) 을 의미한다. 즉 로미오와 줄리엣의 발코니씬이라는 동일한 장면을 설정하고 그 내부에서 진행되는 실질적인 스토리는 전혀 동일하지 않다는 것을 관찰할 수 있다. 그렇지

만 사실 관객들은 이미 로미오와 줄리엣이 “왜 당신의 이름은 로미오인가요?” “이름을 버려요” “달에게 맹세하지 말아요” 등등의 대사들을 모두 알고 있다. 무대에서 다시 얘기하지 않아도 이미 관객들은 알고 있다. 그리고 그런 이야기를 토대로 그 위에 노래에서 들려지는 이야기를 추가해 수용하는 것이다.

이런 수법은 마지막까지 지속된다. 원작의 마지막 상황은 모두가 묘지로 모여들고 신부가 그때까지 일어난 일에 대해 설명을 하고 캐플릿과 몬테규가 서로 화합하는 내용이다. 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》의 마지막 노래는 죄인들 Coupables이다. 그 가사를 보자.

Que nos vies ne soient plus que des bateaux perdus
우리의 삶이란 단지 길 잃은 배일 뿐
Pourquoi vivre encore quand nos enfants sont morts
우리의 아이들이 죽었는데 왜 살아갈 것인가
Et que Dieu et les hommes voient ce que nous sommes
신이여 그리고 사람들이여 우리가 누구인가를 보시오
Que leurs âmes de cristal nous pardonnent pour le mal
그들의 맑은 영혼이 우리를 용서하기를
Que nos dieux en colère nous ont laissé leur faire
화가 난 우리의 신들이 그들에게 그렇게 하도록 했다
Et qu'ils reposent en paix et qu'ils s'aiment à jamais
그들이 평화에서 휴식하기를 그리고 영원히 사랑하기를
Qu'on nous juge qu'on nous blâme eux le paradis nous les flammes
우리를 심판하라 우리를 비난하라 그들은 천국에 우리는 지옥의 불길에
C'est ici que s'arrête Roméo et Juliette
여기에서 로미오와 줄리엣은 멈추었다
Coupables, coupables... Le monde entier va nous juger Coupables
죄인들 죄인들 세상 모두가 우리를 심판할 것이다 죄인들
Aimer
사랑하라

이 가사에도 원작과 일치되는 부분이 단 한 단어도 존재하지 않는다. 원작에서 얘기한 서로의 화해에 대한 얘기도 전혀 존재하지 않는다. 그렇지만 관객은 이미 알고 있다. 로미오와 줄리엣의 마지막 장면이 양가가 화해한다는 것을. 그러므로 이 노래에서 화해에 대한 단 한마디의 가사가 없더라도 이런 각색을 통해 그리고 공연에서 배우들의 행동을 통해 이 노래의 바탕에 깔려있는 서로의 화합을 듣지 않고도 알 수 있는 것이다. 더구나 위 노래의 마지막 후렴구는 다음과 같은 가사가 겹쳐서 전달되고 있다.

Aimer
사랑하는 것
C'est ce qu'y a de plus beau
그것은 가장 아름다운 것이고
C'est monter si haut
그것은 저 높이 올라가는 것이다

그러므로 관객은 '화합'이라는 원작에서 전달하고자 하는 메시지와, 이 뮤지컬에서 전달하고자 하는 메시지인 '사랑'을 동시에 수용하는 것이다.

이처럼 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》은 원작의 통속성과 노래 가사의 서정성을 뒤섞어가며 교묘하게 대사와 그 외에 추가로 각색자가 하고자 하는 이야기를 섞어 전달하고 있다. 즉 기본적으로 로미오와 줄리엣이라는 이름을 통하여 우리가 알고 있는 스토리를 그대로 유지하면서 거기에 또 다른 의도를 추가하고 거기에 축매로써 시 형태의 노래를 이용하는 것이다. 이러한 방법을 통하여 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》의 각색은 매우 밀도 높은 메시지 전달을 시도하고 있다.²³⁾

이런 각색자의 의도를 보충하기 위하여, 적대적인 두 집안의 젊은이들

23) 물론 이런 방법이 이 작품에서 최초로 시도되는 것은 아니다. 《노트르담 드 파리 Notre-Dame de Paris》에서도 결국 이와 비슷한 방법으로 작품을 전개시켜 나갔다. 어떤 면에서 본다면 이런 전개방식을 따르는 것이 프랑스 뮤지컬의 어떤 공식이라 말할 수 있을지도 모른다.

이 싸움이 붙게 되고 살인까지 하게 되는, 사실 매우 우발적인 이야기들을, 각색에서는 죽는 사람에게 새로운 자서전까지 부여하며 그들의 죽음을 단순한 다툼의 차원을 넘어 어떤 비극의 전형인 운명적인 영역으로 승화시키고자 했다. 이로써 그들의 죽음은 젊은이들의 싸움에서 생긴 어떤 우발적인 사건이 아니라, 운명이 지배하고 정리하는 대로 따라갈 수밖에 없는 숙명적인 지위를 차지하게 된다. 여기에 추가로 유모와 신부를 신에 대한 의지와 회의를 나타내는 핵심적인 인물로 부각시키면서 운명에 대한 인간의 반항과 거부를 얘기하면서 동시에 연민을 느끼는 관객의 입장이 되도록 유도하는 특이한 지위를 부여함으로써 관객의 비극적 경험치를 극도로 증가시키고 있다. 이런 방식으로 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》의 각색은 원작의 통속성을 지우고 원형적인 비극성을 살리고자 하는 의도로 진행되었다.

이런 각색의 과정을 통하여 이 공연에서 가장 중요한 키워드는 비극적 “운명”으로 변화하게 되었다. 이것이 이 작품 각색의 가장 핵심적인 부분이다. 매우 단순할 수 있는 통속적인 이야기를 운명이라는 매개체를 삽입하여 마치 그리스 비극에서 볼 수 있는 것과 같은 원형비극의 영역으로 진입시켰다는 점, 그리고 동시에 노래의 가사를 바꾸는 방법을 통하여 원작의 메시지와 각색자의 메시지를 동시에 전달하는 매우 밀도 높은 커뮤니케이션을 시도하고 있다는 점이 이 각색의 본질이며 이 각색을 개성 있게 만드는 것이다.

3. 관객의 수용

지금까지 프랑스 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》의 각색에서 위상전이에 대하여 살펴보았다. 한 마디로 말하자면 젊은이들의 설부른 사랑을 그린 지극히 통속적인 스토리를, ‘운명’이라는 개념을 도입하여 보다 근원적이고 인간존재에 대한 물음으로까지 상승시킨 원형비극적 각색이라 말할

수 있다. 이런 테크닉은 사실상 대사를 줄이거나 생략하고 노래만으로 진행되는 많은 뮤지컬에서 시도되는 방법이다. 가장 대표적인 작품으로 《노트르담 드 파리》를 들 수 있다. 실제로 이 공연에서는 대사가 전혀 없고 48곡의 노래만이 있다. 그리고 그 노래들의 가사는 원작 소설의 내용을 그대로 따르지 않는다. 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》의 각색에서처럼 각색자가 편의에 따라 원작의 등장인물을 유지하면서 자신이 원하는 새로운 가사를 쓰는 방법으로 각색했다.

물론 이런 방법이 대사가 중요한 표현수단인 대사 위주의 작품들에서는 통하지 않을 수도 있다. 관객과 배우의 주된 표현수단이 동일하기 때문이다. 이럴 경우 관객들은 자신들이 아는 것이 무대에서 어떻게 표현되는가에 관심을 가지게 되기 때문이다. 반대로 관객과 배우의 표현수단이 서로 다를 경우 관객은 자신이 아는 것은 일단 인정하고 공연을 보게 된다. 그러므로 모두가 아는 작품을 각색할 때에는 이런 관객의 심리를 고려할 필요가 있다.

각색이란, 이 연구의 처음에 언급한 것처럼, 공연을 최종 목표로 한다. 그러므로 일반적으로 각색이 진행될 때 연출가가 함께 참가하는 것이 최상일 것이다. 연출가의 의견이 함께 반영되면서 각색은 더욱 현실적일 수 있을 것이고 각색자의 의지나 혹은 원하는 바가 훨씬 쉽게 실제 공연에 반영될 수 있을 것이다. 특히 기계와 기술이 발달되어 수많은 기술적 테크닉들이 추가되는 무대 공연에서 연출의 중요성은 더욱 커져가고 있다. 그러므로 각색 과정에서 당연히 연출에 대한 부분도 고려할 필요가 있다.²⁴⁾

24) 실제로 이 공연의 연출에 대한 연구도 반드시 필요하다. 특히 각색자의 의도와 연출자의 의도가 어떻게 조화를 이루는지를 확인할 필요도 있다. 특히 연출에 대한 연구에서 간과해서는 안되는 것은 공연에만 등장하는 '운명의 신'의 존재에 대한 부분이다. 사실 각색된 대본 어디를 보더라도 이 새로운 존재인 '운명의 신'에 대한 언급이 없다. 이 인물은 공연에만 등장하는 인물이고 아마도 각색자의 의도에 동의한 연출가가 그 의도를 보다 명백하게 표현하기 위하여 새롭게 창조한 인물일 것이다. 이 인물에 대한 논의는 현재 연구에서는 생략하고 별도로 연출에 관하여 논하는 연구에서 언급하기로 한다.

어쨌든 뮤지컬 《로미오와 줄리엣》의 각색은, 뮤지컬이라는 형식을 통해 노래를 중심 표현수단으로 취하면서 원작의 인물과 스토리를 유지하며 노래의 가사를 바꾸는 방법을 취하였다. 이런 방법을 통해 한 편으로는 통속성을 벗어나고 원형적인 의미의 뮤지컬로의 전이를 시도했으며, 또 다른 한 편으로는 원작의 내용과 더불어 각색자가 하고자 하는 이야기를 전달하는 방식으로 이중의 코드를 만들어 관객에게 매우 밀도 높은 메시지 전달을 시도했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.

참고문헌

- Adamov, Arthur, *Ici et Maintenant*, Paris; Gallimard, 1964
- Aristotles, 『시학』, 이상섭 옮김, 서울; 문학과지성사, 2005
- Bloom, Michael, 『연출가처럼 생각하기』, 서울; 연극과인간, 2012
- Brockett, Oscar, 『연극개론』, 김윤철 역, 서울; 한신문화사, 1998
- Citron, Stephen, 『뮤지컬』, 정재왕 외 역, 서울; 열린책들, 2001
- Coupre, Alain, 『연극의 이해』, 장혜영 옮김, 서울; 동문선, 2000
- Fyfe, Hamilton, 『Aristotle의 시학』, 김재홍 역, 서울; 고려대학교출판부, 1998
- Girard, Gilles 외, 『연극의 세계』, 박혜경 역, 대구; 영남대학교출판부, 2008
- Hartnoll, Phyllis, 『연극의 역사』, 서울; 동문선, 1997
- Lam, Andrew, 『150년 뮤지컬의 역사』, 정영목 옮김, 서울; 풀빛, 2004
- Lerner, A.J., 『뮤지컬의 역사』, 안정모 역, 서울; 다라, 2004
- _____, *Le masque du Rite au Théâtre*, Paris; CNRS, 1985
- 김균형, 『42가지 질문으로 누구든지 연극 만들기』, 서울; 소명, 2010
- 김동권 외, 『연극의 이해』, 서울; 건국대학교출판부, 2002
- 김학민, 『뮤지컬 양식론』, 서울; 경희대출판국, 2006
- 박준용, 『뮤지컬(열정과 매혹의 역사)』, 서울; 마고북스, 2005

논문

- 고금만, 「창작 뮤지컬의 공연성에 대한 연구」, 『한국연극학』 18, 한국연극학회, 2002
- 김광선, 「뮤지컬의 다층적 언어」, 『한국연극학』 23, 한국연극학회, 2004
- 김균형, 「프랑스 뮤지컬 《Notre-Dame de Paris》의 구성 연구」, 『프랑스문화연구』 17, 한국프랑스문화학회, 2008
- 김균형, 「한국적인 뮤지컬의 탄생 조건에 대한 연구」, 『프랑스문화연구』

15, 프랑스문화학회, 2007

진지숙, 『프랑스의 뮤지컬 노트르담 드 파리』, 『프랑스학연구』 39, 한국
프랑스학회, 2006

웹사이트

뮤지컬 《Roméo et Juliette》 공식 홈페이지 <http://www.romeoetjuliette.eu>

네이버 국어사전 <http://krdic.naver.com/>

두산백과 <http://www.doopedia.co.kr/doopedia/index.do>

〈Résumé〉

‘La transition de statut’ par l’adaptation du
texte

KIM Gyun-Hyeong

Un des éléments les plus nécessaires pour la création du théâtre est l’adaptation. L’adaptation est un traitement mis sur le texte pour mettre ce dernier sur la scène. Un roman, une épopée ou un poème peut être adapté pour le théâtre. Et après cette adaptation vient la mise en scène qui assume le rôle de mettre sur la scène tous les éléments théâtraux pour mettre en valeur les intentions de tous ceux qui y participent.

Quels sont les caractères spécifiques que l’adaptation du texte de musical 《Roméo et Juliette》 réserve pour le public? La spécificité propre au spectacle dans la section de l’adaptation est ‘transition de statut’; de la tragédie populaire à celle d’archétype. Le texte original de Shakespeare est une tragédie populaire qui se développe sur l’amour imprudente des jeunes. Pourtant, l’adaptateur veut faire contraste entre la haine et l’amour pour dire que l’homme est une sorte de pantin qui est dirigé par la haine, mais il est nécessaire d’y sortir pour reprendre l’amour qui est soeur de cette dernière. C’est ce que l’adaptateur veut dire par le spectacle musical 《Roméo et Juliette》. Il n’y a plus de popularité.

Pour arriver à ce but, l’adaptateur reprend premièrement tous les

personnages et les événements du texte originale en tant qu'ils sont. Mais il ne re-écrit pas les dialogues des personnages, par contre, deuxièmement il écrit totalement nouveau toutes les paroles des chants entiers. Comme les personnages et les événement sont pareils au texte original, le public les accepta sans sentiment de rejet. Et il reprendra automatiquement l'histoire du texte originale et absorbra d'ailleurs les paroles ajoutés sous la forme de chanson. La communication sera beaucoup plus dense. C'est l'avantage de l'adaptation du texte que tout le monde connaît.

주 제 어 : 로미오와 줄리엣(Roméo et Juliette), 뮤지컬(Musical), 각색(Adaptation), 원형비극(Tragédie d'archétype), 통속비극(Tragédie populaire)

투 고 일 : 2012. 9. 26

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

프랑수아 트뤼포의 전기적 사실과 영화적 공간 ‘학교’ - 〈400번의 구타〉의 경우 -

김 형 주
(배재대학교)

이 용 주
(국민대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-----------|------------|
| 1. 시작하는 글 | 5. 무관심과 일탈 |
| 2. 장난과 처벌 | 6. 이상과 현실 |
| 3. 모욕과 반항 | 7. 맺는 글 |
| 4. 권위와 조소 | |

1. 시작하는 글

〈400번의 구타Les quatre cents coups〉(1959)가 트뤼포의 자전적 요소로 근간으로 만들어졌다는 것은 익히 잘 알려진 사실이다. 영화에서 학교는 트뤼포의 전기적 사실을 상당부분 차용하여 영상화시킨 공간임을 알 수 있다. 일반적으로 이 영화는 트뤼포의 11세에서 14세 까지(1943년 9월-1946년 6월)의 3년의 기간을 영화화한 것으로 이야기되고 있다. 그러나 상황을 유추해보면 이야기의 근간은 시기적으로 1942년까지 거슬러

올라간다. 트뤼포는 1943년 9월로 예정된 중요한 시험에 결시함으로써 그 이후 3년 동안 세 곳의 학교를 전전하기에 이른다. 그는 그 이전의 학교에서 1942년 1학기에는 모범생으로 평가를 받다가 2학기에는 문제아¹⁾라는 극단적 평가를 받기에 이른다. 트뤼포는 영화에서 앙투안의 모습을 사실적으로 그리고 있다. 우리는 어린 트뤼포가 왜 그랬을까를 유추해보는 것이 필요하다. 어린 시절을 외할머니와 보낸 트뤼포는 외붓아버지와 어머니가 꾸리고 있는 가정에 이방인처럼 들어가 낯선 환경에 적응하지 못했고 학교에서도 답답함을 느꼈기 때문이다. 영화는 어린 시절의 트뤼포를 앙투안의 상황과 모습으로 그대로 재현하고 있다.

우리는 앙투안이 트뤼포라는 한 인간, 즉 감독 자신의 “이상적 분신인 동시에 변치않는 대변인double idéal et porte-parole durable²⁾”과 같은 인물로 어떻게 영화 속에서 그려지고 있는가에 관심을 갖는다. 이것은 이 영화가 트뤼포의 자전적 요소가 강하게 드러나는 작품이라는 것을 다시 입증해주는 계기가 되기도 한다. 그의 전기적인 사실들을 비추어보면 영화 속에 투영되고 있는 사실들이 그가 직접 경험한 것들이어서 어떤 것도 크게 과장되어 있는 것으로 보기 어렵다. 그럼에도 불구하고 트뤼포는 이 영화가 자서전적인 이야기로만 비춰지는 것에 대해 달가워하지 않는다. 그는 영화를 영화로 보아주기를, 그 자신을 진정한 영화감독으로 보아주기를 바라고 있다. 감독으로서 첫 작품을 만들 때 가장 그럴듯하게 그릴 수 있는 것은 자신이 경험한 사실들을 근간으로 하는 것일 수 있다. 트뤼포가 영화제작사에서 제작비를 받아 만든 첫 작품은 장편영화의 구상을 위한 스케치 영화라고 할 수 있는 단편영화 〈개구쟁이들Les Mistons〉(1957, 26/17분)이다. 이 영화는 어린 시절을 주제로 영화계에 내디딘 첫 발자국의 산물이다. 그는 첫 장편영화의 제목으로 자신의 청

1) Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, 1996(『트뤼포: 시네필의 영원한 초상』, 한상준옮김, 을유문화사, 2006), pp.39-40.

2) Serge Toubiana, “Les Quatre cents coups ou la méthode selon Truffaut”, *L'Avant-Scène Cinéma*, No535, Octobre 2004, p.3.

소년기의 이야기를 그린 '앙투안의 가출La Fugue d'Antoine'을 생각하고 있었다. 이번 연구의 대상이 된 영화 〈400번의 구타Les Quatre cents coups〉(1959)는 첫 단편영화의 제목과 그 후 구상하고 있던 '앙투안의 가출'이 결합되어 탄생된 것이다. 트뤼포는 "가장 상징적이고 가장 향수에 젖지 않은 듯한" 자전적 극영화 〈400번의 구타〉의 제목을 붙이기 전에 "〈앙투안의 가출La Fugue d'Antoine〉, 〈4번의 목요일Les Quatre Jeudis〉, 〈사춘기L'Age ingrat〉, 〈잊혀진 아이들Les Enfants oubliés〉, 〈어린 친구들Les Petits Copains〉, 〈떠돌이들Les Vagabonds〉, 〈돌아오지마A Bas la rentrée〉, 〈나쁜 녀석들Les Mauvais Génies〉³⁾"을 생각했던 것으로 알려져 있다.

이 영화의 자전적 요소에 대한 연구는 부분적이기는 하지만 국내에서도 여러 편의 선행연구⁴⁾로 우선 "트뤼포의 분신이랄 수 있는 앙투안의 학교와 거리 그리고 부모와의 관계 등을 통해 트뤼포의 삶을 고찰해보려는 시도"(배혜화), 두 번째로 '금지'란 단어에 초점을 맞춰 "금지가 언제, 어떤 공간적인 배경에서 이루어지고, 어떤 금지를 의미하고 인물들이 어떻게 금지된 것들을 깨뜨리고 반항하는지, 그리고 결국 그 금지의 결과는 무엇이며 그것으로 무엇을 지향하는지, 결국 이러한 금지가 글과 이미지와 어떤 관계가 있는가를 고찰해보려는 시도"(임혜경), 세 번째로 "주인공 앙투안의 반항의식과 행동이 영화에서 어떻게 투영되는가에 초점을 맞춰 분석해보려는 시도"(이선형), 네 번째로 "트뤼포 영화의 기술적 특징이 관객의 상상력을 자극하여 관객으로 하여금 영화에 보다 적극적으로

3) Michel Boujut, "La Fugue d'Antoine", *L'Avant-Scène Cinéma* no535, octobre, 2004, p.1.

4) 임혜경, 『프랑수아 트뤼포의 〈400번의 구타〉에서 글과 이미지의 기능과 의미』, 『프랑스문화예술연구』21집, 2007, pp.505-528.

김금동, 『트뤼포(Francois Truffaut) 영화의 특징 : 영화의 '자기반영성'을 중심으로』, 『영화연구』23호, 2004, pp.7-29.

배혜화, 『영화 〈400번의 구타 Les 400 Coups〉에 나타난 트뤼포의 자전적 요소』, 『프랑스문화예술연구』4집, 2001, pp.105-121.

이순아 외, 『프랑수아 트뤼포의 〈400번의 구타〉』, 성신여자대학교출판부, 2008.

로 참여하도록 유도하게 만든다는 점에서 자기반영성이 어떻게 나타날 수 있는가를 고찰해보려는 시도”(김금동), 다섯 번째로 “트뤼포의 미장센의 이원성을 고찰하면서 〈400번의 구타〉에 대한 극히 부분적인 분석”(김태희)이 있다.

이 연구는 기존의 연구에 대한 정리나 반복의 차원이 아니라 여러 개의 영화적 공간 중 ‘학교’에 한정하여 그곳이 어떤 공간으로 미장센되어 있는가, 감독 자신의 청소년기의 삶의 공간들 중 ‘학교’가 어떻게 인물의 삶의 공간들로 투영되고 있는가를 고찰하여 그 영역을 확장하는 것을 목표로 삼고 있다. 더불어 트뤼포의 전기적 사실이 어떻게 시청각적으로 영상화되었는지도 분석해 보게 될 것이다. 그런 차원에서 이 작업은 기존의 연구보다 구체화된 측면이 있으면서 동시에 보완적인 차원도 겸하게 될 것이다.

2. 장난과 처벌

〈400번의 구타〉에서 학교라는 공간은 감독 자신이 흥미를 느끼지 못했듯이 앙투안에게 답답하고 재미없는 곳으로 그려지고 있다. 앙투안에게 학교는 금지와 강압만이 존재할 뿐 창의적 재량활동이 보장되지 않는 곳이고 재미를 느끼지 못하는 공간이다. 그는 그런 학교 시스템에 대해 반항하고 있는 사춘기에 접어든 전형적인 10대 청소년의 모습이다. 학교는 사춘기의 청소년들이 견디기 어려운 답답한 공간으로 비치고 있다. 그것은 교사의 교육방식이나 억양에서 그대로 드러나고 있다.

사건은 영화의 시작부분에서 볼 수 있듯이 비키니를 입은 여자의 달력 사진(사진1)이 아이들의 손을 거쳐 돌려지다가 앙투안에게 전해지는 것으로 시작된다. 그는 그 사진에 별 생각없이 그림을 그려 넣다가 프랑수아 선생님에게 발각된다. 이것은 사춘기 아이들의 이성애에 대한 관심을 드러내는 장면이다. 선생님이 화면영역으로 들어오기 이전에 아주 신경

질적이고 날카로운 목소리(“두아넬! 가지고 있는 그거 가져와! Doinel! Apportez-moi ce que vous avez là!”)가 화면밖목소리(오프)로 선행된다. 이렇게 감독은 선생님의 목소리를 먼저 들리게 만듦으로써 관객으로 하여금 그에 대한 선입견을 갖게 만드는 효과를 자아낸다. 그는 다정다감하거나 학생들을 이해하려는 좋은 선생님상이 아니라 금지와 명령이 앞서는 권위적인 선생님이라는 것을 예고한다. 카메라는 빠르게 회전하여 교탁에 앉아있는 선생님(사진2)을 비추고 인물의 움직임으로 달력의 여자사진을 든 앙투안의 모습이 화면영역으로 들어오게 만든다. 선생님은 그 사진을 받아들이고 조롱기 섞인 어조로 “아! 예쁜데! Ah! C'est du joli! 벽보고 서있어! Au piquet!”라는 벌을 내린다. 앙투안은 이동식 철판이 있는 뒤편에서 벽보고 서있는 처벌을 받는다. 사춘기의 아이들이 여자의 노출사진에 관심을 보이는 것은 극히 정상적이다. 아이들이 한창 사춘기라는 것은 선생님이 암송할 시 〈토끼 Le lièvre〉를 읽으며 철판에 적고 있을 때 행동으로 재현된다. 선생님의 화면밖목소리(오프)로 들리는 시의 한 구절(“물론 그녀는 날 사랑하고 있었지... Certes, elle m'aimait...”)에서 ‘사랑하다’라는 동사에 아이들의 반응이 제스처로 구체화된다. 몇몇의 아이들은 일어서서 관능적인 제스처를 취하고, 또 다른 몇몇은 손을 어깨 너머로 올려 포옹하는 자세를 취하며 신음소리를 낸다. 아이들은 ‘사랑하다’라는 동사 하나에도 이성을 떠올리며 구체적 반응을 보이는 사춘기의 특성이 보이고 있다. 선생님은 아이들의 이런 모습을 전혀 이해하려하지 않고 금지만을 일삼는 권위적인 존재로 비치고 있다.



사진 1



사진 2

학생들은 무엇인가를 작은 종이에 열심히 적고 있다. 이것은 선생님의 별명 ‘꼭지Petite Feuille’에서 연상할 수 있듯이 꼭지 시험을 보고 있는 모습이다. 그렇지만 앙투안은 시험에 별 관심이 없는 모습으로 비치고 있다. 선생님은 무엇인가 불만족스러운 듯 투덜대는 어조(“잠시 후 걷을 거야... 조용, 조용히! Nous allons ramasser dans trente secondes... Silence, silence!”)로 금지와 강조의 의사전달을 하거나 시험지를 걷기 직전 숫자(“셋을 셀거야! 하나!... 둘!... 셋!. Je compte jusqu'à trois! Un!... Deux!... Trois!...”)을 세면서 학생들을 다급하게 만들고 급기야 단호한 어조(“걷어! Ramassez!”)로 시험지를 걷을 것을 종용한다. 우리는 영화의 시작부분에서 교실에서의 선생님의 목소리만으로도 학생들과의 상호소통이 아니라 명령에 가까운 일방적인 지시만이 있을 뿐이라는 것을 미리 짐작할 수 있다. 그것은 선생님이 교실 통로를 돌아다니거나 군림하는 자세로 서있는 선생님의 모습과 엮여있는 학생들(사진3)의 모습 등에서 발견될 수 있다. 이런 화면영역에 선생님의 명령과 금지 어조의 목소리가 더해지면 선생님의 권위적이고 위압적인 모습은 더욱 확연해진다.



사진 3



사진 4

쫓지 시험이 끝나고 쉬는 시간이 되었을 때 다른 학생들에게는 운동장에 나가 놀 수 있는 자유가 주어지지만 앙투안은 달력사진을 마지막으로 가지고 있었던 사실 때문에 쉬는 시간마저 박탈당한다. 이때도 선생님은 화면영역에 등장하기 이전에 화면밖목소리(오프)로 아이들을 따라 나가려는 앙투안에게 강한 어조로 먼저 언어적 제지(“아! 안돼, 미안하지만 고등학생은 안돼! Ah! non, pardon, pas vous le lycéen!”)를 하고 화면영역으로 모습을 드러낸다. 그는 “휴식은 당연히 주어지는 것이 아니라 그 건 보상이야! Une récréation n'est pas un dû, c'est une récompense!”라고 팔을 들어 가리키며 휴식을 금지한다는 것(사진4)을 명령하듯 확인한다. 앙투안은 텅빈 교실에 혼자 남아 침울한 표정으로 이동식 칠판의 뒤편으로 가면서 칠판뒤편을 허공에 날린다. 이어서 칠판 뒤편의 지도가 걸려있는 흰 벽에 분필로 무언가를 쓰고 있는 앙투안의 뒷모습이 풀썩으로 보인다. 벽면에 쓴 낙서는 시각적으로 명확하게 드러나지 않고 먼저 일부의 내용(“불쌍한 앙투안 두아넬 여기서 고통을 겪고 있네, 부당하게 벌받고 있네... Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel, puni injustement...”)이 먼저 낭송하듯이 앙투안의 목소리로 들리고 교차편집으로 화면영역에는 운동장에서 르네René의 주변에 모여있는 다른 학생들의 모습이 뿜뿜(양상 뿜뿜)으로 보인다. 나머지 내용(“... 하늘에서 떨어진 핀업걸 사진 때문에 쫓지에게. 우리 사이는 이에 이, 눈에는 눈이 될거야... par Petite Feuille pour une pin-up tombée du ciel. Entre nous ce sera, dent

pour dent, oeil pour oeil.”)은 앙투안의 확신에 찬 화면밖목소리(오프)로 낭송되고 있다. 그는 억울함을 시의 형식을 빌어 낙서로 토로하며 복수할 것을 암시한다. 이렇게 영화의 시작부분에서 앙투안은 자신의 의지와 무관하게 전달받은 달력의 사진 때문에 쉬는 시간조차 박탈당하고 친구들로부터 고립되어 있다. 그만 홀로 남겨진 교실 안의 고립과 다른 친구들의 운동장에서의 자유로움은 교차편집으로 아주 확연하게 대비되고 있다. 앙투안은 우연한 행동으로 선생님에게 문제아로 낙인이 찍히자 선생님의 처벌을 받아들이지 못하고 저항할 뜻을 비치고 있는 것이다. 선생님은 구체적 상황을 파악하려하지 않고 편업결의 사진이 앙투안에게 있다는 사실만을 가지고 벌을 내리는 권위적인 교사의 전형으로 비치고 있다. 앙투안의 입장에서 보면, 그 사진은 하늘에서 떨어진 것과 다를 바 없이 갑자기 자신에게 전달된 것이고 그는 아무 생각 없이 장난삼아 거기에 무언가를 그려 넣다가 발각되어 내심 억울하게 벌을 받고 있는 것이다. 그는 처벌에 대한 부당함과 휴식시간의 박탈을 억울해 하고 있다. 트뤼포는 이런 부당함을 그대로 되돌려 주겠다는 의도를 앙투안의 결의에 찬듯한 목소리를 통해 청각적으로 “이에는 이, 눈에 눈”으로 표현하고 있다. 선생님은 앙투안의 낙서를 본 뒤 조롱기 섞인 목소리(“우리 반에 새로운 천재가 나타났네! 그런데 아직도 10음절의 알렉상드랭 시구를 구별도 못해...Nous avons un nouveau Junéal dans la classe! Mais il est encore incapable de distinguer un alexandrin d'un décasyllabe...”)로 시형식과 철자의 오류를 비웃는다. 앙투안은 암송할 시를 베끼고 있는 시간에 나름으로 자신의 억울함을 시형식을 빌어 토로하고 있는 것이다. 앙투안의 낙서 중에는 “이에는 ident pour dent”에서 복수로 표기되어야 할 단어 “ident”에 철자 ‘s’가 빠져있다. 앙투안은 이 낙서 때문에 우선적으로 다음날까지 문장을 쓰고 동사시제변화(직설법과 조건법, 접속법)를 써오는 숙제를 부여받는다. 그리고 이어서 그는 수위실로 당장 내려가서 낙서를 지울 것을 찾아오라는 선생님의 명령에 가까운 지시(“그 낙서를 지울 거 수위실에서 찾아와!chez le concierge cherche de quoi

effacer ces insanités!”)가 화면밖목소리(오프)로 처리되고 있다. 그것은 목소리만으로도 어조를 통해 감정이 실릴 수 있다는 것을 보여주려는 감독의 의도이다. 곧 이어서 선생님은 참지 못하고 인격 모독적인 말(“친구야, 그렇지 않으면 낙서를 하게 할거야! Sinon, je vais vous les faire lécher, moi, mon ami!”)을 덧붙인다. 선생님은 앙투안을 ‘친구야’라고 호칭할 때 이미 모욕이 내포되어있다. 이렇게 앙투안에게 학교는, 특히 선생님은 어떤 문제에 자초지종을 알아보지도 않고 부당한 처벌을 내리고 낙서를 하게 한다는 연사로 인격을 모독하는 존재로 비치고 있다. 선생님은 암송할 시구(“나에게 키스를 했지! et me baisait!”)에 들어있는 ‘키스’라는 단어에 한 아이가 휘파람을 불자 분필을 던진다. 학생은 자신이 아니라며 던진 분필을 피하자 더 화가 난 선생님은 목소리를 높여 아이들의 비겁함과 어리석음(“비겁하기까지! 아! 무슨 학년이 이래! 무슨 반이 이래! 아! 내 바보들을 보았지만 적어도 개들은 착하기라도 하지... Des lâches en plus! Ah! Quelle année! Quelle classe! Ah! j'en ai connus des crétins; mais au moins ils étaient discrets...”))을 토로한다. 선생님은 사춘기 아이들에 대한 이해를 전혀 보이지 않고 바보만도 못한 최악의 학년, 최악의 학급이라는 반응을 보인다. 선생님은 앙투안이 벽에 낙서를 지우려다 오히려 벽을 더욱 더럽혀놓은 것을 보고 더 격해져 감정이 실린 어조(“아니, 더러워졌잖아, 짜식아!”)로 소리를 지르며 그의 자리를 가리키며 가서 암송할 시나 베낄 것을 종용한다. 그리고 선생님은 감정이 더 격해져 부모를 걱정하는 한탄(“너희들, 참 큰일이다, 부모 등골만 빼는구나! Tant pis pour vous, vos parents paieront!”)에 가깝게 화면밖목소리(오프)로 들린다. 더 나아가 선생님은 체념한듯 프랑스의 미래를 걱정하며(“10년후에나 프랑스는 좀 나아질려나! Ah, elle va être un peu belle la France, dans dix ans!”) 돌아선다. 앙투안은 우연한 장난으로 교실 구석에서 벌을 받고 휴식을 박탈당하는 가벼운 처벌로 시작된 것이 점점 커져 낙서로 인한 숙제, 부모의 등골을 빼먹는 한심한 존재, 프랑스의 미래를 어둡게 만드는 쓸모없는 존재로 취급받는 모욕을 겪는다. 이것은 트뤼포

가 어린시절 학교에서 겪었던 모습을 그대로 투영하는 것이고 나아가 1930년대 프랑스 학교 현장의 기억에 대한 무의식적 발현이기도 하다.

3. 모욕과 반항

프랑스어 선생님의 앙투안에 대한 불신과 모욕은 기말작문시험에서 극대화되기에 이른다. 그것은 무단결석을 한 앙투안이 결석계 없이 학교에 등교하면서 선생님에게 붙잡히자 결석한 이유를 감당하기 어려운 거짓말 (“엄마가 돌아가셨어요Elle est morte!”)을 하게 된 것이 도화선이다. 앙투안은 거짓말을 선생님을 똑바로 쳐다보면서 망설임도 없이 내뱉는다.(사진5) 그것은 앙투안이 결석 이유로 찾은 궁여지책이라기보다는 전날 거리에서 엄마가 정부와 키스를 하는 장면(사진6)을 르네와 함께 우연히 목격하고 엄마에 대한 불신과 부정을 드러내는 다분히 의도적인 반응이다.



사진 5



사진 6

앙투안의 황당한 거짓말은 전날 결석한 사실이 모리세의 고자질로 밝혀져 부모가 학교에 찾아오게 됨으로써 확실하게 밝혀진다. 앙투안은 자신의 엄청난 거짓말과 결석한 사실 때문에 아버지로부터 급우들과 선생님, 교장선생님이 보는 앞에서 뺨을 맞게 된다. 그는 교장선생님으로부터 학교에서 감당할 수 없는 문제야("우린 이런 도를 넘은 과오를 감당할 수 없어요. 부모님만이 처리할 수 있습니다.Mais la mesure est dépassée, mon cher. Nous sommes dépassés par l'anomalie d'une telle faute... Seuls les parents ont pouvoir de sévir.")로 취급받고 부모에게 떠넘겨진다. 아버지는 교장선생님의 말에 화가나서 집에서 해결하겠다는 의사("우린 오늘 저녁 집에서 둘이 이야기를 나눌 겁니다On s'expliquera tous les deux ce soir à la maison!")를 결의에 찬 어조로 응수한다. 여기서 교장선생님의 말과 아버지의 말은 둘 다 화면밖목소리(오프)로 들리게 만듦으로써 감정이 실려있는 단호한 입장을 충분히 상상하게 만들고 있다. 앙투안은 교장선생님이 학교에서 어찌할 수 없고 부모님만이 해결할 수 있다고 말하는 그 사이에 고개를 숙이고 무언가 결심을 한 듯 입을 꼭 다문 채 친구들이 말없이 바라보는 가운데 천천히 제자리로 돌아간다. 학교가 끝난 뒤 앙투안은 르네에게 가출의사("어쨌든 부모님과 함께 살 수 없어. 난 없어져야해. 너도 이해하지.De toute façon, après ce coup-là, je peux plus vivre avec mes parents. Il faut que je disparaisse, tu comprends.")를 전한다. 그는 그날 밤 르네의 도움으로 그의 친척의 인쇄소에서 하루밤을 보내기로 한다. 그는 예기치 않게 밤에 인쇄소에 사람이 들어오자 빠져나와 거리를 떠돌다가 집 앞에 배달된 우유를 훔쳐먹기도 한다. 그는 아무 일도 없는 듯이 학교에 간다. 그는 운동장에서 르네에게 가기 위해 프랑스어 선생님의 등 뒤로 슬그머니 지나가려다 붙잡힌다. 그는 어제 사건에 대한 선생님의 당연한 듯한 질문("어제 저녁 집에서 곤욕을 치렀겠지, 그렇지?Alors, ça a dû barder chez vous hier soir, hein?")에 태연하게 아무 일이 없었다는 거짓말("아뇨 전혀요. 아주 무사했는데요!Mais m'sieur, pas du tout, ça s'est très

bien passé!”)을 한다. 이때 선생님은 약간 의외라는 반응을 보이며 뿔로 통한 표정으로 부모(“부모들이 아이들을 다 망치는구먼! Mes parents nous les pourrissent!”)를 탓한다.

영어수업이 진행되고 있을 때 엄마 질베르트는 교장선생님을 찾아와 가정에서도 앙투안을 포기한 상태(“우리는 더 이상 어떻게 할 수가 없어요... 남편도요... Nous ne savons plus comment nous y prendre... Mon mari et...”)라는 것을 하소연하듯 이야기한다. 교장선생님은 전날과 다름없이 엄마에게 떠넘기는 무책임한 관리자의 원론적인 대답(“아, 부인, 당신은 그런 녀석에게 더 좋은 역할을 할 수 있어요. Ah, ma chère petite madame, vous méritiez mieux qu'un gaillard pareil.”)을 전한다. 그때 엄마는 앙투안이 고개를 숙인 채 영어선생님을 따라 교장실로 들어오자 속내를 숨기고 그를 껴안는다. 엄마는 앙투안이 전날 집에 들어오지 않고 어디서 보냈는지를 걱정하는 것처럼 반응한다. 엄마가 외견상으로는 집에 남긴 앙투안의 편지를 보고 걱정이 되어 학교로 찾아온 것으로 비치지만 사실 그 이면에는 자신의 외도를 앙투안에게 비밀을 해주길 바라는 의도에서 과잉친절을 베풀고 있는 것이다. 그녀는 앙투안을 조퇴시켜 집으로 데리고 와서 목욕을 시키고 부부의 침대에 눕히며 가식이지만 모성을 보인다. 그녀는 예전과 달리 자신과 남편이 공부를 하지 못한 것을 후회한다며 대수나 과학은 살아가는데 별 도움이 안되지만 프랑스어는 유용하다는 것을 강조하며 기말작문시험에서 5등 안에 들면 1000프랑을 주겠다는 약속을 한다. 앙투안은 엄마의 말에 고무되어 누워서 발자크의 소설 『절대의 추구 La Recherche de l'absolu』를 읽다가(사진7) 마지막 구절의 아르키메데스의 유명한 말 “유레카(나는 찾았다)! EUREKA(J'ai trouvé)”(사진8)를 읽으면서 자신감을 얻는다. 그는 발자크를 숭배한다는 것을 가시적으로 보여주기 위해 벽에 발자크의 사진을 붙이고 촛불을 켜 놓는다.(사진9) 이것은 뒤에서 다시 언급하겠지만 트뤼포가 발자크의 작품을 즐겨 읽었던 사실과 일맥상통하는 부분이다. 앙투안은 촛불로 인해 불이 나게 만들었음에도 불구하고 엄마의 넓은 배려로 아버지에게도 아

단맛지 않고 가족과 함께 영화관에 간다. 영화에서 이 장면이 앙투안의 가족의 행복한 모습을 보여주는 유일한 부분이다. 트뤼포는 이것을 시간의 압축을 통해 영화관에서 상영되는 영화를 대사로 처리하고 영화를 보고 영화관에서 나오는 장면(사진10)과 집으로 돌아오는 차안의 장면과 집으로 들어가기 위해 장난을 치며 계단으로 오르는 장면을 컷으로 연결하여 연속성을 갖도록 만들고 있다. 엄마의 배려는 엄마가 자신의 외도를 숨기고 싶고 나아가 앙투안이 발설하지 않기를 바라는 의도에서 속내를 숨기고 가식적인 행동을 하고 있는 것이다.



사진 7

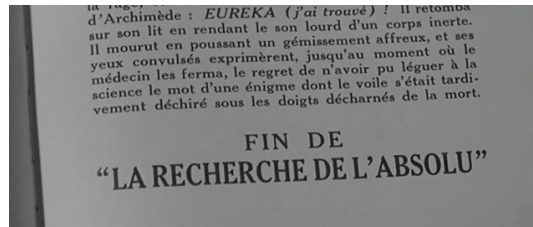


사진 8



사진 9



사진 10

양투안은 엄마의 보상을 염두에 둔 것이라고 보기는 어렵지만 작문기 말시험을 열심히 준비하는 모습을 보인다. 그러나 기대와 달리 양투안은 이 시험의 결과로 받아들이기 어려운 사건에 휘말리게 된다. 선생님은 양투안에 대한 일련의 사건으로 불신이 극대화되면서 그의 작문시험을 발자크의 표절로 간주하여 0점으로 처리한 것이다. 여기서 우리는 선생님의 권위적이고 편견에 빠져있는 일면을 발견할 수 있다.

선생님의 감정이 섞인 말들은 거의 화면밖목소리(오프)로 처리된 것을 알 수 있다. 선생님은 작문시험지를 나눠주면서 감정이 실린 어조(“두아넬! Doinel!”)로 가장 먼저 양투안을 부른 뒤 조롱기 섞인 표정으로 표절을 확산하며 발자크의 작품을 언급하며(“너의 표절 시험지를 먼저 나눠주는 것은 오늘은 꼴찌부터 나눠주기로 했기 때문이야. 그래, 넌 <절대의 추구>를 베꼈어. 더 정확히 말하자면 발자크의 그리 유명한 작품은 아니지만 <음울한 사건 Ténébreuse Affaire>을 베꼈지. Si votre copie se présente la première, c'est que j'ai décidé aujourd'hui de donner les résultats dans l'ordre inverse du mérite. Oui, *La Recherche de l'absolu* vous a conduit droit au zéro, mon ami. Pour les autres moins familiers de Balzac, je dirais qu'il s'agit d'une '*Ténébreuse Affaire*’.”) 구체적으로 지적한다. 그는 양투안이 표절을 부인하며 저항하는 것(“그렇지 않아요, 선생님, 난 베끼지 않았어요. C'est pas vrai, m'sieur, j'ai pas copié.”)을 모르는 체하며 발자크의 작품의 내용과 유사한 부분을 점점

화가 난 목소리로 점점 더 빠르게 읽는다. 선생님은 시험지의 마지막 부분의 “유레카”를 읽고 난 뒤 표절의 근거를 찾았다는 것을 목소리를 높이는 것으로 표현한다. 그는 덧붙여 “넌 가증스러운 표절자야! Vous êtes un abominable plagiaire!”라고 소리를 지르듯 말한다. 이때도 선생님의 모습은 잠시 화면영역에서 사라진다. 이렇게 트뤼포는 선생님이 이성적이지 않고 감정적인 반응을 보일 때 화면밖목소리(오프)로 대사를 처리하는 방식을 택하고 있다. 이것은 선생님의 모습이 시각적으로 보이지 않지만 직전의 모습에 대한 잔상으로 목소리만 듣는 것으로도 충분히 그의 감정을 느낄 수 있고 그것이 더 큰 효과를 자아낼 수도 있다. 앙투안은 이런 선생님의 주장을 받아들일 수 없는 표정으로 팔짱을 끼고 표절에 대한 부인(“선생님, 그렇지 않아요 C'est pas vrai, m'sieur.”)만 반복할 뿐이다. 선생님은 흥분하여 출판장 학생에게 앙투안의 작문시험지를 던지듯 전하며 교장선생님에게 갖다 줄 것을 재촉한다. 그는 짜증나는 목소리로 학교 당국의 무거운 처벌을 기대하며 학생을 포기하는 듯한 입장(“그리고 난 학기말에 여기서 너를 더 이상 보고 싶지 않다고 전해줘! Et dites-lui que je ne veux plus vous voir d'ici la fin du trimestre!”)을 표명한다. 앙투안은 계단을 내려가던 중 출판장을 밀치고 주먹으로 한방 때린 뒤 달아난다.

여기서 우리는 트뤼포의 6학년 2학기 때 선생님의 평가를 떠올릴 수 있다. 여자선생님 폴리에에는 6학년 1학기에 프랑스어 트뤼포에 대해 “모범생이지만 때때로 말이 좀 많음”이라고 평가하고 있지만 2학기 말에는 “연말에 이 학생은 나를 크게 실망시켰음. 수업을 점점 방해하고 배우려는 기색은 점점 더 보이지 않음. 성적이 나쁘지만 유급한다 해도 별 진척이 없을 것으로 생각됨.”⁵⁾으로 적고 있다. 이때 트뤼포는 시험을 통과해야 롤랭 중학교를 계속 다닐 수 있는 상황이었다. 만약 시험을 통과하지 못할 경우 지진아들을 위한 반에 편성되는 것이 당시의 교육제도였다.

5) Antoine de Baecque et Serge Toubiana, Op.cit., pp.39-40.

그는 1943년 9월에 시행된 시험을 응시하지 않았다. 그래서 그는 롤랭 중학교를 다니지 못하고 그 후 3년 동안 “1943년 9월부터 1946년 6월까지 세 곳의 학교, 밀통 거리 5번지에 위치한 학교, 같은 거리의 35번지에 위치한 학교, 쇼롱 거리에 있는 학교를 옮겨다닌 끝에 1946년 6월 13일 가까스로 졸업장을 받았다.⁶⁾” 흔히들 〈400번의 구타〉가 트뤼포의 위의 3년 동안의 기억을 토대로 10년이 지난 뒤 영화화한 것으로 판단하고 있다.⁷⁾ 그러나 영화의 내용을 상세히 살펴보면 트뤼포의 5학년부터 3학년까지의 학교생활만을 근간으로 한 것이 아니라 6학년의 생활도 결정적인 부분이 포함되어있는 것을 알 수 있다. 그것은 위에서 볼 수 있듯이 6학년 때 선생님의 학적부에 적혀있는 평가에서 유추해 볼 수 있다. 트뤼포가 6학년 말의 중요한 시험을 치루지 않았던 상황이 영화에서는 학기말에 보고 싶지 않다는 선생님의 극단적인 반응으로 표현되고 있다. 결국 앙투안은 기말작문시험에 대한 표절문제로 가출을 하게 되고 급기야 아버지가 근무하는 회사의 타자기를 훔쳐 팔려다 미수에 그쳐 경찰서로 끌려가 재판에 회부되어 미성년자보호관찰소로 보내지는 결과를 맞게 된다.

그때 교실에서는 비탄에 빠져 한숨짓는 선생님의 모습이 보이고 화면 밖목소리(오프)로 르네가 앙투안의 작문시험의 표절을 부인하는 목소리 (“선생님, 앙투안은 베끼지 않았어요!...M'sieur, il a pas copié!...”)가 들린다. 그는 앙투안의 빈자리를 가리키며 “내가 앙투안의 옆자리에 앉아 있었어요, 내가 보았어요!” j'étais assis à côté de lui, j'aurais vu!” 라고 당당하게 앙투안을 옹호한다. 선생님은 즉각적으로 “아, 너도 겨나고 싶어? Ah, vous voulez être exclu, vous aussi?”라고 호통을 치자 르네는 고개를 뺏뺏이 들고 “그것도 나쁘지 않은데...Cela ne me déplairait pas...”라고 태연하게 반응한다.(사진11)

6) Ibid., p. 40.

7) 트뤼포의 감독론을 쓴 바 있는 앙투안 드 베크와 세르주 투비아나(p.40)도 그렇게 주장하고 있다.



사진 11



사진 12

선생님은 대들듯 저항하는 르네에게 다가가 무례함(“여전히 무례하구만! Encore une insolence!”)을 호통치며 손가락으로 출입문을 가리키며 나갈 것(“나가! Sortez!”)을 종용한다. 르네는 약을 올리듯 “선생님, 저도 겨나고 싶어요, 그런데 밖으로 나가고 싶지는 않아요. 밖은 춥거든요... M'sieur, je veux bien être exclu, mais je ne veux pas sortir, il fait froid dehors...” 선생님이 “당장 나가! Foutez-moi le camp!”라고 목청을 높이자 르네는 “아, 그건 법에 어긋나요! Ah, c'est pas légal!”라고 계속 응수를 한다. 선생님은 르네의 멱살을 잡고 출입문까지 끌고 가며 “내가 여기서 법이 무엇인가 보여주지! 이게 법에 어긋난다고!! 이게 법에 어긋나! Je vais vous montrer qui fait la loi ici! ‘C'est pas légal’!! Ah, c'est pas légal!”라고 어조를 높이며 르네를 문밖으로 내던지듯 밀친다. 학생들의 눈은 문밖으로 겨난 르네에게 쏠려있고 선생님은 황급히 르네의 자리로 가서 가방을 가져와 문밖에 내동댕이친다. 복도 바닥에 르네의 가방 속에 있던 노트들이 바람에 날리듯 흩어진다.(사진12) 그때 선생님

은 손에 앙투안의 작문시험지를 들고 출입문 입구에 서있는 출판장을 보고 고함지르듯이 “그런데 넌 그 녀석을 교장실에 데려다줬어? Alors vous l'avez emmené chez Monsieur Le Directeur?”라고 묻는다. 출판장은 앙투안이 도망갔다고 전하자 선생님은 약간 당황해서 그 말(“도망갔다 구...! Il s'est sauvé...!?”)을 되뇌이며 어이가 없는 듯 팔을 들어올린다. 르네는 복도에서 흩어진 노트들을 줍고 있다.

선생님은 앙투안이 거짓말의 전력을 가지고 있기에 선입견에 사로잡혀 작문시험에 몇몇 구절이 발자크의 소설과 같다는 사실만을 가지고 전후 상황을 알아보려고 하지도 않고 베낀 시험지로 간주하여 0점 처리를 한 것이다. 또한 그는 옆자리의 르네의 증언을 무시하고 똑같은 녀석으로 몰아 강제로 문밖으로 아낸다. 우리는 그런 선생님의 모습에서 교육자로서의 애정을 느끼기 어려울 뿐만 아니라 당시 학교의 권위적인 분위기를 발견할 수 있다

‘쪽지’라는 별명의 국어(프랑스어) 선생님은 트뤼포의 기억 속에 있는 “밀통 거리에 위치한 학교의 무뚝뚝하고 권위적인 작문선생님 뒤코르네”의 분신이다. 실제로 트뤼포는 5학년 때 작문시험에서 발자크의 소설 속의 문장을 그대로 베껴으로써 “우상숭배와 오만함이 낳은 죄악⁸⁾”으로 취급되어 혹독하게 벌을 받은 바 있다. 이런 사실은 영화에서 그대로 그려지고 있다. 그것은 앙투안이 누워서 발자크의 소설을 읽는 모습을 재현되고 있다. 그는 상당히 부피가 큰 발자크의 소설을 읽고 있다. 앙투안은 발자크의 소설의 마지막 구절(“유레카!”)을 읽고 난 뒤 발자크의 사진을 벽에 붙이고 촛불을 밝히기도 한다. 이 일로 앙투안은 집에 화재를 내는 사고를 치기도 한다. 그렇다면 트뤼포의 기억 속에 발자크는 어떻게 각인되어 있을까?

트뤼포가 발자크를 택한 것은 우연이 아니다. 그가 어린 시절에 발자크를 탐독한 경험을 토대로 한 것이기도 하지만 또 한편 발자크의 엄마

8) Antoine de Baecque et Serge Toubiana, Op.cit., p.40.

에 대한 차가운 기억이 트뤼포 자신의 엄마에 대한 기억과 유사함이 그대로 반영되고 있는 장면이기도 하다. 발자크는 많은 작품을 남긴 프랑스의 대문호이지만 개인적인 삶은 불행했다. 그는 빚에 쪼들리며 빚쟁이들을 피해가며 빚을 갚기 위해 미리 원고의 양을 계산하여 소설의 제목을 정해두고 집필을 했던 작가로 유명하다. 결국 그는 뜻을 이루지 못하고 세상을 떠난 비운의 작가이기도 하다. 트뤼포는 이런 삶을 살다간 발자크에게서 위안을 얻은 것은 아니지만 그의 작품을 탐독하면서 자신의 삶에 위안으로 삼았던 것은 충분히 유추가 가능하다. 그는 〈400번의 구타〉를 완성하고 난 뒤 상영을 40여일 앞두고 잡지와 인터뷰에서 “나는 검은 양이었다. 학교는 내가 한 모든 짓들을 못마땅하게 여겼기 때문에 나는 학교에 다시 가지 않았다. 시립도서관에 가서 발자크를 탐독했다.”⁹⁾라고 말한 바 있다. 이런 사실을 근거로 살펴보면 영화에서 앙투안이 발자크의 소설을 읽고 있는 모습으로 재현되고 그의 초상화를 벽에 걸어두고 촛불을 밝히는 우상숭배와 같은 의식을 보여주고 있는 것은 허구가 아니다. 트뤼포는 내면에 숨어있는 발자크의 기억을 분명하게 시각화하고 있는 것이다.

이것은 트뤼포의 독서습관과 무관하지 않다. 그의 5학년에서 3학년까지의 학교생활은 순탄하지 않았던 시기이다. 그는 당시의 학교생활이 거짓말과 무단결석으로 얼룩지게 만들었다. 그의 무단결석은 대범한 것이었다. 그 중에서도 트뤼포의 기억 속에 강하게 각인되어있는 것은 1944년 4월의 무단결석이다. 그것은 그가 도서관에서 빌린 책을 읽기 위한 것이었다.

“『삼총사』의 첫 권을 도서관에서 대출했던 나는 이 책의 2권과 3권을 읽기 위해 화요일 하루를 결석했다. 나는 이것을 끝까지 읽

9) Entretien avec François Truffaut, *L'Express*, le 23 Avril 1959(배혜화, 『트뤼포의 자전적 요소의 영화적 투영』, in 『프랑수아 트뤼포의 〈400번의 구타〉』, 성신여자대학교 출판부, 2008, p.112 재인용)

기 위해 전체 세 권을 다 가지고 몽마르트르 언덕에 있는 내가 아는 작은 공원으로 갔다. 그곳은 학교에서도 찾지 못할 만큼 먼 곳이었다. 그러니까 수요일에도 나는 계속 학교에 가지 않고 독서를 하면서 하루를 보냈다. 그리고 밤이 드리워질 무렵에 멋진 광경이 펼쳐졌다. 대성당에 폭격이 있었던 것이다. 나는 조금 불안했지만 그 광경에 매료되었다. 몇 분 후 사람들이 대피하기 위해 지하철 입구로 몰려드는 것이 보였다. 바르베스 대로에 포탄이 퍼부어지자 나는 즉시 마르카테 지하철역을 향해 뛰어 내려갔다. 나는 역 안으로 들어가 사람들 사이에서 기다리다가 부모님 생각도 잊은 채 알렉상드르 뒤마의 책을 끼고 그대로 잠들어버렸다.¹⁰⁾

위의 인용에서 보는 바와 같이 트뤼포는 2차 세계대전 중에 도서관에서 빌린 뒤마의 소설 『삼총사』를 모두 읽기 위해 학교에 가지않고 그것을 들고 몽마르트르 언덕의 공원으로 가서 읽다가 사크레 퀴르 성당에 폭격이 있자 지하철역으로 들어가서 집에 돌아가는 것도 잊은 채 책을 끼고 잠들어버렸던 기억이 있다. 영화에서는 주인공 앙투안이 책을 읽다가 학교에 가지 않는 무단결석은 묘사되어있지 않다. 그는 숙제를 하지 않아 학교에 갈 수 없고 학교에 대한 흥미조차 없기에 친구 르네와 학교를 빼먹고 영화관과 거리를 헤매다 집으로 돌아가는 것으로 되어있다. 영화에서 그의 무단결석은 책을 읽는 것과 연관되어 있지는 않다.

우리는 앙투안이 읽고 있던 발자크의 소설을 통해 트뤼포의 독서습관을 상기할 수 있다. 또한 그의 전기적 사실이나 인터뷰를 통해 그가 학교에서의 공부를 하는 것에는 흥미를 느끼고 있지 않았지만 어린 시절부터 독서광이었다는 것은 충분히 유추가 가능하다. 그의 독서량이 영화감독으로 다시 태어날 수 있는 토대가 되었다는 것을 부인할 수 없다.

앙투안은 기말작문시험이 표절로 간주되어 선생님에게 인격적으로 건디기 어려운 모욕을 당하게 되고 저항해 보지만 진실은 묻힌 채 매도당하는 결과를 맞는다. 학교는 그에게 건디기 어려운 철옹성같은 권위적

10) Antoine de Baecque et Serge Toubiana, Op.cit., p.41.

공간이 되고 만다. 그것은 영어수업에서도 정도의 차이가 있지만 여전히 존재하고 있다.

4. 권위와 조소

우리는 영화에서 영어수업시간에 영어선생님 역시 권위적이고 신경질적인 모습을 발견할 수 있다. 선생님은 학생들에게 영어문답을 하면서 제대로 발음을 하지 못하는 것에 대해 마음이 급해 말을 더듬으며 얼굴을 찡그리며 신경질적으로 반응하는 것을 볼 수 있다. 그는 영어로의 소통보다는 정확한 발음에만 신경을 쓰고 있다. 예나 지금이나 외국인에게 외국어의 정확한 발음을 구사할 것을 요구하는 것은 무리이다. 여기서 우리는 영어수업의 장면이 한 씬으로 이루어진 1분16초의 짧은 시퀀스(40:14-41:30)에 불과하지만 프랑스의 1940년대 당시의 외국어교육, 특히 영어교육에 대한 사례를 엿볼 수 있다. 당시 프랑스 영어교육이 문법이 아니라 회화 중심으로 이루어지고 있는 것을 알 수 있고 영어 발음을 중요시하고 있다는 것을 알 수 있다. 영어문답에 대한 물음이 주인공인 앙투안에게 이루어진 것은 아니고 그의 친구 르네와 아부에게 주어진다. 르네에게 한 영어질문은 “Where is the father?”이다. 선생님은 질문에 대한 답을 듣기 전에 ‘father’에 대한 발음이 틀린 것에 계속 교정을 해주며 신경질적인 반응을 보이고 있다.(사진 13)

여기서 왜 아버지의 소재를 묻는 질문인가? 왜 아버지란 영어단어의 발음을 제대로 구사하지 못하는가? 그것은 아버지의 존재에 대한 것과 무관하지 않기 때문이다. 앙투안과 르네의 경우, 아버지에 대한 존재는 상황이 다르지만 정상적인 부모와 자식 간의 관계로 비치지 않는다.



사진 13



사진 14

앙투안의 아버지는 외견상 잘 대해주는 것처럼 비치지만 엄마와 이야기를 나누는 대화에서 앙투안의 문제에 대해 비관적이고 비관적이다. 앙투안은 엄마가 늦게 귀가하여 아버지와 말다툼을 하는 중에 쥘리앵 두아넬이 친아버지가 아니라는 사실("오 제기랄!!! 난 그 아이에게 성도 주고 그 아이를 먹여 살렸어! Oh merde alors!!! Je lui ai donné un nom, je le nourris!")을 문간의 간이침대에 누워 화면밖목소리(오프)로 우연히 엿듣게 된다.(사진14) 앙투안의 아버지가 친아버지가 아닌 것은 트뤼포가 미혼모에게서 태어나 아버지를 모르고 있고 성 역시 의붓아버지로부터 부여받았다는 것을 그대로 담아내고 있는 것이다. 영어선생님으로부터 이런 질문을 대사로 담은 것은 우연이 아니라 트뤼포의 태생적인 부분과 밀접한 관계를 가지고 있다. 실제로 트뤼포는 오랜 시간동안 친아버지를 모른 채 살아왔고 감독이 되어 아버지를 찾게 되지만 만난 적은 없는 것으로 알려져 있다. 또한 영화에서 공간적으로 앙투안에게 별도로 마련된 방이 없고 문간에 간이침대가 놓여있을 뿐이다. 집이라는 공간에서도 그만의 공간이 없는 것으로 부모에게 귀찮은 존재임을 암시한다.

앙투안의 절친한 친구 르네에게도 아버지는 다정다감한 존재가 아니라 형식상으로 식사할 때 잠깐 만나는 정도이다. 르네의 아버지는 르네와 식사를 하던 중 9시 30분에 자명종이 울리자 투덜거리며(“오 제기랄! 아 흠시 반이네, 클럽에 늦겠네.Oh diable! Neuf heures et demie, je vais être en retard au cercle.”) 황급히 집에서 나간다. 르네의 어머니는 잠깐 집에 들르지만 술에 취한 모습으로 들어와 돈을 가지고 다시 나간다. 저녁식사 시간이지만 가족이 모두 모여 식사하는 모습이 아니라 아버지와 르네의 모습만 보일 뿐이다. 영화에서 르네의 가정도 정상적인 모습으로 비치지 않는다. 르네는 트뤼포의 친구인 로베르 라슈네의 분신이다. 그는 앙투안의 옆자리에 앉아있는 것과 마찬가지로 트뤼포와 로베르도 옆자리의 친구였다. 프랑스어 수업 도중에 로베르 라슈네가 들어오자 선생님은 그 애를 잘 아는 것처럼 “저기 트뤼포 옆에 가서 앉아. 둘이 서로 좋은 짝이 될거야.”라고 옆자리에 앉혀줌으로써 “그 아이 로베르 라슈네는 가장 친한 내 친구가 되었다.¹¹⁾”라고 트뤼포는 회고하고 있다. 두 사람의 절친한 관계는 영화에서 앙투안과 르네의 모습으로 그대로 그려지고 있다.

영어선생님이 아부에게 소녀가 있는 곳을 묻는다(“Where is the girl?”). 이 질문에 대해 아부는 해변(“The girl is on the beach!”)이라고 대답한다. 이 질문과 답은 앙투안이 다섯 명의 아이들의 손을 거쳐 온 달력의 여자 사진과 무관하지 않다. 선생님께서로부터 이 질문을 받은 아부는 뒷자리의 친구가 전해 준 사진을 본 뒤 옆자리의 친구에게 전달하는 중간에 위치하고 있었고 나중에 앙투안이 집을 나와 르네의 집에 머물며 뤽상부르 공원으로 인형극을 보기 위해 함께 걸어가는 모습으로 비치기도 한다. 선생님은 아부가 ‘해변’에 대한 영어발음을 제대로 하지 못하자 끈질기게 반복해서 발음을 해주지만 만족한 발음을 듣지 못한다.

영화에서 영어수업의 상황은 교장실에서 앙투안을 찾는다는 전갈을 위

11) Antoine de Baecque et Serge Toubiana, Op.cit., p.42.

해 수위아저씨가 문 앞에 나타는 것으로 끝이 난다. 여기서도 우리는 학교의 권위적인 양상을 엿볼 수 있다. 교장이 앙투안을 찾는다는 전갈에 영어선생님은 수위에게 앙투안을 맡기지 않고 수업을 중단하고 임시반장을 임명한 뒤 직접 데리고 간다. 1940년대 당시 학교에서의 교장의 권위가 상당했던 것을 의미한다. 이런 면은 프랑스어 선생님이 수업 도중에 교장선생님이 출입문 유리창에 언뜻 비치자 선생님은 몸이 경직되면서 넥타이를 고쳐매며 들릴듯 말듯한 목소리로 “교장선생님이...”라고 중얼거리며 안경을 벗어 셔츠주머니에 넣고 일어서서 출입문 쪽으로 걸어가는 모습에서도 발견할 수 있다. 트뤼포는 영어수업에서도 선생님을 권위적 존재로 묘사하며 질문을 받고 대답하는 학생의 반응과 표정을 통해 학교에 대한 부정적 견해를 피력하고 있다.

5. 무관심과 일탈

트뤼포는 학교를 권위적인 것과 달리 무관심한 곳으로 묘사하기도 한다. 선생님들이 학생들에게 심하게 간섭하거나 방치에 가까운 모습으로 비치고 있다. 우리는 후자의 경우를 영화 속의 체육수업에서 발견할 수 있다. 체육수업은 앙투안이 전날 집에 들어가지 않고 르네의 삼촌이 운영하는 인쇄소에서 자고 학교에 간 날 엄마가 찾아와 조퇴하고 집에 와서 목욕을 하고 엄마의 침대에서 잠을 자는 뜻하지 않은 호사를 누린¹²⁾ 다음 날 쯤에 이루어진다. 그것은 앙투안이 저녁에 침대에 누워 발자크의 소설을 읽는 장면과의 사이에 삽입되어있다.¹³⁾ 트뤼포는 1분30초의

12) 이것은 엄마가 앙투안을 진정으로 사랑하는 모성애에서 발동된 것이 아니라 이들 전 거리에서 자신의 불륜 현장이 아들에게 목격된 것을 은폐하기 위한 꼼수일 뿐이다.

13) 안 질랭(Anne Gillain, *Les 400 coups*, François Truffaut, Nathan, 1991, p.46)이나 안 질랭의 분석에 근거해 그대로 따르고 있는 김인숙(『프랑스어 트뤼포의 <400번의 구타>』, 성신여자대학교출판부, 2008, p.42)은 여러 개의 사건이 벌어진 것을 네 번 째 날로 한정하고 있으면서도 그 내용에는 여러 날 동안 일어난 사건을 기술하는 오

짙막한 장면으로 체육수업의 장소로 이동하는 과정을 다양한 카메라 워크를 통해 담아내고 있다. 그것은 체육선생님의 인도 하에 교문을 나서는 장면으로부터 거리를 가로질러 가는 동안에 대열에서 하나 혹은 둘 셋씩 빠져나가 결국에 두 명만이 선생님의 뒤를 따라가고 있는 어처구니없는 장면으로 묘사되고 있다. 그것은 양투안이 다니고 있는 학교의 학생의 구성원들의 품행을 드러내는 것이기도 하다. 감독은 체육수업의 과정보다는 체육수업이 학교가 아니라 밖으로 이동하여 이루어질 수밖에 없는 현실과 그 과정에 아이들의 눈속임을 담아내는데 초점을 맞추고 있다. 그것은 바로 트뤼포 자신의 경험에 근거하고 있다. 그가 5학년부터 3학년까지 다녔던 학교의 구성원들은 그와 같은 부류의 아이들이었을 수 있다. 프랑스의 체육수업은 학교 안에서 이루어지는 것이 아니라 근처의 공공체육관이나 운동장으로 이동하여 실시되는 것이 현실이고 일반적이다. 그러다보니 이 수업은 학생들의 이동이 불가피하다. 감독은 체육수업의 현장을 담아내기 보다는 체육선생님의 인도 하에 이동하는 과정만을 보여주고 있다.

이 장면은 화면밖소리(오프)로 먼저 호각소리가 선행되고 나면 호각을 불며 교문을 나서는 체육선생님의 모습이 보이고 2열 종대로 뒤따르는 아이들의 모습으로 영상화되고 있다. 선생님은 아이들이 교문을 빠져나오는 것을 확인하고 나면 앞으로 이동하여 앞장서서 인도한다. 카메라가 점점 거리를 두고 따라가게 됨으로써 아이들의 움직임이 겨우 인지할 정도이다. 교문을 빠져나오자 가장 뒤에 있던 아이 세 명, 끝이어 둘이 건물의 문간으로 숨는다. 카메라는 고정되어있고 피사체를 극단적 롱쇼트로 대열이 멀어져가고 있는 장면을 잡고 있다. 씬이 바뀌면 대열에서 유유히 빠져나오는 아부의 모습이 미디엄 쇼트로 명확하게 비치고 카메라가 괜하면 직각으로 도는 건물의 모퉁이를 지나 양투안과 르네가 사라지는 모습이 보인다.(사진15) 그리고 나면 카메라는 건물 위에서 내려다보

는 듯한 극단적 하이 앵글로 멀리서 선생님의 뒤를 따라가면서 학생들이 계속 빠져나가 결국에 두 명만이 뒤따라가는 모습을 조안각으로 잡고 있다.(사진16) 여전히 선생님은 앞만 보고 걸어갈 뿐 아이들에 대한 관심을 보이지 않는다. 이 장면에는 대사가 없고 사운드로 호각소리가 선행된 뒤 이어서 높게 시작해서 더 낮은 음으로 끝나는 가슴을 에는 듯이 날카로우면서도 아주 경쾌한 음악이 마지막까지 흐른다. 체육선생님은 입에 호각을 물고 박자를 맞추기 위해 호각을 불고 있는 모습으로 비치고 있을 뿐이다. 마지막 장면은 먼거리의 극단적 하이앵글로 촬영되었기 때문에 아이들의 재잘거림이나 거리의 소음이 전혀 들리지 않는다. 감독은 체육수업의 장소로 이동하는 과정에 아이들이 선생님의 눈을 피해 대열을 빠져나가는 모습과 체육선생님의 너그럽거나 아니면 무관심한 성향을 담아내는 것에 초점을 맞추고 있을 뿐이다. 감독은 체육선생님을 프랑스어 선생님이거나 영어선생님과 달리 권위적이고 억압적인 성향의 인물로 만들고 있지는 않다. 그것은 프랑스어나 영어와 같은 교과목과 달리 체육수업이 강요하는 사항이 없이 자유롭거나 체육선생님의 성향 때문이었을 것이다. 트뤼포의 전기적 사실을 참고해 보면 “체육교사는 너무 너그러워서 학생들이 학교운동장과 체육관을 오가는 사이에 대부분의 학생들이 중간에 대열에서 이탈하여 골목으로 숨어버리기도 했다.¹⁴⁾”는 사실을 짧은 시간 동안에 아주 실감나게 담아내고 있다. 이것은 이동과정에서 대열에서 빠져나와 자연스럽게 수업을 빼먹는 아이들의 품행제로의 엉뚱한 행위를 담아내려는 트뤼포의 의도적 장면이다. 여기서 우리는 수업을 위한 이동과정이기 때문에 체육선생님의 아이들에 대한 너그름보다는 무관심을 읽어낼 수 있다. 어쩌면 그것은 문제아들에 대한 선생님의 포기일 수도 있다. 트뤼포는 체육수업을 위해 이동하는 장면을 1분28초의 길이로 재현하고 있다. 그는 그 중의 절반(44초)을 수평앵글로 카메라를 고정하고 피사체인 대열을 멀어지는 장면으로 잡기도 하고 카메라를 팬쇼

14) Antoine de Baecque et Serge Toubiana, Op.cit., p.40.

트로 잡기도 하며, 카메라가 피사체를 따라가게 만들기도 하는 다양한 카메라워크를 짧은 시간 동안에 구사하는 연출력을 보이고 있다. 앙투안과 르네가 대열에서 이탈하고 난 이후의 절반은 부감쇼트로 건물 위에서 내려다보듯 재현하여 관객이 관찰자적인 입장에서 조망할 수 있도록 만들고 있다.



사진 15



사진 16



사진 17



사진 18

이 장면은 장 비고Jean Vigo의 〈품행제로Zéro de conduite〉(1929)를 빌어온 것(사진17)이기도 하다. 물론 트뤼포는 자신의 영화를 앙드레 바쟁André Bazin에게 헌정한다고 자막 쇼트(사진18)를 통해 명시하고 있

으나 장 비고에 대한 헌정을 명시한 바는 없다. 그렇다고 해서 이 장면이 장 비고 영화의 표절 장면이라고 할 수는 없다. 그것은 유사함이 있지만 똑같이 체육수업의 이동장면으로 보기는 어렵기 때문이다. 그러나 분명한 것은 트뤼포가 장 비고의 〈품행제로〉의 유사한 장면(19:40-24:15)을 참고하고 있다는 것은 배제할 수 없다. 〈품행제로〉에서 위게 선생의 인도 하에 학교를 벗어나 어딘가로 향해 거리를 줄지어 가고 있는 장면과 트뤼포의 영화의 장면과의 유사성은 무엇인가? 위게 선생님이나 체육선생님이나 모두 너그러움을 보이며 아이들을 자유롭게 해주고 있다. 장 비고의 영화의 경우, 교장선생님이나 사감선생님, 학생담당선생님, 과학선생님 등은 모두 교육적인 차원만을 내세우며 권위적인 모습을 드러내고 있으나 위게 선생은 학생들과 동등한 관계를 보이고 있다. 전자의 경우는 〈400의 구타〉에 등장하는 교장선생님, 프랑스어선생님, 영어선생님과 크게 다를 바 없다. 이것은 1920년대나 1940년대에 선생님의 모습을 대변해주는 것이기도 하다. 위게 선생은 학생들을 이해하며 학생들의 편에 서있는 모습으로 비치고 있다. 그렇다고 해서 트뤼포 영화의 체육선생님처럼 무책임하게 학생들에게 관심을 보이지 않는 것은 아니다. 위게 선생의 인도 하에 학생들이 거리로 나가기 전 교장선생님과 학생주임선생님의 훈시를 듣는 장면이 선행되는 것을 볼 수 있다. 이 장면은 학교가 권위적임을 드러내는 것이다. 그들은 거리로 나왔을 때 자유로움을 느끼며 자유롭게 행동하고 위게 선생은 학생들과 동등한 입장에 서있는 모습으로 비치고 있다. 위게 선생은 장난기가 발동하여 학생들을 놓아두고 골목으로 들어가 가로질러 나와 만나기도 한다. 거리에서 마주친 거리의 여자를 학생들과 함께 뒤따라가기도 한다. 그러다가 우연히 마주친 신부에게 지적을 당하기도 한다. 장 비고가 신부에 대한 거부감을 드러내고 있는 장면(사진19)과 유사하게 이것을 트뤼포는 앙투안과 르네가 사크레 퀼르 성당에서 우연히 마주친 신부에게 “봉주르 마담!”하고 비웃음이 섞인 인사를 하는 장면(사진20)으로 표현하고 있다. 또한 학생들과 위게 선생이 만난 거리의 여인의 모습(사진21)을 트뤼포는 가출한 앙투안이 거

리를 배회하다가 거리에서 강아지를 찾고 있고 거리의 여인을 잠깐 따라가고 있는 장면(사진22)으로 재현하고 있다. 트뤼포는 〈400번의 구타〉에서 여러 부분에 장 비고의 〈품행제로〉의 장면을 인용하거나 그것을 변용하여 삽입하고 있는 것을 알 수 있다. 앙투안은 체육선생님의 무관심을 틈타 르네와 함께 대열을 빠져나가는 일탈을 보여주고 있다. 그들은 과리의 거리를 배회하거나 땡땡이를 치고 영화관, 오락실, 거리를 떠돌며 시간을 보내는 것과 같은 일탈 행위를 즐겼을 것이다.



사진 19



사진 20



사진 21



사진 22

6. 이상과 현실

트뤼포는 학교를 즐거운 곳이 아니고 권위적인 분위기에 답답하고 모욕을 느끼게 만들고 학생들에게 무관심하고 불공평한 곳으로 그리고 있다. 그는 그것을 수업이 끝나고 교문을 나서는 앙투안과 르네의 모습을

담아내기 전에 학교 건물의 정면에 새겨진 부조물과 프랑스공화국의 표어 “자유, 평등, 박애”(사진23)를 카메라의 수직하강이동으로 비추고 있다. 그것은 찰막한 솟이지만 카메라의 시선으로 감독이 관객에게 ‘과연 학교가 프랑스공화국의 표어처럼 그러한 곳인가?’라고 질문을 던지며 부정적으로 ‘전혀 그렇지 않아!’라는 답까지 명확하게 전하는 장면이다. 감독은 이 표어가 1946년과 1958년 헌법에 명시되어 프랑스 공동의 이상과 정신적 자산을 형성하는 것이라면 학교 교육에도 적용되어야 마땅하다는 것을 대변하고 있는 것이다. 더구나 이 영화가 1958년에 촬영되어 1959년 6월 3일 첫 상영이 이루어졌으니 이 표어가 대중들에게 익숙했던 것이고 트뤼포 역시 익숙해 있었을 것이다.¹⁵⁾ 임혜경은 이 장면에 대해 “교육공간에 대한 아이러니, 풍자를 보여주려는 의도로 보인다. 자유, 평등, 박애가 실천되어야 할 가장 기본적인 교육 공간이 앙투안의 시선에서 보면 부당하게 별 받는 곳, 억압적이고 자유롭지도 평등하지도 않고 형제애도 없는 곳, 실제로 트뤼포 감독이 제도권의 정규학교를 나오지 못한 장본인으로서 학교 교육에 대한 회의적인 시선과 비판적인 질문이 이 영화 속에 함축적으로 암시되어 있어 보인다.¹⁶⁾”라고 분석하고 있다. 여기서 마지막 부분의 트뤼포의 학력에 대한 이유로 ‘학교 교육에 대해 회의적

15) 프랑스공화국의 표어인 ‘자유, 평등, 박애’는 “17세기 페들롱이 만든 것으로 계몽주의 시대에 널리 유포되며 프랑스 혁명기에 다른 표어들과 함께 등장한다. 1790년 국민병의 조직에 관한 연설에서 로베스 피에르는 ‘프랑스 민족’과 ‘자유, 평등, 박애’를 유니폼과 깃발에 새기기를 제안하지만 채택되지 않는다. 1793년부터 다른 도시 주민을 본따서 파리 사람들도 집의 정면에 ‘분열될 수 없는 통일된 공화국 : 자유, 평등 아니면 죽음’과 같은 단어들을 썼다. 그런데 마지막 단어가 지나치게 공포감을 조성한다고 하여 지울 것을 권장하였다. 많은 혁명의 상징들처럼 표어는 제정 하에 사용되지 않는다. 1848년 헌법이 만들어질 때 ‘자유, 평등, 박애’의 표어는 공화국의 원칙으로 정의된다. 제2제정에 의해 버려졌다가 제3공화국 시기에 다시 나타난다. 그런데 시대가 변화함에 따라 똑같은 표현이 공화국지지자들에게도 약간의 반감을 일으킨다. 사회적인 균일을 의미하는 평등보다는 단결이 선호되고 박애의 종교적인 의미는 모든 사람들의 일치를 보지 못한다. 특히 20세기 후반에 들어 ‘박애’는 ‘톨레랑스(관용)’라는 어휘로 대체되어 쓰인다. ‘자유, 평등, 박애’는 동전이나 우표처럼 공적으로 널리 유포되는 물건들에서 찾아 볼 수 있다.(한택수, 『프랑스문화』, 김영사, 2008, p.176)

16) 임혜경, 『프랑스어 트뤼포의 <400번의 구타>에서 글과 이미지의 기능과 의미』, 『프랑스문화예술연구』 제21집, 2007, p.517.

고 비판적인 질문을 함축적으로 암시하고 있다’는 주장보다는 감독이 만 11세부터 14세(1943.9.-1946.6.)까지 세 학교를 옮겨 다니면서 학교에 제대로 적응하지 못했을 뿐더러 학교가 싫었던 반항아로 겪었던 경험의 결과로 보는 것이 타당할 것이다. 카메라가 학교 정문 꼭대기에서 지상으로 수직 이동하여 내려오면 앙투안과 르네의 모습(사진24)이 보인다. 학교정문에 올라다 보이는 프랑스 공화국의 표어는 앙투안과 르네에게 이상일 뿐이고 그들이 서있는 곳은 바로 학교라는 공간의 현실이다.



사진 23



사진 24

7. 맺는 글

우리는 〈400번의 구타〉에서 트뤼포의 전기적 사실과 영화적 공간인 학교가 어떻게 투영되고 있는가를 살펴보았다. 그 결과 주인공 앙투안에게 학교는 가벼운 장난을 점진적인 처벌로 대응하여 학교를 떠나 방향을

하다가 도둑질을 하게 만들고 범죄자가 되어 경찰서로, 결국 비행청소년보호관찰소에 갇히는 지경에 이르도록 만드는 곳이다. 학교는 프랑스 국가의 이념인 '자유, 평등, 박애'라는 이상과 달리 창살은 없지만 숨이 막히는 감옥같은 공간으로 비치고 있다. 선생님들은 사랑 없이 금지만을 일삼는 권위적인 존재로 비치거나 무관심한 존재로 비치고 있다. 그것은 트뤼포가 어린 시절에 경험한 학교의 기억과 일정부분에서 일치하고 있다. 이 영화는 트뤼포의 말대로 "시네마 베리테 같은 확신이 들게 만드는 자전적 이야기"이면서도 "자전적 자기중심적 태도(nombrilisme autobiographique¹⁷⁾)"는 피함으로써 다큐멘터리가 아니라 극영화의 특성을 갖게 만들려는 객관적 태도를 취하고 있다. 그러나 트뤼포의 전기적 사실을 어느 정도 알고 있는 관객이라면 누구나 주인공 앙투안의 모습에서 트뤼포의 어린 시절을 발견해내는 것은 어려운 일이 아니다. 트뤼포는 "나는 〈400번의 구타〉에 나의 전기를 쓰지 않았다¹⁸⁾"라고 주장하지만 영화적 공간으로 어린 시절에 자신이 성장했던 피갈 지역이나 클리시 광장과 같은 곳을 영화화함으로써 "내면일기처럼 영화의 거울 효과¹⁹⁾"가 있다. 그런 점에서 이 영화는 트뤼포가 "어른이 되면서 자기 몸 속의 세포들을 맡게 되었기 때문에 삶의 환상과 스스로 자신의 정체성을 만들어내는 전략들이 영화의 환상과 복잡하게 뒤엉켜 있는²⁰⁾" 극영화와 다큐멘터리의 중간, 즉 극영화에 다큐멘터리의 요소가 담겨있는 형상이라고 할 수 있다. 학교라는 공간 역시 전기적 사실을 근간으로 일정 부분이 허구화되고 있다.

앙투안은 빈정거리는 성향이 있지만 반항을 일삼거나 문제를 일으키는 비행청소년은 아니다. 그럼에도 불구하고 그는 가정에서나 학교에서 거

17) Serge Toubiana, "Les Quatre cents coups ou la méthode selon Truffaut", *L'Avant-Scène Cinéma* n° 535, octobre 2004, p.4.

18) Arts, juin 1959(Serge Toubiana, "Les Quatre cents coups ou la méthode selon Truffaut", *L'Avant-Scène Cinéma* n° 535, octobre 2004, p.5 재인용).

19) Serge Toubiana, Op.cit., p.4.

20) John Spark, "Truffaut's forgotten masterpiece: *A Sunny Night's Dream*", Film Comment, July-august, 1998, pp. 44-47(『트뤼포의 잊혀진 명작—〈밤을 위한 낮Day for Night〉』, 박윤정 옮김, 『공연과 리뷰』 26호, 현대미학사, 1999.12, p.176

부당하고 집요하게 괴롭힘을 당하고 있다. 그는 주위의 적의보다 무관심 속에서 자아정체성의 혼란을 느끼며 진정한 자아를 찾기 위해 몸부림치고 있는 것이다. 그 과정에서 그는 사소한 문제로 시작된 작은 사건이 점점 눈덩이 효과로 번지게 됨으로써 학교에 적응하지 못하고 가출과 방황, 거짓말, 도둑질 그 결과 경찰서, 비행청소년보호관찰소에 갇히는 신세로 전락하고 만다. 트뤼포는 어린 시절의 잊을 수 없는 기억의 편린들을 영화에 퍼즐 조각처럼 활용하고 있다. 트뤼포는 미셸 부쥐Michel Boujut의 말대로 학교에 대해 “청소년기에 나쁜 기억이 있는 어른들에게만 좋은 추억으로 남을 뿐인 엄청난 기억²¹⁾”을 가지고 있다.

앙투안은 트뤼포의 어린 시절과 마찬가지로 “과도기적 공간espace transitionnel, 즉 잠재적 공간espace potentiel²²⁾”인 어머니의 품에서, 가정에서 나아가 학교에서 사랑을 느끼지 못하고 소외된 삶을 영위했던 인물이다. 그곳들은 “어린 시절에 놀이의 공간이고 성인이 되면 문화행위, 상상적 삶과 창조성의 공간²³⁾”이 되어야 한다. 또한 그곳들은 사랑이라는 자양분을 공급해주는 곳이 되어야 한다. 그러나 앙투안에게 가정은 보편적이고 이상적 공간으로 발전하지 못하고 창살은 없지만 갇혀있는 답답할 뿐인 “감옥같은 공간espace carcéral²⁴⁾”으로 비칠 뿐이다. 그가 그 공간에서 잠시 탈피할 수 있는 사회적 공간인 학교에 가지만 그곳 역시 감옥같은 공간일 뿐이다. 학교라는 공간에서 앙투안은 흥미를 잃고 답답해할 뿐이다. 그는 학교에서의 학습에 흥미를 느끼지 못하고 권위적으로 명령만을 일삼는 교사의 수업방식에 적응하지 못하는 트뤼포의 “이상적 분신인 동시에 변치않는 대변인”과 같은 존재라고 할 수 있다.

21) Michel Boujut, Op.cit., p.1.

22) D.W.Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, éd.Gallimard, 1975(Anne Gillain, *Les 400 coups de François Truffaut, Etude critique par Anne Gillain*, Nathan, 1991, p.72 재인용)

23) Anne Gillain, *Les 400 coups de François Truffaut, Etude critique par Anne Gillain*, Nathan, 1991, p.73.

24) Ibid., p.73.

참고문헌

- Les 400 Coups(DVD), 알토미디어, 1959/2005(국내출시).
- Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992(??? 역. 『영화분석입문』, 서울, 한나래, 1996).
- Anne Gillain, *François Truffaut : le secret perdu*, Paris, Hatier, 1991.
- Anne Gillain, *Les 400 coups, étude critique*, Paris, Nathan(Coll. Synopsis), 1991.
- James Monaco, *The New Wave*, N.Y. : Oxford University, 1976.〈뉴웨이브1〉(한나래, 1996, p.18-166)
- Antoine de Baceque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, 1996.
- John Spark, "Truffaut's forgotten masterpiece: *A Sunny Night's Dream*", Film Comment, July-august, 1998, pp.44-47(『트뤼포의 잊혀진 명작—〈밤을 위한 낮Day for Night〉』, 박윤정 옮김, 『공연과 리뷰』 26호, 현대미학사, 1999.12. pp.174-181.
- John Spark, "Truffaut's forgotten masterpiece: *A Sunny Night's Dream*", Film Comment, July-august, 1998, pp.44-47(『트뤼포의 잊혀진 명작—〈밤을 위한 낮Day for Night〉』, 박윤정 옮김, 『공연과 리뷰』 26호, 현대미학사, 1999.12. pp.174-181.
- Serge Toubianam "Les Quatre cents coups ou la méthode selon Truffaut", *L'Avant-Scène Cinéma*, no 535, octobre 2004, p.4-5.
- Michel Boujut, "La Fugue d'Antoine", *L'Avant-Scène Cinéma*, no 535, octobre 2004, p.1.
- 김금동, 『트뤼포(Francois Truffaut) 영화의 특징 : 영화의 '자기반영성'을 중심으로』, 『영화연구』 23호, 2004, pp.7-29.

- 김세희, 「레비나스의 사유로 본 교사, 학생의 관계 : 영화 〈400번의 구타〉를 중심으로」, 『도덕교육연구』 제24권1호, 한국도덕교육학회, 2012.
- 배혜화, 「영화 〈400번의 구타 Les 400 Coups〉에 나타난 트뤼포의 자전적 요소」, 『프랑스문화예술연구』 4집, 2001, pp.105-121.
- 어순아 외, 『프랑수아 트뤼포의 〈400번의 구타〉』, 성신여자대학교출판부, 2008.
- 임혜경, 「프랑수아 트뤼포의 〈400번의 구타〉에서 글과 이미지의 기능과 의미」, 『프랑스문화예술연구』 21집, 2007, pp.505-528.

〈Résumé〉

La réalité autobiographique de François
Truffaut et l'espace filmique de l'école aux
Quatre cents coups

KIM Hyung-Ju
YL Yong-Jou

Un des éléments les plus nécessaires pour la création du théâtre est l'adaptation. L'adaptation est un traitement mis sur le texte pour mettre ce dernier sur la scène. Un roman, une épopée ou un poème peut être adapté pour le théâtre. Et après cette adaptation vient la mise en scène qui assume le rôle de mettre sur la scène tous les éléments théâtraux pour mettre en valeur les intentions de tous ceux qui y participent.

Quels sont les caractères spécifiques que l'adaptation du texte de musical 《Roméo et Juliette》 réserve pour le public? La spécificité propre au spectacle dans la section de l'adaptation est 'transition de statut'; de la tragédie populaire à celle d'archétype. Le texte original de Shakespeare est une tragédie populaire qui se développe sur l'amour imprudent des jeunes. Pourtant, l'adaptateur veut faire contraste entre la haine et l'amour pour dire que l'homme est une sorte de pantin qui est dirigé par la haine, mais il est nécessaire d'y sortir pour reprendre l'amour qui est soeur de cette dernière. C'est ce que l'adaptateur veut dire par le spectacle musical 《Roméo et

Juliette》. Il n'y a plus de popularité.

Pour arriver à ce but, l'adaptateur reprend premièrement tous les personnages et les événements du texte originale en tant qu'ils sont. Mais il ne re-écrit pas les dialogues des personnages, par contre, deuxièmement il écrit totalement nouveau toutes les paroles des chants entiers. Comme les personnages et les événement sont pareils au texte original, le public les accepta sans sentiment de rejet. Et il reprendra automatiquement l'histoire du texte originale et absorbra d'ailleurs les paroles ajoutés sous la forme de chanson. La communication sera beaucoup plus dense. C'est l'avantage de l'adaptation du texte que tout le monde connaît.

주 제 어 : 로미오와 줄리엣(Roméo et Juliette), 뮤지컬(Musical), 각
색(Adaptation), 원형비극(Tragédie d'archétype), 통속비
극(Tragédie populaire)

투 고 일 : 2012. 9. 25

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

프랑코포니 지역연구

- 콩고 민주공화국* -

김 희 명
(성신여자대학교)

음 두 은
(성신여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|---------------|----------------------|
| 1. 서론 | 5.1. 벨기에 식민시대 |
| 2. 언어 현실 | 5.2. 모부투 정권과 카빌라 대통령 |
| 3. 풍부한 자원의 보고 | 6. 동부지역의 무력분쟁 |
| 4. 경제현황 | 6.1. 무장그룹의 양상 |
| 5. 굴곡의 역사 | 7. 결론 |

1. 서론

아프리카는 그동안 빈곤과 질병, 부정부패로 얼룩졌던 경제적 후진국 일 뿐만 아니라 정치적으로 불안한 지역으로 이해되어 왔고 '위기의 대륙'으로 인식되어 왔다. 그것은 '아프리카'라는 지역과 거주민들 자체가 가지고 있는 문제도 있겠지만 흑인 노예제도와 19세기 프랑스, 벨기에, 영국, 포르투갈 등 서구열강의 식민지배와 같은 외부로부터의 요인을 문

* 이 논문은 2011년도 성신여자대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.

제로 들 수 있을 것이다. 그러나 1960년대에 들어와 식민지로부터 독립을 맞게 되면서 아프리카는 그 잠재력을 드러내고 있고, 특히 1990년대 이후로 대륙 내에 산재해 있는 전략적 광물 자원들은 경제 외교적으로 세계 여러 나라의 아프리카에 대한 관심을 높이고 있다.

아프리카 중앙에 위치한 콩고민주공화국은 알제리에 이어 아프리카 대륙에서 두 번째로 큰 나라이다. 인구 7천만 남짓에 한반도의 11배(2,334,785km²), 서부 유럽 전체와 견줄 만한 넓은 면적을 차지하는 콩고민주공화국(이하 콩고)은 프랑스어권(Francophonie)에서 프랑스 다음으로 거대한 프랑스어권 국가이다. 대륙 내에서도 프랑스어권에서나 중요한 위치를 차지하는 콩고민주공화국이 세네갈에 이어 아프리카에서 두 번째로 2012년 10월 열리는 프랑스어권국가 정상회의(14^e Sommet de la Francophonie)의 주최국이 된 것은 결코 우연한 일이 아닐 것이다.

그러나 콩고민주공화국은 자원부국이지만 유럽의 식민지배가 아프리카에 남긴 후유증의 집합체이기도 하다. 이 논문에서 우리는 콩고민주공화국이 안고 있는 어제와 오늘의 여러 가지 문제를 자원과 식민지라는 두 가지 요인과 관련하여 고찰하고자 한다. 즉, 콩고의 풍부한 자원이 오히려 원인이 된 벨기에의 식민통치, 그리고 그러한 자원과 식민통치에 기인하는 오늘날 콩고민주공화국의 언어적 현실과 경제적, 정치적 상황, 그리고 내전의 현황을 고찰 하고자 한다. 우선 2장에서는 콩고의 언어의 문제를 다루면서 식민지어인 프랑스어와 아프리카어의 현실들을 살펴보고, 3장에서는 1990년대 이후 세계적으로 부각되고 있는 콩고 자원의 현황과 중요성, 4장에서는 이와 관련한 최근의 경제 현황에 대해 고찰할 것이다. 5장에서는 벨기에 식민통치로부터 시작해서 1960년 해방 이후 내란으로 얼룩진 콩고민주공화국의 역사를 고찰하고, 6장에서는 동부의 우간다나 르완다와 같은 주변국과의 분쟁을 야기하는 요인이 되는 광물자원인 콜탄과 다이아몬드에 문제에 대해서 고찰하고자 한다.

2. 언어 현실

프랑스의 4배에 가까운 넓은 영토를 차지하는 콩고민주공화국은 세계에서 프랑스 다음으로 가장 많은 인구가 프랑스어를 사용하는 국가라고 할 수 있다. 2010년 현재 콩고민주공화국 전체 인구 중 3100만명이 프랑스어를 사용하고 있다고 한다¹⁾.

그러나 프랑스어가 공식어이지만, 콩고민주공화국은 250개의 부족²⁾과 함께 221개의 종족언어(languages ethniques)가 존재하는 복잡한 다언어 국가이다. 종족언어(또는 지방어) 중 186개가 반투어에 속하고 나머지 다른 언어들은 나일-사하라어에 속한다.

이러한 언어의 다중성은 3개의 층위로 구분할 수 있는데, 지방어(languages locales(또는 종족언어))와 국민언어(languages nationales(또는 교통어(languages véhiculaires)) 그리고 공식어(langue officielle인 프랑스어가 있다. 국민언어로는 링갈라(lingala, 키콩고(kikongo, 키스와힐리(kiswahili, 칠루바(tshiluba 등 4개의 반투어가 퍼져 있으며 80%의 국민이 사용하고 있다. 그중에서도 특히 링갈라(서부지역)와 키스와힐리(동부지역)가 가장 많이 사용되는 국민언어로 인구의 60% 정도가 사용하고 있다.

모든 콩고인들은 약 200개의 지방어 중에 하나를 말할 줄 안다. 통용되는 지역이 한정돼 있고 특정 공동체나 종족과 밀접하게 메여 있는 지방어는 사용하는 사람의 수가 대개는 5천에서 7천 명 정도 밖에 되지 않는다. 다만 백만 명 이상의 인구가 사용하는 세 개의 지방어가 있는데 루바-샤바(luba-shaba(150만 명), 은갈라(ngala(350만 명), 송제(songe(100만

1) 프랑스어권 국제기구(Organisation Internationale de la Francophonie : OIF)
<http://www.francophonie.org/Congo-RD.html>

2) 250개의 부족 중에서 가장 많은 비율(인구의 약 80%)을 차지하는 부족은 반투(Bantu)족이다. 반투족에는 몽고(Mongo)족(17 %), 콩고(Kongo)족(12 %), 루바(Luba)족(18 %), 르완다계 후투(Hutu)족과 투치(Tutsi)족(10 %)이 있고, 룬다(Lunda)족, 벵베(Bembe)족 등이 있다. 반투족 외에는 망베투(Mangbetu)족과 은방디(Ngbandi)족 등으로 이루어진 수단족 그리고 토착민 피그미(Pygmée)족 등이 있다.

명)이다.

언어 사용에 있어서, 오로지 지방어만을 사용하는 할 줄 아는 사람은 학교교육을 받지 못했거나 도시로부터 떨어진 곳에 거주하는 사람들이다. 반면에 국민언어는 정부의 정책이나 행정 혹은 언론이나 초등교육에 사용되고 생활권 중심의 지리적 한계를 벗어나 넓은 지역으로 사용되는 언어이다. 공식어인 프랑스어는 국가의 통치어이며 행정, 사법, 교육, 문화, 언론 등에서 사용하는 언어이다.

그러나 프랑스어를 쓰는 인구가 도시로 많이 집중되어 있는 편이어서 수도 킨샤사에 사는 인구 중 92%가 프랑스어를 사용하고 있다. 반면에 도시를 벗어난 지역에서는 프랑스어를 하는 사람이 드문 편이고, 말할 수는 있지만, 읽고 쓸 수는 있는 사람들의 수는 많지 않은 편이다. 이는 콩고의 높은 문맹률과 무관하지 않다고 본다³⁾. 위에서 밝힌 바와 같이 3100만명이 프랑스어를 사용하고 있지만 310만 명 정도만이 완벽한 프랑스어 구사자라고 한다. 콩고에서는 인구의 15% 정도가 프랑스어를 상용하고, 40%가 경우에 따라서 프랑스어를 사용한다고 한다.⁴⁾

콩고에서 100여 년간 풍부한 광물자원이 초래한 식민지와 내전의 기구한 운명을 빚대어 ‘지질학적 스캔들(Scandal géologique)’이라고 한다면, 국민의 언어현실과 큰 편차가 있는 프랑스어를 유일한 공식어로 지정하고 있는 가운데 콩고가 부닥트리는 다언어 현상을 두고 ‘언어적 스캔들(Scandal linguistique)’이라고도 표현한다. 벨기에 식민역사가 남긴 프랑스어를 공식어로 삼으면서 국민 대부분이 일상에서 사용하는 국민언어는 그 중요성에도 불구하고 더 높은 사회적 기능과 가치가 부여되지 않고 있는 언어 현실이 국가의 효율성을 떨어뜨리고 있다는 것이다.

예를 들어, 국민언어langues nationales는 학교 교육에 사용되기에는 표현이 빈약하고 미흡하다는 이유 때문에, 콩고에서는 중등교육 이후로는 프랑스어로 교육하고 있다. 그러나 프랑스어 대신에 국민언어로 학교

3) OIF에 따르면 2010년 현재 콩고민주공화국의 문맹률은 66.8%에 달한다.

4) L'année francophone internationale 2005.

교육을 받는다면 학습자는 자기가 평소에 쓰던 언어에 대한 심리적 편안함을 가지고 학습에 임할 수 있는 장점이 있을 것이다. 그리고 익숙한 언어로 된 용어의 지시체(référent)를 통하여 학습 효과를 증대할 수도 있을 것이다. 뿐만 아니라 국민언어가 근대 문화에 대한 표현과 학문적 표현에 맞추어 진화되고 풍부해질 수 있는 기회가 될 수도 있을 것이다⁵⁾. 하지만 국민들의 언어현실에 바탕을 두지 않은 식민지어인 프랑스어 위주의 언어정책으로 인하여 학교 교육의 효율성이 저하되고 있어 문제가 되고 있다.

또 한 가지 최근의 예로서, 2006년 이후 콩고에 주둔하는 유엔 평화유지군(MONUC)이 언어 장벽으로 인해 그 업무가 효율적으로 진행되고 있지 못하다고 한다. 즉, 예를 들어, 유엔 평화유지군이 콩고 군인들을 대상으로 응급처치법에 대한 교육을 하는 과정에서 통역관이 프랑스어로 통역을 하게 되는데 콩고 군인들이 프랑스어를 모르기 때문에 링갈라어로 다시 통역을 해야 함으로써 교육 시간이 오래 걸려 애로를 겪는다고 한다⁶⁾.

콩고민주공화국이 식민지어인 프랑스어를 공식어로 사용하고 있는 것이 대외적으로 국가 성장에 분명히 도움이 되는 요소일 것이다. 하지만 국내적으로 국민들의 언어 실정에 맞는 합리적인 언어 정책을 통하여 국가 인적자원의 질적 향상을 추구해 나가는 것이 콩고민주공화국의 시급한 문제 중의 하나라고 본다.

5) cf. Jean-Jacques Nkongolo, 1998.

6) La voix de l'amérique, 2010년 10월 29일

3. 풍부한 자원의 보고

자원을 통한 성장 동력에 있어서 지구촌 ‘마지막 블루오션’으로 평가받고 있는 아프리카의 중심에 콩고민주공화국이 있다. 콩고공화국⁷⁾을 포함한 주변 9 개국(앙골라, 중앙아프리카공화국, 차드, 우간다, 르완다, 부룬디, 탄자니아, 잠비아)과 국경을 접하고 있는 콩고민주공화국은 아프리카가 상징하는 열대 우림과 콩고 강, 그리고 엄청난 부존자원 등으로 ‘아프리카의 심장’이라는 칭호에 걸맞게 아프리카 대륙 내에서도 세계적인 자원의 보고로서의 높은 성장 잠재력을 자랑한다.

우선 콩고를 가로지르는 콩고 강은 길이 4,700km(파리에서 모스크바까지의 거리)로 아마존에 이어 두 번째로 수량이 풍부해 10만 메가와트(MW)의 수력발전 잠재력을 갖고 있다. 이는 세계 총 잠재력의 8분의 1에 해당하는 것으로서 아프리카 전력 생산의 60%를 담당할 수 있을 정도로 높은 것이다. 하지만 현재로서는 전체 국민 중 전력 이용자 비율은 약 7%로 콩고민주공화국은 전 세계에서 전력 보급 비율이 가장 낮은 나라 중 하나이다⁸⁾.

아프리카 최대의 수자원뿐만 아니라 국토의 60%가 삼림인 콩고는 세

7) 콩고 강을 사이에 두 ‘콩고’라는 이름을 나누어 쓰는 콩고공화국과 콩고민주공화국은 각각 프랑스와 벨기에의 식민지였는데 1960년 독립 직후에는 브라자빌콩고와 킨샤사콩고로 불리었다.

8) 현재로서는 1983년에 건설된 잉가(INGA)1, 2 발전소를 통해서 전력을 공급받고 있으나, 발전 시설이 노후하여 이중 30% 정도 규모만 발전하고 있다. 당초 1120MW의 규모로 송전 가능하도록 건설되었으나 현재는 500MW에 불과한 변전소 설비 때문에 이 이상의 송전은 불가하다. 한편, 잉가 3 및 GRAND INGA 발전소를 건설하여 앙골라, 콩고공화국, 가봉, 카메룬, 나이지리아, 말리뿐만 아니라 수단, 차드 및 이집트까지 전기를 공급하는 계획을 가지고 콩고전력회사(SNEL)는 잉가 3 발전소 및 GRAND INGA 발전소 건설에 필요한 파트너를 모색하고 있다. 잉가 3 발전소는 만일 건설된다면 약 2,500-3,500 메가와트(최신 원자력 발전시설의 20배에 해당) 정도까지 전기 생산 잠재력이 기대되는 세계 최대의 수력발전소로서는 50-70억 달러의 엄청난 자본이 소요될 것으로 예상된다. 2009년까지 잉가 3 수력 발전소 건설 프로젝트를 추진하던 Western Power Corridor 합작회사가 콩고민주공화국의 정치 지도층의 비일관성에 기인한 정치적 위험부담으로 발전소 건설 프로젝트를 포기하였다고 한다.

계 3위의 풍부한 산림자원을 보유함으로써 목재 산업의 가능성 또한 무한하다. 목재 산업의 경우는 수송망 미비로 1998년 70만m³에 불과했던 통나무 생산이 2008년 170만m³로 매년 10% 증가, 엄청난 발전을 나타내면서 국가경제에 기여하고 있다.

동쪽으로 부룬디, 탄자니아와 국경을 이루는 탕가니카Tanganika 호수 또한 세계적으로 손꼽히는 대 호수Grand Lac이다⁹⁾. 탕가니카 호수는 가능성 있는 유전으로 평가되고 있으며, 특히 탕가니카 호수 1,000km 북쪽에 위치한 알베르Albert 호수에서 25억 배럴 규모 유전이 발견되어, 프랑스, 브라질 등 대형 석유개발회사들의 관심이 높아지고 있다.

그러나 무엇보다도 콩고민주공화국이 1990년대부터 세계 열강들의 주목을 받고 있는 이유는 “지질학적 스캔들(Scandal géologique)”이라고 불릴 만큼 다양한 종류의 광물이 대량 매장되어 있기 때문이다. 코발트는 전 세계 매장량의 47%, 공업용 다이아몬드는 전 세계 매장량의 26%에 달하는 양을 가진 세계 최대 보유국이며, 이 외에 아연(세계 11위), 구리(세계 13위), 철광(세계 15위), 금, 주석, 코발트, 콜탄 등 희귀광물의 매장량도 상당하여, 콩고 내 부존 광물의 전체 가치는 약 240억불 이상 수준일 것으로 추정되고 있다.

특히, 세계 1위의 큰 매장량을 자랑하는 다이아몬드로 인해 콩고민주공화국은 세계의 전략적 이슈의 중심이 되고 있다. 산업용 및 보석용 다이아몬드는 주로 동/서 카사이Kasai주에 집중하고 있으며, 특히, 남아공의 일부 다이아몬드 광산들의 고갈과 하이테크 산업의 다이아몬드 신규 수요로 인해 특별한 중요성을 가진다. 콩고의 다이아몬드는 국제금융 체계와 첨단 전자산업이 주도하는 경제체계에 주요한 이슈이기도 하다.

콜탄은 세계매장량의 80%가 남/북 키부(Kivu) 주의 광산에 위치하고 있고, 그 외 카탕가Katanga주, 오리양탈Orientale주 등에 콜탄의 주요 광맥이 있다.

9) 32,900km², 깊이1,400m

이와 같이 콩고민주공화국은 금, 다이아몬드, 구리, 석유, 코발트 등이다, 최근 휴대폰 제조에 필수적인 콜탄까지 세계 최고 수준의 매장량을 가진 자원의 보고이다. 하지만 콩고는 풍부한 자원으로 인해 오히려 벨기에 식민지 지배를 받으며 수탈의 대상이 되었다. 또한 독립 이후에도 이와 같은 풍부한 자원이 아프리카에서 가장 폭력적인 콩고 1, 2차 전쟁을 부양하였고, 정권 수뇌들과 주변 국가에 의한 수탈뿐만 아니라 심각한 인권 침해를 초래했다고 볼 수 있다¹⁰⁾.

앞서 밝힌 바와 같이 오늘날 이러한 자원의 잠재력 때문에 세계 열강들의 관심이 콩고 민주공화국에 쏠리고 있다. 무엇보다도 그 중에서 중국은 일찍이 20년 전부터 그 어느 나라도 콩고를 주목하지 않았을 때 서방국가들보다 먼저 콩고민주공화국에 30-40억 달러의 막대한 돈을 투자하였다. 특히, 긴사사 주요도로 건설과 상수도를 설치해주고 그 대가로 광물을 수입해 가면서 중국은 콩고의 주요 자원을 선점하고 있다. 서방 국가와 중국의 양대 진영 사이에 인도와 같은 신흥 거대국가들도 콩고의 자원 외교에 나서고 있다. 인도는 주로 이동통신과 같은 개인을 상대로 하는 판매에 주력하고 있다. 이들 국가들은 개발원조(ODA : official development assistance)와 같은 투자 방식을 채택하면서 19세기 유럽 착취 식민주의자들과의 차별화되는 전략을 가지고 접근하고 있다.

4. 경제 현황

콩고민주공화국은 2001년까지 풍부한 자원의 잠재력에도 불구하고 정치의 불안정으로 인해 마이너스 성장을 해오다가 조제프 카빌라 과도정부가 출범하면서부터 시장지향적인 경제정책을 시행하면서 2002년부터 플러스 성장을 회복했다.

10) 이에 대하여는 5장과 6장에서 더 자세히 살펴보기로 하겠다.

2003년부터 2008년까지 평균 6%의 고성장을 지속했고, 2000년 554%에 달했던 인플레이션은 2008년까지 10%대로 안정화되었다. 세계 경제 위기로 인해 2009년 세계경제가 -0,9%의 마이너스 성장을 보였음에도 콩고민주공화국은 2010년 5,2%, 2011년 6%로 경제 성장 기초를 회복하고 있다. 이는 2006년 선거를 통해 집권에 성공한 카빌라 정권이 재정, 통화 정책의 선진화를 통하여 물가 및 통화 가치 안정, 외환보유액 증대 등의 성과를 이루었고, IMF 및 세계은행 등의 국제금융기구의 원조에 힘입어 경제 재건사업이 본격 추진되었기 때문이다¹¹⁾.

하지만 콩고민주공화국은 아프리카 대륙에서 식량난이 가장 심각한 나라 중에 하나이다. 콩고 강의 풍부한 수자원에다 농지로 활용 가능한 토지가 우리나라의 40배가 넘는 정도로 천혜의 조건을 갖춘 나라임에도 식량자급은 요원하고 굶주리는 인구가 많다. 콩고의 1인당 GDP는 2011년 현재 400달러로서 세계 227위로 최빈국인 반면에 국가 전체 GDP는 세계 175위이다¹²⁾. 이는 콩고민주공화국이 천연자원에만 의존해온 경제구조 때문에, 농지로서의 경작지 잠재력이 세계 3위임에도 불구하고 농업과 같은 국민 산업에 오래 전부터 역점을 두지 못한 이유가 크다고 볼 수 있다¹³⁾. 그리고 그러한 불균형적인 산업구조의 유래는 벨기에 식민통치 때로 거슬러 올라간다. 레오폴드 2세는 자국 벨기에를 위해 오로지 구리와 고무 채취에만 주력하고 식민통치국의 국민들을 위한 농업을 소홀히 함으로써 오늘날 콩고민주공화국이 식량문제가 심각한 국가가 되는 결과를 초래하였다고 볼 수 있다.

11) 그러나, 2010년 국제투명성기구가 발표한 투명성지수 순위에서 총 178개국 중 164위를 차지하는 등 여전히 행정체제의 비효율성 및 부정부패가 심각한 실정이며, 공권력과 사법체계에 대한 국민들의 불신이 높은 편이다.

12) CIA-The World Factbook, 2012.

13) 식량문제 해결이 무엇보다 시급한 콩고민주공화국에 우리나라가 공적 개발원조(ODA) 사업을 통해 돕고 있다. 풍부한 지하자원을 가졌지만 농업분야의 기술수준은 우리나라의 1950-1960년대 수준에 불과한 콩고민주공화국에 선진 기술지원을 하기 위해 농촌진흥청은 2011년 10월 긴사사에 국제농업기술개발센터(KOPIA; Korea Project on International Agriculture)를 설치하였다.

5. 굴곡의 역사

콩고민주공화국은 근대사에 있어서 4번의 커다란 전환적 시대를 거치게 되는데 그때마다 국가명이 바뀌었다. 1908년부터 시작 되는 벨기에 식민지시대에는 ‘벨기에령 콩고 Congo Belge’, 1960년 벨기에로부터 독립한 ‘콩고공화국 République du Congo’, 1965년-1997년까지 모부투(Mobutu)정권 당시는 ‘자이르 Zaire’ 그리고 1997년 로랑 카빌라(Laurent Kabila)가 대통령으로 집권하면서 국명을 현재의 ‘콩고민주공화국 République démocratique du Congo’¹⁴⁾으로 변경하였다.

5.1. 벨기에 식민지 시대

벨기에의 콩고 식민지화¹⁵⁾는 영국 태생 미국 탐험가 스텐리(Henry Morton Stanly)에 힘입은 바가 크다. 1874년-1877년에 콩고강을 탐험했던 스텐리는 콩고의 반투족과 교역을 하게 되는데 이러한 스텐리의 탐험은 유럽의 열강 중, 식민지를 통한 국가 역량 강화를 꿈꾸던 벨기에 국왕 레오폴드Léopold 2세의 관심을 끌었다. 그는 1878년 유럽으로 돌아온 스텐리와 계약을 맺어 콩고강 탐사를 후원하고, 스텐리는 콩고 내 400여 부족과 주권 이양조약 체결을 담당한다. 레오폴드 2세는 지금의 킨샤사 Kinsasha에 무역 창고를 설치하고 레오폴드빌Léopoldville이라고 명명한다. 그리고 1885년 서구의 아프리카 식민지를 공식화한 ‘베를린 회의’는 콩고를 레오폴드 2세의 사유영토(État libre du Congo)로 인정하였다. 하지만 레오폴드 2세는 토고인, 말리인, 세네갈인 등으로 구성된 용병부대

14) 벨기에 이전에 첫 번째 식민지 시도는 1490년경 포르투갈에 의한 것이었다. 오늘날의 앙골라와 가봉에 이르는 넓은 영토를 가졌던 콩고왕국에 포르투갈 선교사와 상인들이 거주하며 기독교화를 시도했으나 콩고왕국이 쇠퇴하면서 포르투갈은 남쪽 앙골라지방으로 관심을 돌리고 후에 포르투갈은 앙골라를 식민지화했다.

15) 콩고는 독립 이후 3번의 개헌을 통해, 제 1 공화국(1965-1997년), 제 2 공화국(1997-2006년), 제 3 공화국(2006년-현재)으로 명칭 된다.

와 가톨릭 선교사, 행정직에 심어둔 밀사, 매수된 콩고인, 벨기에 금융인 등의 도움을 받으면서 콩고의 풍부한 자원을 사유 목적으로 착취하기 시작했다. 그는 식민통치 유지에 필요한 비용과 개인적인 자산 축적을 위해 콩고의 일부 영토를 사기업들에 양도하고 자유롭게 자원을 채굴하는 조건으로 사용료를 정기적으로 수거했다. 그리고 19세기 말 자동차 시장에 수요가 늘어나면서 5백-8백만에 달하는 콩고인들에게 고무 채취를 위해 강제 노역을 시켰다. 그는 할당량을 채우지 못한 여자와 어린아이들에게 손 또는 발을 자르는 잔혹 행위를 저질렀고 그 중 많은 사람들이 노역을 하다가 학살되기도 하였다¹⁶⁾. 또한 고무와 상아를 약탈해 본국으로 빼돌렸다. 레오폴드 2세의 이런 식의 폭정은 훗날 탈식민지 이후에도 모부투(Mobutu)나 카빌라(Kabila) 등과 같은 대통령들이 정권을 이용해 국가 자산을 사유화하고 학정을 하는 독재 양상으로 되풀이 되면서 나쁜 모델이 되었다.

레오폴드 2세의 이와 같은 전례 없는 폭정이 유럽 전체까지 알려지게 되자 벨기에 국회는 콩고를 레오폴드 2세 손에 더 이상 맡기지 않고 벨기에 국가차원에서 통치하기로 결정, 1908년 콩고의 국명을 '벨기에령 콩고 Congo Belge'로 바꾸고 공식적으로 식민지화했다. 1908년부터 1960까지 계속된 식민통치 중에 구리와 다이아몬드의 생산 덕분에 콩고는 괄목할 만한 경제 성장을 이룬다. 하지만 그것은 토착민을 위한 경제발전이 아니라 벨기에와 그리고 관여하는 외국의 이익을 위한 것이었다. 벨기에의 통치는 별로 달라진 것이 없었다. 여전히 강제노동과 착취가 이어졌으며 식민통치에 반항하는 부족장들이 본보기로 교수형에 처해졌다.

아프리카의 다른 국가들이 독립을 향해 첫발을 내딛기 시작하던 1955년, 콩고에서도 독립주의자들의 시위가 시작됐고 1959년 레오폴드빌에서 대대적인 폭동이 일어나자 벨기에에는 콩고 흑인지도자들에게 정부를 수립하도록 협력하고 마침내 1960년 6월 콩고는 독립을 맞게 된다. 그 시기

16) cf. Seynave, Geert, 1997.

프랑스나 영국과 같은 나라들은 피식민지국가의 토착민들 중에서 정권 계승자 또는 군 수뇌들을 선택하여 탈식민지 이후에도 연계 관계를 유지할 수 있도록 했다. 그러나 벨기에는 아무런 준비 없이 독립주의자들에게 단번에 식민지 종식을 선사하였다. 하지만 벨기에의 갑작스럽고 어이 없는 식민통치의 종식은 오히려 콩고에 무정부 상태를 초래하고 이후 내전으로 이어져, 신생 독립국가에 실패한 탈식민지를 안겨 주었을 뿐이었다¹⁷⁾.

5.2. 모부투 정권과 카빌라 대통령

1960년 5월, 반미 성향의 루뮴바(Patrice Lumumba)가 이끄는 MNC (Mouvement National Congolais)가 선거에서 승리하고 루뮴바 자신은 총리로 집권하고 조세프 카사부부(Joseph Kasavubu)가 대통령이 되었다. 그러나 독립 직후, 구리 자원이 풍부한 카탕카(Katanga)주가 모이스 촘베(Moïse Tshombé)의 지도 아래 분리 독립을 선언하면서 내란이 일어났다. 1961년, 총리 루뮴바는 암살당하고 내란을 일으킨 촘베는 스페인으로 망명하였다. 1965년에 촘베가 귀국하여 카사부부 정부의 총리가 되었으나 같은 해에 미국의 지원을 받은 군사령관 모부투(Mobutu Sese Seko)가 쿠데타를 일으켜 카사부부 정부를 전복시키고 스스로 대통령이 되었다.

모부투는 기업과 산업을 국유화하는 한편 자신의 인민혁명당(Mouvement Populaire de la Révolution)을 제외한 일체의 정당을 법으로 금지했으며, 국가 명을 ‘자이르 Zaire’로 변경하고 대통령 중심제로 헌법을 개정하였다. 그는 32년 동안 자이르의 대통령으로 있으면서 절대 권력을 휘둘렀다. 모부투의 잘못된 정책¹⁸⁾과 그를 비롯한 정권 지도층의 부패와 수

17) Pedro Monaville, 2008, p334.

18) 말루쿠(Maluku) 철강 공장 건설, 잉가-샤바(Inga-Shaba)rks 1800 Km 전력망 사업의 무리한 추진 등 잘못 구상된 개발정책하의 비생산적 투자, 농산물의 가격 통제 등

탈로 인하여 1960년대 남아공보다 더 부유했던 콩고의 경제는 악화될 대로 악화되어 1990년대 말에는 세계에서 가장 가난한 나라가 되었다. 1993년 1인당 연간 국민소득은 117 달러였고 인플레이션은 9800%에 달했다. 국가 경제가 나날이 파폐되어가는 와중에도 모부투 대통령은 스위스 은행에 50-80억 달러에 달하는 금액을 예치하였고 당시 국방부장관인 엘루키(Eluki)의 자택에서는 2백만 달러의 현금이 발견되었다. 나라를 도탄 상태에 빠뜨린 그의 독재 정치를 정의하는 용어로 ‘도둑 정치’(kleptocracy)¹⁹⁾라는 신조어까지 생겨났을 정도였다.

태만, 관리 부실, 부패로 인해 국가 전체의 기반 시설이 붕괴했음에도 모부투는 서방 강대국들의 도움을 받아 쿠데타 기도나 외부의 침입, 그 밖의 자신의 통치에 대한 도전 등을 물리칠 수 있었다. 그러나 냉전이 끝나고 서방 강대국들의 지원이 줄어들자, 1990년에 모부투는 단일 정당을 포기하고 다당제하의 선거를 허용하지 않을 수 없게 되었다. 그 뒤로도 권좌에는 계속 앉아 있을 수 있었으나, 반대 세력이 날로 확대되었으며, 르완다의 종족 분쟁과 그 결과로 난민들이 자이르로 밀려들어오면서 그의 권력은 더욱 약화되었다. 1996년 로랑 카빌라(Laurent-Désiré Kabila)가 이끄는 반군이 전 국토의 대부분을 점령했고, 1997년 5월 모부투는 나라를 카빌라에게 넘겨주고 모로코로 망명했다.

10년 가까이 세인의 눈 밖으로 사라져 있던 자이르의 야당지도자 로랑 카빌라는 제1차 콩고 내전이 시작된 1996년 10월, 새로 결성된 콩고-자이르 해방민주군연합 (Alliance des Forces Démocratiques pour la Libération du Congo-Zaïre)의 지도자로 재등장했다. 카빌라는 모부투 대통령이 휘두르는 독재 권력에 능욕 당해온 국민들의 지지를 등에 업었다. 그리고 투치족이 대다수를 이루는 제반 세력들을 이끌고 전면전을 시작하였고, 1997년 중반에 수만 명의 희생 끝에 승리하였다. 1997년 5월의 평화 교섭의 실패로 모부투 세세 세코는 해외로 망명하였고, 국가

농업 잠재력의 오용 등을 들 수 있겠다.(Seynave, Geert, 1997)

19) 도둑정치는 도둑질을 의미하는 klepto와 정치체제를 의미하는 cracy의 합성어다.

원수로 취임한 카빌라는 자이르라는 국명을 버리고 콩고민주공화국이라는 새 국명을 내걸었다.

카빌라는 본래 마르크스주의자였으나, 자본주의와 집단주의가 혼재된 정책을 시행했는데, 지지자들은 그를 아프리카 리더십의 새로운 탄생이라고 일컬었으나, 권위주의, 부패, 인권 유린 등이 전임자 모부투와 다를 게 없었다.

1998년, 카빌라가 집권에 기여한 우간다, 르완다의 투치족 협력자들과 관계를 단절하자 이에 우간다, 르완다는 그와 대립하는 신 반정부 세력 콩고 민주 연합(RCD : Rassemblement congolais pour la democratie)을 지원하여 카빌라를 전복하려고 기도하였는데 이것이 제 2차 콩고 내전의 시작이다²⁰⁾. 카빌라는 새롭게 짐바브웨, 나미비아, 앙골라, 수단, 잠비아와 동맹 관계를 맺고 협공하여 남부와 서부 영토를 유지하였다(북부는 우간다, 동부는 르완다가 점유하였다.). 1999년 7월의 평화 교섭에서 대부분의 외국 군대 철수에 합의하면서 전쟁이 끝났지만 카빌라는 2001년 그의 경호원에 의해 암살되었다.

아들이자 군 참모총장인 조셉 카빌라(Joseph Kabila)가 권력을 승계 받고 반군과 협상하여 반군 단체를 포함한 2002년 과도정부를 구성한다. 그리고 2006년 7월과 12월 유엔평화유지군 지원 하에 마침내 총선 및 대선 을 통하여 합법적인 다당제 의회를 구성하고 대통령으로 선출 된 조셉 카빌라는 2011년 7월 재선에 성공하였다. 하지만 2011년 12월 9일 조셉 카빌라가 콩고 대통령 선거의 당선자로 발표된 이후, 대선 및 총선 부정 선거 의혹이 시민사회와 야당을 중심으로 제기되었고 이를 제압하기 위한 정부의 폭력사태가 일어났다. 콩고 대법원은 선거 무효 주장을 받아들이지 않았고 12월 20일 Joseph Kabila 당선자가 대통령에 취임하였다.

20) 2차 세계대전 뒤 가장 많은 인명피해를 낸 지역 분쟁은 베트남 전쟁이나 한국 전쟁이 아니라 콩고 내전이다. 아프리카의 8개국의 25개 무장 단체가 개입해 '아프리카의 세계대전'이라고 불린 콩고 1, 2차 내전 기간(1998-2003년) 동안, 인종청소, 고문, 학살, 질병 등으로 5백만 명 이상이 목숨을 잃었고 난민 2500만 명이 발생했다. (cf. Cambell, Scott et Suliman Baldo, 1999)

Human Rights Watch에 따르면, 12월 21일까지 정부 치안부대에 의하여 적어도 24명의 사람이 사망했고 수십 명이 임의적으로 구금되었다고 한다. 피해자들은 야당 지지자들뿐만 아니라 민간인들까지 포함하고 있다. 특히, 공화국 근위대(Republican Guard: 대통령 경호군으로 이뤄진 부대)가 민간인을 체포 및 구금할 법적 권한이 없음에도 불구하고 시내에서 민간인들을 체포, 구금하거나 평화적 시위를 무산시켰다.

한편, 2년마다 열리는 프랑코포니 75개의 국가(56개 회원국 19개 참관국)의 정상회담이 올해 10월 킨샤사에서 열릴 예정이다. 카빌라 대통령 으로서는 이 국제회담이 정권의 합법성을 인정받는 좋은 기회로 작용하고 있다. 왜냐하면 2011년 그의 취임식은 로제 무가베(Robert Mugabe) 짐바웨 대통령의 참석을 제외하고 세계의 다른 국가 원수들로 부터 외면당했기 때문이다²¹⁾.

6. 동부지역의 무장분쟁

콩고민주공화국 동부지역은 토지에 대한 오래된 정치적이고 종족적인 불만과 분쟁을 포함하는 다양하고 복잡한 원인으로 인해 무장단체들에 의한 전쟁이 끊이지 않고 있다. 그러나 이 전쟁 배후에는 보다 근본적인 동기들이 있는데, 즉, 광물이 풍부한 동부지역 광산을 통제하려는 탐욕과 욕심이 그것이다. 남/북 키부(Sud/Nord kivu)주 전체에 산재하는 광물은 지난 12년 동안 반도단체 및 군 파벌들에게는 자식처럼 작용했다. 특히, 휴대 전화, 비디오 카메라, 노트북, 가정용 게임기 등의 제조에 필수적인 원료인 콜탄(coltan)²²⁾의 주 매장 지역은 동부 고마(Goma) 지역으로서

21) <http://radiookapi.net/>

22) 콜탄은 콜롬바이트와 탄타라이트(Columbo-Tantalite)라고 하는 희소 금속의 약어로, 정제되면 탄타륨(Tantalum) 금속으로 되어 내역성을 갖는 전기 분해 콘덴서로서 항공 우주 산업이나 원자력 에너지 분야에서도 이용되어 근래의 IT 산업에 빠질 수 없는 광물자원이다.

반군들이 이곳 지역의 상당수 광산을 통제해왔다. 따라서 치안불안을 느끼는 대규모 광업사들은 아직까지 이 지역에 진출하지 않고 있고, 이 지역 콜탄 생산의 대부분은 열악한 작업환경에서 일하는 영세 광부들에 의해 수작업으로 채굴되는데 이 채굴된 광물의 상당부분이 비공식적이고 불법적인 방식으로 거래되어 무장 세력의 자금원, 이른바 “피의 콜탄(coltan du sang)”으로 사용되면서 분쟁을 악화시켰다. 반군들은 광산을 직접 소유하고, 통제하면서 광물을 중간 상인에 팔고, 상인들은 다음 사람에게 파는 식으로 하여 국경 너머 르완다로 밀반출된 뒤 외국 상인에게 낮은 가격으로 넘긴다. 이 과정에서 콩고민주공화국은 반란군이 점령한 지역에 세금을 부과할 수 없기 때문에 광물 자원을 통해 어떠한 돈도 벌어들이지 못할 뿐만 아니라, 자원 자체가 반란 활동의 재정을 돕는데 사용되고 있는 것이다. 콩고 동부지역에 활동하면서 콩고 분쟁에 개입하고 있는 반군, 그리고 르완다와 우간다 군대는 콜탄의 판매, 세탁으로 매년 1억 5천만 달러의 수익을 챙긴 것으로 알려졌다.

콩고는 세계 최대의 다이아몬드 보유국으로 세계 다이아몬드 총 매장량의 약 26%에 달하는 150만 캐럿을 보유하고 있는 것으로 추정되고 있다. 생산량으로 볼 때 콩고는 호주, 보츠와나에 이어 세계 3위의 다이아몬드 생산대국이다. 그러나 콩고에서는 가치가 높은 보석용 다이아몬드는 많이 생산 되지 않고 순도가 낮은 공업용 다이아몬드가 많이 채굴되고 있다. 다이아몬드 생산 방식을 살펴보면, 1980년대 중반 이후 정치 불안, 부패, 내전 등으로 인해 대규모 공업식 채광활동은 매우 약화되었고, 영세광부에 의한 소규모 수작업식 채광이 매우 활기를 띠고 있다. 2000-2004년 사이에 콩고 다이아몬드의 총생산량의 72%는 수작업식 채광에서 나온 것이며 이러한 소규모 수작업식 채광의 상당부분은 정부의 공식적인 통계에 잡히지 않는 ‘비공식적 경제’ 활동으로서 채굴된 다이아몬드의 대부분이 불법적인 방식으로 거래되어 내외국계 반군에 흘러들어 가면서 역시 “분쟁 다이아몬드 또는 피의 다이아몬드(diamant de conflits, diamant du sang)”로 활용되었다.

한편, 콩고 동부지역의 자원 약탈은 무장단체들에 의해서만 이루어지는 것이 아니다. Global Witness에 따르면 2010년 조제프 카빌라 대통령의 친구인 사업가 단 저틀러(Dan Gertler)와 관련이 있는 투자회사가 콩고 국가로부터 산정가보다 매우 낮은 가격으로 여러 개의 광산을 비밀리에 사서 곧바로 경쟁 입찰을 거치지 않고 매각하여 엄청난 이익을 챙긴 것으로 드러났다²³⁾. 콩고 정부는 그렇게 해서 얻은 이익을 2011년 대통령선거에 든 비용을 충당하기 위해 사용한 것으로 알려졌다. 영국의 국회의원 에릭 조이스(Eric Joyce)의 보고에 의하면 최근 몇 년 사이 콩고 정부가 광산 자원을 통해 횡령한 돈은 55억 달러에 이른다고 한다²⁴⁾.

6.1. 무장그룹의 양상

콩고민주공화국 동부지역 무장그룹들은²⁵⁾ 동맹이 형성되고 해체되며, 종족적, 정치적 또는 지역적 노선에 따라 각 그룹들이 갈라져왔다. 그러나 일부그룹은 그 세력을 꾸준히 유지하면서, 자신들의 적들이 전투를 계속하고 있다는 구실로 안보에 대한 지속적인 위협을 가하고 있다.

동부지역 키부 분쟁은 은쿤다(Laurant Nkunda)가 이끄는 국민방위협의회(CNDP : Congrès national pour la défense du peuple)와 콩고 정부군과의 양자 대립 구도다. 여기에 은쿤다의 투치족과 양숙인 후투족 무장세력 ‘르완다 해방민주전선’(FDLR: Forces démocratiques pour la libération du Rwanda))이 또 한 축을 이룬다²⁶⁾. 그 구성원이 대부분 투

23) Global Witness, 2012년 5월 8일

24) Press Release from the office of Eric Joyce (2011년 11월 18일자)

25) 르완다해방민주세력(FDLR: Forces démocratiques pour la libération du Rwanda)
국민방위협의회(CNDP: Congrès national pour la défense du peuple)
콩고저항애국자단체(PARECO: Patriotes résistants congolais)
연방주의 공화병력(FRF: Forces républicaines fédéralistes)
콩고민주공화국 군대(FARDC: Forces armées de la République démocratique du Congo)
콩고민주연합(RCD: Rassemblement Congolais pour la Démocratie)

26) 후투족과 투치족의 부족 갈등이 본격적으로 심화된 계기는 1919년 르완다가 벨기에의 식민통치를 받기 시작하면서부터이다. 벨기에는 1916년부터 1962년까지 약 40년

치족인 CNDP는 FDLR의 위협으로부터 콩고 투치족을 보호한다는 명분으로 전쟁을 벌이는 구실로 이용되어왔다. 이와 유사하게, 르완다 정부와 군대도 콩고동부지역에 자신들의 군대 파견을 정당화하는데 FDLR의 존재를 이용하였다. CNDP는 투치족의 정치적 사회적 대표성을 중심으로 한 몇 가지 다른 목적을 가지고 있으며 또한 콩고 투치족 피난민들을 르완다로 귀환토록 하는 목적을 가지고 있다. CNDP가 가진 일부불만은 주민들의 심금을 울려서, 카빌라에 대한 반정부 세력 콩고민주연합(RCD : Rassemblement Congolais pour la Démocratie)이 2006년 선거에서 정치 지도에서 사라진 이후에 CNDP에 대한 지원이 상당히 늘었다. 그러나 자신들의 목적 달성에 사용된 전술, 특히 일반 주민들에 대한 극단적인 폭력과 고통은 기존의 그 지지자들이나 잠재 지지자들과 멀어지게 하였다.

2009년 3월 23일 CNDP와 콩고정부는 평화 협정을 체결하였는데 그 내용 중에는 CNDP의 병력이 콩고 경찰 및 군대에 통합되고 CNDP는 정당으로 바뀔 것이라고 밝히고 있다. 하지만 이러한 3월 23일의 평화협정 내용을 콩고 정부가 위약했다는 이유로 2012년 5월부터 CNDP에서 나온 장교들이 M23²⁷⁾이라는 무장그룹을 만들어 현재 북 키부(Nord-Kivu)에서 또 다시 반군 활동을 벌이고 있다²⁸⁾. 이로써 콩고 민주공화국은 1998년 이후 2-3년에 한 번씩 동부 지방에서의 무장 분쟁을 겪고 있는 셈이다.

동안 르완다를 식민 지배하면서 종족 분리정책을 실시했다. 북아프리카에서 온 '투치족이 후투족보다 키가 더 크고 코가 오뚝하다'는 말을 퍼트려 두 부족 간의 이질성을 강조하고, 부족을 표시하는 신분증을 발급했으며 소수부족인 투치족에게 정치, 경제, 교육 방면에 특혜를 베푸는 등 차별대우를 했던 것. 이로써 투치족은 벨기에 지배 기간 동안 수적인 열세에도 불구하고 인구의 80%를 차지하는 후투족에게 철저한 지배권을 행사했다. 이러한 방침 뒤에는 후투족과 투치족간의 반목을 확대함으로써 르완다 식민 지배의 명분을 합리화하려는 벨기에 정부의 의도가 깔려 있었다는 게 오늘날 역사학자들의 일반적인 평가다.

27) M23 : le 23 mars를 나타냄.

28) <http://radiookapi.net/>

7. 결론

우리는 이 연구에서, 아프리카 자원 외교에 중요한 프랑스어권 국가 중의 하나인 콩고민주공화국을 대상으로, 탈식민지국가로서 콩고의 어제와 오늘을 조명하고자 하였다. 사하라 이남의 아프리카 중부에 위치한 콩고민주공화국의 자원과 식민지, 언어, 경제, 내전과의 상호 관계들에 관하여 개관적으로 고찰하고자 하였다.

금, 다이아몬드, 구리, 석유, 코발트, 우라늄 등에 최근 휴대폰 제조에 필수적인 콜탄까지 세계 최고 수준의 매장량을 가진 자원의 보고인 콩고민주공화국이지만 자원으로 인해 벨기에 식민지 지배를 받으며 수탈의 대상이 되었고 독립이후에도 분쟁과 정치 불안으로 세계의 이목을 끄는 요인 중의 하나가 역설적으로 자원이 되었다. 즉, 벨기에 레오폴드 2세가 콩고인들의 강제 노역으로 채취하게 했던 피로 얼룩진 이른바 ‘붉은 고무(caouchouc rouge)’로 시작해서 동부지역 무장 그룹들의 자금원인 “피의 콜탄(coltan du sang)”, 그리고 “피의 다이아몬드(diamant du sang)”가 그러한 착취와 폭력성을 대변해 주고 있다고 본다.

경제 전략적 광물의 매장량이 세계적인 수준의 나라임에도 불구하고 그 이익이 국민에게 돌아가지 못하고 부패 정부와 동부지역의 무장그룹의 자금줄이 되면서 1인당 GDP가 세계 최빈국 수준이 되는 결과를 나타냈다. 뿐만 아니라 벨기에 식민통치 때부터 고무와 같은 천연 자원에 대한 의존율이 높은, 편중된 경제구조를 유지해 온 원인으로 인해 풍부한 수자원과 농업을 위한 천혜의 조건을 갖추었음에도 세계에서 식량난이 가장 심각한 나라 중에 하나가 되었다.

레오폴드 2세는 자원 수탈과 유래 없는 잔혹한 식민정치로 인하여 그가 콩고에 남겨 준 것이라고는 프랑스어 밖에 없다고 할 정도였다. 그러나 언어에 있어서도 아직도 인구의 10-15%의 소수 계층의 독점물일 수밖에 없는 식민지어인 프랑스어를 공식어로 삼으면서 국민들의 소통의 불

편 또한 국가 발전의 걸림돌이 되고 있는 것이 사실이다.

최근 세계경제가 위기로 인해 마이너스 성장을 보임에도 불구하고 콩고민주공화국은 경제 성장 기조를 회복하고 있다. 2011년 재집권에 성공한 조제프 카빌라 정권이 과연 앞으로 탈식민지국가로서의 언어문제, 정치적 문제, 자원과 내전의 문제를 민주적으로 얼마나 잘 풀어 가느냐에 따라 프랑스어권국가라는 장점과 함께 아프리카 대륙의 진정한 중심으로 나아갈 수 있을 것이라고 본다.

참고문헌

- Buyamba Musualuendu, Albert, “*Comment Kabila finance-t-il la guerre dont le Congo est victime de la part d’une alliance Rwanda, Burundi, et Ouganda soutenu puissamment par une certaine oligarchie internationale?*” dans *Débat national*, Congo Presse Service
- Cambell, Scott et Suliman Baldo, 1999, “Victimes de guerre: les civils, l’État de droit, et les libertés démocratiques”, *Rapport de Human Rights Watch sur la République démocratique du Congo*
- Calvet, Louis-Jean. 1998, “*L’insécurité linguistique et les situations africaines*» dans *Une ou des normes? Insécurité linguistique et normes endogènes en Afrique francophone*”, Paris, 1998, Agence de la francophonie, p. 7-38.
- CIA-The World Factbook, 2012.
- Hélène d'Alméida-Toper, 2010 『L'Afroque 아프리카』, 이규현, 심재중 옮김), 한울.
- Deniau Xavier, 2001 *La francophonie* (PUF)
- Jaque Barrat et Claude Moisei, 2004 *Géopolitique de la Francophonie* (Documentation française)
- Jean-Jacques Nkongolo. 1998. *Quelle langue d'enseignement pour la République Démocratique du Congo? Une enquête à Kinshasa*. DiversCité Langues. En ligne. Vol. III. <http://www.uquebec.ca/diverscite>
- Kamundu Batundi, Didier. *Comprendre la crise au congo*, 1999, Lyon,

Organisation de défense des droits de l'Homme et de promotion de la paix.

Lemarchand René, *Aux sources de la crise des Grands Lacs* dans L'Observatoire de l'Afrique centrale, 2000, volume 3, numéro 30.

Pedro Monaville, 2008, "La décolonisation du Congo belge: le sens d'un échec consensuel," in *L'échec en politique: Objet d'histoire*, ed. by Fabienne Bock, Paris, L'Harmattan, p.329-342.

Seynave, Geert, "Congo/Zaïre, le calvaire d'un pays néocolonial", dans *Le Militant*, dossier no 21, 1997, Belgique

2004, *L'année francophone internationale 2005* (Edition Cidef-Afi)

2005, *L'année francophone internationale 2006* (Centre Inter Documentation Francophonie(CIDEF))

2008-2010, *Rapport du Secrétaire général de la Francophonie*, OIF

서상현, 2004 『아프리카 이해』 서울: 다해

한양환 외 김승민, 최준수, 김현숙, 2009 『불어권 아프리카의 사회발전: Good governance, 경제회생 및 사회통합을 중심으로』, 서울: 높이깊이

인터넷 사이트

<http://www.jeuneafrique.com>

<http://www.globalwitness.org/fr>

<http://www.lavoixdelamerique.com>

http://blog.naver.com/congo_kin

<http://radiookapi.net>

<http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/afrique/czaire.htm>

www.kotra.or.kr

〈Résumé〉

Etude sur la Francophonie
- République démocratique du Congo -

KIM Hi-Miong
EUM Du-Eun

Dans cette étude, nous avons fait un état des lieux de la République démocratique du Congo(RDC), un pays francophone subsaharien. Nous avons surtout considéré l'interrelation entre la colonisation, les richesses naturelles, l'économie, la situation linguistique et les guerres civiles.

En raison de sa grande superficie, de sa localisation au centre de l'Afrique, de ses énormes richesses naturelles, telles que cuivre, or, pétrole, diamant, coltan, etc. et de son importante population, la République démocratique du Congo est l'un des « géants » de l'Afrique.

Cependant, ses richesses naturelles étaient paradoxalement la cause principale de la colonisation belge et puis, l'objet du pillage des colonisateurs. Et même après l'indépendance, c'était également la cause des guerres civiles dans l'est du pays. Cela se symboliserait par dits, 'caouchouc rouge', 'coltan du sang' et 'diamant du sang'.

Malgré ses multiples et diverses richesses, la République démocratique du Congo est l'un des pays les plus pauvres du monde avec des inégalités très marquées. Cette situation s'explique surtout par les différents conflits aux effets dévastateurs qu'a connus le pays et également par la structure industrielle déséquilibré qui consiste à

négliger la première industrie(donc l'agriculture) depuis la colonisation belge.

La RDC est aussi le premier pays francophone du monde, devant la France. Cependant, elle est l'un des pays les plus multilingues de toute l'Afrique avec 221 langues ethniques(ou locales), 4 langues nationales et le français, langue coloniale est la langue officielle, d'où le conflit linguistique subsiste.

주 제 어 : 프랑스어권(Francophonie), 콩고민주공화국(République démocratique du Congo), 자원(ressources naturelles), 식민지(colonisation), 언어(langue)

투 고 일 : 2012. 9. 26

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

Opéra Comique의 기원과 발전에 관한 고찰*

문 시 연
(숙명여자대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|----------------------|-------------------------------------|
| 1. 들어가는 말 | 4. Opéra Comique의 황금기와 장르의 변화 |
| 2. Opéra Comique의 기원 | 5. Opéra Comique의 절정과 몰락 그리고 새로운 부활 |
| 2.1. 장터극 | |
| 2.2. 장터극의 특징과 진화 | |
| 3. Opéra Comique의 탄생 | 6. 나가는 말 |

1. 들어가는 말

프랑스의 대표적인 국립공연문화시설인 Comédie Française와 Opéra Garnier사이에 있는 Opéra Comique극장은 전문가들이나 조예가 깊은 일부 관객들을 제외하고는 그 존재여부조차 모르거나 안다고 하더라도 그 정확한 위치를 아는 사람은 드물다. 파리 2구 rue Favart의 Place Boieldieu에 위치한 Opéra Comique 극장은 Boulevard des Italiens에서 안쪽으로 깊숙이 들어가 있어 마치 숨어있는 듯하다. 더욱이 극장 전면이 큰 도로로부터 등을 돌리고 있어 찾아가기가 용이하지도 않다.

이 비밀스러워 보이는 Opéra Comique의 기원은 장터극théâtre de la foire이다. 장터극은 밝고 편안한 음악으로 구성된 희극이 그 시작이었

* 이 논문은 2010년 숙명여자대학교 교비연구비지원에 의해 수행되었음.

다. 이는 17세기 말 Lully에 의해서 창안된 심각하고 무거운 서정비극 tragédie lyrique과는 확연히 구분되었다. 기존 연극체계 내에서 기득권을 가지고 특권을 누리던 왕실극단과 달리 대중 혈통의 Opéra Comique은 18세기 전반기 내내 법적으로 인정받기 위해서 싸워야 했다. 이런 힘겨운 투쟁의 결과, 마침내 대사와 노래가 섞인 장르의 형태로 루이 16세의 보호를 받을 수 있었다.¹⁾ 오늘날에는 친숙하지도 않고, 찾아가기도 쉽지 않은 장르와 극장이 되어 버렸지만, Opéra Comique은 18, 19세기 프랑스 사회를 풍미하였을 뿐만 아니라 대중적인 인기로 당시 오페라, 연극, 희가극과 패러디사이의 중간에 위치하는 하나의 대등한 장르로 그 위상 또한 높았다.

Opéra Comique에 관한 국내의 연구는 음악사의 흐름에서 희가극 정도로 잠시 언급될 뿐이고 연극사적인 측면에서는 구체적인 연구물이 없다고 해도 과언이 아니다. 이에 본 연구는 장터극이라는 지극히 대중적인 극 형태에서 출발하여 귀족, 부르주아들도 즐기는 위엄있는 극으로의 발전양상, 다양한 장르의 희가극들을 무대에 올리면서 노래와 대사가 섞인 하나의 장르로서, 또 때로는 Favart 홀이 있는 공연공간으로서 기억되는 Opéra Comique의 기원과 발전과정을 살펴보려 한다. 이 저속하다고 업신여겨지던 장르, 희극과 오페라사이의 혼합적인 중도의 장르, 방대하고 복잡하기 이를 데 없는 이 장르가 어떻게 Comédie Française와 Opéra와 같이 동등한 자격으로 당시 파리의 삶, 사회활동에 깊이 침투할 수 있었는지를 그 역사적 흐름을 통해서 연구하고 분석하고자 한다.

1) *Dictionnaire des Littératures* (sous la direction de Jacques Demougin), Larousse, 1986, p. 1169.

2. Opéra Comique의 기원

2.1. 장터극

중세기부터 성당 옆에 자리를 잡은 장터는 도시의 축제를 여는데 매우 유리하였다. 장터는 줄타기 무용수, 꼭두각시를 조종하는 사람들, 동물조련사들이 공연하는 가건물에서 상류사회와 민초들이 서로 뒤섞이며 마주하는 곳이기도 하다. 1176년부터 언급되기 시작하여 1789년에 사라진 Saint-Germain²⁾은 사치품 거래가 많이 이루어져 고귀한 신분의 사람들을 끌어들이었는데, 파리사람들은 특히 2월과 3월에 열리는 Saint-Germain 장 혹은 7월에서 9월까지 오늘날 東驛Gare de l'Est 근처에 위치한 부르주아적인 Saint-Laurent³⁾장을 자주 찾았다. 이런 장터에서 이루어지던 비공식적인 극 창작이 언제부터 시작되었는지 정확하게 알려져 있지는 않다. 하지만 구체적으로 명시된 연대를 통해서 접근해 보면 장터극과 관련된 그 최초의 기록은 다음과 같다. 1596년에 파리스장prévôt이 유랑배우들에게 장터에서의 공연을 허가해 주었고, 1618년 Saint-Germain 수도원장 abbé는 고정된 무대를 만드는 것을 허가해 주었다. 그렇지만 최초의 진정한 장터극장은 1678년 Alard 형제의 극장으로 보아야 할 것이다.³⁾ 그러다가 1697년 Saint-Laurent⁴⁾에서부터는 많은 장터공연들이 Scaramouche,

2) Essai sur la Foire Saint-Germain, par Léon ROULLAND, thèse soutenue à l'École impériale des Chartes, en 1862.

3) Barry Roussel, Introduction in *Les Spectacles de la Foire d'Emile Campardon*, Documents inédits recueillis aux ARCHIVES NATIONALES, 1877, pp. xi - xvi.

4) 당시 이 장터극을 생생하게 묘사한 것을 살펴보면, "La première ouvre au commencement d'août et tire son nom à la fois du saint fêté dans ce mois et du lieu où elle se tient, qui s'appelle le faubourg Saint-Laurent. Derrière ces boutiques, surtout derrière celle des traiteurs et derrière les cafés, il y a des jardins avec de jolies maisons de plaisance où l'on se repose et où, lorsqu'il fait chaud, on se rafraîchit en buvant toutes sortes de liqueurs. Dans cette foire qui dure six semaines et quelquefois plus, on voit surtout des campagnards et des gens qui demeurent aux environs," (Joachim Christophe Nemeitz, *Séjour de Paris*, 1727 재인용 in Alfred Franklin, *La Vie de Paris sous la Régence*, Paris, 1897, pp.

Colombine, Arlequin의 의상과 이탈리아 배우들의 줄거리구상canevas과 노래들을 허가도 없이 마음대로 사용하여 Comédie Française와 Opéra의 독점권을 위반하곤 하였다. 프랑스 Comédie Française 배우들은 1698년부터 장터극을 상대로 고소하였고, 위반한 자들에게 벌금을 물리고 몇 개의 무대 뒤 분장실을 철거케 했다. Saint-Germain 수도원장은 장터극을 공연하는 사람들을 보호했으나, 파리의회는 1703년 6월 28일, 또 1707년 2월, 재차 장터극의 노래와 대사를 금지⁵⁾한다. 그러나 이러한 법적 대응도 장터극을 공연하는 사람들이나 권위에 도전하는 것을 즐거워하는 관객들의 의욕을 저하시키지는 못했다.

이에 장터극을 하던 인물들 중 Charles Alard와 과부 Maurice는 왕실 아카데미 Académie royale와 협상을 하여 1708년 금전을 지불하고 이 기관의 허가를 정식으로 얻어내게 된다. 즉, 다수의 가수, 무용수가 출연할 수 있게 되었으며, 무대장치도 할 수 있게 되어, 그들의 공연이 일종의 “승인”을 받게 된 것이다. Opéra는 사용료를 챙기는 외에 부수적으로 그들을 패러디하는 장터극을 통해서 홍보효과도 얻게 된다. 특히 Lully, Campra, Destouches, Marin Marais와 Mouret의 작품들은 Louis XIV세 통치시절에 창안된 70여개의 장터극에 영감을 주기도 하였다. 사실상 Opéra Comique은 Charles François Panard와 Charles Simon Favart같은 배우들 덕분에 보드빌vaudeville에서 자신만의 고유한 스타일을 찾을 수 있었다. 그러나 그 이전에는 이탈리아 배우들의 레퍼토리와 Arlequin과 Mezzetin같은 인물들을 답습하고 모방하고 있었다. 그러다가 이탈리아어로 하는 공연에 관객들이 흥미를 잃고, 이탈리아에서 배우들을 초빙하는 비용도 감당할 수 없어지자 자연스럽게 이탈리아 장르를 기피하게 되었다. 그 결과 프랑스 희극과 희가극 Opéra bouffon⁶⁾이 발전하게 되

99-100.)

5) François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire* tome i, Briasson, 1743, pp. 30 - 73.

6) Opéra Comique은 형식적인 면에서, opéra bouffon은 내용적인 면에서 구분하기도 한다. 전자는 장터극이라는 특수한 역사의 산물로 대사를 하는 오페라로 보고, 후자

는 계기가 된 것으로 보인다.

Molière와 Lully는 연극, 음악, 춤을 결합한 공연⁷⁾을 창조해내면서 베르사이유에서 왕의 유흥을 위해서 10년 동안 서로 협력하며 공연하였다. 그러다가 그들은 각자 자신들의 공연에 음악을 사용하는 것이 그들의 권리라고 주장하였다. 이에 법적인 분쟁이 빈번하게 발생할 수밖에 없었고 그 때마다 왕령과 의회의 결정으로 해결할 수밖에 없었다. 그 결과, 프랑스 배우들은 무용수를 한 명도 쓸 수 없었으며, 최대 여섯 명의 연주자와 두 명의 가수까지 등장시킬 수 있었다. 이러한 우여곡절을 거쳐 작곡가인 Marc Antoine Charpentier는 Molière의 *Le malade imaginaire*(1673)에서 음악을 삭제해야 했고, 이는 곧 프랑스 최초의 희극 음악 장르라고 할 수 있는 코메디-발레의 종말을 의미하는 일이었다. 이 분쟁으로 Comédie Française로 부터 음악이 퇴출위기에 몰렸다면, Opéra에서는 웃음이 사라지게 되었다. Lully와 Quilnault는 하인들이 주인들을 패러디하는 장면에서는 비극적인 무대와 희극적인 무대를 번갈아 사용하기도 하였다. 이런 혼합은 반발과 우려를 불러일으키기도 했다. 특히 Colbert(1619-1683)는 Opéra가 위엄을 잃게 될까봐 노심초사했다. 왜냐하면 원래 Opéra는 거리의 구경거리를 좋아하는 사람들을 즐겁게 하기 위한 것이 아니라 국왕의 영광을 찬양하기 위해 만들어졌기 때문이다.⁸⁾

실제로 Louis XIV의 재정부장관 Colbert에 의해 우려하던 일이 벌어지게 된다. 프랑스에 처음 소개된 이탈리아 극단들은 그들의 *commedia dell'arte*에 프랑스 운문과 곡조를 섞으면서 연기했고, Charles IX(1550-1574)세 이후부터는 궁정에서도 받아들여졌다. 1665년부터 왕의 배우들이 된 이탈리아인들은 모두 훌륭한 연주자이며, 가수였기에 그들 작품 속에서는 음악이 중요한 역할을 하였다. 그들은 풍자와 패러디, 특

는 익살스러운 오페라로 본다.

(<http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2006/04/08/180-opera-comique-operette-opera-bouffe-et-salle-favart-offenbach-adam>)

7) 예를 들면, *Le Bourgeois gentilhomme*(1670)같은 작품이 이에 해당한다.

8) Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique*, Gallimard, 2010, p. 13.

히 서정비극에서 성공을 거두었는데, 그 비결은 서민들의 삶에서 상황과 몸짓을 빌려 왔기 때문이었다. 이와 같이 왕실이 좋아하는 장르를 가볍게 비꼬는 방식으로 Lully와 이탈리아 배우들은 파리사람들을 매료시켰다. 그러나 그들이 즐겨 사용하는 조롱도 무분별하고 도를 넘어서게 되자 탈이 나게 되었다. 흥이 넘친 나머지 *La Fausse Prude*에서 Mme de Maintenon을 여성 Tartuffe로 묘사하기도 하고, 사법부를 겨냥하여 경찰서장을 도둑으로 그리고 진실을 은폐하는 자로 묘사해 무대에 올렸다. 이에 화가 난 Louis XIV세는 1697년 그들을 프랑스에서 추방⁹⁾해 버렸다. 이들이 추방되자 장터극의 극단장인 Alard 형제, 줄타기 무용수인 Maurice Von der Beek 그리고 마리오네트 인형극을 하는 Alexandre Bertrand은 재빨리 그들의 관객을 대신 확보한다. 이탈리아인들의 레퍼토리는 이미 1694년에 출간되어 장터극에서 공연되고 있었기에 그들의 관객을 끌어 모으는 것은 어렵지 않았다. Opéra Comique은 이와 같이 이탈리아 광대들이 국왕의 총애를 잃음으로서 탄생하게 되었다고 볼 수 있다.

1714년 왕의 칙령¹⁰⁾에 의해 파리외곽에서 공연하던 곡예사들과 장터극 흥행사들이 그들의 공연(곡예, 광대의 손재주, 불을 뿜어내기)에 흥미를 더할 수 있도록 노래와 춤을 가미하는 것이 가능해 졌다. 이에 Opéra와 Comédie Française가 이의를 제기했다. 그 이유는 노래와 춤은 그들의 특권일 뿐만 아니라, 장터극에 허용된 그들의 특권은 Opéra의 ‘고귀한’ 공연을 조롱하기 때문이라는 것이다. 그 연유로 정통 Opéra에 반하는 Opéra Comique이라는 명칭이 유래¹¹⁾하게 된 것이다. 다시 말하면, Opéra Comique은 이 두 정통 공식기관들과의 투쟁의 산물이라고 할 수

9) Isabelle et Jean-Louis Vissière, Présentation in Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire*, Desjonquères, 2000, p. 8.

10) L'Opéra-Comique a cent ans, de Carmen à Clara, Histoire d'un siècle de création in *Lettre d'Information Ministère de la Culture et de la Communication*, n° 37: 4 novembre 1998, p. 2.

11) Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique*, op. cit, p. 15.

있다. 저속한 장터극에서 출발하여 문학적인 가치가 이전과 비교할 수 없을 만큼 높아진 이 새로운 연극의 탄생으로 Opéra Comique은 하나의 기관이자, 공연장소가 된 것이다. 그러나 1721년의 한 공문서를 보면, Opéra Comique이 음악왕실아카데미Académie royale de musique의 허가를 얻어 공연한다는 것을 근거로 여전히 Opéra와 유사한 장터극 spectacle de foire이라고 적고 있다.¹²⁾ 또 그런가하면 장터극을 파리의 다른 극장들보다 열등하기는 하나 독특한 장르라고 표현하고 있기도 하다.¹³⁾ 이처럼 Opéra Comique의 초기 단계에는 Opéra와 유사한 것으로 인식되었지만 점차 나름대로 독특성을 가진 장르로 인식되고 자신만의 정체성을 찾아가게 된다. 반면 음악왕실아카데미는 Louis XIV세가 Lully에게 유포해 준 프랑스에서의 노래와 발레 공연의 독점권을 충분히 활용했고, 또 이 특권을 하청 위탁할 수도 있었다. 마찬가지로 프랑스 배우들은 운문으로 된 프랑스어로 공연할 특권을, 이탈리아 배우들은 운문과 산문으로 된 이탈리아어로 공연할 특권을 갖게 되었다. 이처럼 왕실 극단들은 다른 영역은 조금씩 침범하면서도 자신들의 영역은 조심스럽게 지키려한 것이다.

그 이후 1762년 3월 화재로 손실된 장터는 1763년 다시 문을 열게 된다. 이때 Jean-Baptiste Nicolet 극단은 건물정면위에 삼각아치까지 세워 외형적으로 그럴듯한 극장의 모습을 갖추게 된다. 사실 18세기부터 장터극은 칸막이 좌석loge, 플로어parterre, 오케스트라석, 무대장식과 원근감을 주는 배경막, 샹들리에까지 갖춘 극장에서 공연하게 되었다. 그 규모는 오늘날의 Opéra Comique의 Favart 홀과 마찬가지로 1,250여석에 이르렀다. 점점 성공을 거두게 된 장터극은 자신들의 공연을 마음 놓고 할 수 있는 안정적이고 고정적인 공간을 요구하기에 이르렀다. 이에 Choiseul¹⁴⁾ 공작은 극장의 칸막이 좌석을 영구 소유하는 것을 조건으로

12) *Ibid.*, p. 12.

13) Claude & François Parfait, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, tome 1, Paris, Briasson, 1743, p. 8.

Palais-Royal 근처에 있는 그의 소유 대지 일부를 그들에게 양도해 주었다. 이 부지가 1783년 4월 28일부터 오늘날까지 Opéra Comique극장이 자리 잡고 있는 바로 그곳이다. 왕의 건축가인 Jean François Heurtier에 의해서 건설된 1,100석을 갖춘 최초의 Favart 홀의 개관식에는 여왕인 Marie-Antoinette가 참석해서 당시 Opéra Comique의 위상을 보여주기도 했다. 그러다가 1801년 집정정부Consulat는 Opéra Comique이라는 특유한 장르를 인정하고 이 이름의 기관을 창설한다. 그러나 이 극장은 1838년, 1887년에 화재¹⁵⁾로 많은 사상자들을 내며 전소하게 되고, 1898년에 재건한 세 번째 극장이 오늘날 Place Boieldieu에 위치하고 있는 Opéra Comique 극장이다.

2.2. 장터극의 특징과 진화

주류연극과 대비하여 유사한 연극théâtre parallèle¹⁶⁾으로 분류되기도 하는 장터극은 Opéra나 Comédie Française와는 달리 국가보조를 받지 못했기 때문에 재정적인 문제를 해결하기 위해 가능한 많은 관객을 유치하는 것이 가장 중요한 목표였다. 그러다보니 관객의 많고 적음과 무관하게 정해진 계획 하에 레퍼토리를 가지고 극장을 운영하는 것이 아니라 같은 작품이라도 관객들이 있는 한 무대에 계속 올리는 형식으로 극장을 운영할 수밖에 없었다. 게다가 국가가 지원하는 명실상부한 기관들의 견제로 인해 그들과 차별화하기 위해서는 색다르고 재미있는 유형의 극을 올려야 경쟁할 수 있었다. 그런 이유로 장터극은 끊임없이 새로운 상상

14) 그 덕분에 Choiseul 공작일가는 지금까지도 무대 전면 오른쪽에 자손대대로 소위 “loge Choiseul”이라 불리는 귀빈석을 확보하게 된다. (L'Opéra-Comique a cent ans, de Carmen à Clara, Histoire d'un siècle de création in *Lettre d'Information Ministère de la Culture et de la Communication*, n° 37: 4 novembre 1998.)

15) 1887년 5월 25일에 일어난 이 화재는 확인된 시신만 84구에 이르는 대형 참사로 기록되고 있다. (Charles Malherbe et Albert Soubies, *Histoire de l'Opéra Comique, La Seconde salle Favart (1840-1887)*, Paris, Flammarion, 1892.)

16) André Blanc, *Le théâtre français du XVIIIe siècle*, Elleipses, 1998, p. 77.

력을 발휘하여 재미있고, 주의를 끌 수 있는 생동감 있고, 예기치 못한 상황들을 만들어 낸다는 특징이 있다. 이를테면 무대에서 대사가 금지되자 손짓으로 연기를 한다든가, 대사가 씌어져있는 계시판을 활용한 연기를 한다든가, vaudeville형식으로 노래를 삽입한다든가 하는 것이다. 이런 매우 제한적인 여건 속에서 텍스트의 완성도나 문학적인 아름다움을 찾기 어려운 것은 자명한 일이다. 그보다는 시각적인 요소들을 많이 도입하고, 빠르고, 직접적이고 친숙하고 쉬운 농담들로 그나마 얼마 되지 않는 대사들을 채워나가야 했던 것이다. 그리하여 Lesage는 이런 장터극에 대한 선입견을 타파하고자 다음과 같이 주장하기도 했다: “Le seul titre de théâtre de la Foire emporte une idée de bas et de grossier, qui prévient contre le livre. Pourquoi vouloir en éterniser le souvenir?”¹⁷⁾

비록 비천하고 저속한 공연으로 인식되기도 하였지만 장터극단들은 Comédie Française나 Opéra로부터 고소를 당하게 되면 창의적이고 혁신적인 방법으로 이에 대응했다. 아이러니하게도 이런 게릴라¹⁸⁾적인 시도들이 차츰 이 장르를 완성하게 된다. 예를 들어, 서로 대사를 주고받는 dialogue를 금하면 독백monologue으로 응수하거나 퇴장해서 무대 뒤에서 대사를 주고받고 들어오고, 이마저도 금지하면, 알아들을 수 없는 말이나 말없이 공연을 하면서 관객이 합창으로 같은 소절을 되풀이하게하거나, 행위를 설명하는 계시판¹⁹⁾으로 보완하여 판토마임으로 공연했다. 이 합창 방식은 알려진 곡조에 새로운 대사를 각색한 vaudeville²⁰⁾을 활

17) Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire*, Desjonquères, 2000, p. 5.

18) Isabelle과 Jean-Louis Vissière는 우회수단을 쓸 수밖에 없었던 장터극을 가리켜 연극의 게릴라라고 명명하기도 하였다.(Présentation in Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire*, Desjonquères, 2000, p. 8.)

19) 계시판écritaux의 등장은 1710-1712년으로 추정한다. 알려진 곡의 vaudevilles로 전적으로 만들어진 계시판극pièce en écritaux의 모델은 Lesage의 *Arlequin, roi de Serendib*(1713)로 알려져 있다. (Marie-Claude Canova, *La comédie*, Hachette, 1993, p. 99.)

20) vaudeville은 15세기 Normand과 Basselin에 의해서 만들어진 장르로 *vau de vire*가 변질된 말에서 유래한다. 이미 알려진 노래에 풍자적인 내용을 담고 있으며, 18세기

용하면서 더 용이하게 되었다. vaudeville에 관객을 참여시키는 것은 Opéra Comique의 대중성확보에 기여하게 된다. 게다가 어떻게 배우를 제외한 모든 관객들이 말하고 노래하는 공연을 가혹하게 다스릴 수 있겠는가? 이렇게 장터극은 무대와 객석이 대화하게하면서 관객의 참여를 불러일으킨 연극이었고, 대사와 노래, 춤과 판토마임을 결합한 일종의 토탈 연극²¹⁾이었다고 할 수 있을 것이다.

허가를 받은 장터극단들은 대사와 노래를 번갈아 쓰고, 막간에 그리고 피날레에는 원곡을 사용해서 합창을 하는 vaudeville방식을 채택했다. 이는 장터극이 얼마나 집단적인 작업에 의해서 만들어지는가를 보여주는 대목이다. 즉, 텍스트와 연출, 관객의 참여, 배우들의 즉흥연기, 연주가, 작곡가 등등, 이 모든 복잡한 작업이 필요하다는 것을 의미한다. 이렇게 장터극의 수준이 높아지고 칸막이 좌석도 고급스러워지자 입장료도 국립극장 Théâtre-Français 수준으로 올라가게 된다. 뿐만 아니라 장터극의 이러한 인기와 유행은 왕실의 관심으로 이어져 왕실에서도 초청을 받아 공연하게 된다. 1738년까지 장터극을 위해 150개가 넘는 작품을 쓴 Alain René Lesage는 Comédie Française에서 전향해온 Louis Fuzelier와 공동으로 작품을 만들기도 했는데, 이들 덕분에 이 장르는 더욱 성숙하게 되었다. 물론 Opéra Comique이 하나의 장르로 자리 잡기 전까지 여러 차례 위기가 없었던 것은 아니다. 1716년 섭정을 하던 Philippe d'Orléans 이 이탈리아 배우들을 다시 불러들이는 바람에 Opéra Comique의 수입 감소로 재정위기를 겪게 되기도 하고, Opéra Comique이라는 새로운 장르의 인기가 커져가는 것을 시기하는 왕실오페라의 영향을 받은 국왕이 1745년에서 1751년까지 Opéra Comique을 금지²²⁾시키기도 하였다. 이

에 이르러 장터극이 대사와 절couplet로 만들어진 노래를 섞으면서 프랑스 연극 안으로 들어오게 된다. 그러다가 19세기에 이르러 독립된 장르로 만 편에 이르는 작품들을 무대에 올리면서 절정기에 이르게 된다. (Anne-Simone Dufief, *Le Théâtre au XIXe siècle, Du romantisme au symbolisme*, Bréal, 2001, pp. 91-92.)

21) Isabelle et Jean-Louis Vissière, Présentation in Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire*, Desjonquères, 2000, p. 31.

22) 사실 1762년 Comédie Italienne과 통합되고 1780년 공식적으로 Opéra Comique이

런 견제와 고비 속에서도 장터극에서 출발한 Opéra Comique이 어떻게 그러한 위기를 극복하고 오늘날에 이르게 되었는지 그 역사적인 발전과정과 흐름을 살펴보고자 한다.

3. Opéra Comique의 탄생

1697년 왕의 총애를 잃은 이탈리아 배우들이 왕실에서 내쫓기게 되고, 1714년 l'Académie royale de musique이 Opéra의 어려워진 재정상태를 극복하고자 교육지책으로 두 장터극단에 그들의 특권인 노래할 수 있는 권리를 일부 양도함으로써 Opéra Comique이 탄생하게 되었다. 이렇게 시작한 Opéra Comique은 vaudeville에서 그들만의 스타일을 찾기 전 초기에는 *commedia dell'arte*의 레퍼토리를 답습하였다고 진술한 바 있다. Opéra Comique 작가들의 1세대가 Lesage, Fuzelier 그리고 d'Orneval trio였다면, 이 초기 작가들이 사라지려고 할 무렵 Boissard de Ponteau가 등장하였다. 초기 작가들의 활동이 저조해진 이유는 Lesage는 거의 60세가 되었고, Fuzelier는 점점 더 Opéra를 위해서 활동했기 때문이다. Pontau라고 불리기도 했던 이 2세대 작가는 1729년 Charles François Panard를, 1742년에는 Charles Simon Favart를 발굴해 낸다. Panard는 'vaudeville의 La Fontaine'라고 불리며 그때까지 풍자와 외설로 인식되던 Opéra Comique이라는 장르를 정화하는데 이바지한다. Favart의 첫 번째 성공작은 1741년 연속 200회 공연을 하게 된 *La Chercheuse d'esprit*이다. 작가를 최고의 지위로 끌어올린 이 작품을 통해 관객은 순진한 시골청년이라는 하나의 새로운 인물유형, 시골식 사랑이라는 새로운 주제, 농부식 말투라는 새로운 문체를 발견하게 된다. 이

라는 이름을 되찾기 전까지 장터의 Opéra Comique은 수차례 폐쇄 위기를 겪었다. 1719-1720년, 1722-23년, 다시 1745-1751년에 폐쇄조치 당하였다.

작품이 크게 유행하게 된 원인 중에는 1745년에 결혼한 그의 재능 있는 아내 Marie Justine Favart의 덕이 크다. 먼 훗날 Offenbach은 그녀를 그의 오페레타 *Madame Favart*(1878)의 소재로 삼기도 하였다. 그녀가 노래하고 춤추는 배우로서 뿐만 아니라 극작가(*La Fille mal gardée*, *Annette et Lubin*)로서도 Opéra Comique에 기여한 바는 지대하다. 사실 주의를 표방하고, 무대장식에 있어서도 지역적인 색채와 역사적 사실을 존중하며, 복장도 당시 공식적인 무대에서 써야하는 가발을 버리고 인물들의 진실을 추구하기도 했다. 이와 같이 Favart 부부가 18세기 Opéra Comique에 남긴 주요한 유산은 극적인 사실성과 감정의 거짓을 교묘하게 잘 섞음으로써 부르주아화되고 있는 장르에 빛의 세기 정신 특유의 아방가르드적인 색채를 띠게 한 것²³⁾이라고 할 수 있다.

한편, Jean Joseph Mouret와 Michel Corrette, Nicolas Bernier같은 음악가들 덕분에 Opéra Comique은 장르의 음악적 독립성도 확보해갔다. 대본도 시사적인 내용을 계속해서 다루고 외설적인 어조와 패리디를 포기하지 않았다. 그런 와중에 1730-1740년대의 Opéra Comique은 이상화된 시골의 고결한 인물들이 넘쳐나고, 요정이 등장하는가 하면 이국적인 테마들이 나타나기도 했다. 이렇게 발전해가던 Favart의 Opéra Comique은 곧 이탈리아 Opéra의 라이벌로 등장하게 된다. 1754년부터 비엔나 왕실에서 행해지는 공연을 책임지고 있는 제노바 외교관인 Durazzo공작이 Favart가 제공한 Opéra Comique을 레퍼토리에 넣는가 하면, 모차르트는 그의 유년시절 Favart부인의 *Bastien et Bastienne*라는 작품의 음악을 1768년에 다시 작곡하기도 하였다. 또한 후궁탈출 *L'Enlèvement au sérail*(1782)작곡에 영향을 주기도 함으로써 Opéra Comique은 유럽에서도 하나의 공연예술 모델로 자리매김하였다.

이탈리아 Opéra와 프랑스 Opéra의 우열을 가리는 부풍논쟁 *Querelles des Bouffons*이 한참이던 1753년 Opéra Comique은 Saint-Laurent장터

23) Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique*, op. cit., p. 21.

에서 *Les Troqueurs*라는 작품을 이탈리아 음악작품인 듯 무대에 올려 큰 성공을 거두었다. 이 작품은 사실은 Opéra에서 작곡가로 일하는 Antoine Dauvergne라는 프랑스인의 곡에, La Fontaine의 우화집에서 가져온 Vadé의 극본을 바탕으로 만들어진 프랑스 작품이다. 이를 통해 Rousseau가 프랑스에는 음악적인 천재가 없다고 한 주장²⁴⁾을 뒤엎게 되었으며, 후렴구가 있는 오래된 vaudeville을 아리에타(ariette)로 대체해 음악과 텍스트가 완전히 독창적인 아리에타희극(comédie à ariettes)으로 진화하게 된다. 그렇게 완성도를 높여가는 Opéra Comique의 대중적인 성공과 인기가 어느 정도였는지는 당대 다작작가인 Baculard d'Arnauld((1718-1805)의 증언에 잘 나타난다: “Nous avons vu tout Paris courir à l'Opéra Comique et aux jeux des Italiens, et les meilleures pièces des Molières, des Corneilles, des Racines, jouées sans spectateurs.”²⁵⁾

그러나 Opéra Comique에서의 아리에타의 성공은 Favart의 영향력이 서서히 끝나가고 새로운 전환기에 들어가고 있음을 의미한다. 즉, Marmontel과 Sedaine의 사회적 희극이 등장하고 있었던 것이다. 특히 Sedaine는 전원극을 쇄신하고, Opéra Comique에 *Le Déserteur*(1769)라는 작품을 통해 drame이라는 극 장르를 처음으로 도입했다. 이제 Opéra Comique은 익살스럽고 외설적이며 상스러운 유쾌함의 상징으로서의 과거를 청산하고, 점잖은 사람들의 비위를 거스를 수 있는 모든 것을 정화하여 미덕과 감성, 비장함으로 무장하며 전환의 계기를 맞이한다. 더불어서 Opéra Comique의 지속적인 성공에는 음악가들의 재능이 큰 역할을

24) 참조 Jacques Cazotte, *La Guerre de l'Opéra*(1753)

Jean-Jacques Rousseau, “Les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir,” *Lettre sur la musique française* (1753)

Jean-Jacques Rousseau, “Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'Etat ou de religion. L'un, le plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé des vains connaisseurs et des gens de talent, des hommes de génie.” in *Les Confessions*,

25) *Les Dégouts du théâtre*(1746) in Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique*, op. cit. p. 25. 재인용.

했다는 것은 의심할 여지가 없다. 특히 파리 음악원(Conservatoire de Paris)의 공동 창시자인 Pierre-Alexandre Monsigny(*Le Déserteur*, 1769), Egidio Duni(*Le Peintre amoureux de son modèle*, 1757), François André Danican Philidor(*Jardinier et son seigneur*, 1761), Nicolas Dalayrac(*Nina ou la Folle par amour*, 1786) 등의 음악가들의 기여가 이 장르의 성공에 절대적이었다. 이 음악가들 중에 Gluck의 명성에 버금가는 가장 중요한 인물이 André Ernest Grétry다. 그는 한 시대의 예술적 모델을 제시했다고 평가받는 작곡가로 낭만적인 주인공이 등장하는 감정 희극(comédie sentimentale)을 잘 그려냈다. 그의 많은 작품들 중에서도 걸작으로 꼽히는 작품은 Sedaine와 함께 작업한 *Richard Coeur de Lion*(1784)이다. 특히 이 작품의 *O Richard, O Mon Roy*라는 곡은 훗날 혁명기간 동안 왕당파들의 국가가 되기도 한다.

혁명을 맞이하게 되는 프랑스의 1791년은 연극에 있어서 큰 의미가 있는 해다. 1월 13일 법령은 “연극 산업”의 자유를 선언하고, 검열을 폐지하고, 저작권(droit d'auteur)을 제정²⁶⁾한다. 그 결과 파리에 23개의 새로운 극장이 생겨나는가 하면, 정치적 동요와 선동적인 작품들이 극장무대들을 점령하게 된다. 이에 공안위원회는 1793년 11월, 애국적인 작품들과 미덕이 깃들여 있는 작품들만 공연하도록 명령하고, 1794년 7월 16일에는 아예 검열이 부활되기에 이르렀다. 이런 역사적인 소용돌이 속에서 Opéra Comique은 1791년 법령²⁷⁾으로 Opéra에 지불하던 사용료를 더 이상 지불하지 않아도 되게 되었다. 그러나 동시에 Opéra Comique이 사용료를 지불하면서 가졌던 독점권을 뺏기게 된다. 이것은 이탈리아의 두 음악가 Giovanni Battista Viotti와 Luigi Cherubini가 이끌던 Théâtre Feydeau에게 뜻밖의 행운이 온 것을 의미하는 것이기도 하다. 두 극장은 모든 면에서 대조를 이루는데, Opéra Comique의 Favart는 1790년부터

26) *Le théâtre en France* sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Armand Colin, 1989, p. 535.

27) Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique*, op. cit., p. 31.

혁명에 가담하고 로베스피에르 지지자들을 보호한 반면, 1789년 왕의 형제의 보호 하에 만들어진 1,800석의 Feydeau극장은 왕당파의 본부 역할을 하였다. 그들의 경쟁관계는 두 극장을 파산으로 내몰게 되고 급기야 1801년이 되면 Favart극장과 Feydeau극장이 Opéra Comique 국립극장 안에서 통합된다. 그러다가 1897년 제국이 극장들을 정리하며, 극장 수를 조정하고, 극장마다 레퍼토리를 할당하기까지 한다. 이를테면 파리는 8개의 극장을 가질 수 있는데 그 중에 4개는 황제에 직접적으로 소속되어 보조금을 받고 장르의 독점까지 할 수 있었다. 그리하여 프랑스어로 나온 음악 신작은 Opéra가, 대사로 하는 연극은 Théâtre-Français가, 이탈리아어로 된 이탈리아 레퍼토리는 황후극장이라 불리는 Théâtre des Italiens이, 마지막으로 노래의 절couplet, 아리에타 그리고 단편의 대사가 섞인 극은 Opéra Comique이 공연하도록 배분되었다. Opéra Comique으로서 작품의 대사가 노래로 끊기기는 하지만 대사를 쓸 수 있는 권한을 갖게 되었다는 점에서 큰 의미가 있다.

4. Opéra Comique의 황금기와 장르의 변화

Boieldieu는 1831년까지 Opéra Comique의 대표적인 작곡가로 당시 긴장된 정치적인 분위기로부터 기분전환을 하러 오는 관객들의 마음을 기억하기 좋은 멜로디로 사로잡았다. 그의 첫 번째 큰 성공작인 *Le Calife de Bagdad*(1800)는 당시 유행하던 동양적인 주제와 음악으로 흥행에 성공해 19세기 파리에서만 800회를 공연하게 되었고, *La Dame blanche*(1825)는 1914년까지 1,675회의 공연을 이어가기도 했다. 이후 Boieldieu의 뒤를 잇게 되는 후계자는 교향곡에 재능을 보인 Ferdinand Hérold다. 그는 1831년 *Zampa*라는 작품으로 프랑스와 독일에서 큰 성공을 거두면서 전성기를 구가하게 되고, 1913년까지 파리에서 700회 공

연 기록을 남기게 된다. Boieldieu 이후에는 Esprit Auber가 우아하면서도 대중적인 쉬운 음악으로 1830년에서 1869년까지 Opéra Comique을 군림했다고 할 수 있다. 그는 48개의 Opéra와 Opéra Comique을 만드는데, 그 중에 *Fra Diavolo*는 1830년에서 1911년까지 파리에서 900회 공연되었고, *Le Domino noir*는 1837년부터 1,220회 공연되었다. 그의 성공에는 485개의 작품을 쓴 당대 최고의 극작가인 Eugène Scribe의 대본이 큰 역할을 했다고 할 수 있다. 극작 기술면에서 잘 만들어진 작품 *pièce bien faite*²⁸⁾으로 기억되는 Scribe가 1861년 사망할 때까지 두 사람은 유럽관객에게 Opéra Comique을 구현했다고도 할 수 있다. 물론 Scribe만큼이나 다작작가인 Adolphe Adam도 Opéra Comique의 또 다른 지정각본작가라고 할 수 있다. 그의 낭만적인 *Giselle*이라는 발레는 오늘날까지도 유명하지만 그의 걸작은 전 유럽에서 큰 성공을 거둔 *Le Postillon de Longjumeau*(1836)라고 할 수 있다. Opéra Comique 레퍼토리의 또 다른 기둥은 *La Fille du régiment*(1840)으로 이름이 난 Gaetano Donizetti라고 할 수 있는데, 그의 작품은 파리에서 보다는 군대 주둔 도시에서 더 성공을 거둔다. 1차 세계 대전이 발발하기 이전까지 7월 14일 프랑스혁명이념일이면 늘 공연을 하던 이 작품은 Opéra Comique의 국가주의적인 기질을 예증한다고 할 수 있다. 그리하여 군대생활이나 국기, 프랑스인들의 전설적인 용맹함을 기꺼이 찬양했다.

그러나 파리 시민들의 삶에 자리를 잡게 된 Opéra Comique은 1850년경부터 풍자적인 영감을 내버려두고 Opéra로 방향을 바꾸기 시작했다.²⁹⁾ 이 기간(1848년에서 1857년)의 Opéra Comique은 예술비평가이자 노련한 사업가인 Emile Perrin이 이끌었다. 그의 호사스러운 무대 연출은 힘을 갖게 된 대자본가들의 취향에 영합하는 것이었다. 그런가하면 그는 동시에 다른 경쟁자들을 상대해야 하기도 했는데, 1851년에 문을 연

28) Daniel Lindenberg, La tentation du vaudeville in *Le théâtre en France* (sous la direction de Jacqueline de Jomaron), Armand Colin, 1989, p. 164.

29) Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique*, op. cit., p. 43.

Théâtre-Lyrique과 1855년 Offenbach가 희가극opéra bouffe를 시도하는 Bouffes-Parisiens이 그것이다. 그럼에도 불구하고 1866년 Opéra Comique에서 초연을 한 Ambroise Thomas의 *Mignon*이라는 작품은 8개월 후에 100회, 1894년에 1,000회, 1955년에 2,000회를 기록하는 성공작으로 세계 일주를 하게 됨은 물론 1940년까지 뉴욕 메트로폴리탄 오페라 레퍼토리에서 유지되는 작품이기도 했다. 괴테의 빌헬름 마이스터의 수업시대를 각색한 *Mignon*은 초기에 그리고 외국에서는 원작과 마찬가지로 비극적인 결말을 고수했지만, Opéra Comique에서 초연할 때에는 행복한 결말을 선호하는 관객들을 위해서 *Mignon*을 살려두게 된다.

이 Opéra Comique의 관객을 살펴보기 전에, 우선 극장을 찾는 관객들의 정확한 숫자와 사회계층을 파악하는 일은 쉽지 않은 일이라는 점을 전제로 해야 한다. 그럼에도 불구하고 초기 1715년에서 1750년 사이의 관객추이를 보면, Comédie Française와 Italienne만 보면 매년 150,000만 명으로 추정하는데, 여러 번 작품을 보는 경우를 감안한다면 대략 작품당 35,000명의 관객으로 예상해 볼 수 있다. 이 두 극장이외의 극장을 찾는 관객은 330,000~336,000명 정도로 60,000명으로 추산해 볼 수 있다. 새로운 작품은 평균 6,000명 이상이 관람하는 것으로 알려져 있다.³⁰⁾ 그런데 장터극이나 Opéra를 찾는 관객 수는 거의 알려져 있지 않다. 공식적인 두 극장을 찾는 계층은 귀족과 왕실과 사교계의 부인들, 몇 부리는 청년들과 사제들이 대부분이고, 입장료가 무료였던 왕과 여왕의 신하들이다. 수입이 좋은 노동자가 300리브르의 수입이 있는 것을 감안하면 일반 대중들은 일 년에 최소 600리브르는 벌어야 가끔씩 플로어에 들어갈 수 있는 자리를 살 수 있었다. 게다가 공연시간도 노동이 아직 끝나지 않은 5시에 시작하다보니 일반 대중은 이들의 공연에 배제되어 있다는 것을 알 수 있다. 그리하여 중소부르주아들인 일반 대중은 보다 저렴하고 여름에는 늦은 시간에 시작하는 대중적인 극장들을 주로 일요일에 찾을 수

30) André Blanc, *Le théâtre français du XVIIIe siècle*, Ellipses, 1998, p. 13.

밖에 없었다.

Opéra Comique 관객은 전통적인 Opéra의 답답한 형식에 싫증이 난 관객들로 대다수가 여성들³¹⁾이고 이들의 취향은 선한 행동에는 반드시 그 보상이 따라야 한다고 믿고 있으며, 삶의 비관적인 사고방식을 거부한다. 이런 성향은 많은 Opéra Comique의 결말부분을 해피엔딩으로 변화시키기까지 한다. *Mireille*(1864)라는 작품의 경우 원작과는 달리 결말에서 여주인공이 살아남아 결혼하는 장면으로 끝나는 것이 그 한 예일 것이다.³²⁾ Opéra가 가면무도회로 연애사건을 많이 일으켰던 것과는 달리 Opéra Comique은 화목한 가정의 가족구성원 모두가 함께 가서 보는 점잖은 연극théâtre comme il faut³³⁾이었던 것이다. 그런 맥락에서 Théâtre-Lyrique에서 온 Georges Bizet가 곡으로 만든 *Carmen*(1875)의 경우를 보자. 이 때 극장장이던 Adolphe de Leuven의 반응은 다음과 같았다: “Le *Carmen* de Mérimée!... Est-ce qu'elle n'est pas assassinée par son Amant?... Et ce milieu de voleurs, de bohémiennes, de cigarières!... A l'Opéra Comique!... le théâtre des familles!... le théâtre des entrevues de mariages!... Nous avons, tous les soirs, cinq ou six loges louées pour ces entrevues... Vous allez mettre notre public en fuite... (...) La mort à l'Opéra Comique!... cela ne s'est jamais vu... Ne la(*Carmen*) faites pas mourir!”³⁴⁾ 이와 같이 가족이 함께 보는 공연, 결혼을 위해 선을 보는 자리가 되는 극장, 가급적 도덕적인 주제로 죽음이 없는 행복한 결말을 담고 있는 극 구조가 Opéra

31) Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique, op., cit.,* p. 56.

32) 물론 예외적으로 결말이 비극으로 끝나는 작품들도 존재한다. *La Médée*(1797)가 그 최초이고, *Carmen*이나 동양풍의 *Lakmé*(1883)같은 작품들의 여주인공들은 비극적인 결말을 맞기도 한다. 그리고 괴테의 베르테르(*Werther*)는 1887년 Opéra Comique극장의 화재와 작품의 비극적인 결말 때문에 미뤄지다가 1893년에야 비로서 이 작품을 받아들인다. 그러나 주인공의 자살에 반감을 보이는 관객 때문에 초반에는 부진하다가 1903년이 돼서야 성공을 거두게 된다.(Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique, op. cit.,* p. 32 et p. 57.)

33) *Ibid.*, p. 34.

34) Ludovic Halévy, «La millième de Carmen», in *Le Théâtre*, janvier 1905.

Comique이었던 것이다. 그렇기에 Opéra Comique에서 *Carmen* 공연은 위험하고 혁명적인 주제에도 불구하고 예외적으로 50회까지 지속할 수 있었다. 이 작품은 사실 주제뿐만 아니라 합창단에게도 새로운 시도였다. 통상 줄지어 팔을 흔들면서 눈은 지휘자를 보고 노래하던 것에서 자연스럽게 움직이며 왔다 갔다 하며 노래를 하는 진화된 형태로 발전한 것이다.

한편 1870년 전쟁으로 Théâtre-Lyrique은 파산하게 된다. 이는 Opéra Comique에게 또 다른 기회를 열어주었다. Jacques Offenbach는 독일태생 작곡가다 보니 이 전쟁에서 프랑스가 패배하는데 일조했다고 영뚱하게 비판받기도 했지만 역설적으로 프랑스 희가극opéra bouffe³⁵⁾를 창시한 인물이다. 그는 그의 opéra bouffe를 통해 Hérold이후 이탈리아 세미오페라와 가깝게 변질된 Opéra Comique을 원래의 모습으로 되돌리려 했다. 그리하여 그는 Opéra Comique이 잊기 시작한 풍자를 그의 théâtres bouffes에 녹여낸다. 특히 그의 유작 *Contes d'Hoffmann*호프만 이야기(1881)는 창작한 당해에 이미 100회 공연, 1911년이 되면 800회 공연을 기록하게 되고, 오늘날에도 전 세계에서 가장 많이 공연되는 프랑스 오페라중의 하나로 남아 있다.

Offenbach이후에는 Jules Massenet의 시대로 접어든다. 그는 여성의 영혼을 울릴 줄 아는 감수성이 풍부한 멜로디를 만들어내는 천재 작곡가로 여겨졌다. Massenet는 초기에는 Opéra 작곡가로 출발하였으나 *Manon*(1884) 이후부터는 Opéra Comique 작곡가로 간주되었다. 그러나 그의 작품들에 붙는 명칭들은 매우 다양했다. 이를테면, *Werther*(1893)는 drame lyrique, *Esclarmonde*(1889)는 opéra romanesque, *Sapho*(1897)는 pièce lyrique, *Cendrillon*(1899)은 conte de fées, *Grisélidis*(1901)는 conte lyrique 그리고 *Le Jongleur de Notre-Dame*(1902)는 miracle로 불린다. 이렇게 다채롭게 명명되는 것은 19세기 말에 이르러 Opéra Comique

35) 그 첫 번째 걸작이 *Orphée aux Enfers*(1858)이다.

이라는 장르가 사라지고 점차 절충적인 장르로 가고 있음을 보여준다. 즉, Opéra의 영역으로 확장하는가 하면, 현대적인 음악희극comédie musicale이 되기 위해서 비극적인 주제들도 다루는 경향을 보인 것이다. 그리하여 친근한 희극의 작은 틀에서 대사를 하는 Opéra로 변화해 갔다. 이에 관객들은 덜 장중하고 덜 지루한 Opéra를 감상하게 되는 동시에 대사 덕분에 작품을, 작품 덕분에 음악을 이해하게 되는 Opéra를 마주하게 되었다.³⁶⁾ 그렇지만 이런 현상은 Opéra Comique 본연의 모습과는 다른 방향으로 진화하는 것이기에 훗날 재정적인 문제 이외에도 장르의 정체성 문제에 있어서 Opéra와 통폐합하게 되는 위기를 불러오기도 한다.

5. Opéra Comique의 절정과 몰락 그리고 새로운 전성시대

Opéra Comique은 Albert Carré가 극장장을 하던 시기인 1898-1914년과 1918-1925년에 전성기를 구가하게 된다. 볼르바르극의 배우였고, 극장장이던 Carré는 오페라 극장에 새로운 바람을 불러일으킨다. 새로운 미적인 흐름을 파악하고 미래의 작곡가들을 찾아내는가하면, 시대에 뒤떨어진 연기를 하는 가수들을 몰아내고 좋은 가수들을 영입하였다. 당시 Opéra Comique은 오래된 라이벌인 Opéra와 오페레타 극장들 이외에도 새로운 신흥극장들과도 경쟁해야 했다. Strausse의 *Salomé*(1907), Puccini의 *Manon Lescaut*(1910), Debussy의 *Le Martyre de Saint Sébastien*(1911), Stravinski의 *Petrouchka*(1911), Ravel의 *Daphnis et Chloé*(1912) 그리고 Satie의 *Parade*(1917)를 공연하는 Châtelet극장과 *Sacre du Printemps*으로 1913년에 문을 연 Champs-Élysées극장에 대항하여 Carré는 다양성과 다량의 작품으로 승부했다. 예를 들어 한 달에 35회 공연, 1년에 발레를 제외

36) Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique*, op. cit., p. 57.

하고도 44편의 창작물을 내놓은 것이다.³⁷⁾

Carré와 함께 일하게 되는 두 작곡가 Gustave Charpentier(*Louise*, 1900)와 Claude Debussy(*Pelléas*, 1902)는 미학적, 정치적, 사회적인 입장이 대조적이었다. 전자는 자연주의, 후자는 상징주의였고, 전자는 사회주의자였고 노동자출신이라는 근본을 내세웠다면 후자는 우파적인 성향의 인물이었고 귀족들의 살롱을 드나드는 재능을 가진 작곡가였다. 전자가 서민들을 인물로 삼아 사랑을 현실적으로 다루고 당시 프랑스에 대한 사회적 비판을 가했다면, 군중, 보통선거를 옹호하는 공화주의자들의 사원격인 Opéra Comique을 혐오하는 후자는 이를 저속하다고 생각했다.³⁸⁾ 이토록 여러 가지 면에서 입장이 전혀 다른 두 작곡가들과 함께 작업할 수 있었던 것처럼, Carré는 새로운 작품들과 성공이 보장되는 확실한 작품들, 과거의 레퍼토리 등을 잘 조합해서 다양한 흐름의 작품들로 레퍼토리를 구성하는데 주의를 기울였다. 이런 시도가 절충주의라고 비난받을 수는 있으나, Opéra Comique이 Opéra에 비해서 확연하게 프랑스 작품들로 레퍼토리의 90%³⁹⁾를 구성한 사실을 주목할 필요가 있다. 이를테면 Puccini공연에서 올린 수익을 Saint-Saëns과 Reynaldo Hahn 작품들의 적자를 메우는 데 사용하는 식이었던 것이다.

Carré는 1914년에서 1918년까지 Comédie Française의 행정을 맡고 있었는데 같은 시기에 이미 Opéra Comique의 단장을 맡은 바 있는 Pierre Barthélemy Gheusi가 1932년 되돌아오면서 물러나게 된다. 이 두 사람은 과거에 Opéra Comique의 스타 소프라노인 Marguerite Carré 건으로 부딪치게 된다. Gheusi가 극장의 여주인으로 여겨지던 여가수를 해임함으로써 Gheusi가 파면되는 상황으로 가기도 하지만 Conseil d'Etat가 종지부를 찍어야했던 소송이 뒤따르기도 한 사건이다. 여기서 중요한 점은 Conseil d'Etat의 판결이 최초로 Opéra Comique을 공공서비스로 규

37) *Ibid.*, p. 61.

38) *Ibid.*, p. 67.

39) *Ibid.*, p. 69.

정⁴⁰⁾했다는 사실이다. 지난 수모를 설욕하기 위해서 Carré는 다시 1918년에 Opéra Comique으로 복귀하게 되고, 1932년이 되면 Gheusi는 Beaux-Arts장관이던 Anatole de Monzie와의 친분으로 다시 Opéra Comique으로 귀환하여 그동안 누적된 적자를 해소하는 노력을 하게 된다. 그러나 1차 세계대전 후의 인플레이션과 경제공황에서 비롯된 심각한 재정 위기는 극장들의 좌석을 비우게 했고 그 결과 Opéra Comique은 물론 Opéra Garnier까지 그 존재가 위협해지는 상황에 이르게 되었다. 예술적인 경쟁을 하던 두 기관이 이제는 정부보조금 경쟁을 하게 된 것이다. 국가부담이 커지자 두 기관을 통합하여 경제적인 압박을 해소해야한다는 지배적인 의견에 따라 1939년 Favart와 Garnier 두 극장이 국립화되어 RTLN(Réunion des Théâtres lyriques nationaux)⁴¹⁾이라는 이름으로 통합하게 된다.

Opéra Garnier 산하의 부속극장으로 있는 1939년과 1972년 사이에는 Opéra Comique에 13명의 대형 극장장이 오게 되었고 이러한 지도 체제의 불안함은 창작 리듬을 떨어트리게 되고 그 대신 오페레타에 문호를 열게 된다. 그러다보니 가수나 연주자, 자금 등이 Garnier 위주로 돌아가게 되고, 레퍼토리도 성공작위주로 가져가게 된다. 예를 들면, *Ariane et Barbe-Bleue*, *Carmen*, *Manon*, *Werther*, Puccini 작품들, *Mârrouf*가 그 대표적인 경우다. 그러다가 1971년이 되면 극단단원들을 아예 해고해버리고, 그 이듬해에는 Opéra의 제 2극장 역할을 하던 Opéra Comique 극장을 폐쇄해버린다. 왜냐하면 Malraux와 그 뒤를 이은 장관들은 프랑스의 전통적인 발성법을 포기한 Opéra Comique을 세상에서 가장 나쁜⁴²⁾ 희가극이라고 생각했기 때문이다. 이 폐쇄되었던 극장은 잠시 젊은 가수들을 양성하는 Louis Erlo의 Opéra-Studio에 부속되었다가 1978년 Opéra

40) *Opéra et Service public*, Colloque Opéra et Droit - Poitiers 14 mars 2008, p. 3.
<http://www.guglielmi.fr/IMG/pdf/OperaetSP.pdf>

41) http://www.mashpedia.fr/Th%C3%A9%C3%A2tre_national_de_l%27Op%C3%A9ra-Comique

42) Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique, op. cit.*, p. 78.

극장장인 Rolf Liebermann의 요청으로 다시 극장의 지위로 되돌아오게 된다. 그는 Garnier에서 재개한 방식으로 Opéra Comique의 수익을 끌어 올리게 된다. 이를테면 국제적인 출연진, 화려한 연출, 기존 레퍼토리를 재발견함과 동시에 눈길을 끄는 창작물들을 배합하여 페스티벌 같은 프로그램을 편성하는 것이다. 그리하여 Opéra Comique 레퍼토리에 프랑스로 공연하는 Hans Werner Henze의 *La Chatte anglaise*, Edison Denisov의 *L'Ecume des jours*, Cherubini의 *Porteur d'eau*, Auber의 *Manon Lescaut*, Chabrier의 *L'Etoile* 등이 기록되게 된 것이다. 게다가 *Carmen*에 Berganza, Domingo, Raimondi, *Dialogues des carmélites*에 Crespín, *Ariane à Naxos*에 Caballé, *Les Contes d'Hoffmann*에 Neil Shicoff, *La Fille du régiment*에 June Anderson과 Alfredo Kraus 같은 국제적인 스타를 등장시킴으로서 흥행에 성공을 거두게 된다. 그 결과 Opéra Comique은 음악적 명성을 재건하게 되었다. 특히 1987년에 William Christie와 Jean-Marie Villégier가 올린 Lully의 서정비극 *Atys*의 큰 성공⁴³⁾은 바로크 음악을 유행시키면서 Opéra Comique극장이 겪게 되는 폐쇄위기에서 다시 한 번 벗어나게 해 준다. 즉, 5년 전인 1982년으로 거슬러 올라가면, 시대에 뒤떨어지고 국가재정에 부담이 많이 된다는 이유와 부르주아 미학을 추구하고, 부르주아 관객을 대상으로 삼는다는 이유로 Opéra극장을 더 서민적인 Bastille의 새로 지은 Opéra로 이전하려는 결정이 내려진다. 그렇게 되자 Opéra Garnier는 박물관(?)⁴⁴⁾으로 직종 전환해야 하는 운명에 처해지고, Opéra Comique은 꿈쩍없이 문을 닫아야 하는 처지에 놓이게 된다. 그러다가 1988년 Jack Lang이 문화부장관으로 부임하면서 발레를 Garnier에 남겨두기로 하지만, Opéra Comique은 여전히 폐쇄해야한다고 생각했다. 그러자 연극계가 결집하고, *La Fille du régiment*과 *Atys*에 열광한 관객들이 연합을 해서 Opéra

43) Maryvonne de Saint-Pulgent, Le renouveau de la musique ancienne in *50 ans Ministère de la culture et de la communication*, 2009, p. 75.

44) Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'opéra-comique*, op. cit., p. 80.

Comique극장의 재정은 독립적으로 운영하게 하면서 유지할 수 있게끔 장관을 설득한다. Opéra Comique극장의 회생은 *Alys*의 기적이라고 해도 과언이 아닐 것이다.

그러나 Opéra가 Bastille에 새롭게 자리를 잡게 되고, Cité de la Musique이 들어서면서, 정부는 어딘가에서 예산을 절감해야했다. 정부는 비용절감요구를 Opéra Comique에 하게 되고, 그 결과 국가보조금은 관리비조차 충족시키지 못하게 되어 급기야 지방에 있는 소박한 극장보다도 가난한 극장이 되어 버렸다.⁴⁵⁾ 극장경영이 불안정하게 된 Opéra Comique의 극장장이 된 Thierry Fouquet는 메세나들의 도움으로 극장의 좋은 시즌을 이어가기는 했다. 그러나 제한된 재정으로 인해 일 년에 100회 이하로 막을 올릴 수밖에 없었다. 그의 뒤를 이은 Pierre Médecin은 이 상황을 돌파하기 위해 공연회수를 늘려서 운영하기도 했다. 그러나 경제위기는 Fouquet가 연결한 메세나들이 멀어지게 되는 계기가 되었다. 그리하여 누적된 적자를 매우기 위해서 2000년에 Jérôme Savary(2000-2007)를 임명하여 극장의 방향을 전면적으로 전환한다. 즉 뮤지컬과 오페레타로 그 레퍼토리를 바꾸어 1년에 160-180회 공연하고 재정자립도를 50%⁴⁶⁾로 끌어올린다. Opéra의 재정자립도가 40%인 것을 감안해보면 대단한 성과라고 할 수 있다. 그러나 이런 프로그램들의 운영은 과거 Opéra Comique에게 영광을 안긴 작품들보다는 가벼운 작품들 위주로 공연을 하게 되는 폐해를 낳았다.⁴⁷⁾ 양질의 무대와 충분한 오케스트라 단원들을 제공할 수 없었기 때문이다. 이러한 Opéra Comique

45) *Ibid.*, p. 81.

46) L'Opéra-Comique a cent ans, de Carmen à Clara, Histoire d'un siècle de création in *Lettre d'Information Ministère de la Culture et de la Communication*, n° 37: 4 novembre 1998.

47) 1999년 11월 9일 *Libération*지는 «가격 파괴한 Opéra-Comique»이라는 제목으로 문화란에 기사를 게재하고 있다. Eric Dahan은 Jérôme Savary가 임명된 이유가 무엇보다도 동일한 보조금을 받으면서 전임자보다 두 배 반이나 많은 공연을 올리기 때문이라고 적고 있고, 이에 대해 Savary는 Opéra-Comique 극장은 음악뿐만 아니라 제작비도 가볍게 갈 것이라고 하며, 예를 들어, *La Périchole*같은 작품은 오케스트라보다는 12명의 연주자로 제작할 수 있다고 변론하고 있다.

의 불명예스러운 상황을 보고 많은 예술인들이 나서 Jean-Jacques Aillagon 장관으로 하여금 다시 이 기관의 명예를 회복하도록 압력을 가했다. 결국 2004년 Raffarin 내각은 Opéra Comique 본연의 사명을 실현할 수 있도록 국립극장으로 재건해준다.⁴⁸⁾

Savary의 배턴을 이어받은 Jérôme Deschamps은 과거의 영광을 재연하고자 했다. 그런데 이 시기에 무슨 이유로 파리에 두 개의 오페라 극장이 있어야하는지에 대한 의문이 제기된 것도 사실이다. 이에 2003년부터 이 극장의 단장으로 있는 Maryvonne de Saint-Pulgent가 제시한 다음과 같은 이유⁴⁹⁾는 매우 설득력이 있다. 첫째, Opéra Comique극장은 Opéra에 부속되었던 50년간을 제외하고는 1764년부터 공식적으로 존재한 역사적인 문화유산이다. 둘째, Comédie-Française와 동시대에, Académie royale de musique보다는 25년 후에 생긴 명실상부한 극장으로, Opéra보다는 11배, Comédie-Française보다는 2배나 국가재정에 덜 부담을 준다. 셋째, 19세기부터 발레에 치중한 Opéra보다 음악적인 공헌은 더 크다고 할 수 있다. 왜냐하면 국제적인 레퍼토리에 들어간 프랑스 오페라들은 대부분이 Opéra Comique의 창작물들이기 때문이다. 그리하여 극장의 건축이나 장식 때문만이 아니라 그 내용에 있어서도 의미가 있는 것이다. 마지막으로 이 두 국립 오페라는 서로 다른 그리고 서로 보완적인 사명을 띠고 있다는 점도 꼽고 있다. Opéra가 전속 오케스트라, 합창단, 발레단을 보유하면서 국제적인 레퍼토리를 무대에 올린다면, Opéra Comique은 주로 바로크부터 오늘날까지의 프랑스 Opéra를 무대에 올리고 있다는 점이다. Opéra Comique의 오늘날의 도전은 과거에도 그러했듯이 새로운 창작물들을 계속해서 올려 이 창작의 전통을 보전하고, 전통

48) 2004년 11월 20일 법령 2004-1232에 의하면, 제 1조에 Opéra-Comique국립극장은 문화부 산하에 산업적, 상업적 성격의 국립공공시설이며, 소재지는 파리에 Favart 홀이라고 규정되어 있고, 제 2조에는 Opéra Comique국립극장은 가급적 많은 관객에게 서정적인 작품과 공연을 제작, 확산을 보장할 의무를 지니고 있고, 바로크 오페라에서 현대적인 창작물에 이르기까지 그리고 Opéra Comique의 유산까지 표현의 다양성을 돋보이게 해야 한다고 규정되어 있다.

49) *L'opéra-comique, op. cit.*, pp. 86-87.

이 된 훌륭한 레퍼토리를 현재 관객들의 감성에 맞춰 재해석하는 작업을 하는 것일 것이다. 그러나 무엇보다도 이런 작업에 그치지 않고 젊은 작곡가들과 가수들에게 그들을 알릴 수 있는 등용문 역할을 하고, 가극을 유치할 시설이나 재정이 충분히 없는 지방도시에도 Opéra Comique을 보급하는 사업을 통해 이런 문화 활동이 사치가 아니라는 것을 보여줌으로써, 오늘날의 Opéra Comique이 장르로서는 나름대로 르네상스시기를 맞이하고 있다고 판단된다.

6. 나가는 말

이탈리아에서 ‘수입한’ Opéra와는 달리 Opéra Comique은 중세기부터 프랑스인들에게 고유한 장르다. 화재로 전소하여 1898년 세 번째로 문을 열게 되는 Opéra Comique극장은 무대에 전기가 들어오면서 혁명적인 면모를 보이기도 하지만 무엇보다도 건축가 Louis Bernier가 이러한 프랑스적인 가치를 잘 구현해낸 건물이다. 건물에 들어서자마자 마주하게 되는 큰 계단 양옆에 위치한 Manon과 Carmen의 조각상을 비롯하여, 관객들이 담소를 나누는 홀과 극장의 원형천장에는 Saint-Laurent 장터를 비롯하여 최초의 프랑스 Opéra Comique으로 여겨지는 Adam de la Halle의 *Le Jeu de Robin et Marion*(13세기)과 최초의 코메디-발레로 여겨지는 *Le Ballet comique de la Reine*(1581)를 묘사하는 Henri Gervex와 Edouard Toudouze의 벽화로 장식되어 있다.

흔히 문화시설을 짓는다는 것은 국가 건물로 정치적인 상징성이 있었던 것이 사실이다. 특히 Opéra와 같은 문화시설은 황제의 힘의 표현이며 동시에 국가가 개입하는 정치적인 행위였다. 뿐만 아니라 이 시설은 동시에 부르주아들의 사회화socialisation의 공간, 영토의 가치를 드높이는 valorisation 공간이기도 하다. 이렇게 지어진 문화시설은 국가가 승인한

레퍼토리를 무대에 올리면서 국가의 문화, 예술의 힘과 빛을 발하게 하고 전파하고, 공공서비스를 보장하는 정치력의 형태로 여겨졌다.

그런데 Opéra Comique은 통상적인 문화기관과는 달리 그 기원이 민초들의 대중적인 혈통에서 시작되었다는 점을 부각시키지 않을 수 없다. 현 단장으로 있는 Maryvonne de Saint-Pulgent은 Opéra Comique을 Victor Hugo 소설에서 그 이름을 빌린 음악의 Gavroche라고 명명하기도 했다. 빈정거리고 곤경을 능수능란하게 잘 벗어나고 저속하지만 정이 가는 파리의 부랑아처럼 이 희극의 면모를 잘 묘사하고 있는 것이다. 물론 그 이후에 부르주아화하고 국가의 지원도 받게 되었지만, 끊임없는 여러 어려움과 위기에도 불구하고 자생적인 장르로 우뚝 서고 프랑스 레퍼토리를 구현하는 확고한 공연공간으로 자리 잡고, 쉬지 않고 창작물을 내면서 거듭나고 있는 Opéra Comique의 역사는 프랑스의 저급하다고 여겨졌던 대중문화가 어떻게 제도권의 부르주아 문화로 자리 잡게 되는지를 보여주는 좋은 예이기도 하다.

오늘날 문화산업의 결정체인 한류확산이라는 거대담론 속에서 그 경쟁력과 다양성을 높여야 한다는 필요성이 제기되고 있고, 그 실천과제를 찾기 위한 노력이 있어야하는 시점에 저급하고 일시적인 소비활동과 같은 문화향수로 비판받기도 하는 우리 대중문화에 프랑스 Opéra Comique의 발자취는 vaudeville형식의 관객의 합창 참여라든지, 대중문화의 고급화라는 차원에서 좋은 시금석이 될 수도 있다고 생각된다. 따라서 한류가 일시적인 문화현상이 아닌 나뭇대로의 이론적인 토대를 둔 지속가능한 문화가 되려면, 성공한 다른 사례들의 시사점을 참고하여 우리 상황에 맞게 반영할 필요가 있다고 생각된다. 그리하여 한국형 대중문화 이론을 정립하고 심화할 필요가 있고, Opéra Comique의 사례와 마찬가지로 저급하게 여겨지던 대중성에서 정통적인 고급문화로 자리 잡게 하는 요인 분석이 향후 과제가 아닌가 한다.

참고문헌

- BLANC André, Le théâtre français du XVIIIe siècle, elleipses, 1998.
- CANOVA Marie-Claude, *La comédie*, Hachette, 1993.
- DAHANM Eric, Un Opéra-Comique à prix cassés in *Libération*, le 9 novembre 1999.
- DUFIEF Anne-Simone, *Le Théâtre au XIXe siècle, Du romantisme au symbolisme*, Bréal, 2001.
- FRANKLIN Alfred, *La Vie de Paris sous la Régence*, Paris, 1897.
- GOURET Jean, *Histoire de l'Opéra-Comique*, Les Publications universitaires, 1978.
- HALEVY Ludovic, «La millième de Carmen», in *Le Théâtre*, janvier 1905.
- LESAGE Alain-René, *Théâtre de la Foire*(1ère édition en 1737), Desjonquères, 2000.
- LINDENBERG Daniel, La tentation du vaudeville in *Le théâtre en France* (sous la direction de Jacqueline de Jomaron), Armand Colin, 1989.
- MALHERBE Charle et SOUBIES Albert, *Histoire de l'Opéra Comique, La Seconde salle Favart (1840-1887)*, Paris, Flammarion, 1892.
- PARFAICT Claude et PARFAICT François, *Mémoires pour servir à l'hsitoire des spectacles de la foire*, tome 1 et 2, Paris, Briasson, 1743.
- PAROUTY Michel, *L'Opéra-Comique*, Alsa Editions, 1998.
- ROULLAND Léon, *Essai sur la Foire Saint-Germain*, thèse soutenue à l'École impériale des Chartes, en 1862.
- ROUSSEL Barry, Introduction in *Les Spectacles de la Foire d'Emile*

Campardon, Documents inédits recueillis aux ARCHIVES NATIONALES, 1877.

SAINT-PULGENT Maryvonne de, *L'opéra-comique*, Gallimard, 2010.

_____, Le renouveau de la musique ancienne
in *50 ans Ministère de la culture et de la communication*, 2009.
Dictionnaire des Littératures(sous la direction de Jacques Demougin),
Larousse, 1986.

VISSIERE Isabelle et Jean-Louis, Présentation in LESAGE Alain-René,
Théâtre de la Foire(1ère édition en 1737), Desjonquères,
2000.

Le théâtre en France (sous la direction de Jacqueline de Jomaron),
Armand Colin, 1989.

WOLF Stéphane, *Un demi-siècle d'Opéra-Comique* (1900-1950),
Editions André Bonne, 1953.

L'Opéra-Comique a cent ans, de Carmen à Clara, Histoire d'un siècle
de création in *Lettre d'Information Ministère de la Culture et
de la Communication*, n° 37: 4 novembre 1998.

Sites Internet

<http://www.foires.univ-nantes.fr>

<http://www.guglielmi.fr/IMG/pdf/OperaetSP.pdf>

[http://www.mashpedia.fr/Th%C3%A9%C3%A2tre_national_de_l%27Op%
C3%A9ra-Comique](http://www.mashpedia.fr/Th%C3%A9%C3%A2tre_national_de_l%27Op%C3%A9ra-Comique)

<http://www.opera-comique.com>

[http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2006/04/08/180-opera-comiq
ue-operette-opera-bouffe-et-salle-favart-offenbach-adam](http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2006/04/08/180-opera-comique-operette-opera-bouffe-et-salle-favart-offenbach-adam)

부 록

REPERTOIRE DE L'OPERA COMIQUE

Créations d'oeuvres françaises

- 1718: *Le Monde renversé, Les Funérailles de la Foire* (Lesage et d'Orneval, vaudeville)
- 1719: *La Statue merveilleuse* (Lesage, v)
- 1721: *Le Rappel de la Foire à la vie* (Lesage, v)
- 1726: *Les Pèlerins de La Mecque* (Lesage, v)
- 1728: *Achmet et Almanzine* (Lesage, Fuzelier et d'Orneval, v)
- 1729: *La Princesse de la Chine* (Lesage et d'Orneval, v)
- 1733: *Le Départ de l'Opéra-Comique* (Pannard, v)
- 1734: *Les Deux Jumelles* (Favart, v)
- 1735: *Le Génie de l'Opéra-Comique* (Favart, v)
- 1736: *Le Magasin des modernes* (Pannard, v), *Le Nouveau Parnase* (Favart, v)
- 1737: *Pierrot Cadmus* (Carolet, v)
- 1741: *La Chercheuse d'esprit* (Favart, v)
- 1744: *Acajou* (Favart, v)
- 1753: *Les Amours de Bastien et Bastienne* (Favart, v), *Les Troqueurs* (Dauvergne)
- 1756: *Le Diable à quatre* (Sedaine, v)
- 1757: *Le Peintre amoureux de son modèle* (Duni)
- 1758: *La Fille mal gardée* (Duni)
- 1759: *Blaise le savetier* (Philidor), *Cendrillon* (Laruelle et Duni)

- 1760: *Le procès des ariettes et des vaudevilles* (Favart)
- 1761: *Le Cadi Dupé* (Monsigny), *Le Jardinier et son seigneur* (Philidor)
- 1762: *Le Roi et le fermier* (Monsigny), *Annette et Lubin*, *Raton et Rosette* (Favart)
- 1764: *Rose et Colas* (Monsigny)
- 1765: *Tom Jones* (Philidor), *La Fée Urgèle* (Duni)
- 1768: *Le Huron* (Grétry)
- 1769: *Lucile* (Grétry), *Le Déserteur* (Monsigny)
- 1778: *Le Jugement de Midas*, *L'Amant jaloux* (Grétry)
- 1784: *Richard Coeur de Lion* (Grétry)
- 1786: *Nina ou la Folle par amour* (Dalayrac)
- 1789: *Les Deux Petits Savoyards*, *Raoul Sire de Créqui* (Dalayrac),
Raoul Barbe-Bleue (Grétry)
- 1790: *Les Rigueurs du cloître* (Berton), *Euphrosine et Coradin ou le tyran corrigé* (Méhul)
- 1791: *Paul et Virginie*, *Lodoïska* (Kreutzer), *Guillaume Tell* (Grétry),
Athalie (Gossec)
- 1792: *Stratonice* (Méhul)
- 1794: *Joseph Bara* (Grétry)
- 1799: *Ariodant* (Méhul)
- 1800: *Le Calife de Bagdad* (Boieldieu), *Les Deux Journées* (Cherubini)
- 1801: *L'Irato* (Méhul)
- 1803: *Ma tante Aurore* (Boieldieu), *Aline reine de Bolconde* (Berton)
- 1807: *Joseph en Egypte* (Méhul)
- 1810: *Cendrillon* (Isouard)
- 1812: *Jean de Paris* (Boieldieu)
- 1814: *Joconde* (Isouard)
- 1820: *Les Voitures versées* (Boieldieu 1808, création française)

- 1821: *Le Maître de chapelle* (Paër)
- 1825: *La Dame blanche* (Boieldieu)
- 1827: *Masaniello* (Carafa)
- 1830: *Fra Diavolo* (Auber)
- 1831: *Zampa* (Hérold)
- 1832: *Le Pré-aux-clercs* (Hérold)
- 1834: *Le Châlet* (Adam)
- 1836: *Le Postillon de Longjumeau* (Adam)
- 1837: *Le Domino noir* (Auber)
- 1840: *La Fille du régiment* (Donizetti)
- 1841: *Les Diamants de la couronne* (Auber)
- 1842: *Le Roi d'Yvetot* (Adam)
- 1846: *La Damnation de Faust* (Berlioz), *Les Mousquetaires de la reine*
(Halévy)
- 1847: *Haydée* (Auber)
- 1849: *Le Caïd* (Ambroise Thomas), *Le Toréador* (Adam)
- 1853: *Les Noces de Jeannette* (Massé)
- 1854: *L'Etoile du Nord* (Meyerbeer)
- 1855: *L'Enfance du Christ* (Berlioz)
- 1856: *Manon Lescaut* (Auber)
- 1859: *Le Pardon de Ploërmel* (Meyerbeer)
- 1860: *Barkouf* (Offenbach)
- 1862: *Lalla-Roukh* (Félicien David)
- 1866: *Mignon* (Thomas)
- 1867: *La Grand'Tante* (Massenet), *Robinson Crusoé* (Offenbach)
- 1869: *Vert-Vert* (Offenbach)
- 1872: *Fantasio* (Offenbach), *Djamileh* (Bizet), *La Princesse jaune* (Saint-Saëns),
Don César de Bazan (Massenet)

- 1873: *Le Roi l'a dit* (Delibes)
- 1875: *Carmen* (Bizet)
- 1877: *Cinq-Mars* (Gounod)
- 1880: *Jean de Nivelle* (Delibes)
- 1881: *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach)
- 1883: *Lakmé* (Delibes)
- 1884: *Manon* (Massenet)
- 1887: *Le Roi malgré lui* (Chabrier), *Proserpine* (Saint-Saëns)
- 1888: *Le Roi d'Ys* (Lalo)
- 1889: *Esclarmonde* (Massenet)
- 1890: *La Basoche* (Messager)
- 1891: *Le Rêve* (Bruneau)
- 1893: *Werther* (Massenet 1892, création française), *L'Attaque du moulin*
(Bruneau), *Phryné* (Saint-Saëns)
- 1897: *Sapho* (Massenet)
- 1898: *Fervaal* (d'Indy 1897, création française), *L'Ile du rêve* (Hahn)
- 1899: *Cendrillon* (Massenet)
- 1900: *Louise* (Charpentier), *Le Juif polonais* (Erlanger)
- 1901: *Grisélidis* (Massenet), *La Fille de Tabarin* (Pierné)
- 1902: *Pelléas et Mélisande* (Debussy)
- 1903: *La Reine Fiamette* (Leroux), *Titania* (Hüe)
- 1904: *Le Jongleur de Notre-Dame* (Massenet 1902, création française),
La Cigale (Massenet), *La Fille de Roland* (Rabaud)
- 1905: *L'Enfant-Roi* (Bruneau)
- 1907: *Fortunio* (Messager), *Ariane et Barbe-Bleue* (Dukas), *Le Chemineau*
(Leroux)
- 1909: *Le Coeur du moulin* (Déodat de Séverac)
- 1911: *L'Heure espagnole* (Ravel), *La Jota* (Laparra), *Bérénice* (Magnard),

- Thérèse* (Massenet 1907, création française)
- 1913: *Julien ou la vie du poète* (Charpentier)
- 1914: *Mârouf, savetier du Caire* (Rabaud), *La Marchande d'allumettes* (Richepin)
- 1918: *La Fille de Madame Angot* (Lecoq 1872, création française)
- 1919: *Pénélope* (Fauré 1913, création française)
- 1920: *Masques et bergamasques* (Fauré 1919, création française)
- 1924: *Don Quichotte* (Massenet 1910, création française)
- 1926: *L'Enfant et les sortilèges* (Ravel 1925, création française)
- 1927: *Le Pauvre Matelot* (Milhaud)
- 1930: *Le Roi d'Yvetot* (Ibert)
- 1932: *Les Biches* (Poulenc 1924, création française)
- 1937: *Le Testament de tante Caroline* (Roussel 1936, création française)
- 1938: *Esther de Carpentras* (Milhaud 1925, création française)
- 1947: *Les Mamelles de Tirésias* (Poulenc)
- 1948: *Le Tricorne* (Falla 1919)
- 1949: *Le Carrosse du Saint-Sacrement* (Busser), *La Farce de Maître Pathelin* (Barraud)
- 1963: *Le Dernier Sauvage* (Menotti)
- 1966: *Béatrice et Bénédict* (Berlioz 1862, création française)
- 1970: *Visage, Laborintus II, Sequenza* (Berio)
- 1971: *Syllabaire pour Phèdre* (Ohana)
- 1972: *Les Malheurs d'Orphée* (Milhaud 1926, création française)
- 1979: *Je vous dis que je suis mort* (Aperghis)
- 1986: *L'Ecume des jours* (Denisov)
- 2010: *Les Boulingrins* (Aperghis)

Créations françaises d'oeuvres étrangères

- 1781: *Ariane abandonnée dans l'île de Naxos* (Benda 1775)
 1793: *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* (Paisiello 1780)
 1835: *Robin des Bois* (Freischütz) (Weber 1821)
 1872: *Les Noces de Figaro* (Mozart 1786)
 1879: *La Flûte enchantée* (Mozart 1791)
 1884: *Le Barbier de Séville* (Rossini 1816)
 1892: *Cavalleria rusticana* (Mascagni 1890)
 1894: *Falstaff* (Verdi 1893)
 1896: *Don Juan (Don Giovanni)* (Mozart 1787)
 1897: *Le Vaisseau fantôme* (Wagner 1843)
 1898: *Fidelio* (Beethoven 1805), *La Bohème* (Puccini 1896)
 1900: *Bastien et Bastienne* (Mozart 1768), *Hänsel et Gretel* (Humperdinck 1893)
 1903: *La Tosca* (Puccini 1900)
 1906: *Madame Butterfly* (Puccini 1904)
 1908: *Snegourotchka* (Rimski-Korsakov 1882)
 1910: *Paillasse* (Leoncavallo 1892)
 1920: *Così fan tutte* (Mozart 1790)
 1922: *Gianni Schicchi* (Puccini 1918)
 1925: *Tristan et Isolde* (Wagner 1865)
 1928: *La Fiancée vendue* (Smetana 1866), *L'Amour sorcier* (Falla 1915)
 1930: *La Kovantchina* (Moussorgski 1886)
 1931: *Le Mariage secret (Il matrimonio segreto)* (Cimarosa 1792)
 1932: *Boris Godounov* (Moussorgski 1874), *Le Prince Igor* (Borodine 1890)
 1933: *La Cenerentola* (Rossini 1817), *L'Italienne à Alger* (Rossini 1813)
 1937: *L'Enlèvement au sérail* (Mozart 1782), *Le Couronnement de Poppée* (Monteverdi 1642)

- 1943: *Ariane à Naxos* (Strauss 1916)
 1945: *Le Directeur de théâtre* (*Der Schauspieldirektor*) (Mozart 1786)
 1953: *Le Libertin* (*The Rakes' Progress*) (Stravinski 1951)
 1955: *Eugène Onéguine* (Tchaïkovski 1879)
 1957: *Capriccio* (Strausse 1942)
 1959: *Le Château de Barbe-Bleue* (Bartók 1918)
 1960: *Vol de nuit* (Dallapiccola 1940)
 1962: *Le Médium* (Menotti 1946)
 1964: *L'Ange de feu* (Prokofiev 1955)
 1967: *Le Triptyque* (Puccini 1918)
 1968: *Erwartung* (Schoenberg 1924) ; *Kátia Kabanová* (Janáček 1921) ; *Le Mandarin merveilleux* (Bartók 1926), *Le Téléphone* (Menotti 1947)
 1969: *Lulu* (Berg 1937), *La Fanciulla del West* (Puccini 1910)
 1971: *Lucia di Lammermoor* (Donizetti 1835), *Le Viol de Lucrece* (Britten 1946)

Premières reprises d'ouvrages français anciens non créés à l'Opéra Comique

- 1896: *Le Jeu de Robin et de Marion* (La Halle ? 1285 ?))
 1900: *Iphigénie en Tauride* (Gluck 1779)
 1904: *Alceste* (Gluck 1767)
 1907: *Iphigénie en Aulide* (Gluck 1774)
 1912: *Le Devin de village* (Rousseau 1752), *Les Petits Riens* (Mozart 1778)
 1925: *Les Indes galantes - entrée des Fleurs* (Rameau 1735, remanié par Dukas)
 1937: *Le Couronnement de Poppée* (Monteverdi 1642 ou 1643)
 1964: *Zoroastre* (Rameau 1749)
 1987: *Atys* (Lulli 1676)

〈Résumé〉

Etudes sur l'origine et l'évolution de L'Opéra Comique

MOON Si-Yeun

L'Opéra Comique est une forme de spectacle qui unit les dialogues, la musique et le chant. L'origine de ce genre remonte aux spectacles des foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent au début du XVIIIe Siècle. Mais, surtout il est né de la disgrâce des Comédiens-Italiens, chassés de la cour en raison des sujets scabreux dans tous les sens du terme. Or, la Comédie-Française n'a pas voulu que ce théâtre forain fasse des pièces dialoguées et l'Opéra n'a pas voulu non plus que ce théâtre chante. Par force des choses, il a dû jouer *à la muette*, ou *par écritaux* ou encore *par couplets*. Puis, les acteurs ont réussi à obtenir la permission de chanter eux-mêmes les airs des vaudevilles, et d'ajouter un texte en prose entre les couplets. Ainsi il a pris le nom d'opéra comique. En somme, c'est une sorte de pièce mixte à mi-chemin entre la comédie et l'opéra.

Si Lesage a donné à l'Opéra Comique une forme construite, Favart a achevé de rendre le genre respectable en le purgeant de son gros comique. Ainsi la comédie en vaudevilles s'est développée tout au long du XVIIIe siècle en suivant l'évolution des mentalités et du goût de l'époque. Mais, petit à petit, le vaudeville cède le pas à l'ariette qui fait du genre une comédie en musique. D'autant plus que la première salle Favart est inaugurée en 1783, l'Opéra Comique parvient à l'âge d'or avec Boieldieu et Auber.

Cet Opéra Comique, issu de la racine populaire est non seulement

bien ancré dans la vie parisienne mais dérive, à partir des années 1850, vers le grand opéra. *Carmen* de Bizet, les *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach et *Manon* de Massenet en seraient un bon exemple.

En dépit de ces grands succès, l'Opéra Comique traverse plusieurs crises: les 2 incendies, fermetures, rattachement à l'Opéra Garnier, problèmes financiers, méconnaissance de ce genre du spectacle, etc. Mais, en tant qu'une institution culturelle qui a constitué le répertoire essentiellement avec des oeuvres françaises alors que l'Opéra monte plus d'oeuvres internationales, elle devient l'établissement public national en 2005 afin d'assurer sa vocation lyrique.

En suivant les traces de l'Opéra Comique, nous avons pu constater comment un genre populaire s'est battu pour pouvoir exister à côté des 2 grands institutions qui avaient des droits et des autorités acquis. A présent, l'Opéra Comique est bel et bien un lieu du spectacle et un genre à la fois. Cela nous laisse entendre que la culture populaire peut pleinement s'élever au rang noble. Et, aujourd'hui, en tant qu'établissement public, ce symbole de l'opéra français contribue à diffuser l'Opéra Comique à des communautés territoriales qui n'ont pas le moyen de se payer pour prouver que les activités culturelles ne sont pas un luxe. En somme, c'est une sorte de retour au source, c'est-à-dire au peuple.

주 제 어 : 오페라 코믹(Opéra Comique), 장터극(théâtre de la Foire),
보드빌(vaudeville), 프랑스 오페라(opéra français), 국립극
장(établissement public national)

투 고 일 : 2012. 9. 24

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

정체성 분석을 통한 축제콘텐츠 브랜딩

- 인천시 주안미디어문화축제를 중심으로 -

박 지 선
(인하대학교)

채 지 선
(인하대학교)

진 정 미
(인하대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| 1. 서론 | 3.3. 지역 문화환경 분석 |
| 1.1. 연구 목적 및 필요성 | 4. 주안미디어문화축제 브랜딩 |
| 2. 선행연구 및 연구방법론 | 4.1. 주안미디어문화축제 정체성 분석 |
| 2.1 선행연구 | 4.2. 주안미디어문화축제 브랜드 분석 |
| 2.2. 연구방법론 | 4.3. 유사축제 사례 |
| 3. 주안미디어문화축제 현황분석 | 5. 결론 |
| 3.1. 축제 개요 | |
| 3.2. 축제 연혁, 주요성과 및 문제점 | |

1. 서론

1.1. 연구 목적 및 필요성

2012년 1월 30일 기준으로 전국 16개 시도에서 제출한 지역축제¹⁾는

총 758개이며, 비공식적인 축제들까지 합하면 대한민국에는 1,000여개가 넘는 축제가 존재하고 있다. 하지만 축제의 양적 성장에도 불구하고 질적 성장이 따르지 못하고 있는 문제는 여전히 남아있다.

1990년대 이후 지역축제들이 눈에 띄게 늘어나기 시작해서 1996년부터 2005년까지 현재 개최되는 축제의 약 64%의 축제가 생겨날 만큼 양적성장이 이루어졌다²⁾. 그러나 양적성장을 이룬 축제들은 특화된 콘텐츠를 개발하기 보다는 지역이벤트에 지역민이나 외부 관광객을 불러 모으는데 더 큰 관심을 가져왔다. 그 결과 축제의 주제와 관련 없는 부대행사가 메인행사보다 많아지거나, 다른 축제에서 인기 있는 내용을 따라하면서 많은 축제 프로그램들이 서로 비슷해지는 최악의 상황을 야기 시켰다.

개별 지역축제의 질적 향상을 위해서는 정체성을 들어낼 수 있는 차별화되고 특성화된 프로그램을 기획해야 하며, 관람객을 세분화하여 명확한 표적시장을 선정하여 마케팅 컨셉을 확고히 해야 한다. 또한 축제가 끝난 후에도 축제 운영이나 내용을 발전시킬 수 있는 전문가들의 축제컨설팅이 활성화되어야 한다. 하지만 지금까지 지역축제들은 정책적으로 지원받기 위한 평가지표를 활용하여 축제를 점검해보는 것 이외에는 객관적이고 전문적인 컨설팅에는 신경을 쓰지 못하는 실정이다. 지역축제들은 대부분 열악한 재정 상태를 가지고 있을 뿐 아니라 축제사무국 인력의 경우 축제에 대한 전문성이 부족한 경우가 많고, 이에 따라 축제 컨설팅에 대한 인식도 부족하기 때문이다.

이 연구는 문화경영학적 측면에서 지역축제를 통한 지역문화브랜딩을 목적으로 한다. 연구대상 축제는 인천광역시 남구에서 매년 9-11월 사이에 개최되는 주안미디어문화축제로서 인천광역시 남구청이 주최하는 남구 유일의 문화축제이며, 올해 9회째를 맞이하고 있다. 이 축제는 미디어

1) 작성대상은 국가에서 지원하는 축제, 지자체에서 주관(주최)하는 축제, 지자체에서 경비 지원 또는 후원하는 축제, 민간에서 추진위를 구성하여 개최하는 축제, 문화체육관광부 지정 문화관광축제를 포함한다.

2) 문화관광부, 『한국 지역축제 조사평가 및 개선방안 연구(I)』, 문화관광부, p.45

문화를 주제로 하는 문화예술축제이며, 특히 초기부터 프랑스 미디어아트와 영화 등을 국내에 자주 소개해오고 있다. 2012년도에도 프랑스문화원의 후원을 받고 있으며 최근에는 프랑스 거리예술극을 소개하고 있다. 하지만 9년 동안 개최되었음에도 불구하고 인지도가 높지 않은 상태이므로 축제에 대한 메타 브랜딩을 통해 새로운 도약을 모색할 때이다. 또한, 최근 인천광역시 남구는 미디어문화를 중심으로 하는 유네스코 창조도시³⁾에 깊은 관심을 가지고 있어서 도시와 축제가 어떻게 연결되어 상호보완관계가 될 수 있는 지를 보여줄 수 있는 의미 있는 연구가 될 것으로 보인다.

연구방법론으로는 브랜드 마케팅에서 사용하는 Balmer의 AC³ID 테스트 모델을 이용하여 축제정체성을 세분화하여 살펴보고, Brand Identity Flow Model을 통해 브랜드 컨셉과 정체성 등이 잘 어우러지는지 포지셔닝의 문제를 분석하였다.

그리고 주안미디어문화축제의 정체성 확립을 위한 제안을 위해 프랑스 미디어아트축제인 프랑스 엉갱레뱅 Enghien les Bains의 ‘뱅 디지털 축제 Bains numériques fête’, 리옹 Lyon의 ‘빛 축제 Fête des Lumières’, 빌레르반 Villeurbanne의 주민참여 축제인 ‘레쟁비트 Les Invites’를 사례로 들었으며, 마지막으로 주안미디어문화축제의 발전 방향을 제시하였다.

3) 창조도시란 “문화적 도시환경과 문화·예술·지식정보산업 분야에 인적 자원 등 충분한 기반을 갖추고, 도시 안에서 다양한 네트워크를 통해 독자적인 성장을 추구하는 도시를 말한다. 문학, 영화, 음악, 공예 및 민속예술, 디자인, 미디어예술, 음식 등 7개 분야로 구분하여 도시의 문화적 특성과 환경, 선호에 따라 선택하여 신청할 수 있다.”

2. 선행연구 및 연구방법론

2.1. 선행연구

지역축제는 1995년 지방자치제 실시로 지역문화 활성화와 관련하여 매우 중요한 정책적 대상이 되었으며, 지역발전의 중요한 전략으로 사용되면서 축제 수의 양적성장과 함께 이를 바탕으로 둔 축제 연구 또한 매우 활발하게 이루어지고 있다.

이 연구는 축제를 통한 지역문화브랜딩 사례 연구를 목적으로 하고 있기 때문에 지역축제, 미디어문화축제에 대한 연구에 대해 조사하였다.

한국에서는 매년 문화체육관광부에서 문화관광축제종합평가보고서를 발간하고 있으며, 지역축제에 관한 기존 연구는 지역축제의 성공요인 분석 및 활성화 정책 연구, 중앙 및 지방정부의 지역축제 지원정책과 관련된 연구, 지역축제 평가체계에 관한 연구, 지역주민 및 외래 방문객의 축제 참여 동기나 만족도 및 재방문 여부 등과 같은 방문자 중심의 연구 등으로 나눌 수 있다.

지역축제의 성공요인 분석 및 활성화 정책 연구에는 류재한(2012), 김병준·이원근·김영하(2011), 이수진·허선희(2009), 이재광(2009), 박지선(2009), 배준구(2007), 강인원·고호석(2003), 중앙 및 지방정부의 지역축제 지원정책과 관련된 연구로는 조혜정·이미경(2008), 이훈(2006), 이무용(2005), 지역축제 평가체계에 관한 연구에는 오훈성(2011), 류정아(2006), 지역 주민을 비롯한 축제 방문객에 관한 연구로는 함석중·박선희(2009), 이은수(2009) 등이 있다.

구체적으로 살펴보면 김병준·이원근·김영하(2011)는 2008년 최우수 축제로 지정된 문화관광축제 가운데 강진청자축제를 비롯한 4개의 축제 사례 분석을 통해 지역축제의 활성화 방안을 모색하고, 축제의 종합평가 항목의 개선안을 제시하였다.

이수진·허선희(2009)는 경기도 축제의 정확한 현황분석과 성공사례

분석을 통해 경기도 축제 발전상의 문제점을 지적하고 전략적 시사점을 제시하여 경기도 지역축제의 차별화 방안을 마련하고자 하였다. 구체적인 방안으로 축제인증제도 도입, 축제의 성격·규모·목적별 평가체계 및 매뉴얼 구축, 추진조직 정비, 전문인력 양성 등을 제안하였다.

이재광(2009)은 함평나비축제의 성공요인을 지역발전정책의 일환으로 파악하고 있으며, 단계별 시각에서 접근하여 축제를 인적 인프라 구축단계 - 축제 개최단계 - 다른 산업과의 연계 단계 등 세 단계로 나눈 뒤 단계별로 지역주민의 참여, 공무원의 참여, 축제의 개최, 상품의 제조, 지역혁신체계의 전환 등의 측면에서 분석해 보았다. 특히, 축제의 성공요인에 있어 마케팅 기법 외에 지역주민과 공무원들의 열정에 초점을 맞추고 있다.

강인원·고호석(2003)은 지역축제는 경제적인 기능 외에 본질적인 기능인 주민들이 문화욕구충족, 문화예술의 계승과 선양, 교류를 통하여 지역문화의 활성화, 주민의 귀속감과 공동체 의식 강화 등 사회·문화적 차원에서 역할과 기능을 간과해서는 안 된다고 하면서 지역·국가 간의 인적·문화적 교류를 통하여 축제는 새로운 의식, 새로운 관계 및 새로운 혁신 등 지역사회의 변화를 유도하는 매체로서 지역발전의 원동력으로 작동한다고 주장하였다.

조혜정·이미경(2008)은 지역축제가 안정적이고 지속적으로 개최되고 발전하기 위한 인천광역시 지역축제 지원체계 개선방안으로 지원조직 및 법적 지원근거 마련, 지원 내용 및 방식의 다양화, 객관적 평가를 통한 지원대상의 선정 등의 기본방향을 제안하였다.

이훈(2006)은 문화관광부와 같은 중앙정부의 역할에 대해 중앙정부는 전국적 수준에서 축제의 방향과 지원체계를 마련할 필요성을 제기하며 이를 위해, 중앙차원의 전문 인력과 축제지원시스템을 마련해야 하고 국제적인 홍보와 마케팅 및 국제적 차원에서의 문화관광축제를 지원하는 노력의 필요성을 제안하였다.

이무용(2005)은 정부의 문화정책의 비중이 증대됨에 따라, 축제 지원 정책 역시 그 중요성이 증가되고 있으며, 특히 중앙정부의 문화정책과 축

제 지원정책이 지방자치정부의 문화정책과 축제 지원정책과 밀접하게 관련되어 있음을 강조하였다.

오훈성(2011)은 문화관광축제 평가체계가 문화관광축제의 질적 향상을 제고하는 효과적인 정책수단으로서 제 기능을 하기 위해서는 문화관광축제를 평가할 수 있는 전담조직 구성, 평가 기준의 정교화, 문화관광축제의 환경 및 수요자 요구를 반영한 평가 기준 등이 개선되어야 함을 주장하고 있다.

류정아(2006)는 지역축제가 추구하는 목표의 달성여부를 정확히 평가할 수 있는 평가기준을 적용하여, 한국의 지역축제가 지향하는 방향, 구체적으로 달성하고자 하는 목적, 현재의 진행방식, 축제의 구조적인 문제점 등에 대한 구체적인 경향을 밝힘으로써 기존의 관광상품화 지향적 축제에서 문화적 정체성을 강조한 지역축제 발전을 위한 방향성을 모색하고자 하였다.

함석중·박선희(2009)는 동해시 ‘수평선 축제’에 참가한 지역주민을 대상으로 지역개발 수단으로서의 지역축제 영향에 대한 지역주민의 인식의 차이를 검증하였다.

이은수(2009)는 춘천마임축제 방문객을 대상으로 공연예술축제의 서비스속성이 콘텐츠요인과 관리요인으로 구분되는가를 확인하고, 방문객의 재방문의사에 영향을 미치는 요인과 재방문의사 유무에 따라 구분된 집단에서 전체만족에 영향을 미치는 요인을 규명하였다. 특히, 공연예술축제 기획의 성공의 열쇠는 축제가 고도의 심리적 관광상품임을 인지하고 방문객의 문화적 최대공약수를 파악한 차별화된 콘텐츠를 제공하는 것임을 주장하였다.

프랑스 축제 관련해서 배준구(2007)는 프랑스 대표적인 축제로 인정받고 있는 아비뇽 축제(Festival d'Avignon)를 중심으로 그 특성과 구조, 성과를 분석하여 지방분권 이후 문화정책의 변화와 함께 도시 축제에 대한 사례 분석을 통하여 정책적 시사점을 얻고자 하였다. 아비뇽 축제는 지방에 내재한 고유한 문화적 자산과 자연 조건을 바탕으로 창의적

인 아이디어를 발굴하여 문화 활성화 및 도시 활성화를 통하여 지역경제의 성장에도 기여하고 있다는 점에서 시사하는 바가 크다.

박지선(2009)은 문화경영학적 시각에서 마이클 포터의 전략구축 방법론과 포지셔닝 전략을 사용하여 거리예술 정책 기반 위에서 성공적으로 실현되고 있다는 평을 듣고 있는 프랑스 샬롱 거리축제의 콘텐츠 전략에 대해서 분석하였다. 성공적인 축제를 위해서는 콘텐츠 차원에서 정체성을 구축하기 위한 뚜렷한 철학과 목적을 가지고 타 축제와 차별화되는 전략을 세워야 하며, 축제의 구체적인 목적을 달성하기 위해 축제 주제에 맞는 프로그램 개발과 운영전략을 마련하는 것이 필요하다는 점을 강조하였다.

류재한(2012)은 리옹에서 빛과 미디어아트의 문화예술을 통해 어떻게 도시의 인지도를 제고하고 창의도시의 환경과 지식기반을 조성하고 있는가에 대해 살펴보았다. 리옹의 '지속가능한 도시'와 '바람직한 도시' 발전 전략이 빛과 미디어아트를 비롯한 현대 문화예술과 연계되어 있으며, 지역의 창조적 예술가와 활동가들을 발굴하여 지역 창의산업을 발전시키는 데 활용하고 있다는 점을 성공 요인으로 제시하였다.

그리고 이정훈(2007)은 지자체의 마케팅 과정에서 발생하는 문제를 해결하고자 하는 노력의 일환으로 도시의 브랜드 정체성을 어떻게 적절하고 효과적으로 개발하고 관리할 수 있을 것인지에 대한 방법론 정립을 위해 기업브랜드 정체성을 연구한 발머(Balmer)의 AC3ID테스트 모델을 활용하였다.

2000년대 초반만 해도 민속학, 문화인류학, 관광학에서 주로 연구되었던 축제연구는 이제 문화콘텐츠 오프라인 영역의 중요한 분야로 인식되고 있다. 문화콘텐츠 분야에서는 지역의 문화원형을 주제로 하는 축제기획 및 기획 관련 스토리텔링 연구가 활성화되고 있으며, 정책, 경영, 교육 등 다양한 영역과 연계된 연구가 시도되고 있다.

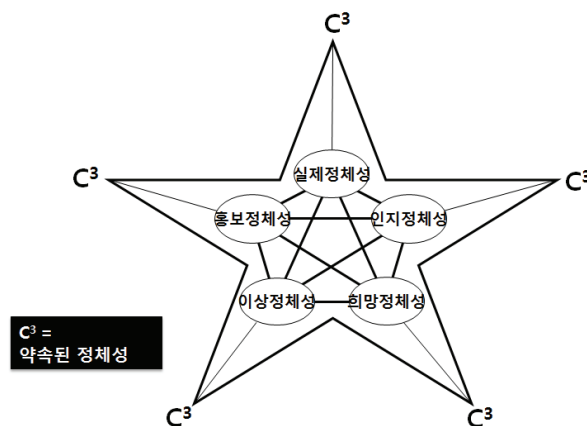
그런데 개별축제를 되돌아보고 발전시키기 위한 컨설팅적인 연구는 찾아보기 어렵고, 대부분 정책사업인 문화관광축제 지원 사업에 대한 평가의 일환으로 이루어지고 있다. 그러므로 지역 정체성을 기반으로 하는

축제에 대한 메타브랜딩 연구는 매우 의미 있는 연구로 파악된다.

2.2. 연구방법론

주안미디어문화축제를 활성화하기 위해서는 지역문화를 기반으로 하는 브랜딩이 필요하며, 축제브랜드를 재설정하기 위한 정체성 분석 및 메타브랜딩을 실시하였다.

정체성 분석은 발머(Balmer, 2002)의 AC³ID테스트 모델을 사용하였다. 발머는 기업조직의 정체성을 실제 정체성(actual identity), 인지 정체성(conceived identity), 홍보 정체성(communicated identity), 이상 정체성(ideal identity), 희망 정체성(desired identity) 으로 나누어 그 실체와 문제점을 분석하는 AC²ID 테스트 모델을 제시하였다. 더 나아가 이 모든 정체성을 아우르는 것이 브랜드 정체성을 약속 정체성(convenanted identity)이라고 규정하면서 AC³ID테스트 모델을 제안하였으며, 이러한 정체성의 구성요소간의 정합관계를 토대로 해서 조직의 브랜딩 전략이 올바르게 이루어지고 있는지를 확인하고자 하였다.



[그림 1] 발머(Balmer)의 AC³ID테스트 모델

구체적으로 살펴보면 실제 정체성이란 기업의 실제(오너의 경영 리더십 스타일, 조직 구조, 비즈니스 활동 및 시장 지배력, 제품과 서비스 등) 중에서 두드러진 요소를 의미하며, 인지 정체성은 무엇에 대해 사람들이 가지고 있는 이미지나 인식을 뜻한다. 홍보 정체성은 대중들에게 어떻게 받아들여지고 있는지를 분석하고, 어떻게 커뮤니케이션해야 하는지 즉, 새로운 정체성을 만들어 나가는 계획수립과 정책 실행의 근원이 된다. 이상 정체성이란 시장에서 최적의 포지셔닝을 뜻하며, 기업의 여건 분석과 전략적 사고를 바탕으로 앞으로 나아가야 할 비전의 핵심적 가치를 구성한다. 희망 정체성은 CEO나 경영진이 바라는 아이덴티티다. 즉, 새로운 정체성을 만들어 나가는 계획과 실행의 근원이 되는 요소로서 브랜드 에센스의 중요한 요소로 기능할 수 있다. 이정훈(2007)은 도시가 가지고 있는 핵심적 브랜드 가치를 찾아내기 위한 방법론으로 발머의 모델을 연구하여 도시 브랜드 정체성 개발 프로세스 모형을 제안한 바 있다.

본고에서는 발머가 규정한 정체성의 다양한 구성 요소가 주안미디어문화축제 브랜드를 평가하고 재설정하기 위해 정체성 분석의 모델로 활용하고자 한다.

현재 진행 중인 주안미디어문화축제를 다시 브랜딩하는 메타브랜딩을 위한 방법론으로 BIFM(Brand Identity Flow Model, 이하 BIFM)을 사용하였다. BIFM은 브랜드 개발에서 브랜딩 실행과 이에 대한 관리(Management)를 4가지 단계별로 다루고 있다. BIFM은 크게 브랜드를 개발하는 기획 단계, 브랜드 아이덴티티를 도출하는 포지셔닝 단계, 브랜드를 소비자에게 전달하는 실행 단계, 브랜딩 활동의 성과가 어떠한지에 대한 피드백 단계로 이뤄져 있다.

세부적으로 기획 단계는 ‘새로운 브랜드를 어떻게 만들 것인가?’라고 구상하는 단계로, ‘브랜드 서클 모델(Brand Circle Model)’에 따라 새로운 브랜드를 기획하고 개발한다. 브랜드 서클은 브랜드의 가장 기본적인 토대인 브랜드 철학과 비전(Philosophy & Vision), 브랜드 컨셉(Concept), 브랜드를 구성하는 상징(Symbol), 제품(Product), 개성(Personality), 헤

택(Benefit)으로 구성되어 있으며, 브랜드의 정신에 해당하는 브랜드 철학과 비전의 토대 아래 브랜드 컨셉을 중심으로 4개의 구성요소가 서로 유기적 관계를 이루며 브랜드를 구성한다. 소비자의 인식에 경쟁 브랜드와는 차별화되고 강력한 브랜드로 자리매김하기 위해 어떤 이미지로 전달해 구축할 것인가가 BIFM의 포지셔닝 단계이다. 여기서 중요한 것은 브랜드를 기획하는 브랜드 서클에서 선택적으로 추출되어 소비자들에게 전달하고자 하는 핵심 가치인 브랜드 아이덴티티(Brand Identity)이다. 핵심 아이덴티티(Core identity)는 시간이 흘러도 변하지 않는 아이덴티티로 브랜드 자산의 핵심이며 소비자와 브랜드 사이의 가장 강력한 고리에 해당한다. 브랜드를 소비자에게 전달하는 과정인 실행 단계는 다양한 고객접점에서 브랜드 아이덴티티를 소비자에게 전달하는 매개체 및 활동 시스템인 브랜드 전달 시스템(Brand Delivery System)으로 이뤄져 있다. 광고, PR, 판매 촉진, 유통 채널 등이 이에 포함된다. 소비자에게 전달한 브랜드 아이덴티티가 제대로 구축됐는지에 대한 검증이 이뤄져야 한다. 이런 검증을 위해 브랜드 아이덴티티와 이미지 사이의 갭이 있는지 분석하게 되고 이는 브랜드 요소의 수정과 보완에 대한 가이드라인을 제시하게 된다. 이것이 피드백 관점이다. 피드백을 위해 가장 중요한 것이 브랜드 아이덴티티와 이미지 간의 갭(Gap) 평가이다. 브랜드 이미지는 소비자의 브랜드에 대한 연상 조사를 통해 도출할 수 있다.

이 연구에서는 주안미디어문화축제 브랜드를 브랜드 서클을 통해 점검해보고, 브랜드로서 가장 중요한 핵심 정체성을 선정하고, 이를 규정할 수 있는 주요키워드를 지속적으로 제공해주는 기획단계의 'Brand Circle Model'을 활용하고자 한다.

3. 주안미디어문화축제 현황분석

3.1. 축제 개요

주안미디어문화축제는 매년 9월-11월 중 3일에서 5일에 걸쳐 열리는 지역축제이다. 이 축제의 영문명은 Juan media Festival이며 약자로는 JuMF로 표시한다. 인천광역시 남구청이 주최하고 1회, 2회, 3회, 8회는 인하대학교 산학협력단을 통해 대부분 문화경영심리연구소에서 주관하였으며, 4회, 5회, 6회, 7회, 9회는 인천 학산문화원에서 주관하였다. 2012년도에는 문화체육관광부, 인천정보산업진흥원, 코레일(주안역), KT, 프랑스 문화원, 인천 알리앙스 프랑세즈, (주)펜타코드가 후원하였다. 축제의 기획 의도는 공식적으로 명시되어 있지 않지만 매회 축제 추진방향에 따르면 미디어를 통한 주민참여와 소통의 장 형성을 목적으로 하며, 참여를 뛰어넘어 미디어 콘텐츠 생산자, 주체적 주민으로서의 성장 모색이라고 할 수 있다.

2012년도 주안미디어문화축제의 추진방향을 살펴보면 크게 네 가지로 설명하고 있다. 첫째, 그 동안의 다양한 축제의 역사를 정리함과 동시에 주민의 적극적인 참여에 주안점을 두어 진행함은 물론 단순히 관객으로서의 참여를 뛰어넘는 미디어 콘텐츠 제작 및 축제공간장식에 직접 참여하는 새로운 주민참여문화를 제시하는 것이다. 둘째, 따뜻한 감성을 불러일으킬 수 있는 다양한 장치로써 미디어의 차가운 속성을 감싸주고 이를 바탕으로 축제 자체가 지역공동체의 새로운 미디어로서의 역할을 담당하게 하는 것이다. 셋째, “미디어 정원”이라는 주제와 다양한 예술·문화 분야를 아우르는 프로그램으로 현대 미디어아트의 중요한 화두인 “싱크리티즘”과 “촉촉한 미디어”의 실현을 시도한다. 넷째, 정체성, 다양성, 참여성을 통해 대중성과 예술성이 어우러지는 축제를 실현하는 것이다.

즉, 2012년 주안미디어문화축제는 축제가 미디어가 되어 주민들의 참

여를 이끌어내고 미디어가 갖는 차가운 속성에 따뜻한 감성을 더해 다양한 문화예술을 체험하는 것으로 볼 수 있다.

3.2. 축제 연혁, 주요성과 및 문제점

3.2.1. 축제 연혁

2004년부터 2012년까지의 주안미디어문화축제의 연혁을 명칭, 주관기관, 주제(슬로건), 프로그램, 개최장소, 예산으로 정리하면 다음과 같다.

〈표 1〉 2004-2012 주안미디어문화축제 연혁

회차	명칭	주관	주제	프로그램	장소	예산 (백만원)
1	2004 주안미디어 문화축제	인하 대학교	디지털로 말걸기 (DigiTalk)	• 미디어전시: Joy mART • 디지털영화제: eMotion film festival • 거리축제 부대행사: 학술제, 락콘서트, 아트를 찾아라, JuMF 스트리트 마켓, 코스프레 퍼레이드 등	주안역 일대 남구청소년 미디어센터 등	180
2	2005 주안미디어 문화축제	인하 대학교	사람 속에서 숨쉬다	• 미디어아트전시: 온앤온 온&ON • 예술영화제: 프랑스 실험 영화의 도전 • 국제학술제: 미디어스케이프 3경	주안역 일대	225
3	2006 주안미디어 문화축제	인하 대학교	Edu Fun Festival	• 미디어아트전시 : Homo-Eco-Ludens • 영화제: Edu Fun Film Festival • 시민참여프로그램: 청소년 영화제, 거리공연, JuMF 사진전 등	주안역 일대 남구청소년 미디어센터 맥나인	150

회차	명칭	주관	주제	프로그램	장소	예산 (백만원)
4	2007 비전 (Vision) 남구 문화축전	학산 문화원	화합과 멋과 낭만이 있는 구민 어울림 축전	• 미디어아트전: 음악과 예술로 소통하는 미디어 • 예술영화제: 관객, 배우와 이야기하다 • 제6회 남구청소년동아리한마당 • 주안2030 음식문화축전 • 제6회 남구사랑 한마음 나눔장터	주안역 일대 영화공간 주안 컬처팩토리	127
5	2008 주안미디어 문화축전	학산 문화원	미디어를 통한 소통의 즐거움	• 미디어 아트: Sound Visualization • 2008 e감성 영화제 • 옛 모습과 미래의 남구 갤러리 • 제7회 남구청소년동아리한마당 • 제7회 남구사랑 한마음 나눔장터	미추홀길 남구청소년 미디어센터 영화공간 주안	150
6	2009 주안미디어 문화축전	학산 문화원	상상 속 Media	• 미디어아트 공연: 마리오 넷와 샌드애니메이션 • 제8회 청소년동아리한마당 • 2009 인천유스필름페스티벌 • 우리동네 cf 시사회	수봉공원 인공폭포 문학경기장 영화공간 주안	175
7	2010 주안미디어 문화축전	학산 문화원	Pause, Communi- cation & Evolution	• 창조도시전략토론회 • 프랑스거리사진 전시: Le Pieton de Paris 파리의 보행자 • 미디어매체설치 • 주안미디어문화축전 발전 방안 워크숍	주안역 남 광장 인하대 국제회의장 컬처팩토리	100
8	2011 주안미디어 문화축제	인하 대학교	메타 폴리스: 매개하는 도시	• JuMF 미디어아트 전시 • JuMF 상영제 • JuMF 심포지움 및 워크숍, 지역소통프로그램	남구 주안역 일대 영화공간주안 남구청소년 미디어센터	145

회차	명칭	주관	주제	프로그램	장소	예산 (백만원)
9	2012 주안미디어 문화축제	학산 문화원	미디어 정원	• 미디어오브제쇼 거인의 책상 • 미디어아트 퍼포먼스, 전시 등 • 우리동네 영상제 Zoo-min, Zoom-in • 도시공간장식예술 미디어 정원	주안역 광장 및 일대	150

위의 축제연혁에서는 제1회부터 제9회까지의 명칭, 주관기관, 주제, 프로그램, 장소, 예산에 대한 축제운영의 기본정보를 나타내었다. 이 논문은 축제에 대한 분석이 아닌 축제 운영에 대한 분석으로서 축제의 정체성이 축제구성에 얼마나 일관성 있게 나타나는 가를 살펴보았다.

우선, 위의 연혁을 통해 축제명칭, 프로그램, 예산이 불규칙하다는 사실을 알 수 있다. 축제명칭과 관련해서는 주안미디어문화축제(1,2,3,8,9회), 주안미디어문화축전(5,6,7회), 비전남구문화축전(4회)으로 개최되었는데, 축제명칭의 지속화를 통해 인지도 확보에 노력해야 할 필요성이 있다. 축제 예산의 경우, 매년 인천시에서 50%와 남구에서 50%의 지원으로 이루어지고 있으며, 시의회와 구의회의 의견에 따라 매년 불규칙한 예산이 책정되고 있어서 일정한 수준의 예산이 보장되어야 할 것이다.

축제 프로그램 중 주요 프로그램의 경우 미디어아트전(1,2,3,4,5,6,7,8,9회), 영화제(1,2,3,4,5,6,8,9회), 학술제(1,2,7,8,9회), 남구청소년동아리한마당(4,5,6회), 주안2030음식문화축전(4회), 남구사랑 한마음나눔장터(4,5회), 프랑스거리사진전시(7회), 도시공간장식예술-미디어정원(9회)이 개최되었다.

미디어아트전은 매회 개최되었고, 영화제(영상제, 상영제)도 제7회를 제외하고는 매회 개최되어 주안미디어문화축제의 주요 프로그램이 미디어아트전과 영화제로 구성되어있음을 알 수 있다. 미디어아트전의 경우

미디어아트 전시라는 프로그램으로 매년 특정한 주제를 구성하고 있으며 축제내용 중 가장 일관성 있게 진행되는 분야이다. 하지만 일정한 장르나 형식으로 한정되기 보다는 광범위한 예술의 개념이 사용되고 있으며, 영상 미디어아트, 퍼포먼스, 애니메이션, 사진전시, 거리예술극 등이 등장하였다. 특히, 미디어아트전은 영화제와 함께 프랑스 예술이 소개되고 있는 특징을 가지고 있다.

영화제는 영화를 상영한다는 개념은 같지만 주제의 변화가 아닌 매체 전혀 다른 형태의 영화제가 개최되고 있어서 정체성의 문제가 두드러지는 것이 사실이다. 제1회는 디지털영화제: eMotion film festival, 제2회는 예술영화제: 프랑스 실험영화의 도전, 제3회는 영화제: Edu Fun Film Festival, 제4회는 예술영화제: 관객, 배우와 이야기하다, 제5회는 2008 e 감성 영화제, 제6회는 2009 인천유스필름페스티벌, 제8회는 JuMF 상영제, 제9회는 우리동네 영상제 Zoo-min, Zoom-in으로 구성되었다.

반면, 축제 초기인 제1회, 제2회와 최근 3년인 제7회, 제8회, 제9회에 학술제가 진행되면서 축제와 미디어문화에 대해 논의하는 자리가 마련되고 있다. 특히 제7회에서는 창조도시전략토론회가 축제 프로그램의 일부로 구성되면서 미디어문화를 중심으로 창조도시를 기획하고 있는 인천광역시 남구의 의지를 엿볼 수 있었으며, 주안미디어문화축전 발전방안 워크숍도 제7회 이후 지속되면서 축제의 재정비에 고심하고 있는 모습을 보여주고 있다.

제4회의 경우 비전남구문화축전이라는 이름으로 개최되면서 남구의 일부행사들을 묶어서 실시하였는데, 주안미디어문화축제, 남구청소년동 아리한마당, 주안2030음식문화축전, 남구사랑 한마음나눔장터가 비전남구문화축전의 세부행사로 기획되기도 했다.

그 외에도 제1회에는 락콘서트, 아트를 찾아라, JuMF 스트리트 마켓, 코스프레 퍼레이드 등이 있었고, 제3회에는 청소년영화제, 거리공연, JuMF사진전 등이 진행되었다. 제5회에는 옛 모습과 미래의 남구 갤러리, 제6회에는 우리동네 cf 시사회가 부대행사로 기획되었다.

제1회부터 제9회까지의 축제연혁을 정리해보면 축제 프로그램의 형식(포맷)이 체계화되지 않았음을 볼 수 있는데, 축제가 발전하기 위해서는 지금까지의 프로그램 구성과 그 결과를 살펴보고 축제의 기본적인 프로그램 형식을 확정하는 것이 중요하다.

대부분의 축제에는 주요(메인) 프로그램과 부대행사가 병행되고 있다. 부대행사는 말 그대로 보조적인 역할만을 해야 하며, 축제의 무게는 주요 프로그램에 집중되어야 한다. 스코틀랜드 에딘버러 프린지축제, 프랑스 아비뇽축제, 오리악 거리예술극축제 등 해외의 성공한 축제들의 경우 주요 프로그램과 부대행사의 구분이 명확하고 사실상 부대행사는 찾아보기 어려운 경우가 많다. 그럼에도 불구하고 소규모 지역축제에서 부대행사가 더 많은 이유는 예산부족 등으로 주요 프로그램의 비중이 크지 않다 보니 흥미 부여와 홍보 강화를 위해 부대행사에서 관객의 참여를 기대하기 때문이다.

3.2.2. 축제 주요성과 및 문제점

이 연구에서 주요성과 및 문제점을 분석하기 위해 사용한 자료들은 제2회부터 제8회까지의 주안미디어문화축제 결과보고서이며, 제1회 자료는 분실된 상태여서 이 연구에서는 제외하였다.

주요성과로는 프로그램 성격에 있어서 공공 미술 성격의 전시 진행한다는 점, 대중참여적인 전시를 통해 주민과의 소통을 추구한다는 점을 들 수 있으며, 지자체 차원에서는 주안이라는 지역을 문화공간으로 인식하게 하여 주안의 이미지 고양을 이루어냈다는 점, 운영차원에서는 방송 미디어와의 파트너십 구축을 한 점(5회), 지자체-지역대학-미디어아트전시전문그룹과의 협조체제를 구축한 점(8회)을 들 수 있다.

2005년도에 실시된 제2회 결과보고서에 따르면 축제의 주요성과로 미디어아트 전시 측면에서 대중 참여적인 전시를 통해 미디어아트에 대한 고정관념 탈피한 점, 공공 미술의 성격을 지닌 미디어아트 전시의 주제를 전달한 점, 거리와 지하상가에서 펼쳐진 전시와 공연으로 축제형 전시를

이런 점을 꼽았다. 영화제 측면에서는 워크숍 및 영화상영 후에 질의응답 시간을 배치하여 실험영화를 이해하는데 도움을 주었고, 한국에서 구하기 힘든 작품 상영으로 인해 전문가들을 중심으로 현장 반응이 좋았음을 강조하였다.

2006년도 제3회에서는 주요성파로 미디어아트전에서 상호 작용을 통한 관객의 참여 유도, 전시 주제에 일관성을 부여하며 독창성을 확보한 점, 각 전시장마다 도슨트를 배치하여 관람객에게 작품 설명을 도와 이해를 높인 점을 들었다.

2007년 제4회의 주요성파로는 공감각적인 새로운 예술문화를 경험하는 기회의 장이 되었다는 점, 다양한 문화콘텐츠와 첨단기술이 결합된 디지털 문화를 연출한 점, 주안을 첨단공간으로서 새로운 지역 정체성을 부여하는데 기여한 점, 지자체 최초의 예술영화관인 영화공간주안에서의 영화상영과 미디어아트전시로 인해 주안의 지역적 이미지 상승효과를 얻은 점을 높이 평가했다.

2008년도 제5회에서의 주요성파로는 방송 미디어와의 파트너십 구축을 한 점, 미디어 관람에서 미디어 체험으로의 컨셉을 전환한 점, 지역축전과 학교축전의 연계를 시도한 점, 자원활동의 활성화, 지역 상권과의 협력 네트워크 구축을 꼽았다.

2009년도 제6회에서의 주요성파로는 방송 미디어와의 파트너십 구축, 남구 주안이 영화영상문화의 중심지로서의 인지도가 상승한 점, 수준 높은 공연 제공 및 지역 주민 화합의 장이 마련된 점을 긍정적인 요소로 평가했다.

2010년도 제7회의 주요성파로 워크숍을 통한 미디어문화축전 정체성 확립 및 향후 축전의 새로운 방향 모색을 위한 공론의 장이 마련된 점, 미디어 매체를 설치하여 주안의 미디어 브랜드 마크로 특화하고 구민과의 지속적 소통의 매개를 마련한 점, 남구·연수구 간 공동의 토론회 개최를 통해 기초자치단체의 도시발전 전략을 공유하고, 지방자치단체 간 협력과 공존의 초석을 마련한 점, 프랑스 문화를 접하는 계기를 마련한

점을 들었다.

2011년 제8회의 주요성과로는 기획단계에서 지역의 특수성을 고려하여 자원을 발굴하는 등 장기적 비전과 단계별 목표를 설정하였고, 축제의 정체성을 도모함과 동시에 주제선정에서 진정성 획득했다고 밝히고 있다. 그리고 지자체-지역대학-미디어아트전시 전문그룹과의 협조체제를 구축하게 되었으며, 지역 학생작가들의 참여를 유도하고 작가와 관객과의 소통의 장을 확대하게 되었다는 점을 강조하고 있다.

한편, 그간의 문제점에 대해서는 크게 5가지 문제가 드러나고 있음을 확인할 수 있다. 축제 아카이브 구축 문제, 전담 사무국 설치 문제, 축제 정체성의 문제, 홍보부족의 문제, 예산부족의 문제가 그것이다.

첫 번째 축제 아카이브 구축문제는 주관기관과 총감독이 자주 바뀌면서 축제운영에 대한 노하우나 자료가 승계되지 못한 점들이 나타나고 있다. 이에 따라 홈페이지를 포함하여 축제 정보를 구축할 수 있는 체계적인 아카이브 구성이 절실하다.

두 번째 문제는 전담 사무국 설치 문제이다. 2012년부터는 남구청에 축제전담 직원이 배치되어 어느 정도 축제업무를 상시적으로 관리하게 된 것은 다행이지만, 축제가 장기적으로 발전하기 위해서는 사무직원이 아닌 총감독이나 사무국장 같은 기획책임자 급의 임기가 일정기간 보장되어야 축제의 일관성을 확보할 수 있다. 그리고 축제 사무국 조직도 축제 장소 및 시기 결정과도 같은 기본적인 사항들을 고려할 수 있는 전문인력 확보가 필요하다.

세 번째 문제는 축제 정체성의 문제이다. 제7회 결과보고서에서도 지적했듯이 축제 초기부터 9회를 맞는 현 시점까지 정체성에 대한 문제는 계속 논란의 대상이 되어왔다. 특히 매회 축제 정체성을 지적하면서도 축제 프로그램을 정착시키지 못한 점은 축제 기획에 있어서 가장 큰 문제점으로 뽑을 수 있다.

네 번째 문제는 홍보의 문제인데, 사실 이 부분은 다섯 번째 예산 문제와 직접적으로 연결이 되는 부분이기도 하며, 세 번째 축제 정체성의

문제와도 관련 있다. 우선, 홍보를 위해서는 일정한 예산이 필요하다. 2012년도 축제예산을 보면 매개홍보비로 책정된 13,000,000원은 현수막과 인쇄물 비용을 합한 9,000,000원과 주민참여지원을 위한 매개비 4,000,000원으로 구성되어있어서 기타 신문, 잡지 등의 광고비나 그 이외 홍보비는 현실적으로 불가능하다는 것을 알 수 있다. 또한, 축제 프로그램 타겟이 명확할 때 홍보의 타겟이 명확할 수 있는데 주안미디어문화축제의 경우 타겟이 주민으로만 막연하게 설정이 되고 있고 매회 다른 성격의 프로그램을 운영하다보니 홍보가 일시적으로 이루어지더라도 다음 해에 지속이 되지 못하는 경우가 발생하게 되는 것이다.

다섯 번째 예산문제는 앞서서도 지적했듯이 불규칙한 지원금으로 인해 매해 불안정하게 운영되어 왔다. 인건비의 경우, 전문가들에게 매우 낮은 금액이어서 문화적 발전에 대한 의지 없이는 참여가 쉽지 않은 것도 사실이며, 넉넉하지 않은 예산으로 인해 대부분 행사진행비로 집행이 이루어고, 광고비나 컨설팅 비용 등은 실질적으로 구성이 불가능한 형편이다.

위에서 주관기관은 축제 아카이브 구축 문제, 전담 사무국 설치 문제, 축제 정체성의 문제, 홍보부족의 문제, 예산부족의 문제를 들었다. 이 중 축제 정체성 문제를 제외하고는 대부분 행정적인 문제에 속하므로 이 연구에서는 축제 정체성에 초점을 맞춰 콘텐츠에 대한 문화경영학적 분석을 진행하였다. 홍보의 경우 축제 정체성에 맞는 타겟을 찾아 포지셔닝을 하게 되면 이에 따른 홍보 전략이 이루어지는 것이므로 정체성에 대한 연구가 홍보의 방향설정에도 도움이 될 것으로 확신한다.

3.3. 지역 문화환경 분석

지역축제의 정체성은 지역에 근간을 두고 있는 것이 일반적이다. 이것은 지역자원이나 문화원형을 중심으로 지역축제가 출발하는 것을 말한다. 물론 그 반대로 지역과 관련이 없는 주제나 소재를 중심으로 지역을 브랜딩 하는 경우도 있으나, 지자체가 추구하는 비전, 문화정책, 역사·

지리·산업 자원 혹은 인적자원 등의 특성은 지역축제 정체성 수립에 매우 중요한 역할을 차지한다. 이 장에서는 주안미디어문화축제를 개최하는 인천광역시 남구의 문화환경을 중심으로 축제정체성과의 관계를 살펴 보도록 하겠다.

3.3.1. 인천시 남구 문화환경 분석

인천시 남구의 문화적 환경을 알아보기 위해서 박물관, 미술관 및 주요문화시설 현황을 살펴보았다. 남구에는 어린이박물관, 인하대박물관, 국제성서박물관, 불교사리박물관, 범패박물관이 있으며, 그 외 문화시설로는 학산문화원, 학산소극장, 영화공간 주안, 돌체소극장, 인천문화회관, 국악회관, 문학시어터, (주)신세계 문화홀, 인천도호부청사, CAMF(청소년미디어센터), 주안영상미디어센터 등이 있다. 이런 문화시설이 남구에는 총 31개소가 있는데 공연장 14곳, 전시장 12곳, 미디어관련 4곳, 문화원 1곳으로 집계되고 있다. 하지만 이 수치는 인구 천 명당 등록공연장 객석 수가 2석으로 나타나는 것이어서 인천시 남구의 문화 인프라가 매우 열악한 편이라는 것을 알 수 있다.

반면에 인천시 남구는 문화산업 관련하여 매우 특징적인 지역이다. 2008년 12월 03일 문화체육관광부는 263,164㎡(약 8만평) 규모의 인천광역시 남구 경인로 229(도화동 592-5) 일원(도화동, 주안동 일대)을 '인천 문화산업진흥지구'로 지정하여 다양한 지원정책 및 세제혜택을 부여하고 있다. 이 정책을 통해 '차세대실감형콘텐츠'산업육성을 위한 인프라 조성, 기술지원, 전문인력 양성 및 보급 등을 위한 종합적·전문적인 지원체계가 확립되었다.

2009년에 인천문화산업진흥지구에 위치한 문화산업기업은 56개사이며, 이 중 19개사가 콘텐츠 생산 업체였으나, 2012년 문화콘텐츠 생산기업은 41개사로 늘어났고, 각 업종별로는 출판(12.5%), 게임(12.5%), 영화/비디오(12.5%), 애니메이션(12.5%), 방송(12.5%), 광고(12.5%), 에듀테인먼트(18.5%), 캐릭터(6.5%)분야가 비교적 균등한 분포로 나타나고 있다.

그리고 인천시 문화산업 콘텐츠생산기업 사업장소재지는, 남동구 (24.3%)에 이어 '남구'에 23.0%의 기업이 소재하고 있는 것으로 나타나고 있다.

인천시 남구의 문화정책을 살펴보면 “세상과 소통하는 문화예술”이라는 슬로건 아래 ‘내 이웃과 문화예술로 말하기’, ‘정책성 확립 및 법·제도적 기반 마련’, ‘문화예술 마케팅’, ‘인프라 확충 및 창작활동 지원’, ‘문화산업적 자산을 활용한 지역브랜딩’의 목표와 그 세부목표를 가지고 있다.

인천시 남구 문화환경을 종합해보면 극장 위주의 문화시설이 대부분이며, 박물관·미술관의 경우 어린이박물관을 제외하고는 관람객의 방문이 적다. 미디어문화 관련해서는 영화공간 주안, CAMF(청소년미디어센터)와 주안영상미디어센터가 있으나 미디어아트와 관련된 시설은 없다.

미디어관련 교육기관으로는 지역 내 종합대학인 인하대학교에 예술체육학부 시각정보디자인학과/문화콘텐츠학부 문화콘텐츠전공과 문화경영전공/연극영화과를 비롯한 문화 관련 학과가 12개가 있으며, 전문대학인 인하공업전문대학에도 2개의 문화 관련 학과가 있다.

차세대 실감형 콘텐츠 산업의 육성을 목표로 하는 문화산업진흥지구로 지정되어 있어 다양한 지원정책 및 세제혜택이 가능하다는 특징이 있고, 최근에는 스마트워크센터 설립으로 전국 지자체 중 최초로 1인 창조기업, BI기업, 벤처기업 등 중소기업 지원을 위한 영상회의, 협업 등 커뮤니케이션이 가능한 스마트워크센터를 구축하였다. 그 외에도 인천시 남구 문화예술정책 부분에서는 관의 문화복지에 대한 적극적인 의지가 두드러짐을 알 수 있다.

3.3.2. 인천시 남구 주민 문화만족도 분석

인천시 남구의 인구통계 현황⁴⁾을 살펴보면 총 인구는 430,535명이며, 인구밀도는 17,325명/km²이다. 총 173,785가구가 거주하고 있고 가구당

4) 학산문화원(2012), 『2012 인천남구문화지표 및 문화수요조사 연구』, 학산문화원; 인천광역시 남구(2012), 『2011남구통계연보』, 인천광역시 남구.

인구는 2.5명이다. 문화수준에 영향을 미치는 가구소득을 살펴보면 월 200만 원 이상이 29.9%, 월 300만 원 이상이 24.4%, 월 100만 원 이상이 14.2%, 월 500만 원 이상 9.9%, 월 100만 원 미만이 9.7%의 비율로 나타났다. 1인당 지방세는 485.850원으로서 서울평균 1,260,000원, 인천평균 735,000원에 못 미치는 것으로 집계되었다. 인구는 30대, 40대, 20대 50대 순으로 많고, 직업은 주부 27.2%, 학생 19.6%, 사무직 13.6%의 순으로 나타났으며 이 중 문화예술계 종사자는 1.5%의 비율로 상대적으로 매우 낮은 편임을 알 수 있다. 그러므로 인천시 남구의 경우 문화소비를 이끄는 소득 상위계층의 비율이 적은 반면, 직업에 있어서는 학생이 2위를 차지하여 가장 왕성한 연령대의 문화소비자가 큰 비중을 차지하고 있다는 것을 알 수 있다.

인천시 남구 자치행정국의 『2011 비전선포보고회』자료집의 문화만족도 조사 결과에 따르면 남구의 문화시설을 이용한 경험이 있는 사람은 64.6%이며 전반적인 만족도는 중간 정도로 나타났으며, 지역문화 행사의 만족도는 50% 미만이고, 문화특성에 대한 부정적 주민의식이 67%로 나타난 것으로 보아 전체적으로 만족도가 낮은 편이지만 특히 문화특성에 대한 거부감이 많음을 알 수 있다.⁵⁾

현재 남구 주민들의 구 운영 문화시설 이용률은 3~4% 정도로 매우 낮은 편이고, 남구 문화 발전을 위한 방안으로 주민들은 도시경관 및 이미지 개선 15.0%, 문화예술프로그램 확대 14.0%, 새로운 문화시설 건립 13.8%를 희망한다고 밝히고 있다. 그리고 남구 문화 특성에 대한 인식으로는 ‘구도심으로 전반적인 문화가 쇠퇴함’이 33.4%로 가장 높게 나타나고 있다는 것을 알 수 있다.

즉, 인천시 남구 주민들은 전반적으로 쇠퇴한 문화적 환경에 불만족하여 시설 이용률이 낮고, 도시경관이나 이미지 개선이 필요하다고 느끼며, 문화예술프로그램이나 새로운 문화시설 건립에 적극 찬성하지만 현재의

5) 인천광역시 남구 자치행정국(2011), 『2011비전선포보고회』, 인천광역시 남구 자치행정국 자료집.

문화행사에는 큰 관심이나 만족도를 보이지 않고 있다. 하지만 남구가 운영하는 학나래 도서관 무료 문화교육프로그램의 경우 주민들에게 매우 인기가 많은 것으로 보아 주민들의 눈높이에 맞는 문화예술교육 활동을 적극적으로 제공한다면 시설이용률도 높아질 것이며, 관련 문화행사의 참여율이나 관심도가 높아질 것으로 판단된다.

인천시 남구 주민의 지역축제 인식 분석을 살펴보면 남구 지역축제 참가 경험은 43.4%(구민의 날 참가 경험 27.4%, 야외 문화예술공연 참가 경험 21.1%)이고, 주안미디어문화축제 참가경험은 13.5%로 나타났다. 지역축제 만족도는 중간 수준의 만족도로 나타났고, 희망 지역축제로는 ‘영화, 영상 등을 연계한 미디어축제’가 28.2%로 가장 높게 나타났다.

이중 눈여겨 볼 사항은 개최 희망 지역축제의 내용으로 ‘영화, 영상 등을 연계한 미디어 축제’를 지목했음에도 불구하고 관련 분야 축제인 ‘주안미디어문화축제’에 13.5%만이 참여했다는 사실이다. 주안미디어문화축제 개최의 타당성은 보장되고 있지만, 그 내용적인 측면과 운영적인 면에 있어서는 새로운 도약과 정비가 있어야 한다는 것을 알 수 있다.

4. 주안미디어문화축제 브랜딩

4.1. 주안미디어문화축제 정체성 분석

위에서 살펴본 주안미디어문화축제의 문제점은 축제 아카이브 구축 문제, 전담 사무국 설치 문제, 축제 정체성의 문제, 홍보부족의 문제, 예산 부족의 문제에 관한 것이었으며, 이 연구는 그 중 전문적인 분석과 전략 도출이 필요한 축제 정체성에 대해 지역문화브랜딩 차원에서 그 발전방안을 모색하려고 한다.

또한 인천시 남구 문화 환경과 주민 문화만족도 분석에 따르면 남구

주민들은 주안미디어문화축제에 만족하지 못하고 있지만, 희망 지역축제로는 '영화, 영상 등을 연계한 미디어축제'를 가장 선호하는 것으로 나타났다. 이는 주안미디어문화축제의 정체성을 재확립하고 이에 따른 타겟 설정과 포지셔닝이 이루어진다면 주민들의 만족을 이끌어낼 수 있는 가능성도 높아진다고 할 수 있다.

그래서 이 연구에서는 앞서 연구방법론에서 설명했듯이 주안미디어문화축제의 정체성을 Balmer의 AC³ID테스트 모델로 단계별로 측정하여 실제 정체성(actual identity), 인지 정체성(conceived identity), 홍보 정체성(communicated identity), 이상 정체성(ideal identity), 희망 정체성(desired identity), 약속 정체성(convenanted identity)을 밝히고자 한다. 이 테스트모델은 기업 정체성 구성요소들 간의 정합 관계 분석을 통해 조직 브랜딩이 얼마나 효율적으로 올바르게 이루어지고 있는가를 파악하기 위해서 사용되는 모델이다. 축제는 그 구조가 하나의 기업과 유사하며, 제품으로 이벤트 상품을 생산해내는 유사한 구조를 취하기 때문에 정체성 분석을 통한 브랜딩 작업에 매우 적합한 모델이라고 할 수 있다.

실제 정체성(actual identity) 현재에 대한 분석으로 경영적 측면에서 전략, 커뮤니케이션 구조, 문화, 역사, 평판, 리더십 등을 대상으로 정체성을 파악할 수 있다. 실제 정체성은 III. 주안미디어문화축제 현황분석에서 살펴본 내용에 해당하며 그 결과 주안미디어문화축제는 주민 소통을 목적으로 하는 미디어문화축제이고, 미디어문화 발전 및 확산에 대한 지자체의 의지(리더십 부분)는 있으나 인지도 면에 있어서 많이 부족한 상태라는 것을 알 수 있다.

홍보 정체성은 마케팅 커뮤니케이션, 기업 커뮤니케이션, 토달 기업 커뮤니케이션에 사용되는 정체성을 의미한다. 이 단계는 특히 과거, 현재, 미래에 대한 홍보 정체성을 나타낼 수 있다. 과거와 현재의 주안미디어문화축제의 홍보 정체성을 살펴보면, 마케팅 지역이 인천시 남구로 대부분 한정되어 있고, 예산상의 문제로 많은 광고를 실시하지는 못하고 있다는 것을 3장에서 알 수 있었다. 이에 따라 축제의 타겟은 자연스럽게 지

역주민으로 설정되어 있으며, 매스마케팅처럼 집중된 타겟 없이 홍보와 프로그램 구성이 이루어져 온 것이 사실이다. 홍보에서 사용되는 컨셉은 미디어의 속성인 '소통'과 '참여'로 이루어지고 있다. 지역미디어를 통한 홍보, 한정된 스폰서링, 홍보예산 부족으로 수동적인 홍보가 나타나고 있으며, 타겟이 주민으로 정해지면서 미디어아트 분야나 영화 분야와 같은 전문분야에서는 큰 주목을 받지 못하고 있다. 그러므로 미래의 홍보 정체성을 설정하기 위해서는 지역축제에 큰 관심이 없는 주민을 대상으로 하는 '소통'과 '참여' 컨셉 보다는 특정 타겟을 세분화하고, 이에 맞춰지는 홍보 정체성이 포지셔닝 되어야 한다.

인지 정체성은 평판, 이미지, 기업 브랜딩에 해당하는 것으로서 이해당사자별로 축제에 대해 인지하고 있는 정체성을 의미한다. 그러므로 인지 정체성은 과거와 현재의 정체성으로 설명되는 부분이다. 지역주민의 경우 주안미디어문화축제에 대해 경험도 적고, 인식도 부정적이다. 지역주민들은 미디어문화를 친근하지 않은 주제로 느끼고 있어서 전문적인 문화예술에는 거부감이 있는 것으로 파악된다. 전문가와 예술인들에게는 주안미디어문화축제가 대중적인 미디어문화축제로 인식되고 있어서 이들이 관람객으로 축제에 참여할 수 있는 동기는 매우 부족하다. 학생이나 주부들의 경우 축제가 미디어문화를 체험할 수 있는 기회를 제공하기 때문에 매우 긍정적으로 반응하지만, 인지도가 낮고 홍보가 되지 않아서 참여의 기회가 적은 것이 사실이다. 주부들의 경우 자녀들의 교육적 체험에 관심이 많고, 9회의 미디어정원 프로젝트처럼 뜨개질을 통해 세상과 소통하는 프로그램에서는 적극적인 동참을 약속할 정도로 긍정적인 반응을 나타내고 있다. 이 축제를 주최하는 남구청의 경우 축제를 주민들을 위한 문화복지 실현의 장이자 소통의 창구로 인지하고 있다. 하지만 실제 주민들은 이런 남구의 기대에 못 미치고 있는 것이 사실이다.

이상 정체성은 전략, 리더십, 환경분석, 기업분석, 기업구조 평가를 통해 제시할 수 있으며, 전문가가 조언하는 컨설팅 영역이라고 할 수 있다. 이상 정체성 제안은 이 논문이 주장하고자 하는 핵심이 되는 부분이기도

하다. 주안미디어문화축제가 현재 가지고 있는 정체성을 분류한 결과 이상 정체성으로 두 가지 가능성을 도출할 수 있다.

첫 번째는 주최기관의 희망 정체성이자 지금까지 홍보된 정체성에 관한 것인데, 이를 위해서는 타겟이 주민이 되는 만큼 컨셉도 대중적이어야 하기 때문에 지금보다도 참여적 성격이 강한 프로그램으로 바뀌어야 한다. 하지만 이 경우는 현실적으로 쉽지 않은 것이 사실인데, 인천시 남구의 문화환경에서 살펴보았듯이 미디어 아트와 같은 미디어 문화에 대한 지역민들의 무관심이 크기 때문에 대중의 호응을 받기 어려울 뿐만 아니라 전문가들도 관심 갖기 어려운 경우로 파악된다.

두 번째는 축제를 도시 브랜딩 차원에서 접근한 결과로서 앞에서 살펴본 인천시 남구 문화환경 분석과 주안미디어문화축제에 대한 분석을 통해 도출한 제안이다. 이를 위해서는 인천시 남구가 장기적인 로드맵을 설정하여 문화도시로서 도약하기 위해서 주목해야 한다. 즉, 축제는 도시 발전 계획과 연계되어야 하며, 이를 위해서는 지역이 가지고 있는 무형과 유형의 자원을 이용하고, 도시 인프라 확산과 함께 고려되어야 하는 문제이다. 현재 남구는 인적자원이나 문화 인프라가 부족한 실정이다. 하지만 산업적인 측면에서는 매우 유리한 구조를 가지고 있다. 남구 주안역 부근이 문화산업진흥지구로 지정되어 있으며, 여러 문화 산업체들도 들어와 있다. 그렇다면 이상 정체성으로 지역산업과 연계한 축제가 되거나, 미디어문화에 관심 없는 지역주민을 타겟으로 하기 보다는 오히려 미디어문화 관련 전문가와 향유자를 외부에서 끌어드리는 전략이 필요하다.

희망 정체성은 주관기관의 리더십에 해당하는 것으로서 주관기관이 축제에 부여하고자 하는 미래정체성에 해당한다. 현재 파악되는 주최자의 희망 정체성은 미디어문화를 통한 공동체 의식 함양과 문화복지 실현이며, 그 대상과 컨셉은 모두 실제 정체성과 현재의 홍보 정체성과 같다.

발머는 마지막으로 약속 정체성 Convenanted identity을 브랜드로 보고 있다. 이 약속 정체성은 '주안미디어문화축제'라고 했을 때 떠오르는 정체성으로 이것이 브랜드 이미지가 된다. 또한 그 속에서 나머지 다섯

가지 정체성이 균형을 이루는 것이 중요하다고 볼 수 있다.

4.2. 주안미디어문화축제 브랜드 분석

위에서 발머의 AC³ID평가모델을 활용하여 주안미디어문화축제의 정체성을 분류해보았다. 발머의 모델은 각 정체성을 시간 축에 따라 구분하고 세분화하는데 매우 유용하지만 각 정체성을 규정하는 구체적인 내용을 체계화하지 못하고 있다. 그런 이유로 주안미디어문화축제라는 브랜드를 다시 철학과 비전 영역, 브랜드 컨셉 영역, 상징 영역, 정체성 영역, 제품 영역, 편익 영역으로 구분하여 설명하고 이중에서 핵심 정체성 Core identity를 이끌어내기 위해 메타브랜딩에서 만든 BIFM모델을 사용하여 브랜드의 속성들을 살펴보고자 한다.

브랜드 아이덴티티란 주관기관(기획자)가 관람객들에게 보여주고자 하는 개념이며 발머의 모델에서 희망 정체성 혹은 이상 정체성에 해당한다. 브랜드 이미지는 관람객 혹은 주민들이 느끼는 정체성으로서 발머의 모델에서는 인지 정체성에 해당하며, 핵심 정체성은 브랜드와 관람객 사이를 이어주는 강력한 고리가 된다.

우선 주안미디어문화축제의 기본철학은 미디어를 중심으로 하는 지역 사회 화합으로 추정된다. 이렇게 축제의 기본철학은 기본적으로 1회부터 9회까지의 축제가 공유하고 있는 개념이긴 하지만 어느 곳에서도 명확하게 제시하고 있지는 않다. 또한 축제의 목적에 해당하는 비전 부분도 명시되지 않고 있어서 철학과 비전을 정하여 축제의 정체성을 명확히 해야 한다.

두 번째로 브랜드 컨셉은 브랜딩의 가장 핵심적인 요소가 된다. 현재 주안미디어문화축제는 주민과의 ‘소통’, 주민의 ‘참여’가 가장 중요한 컨셉으로 작용하고 있으며, 이를 기준으로 하여 축제가 구성되고 있다. 사실 현재 컨셉은 미디어문화축제로서 바람직하게 잡혀있으나 아래 상징부분에서 밝히겠지만 제품에 해당하는 축제 프로그램의 형태와 타겟, 포지셔

닝의 문제가 등장하고 있다.

브랜드 서클의 세 번째에는 '상징'부분이 있다. 축제명이 지금까지 조금씩 변경이 되면서 일정하게 사용되지 않았는데 앞으로는 '주안미디어 문화축제'라는 현재의 이름을 지속해야 한다. 영문 로고는 JuMF를 사용하고 있는데, 영어의 jump를 연상하게 하는 이름으로서 소리로 각인되기 쉽고, 미디어문화축제의 역동성과 진취적인 성격에 잘 맞는다.

'심볼마크'의 경우 몇 가지를 자주 사용하고 있으나 매회 불규칙적으로 등장하고 있어서 일관되고 통일되게 사용해야 한다. 슬로건은 매회 가변적으로 변화하는 것으로서 '소통'과 '참여'에 관한 의미를 잘 담아내고 있어서 축제 이미지를 잘 나타내고 있다.

네 번째로 축제는 서비스 제품이나 문화상품에 해당하므로 '제품'의 속성을 갖는다. '제품'영역은 특징, 가격, 타겟, 사용(법)에 대한 것인데 축제상품의 특성으로 미디어상품과 축제라는 형태를 들 수 있으며, 가격은 지자체 공익사업으로서 무료로 진행됨을 알 수 있다. 타겟은 주민으로 설정되어 있고, 미디어문화를 중심으로 하는 주민참여 프로그램이 제품으로 소비된다고 할 수 있다. 여기서 우리는 타겟을 주민에서 대중으로 확대할 필요를 발머의 홍보 정체성과 이상 정체성 분석에서 제시하였다. 또한 미디어에 대한 한정된 범위를 구축할 필요가 있는데 미디어아트, 영화제로 구성되는 것이 아니라 그 외에도 다양한 미디어를 주제로 하고 있으며, 때로는 확대된 미디어의 의미를 생산해내면서 주안미디어문화축제의 범주를 필요이상으로 넓히고 있다. 미디어의 의미확대는 바람직하지만 축제나 그 외 문화콘텐츠 생산에 있어서 포맷설정, 즉 축제의 틀을 정하는 것이 매우 절실하다고 할 수 있다.

그래서 미디어를 단순 활용하는 차원의 축제인지 미디어문화를 활성화하는 축제인지 재검토하고 이에 따른 타겟팅 및 포지셔닝 재설정이 필요하다.

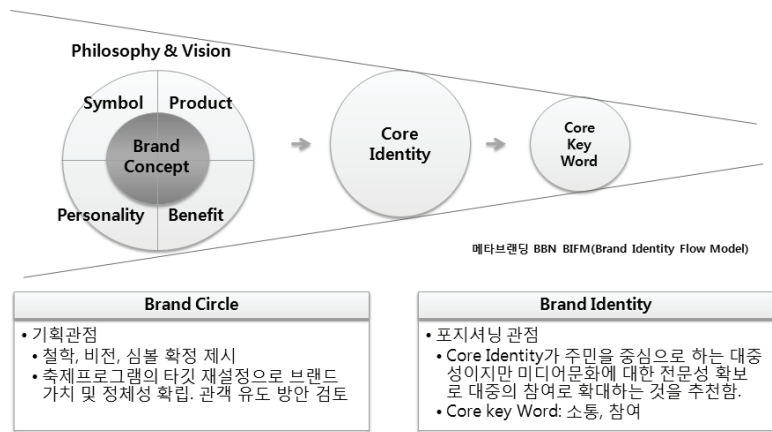
다섯 번째인 '정체성' 영역에서는 소비자인 관람객과의 관계를 통해 브랜드 이미지를 형성한다고 본다. '관계'부분은 주민과의 소통을 추구하지

만 사실상은 주관기관에서 일방적인 구애만 이루어질 뿐 주민은 관계맺음에 부정적인 입장임을 살펴보았다. 마케팅에서도 관계마케팅은 일대일 혹은 맞춤형 마케팅이 이루어지는 경우가 많은 것처럼 주민들과 소통하기 위해서는 주민들의 욕구를 잘 살펴보아야 한다.

주안미디어문화축제의 '사용자 이미지'를 살펴보면 주 이용자는 학생과 미디어에 관심 있는 일부 주민이며, 주민(일반대중)들에게 미디어아트는 다소 어려운 주제로 인식되고 있어서 대중공연이나 대중 참여 이벤트에는 적극적으로 반응하지만 예술적이고 전문적인 분야에는 부정적인 반응을 보이는 모습이다.

마지막으로 주안미디어문화축제의 '편익'이 무엇인지 살펴보면 기능적인 측면에서는 지역기관의 문화자치의 장이자 지역주민들 간의 화합의 장의 기능을 하는 것을 목적으로 한다. 자기표현에 대한 편익으로는 축제를 통해 문화시민으로서의 자긍심을 고취할 수 있고, 문화향유로 인한 자존감 및 만족감을 형성할 수 있다. 감정적 편익으로는 재미, 환상 등의 감성을 느낄 수 있으며, 사회적 편익으로는 주최 기관의 측면에서 공익, 소통, 문화 향유 혜택을 제공할 수 있다. 즉, 4가지 편익이 모두 보장되는 축제로 발전해야 할 것이다.

우리는 브랜드 서클 틀을 통해 기획관점에서 현재 주안미디어문화축제라는 브랜드를 6가지 요소로 분석하고, 그 문제점과 발전방향을 제안하였다. 그리고 우리는 축제가 영원히 간직할 수 있는 핵심 정체성을 브랜드 서클에서 도출할 수 있다. 앞의 발머의 이상 정체성에서 두 가지 방향으로 제안했듯이 핵심 정체성은 대중의 참여를 이끌어낼 수 있는 대중성을 확보하거나 미디어문화의 메카로 자리잡기 위한 전문성을 확보하면서 만들어져야 한다. 주안미디어문화축제의 키워드를 소통, 참여로 표현할 수 있는데 이를 위한 포지셔닝이 예술로서의 소통과 참여인지, 대중과의 소통과 참여인지에 대한 핵심 정체성에 대한 결정이 필요하다.



[그림 2] 주안미디어문화축제 브랜드 아이덴티티 구축 과정

이 중 전자에 해당하는 예술로서의 소통과 참여를 핵심 정체성으로 하는 주안미디어문화축제의 발전방향은 다음은 다음의 표와 같다.

〈표 2〉 주안미디어문화축제 발전방향

1단계: 축제 성장기	2단계: 축제 발전기	3단계: 축제 안정기
축제 재정비 지역연계 • 지역문화브랜딩을 통한 지역과의 연계발전 • 미디어아트와 문화산업 네트워크 구축 • 미디어아트 중심도시로 발전 • 주민이 타겟이 아닌 미디어아트 전문가 및 애호가를 타겟으로 변환	전문성 확보 지역과 공생 • 지역의 미디어아트 및 관련시설 인프라 확장 • 미디어아트 중심지로써 인지도 제고	대중성 확보 미디어아트 브랜드화 • 세계적인 미디어아트의 메카로 자리 잡음, 예술과 산업의 중심지로 도약. • 지역민을 포함하여 외부관광객 유치로 대중성 확보, 관광화

4.3. 유사축제 사례

유사사례로는 프랑스의 지역축제로서 2006년에 시작된 축제로서 전문성 확보 사례인 앙갱레뱅 Enghien les Bains의 ‘뱅 디지털 축제 Bains numériques fête’와 창조산업과의 연계 사례인 역사가 오래된 리옹 Lyon의 ‘빛 축제 Fête des Lumières’ 그리고 2002년 출발한 주민참여 사례인 빌레르반 Villeurbanne의 ‘레쟁비트 Les Invites’축제를 들고자 한다. 앞의 두 축제들은 디지털과 미디어아트를 활용하여 지역의 경제와 관광산업까지 포섭하면서 이미지를 재고하는데 성공한 축제이며, 세 번째 축제는 지역민들의 참여가 돋보이는 주민참여형 축제라는 특징을 가진다. 이 세 개의 사례를 통해 문화예술과 지역의 비전이 방향을 같이 하고 최종적으로 축제를 통해 그 결과를 공유하는 과정이 지역의 창조적인 발전과 어떻게 맥을 같이하는지 알 수 있을 것이다.

4.3.1. 전문성 확보 사례 - 뱅 디지털 축제 Bains numériques fête

2006년부터 시작된 프랑스 앙갱레뱅 Enghien les Bains의 뱅 디지털 축제 Bains numériques fête의 주요 콘텐츠는 ‘디지털 아트’이며 행사의 구성은 ‘시각예술 visual art’, ‘무용예술 choreographic arts’, ‘음향예술 sound arts’로 이루어져 있다. 디지털 축제가 이루어지는 앙갱레뱅 Enghien-les-Bains은 파리 근교의 도시이다. 이 도시가 가진 온천과 호수 등의 천혜자원을 통해 온천욕과 수상스포츠, 그리고 일찍이 발전한 카지노를 활용한 풍부한 관광자원과 파리와 근접한 지역이라는 지리적 이점으로 관광산업과 연계하여 집객 인구를 비교적 쉽게 유인하고 있다.

이 사례에서 가장 주목할 점은 축제의 중심에 ‘Centre des Arts(cda)’라고 하는 아트센터가 있다는 것이다. 도미니크 롤랑 Dominique Roland는 오랜 관찰을 통해 예술이라는 것이 과학과 기술의 공존 없이는 발전이 불가능하다는 생각을 바탕으로 영화와 라이브 공연, 전시 등을 하나로 결합하여 보여주하고자 아트센터 설립을 추진하게 된다. 동시에 아트센터

를 중심으로 이루어지는 디지털 축제는 시청각 중심으로 시각과 무용, 음악 예술 장르를 바탕으로 한 국제대회를 개최하여 축제기간 동안 세 분야에서 각각 세 작품, 총 아홉 작품이 선정된다. 축제에 국제적인 대회를 개최함으로써 디지털 예술 분야에서의 새로운 인재를 등용하고 작가를 지원하고 있다. 또한 디지털 신호를 바탕으로 작품과 관객 사이의 상호작용을 촉진하기 위해 공공시설에 디지털 작품을 설치할 수 있는 스크린을 마련하고 스마트 애플리케이션 개발을 통해 청소년과의 소통 채널을 확보하였으며 축제의 공간을 도시로 확장시키는 등의 방안 마련을 통해 시민들과 직접적으로 상호작용하였다.

또한 해외의 다른 나라를 초대하여 국제적 축제의 기반을 다지고 이를 통해 도시 전역의 발전을 도모하고 있다. 2012년 초대 국가는 캐나다인데 유네스코 국립프랑스위원회, 캐나다 대사관, 캐나다 프랑스문화원과 프랑스연구소, 캐나다문화센터는 축제에 적극적으로 후원하면서 끈끈한 유대관계를 맺고 있다.

이 모든 축제의 과정이 향해 가는 정점은 예술을 통한 시민과의 소통이다. 축제가 ‘예술’을 통해 참신하고 전위적인 활동을 수용하고 ‘소통’을 통해 사회적이고 경제적으로 창작활동을 지원하는 것에서도 시민의 일상과 얼마나 밀접하게 이어져 있는지 알 수 있다. 이 소통의 과정이 쉽고 자연스러울 수 있도록 하는 고민은 도시 공간을 축제의 필드로 확장시키는 데서 찾아볼 수 있는데 이를 통해 예술을 인간 생활에 스며들게 함으로써 축제는 완성된다.

앞선 센터와 축제의 성공을 뒷받침하는 앙갱레뱅 시의 예술정책을 살펴보면 다음과 같다. 아트센터의 설립 후, 2007년부터 디지털아트와 관련하여 문화부의 사회보호기금을 지원받으면서 정책 방향은 더욱 강조되고 있을 뿐 아니라 지역의 복지와 문화서비스를 위한 역할과 지역에 거주하는 예술인들의 창작활동을 우선으로 하는 예술정책을 펼치고 있다⁶⁾.

6) 하형주, 2009-06-25, 디지털 아트의 창조적인 공간, 예술경영 No.34
<http://nanurism.blog.me/100123316426>.

그리고 센터의 중추이자 축제의 총감독인 도미니크 롤랑이 십년 전 예술 센터를 발족함과 동시에 축제를 총괄하고 있는데, 책임자에 대한 계속적인 지지는 노하우 축적과 커뮤니티의 형성을 통해 도시가 점진적으로 발전을 이뤄나가는 밑거름이 되었다.

이러한 예술의 전문성과 시민과의 소통을 지역 발전의 중심에 둔 아트 센터를 통해 세계의 방문객과의 소통을 강조하는 정책은 지역의 문화 요구를 해소하고 취향을 고취시키는 지역 성장의 동력으로 작용하고 있다.

4.3.2. 창조산업과의 연계 사례 - 빛 축제 Fête des Lumières

프랑스 제 2의 도시인 리옹 Lyon에서 열리는 빛 축제 Fête des Lumières는 오랜 역사를 통해 ‘빛의 도시’라는 정체성을 구축하여 매년 12월 8일을 전후로 400만 명 이상의 관람객이 도시를 찾는 성공적인 축제로 자리매김 하였다. 축제의 유래는 1852년 페스트 종신기념을 위해 리옹의 시민들이 촛불을 비롯한 빛을 모았던 데에서 찾을 수 있다. 그 후 1989년, 리옹의 시장이 공공 디자인 정책의 일환으로 도시 조명 계획을 세우게 되는데 이 계획에 세계적으로 유명한 작가들이 연출을 하게 되면서 진행되다가 1999년 본격적으로 현재의 빛의 축제가 시작하게 된다. 빛의 축제가 열리는 리옹은 역사적으로 산업화의 도시였다. 하지만 후기 산업사회에서 도시의 경쟁 요인을 역사적 전통인 ‘빛’에 두고 지역의 새로운 브랜드로 규정하고 이를 예술적 활동으로 승화시키면서 지역의 새로운 이미지를 만들어 내게 된다.

리옹의 빛 축제는 미디어아트를 축제의 컨셉으로 하고 도시공간을 거대한 캔버스로 활용하는 ‘빛 플랜’과 함께 진행되어 시민들의 생활공간 안에 깊숙이 연계되어 있다. 이와 같은 개방성은 리옹이 지향하는 미디어아트의 접근성의 확대와 누구나 즐길 수 있는 문화민주주의와 그 궤를 같이 하고 있다⁷⁾. 빛의 축제 역시 최종의 목표는 미디어 아트를 통해 시

7) 류재한(2012), 『Une ville ‘durable’ et ‘désirable’: 유네스코 창의도시 리옹』, 한국프랑스학논집 제 78집, p.97.

민들과 소통하고 지역 발전의 계기로 삼고자 하는 것이다.

하지만 빛의 축제에서 가장 주목할 점은 리옹이 유네스코의 창조도시 네트워크에 가입된 유일한 미디어아트 도시라는 점이다. 미디어아트 분야 창조도시로 유네스코 네트워크에 가입하기 위해서는 디지털 기술로 인한 문화적·창조적 산업의 발달 여부와 도시 생활의 질을 끌어올리기 위한 성공적인 미디어 아트의 통합, 시민들의 참여를 유도하는 전자적인 예술의 성장, 디지털 기술을 통한 보다 넓은 문화로의 접근과 미디어 아티스트를 위한 지역 프로그램이나 스튜디오의 여부를 따지게 된다. 이는 결국 창조적인 미디어아트가 대중의 삶 전체에 스며든 문화로서 기능함을 전제하고 있다.

리옹은 조명산업과 미디어아트 관련 산업을 지원함으로써 지역을 재생하는 창조산업으로 발전시켜 도시에 창조적인 활동을 하는 계층을 유입시켰는데 리옹이 정책적으로 시행하고 있는 중점 사업과 축제의 목표가 일치한다는 것은 지역정책에 따라 단위의 사업들이 체계적으로 구조화되어 있음을 시사한다. 문화 기금의 20%정도의 예산을 우선적으로 미디어아트 부분에 지원하고 민간에서의 활발한 게임산업과 관광산업, 인재 양성 시스템을 통한 인적 자원 확보, 민·관 네트워크를 통한 문화 거버넌스를 확보하고 있는 데서 그 예를 찾을 수 있다. 이를 통해 2천여 개 기업의 기업을 유치하고 3만개 이상의 일자리를 창출하는 창조산업을 통한 문화도시로의 발전 가능성⁸⁾을 제시하고 있는 것이다.

4.3.3. 주민참여 사례 - 레쟁비트 Les Invites⁹⁾

인구 15만이 거주하고 있는 빌레르반 Villeurbanne의 주민참여 축제인 레쟁비트 Les Invites는 매년 6월 셋째 주에 거행되는 미디어아트 축제이다. 이 축제는 특히 세계 음악과 거리예술을 중심으로 하며, 도시공간장

8) 류재한, 2012-05-20, [세계 창의도시를 가다 6] 예술의 벽을 허문 미디어아트, 한국교직원신문 <http://www.ktcunews.com/sub05/article.jsp?cid=13679&code=&gotoPage=2>.

9) Patrice Papelard, 『2012 주안미디어문화축제 학술세미나』, 2012주안미디어문화축제.

식예술이 특징이다.

리옹 Lyon 근교의 경제이주도시인 빌레르반은 인천시 남구인구의 약 1/3 규모의 작은 도시이지만 빌레르반 시장의 의지에 따라 빌레르반과 인근지역의 주민을 위해 주민참여형 축제라는 특별한 문화행사를 2002년부터 개최하고 있다.

이 축제의 특징은 무엇보다도 주민들의 적극적인 참여로 이루어지고 있다는 점이며, 주민들은 전문가들과 함께 축제기간동안 시청광장을 중심으로 하는 공공장소를 변화시킬 '일시적이고 기념비적인 도시공간장식 예술'을 실현해낸다.

2012년 주안미디어문화축제에 방문한 레쟁비트의 예술감독 파트리스 파플라 Patrice Papelard에 따르면 매년 11월에서 2월 사이에 예술감독 혼자 혹은 예술가와의 협업을 통해 그 해의 프로젝트를 기획하고, 사진, 그림, 삽화 등으로 모형 이미지를 구현하며, 도시공간장식예술에 특화된 예술가, 제작 기술자를 채용하여 조형물의 가장 특징적인 모습을 구체화시킨다. 2·3월에는 지역주민을 대표하는 100여개의 지역공동체와 시장, 문화보좌관 등 지역의원을 초청하여 그 해 축제 프로젝트를 소개한 후, 아틀리에 프라파즈라는 제작소를 운영한다. 그리고 6월에는 이 제작소에서 제작된 주민의 작업과 축제 프로그램을 홍보할 수 있도록 시민들과 기자단을 500~600명 정도 초청하고 있는데 이 자리는 지역에서 또 하나의 작은 축제의 장이 된다.

이들이 축제기간에 실현시키는 예술 프로젝트는 시내를 변화시키는 일시적인 작품 설치인데, 예술가들의 역량과 주민들의 적극적인 참여로 웅장한 규모의 설치가 이루어지지만 축제 후에는 모든 것이 일상 속으로 신속하게 사라진다는 축제의 일탈성과 일상으로의 회귀를 보여주기도 한다.

또한 이 축제는 세계마을 Village du monde을 조성하는데 이것은 40개의 빌레르반 지역공동체가 5개 대륙의 레스토랑을 운영하는 것이고, 매년 50~80명의 지역주민들이 전문극단의 공연창작물에 배우로서 참여하는 프로그램도 운영하고 있다. 이 때 예술가들은 주민들을 지원하고

지도하는 방식으로 이루어진다.

즉, 레쟁비트 축제는 전문가들의 기획에 맞춰 지역주민들의 적극적인 참여로 실현되는 축제이다. 2012년 주안미디어문화축제의 '미디어정원-레인보우'라는 프로그램은 레쟁비트에서 실시되었던 프로그램을 재현한 것인데, 주안역 앞 축제 공간을 주민들이 직접 텃밭으로 뜯 수 많은 크고 작은 조각들을 지역예술가와 남구지역주민들이 함께 장식하는 것이다. 레인보우란 각양각색의 문화, 예술 그리고 사람이 한 곳에 모인다는 상징성, 즉 문화적 다양성을 의미하는 '무지개'를 컨셉으로 주민참여방식을 제안하는 주안미디어문화축제의 장을 주민들이 직접 마련한다는 의미를 가지고 있다.

이상의 사례에서 살펴본 바와 같이, 축제를 성공시키는데 있어서 가장 중요한 것은 도시 정체성에 축제가 얼마나 일치하고 있는가에 달려있다. 이는 축제를 지원하는 지방자치단체의 정책적 의지와 연결되어 안정적인 예산 집행, 의욕적인 공무원 양성 그리고 민간 산업 육성에 따른 지역 경제 발전과 협력 체계 구축을 가능하게 할 것이다. 시민들을 일상생활 속에서 획득한 참여 기회의 확대를 통해 취향을 높이고 지역사회에 동참하여 사회적 합의의 기초를 마련하게 된다. 또한 지역 경제 활성화에도 직접적으로 연결되어 창조적인 산업군을 형성하고 특구사업 단지를 개발하는 등의 지역경제 활성화에도 큰 시사점을 줄 수 있다.

또한 축제가 단순히 지역 주민들의 여가를 위한 목적인지, 지역의 자원인 콘텐츠에 집중하여 지역 발전의 동력으로 삼을 목적인지를 결정해야 할 것이다. 그러나 앞서 살펴본 예에서 알 수 있듯이 콘텐츠에 집중하는 축제가 장기적인 비전을 마련할 수 있고 각각의 콘텐츠를 어떻게 시민과 만나게 할 것인가 하는 고민을 통해 지역 발전을 동시에 이뤄나갈 수 있음을 도출해 낼 수 있다. 이는 축제 콘텐츠에 집중하여 연구와 개발을 지원하고 일상생활과 연결할 수 있는 환경을 조성하며 일반 대중에게 친근하게 다가갈 수 있는 방법을 제시함으로써 실현될 수 있을 것이다. 이를 위해서는 축제를 연계하는 중추 기관이 상시적으로 도시 발전 맥락 속에서 축제와 연동되어야 할 것이며 이 기관이 지역의 기반 시설과 기

업, 일반 시민을 연결함으로써 파트너십을 형성하도록 유도해 나가야 할 것이다. 이는 기업이나 대학들을 네트워킹 함으로써 하나의 거버넌스 체계를 확립하여 지역 활성화는 물론, 지역사회의 통합과 문화 발전을 성취하는 효과를 나타낼 수 있다.

요약하면, 통합적인 지역 발전 계획과 결을 같이하는 축제, 콘텐츠의 전문성을 중추에 둔 축제, 이를 바탕으로 주민과 소통하고 향유할 수 있도록 하는 축제가 지역 발전을 동시에 견인하면서 성공할 수 있다는 것이다.

5. 결론

최근 인천시 남구는 미디어문화를 중심으로 유네스코 창조도시 네트워킹 가입을 준비하는 등 문화예술적인 부분을 지역의 문화특성으로 발전시키기 위해 노력해왔다. 이런 배경 속에서 주안미디어문화축제는 도시의 문화자산 확보와 지역민의 소통의 창구로서 그 역할이 주목받고 있으며, 지역문화브랜딩 차원에서 주안미디어문화축제의 재정비가 꼭 필요한 시기라고 할 수 있다.

이 연구는 예술분야에 대한 전문성이나 프로그램 내용을 분석한 것이 아니라, 콘텐츠 구성의 방향과 축제브랜딩 방안을 살펴보았다. 주안미디어문화축제는 예산 규모가 크지 않음에도 불구하고 미디어아트 전시와 영화제라는 두 가지 이상의 프로그램을 지속하면서 각 영역을 특화시키기가 어려웠던 것이 사실이다. 그리고 그 영향으로 관객동원의 어려움이 발생하기 때문에 청소년동아리한마당, 음식문화축전, 한마음 나눔장터, 코스프레, 사진전 등 다른 지역행사와 연계하거나 부대행사 확대를 통해 지역민의 관심을 유발할 수밖에 없었다.

주안미디어문화축제는 주요프로그램의 전략적 선택과 프로그램의 포

맷화가 필요하다. 또한 부대행사 개최는 최대한 줄이고 축제의 메인 프로그램을 강화해야 하며, 부대행사 기획에 있어서는 프로그램 컨셉과 일치된 행사를 엄선하여 축제의 정체성 강화에 노력해야 한다.

주안미디어문화축제는 9회의 역사를 가지고 있지만 아직도 인지도가 부족하다. 우리는 AC³ID테스트 모델과 BIFM 모델을 사용하여 축제의 타겟팅과 포지셔닝에서 그 문제를 찾아 이상 정체성 브랜딩을 제안하였다.

그것은 축제를 도시발전 계획과 연계하여, 지역이 가지고 있는 무형과 유형의 자원을 이용하고, 도시 인프라 확산을 통해 브랜딩 하는 것이다. 현재 주안미디어문화축제는 지역의 문화산업업체들과 연계한 미디어문화 축제로 재정비하여 미디어문화의 메카로서 관련 전문가와 향유자를 외부에서 끌어드리는 전략이 바람직하다. 위의 로드맵에서 알 수 있듯이 지역과 축제가 먼저 전문성을 확보한다면 주민들의 참여가 뒤따르게 되어 대중성도 확보하게 된다. 이러한 사례는 해외사례에서 충분히 드러나고 있다.

첫째, 문화예술축제의 대부분은 전문성 확보가 중요하다. 전문성을 갖는다는 것은 대중성을 고려하지 않는다는 것이 아니라 전문성을 통해 인지도와 명성을 획득하게 되고, 그 문화예술적 가치를 대중들이 소비하게 된다는 것이다.

둘째, 해당 문화예술분야에 대한 국가적 혹은 지역적 차원의 정책적 지원이 이루어져야 하며, 이를 바탕으로 문화예술 인프라가 구축되어야 한다. 특히, 프랑스의 경우 국가적 차원에서 전문기관(예술센터)을 설립하여 지원을 하고 있다는 점이 주목된다. 이런 정책적 지원을 통한 하드웨어 구축은 그 전문기관을 통해 예술이 발전하고 보급하는 구심점이 된다. 또한 이런 기관들은 예술가들에게는 창작지원을 하고, 대중들에게는 문화향수 기회증대를 위해 문화예술교육을 실시하며 인재양성시스템을 구축하고 있고, 축제 개최 등을 하고 있다(앵겔레뱅 뱅 디지털축제, 리옹 빛 축제, 오리악 거리예술축제, 샬롱 거리예술축제 등). 특히, 지역의 문화자원을 발전시키고, 관련 산업과 교육을 연계하여 지역민들이 소통할

수 있는 창조도시 네트워크는 유네스코 창조도시 네트워크에 가입하느냐와 상관없이 지역이 발전해가기 위한 중요한 시스템이 될 수 있다.

문화체육관광부는 현대사회의 축제의 기능을 원초 제의성 보존의 기능, 지역민 일체감 조성의 기능, 전통문화 보존의 기능, 경제적 기능, 관광적 기능으로 설명하고 있다. 그러나 지자체들은 축제를 통해 지역의 정체성을 확립하고, 지역 이미지 고양과 문화복지를 실현하고자 하는 정치적인 기능에 더 많은 관심을 두고 있는 것도 사실이다. 하지만 지역축제들의 대부분은 크게 성공하지 못하고 있는데 그 이유는 지역에 대한 고찰이 부족하고, 지역 내에서의 네트워크가 원활하지 않기 때문이다.

창조도시란 전 세계 네트워크이다. 7가지 주제로 함께 발전해나가기 위해 소통의 네트워크를 구축하는 것이다. 그렇다면 창조도시보다도 지역 내 네트워크를 구축하여 서로 소통하는 것이 먼저일 것이다. 주안미디어문화축제는 인천 남구의 지역문화를 아우르는 축제가 되어야 하며, 그들이 소통하는 축제로 만들어야 한다.

참고문헌

- 강인원, 고호석(2003), 『문화관광축제의 활성화 방안에 관한 연구 : 축제 행사의 운영·관리를 중심으로』, 문화관광연구, Vol.5 No.1.
- 김병준, 이원근, 김영하(2010), 『지역축제의 활성화 방안에 관한 연구』, 대한건축학회논문집 계획계 제6권 통권56호 전체.
- 류재한(2012), 『Une ville ‘durable’ et ‘désirable’: 유네스코 창의도시 리옹』, 한국프랑스학논집 제 78집.
- 류정아(2006), 『한국 지역축제 조사평가 및 개선방안 연구』, 문화관광부.
- 문화관광부(2006), 『한국 지역축제 조사평가 및 개선방안 연구(I)』, 문화관광부.
- 박종한, 김민수(2008), 『중국시장 브랜드전략』, 궁리.
- 박지선(2009), 『프랑스 거리축제의 콘텐츠전략 분석연구: 샬롱 거리축제를 중심으로』, 프랑스학논집, 제67집.
- 배준구(2007), 『프랑스 도시 축제의 특성과 구조 - 아비뇽 축제를 중심으로』, 한국지방정부학회 학술대회 논문집.
- 오훈성(2011), 『문화관광축제 평가체계 연구』, 한국문화관광연구원.
- 이무용(2005), 『서울형 축제발전 및 체계적 지원방안 연구』, 서울시정개발연구원.
- 이수진, 허선희(2009), 『경기도 지역축제 차별화 방안에 관한 연구』, 경기개발연구원.
- 이은수(2009), 『공연예술축제의 관리요인과 콘텐츠요인이 방문객의 만족과 재방문의사에 미치는 영향 : Herzberg의 이요인(二要因)이론의 적용』, 관광연구저널, Vol.23 No.1.
- 이재광(2009), 『함평나비축제의 성공요인 연구: 지역발전정책 및 정책마케팅 시각에서』, 한국지역개발학회지, Vol.21 No.4.

- 이정훈(2007), 『도시브랜드 정체성 개발 방법론 연구: 경기도 주요도시 사례』, 경기개발연구원.
- 이 훈(2006), 『문화관광부 축제지원 시스템과 정책에 대한 평가』, 관광연구논총(제18호). 한양대학교 관광연구소.
- 인천광역시 남구 자치행정국(2011), 『2011 비전선포보고회』, 인천광역시 남구 자치행정국 자료집.
- 인천광역시 남구(2012), 『2011 남구통계연보』, 인천광역시 남구.
- 조혜정, 이미경(2008), 『인천광역시 지역축제 지원체계 개선방안』, 인천발전연구원.
- 주안미디어문화축제(2005), 『2005주안미디어문화축제 결과보고서』, 주안미디어문화축제.
- 주안미디어문화축제(2006), 『2006주안미디어문화축제 결과보고서』, 주안미디어문화축제.
- 주안미디어문화축제(2007), 『2007주안미디어문화축제 결과보고서』, 주안미디어문화축제.
- 주안미디어문화축제(2008), 『2008주안미디어문화축제 결과보고서』, 주안미디어문화축제.
- 주안미디어문화축제(2009), 『2009주안미디어문화축제 결과보고서』, 주안미디어문화축제.
- 주안미디어문화축제(2010), 『2010주안미디어문화축제 결과보고서』, 주안미디어문화축제.
- 주안미디어문화축제(2011), 『2011주안미디어문화축제 결과보고서』, 주안미디어문화축제.
- 주안미디어문화축제(2012), 『2012주안미디어문화축제 실행계획서』, 주안미디어문화축제.
- 학산문화원(2012), 『2012 인천남구문화지표 및 문화수요조사 연구』, 학산문화원.
- 함석중, 박선희(2009), 『지역축제의 영향에 대한 지역주민 인식 : 동해

수평선축제를 사례로』, 관광연구저널, Vol.23 No.1.

John M. T. Balmer(2001), *From the Pentagon: A New Identity Framework*, Corporate Reputation Review, vol.4, No.1.

John M. T. Balmer and S. A. Greyser(2002), *Managing the multiple identities of the corporation*, California Management Review 44(3)

John M T Balmer, Helen Stuart(2004), *British Airways and Balmer's ACID Test of Corporate Brand Management*, Working paper series.

Patrice Papelard(2012), 『2012 주안미디어문화축제 학술세미나』, 2012주안미디어문화축제.

류재한, 2012-05-20, [세계 창의도시를 가다 6] 예술의 벽을 허문 미디어 아트, 한국교직원신문 <http://www.ktcunews.com/sub05/article.jsp?cid=13679&code=&gotoPage=2>.

하형주, 2009-06-25, 디지털 아트의 창조적인 공간, 예술경영 No.34 <http://nanurism.blog.me/100123316426>.

유네스코 한국위원회 <http://www.unesco.or.kr/front/main>

인천광역시 남구 <http://www.namgu.incheon.kr>

Bains Numériques <http://www.cda95.fr/fr/programme/bains-numeriques>

Fête des Lumières <http://www.fetedeslumieres.lyon.fr>

Les Invites <http://invites.villeurbanne.fr>

〈Résumé〉

Branding de Festival par analyse d'identité

- Au cas de Juan Media Festival d'Incheon -

PARK Ji-Seon
CHAE Ji-Seon
JIN Jeong-Mi

Les objectifs de cette étude sont d'analyser les identités et de faire le branding pour Juan media festival à Incheon.

Sous l'aspect de ménagement de culture, le festival régional a besoin des programmes stratégiques et du format des programmes. Mais Juan media festival les a manqués depuis le début parce qu'il avait des problèmes de ménagement ainsi que le changement fréquent de l'organisateur et l'insuffisance budgétaire.

Le Festival doit être renforcé les programmes principaux et doit être conformé au concept du programme lorsqu'il s'agit de planifier des événements visant à renforcer l'identité du Festival.

Nous avons utilisé deux méthodologies pour cette étude, l'une est AC³ID modèle de Balmer, l'autre est BIFM de BBN. Celle de Balmer est un système qui analyse 6 identités; une identité réelle, une identité conçue, une identité communiquée, une identité idéale, une identité espérée et une identité souhaitée. Celle de BBN est douée à la branding par les analyses de 'brand circle' qui contient la philosophie et la vision, le symbol, le produit, l'identité et l'avantage.

Nous proposons d'acquérir la spécialité artistique, de développer le

réseau d'industrie créative, de pratiquer la politique du festival liée à la commune, d'aménager l'infra structure artisitique pour une identité idéale de Juan media festival.

Il est à noter que nous avons étudié comme étude de cas, Bains numériques fête de Enghien les Bains pour sa spécialité artistique, Fête des Lumières de Lyon pour son réseau d'industrie créative et Les Invites de Villeurbanne pour sa participation des habitants.

주 제 어 : 문화콘텐츠(Industrie culturelle), 브랜딩(Branding), 주안
미디어문화축제(Juan Media Festival), 문화경영(Ménagement
culturel), 축제컨설팅(Consultation de festival)

투 고 일 : 2012. 9. 25

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

재현된 장소를 통한 〈트루먼 쇼〉 분석

조 화 림
(전북대학교)

전 병 원
(전북대학교)

■ 차례 ■

- | | |
|-------------------------|---|
| 1. 들어가는 글 | 3.1. 〈트루먼 쇼〉의 장소들 |
| 2. 『장소lieu』의 개념 | 3.2. 실제 세상 |
| 2.1. 언어학의 관점에서 살펴본 ‘장소’ | 4. 〈트루먼 쇼〉의 TV 수용 장소들 |
| 2.2. 철학적 측면에서 고찰한 ‘장소’ | 4.1. 〈트루먼 쇼〉의 TV 수용 장소의 재현(représentation) 방식 |
| 2.3. 영화화 측면에서 바라본 ‘장소’ | 4.2. 두 개의 트루먼 쇼 |
| 3. 〈트루먼 쇼〉의 장소들 | 5. 나오는 글 |

1. 들어가는 글

영화탄생 이후 지금까지 많은 영화이론가와 비평가들은 영화 분석을 위해 몽타주에 대한 연구를 비롯하여 미장센, 공간과 시간, 서사구조와 내러티브, 이미지와 글쓰기, 회화와 영화 등등 다양한 틀을 제시해왔다. 특히 인문학적 이론들(정신분석학, 기호학, 정치학, 여성학 등)을 바탕으로 한 연구와 분석이 주를 이루어왔다. 본 논문 또한 영화를 이루고 있는 구성요소를 통한 영화연구의 한 예가 될 것이다.

『재현représentation』된 『장소lieu』가 없는 영화는 존재하지 않는다.

비록 그 장소가 현실에 존재하지 않는 가상적인 공간 속 장소라 할지라도 그렇다. 모든 영화에 있어서 시작되고 끝날 때 까지 스크린에 남아 있는 것은 장소이다. 배우가 사라지고, 소리가 사라져도 장소는 여전히 남아있을 수 있다. 실험영화이든, 다큐멘터리이든, 어떤 장르의 영화이든 간에 장소는 영화 속에 존재하고, 영화의 처음부터 끝까지 한 순간도 사라지지 않는다. 그렇기 때문에 장소의 문제는 영화연구와 분석의 훌륭한 도구가 될 수 있다.

장소에 대한 선행연구로는 피에르 프랑카스텔의 막시즘적 관점에서 언급한¹⁾ 『형상과 장소 *La figure et le lieu*』가 있고, 영화감독인 에릭 로메르가 스스로 자기의 영화적 배경이 되는 『방리유 *banlieu*』와 공간에 대해 말한 적이 있다. 그런데 이들은 사고의 틀이 한정적이거나 구체적인 과학적 접근이 아니라는 이유로 주목받지 못했다.

우리나라에서도 많은 평론가와 기자들이 감독에게 영화의 공간적 배경이 되는 구체적 장소에 대해 질문을 하는 경우가 종종 있다. 예를 들어 홍상수의 〈다른 나라에서〉를 보고 ‘왜 부안 모항이라는 곳에서 작업을 하셨죠?’나 ‘왜 바닷가를 공간적 배경으로 선택했나요?’라는 질문들이 그것이다. 하지만 본 논문은 가끔 등장하는 장소에 대한 이런 피상적인 질문을 넘어 영화연구와 분석의 척도로서 영화 속에 재현된 장소를 제시하고자 한다. 이를 위해서는 장소에 대한 좀 더 과학적이며, 분석적인 접근이 필요하다.

장소를 통한 영화연구에는 다양한 층위의 가능성이 열려있다. 장소화와 『비 장소 *non-lieu*』, 재현과 장소, 형상화와 장소, 장소의 역할론 등이 그것이다.

장소화란 공간이 장소가 되어가는 과정을 의미한다. 공간에 미장센이 개입되고 내러티브가 개입되는 순간 공간은 특정한 의미를 지니는 장소로 바뀌게 된다. 이것을 ‘장소화’라고 한다. 프랑스의 인류학자 마르크 오

1) 앤드류 더들리, 『영화이론의 개념들』, 김시무 역, 시각과 언어, 1995, p42.

제는 오랜 역사적 깊이와 형이상학적 위엄성을 갖춘 공간들이 ‘장소’라면, 깊이와 위엄이 결여된, 일시적으로 거쳐 가는 통행 지역이나 통로 같은 곳을 ‘비 장소’라고 규정한다.²⁾ 비 장소에 관한 연구는 문학이나 건축학에서 주로 다뤄진다.

재현과 장소에 대한 연구는 현실에서의 장소에 대한 인지심리학이나 지각심리학적 관점에서 바라본 장소와 영화 속에 재현된 장소와의 상관 관계를 밝히는 것이다. 예를 들어 현실에서의 버스터미널과 어떤 영화 속에 재현된 버스터미널은 같은 의미로 또는 전혀 다른 의미로 작동한다. 다른 의미로 재현된 장소의 인과관계는 특히 다큐멘터리 영화와 모큐멘터리³⁾ 영화, 극영화와 다큐멘터리 영화의 경계에 관한 연구에 활용될 수 있다.

형상화와 장소에 대한 연구는 장소를 드러내는 방식에 관한 연구로서 미장센에 관한 연구와 밀접한 관계를 지닌다.

반면에 장소의 역할론은 영화에서 장소의 역할에 관한 담론으로서, 장소가 영화 속에서 공간적 배경, 또 다른 캐릭터(배우), 주제의 형상화 등의 역할을 수행한다는 이론에 근거한다.

본 논문은 〈트루먼 쇼〉의 장소에 대한 분석 사례를 통해 장소가 영화의 주제를 어떻게 드러내고, 그 주제에 어떤 방식으로 접근을 가능하게 하는지 및 영화의 주제를 구체화하는 도구로서 장소의 활용을 밝히는 것이 목적이다. 본 연구는 두 개의 개념에 초점을 맞추는데 하나는 『재현 représentation』이고, 다른 하나는 『장소lieu』이다.

영화이론에서 『재현représentation』이라는 개념은 간단하게 설명될 수 없다. 재현에 관해 충돌하는 이론들만으로도 논쟁의 장이 필요하다.⁴⁾

2) 정여울, 《기억의 지문 장소를 향한 향수》, 『한겨레신문』, 2012.5.18.

3) 다큐멘터리의 특징인 사실주의 기법을 활용하여 만든 극영화를 말한다. 현실을 그대로 담아내는 『다큐멘터리Documentary』에 ‘가짜의’라는 이질적인 뜻을 가진 단어 『페이크fake』를 붙여 『페이크 다큐멘터리fake documentary』, 『페이크 다큐(fake docu』나 ‘조롱하다’라는 뜻의 ‘Mock’를 더해 『모크 다큐멘터리Mock Documentary』, 『모큐멘터리mockumentary』 등으로도 불린다.

4) 앤드류 더들리, 『영화이론의 개념들』, 김시무 역, 시각과 언어, 1995, p63.

본 논문에서 사용한 『재현représentation』은 영화 속의 이미지는 결과적으로 카메라라는 도구를 통해 포착되고, 현상되고(필름으로 작업했을 경우) 입력된(디지털로 작업했을 경우) 이미지를 통해서 우리가 인식한다는 점에서 『재현représentation』이라는 의미이다. 더불어 내러티브 속에서 항상 파악되고 인지되는 『재현représentation』의 의미로도 사용하고 있음을 밝힌다. 다시말해서 『재현représentation』된 장소'라 함은 현실의 장소가 아닌 '영화의 내러티브 속에서 파악되는 장소'를 의미한다. 따라서 본 연구는 『재현représentation』에 기반을 둔 장소의 문제를 탐사하기 위해 피터 위어 감독의 '트루먼 쇼'를 그 분석대상으로 삼았다. 이런 선택의 기준은 두 가지이다. 즉, 주제의 접근성과 분석의 예로서의 보편성이다. 영화연구와 분석의 도구로서 제시된 장소를 통해 그 영화의 주제에 가까이 접근할 수 있는 영화를 우선적으로 선택했으며, 아직까지 시도되지 않았던 영화분석의 낯선 방법을 제시하면서 비교적 많은 사람들이 쉽게 접하고 파악할 수 있는 영화를 통해 보편성을 담보하고자 했다.

장소를 통한 구체적인 영화분석을 진행하기 위해서는 먼저 '장소'의 개념정리가 필요하다. 따라서 제2장에서는 『장소lieu』의 개념을 언어학⁵⁾, 철학, 그리고 영화학적 개념에 따라 다양한 각도에서 검토해 볼 것이다.

제3장에서는 〈트루먼 쇼〉에 재현된 장소의 분류를 시도함에 있어 인류학자 『에드워드 홀Edward HALL』⁶⁾의 공간적 관습에 대한 분류법을 차용하기로 한다. 그는 『감추어진 차원 : 공간의 인류학』에서 인간관계의 다양한 거리에 대한 분류를 제시했다. 그에 의하면 인간관계 사이에서 공적 관계와 사적 관계의 구분과 정도를 확인할 수 있는 기준이 당사자 간의 거리로 파악된다. 클로즈업이 롱 쇼트보다 사적 거리로 인식된

5) 여기에서는 프랑스어에서의 표기와 어원적인 기원을 살펴보았다.

6) 홀, 에드워드. HALL, Edward, 1942년 컬럼비아대학에서 박사학위 취득, 나바호 족, 호피족, 트루크 족, 에스파냐계 미국인 등에 대한 현지조사연구를 진행했다. 덴버대학, 하버드 대학, 일리노이 공과대학, 노스 웨스턴 대학교수, 미국인류학회 특별회원, 국립과학아카데미 건축자문위원을 역임했다. 그가 발표한 문화인류학 4부작은 문화인류학 뿐만 아니라 언어학, 사회심리학, 교육학, 역사 및, 생물학, 유전학, 동물행동학 등의 다양한 행동과학과 같은 자연과학에 이르기까지 초학문적 접근방식으로 원용된다.

다는 홀의 공간적 관습에 대한 이론은 영화에서는 쇼트의 크기와 앵글에 대한 배경이론으로 많이 인용된다. 즉, 감독은 관객이 눈물을 흘리고 있는 주인공에게 감정이입 하기를 원할 때 클로즈업을 사용하고, 눈물을 흘리는 인과관계에 주목하기 원할 때는 롱샷을 활용한다는 것이다. 본 연구에서는 홀의 이론을 수용하여 장소를 공적 관계의 공간과 사적 관계의 공간으로 분류하고 다시 그것을 공적 공간(P) 속에서의 공적 장소(L)와 사적 장소(l), 사적 공간(p) 속에서의 공적 장소와 사적 장소로 세분화하였다.⁷⁾

제4장에서는 트루먼 쇼에 재현된 장소들 중에서 TV 수용 장소를 분석하고자 한다. TV 수용방식에 대한 해석과 분류는 프랑스 미디어 학자인 『스테판 칼보Stéphane CALBO』⁸⁾가 『TV 수용과 친밀감*Réception télévisuelle et l'affectivité*』에서 다루고 있는 ‘개인적 수용’과 ‘집단적 수용’이 토대가 되었다.

영화 속에 재현된 모든 장소들이 우선 시나리오 진행과정 단계에서 선택된다는 사실에 입각하여, 시나리오작가에 의해 선택된 장소가 영화에 어떤 방식으로 재현되고 있는지를 파악하기 위해 시나리오 분석도 병행하였다.

이런 시도(장소를 통한 영화분석)가 (해당 영화의)주제를 총 망라해서 완벽하게 파헤칠 수 있다고는 생각하지 않는다. 그보다는 『홀Hall』과 『칼보Calbo』의 이론을 배경으로 한 장소의 분류방식에 중점을 둔 영화분석의 한 예를 제시하게 될 것이다.

사회학자 『인Yin』에 따르면, 사례연구는 ‘어떻게’와 ‘왜’라는 질문의 형

7) 분류된 장소들을 약호(略號)화하기 위해 공적 공간은 대문자 P(Public), 사적 공간은 소문자 p(privé), 공적 장소는 대문자 L(Lieu), 사적 장소는 소문자 l(lieu)로 표기하기로 한다.

즉 공적 공간 속의 공적 장소는 PL, 공적 공간 속의 사적 장소는 Pl, 사적 공간 속의 공적 장소는 pL, 사적 공간 속의 사적 장소는 pl 로 표기할 수 있다.

8) CALBO Stéphane. , *Réception télévisuelle et l'affectivité*, Paris, L'Harmattan, 1998. 프랑스 학자, 미디어와 TV에 관련한 연구를 하고 있다. 특히 미디어와 수용자 간의 상관관계에 대한 연구에 탁월한 성과를 보이고 있다.

태에서 시작된다.⁹⁾ 이런 목표에 도달하기 위해서 우리는 다음과 같은 네 개의 근본적인 질문들, 즉 장소(lieu)란 무엇인가? ‘트루먼 쇼’에서 장소는 어떻게 재현되는가? ‘트루먼 쇼’에서 TV수용 장소는 어떤 역할을 하는가? ‘트루먼 쇼’에서 TV 수용 장소들의 재현방법은 무엇인가? 에 대해 답해야만 한다.

2. 『장소lieu』의 개념

‘장소’란 무엇인가?

너무나 당연해 보이는 이 질문은 역설적으로 장소의 개념을 보다 구체화시키고 명백히 정의하기 위해 매우 중요하다. 그동안 많은 영화연구와 분석에서 흔히 접할 수 있는 오류 중 하나가 바로 ‘공간’과 ‘장소’의 구분되지 않은 용어의 혼재된 사용이었다. ‘그 공간에서 벌어진 사건’이란 표현과 ‘그 장소에서 벌어진 사건’이란 표현은 분명 다른 의미이기 때문이다. ‘공간’은 형이상학적 차원의 문제이고, ‘장소’는 좀 더 실체적인 형이하학적 차원의 문제이다. 그러므로 장소(lieu)를 정확히 정의하기 위해 이 용어를 언어학적, 철학적 그리고 영화학적 맥락 등의 서로 다른 관점에서 접근해 보자.

2.1. 언어학의 관점에서 살펴 본 ‘장소’

『장소lieu』¹⁰⁾를 어원학적으로 고찰해 보면,

① Attesté en ancien français sous les formes loc, leu puis lieu

9) 홍기원, 『문화정책의 유형화를 통한 비교연구』, 한국문화관광정책연구원, 2006, p6.

10) Le Robert, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Ed., Le Robert, 1993.

est issu du latin locus.

- ② lieu, place, endroit qui sert à traduire le grec topos et en a repris les sens techniques y compris rhétorique. Locus a également reçu le sens figuré de 'situation'. Son étymologie n'est pas claire.
- ① 고대 프랑스어에서는 loc, leu, 그리고 lieu의 형태로 변화해 왔는데, 그 어원은 라틴어의 locus에 뿌리를 두고 있다.
- ② 『장소lieu』, 장소 혹은 『위치place』, 장소 또는 한 『지점endroit』은 그리스어 'topos'를 번역한 것인데, 수사학적이고 기술적인 의미를 취한 것이다. Locus는 또한 『상황situation』이라는 내포적인 의미가 있다. 그러나 그 어원은 명확하지 않다.

다시 라틴어에서의 locus¹¹⁾를 살펴보면,

- ① 외딴 / 고립된, 특별한 / 『독특한 장소lieux isolés, particuliers』
- ② 곳 혹은 『위치place』, '기회 혹은 특정한 때 / 『경우』(occasion)』
- ③ 『줄/대열rang』, 『역할』(rôle)』
- ④ 『상황』(situation), (사물의) 『상태』(état)』
- ⑤ 『질문』(question), 공간의 한 점 / 『요점point』

등의 의미를 지닌다.

이런 다양한 의미를 가진 이 단어가 오늘날에는 어떤 의미로 주로 사용되고 있을까?

『장소』(Lieu)¹²⁾라는 단어는,

- ① Portion déterminée de l'espace ; endroit
- Lieu est plus général, plus abstrait qu'endroit et s'emploie

11) GAFFIOT Felix, *Dictionnaire Latin Francaise*, Paris, Ed., Hachette, 1934.

12) REY Alain, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 5, Paris, Ed., Le Robert, 1989.

moins de nos jours que dans la langue classique.

- Situation d'un objet dans un lieu de l'espace.

② Place déterminée dans un ensemble, une succession (espace ou temps)

① 공간의 한정된 범위의 『한 지점endroit』의 의미로, '장소'는 '한 지점' 보다는 훨씬 일반적이고 추상적인 의미를 가지며 과거에 비해 많이 사용되지 않는다. 그리고 공간 속의 한 장소, 지점에 있어 어떤 대상의 상황을 나타내기도 한다.

② 공간이나 시간의 연속성, 혹은 전체 속에서 한정된 '곳' 혹은 위치(place)를 가리킨다.

따라서 현대 프랑스어 사전, 라틴어 사전 그리고 어원학 사전을 살펴보면 다음과 같은 핵심적인 두 의미를 추론해 낼 수 있다. 그 하나는 '곳' 혹은 『위치place』와의 관계이고, 다른 하나는 『상황situation』과의 관계이다.

다시 말해 언어학에서 언어적 의미로서 장소란 '어떤 상황이 있는 곳'이라 정의할 수 있다.

2.2. 철학적 측면에서 고찰한 '장소'

철학에서 '장소'라는 개념은 깊이 있게 논의되지 않았다. 이 주제에 대해 심도 있게 탐구한 철학자를 거의 찾아볼 수 없다. 철학자들은 『공간espace』과 『시간temps』에 대해서는 많이 논하였지만, '장소'에 대해서는 거의 다루지 않았다.

『철학 용어 사전 *Vocabulaire des études philosophiques*』에서 다음과 같은 정의들을 살펴볼 수 있다.

'장소'¹³⁾는,

13) AUROUX Sylvain, WEIL Yvonne, *Vocabulaire des études philosophiques*, Paris, Ed., Hachette, 1993.

- ① Situation qu'occupe un corps dans l'espace ; pour ARISTOTE, «enveloppe immobile des corps » ; les scol. distinguent le lieu intérieur (étendue attachée au corps), et le lieu ex-térieur (l'étendue qui est susceptible d'être occupée par un corps, la place)
- ② Par Anal., tout ce en quoi quelque chose peut être situé, à quoi quelque chose peut être rapporté : « Dieu est le lieu des esprits » (MALEBRANCHE)
- ① 공간에서 육체가 차지하는 상황이고, 아리스토텔레스에게 있어서는 '육체를 고정시키는 외피'이며, 스콜라 학파는 '육체에 결부된 『범위(étendue)』로써' 내적 장소와 공간(place), 육체가 (실제적으로) 차지할 수 있는 범위로써의 외적 공간을 구분했다.
- ② 아날 학파는 (장소를) '위치 지워 질 수 있는 모든 것', '(무엇인가를) 가져올 수 있는 어떤 것'으로 파악했고, 『말브랑슈 Malebranche』는 "신은 영혼의 장소다."라고 표현했다.

『철학 사전 *Dictionnaire de Philosophie*』에서는 '장소'¹⁴⁾를 다음과 같이 정의한다.

Relative à la situation spatiale d'un corps, cette notion désigne la partie de l'étendue occupée par ce corps. Au figuré, tout ce à quoi on peut rapporter un être, ou en quoi on peut le situer.

육체의 공간적인 상황과 관계되는 것으로, 이 개념은 육체가 차지한 '범위'(étendue)의 한 부분을 지칭한다. 비유적인 의미에 있어서는, (어떤) 존재에 가져다 줄 수 있는 모든 것이나, 자리 매김할 수 있는 어떤 것을 가리킨다.

14) DUROZOI Gerard, ROUSSEL André, *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Ed., Nathan, 1997.

따라서 철학에서 '장소'는, 경우에 따라서는 비유적인 의미로 일정 범위의 '공간(espace)' 속에서 육체의 상황을 의미한다고 정의할 수 있다.

2.3. 영화학 측면에서 바라본 '장소'

근래에 들어 장소에 대한 연구는 다양한 분야에서 행해지고 있다. 그러나 주제별 연구, 학술적 연구, 그리고 이론적 성찰 등이 늘어났음에도, 이런 것들은 주로 건축, 지리 혹은 문학의 연구 안에서 주를 이루었다. '장소'라는 용어는 영화 이론에서는 거의 드러나지 않는다. '장소'라는 틀은 (영화) 작품 분석이나 영화연구자들의 주의를 거의 끌지 못하고 있다.¹⁵⁾

대부분의 영화이론가들도 철학자들과 마찬가지로 『공간espace』 연구를 선호한다. 그들에게 있어 장소에 대한 탐구는 그리 중요한 주제가 아니었다. 스테이크 위에 뿌러지는 후추나 샐러드 위에 뿌려질 양념 정도로 여겨졌다. 하지만 영화에서 '장소' 연구의 중요성을 일찍이 주장한 영화 연구자도 있었다. 프랑스의 영화학자 『앙드레 가르디André GARDIES』가 대표적이다.

앙드레 가르디André GARDIES는 『영화이론의 키워드 200 200 mots-cles de la théorie du cinéma』에서 '장소'를 다음과 같이 설명하고 있다.

Dans une perspective théorique le lieu de définit par rapport à l'espace, lui-même envisagé entant que système. Tout comme, suivant la distinction saussurienne, la parole est l'actualisation de la langue, le lieu peut être considéré comme l'actualisation de certains traits du système spatial. Ainsi dès lors que l'on considère la petite ville typique de l'Ouest américain comme représentative de l'espace propre au western, celle-ci comportera différents lieux attendus (la rue principale longiligne, le saloon, l'église, la prison,

15) MOTTE, Jean.(Sous la direction de), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Ed., Champ Vallon, 1999. p.5.

le magasin-bazar, la boutique du maréchal-ferrant etc.) qui sont autant d'actualisations de l'espace propre au western(avec non seulement ses caractéristiques physiques mais aussi ses valeurs morales et sociales ainsi que les relations entre ses divers composants). **Ce que le film donne à voir ce sont des lieux et non l'espace. Ce sont eux qui sont filmés(donc figurés et représentés), construits diégétiquement et perçus par le spectateur.** Mais c'est aussi à travers eux que je puis avoir accès, moyennant une opération d'analyse et d'abstraction, à l'espace en tant que système. Si au sein d'un récit lieux et espace sont présents, ils ne se situent pas au même niveau ; l'un relève du figurable(structure de surface), l'autre de l'abstraction(structure profonde). Il importe toutefois de noter que le lieu au cinéma ne saurait se réduire à la seule dimension profilmique, il est fondamentalement construit par le discours filmique aussi bien dans sa représentation que dans ses caractéristiques diégétique ou encore sa fonctionnalité narrative. Ajoutons encore que, tout comme un même espace peut s'actualiser dans plusieurs lieux, un même lieu peut actualiser (en raison de son syncrétisme) plusieurs traits relevant de plusieurs espaces simultanément. Ainsi le château de La belle et la bête conjoint trois espaces au moins : celui du fantastique, celui de la forclusion et celui du désir amoureux (articulés eux-mêmes en une sorte de super-espace qui serait celui de l'érotisme).

‘장소’¹⁶⁾는 이론적 관점 속에서는 『공간space』¹⁷⁾에 대비해서

16) GARDIES André, BESSALEL Jean, *200 mots-clefs de la théorie du cinéma*, Paris, Ed., CERF, 1998, p.132

17) Espace : avec le temps, les personnages et l'action, l'un des constituants fondamentaux du récit, bien que jusqu'à présent assez peu étudié dans la perspective théorique. Trop souvent réduit à la seule dimension physique (et particulièrement à l'espace géographique représenté), il relevait, pour l'analyse du récit, d'une fonction de circonstance de l'action, (*Ibid.*), p. 80.

정의되고, 그 자체는 체계로서 고려된다. 소쉬르연구자들의 구분을 따르면 『parole』은 『langue』의 발화인 것처럼 장소는 아마도 공간적 체계의 어떤 흔적의 발화라고 간주되어진다. (예를 들어)미국 서부의 전형적인 작은 마을을 서부 영화의 고유한 공간의 재현으로 여기는 순간부터, 이 작은 마을은 긴 대로, 선술집, 교회, 감옥, 잡화상점, 철물점 등과 같은 예상되는 다양한 장소들을 이미 포함하게 될 것이고, 그러한 곳들은 그만큼 서부의 고유한 공간의 현실화인 것이다. 그것은 단지 물리적인 특성들만이 아니라 이러한 서로 다른 구성 요소들 사이의 관계와 마찬가지로 사회적이고 도덕적인 가치를 갖게 되는 것이다. **영화에서 보여주는 것은 『공간espace』이 아니라 『장소들lieux』이다.** 즉, **영화 속에서 그려지는 것은 비유적인 의미로나 재현의 의미로나 ‘장소들’인 것이고, 그것은 관객에 의해 『허구적으로diégétiquement』 인식되고 구성된다.** 또한 그러한 장소들을 통해, 분석과 추상화의 과정을 거쳐 체계로서의 ‘공간’에 이를 수 있다. 『이야기recit』¹⁸⁾ 속에서 ‘장소’와 ‘공간’이 드러난다면, 그것들은 같은 차원에 자리 잡지 않는다. 하나는 표면의 ‘구조’¹⁹⁾라는 형체를 드러내고, 다른 하나는 심층적 구조라는 추상화를 드러낸다. 그럼에도 불구하고 영화에 있어 ‘장소’는 영화 제작에 필요한 단순한 한 요소, 촬영의 단순한 『공간profilmique』²⁰⁾으로 축소되어서는 안 된다는 것을 유의해야만 하

『공간espace』은 아직까지는 이론적 측면에서 깊이 있게 다루어지지 않는 않지만 시간, 인물, 행동과 함께 이야기(recit)의 기본적 구성 요소 가운데 하나이다. 이것은 흔히 재현된 지리적인 공간이라는 물리적 차원으로 축소되곤 했지만, 『이야기recit』의 분석에 있어 행동을 규정짓는 기능을 드러낸다. 위의 책, p.80

18) Récit : suite organisée d'événements faisant l'objet d'une relation écrite, oral ou en images (Ibid.,). p. 175.

『이야기recit』는 이미지로나, 구어, 혹은 문어의 관계의 대상을 만들어내는 사건들을 조직한다. 위의 책 p.175

19) Structure : ensemble, concret ou abstrait, dont les éléments sont solidaires et qui se définissent, de manière différentielle, les uns par rapport aux autres (Ibid.,). p. 194.

‘구조’는 전체, 구체 혹은 추상으로 그 구성 요소들은 연결되어 있고, 서로 서로에게 있어 차별적인 방법으로 정의된다. 위의 책, p.194.

20) Profilmique : au sens large, on qualifie de « profilmique » tout ce qui a été placé devant la caméra (ou devant quoi on l'a placée) pour qu'elle l'enregistre :

고, 그것은 근본적으로 현실의 『재현représentation』²¹⁾에 있어서의 영화적 이야기와 마찬가지로 『허구적diégétique』²²⁾인 특성에 있어서나 서술적 기능성에 있어 구성된다. 하나의 같은 ‘공간’이 여러 ‘장소들’ 속에서 현재화될 수 있는 것과 마찬가지로, 하나의 같은 ‘장 - 통합적인 측면에서- 동시에 여러 ‘공간들’을 드러내면서 다양한 모습을 현재화할 수 있다는 것도 덧붙여야 한다. 다시 말해 《미녀와 야수 La Belle et la bête》²³⁾의 성체는 적어도 다음과 같이 세 공간이 결합되었다. 환상적인 공간, 배제의 공간, 그리고 사랑을 갈망하는 공간이 그것으로, 이 공간들은 그 자체로 일종의 ‘에로티즘’의 공간일 수 있는 ‘초-공간’으로 분절되어 있다.

ainsi entendue, la notion de profilnique désigne purement et simplement ce qu’a filmé la camera (Ibid.,), p. 171.

『영화 촬영Profilnique』은 넓게 봐서 녹화하기 위해 카메라 앞에 놓인 모든 대상을 지칭한다. 마찬가지로 profilnique의 개념을 좀 더 확장해 보면 있는 그대로 카메라가 찍은 모든 것을 지칭할 수 있다. 위의 책, p.171.

- 21) Représentation : des différents sens que l’usage accorde à ce terme, on retiendra qu’elle est une action destinée à mettre quelque chose sous les yeux de quelqu’un. Elle est donc liée à l’image et concerne particulièrement le cinéma (Ibid.,), p. 180.

여기에서 ‘재현’이란 이 용어의 일반적인 사용법과는 다른 의미로, 누군가의 시선에 무엇인가를 놓도록 짜여진 행위라는 의미로 이용할 것이다. 따라서 ‘재현’은 ‘이미지’에 결부되어 있고, 특히 영화에 한정된다. 위의 책, p.180.

- 22) Diégétique : termes qui concernent le problème de l’énonciation narrative et permettent, notamment, de nommer et de décrire les divers types de relations de niveau et de relation de personne qu’un narrateur peut entretenir avec ce qu’il raconte. Bien que statutairement indépendantes, ces deux catégories de relation n’en interfèrent pas moins les unes avec les autres (Ibid.,), p. 59.

『허구적diégétique』이라는 용어는 서술적 발화의 문제를 한정짓고, 특히 한 서술자가 이야기하는 것과 관계 맺을 수 있는 ‘인물의 관계’와 ‘층위의 관계’들의 다양한 형태를 묘사하고 명명할 수 있게 해 준다. 서로 독립적인 입장에도 불구하고 관계의 이 두 가지 범주는 상호간에 간섭을 주고받는다. 위의 책, p.59.

- 23) 장 콕토의 1946년 작품, 18세기 동화작가인 보몽 부인의 꿈 이야기를 아름답고 환상적인 한 편의 시로 형상화한 판타지 영화의 고전. 잘 알려진 동화를 신화적으로 재해석하여 모든 장면을 스튜디오 세트 위에서 촬영했다. 극도로 섬세한 촬영, 고정 프레임 안에서 최면에 걸린 듯한 인물들의 움직임, 콘트라스트가 강한 배경들은 환상적이면서 몽환적인 분위기를 자아낸다. 겨울이 삶과 죽음, 이승과 저승 사이의 출입구로 작용하고 있으며, 조제트 데이와 장 마레의 꿈꾸는 듯한 연기 역시 현실과 비현실의 경계를 지워버린다.

앙드레 가르디는 ‘장소’를 ‘이야기’ 속에서, 허구적인 관점에서 ‘공간’과의 관계 속에서 정의했다. 또한 그의 또 다른 저서 『영화에서의 공간 *L'espace au cinéma*』에서 다음과 같은 주장을 펼친다. “장소는 공간의 파편이고, 공간은 장소들의 총체이다. ... 장소는 이야기를 이끄는 힘을 형상화하고 실재하는 인물이 차지하고 있는 것처럼, 허구적인 세계는 장소들이 차지하고 있다. ... 장소는 공간의 어떤 사유화를 실재화 시키면서 『실제 *réel*』에 대한 분류 가운데 자신의 의미의 넓은 부분을 끌어낸다.”²⁴⁾

결론적으로, 다시 요약해 보면, 『장소 *lieu*』는 언어학이나, 철학의 측면에 있어서는 항상 ‘상황’과 연관되어 있고, 영화적 측면에 있어서는 『이야기 *récit*』 그리고 허구적 ‘공간’과 연관되어 설명된다.

영화는 (상황이 있는) 이야기에 대한 시각 이미지들의 총체이다. 그런 이유로 장소는 영화에 있어 가장 중요한 요소 중 하나일 수밖에 없다. 왜냐하면 장소는 어떤 상황과 관련돼 있는 이야기의 허구적 공간을 드러내는 실제의 형상이기 때문이다. 이것이 바로 이 연구의 중요성이다.

3. 〈트루먼 쇼〉의 장소들

영화 〈트루먼 쇼〉의 모든 장소는 허구적인 측면에서 이야기와 서술의 관계에 따라 세 부분으로 나눌 수 있다. 첫째, TV를 통해 시청자들이 보는 『시헤이븐 *Seahaven*』은 TV 프로그램 《트루먼 쇼》²⁵⁾라는 리얼 드라마의 거대한 무대이고, 트루먼이 다른 배우들과 살고 있는 거대한 TV 스튜디오이다. 둘째, 제작실은 트루먼의 모든 삶을 통제하고, 이 방송의 모든 효과를 관장하는 장소이다. 셋째, TV를 보고 있는 다양한 시청자들이

24) GARDIES, André., *L'espace au cinéma*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1993, p.73.

25) 본 논문에서 ‘〈트루먼 쇼〉’라고 표기한 것은 영화 속에 나오는 TV 프로그램을 지칭한 것이다. 〈트루먼 쇼〉라고 표기한 것은 영화제목이다. 또한 ‘트루먼 쇼’는 영화 60분 이후 후반부에 등장하는 피터 위어 파트를 지칭한다.

있는 실제의 세상이다. 〈트루먼 쇼〉에서 드러나는 실제 세상은, 시청자들이 보는 TV 속 세상인 〈트루먼 쇼〉의 TV 수용(시청) 장소들이다.

3.1. 〈트루먼 쇼〉의 장소들

〈트루먼 쇼〉 속의 ‘시헤이븐’의 모든 장소를 그 역할에 따라 몇 개의 범주로 다시 나눌 수 있다.

① 공간적 배경

우선 마을의 풍경, 완공되지 않은 다리 그리고 모래사장을 들 수 있는데, ‘시헤이븐’의 풍경의 이미지들은 하늘에서 바라본(버드 아이 샷) 것이고, 이어 이 장소들은 〈트루먼 쇼〉의 공간적 배경을 결정한다. 이 장소들은 ‘시헤이븐’이 트루먼에게 있어 실제 세상과 단절된 공간이라는 것을 표현한다.

‘시헤이븐’의 풍경은 〈트루먼 쇼〉에서 세 번에 걸쳐 버드 아이 샷으로 제시된다. 이 세 풍경 이미지들은 트루먼이 도망치고자 하지만, 트루먼에게 있어 두려움의 대상인 (크리스토프가 바다로 둘러싼) ‘시헤이븐’이 섬이라는 것을 드러낸다. 이 세 이미지들은 서로 닮았지만, 그 역할은 전적으로 다르다. 첫 번째 풍경 이미지는 단순히 관객들에게 정보를 제공하는 공간적 배경이다. 즉, 트루먼이 어디에 살고 있으며, 사건들은 어디에서 일어나고 있는가? 를 설명해주는 역할이다. 두 번째 풍경 이미지는 ‘시헤이븐’이 크리스토프가 모든 것을 통제하는 그의 마을이라는 것을 관객들에게 이해시킨다. 세 번째 풍경 이미지는 영화 〈트루먼 쇼〉에 등장하는 ‘트루 톱’이라는 TV 프로그램이 ‘시헤이븐’을 묘사하는 데에 쓰인다.

② 장소의 분류-공적장소와 사적 장소

인류학자 『에드워드 홀Edward Hall』은 공간적 관습에 대해 그의 저서 『감추어진 차원The Hidden Dimension : 공간의 인류학』과 『침묵의 언어The Silent Language』에서 공간의 이용 방법을 친밀한 거리, 사적인

거리, 사회적 거리, 공적인 거리 등의 네 가지로 정의했다.²⁶⁾

그의 이론에 따라 모든 장소를 네 개의 범주로 구분하기로 한다. 즉, 공적 공간에서의 공적 장소(PL), 사적 공간에서의 사적 장소(pl), 공적 공간에서의 사적 장소(Pl), 사적 공간에서의 공적 장소(pL)로 나누고, 이 범주는 언제나 ‘이야기’와 ‘서술’의 관계 속에서 자리 잡을 것이다.²⁷⁾

이것을 다음과 같이 도표로 나타내면 ‘시헤이븐’의 모든 장소들의 서로 다른 범주들의 소속 관계를 요약할 수 있다.

〈표 1〉 〈트루먼 쇼〉에서 ‘시헤이븐’의 장소분류

공적 공간(P)		사적 공간(p)	
공적 장소(L)	사적 장소(l)	공적 장소(L)	사적 장소(l)
거리 신문 판매대 앞	욕탕	운전 중 자동차 실내	지하실
외부. ‘시헤이븐’의 보험 회사	주방	트루먼 사무실	
광고 포스터 앞	집 외부	해변(비장소)	
Ferry 선착장	정원	공사 중인 다리 (비장소)	
병원	트루먼 어머니 거실		
여행사 사무실	트루먼의 거실		
도로변 역	아기 방		
숲			
도서관			

26) 자네트 루이스, JANNET Louis, 김진해 역, 『영화의 이해』, 현암사, 1982, p.75.

27) 다른 식으로 표현하면 (이 네 개의 범주는) 공통의 공간에서의 공통의 장소(예: 공항 로비, 건물 로비 등), 개인적 공간에서의 공통의 장소(예: 집 거실, 집 주방 등) 공통의 공간에서의 개인적 장소(예: 회사에서 자신의 자리, 집에서 서재 등), 개인적 공간에서의 개인의 장소(예: 자신의 작업실로 표현할 수도 있다. 하지만 이러한 예는 개별 영화의 내러티브에 의해 유동적이다. 예를 들어 공항 로비에서 헤어지는 연인이 있다면, 처음 헤어지는 장면은 ‘PL’에 해당하나 그곳을 주인공이 다시 찾는다면 ‘Pl’에 해당하게 된다. 또한 회사에서 고용자는 사무실이 ‘Pl’에 해당하지만 사장은 자신의 사무실이 ‘pl’에 해당할 수 있다.

영화 〈트루먼 쇼〉에서 트루먼에게 사적인 삶이란 없다. 왜냐하면 트루먼이 일상을 지내고 있는 시헤이븐은 TV를 통해 생중계되고 있는 프로그램이 제작되고 있는 스튜디오이기 때문이다. 지하실이 유일한 ‘p’이다. 모든 사람의 눈(카메라)을 피할 수 있는 지하실은 트루먼이 비밀을 간직할 수 있는 유일한 장소이다. 여성 잡지의 사진에서 세부 부위의 조각들을 맞추어 자신의 첫사랑인 실비아의 얼굴을 재구성한 곳도 바로 그곳이다. 트루먼은 유일한 ‘p’인 지하실을 통해 크리스토프의 감시망을 피해 도망치려고 시도한다.

〈트루먼 쇼〉는 ‘PL’이 ‘p’에 비해 월등히 많은 부분을 지배하고 있다. 이는 관객들이 이 영화가 공적 담론의 영역에 있다고 받아들이게 한다. 이를 도식화하자면 ‘〈트루먼 쇼〉=PL≫p’의 영화라고 표현할 수 있다.

‘PL≫p’ 타입의 영화들은 대체로 사회적 문제를 제기하거나 고발하는 영화들이 많다. 1963년에 암살된 그리스 국회의원 그레고리오 람브라키스의 실화를 소재로 대중의 지지를 받고 있는 야당정치인의 암살을 다룬 프랑스영화, 코스타 가브라스의 〈Z〉, 워터 게이트 사건을 다루고 있는 알란 J. 파쿨라의 〈대통령의 사람들〉, 영국의 사회복지 제도의 폭력성을 고발하는 켄 로치의 〈레이디 버드, 레이디 버드〉, 한국사회에 도가니신드롬을 불러 일으켰던 황동혁의 〈도가니〉, 정지영 감독의 〈분노의 화살〉 등이 이에 해당한다. 반대로 ‘PL≪p’ 타입의 영화는 지극히 개인적인 내면의 이야기를 다루는 영화라는 가정 또한 할 수 있게 된다. 대체로 멜로 영화나 가족드라마가 이에 해당된다.

③ 크리스토프의 장소

‘시헤이븐’의 달은 《트루먼 쇼》라는 프로그램의 제작실이고, 크리스토프는 그곳에서 ‘시헤이븐’과 트루먼의 삶을 통제한다. 크리스토프는 독재적인 제작자의 형상으로 묘사된다. 그는 ‘시헤이븐’의 모든 것, 트루먼의 삶과 미래 심지어는 기후까지도 결정한다. 그는 ‘시헤이븐’의 신이다. 그래서 그는 하늘에 거주하고, 하늘에서 일한다.

그에게 있어 'PL'과 'pl' 사이의 차이는 없다. 시혜이븐의 달, 즉 제작실은 그가 동료들과 같이 일하는 'PL'이며 동시에 또한 잠옷을 입고 거닐 수 있는 'pl'이기도 하다. 즉, 'PL=pl'의 캐릭터는 흔히 제왕, 독재자 및 신격화된 인물이 보이는 성향이다. 김대우의 〈음란서생〉에서 왕은 왕비를 목욕하게 하며 그곳에 신하를 불러들인다. 이 왕은 'PL=pl'의 캐릭터이다.

3.2. 실제 세상

〈트루먼 쇼〉에 재현된 실제 세상은 《트루먼 쇼》의 TV 수용 장소뿐이다. 〈트루먼 쇼〉에는 TV 프로그램을 만드는 곳과 그 프로그램을 시청하고 있는 곳만이 존재한다. 이것은 시나리오 작가인 『앤드류 니콜 Andrew Niccol』과 피터 위어 감독이 〈트루먼 쇼〉에서 미디어의 제작과 그것의 소비에 대해서만 다루고자 했다는 것을 반증한다.

4. 〈트루먼 쇼〉의 TV 수용 장소들

〈트루먼 쇼〉에서 TV 수용 장소들은 TV 프로그램의 주인공인 트루먼의 행동에 대한 반응 숫자로 이루어져 있으며 대부분 인서트 쇼트로 사용된다. 이 장면에 등장하는 인물들에 대한 소개는 전혀 없다. 영화에 등장하지만 그들이 어떤 사람인지 관객들은 알 수 없다. 이는 불특정 다수의 시청자를 대변하기 위한 장치이다. 관객 또한 불특정다수 중 한 사람의 시청자처럼 영화를 보게 된다.

〈트루먼 쇼〉에서 인서트 쇼트로 자주 등장하는, 사람들이 '트루먼 쇼'를 시청하고 있는 장소인 TV 수용 장소와 그 수용방식을 따른 분석을 통해 이 영화의 주제가 형상화 되는 방식을 유추할 수 있다. TV 수용 장소는 그 수용방식에 따라 다시 분류된다.

우선 앞에서와 마찬가지로 〈트루먼 쇼〉의 TV 수용 장소를 분류해 보자.

〈표 2〉 ‘트루먼 쇼’에 재현된 TV 수용장소 분류

공적 공간(P)		사적 공간(p)	
공적 장소(L)	사적 장소(l)	공적 장소(L)	사적 장소(l)
트루먼 바 수많은 관객을 위해 커다란 스크린이 설치된 항구	두 노파의 거실 식탁의 엄마, 아기 그리고 그의 딸 한 일본인 가정의 주방	두 경비원의 사무실	실비아의 거실 한 남자의 욕실

〈트루먼 쇼〉의 창작자-시나리오 작가와 감독-는 TV 수용의 다양한 방법들을 묘사하기를 원했다. TV 프로그램에 대한 개인적인 관심과 집단적인 관심은 정서적 유발의 정도에 따라 다르게 나타난다. 예를 들어 《인형극 뉴스Guignols de l'info》²⁸⁾는 공적 공간에서 훨씬 강하게 드러난다. 어떤 프로그램의 집단적 수용은 개인적인 수용에 비해 훨씬 적극적인 집단적 표현을 가능하게 하는 방법처럼 보인다.²⁹⁾

〈표 2〉에서 분류된 〈트루먼 쇼〉에 재현된 TV수용 장소들을 『칼보 CALBO』가 제안한 집단적 수용과 개인적 수용의 방식을 기준으로 재분류를 하면 다음과 같다.

28) 프랑스의 대표적인 시사풍자 프로그램, 인형극을 통한 사회정치 이슈들을 신랄하게 풍자한다.

29) CALBO Stephane, *Réception télévisuelle et l'affectivité*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.86-90.

L'investissement individuel et l'investissement collectif sur un programme télévisuel différent par l'affectivité provoquée. Par exemple, les Guignols de l'info existent plus fortement dans l'espace public. La réception collective d'un programme apparaît comme un moyen de permettre l'expression collective de l'enthousiasme plus que la réception individuelle.

〈표 3〉 〈트루먼 쇼〉에서 재현된 TV수용 장소의 수용방식에 따른 분류

공적 공간(P)		사적 공간(p)	
공적 장소(L)	사적 장소(l)	공적 장소(L)	사적 장소(l)
트루먼 바(12회) 수많은 관객을 위해 커다란 스크린이 설치된 항구(1회) (2곳)	두 노파의 거실(5회) 식탁의 엄마, 아기 그리고 그의 딸(1회) 한 일본인 가정의 주방(2회) (3곳)	두 경비원의 사무실(6회) (1곳)	실비아의 거실(8회) 한 남자의 욕실(7회) (2곳)
집단적 수용 (총 6곳-27회 인서트)			개인적 수용 (총 2곳-15회 인서트)

〈트루먼 쇼〉의 TV 수용 장소들을 그 수용 방식에 따라서 분류를 하자면 다음의 네 가지로 정리된다.

첫째, 실비아의 거실, 한 남자의 욕실 : ‘pl’ 속에서의 개인적 수용.

둘째, 두 경비원의 사무실의 안내대 : ‘pL’ 속에서의 집단적 수용.

셋째, 두 노파의 거실, 한 일본인 가족의 주방, 식탁의 엄마와 아기 그리고 그의 딸 : ‘Pl’ 속에서의 집단적 수용.

넷째, 트루먼의 바 : ‘PL’ 속에서의 집단적 수용.

〈트루먼 쇼〉에 재현된 8곳의 TV 수용 장소들 중 개인적 수용이 2곳, 나머지 6곳이 집단적 수용 방식을 보인다.

또한 위어 감독은 〈트루먼 쇼〉에서 TV 수용 장소들을 42회의 삽입(인서트) 장면을 통해 보여준다. 인서트 장면을 위해 재현된 장소는 모두 여덟 곳이다. 트루먼 바는 가장 많은 12회, 실비아의 거실은 8회, 한 남자의 욕실은 7회, 두 경비원의 사무실은 6회, 두 노파의 거실은 5회, 한 일본인 가정의 주방은 2회 그리고 어느 한 가족의 주방은 1회, 항구 1회를 포함하여 모두 42회가 사용되었다. 〈트루먼 쇼〉에 사용된 인서트 쇼트의 사용회수를 TV 수용방식에 따라 집단적 수용 : 개인적 수용으로 분류를 하면 27:15가 된다. 집단적인 TV 수용의 모습을 재현하는 장소들이 개인

적 수용의 모습을 재현하는 장소들보다 12회 더 사용된 사실을 확인할 수 있다. 이런 결과를 토대로 TV 수용 장소들은 앞의 예와 마찬가지로 ‘PL≫pl’ 타입임을 알 수 있다. 이것은 물론 〈트루먼 쇼〉 = ‘PL≫pl’의 영화임을 재확인 시켜준다.

일반적으로 〈트루먼 쇼〉에 나타난 TV 수용 방법은 고전적인 방법들이다. 달리 표현하면 〈트루먼 쇼〉의 창작자들은 집단적 수용의 방법을 강조했다고 말할 수 있다. 또한 동시에 칼보CALBO는 “TV는 수용의 문제가 중요하며, TV 프로그램은 정기적으로 소비된다. 즉 TV 수용은 일상의 문제인 것이다.³⁰⁾ 집단성은 행위의 규칙성에 의해, 다시 말해 일상성에 의해 정의될 수 있다.³¹⁾”라고 한다. 우리는 〈트루먼 쇼〉에 재현된 TV 수용 장소들에 대한 분류를 통해 〈트루먼 쇼〉 = ‘PL≫pl’의 영화라는 것과 동시에 칼보CALBO의 TV 수용에 관한 논리들을 확인할 수 있다.

4.1. 〈트루먼 쇼〉의 TV 수용 장소의 재현(représentation) 방식

TV 수용의 다양한 방법들을 묘사하기 위해 앤드류 니콜과 피터 위어 감독은 TV 수용 장소들을 어떻게 재현했을까? 우리는 재현된 TV 수용 장소들에게서 몇 가지 공통점을 발견할 수 있다.

첫째로는 카메라의 위치는 고정된 카메라로 언제나 TV 수용자(시청자)의 위치와 일치한다. 카메라는 언제나 고정되어 있어 카메라 앞에서 위치를 잡고, 다가오거나 멀어지는 것은 시청자들이 된다. 즉 시선의 주인 공이 수용자가 아닌 TV인 것이다. 이는 TV 수용에 관한 문제의 주체를 수용자(시청자)가 아닌 TV(제작자)에 무게를 실어주기 위함이다. 그래서 TV수용 장소의 재현에 있어서 방점은 장소가 포함하고 있는 수용의 형태

30) CALBO Stephane, *Réception télévisuelle et l'affectivité*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.12.
Le programme de télévision est regardé régulièrement, La réception de la télévision est affaire de routines.

31) La collectivité peut se définir par des régularités d'action, c'est-à-dire par des routines.
위의 책., p.12.

에 있다. 그 이유는 TV 프로그램에 대한 수용의 양상(수용자 대상, 집단적 또는 개인적 수용)이 수용 장소의 변화보다 중요하다 판단되었기 때문이다. 이 사실은 앤드류 니콜의 시나리오를 보면 더 명확하게 알 수 있다.

32. Int. Un Salon. Nuit

Deux vieilles dames, environ soixante-dix ans, côte à côte sur un canapé et regardent droit la caméra.

32. 실내. 거실. 밤³²⁾

대략 일흔 정도로 보이는 두 노파가 소파에 나란히 앉아 카메라를 정면으로 바라본다.

35. Int. Un immeuble de bureaux. Réception. Nuit

A la réception d'un immeuble de bureaux, deux gardiens en uniforme boivent un café.

35. 실내. 한 건물의 사무실. 안내데스크. 밤³³⁾

한 건물 사무실의 안내데스크에서 유니폼 차림의 두 경비원이 커피를 마신다.

53. Int. Une cuisine. Nuit

La mère, la fille et le bébé regardent la caméra.

53. 실내. 주방. 밤³⁴⁾

엄마, 딸, 그리고 아기가 카메라를 응시한다.

69. Int. Une salle de bain. Jour

Un homme dans un bain d'eau douteuse regarde la caméra.

69. 실내. 욕실. 낮³⁵⁾

욕조 안의 한 남자가 카메라를 바라본다.

32) NICCOL Andrew, *the TRUMAN show*, Paris, Ed., 84, 1998, p.21.

33) 위의 책, p.23.

34) 위의 책, p.37.

35) 위의 책, p.44.

42 Int. La cave de Truman. Crépuscule.

La cave est encombrée d'un fatras d'objets - des bateaux en bouteille, un rail sans train, un masque à oxygène, une guitare sans cordes, de nombreux projets abandonnés. Une ampoule nue éclaire faiblement l'endroit. Truman regarde par-dessus son épaule avant d'ouvrir un grand placard. Sur la porte du placard est affichée une carte de l'Océan Pacifique - les îles Fidji sont soigneusement entourées. Parmi les nombreux outils et appareils d'entretien rangés dans le placard se trouve une malle. Il tire la malle dans la pièce, ouvre le cadenas et soulève le couvercle.

A l'intérieur, ...

42 실내. 트루먼의 지하실. 석양 무렵.³⁶⁾

지하실은 기차 없는 장난감 레일, 산소마스크, 줄 끊긴 기타, 병으로 된 장난감 배 같은 마구 버려진 많은 물건들, 작동사니로 가득 차 있다. 작은 백열등만이 희미하게 이 장소를 밝힌다. 트루먼은 커다란 벽장을 열기 전에 그의 어깨 너머로 쳐다본다. 벽장에는 피지의 섬들로 깔끔하게 둘러싸인 태평양이 그려진 카드가 붙어 있다. 찬장에 정돈된 정비 장비와 도구 가운데 트렁크를 발견한다. 그는 벽장에서 그것을 꺼내 자물쇠를 열고 덮개를 열어 제친다.

그 안에는...

시나리오를 살펴보자면 장면³², 35, 53, 69처럼 TV수용 장소에 관한 장면들은 장소에 대한 묘사 없이 오로지 TV를 보고 있는 수용자가 누구인지만 드러난다. 또한 집단적인지 개인적인지 확인할 수 있는 수용의 형태만을 드러낸다. 시나리오 작가가 TV 수용 장소가 중요하다고 판단했다면, 그는 그곳들을 장면 42에서 트루먼의 지하실을 묘사한 것처럼 세밀하게 그렸을 것이다. 그렇기 때문에 TV 수용에 대한 장소들은 그 수용

36) 위의 책, p.42.

방식을 고려한 분류를 해야 한다. 즉 TV 수용방식은 TV 수용방식의 장소들을 분류하는데 변수가 된다.

둘째, 위어 감독은 미장센의 차원에서 『영화 촬영profilmique』³⁷⁾적 대상인 잔, 접시, 쿠션, 스웨터, 인쇄된 트루먼의 사진, 벽에 붙은 《트루먼 쇼》의 포스터들을 통해 오래전부터 《트루먼 쇼》를 시청하는데 익숙한 관객들의 내밀한 감정이 개입하는데 관여한다. 실제와 허구 사이에 표현된 차이의 부재는 허구 속에 실체가, 실제 속에 허구가 끼어든 결과이다. 이 부재는 일상적으로 마주친 허구적 인물의 상시적인 접촉의 결과로 인한 친밀성의 경험을 보여준다.³⁸⁾ TV 프로그램의 일상적인 수용은 공간의 형태, 잘 정돈된 삶의 장소, 대상들과 같은 안정적인 기준을 구성하는 구조와 마찬가지로 대상들과 공간의 사용을 거쳐 항구적인 재구성의 과정처럼 장소의 익숙한 상태를 구성하는데 참여한다.³⁹⁾ 이는 TV 수용방식의 표본으로 사용된 42번의 인서트 장면을 각기 다른 42곳이 아닌 8곳의 장소만을 반복하여 보여줌으로써 수용자들의 감정적 개입의 수위를 드러낸다. 또한 그런 수용자들을 보고 있는 영화 〈트루먼 쇼〉의 관객들에게서 마치 TV의 반복된 프로그램을 보는 것처럼 서서히 감정적으로 몰입해가는 여정을 구축한다. 그 결과 영화 속 TV 수용자들의 반응이 곧 영화를 관람하고 있는 관객인 자신과 다르지 않음을 발견하는 순간 영화

37) Dominique Sipièrre, 《Ou est la realite des objets?》, *Le cinema et ses objets*, Ed., la licome Colloque SERCIA II, 1995, Besancon, p.337.

도미니크 시피에르는 『영화 촬영이 될 수 있는afilmique』 대상, 『영화 촬영의 profilmique』 대상 그리고 『허구적인diégétique』 대상을 구분한 『에티엔느 수리오 Etienne Souriau』의 이론에 따라 대상들을 분류한다.

38) CALBO Stephane, *Réception télévisuelle et l'affectivité*, Paris, L'Hamattan, 1998, p.115. L'absence de distinction énoncée entre réel et fiction est la conséquence de l'intrusion du réel dans la fiction et de la fiction dans le réel. Elle rend compte d'une expérience de la familiarité résultant de la fréquentation régulière d'un personnage fictif côtoyé quotidiennement.

39) 위의 책, p.49.

La réception routinière du programme participe à la construction de la domesticité du lieu comprise à la fois comme structure composée de repères stables (configuration de l'espace, aménagement du lieu de vie, objets) et comme processus de reconstruction permanente via la pratique de l'espace et des objets.

〈트루먼 쇼〉가 말하고자 하는 주제에 다가가게 되는 순간이다.

이러한 감정적 개입을 확인시켜주는 소품을 포함한 영화 촬영의 대상들은 모두 고정된 카메라의 구도 속에 자리 잡는다. 이 규칙의 예외는 역시 실비아의 거실이다. 그곳에서 카메라는 클로즈업과, 익스트림 클로즈업으로 영화 촬영 대상들을 찍기 위해 벽을 따라 움직인다. 유일하게 카메라가 고정되어 있지 않고 움직이며 보여준다. 왜냐하면 실비아만이 다른 감정의 기복과 변화를 보여주는 시청자이기 때문이다.

셋째, 수용자(시청자)들의 반응은 만장일치처럼 하나로 제시된다. 인서트 장면에서 모든 시청자들은 실비아를 제외하고 똑같은 감정을 느끼고 드러낸다. TV 앞에 있는 그들은 개인의 이력이나 성격은 필요치 않다. 다만 불특정다수의 시청자를 대표하는 표본으로서만 의미가 있을 뿐이다. 따라서 TV 수용 장소들은 플롯의 흐름이나 스토리의 전개와 관련된 장소들이 아닌 곳들이다. 그래서 인서트 쇼트로 활용된다. 그러나 실비아는 유일하게 다른 시청자들과 유별난 반응을 보인다. 시청자 중 실비아만이 트루먼과 개인적인 관계를 맺고 있는 유일한 인물이기 때문이다. 그녀는 《트루먼 쇼》의 일반적인 시청자와는 다르다. 그녀만이 시청자들 가운데 유일하게 등장하는 인물로 고유한 이름을 지니고 있으며 내러티브에 영향력을 발휘하고 있다. 사건의 부재 또한 독특한 장치에 기여한다. 장소는 늘 어떤 상황과의 관계 속에서 정의될 수 있다는 것을 우리는 제2장에 ‘장소의 개념’속에서 확인한 바 있다. 그러나 TV 수용 장소들에서 〈트루먼 쇼〉의 내러티브와 『이야기(récit)』에 영향을 끼치는 사건들은 존재하지 않는다. 그래서 인서트 쇼트는 모두 TV 속 트루먼의 행동에 대한 반응 솟으로 활용된다.

트루먼이 그의 아버지를 다시 만날 때, 그가 배를 타고 ‘시헤이븐’에서 도망치려고 할 때, 그가 크리스토프로 인해 위험에 처했을 때, 그리고 그가 어려움을 극복하고 마침내 ‘시헤이븐’을 벗어날 때 시청자들은 똑같은 방법으로 반응을 표출한다. 수용자들의 이러한 정서적 친밀감의 발화는 사회적 구속이 있음에도 불구하고 형성되며, 그것은 또한 TV 장치의 유효성을 증명한다. 시청자들은 프로그램 제작자들이 만든 정서적 친밀감

을 받아들인다. 피터 위어 감독과 앤드류 니콜은 정서적 친밀감의 일방적인 동의와 감정의 일방 통행적인 소비를 강요하는 TV라는 매체의 악기능을 TV 수용에 대한 장면들을 통해 우리에게 보여준다. 그러기 위해 최대한 TV 수용자들 개개인의 독특한 특성과 개별성이 드러나지 않는 장소에서의 TV 시청을 표현한다. 그래서 'PL'에서 TV의 집단적 수용의 형태가 많이 드러나게 되는 것이다. 즉 사적인 성향의 표출이 아닌 공적인 성향의 표출을 보여주고자 했던 것이다. 이러한 재현방식을 분석한 결과 역시 〈트루먼 쇼〉= 'PL≫pl' 타입의 영화임을 알 수 있다.

4.2. 두 개의 트루먼 쇼

이 작품의 뛰어난 오프닝 장면은 영화 속 TV 프로그램 《트루먼 쇼》의 모든 것을 드러내 준다. 한 장면씩 살펴보자.

1. 크리스토프는 제작실에서 인터뷰를 한다.
2. 트루먼의 얼굴
3. 제작실 상황 모니터들
4. 욕실의 (거울 뒤에) 숨겨진 카메라 앞에 서 있는 트루먼

이 오프닝 장면은 프로그램 제작자, 제작자가 만든 이미지, 그 이미지를 보는 수용자, 이미지의 대상, 이미지가 만들어지는 방법을 순차적으로 보여준다. 첫 장면부터 (관객들은) 《트루먼 쇼》라는 작품이 어떤 것인가를 이해하는데 있어 필요한 모든 정보들을 얻을 수 있다. 게다가 크리스토프가 제작하고 있는 TV 프로그램인 《트루먼 쇼》의 크레딧이 영화 〈트루먼 쇼〉의 오프닝 크레딧으로 사용된다. 이것은 《트루먼 쇼》가 지금(부터) 시작한다는 것을 의미한다. 영화 〈트루먼 쇼〉가 시작되는 순간 관객들은 TV 프로그램 《트루먼 쇼》의 전지전능한 신 『크리스토프 Christof』⁴⁰⁾의 프로그램 속으로 들어가게 된다.

이 영화에는 두 개의 “트루먼 쇼”가 있다. 하나는 극중 인물, 크리스토프가 (제작한) 《트루먼 쇼》이고, 다른 하나는 피터 위어 감독의 ‘트루먼 쇼’이다. 크리스토프의 《트루먼 쇼》는 트루먼이 아버지와 재회하는 순간 감정의 최고조에 이른다. 바로 그 순간에 피터 위어 감독의 ‘트루먼 쇼’가 시작된다. 위어 감독의 파트는 트루먼이 ‘시헤이븐’을 벗어나는 장면으로 마무리 된다. 그 순간, 크리스토프의 파트는 더 이상 존재하지 않는다.

이 작품의 상영 시간은 103분이다. 크리스토프의 파트가 감정의 최고조에 이르는 때는 60분 지점이다. 이 지점이 바로 플롯 포인트이다. 영화가 시작되고 60분 동안 피터 위어는 영화 속 인물 크리스토프를 내세워 프로그램의 제작과정의 현실과 크리스토프로 대변되는 제작자의 욕망, 시청자의 중독된 프로그램에 대한 무분별한 수용을 다루고 있다. 나머지 43분은 전적으로 위어 감독의 ‘트루먼 쇼’의 시간이다. 트루먼이 본격적으로 크리스토프와 대항해 자신의 자아를 찾아가는 모습을 그리고 있다. 이 과정을 지켜보는 TV 시청자들도 트루먼과 함께 TV 수용자로서의 자아를 찾아가는 여정에 동참하게 된다.

크리스토프 파트의 TV 수용 장소들은 60분 동안 9번에 걸쳐 재현된다. 위어 감독이 맡은 파트의 상영 시간 동안 TV 수용 장소들은 43분 동안에 33번 재현된다. 앞서 밝혔듯이 TV 수용 장소들은 모두 8곳으로 42번 인서트 장면으로 재현된다. 크리스토프의 파트가 진행되는 동안에는 TV 수용 장소들과 수용자를 통한 그 수용방식을 소개하는 장면들만 보여진다. 반면에 피터 위어 감독의 파트가 진행되는 동안에는 관객과 TV 수용자 간의 동일화가 이루어진다.

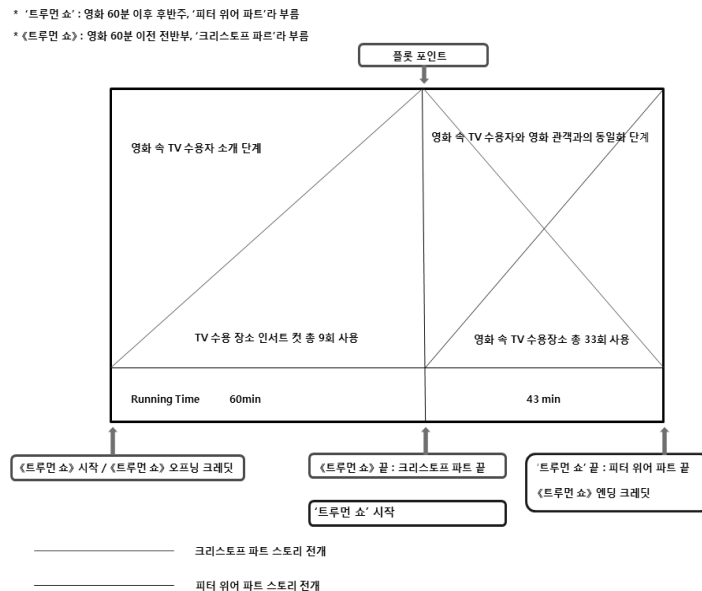
크리스토프는 TV 수용자들의 감정을 자극하기 위해 허구적인 실재를 만들어 냈다. 예를 들어, 트루먼이 공사 중인 다리 위에서 아버지와 재회할 때, 크리스토프는 조명과 특수 효과 그리고 효과 음악을 사용한다. 또한 《트루먼 쇼》의 시청자들은 이 허구적인 실재와 그로부터 비롯된 감정을 소비한다.

40) 극중 인물 『크리스토프Christof』의 철자를 파자하면 ‘Christ of’가 된다. 극중에서 크리스토프는 트루먼의 신이다. ‘Christ of Truman’

피터 위어 감독 역시 크리스토프와 같은 방법으로 감정과 허구적 실재를 만들어 낸다. 예를 들어, 트루먼이 배를 타고 도망갈 때, 위어 감독은 크리스토프와 같은 효과 음악을 사용한다. 그는 《트루먼 쇼》의 시청자들과 마찬가지로 ‘트루먼 쇼’의 관객들이 소비하는 감정과 허구적 실재를 만들기 위한 특별한 효과처럼 TV 수용 장소들의 인서트 장면을 반복적으로 사용한다. 그 결과 영화 관객들과 크리스토프의 《트루먼 쇼》 시청자들은 트루먼이 시헤이븐을 탈출하는 순간 똑같은 정서적 공감을 동시에 드러낸다. 바로 그 순간, 피터 위어 감독의 ‘트루먼 쇼’는 끝이 난다.

TV 수용 장소들의 인서트 장면은 위어 감독의 특수 효과와 대상들이다. 이 영화는 크리스토프의 《트루먼 쇼》의 오프닝 크레딧으로 시작하고, ‘트루먼 쇼’의 엔딩 크레딧으로 끝난다. 관객들은 크리스토프의 《트루먼 쇼》의 시청자이자 위어 감독의 ‘트루먼 쇼’의 관객이 되는 것이다.

〈그림 1〉은 TV 수용장소 재현 방식에 대한 분석 결과이다.



〈그림 1〉 TV 수용장소 재현방식에 대한 분석

5. 나오는 글

본 논문은 피터 위어 감독의 1989년 작품인 〈트루먼 쇼〉에서 재현된 장소를 주제로 하여 장소분석을 통해 영화연구와 영화해석의 가능성을 제시하고자 했다. 특히 장소가 어떻게 주제를 형상화하고 있는지 집중적으로 살펴보았다. 그리고 시나리오 작가 앤드류 니콜과 피터 위어 감독이 관객에게 말하고자 했던 바를 그들이 재현해 낸 장소들을 분석함으로써 충분히 파악할 수 있다는 사실을 확인했다.

영화 〈트루먼 쇼〉는 TV라는 미디어 매체의 허구와 일방적인 소통방식 그리고 그것에 길들여진 무비관적인 수용자들의 모습을 한 개인의 이야기를 통해 전달하는 작품이다. 본 연구는 감독의 이런 의도를 영화 속에 재현된 장소의 분석을 통해 확인할 수 있었다.

첫째, 〈트루먼 쇼〉에는 사적 장소(pl)보다 공적 장소(PL)의 노출이 빈번하다. 등장인물 개인의 사적인 이야기가 아닌 공적인 이야기로, 사회적 문제의 고발을 위해 'pl'보다 'PL'을 관객들에게 많이 드러낸다. 〈트루먼 쇼〉가 공적 담론을 다루는 'PL≫pl' 타입의 영화임을 확인할 수 있었다.

둘째, 공적 장소(PL)에서 집단적 TV 수용 양태를 드러낸 장면이 많이 쓰인다. 영화 속 TV 수용 장소들과 그 수용방식에 따른 분석을 통해 'PL'에서의 집단적 TV 수용의 형태를 많이 드러냄으로써 주제를 한층 더 공고히 다지게 한다. TV 수용 장소들에 대한 분석을 통해서 다시 한 번 〈트루먼 쇼〉가 공적 담론을 다루는 'PL≫pl' 타입의 영화임을 확인할 수 있었다.

셋째, TV 수용 장소들의 재현 방식에 대한 분석을 통해 인서트 쇼트를 활용하여 공적 장소(PL)에서 집단적 수용의 형태를 많이 사용함으로써 〈트루먼 쇼〉가 공적 담론을 다루는 'PL≫pl' 타입의 영화임을 확인할 수 있었다.

위와 같은 분석을 통해 영화 속에 재현된 'PL'과 'pl'의 분포도만으로도

영화의 주제에 가까이 다가갈 수 있다는 것을 알 수 있다.

이러한 장소를 통한 분석은 실제의 장소와 가상의 장소, 고정된 장소와 이동하는 장소를 통해 좀 더 세밀한 분석을 가능하게 한다.

장소에 대한 연구는 작품의 주제뿐만 아니라 인물의 캐릭터, 그 대상 관객, 이야기의 소재와 작품의 장르 등에 접근할 수 있는 열쇠이기도 하며, 사회학·문학 등 타 학문의 연구 자료나 방법론으로도 기능할 수 있다. 더불어 창작의 도구로도 유용한 폭넓은 활용성을 지닌다.

예를 들어 폭력사고가 발생하는 장소의 비중을 파악하여 현대사회의 폭력의 성향에 대한 사회학적 연구가 가능하다. 이러한 장소들에 대한 조사와 분석을 통해 폭력성의 노출이 'PL≫pl' 타입인지 아니면 'PL<pl' 타입인지, 그 분석을 통해 사회적 문제의 원인파악과 진단을 내릴 수 있다. 영화에 등장하는 폭력적인 장면이 재현되는 장소에 대한 분석도 마찬가지이다. 실제로 'PL<pl' 타입의 고전영화에서 현대영화로 올수록 'PL≫pl' 타입의 영화가 많다는 것을 확인할 수 있다. 은밀한 곳에서 벌어지던 폭력이 공공의 장소에서 벌어지는 영화가 많아지고 있다는 반증이다. 소설도 또한 이러한 방법론을 사용할 수 있다. 사건과 갈등의 배경이 되는 장소에 대한 분석을 통해 소설의 타입을 구분할 수도 있다. 이러한 분석의 결과를 활용하여 작품을 구상하거나 제작할 때 원하는 타입의 장소배치를 할 수 있으며 캐릭터에 맞는 장소를 설정하여 활용할 수도 있기 때문이다. 그렇게 함으로써 작가는 원하는 주제를 공고히 할 수 있는 도구를 획득하게 되는 것이다.

영화를 이루는 많은 구성요소들이 있다. 특히 카메라의 구도, 미장센, 색감, 배우의 연기, 감독의 연출방식, 이야기의 구성 등등은 지금까지 영화를 분석하고 연구하는 좋은 기준들이었다. 하지만 영화에서 재현된 장소를 통한 영화 분석방식은 아직은 많은 사람들에게 낯설다. 또한 영화 속에 재현된 장소들에 대한 연구는 아직도 많은 숙제를 안고 있다. 영화 속에 재현되는 장소들의 역할은 무엇인지, 인지심리학적으로 받아들여지는 현실의 장소와 허구 속의 세계인 영화에서 재현된 장소와의 간극은

무엇인지, 영화 속에 재현된 장소에 대한 구체적인 분류법은 어떠한지 등 아직까지 해결되지 못한 문제들이 많다. 그럼에도 불구하고 영화 속에서 재현된 장소에 대한 분석은 영화 분석과 연구의 한 탁월한 방법이라고 생각한다.

참고문헌

▶ 장소, 공간(Lieu, Espace)에 관한 단행본

AGEL Henry, *L'espace cinématographique*, Paris, Ed., Universitaires, 1987.

BOUDON Pierre, *Introduction a une sémiotique des lieux*

DUVIGNAUD Jean, *Lieux et non lieux*, Paris, Ed., Galilee, 1977

GARDIES Andre, *L'espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993

KAUFMANN P, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1977

MOTTE Jean, (sous la direction de), *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, Paris, 1999

▶ 피터 위어에 관한 단행본 (Peter Weir : Ouvrage, Biographie)

HALTOF Marek, *Peter Weir*, New York, Twayne Pub., 1996

NICCOL Andrew, *the TRUMAN show*, Paris, Ed., 84, 1998

▶ 일반 개론 및 사전 (Ouvrages generaux et les dictionnaires)

앤드류 더들리, 김시무 역, 『영화이론의 개념들』, 시각과 언어, 1995

자네티 루이스, 김진해 역, 『영화의 이해』, 현암사, 1982

Colloque SERCIA, *Le cinéma et ses objets*, Besancon, La licorne, 1995

BARSARQ Leon, *Le décor de film*, Paris, Henry VEYRIER, 1985

CALBO Stephane, *Réception télévisuelle et affectivité*, Paris, L'Harmattan, 1998

JANNETY Louis, *Understanding Movies*, New York, 1982

GARDIES Andre, BESSALEL Jean, *200 mots-clés de la théorie du*

cinéma, Paris, Ed., du Cerf, 1992

MONTVALON Christine de, *Les mots du cinéma*, Paris, Ed., Belin, 1987

PINEL Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Ed., Nathan, Paris, 1996

Le Robert, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Ed.,
Le Robert, 1993

GAFFIOT Felix, *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Ed., Hachette, 1934

AUROUX Sylvain, WEIL Yvonne, *Vocabulaire des études philosophique*,
Paris, Ed., Hachette, 1993

DUROZOI Gerard, ROUSSEL Andre, *Dictionnaire de Philosophie*, Paris,
Ed., Nathan, 1997

► Site Internet

<http://www.un-official.com/Truman/TrumanShow>

〈Résumé〉

Etude de l'analyse filmique : 〈Truman Show〉
de Peter Weir à travers des lieux représentés

CHO Hwa-Rim
JEON Byoung-Won

Cet article a pour but particulièrement d'analyser l'aspect du 'lieu' afin de montrer comment le réalisateur Peter Weir réussit à révéler le sujet de son film 〈Truman Show〉 à travers des lieux représentés.

Nous pouvons dire au point de vue linguistique, philosophique et cinématographique que le lieu dit signifie "Situation d'un objet dans un lieu de l'espace."

Le 'lieu' prend toujours un sens dans la relation entre le 'récit' et la 'narration'. Par contre, l'espace devient un lieu dans le 'récit' et la 'narration'.

Cette analyse s'appuie sur la théorie créée par Edward Hall. Nous avons également utilisé la méthode proposée par Stéphane Calbo concernant le mode de la réception télévisuelle des téléspectateurs. Hall classe le 'lieu' en quatre groupes selon la coutume générale sur l'espace : ① Distance familière

② Distance privée

③ Distance sociale

④ Distance publique

Cette théorie de Hall est indispensable à expliquer le rôle et les

types du plan dans le cinéma. Nous avons distingué tous les lieux représentés en quatre catégories dans 〈Trouman Show〉 :

- ① Lieu public dans l'espace public(PL)
- ② Lieu privé dans l'espace privé(pl)
- ③ Lieu public dans l'espace privé(Pl)
- ④ Lieu public dans l'espace privé(pL)

Ce classement est valable dans la relation entre le 'récit' et la 'narration'.

Nous pouvons constater qu'il n'y a qu'une 'pl' sur 21 lieux représentés dans 〈Trouman Show〉. Et si l'on classifie les lieux liés à la réception télévisuelle se basant sur le critère guidé de manière collective et personnelle il y a seulement 24 'pl' sur 8 lieux. Cette analyse prouve que 〈Trouman Show〉 est un film à caractère du discours public.

En conclusion nous arrivons à nous persuader que le film au type 'PL' 'pl' est un film qui dénonce l'absurde sociale par rapport au film au type 'PL' 'pl'.

L'anaylse à travers des 'lieux' peut servir de clé non seulement pour le cinéma mais aussi pour la sociologie et la littérature à décrypter la structure des oeuvres.

주 제 어 : 장소(lieu), 재현(représentation), 트루먼 쇼(Trouman Show), type 'PL' 'pl', type 'PL' 'pl'

투 고 일 : 2012. 9. 24

심사완료일 : 2012. 11. 2

게재확정일 : 2012. 11. 5

2012년도 학회 임원진

회 장	선희숙(경희대)
부 회 장	한대균(청주대), 김경희(한양대), 김남연(강원대), A. Coppola(성균관대)
감 사	배혜화(전주대), 이선형(김천대)
총 무 이 사	홍명희(경희대)
편 집 이 사	이경래(경희대), 고봉만(충북대), 오정숙(경희대)
학 술 이 사	손주경(고려대), 노윤채(성균관대), 김태훈(전남대)
재 무 이 사	조만수(충북대)
기 획 이 사	정광흠(성균관대)
정 보 이 사	황혜영(서원대)
섭 외 이 사	문시연(숙명여대)

이사(가나다순)

권은미(이화여대)	이영목(서울대)
김동섭(수원대)	이용주(국민대)
김정희(서울대)	이은주(수원대)
박만규(아주대)	장성욱(동의대)
박아르마(건양대)	정상현(숙명여대)
서덕렬(한양대)	조재룡(고려대)
신상철(경희대 문화경영대학원)	지영래(고려대)
원수현(세종사이버대)	한용택(건국대)
유기환(외국어대)	BARBIN Frank(한양대)
유호식(서울대)	Mari Caisso(성균관대)
이기언(연세대)	

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture francaise et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.

제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 정회원 2명 이상의 추천을 얻어 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.

제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.

제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.

제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.

1. 회장 및 감사의 선출
2. 회칙의 개정
3. 예산·결산 및 사업계획 승인
4. 기타 주요사항

제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 양측이 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 이내
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.
2. 학술은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 이사를 둔다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일

기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

섭외: 대외 관계 및 섭외, 교류에 관한 일

재무: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다.
2. 차기 회장을 전년도 정기총회에서 선출한다.
3. 편집이사의 임기는 2년으로 한다.
4. 단 2008년도에 한해 차기회장과 차차기 회장을 선출한다.

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항

5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.

제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.

제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.

제29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.

제30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 10명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 10인 이내
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재 될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 편집상임이사가, 부위원장은 편

집이사가 담당하고, 위원은 편집상임이사 및 편집이사와 집행부의 협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 위원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 회원이 아닌 경우 학회 집행부의 승인을 받아 위촉한다.

1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자

2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을

지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문의 주제가 『프랑스문화예술연구』의 취지에 적합한가?
- 2) 논문으로서 형식적 요건을 갖췄는가?
- 3) 내용의 학술적 수준과 독창성은?
- 4) 내용 제시의 측면?
- 5) 문장 표현 수준은?
- 6) 참고 문헌을 적절히 활용하고 있는가?
- 7) 논문의 제목이 적절한가?
- 8) 초록이 논문을 제대로 요약한 것인가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위

자에게 재심을 의뢰해야 한다. 재심은 원칙적으로 당 호에의 게재가 가능한 날짜까지 완료되어야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

제 2조 연구윤리규정 서약

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

제 3조 연구윤리위원회 구성

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 연구윤리위원회의 활동

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 연구윤리위원회의 소집

연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.

제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의회와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만
3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자는 논문을 수정해서 제출해야 하고, 재심사를 거쳐 다음 호에 게재하는 것을 원칙으로 한다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료를 납부한다. 원고분량이 200자 원고지 100매를 초과하는 논문은 별도로 소정의 추가 게재료를 받는다.

[논문 기고 안내]

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 원고는 '한글'이나 'MS Word'(프랑스어 논문의 경우)로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문투고용 학회전용메일(cfafrance@naver.com)로 송부한다.
4. 이메일로 송부할 때 이름, 소속, 연락처를 기재한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름, 요약, 주제어(한글과 프랑스어)를 반드시 첨부한다.
7. 다음 사항들은 제시된 기준에 따라 작성하고, 그 밖의 사항은 관례에 준한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.
 - 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.
 - 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다. 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집 등)은 『한글』로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.
 - 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 "Français"로 표시한다.

학 회 장

선효숙(경희대)

편집이사

이경래(경희대)

고봉만(충북대)

오정숙(경희대)

편집위원

이인숙(한양대)

전광호(부산대)

윤인선(전주대)

박형섭(부산대)

이은미(충북대)

박정준(인천대)

장한업(이화여대)

김길훈(전북대)

정남모(울산대)

김남연(강원대)

박규현(성균관대)

박선아(연세대)

강다원

(제주관광대)

Marie Caisso

(성균관대)

Gilles Dupuis

(몬트리올대)

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 français』로 표시한다.

- 참고문헌 및 요약 : 본문에 준한다.

8. 기타 원고편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

9. 편집에 관한 문의 및 연락은 편집이사에게 한다.

- 상임편집이사

- 이경래(경희대), 010-9037-3805, lkbk@khu.ac.kr

- 편집이사

- 고봉만(충북대), 010-2773-0988, hermes6311@chungbuk.ac.kr

- 오정숙(경희대), 010-2285-4321, ohjs@khu.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료
(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 30만원)를
납부하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25
쪽을 초과할시 1쪽당 5천원)

- 재무이사

- 조만수(충북대), 010-9247-4344, mscho@chungbuk.ac.kr

하나은행, 599-910038-47307

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 정회원 2인 이상의 추천을 받아 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원이 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

홍명희(경희대), 010-3180-5971 / (031)201-2276(연구실), hjeije@khu.ac.kr

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 하나은행

계좌번호 : 599-910038-47307

예 금 주 : 조만수, 010-9247-4344, mscho@chungbuk.ac.kr

프랑스문화예술연구 겨울호(제42집)

초 판 인 쇄 : 2012년 11월 25일

초 판 발 행 : 2012년 11월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

조판 · 인쇄 : **진흥인쇄랜드**·도세출판 디자인

TEL, (02) 812-3694(대) FAX, 812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매 품