

프랑스문화예술연구

69 | 2019 가을호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2019 가을호(69집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2019년 가을호(제69집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

Catherine Rapin

장-뤽 라가르스의 <단지 세상의 끝>에서 루이의 존재와 부재 그
리고 서울에서의 공연 1

김정아

Nerval의 후기작품 속 표현어법에 관한 연구 36

노철환

1950년대 『카이에 뒤 시네마』의 시네필-평론가 연구: 영화문화
와 영화정책의 상관관계에 관하여 69

유승주

마리 드 프랑스 『단시집』 구분에 대한 고찰
- 「프렌」을 중심으로 - 92

이수원

프랑스 이민정책과 세네갈인의 국제이주 122

이윤영

로베르 브레송의 <소매치기>와 비움의 시학	152
-------------------------------	-----

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

김동섭

노르망 방언의 사회언어학적 위상의 변화 : 중세 잉글랜드의 경우	185
--	-----

류선정

가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교육을 위한 소고	210
-----------------------------------	-----

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 69, 2019

Table des Matières

Catherine Rapin

Présence et absence de Louis dans *Juste la fin du monde*
de J-L Lagarce et sa création scénique à Séoul 1

KIM Jung Ah

Une étude sur l'expression
dans les dernières oeuvres de Nerval 36

ROH Chul Hwan

Une chronique des critiques-cinéphiles
des *Cahiers du cinéma* des années 1950
- La beauté de l'échec et la nulle la plus idéale - 69

YU Seungju

Remarques sur la classification des *Lais* de Marie de France
- Analyse du *Fresne* 92

RHEE Soue-won

Evolution des flux migratoires sénégalais en fonction du changement de la politique d'immigration française	122
--	-----

Yun-yeong Lee

<i>Pickpocket</i> de Robert Bresson et la poétique du dépouillement	152
--	-----

KIM Dong Sup

Étude sur les changements du statut sociolinguistique du dialecte normand : au Moyen Âge en Angleterre	185
--	-----

RYU SunJung

Étude sur l'enseignement de la langue et de la culture françaises par la RV	210
--	-----

■	
2019년도 학회 임원진	/ 244
프랑스문화예술학회 회칙	/ 245
편집위원회 규정	/ 250
연구 윤리 규정	/ 254
저작권 규정	/ 257
논문심사 규정	/ 258
논문투고 규정	/ 259
2019 편집위원회	/ 261
회원가입 안내	/ 262

Présence et absence de Louis dans *Juste la fin du monde* de J-L Lagarce¹⁾ et sa création scénique à Séoul

Catherine Rapin²⁾
(한국의국어대학교)

국문요약

이 논문은 장-뤽 라가르스의 희곡 <단지 세상의 끝>으로 올해 서울에서 공연을 하기 까지 오랫동안 이끌어 온 주제에 대한 생각의 최종 단계를 보여주는 셈이다. 이 연구는 주인공 루이의 존재-부재 중심으로 쓰여진 ‘몇몇 흔적들’, 즉 텍스트와 무대 사이에 있는 ‘몇몇 흔적들’ 중심으로 진행되었다. 사실상 본 연구는 텍스트 공간과 무대 공간 사이의 관계에 대해 스스로에게 계속 질문을 던져보기 위함이기도 하다. 그래서 연습실에서 무대장치 그리고 공연에 이르기 전까지 우리의 생각을 이끌어간 출발점에 대해 말하고 있다: 부재의 끝자락에 있는 한 인물의 복잡성.

주제어 : 장-뤽라가르스, 단지 세상의 끝, 연극, 독백, 프롤로그, 에필로그, 연출, 무대 공간, 연기, 공연, 극단 프랑코포니

- 1) L'oeuvre de Lagarce (1957-1995) est essentiellement composée de vingt-quatre pièces de théâtre, trois récits (*l'apprentissage, le bain, le voyage a la Haye*), un livret d'opéra (*Quichotte*) et un journal de vingt-trois cahiers. En 1990, il écrit *Juste la fin du monde*, pièce qui sera refondue sous le titre *Le Pays lointain* (1995). L'auteur décède en 1995 du sida. Depuis de nombreuses mises en scènes de son oeuvre ont été réalisées. *Juste la fin du monde* est entrée au répertoire de la Comédie française.
- 2) Professeur à HUFUS, spécialité théâtre et littérature, metteuse en scène depuis 2001 (Co-fondatrice de la compagnie *Théâtre Francophonies* en 2009).

|| Sommaire ||

Introduction

I. Louis un personnage ambigu

1. Louis entre présence et absence

2. Louis entre fantôme et corps vivant

II. Ambiguïté du lieu scénique

1. La maison onirique

2. L'espace des monologues

3. L'espace des soliloques

4. L'espace du hors-scène

Conclusion

Annexe photos

Bibliographie

Introduction

Rien n'est plus paradoxal dans cette pièce de Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, que la présence des personnages et d'abord de *Louis*. Ce personnage est un jeune homme de trente-quatre ans, un écrivain, qui revient après dix ans dans la maison de son enfance pour revoir sa famille et surtout « annoncer, dire, seulement dire » sa mort prochaine, mais qui repart sans avoir rien pu dire de cette mort, comme un « revenant ». On se doute que ce retour n'est pourtant pas tout à fait vain et qu'il aura pu déchirer l'outre du non-dit familial, car on ne sait rien des causes du départ comme des causes du retour de Louis. Et en effet, la parole des siens : la mère, le frère Antoine, la sœur Suzanne et même cette belle-soeur inconnue, Catherine, se déchaînent

en de longs soliloques accusateurs envers ce fils prodigue, ce frère qui a réussi ailleurs et qu'ils ont attendu si longtemps. La colère et le ressentiment s'abattent sur Louis privé de parole, devenu soudain muet, laissant à la fin tous les personnages anéantis à l'instar du frère qui lui dit : « je ne suis rien. (...) et lorsque tu nous quitteras encore, (...) je serai moins encore, avec juste le ressentiment, contre moi-même »¹⁾. D'un autre côté, Louis toujours solitaire, aura pris surtout la parole en cinq longs monologues qui sont au bord du monde: la famille et le public.

Les critiques ayant largement dégagé l'originalité de l'écriture dramatique de *Juste la fin du monde* de J-L Lagarce et contribué à faire découvrir l'ensemble de son oeuvre théâtrale,²⁾ nous nous sommes donc permis ici d'aborder modestement cette oeuvre dans la perspective d'une concrétisation scénique en Corée et en coréen.³⁾ Notre article concerne donc une seule oeuvre « *Juste la fin du monde* » et essentiellement la présence ambiguë du personnage *Louis* qui vaut pour les autres personnages de cette pièce. Aussi, nous prenons le parti de rendre compte d'un fil rouge qui a été suivi en amont de la répétition en salle pour arriver à la scénographie et à la représentation : la complexité d'un être au bord de l'absence.

1) J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p.75.

2) Rencontres, colloques, lectures, spectacles, publications se sont succédés pendant l'année Lagarce, au début des années 2000 et depuis de nombreuses publications sur son oeuvre et les mises en scène ont eu lieu tandis que *Juste la fin du monde*, a été mise au programme du Baccalauréat option « Théâtre » avant d'entrer au répertoire de la Comédie française, à partir du 1er mars 2008, dans une mise en scène de Michel Raskine.

3) 단지세상의 끝 (*Juste la fin du monde*) du 22 mars au 7 avril 2019 au théâtre ArtOne à Séoul, mise en scène Cathy Rapin et traduction Hye-gyong Im, 극단프랑코포니 (Compagnie Théâtre Francophonies).

D'entrée de jeu, disons que nous nous intéressons moins ici à la dimension « littéraire » de cette oeuvre, qu'aux zones d'ombres, d'ambiguïté du personnage principal, Louis, qui a conduit à l'invention d'un espace scénique ne reposant pas sur des indications spatio-temporelles de l'espace dramatique, puisque inexistantes dans cette oeuvre. La concrétisation scénique de *Juste la fin du monde* s'est faite par juxtaposition d'éléments variés dispersés dans les paroles des personnages et associés entre eux avec une perspective qui appartient au personnage de Louis. Ce jeune homme solitaire survole l'espace-temps comme un être qui aurait pu sortir d'un conte ou d'un mythe tel un héros ayant traversé *l'au-delà* pour arriver à cet *ici-bas* dont plaisante sa soeur en décrivant leur maison : « il y a plus de confort qu'il n'y en a ici bas, non pas « ici-bas », ne te moque pas de moi. »⁴⁾. L'aspect onirique est d'ailleurs clairement présent dans la pièce qui divisée en deux monologues de Louis: *prologue* et *épilogue*, comporte un *intermède* où tous les personnages se croisent comme en rêve dans une maison fractionnée, labyrinthique où personne ne se retrouve, proférant des paroles enfantines ou énigmatiques comme celles de Louis : « je suis perdu et je ne retrouve personne »⁵⁾, « je marche dans la nuit, je suis enfant », « la pire des choses serait que je sois amoureux ».

Notre interprétation scénique qui a comme modèle préalable ce statut insaisissable du personnage de Louis se trouve soutenue par de nombreuses facettes contradictoires du personnage qui au fond s'invente au cours de cinq monologues, « Au début, ce que l'on croit (...) c'est que le reste du monde disparaîtra avec soi (...) C'était tellement faux, je faisais juste mine de. » ⁶⁾, se transforme par des glissements entre

4) Ibid., JFM, p.24.

5) Op.cit., JFM, p.55.

6) Ibid., JFM, pp.43-47.

figure de narrateur, « l'année d'après, je décidai de retourner les voir »⁷⁾ et figure de metteur en scène « Après ce que je fais, je pars »⁸⁾, « Elle (la mère), elle me caresse une seule fois la joue (...) Antoine (le frère) est sur le pas de la porte » pour finalement jouer le « jouable »⁹⁾ comme il le dit lui-même.

Louis sur scène devait donc montrer d'abord cette mouvance et cette relativité de la présence et être « au bord » du monde comme le titre l'indique « *Juste la fin du monde* », entre ici et ailleurs, entre vie et mort, traversant un espace scénique tout aussi ambigu que lui. En même temps, pourrait-on dire que cette famille retrouvée, surgissant sans crier gare, est bien « d'ici-bas » ? Cette famille semble aussi au bord de la présence, chacun parlant seul devant Louis muet. Sont-ils des êtres vivants ou des êtres issus de sa mémoire ? La présence problématique des personnages est sans aucun doute la question essentielle, à la fois poétique et scénographique de notre représentation, et évidemment a été une difficulté à résoudre pour l'acteur en chair et en os qui recherche souvent l'unité psychologique du personnages et veut échapper à l'ambiguïté et aux contradictions. Or, dans cette pièce le personnage n'a pas de centre, seulement des pièces de puzzle, des brisures et surtout ce qu'il veut bien dire de lui et c'est un *tricheur* dit sa propre mère.

I. Louis un personnage ambigu

1. Louis entre présence et absence

On pourrait dire que le personnage porte l'ambiguïté dramaturgique qui commence par un prénom *Louis* que choisit J.-L. Lagarce et qui

7) Ibid., JFM, p.7.

8) Ibid., JFM, p.77.

9) Ibid., JFM, p.61.

s'avère à la fois banal et passe-partout, mais surtout « passe-temps » ou passant les âges et donc hors du temps (c'est le prénom du père mort, de celui des rois de France selon son frère, et de celui du neveu) sans compter que ce prénom est, on l'entend, comme une emprunte acoustique représentative de l'être humain, Louis c'est « Lui ». Dès la scène deux, toute la famille annonce au personnage que son prénom a été donné au fils du frère ce qui semble évincer Louis de l'héritage ou du moins de la famille, sa présence se résumant en une absence. Rappelons au passage que J-L. Lagarce ne s'amuse pas sans raison des prénoms comme il le montre dans sa pièce *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* ou il laisse entendre particulièrement toute l'ambiguïté de ce prénom *Louis*, à la fois celui qui est un être humain éclairé et pourquoi pas aussi un mâle qui aime les mâles comme l'auteur : « Si vous voulez, parrain, marraine, pousser plus avant la complexité du choix et établir relation entre le prénom choisi et quelques notions d'ordre général, rappelez-vous que, par exemple (...) Louis (signifie) : « qui s'y connaît en hommes »¹⁰⁾ Nous savons d'ailleurs par la belle-soeur de Louis que ce dernier ne peut pas avoir d'enfant : « puisque vous n'aviez pas d'enfant (...) vous n'aurez pas d'enfant »¹¹⁾ pour des raisons inconnues mais qui pourraient être aussi bien liées à sa sexualité.

D'autre part, plus Louis veut être ici, présent auprès des siens, plus sa présence est un problème, non seulement parce que sa famille le voit comme un *étranger* et lui reproche ses dix ans d'absence, mais parce qu'il se voudrait lui-même, ailleurs comme le dit sa mère : « tu étais à peine arrivé [...] et tu aurais voulu aussitôt repartir ». Son frère lui dit aussi la même chose « tu regrettes d'avoir fait ce voyage-là »¹²⁾.

10) Jean-Luc Lagarce, in *Théâtre complet IV*, pp.18-19.

11) Op.cit., JFM, p.17.

Quant à la petite soeur, elle exprime d'avance le regret de son départ « je voulais être heureuse et l'être avec toi »¹³⁾ et sa belle-soeur Catherine lui dit directement ce que tout le monde pense tout bas : « je voudrais que vous partiez (...) vous devriez partir. »¹⁴⁾. Les « présents » sur le plateau voudraient presque fuir cette présence de Louis en chair et en os, si longtemps attendue, car au fond l'abandon est inscrit dans la destinée du personnage « je demande l'abandon » et dans ce retour à la maison, ce qu'avoue son frère « lorsque tu nous quitteras encore, que tu me laisseras »¹⁵⁾. Si bien que, pour chaque personnage y compris Louis, la présence est difficilement supportable, très douloureuse et semble vivable que si elle ne dure pas et laisse voir sa disparition, d'où un choix de mise en scène où Louis est toujours au bord de la scène (photo 3) et de scénographie où Louis ne peut entrer par la porte ou être accueilli. Sur un angle de scène, au bout d'un parquet, dans l'ombre ou encore recroquevillé sur un cube (photos 6, 9, 12), voire allongé comme un gisant sur un banc devant sa mère, la présence de Louis est en question.

Ce questionnement sur la présence était évidemment inévitable, puisque dans *Juste la fin du monde* les mouvements de la parole (les monologues et soliloques dominent les parties dialoguées) semblent prévaloir sur l'action, alors que les mouvements des personnages dans l'espace ne sont pas indiqués (aucune didascalies). Ce choix de la langue n'est pas étranger au flou concernant la présence dans l'espace. Et dans la mesure où la parole semble tout dire, il a fallu se poser la question du comment représenter, voire de la nécessité de montrer sur

12) Ibid., JFM, p.51.

13) Ibid., JFM, p.21.

14) Ibid., JFM, p.66.

15) Op.cit., JFM, p.75.

le plateau. En même temps, les personnages qui sont en scène conservent un but et donc une action à mener et n'ont pas seulement la seule volonté d'être au plateau. Pourtant là encore il semblerait qu'il s'agisse de parole comme but, d'un message à annoncer « pour annoncer, dire seulement dire »¹⁶⁾, d'être le messager pour Louis d'une vérité : annoncer sa mort « prochaine et irrémédiable »¹⁷⁾ Quant aux autres, c'est l'aveu à dire, l'accusation à émettre. Mais le spectacle que nous en avons tiré n'est pas axé seulement sur cette parole qui rappelle d'ailleurs une grande partie des écritures contemporaines (N. Sarraute, J.-L. Lagarce, B.-M. Koltès, N. Renaude), il est aussi sur la question du lieu de cette parole, sur la question de savoir si on peut se retrouver ici et maintenant et donc encore une fois sur la présence qui est en somme celle de la présence au théâtre.

2. Louis entre fantôme et être vivant

Au début de la pièce, Louis parle des circonstances de sa décision de revenir dans un *prologue* qui lui donne au fond une image de narrateur-fantôme : « J'allais mourir, j'ai près de 34 ans et c'est à cet âge que je mourrai »¹⁸⁾ pour finir sur un *épilogue* plutôt explicite : « je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus »¹⁹⁾ On remarque tout de suite que les temps utilisés (périphrase du futur immédiat conjuguée au passé, présent pour un futur) contribuent à brouiller l'espace temporel en donnant à Louis une parole d'outre-temps où se chevauchent passé, présent et avenir. Cette parole fait vaciller du coup les bornes de l'avant et de l'après, de l'ici et de l'ailleurs et fatalement la distinction entre le mort et le vivant fait de même, elle

16) Ibid., JFM, p.7.

17) Ibid., JFM, p.7.

18) Op.cit., JFM, p.7.

19) Ibid., JFM, p.77.

s'effrite. La présence ainsi mise en doute, on ne sait plus très bien si la mort a déjà eu lieu ou si une autre est annoncée ou les deux. Ce *Prologue* de Louis, insiste sur le temps qui passe sans passer avec cette répétition d'un « Plus tard », cinq répétitions dont on se demande pourquoi cette année-là « l'année d'après » a été si bouleversante et décisive pour un retour vers la famille. Cette référence temporelle d'un avant inconnu, mais inquiétant, et d'un après tout aussi effrayant : « j'allais mourir à mon tour », font que finalement, sans référence aucune, ce temps dont parle Louis peut n'être plus que celui de la représentation théâtrale seul temps « réel ». Le choix de J-L Lagarce de situer ce retour de Louis « un dimanche, évidemment, ou bien encore durant près d'une année entière » ²⁰⁾ annonce, dans la seule didascalie du texte, ce magma temporel, un temps non linéaire et pas davantage circulaire, une impossibilité géométrique à moins d'y voir un point, celui du présent de la représentation, cette troisième solution ayant eu nos suffrages. En effet, ce dimanche de retrouvailles familiales s'il ne se distingue pas vraiment des autres, malgré un retour après dix ans d'absence, est un dimanche rituel de la famille parmi d'autres, comme un même dimanche, bien que la mère explique que ces dimanches rituels sont passés. Le temps semble suspendu ou arrêté depuis une éternité comme dans un conte ou dans une représentation face au public du présent et Philippe Delaigue le note : « on est [...] dans une sorte d'“entre-deux” où l'on peut toujours se référer à un réel, mais où le réel est constamment “débordé” — on pourrait aussi dire : redoublé, contourné, détourné (...) » ²¹⁾

20) Ibid., JFM, p.5.

21) Propos recueillis par Denys Laboutière, le 16 janvier 2002 ;
<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Juste-la-fin-du-monde-33/ensavoir-plus/>

Mis à part ce temps figé, de nombreux autres éléments contribuent à installer le doute sur l'existence de Louis ne serait-ce que parce que sa mère ne connaît ni son adresse « nous ne savons pas où tu vis »²²⁾, ni son âge « quel âge est-ce que tu as aujourd'hui », que sa soeur sait seulement qu'il est écrivain, mais qu'il n'écrit que des cartes postales du monde entier aux « phrases elliptiques », tandis que son frère croit qu'il a fait un long voyage et à la question : « Tu as fait bon voyage ? », Louis répond : « Il ne faut rien exagérer, ce n'est pas un grand voyage ». Et si ce voyage en train n'était pas un simple déplacement entre deux régions géographiques (peut-être Paris où vivait l'auteur et la province où vivait sa famille), mais une traversée imaginaire dont il parle dans un long monologue de plusieurs pages (scène 10), une traversée entre la mort et la vie ? Le titre de la pièce *Juste la fin du monde* assume dès lors une signification particulière : que serait-elle, cette fin du monde, sinon une sorte de bord du monde avant le précipice ou l'envol, littéralement une « limite » ou un « seuil », proposant à ce « fantôme », ce « revenant » de retraverser pour rejoindre un autre paysage et la paix ? La pièce devenant alors elle-même un rituel de passage ou une cérémonie funéraire. Ces doutes sont présents dans les soliloques des membres de la famille qui à force d'avoir vécu avec le seul souvenir de Louis, toujours absent, s'adresse à lui comme à un absent « tu ne fus pas toujours tellement tellement présent »²³⁾ lui dit sa soeur ou bien encore « tu sembles m'écouter sans m'interrompre »²⁴⁾ Mais ils doutent depuis bien avant sa fuite comme le dit lui-même Louis « on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort »²⁵⁾. Au fond, Louis n'a-t-il pas toujours été une présence-absence, un fantôme pour les

22) Op.cit., JFM, p.39.

23) Ibid., JFM, p.21.

24) Ibid., JFM, p.21.

25) Ibid., JFM, p.31.

autres ? Sa différence en faisant un être incompréhensible, chacun l'a isolé et sa disparition n'a été qu'une suite logique de cette enfance.

Louis est donc ce personnage qui n'est pas envisagé comme une personne à part entière, mais plutôt un être d'ailleurs, ayant un passé peu défini (chacun a d'ailleurs une vision de lui différente et contradictoire), un présent peu marquant (il est muet ou parle au public) et un futur impossible (il va mourir ou est déjà mort), il est en fait hors du monde dans tous les sens de l'expression. Il semble avoir été projeté sur scène d'on ne sait où, du néant ou des coulisses probablement, lieu d'attente « j'attendais à ne rien faire »²⁶⁾ lieu qu'il traverse et retraverse « Je traverse à nouveau le paysage en sens inverse »²⁷⁾. Il est en fuite comme un animal traqué par le « rabatteur de la Mort » qu'il rencontre à la scène 10 . Et tout se passe comme s'il était, dès le début, toujours sur le point de disparaître pour sa famille, d'où les appels des autres qui le sentent en partance: « Où est-ce que tu vas ? » lui dit Antoine, tandis que sa mère le cherche sans cesse.

Pourtant quelle énergie dans ce fantôme ou cet agonisant, quelle force de vie ! Louis est partagé finalement dans de longs monologues explosant entre déprime, rage et espoir et apparaît ainsi écartelé entre mort prochaine et vie, entre Thanatos et Eros. Et les soliloques de la famille où il reste muet semble cristalliser cette bataille entre vie et mort, ici et ailleurs. Les deux forces s'entremêlent s'enlacent l'une et l'autre dans un corps à corps fusionnel que nous retrouvons au fond dans le journal intime de l'auteur :

MERCREDI 12 OCTOBRE 1988 [...] Et disons-le – mais nous

26) Ibid., JFM, p.7.

27) Op.cit., JFM, p.47.

y reviendrons - l'essentiel de mes préoccupations ne porte pas tant sur la Mort que sur l'utilisation (pas d'autres mots) que je vis jusque-là de ma propre vie.²⁸⁾

Ce corps à corps Eros-Thanatos caractérise Louis et au bout du compte les ambiguïtés du personnage conduisent, et parce que nous sommes au théâtre, à montrer le personnage Louis en chair et en os, en particulier, on le comprend maintenant, comme une métaphore non seulement de l'être humain « Lui » mais de l'acteur. Il a donc fallu ainsi matérialiser sur scène un personnage décidément flottant entre plusieurs rôles, si ce n'est tous les rôles phares de la littérature: voyageur (l'*Ulysse* d'Homère), fils prodigue (personnage biblique), héros ou écrivain fatigué (*Faust* de Goethe), voire enquêteur blasé à la recherche d'un cadavre (cliché bien connu de l'inspecteur des séries télévisées), un être insaisissable mais aussi bavard (les monologues) que silencieux (les soliloques des autres). Et le choix pour la scène s'est fixé sur la neutralité de l'apparence pour mieux garder la banalité du personnage (fils et frère) et son ambiguïté (fantôme et vivant). L'acteur a ainsi revêtu un imperméable frippé du voyage, portant une écharpe ou tissu usé autour de son cou (photo 4) qui protège d'ailleurs une partie sensible du corps malade, la gorge, d'où sort difficilement une parole en question : « je ne trouve pas les mots »²⁹⁾, « je n'ai rien à dire ou ne pas dire »³⁰⁾, « Juste le petit sourire. J'écoutais »³¹⁾. Le visage de l'acteur aussi symbolique que son corps porte alors une barbe et moustache fines mal taillées à la méphisto (photo 18), car le personnage se voudrait plus fort que la mort « l'illusion d'être mon propre maître

28) J.-L. Lagarce, *Journal 1977-1990*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007, « Cahier XIV », p. 412.

29) Op.cit., JFM, p.30.

30) Ibid., JFM, p.34.

31) Ibid., JFM, p.40.

», et manipulateur des vies «ils sont à nous (...) on les organise et on fait et refait l'ordre de leurs vies » un peu comme un être surnaturel³²⁾. Par contre cette image neutre, ne pouvait suffire avec cette parole envahissante et flamboyante du personnage, un poète, qui contraste avec les autres et puisque la voix est essentielle (c'est une pièce privilégiant la parole), le choix a été fait de l'utilisation de micros sans fil (photo 7) sur pied pour les cinq grands monologues de Louis jouant le rôle d'un narrateur. Le personnage porte ainsi concrètement sa voix et joue avec sa voix comme un chanteur ou un acteur (photo 18) et met ainsi de la distance entre lui et les autres personnages, tandis qu'il établit par contre un lien avec le public. Le pied du micro deviendra même, au cours du spectacle, exactement l'image appropriée pour cette pièce : un corps personnage et pas n'importe lequel : la mort, le « rabatteur de la mort » ou un double de Louis (photos 7 et 8). Louis devait rester insaisissable, garder son étrangeté, son entre-deux, tout en lui donnant assez de chair pour que le public en fasse aussi l'un des leur afin de lui permettre de remplir lui-même cette figure. On n'est donc pas dans l'abstraction complète d'un sujet poétique mais à travers une construction scénique et un jeu d'acteur déchiré entre silence (les soliloques de la famille) et loghorée monologiques (paroles de Louis), nous affrontons une réalité bien présente.

Entre chaque monologue de Louis s'intercale une douloureuse scène familiale, bien proche de la réalité, où le personnage de Louis, insaisissable pour ses proches, devient, dans notre spectacle un témoin ou spectateur, un être en chair et en os, au bord du cri, bien enraciné dans un espace-temps concret et défini : celui de la scène de théâtre et du temps de la représentation. Pour arriver à ce résultat de

32) Ibid., JFM, p.43.

matérialisation de Louis, il s'est agit de mettre en espace autrement que dans les monologues les scènes de la pièce où Louis devient muet. Si dans le texte, Louis reste comme absent et muet sans présence évidente, il l'est par contre physiquement pour le public et les désirs, les sentiments de Louis deviennent des moments explicites dans la représentation de 2019. Même si chaque membre de la famille semble parler à un être aussi présent qu'absent, Louis réagit physiquement que ce soit à distance ou proche de l'autre ; sourire, geste, regard, raclement de gorge, etc..dont seuls les rires et le sourire sont mentionnés par les autres personnages (Suzanne: «*tu ris*» (scène 3), la mère: «un petit sourire?») Louis: «*Juste le petit sourire. J'écoutais.*» (scène 8)" Et Suzanne aura dans la représentation une embrassade avec son frère (Photo 10). Les réactions de Louis deviennent donc dans notre représentation un aspect important de sa présence, ce qui matérialise davantage cet être venu d'ailleurs comparé à ses monologues lyriques et souvent délirants. Il est vrai que le personnage de Louis est aussi un artiste, un auteur d'où cette relative autonomie que nous lui avons donnée avec un corps réactif, en dialogue et un rôle proche de l'acteur et du metteur en scène dans les monologues où il s'invente mais aussi invente son monde « me donner et donner aux autres, et à eux, (...) toi, vous, elle, ceux-là encore que je ne connais pas(trop tard et tant pis) (...) l'illusion d'être responsable de moi-même et (...) mon propre maître. »(7)

II. L'ambiguïté du lieu scénique

1. La maison onirique

Dans *Juste la fin du monde*, le lieu de la maison reste le lieu de l'intime, de la famille qui ne déménage pas, le lieu que Louis veut rejoindre comme un refuge avant la mort. Le motif est bien celui

d'un retour, d'une retraite vers la maison de la mère. Ce lieu garde le vécu de chacun, de l'enfance, essentiellement de deux frères opposés, de la crise entre les parents et Louis qui est parti. Mais le lieu représenté, n'existe que par le monologue de la petite soeur Suzanne, trop jeune au départ de son frère, qui décrit surtout des débarras, lieux vides débarrassés de la présence humaine ou lieu que l'on veut fuir comme une prison. Elle y est seule avec sa mère et elle aimerait « aller loin et vivre une autre vie [...] dans un autre monde »³³), tandis que le frère Antoine et sa femme Catherine habitent dans « une petite maison [...] à quelques kilomètres[,]), Antoine « ne veu[t] pas être là » dans la maison familiale³⁴).

L'espace qu'habitent les personnages n'est donc pas rendu de manière tangible et oscille entre souvenir et rêve. Plus précisément dit, dans cette pièce tous les lieux sont évoqués et uniquement en tant que réminiscences d'un passé plus au moins proche et flou (la chambre de Louis devenue un débarras, le souvenir de l'arrivée à la gare de Louis) ou en tant que lieux d'errances imaginaires, des lieux de transit où on croise des inconnus : quai ou buffet de gare, hôtels dont les noms renvoient eux-mêmes à d'autres endroits du monde tels l'« Hôtel d'Angleterre, Neuchâtel, Suisse » ou l'« Hôtel du Roi de Sicile »³⁵). Aucune indication n'est donnée sur l'espace scénique. Ce qui nous amène à dire que le seul véritable espace de la pièce n'est pas vraiment « la maison de la mère et de Suzanne » ou la maison d'enfance de Louis, comme l'annonce la seule didascalie du texte, mais peut-être la conscience de Louis. La critique suggère d'ailleurs que les autres personnages sont probablement des avatars de Louis, ce qui soutient

33) Op.cit., JFM, p.37.

34) Ibid., JFM, p.53.

35) Op.cit., JFM, p.46.

l'idée qu'ils sont le rêve de Louis où sa mise en scène. D'où cette scène étrange de la seconde partie où les trois femmes de la maison assistent, « comme absentes »³⁶⁾ ou spectatrices comme Louis au dernier soliloque tragique du jeune frère Antoine qui accuse son aîné, Louis, de l'avoir toujours manipulé.

Le fait que les femmes de la pièce rejoignent Louis dans sa fonction de narrateur permet d'envisager que, peut-être, tous les personnages de *Juste la fin du monde* soient dans le présent de la représentation comme dans le présent de l'écriture, des personnages d'outre-tombe (...) ³⁷⁾

Cette hypothèse suppose que tout se déroule dans la tête de Louis d'où finalement l'ambiguïté des lieux et des personnages, Louis écrivain devenant aussi ce metteur en scène qui veut donner « l'illusion » ³⁸⁾, se pose la question du « jouable »³⁹⁾, d'une réalité jouable ou joue à « organise[r] », à « fai[re] et refai[re] l'ordre de leurs vies », à « commander, réagir » en élaborant jusqu'à sa disparition après avoir mis en scène ses personnages « c'est exactement ainsi (...) que j'avais imaginé les choses (...) je repris la route »⁴⁰⁾.

Il est vrai que la maison n'est qu'évoquée et c'est pour ainsi dire, une idée de ce que pourrait être ou redevenir ce lieu: une vraie maison de famille, de retrouvailles, d'une histoire, hélas ce n'est plus qu'une maison vide, hantée de cauchemars comme l'évoque Louis dans

36) Ibid., JFM, p.69.

37) Françoise Dubor, "Pour une dramaturgie du temps: le présent composé", in *Lagarce ou l'apprentissage de la séparation*, Puf, 2011, p.60.

38) Ibid., JFM, p.7.

39) Ibid., JFM, p.61.

40) Ibid., JFM, p.61.

l'Intermède : « dans mon rêve encore, toutes les pièces de la maison étaient loin les unes des autres, et jamais je ne pouvais les atteindre »⁴¹). Pour Suzanne, la petite soeur, qui ressemble beaucoup à Louis dans son désir d'aller ailleurs comme le répète la mère « Suzanne voudrait partir, (...) aller loin et vivre une autre vie (...) dans un autre monde (...) rien de bien différent de toi (...) Le même abandon »⁴²), cette maison est une maison prison ou fantôme. Elle est remplie de « vieilleries qui ne servent plus à rien » et appartiennent à Louis et à son frère Antoine, un lieu qu'elle voudrait fuir à son tour, car ce n'est pas « sa maison », mais celle de ses parents et surtout à présent de sa mère qui la fait travailler comme chauffeur. Si la maison n'est plus le lieu chaleureux et refuge qui rassemble, elle est devenue un espace en train de se vider que l'on traverse sans s'arrêter (la famille du frère vit ailleurs, Louis n'est jamais là) où tout le monde est aussi séparé : la mère au rez-de-chaussée et la fille au second. Finalement, si la maison n'existe pas dans des didascalies internes aux répliques, c'est bien que ce lieu de retour est un rêve de Louis, mais pas des autres enfants qui ne rêvent, eux, que de la quitter. Ce n'est donc pas un lieu de rencontre possible d'où sans doute une des raisons de l'échec de ce retour du fils vers une réalité finalement perdue ou qui n'a jamais existé. Chacun rêve d'un « autre monde » qui pourrait ressembler au monde de Louis, mais qui n'est pas non plus décrit, une sorte d'« au-delà » où les morts et les vivants sont bien proches « Tous partir avec moi et m'accompagner et ne plus jamais revenir. Que je les emporte et que je ne sois pas seul. »⁴³) Souvenons-nous ici des termes de Gaston Bachelard, la maison est « onirique », un désir de ce qui n'est pas, d'où ce lieu absent :

La maison onirique est un thème plus profond que la maison

41) Ibid., JFM, p.56.

42) Ibid., JFM, p.37.

43) Ibid., JFM, p.43.

natale. Elle correspond à un besoin qui vient de plus loin. Si la maison natale met en nous de telles fondations, c'est qu'elle répond à des inspirations inconscientes et plus profondes – plus intimes – que le simple soucis de protection, que la première chaleur gardée, que la première lueur protégée. La maison du souvenir, la maison natale est construite sur la crypte de la maison onirique. Dans la crypte est la racine, l'attachement, la profondeur, la plongée des rêves. Nous nous y perdons.[...] Au lieu de rêver à ce qui a été, nous rêvons à ce qui aurait dû être, à ce qui aurait à jamais stabilisé nos rêveries intimes.⁴⁴⁾

Face à cette ambiguïté du lieu allant de pair avec l'ambiguïté de Louis, la scénographe, Shim Chaesun qui collabore avec nous pour nos créations théâtrales nous a offert une constructions spatiale focalisée sur une mise en scène du moi de Louis, d'une présence-absence du personnage qui passe entre plusieurs figures, de l'entre-deux. Il s'agit d'un espace structuré non-réaliste déterminé essentiellement par le mouvement de la parole : le lieu des monologues de Louis figure du narrateur et du metteur en scène et celui des soliloques des quatre membres de la famille devant Louis muet, figure du spectateur et l'espace vide des morts et des vivants, le hors-scène de la maison rêvée

2. l'espace des monologues

L'entrée en scène de Louis ou son apparition est liée à une exposition de la règle du jeu de *Juste la fin du monde*, le cadre de l'imaginaire fictionnel est posé dès le début. Cette pièce impose une confrontation au spectateur avec un personnage ambigu qui prend d'abord la parole pour non pas établir une identité qui est réduite à un « je » condamné à une « mort prochaine », mais mettre ainsi en exergue son statut que nous avons évoqué d' « être de représentation ». On se rend en effet

44) G.Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p.98.

tout de suite compte que l'auteur insiste sur la théâtralisation de l'entrée de Louis « Plus tard, l'année d'après- j'allais mourir à mon tour- » mais aussi des autres personnages qui surgissent de nulle part.

Cette prise de parole inaugurale du monologue désigné comme « prologue » place le personnage de Louis dans un rapport équivoque à la représentation : au lieu d'être de plein pied dans la situation dramatique, il se présente à la fois comme commentateur et narrateur, metteur en scène et partie prenante en tant que personnage de la situation dramatique qu'il annonce. Aussi, en anticipant le cours des événements à venir, en explicitant le but et les enjeux, les membres de sa famille en scène s'affirment ouvertement comme montrant une rencontre ambiguë ayant peut-être déjà eu lieu. Ces personnages semblent se tenir aussi bien dans le passé que dans l'à venir et donc dans un espace-temps imprécis et ils entrent à vue dans leur rôle : *Suzanne. – C'est Catherine, Elle est Catherine. Catherine, c'est Louis. Voilà Louis. Catherine.*

Toute la dramaturgie de *Juste la fin du monde* repose en effet sur cette ambiguïté et l'auteur inscrit toujours, la présence d'un public – comme *raison d'être* des prises de parole. Si Louis parle c'est pour cet auditoire « ceux-là que je ne connais pas », si les membres de la famille parlent c'est toujours pour cet auditoire « Catherine.- Moi je ne compte pas (...) ce n'est pas mon rôle », c'est toujours d'abord à l'intention du spectateur réel qui est, en fin de compte, l'unique et indispensable destinataire de la mise en jeu spectaculaire. Du coup, cette prise en compte de la présence effective du spectateur vient grignoter le cadre mimétique en affichant directement les personnages en situation de double énonciation (pour eux-mêmes et le public), ce qui semble substituer à la traditionnelle illusion dramatique du quatrième mur, une

sorte de « vérité » du théâtre fondée sur le parler direct, une sorte de *stand-up* pour Louis et donc l'aveu du jeu en train de se faire, du faire-semblant théâtral.

Répondant à cette imprécision du lieu comme à son ouverture, la mise en scène a donc pris le parti de la simplicité et de l'ouverture de sorte que les personnages peuvent traverser tout l'espace sans se soucier de vraisemblance, rendant visible et possible également cette double énonciation dans le dispositif scénique. La scénographie créée par Shim Chaesun se construit donc sur trois grandes strates respectivement l'espace des monologues, les deux autres étant l'espace des soliloques et le hors-scène.(photo 1 et 2)

Plus concrètement décrit, le plateau est très épuré, d'une abstraction toute géométrique, comme l'affectionne notre scénographe. L'espace de jeu a donc été délimité par un parquet clair semblant usé (photo 1.E). Le long de ses deux bords latéraux découpés, un spectateur attentif peut noter la présence de deux espaces sans parquet (photo 2 B-C), le sol noir de la scène qui, de part et d'autre du parquet central, forment deux lieux ambigus chacun assorti d'un pied droit avec micro sans fil et d'un ou deux cubes noirs de même dimension que deux cubes bruns dans l'espace parquet central. Ces espaces noirs, espace sonorisé d'un micro sans fil, lieu de la parole de Louis, de ses cinq monologues au public, sont des espaces de jeu entre mensonge et vérité et met ainsi en abyme le théâtre. Lieux de tous les regards, et simultanément, lieux du secret et de l'artifice, ces espaces noirs seront tout au long du spectacle l'endroit des entrées spectaculaires de Louis et des lieux d'où il « organise » les autres, sa famille, comme s'il était déjà ailleurs, dans et hors de la « maison », un spectateur et metteur en scène. C'est ce que remarque le metteur en scène François Berreur quand il monte sa pièce: «Louis arrive et écoute ce que les autres ont à lui dire. Il est en visite,

il regarde: d'une certaine manière, il devient spectateur de la famille au même titre que nous, public.» 45)

Ces deux espaces sont bordés chacun d'un pan de façade noir dont le haut évoque aussi le faite d'une maison, mais ne va pas jusqu'aux cintres et ils rappellent plutôt leur nature de châssis donc le théâtre. Par-delà leur intérêt graphique, et cette explicite clin d'oeil au théâtre, ces deux murs délimitent aussi un lointain (photo 2-D) présenté sous forme d'un long mur pouvant évoquer une baie vitrée laissant filtrer des ombres et soulignant la frontière de l'espace central de jeu. Cette construction renforce l'idée d'une séparation entre deux mondes, ce que le déroulé du spectacle viendra confirmer et renvoyer au titre de la pièce « *Juste la fin du monde* ». D'autre part le parquet étant interrompu à cour et jardin, il vient border le mur du lointain et s'arrête à l'avant-scène, avant le bord de scène où il laisse place à une bande de scène non recouverte de parquet qui constitue une zone liminaire, un espace neutre que seul Louis traverse où au sein de laquelle il stationne avant de fouler l'espace de jeu proprement dit (photo 2/A). C'est d'ailleurs par cet espace périphérique que se fait la première entrée du spectacle, véritable chemin que Louis parcourt pour rejoindre sa famille (photo 3).

Dans cette scénographie ouverte permettant à l'imagination du spectateur de construire son histoire, il existe plusieurs points d'entrée possibles pour Louis afin de rentrer dans la maison parquetée : soit par les côtés latéraux (photo 2/ 4-5), l'avant-scène (photo 2/A) ou la salle (photo 2/1) ou bien encore entre châssis et lointain vitrifié (photo 2/2-3), dispositif qui est censée relier le salon (la scène) au reste de la maison ou autre-monde (hors-scène) ; les autres personnages entrent seulement par la paroi du fond (à l'exact milieu de la scène où une porte longue

45) «Entretien avec François Berreur, De l'infiniment petit à l'infiniment grand», in *Revue Europe* 2010, p.116.

et surdimentionnée crée comme une zone vide). (photo 2/6) Louis fera son entrée de l'extérieur, de la salle, côté cour, pour venir marcher lentement devant les spectateurs le long du proscenium (photo 2/A), les fixant par moment, imposant son corps et son regard, tenant à la main la tête d'un micro qu'il triture, métaphore du cri primal et final, avant de le placer sur son pied dans l'espace monologue qui soudain s'éclaire. Il fait alors face en silence au noir de la salle et quand il ouvre la bouche, sa voix grave et hésitante est celle d'un homme au bord du néant. Après avoir fini son premier monologue et resserrant sur lui son imperméable, comme le ferait un acteur de tragédie avec sa toge, il entre dans l'espace central évoquant la maison qui s'illumine de LED jaune citron dans lequel surgit le cercle familial par une haute et étroite porte ou espace vide. Bref, Louis est pour ce spectacle un être énigmatique, mais en chair et en os qui vient naître et mourir dans l'espace-temps de la représentation, aux lumières voulues très artificielles, durant 120 minutes.

La scénographie fait donc de l'espace-monologue un lieu que les données spatiales textuelles ne donnent pas, mais crée un lieu réel scénique pour signifier un espace dramatique inclus dans le sous-texte, l'espace psychique de Louis. La scénographie proposée par Shim cherche à bien montrer le point de vue dominant de Louis qui reste debout face au public, utilisant le micro moins pour se faire entendre que pour signaler qu'il met en scène et joue sa vie une dernière fois, en restant jusqu'à la dernière extrémité « son propre maître » l'auteur, l'acteur et le metteur en scène du drame. Et comme nous le dit Michel Corvin, le rôle de la scénographie n'est-il pas de bien :

« rendre l'espace actif, et même acteur, [à] définir un point de vue signifiant sur le monde, [à] élaborer des dispositifs et des lieux scéniques qui en assurent la mise en oeuvre, [à] assurer un travail

réfléchi de découpage de l'espace, du temps, de l'action, [à] conférer une valeur poétique à un cadre scénique approprié au drame représenté [...]

46)

3. L'espace des soliloques

C'est seulement après un premier pas inaugural de Louis qu'a lieu un moment d'exposition du plateau demeurant vide de toute présence humaine, exceptée celle de Louis se tenant au bord que la famille ou un membre de la famille, Suzanne, entre en scène. Autrement dit : ce sont d'abord les qualités plastiques de la scénographie (matériaux plastique et bois, couleurs LED, volumes, lignes) que les spectateurs sont invités à apprécier pour imaginer la suite qui se devine sur un mur de fond, pareil à un écran géant sur lequel vient se détacher les différentes figures humaines et duquel ces dernières vont surgir.

Dans notre représentation de *Juste la fin du monde*, à chaque nouvelle scène, les acteurs entrent, jouent et sortent du plateau vide faisant office de salon intérieur ou de jardin, mais ce lieu fait davantage penser à un plateau nu de théâtre avec ses cubes et son banc, qu'à une construction de type naturaliste, d'ailleurs les entrées et sorties sont parfois chorégraphiées et disons-le clairement des entrées théâtrales en raison d'une seule porte surdimensionnée faisant référence à « l'entrée » et à ses codes théâtraux, alors que dans le texte, il n'y a pas d'entrée ni de sortie. Ajoutons que Louis ne pourra pas passer par cette porte, ne rentrera donc pas tout à fait dans la maison sinon à la fin pour sortir et mourir (ce qui est son projet) d'où l'ambiguïté du lieu, porte d'entrée pour la famille et de sortie pour Louis l'absent et le mourant. Le jeu représenté sur scène, après avoir passé la porte d'entrée, semble parfois l'endossement d'un rôle devant un public représenté par Louis

46) M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*.

silencieux et parfois conscient de son rôle. Certaines répliques sont entrecoupées de remarques qui pourraient aussi être les commentaires d'un acteur travaillant son rôle : « Suzanne : (...) Antoine, à ce moment-là, Antoine me dit : « Ta gueule, Suzanne »⁴⁷⁾

Avec les soliloques de chaque membre de la famille, nous sommes donc dans l'espace d'une « maison », épurée à l'extrême, cernée par les deux espaces des monologues qui comme un cadre laissent voir alors les personnages de la famille retrouvée comme dans une photo animée sur un parquet vieilli, motif photographique qui sera repris deux fois dans la pièce après l'*Intermède* (à la fin d'une chorégraphie organisant neuf scènes) et au début de la seconde partie (scène du départ de Louis par la porte du lointain). Shim se débarrasse ainsi de tous les éléments anecdotiques dont pourrait se servir la scénographie comme une table, des chaises ou canapé d'un salon qui se retrouvent dans l'histoire de la mise en scène de cette pièce, plusieurs metteurs en scène ayant par exemple utilisé un canapé, une table et des chaises dans ou devant une maison. Cet espace vide nous a été nécessaire pour le fonctionnement d'un spectacle propre à un théâtre non-réaliste et à un théâtre qui dévoile sa théâtralité, un théâtre qui se constitue en simulacre du théâtre avec ses acteurs.

4. L'espace du hors-scène

Fondamentalement invisible, le hors-scène ne se manifeste, en général le plus souvent, que par des biais sonores (bruits, voix), il est inaccessible aux spectateurs. Relevant de l'invisible, il est le hors-théâtre et se situe donc largement en dehors du champ du jeu. C'est un au-delà par rapport à ce qui est directement visible sur le plateau ; c'est un autre lieu, un ailleurs. Si on veut faire exister le hors-scène, il faut créer

47) Op.cit., JFM, p.35.

l'envie de voir ailleurs, le désir de la sortie ou du caché et montrer qu'on le cache ou le montre avec intention et c'est ce que nous avons fait. À l'inverse, le hors-scène n'est pas obligé, poussé à « vomir » quoi que ce soit ou qui que ce soit dans l'espace scénique visible à tous. Nombre de pièces de Lagarce se jouent d'ailleurs en fait en huit clos, sans entrée ni sortie de personnage, comme *Juste la fin du monde*, pourtant, et c'est là que le travail de la metteuse en scène et de la scénographe s'est focalisé en raison de cette ambiguïté des personnages, car il est aussi évident que les personnages surgissent bien de quelque part. Concrètement, dans notre spectacle, dans *l'Intermède fantasmagorique*, il y a des *voix off*, mais on ne sait pas d'où elles viennent sinon simplement des coulisses, d'où l'affirmation d'un lieu théâtral. De même on sait que certains personnages croisent les autres quelque part (photo 17) comme Suzanne qui a entendu sa belle-soeur avec Louis ou la mère qui a entendu ses enfants faire des reproches à Louis.

Le hors-scène a donc été un élément important de notre représentation qui indique d'abord un espace ambigu entre *l'ici-bas* et *l'au-delà*, c'est-à-dire qu'il peut représenter l'intérieur de la maison (seulement évoqué par les paroles) et en même temps l'autre monde (évoqué par les monologues de Louis) ce qui vient soutenir l'idée d'une présence-absence des personnages et donc du discours métathéâtral. Ce hors-scène situé derrière une paroi-écran au loin peut évoquer une verrière et servir pour les lumières, des projecteurs LED et qui créent une atmosphère plutôt *fantasmagorique*. Ce lointain qui est à une certaine distance du public (environ 6 mètres dans notre théâtre) est *fantasmagorique* parce qu'il excite l'imaginaire et excède la logique de la maison en noir et blanc, lieu principal de cette pièce. De fait, le hors-scène ajoute une autre *dimension*, dont la nature est d'être

énigmatique. Ce hors-scène valorisé dans notre scénographie semble aussi convoiter la visibilité, l'espace central de l'ici-maintenant. Le silence et l'invisible ont donc aussi un rôle à jouer et pas moins important que celui de la scène. Illuminer le hors-scène c'est ici valoriser d'une part la parole, le non-dit de la famille qui surgit du hors-scène dans cette scénographie est donc montrer l'autre côté des choses ou les autres côtés de Louis, d'autre part laisser voir l'à venir de Louis qui franchira une seule fois cet espace pour mourir et finalement en même temps montrer le jeu théâtral.

La lumière créée par notre designer lumière qui a travaillé sur deux de nos spectacle, Mme Yu Sung-hee, a été un élément de première importance, car elle a permis de mettre les corps visibles et invisibles en évidence. Dans l'espace visible de la scène, les corps ont pu ainsi passer d'un éclairage général à un éclairage-douche et un contre-jour pour découper des silhouettes. Dans l'espace hors-scène la lumière a servi à faire apparaître des ombres et montrer un autre monde parallèle. L'atmosphère de chaque scène a souvent été en accord avec les coloris des costumes des personnages comme par exemple le costume saumon de la mère pour son grand monologue qui s'harmonisait au fond de même couleur indiquant que c'était son moment « d'apparition » puisque venant de ce hors-scène. Enfin, du début à la fin de la présentation, il y a une succession de couleurs vives, qui suggère que le monde est aussi bien réel qu'imaginaire et changeant comme Louis personnage ambigu et multiple qui revient dans une maison dont on ne sait pas très bien si c'est un rêve ou la réalité.

La scène finale de l'*épilogue* se déroule devant un lointain éclairé par ces projecteurs LED en un ciel bleu méditerranéen se nuancant vers un bleu plus sombre symbolisant le retour-départ de Louis plutôt que sa fin annoncée dès le début. D'abord parce que des ombres apparaissent

comme pour l'attendre vers un monde entre-deux réalité. (photo 15-16) Ensuite, au lieu de clore sa vie, Louis semble annoncer une nouvelle vie ou histoire plutôt cinématographique d'après son récit (un viaduc, une route, une nuit et des étoiles). C'est sa dernière histoire selon lui, mais on réalise que le protagoniste reprend sa route avec un futur, comme si l'au-delà, le hors-scène, était le début d'une autre existence: *"une chose que je me souviens et que je raconte encore/ (après j'en aurais fini)(...) Ce que je pense/ (et c'est ce que je voulais dire)/ c'est que je devrais pousser un grand et beau cri/ (...) mais je ne la fais pas (...) Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai."* (Epilogue) Et la narration monologuée de Louis permet au final une compréhension symbolique et paisible de la finitude humaine, puisque la mort de « Louis » est aussi la mort de « Lui » donc de nous.

Le spectateur fait au bout du compte l'expérience d'une double fin: celle de Louis personnage qui va mourir pour les siens, alors que la famille ne soupçonne rien, et celle de la représentation dramatique mimétique. Cet apprentissage est soutenu par deux conceptions scéniques qui s'opposent et se complètent en montrant au final que le présent de la représentation théâtrale ouvre un espace de liberté sans borne et des vérités multiples et contradictoires, Louis étant au bout du compte un raconteur d'histoires dont parle son frère « tu voudras me raconter des histoires, je vais me perdre »⁴⁸).

CONCLUSION

Juste la fin du monde a été une pièce que l'auteur J.-L. Lagarce aura portée et travaillée jusqu'à la fin de sa vie pour l'enrichir au final, dans sa dernière version, de personnages nouveaux qui ne nous surprennent

48) Op.cit., JFM, p.48.

pas : des spectres et des amis perdus de vue, deux familles où la présence et l'absence se côtoient et dont le titre évoque l'ici et l'ailleurs là d'où l'on vient ou/et vers où l'on va : *Le Pays lointain* (1995). Cette évolution du texte pourrait venir soutenir le fil rouge qui nous a servi pour mettre en scène *Juste la fin du monde*, celui de l'ambiguïté insoluble d'un personnage racontant la tragédie humaine, celle de « Louis » ou « Lui », car ce n'est pas seulement à sa mère, à son frère ou sa soeur que Louis s'adresse mais au public. La double conception scénique espace-monologue et espace-soliloque le montre. Le déictique final du *prologue* « ceux-là » à qui il veut annoncer sa mort intègre les spectateurs présents. C'est donc un jeu qui se déroule ici et maintenant pour un public partenaire et l'échec apparent du vouloir dire sa mort à ses proches avant de disparaître qui est au coeur de cette pièce est aussi une réussite, puisque le personnage dit sa mort prochaine mais au public. L'échec avoué par le personnage de Louis « sans avoir rien dit de ce qui me tenait à coeur »⁴⁹⁾ n'est donc que partiel sinon ambigu. Et c'est en tant que narrateur ou metteur en scène que Louis quitte la scène et franchit pour la première fois le hors-scène. Notre acteur posera le micro, sa voix pour les monologues, sa voix de narrateur, sur un banc avant de sortir avec calme et détermination comme pour retrouver d'autres âmes ou commencer un nouveau voyage ou une nouvelle histoire.

L'ambiguïté du personnage de Louis a sans doute permis au spectateur de s'interroger et de créer sa propre compréhension, de trouver le sens par lui-même sans qu'on ne le lui impose. Et tout se joue finalement non seulement sur la forme que prennent les informations, essentiellement monologues, soliloques pour permettre une communication plus ou moins libre et directe avec le public, mais sur

49) Op.cit., JFM, p.61.

leur place dans l'espace scénique et le jeu des acteurs. Cette représentation a voulu montrer que c'est l'ambiguïté même du personnage qui a permis de réaffirmer le théâtre comme lieu de rencontre symbolique, aussi bien ici entre un agonisant (Louis) et des vivants (la famille) qu'entre l'acteur et le spectateur.

ANNEXE



Photo 1



Photo 2



Photo 3



Photo 4



Photo 5



Photo 6



Photo 7



Photo 8



Photo 9



Photo 10



Photo 11



Photo 12

Bibliographie

Texte de l'auteur

J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

J.-L. Lagarce, *Journal 1977-1990*, « Cahier XIV », Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007.

Ouvrages consultés

G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.

Chauvet, B., Duchatel, E. (ed.), « Juste la fin du monde », « Nous les héros », Paris, Sceren-CNDP, « Baccalaureat théâtre », 2007.

Danan Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Actes Sud, 2018.

C. Douzou (dir.), *Lectures de Lagarce*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Didactique Français, 2011.

Dubor Françoise, "Pour une dramaturgie du temps: le présent composé", in *Lagarce ou l'apprentissage de la séparation*, Puf, 2011

Dubor Françoise, *Le théâtre de Lagarce du point de vue de la joie*, PUR, 2012.

Colloque de Strasbourg(I), *Problématiques d'une oeuvre*, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Colloque de Paris-Sorbonne(II), *Regards lointains*, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Colloque de Besançon(III), *Traduire Lagarce*, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Colloque de Paris III Sorbonne Nouvelle(IV), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, 2008.

Dubor Françoise et Heulot-Petit Françoise, *Monologue contre le drame?*,

Poitier, PUR, 2012.

Jean-Luc Lagarce, *Europe*, n°969-970, janv.-fév. 2010.

Jolly Geneviève et Rault Julien, *Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde, Jean-Luc Lagarce*, Atlande, 2011.

Lagarce ou l'apprentissage de la séparation, ouvrage coordonné par Françoise Heulot-petit, PUF, 2011.

Lehman Hans-Thiers, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche éditeur, 2002.

Parisse Lydie, *Lagarce Un théâtre entre présence et absence*, Classiques Garnier, 2014

Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2009.

Ryngaert Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

Thibaudat Jean-Pierre, *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, Editions Les Solitaires intempestifs, 2007.

Théâtre/Public, n°129, mai-juin 1996.

Zobenbuller Agathe, *Le motif du palimpseste chez Jean-Luc Lagarce*, L'Harmattan, 2018.

Résumé

Présence et absence de Louis dans *Juste la fin du monde* de J-L Lagarce et sa création scénique à Séoul.

Catherine Rapin

L'article, que nous produisons ici, se conçoit et se comprend surtout comme le dernier acte d'une réflexion sur ce qui a conduit à la création scénique de *Juste la fin du monde* de J.-L. Lagarce en mars-avril 2019 à Séoul. Ce document constitue *quelques traces* écrites autour de la présence-absence du personnage central, Louis. Notre désir était de nous interroger encore sur le lien entre espace scénique et espace dramatique. Nous avons donc pris le parti de rendre compte d'un fil rouge qui a été suivi en amont de la répétition en salle pour arriver à la scénographie et à la représentation: la complexité d'un personnage au bord de l'absence. En effet, rien n'est plus paradoxal dans cette pièce que Louis. Nous avons donc exploré ici ses zones d'ombres qui ont conduit à l'invention, entre autre, d'un espace scénique ne reposant sur aucune indication du texte dramatique.

Revisiter notre travail vers la mise en scène autour de la présence-absence de Louis aura eu comme mérite de nous rappeler que l'écriture de J.-L. Lagarce joue avec les codes théâtraux, le personnage Louis étant d'ailleurs une métaphore de l'acteur.

Mots Clés : Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde, Théâtre,
Monologue, Prologue, Epilogue, mise en scène,
scénographie, espace scénique, représentation, Théâtre
Francophonies.

투 고 일 : 2019.06.16

심사완료일 : 2019.07.28

게재확정일 : 2019.08.04

Nerval의 후기작품 속 표현어법에 관한 연구

김정아
(가천대학교)

국문요약

네르발의 마지막 시기의 작품들의 매력은, 작품이 환기시키는 몽상과 거의 고전적이라 할 수 있는 표현의 통제력 간의 균형에 있다고 하겠다. 그는 견고하고 명료한 고전적 표현의 모색을 통해 상상세계의 혼동의 양상에서 벗어나고자 했다. 그러나 절제된 고전주의적 표현을 사용하려는 그의 바람은 상상과 꿈, 환각의 특성을 드러내는 반복과 유사 등에 의해 저지되고 만다.

하지만 우리는 그의 작품들을 환각의 산물로 간주해선 안 될 것이다. 작품들이 꿈과 이성의 균형 안에 머물고 있기 때문이다. 네르발은 이미 ‘실제의 삶에로의 꿈의 유출’을 통해 현실과 비현실의 융합의 가능성을 예견하지 않았던가. 이와 같이 그의 작품들은 고전주의적 표현을 통해 초자연적세계를 나타나게 하고, 사실주의적 묘사로서 환상세계를 창조하는 것이다.

주제어 : 상상력, 이성, 표현, 고전주의 문제, 초자연적 몽상

|| 목 차 ||

1. 머리말
2. 표현어법
3. 맺음말

1. 머리말

네르발(Nerval)은 특히 마지막 시기의 작품들 안에서 상상세계에 몰두하고 있다. “꿈과 삶 *Le rêve et la vie*”이라는 제목으로 발표된 『오렐리아 *Aurélia*』 나 「몽상시집 *Les Chimères*」 등이 그 사실을 말해준다.

상상이란 현실을 벗어난 욕망의 영역으로 그 중심이 주체의 욕망인 만큼, 상상이 주도하는 작품은 제3자의 개입을 허용치 않으면서 자아와 자아의 작품 속 투영체 간의 유사성을 모색하는 나르시스적 객체관계를 그리게 된다.¹⁾ 그 까닭에 상상에 의존하는 작품은 제3의 대상이나 방향을 지향하는 3원적 논리의 진척(*la progression*)의 흐름 대신 반복과 유사의 이원적 논리를 펼치게 되는데, 이러한 점은 선행 연구인 ‘네르발의 후기작품 속 언술(*l'énonciation*)²⁾과 이야

1) Collot는 “l’imaginaire”를 다음과 같이 정의하고 있다: “En psychanalyse aujourd’hui, cette notion renvoie notamment au rapport narcissique et leurrant que le sujet entretient avec son Moi: l’identification à l’image spéculaire en fournit l’exemple privilégié. Elle recouvre aussi un type de relation d’objet, marqué par la recherche du semblable, d’un couple strictement duel, excluant l’intervention d’un Tiers.” M. Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l’imaginaire*, P.U.F. 1992. p.8.

2) l’énonciation: 1. Action, manière d’énoncer. V. Déclaration, énoncé. 2. Ling. Production individuelle d’une phrase dans des circonstances données de

기 구조'의 측면³⁾에 있어서 뿐 아니라, 본 논문의 '표현어법(l'expression)', 특히 수사 또는 문채(les figures)⁴⁾의 차원에 있어서도 찾아볼 수 있다. 작품이 네르발의 정신세계를 반영하는 것이다.

그런데 네르발에게 있어 특이한 점은, 그가 상상을 펼쳐갈수록, 그의 글은 상상을 제어하려는 미묘한 투쟁을 동시에 드러낸다는 점이다. 작품의 영감이 상상세계로부터 자양을 길어내고 있다면, 작품의 표현에 있어선 상상세계와 조심스레 거리를 두는 것이다. 글이 상상세계의 특성을 드러냄에 따라 문체(le style) 등의 측면에서 미학적 딜레마를 불러오는 까닭에, 이제부터는 상상세계에 굴복하지 않으면서 어떻게 그 세계를 글 속에 담을 수 있는가 하는 것이 문제가 되는 것이다. 그리하여 네르발의 후기 작품들은 상상과 표현의 통제력 간의 갈등양상, 다시 말해 꿈과 상상의 세계에 몰두하면서도 표현의 측면에선 그 세계를 끊임없이 견제하는 양상을 보이게 된다.

우리는 본 논문에서, 네르발의 후기 작품들인 「실비 Sylvie」, 『오렐리아』, 「몽상시집」을 중심으로, 상상 또는 이미지의 위력을 길들이려는 네르발의 의지를 표현어법의 측면에서 살펴보고자 한다. 표현양태를 살펴봄으로써, 작가가 자신을 정신병으로 몰아가는 사색구조로부터 어떻게 그 모든 것의 흔적을 지니면서 그것을 넘어서는 작품을 만들어내었는가를 보려는 것이다.

2. 표현어법

마지막 시기의 네르발의 작품들은 표현어법의 차원에서 상상의 위력에 저항하고 꿈을 통제함으로써 착란으로부터 벗어나려는 시도를 보여준다. 상상에 끌려가지 않으려는 의지가 견고하고 명료한 표

communication. *Le sujet de l'énonciation est je. Petit Robert. I.*

- 3) cf. 상상이 주도하는 후기 작품 속 언술과 이야기 구조에 대해선, 김정아의 「Nerval의 후기작품 속 언술과 구조의 연구」(『프랑스문화예술연구』 가을호(제61집), 2017. 프랑스문화예술학회)를 참조.
- 4) les figures: [수사, 문법] (말, 생각 따위의) 수식, 수사; 문채(文彩)(litote, hyperbole, métonymie, métaphore, périphrase 따위).

현을 추구하는 것인데, 그러한 노력은 모두가 상상의 산물⁵⁾인 착란 또는 혼돈의 양상을 몰아내기 위함이다.

“L'art a toujours besoin d'une forme absolue et précise, au-delà de laquelle tout est trouble et confusion.”⁶⁾

“예술은 언제나 절대적이고 명료한 표현을 필요로 한다. 그것 없이는 모든 게 혼미함이며 혼돈상태이기 때문이다.”

그러한 이유에서, 상상세계와 글쓰기의 연관성을 이야기하는데 있어 네르발은 여러 번 반복하여 ‘고정시키다(fixer)’라는 동사를 사용한다.

“Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre.”⁷⁾

“이상은 인생의 아침녘에 우리를 유혹하여 방황케 하는 몽상들이라 할 수 있다. 나는 그것들을 별 순서 없이 글로 고정시켜 보려 했다.”

특히 마지막 작품들에서는 막연함과 착란에 대항하려는 듯 지성의 분별력을 강조하고 있는데, 1853년 12월 아버지에게 보낸 편지 안에

5) Alexandre Dumas은 친구 Nerval의 착란이 상상력에서 비롯된 것이라고 말한다: “..... de temps en temps, lorsqu'un travail quelconque l'a fort préoccupé, l'imagination, cette folle du logis, en chasse momentanément la raison, qui n'est que la maîtresse; alors la première reste seule, toute-puissante, dans ce cerveau nourri de rêves et d'hallucinations ni plus ni moins qu'un fumeur d'opium du Caire, ou qu'un mangeur de haschisch d'Alger, et alors, la vagabonde qu'elle est, le jette dans les théories impossibles, dans les livres infaisables.” NPl. III. p.449-450; Pl.I. p.149; Oeuvres p.492, *A Alexandre Dumas*.

6) NPl. I. p.502, Introduction de *Faust et second Faust*.

7) NPl. III. p.567; Pl.I. p.271; Oeuvres p.624, *Sylvie* XIV.

“Je voulus fixer davantage mes pensées favorites” NPl. III. p.711; Pl.I. p.375; Oeuvres p.775, *Aurélia* I,7.

“Je résolu de fixer le rêve et d'en connaître le secret.” NPl. III. p.749; Pl.I. p.412; Oeuvres p.822, *Aurélia Mémoires*.

서도 자랑스레 다음과 같이 말한다.

“Jamais je ne me suis reconnu plus de facilité d'analyse et de description.”⁸⁾

“여태까지 내 안에 분석과 묘사에 있어 이러한 재능이 있다는 것을 몰랐습니다.”

명료함(la clarté)을 구사하는 표현을 언급하는 것인데, 그러한 점은 『오렐리아』에서 병의 첫 단계에 대한 노트를 고쳐 쓰는 방식에서도 볼 수 있다. 처음 판본(la version)에 쓰인 다음의 구절이,

“Des amis vinrent me chercher et l'état de vision continua toujours.”⁹⁾

“친구들이 나를 찾아왔고 환각상태는 계속되었다.”

결정본에서는 더욱 상세한 이야기로 바뀌고 있는데,

“Cet état dura plusieurs jours. Je fus transporté dans une maison de santé. Beaucoup de parents et d'amis me visitèrent sans que j'en eusse la connaissance.”¹⁰⁾

“그런 상태가 여러 날 계속되었다. 나는 요양원으로 옮겨졌고, 많은 친척들과 친구들이 찾아왔는데도 나는 그 사실을 알지 못했다.”

새 문장 속에서 네르발은 자신의 관점과 타인들의 관점을 구분하면서, 양보절의 도입을 통해 타인과 자신의 단절상태를 표현하고 있다.

사실 네르발의 동시대인들은 그의 글 속에 드러나는 테마의 기상천외함과 대조를 이루는 고전주의적 표현양상에 대해 놀라움을 금

8). NPL. III. p.832; Pl.I. p.1117, le 2 décembre 1853.

9) *Les manuscrits d'Aurélia*, NPL. III. p.753.

10) NPL. III. p.701; Pl.I. p.365; Oeuvres, p.763, *Aurélia* I, 3.

치 못했는데,

“... le style du XVIII^e siècle lui suffit pour exprimer tout un ordre d'idées fantastiques ou singulières”¹¹⁾

“그는 18세기의 문체로도 모든 환상적이며 기이한 사념들을 표현할 수 있었다.”

그 점에 대해서 고티에(Th. Gautier)도 다음과 같은 말을 하고 있다.

“L'étrangeté la plus inouïe se revêt, chez Gérard de Nerval, de formes pour ainsi dire classiques”¹²⁾

“상상을 초월하는 기묘한 것도 네르발의 글에서는 말하자면 고전주의적인 표현으로 묘사되어 있다.”

낭만주의 시대였던 젊은 시절부터 “고전적인 것을 숭상했던”¹³⁾ 네르발은 환상적인 계시론에다가 계몽적 사상과 표현을 연결시킬 줄 알았던 18세기 문체야말로 가장 귀감이 되는 문체라 생각했던 것이다.¹⁴⁾

이제 우리는 상상의 위력을 견제하기 위한 네르발의 표현적 측면에서의 노력을 「실비」, 『오렐리아』, 「몽상시집」을 통해 살펴보기로 한다.

2.1. *Sylvie*

상상세계에 저항하려는 네르발의 시도는, 「실비」 안에서 18세

11). Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, Puf, 1992, p.107에서 재인용.

12). Léon Cellier, *Gérard de Nerval, l'homme et l'oeuvre*, Hatier,-Boivin, 1956, p.226에서 재인용.

13). “J'ose encor... admirer le classique”, NPI, I, p.13, Poésies diverses, *Les Écrivains*.

14). 그러한 의미에서 그는 특히 Cazotte를 칭찬했던 것이다: “cet esprit d'un tour si clair et si français, qui donnait une forme heureuse à ses inventions les plus singulières” NPI. II. p.1101; Pl.II. p.1168; Oeuvres p.298, *Cazotte* IV.

기 신고전주의 미학을 여러 번 언급하고 있는 데서도 드러난다. 와토(Watteau)나 그뢰즈(Greuze) 같은 화가, “간소한 건물들”¹⁵⁾의 건축 스타일, “게스너(Gessner) 스타일로 번역된 고대의 목가”¹⁶⁾, 『에밀 *Emile*』이나 『신 엘로이즈 *La Nouvelle Héloïse*』 등에 대한 언급¹⁷⁾이 그것인데, 여주인공까지 여러 번에 걸쳐 그리스 예술작품에 비교되고 있다.

“... sous l'orbite arquée de ses sourcils, son sourire, éclairant tout à coup des traits réguliers et placides, avait quelque chose d'athénien.”¹⁸⁾

“활 모양으로 굽은 눈썹 아래로 보이는 그녀의 미소는 균형 잡히고 평온한 얼굴을 환하게 밝혀주면서 무언가 아테네 사람처럼 보이게 하고 있었다.”

실비의 외모가 나타내는 미학적 균형이 지혜의 여신인 아테나(Athéna)와 흡사한 정신적 장점으로 이어지면서,¹⁹⁾ 그녀를 통해 화자는 열정과 욕구를 신중히 표현하는 법을 배우게 된다.

“j'essayai de parler des choses que j'avais dans le coeur, mais, je ne sais pourquoi, je ne trouvais que des expressions vulgaires, ou bien tout à coup quelque phrase pompeuse de roman, - que Sylvie pouvait avoir lue. Je m'arrêtais alors avec un goût tout classique, et elle s'étonnait parfois de ces effusions interrompues.”²⁰⁾

“나는 내 마음에 있는 걸 이야기하려 해보았지만, 왠지 통

15). “ces édifices légers” NPI. III. p.545; PI.I. p.249; Oeuvres p.600, *Sylvie* IV.

16). “l'idylle antique, traduite ... d'après Gessner” NPI. III. p.567; PI.I. p.272; Oeuvres p.624, *Sylvie* XIV.

17). cf. NPI. III. p.556; PI.I. p.260; Oeuvres, p.612, *Sylvie* IX.

18). NPI. III. p.546; PI.I. p.250; Oeuvres p.601, *Sylvie* IV.

19). “je la plaçais désormais comme une statue souriante dans le temple de la Sagesse.” NPI. III. p.564-565; PI.I. p.269; Oeuvres, p.621, *Sylvie* XIII.

20). NPI. III. p.561; PI.I. p.266; Oeuvres, p.617, *Sylvie* XI.

속적인 표현만 생각하거나 또는 실비도 읽었을 수 있는 소설의 과장된 그런 구절만이 갑자기 떠오르는 것이었다. 그래서 나는 고전적인 멋을 풍기며 말을 멈추곤 했는데, 나의 이야기가 그렇게 중단되곤 하는 것을 실비는 의아해 했다.”

작품 속 주인공-화자를 본받아 「실비」의 저자 또한 낭만적 서정주의의 과장되고 웅변적 말투를 피해 절제된 표현을 구사하며 문장의 비약이나 이야기의 확장을 끊어버리면서 “간결한 표현”²¹⁾을 추구하는 것인데, 그러한 간결함(la concision)을 추구하는 문체는 20세기 초에 바레스(Maurice Barrès) 같은 고전주의 옹호자들의 찬사를 받게 된다.

그러나 프루스트(Marcel Proust)는 『생뜨뵈브에 대한 반론 *Contre Sainte-Beuve*』에서, 이러한 의견에 이의를 제기한다. 프루스트는 「실비」라는 작품이야말로 ‘단어들 사이에’ 형언키 어려운 것(l'inexprimable)을 나타내고 있는 작품,²²⁾ 끝없는 혼란의 원천이 되는 꿈속의 꿈²³⁾을 그리는 작품이라고 말한다. 그래서인지 「실비」를 보면 명확하고 절제된 표현을 지향하는 고전주의적 욕구가 상상이나 꿈의 특성을 나타내는 표현양상, 특히 문채(文彩 les figures)²⁴⁾ 등의 표현어법으로 인해 저지되는 것을 볼 수 있는데, 그러한 점은 이중편소설의 전반적인 구조에서와 마찬가지로 문장의 세부적인 면에 있어서도 드러난다. 대구법(le parallélisme)과 문장구성상의 대칭(la

21). “une forme arrêtée” NPI I. p.502, Introduction de *Faust et second Faust*.

22). Proust는 *Sylvie*에 드러나는 Nerval의 언어가 지닌 무어라 ‘형언키 어려운’ 매력에 대해 다음과 같이 말한다: “Quand nous ne l'avons pas ressenti, nous nous flattons que notre oeuvre vaudra celle de ceux qui l'ont ressenti, puisqu'en somme les mots sont les mêmes. Seulement, ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, *c'est tout entre les mots*, comme la brume d'un matin de Chantilly.” Léon Cellier, *Gérard de Nerval, l'homme et l'oeuvre*, Hatier,-Boivin, 1956, p.228에서 재인용.

23). Proust는 *Sylvie*의 전경들 또한 꿈의 전경들이며 꿈의 색채를 지녔다고 말한다.: “[II] a trouvé le moyen de ne faire que peindre et de donner à son tableau les couleurs de son rêve,..... une atmosphère bleuâtre et pourprée.” Léon Cellier, Ibid. p.221에서 재인용.

24) ‘les figures’에 대해선 본 논문의 주석 4) 참조.

symétrie) 효과, 음운론적이거나 의미론적 반복, 어휘와 모티브들의 반복 등이 무시하지 못할 역할을 하고 있기 때문이다.

예를 들어 작품 「실비」는 거울에 비친 듯 서로 반사되는 문장 구성을 보여준다. 반사경의 구조가 끝없이 역행하는 시간의 흐름을 나타내며 章(le chapitre)들로 하여금 서로 대응(la correspondance) 관계를 이루거나 대칭 관계를 이루게 하는 것이다.²⁵⁾ 8장에 나오는 루아지(Loisy)의 무도회가 4장의 “시페르 섬으로의 여행(le voyage à Cythère)”을 반복하고 있다면, 11장에서 화자는 실비에게 7장에서 언급된 아드리엔느(Adrienne)의 노래를 불러달라고 청하고 있다. 그 외에 작품 양쪽 끝에 있는 장들 또한 서로 짝을 이루어, 작품 초반에서 화자가 세 명의 사랑의 대상을 소개하고 있다면, 끝부분에 사랑의 결말들이 연속적으로 나온다. 실비의 결혼, 오렐리(Auréliе)의 결혼, 아드리엔느의 죽음에 대한 소식이 그것인데, 이러한 대칭관계들은 직선적인 시간의 흐름을 몰아내고 순환적이고 반복적인 시간성을 만들어낸다.

이외에 「실비」는 동일한 문장들 안에서도 종종 반복의 구조를 나타낸다. 다음의 예문은 문체가 反 아테네 풍(l'atticisme)²⁶⁾이라고 할 수 있는데, 문장이 중복(le pléonasme)이나 채언(la redondance)을 멀리하기는커녕 그러한 반복의 특성을 부각시키고 있기 때문이다.

“J'allai de nouveau me joindre aux chevaliers de l'arc, prenant place dans la compagnie dont j'avais fait partie déjà. (...) De Chantilly, de Compiègne et de Senlis accouraient de joyeuses cavalcades qui prenaient place dans le cortège rustique des compagnies de l'arc.” 27)

“내가 이미 그 일원이었던 기사단에 합류함으로써, 나는 활 쏘는 기사들 틈에 다시금 끼어볼 생각이었다. (...) 샹띠이와

25). cf. Michel Collot, *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, Puf. 1992, p.92-94.

26). l'atticisme: 아테네풍의 우아하고 간결한 문체.

27). NPI. III. p.544-545; PI.I. p.248-249; Oeuvres, p.599, *Sylvie* IV.

풍뎨에뉴 그리고 성리스로부터 즐거운 기마행렬이 달려와서
궁수단(활 쏘는 기사단)의 시골풍 행렬에 합류하고 있었다.”

그런가 하면 다음 예문은 반복법에 기인하는 치밀한 음악성을 보여 주는데, 네르발은 반복에다가 변이(les variations)를 배합함으로써 미묘하게도 의미의 전이효과(le glissement de sens)를 내고 있다.

“C'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse. - Le cor et le tambour résonnaient au loin dans les hameaux et dans les bois”²⁸⁾

“그것은 어린 시절 순박했던 축제에 대한 머나먼 메아리로 오래 전부터 잊고 있던 고을에 대한 추억이었다. - 각적과 북 소리가 작은 마을들과 숲에서 멀리 울려 퍼지고 있었다.”

어휘적으로나 의미적으로나 음운적으로 근사한 단어들의 밀접한 반복이, 단어의 본 뜻과 비유적인 뜻의 반복을 불러오면서 특별한 뉘앙스를 띠어가는 것이다. ‘메아리(l'écho)’라는 단어가 처음에는 ‘추억(le souvenir)’의 비유로 쓰이지만 다음 구절에서 ‘각적(le cor)’의 출현과 더불어 문자 그대로의 의미를 지니게 되고, ‘머나먼(lointain)’이라는 단어도 공간적 어휘임에도 불구하고 앞에선 ‘오래 전부터 잊은(depuis longtemps oubliée)’이라는 시간적 의미로 쓰였다가, 이어오는 문장에선 발루아(Valois)의 전경 속에 ‘멀리(au loin)’ 퍼져가면서 본 뜻으로 되돌아오고 있기 때문이다.

그런데 이러한 ‘의미의 전이효과’, 일명 글리산도(le glissando)²⁹⁾

28). NPI. III. p.540; Pl.I. p.244; Oeuvres, p.593, *Sylvie* I.

29). glissando: (음악) 글리산도(피아노나 현악기 따위에서, 비교적 넓은 음역(音域)을 급속히 미끄러지듯 연주하는 방법), 활주(滑奏)법, 즉 의미의 전이효과(le glissement de sens).

Le glissement de sens: Par un phénomène tout à fait banal, le glissement de sens fait passer un mot dans une autre catégorie grammaticale, sans en changer la forme, ce qui ressortit à la dérivation impropre. Souvent aussi le glissement de sens consiste dans une modification sémantique qui fait sortir un mot de l'aire où l'usage traditionnel le tenait cantonné, - modification contre laquelle

는 그다지 고전적이라고 볼 수는 없다. 문장과 의미의 경계를 지워 버림으로써, 자의상의 표현과 은유적인 표현, 記票(le signifiant, 能記)³⁰⁾와 記意(le signifié, 所記) 사이의 차이를 없애고 있기 때문이다. 그럼에도 글리산도 현상은 좀 더 넓은 문맥, 즉 한 章이나 중편소설의 처음과 끝에 반복하여 등장하는 라이트모티브(le leitmotiv)³¹⁾의 처리방법 속에서도 찾아볼 수 있다.

그 예로서, 1장에 나오는 이시스 여신의 장미 꽃다발("l'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis")³²⁾은 "성리스(Senlis)의 사수들이 루아지의 사수들에게 꽃다발을 건네주는" "시골의 꽃다발 축제"³³⁾를 예고하는데, 이러한 반향 효과는 매우 교묘히 배합되면서 의미론적 근거까지 지닌다. 시대와 문명의 차이, 聖에서 俗으로의 전이에도 불구하고, 화자에게 있어선 집단적이거나 개인적이거나 간에 그 두 경우 모두 재생(la régénération)의 도구로서의 상징성을 지니기 때문이다. 그러다가 그 모티브는 4장에 이르러 좀 더 현실적인 의미를 지니면서 "화환과 꽃들로 된 그물이 드리워진"³⁴⁾ "축제의 거대한 꽃다발"³⁵⁾로 묘사되는데, 이어 6장에서는 실비가 만들고 있는 꽃다발로 나타나다가,³⁶⁾ 8장에서는 그녀의 블라우스를 치장하는 더 소박한 의미를 띠게 되고,³⁷⁾ 더 나아가 13장에서는 주인공-화자가 사랑하는 여

généralement les puristes protestent. *Bon Usage*, n. 203.

30). (언어 기호의) 能記, 記票, Saussure의 용어, signifié(所記, 記意)의 반대.

31). leitmotiv; (문학 작품 따위의) 되풀이되는 주제.

32). NPl. III. p.538; Pl.I. p.242; Oeuvres, p.591, *Sylvie* I.

33). "les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy." "Fête du Bouquet provincial." NPl. III. p.540; Pl.I. p.244; Oeuvres, p.593, *Sylvie* I.

34). "des lacs de guirlandes et de couronnes" NPl. III. p.546; Pl.I. p.250; Oeuvres, p.601. *Sylvie* IV.

35). "l'immense bouquet de la fête" NPl. III. p.545; Pl.I. p.249; Oeuvres, p.600, *Sylvie* IV.

36). "de grandes touffes de digitale pourprée; elle en fit un énorme bouquet" NPl. III. p.549; Pl.I. p.253; Oeuvres, p.604, *Sylvie* VI.

37). "le bouquet de son corsage" cf. NPl. III. p.554; Pl.I. p.258; Oeuvres, p.610, *Sylvie* VIII.

배우에게 보내는 꽃다발로 나타나면서 더욱 평범한 의미로 전락하고 있다.

“Dans la scène du jardin, elle devint sublime. Pendant le quatrième acte, où elle ne paraissait pas, j'allai acheter un bouquet chez Mme Prévost. J'y insérai une lettre fort tendre signifiée: *Un inconnu*.”³⁸⁾

“정원의 장면에서 그녀의 연기는 숭고해 보이기까지 했다. 나는 그녀가 등장하지 않는 4막이 공연되는 동안 프레보부인의 가게에 꽃다발을 사러 갔고, 그 꽃다발에 ‘미지의 사람’이라고 사인을 한 매우 다정한 편지 한 장을 끼워 넣었다.”

그런데 라이트모티브의 이러한 양상은 변화와 반복을 연합시키고 있는 만큼, 동일성 원리를 주장하는 아리스토텔레스의 논리에 위배된다고 할 수 있다. 동일한 모티브가 반복되고 있음에도 그 모티브는 매번 다른 것임을 드러내기 때문이다. 표현들이 지니는 잠재적 다의성으로 인해 말의 적확성을 기리는 고전주의적 이상을 그르치게 되는 것이다. 하나의 동일한 말일지라도 그것이 지닌 은유적인 힘, 의미의 변형에 빠져들게 하는 은유적인 힘 때문에, 온갖 다양한 의미를 포함하게 되는 까닭이다.

마찬가지로 「실비」 안에서 매우 중요한 역할을 하는 ‘별’이라는 단어를 보도록 하자. 그 단어는 거의 한 번도 본래의 뜻으로 나타나고 있지 않다. 처음부터 별은 이미 비유적 의미를 드러내면서 “헤르쿨라늄의 프레스코 벽화의 갈색 바탕 위에”³⁹⁾ 그려진 성스런 호라이 여신의 이마 위의 표적으로 나타나는데, 그 다음에는 땅이나 물과 연결됨으로써 “땅의 별들처럼 밤중에 피어나는 꽃들”⁴⁰⁾에 비유

38). NPI. III. p.564; Pl.I. p.269; Oeuvres, p.621, *Sylvie* XIII.

39). “sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum” NPI. III. p.537; Pl.I. p.241; Oeuvres, p.590, *Sylvie* I.

40). “les fleurs éclater dans la nuit comme des étoiles de la terre” NPI. III. p.544; Pl.I. p.248; Oeuvres, p.599, *Sylvie* III.

되거나 “인조호수를 반짝이게 하는”⁴¹⁾ “물에 비추인 별들”⁴²⁾로 나타나기 때문이다. 그리고 마침내 별이 하늘과 연관되더라도, 그 별은 단지 잃어버린 대상의 상징이 되고 있음을 볼 수 있다.

“Ermenonville! (...) tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat. Tour à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran, c'était Adrienne ou Sylvie, - c'étaient les deux moitiés d'un seul amour.”⁴³⁾

“에르므농빌! (...) 그대는 나를 위해 두 가지 빛으로 아롱이던 그대의 유일한 별을 잃어버렸구나. 그 별은 착각을 일으키는 황소좌의 일등성⁴⁴⁾처럼 푸른색이다가 분홍빛이다가 했는데, 그것은 아드리엔느와 실비, 즉 유일한 사랑의 두 쪽의 절반들이었다.”

이와 같은 끊임없는 의미의 양도, 은유의 가능성은 사랑하는 대상의 포착할 수 없는 성격에서 비롯된다. 우리는 이러한 유추관계가 여성 인물을 중심으로 연속적으로 펼쳐짐을 보게 된다. 여배우는 같은 문장에서 “대낮처럼 아름다운” 동시에, “밤처럼 창백한”, “눈부신” “성스런 호라이 여신들 같은”⁴⁵⁾ 존재로 나타나 있고, “부드러운 현실”⁴⁶⁾을 나타내는 실비 또한 “고대 예술”⁴⁷⁾ 작품에, “전설 속의 요정”⁴⁸⁾에, “그뢰즈의 그림에 나오는 촌마을 약혼녀”⁴⁹⁾에, “전도서의 솔로몬 송가”에 나오는 “신부”⁵⁰⁾에, “미소짓는 彫像”⁵¹⁾에 비교되

41). “un lac factice étoilé” NPl. III. p.558; Pl.I. p.262; Oeuvres, p.614, *Sylvie* IX.

42). “des étoiles d'eau” NPl. III. p.554; Pl.I. p.259; Oeuvres, p.610, *Sylvie* VIII.

43). NPl. III. p.567; Pl.I. p.272; Oeuvres, p.624, *Sylvie* XIV.

44) Aldébaran [천문] 황소좌의 1등성(=Oeil du Taureau).

45). “belle comme le jour”, “pâle comme la nuit”, “brillante”, “comme les Heures divines” NPl. III. p.537; Pl.I. p.241; Oeuvres, p.590, *Sylvie* I.

46) “la douce réalité” NPl. III. p.567; Pl.I. p.272; Oeuvres, p.624, *Sylvie* XIV.

47). “l'art antique” NPl. III. p.546; Pl.I. p.250; Oeuvres, p.601, *Sylvie* IV.

48). “la fée des légendes” NPl. III. p.550; Pl.I. p.255; Oeuvres, p.606, *Sylvie* VI.

49). “l'accordée de village de Greuze” NPl. III. p.551; Pl.I. p.255; Oeuvres, p.606, *Sylvie* VI.

기 때문이다.

그런데 이러한 비교들 안에 조형예술이 가지는 중요성을 눈여겨 보아야 할 것이다. 작품 「실비」에 있어 형상이나 색채들이 이처럼 두드러지는 이유는 작품이 가지는 조형적(figuratif, figural) 성격 때문이라 할 수 있다. 우리는 프루스트 이래로 「실비」 안에 색채가 가지는 역할을 알고 있다. 그는 이 작품이야말로 가장 수채화와 비교될 수 있는 글이라고 말하면서 자줏빛의 색채를 지녔다고 말하고 있기 때문이다.⁵²⁾ 그런가 하면 루제(Gilbert Rouger)는 네르발의 문체가 고티에의 화려하고 색깔이 짙은 문체와는 반대로 반농담의 무지갯빛 뉘앙스를 가지고 있고, 그러한 까닭에 색채의 다채로움이 저마다의 다양한 광채를 드러내지 못하고 서로 뒤섞이려는 경향, 즉 전체적인 조화 안에 혼합되려는 경향을 지니는 것이라고 말한다.⁵³⁾

이제 『오렐리아』를 통해 표현의 특성과 그 의미를 살펴보기로 하자.

2.2. Aurélia

우리는 몽상과 추억으로 이루어진 작품 「실비」를 통해 조형적 특성을 살펴보았는데, 그러한 형상적이며 시각적인 표현, 이미지에 대한 표현은 『오렐리아』 안에 더욱 드러나고 있다. 이 작품 안에 환영이나 꿈이 중요한 자리를 차지하기 때문이다. 그리하여 ‘지구史(l'histoire du monde)’의 광대한 이야기 또한 그 작품 안에서는 일련의 병렬된 영상들로 축소되어 나타나 있다.

50). "Cantique de l'Ecclésiaste" "l'épouse" NPI. III. p.552; Pl.I. p.256; Oeuvres, p.607, *Sylvie* VI.

51). "une statue souriante" NPI. III. p.564; Pl.I. p.269; Oeuvres, p.621, *Sylvie* XIII.

52) "... *Sylvie*, l'oeuvre qui appellerait le plus naturellement la comparaison avec l'aquarelle La couleur de *Sylvie*, c'est une couleur pourpre... A tout moment ce rappel de rouge revient, tirs, foulards rouges, etc. Et ce nom lui-même pourpré de ses deux I - *Sylvie*, la vraie Fille du feu." Léon Cellier, *Gérard de Nerval, l'homme et l'oeuvre*, Hatier,-Boivin, 1956, p.227에서 재인용.

53). cf. Ibid. p.226.

“Telles furent les images qui se montrèrent tour à tour devant mes yeux.”⁵⁴⁾

“이상은 차례로 내 눈 앞에 나타났던 영상들이다.”

그렇다면 왜 그림 또는 영상들로 이루어진 표현만이 꿈을 나타내는 데 적합한 것일까? 그것은 프로이트(Sigmund Freud)의 말대로 꿈의 특성이 ‘형체성(la figurabilité)’이기 때문일 것이다.

“les pensées y sont transposées en images visuelles”⁵⁵⁾

“사념들이 꿈속에선 눈에 보이는 영상들로 바뀐다.”

그림으로 나타낸 표현만이 꿈에 적합한 것인데, 이러한 점은 네르발도 꿈 이야기 안에서 분명히 지적하고 있다.

“A mesure que ma pensée se portait sur un point, l'explication m'en devenait claire aussitôt, et les images se précisaient devant mes yeux comme des peintures animées. (...)”

Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous.

Cette idée me devint aussitôt sensible, et (...) il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même.”⁵⁶⁾

“내 생각이 한군데로 모아지자 이내 그 설명이 나에게 분명히 이해되면서 마치도 움직이는 그림처럼 그 형상이 내 눈 앞에 선명히 드러나는 것이었다. (...)”

우리는 우리의 종족 안에 살고 있고 우리의 종족은 우리 안에 사는 것이다.

그 생각은 곧 납득이 되었는데, 이어 (...) 내가 그 안에 속해 있고 또 나 자신이기도 한 남자들과 여자들로 끝없이 이어진

54). NPI. III. p.715; Pl.I. p.379; Oeuvres, p.780, *Aurélia* I, 9.

55). cf. Freud, *Métapsychologie*, Complément métapsychologique à la théorie du rêve, Gallimard, coll. <Idées>, 1968.

56). NPI. III. p.704; Pl.I. p.367-368; Oeuvres, p.766-767, *Aurélia* I, 4.

사슬이 보이는 것 같았다.”

꿈이 지닌 시각적 성격으로 인해 글쓰기가 서술적(narratif)이기보다는 묘사적(descriptif)이 되어 가는데, 이러한 시각적 측면은 네르발의 꿈속에서 일어난 지구심연으로의 하강을 설명하는 방식 안에 잘 드러나 있다. 그 부분에 대해 연속적으로 쓰인 두 개의 이본들을 비교해보면, 처음의 글에서는 매우 간략하게 이야기되고 있지만,

“Mon corps était emporté sans souffrance par un courant de vif argent qui me transporta jusqu'au coeur de la planète. Je vis alors distinctement les veines et les artères de métal fondu qui en animaient toutes les parties.”⁵⁷⁾

“내 몸은 지구 중심에까지 실어가는 수은으로 된 물살에 고통 없이 실려 갔는데, 그때 나는 용해된 금속으로 된 정맥과 동맥이 지구의 모든 부분에 생기를 주고 있는 것을 분명하게 보았다.”

나중에 쓰인 글은 훨씬 풍부한 묘사적 성격을 띠고 있다.

“Je me sentais emporté sans souffrance par un courant de métal fondu, et mille fleuves pareils, dont les teintes indiquaient les différences chimiques, sillonnaient le sein de la terre comme les vaisseaux et les veines qui serpentent parmi les lobes du cerveau. Tous coulaient, circulaient et vibraient ainsi, et j'eus le sentiment que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire, que la rapidité de ce voyage m'empêchait seule de distinguer.”⁵⁸⁾

“나는 용해된 금속의 물살에 고통 없이 실려 가는 것처럼 느꼈는데, 그 빛깔들로 화학적 차이를 드러내는 수천의 비슷

57). NPI. III. p.754, Les manuscrits d'*Aurélia*.

58). NPI. III. p.703; Pl.I. p.366-367; Oeuvres, p.765, *Aurélia* I, 4.

하게 보이는 강들이 마치도 대뇌의 엽(葉)들 사이로 굽이굽이 흐르는 맥관이나 정맥들처럼 지구의 중심에 고랑을 내며 흐르고 있었다. 모두가 그렇게 흘러가고 순환되며 진동하고 있었는데, 나는 그 물길들이 분자상태로 된 살아 있는 녀들로 이루어져 있으며, 단지 내가 너무 빠른 속도로 떠내려가기 때문에 분간할 수 없는 거라는 생각이 들었다.”

네르발은 ‘양태부여(la modalisation)’⁵⁹⁾의 특수한 표현방법을 도입하여(“je me sentais”, “j’eus le sentiment”) 관점의 상대적 가치를 인정함으로써 꿈이 가지는 시각적 내용을 최대한으로 분명하게 묘사하고 있다.

또한 처음에 유일한 것처럼 이야기되었던 ‘물살’을 여러 갈래의 ‘물살들’로 분해하면서, “수천의 비슷하게 보이는 강들”의 표면적 유사성 아래, 그것들의 ‘화학적 차이’를 드러내는 여러 낚아스들을 분간하고 있다. 주인공-화자는 이른바 현미경적 관찰을 통해, 그가 너무 빨리 떠내려가지 않았더라면 분간할 수 있었을 물살의 ‘분자상태’까지 언급하고 있는 것이다.

하지만 네르발은 대개의 경우 그렇게 완벽하게 선명한 시야에는 이르지 못하고 있다. 꿈 또한 하나의 이미지이며 꿈속의 인지작용은 상상에 의해 좌우되기 때문이다. 꿈이 생각을 이미지들로 옮기는 번역작업은 반대방향으로 행해지기가 어려운 것이다. 이미지가 의미작용에 저항하는 까닭이다.

“Je vis ensuite se former vaguement des images plastiques de l'antiquité qui s'ébauchaient, se fixaient et semblaient représenter des symboles dont je ne saisisais que difficilement l'idée.”⁶⁰⁾

59) 양태부여(la modalisation)란 표현의 특수양태를 통해 문장의 뜻을 다소 완화시키거나 변화시키는 작업 또는 그 효과를 말하는데, 이 방법은 화자로 하여금 주인공의 착란적 사고에 대해 전적으로 책임을 지지 않아도 되게 해준다.

60). NPL. III. p.729; Pl.I. p.392; Oeuvres, p.796, *Aurélia* II, 3.

“고대의 조형적인 형상들이 흐릿하게 떠오르더니 윤곽이 잡히고 확실해지면서 상징들을 나타내는 것 같았는데, 나는 그 의미를 간신히 알아들을 뿐이었다.”

언어라는 것은 논리적이며 개념적인 만큼 종합적 성격을 띤 직관을 표현할 수 없는 것이다.

“La métaphysique ne me fournit pas de termes pour la perception qui me vint alors du rapport de ce nombre de personnes avec l'harmonie générale.”⁶¹⁾

“철학조차도 사람들의 숫자와 전반적인 조화에 관해 그때 내게 떠오른 직관을 설명해 줄 용어를 알려주고 있지 않다.”

화자는 지각(知覺)의 대상들(les percepts)의 충만함을 도저히 따를 수 없는 언어의 무력함, 엄습해오는 이미지들 앞에 느끼는 언어의 부족을 한탄하게 된다.

“cela est plus facile à *sentir* qu'à énoncer clairement.”⁶²⁾

“그것은 분명하게 설명하기보다는 저마다 ‘느끼는’ 편이 더 쉬울 것이다.”

그렇게 볼 때 우리는 왜 그가 ‘외조부’⁶³⁾를 본 따 화가가 됨으로써, 자신의 환영들을 그림으로 고정시켜 보고 싶어 했는지를 이해할 수 있다.

“La vue, qui s'étendait au-dessus de la plaine, présentait du matin au soir des horizons charmants, dont les teintes graduées

61). NPl. III. p.705; Pl.I. p.369; Oeuvres, p.767, *Aurélia* I, 4.

62). NPl. III. p.717; Pl.I. p.380-381; Oeuvres, p.782, *Aurélia* I, 9.

63). “un oncle maternel, peintre flamand” NPl. III. p.702; Pl.I. p.366; Oeuvres, p.764, *Aurélia* I, 4.

plaisaient à mon imagination. Je peuplais les coteaux et les nuages de figures divines dont il me semblait voir distinctement les formes. - Je voulais fixer davantage mes pensées favorites et, à l'aide de charbons et de morceaux de brique que je ramassais, je couvris bientôt les murs d'une série de fresques où se réalisaient mes impressions. Une figure dominait toujours les autres: c'était celle d'Aurélia, peinte sous les traits d'une divinité, telle qu'elle m'était apparue dans mon rêve. Sous ses pieds tournait une roue, et les dieux lui faisaient cortège. Je parvins à colorier ce groupe en exprimant le suc des herbes et des fleurs. Que de fois j'ai rêvé devant cette chère idole! Je fis plus, je tentai de figurer avec de la terre le corps de celle que j'aimais.”⁶⁴⁾

“들판 위쪽으로 펼쳐지는 광경은 아침부터 저녁까지 아름다운 지평선을 보여 주었는데, 특히 조금씩 달라 보이는 그 색조는 나의 상상력을 마음껏 펼치게 해주었다. 나는 언덕들이나 구름을 성스런 인물들로 가득 채우곤 했는데, 내겐 그 형상들이 실제 분명하게 보이는 것만 같았다. 나는 내가 좋아하는 생각들을 좀 더 고정시켜 보고 싶었고, 그래서 목탄이나 땅에서 주은 벽돌조각 등을 이용해 내 생각을 나타내는 일련의 프레스코 벽화로 벽들을 가득 메웠다. 언제나 하나의 형상이 다른 형상들 위에 군림하고 있었는데, 그것은 내 꿈에 나타났던 대로 여신의 모습을 하고 있는 오렐리아의 모습으로서, 그녀의 발아래로는 바위가 돌아가고 있었고, 신들이 그녀 주위에서 행렬을 짓고 있었다. 나는 풀잎과 꽃들의 즙을 짜서 그 모든 것에 채색까지 했다. 얼마나 여러 번 나는 이 사랑스런 우상 앞에서 꿈을 꾸었던가! 나는 이에 그치지 않고, 흙을 이용해 사랑스런 그녀의 몸을 형체로 만들어 보려고 했다.”

그가 추구하는 이상이란 그림 또는 상형문자(l'écriture figurative) 안에 언어와 이미지를 결합시키는 일이었다. 그것이 네르발과 주인공-화자가 시도하는 일인데, 그 한 예로 화자는 의사의 권고에 따라 채

64). NPI. III. p.711; Pl.I. p.375; Oeuvres, p.775, *Aurélia* I, 7.

색된 삽화가 곁들인 이야기를 만들게 된다.

“On me donna du papier, et pendant longtemps je m'appliquai à représenter, par mille figures accompagnées de récits, de vers et d'inscriptions en toutes les langues connues, une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs d'études et de fragments de songes que ma préoccupation rendait plus sensible.”⁶⁵⁾

“사람들은 나에게 종이를 주었고, 그래서 오랫동안 나는 이야기와 시와 알고 있는 모든 언어의 비문들이 곁들인 수많은 형상들을 가지고, 학습이나 단편적인 꿈들에 대한 기억이 혼합된 일종의 세상의 역사를 그리는 일에 열중했는데, 그것은 내가 몰두할수록 더욱 실감나게 느껴졌다.”

하지만 꿈과 이미지는 학습이나 의식의 논리와 언제나 병행될 수는 없다. 이미지를 사용하는 행위는 그것이 전개됨에 따라 언어의 사용과 상반관계 또는 투쟁관계를 드러내는 것이다. 그렇게 되면 늘 꿈속에 갇혀 살던 주체는 실어증의 상태에 몰리게 된다.

“Les visions qui s'étaient succédé pendant mon sommeil m'avaient réduit à un tel désespoir, que je pouvais à peine parler; la société de mes amis ne m'inspirait qu'une distraction vague; mon esprit, entièrement occupé de ces illusions, se refusait à la moindre conception différente; je ne pouvais lire et comprendre dix lignes de suite.”⁶⁶⁾

“잠을 자는 동안 잇달아 나타난 환영들은 나를 어찌나 절망에 빠지게 했는지 나는 말도 겨우 할 지경이었다. 친구들을 만나도 그저 막연한 심심풀이나 될 뿐, 내 정신은 환상들에 완전히 몰두해 있어 조금이라도 다른 생각은 받아들이 수가 없었는데, 글 열 줄도 계속해서 읽고 이해할 수가 없었다.”

65). NPI. III. p.711; PI.I. p.375; Oeuvres, p.775, *Aurélia* I, 7.

66). NPI. III. p.731; PI.I. p.394; Oeuvres, p.799, *Aurélia* II, 4.

그렇다면 어떻게 언어를 통해 꿈과 이미지를 전달할 것인가? 언어와 이미지를 좀 더 잘 화합시킬 수는 없을까? 시를 통해서라면 언어와 이미지를 좀 더 잘 화합시킬 수 있을 것인가?

이제 우리는 시를 통해 이미지와 언어의 화합을 살펴보기로 하자.

2.3. *Les Chimères*

시란, 그것을 그림과 같은 것으로 여기는 일반인들의 생각처럼, 언어와 이미지를 좀 더 잘 화합시킬 수 있을 것인가? 네르발의 시에 있어 이미지의 중요성은 매우 분명한 것이지만, 그럼에도 시의 이미지에 관한 기능은 시각적 형상성에 귀속되어 있지 않고, 그보다는 상상세계가 가지는 좀 더 오래되고 고풍스런 다른 특성, 즉 목소리와 연관된 것으로 보인다. 그러한 이유로 종종 노래가 시적영상을 낳고 있다.

“Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets!

Or chaque fois que je viens à l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit...
C'est sous Louis treize; et je crois voir s'étendre
Un coteau vert, que le couchant jaunit.”⁶⁷⁾

“모든 로시니, 모차르트, 베버의 음악을 다 주어도
아깝지 않을 곡조 하나 있으니,
아주 오래되고 구슬프고 우울하지만,
나에게만은 비밀스런 매력을 지닌 노래라네!

67). NPI. I. p.339; Pl.I. p.18; Oeuvres p.20, *Fantaisie*.

한데 우연히 그 곡을 듣게 될 때마다
 내 혼은 이백년이나 젊어지니...
 어느덧 루이 13세 시대로 돌아가; 눈앞에
 석양이 노랗게 물들이고 있는 초록 언덕 하나 펼쳐져 보인
 다네.”

여기서 네르발은 목소리가 부르는 무어라 형언키 어려운 곡조를 하나의 정형시 형태(*la forme fixe*) 안에 주조시키고 있는데, 그는 정형시야말로 고도로 체계화된 틀 안에 이미지를 ‘고정’시켜준다고 생각했다. 그는 자유로운 낭만주의 시 형태를 거부하고 마지막까지 정형시를 즐겨 사용하며, 적어도 표면적으로는 고전주의의 통일성이나 절도나 균형의 법칙을 그대로 따른다. 언제나 그에게는, 시를 쓰기 시작한 처음 시기와 마찬가지로, “일정한 운율 속에 의미를 가두는 일,”⁶⁸⁾ “18세기의 부진함으로 인해 약화되고, 너무 강렬한 의지를 지닌 혁신가들의 난폭성으로 인해 혼란스러워진 프랑스의 오래된 작시법을 다시금 돋보이게 하는 일”⁶⁹⁾이 중요했다.

네르발은 낭만주의의 3운율시구(*le trimètre*)를 거부하고 귀결치기(*l'enjambement, le rejet*)를 거의 쓰지 않으며 중간휴지(*la césure*)와 각운(*la rime*)을 강조함으로써, 내적, 외적 분리 모두를 존중하는 알렉상드랭(*l'alexandrin*)의 고전적 방식을 따른다.⁷⁰⁾ 그러한 경향은 소네트에서도 마찬가지여서, 「아르테미스 *Artémis*」의 마지막 여섯 행 안에서는 고전적 대칭효과를 강조하여 각운의 수를 세 개가 아닌 둘로 만들고 있는데(*feux/ Gudule/ Cieux/ Dieux/ brûle/ yeux*), 그러한 독창적인 배치(*CDC / CDC*)는 시행들이 이루는 6행시(*le sizain*)로서의

68). “Emprisonner un sens dans des mètres égaux” NPl. I. p.21, *Poésies diverses, Épître seconde*.

69). “rehausser la vieille versification française, affaiblie par les langueurs du XVIII^e siècle, troublée par les brutalités des novateurs trop ardents” NPl. III. p.408-409; Pl.I. p.73; *Oeuvres*. p.17-18, *Petits châteaux de bohème*.

70). 그렇게 “예전 시구”(“*vers d'autrefois*” NPl. I. p.735; Pl.I. p.11: *Oeuvres*, p.717, *A Madame Sand*)의 방식을 따르는 그의 alexandrin은 그 명쾌함으로 볼 때, Du Bartras, Corneille, Chénier 등을 연상시킨다.

통일성을 잃지 않으면서, 각각의 3행시(le tercet)들이 제 안에서 종결되는 느낌을 주고 있다.

그 밖에도 시들 곳곳에서 통일되고 견고한 표현을 지향하는 노력을 쉽사리 찾아볼 수 있는데, 특히 몇몇 시절들 안에서 시의 건축적 구조를 강조하는 대구법을 통한 표현들을 볼 수 있다. 「미르또 *Myrtho*」의 첫 4행 시절(le quatrain)은 간접목적보어들이 첫머리에 반복(l'anaphore)⁷¹⁾됨으로써 견고하게 짜인 느낌을 주고 있고(“Je pense à toi”/ “Au Pausilippe”/ “A ton front”/ “Aux raisins noir”), 「감람동산의 그리스도 *Christ aux oliviers*」의 다섯 번째 소네트의 첫 4행 시절도 지시소(le déictique)의 반복을 통해 견고한 짜임새를 강조하고 있으며(“C'était bien lui, ce fou”/ “cet Icare oublié”/ “Ce Phaéton perdu”/ “Ce bel Atys meurtri”), 「호루스 *Horus*」의 마지막 3행 시절의 세 개의 행들 또한 주어+동사+보어라는 동일한 구조를 반복하고 있다.

“La déesse avait fui sur sa conque dorée,
La mer nous renvoyait son image adorée,
Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris”⁷²⁾
“여신은 금빛 소라고둥을 타고 사라져갔네.
바다는 사랑스러운 그녀 모습을 우리에게 비춰주었고,
하늘은 이리스의 스카프 아래 빛나고 있었네.”

그러한 대구법은 좀 더 넓은 범위에까지 드러난다. 「아르테미스」의 두 개의 4행 시절들은 동일한 구조의 두 개의 시행들로 에워싸여 있고,

“La treizième revient... C'est encor la première, (...)
La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.”⁷³⁾

71) anaphore: [수사학] (강조효과를 위한) 첫 머리 말[어구]의 반복.

72) NPl. III. p.646; Pl.I. p.4; Oeuvres, p.698, *Horus*.

73) NPl. III. p.648; Pl.I. p.5; Oeuvres, p.702, *Artémis*.

“열세 번째 여인이 다시 오네... 그녀는 여전히 첫 번째 여인, (...)
그녀가 지닌 장미, 그것은 접시꽃이지.”

「미르또」와 「황금 시 *Vers dorés*」에선 첫 번째 시행과 마지막 시행 사이의 반향 효과를 통해 시가 종결되는 느낌을 주고 있다. 즉 「미르또」 끝 행의 “myrte vert”가 첫 행의 “Myrtho”를 되받고 있는 듯 보이고,

“Je pense à toi, Myrtho, divine enchanteresse, (...)
Le pâle Hortensia s'unit au Myrthe vert!”⁷⁴⁾
"생각난다, 그대, 미르또, 매혹적인 여신이며, (...)
창백한 수국과 초록빛 도금양이 함께 어울리네!”

「황금 시」의 결론을 이루는 범신론에 대한 신앙 고백은 처음에 던진 질문에 대한 응답처럼 들리기 때문이다.

“Homme, libre penseur! te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose? (...)
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!”⁷⁵⁾
“인간이여, 자유사색가여! 생명이 온갖 형태로 작렬하는
이 세계에서, 그대 혼자만 생각한다고 믿고 있는가? (...)
돌들의 표면 아래에도 순수한 영혼이 자라고 있노라!”

하지만 이 모든 대구법들은 본래의 의도가 문장의 구조와 의미를 강조하려는 것임에도 불구하고, 반대로 그것의 증식을 통해 구조나 의미를 뒤죽박죽으로 만드는 효과를 내기도 한다. 네르발은 고전 방식에서 시작하여 현대시의 가장 대담하고 당황스러운 시도까지 감행하고 있는 것이다. 반복과 대칭효과를 극한까지 모색해간 나머지 너무 복잡한 반영효과가 드러나고, 글의 윤곽이나 의미 구조의 명

74) NPI. III. p.645-646; Pl.I. p.3-4; Oeuvres, p.696, *Myrtho*.

75) NPI. III. p.651; Pl.I. p.8-9; Oeuvres, p.709, *Vers dorés*.

쾌함을 상실하게 된다. 「실비」에서처럼 고전주의 미학을 통해 균형과 명료함을 지향하려는 시인의 의도가, 끝없는 반복과 혼란으로 몰고 가는 상상의 위력에 의해 방해받는 것이다.

그리하여 알렉상드랭의 이원적 구조 또한, 반구(半句, l'hémistiche)에서 반구로 의미론적 상응관계나(“Ma seule étoile est morte- et mon luth constellé”)⁷⁶⁾ 문장 구조적 상응관계나(“Les soupirs de la sainte et les cris de la fée”)⁷⁷⁾ 또는 음성적인 상응관계를 펼치고 있다(“Ce bel AtYS meurtri que CYbèle rAnIme”)⁷⁸⁾. 특히 마지막 예문에서는 음소(音素, le phonème)들이 대칭을 이루며 역전 반복되는 가운데 거울 속의 반영과도 흡사한 문장구성을 보여줌으로써, 두 인물(Atys와 Cybèle) 간의 반사경적 동일시 효과(l'identification spéculaire)를 드러낸다.

그 밖에도 네르발의 시에서는 음성적 반향의 밀도가 매우 강해서 시행과 단어와 의미의 경계가 흐려지는 경우를 보게 된다. 네르발은 때로 고전주의의 규칙을 무시하면서 풍요로운(la rime riche)을 거의 지나칠 정도로 허용하여, 어휘적으로 유사한 단어들을 짝짓거나(“inconsolé”/ “consolé”)⁷⁹⁾, 형태상으로 유사한 단어들을 짝짓는 일도(“pâlissant”/ “renaissant”)⁸⁰⁾ 꺼리지 않았고, 어음유사(語音類似, la paronymie)(“dorée”/ “adorée”)⁸¹⁾나 동음이의(同音異義, l'homonymie, l'homophonie)(“terre”/ “taire”)⁸²⁾ 같은 현상도 서슴지 않았다. 그러한 현상은 소리가 내는 효과를 통해 논리적으로나 어원적으로는 아무 관계가 없는 단어들 간에 동의(同義)내지 유의(類義)관계(la synonymie)의 효과를 내는 까닭이다.

이러한 음운적이거나 의미론적 반향효과는 시행의 끝부분에만 국

76). NPl. III. p.645; Pl.I. p.3; Oeuvres, p.693, *El Desdichado*.

77). NPl. III. p.645; Pl.I. p.3; Oeuvres, p.693, *El Desdichado*.

78). NPl. III. p.650; Pl.I. p.8; Oeuvres, p.707, *Le Christ aux oliviers V*.

79). NPl. III. p.645; Pl.I. p.3; Oeuvres, p.693, *El Desdichado*.

80). NPl. III. p.649; Pl.I. p.7; Oeuvres, p.706, *Le Christ aux oliviers III*.

81). NPl. III. p.646; Pl.I. p.4; Oeuvres, p.698, *Horus*.

82). NPl. III. p.651; Pl.I. p.8; Oeuvres, p.708, *Le Christ aux oliviers V*.

한되지 않는다. 「미르또」의 2행-4행(“altier”/ “inondé”/ “mêlés”), 「호루스」의 13행-14행에서처럼(“renvoyait”/ “rayonnaient”) 반구들의 끝부분에서도 운을 찾아볼 수 있다. 특히 「호루스」 안에는 운의 구성음운이 시 전체에 유포되어 있다. “dorée”/ “adorée”의 /or/ 음이 제목인 “Horus”로부터 시작하여 “tors”(v.7), “alors”(v.2)에까지 이어지고, “ro be”(v.10)에선 거꾸로 된 반향운으로 나타나면서, 의미론적 씨실을 그 반사 빛으로 어른거리게 하고 있다.

또한 「엘 데스디샤도 *El Desdichado*」에서 “l’inconsolé”는 “constellé”의 마지막 음절과 화음을 이루는 외에 앞의 음절(“con”)과도 화음을 이루고, “consolé”, “désolé”의 ‘sol’은 “seule étoile”과 “soleil noir” 안에 반영되고 있다.⁸³⁾ 이처럼 각운을 이루는 단어는 그대로 표절·반복되는 대신 소리나 의미의 차원에서 주목되고, 시행과 시절과 단어의 경계를 벗어나 일련의 유음중첩법(類音重疊法, la paronomase)⁸⁴⁾적 변이형들 안에 모습을 드러낸다. 다시 말해 음소와 어의소(語意素, le sème)⁸⁵⁾들이 사방에 흩어지면서 어휘개체를 해체시키는 것인데, 이때 어휘개체들은 -“Orphée”가 “fée”를 이끌어오고⁸⁶⁾, “Osiris”가 “Iris”를 이끌어오듯⁸⁷⁾- 더욱 작은 요소들로 분해되거나, 일종의 혼성어(le mot-valise)⁸⁸⁾들 안에 재구성됨으로써 “tréizième”와 “première”가 “trémière”가 되고,⁸⁹⁾ “tour”가 “tour à tour”로 배가되는 것이다.⁹⁰⁾

또한 철자상의 오류(le paragramme)⁹¹⁾나 더 나아가 전철어

83). NPl. III. p.645; Pl.I. p.3; Oeuvres, p.693, *El Desdichado*.

84). la paronomase: 類音異意의 어법, 수음중첩법(Qui se ressemble, s'assemble 따위).

85) sème: [언어] 어의소 또는 의소(意素), 의미의 최소 변별 단위.

86). NPl. III. p.645; Pl.I. p.3; Oeuvres, p.693, *El Desdichado*.

87). NPl. III. p.646; Pl.I. p.4; Oeuvres, p.698, *Horus*.

88). le mot-valise: 혼성어(한 단어의 첫 부분과 다른 단어의 뒷부분을 합쳐서 만든 말).

89). NPl. III. p.648; Pl.I. p.5; Oeuvres, p.702, *Artémis*.

90). NPl. III. p.645; Pl.I. p.3; Oeuvres, p.693, *El Desdichado*.

91) le paragramme: [언어] (글자 하나가 틀리는) 철자 오류.

(l'anagramme)⁹²⁾가 가지는 기능도 고유명사로부터 비롯된 영감들의 특징을 이루는데, 몇몇 소네트들의 수사본의 여백에 쓰인 주석들이 이를 증명해준다.

“Si tu vois Bénarès, sur son fleuve accoudée, (...)
Car je suis le vautour volant sur Patani,”⁹³⁾
“강위에 팔꿈치를 기대는 베나레스를 보거든, (...)
왜냐하면 나는 빠따니 위를 날으는 독수리이기에.”

“Bénarès”가 ‘Ben-Arès’로 분해되면서 ‘마르스신의 딸(la fille de Mars)’로 해석되고, “Patani”는 ‘빠뜨나 또는 신성한 도시(Patna ou hiero-solyme, la ville sainte)’와 유사하기 때문이다.⁹⁴⁾ 다시 말해 이들 표현은 유추적 사고의 버팀 역할을 하는데, 유추적 사고야말로 언어 기호가 가지는 독단성을 거부하고, 기표들 간의 유사성과 이에 따른 의미작용의 유사관계를 추론해내는 작용을 한다.

그 밖에도 네르발은 같은 말이 반복되어 나타나는 연도(煉禱, la litanie) 스타일을 좋아했다. 시인의 그러한 취향은 의미(le sens)에 대한 소리(le son)의 우월성을 보여주어 유사음의 반복을 통해 드러나는데,⁹⁵⁾ 특히 영원한 회귀(l'éternel retour)의 시라 할 수 있는 「아르테미스」 안에서 절정에 달하고 있다. 이 시에서는 이어지는 두 행만이 아니라, 동일한 하나의 행, 심지어 하나의 반구 안에서까지 동일한 말이 반복되기 때문이다.

92). 轉綴語(l'anagramme): 낱말의 철자를 바꿔 놓아서 만든 말. 어구의 문자 순서를 바꾸어 새 어구를 만들기. ex. signe>singe.

93). NPl. I. p.732; Pl.I. p.13; Oeuvres, p.720, *A Madame Aguado*.

94) cf. Oeuvres, p.721.

95). Nerval에게 있어 반복의 경향은 고전주의의 영역을 훨씬 넘어서는 것이었다. 그는 반복 구조가 특징을 이루는 시 유형들을 자주 사용하거나 언급하고 있는데, 가령 romance에 대해선 “언제나 거듭 시작되는(toujours recommence)” 노래라고 말하며(NPl. III. p.647; Pl.I. p.5; Oeuvres, p.700, *Delfica*), pantoum에 대해선 “음악을 듣듯 감미롭게 귀 기울이게 하는(que l'on écoute avec délices, comme de la musique)” 노래라고 말한다(NPl. I. p.1768).

“Aimez qui vous *aima* du berceau dans la bière;
 Celle que *j'aimai* seul *m'aime* encor tendrement:
 C'est la *mort* - ou la *morte*... O délice! ô tourment!
 La *rose* qu'elle tient, c'est la *Rose trémière*.” 96)
 “요람에서 관 속까지 그대를 사랑했던 사람을 사랑해야 해.
 내 사랑했던 여인만이 아직도 다정히 날 사랑하고 있어.
 그녀는 죽음 - 혹은 죽은 여인... 오, 기쁨이여! 오, 고통이여!
 그녀가 지닌 장미는 접시꽃이라네.”

반복법은 「몽상시집」의 여러 소네트들에 확장되어 있어, 예를 들어 ‘seul’이라는 형용사를 보더라도 「아르테미스」 안에 세 번이나 나오며, 그 짧은 시집 안에 무려 열한 번이나 등장하고 있다. 아마도 시인은 이 표현 안에서, 사막을 슬픈 사랑의 메아리로 채워가는 고독한 자의 목소리를 듣고 있는 것일까. 또는 시에 있어 말의 반복이 가지는 고통을 잠재우는 기능을 알고 있었던 것일까?

분명한 것은, 소리나 의미의 반복으로부터 소네트들의 ‘마력(le charme)’이 드러나고 있다는 점이다. 그는 『불의 딸들 *Les Filles du feu*』의 서문 역할을 하는 편지에서, 자신의 시들이 가지는 마력에 대해 이야기하며 스스로를 시인이라고 결론짓는다.

“Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hégel ou les *Mémorables* de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible, concédez-moi du moins le mérite de l'expression; - la dernière folie qui me restera probablement, ce sera de me croire poète.” 97)

“그 시들은 헤겔의 형이상학이나 스베덴보르그의 <추상록> 이상으로 모호하지는 않으며, 설명되면 그 시들은 마력을 잃

96). NPI. III. p.648; PI.I. p.5; Oeuvres p.702, *Artémis*.

97). NPI. III. p.458; PI.I. p.158-159; Oeuvres, p.503, *A Alexandre Dumas*.

어버릴 것입니다. 만약 설명이 가능하다면 말입니다. 내게 적어도 표현의 공로는 인정해 주시오. 아마도 내게 남아있을 마지막 광기, 그것은 내가 시인이라고 생각하는 것일 겁니다.”

‘마력’이란, 유사한 말의 반복이 지닌 잠재력에 의해 듣는 사람에게 감동을 주는 힘, 즉 이 단어의 라틴어 의미인 ‘마술적 주술(l'incantation magique)’이라는 뜻으로 알아들어야 할 것이다. 「몽상시집」에서 음악은 무어라 형언키 어려운 선율적이며 조화로운 감동력을 지니며, 그러한 효과는 리듬과 소리를 완벽한 균형에 이르도록 배치하는 노련한 기술에 의한 것이다.⁹⁸⁾

따라서 더 이상 의미와 소리의 결합이 시인을 착란으로 몰고 갔던 상상에서 비롯된 것이라고 말해서는 안 될 것이다. 우리는 이성을 착란으로 몰아가는 불행한 상상력의 위력이 어떻게 시의 순수한 원천으로 바뀌는지를 보여주는 더할 나위없는 실례를 보고 있는 것이기 때문이다.

3. 맺음말

마지막 시기의 네르발의 글에서 우리는 착란과 명철성의 투쟁을 확인케 된다. 그는 꿈과 상상의 세계에 몰두하고 있으면서 동시에 그러한 세계를 끊임없이 견제하고 있다. 그렇게 볼 때 마지막 작품들의 매력은, 작품이 환기시키는 몽상들과 거의 고전에 가까운 표현의 통제력 사이에 이루어지는 절묘한 균형 안에 있다고 하겠다.

몽상과 명철성의 투쟁, 즉 상상의 위력에 저항하려는 시도는 무엇보다 표현어법의 차원에서 드러난다. 글쓰기가 이미지의 힘에 끌려가지 못하게 하려는 의지가 명료와 절제의 고전주의 문체를 이끄는 것인데, 그러한 노력은 모두가 상상세계의 산물인 혼동의 양상을 몰

98) 가령 *Myrtho*의 마지막 행의 마력은 비계속적이거나 계속적인 자음(la consonne continue)들, 개모음들과 폐모음들의 조화로운 교체를 통해 나타나고 있다. “Le pâle hortensia s'unit au myrte vert!”(NPI. III. p.646; Pl.I. p.4; Oeuvres p.696, *Myrtho*).

아내기 위함이다. 하지만 고전주의 문체가 상상의 힘에 저항함에도 불구하고, 반복과 유사의 표현이 곳곳에 착란의 흔적을 드러내는 것을 볼 수 있었다. 문장구성상의 대칭효과라든가 음운적이거나 의미적 반복, 어휘나 모티브들의 반복이 강박관념을 말해주고, 제자리를 맴도는 순환적 사고의 흐름이 착란의 속성을 드러내는 것이다.

그러나 우리는 이에 대해 단순히 이성이 착란의 힘에 굴복한 것이라고 말할 수는 없다. 마지막 시들인 「몽상시집」이 보여주듯, 네르발에게 있어 상상력은 이성의 통제력과 절묘하게 결합됨으로써 마술적 환기력(*la sorcellerie évocatoire*)을 드러내는 까닭이다. 네르발에게 있어서는 모든 것의 핵심이 ‘실제의 삶으로의 꿈의 유출 *l'épanchement du songe dans la vie réelle*’⁹⁹⁾에 있었던 만큼, 그는 진실의 추구에 있어서도 환상적 요소와 사실주의를 대립되는 것으로 보지 않으며 그 통합성에 도달하고 있다.¹⁰⁰⁾ 그가 말하는 ‘초자연적 몽상 *la rêverie supernaturaliste*’¹⁰¹⁾이란 현실과 꿈이 하나임을 인식하며(“*Le rêve est une seconde vie.*”)¹⁰²⁾ 모든 이원성의 통합을 이루고자 하는 의식 상태이기 때문이다. 그러한 이유로 그는 마지막 작품들 속에 고전주의 문체와 상상세계를 결합시키고 있는 것이다.

99) NPl. III. p.699; Pl.I. p.363; Oeuvres, p.760, *Aurélia* I, 3.

100) Nerval은 1852년 *Voyage en Orient*을 쓸 때에도 진정한 사실주의자라 여겼던 Diderot를 본 따 “진실의 은판사진을 찍고자(*daguerréotyper*)” 시도하게 되지만 결국 *fantaisie*와 *réalisme*이 통합된 양상을 작품 속에 그리게 된다. cf. Léon Cellier, *Gérard de Nerval, l'homme et l'oeuvre*, Hatier,-Boivin, 1956, p.219.

101) NPl. III. p.458; Pl.I. p.158; Oeuvres p.503, *A Alexandre Dumas*.

102) “*Le rêve est une seconde vie.*” NPl. III. p.695; Pl.I. p.359; Oeuvres p.753, *Aurélia* I,1.

참고문헌

- NERVAL, Gérard de, *Oeuvres*, édition de H. Lemaitre, Garnier Frères, 1978.
- _____, *Oeuvres*, texte établi et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Gallimard-Pléiade, Tome I(éd. 1974), Tome II(éd. 1978).
- _____, *Oeuvres Complètes*, édition publiée sous la direction de J. Guillaume et de Cl. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade Gallimard, 1984-1993, 3 vol.
- CELLIER, Léon. *Gérard de Nerval, l'homme et l'oeuvre*, Hatier-Boivin, 1956.
- COLLOT, Michel. *Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, P.U.F. 1992.
- FREUD, Sigmund. *Métapsychologie*, Complément métapsychologique à la théorie du rêve, Gallimard, coll. <Idées>, 1968.
- KOFMAN, Sarah. *Nerval. Le Charme de la répétition*, L'Age d'homme, 1979.
- 김정아, 『실비 오렐리아』, 정우사, 1997.
- _____, 『네르발 연구』, 도서출판 한울, 2012.
- _____, 「Nerval의 후기작품 속 언술과 구조의 연구」, 『프랑스문화예술연구』 가을호(제61집) 2017. 프랑스문화예술학회.
- 이준섭, 『불의 딸들』, 아르테출판사, 2007.

Résumé

Une étude sur l'expression dans les dernières oeuvres de Nerval

KIM Jung Ah

Dans ses dernières oeuvres, Nerval se dévoue à l'Imaginaire. Les titres, à eux seuls, disent assez cette emprise de l'Imaginaire sur l'écriture: *Aurélia* a été publiée dans un volume intitulé *Le rêve et la vie*, et *Les filles du feu* sont parentes des *Chimères*.

L'écriture nervalienne se voue à l'Imaginaire, mais elle cherche à en déjouer les pièges. Elle prend soigneusement ses distances vis-à-vis d'un 'monde d'illusions', dont elle tire pourtant sa substance. Le charme qu'exercent les dernières oeuvres tient pour une part à l'équilibre entre les chimères qu'elles évoquent et l'apparente maîtrise d'une prose ou d'une prosodie de facture presque classique.

Dans cette étude, nous voulons analyser *Sylvie*, *Aurélia* et *les Chimères* sous l'angle de l'expression. Sous cet angle, nous voulons savoir ses efforts conscients pour refuser les charmes de l'imagination. La volonté d'écrire en sortant de l'envoûtement des images, c'est la quête de l'expression classique qui est solide et claire. Par cela, Nerval veut sortir de l'aspect confus de l'univers imaginaire.

Mais, malgré de tels efforts, ses désirs d'employer les expressions

classiques contrôlées sont bloqués par les répétitions et les analogies qui font apparaître les traits de l'imagination et ceux de l'hallucination. Car, les efforts symétriques au niveau de la structure de la phrase, les répétitions phonologiques ou sémantiques et les répétitions des mots ou des motifs, montrent les obsessions de Nerval et ses états de l'hallucination.

En bref, son contrôle par la raison n'a pas pu aller contre les pouvoirs de l'imagination. Ainsi ses oeuvres décrivent un univers fantastique avec des expressions classiques. Mais, ses oeuvres ne doivent pas être considérées comme le produit de ses hallucinations. En effet elles demeurent dans l'équilibre entre le rêve et la raison. Nerval a déjà prévu la possibilité de la fusion entre le réel et l'irréel par 'l'épanchement du songe dans la vie réelle'. Ainsi, ses oeuvres font apparaître un univers supranaturel avec des expressions classiques et créent un univers fantastique avec des descriptions réalistes.

Mots Clés : imagination, raison, expression,
style classique, rêverie supernaturaliste

투 고 일 : 2019.06.21

심사완료일 : 2019.07.28

게재확정일 : 2019.08.04

1950년대 『카이에 뒤 시네마』의 시네필-평론가 연구: 영화문화와 영화정책의 상관관계에 관하여*

노철환
(인하대학교)

국문요약

1950년대 프랑스의 시네필은 영화이론을 창안하고, 영향력을 세계로 확장시켰다. 그들은 ‘질의 전통’이라는 이름 아래 주요 영화제를 장악하고 있던 주류영화들을 비판하고, ‘작가’들의 영화를 지지했다.

젊은 시네필이 참여한 영화 전문지들은 비평계를 주도하고, 영화 산업에 변화를 가져왔다. 1950년대 말 그들은 스스로 ‘작가’ 감독이 되었다. 1960년대에 이르자 시네필-평론가의 누벨바그 영화들은 전 세계 시네필을 사로잡았다. 그 배경에는 자국영화 산업 육성을 위한 프랑스의 영화정책도 자리하고 있다.

본 연구는 시네필에서 누벨바그를 만들어낸 작가 감독으로 거듭난 시네필-평론가들의 연대기이다. 더불어 1950년대 프랑스의 영화정책이 시네필-평론가들과 영화 산업 전반에 끼친 영향을 살펴본다.

주제어 : 시네필, 시네필리, 시네클럽, 카이에 뒤 시네마, 작가들의 정책, 누벨바그, 영화정책

* 본 논문은 인하대학교의 지원에 의하여 연구되었음. 이는 2018년 1월 전남대학교 유라시아연구소, 유럽지역학연구소, 프랑스문화지역학연구소 공동학술대회에서 발표한 「영화담론 생산자에서 창작자까지, 1950년대 프랑스 시네필의 역할변화」를 바탕으로 재검필한 것임.

|| 목 차 ||

1. 들어가는 글
2. 시네필, 시네필리, 시네클럽
3. 영화전문지, 젊은 평론가, 작가들의 정책
4. 영화정책, 누벨바그, 영화작가
5. 나오는 글

1. 들어가는 글

영화는 창작자와 향유자 사이에 존재한다. 관객 대부분은 개봉일로부터 머지않은 시점에, 극장을 찾아가 비용을 지불하고 영화를 관람한다. 영화는 담론을 통해 사회 문화적 의미를 형성한다. 개봉 전에는 관람 기대 중심의 사전 담론을, 개봉 후에는 평가를 둘러싼 사후 담론이 이뤄진다. 영화애호가인 시네필 cinéophile과 영화사랑을 의미하는 시네필리 cinéphilie는 모든 영화 담론에서 핵심적인 역할을 수행한다. 영화에 대한 예술 논쟁이 활발해지기 시작한 1920년대부터 시네필들은 성전에서 예배를 드리는 수도사처럼 시네클럽 ciné-club에서 영화를 ‘보고, 말하고, 쓰는 의식 rites을 야기하는 일종의 문화 조직 체계’인 시네필리를 형성했다.¹⁾

할리우드로 대표되는 미국영화와 미국영화산업은 100년 넘게 영화세계를 장악하고 있다. 프랑스의 영화, 영화산업 그리고 시네필도

1) Antoine de Baecque, Thierry Frémaux, <La cinéphilie ou l'invention d'une culture>, *Vingtième Siècle revue d'histoire*, No.46, avril-juin 1995, pp.133-142.

미국영화와 상관관계 하에서 변화를 거듭하고 있다. 돌이켜보면, 두 나라의 발명가, 사업가들은 영화를 ‘발명’하고, 영화산업을 ‘탄생’시켰다. 제1차 세계대전이 끝난 후, 미국영화는 세계영화산업을 장악했고, 프랑스의 시네필들은 세계영화문화를 주도했다. 프랑스 시네필들은 영화 이론을 만들고, 평론을 확장시켰으며, 영화의 ‘새로운 물결 Nouvelle Vague’을 만들어 낸 주체였다. 이들의 영화에 대한 관심, 프랑스영화를 부흥시키려는 노력은 미국영화와 직간접적으로 연결되어 있다. 2차 세계대전을 겪으며 영향력을 강화하는 미국의 공세에 매혹된 B급 장르영화 Série B의 팬들이 평론가가 되었고, 미국영화에 대항해 프랑스영화산업을 보호육성하려는 영화정책 덕분에 그들은 영화감독이 될 수 있었다.²⁾ 1950년대는 프랑스의 시네필과 영화정책이 손을 맞잡은 시기였다.

1950년 초 프랑스에서는 텔레비전의 보급으로 영화관객이 줄어든 상태에서, 제2차 세계대전 이후 물려든 미국영화가 점유율을 높여가고 있었다. 대신 프랑스는 예술, 비평, 이론 측면에서 세계영화계를 주도했다. 칸 영화제가 세계 최고의 영화제로 우뚝 서고, 『카이에 뒤 시네마 Les Cahiers du cinéma』 (이하 ‘카이에’로 표기)와 『포지티브 Positif』가 창간되었다. 프랑스의 시네필들은 대형영화와 칸 영화제의 호평이 결합해 만들어낸 당시의 자국영화산업을 위기로 규정하고 비평과 창작 작업을 통해 극복하고자 했다. 젊은 시네필-평론가 critiques-cinéphiles들은 ‘질의 전통 Tradition de la qualité’이라는 이름으로 영화제와 자국영화시장을 장악한 일종의 문예영화들에게 신랄한 칼날을 들이댔다.³⁾ 그리고 머지않아 그들은 영화 작가가

2) 수잔 손탁은 시네필리가 세계적으로 영향을 끼치게 된 것은 시기적으로 대략 제2차 세계대전에서 1960년대 말 사이이고, 지리적으로는 프랑스 내에서, 담론은 『카이에 뒤 시네마』에서 할리우드 영화에 대한 애정을 중심으로 형성했다고 정리한다. Christian Keathley, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006, p.3. ; 도미니크 파이니는 좀 더 명확하게 1948-1968년 사이를 시네필의 시대라고 정의한다. Dominique Païni, <La cinéphilie au risque du patrimoine>, *Les Cahiers du cinéma*, No.498, janvier 1996, p.54.

3) 질의 전통은 원래 장-피에르 바로가 고품격 프랑스영화를 높이 평가하며 사

되어 프랑스와 세계영화시장에 누벨바그를 안착시켰다.

본고는 프랑스의 시네필이 평론가에서 누벨바그 감독들로 탈바꿈하는 1950년대를 주목한다. 먼저 시네클럽의 탄생과 시네필의 정의에서 시작해, 시네필들이 평론가로서 형성한 영화 담론에 대해 살펴본다. 더불어 프랑스의 시네필이 평론가에서 영화작가로 거듭나는 과정에서 영화정책이 어떠한 형태로 작용했는지 알아본다. 1950년대는 세계 최고로 평가되는 프랑스의 영화지원정책이 본격적으로 가동한 시기이다. 독일 점령기를 지나 전쟁이 완료된 40년대 중후반의 문화정책과 영화지원정책으로 성장한 프랑스 영화시장의 특성을 시네필과 함께 파악함으로써 영화비평, 영화애호, 영화산업이 따로 동떨어진 객체가 아니라 ‘영화 cinéma’라는 문화를 이루는 구성체임을 재고하고자 한다. 이는 시네필을 영화 창작자로 발전시키는 데 기여한 프랑스 사례를 통해 생산적인 시네필/시네필리 육성을 위한 한국영화정책 개발과 영화 담론 형성을 꾀하고자 함이다.

2. 시네필, 시네필리, 시네클럽

1950년대 프랑스 시네필을 이해하기 위해서는, 먼저 앙드레 바쟁 André Bazin이 ‘영화 언어 초점 맞추기 la mise au point de la langue du cinéma’라고 규정한 1920-1940년 프랑스 영화환경을 이해할 필요가 있다.⁴⁾ 영화 예술성 논쟁이 마무리에 접어들고, 시장 성장과 함께 영화의 독창적인 표현 방식에 대한 논의가 활발했던 시기다. 1920년대 초 프랑스는 빠르게 도시화하고 있었다. 전후 경제가 회복되면서 영화산업도 호황을 맞았다. 연극이나 오페라보다 저렴한 영

용했던 표현이다. Jean-Pierre Barrot, <Une tradition de la qualité> dans *Sept ans du cinéma français*, ed. Henri Agel, Jean-Pierre Barrot, et Jacques Doniol-Valcroze, Paris, Editions du cerf, 1953, pp.26-37.

4) 바쟁은 1895-1908년을 ‘발명과 개척자들 l’invention et les pionniers’, 1909-1920년을 ‘영화, 예술이 되다 le cinéma devient un art’라고 구분했다. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma Histoire d’une revue Tome I: L’assaut du cinéma 1951-1959*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p.4.

화는 프랑스의 대표적인 흥행물로 자리 잡았다. 영화관객수는 1929년 1억 5천만 명, 1931년 2억 3,400만 명, 1938년 4억 5,300만 명으로 빠르게 증가했고, 2천석 이상 대형 상영관이 파리에만 11개 있었다. 1930년 자국 유성영화를 본격적으로 제작하면서 프랑스 영화시장은 세계대공황의 위협을 비껴갔다. 이때는 할리우드 스튜디오시스템을 구축한 미국영화가 유럽 전역에 배급규모를 키우던 시기이기도 했다. 1931-1942년 사이 유럽에는 매년 800여 편의 미국영화가 수입되었다.⁵⁾

프랑스영화는 미국영화의 위협에 적극적으로 대처했다. 1931년에 영화고등위원회 Conseil supérieur de la cinématographie를 창설해 미국영화의 상업주의 공격에 맞섰다.⁶⁾ 1932년 연간 관객수가 하락하자, 이듬해 프랑스극장은 영화 2편을 하나의 상영회로 묶어 저렴한 가격에 볼 수 있는 동시상영 프로그램 double programme을 가동했다. 동시상영은 미국영화와 프랑스영화를 한편씩 보여주는 게 일반적이었다. 프랑스 영화시장의 호황은 제2차 세계대전으로 인해 일단락된다.

전후 프랑스영화 재건에는 “영화는 또한 산업이다 Le cinéma est aussi une industrie”고 말한 앙드레 말로 André Malraux가 지대한 역할을 했다. 1945년 말 문화공보부 장관 ministre de l'information이 된 말로는 영화를 상업이자 산업으로 간주하고, 프랑스영화 지원, 육성 과 시장 질서 유지에 적극 관여했다.⁷⁾ 프랑스에서 영화는 다시금 가장 대중적인 유흥거리로 자리매김해 나갔다. 극장을 찾고 영화를 보고 논하는 것을 즐기는 시네필의 영향력과 활동 범위도 넓어졌다.

어원학적으로 시네필은 시네마의 ‘ciné’와 좋아하는 사람을 의미하는 ‘phile’이 결합한 단어다. ‘영화에 대한 사랑’ 또는 ‘영화를 사랑하는 사람’을 가리킨다. 1910년대 말경에는 시네마토그래프

5) Vincent Mirabel, *L'Histoire du cinéma pour les nuls*, Paris, Editions First, 2013, p.252.

6) Christophe Fouassier, *Le Droit de la création cinématographique en France*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p.206.

7) Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, 1995, p.60.

cinématographe를 사랑한다는 의미로 ‘시네마토피ل cinématophile’이라는 용어도 사용되었지만, 1920년대 프랑스 영화잡지들이 선택한 시네필이 일종의 지적, 문화적 움직임을 의미하는 용어로서 자리 잡았다.

시네필은 연극, 회화, 음악 등 여타 예술장르에 박식한 예술애호가와 차이가 있다. 오몽 Jacques Aumont과 마리 Michel Marie는 긍정과 부정이라는 서로 상반된 방식으로 시네필의 의미에 접근한다. 부정적인 측면에서 시네필은 축적하고 독점하는 페티시스트 fétichiste와 수집가의 강박증에서 발생하고 엘리티즘과 불관용적인 편 가르기를 실행한다. 반대로 작품 이해에 기반 한 문화적인 측면으로 볼 때, 시네필은 ‘예술에 대한 사랑’의 방식으로서 영화라는 예술을 사랑하는 미적 경험자라는 긍정적인 면을 가지고 있다.⁸⁾ 시네필이 영화를 사랑하는 주체라면, 시네필리는 그들이 영화를 둘러싸고 만들어내는 현상이다. 드 백크 Antoine de Baecque는 시네필리를 “영화들을 보고, 말하고, 그 담론을 퍼뜨리는 일종의 방식으로 간주되며 (...) 맥락 속에서 시네마를 존중하는 진정한 방식이다.”라고 정의한다.⁹⁾ 그는 또 시네필리를 일종의 ‘의식 cérémonie’이라고 풀이한다.¹⁰⁾

시네클럽은 시네필들이 시네필리를 실행하는 모임이나 장소, 나아가 운동이자 문화적 현상이다.¹¹⁾ 시네클럽은 사회-문화적으로 다양한 형태를 보였다. 제1차 세계대전 이후 파리를 중심으로 급속히

8) Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2004, p.34.

9) Antoine de Baecque, *La Cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p.11.

10) 드 백크는 시네필리에 3가지 국면 aspect이 있다고 말한다. 첫째는 황홀, 자아상실, 매혹 등을 경험하는 관객의 환희 enchantement 단계다. 이어 실제와 접촉, 편집 형태를 자각하지 못하는 등록 enregistrement을 지나, 마지막에는 어두운 상영관 안에만 영화에 대한 사랑이 존재한다고 여기는 영사 projection에 이른다. Jan Baetens, <Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*>, *Image & Narrative*, mai 2004. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/issue08/janbaetens_debaecque.htm (검색일: 2019.06.20)

11) 1907년 4월 파리 몽마르트대로 5번지에 위치한 최초 시네클럽은 당시 존재 하던 영화 작품과 문서들을 수집하고 보관할 목적으로 만들어졌다. 루이 델뤽 Louis Delluc이 같은 이름의 영화주간지를 만든 것은 1920년 일이다.

늘어난 시네클럽은 ‘대중 영화애호’라는 이상향을 향해 도시, 학교, 회사, 성당, 심지어 노동조합 내에도 형성되었다.¹²⁾ 1954년경에는 200개 클럽에 회원수가 약 10만 명에 달했다.¹³⁾ 개중 시네마테크 프랑세즈 Cinémathèque française와 라탱지구 시네클럽 Ciné-club du quartier Latin은 프랑스영화의 방향을 전환시킨 대표적인 시네클럽으로 평가된다.

라탱지구 시네클럽, CCQL은 프레데릭 프로에셀 Frédéric Froeschel이 만들고 에릭 로메르 Eric Rohmer가 함께 운영했다.¹⁴⁾ 이곳에서는 1947년 말부터 매주 수, 목요일 18시 무료 상영회를 가졌다. 프로그램은 소비에트 영화에서부터 미국의 B급 장르영화까지 다양했다. 그곳에 자크 리베트 Jacques Rivette가 합류한 것은 1949년이었다. 당시 열정적인 참석자 명단에는 쉬잔 쉬프만 Suzanne Schiffman, 샤를르 비치 Charles Bitsch, 클로드 샤브롤 Claude Chabrol, 장 도마르키 Jean Domarchi, 장 두세 Jean Douchet, 장-뤽 고다르 Jean-Luc Godard, 프랑수아 트뤼포 François Truffaut가 있었다.¹⁵⁾

시네마테크 프랑세즈의 전신은 1935년 앙리 랑글루아와 조르주 프랑쥬 Georges Franju가 만든 시네클럽인 세르클 뒤 시네마 Cercle du cinéma다. 랑글루아는 이곳에서 필름 보관, 복원, 상영만이 아니라, 카메라, 포스터, 서적, 영화의상이나 소품 등도 수집했다. 랑글루아는 1948년 파리 8구에 첫 번째 영화 박물관을 만들고, 60석짜리

12) Gwénaëlle Le Gras, Geneviève Sellier, *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre : 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p.383.

13) 데이비드 보드웰, 크리스틴 톰슨, 『세계영화사 2: 음향의 도입에서 새로운 물결들까지 1926-1960s』, 시각과 언어, 2000, 322쪽.

14) Noël Simsolo, *Dictionnaire de la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 2013, pp.127-128.

15) 로메르는 후술할 『르뤼 뒤 시네마』에서 이미 평론가로 데뷔한 바 있다. 그는 CCQL에서 1949년 『벨르탕 뒤 CCQL(Le Bulletin du CCQL)』, 1951년 『가제트 뒤 시네마 La Gazette du cinéma』를 발행했다. 이곳에서 고다르와 리베트도 평론가로 데뷔한다. 당시 19살이었던 고다르는 자신의 이름 장-뤽을 독일식으로 번역한 ‘Hans Lucas’를 필명으로 사용했다. Jean Narboni, <Le Temps de la critique : entretien avec Éric Rohmer>, dans Éric Rohmer, *Le Goût de la beauté*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p.17.

상영관을 설치했다. 이곳에 모여든 이들이 또, 트뤼포, 고다르, 리베트, 로메르, 쉬프만 등이었다. 젊은 시네필이었던 이들은 영화를 보고 말하고, 토론하고 글로 써 발표했다. 머지않아 이들은 ‘바쟁 세대 Génération Bazin’라고 불리는 젊은 시네필-평론가 집단이 되어 1950년대 프랑스영화 담론을 주도한다.

3. 영화전문지, 젊은 평론가, 작가들의 정책

제2차 세계대전 이후부터 1950년대 초까지 프랑스 영화산업의 주류는 미국영화, 동시상영, 질의 전통으로 형성되어 있었다 해도 과언이 아니다. 시네클럽의 시네필들은 영화계 엘리트들이 백안시하던 부분을 주시했다. 시네필들은 영화전문지를 통해 극장에서 볼 수 없는 영화에 대한 정보와 깊이 있는 평론을 접했다. 장 조르쥬 오리올 Jean George Auriol이 1928년 창간한 『라 르뷔 뒤 시네마 La Revue du cinéma』는 앙드레 지드 André Gide, 로제 리나르트 Roger Leenhardt, 레옹 무시나크 Léon Moussinac, 조르주 사둘 Georges Sadoul, 장 미트리 Jean Mitry 등 쟁쟁한 필진이 만든, 시네필의 바이블 같은 잡지였다.¹⁶⁾ 1932년 발간이 중단되었던, 『라 르뷔 뒤 시네마』는 전쟁이 끝난 1946년 갈리마르 출판사에서 재간된다. 이 때 합류했던 이들로 앙드레 바쟁, 자크 도니올-발크로즈 Jacques Donio-Valcroze, 조셉-마리 로 뒤카 Joseph-Marie Lo Cuca가 있다. 5년 후 카이에를 창간한 이들이다.

1951년 4월 1일 첫 호가 발행된 카이에에는 『라 르뷔 뒤 시네마』의 맥을 잇는 정통 영화평론잡지로 간주되었다. 심지어 표지 디자인까지도 유사했다. 여기에 CCQL에서 발간한 『가제트 뒤 시네마』의 평론가였던 로메르, 리베트, 고다르와 바쟁이 운영하던 시네클럽

16) 1946년 창간된 『앵포르마시옹 UFOCEL Information UFOCL』은 같은 제호를 가진 다른 영화 전문지다. 이 잡지는 1953년 『이마쥬 에 송 Image et Son』, 1969년 『라 르뷔 뒤 시네마』, 1980년 『에크랑 Ecran』, 1992년 『르 명슈엘 뒤 시네마 Le Mensuel du cinéma』 등으로 이름을 바꿨고 1994년 폐간되었다.

영화의 청춘 Jeunesses cinématographique에서 활동하던 트뤼포와 알랭 레네 Alain Resnais가 필진으로 합류했다. 후일 ‘누벨바그의 아이들 Enfants de la Nouvelle Vague’이라고 불리게 될 ‘젊은 급진파들 Jeunes turcs’이 구성된 시점이다. 반제국주의, 반식민주의적 성향을 보이던 『포지티프』와 달리 이들은 정치색을 드러내지 않았다. 대신 『포지티프』보다 거칠게 당시 프랑스의 주류영화들을 비판했다. 가장 큰 논쟁은 1954년 1월호에 실린 트뤼포의 글 “프랑스영화의 어떤 경향 Une Certaine tendance du cinéma français”(이하 ‘어떤 경향’으로 표기)으로 유발되었다.¹⁷⁾

트뤼포는 영화 감상과 제작의 새로운 기준을 제시하고자 했다. 약관을 막 넘긴 풋내기 평론가는 질의 전통 대립선상에 작가들의 정책 La Politique des auteurs(이하 ‘작가정책’으로 표기)을 설정하고, 이를 기준으로 영화의 가치를 평가했다.¹⁸⁾ 어떤 경향의 무게 추는 질의 전통에 대한 비판에 있었다. 유명 원작에 스타 배우가 출연한 질의 전통은 스튜디오에서 촬영을 진행한 대형영화로, 흥행과 평단 양측에서 호의적인 평가를 받던 주류영화였다. 트뤼포는 “나는 질의 전통과 작가들의 영화 cinéma d’auteurs의 평화로운 공존을 믿을 수 없다”고 말했다. 영화사상 가장 논쟁적인 글 중 하나인 어떤 경향은 ‘영화제용 영화’에 해당하는 질의 전통에 대한 비판으로 시작한다.

“만약 프랑스영화가 1년에 100여 편 정도 있다면, 그 가운데 평론가나 시네필, 카이에 뒤 시네마의 관심을 끌 만한 것은 겨우 10편에서 12편 정도다. 이 10-12편 영화들은 우리가 예쁘게 이름 지은 ‘질의 전통’이라는 명칭을 얻고, 야심찬 문학성을 통해 해외 언론의 찬사로 야망을 획득하며, 1946년 이후 금사자상, 그랑프리를 충분히 정기적으로 약탈하면서, 1년에 두

17) François Truffaut, <Une certaine tendance du cinéma français>, *Les Cahiers du cinéma*, No.31, janvier 1954, pp.15-29.

18) ‘작가들의 정책’과 관련한 논쟁에 대한 보다 자세한 사항은 다음 논문을 참조하시오. 노철환, 「프랑수아 트뤼포의 ‘작가들의 정책’ 담론 재해석」, 『씨네포럼』 22호, 2015, 233-259쪽.

번씩 칸과 베니스에서 프랑스의 깃발을 지켜낸다.”

트뤼포가 행한 것은 비참한 인물과 상황을 내세워 관객의 감성에 호소하는, 과거 시적리얼리즘 영화 이후에 반복된 유사 영화의 양산 행위에 대한 비판이었다. 트뤼포는 시나리오작가가 아닌 감독을 내세우고, 이야기나 대사보다 미장센이나 시각적 스타일의 중요성을 강조했다. 그는 질의 전통 영화를 만드는 감독은 시나리오를 필름 위에 옮기는 장인일 뿐이라고 비판했다.

프랑스의 인기 감독들은 하루아침에 적폐 취급을 당한 반면 관객들에게 잊혔던 노장들은 재조명을 받았다. 이후 장 르누아르 Jean Renoir, 장 콕토 Jean Cocteau, 자크 베케르 Jacques Becker, 아벨 강스 Abel Gance, 로베르 브레송 Robert Bresson, 막스 오펔스 Max Ophuls, 자크 타티 Jacques Tatischeff 등을 위시한 카이에의 선택을 받은 프랑스 감독군이 형성된다. 한편, 작가정책은 알프레드 히치콕 Alfred Hitchcock, 하워드 혹스 Howard Hawks, 존 포드 John Ford 같은 할리우드 장르영화 감독들도 지지했다. 세르주 다네 Serge Daney는 “카이에의 평론가들이 불러일으킨 진짜 스캔들은 다양한 미국영화의 한 중심에서, 문화적으로도 거리가 먼, 혹스와 히치콕이라는 가장 덜 낭만적인 세계의 두 감독을 찾아내고 말하기를, 이들은 만드는 사람 *faiseurs*이 아니라 작가 *auteur*라고 선언한 것”이라고 정리한다.¹⁹⁾ 히치콕, 혹스, 포드 모두 당대에 가장 상업적인 감독으로 꼽힐 만한 사람들이었다.

수장인 바쟁을 비롯한 카이에의 젊은 평론가들은 트뤼포의 논쟁을 확대 재생산한다. 그들은 다른 예술분야에서처럼 영화의 위대한 작가들을 찾아내고자 했다. 바쟁은 “‘작가들의 정책’이 개인적인 예술들에서 일반적으로 인정된 개념을 영화에 적용하는 것이라는 점은 명백하다”고 인정했다.²⁰⁾ 몇 년 후 작가정책은 영국을 거쳐 미국

19) Serge Daney, *La Politique des auteurs*(2ème ed.), Paris, Cahiers du cinéma, 1984, pp.6-7.

20) André Bazin, <De la politique des auteurs>, *Les Cahiers du cinéma*, No.70, avril

으로 넘어가 작가이론 Auteur Theory이 된다.²¹⁾ 현재까지 ‘영화작가 auteur-cinéma’라는 개념은 영화를 보는 새로운 방법론으로 자리매김하고 있다. 비커턴 Emilie Bickerton은 당시를 아래와 같이 정리한다.

“1951년부터 1959년까지의 기간은 《카이에》에 엄청난 센세이션을 불러온 시기로 프랑수아 트뤼포가 칸 영화제에서 황금종려상을 탔던 때가 그 절정이었다. 이 시기 그들의 비평과 그 잡지의 예술적 극단주의를 무시하고 거부한 전 세계의 평론가들은 결국 자신들의 잘못을 인정할 수밖에 없었다.”²²⁾

시네클럽에서 활동했던 시네필들은 영화에게 예술적인 가치를 부여했다. 시네필들이 지지했던 영화는 이탈리아 네오리얼리즘, 반연극적인 미국영화였다. 반면 과도한 제작비와 배우들의 서투른 연기, 인위적인 대사와 장식들, 지나치게 공들인 스튜디오 작업을 공격했다. 이에 그치지 않고 카이에의 젊은 평론가들은 1950년대 중반부터 단편영화를, 1950년대 말에는 장편영화를 차례로 선보인 영화작가가 되어 새로운 물결, 이른바 누벨바그를 형성한다. 영화사 최초로 시네클럽의 시네필, 영화잡지의 평론가 그룹이 감독이 되어 선보인 작품들에 평단과 관객은 환호했다.²³⁾ 이들 시네필-평론가가 영화작가로 성장할 수 있었던 배경에는 당시 영화산업의 방향을 설정하고 이끌어간 프랑스 영화정책이 자리하고 있었다.

1957, p.3.

21) Andrew Sarris, <Notes on the Auteur Theory in 1962>, in *Film Theory&Criticism*(7th ed.), Leo Braudy, Marshall Cohen(ed.), Oxford, Oxford University Press, 2009, pp.451-454.

22) 에밀리 비커턴, 『카이에 뒤 시네마 영화비평의 길을 열다』, 이앤비플러스스, 2013, 15-16쪽. 트뤼포는 1959년 칸 영화제에서 <400번의 구타 Les 400 coups>로 황금종려상이 아닌 감독상 Prix de la mise en scène을 받았다.

23) “프랑스 누벨바그에 있어 가장 특이한 것은 그들이 영화감독으로 널리 알려지기 전에 평론가로서 알려진 인물들에 의해 만들어진 운동이었다는 점이다.” 여러 명의 평론가가 비슷한 시기에 감독으로 데뷔한 것은 이 시기 프랑스가 유일하다. Robert Sklar, *Film an International History of the Medium*, London, Thames and Hudson, 1993, p.366.

4. 영화정책, 누벨바그, 영화작가

제2차 세계대전 이후 미국영화의 영향력은 더욱 커졌다. 실제로 1950년대는 미국영화의 황금기이기도 했다. 필름 누아르, 뮤지컬 코미디, 웨스턴, 스크루볼 코미디 등 할리우드의 장르영화들은 스타들과 함께 프랑스 관객들을 매혹했다. 관객수는 늘어났지만, 미국영화의 지배력 아래 프랑스영화산업은 자국영화 약화라는 위기에 직면했다. 1946년 5월 28일 워싱턴에서 불미양국은 블룸-바이른합의 Accord Blum-Byrnes를 맺는다. 전쟁 중에도 미군은 더빙된 자국 영화를 가지고 프랑스에 들어왔다. 블룸-바이른합의로 인해 미국영화에 대한 수입쿼터가 폐지됐다. 대신 극장업자들에게 분기별로 4주간 프랑스영화 의무 상영쿼터를 주었다. 상영기회가 보장된 프랑스영화 제작분야에서는 반겼지만, 흥행성이 떨어지는 프랑스영화를 상영해야 하는 극장업자들에게는 치명적인 합의였다. 결과적으로 미국영화 지배력이 늘어났다. 미국영화 수입편수는 10배로 증가하고, 프랑스영화 제작편수는 91편에서 78편으로 줄었다.²⁴⁾ 1948년 프랑스영화의 평균 수익(2,400만 프랑)은 평균 제작비(3,000만 프랑)를 밑돌았다.²⁵⁾

프랑스정부는 1946년 자국영화산업을 지원하고 통제할 국립영화센터 CNC(Centre National de la Cinématographie)를 창설한다. 전쟁으로 무산되었던 제 1회 칸 영화제도 첫 걸음을 뗐다. 1948년 9월 영화산업지원법의 일환으로 영화표에 부과하는 특별세금, TSA(Taxe spéciale additionnelle)가 신설된다.²⁶⁾ TSA로 영화지원기금을 마련함

24) 크리스틴 톰슨, 데이비드 보드웰, 앞의 책, 321쪽.

25) Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les cinémas européens des années cinquante*, Edition Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), 1 avril 2001, p.340. 전쟁이 끝난 1945년 연간 관객수는 4억 200만 명, 46년(3.69억 명), 47년(4.24억 명), 48년(4.02억 명), 49년(3.87억 명), 50년(3.71억 명)에 달했다. 이후 1957년 4억 1,160만 명까지 올라가다가, 1958년 3억 7,100만 명 1960년에는 3억 5,460만 명, 1965년 2억 5,910만 명, 1968년 2억 320만 명까지 줄어든다.

26) 1948년 TSA는 ‘한시적 지원기금 fonds d'aide temporaire’으로 시작했다. 1953

과 동시에 프랑스 정부는 미국영화 수입쿼타, 프랑스영화상영 쿼타 그리고 동시상영금지 등 세 가지 정책을 앞세워 영화산업 위기 타개를 시도한다. 1948년 블룸-바이른합의 개정을 통해 미국영화 수입할 당량을 121편으로 한정하고, 프랑스영화 상영쿼타는 분기별 5주로 늘렸다. TSA와 상영쿼타는 프랑스영화 제작시장에 작은 힘을 불어 넣어주었다.

과거 1940년 10월 26일, 비시 정부는 일반적인 상영방식에 가까웠던 동시상영을 금지하는 법률을 공포한 바 있다. 더 이상 장편영화 두 편을 하나의 회차로 묶어 상영하는 것이 불가능해졌다. 그러자 극장업자들은 대형영화 *grand film*에 단편영화를 덧붙여 상영하는 보완 프로그램을 만들어냈다. 동시상영금지로 단편영화에 대한 수요가 증가했다. 변화된 환경 하에서 로제 리나르트 Roger Leenhardt, 르네 클레망 René Clément, 조르주 루키에 Geroges Rouquier 등 첫 번째 단편영화 시네아스트 세대가 형성되었다.

1950년대 들어서도 장편영화에 단편영화를 덧붙여 상영하는 관습은 남아 있었다. 그러나 대형영화의 평균 상영시간이 90분에서 110분으로 늘어나고, 일일 상영횟수가 5회로 자리잡자 극장업자들은 점차 단편영화보다 부가수익을 얻을 수 있는 광고 상영을 선호했다. 단편영화 외면 분위기를 반전시킨 건 1953년에 신설된 우수단편영화 포상제도 *prime de la qualité*였다. 당시 프랑스에서는 연간 약 400편의 단편영화가 제작되었다. 장편영화와 결합해 상영된 단편영화의 제작자는 TSA의 일부를 자동지원금 *soutien automatique*으로 가져갈 수 있었다. 수익 안정성을 위해 장편영화 제작자는 같은 회사에서 만든 단편영화를 묶어서 상영하려 했다. 1953년 개정된 영화법은 질적으로 우수한 단편영화 80편을 골라 보조금을 부여했다. 수상과 혜택이 연계되자 좀 더 수준 높은 단편영화와 새로운 연출가에 대한 수요가 발생했다.

년 ‘발전 기금 *fonds de développement*’으로 고정되었고, 현재 TSA는 영화표의 10.72%이고, ‘지원기금 *fonds de soutien*’이란 이름으로 적립되고 있다. René Prédal, *50ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996, p.42.

1953년 12월 20일 알랭 레네, 조르주 프랑쥬 Georges Franju, 피에르 카스트 Pierre Kast, 알렉상드르 아스트뤽 Alexandre Astruc, 크리스 마르케르 Chris Marker, 자크 드미 Jacques Demy, 조르주 루퀴에 등 단편영화 감독들은 30인회 Le Groupe des Trente를 구성한다. 1955년이 되자 단편영화 포상제도의 수혜자 시대가 본격적으로 시작됐다. 1956년 프랑수아 트뤼포는 주간지 『아트 Arts』에 “단편영화의 르네상스 La Renaissance du court métrage”라는 글을 발표하고, 자크 도니올-발크로즈는 1957년 봄, 카이에 71호 지면의 상당 부분을 프랑스 단편영화에 할애한다.²⁷⁾ 루이 말 Louis Malle의 <사형대의 엘리베이터 *Ascenseur pour l'échafaud*>(1957), 피에르 카스트의 <호주머니 속 사랑 *Un amour de poche*>(1957), 자크 바라티에 Jacques Baratier의 <고아 *Goha*>(1958) 등 신인 감독들의 영화가 주목 받았던 때이기도 하다.

1959년 6월 19일 문화공보부 장관 앙드레 말로는 장관시행령으로 3번째 영화지원법을 발표한다. 시나리오에 대한 사전 심사료써 제작비 일부를 지원해주는 입장수익선지급제도 *avance sur recettes*가 핵심이었다. TSA로 이루어진 자동지원제도와 함께 현재까지 프랑스영화지원정책의 양대축을 이루는 본격적인 선택지원 *aide sélective*제도가 시작된 시점이다. 우수단편영화 포상제도를 통해 젊은 감독들을 발굴하고, 그들에게 제작비 일부를 지원해 장편영화 감독으로 성장할 수 있게 한 프랑스 영화정책의 기초가 구축되었다.

누벨바그 세대의 행운 중 하나는 그들이 조감독에서 감독으로 이어지는 도제 시스템을 거치지 않았다는 점이다. 영화학 *filmologie*이 태동하던 시기였기 때문에, 시네필-평론가들은 자신들이 사랑한 영화와 감독 외에 추종할 선배나 선생님이 없었다. 대신 평론가로서 기성세대 영화와 영화인들에 대한 가치판단과 공격은 자유로웠다. 기존 세대를 극복하고 새로운 길을 제시할 수 있는 환경이었다. 그들 대부분은 서른이 되지 않은 젊은 나이에 장편영화 감독이 되었다.

27) René Prédal, *op.cit.*, p.126.

로메르를 제외한 대부분의 젊은 평론가들은 단편영화로 영화작업을 시작했다. 레네의 <밤과 안개 *Nuit et brouillard*>(1955), 리베트의 <목동의 종소리 *Le Coup du berger*>(1956), 트뤼포의 <개구쟁이들 *Les Mistons*>(1957)처럼 카이에의 평론가들은 작가정책 일환처럼 기존의 제작 방식과 단절하고 시나리오에 직접 참여하는 단편영화로 주목받았다. 이윽고 1950년대 말, 카이에의 시네필-평론가들은 첫 번째 장편영화를 선보인다. 샤브롤의 <미남 세르주 *Le beau Serge*>(1958), 리베트의 <파리는 우리 것 *Paris nous appartient*>(1958), 로메르의 <사자자리 *Le Signe du Lion*>(1959), 발크로즈의 <군침도는 *L'Eau à la bouche*>(1959), 레네의 <히로시마 내 사랑 *Hiroshima mon amour*>(1959), 트뤼포의 <400번의 구타>, 고다르의 <네 멋대로 해라 *A bout de souffle*>(1960) 등이 차례로 개봉한다. 이들은 마르셀 카르네 Marcel Carné, 클로드 오탕-라라 Claude Autant-Lara 같은 당대 거장을 펜과 영화로써 밀어내고, 명성과 대중의 사랑을 획득했다.

1959년 칸영화제 황금종려상은 마르셀 카뮈 Marcel Camus의 <흑인 오르페 *Orfeu negro*>가 차지했다. 그러나 가장 주목 받은 영화는 트뤼포의 <400번의 구타>와 레네의 <히로시마 내 사랑>이었다. 트뤼포는 “1959년 말, 우리는 꿈속에 있었다. 1년 전만해도 상상할 수 없는 조건 하에서 모든 일이 있어났다. 상황은 비정상적으로 좋았다. 조금은 미친 듯, 희망이 샘솟았던 게 당연하다”고 당시를 회상했다. 1962년 카이에에는 누벨바그 특집호를 발행한다.²⁸⁾ 새로운 프랑스 시네아스트 162명의 명단을 발표했는데, 이들이 만든 영화 중 97편이 1958-62년에 데뷔한 작품이었다.

시네필들에게 꿈만 같았던 1950년대가 지나갔다. 프랑스영화계의 현실은 만만치 않았다. 경제회복과 삶의 질 향상으로 사람들은 극장을 찾기보다 TV를 구입하거나, 다양한 레저를 즐기기 시작했다. 영화관객수가 전 세계적으로 감소하는 추세였다. 1960년대 말에는 시

28) François Truffaut et autres, <Nouvelle Vague>, *Les Cahiers du cinéma*, No.138, décembre 1962, pp.60-84.

네필에 대한 재정의가 이루어진다. 앙드레 말로가 시네마테크 프랑세즈 수장을 해임했다가 영화계의 반대로 복직시킨 랑글루아 사건 Affaire Langlois으로 인해 프랑스영화계의 권력 구도가 드러났다.²⁹⁾ 1968년 5월 혁명 직전에 발생한 이 사건은 ‘지원하되 간섭하지 않는다’는 프랑스문화지원정책의 기초를 마련한 계기임과 동시에, 한편으로 칸영화제 보이콧까지 주도하며 정부를 굴복시킨 시네필-평론가의 힘을 보여준 사건이기도 했다. 시네필-평론가 출신 누벨바그 감독들은 프랑스영화산업의 중심이 되었다.³⁰⁾ 순수한 영화에 대한 애정으로 평가받던 시네필 시대의 종말이나 다름없었다.

5. 나오는 글

프랑스의 시네필과 시네필리는 ‘카이에 뒤 시네마-작가들의 정책-누벨바그’로 이어지는 감독중심의 역사로 기억된다. 그러나 이를 가능하게 했던 이들은 시네필 문화를 현현 incarnation시킨 앙리 랑글루아와 프랑스 영화지원정책의 틀을 짠 앙드레 말로였다. 프랑스 시네필 문화는 랑글루아가 시네클럽을 만들었던 1930년대 중반에 싹을 틔워, 앙드레 말로가 영화 관할 장관이 된 1945년을 지나 성장했고, 1968년 말로가 유발한 랑글루아 사건으로 일단락되었다. 그 사이 시네클럽에서 시네필리를 나누던 시네필은 영화 전문지 평론가에서 단편영화 연출가를 거쳐 장편영화 감독이 된다. 영화에 대한 애정과 일관성 있는 영화 정책의 만남이 창출한 최상의 결과였다. 프랑스영화가 세계의 영화 흐름을 주도한 이 시기를 누벨바그라 명명했고, 영어명칭인 뉴웨이브 New wave 현상 또는 운동은 1960년대 중후반에서 1980년대 말까지 많은 나라로 확산된다.

세기가 바뀐 2000년을 전후로 등장한 디지털 기술은 영화 환경을

29) 랑글루아 사건에 대해서는 다음을 참조하십시오. Raymond Borde, *Les Cinémathèques*, Paris, Editions L'Age d'homme, 1983.

30) 영화 별표 매기기도 시네필 권력을 드러내는 증거 중 하나다. 카이에의 10인회 Conseil des dix가 시도했던 별점은 영화의 우열을 가르는 지침이 되었고, 지금까지 많은 매체에서 활용하고 있다.

뒤바뀐 놓았다. 디지털 영사로 전환한 극장은 새로운 보는 방식과 유희 기구들을 제안하고 있다. 넷플릭스 같은 동영상플랫폼은 극장의 영화에 대한 독점 상영권마저 위협하고 있다. 시네마테크들은 작가의 재발견, 새로운 영화 방향 제시 같은 담론 형성 능력을 상실해 가고 있다. 아련한 필름 영사의 향수를 자극하거나, 프로그래머의 고급 지식을 나누고, 영화 박물관 기능 정도를 유지하고 있을 뿐이다. 살아남아 있는 영화 전문지들도 상황은 비슷하다. 관람 창구 다양화와 영화 정보의 확대는 시네마테크와 영화 전문지의 역할 축소에 일조하고 있다.

21세기의 시네필리는 20세기와 전혀 다른 국면을 맞았다.³¹⁾ 누구나 영화카메라에 근접하는 해상도로 영화를 찍을 수 있고, 개인 컴퓨터로 영화를 편집할 수 있는, 극장이 아니더라도 세계의 관객에게 자신의 영화를 소개할 수 있는 세상이다. 이제 제의를 드리는 것처럼 숨겨진 영화를 발견하기 위해 어두운 상영관을 찾던 시네필은 점점 사라지고 있다. 어디서나 영화 데이터베이스에 접근할 수 있는 디지털 환경이 구축될수록, 희귀하거나 새로운 영화를 발견하는 재미는 줄어들고 있다. 쉽게 영화를 즐길 수 있게 한 기술의 발전이 역설적이게도 시네필과 시네필리의 위기를 만들어내고 있는 셈이다.

2010년대 한국영화산업은 표면적으로 호황기를 누리고 있다. 특정영화에게 상영자원의 과반 이상을 몰아주는 초대형배급전략 ‘스크린 독과점’이 그 호황 중심에 자리하고 있다. 문화적다양성 *diversité culturelle*은 찾아보기 힘들고, 다양한 영화를 사랑하는 시네필리가 아닌 ‘마블팬’과 같은 대형 상업영화의 팬덤이 주류를 이룬다.³²⁾ 담론 형성에 기여하던 영화전문지들은 『씨네21』 정도를 남

31) 영화 *cinema*와 영화애호 *cinophilia*에 대해 논하던 로젠바움도 이 지점을 지적한다. “미국에서 어떤 형태로든 소멸해가는 영화의 과거 패러다임을 목격하는 것은 슬픈 일이다. 그러나 거의 모든 곳이라 할 수 있는 세계의 해당 분야에서 영화애호의 패러다임 생성은 나를 흥분케 한다.” Jonathan Rosenbaum, *Goodbye Cinema Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2010, p.5.

32) 스크린 독과점 인한 편향된 관람문화, 소비지향 영화담론 등은 세계 최고 수준의 연간 극장관람횟수(4.18회)를 기록하고 있는 한국영화산업의 어두운

기고 폐간되었다. 연간 관객수 2억 명을 웃도는 산업적 호황과 <기생충>의 칸영화제 황금종려상 수상으로 대표되는 예술적 영향력 증가에도 불구하고, 한국영화 위기론이 끊이지 않는 이유다.

영화에 대한 발견과 감상에서 토론과 비평을 거쳐 창작에 이르렀던, 1950년대 프랑스 시네필-평론가의 성장은 산업, 비평, 예술이 영화정 책과 결합해 만들어 낸 독창적인 사례다. 이들이 1960, 70년대 프랑스영화의 전성기를 이끌어낸 일련의 과정은 2010년대 말 한국의 영화문화와 영화정책에 묵직한 시사점을 남기고 있다. 유럽 최대 영화시장을 유지하면서, 최고의 영화지원제도와 제작 환경을 가지고 있는 프랑스는 지원정책을 통해 자국 영화산업 질서를 주도하는 나라다. 한국영화환경의 개선과 문화산업 육성을 위해 시네필리 형성과 시네필 양성, 비평과 창작을 연결시킬 한국식 영화정책개발을 위한 논의와 후속 연구가 시급하다.

부분이다. 스크린 독과점은 대형 상업영화와 대형 멀티플렉스체인 중심으로 형성된 한국영화산업의 편향성을 드러내는 대표적인 현상이다. 우상호 의원은 지난 4월 15일 스크린 독과점 개선 방안의 일환으로 스크린 상한제를 포함한 영화 및 비디오의 진흥에 관한 법률 개정안을 발의했다. 스크린 독과점 문제점과 스크린 상한제에 관한 논의는 다음 글을 참조하시오. 노철환, “스크린 상한제, 이제 함께 논의할 때다”, 『서울신문』, 2019년 4월 20일, 30면.

참고문헌

단행본

- 에밀리 비커턴, 『카이에 뒤 시네마: 영화비평의 길을 열다』, 정용준 이수원 역, 이앤비플러스, 2013.
- 크리스틴 톰슨, 데이비드 보드웰, 『세계영화사 2: 음향의 도입에서 새로운 물결들까지 1926-1960s』, 시각과 언어, 2000.
- Aumont, Jacques & Marie, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, 2004.
- Barrot, Jean-Pierre, <Une tradition de la qualité> dans *Sept ans du cinéma français*, Henri Agel, Jeans-Perre Barrot, et Jacques Doniol-Valcroze(ed.), Paris, Editions du cerf, 1953.
- Borde, Raymond, *Les Cinémathèques*, Paris, Editions L'Age d'homme, 1983.
- Daney, Serge, *La Politique des auteurs*(2ème ed.), Paris, Cahiers du cinéma, 1984.
- De Baeque, Antoine, *Les Cahiers du cinéma Histoire d'une revue Tome I: A l'assaut du cinéma 1951-1959*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.
- _____, *La Cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003.
- Foussier, Christophe, *Le Droit de la création cinématographique en France*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004.
- Jeancolas, Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, 1995.
- Keathley, Christian, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006
- Le Gras, Gwénaëlle & Sellier, Geneviève, *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre: 1945-1958*, Paris,

Nouveau Monde éditions, 2015.

Mirabel, Vincent, *L'Histoire du cinéma pour les nuls*, Paris, Editions First, 2013.

Narboni, Jean, <Le Temps de la critique : entretien avec Éric Rohmer>, dans Éric Rohmer, *Le goût de la beauté*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

Rosenbaum, Jonathan, *Goodbye Cinema Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2010.

Prédal, René, *50 ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996.

Simsolo, Noël, *Dictionnaire de la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 2013.

Sklar, Robert, *Film an International History of the Medium*, London, Thames and Hudson, 1993.

논문/기사

노철환, 「프랑수아 트뤼포의 ‘작가들의 정책’ 담론 재해석」, 『씨네포럼』 22호, 2015.

_____, “스크린 상한제, 이제 함께 논의할 때다”, 『서울신문』, 2019년 4월 20일.

Bazin, André, <De la politique des auteurs>, *Les Cahiers du cinéma*, No.70, avril 1957.

Baetens, Jan, <Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*>, *Image & Narrative*, mai 2004.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre, *Les cinémas européens des années cinquante*, Édition Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), 1 avril 2001.

De Baeque, Antoine & Frémaux, Thierry, <La cinéphilie ou l'invention d'une culture>, *Vingtième Siècle revue d'histoire*, No.46, avril-juin 1995.

Païni, Dominique, <La cinéphilie au risque du patrimoine>, *Les Cahiers du cinéma*, No.498, janvier 1996.

Truffaut, François, <Une certaine tendance du cinéma français>, *Les Cahiers du cinéma*, No.31, janvier 1954.

Truffaut, François et autres, <Nouvelle Vague>, *Les Cahiers du cinéma*, No.138, décembre 1962.

Résumé

Une chronique des critiques-cinéphiles des *Cahiers du cinéma* des années 1950

ROH Chul Hwan

En France, il se créait une nouvelle histoire cinématographique, menée par les cinéphiles eux-mêmes dans les années 1950. Le cinéophile français a créé la théorie du cinéma, élargi l'influence de la critique et créé la «Nouvelle Vague». A cette époque, la France était à la tête du cinéma mondial en termes de critique, d'art et de théorie. Les revues du cinéma, *Les Cahiers du cinéma* et *Positif* ont été lancés et le Festival de Cannes est devenu le meilleur festival du film au monde. De plus, les nouveaux films des auteurs de la Nouvelle Vague ont captivé les cinéphiles du monde entier.

Les jeunes critiques-cinéphiles des ciné-clubs et des *Cahiers du cinéma* ont été les témoins d'un coup dur pour les films majeurs qui ont été introduits sur le marché intérieur et les principaux festivals de cinéma sous le nom de la «Tradition de la qualité». Peu de temps après avoir été cinéastes, ils ont fait la Nouvelle Vague atterrir en douceur sur le marché du film français, où la Tradition de la qualité était en baisse.

Cet article se penche sur cet épisode des années 1950 où le cinéophile français a été métamorphosé de critique à metteur en scène de la Nouvelle Vague. C'est une chronique du cinéophile français, celui qui a donné une nouvelle forme au cinéma et une direction à l'industrie cinématographique.

Mots Clés : cinéphile, cinéphilie, ciné-club,
Les Cahiers du cinéma, La Politique des auteurs,
Nouvelle Vague, La Politique cinématographique

투 고 일 : 2019.06.25

심사완료일 : 2019.07.28

게재확정일 : 2019.08.04

마리 드 프랑스 『단시집』 구분에 대한 고찰 - 「프렌」을 중심으로 -

유승주
(고려대학교)

국문요약

본고는 12세기 작가 마리 드 프랑스의 『단시집』에 수록된 열두 편의 작품이 ‘궁정풍 단시’ 혹은 ‘요정 단시’라는 두 갈래 흐름으로 나뉘어 연구되는 것에 의문을 갖고 시작하였다.

본고는 먼저 ‘궁정풍 단시’로 분류되는 「프렌」을 중심으로 분석하되 ‘요정 단시」 「기주마르」를 비교 연구의 대상으로 삼아 다시 읽는 과정을 통해 모티프와 주제의 공통점으로 엮이는 단시가 피상적 분류로는 엮이기 어려운 것을 확인하고 「프렌」이 다른 단시와 구분될 수 있는 고유한 속성을 찾고자 하였다.

다음으로 12세기 사랑의 전형으로 여겨지는 트리스탕과 이죄의 이야기를 다룬 단시 「인동덩굴」에서 트리스탕과 이죄의 사랑의 상징처럼 등장하는 코드르가 「프렌」에 드러나는 양상을 검토하면서 마리 드 프랑스가 새롭게 발견하고 그리고자 한 사랑의 제재가 하나의 전형에 갇히지 않고 끊임없이 변모하는 모습을 살펴보고자 하였다.

주제어 : 마리 드 프랑스, 단시집, 궁정풍 단시, 요정단시, 프렌, 기주마르, 인동덩굴, 트리스탕과 이죄

Ⅱ 목 차 Ⅱ

1. 서론
2. 「프렌」에 드러나는 ‘현실’과 ‘요정세계’
3. 쌍둥이 자매 코드르와 프렌 - 전형의 전복
4. 결론을 대신하여

1. 서론

마리 드 프랑스 Marie de France는 그녀의 『단시집 *Lais*』에서 사랑을 제재로 삼아 열두 편의 작품을 ‘단시 lai’라는 형식으로 엮어낸다. 열두 편의 단시들은 에른스트 호프너 Ernest Hoepffner에 의해 1935년 단시에 관한 일반연구를 위해 집필한 그의 저서에서 몇 개의 카테고리로 구분된다. 「랑발 *Lanval*」, 「요넥 *Yonec*」, 「기주마르 *Guigemar*」는 요정으로 여겨지는 등장인물들이 등장한다는 이유로 ‘진실한 요정이야기 *véritables contes de fée*’인 ‘요정 단시 *les lais féerique*’로 명명되고, 이에 속하지 않는 단시들은 표면적 내용에 다음과 같이 짝을 이루어 구분된다. 잃어버린 부모와 재회하는 주인공이 등장하는 「프렌 *Fresne*」과 「밀롱 *Milun*」은 ‘부모와 자식 *parents et enfants*’의 범주 하에, 연인의 사랑이 비극적 결말을 맺는 내용의 「두 연인 *Deux amants*」, 「인동덩굴 *Chievrefoil*」, 「라우스틱 *Laostic*」은 ‘비극적 사랑 *l’amour tragique*’이라는 범주로, 「비스클라브레 *Bisclavret*」, 「샤티발 *Chaitivel*」은 ‘죄를 지은 여인 *la femme coupable*’ 등의 범주에 속하게 된다.¹⁾ 이는 후대 연구자들에 의해 ‘비-요정적

1) Ernest Hoepffner, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p.

non-féerique’ 혹은 ‘궁정풍 단시 les lais courtois’²⁾로 다시 일컬어진다. ‘요정 단시’와 ‘궁정풍 단시’로 나뉘는 두 갈래 흐름은 여러 연구자들에 의해 같은 명칭으로, 혹은 지시하는 바는 같지만 다른 명칭으로 불리며 계속된다. 사무엘 데이먼 Samuel Damon 역시 단시 연구를 위해 비슷한 분류법을 제안한다.³⁾ 그는 ‘현실적 단시 les lais réalistes’와 ‘초자연적 단시 les lais surnaturels’를 구분 짓는 것으로 단시의 분류를 시작한다. 그가 구분한 ‘초자연적 단시’에는 회프너가 ‘요정 단시’로 명명했던 「랑발」, 「요넥」, 「기주마르」 외에도 주인공이 ‘늑대인간’으로 변하는 내용을 담고 있는 「비스클라브레」가 포함되고 ‘현실적 단시’에 속하는 나머지 단시들은 ‘멜랑콜리한 색채 couleur mélancolique’를 지녔는지, ‘불행하게 끝나는 사랑 l’amour finit mal’의 내용을 그리는지, ‘부모와 자식 간의 이별과 재회 séparation et retrouvailles finales entre parents et enfants’의 이야기를 다루는지에 따라 각각 구분된다. 마리 드 프랑스 작품의 1세대 연구자에 속하는 데이먼의 분류와 회프너의 분류에는 ‘초자연적 요소’라는 기준이 주요하게 작용하고 있는 것을 확인할 수 있다. 『단시집』은 사실상 ‘초자연적’ 요소가 산재하고 있지 않음⁴⁾에도 연구자들의 시선을 단번에 사로잡는 듯 보인다. 가스통 파리스 Gaston Paris는 ‘종종 요정과 경이가 등장하는 사랑과 모험 이야기’⁵⁾로 단시를 수식하는가 하면, 장 프라피에 Jean Frappier는 단시에서 모험이 펼쳐지는 장소를 ‘일반적이고, 일상적이고, 세속적 특징을 지닌 세계와 요정적이고, 탁월하며, 이상적 세계인 저 세계 l’Autre Monde로 이분한다.’⁶⁾

56.

2) Christine Martineau-Génieys, *La Merveille Du Frêne*, in *Et C'est la fin pour quoy sommes ensemble...*, Paris, Champion, 1994, p. 925.

3) Samuel Foster Damon, *Marie de France, Psychologist of Courtly Love*, in *Publications of the Modern Language Association of America*, t. 49, 1929, pp. 968-996.

4) “Les merveilles ne pullulent pas. La moitié des lais en est dépourvue.”, Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, Paris, P.U.F., 1979, p. 179.

5) Gaston Paris, *La littérature française au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1888, p. 91.

그러나 이러한 피상적 구분으로 열두 편의 단시를 구분지어 연구하는 것은 작품을 오롯이 이해하는데 난점을 만들어 낸다. 우선, 이분된 구분에서 주요하게 작용하는 ‘초자연’이라는 용어의 개념은 의미하는 바가 모호하며 중세 현실에 그대로 적용하기 어려운 개념이기에 단시를 구분하는데 적합한 기준으로 볼 수 없다. 중세의 ‘초자연적’이라고 일컫는 개념에는 이미 ‘신의 법칙’이 깃들여 있으며, ‘자연 Nature’ 역시 ‘신의 법칙’으로 창조된 것임으로, ‘자연’과 ‘초자연’의 분리가 명백하지 않기 때문이다.⁷⁾ 필립 메나르 Philippe Ménard는 이러한 연구의 한계를 지적하면서 “단시 속 연인들이 초자연적인 성질을 지닌 것이 중요한 것이 아니며, 본질은 다른 곳에 있다”⁸⁾고 이상의 단시 분류의 약점을 짚어낸다. 또한, 앞선 구분은 표면적으로 드러나는 내용 구분에 그치고 있는데, 이는 열두 편의 단시가 각각 담고 있는 서사의 다양성을 담아내는데 부족하다. 일례로, 회프너의 분류상, 「죄를 지은 여인」으로 함께 엮인 「비스클라브레」, 「샤티발」을 살펴보자. 한 주에 사흘은 ‘비스클라브레’로 변하러 떠나는 남편을 의심하고 신의를 지니지 못하여 배신한 기사 아내가 처한 상황과 네 명의 기사를 동시에 사랑했지만 세 명의 기사를 불행히 떠나보내고 그들을 기리는 ‘단시’를 짓는 「샤티발」의 여인이 처한 상황은 근본적으로 다르다.

본고는 이러한 분류 방식의 한계를 짚어내며 각기 다른 분류로 나뉘어진 단시들을 병렬적으로 위치시켜 다시 읽고자 한다. 본 논문의 구성은 다음과 같이 이루어진다. 우선 ‘궁정풍 단시’로 분류되는 「프렌」을 중심으로 분석하며 ‘요정 단시’ 「기주마르」를 비교 연구의 대상으로 삼아 다시 읽는 작업을 통해 기존의 ‘초자연적’ 요소와 ‘궁

6) Jean Frappier, *Remarques sur la structure du lai; essai de de classement*, in *La littérature narrative d'imagination*, Paris, 1961, pp. 23-29.

7) Michel Zink, "Michel Zink : « Au Moyen Âge, plus il y a de miracles, plus il est facile de croire »", Entretien avec *La Croix*, *La Croix*, mise en ligne le 24 décembre 2010, consulté le 24 juin 2019, <<http://www.la-croix.com/Religion/Michel-Zink-Au-Moyen-Age-plus-il-y-a-de-miracles-plus-il-est-facile-de-croire-2010-12-24-560882>>

8) Phillippe Ménard, *op. cit.*, p. 61.

정풍 단시'를 이루는 '현실적' 요소에 대해서 고찰하고자 한다. 이어서 「프렌」에서 드러나는 등장인물의 특징을 검토하는 작업을 통해 작가가 현실과 '요정 세계'로 일컬어진 이상적 세계를 경유하며 본질적으로 그리고자 한 세계를 발견하고자 한다. 이 과정을 통해 이 분법적이고 파장적인 작품 분류를 뛰어넘어 작가가 열두 편의 단시에서 궁극적으로 이야기하고자 한 '사랑'의 양상을 검토하는 데 이르고자 한다.

2. 「프렌」에서 드러나는 '현실'과 '요정세계'

‘궁정풍 단시’의 요소는 일반적으로 12세기 당대 현실을 담아내는 것으로 여겨진다. 그렇다면 ‘궁정풍 단시’ 「프렌」에서 중세 사회가 어떻게 그려지고 있는지 살펴보자. 마리 드 프랑스는 이야기의 ‘진실성 *véracité*’을 강조하며 다음과 같이 「프렌」의 서문을 연다.

내가 당신들께 단시 프렌을 이야기해드리겠습니다.
제가 아는 이야기에 따라.⁹⁾

“제가 아는 이야기 *le cunte que jeo sai*” 라는 표현은 단시 「프렌」의 이야기가 이전에 이미 존재하고 있었으며 마리가 이를 전해준다는 인상을 준다. 이러한 표현은 열두 편의 단시의 서두 혹은 말미에서 반복되어 등장하며, 청중과 독자에게 이야기가 실제로 브르타뉴 땅에서 일어난 듯한 믿음을 심어준다. 「프렌」의 에필로그를 살펴보자.

사람들이 이 이야기와
우여곡절을 알게 되어
그 여인의 이름을 빌려와

9) “Le lai del Fresine vus dirai / Sulunc le cunte que jeo sai.” (Marie de France, *Lais*, éd. Jean Rychner, Paris, Honoré Champion, 1983, “*Fresne*”, vv. 1-2. 이후 “*Fresne*”으로 약기하도록 한다.)

단시 「프렌」을 지었다.¹⁰⁾

실제 일어났던 일을 기억하기 위해 사건의 주인공의 이름을 빌려와 단시를 짓는 행위는 작가가 이야기에 신빙성을 부여하기 위해 사용하는 방식이다. 이와 같은 표현은 단시 「기주마르」에서 보다 상세히 반복한다.

브르타뉴인들이 만든 단시인,
 내가 아는 이 이야기는 사실입니다.
 내가 당신들께 짧막히 이야기해드리겠습니다.
 이 서문에 뒤이은 글에서,
 아주 오래 전
 소(小)브르타뉴에서 일어난 한 모험에 관한 이야기를
 문자와 글에 따라 당신들께 보여드리지요.¹¹⁾

작가는 「기주마르」의 서문에 “내가 아는 이 단시는 사실이다 Les contes ke jo sai verrais”라는 이 구절에서 ‘사실’을 의미하는 시어 “verrais”를 다음 행의 “브르타뉴인들이 만든 단시 Dunt li Bretun unt fait les lais”와 운율을 맞추며, “단시 lais”의 사실성을 강조하는 듯한 인상을 부여한다. 이와 같은 표현은 「비스클라브레」에서 보다 두드러지게 표현된다. 「비스클라브레」에서 남편을 배신한 아내의 자손이 대대손손 코가 없이 태어나는 저주를 받았다는 이야기를 전하며 ‘그것은 사실 c’est verité’이며 내가 들은 ‘이야기 aventure’는 ‘사실 vraie’이니, ‘한치도 의심하지 말 n’en dutez mie’라는 표현으로 이야기의 사실성을 강조한다.¹²⁾ 막연한 옛 기억의 이야기인 듯한 단시의

10) “Quant l’aventure fu seüe / Coment ele esteit avenue. / Le lai de la Freisne en unt trové ; / Pur la dame l’unt si numé.” (*“Fresne”*, vv. 514-518.)

11) “Les contes ke jo sai verrais, / Dunt li Bretun unt fait les lais, / Vos conterai assez briefment, / El chief de cest comencement, / Sulunc la lettre e l’escriture, / Vos mosterai une aventure, / Ki en Bretaigne la Menur / Avint al tens ancienur. (Marie de France, *op. cit.*, “*Guigemar*”, vv. 20-28. 이후 “*Guigemar*”로 약기하도록 한다.)

‘진실임직함’을 부각시키는 시어들은 ‘궁정풍 단시’와 ‘요정 단시’에서 모두 비슷한 양상으로 드러나는 것을 확인할 수 있다.

단시의 배경이 되는 아득한 과거의 시간에 신빙성을 부여하는 방식이 시어였다면, 이야기의 공간을 구체화하는 것은 실제 지명이다. 단시의 서두부분에서 마리는 이야기의 기원이 브르타뉴 땅임을 밝히며¹³⁾ 이야기를 시작한 후 이내 실제 장소의 이름을 언급하는 것으로 이야기가 기원한 장소를 짐작하게끔 한다.

둘에는 훌륭한 영주가 있었습니다.

이전에도, 이후에도 그토록 훌륭한 이는 없으리니!

그의 이름을 당신들께 말해드리겠습니다.

그 땅에서 그는 고룡 Goron이라 불렸습니다.¹⁴⁾

243행에 언급된 지역 “돌 Dol”은 현재까지도 ‘돌 드 브르타뉴 Dol-de-Bretagne’라는 지명으로 프랑스의 서북부에 실재하는 장소이다. ‘돌’이라는 장소의 언급 이후 등장하는 영주의 이름 “고룡”은 브르타뉴 지역 전통 이름으로 ‘천둥 tonnerre’을 의미하며, ‘일 뒤 반느 테 îles du Vannetais’, 특히 ‘벨르 일르 앙 메르 Belle-Ile-en-Mer’ 등의 지역에서 쓰이던 이름임을 확인할 수 있는데,¹⁵⁾이렇듯 장소의 구체화는 등장인물들의 이름의 유래를 유추할 수 있는 단초를 마련하게 하며 듣는 이로 하여금 단시의 기원까지 거슬러 올라가게 하는 원동력으로 작용한다. 비슷한 방식으로 「기주마르」에서는 등장인물의 이름을 등장시키며 청중들에게 보다 많은 정보를 제공한다.

12) “C’est verité, senz nez sunt neies / E si viveient esnasees. / L’aventure ke avez oïe / Veraie fu, n’en dutez mie.” (Marie de France, *op. cit.*, “Bisclavret”, vv. 313-316.)

13) “En Bretagne jadis maneient / Dui chevalier ; vesin esteient. (“Fresne”, vv. 3-4.) ; Ki en Bretagne la Menur / Avint al tens ancienur.” (“Guigemar”, vv. 27-28.)

14) “A Dol aveit un bon seigneur : / Unc puis ne einz n’i ot meillur ! / Ici vus numerai sun num : / El païs l’apelent Gurun.” (“Fresne”, vv. 243-246.)

15) Marie de France, *Lais du Moyen Âge, Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècles)*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2018, p. 1136.

그 시절에, 왕 호엘라스는
 때로는 평화 속에서, 때로는 전쟁 속에서 땅을 통치하였다.
 왕의 가신 중 하나는 레옹 Léon의 영주였고,
 오리디알이라 불렸다.
 그는 왕과 무척 가까웠고,
 용맹하며 원기왕성한 기사였다.
 그는 아내와 슬하에
 사내아이와 어여쁜 딸 하나씩, 아이 둘을 두었다.
 딸은 노강,
 사내아이는 기주마르라 이름 붙였다.¹⁶⁾

이러한 방식을 통해 단시는 아득한 기원을 지닌 이야기인 듯한 인상을 줌과 동시에 현실성을 얻게 되며, 크레티앙 드 트루아 Chrétien de Troyes가 취했던 ‘운문 소설 Roman’의 형식과는 달리 짧은 길이를 지닌 단시의 형식상의 한계에도 불구하고 ‘운문 소설’ 못지않은 입체적인 효과를 자아낸다.

브르타뉴의 영주 고통은 돌의 수도원에 머물고 있는 여인 프렌이 “브르타뉴에서 가장 아름답고 En Bretagne ne fu si bele / Ne tant curteise dameisele” 그녀의 “외모와 언행이 그녀의 고귀함과 학식 Franche esteit e de bone escole, / E en semblant e en parole”을 담고 있다는 소문을 듣고 수도원에 찾아간다.¹⁷⁾ 이 단락에서 고통이 찾아가는 수도원은 1199년까지 실존했던 것으로 알려진다. 연구자들이 이

16) “Les contes ke jo sai verrais, / Dunt li Bretun unt fait les lais, / Vos conterai assez briefment, / El chief de cest comencement, / Sulunc la lettre e l’escriture, / Vos mosterai une aventure, / Ki en Bretagne la Menur / Avint al tens anciēnur. / En cel tems tint Holias la tere, / Sovent en peis, sovent en guere. / Li reis aveit un suen barun, / Ki esteit sire du Liun; / Oridials esteit apelez; / De sun seignur fu mult privez, / Chivaliers ert pruz e vaillanz. / Un fiz e un fille bele. / Noguent ot nun la damaisele, / Guigeimar noment le dancel” (“Guigemar”, vv. 20-37.)

17) “En Bretagne ne fu si bele / Ne tant curteise dameisele, / Franche esteit e de bone escole / E en semblant e en parole. / Nul ne la vist que ne l’amast / E a merveille la preisast. / A Dol aveit un bon seignur; / Unc puis ne einz n’i ot meillur. / Ici vus numerai sun nun; / El païs l’apelent Gurun. / De la pucele oï parler; / Si la cumença a amer.” (“Fresne”, vv. 237-248.)

단락을 단서삼아 단시 「프렌」의 집필년도를 유추하는 연구를 했다는 사실¹⁸⁾은 이야기 속에 흩뿌려진 실제 장소에 관한 언급이 부여하는 신빙성을 증명해준다.

이야기에 사실성을 부여하는 방식은 프렌의 친모의 언급에서 드러나는 12세기 중세인들의 사유에서도 확인할 수 있다. “음험 *feinte*”하고 “오만 *orguilluse*”하며 “남을 험담 *mesdisanz*”하고 “질투심이 많은 *enviuse*” 성정의 프렌의 친모는 한 기사 아내가 쌍둥이를 출산했다는 소식을 듣고 영주가 축복과 선물을 베푸는 것과는 다르게 비웃는다.¹⁹⁾ 축복은 커녕 친모는 ‘쌍둥이를 잉태한 여인은 두 명의 연인과 불명예스러운 관계를 맺은 것’²⁰⁾이라는 험담을 한다. ‘쌍둥이’를 ‘부정의 상징’으로 여기는 장면에서 우리는 12세기에 만연히 퍼져있던 중세의 믿음 하나를 확인할 수가 있다. 이렇게 등장하는 ‘쌍둥이’라는 소재는 같은 제재를 택한 이야기들과의 상호텍스트성 연구로 연결지어 연구된다. 프랑수아 쉬아르 François Suard는 이 대목에서 “복수의 출산 *thème de la naissance plurielle*”이라는 모티프로 「프렌」에서 등장하는 민담적 요소의 활용에 대해서 연구하고, 그 림형제 frères Grimm는 이야기 모음집 135번째의 ‘백색의 약혼녀와 흑색의 약혼녀 *La Fiancée blanche et la Fiancée noire*’라는 주제에 「프렌」을 위치시키며, 드라휘 Delarue와 트네즈 Tenèze는 민담을 테마로 구분한 카테고리 연구, 『프랑스의 민담 *Le conte populaire français*』에서 ‘대체된 배우자 혹은 약혼자 *L’Épouse ou la Fiancée substituée*’²¹⁾라는 분류에 속하게 한다. 이야기를 불충분하게 카테고

18) Christine Martineau-Génieys, *op. cit.*, p. 927.

19) “Li sire en ad Deu mercé; / Un bel cheval li ad doné. / La femme al chevalier s’en rist, / Ki juste lui al mangier sist, / Kar ele ert feinte e orguilluse / E mesdisanz e enviuse.” (“*Fresne*”, vv. 23-28.)

20) “Nus savum bien qu’il I afiert : / Unques ne fu ne ja nen iert / Ne n’avendrat cele aventure / Qu’a une sule porteüre / Une femme deus enfanz eit, / Si dui humme ne li unt fait.” (“*ibid.*”, vv. 37-42.)

21) Marie de France, *Lais du Moyen Âge, Récits de Marie de France et d'autres (XII^e-XIII^e siècles)*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2018, p. 1129에서 재인용.

리화 시킨다는 한계를 지닌 이러한 연구 외에도, 이상 검토한 단락의 현실적인 측면에 주안점을 둔 로저 뒤비 Roger Dubuis는 「프렌」을 ‘가장 전통적인 통속극 le mélodrame le plus traditionnel’²²⁾으로 묘사하며, ‘궁정풍 단시’로 간주되게끔 한다. 그러나 이렇게 이야기에 신빙성을 드러내는 장면은 「기주마르」에서도 비슷한 양상으로 드러나는 것을 확인한 바, 이상의 단락에서 드러난 특징만으로 「프렌」을 ‘궁정풍 단시’로 분류하는 것은 불충분한 것으로 보인다. 이에 관해 에드가 시에나에르 Edgar sienaert는 흥미로운 연구방법을 제안한다. 시에나에르는 1984년 그의 저서에서, 블라디미르 프로프 Vladimir Propp의 민담 형태론의 도식에 따라 열두 편의 단시 모두 ‘경이’라는 주제 하에 읽힐 수 있는 기반을 만든다.²³⁾ 프로프는 이전의 ‘경이 이야기 le conte merveilleux’²⁴⁾ 연구에서 모티프와 내용에 따른 분류의 한계와 모순을 비판하며 민담 분석에 있어 다른 학문들에서처럼 정확성을 요하는 분석 방법을 제안한다. 그는 ‘경이 이야기’의 서사 구조를 A에서 W로 구분을 하고, 「프렌」은 이에 따라 다음의 도식의 형태로 그 구조에 꼭 들어맞게 된다.

A¹³-B⁵-CF≠D²-E¹-F⁹-G²-I²-KF¹OO-Pr⁶-Rs-L-HJ-MN-Q-Ex-T-U-W⁹ 25)

22) Roger Dubuis, *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, P.U.G., 1973, p. 408.

23) Edgar Sienaert, *Les lais de Marie de France, Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1978. p. 35.

24) 프로프의 ‘le conte merveilleux’는 국내에서 ‘마법담’으로 번역된다. 하지만 ‘마법’으로 번역된 ‘경이merveilleux’는 중세 텍스트에서 ‘놀라운 인상’을 자아내는 현상 혹은 반응이며, 종종 ‘경이’의 동의어로 제시되는 ‘요정’, ‘환상’, ‘마법’ 등의 용어와는 구분되어야 할 것이다. 따라서 본고에서는 ‘마법담’ 대신에 ‘경이 이야기’로 표기한다.

25) 이 도식을 설명하면 다음과 같다. : 가해자에 의한 살해지시(A13), 주인공의 장소 이동(B5), 가해를 하려는 친모를 막는 "시녀 meschine"(C), 마법의 도구 획득-「프렌」의 경우, 나무의 보호자적 성질을 고려하여 이를 마법의 도구로 여김(F), 조력자의 등장(D), 주인공이 미래의 조력자와 함께 시련을 통과(E), 주인공이 찾고자 하는 것이 있는 장소로 이동(G2), 최초의 불행의 해소-「프렌」의 경우 본인의 불행의 이유를 알게 됨 (K), 신분을 감춘 채 귀환-「프렌」의 경우 가해하려 했던 친모의 곁에 돌아옴(O), 주인공이 추방당한 곳으로 돌아옴-「프렌」의 경우 그녀가 제명당했던 최초의 사회로 돌아옴, 영주의 신

이렇게 ‘궁정풍 단시’의 요소를 지니며 경이 이야기의 가능성을 지니게 된 「프렌」은 “경이가 부재하는 경이 이야기 *un conte merveilleux sans merveille*”²⁶⁾와 같은 수식어를 얻게 된다. 이는 역설적으로 그간 행해졌던 내용적 구분 및 모티프 차원의 연구의 한계를 드러내는 근거로 작용하게 된다. ‘요정 단시’의 것으로 기대되는 ‘초자연적 존재 혹은 요소’, ‘켈트 문화의 모티프’는 다음과 같이 「프렌」에서도 변용되어 드러나기 때문이다.

「프렌」에서 드러나는 ‘요정 단시’의 요소로 볼 수 있는 단락들을 살펴보자. 프렌의 친모는 쌍둥이에 대한 험담을 늘어놓고 나서 본인 역시 같은 해에 쌍둥이를 잉태하게 된다.²⁷⁾ 추후에 따를 비난과 불명예가 두려워 프렌을 두고 고민하던 중에 친모의 “시녀 *meschine*”는 아이를 죽이지 않고 수도원 문 앞에 프렌을 두고 올 것을 제안한다. 프렌의 친모는 장미로 수를 놓은 비단에 프렌을 감싸고, 히아신스가 담긴 보석을 품은 순금 반지 하나를 끼워준다. 훗날 서로를 알아보게 만들어 줄 물건의 증여의 장면은 「밀롱 *Milun*」에서 버림받은 주인공이 신분을 증명해주는 ‘오브제-순금반지’를 지니고 있는 장면과 연결지어 상호텍스트적으로 해석할 여지를 만든다.²⁸⁾ 밤이 어둑해지고 숲 속 길을 통해 수도원으로 향하던 시녀는 멀리서 개들이 짖고 닭이 우는 소리를 듣는다. 한 연구자는 이 장면에서 그리스 신화의 지옥의 입구를 지키는 케르베로스라 비교해서 ‘저 세계 *l’Autre*

하로부터 위협을 받고(Pr6), 그 위협에서 벗어남 (Rs), 가짜 영웅-「프렌」의 경우, 가짜 약혼자 코드르 *Codre*가 등장함(L), 주인공은 어려운 과업을 완수하고 (MN), 그것이 알려짐(Q), 가해자의 정체가 드러남(Ex), 주인공이 다시 빛나게 되고(T), 가해자는 벌을 받고(U), 마침내 주인공의 결혼이 성사됨(WO). 이상의 분석은 Christine Martineau-Génieys, *op. cit.*, p. 928을 참고; 프로프의 분류는 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 45-110을 참고.

26) Christine Martineau-Génieys, *ibid.*, p. 929.

27) “La dame que si mesparla / En l’an meïsmes enceinta, / De deus enfanz est enceintie. / Ore est sa voisine vengie !” (“*Fresne*”, vv. 65-68.)

28) “Saver voïl l’estre mun pere, / Cum il se cuntient vers ma mere. / Tel anel d’or li musterau / Eteus enseignes li dirai :”(Marie de France, *op. cit.*, “*Milun*”, vv. 463-466.)

Monde’의 흔적을 짚어낸다. 장 프라피에는 ‘저 세계’를 ‘서양 해협에 자리하고 있는 극락의 섬’이거나 ‘신, 여신과 요정의 땅’ 등으로 묘사하는데,²⁹⁾ 이러한 표면적 묘사의 유사성보다는 일반적으로 『단시집』에서 ‘저 세계’로 그려지는 장소가 현실세계에서 불가능했던 것, 혹은 결핍되었던 것을 충족시킬 수 있는 가능성이 열리는 ‘이면 envers’의 세계로 드러나는 것을 상기하면서 프렌이 이르게 되는 수도원은 친부와 친모를 대신에 본인의 아이로 거두어주는 ‘수녀원장 abbessse’를 만나고 훗날 사랑하는 연인 고통을 만나게 되는 장소로서 등장하는 곳이라는 측면에 주목하여 ‘저 세계’의 역할을 하는 공간으로 간주하는 것이 타당할 것이다.

프렌을 수도원 문 앞에 두고 떠나는 시녀는 프렌을 보호해달라는 기도를 마치고 프렌의 뒤편에서 “물푸레나무 fresne”을 발견한다. 연구자들은 프렌의 이름의 기원이 되는 ‘물푸레나무’가 등장하는 이 장면에서는 나무를 숭배하는 켈트의 성역, 즉 ‘네메톤 nemeton’의 흔적을 발견한다.³⁰⁾ 또는, 수도원 혹은 교회, 예배당 곁에 나무가 함께 위치하고 있는 장면에서는 고대 이교도가 나무에게 부여한 종교적 성질을 발견하여 북유럽 신화의 세계수(世界樹) ‘위그드라실 Yggdrasil’과 닮은 점에 주목하고, 작품 속에서 내내 고요하고, 평온하고 어떤 역경에도 동요하지 않는 성격의 프렌을 ‘물푸레나무’의 성스러운 성질과 연결지어 이해하며 ‘물푸레나무’에서 일종의 토tem적 성질을 짚어내기도 한다. 버림받은 ‘갓난아이 nouveau-né’인 프렌의 보호자로 등장하는 ‘수녀원장’은 『신데렐라 Cendrillion』의 ‘대모 요정 fée-marraine’의 모습과 닮았다고 간주한다.³¹⁾

프렌의 조력자인 ‘수녀원장’이 오롯이 현실에 근거한 인물이고, ‘요정 fée’이라고 일컬어지지 않는 것이 단시 「프렌」을 ‘요정 단시’로 간주하기에 어렵다는 근거가 된다면, ‘요정 단시’로 구분지어진

29) Jean Frappier, *Chrétien de Troyes, L'homme et l'oeuvre*, Paris, Hatier, 1957, pp. 84-85.

30) Christine Martineau-Génieys, *op. cit.*, p. 931.

31) Marie de France, *Lais du Moyen Âge, Récits de Marie de France et d'autres(XII^e-XIII^e siècles)*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2018, p. 1132.

단시 「기주마르」의 인물의 특징을 함께 살펴봐야 할 것이다. 「기주마르」에서 연구자들이 일반적으로 ‘초자연적 존재’로 보는 ‘뿔 달린 암사슴’ 혹은 ‘여인’은 단시 속에서 ‘요정 fée’이라고 지칭되어 드러나지 않는다. 다만 이전의 토포스적 유사성으로, 완벽한 기사로 묘사되지만 단 하나의 결핍, ‘사랑을 하지 못하는 저주’에 걸린 기주마르를 회복시킨다는 특징이나 ‘여인’이 지닌 이 세상 것이 아닌듯한 아름다움으로 인해 ‘요정’으로 인지할 뿐이다. 회프너도 「기주마르」의 ‘초자연적 요소’가 흐려진 지점을 인지하고, “「기주마르」의 혼종적 성질은 작품을 구성하는 두 가지 완전히 서로 다른 성질의 이야기에서 비롯되며, 시의 첫 번째 부분의 기초에는 진짜 요정이야기가 있고, 두 번째 부분에는 경이로운 요소라고는 아무 것도 없는 아주 인간적인 모험이야기가 자리하고 있다.”라는 모호한 설명을 덧붙인다.³²⁾ 12세기 중세 사회에 기독교가 자리 잡으면서 고대 신화의 다시쓰기는 ‘기독교화 Christianisation’와 ‘이성화 Rationalisation’의 과정을 거치게 되는데, 이러한 영향으로 브르타뉴 이야기의 ‘초자연적’ 등장인물의 특징이 흐려진 것으로 볼 수 있다. 그렇다면 결국 ‘요정단시’와 ‘궁정풍 단시’를 구분하는 기준은 모호하게 되고, 「프렌」과 「기주마르」는 분류에서 벗어나 같은 선상에 놓여 연구할 수 있게 된다.

궁정풍적 세계의 토포스적 유사성에 기반한 연구 혹은 켈트 문화

32) “Le lai de *Guigemar* complète avec *Lanval* et *Yonec* le trio des «lais féeriques» de Marie. La poétesse l’a placé en tête de son recueil, mais nous avons des raisons d’admettre qu’il n’est pas pour cela le premier et le plus ancien de ses contes. Il forme en effet une transition entre les purs contes de fée que sont *Lanval* et *Yonec*, et les autres lais tout humains de Marie, car si d’une part la poétesse y retient encore certains éléments féeriques dans leur pureté primitive, elle en a d’autre part aussi modifié et humanisé un bon nombre, et cela bien plus profondément que dans *Lanval* et *Yonec*. [...]Ce caractère hybride de *Guigemar* me semble tenir surtout au fait que le lai se compose en réalité de deux contes de nature très différente : à la base de la première partie du poème, un véritable conte de fée ; et une aventure tout humaine, sans aucun élément merveilleux, dans le deuxième.” (Ernest Hoepffner, *op. cit.*, p. 82.)

의 모티프 차원의 연구는 결국 단시를 읽는 데 불충분한 분류의 기준을 제시한다는 잠정적 결론을 낸 채, 그렇다면 「프렌」에서 두 세계가 중첩되어 제시됨으로써 마리가 그려보이고자 하는 세계는 무엇인지라는 물음으로 넘어가게 된다.

3. 쌍둥이 자매 코드르와 프렌 - 전형의 전복

「프렌」에서는 12세기 문학에서 등장하는 거의 모든 형태의 사랑, 이성간의 결합의 모습이 등장한다. 보기도 전에 프렌의 미모를 소문으로만 듣고 이미 사랑에 빠진 고룡의 모습에서 우리는 12세기 트루바두르 장 보델 Jean Bodel의 ‘먼 곳에서의 사랑 l’amour de loin’의 인상을 느낄 수 있다. 다음으로 고룡이 훌륭한 가문의 태생은 아니지만 사랑하는 프렌을 곁에 두고자 본인의 첩으로서 함께 입궁할 것을 원하는 장면에서는 ‘자유로운 사랑 l’amour libre’ 혹은 ‘내연관계 concubinage’에 있는 연인의 모습을 확인할 수 있으며, 마지막으로 프렌의 정체가 밝혀지고 나서 그녀가 교회의 허가를 받은 적법한 결혼을 하기에 적합한 가문인 사실이 밝혀지며 고룡과 프렌의 결혼 즉, ‘중세 이성간의 합법적 결합 mariage légal’의 형태를 확인할 수 있다. 그러나 단시에서 기존에 존재하던 12세기 세 가지 형태의 결합이 그대로 등장하는 것이 아니기에 결합의 변화과정에서 프렌이라는 주인공의 주체성을 회복하는 양상이 어떻게 드러나는지 검토해보아야 할 것이다.

프렌은 그녀의 이름을 따온 ‘물푸레나무’의 성질처럼 관조적이고 헌신적이며, 고룡에 말에 순종하고, 심지어는 그녀가 사랑하는 고룡이 훌륭한 가문 출신의 다른 여인과 결혼식을 올리게 된다는 소식을 듣고도 아무런 동요를 보이지 않는 모습을 보이기에 그간 ‘자기희생적 사랑’의 상징으로 읽혀왔다.

아아! 이 훌륭한 기사가
쌍둥이 자매인

두 여인의 이야기를 알지 못하다니
 이 어찌나 슬픈 일인가!
 그녀의 연인이 다른 여인과 결혼한다는 사실은
 프렌에게 알려지지 않았다.
 프렌이 이 사실을 알았을 때,
 그녀는 어떠한 슬픈 표정도 짓지 않았다.
 그녀는 친절을 베풀며 영주를 섬겼고
 모든 이를 공경했다.³³⁾

영주의 결혼 소식을 듣고 슬퍼하는 것은 프렌이 아닌 프렌의 성정을 어여뻐 여겼던 영주의 기사와 가신들이었다. 영주의 결혼식 날, 그녀의 거처에서 그 모든 행사를 지켜보는 프렌은 슬프거나 화난 기색을 보이지 않는다.

결혼식은 호화로웠고
 기쁨으로 가득 찼다.
 여인은 자신의 방에 있었다.
 그녀는 어떠한 슬픈 기색도
 화난 내색도 내보이지 않았다.
 그저 부인의 곁에 자리해
 정성스레 부인을 섬길 뿐이었다.³⁴⁾

프렌이 수녀원장에 의해 구원되고 양육되며, 고룡에 의해 사랑받고, 고룡의 첩으로서 궁으로 들어가는 서사의 전개 동안 프렌은 제

33) “Allas! cum est mesavenu / Que li prudume ne unt seü / L’aventure des dameiseles, / Que esteient seur gemeles ! / Le Fresne cele fu celee; / Sis amis ad l’autre espusee. / Quant ele sot ke il la prist, / Unques peiur semblant ne fist. / Sun seignur sert mut bonement / E honure tute sa gent.” (“Fresne”, vv. 345-354.)

34) “Les noces tindrent richement; / Mut I out esbanïement. / La dameisele es chambres fu. / Unques de quanke ele ad veü / Ne fist semblant que li pesast / Ne tant que ele se curuçast. / Entur la dame bonement, / Serveit mut afeitïement.” (ibid., vv. 378-380.)

가 먼저 행동하지 않는다. 그러나 영주의 결혼식이 시작되고, 프렌은 처음으로 제가 스스로 행동한다. 영주와 결혼할 여인의 잠자리가 누추하다고 생각한 프렌은 옷장을 열어 자신의 비단 스카프를 꺼내 침실을 꾸민다. 이 비단 스카프는 침실로 들어선 친모가 그녀를 기억해내는 계기를 만들어낸다.

그녀는 침대 위에 놓인 비단 천을 보았는데,
그녀가 그녀의 딸을 숨길 때
썼던 것을 제외하고
그토록 훌륭한 것은 본적이 없었다.
이윽고, 한 기억이 그녀에게 떠올랐고,
그녀의 심장은 뛰기 시작했다.³⁵⁾

프렌의 자발적인 행동은 단시에서 프렌이 처음으로 입을 여는 장면과 연결지어 읽어야 할 것이다. 총 518행의 길이의 단시에서 프렌은 436행에 와서야 처음으로 제 목소리를 낸다. 처음으로 작품에서 입을 열었을 때, 그녀는 자신을 버린 친모와 대화를 하는 기회를 얻는다.

“부인, 그것을 저에게 준 건 저의 고모님이십니다.
저를 키워주신 수녀원장이시지요.
고모께선 저에게 그 천을 잘 간직하라 하셨습니다.
저를 키워달라고 맡기신 분이
저에게 이 천과 반지를 주었습니다.
- 어여쁜 이여, 내가 반지를 살펴보아도 될까요?
- 네, 부인, 기꺼이요!”³⁶⁾

35) “Le palie esgarde sur le lit, / Que unke mes si bon ne vit / Fors sul celui qu’ele dona / Od sa fille ke ele cela. / Idunc li remebre de li, / Tut li curages li fremi.” (*ibid.*, vv. 413-418.)

36) “«Dame, m’aunte, ke me nuri, / L’abeesse, kil me bailla. / A garder le me comanda. / Cest e un anel me baillerent / Cil ki a nurir me enveierent. / -Bele, pois jeo veer l’anel? / -Oil, dame, ceo m’est mut bel.»” (*ibid.*, vv. 436-442.)

이전에도, 이후에도 프렌은 목소리를 내지 않는다. 단시에서 단 한번 본인의 목소리로 이야기하는 모습이 드러나고 나서야 프렌은 잃어버렸던 본인의 지위와 정체성을 회복할 수 있게 된다. 이는 「랑발」에서 기사 랑발이 본인이 잃었던 지위를 회복할 때 저 세계에서 온 여인의 권위를 빌려 회복한 모습³⁷⁾과는 다른 양상으로 프렌의 주체성이 다른 단시의 인물들의 것보다 두드러지게 나타나는 것을 알 수 있다.

작가가 프렌이라는 이름을 가진 인물을 통해 이야기하는 방식은 계속해서 흥미로운 지점을 자아낸다. 프렌은 고룡의 가신에게 ‘아무런 열매를 맺지 못하는’ 물푸레나무라며 비난 받는다. 그 가신은 고룡에게 열매를 맺지 못하는 프렌을 두고 열매를 가득 맺는 개암나무, 즉 ‘코드르 Codre’를 아내로 맞으라 권한다.

“영주님, 가신들이 말했다. 이 땅에서 멀지 않은 곳에
영주님과 같은 지위의 훌륭한 귀족이 살고 있습니다.
그에게는 모든 것을 상속해 줄 여식 하나가 있습니다.
그녀와 함께라면 영주께서는 많은 영토를 가질 수 있으실테지요.
그 여인의 이름 코드르입니다.
어떤 나라에도, 그녀만큼 아름다운 이는 없지요.
그러니 프렌과의 연은 끝내고
코드르를 갖으세요.
개암나무(코드르)는 열매와 기쁨을 가득 맺지만
물푸레나무(프렌)는 어떠한 열매도 맺지 못합니다.
저희가 그녀를 모셔오겠습니다.
신이 허락하신다면, 저희가 영주님께 그녀를 데리고 올 수
있을 것입니다.”³⁸⁾

37) “«Reis, j’ai amé un tuen vassal : / Veez le ci! ceo est Lanval! / Acheisuné fu en ta curt, Ne vuil mie que a mal li turt / De ceo qu’il dist ; ceo sachez tu / Que la reine ad tort eü : / Unkes nul jur ne la requist. / De la vantance ke il fist, / Si par me peot estre aquitez, / Par vos baruns set delivrez!»”(Marie de France, *op. cit.*, “*Lanval*”, vv. 615-624.)

코드르, 즉, 개암나무는 트리스탕과 이죄의 이야기를 다시 쓴 「인동덩굴」에서 인동덩굴과 함께 얹혀있는 모습으로 사랑하는 연인의 모습을 상징한 바 있다.

개암나무가지를 반으로 절단하여,
네모나게 만들었다.
그 막대기를 준비하여,
그는 단도로 그의 이름을 새겨 넣었다.

이는 트리스탄이 그녀에게 전달하고 이야기한
글을 간추린 것이다.
그는 오랫동안 그곳에 자리하며
그녀를 보고
관찰하기 위해서
머무르고 기다렸다.
그는 그녀 없이 살 수 없기 때문이다.
그 둘은 가지에 서로 얹혀있는
인동덩굴과 같았다.
덩굴이 가지를 에워싸고 매어져서
나뭇가지 곁에 있을 때에는
함께 오래 살 수 있지만,
누군가가 그들을 떨어뜨려 놓기를 바란다면,
그 가지는 순식간에 죽어버리고,
인동덩굴도 마찬가지로 죽게 된다.
“아름다운 연인이여, 이것은 우리를 닮았구려,
이것은 나 없는 당신이자, 당신 없는 나의 모습이오.”³⁹⁾

38) “«Sire, funt il, ci pres de nus / Ad a produm parlé od nus. / Une fille ad, que est suen heir: / Mut poez tere od li avoir. / La Codre ad nun la damesele; / En cest país ne ad si bele. / Pur le Freisne, que vus larrez, / En eschange le Codre avez. / En la Codre ad noiz e deduiz; / Freisne ne porte unke fuiz. / a pucele purchacerums; / Si Deu plest, si la vus durums.»” (“Fresne”, vv. 331-342.)

39) “Une codre trencha par mi, / Tute quarreie la fendi. / Quant il ad paré le bastun,

트리스탕과 이죄가 12세기 사랑의 전형으로 받아들여지는 것을 고려하고, 둘의 사랑을 코드르가 상징한다고 했을 때, 코드르가 「프렌」에서 위치하고 있는 자리는 흥미롭다. 결국 고통과 적법한 결합을 맺는 것은 열매를 풍요로이 맺는 코드르가 아닌 “어떠한 열매도 맺지 못하는” 프렌이기 때문이다. 코드르는 단시 말미에서 ‘또 다른 훌륭한 영주와 결혼을 하였다’라는 몇 줄로만 등장했다가 이내 극에서 퇴장⁴⁰⁾한다. 「인동덩굴」에서 트리스탕과 이죄의 사랑을 상징하는 코드르는 「프렌」에서 본인의 쌍둥이로 제시되는 ‘프렌-물푸레나무’에게 제 자리를 내주고, ‘프렌’은 사랑을 이루는 새로운 상징이 된다.

‘프렌’은 기존의 사랑의 상징을 대체하는 것으로 그치지 않는다. ‘프렌’이라는 이름의 한 여인의 탄생은 고통의 간택으로 사랑의 여정이 끝을 맺는 것이 아니고, 여인이 본인의 목소리를 찾을 때 비로소 완성된 사랑의 형태로 이야기를 맺게 된다. 이는 기사 기주마르에게 결핍된 사랑의 탐색으로의 여정이 기사 기주마르의 일방적인 도달이 아닌, 기주마르의 연인이 스스로 제 감정의 자각 이후 비로소 완성되는 모습과 연결지어 생각해볼 수 있겠다. 이렇게 ‘프렌’은 연인간의 상보적인 사랑의 결합을 새로운 사랑의 형태로 제시한다.

「프렌」을 통해 마리 드 프랑스는 12세기 트루바두르와 사랑의 교과서로 불렸던 오비디우스에 이어 사랑을 단시의 제재로 삼아 다시 쓰면서도 그대로 답습하는 것이 아니라 새로이 쓰고자 한다. 그와 같은 의도는 「기주마르」의 다음과 같은 대목에서 드러난다.

/ De sun cutel escrit sun nun. [...] Ceo fu la summe de l'escrit / Qu'il li aveit mandé e dit / Que lunges ot ilec esté / E atendu e surjurné / Pur espier e pur saveir / coment il la peüst veeir, / Kar ne poeist vivre sanz li. / D'euls deus fu il tut autresi / Cume del chievrefoil esteit / Ki a la codre se perneit : / Quant il s'i est laciez e pris / E tut entur le fust s'est mis, / Ensemble poënt bien durer, / Mes ki puis les voelt desevrer, / Li codres muert hastivement / E li chievrefoilz ensement. / « Bele amie, si est de nus : / Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus. »” (Marie de France, *op. cit.*, “Chievrefoil”, vv. 51-54, 61-78.)

40) “Quant en lur país s'en alerent, / La Coudre lur fille menerent. / Mut richement en lur cuntree / Fu puis la meschine donne.” (“Fresne”, vv. 511-514.)

그의 부인을 그곳에 잡아두기 위해,
 영주는 성 안의 침실을 꾸며놓았는데,
 그것은 하늘 아래 그 어느 것보다도 아름다웠다!
 침실은 온통 그림이 그려져 있었다.
 사랑의 여신, 비너스는
 그림 속에 훌륭히 재현되어 있었다.
 그림에는 사랑의 특징과 본질이,
 어떻게 사랑을 여겨야 하는지,
 그리고 충직히 섬겨야 하는지가 그려져 있었다.
 어떻게 사랑을 억누를 수 있는지
 알려주는 오비디우스 책도 있었는데,
 비너스는 그것을 타고르는 불길에 집어던지고,
 그것을 읽고,
 그 가르침을 따르려고 하는 자들을
 모두 파문하고 있었다.⁴¹⁾

“질투심 많은 남편 mari jaloux”에 의해 간혀 지내는 여인의 방에
 는 충실한 사랑의 상징인 “비너스 Vnus”가 사랑을 억누르는 법을 일
 러주는, 일종의 ‘순종’을 미덕으로 삼는 “오비디우스 Ovide”의 책을
 불태우는 그림이 그려져 있는데, 이러한 배경묘사에서 이전의 사랑
 을 그대로 답습하지 않으려는 작가의 의도를 확인할 수 있다. 그간
 ‘자기희생적 사랑’의 상징으로 이해되었던 프렌의 행위에서 ‘주체
 성’을 발견하면서, 이전에 ‘핀아무르 fin’amor’의 규칙으로 여겨졌던
 ‘연인에게의 순종’은 더 이상 마리 드 프랑스가 그리고자하는 사랑
 의 미덕에 부합하지 않게 된다. 이와 같은 맥락에서 우리는 작가가
 한 단시에서는 사랑의 전형으로 제시한 상징 ‘코드르’를 또 다른 단

41) “Li sire out fait dedenz le mur, / Pur mettre I sa femme a seür, / Chaumbre: suz
 ciel n’aveit plus bele! / A l’entree fu la chapele. / La chaumbre ert peinte tut
 entour; / Vnus, la deusse d’amur, / Fu tres bien mise en la peinture; / Les traiz
 mustrouit e la nature / Cument hom deit amur tenir / E lealment e bien servir. /
 Le livre Ovide, ou il enseine / Comment chscuns s’amur estreine, / En un fu
 ardent le gettout, / E tuz iceus escumengout / Ki jamais cel livre lirreient / Ne sun
 enseignement fereient.” (“Guigemar”, vv. 229-244.)

시에서는 이내 전복시키며 한 전형에 갇히지 않는 사랑을 그리고자 한 것을 확인할 수 있다.

4. 결론을 대신하여

우리는 지금까지 마리 드 프랑스의 『단시집』의 전형적인 해석과 분류에 대해 고찰하고 전형성에서 벗어나기 위해 작가가 ‘단시’에서 새로이 쓰려한 ‘사랑’의 제재에 대해 살펴보았다.

우선, ‘궁정풍 단시’로 구분되는 「프렌」과 ‘요정단시’ 삼부작 중 하나로 여겨지는 「기주마르」를 교차하며 다시 읽기를 행한 결과, ‘초자연적 요소’의 등장에 초점을 맞춰 만들어낸 장르 ‘요정 단시’와, 당대 현실을 담아냈을 것으로 기대되는 ‘궁정풍 단시’라는 구분은 모호하였으며, 각각의 단시는 각각의 요소를 모두 지니고 있다는 것을 확인할 수 있었다. ‘현실’만을 담아낸 것으로도, ‘허구의 세계’, 즉, ‘요정 세계’만을 그린 것으로도 보기 어려운 마리 드 프랑스의 『단시집』의 혼종적인 특징은 오히려 ‘단시’라는 형식의 기원을 검토하여 이해하는 것이 타당할 것이다. 브르타뉴 지방은 지역적으로 켈트 문명의 전설을 간직한 곳이며 ‘단시’라는 형식은 켈트인들의 전설을 8음절의 시구로 다룬 장르이다. ‘단시’는 그 기원부터 켈트 시가 주로 다루는 관념적인 제재의 신비로움을 지니고 있다. 그러나 마리 드 프랑스의 ‘단시’는 이야기의 기원에서 비롯한 신비함을 열게 간직한 채 이전에 트루바두르들이 제시한 ‘핀아무르 fin’amor’의 규칙을 변모시키며 12세기의 사랑에 새로운 지평을 연다. 이렇게 ‘현실’과 ‘이상적 세계’를 경유하여 기존의 가치에 새로운 규칙을 제안하는 마리 드 프랑스의 글쓰기는 작가의 또 다른 저작 『우화집 *Fables*』의 글쓰기와 연결지어 볼 수도 있을 것이다. 마리 드 프랑스는 『우화집』에서 우화의 ‘허구성’을 사용하여 당대 사회의 모습과 실상을 담아내고, 중세에 동물이 전형적으로 상징하는 바를 담아낸 ‘동물집 *Béstiiaire*’과는 달리, 동물들에게 새로운 성질을 부여하여 이야기를 다시 쓴다.⁴²⁾ 『단시집』과 『우화집』의 글쓰기는 이러한 관점

에서 차후 연구의 주제가 될 수 있을 것이다. 차후 연구에서 우리는 『단시집』과 『우화집』의 병렬 연구를 통해 작가의 글쓰기의 특징이 『우화집』에 담아내고자 했던 새로운 가치와 윤리를 『단시집』의 것과 함께 다각도로 살펴볼 수 있기를 기대한다.

42) 유승주, 「마리 드 프랑스의 『우화집 *Fables*』 연구를 위한 전망 - 「프롤로그」 및 「에필로그」의 분석을 중심으로」, 『프랑스학연구』, 87, 2019, p. 68.

참고문헌

1. 마리 드 프랑스 『단시집』

- Marie de France, *Les Lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Paris, Honoré Champion, 1966;1983.
- _____, *The lais of Marie de France*, tr. R. Hanning et al., Michigan, The Labyrinth press,1978;1982.
- _____, *The lais of Marie de France*, tr. G. S .Burgess et al., London, Penguin books, 1986;1999.
- _____, *Lais de Marie de France*, éd. L .Harf-Lancner, Paris, L.G.F., 1990.
- _____, *Lais de Marie de France*, éd. Alexandre Micha, Paris, GF-Flammarion, 1994.
- _____, *Marie de France Lais*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2000.
- _____, *Marie de France Lais*, éd. François Morvan, Arles, Actes sud, 2008.
- _____, *Lais bretons(XI^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, éd. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Honoré Champion, 2011.
- _____, *Lais du Moyen Âge, Récits de Marie de France et d'autres (XI^e-XIII^e siècles)*, éd. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2018.

2. 『단시집』 관련 연구서 및 학술논문

- 김준한, 「마리 드 프랑스(Marie de France)」, 『프랑스고전문학연구』, 11호, 2008, pp. 143-150.
- 김준현, 「‘로쿠스 아모에누스’로서의 여성 : 마리 드 프랑스와 크레

- 티앵 드 트루아의 작품을 중심으로, 『중세르네상스 영문학』, 9호, 2001, pp. 43-66.
- _____, 「마리 드 프랑스의 단시 읽기 (I) - 「요넥」과 「비스클라브레」의 ‘변신’을 중심으로」, 『외국문학연구』, 54호, 2014, pp. 9-31.
- 김준현 외, 「마리 드 프랑스의 「기주마르」 다시 읽기 (I)」, 『프랑스 문화예술연구』, 49호, 2014, pp. 33-66.
- 길우경, 「마리 드 프랑스의 단시모음집」, 『인문학연구』, 5호, 2002, pp. 189-206.
- 유승주, 『마리 드 프랑스의 『단시집』에 나타난 ‘경이’ 연구 - 「기주마르」를 중심으로』, 고려대학교 불어불문학과 석사학위논문, 2018.
- 유승주, 「마리 드 프랑스의 『우화집 *Fables*』 연구를 위한 전망 - 「프롤로그」 및 「에필로그」의 분석을 중심으로」, 『프랑스학연구』, 87, 2019, pp. 51-76.
- Bloch, R. Howard, *The Anonymous Marie de France*, Chicago et London, University of Chicago Press, 2003.
- Damon, Samuel, *Marie de France, Psychologist of Courtly Love*, in *Publications of the Modern Language Association of America*, t. 49, 1929, p. 968-996.
- Dubost, Francis, *La Merveille médiévale*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- Dubuis, Roger, *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, P.U.G., 1973.
- Dufournet, Jean et al., *Amour et Merveille: les Lais de Marie de France*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- Ferguson, Mary H., “Folklore in the lais de Marie de France”, *The Romanic Review*, 57, 1966, pp. 3-24.
- Frappier, Jean, *Remarques sur la structure du lai; essai de de classement*,

in *La littérature narrative d'imagination* (Colloque de Strasbourg), 1961, p. 23-29.

Green, Robert. B., “*The Fusion of Magic and Realism in two Lays of Marie de France*”, *Neophilologus*, 59, 1975, pp. 324-226.

Hoepffner, Ernest, *Les Lais de Marie de France*, Paris, Librairie Nizet, 1959.

Ménard, Philippe, *Les Lais de Marie de France*, Paris, P.U.F., 1979.

Paris, Gaston, *La littérature française au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1888, p.91.

Sienaert, Edgard, *Les Lais de Marie de France, Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1984.

3. 「프렌」 관련 연구서 및 학술논문

Bruckner, Matilda Tomaryn, “Le Fresne's model for twinning in the Lais of Marie de France”, *Modern Language Notes*, 121, 2006, pp. 946-960.

Desclais Berkvam, Doris, “La chose et le signe dans Le Fresne”, in *L'imaginaire courtois et son double*, éd. Giovanna Angeli et Luciano Formisano, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992, pp. 235-244.

Freeman, Michelle, “The power of sisterhood: Marie de France's Le Fresne”, in *Women and Power in the Middle Ages*, éd. Mary Erler et Maryanne Kowaleski,

Athens, University of Georgia Press, 1988, pp. 250-264.

Hurtig, Dolliann Margaret, ““I do, I do”: medieval models of marriage and choice of partners in Marie de France's Le fraisne, *The Romanic Review*, 92:4, 2001, pp. 363-379.

Maréchal, Chantal, “Le Lai de Fresne et la littérature édifiante du

XII^e siècle”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 35, 1992, pp. 131-141.

Martineau-Génieys, Christine, “La merveille du Frêne”, in *“Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble”: hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne: littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly et al., Paris, Honoré Champion, 1993, t. 2, pp. 925-939.

Pickens, Rupert T., “Poétique et sexualité chez Marie de France: l'exemple de Fresne”, in *“Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble”: hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne: littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly et al., Paris, Honoré Champion, 1993, t. 3, pp. 1119-1131.

Suard, François, “L'utilisation des éléments folkloriques dans le lai du Frêne”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 21, 1978, pp. 43-52.

4. 「기주마르」 관련 연구서 및 학술논문

Braet, Herman, “Note sur Marie de France et Ovide (Lai de Guigemar, vv. 233-244)”, in *Mélanges Jeanne Wathélet-Willem*, éd. Jacques de Caluwé, Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1978, pp. 21-25.

Brumlik, Joan, “Thematic irony in Marie de France's Guigemar”, *French Forum*, 13, 1988, pp. 9-10.

Illingworth, R. N., “Celtic tradition and the lai of Guigemar”, *Medium Ævum*, 31:3, 1962, pp. 176-187.

Jonin, Pierre, “Merveilleux et voyage dans le lai de Guigemar”, in *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation*

médiévales, *Sénéfiance*, 2, 1976, pp. 273-288., “Merveilleux celtique et symbolisme universel dans Guigemar de Marie de France”, in *Mélanges Jeanne Wathelet-Willem*, éd. Jacques de Caluwé, Liège, Association des romanistes de l'Université de Liège, 1978, pp. 239-255.

Pickens, Rupert, “Thematic structure in Marie de France's Guigemar”, *Romania*, 95, 1974, pp. 328-341.

Sobecki, Sebastian I., “A source for the magical ship in the Partonopeu de Blois and Marie de France's Guigemar”, *Notes and Queries*, 48:3, 2001, pp. 220-222.

Stein, Robert M., “Desire, social reproduction, and Marie's Guigemar”, In *Quest of Marie de France, a Twelfth-Century Poet*, éd. Chantal A. Maréchal, Lewiston, Queenston et Lampeter, Edwin Mellen Press, 1992, pp. 280-294.

Thomas, Jacques T. E., “Vénus, Ovide, Marie de France et l'amour: autour des vers 239-241 de Guigemar”, in *Contez me tout. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Hermann Braet*, éd. Catherine Bel et al., Louvain, Paris et Dudley, Peeters, 2006, pp. 329-340.

5. 「인동덩굴」 관련 연구서 및 학술논문

Adams, A., et T. D. Hemming, “Chèvrefeuille and the evolution of the Tristan legend ”, *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 28, 1976, pp. 204-213.

Delclos, Jean-Claude, “À la recherche du chèvrefeuille : réflexions sur un lai de Marie de France”, *Le Moyen Âge*, 106, 2000, pp. 37-47.

Gravdal, Kathryn, “Fragmentation and imagination in the Old

French Tristan: Marie de France's Lai du chievrefoil”, *Tristania*, 12, 1987, pp. 69-78.

Reed, Thomas L., Jr., “Glossing the hazel: authority, intention, and interpretation in Marie de France's Tristan, Chievrefoil”, *Exemplaria*, 7:1, 1995, pp. 99-143.

Sayers, William, “Marie de France's Chievrefoil, hazel rods, and the Ogam letters coll and uillenn”, *Arthuriana*, 14:2, 2004, pp. 3-16.

Slojka, Ewa, “Nature and the unnatural in Marie de France's Chevrefoil”, *Neophilologus*, 96:1, 2012, pp. 17-31.

6. 그 외

Frappier, Jean, *Chrétien de Troyes, L'homme et l'oeuvre*, Paris, Hatier, 1957, pp. 84-85.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 45-110.

Zink, Michel, “Michel Zink : « Au Moyen Âge, plus il y a de miracles, plus il est facile de croire »”, Entretien avec *La Croix*, *La Croix*, mise en ligne le 24 décembre 2010, consulté le 24 juin 2019,

<<http://www.la-croix.com/Religion/Michel-Zink-Au-Moyen-Age-plus-il-y-a-de-miracles-plus-il-est-facile-de-croire-2010-12-24-560882>>

Résumé

Remarques sur la classification des *Lais* de Marie de France - Analyse du *Fresne*

YU Seungju

Les *Lais* de Marie de France sont souvent classifiés par motifs ou par thèmes par rapport à leurs intertextualités. Depuis qu'Ernest Hoepffner a classifié les *Lais* en deux groupes comme 'lais féériques' et 'lais courtois' en tenant compte des 'éléments surnaturels' dans les *Lais*, la plupart des études sur les *Lais* ont été concentrées sur cette distinction. Pourtant, les critères de cette classification restent ambigus, puisque la notion de 'surnaturel' utilisée pour définir 'les lais féériques' est floue.

Notre étude se concentre sur le *Fresne* en y examinant les éléments des 'lais courtois' et des 'lais féériques'. En le comparant avec *Guigemar* regroupé sous les 'lais féériques' par Hoepffner, nous en avons reconsidéré les critères de classification. Dans ce processus, nous avons découvert un élément essentiel au-delà d'une distinction par des ressemblances superficiels : l'Amour. L'Amour apparaît en tant qu'une valeur suprême dans les *Lais*. À propos de l'amour décrit dans les *Lais*, nous avons examiné des personnages du *Fresne*, surtout l'héroïne, Fresne, et la transformation du personnage Codre, soeur jumelle. Marie de France renverse la valeur de 'Codre' qu'elle a décrite comme un symbol de l'amour typique de Tristan et Iseut dans *Chievrefoil*. Enfin, nous avons atteint la conclusion qu'on ne peut nettement distinguer les douze lais de Marie de France en deux groupes de motifs ou de thèmes et découvert l'essai de l'autrice de changer l'amour typique.

Mots Clés : Marie de France, Lais, Fresne, Codre,
Guigemar, Chievrefoil

투 고 일 : 2019.06.25

심사완료일 : 2019.07.28

게재확정일 : 2019.08.04

프랑스 이민정책과 세네갈인의 국제이주

이수원
(전남대학교)

국문요약

본고는 프랑스 이민정책의 변화와 세네갈인의 국제이주의 상관관계를 다룬다. 프랑스 이민정책은 1970년대 석유 파동을 계기로 통제로 선회한 뒤 가족재결합, 선택이민 등을 거쳐 강화됐으며, 2000년대부터는 EU의 틀 내에서도 조율되고 있다. 다양한 규제책들에 따른 결과는 세네갈인의 이주역학이 프랑스 이민정책 흐름에 좌우됨을 드러낸다. 2006년 프랑스는 아프리카에서는 세네갈과 가장 먼저 이주관리 관련 양자 협약을 맺은 뒤 타 국가들과도 유사 협약을 맺음으로써 선택이민 정책을 추진 중이다. 이는 식민기 프랑스의 흑아프리카 통치의 교두보가 세네갈이었다는 점을 감안하면 신식민주의적 색채를 띤다. 자국민 송환에 대한 반대급부로 프랑스는 세네갈에 경제지원을 약속했으나 프랑스/EU와 세네갈간의 협력프로그램들이 상생의 결과를 가져올 수 있을지는 향후 지켜봐야 할 일이다.

주제어 : 세네갈 이민, 프랑스 이민정책, 가족재결합, 선택이민, 이주협동관리협약

|| 목 차 ||

서론

본론

I. 프랑스 이민정책의 역사

1. 1970년대: 개방에서 통제로
2. 2000년대 이후 주요 쟁점

II. 세네갈인의 국제이주 흐름

1. 프랑스 식민기에서 2000년대까지
2. 목적지/출발지의 다변화
3. 2010년대: 선택이민

결론

서론

프랑스는 전통적으로 외국인에게 널리 문호를 개방해온 이민국이다. 유럽의 주변국들에서는 물론 아프리카, 아시아 등 타 대륙에서도 상당한 이민을 받아들였다. 아프리카에서 프랑스로의 국제이주의 경우 사실상 식민통치시절에 본격화되었다. 그중 사하라이남 아프리카에서는 세네갈인들의 유입이 가장 큰 비중을 차지했다. 세네갈은 프랑스로 대변되는 서구 열강과의 관계에서 오랜 역사적 상흔을 간직한 국가로, 16-18세기 대서양을 사이에 둔 유럽-아프리카-아메리카간 삼각무역의 한 기점이었을 뿐 아니라 프랑스령 서아프리카 *Afrique occidentale française*의 중심국이기도 했다. 이와 같은 역사적 특수성 때문에 1980년대 중반까지 프랑스 내 사하라이남 출신 이민자의 80%가 세네갈인이었다.¹⁾ 오늘날에는 아프리카에서 부국

1) Abdoulaye Gueye, <The Colony Strikes Back: African Protest Movements in

으로 향하는 이민자들을 둘러싼 국제 협력프로그램에서 우선시되는 파트너로 자리매김되었다.²⁾

세네갈 입장에서 본다면 아프리카 밖으로의 이주는 프랑스 식민 지배의 산물이다. 프랑스 정부의 장려로 세네갈 출신 노동자들은 특혜를 누리며 ‘식민 모국’ 프랑스에 정착할 수 있었다. 그러다가 1970년대 중반 프랑스 정부가 통제로 이민정책의 기초를 바꾸면서 오늘날까지 세네갈 출신뿐 아니라 전반적으로 외국인 노동자들의 불법 이주 문제가 불거져 나오게 되었다. 2010년대 말에 이른 현재, 세네갈 이주자들을 둘러싼 문제는 오랜 시간을 거쳐 복잡하게 얽힌 상황이며, 이는 사하라이남 출신 이민자들의 현실이기도 하다.

본고에서는 이처럼 프랑스로 향하는 아프리카인들의 이주에 있어서 오랜 세월 사하라이남을 대표해온 세네갈의 사례를 연구대상으로 삼는다. 프랑스 내 이민자문제는 지금까지 국내에서 주로 프랑스의 정책 자체를 대상으로 하거나 마그레브 국가들을 중심으로 진행돼왔다. 사하라이남 지역에서의 국제이주 흐름에 초점을 맞춘 연구는 희박하며, 그나마 세네갈에 대해서는 국내 연구가 전무한 실정이다.³⁾ 세네갈에서 프랑스로의 국제이주가 사하라이남에서 유럽으

Postcolonial France>, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 26, no.2, 2006, p.233.

- 2) EU와 세네갈의 협력에 대해서는 Flavia Bernardini, *Senegal: bastion of democracy, migration priority for the EU*, European Parliament, February 2018을 참고할 것.

UN 산하의 국제이주기구 IOM 또한 전 세계에 있는 9개의 사무소 중 중서아프리카 사무소를 다카르에 설치함으로써 세네갈과의 우선적인 협력관계를 보여주고 있다. <https://www.iom.int/fr/pays> *2019.6.26. 검색

- 3) 프랑스 이민정책과 동화주의의 실효성에 대한 연구나 마그레브 지역을 대상으로 한 논의는 다수이며, 그중 다음의 연구들을 들 수 있다.

김민정, 「프랑스 이민자정책: 공화주의적 동화정책의 성공과 실패」, 『세계지역연구논총』, Vol.25 No.3, 2007.

김현주, 「프랑스의 북아프리카 출신 대상 이민·사회통합정책의 위기와 테러 환경」, 『한국아프리카학회지』, Vol.53, 2018.

박선희, 「프랑스 이민정책과 사르코지(2002-2008)」, 『국제정치논총』, 제50집 2호, 2010.

한명숙, 「프랑스 국적법 개정과 북아프리카 이민자 문제, 1986-1993」, 『프랑스사연구』, No.20, 2009.

로의 이주 현황을 파악하는 데 있어서 핵심적인 역할을 해온 점을 고려하면, 본 연구는 지난 몇 년간 프랑스 국내에서 증가해온 사하라이남 아프리카 이민자들의 현황과 아프리카에서 유럽으로 향하는 국제이주의 역학에 대한 이해를 도모할 수 있을 것이다.

세네갈인의 프랑스 이주라는 관심사에 접근함에 있어서 우리는 먼저 시대별 프랑스 이민정책의 주된 쟁점들에 대한 고찰을 출발점으로 삼고자 한다. 식민통치기의 특징과 1970년대에 처음 이민정책의 기조가 통제로 전환된 배경, 그 후 규제 중심으로 보완되어온 프랑스 정부의 이민 관련 정책의 변곡점들을 살펴볼 것이다. 다음으로 그러한 정책적 변화가 세네갈인의 국제이주 역학에 어떤 영향을 미쳤는지에 대해 II장에서 다루고자 한다. 그중 ‘선택이민 immigration choisie’은 2010년대부터 이민 관련 논의에 있어서 프랑스와 세네갈 사이의 중요한 쟁점으로 부각되고 있다. 우리의 논의는 프랑스 정부가 선택이민의 실행에 있어서 세네갈을 필두로 사하라이남 국가들의 책임을 이끌어낸 과정에 신식민주주의의 그늘이 드리워져있음을 짚어봄으로써 마무리될 것이다.

본론

I. 프랑스 이민정책의 역사

1. 1970년대: 개방에서 통제로

프랑스 정부의 이민정책의 역사는 크게 제 2차 세계대전 종전 후 1970년대 초까지와 그 이후 현재까지로 나뉜다. 1945년에 처음으로 국가 차원에서 이민을 장려하는 법령이 시행되기 전까지 공식화된 이민정책은 존재하지 않았다.⁴⁾ 그러다가 대부분의 이민 관련 자료

한편 박단의 『프랑스 공화국과 이방인들』(서강대학교 출판부, 2013)은 프랑스 이민사에 대한 총체적 개괄서 역할을 하면서도 사하라이남 지역에 대한 논의를 포함하는 희귀 저서라고 할 수 있다.

4) Vie publique, <La maîtrise des flux migratoires>, 12.04.2016.

와 연구에서 드러나듯, 1970년대 중반 석유 파동과 그로 인한 경제 위기가 프랑스 이민정책의 분수령이 되었다.⁵⁾ 1950년대에서 1970년대까지는 프랑스 정부가 이민에 대한 개방 기조를 취하면서 경제이민을 적극 장려했던 데 반해, 석유 파동 이후 2019년 현재까지는 큰 변화 없이 이민을 통제해온 것으로 나타난다.

2차 대전이 끝난 1945년 프랑스 정부는 전쟁의 상흔을 씻어내고 국가 경제를 재건하기 위해 기간산업에 투입할 막대한 노동력을 필요로 했다. 당시 유럽 출신 외국인 노동자만으로는 그와 같은 일손 부족을 해결하기 힘든 여건이어서 알제리를 필두로 한 아프리카 식민지들로 눈길을 돌리게 된다.⁶⁾ 사실 식민통치기에 해당하는 1900년대 초부터 프랑스는 자국 영토에 귀속시킨 하나의 행정단위에 불과했던 알제리로부터 노동력을 받아들이기 시작했다.⁷⁾ 그러나 2차 대전 이후 한동안 알제리 인력을 받아들이던 프랑스는 1962년에 전쟁을 거쳐 알제리가 독립한 뒤에는 양국 관계가 긴장 무드를 띠면서 사하라이남에서 알제리 노동자들을 대체할 인력을 찾고자 했다. 1969년부터 이민문제가 노동부 관할에서 내무부 소관으로 바뀐 것도 당시 정부 차원에서 더 이상의 알제리 노동자 유입을 억제하기 위함이었다. 따라서 이 시기부터 알제리인에 국한되긴 했으나 외국인 노동자의 불법 이주에 대한 처벌이 가시화되었다고 볼 수 있다.⁸⁾

<https://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/politique-immigration/index/>
*2019.6.9. 검색

5) Cf. 박단, 『프랑스 공화국과 이방인들』.

Julien Condé et Pap Syr Diagne, *Les migrations internationales sud-nord. Une étude de cas: les migrants maliens, mauritaniens et sénégalais en France*, Paris, OCDE, 1986.

Jean-Yves Blum Le Coat et Mireille Eberhard, <Législations et politiques migratoires en France>, *Les immigrés en France*, Paris, La Documentation française, 2014.

Vie publique, <Chronologie: histoire de l'immigration en dates>, 12.04.2016.

<https://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/politique-immigration/chronologie-immigration/> *2019.6.9. 검색

6) 박단, 『프랑스 공화국과 이방인들』, p.154.

7) Ibid., p.97.

8) Ibid., p.158.

이와 같은 정치적, 역사적 맥락 속에서 전후 1970년대 초까지 경제 활황을 누렸던 프랑스에 1960년대부터는 세네갈을 위시한 사하라이남 출신 흑인 노동자들의 유입이 본격화되기에 이른다.⁹⁾

전후 인구 감소와 인력 부족, 경제 호황 등으로 이민에 우호적이었던 프랑스 정부는 1970년대 초에 바뀐 정책을 내놓는다. 이 시기부터 경제이민에 제공되던 입국 및 체류상의 혜택이 사라지고 ‘가족 재결합 regroupement familial’이 프랑스 이민정책의 주된 방향으로서 대두되어 기존 이민자의 가족에 한해 이민이 수용됐다. 석유 파동과 유가 급등으로 ‘영광의 30년 les Trente Glorieuses’이 막을 내리고 경제위기에 직면한 프랑스는 외국인 노동자에 대한 문호를 폐쇄한 것이다. 1974년 7월 5일 발레리 지스카르 데스탱 Valéry Giscard D’Estaing 대통령은 유럽공동체 Communauté européenne 출신을 제외한 모든 지역으로부터의 노동이민(경제이민)과 가족이민을 중단시키고 국경검색을 강화한다. 1975년부터는 가족이민이 재개되지만 노동이민은 1977년까지 규제 대상이었다.¹⁰⁾ 1978년부터는 북아프리카, 특히 알제리 출신 이민자들을 겨냥하는 강제송환 조치 또한 시도된 바 있다. 그러나 다른 한편으로 프랑스 정부는 기존 이민자들의 국적에 상관없이 가족재결합을 권장하면서도 동시에 귀국보조금 지급을 함께 진행하는 등 통제 조치들에 일관성이 부족했다고 할 수 있으며, 그 결과 결론적으로 아프리카에서의 유입은 증가일로로 나타났다.

1980년대에서 1990년대 중반까지는 사회당 출신의 프랑수아 미테랑 François Mitterrand 대통령 집권기에 해당한다. 미테랑이 집권한 14년은 두 차례에 걸쳐 좌/우파 동거정부가 구성되면서 다수당의 좌/우파 여부에 따라 이민정책이 확연한 변동을 보인 시기이다. 먼저 1981년 미테랑이 당선되자마자 좌파 정부는 석유 파동 이래 추진됐

9) 프랑스 내 외국인 이민자 유입의 역사에 대한 보다 자세한 내용은 Gérard Noiriel, *Population, immigration et identité nationale en France XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Hachette Carré-Histoire, 1993을 참조할 것.

10) Vie publique, <Chronologie: histoire de l'immigration en dates>. *2019.6.9. 검색

던 강경한 이민정책에서 벗어나 외국인에게 보다 우호적인 조치들을 취한다. 일례로 1981년 10월 29일 법을 채택함으로써 석유 파동 이후 외국인에게 적용되던 추방 조치에 제동을 건 것을 들 수 있다. 그러나 1986년 우파가 다시 내각을 장악하면서 1988년까지 2년 간 1차 동거정부하에서 외국인 추방제도가 부활한다. 파스쿠아 내무장관이 발의하여 1986년 9월 9일에 공포된 ‘외국인의 프랑스 입국과 체류 조건 관련 법 loi relative aux conditions d'entrée et de séjour des étrangers en France’은 재차 불법 이주자를 프랑스 영토에서 추방할 수 있게끔 했다.¹¹⁾ 1차 동거정부 기간에 상기한 1986년 ‘1차 파스쿠아 법’에 따라 프랑스 정부는 외국인 노동자의 비자와 체류증을 의무화하였고, 그 결과 기존에 무비자로 프랑스에 입국하여 노동이 가능했던 세네갈 이주자들도 이제 비자를 취득해야만 프랑스 국경 검색대를 통과할 수 있게 된다.

미테랑 대통령의 2차 임기(1988-1995) 때에는 전반적으로 외국인 불법 이주의 심각성을 인정하는 사회적 분위기였다. 정부차원에서 불법 이주를 통제하되 기존 합법 체류자들의 사회통합 *intégration*에 중점을 두는 조치들이 시행된다. 이로써 1980년대와 1990년대는 통합이 프랑스 이민정책의 주된 개념으로서 공식화된 시기로 기록된다. 그러나 미테랑이 연임되어 외국인 이민자들에 대한 다양한 통합 장려책과 권리 보장 조치들이 구상되고 시도되던 상황에서 다시 2차 동거정부(1993-1995)가 들어서면서 프랑스 이민정책은 우파 내각에 의해 통제로 재차 선회한다. 2차 동거정부가 구성되자마자 1993년에 국적법 개정(메엔느리법 loi Méhaignerie)을 통해 이민자 2세대의 국적 취득 절차가 엄격해졌고, 소위 ‘이민제로 *immigration zéro*’를 표방하는 ‘2차 파스쿠아 법’이 같은 해 8월 24일에 채택되어 국경에서의 입국심사는 물론 가족재결합이나 체류증 발급 조건, 국제결혼 심사가 강화된다. 이 시기에 프랑스 국적 취득을 위해 성년이 된 이민자 본인이 국적을 요청하는 절차가 의무화됐을 뿐 아니라 이슬

11) Ibid.

람의 일부다처제에 따른 가족재결합이 금지되고 의료보험이나 교육 관련한 사회보장 혜택도 엄격하게 통제된다.¹²⁾ 이와 같은 이민통제 정책은 미테랑 이후 1995년부터 2012년까지 연이어 우파 정권이 들어선 뒤 오늘날까지 큰 변화 없이 지속되어 오고 있다고 할 수 있다.

2. 2000년대 이후 주요 쟁점

석유 파동 이후 2000년대 중반까지 프랑스 이민정책의 근간은 경제이민의 통제와 가족재결합이라는 이민통로 한계의 설정으로 요약될 수 있다. 그러나 가족이민에 대해서도 앞서 파스쿠아 법이 드러내듯 점차 심사가 엄격해져왔다. 가족재결합 요건과 그와 긴밀히 연관되는 국적 취득 심사의 강화라는 큰 틀은 2000년대를 거쳐 2010년대 말에 이르는 현재에도 유지된 채 그 내용이 점차 세분화되어가는 경향을 보인다. 2000년대 들어 프랑스 이민정책에서 새롭게 부각된 사항으로 무엇보다 불법 체류 근절이라는 목표의 가시화와 ‘선택이민’이라는 법적 조항의 도입을 들 수 있다. 그와 더불어 2000년대부터 현재까지 프랑스 이민정책이 EU 공동이민정책의 영향권에 들게 되고 난민문제가 급부상한 것도 프랑스 이민정책의 역사에서 짚고 넘어가야 할 변화에 해당한다.

2000년대 프랑스 우파 정부의 이민정책 강경화를 대변하는 두 개의 법안으로 2003년 이민통제, 프랑스 내 외국인 체류와 국적취득 관련 법 *loi relative à la maîtrise de l'immigration, au séjour des étrangers en France et à la nationalité*과 이를 보다 강화한 2006년 이민과 통합 관련 법 *loi relative à l'immigration et à l'intégration*을 들 수 있다. 전자의 주된 목표가 불법 이민 감소였다면 후자는 이주 흐름의 양적 통제뿐 아니라 질적 통제까지도 목표로 삼았다. 두 법 모

12) Madeleine Dobie and Rebecca Saunders, <Introduction: France in Africa/Africa(ns) in France>, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 26, no.2, 2006, p.186.

Vie publique, <Chronologie: histoire de l'immigration en dates>. *2019.6.9. 검색
프랑스 국적법 개정 관련한 보다 자세한 논의는 한명숙, 「프랑스 국적법 개정과 북아프리카 이민자 문제, 1986-1993」을 참고할 것.

두 자크 시라크 Jacques Chirac 대통령 집권기에 두 차례 내무장관을 역임한 니콜라 사르코지 Nicolas Sarkozy가 발의하여 통과시켰으며 이민 폐쇄정책의 심화가 공통점이다. 두 법을 거치면서 1993년 파스쿠아 법으로 강화됐던 프랑스 내에서의 가족재결합과 체류증 취득, 국제결혼 심사 등에 한층 더 엄격한 통제를 가할 수 있게 된 상황이 이를 뒷받침한다.¹³⁾ 구체적인 예를 들어보자면 2003년 법 이래 이민자 지문전산화가 도입되어 이민자 개개인의 식별이 용이해짐으로써 가족재결합의 합법성을 확인한 후 무비자 상태의 불법 이민자들의 경우 송환 조치가 시행될 수 있었다. 그 결과 2000년대 초중반 송환된 이민자 수가 급증했는데 우파 정부의 입장에서는 불법 이주의 양적 억제라는 2003년 법의 목표에 부합하는 결과였다.¹⁴⁾

3년 후 기존 법을 보다 강화하려는 취지로 탄생한 2006년 개정법의 가장 큰 특징은 “수용이민에서 선택이민으로의 전환 passer d'une immigration subie à une immigration choisie”이다.¹⁵⁾ 석유 파동을 계기로 프랑스 이민정책사에 분수령이 된 것이 가족재결합 규정이라면, 2000년대에 그에 필적할 만한 획을 그은 것이 바로 이주 흐름을 질적으로 통제한다는 취지의 선택이민 조치이다. 그 주된 내용은 프랑스 경제에 필요하다고 판단되는 이민자들에 한한 프랑스 체류허

13) 2006년 법은 가족재결합을 위한 조건으로 기존 1년 이상 정기 체류라는 의무기간을 18개월로 연장하였다. 국제결혼에 있어서도 위장결혼 억제 조치로, 배우자의 프랑스 정기 체류 기간을 1년 늘려 3년이 지난 후에야 거주민증이 발급될 수 있도록 수정했다. 장기거주 이민자의 경우 수용통합계약(CAI) 서명도 의무화되었다.

박선희, 「프랑스 이민정책과 사르코지(2002-2008)」, 『국제정치논총』, 제50집 2호, 2010, p.202.

14) 2002년 1만 명에서 2005년 2만 명으로 본국 송환자 수가 2배로 급증했다. <Le projet de loi relatif à l'immigration et à l'intégration: extraits de l'exposé des motifs>, *Regards sur l'actualité*, n. 326, décembre 2006, p.27. (박선희, 「프랑스 이민정책과 사르코지(2002-2008)」, p.200에서 재인용).

15) Nicolas Sarkozy, <Discours prononcé à la deuxième convention de l'UMP "Pour un projet populaire : une immigration choisie, une intégration réussie">, à l'Assemblée nationale, le 9 juin 2005. <http://discours.vie-publique.fr/notices/053001871.html> *2019.6.25. 검색. 본고에서는 ‘선택’이민과 대비되는 ‘immigration subie’를 ‘수용’이민으로 표기했다.

가이다. 선택이민으로 나아가기 위해 고용주가 외국인 인력을 채용할 수 있는 특정 분야 리스트와 ‘안전한 출신국 pays d'origine sûrs’ 리스트가 따로 작성되었고 “프랑스의 발전과 영광을 위한 장점이 되는 재능”을 가진 외국인들의 체류를 용이하게 하려는 목적으로 3년 동안 유효한 ‘능력 및 재능증 carte compétence et talent’이라는 체류증이 신설되는 등 결과적으로 국적과 기술에 따른 이민자 수용상의 차등이 가능해졌다. 더불어 프랑스 영토에서 10년 이상 체류하면 합법적 신분이 부여되도록 한 조항도 2006년 법에서 폐지되었다.¹⁶⁾ 이듬해 사르코지가 대통령에 당선된 2007년 5월에는 이민문제에 대한 프랑스 정부의 강경한 입장을 대변하듯 이민부가 독립 부처로 신설되고 11월20일에는 ‘오르트퐁 법 loi Hortefeux(이민통제, 통합과 망명 관련 법)’이 채택되어 외교부 내에서 난민심사를 관장하던 부서가 이민부 산하로 이관되고, 이민자를 대상으로 한 유전자 검사가 가능해진다. 2006년 법과 2007년 법은 프랑스 도처에서 발생한 2005년 이민자 소요 사태 직후에 채택되어 이민자에 대한 프랑스 정부의 입장을 상징적으로 보여준다는 측면이 있다. 선택이민을 비롯한 일련의 이민통제 조치들은 2012년에 출범한 사회당 출신 대통령 프랑수아 올랑드 François Hollande 정부나 2017년 대통령에 선출된 엠마뉼 마크롱 Emmanuelle Macron 정권하에서도 큰 변화 없이 유지되었다. 특히 2015년 발생한 ‘파리 테러’ 이후 프랑스는 국경폐쇄 조치를 단행하는 등 강경책을 고수하고 있는 것으로 보인다.

현재 프랑스 이민정책은 국내법뿐 아니라 EU의 공동법을 따르고 있다. EU차원에서 이민 관련 공동정책 수립에 대한 시도는 2000년대 초에 가시화된 것으로 볼 수 있다. 2003년 EU는 가족재결합에 관한 규정을 채택했고 회원국들의 서로 다른 이민정책들을 조율하기 위한 노력을 강화했다.¹⁷⁾ 그 후 EU 이민정책의 주된 흐름은 국가별로 다소 차이는 있지만 통제를 강화하는 추세로 흘러갔다. 2007년

16) Vie publique, <Chronologie: histoire de l'immigration en dates>. *2019.6.9. 검색.

17) Mouna Viprey, <Immigration choisie, immigration subie : du discours à la réalité>, *La Revue de l'Ires*, n.64, 2010/1(pp.149-169), p.157.

6월 불법 체류 중인 제 3국 출신자들의 송환에 관한 규정이 유럽의 회에서 채택된 뒤 회원국 내무장관들에 의해 통과된 것은 당시 인권 단체들의 반발을 사기도 했다. 2008년 10월에는 공식적으로 회원국들간의 이민과 망명에 대한 정책적 조율을 목적으로 한 EU이민망명 협약 *Pacte européen pour l'immigration et l'asile*이 채택되었고, 그 결과 오늘날 회원국들은 동 협약의 틀 내에서 EU와의 논의를 거쳐 자국의 이민정책을 시행하고 있다.¹⁸⁾ 프랑스 정부는 의장국으로서 2007-2008년에 걸쳐 자국 차원의 규제책들을 EU차원으로 확장시키려는 시도를 하였고 동 협약의 채택에 결정적으로 개입하는 등 오랜 이민의 전통을 가진 국가답게 EU 차원의 이민정책에 막중한 영향력을 발휘하고 있는 것으로 보인다.¹⁹⁾

2010년대는 지중해를 건너 유럽을 찾는 난민들의 문제가 부각된 시기이다. 2015년 시리아 난민의 대거 유입으로 프랑스와 EU의 이민 관련 정책은 전환기를 맞게 된다. 이미 2007년 오르트피 법에서 난민문제가 이민부 소관이 되고 이민, 통합과 망명 관련 법 *loi relative à l'immigration, à l'intégration et à l'asile*이 채택되면서 2000년대 중후반부터 프랑스로 유입되는 난민에 관한 정책이 이민정책의 틀 내에서 중요한 비중을 차지하기 시작한 것을 알 수 있는데, 2015년 소위 ‘난민위기’ 이후에는 그 비중이 더욱 증가하고 있는 것으로 보인다. 유럽 차원에서 보면 2015년 4월부터 배를 타고 입국을 시도하는 난민들의 수가 급증하자 유럽집행위는 이에 대처하기 위한 장단기 전략을 수립하고 난민을 위한 재정지원에 나서기 시작했다. 한편 프랑스 정부 차원에서는 2015년 7월에 망명법을 개정하여 급변하는 난민 상황에 신속히 대응할 수 있도록 하였다.²⁰⁾ 그와 같은 변

18) 일례로 2010년 초 북아프리카에서 발원한 ‘벨벳혁명’으로 튀니지인들이 이탈리아의 람페두사 섬에 대거 도착하여 혼란이 초래되자 유럽집행위원회는 공식적으로 일시적 국경통제를 위해 쉹겐조약을 예외적으로 수정할 수 있도록 했다. 그 후 2015년 파리 테러가 발생했을 때 프랑스 정부도 예외적 상황을 인정받아 국경을 일시적으로 폐쇄할 수 있었다.

19) 박선희, 「프랑스 이민정책과 사르코지(2002-2008)」, p.205.

20) Vie publique, <Chronologie: histoire de l'immigration en dates>. *2019.6.9. 검색.

화는 현 엠마누엘 마크롱 대통령 집권시기인 2018년 9월 10일에 발효된 ‘이민통제, 실질적 망명권과 성공적 통합 관련 법 *loi pour une immigration maîtrisée, un droit d’asile effectif et une intégration réussie*’에서도 감지된다. 이 2018년 법은 망명신청자/난민 관련 다소 완화된 조치들을 담고 있다.²¹⁾ 우선 동 법의 3가지 주된 목표는, 첫째 망명요청에 대한 심사기간의 단축, 둘째 불법 이민에 대한 투쟁 강화, 셋째 능력 및 재능 이민자의 체류 조건 향상이다. 가장 특기할 만한 점은 ‘망명 및 이민법’으로 축약되어 불리는 2018년 법이 난민들에게 보다 관용적인 조치들을 포함한다는 것이다. 동 법에 따라 이들 난민은 프랑스 난민 및 무국적자보호국 *Office français de protection des réfugiés et apatrides : OFPRA*에 망명 신청을 한 뒤 6개월이 지나면 일을 시작할 수 있게 되어 기존 법에 비해 기다리는 기간이 3개월 단축됐다. 망명 신청이 기각된 경우 상소 기한을 30일에서 15일로 단축시키고자 한 프랑스 내 이민 반대론자들의 의지가 있었음에도 그 기한이 기존대로 30일로 유지된 것 또한 강경 일변도의 정책을 우회한 측면이다. 추방을 기다리며 대기 중인 외국인들이 프랑스 수용시설에 머무는 기간은 90일로 연장되었고 불법 체류자를 도와준 이들에게 적용되는 ‘연대범죄 *délit de solidarité*’라는 규정은 헌법재판소의 규제에도 불구하고 2018년 법에 유지되긴 했으나, 헌법재판소가 제시한 ‘박애원칙 *principe de fraternité*’을 고려함으로써 처벌의 내용이 완화되었다. 그럼에도 큰 틀에서 본다면 2018년 법 또한 불법 이민 근절과 프랑스 국적 취득 통제라는, 어느덧 굳어져버린 프랑스 이민정책의 큰 방향과 맥을 같이 한다. 2015년 파리 테러 이래 니스, 루앙 등 프랑스 곳곳에서 발생한 테러는 이와 같은 프랑스 이민정책의 강경화를 부추긴 측면이 없지 않다.

그렇다면 세네갈에서 프랑스로 향하는 국제이주는 프랑스 이민정책의 시대별 변화에 따라 어떤 변곡선을 그려왔는가? 본고의 주된

21) 2018년 법의 내용에 대한 본고의 논의는 다음의 프랑스 내무부 문서를 참조하였다. *Ministère de l’intérieur, Projet de loi: Pour une immigration maîtrisée, un droit d’asile effectif et une intégration réussie*, le 1er août 2018.

관심사인 이 사안에 대해 지금까지 검토한 I장의 내용을 토대로 다음 장에서 살펴보도록 한다.

II. 세네갈인의 국제이주 흐름

1. 프랑스 식민기에서 2000년대까지

오늘날 세네갈 이민자들이 유럽 도처에서 발견되긴 하지만, 사실 세네갈은 사하라이남에서는 전통적으로 외국인 이민자들을 대거 수용해온 국가로 알려져 있다. 프랑스의 식민통치하에서는 무엇보다 농업정책의 결과로 아프리카의 다른 내륙국으로부터 세네갈처럼 해안에 접한 국가로의 농업 이민이 다수 발생하였다. 플랜테이션 농업에 의한 수출용 작물재배를 강요당한 여러 아프리카 국가 중에서 세네갈의 경우 땅콩이 농업생산의 50%에 달하였는데, 수확철이 되면 일손을 충당하기 위해 인접 아프리카 외국인 노동자들을 받아들일 수밖에 없었던 것이다.²²⁾ 그러나 1970년대 이래 수십 년을 가뭄과 경제위기에 시달림에 따라 세네갈 농업종사자들의 국제 이주가 생겨났고, 세계화 또한 가속화되면서 오늘날 세네갈은 이민국일뿐 아니라 출발국이자 경유국이 되었다.

세네갈인들이 처음 프랑스로 향하게 된 계기는 프랑스령 서아프리카 시절인 제 1차 세계대전 중 보병으로 징집되면서였다. 이후 2차 대전까지 프랑스부대에 소속되어 참전한 세네갈 보병의 수는 약 37만 명으로 추정된다.²³⁾ 그들은 대개 세네갈 강 유역에 살던 소년 케 족이나 만자크 족 출신으로 양차 대전 사이의 기간에 남부의 마르세유나 북부의 르 아브르 등 프랑스 항구도시에 머물며 하역부로 일하다가 2차 대전 종전 후에는 프랑스에 정착하였다. 그러나 양차

22) 1946-1958년 아프리카 국가들로부터 유입된 계절노동자 수가 4만-4만5천 명에 달했다.

Babacar Ndione, *Migration au Sénégal. Profil national 2018*, ANSD/OIM, Dakar, 2018, p.24, p.38.

23) Philippe Dewitte, *Deux siècles d'immigration en France*, Paris, La Documentation française, 2003, p.51.

대전 시기에 프랑스 내 이민자 중 세네갈인들이 절대 다수를 차지했던 것은 아니다. 세네갈에서 프랑스로의 이주 규모가 확대된 것은 2차 대전 종전 후 프랑스가 국가 재건에 박차를 가하면서부터였다. 앞 장에서 언급했듯이 식민통치 시절 아프리카 국가 중에서 가장 많은 인력을 프랑스로 보낸 것은 알제리였지만, 당시 일손이 부족해지자 프랑스 정부는 사하라이남 아프리카에서도 비숙련 노동부문을 중심으로 이를 보충할 수밖에 없었다. 그러다가 1960년대부터는 세네갈을 필두로 한 사하라이남 아프리카에도 적극적으로 문호를 개방하기에 이른 것이다. 1950년대에 2000명 대였던 사하라이남 출신 이민자 수가 1970년대 중반에 이르러 거의 4배로 급증한 현상은 이런 프랑스의 정책적 선회의 결과로 해석된다.²⁴⁾

이처럼 세네갈의 경우 알제리전이 끝난 시기이자 자국이 프랑스로부터 독립한 1960년대에 이르러 프랑스로의 이민이 본격화했다. 프랑스는 이 시기에 경제성장이 높았을 뿐 아니라 과거 아프리카 식민지들이 대부분 독립한 상황에서 그들과의 관계를 유지해야 할 정치적 경제적 필요가 있었다. 그래서 세네갈을 비롯한 옛 식민지 국가 출신 이주자들의 자유로운 이동을 지원하는 협정들을 체결했고²⁵⁾, 특히 세네갈 현지에는 인력채용사무소를 설치하는 등 적극적인 이민정책을 펼 결과 세네갈인들의 프랑스 이주가 급증하는 결과를 낳았다. 이와 같은 증가세는 석유 파동으로 인한 1974년 프랑스 정부의 공식적인 국경 폐쇄 조치에도 불구하고 1986년 세네갈인들에 대한 비자 의무화가 처음 시행되기 전까지 지속되었다. 세네갈 경제이민자들의 경우 석유 파동 직후에도 프랑스와의 양자 협정을 통해 특별대우를 받으며 간단한 신분증만으로 프랑스 입국이 허용

24) Philippe Dewitte, *Deux siècles d'immigration en France*, p.75.

독립 직후 1960년대만을 놓고 본다면 1962-1968년 사이 프랑스에서 집계된 사하라이남 출신 혹은 이민자 수는 15,220명에서 27,540명으로 급증했다.(Bergues Hélène, <L'immigration des travailleurs africains noirs en France et particulièrement dans la région parisienne>, *Population*, 28e année, n.1, 1973, p.67.)

25) Bergues Hélène, <L'immigration des travailleurs africains noirs en France et particulièrement dans la région parisienne>, p.65.

되고 일자리를 찾을 수 있었기 때문이다.²⁶⁾ 게다가 1970년대는 가뭄으로 농업이 위기를 겪고 고용이 악화되면서 세네갈 가구 중 해외에 정착한 이민자들의 송금에 의존하는 비율이 더욱 높아지고 유럽 이주의 매력이 부각된 시기이기도 하다.²⁷⁾

꾸준한 이주 증가세와 더불어 주목할 만한 현상은 당시 지스카르 데스탱 정부하에서 공식적으로 가족재결합에 이민정책의 초점이 맞춰졌기에 프랑스 내 세네갈 이민 공동체의 구조 자체가 변화했다는 사실이다. 결론부터 말하자면 독신 남성 위주의 이민 구조에서 가족 이민으로 전환했다. 통계치를 보면 1968-1982년에 사하라이남에서 프랑스로 이주한 아프리카인 중 여성이 5천 명 이하에서 4만2천 명으로 증가하였고, 뒤이어 1982-1990년에는 7만3천 명으로 70% 이상 증가한 것으로 나타난다.²⁸⁾ 세네갈에서도 여성과 아이들, 친족 등의 프랑스 이주가 늘어났는데, 1990년의 인구조사 대상이 된 프랑스 내 세네갈인 중 28%가 14세 이하였고 25세 이상 여성이 20%를 차지했다는 것은 이런 이민구조의 변화를 반영한다. 가족이민의 급증은 프랑스 내 세네갈 공동체를 중심으로 한 노점상과 경제네트워크 또한 발생시켰다.²⁹⁾

이처럼 세네갈인의 프랑스 이주는 프랑스 정부의 정책적 변화에 민감하게 반응했고, 1980년대에 이르면 그런 상관관계가 불법 이주자의 증가로 나타나기 시작했다. 1980년대 중반 1차 파스쿠아 법에

26) Julien Condé et Pap Syr Diagne, *Les migrations internationales sud-nord. Une étude de cas: les migrants maliens, mauritaniens et sénégalais en France*, pp.136-150.

27) 세네갈 젊은이들에게 불법 이주를 감수하더라도 본인의 희생을 통해 고향에 있는 가족에게 돈을 송금한다는 것은 큰 자부심이다. 1965-1969년 사이 세네갈 전체를 기준으로 해외에서 유입된 송금액은 약 10억 CFA프랑(1유로=약 655CFA프랑)에 달했다. Bergues Hélène, <L'immigration des travailleurs africains noirs en France et particulièrement dans la région parisienne>, p.66. 현재 해외에 정착한 세네갈 이민자들의 송금액은 세네갈 GDP의 10%를 넘을 정도로 비중이 크다.

28) Helene Trauner, <Dimensions of West-African Immigration to France: Malian Immigrant Women in Paris>, *Stichproben Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* 8, no.5, 2005, p.2.

29) Babacar Ndione, *Migration au Sénégal. Profil national 2018*, p.43.

따라 비자가 의무화되고 1993년 2차 파스쿠아 법에 따라 국적 취득 및 체류증 갱신이 훨씬 엄격해지면서 불법 이주가 증가한 것과 더불어 1980년대 말부터 세네갈 이주자들이 이탈리아 같은 다른 유럽국이나 미국에 본격적으로 관심을 갖기 시작한 것도 유의미한 변화이다.³⁰⁾ 프랑스 국내에서는 ‘이민 제로’를 모토로 삼았던 파스쿠아의 전반적인 강경정책에 따라 비자 갱신이 거부됨으로써 불법 이주자의 위상으로 전환되고 이전까지 받았던 사회보장 혜택에서 제외되는 경우가 증가했다. 더불어 프랑스 시민권 취득 제한에도 불구하고 1990년대에도 여전히 사하라이남 출신 이주자들이 경기침체에 떠밀려 자국을 떠나 프랑스 혹은 유럽의 비숙련 노동이 가능한 외식업이나 의류산업, 건설업 분야 등에서 불법노동자로 고용되는 수가 증가한다.³¹⁾ 요컨대 1980년대 말-1990년대 초를 거치면서 프랑스가 이민 통제를 본격화함에 따라 나온 결과는 불법 체류자의 증가였고, 그에 발맞춰 2003년부터는 불법 체류의 근절이 이민정책의 목표로 대두된 것으로 유추해 볼 수 있다. 절대적인 이민자 수를 억제하기 위해 합법에서 불법으로 신분을 전환시킨 뒤, 그렇게 양산된 불법 체류자들을 내보내는 수순을 밟았다는 비판까지도 가능할 만하다. 정확히는 프랑스 내 사하라이남 출신 불법 체류자의 수가 늘어난 것이며 그 중 가장 먼저 타겟이 된 것은 수적으로 우세인 세네갈인들일 수밖에 없었다. 사회보장 혜택을 누릴 수 있는 조건이 엄격해짐에 따라 프랑스 내 세네갈 공동체는 오늘날 북아프리카나 유럽 출신의 타 지역 이민 공동체에 비해 경제적으로 취약한 삶의 여건에 노출되어 있고 사회문화적으로도 통합에 어려움을 겪고 있다.

2. 목적지/출발지의 다변화

오늘날 세네갈은 말리와 함께 프랑스 내 사하라이남 이민공동체의 주축을 형성하는 국가이다. 세네갈인들은 옛 식민지로서 프랑스

30) 이주 목적지의 다변화에 대해서는 다음 절에서 논의될 것이다.

31) Jane Freedman, *Immigration and Insecurity in France*, Burlington, Vermont, Ashgate Publishing Company, 2004, p.79.

와의 양자 협약하에 1980년대 중반까지 자유롭게 프랑스를 드나들 수 있었기에 프랑스는 그들이 가장 먼저 떠올리는 목적지일 수밖에 없었다. 그러다가 프랑스 정부에 의한 비자 의무화가 실시되면서 이주역학에 변동이 발생하는데, 우리는 이를 크게 이주자들이 향하는 목적지와 세네갈 내 출발지의 다변화라는 두 가지 방향에서 바라보고자 한다.

먼저 목적지의 측면에서 보면, 1980년대 중후반부터 세네갈 이주자들이 다른 유럽국들로 시선을 돌리게 되었다는 점을 들 수 있다. 특히 아프리카와 지리적으로 가까운 지중해 바로 건너편, 남유럽에 위치한 이탈리아와 스페인이 1980년대에 이민정책을 특별히 시행하고 있지 않았고 이후에도 프랑스와는 달리 경제이민을 상당부분 수용하는 방향으로 정책이 추진됐기에 세네갈 이민 후보자의 새로운 목적지로 부상하게 되며, 1980년대 말에는 미국으로의 이주도 증가세를 보였다. 이때부터 세네갈인의 타 아프리카 지역으로의 이주가 유럽으로의 이주에 비해 상대적으로 감소하기 시작한 것으로 나타난다.(표1)

출처 & 이주기간	이주자 수	목적지 (%)			
		아프리카	유럽	북미	기타 지역
EMUS (1992-1993)	140,121	55,0 %	41,0 %	2,0 %	2,0 %
ESAM2 (2009-2003)	142,131	44,0 %	46,0 %	7,5 %	2,5 %
RGPHE (2008-2012)	164,901	45,9 %	44,5 %	2,3 % (*아메리카대륙)	7,4 %

*표1 : 세네갈인 국제이주의 대륙별 추이³²⁾

32) Babacar Ndione, *Migration au Sénégal. Profil national 2018*, p.39의 표를 토대로 구성함.

표1에 반영된 이런 추세는 세네갈 국제이주의 흐름이 프랑스 이민정책의 변화에 종속되어 있음을 시사한다. 1990년대에는 특히 이탈리아가 이민자들의 합법화에 관한 법을 통과시킴에 따라 세네갈 이주자들의 선호국으로 부상한다. 그 후 이탈리아 정부가 규제책들을 시행하자 1990년대 말부터는 농업과 건설업에서 막대한 인력을 필요로 하던 스페인으로 세네갈 이주자들이 눈길을 돌리게 되었다.³³⁾ 그러나 2000년대를 지나면서 유럽 전반이 통제 중심의 이민정책으로 전환하였고 그럼에도 불구하고 이상향을 꿈꾸는 아프리카인들의 위험한 도박은 지속되어 불법 이주의 흐름이 강화되는 결과로 나타났다. 특히 2005년부터는 지중해에 접한 모로코나 모리타니 같은 북아프리카 국가와 스페인간의 불법 이주에 대한 공동 경비가 강화됨에 따라, 대서양에 면한 세네갈에서 배를 타고 직접 스페인의 카나리제도로 향하는 목숨을 건 이주의 흐름이 두드러지고 있다.³⁴⁾

다음으로 프랑스로 이주하는 데 있어서 세네갈 내 출발지의 다변화를 들 수 있다. 무엇보다 농촌에서 대도시로의 확장이 두드러지는 현상으로 꼽힌다. 식민 시절에는 농촌에 해당하는 세네갈 강 유역 출신의 이민자들이 주로 프랑스로 건너가 정착하였고, 독립 후에도 1980년대까지 이곳 출신이 프랑스 내 세네갈 이민자의 주를 이룬 것으로 나타난다. 1970년대에 프랑스 정부가 가족재결합의 목적을 제외하고는 아프리카에서의 유입을 엄격히 통제하면서 이미 프랑스에 정착한 세네갈 강 유역 출신 노동자들의 가족이 합류해온 결과로 생각해볼 수 있다. 그러나 1990년대 초부터는 이 농촌지역 외에 다카

33) 이탈리아와 스페인에서는 프랑스와는 달리 비숙련 노동자를 필요로 하는 경제분야의 비중이 크고 지하경제가 활성화되어있어 아프리카 이민자들에게 매력적인 요소로 작용한다.

Sorana Toma, Eleonora Castagnone, <Quels sont les facteurs de migration multiple en Europe ?>, *Population*, 2015/1, Vol.70, pp.76-77.

34) Cf. Ross Willems, <Les fous de la mer : les migrants clandestins du Sénégal aux Îles Canaries en 2006>, *Le Sénégal des migrations mobilité, identités et sociétés*, Paris, Karthala, 2008, pp.277-303.

Cheik Oumar Ba et Alfred Iniss Ndiaye, <L'émigration clandestine sénégalaise>, *Revue Asylon(s)*, N.3, mars 2008(Migrations et Sénégal).

르, 투바 등 대도시들이 세네갈 국제이주에 있어서 핵심적인 기능을 하게 된다. 1980년대에 또다시 세네갈을 뒀친 가뭄과 연이은 경제위기, 프랑스 정부의 비자 의무화 등 악조건 속에서 이탈리아와 스페인, 미국 등으로 목적지가 다변화된 것도 세네갈인의 출발지로서 다양한 대도시들의 역할이 증대된 배경이다. 다카르는 세네갈의 수도이자 항구도시로서 세네갈인의 출입국에 있어서 전통적으로 중요한 거점이었는데, 오늘날 프랑스, 이탈리아, 스페인 등을 목표로 삼는 세네갈인들이 이주에 필요한 자금을 마련하고 정보를 얻는 데 있어서 핵심적인 축을 형성하고 있다. 투바의 경우에는 세네갈의 가장 영향력있는 이슬람 종파인 무리드파의 성지로 이슬람의 종교적 연대의식을 바탕으로 세네갈인의 국제이주의 전 과정을 지원하는 도시로 부상했다.³⁵⁾

지금까지 살펴본 바에 따르면 오늘날 세네갈인의 국제이주는 프랑스에서 남유럽으로 목적지가 다변화되고 농촌에서 대도시로 출발지가 전반적으로 확장되었다는 이주역학상의 변화를 뚜렷하게 보이고 있다. 그 근거에는 프랑스 이민정책의 강경화가 자리한다. 그러나 그렇다고 해서 과거 식민통치로 인해 오랜 세월 긴밀한 관계를 유지해온 프랑스로의 이주가 중단되었다는 의미는 아니다. 전통적인 목적지라고 할 수 있는 프랑스, 혹은 인접한 다른 서아프리카 국가로 향하는 세네갈인의 국제이주는 꾸준히 이어지고 있다. 게다가 2013년 유엔경제사회국 UNDESA 인구조사 결과에 따르면 프랑스는 유럽과 아프리카를 통틀어 세네갈 이주자들의 목적지 중 선두를 차지한다. 세네갈 이민자의 비중을 국가별로 봤을 때 프랑스는 17.6%로 이탈리아(13.8%)와 스페인(9.5%)을 앞서고 있다. 2013년 해외에 정착한 세네갈 이민자 총 533,000명 중 유럽에 265,000명, 아프리카에 251,000명이 분포해있는 것으로 나타났고, 프랑스에는 그 중

35) 세네갈인의 국제이주 역사에서 출발지와 목적지의 다변화에 대한 보다 자세한 사항은 다음의 문헌을 참고할 것. Cf. Serigne Mansour Tall, <Les migrations internationales sénégalaises d'hier à demain>, Momar-Coumba Diop Dir., *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala, 2001, pp.549-578.

약 116,000명이 체류 중이어서 그 뒤를 잇는 이탈리아 79,102명, 스페인 59,072명과 더불어 세네갈 이민자들이 가장 선호하는 유럽국으로 나타났다.³⁶⁾

3. 2010년대: 선택이민

프랑스 정부가 채택한 2006년 이민법의 핵심이자 21세기 프랑스 이민정책의 분수령이 된 선택이민은 오늘날 프랑스와 세네갈, 나아가 프랑스와 사하라이남 국가들 사이의 이민 관련 논의에 있어서 가장 큰 영향을 끼치고 있는 조항으로 볼 수 있다. 선택이민의 내용을 요약하면 프랑스가 필요로 하는 분야와 원하는 국적에 한해 이민자들을 선별하여 체류와 노동을 허가하겠다는 것이다. 아프리카에서 목숨을 걸면서 프랑스와 유럽국으로 향하는 이주의 흐름이 오래 전부터 멈추지 않는 상황에서 선택이민 조항까지 가동되면 결국 불법 이주자들이 추가 양산되는 결과로 이어질 것이라는 예측을 프랑스 정부가 못했을 가능성은 매우 낮다. 2006년 이민법을 총괄한 니콜라 사르코지 내무장관이 동 법이 통과된 직후 세네갈을 찾아 세네갈 출신 이주(민)자의 ‘처리’ 내용을 담은 협약을 체결한 것은, 프랑스 정부 입장에서 본다면, 선택이민 정책에 따라 한층 더 증가하게 될 세네갈 출신, 나아가 사하라이남 출신 불법 체류자들을 통제하기 위한 시의적절한 행동이었을 것이다. 협약 이후 일련의 상황들이 이를 입증해준다.

먼저 사르코지의 방문을 계기로 프랑스와 세네갈은 2006년 9월 23일 이주흐름의 관리에 있어서 양국이 조율한다는 것을 골자로 하는 양자협약 *Accord de gestion concertée des flux migratoires*을 체결하였다.³⁷⁾ “양국민의 교류를 원활히 한다”는 목적을 표방하긴 하나,

36) Babacar Ndione, *Migration au Sénégal. Profil national 2018*, pp.41-42.

37) 본고에서 프랑스-세네갈간의 이주협동관리 협약에 관련된 내용은 다음의 협약 본문을 주로 참고하였다. Cf. <Décret n.2009-1074 du 23 août 2009 portant publication de l'accord entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement de la République sénégalaise relatif à la gestion concertée des flux migratoires>, *Journal officiel de la République française*, 1^{er} septembre

이 협약의 핵심은 세네갈에서 출발하는 불법 이주의 흐름을 원천적으로 차단하고, 그럼에도 불구하고 프랑스 도착에는 성공했으나 체류가 허락되지 않는 이주자 혹은 불법 체류 상태로 전환된 기존 이민자들을 자국으로 돌려보낸다는 데 있다. 세네갈에서 출발하는 이주의 흐름을 통제하기 위해서는 무엇보다 프랑스와 세네갈 경찰이 합동으로 세네갈 해안 경비를 강화하며, 이를 위해 프랑스 정부가 막대한 지원을 약속한다는 내용이 명시됐으며, 나아가 EU 관할하에 EU 국경을 관리하는 Frontex의 지원도 포함되어 있다. 다음으로 프랑스 정부는 동 협약 덕분에 세네갈 정부로부터 프랑스 내 세네갈 불법 체류자들의 본국 송환에 대한 협력을 얻어냈다. 송환자들에 대한 세네갈 정부의 재교육, 재통합 프로그램을 지원한다는 조건을 내걸면서였다. 따라서 이 협약은 세네갈 정부로 하여금 자국 해안 경비를 강화하고 송환된 자국민을 사회적으로 재수용하는 데 적극적으로 개입하고 책임지도록 한다는 의미를 지니며, 여러 인권단체의 비판처럼 프랑스가 원치 않는 이주(민)자들에 대한 윤리적, 역사적 책임을 세네갈에 전가한다는 의미가 있다.³⁸⁾ 반대급부로 프랑스가 세네갈 측에 제시한 것은 건설업, 보안경비, 농수산업, 외식업 등 프랑스 자국 인력만으로는 지탱하기 힘든 몇몇 비숙련 노동분야에 한해 세네갈 이민자들의 접근을 용이하게 해주고, 일부 세네갈인에게는 능력 및 재능증을 발급해준다는 것이었다. 예컨대 사업가나 교수들에게는 최대 5년 유효한 비자를 발급해주고 세네갈 출신 유학생들에 대한 비자 발급도 수월하게 한다는 것이다. 그러나 유학생들의 경우 학위 취득 후 본국으로 귀환하여 세네갈의 발전에 기여할 것을 비자 발급의 조건으로 명시함으로써 그들이 프랑스에 남아 일자리

2009.

- 38) 세네갈 정부는 2000년대 말까지 제대로 된 이민정책이 수립되지 못한 상태였다. 이후 프랑스, EU의 촉구로 해외에 있는 자국민 송환에 협조하기로 했으나 2018년 2월 기준 유럽의회에서 발간한 자료에 따르면 여전히 자국민 송환에 적극적이지 못한 것으로 나타난다. 이는 부분적으로 유럽에 정착한 세네갈 이민자들의 송금액이 국가경제발전이나 사회간접자본 구축에 크게 기여하기 때문이라는 데 기인한다.

를 찾는 상황을 미연에 방지하고자 했음을 알 수 있다.

2006년 9월에 체결된 프랑스-세네갈 양자 협약은 약 3년 후인 2009년 7월 1일에 발효됨으로써 2010년대부터 이민문제를 둘러싼 양국 논의에 있어서 핵심적인 자리를 차지하게 되었다. 북아프리카까지 포함한 아프리카 여러 국가 중에서도 선택이민 제도의 효과적인 실행을 위해 프랑스가 최우선으로 접근한 나라는 세네갈이었다. 프랑스가 세네갈과 가장 먼저 이주 협동 관리에 관한 협약을 체결한 배경에는 식민통치 때부터 유지되어온 양국의 특별한 관계라는 역사적 맥락이 자리한다. 세네갈은 독립 후에도 아프리카에서 친프랑스 노선을 걸어온 대표적인 국가이고 석유 파동 당시에도 이민상의 특혜를 누리는 등 프랑스로부터 다각적인 지원을 받은 바 있다. 2000년대와 2010년대에도 일관되게 프랑스 대통령이나 장관들이 새로 취임 후 가장 먼저 찾은 아프리카 국가가 세네갈이었다.³⁹⁾ 이와 같은 양국 관계를 고려하면 세네갈 정부가 프랑스의 이민 관련 제안을 거부하기 어려웠으리라는 점을 예측할 수 있다. 무엇보다 우리는 이 양자협약에 신식민의 그늘이 짙게 드리워져 있음에 주목한다. 프랑스 정부가 양자 대전에 프랑스 시민권 취득을 담보로 사하라이남 아프리카 통치의 교두보였던 세네갈에서 보병들을 대거 징집했다든지(프랑스 정부의 약속은 지켜지지 않았다) ‘영광의 30년’ 당시 비숙련 노동분야를 중심으로 세네갈 노동자들에게 이민을 적극 장려한 것처럼, 21세기에도 프랑스 정부는 사하라이남을 중심으로 선택이민 조치를 시행하고 불법 이주 문제를 사전사후 관리하는 데 있어서 세네갈을 가장 먼저 시험대에 올린 것이다. 이는 세네갈이 프랑스 이민정책에 변화가 도입될 때마다 가장 먼저 그 여파를 겪는 국가임을 재차 확인시켜준다. 실제로 세네갈과의 협약 체결 이후 프랑스는 1-2년 간격을 두고 가봉, 콩고공화국, 베냉, 튀니지, 부르키나 파소 등 타 아프리카 국가들과 동일한 혹은 유사한 양자 협약을 맺음으로써 아프리카의 보다 광범위한 지역에서부터 자국으로 향하는 이주

39) Tony Chafer, <Les Relations franco-sénégalaises 2000-2012>, *SAIIA Occasional Paper* n. 142, April 2013, p.19.

의 흐름을 통제하려하고 있다. 2006년 양자 협약을 체결하면서 프랑스가 약속한 세네갈 경제개발 지원은 모호한 수준에서 논의된 반면 세네갈이 이민 규제에 협조해야 할 사항들은 매우 구체적이라는 것도 신식민의 관점에서 눈여겨보아야 할 지점이다. 결국 식민통치의 역사에서 그 기원을 찾아볼 수 있는 세네갈인들의 프랑스 이민에 대해 프랑스 정부가 세네갈에 경제적 책임을 전가하는 것으로 해석될 수 있다. 이주 흐름을 출발지인 아프리카 대륙에서부터 차단하려는 정책은 물론 이론상으로는 합리적이다. 현재 매우 심각한 국내 이민자 문제에 대한 효율적인 대응책으로 프랑스 정부가 동 협약을 맺고자 했다는 것은 이해할 만하다. 그럼에도 현실에서는 인권 측면에서 심각한 부작용을 낳으며 또 다른 문제를 야기하고 있다. 아프리카 내 젊은 층의 실업과 경제위기에 대한 해법이 충분한 실효를 거두지 못하고 있는 실정에서 여전히 불법으로라도 유럽으로 향하려는 이주자들이 지속적으로 이주 브로커들의 타겟이 되고 있기 때문이다. 결국 이주자들은 지중해에서 죽음을 맞이하거나 2017년 리비아에서 드러난 것처럼 인신매매의 대상이 되고 있다.⁴⁰⁾

결론

2015년 유럽의 ‘난민위기’는 쪽배에 위태롭게 몸을 싣고 망망대해를 부유하거나 선박의 화물칸에서 탈진상태로 곧 숨이 넘어갈 듯한 이주자들의 모습에 세계인의 이목을 집중시켰다. 그러나 시리아 내전으로 난민문제가 심각하게 대두되기 한참 전부터 지중해는 유럽이라는 엘도라도를 꿈꾸는 수많은 아프리카인들의 무덤이었다. 굳이 전쟁에 몸이 떠밀려서가 아니라도 그들은 목숨을 건 모험에 기꺼이 몸을 던져왔다.

우리는 이런 ‘지중해의 비극’ 이면에 프랑스로 대변되는 서구 열

40) 불법 이주를 둘러싼 비즈니스의 형성과 브로커들의 네트워크 문제는 지면 상 본고에서는 다루지 못하나 향후 주목해야 할 연구과제로 사려된다. 현재 그에 관한 연구들이 조금씩 나오고 있는 실정이다.

강의 아프리카 식민통치라는 과거사와 21세기에도 건재한 신식민주의가 자리하고 있음에 주목하고자 했다. 신식민주의에 대한 논의가 특별히 새로울 것은 없음에도 다양한 외피를 쓴 채 오늘날 반복되는 신식민의 양상은 꾸준히 짚어나가야 할 대상이라고 보기 때문이다.

본고에서 살펴본 것처럼 프랑스 정부가 시대별로 추진해온 이민 정책은 세네갈인의 국제이주의 역학을 좌지우지했다고 할 수 있을 만큼 막대한 영향을 끼쳤다. 독립 이전 식민국의 명령 혹은 장려에 따라 프랑스로 이주하여 프랑스 경제성장에 기여한 세네갈 이민자들은 시간이 흘러 프랑스 정부가 통제로 이민정책의 방향을 선회함에 따라 가족재결합, 선택이민 등의 제한을 받아왔다. 프랑스 이민정책의 변화는 세네갈 이주자들의 목적지와 세네갈 내 출발지를 다 변화시켰을 뿐 아니라, 나아가 2006년 프랑스 정부가 세네갈과 맺은 선택이민에 관한 양자 협약에 따라 이민통제에 있어서 세네갈의 책임까지 묻게 되었다. 식민기에 프랑스 정부의 사하라이남 통치의 교두보였던 세네갈이 2006년에도 아프리카에서 가장 먼저 프랑스와 이주관리 협약을 맺고, 뒤이어 타 아프리카 국가들이 유사한 협약을 줄줄이 체결한 것은 신식민주주의의 그림자를 엿보게 한다. 물론 이민자 소요 사태 등 2000년대 중반 이래 프랑스 이민정책이 강경노선을 걸을 수밖에 없었던 계기들은 분명히 존재한다. 그러나 본문에서 살펴봤듯 세네갈(그리고 사하라이남 국가들)에서의 프랑스 및 유럽 이주는 그 기원이 프랑스 식민통치에 있을 뿐 아니라 현재의 복잡하게 얽힌 상황도 상당 부분 프랑스 정책의 산물임을 인정해야 할 것이다. 더불어 프랑스 이민정책은 2000년대부터 본격적으로 EU 공동협약 내에서 움직이고 있는데 EU 이민망명법도 프랑스의 정책적 기여에 힘입어 통제를 강화하고 있어 향후 프랑스와 EU의 이민정책의 추이를 눈여겨봐야 할 것이다.

오늘날 프랑스나 EU, UN 차원에서 아프리카와 다양한 이민 관련 협력 프로그램들이 진행 중에 있으며, 세네갈은 그중 우선 파트너로 자리잡고 있다. 이런 프로그램들이 과거 서구 열강의 자원 착취 의도에서 벗어나 진정한 상생의 결과를 가져올 수 있을지 판단하

기에는 아직 이르다. 다만 EU 차원의 이민 규제가 세네갈 현지 투자와 병행되고 특히 청년층 실업에 도움이 되어야 한다는 데에는 전반적인 학계나 여론의 동의가 이루어진 것으로 보인다. 식민통치를 발판으로 부국이 된 서구 열강들의 아프리카 투자 및 원조에 대한 필요성은 더 이상 논란의 여지가 없기 때문이다. 유럽발전기금이나 EU아프리카긴급신용기금 등을 포함하여 현재 국제적인 차원에서 세네갈과 진행 중인 협력/지원 프로그램들의 성과에 대한 고찰은 추후 연구과제로 남기고자 한다.⁴¹⁾

41) 일례로 UN-세네갈 사이의 다양한 협력프로그램에 대해서는 다음의 IOM 사이트를 참조할 것. <https://www.iom.int/fr/search/Senegal> *2019.7.30. 검색

참고문헌

- 김민정, 「프랑스 이민자정책: 공화주의적 동화정책의 성공과 실패」, 『세계지역연구논총』, Vol.25, No.3, 2007.
- 김현주, 「프랑스의 북아프리카 출신 대상 이민·사회통합정책의 위기와 테러 환경」, 『한국아프리카학회지』, Vol.53, 2018.
- 박단, 『프랑스 공화국과 이방인들』, 서강대학교 출판부, 2013.
- 박선희, 「프랑스 이민정책과 사르코지(2002-2008)」, 『국제정치논총』, 제50집, 2호, 2010.
- 한명숙, 「프랑스 국적법 개정과 북아프리카 이민자 문제, 1986-1993」, 『프랑스사연구』, No.20, 2009.
- Bernardini, Flavia, *Senegal: bastion of democracy, migration priority for the EU*, European Parliament, February 2018.
- Blum Le Coat, Jean-Yves et Eberhard, Mireille, <Législations et politiques migratoires en France>, *Les immigrés en France*, Paris, La Documentation française, 2014.
- Chafer, Tony, <Les Relations franco-sénégalaises 2000-2012>, *SAIIA Occasional Paper* n. 142, April 2013.
- Condé, Julien et Diagne, Pap Syr, *Les migrations internationales sud-nord. Une étude de cas: les migrants maliens, mauritaniens et sénégalais en France*, Paris, OCDE, 1986.
- Dewitte, Philippe, *Deux siècles d'immigration en France*, Paris, La Documentation française, 2003.
- Dobie, Madeleine and Saunders, Rebecca, <Introduction: France in Africa/ Africa(ns) in France>, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 26, no.2, 2006.
- Freedman, Jane, *Immigration and Insecurity in France*, Burlington, Vermont, Ashgate Publishing Company, 2004.

- Gueye, Abdoulaye, <The Colony Strikes Back: African Protest Movements in Postcolonial France>, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 26, no.2, 2006.
- Hélène, Bergues, <L'immigration des travailleurs africains noirs en France et particulièrement dans la région parisienne>, *Population*, 28e année, n.1, 1973, pp.59-79.
- Ministère de l'intérieur, *Projet de loi: Pour une immigration maîtrisée, un droit d'asile effectif et une intégration réussie*, le 1^{er} août 2018.
- Ndione, Babacar, *Migration au Sénégal. Profil national 2018*, Dakar, ANSD/OIM, 2018.
- Noiriel, Gérard, *Population, immigration et identité nationale en France XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Hachette Carré-Histoire, 1993.
- Sarkozy, Nicolas, <Discours prononcé à la deuxième convention de l'UMP: Pour un projet populaire : une immigration choisie, une intégration réussie> à l'Assemblée nationale, le 9 juin 2005. <http://discours.vie-publique.fr/notices/053001871.html> *2019.6.25. 검색.
- Tall, Serigne Mansour, <Les migrations internationales sénégalaises d'hier à demain>, Momar-Coumba Diop Dir., *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala, 2001.
- Toma, Sorana et Castagnone, Eleonora, <Quels sont les facteurs de migration multiple en Europe ?>, *Population*, 2015/1, Vol.70, pp.69-101.
- Trauner, Helene, <Dimensions of West-African Immigration to France: Malian Immigrant Women in Paris>, *Stichproben Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* 8, no.5, 2005.
- Viprey, Mouna, <Immigration choisie, immigration subie : du discours

à la réalité>, *La Revue de l'Ires*, n.64, 2010/1, pp.149-169.

Willems, Ross, <Les fous de la mer : les migrants clandestins du Sénégal aux Îles Canaries en 2006>, *Le Sénégal des migrations mobilité, identités et sociétés*, Paris, Karthala, 2008, pp.277-303.

Ba, Cheik Oumar et Ndiaye, Alfred Iniss, <L'émigration clandestine sénégalaise>, *Revue Asylon(s)*, N.3, mars 2008(Migrations et Sénégal).

<Décret n.2009-1074 du 23 août 2009 portant publication de l'accord entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement de la République sénégalaise relatif à la gestion concertée des flux migratoires>, *Journal officiel de la République française*, 1er septembre 2009.

<Le projet de loi relatif à l'immigration et à l'intégration: extraits de l'exposé des motifs>, *Regards sur l'actualité*, n. 326, décembre 2006.

Vie publique, <Chronologie: histoire de l'immigration en dates>, 12.04.2016.

<https://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/politique-immigration/chronologie-immigration/> *2019.6.9. 검색

Vie publique, <La maîtrise des flux migratoires>, 12.04.2016.

<https://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/politique-immigration/index/> *2019.6.9. 검색

Résumé

Evolution des flux migratoires sénégalais en fonction du changement de la politique d'immigration française

RHEE Soue-won

Cette étude a pour objectif d'examiner les rapports entre l'évolution de la politique d'immigration française et celle des flux migratoires des Sénégalais en dehors de l'Afrique. Le gouvernement français qui menait une politique ouverte aux travailleurs étrangers depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale en 1945 a changé de direction à l'occasion du choc pétrolier dans les années 1970. Depuis, les mesures restrictives n'ont cessé de s'accumuler, du «regroupement familial» à «l'immigration choisie», en passant par le contrôle de l'obtention de la nationalité française. Ces mesures restrictives reflètent l'impact de la politique française sur la dynamique de la migration sénégalaise : d'une part, l'obligation de l'obtention d'un visa a diversifié les pays destinataires des migrants, de la France aux autres pays au nord, dont l'Italie et l'Espagne, et les points de départ à l'intérieur du Sénégal, des régions agricoles aux grandes villes comme Dakar. D'autre part, afin de passer à «l'immigration choisie», la France a conclu un accord bilatéral avec le Sénégal sur la gestion concertée des flux migratoires, cet accord ayant été suivi par d'autres pays de l'Afrique subsaharienne avec les mêmes effets. Ces accords au 21^{ème} siècle revêtent un caractère néocolonialiste, compte tenu du statut spécial du Sénégal et de Dakar, l'ancienne capitale de l'Afrique occidentale française d'où la France exerçait sa domination sur les autres pays subsahariens. Selon cet

accord avec la France, le Sénégal est censé encourager administrativement le retour et la réintégration de ses ressortissants, tandis que la France est censée apporter des soutiens économiques. La France et l'UE envisagent maintenant divers programmes de coopération sur le développement du Sénégal, dont les résultats sont encore à observer.

Mots Clés : immigration sénégalaise, politique d'immigration française, regroupement familial, immigration choisie, accord de gestion concertée des flux migratoires

투 고 일 : 2019.06.25

심사완료일 : 2019.07.28

게재확정일 : 2019.08.04

로베르 브레송의 <소매치기>와 비움의 시학*

이윤영
(연세대학교)

국문요약

지금까지 영화는 ‘찍기’와 ‘그리기’라는 두 축으로 제작되었고, 컴퓨터 그래픽을 이용한 최근의 할리우드 영화는 사실상 ‘찍기’보다는 ‘그리기’에 기반을 둔다. 브레송의 <소매치기>는 비움의 시학을 통해 ‘찍기’의 차원을 가장 심도 있게 개척한 영화 중 하나로서 현재의 영화 환경에서 재조명할 가치가 높다. 이 시학은 무표정한 모델, 파편화로 구성된 시퀀스, 환기력 있는 사운드의 사용 등을 통해 불필요한 것을 최대한 배제한다. <소매치기>의 미적 지향은 고전주의 미학과 현대성의 미학 사이에 있으며, 가장 물질적인 것을 통해 가장 정신적인 것—손택의 표현대로 ‘영혼의 물리학’—을 표현하는 길로 나아간다. 손과 사물의 가치를 복원한 <소매치기>의 많은 장면은 영화적 리듬을 구현한다. 카메라를 이용해서 우리가 눈으로 포착하기 힘든 실재를 제시하는 브레송의 영화는 우리가 살고 있는 세계를 보고 듣는 법을 알려준다.

주제어 : 로베르 브레송, <소매치기>, 찍기, 물성, 비움

* 이 논문연구는 2011년도 연세대학교 학술연구비(2011-1-0232)의 지원에 의해서 이루어졌음.

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 영화적 질료에 대한 브레송의 (재)구성
3. 내러티브적 도전과 그 미적 지향: 고전주의
미학과 현대성의 미학 사이에서
4. 물질에서 영혼으로, 물질을 거쳐서 영혼으로
5. 나가며

1. 들어가며

지금까지 세계영화사가 전개된 120년이 넘는 기간 동안, 한 편의 영화를 제작할 때 서로 근본적으로 구별되는 두 가지 행위가 있었다. 그 하나는 ‘찍기’(tourner, enregistrer/shooting)다. 필름이나 디지털 파일 같은 저장매체를 제외한다면, <공장을 나서는 노동자들>(1895)이나 <기차의 도착>(1895) 같은 뤼미에르의 영화가 만들어지기 위해서는 무엇보다 카메라 앞에 실제로 존재하는 피사체가 있어야만 했다. ‘찍기’는 이렇게 현실에서 실제로 존재하는 사물과 사람 등을 카메라로 포착하는 행위다. 다른 하나는 ‘그리기’(dessiner/drawing)다. 애니메이션 영화(cinéma d’animation)의 일부로서 흔히들 만화영화(dessin animé/animated cartoons)로 부르는 영화는, ‘찍기’가 아니라 ‘그리기’를 통해 만들어지며 뤼미에르 형제가 최초의 영화를 선보인 시기를 전후해서 생겨났다. 최초의 ‘만화영화’로 간주될 만한 에밀 레이노(Émile Reynaud)의 ‘테아트르 옵티크’(théâtre optique)는 1892년에 이미 선을 보였고, 제임스 스튜어트 블랙튼(James Stuart Blackton, 1906), 에밀 콜(Émile Cohl, 1908) 등의 작업을 거쳐 월트

디즈니—가장 유명한 것은 미키 마우스가 처음으로 등장하는 <증기선 윌리>(Steamboat Willie, 1928)—에 의해 상업화됨으로써 이후 지속적인 영향력을 획득하게 된다. 만화영화 역시 움직이는 영상이지만, 이 영상의 제작과정에 카메라 앞에서 실제로 살아 움직이는 피사체—예컨대 새의 그림이 아니라 실제의 새—가 필요하지 않다는 점에서 ‘찍기’와는 완전히 다른 방식으로 만들어진다.¹⁾ 사실상 이 두 가지 제작 방식의 경계를 엄밀하게 확정하기는 쉽지 않지만, 영화이미지의 우주에서 이 둘은 일종의 대극(對極, pôle)으로 작용한다고 할 수 있다.

그런데 현재의 시점에서 영화제작의 문제를 다시 제기하는 것은, 이른바 디지털 시대에 진입해서도 ‘찍기’와 ‘그리기’ 사이의 구분이 전혀 사라지지 않았기 때문이다. 이 구분은 사실상 필름 카메라뿐만 아니라 디지털 카메라를 통해서도 유지된다. 움직이는 이미지가 필름이 아니라 파일 형태로 저장되어도 현실의 피사체를 카메라로 찍는 행위 자체는 전혀 바뀌지 않기 때문이다. 이른바 ‘디지털 혁명’은 영화 제작에서 실제로 많은 것을 바꾸어 놓았지만, 대다수 영화는 여전히 카메라 앞에서 실제로 움직이는 사람과 사물을 포착하는 ‘찍기’에 기반을 두고 제작된다. 반면에 ‘찍기’와 ‘그리기’라는 대립구도는, 할리우드 주류 상업영화가 컴퓨터 그래픽(infographie/computer graphic)에 기반을 둔 영화적 판타지로 나아갈 때 더욱 명확하게 제기된다. 영화사가(映畫史家) 버지니아 라이트 웨스먼에 따르면, 1994년에 제작된 로버트 저메키스 감독의 <포레스트 검프>(Forest Gump) 이후 할리우드 주류 상업영화는 컴퓨터 그래픽을 전면적으

1) 이 말은 ‘찍기’에 기반을 둔 영화가 특수효과 같은 트릭을 사용하지 않는다는 거나 만화영화가 자기 고유의 수단을 통해 관객의 정서를 불러일으킬 수 없다는 뜻이 전혀 아니다. ‘찍기’에 기반을 둔 영화에서도 환상적이거나 비현실적인 장면은 오래전부터 있었으며 아마도 그 기원은 조르주 멜리에스(Georges Méliès)의 영화들이다. 그런데 이들은 ‘그리기’ 방식이 아니라 카메라로 찍은 이미지를 기반으로 작업한 것이다. 다른 한편, 회화나 연극이나 건축이 그런 것처럼, 만화영화도 자기 고유의 방식으로 관객의 정서를 불러일으킨다. 그러나 순수하게 ‘찍기’에 기반을 둔 영화와 다른 방식으로 관객에게 작용한다고 할 수 있다.

로 도입했는데²⁾, 이렇게 만들어진 상당수의 이미지들은 사실상 ‘찍기’의 방식으로 만들어진 것이 아니다. 실제로 많은 컴퓨터 그래픽 이미지가 카메라로 찍은 이미지 위에 다시 작업하는 과정을 거친다고 해도, 이런 이미지의 제작에 카메라 앞에서 실제로 움직이는 피사체가 필수적이지는 않다는 점에서 그것은 궁극적으로 그리는 영화, 즉 만화영화를 계승한 것이다.³⁾ 어떤 의미에서 컴퓨터 그래픽은 ‘그리기’에 기반을 둔 영화의 ‘완성’이다. 이 제작 방식은 ‘그리기’의 방식을 극단화시킨 나머지 심지어 2D 만화영화에 필수적이었던 카메라까지 없애버렸기 때문이다. 어쨌거나 ‘그리기’로 만들어낸 이미지가 시각적 팝진성을 획득하기 위해 모션 픽처 테크닉(motion picture technique) 등 온갖 기술을 이용해 실제로 현실을 찍은 영상들 만큼 정교화되는 과정을 거친다고 해도, 이런 영화제작 방식은 카메라 앞에 실제 사물이나 인물이 반드시 필요한 것은 아니라는 점에서 순수한 ‘찍기’의 방식과 근본적으로 구별된다.

세르주 다네는 자신의 영화인생을 회고하면서 이렇게 쓴다. “[나에게] 만화영화는 항상 약간은 적(敵)이었다. 카메라로 찍힌 것 앞에

2) Virginia Wright Wexman, *A History of Film*, Pearson Education Inc., 2006(1979), p. 459; 버지니아 라이트 웨스먼, 『세상의 모든 영화』, 김영선 옮김, 이론과실천, 2008, p. 655.

3) 이점에서 <포레스트 검프>의 오프닝 시퀀스—공중에서 바람에 날리는 미세한 깃털 하나를 카메라가 오랫동안 따라가는 장면—은 시사적이다. 극도의 사실성을 갖추고 있지만, 이 깃털의 이미지는 ‘그리기’를 통해 만든 것으로서 컴퓨터 그래픽의 위용을 잘 보여준다. 현실 세계를 효율적으로 환기시키는 이 그려진 이미지는 매끄러운 내러티브의 진행과 감독의 조형적 의도에 완벽하게 순응한다. (‘찍기’에 기반을 둔 영화는 피사체의 완강한 물리적 저항 때문에 이 둘 모두가 쉽지 않다.) 이런 의미에서 이 깃털의 마지막 행보를 보여주는 이미지는 그냥 지나치기가 쉽지 않다. 카메라가 깃털의 움직임을 2분가량 따라가다 마침내 깃털이 땅에 떨어지고 주인공 톰 헵크스가 그것을 집어드는 바로 그 순간, “로버트 저메키스 감독”이라는 오프닝 시퀀스의 마지막 자막이 뜨기 때문이다. 이 이미지는 하나의 서명(signature)과도 같은 것으로서, 지금 자신이 하고 있는 작업에 대한 감독의 명확한 의식과 일종의 ‘자긍심’까지 보여준다. 다른 한편, <포레스트 검프>를 찍기 몇 년 전인 1988년, 바로 이 감독이 만화영화 캐릭터들이 영화에서 실제 인물들과 동등하거나 심지어 더 우월한 비중으로 제시되는 <누가 로저 래빗을 모함했나?>(Who Framed Roger Rabbit?)를 찍었다는 사실도 상당히 징후적이라고 할 수 있다.

서 느끼는 정서—두려움과 전율—가 없었기 때문에 어떤 ‘아름다운 이미지’도, 하물며 그려진 것은 더욱더, 나를 사로잡지 못했다.”⁴⁾ 다네 역시 영화이미지에서 ‘찍기’와 ‘그리기’를 분명하게 구분한다. 다네가 지적한 “두려움과 전율”은 ‘찍기’로 제작한 이미지에 고유한 것으로서, 그린 것이 불러일으키는 정서는 이와는 다른 메커니즘에 기반을 두고 있다. 로베르 브레송은 관객이 요구하는 것은 전자라고 단언한다. “우리의 눈과 귀가 요청하는 것은 진짜 같아 보이는 사람이 아니라 진짜 사람이다.”(108)⁵⁾ 여기서 “진짜 같아 보이는 사람”이란 표현은 직접적으로는 인공물이면서 사람처럼 보이는 것—예컨대 그레뱅 박물관의 인체크기 밀납인형이나 정교하게 그린 초상화나 인물화—을 가리키지만, 연극적 연기를 통해 자기와 다른 사람을 연기하는 배우—이 때문에 배우는 브레송이 부정하는 대상이 된다—까지도 포함하는 말이다. 물론 이 진짜 사람, 진짜 사물—브레송의 표현대로 ‘실재’(le réel)—은 카메라라는 경이적인 기계를 통해서만 포착할 수 있다. 그는 이렇게 쓴다. “네 카메라는, 연필이나 붓이나 펜으로 포착할 수 없는 물리적 운동을 포착할 뿐만 아니라 (카메라가 없었다면 파악조차 할 수 없는) 지표를 통해 식별할 수 있는 영혼의 상태까지 포착한다.”(106)

사실상 온갖 기술적 발전에도 불구하고 영화의 기반을 다른 무엇보다 ‘찍기’ 위에 두고자 하는 열망, 나아가 이렇게 찍은 영화이미지에 최대한의 실재를 담아내고자 하는 열망은 여전히 강력하게 남아 있고, 이 열망은 사실상 시공간을 넘어서 영화에 대한 기대의 핵심적인 지점에 있다. 그런데 여기서 우리는 또 다른 근본적인 질문을 던져야 한다. 많은 영화가 사실상 ‘찍기’에 기반을 두고 제작되고 있

4) Serge Daney, “Le Travelling de Kapo”, *Trafic*, n° 4, automne 1992, P.O.L.; 세르주 다네, 「<카포>의 트래블링」(1992), 『사유 속의 영화: 영화이론 선집』, 이윤영 엮고 옮김, 문학과지성사, 2011, p. 333. (강조는 다네 자신이 한 것.)

5) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 2001(1975), p. 108. 이후 이 브레송 저작의 인용은 따로 각주로 표시하지 않고 인용문 바로 다음에 괄호에 넣어 쪽수만 표시하기로 한다.

음에도 불구하고, 왜 이런 이미지들에 실재가 부재한가? 카메라로 현실의 피사체를 찍은 그 많은 이미지들이 왜 관객에게 실재와 접한다는 정서를 불러일으키지 못하는 것일까? 필립 아르노는 이렇게 지적한다. “찍힌 것 자체에 공통으로 들어 있는 최소한의 신뢰에도 불구하고, 너무 많은 영화는 실재가 여기에 거의 전적으로 부재할 수 있음을 입증한다. 그럴듯하다거나 그럴듯하지 않다는 범주와는 아무 상관이 없는 결핍.”⁶⁾ 이 말은, 영화에 더 많은 실재를 담아내기 위해서는 단지 존재하는 사물과 사람을 카메라로 찍는 것으로는 충분하지 않으며, 단순한 ‘찍기’를 넘어서는 다른 치밀한 작업이 필요하다는 것을 뜻한다. 이후 살펴보겠지만, 이를 위해서는 무엇보다 비움의 시학이 필요하다.

로베르 브레송의 영화들은 아마도 영화사 전체를 통틀어 ‘찍기’의 차원을 가장 심도 있게 개척한 영화들 중 하나로서, 특히 <소매치기>(1959)는 ‘찍기’의 차원이 어느 정도로 정교하게 심화될 수 있는지를 보여주는 핵심적인 자리에 있다. 이런 의미에서 이 영화는 컴퓨터 그래픽을 중심으로 할리우드 주류 상업영화가 완전히 재편된 시기에 다시 조명될 가치가 있으며, 아마도 가장 진지하게 참조해야 할 대상일 것이다. 이 논문에서는 <소매치기>를 중심으로 먼저 브레송이 영화적 질료를 어떻게 (재)구성했는가를 살펴본 후, 이 영화의 내러티브적 도전과 그 미적 지향을 고전주의 미학과 현대성의 미학에 비춰서 성찰해보고, 마지막으로 <소매치기>가 어떻게 가장 구체적이고 물질적인 것을 통해 보이지 않는 것, 정신적인 것, 요컨대 영혼의 표현—수전 손택이 ‘영혼의 물리학’이라고 부른 것—으로 나아갔는가를 재구성하고자 한다.

2. 영화적 질료에 대한 브레송의 (재)구성

미셸이라는 젊은 남자가 있다. 그는 며칠 전부터 소매치기를 시도

6) Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, Paris: Cahiers du cinéma, 2003(1986), p. 17.

하기로 작정했다. 그가 첫 범행의 장소로 선택한 곳은 많은 사람이 몰려드는 통상 경마장. 여기서 그는 악어가죽 핸드백을 든 한 여자가 핸드백에서 돈을 꺼내 남편에게 건네는 모습을 지켜본다. 고리 하나로 덮개를 열고 닫는 핸드백. 남편은 창구에서 돈을 걸고 돌아서다 미셀과 눈이 마주친다. 이윽고 이 커플은 경마장이 내려다보이는 높은 곳으로 가서 서고, 미셀은 이들을 따라가서 그들 뒤에 바짝 자리를 잡는다. 여자가 갑자기 고개를 뒤로 돌려 미셀과 눈이 마주치지만 다시 경마장 쪽으로 고개를 돌린다. 미셀은 여자의 핸드백 위에 슬그머니 손을 올렸다 내린다. 그는 다시 조심스럽게 손을 들어 핸드백 고리를 뜬다. 그리고 돈을 꺼낼 순간을 기다린다. 말들이 경마장을 돌아 아마도 첫 번째 말이 결승선을 통과하는 순간, 그는 재빨리 핸드백에서 돈을 꺼낸다. 이와 거의 동시에 군중들이 흩어지기 시작하자 여자도 몸을 뒤로 돌리는데, 미셀은 훔친 돈을 가까스로 주머니에 집어넣는다. 그는 걸음을 재촉해서 경마장을 빠져나온다. 그러나 경마장 밖에 나온 지 얼마 되지 않았을 때 경찰 두 명이 다가와서 미셀을 체포한다.

이것이 브레송의 영화 <소매치기>의 거의 첫 장면이다. 사실상 이런 상황은 굳이 영화가 아니더라도 서사를 가진 거의 모든 예술—소설, 연극, 오페라, 만화 등—이 각기 자기 방식으로 전달하고 표현할 수 있다. 영화의 경우, 이와 똑같은 상황을 엄두에 둔다는 전제 하에서 감독에 따라 이 장면을 완벽히 다른 방식으로 찍을 수 있는 수많은 선택이 가능하다.

어쨌거나 이 장면을 찍을 때 브레송의 미적 선택은 크게 다음의 네 가지로 나타난다. 먼저, 심리적으로 아주 긴박한 상황임에도 불구하고 소매치기를 시도하는 미셀의 얼굴은 거의 완전한 무표정에 가깝다. 예를 들어 난생처음 소매치기를 시도하는 상황에서 앞에 있던 여자가 고개를 뒤로 돌려 미셀과 눈이 마주칠 때, 그에게 근본적인 주저와 머뭇거림—‘그냥 포기하고 돌아가버릴까?’—이 생겨날 수 있다. 그러나 스크린에 나타난 미셀의 얼굴에는 이런 심리를 보여주는 어떤 단서도 찾을 수 없다. 두 번째 시도 끝에 그가 마침내

핸드백 고리를 벗겨내고 바로 이때 핸드백이 덜컹하고 흔들렸을 때, 다음 쇼트에 제시된 미셸의 얼굴에 순간적인 동요가 스쳐가는 것이 이 장면에 나타난 ‘표정 연기’의 전부다. 또한 핸드백 고리를 따는 순간이나 핸드백에 손을 넣어 돈을 꺼내는 순간에는 심중팔구 ‘갑자기 심장이 빨리 뛰기 시작한다’에 해당하는 심리표현이 필요할지 모른다. 그러나 미셸 역을 맡은 인물은 무표정하게 정면을 응시하거나 단순히 시선을 아래로 내릴 뿐 관객이 파악할 수 있는 어떤 표정도 짓지 않는다. 요컨대 브레송은 온갖 형태의 심리표현을 배제하고 행위의 바깥에서 사건에 접근한다.

일반적으로 브레송의 영화에는 이른바 ‘내면연기’를 포함해서 모든 형태의 연기가 철저하게 배제된다. 달리 말해서 모든 형태의 연극적인 연기가 우선적으로 비움의 대상이 된다. 브레송이 세운 원칙은 다음과 같다. “‘단순한’ 연기나 ‘내적인’ 연기가 아니라 전혀 연기하지 않는 것이 중요하다.”(99) 그는 자기 영화에 출연하는 사람들에게 이렇게 요구한다. “다른 사람을 연기해서도 안 되고 당신 자신을 연기해서도 안 된다. 그 누구도 연기해서는 안 된다.”(68) 자신의 영화에 주인공 역을 맡은 미셸과 같은 인물들, 브레송이 ‘배우’라고 부르지 않고 ‘모델’이라고 부른다는 것도 지적해두자. (“모델: 외부에서 내부로의 운동. 배우: 내부에서 외부로의 운동”)(17)). 앞서 살펴본 것처럼 미셸의 얼굴에 거의 아무런 표정도 나타나지 않는 반면, 그의 손은 아주 부드럽게 움직인다. 이는 해당 장면을 찍을 때마다 테이크를 수없이 반복하면서 그의 몸짓이 자동성을 획득했기 때문에 생긴 결과다.⁷⁾

다음으로, 위 장면에서 브레송은 보이스 오버 내레이션(voix off)을 사용한다. 화면 바깥에서 울리는 목소리는 이 장면에서 총 네 번

7) 브레송의 영화에서 모델은 영화에 출연할 때 연기, 의도, 계산 등을 모두 제거하고 자동적이 될 때까지 대사와 동작을 수없이 반복하는 과정을 거친다. 자르도네와 샤브롤은 이렇게 지적한다. “반복이 겨냥하는 것은 모델을 일종의 일차적인 상태, 다시 말해서 지적인 작용이 아직 행동을 변질시키지 못한 상태로 되돌리는 것이다.” Évelyne Jardonnet & Marguerite Chabrol, *Pickpocket de Robert Bresson*, Atlande, 2005, p. 44.

나온다. 먼저 (남편이 창구에서 돈을 걸고 미셸 앞을 지나간 후) “며칠 전부터 내 결정은 이미 내렸다. 그러나 내게 용기가 있을까?”, (커플 뒤에 서서 소매치기할 순간을 기다릴 때) “이때 자리를 떴어야 했다”, (돈을 훔쳐서 경마장을 나올 때) “내 발이 허공에 떠 있는 것 같았다. 나는 온 세상을 지배했다.”, (그리고 약간의 침묵 후에) “1분 후 나는 체포되었다.” 이 내레이션들은 지극히 정제된 표현을 사용하여 영화의 특정 순간에 개입한다는 특성을 갖는다. 그것은 특히 무표정한 모델의 얼굴 및 능숙한 동작과 결합하여 여기에 새로운 차원을 첨가시킨다. 이때 영상과 보이스 오버 내레이션은 같은 것을 말하지 않고 다른 것을 말하며 전체적으로는 상호보충적인 역할을 수행한다.⁸⁾

세 번째로, 이 장면은 사건이 전개되는 장소에 대한 포괄적인 정보를 전혀 제시하지 않는다는 특징을 갖는다. 장면이 시작되는 상황에는 대개 할리우드식 설정 쇼트가 쓰인다. 예컨대 룡상 경마장을 전체적으로 제시하는 영상이 나오고, 이후에는 사건 전개의 상황에 따라 적절한 디테일을 제시하는 식이다. 그러나 브레송은 이 장면을 실제로 룡상 경마장에서 찍었음에도 불구하고, 경마장을 전체적으로 보여주려는 어떤 시도도 하지 않는다. 따라서 관객은 장면이 진행되는 동안 경마장 공간이 전체적으로 어떻게 생겼는지, 미셸과 커플이 경마장의 어디쯤에 있는지 등을 전혀 알 수 없고 경마 장면 자체도 보지 못한다.⁹⁾ 이런 점에서 브레송의 영화에는 통상적인 테쿠

8) 이 보이스 오버 내레이션은 <소매치기>뿐만 아니라 그 이전의 두 영화 <어느 시골 사제의 일기>(1950), <사형수 탈옥하다>(1956)에서 상당히 효율적으로 사용되었으며 <소매치기>를 끝으로 이후 브레송의 영화에서 완전히 사라진다. 미셸 에스테브는 특히 <무셰트>(1967)와 더불어 브레송 영화의 새로운 단계(네 번째 단계)가 시작되는데, 그것은 무엇보다 보이스 오버 내레이션의 포기로 특징지어진다고 지적한다. 즉 그것은 “문학적 성격을 가진 모든 대사를 포기하고 영상이 말에 대해 확고한 우위를 점하면서 브레송의 영화가 말에서 ‘벗어나는’” 시기다. Michel Estève, *Robert Bresson, Seghers*, 1974, p. 14.

9) 들뢰즈는 이렇게 전체적인 공간적 좌표가 제시되지 않고 파편적인 영상들의 연속으로 구성되는 공간을 ‘임의적 공간’(espace quelconque)으로 규정한다. Gilles Deleuze, *Cinéma I: L'Image-mouvement*, Les Éditions du Minuit,

파주 방식이 전면적으로 부정된다. 소매치기가 이루어지는 장면에서, 군중 속에 서있는 세 인물—미셀은 이 커플 바로 뒤쪽에 서 있다—을 미디엄쇼트로 보여주고, 다음 쇼트에서 핸드백과 손의 클로즈업으로 바로 넘어간다. 이런 식의 제시 방식을 브레송은 파편화(fragmentation)라고 부른다. 그는 이렇게 쓴다. “사물의 모든 측면을 보여주지 말 것.”(104) 다음의 언급 또한 파편화에 대한 것이다. “관객에게 부분만을 제공하고서 관객이 그 전체를 추측하도록 길들일 것. 추측하게 할 것. 추측하고 싶은 욕구를 줄 것.”(107)

마지막으로, 소리의 사용이란 점에서 브레송의 영화는 다른 감독들의 영화와 획기적으로 구별된다. 브레송은 위에서 지적한 대로 설정 쇼트를 배제하고 이 공간을 작은 단편들로만 제시한다. 반면 여기서는 소리가 특정 장소를 제시하는 역할을 맡는다. 네 번의 보이스 오버 내레이션을 제외하면 파편화된 영상들 위로 들리는 소리는, 계속해서 경마표를 찍는 귀에 거슬리는 소리, 경마의 진행 상황을 전하는 멀리서 들리는 방송 소리, 군중들이 웅성거리는 소리, 아마도 경주마들이 결승선을 통과할 때 들리는 말발굽 소리 등이다. 여기서 소리의 주된 역할은 프레임 밖의 상황, 즉 외화면을 환기시키는 것이다. 브레송은 음향과 영상을 엇갈리게 사용한다는 중복 금지 원칙—“눈을 위해 있는 것은, 귀를 위해 있는 것과 중복해서 사용해서는 안 된다.”(62)—을 세우고, 특히 음향이 가진 환기력에 주목한다. 그는 이렇게 쓴다. “기차의 기적소리는 우리 안에 기차역 전체의 상(像)을 각인시킨다.”(81~82) 다음의 언급 또한 소리의 환기력에 대한 것이다. “어떤 소리의 반향을 들으면 집, 숲, 초원, 산 전체를 짐작할 수 있다. 소리가 부딪쳐 나오는 정도를 보면 거리까지도 알 수 있다.”(100)

여기서 이 공간이 통상 경마장이라는 것은 시각적으로는 최소한의 단서—경마장 창구, 경마장 출구를 나가는 미셀—로만 제시되고, 주요하게는 앞서 지적한 경마장 특유의 소음들을 통해 환기된다. 다

른 한편, 이 소리들은 모두 동시음향이 아니다. 그것은 현장음이지만, 촬영된 바로 그 시간이 아니라 해당음이 선명하게 녹음될 수 있는 다른 시간에 그 장소를 다시 방문해서 따로따로 채취한 음향들이다. 브레송의 방법에 대해 미셸 에스테브는 이렇게 지적한다. “브레송은 실제에서 출발했지만 [현실의] 복제에 등을 돌린다. [...] <소매치기> 어디에나 있는 길거리 소음, 지하철 소음, 기차역 소음 등은 따로따로 녹음되어서 ‘적절한 혼합’을 통해 몽타주와 믹싱에 분배된다.”¹⁰⁾

이상은 스크린에서 3분가량 지속되는 <소매치기>의 거의 첫 장면에 대한 분석이지만, 이 짧은 장면에도 브레송 영화의 시학이 사실상 거의 다 들어 있다고 할 수 있다. 여기서 ‘찍기’의 문제와 직접적으로 이어지는 것은 첫 번째, 세 번째, 네 번째 특징이다. 이 과정을 다른 방식으로 정리하면 다음과 같다. 즉 브레송은 우선 순수하게 ‘찍기’의 차원에서 실제의 파편을 현실에서 카메라로 직접 포착한다. 그러나 그렇다고 해서 그의 영화가 자연주의나 리얼리즘을 지향하는 것은 아니다. 실재를 포착하는 경이적인 능력을 가진 카메라를 통해서 그가 현실을 복제하거나 모방하고자 하지 않기 때문이다. 반면에 그는 카메라를 이용해서 현실에서 포착한 단편들을 새로운 방식으로 조직해서 독자적인 미적 세계를 만들어낸다. 이점에서 네 번째 특징으로 언급한 소리의 사용방식은 예시적이라고 할 수 있다. 그는 자신의 영화에 만들어낸 소리나 이른바 ‘음향 효과’를 전혀 사용하지 않고—이점에서 브레송 영화의 음향은 예컨대 자크 타티 영화의 음향과 철저히 구별된다— 실제 현실에서 포착한 소리를 사용하지만, 촬영현장에서 동시녹음된 소리를 사용하지 않는다. 요컨대, 그 장소에서 그 소리가 가장 잘 포착될 만한 순간에 해당 소리를 녹음하고, 이를 예기치 않은 방식으로 영상과 결합시켜 현실에서 독립된 새로운 미적 자율체를 만들어낸다.

물론 <소매치기>에 나타난 양식적 특징들이 브레송의 영화에서

10) Michel Estève, *op. cit.*, p. 91.

단번에 확립된 것은 아니다. 그는 첫 장편영화 <죄악의 천사들>(1943)에서부터 마지막 영화 <돈>(1983)에 이르기까지 40년에 걸쳐 평생 13편의 장편영화를 찍었다. 미셸 에스테브는 브레송 영화의 시기를 크게 네 단계로 구분한다. 에스테브에 따르면, 첫 번째 시기의 영화는 <죄악의 천사들>(1943)과 <블로뉴 숲속의 여인들>(1945)로서, 이 영화들은 “간소함의 결여라는 결함을 가진, 약간 인위적이고 때로는 지나치게 ‘공들인’ 조명, 너무 문학적인 인장을 간직하고 있는 대사들, 전문 배우의 현존”이라는 특징을 갖는다.¹¹⁾ 두 번째 시기의 영화는 <어느 시골 사제의 일기>로서 과도기적 성격을 지닌다. 에스테브는 “베르나노스에게 빌려온 대사와 내적 독백은 어쨌거나 간소함과 적절함, 단순함과 설득력을 결합시킨 것”이며, 의사 델방드 역과 백작부인 역을 포함해서 전문배우는 단 네 명만 나왔고, 주인공 사제 역을 맡은 클로드 레이뒤(Claude Laydu)와 토르시 사제 역을 맡은 아르망 기베르(Armand Guibert)는 한 번도 연기해본 적이 없는 인물들이었다고 지적한다.¹²⁾ 에스테브는 “세 번째 시기의 첫 걸작 <소매치기>에서 문학적인 영감을 받은 영화와의 근본적인 단절이 이루어졌다”고 평가한다.¹³⁾ 이 세 번째 시기는 <잔 다르크의 재판>(1962)과 <당나귀 발타자르>(1966)까지를 포함한다.¹⁴⁾ 이 모든 과정은 브레송의 영화적 양식이 확고하게 정립되는 과정을 보여주며, <소매치기>는 여기서 결정적인 위치를 점하고 있다. 1975년에 출간된 브레송의 유일한 저작 『시네마토그래프에 대한 노트』의 대부분이 <소매치기>가 만들어진 시기에 집중적으로 쓰여진 것은 이런 점에서 우연이 아니다.¹⁵⁾

11) *Ibid.*, p. 10.

12) *Ibid.*, p. 14.

13) *Ibid.*, p. 15.

14) 네 번째 시기는 <무셰트>와 더불어 시작된다. (앞의 8번 각주 참조.) 에스테브의 저작은 1974년에 출간되었기 때문에 그 이후의 영화를 반영하지 못했지만, 이 구분은 이후의 영화에도 전반적으로 타당하다. 그가 지적하지는 않았지만, <부드러운 여인>(1969)에서 처음으로 컬러가 도입되며, 화면 내 음악을 제외하고 영화음악 자체가 전면적으로 배제된다는 점 등도 주목할 만한 변화라고 할 수 있다.

이처럼 브레송의 영화에는 카메라로 포착한 영화적 질료가 전면적으로 (재)구성된다. 이것은 본질적으로 비우기, 없애기, 줄이기의 작업과 관련되는 것으로, 실재를 추출하기 위해 영화이미지에서 불필요한 모든 것을 비워내는 작업이다. 브레송은 자신의 저작에서 다소 은유적인 표현으로 이렇게 쓴다. “물고기를 얻기 위해 연못을 비울 것.”(97) 여기서 연못은 잉여적인 것, 장식적인 것, 불필요한 것을 가리키고 물고기는 그가 포착하고자 하는 실재를 지칭한다고 할 수 있다. 이는 또한 수전 손택이 파악한 브레송 영화의 원칙이기도 하다. “없어서는 안 될 것이 아닌 모든 것, 일화나 장식에 지나지 않는 모든 것을 내버려야 한다.”¹⁶⁾ 이렇게 불필요한 모든 것을 비우고 없애는 방법을 ‘비움의 시학’(poétique du dépouillement)으로 규정할 수 있다.

비움은 한편으로 기존의 영화적 관습으로부터 이루어지지만, 다른 한편으로 브레송 자신의 영화로부터 이루어지는 것이기도 하다. 즉 조명 등을 통해 만들어진 인위적인 영상을 배제하고 50mm 표준 렌즈로 찍은 아무 장식 없는 영상, 전문배우를 완벽하게 배제하고 연기 경험이 전혀 없는 모델의 전면적인 도입, 시나리오 작성 과정에서 문인의 개입을 배제하고 말의 개입을 최소화시키는 작업, 환기력을 중심으로 소리의 표현적 가치를 극대화시키는 작업 (그리고 <부드러운 여인> 이후 나타나지만 화면 내의 음악을 제외하고 온갖 형태의 영화음악을 철저하게 배제하려는 시도) 등이 이를 보여준다. 비움의 시학의 목표는 철저하게 ‘찍기’에 기반을 둔 채로 영화이미지에 최대한의 실재를 도입하는 것이다. 그리고 이렇게 만들어진 영화적 세계는 다른 감독의 영화에서 찾아보기 힘들다는 점에서 독창적이며, 문학적 방법이나 연극적 방법을 배제하고 철저하게 영화적

15) 대략 전체 분량의 4/5 가량의 노트가 1950~1958년 사이에 쓰여졌고, 이것이 이 책의 1부를 이룬다.

16) Susan Sontag, “Spiritual style in the film of Robert Bresson”, *Against Interpretation and Other Essays*, Anchor Book, 1990(1966), p. 194; 수전 손택, 「로베르 브레송의 영적 스타일」, 『해석에 반대한다』, 이민아 역, 이후, 2002, p. 292.

방법을 추구한다는 점에서 영화적이다. 그리고 이 ‘영화적’이라는 규정은, 사실상 엄밀하게 말해서 영화 이외의 다른 어떤 예술도 같은 장면을 이와 같은 강도로 표현할 수 없다는 것을 뜻한다.

3. 내려티브적 도전과 그 미적 지향: 고전주의 미학과 현대성의 미학 사이에서

<소매치기>는 브레송의 다섯 번째 장편영화로서, 이전의 영화들과 달리 다른 어떤 문인의 도움도 없이 브레송 자신이 시나리오 전체를 썼다. (<죄악의 천사들>의 대사는 장 지로두(Jean Giraudoux), <불로뉴 숲속의 여인들>의 대사는 장 콕토(Jean Cocteau)가 쓴 것이다.) <소매치기>는 한 남자가 소매치기가 되어가는 과정을 보여주고, 그 와중에 잔이란 여자를 만나 사랑을 통해 구원받는 과정을 보여준다. 그런데 이는 사실상 영화의 첫 자막에 모두 제시된 것이다. 다음은 첫 자막의 일부다. “작가는 영상과 소리를 통해 한 젊은 남자의 악몽을 표현하려고 했다. 그는 나약한 나머지 자신의 본성에 맞지 않는 소매치기라는 모험에 휩쓸려 들어간다. 그러나 기이한 여정을 통해 이 모험은, 아마도 그 모험이 없었다면 서로 알지 못했을 두 사람을 이어주게 된다.” 브레송의 영화는 이렇게 대부분 ‘스포일러’(spoiler)로 시작한다. <사형수 탈옥하다>와 같이 제목 자체가 스포일러가 되는 경우도 있으며, 그의 많은 영화가 첫 자막으로 내려티브 개요와 접근 방식까지 제시한다. (이 말은 관객이 영화의 진행을 따라가면서 ‘이제 다음에는 어떻게 될까?’라는 질문을 품을 수 없다는 뜻이다.) 이런 의미에서 <소매치기>의 이야기 자체는 관객에게 전혀 새로울 것이 없다. 따라서 브레송의 도전은 결과가 아니라 과정에 놓여 있다.

다른 한편, <소매치기>의 전반적인 서사는 브레송이 오랫동안 관심을 가진 작가 도스토옙스키의 『죄와 벌』을 떠오르게 한다. 실제로 그는 한 인터뷰에서 <소매치기>의 서사가 『죄와 벌』을 고려했

는가라는 질문에 곧바로 이를 인정하며, 자신이 파악한 이 소설의 주제가 ‘잘못을 통한 구원’이라고 말한다.¹⁷⁾ 즉 한 사람이 잘못을 저지르고 난 후 비로소 삶의 가치를 깨닫게 된다는 것이다. 실제로 도스토옙스키의 『죄와 벌』과 <소매치기>를 주제 및 서사의 차원에서 비교해보면 적지 않은 공통점이 나타난다. 예컨대 미셸의 과거에 대해서는 어떤 암시도 나오지 않지만, 그의 누추한 다락방에는 적지 않은 책들이 놓여 있다. 이는 지독하게 가난하지만 상당한 지성을 갖춘 『죄와 벌』의 라스콜리니코프의 상황과 유사하다. 또한 미셸이 카페에서 우연히 경찰서장을 만나 ‘우월한 인간은 법을 초월해 있고, 세상 자체가 뒤집혀 있기 때문에 그의 범죄행위가 오히려 세상을 똑바로 되돌려놓는다’라는 주장을 할 때, 이 주장은 『죄와 벌』에서 라스콜리니코프가 피력한 이념과 비슷한 맥락 속에 있다. 나아가, 영화가 진행되는 내내 미셸과 경찰서장 사이에서 벌어지는 신경전은 도스토옙스키의 소설에서 라스콜리니코프와 예심판사 포르피리 사이에서 벌어지는 길고 지루한 신경전을 떠올리게 한다. 마지막으로 <소매치기>의 잔은 『죄와 벌』의 소나와 많은 점에서 닮았다. 이들 둘 다 지성이 뛰어난 인물은 아니지만, 불행한 개인사에도 불구하고 지극한 사랑과 헌신, 소박성이라는 모방하기 힘든 미덕들을 갖고 있기 때문이다.

그러나 브레송에게 중요한 것은 서사나 사건, 에피소드보다는 한 인물의 초상(portrait)을 그려내는 데 있다. 그는 이렇게 말한다. “제게 사실이나 사건보다 더 중요했던 것은 이 사실이나 사건 덕분에 한 사람을 묘사할 수 있게 되었다는 점입니다.”¹⁸⁾ <소매치기> 이외에도 <무슈트>와 같은 영화는 특정 인물의 초상에 초점을 맞추고 있고 이는 제목으로도 표현된다. 여기서 브레송은 예컨대 플래쉬백 등을 동원하여 한 인물의 과거를 설명하지 않고, 특정 시점 이후 한

17) Robert Bresson (entretien avec), “Le Masque et la Plume”, *France Inter*, 9 janvier 1960; repris in *Bresson par Bresson: Entretiens 1943-1983*, Flammarion, 2013, p. 97.

18) Robert Bresson (entretien avec), *L'Express*, le 23 décembre 1959; repris in *Bresson par Bresson: Entretiens 1943-1983*, Flammarion, 2013, p. 83.

인물의 모습을 집중적으로 따라간다. 필립 아르노는 이렇게 지적한다. “우리는 대개 그들의 과거에 대해 아무 것도 알지 못하거나 거의 아무 것도 알지 못한다.”¹⁹⁾ 미셀은 오만에 가득 차서 위험한 생각을 거리낌 없이 표명하며, 병석에 누워 있는 어머니를 찾아가지 않는 것에 죄책감을 느끼면서도 소매치기에 몰두하면서 현기증 나는 악(惡)의 경험을 한다. 그리고 자신의 마음속에서 마침내 잔을 발견했을 때 다음과 같이 말한다. “오 잔, 당신에게 가기까지 내가 얼마나 기이한 길을 걸어야 했는지…”

브레송의 도전이 결과가 아니라 과정에 놓여 있고, 또 그가 사건이나 서사보다는 한 인물의 초상을 그리는 데 관심이 있다면, 여기서 문제는 미셀이 겪는 과정, 즉 전문적 소매치기가 되고 “잔에게 가는” 과정 자체가 관객에게 생생한 체험의 사건으로 그려져야 한다는 점이다. 이 경우 관객은 이미 결과를 다 알고 있음에도 불구하고 이 과정 자체를 매순간 새롭게 느끼게 된다. 필립 아르노는 이렇게 지적한다. “사건이 얼마나 중요한가는 전혀 문제가 되지 않고, 단지 예측불가능성과 속도라는 방식, 요컨대 사건이 일어나는 방식만이 중요하다.”²⁰⁾ 예를 들어 소매치기라는 범죄는 피해자의 주의력을 둘러싸고 벌어지며, 이를 시도하는 사람은 주변의 모든 사람들이 다 자신을 보고 있는 것 같은 상황에서 극도의 정신적 긴장, 공포 및 흥분을 겪게 된다.²¹⁾ 따라서 브레송의 도전은 이와 같이 아주 작은 우주를 스크린으로 옮겨오는 것이다. 세르주 다네는 이렇게 지적한다. “브레송은 1959년에 정신적 여정을 이야기함—이것은 이미 다른 사람들이 한 것이다—으로써가 아니라, 이 여정을 영화적으로 진지하게 간주함—젊은이가 어떻게 소매치기가 되는가?—으로써 영화를 전복시켰다. 이것은 관객을 이 ‘어떻게’의 증인으로 변형시켰을 때만 의미가 있다. [...] 여기서 우리는 하나의 다큐멘터리를, 소

19) Philippe Arnaud, *op. cit.*, p. 92.

20) *Ibid.*, pp. 27~28.

21) 많이들 알려져 있듯이, ‘소매치기’란 제목으로 확정되기 전에 이 영화의 시나리오 제목은 ‘불확실성’(Incertitude)이었다.

매치기의 탄생을 목격하고 있었다. 손의 언어, 냉정한 시선, 분할된 신체, 애매한 스침 등 기술적 습득에서 그 어떤 것도 누락되지 않았다. 환상적으로 스펙터클한 미세 풍경이 갑자기 가시적인 세계로 옮겨왔다.”²²⁾

어쨌거나 소매치기를 주인공으로 하는 영화를 구상하면서 브레송은 그 영화 이미지에 최대한의 실재를 담아내고자 한다. 그런데, 영화의 기반을 확고하게 ‘찍기’로 설정하면, 무엇을 찍을 것인가의 문제가 곧바로 제기되기 마련이다. 여기서 브레송은 소매치기의 실제적인 진실에 최대한 가까이 다가가는 길을 택한다. 장 세몰뤼에에 따르면, 브레송은 <소매치기>를 준비하면서 다큐멘터리 작업에 가까운 정도로 현장 연구를 진행했는데, 파리 경시청을 드나들면서 소매치기에 대한 온갖 자료를 모으고, 가장 두드러진 사례들을 수집해서 자신의 영화에 적용했다.²³⁾ 영화에서 미셸은 전문 소매치기를 만나서 소매치기 기술을 배우는데, 그 역할로 출연한 인물은 카사기(Kassagi)란 사람으로서 실제로 전문적 소매치기의 경력을 갖고 있었고, 촬영 현장에서 직접 조언을 했다. 그리고 주연을 맡을 인물로 영화에 한 번도 출연한 적이 없는 인물—브레송의 표현대로 모델—을 캐스팅하는데, 이때 그는 육체적인 유사성이 아니라 정신적인 유사성을 고려했다.²⁴⁾ 미셸 역을 맡은 마르탱 라살(Martin Lassalle)이나 잔 역을 맡은 마리카 그린(Marika Green) 등은 이런 기준에 의해 선택되었다.

이런 과정을 거쳐 만들어진 결과물 <소매치기>는 거꾸로 브레송이 자신이 포착한 실재를 어떤 방향으로 조직했는가를 보여준다. 이것은 이른바 미적 지향의 문제로서, 전체적으로 바라보면 브레송의

22) Serge Daney, “Paul Schrader, *American Gigolo*”, *Cahiers du cinéma* n° 314, juillet-août 1980; repris in Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde: 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981*, P.O.L., 2001, pp. 257~258. (강조는 다네 자신이 한 것.)

23) Jean Sémolué, *Bresson*, Flammarion, 1993, p. 93

24) Robert Bresson (entretien avec), “Propos de Robert Bresson”, *Cahiers du cinéma*, octobre 1957; repris in *Bresson par Bresson: Entretiens 1943-1983*, Flammarion, 2013, p. 63.

영화는 고전주의 미학과 현대성의 미학 사이에 있다. 먼저 브레송의 영화가 주는 일차적인 인상은 한 영화 안에서 모든 영화적 질료가 치밀하게 조직되어 있으며, 장식적이고 잉여적인 것 등 불필요한 것이 철저하게 배제되어 있다는 점이다. 이러한 의미에서 <소매치기>는 일차적으로 고전주의 미학의 자장 안에 있다.²⁵⁾ 수전 손택은 이렇게 지적한다. “브레송에게 예술은 꼭 있어야 하는 것을 발견하려는 노력이다.”²⁶⁾ 브레송의 고전주의 미학은 사실상 그의 저작 『시네마토그래프에 대한 노트』에서 명확하게 드러난다. 예컨대 그가 “모든 것이 정확히 제 자리에 놓이는 것이 자신이 가진 유일한 수단”(39)이며 “가장 일상적인 단어도 제 자리에 놓이면 갑자기 광채를 내기 시작한다. 네 영상들은 바로 이 광채로 빛나야 한다”(112)고 스스로 다짐할 때, 또한 자신의 영화에는 “지나친 것도, 모자란 것도 없”(49)어야 한다고 되새길 때, 그는 분명 고전주의 미학을 지향하고 있다. 이는 부분에 대한 전체의 우위를 주장할 때도 마찬가지다. “제가 가장 전념하는 것은 비율이고 균형입니다. 디테일 하나가 문제가 될 때면 저는 항상 이 디테일을 전체와 관련해서 봅니다.”²⁷⁾ 또한 그가 단순한 것을 예찬—“내가 너무 단순하다고 거부한 것이 사실상 가장 중요하며 깊게 파고들어야 하는 것”(118)—하고, 또한 목적에 도달하기 위해 가장 간단한 길을 택하는 것, 다시 말해서 표현의 경제성을 추구하면서 “바이올린 하나로 충분하면, 두 개를 쓰지 마

25) 여기서 고전주의(classicisme)란 용어는 예컨대 할리우드 고전주의를 지시하는 말이 아니며, 이보다는 문학, 미술, 음악 등 서양 예술 일반의 고전주의를 가리킨다. 예컨대 요한 빙켈만(Johann Winckelmann)이 그리스 미술의 특성을 ‘고귀한 단순과 고요한 위대’라고 규정했을 때, 그 미술의 특성으로서의 고전주의다. 그것은 고귀한 정신적인 세계를 구축하면서 그 예술의 재료에서 불필요한 모든 것을 배제하려는 시도이며, 그 구성요소 각각이 정확하게 자기 자리에 가 있는 자율적인 미적인 우주(cosmos)를 세우려는 시도다. 미술에서 르네상스 고전주의나 신고전주의도 크게는 이 자장 안에 있다. 물론 영화사에서는 존 포드의 <역마차>(Stagecoach, 1939)와 같은 영화들에서 그 단초가 얼핏 나타나지만, 오히려 브레송은 자신만의 방식으로 영화적인 고전주의를 구축하려 했다고 할 수 있다.

26) Susan Sontag, *op. cit.*, p. 194; 수전 손택, 같은 책, p. 292.

27) Robert Bresson (entretien avec), *L'Express, op. cit.*, p. 85.

라”(28)는 비발디의 말을 인용할 때도 마찬가지다.

반면에 <소매치기>에는 고전주의 미학으로 환원될 수 없는 지점들이 적지 않은데, 이를 현대성의 미학이라고 부를 수 있을 것이다. <소매치기>는 사실상 이 영화가 개봉되던 바로 그 시기에 프랑스 영화계에 폭발적으로 진행되던 운동의 주역들, 즉 누벨 바그 감독들에게 심대한 영향을 미쳤다. 미셸 에스테브는 이렇게 지적한다. “1959년에 <소매치기>는 영화에 대한 현대적인 관념을 제시함으로써 가장 뛰어난 누벨 바그 감독들에게 문자 그대로 길을 열어주었다. 이 현대적인 관념이란 관습적인 시나리오의 거부, 고전적인 극적 진행의 거부, 선형적 플롯에 대한 거부, 전통적인 배우의 연기에 대한 거부, 시공간의 주관적 파악의 추구 등이다.”(28) 다른 한편, 세르주 다네는 이렇게 지적한다. “<소매치기>에서 리옹 역의 도둑들 장면은 현대영화의 정점 중 하나입니다. 이것이 현대적인 것은, 돈이 사람들 사이를 연결하는 순간에야 비로소, 돈의 순환이란 스펙터클이 우위를 점하는 순간에서야 비로소, ‘인물들’이 두께와 내면성을 가질 필요가 없고, 이들이 ‘그 자체로’ 흥미로울 필요가 없으며, 하물며 전문배우나 스타가 연기할 필요가 없다는 것이 이처럼 명확하게 보인 적이 없었기 때문이지요.”(29) 이 현대성의 미학에 대해서는 다음 절에서 구체적으로 다시 다루게 될 것이다. 다만 여기서는, 가장 독자적인 방식으로 ‘찍기’의 문제에 천착한 한 감독이 다른 어떤 감독도 가본 적이 없는 길을 개척하면서 누벨 바그와 더불어 새롭게 열린 영화적 현대성에 가장 깊이 공명했다는 점만을 지적해두기로 하자.

4. 물질에서 영혼으로, 물질을 거쳐서 영혼으로

28) Michel Estève, *op. cit.*, p. 6.

29) Serge Daney (entretien avec), “L’Argent ne fait pas le bonheur”, *Cahiers du cinéma* n° 326, août-septembre 1981; repris in Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde: 2. Les Années Libé 1981-1985*, P.O.L, 2002, p. 42.

브레송은 자신의 영화에서 주제(sujet)가 단지 핑계나 구실에 불과하다고 여러 차례 반복해서 말한다. “저에게 주제는 영화적 질료를 창조하기 위한 구실에 불과합니다.”³⁰⁾ 이 말의 울림은 이중적이다. 먼저, 이 말은 최소한 그가 문학적인 주제나 내러티브를 통해서 초월적이고 형이상학적인 세계에 도달하려고 하지 않는다는 뜻이다. 다음으로, 브레송에게 문학적인 주제의 역할이 상대화되는 반면, 영화적 질료에 해당하는 소재는 전혀 그렇지 않다는 뜻이다. 브레송의 말이 보여주듯이 그가 진정으로 관심을 가진 것은 영화적 질료이기 때문이다. 그의 영화는 바로 이 경로, 즉 가장 물질적인 것, 가장 구체적인 것을 통해서 가장 심오한 것에 도달하는 길을 밟는다. 수전 손택은 이러한 브레송 영화의 특성을 ‘영혼의 물리학’이라고 명명한다. “브레송은 정신적 행위의 형식—말하자면, 영혼의 심리학보다는 영혼의 물리학—에 관심을 보인다.”³¹⁾

이것이 사실상 그가 소매치기라는 소재에 관심을 가진 이유이기도 하다. <소매치기>는 한 남자가 잘못을 통해 구원에 이르는 서사를 보여주지만, 문학적인 서사의 전개는 사실 이 영화에서 그다지 본질적이지 않다고 할 수 있다. 단순히 “손의 영화, 시선의 영화, 사물의 영화를 만들고 싶었다”³²⁾고 말하는 브레송은 또한 이렇게 덧붙인다. “외적 모험은 소매치기 손의 모험입니다. 그런데, 손은 주인공을 내적 모험으로 인도하지요.”³³⁾ 이렇게 손의 모험에서 내적 모험으로 나아가는 길이 사실상 브레송 영화가 나아가는 길이기도 하다. 이 영화를 찍기 전에 “가슴이 미어지는”(수전 손택의 표현) 영적인 드라마 <어느 시골 사제의 일기>와 자유를 향한 집요한 여정

30) Robert Bresson (entretien avec), “Pour ne capturer que du réel”, *Cahiers du cinéma*, n° 104, février 1960; repris in *Bresson par Bresson: Entretiens 1943-1983*, Flammarion, 2013, p. 86.

31) Susan Sontag, *op. cit.*, p. 188; 수전 손택, 같은 책, p. 283.

32) Robert Bresson (entretien avec), “Pickpocket sera un film de mains, d’objets et de regard”, *Arts*, le 17 juin 1959; repris in *Bresson par Bresson: Entretiens 1943-1983*, Flammarion, 2013, p. 76.

33) Robert Bresson (entretien avec), “Pour ne capturer que du réel”, *op. cit.*, p. 87.

을 보여주는 <사형수 탈옥하다>를 찍은 브레송이, 범죄의 일종인 소매치기에 대한 영화를 찍겠다고 결심한 것도 이런 차원에서 파악될 수 있다. 그는 이렇게 말한다. “<소매치기>에서 제게 흥미로운 것은 구체적인 것들을 수단으로 해서 영혼의 삶에 도달하는 것입니다. [...] 저는 도덕적인 영화를 만들려고 애쓴 적이 없습니다. [...] 사건은 단지 물질적인 삶과 다른 삶, 다시 말해서 내적인 삶, 영혼의 삶에 도달하는 기회일 뿐입니다. 그러나 저는 여기에 도달하는 수단으로서 구체적인 것들을 이용하지 않을 수 없습니다.”³⁴⁾

다른 한편, 주로 짧은 클로즈업으로 나타나는 브레송의 파편화 작업은, 기존 영화에서 정당한 대접을 받지 못한 사람의 손뿐만 아니라 핸드백, 지갑, 시계, 지폐와 같은 구체적인 사물들에 정당한 목소리를 돌려주는 것이기도 하다. 미셀의 모험은 가장 물질적인 것, 가장 구체적인 것에 달려 있고, 그것은 다름 아닌 손에 의해 이루어진다. 그리고 손을 이용하는 가장 정교한 기술 중 하나인 소매치기는 손의 모험, 손의 ‘지성’, 손의 아름다움을 전면적으로 드러낼 수 있는 계기가 된다.³⁵⁾ 사물의 존재감을 되살리는 작업과 영화에서 손의 가치를 복원시키는 작업은 동전의 양면과 같다. 손을 통해 영화에 거의 에로틱할 정도의 촉각적 가치가 도입되면서 스크린에 나타난 사물의 존재감과 무게가 전면적으로 복원되기 때문이다.

앞서 우리는 브레송에게 주제가 단지 구실에 지나지 않지만 소재나 영화적 질료는 전혀 그렇지 않다고 말했다. 우리는 여기서 한 걸음 더 나아가, 몽타주를 통해 파편화된 쇼트들을 완전히 새로운 방식으로 연결하는 것 또한 이에 못지않은 중요성을 갖는다고 말할 수 있다. 문제는, 영화를 실재와 접하는 경험으로 만들기 위해서 카메라로 찍은 현실의 일부를 단순히 스크린에 보여주는 것으로 충분하지 않다는 점에서 생겨난다. 왜냐하면 브레송의 성찰대로 “날 것 그

34) Robert Bresson (entretien avec), “Le Masque et la Plume”, *op. cit.*, p. 93.

35) 손의 아름다움은 이미 <사형수 탈옥하다>에서 치밀하게 개척된 바 있고, 또한 숟가락, 나무판자, 매트리스, 천, 창문 받침대 등 사물의 존재감이 이 영화에서만큼 강하게 느껴지는 영화도 거의 없다.

대로의 실재는 그 자체만으로는 참된 것을 제공하지 못하기”(106) 때문이다. 따라서 영화가 ‘참된 것’을 제공하기 위해서는 카메라로 포착한 실재를 예기치 못한 방식으로 정렬해서 현실에 준할 만한 세계를 만들어내지 않으면 안 된다. 여기서 브레송의 작업은 다음의 순서로 이루어진다. 먼저 카메라 앞에 있는 세계를 작은 조각들, 파편들로 바라보고 모든 장식을 배제한 채 이를 카메라로 포착한다. 다음으로, 이 조각난 영상들을 상호의존적인 방식으로 정렬해서 여기에 완전히 새로운 질서를 부여한다. 이것이 바로 파편화의 방식이다.

브레송은 다음과 같이 주장한다. “우리가 재현에 빠지고 싶지 않다면, 파편화는 불가피하다. 존재와 사물을 분리시킬 수 있는 부분들로 볼 것. 이 부분들을 고립시킬 것. 이들에게 새로운 의존성을 부여하기 위해서 부분들을 독립적으로 만들 것.”(93) 브레송의 이 말은 다음과 같이 이해할 수 있다. 먼저 전체를 통째로 제시하지 말고 존재와 사물들을 분리해서 포착해야 한다. 그리고 이후 몽타주 단계에서 이 각각의 파편들에 새로운 ‘의존성’을 부여해야 한다. 이는 영화적 구성에 새롭게 접근하는 방법으로서 극도의 영화적 현대성을 보여준다고 할 수 있다.

파편화된 쇼트들을 재구성하는 방법으로 <소매치기>에 주요하게 나타나는 것은 ‘원인과 결과의 전도’ 및 ‘생략과 비약’이다. 먼저, 관객에게 시각적 충격을 주고 시퀀스가 진행되는 내내 긴장을 유지하게 하는 방법 중 하나가 ‘원인과 결과의 전도’다. 브레송은 다음과 같은 원칙을 세운다. “[쇼트들을 배치할 때] 원인이 결과 뒤에 오도록 하라. 원인이 결과와 함께 나오거나 앞에 나오지 않게 하라.”(102) 이것은 통상적인 인과율을 뒤집은 것으로서, 인과율의 순서에 충실하게 되면 관객이 내러티브의 전개를 자연스럽게 따라갈 수 있다. 그러나 반대로, 결과가 먼저 나오면 관객은 갑작스런 상황에 충격을 받고 ‘왜 그렇지?’라는 질문을 갖지 않을 수 없다. 그것이 ‘반응 먼저, 이유는 나중에’의 방식이다. 사실상 <소매치기>의 많은 장면에서 결과에 해당하는 미셀의 반응을 먼저 보여준다. 이중에서 미셀이 자신을 찾아온 전문 소매치기를 만나는 장면을 보자. 미셀은

식사를 하러 가려고 다락방을 나와 계단을 내려온다. 그리고 어떤 것에 놀라서 충격을 받는다. 여기서 미셸의 반응은 ‘표정 연기’가 아니라 시선과 동작—계단을 내려오다가 속도를 줄이고 어떤 것에 시선을 고정하다가 시선을 아래로 내린 채 다시 천천히 계단을 내려오다가 시선을 들어 뭔가를 응시하는 동작—으로 알 수 있다. 그가 왜 이런 행동을 했는지는 이어지는 쇼트에서 드러난다. 모르는 남자가 자기 집을 기웃거리고 있었던 것이다. 그가 미셸을 쫓는 경찰인지 아닌지는 아직 알 수 없고, 우리는 영화가 좀 더 전개되고 나서야 그가 공범을 찾는 소매치기라는 것을 알게 된다. 여기서 브레송은 집 앞을 기웃거리는 남자를 먼저 보여주지 않고, 이를 발견한 미셸의 반응을 먼저 보여준다. 이렇게 결과가 원인 앞에 나오는 장면은 <소매치기>에 적지 않다. 두드러진 예만 제시하자면, 미셸이 침대에 누워 있는 어머니를 만나는 장면, 집에 돌아오는 미셸의 방에 자크가 미리 와서 그를 기다리는 장면, 놀이공원에 가기 위해 잔과 자크를 만나는 장면 등이 모두 그렇다.

이 중에서 가장 울림이 큰 것은 미셸이 외국에서 파리로 돌아오는 장면이다. 밀라노 행 열차를 타고 파리를 떠난 이후, 그가 2년 동안 영국에 있었으며 여기서 모은 돈을 흥청망청 써버렸다는 정보는 보이즈 오버 내레이션으로 처리된다. (이 장면에서 놀라운 것은 미셸이 2년 전 파리를 떠날 때와 같은 옷, 같은 넥타이를 매고 있다는 점이다. 여행가방과 외투를 양손에 들고 있기는 하지만, 그의 차림새만 보면 2년여의 공백이 전혀 느껴지지 않는다.) 그는 파리에 돌아오자마자 어떤 집을 찾는다. 카메라는 방 안에서 미셸이 문을 열고 들어오는 모습을 잡는다. 그는 집안을 둘러보다가 어느 순간 바닥 쪽에 시선을 고정하는데, 그 이유는 조금 후에 제시된다. 이후 카메라가 아래로 내려오면 바닥에서 놀고 있는 아기가 보인다. 이렇게 하나의 쇼트 안에서도 원인과 결과의 전도가 일어난다. 그리고 잠시 후에 잔이 문을 열고 집에 들어온다. 따라서 관객은 여기가 잔의 집이었고, 잔이 그동안 아기를 낳아 키우고 있으며, 미셸은 파리에 돌아오자마자 잔을 찾아갔다는 것 등을 장면이 전개되고 나서 한

참 후에야 비로소 알게 된다.

다음으로 생략과 비약의 방법이 있다. <소매치기>에서는 종종 주요 장면이 스크린에 아예 제시되지 않고 다음 장면은 예상치 못한 결과를 보여준다. 예컨대 영화 전반부에서 미셀은 혼자 소매치기 기술을 연마해서 지하철에서 소매치기를 한다. 어느 날 그가 지하철에서 내려 계단을 올라올 때, 어떤 남자가 미셀을 앞질러가서 그를 마주 보고 멈춰 서서 자신의 지갑을 돌려달라고 말한다. 이 장면이 충격적인 이유는 이 장면의 전제라고 할 만한 소매치기 장면이 전혀 제시되지 않았기 때문이다. 또한 미셀이 잔과 자크와 함께 놀이공원을 방문하는 장면도 주요사건은 스크린에서 거의 완전하게 사라진다. 미셀은 분명 놀이공원에서 한 행인의 시계를 훔쳤고 도망치다가 넘어져서 다쳤지만, 관객은 이 상황을 사후적으로만 파악할 수 있다.

<소매치기>에서 가장 충격적인 장면 중 하나는 미셀이 병석에 누워 있는 어머니를 찾아가는 장면이다. 어머니는 미셀에게 격려의 말을 하고 우리가 이별해야 할 때라고 말한다. 그러나 미셀은 절대 그렇지 않다고, 어머니는 내일이면 다시 건강을 회복할 거라고 말한다. 바로 이어지는 쇼트는 분명 장례식이다. 공간 전체가 제시되지는 않지만, 여기서 울리는 장례미사곡, 검은 옷을 입은 미셀, 자크, 잔을 보면 성당에서 어머니의 장례식이 진행되고 있다는 것을 알 수 있다. 이때 미셀의 눈에 고인 회한의 눈물은 분명 마지막 장면의 구원과 연결된다. 요컨대, 원인과 결과의 전도, 그리고 생략과 비약과 같은 현대적인 기법 덕분에 <소매치기>에서 사건은 관객이 전혀 예측할 수 없는 방향으로 전개된다. 장-루이 뢰트라는 이렇게 지적한다. “제유법과 곡언법(曲言法, litote)은 브레송의 영화에 특권화된 수사법이다. 결과를 원인으로 대체하는 것, 전체 대신에 부분을 제시하는 것, 더 많이 말하기 위해 더 적게 말하는 것 또한 그렇다.”³⁶⁾

파편화된 쇼트들을 연결하는 몽타주 작업의 최종 목표는, 관객이

36) Jean-Louis Leutrat, *Kaleidoscope: Analyses de films*, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 64.

느낄 수 있는 영화적 리듬을 만드는 것이다. 관객에게 도덕적 교훈을 주는 것이 브레송이 설정한 목표가 아닌 데도 <소매치기>를 포함해서 그의 영화 모두가 영혼의 세계, 초월적인 세계를 지향한다면, 이는 그의 영화가 관객의 영혼을 섬세하게 건드리는 음악적인 방식을 취하고 있기 때문이다. 영화에서 이것은 주로 몽타주를 통해 구현된다. 브레송은 이렇게 말한다. “한 영화의 리듬은 쓰기의 리듬이 되어야 하고 심장의 박동이 되어야 합니다.”³⁷⁾ 몽타주 작업은 파편화된 조각들에 관계를 부여하는 것이다. 그리고 관계를 부여하면서 그가 가장 크게 고려하는 것은 쇼트들의 연결에 리듬을 부여하는 것이다. 브레송 영화의 몽타주는 기본적으로는 내러티브 진행을 따라가지만, 더 나아가 파편화된 쇼트들에 영화적 리듬을 부여하는 것을 지향한다. 자르도네와 샤브롤은 이렇게 쓴다. “몽타주에 극적인 효율성이 없지 않다고 해도, 그것은 시나리오가 미리 정해놓은 내러티브 내용들을 연결한다기보다는, 음악적 필요성에 응답하는 것을 목적으로 한다.”³⁸⁾

<소매치기>에서 사실상 아주 빠르게 진행되지는 않지만 전체적으로 엄청난 속도와 리듬감을 보여주는 장면은 리옹 역에서 미셀이 다른 두 명의 공범과 소매치기를 하는 장면이다. 여기서도 관객은 리옹 역의 전체적 모습을 볼 수 없다. 그리고 이 장면에서 영화음악의 부재 또한 주목할 만하다. (17세기 프랑스 바로크 작곡가 장-바티스트 뮐리(Jean-Baptiste Lully)의 음악이 <소매치기> 전체를 통틀어 총 9번이나 나오지만, 이 장면에서는 전혀 등장하지 않는다.) 세 명의 소매치기는 리옹 역에서 핸드백, 여행가방, 지폐, 지갑, 손목시계 등을 대상으로 현기증 나는 움직임 보여준다. 심지어 지갑에서 돈을 꺼낸 뒤 지갑을 본래 자리에 넣어주는 일까지 벌인다. 카메라는 이런저런 여행객들을 따라가지만, 이 시퀀스의 중심은 확실히 손과 물건이다. 들뢰즈는 이렇게 쓴다. “<소매치기>에서 리옹 역의 조각난 공간들을 연결하는 것은 세 공범의 손이다. 이는 손이 물건을 취

37) Robert Bresson (entretien avec), *L'Express*, op. cit., p. 82.

38) Évelyne Jardonnet & Marguerite Chabrol, op. cit., p. 18.

하는 것과 정확하게 일치한다는 점에서 그렇다라기보다는 손이 물건을 스치고, 운동 중에 있는 물건을 정지시키고, 물건에 또 다른 방향을 부여하고, 물건을 전달하고(이 손 저 손으로 옮겨가고), 이 공간에서 순환되도록 한다는 점에서 그렇다. 손은 (공간을) 연결하는 기능과 함께 (물건을) 포착하는 기능을 배가시킨다.”³⁹⁾ 어쨌거나 쇼트 하나하나만 보면 어떻게 연결될지 짐작조차 할 수 없는 쇼트들을 모아서 브레송은 하나의 완전한 시퀀스를 만들어낸다. 이 장면이 놀라운 것은 카메라로 찍은 단편들 하나하나에는 생기가 별로 없는데도 이들이 결합되면서 놀라운 속도감과 리듬이 생겨난다는 점이다. 즉 이들 각각의 단편들은 그 자체로는 밋밋하고 평평한 이미지들이지만, 서로서로 관계를 맺으면서 마치 탁월한 교향곡의 악보 하나하나처럼 기능하기 때문이다.⁴⁰⁾

요컨대, <소매치기>는 가장 물질적인 것에서 출발해서—달리 말하면 가장 물질적인 것을 거쳐서—인간의 내면 가장 깊은 곳에 자리 잡은 영혼의 표현까지 나아가지만, 이 작업이 지향하는 것은 관객에게 도덕적인 교훈을 주거나 삶의 가르침을 주는 것이 아니다. 오히려 그것은 철저하게 영화적인 방식으로 관객의 영혼에 어떤 음악적 울림을 준다. 실재를 예리하게 포착해서 쇼트들의 독창적인 연결을 통해 영화적 리듬을 구축하는 작업이 브레송의 시학에서 핵심적인 자리에 있다. 그런데, 이 리듬의 질료가 음악에서와 같이 추상적인 음표가 아니라 실재를 담은 가장 구체적이고 가장 무거운 질료라는 점을 고려해보면, 그 결과물은 경이적이라고 할 수 있다.

5. 나가며

39) Gilles Deleuze, *Cinéma II: L'Image-temps*, Les Éditions du Minuit, 1985, p. 22.

40) 브레송은 기회가 있을 때마다 ‘마치 다리미로 다린 것처럼 영상을 평평하게 하라’고 강조하는데, 필립 아르노의 지적대로 ‘평평해진’ 영상은 몽타주할 때 다른 영상과 더 큰 관계를 보장해준다. Philippe Arnaud, *op. cit.*, p. 78. 반대로 ‘두드러진’ 영상이나 자립적인 영상은 다른 영상과 관계를 맺기가 쉽지 않으며, 이런 의미에서 관계나 리듬을 부여하기가 어렵다.

시간 속에서 움직이는 영상은 관객에게 어떤 정서를 불러일으킨다. 사실상 ‘그리기’로 제작한 영상도 마찬가지다. 에르빈 파노프스키는 만화영화가 “화학적으로 순수한 증류 상태의 영화적 가능성”을 갖고 있으며, “자연법칙에 대한 환상적 독립성 덕분에 공간을 시간에 완벽하게 통합할 수 있는 힘을 가지고 있다”고 지적한다.⁴¹⁾ 이 지적은 컴퓨터 그래픽을 이용하는 할리우드 주류 상업영화에도 타당하다. 이런 이미지들은 대개 중력을 벗어난 자유로움과 시공간의 제약을 넘을 수 있는 무한한 가능성을 보여주기 때문이다. 물론 이 무한한 자유와 가능성은 사물성의 제거와 실재의 소멸이라는 대가를 치루고 얻어낸 것이다. 따라서 이런 이미지는, 스크린(screen)이라는 말의 본래 의미에 들어 있는 것처럼, 환상의 세계로 거침없이 넘어가면서 실재를 차단(screening)한다. 우리가 사는 세계를 보여주지 않기 때문에, 다네가 지적한 “두려움과 전율”이 없는 이미지들.

반면에, 브레송의 영화가 오래전에 개척한 길은 이와 정반대의 방향을 향한다. 그것은 이미지를 중력에서 해방시키거나 사물에서 사물성을 제거하려고 하지 않는다. 반대로 어떻게 하면 온갖 인위적인 장식과 화장을 덜어내고 카메라로 실재를 정확하게 포착할 수 있는지, 그리고 이를 기반으로 현실의 단순한 재현에 머무르지 않고 현실과 버금가는 정교한 세계를 구축할 수 있는지를 모색한다. 이런 의미에서 브레송의 영화들은, 세계를 보고 듣는 법을 알려주는 일종의 ‘학교’와 같은 역할을 했던 다른 많은 감독의 영화에 합류한다. 세계 영화사가 전개되는 동안, 어떤 영화들은 실제로 우리가 사는 세계를 보고 듣는 법을 알려주는 역할을 수행했기 때문이다. 영화이미지가 더 많은 실재를 간직하면 할수록, 또한 파편적으로 추출한 실재를 재조직해서 독자적인 세계를 보여주면 줄수록, 영화가 세계를 보는 학교로 기능할 수 있는 가능성은 높아진다. 이런 가능성은

41) Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Motion Pictures”, *Film Theory and Criticism*, n° 4, edited by Gerald Mast, Marshall Cohen & Leo Braudy, Oxford University Press, 1992; 에르빈 파노프스키, 「영화에서 양식과 매체」(1934/1947), 『사유 속의 영화: 영화이론 선집』, 이윤영 엮고 옮김, 문학과지성사, 2011, pp. 87~88.

물론 카메라와 녹음기 같은 기계 덕분이다. 지가 베르토프가 ‘키노-아이’(kino-eye)를 주창하면서 카메라의 경이적인 능력을 예찬했듯이, 브레송은 카메라와 녹음기를 적절하게 사용하면 눈으로 볼 수 없고 귀로 들을 수 없는, 있는 그대로의 실재를 보여줄 수 있다고 생각했다.

이런 인식의 기반에는 우리의 눈과 귀가 사실상 제대로 보고 듣지 못한다는 문제의식이 있다. 브레송은 이런 의미에서 실재를 두 가지로 나눈다. “1)카메라가 있는 그대로 기록한, 날 것 그대로의 실재. 2)우리가 실재라고 부르지만, 우리의 기억과 잘못된 계산에 의해 왜곡된 채 보는 실재.”(79) 브레송에 따르면, 우리가 실재라고 부르는 것은 대개는 2)의 산물이다. 우리의 눈과 귀는 실재를 왜곡된 채로 보기 때문이다. 즉 우리는 지각과 동시에 작동하는 기억, 잘못된 계산, 지성 등의 작용으로 자신이 보고자 하는 것, 자신이 설명할 수 있는 것만을 본다. 따라서 적절하게 카메라로 찍은 것은 이런 왜곡을 교정할 수 있는 좋은 기회가 된다. 그는 실재를 두 가지로 구분하면서 이렇게 덧붙인다. “네가 보는 것처럼 보지 않는 기계[카메라]의 매개를 통해, 네가 보는 것을 [관객이] 보게 해줄 것.”(79) 이것이 브레송의 영화가 설정한 목표다. 그리고 이 목표는 물론 ‘그리기’가 아니라 ‘찍기’에 의해서만, 더 나아가 그가 설정하고 실행한 비움의 시학을 통해서만 실현될 수 있다.

브레송은 똑같은 쇼트를 수없이 반복해서 찍으면서 촬영 현장에서 매번 그가 스스로 ‘좋은 우연’이라고 말한 것을 집요하게 기다린다. 그리고 이렇게 찍은 수많은 영상을 선별해서 예기치 못한 방식으로, 다시 말해서 다른 쇼트와 어떻게 연결할지 미리 정해지지 않는 방식으로 연결한다. 이는 브레송의 영화의 미세한 사건 하나하나가 볼 때마다 매번 새롭게 느껴지는 이유이기도 하다. 뱅상 아미엘은 브레송의 영화에 대해 기술하면서 다음의 문장을 쓴다. “마치 그 어떤 것도 계산되고, 사전에 규정되고, 미리 파악되지 않은 것처럼.”(42)

42) Vincent Amiel, “Des Jambes de fourmis à l’infini”, *Positif* décembre 1996 n° 430, p. 86.

이는 분명 브레송의 영화가 결국은 그가 구상한 대로 전개되는데도, 그 결과물이 전혀 그렇지 않게 느껴진다는 뜻이다.

브레송의 영화는 영화를 통해서 실재와 만나는 드문 경험 중의 하나이며, 이는 때로 현실에서 우리가 경험할 수 있는 것보다 더 강렬한 충격을 준다. 필립 아르노의 지적대로, “브레송의 영화에서는 실재의 압축이라고 부를 만한 것을 경험할 수 있”⁴³⁾기 때문이다. 스크린에서 사람과 사물에게 정당한 목소리를 돌려주고 우리가 사는 세상에 대해 더 많이, 더 깊이 보여주는 영화. ‘찍기’를 기반으로 영화의 길을 정립하고자 했던 영화인들의 오래된 갈망에서 <소매치기>가 여전히 핵심적인 자리를 점하고 있는 이유는 이것이다.

43) Philippe Arnaud, *op. cit.*, p. 13.

참고문헌

- Amiel, Vincent, “Des Jambes de fourmis à l’infini”, *Positif* décembre 1996 n° 430.
- Arnaud, Philippe, *Robert Bresson*, Cahiers du cinéma, 2003(1986)
- Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 2001(1975).
- _____, (entretien avec), “Propos de Robert Bresson”, *Cahiers du cinéma*, octobre 1957; repris in *Bresson par Bresson: Entretiens 1943-1983*, Flammarion, 2013.
- _____, (entretien avec), *L’Express*, le 23 décembre 1959; repris in *Bresson par Bresson: Entretiens 1943-1983*, Flammarion, 2013.
- _____, (entretien avec), “Pour ne capturer que du réel”, *Cahiers du cinéma*, n° 104, février 1960; repris in *Bresson par Bresson: Entretiens 1943-1983*, Flammarion, 2013.
- _____, (entretien avec), “Le Masque et la Plume“, *France Inter*, 9 janvier 1960; repris in *Bresson par Bresson: Entretiens 1943-1983*, Flammarion, 2013.
- Daney, Serge, “Le Travelling de Kapo”, *Trafic*, n° 4, automne 1992, P.O.L.; 세르주 다네, 「<카포>의 트래블링」(1992), 『사유 속의 영화: 영화이론 선집』, 이윤영 엮고 옮김, 문학과지성사, 2011
- _____, “Paul Schrader, *American Gigolo*”, *Cahiers du cinéma* n° 314, juillet-août 1980; repris in Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde: 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981*, P.O.L, 2001
- _____, (entretien avec), “L’Argent ne fait pas le bonheur”, *Cahiers du cinéma* n° 326, août-septembre 1981; repris in Serge

- Daney, *La Maison cinéma et le monde: 2. Les Années Libé*
1981-1985, P.O.L, 2002
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I: L'Image-mouvement*, Les Éditions du Minuit,
1983.
- _____, *Cinéma II: L'Image-temps*, Les Éditions du Minuit,
1985.
- Estève, Michel, *Robert Bresson*, Seghers, 1974.
- Jardonnet, Évelyne & Chabrol, Marguerite, *Pickpocket de Robert*
Bresson, Atlande, 2005.
- Leutrat, Jean-Louis, *Kaleidoscope: Analyses de films*, Presses
Universitaires de Lyon, 1988.
- Panofsky, Erwin, "Style and Medium in the Motion Pictures", *Film*
Theory and Criticism, n° 4, edited by Gerald Mast, Marshall
Cohen & Leo Braudy, Oxford University Press, 1992; 에르빈
파노프스키, 「영화에서 양식과 매체」(1934/1947), 『사유
속의 영화: 영화이론 선집』, 이윤영 엮고 옮김, 문학과지성
사, 2011
- Sémolué, Jean, *Bresson*, Flammarion, 1993.
- Sontag, Susan, "Spiritual style in the film of Robert Bresson", *Against*
Interpretation and Other Essays, Anchor Book, 1990(1966); 수
전 순택, 「로베르 브레송의 영적 스타일」, 『해석에 반대
한다』, 이민아 역, 이후, 2002.
- Wexman, Virginia Wright, *A History of Film*, Pearson Education Inc.,
2006(1979); 버지니아 라이트 웨스먼, 『세상의 모든 영화』,
김영선 옮김, 이론과실천, 2008.

Résumé

Pickpocket de Robert Bresson et la poétique du dépouillement

Yun-yeong Lee

Depuis l'invention du cinéma, “tourner” (ou enregistrer) et “dessiner” constituent deux axes principaux pour la production cinématographique. L'infographie contemporaine fait essentiellement partie du deuxième mode : “dessiner”. *Pickpocket* de Robert Bresson, qui a profondément exploité le premier mode : “tourner” (ou enregistrer), mérite d'une réévaluation substantielle quand l'image cinématographique se trouve massivement assiégée par la fantasie infographique. Dans ce film, Bresson emploie systématiquement des modèles peu expressifs, des séquences principalement constituées par la fragmentation, des bruits évocateurs des lieux réels, etc., ce qui peut être nommé comme la poétique du dépouillement. Sa poétique se place entre l'esthétique classique et l'esthétique moderne. Elle vise à cheminer à partir des choses les plus concrètes, les plus matérielles jusqu'aux choses les plus spirituelles, voire à “la physique de l'âme”, dont l'expression vient de Sontag. Le montage de *Pickpocket*, dont les scènes rétablissent sur l'écran la valeur de la main ainsi que celle des choses réelles, réalise aussi l'évolution narrative que les rythmes cinématographiques. Le cinéma bressonnien qui attrape, à travers la caméra, le réel échappant souvent à notre perception, nous apprend à voir et à écouter la monde qui nous entoure.

Mots Clés : Robert Bresson, *Pickpocket*, tourner,
matérialité, dépouillement

투 고 일 : 2019.06.25

심사완료일 : 2019.07.28

게재확정일 : 2019.08.04

노르망 방언의 사회언어학적 위상의 변화 : 중세 잉글랜드의 경우

김 동 섭
(수원대학교)

국문요약

1066년은 노르망디공 윌리엄이 잉글랜드를 정복한 해이다. 이후 프랑스어, 정확히 말하면 노르망 방언은 영국에서 영어를 밀어내고 정복자들의 언어로 군림한다. 영국에서 프랑스어의 위상은 역사적 사건에 따라 변하게 되는데, 주요 사건으로는 1154년 플랑타뉴네 제국의 성립과 백년 전쟁을 들 수 있다. 전자는 정복 이후 부활의 조짐이 보이던 영어를 다시 침체의 시기로 빠지게 만들었고, 후자는 비록 전쟁에서는 패배했지만 영국과 영어의 정체성을 일깨워준 사건이었다. 본고에서는 영국에 들어간 노르망 방언의 실체와 프랑스어의 위상이 시대적인 상황에 따라 어떻게 변했는지 주요 역사적 사건들을 통하여 살펴본다. 영국에서 프랑스어 지배력이 약화된 이유로는 영어에 관심이 많은 중산층의 등장과 흑사병의 창궐 그리고 백년 전쟁을 그 원인으로 들 수 있다.

주제어 : 오일어, 노르망 방언, 양글로-노르망 방언, 중세 프랑스어, 언어 교류

|| 목 차 ||

들어가며

1. 중세 잉글랜드와 프랑스의 주요 역사적 사건들
 2. 앵글로-노르망 방언의 실체
 - 2.1. 중세 잉글랜드는 이중 언어의 사회였는가?
 - 2.2. 프랑스어 vs. 라틴어
 3. 프랑스어 위상의 변화
 - 3.1. 헨리 2세 시기의 프랑스어의 위상 변화
 - 3.2. 백년 전쟁 전후를 통해 본 프랑스어와 영어의 위상 변화
 - 3.3. 프랑스어의 몰락 원인들
- 맺는 말

들어가며

서양사를 통해 프랑스와 영국은 중세부터 근대를 거쳐 현대에 이르기까지 경쟁자의 관계에 있었다. 인도에서부터 독립 이전의 미국, 그리고 캐나다에서 두 나라는 정치적 패권을 차지하기 위해 경쟁을 벌였고, 대부분은 영국의 승리로 끝났다.

언어가 지금처럼 국제 공용어로 자리를 잡기까지는 대영 제국의 국제적 위상이 결정적 역할을 했다는 것에 대해 반론을 제기할 사람은 아무도 없을 것이다. 즉 언어는 그 언어를 사용하는 나라의 정치적 위상에 비례하여 그 위상이 정해지기 마련이다.

본고에서는 시계의 추를 11세기까지 거꾸로 돌릴 것이다. 영국, 정확히 말하면 잉글랜드에 약 2백만 명의 인구가 살던 어느 날, 바다 건너 노르망디의 한 수장(首長)이 함대를 이끌고 쳐들어 왔다. 그

리고 1066년 10월 14일 헤이스팅스 전투에서 잉글랜드의 왕은 전사하고 만다. 여기에서 우리의 관심을 끄는 것은 그 전투 이후 잉글랜드의 언어 지도에 관한 것이다.

본고에서는 노르망디공 윌리엄이 잉글랜드의 왕이 된 11세기 이후 약 4세기 동안 잉글랜드에서 프랑스어의 위상이 어떻게 변해갔는지 살펴볼 것이다. 약 1만 명 정도의 노르만 귀족이 영어를 사용하는 2백만 명의 앵글로-색슨족과 어떻게 공생을 했는지 사회언어학적 관점에서 조망해 볼 것이다.

그러기 위해서는 약 4세기 동안 양국 사이에 있었던 주요한 역사적 사실을 기준으로 프랑스어의 위상이 어떻게 변했는지 살펴보는 것이 효과적일 것이다. 왜냐하면 언어의 위상은 중요한 사회적 변화를 일으키는 사건에 매우 민감하기 때문이다.

중세의 연대기 작가들은 주로 왕을 중심으로 그 시대의 사건을 기록해 놓았다. 그러므로 대다수 민중들의 일상생활 또는 그들이 사용했던 언어에 대해서는 별로 알려진 것이 없다. 그런 맥락에서 본고에서도 앞에서 언급한 주요한 사건들과 당시의 왕 혹은 귀족층의 언어 사용의 실체를 통해서 중세 프랑스와 영국의 언어 지도를 밝혀 보려고 한다. 그리고 이를 통하여 중세 잉글랜드의 왕실과 지배층의 언어였던 프랑스어의 위상이 어떻게 변했는지 당시의 자료들을 바탕으로 살펴볼 것이다.

1. 중세 잉글랜드와 프랑스의 주요 역사적 사건들

본고의 주제를 보다 잘 이해하기 위해서는 먼저 중세기의 두 나라, 즉 프랑스와 잉글랜드¹⁾ 사이에 일어났던 주요 역사적 사건을 정리해 둘 필요가 있다. 본래 역사적 사건은 언어적 변화를 동반하는

1) 영국이라는 명칭이 일반적이지만 중세의 브리튼 섬에는 잉글랜드, 스코틀랜드 그리고 웨일즈가 각각 독립된 왕국이었고 언어도 달랐으므로 본고에서는 앵글로-색슨어를 사용하던 잉글랜드로 용어를 통일하지만 경우에 따라서는 영국도 병기한다.

경우가 많은데, 양국 간에 일어났던 사건들은 대표적인 사회언어학적 분수령을 이루고 있으므로 본고의 논지를 전개하는 데 중요한 기준점이 될 것이다. 본고에서 다루려고 하는 시기는 윌리엄의 잉글랜드 정복이 있는 11세기 중후반부터 백년 전쟁이 끝나는 1453년까지인데, 이 시기에 있었던 주요 사건들을 간략한 설명과 함께 정리해보자.

- 1) 1066년 : 노르망디공 윌리엄이 잉글랜드를 정복하고 왕위에 오른 해. 이후 잉글랜드의 지배층은 노르망 방언을 사용하고, 절대 다수인 앵글로-색슨족은 구어로서 영어를 사용하게 된다.
- 2) 1154년 : 노르만 왕조에 이어 플랑타주네 Plantagenêt 왕조의 헨리 2세가 잉글랜드 왕으로 등극. 그는 이미 노르망디 공작령(1150년), 앙주 백작령(1151년), 아키텐 공작령(1152년)을 소유하고 있었다. 프랑스에 광활한 영지를 소유하고 있던 헨리가 잉글랜드의 왕이 되었다는 사실은 영어에 대한 프랑스어²⁾의 영향력이 배가되었다는 사실을 의미한다.
- 3) 1204년 : 헨리 2세의 아들 결지왕 존 Jean sans Terre이 선왕으로부터 물려받은 노르망디를 프랑스의 존엄왕 필립 Philippe Auguste에게 몰수당함. 윌리엄 이후 잉글랜드 왕실의 고향이었던 노르망디를 잃었다는 사실은 프랑스와의 교류가 단절되었다는 것을 의미하고, 더 나아가 파리 지방의 프랑스어와 소통할 창구가 없어졌다는 것을 의미한다.
- 4) 1328년 : 카페 왕조의 마지막 왕인 샤를르 4세 사망. 발루아 왕조의 필립 6세가 왕에 오르다. 전 유럽의 질서를 재편

2) 1066년 잉글랜드에 들어간 언어는 분명히 노르망 방언이었다. 이후 학자들은 이 언어를 앵글로-노르망 방언이라고 부르는데 두 명칭에 대한 시대적 구분은 나중에 하기로 하고, 넓게 보아 노르망 방언과 앵글로-노르망 방언 모두 중세 프랑스어에서 파생되어 발달한 언어이므로 본고에서는 잉글랜드에 영향을 미친 이 언어들을 ‘프랑스어’로 통칭하기로 한다.

하게 만든 백년 전쟁이 일어난 해이다.

- 5) 1337년 : 잉글랜드의 에드워드 3세가 프랑스 왕위를 요구하며 백년 전쟁을 일으킨다. 잉글랜드에서는 프랑스어를 모국어로 사용하던 왕들이 14세기 말까지 왕위에 올랐다. 전쟁의 후반에는 영어를 모국어로 사용하는 왕들이 등장한다.

위에서 열거한 다섯 개의 사건들은 잉글랜드와 프랑스의 운명에 큰 영향을 끼쳤던 대표적인 역사적 사건들이다. 아울러 이 사건들을 기점으로 프랑스어는 영어에 많은 영향을 끼치기도 하고, 반대로 영향력을 상실하기도 했다. 이제부터는 본격적으로 11세기 중반 이후 잉글랜드에서 사용되었던 프랑스어에 대해 살펴보기로 하자.

2. 앵글로-노르망 방언의 실체

학자들은 1066년 윌리엄의 잉글랜드 정복 이후 잉글랜드에서 사용된 중세 프랑스어 방언을 대륙의 노르망 방언과 구분하여 앵글로-노르망 방언이라고 부른다. 그러나 과연 앵글로-노르망 방언은 실제로 존재했던 언어였을까? 이 문제에 대해 Juliette Dor³⁾는 ‘앵글로-노르망’이라는 용어가 언어적 정의가 아니라 정치적·지리적 용어로 보아야 할 것이라고 주장한다. 실제로 중세에는 앵글로-노르망 방언라는 용어를 사용한 흔적을 찾아볼 수 없다. 이 용어는 훗날 학자들이 잉글랜드에 들어간 노르망 방언을 대륙의 방언과 구분하기 위해 만든 말이라는 뜻이다. 어쨌든 중세에 잉글랜드에 살던 사람들은 자신들이 사용하는 언어를 프랑스어라고 여기고 있었지만 후대의 학자들은 그 언어를 또 다른 방언의 유형으로 간주한 것이다.

먼저 앵글로-노르망 방언을 고대 프랑스어기에 존재했던 방언 중

3) <Langue française et anglaise, et multilinguisme à l'époque d'Henri II Plantagenêt>, in: Cahiers de civilisation médiévale. 37^e année(n° 145-146), Janvier-juin 1994, Henri II Plantagenêt et son temps. Actes du Colloque de Fontevraud. 29 septembre-1^{er} octobre 1990, pp. 61-72.

의 하나로 볼 수 있는지 학자들의 견해를 보자. 일부 학자들은 앙글로-노르망 방언이 중세 프랑스어기에 존재했던 여러 방언 중의 하나로 볼 수 있는지 의구심을 제기한다. Lusignan의 지적을 보자.

“Dès les débuts du renouveau de la philologie romane en France, à la fin du XIX^e siècle, l’anglo-normand a été catalogué comme une forme marginal du français⁴⁾.”

위의 지적을 통해 앙글로-노르망 방언이 고대 프랑스어의 방언으로 볼 수 있는가에 대한 근본적인 의문을 던지고 있음을 알 수 있다. Lusignan은 앙글로-노르망 방언이 중세 프랑스어의 변방에 위치한 언어로 인정받은 시기는 19세기 말이라고 지적하고 있다. 물론 이 지적은 노르망 방언이 고대 프랑스어의 북부 방언군인 오일어에서 중요한 방언 중의 하나였음은 주지의 사실이지만, 잉글랜드에 건너간 뒤의 언어적 위상을 재고할 필요가 있다는 의미로 해석할 수 있을 것이다. 같은 시각에서 Gaston Paris의 입장도 동일함을 확인할 수 있다.

“L’anglo-normand n’est pas à proprement parler un dialecte : il n’a jamais été qu’une manière imparfaite de parler le français⁵⁾.”

한편 Brunot는 Paris의 지적에서 한 걸음 더 나아가 앙그로-노르망 방언을 프랑스 영토 밖에서 사용된 독립된 언어로 분류해야 하며, 방언으로 인정해서는 안 된다고 주장한다⁶⁾. 같은 맥락에서 Bruneau⁷⁾

4) S. Lusignan, *La langue des rois au Moyen Âge, Le français en France et en Angleterre*, PUF, Paris, 2004, p. 156.

5) Cité par D. A. Trotter, <L’anglo-normand : variété insulaire, ou variété isolée ?>, *Médiévales*, 2003, p. 43-54.

6) F. Brunot, *Histoire de la langue française*, t. I, Armand Colin, Paris, 1938, p. 320.

7) Ch., Bruneau, *Petite histoire de la langue française*, t. I, Armand Colin, Paris, 1970, p. 39.

역시 앵글로-노르망 방언을 독립된 하나의 언어로 간주해야 한다고 지적한다. 이들의 주장을 뒷받침하는 근거로는 앵글로-노르망 방언만이 중세에 유일하게 사전에 소유하고 있었다는 사실인데, 이러한 주장은 앞에서 소개한 일부학자들의 주장에 무게를 실어주고 있다.

비슷한 맥락에서 Trotter 같은 학자도 표준어가 존재하지 않았던 중세 프랑스에 존재했던 독립적인 방언의 위상을 강조하고 있다.

“Face à cette apparente complexité des rapports visibles et des influences admises, l’on se demande si l’examen de l’anglo-normand ne gagnerait pas à être mené dans les contextes non d’une fausse opposition entre français(correct) et anglo-normand(fautif), mais dans le contexte d’une variabilité dialectale dans toutes la France du Nord où n’existait nullement une langue standard⁸⁾.”

Trotter는 앵글로-노르망 방언이 불완전한 프랑스어가 아니라, 그 당시에는 표준 프랑스어가 존재하지 않았으므로 프랑스 북부 지방에서 사용되다가 영국으로 건너간 독자적인 방언, 즉 독립된 언어라는 주장이다.

이번에는 ‘앵글로’ 혹은 ‘잉글랜드’라는 용어가 노르망 방언, 넓게 보면 프랑스어에서 가지는 의미에 대해 살펴보고 가자. 영어사의 저자 André Crépin⁹⁾ 앵글로-노르망 방언을 ‘잉글랜드의 프랑스어’ Français d’Angleterre라고 부르고 있고, 잉글랜드에 복속되어 있던 아일랜드까지 지리적 경계를 확대하면 브리튼 섬에서만 사용되던 ‘섬의 프랑스어’ Français insulaire라고 부른다. Crépin의 주장은 잉글랜드에 건너간 언어가 프랑스어의 한 갈래인 노르망 방언이고, 그 방언을 대륙의 방언과 구분하기 위해 앵글로-노르망 방언이라는 명

8) D. A. Trotter, *op. cit.*, p. 45.

9) <Quand les Anglais parlent français>, in: Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 148^e année, N. 4, 2004. pp. 1569-1588.

칭으로 정의하고 있지만, 넓은 의미에서 본다면 중세 프랑스어에 속한 언어이므로 지리적 명칭만 첨가해서 ‘잉글랜드의 프랑스어’라는 용어가 적절하다는 것이다.

한편, Lusignan¹⁰⁾은 다음과 같이 앙글로-노르망 방언의 명칭을 구분하고 있다. 먼저 노르망 방언 Normand은 윌리엄이 잉글랜드를 정복하기 이전에 노르망디에서 사용되던 중세 프랑스어의 한 방언을 가리킨다. 두 번째로 앙글로-노르망 Anglo-normand 방언은 존 왕이 노르망디를 상실하기 전까지, 즉 1204년까지 잉글랜드에 건너간 노르망 방언을 말한다. 이후 노르망디를 상실한 잉글랜드 왕국과 노르망디 사이에는 인적 교류가 끊어지고, 그 결과 잉글랜드에서 사용되던 프랑스어는 고립되어 간다. 그런 맥락에서 Lusignan은 노르망디 상실 이후 잉글랜드에 남은 프랑스어를 ‘섬의 프랑스어’ Français insulaire라고 불렀다. 앞에서 언급한 Crépin과 같은 명칭을 사용하고 있음을 알 수 있다. Lusignan는 이후 영국에서 사용된 프랑스어—특히 왕실을 중심으로 중세 말까지—를 Anglo-français라는 명칭으로 부르고 있는데, Crépin의 Français d’Angleterre와 같은 명칭이다. 이후 잉글랜드에서는 노르망 방언의 잔재를 털어내고 프랑스어를 특정 영역에서 표준어로 삼았는데, 특정 영역이란 프랑스어가 뿌리 깊은 전통으로 자리를 잡았던 왕실과, 무려 17세기까지 프랑스어가 사용되었던 법원을 가리킨다. 그러면 잉글랜드에서 ‘프랑스어’의 위상이 어떻게 변해갔는지 역사적인 사건과 연관시켜서 살펴보기로 하자.

2.1. 중세 잉글랜드는 이중 언어의 사회였는가?

흔히 중세 잉글랜드의 사회언어학적 특징을 연구하는 학자들에게 11세기 이후 잉글랜드는 이중 언어를 구사하는 사회라고 인식되어 왔다. 이러한 인식은 서로 다른 언어를 사용하는 사회 구성원들이 긴밀한 교류를 통하여 함께 살아왔다는 가정하에 성립된다. 그리고 두 언어 이외에 다른 언어는 존재하지 않았다는 전제도 필요조건 중

10) S. Lusignan, *op. cit.*, p. 156.

의 하나이다.

먼저 윌리엄의 정복이 있던 1066년 이후 몇 세대 동안 잉글랜드는 이중 언어의 사회였을 것이다. 소수의 지배층인 노르만 귀족은 프랑스어를 사용했을 것이고, 대다수의 앵글로-색슨족은 영어를 사용했을 것이다. 하지만 여기에서 한 가지 간과한 사실이 있다. 정복이 있기 전의 잉글랜드 사회에는 두 언어가 사용되고 있었다. 법률과 공식 행정 문서에 사용되던 라틴어와 구어로 사용되던 앵글로-색슨어, 즉 영어가 있었다. 전자는 문어로서 그리고 후자는 구어로서 불완전한 이중 언어 사회를 이루고 있었다. 그러던 중에 잉글랜드의 언어 지도에 대변화가 일어난다. 새로운 언어, 즉 프랑스어가 들어온 것이다. 후자는 정복자들이 자신들의 언어를 피정복자들에게 강제했을 것이라고 상상할 수도 있지만 당시의 현실은 그렇지 않았다.

Vising¹¹⁾은 정복 이후 영국 사회가 완벽한 이중 언어의 구조로 정착되었다고 단언하지만 Dor¹²⁾ 같은 학자는 중세 영국의 언어 현실은 매우 불안정하고 가변적이었다고 반박하고 있다. 여기에는 제 3의 언어인 라틴어가 변수로서 작용하였다. 일례로 윌리엄이 정복 이후 라틴어로 작성하여 공포한 ‘윌리엄의 법’ *Leis Willelme*이 프랑스어로 번역된 해는 약 1세기가 지난 1150년으로 기록되어 있다. 그런데 한 가지 흥미로운 사실은 번역문에 사용된 프랑스어가 앵글로-노르망 방언이 아니라 대륙의 프랑스어, 즉 파리의 프랑스어였다는 사실이다. 이 사실은 이미 11세기 중반부터 영국의 지배층들은 앵글로-노르망 방언보다 파리의 프랑스어를 모범으로 삼았다는 것을 잘 보여준다.

‘윌리엄의 법’이 프랑스어로 번역된 사실을 통하여 당시의 상황을 다음과 같이 상상해 보자. 관청에서 민중들은 영어로 자신들의 요구를 설명한다. 그러면 노르만 관리들은 일단 프랑스어로 받아 적는다. 이 상황은 분명히 당시 영국이 이중 언어의 사회였음을 잘 보여주고 있다. 그리고 마지막 단계에서 법률과 행정의 공식 언어인 라

11) Johan Vising, *Anglo-Norman Language and Literature*, Londre, 1923.

12) Dor, *op.*, *cit.*, p. 62.

틴어로 문안을 다듬고 완성한다. 상황이 이렇다 보니 프랑스어는 구어인 영어에 비해 수적으로 절대적인 열세에 있었으며, 관청과 교회 등에서 공식 언어로 사용되었던 라틴어 사이에서 불안정한 위치에 놓여 있었다. 하지만 프랑스어는 정복자들의 언어였다. 그러므로 프랑스어의 위상은 영어에 비해 분명한 우위를 점하고 있었다. 결론적으로 말해 정복 이후 잉글랜드는 이중 언어의 사회라기보다는 삼중 언어의 사회라고 부르는 것이 정확할 것이다.

프랑스어가 영국 사회에 뿌리를 내리지 못한 이유로는 라틴어라는 커다란 걸림돌도 크게 작용을 했지만, 노르만 귀족의 현지화 역시 중요한 역할을 했다. 마치 노르만족의 조상들이 10세기에 덴마크에서 내려와 노르망디에 정착한 뒤에 몇 세대 만에 자신들의 모국어인 덴마크를 잊어버리고 프랑스어를 습득한 것처럼, 영국에 들어간 노르만족 역시 현지인들과 혼인을 통하여 급속도로 영어권에 흡수되었다.

인구의 수를 비교해도 중세 영국에서 프랑스어 사용자는 얼마 되지 않았다. 고작 1만 명 정도의 노르만 병사가 200만 명의 앵글로-색슨족을 통치한다는 것을 상상해 보라. 특히 소수의 언어가 아무리 정복자들의 언어라고 할지라도 급속한 현지화에 때문에 자신들의 모국어를 고수한다는 것은 매우 어려운 일이었을 것이다. Dor는 만약 정복 이후 영국에서 이중 언어 사회가 존재했었다면 단지 인구의 20% 정도만 해당되었을 것이라고 주장한다. 그 중 1%만이 프랑스어를 사용하는 소지주들이었고, 2% 정도의 성직자도 프랑스어 사용자들이었다는 것이다. 이러한 수치는 대다수의 앵글로-색슨족은 이중 언어 사회와는 동떨어진 환경에 속했다는 말로 해석할 수 있다. 이후 프랑스어는 구어로서 이미 그 자리를 영어에 내주고 문어로서는 라틴어와 많은 부분이 겹치는 언어가 된다. 결국 1204년 노르망디를 잃고 영국 안에서 프랑스어는 제 2국어 또는 교양언어로서 그 위상이 바뀌게 된다. 하지만 역설적으로 프랑스에게 고향인 노르망디를 빼앗긴 뒤에 오히려 대륙의 프랑스어를 습득하려는 열정은 더 커지게 되었다.

2.2. 프랑스어 vs. 라틴어

잉글랜드 정복이 있던 1066년 이후 소수의 노르만 귀족은 앵글로-색슨 원주민들을 배우자로 맞이하는 방법 등으로 현지 문화에 동화되어 12세기 중반에는 현지 문화에 완전히 동화되었다. 이제 노르만 귀족들에게 모국어는 더 이상 프랑스어가 아니었으며 교양어의 역할을 하는 제 2국어에 불과하였다. 하지만 왕실의 경우는 달랐다. 1399년까지 잉글랜드의 국왕은 프랑스어를 모국어로 구사하고 있었다. 백년 전쟁을 일으킨 에드워드 3세 같은 경우 공식 석상에서 구사하는 영어는 발음이 서툴렀다고 한다. 그렇다면 행적과 법률 분야에서는 어떤 언어가 규범 언어로 사용되고 있었을까? 앞에서도 언급한 라틴어가 지배층의 언어인 프랑스어 대신 사용되고 있었다.

정복 이후 노르만 왕조¹³⁾와 플랑타ژ뉴네 Plantagenêt 왕조에서 문학 언어로서 앵글로-노르망 방언은 확고한 위치를 잡게 되지만 공식 행정 언어는 여전히 라틴어였다. 물론 잉글랜드의 호구 조사를 기록한 《둠스데이 북》 Doomeday Book 같은 곳에서도 라틴어를 모사한 앵글로-노르망 방언이 사용되고 있음을 확인할 수 있지만, 공식 행정 언어로서 라틴어의 아성은 확고한 것이었다. 그렇다면 왜 노르만 왕조는 정복자의 언어이자 자신들의 모국어인 앵그로-노르망 방언을 공식 행정 언어로 사용하지 않았던 것일까? 게다가 잉글랜드의 법은 프랑스처럼 로마법의 영향을 전혀 받지도 않았기 때문에 라틴어를 공식 행정 언어로 사용했던 것은 다소 이상하게 보인다.

정복 이후 왕령과 법령에 앵글로-노르망 방언 대신 라틴어가 사용되었던 이유는 먼저 왕의 인장을 관리하는 상서국 Chancellerie의 독립적인 지위에 기인한다. 보수적인 상서국의 특징과 왕권에서 독립적인 지위를 보장받았던 상서국의 전통에 따라 라틴어는 정복 이후에도 일정 기간 동안 법령의 공식 언어로 사용되었다.

13) 역사학자들은 정복왕 윌리엄부터 양주 백인 헨리2세가 잉글랜드 왕에 오르기까지를 노르만 왕조, 헨리 2세부터 1399년 리처드 2세까지를 플랑타ژ뉴네 왕조라고 부른다. 잉글랜드의 왕조이므로 영어식 발음인 ‘플랜태저넷’로 발음할 수도 있으나, 당시 현지 발음을 고려해서 플랑타ژ뉴네로 적는다.

최초의 프랑스어 헌장은 1170년에 공포되었는데 이러한 변화는 노르만 왕조의 왕권 신장과도 밀접한 관계를 보여주는 것이다. 이후 13세기에 본격적으로 공식적인 헌장의 언어로 자리를 잡은 프랑스어는 1250-1260년대에 처음으로 잉글랜드의 관습법인 Common law 를 프랑스어로 작성하여 공포하였고, 에드워드 1세(1272-1307)는 최초로 프랑스어를 공식 입법 언어로서 사용하기 시작했다. 에드워드 1세 때는 47 개의 법령 중 16개가 프랑스어로 작성되었고, 2개는 라틴어와 프랑스어로 작성되었다. 프랑스어로 작성된 가장 오래된 법령은 1275년 의회의 승인을 받아 작성된 법령이다. 결국 라틴어가 독점하고 있던 법령의 언어도 프랑스어가 점진적으로 대체해가고 있었음을 알 수 있다.

3. 프랑스어 위상의 변화

본고의 주제인 프랑스어 위상이 영국에서 어떻게 변했는지 알아보기 위해서는 정치, 사회 그리고 문화적인 상황을 연관시켜 접근하는 것이 바람직 할 것이다. 1066년 윌리엄의 정복 이후 영어의 위상 변화와 프랑스어의 정립은 앞에서 이미 설명하였으므로, 그 이후에 일어났던 정치적 사건을 중심으로 프랑스어 위상의 변화에 대해 살펴보기로 하자.

먼저 정복 이후 프랑스어는 지배층의 언어였고, 피지배 계층은 영어만을 사용하고 있었다. 이후 영어는 14세기에 Chaucer가 등장할 때까지 3세기 이상 문학 언어로서의 자격을 박탈당하고 만다. 어학적으로 볼 때 이 시기의 프랑스어는 지배층의 모국어에서 식자층의 교양어로 그 위상이 바뀐다. 그 사이 노르망디를 잃고 프랑스와의 관계도 악화되면서 언어간의 갈등도 표출되지만, 역설적으로 대륙과의 공식적인 관계가 끊어진 13세기 초부터 영어에 프랑스어의 어휘가 많이 유입된다. 12세기 중반부터 약 반세기를 통치한 헨리 2세의 시기에 영국에서 프랑스어의 위상은 어떻게 변했는지 알아보자.

3.1. 헨리 2세 시기의 프랑스어의 위상 변화

정복왕 윌리엄의 노르만 왕조가 막을 내린 것은 아들 헨리 1세가 죽은 1135년이다. 이후 영국은 왕위 승계 문제로 내란의 소용돌이에 휘말리지만 헨리 1세의 딸 마틸다가 프랑스의 양주 백인 조프루와 5세와 결혼하고, 그의 아들이 왕에 올라 내전이 종식되는데, 그가 바로 헨리 2세이다. 그는 이미 노르망디 공, 양주 백 그리고 아키텐의 공이었으므로 프랑스 왕보다 더 광활한 영지를 보유한 영국 왕이 되었다.

헨리 1세 시기에 영국에서 태어난 노르만 귀족은 더 이상 군사적 정벌을 통해 영지를 확대할 수 없었으므로 다른 방법으로 왕에게 신하의 의무를 바쳐야 했는데, 그 방법이란 바로 현지인인 앵글로색슨인과 결혼하는 것이었다¹⁴⁾. 이러한 변화는 프랑스어 사용의 단절을 가져왔고 노르만 귀족이 영어권에 빠르게 흡수되는 데 촉매 역할을 하였다. 결국 정복 이후 조성되었던 이중 언어의 사회는 점차 그 응집력이 약화되었다.

하지만 1154년 런던의 웨스트민스터 사원에서 대관식을 치른 헨리 2세는 치세의 2/3에 해당하는 기간을 프랑스에서 보낸 왕이었다. 그가 노르망디, 양주, 아키텐 같은 영지를 프랑스에 소유하고 있었다는 사실 외에도 그는 프랑스에서 태어난 프랑스 귀족이었던 것이다. 대관식에서 그가 선서한 말을 인용해 보자 :

“Henri, par la grâce de Dieu roi d’Angleterre, duc de Normandie et d’Aquitaine et comte d’Anjou, à tous ses comtes, barons et fidèles français et anglais, salut¹⁵⁾.”

위의 선언문에서 특히 주목할 부분은 정복왕 이후 처음으로 영국 왕이 대관식에서 영국의 신민들보다 프랑스의 신민들에게 먼저 안

14) J., Dor, *op., cit.*, p. 67.

15) Ch., Petit-Dutaillis, *La monarchie féodale en France et en Angleterre, X^e-XIII^e siècle*, Paris, p. 116.

녕의 인사를 전했다는 것이다. 아마도 헨리 2세는 영국보다 더 넓은 프랑스의 영지를 염두에 두고 한 말이었는지도 모른다. 헨리 2세의 통치 기간(1154~1189년) 중에는 대륙으로부터 많은 프랑스 귀족이 몰려들었고, 이들이 영국에서 사용한 프랑스어는 일드프랑스의 프랑스어가 아니라 앵글로-노르망 방언이었다. 즉, 헨리 2세가 사망할 때까지 영국에서는 앵글로-노르망 방언이 영국인들과의 매개 언어 *langue véhiculaire*의 역할을 하고 있었다.

12세기 중반기에 영국에서 프랑스어의 위상이 높아지고 매개 언어로서 확고히 자리를 잡은 배경에는 프랑스 출신인 헨리 2세의 영향력이 절대적이었다. 12세기 초반부터 프랑스어는 교양어와 행정어, 법원의 언어로서 점진적으로 라틴어를 대체하기 시작했는데, 헨리 2세의 치하에서는 프랑스어의 위상이 더욱 높아졌다. 그러나 그의 아들인 결지 왕 존(1199~1216년)이 1204년 노르망디를 프랑스의 존엄 왕 필립에게 물수를 당하면서 영국에서의 프랑스어는 새로운 국면을 맞이한다. 이제 대륙의 프랑스와 공식 관계가 단절된 것이다. 하지만 역설적으로 프랑스어—파리 지방의 프랑스어—에 대한 관심은 더 높아지고, 일례로 13세기 초 영국의 고위 귀족들은 자녀를 프랑스로 유학을 보내는 것이 유행처럼 번졌는데, 이는 이미 고립된 앵글로-노르망 방언이 아니라 자녀에게 파리의 순수한 프랑스어를 배우게 함이 목적이었다. Crépin¹⁶⁾의 연구에서도 확인할 수 있는 것처럼 13~14 세기에 영어에 차용된 프랑스어 어의소의 수는 전 시대보다 비교할 수 없을 정도로 많다. 이는 노르망디를 상실한 이후 파리의 프랑스어를 수용하려는 영국 교양층의 프랑스어에 대한 열정이라고 해석할 수 있다. 또 다른 예는 존 왕이 서명한 대헌장의 경우 원문은 라틴어로 작성되었지만, 프랑스어 번역문은 앵글로-노르망 방언이 아니라 파리의 프랑스어로 번역되었다. 이러한 사실은 13세기의 영국 사회가 전범으로 삼았던 프랑스어가 어떤 프랑스어였는지 잘 보여주고 있다.

16) A. Crépin, *Histoire de la langue anglaise*, Que sais-je ?, PUF, 1980.

3.2. 백년 전쟁 전후를 통해 본 프랑스어와 영어의 위상 변화

흔히 백년 전쟁은 잉글랜드와 프랑스 간에 있었던 전쟁으로 백년 이상 지속되었으며, 잔다르크가 풍전등화의 조국 프랑스의 운명을 구한 전쟁으로 잘 알려져 있다. 잘 알려진 것처럼 1337년 전쟁이 개전될 당시의 잉글랜드 국왕은 에드워드 3세였는데, 그는 사망한 프랑스의 왕 샤를 4세의 조카였다. 물론 에드워드 3세의 주장대로 그는 프랑스의 왕위 계승권을 가진 사람이었다. 여기에서 우리의 관심은 당시 에드워드 3세가 사용하던 언어에 집중된다.

대륙의 프랑스 신민(臣民)들의 눈에 비춰진 이 전쟁은 정상적으로 보이지는 않았을 것이다. 왜냐하면 프랑스 병사들의 눈에 비친 영국 왕이 영어가 아닌 프랑스어를 사용하고 있었기 때문이다. 하지만 이러한 현상은 잉글랜드의 왕조가 프랑스에서 건너가 세운 왕조라는 사실을 안다면 이상할 것도 없었다.

결론적으로 백년 전쟁 당시 잉글랜드의 왕은 초기에는 프랑스어를, 그리고 전쟁 중반 이후에는 영어를 사용하였다. 프랑스어를 모국어로 사용한 마지막 왕은 리처드 2세인데 그는 백년 전쟁 초반인 1399년 암살되었고, 이후 왕위에 오른 헨리 4세는 영어를 모국어로 사용하는 최초의 왕으로 기록된다.

에드워드 3세가 백년 전쟁을 독려하기 위해 프랑스어로 한 연설을 보자.

“Tout seigneur, baron, chevalier et honnestes hommes de bonne villes meissent cure et dilligence de estruire et apprendre leurs enfants le langhe françoise par quoy il en fuissent plus able et plus coustummier ens leurs gherres¹⁷⁾.”

위 연설문을 보면 영국과 프랑스 간의 전쟁에서 영국의 국왕이

17) Jean Froissart, *Chroniques*, t. II, 419. 번역문은 다음과 같다 : “모든 영주들과 제후들, 기사들과 선량한 신민들은 부지런히 자녀들에게 프랑스어를 가르쳐서 그들이 전쟁에서 프랑스어를 유용하게 사용할 수 있도록 해야 한다.”

적국의 언어인 프랑스어로 연설한다는 것이 우선 뜻밖이지만, 그 내용을 보면 전쟁에 참가한 모든 제후들과 기사들의 자녀에게 프랑스어를 가르쳐서 전쟁에서 잘 활용할 것을 주문하고 있다. 그러나 그 이전에는 에드워드 3세가 혈통적으로 봐도 프랑스 왕위의 적통임을 주장하기 위해 프랑스어의 사용을 독려했다고 볼 수 있다. 그러나 에드워드 3세의 조부 에드워드 1세가 1295년 가스코뉴 분쟁으로 말미암아 영어를 말살하려는 프랑스 국왕을 맹렬히 비난했고, 신하들에게 영어를 지킬 것을 당부한 행동에 비추어 보면 에드워드 3세의 연설이 다분히 정치적이었음을 알 수 있다. 결론적으로 프랑스어를 모국어로 사용했던 에드워드 1세나 3세 같은 영국 왕들은 두 언어의 사용에 대해 이중적인 잣대를 적용했음을 짐작할 수 있다. 즉, 정치적으로 프랑스를 이용할 때는 프랑스어를, 왕국 안의 결속력을 강화할 때는 영어의 수호자 역할을 했음을 확인할 수 있다. 실제로 헨리 5세는 백년 전쟁 중 점령한 프랑스 내 영지에 대한 권력을 유지하기 위해 프랑스어로 경의를 표하거나 연설하는 경우가 많았다. 그는 자신의 영국의 군주이면서 동시에 프랑스의 군주라는 사실을 언어로 입증하고 싶었던 것이다. 마찬가지로 헨리 6세 역시 1415년에 아쟁쿠르 Azincourt에서 대승을 거두고, 같은 해 런던에서 영어로 다섯 개의 포고령을 작성하여 런던 시민에게 호소하고 있다¹⁸⁾. 에드워드 3세가 전쟁 초기에 프랑스어의 습득을 독려했던 것과는 달리 헨리 6세 때에는 영어로 국민의식을 고양시킨 것을 확인할 수 있다.

백년 전쟁 동안 프랑스어의 위상은 왕조의 교체에 따라 달라졌다. 먼저 플랑타쥬네 왕조의 치세 동안 프랑스어는 국왕의 모국어였으며 왕령의 공식 언어였다. 백년 전쟁 이전에 프랑스어는 라틴어가 가지고 있었던 법령의 공식 언어 자리를 물려받았다. 에드워드 1세(1272년~1307년)는 최초로 라틴어 대신 프랑스어를 공식 입법 언어로 사용했으며¹⁹⁾, 대개 13세기에서 14세기까지 작성된 왕실의 문서도 프랑스어로 작성되었음을 확인할 수 있다. 그러므로 다음과 같이

18) Lusignan, *op. cit.*, p. 202.

19) *op. cit.*, p. 168.

정리할 수 있다. 즉, 에드워드 1세 전까지는 라틴어가 법령의 공식 언어였고 식자층에서는 공용어였지만 이후 프랑스어가 라틴어의 자리를 대신하고, 동시에 귀족들의 교양어로 확고한 위치를 굳힌다.

백년 전쟁은 영국과 프랑스 사이에 얽혀 있던 복잡한 이해관계, 즉 영국 왕이 소유한 아키텐 문제와 플랑드르 지방을 서로 영향권 아래 두려는 두 나라의 갈등에서 빚어진 전쟁이었다. 사실 에드워드 3세의 왕위 계승권 요구는 구실에 지나지 않았다. 본래 전쟁은 자국의 이익을 극대화하려고 하는 경향이 있다. 에드워드 3세는 자신이 프랑스 왕국의 적통을 가진 자라는 사실을 강조하기 위해 다음과 같은 외교 문서를 작성하여 1340년 7월 27일 프랑스의 필립 6세에게 보낸다. 왼쪽이 플라망 서사가 피카르 방언에 따라 번역한 번역본(a)이고, 오른쪽이 앙글로-노르망 방언으로 작성된 원본(b)이다²⁰⁾.

먼저 이 외교 문서를 통하여 우리는 두 가지 사실을 확인할 수 있다. 앞에서 노르망디를 상실한 뒤에 영국의 교양층은 앙글로-노르망 방언보다는 파리의 프랑스어를 모범으로 삼고 배우기 시작했다고 했는데, 에드워드의 공식 외교 문서의 원본은 앙그로-노르망어로 작성하고, 피카르 방언의 특징이 두드러진 언어로 번역한 것을 알 수 있다. 백년 전쟁을 선포한 영국 왕이 여전이 프랑스어로 외교 문서를 교환하고 있음을 알 수 있다. 두 번째로 주목할 사실은 앙글로-노르망 방언을 번역한 서사가 체계적으로 철자를 파카르식으로 바뀌 놓은 것이다²¹⁾: *occupee* ~ *occupeit* ; *eschuer* ~ *eschieurweir* ; *chalaunge* ~ *calenge* ; *cytee* ~ *cyteit* ; *volunté* ~ *volenteit*(앞의 철자가 앙글로-노르망 철자이고 뒤가 피카르 방언식 철자이다). 고대 프랑스어에 존재했던 *calenge*도 보이는데 앙글로-노르망 방언에서는 ‘ch’로 구개음화되어 *chalaunge*의 형태로 적고 있다.

20) M. David Trotter, <L'Anglo-normand en France : Les traces documentaires>, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Année 2008, volume 152, Numéro 2, p. 898.

21) *Op. cit.*, p. 897.

(a) Archives Nationales, J636.12

De par Edeward roy de France et d-Engleterre et seigneur d-Irlande. Phelippes de Valoys. Par *longh* temps avons pursui par devers vous par messages et toutes autres voies que nous *saviens* raisounables afin que vous nous vosissies avoir rendu nostre droit *hiretaige* de France, le *queil* vous nous aveis longh temps detenu et a grant tort *occupeit*. Et pour ce que nous veons bien que vous estes en entente de *parsevreur* en vostre injurieuse detenue sanz nous faire raison de nostre *demande*, sommes nous *entreit* en la terre de Flandres comme seigneur souverain d-icelle et *passé* parmi le pais. Et vous signefions que, pris aveoques nous le aide de Nostre Seigneur Jesu Crist et nostre droit, avec le *pooir* dou dit pais et avec nos gens et allies, *regardans* le droit que nous avons a l-*iretaige* que vous nous deteneis a vostre tort, nous nous *traions* vers vous *pour* mettre brief fin sour nostre droituriere *chalance*, si vous voeilliés aprochier.

(b) Londres, National Archives [PRO] SC1/37/136

Par Edward roy de Fraunce et d-Engleterre et seigneur d-Irlande. Ph. De Valoys. Par *longc* temps avoms pursui par devers vous par messages et toutes autres voyes que nous *savisions* resonables au fyn que vous nous vousissiez avoir rendu nostre droit *heritage* de Fraunce, le *quel* vous nous avez longc temps detenu et a graunt tort *ocuppee*. Et pur ce que nous veoms bien que vous estes en entente de *perseverer* en vostre injurieuse detenue sanz nous fayre rayson de nostre *demaunde*, sumus nous *entrez* en la terre de Flaunders come seigneur sovereyn de ycele et *passé* parmi le pays. Et vous signefioms que, pris ovesqe nous le eyde de Nostre Seigneur Jehsu Crist et nostre droit, ovesqe le *poer* du dit pays et ovesqe noz gentz et alliez, *regardauns* le droit que nous avoms al *heritage* que vous nous detenez a vostre tort, nous nous *treoms* vers vous *pur* mettre bref fyn sur nostre droiture *chalance*, si vous voillez aprocher.

“프랑스와 영국왕, 동시에 아일랜드 제후인 에드워드가 필립 발루아에게. 오랜 기간 동안 우리는 여러 경로와 메시지를 (필립 발루아에게) 통해 합리적인 방법으로 당신이 불법적으로 점령하고 있는 내 유산을 돌려달라고 설득한 바 있다. 우리는 당신이 불법으로 나의 영지를 점유하고 있다는 사실을 알고 있기에, 플랑드르의 통치자로서 이곳에 들어왔고 그리고 이 나라를 통과하였다. 우리는 예수 크리스트의 도움을 받았고, 우리가 가진 권리, 플랑드르 당국의 도움 그리고 아군과 연합군의 도움도 받았다. 우리는 당신이 불법으로 나의 소유지를 점령하고 있다고 생각하므로, 우리가 프랑스로 진격하기 전에 우리의 정당한 요구가 조속히 받아들여져야 한다는 데 이르렀다. (중략)

백년 전쟁은 중국에는 프랑스가 승리했지만, 잉글랜드 입장에서 보면 영어가 승리한 전쟁이었다. 만약 잉글랜드가 백년 전쟁에서 승

리했다면 프랑스 왕국뿐만 아니라 잉글랜드에서도 프랑스어의 잔존은 더욱 더 오래갔을 것이다.

백년 전쟁은 앵글로-색슨족에게 잉글랜드 왕국의 정체성을 자각하는 기회가 되었으며, 반대로 프랑스어는 더 이상 공식 언어의 지위를 유지하지 못하게 된 계기가 되었다. 수백 년간 국가적 정체성이 혼미했던 잉글랜드와 프랑스 왕국은 백년 전쟁을 통하여 국가라는 개념을 이해하게 되었으며, 그러한 의식을 고취시키는데 가장 큰 역할을 한 것은 그들이 사용하는 언어였다. 잉글랜드에서는 더 이상 자신들이 대륙의 프랑스 왕국과 연결되는 것을 원하지 않았고, 이러한 의식은 프랑스어를 버리고 영어를 왕국의 공식 언어로 인정하는 결과를 가져왔다.

3.3. 프랑스어의 몰락 원인들

자연 언어는 주변의 사회적 환경에 따라 진화하기도 하고 사라지기도 한다. 본고의 연구 대상인 앵글로-노르망 방언도 같은 운명을 맞이했다고 학자들은 지적한다. 그럼 1066년 정복자들의 언어로 들어온 프랑스어가 3세기 이상 영국에서 왕실의 언어, 법령의 공식 언어, 사법부의 언어, 그리고 교양 언어의 자리를 영어에게 물려준 이유에 대해 Crépin²²⁾의 설명을 인용하며 연구의 마무리를 짓도록 하자.

첫 번째로 들 수 있는 이유로는 15세기부터 등장하기 시작한 중산층을 프랑스어 몰락의 원인으로 들 수 있다. 대표적인 예가 국민 시인 Chaucer를 꼽을 수 있다. 그는 14세기 영국 중산층을 대표하는 인물로 그의 조부는 런던에 정착한 포도주 도매업자였다. Chaucer는 무역일로 왕실 관리를 따라 자주 플랑드르 지방에 가곤하였다. 그는 왕실의 회계 업무 등을 도와주며 자연스럽게 왕실과 가까워질 수 있었다. 비록 Chaucer는 기사 계급이 아니었지만 그의 아들 Thomas는 작위를 수여받아 명실상부한 부르주아 계층의 일원이 되었다. 이렇게 등장한 신흥 부르주아 계급은 라틴어와 프랑스어로 된 작품을 이

22) André Crépin, *op. cit.*, p. 1578.

해하는 것은 물론, 자신들의 모국어인 영어에 특히 애정을 보이게 되었다.

두 번째 이유는 14세기 영국을 휩쓸고 지나간 흑사병의 영향을 꼽을 수 있다. 1348년 영국에서 처음으로 발병한 흑사병은 인구의 1/3을 앓아갔다. 급감한 농민들은 노동 시장의 붕괴를 가져왔으며, 의식이 있는 농민들은 노동력이 감소한 만큼 자신들의 임금을 더 요구하였다. 그 결과 폭동이 일어났고, 그들이 요구하는 모든 요구 사항들은 지배층의 언어인 프랑스어가 아니라 영어로 작성되었다. 그들은 지주들이 말하는 프랑스어를 믿지 않았고 모든 요구를 영어로만 하였던 것이다. 이제 영어는 진정한 농민을 대변하는 언어가 된 것이다.

세 번째 이유는 앞에서 설명한 백년 전쟁을 프랑스어 몰락의 원인으로 들 수 있다. 초기에 전쟁은 프랑스어를 사용하는 두 왕실의 내전 양상으로 전개되었으나 시간이 흐르면서 양 진영에서, 특히 영국 진영에서는 국가 의식이 짝트게 되었다. 그러한 변화의 흐름을 가장 잘 보여주는 것이 영어 위상의 변화를 들 수 있다. 1348년 프랑스어 문법은 더 이상 소학교에서 가르치지 않게 되었으며, 1362년 영국 의회는 법정에서 변론을 할 때 오직 영어만을 사용할 것을 의무화시켰으며, 같은 해 의회에서 영어는 공식 언어의 지위를 획득하였다. 그리고 1442년 영국에서는 행정 분야에 사용하는 언어를 프랑스어에서 영어로 교체하게 된다. 물론 법원에서는 17세기까지 프랑스어가 사용되어 사회적 흐름에 역행을 하기도 했다.

맺는 말

언어의 교류는 인적 교류처럼 상호간의 교류를 통해 호혜적으로 이루어지고 하고, 물리적인 정복에 의해 일방적으로 강요되기도 한다. 로마 제국이 주변의 여러 지방을 복속시키고 자신들의 언어, 즉 라틴어를 통용어로 사용하여 토착어 *langue vernaculaire*를 사라지게 만들거나 구어로 전락시키기도 하였다.

서기 1066년은 영어에게 암흑의 해로 기록되어 있는데, 프랑스의 노르망디공 윌리엄이 잉글랜드를 정복하여 막 문학어로 발돋움하려는 영어는 지배층이 가져온 프랑스어에 의해 민중들만 사용하는 구어로 전락해 버렸기 때문이다. 이후 무려 4세기 동안 영국에서 프랑스어, 정확히 말하면 앵글로-노르망 방언은 영국에서 절대적인 혹은 상대적인 영향력을 행사하는 언어로 군림하게 된다.

본고에서는 11세기에서 15세기동안 프랑스어가 영국에서 가졌던 사회언어학적 위상의 변화에 대해 여러 역사적 사건을 중심으로 살펴해보았다. 1066년 윌리엄의 잉글랜드 정복, 1154년 플랑타주네 왕조의 헨리 2세 등극, 1204년 존 왕의 노르망디 상실 그리고 1377년 에드워드 3세의 백년 전쟁 등과 같은 사건들은 프랑스어의 위상에 큰 영향을 준 사건들이었다.

영국에서 프랑스어는 공식 문서에 사용되는 라틴어에 비해서는 그 위상이 낮았으나 민중들의 구어인 영어에 비해서는 위상이 높은 언어로 통했다. 프랑스어로 작성된 최초의 헌장이 1170년에 공포된 것으로 보아 정복 이후 라틴어의 지위를 대체하기까지는 약 1세기의 시간이 필요했던 것으로 보인다. 이후 노르망디를 상실한 1204년 이후 앵글로-노르망 방언은 고립된 ‘섬의 프랑스어’로 전락하지만, 역설적으로 이 시기 이후 일드프랑스 지방의 프랑스어, 즉 파리의 프랑스어가 표준 프랑스어로 인식된다. 하지만 앵글로-노르망 방언에서는 에드워드 3세가 백년 전쟁을 선포할 당시의 외교문서에서 확인된 것처럼 여전히 왕령을 작성하는 데 사용된 언어로 확인된다.

영국에서 프랑스어는 왕실의 언어로 14세기 말까지 사용되었는데 1399년 플랑타주네의 왕조의 마지막 왕인 리처드 2세가 프랑스어를 모국어로 사용한 마지막 왕이었다. 프랑스어는 이 기간 중 법률 문서의 공식어인 라틴어를 대체하였고, 식자층에서는 교양어로 그리고 법원에서는 무려 17세기까지 사용되었다.

영국에서 프랑스어가 몰락한 원인은 앞서도 설명한 바와 같이 영어를 사용하는 신흥 중산층의 등장과 백년 전쟁을 그 이유로 들 수 있다. 특히 백년 전쟁은 중세와 근세의 분기점이 동시에 영국이

더 이상 프랑스와 관련이 없는 독립된 국가라는 인식을 영국인들에게 심어준 전쟁이었다. 그리고 영어의 정체성에 대한 인식과 국민주의의 확산은 영어가 프랑스어를 대체하고 확고한 언어로서 자리를 잡는 데 결정적인 역할을 하였다. 14세기 중반 Chaucer 같은 시인이 등장하여 영어는 3세기 동안의 긴 동면에서 깨어나 문학어로 다시 태어나고, 왕실의 언어도 프랑스어가 아닌 영어로 바뀌게 된다.

참고문헌

- F. Brunot, *Histoire de la langue française*, t. I, Armand Colin, Paris, 1938.
- Ch., Bruneau, *Petite histoire de la langue française*, t. I, Armand Colin, Paris, 1970.
- Crépin, André, <Quand les Anglais parlent français>, in: *Copptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 148e année, N.4, 2004, pp. 1569-1588.
- _____, *Histoire de la langue anglaise*, Que sais-je ?, PUF, 1980.
- Dor, J., <Langue française et anglaise, et multilinguisme à l'époque d'Henri II Plantagenêt>, in: *Cahiers de civilisation médiévale*. 37e année(n° 145-146), Janvier-juin 1994, Henri II Plantagenêt et son temps. Actes du Colloque de Fontevraud, 29 septembre-1er octobre 1990, pp. 61-72.
- Froissart, Jean, *Chroniques*, Livres I et II, Le livre de poche, 2001.
- Lusignan, S., *La langue des rois au Moyen Âge, Le français en France et en Angleterre*, PUF, Paris, 2004.
- Petit-Dutaillis, Ch., *La monarchie féodale en France et en Angleterre, Xe-XIIIe siècle*, Paris.
- Trotter, David, <L'Anglo-normand en France : Les traces documentaires>, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Année 2008, volume 152, Numéro 2, p. 898.
- _____, <L'Anglo-normand : variété insulaire, ou variété isolée ?>, *Médiévales* [En ligne], 45 | automne 2003, mis en ligne le 02 décembre 2005, URL : <http://medievales.revues.org/760>
- Vising, Johan, *Anglo-Norman Language and Literature*, Londres, 1923.

Résumé

Étude sur les changements du statut sociolinguistique du dialecte normand : au Moyen Âge en Angleterre

KIM Dong Sup

Notre étude a pour objectif de savoir les changements des statuts sociolinguistique du français en Angleterre au cours des quatre siècles, c'est-à-dire de la Conquête en 1066 à la fin de la Guerre de Cent Ans.

Nous avons commencé notre études par définir le type linguistique du dialects français juste après la Conquête. Le bilinguisme se règnait-il dans la société anglaise ? Certains linguistes prétendent que la société anglaise au 11^e siècle était plutôt trilingue : le latin pour les chartes ou les clercs, le français pour la langue de culture et l'anglais pour les paysans. Quoiqu'il en soit il est vrai qu'on parlait plusieurs langues en Angleterre au Moyen Âge et en tant que la langue dominante le français, plus précisément Anglo-normand, jouait un rôle important en Angleterre.

En première étape nous avons examiné la période d'Henri II Pantagenêt au cours de la deuxième moitié du 12^e siècle. Sous la règne d'Henri II la dominance de la langue français continuait jusqu'à la perte de la Normandie en 1204. Pourtant paradoxalement le lien linguistique avec le français ne cessait de diminuer mais au contraire le nombre des etymons français ont augmenté trois fois plus par rapport au siècle dernier. Ce phénomène s'explique par le fait que les anglais ont abandonné leur français, c'est-à-dire Anglo-normand, ils voulaient imiter le français standard parlé en Île-de-France.

En deuxième étape nous avons choisi comme le critère crucial afin de savoir la mutation du statut du français : la Guerre de Cent Ans. Si nous avons considéré cette guerre comme le point d'inflexion, c'est qu'à l'occasion de la guerre les peuples des deux pays ont conscience de leurs nations, notamment le nationalisme chez les anglais.

En déguise de conclusion nous avons constaté que il y a trois raisons du déclin du français en Angleterre. La première cause est l'émergence d'une classe moyenne. La promotion sociale de la famille Chaucer est un bon exemple. La deuxième raison du déclin de l'usage du français est les vagues d'épidémies qui ont déferlé sur l'Europe, appelées 《 peste noire 》. On peut voir que dans les révoltes les slogans des paysans était non pas en français mais en anglais. La troisième raison du déclin de l'usage du français en Angleterre : la Guerre de Cent Ans. Cette guerre va naître le nationalisme anglais, surtout l'amour vers leur langue maternelle, l'anglais.

Mots Clés : langues d'oïl, Normand, Anglo-normand,
Ancien français, langues en contact

투 고 일 : 2019.06.25

심사완료일 : 2019.07.28

게재확정일 : 2019.08.04

가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교육을 위한 소고

류선정
(단국대학교)

국문요약

본 연구의 목적은 4차 산업혁명 시대의 교육 도구로서 인공지능 기술이 접목된 가상현실에 대해 살펴보고 가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교육 방법에 대해 모색하는 데 있다. 가상현실은 학습자에게 재미를 동반하여 학습동기를 높이고 몰입감과 현장감을 제공함으로써 시공을 초월한 실감체험학습을 가능하게 하며, 다층적 상호작용을 통해 자기주도학습이나 협동학습을 가능하게 하는 장점이 있다. 본고에서는 가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교육에 적합한 교수·학습법으로서 CECRL이 권장한 ‘행위중심접근법’을 제안하였다. 그리고 학습자가 가상현실 체험필드에서 목표과제 완수를 위해 프랑스어를 사용해야 함을 주목하고, 이 과정에서 행위중심접근법에 의거해 언어 능력뿐만 아니라 문화, 지식 활용 등의 비언어적 능력도 함양할 수 있는 교수·학습법을 제시하였다.

주제어 : 4차 산업혁명, 가상현실, 인공지능, 프랑스어 및 문화 교육, 행위중심접근법

|| 목 차 ||

1. 들어가는 말
2. 4차 산업혁명과 외국어
3. 가상현실의 개념과 특성
 - 3.1. 가상현실의 개념
 - 3.2. 가상현실의 특성 및 활용
4. 가상현실 기반 프랑스어 교육 콘텐츠
 - 4.1. 프랑스어 교육용 가상현실 콘텐츠 현황
 - 4.2. 프랑스어 교육용 가상현실 콘텐츠 효과
5. 가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교육 방안
 - 5.1. 행위중심접근법 적용
 - 5.2. 교수-학습 방법
6. 맺는 말

1. 들어가는 말

오늘날 4차 산업혁명을 이끄는 최첨단 과학기술은 인간의 삶 전체를 지배하는 절대 요소로서 사회, 정치, 경제 분야뿐만 아니라 교육에도 적용되어 눈부신 속도로 발전하고 있다.¹⁾ 2016년 인간의 두뇌처럼 판단하고 추정하는 초고성능 컴퓨터 시스템인 인공지능(AI) 알파고(AlphaGo)가 출현한 이후 인공지능이 교사의 업무를 대체할

1) 4차 산업혁명이란 2016년 세계경제포럼에서 Klaus Schwab이 처음 주장한 용어로서, NBIC(나노(NT)), 바이오(BT), 정보통신(ICT), 인지과학(CS)을 중심으로 한 융복합 기술, 사물인터넷(IoT), 만물인터넷(IoE), 인공지능, 첨단소재, 생명공학, 가상현실과 증강현실, 우주 기술 등이 주도하는 차세대 산업혁명을 일컫는다. Cf. 클라우스 슈밥, 이민주 & 이엽 역, 『클라우스 슈밥의 제4차 산업혁명 THE NEXT』, 새로운 현재, 2018.

것이라고까지 예견하고 있다. 그리고 사물인터넷(IdO: Internet des objets/IoT: Internet of things)과 빅데이터(Mégadonnées/Big Data)에 이어 증강현실(RA: Réalité Augmentée/AR: Augmented Reality)과 가상 현실(RV: Réalité Virtuelle/VR: Virtual Reality), 혼합현실(RM: Réalité Mixte/MR: Mixed Reality)²⁾ 등과 같은 확장현실(RE: Réalité étendue/XR: eXtended Reality)³⁾의 발달은 사회 전반에 융합되어 교육 현장에 혁신적인 변화를 가져올 것이라고 전망하고 있다.

현재 확장현실은 입체 영상 실감 비디오 기술의 발전으로 실제와 가상 간의 이음새 없는 결합을 제공하고 현실 객체와 가상 객체 사이의 상호작용을 가능하게 하면서, 의료, 국방, SNS뿐만 아니라 교육에도 활용되고 있다. 특히 인공지능이 결합된 가상현실 기반 교육 콘텐츠 시장의 성장은 주목할 만하다. 2016년 골드만삭스는 가상교육 시장이 7억 달러에 육박할 것이며, 약 1500만 명 정도가 가상현실 기반 교육 서비스를 이용할 것이라고 예측하였다.⁴⁾ 그리고 「포브스지(Forbes magazine)」는 가상현실이 언어교육에 상당히 큰 변화를 가져올 것이라고 보고하였다.⁵⁾ 이미 프랑스와 독일에서는 2014년경부터 유럽연합 공동지역개발 기금으로 외국어 교육에 가상현실을 활용하는 방안에 대해 연구하고 외국어를 배울 수 있는 가상

2) Paul Milgram은 자연풍경과 같은 ‘실제환경(Real Environment)’과 컴퓨터로 구현한 ‘가상환경(Augmented Environment)’ 외에, 실제환경에 가상객체를 증강시키는 ‘증강현실(Augmented Reality)’, 가상환경에 실제 객체를 증강시키는 ‘증강가상(Augmented Virtuality)’이라는 예를 제시하고, 증강현실을 실제 환경과 가상환경을 양측으로 하는 가상성 연속체 위의 다양한 현실들을 ‘혼합현실(MR)’로 명명하였다. 최근에는 증강 기술과 가상현실을 함께 적용한 혼합현실이 많이 사용되고 있다. Paul Milgram and Fumio Kishino, “A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays”, *IEICE Transactions on Information and systems*, vol 77 n°. 12, 1994, pp. 1321-1329.

3) 확장현실은 실제와 가상이 혼합된 환경에서 인간과 기계의 상호작용으로 발생하는 형태의 기술을 일컫는 말로서 증강현실, 혼합현실, 가상현실 등을 모두 아우르는 개념이다.

4) <http://www.goldmansachs.com/our-thinking/pages/technology-driving-innovation-folder/virtual-and-augmented-reality/report.pdf>

5) <https://www.forbes.com/sites/robertadams/2016/10/17/5-ways-virtual-reality-will-change-the-world>

현실 게임을 개발한 바 있다.⁶⁾ 우리나라 미래부도 2016년부터 가상 현실 신산업 육성 방안을 밝히면서 5대 선도 프로젝트⁷⁾ 중 하나로써 ‘교육유통’에 관해 언급하고 가상현실을 활용한 외국어 교육 시스템 개발에 대해 적극적인 지원을 하고 있다. 그런데 현재 영어를 제외한 외국어 교육용 가상현실 콘텐츠도 적고 가상현실을 활용한 제 2외국어 교육에 대한 연구도 매우 빈약하다.⁸⁾ 따라서 4차 산업혁명 시대가 요구하는 새로운 교육 도구로서 인공지능을 접목한 가상현실에 대해 살펴보고 가상현실을 활용한 프랑스어 및 문화 교육 방법에 대해 모색할 필요가 있다.

이에 본 연구에서는 첫째, 4차 산업혁명 시대의 핵심 요소인 인공지능이 외국어 분야에도 활용되고 있음을 주목하면서 외국어 교육이 나아가야 할 방향에 대해 숙고할 것이다. 둘째, 인공지능 기술이 접목된 가상현실의 개념과 특징, 활용 사례 등에 대해 살펴볼 것이다. 셋째, 가상현실 기반 프랑스어 교육 콘텐츠의 현황과 그것들의 장단점이 무엇인지 고찰한 후 가상현실 기반 프랑스어 교육의 효과에 대해 논의할 것이다. 넷째, 가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교수-학습 방법에 대해 모색해 보고자 한다.

2. 4차 산업혁명과 외국어

최근 세계의 대학들은 4차 산업혁명을 선도하는 인재 양성을 위

-
- 6) 유럽에서는 3D 유럽 프로젝트(EVEIL-3D)로서 프랑스와 독일의 고등학생들을 대상으로 외국어 학습에 가상현실 게임을 활용하는 방안에 대한 연구를 진행한 바 있다. (Cf. Mickaël Roy, *La réalité virtuelle pour l'apprentissage des langues; une étude auprès d'adolescents apprenant le français ou l'allemand*, Peter Lang, 2017.)
 - 7) ‘가상현실 플래그십 프로젝트’의 핵심추진 사업인 5대 선도 프로젝트는 VR 서비스플랫폼, VR 게임체험, VR 테마파크, 다면상연, 교육유통을 일컫는다.
 - 8) 국내에서 가상현실 기반 제 2외국어 교육에 관한 선행 연구로는 김성조의 연구가 대표적이다. (Cf. 김성조, 「가상현실을 이용한 스페인어 교육연구」, 『중남미연구』, 2018, pp. 145-181.) 그러나 가상현실 기반 제 2외국어 교육에 대해 심층적으로 분석한 연구나 가상현실 기반 프랑스어 교육에 관한 연구는 전무한 실정이다.

해 전문 교육기관의 설립을 서두르고 있는데, 프랑스에서는 2013년에 프리모바일 이동통신사 회장 Xavier Niel에 의해 인공지능 관련 인재 양성의 산실인 ‘에콜 42’가 설립되었다.⁹⁾ 우리 정부도 2018년 혁신성장 관계 장관회의에서 인공지능이 4차 산업혁명 시대의 핵심 요소임을 알리고, 2023년까지 이 분야에 집중 투자할 예정이며 한국판 에콜 42를 출범시켜 육성할 것이라고 밝힌 바 있다. 이렇게 미래를 바꿀 인재 양성이 시급한 4차 산업혁명 시대에 변혁의 중심이 되고 있는 것이 인공지능임은 자명하다.

인공지능 기술은 외국어 관련 영역에도 적극적으로 활용되고 있는데, 노벨상 수상자인 Theodor Hänsch가 미래에는 ‘뇌이식 언어번역 칩’을 통해 외국어로 완벽하게 소통할 수 있을 것이라고 전망하였듯이, 주로 외국어 통번역에 있어 혁혁한 발전을 보이고 있다.¹⁰⁾ 2016년에 토론토대학교의 Geoffrey Hinton 교수가 정보 학습 및 처리 과정에 있어 인간의 두뇌를 모방한 인공지능경망 기반 딥러닝을 고안하고, 구글의 자회사인 ‘딥마인드’가 인공지능 ‘알파고’를 공개하면서 통번역 분야에도 일종의 혁신이 일어났다. 기존의 ‘통계 기반 기계번역(TAS: Traduction Automatique Statistique/SMT: Statistical Machine Translation)’이 문장, 절, 구로 나누고 통계를 분석한 후 최적의 결과 값을 도출해 번역했다면, ‘인공신경망 기반 기계번역(TAN: Traduction Automatique Neuronale/NMT: Neural Machine Translation)’은 방대한 데이터 분석뿐만 아니라 스스로 학습을 통해 최적의 답을 찾아내는 딥러닝 방식에 의해 문장 전체를 번역함으로써 번역의 질을 높였다는 평을 받고 있다.¹¹⁾ 현재 구글뿐만 아니라

9) <https://www.42.fr> (‘에콜 42’는 약 50대 1의 경쟁률을 기록할 정도로 폭풍적인 인기를 끌고 있으며 100% 취업률을 자랑하고 있다. 미국에도 제 2캠퍼스가 설립되었다.)

10) 테오도르 헨슈, 김영옥, 최중호 역, 『세상을 뒤집을 100가지 미래 상품』, 2008, 콜로세움, p. 42.

11) 기존에는 문장을 단어별로 쪼개어 통계 확률에 따라 단어를 선택해 번역하는 통계 기반 기계번역을 사용하였기 때문에, 예를 들어 mer나 mère 번역 시 둘 중 어떤 것을 의미하는지 분간하지 못하는 경우가 많았다. 그러나 인공신경망 기반 기계번역의 경우 전체 문장이 흘러가는 맥락인 문맥을 파악

‘시스트란(Systran)’도 법률, 자동차, IT 등의 분야에 최적화된 다국어 자동 번역을 지원하고 있으며, 국내에서는 네이버의 ‘파파고’와 한컴의 ‘지니톡’이 인공지능 기반 기계 번역을 지원하고 있다. 이 번역 서비스들은 빅데이터와 딥러닝 기술에 ‘음성인식 기술’¹²⁾까지 더해져 점점 성장하고 있는데, 인간과 ‘자연어’로 대화 가능한 애플의 ‘시리(Siri)’, 구글의 ‘나우(Google now)’ 등의 경우 음성 인식률이 95%까지 향상되었다고 보고되고 있다.¹³⁾

요즘 이러한 인공지능 기술들은 외국어 교육용 가상현실 콘텐츠에도 접목되며 놀라운 발전을 보이고 있다. 인공지능을 활용한 외국어 학습 콘텐츠에 관한 김선희, 이동한 등의 선행연구들이¹⁴⁾ 음성인식 기능의 중요성을 강조하였듯이, 가상현실의 경우도 음성인식의 강화는 필수적이다. 왜냐하면 학습자의 발화에 대한 음성인식이 선행되어야만 가상 원어민의 언어적 반응(질의-응답)과 비언어적 반응(표정, 몸짓 등)이 진행되어 학습자가 외국어로 대화를 원활하게 이어갈 수 있다. 그리고 가상현실 속에서 학습자가 발화한 문장을 인식하여 텍스트로 변환하는 기능은 학습자의 발음의 오류를 줄이는데 효과적이다. 이밖에도 인간의 언어를 컴퓨터가 처리할 수 있는 형태로 변환하는 자연어처리 기술, 그것을 바탕으로 한 음성합성 기

한 다음 문장을 문법, 의미 차이 등을 반영하여 재배열함으로써 그러한 문제점을 줄였다. 구글의 Barak Turovsky는 “번역 오류가 위키피디아 및 뉴스 매체의 샘플문장을 기준으로 주요 언어 조합을 평가대상으로 했을 때 55%에서 85% 가량 현저히 감소하였다”고 밝힌 바 있다. Cf) Emmanuelle Esperança-Rodier & Nicolas Becker, *Comparaison de systèmes de traduction automatique, probabiliste et neuronal, par analyse d'erreurs*, Communication dans un congrès, 4ème journée TALIA, 2018, Nancy, France. / 김들폴, “신경망으로 ‘언어규칙’ 학습한 구글 번역”, 『IT 뉴스』, 2016년 11월 29일.

- 12) 음성인식에도 딥러닝이 적용되어 인간의 말을 문장 단위로 인식, 분석, 재조합 하는 것이 가능해졌다. Cf 넷케이 빅데이터, 서재원 역, 『구글에서 배우는 딥러닝』, 영진닷컴, 2017.
- 13) 칸지키 요지, 김현욱 역, 『최신 인공지능』, 위키북스, 2017, p. 57 ; p. 227.
- 14) 김선희 외, 「외국어 학습용 어플리케이션의 음성 인식 기술 활용 현황」, 『디지털콘텐츠학회논문집』, 2018, 19권 4호, pp. 621-630. / 이동한 외, 「인공지능을 활용한 영어 학습용 챗봇 시스템 개발 방안 연구」, 『한국중등영어교육학회』, 2018, 11권 1호, pp. 45-68.

술, 기계학습과 딥러닝의 원리를 기저로 능동적으로 최적의 답을 찾는 인공지능 추천 시스템 등은 외국어 학습용 가상현실 콘텐츠를 구성하는 주요 기술이라고 할 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 통번역에 사용되었던 인공지능 기술이 외국어 학습용 가상현실 콘텐츠에도 접목되면서, 지금 외국어 교육의 패러다임은 대전환기를 맞고 있다. 이에 김홍겸을 비롯한 교육학 연구자들은 4차 산업혁명 시대에 인간 교수자와 인공지능 교수가 상보적인 관계 속에서 유의미한 의미를 찾아야만 한다고 역설하고 있다.¹⁵⁾ 따라서 우리는 인공지능 기술이 접목된 가상현실을 외국어 교육에 어떻게 활용하면서 인간 교수자와 가상현실의 바람직한 공존 모델을 찾을지에 대해 숙고하여야 할 것이다. 그럼 이를 위해 우선 가상현실의 개념과 가상현실이 활용된 다양한 사례들을 살펴보자.

3. 가상현실의 개념과 특성

3.1. 가상현실의 개념

가상현실이란 위키백과의 사전적 정의에 따르면 컴퓨터로 만들어 놓은 가상의 세계에서 사람이 실제와 유사한 체험을 할 수 있도록 하는 최첨단 기술을 일컫는데, 증강현실과 비슷하기도 하지만 실제 환경에 추가적인 오브젝트 영상이나 데이터의 중첩 여부에 따라 차이가 있다. 즉 증강현실은 실제의 이미지나 배경에 3차원의 가상 이미지를 겹쳐서 하나의 영상으로 보여주는 반면, 가상현실은 3차원 공간을 실제 영상 또는 저장된 영상들로 채워 넣어 몰입감 있는 서비스를 지원한다. 예를 들면 가상현실 격투게임에서는 나를 대신하는 캐릭터가 가상의 공간에서 가상의 적과 대결하지만, 증강현실 격투게임에서는 현실의 내가 실제의 공간에서 가상의 적과 대결을 벌이는 형태가 된다.¹⁶⁾

15) 김홍겸 외, 「미래교육에서의 인간 교사와 인공지능 교사의 상호보완적 관계에 대한 소고」, 『교육문화연구』, 2018, 24권 6호, pp. 189-207.

가상현실이라는 용어는 1938년 프랑스 극작가인 Antonin Artaud가 『연극과 그것의 이중성 *Le théâtre et son double*』에서 연극을 ‘가상현실 *la réalité virtuelle*’이라고 묘사한 데서 처음 유래되었다. 그는 연극이 관객을 시청각적 장면과 스토리에 몰입하게 만들어 가상의 환경에 놓이게 한다는 의미에서 가상현실이라는 용어를 사용하였는데, 오늘날의 가상현실이 최첨단 기기를 활용한다는 점에서는 다를 수는 있으나 사용자의 오감을 자극하여 실제와 흡사한 체험을 하게 만든다는 점에서 연극이 지향하는 바와 일맥상통한다고 볼 수 있다. 1968년경에는 컴퓨터그래픽스 과학자 Ivan Edward Sutherland가 가상현실 기기의 시초가 될 수 있는 헤드장착 디스플레이(*visiocasque/HMD: Head Mounted Display*)의 초기 모델을 고안하고, 이것을 통해 가상 세계에 이를 수 있다고 주장하였다. 그리고 1970년경부터 카메라 렌즈, 3D, CG, 광시야각 확장, 개인용 컴퓨터 보급 등으로 가상현실의 토대가 마련되었다. 1980년대에는 사용자가 또 다른 세상으로 들어갈 수 있는 인터페이스로서의 가상현실 기술들이 차례차례로 구현되었으나, 주로 우주비행 및 군사훈련 시뮬레이션 등의 특수 분야에만 활용되었다. 1980년대 중반에 컴퓨터 과학자이자 시각 예술가인 Jaron Lanier가 손가락 움직임을 인식하는 센서가 달린 데이터글로브(*Data Gloves*)와 헤드장착 디스플레이, 데이터슈트 등의 특허권을 얻어내면서, 가상현실이라는 용어는 대중화되기 시작하였다.¹⁷⁾

가상현실이라는 용어는 가상과 현실을 합친 합성어로서 다소 모순적으로 보이기도 하는데, Lanier는 ‘가상’을 ‘준, 거의 *quasi*’의 의미로 사용하였으며 실시간 몰입을 표현하기 위해 ‘현실’이라는 용어를 제안하였다.¹⁸⁾ 한편 인문사회학적 관점에서 이 용어는 Jean

16) 최근 tvN에서 방영된 드라마 <알함브라 궁전의 추억>은 증강현실 게임을 소재로 하였는데, 현실의 주인공이 실제 공간에서 가상의 적과 대결을 벌이는 장면들이 등장한다.

17) 크리스토퍼 호락스, 『마셜 맥루언과 가상성』, 이제이북스, 2002, p. 48.

18) <http://www.eveil-delaconscience.com/realite-virtuelle-avoir-une-proche-differente-du-monde-reel>

Baudrillard와 Gilles Deleuze가 제시한 ‘시물라크르 Simulacre’의 개념과 상통한다. Baudrillard는 Platon과 달리¹⁹⁾ 원본에 중요성을 두지 않았기 때문에 “원본 없는 이미지”인 시물라크르를 부정적으로 간주하지 않았다. 그리고 그는 “모텔들을 가지고 원본도 사실성도 없는 실재인 파생실재를 생성하는 것”²⁰⁾을 ‘시물라시옹 Simulation’이라고 정의하였으며, 실물과 판타지의 구분이 없고 그러한 구분이 촌스럽기까지 한 현대사회를 시물라시옹의 시대로 보았다. Deleuze는 보드리야르보다 한 걸음 더 나아가 시물라크르를 “원본도 복사본도 아닌 긍정적인 잠재태”²¹⁾로서 재개념화 하였다. 이러한 관점에서 오늘날 가상현실의 시대는 Baudrillard가 언급한 ‘시물라시옹의 시대’이며, 가상현실은 Deleuze가 재개념화 한 ‘시물라크르’, 즉 ‘무한한 잠재력과 생성의 힘을 지닌 것’으로 이해될 수 있다.²²⁾ 왜냐하면 가상현실 체험은 사용자로 하여금 현실과 가상의 경계가 모호한 세계 속에 몰입하게 하고 가상현실에 구현된 것들과 상호작용 하도록 이끌며 다양한 경험을 창출해낸다는 점에서 ‘무궁무진한 잠재성을 지닌 현실화 과정’으로서 해석될 수 있기 때문이다. Christopher Horrocks는 ‘Marshall McLuhan이 가상현실을 “인간 감각 기능의 확장”으로서 인식하고 허구적 변형으로 보지 않았으며 진짜와 가짜를 구별하지 않았다’고 언급한 바 있다.²³⁾ 그리고 디지털 창작의 선두

19) 플라톤은 『소피스테스(Sophistes)』에서 소피스트들을 무지한데 ‘아는 척하며 거짓된 이미지를 만드는 사람들’이라고 규정하면서 ‘시물라크르’라는 용어를 사용했다. 그는 현실세계란 이데아의 복제이며, 시물라크르는 복제의 복제로서 가장 가치 없다고 간주하였다. 반면 보드리야르와 들뢰즈는 애초에 이데아를 인정하지 않기 때문에 원본과 시물라크르 간의 대조 자체가 무의미하다고 보았다.

20) Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée, 1981, p. 10: «Elle(la simulation) est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité: hyperréel».

21) Gilles Deleuze, *Logique du sens, Minuit*, 2012, p. 302: «Le simulacre n'est pas une copie dégradé, il recèle une puissance positive qui nie l'original et la copie, et le modèle et la reproduction».

22) 예술에 대한 들뢰즈의 생각은 가상현실에도 적용될 수 있을 것이다. 플라톤은 예술을 재현 또는 모방으로서 부정적으로 평가하였다면, 들뢰즈는 ‘감각’의 표현으로서 내적 생명력, 생성의 힘을 지닌 것으로 간주하였다.

주자 Maurice Benayoun 역시 Deleuze와 Pierre Lévy가 ‘가상’을 ‘실재’의 반대 개념이 아니라 풍요롭고 강인한 존재방식, 창조 과정’으로서 간주하였다는 것을 강조하며, ‘가상현실’은 “행위로 옮겨지기 전 실재 le réel avant qu’il ne passe à l’acte”라고 주장하였다.²⁴⁾

3.2. 가상현실의 특성 및 활용

21세기에 들어와서 입체감을 주는 헤드장착 디스플레이 기술, 고 해상도와 고화질을 구현하는 데 필요한 렌더링 기술, 사용자의 생체 데이터를 실시간으로 추적하는 트래킹 기술, 실제로 존재하지 않지만 가상현실 속에서 가시화된 3D 객체와 접촉하면서 촉각 정보와 힘의 정보를 느끼게 하는 상호작용 기술인 햅틱(Haptique/Haptic) 인터페이스 기술 등의 진화로 가상현실의 몰입감과 실재감은 더욱 극대화 되고 있다. 가상현실의 핵심기술이라고 할 수 있는 트래킹 기술은 사용자의 몸동작이나 눈동자의 움직임을 센서가 인식하고 반영하는 기술로서 사용자가 고개를 돌려도 화면이 끊기지 않고 하나의 큰 구를 이루며 360도 영상을 보여주기 때문에 사용자에게 현장감을 고조시킨다. 헤드장착 디스플레이 기술 역시 사용자의 몰입감 강화를 위해 중요한데, 헤드장착 디스플레이 장비는 강력한 개인컴퓨터에서 영상처리 및 렌더링이 되어 서비스 되는 Tethered VR(예: 오쿨러스 VR)과 스마트폰을 장착하여 스마트폰의 디스플레이를 통해 가상현실을 즐길 수 있게 하는 Mobile VR(예: 삼성 VR기어)로 분류된다.²⁵⁾

현재 구글과 페이스북이 가상현실 헤드셋 업체인 ‘데이드림뷰’와

23) 크리스토퍼 호락스, *op. cit.*, p. 68.

24) <http://www.eveil-delaconscience.com/realite-virtuelle-avoir-une-approche-differente-du-monde-reel/>: «De nombreux auteurs incluant Pierre Lévy et Gilles Deleuze ont rappelé que le contraire de «virtuel» est «actuel» et non «réel»». // Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, La découverte, «poche», 1998, p. 10: «Le virtuel n'est pas du tout l'opposé du réel. C'est au contraire un mode d'être fécond et puissant, qui donne du jeu aux processus de création, ouvre des avènements, [...]».

25) 이길행 외, 『가상현실 증강현실의 미래』, 콘텐츠하다, 2018, pp. 139-158.

가상현실 하드웨어와 소프트웨어 업체인 ‘오큘러스’를, 애플이 3D 센서 업체인 ‘프라이센스’를 인수하면서 실감미디어 시장은 무서운 속도로 확대되고 있다. 그리고 이에 따라 가상현실 장비를 비롯해 스마트 웨어러블 디바이스의 접근성이 점점 높아지고 있다. 페이스북의 설립자인 Mark Eliot Zuckerberg는 ‘차세대 플랫폼은 가상현실이 될 것이다’라고 예측하였는데,²⁶⁾ 실제로 요즘 가상현실 플랫폼을 기반으로 배우고 일하고 놀고 소통하는 방식의 변화가 진행되고 있다.

가상현실은 ‘3I(Immersion, Interaction, Imagination), 즉 몰입, 상호작용, 상상’²⁷⁾이라는 특성과 사용자에게 공간 이동과 같은 물리적인 제약으로부터 자유를 제공하는 장점을 지니고 있다. 따라서 이러한 특성의 가상현실은 다양한 분야에 활용되고 있는데, 특히 생태와 역사 탐험, 교육, 스포츠, 군사 및 재활 훈련, 심리 치료 등에 매우 유용하다.²⁸⁾ 첫째, 구글은 2015년 자사의 프로그램을 사용해 가상현실 기반의 교육콘텐츠를 제작할 수 있게 하는 ‘엑스페디션스 파이오니어(Expeditions Pioneer)’를 출시하고 무료로 서비스 중인데, 역사 및 체험 교육에 매우 효과적이다. 학생들은 구글 가상현실 카드보드나 가상현실 헤드셋을 사용하여 만리장성을 비롯해 100개가 넘는 장소로 순간 이동한 다음 생생한 경험을 즐길 수 있다. 이제 놀이동산이 나 바다, 외국 여행을 가지 않고도 가상현실을 통해서 360도로 촬영된 공간에 포지션 트래킹이 되면 해당 공간에 있는 듯한 체험을 할 수 있는 것이다.

둘째, 가상현실은 스키점프나 봅슬레이와 같이 기후적 특성이나 공간 문제로 제약이 많은 스포츠 훈련에도 효과적이다. 동계 스포츠 선수들의 경우 한여름에도, 스키장에 가지 않고도 가상현실 기반의 체감형 시뮬레이터 덕분에 현실감 높은 환경 속에서 훈련에 임할 수 있다.

26) 서기만 외, 『가상현실 세상이 온다』, 한스미디어, 2016, p. 95.

27) Burdea Grigore and Philippe Coiffet, *Virtual Reality Technology*, 2nd ed. John Wiley & Sons, Inc. New York, 2003, p. xiii.

28) 이길행 외, *op.cit.*, 2018, pp. 42-48.

셋째, 가상현실은 의학계에서 새로운 치료 방법의 하나로 부상하고 있다. 고소공포증이나 강박증, 공황장애가 있는 환자를 가상으로 두려운 상황에 놓이게 하고 이를 극복할 수 있도록 반복 훈련함으로써 치료 효과를 입증한 바 있으며, 뇌졸중이나 척추신경 손상 환자들을 대상으로 오쿨러스 리프트를 착용시켜 재활훈련을 한 결과 잃어버렸던 운동 기능과 촉감 등을 회복하는 데 성공한 사례들이 국내외적으로 보고된 바 있다.²⁹⁾

넷째, 가상현실은 햅틱 장비와 함께 의과대학의 해부학 수업, 외과 모의 수술뿐만 아니라 산업인력 및 군사 훈련 등에도 활용되면서 학생들의 상황대처 능력의 향상에 큰 반향을 불러일으키고 있다.

최근에는 Zuckerberg가 예측하였듯이 가상현실에 소셜 커뮤니티 기능을 결합한 ‘소셜 가상현실(RV sociale/Social VR)’에 대한 기대도 높아지고 있다. 오쿨러스와 페이스북(<그림 1>) 뿐만 아니라, 네덜란드의 TNO 등에서 선보인 데모에서 확인할 수 있듯이, 소셜 가상현실은 다른 지역에 있는 친구들과 동일한 동영상을 보고 즐기며 대화도 하는 미래 실감미디어 서비스이다. 가상공간에 아바타 프레임워크를 적용하고 3D 캐릭터가 실제 사람의 시선과 몸짓에 따라 자연스럽게 움직이게 함으로써, 이제 세계의 외국인들과의 소통은 새롭게 진화되고 있는 것이다.³⁰⁾



<그림 1> Oculus Social VR - Facebook F8 Conference 2016

29) 이성규, “현실로 다가온 가상현실 치료법”, 『The Science Times』, 2019. 2. 14.

30) <https://www.youtube.com/watch?v=vzhHCcR6hic>

<https://www.youtube.com/watch?v=YuIgyKLpt3s>

4. 가상현실 기반 프랑스어 교육 콘텐츠

4.1. 프랑스어 교육용 가상현실 콘텐츠 현황

가상현실 기반 외국어 교육 콘텐츠는 해외뿐만 아니라 국내에서도 이미 개발되어 상용화되고 있거나 개발 중에 있지만, 주로 영어 교육용 콘텐츠들이 대부분이다. 영어 교육용 가상현실 콘텐츠들로 국내에서 개발한 ‘VR 텔레포트 잉글리쉬(VR teleport English)’, ‘토크리시(Talklish)’와 영국에서 개발한 ‘벌추얼 스피치(Virtual Speech)’, 오쿨러스사의 ‘하우스 오브 랭귀지 VR(House of Languages VR)’ 등이 있다. 그럼 가상현실 기반 프랑스어 교육 콘텐츠들은 어떠한 것이 있고 어떠한 특징을 띠며, 장점과 단점은 무엇인지 살펴보자.

첫째, 2017년에 루마니아 기업 ATi 스튜디오에서 제작한 몬들리(Mondly)³¹⁾의 ‘런 랭귀지 VR(Learn Language VR)’의 경우 프랑스어뿐만 아니라 30개국 언어가 지원되는 가상현실 기반 음성 채팅 응용 프로그램으로서 스마트폰 어플리케이션으로도 지원 가능한데, 학습자는 레스토랑이나 택시, 기차 등 다양한 장소를 선택하여 가상 원어민과 상황별로 대화를 진행할 수 있다. 예를 들어 학습자가 기차 안에서 만난 가상의 검표원이나 승객들의 질문에 대답을 하면 학습자가 어떤 대답을 했는지 인식하는 ‘음성인식 기능’ 덕분에 음성 채팅이 가능하다. 이 콘텐츠는 다양한 외국어를 지원한다는 점이 장점이라고 할 수 있는데, 학습자 입장에서 같은 상황에서 사용되는 외국어별 표현들을 비교하고자 할 때 유용할 수 있으며 콘텐츠 제작사 입장에서 일단 콘텐츠의 프로토타입을 기획해 놓으면 여러 언어의 지원이 용이하므로 제작비용을 절감할 수 있기 때문이다.³²⁾ 그러나 언어와 문화의 연계성 속에서 언어뿐만 아니라 각 나라의 ‘문화적 특수성’을 고려한 콘텐츠 개발이 중요하므로, 언어 및 국가별로

31) 최근 몬들리는 VR외에도 증강현실과 음성인식 챗봇(Chatbot)이 구동되는 AR을 출시함.

32) 김성조, 2018, p. 146. 김성조는 가상현실 기반 콘텐츠 제작 시 ‘경제성과 실용성을 확보하기 위해서는 다양한 언어의 호환을 염두에 두어야 한다’고 강조하였다.

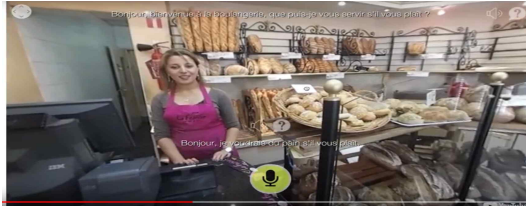
콘텐츠의 스토리텔링을 차별화 할 필요도 있다고 사료된다. 그리고 <그림 2>와 같이 가상의 원어민 화자가 질문하면 학습자는 화면의 3-4개의 추천 답들 중 하나를 골라 구두로 대답을 하면서 계속 대화를 이어가게 설계되어 있는 것도 장점이다. 왜냐하면 추천 답들은 학습자들로 하여금 다양하게 문장을 만들고 응용할 수 있도록 유도하기 때문이다. 또한 음성인식 기술 덕분에 학습자가 발화한 문장이 텍스트로도 변환되어 화면에 제시되는데, 이는 학습자가 자신의 발음이 실제로 어떻게 인식되는지 확인하며 피드백 할 수 있다는 점에서 긍정적이라고 할 수 있다.



<그림 2> Mondly, Learn Language VR <https://www.youtube.com/watch?v=0Yr4gTABXgw>

둘째, 최근 뉴질랜드에서 출시된 ‘이머스미(ImmerseMe)’는 프랑스어를 포함하여 9개의 언어를 지원하는 가상현실 기반 음성 채팅 응용 프로그램으로서 3,000개 이상의 대화형 시나리오로 이루어졌는데, 생활, 가족, 음식, 오락, 여행, 건강, 피트니스, 학교, 직장, 종교 등의 주제를 다루고 있다. 이 콘텐츠는 몬들리의 ‘런 랭귀지 VR’보다는 아직까지 덜 알려졌으나, 초급, 중급, 고급으로 나누어 수준별로 언어 지원을 하고 있는 점이 장점이다. 그리고 무엇보다 애니메이션으로 이루어진 공간을 제공하고 있는 것이 이 콘텐츠의 강점이다. 왜냐하면 360도 카메라로 촬영한 실사 콘텐츠로서 그래픽이 세밀할 경우 학습자의 현장감과 몰입감을 극대화 할 수 있기 때문이다. 곧 국가별 문화 코스가 포함된 프리미엄 비즈니스 코스도 출시

될 예정인데, 스카이프 지원뿐만 아니라 관리자와의 채팅도 지원될 것이라고 한다.



<그림 3> ImmerseMe: <https://www.youtube.com/watch?v=eKjWKdpwcfY>

셋째, 소셜 가상현실을 통해서도 가상세계에 로그인한 세계 다수의 사용자와 실시간으로 상호작용을 하며 외국어와 문화 능력을 함양할 수 있는데, ‘알트스페이스(Altspace VR)’를 그 대표 사례로 꼽을 수 있다.³³⁾ 알트스페이스를 통해 150여개 이상의 국가의 사람들은 가상의 공간에 모여 자신과 닮은 아바타를 만든 다음 가상의 연필로 허공에 그림을 그리기도 하고, 게임이나 노래를 하거나 유튜브 영상을 같이 보면서 외국어로 토론도 할 수 있다. 최근 알트스페이스는 프랑스어 학습 모임 공간을 추가하였는데, 프랑스어 수준이 높은 학생들은 이와 같은 소셜 가상현실을 학습 도구로 활용하는 것이 효과적일 것이다.



<그림 9> Altspace VR: <https://www.youtube.com/watch?v=uCGzGezczmI>

33) Cf. 액티브 월드(active worlds), 세컨드 라이프(second life)

4.2. 프랑스어 교육용 가상현실 콘텐츠 효과

위의 사례들에서 살펴보았듯이 가상현실 기반 프랑스어 콘텐츠의 경우 기존의 일반 온라인 콘텐츠에 비해 교육 효과가 큰 편인데, 주로 어떠한 점에서 그러한지 고찰해보자.

첫째, 가상현실의 경우 HMD를 착용한 학습자에게 직접 몸을 움직여 화면을 회전시키면서 자신의 신체가 해당 필드에 위치하고 있는 것 같은 재미, 역동성 등을 제공하기 때문에 ‘학습 동기 부여 및 흥미 유발’에 효과적이다.

둘째, 신복진과 박형성³⁴⁾, 최성호와 원종서, Mickaël Roy³⁵⁾ 등을 비롯해 여러 연구자들이 역설한 바와 같이 가상현실의 몰입 가시화 기술, 실감상호작용 기술, 가상현실 환경 생성 및 시뮬레이션 기술 등은 학습자로 하여금 ‘몰입감과 현장감’을 극대화 하여 실제적 상황 맥락에서 비활성 지식이 아닌 ‘산지식’을 습득할 수 있게 한다. 예를 들어 한국의 학습자는 가상현실을 통해 프랑스로 순간 이동하여 프랑스어뿐만 아니라 프랑스의 일상문화를 생생하게 체험할 수 있다. 파리의 지하철이 배경인 영상 속으로 들어가면 화면에 학습자의 모습이 합성되고 가상의 원어민이 등장하는데, 그와 대화하며 맵표소에서 표를 구입할 수 있다. 그리고 목적지로 가기 위해 지도를 구하거나 주변의 가상 원어민에게 프랑스어를 사용해 길을 물을 수 있다. 이 경우에 일반적으로 ‘학습자의 전신 영상이 실시간으로 추출되어 가상 콘텐츠에 합성되고 학습자의 움직임에 따른 제스처 및 학습자의 음성을 인식하여 가상콘텐츠와 학습자 간의 상호작용 이벤트 처리가 이루어진다.’³⁶⁾ 최성호와 원종서도 가상현실 교육 실험 결과 HMD 착용이 학습자의 몰입을 유도하고 상호작용의 활성화가

34) 신복진, 박형성, 「가상현실에서 디지털 스토리텔링 형태가 학습자의 재미와 이해에 미치는 영향」, 『한국정보교육학회』, 2008, 12(4), pp. 417-425.

35) Mickaël Roy, *op. cit.*, p. 89. Roy는 Patrice Bouvier의 ‘현장감의 5단계’를 원용하면서 가상현실을 통한 외국어 및 문화 교육 시 몰입감과 현장감에 대하여 강조하였다. «Les cinq piliers de la présence: immersion(몰입), interaction(상호작용), boucle sensorimotrice(감각운동의 고리), émotion(감정), socle cognitif(인식 기반)».

36) 이길행 외, *op. cit.*, p. 103.

학습자의 몰입을 증가시켰으며, 학습자가 완전히 교육에 몰입하였을 때 가상의 공간이 실제인 것처럼 느끼는 경험을 하였음을 밝힌 바 있다.³⁷⁾ 따라서 이러한 특성의 가상현실은 시·공간의 장벽을 넘어 프랑스어 습득뿐만 아니라 프랑스 문화를 실감나게 체험하고자 하는 학생들에게 매우 유용할 것이다.

셋째, Mark Peterson,³⁸⁾ 이선훈과 정동빈³⁹⁾ 등의 연구를 통해서도 확인된 바와 같이 가상현실은 학습자에게 콘텐츠 속의 가상인물과 사물, 다른 학습자, 교수자 등과 다양한 형태의 상호작용을 가능하게 함으로써, 교수자의 주도적 수업 방식에서 벗어나 ‘학습자 중심 교육’을 가능하게 한다. 예컨대 학습자는 스스로 자신의 아바타를 만들고 꾸미는 것부터 시작해 행위주체로서 다양한 상황에 도전하고 스스로 행동을 선택해 나가면서 ‘자기주도학습 auto-apprentissage’을 할 수 있으며, 다른 학습자들과 협력하여 문제를 해결하거나 과제를 수행하면서 협동학습 co-apprentissage을 해나갈 수 있다. 이는 가상현실이 수동적인 학생들의 수업태도를 변화시킬 수 있는 역할을 할 수 있다는 점에서 매우 긍정적이라고 할 수 있다.

넷째, 가상현실이 발표장에 치료에도 활용되어 성공적인 결과를 입증한 바 있듯이,⁴⁰⁾ 프랑스어 교육에 가상현실을 활용하는 것은 특히 외국인과의 대화 시 울렁증이 있는 학생들에게 효과적이다. 학생들은 프랑스인과 접촉하고 말할 수 있는 가상현실 환경에 반복적인 노출을 통해 외국인과의 대화에 있어 두려움을 줄이고 적응력과 친화력을 높임으로써 원활한 의사소통을 이끌어낼 수 있기 때문이다.

37) 최성호, 원종서, 「가상현실 교육에서 몰입의 생태: 근거 이론적 접근을 중심으로」, 『한국콘텐츠학회』, 2017, 17(11), p. 453.

38) Mark Peterson, «Learner interaction management in an Avarta and chat-based virtual world», *Computer Assisted Language Learning*, 19(1), 2006, pp. 79-103.

39) 이선훈, 정동빈, 「대학생들의 3D 가상현실을 이용한 채팅의 영어학습 효과」, 『영어어문교육』, 16권, 2010, pp. 233-257. Cf) 이 연구는 ‘소셜 가상현실’에 더 초점을 둔 연구임.

40) 영국에서 Slater와 연구팀은 가상현실을 활용하여 발표공포증을 치료하는 시스템을 개발하고 치료 효과를 입증하였다. 서기만 외, *op. cit.*, p. 30.

<표 1> 가상현실을 통한 프랑스어 및 문화 교육 효과	
1	유희성, 역동성 → 학습 동기 및 흥미 유발
2	몰입감, 현장감 → 시공을 초월한 실감체험학습
3	다층적 상호작용 → 학습자 중심교육 (자기주도학습, 협동학습)
4	치료적 성격 → 외국인과의 의사소통 시 두려움 제거

반면 가상현실을 외국어 및 문화 교육에 활용하는 데 단점 또는 위험성도 있다. 예컨대 가상현실은 학생들에게 새롭고 풍부한 경험을 제공하곤 하지만, 그것에 중독되면 가상현실 속의 사람들과의 만남만을 선호하고 오프라인 상의 사람들과의 실제 접촉을 꺼리는 사회적 문제를 야기할 수 있다. 그리고 아직 가상현실과 관련한 윤리와 규범들이 제대로 정비되어있지 않아 특허, 저작권, 인권침해 등의 문제가 발생할 수 있다. 또한 가상현실 기기들은 양안 시차를 통해 우리의 뇌가 가상현실을 실제 공간인 것처럼 착각을 일으키게 제작되었기 때문에, 화면 밖의 실제 공간의 안정성을 점점하지 않은 상태에서 학습자의 사고 위험이 있으며, 현재 헤드장착 디스플레이 기기의 낮은 해상도와 프레임 율로 인해 학습자의 시력을 저하시키고 뇌의 건강을 해칠 수도 있다. 이밖에도 현재 Tethered VR과 같은 가상현실의 높은 장치 구입비용은 대중화를 저해할 수 있다.

이상에서 살펴본 바와 같이 가상현실은 몇몇 단점에도 불구하고 많은 장점을 가지고 있고, 인공지능 기술의 지속적인 발전으로 수업 도구를 넘어 교수자의 영역까지 넘보고 있다. 따라서 가상현실의 장단점을 고려하면서 인간 교수자와 가상현실(인공지능 교수자) 사이의 바람직한 공존을 위한 교육 방안은 무엇일지 모색할 필요가 있다.

5. 가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교육 방안

5.1. 행위중심접근법 적용

외국어 및 문화 교육은 무엇보다 학습자에게 목표 언어를 사용하

고 문화를 경험할 수 있는 환경을 최대한 만들어주는 것이 중요하다. 2001년 『유럽언어공통참조지침 CECRL』도 학습자를 단순한 의사소통 학습자가 아닌 ‘사회적 행위자 *acteur social*’로 간주하고 교육현장과 실제 삶이 분리되지 않는 ‘행위중심접근법 *perspective actionnelle*’⁴¹⁾의 교수 학습법을 권장한 바 있다.

La perspective privilégiée ici est, très généralement aussi, de type actionnel en ce qu'elle considère avant tout l'utilisateur et l'apprenant d'une langue comme des **acteurs sociaux** ayant à accomplir des tâches (qui ne sont pas seulement langagières) dans des circonstances et un environnement donnés, à l'intérieur d'un domaine d'action particulier. [...] Il y a «**tâche**» dans la mesure où l'action est le fait d'un (ou de plusieurs) sujet(s) qui y **mobilise(nt) stratégiquement les compétences** dont il(s) dispose(nt) en vue de parvenir à un résultat déterminé. La perspective actionnelle prend donc aussi en compte les **ressources cognitives, affectives, volitives** et l'ensemble des capacités que possède et met en oeuvre l'acteur social.

여기서 특별한(CECRL의) 관점은 언어사용자와 언어학습자를 포괄적으로 ‘**사회 행위자**’로 보는 행위중심적 성격에 있다. 사회적 행위자란 특정 영역 내 주어진 상황이나 환경에서 (단순히 언어적 과제뿐만 아니라) 여러 과제를 해결해야 하는 사회적 인간을 말한다. [...] 일정한 결과물을 만들어 내기 위하여 행위주체가 가지고 있는 **여러 가지 능력들을 전략적으로 활용**하는 행위로는 **과제**를 들 수 있다. 행위중심접근법은 사회적 행위자가 행사하는 **인지적, 정서적, 의지적 능력** 등을 중시한다.

가상현실을 기반으로 프랑스어 및 문화 교수-학습을 할 때 위와

41) Conseil de l'Europe, *Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner*, évaluer, Division des Langues Vivantes, Didier, 2001, p. 15. (필자 강조)

같은 행위중심접근법을 적용 *adaptation* 하는 것은 효과적이라고 사료되는데, 다음과 같은 이유에서이다.

첫째 가상현실은 교수자로 하여금 문법이나 언화행위 *actes de paroles* 단위로 단원이 구성되었던 기존의 교재나 온라인 교육과 달리 ‘행위 *agir*’ 단위로 진도를 구성할 수 있게 한다. 즉 가상현실의 몰입감과 현실감은 학습자로 하여금 외국어 사용을 전제로 한 연습에 초점을 둔 의사소통접근법 *approche communicative*의 한계를 뛰어넘어, 행위중심접근법의 핵심 사항인 ‘행하는 것을 배울 수 있게 *apprendre à agir*’ 한다. 가상현실 속의 학습자에게 프랑스어는 더 이상 의사소통을 위한 *communiquer pour communiquer* 것이 아니라 목표를 수행하기 위한 *communiquer pour agir* 수단이 되는 것이다. Roy도 의사소통접근법의 전형인, 즉 ‘미래에 겪게 될지 모를 의사소통 상황에 대비한 시뮬레이션’과 ‘디지털 기술에 의해 가시화된 실재 과제의 장소인 가상세계에서의 시뮬레이션’을 구분해야만 한다고 강조하였다. 그리고 ‘후자의 경우 학습자가 가상세계에서 역할 수행을 하지만 유럽평의회가 행위중심접근법으로 예시한 연극 연기와 마찬가지로 실제로 행동하는 것이므로 행위중심접근법에 해당된다’고 주장하였다.⁴²⁾

이렇게 가상현실은 앞장에서도 전술한 바와 같이 ‘연습’이나 ‘모의’의 차원에 그치는 것이 아니라 생생한 ‘실감체험’의 장으로서 Jean-Marc Luscher가 행위중심접근법의 과제로 상정하였던 원어 연극이나 작은 공연들과 비슷한 성격을 띤다.⁴³⁾ 가상현실이라는 실감

42) Mickaël Roy, *op. cit.*, p. 45. «Il convient [...] de différencier d'une part, la simulation de la future situation de communication, typique de l'approche communicative, et d'autre part, la simulation dans les mondes virtuels, lieu de tâches réelles médiatisées par les technologies numériques. Nous rejoignons ici le Conseil de l'Europe(2001:121) qui donne l'exemple de l'interprétation théâtrale: comme [...] le monde virtuel, l'apprenant joue un rôle(qui peut d'ailleurs être le sien) mais agit réellement, à travers sa représentation théâtrale [...]».

43) Jean-Marc Luscher, «L'enseignement de la littérature selon la perspective actionnelle. Que pourrait être une "tâche littéraire" ?», *Le français à l'université*, n° 2, 2009.

체험필드에 나간 학습자는 프랑스어 사용 환경 속에서 목표 과제를 수행하면서 여러 선택 상황에 놓이기도 하고 많은 난관에 부딪치기도 하는데, 그러한 문제 해결 과정에서 ‘사회적 행위자’로 성장해 나갈 수 있는 것이다.

둘째, 가상현실 기반 콘텐츠들은 학습자가 가상의 원어민을 비롯해 다른 학습자, 교수자 등과 다층적 상호작용을 하면서 협업으로 목표 과제를 완수할 수 있게 설계되어 있는데, 이는 협동학습을 권장하는 행위중심접근법과 상통한다. 의사소통접근법은 학습자가 문법, 읽기, 쓰기 등을 학습한 후 단순한 시뮬레이션을 통해 소급적인 언어학습을 지향하는 반면, 행위중심접근법은 학습자가 목표 과제를 완수하기 위한 협동학습 과정에서 언어 능력뿐만 아니라 협력적으로 지식을 구성하고 다룰 줄 아는 비언어적인 능력까지도 함양하는 것을 지향한다. 따라서 가상현실의 다층적 상호작용의 특성을 행위중심접근법에 입각해 잘 활용한다면 학습자에게 역동적이면서 유의미한 수업이 될 것이다.

셋째, 가상현실 기술은 한 나라의 일상문화를 생생하게 구현하여 사용자에게 그것을 다감각적으로 체험하게 할 수 있는 만큼, 가상현실 기반 언어 교육 콘텐츠들의 경우 대부분 언어학습과 문화학습이 유기적으로 설계되어 있는 편이다. 예를 들면 학습자는 프랑스 원어민과 상호작용 시 대화 내용에서뿐만 아니라 리액션(표정, 몸짓, 태도 등)에서도 프랑스인의 신체 언어, 예절, 행위 규범 및 금기 등과 같은 문화능력을 자연스럽게 배우고 내면화 하게 되는데, 트래킹 기술과 햅틱 기술 덕분에 그것을 목표 수행 과정에서 활용할 수 있다.⁴⁴⁾ 그러므로 이러한 가상현실 기반 콘텐츠는 언어능력과 문화능력을 통합적으로 동원하여 과제 수행하는 것을 장려하는 행위중심 접근법에 부합한다.

의사소통접근법에서는 문화를 언어적 의사소통을 위한 부가적인 요소로서 간주하고 문화에 대해 사전식 지식을 쌓고 이해하는 차원

44) 애니메이션보다 실사 영상이 더 효과적이는데, 이점은 가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교육 콘텐츠 개발 시 염두에 두어야 할 사항으로 사료된다.

에 그치는 반면, 행위중심접근법에서는 문화를 언어의 종속물이 아닌 ‘대등한 요소’로서 간주하고 ‘목표 수행 시 필수적이며 성패를 좌우하는 핵심 요소’로 인식한다.⁴⁵⁾ 이에 Michael Byram 연구진은 문화능력의 구성요소를 “문화적 지식 savoir과 지식 활용 능력 savoir-faire, 상호 문화적 시각 savoir-être, 이해 능력 savoir comprendre, 참여 능력 savoir s’engager”으로 상정하고, 실생활에서 자율적인 언어사용을 위해 언어수업에서 이 다섯 가지 요소들을 다루어야 한다고 주장한 바 있다.⁴⁶⁾ 따라서 가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교수-학습 시 교수요목에 이 요소들을 포함시키는 것도 구상해 보아야 할 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 가상현실을 기반으로 프랑스어 및 문화를 교육할 때 행위중심접근법에 의거함으로써, 가상현실이 안고 있는 인간 소외와 같은 역기능은 줄이면서 순기능을 극대화하고 시너지 효과를 낼 수 있을 것이다.

5.2. 교수-학습 방법

가상현실을 기반으로 행위중심접근법에 의거해 교수-학습을 할 때 교수자는 학습자 집단의 성격에 따라 내용과 수준을 조절할 필요가 있다. 프랑스어 초급 학습자를 대상으로 하는 경우 과제 선별에 제약이 많을 것이다. 그러나 행위중심접근법은 프랑스어 능력 이외의 능력들도 함양하는 것을 지향하므로, 과제 수행을 통해 학습자의 내적, 외적 성장을 기대할 수 있는 과제를 선택하는 것이 중요하다. 반면 고급수준의 프랑스어 학습자의 경우 정해진 틀 없이 원어민과 프랑스어로 의사소통하고 문화를 향유할 수 있는 ‘소셜 가상현실’을 이용하는 것이 가장 효과적일 것이다. 따라서 가상현실 기반 교수-학습의 효율성을 고려할 때 학습 대상으로 중급(DELF B1) 학습자가

45) 최희재, 「행위중심접근법에 입각한 문화교육방안 연구」, 『한국프랑스학 논집』, 2012, 79집, p. 193.

46) Michael Byram et al., *Développer la dimension interculturelle de l'enseignement des langues. Une introduction pratique à l'usage des enseignants* Strasbourg, Editions du Conseil de l'Europe, 2002, p. 12-15.

적절하므로, 본고에서는 이들을 대상으로 한 교수 학습 내용에 대해 구상해 보았다.

행위중심접근법에 의거한 교수-학습 내용은 ‘학습자가 왜, 무엇을 위해 최종과제에 연계된 하위과제를 수행하여야 하고 하위과제를 위해 필요한 어휘, 문법을 학습해야 하는가’를 명확히 알 수 있게 구성되어야 한다. 그리고 최종과제는 단순한 문법 암기나 의사소통 연습의 축적물이 아니라, 연계된 과제들을 수행하면서 학습한, 즉 사회적 행위자로서 다양한 상호작용을 통해 형성된 능력들을 재구성하여 전략적으로 사용할 수 있는 것이어야 한다.

Christian Puren에 따르면 ‘행위중심접근법에 의거한 과제는 학습자들 간의 토론에서부터 실행된다’.⁴⁷⁾ 이러한 관점은 과제 준비 단계 역시 과제에 포함됨을 의미한다. 예를 들어 아래의 <표 2>에서처럼 학습자는 ‘가상현실을 통해 파리 관광하기’라는 최종과제 tâche finale 수행을 위해 ‘관광에 필요한 정보 찾기’, ‘여정 짜기’, ‘교통수단 찾기’ 등의 하위과제 mini-tâches들을 그룹별 협동학습을 통해 수행하여야 한다. 학습자는 다른 학습자들과 함께 파리에 관해 정보를 구하고 의견을 제시, 공유, 조율하면서 하위과제들을 완수할 수 있는데, 이 단계부터 언어를 학습해야 하는 궁극적인 이유를 생각하게 될 것이다. 그리고 과제 수행 단계와 마무리 단계를 거치면서 학습자는 Claire Bourguignon이 역설하였듯이 의사소통접근법을 통해서 함양하기 어려운, 즉 ‘자율적으로 언어를 사용할 수 있는 언어 외적인 능력’⁴⁸⁾까지도 함양할 수 있을 것이다.

가상현실 기반 프랑스어 및 문화 교수-학습 내용에 행위중심접근법에 의거하여 문화능력 다섯 가지 요소를 포함시키는 것도 학습자들의 문화능력 함양을 위해 유의미해 보인다. 예를 들어 교수자는 ‘가상현실을 통해 파리 관광하기’라는 목표 과제 하에 학습자가 과

47) Christian Puren, «Nouvelle perspective actionnelle et (nouvelles) technologies éducatives», Communication présenté à Colloque Cyber-Langues, Reims, 2009.

48) Claire Bourguignon, *Pour enseigner les langues avec le CECRL: clés et conseils*, Delagrave, 2010, p. 23: «aptitude à utiliser la langue de manière autonome et non pas la capacité à lire, écrire, à produire».

제 준비 및 수행 단계에서 프랑스의 샹젤리제가 프랑스인들에게 어떤 의미를 지니는지, 프랑스의 카페는 어떠한 특성을 띠는지, 커피 종류는 얼마나 많은지 등을 이해(savoir)할 뿐만 아니라, 한국 문화와 비교하면서 한국의 문화를 새롭게 인식(savoir-faire)하고 문화에 대한 상대적 시각(savoir-être)을 키울 수 있도록 유도할 필요가 있다. 그리고 상호문화 역량 *compétence interculturelle*⁴⁹⁾ 함양을 위해 과제 마무리 단계에서 학습자가 프랑스와 한국의 문화에 대해 보편성과 특수성을 찾아내고 이해한 것(savoir comprendre)을 ‘체험 발표’(savoir s’engager) 할 수 있도록 수업을 구성할 필요가 있다. 이와 같이 ‘가상현실을 통해 파리 관광하기’라는 최종과제의 결과를 ‘체험담 발표하기’라는 프로젝트로 연결하는 교수·학습은 행위중심접근법에 충실히 입각한 것으로서 학습자에게 언어수행 능력뿐만 아니라 복합적 자질을 연마할 수 있게 할 것이다.

행위중심접근법은 학습자가 프랑스인처럼 말할 수 있기를 기대하는 것이 아니라 프랑스어가 다소 완벽하지 못하더라도 사회적 행위자가 될 수 있도록 하는 데 초점을 두는 만큼, 교수자는 과제 수행 단계에서 학습자의 프랑스어 오류가 많더라도 일단 학습자가 체험 필드에서 목표 과제를 완수하는 것에 중점을 두어야 할 것이다. 만약 학습자가 과제 수행 단계에서 도움을 요청하거나 과제 수행에 실패하였을 경우에는 그들의 어려움과 문제점이 무엇인지 파악하고 전문적인 도움을 주는 것이 필요하다. 그리고 이선훈과 정동빈이⁵⁰⁾ 실험을 통해 입증한 바와 같이 과제 마무리 단계에서 반드시 어휘, 문법, 의사소통 기능 등과 관련해 교수자가 피드백을 해주는 것이 중요하다.

49) 상호문화라는 용어는 1970년경부터 출현하였고 1990년 이후부터 Porcher와 Galisson, Byram, Zarate, Abdallah-Pretceille 등에 의해 외국어 교육에 있어서 상호문화교육 이론들이 정립되었다. 그리고 2000년대 경부터 CECRL에 의해 상호문화접근법이 확산되었으며, 2006년 유네스코에 의해 ‘다문화교육의 소극적인 공존을 넘어 상호관계 및 작용을 통해 차이를 받아들이고 함께 이루어가는 삶을 지향’하는 상호문화교육이 권장되어 왔다. Cf) UNESCO, *Guidelines on Intercultural Education*, 2006, p. 18.

50) 이선훈, 정동빈, *op. cit.*

한편 제도권 내의 대학생들을 학습 대상으로 할 경우 수강생⁵¹⁾ 전체가 가상현실 체험필드의 주행위자가 되기 어려울 수 있다. 따라서 몇 명이, 누가, 자료를 수합할지, 실감체험필드에 나갈지, 체험영상 속의 행위자들의 활동을 기록하고 평가할지 등의 역할을 분담하여 정하는 것이 바람직하다. 가상현실 체험필드에 나가지 않은 학습자도 교실의 큰 화면을 통해 2D로나마 각 체험 학습자의 눈에 보이는 영상과 가상현실을 체험하는 학습자를 확인할 수 있으므로, 제3자의 입장에서 그들의 활동을 기록하고 평가할 수 있다. 따라서 과제 마무리 단계의 과제 평가 시에는 체험 학습자의 자기평가와 그에 대한 동료 학습자들의 평가를 종합한 상호평가를 실시하는 것이 효과적으로 보인다.

<표 2> 교수-학습 예시

수업 도구	프랑스어 교육용 가상현실 콘텐츠	
교수학습법	행위중심접근법	
학습 대상	제도권 내 중급(DELF BI) 수준의 학습자	
과제단계 ⁵²⁾	교수자	학습자
과제 준비 단계	-과제 수행 목표 제시 (VR을 통해 파리 관광하기) -그룹 구성 -각 그룹별로 학습자들이 의견을 원활하게 제시하고 조율할 수 있도록 유도 -필요한 경우 도움 주기	-파리에서 방문하고 싶은 장소 말하기 -관광지 선택하기 -그룹별 여정 선택 -그룹별 역할 분담 -관광에 필요한 정보 찾기 -프랑스 체류담 교환하기 -정보 교환 및 의견 조율 -여정 짜기 -길 찾아보기 -교통수단 찾아보기 -관련 어휘, 표현 알아보

51) 가상현실을 기반으로 한 대학 수업의 경우 교수자가 학습자의 프랑스어의 오용과 비문 등에 대해 제대로 피드백하기 위해서, 수강 인원을 15인 미만으로 제한하는 것이 바람직할 것이다. (ex: 2~3명씩 3~4 그룹) 그리고 가상현실 기반 강의만을 15주로 계획하기 보다 강의식 수업과 병행하여 진행하는 것이 효율적일 것이다.

		기
과제 수행 단계	-체험필드에 나간 학습자가 어려움을 발견하고 도움을 요청할 때 도움 주기 *그러나 학습자의 프랑스어 오류가 많더라도 일단 학습자가 체험필드에서 목표 과제를 완수할 수 있게 함.	-VR 장착 -로그인 후 아바타 생성 -체험필드에 나가 과제 수행 (비행기 탑승-샤를르 드골 공항 도착-상제리제의 호텔에서 체크인-개신 문 올라가기-카페에서 차 마시기) -가상의 원어민, 다른 학습자, 교수자 등과 상호 작용
과제 마무리 단계	-학습자가 최종과제 도전에 실패했을 경우 문제점을 파악하고 전문적 도움 주기 -피드백 -상호평가 하게 하기 -최종과제와 연결되는 심화과제나 새로운 프로젝트 부여	-어휘, 문법, 의사소통 기능 등에 있어서 오류 부분 교정 -체험 학습자의 자기평가 -체험 학습자에 대한 동료 학습자들의 평가 -심화과제나 프로젝트 숙지 (체험담을 발표하기 또는 웹사이트에 올리기)

6. 맺는 말

교육이라는 용어는 오랫동안 교사가 학생들에게 지식을 전달하는 것을 의미하였다. 그러나 4차 산업혁명 시대에 교육의 의미는 다시 재고되어야 하고 교육 방법, 교수자의 역할 등의 변화가 모색되어야 할 것이다. 즉 디지털과 인공지능 기술의 발달로 외국어 및 문화 교육에 있어서 무엇을 가르치느냐 보다는 무엇을 도구로 어떻게 가르

52) 학습자 수준에 따라 시수가 조절되어야겠지만, 일반 대학교의 보편적인 수업시수인 150분을 기준으로 할 때 각 단계별로 50분을 설정하는 것이 적절해 보인다.

쳐야 할지 깊이 고민해야만 하는 것이다.

“컨설팅 회사인 가트너 Gartner가 미국의 모든 대학이 2021년에는 교실에서 가상현실을 사용할 것”이라고 발표하였듯이,⁵³⁾ 학생들은 강의실의 책상에 앉아 지루하게 단어를 암기하지도, 문화 관련 지식을 수동적으로 듣고만 있지도 않을 것이다. 스피어버그의 ‘레디 플레이어 원(Ready Player One)’이 그린 2045년의 모습은 생각보다 빨리 현실화될 수 있다. 강의실에서 모든 학생들이 VR 헤드셋을 쓰고 장갑이나 리모콘을 작동하며 외국어와 문화를 주도적이고 생생하게 학습하는 날이 머지않았다.

가상현실은 장시간 사용 시 시력 저하, 현실과 가상 구분의 어려움, 오프라인상의 사람들과 만남 회피 등과 같은 부작용을 초래할 수 있음에도 불구하고, 장점이 더 많다. 즉 가상현실은 유희성과 역동성을 지니고 있어 학습자의 학습동기 부여 및 흥미 유발에 효과적이고, 몰입감과 현장감 덕분에 학습자에게 시공을 초월한 실감체험 학습을 제공하며, 다층적 상호작용을 통해 자기주도학습, 협동학습 등을 수행하는 데 효과적이다. 또한 치료적 성격을 지니고 있어 외국인과의 의사소통에 두려움이 있는 학습자에게 유용하다. 이처럼 가상현실은 인공지능 기술의 발달과 함께 수업 도구를 넘어 교수자의 영역까지 넘보고 있다고 해도 과언이 아니다.

따라서 가상현실 기반 프랑스어와 문화 교수-학습 시 가상현실이 안고 있는 역기능을 줄이고 순기능을 극대화하기 위해 행위중심접근법에 의거할 필요가 있다. 행위중심접근법은 인간 교수자와 가상현실(인공지능 교수자) 사이의 바람직한 공존을 위해 적합하며, 가상현실은 행위중심접근법의 관점에서 학습자의 목표 과제 수행의 장소가 될 수 있다. 즉 학습자는 의사소통을 위해서가 아니라 가상현실 체험 필드에 나가 목표 과제를 수행하기 위해 프랑스어를 사용

53) Bastien Laby, «Education VR-comment la Réalité Virtuelle transforme l'éducation», *Le Magazine de la Réalité Virtuelle & Augmentée*, le 17 janvier 2018: «l'entreprise de conseil Gartner projette que toutes les universités américaines utiliseront la réalité virtuelle dans les classes en 2021».

해야 하는데, 과제 준비부터 마무리 단계에 이르는 과정을 거치며 언어능력뿐만 아니라 문화능력, 지식을 다루고 동원할 줄 아는 비언어적 능력까지도 함양할 수 있는 것이다. 이는 4차 산업혁명 시대에 적합한 융합적 인재 양성을 위한 교육 관점에도 부합한다.

마지막으로 학습자를 가상세계에 머물러 있게 하지 않고 Deleuze, Lévy, Benayoun 등이 언급한 ‘잠재력을 지닌 현실화 과정’에 있게 하려면, 앞서 교수-학습 예시에서 제시한 바와 같이 교수자의 학습 설계, 운영, 관계 설정 등이 중요함을 잊어서는 안 될 것이다. 한편 본고는 프랑스어 및 문화 교육에 가상현실을 도입하기 위한 사전 연구로서 그 가능성을 점검하고 방향성을 제시하였다는 데 의의를 두고자 한다. 앞으로 가상현실이 교육현장에서 원활하게 사용될 수 있는 기반이 구축되고 실효성을 입증하는 실험연구가 이어지기를 기대한다.

참고문헌

- 김들폴, “신경망으로 ‘언어규칙’ 학습한 구글 번역”, 『IT 뉴스』, 2016. 11. 29.
- 김선희 외, 「외국어 학습용 어플리케이션의 음성 인식 기술 활용 현황」, 『디지털콘텐츠학회논문집』, 2018, 19권 4호, pp. 621-630.
- 김성조, 「가상현실을 이용한 스페인어 교육연구」, 『중남미연구』, 2018, pp. 145-181.
- 김홍겸 외, 「미래교육에서의 인간 교사와 인공지능 교사의 상호보완적 관계에 대한 소고」, 『교육문화연구』, 2018, 24권 6호, pp. 189-207.
- 넷케이 빅데이터, 서재원 역, 『구글에서 배우는 딥러닝』, 영진닷컴, 2017.
- 서기만 외, 『가상현실 세상이 온다』, 한스미디어, 2016.
- 신복진 외, 「가상현실에서 디지털 스토리텔링 형태가 학습자의 재미와 이해에 미치는 영향」, 『한국정보교육학회』, 2008, 12(4), pp. 417-425.
- 이길행 외, 『가상현실 증강현실의 미래』, 콘텐츠하다, 2018.
- 이동한 외, 「인공지능을 활용한 영어 학습용 챗봇 시스템 개발 방안 연구」, 『한국중등영어교육학회』, 2018, 11권 1호, pp. 45-68.
- 이선훈 외, 「대학생들의 3D 가상현실을 이용한 채팅의 영어학습 효과」, 『영어어문교육』, 16권, 2010, pp. 233-257.
- 이성규, “현실로 다가온 가상현실 치료법”, 『The Science Times』, 2019. 2. 14.
- 최성호 외, 「가상현실 교육에서 몰입의 생태: 근거 이론적 접근을 중심으로」, 『한국콘텐츠학회』, 2017, 17(11), pp. 446-460.
- 최희재, 「행위중심접근법에 입각한 문화교육방안 연구」, 『한국

- 프랑스학논집』, 2012, 79집, pp. 191-218.
- 칸지키 요지, 김현욱 역, 『최신 인공지능』, 위키북스, 2017.
- 크리스토퍼 호락스(Christopher Horrocks), 『마셜 맥루언과 가상성』, 이제이북스, 2002.
- 클라우스 슈밥(Klaus Schwab), 이민주 & 이엽 역, 『클라우스 슈밥의 제4차 산업혁명 THE NEXT』, 새로운 현재, 2018.
- 테오도르 뢰슈(Theodor Hänsch), 김영옥, 최중호 역, 『세상을 뒤집을 100가지 미래 상품』, 콜로세움, 2008.
- Bastien, Laby, «Education VR-comment la Réalité Virtuelle transforme l'éducation», *Le Magazine de la Réalité Virtuelle & Augmentée*, le 17 janvier 2018.
- Baudrillard, Jean, 1981, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Bourguignon, Claire, *Pour enseigner les langues avec le CECRL: clés et conseils*, Delagrave, 2010.
- Byram, Michael et al., *Développer la dimension interculturelle de l'enseignement des langues. Une introduction pratique à l'usage des enseignants Strasbourg*, Editions du Conseil de l'Europe, 2002.
- Conseil de l'Europe, *Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*, Division des Langues Vivantes, Didier, 2001.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Minuit, 2012.
- Esperança-Rodier, Emmanuelle & Becker, Nicolas, *Comparaison de systèmes de traduction automatique, probabiliste et neuronal, par analyse d'erreurs*, Communication dans un congrès, 4ème journée TALIA(Traitement Automatique des Langues et Intelligence Artificielle), Nancy, France, 2018.
- Grigore, Burdea and Coiffet, Philippe, *Virtual Reality Technology*, 2nd

- ed. John Wiley & Sons, Inc. New York, 2003.
- Lévy, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, La découverte, «poche», 1998.
- Milgram, Paul and Kishino, Fumio, "A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays", *IEICE Transactions on Information and systems*, vol 77 n°. 12, 1994.
- Peterson, Mark, «Learner interaction management in an Avarta and chat-based virtual world», *Computer Assisted Language Learning*, 19(1), 2006, pp. 79-103.
- Puren, Christian, «Nouvelle perspective actionnelle et (nouvelles) technologies éducatives», Communication présenté à Colloque Cyber-Langues, Reims, 2009.
- Roy, Mickaël, *La réalité virtuelle pour l'apprentissage des langues; une étude auprès d'adolescents apprenant le français ou l'allemand*, Peter Lang, 2017.
- UNESCO, *Guidelines on Intercultural Education*, 2006.
- <http://www.goldmansachs.com/our-thinking/pages/technology-driving-innovation-folder/virtual-and-augmented-reality/report.pdf>
- <https://www.forbes.com/sites/robertadams/2016/10/17/5-ways-virtual-reality-will-change-the-world>
- <http://www.eveil-delaconscience.com/realite-virtuelle-avoir-une-approche-differente-du-monde-reel/>
- <https://www.42.fr/>
- Oculus Social VR Demo: <https://www.youtube.com/watch?v=vzhHCcR6hic>
- Facebook F8 Conference 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=YulgyKLPT3s>
- VR 기반 프랑스어 콘텐츠 Video Trailer
- Mondly, Learn Language VR: <https://www.youtube.com/watch?v=0Yr4gTABXgw>
- ImmerseMe: <https://www.youtube.com/watch?v=eKjWKdpwcfY>
- Altspace VR: <https://www.youtube.com/watch?v=uCGzGezczmI>

Résumé

Étude sur l'enseignement de la langue et de la culture françaises par la RV

RYU SunJung

Cet article a pour but de mettre en lumière l'utilisation de la réalité virtuelle(RV) dans l'enseignement de la langue et de la culture françaises. Actuellement, il existe peu d'applications RV pour apprendre le français par rapport à l'anglais: «Mondly Learn Languages VR» et «ImmerseMe». La réalité virtuelle est plus efficace pour apprendre la langue et la culture que la vidéo. Elle permet en effet aux apprenants de s'imprégner de n'importe quelle expérience, en leur donnant une présence, de favoriser l'enseignement centré sur l'apprenant d'une façon ludique et de partager les connaissances de manière interactive.

Ces analyses nous ont amenés à présenter un modèle d'enseignement-apprentissage de la langue-culture par la RV en classe, en soulignant la nécessité de l'utilisation de «l'approche actionnelle», privilégiée par le *CECRL*. Les applications RV pour apprendre le français offrent des «tâches» conçues par l'approche actionnelle aux apprenants: comme M. Roy a considéré le monde virtuel comme «lieu de tâches réelles médiatisées par les technologies numériques», la simulation par la RV fait mobiliser non seulement leur compétence langagière mais aussi leur compétence culturelle. Nous avons proposé de construire des unités didactiques sur la base de l'unité d'«action», d'intégrer les activités par l'application RV comme tâches au cœur de

l'apprentissages des langues. Et nous avons également proposé d'envisager le «co-apprentissage» et le développement de la «compétence interculturelle» des apprenants.

Ainsi le rôle du professeur à l'ère de la quatrième révolution industrielle n'est pas de cesser de transmettre la connaissance de la langue-culture aux étudiants, mais de leur enseigner la façon de la gérer en tant qu'«acteur social», en maximisant l'environnement dans lequel ils peuvent utiliser le langage et expérimenter la culture.

Mots Clés : 4^{ème} révolution industrielle, Réalité Virtuelle,
Intelligence Artificielle, enseignement de la langue et
de la culture françaises, approche actionnelle

투 고 일 : 2019.06.25

심사완료일 : 2019.07.28

게재확정일 : 2019.08.04

2019년도 학회 임원진

회장	노운채(성균관대)
부회장	양기찬(수원대), 고봉만(충북대), 지영래(고려대)
감사	조만수(충북대), 정상현(숙명여대)
총무이사	박희태(성균관대)
학술이사	이운수(공주대), 박성혜(고려대), 전지혜(숙명여대)
상임편집이사	김용현(아주대)
편집이사	박선아(경상대), 손현정(연세대)
대외협력이사	노철환(인하대)
재무이사	김민채(연세대)
기획이사	최내경(서경대)
정보이사	노희진(한양대)

이사(가나다순)	강희석(성균관대)	이용주(국민대)
	김남연(강원대)	이충훈(한양대)
	도운정(인하대)	이운수(공주대)
	문시연(숙명여대)	이충훈(한양대)
	박정준(인천대)	이현종(신한대)
	손주경(고려대)	장인봉(이화여대)
	신정아(한국외대)	정지용(성균관대)
	안보옥(카톨릭대)	조재룡(고려대)
	오은하(인천대)	조지숙(가천대)
	오정숙(경희대)	최용호(한국외대)
	이성현(서울대)	홍명희(경희대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'études de la culture française et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화예술과 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 입회원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.
- 제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.
- 제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동 시 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 회

원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 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 내외
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, 대외협력, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

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

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 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. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회회의 당연직 이사가 된다.

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 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.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 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 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 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 편집심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의

협의에 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로
연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 하며, 연
임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25
일, 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 가운데
서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉
한다.

- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
- 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원
칙으로 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 지정

한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가?
(선행연구를 충실하게 검토했는가?)
- 2) 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
- 3) 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
- 4) 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
- 5) 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?

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 당 호에는 게재 불가로 처리하고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거치며, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위자에게 재심을 의뢰해야 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.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 31조 본 규정은 2019년 1월 24일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리 규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부를 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 연구윤리규정 위

반으로 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 연구윤리심의와 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.

논문심사 규정

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
부분수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재 불가	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 논문은 당 호에는 게재 불가로 처리되고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거친다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간 물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 받는다.

『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

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. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 소속, 이름(한글 및 영문), 요약문(한국어 및 외국어), 주제어(한국어 및 외국어)를 반드시 첨부한다.
7. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.

보들레르의 『악의 꽃』은...

- 한국어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 「한글」로 표시한다.

홍길동의 「보들레르 시 연구」에 따르면...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.

Les fleurs du mal de Baudelaire...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 <français>로 표시한다.

<Le dossier de Baudelaire> de Claude Pichois...

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 한국어 français로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌
 - 문헌은 외국문헌에 이어 한국문헌의 순서로, ABC와 가나다순으로 정렬한다.
 - 저자명은 성, 이름순으로 기재한다.

■ 요약문

- 한국어와 외국어(프랑스어 또는 영어)로 두 개의 요약문을 작성하며 각 요약문의 마지막에 해당언어의 주제어를 포함한다.
- 국문요약은 논문 앞 저자명과 목차 사이에, 외국어요약은 논문 끝에 둔다.
- 요약문의 길이는 공백을 포함하여 국문요약 450자 내외, 외국어요약 1500자 내외로 한다.

■ 각주

- 각주의 표기는 본문에 준한다.
- 위에 언급한 사항 이외의 사항은 관례에 준한다.

8. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.
9. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.
 - 학회전용메일 cfafrance@naver.com
 - 상임편집이사
 - 김용현(아주대), cevennes@ajou.ac.kr
 - 편집이사
 - 박선아(경상대), barat87@hanmail.net
 - 손현정(연세대), sonhj@yonsei.ac.kr
10. 논문 투고는 반드시 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)와 심사 및 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부하여야 접수 처리된다.
11. 최종 출간물이 25쪽을 초과할시 초과 편집비(1쪽 당 3천원)를 납부하여야 한다.
 - 재무이사
 - 김민채(연세대), mckim677@gmail.com
 - 하나은행 138-910465-04107

2019 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장 김용현(아주대)

편집이사 박선아(경상대)
 손현정(연세대)

편집위원	김미성(연세대)	이찬규(충실대)
	김선형(홍익대)	이채영(성신여대)
	김준현(고려대)	이춘우(경상대)
	김태훈(전남대)	이현주(인천대)
	노철환(인하대)	조지숙(가천대)
	박아르마(건양대)	진종화(공주대)
	박은영(한국외대)	한용택(경기대)
	변광배(한국외대)	Antoine Coppola
	심지영(방송대)	(성균관대)
	이경수(상명대)	Marie Caisso
	이송이(부산대)	(성균관대)
	이수원(전남대)	

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회에 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 학회가 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

박희태(성균관대), parkht@gmail.com

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 전임 50,000원, 비전임 20,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 하나은행

계좌번호 : 138-910465-04107

예 금 주 : 김민채 (연세대), mckim677@gmail.com

프랑스문화예술연구
2019 기을호(제69집)

초 판 인 쇄 : 2019년 8월 25일

초 판 발 행 : 2019년 8월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품