

프랑스문화예술연구

75 | 2021 봄호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2021 봄호(75집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2021년 봄호(제75집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

김주원

프루스트와 예술사의 논리 1

김현아

죽음, 새로운 탄생을 알리는 기적

- 에르베 기베르의 소설 『천국 *Le Paradis*』의 분석 36

이용주

영화 <아틸라 마르셀(Attila Marcel)>(2014)에서

유사 이미지의 반복과 인물의 변화 64

전지혜

Covid-19 시대의 프랑스 독립서점 위상 92

정의진

산업화, 문학예술, 유토피아 : 샤를르 푸리에와 문학예술 ... 121

정하영

프랑스 고전주의 시대 극작품과 뮐리의 음악 텍스트

결합 양상에 대한 분석적 고찰	157
------------------------	-----

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

박수현

전미래의 기제와 의미 효과	211
----------------------	-----

선영아

번역의 이미지 읽기	258
------------------	-----

Etudes de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 75, 2021

Table des Matières

KIM Joowon

Logiques de l'histoire de l'art chez Proust 1

KIM Hyeona

La mort, le miracle de la nouvelle naissance
dans le roman *Le Paradis* d'Hervé Guibert 36

YI Yongjou

La répétition d'images similaires et le changement du personnage
dans le film *Attila Marcel* (2014) 64

CHUN Jihye

Statut des librairies indépendantes en France :
autour du débat sur les commerces non-essentiels
à l'ère du Covid-19 92

JUNG Eui-Jin

Industrialisation, art et littérature, utopie :

un aspect littéraire et artistique de Charles Fourier 121

JUNG Hayoung

Étude analytique sur le rapport entre le théâtre
à l'âge classique français et le text musical de J. B. Lully 157

PARK Soohyun

Sur le mécanisme de production des effets de sens
du futur antérieur français 211

SEON Yeong-A

Une analyse des images de la traduction 258

■ _____

2021년도 학회 임원진	/ 288
프랑스문화예술학회 회칙	/ 289
편집위원회 규정	/ 294
연구 윤리 규정	/ 298
저작권 규정	/ 301
논문심사 규정	/ 302
논문투고 규정	/ 304
2021 편집위원회	/ 307
회원가입 안내	/ 308

프루스트와 예술사의 논리

김주원
(파리 제3대학 문학박사)

국문요약

이 논문은 마르셀 프루스트의 미학이론에 대한 연구의 일부로서, 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 예술사의 구축이 표상되는 방식을 밝히는 것을 목적으로 한다. 프루스트는 당대의 실증주의적 문학사에 거리를 두었으나, 문학, 미술, 음악 등 모든 예술을 주제로 삼아 작품의 수용과 창작이 지닌 역사적 성격을 서사적으로 재현했으며, 예술사 서술의 인식론적 조건을 검토하고 다양한 모델들을 실험했다. 그는 먼저 예술의 인식적 기능에 착안하여 수용이 작품의 의미를 규정하는 과정을 탐구했으며, 작품 감상이 선행하는 담론에 의존한다는 사실을 토대로 결정론적인 예술사 이해를 반박했다. 또한 프루스트는 비평적 상대주의를 극복하기 위하여 창작이 예술사의 구축에 능동적으로 작용하는 예를 보이는 한편, 예술사가 현재의 관점에서 계속해서 새롭게 구성된다는 사실을 의식하면서 혁신적 작품이 고전의 지위를 확보하는 역사적 과정을 기술하였다.

주제어 : 마르셀 프루스트, 예술사, 문학사, 수용미학, 역사 기술

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 예술의 인식적 기능과 수용의 역할
3. 감상의 담론 의존성과 재발견의 원리
4. 창작의 역사성과 상대주의 극복
5. 현재의 관점에서 구성하는 역사
6. 결론

1. 서론

문학적 소명의 탄생을 서술한 예술가 소설로서, 당대 상층계급의 변모와 재구성을 증언하는 대하소설로서, 전통적 소설과 예술 이론에 관한 에세이를 넘나드는 혼종적 텍스트로서, 마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에는 문학, 미술, 음악 등 분야를 가리지 않고 많은 예술가와 예술작품이 등장한다. 이 논문에서 우리는 프루스트가 재현하는 예술작품들이 역사적 차원을 가지고 있음을 밝히고, 그의 소설 속에서 예술사의 구축이 표상되는 방식을 설명하고자 한다. 작품의 마지막 문장에서 사람들을 “시간 속에서”¹⁾ 그리겠다는 화자의 다짐은 작가 자신이 예술작품을 다루는 방식에도 적용할 수 있다.

예술사는 다양한 의미로 쓰이는 개념인 만큼, 연구를 시작하기 앞서 작가가 재현하고자 하는 예술사가 무엇을 가리키는지 이해할 필요가 있다.²⁾ 프루스트의 시대에 예술과 역사의 관계는 다양한 관

1) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, t. 4, Paris, Gallimard, 1989, p. 625 (이하 RTP로 약칭).

2) 이 논문에서 다룰 예술사의 개념에 대한 개괄적인 문헌으로는 Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil,

점에서 논의되었다. 첫째로 랑송 Lanson의 문학사처럼 작품의 역사적 기원과 배경을 탐구하는 입장이 있다. 그런데 프루스트는 전기비평의 비판자로 비평사에 이름을 남겼을 뿐 아니라, 예술작품을 시대의 산물 혹은 시대상의 반영으로 간주하는 입장에 별 관심을 보이지 않았다.³⁾ 한편 예술사를 작품들 사이의 통시적 관계로 파악하는 관점, 즉 러시아 형식주의 문학이론처럼 예술사를 형식의 변천사로 간주하는 관점도 있으나, 이는 프루스트나 그의 시대 프랑스인들에게는 낯선 관점이었다. 『잃어버린 시간을 찾아서』의 작가는 반영론에 기운 사실주의자로도, 예술의 자율성 주장에 충실한 형식주의자로도 규정하기 어렵다.

프루스트의 소설에 가장 가까운 입장은 그의 번역자이기도 했던 발터 벤야민의 글에서 찾을 수 있다. 벤야민은 “작품들의 운명”, 즉 수용과 전승의 역사와 작품의 “탄생사”를 구별하면서 문학사가 전자에게도 관심을 가져야 한다고 주장한다.⁴⁾ 이는 프루스트가 예술의 역사성을 다루는 방식이기도 하다. 『잃어버린 시간을 찾아서』에 등장하는 예술작품들은 주인공의 미학 수업이나 화자의 이론적 성찰에 소재를 제공할 뿐 아니라, 구체적인 소설 세계 속에서 다양한 수용자들 및 후대의 작품들과 관계를 맺으며 나름의 삶을 살아나간다. 이 논문에서 ‘예술사의 논리’라고 부르는 것은 이 관계가 형성되는 원리를 가리킨다. 우리는 프루스트가 이야기하는 예술작품들의 삶을 분석하여, 작품의 수용에는 어떤 난관이 따르고 전승에는 어떤 원리가 작동하는지, 유행은 어떻게 움직이고 어떤 작품이 유행을 뛰

1998, pp. 231-265 참고. 콩파농은 작품 사이의 역학 dynamique으로서의 역사와 작품의 맥락 contexte으로서의 역사를 구별하고, 작품이 공시적 비평의 대상인 기념물 monument로서의 성격과 통시적 서술의 대상인 자료 document로서의 성격을 함께 지니고 있음에 주목한다.

- 3) 이충민은 프루스트에게서 “장르 구별의 무효화”가 “공식 문학사와의 무관성”과도 관계가 있다고 제안하면서, 작가가 전통적인 문학사 기술의 도구 및 개념들에 거리를 둔다고 지적한다. 이충민, 『통일성과 파편성: 프루스트와 문학 장르』, 고양, 소나무, 2016, p. 314.
- 4) 발터 벤야민, 최성만 옮김, 「문학사와 문예학」, 『서사·기억·비평의 자리』, 서울, 길, 2012, p. 540.

어넘는지, 오래된 작품의 망각과 재발견은 어떻게 설명할 수 있는 지, 어떤 작품이 혁신적 면모로 이름을 남기고 고전이 되어 권위를 누리는지 탐구할 것이다.

프루스트의 소설에서 예술사의 논리를 찾아내려는 기획에는 의문이 있을 수 있다. 독자들에게 보다 더 잘 알려진 그의 면모는 사교계의 속물적 예술 향유와 창조적 예술가의 고독을 날카롭게 대조시키는 것이다. 소설에는 또한 스완 Swann, 샤를뤼스 Charlus 등 지식과 취향, 진지한 열정을 갖춘 예술 애호가들도 등장하지만, 작가는 애호와 창작 사이에 놓인 단절을 강조하기도 한다.⁵⁾ 이러한 관점에서 보면, 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 예술의 수용과 전승에 관한 담론은 순전히 사회학적인 고찰로 환원되며, 예술 창작은 무시간적인 행위로 간주된다는 인상을 받을 수도 있다. 우리는 반면 프루스트가 창작과 수용 모두를 구체적인 역사 속에서 전개되는 과정으로 재현했음을 밝히고자 한다.⁶⁾

연구자들은 프루스트의 예술론에 내포된 역사적 사고에 여러 차례 주목했다. 알베르토 베레타 안귀솔라는 소설에서 예술작품, 비평적 주체 *sujet critique* 및 대중 *public*이 형성하는 삼각관계를 분석하면서 프루스트의 예술론에서 작품의 수용사를 소거할 수 없다고 주장했다.⁷⁾ 앙투안 콩파농은 아방가르드 추종자들의 속물성에 대한 프루스트의 풍자가 비결정론적인 역사관과 결과론적인 고전 개념에 바탕을 두고 있음을 밝혔다.⁸⁾ 또한 퓌 프레스는 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 예술사가 예술가들 사이의 계통관계 *filiation*로 표상된

5) 이 주제에 대한 이론적 종합으로는 『되찾은 시간』에서 ‘예술의 독신자들 *célibataires de l’art*’에 관한 논구를 참고. *RTP*, t. 4, p. 469-471.

6) 프루스트의 작품세계에서 예술의 역사적 차원에 대한 성찰은 주로 후기에 속한다. 이 논문에서 분석할 장면들은 모두 작품의 첫 권 『스완의 집 쪽으로』가 출간된 1913년 이후에 구상되었으며, 일부의 집필 연대는 작가의 만년인 1920년 이후로 추정된다. 이 시기 작가의 사유는 사회적 자아와 심층적 자아의 구별로 대표되는 『생트뵈브 논박』(1908-1909) 시기의 문학이론과 거리가 있다고 짐작할 수 있다.

7) Alberto Beretta Anguissola, *Les Sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 178-179.

8) Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, pp. 285-297.

다고 주장하는 한편,⁹⁾ 작가의 문학사적 성찰이 1960년대 이후 전개된 야우스 Hans Robert Jauss의 수용미학을 선취하고 있음을 지적하기도 했다.¹⁰⁾ 그렇지만 이 연구들은 일부 예술을 대상으로 하여, 예술사의 구축에 대한 총체적인 시각을 제공한다고 보기에는 무리가 있다. 우리는 문학과 미술, 음악 모두를 대상으로 『잃어버린 시간을 찾아서』의 예술사 관련 논의를 종합하고자 한다.

소설에서 예술사의 논리를 탐구하거나 예술사의 전개를 재현하는 주요 장면은 8개가 있으며, 이들을 작품 속 순서대로 나열하면 다음과 같다.

- 1) 베토벤의 현악사중주에 대한 사색 (『꽃피는 소녀들의 그늘에서』, 제1부)
- 2) 화가 엘스티르 Elstir와의 대화 (『꽃피는 소녀들의 그늘에서』, 제2부)
- 3) 작가 베르고트 Bergotte의 방문과 새로운 작가의 출현 (『게르망트 쪽』, 제2부 제1장)
- 4) 캄브르메르 Cambremer 부인과의 대화 (『소돔과 고모라』, 제2부 제2장)
- 5) 베르메르의 <델프트 풍경>과 베르고트의 죽음(『간힌 여자』)
- 6) 작곡가 뱅퇴유 Vinteuil의 칠중주 연주회(『간힌 여자』)
- 7) 포르투니의 드레스와 베네치아 르네상스의 재창조(『간힌 여자』)
- 8) 문학사에 관한 소설 화자의 사색(『되찾은 시간』)

이 장면들을 반드시 순서대로 분석해야 하는 것은 아니다. 예술에 대한 성찰은 많은 경우 여담의 성격을 가지고 있으며, 서로 연결되어 통일된 플롯을 형성하지도 않는다. 또한 장면들의 작품 속 순서는 집필 순서와 일치하지 않는다. 따라서 이 논문에서는 전반적으로

9) Luc Fraisse, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995, pp. 157-180.

10) Luc Fraisse, *La Petite Musique de style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 641-655.

작품 진행 순서를 따르되, 논의의 전개에 따라 일부 장면들의 순서는 조정할 것이다. 연구의 목적은 프루스트의 사유를 빈틈없이 체계화하는 것이 아니다. 프루스트는 서로 충돌할 수 있는 여러 목표들을 추구했으며, 우리는 이 목표들 사이의 완전한 정합성을 복원할 수 없다는 점을 인지하면서 프루스트가 생각했던 예술사 전개의 전체적인 모습을 구성하고자 한다.

본론은 모두 네 단계로 구성되며, 이 과정에서 우리는 역사를 파악하는 세 관점, 수용, 창작 및 역사를 서술하는 현재의 관점을 차례로 검토할 것이다. 먼저 작품의 수용 과정이 작품의 의미 규정에 미치는 영향을 살펴볼 것이다(장면 2, 3). 다음으로는 옛 예술가의 재발견을 다루는 장면들을 통해 프루스트의 예술사관이 결정론과 대결하고 있음을 확인할 것이다(장면 4, 7). 셋째로는 작가가 예술사의 구축에서 창작에도 역할을 부여하며 상대주의 극복을 시도했음을 볼 것이다(장면 5, 6). 본론 마지막 절에서는 현재의 관점으로부터 계보와 고전이 구성되는 원리를 밝히는 프루스트 고유의 예술사 모델이 제시될 것이다(장면 8, 1).

2. 예술의 인식적 기능과 수용의 역할

예술작품의 수용 양상이 시간의 흐름에 따라 변화하는 예로 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 주로 눈에 띄는 현상은 유행 mode이다. 프루스트가 묘사하는 유행은 작품 자체의 의미나 가치와 본질적인 관련이 없으며, 이에 대한 탐구는 미학이 아닌 사회학의 영역에 속한다. 상층 부르주아지의 속물적 음악 애호를 대표하는 등장인물인 베르뒤랭 Verdurin 부인이 보여주듯, 어떤 작품이 유행할 것이라고 예측하기 위해 그 작품을 이해할 필요는 없다. 요컨대 유행의 행동에는 근거와 목적이 없다. “유행은 그 자체가 변화의 요구에서 생겨났으므로 변한다.”¹¹⁾ 예술사의 진행이 오로지 유행에 달려 있다

11) “[...] les modes changent étant nées elles-mêmes du besoin de changement [...]”

면, 우리는 예술작품을 이해하고 그로부터 미학적 깨달음과 새로운 창작의 기획을 도출하기 위해 작품의 수용사를 참고할 필요가 없을 것이다. 하지만 프루스트는 작품의 수용자들이 단순한 풍자의 대상이 아니며, 그들의 반응이 작품의 의미 규정에 적극적인 역할을 한다는 점을 인식하고 있다.

수용자의 역할에 대한 논의는 먼저 작품의 제2권 『꽃피는 소녀들의 그늘에서』 제2부에 나오는 가공의 화가 엘스티르와의 대화 장면에서 나타난다. 주인공은 화가의 작업실에서 그의 대표작인 <카르케튀트의 항구 Port de Carquethuit>를 감상하고, 작가는 그림 묘사 앞뒤로 이론적 성찰을 붙인다. 이 성찰은 예술의 인식적 기능을 확인하는 데서 출발한다.

하지만 나는 거기서 각각의 그림이 가진 매력이 우리가 시에서 은유라고 부르는 것과 유사한 일종의 재현된 사물의 변형에 있으며, 하느님 아버지가 명명함으로써 사물을 창조했다면, 엘스티르는 사물로부터 그 이름을 제거하거나 혹은 다른 이름을 부여함으로써 사물을 재창조한다는 사실을 깨달았다. 사물을 지칭하는 이름들은 언제나 우리의 참된 인상과는 무관한 지성의 개념에 상응하며, 이런 개념과 관계없는 것들은 모두 우리의 인상에서 제거하도록 강요한다.

Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.¹²⁾

RTP, t. 1, p. 425.

12) RTP, t. 2, p. 191 (마르셀 프루스트, 김희영 옮김, 『잃어버린 시간을 찾아서』).

인용문에 따르면 대상의 인식은 감각기관이 받아들인 인상을 지성이 개념을 통해 교정하는 과정이다. 감각적이고 개별적인 인상 속에서 대상들이 아직 명확히 구별되어 있지 않은 채로 섞여 있다면, 지성은 개념을 적용하여 대상들 사이의 경계를 확정한다. 이 과정에서 지성은 인상으로부터 개념에 포함되지 않는 부분을 제거한다. 이것이 일상적인 인식이다. 그런데 프루스트는 일상적 인식과 예술적 인식을 구분하며, 후자의 경우 인식주체는 인상을 있는 그대로 받아들임으로써 지성의 개념을 교정하는 데 이른다. “우리가 자연을 있는 그대로, 시적으로 보는 드문 순간들, 엘스티르의 작품은 그 순간들로 만들어져 있었다.”¹³⁾ 충실하고 온전한 인상의 형성, 이것이 시적인 시선의 뒤편이다. 그러한 인상은 우리가 이제까지 가지고 있던 개념 체계에 의해 규정된 인식을 쇄신하여, 지성이 동원하는 개념의 타당성을 문제 삼기에 이른다.¹⁴⁾ 여기서 유의할 점은 화가가 추구하는 시선이 시적이라고 규정되지만, 그럼에도 그는 인상을 눈에 보이는 그대로, 선입견 없이 감각에 주어지는 대로 그리고자 한다는 사실이다.¹⁵⁾ 엘스티르의 회화는 개념이 개입하기 전에 작동하는 시각 고유의 원리를 제시하여 우리의 인식 능력을 변모시킨다. 이 점에서 예술의 인식적 기능은 과학적 발견에 비교할 수 있다. 예술의 수용

제4권, 민음사, 2014, pp. 322-323, 일부 수정, 이하 『시간』으로 약칭).

- 13) “Mais les rares moments où l’on voit la nature telle qu’elle est, poétiquement, c’était de ceux-là qu’était faite l’œuvre d’Elstir.” *RTP*, t. 2, p. 192.
- 14) 이러한 예술적 재현에 대한 담화에서, 대상을 가리키는 단어는 그것과 통상적으로 연결되어 있는 개념 대신, 그 개념이 온전히 포착하지 못하는 다른 현실을 가리킨다고 볼 수 있으며, 이 때 단어의 용법은 프루스트가 인용문 서두에서 말하는 대로 은유적이다. 이 단락의 은유 개념이 프루스트의 예술론에서 차지하는 위상에 대해서는 유예진, 「프루스트의 예술가론: 『잃어버린 시간을 찾아서』의 화가 엘스티르의 세 점의 그림을 중심으로」, 『외국학연구』, 제32집, 2015, pp. 380-384 참고.
- 15) “현실의 모습 앞에서 모든 지성의 개념을 벗어던지고자 했던 엘스티르의 노력 L’effort qu’Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence [...]” *RTP*, t. 2, p. 196. 요시카와 가츠요시는 작시의 재현을 통해 진실의 탐구에 이르는 과정에서 엘스티르 회화의 인상주의적 성격을 읽어낸다. Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l’art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010, pp. 356-358.

자가 등장하는 것은 바로 이 지점이다.

비록 진보와 발견은 과학에만 존재할 뿐, 예술에는 없으며, 예술가들은 각자 자신을 위해 개인적인 노력을 재개하면서 다른 누군가의 노력으로 도움을 받거나 방해받지 않는다는 말이 이치에 맞는다 할지라도, 예술이 몇몇 법칙을 밝혀내고 그 법칙이 일단 산업에 의해 대중화되는 범위에 있어서는, 이전 예술이 나중에 돌아보면 조금은 독창성을 상실하게 된다는 점 또한 인정해야 한다.

Bien qu'on dise avec raison qu'il n'y a pas de progrès, pas de découvertes en art, mais seulement dans les sciences, et que chaque artiste recommençant pour son compte un effort individuel ne peut y être aidé ni entravé par les efforts de tout autre, il faut pourtant reconnaître que dans la mesure où l'art met en lumière certaines lois, une fois qu'une industrie les a vulgarisées, l'art antérieur perd rétrospectivement un peu de son originalité.¹⁶⁾

예술의 발견을 과학이 대중화하는 예로 프루스트는 사진을 든다. 화자는 현실을 익숙하지 않은 방식으로 보여주는 사진이 어떻게 착시 현상을 통해 원근법의 원리를 예시하는지 설명하면서, 엘스티르의 업적이 사진의 발견을 선취했다고 말한다.¹⁷⁾ 이는 작품의 의미가 그것의 인식적 기능에 의해 규정된다는 말이기도 하다. 사람들이 평소에 사물을 보는 방식, 즉 지성의 개념을 따라 인상을 재단하는 방식은 엘스티르의 회화를 감상하기 위한 사회적 맥락을 이룬다. 그런

16) *RTP*, t. 2, p. 194 (『시간』, 제4권, p. 327).

17) “사물을 자신이 아는 대로 제시하는 것이 아니라, 우리의 첫인상을 형성하는 착시에 따라 제시하고자 하는 엘스티르의 노력은 바로 이런 원근법의 법칙 몇 가지를 밝혀냈으며, 이 법칙들은 예술에 의해 먼저 발견되었기에 보다 놀라워 보였다. Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler.” *RTP*, t. 2, p. 194.

데 사진이 대중이 가진 지성의 개념을 재편성하여, 엘스티르가 제공하는 인식의 교정이 더 이상 새롭지 않게 된다면, 화가의 업적은 그만큼 빛이 바랄 것이다. 야우스가 제안한 수용미학의 용어를 빌리면, 사진의 보급은 기대지평 horizon d'attente을 이동시키며, 엘스티르 작품의 미적 거리 écart esthétique는 그만큼 줄어든다.¹⁸⁾ 이 장면에서 프루스트는 작품의 의미를 규정하는 데 참여하는 요소로 수용자를 도입하면서, 엘스티르 회화의 미적 가치에 내포된 역사성을 드러낸다. 하지만 예술가의 업적과 과학의 발전을 관련시키는 이 모델에 문제의 소지가 없는 것은 아니다. 프루스트는 엘스티르 회화의 선구자적 면모를 강조하는 선에서 멈추지만, 화자의 논리를 따르면 그것의 가치가 하락하는 것 또한 시간문제일 따름이다.

예술의 인식적 기능 및 수용미학과 비교 가능성은 문학을 주제로 하는 소설의 다른 장면에서도 찾을 수 있다. 『게르망트 쪽』의 제2부 제1장, 주인공이 소년기에 탐독하던 허구의 작가 베르고트는 작품을 다 쓰고 노쇠한 터이다. 그는 대중의 뒤늦은 환호를 받지만, 주인공의 관심은 그를 떠나 이름이 밝혀지지 않은 어떤 ‘신인 작가 nouvel écrivain’를 향한다.¹⁹⁾ 주인공은 처음에 이 작가의 문장을 이해하지 못하는데, 그 까닭은 작품이 설정하는 “사물들 사이의 관계 rapports entre les choses”²⁰⁾가 주인공에게 낯설기 때문이다. 작품의 난해성은 형식에 내재한 것이 아니라 작품의 인식적 기능과 관계가 있다. 낯선 문장, 전위적인 작품은 세계를 새롭게 볼 것을 요구하며, 이것이 이 장면이 제시하는 독서의 어려움이다.

18) 수용미학의 중추를 이루는 이 두 개념에 대해서는 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduction de Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, pp. 54-63 참고.

19) 미레유 나튀렐에 따르면 이 장면은 1920년 전후 프루스트가 집필한 비평 텍스트들에서 파생했으며, 이 텍스트들의 독창성 개념은 『생트비브 반박』 시기의 플로베르론에 기원을 둔다. Mireille Naturel, <Déconstruire pour mieux reconstruire. Les rapports nouveaux entre les choses>, in Philippe Chardin (dir.), *Originalités proustiennes*, Paris, Kimé, 2010, pp. 95-99.

20) *RTP*, t. 2, p. 622.

새로운 작품이 사람들의 이해를 얻으면 세계를 보는 새로운 방식 역시 일반화된다. 그런 의미에서 이 세계는 “한 번만 창조된 것이 아니라, 독창적인 예술가가 나타날 때마다 창조된다.”²¹⁾ 프루스트는 르누아르를 예로 들어, 사람들이 예전에는 르누아르 그림 속의 여성들을 여성으로 보기를 거부했으나, 이제는 르누아르 그림을 보듯 현실 속의 여성들을 본다고 쓴다. 이 장면에서 예술의 인식적 기능은 엘스티르 장면에서처럼 지식의 발전이 아니라, 세계를 인식하는 질적으로 다양한 방식과 관계가 있다. 그런데 이 지점에서, 소설의 주인공은 새로운 인식 방식이 옛 방식 옆에 더해지는 것이 아니라 옛 방식을 대체한다고 생각한다. 많은 노력을 들어 신인 작가가 제시한 사물들 사이의 관계에 익숙해지자, 그는 자명해 보이는 베르고트의 예술에 더 이상 만족하지 못한다. 여기서 예술사를 세대교체의 연쇄로 파악하는 관점이 도출된다. 화자의 성찰에 따르면 베르고트는 옛 작가를 대체했고, 새 작가는 베르고트를 대체했으며, 새 작가 또한 훗날의 작가에 의해 대체될 것이다.

그래서 호메로스 시대부터 더 이상 한 발짝도 앞으로 나아가지 못한 예술과 계속해서 발전하는 과학 사이에, 우리가 늘상 하는 구별에, 어떤 진실이 있는지 물어보기에 이르렀다. 어쩌면 예술은 이 점에서 오히려 과학과 유사할지도 모르겠다. 독창적인 신인 작가가 나타날 때마다, 내 눈에는 그 작가가 전임자에 비해 진보를 이루는 듯 보였고, 그리하여 이십 년 후 내가 그 신인 작가를 별 피로감 없이 따라갈 수 있게 됐을 때, 또 다른 신인이 나타나 그 앞에서 현재의 신인이 베르고트에 합류하여 사라지게 될지 어떻게 안단 말인가?

Et j'arrivais à me demander s'il y avait quelque vérité en cette distinction que nous faisons toujours entre l'art, qui n'est pas plus avancé qu'au temps d'Homère, et la science aux progrès continus. Peut-être l'art ressemblait-il au contraire en cela à la science ;

21) *Ibid.*, p. 623.

chaque nouvel écrivain original me semblait en progrès sur celui qui l'avait précédé ; et qui me disait que dans vingt ans, quand je saurais accompagner sans fatigue le nouveau d'aujourd'hui, un autre ne surviendrait pas devant qui l'actuel filerait rejoindre Bergotte ?²²⁾

뤽 프레스가 지적하듯 이 장면은 프루스트의 예술론과 야우스의 수용미학을 비교하는 데 핵심적인 텍스트이다.²³⁾ 당대의 기대지평과 신인 작가의 작품 사이에 놓인 미적 거리는 주인공의 독서를 어렵게 하지만, 작품은 시간이 흐르며 ‘지평의 변화 *changement d'horizon*’를 이끌어낸다.²⁴⁾ 한편 프레스는 프루스트가 세계를 보는 방식들 사이의 교체와 단절을 강조하여 “예술의 진화에 대한 무역사적인 *anhistorique* 개념”에 도달한다고 주장한다.²⁵⁾ 그런데 인용문에서 프루스트의 어조가 특별히 애매하다는 점을 고려하면, 프레스의 주장은 신중하게 검토할 필요가 있다. 화자는 예술과 과학 사이의 통상적인 구별이 얼마나 타당한지 밝히지 않으며,²⁶⁾ 신인 작가의 출현은 화자가 아닌 젊은 주인공의 눈에만 진보로 나타난다. 요컨대 프루스트 자신은 예술의 역사를 세대교체의 연쇄로 간주하는 입장에 거리를 둔다고 볼 여지가 있으며, 인용문은 장면의 맥락, 즉 작가

22) *Ibid.*, p. 624 (『시간』, 제6권, pp. 32-33, 일부 수정).

23) Luc Fraisse, *La Petite Musique de style op. cit.*, pp. 648-654. 하지만 앞서 보았듯 기대지평과 미적 거리 개념은 엘스티르와 사진의 관계에 대한 단락에도 적용할 수 있다.

24) 야우스는 미적 거리를 “기존의 기대지평과 새로운 작품 사이의 거리”로, 지평의 변화를 “익숙한 경험에 반대하여, 혹은 처음으로 표명되는 다른 경험들을 의식에 접근시키면서” 이루어지는 과정으로 규정한다. Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 58.

25) Luc Fraisse, *La Petite Musique de style, op. cit.*, p. 653.

26) 예술이 호메로스 시대로부터 발전한 게 없다는 언급은 『생트뷔브 논박』에 속하는 1908년의 자필원고에 등장하며, 1920년경 집필한 베르고트와 신인 작가 장면은 따라서 이 언급에 대한 재고로 간주할 수 있다. Marcel Proust, <La méthode de Sainte-Beuve>, in *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971, p. 220 (이하 CSB로 약칭).

지망생인 주인공이 베르고트를 극복해 나가는 맥락 속에서 독해해야 한다.

한편 이 입장은 수용자의 역사적 역할을 오직 예술의 인식적 기능으로부터 도출하려 하면서 나온 결론이다. 그러나 세대교체의 연쇄는 프루스트가 묘사하는 예술사적 현실의 일부이며, 수용의 역사가 작품의 의미를 새롭게 규정한다는 생각은 프루스트가 예술사에 대해 세우는 여러 전제 가운데 하나일 뿐이다. 어떤 예술작품은 수용자들에게 신선함이 다했다는 느낌을 쉽게 주지 않고, 세상으로부터 잊혔다가도 되돌아온다. 이어지는 장들에서는 작품의 재발견과 지속에 관한 문제들을 살펴볼 것이다.

3. 감상의 담론 의존성과 재발견의 원리

옛 시대의 예술이 후대의 수용자들에게 재발견되는 과정은 작품 수용의 역사에서 결정적인 국면을 이루며, 이를 중점적으로 다루는 취향의 역사는 20세기 후반 이후 예술사 기술에서 중요한 위치를 차지한다.²⁷⁾ 재발견에 대한 프루스트의 생각은 제4권 『소돔과 고모라』 제2부 제2장, 캄브르메르 부인 고부와 주인공의 대화 장면에서 찾아볼 수 있다. 지방의 몰락 귀족인 캄브르메르 후작 미망인은 쇼팽에 정통한 옛 세대의 피아니스트이며, 며느리 캄브르메르-르그랑댕 Cambremer-Legrandin 후작부인은 부르주아 출신으로 예술의 진보를 신봉하는 전위주의자이다. 재발견 문제는 며느리 후작부인의 단선적, 일방적인 예술사관을 비판하고 후작 미망인의 낡은 예술을 재평가하는 맥락에서 등장한다.

프루스트는 현대 예술가가 이전 시대 예술의 재발견에 기여하는 두 가지 예를 든다. 드가는 고전주의 시대의 화가 푸생을, 드뷔시는

27) 선구적인 작업으로 프란시스 하스켈의 미술사 연구를 들 수 있다. 19세기 후반에서 프루스트의 시대에 걸쳐 다음 절에서 언급할 화가 베르메르가 재발견되는 과정은 Francis Haskell, *La Norme et le caprice*, traduction de Robert Fohr, Paris, Flammarion, 1986, pp. 137-142 참고.

낭만주의 시대의 작곡가 쇼팽을 복권시킨다. 주인공이 우연히 푸생
을 언급하자, 지난 시대의 예술 일체를 조건 없이 경멸하는 캄브르
메르-르그랑댕 부인이 즉각 반발한다. 주인공은 “캄브르메르 부인의
눈에 푸생을 복권시키는 방법은 푸생이 다시 유행이 되었다는 것을
알려 주는 것뿐이라고”²⁸⁾ 느껴, 드가가 푸생의 그림을 더할 나위 없
이 높이 평가했다는 사실을 그녀에게 알린다. 그러자 “드가와 다른
견해를 피력하고 싶지 않았던”²⁹⁾ 부인은 드가가 좋아하는 작품을
모른다며 한 발 물러난다.

이 장면에서 프루스트가 전제하는 것은 개별 수용자의 감상이 작
품에 대한 담론에 종속되어 있다는 사실이다. 아방가르드의 관점
에서 푸생을 평가했던 캄브르메르 부인은 이제부터 드가의 발언을 통
해 푸생을 볼 것이다. 이 인물에게 예술 애호란 속물근성의 증상에
불과하며, 따라서 그녀의 예는 특수한 경우가 아니냐고 되물을 수
있다. 그렇지만 작품 감상이 선행하는 담론, 담론이 형성한 선이해
로부터 자유로울 수 없다는 주장은 프루스트 소설 전체에 걸쳐 타당
하다. 유년기에서 청년기에 이르기까지 주인공의 예술 애호는 언제
나 담론이 행사하는 매혹을 따른다.³⁰⁾ 현대 해석학의 기반이기도 한
이 선이해 개념이 프루스트의 예술사 기술에서는 재발견을 설명하
는 토대이다. 여기서 수용의 역사는 담론의 역사로 재구성된다.

28) “[...] sentant que la seule manière de réhabiliter Poussin aux yeux de Mme de Cambremer c'était d'apprendre à celle-ci qu'il était redevenu à la mode,” *RTP*, t. 3, pp. 207-208.

29) “Mme de Cambremer qui ne voulait pas être d'un autre avis que Degas,” *Ibid.*, p. 208.

30) 소설의 화자는 주인공이 어떤 작품을 새로 접하기에 앞서 그것에 대해 무슨 이야기를 듣거나 읽었는지 빠짐없이 기록하며, 연극의 경우는 특기할 만하다. 주인공이 감상 전에 품은 생각은 매번 어긋나지만, 감상의 담론 의존성에서 벗어날 가능성은 제시되지 않는다. *RTP*, t. 1, pp. 72-74(『스완의 집 쪽으로』, 극장에 가보기 전 연극에 대한 사랑), t. 1, pp. 432-443(『꽃피는 소녀들의 그늘에서』, 첫 번째 <페드르> 관람), t. 2, p. 346-348(『게르망트 쪽』, 두 번째 <페드르> 관람). 다른 예로, 뱅퇴유의 음악이 연주되는 장면들에서 감상자는 듣고 있는 음악이 누구의 것인지 알기 전까지 작품에 대한 판단을 정립하지 못한다. *RTP*, t. 1, pp. 205-208(『스완의 집 쪽으로』, 스완의 소나타 감상), t. 3, pp. 753-754(『간헐인 여자』, 주인공의 칠중주 감상).

음악에 대한 캄브르메르-르그랑댕 부인의 견해는 화자가 비판하고자 하는 입장을 보다 뚜렷하게 보여준다.

그녀는 자신이 ‘진보적이며’ 또 (예술에 있어서만은) 그녀의 말마따나 ‘충분히 좌파적이지 못하다’고 믿었기에, 음악은 진보할 뿐만 아니라 이 진보는 단 하나의 선을 따르며, 드뷔시는 일종의 초-바그너, 바그너보다 조금 더 진보한 자라고 상상했다. 우리가 일시적으로 정복한 자로부터 해방되기 위해서는 그 정복한 자의 무기를 사용해야 하므로, 그녀 자신도 몇 년 후에는 밟게 될 테지만 드뷔시가 바그너로부터 완전히 독립하지는 못한다 해도, 그럼에도 모든 것이 표현된 지나치게 완벽한 작품에 대해 사람들이 싫증을 느끼기 시작하면서부터는 반대되는 요구를 충족시키기 위해 노력했다는 사실을 그녀는 이해하지 못했던 것이다.

Parce qu'elle se croyait « avancée » et (en art seulement) « jamais assez à gauche », disait-elle, elle se représentait non seulement que la musique progresse, mais sur une seule ligne, et que Debussy était en quelque sorte un sur-Wagner, encore un peu plus avancé que Wagner. Elle ne se rendait pas compte que si Debussy n'était pas aussi indépendant de Wagner qu'elle-même devait le croire dans quelques années, parce qu'on se sert tout de même des armes conquises pour achever de s'affranchir de celui qu'on a momentanément vaincu, il cherchait cependant, après la satiété qu'on commençait à avoir des œuvres trop complètes, où tout est exprimé, à contenter un besoin contraire.³¹⁾

혁신을 물신화하고 새로운 예술가를 우상화하는 캄브르메르-르그랑댕 부인의 속물적 믿음은 작품의 이해를 통해 작동하는 예술의 인식적 기능이라는 문제가 빠져있을 뿐, 앞서 살펴본 세대교체의 연쇄 모델을 극단화한 것이다. 여기에 화자는 작용과 반작용으로 구성된

31) RTP, t. 3, p. 210 (『시간』, 제7권, 전자도서[ePub] 참고, 일부 수정).

다른 모델을 대비시킨다. 이에 따르면 드뷔시는 바그너를 단순히 넘어선 것이 아니고, 그의 영향을 겪은 뒤 그것을 극복했으며, 이는 바그너 이후 그와 반대되는 스타일의 음악을 찾던 청중의 기대에 부합했다.³²⁾ 화자는 드뷔시의 권위가 하락하여 그가 앞 세대의 마스네 Jules Massenet와 같은 평가를 받을 날이 올 것이라고 말한다.³³⁾ 이 주장은 베르고트와 신인 작가에 대한 언급을 답습하는 듯하지만, 주장의 근거와 함축은 다르다. 프루스트에게서 작용과 반작용 모델은 재발견 주제와 결부되며 단선적인 역사 서술을 해체하는 단초가 된다.

쇼팽의 재발견은 바그너에 대한 반작용이라는 담론적 맥락 속에 놓여 있다. 주인공은 앞서와 비슷하게, 쇼팽은 드뷔시가 가장 좋아하는 음악가라고 캉브르메르-르그랑댕 부인에게 알린다. 이 장면에서 프루스트는 쇼팽의 재발견이 얼마나 우연과 착오, 개인적이거나 예술 외적인 목적에 기대고 있는지 길게 설명한다.³⁴⁾ 그는 예술가에 대한 평가의 변동을 주식시장에 비유하고, 드뷔시의 견해를 그의 “취향, 변덕 또는 그가 한 적 없는 말” 탓으로 돌리는 한편, 쇼팽의 재유행은 드뷔시 자신의 작품이 가진 후광 때문이라고 설명한다. 예술작품의 감상이 선행하는 담론에 의존한다면, 담론의 변화는 예측하기도, 정당화하기도 어렵다. 콩파농은 이 장면에 대한 고전적인 연구에서 1910년 전후 쇼팽의 복권이 미학적이기보다는 정치적 성격을 띠고 있었음을 지적하는 한편, 프루스트의 예술관이 그의 기억 개념에 바탕을 두고 있음을 밝히면서, 그의 예술사 모델이 “근본적으로 비결정론적”이라고 주장했다.³⁵⁾ 또한 콩파농에 따르면 프루스트는 캉브르메르-르그랑댕 부인을 통해 아방가르드주의의 오류를 짚는 바, 그것은 취향의 변동과 예술의 진보를 혼동하고, 수용자의

32) 프루스트의 설명은 드뷔시의 작품 경향만이 아니라 그가 음악비평 텍스트에서 술회하는 바와도 정확하게 일치한다. 김주원, 「드뷔시의 음악비평 연구」, 『음악이론연구』, 제25집, 2015, pp. 41-47 참고.

33) RTP, t. 3, p. 210.

34) Ibid., pp. 210-212.

35) Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, op. cit., pp. 292-293, 277-285, 266.

관점에서 구성되는 역사를 창작을 통해 결정되는 것으로 오인하는데 있다.³⁶⁾

콩파농이 강조하는 수용의 능동적이고도 비합리적인 면모를 설명하는 다른 모델도 있다. 작품이 훌륭하다면 당장 이해를 받지 못해도 후세의 인정을 받을 것이라는 생각이 있다. 제라르 주네트는 이런 생각을 ‘후세에 의한 논증’이라고 부르며 단호하게 논박하는데, 프루스트는 이 장면에서 주네트와 가까운 견해를 보인다.³⁷⁾ 소설가가 묘사하는 재발견은 작품의 미적 가치에 대한 필연적이고 객관적인 재평가가 아니며, 후세의 선택은 논리적이지도 공정하지도 않다. 하지만 바로 그렇기 때문에 예술작품의 수용은 법칙을 통해 예측할 수 없는 과정, 정말로 역사적인 과정이 된다.

캉브르메르 집안 인물들과의 대화에서 낡은 예술의 재발견은 오직 작품의 수용, 즉 취향의 역사와만 관계가 있는 것처럼 보인다. 이 장면에 따르면 드뷔시는 쇼팽을 자신의 선구자로 인정했지만, 작가는 드뷔시의 작품과 쇼팽 사이의 관계에 대해서는 언급하지 않는다. 드뷔시는 작곡가가 아닌 담론을 형성하는 자로서만 등장할 뿐이다. 그렇지만 프루스트의 소설 세계에서 재발견이 예술가의 창작과는 관계가 없는지 의문을 가질 수 있다. 제5권 『간헐인 여자』에서 포르투니의 드레스에 대한 언급은 재발견에서 재창조로 이어지는 길을 놓는다.³⁸⁾

포르투니의 드레스들은 나도 게르망트 부인이 입은 모습을

36) *Ibid.*, pp. 295-296.

37) Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, pp. 565-570. 주네트는 캉브르메르 부인들과의 대화 장면을 언급하지 않지만, ‘신인 작가’ 장면과 이 논문의 5절에서 다룰 베토벤 장면을 후세 논증의 변이형으로 간주한다. 후세 논증에 대한 선구적인 논박으로는 Francis Haskell, *op. cit.*, p. 22 참고 (“사람들은 시간이 최후의 판관이라고 말한다. 확인도 반박도 할 수 없는 주장이다”).

38) 마리아노 포르투니 이 마드라스 Mariano Fortuny y Madrazo(1871-1949): 스페인 출신으로 베네치아에서 활동한 화가, 직물 제작자 겸 의상 디자이너.

본 적이 있는데, 엘스티르가 카르파초와 티치아노 시대의 여성들이 입었던 수려한 의상 이야기를 하면서, 찬란한 갯더미에서 다시 태어나 가까운 시일 안에 나타나리라고 알려 주었던 바로 그 옷이었으니, 베네치아 산마르코 성당의 둥근 천장에 쓰여 있듯이, 또 동시에 죽음과 부활을 알리는 새들이 비잔틴풍 기둥머리를 장식하는 대리석과 백옥 항아리에서 물을 마시며 선포하듯이, 모든 것은 다시 돌아오기 때문이다.

Ces robes de Fortuny, dont j'avais vu l'une sur Mme de Guermentes, c'était celles dont Elstir, quand il nous parlait des vêtements magnifiques des contemporaines de Carpaccio et du Titien, nous avait annoncé la prochaine apparition, renaissant de leurs cendres, somptueuses, car tout doit revenir, comme il est écrit aux voûtes de Saint-Marc, et comme le proclament, buvant aux urnes de marbre et de jaspe des chapiteaux byzantins, les oiseaux qui signifient à la fois la mort et la résurrection.³⁹⁾

엘스티르가 베네치아 르네상스 회화가 재현하는 의상에 주목했다면, 포르투니는 재발견을 창작의 원천으로 삼는다. 화자는 포르투니의 드레스가 옛 양식의 단순한 모방이 아니라, 동시대의 발레 뤼스 Ballets russes에 비견할 만한 생생한 현재성을 갖추었음을 강조한다. 이 옷은 “충실하게 고풍스러우면서도 강력하게 독창적”⁴⁰⁾인 작품이며, 동시대인이 입어도 의고적이거나 가장한 느낌을 주지 않는다. 포르투니는 옛 시대를 현재 속에 되살리는, 이른바 시간을 되찾는 예술의 예로서 프루스트적 창작의 한 가지 모델이다. 이 장면을 통해 우리는 비로소 수용에서 창작으로 관심을 옮길 수 있다.

39) *RTP*, t. 3, p. 871 (『시간』, 제10권, 전자도서[ePub] 참고, 일부 수정).

40) “les robes de Fortuny, fidèlement antiques mais puissamment originales,” *RTP*, t. 3, p. 871.

4. 창작의 역사성과 상대주의 극복

수용자 반응의 담론 의존성에 근거를 둔 비결정론적 예술사 모델의 한 가지 문제는 상대주의로 이어진다는 점이다. 후세의 평가를 정당한 미적 판단으로 인정할 수 없다면, 객관적으로 훌륭한 작품에 대한 합의에 이를 가능성 또한 지키기 어렵다. 그렇지만 『잃어버린 시간을 찾아서』와 같이 예술적 소명을 다루는 서사가 상대주의와 양립할 수 있으리라고 보기는 어렵다.⁴¹⁾ 글쓰기 욕망을 정당화하고 그 기획을 구체화하기 위해서는, 결정론으로부터 멀어지듯 상대주의로부터도 벗어나야 한다. 이처럼 창작 과정에 대한 고려는 상대주의의 극복이라는 과제와 관련이 있다. 이 장에서는 프루스트가 예술창작을 어떻게 역사 속의 과정으로, 즉 지난 역사를 참고하고 다가올 역사를 고려하며 예술사의 구축에 참여하는 활동으로 묘사하는지 살펴볼 것이다. 창작이 나름의 역사성을 가지고 있다는 명제는 한편으로는 창작을 고립된 예술가의 무시간적 행위로 간주하는 입장과, 다른 한편으로는 예술사가 오로지 후대 수용자들의 선택에 의해서만 구성된다는 입장과 반대된다.

프루스트가 창작의 역사성과 상대주의 극복이라는 주제를 명시적으로 함께 다루는 것은 죽음이라는 주제 앞에서는이다. 『간헐 여자』에서 베르고트는 네덜란드 화가 베르메르의 <델프트 풍경>을 감상하던 도중 급서한다. 이 장면은 두 부분, 즉 베르고트가 그림을 보고 생각에 잠겼다가 죽음에 이르는 사건을 서술하는 앞부분과 그의 죽음에 대한 화자의 소회를 기술한 뒷부분으로 나뉜다. 앞부분에서 베르고트가 전시회를 찾기 전에 읽은 평문에 따르면, <델프트 풍경>의 한 부분인 “작은 노란 벽면”은 따로 떼어놓고 보아도 귀중한 예술품으로서, “그 자체로 충분한 아름다움”을 구현한다.⁴²⁾ 베르고트

41) 상대주의의 극복에 대한 명확한 입장 표명은 *RTP*, t. 4, p. 472 참고. 화자는 비평이 유행의 변동을 기술하는 데서 벗어나 예술적 재능의 보편적 성격을 밝혀야 한다고 주장한다.

는 베르메르의 그림을 보면서 이 노란 벽면의 자족적 완벽성과 자신의 글쓰기를 비교한다. “내 마지막 작품들은 너무 건조하다. 색을 여러 층으로 거듭 칠해서 이 작은 노란 벽면처럼 문장을 그 자체로 귀중하게 만들었어야 한다.”⁴³⁾ 이어서 베르고트는 자신이 이 벽면에 목숨을 바치고 있다고 생각하다가 최후를 맞는다. 그에 따르면 베르메르의 벽면은 내적인 두께, 색채 자체의 가능성을 온전히 실현하는 충실성 덕분에 맥락에서 떼어내서 고찰하더라도 가치가 있다. 여기에는 예술작품이 높은 수준에 이르면 자율적인 아름다움에 도달한다는 생각이 함축되어 있다.

장면의 뒷부분에서 소설의 화자는 예술의 자율적인 아름다움을 영원성의 관념에 연결시킨다. 그의 생각에 현세는 자율적인 아름다움이나 의무론적 윤리를 요청하지 않으며, 그것들에 대한 현세의 인정은 덧없다. 예술적 완벽이나 윤리적 선을 추구해야 할 의무는 “다른 세계, 선의, 신중, 희생에 근거한, 이 세계와 완전히 다른 세계에 속하는” 것으로 보이며, 그렇다면 “베르고트가 영원히 죽은 것은 아니라는 생각이 그럴듯하지 않은 것은 아니다.”⁴⁴⁾ 프루스트는 예술 창작과 의무론적 윤리 사이에 평행 관계를 설정하면서 상대주의에 명확하게 반대한다. 이 단락에 따르면 예술작품의 자족적인 완벽성은 객관적으로 정당화되어야 하며, 이 세계에서 그것이 가능하지 않다면 다른 세계를 끌어들이기라도 해야 한다. 아도르노는 이 대목을

42) “[...] un petit pan de mur jaune (qu’il ne se rappelait pas) était si bien peint qu’il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d’art chinoise, d’une beauté qui se suffisait à elle-même,” *RTP*, t. 3, p. 692.

43) “Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.” *Ibid.*, p. 692. 베르메르에 대한 베르고트의 생각과 프루스트의 작품 사이의 관계에 대해서는 Luzius Keller, *Lire, traduire, éditer Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 234-242 참고. 켈러는 프루스트의 글쓰기에서 유희의 색채에 비견할 만한 다층성의 예를 의미의 중첩, 암시의 풍부함, 상호텍스트성의 세 갈래로 나누어 분석한다.

44) “Toutes ces obligations qui n’ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, [...] De sorte que l’idée que Bergotte n’était pas mort à jamais est sans invraisemblance.” *RTP*, t. 3, p. 693.

프루스트가 유일하게 형이상학의 언어에 의존하는 예로 든다.⁴⁵⁾ 하지만 인물의 죽음이 작가의 어조를 진지하게 만들더라도, 소설에서 형이상학적 영원의 관념은 한 번의 예외적인 가설일 따름이다. 상대주의를 극복하기 위해서는 새로운 창작 개념을 구체화할 필요가 있다.

베르고트의 죽음 바로 뒤에 이어지는 연주회 장면에서 주인공은 작곡가 뱅퇴유의 유작 칠중주를 듣는다. 음악이 흐르는 동안 펼쳐지는 화자의 사색은 『잃어버린 시간을 찾아서』의 미학 관련 논의 가운데 핵심을 차지한다. 이 장면에서 예술사의 논리와 관계가 있는 주제는 뱅퇴유가 예시하는 창작의 역사적 성격이다. 프루스트에게 창작의 역사는 예술가들 사이의 영향이나 단절 같은 전통적인 범주들로 환원되지 않는다. 대신 그는 작품이 유행과 함께 낡지 않고 후대에도 현재성을 가지기 위한 내적인 조건이 무엇인지 묻는다. 이러한 조건이 존재한다면, 창작은 예술사의 구축에서 적극적인 역할을 하는 요소로 인정받을 수 있다.

우리가 분석할 대목은 베르고트의 죽음 장면과 같은 논증구조를 가지고 있다. 어떤 작품(베르메르의 노란 벽면)이 어떤 미학적 조건을 갖춘다면(자족적 완벽성), 그것은 어떤 존재양식(형이상학적 영원성)을 획득한다. 칠중주의 경우 미학적 조건은 모방 불가능한 독창성이다. 화자에 따르면 뱅퇴유가 사용하는 “일관적이고도 개인적인 색채”는 “시간이 그 신선함을 변질시키지 못하며”, 그를 “모방하는 제자들도, 심지어 그를 넘어서는 대가들도 그의 독창성을 퇴색시키지 못한다.”⁴⁶⁾ 요시카와는 프루스트에게서 독창성 개념이 사물을 보는 방식과 관련이 있으며, 독창적인 창작의 근원은 예술가 자신의

45) Theodor Adorno, <Petits commentaires de Proust>, in *Notes sur la littérature*, traduction de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 151-152.

46) “Car à des dons plus profonds, Vinteuil joignait celui que peu de musiciens, et même peu de peintres ont possédé, d’user de couleurs non seulement si stables mais si personnelles que, pas plus que le temps n’altère leur fraîcheur, les élèves qui imitent celui qui les a trouvées, et les maîtres mêmes qui le dépassent, ne font pâlir leur originalité.” *RTP*, t. 3, p. 758.

내면의 목소리를 듣는 데 있으며, 이 점에서 무의지적 기억으로 연결된다고 설명한다.⁴⁷⁾ 이러한 독창성 개념은 칠중주 장면에서도 유효하여, 프루스트는 조금 뒤에서 뱅퇴유의 개성이 의식적으로 구축된 것이 아님을 강조한다. 화자의 설명에 따르면 뱅퇴유의 작품세계를 관통하는 일관성은 예술가가 계속해서 새롭고 다른 것을 시도할 때, 그럼에도 불구하고 반복해서 출현하는 동일한 ‘억양 accent’에서 비롯한다. 이 억양은 예술가 자신에게도 의도적 기법으로 환원될 수 없으므로, 원칙적으로 모방할 수 없다. 이처럼 어떤 작품이 모방 불가능한 독창성이라는 조건을 갖추면, 그것은 ‘지속적인 새로움’이라는 존재 양식을 획득한다.

이런 색채의 출현이 구현한 혁명의 결과는, 다음 시대에 가도 익명으로 동화되지 못한다. 혁명이 터지고 다시 폭발하여, 그리고 이 일은 오로지 영원한 혁신자의 작품이 다시 연주될 때에만 가능하다. 각각의 음색은 가장 해박한 음악가들이 습득한, 이 세계의 온갖 규칙에 의해서도 모방할 수 없는 색채로 부각되었고, 그리하여 뱅퇴유는 음악 발전 과정에서 적절한 시간에 나타나 그에게 지정된 자리에 안착했음에도 불구하고, 매번 그의 작품이 연주될 때마다, 자기 자리를 떠나 선봉에 설 것이며, 또 그의 작품은 지속적인 새로움이라는, 외관상 모순되며 실상은 착오를 일으키는 성격 때문에, 보다 최근의 음악가가 작곡한 작품 다음에 떠오른 작품처럼 보일 것이다.

La révolution que leur apparition a accomplie ne voit pas ses résultats s'assimiler anonymement aux époques suivantes ; elle se déchaîne, elle éclate à nouveau, et seulement quand on rejoue les œuvres du novateur à perpétuité. Chaque timbre se soulignait d'une couleur que toutes les règles du monde, apprises par les musiciens les plus savants, ne pourraient pas imiter, en sorte que Vinteuil, quoique venu à son heure et fixé à son rang dans

47) Kazuyoshi Yoshikawa, <Originalité et idolâtrie artistiques chez Proust>, in Philippe Chardin (dir.), *Originalités proustiennes*, Paris, Kimé, 2010, pp. 35-39.

l'évolution musicale, le quitterait toujours pour venir prendre la tête dès qu'on jouerait une de ses productions, qui devrait de paraître éclore après celle de musiciens plus récents, à ce caractère, en apparence contradictoire et en effet trompeur, de durable nouveauté.⁴⁸⁾

인용문은 옛것이 새것으로 계속해서 대체되거나, 상반되는 힘들이 반작용을 주고받는 앞서의 모델들에 비하면 보다 프루스트적인, 이른바 ‘간헐적인 intermittent’ 시간의 형상을 보여준다. 또한 이 단락은 한번 낡은 작품이 재발견되는 과정이 아니라, 작품이 낡지 않은 채로 과거 속에 잠재할 수 있는 원리를 설명한다. 모방 불가능하게 독창적인 작품은 과거의 것이 되더라도, 마들렌 과자가 일으킨 회상 *reminiscence*처럼 충만한 현재성을 가지고 되돌아온다. 뱅퇴유의 작품은 이렇게 음악사 속에서 지속적인 자리를 확보한다.

우리는 여기서 창작에 고유한 역사성을 확인할 수 있다. 그것은 창작 행위 자체가 비역사적이라는 언명과도 양립한다. 작품이 지속적으로 현재성을 보존할 수 있는 가능성을 자기 안에 가지고 있다면, 어떤 작품이 시간이 흘러도 신선하게 느껴질지, 어떤 작품이 후세에 남을지가 완벽하게 수용자의 선택에 의존한다고 주장하기는 더 이상 어렵다. 작품은 역사 바깥에서 수용을 기다리는 예술사의 수동적인 재료가 아니고, 작품들의 통시적 관계는 연대기적 순서에 종속되지 않으며, 역사적 시간은 과거와 현재를 가로지르는 역동적인 방식으로 구성된다. 한편, 이 장면이 보여주는 시간의 형상은 앞에서 논의한 예술의 인식적 기능에 대해서도 다른 관점을 제공한다. 예술을 통해 세계를 보는 서로 다른 방식들은, 만일 지속적인 새로움을 갖추고 있다면, 교체되어 사라지는 것이 아니라 일상의 세계 뒤에 잠재하는 또 다른 세계들을 이룬다. 프루스트에게 예술사는 이 수많은 세계들의 세계가 어떻게 구성되는지 탐구하는 작업이다.

48) *Ibid.*, p. 758 (『시간』, 제10권, 전자도서[ePub] 참고, 일부 수정).

5. 현재의 관점에서 구성하는 역사

『간헐 여자』가 제시하는 예술사는 현재의 시선으로 구성한 역사다. 프루스트는 여기서 벤야민의 생각에 다시 한 번 다가선다. “왜냐하면 중요한 것은 문학작품들을 그것들의 시대 연관 속에서 서술하는 일이 아니라, 그것들이 탄생한 시대 속에서 그것들을 인식한 시대, 즉 우리 자신의 시대를 기술하는 일이기 때문이다.”⁴⁹⁾ 그들에게는 객관적이고 연속적인 예술사의 흐름이 아니라, 예술가 혹은 비평가가 현재의 입장에서 자신과 과거 예술 사이의 관계를 측정하는 예술사 서술이 있을 뿐이다. 여기서 수용자의 관점과 창작자의 관점에 이어, 역사를 기술하는 자의 관점이 프루스트의 예술사 이해를 구성하는 세 번째 축으로 등장한다. 음악학자 칼 달하우스의 설명을 참고하면, 예술사 기술에서 현재의 시선이 중요한 이유는 대상인 예술작품의 특수성 때문이다. 그에 따르면 작품은 과거에 만들어졌지만, 오늘날 우리의 미학적 경험을 구성하는 만큼 현재에도 속한다.⁵⁰⁾

『되찾은 시간』의 한 대목은 현재의 관점에서 구성하는 역사라는 주제와 관련해서 흥미로운 역설을 제시한다. 예술가가 뱅퇴유처럼 자신의 내면에 창조적 탐구를 집중할 때, 역사 속에서 자신의 모델을 발견한다는 생각이다. 화자는 그가 착수하고자 하는 글쓰기의 방법을 요약하면서, 자신에게 “진정으로 미적인 인상”이 언제나 무의지적 기억을 일깨우는 감각으로부터 왔다고 말한다. “그것은 내 안의, 나에게만 중요하기 때문에 내 개인에게 속한 특징이라 할 수 있겠지만, 그래도 나는 그 특징이 몇몇 다른 작가들에게서 보이는, 덜 뚜렷하지만 식별할 수 있는, 사실은 상당히 비슷한 특징들에 속한다는 사실을 발견하고 안심했다고 말할 수 있다.”⁵¹⁾

49) 발터 벤야민, *op. cit.*, p. 540.

50) Carl Dahlhaus, *Fondements de l'histoire de la musique*, traduction de Marie-Hélène Benoit-Otis, Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2013, p. 15.

51) “Et déjà je pouvais dire que si c'était chez moi, par l'importance exclusive qu'il prenait, un trait qui m'était personnel, cependant j'étais rassuré en découvrant qu'il s'apparentait à des traits moins marqués, mais reconnaissables, discernables

여기서부터 프루스트는 샤토브리앙, 네르발, 보들레르로 이어지는 자기 선구자들의 역사를 기술한다. 이 세 명의 작가를 거치며 회상이라는 주제는 점차 중요성과 깊이를 얻는다. 예컨대 앞의 두 작가와 비교했을 때 보들레르의 시에서 감각의 겹침에 의한 회상은 “보다 많고, 분명히 덜 우연적이며, 따라서 [화자의] 생각으로는 결정적이다.”⁵²⁾ 화자는 자신의 작품이 회상 주제의 발전사 위에 놓일 것이라고 상상하며, “이 계보에 속한다는 사실로부터 문학 창작은 매진할 만한 일이라는 결론을 내린다. 여기서 감각적 인상에서 회상이라는 주제는 화자가 선배 작가들의 계보를 학습해서 얻은 것이 아니다. 그는 자기 체험에 대한 성찰로부터 이 주제를 이끌어냈고, 이로부터 문학사의 정전인 샤토브리앙, 네르발, 보들레르의 작품을 새롭게 읽는 방법을 발견한다. 이충민은 “새로운 작품의 도래가 과거의 문학사에 끊임없이 새로운 의미를 부여한다”는 의미에서 『잃어버린 시간을 찾아서』가 선대 작품들을 새롭게 읽을 수 있는 가능성을 열어준다는 사실에 주목하는데,⁵³⁾ 이는 프루스트의 화자 자신이 『되찾은 시간』에서 암시하는 사실이기도 하다.

이 논문에서 마지막으로 분석할 장면은 현재의 관점에서 본 예술사가 고전의 형성을 어떻게 설명하는지 보여준다. 『꽃피는 소녀들의 그늘에서』 제1부에서 화자는 소년기의 주인공이 음악 작품을 이해하기 위해 충분한 반복 청취를 필요로 했다는 이야기를 하다가, 논의 주제를 베토벤 후기 현악사중주의 역사적 수용으로 넓힌다.⁵⁴⁾

et, au fond, assez analogues chez certains écrivains.” *RTP*, t. 4, p. 498. 자필 초고와 비교해보면, 프루스트는 이 작가들의 목록이 연속적이고 동질적 계보로 읽힐 수 있는 여지를 수정한다. *Ibid.*, p. 858-859에 수록된 집필노트 57권의 전사 참고.

52) “Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences, plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent, à mon avis, décisives.” *Ibid.*, p. 498.

53) 이충민, *op. cit.*, p. 317.

54) 베토벤 후기 현악사중주는 1913년 이후 프루스트가 가장 애호한 음악이다. 마리 가브리오는 프루스트에게서 이 작품들의 의미를 미적 경험에 요구되는 주의력, 예술적 엘리트주의에 의거한 구별짓기, 시간 속에서 본 작품의

프루스트는 이 작품들이 난해하기 때문에 동시대 사람들의 이해를 받지 못했다는 사실로부터 출발해서, 그것들이 어떻게 훗날 고전의 지위를 굳혔는지 설명한다. 이 장면에서 작가는 수용과 창작, 현재로부터의 역사 기술이라는 세 관점의 종합을 시도한다.

프루스트는 후세에 의한 논증을 반박하면서 이야기를 시작한다. 어떤 작품을 후세를 위해 쓴 작품이라는 명목으로 동시대인들로부터 격리하려는 시도는 그에 따르면 설득력이 없다. 베토벤의 사중주와 같은 걸작들은 동시대인들의 물이해를 피할 수 없을 뿐만 아니라, 그 물이해를 겪어야 한다. 후세의 인정은 결정론적으로 설명할 수 없으며, 작품이 자신에 걸맞은 수용자들, 걸작을 "사랑할 줄 아는 사람들"⁵⁵⁾을 찾아내는 과정은 구체적이고 역사적인 현실 속의 과정이다. 이런 의미에서 화자는 "베토벤 사중주들의 청중을 50년이 걸려 낳고 기른 것은 베토벤 사중주들"이라고 말한다. 그의 설명에 따르면, 이 역사적 수용 과정은 작품과 수용자들의 지속적이고 집단적인 접촉을 필요로 한다. "우리가 후세라고 부르는 것은 작품의 후세를 말한다. 작품 자체가 [...] 이런 후세를 창조해 나가야 한다."

작품이 스스로 자신의 후대를 창조한다는 주장은 창작이 작품의 역사 형성에 기여한다는 생각을 함축한다. 여기서 창작자의 태도가 도출된다. "따라서 예술가는 [...] 자신의 작품이 제 갈 길을 따르기를 원한다면, 작품을 충분히 깊은 곳으로, 먼 미래의 한복판으로 던

위상이라는 세 측면으로 분석한다. Marie Gaboriaud, <Beethoven chez Proust : symptôme et remède du snobisme musical>, in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer, *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, pp. 100-108.

55) "Ce sont les quatuors de Beethoven (les quatuors XII, XIII, XIV et XV) qui ont mis cinquante ans à faire naître, à grossir le public des quatuors de Beethoven, réalisant ainsi comme tous les chefs-d'œuvre un progrès sinon dans la valeur des artistes, du moins dans la société des esprits, largement composée aujourd'hui de ce qui était introuvable quand le chef-d'œuvre parut, c'est-à-dire d'êtres capables de l'aimer. Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre. Il faut que l'œuvre (en ne tenant pas compte, pour simplifier, des génies qui à la même époque peuvent parallèlement préparer pour l'avenir un public meilleur dont d'autres génies que lui bénéficieront) crée elle-même sa postérité." *RTP*, t. 1, 522. 이 문단과 아래 문단의 프루스트 작품 인용은 모두 이 범위에 속한다.

저야 한다.” 이 말은 미래의 추세를 예측하거나 후세의 인정을 기대해야 한다는 뜻이 아니라, 창작이 시대와의 마찰을, 미적 거리를 적극적으로 감수해야 한다는 뜻이다. 그렇지만 이러한 창작자의 태도가 훗날의 영광을 약속하는 것은 아니다. 프루스트는 고전의 지위를 얻을 만한 혁신적 작품의 조건을 제시할 뿐이며, 작품이 조건을 충족하면 사장되지 않는다고, 조건을 충족하지 않으면 권위를 누릴 수 없다는 보장은 어디에도 없다. 수용사 기술에 내포된 결정론 비판과 창작의 역사성이 노리는 상대주의 극복은 이 장면에서 절충에 이른다. 1921년의 한 서면 인터뷰에서 프루스트가 밝히듯, 고전의 형성은 역사적 시간을 통과해서 이루어지며, 위대한 혁신자들만이 참된 고전 작가들이다.⁵⁶⁾

같은 단락에서 프루스트는 수용과 창작에 대한 논의를 거쳐 현재의 시선에 대한 성찰로 나아간다. 다음 인용문은 20세기 초의 예술사적 상황을 겨냥한다.

아마도 지평선 위의 모든 물체를 균등하게 만드는 착시 현상과도 유사한 현상에 따라 그림이나 음악에서 지금까지 일어났던 모든 혁명은 그래도 어떤 일정한 규칙을 존중하며, 그러나 현재 우리 앞에 있는 인상파나 불협화음의 추구, 중국 음계의 배타적 사용, 입체파, 미래파는 전 시대 것과 완전히 다르다고 쉽게 생각할 수 있다. 이는 전 시대 것을 고찰할 때, 오랜 동화작용이 그것을 우리 앞에 동질적인 소재로, 다양할 수는 있어도 그 안에서 위고가 몰리에르 옆에 나란히 놓여 있는 소재로 바꾸어 놓았다는 사실을 고려하지 않았기 때문이다.

Sans doute, il est aisé de s'imaginer dans une illusion analogue à celle qui uniformise toutes choses à l'horizon, que toutes les révolutions qui ont eu lieu jusqu'ici dans la peinture ou la musique respectaient tout de même certaines règles et que ce qui est immédiatement devant nous, impressionnisme, recherche de la

56) “Ces grands novateurs sont les seuls vrais classiques et forment une suite presque continue.” <Classicisme et Romantisme>, CSB, pp. 617-618.

dissonance, emploi exclusif de la gamme chinoise, cubisme, futurisme, diffère outrageusement de ce qui a précédé. C'est que ce qui a précédé on le considère sans tenir compte qu'une longue assimilation l'a converti pour nous en une matière variée sans doute, mais somme toute homogène, où Hugo voisine avec Molière.⁵⁷⁾

이 단락에서 화자의 동시대인들이 상상하는 예술의 세계는 둘로 나뉘어 있다. 한편에는 어느 정도 동질적인 고전 작품들의 박물관이, 다른 한편에는 박물관을 공격하는 급진적인 현대 작품들의 무리가 있다. 화자에 따르면 동시대 예술작품들의 체계에 대한 이러한 이해는 고전이 형성되는 과정을 고려하지 않는 데서 생긴다. 그는 한 문명의 기념비적인 작품들로 구성된 이 상상적 박물관의 무시간적, 동질적 안정성이 일종의 착시에서 비롯한다고 주장한다. 고전주의 작가 몰리에르와 낭만주의 작가 위고가 옆에 나란히 있는 ‘인문주의적’ 문학사 기술에서 예를 찾을 수 있는 이 박물관은 시계열적으로 구성되어 있을지 모르지만, 여기서 개별 작품들이 겪어야 했던 역사는 빠져 있다. 프루스트에게 현재로부터 본 예술사를 기술한다는 것은 상상적 박물관을 이루는 작품들 각각에 어떻게 시간의 두께가 숨어있는지 밝히는 작업이다.

이 장면은 또한 동시대 예술비평에 대한 입장 표명이기도 하다. 프루스트는 베토벤 현악사중주와 같은 고전 중의 고전을 옹호하면서도 보수적 신고전주의의 오류를 짚는다.⁵⁸⁾ 고전의 힘에 대한 믿음과 신고전주의에 대한 반발은 둘 모두 창작과 수용의 역사적 성격에

57) *RTP*, t. 1, 522-523 (『시간』, 제3권, p. 188, 일부 수정).

58) 20세기 초 프랑스 문단의 신고전주의적 경향과 프루스트의 관계에 대해서는 Philippe Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 21-25 참고. 샤르댕에 따르면 프루스트는 사실주의와 자연주의에 반대하여 인간 심층의 진실을 탐구하려 했다는 면에서만 신고전주의 작가들과 의견 일치를 보였으며, 단문체와 문법적 순수성의 추구, 라틴적인 프랑스 정신의 국수주의적 옹호, 도덕적 보수주의와 같은 신고전주의의 다른 면모들에 대해서는 거리를 두었다.

근거를 두고 있다. 아방가르드주의가 미래에 대한 결정론에 의존한다면, 급진적 예술 전체를 정전에 대립하는 타락으로 간주하는 예술적 보수주의는 예술사에 대한 착시에 근거를 둔다. 이로부터 뱅퇴유와 신인 작가 장면에서 감지할 수 있는, 자기 시대의 혁신에 대한 프루스트의 원칙적인 호의를 설명할 수 있다. 그에게서 혁신에 대한 개방성과 혁신을 추종하는 이들에 대한 불신은 결정론적 예술사관의 거부라는 같은 뿌리를 가지고 있다.

한편, 인용문은 1870년대 인상파로부터 1910년 전후 미래파까지 근대의 예술이 이전의 예술과 근본적인 차이가 없다는 생각을 함축한다. 이것이 일견 프루스트의 한계로 보일 수 있다. 한 세기 이상이 지난 지금, 우리는 이 시대와 그 이후의 예술에 전통적 예술의 “일정한 규칙”에 대립하는 변별적 특징이 있다고 믿고, 그것에 모더니티라는 이름을 붙인다. 하지만 프루스트는 그 시대의 한복판에 있었던 인물이었고, 모더니티와 그 이전 예술의 단절을 주장하기 위해서는 자신이 부정했던 역사적 결정론에 다시 의지했어야 할 것이다.

6. 결론

무엇이 후기의 프루스트를 예술사의 논리에 대한 성찰로 이끌었는지 단언하기는 어렵다. 다가오는 죽음, 자기 작품의 장래에 대한 우려, 신고전주의에 대한 반감과 아방가르드에 대한 회의, 모든 것이 이유이면서 충분한 이유는 아닐 것이다. 분명한 것은 그가 예술의 역사성에 대해 깊고 다양한 관심을 보였다는 사실이다. 이 논문에서 분석한 예술사의 논리는 작품을 역사적으로 해명하는 실증주의적 문학과 상당한 거리가 있다. 대신 프루스트는 작품의 수용과 창작, 그리고 현재의 관점에서 예술사의 표상이 어떻게 구성되는지를 소설 속 사건들과 화자의 논평을 통해 탐구했다. 그는 먼저 예술의 인식적 기능 및 작품 감상의 담론 의존성에 근거를 두고, 유행과 전승, 망각과 재발견 같은 수용사의 양상들을 결정론으로부터 자유로운 형태로 재현하였다. 다음으로 프루스트는 작품이 지속적인 혁

신으로 작용하기 위한 내적 조건이 있는지 창작자의 입장에서 질문하여, 비결정론적 예술관이 초대할 수 있는 상대주의를 극복하고자 했다. 마지막으로 작가는 작품들의 역사가 현재의 시선으로 재편성된 것이라는 것을 인식하는 동시에, 고전적 작품의 가치를 현재와의 관련성 속에서 제시하였다. 이 과정에서 우리는 세대교체의 연쇄, 작용과 반작용, 잠재적인 것의 간헐적 출현, 상상적 박물관의 재구성 등 프루스트가 활용한 다양한 예술사 기술 모델들을 검토하였다.

『잃어버린 시간을 찾아서』 전반에 걸쳐 있는 8개의 예술사 관련 장면들은 주인공이 작가로서의 소명을 찾아나가는 과정에서 이정표 역할을 한다. 화자의 예술사적 성찰은 새로운 작품을 어떻게 이해하고, 앞 시대의 예술가와 어떤 관계를 맺을 것이냐는 문제로부터 파생하며, 주인공의 문학적 소명과 기획을 정당화하는 데 기여한다. 한편 작가에게 예술사의 논리에 대해 생각한다는 것은 자기 시대의 모더니티에 대한 반응인 동시에, 자기 작품의 운명에 대한 염려이기도 했다. 프루스트는 상대주의를 떨쳐내기 위한 창작의 지침을 탐색하면서, 『되찾은 시간』의 창작 기획을 19세기 불문학 정전의 계보에 놓으면서, 자신이 가장 애호하던 음악인 베토벤의 현악사중주가 고전으로 자리매김하는 과정을 서술하면서, 『잃어버린 시간을 찾아서』 또한 ‘지속적인 새로움’을 가지고 자신의 후세를 만들어내는 작품이 될 수 있을 것이라는 희망을 가져볼 수 있었을 것이다. 하지만 그는 또한 예술사의 어떤 논리도 이를 확신하게 해줄 수 없다는 사실 또한 자각하고 있었다.

프루스트의 예술사론은 그 자신이 선구자로 인정받는 작가비평과 당시 문학연구의 지배적 경향이었던 문학사의 절충으로 볼 수 있다. 끝으로 우리는 이 절충 작업의 현대성을 강조하고자 한다. 오늘날 예술사를 사유하는 이들에게, 프루스트의 소설적 탐구는 다음 세 가지 메시지를 전한다. 첫째, 문학과 예술의 역사를 바라보는 작가의 시선은 무엇보다 역사 기술의 인식론적 조건을 향한다는 점에서 예술사 기술 방법론에 대한 후대의 논의를 예견한다.⁵⁹⁾ 둘째, 프루스트는 예술사의 이해에서 수용에 대한 고려가 핵심적이지만, 동시에

예술사 전체를 수용의 사회학으로 환원할 수는 없다는 점을 보여준다. 우리는 프루스트가 묘사하는 창작에서 역사에 대한 의식을 소거할 수 없음을 보였다. 셋째, 사회의 수용과 예술가의 창작을 함께 무대에 세우는 소설 쓰기를 통해, 프루스트는 예술적 가치들의 역사성과 예술의 자율성 주장 사이의 섬세한 타협을 모색한다. 『잃어버린 시간을 찾아서』가 보여주는 예술의 역사는 예술의 덧없음을 가르치는 역사의 흐름 속에서 작품들이 만들어 나가는 역사이다.

59) 우리는 1970년대 예술사 기술 관련 논의를 선도한 야우스(문학), 하스켈(미술), 달하우스(음악)의 저작을 참고하며 이 점을 보이고자 했다.

참고문헌

- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 tomes, Paris, Gallimard, 1987-1989 ; 『잃어버린 시간을 찾아서』(10권), 김희영 옮김, 서울, 민음사, 2012-2020.
- _____, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971.
- Adorno, Theodor, *Notes sur la littérature*, traduction de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.
- Beretta Anguissola, Alberto, *Les Sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Chardin, Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Compagnon, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- _____, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- Dahlhaus, Carl, *Fondements de l'histoire de la musique*, traduction de Marie-Hélène Benoit-Otis, Arles, Actes sud/Cité de la musique, 2013.
- Fraisse, Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995.
- _____, *La Petite Musique de style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Gaboriaud, Marie, <Beethoven chez Proust : symptôme et remède du snobisme musical>, in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, pp. 97-112.

- Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Le Seuil, 2010.
- Haskell, Francis, *La Norme et le caprice*, traduction de Robert Fohr, Paris, Flammarion, 1986.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduction de Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- Keller, Luzius, *Lire, traduire, éditer Proust*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Naturel, Mireille, <Déconstruire pour mieux reconstruire. Les rapports nouveaux entre les choses>, in Philippe Chardin (dir.), *Originalités proustiennes*, Paris, Kimé, 2010, pp. 95-104.
- Yoshikawa, Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- _____, <Originalité et idolâtrie artistiques chez Proust>, in Philippe Chardin (dir.), *Originalités proustiennes*, Paris, Kimé, 2010, pp. 35-46.
- 김주원, 「드뷔시의 음악비평 연구」, 『음악이론연구』, 제25집, 2015, pp. 36-73.
- 발터 벤야민, 최성만 옮김, 「문학사와 문예학」, 『서사·기억·비평의 자리』, 서울, 길, 2012.
- 유예진, 「프루스트의 예술가론: 『잃어버린 시간을 찾아서』의 화가 엘스티르의 세 점의 그림을 중심으로」, 『외국학연구』, 제32집, 2015, pp. 377-400.
- 이충민, 『통일성과 파편성: 프루스트와 문학 장르』, 고양, 소나무, 2016.

Résumé

Logiques de l'histoire de l'art chez Proust

KIM Joowon
(Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, docteur)

Ce travail, qui fait partie d'une étude globale sur la théorie esthétique de Marcel Proust, a pour but d'éclairer la représentation de la construction de l'histoire de l'art dans *À la recherche du temps perdu*. S'il s'éloigne de l'histoire littéraire positiviste de son temps, Proust a montré, en prenant des exemples tirés des œuvres littéraires, picturales et musicales, l'historicité de la réception et de la création. Ses réflexions ont également porté sur les conditions épistémologiques de l'historiographie artistique et sur les divers modèles de celle-ci. D'abord, en s'appuyant sur la fonction cognitive de l'art, l'auteur de la *Recherche* explique comment la réception détermine la signification d'une œuvre. Ensuite, à partir du fait que l'appréciation d'une œuvre est toujours subordonnée aux discours préexistants, il parvient à rejeter la vision déterministe de l'histoire de l'art. Puis, le romancier a décrit l'apport de la création dans la construction de l'histoire de l'art, afin de réfuter le relativisme critique. Finalement, en prenant conscience du fait que l'histoire de l'art se reconstitue constamment dans la perspective du présent, Proust s'est efforcé de narrativiser le processus historique dans lequel une œuvre novatrice obtient le statut de classique.

Mots Clés : Marcel Proust, histoire de l'art, histoire littéraire,
esthétique de la réception, historiographie

투 고 일 : 2020.12.25.

심사완료일 : 2021.01.25.

게재확정일 : 2021.02.02.

죽음, 새로운 탄생을 알리는 기적

- 에르베 기베르의 소설

『천국 *Le Paradis*』의 분석

김현아
(한남대학교 강사)

국문요약

본 연구는 기베르의 소설 『천국』에서 ‘죽음, 새로운 탄생을 알리는 기적’이라는 주제로 천국의 의미를 재성찰했다. 화자는 천국 같은 섬에서 제인의 의사체를 발견한다. ‘산호초’는 치명적인 바이러스처럼 그녀를 사지로 내몬 ‘죽음의 닻’으로 비친다. 제인의 죽음은 화자를 기억상실증, 정신분열증과 같은 ‘광기의 바다’에서 요동치게 한다. 정상 궤도에서 이탈한 그의 정신 상태는 HIV로 육체에 나타나는 이상 증세를 암시한다. 그런데도 그는 에이즈에 걸린 사실을 부인하는데, 이것은 불치병 환자가 아닌 새로운 자아를 구축하려는 발상이다. 그는 초자연적 존재를 찾아 ‘아프리카’로 떠나지만, ‘영원에 대한 환상은 죽음의 실체’ 앞에서 사라진다. 작가는 짧은 생을 예감하고 소설을 통해 영생의 길을 모색했다. 사후에 출간된 『천국』은 삶과 죽음을 초월하며 되돌아온다. 이것이 자기 파괴로 탄생한 천국의 실체이다.

주제어 : 에르베 기베르, 바이러스, 광기, 죽음, 천국의 실체

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 산호초, 죽음의 뗏
3. 광기의 바다
4. 아프리카, 영원의 환상과 죽음의 실체
5. 결론

1. 서론

프랑스 태생의 에르베 기베르 (Hervé Guibert, 1955-1991)는 문학과 시각 예술의 경계를 넘나들며 독창적인 창작 세계를 구축한 작가이다. 이는 소설가, 사진가, 르몽드지 최초 사진 기고가, 시나리오 작가, 영화 평론가로 활동한 이력에서도 짐작할 수 있다. 에이즈로 투병하다가 36세의 젊은 나이에 타계한 작가의 삶은 그의 창작 세계에 고스란히 투영됐다. 1990년 자신이 에이즈 환자라는 사실을 공개한 소설 『내 삶을 구하지 못한 친구에게 *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*』로 선풍적 인기를 끌었다. 후속 소설 『연민 의정서 *Le Protocole compassionnel*』, 『빨간 모자를 쓴 남자 *L'Homme au chapeau rouge*』와 더불어 작가의 투병 생활을 영화화한 〈수치 혹은 파렴치 *La Pudeur ou l'impudeur*〉도 세간의 화제가 됐다.

그런데 『시토크갈로바이러스 : 입원 일지 *Cytomégalo-virus : Journal d'hospitalisation*』에서는 “에이즈와 아무런 관계도 없고 내가 전혀 만들지 않았던 어떤 것, 한 남자와 한 여자의 아주 관능적인 사랑 이야기”를 창작하고 싶다고 했다.¹⁾ 작가가 말한 남녀의 육감적

1) Hervé Guibert, *Cytomégalo-virus Journal d'hospitalisation*, Éditions du Seuil, 1992, p. 11. “Quelque chose qui n'a aucun rapport avec le sida et que je n'ai jamais fait, une histoire d'amour très physique entre un homme et une femme.”

사랑 이야기는 소설 『천국』²⁾으로 형상화됐다. 불치병으로 죽음을 앞둔 사람은 누구나 고통이 없는 천국을 꿈꿀 것이다. 1991년 여름 에르베 기베르는 말리, 마르티니크, 보라보라를 여행한 후 『천국』을 집필했고, 이는 그가 사망한 이듬해에 출판됐다. 소설 첫 장면에 등장하는 제인의 역사체는 천국의 이미지를 전복한다. 그녀의 죽음과 신원 미상은 독자의 시선을 화자(나)로 옮겨가게 한다. 화자를 괴롭힌 치명적인 바이러스 이미지는 산호초, 육체적 사랑, 광기, 독과 마약, 아프리카, 자살 충동과 더불어 강박적으로 나타난다. 더욱이 과거와 현재의 시간 순서를 해체하며 속도감 있게 전개되는 이야기 방식은 화자의 기억상실증과 정신분열증을 두드러지게 한다.

전 세계적으로 에르베 기베르에 관한 연구가 활발히 진행되고 있고, 국내에서도 그의 창작 세계에 관한 분석과 번역 작업이 활발하게 진행되고 있다. 그간 진행된 소설 『천국』에 관한 주목할 만한 연구를 살펴보면 본 연구의 필요성과 목적에 대해 밝히겠다. 장 피에르 볼레 Jean-Pierre Boulé의 『에르베 기베르 나의 글쓰기 시도 Hervé Guibert L'Entreprise de l'écriture du moi』³⁾는 진실을 왜곡하는 작가의 창작 세계를 조명했는데, 소설 『천국』에서는 작가가 죽음과 병을 허구를 통해 각인시켰다는 점을 강조했다. 아르노 제논 Arnaud Genon의 『에르베 기베르 포스트모던 미학을 향해 Hervé Guibert vers une esthétique postmoderne』⁴⁾는 『천국』에 나타난 모호한 정체성과 상호텍스트성에 관해 성찰했다. 그의 또 다른 저서 『소설, 일기, 자전적 허구 : 그의 장르에서 에르베 기베르 Roman, Journal, Autofiction : Hervé Guibert en ses genres』⁵⁾는 『천국』에서 탈장르적 특성을 부각

-
- 2) Hervé Guibert, *Le Paradis*, Éditions Gallimard (folio), 1992. 소설은 작가의 필사본을 타이피스트가 옮겼고, 이를 편집자가 교정한 것이다. 소설 후반부의 글은 그가 사망하기 전 일기에서 발췌한 것이다. 국내 독자를 위해 한국어판 페이지를 병기한다. 『천국』, 이원희 옮김, 마리데기, 1994, p. 49.
 - 3) Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert L'Entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, 2001.
 - 4) Arnaud Genon, *Hervé Guibert vers une esthétique postmoderne*, L'Harmattan, 2007.
 - 5) Arnaud Genon, *Roman, Journal, Autofiction : Hervé Guibert en ses genres*, Mon

했다. 선행연구는 『천국』을 이해하는 훌륭한 지침이 되었지만, 작품에 관한 참신하고 포괄적인 연구가 필요하다.

본 연구는 소설 『천국』에서 ‘죽음, 새로운 탄생을 알리는 기적’이라는 주제를 다음 세 가지로 세분화하여 살펴볼 것이다. 첫째, ‘죽음의 재앙’과 이를 초래한 ‘산호초 이미지’를 분석할 것이다. 둘째, 제인의 죽음으로 기억 상실과 정신 분열을 넘나드는 화자의 내면은 ‘광기의 바다’로 고찰할 것이다. 셋째, 바이러스의 근원지로 비치는 아프리카는 ‘영원의 환상과 죽음의 실체’로 부각할 것이다. 이것은 작가가 삶의 끝자락에서 발견한 천국의 의미를 재성찰하는 작업이다.

2. 산호초, 죽음의 덧

스위스의 대부호인 화자는 경비행기를 타고 사랑하는 제인과 보라보라섬으로 향했다. 제인은 유년 시절부터 보라보라를 “최상의 것, 절대적인 꿈, 가장 높은 곳, 지상의 낙원”⁶⁾이라고 동경했다. 그런데 천국이라고 믿고 떠난 섬에서 끔찍한 일이 발생한다. 이들에게 닥쳐온 ‘죽음의 재앙’과 이를 초래한 ‘산호초 이미지’를 조명할 것이다.

두 연인은 함수호에 말뚝을 세워 지은 방갈로의 침실 한가운데에 놓인 유리로 만든 침대의 환대를 받았다.⁷⁾ 유리 침대 아래 물속에는 빛나는 산호초들을 향해 물고기들이 몰려들었다. 화자와 제인은 형형색색의 물고기들이 유영하는 침대 위에서 쉼 없이 사랑을 하며 천국에서의 향연을 만끽했다. 야자수 그늘과 물결이 일렁이는 함수호에서 보낸 첫 주는 믿을 수 없을 정도로 경이로웠다.

하지만 두 번째 주부터는 악몽이 시작됐다. 카누를 탄 제인은 가느다란 꼬리 속에 독침을 감춘 괴물같이 생긴 가오리와 장난을 치고 나서 손에 심한 통증을 느꼈다. 화자는 강한 태양 빛으로 일사병에

Petit Éditeur, 2014.

6) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 48, “le fin du fin, le rêve absolu, le sommet, le Paradis.” 같은 책, p. 49.

7) *Ibid.*, pp. 78-79, 같은 책, pp. 81-83.

시달렸고, 커피 기계 뚜껑을 열다가 얼굴이 데었다. 설상가상으로 폭풍우가 몰아쳐 삼시간에 방갈로 안은 물바다가 되어버렸다. 변화가 심한 기후와 희귀한 동식물은 화자의 불안한 심리를 투영하는 효과적인 장치로 볼 수 있다. 더욱이 밤새도록 음산한 소리를 내는 야자수의 긴 가지들과 까맣게 물려드는 거대한 검정 새 떼들도 뭔가 심상치 않은 일을 예고하는 전조로 비친다.⁸⁾ 이 장면은 화자가 매료됐던 알프레드 히치콕 Alfred Hitchcock의 영화 〈새 The Birds〉⁹⁾에서 인간을 위협하고 죽이는 새 떼들이 주는 불길함을 환기한다.

아니나 다를까 제인은 남미 카리브해 연안의 마르티니크의 살린느 해역 먼바다 산호초에 부딪혀 “내장이 드러난 소시지”처럼 복부가 터진 익사체로 발견됐다.¹⁰⁾ 그녀는 에르베 기베르의 친구 뱅상 Vincent에게서 영감을 받은 인물로,¹¹⁾ 『연인들의 무덤, 일기 1976-1991 *Mausolée des amants, Journal 1976-1991*』에서 뱅상 역시 마르티니크의 살린느 연안에서 산호초에 부딪혀 배가 찢긴 채 사망했다.¹²⁾ 『천국』의 화자는 “제인의 음부에서 가슴까지 새디즘 환자가 그어놓은 것같이 찢겨진 푸르스름한 장밋빛 살덩이”를 보며 공포에 질렸고, “참치와 만세기 살”처럼 짓이겨진 복부를 보고 그녀가 강간당한 것이 아닌가 하며 경악했다.¹³⁾ 살아생전 제인은 낙태한 후 얼음 창고에 버린 아이로 인해 죄책감에 시달렸다.¹⁴⁾ 찢긴 그녀의 복부는 자신의 아이를 버린 것에 대해 스스로 가한 형벌로 비친다. 이것은 “그녀가 스스로 산호초에 몸을 던졌다는 사실을 나는 이제 안다”라고 한 화자의 독백에서 유추할 수 있다.¹⁵⁾

8) *Ibid.*, pp. 93-94, 같은 책, pp. 96-98.

9) *The Birds*, Alfred Hitchcock, Rod Taylor, Tippi Hedren, Universal Pictures, 1963.

10) Hervé Guibert, *Le Paradis*, *op. cit.*, p. 11, 같은 책, p. 7.

11) Hervé Guibert, *Fou de Vincent*, Minuit, 1989, p. 16. “Un faux journal de voyage, un faux roman, un tour du monde en Camper avec Vincent, une arme et peut-être Vincent deviendrait une femme dans le récit, s'appellerait Jane?”

12) Hervé Guibert, *Mausolée des amants, Journal 1976-1991*, Gallimard, 2001, p. 426. “Vincent éventré, l'abruti, sur la barrière de corail au large des Salines.”

13) Hervé Guibert, *Le Paradis*, *op. cit.*, p. 11, 같은 책, pp. 7-8.

14) *Ibid.*, p. 95, 같은 책, p. 99.

화자는 자신의 만류에도 부서지는 파도를 향해 헤엄쳐가던 제인을 익사시킨 산호초 주변을 살펴봤다. 위험한 곳이라 텅 빈 해변에는 해골이 그려진 깃발만이 나부긴다. 호텔 여주인 로제프는 산호초에 부딪혀 침몰한 수많은 배와 그곳에서 생존한 사람이 없다는 이야기를 해줬다. 수영 챔피언이라는 전력으로 보아 물에서는 자유롭고 민첩했을 제인도 희생됐다. 이것은 1990년대 초반 HIV를 퇴치할 효과적인 치료제가 없어 사망한 무수한 에이즈 환자들을 상기한다. 로제프는 제인의 장례식에 다녀와서 그녀의 무덤가는 영원히 살아남을 야생화가 덮여있을 것이라고 했다.

무덤가에 핀 야생화는 제인의 뱃속에 돌은 “산호꽃” 이미지를 연상시킨다. 화자는 제인의 목숨을 앗아간 거대한 산호초가 자신의 몸도 덮칠 것이라고 두려워한다.

La phrase du rasta me revient jour et nuit : 《Une fleur de corail a poussé dans son ventre.》 [...] Le corail est un organisme cellulaire, qui se reproduit, aussi vivant qu'une méduse, et qui a même, précisait le livre. [...] Si on se fait même une toute petite blessure avec du corail, il faut immédiatement désinfecter la plaie très soigneusement avec de l'alcool, sinon le corail trouve dans la chair humaine un tissu très favorable à sa prolifération cellulaire. Je vois maintenant Jayne, une branchie de corail débordant de son ventre ouvert à la place des intestins, déjà et rejetés par la bouche et par l'anus de la bête. [...] j'ai peur que cette petite touffe de corail ne m'ouvre le ventre à mon tour pour fabriquer une deuxième fleur.¹⁵⁾

라스타의 〈그녀의 뱃속에서 산호꽃이 돌아났대.〉란 말이 밤낮으로 내 머리 속에서 떠나지 않는다. [...] 책에는 산호가 세포질의 유기체이며, 해파리처럼 입과 항문까지 갖추고 있고 번식이 가능한, 살아있는 생명체라고 쓰여져 있었다.

15) *Ibid.*, p. 137, 같은 책, p. 146.

16) *Ibid.*, pp. 52-53, 같은 책, p. 54.

[...] 만약 산호에 부딪쳐 상처가 났다면 아무리 작은 상처라도 즉시 알코올로 소독해야 하며, 그러지 않으면 산호가 인간의 살에서 세포번식에 적당한 조직을 찾아낸다고 했다. 산호초가 입과 항문으로 이미 흡수와 소화를 끝낸 뒤, 제인의 벌어진 뱃속 대장 부위에 자리잡은 모습이, 그렇게 솟아난 산호 아가리가, 그 산호를 배에 달고 있는 제인이 내 눈에 보인다. [...] 나는 그 산호덩어리가 이번에는 내 배를 찢고 두번째 꽃을 피울까봐 겁이 났다.

화려한 산호꽃의 이면에는 가오리의 독침처럼 예리하고 음험한 번식의 이미지가 도사리고 있다. 바다 밑에서 독버섯처럼 자라는 산호초는 소리 없이 몸속에 잠입하여 면역체계를 무너뜨리는 치명적인 바이러스를 환기한다. 아름다운 자태로 보는 이를 유혹하는 산호는 제인의 음부에서 가슴까지 성적 쾌락을 주며 죽음의 꽃을 피운 살아있는 유기체로, 화자의 목숨마저 노리는 것 같다. 이것은 화자가 “그 산호덩어리가 이번에는 내 배를 찢고 두번째 꽃을 피울까봐 겁이 났다”고 하는 대목에서 확인할 수 있다. 더욱이 산호초가 입과 항문으로 “흡수와 소화”를 끝냈다는 노골적인 표현에서는 남성 동성애자들의 성행위와 더불어 동성애자인 작가의 목숨을 앗아간 HIV의 파괴적 이미지를 유추할 수 있다. 제인의 왕성한 성욕도 이 목을 끄는데, 이것은 그녀의 식욕을 닮았다. 그녀는 식욕을 돋우는 파파야, 자몽, 수박을 게걸스럽게 먹으며 과일에 “성욕 촉진제”가 들어있을 것이라고 했고,¹⁷⁾ “성계는 항상 날 미치게 해. 새끼 암코양이의, 어린 계집아이의, 암늑대의, 암여우의, 암컷 기린의 음부를 빨고 있는 느낌”¹⁸⁾이 든다고도 했다. 성계를 활으며 희열감을 느낀다고 한 말에는 그녀의 음흉한 성적 환상이 나타난다.

한편, 산호초가 제인의 성기를 관통하여 죽게 만든 것은 사랑의 신 에로스 Éros가 죽음의 신 타나토스 Thanatos로 돌변할 것을 알리

17) *Ibid.*, p. 74, 같은 책, p. 77.

18) *Ibid.*, pp. 53-54, 같은 책, p. 55.

는 불길한 조짐이다. 제인의 독특한 사랑 방식도 이러한 추론을 가능하게 한다. 그녀는 사랑할 때 화자에게 먼저 권총으로 자신을 흥분시키고 자신의 은밀한 곳에 그것을 넣어주라고 했다. 제인은 어깨 위에 권총 모양의 문신을 할 때도 마취를 하지 않고 고통을 즐길 만큼 다분히 마조히스트 성향 (masochisme, 피학대 음란증)을 지녔다.¹⁹⁾ 화자는 총알이 발사될까 봐 두려웠지만, 그녀의 간절한 애원에 권총으로 배를 애무하다가 그것을 그녀의 입에 넣어준 뒤 권총 부리로 그곳을 만져줬다. 열정적인 제인과 화자는 짧은 생을 의식한 듯 정신이 혼미할 정도로 순간이 주는 희열감에 빠져 “더 빨리, 더 자주, 미친 사람들”처럼 사랑을 했다.²⁰⁾ 짜릿한 전율을 주는 총알은 화산처럼 폭발하며 쾌락의 절정에 다다른 이들의 오르가슴과 압박한 죽음의 위협을 암시한다. 이 둘의 사랑은 총알 대신 제인의 몸을 관통한 산호초로 인해 종지부를 찍었다.

산호초에 찢겨 내장이 훤히 드러난 제인의 시신은 쉬잔느의 사체 이미지와 중첩된다. 장 피에르 볼레는 『천국』을 “기베르가 쉬잔느의 죽음을 애도하고 그녀를 다시 살리는 방식”이라고 했다.²¹⁾ 작가는 대고모인 쉬잔느와 루이즈에게 각별했는데, 두 자매를 작품화한 로망 포토 『쉬잔느와 루이즈 *Suzanne et Louise*』²²⁾에서 루이즈는 쉬잔느의 시중을 드는 하녀로 등장한다. 『천국』에서 쉬잔느는 자신이 사망한 후 전 재산과 장기를 의학기관에 기증하길 원했기 때문에, 그녀의 가정부 루이즈는 “닭의 몸통 안을 비우듯, 심장, 간, 허파”를 꺼낸 후 다시 꿰매놓은 쉬잔느의 시신을 들여다봤다. 이 대목은 화자가 복부가 찢린 제인의 시신을 바라보는 장면을 환기한다. 1977년 작가의 처녀작 『죽음 선전 *La Mort propagande*』²³⁾에서도 해부된 인

19) *Ibid.*, p. 77, 같은 책, p. 80.

20) *Ibid.*, pp. 18-19, 같은 책, pp. 15-16.

21) Jean-Pierre Boulé, *op. cit.*, p. 306. “*Le Paradis est la façon dont Guibert porte le deuil de Suzanne, en lui redonnant la vie.*”

22) Hervé Guibert, *Suzanne et Louise (Roman-Photo)*, Gallimard, 2019.

23) Hervé Guibert, *La Mort propagande et autres textes de jeunesse*, Éditions Régine Deforges, 1991.

체의 내부가 적나라하게 묘사됐는데, 이것은 프랜시스 베이컨 Francis Bacon이 그린 장기가 드러난 인체에서 영감을 받은 것이다. 생명이 다한 인간의 형상은 죽은 물고기나 도살장에서 죽은 동물처럼 처참하다. 살아생전 쉬잔느는 아무 일도 하지 않고 사는 자신을 “꽃, 새”와 같은 동식물 혹은 “음악, 책”에 비유하기도 했다.²⁴⁾

화자 역시 정신병 흔적을 찾기 위해 핵자기파를 이용한 기계 실험을 받았을 때, 인간으로서 존엄성을 상실한 느낌이 들었다고 토로했다. 움직이지 못하도록 이마와 턱에 스카치테이프를 붙인 채 기계 안에 들어갔을 때, 망치로 머리를 부술 듯한 “금속성의 숨”소리에 전율했다. 그 기계를 만든 의사도 “기계로 뇌 속에 갈라져 있는 금, 다시 말해 정신병의 흔적”을 찾는다고 하지만, 그를 치유하기보다는 오히려 미치게 했다.²⁵⁾ 냉엄한 의사의 모습은 광인의 “징벌과 치료”를 병행하기 시작한 보호시설의 의사를 떠올리게 한다.²⁶⁾ 미셸 푸코는 “치유의 기법에서 문제되는 것은 환자를 애초의 순수한 상태”로 되돌리게 하는 것이며, 치유의 한 방식으로 여행을 떠나면 “모든 규칙에서 벗어나고 요동치는 내적 움직임 속에서 상실된 정신을 외부로부터 붙잡는 것이 가능해진다”라고 했다.²⁷⁾ 하지만 화자가 천국이라고 믿고 떠난 여행은 치유가 아닌 악몽 그 자체였다. 그는 애초부터 보라보라에 가고 싶지 않았었다. 그곳으로 향하는 비행기에 몸을 실었을 때부터 한 여자가 숨 막히는 타히티의 습기, 관광객들을 기절시키는 꽃목걸이의 향기, 노노라는 모기로 인한 유행병, 옷 속에 파고든 바퀴벌레들, 불길한 바이러스에 관해 말하는 것을 들었다.²⁸⁾

제인을 사지로 내몬 산호초, 권총, 타히티의 습기에서 자란 야생 식물과 곤충은 몸속에 잠입한 바이러스 이미지와 절묘하게 어울린다.

3. 광기의 바다

24) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 108, 같은 책, p. 113.

25) *Ibid.*, pp. 61-63, 같은 책, pp. 67-68.

26) 미셸 푸코, 『광기의 역사』, 이규현 옮김, 나남신서, 2019, p. 177.

27) *Ibid.*, p. 513.

28) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., pp. 70-71, 같은 책, pp. 72-73.

제인의 죽음은 화자를 기억상실증, 정신분열증, 정신착란²⁹⁾과 같은 ‘광기의 바다’에서 요동치게 한다. 화자가 겪는 정신적 혼란으로 인해 마주하는 분열된 자아를 탐색할 것이다.

화자는 나무 아래서 잠들 때 물방울을 떨어뜨리던 톱니 모양의 특이한 이파리들에 사로잡혔다. 로제트는 그에게 비가 올 때 만치니 나무 이파리는 독을 뽑는데, 달콤한 독은 사람 머리를 돌게 한다고 귀뜸해줬다.³⁰⁾ 어느 날 그가 우연히 마주친 디안느는 제인의 환영처럼 외모뿐만 아니라 지적인 성향도 제인과 닮았다. 제인은 니체, 스트린드베리, 로베르트 발저와 같은 “위대한 광인”에 대해 박사논문을 준비하고 있었다.³¹⁾ 디안느도 만치니 독을 물고기에게 먹여 고기 잡는 것에 관해 논문을 쓰고 있다. 만치니 잎사귀에 강한 독성의 당분을 떨어뜨리면, 물고기들이 그 단맛을 삼킨 후 물 밖으로 튀어 오르면 어부들은 그물을 치고 이들을 잡는다. 그런데 그물에 걸려든 만세기는 고문당하는 어린애가 우는 것처럼 끔찍한 소리를 내며 몸부림친다.³²⁾ 만치니의 독은 화자의 몸에 잠입한 바이러스를 상기하고, 요동치는 만세기는 화자가 투병 과정에서 드러낸 ‘광기’를 상기한다. 화자가 디안느를 제인으로 착각하는 것이나 제인과 디안느가 몰두하는 연구도 그의 광기를 암시한다. 작가가 제인, 디안느, 나무 이야기를 통해 자신의 “광기”를 허구화했다고 한 피에르 볼레의 논평도 설득력이 있다.³³⁾

한편, 고통에 날뛰는 만세기는 광적으로 속도를 즐기는 제인과 닮았다. 화자는 제인이 전속력으로 차를 운전할 때마다 그녀가 자신을 죽이려나 싶어 겁에 질렸다. 제인은 자신이 급선회하며 질주하는 것

29) 미셸 푸코, *op. cit.*, p. 394. 고전주의 시대 광기의 가장 일반적인 정의는 정신 착란(*délire*)이다. ‘리라’는 발고랑에서 파생했고 텔리로는 “이성의 바른 길에서 벗어나는 것을 의미한다.”

30) Hervé Guibert, *Le Paradis*, *op. cit.*, p. 30, 같은 책, pp. 28-29.

31) *Ibid.*, p. 12, 같은 책, p. 9.

32) *Ibid.*, p. 47, 같은 책, p. 48.

33) Jean-Pierre Boulé, *op. cit.*, p. 313. “Guibert, lui, cherche à fictionnaliser sa folie par le biais des personnages de Jayne et de Diane et l’histoire de l’arbre.”

은 끔찍한 교통사고로 아버지를 잃은 화자가 자동차 공포증에서 벗어나도록 하는 “푸닥거리”³⁴⁾라고 했다. 목적지 없이 운전하는 제인의 모습에서 푸코가 『광기의 역사』에서 기술한 ‘광인들의 배’³⁵⁾의 여운이 느껴진다. 서양인의 꿈에서 물과 광기는 연관되어 있는데, 빠져나갈 수 없는 배에 갇혀 정처 없이 강과 바다를 떠다니며 포로가 되어버린 광인의 이미지가 그것이다. 불확실한 운명의 물결을 따라 끝없이 다른 세계로 나가는 광인들과 어디서 와서 어디로 떠날지 모르는 제인의 모습이 중첩된다.

그래서인지 제인이 사망한 후 추적한 그녀의 신원이 묘연하다. 형사들이 인터폴에 의뢰해보니 서류상 제인 헤인즈라는 여자가 존재하지 않는다고 했다. 화자는 그 소식에 말도 통하지 않는 미지의 땅에서 표류한 느낌이 들었다. 제인이 전에 아쵸라는 동성연애자를 열렬히 사랑했었다는 것과 마약 문제로 감옥생활을 한 술주정뱅이 남동생이 있다는 것 외에는 그녀의 가족에 대해서 아는 바가 없다. 그런 그녀와 일주일에 한 번 정도 방랑하듯 다른 나라의 국경을 통과했었다. 제인이 존재하지 않았다면 그녀나 자신이 “유령”이었거나, 그가 그녀를 알았을 때 자신이 이미 죽었던 것 아닌가 하며 아연실색했다. 술 취한 라스타 rasta³⁶⁾가 지껄이는 말은 그의 정체성에도 의구심을 낳는다.

《Le voici, disait-il, le fantôme en costume blanc fluorescent, l'homme sans tête et sans mains, l'homme invisible, le crabe géant, le fameux fiancé de la jeune fille qui n'a pas de nom.》³⁷⁾

〈형광빛의 하얀 양복을 입고 다니는 그 유령같은 작자 말야. 머리와 손이 없는 그 유령인간 말야. 죽은 그 이름 없는

34) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 45, 같은 책, p. 45.

35) 미셸 푸코, op. cit., pp. 52-59.

36) 원래 라스타는 이디오피아 왕정에서 황제가 되기 이전의 명칭이지만, 레게 음악을 즐기며 사는 일부 자메이카 흑인 집단이나 돈이 있어 보이는 외국인을 지칭하기도 한다.

37) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 42, 같은 책, p. 42.

처녀의 그 유명한 약혼자라지 아마.>

제인의 죽음으로 드러난 그녀의 신원 미상은 화자의 기억상실증을 수면 위로 부상시킨다. 화자는 제네바의 한 파티에서 제인을 처음 만난 순간부터 함께 떠난 아프리카 여행에 관한 기억을 되짚어 보지만, 아무것도 기억나지 않았다.³⁸⁾ 아프리카에서 돌아온 지 3일 후 기절했고, 이름 모를 증상으로 혼수상태에 빠졌다.³⁹⁾ 깨어났을 때 “가장 최근의 일도 기억 못했고, 말할 수도 없었고, 왼쪽 팔, 다리, 발은 마치 죽은 사람의 것처럼 여겨졌다.”⁴⁰⁾ 기억을 잊는다는 것은 자신의 존재를 부인하고 타자가 되고 싶은 욕망으로 해석할 수 있다. 아르노 제논 역시 “자신을 망각한다는 것은 문학적 공간에서 타자로 다시 태어나기 위해 자신의 정체성을 망각하고자 하는 의지에 상응한다”고 역설했다.⁴¹⁾

화자는 서른다섯의 나이에 책 한 권도 쓰지 않은 작가로, 기억상실증에 시달리면서 “시간에 관해 이제 더 이상 전과 같은 감각을 가지고 있지 않다.”⁴²⁾ 시간관념이 없는 그와는 달리 제인은 시간에 쫓기는 사람처럼 늘 어딘가로 떠났다. 이 둘의 성향은 상반되는 것 같지만 방향 없이 표류하고 정체가 불확실하다는 점은 닮았다. 따라서 제인은 내면이 불안정한 화자의 분열된 자아로 볼 수 있다.

38) *Ibid.*, 26, 같은 책, p. 24.

39) *Ibid.*, pp. 61-62, 같은 책, pp. 61-62.

40) *Ibid.*, p. 112, 같은 책, p. 117.

41) Arnaud Genon, *Hervé Guibert vers une esthétique postmoderne*, *op. cit.*, p. 279.
“S’oublier soi-même correspond ici à une volonté d’oublier son identité pour pouvoir renaître autre dans l’espace littéraire.”

42) Hervé Guibert, *Le Paradis*, *op. cit.*, p. 113, 같은 책, p. 119.



이미지1

유령처럼 보이지 않는 실체를 부각하는 작가의 성향은 다른 작품에도 나타난다. 『유령 이미지 *L'Image fantôme*』⁴³⁾는 부재한 사진 이미지에 관한 기억을 단편 이야기로 풀어냈고, 『시각장애인들 *Des aveugles*』⁴⁴⁾은 시각장애인들의 시각적 환상을 소설로 형상화했다. 『천국』의 표지에 실린 에르베 기베르의 뒷모습을 포착한 자화 사진(이미지 1, *Autoportrait* 1988)⁴⁵⁾도 지워진 화자의 기억과 모호한 정체성을 상기시킨다. 더욱이 암운이 드리워진 그림자는 불확실한 화자의 운명을 예고하는 것 같다. 장 끌로드 르마니 Jean-Claude Lemagny는 ‘그림자’는 “무, 부재, 검은 공백 *néant, absence, trou noir*”⁴⁶⁾을 의미한다고 했다. 이러한 사고에 비취 지시대상의 ‘부재’를 표상하는 그림자는 사라진 화자의 기억, 더 나아가 그의 죽음을 암시하는 표상으로 비친다. 그래서인지 사진 속 그림자 형상은 망령처럼

43) Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Les Éditions de Minuit, 1981.

44) Hervé Guibert, *Des Aveugles*, Éditions Gallimard (Folio), 1985.

45) Hervé Guibert *Photographe*, texte de Jean-Baptiste del Amo, Gallimard, 2011, p. 192.

46) Jean-Claude Lemagny, *L'Ombre et le temps*, Éditions Nathan, 1992, p. 283.

이승과 저승을 오가며, 다른 세상으로 통하는 빛을 향해 나아가는 것 같다.

한편, 기억이 가물가물한 화자는 정신분열증으로도 고통받는다. 의사가 그에게 집안에 간질병 환자나 미친 사람이 있는지 묻자, 신경안정제를 복용한 미친 할머니가 있었다고 했다. 가족력 때문인지 그 역시 심각한 정신분열증을 호소했다.

Je suis un être double, écrivain parfois, rien d'autre les autres fois, je voudrais être un être triple, quadruple, un danseur, un gangster, un funambule, un peintre, un skier, j'aimerais faire du delta-plane et me jeter dans le vide, foncer comme un bolide sur des pistes dont la neige serait de l'héroïne.⁴⁷⁾

나는 때로는 글쓰는 사람이었다가 때로는 그냥 아무 것도 아닌 이중인간이었다. 더더욱 삼중, 사중 인간이고 싶었고, 무용수, 갱, 줄타기 곡예사, 화가, 스키 선수이고 싶었고, 또 삼각 글라이더를 만들어 타고 눈이 주인노릇을 하고 있을 산봉우리 빈 공간 속으로 운석이 박히듯 나를 던져버리고도 싶었다.

화자는 가짜 이름으로 자신의 신원을 숨기고, 자신을 닮은 수많은 분신을 만들었다. 감춰진 정체와 분열된 자아는 그의 광기를 드러내는 징후이다. 그가 진실을 왜곡하고 자신의 분신을 만드는 것은 병든 자아가 아닌 새로운 자아를 구축하기 위해서이다. 이를테면 현실을 초월한 허구를 통해 새로운 존재로 실존하려는 발상이다. 아르노 제논 역시 “허구, 분신의 창조 혹은 광기는 자기 자신에게서 벗어나도록 허용하는 지적 장치”이자 “새로운 형태의 존재에 접근하기 위해 차용한 길”이라고 했다.⁴⁸⁾ 한편, 이성과 광기의 경계를 넘나드는 화자의 정신분열증은 산봉우리에 부딪혀 죽고 싶다는 자살 충동으

47) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 115, 같은 책, p. 121.

48) Arnaud Genon, *Hervé Guibert vers une esthétique postmoderne*, op. cit., p. 282. “la fiction, la création de doubles, ou la folie comme mécanisme intellectuel permettant d'échapper à soi-même sont autant de voies empruntées pour accéder à une nouvelle forme d'existence.”

로 발전한다. 그는 자신과 자신의 분신들을 분간하지 못해 깊은 정신적 심연에 빠진 것 같다. 그런 혼란에서 벗어나기 위해 자신의 분신을 없애고 싶어 하는데, 이것은 다름 아닌 자신을 제거하는 것이다. 프로이트가 역설한 것처럼, 나르시시즘에서 출발한 “분신 le double”이 “본래 나 moi propre”를 파괴하는 “죽음의 불안한 징후”로 변했다.⁴⁹⁾

자살 충동을 호소하는 화자는 “병적인 공포증. 나는 미쳐 있다. 미쳐도 몹시 미쳐 있다”라며 극도의 광기를 표출했다.⁵⁰⁾ 화자는 자기 파괴적 성향과 정신착란증세로 고통받는데, 그를 닮은 누나 아네뜨도 마약으로 환각에 빠져 정신이 온전치 않다. 어느 날 저녁 아네뜨는 별거벗은 채로 시내를 활보하다가 순찰대에 잡혔다.⁵¹⁾ 그녀의 혈액에서 다량의 코카인과 암페타민이 검출된 것으로 보아 환각 작용으로 자신을 통제할 수 없었던 것 같다. 정신이 몽롱한 아네뜨는 화자의 정신적 혼란을 투영하는 분신이다. 이들 모두 병원에서 육체와 정신이 억압당한 경험이 있다. 화자가 프로방스에서 “거울에 비치는 빛과도 같이 번뜩이는 태양 속에, 내게 제공되는 환각을 일으키는 독버섯들을 거절한다”고 한 것도 우연이 아닐 것이다.⁵²⁾

한편, 아네뜨는 니스 출신의 부부를 고용한 적이 있는데, 이들은 그녀의 연인인 정원사를 해고하고 점차 집안을 장악해 갔다. 이 부부는 작품 『내 하인과 나 *Mon valet et moi*』에서 주인의 비서와 가정부를 해고한 하인을 떠올리게 한다.⁵³⁾ 경찰이 아네뜨의 별장을 수색했을 때 도망친 니스 부부가 숨겨둔 마약이 발견됐는데, 이것이 그

49) Sigmund Freud, *L'inquiétante Étrangeté* [*Das Unheimliche*, 1919], traduit par B. Féron, Éditions Gallimard, collection Folio/Essais, 1985, pp. 236-237. 필자는 에르베 기베르의 작품에서 주인공이 자신과 닮은 분열된 자아로 인해 느끼는 자살 충동을 분석한 바 있다. 김현아, 「후천성면역결핍증과 예술 작품의 탄생 - 에르베 기베르의 작품 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 제 65집, 2018, pp. 142-148.

50) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 114, 같은 책, p. 120.

51) *Ibid.*, pp. 66-69, 같은 책, pp. 69-71.

52) *Ibid.*, p. 136, 같은 책, p. 145.

53) Hervé Guibert, *Mon valet et Moi*, Éditions du Seuil, 1991, p. 28, p. 37.

너가 모르고 복용한 마약일 것이다. 아네뜨의 건강이 회복되자 파티를 했는데, 대화하던 손님들이 갑자기 낮잠에 빠져들었다. 나중에도 독들이 수면제 성분이 강한 무언가를 환기통에 넣고 달아난 사실이 드러났다. 마약은 니스 부부와 아네뜨 집에 들어온 도둑들처럼 슬그머니 잠입하여 육체와 정신을 파멸시키는 바이러스 이미지에도 부합한다. 아르노 제논은 주체를 파괴하고 수많은 분신을 만드는 소설을 “굳어지고 안정된 모든 신원 개념을 파괴할 수 있는 문학적 바이러스”에 비유했다.⁵⁴⁾

4. 아프리카, 영원의 환상과 죽음의 실체

화자의 광기는 치명적인 바이러스와 연관이 있고, 그 근원에는 아프리카가 있다. ‘아프리카’에 대한 ‘영원의 환상’ 뒤에 드러난 ‘죽음의 실체’를 탐색하고, 이를 통해 화자가 기억상실증을 호소하고 신원을 감춘 연유를 밝힐 것이다.

화자는 자신이 아프리카에 갔다고 믿지 않았지만, 책상에는 아프리카 은행에서 발행된 지폐가 있었고 비망록에는 그와 제인이 아프리카에 3월 16일에 도착했다고 적혀 있었다. 하지만 그는 “나는 아프리카의 사진들을 바라보지만 내가 보는 바로는 아프리카는 존재하지 않는다”라고 했다.⁵⁵⁾ 분명 지폐, 비망록, 사진은 화자가 아프리카에 갔다는 것을 알려주지만, 그의 기억 속에 아프리카는 유령처럼 실체가 묘연하다. 그가 아프리카에서의 기억을 의도적으로 지우려 했다는 추론도 가능하다. 어느 날 쉬잔느의 낡은 램프가 전기 합선을 일으켜 그가 쓴 책, 서류들, 아프리카 지폐, 바마코라는 글자 위에 그의 이름이 적힌 승선표를 전부 태워버렸다. 그는 갑작스러운 화재에 놀라기보다는 “내가 아프리카 여행을 했었다는 것을 증명해 줄 만한 것은 아무 것도 남아있지 않다. 나는 이제 더 이상 기억상실

54) Arnaud Genon, *op. cit.*, p. 279. “une sorte de virus littéraire capable de détruire toute notion d'identité figée et stable.”

55) Hervé Guibert, *Le Paradis*, *op. cit.*, p. 137, 같은 책, p. 147.

중에 시달릴 이유가 없다”라며 안도했다.⁵⁶⁾

화자는 아프리카에 간 것을 부인하지만, 그곳에서 겪은 충격적인 폭동과 병에 대한 기억은 생생하게 살아있다. 화자와 제인은 혁명이 거세게 몰아치던 때 바마코에 도착했다. 트라오레 장군은 반역의 투아레그족을 학살하면서 권력을 유지하고 있었다. 수많은 학생을 학살한 장관은 학생시위대에 의해 불타 죽었고, 정부가 세우려는 공장들은 폐쇄됐다. 화자와 제인은 바마코와 세구 구간의 텅 빈 도로를 운전하던 도중에 50도로 끓는 더위를 식히기 위해 잠시 들른 가게 구석에서 에이즈에 걸려 신음하는 소년을 보았다.⁵⁷⁾

아프리카에서 폭동, 더위, 에이즈로 고통받는 소년은 두 연인에게 다가올 시련을 암시한다. 실제 이들의 삶은 치명적인 바이러스로 인해 좌초되어 간다. 제인은 트라오레 정부가 무너져 정부 각료들이 집안에서 자살하는 혼란 속에서 자신이 임신한 것과 임질균의 일종인 술라미디아 바이러스에 감염된 사실을 알게 됐다. 의사는 임질 치료를 위해 복용하는 프로텍토르라는 항생제가 기형아를 낳을 위험이 있다며 낙태 수술을 권했다.⁵⁸⁾ 화자가 겪는 기억상실증, 마비 증세, 뇌 발작 역시 제인이 감염된 술라미디아 바이러스 때문이다.⁵⁹⁾ 이 둘은 프로텍토르 복용으로 녹초가 됐는데, 허리케인까지 몰아쳐 이들의 불안은 극에 달했다. 프로텍토르는 당시 HIV 치료에 쓰인 DDI로 추정된다. 약물 복용으로 힘겨워하던 화자는 “내게 용기가 있었다면, 나는 내 머리에 방아쇠를 잡아당겼을 것이다”라며 자살 충동을 호소했다.⁶⁰⁾ 그는 제인이 사망한 후에도 늘 권총을 소지하고 다녔는데, 권총은 언제나 그의 심장을 멎게 할 디기탈린이라는 약물을 은유한 것이다. 이것은 『내 삶을 구하지 못한 친구에게』에서 기베르가 자살하려고 “바이러스 해독제”이자 독성이 있는 디기탈린을 구하는 장면에서도 확인할 수 있다.⁶¹⁾ 실제 작가는 1991년

56) *Ibid.*, p. 124, 같은 책, p. 132.

57) *Ibid.*, p. 87, 같은 책, p. 91.

58) *Ibid.*, pp. 100-101, 같은 책, pp. 105-108.

59) *Ibid.*, p. 49, 같은 책, p. 50.

60) *Ibid.*, p. 137, 같은 책, p. 146.

자신의 생일 전날 12월 13일에 디기탈린으로 자살 시도를 했다.

한편, 화자는 검사를 받고서 자신과 제인이 에이즈에 걸리지 않았다고 했다. 이 둘은 여전히 사랑을 나누며 “여과판처럼 구멍이 뚫린 통통 부은 생식기가 최후의 죽음을 맞을 때까지 우리는 끝없이 서로의 몸속에 병균을 옮겨놓았다”라고 했다.⁶²⁾ 이들의 애정 행각에서는 무모함과 비애감이 서려 있다. 육체적 사랑이 가져온 참담한 결과는 “오톨도톨한 붉은 종기가 온몸에 돋은 상태가 되어 아프리카에서 돌아왔다” 혹은 “내 귀에서 털이 돋아나고 있다”라고 한 구절에서 확인할 수 있다.⁶³⁾ 분명 온몸에 퍼진 붉은 종기는 에이즈 환자의 몸에 나타나는 증상이지만, 화자는 병에 걸린 사실을 부인한다. 다만 바이러스, 에이즈로 죽어가는 소년, 아프리카의 원숭이를 통해 자신의 병을 우회적으로 환기할 뿐이다. 에르베 기베르의 전기를 쓴 프랑수와 뷔오 Francois Buot는 “문학이 어떤 의미가 있다면, 그것은 그에게 고통이나 쾌락을 재현하고, 연극성과 절정이 뒤섞인 것에 뛰어들어 자신에 관해 이야기하고 아무것도 숨기지 않는 것이라고 했다.”⁶⁴⁾ 작가는 소설에서 노골적인 사랑뿐만 아니라 병으로 인한 고통도 숨김없이 드러내지만, 정작 중요한 진실은 말하지 않는다. 『천국』의 화자 역시 병을 둘러싼 진실과 허구 게임을 하며 자신의 병과 신원을 왜곡한다. 당시 작가로서 명성을 얻은 기베르는 자신의 분신으로 비치는 화자에게 에이즈 환자라는 명예를 씌우고 싶어 하지 않았던 것 같다. 아르노 제논 역시 “이 소설은 에이즈와 충격적인 대면을 피하고 자신의 신원으로 장난치는 것을 선호하는 작가의 술책이자 도피처럼 보인다”라고 했다.⁶⁵⁾

61) Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Éditions Gallimard (Folio), 1990, p. 234, p. 267.

62) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., pp. 127-134, 같은 책, pp. 135-143.

63) *Ibid.*, p. 117, p. 134, 같은 책, p. 128, p. 143.

64) François Buot, op. cit., p. 67. “Si la littérature a un sens, c'est pour lui celui de reproduire la douleur ou la jouissance, de se projeter dans un mélange de théâtralité et de paroxysme ; de se raconter, de ne rien cacher.”

65) Arnaud Genon, *L'Aventure singulière d'Hervé Guibert Articles et chroniques*, Mon Petit Éditeur, 2012, p. 23. “ce roman semble être échappatoire, une fuite

화자는 바이러스가 변이되고 복제되는 것처럼, 끊임없이 분열된 자아를 만들고 자신의 정체를 숨겼다. 그런데 쉬잔느가 사망한 후, 자신이 에르베 기베르라고 정신과 의사의 보고서를 통해 공개했다. 기베르의 신원이 밝혀진 난 후, 병의 실체가 더욱 선명해진다. 그는 “줄곧 머리에서 떠나지 않던 푸른 원숭이가 - 인간에게 에이즈를 옮겼던 그 어처구니없는 나의 푸른 원숭이가 - 내 가슴을 뛰게 만들었다. 나는 미쳤었다”라고 했다.⁶⁶⁾ 당시 과학자들은 아프리카의 파란 원숭이가 북아메리카와 유럽에 바이러스를 전파한 것으로 추정했다. 아프리카는 에이즈 희생자가 가장 많이 나온 대륙이고 지금도 그곳에서는 수많은 사람이 에이즈로 목숨을 잃고 있다. 따라서 기베르가 아프리카를 치명적인 바이러스의 근원지로 여기고, 그곳에서 기억을 지우려 한 것은 당연하다.⁶⁷⁾

그런데 기베르가 폭동이 난무하고 바이러스가 창궐한 아프리카로 떠난 연유가 의아하다. 그가 아프리카로 떠난 것은 초자연적인 존재가 자신을 구원하리라는 한 가닥 희망을 품어서이다.

C'est peut-être cela que je suis allé chercher en Afrique : l'éternité. La couture indivisible entre la vie et la mort, la traversée de la durée, de la sensation du temps, [...] On avait voulu que j'aïlle vers Dieu, mais moi je n'en avais fait qu'à ma tête, et j'étais plutôt parti vers l'Afrique. Mais peut-être était-ce Dieu que j'avais rencontré en Afrique, dans la puanteur des carpes séchées au soleil, au bord de ce fleuve Niger qui aurait pu être le Gange, où allaient se laver à l'aube, pour ne pas être vus, les estropiés, mes frères.⁶⁸⁾

de l'auteur qui préfère jouer avec son identité et éviter la confrontation brutale avec le sida.”

66) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., pp. 118-119, 같은 책, pp. 125-126.

67) 미국 앨라배마 대학의 비트라이스 한 박사가 이끄는 국제 연구팀은 아프리카 카메룬 남부 지역의 특정 침팬지 집단에서 인간 에이즈 바이러스와 아주 유사한 바이러스를 발견했다고 발표했다.

68) *Ibid.*, pp. 121-122, 같은 책, pp. 129-130.

내가 아프리카로 찾으러 갔던 것은 아마 바로 이것, 영원 때문일지 모른다. 삶과 죽음 사이의 보이지 않는 연결고리, 흐르는 시간과, 느낌으로 인지하는 시간이 만나는 지점, [...] 나는 마음 속으로 신에게로 갔었다. 아니 아프리카를 향해 떠났었다. 하지만 아프리카의 니제르 강가, 어쩌면 갠지스 강이 었는지도 모르는 - 새벽이면 나같은 불구자 동료들과 함께 몰래 얼굴을 씻으러 가던 - 그 강가에서, 태양빛에 말리는 잉어 썩는 냄새 속에 내가 만났던 사람은 신이였는 지도 모른다.

크리스틴 기베르 Christine Guibert는 작가 에르베 기베르가 종교 교육을 받았지만, 절실한 신도는 아니었다고 했다.⁶⁹⁾ 그런데 소설의 화자 기베르는 삶의 벼랑 끝에서 신의 구제나 영원의 세계를 찾아 아프리카에 갔다. 더욱이 아프리카 사람들이 신봉하는 미신의 힘으로 불치병에서 구원받고자 했는데, 이것은 아프리카에서 마법사가 준 부적을 쥐고, 진주알과 조개껍데기 조각들을 꿰어 만든 “목주” 같은 것을 한 알 한 알 돌리며 기도를 하는 장면에서도 확인된다.⁷⁰⁾ 아프리카의 마법사, 부적, 목주와 같은 신비로운 요소는 죽음의 사자를 물리치려는 푸닥거리로 비친다. 작가의 자전적 소설 『연민의 정서』에 수록된 「카사블랑카의 기적 *Miracle à Casablanca*」에서도 화자 기베르는 중병을 치유했다는 튀니지 사람의 편지를 받고 아프리카로 떠났다.⁷¹⁾ 7살 때 성모마리아를 봤다는 치료사는 주문을 외우거나 예수에게 기도하며 기베르를 괴롭히는 HIV를 퇴치하려고 했다. 하지만 마법 같은 기적이 일어나지 않자, 기베르는 “아프리카에

69) Entretien avec Christine Guibert réalisé par Christian Soleil, 1er janvier 1999, cité par Christian Soleil, *Hervé Guibert, biographie, Actes graphiques*, 2002, p. 111. “Il disait toujours : ni messe, ni curé. [...] Il avait une formation et une éducation plutôt religieuse, mais il avait renié tout ça.” 1989년 작가 에르베 기베르는 자신의 연인 티에리(Thierry)와 동거하는 크리스틴 기베르와 결혼했다. 작가가 사망한 후 그의 저작권은 크리스틴 기베르에게 돌아갔다.

70) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 133, 같은 책, p. 142.

71) Hervé Guibert, <Miracle à Casablanca>, in *Le Protocole compassionnel*, Éditions Gallimard (Folio), 1991, p. 228. “Allez, fous le camp, saloperie de virus, taille-toi! Mon Dieu aidez-nous.”

서 하느님 아니면 악마를 만났다고 믿었지만, 결국 둘 다 아니었다”라고 한탄했다.⁷²⁾ 에이즈에 걸린 소년도 죽었고, 병든 기베르는 경제적으로 파산했다. 그에게 아프리카는 생명을 잉태하거나 영원의 땅이 아닌 “고갈된다든가 굳어가는 느낌”으로 그를 “파멸”, “파산”, 망각, 지독한 “권태”, “파멸”로 이끄는 무덤 같은 곳이다.⁷³⁾ 프랑스와 뷔오가 역설했듯이, “꿈꾸는 아프리카는 존재하지 않는 신기루이다. 멀리서는 그것을 믿고 싶지만, 그곳에 있으면 다르다.”⁷⁴⁾

기베르는 검은 대륙의 실체 앞에서 “세상 끝에서 길 잃은 여행자”⁷⁵⁾처럼 헤어날 수 없는 죽음의 늪으로 끝없이 빠져들어 갔다. 불치병으로 스러져가는 기베르에게 삶은 아프리카에서 찾던 영원처럼 붙잡을 수 없는 허상이다. 그래서인지 파란만장했던 자신의 삶을 돌아보며 “짧은 생애동안에 나는 이미 열두어 개의 인생을 살았다는 느낌이 들었다”⁷⁶⁾라고 토로했다. 이승에서 방황하던 그의 삶의 행적은 종잡을 수 없이 묘연하다.

5. 결론

소설 『천국』은 에르베 기베르가 세상을 향해 외친 마지막 절규이자 천국을 향한 마지막 배회이다. 본 연구는 작가의 사후에 출판된 소설에서 ‘죽음, 새로운 탄생을 알리는 기적’이라는 주제를 통해 천국의 의미를 재성찰했다.

화자 기베르와 제인은 천국처럼 아름다운 보라보라에서 사랑의 향연에 도취했다. 하지만 산호초에 부딪혀 익사한 제인은 꿈꾸던 천국의 이면을 드러냈다. 그녀의 몸을 관통한 산호초는 인간의 몸에 잠입하여 면역체계를 파괴하는 치명적인 바이러스를 환기한다. 제

72) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 136, 같은 책, p. 145.

73) *Ibid.*, p. 126, p. 137, 같은 책, p. 136, p. 147.

74) François Buot, op. cit., p. 282. “L’Afrique rêvée n’existe pas, c’est un mirage. De loin on veut y croire, mais quand on y est, c’est différent.”

75) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 136, 같은 책, p. 145.

76) *Ibid.*, p. 71, 같은 책, p. 74.

인의 갑작스러운 죽음과 그녀의 불분명한 신원은 기베르를 기억상실증, 정신분열증과 같은 ‘광기의 바다’에 요동치게 한다. 유령처럼 그를 따라다니는 바이러스에 대한 강박은 산호초, 육체적 사랑, 권총, 만치니의 독, 마약, 광기, 아프리카 원숭이, 자살 충동으로 변이되며 되풀이된다.

영원을 찾아 떠난 아프리카에서는 폭동이 난무하고, 균형과 절도를 잃어버린 자연은 모든 생명체를 죽음으로 내모는 것 같다. 미셸 푸코는 『광기의 역사』에서 자연은 광기를 제거하여 인간을 “정념의 통제할 수 없는 움직임으로부터 해방”하는 근본적인 힘을 지닌다고 했다.⁷⁷⁾ 하지만 거대한 파도와 산호초에 부딪혀 사망한 제인, 내장이 드러난 쉬잔느 시신, 숨 막히는 더위와 휘몰아치는 허리케인, 미친 듯 날뛰는 만세기와 환각에 시달리는 아네뜨, 처참하게 죽은 물고기와 에이즈로 죽은 소년은 성난 자연의 재앙처럼 보인다. 더욱이 광기와 고통에 날뛰는 생명체나 형체가 일그러져 죽은 이들은 병든 기베르의 분열된 자아로 비친다. 정상 궤도에서 이탈한 화자의 정신 상태는 바이러스가 변이와 복제를 일으켜 그의 육체에 진행되는 이상 증세를 암시한다. 작가는 자신이 에이즈에 걸린 현실을 망각하고 허구에 도피하려 했지만, 그 안에서도 감출 수 없는 진실이 드러난다. 그것은 죽음의 공포에 사로잡힌 사람이 드러내는 정신분열증, 기억상실증과 같은 광기이다. 따라서 “기베르가 진실이 결국 순수한 허구일 뿐이라는 사실을 의식할지라도, 글은 확실히 상식을 벗어난 것 같지만 정신착란을 통해 바로 그 ”진실“이 쓰인다”라고 한 장 피에르 볼레의 논평은 호소력이 있다.⁷⁸⁾

과거와 현재를 오가며 숨 가쁘게 진행된 소설은 허무주의의 여운이 비치는 말로 대단원의 막을 내린다.

77) 미셸 푸코, 『광기의 역사』, *op. cit.*, pp. 536-537.

78) Jean-Pierre Boulé, *op. cit.*, p. 315. “L’écriture est certes délirante mais à travers le délire, c’est sa 《vérité》 qui s’écrit, même si Guibert est conscient du fait que la vérité n’est jamais qu’une pure fiction.”

Tout exotisme en Afrique est déjà calciné en lui-même. À mon retour du Mali, j'avais cru comprendre que l'homme n'était rien ni personne. Et j'aurais pu aussi bien dire qu'il était tout.⁷⁹⁾

아프리카에서의 이국정취는 이미 그 자체 안에서 검게 태워졌다. 말리에서 돌아왔을 때, 나는 인간은 아무 것도 아니고, 아무도 아니었다는 것을 이해한다고 믿었다. 그리고 동시에 인간은 모든 것이었다라고도 말할 수도 있었다.

영원에 대한 아프리카의 환상은 사라지고, 그 어떤 것도 자신을 구해줄 수 없다는 것을 깨닫는다. 자신이 “아무 것”도 아니며 동시에 “모든 것”이었다는 말에는 처절한 몰락을 경험한 사람만이 보일 수 있는 비장함이 서려 있다. 그는 광활한 우주 속에서 스러져가는 자신의 운명 앞에서 신이나 외부에 의지하지 않고 자신을 삶의 주인으로 삼는 의연함을 보였다. 절망과 희망이 섞인 묘한 어조로 “모든 것은 한결같이 똑같은 반복 속에 끊임없이 계속된다”⁸⁰⁾고 했다. 여기서 만물의 생성과 소멸이 반복되는 우주에서 육체가 사라진 자신의 삶이 이어졌으면 하는 희구가 비친다.

기베르는 보라 보라와 아프리카에서 천국의 허상을 발견하고, 끝없는 나락으로 떨어졌다. 하지만 절망 끝에서 쓰인 소설 『천국』은 그를 구원의 빛으로 인도한다. 살아생전 기베르는 “소설의 꿈은 약간은 죽음과 후세의 꿈이다”라고 했다.⁸¹⁾ 자신의 짧은 생을 예감하고 소설을 통해 영생의 길을 모색한 것이다. 그가 바란 대로, 자살 시도 후 사후에 출간된 소설 『천국』은 삶과 죽음을 초월하며 끊임없이 되돌아온다. 죽음은 새로운 탄생을 알리는 기적이 됐다. 작가는 소설을 통해 실존하리라는 비이성적 논리를 이성적 글쓰기로 증명했다. 이것이 바로 자기 파괴로 탄생한 천국의 실체이다.

79) Hervé Guibert, *Le Paradis*, op. cit., p. 137, 같은 책, p. 147.

80) *Ibid.*, p. 135, 같은 책, p. 144.

81) <Le roman fantôme>, in *La Piquête d'amour et autres textes suivis de La Chair fraîche*, Gallimard (Folio), 1994, p. 150. “Le rêve du roman est un peu un rêve de mort, de postérité.”

참고문헌

1. 에르베 기베르의 작품

- L'Image fantôme*, Les Éditions de Minuit, 1981.
Des Aveugles, Éditions Gallimard (Folio), 1985.
Fou de Vincent, Minuit, 1989.
À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Éditions Gallimard (Folio), 1990.
La Mort propagande et autres textes de jeunesse (Folio), Éditions Régine Deforges, 1991.
Mon valet et Moi, Éditions du Seuil, 1991.
<Miracle à Casablanca>, in *Le Protocole compassionnel*, Éditions Gallimard (Folio), 1991.
Le Paradis, Éditions Gallimard (folio), 1992 ; 『천국』, 이원희 옮김, 바리테기, 1994.
Cytomégaloovirus Journal d'hospitalisation, Éditions du Seuil, 1992.
<Le roman fantôme>, in *La Piquêre d'amour et autres textes suivis de La Chair fraîche*, Gallimard (Folio), 1994.
Mausolée des amants, Journal 1976-1991, Gallimard, 2001.
Hervé Guibert Photographie, texte de Jean-Baptiste del Amo, Gallimard, 2011.
Suzanne et Louise (Roman-Photo), Gallimard, 2019.

2. 에르베 기베르 관련 문헌

- Boulé, Jean-Pierre, *Hervé Guibert L'Entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, 2001.
Buot, François, *Hervé Guibert Le jeune homme et la mort, biographie*, Grasset, 1999.
Genon, Arnaud, *Hervé Guibert vers une esthétique postmoderne*,

L'Harmattan, 2007.

_____, *L'Aventure singulière d'Hervé Guibert Articles et chroniques*, Mon Petit Éditeur, 2012.

_____, *Roman, Journal, Autofiction : Hervé Guibert en ses genres*, Mon Petit Éditeur, 2014.

Soleil, Christian, *Hervé Guibert, biographie*, Actes graphiques, 2002.

김현아, 「후천성면역결핍증과 예술 작품의 탄생 - 에르베 기베르의 작품 중심으로」, 『프랑스문화예술연구』, 제65집, 2018, pp. 135-160.

3. 기타 문헌 및 영화

Freud, Sigmund, *L'inquiétante Étrangeté* [*Das Unheimliche*, 1919], traduit par B. Féron, Éditions Gallimard, collection Folio/Essais, 1985.

Hitchcock (Alfred), Taylor (Rod), Hedren (Tippi), *The Birds*, Universal Pictures, 1963.

Lemagny, Jean-Claude, *L'Ombre et le temps*, Éditions Nathan, 1992.

미셸 푸코, 『광기의 역사』, 이규현 옮김, 나남신서, 2019.

Résumé

La mort, le miracle de la nouvelle naissance dans le roman *Le Paradis* d'Hervé Guibert

KIM Hyeona
(Université de Hannam, chargée de cours)

Ce travail vise à analyser le thème de ‘la mort, le miracle de la nouvelle naissance’ dans le roman *Le Paradis* d'Hervé Guibert. Celui-ci permet de réfléchir le sens du paradis que l'écrivain a découvert à la fin de sa vie.

Le narrateur et Jayne s'adonnent à l'amour charnel à Bora Bora, île paradisiaque. Mais tout vire au cauchemar à cause de la mort de Jayne, éventrée sur une barrière de corail. La hantise des récifs coralliens grandissant le poursuit, tout comme le pistolet, le poison du mancenillier, la drogue, voire ‘le virus’. Par ailleurs, la mort de Jayne accentue ‘la folie’ du narrateur comme l'amnésie et la schizophrénie. Son état mental suggère une dysfonctionnalité de son corps dû à une immunodéficience. Derrière le narrateur se cache le vrai visage d'Hervé Guibert atteint du sida. Le fait qu'il transforme la vérité provient de son envie de vouloir construire un alter ego qui n'est pas séropositif. Même la médecine n'a aucune chance de le sauver, alors il voyage en Afrique pour chercher l'existence surnaturelle. Mais ce pays n'est pas ‘une terre de l'éternité’ mais un tombeau ouvert vers la mort.

Le cadavre de Jayne, les poissons morts et l'enfant mort du sida constitueraient d'inquiétants signes annonçant sa mort. Ceci se vérifiera peu de temps après puisqu'il se suicidera. Mais malgré sa disparition, *Le Paradis*, roman posthume ne cesse de revenir au-delà de la vie et

de la mort. La mort transformée en naissance, le passé en avenir ; c'est là que se trouve la nature du paradis créée par l'autodestruction.

Mots Clés : Heré Guibert, virus, folie, mort, nature du paradis

투 고 일 : 2020.12.25.

심사완료일 : 2021.01.25.

게재확정일 : 2021.02.02.

영화 <아틸라 마르셀(Attila Marcel)>(2014)에서 유사 이미지의 반복과 인물의 변화

이용주
(국민대학교 조교수)

국문요약

이 연구는 실뱅 쇼메의 첫 실사영화 <아틸라 마르셀>(2013)에서 유사성과 반복, 차이와 변형과 같은 영화 형식의 원리가 어떻게 적용되고 있는가와 유사 이미지가 반복되고 차이를 만들어내는 과정에서 인물이 어떻게 변하게 되는가에 대한 분석이다. 이 영화는 유아기의 외상후 스트레스 장애(PTSD)로 인하여 표정과 말을 잃은 서른세 살의 어른-아이 폴이 프루스트 부인의 도움으로 네 번의 자유연상 단계를 거친 수동적 변화와 폴 스스로 행한 두 번의 자유연상 단계를 거친 능동적 변화의 과정을 잘 보여주고 있다. 그것은 폴이 자유연상을 통해 엄마의 존재와 사랑을 재확인하고, 두려움과 거부감이 컸던 아빠에 대한 악몽에서 벗어나 진정한 아빠의 존재를 확인하는 과정이다. 실뱅 쇼메는 차와 마들렌 과자, 그리고 음악의 반복과 차이를 활용하여 외상후 스트레스 장애가 있는 인물이 자유연상을 통해 파편화된 기억의 퍼즐 조각을 재배열하여 새로운 삶을 영위할 수 있는 과정을 영화 형식의 원리에 맞춰 적절하게 전개하고 있다.

주제어 : 실뱅 쇼메, 아틸라 마르셀, 외상후 스트레스 장애, 자유연상, 영화 형식

|| 목 차 ||

1. 시작하는 글
2. 꿈과 현실: 오프닝과 엔딩
3. 인물의 수동적 변화
4. 인물의 능동적 변화
5. 맺는 글

1. 시작하는 글

<아틸라 마르셀 Attila Marcel>(2013)은 애니메이션 영화 감독 실뱅 쇼메 Sylvain Chomet의 첫 실사영화이다.¹⁾ 이 영화는 프랑스 영화임에도 불구하고 국제적인 영화 사이트 imdb.com에서 세계 첫 개봉일이 한국에서의 2014년 7월 24일로 표기되고 있는 코미디, 드라마, 음악 장르로 분류가 되는 영화이다.²⁾ 이 영화는 개봉되기 전 제 15회 전주국제영화제에서 먼저 상영되었다.³⁾ 한국에서는 5년이 지난 같은 날 2019년 7월 24일에 재개봉을 하기도 해서 누적 관객 수로 16만 명이 넘었다. 이 정도의 관객 수라면 다양성 영화로서 대단한 성공이라고 할 수 있다. 이 영화는 실뱅 쇼메의 각본, 연출로 제작되었고, 특이하게 2003년에 제작된 장편 애니메이션 <멜빌의 세 쌍둥이 Les Triplettes de Belleville>에 삽입된 OST <Attila Marcel>을

-
- 1) 실뱅 쇼메는 일러스트레이션으로 시작해서 애니메이션 영화와 실사영화를 만들게 된 감독으로 이전에 단편 애니메이션 영화로 <노부인과 비둘기> (1997), <심슨-더 카우치 개그> (2014), <카르멘> (2015), 장편 애니메이션 영화로 <멜빌의 세 쌍둥이> (2003), <일루셔니스트> (2010), 실사 단편영화로 <사랑해 파리> (2006) 프로젝트에 들어있는 <에펠탑> (2006)을 연출한 바 있다.
 - 2) https://www.imdb.com/title/tt2474438/?ref_=fn_al_tt_1 (검색일: 2020.10.20.)
 - 3) <아틸라 마르셀 Attila Marcel> (2013)은 2015년 제6회 제주 프랑스영화제에도 초청되어 상영된 바 있다.

그대로 사용하고 있다. 그는 아틸라 마르셀을 영화의 타이틀과 인물의 이름, 즉 폴의 아빠 그리고 삽입곡 음반 타이틀로 사용하고 있기도 하다. 타이틀은 한국을 제외하고 원제목 <아틸라 마르셀>을 쓰고 있다. 이 영화가 한국에서 원제목으로 개봉되었더라도 그렇게 많은 관객을 만날 수 있었을까? 아마 그렇지 못했을 것이다. 그것은 본래의 영화 타이틀보다 “마담 프루스트의 비밀정원”이 우리의 눈길을 끌 수 있었기 때문이다. 수입 배급사들이 외국영화를 국내에서 개봉할 때 타이틀에 따라 흥행이 좌우될 수도 있어서 타이틀에 고심하는 것이다. 그것은 언어 문화적 차이에서 오는 문제이기도 하다.

이 영화는 마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』(1913-1927)에서 모티브를 얻어 만들어진 작품이다. 우리는 영화 속에서 프루스트의 온기를 느낄 수 있다. 우선 영화의 오프닝이 화면 밖 소리(오프)로 ‘시계 초침 소리처럼 들리는 모빌의 음악 소리와 어린애의 웅얼이 소리’가 들리고, 프루스트의 글을 인용하여 검은 화면에 붉은색의 글씨로 “기억을 통해 많은 것을 발견할 수 있다. 기억은 일종의 약국이나 실험실과 같다. 거기서 우연히 손에 진정제가 잡히기도 하고 때로는 위험한 독약이 잡히기도 한다.”(마르셀 프루스트)라는 자막 쇼트로 시작된다. 기억이 내면에 깊숙이 숨겨져 있는 것처럼 검은색 화면이다. 그것은 폴의 무의식 속에 잠겨있는 파편화된 내재적 기억을 암시하는 것이다. 우리는 두 살 때의 일을 온전하게 기억할 수 있을까? 개인차가 있다는 것을 전제하더라도 거의 불가능하다. 그 나이의 기억은 편집되거나 조작·왜곡되었을 가능성이 크다. 누군가로부터 반복해서 들었던 것을 온전한 기억이라고 믿는 오류를 충분히 범할 수 있다.

이 영화는 다양성 영화로서 국내에서 재개봉될 정도로 많은 관심을 끌었던 작품에도 불구하고 선행연구가 내러티브의 분석⁴⁾과 영상 이미지와 음악과의 의미작용⁵⁾, 그리고 힐링과 치유의 측면에서 영

4) 서정남, 「영화 <마담 프루스트의 비밀정원 Attila Marcel>의 내러티브 분석 연구」, 『2016 한국프랑스문화학회 학술발표논문집』 Vol.2016 No.1, 2016, pp. 141-168.

화에 대한 리뷰⁶⁾와 같이 극소수에 불과해서 연구의 가치가 있을 것으로 생각된다. 우리는 이 영화를 ‘내면 성장 영화 혹은 외상후 스트레스 장애 소재 영화’라는 측면에서 영화 형식의 원리를 적용하여 분석하고자 한다. 폴이 왜곡되고 조작된 기억의 퍼즐 조각을 맞추어으로써 서른세 살의 ‘어른-아이’가 아니라 정상적인 어른의 모습을 되찾게 되는 과정과 더불어 유사 이미지의 반복과 차이를 분석하게 될 것이다. 그것은 왜곡 혹은 조작된 폴의 파편화된 기억의 퍼즐 조각을 맞추는 과정이라고 할 수 있다. 폴이 진정한 성인으로 다시 태어나는 과정, 다시 말해 폴이 조력자 프루스트 부인의 도움으로 외상후 스트레스 장애 posttraumatic stress disorder를 극복하는 과정에 대한 분석도 병행하게 될 것이다.

2. 꿈과 현실: 오프닝과 엔딩

영화는 꿈으로 시작해서 현실로 끝난다. 영화의 오프닝은 검은 화면에 붉은색 글씨의 자막이 올라가고 영상이 시작되기 전 마르셀 프루스트의 기억에 관한 짙막한 문장을 자막 쇼트로 시작한다. 여기에 어린애가 말을 시작하는 전 단계인 웅얼이 소리와 모빌의 음악 소리가 화면 밖 소리(오프)로 병행해서 들린다. 이어서 청바지 차림으로 걸어가는 남자의 다리가 보이고 카메라가 위로 올라가면 뒷모습이 미디엄 쇼트로 보인다. 긴 머리 남자가 입은 점퍼의 등에 ATTILA MARCEL이 보인다. 감독은 이것으로 영화의 타이틀(사진 1)을 대신하고 있다. 또한 이것은 주인공 폴의 아빠 이름(사진 2)이기도 하고, 뒷부분에 등장하는 자클린 무아노 Jacqueline Moineau의 음반 타이

-
- 5) 황진희, 『영화 영상 이미지와 음악과의 의미작용 상관관계 : -영화 《피아노》와 《마담 프루스트의 비밀정원》을 중심으로-』, 상명대학교 일반대학원 박사논문, 2019.
황진희, 이승연, 「영화 이미지의 의미와 음악과의 상관관계 -영화 <마담 프루스트의 비밀정원>을 중심으로-」, 『예술인문사회융합멀티미디어논문지』 Vol.7 No.10, 2017, pp. 567-576.
 - 6) 이영문, 「영화 속 정신장애인 담론」, 『2017 한국장애학회 학술대회 자료집』, 2017, pp. 81-94.

틀(사진 3)이기도 하다. 아틸라 마르셀은 반복되면서 영화의 전개에 중요한 역할을 하는 인물인 동시에 소도구이기도 하다.



<사진 1>



<사진 2>



<사진 3>



<사진 4>

폴의 아빠 아틸라 마르셀이 돌이 박힌 골목길을 자신감이 넘치는 모습으로 걸어간다. 그가 앞서가고 뒤에 어린 폴을 태운 유모차를 밀고 가는 엄마 아니타가 뒤따라간다. 하지만 유모차의 앞부분만 간혹 보일 뿐이고 폴과 아니타의 모습은 화면밖에 존재한다. 아틸라의 뒷모습은 어린 폴의 시점에서 몽테이크로 촬영되어있다. 그는 건물의 외벽에 걸려있는 영화 포스터 *Grand Canyon*(Roberto Souza 제작) 앞에 멈춘다. 이 장면은 영화 타이틀을 대체한 그의 뒷모습과 똑같은 미디엄 쇼트로 잡고 있다. 그것은 그랜드 캐니언에 가고 싶은 아틸라의 욕망을 나타낸다. 이때 어린 폴이 처음으로 내뱉는 ‘아빠!’라는 말이 화면 밖 목소리(오프)로 먼저 들린다. 이어서 엄마 아니타가 화면밖에서 들어와 얼굴을 보이고 “마르셀, 여길 봐. 애가 말을 하려나 봐. 여보 이쪽 좀 봐. ‘아빠’라고 말하려나 봐. 어서 말해 봐, 아가야.”라고 말한다. 마르셀이 뒤돌아서서 아이에게 다가와 눈을 부릅뜨고 입을 크게 벌려 소리를 지르는 모습(사진 4)이 폴프레임으로

클로즈업된다. 이때 청년이 된 폴이 악몽에서 깨어나 겁에 질린 표정을 짓는다. 이 장면에서 몽크의 <절규>(1893)를 떠올릴 수 있다. 폴은 아빠에 대한 기억이 정확하지 않으면서도 거부감과 두려움을 가지고 있다.

아빠에 대한 내재 기억은 악몽으로 반복되고 서른세 살의 성인이 되어서도 극복하지 못한 외상후 스트레스 장애로 남아있다. 오프닝은 영화의 중간 부분에 최면술가를 통해 두 살 때의 기억을 목격하게 되는 장면과 완전히 다르다. 후자가 판타지처럼 그려지고 있다면 전자는 폴이 두 살 때 목격한 현실처럼 그려지고 있다. 그것은 폴이 겪고 있는 외상후 스트레스 장애가 외상 사건에 노출된 후 일어나듯이 꿈이지만 현실로 표현되고 있기 때문이다. 외상후 스트레스 장애 환자들은 “실제적 죽음 또는 위협, 심각한 상해를 목격하거나 경험하고 ‘극심한 두려움, 좌절, 공포’(DSM-IV-TR)을 느낀다. 환자들은 악몽이나 반복되는 기억, 회상, 신체적 고통 등에 의해 외상 사건을 재경험하게 된다.”⁸⁾는 것이다. 폴이 아빠 아틸라에 대해 갖는 거부감과 두려움은 서른세 살의 현실에서 악몽으로 반복된다. 꿈은 “마음의 소원을 충족시켜주고 불안을 방어해 주는 기능이 있다. 꿈은 발현몽(發現夢)과 잠재몽(潛在夢)으로 나눌 수 있다. 발현몽은 흔히 우리가 ‘꿈을 꾸었다’라고 할 때 본 내용이며, 잠재몽은 이 발현몽을 일으킨 비의식적 근원이 되는 내용이다. (...) 잠재몽의 내용이 꿈의 진정한 의미이며 본능적 욕구로 여기에는 유아기의 기억이나 환상이 크게 관여한다.”⁹⁾는 것이다. 폴의 외상후 스트레스 장애는 자신에게 간혀있는 실어증과 무표정으로 시각화되고 있다. 오프닝의 장

7) 최면술은 프로이트가 비 의식 탐구에 사용하다가 문제를 발견하고 포기한 정신분석의 기법이기 때문에 프루스트 부인이 적용하는 것은 자유연상법으로 보는 것이 적절한 것으로 판단된다. 이후부터 ‘최면술’ 대신에 ‘자유연상법’으로 용어를 바꿔 사용할 것이다. 이무석, 『정신분석에로의 초대』, 도서출판 이유, 2006, p. 210 참조.

8) Denny Wedding & Mary Ann Boyd, *Movies and Mental Illness: Using Films to Understand Psychopathology* 3rd ed, 2012 (『영화와 심리학: 필름에 그려진 인간의 심연』, 학지사, 2016), p. 62.

9) 이무석, *op.cit.*, p. 204.

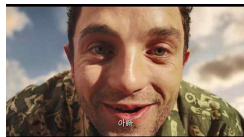
면은 영화의 마지막 장면과 대칭적 구조로 다시 재현된다. 주인공 폴은 조작되거나 왜곡된 기억의 퍼즐 조각이 제대로 맞춰졌을 때 자유워지고, 타의에 의해 기계적으로 연주하던 피아노를 그만두고 프루스트 부인이 남기고 간 우쿨렐레를 연주하며 입양 중국인 첼리스트와 결혼하여 아이를 낳고 부모가 꿈에 그리던 그랜드 캐니언(사진 5)에 간다. 꿈이 현실로 바뀐 것이다. 그곳에서 영화의 오프닝 장면과 똑같이 어린애가 말을 시작하는 장면(사진 8)이 유사하게 반복되는 것을 발견할 수 있다. 그때 폴은 어린애에게 다가가 “아빠!”(사진 7)라고 처음으로 말한다. 이 영화는 처음과 끝에 유사한 이미지가 반복되면서 궁극적으로 인물의 결정적 변화를 보여주는 대칭적 구조이다. 실뎡 쇼메는 아빠 아틸라 마르셀과 아들 폴 마르셀의 역할을 같은 배우에게 1인 2역을 맡기는 연출로 대칭적 구조를 더욱 그럴듯하게 만들었다.



<사진 5>



<사진 6>



<사진 7>

이상과 같이 대칭적인 구조를 보여주고 있는 오프닝과 엔딩 장면을 분석해 보았다. 이제 서른세 살의 어른-아이 폴이 강력한 조력자 프루스트 부인을 만나 어떤 과정을 통해 정상적인 어른으로 탈바꿈할 수 있는가를 분석해 볼 필요가 있다. 이 과정에서 어떤 이미지가 유사하게 반복되고 차이와 변형을 보여주는가를 발견할 수 있다. 그것은 곧 폴에게 ‘자유연상법’이 적용되어 두 살 때의 파편화된 기억의 조각들, 즉 왜곡된 기억의 퍼즐 조각들이 어떻게 맞춰지는가에 대한 분석이라고 할 수 있다. 자유연상법은 “자연히 떠오르는 장면을 모두 말하게 하는 정신분석 과정이다. 프로이트의 용어를 빌리자면 그것은 ‘조각 그림 맞추기’이다. 자유연상을 통해 나온 조각들은

처음에 무의미해 보이지만 작은 조각들이 짝을 만나 맞춰지면 차츰 의미를 가진 그림으로 나타나게 된다. 이 그림이 완성되면 비 의식의 갈등을 볼 수 있게 된다.”¹⁰⁾는 것이다. 폴이 자유연상법을 통해 왜곡되고 파편화된 기억의 퍼즐을 찾아 맞춤으로써 완전한 그림을 완성하는 과정을 분석해 볼 필요가 있다.

우리는 폴의 외상후 스트레스 장애 극복 과정에서 프로이트가 주장하는 “조각 그림 맞추기”처럼 자유연상법을 통한 파편화된 기억의 퍼즐 맞추기와 그 과정에서 조력자의 역할과 매개체의 이미지가 반복된다는 것을 발견할 수 있다. 그것은 시각적 요소인 차와 마들렌 과자, 그리고 청각적 요소인 음악이다. 그것은 유사 이미지로 반복되면서도 차이를 보이고, 그런 과정에서 인물 폴이 변하는 것을 알 수 있다. “유사성과 반복, 차이와 변형은 영화 형식의 중요한 원리를 구성한다. 반복은 장르와 무관하게 어떤 영화든 그것을 이해하는 기본적인 요소”¹¹⁾라고 할 수 있다. 실뱅 쇼페는 세 개의 매개체를 먼저 부감 촬영으로 클로즈업하여 반복해서 담아내는 단순하면서도 영화 형식의 원리를 적용한 영화 전개 방식을 따르고 있다. 다음 장에서 유사 이미지의 반복과 인물의 변화를 자유연상을 의한 수동적 변화와 능동적 변화로 양분해서 논지를 전개해 보기로 한다.

3. 인물의 수동적 변화

1) 첫 번째 자유연상: 실패

폴은 일상적으로 댄스교습소에서 일이 끝나면 빵집에 들렀다가 공원으로 가는 반복적인 생활을 한다. 그는 공원의 벤치에 앉아 바게트 샌드위치를 먹는다. 그때 공원의 맞은편 의자에 앉아 우쿨렐레

10) *Ibid.*, p. 213.

11) David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*(9th edition), McGraw-Hill, 2010 (『영화예술』, 주진숙, 이용관 공역, 지필미디어, 2011), p. 89.

를 연주하는 프루스트 부인을 보게 된다. 이 장면은 둘의 관계 설정을 암시하는 보편적인 등장인물의 소개 방식이다. 여기서 프루스트 부인의 정체를 알 수 있는 것은 아니다. 그것은 나중에 프루스트 부인이 공원의 나무를 지키는 환경보호론자이고, 폴과 우쿨렐레의 연관성을 발견하게 될 때 분명해진다. 이 영화의 메인 플롯은 폴이 유아기 때의 외상후 스트레스 장애를 극복하는 과정이기 때문에 분석은 그 과정에 초점을 맞춰 전개하는 것이 타당할 것이다.

영화는 폴이 우연히 자기 집에 왔던 시각장애자 코엘료가 계단에 떨어뜨린 LP 음반 <배달부들>을 전해주기 위해 따라가 프루스트 부인의 집을 방문하게 되면서 새로운 국면을 맞는다. 코엘료는 음반을 돌려받고 폴에게 그것이 자기 부인에 대한 사랑을 의미한다며 음반의 가사 “당신에게 내 몸이 말하도록 두세요. 입으로 말할 수 없는 말들”을 전해준다. 그 내용은 향후 폴이 말로 표현할 수 없는 것들을 자유롭게 연상하여 파편화된 기억의 퍼즐 조각을 찾는 방법을 암시하는 것이다. 프루스트 부인은 우연히 찾아온 폴에게 차를 준비한다. 먼저 쟁반 위에 놓인 찻잔과 마들렌(사진 8)이 부감으로 클로즈업되고, 음악은 벽에 걸린 우쿨렐레(사진 9)를 클로즈업하는 것으로 재현된다. 폴은 프루스트 부인이 준 아스파라거스가 섞인 차와 마들렌 과자를 먹고 그녀의 우쿨렐레 연주를 들으며 잠시 최면에 걸릴 뿐 자유연상에 이르지 못한다. 그러나 폴은 잃어버린 기억을 찾을 수 있는 단계에 도달하지는 못한다. 그것은 차와 마들렌 과자를 먹는 행위는 유사한 것이지만 음악이 그의 어린 시절과 연관된 것이 아니기 때문이다. 단지 폴이 최면 상태에 이르게 될 수 있는가에 대한 프루스트의 실험에 불과한 것이다. 프루스트 부인이 코엘료에 차의 내용물에 아스파라거스가 들어있다는 것만 기억하고 있을 뿐이다. 그 기억은 현실의 기억인지 최면 상태의 기억인지 불명확하다.

프루스트 부인은 최면에 걸린 폴의 주머니를 뒤져 지갑 속에 들어있는 엄마의 사진을 보고, 주머니에서 폴의 집 열쇠를 꺼낸다. 그녀는 코엘료를 통해 폴이 두 살 때 부모를 잃었다는 사실을 전해 듣는다. 그녀는 폴을 코엘료와 함께 부축해서 아파트 계단에 세워놓고

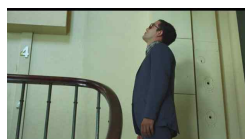
검은색 안경을 씌운다. 폴은 마네킹처럼 계단(사진 10)에 서 있다. 하지만 그 모습은 색안경 때문에 고의적인 것으로 이웃 사람들에게 보일 뿐이다.



<사진 8>



<사진 9>



<사진 10>

폴은 집으로 돌아와 식탁에서 고기를 썰다가 나이프가 아스파라거스로 보이고, 양치질할 때 칫솔이 아스파라거스로 보인다. 이렇게 차와 마들렌 그리고 음악과 함께 폴이 최면에 빠지게 되지만 과편화된 기억을 떠올리는 데까지 이르지 못한다. 그것은 프루스트 부인의 우쿨렐레 연주가 두 살 때 폴의 기억을 자유롭게 연상하게 만들 수 없기 때문이다. 다시 말해 그것은 폴의 기억을 연상시킬 수 있는 연결고리가 없기 때문이다.

프루스트 부인은 다음 날 쌍둥이 이모와 폴이 댄스교습소로 출근한 사이에 폴의 방으로 숨어 들어가 책상에서 그의 유아기의 물건들을 발견한다. 그녀는 침대 위에 걸린 십자가가 떨어지자 그곳에 새끼 곰 인형을 걸어놓는다. 그녀는 책상 위에 열쇠를 놓고 메모판에 “나는 너의 엄마가 있는 곳을 알지!”라는 메모를 남겨두고 장난감 모빌과 오르골을 가지고 나온다. 그녀는 첫 만남에서 폴이 최면에 빠졌을 때 이미 코엘료를 통해 부모의 죽음과 악몽을 꾸다는 정보를 알고 있다.

2) 두 번째 자유연상: 기억의 퍼즐(1)

폴은 프루스트 부인이 책상 위에 “나는 너의 엄마가 있는 곳을 알지!”라고 남긴 메모판을 들고 프루스트 부인의 비밀정원으로 찾아

간다. 이것은 엄마라는 단어를 이용한 폴의 유인책이다. 폴은 수동적으로 그녀의 집으로 간 셈이다. 폴의 엄마에 대한 기억은 폴의 생일날 이모가 찬장을 정리하다가 발견했다는 엄마가 폴을 안고 아빠와 함께 찍은 사진이 들어있는 봉투를 주면서 “엄마는 널 지켜보고 있단다. 저 하늘나라에서.”라는 말을 듣고 눈시울을 붉힌 장면으로 표현되었다. 악몽으로 표현된 오프닝에서 엄마는 다정하고 사랑을 주는 존재로 그려지고, 반면에 아빠는 두렵고 공포를 느끼게 하는 존재로 그려지고 있다. 그것은 폴이 그 사진뿐만 아니라 다른 사진에서 아빠를 오려내고 있는 것으로 잘 표현되고 있다. 폴은 가위로 잘라낸 아빠의 사진을 다른 상자에 담아 엄마의 사진과 분리해 놓는다. 이렇게 폴의 아빠에 대한 미움과 거부감은 시각적으로 분명하게 표현되고 있다. 폴의 방에는 엄마의 사진만 걸려있을 뿐이다. 폴이 프루스트 부인의 메모를 보고 찾아갈 수밖에 없는 것은 바로 ‘엄마’라는 존재이다. 가장 먼저 폴에게 필요한 것은 자유연상을 통해 엄마에 대한 파편화된 기억의 퍼즐을 찾는 것이다.

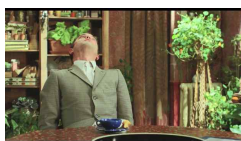
프루스트 부인은 두 번째 자유연상을 메타포를 이용하여 기억에 대해 언급한다. “기억은 물속의 물고기처럼 깊숙이 머리에 숨어있어서 낚시꾼처럼 미끼를 던져야 한다.”라며 폴의 방에서 가져온 모빌의 모터 태엽을 감아놓는다. 이어서 “추억은 음악을 좋아한다. 미끼가 있으니 낚시가 필요하다.”라고 덧붙인다. 프루스트 부인의 대사는 오프닝에 앞서 자막 쇼트로 인용된 마르셀 프루스트의 인용에 대한 실뱅 쇼메의 패러디 혹은 오마주로서의 표현이라고 할 수 있다. 또한 감독은 대사를 통해 기억의 미끼로 시각적 요소인 차와 마들렌을, 기억을 끌어올릴 낚시로 청각적 요소인 음악을 제시하고 있다.

프루스트 부인이 자신의 옷과 무늬가 비슷한 식탁보가 깔린 탁자에 놓은 쟁반에 푸른색 찻잔과 네 개의 마들렌, 그 옆에 폴의 방에서 가져온 오르골(사진 11)이 놓여있다. 앞 장에서 코엘료의 찻잔이 함께 놓여있던 것과 달리 폴만을 위해 차려진 식탁이다. 그것은 똑같이 부감으로 클로즈업 쇼트로 시각화되어있다. 그러나 이전과 달리 모빌이 돌아갈 때 음악이 들리는 오르골이 함께 놓여있다. 폴은 “찾

잔 속에서 기억을 되살릴 수 있는 낚시”를 발견하는 기회를 처음으로 잡은 것이다. 프루스트 부인은 50유로를 받고, 폴에게 차를 마시고 마들렌 과자를 한 입 베어 먹도록 한다. 그는 최면에 걸린 듯 머리를 뒤로 젖히고 부동자세(사진 12)로 오르골의 음악에 맞춰 눈만 움직인다. 두 눈이 클로즈업(사진 13) 쇼트로 촬영되면서 그의 자유연상이 극화되어 암시된 것을 알 수 있다. 이 장면은 현실과 달리 판타지처럼 그려지고 있다. 모빌이 돌아가고 오르골의 태엽이 풀리며 음악이 들리면 두 살 때 기억의 자유연상이 작동하기 시작한다. 첫 돌이 되는 날 젊은 쌍둥이 이모가 폴의 손가락을 보며 피아노 연주를 보여주며 피아니스트로 키울 것을 주장하고, 아빠의 친구는 폴을 어깨를 보며 아코디언 연주자로 키울 것을 주장한다. 아빠 아틸라는 아직 때가 되지 않은 어린애라고 말하며, 담배를 물고 폴에게 다가와 연기를 내뿜는다. 아빠는 폴에게 여전히 친근한 존재가 아니다. 그렇지만 엄마 아니타는 폴을 “하늘에서 내려온 아기 천사”라며 다른 사람들을 밀치고 다가와 멋진 가족이라면 아이의 삶을 결정하지 않고 “자기 뜻대로 살게 할 거예요.”라고 말한다. 그렇지만 폴은 현재 쌍둥이 이모의 의도대로 피아니스트로 살고 있다. 그것은 엄마가 세상을 떠났기 때문이다. 아니타는 “사랑 한 스푼, 꿀 한 스푼, 햇빛 한 줄기가 무지개가 되고, 모래 한 줍이 그의 성이자 그림을 그릴 크레용이 되겠죠.”라고 어린 폴을 바라보며 뮤지컬처럼 음악으로 표현한다. 아니타는 “필요한 건 그뿐”이라고 말하고, 카메라가 트랙 아웃되면서 멀어져간다. 폴이 정신이 들면 프루스트 부인의 얼굴이 디졸브되어 나타난다. 폴은 그녀가 “엄마는 봤어?”라고 말하자 상기된 얼굴로 그녀를 바라본다. 이때 감독은 이 장면을 재치 있게 뮤지컬 영화로 만들고 있다. 폴은 사랑이 넘치는 엄마와 여전히 두려운 존재로 연상되는 아빠의 모습을 목격하고 깨어나 눈물짓는다. 폴이 자유연상을 통해 찾은 기억의 퍼즐 조각은 엄마의 존재와 사랑, 그리고 여전히 두려운 아빠의 존재, 쌍둥이 이모의 피아노에 대한 대리만족이다. 프루스트 부인은 폴에게 알리바이를 위해 채소를 챙겨주며 다음 주 목요일로 약속을 한다.



<사진 11>



<사진 12>



<사진 13>

3) 세 번째 자유연상-기억의 퍼즐(2)

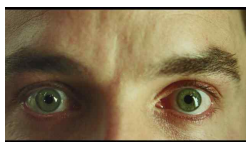
폴의 세 번째 자유연상은 위에서와 마찬가지로 프루스트 부인의 비밀정원에서 이루어진다. 여기서 우리는 두 번째의 이미지와 반복성을 가지면서도 약간 차이가 있다는 것을 발견할 수 있다. 그 장면은 탁자 위에 쟁반 없이 찻잔과 한 입을 베문 마들렌 과자 조각과 쿠바 코코 아이스크림 모양의 오르골(사진 14)이 부감으로 클로즈업되어있다. 두 번째에서는 폴이 차와 마들렌 과자를 먹기 전에 오르골이 놓여있는 것으로 보아 자유연상이 이루어지기 전의 장면을 보여준 것이라면 세 번째에서는 프루스트 부인이 폴의 방에서 가져온 쿠바 코코 아이스크림 모양의 오르골의 줄을 당겨 음악이 들리고 자유연상이 시작된 후의 장면을 표현한 것이다.

프루스트 부인은 자유연상을 시작하기 전 폴에게 “피아니스트가 되는 게 꿈이었어.”라고 질문을 던지고 자신의 삶과 꿈을 이야기한다. 그것은 그녀가 폴과의 라포를 형성하기 위한 표현이다. 폴의 자유연상은 무언가를 보고 놀라는 표정으로 시작된다. 그것은 폴의 눈을 익스트림 클로즈업으로 촬영한 쇼트(사진 15)와 프루스트 부인의 비밀정원의 벽에 부조로 걸려있는 입을 벌린 물고기 머리의 클로즈업 쇼트를 인서트하는 것으로 재현되고 있다. 이어서 폴의 가족과 쌍둥이 이모가 원색적 풍경의 바닷가에서 일광욕을 즐기는 모습이 판타지로 그려지고 있다. 앞에서와 마찬가지로 두 이모와 엄마, 아빠, 그리고 아빠의 친구가 등장하고, 옆에는 우쿨렐레를 연주하는 부부의 모습이 보인다. 낙하산을 타고 내려온 한 남자는 아니타에게

다가와 폴과 함께 광고촬영을 제안하며 유혹의 시선을 보낸다. 그리고 쿠바 코코 아이스크림 판매 트럭에 들어가 폴의 오르골과 같은 모양의 아이스크림을 엄마에게 전한다. 그 남자의 유혹은 트럭 위에 붙어있는 작은 액정에 아니타가 폴을 안고 있는 아이스크림 광고와 두 남녀가 누드로 포옹한 채 키스하는 장면을 형상화한 소프트아이스크림의 선물, 그리고 유혹의 감정을 담아 뮤지컬의 한 장면으로 표현된다. 그것은 앞에서 엄마가 폴에 대한 사랑을 노래로 표현하던 것과 유사성을 갖는다. 장면은 한 남자의 유혹을 알아차리고 마르셀이 굳은 표정으로 어린 폴에게 다가오고 오르골의 음악이 끝나며 현실로 돌아온다. 이때 폴은 손에 들고 있던 “엄마가 좋아하는 영화 LE FILM PRÉFÉRÉ DE MAMAN.”라고 쓴 봉투(사진 16)와 현금을 탁자 위에 놓고 그곳을 나간다. 프루스트 부인이 봉투를 열어본다. 그곳에 작은 파란색 종이에 쓴 메모가 들어있으나 영화 속의 인물 프루스트 부인은 알고 관객은 그 내용을 알 수 없다. 그것은 절제와 복선을 활용한 감독의 연출방식이다. 뒤에서 “네 인생을 살아! Vis ta vie!”라는 메모를 통해서 알 수 있다. 폴은 세 번째 자유연상에서 엄마의 존재와 사랑, 여전히 두려운 아빠의 존재, 그리고 두 이모의 피아노에 대한 강요를 재확인할 수 있게 된 것이다. 이것이 폴의 두 번째 기억의 퍼즐 조각이다.



<사진 14>



<사진 15>



<사진 16>

폴은 쌍둥이 이모와 함께 트루빌 해변으로 여행을 떠난다. 두 이모는 친구들과 해변에서 행복한 시간을 보내고, 친구의 집에서 음악 콩쿠르 ‘청년 독주자 상 결선’에 오른 사실과 서른세 살의 나이로 마지막 기회라는 것을 이야기한다. 폴은 매년 결선에 올랐었지만 2

등에 그치고 대상을 수상하지는 못했다. 두 이모는 폴을 통한 피아니스트의 대리 욕구를 채울 수 있는 마지막 기회를 놓치지 않으려고 초조한 나머지 심사위원인 음악평론가에게 뇌물을 공여하기까지 한다.

폴은 이곳에서 이모 친구의 중국 입양아 첼리스트 미셸을 만난다. 폴과 미셸은 실내에서 피아노와 호궁(胡弓)을 함께 연주한다. 이때 폴은 피아노를 연주하며 곁눈질로 미셸을 쳐다본다. 둘은 눈이 서로 마주칠 때 미셸이 “아직, 동정이야? 나노 그래. 너무 성가시지 않아?”라고 묻는다. 폴은 표정의 변화를 보이며 자리를 뜬다. 그는 처음으로 이성을 만나 감정을 변화를 보인다. 그것은 자유연상을 통해 엄마의 존재를 알았기 때문에 생기는 변화라고 할 수 있다. 그것은 폴이 억압되어있던 무의식에 잠재버린 기억의 퍼즐 조각을 하나둘 발견하면서 생긴 변화이다. 특히 엄마의 존재와 사랑을 확인했기 때문이다. 그렇지만 미셸이 저돌적으로 접근해 왔을 때 당황하고 그 자리를 피한다. 그는 공원 벤치에서 프루스트 부인과 나란히 앉아 있을 때 미셸이 첼로를 메고 나타난다. 그녀가 폴 옆에 앉아 손을 잡으려고 할 때 손을 뺀다. 폴은 싫은 것이 아니라 부끄럽고 이성에 낮춰준 것이다. 그는 미셸이 음악평론가의 빛을 찬양하는 몸짓을 모방할 때 얼굴에 옅은 미소를 띤다. 프루스트 부인은 폴에게 연애 상담을 해 주겠다고 자기 집안과 동생 이야기를 한다. 폴은 프루스트 부인과 세 번 만남의 자유연상을 통해 변화를 보여주고 있다. 또한 그는 미셸과의 만남을 통해 이성에 관심을 보이기 시작한다.

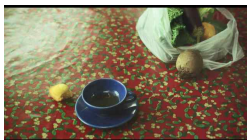
4) 네 번째 자유연상: 기억의 퍼즐(3)

폴은 네 번째 자유연상을 위해 어릴 때 들었던 LP 음반 <개구리들의 노래>를 가지고 프루스트 부인의 비밀정원으로 간다. 그는 어릴 때 자주 들었고 TV로 보았던 것을 직접 가지고 간 것이다. 이제 폴은 프루스트 부인 덕택에 음악을 선택하는 능동성을 보이는 단계까지 이른 것이다. 프루스트 부인은 <아틸라 마르셀> 노래를 따라 부르며 차를 준비하다가 폴에게 “너의 아빠 이름 ‘아틸라 마르셀’은

노래 제목에서 딴 거야. 아내를 때리는 다부진 몸매를 가진 남자 애 기야.”라고 말해준다. 이것은 폴의 자유연상을 예고하는 암시이다.

프루스트 부인은 폴이 내민 <개구리들의 노래> 음반(사진 18)을 턴테이블에 올린다. LP 음반의 음악이 흐르고 차와 마들렌을 먹은 폴은 자유연상에 빠져든다. 폴은 엄마가 준비한 이유식을 먹으면서 <개구리들의 노래>가 등장하는 TV를 보고 있다. 엄마는 이유식을 먹는 폴을 보면서 “넌 새끼돼지처럼 먹는구나.”고 아이를 귀여운 새끼돼지에 비유하고 있다. 집안은 거실 확장 리모델링을 하는 중이라서 어수선했던 분위기이다. 화면에서 공사하던 인부가 나가고 아틸라가 나타난다. 그때 TV에 엄마와 폴의 기저귀 광고가 이차 프레임으로 보인다. 아틸라는 여전히 담배를 피우며 신경질적인 모습으로 아티와 연쟁을 한다. 폴은 여전히 개구리들의 연주에 빠져있다. 이어서 TV 프레임이 이차 프레임에서 폴프레임으로 바뀌고 개구리들의 연주 사이로 문틀이 이차 프레임으로 나타난다. 폴의 시점으로 그곳을 통해 아빠가 엄마를 짓누르고 머리를 바닥에 부딪는 장면이 보인다. 이것은 뒤에서 링에서 레슬링 쇼로 연출된 장면 중의 일부와 같은 장면이다. 이때 어린 폴의 울음소리가 들리고 폴은 현실로 돌아와 눈물짓는다.

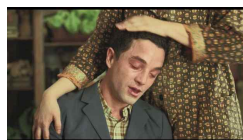
프루스트 부인은 얼굴이 상기되어 울고 있는 폴(사진 19)을 엄마처럼 보듬어준다. 그는 50유로를 식탁에 던지고 달려 나간다. 탁자 위에는 찻잔과 한입 베어 먹은 마들렌 과자 조각이 놓여있다. 차와 마들렌 조각은 반복되어 나타난다. 하지만 이전과 달리 폴이 자유연상에서 깨어났을 때 탁자 위에 놓인 찻잔과 마들렌, 그리고 폴이 가지고 갈 채소가 담긴 봉지(사진 17)를 부감으로 클로즈업되고 있다. 음악은 폴이 가져온 <개구리들의 노래> 음반을 사용하고 있다. 음반은 차와 마들렌 과자보다 폴의 자유연상이 시작되기 전에 부감으로 클로즈업되고 있다. 여기서도 감독은 유사 이미지를 반복하며 차이와 변형을 만들어내고 있다.



<사진 17>



<사진 18>



<사진 19>

폴은 네 번째 자유연상을 통해 젓을 펴 때쯤 이유식을 먹고 엄마와 함께 광고에 출연한 모습을 보면서 엄마의 존재와 사랑을 확인하게 된다. 그렇지만 아빠의 존재는 폴에게 <아틸라 마르셀>의 가사처럼 엄마에게 폭력을 행사하는 “야만인 잔인한 사람”으로 비친다. 그 장면은 뒤에서 볼 수 있는 레슬링 쇼의 한 장면이지만 엄마와 아빠의 격한 러브신을 내포하고 있는 것으로도 볼 수 있다. 폴이 그것까지 이해하기에는 너무 어린 나이였고, 아직도 서른세 살의 어른-아이이다. 이것이 프루스트 부인의 도움에 네 번째 자유연상을 통해 폴이 찾은 기억의 퍼즐 조각이다.

프루스트 부인은 코엘료에게 두 살 어린 나이에 엄마와 아빠의 죽음을 목격하고 치유가 쉽지 않은 외상후 스트레스 장애와 쌍둥이 이모가 만든 틀 속에 갇힌 삶이 폴이 가지고 있는 근본적인 문제라고 이야기한다. 그녀는 아름답고 슬픈 눈을 가진 폴이 두 살의 삶에서 탈피하여 현재의 나이에 맞는 삶을 찾으려면 충격요법이 필요하다고 말한다. 세 번에 걸친 자유연상을 통해 찾은 두 살 때의 기억은 폴을 더욱 견디기 어렵게 만들고 있다. 지금까지 폴은 프루스트 부인의 도움으로 기억의 퍼즐 조각을 찾아 맞추고 있다. 그가 여기서 벗어나려면 충격적인 기억의 퍼즐 조각을 능동적으로 찾아 맞출 수 있어야 한다. 폴이 두 살 때 겪은 외상후 스트레스 장애에서 벗어나 서른세 살의 어른으로 성숙하기 위해서는 여전히 조력자가 필요하다. 그 역할은 프루스트 부인이다.

프루스트 부인은 환경론자인 동시에 채식주의자이다. 아파트 공간에 비밀리에 정원을 꾸며놓고 채소와 꽃과 같은 식물을 키운다. 그녀는 공원에 큰 그늘을 드리우고 있는 나무를 베어내고 작은 나무

를 다시 심으려는 정부 정책에 반기를 든다. 그녀는 붉은색으로 X 표시된 나무 밑에서 우쿨렐레를 들고 시위를 하고 있다. 결국 그녀는 경찰에 체포되고 나무는 베어지고 만다. 폴은 프루스트 부인의 체포 사실을 아파트 관리인이 하는 말을 우연히 듣고 공원으로 달려간다. 그는 공원의 쓰레기통에 버려진 채 버려진 우쿨렐레를 발견하고 그것을 가지고 집으로 돌아와 본드를 사용해서 복원한다. 프루스트 부인은 폴의 두 이모가 코엘료를 뒤따라와 최면에 걸려있는 장면을 보고 폴에게 약을 먹였는지 다그치며 머리채를 잡아 혼든다. 그때 그녀의 가발이 벗겨진다. 그녀는 죽음을 앞둔 암 환자이다. 그런 치욕을 당한 뒤 그녀는 폴의 방에서 가져왔던 모빌과 오르골, 편지 그리고 분말로 만든 차가 담긴 봉지와 마들렌 과자를 플라스틱 상자에 담아 코엘료를 통해 전해준다.

폴은 이제 프루스트 부인의 편지와 차와 마들렌 과자를 이용해서 아직 찾지 못한 기억의 퍼즐을 스스로 찾아야 한다. 편지는 프루스트 부인의 화면 밖 목소리(오프)로 “새 삶을 살기로 했지. 긴 여행을 떠날 거야. 필요한 재료를 준비했어. 수도꼭지를 트는 건 네 몫이란다.”라고 그 내용이 전달된다. 폴은 더 충격적일 수 있는 기억의 퍼즐 조각을 누군가의 도움 없이 스스로 찾아야 한다. 그 단계까지 이를 수 있는 길을 안내하는 것으로 조력자 프루스트 부인의 역할은 끝난다. 그녀는 자신의 정체가 드러나고, 쌍둥이 이모에게 수모를 당하는 시련을 겪고 불치의 암으로 수명을 다하게 되면서 영화에서의 역할도 끝난다. 그녀는 폴에게 기억의 퍼즐 조각을 찾아 트라우마를 극복할 수 있는 결정적인 역할을 하고 사라지는 인물로 설정되어있다. 편지 내용이 그녀의 화면 밖 목소리(오프)로 계속 이어지고 폴은 바쁘게 움직인다. 그는 음반 가게에 가서 자클린 무아노 Jacqueline Moineau의 LP 음반 <아틸라 마르셀>을 사서 가지고 온다.

4. 인물의 능동적 변화

1) 다섯 번째 자유연상: 기억의 퍼즐(4)

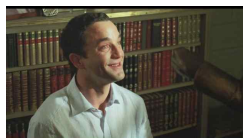
다섯 번째의 폴의 자유연상은 능동적으로 기억의 퍼즐 조각을 찾아가는 여정이다. 폴은 음반 <아틸라 마르셀>의 B면(사진 19)을 틀고 탁자에 앉아 프루스트 부인이 보낸 차를 타서 마시고 마들렌 과자를 한 입을 베어 먹는다. 여기서 찻잔은 프루스트 부인의 비밀정원에서 어두운색과 달리 꽃무늬 잔(사진 20)으로 바뀌고 그것은 부감으로 클로즈업된다. 폴의 자유연상이 시작되면 먼저 벽에 걸린 액자 속에 엄마의 사진이 보이고, 이어서 탁자 위에 “엄마가 좋아하는 영화”라고 쓰여 있는 봉투 속에 들어있는 푸른색 쪽지의 글씨 “네 삶을 살아라! Vis ta vie!”가 클로즈업된다. 그는 프루스트 부인의 집에서와 마찬가지로 자유연상이 시작되자 눈을 뜬 채 시선이 고정된다. 폴은 아빠 친구의 어깨에 목마를 타고 있고, 스포트라이트가 비치면 짐승 같은 야만인으로 소개되는 근육질의 상체를 벗은 아빠 마르셀과 아름답고 위험한 암호랑이로 소개되는 엄마 아니타가 몸매를 훤히 드러내는 붉은색 원피스 차림으로 나타난다. 엄마와 아빠의 레슬링 장면이 보이고, 폴의 네 번째 자유연상에서의 개구리들의 연주 장면이 시각화된다. 엄마를 무자비하게 공격하고 심판까지 공격하는 아빠의 모습이 보이고, 폴의 울음소리가 들린다. 음악이 탕고로 바뀌면서 엄마의 부드러운 공격으로 아빠가 쓰러지고, 경기는 엄마의 승리로 끝난다. 아빠는 엄마를 안고 부드러운 키스를 한다. 이 장면은 세 번째에서의 쿠바 코코 아이스크림의 형상과 흡사하다. 둘은 폴에게 미소 지으며 손짓을 한다. 폴의 웃음소리와 웅얼이 소리, 그리고 엄마를 부르는 소리가 들린다. 그때 폴은 깨어나면서 환하게 웃는 모습(사진 22)이다.



<사진 20>



<사진 21>



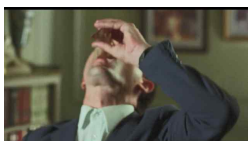
<사진 22>

폴은 침대 위에 예수상 대신에 곰 인형을 걸어놓고, 영화의 시작 부분에서 아빠가 괴물처럼 다가와 소리 지르던 악몽에서 깬 뒤 사진에서 엄마만 남겨두고 아빠를 오려낸 사진들을 다시 스카치테이프로 이용하여 복원한다. 어린 폴을 안고 있는 부부의 복원된 사진이 클로즈업된다. 폴은 기억의 퍼즐 조각들을 하나씩 제자리에 맞추고 있다. 폴은 청년독주자 피아노 콩쿠르의 마지막 출전을 앞두고 프루스트 부인에게 초대장을 써서 문틈에 끼워 놓는다. 그러나 피아노 콩쿠르 장에 프루스트 부인의 자리는 비어있다. 그는 긴장해서 연주를 시작하지 못하다가 개구리들의 연주 장면이 판타지로 보이자 웃음을 지으며 신이 나서 피아노를 연주한다. 그는 ‘빛’을 강조하던 음악평론가 크루진스키의 기립박수를 받으며 대상을 수상하게 된다. 폴은 아빠가 엄마에게 폭력을 행사하는 무섭고 두려운 존재가 아니라는 것을 목격하면서 서른세 살까지 굳어있던 표정에 변화를 보인다. 그는 아빠의 존재에 대한 정확한 퍼즐 조각을 찾은 것이다. 그것은 폴의 사진복원으로 충분히 설명된다.

2) 여섯 번째 자유연상: 기억의 퍼즐(5)

폴은 피아노 콩쿠르의 대상 트로피를 들고 프루스트 부인의 집에 초인종을 누르는데 인기척이 없다. 그는 집으로 돌아와 트로피를 피아노 위에 올려놓고, 액자 속의 젊은 날 엄마의 사진을 보다가 시계를 본다. 그는 서둘러 음반 <아틸라 마르셀>의 A면(사진 24)을 들고 급한 나머지 차를 몰에 타지 않고 가루를 입에 털어 넣고(사진 23) 마들렌을 베어먹는다. 여섯 번째 폴의 자유연상이 시작된다. 액자

속에 두 이모와 피아노 악보를 든 엄마의 사진, 아빠의 손과 노래하는 엄마의 모습이 보이고 어린애의 웃음소리가 들린다. 아빠의 모습은 이전과 달리 밝은 표정으로 “사랑한다. 아들이!”라고 소리친다. 엄마의 노래 가사 “사랑해 폴!”이 들리면서 카메라가 회전한다. 집은 어수선하게 공사 중이고, 그곳에서 엄마와 아빠는 자클린 무아노의 노래에 맞춰 춤을 춘다. 그때 검은 구름 같은 흙먼지가 일면서 천정이 내려앉고 위층의 그랜드 피아노가 춤추는 부부를 덮친다. 그곳에 엄마의 신발 한 짝이 클로즈업된다. 벗겨진 신발은 그 주인이 떠났다는 것을 암시하기도 한다. 이 소도구가 엄마와 아빠가 피아노에 압사했다는 것을 말해준다. 폴은 충격에 휩싸여 겁에 질린 모습(사진 25)으로 깨어난다. 폴은 누군가의 도움 없이 능동적으로 행한 여섯 번의 자유연상으로 왜곡되거나 잃어버린 기억의 퍼즐 조각을 찾는 데 성공한 것이다.



<사진 23>



<사진 24>



<사진 25>

화면이 바뀌고 피아노 콩쿠르 대상을 축하하는 파티가 열리고 있다. 피아노 앞에 앉아 있던 폴이 피아노가 놓인 카펫을 걷어본다. 그곳의 나무가 다른 것을 발견하고 두 이모를 바라본다. 두 이모는 그 자리에 굳어있다. 축하객들이 소나타 연주를 외치는 소리에 폴은 피아노 건반을 세차게 내리친다. 그 충격으로 피아노 뚜껑이 닫히면서 폴의 손은 심하게 다쳐 피아노를 다시 칠 수 없는 지경에 이른다. 폴은 자유연상을 통해 파편화된 기억의 조각들을 맞춰보면서 두 이모에 의해 피아니스트로 만들어진 것을 확신하게 된다. 폴은 프루스트 부인의 집을 다시 방문했다가 그녀가 암으로 사망했다는 사실을 알게 된다. 그는 생일날에 받은 손가락 강화기를 가지고 손가락 재

활을 하다가 치우고 피아노 위에 꽃들을 심고 물을 준다. 폴이 피아노를 포기한 것을 의미한다. 그는 우쿨렐레를 들고 프루스트 부인이 묻힌 공동묘지로 찾아간다. 그는 그것을 큰 나무 앞에 세워진 묘비석 앞에 놓았다가 비가 내리자 다시 집어 외투 속에 넣는다. 그때 거대한 나무의 가지들 사이로 빛을 발견한다. 폴은 얼굴이 밝아진다.

3) 인물의 외상후 스트레스 장애 극복과 변화

폴은 프루스트 부인의 도움으로 여섯 번의 자유연상을 통해 외상후 스트레스 장애(PTSD)를 극복하고 언어와 웃음을 찾을 수 있게 되었다. 그것은 오프닝에서 폴의 부모가 어린 폴을 유모차에 태우고 그랜드 캐니언의 사진 앞에서 일어나는 장면과 유사하게 반복되고 차이와 변형을 보여주고 있다. 폴은 프루스트 부인의 도움으로 여섯 번의 자유연상법을 통해 비 의식을 탐구하게 되면서 왜곡적 기억, 즉 파편화된 기억의 퍼즐을 맞추어 수 있게 된 것이다. 폴은 실어증에서 벗어나 언어를 구사하고 표정을 통해 순수한 감정을 표현할 수 있게 되었다. 그는 세 번째 자유연상을 거친 후 트루빌 집에서 만난 중국 입양아 미셸의 이성적 접근으로 변화의 가능성을 보이게 되고, 여섯 번의 자유연상을 통해 외상후 스트레스 장애를 완전히 극복하게 된다. 그는 서른세 살 때까지 본인의 의지와 상관없이 쌍둥이 이모의 강압으로 연주해온 피아노를 버리고, 프루스트 부인이 떠나면서 남긴 우쿨렐레를 연주하게 된다. 그는 이모가 운영하던 댄스교습소에서 단조로운 리듬의 피아노 춤곡을 연주하던 수동적 존재에서 우쿨렐레를 교습하는 능동적 주체로 변신하게 된다. 그는 “자기만의 세계에 갇혀있는 아이와 같은 어른 big child, 성장을 잃어버린 피노키오”¹²⁾에서 서른세 살을 되찾은 진정한 어른이 된 것이다. 그는 미셸과 결혼하여 아이도 생겼다. 폴은 아이가 폴이 잃어버린 기억의

12) 이영문, 「영화와 힐링: 우리는 잃어버린 기억을 찾아 각자의 삶을 살아갑니다 -영화 <마담 프루스트의 비밀정원> (2014, 프랑스)」, 『계간 미술치료』, 2016, p.84.

나이가 되었을 때 미셸과 함께 아빠 마르셀이 동경하던 그랜드 캐니언에 직접 가게 된다. 폴은 가족과 함께 하와이에서 열리는 우쿨렐레 축제를 참가하기 전에 그랜드 캐니언을 여행한다. 오프닝의 장면과 유사하게 폴이 앞서 걸어가고 미셸이 아이를 태운 유모차를 밀고 따라간다. 폴이 광활한 그랜드 캐니언을 보고 있을 때(사진 4) 오프닝에서 아니타가 마르셀을 부르며 하던 것과 똑같이 미셸은 폴을 부르며 “애가 말을 하려나 봐. 애 좀 봐. 폴, 아빠라고 말하려나 봐.”(사진 5)라고 세상의 모든 엄마가 그런 것처럼 흥분해서 소리친다. 폴은 아빠 마르셀과 달리 미소 지으며 아이에게 다가온다. 폴이 밝은 표정으로 웃으며(사진 6) “아빠 papa!”라고 말하자 아이는 알아듣고 말하듯이 “아빠!”라고 말한다. 이 장면은 앞서 2장에서 언급했듯이 현실이다. 다른 점이라면 오프닝 장면이 어린 폴의 시점으로 그려지고 있어서 두 살의 폴이 화면 밖에 위치하고 화면 밖 목소리(오프)로 목소리가 들리지만 엔딩 장면에서는 어린애의 모습이 화면에 등장하고 있다는 점이다. 그것은 오프닝에서 엄마 아니타의 똑같은 말에 마르셀이 폴에게 포효하는 동물처럼 소리를 지르며 무서운 모습으로 다가오던 모습과 다르지만 유사한 장면의 반복이다. 이런 대칭적 구조의 반복은 영화 형식의 원리에서 보면 유사한 이미지가 반복되면서 차이와 변형이 일어나고, 그것을 계기로 인물을 변하게 만든다. 그런 과정을 통해 영화의 플롯이 분절화되어 전개되는 것이다.

5. 맺는 글

이상과 같이 실뱅 쇼페의 첫 실사영화 <아틸라 마르셀>(2013)에서 유사성과 반복, 차이와 변형과 같은 영화 형식의 원리가 어떻게 적용되고 있는가와 영화 전개를 위해 유사 이미지가 반복되면서 차이를 만들어내고 이런 과정에서 인물이 어떻게 변하게 되는가를 분석해 보았다. 이 영화는 유아기의 외상후 스트레스 장애(PTSD)로 인하여 표정과 말을 잃은 서른세 살의 ‘어른-아이’를 프루스트 부인의 도움으로 여섯 번의 자유연상을 통해 나이에 맞는 새로운 삶을

능동적으로 시작할 수 있는 과정을 단계적으로 잘 보여주었다. 구체적으로 말하자면 그것은 폴이 자유연상을 통해 엄마의 존재와 사랑을 재확인하고, 두려움과 거부감이 있는 아빠에 대한 악몽에서 벗어나 진정한 아빠의 존재를 확인하는 과정이다. 그 과정은 ‘차와 마들렌, 그리고 음악’에 대한 유사 이미지의 반복과 차이를 활용하여 인물이 자유연상으로 들어가 파편화된 기억의 퍼즐 조각을 찾아 재배열하는 것이었다. 이 영화의 완성도는 프루스트 부인의 도움으로 네 번의 자유연상 단계를 거쳐 일어나는 수동적 변화와 폴 스스로 행한 두 번의 자유연상 단계를 거쳐 일어나는 능동적 변화를 영화 형식의 원리에 맞춰 잘 표현하고 있다는 데서 발견할 수 있다. 그런 점에서 이 영화는 내면 성장 혹은 외상후 스트레스 장애 극복 과정을 잘 다룬 작품으로 평가받을 수 있다.

이 영화의 구조는 인물 폴의 왜곡되고 잃어버린 기억의 퍼즐 조각 맞추기와 같다. 거기에 이 영화의 재미가 숨어있다. 기억은 자기 조작 혹은 타인의 조작으로 왜곡이 생길 수 있다. 전자는 꿈이나 기억의 조각을 자기 방식으로 재구성하는 과정에서, 후자는 진실을 감추고 의도된 방향으로 유도하거나 강요하는 과정에서 생긴다. 영화는 그 과정을 수수께끼를 풀 듯이 전개하고 있다. 기억은 “언어로 표현될 수도 있고 무의식에 잠겨버릴 수도 있다. 즉 내재적으로 잠겨버릴 수도 있다. 내재 기억은 언어로 표현되기 어려운 일상에서 지속되기 때문에 여전히 현재의 어떤 행동을 설명하는 중요한 역할”¹³⁾을 할 수도 있다.

실뱅 쇼메는 주인공 폴이 이웃의 프루스트 부인을 만나 잃어버린 기억, 왜곡된 기억, 조작된 기억을 되찾는 과정을 첫 실사영화에 담아낸 것으로 마르셀 프루스트에 대한 오마주에 성공했다고 볼 수 있다. 폴 마르셀과 마담 프루스트가 진정한 라포를 형성함으로써 마르셀 프루스트를 연상할 수 있기 때문이다. 폴은 감당하기 어려운 부모의 죽음에 대한 슬픔의 무게인 피아노를 버리고, 프루스트 부인의

13) *Ibid.*, p. 86.

유산인 우쿨렐레 연주를 선택한다. 그는 쌍둥이 이모가 운영하던 댄스교습소를 우쿨렐레 교습소로 탈바꿈시켜 교습을 진행한다. 그곳에 이모의 주변인들이 모두 참여하고 있다. 그는 미셸과 결혼해서 아이를 낳고 행복한 새로운 삶을 시작할 수 있는 진정한 서른세 살의 남자로 돌아온 것이다. 그는 잃어버린 웃음과 말을 되찾은 것이다. 그런 점에서 이 영화는 시네마테라피에 적절한 영화로서 의미를 충분히 가질 수 있다.

참고문헌

- Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*(9th edition), McGraw-Hill, 2010(영화예술, 주진숙, 이용관 공역, 지필미디어, 2011).
- Niemiec, Ryan M. & Wedding, Denny, *Positive Psychology at the Movies: Using Films to Build Virtues and Character Strengths*, Hogrefe & Huber Publisher, 2008(영화 속의 긍정심리, 백승희 외, 학지사, 2011).
- Wedding, Denny & Boyd, Mary Ann, *Movies and Mental Illness: Using Films to Understand Psychopathology* 3rd ed, 2012. (『영화와 심리학: 필름에 그려진 인간의 심연』, 학지사, 2016)
- 실뱅 쇼메 Sylvain Chomet, <마담 프루스트의 비밀정원 Attila Marcel>, DVD 콘텐츠게이트, 2014. (*Filmographie)
- 서정남, 「영화 <마담 프루스트의 비밀정원 Attila Marcel>의 내러티브 분석연구」, 『2016 한국프랑스문화학회 학술발표논문집』 Vol.2016 No.1, 2016, pp.141-168.
- 이영문, 「영화 속 정신장애인 담론」, 『2017 한국장애학회 학술대회 자료집』, 2017, pp.81-94.
- 황진희, 『영화 영상 이미지와 음악과의 의미작용 상관관계 : -영화 《피아노》와 《마담 프루스트의 비밀정원》을 중심으로-』, 상명대학교 일반대학원 박사논문, 2019.
- 황진희, 이승연, 「영화 이미지의 의미와 음악과의 상관관계 -영화 <마담 프루스트의 비밀정원>을 중심으로-」, 『예술인문사회 융합멀티미디어논문지』 Vol.7 No.10, 2017, pp.567-576.

Résumé

La répétition d'images similaires et le changement du personnage
dans le film *Attila Marcel* (2014)

YI Yongjou
(Université de Kookmin, professeur assistant)

Cette étude analyse comment les principes du format de film tels que la ressemblance, la répétition, la différence et la déformation sont appliqués dans le premier film de fiction de Sylvain Chomet *Attila Marcel*. C'est aussi une analyse de la façon dont le personnage change dans ce processus en créant des différences et en répétant des images similaires pour la transmission de l'histoire. Ce film a montré étape par étape le processus par lequel l'enfant-adulte âgé de 33 ans, qui a perdu son expression et sa parole à cause du trouble du posttraumatique stress disorder, peut commencer une nouvelle vie adaptée à son âge grâce à l'aide de Mme Proust. Plus précisément, il s'agit d'un processus par lequel Paul réaffirme l'existence et l'amour de sa mère par le biais d'une règle de libre association, et qu'il s'éloigne du cauchemar de son père qui a peur et rejeté l'existence d'un vrai père. Le processus a été d'utiliser la répétition et la différence d'images similaires sur le thé, la madeleine et la musique pour faire en sorte que le personnage entre dans le libre association et trouve des puzzles de souvenirs fragmentés et les réorganise. Ce film est une œuvre qui exprime bien le changement passif de Paul qui se produit en quatre étapes de la libre association et le changement actif qui se produit en deux étapes de la libre association de Paul lui-même. À cet égard, ce film peut être considéré comme une œuvre qui traite bien de la croissance interne ou du processus de

surmonter le posttraumatic stress disorder.

Sylvain Chomet, Atilla Marcel, posttraumatic stress
Mots Clés : disorder(PTSD), règle de libre association, principe
du format de film

투 고 일 : 2020.12.25.

심사완료일 : 2021.01.25.

게재확정일 : 2021.02.02.

프랑스 독립서점의 위상 : 코로나19로 인한 비필수적 상점 논쟁을 중심으로

전지혜
(숙명여자대학교 조교수)

국문요약

2020년 코로나19 위기로 인해 프랑스 정부는 두 차례에 걸쳐 이동제한령을 내렸다. 이 기간 동안 서점은 비필수적 상점으로 분류되어 문을 닫아야 했으며, 이로 인해 두 가지 주제의 논쟁이 벌어졌다. 첫째, 문화적 예외의 국가이자 도서가 문화재로 간주되었던 프랑스에서 문화의 가치에 대한 의문이 제기되었다. 둘째, 비필수적 상점으로 분류된 오프라인 서점과는 달리 온라인 대형 유통업체에서는 도서 판매가 가능하여 정부의 불공정 대응에 대한 목소리가 높아졌다. 서점은 아마존의 포식으로 인해 수익이 감소했다고 하였다. 하지만 이미 도서 경제에서 아마존의 존재는 위협적이었으며, 디지털 문화향유를 즐기는 프랑스 젊은 세대의 독서율은 지난 몇 년간 점점 낮아지고 있다. 독립서점의 위기는 이미 예상되었으며, 팬데믹으로 인해 더욱 극명하게 드러난 것뿐이다. 따라서 시대적 변화에 대응하기 위해 독립서점은 온·오프라인 통합시스템을 구축하며 경쟁력 있는 디지털 플랫폼 발전에 주력해야 할 것이다. 또한 정부는 서점을 지지하기 위해 공공서비스로서의 문화에 대한 일관성 있는 정책을 구현할 필요가 있다.

주제어 : 독립서점, 코로나19, 비필수적 상점, 디지털 플랫폼, 온·오프라인 통합시스템

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 코로나19로 인한 프랑스 문화 분야의 혼돈
3. 코로나19 시대의 프랑스 독립서점 상황
 - 3.1. 문화정책 비전의 부재와 비필수적 상점 논쟁
 - 3.2. 경쟁력 있는 디지털 플랫폼의 부재와 수익률 감소
4. 코로나19 위기와 문화향유 변화를 반영한 프랑스 독립서점의 발전 방향 모색
5. 나가며

1 들어가며

프랑스 정부는 잠잠해지지 않는 코로나19 상황으로 인해 2020년 10월 30일부터 4주간 2차 이동제한령을 내렸다. 이 기간 동안은 10월 29일 법령을 통해 모든 상점을 필수적 상점 *commerces essentiels*과 비필수적 상점 *commerces non-essentiels*으로 분류하여 필수적 상점만 문을 열 수 있도록 하였다. 그러나 11월 24일, 엠마누엘 마크롱 Emmanuel Macron 대통령은 11월 28일부터 엄격한 위생 프로토콜을 지키는 범위 내에서 비필수적 상점도 재개할 수 있음을 알리고, 문화는 우리 삶에 필수적임을 강조했다. 하지만 이 발언은 2차 이동제한령을 내리며 독립서점 *librairies indépendantes*을 비필수적 상점으로 분류했을 때와 비교했을 때 모순되는 발언이었다.

프랑스 내에서 코로나19는 예상치보다도 더욱 빨리 확산되고 있는 추세이며, 2020년 12월 17일에는 마크롱 대통령의 확진 판정이 발표될 정도로 일반 시민에서부터 대통령까지 팬데믹을 피해갈 수

없는 상황에 처해 있다. 프랑스에서는 이미 1차 대확산에 따라 3월 16일부터 약 두 달간 1차 이동제한령을 시행하였다. 이때에도 책이 필수품인지에 대한 논란이 있었지만, 프랑스 서점 관계자들은 팬데믹 상황에 대한 당혹감으로 비필수적 상점으로 분류된 것에 대해 정부에 강력한 입장을 취하지 않았다.¹⁾ 그러나 2차 이동제한 조치가 시작되면서 비필수적 상점 논쟁의 정도는 1차 이동제한 때와는 사뭇 달랐다. 아카데미 공쿠르 Académie Goncourt는 2020년 11월 10일에 수상자를 발표할 예정이었지만 독립서점을 지지하기 위해 공쿠르상 발표를 미루겠다고 했다.²⁾ 국립출판협회 Syndicat national de l'édition, 작가상임위원회 Conseil permanent des écrivains, 프랑스서점연합 Syndicat des librairies françaises(SLF)은 공식성명을 통해 ‘독서는 시민의 삶, 개인의 삶에 필수적인 활동’임을 밝히며 서점이 재개될 수 있도록 정부에 요청했다. 프랑수아 올랑드 François Hollande 전 대통령은 통행의 자유가 없어진 지금, 사고의 자유, 읽을 수 있는 자유가 주어져야 한다고 강조하며 서점과 책은 프랑스의 문화유산임을 상기시켰다.

서점이 비필수적 상점으로 분류되면서 (온라인) 대형유통업체와의 판매 환경 공정성 équité 문제가 발생했다. 프랑스 정부는 ‘위생 긴급 상태에서 코로나19 전염병에 대응하기 위해 필요한 일반 조치를 규정한 10월 29일 법령’³⁾에 따라 문화 상품(도서, CD, DVD, 게임), 꽃, 장식품, 가구, 보석, 옷, 신발, 스포츠 용품, 장난감 등을 비필수품으로 분류하였다. 그러나 대형 슈퍼마켓은 필수적 상점으로 분류되어 도서 판매가 가능했다. 이에 대해 SLF는 독립서점과의 판매 환경 공정성을 문제로 들며 대형 슈퍼마켓에서 책을 판매하는 것

-
- 1) 1차 이동제한령이 내려졌을 때, 브뤼노 르 메르 Bruno Le Maire 재정경제부 장관이 서점이 재개될 수 있도록 힘썼지만, 오히려 서점 관계자들이 서점을 열지 않겠다고 하였다. 이에 대해서는 3.1.절에서 자세히 다룰 것이다.
 - 2) 결국 공쿠르상은 11월 30일에 『아노말리 *L'Anormalie*』 작가인 에르베 르 텔리에 Hervé Le Tellier에게 수여되었다.
 - 3) Décret n° 2020-1310 du 29 octobre 2020 prescrivant les mesures générales nécessaires pour faire face à l'épidémie de covid-19 dans le cadre de l'état d'urgence sanitaire.

은 불공정하다고 정부에 항의했다. SLF의 의견을 받아들인 정부는 대형 슈퍼마켓에서 도서 판매를 중단시켰다. 그러나 온라인에서는 비필수품으로 분류된 상품 판매에 대한 어떠한 제약도 없었으므로, 온라인 대형유통 업체인 아마존 Amazon은 큰 이득을 취할 수 있는 상황이었다. 대형유통연합 Fédération de la grande distribution은 프랑스의 독립서점뿐만 아니라 대형 슈퍼마켓까지 모두가 패자가 되는 정부의 해결책에 대해 유감을 표명했다.

프랑스인들에게 서점과 책은 각별한 대상이며, 이것은 프랑스의 도서 관련 정책에서도 그 흔적을 찾아볼 수 있다. 특히 1981년 시행된 랑 법 Loi Lang은 도서의 문화적 가치를 인정하고 도서의 문화재로서의 역할을 보존하는 것에 목적을 두고 있다. 2014년, 도서 정가 판매와 무료 배송 불가 조항을 담은 反-아마존법이 통과될 때도 프랑스 우파와 좌파 정치인들의 정치적 이념과는 상관없이 만장일치로 통과되었다.⁴⁾ 또한 프랑스의 문화정책에 힘입어 프랑스 사회는 문화민주화를 지향하고, 점점 더 문화적 culturel로 변모하고 있다.⁵⁾ 그러나 마크롱 대통령은 팬데믹 위기를 이겨내기 위해 문화의 필수적인 부분을 언급하였음에도 프랑스 정부는 도서를 비필수품으로 간주하고, 서점을 비필수적 상점으로 분류하였다. 이러한 모순 속에서 우리는 다음과 같은 질문을 던져볼 수 있을 것이다.

- 1) 서점을 비필수적 상점으로 분류한 것은 프랑스 정부의 적절한 조치였나?
- 2) 아마존에 대응하기 위하여 독립서점은 어떠한 노력을 하였나?
- 3) 서점의 낮아지는 위상은 팬데믹으로 인한 갑작스러운 결과인가?

이 질문에 대한 답을 찾아가기 위해 먼저 2절에서는 2020년 예기

4) 전지혜, 「디지털 시대의 프랑스 도서 경제」, 『불어불문학연구』, 제133집, 2018, pp. 235-264.

5) Philippe Lombardo, Loup Wolff, *Cinquante ans de pratiques culturelles*, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture, 2020.

치 못한 팬데믹으로 인해 프랑스 문화예술 분야에 찾아온 혼돈과 정부의 대처를 정리해본다. 3절에서는 서점이 비필수적 상점으로 분류된 것과 관련된 두 가지 문제점을 살펴본다. 첫째는 문화재로 간주되어 온 도서와 프랑스 시민의 생활 속 문화공간인 서점이 각각 비필수품과 비필수적 상점으로 분류된데에 대한 프랑스 정부와 서점 관계자 및 정치인의 입장 차이를 살펴본다. 둘째, 경쟁력 있는 플랫폼의 부재로 인해 아마존과의 경쟁에서 뒤처지는 독립서점의 상황을 진단해본다. 마지막으로 프랑스 독립서점의 상황이 팬데믹으로 인한 내리막길로 보이지만 이 현상은 문화향유의 세대별 변화와도 맞물려 있음을 보이며, 4절에서는 코로나19 위기와 세대별 문화향유 변화를 반영한 독립서점의 발전 방향을 모색해본다.

2 코로나19로 인한 프랑스 문화 분야의 혼돈

코로나19로 인해 2020년 3월부터 프랑스의 문화 분야는 침체기에 들어섰다. 먼저, 문화 분야의 침체 현상을 수익률을 통해 살펴보도록 하겠다. 1차 이동제한령이 해제된 후인 5월 28일, 프랑스 문화부는 팬데믹 위기가 문화 분야에 미친 영향을 분석한 보고서를 공개했다. Fig.1은 2020년에 기대했던 문화예술 분야 수익 대비, 팬데믹 영향으로 발생한 손실이 어느 정도인지를 보여주는 그래프이다. 2020년은 문화예술 전반 평균 27%의 감소세를 보였으며, 가장 큰 타격을 입은 분야는 74% 감소세를 보이는 공연예술(음악, 연극, 댄스, 서커스 등) 분야이다.⁶⁾ 공연예술 다음으로 수익의 감소세가 큰 분야는 문화유산이다. 프랑스 내에서 문화유적지에는 베이비붐세대가 주로 방문하지만 유지가 가능했던 것은 외국인 방문객 덕분이었다. 그러나 팬데믹 위기 속에서 세계화는 프랑스 관광 산업에 독이 되었고, 문화유산 분야가 큰 타격을 입었다. 흥미로운 것은 아래 기술된 11개의 부문 중 비디오 게임에서만 10% 수익 상승세를 보인 것이다.

6) 7월 초, 문화부의 자료에서도 공연예술 분야가 72%의 수익 감소세를 보이며 여전히 팬데믹의 여파가 가장 큰 분야로 나타났다.

이것은 이동제한 조치 기간 동안 디지털 문화 향유의 활성화를 보여주는 예이며, 젊은 세대의 문화 향유 방식 변화의 예이기도 하다.

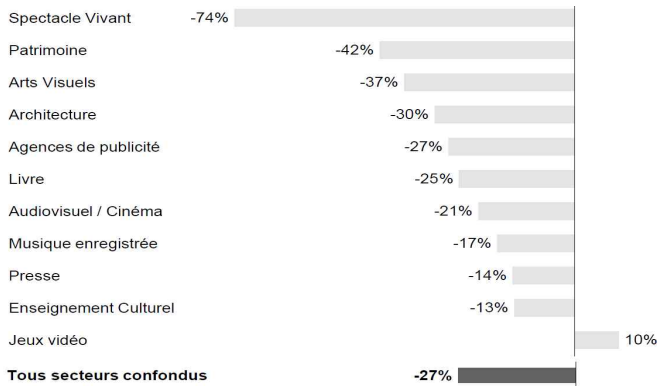


Fig.1. 코로나19 위기로 인한 문화 분야의 영향⁷⁾

문화 산업의 불황으로 인해 무엇보다도 프랑스 정부의 지원이 절실한 상황이었다. 그러나 프랑스 정부는 팬데믹 초기에 항공산업을 위해 즉각적으로 70억 유로를 지원하였지만, 문화 분야의 지원에 대한 언급은 없었다. 3월 16일, 마크롱 대통령은 그동안 논의되고 있었던 모든 개혁의 중단을 선언했다. 공공방송 개혁을 목표로 했던 시청각 법안 *projet de loi audiovisuelle*⁸⁾이 3월 31일에 논의될 예정이었지만 연기되었다. 팬데믹 초반, 프랭크 리에스터 *Franck Riester* 전 문화부 장관은 거의 침묵으로 일관했으며, ‘문화와 예술을 사회 중심으로 놓자’라는 모호하고 애매한 격려뿐이었다.⁹⁾

7) Département des études, de la prospective et des statistiques, *Analyse de l'impact de la crise du Covid-19 sur les secteurs culturels*, Ministère de la Culture, 2020.

8) Loi n° 2014-779 du 8 juillet 2014 relative aux conditions de vente à distance des livres.

9) 2020년은 다른 어느 해 보다도 위기에 직면한 문화부를 이끌어갈 장관이 필요한 때였지만, 프랭크 리에스터 전 문화부 장관은 코로나19 대응에 미흡한 것으로 평가된다. 2020년 7월, 에두아르 필립 *Edouard Philippe*에 이어 장 카스텍스 *Jean Castex*가 총리로 임명된다. 카스텍스 총리가 구성한 내각에서 로즐린 바솔로 *Roselyne Bachelot*가 문화부 장관을 맡고 있다. 바솔로 장관은

1차 이동제한령 해제를 며칠 앞둔 5월 6일, 마크롱 대통령은 코로나19 위기로 큰 타격을 입은 문화 분야를 지원하기 위한 대강령 *grand programme* 추진에 대한 입장을 밝혔다.¹⁰⁾ 마크롱 대통령은 공연예술, 문학, 조형예술 등 분야와는 상관없이 특히 30세 미만의 창작자들을 위한 예술창작지원 추진을 약속했다. 또한 코로나19로 인해 생계의 위협을 받고 있는 비정규직 예술인 *intermittents*의 실업급여 혜택을 2021년 8월까지 연장하겠다고 발표했다. 마크롱 대통령은 예술 창작이 이 시기 동안 프랑스 시민들에게 어느 때보다도 더욱 필수적임을 강조하였으며, 이 담화는 이동제한령 해제를 앞두고 문화 생태계의 활성화를 기대한 것으로 볼 수 있다. 그러나 이를 위해 50억 유로의 지원금을 책정하였다고 밝혔지만, 이 지원금이 어떻게 쓰일 것인지에 대한 언급이 없었으므로 그 당시 문화예술 관계자들에게는 한낱 담화에 그칠 수밖에 없었고, 문화예술 관계자들은 팬데믹 시대에 마크롱 대통령의 문화에 대한 비전이 제시되지 못한 것에 대해 유감을 표명했다. 또한 주로 공연예술, 시청각, 영화 분야에 대해서 언급하였을 뿐, 문화유산과 도서에 대한 언급은 없었다.¹¹⁾

사르코지 정부에서 보건부 장관을 역임하였기 때문에 팬데믹 시국에 적절한 장관 임명으로 보는 입장이 있다.

- 10) 마크롱 대통령은 문화예술 관계자들과의 화상회의를 통해 이 시국을 잘 이겨내기 위해서는 ‘호랑이 위에 올라타야 한다 *enfourcher le tigre*’라는 은유적 표현을 사용하며 다음과 같이 호소했다. 그러나 대통령의 은유법은 프랑스 시민과 언론이 보기에 적절하지 않았던 것으로 보인다.

On rentre dans une période où on doit en quelque sorte enfourcher le tigre, et donc le domestiquer. Il ne va pas disparaître le tigre. Et la peur sera là dans la société [...] Le seul moyen que [le tigre] ne nous dévore pas, c'est de l'enfourcher.

우리는 어떤 의미로는 호랑이 위에 올라타야 하는, 즉 호랑이를 길들여야 하는 시대에 접어들었습니다. 호랑이는 사라지지 않을 것입니다. 그리고 두려움은 사회 안에 있을 것입니다. 호랑이가 우리를 먹어치우지 않는 단 하나의 방법은 그 위에 올라타는 것입니다.

- 11) 도서 부문에 대한 정부의 즉각적인 지원은 없었지만, 도서 생태계, 특히 대형 출판사는 서점의 위기에 공감하고 서점들과 동행하기로 약속하였다. 예를 들면, 에디티스 *Editis*는 판매되지 못한 도서에 대해 즉각적으로 서점에 환불해주었으며, 아셰트 리브르 *Hachette Livre*는 독립서점의 결제 기한을 연장해주었다.

1차 이동제한령이 해제되면서 문화 영역은 점차 정상화되었다.¹²⁾ 프랑스 전역에 걸쳐 박물관과 유적지에서는 관광객의 입장이 가능했으며, 공연장과 영화관도 6월 22일부터 재개하였다. 독립서점 역시 회복의 움직임을 보였다. 이동제한령에서 벗어난 순간부터 서점은 사람들로 붐볐고, 활기를 띠기 시작했다. 2019년에 비해서 도서 판매율도 상승했다. SLF는 서점의 매출이 6월에는 42%, 7월에는 16%, 8월에는 5%, 9월에는 6.7%가 상승했다고 했다.¹³⁾ 또한 정부는 문화 분야 지원을 구체화하여 도서 분야에도 지원금이 할당되었다. 6월 9일, 브뤼노 르 메르 Bruno Le Maire 재정경제부 장관과 리에스터 문화부 장관은 3천5백만 유로의 지원을 알렸다. 두 장관은 이 지원을 통해 서점과 온라인 대형 유통업체와 공정한 경쟁의 틀이 정립되기를 바라며, 도서 발송을 용이하게 하기 위한 해결책을 찾기를 기대한다고 밝혔다.

그러나 10월이 되면서 확진자 수는 급격히 증가하였고, 정부는 이동제한령 재도입을 발표했다. 11월 24일, 마크롱 대통령은 1차 때와는 달리 세 단계에 걸쳐 이동제한령을 해제한다고 설명했으며, 11월 28일부터 해제 1단계가 시작되었다. 서점을 포함한 비필수적 상점이 영업을 재개하지만, 야간통행금지 couvre-feu를 적용해 밤 9시까지만 영업이 가능했다.¹⁴⁾ 2단계는 12월 15일부터 적용되며, 1단계보다 한 시간 빨라진 밤 8시부터 다음날 오전 6시까지 야간통행금지 시간을 지켜야 한다. 3단계는 2021년 1월 20일부터 적용될 예정이며 상황의 추이를 지켜보면서 카페, 레스토랑, 스포츠 시설을 열 수 있

12) Ifop와 Weezevent는 2020년 5월 18일부터 20일간 1017명의 프랑스 시민을 대상으로 코로나19와 문화생활에 대한 설문조사를 실시하였다. 설문조사에 응답한 93%가 문화 향유의 결핍을 느끼고 있으며, 67%가 문화기관의 재개 첫 주부터 문화 활동을 할 것이라고 하였다. 그러나 10명 중 9명은 현재 상황에서 문화 활동을 하는 것에 대한 걱정이 앞선다고 하였다.

13) 이 회복 속도는 파리보다도 지방이 더욱 높았다. 이에 대해서는 독립서점에 대한 신뢰, 위치의 근접성이 회복의 열쇠로 분석된다. Michel Guerrin, <Le livre retrouve des couleurs>, in *Le Monde*, le 2 octobre 2020.

14) 바실로 문화부 장관은 카스텍스 총리와 좀 더 유연한 논의를 통해 영화관과 공연장 등을 위한 야간통행금지 시간을 늦추려고 하였지만 총리의 입장은 매우 단호했다. 문화에도 예외를 적용할 수 없다는 입장이었다.

다고 하였다. 그러나 코로나19 확진자와 사망자가 급속히 증가하자 12월 7일, 장 카스텍스 Jean Castex 프랑스 총리는 극장, 영화관, 미술관은 2021년 1월 7일까지 문을 닫아야 한다고 발표했다. 이것은 마크롱 대통령이 11월 24일 담화에서 12월 15일에 문을 열 수 있을 것이라 발표했던 것과는 다른 내용이었기 때문에 문화예술계는 다시 한번 절망감에 휩싸였다.

코로나19 위기에 맞서, 임기 동안 문화의 공공서비스 역할 강화에 힘썼던 자크 랑 Jack Lang 전 문화부 장관은 문화뉴딜정책의 필요성을 호소했다. 뉴딜정책은 미국의 루즈벨트 대통령이 펼친 정책으로 1929년의 대공황을 이겨내기 위한 정책이었다.¹⁵⁾ 이 정책은 문화가 가지는 사회재생능력의 가능성을 제시하였으며, 대표적으로는 예술인의 일자리 창출을 들 수 있다.¹⁶⁾ 따라서 자크 랑은 해가 가면서 문화부의 예산은 줄고 있지만, 지원금이 필요한 문화예술 영역이 확대되고 있으므로 정부가 적극적으로 나서 문화 분야의 활성화에 이바지해야 함을 강조했다. 또한 그는 팬데믹 시대에 문화의 역할을 다음과 같이 정의했다.¹⁷⁾

La culture peut paraître moins vitale quand autant de gens souffrent et meurent. Et pourtant, les artistes et les créateurs ont témoigné, au cours de cette période, d'une inventivité étonnante et ont montré que la culture est une nécessité de l'âme, une

15) 뉴딜정책의 일환으로 공공사업촉진국 Work projects administration이 1935년 창설되었다. 공공사업촉진국의 문화 공공사업 프로젝트로는 연방작가프로젝트 Federal Writer's Project, 연방연극프로젝트 Federal Theater Project, 연방음악프로젝트 Federal Music Project, 연방미술프로젝트 Federal Art Project가 있다. 문화 공공사업은 화가(잭슨 폴록 Jackson Pollock, 마크 로스코 Mark Rothko), 조각가, 사진작가(베레니스 애보트 Berenice Abbott, 워커 에반스 Walker Evans, 도로시아 랭 Dorothea Lange), 희극인, 연극인 등이 활동할 수 있는 환경을 조성해 주었다.

16) 안현정, 『미국문화뉴딜정책에 근거한 한국예술뉴딜프로젝트의 현황과 정책 연구』, 경희대학교 경영대학원 문화예술경영학과 공연예술경영전공, 2010.

17) Yves Jaeglé, <Pour Jack Lang, il faut une New deal de la culture>, in *Le Parisien*, le 27 avril 2020.

source de bonheur, de générosité.

많은 사람들이 고통을 겪고 죽어가는 상황에서 문화는 덜 중요하게 보일 수 있다. 그러나 예술가와 창작자는 이 기간 동안 놀라운 창의성을 보여주었으며, 문화가 영혼의 필수품이며, 행복과 이타성의 원천임을 보였다.

이렇듯, 자크 랑을 선두로 정치인과 문화예술관계자들이 공공서비스 *service public*로서의 문화의 중요성을 호소하였음에도 불구하고, 프랑스 정부는 도서를 비필수품으로 간주하고 서점을 비필수적 상점으로 분류하였다.

3 코로나19 시대의 프랑스 독립서점 상황

마크롱 대통령은 1차 이동제한령을 발표하는 대국민 담화에서 프랑스 시민들에게 이런 시기일수록 독서가 필요함을 강조했다. 그러나 대통령의 담화와 동시에 서점은 비필수적 상점으로 분류되어 보건위생규칙을 지키기 위해 문을 닫아야 했다. 프랑스에서 책과 서점은 프랑스 문화의 상징성을 나타내며 각각 문화재 *bien culturel*와 문화공간으로 간주된다. 비록 어느 때보다도 보건위생에 각별히 신경써야 하는 기간이지만, 서점이 비필수적 상점으로 분류된 것에 대해 서점 관계자, 정치인뿐만 아니라 프랑스 시민조차 이해할 수 없다는 입장이었다. 또한, 이동제한 조치 기간 동안 비필수적 상점으로 분류된 독립서점들이 그들의 미래를 걱정하고 있었던 반면, 대형 온라인 유통업체인 아마존은 강력한 플랫폼을 기반으로 도서 판매 수익률을 높여갔다. 그리고 불공정성과 비겁한 경쟁 *concurrence déloyale*에 대한 화두가 던져졌다.

3.1 문화정책 비전의 부재와 비필수적 상점 논쟁

프랑스 국립출판협회에 따르면, 크리스마스 선물 1위는 책이며, 11월과 12월이 한 해 도서관매출의 25%를 차지한다고 한다. 그러나 서점이 비필수적 상점으로 분류되면서 이러한 경제적 효과를 기대하기 어려워졌다. 사실 놀라운 일이지는 하다. 프랑스 서점 앞에서 경찰이 벌금을 물리며 문을 닫을 것을 요구하는 장면을 상상이나 할 수 있었을까? 프랑스는 문화적 예외의 나라이며, 높은 독서율과 서점을 자랑으로 내세우던 국가이다. 따라서 작가인 알랭 뒤오 Alain Duault가 강조한 것처럼 프랑스 사회에서 책은 상품 이상의 가치, 즉 프랑스를 이어온 정신의 상징성을 가진다. 그렇기 때문에 더욱 서점의 비필수적 상점 분류에 대한 비판이 이어졌다. SLF 회장 안느 마르텔 Anne Martelle은 2차 이동제한 조치 기간 동안 서점을 닫는 것은 공화국의 가치에 반하는 것이며, 책 없이는 지식과 삶의 전달도 없다고 하였다. 안 이달고 Anne Hidalgo 파리 시장은 “책 속에 빛이 있다. 그 빛이 만방에 퍼지게 하라”는 빅토르 위고의 구절을 인용하며 11월 2일 마크롱 대통령에게 공개서한을 보냈다.¹⁸⁾ 이달고 시장은 책은 국가의 보물이자 가정에서 지식을 나누는 도구로, 책을 통해 해방되고, 꿈꾸고, 미래를 만들어 나갈 수 있으므로 다른 어느 때보다도 더욱 책의 가치가 중요함을 강조했다. 사회학자 프랑수아 드 상글리 François de Singly는 ‘필수’라는 단어 선택은 매우 큰 실수라고 했다. “누가 필수적인 것과 비필수적인 것을 나누는가? 누군가에게 필수적인 것이 다른 사람들에게는 비필수적일 수 있지 않은가?”와 같은 질문을 던지며, 그는 정부가 필수와 비필수의 이분법을 사용하면서 경시 사회 *société de mépris*를 만들어냈다고 비판했다.¹⁹⁾ 이러한 비판에 더해 정부 조치를 따르지 않은 도시도 있었다. 몽토반 Montauban 시장 브리짓 바레즈 Brigitte Barèges는 몽토반의 모

18) 아카데미 프랑세즈 회원 에릭 오르세나 Erik Orsenna, 저널리스트이자 비평가인 프랑수아 뷔넬 François Busnel과 함께 공동성명서를 제출하였다.

19) François de Singly, <Lors du deuxième confinement, l'utilisation du terme "non essentiel" par le gouvernement a créé une société de mépris>, in *Le Monde*, le 24 novembre 2020.

든 상점들을 필수적 상점으로 간주하여 영업을 허한다고 하였다. 그 이유로는 (비)필수적 상점의 분류로 인한 공정한 경쟁 논리의 왜곡을 들었다. Le Figaro의 설문조사에 따르면, 약 126,208명의 프랑스인 중 61%가 비필수적 상점을 닫는다고 정한 프랑스의 결정을 승인할 수 없다고 하였으며, 15만 명의 프랑스 시민이 서점의 재개를 위해 청원서를 제출하기도 하였다. 이렇듯, 프랑스 시민, 정치인, 서점 관계자, 학자 등이 나서서 서점의 비필수적 상점으로서의 분류에 반대하고 서점이 재개할 수 있도록 정부에 요구하였다.

로즐린 바솔로 Roselyne Bachelot 문화부 장관은 2020년 7월에 임명이 되면서 서점의 재개를 위해 힘썼다. 그러나 문화부 장관에게도 위생의 문제는 쉽게 지나칠 수 없는 문제였다. 11월 14일 France 2 방송에서 바솔로는 서점을 상점이 아닌 문화를 나누는 장소로 정의하였다. 서점은 우리가 머물러 있는 장소이며, 얘기하고, 책을 넘기며, 우리는 그 책을 만지고 다시 놓게 되는데, 바솔로 장관은 바로 이것이 문화공간이라 불리는 서점이 가지는 문제라 보았다. 사람들이 머물러 있는 장소에서 코로나 바이러스가 잔류하게 되는 것을 걱정하는 것이다.²⁰⁾ 그러나 바솔로 장관은 서점 관계자들에게 서점의 가치를 잘 알고 있으며, 서점이 재개될 수 있도록 힘쓰고 있음을 강조했다. 또한 이 방송에서 바솔로는 문화재를 비필수품으로 분류한 정부의 입장을 비판한 문화예술 관계자들에게 정부가 현시점에서 가장 중요하게 생각하는 것은 프랑스 국민의 건강뿐임을 밝혔다.

그렇다면 정부가 정한 비필수적 상점 분류 기준은 무엇이며, 이 분류로 인한 경제적 손실을 어떻게 회복하려고 했던 것일까? 카스텍스 총리는 프랑스 시민들이 2차 이동제한 조치 기간 동안 외국의

20) 이에 대해 SLF의 기욤 위송 Guillaume Husson은 2020년 봄과는 상황이 다르다고 했다. 1차 이동제한 시에는 마스크도, 겔도, 계산대에 설치한 유리막도 없었지만, 5월의 이동제한령 해제 이후로 철저히 준비했고 지금은 위생의 문제가 없음을 강조했다. 오히려 대형 인터넷 플랫폼에서 마치 아무 일도 없었던 것처럼 도서 배송과 판매를 하는 것에 대해 문제를 제기했다. 아마존에서 고객에게 배송하기까지 출판사와 아마존의 도서 창고의 직원들이 접촉할 수 밖에 없기 때문이다.

대형 온라인 플랫폼(아마존)에서 상품을 주문하기 보다는 이동제한 해제 후에 필요한 물품을 구입하기를 독려했다. 정부는 대형 슈퍼마켓에서 비필수품 구입을 금지하고, 시민들이 아마존에서 이 비필수품의 구입을 늦춘다면 소매상을 도울 수 있다고 생각한 것이다. 그렇지만 프랑수아 드 상글리가 던진 질문처럼, 필수적인 것과 비필수적인 것의 판단은 개인마다 차이가 있을 수 있으며, 언제 끝날지 모르는 이동제한 조치 해제를 기다리며 물품 구입을 늦추는 것이 가능할지 의문이다. 게다가 (비)필수품 기준의 타당성이 없으며, 매우 자의적이다. 예를 들어, 알랭 그리제 Alain Griset 중소기업부 장관 *ministre délégué chargé des Petites et moyennes entreprises*은 대형 슈퍼마켓에서 위생용품은 판매할 수 있지만, 화장품 판매는 금지한다고 하였다. 이 두 상품은 나란히 놓여있는데 말이다. 따라서 정부 차원에서는 (비)필수품에 대해 좀 더 일관성 있는 기준 마련이 필요했다. (비)필수의 분류뿐만 아니라 단어 선택에 대한 문제가 있었던 것도 사실이다. 11월 17일, 정부 대변인 가브리엘 아탈 Gabriel Attal은 ‘비필수적 상점’이라는 용어 사용이 적절하지 않았음을 밝혔다. 이 용어는 법률 용어로 사용되었지만 이를 고려하지 않은 많은 상인에게 그들의 상점과 판매 물품이 필수적이지 않다는 인상을 줄 수도 있었음을 인정했다. 그리고 그는 필수품을 가리키더라도 경제학에서 의식주와 관련된 정상적으로 살아가기 위해 필수적으로 필요한 상품을 지칭하는 *produits de premières nécessités*를 선호한다고 말했다.²¹⁾ 그러나 단어 선택과는 관계없이, 서점 관계자들에게는 이 기간에 서점을 열 수 없다는 사실이 더 중요했다.

사실 1차 이동제한령이 내려졌을 때, 서점이 비필수적 상점으로 분류되었음에도 재개할 기회가 있었다. 마크롱 대통령이 책의 본질적 특성을 환기했음에도 서점에 대한 도움은 없었던 반면, 오히려 재정경제부 장관이 서점이 곤경에서 벗어날 수 있도록 기회를 마련하고자 했다. 여덟 권의 책을 쓴 저자로 책과 서점에 대한 무한한

21) 르 메르 재정경제부 장관은 “Un produit essentiel, c’est un produit de première nécessité.”라고 하여 이 두 표현 간에는 큰 차이가 없음을 볼 수 있다.

애정을 드러낸 르 메르 장관은 지난 3월 첫 이동제한 조치 기간에 아마존과의 경쟁에 대응하기 위하여 서점이 재개되어야 한다고 목소리를 높였다. 그러나 서점 관계자들은 서점 재개를 거부했다. 서점이 재개된다면 프랑스 시민, 서점 관계자, 도서 배송 관련 일을 하는 사람들을 위협에 빠뜨릴 수 있다고 하며 위생의 이유를 들었다. 그러나 위생의 이유 이면에는 불공정한 정부의 대응에 대한 서점 관계자들의 불편함이 있었다. SLF는 왜 아마존이 비필수품을 배송하는 것을 제한하지 않는지 정부에 되물었다. 다시 말해, SLF는 만약 서점에서 도서 판매가 필수적이지 않다면, 왜 아마존과 대형 슈퍼마켓에서는 도서를 판매하는 것이 필수적인지에 대해 항의한 것이다. 따라서 SLF는 정부가 아마존도 독립서점과 마찬가지로 도서 판매를 할 수 없도록 이 상황을 해결해야 함을 주장하였다. 정부가 비필수적 아마존의 독점을 일부 승인한 것이나 마찬가지라는 비판이 이어졌다.

3.2 경쟁력 있는 디지털 플랫폼의 부재와 수익률 감소

프랑스 도서 경제에서 아마존의 위협은 비단 2020년 만의 일은 아니다. 디지털 혁명으로 인해 도서 가치사슬 chaîne de valeur du livre 구조에서도 특히 아날로그적 추억을 간직한 독립서점은 예전의 영광을 누릴 수 없게 되었고, 온라인 플랫폼의 전자책 판매에 대한 대응도 필요하게 되었다.²²⁾ 2014년에 이미 아마존의 무료 배송으로 인해 독립서점의 경영난은 문제가 되었으며, 팬데믹의 해인 2020년에도 여전히 아마존에 맞선 독립서점의 투쟁은 지속되고 있다.

1차 이동제한 조치 시에도 (온라인) 대형 유통업체는 도서를 판매하고 배송하는 것이 가능했다. 위에서 언급했듯이, 서점을 포함한 비필수적 상점의 관계자들은 미국의 온라인 대형 플랫폼의 배송을

22) Françoise Benhamou, *Le livre à l'heure numérique*, Paris, Seuil, 2014.
Vincent Chabault, *Librairies en ligne. Sociologie d'une consommation culturelle*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013.

막아야 한다고 주장했다. 이에 대해 르 메르 재정경제부 장관은 두 가지 이유를 들어 불가능함을 설명했다. 첫 번째 이유는 상공업의 자유 원칙을 지켜야 하며, 두 번째는 재화와 서비스의 자유로운 순환에 대한 유럽연합의 원칙을 존중해야 하기 때문이라고 하였다. 이 두 가지 원칙으로 인해 아마존이 프랑스에서 오직 필수품만을 팔도록 제한하는 것은 어렵다고 설명했다. 반면, 첫 번째 이동제한 조치 기간 동안 프랑스는 아마존이 시장점유율을 잃은 단 하나의 국가이기도 하다. 지난 3월 아마존은 배송에 대한 제약이 가졌는데, 그 이유는 위생 프로토콜에 관련된 것이었다. 프랑스 법원은 아마존이 직원 위생에 대한 요구사항을 충족시키지 못했다고 판단했고, 아마존은 4월 16일부터 5월 5일까지 배송창고를 닫아야 했다.

코로나 시대에 접어들면서, 특히 이동제한령 재도입 기간 동안 아마존은 공공의 적이 되었다. 프랑스 정부는 블랙프라이데이 세일을 11월 27일에서 12월 4일로 연기한다고 발표하였다. 2차 이동제한령이 내려진 상태에서 세일을 진행하게 되면 아마존과 같은 대형 온라인 플랫폼이 이익을 챙길 것이 분명하므로 프랑스 상인들이 반발하였기 때문이었다. 게다가 이달고 파리 시장이 앞장서서 ‘아마존 없는 크리스마스 Noël sans Amazon’란 제목으로 온라인 청원을 진행하였다. 이달고 시장은 “아마존에서 책을 사지 마세요! 그것은 프랑스의 서점과 지역의 삶을 죽게 하는 것입니다!”라고 목소리를 높였다. 바슐로 문화부 장관 역시 직접적으로 디지털 플랫폼(아마존)에서 도서 구입을 하지 말아야 하며, 아마존이 포식 행위를 할 수 없도록 앞장서야 한다고 강조했다. 그리고 아마존 플랫폼을 이용하지 않는 대신 구매자가 전화나 온라인을 통해 주문하고, 직접 주문도서를 서점으로 직접 찾으러 가는 방식인 클릭 앤 콜렉트 Click and Collect를 이용하라고 독려했다.

가브리엘 아탈 정부 대변인은 프랑스 시민들에게 아마존이 아닌 다른 플랫폼 즉, 독립서점이 구축한 placedeslibrairies.fr, librairiesindependantes.com, lalibrairie.com을 이용해달라고 청했다. lalibrairie.com의 경우를 살펴보도록 하자. <독립서점을 보호하는 온

라인 서점! La librairie en ligne qui défend les librairies indépendantes!> 이것이 바로 lalibrairie.com의 슬로건이다. 이 플랫폼의 대표인 조르주-마크 아비 Georges-Marc Habib에 따르면, 온라인 도서 판매에서 아마존은 70%, 프낙 Fnac은 20%를 차지하며, lalibrairie.com과 타 플랫폼이 10%를 차지한다. 아마존에 대응하기 위해 2009년 만들어진 lalibrairie.com에는 2500여개의 독립서점이 참여한다. 이 플랫폼 대표는 탈세보다도 도덕적, 사회적 책임감을 가지고 프랑스 정부 및 시민들과의 올바른 사회적 관계를 재창조하고 싶다고 하였다.²³⁾ lalibrairie.com에서 도서를 검색하면 가장 가까운 서점을 알려주는데, 플랫폼에서 해당 도서를 주문할 수도 있고, 서점에 가서 직접 구입할 수도 있다. 사실 2018년까지는 도서 배송은 하지 않고 서점에서 주문한 책을 찾을 수 있도록 하였다. 그러나 이 방법이 효과적이지 않다고 판단한 플랫폼은 주문자가 배송료를 지불하도록 하고 도서 배송을 시작하였다. 조르주-마크 아비는 lalibrairie.com이 정책적 양심을 가진 소비자, 주문 도서를 받기 위해서 2-3일 정도 기다릴 수 있는 소비자, 국가의 발전에 참여할 수 있는 소비자들을 위한 플랫폼임을 강조한다. 그러나 비록 서점에서 주문도서를 찾아가면 무료라고 하지만, 주문 도서 배송 시 배송료가 5유로인 것은 재고해볼 필요가 있다. 사람들이 도서를 온라인으로 구입하는 여러 이유 중 무료 배송은 큰 강점이 될 수 있기 때문이다.²⁴⁾ 따라서 이미 배송 시스템만으로도 아마존과의 경쟁에서 뒤처질 수 밖에 없다. 11월 5일, 르 메르 재정경제부 장관과 바솔로 문화부 장관은 이동제한 조치 기간 동안 서점의 배송비를 정부가 지원하겠다고 발표했다.²⁵⁾ 배송비 지원은 아마존과 독립서점과의 경쟁 환

23) 아마존은 프랑스에 세금을 내지 않기 위해서 룩셈부르크에 본부를 두고 있다. 프랑스 정부는 아마존을 포함한 GAFA(Google, Apple, Facebook, Amazon)와의 세금 전쟁을 선포했으며, 2019년에 디지털세를 제도화하였다. 디지털세 기준은 매출이며, 세금은 프랑스에서 창출한 수익의 3%로 책정한다. 2020년 11월 25일, 프랑스 재정경제부는 GAFA에 과세 명세를 통보했다.

24) Vincent Chabault, *Vers la fin des librairies ?*, Paris, La documentation française, 2014.

25) Décret n° 2020-1569 du 11 décembre 2020 relatif à l'aide exceptionnelle pour

경을 조성하기 위해 필수불가결한 조건이라고 밝혔다. 이 기간은 11월 5일부터 12월 31일까지이며, 배송비를 서점이 결제하면 정부가 환불해주는 방식이다. 그러나 정부는 늦어도 2021년 6월 30일까지는 모두 환불이 될 것이라고 하여, 경제적 어려움을 겪는 서점의 입장에서는 아쉬움이 남는 조치이기도 하다. 또한 정부의 임시방편의 배송료 지원만으로는 서점과 아마존 간의 근본적인 문제를 해결할 수는 없을 것이다.

디지털 담당 국무장관 secrétaire d'Etat chargé du Numérique 세드릭 오 Cédric O는 독립서점과 아마존과의 경쟁에 대해 긍정적인 태도를 보였다. 그 이유는 프랑스 시민들이 아마존보다도 세 배나 더 많이 프랑스 온라인 사이트(Cdiscount, Veepee, Fnac Darty, Showroomprivé, Boulanger 등)를 통해 주문하기 때문이라고 하였다. 또한 프랑스의 전자상거래 e-commerce는 전체 상거래의 10%만을 차지할 뿐이며, 아마존은 프랑스 전자 상거래의 20%만을 차지한다는 것이다. 그리고 그는 이 수치를 유럽의 다른 국가들의 경우와 비교했을 때, 프랑스는 유럽에서 아마존의 영향력이 가장 낮은 국가로 볼 수 있다고 했다. 이러한 수치를 통해 세드릭 오 장관은 아마존에 대한 프랑스의 강박관념은 어떤 의미도 가지지 않음을 강조했다. 게다가 아르모니아 문디 리브르 Harmonia Mundi Livre의 부사장 파트리스 에베노르 Patrice Evenor에 따르면, 아마존의 도서 판매 방침은 독립서점과의 경쟁 구도를 가지는 것이 아닌 것으로 보인다. 왜냐하면 아마존 플랫폼은 팬데믹 상황에서 도서 재고를 줄이고 있으며, 음식, 제약제품 등과 같은 필수품의 배송에 초점을 맞추고 있기 때문이다. 이는 아마존에게 도서가 주요 판매 분야가 아니라는 것을 보여준다는 것이다. 그러나 아마존 프랑스 대표 프레데릭 뒤발 Frédéric Duval에 따르면 아마존은 2차 이동제한 조치 기간 동안 프랑스에서 40-50%의 수익률 증가를 보였다. 세드릭 오 장관과 같이 낙관적으로만 상황을 바라볼 수는 없을 것이다. 게다가 팬데믹 위기

les livraisons de livres neufs et de supports phonographiques. 이 법령은 2차 이동제한령에 관한 10월 29일 법령 중 도서 부문 지원을 구체화 한 것이다.

로 인해 아마존뿐만 아니라 스포티파이 Spotify, 넷플릭스 Netflix와 같은 디지털 플랫폼의 이용률이 증가하고 있으므로 문화향유의 온·오프라인 방식의 격차가 점점 더 벌어지고 있다.²⁶⁾

4 코로나19 위기와 문화향유 변화를 반영한 프랑스 독립서점의 발전 방향 모색

자크 랑은 프랑스 문화정책이 발전했던 중요한 순간은 프랑스의 격동기와 일치한다고 했다. 다시 말해, 프랑스는 대위기 또는 정치·적 단절의 시기마다 문화 개혁을 이뤄냈다고 보았다. 1936년 인민전선 Front populaire의 승리와 장 제이 Jean Zay의 예술 정책²⁷⁾, 1958년 드골의 제5공화국의 시작과 말로 Malraux의 등장, 그리고 1981년 미테랑 Mitterrand 대통령의 대선이 그렇다. 비록 코로나19 위기와 1936년, 1958년, 1981년의 정치적 역사적 순간을 동일하게 놓을 수는 없겠지만, 팬데믹은 현재 프랑스가 이끄는 문화정책의 방향성과 이미 이전부터 위기의 상황에 처해 있는 서점 관계자들의 수동적인 대처에 대해 재검토할 기회를 제공했다. 자크 랑은 이 팬데믹으로 인해 프랑스는 과거의 모델이 되었다는 것이 더욱 극명하게 드러났음을 강조했다.²⁸⁾ 사실 마크롱 대통령 정부뿐만 아니라 이미 2000년대부터 프랑스 정부는 문화정책에 있어 장기적인 비전을 제시하지 못한 것이 문제였다.²⁹⁾ 유감스러운 부분은 오래전부터 프랑스 문화

26) 코로나 팬데믹 전에도 넷플릭스와 같은 OTT의 발전이 있었으며, 디지털 플랫폼 활용이 증가하고 있었다. 2020년 1분기 넷플릭스 유료 구독자가 1,580만명 증가하여, 총 구독자가 1억8,090명이 되었다고명석, 『OTT플랫폼대전쟁 - 코로나 팬데믹 이후 디지털 플랫폼의 미래』, 서울, 도서출판 새빛, 2020.

27) 장 제이는 1936~1939년까지 프랑스 교육부 장관직을 맡았으며, 특히 세계 3대 영화제 중의 하나인 칸 영화제가 만들어지는데 큰 기여를 하였다.

28) Michel Guerrin, <Jack Lang: Une politique publique doit défendre ses créateurs>, in *Le Monde*, le 5 mai 2020.

29) Françoise Benhamou, *Politique culturelle, fin de partie ou nouvelle saison ?*, Paris, La documentation française, 2015.

Jean-Michel Djian, *Politique culturelle: la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, 2005.

에 영향력을 확장하는 구글, 아마존과 같은 그룹에 직면한 프랑스 정부의 무력함이며, 문화적 예외 속에서 정부의 보호 아래 현재를 살아가는 독립서점의 수동적 대처이다. 따라서 프랑스의 문화정책과 서점 관계자의 관점에서 발전 방안 모색이 필요하다고 본다.

첫째, 팬데믹 전과 비교했을 때 현재 상황은 프랑스 정부가 문화정책을 구현하는 데 있어 동일한 상황이라고 할 수는 없다. 하지만 문화예술 분야 관계자들, 특히 서점 관계자들에게 필요한 것은 일관성 있는 장기적인 문화정책 비전 제시이다. 국립민영극장협회 Syndicat national des théâtres privés의 베르트랑 타민 Bertrand Thamin 회장은 정부가 비필수적이라는 단어를 사용함으로써 프랑스 시민과 상인들에게 미칠 수 있는 심리적 영향을 헤아리지 못했을 뿐만 아니라, 문화는 필수적인 것이 아니라 기본적인 *fondamental* 것임을 상기해야 한다고 했다. 프랑스는 공공서비스로서의 문화에 대한 비전을 제시하며 문화예술 분야 지원을 통해 전례 없는 문화 국가로 거듭났다. 그러나 작가 칼 노락 Carl Norac은 “프랑스의 문화적 예외는 죽었다 L’exception culturelle française est morte!”며 서점이 비필수적 상점으로 분류된 데에 대해 유감을 표했다.³⁰⁾ 문화적 예외를 지켜야 한다는 것은 법적으로 명시된 조항은 아니다. 그러나 마크롱 정부가 대국민 담화를 통해 팬데믹 시대에 문화를 통한 극복을 강조했다면, 적어도 이동제한 조치에 이 내용이 반영이 되어야 하지 않았을까? 벨기에의 경우, 학교는 문을 닫았지만, 서점은 열었다.³¹⁾ 프랑스와는 달리 서점을 필수적 상점으로 분류한 것이다. 벨기에 부총리 조르주 질키네 Georges Gilkinet는 코로나19 위기가 지속될수록 벨기에 국민의 정신 건강에 주의를 기울여야 함을 강조하며, 문화에서 그 답을 찾고자 했다. 그는 이 끔찍한 상황에서 벗어나기 위해서는 책을 펼치는 것보다 더 나은 것은 없음을 강조하였다. 두 국가의 지도

30) Carl Norac, <L’exception culturelle française est morte>, in *Actualité*, le 16 novembre 2020.

31) 벨기에뿐만 아니라 스위스, 독일, 이탈리아, 스페인에서도 서점을 필수적 상점으로 간주하였다.

층에서는 독서의 중요성을 인식하고 있는 점은 동일하지만, 팬데믹 위기에 맞서 서점을 (비)필수적 상점에 적용하는 기준은 달랐다. 팬데믹으로 인한 정치적, 사회적, 경제적 혼란 속에서 문화는 그 어느 때보다도 더 문화정책의 방향에 달려있다.

둘째, 서점은 온·오프라인 통합 유통 시스템 omni-canal 강화에 힘써야 하며, 팬데믹 위기를 벗어나기 위한 플랫폼 강화가 아닌 ‘지속적인’ 플랫폼 강화가 필요하다. 2020년 3월 조르주-마크 아비 대표는 유럽인들 특히 프랑스인들이 도서에 대한 애착을 두고 있으므로 온라인 플랫폼뿐만 아니라 서점에서 책을 판매하는 것의 중요성을 강조했다. 주문자가 책을 서점에 찾으러 왔을 때, 서점 판매원이 책에 대해 조언이 가능한 것을 서점의 강점으로 내세웠다. 이 발언은 아마존이 독립서점처럼 책을 추천해주는 것이 아닌 알고리즘의 틀에 갇혀있음을 비판한 것이기도 하다. 그러나 현실적으로 아마존이 알고리즘에 의해 도서 추천을 한다고 해서 수익률이 하락하는 것은 아니다. 그리고 언제까지 코로나19가 지속될지, 포스트 코로나 시대에는 어떠한 상황이 펼쳐질지 알 수 없다. 따라서 오프라인 서점의 중요성을 열거하며 아마존을 비판하기보다는 경쟁력 있는 플랫폼 구축이 더욱 필요하다. 세드릭 오 장관에 따르면 프랑스의 소매상 중 약 30%만이 온라인 플랫폼을 운영한다고 하였다. 독일의 경우 72%인 것에 비하면 매우 작은 수치이다. 온·오프라인 통합 시스템을 활용한 경쟁력 있는 디지털 플랫폼 구축을 위해서는 기본적으로 합리적인 배송 가격 책정, 효율적인 재고 관리³²⁾뿐만 아니라 온라인 플랫폼을 위한 기술적 지원이 뒷받침되어야 할 것이다. 이러한 독립서점의 디지털 플랫폼 구축을 위해 문화부는 2020년과 2021년에 걸쳐 독립서점의 장비 현대화를 위해 1,200만유로를 지원한다고 하였

32) 예를 들어, 프랑스 영토 내 독립서점이 운영하는 플랫폼 이용자가 지방에서 책을 주문하였지만, 구매하고자 하는 책이 파리의 서점에만 있는 상황을 가정해볼 수 있다. 이 주문 도서를 파리의 독립서점에서 구매자가 거주하는 지방의 서점으로 보내준다면, 지방 서점의 수익률이 상승하는 것은 아니다. 따라서 독립서점 내에서도 경쟁 구도가 형성될 수 있으므로, 온라인 플랫폼 운영 시 재고관리에 대한 구체적인 논의가 필요하다.

다.³³⁾ 또한 12월 17일, 프랑스 의회는 도서 분야의 재개를 위해 2021년 예산 중 2,950만 유로를 지원할 예정이라고 했다.

아마존 고객들은 온라인 사이트를 통해 도서 주문을 하지만 기본적으로 전통적 상점, 즉 독립서점에 대한 애정을 품고 있다고 한다.³⁴⁾ 또한, 전자상거래와 원격판매 연합 Fédération de l'e-commerce et de la vente à distance 대표인 마크 롤리비에 Marc Lolivier는 최근 전자상거래를 이용하는 고객들은 상점이 운영하는 온라인 플랫폼에서 상품을 구입하는 경향이 있다고 말했다. 이렇듯 독립서점의 온라인 판매가 자리를 잡아가며 온·오프라인 통합 운영이 정착하게 된다면 디지털 플랫폼으로만 승부를 거는 아마존이 가지지 못하는 큰 강점을 가질 수 있을 것이다.

셋째, 서점 관계자는 문화를 향유하는 세대 교체 경향을 파악하여 젊은 세대의 절충주의 *éclectisme* 특성을 반영할 필요가 있다. 프랑스 서점들은 프랑스의 문화적 예외에 물들어, 시대 변화의 요구에 맞추는 것 없이 서점을 예외의 장소 *lieux d'exception*로 간주하였다. 특히 이것은 1차 이동제한 조치 시의 르 메르 장관의 서점 재개 제안을 거절한 것을 통해 볼 수 있는데, 서점 관계자들은 격리가 오래 지속되지 않을 것이라 예상한 것이며, 이동제한 초반에는 상권에 손해를 입힐 것을 예상하지 못한 것이다. 또한 2주간의 격리가 정부에 지원(금)을 요구하기에는 충분하다고 생각한 것이기도 하다.³⁵⁾ 이러한 서점 관계자의 태도는 도서 생태계를 흔들어 놓았다. 2020년 서

33) 이것은 모든 서점에 지원이 되는 것이 아니며, 역량, 경쟁력, 국가 융집성에 기여, 도시 활기에 기여, 정보처리관리 능력 등을 기준으로 평가하여 선발한다. 또한 독립서점의 현대화 *modernisation* 프로젝트는 국립도서센터 Centre national du livre(CNL), 문화부의 지방 문화부서 Direction régionale des affaires culturelles(DRAC)가 관장하며, 온라인 도서 판매 프로젝트는 CNL이 관장한다. Centre national du livre, <Crise sanitaire: le CNL dévoile les résultats de son plan d'urgence et de son plan de relance pour le secteur du livre en France>, le 26 novembre 2020.

34) Vincent Chabault, *Vers la fin des librairies ?*, Paris, La documentation française, 2014.

35) Jean-Baptiste Noé, <Librairies fermées: la faute aux syndicats, pas au capitalisme>, in *Contrepoints*, le 31 octobre 2020.

점의 수익률은 급감했고, 이 원인으로 SLF는 정부의 비필수적 상점 분류와 아마존의 부정 경쟁을 이유로 들었다. 그러나 코로나19로 인해 서점의 부진이 더욱 부각되었을 뿐, 이 상황은 이미 몇 년 전부터 예견된 일이었다. 이것은 프랑스 문화향유 50년 보고서에서도 잘 나타난다.³⁶⁾ 이 보고서에서는 세대별 조사 결과가 눈에 띈다. 독서의 경우, 베이비붐 세대가 약 80%의 향유를 보였다면, 15~24세의 젊은 세대는 그 절반에 그쳤다. 또한 35세 미만 프랑스인들 중 특히 15-24세의 프랑스인들은 디지털 플랫폼에서의 문화 향유를 즐긴다. 이들은 특히 매일 음악감상을 하는 비율이 높았는데, 이것 역시 디지털 플랫폼을 통한 향유가 많았다.³⁷⁾ 프랑스에서 최근 10년간의 변화를 보자면, 디지털 문화향유(온라인 음악감상, 게임 등)가 눈에 띄게 증가하였는데, 이 현상은 2008년 문화향유 조사에서도 잘 드러나지 않은 부분이었다. 보고서를 작성한 루 볼프 Loup Wolff는 베이비붐 세대가 공공기관에 대한 신뢰를 바탕으로 문화를 향유하였다면, 젊은 세대에게 가치와 정당성을 만들어주는 것은 디지털 공동체임을 강조했다. 따라서 후속 세대의 문화 향유 상황을 재정의할 필요가 있으며, 이 조사 결과는 서점 관계자들이 주의 깊게 살펴보고 반영해야 하는 결과이기도 하다.

흥미로운 점은 절충주의 특징을 보이는 15~24세의 젊은 세대에 대한 희망이 있다는 것이다. 절충주의는 독서, 음악감상, 영화관람, 비디오게임, 문화유산, 전시회 관람 등 다양한 문화를 향유하는 경향이다.³⁸⁾ 문화부 보고서에 따르면 절충주의는 전통적 절충주의

36) 2018년 2월부터 2019년 3월까지, 문화부의 사회학자들이 15세 이상의 9,200명의 프랑스인들을 대상으로 문화향유실태를 조사하였으며, 2020년 7월 10일 그 결과를 내놓았다. 2018년에는 5,000명을 대상으로 한 것에 비교했을 때, 거의 2배에 가까운 인구를 대상으로 조사하였다.

37) 디지털 문화향유를 주로 즐기는 15세 이상의 프랑스인은 6명 중 1명으로 약 15%를 차지한다. 이 중 71%는 매일 온라인 게임을 즐기며, 84%는 사회관계망서비스를 이용하고, 39%는 비디오 게임을 한다. 그러나 극장과 콘서트홀과 같은 문화장소는 거의 방문하지 않는다.

38) Armelle Bergé, Fabien Granjon, <Éclectisme culturel et sociabilités>, in *Terrains & travaux*, n.12, 2007, pp. 195-215.

Philippe Lombardo, Loup Wolff, *Cinquante ans de pratiques culturelles*, Paris,

éclectisme classique와 증대된 절충주의 électisme augmenté로 분류된다. 이 두 유형의 차이점은 디지털과 시청각 향유 여부로, 전통적 절충주의는 디지털 문화를 거의 즐기지 않는 반면, 증대된 절충주의는 온라인 게임, 사회관계망서비스, 비디오 게임을 즐긴다. 따라서 증대된 절충주의는 베이비붐 세대의 문화향유 방식과 디지털 문화를 향유하는 방식이 공존하는 젊은 세대의 특징을 가리킨다. 또한, 증대된 절충주의 경향을 보이는 세대는 디지털 문화향유가 우세한 젊은 세대와 독서율의 차이를 보인다. 보고서에 따르면 주로 디지털 문화향유에 익숙한 젊은 세대는 거의 독서를 하지 않는 반면, 증대된 절충주의 경향을 보이는 젊은 층은 31%의 독서율을 보인다. 비록 증대된 절충주의 경향을 보이는 인구가 전체 인구의 9%에 지나지 않지만 10년 후에는 문화향유 방식을 재형성하는 데 매우 결정적인 역할을 할 수 있는 이들이기도 하다. 따라서 두 번째 제안에서 논의한 온·오프라인 통합 시스템이 체계적으로 발전된다면, 비록 독서율이 점점 낮아지고 있는 경향을 보이지만 증대된 절충주의를 추구하는 젊은 세대의 문화향유 방식에 맞추어 독서 문화를 재형성할 수 있을 것이다.

5. 나가며

2020년은 무엇보다도 보건 및 위생이 큰 화두가 되었던 해이며, 이 팬데믹 위기가 언제 끝날 수 있을지 장담할 수 없다. 그러므로 도서관과 서점의 문화적 상징성에 대한 논의가 부차적인 논의처럼 보일 수도 있다. 그러나 프랑스 법령과 정책을 통해 문화재로서의 상징성을 지켜온 책이 비필수품으로 분류되면서, 도서 경제 관계자들 뿐만 아니라 책의 문화적 가치를 지지한 정치인들은 정부를 상대로 반론을 제기했다.

프랑스 파리의 유명 서점인 셰익스피어 앤 컴퍼니 Shakespeare

and Company는 두 차례의 이동제한령으로 인해 매출이 급격히 감소해 폐업 위기에 처했다. 예년보다 매출이 80% 가까이 급감했기 때문이다. 그러나 지난 10월, 서점 측은 사회 관계망을 통해 경영난에 처한 서점을 일으키기 위해 온라인 사이트에서 도서 구입을 부탁하는 호소문을 올렸고, 전 세계에서 이어지는 주문으로 크리스마스 호황을 누리고 있다고 한다. 서점의 경영자인 실비아 휘트먼 Sylvia Whitman이 온라인 사이트를 운영한 것은 어려운 재정 상태에도 불구하고 팬데믹 위기에 맞서기 위해서였다. 영어 도서 판매 서점인데다 워낙 관광객들에게도 잘 알려진 서점이기 때문에 전 세계에서 주문이 이어졌을 수도 있다. 그렇지만 아마존 또는 타 플랫폼에서도 구입할 수 있는 도서를 이 서점의 온라인 사이트를 통해 구입한 이유는 바로 이 서점이 가지는 문화 공간으로서의 가치일 것이다. 실비아 휘트먼은 서점은 변하지 않은 채, 작가, 관객, 도서 구입자 등이 모여 공연을 만드는 극장과 같다고 묘사했다. 그리고 이 점이 온라인 플랫폼이 가지지 못하는 매력적인 점이기도 하다. 그러나 팬데믹 위기에서 대형 유통업체와의 불공정을 문제로 삼은 독립서점이 경쟁력 있는 디지털 플랫폼 구축 준비가 되어있었다면 상황은 달라지지 않았을까? 이제는 현재의 위기에 이어서 포스트 코로나 시대의 문화 향유에 대해서 예측하고, 준비해야 할 시기이기도 하다. 또한 독립서점이 아마존과 정부를 앞에 내세워 위기에 대응하는 것이 아니라 독립서점과 책의 가치를 보존하는 주체적인 도서 경제 관계자로 발전할 수 있기를 기대한다.

참고문헌

<논문 및 단행본>

- Benhamou, Françoise, *Le livre à l'heure numérique*, Paris, Seuil, 2014.
_____, *Politique culturelle, fin de partie ou nouvelle saison ?*, Paris, La documentation française, 2015.
- Bergé, Armelle, Granjon, Fabien, <Éclectisme culturel et sociabilités>, in *Terrains & travaux*, n.12, 2007, pp. 195-215.
- Chabault, Vincent, *Librairies en ligne. Sociologie d'une consommation culturelle*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013.
_____, *Vers la fin des librairies ?*, Paris, La documentation française, 2014.
- Djian, Jean-Michel, *Politique culturelle: la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, 2005.
- 고명석, 『OTT플랫폼대전쟁 - 코로나 팬데믹 이후 디지털 플랫폼의 미래』, 서울, 도서출판 새빛, 2020.
- 안현정, 『미국문화뉴딜정책에 근거한 한국예술뉴딜프로젝트의 현황과 정책 연구』, 경희대학교 경영대학원 문화예술경영학과 공연예술경영전공, 2010.
- 전지혜, 「디지털 시대의 프랑스 도서 경제」, 『불어불문학연구』, 제133집, 2018, pp. 235-264.

<보고서>

- Département des études, de la prospective et des statistiques, *Analyse de l'impact de la crise du Covid-19 sur les secteurs culturels*, Ministère de la Culture, 2020.
- Lombardo, Philippe, Wolff, Loup, *Cinquante ans de pratiques culturelles*, Paris, Département des études, de la prospective et

des statistiques du Ministère de la Culture, 2020.

<법(령)>

Décret n° 2020-1310 du 29 octobre 2020 prescrivant les mesures générales nécessaires pour faire face à l'épidémie de covid-19 dans le cadre de l'état d'urgence sanitaire.

Décret n° 2020-1569 du 11 décembre 2020 relatif à l'aide exceptionnelle pour les livraisons de livres neufs et de supports phonographiques.

Loi n° 2014-779 du 8 juillet 2014 relative aux conditions de vente à distance des livres.

<보도 자료 및 신문기사>

Centre national du livre, <Crise sanitaire: le CNL dévoile les résultats de son plan d'urgence et de son plan de relance pour le secteur du livre en France>, le 26 novembre 2020.

Guerrin, Michel, <Jack Lang: Une politique publique doit défendre ses créateurs>, in *Le Monde*, le 5 mai 2020.

_____, <Le livre retrouve des couleurs>, in *Le Monde*, le 2 octobre 2020.

Jaeglé, Yves, <Pour Jack Lang, il faut une New deal de la culture>, in *Le Parisien*, le 27 avril 2020.

Noé, Jean-Baptiste, <Librairies fermées: la faute aux syndicats, pas au capitalisme>, in *Contrepoints*, le 1 octobre 2020.

Norac, Carl, <L'exception culturelle française est morte>, in *Actualité*, le 16 novembre 2020.

Singly de, François, <Lors du deuxième confinement, l'utilisation du terme "non essentiel" par le gouvernement a créé une société de mépris>, in *Le Monde*, le 24 novembre 2020.

<인터넷 사이트>

프랑스 문화부 사이트 www.culture.gouv.fr

프랑스 재정경제부 사이트 www.economie.gouv.fr

Résumé

Statut des librairies indépendantes en France : autour du débat sur les commerces non-essentiels à l'ère du Covid-19

CHUN Jihye
(Université féminine de Sookmyung, Professeure assistante)

La crise sanitaire touche durement et durablement le secteur des librairies indépendantes depuis le début de l'année 2020. Le gouvernement français a catégorisé les librairies comme commerces non-essentiels; elles ont dû baisser le rideau pendant le confinement, ce qui a provoqué deux grands débats: premièrement, une question sur la valeur de la culture est posée en France, qui est représentée en tant que pays d'exception culturelle, et dans laquelle le livre est considéré comme bien culturel. Deuxièmement, la polémique enfle sur l'équité entre petits commerces de proximité et grandes enseignes en ligne qui peuvent vendre les livres pendant le confinement. Les acteurs des librairies ont déclaré que le chiffre d'affaires avait plongé en raison de la concurrence déloyale d'Amazon. Cependant, l'économie du livre est toujours menacée par la présence d'Amazon depuis une décennie; par ailleurs, le taux de lecture de la jeune génération numérique diminue progressivement. On pourrait donc dire que la crise sanitaire permet de constater plus clairement la crise des librairies. Par conséquent, il est temps que les librairies investissent, d'une manière plus dynamique, dans une modernisation de la vente en ligne et une stratégie omnicanale puissante. Pour le gouvernement, il devrait mener une politique culturelle plus cohérente pour soutenir les librairies.

librairie indépendante, covid-19, confinement,
Mots Clés : commerce non-essentiel, plateforme numérique,
stratégie omnicanale

투 고 일 : 2020.12.25.

심사완료일 : 2021.01.25.

게재확정일 : 2021.02.02.

산업화, 문학예술, 유토피아 : 샤를르 푸리에와 문학예술*

정의진
(상명대학교 부교수)

국문요약

19세기 초반의 유토피아적 사회주의자 샤를르 푸리에에는 근대 산업 자본주의 사회를 넘어서는 새로운 이상적 사회를 구상하였다. 푸리에가 제시한 이상 사회는 비현실적인 몽상에 불과하다는 비판을 받기도 하였지만, 그의 비판적 현실분석에 기초한 과도기적 대안 제시는 불완전한 형태로나마 현실에서 구현된 측면 또한 있다. 그의 이론은 당대 산업사회의 현실에 근거해 있었기 때문이다. 다른 한편 푸리에의 이론은 어휘와 문장의 특성에서부터 포괄적인 상상력과 이론 체계에 이르기까지 매우 문학적인 방식으로 표현된다. 이러한 요소들은 이론과 과학의 관점에서는 푸리에 사상의 합리적인 타당성을 의심하게 만들지만, 문학예술의 차원에서는 후대의 작가와 예술가들에게 영감의 원천으로 작용하였다. 푸리에 저작의 문학성은 또 다른 연구과제이다.

주제어 : 샤를르 푸리에, 유토피아적 사회주의, 산업사회, 문명, 팔랑스테르, 앙드레 브르통, 르 코르뷔지에,

* 본 연구는 2019학년도 상명대학교 교내연구비를 지원받아 수행하였음.

|| 목 차 ||

1. 들어가는 말
2. 푸리에와 유토피아
3. 푸리에 사상의 이론 체계와 언어의 특수성
4. 푸리에와 근현대 문학예술
5. 나오는 말

1. 들어가는 말

샤를르 푸리에에겐 생시몽 Saint-Simon, 로버트 오언 Robert Owen 등과 함께 흔히 19세기 전반기의 ‘공상적 사회주의’를 대표하는 인물로 언급된다. 세계사나 유럽사 관련 서적, 나아가 교과서에서까지 일반적으로 사용되는 이 용어는, 이중적인 역사적 함의를 내포하고 있다. 우선 공상적 사회주의는, 1760년대에 와트의 증기기관 발명과 함께 영국에서부터 시작된 1차 산업혁명 이래 근대 과학기술과 자본주의가 새롭게 재편하기 시작한 당대의 산업화 양상을 새로운 현실로 수용하고 있다. 1차 산업혁명은 자본주의적 대량생산을 위한 이전의 생산시스템인 ‘공장식 수공업 manufacture’과는 질적으로 다른 대량생산 방식, 즉 사람이 아니라 기계가 생산의 핵심 요소인 새로운 방식을 정착시켜 나갔다. 숙련된 장인들이 보유한 경험과 기술이 여러 분야에서 불필요한 것이 되었고, 영국 노동자들의 ‘러다이트 운동(기계 파괴 운동)’은 이러한 변화과정에서 발생할 수밖에 없었던 과도기적 운동으로 이해된다. 다른 한편 기차와 증기선으로 상징되는 인력과 물자의 빠른 대량수송 능력을 바탕으로, 자본주의의 전국적, 나아가 전 세계적 확장과 재편에 가속도가 붙기 시작했다. 동시에 이 과정에서 형성된 생산과 유통 및 소비의 거점으로서의 대

도시들은 사람들의 생활방식과 문화 전반에도 변화를 야기하고 있었다. 공상적 사회주의자들은 이러한 변화상을 새로운 사회를 도모하기 위한 기본 전제로 간주하였다. 그러나 동시에 공상적 사회주의자들은 초기 자본주의가 초래한 많은 문제점, 즉 장시간 노동착취, 극단적인 저임근과 빈곤, 도시노동자들의 참담한 주거 환경과 위생 상태, 평균수명의 현저한 단축을 초래할 정도의 공해와 환경파괴 등에 근본적으로 비판적이었다.¹⁾ 정치적인 관점에서 볼 때 이들은 1789년의 프랑스대혁명이 추상적인 수준에서나마 확립한 헌법적 원칙인 ‘인간의 보편적 존엄성’에서 출발한 새로운 세대에 속한다. 이들은 프랑스대혁명 이후의 정치적 대원칙과 현실의 사회경제 상황 사이의 모순에 대한 해결책을 제시하고자 한 여러 인물과 사상 및 운동 중에서도 가장 근본적인 해결책을 도모한 최초의 인물들로 평가받는다.

그런데 이들의 사회주의 사상을 수식하는 ‘공상적’이라는 형용사의 의미는 한편으로는 매우 부정적이다. 공상적 사회주의에 대비되는 용어는 ‘과학적 사회주의’인데, 이러한 비교 혹은 대립 구도는 프리드리히 엥겔스의 1880년 저서 『유토피아적 사회주의와 과학적 사회주의』에서 유래한다.²⁾ 엥겔스는 19세기 초반 유럽 자본주의에 대한 공상적 사회주의자들의 비판적인 분석이 가지는 타당성과 역사적인 의의를 긍정적으로 평가하면서도, 이들이 내세운 대안들을 자본주의의 속성과 작동 방식에 대한 보다 엄밀한 분석과 이해가 결여된 ‘유토피아’적인 것으로 간주하였다. 엥겔스는 이 저서에서 근본

-
- 1) 당대 자본주의 사회에 대한 근본적으로 유사한 문제의식에도 불구하고, 생시몽주의, 오언주의, 푸리에주의 사이에는 상호비판과 논쟁으로까지 번진 차이점들도 존재한다. 본 논문에서 이러한 사안을 직접적으로 다루는 데는 한계가 있다. 따라서 논문의 전개 과정에서 특별히 언급할만한 차이점이 있을 시 각주로 간략하게 처리하는 것을 원칙으로 한다. 오늘날의 환경주의에 비견할만한 문제의식은, 뒤에서 보겠지만 푸리에에게서 두드러진 것이다.
 - 2) 엥겔스의 이 1880년 저작은 1878년 초판에 이어 1880년 개정판이 나온 『반 듀링론』의 발췌본이다. 가장 최근의 한국어 번역으로는 ‘프리드리히 엥겔스, 김민석 역, 『반 듀링론』, 서울, 새길 아카데미, 2012’가 있는데, 『유토피아적 사회주의와 과학적 사회주의』는 특히 이 저서의 제3부 「사회주의」 편에서 다루고 있는 사회주의의 역사와 이론에 대한 고찰을 발췌한 것이다.

적으로 변화하고 있는 사회 전반에 대한 이들의 분석, 이를 바탕으로 한 새로운 상상력과 성찰들을 높이 평가하면서도, 기본적으로는 이를 비과학적인 것, 비합리적인 것으로 간주한다.³⁾ 이러한 논점에 대한 본격적인 논의는 정치철학, 좀 더 범위를 넓히면 경제사상의 몫일 것이다. 이러한 논의와는 별도로 본 논문이 주목하고자 하는 바는, 생시몽, 오언, 푸리에 세 인물의 사상 가운데, 특히 푸리에의 사상은 정치사상이나 경제사상의 영역에 한정되지 않고 근현대 프랑스 및 서구 문학예술에도 일정한 영향력을 행사하였다는 점이다.⁴⁾ 이러한 영향력은 특히 건축 및 도시계획과 같이 예술, 과학, 사회학 등이 종합적으로 활용되는 ‘실용예술’ 내지 ‘응용예술’ 분야에서 서도 두드러진다. 작가나 예술가 혹은 문학예술 이론가들은 푸리에의 사상을 자신들 각자의 관점에서 수용하였다. 본문에서 본격적으

- 3) 일반적으로 통용되는 한국어 번역용어를 논문작성자로 우선은 채택할 수밖에 없었지만, ‘유토피아적’이라는 용어를 ‘공상적’이라고 번역한 제목이 일반화되면서 그 부정적 뉘앙스는 한국어 번역용어를 통해 더 증폭되는 경향이 있다. 이런 이유로 이하에서는 이를 유토피아적 사회주의로 통일하여 명명한다.
- 4) 생시몽 또한 문학예술을 새로운 사회건설의 중요한 한 축으로 삼았다. 생시몽은 문학예술의 역할을 새로운 산업사회의 필연적인 도래를 ‘감성적으로’ 표현하는, 즉 평화적인 건설을 위한 ‘노동자 부대’의 규율과 열정을 고무하고 선전하는 것으로 규정하였다. 동시에 생시몽 주의의 종교적인 근본 가치인 ‘사랑’의 힘을 전파하는 데 있어서 문학예술이 상대적으로 큰 역할을 하리라 기대하였다. 문학예술에 대한 생시몽의 이러한 관점은 가령 20세기 ‘사회주의 리얼리즘’의 기본 관점과도 일맥상통하는 지점이 있으며, 나아가 20세기 후반의 ‘사회적 예술 art social’이나 ‘공공예술 art public’의 문제의식으로도 연결될 소지가 있다. 그러나 생시몽의 문학예술에 대한 언급은 푸리에의 사상과 글쓰기처럼 직접적으로 후대의 중요한 작가와 예술가들에게 영향을 미치지는 못하였다. 반면 19세기 중후반 경까지도 프랑스 사회 전반에 음양으로 상당한 영향력을 행사한 생시몽주의는, 그 광범위한 영향력으로 인해 당대 문학예술의 변화 양상, 가령 으젠느 쉬 Eugène Sue의 『파리의 신비 Les Mystères de Paris』와 같은 ‘대중문학’ 혹은 ‘민중문학 littérature populaire’의 부상 및 그 양상과 의미를 사고하는 데 있어서 중요한 준거가 될 수 있다. 생시몽 주의 노동자 작가들의 작품이나 서한들이 가지는 의미 또한 별도의 성찰이 필요한데, 이 문제에 대해서는 곧 후속 논문에서 다루고자 한다. 1830년 7월 혁명 전후를 기점으로, 푸리에주의 노동자들을 포함하여 노동자 작가, 예술가, 저널리스트들의 작업 전반에 대한 종합적인 성찰은, cf. Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires : Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

로 다루겠지만, 가령 초현실주의의 수장 앙드레 브르통이 2차대전 종전 무렵에 발표한 『샤를르 푸리에를 위한 송가 *Ode à Charles Fourier*』⁵⁾나 롤랑 바르트의 『사드, 푸리에, 로올라 *Sade, Fourier, Loyola*』⁶⁾같은 저작의 제목이 이를 반영하고 있다.

푸리에 사상과 프랑스 및 유럽 문학예술의 역사적 영향 관계를 개괄적으로 검토하기 위하여, 본 논문은 이 문제를 산업화와 문학예술과 유토피아의 함수관계라는 관점, 즉 푸리에 사상의 복합적인 성격을 그대로 살리면서 ‘학제적인’ 관점에서 다루고자 한다. 이를 위해 우선 푸리에의 사상과 텍스트에 내재하는 문학적인 성격을 정리한 후, 이로부터 영향을 받은 후대의 작가와 예술가들의 사례로서 앙드레 브르통과 르 코르뷔지에 등의 경우를 살펴볼 것이며, 최종적으로는 당대의 사회적 변화에 대응하기 위하여 푸리에로부터 영향을 받은 문학예술적 입장과 실천들이 시사하는 바를 정리할 것이다.

2. 푸리에와 유토피아

유럽의 지성사와 문학사에서 봉건제적 정치사회 질서 및 경제체제를 넘어서는 새로운 사회를 본격적으로 상상하기 시작한 역사는, 짧게 잡아도 르네상스 시대로 거슬러 올라간다. 가령 르네상스기를 대표하는 인문주의자 중 한 명인 토머스 모어의 『유토피아』는 1516년에 출간되었다.⁷⁾ 1부는 당대 영국과 유럽 사회의 현실에 대한 비판을, 2부는 가상의 이상 국가 ‘유토피아’에 대한 내용을 담고 있는 이 책은, 오늘날 일반화된 분류방식에 따르면 일종의 ‘공상과학소설’이다. 『유토피아』가 ‘판타지’ 소설이 아니라 공상과학소설인 이유는, 이 작품이 현실에 대한 이성적이고 합리적인 비판적 분석에 기초하고 있기 때문이다. 영국의 양모 산업이 급속도로 성장하는 과

5) André Breton, *Ode à Charles Fourier* in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, col. Pléiade, 1999.

6) Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

7) 토머스 모어, 『유토피아』, 서울, 웅진씽크빅, 2008.

정에서 벌어진 ‘인클로저’ 운동으로 토지를 빼앗기고 기아선상에 내몰린 농민들, 자본주의적 산업생산방식의 초기형태인 매뉴팩처 시스템하에서 양모의 가공과 대량생산을 위하여 저임금 장시간 노동으로 착취당하는 노동자들의 현실에 대한 풍자와 비판이 1부의 골간을 구성한다. 2부는 이러한 현실과 대비되는, 사유재산도 착취도 굶주림도 빈부격차도 없는, 하루 6시간의 적절하고 건강한 노동과 인문학적 교양 습득 및 취미활동으로 삶이 구성되는 가상 국가 ‘유토피아’에 대한 상상과 묘사가 주를 이룬다. 르네상스 이래 정치적이고 문학적으로 후대에 큰 영향력을 행사한 이 책으로 인해, 기원전 그리스 시대에 플라톤이 제시한 이상 국가에서 가장 최근의 이상적인 사회에 대한 상상에 이르기까지, 유사한 상상력을 담고 있는 사상과 작품들을 유토피아적이라고 명명하는 관습이 정착되었다. 어원학적인 관점에서만 보자면, 생시몽, 오언, 푸리에 등의 사상을 엥겔스가 ‘유토피아적’이라는 용어로 규정하게 만든 장본인은 토머스 모어이다.

유토피아의 사전적인 의미는 ‘토포스 topos가 없는 u- 곳’, 즉 ‘어디에도 존재하지 않는 곳’이다. 다시 말해서 유토피아는 토머스 모어가 가까운 장래의 실현을 목표로 상상한 것이 아니었다. 직접적인 당대의 효용성만을 따지자면, 토머스 모어가 상상한 유토피아는 16세기 초반 영국과 유럽 사회의 잔인하고도 노골적인 민중에 대한 착취를 보다 극명하게 드러내는 비판적인 거울로 그 역할이 한정된다. 푸리에를 위시하여 생시몽과 오언 등 19세기 전반기의 소위 유토피아적 사회주의자들의 시도는 이런 점에서 토머스 모어의 유토피아와 뚜렷하게 구별된다. 토머스 모어의 유토피아가 ‘어디에도 존재하지 않는 곳’이라면, 19세기 초 사회주의 사상의 창시자들에게 새로운 이상 사회는 적어도 즉각적인 ‘실험’의 대상이자, 비록 현실적으로 장기적인 과도기적 발전과정을 상정할 수밖에 없었다 하더라도, ‘실험’을 위한 목표였다. 이들은 1760년대 영국에서 시작된 산업혁명의 진전과 1789년의 프랑스대혁명이 근본적으로 뒤흔들어 놓은 ‘구체제 ancien régime’의 집요한 저항, 산업혁명과 정치혁명의 병행

과정에서 새롭게 형성된 사회경제 시스템의 가능성과 폐해 등을 젊은 시절에 경험하였다. 1772년생인 푸리에에는 프랑스혁명이 발발하였을 때 만 17세였으며, ‘자유, 평등, 형제애’라는 프랑스혁명의 이상과 테르미도르 반동으로 상징되는 현실 사이의 괴리가 극명하게 드러난 1790년대 중반에 아직 20대 초반이었다. 이후 프랑스혁명의 이상이 전진과 후퇴와 타협을 거듭하는 역사 속에서, 나폴레옹의 제1 제정이 시작될 때 30대, 왕정복고가 시작될 때 40대 초반, 1830년 7월 혁명을 거쳐 루이 필립의 입헌군주정이 시작될 때 50대 후반이었다. 이러한 사실을 상기할 필요가 있는 이유는, 프랑스대혁명 이후에 실제로 전개된 정치적이고 경제적인 변화과정에 대한 깊은 회의와, 현실의 역사적 사건으로 발생한 프랑스대혁명의 이상에 대한 기억, 즉 ‘미완의 혁명’을 지속하고자 하는 열정이 푸리에의 시대를 규정하고 있기 때문이다. 결국 ‘어디에도 존재하지 않는 곳’이 아니라, ‘지금, 여기’에서 사회의 새로운 변화를 촉진하는 것이 푸리에를 위시한 유토피아적 사회주의자들의 목표였다.

이 점은 유토피아적 사회주의를 대표한다고 간주 되는 세 인물 가운데, 역설적으로 그 누구도 유토피아라는 용어를 자신의 사상과 실천을 설명하는 핵심 개념으로 사용한 적이 없다는 사실에서 분명하게 드러난다. 앞에서도 언급하였듯이 이들의 사상을 유토피아적 사회주의로 명명하는 관습은 엥겔스의 저서 때문에 생겨난 것인데, 정작 당사자들은 자신들의 이상을 실현 가능한 목표로 간주하고 이를 이론화하였으며, 이와 병행하여 각자의 구상을 실험하고 실천하였다. 이들이 놓여 있던 사회적 환경과 조건은 과학기술 및 산업화의 진전과 연동된 ‘자본주의적 시장경제 시스템’이었다. 바꾸어 말하자면, 토머스 모어가 16세기 초에 상상한 전적인 농업 중심 유토피아는 이들의 유토피아가 될 수 없었으며, 특히 종교적이고 신학적인 도덕에 기초한 ‘원시공동체적 공산주의’ 등의 ‘복고적’ 상상력은 산업사회라는 현실을 조건으로 이들의 사상 속에서 새롭게 변형되고 재구성된다.⁸⁾ 이들은 현실을 통해 확인된 과학기술과 산업화의 진전을 토대로 ‘진보의 미래’를 설계하고자 하였다.

물론 이들의 사상이 긍정적인 의미에서든 부정적인 의미에서든 유토피아적인 것으로 낙인찍힌 데에는, 이들 및 이들의 동료와 지지자들이 시도한 대부분의 이상적인 사회경제공동체 모델이 실패로 귀결된 탓도 크다.⁹⁾ 그렇다고 하더라도, 특히 푸리에는 자신의 사상이 비합리적인 상상력과는 전혀 무관한 것임을 적극적으로 강조하였다. 푸리에는 유토피아적 사회주의자로 분류된 3인 가운데 가장 나이가 어린, 즉 가장 늦게 활동을 시작한 인물이며, 생시몽과 오언 및 그들의 추종자들을 종종 ‘유토피아적’이라고 비판하였다. 그 비판의 기본 논리구조는, 다시 한번 역설적으로, 앵겔스가 유토피아적 사회주의의 3인방을 비판한 논리구조와 동일하다: “결국 우리는 제대로 된 이론을 협회에 적용하며, 이는 오언주의자들의 유토피아와 철학적 재물에 정면으로 반하는 것이다.”¹⁰⁾ 이 인용문에서 푸리에는 유토피아라는 용어를 명백하게 부정적인 의미로 사용하고 있다. 푸리에는 자신이 발견한 세계의 작동 법칙인 ‘보편조화 Harmonie universelle’ 이론이, 뉴턴의 ‘만유인력 attraction universelle’의 법칙에 근거하여 이를 자연계 전체와 인간의 보편적 속성 및 인간들 사이의 관계, 이를 바탕으로 한 사회의 새로운 조직화 원리로까지 확장한 보다 완성된 객관적 이론, 즉 ‘과학 science’이라고 주장하였다.¹¹⁾

8) 가령 이탈리아의 신학자 토마스 캄파넬라의 『태양의 나라』는 토머스 모어의 『유토피아』보다 약 1세기 후인 1602년에 집필되었으며, 고대 기독교적 공동체에 대한 강한 이상화에 바탕을 두고 있다. 이에 대해서는 cf. 토마스 캄파넬라, 『태양의 나라』, 서울, 이가서, 2012. 푸리에는 사상에 있어서 종교의 위상과 역할이라는 문제는 뒤에서 좀 더 구체적으로 언급하기로 한다.

9) 이에 대해서는, cf. Jean-Christian Petitfils, *Les Communautés utopistes au X IX siècle*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010(1982).

10) “Enfin l’on tient en association la théorie régulière diamétralement opposée aux utopies et jongleries philosophiques des owenistes”, Charles Fourier, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 561.

11) 이하 푸리에는 사상에 대한 개괄적인 정리는, cf. Jean Goret *La Pensée de Fourier*, Paris, PUF, 1974. 한편 자신의 이론 체계를 뉴턴의 만유인력의 법칙의 연장선상으로 간주한 것은 생시몽이 먼저이다. 그런데 생시몽은 19세기 ‘과학적 실증주의 positivisme scientifique’의 관점에서 뉴턴과 자신의 이론 체계 사이의 유사성을 설명하였다. 반면 본 논문의 이어지는 논지에서 확인할 수 있듯이, 푸리에는 사상체계 전반은 전형적인 과학적 실증주의의 틀을 사실상 벗어난 것이다.

푸리에가 주장한 보편조화 이론의 과학적이고 객관적인 ‘보편성’과 ‘법칙성’을 2세기가 지난 이후에 ‘검증’해 본다면, 긍정적인 평가가 쉽지 않은 것이 사실이다. 푸리에의 이론을 과학으로 간주하기에는, 검증의 대상으로 삼기 힘든 과감하고도 비약적인 추론들, 즉 ‘검증 불가능’한 요소들이 너무 많기 때문이다. 가령 푸리에에는 보편적 조화에 완전하게 도달하기까지 8만 년의 시간을 설정하고, 이 시간대를 다시 하위 사이클 및 하위 사이클들의 하위 사이클들로 연쇄적으로 세분화해 나가면서, 각각의 역사적 사이클들의 특성을 정리한다. 이 8만 년 동안 전개될 역사적 시간대 속에서, 푸리에에는 자신이 살아가던 시대인 19세기 전반기를 ‘문명기 Civilisation’로 명명하는데, 이 시기는 발전된 산업문명이 다수의 인간을 오히려 더 큰 빈곤과 고통으로 몰아넣는 과도기적 시대이며, 8만 년의 역사 전체를 놓고 보면 아직 초입 단계에 불과하다. 푸리에가 자신이 살아가던 초기 산업자본주의 시대를 비판적으로 규정한 것은 일단 그 타당성을 인정한다손 치더라도, 아직 도래하지 않은 7만 수천 년에 대한 이론을 검증할 방법은 사실상 없다.

8만 년이라고 가정된 인류 역사의 발전단계에 대한 푸리에의 시대구분 방식을 요약해 보면 다음과 같다. 푸리에에는 8만 년의 시간대를 크게 ‘상승기 Vibration ascendante’, ‘절정 혹은 행복 Apogée ou Bonheur’, ‘하강기 Vibration descendante’의 3단계로 구분한다. 상승기는 다시 ‘혼돈의 상승기 Chaos ascendant’와 ‘조화의 상승기 Harmonie ascendante’로, 하강기는 ‘조화의 하강기 Harmonie descendante’와 ‘혼돈의 하강기 Chaos descendant’로 나뉜다.¹²⁾ 혼돈의 상승기는 다시 7개의 단계, 조화의 상승기는 9개, 조화의 하강기는 9개, 혼돈의 하강기는 7개의 세부 단계로 또다시 나뉜다. 총 32개의 세부 단계는 또다시 각각의 하부단계로 나뉜다. 이러한 이론 체

12) 오해를 피하자면, 절정기 이후에 오는 하강기는 인간과 사회의 행복이 정점을 찍고 후퇴하는 것을 의미하는 것이 아니라, 보편적 조화의 효과가 시간을 두고 고루 퍼져나가는 단계를 의미한다. 즉 행복의 ‘낙수효과’가 실현되어가는 과정 정도로 이해할 수 있다.

계는 사실상 이론과 ‘예언’이 뒤섞인 체계이다. 푸리에에는 인간과 사회가 궁극적으로 도달하게 될 보편적 조화와 행복의 상태를 ‘신’이 부여한 질서로 간주하였으며, 이러한 ‘신의 법칙 Code divin’을 발견하여 이를 인류에게 전파하고 사회적으로 실현할 소명을 부여받은 자신을 일종의 ‘현대적 예수’로 규정하였다. 이러한 이론과 이러한 자기규정의 ‘과학성’과 ‘법칙성’에 동의는커녕 황당함을 표시하는 것은 차라리 당연하며, 푸리에의 사상에서 복고주의적인 성격은 약화 되었다고 하더라도, 이를 일종의 ‘현대화된’ 기독교 공동체주의, 즉 종교적 유토피아주의의 일종으로 간주할 수도 있는 것이다.¹³⁾ 신이 부여한 자연과 인간과 사회의 법칙성을 이해하고 이에 순응하여 인간과 자연이 전적으로 개조된 상태에 대한 푸리에의 상상과 묘사는, 푸리에 사상의 과학성을 회의하게 만드는 측면이 있다. 그 시기가 되면 인간과 자연은 서로 조화로운 관계에 놓이게 되어, 인간은 자연을 착취하고 파괴하지 않으며, 자연은 인간의 행복과 일치하는 상태로 변화한다. 그 결과 남극과 북극의 빙하지대 또한 얼음이 녹고 기후가 온화해져서 인간이 살아가기에 최적의 상태로 변화한다는 것이 푸리에의 예언적인 상상이다. 기후 온난화로 북극의 빙하가 계속 녹아내리고, 북극곰과 펭귄이 아사하고 있으며, 죽은 동물들의 내장에 가득 차 있는 플라스틱 쓰레기를 목도하게 되는, 한마디로 절체절명의 돌이킬 수 없는 환경파괴와 기후 위기의 임계점에 대한 공포를 실감하고 있는 오늘날, 푸리에의 ‘신세계 Nouveau Monde’에 대한 상상은 실소를 자아내는 측면까지 있다. 푸리에의 사상은 매우 선구적인 환경주의적 가치관을 담고 있지만, 이러한 가치관에 동반된 상상은 오늘날의 관점에서 볼 때 환경재앙이라는 정반대의 결과

13) 중국에는 자신을 일종의 ‘재림 예수’로 규정한 것도 생시몽이 먼저이다. 생시몽 사상의 마지막 단계는 기독교적 보편주의와 공동체주의를 통해 과학적 실증주의라는 ‘빠대’에 ‘피’를 돌게 하고 ‘살’을 입히는 단계이다. 생시몽이 사망하던 해인 1825년 마지막으로 출간된 저서가 『새로운 기독교 Nouveau christianisme』이다. 생시몽과 푸리에 사이에 차이가 있다면, 푸리에에는 기독교 신학의 근본 교리 자체를 궁극의 ‘보편과학’으로 재해석하였다는 점이다.

를 상상하고 있다. 결국 19세기 전반기 자본주의에 대한 푸리에의 날카로운 분석과 비판이, 이에 대한 대안으로서 푸리에가 제시한 자연관, 역사관, 과학관, 사회관의 합리적 타당성이나 실현 가능성까지 보장하는 것은 아닐 것이다.

푸리에가 그토록 고수하던 ‘이론적 과학성’의 한 특징적인 단면, 즉 ‘문학적’ 혹은 ‘시적’ 상상력에 대해서는, 미완의 메모와 노트 등으로 남아있다가 최근에 편집·출간된 그의 ‘유토피아적인 소설’ 『잠에서 깬 에피메니데스 *Le Réveil d'Épiménide*』를 통해 그 전면적인 전개 양상을 확인할 수 있다.¹⁴⁾ 이 소설은 푸리에의 이론에서 문학적 상상력이 차지하는 비중을 좀 더 구체적으로 가늠케 한다. 제목에서 짐작할 수 있듯이, 『잠에서 깬 에피메니데스』는 기원전 6~7세기 고대 그리스의 철학자이자 수학자이며 시인이자 예언자로 알려진, 실존 인물인지 신화적 인물인지도 불분명한 에피메니데스를 주인공으로 삼고 있다. 에피메니데스는 실은 계속 살아 있었는데, 1806년 팔레스타인 부근 해역에서 배가 난파되어 2세기 동안 잠들어 있다가 2000년에 깨어났다. 그의 눈앞에는 잠들기 전과는 전혀 다른 신세계가 펼쳐지는데, 꽃들과 과일과 식물과 나무들은 너무도 잘 자라서 2세기 전과는 비교할 수 없을 정도로 크고, 거칠고 사납던 동물들조차 모두 온순해져서 인간과 조화를 이루어 살아가며, 가난도 착취도 잔인함도 적대심도 없이 인간들은 멋진 건물과 환경 속에서 살아가고 있다. 인간의 수명은 몇 배로 늘어났고, 자연과 일체를 이루어 조화롭게 살아가는 인간들은 생체기능이 진화하여 물속에서 어류들과도 함께 살고 있더라는 것이 이 미완의 소설의 대략의 줄거리이다.¹⁵⁾ 푸리에가 이러한 이야기의 주인공으로 철학자이자 수학자이며 시인이자 예언가인 에피메니데스를 소환한 것이, 푸리에 사상의 특이성을 고려하면 결코 우연의 산물이 아니리라는 합리

14) Charles Fourier, *Le Réveil d'Épiménide*, Fontfroide, Fata Morgana, 2014.

15) 이 소설에도 이미 푸리에가 자신의 ‘이론적’ 저서들에서 미래의 신세계를 묘사하기 위하여 활용한 신조어들이 많이 등장하는데, 가령 온순해진 사자는 더 이상 사자가 아니라 ‘반-사자 anti-lion’, 돌고래는 ‘반-돌고래 anti-dauphin’라고 불리며, 이들은 인간을 태우고 다니기도 한다.

적인 추론이 가능하다. 푸리에의 사상에는 철학, 수학, 문학, 종교적인 요소가 모두 존재하며, 푸리에 사상의 내적인 정합성은 이 모든 요소들을 재료로 삼아서 구축된 것이기 때문이다.

3. 푸리에 사상의 이론 체계와 언어의 특수성

푸리에가 표방하는 과학성에 대한 의구심에도 불구하고, 푸리에가 자신의 이론을 보편 법칙에 대한 이론으로 간주하는 이유를 그의 사상체계에서 유추해 볼 수는 있다. 우선 이론 체계의 관점에서 푸리에의 사유 방식의 특징을 파악해 보면, 그의 이론 체계는 ‘유사 과학’적이다. 푸리에의 시대 구분법에서 볼 수 있듯이, 푸리에에는 모든 영역에 걸쳐서 가장 큰 대분류 체계하에 일련의 하위분류 체계를 아주 세밀한 수준까지 구축하여, 궁극적으로 질서정연한 ‘계열체들 *séries*’로 구성된 운동의 요소와 원리들을 발명한다. 이는 가령 비슷한 시기의 고고학이나 생물학 및 생리학 등이 발전시켜 나가던 분류 방식 및 체계와도 유사하다. 푸리에의 분류체계에서 특징적인 것은, 이것이 철저하게 상호대칭적인 완벽한 균형과 종합의 형태로 표현된다는 점이다. 가령 앞에서 보았던 혼돈의 상승기, 조화의 상승기, 조화의 하강기, 혼돈의 하강기가 각각 ‘7-9-9-7’ 단계로 구성된 것이 한 예이다. 푸리에가 분류한 인간의 ‘정념 *passion*’ 또한, 노소를 포함한 남녀를 축으로 각각 810개이며, 따라서 인간의 기본 정념은 총 1620개로 구성된다. 푸리에가 신세계의 모델을 제시하기 위하여 말년인 1830년대를 전후하여 실제로 건설을 시도한 이상적 공동체 ‘팔랑스테르 *phalanstère*’의 이론적 최소 인구 1620명도 이로부터 도출된 것이다.

그의 이론 체계 및 이로부터 도출된 실험적인 공동체 모델 팔랑스테르에 이르기까지, 특징적인 것은 그 자체로 자율적인 메커니즘을 가진 ‘독립적이고 내재적인 체계’이다. 즉 푸리에 사상의 기본 체계는 ‘인공적인’ 균형과 조화 및 통일성에 기반한다. 이러한 세계는 외부변수가 철저하게 배제되고 통제되는 실험실의 세계, 혹은 자율

적인 창조적 가정과 추론에 입각해서 독자적인 체계를 구축해 나가
는 수학의 세계와도 유사하다. 이는 또한 문학적인 관점에서 볼 때
고전주의 시학의 인위적인 질서, 조화, 균형, 통일 의 세계이기도 하
다.¹⁶⁾ 이러한 인위적이고 법칙적인 세계의 정점에 보이지 않는 ‘신’
이 존재하며, 이를 대리하는 ‘최고 존재 l’Être suprême’가 위치한다.
즉 이 인공적이고 자족적인 체계는 철저한 ‘위계질서’에 입각한 세
계이기도 하다. 푸리에가 제시한 이러한 팔랑스테르의 모델이 정치
적으로는 푸리에의 사상을 ‘전체주의적인’ 성격을 내포하고 있다고
비판하게 만드는 근거이기도 하다.¹⁷⁾ 완벽하게 통일적인 체계하에

16) 푸리에에 팔랑스테르를 이상 사회의 ‘모델’로 간주하였다. 즉 팔랑스테르라
는 모델의 사회적 파급효과를 통하여 사회 전체가 재편되는 상황이 푸리에
가 궁극적인 목표로 삼은 상황이었다. 즉 여건과 환경에 따라 서로 다른 종
류의 팔랑스테르들이 건설되어 이들 사이의 소통과 교류가 이루어지는 상
황이 푸리에가 꿈꾼 상황이므로, 각 팔랑스테르의 자족적인 체계와 질서는
상대적이라고 할 수도 있다.

17) 이는 생시몽에게도 똑같이 적용되는 비판이다. 생시몽이나 푸리에의 ‘사회
주의’와 ‘반혁명적 왕당파’ 사상이 에드먼드 버크 Edmund Burke나 조셉 드
메스트르 Joseph de Maistre 등의 역사관과 정치철학 사이의 ‘구조적인 친연
성’이 거론될 수밖에 없는 이유가 여기에 있다. 그 성격과 양상에 차이가 있
다 하더라도, 이들은 기본적으로 ‘민주주의’에 적대적인 관점을 공유한다.
그 이유는 간략하게나마 뒤에서 언급할 것이다. 그런데 더 긴 역사적 관점
으로 보면, 이후의 ‘극우파’나 일부 ‘사회주의자’들, 그리고 현실의 파시스트
국가들이나 사회주의 국가들이 서유럽의 민주주의를, ‘형식적 민주주의’로
 폄하하면서 ‘전체주의’적인 가치관을 선전하고 옹호한 이유도 유사한 관점
에서 비롯된다. 이는 매우 근본적인 정치철학의 주제이자, 오늘날의 민주주
의 사회가 여전히 이러한 반민주적인 사고방식 및 이로부터 촉발되는 다양
한 위기 상황에서 자유롭지 못하므로, 이미 다양한 각도에서 풍부하게 다루
어진 문제이기도 하나 별도의 논의를 필요로 한다. ‘민주주의의 구조적 취
약성’에 대한 인식과 경각심은 프랑스와 유럽 문학 연구에도 직간접적으로
필요하다. 가령 보들레르의 조셉 드 메스트르에 대한 경도나 ‘인도적 사회
주의’에 대한 조롱을 어떻게 이해할 것인가, 모리스 블랑쇼가 1930년대에
파시즘에 경도된 이유는 무엇인가, 쉘링스의 2차 대전 점령기 대독 부역 문
제를 어떻게 이해할 것인가 등의 문제가 근본적으로 모두 이 문제와도 연결
된다. 모리스 바레스나 레옹 도데 등 ‘악시옹 프랑세즈 Action française’를
중심으로 대놓고 극우 왕당파였던 경우는 당연히 이 문제와 직결된다. 가령
한때 사회주의 사상에 호감을 가졌던 모리스 바레스가 극우파로 기우는 경
로 등의 문제가 그러하다. 프랑스 혁명기로 소급되는 ‘극우적’ 사상의 역사
적 뿌리, ‘파시즘’, 현실 사회주의 국가의 ‘전체주의’ 등을 구성하는 요소는
겹치기도 하고 갈리기도 한다.

서 개개인은 그 통일성의 종속변수에 불과할 수밖에 없다는 비판은, 군국주의적이고 인종주의적인 파시즘과 과거의 현실 사회주의를 이미 경험한 오늘날 정치철학의 측면에서 충분히 논의해볼 만한 가치가 있는 주제이다. 그러나 19세기 전반기의 사상사적 맥락 속에서, 푸리에 사상의 이러한 체계는 주로 종교적이고 철학적인 맥락에서 연유한 것이지 정치적인 성격이 우선하는 것은 아니다.¹⁸⁾ 푸리에가 하나의 이상적인 공동체 안에 남녀노소에 따라 총 1620개로 분류한 기본 정념들을 질서정연한 계열체로 재구성하는 사유 방식은 그의 또 다른 이론에 바탕을 두고 있다. 푸리에에는 1620개의 정념들을 ‘12개의 근본 정념 *douze passions radicale*’에 근거하여 분류하며, 이는 궁극적이고 절대적인 정념이자 원리인 ‘통일주의’ 혹은 ‘유일주의 *Unitéisme*’로 수렴된다. 이때 궁극적인 유일성의 주체는 ‘신’이다. 자연과 인간과 사회는 궁극적으로 신이 부여한 질서에 따라 하나의 공동체로 조화롭게 통일된다. 푸리에의 이러한 논리 전개는 고대 그리스의 형이상학에서부터 신학으로 이어지는 사유의 근본 주제이자 방식인 ‘유일성과 다수성 *un et multiple*’의 한 역사적 변종으로 간주할 수 있다. 플라톤의 이데아가 복잡다단한 가시적 현상 너머의 절대적이고 유일한 초월적 실체를 의미하는 것이라면, 기독교적인 유일신의 위상은 인간의 불완전성과 변덕 및 지상의 변화무쌍함을 주재하는 절대적인 진리이자 실체이다. 푸리에에게서 유일주의는 이와 유사한 성격 및 위상을 내포한다.

그런데 푸리에의 이러한 이론 체계와 사유 방식에서 흥미로운 지점은, 그가 신세계의 작동 방식, 혹은 그 모델인 팔랑스테르의 작동 방식을 ‘기계 *machine*’의 작동 방식, 즉 ‘메커니즘적인 *mécanique*’ 작동 방식에 비유한다는 점이다. 푸리에에 따르면 결국 세계는 신이 창조한 하나의 거대한 기계, 신이 부여한 법칙에 따라 작동하는 기계이다. 그 가운데 인간에게 직접적으로 관련된 세계, 즉 인간이 작

18) 생시몽주의 노동자들과나 푸리에주의 노동자들이 ‘공화주의자’들에 대해 특별한 반감이 없었다는 점, 오히려 특정한 사회정치적 국면에서 종종 이들과 연대하였다는 점 등이 그 증거가 될 수 있다.

동시키는 기계가 인간사회인데, 19세기 전반기는 인류의 발전단계에 있어서 ‘문명기’, 즉 혼돈의 상승기의 총 7단계 중 5번째 단계이다.¹⁹⁾ 그리고 이 문명기를 움직이는 새로운 사회경제적 동력은 ‘산업’이다. 푸리에가 세계의 작동 방식과 동시대 사회의 작동 방식을 설명하기 위하여 채택한 용어 내지 개념들이 그 자체로 지극히 19세기적이라는 점은 이론의 여지가 없어 보인다.²⁰⁾ 문명이라는 용어는 특히 19세기로 접어들면서 프랑스와 유럽에서 보편화되었는데, 이를 주도한 것은 역사학계이다. 산업혁명과 민주주의 혁명을 통해 경제적이고 군사적인 차원에서 다른 대륙에 대한 압도적 우위를 확보한 유럽은, 역사학적으로는 ‘문명사’의 관점에서 자신들의 역사를 재구성하였다. 문명사의 관점에서 보자면 유럽은 문명과 야만의 대립 구도에서 점진적으로 문명화의 단계로 발전해왔으며, 이러한 기준에서 볼 때 여타의 인종과 대륙은 여전히 야만의 상태, 즉 ‘유럽의 과거’에 머물러 있는 것이 된다. 문명화 이론 내지 역사관이 동시에 대외적으로는 유럽 중심주의와 제국주의 및 인종주의의 이데올로기적인 기초가 되었음은 주지의 사실이다. 유럽 제국주의는 자신들의 반인륜적이고 야만적인 타 대륙 타 인종에 대한 대량학살과 착취를, 동일한 인간을 노예 상태로 전락시킨 식민 지배를 ‘문명

19) 에덴 Eden, 원시 Sauvagerie, 가부장제 Patriarcat, 야만 Barbarie, 문명 Civilisation, 사회보장 주의 Garantisme, 사회화 주의 Sociantisme가 그 7단계인데, 이에 대해서는 뒤에서 좀 더 상술할 것이다.

20) 푸리에의 저작들 가운데 대표적인 저작으로 꼽히며, 푸리에가 그 이전까지 자신이 전개한 이론을 총정리하고 요약하여 보다 많은 대중들에게 전파할 목적으로 쓴 저서의 제목이 『산업과 사회협회의체의 신세계 *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*』인 이유도 여기에 있다. 푸리에에게서 문명기 이후의 세계는 기본적으로 산업발전을 전제한다. 한편 여기서 ‘사회협회의체’로 번역한 프랑스어 ‘sociétaire’는 19세기와는 달리 오늘날 사용 빈도가 적은 어휘이다. 19세기에는 ‘association’과 함께 각종 직능조합이나 협회를 지칭하는 용어였으며, 공동출자를 통한 사회부조나 보험 조직, 즉 오늘날의 관점에서 보자면 광의의 각종 사회보장제도의 조직화를 의미하는 용어이기도 하였다. 다른 한편 노동조합의 전신인 19세기 장인과 노동자들의 결사체와 관련하여서도 이 용어가 사용되었다. 푸리에에게서 이 용어는 광의의 사회공동체 조직을 의미하는데, 푸리에가 상정한 새로운 사회의 핵심적인 조직화 요소 가운데 하나가 각종 상호부조 공동체 조직이다.

화 사업’이라고 명명하였다.²¹⁾ 이런 관점에서 보자면 푸리에가 설정한 혼돈의 상승기의 7단계는 얼핏 유사한 역사관에 기초한 것처럼 보인다. 혼돈의 상승기는 에덴 Eden, 원시 Sauvagerie, 가부장제 Patriarcat, 야만 Barbarie, 문명 Civilisation, 상호부조주의 Garantisme, 사회화주의 Sociantisme의 일곱 단계로 나뉘는데, 푸리에에는 자신의 시대가 그 직전의 야만기를 거쳐 문명기로 진입하였다고 설명한다.²²⁾ 푸리에에 따르면 이러한 인간사회의 역사적 변화과정은 곧 역사의 발전법칙에 따른 것이기도 하다.

그런데 푸리에의 역사관 및 문명관과 동시대의 문명사관을 가르는 결정적인 차이점은, 푸리에가 사용하는 문명 개념이 이중적인 의미를 내포하고 있다는 점이다. 푸리에에게 19세기 서구 문명은 한편으로는 과학기술과 산업의 발전을 통해 인간이 도달한 성과이지만, 다른 한편 이로 인해 오히려 이전 단계인 중세적 야만 상태보다도 못한 야만과 협잡이 만연한 상황을 의미하기도 한다. 가령 푸리에에는 산업혁명을 통해 형성되고 발전한 초기 자본주의의 야만적인 착취와 불평등에 대해서 뿐만 아니라, 프랑스혁명의 과정과 결과에 대해서도 일관되게 비판적인 태도를 취하였다. 프랑스혁명이 특히 자코뱅 집권기에 매우 폭력적인 양상으로 발전한 것에 대한 비판은 폭력에 대한 그의 근본적인 윤리적 가치관을 드러내는 것이며, 정치에 있어서 폭력의 문제, 특히 혁명기 국가의 공권력, 시민의 저항폭력 등의 문제는 오늘날도 법학과 정치철학의 논쟁과 토론의 주제 가운데 하나이다. 프랑스 혁명사 서술에 있어서 자코뱅 집권기를 어떻게 평가할 것인가는, ‘수정주의적 역사관’을 둘러싼 프랑스 역사학계의

21) 일본 제국주의가 조선과 아시아 국가들을 식민지화할 때의 명분도 문명화 사업이었으며, ‘문명화 사업’은 영어 ‘civilization’ 혹은 프랑스어 ‘civilisation’의 일본어 번역이기도 하다. 즉 일본 제국주의는 유럽 제국주의의 역사적인 연장선상에서 ‘아류 제국주의’로 출발하였다.

22) 여기서 Garantisme, Sociantisme 등은 푸리에의 ‘신조어 néologisme’인데, 그때나 지금이나 이 용어들은 전혀 통용되는 용어들이 아니다. 이에 대한 번역어는 논문작성자가 용어들이 의미하는 바를 바탕으로 임의로 제시한 것이다. 뒤에서 보겠지만 푸리에의 사상 및 언어의 가장 두드러진 특징 가운데 하나가 무수한 신조어의 발명과 사용이다.

전면적인 논쟁상황을 초래했을 정도로 쉽지 않은 주제이다.²³⁾ 이러한 논쟁적 주제는 논외로 하더라도, 프랑스혁명이 표방한 만인의 평등과 자유가, 현실에서는 전혀 무용지물일 뿐만 아니라 오히려 더 극단적인 상황을 초래하기도 한다는 사실을 날카롭게 직시한 푸리에의 통찰은 오늘날도 유효하다. 다수의 가난한 민중들이 설사 법적으로는 인신의 자유를 보장받았다고 하더라도, 그들의 자유를 물질적으로 보장할 만한 제도, 즉 노동권에 대한 보장, 사회구성원 전체가 물질적인 궁핍에서 벗어날 수 있는 효율적인 생산방식과 상업적 거래 및 분배의 규칙 등이 확립되지 않는다면, 민중들은 자신의 인신을 다시 타인에게 종속시키는 것 이외에는 다른 선택의 여지가 없다. 곧 무효화 되기는 하였지만 프랑스혁명 직후에 선언되었던 ‘노예해방’에 대해서도, 푸리에에는 오히려 그 위선 혹은 관념성을 꼬집는다. 당대의 생산 수준과 노동의 조직화 방식 및 생산물의 상업적 유통 방식 하에서는, 해방된 노예는 해방이 선언된 바로 다음 날 곧바로 생계를 이어나가기 위해서 농장주에게 다시 자신을 노예로 고용해달라고 하는 수밖에 없다는 것이 푸리에의 통찰이다.

푸리에가 당대 프랑스와 유럽 사회가 표방한 문명에 대해 회의적일 수밖에 없었던 것은 푸리에 자신의 경험에서 비롯된 것이기도 하다.²⁴⁾ 브장송의 부유한 직물 상인의 아들로 태어났고 학업성적도 우수하였지만, 프랑스혁명이 아직 발발하기 전인지라 평민 출신인 푸리에에는 자신이 원하던 엔지니어 학교에 신분적 제약 때문에 입학할 수 없었다. 결국 곡물 거래 회사에 취직하여 곡물 거래상으로 일하던 푸리에에는, 마르세이유에서 사장의 지시에 따라 높은 곡물 가격을 유지하기 위하여 엄청난 양의 곡물 포대들을 바다에 던져 넣는 일을 직접 주도하였다. 이는 여전히 적지 않은 사람들이 프랑스에서 굶주림에 시달리고 아사하기도 하던 시대에 푸리에가 직접 경험한 일이다.

23) 즉 프랑스혁명의 폭력적인 전개 양상, 혁명기 국가권력의 독재적인 성격 등을 둘러싸고 벌어진 논쟁.

24) 푸리에에 관련된 전기적 사실들에 대해서는, cf. Émile Lehouck, *Vie de Charles Fourier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.

자, 실은 같은 시간에 도처에서, 그리고 이후로도 자본주의의 부정적인 속성이 효율적으로 통제되지 않을 때, 상업적인 이윤추구가 극단적인 탐욕의 형태를 띠는 때, 모든 자본주의 사회 전반에서 심심찮게 벌어진 일이기도 하다.

푸리에가 당대 프랑스와 유럽의 자본주의 문명을 잔인하고 탐욕적일 뿐 아니라, 무엇보다 ‘비효율적’이며 ‘무정부적’이라고 비판한 이유가 여기에 있다.²⁵⁾ 즉 푸리에가 자신의 시대를 당대에 통용되던 ‘문명’이라는 용어로 규정하였을 때, 이 용어는 실은 지극히 ‘풍자적인’ 비판적 의미로 변형되어 전략적으로 채택되었다는 사실을 미루어 짐작할 수 있다. 푸리에의 핵심 용어나 신조어 및 서술 방식에서 풍자적 요소들을 쉽게 발견할 수 있다는 점은 앞에서 설명하였다. 그런데 푸리에의 풍자와 신조어는, 특히 자기 시대나 가까운 미래에 대한 것일 경우, 매우 냉정한 현실분석과 합리적인 대안에 기초한 경우가 많다. ‘문명기’가 지나고 가까운 미래에 도래할 사회상으로 푸리에에는 ‘상호부조주의’에 이어 ‘사회화주의’가 지배하는 사회를 상정하였는데, 이는 나라와 대륙별로 정도 차이는 있으나, 부분적이고 불완전한 형태로나마 오늘날 현실이 되었다. 상호부조주의는 직능이나 지역에 따라 기초적인 상호보조제도가 조직화 된 사회, 사회화주의는 이러한 제도가 모든 사회구성원에게 포괄적이고 통일적으로 적용되는 단계를 의미한다. 오늘날의 자본주의는, 특히 강력한 사회보장제도를 근간으로 하는 북유럽 국가들에서 분명하게 확인할 수 있듯이, 실은 장기간에 걸쳐서 사회주의적 요소들을 통해 교정되고 보완된 자본주의이다. 푸리에 자신은 사회주의라는 용어를 사용하지 않았으며, 사회주의라는 용어 자체가 1830년 7월 혁명을 거쳐 1830년대 중반부터 일반화된 것이기는 하지만, 푸리에의 사상을 회고적으로 사회주의로 명명하게 된 것도 이러한 이유에서이다.²⁶⁾

25) 이런 비판 또한 생시몽으로부터 시작된다.

26) 1830년 7월 혁명 이후 피에르 르루(Pierre Leroux)가 사회주의라는 용어를 일반화시켰다는 것이 통설이다. 이 용어를 통해서 회고적으로 푸리에뿐만 아니라 생시몽과 오옌 등 19세기 초에 자본주의에 대한 대안적 사상을 제시한 인물들의 사상을 역사적으로 사회주의 계열로 정리하게 되었다.

19세기 초반기 자본주의 사회의 비효율성과 부정부적 혼란상에 대한 푸리에의 비판으로 다시 돌아오면, 따라서 푸리에의 이론과 실현에서 드러나는 ‘체계’와 ‘통일성’에 대한 거의 강박에 가까운 집착은, 사회경제적 관점에서 볼 때 이를 통해 최대한의 효율적인 생산과 거래 및 분배를 달성하고자 하는 그의 열망의 이면이라고도 이해할 수 있다.²⁷⁾ 그런데 이러한 그의 열망이 이론적으로 구현되는 양상은, 이미 보았듯이 전통적인 철학이나 사상과는 상당한 거리가 있다. 놀이와 유희에 가까운 정도의 무수한 신조어의 발명과 활용을 통한 개념 제시, 유사 수학적인 동시에 고전주의 수사학의 체계를 연상시키는 용어와 개념들 사이의 연관성을 구축하는 방식, 거시적이고 포괄적인 차원의 문학적인 상상력과 풍자 등을 푸리에의 사상이 내포하고 있기 때문에, 그를 일종의 풍자 작가로도 간주하는 것

27) 그런데 만약 생시몽이나 푸리에가 기획한 ‘철저한 효율적 위계질서와 규율에 입각한 조화로운 사회’를 글자 그대로 실현하고자 한다면, 자본주의의 부정부적 혼란뿐만 아니라, 민주주의적인 의견의 다양성과 소통 또한 통제 대상이다. 지금도 민주주의적인 ‘의사 표현의 자유’나 ‘견제와 균형의 원리’는 종종 악용되며, 특히 최근 20여 년은 유럽과 미국에서조차 민주주의의 구조적인 취약성이라는 빈틈을 이용한 극우 정치 세력들의 발호가 문제가 되고 있다. 민주주의가 법적으로 보장하는 자유를 악용하여 민주주의를 파괴하는 전략에, 생시몽이나 푸리에의 ‘선의’는 손쉽게 명분과 논리를 제공할 수 있는 것이다. 실제로 생시몽은 왕정복고기에 종종 루이 18세에게 호소하였으며, 일부 푸리에주의자들은 제2 제정기에 나폴레옹 3세 정부에 중용되기도 하였다. 같은 시기 ‘공화주의자’이자 ‘민주주의자’인 빅토르 위고는 영국에서 정치적 망명 생활을 이어가고 있었다. 결국 모든 것을 법과 제도의 문제로 귀결시키는 경직된 ‘법치주의’의 한계는, 현실의 문제점들을 외면하는 극단적 ‘자유주의’의 한계만큼이나 뚜렷하다. 그런데 푸리에가 선택한 생시몽의 한계에서 한발 더 나아간 지점이 있다면, ‘조화로운 사회’를 건설하기 위하여서는 우선 개개인들의 다양한 성향과 지향성이 파악되고 존중되어야 한다는 점을 분명하게 이론화하였다는 점이다. 그러나 그 최종 결과가, 비록 개개인의 특성을 고려하는 훨씬 복잡한 작동 메커니즘을 전제한다면 다손 치더라도, 강력한 ‘통일적’ 질서가 지배하는 사회라는 점은 변하지 않는다. 즉 생시몽과 푸리에의 ‘신세계’에서, 원칙적으로 ‘소수자’의 존재는 인정되지 않는다. 푸리에에는 이미 소수자까지도 다 배려했다고 주장할 것이기 때문이다. ‘민주주의’와 ‘질서 혹은 조화’ 사이의 균형과 역동성에 관련된 문제는 지금도 극복되지 않은 문제이며, 아마 극복 불가능한 문제일 것이다. 즉 극복의 대상이 아니라, 매 순간, 매 시대에 따라 새로운 조정을 요구받는 사안일 것이다.

이 가능해졌다.

4. 푸리에와 근현대 문학예술

푸리에의 저서에서 발견할 수 있는 문학적인 요소들과 더불어, 푸리에의 사상이 후대의 작가와 예술가들에게까지 영향을 미친 이유는 그의 사상체계의 근본적인 원리 안에 내재한다고도 볼 수 있다. 푸리에의 보편 조화론의 핵심적인 특징은, 보편적 조화를 이루기 위한 기본 축이 이성 *raison*이 아니라 정념 *passion*이라는 점이다. 남녀 각각 810개씩 총 1620가지로 분류한 특성들은 ‘12개의 근본 정념’에 바탕을 둔 것이며, 보편적 조화를 달성하는 방법론은 이러한 정념들의 최적화된 조직화, 즉 신이 부여한 보편적 운동법칙에 따르는 것이다. 개개인들이 한 사회 안에서 유사한 정념들끼리 그룹을 이루는 ‘단순한 *simple*’ 조합에서부터, 모든 인간 안에 내재하는 복수적인 정념 및 시공간과 세월에 따라 변화하는 다양한 취향들을 고려한 ‘혼합적인 *composite*’ 조합에 이르기까지, 이 모든 조합을 추동하는 원동력은 정념이다. 이러한 정념의 작동 법칙이 ‘정념 인력의 법칙 *La loi de l'Attraction Passionnée*’이며, 논문의 1장에서 설명하였듯이 이 명칭은 뉴턴의 ‘만유인력의 법칙 *La loi de l'Attraction Universelle*’으로부터 유추한 명칭이다. 즉 모든 정념들은 취향과 지향에 따라 서로 당기고 밀어낸다. 세계는, 특히 인간사회는 이러한 정념들이 상호작용하는 보편적 법칙성을 얼마나 잘 파악하고 적용하느냐 여부에 따라 그 모습이 결정된다. 푸리에에 따르면 문명기, 즉 19세기 전반기의 자본주의 사회는 여전히 정념 인력의 법칙을 심각하게 왜곡하고 있다. 노동은 인간 개개인의 다양한 정념들을 억압한 채 생계유지를 위해 감내해야만 하는 지루하고 단조로운 반복이며, 이러한 고통스러운 반복을 유지하고 정당화하기 위한 이념은 여전히 회생과 헌신이라는 기만적이고 봉건적인 종교적 도덕주의이다. 정념 인력의 법칙에 따르면 서로 다른 정념들은 서로를 끌어당기면서 하나의 세계를 구축하는데, 당대의 노동은 이에 정면으로 반하는 ‘파

편화된 노동 *travail morcelé*’, 고립된 노동 *travail isolé*’의 방식으로 수행되고 있다. 푸리에의 팔랑스테르에서는 모든 인간이 자신의 취향과 지향에 따라, 즉 각자의 정념이 이끄는 대로 직업을 선택하며, 하나의 직업이 주는 단조로움을 피하기 위하여 하루 동안에도 각자가 노동의 종류를 바꾸어서 수행할 수 있는 순환적인 노동체계가 구축된다. 이 과정에서 서로와 서로의 만남이 이루어지고, 각자의 열정에 따라 수행하는 작업이므로 생산성이 향상되며, 향상된 생산성을 통해 확보된 부는 사회를 더욱 풍요롭고 아름답게 만드는 일종의 선순환 구조가 푸리에가 상상하고 계획한 이상적인 노동의 조직화 방식이다.

정념 인력의 법칙은 노동과 경제를 조직하는 원리일 뿐 아니라, ‘사랑’을 사회적으로 조직화하는 원리이기도 하다. 사랑의 사회적 조직화에 대한 푸리에의 이론이 직접적이고 전면적으로 개진된 저서는 『사랑의 신세계 *Le Nouveau monde amoureux*』이다.²⁸⁾ 노동의 조직화는 각자의 성적 취향의 조직화와 병행하여 조직되며, 이를 촉진하기 위하여 팔랑스테르에서는 주기적으로 만남과 축제가 개최된다. 이를 통해 각자가 다른 사람들의 정서적이고 감정적인 특성을 자연스럽게 파악할 수 있는 기회가 만들어지는데, 이는 매우 섬세한 조율을 요구하므로 이를 위한 별도의 가장 사려 깊은 조직자가 이 모든 과정을 관장한다. 이 과정에서 선택받지 못한 사람들이 생겨날 수 있으므로, 이들을 위해 정서적이고 감정적인 ‘공적 봉사’를 자원하는 사람은 특별하게 공동체 차원에서 치하받고 별도의 보상을 받는다. 다소 간접적이고 완곡한 언어로 『사랑의 신세계』의 핵심 논지를 요약하긴 하였지만, 이러한 사랑의 조직화 원리는 당대에는 말할 것도 없고 현재도 적지 않은 사람들이 불편해할 만한 모든 요소들을 내포하고 있다. 일단 이러한 사랑의 사회적 조직화 방식은 ‘일부일처제’와 이에 바탕을 둔 ‘가족관’에 정면으로 반하는 것이며, 또한 이성애에 기초한 성 정체성의 전통적 도덕에도 정면으로 반하는 것

28) Charles Fourier, *Le Nouveau monde amoureux*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

이다. 또한 푸리에가 상정한 사랑의 정념에는 ‘사디즘적인’ 요소도 포함되어 있으며, 이러한 요소들이 종종 사드와 푸리에에 대한 비교 연구를 촉발한 이유이기도 하다.²⁹⁾

이러한 사회정치적 차원의 논쟁적 요소들과는 별개로, 정념을 인간과 세계가 작동하는 제1의 추동력으로 설정한 푸리에의 이론은, 서구 문학예술사의 관점에서 볼 때 사실 매우 당대적이다. 19세기 초는 이성에 대한 감성, 정서, 열정 등의 우위를 가정한 예술 이념과 운동, 즉 ‘낭만주의’의 시대이기도 하다. 이러한 낭만주의적 예술관이 시대에 따라, 예술적이거나 정치적인 입장에 따라 18세기 말부터 매우 다양하게 변주되었다는 것은 주지의 사실이다. 푸리에에게서 발견되는 낭만주의적 사유 방식은, 서구사회가 경제적으로는 산업 사회로, 정치적으로는 민주주의 체제로 이행하는 과도기적 시점에서 낭만주의자들이 발전시킨 새로운 예술적 가치관이자 전략, 즉 ‘신의 자리를 예술로 대체’하고자 하는 시도를 연상시킨다. 낭만주의자들이 상정한 ‘절대적 이상’은 인간의 이성 너머에 위치하며, 인간과 사회의 어떠한 변화에도 불구하고 유지되고 발전되어야 할 궁극적 가치를 의미한다. 이러한 가치는 미학적으로는 ‘감성 le sensible, sensibilité’, ‘정서 affect’, ‘정념 passion’ 등의 미적 범주와 관련된 영역이다. 낭만주의가 유지하고 지속시키고자 한 가치를 대표하는 용어로 ‘영혼 âme’이나 ‘정신 esprit’ 등을 꼽을 수 있다면, 이

29) 대표적인 연구로는, cf. Pierre Klossowski, *Sade et Fourier*, Montpellier, Fata Morgana, 1974. 클로소프스키의 이 저서는 사드와 푸리에의 성적 상상력을 긍정하는 관점에서 서술된 것이지만, 이에 대한 경청할만한 비판적 견해들이 표명되었다. 가령 정치철학자 전공자인 필립 네모는 푸리에의 이러한 입장과 관련하여, 역사적으로 문화(culture)가 아니라 자연적인 충동에 휩쓸린 모든 사회는, 이로 인해 야만적인 폭력 상태가 회귀하는 경험을 하였다고 지적한다. 그러나 자연과 문화의 관계에 대한 정치철학적인 이해와 문학예술적인 이해의 역사에서 발견되는 차이점에 대한 구분은 필립 네모의 논점이 아니다. 이에 대해서는, cf. Philippe Nemo, *Histoire des idées politiques aux temps modernes et contemporains*, Paris, PUF, 2002, pp. 893-898. 한편 ‘가부장적인 가족주의적 질서’에 대한 반감과 ‘성 해방’의 이념이 서구사회의 중산층 젊은 세대들에게 빠르게 확산되어 나가던 1960~70년대에, 푸리에의 사상은 가령 ‘상황주의자 situatunoniste’ 그룹 등 급진적인 정치조직들에 의해 세롭게 주목받기도 하였다.

또한 이러한 미학적, 예술사적 맥락 속에서 가능하다. 그래서 진보적 낭만주의는 정치적으로는 봉건제와 교회 권력에 대립하며 민주주의와 진보의 편에 섰지만, 그 사유 구조에 있어서는 여타의 낭만주의적 조류들과 마찬가지로 전통적인 형이상학과 기독교 신학의 연장선상에 놓여 있는 경우가 많다. 기독교 신학에서 신과의 만남은 궁극적으로 인간의 논리와 합리성을 넘어서는 ‘믿음 혹은 신앙 la foi’, 즉 이성과 감성의 구분이 불가능한 전 육체적인 일종의 ‘신비 체험’을 통해서만 가능하다고 상정된다.

푸리에가 정념을 인간과 세계의 제1 작동 요인으로 설정하고, 정념의 보편적이고 법칙적인 작동의 궁극적 주체를 신으로 설정한 것은, 이와 같은 의미에서 신학적인 동시에 지극히 낭만주의적이다. 푸리에의 이론의 이러한 체계를 고려하면, 그가 정치적으로는 ‘혁명’이 아니라 ‘개혁’, 그것도 매우 온건한 장기적 개혁을 사회변혁의 방법으로 상정한 것은 당연하다고도 볼 수 있다. 문제의 핵심은 정념의 작동원리를 발견하여 이를 전파하고 적용하는 것이므로, 이와는 근본적으로 어긋나 있는 사회경제구조 안에서 유발되는 투쟁과 충돌은 진정한 변화를 오히려 지체하게 만든다는 결론이 도출되기 때문이다. 푸리에의 태도는 결국 이미 답은 정해져 있는데, 문제는 이 답을 못 찾거나 이해하지 못하는 데서 온다는 태도로 귀결된다. 이 점은 푸리에가 자신이 발견하였다고 주장한 정념인력과 보편조화 이론이 자신과도 무관하다고 주장할 때 선명하게 드러난다 : “나는 아무것도 원하지 않는다.(…) 원하는 것은 내가 아니다 ; 이런 식으로 명령한 것은 인력이다(…).”³⁰⁾ 푸리에에 따르면 결국 정념은 최종적으로 “신이 창조한 사회적이고 산업적인 코드”³¹⁾에 따라 운

30) “Je ne veux rien.(…) Ce n’est pas moi qui veux ; c’est l’Attraction qui en ordonne ainsi(…).”, Charles Fourier, *Théorie de l’unité universelle II*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 463.

31) “le code social et industriel de Dieu”, Charles Fourier, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*, op.cit., p. 67. 한편 푸리에 사상의 코드화된 통일적 이론 체계에 대한 정리와 분석은, cf. Loïc Rignol, <Je ne veut rien. Fourier, théoricien du code> in *Critique* 812-813, 2015, pp. 14-26.

동하게 될 것이다. 푸리에가 자신이 발견한 문제 해결책의 모델인 팔랑스테르 건설을 추진하면서, 이에 들어가는 비용을 마련하기 위하여 찾아 나선 사람들은 그래서 결국 ‘투자자’, 그것도 막대한 규모의 자본을 투자할 사람들이었다. 이러한 푸리에의 정치적 태도가 결국 그의 구상을 ‘유토피아적인’ 것, 즉 자본주의적인 노동의 조직화 방식 자체에 내재하는 정치적이고 사회적인 갈등의 구조적 필연성을 충분히 인식하지 못하거나 회피하였다고 비판받게 만든 이유 중 하나이다.

그러나 이러한 정치경제학적 차원의 비판과, 그의 사상과 상상력 및 실천이 후대의 예술가들에게 영감을 제공한 경로는 일치하지 않는다. 20세기 전반기에 낭만주의적인 예술관의 핵심을 계승한 작가나 문학예술 조류 중에서, 아마도 초현실주의는 가장 대표적인 사례로 꼽힐 수 있을 것이다. 초현실주의의 자동기술법이 표방한 글쓰기의 방법론은 이성에 대한 회의와 무의식의 자유로운 전개를 통한 글쓰기로 요약된다. 초현실주의는 자동기술법을 곧 제도화된 이성과 도덕으로부터 인간의 의식을 해방시키는 방법론이라고 주장하였다. 초현실주의의 이러한 주장과 실험의 거시적인 정치사회적, 역사적 맥락은 물론 19세기 초와는 다르다. 서구 과학기술 문명의 최첨단의 성과들이 문명 자체의 파괴에 총동원된 1차 세계대전의 참화를 겪으면서, 서구적 이성 자체에 대한 근본적이고도 급진적인 회의와 비판을 문학예술적으로 가장 먼저 제기한 것은 다다이스트들이며, 초현실주의자들은 다다이즘의 정신과 태도를 자신들의 방식으로 계승하였다. 그런데 1차 세계대전이라는 특수한 역사적 맥락에도 불구하고, 거시적인 역사적 관점에서 볼 때 다다이즘과 초현실주의의 서구 이성에 대한 비판적 태도 또한, 사실 18세기 말 19세기 초의 전기 낭만주의자들의 태도와 근본적인 유사성을 가지고 있다. 산업혁명 초기의 낭만주의자들은 산업화로 인해 파괴되는 자연과 환경, 공동체의 해체, 산업혁명 초기의 대도시들에서 일상화되어버린 노동대중에 대한 가혹한 착취, 삭막한 도시 경관 등에 대해서 근본적으로 비판적이었다. 이 시기 낭만주의자들이 회의와 비판의 대

상으로 삼은 것도 유럽의 근대과학기술과 산업, 그리고 이와 연동된 근대적 이성이었다.

예술관과 사유 방식의 차원에서 낭만주의와 초현실주의 사이의 이러한 기본적인 유사성을 인정할 때, 앙드레 브르통이 뒤늦게나마 푸리에를 새롭게 발견하고 그의 사상에 심취한 것은 우연이 아님을 이해하게 된다. 브르통은 예술혁명과 정치혁명, 의식의 해방과 사회경제적 변혁을 동시에 병행해야 한다는 노선을 평생 유지한 인물이지만, 그 구체적 내용은 시기마다 다르다. 2차 세계대전이 발발하기 전인 1930년대까지, 적어도 정치경제 사상의 차원에서 브르통의 기본적인 참조 사항은 마르크스였다. 브르통 또한 푸리에의 이름을 엥겔스의 『유토피아적 사회주의와 공상적 사회주의』를 통해 접하였다. 푸리에의 사후 빅토르 콩시데랑 Victor Considérant 등을 필두로 한 제자들과 추종자들에 의해 계승된 푸리에의 사상은, 20세기 전반 기에는 사실상 극소수의 사람들에게서만 회자 되던 거의 잊혀진 사상이었다. 브르통은 푸리에의 글을 2차 대전의 와중이던 뉴욕 망명 시절에 직접 접하였다. 뉴욕의 중고서점에서 우연히 19세기에 출간된 푸리에의 전집을 발견하여 읽으면서, 브르통은 예술적으로도 정치적으로도 많은 영감을 얻게 된다. 그 결과 2차대전 종전 직후인 1940년대 중반부터 푸리에의 이름이 프랑스 지식계와 예술계에서 서서히 다시 거론되는 상황을 만들어 낸 핵심 인물이 바로 브르통이다.

브르통은 마르크스주의의 핵심적인 전언을 존중하면서도 정치적으로는 이미 1920년대 후반부터 스탈린주의적인 프랑스공산당과 편치 않은 관계에 놓여 있었다. 1930년대의 ‘모스크바 재판’을 통한 스탈린의 피비린내 나는 대숙청, 스페인 내전기 프랑코의 군부 파시스트 쿠데타 세력과의 전투보다는 같은 반파시즘인민연합 전선 내의 트로츠키주의자들을 숙청하는데 더 골몰하는 소련군, 2차 세계대전의 전운이 감도는 위기 상황에서 히틀러와 독소 불가침 조약을 비밀리에 체결하고 폴란드를 독일과 양분한 스탈린의 배신 등을 경험하면서, 브르통은 이미 소련과 프랑스공산당으로부터 마음이 멀어진 상황이었다. 이러한 시점에서 푸리에의 사상은 초현실주의 예술을

통한 인간해방과 사회주의라는 정치적 지향점을 새롭게 결합할 수 있는 사상으로 브르통에게 다가왔다.

끌어내야 할 엄청난 유익함이 남아있는 ‘정념 인력’의 발견, 전통적인 인식과 행동양식에 대한 그의 ‘절대적 의심’의 태도 등과 관련하여, 푸리에의 사상에서 나를 궁극적으로 사로잡은 것, 그것은 인간의 정념들과 세 영역의 자연계의 산물들 사이의 유사성에 기초하여 세계에 대한 상형문자적인 해석을 제공하고자 한 그의 기획이다. 여기서 푸리에에는 19세기 초부터 시와 예술에 끊임없이 활기를 불어넣은 관심사들과, 계속 관심 밖으로 밀려나 있으면 미숙성 상태에 머물러 있을 위험성이 큰 사회의 재조직화에 대한 계획 사이에 결정적인 결합지점을 제공한다.³²⁾

여기서 브르통은 일단 푸리에의 사상이 19세기 초 이래, 즉 낭만주의를 기점으로 시와 예술을 사로잡은 관심사들을 담고 있다고 말한다. 앞에서 설명한 바와 같이 푸리에의 ‘정념 인력’의 법칙은 당대의 낭만주의적 예술관과도 맥이 닿아 있다. 이 정념 인력의 법칙에서 특히 주목할 지점으로, 브르통은 인간의 정념과 자연계의 산물 사이의 ‘유사성 analogie’에 기초한 세계에 대한 상형문자적인 해석 방식을 지목한다. 일단 인간의 정념과 자연 사이의 ‘유사성’을 보다 일반적인 낭만주의적 예술론의 핵심 용어로 바꾸면, ‘만물 조화론 correspondance’이다. 낭만주의의 만물 조화론은 인간의 서로 다른

32) “Ce qui me captive au plus au point chez Fourier, en relation avec sa découverte de l’attraction passionnée, dont les profits inappréciables restent à tirer, et son attitude de doute absolue à l’égard des modes de connaissance et d’action traditionnels, c’est son dessein de fournir une interprétation hiéroglyphique du monde, fondée sur l’analogie entre les passions humaines et les produits des trois règnes de la nature. Fourier opère ici la jonction cardinale entre les préoccupations qui n’ont cessé d’animer la poésie et l’art depuis le début du X^{IX} siècle et les plans de réorganisation sociale qui risquent fort de rester larvaires s’ils persistent à ne pas en tenir compte.”, André Breton, *Entretiens 1913-1952 in Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, col.Pléiade, 1999, p. 598.

감각들 사이의 소통과 공명, 서로 다른 예술적 표현 매체와 형식들(언어-문학, 시각-미술, 청각-음악 등) 사이의 상호 번역 혹은 전환 가능성에 대한 탐구 작업, 나아가 인간과 자연, 인간과 우주 사이의 ‘비이성적이고 직관적인’ 소통과 해석 작업에 대한 예술론이다. 브르통이 푸리에의 세계에 대한 해석 방식을 ‘상형문자적’이라고 규정하는 것도 이러한 이유에서일 것이다. 상형문자는 말 그대로 지칭 대상의 특징적인 ‘이미지’를 단순화한, 혹은 ‘코드화한’ 문자이다. 즉 브르통이 이야기하는 상형문자의 의미화 방식 또한 낭만주의적인 만물 조화론의 한 측면, 언어와 이미지, 문학과 미술 사이의 상호 연결과 전환을 통한 표현방식을 지칭한다. 푸리에의 사상에 대한 브르통의 이러한 해석에서, 당연히 초현실주의 예술론의 흔적을 어렵지 않게 발견할 수 있다. 초현실주의 예술론의 핵심 키워드는 ‘이미지’이며, 자동기술법은 간단하게 말하면 생각이나 논리가 아니라 머리 속에 떠오르는 이미지를 즉각적으로 받아 적는 시도를 말한다. 즉 이미지를 감각적이고 즉각적으로 언어화하는 방식이 자동기술법인데, 이는 당연히 낭만주의적인 만물 조화론의 연장선상에 놓여 있는 예술론이다. 이어서 브르통은 푸리에가 세계에 대한 상형문자적인 해석 방식을 ‘사회의 재조직화 계획’과 결합하였다는 점을 그의 사상의 결정적인 의의로 꼽는다. 이 또한 예술에서 출발하여 예술과 사회변혁 사이의 결합지점을 모색한 초현실주의의 시도를 곧바로 연상시키는 대목이다. 결국 브르통은 철저하게 초현실주의자의 관점에서 푸리에의 사상을 해석하고 있다고 볼 수 있는데, 이는 푸리에의 사상에 직간접적으로 당대 낭만주의의 이념과 예술론이 녹아 들어가 있기 때문에 가능한 일이기도 하다.

푸리에가 후대의 문학예술에 영향력을 행사한 전형적인 경우를 앙드레 브르통의 푸리에에 대한 해석을 통해 살펴보았지만, 가장 직접적인 영향력을 발견할 수 있는 대표적인 예술영역을 꼽으라면 건축일 것이다.³³⁾ 푸리에에 말년에 팔랑스테르를 실제로 건설하기 위

33) 이에 대한 보다 상세한 분석은, cf. Anthony Vidler, <Fourier l'architecte> in *Critique* 812-813, 2015, pp. 47-65.

하여, 단지 이론적인 구상에만 머문 것이 아니라 직접 설계 작업을, 그것도 매우 꼼꼼하게, 단지 건물의 외형과 구조뿐만이 아니라 가령 건축재료나 색조 및 세부 장식에 이르기까지 모든 건축적인 요소들을 망라하여 진행하였다. 그런데 발터 벤야민과 같은 논자들이 일찍이 분석한 바와 같이, 푸리에의 팔랑스테르를 위한 건축 설계안 또한 동시대의 건축에서 직간접적인 영향을 받았다. 팔레 루와얄 Palais-Royal을 시작으로 1820년대부터 파리 곳곳에 건설되기 시작한 ‘파사주 Passage’가 그것이다.³⁴⁾ 파사주의 구조는 길게 직선으로 이어지는 여러 개의 상가가 규모에 따라서 수직과 수평으로 연결되며, 파사주 전체의 지붕은 유리를 활용한 채광창으로 덮여 있어서 실외가 곧 실내이기도 한 구조이다. 백화점, 나아가 오늘날 대형 쇼핑몰의 역사적 원조인 파사주는, 규모에 따라서는 한꺼번에 수만 명의 인원이 머무르고 이동하는 장소인데, 푸리에의 생전에는 팔레 루와얄이 파리를 대표하는 파사주였다. 푸리에에는 거의 매일 팔레 루와얄을 산책하였다고 한다. 미적인 장식적 요소를 갖춘 아름다운 현대적 건축물에 많은 인원을 수용할 수 있는 파사주가, 푸리에의 팔랑스테르 건설에 큰 영감을 준 것은 너무도 당연하다. 파사주는 근대적 대도시 파리의 심장부에 당대 산업의 최첨단의 생산품들이 거래되는 자본주의적 시장의 상징으로 자리 잡았는데, 이러한 파사주가 푸리에의 팔랑스테르 설계에 영향을 미친 점은, 푸리에의 사상과 팔랑스테르의 근대적인 성격을 확인할 수 있는 또 하나의 지표이기도 하다.

그렇기는 하나 푸리에의 팔랑스테르는 최종적으로 그의 정념 인력의 법칙과 보편 조화론에 따라 설계되었다. 파사주와 팔랑스테르의 결정적인 차이는, 팔랑스테르의 중심이 좌우로 기하학적인 대칭 구조를 이루는 건물 한가운데에 설계된 큰 광장이라는 점이다. 즉

34) 이에 대해서는, cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du X^e IX^e siècle* in *Œuvres* III, Paris, Gallimard, 2000, pp.48-49. 벤야민의 푸리에에 대한 전반적인 성찰에 대해서는, cf. *Paris, capitale du X^e IX^e siècle : Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 2006(1989), pp. 635-664.

개인과 그룹들의 정념이 서로를 끌어당기는 정념의 공동체적 운동이 궁극적으로 공동체로 하나가 되는 장소가 곧 광장이다. 건물은 이 층을 기본으로 하는 파사주와 달리 여러 층으로 건설되는데, 이는 개개인과 그룹들의 다양한 정념들이 계열체를 형성하는 사회조직구조를 반영한 것이다. 팔랑스테르의 세부적인 공간들은 개개인이 선호하는 노동과 직업 및 사랑의 다양성, 공동체가 함께 수행하는 공동노동, 세탁소나 식당 등 공동 편의 시설, 축제, 연극, 음악회, 문학 행사, 독서, 회의, 토론, 집회 등 다양한 문화예술 활동과 공동체적 의견수렴의 공간 등을 모두 반영하여 기획되었다. 거주민들의 지속적인 이동을 고려한 동선의 설계 또한 팔랑스테르 건축의 기본 요소이다. 푸리에의 팔랑스테르 건축 기획안에, 혁신적인 건축을 통하여 사회의 변혁과 진보에 참여하고자 한 후대의 건축가들을 위한 직간접적인 영감의 요소들이 풍부하게 담겨 있는 것이다. 그 가장 대표적인 사례가 르 코르뷔지에 Le Corbusier의 ‘아파트’에 대한 아이디어와 실천이다. 높은 고층 건물에 주거공간뿐만 아니라 다양한 부대시설과 각종 행사 및 공연 공간, 도서관, 체육시설, 아이들을 위한 놀이터 등이 모두 있으며, 고층으로 건물을 지으면서 확보한 탁트인 주변 공간을 주민들이 공유하여 다양한 용도로 활용하는 르 코르뷔지에의 애초의 아파트 구상은, 정치적으로는 모든 시민들을 위한 사회주의적 공동체 모델을 염두에 둔 것이었다. 프랑스를 필두로 유럽 각국과 남미 등에 건설된 1950~1960년대의 초기 아파트들이, 시민들을 위한 저렴하고 효율적이며 현대적인 공동체적 주거공간을 실현하기 위한 것이었다는 점은 건축사의 상식에 속한다.³⁵⁾

푸리에 자신의 팔랑스테르 건설 기획은 그의 사후에 제자들과 추종자들에 의해서 여러 번 시도되었으나 대부분 실패로 돌아갔다. 그나마 실현된 드문 경우에도 푸리에의 애초 기획과는 건축물의 설계나 규모 및 세부 사항에 있어서 거리가 먼 것들이었다. 예외적인 성

35) 첨언하자면, 르 코르뷔지에 건축과 도시계획의 ‘직선적이고’ ‘집단주의적인’ 조직화 방식에 대해 ‘전체주의’적이라는 비판이 가해진 것도 우연이 아닐 것이다.

공 사례로 자주 거론되는, 푸리에주의자 사업가 장-바티스트 앙드레 고탱 Jean-Baptiste André Godin이 1858년부터 1883년까지 장기간에 걸쳐 기즈 Guise에 건설한 ‘파밀리스테르 Familistère’ 조차, 정확하게 말해서 그 용도는 회사가 제공하는 ‘노동자 주택’에 가깝다. 파밀리스테르는 고탱이 운영하던 프랑스 최대 규모의 프라이팬 제조 공장에 인접해 있는, 즉 ‘산업단지’에 속한 건물이다. 고탱의 파밀리스테르는 팔랑스테르 주변을 다양한 꽃들과 채소와 농작물을 재배하는 농토로 기획하였던 푸리에의 구상과는 현실적으로 확연한 차이가 있다. 그러나 고탱의 시대는 19세기 후반이며, 이 시대 제조업의 산업 비중과 규모는 이미 푸리에의 시대에 비할 수 있는 것이 아니다. 즉 파밀리스테르는 푸리에의 구상을 시대의 변화에 맞추어 응용한 것이라는 해석이 가능하다. 고탱은 가난한 노동자에서 출발하여 엄청난 부를 이룬 사업가였다. 노동자 시절의 고통스러웠던 기억을 잊지 않고, 장기간에 걸쳐 막대한 사재를 쏟아부어, 푸리에의 사상과 건축 설계안을 참조한 큰 규모의 저렴하고도 효율적이며 미적인 공동 주거공간을 노동자들에게 제공한 고탱의 업적이 시사하는 바는 크다. 그의 파밀리스테르는 그 자체로 후대의 건축가들에게 또 다른 상상력의 원천으로 작용하였다. 다양한 공동 편의 시설과 공동 활용공간을 갖춘 파밀리스테르는, 직접적인 아이디어와 실제의 구현 형태만을 놓고 보면, 푸리에의 팔랑스테르에 비해 르 코르뷔지에의 아파트 개념에 훨씬 더 근접해 있다. 푸리에의 사상과 상상력은 이러한 방식으로 시대에 따라 변형을 겪으며 장기적인 영향력을 행사하였다.

5. 나오는 말

푸리에의 사상과 실천이 원래의 구상대로 실현된 적은 없다. 그러나 이를 곧바로 실패로 규정하기에는, 그의 냉철한 비판적 현실분석 및 이에 기초한 과도기적 대안 제시가 불완전한 형태로나마 실현된 측면 또한 있음을 우리는 확인하였다. 다른 한편 푸리에가 표방한

과학적 이론이 언어를 통해 구체화 된 방식은, 어휘와 문장의 특성에서부터 포괄적인 상상력과 사유 방식에 이르기까지 매우 문학적이라는 점 또한 우리는 확인하였다. 이러한 요소들은 소위 객관적이고 보편적인 이론과 과학의 관점에서는 푸리에 사상의 합리적인 타당성을 의심하게 만들지만, 문학예술의 차원에서는 오히려 이런 측면까지도 모두 후대의 작가와 예술가들에게 영감의 원천으로 작용하였다. 이러한 영역은 여전히 보편과학이 대체할 수 없는 문학예술의 영역으로 남아있으며, 아마 앞으로도 그러할 것이다. 이러한 예술적 상상력은, 역사를 긴 호흡으로 성찰해 보면, 장기적으로는 항상 정치, 경제, 사회 등의 다른 영역에서도 새로운 영감의 근본적 원천으로 작용하였다. 가령 구글은 백남준의 생일을 특별히 기념한다.

푸리에가 남겨 놓은 눈으로 확인할 수 있는 유산은, 대부분의 다른 경우들과 마찬가지로 오직 텍스트, 즉 의미의 언어적인 조직화의 결과물 이외에는 없다. 그런데 푸리에의 사회정치 사상가들 가운데서는 매우 예외적으로, 이론적인 명명과 개념들의 자리를 유희에 가까운 많은 신조어들로 채운 인물이다. 롤랑 바르트에 따르면 푸리에의 “영똥하고 부적절한 *excentrique, déplacée*” 표현들은 “중심을 벗어나 따로 살아간다.”³⁶⁾ 바르트의 이 말에서 최종적인 강조점은 푸리에의 표현들이 일반적인 상식이나 이론적 서술 방식에 비추어 ‘영똥하고 부적절하다’는데 있다기보다, 이 표현들이 ‘따로 살아간다’는데 있다. 즉 푸리에의 표현들은 독자적인 생존체계, 다시 말해 독자적인 담론체계 안에서 작동한다. 바르트는 이를 ‘체계적인 어떤 것 *le systématique*’이라고 규정한다 : “환상과 사회적 조합이 들어차 있는 이 독특한 공간, 이것은 매우 정확하게 ‘체계적인 어떤 것’이다.”³⁷⁾ 독자적인 언어 표현을 통해 독자적인 의미체계를 구축해 나

36) “elle vit toute seule à côté.”, Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 95.

37) “cet espace unique dans lequel se trouvent pris le fantasme et la combinatoire sociale, c’est très exactement *le systématique*”, *ibid.*, p. 84. 프랑스어에서 형용사 앞에 남성 단수 정관사를 붙여 이를 실사화할 때, 이는 보통 연관된 실사어와 유사한 속성을 가지지만 정확하게 일치하지는 않는 어떤 것을 의미한

가는 텍스트의 전형은 문학 텍스트이다. 푸리에의 텍스트의 이러한 성격이 그가 작가로도 평가받는 핵심적인 이유이다. 그렇다면, 푸리에 사상이 후대에 문학예술에 미친 영향에 대한 연구와는 별도로, 푸리에 텍스트의 문학성 자체에 대한 연구는 바르트가 그 일단을 제시하였듯이 또 다른 연구주제가 될 수 있을 것이다.

다. 여기서 바르트가 ‘système’이라는 실사 대신 ‘le systématique’이라는 실사화된 형용사를 채택한 것은, 푸리에의 텍스트가 일반적인 의미체계와는 다른 독자적인 의미체계를 가지고 있다는 점을 강조하기 위함일 것이다.

참고문헌

- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du X^eIX^e siècle : Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 2006(1989).
- _____, *Paris, capitale du X^eIX^e siècle* in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- Breton, André, *Ode à Charles Fourier* in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, col. Pléiade, 1999.
- _____, *Entretiens 1913-1952* in *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, col. Pléiade, 1999.
- Fourier, Charles, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- _____, *Théorie de l'unité universelle I*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- _____, *Théorie de l'unité universelle II*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- _____, *Théorie des quatres mouvements*, Dijon, Les Presses du réel, 2009.
- _____, *Le Nouveau monde amoureux*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- _____, *Le Réveil d'Épiménide*, Fontfroide, Fata Morgana, 2014.
- Goret, Jean, *La Pensée de Fourier*, Paris, PUF, 1974.
- Klossowski, Pierre, *Sade et Fourier*, Montpellier, Fata Morgana, 1974.
- Lehouck, Émile, *Vie de Charles Fourier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.
- Nemo, Philippe, *Histoire des idées politiques aux temps modernes et contemporains*, Paris, PUF, 2002.

Petitfils, Jean-Christian, *Les Communautés utopistes au XIX siècle*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010(1982).

Rancière, Jacques, *La Nuit des prolétaires : Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.

Rignol, Loïc, <Je ne veut rien. Fourier, théoricien du code> in *Critique* 812-813, 2015, pp. 14-26.

Vidler, Anthony, <Fourier l'architecte> in *Critique* 812-813, 2015, pp. 47-65.

토마소 캄파넬라, 『태양의 나라』, 서울, 이가서, 2012.

토머스 모어, 『유토피아』, 서울, 웅진씽크빅, 2008.

프리드리히 엥겔스, 김민석 역, 『반 듀링론』, 서울, 새길 아카데미, 2012.

Résumé

Industrialisation, art et littérature, utopie : un aspect littéraire et artistique de Charles Fourier

JUNG Eui-Jin
(Université de Sangmyung, professeur associé)

Charles Fourier, socialiste utopique aux premières décennies du dix-neuvième siècle, a élaboré un projet pour une future société idéale qui surmonte la société industrielle moderne. Sa pensée était souvent considérée comme irréelle et fantaisiste. Pourtant quelques propositions alternative plutôt concrètes de Fourier sur la base de son analyse critique de la réalité, ont été réalisées partiellement. Sa théorie, malgré tout, a commencé par la réalité de la société industrielle de son temps. D'un autre côté, la théorie de Fourier s'exprime très littérairement à partir de la spécificité des lexiques et des phrases jusqu'à l'imagination et l'organisation théorique globale. Tel caractère de la pensée de Fourier est un objet de soupçon du point de vue de la théorie scientifique. Mais le même aspect de sa pensée devient une source abondante des inspirations pour les écrivains et artistes. La littérarité du texte de Fourier est un autre objet de recherche.

Charles Fourier, Socialisme utopique, Société
Mots Clés : industrielle, Civilisation, Phalanstère, André
Breton, Le Corbusier

투 고 일 : 2020.12.25.

심사완료일 : 2021.01.25.

게재확정일 : 2021.02.02.

프랑스 고전주의 시대 극작품과 뤼리의 음악 텍스트 결합 양상에 대한 분석적 고찰*

정하영
(강원대학교 전임연구원)

국문요약

프랑스 고전주의 시대 극작품에 나타난 음악의 역할에 주목한 본고는 작곡가 뮈리의 작품 중 『강요된 결혼』, 『프시케』, 『아르미다』를 선정해 음악 텍스트의 결합 양상을 고찰하였다. 이를 위해 먼저 지금까지 극작가들의 ‘공격자’로 규정되었던 뮈리를 음악적 관점에서 재고하였고 최종 악보 분석을 시행해 음악의 위상 변화와 극작품의 의미 강화를 위한 뮈리의 방식을 확인하였다. 이로써 뮈리의 음악 작업은 엄격한 음악적 규범 안에서 극작품을 반영하고 보완하는 문학 활동의 일부로 규정할 수 있을 것이다.

주제어 : 프랑스 고전주의, 뮈리, 몰리에르, 코르네유, 키노, 코메디-발레, 비극-발레, 서정비극, 『강요된 결혼』, 『프시케』, 『아르미다』.

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5B5A07092835).

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 뮐리의 등장과 음악의 위상 변화
3. 음악의 양적 확대
4. 음악의 역할 확장
5. 결론

1. 서론

고대로부터 지속된 음악과 극작품의 결합이 프랑스 고전주의 시대에 괄목할 만한 변화를 맞이한 것은 주지의 사실이다. 그리고 뮐리 J. B. Lully는 이 변화의 중심에서 중요한 역할을 수행한 작곡가로 평가된다. 1661년 첫 번째 코메디-발레 『훼방꾼들 *Les fâcheux*』에 일부 참여했던 뮐리는 3년 후, 『강요된 결혼 *Le mariage forcé*』(1664)을 시작으로 몰리에르 Molière와 협력하여 10편에 이르는 코메디-발레를 완성하였고 이후 키노 P. Quinault와 프랑스 오페라의 전형을 제시한 서정 비극 *tragédie lyrique*¹⁾을 창작하는 등 음악을 점차 극작품과 대등한 위치로 격상시켰다.

이처럼 음악은 명백히 고전주의 극작품의 한 부분을 차지하였지만 연구의 장에서 음악과 작곡가의 역할은 거의 주목받지 못하였다. 그 이유는 『시학 *Poétique*』이나 『정치학 *Politique*』에서 음악을 극작품의 ‘양념 *assaisonnement*’이나 ‘즐거움 *plaisir*’²⁾정도로 규정한 아리

1) 키노와 뮐리가 협력한 극작품은 음악 비극 *Tragédie en musique* 또는 서정 비극 *Tragédie lyrique*으로 명명되거나 음악 장르인 오페라 *opéra*로 분류되기도 한다. 본고에서는 프랑스식 오페라의 시초이며 성악곡 중심의 작품임을 강조하고자 ‘서정 비극’을 장르명으로 사용한다.

2) Aristote, *Poétique*, Gallimard, 1990, p. 90.

스토텔레스 Aristote의 견해가 메나르디에 La Mesnardière, 도비냐 d'Aubiganc 등 고전주의 이론가들을 거쳐 현재까지 답습되었기 때문 일 것이다. 이러한 분위기 속에서 음악에 대한 이론가들의 견해는 실제와 상당한 괴리가 있었고 전술한 이론가들 역시 음악의 역할을 완전히 부정하지 못하는 모순성을 드러낸다.

아리스토텔레스는 합창 *chœur*을 한 사람의 배우로 간주해야 한다³⁾며 음악을 극작품의 주요소 중 하나로 인정하는가 하면 음악의 주변화에 동의했던 메나르디에 역시 자신의 『시학 *La poétique*』 곳곳에서 음악의 역할을 경시하지 못하는 유보적인 입장을 드러낸다.⁴⁾

작곡가에 대한 문제 역시 크게 다르지 않다. 뮐리의 등장 이전, 극작품에는 당시에 회자되던 익숙한 멜로디가 사용되거나 작곡가의 존재가 드러나지 않는 경우가 대부분이었다. 코르네유 P. Corneille의 『안드로메다 *Andromède*』에서 음악을 담당했던 다수시 C. C. d'Assoucy 등 몇몇 작곡가들이 이름을 알렸지만 음악사적 관점에서 이들의 영향력은 너무나 미약해 작가의 일원으로 거론하기는 어려웠다. 이에 반해 음악의 위상에 근본적인 변화를 불러온 뮐리는 문학의 영역에서도 비교적 빈번히 거론되는 작곡가이다. 그러나 여전히 극작가를 우위에 두려는 인식 아래 작곡가가 연구의 중심 주제로 상정된 예는 드물다.

이러한 문제에서 출발한 본 연구는 음악 중심의 극작품 연구를 위해 다음 세 가지 목표를 설정하였다. 첫째, 음악 연구의 정당성 확보를 위해 작곡가 뮐리를 온전히 음악적 관점에서 재고한다. 문학과 음악이 결합할 때, 음악가는 작가가 제공한 소재와 그 의도에 순응하면서 작품이 드러내는 단어의 의미나 표출되는 감정을 음악에 가능한 정확히 부합시킨다.⁵⁾ 따라서 작곡가에 대한 재조명은 극작품 고찰의 다양화를 위한 작가 연구의 일환이 될 것이다. 둘째, 극작품

3) *Ibid.*, p. 114.

4) Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique, Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français(1550-1680)*, Honoré Champion, 2002, p. 91.

5) Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Honoré champion, 2006, p. 130.

과 음악의 구성 변화를 검토한다. 이를 위해서 우리는 뫼리가 코메디-발레 창작에 본격적으로 가담한 1664년부터 마지막 서정 비극, 『아르미다 *Armide*』를 발표한 1686년까지를 연구의 시간적 범위로 설정하였다. 그리고 이 시기의 작품을 극장르, 협력작가, 창작년도에 따라 일별한 후 뫼리가 처음 몰리에르와 협력한 코메디-발레 『강요된 결혼』, 몰리에르를 위시한 코르네유, 키노 등 여러 작가의 공동작업으로 탄생한 비극-발레 *tragédie-ballet*, 『프시케 *Psyché*』(1671, 1678), 새로운 협력 작가 키노가 참여한 서정 비극의 수작이자 프랑스풍 오페라의 전범으로 평가받는 『아르미다』(1686)를 분석 대상으로 선정하였다. 셋째, 마지막 검증 단계로 악보텍스트 분석을 실행하여 음악 구성 변화에 따른 음악 기능의 다양한 효과를 확인한다. 극작품과 음악의 결합에 대한 연구에서 음악 텍스트에 주목하는 이유는 음악이 ‘규칙에 따라 소리를 조합하는 기술’로 어떤 표현 예술보다 시대와 작가를 초월하는 객관성을 담보하기 때문이다. 물론 지면의 한계로 인해 본고에서는 작품의 일부를 분석하는 데 만족할 수밖에 없겠지만 각 작품의 정치한 분석은 후속 연구를 통해 순차적으로 진행될 것이라는 점을 밝힌다.

2. 뫼리의 등장과 작곡가의 위상 변화

“뫼리의 삶은 작품과 연관시키기에 너무나 경악스럽다”⁶⁾는 드 라 고르스의 언급처럼 뫼리는 지나친 야심과 1672년 음악 독점권 획득 이후의 행보로 인해 오랫동안 부정적인 인물로 인식되어왔다. 문학 영역에서 이런 견해는 더욱 강해 뫼리의 가장 긴밀한 협력자였던 몰리에르의 연구에서 마저 그에 대한 언급은 찾기 어렵다. 몰리에르의 삶을 비교적 세밀하게 기술한 라 그랑주 C. V. de la Grange나 그리마레 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest는 뫼리에 대해 전혀 거론하지 않았으며 술리에 E. Soulié의 기록은 두 작가 사이의 금전 문제나

6) Jérôme de la Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, 2002, p. 8, 이하 Jérôme de la Gorce(2002)로 표기함.

채무 관계 등에 한정되어 있어 오히려 뢰리의 악평을 견고히 할 뿐이다. 그러나 사적인 행보와는 별개로 작곡가로서 뢰리가 고전주의 극작품과 음악의 결합에 결정적 역할을 수행하였으며 다양한 음악적 시도로 프랑스 음악사에 큰 반향을 일으켰다는 점은 부인할 수 없는 사실이다. 따라서 가조트 P. Gaxotte가 뢰리의 계략이 몰리에르를 불행에 빠지게 했다는 일반적인 인식에 의문을 던졌듯이⁷⁾ 뢰리에 대한 부정적인 시각을 잠시 거두고 그의 음악적 삶에 주목하는 것이 요구된다.

피렌체 태생인 뢰리는 1646년 마드무아젤 몽팡시에 Mademoiselle Montpensier의 시동으로 기즈 공 Duc de Guise을 따라 프랑스에 정착하였다.⁸⁾ 이미 고향에서 프란체스코회 사제들에게 바이올린과 기본적인 음악 교육을 받았던 것으로 추정되는 뢰리는 프랑스 정착 후에도 꾸준히 음악적 역량을 연마할 수 있었다. 메트뤼 N. Métru, 지고 N. Gigault, 로베르데 F. Roverday 등 당대 최고의 음악가들을 사사한 뢰리의 바이올린 실력은 드 라 비에빌 J. L. L. de La Viéville로부터 ‘완벽 divinement’하다는 극찬을 받을 정도였다.⁹⁾ 발레에도 남다른 재능을 보였던 그는 1653년 국왕 루이 14세와 함께 공연한 『밤의 발레 Ballet de la nuit』를 계기로 왕실 입성에 성공한다. 그의 정치적 수완은 이후 더욱 빛을 발하여 궁정 생활을 시작한지 한 달도 되지 않아 ‘왕의 기악곡 작곡가 Compositeur de la musique instrumentale du roi’로, 1661년에는 ‘음악 감독 및 실내 음악 작곡가 Surintendant de la musique et compositeur de la musique de chambre’로 임명되며 궁정 발레와 왕실 축제의 실세로 등극한다.

이러한 일련의 성공 과정에서 뢰리는 1671년 첫 번째 코메디-발레 『뽀방꾼들』을 계기로 극작품 창작에 가담한다. 당시는 이미 이탈리아 오페라가 성행하던 시대로 1642년에는 프랑스 왕실에도 본격적

7) Alfred Simon, *Molière ou la vie de Jean-Baptiste Poquelin*, Seuil, 1995, p. 485에서 재인용.

8) 뢰리 삶의 전반에 대해서는 Jérôme De la Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, R. H. F. Scott, *Jean-Baptiste Lully*와 이남재, 『17세기 음악』을 참고하였다.

9) Jérôme de la Gorce(2002), p. 43.

으로 이탈리아 오페라가 소개되었다. 그러나 이탈리아 오페라는 언어적 문제와 8시간이 넘는 지나치게 긴 공연시간으로 인해 큰 성공을 거두지 못했다.¹⁰⁾ 따라서 1662년에서 1671년 사이 프랑스 궁정에는 발레를 선호하는 관객의 기호를 고려한 프랑스어 공연이 요구되었고 1661년 몰리에르의 주도로 음악, 발레, 희극을 결합한 코메디-발레가 탄생한다.

그러나 일부 연구자들이 ‘우연적인 결합’의 산물이라고 평가하듯이¹¹⁾ 궁정 발레와 유사했던 첫 번째 코메디-발레에서 음악의 역할은 발레 반주에 한정되었다. 비록 음악의 역할은 미미했지만 『뫼방꾼들』의 서문에 표명된 몰리에르의 구상은 작품의 이상과 그에 따른 작곡가 뫼리의 향후 역할에 대한 단서를 제공한다.

[...] 그렇지만 시간이 몹시 촉박하고 이 모든 것이 한 사람의 머리에서 다 정해진 것이 아니기에 어쩌면 발레의 몇몇 부분은 다른 부분들처럼 자연스럽게 희극 안에 녹아들지 않는다고 생각될지도 모르겠다. 어쨌든 이런 혼합은 우리 시대 연극에서는 새로운 것으로, 그 영향력은 고대에서 일부 찾아볼 수 있을 것이다. 그리고 모든 이들이 이런 혼합을 유쾌하게 여긴 만큼, 이 요소는 다른 작품을 보다 여유로이 구상할 때 도움이 되리라 생각한다.¹²⁾

10) Jérôme de la Gorce, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Desjonquères, 1992, pp. 9-10, 이하 Jérôme de la Gorce(1992)로 표기함.

11) Nathalie Lecomte, <Pierre Beauchamps et Les Fâcheux ou les hasards présidant à la naissance d'un nouveau genre>, *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 29.

12) “[...] mais comme le temps était fort précipité, et que tout cela ne fut pas réglé entièrement par une même tête, on trouvera peut-être quelques endroits du Ballet, qui n'entrent pas dans la Comédie aussi naturellement que d'autres. Quoi qu'il en soit, c'est un mélange qui est nouveau pour nos Théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'Antiquité ; et comme tout le Monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses, qui pourraient être méditées avec plus de loisir” Molière, *Œuvres complètes I*, édition dirigée par Georges Forestiers, avec Claude Bourqui, textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud, comédie-ballets coéditées par Anne Piéjus, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2010, p. 150, 이하 Molière, *O.C.* 로 표기함.

음악, 희극, 발레의 자연스러운 연결 방식을 구상했던 뮐리에르는 작곡가이자 무용수였던 뮐리를 이상적인 파트너로 여겼던 것으로 보인다. 이미 보상 P. Beauchamp이 음악을 맡았던 첫 번째 코메디-발레부터 뮐리에르는 뮐리에게 새로운 경험을 함께하기를 청하였고¹³⁾ 3년 후인 1664년, 『강요된 결혼』에서 뮐리의 본격적인 협력이 시작된다. 이후 뮐리와 뮐리에르의 작업은 1671년까지 지속되고 이 과정에서 극작품을 반영, 강화하는 음악의 새로운 역할이 단계적으로 실현된다.

음악적 리듬이 유발한 웃음, 모든 감정 효과를 강화하는 노래로 구성된 가사와 춤이 보여주는 장면의 미화가 더욱 효과적인 만큼 뮐리에르와 뮐리의 공동 전략은 전대미문이며 상상을 초월하는 희극의 모태로서 놀랍게 작동한다.¹⁴⁾

음악은 발레의 반주나 막간극의 제한을 넘어 극 전개에 직접 개입하고 양적인 면에서도 점차 발레를 능가하였다. 그리고 이와 함께 작곡가 뮐리의 위상도 변화를 맞이한다.

목소리의 아름다움과 무용수들의 재능에 어우러진 탁월한 뮐리의 에르와 심포니는¹⁵⁾ 의심할 여지없이 희극에 세상의 고통이 사라지는 자비를 부여한다.¹⁶⁾

13) Jérôme de La Gorce(2002), p. 142.

14) “La stratégie commune de Molière et de Lully fonctionne admirablement comme générateur d'un comique inédit, inouï, d'autant plus efficace que le rire est porté par les rythmes musicaux et que l'esthétisation de la parole par le chant et de la scène vue par la danse renforce tous les effets émotionnels” Georgie Durosoir, <Molière à Saint-Germain-en-Laye>, *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 63.

15) 선율, 노래를 뜻하는 에르 Air는 좁은 의미에서 16-18세기의 명쾌한 리듬을 가진 단순한 형식의 가곡 및 기악곡을 지칭하며 17-18세기 프랑스 오페라의 발레 반주 음악이었으며 현대의 관현악곡을 일컫는 심포니 Symphonie는 17세기에는 축제의 도입 음악이나 오페라의 서곡이었다.

16) “[...] les Aïrs, et les Symphonies de l'incomparable Monsieur Lully, mêlés à la beauté des Voix et à l'adresse de Danseurs, leur donnent, sans doute, des grâces,

뤼리는 극작가와 대등한 관계 속에서 극작품에 가장 적합한 음악 기법을 선별하였고 음악과 희극을 하나로 융합시켜 음악과 춤으로 극적 상황을 더욱 돋보이게 만드는 전례 없는 솜씨를 보여주었다.¹⁷⁾ 그러나 몰리에르를 위시한 당대의 극작가들 역시 작품의 숨은 의도를 이해하고 재현하는 뉘리의 역량을 높이 평가하면서도 희극을 우위에 두려는 입장을 고수하였다. 세삭 C. Cessac에 따르면, 『안드로메다』의 작가 코르네유보다는 몰리에르가 확실히 음악에 더 개방적인 입장이었지만 두 작가에게 음악은 줄곧 ‘장식 ornement’이상은 아니었다.¹⁸⁾

코메디-발레 창작 초기, 극본에 대한 지식이 부족했던 뉘리가 코메디-발레의 각 요소들을 융합시키는 몰리에르의 방식에 영향을 받았다는 점은 의심의 여지가 없으며 몰리에르의 작시법은 이후 키노에게 음악에 적합한 극본의 본보기를 제공한 것으로 추정된다.¹⁹⁾ 그러나 극작가들의 인식과는 별개로 뉘리의 음악은 극작품을 반영하고 필요에 따라 장르의 경계를 허무는 고도의 숙련된 작업으로 진화를 지속하였다. 이 과정에서 몰리에르는 자신이 표명했던 장르 결합의 이상을 『서민 귀족 *Le Bourgeois gentilhomme*』을 통해 거의 실현할 수 있었다. 하지만 두 작가의 관계는 뉘리의 음악 독점권 획득²⁰⁾

dont ils ont toutes les peines du monde à se passer” Molière, *O.C. I*, p. 603.

17) 이남재, 『17세기 음악』, 음악세계, 2008, pp. 96-99 참고.

18) Catherine Cessac, *Molière et la musique, des états du Languedoc à la cour du roi-soleil*, Les presses du Languedoc, 2002, p. 9.

19) 이남재, *op. cit.*, p. 101.

20) 다수의 문헌에 따르면, 코메디-발레의 성공이 절정이었던 1670년 즈음 수완가 뉘리는 오페라에 눈길을 돌리기 시작했다. 이즈음 작곡가 캄베르 R. Cmbert와 극작가 페랭 P. Perrain은 최초의 프랑스어 오페라 『포모나 *Pomone*』로 큰 성공을 거두었지만 이탈리아 오페라를 답습한 과도한 기계장치로 인해 경제적 파산에 이른다. 이를 기회로 삼은 뉘리는 페랭의 음악 독점권을 사들이기 위한 협상을 시작한 후 마침내 1672년 3월 국왕에게 ‘음악 독점권’을 허가 받고 1673년에는 4월 왕립 음악 아카데미 *Académie royal de musique*를 설립한다. 이후 프랑스에서는 음악을 사용하는 모든 공연에 두 명의 성악가와 여섯 명의 악기 주자 외에는 무대에 오를 수 없었다. 이러한 제한 조치로 가장 큰 피해를 입은 것은 코메디-발레를 주요 레퍼토리로 하는 몰리에르 극단이었다.

과 국왕 루이 14세의 관심이 오페라로 변화함에 따라 1671년 『에스카르바냐스 백작부인 *La Comtesse d'Éscarbagnas*』을 마지막으로 파국을 맞는다.

1671년 즈음 몰리에르와 윌리의 관계에는 균열이 포착되지만 1670년 『서민 귀족』의 성공 이후 두 작가에게 휴식을 허하지 않았던 왕실은 곧 축제를 위한 여흥 *divertissement*을 요청하였다.²¹⁾ 이에 따라 윌리의 음악 작업은 1671년 비극-발레, 『프시케』로 이어진다. 당시에 가장 많은 재정이 투입된 『프시케』는 2년 동안 총 50회나 공연되었고 몰리에르 극단은 상당한 수입을 올릴 수 있었다.²²⁾ 『프시케』에는 코메디-발레에서 볼 수 없었던 획기적인 음악적 시도는 발견되지 않지만 음악의 규모만은 극작품을 압도할 정도였다. 협력한 작가 역시 3명에 이르러 프롤로그와 1막, 2막, 3막의 1장은 몰리에르, 그 외의 부분은 코르네유, 노래의 가사는 키노가 맡아 참여하였다. 각 작가의 글쓰기를 고려하며 음악이 작품을 주도하기 시작하는 『프시케』는 실제로 1678년 토마 코르네유 T. Corneille, 폰트넬 B. Fontenelle의 협력 아래 서정 비극으로 재편된다.²³⁾

코메디-발레와 『프시케』의 창작 과정에서 모색된 음악 결합의 새로운 방향은 1673년, 키노의 대본을 음악화한 첫 번째 서정 비극 『카드모스와 헤르미오네 *Cadmus et Hermione*』로 결실을 맺는다. 서정 비극에 이르러 극작품과 음악의 결합은 이전의 분리, 독립된 방식에서 벗어나 음악이 중심인 오페라의 형태로 변화하였다. 샹멜레 M. champmeslé 등 당시 비극 배우들의 낭독법을 연구해 완성한 윌리의 레치타티보가 연극의 대사를 대체하였고 여흥을 제공하던 막간극 대신 프랑스 관객의 취향에 적합한 에르 *air*와 합창, 무용 등이 극 전반에 배치되었다. 윌리와 키노가 탄생시킨 이 새로운 장르는 1686년 『아르미다』까지 14년간 총 13편이 창작되고 이 과정에서 이

21) Jérôme de la Gorce(1992), p. 544.

22) *Ibid.*, p. 32.

23) 1678년 공연된 서정 비극 『프시케』의 악보 텍스트는 유실되어 현존하지 않는다. 따라서 본고 음악텍스트 분석은 1671년 비극-발레의 악보를 바탕으로 실행하였다.

탈리아 오페라와는 다른 프랑스 고유의 오페라 형식이 완성된다. 음악극 형태로 변화된 뤼리의 방식은 작곡가의 야심에 의한 음악 장르의 승리로 해석되기도 한다. 그러나 여전히 프랑스 고전 비극의 요소들을 포함하는²⁴⁾ 서정 비극은 궁정 발레에서 코메디-발레 그리고 비극-발레를 거치며 축적한 뤼리의 문학적 경험의 소산이었다.

뤼리는 한 장면에 흥미를 느꼈을 때 거의 외율 정도로 그것을 읽었다. 그리고 클라브생 앞에 자리를 잡은 뤼리는 가사를 반복해 노래하고 클라브생을 연주하며 계속 저음을 만들어나 갔다.²⁵⁾

뤼리는 무명이거나 극작가에 예속되었던 작곡가들과 극작품의 하위 장르였던 음악의 위상에 변화를 불러왔지만 어떤 경우에도 극작품을 반영하려는 창작 의도를 고수하였다. 뤼리는 분명 정치적, 경제적 수완으로 작가들의 공격자로 인식되기에 충분한 인물일 것이다. 그러나 음악이나 오페라 창작에 관한 한 그는 진지하고 헌신적이었으며 철저한 전문가였다.²⁶⁾ 따라서 프랑스 고전주의의 전시대를 걸쳐 시행된 음악과 극작품의 결합에 대한 연구의 당위성을 확보하기 위해서는 전적으로 극작가와 극작품의 의도를 반영하려는 시도를 거듭했던 뤼리의 음악적 지향에 대한 동의가 전제되어야 할 것이다.

3. 음악의 양적 확대

극작품과 음악의 결합을 검토하는 과정에서 가장 눈에 띄는 변화는 음악 비중의 확대일 것이다. 뤼리가 극작품에 본격적으로 가담한

24) 이남재, *op. cit.*, p. 104.

25) “Quand il(Lully) agréait une scène, il la lisait jusqu'à la savoir presque par cœur, puis il s'établissait à son clavecin, chantait et rechantait les paroles, battait son clavecin et faisait une basse continue” Jérôme de La Gorce(2002), p. 583에서 재인용.

26) R. H. F. Scott, *Jean-Baptiste Lully*, Peter Owen, 1973, p. 10.

『강요된 결혼』과 첫 번째 코메디-발레, 『훼방꾼들』의 음악 구성을 비교하는 것만으로도 초기 코메디-발레부터 시작된 음악의 양적 증가가 명백히 드러난다. 총 3막으로 구성된 『훼방꾼들』은 각 막 사이에 발레를 병렬 배치하여 기존 궁정발레의 확장형이라는 인상을 준다(표 1). 『훼방꾼들』의 극 전개 과정에 음악이 삽입된 경우는 1막 3장에서 등장인물이 쿠랑트 *courante*를 추며 흥얼거리는 콧노래가 유일하다. 이처럼 『훼방꾼들』에 삽입된 음악의 역할은 대부분 발레 반주로 한정되고 기악곡이나 성악곡 같은 실질적인 음악은 존재하지 않는다.²⁷⁾

막간극의 형식으로 작품의 흐름을 전혀 끊지 않기 위해, 우리는 이를 가능한 한 주제에 꿰매어 희극과 발레를 하나로 만드는데 뜻을 숙고했다 [...].²⁸⁾

그러나 코메디-발레에 대한 작가의 이상은 장르의 단일화였고 이는 3년 후 뮐리가 참여한 『강요된 결혼』에서 일부 실현된다.

상대적으로 독립적이지만 총체적 줄거리에 확실히 연결되고, 본체로 구성되지 않지만 각 막의 끝에서 막간극을 너무 거부하지 않으려는 표면적인 고민은 『강요된 결혼』 이래로 몰리에르의 것만은 아니었을 것이다. 그럼에도 불구하고 극작가는 하나의 구상 아래 음악과 무용을 극본의 줄거리 안에 배치하려 애썼다고 말할 수 있을 것이다.²⁹⁾

27) Molière, *O.C. I.* p. 1273.

28) “De sorte que pour ne point rompre aussi le fil de la Pièce, par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on peut, et de ne faire qu'une seule chose du Ballet, et de la Comédie [...]” Molière, *O.C. I.* p. 150.

29) “Dès *Le Mariage forcé* également est perceptible le souci, qui ne sera pas toujours celui de Molière, de ne pas trop rejeter les intermèdes à la fin des actes, et de ne pas les constituer en entités, liées certes à l'intrigue générale, mais relativement autonomes ; au contraire, le dramaturge s'efforce de placer la musique et la danse dans la continuité de l'intrigue, sur un plan unique, dirait-on”

[표 1] 『훼방꾼들』의 음악 구성³⁰⁾

1막	Ballet du Premier acte	2막	Ballet du second acte	3막	Ballet du troisième acte
3장 courante chantée	■ Première Entrée ■ Deuxième Entrée		■ Première Entrée ■ Deuxième Entrée ■ Troisième Entrée ■ Quatrième Entrée		■ Première Entrée ■ Dernière Entrée.

[표 2] 『강요된 결혼』의 음악 구성³¹⁾

	1장	2장	Première Entrée	Deuxième Entrée	3장	4장	5장	Troisième Entrée
■ Ouverture (서곡)		■ Ritournelle ■ Récit de la Beauté ■ Double (M.Lambert)						■ Premier Air pour les Égyptiens et les Égyptiennes
Troisième Entrée		6장		Quatrième Entrée	7장	8장	9장	10장
■ Premier Air pour les Égyptiens et les Égyptiennes		■ Deuxième Air ■ Récit d'un Magicien						
Cinquième Entrée		Sixième Entrée		Septième Entrée				Huitième Entrée
■ Premier Air pour les Maître à danser ■ Deuxième Air (Courante)		■ Ritourenelle ■ Concert Espagnol ■ Menuet pour deux Espagnol et deux Espagnoles		■ Rondeau pour le charivari ■ Deuxième Air				■ Gavotte ■ Bourrée

Charles Mazouer, *op. cit.*, 2006, p. 83.

30) 『훼방꾼들』의 음악구성은 Molière, *O.C. I*, pp. 151-192를 바탕으로 작성하였다.

31) 『강요된 결혼』의 음악구성은 Jean-Baptiste Lully, *Œuvres complètes, les comédies-ballets I*, publiées sous la direction de Henry Prunières, Édition de la revue musicale, 1931을 참고로 정리하였다.

‘왕의 희극과 발레 Comédie et ballet du roy’라는 부제로 알 수 있듯이 『강요된 결혼』에는 여전히 발레 앙트레 entrée가 사용된다. 그럼에도 불구하고 『강요된 결혼』에는 관객의 몰입과 국왕 찬양을 위한 서곡부터 나이아스 Naïade가 국왕에 대한 찬사를 담은 펠리송 Pellison의 시를 낭송했던 『훼방꾼들』의 도입부와는 다른 음악적 변화가 감지된다.

서곡이 끝나고 무대에 등장한 주인공 스가나렐 Sganarelle은 결혼에 대한 복잡한 심경을 제로니모 Géronimo에게 토로하기 시작한다. 그러나 제로니모로 부터 답을 얻지 못하고 약혼자 도리멘느 Dorimène와의 대화로 혼란이 가중된 주인공은 무대 위에서 잠이 든다. 그리고 이 대사가 잠시 부재한 공간을 「리토르넬로 Ritournelle」³²⁾, 「미의서창 Récit de la Beauté」, 「변주 double」 등 음악이 채우면서 극작품과 음악의 경계가 모호해진다. 6장에 이르러 음악의 개입은 더욱 본격화 된다. 아직 마땅한 결론에 이르지 못한 채 마법사를 찾는 주인공 스가나렐의 대사와 교대로 등장하는 「마법사의 서창 Récit d'un magicien」은 완벽히 연극의 일부로 편입된다. 이로서 희극과는 다른 즐거움을 제공하던 음악은 극을 이끄는 대사의 역할을 일부 수행하기 시작한다. 음악의 폭 넓은 사용 역시 『강요된 결혼』의 변화에서 주목된다. 『강요된 결혼』에는 소극풍 희극과 상반되는 「서곡」, 「리토르넬」, 「미의 서창」부터 「이집트인들의 에르 Air pour les Égyptiens et les Égyptiennes」나 소음을 유발하는 「기괴한 냄비 두드리기 Un charivari grotesque」까지 여러 가지 성격의 음악이 배치된다. 수사적 관점에서 설득의 효과를 높이는 세 가지 문체, 즉 평범한 문체 style simple, 보통의 문체 style moyen, 숭고한 문체 style sublime의 혼합³³⁾을 연상시키는 이 음악의 다양화는 소극풍 희극의 성격을 고수하는 동시에 귀족 관객의 기호에 부합하는 방법이 된다.

32) ‘후렴구’를 의미하는 리토르넬로는 17세기에는 독주곡 사이에 위치하는 합창이나 기악 합주라는 특별한 뜻을 가지고 있었다. Claude V. Palisca, *Baroque music*, Prentice hall, 1991 p. 178 참고.

33) Cicéron, *L'orateur idéal*, Éditions Payot & Rivages, 2009, p. 60.

『훼방꾼들』 이후 불과 3년여 만에 음악 구성 방식의 비약적인 발전을 보인 『강요된 결혼』은 마지막 무대까지 음악 중심의 규모가 큰 4개의 앙트레로 끝을 맺는다.

물론 당시는 코메디-발레의 창작 초기로 음악의 역할은 여전히 제한적이었고 뮐리의 음악 대부분은 아직 몰리에르의 구상에 기대고 있었을 것이다. 하지만 작곡가의 등장으로 장르 결합에 대한 작가의 고민이 어느 정도 해소되면서 음악은 극작품을 구성하는 다른 언어로서 새로운 길을 모색한다.

희곡은 결국 ‘극적’ 즐거움을 다양화하는 언어들을 증가시킨 일종의 ‘극적 충보’를 펼쳐 보인다. 이 구상은 말, 무용, 몸짓, 노래 등 예술적 언어의 다양한 유형에서 동시에 발견된다 [...].³⁴⁾

『강요된 결혼』에서 『서민 귀족』까지 축적된 뮐리의 경험에 따라 음악은 막간극과 희곡을 넘나들며 점차 극작품에 견줄 수 있는 역할을 수행하였고 이즈음 몰리에르의 작품에 한정되었던 뮐리의 음악은 1671년 『프시케』를 계기로 새로운 변화를 시도한다.

[표 3] 프시케 음악 구성³⁵⁾

Prologue	1막	premier intermède	2막	second intermède	3막
■ Ouverture ■ Récit de Flore ■ Chœur des divinitez de la Terre et des Eaux	1-6장	■ Symphonie de la plainte de Psyché ■ Entrée d'Hommes affligés et de Femmes desolées	1-5장	■ Entrée des Cyclopes et des Fées ■ Récit de Vulcain ■ Entrée des	1-3장

34) “La pièce déroule alors une sorte de «partition comique», où multiplier les langages revient à varier les plaisirs «spectaculaires». Cette idée se retrouve à la fois dans la variété des types de langages artistiques, parole, danse, pantomime ou chant [...]” Laura Naudeix, <Le mariage forcé, ballet et comédie ou comment se dégager de la parole>, in *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 39.

■ Air pour les Dryades, Sylvains Fleuves et Nayades ■ Dialogue de Vertumne et de Palæmon ■ Air pour les Dryades, Sylvains Fleuves et Nayades		■ Continuation des plaintes	Cyclopes et des Fées	
--	--	-----------------------------	----------------------	--

Troisième intermède	4막	Dernier intermède	Entrée de la suite d'Apollon
■ Chanson de Zéphir ■ Dialogue des deux Amours ■ Entrée des petits Zéphir ■ Second couplet de la chanson du Zéphir ■ Second couplet du dialogue des deux Amours	1-5장	■ Prélude d'Apollon ■ Récit d'Apollon ■ Chœur des Divinitez celestes ■ Prélude pour Bacchus ■ Récit de Mome ■ Récit de Mars ■ Chœur des Dieux, où se meslent les Trompette et les Timblaes	■ Arts travestis en Bergers Galants ■ Chanson d'Apollon ■ Arts travestis en Bergers Galants ■ 2e Air en suite ■ Chanson des Muses ■ 2e Air en suite

Entrée de la suite de Bacchus	Entrée de la suite de Mome	Entrée de la suite de Mars	Dernière Entrée
■ Les Mænades et les Ægipans ■ Chanson de Bacchus ■ 2e Air ■ Chanson de Silène ■ 2e Air ■ Chanson de Silène ■ Trio de Silène et de deux Satyres	■ Les Polichinelle et les Matassins ■ Chanson de Mome ■ Les Polichinelles et les Matassins ■ Chaonson de Mome	■ Chanson de Mars ■ Prélude de Trompette ■ Rondeau des Enseignes	

발레를 바탕으로 하는 ‘비극-발레’이지만 앙트레가 아닌 막간극이 사용되고 예르나 서창, 대규모의 합창 등 성악곡의 중요성도 두드러지는³⁶⁾ 『프시케』에서 음악의 비중은 이전 작품과는 비교할 수 없을 정도로 확대되었다. 그러나 정작 음악 구성은 과거 코메디-발레, 『엘리드 공주 *La princesse d'Élide*』, 『조르주 당탱 *George Dandin*』이나 『멋진 연인들 *Les Amants magnifiques*』 등과 같이 막간극을 극작품에서 완전히 분리하였다. 장르의 분리는 왕실 축제와 귀족 관객의 취향에 맞는 음악을 사용하기 위한 대안으로³⁷⁾³⁸⁾ 실제로 왕실의 재정적 후원이 뒷받침 되는 『프시케』에는 귀족의 취향에 적합한 음악과 무용을 종합한 거대한 막간극이 구성되었고 여기에 무대 장식의 빈번한 변화와 위엄 있는 기계장치까지 종합한 서정 비극 이전에 프랑스에 존재했던 가장 화려한 공연이었다.³⁹⁾ 그렇다면 이미 코메디-발레를 통해 장르 결합에 성공했던 퓌리가 과거의 방식으로 회귀한 이유는 무엇인지 음악 구성의 면면을 검토할 필요가 있다.

축제를 위해 창작된 『프시케』는 국왕을 찬양하는 거대한 서막 prologue으로 시작한다. 코메디-발레에 사용된 퓌리의 서곡들이 앞

35) 『프시케』의 음악 구성은 Jean-Baptiste Lully, *Œuvres complètes série II, vol. 6, Psyché*, Édition de John S. Powell et de Herbert Schneider, réduction clavier-chant Noam A. Krieger, Georg Olms Verlag, 2009를 정리하였다.

36) Jérôme de la Gorce(1992), p. 544.

37) 『엘리드 공주』에서 막간극은 다른 어조로 희극의 정념을 은유하는 가운데 막간극과 희극을 넘나들 수 있는 유일한 인물, 모롱 Moron을 매개로 결말에 도달해 희극과 막간극의 교차가 이루어진다. 이에 반해 『조르주 당탱』은 끝까지 두 장르의 병렬 배치를 유지하지만 음악은 극작품을 역행 모방하여 희극을 강화하고 열린 결말에 대한 단서를 제시한다. 음악이 발레를 역전한 『멋진 연인들』은 한 걸음 더 나아가 막간극이 희극 줄거리의 연속성을 보강하고 등장인물들의 감정 표현에도 주도적 역할을 수행한다.

38) 『엘리드 공주』는 1664년, 궁정 축제, 『마법에 매혹된 섬의 기쁨 *Les Plaisirs de l'île enchantée*』의 일부분으로, 『조르주 당탱』은 1668년 엑스-라-샤펠 Aix-la-Chapelle의 평화를 기리는 베르사유 축제 Le grand divertissement royal de Versaille에서 『멋진 연인들』은 1670년 축제 carnaval을 위해 창작되었다.

39) Jean-Baptiste, Lully, *Œuvres complètes séries II vol. 6, Psyché*, édition de John S. Powell et de Herbert Schneider, réduction clavier-chant Noam A. Krieger, Georg Olms Verlag, 2014, p. 1.

으로 전개될 극의 주요 주제를 도입하는 역할을 담당하였듯이⁴⁰⁾ 왕의 권위를 가사 없이 은유하는 서곡을 따르는 「플로라의 서창 *récit de Flore*」은 국왕을 신성화하는 동시에 극적 갈등의 주체인 비너스 Venus를 음악의 무대로 초대하는 복합적인 효과를 꾀한다.

가장 위대하신 국왕이
지상에 평화를 주기위해
그의 위업을 멈추시어
더 이상 전쟁의 시대가 아니니
내려오소서, 사랑 신의 어머니시여,
우리에게 오시어 아름다운 날을 하사하소서.⁴¹⁾

극작품의 주제와 어떤 연관성도 없어보였지만 극 전개를 위한 모티프를 제공한 서막과 같이 첫 번째 막간극도 1막과 미묘한 관계를 갖는다. 신탁 oracle에 대한 프시케 주변 인물들의 대화로 구성된 1막이 끝나고 첫 번째 막간극에는 등장인물들과 어떤 연관성도 없는 가슴 아픈 여인들 *femmes desolées*과 비통한 남자들 *hommes affligés*의 한 무리가 등장한다. 그리고 이들이 부르는 「이탈리아어 탄식 *Plaintes en italien*」과 앙트레는 지상의 궁전에서 끔찍한 바위산으로 이동하는 갑작스러운 무대 전환의 문제를 불식시키는 동시에 대사로 온전히 표현할 수 없었던 프시케의 감정을 대변한다.

극작품을 강화하고 무대 배경의 변화를 돕는 막간극의 역할은 두 번째 막간극에 이르러 더욱 견고해진다.

40) Charles Mazouer, *op. cit.*, p. 136.

41) Ce n'est plus le temps de Guerre ;/Le plus puissant de Rois/Interrompt ses Exploits/Pour donner la Paix à la Terre/Descendez, Mère des Amours,/Venez nous donner de beaux jours (Molière, *Œuvres complètes II*, édition dirigée par Georges Forestiers, avec Claude Bourqui, textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud, comédie-ballets coéditées par Anne Piéjus, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2010, p. 425, 이하 Molière, *O.C.* II로 표기함).

사랑의 신 : [...]

(공중에서) 그리고 너 불카누스여, 수많은 화려한 매력을 지어내어라
프시케에 대한 사랑이 눈물을 닦아주고,
그녀를 무장시킬
궁전을 장식하기 위해.⁴²⁾

2막의 마지막을 장식하는 사랑의 신의 대사는 첫 번째 막간극으로 짐작 가능했던 프시케가 맞이할 고통의 반전을 예견한다. 사랑의 신의 명을 따르는 키클롭스 Cyclopes와 요정들Fées의 앙트레와 「불카누스의 서창 *Récit de Vulcain*」은 끔찍한 무대가 아름다운 궁전으로 변화하는 과정을 음악으로 압축해 묘사한다.

사랑의 신이 프시케에게 전하는 여흥을 대신하는 네 번째 막간극은 극작품의 내용을 자연스럽게 연결하는 동시에 관객의 즐거움을 위해 삽입되는 막간극 본연의 역할을 위해 배치된다. 운명의 반전을 만끽하면서도 사랑의 신에 대한 프시케의 불신은 지속되고 마침내 4막 5장에 이르러 분노한 사랑의 신은 프시케를 다시 끔찍한 공간에 홀로 남겨놓는다. 그리고 이 상황을 타개하기 위해 페르세포네 Proserpine의 미의 상자를 가져오라는 비너스의 요청을 수락한 프시케의 여정은 대사가 아닌 「복수의 세 여신과 꼬마 악마들의 앙트레 *entrée des Furies et des Lutins*」로 대체된다. 유일하게 가사 없이 구성되는 네 번째 막간극에서 무대 배경은 소리의 시각적 효과를 의도한 리듬과 선율의 움직임에 따라 지상에서 지옥을 거쳐 5막의 천상으로 급격히 이동한다. 이처럼 눈에 띄는 음악의 양적 확대는 극작품의 축소로 세세히 기술할 수 없는 상황 변화 과정을 묘사하면서 작품을 빠르게 진행시킨다.

마지막 5막에 이르렀지만 어머니 비너스와 아들 사랑의 신 사이의 갈등은 더욱 극단으로 치닫고 마침내 사랑의 신은 주피터 Jupiter의 중재를 구한다. 이로서 비극으로 시작했던 『프시케』는 주피터의

42) “L'Amour en l'air : [...] / Et toi, forge, Vulcain, mille brillants attraits / Pour orner un palais, / Où l'Amour de Psyché veut essayer les larmes, / Et lui rendre les armes. (Molière, *O.C. II*, p. 460).

결단에 따라 프시케가 불멸의 삶을 부여 받으며 행복한 결말을 맞이한다. 마지막 막간극은 조화 Harmonie, 즉 음악을 관장하는 「아폴론의 서창 *récit d'Apollon*」을 시작으로 거대한 앙트레가 연달아 배치되며 자매, 모자, 그리고 인간과 신들 사이에 존재하는 모든 갈등이 해소된 상태를 거듭 강조한다. “우리 화합합시다”⁴³⁾라는 아폴론의 권유처럼 인간이 신성을 부여받은 결말에서 뮐리는 마침내 완전히 다른 장르인 음악과 극작품의 분리와 결합을 동일한 것으로 만든다. 그리고 이 조화의 완성은 모든 성부의 선율이 병행하는 대규모 합창으로 대변된다.

장르의 통일성이 확보되면서 삼일치의 법칙을 벗어나지 못하던 고전주의 극작품은 막간극의 도움으로 배경 설정이나 시간의 규제에서 자유로워질 수 있었다. 이처럼 극작품 반영하는 음악의 확대가 이루어진 『프시케』에서 장르의 균형은 완전히 음악으로 넘어간다.⁴⁴⁾ 또한 『프시케』의 막간극들은 뮐리가 경험한 이전 작품들의 장점을 모은 총체로서⁴⁵⁾ 비극과 희극을 넘나드는 음악, 오페라와 견줄 수 있는 기계 장치의 이용, 신화와 전원극의 설정, 고대 비극을 반영한 대규모의 합창곡은 물론, 독주, 이중주, 기악곡에 이르기까지 고전주의 극작품에 결합 가능한 대부분의 음악 양식을 수용하였다. 실제로 몰리에르, 코르네유, 키노의 협업과 이들의 극작품을 이질감 없이 수용하는 뮐리의 경험을 반영한 『프시케』는 프랑스 축제의 역사에 독보적인 자리를 차지하였으며⁴⁶⁾ 코메디-발레와 진지한 프랑스 오페라를 연계하는 작품으로도 기록된다.⁴⁷⁾

몰리에르와 결별 당시 이미 오페라로 선회한 프랑스 관객의 취향을 포착하였던 뮐리는 1673년부터 1686까지 13편의 서정 비극을 통

43) “Unisson-nous” Molière, *O.C. II*, p. 499.

44) Vincent Giroud, *French opera, a short history*, Yale university press, 2010, p. 16.

45) Jérôme de La Gorce(2002), p. 559.

46) Benoît Bolduc, <Psyché>, *Molière et la musique*, Les presses du Languedoc, 2004, p. 101.

47) 이남재, *op. cit.*, p. 102.

해 음악과 대사의 완전한 결합을 시도한다. 이 가운데 『아르미다』는 『강요된 결혼』에서 시작한 뤼리의 음악적 행보의 완성을 보여주는 마지막 작품이다. 키노가 제안한 세 개의 주제 가운데 루이 14세가 직접 선정했다고 전해지는 『아르미다』는 이탈리아 시인 타소 T. Tasso의 서사시 『해방된 예루살렘 *Gerusalemme liberta*』를 개작한 작품이다. 뤼리와 키노는 총 20곡의 노래 *canto*로 구성된 『해방된 예루살렘』을 대폭 축소하고 마법사 아르미다를 기사 리날도 Renault의 사랑을 갈구하는 실질적 주인공으로 설정한다. 이러한 재편으로 『아르미다』는 남녀의 비극적 사랑을 주제로 여주인공의 극적인 아리아가 동반되는 오페라의 외형을 구축한다.

프랑스 오페라 창작 시, 뤼리는 독창적인 음악 형식만을 고안하지 않고 키노의 도움으로 사랑에 관한 특별한 개념 위에 근거한 음악극에 극적, 문학적 내용까지 부여하였다 [...]. 48)

그러나 오페라의 도식을 따르는 아르미다의 음악 구성은 ‘오페라’ 특히 ‘이탈리아 오페라’와는 상당한 차이를 보인다. 이탈리아 오페라와 같이 『아르미다』 역시 긴 서사시를 단순화했지만 3막이 일반적인 오페라와 달리 여전히 프랑스 극작품의 전통인 5막으로 구성된다. 특히 비극 배우들의 발성법에서 착안하여 프랑스어의 특성을 반영했다고 알려진 뤼리의 레치타티보는 단조로운 이탈리아 스타일과 달리 극을 이끄는 실체였다. 언어를 레치타티보로 바꾸는 과정에서 뤼리는 먼저 언어에 정확한 리듬을 부여하여 정확한 리듬으로 부르는 것을 추구하였다. 감정에 호소하는 화려한 이탈리아의 아리아와 유사한 뤼리의 에르 역시 기교적인 성악곡이기 보다는 언어로서 극 진행과 완전히 일체되어 레치타티보보다 크게 돋보이지 않았

48) “Lorsque Lully créa l'opéra français, il n'inventa pas seulement une forme musicale originale, mais il lui donna aussi, avec l'aide de Quinault, un contenu littéraire et dramatique nouveau, fondé sur une conception particulière de l'amour [...]” Robert Fajon, <le crime d'amour ou la passion coupable à l'opéra de la mort de Lully à l'europe galante(1687-1697)>, *XVIIIe siècle* no. 198, 1998, p. 9.

다.⁴⁹⁾ 결국 음악의 팔목할만한 변화와는 별개로 뮐리에게 극작품의 음악화를 위한 토대는 여전히 언어와 극작품에 있었다. 따라서 『아르미다』의 오페라 도식에는 여전히 고전주의 비극의 전통이 남아 있었고⁵⁰⁾ 이는 서막의 구성부터 확인된다.

[표 4] 『아르미다』의 서막 구성⁵¹⁾

Prologue
■ Ouverture
■ Air de La Gloire et La Sagesse
■ Chœur de suite de la Gloire, Suite de la Sagesse
■ Air de La Gloire et La Sagesse
■ Chœur de suite de la Gloire, Suite de la Sagesse
■ Entrée : Menuet/ Gavotte/ Rondeau / Prélude
■ Air de La Gloire et La Sagesse
■ Chœur de suite de la Gloire, Suite de la Sagesse
■ Entrée : Premier Menuet/ Second Menuet
■ Chœur de suite de la Gloire, Suite de la Sagesse
■ Ouverture

『아르미다』의 서막에는 여전히 프랑스풍 서곡이 첫 곡으로 배치되고 뮐리와 키노의 발상으로 추정되는 알레고리의 노래와 합창이 번갈아 등장한다. 또한 오페라와 유사한 형식에도 불구하고 작품 곳곳에는 발레 앙트레가 발견된다(표4 참고). 작품의 각 막에 구성된 음악 구성 역시 프랑스 고유의 방식을 따르며 레치타티보나 에르에 앞서 리토르넬로나 전주곡 *prélude*이 연주되고 다양한 종류의 프랑

49) Nilolaus Harnoncourt, *Le discours musical pour une nouvelle conception de la musique*, Gallimard, 1982, p. 266.

50) Vincent Giroud, *op. cit.*, p. 19.

51) 『아르미다』의 음악 구성은 Jean-Baptiste Lully, *Œuvres complètes série III vol. 14, Armide*, édition de Lois Rosow, réduction clavier-chant Noam A. Krieger, Gerog Olms Verlag, 2006을 바탕으로 작성하였다.

스 춤곡과 대형 합창곡이 잔존한다. 뿐만 아니라 규모가 큰 막간극은 사라졌지만 코메디-발레, 『사랑이라는 의사 *L'Amour médecin*』에서 볼 수 있었던 짧은 막간곡 *Entr'acte*이 다시 등장한다. 이처럼 대사의 완전한 음악화와 발레의 축소에도 불구하고 기존 극작품의 음악 구성을 일부 유지하던 『아르미다』는 극중극이나 앙트레 대신 작품의 마지막 장에 배치된 여주인공의 레치타티보로 인해 오페라로 분류되기도 한다.⁵²⁾ 하지만 악보를 확인해 본다면 『아르미다』의 레치타티보에는 짧은 전주곡과 심포니가 동반되어 실제로는 기악곡이 마지막을 장식한다. 물론 이 전주곡과 심포니는 레치타티보의 후주 정도로 볼 수도 있을 것이다. 그러나 본래 심포니는 ‘다양한 음들이 함께 울린다’는 그리스어 ‘*symphoina*’에서 유래한 것으로 오늘날에는 관현악을 의미하지만 17세기 당시에는 축제의 도입이나 서곡을 지칭하는 용어였다.⁵³⁾ 따라서 이 심포니는 결말에 음악극을 배치하는 프랑스 극작품의 구성을 완전히 탈피하지 못한 흔적으로 볼 수도 있을 것이다. 실제로 전주곡과 심포니는 레치타티보의 비극적 상황과 완전히 상반된 활기찬 성격을 가진 곡으로 그 진의를 밝히는 것이 요구된다. 하지만 완전한 음악화가 시행된 『아르미다』에서 음악 구성만을 검토하는 것은 무의미하다. 따라서 서막 이후의 음악 구성은 악보 분석의 단계에서 다시 고찰해 볼 것이다.

윌리는 몰리에르, 코르네유, 키노는 물론 몽플뢰리, 아마 라신과도 협력하였을 것이다. 현존하는 악보로 그의 이 광범위한 작업에 대한 예측이 가능하다 [...].⁵⁴⁾

1671년부터 1678년에 이르는 긴 기간에 걸쳐 극작품과 결합한 윌

52) Vincent Giroud, *op. cit.*, p. 24.

53) *Larousse dictionnaire de la musique*, 2001 참고.

54) “Le compositeur(Lully) n'aurait pas seulement collaboré avec Molière, Corneille et Quinault, mais aussi avec Montfleury et probablement déjà avec Racine. Les partitions conservées permettent d'entrevoir l'ampleur de sa tâche,[...]” Jérôme de La Gorce(2002), p. 161.

리의 음악은 양적 확장을 통해 점차 작품의 주도권을 얻게 된다. 그러나 음악 중심의 서정 비극은 오페라의 틀 안에서 프랑스 음악과 언어의 특성에 부합하는 완전히 새로운 장르를 탄생시키려는 월리의 의도에서 기인한 결과로⁵⁵⁾ 두 장르의 전복된 위상을 곧 장르의 갈등과 충돌의 결과로만 해석할 수는 없을 것이다.

4. 음악의 역할 확장

“음악은 통상 추상적인 것이라고 너무도 쉽게 당연시되는 듯 보인다”⁵⁶⁾라는 월튼의 지적과 같이 음악은 감정표현의 자유로운 수단이자 개인적 해석이 허용되는 장르로 인식된다. 그러나 학문적 관점에서 음악은 “철학과 관련된 수학적 학문”⁵⁷⁾으로 시대와 장르를 초월하는 소리 조합의 엄격하고 객관적인 규범체계를 바탕으로 한다.

음악에서 묘사되는 대상인 감정은 개별적인 감정의 복합체 또는 통일체였다. 즉 그것은 작곡가 자신의 내면과 직접 관련된 극히 개인적이고 주관적인 감정이 아니라, 공동체적인 기반을 전제로 하는 유형화된 감정이다. 우리는 한 공동체 안에서 사람들이 특정한 자극에 의해 공통적인 어떤 구체적인 감정을 느낀다고 생각한 것이다. 이러한 전제 하에 감정은 일정한 음악의 양식과 형식, 음형, 박자, 조성 등의 보편적인 음악적 수단을 통해 정형화되었다.⁵⁸⁾

이러한 음악 규범 아래 특히 월리는 지나칠 정도로 엄밀한 지시를 통해 매우 정확한 연주법을 제시한 작곡가였다. 현악기 연주의 할 사용법까지 정해져 있는 그의 음악은 음악가 천 명이 동시에 초

55) Nicolas Harnoncourt, *op. cit.*, 1982, p. 265.

56) 켄달 L. 월튼, 「음악의 추상성이란 무엇인가?」, 『음악, 말보다 더 유창한』, 전천후 역, 음악세계, 2015, p. 45.

57) Florence Malhomme, *Musica humana*, Classique Garnier, 2013, p. 249.

58) 오희숙, 『음악속의 철학』, 심설당, 2014, pp. 125-126.

견(初見)으로 연주하여도 마치 한 사람의 연주로 들릴 정도였다.⁵⁹⁾ 따라서 쥘리의 악보는 비단 음악 관련 연구뿐만 아니라 기존 극작품 연구까지 보강하는 객관적이고 보편적인 자료가 될 수 있다.

극작품과 음악의 결합에 기대할 수 있는 가장 일차적인 효과는 소리의 직관성으로 언어의 의미를 강화하여 관객의 반응을 높이는 것이며 이는 작곡가 고유의 작품 경향보다 오랜 경험에 의한 보편성을 따른다.

음악은 언어다. 그리고 다른 모든 언어들처럼 이 언어는 체계화되어 있다. 언어 문법과 마찬가지로 음악 ‘문법’은 역사 이전 요람기부터 상당히 진화하였다. 그러나 과학 분야에서 규칙이 관찰 후에 성립되듯이 음악 규범 역시 경험을 따르는 사실을 결코 잊어서는 안 된다.⁶⁰⁾

음악의 언어적 역할은 선정한 세 작품의 서곡에서 공통적으로 발견된다. 프랑스 풍 서곡의 전형적인 특성을 가진 세 곡은 모두 2분 음표를 단위박⁶¹⁾으로 하는 2분의 2박자와 점음표로 웅장한 분위기를 조성한다. 조성⁶²⁾ 역시 세 곡 모두 다장조⁶³⁾ 중심으로 구성된다. 다장조는 독일의 음악수사학자 마테손 J. Mattheson의 분류에 따르면 거침, 대담함, 부드러움을 표현하는 조성으로 왕을 찬양하는 다양한 목적에 모두 부합한다.⁶⁴⁾

59) Nikolaus Harnoncourt, *op. cit.*, p. 257.

60) “La musique est un langage. Et comme tous les autres, ce langage est organisé. la «grammaire» musicale, comme celle des langages parlés, a beaucoup évolué depuis les premiers ballbutiements de l'homme préhistorique. Mais il ne faut jamais oublier que le code a toujours *suivi* l'expérience, de la même façon que, dans le domaine scientifique, la loi est établie d'après les observations” Jean et Brigitte Massin, *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, 1983, p. 64.

61) 단위박은 박자를 구성하는 기준이 되는 음표를 말한다. 즉 4/4박자는 4분음표를 1마디에 4개 사용한다는 의미로 여기서 단위박은 4분음표가 된다.

62) 조성은 으뜸음에 의하여 질서와 통일을 가지게 되는 여러 음의 체계적 현상이다. 파퓰러&클래식 음악 용어 사전, 삼호뮤직, 2002 참고.

63) 다장조는 ‘다’, 즉 ‘도’를 으뜸음으로 하는 조성이다. 따라서 ‘사’, 즉 ‘솔’을 으뜸음으로 하는 장조는 사장조, 단조는 사단조가 된다.



[그림 1] 「서곡」1-3마디 in 『강요된 결혼』(65)66)



[그림 2] 「서곡」 1-3마디 in 『프시케』(67)



[그림 3] 「서곡」 1-3마디 in 『아르미다』

작품의 성격을 고려한 조성⁶⁴⁾과 리듬의 선정은 주인공의 불안과

- 64) 마테존이 분류한 음악의 정서적 특징은 Johann Matteson, *Der vollkommene capellmeister*, Bärenreiter, 2012와 손선희, 「바로크 시대의 음악수사이론」, 『낭만음악』, 제9권, 1990을 참고하였다.
- 65) 이후 악보의 인용은 가사와 당시의 음악 표기법을 일부 확인하기 위해 따로 편집하지 않고 원본을 그대로 사용하였다.
- 66) 『강요된 결혼』의 악보는 Lully, *Œuvres complètes, les comédie-ballets I*, publiées sous la direction de Henry Prunière, Edition de la revue musicale, 1931에서 발췌하였다.
- 67) 『프시케』의 악보는 Georg Olms Verlag 판본 월리 작품집 6권에서 『아르미다』는 14권에서 각각 발췌하였다.
- 68) 조성은 크게 장조와 단조로 구분한다. 장조는 장음계를 사용하는 조성으로 일반적으로 밝음, 기쁨, 행복 등 긍정적인 표현에 사용하며 단음계를 사용하는 단조는 슬픔, 우울, 불행, 어둠 등 주로 부정적인 이미지를 전달한다.

그를 조소하는 앙트레의 충돌을 묘사한 2장에서 다시 확인된다. 먼저 사단조로 시작한 질투 *La jalousie*, 고통 *Les chagrins*, 의심 *Les soupçons*의 부정적인 알레고리를 위한 「첫 번째 앙트레 *Ière Entrée*」에서는 빈번한 전조⁶⁹⁾가 곡 전반에 불안감을 형성한다. 여기에 4분의 4박자에서 2분의 2박자, 2분의 3박자 등 총 5번에 걸쳐 이루어지는 변박은 리듬을 복잡하게 만들며 곡의 분위기를 강화한다. 익살 *Plaisant*과 조소 *Goguenard*의 알레고리를 위한 「두 번째 앙트레 *IIème Entrée*」는 반대로 큰 변화 없는 박자와 리듬으로 구성되고 마지막 완전중지⁷⁰⁾까지 사장조를 유지하며 안정감 있는 화성⁷¹⁾ 진행과 경쾌한 리듬으로 곡에 활기를 더한다.



[그림 4] 「첫 번째 앙트레」 1-3, 10-12 마디 in 『강요된 결혼』



[그림 5] 「두 번째 앙트레」 7-11마디 in 『강요된 결혼』

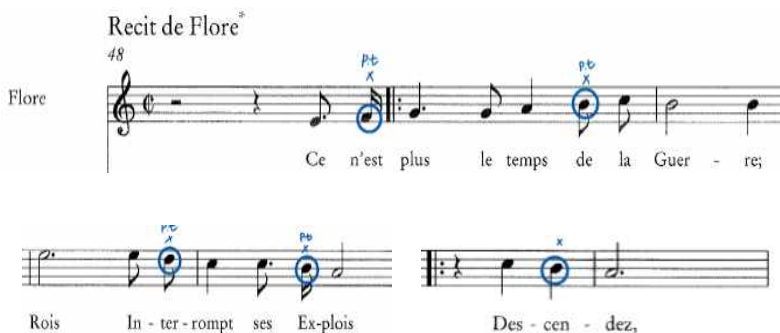
- 69) 전조 modulation란 음악적 효과를 위해 곡 진행 중에 조성이 바뀌는 것으로 조표의 변화보다는 임시표로 처리하는 경우가 대부분이다.
- 70) 종지법은 곡을 끝맺는 방법으로 화성의 배치에 따라 구분된다. 정격 종지는 딸림화음(V)에서 으뜸화음(I)으로 이동하며 정격종지에는 소프라노와 베이스가 으뜸으로 끝나는 완전 정격종지와 소프라노와 베이스 성부의 음이 근음으로 끝나지 않는 불완전 정격종지 등이 있다.
- 71) 높이가 다른 음이 동시에 울리는 상태의 연속을 화성이라고 하며 이 연속적인 배열을 위한 규칙을 화성법 또는 화성학이라고 부른다. 화성법은 음악사적 분류로서 고전주의, 즉 18세기에 완성된 이론이다. 17세기 바로크 음악은 과도기로서 교회선법, 대위법, 화성법이 혼용되었고 릴리 역시 화성법과 함께, 교회선법, 대위법을 바탕으로 하는 지속저음을 모두 사용하였다.

「마법사의 서창」에서는 이 대비 효과가 극작품과 음악의 교차에 사용되면서 갈등 상황을 소리로도 재현한다. 등장인물의 어조를 표현하는 음악의 역할로 악마들 Démons의 소환을 제안하는 마법사의 서창은 시종 낮은 음역에서 천천히 움직이며 주인공의 조급하고 불안정한 상태를 전혀 공감하지 못하는 상황을 재현한다. 그러나 이러한 안정감은 마법사의 본질과는 거리가 먼 것으로 이 두 가지 속성을 동시에 표현하기 위해 월리는 단2도 음정⁷²⁾을 빈번한 사용해 악곡의 안정감을 끊어 버린다.



[그림 6] 「마법사의 서창」 1-3마디 in 『강요된 결혼』

음악의 효과에는 선율선의 움직임도 활용된다. 『프시케』의 「플로라의 서창」은 왕을 찬양하는 동시에 등장인물을 소환하는 두 가지 역할을 위해 배치된다.



72) 음정은 음과 음사이의 거리를 말하며 각 음정은 반음의 수로 결정되는 성격과 숫자로 표현되는 거리의 조합으로 명명한다. 동시에 누르는 같은 음을 1도, 즉 도와 도는 1도이며 도와 레 사이는 2도가 된다. 월리가 사용한 ‘단2도’는 2도 음정에 반음이 하나 있는 경우이다.



[그림 7] 「플로라의 서창」 1-3, 5-6, 10-11, 12-13, 15-16마디 in 『프시케』

악곡의 본래 의도에 충실한 도입부는 주요 시어인 “Guerre”, “Roi”, “Exploit”, “Terre”를 긴 음표로 강조하고 이 가운데 찬양의 직접 대상인 ‘Roi’를 가장 높은 음에 배치해 악곡의 목적을 확연히 드러낸다. 비너스를 대상으로 하는 두 번째 부분에서는 신성을 지상으로 초대하는 시어, “Decendez”를 하행 선율에 배치해 의미 표현을 더한다. 이처럼 대부분 직관적으로 텍스트를 반영하던 음악의 역할은 점차 단어의 본래 의미를 의도적으로 비틀어 숨은 의미를 드러내기도 한다.

비너스를 소환하는 궁극적 목적을 대변하는 시어인 “Amour”와 “beaux jour”는 긍정적인 본래의 의미와 어울리지 않는 불안정하고 미묘한 화성과 결합되어 시어의 진의를 폭로하고 극 전개의 방향에 대한 단서를 제공한다. 음악의 은유적 기능은 대사가 부재하거나 언어로 표현할 수 없는 등장인물의 내적 동요나 감정 상태를 청각적 자극으로 전환시킨다. 신탁을 둘러싼 주변 인물들의 근심에 내내의 연합을 보이는 프시케의 태도와 프시케를 질투하는 자매 아글로르 Aglaure의 모호한 대사로 끝나는 1막을 목도하는 관객은 주인공의 비통한 심정을 완전히 자기화하기 어렵다.

아글로르 : [...] 가자, 운명의 여신이 우리에게
행복으로 볼 수 있는 불행을 보내주셨으니.⁷³⁾

이러한 상황에서 가사 없는 기악곡인 「프시케의 탄식의 심포니 *Symphonie de la plainte de Psyché*」는 프시케의 고통과 불안을 관객에

73) Aglaure : [...] Allons, le Destin nous envoie/Un mal que nous pouvons regarder comme un bien(Molière, *O.C. II*, p. 446).

게 대사보다 더 강력하게 전달한다.



[그림 8] 「프시케의 탄식의 심포니」1-5마디 in 『프시케』

[그림 8]에서 확인할 수 있듯이 다 단조 화음을 기조로 지속저음⁷⁴⁾을 사용한 움직임이 거의 없는 베이스는 운명의 가혹함을 벗어날 수 없는 상태를 표현한다. 박자와 선율 역시 비교적 긴 음표들이 연결되면서 주인공의 무거운 심경을 재현하고 신탁의 실체에 대한 불안함은 빈번히 출현하는 전위형 화음⁷⁵⁾과 7화음으로 전달된다.

속 7화음을 생각해 보자. 우리들은 이 화음을 들으면 육체적인 긴장을 느낀다. 불협화음은 해결을 원하고 여기에 도달할 때 우리들은 이완과 안도를 느낀다. 작곡가는 청자의 이러한 육체적 동요, 긴장과 이완을 이용해 작곡한다.⁷⁶⁾

심포니가 전하는 불안함과 고통의 모티브는 주인공의 마음을 대

74) 지속저음은 바로크 시대 음악의 가장 큰 특징 중 하나로 베이스 대신 숫자를 표기하는 방식이다. 본고를 위해 발췌된 악보에는 베이스 선율이 존재하지만 당시에는 숫자에 따라 베이스를 즉흥 연주하였다.

75) 화음은 근음, 3음, 5음, 7음 등으로 구성된다. 이 가운데 근음이 베이스에 오는 경우가 근음위치형, 그 외에 3음이나 5음 등이 베이스에 오는 화음이 전위형이다.

76) “Prenons un accord de septième de dominante. Lorsqu'on l'entend, on ressent une tension qui est également corporelle. La dissonance demande une résolution, laquelle, lorsqu'elle arrive, produit une sensation de détente et de soulagement. Le compositeur joue avec ce mouvement corporel de tension et détente de l'auditeur” Nikolaus Harnoncourt, *op. cit.*, p. 59.

변하는 이탈리아어 탄식에서 반복된다. 웰리가 직접 가사를 썼다고 알려진 이 곡은 주인공의 감정을 타자의 노래로 극대화하고 고전주의적 전통인 명료한 합리주의에 따라 걱정적인 감정에 빠지는 것을 저지하는⁷⁷⁾ 프랑스 음악이 충분히 재현할 수 없는 극도의 슬픔과 공포를 이탈리아어의 상반된 특성에 기대어 전한다. 그리고 이를 경청하는 관객은 비로소 1막의 대사가 충분히 전하지 못한 주인공의 정념을 간접적으로 경험하는 카타르시스를 느끼게 된다.

음악의 목표는 다양한 정념으로 기쁨을 주고 감동시키는 것이다. 그러나 노래는 슬프면서도 동시에 윤택할 수도 있다. 그토록 다른 효과에 절대 놀라지 말아야한다. 비가(悲歌)의 작가들과 비극 배우들은 우리에게 고통을 더 불러일으킬수록 만족스럽게 하니 말이다.⁷⁸⁾

이로서 다소 절제되었던 심포니의 정념은 이탈리아어 탄식의 도입부에서 유사하게 모방되지만 점차 감정의 상승과 함께 화려한 콜라투라 소프라노⁷⁹⁾를 연상시키는 걱정적인 선율로 변화한다.



[그림 9] 「이탈리아어 탄식」1-4, 156-159마디 in 『프시케』

77) James R. Anthony, *French baroque music from Beaujoyeux to Rameau*, W.W. Norton & Company, 1982, p. 4.

78) “Sa(musique) fin est de plaire et d’émouvoir en nous des passions variées. Mais les chants peuvent être à la fois tristes et plaisants. Il ne faut pas s’étonner d’effets si différents : les auteurs d’élégies et les acteurs stratiques plaisent d’autant plus qu’ils excitent en nous davantage de peïn” René Descartes, *Œuvres complètes I*, Gallimard, 2016, p. 149.

79) 소프라노 중 가장 화려하고 고난도의 가창을 기술적으로 구사하는 창법.

언어의 의미를 보강하고 대사가 내포한 극작품의 의도에 대한 단서를 제공한 뮐리의 음악은 점차 대사는 물론 지문, 무대배경, 등장인물의 연기에 관여할 수 있는 시각화를 고려한다.



[그림 10] 「리토르넬로」1-4마디 in 『강요된 결혼』

『강요된 결혼』 2장에 등장하는 「리토르넬로」의 지문⁸⁰⁾은 주인공의 내면과 연기, 무대의 상황까지 세밀하게 지시한다. 잠든 주인공으로 인해 대사의 연결이 불가능해 지고 이 상황을 설명하는 지문을 대신하는 음악은 현실의 무대 위에 꿈의 세계를 만들면서 극작품의 음악화와 시각화를 동시에 실현된다.

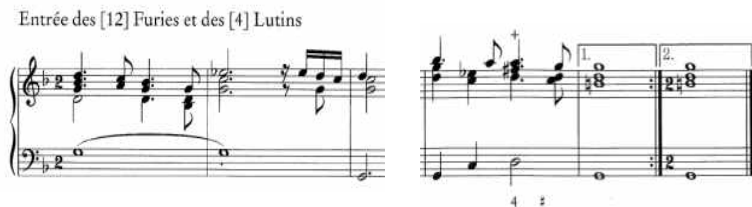
소리의 시각화는 음악의 압도적 비중으로 대사의 역할이 한정적인 『프시케』에서도 일부 사용된다. 프시케의 새로운 거처인 궁전의 건설 과정을 묘사한 두 번째 막간극은 다장조의 밝은 분위기와 키클롭스와 요정들의 움직임을 표현하는 연속적인 8분음표의 선율로 시각화된다. 또한 궁전의 완성을 중용하는 「불카누스의 서창」에서는 “Despeschez, preparez”가 약박이 강박을 향해 급강하하는 선율로 재현되고 곧 다시 등장하는 앙트레에서는 3박에서 2박으로 변화하는 박자와 점 8분음표와 16분 음표의 조합이 불규칙하고 조밀하게 움직이며 등장인물들의 다양한 운동성을 공감각적으로 표현한다.

80) “Sganarelle rest seul, assez étonné ; il se plaint après ce discours, d'une pesanteur de tête épouvantable, et se mettant dans un coin du Théâtre pour dormir il voit, en songe une femme représentée par Mlle Hilaire qui chante ce recit” Lully, *Œuvres complètes, Les Comédies-ballets Tome I*, publiées sous la direction de Henry Prunières, Éditions de la revue musicale, 1931, p. 11.



[그림 11] 「키클롭스와 요정들의 앙트레」와 「볼카누스의 서창」 9-15, 27-30, 111-112마디 in 『프시케』

네 번째 막간극에서 음악의 활용 범위는 더욱 확장되어 지하 세계를 향하는 프시케의 여정을 악마들의 춤으로 압축해 재현하는 동시에 극 전개에 속도감을 부여한다. 또한 주인공의 절박한 상황을 표현하는 악곡은 사단조로 시작한 후 두 번째 부분에서 라 단조로 변화하고 다시 사장조로 회귀한다. 장조와 단조의 혼합은 운명의 세 여신 Furies과 꼬마 악마들Lutins의 성격을 대비하려는 의도이지만 아직 배경의 변화 없이 등장하는 장조는 나락에 빠진 프시케가 다시 맞이할 운명의 반전을 예고한다.



[그림 12] 「복수의 세 여신과 꼬마 악마들의 앙트레」 1-3, 32-33마디 in 『프시케』

극작품을 반영하던 음악 기법은 점차 역행 모방을 시도하며 한층 복잡해진다. 특히 대사가 완전히 사라진 서정 비극에서는 앞서 검토한 음악의 역할이 더욱 복합적, 총체적으로 사용된다. 리날도를 사랑하게 된 아르미다는 적군인 그를 차마 죽이지 못하고 마법의 성에 억류한다. 그러나 마법에서 깨어난 리날도가 떠나고 홀로 남은 아르미다는 급변하는 자신의 심리 상태를 5막 5장에서 단계적으로 표현한다. 우리는 이 단계를 가사와 음악의 변화에 따라 총 10개의 부분으로 나누어 아래와 같이 정리하였다.

[표 5] 『아르미다』 5막 5장 분석표

	주요 대사	주요 화성	박자	빠르기
I	전주(prélude)	사단조	2/2	doux
II	Le perfie de Renaud me fuit.	사단조	4/4-3/3-4/4 - 2/2-4/4-2/2	
III	간주	사단조	4/4	
IV	Quand le Barbare estoit en ma puissance. Que n'ay-je crû Haine et Vengeance!	사단조-내림 나 장조-마장조-다 단조-라장조-사 장조	4/4-2/2	
V	전주(prélude)	사장조	2/2	
VI	Ah! je l'immoie à ma fureur.	사장조-마장조- 가장조-라장조	2/2	
VII	Infortunée Armide!	라장조-사장조	2/2	Lentement
VIII	L'espoie de la vengeance est le seul qui me reste. Démonis détruisez, détruisez	사장조-가장조- 라장조-사장조	2/2	Vite

	ce Palais.			
IX	전주(prélude)	V 반복		Très vite
X	심포니(Symphonie)	사장조	2/2	

무대에는 먼저 전주곡이 연주된다. 리날도가 떠나고 이별의 고통에 홀로 놓인 아르미다의 상황을 재현한 전주곡은 사단조로 연주되지만 작곡가는 부드럽게 *doux* 연주할 것을 지시하면서 아직 리날도에 대한 사랑이 남아있는 아르미다의 미묘한 상황을 묘사한다(그림 13).



[그림 13] 「5장」 1-3마디 in 『아르미다』



[그림 14] 「5장」 21-23마디 in 『아르미다』

더불어 전주곡을 이끄는 사단조는 단조임에도 불구하고 슬픔이나 비통함보다는 우아한 부드러움을 표현하는 조성으로 일정한 패턴을 반복하는 선율, 리듬과 함께 아직 주인공의 감정상태가 명확히 드러나지는 않는다. 전주곡이 끝나고 시작되는 아르미다의 노래는 사단조를 지속하면서 점차 비통한 상황을 표현하기 시작한다. 그러나 여전히 단조 안에서 2/2박자가 4/4박자로 변하고 선율만이 조금 급박해진 음악은 22마디까지 리날도를 주어로 이별의 상황을 비교적 담

담하게 설명하다가 22마디 세 번째 박자를 기점으로 큰 변화를 시작한다. [그림 14]에서 확인할 수 있듯이 22마디 세 번째 박자에 배치된 4분 쉼표는 서술의 관점을 아르미다로 옮기는 시작점으로 이후 4/4, 4/3, 4/4, 2/2 등 총 8번의 잦은 변박이 혼란한 주인공의 내면을 재현한다. 이와 더불어 21마디부터 장조로 변화하던 조짐은 마침내 “mon lâche cœur le suit”⁸¹⁾의 마지막 시어 “suit”를 긴 2분음표에 배치해 강하게 강조하는 동시에 진지함을 표현하는 사장조의 완전중지로 프레이즈를 끝낸다(그림 15).



[그림 15] 「5장」 27-28마디 in 『아르미다』



[그림 16] 「5장」 33마디 in 『아르미다』

음악 기법의 이러한 조합으로 가사만으로는 전달이 어려운 이 파국의 상황을 역전시키려는 아르미다의 굳은 결의가 짧은 간주를 지나 네 번째 부분에서 그 실체를 드러내기 시작한다. “Quand le Barbare estois en ma puissance”에서 다시 시작된 레치타티보에서 이제 리날도는 ‘이교도’일 뿐인 과거의 인물로 묘사된다. 이를 반영한 음악은 전주곡의 사단조와 자연스럽게 연결되는듯하나 이내 장조로 완전히 어조를 바꾼다(그림 16). 선율의 움직임 역시 점차 상승하여

81) 『아르미다』의 가사는 Lully, *Œuvres complètes séries III vol. 14*, Edition de Lois Rosow, réduction clavier-chant Noam A. Krieger, Georg Olms Verlag, 2006을 그대로 따른다.

아르미드의 결의를 대변하는 단어, “Haine”와 “Vengeance”가 가장 높은 위치에서 강조된다. 뿐만 아니라 “Il m'echape, il s'esloigne”를 재현한 동일한 리듬의 점차 넓어지는 음정으로 아르미다와 리날도 사이에는 소리가 만들어내는 공간감이 형성된다. 그리고 마침내 “Il brave l'Enfer et ma Rage”로 추측 가능한 아르미다의 새로운 심리 변화는 날카로움과 호전성을 대변하는 라장조의 화음으로 증명된다 (그림 17).



[그림 17] 「5장」 34-35, 37-39, 41-43마디 in 『아르미다』

사랑의 비통함에서 시작하여 분노와 복수심으로 변화한 아르미다의 정념은 곡의 서두에 등장했던 단조의 프렐류드와는 완전히 다른 성격의 새로운 프렐류드에 다다른다. 먼저 조성은 같은 으뜸음조⁸²⁾인 사장조로 변화하였고 지속적인 불안감을 표현하는 전위형 화음은 최소화된다. 뿐만 아니라 연속되는 8분음표가 유발한 뚜렷한 운동성을 가진 소리 조합은 코메디-발레나 비극-발레에서 확인했던 서곡을 연상시킨다(그림 18).



[그림 18] 「5장」 50-54마디 in 『아르미다』

82) 동일한 근음을 가진 장, 단조의 관계로 다장조와 다단조는 같은 으뜸음조이다.

네 번째 부분을 기점으로 등장한 장조는 이제 악곡의 끝까지 유지된다. 복수를 예견했던 아르미다의 감정은 더욱 격해져 이제 리날 도는 “배신자 Traistre”로 명명되고 짧게 끊어지면서 점차 길어지는 선율은 호소의 성격을 가진 가단조와 함께 “je l'immole à ma fureur”의 반복 후 다시금 라단조로 변화하여 호전성을 강화한다(그림 19).

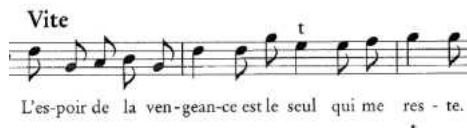


[그림 19] 「5장」 76-78마디 in 『아르미다』

여섯 번째 부분의 마지막 단어 “fureur”까지 상승을 지속하던 아르미다의 감정은 일곱 번째 부분에 이르러 상승의 기조를 잠시 멈추고 동요를 일으킨다. 빠르기말로 “느리게 Lentement”가 지시되고 아르미다가 스스로에게 던지는 질문 “Que dis-je?, où suis-je?”로 분노는 회한으로 변한다. 이에 따라 선율은 하행을 거듭하고 마지막 탄식 “helas”가 5도로 급격히 하강하며 상승하던 감정은 잠시 소강상태를 맞는다. 그러나 이 잠깐의 회한이 지나간 후 아르미다의 감정은 더욱 급격한 변화에 진입한다(그림 20).



[그림 20] 「5장」 78-81마디 in 『아르미다』



[그림 21] 「5장」 85-87마디 in 『아르미다』

“L'espoir de la vengeance est le seul qui me reste”부터 빠르게 vite 시작되는 여덟 번 째 부분에서 주인공의 비극은 복수의 열망으로 전환되고 “Démons détruisez ce Palais”에서 잠시 가장조로 어조를 바꾸지만 마침내 사랑을 묻으며 이 비극적 상황을 극복하겠다는 의지의 표현, “ensevely dans ces lieux pour jamais”로 작품은 막을 내린다(그림 21, 22)



[그림 22] 「5장」 97-101마디 in 『아르미다』

릴리 역시 이를 음악에 반영하여 마지막 시어를 상행하는 완전중지로 끝내며 비극적 결말을 유보한 마지막 지문, “악마들은 마법에 걸린 성을 무너뜨리고 아르미다는 날아가는 이론마차를 타고 떠난다”⁸³⁾가 프렐류드와 심포니로 연결된다. 아르미다가 무대에서 사라진 후 재등장한 프렐류드에는 “매우 빠르게 Très vite” 연주하라는 지시가 추가되어 작품의 분위기는 갑자기 활발해진다. 그리고 안정적인 사장조 화음과 완전 중지, 순차적으로 상승하는 베이스 등이 조합된 웅장한 심포니의 연결은 앞서 유보된 작품의 결말에 대한 긍정적인 단서를 제공한다.(그림23).



[그림 23] 「5장」 118-122마디 in 『아르미다』

83) “Les Demons détruisent la Palais enchanté, et Armide part sur un Char volant”
Lully, *Œuvres complètes séries III vol. 14*, Edition de Lois Rosow, réduction
clavier-chant Noam A. Krieger, Georg Olms Verlag, 2006, p. 248.

지금까지 비극의 전형으로 규정되었던 『아르미다』의 마지막 레치 타티보는 표면적으로 드러나지 않는 다양한 함의를 내포하고 있으며 이는 음악 텍스트 분석 과정에서 확인할 수 있다. 결국 뮐리의 음악은 극본의 텍스트에 완벽하게 맞춰진⁸⁴⁾ 극작품의 일부로서 어떤 상황에서도 극작품과 유기적인 관계를 유지하였다.

5. 결론

프랑스 고전주의의 전시대를 걸쳐 큰 변화를 맞이한 음악과 극작품의 결합에도 불구하고 음악은 고대로부터 전승된 극작품을 우위에 두려는 경향에 따라 오랫동안 하위 장르로 인식되어 왔다. 작곡가에 대한 견해 역시 크게 다르지 않아 무명이었던 작곡가의 위상에 큰 반향을 불러온 뮐리마저도 개인적인 악행만이 거론될 뿐 음악적 평가에 대한 필요성은 크게 제기되지 못했다.

본 연구는 음악을 둘러싼 이 실제와 이론 사이의 인식 장애를 타개해 극작품 연구의 지평을 넓히려는 취지 아래 작곡가 뮐리와 그의 음악 텍스트에 대한 고찰을 진행하였다. 우리는 먼저 작곡가로서 뮐리를 재평가하고 극작품과 음악의 결합 양상을 검토하였고 이 과정에서 초기 코메디-발레부터 음악으로 주도권이 완전히 이양된 서정 비극까지 뮐리의 작업이 극작품을 반영하여 보완하고 재해석하는 문학 활동의 일부라는 점을 확인하였다.

뮐리의 등장으로 작곡가의 역할이 본격화되면서 음악과 극작품은 동일한 주제 안에 자연스러운 연결 방식을 모색하였고 관객에게 즐거움과 환기의 시간을 제공하던 음악은 점차 극 중심으로 진입해 극 전개에 직접 개입하는 역할 변화에 성공하였다. 가장 가시적인 결과는 음악의 양적 확대로 초기 발레를 위한 반주 정도로 삽입되었던 음악의 비중이 점차 늘어갔으며 서정 비극으로 가는 과도기적 작품이자 당대의 다양한 음악극의 총체인 『프시케』에서는 음악의 비중

84) Jérôme de La Gorce(2002), p. 681.

이 극작품을 완전히 역전하였다. 그러나 뮐리의 음악 구성은 단순한 양적 확장에만 머물지 않고 결합과 단절을 반복하는 가운데 대사가 음악으로 완전히 전환된 서정 비극을 탄생시킨다. 이로서 극작품의 주도권은 음악으로 넘어갔지만 뮐리의 음악은 여전히 보편성을 지향하는 장르 고유의 객관적인 문법체계를 조합해 극작품을 반영, 보완하려는 기초를 유지하였다.

극작품의 의미를 재현하고 강화는 음악의 역할은 악보 분석 과정을 통해 증명된다. 언어의 의미 재현이라는 일차적인 목적을 위해 작곡가는 대사를 고려한 조성과 박자를 설정하고 등장인물의 어조에 부합하는 선율을 배치한다. 뿐만 아니라 음악은 극작품과 경계를 허물기 시작하며 대사의 역할도 일부 수행한다. 이러한 직접적인 반영에서 한 걸음 더 나아간 음악은 무대 배경, 등장인물의 연기, 대사의 숨은 의도 등을 소리는 물론 시각적인 효과까지 고려해 재현한다. 대사가 사라진 『아르미다』에서 음악의 역할 확장은 더욱 두드러진다. 박자의 변화나 시어를 고려한 음형, 극적 전개와 반전을 암시하는 조성의 미묘한 효과는 주인공의 심리를 은유하거나 가사로 온전히 전달할 수 없는 정념의 변화 단계를 묘사하는 등 극작품과 내면적인 연관성까지 구축한다. 오랜 경험의 총체인 극작품을 반영하는 음악 기법을 정립한 뮐리는 음악 규범과 자신의 작품 경향을 고수하는 가운데 점차 청각은 물론 시각까지 활용한 공감각적 자극을 제공하며 공연 효과를 증폭시킨다.

단어의 모호한 의미가 음악 안에서 매우 정확하게 울리는 것은 이 단어가 새로운 삶을 획득한 것이다. 이것은 흡사 청자들에게 음악이 단어를 드러나게 하는 것과 같다.⁸⁵⁾

85) “The slightest nuance of the words is so faithfully echoed in the music that the words acquire new life. It is as if the music ‘reveals’ the words to the listener” Sidney Buckland and Myriam Chimènes, *Francis Poulenc : Music, art and literature*, Ashgate, 1999, p. 171에서 재인용.

앙리 엘 Henri Helle의 언급처럼 뮐리의 음악 기법은 극작품에 새로운 생명을 부여하며 그 내면을 관통하는 의도들을 소리의 효과로 은유한다. 결국 뮐리가 시도한 다양한 음악적 행보는 관객의 취향을 고려한 보편적 기법의 총체로서 언어를 음악으로 전환시켜 극작품의 주제와 의미를 강화하는 방식이었다. 따라서 뮐리는 극작가의 일원으로, 뮐리의 기법을 조합한 총체인 악보는 분리될 수 없는 극작품의 일부로 수용되어야 할 것이다.

물론 양적인 면에서 작품의 일부만을 대상으로 시행한 악보 분석 결과는 우리의 주장을 견고히 하기에는 일정 부분 한계를 가진다. 그러나 작곡가와 음악 텍스트 중심의 논의는 음악 관련 후속 연구를 위한 객관적 지표를 제안하고 극작품 연구의 외연확장을 위한 가치 있는 시도일 것이다.

참고문헌

■ 작품집 및 번역

- Boileau, Nicolas, *Œuvres complètes I et II*, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1966.
- Corneille, Pierre, *Œuvres complètes I et II*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1980.
- Corneill, Thomas, *Théâtre complet I*, Classique Garnier, 2015.
- Horace, *Œuvres complètes*, La bibliothèque digital, 2012.
- Lully, Jean-Baptiste, *Œuvres complètes, les comédies-ballets I, II et III* publiées sous la direction de Henry Prunières, Edition de la revue musicale, 1931.
- _____, *Œuvres complètes séries III vol. 14*, Edition de Lois Rosow, réduction clavier-chant Noam A. Krieger, Georg Olms Verlag, 2006.
- _____, *Œuvres complètes séries II vol. 2*, Edition de Catherine Cessac, réduction clavier-chant Noam A. Krieger, Georg Olms Verlag, 2014.
- _____, *Œuvres complètes séries IV vol. 3*, Edition de Jean Paul C. Montagnier, réduction clavier-chant Noam A. Krieger, Georg Olms Verlag, 2017.
- _____, *Le Bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet en cinq actes de Molière pour chant et piano* réduction par J-B. Wekerlin, Durand, 2012.
- _____, *Le Bourgeois gentilhomme*, Nicolas Sceaux, 2014.
- _____, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, Philidor, 1664.

- _____, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, Nicolas Sceaux, 2009.
- _____, *George Dandin*, Philidor, 1690
- _____, *L'Amour médecin*, Philidor, 1690.
- _____, *Le Mariage forcé*, Philidor, 1690.
- Molière, Jean-Baptiste, *Œuvres complètes I et II*, textes établis, présentés par George Couton, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1971.
- _____, *Œuvres complètes I et II*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud, comédie-ballets coéditées par Anne Piéjus, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2010.
- _____, *Le Bourgeois gentilhomme*, édition présentée, annotée et expliquée par Bernard Pluchat-Simon, Larousse, 1990.
- _____, *Le Bourgeois gentilhomme*, Hatier, 2003.
- _____, *Le Bourgeois gentilhomme*, Larousse, 2016.
- _____, *Le Malade imaginaire*, Bordas, 2016.
- _____, *Trois courtes pièces*, Folio, 2016.
- _____, *George Dandin*, Larousse, 2016.
- _____, *Monsieur de Pourceaugnac*, Larousse, 2013.
- Quinault, Philippe, *Le théâtre de Monieur Quinault contenant ses tragédies comédies et opéras*, University of Michigan library, 2009.
- Quinault, Philippe, *Livrets d'opéra*, Harnamm, 2016.

■ 연구서 및 관련 논문

- Accaoui, Christian, *Elément d'esthétique musicale, notions, formes et styles en musique*, Acte sud, 2001.

- Alanq, Claude, *Molière et les pays d'Oc*, Presses universitaires de Perpignan, 2005.
- Alberge, Claude, *Le voyage de Molière et les pays d'Oc*, Les presses du Languedoc, 1988.
- Anthony, James R., *French baroque music from Beaujoyeux to Rameau*, W. W. Norton & Company, 1981.
- Aristote, *Poétique*, Gallimard, 1996.
- _____, *Rhétorique*, Le lire de poche, 1991.
- Bartel, Dietrich, *Musica poetica, musical-rhetorical figures in german baroque music*, University of Nebreska press, 1997.
- Beaussant, Phillippe, *Les plaisirs de Versailles, Théâtre et musique*, Fayard, 1996.
- Bernardeau, Thierry et Pineau, Marcel, *La musique*, Nathan, 2004.
- Bertrand, Dominique, *Lire le théâtre classique*, Dunod, 1999.
- Biet Christian, *Le théâtre français du XVIIe siècle*, L'avant-scène théâtre, 2009.
- Blake, Christopher Stevens, *Solitary persuasions : the concept of the monologue in fench opera from Lully to Rameau*, Stanford University, 2007.
- Bournet, Isabelle, *100 mots pour dire le théâtre*, Maisonneuve & Larose, 2004.
- Bucciantini, Massimo, « Descartes, Mersenne et la philosophie invisible de Galilée », *Dix-septième siècle*, no. 242, 2009, pp. 19-30.
- Buelow, George J. et Marx, Hans Joachim, *New Mattheson Studies*, Cambridge university press, 1983.
- Bufard, Norman, *Quinault, Librettiste de Lully*, Mardaga, 2009.
- Bukofzer, Manfred F., *La musique baroque*, JCLattès, 1982.
- Bury, Emmanuel, *Le classicisme, l'avènement du modèle littéraire*

français 1660-1680, Nathan, 1993.

Cessac, Catherine, *Molière et la musique, Des états du Languedoc à la cour du Roi-Soleil*, Les presses du Languedoc, 2004.

Cicéron, *L'orateur idéal*, Rivages poche, 2009.

_____, *De l'invention oratoire*, Édition 1840, FB éditions reprint, 2014.

Conesa, Gabriel, *La comédie de l'âge classique(1630-1715)*, Seuil, 1995.

Corvin, Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, Larousse, 1998.

_____, *Dictionnaire encyclopedique du théâtre vol. I et II*, Larousse, 2000.

Cuthbert, Girdlestone, *La tragédie en musique 1673-1750 considérée comme genre littéraire*, Droz, 1972.

Darcos, Xavier et Tartayre, Bernard, *Le XVII^e siècle en littérature*, Hachette, 1987.

Darmon, Jean-Charles et Delon, Michel, *Histoire de la France littéraire classicismes Tome II*, PUF, 2006.

De la Gorce, Jérôme, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Dejonquères, 1992.

_____, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, 2002.

Descartes, René, *Œuvres complètes I*, Gallimard, 2016.

_____, *Les passions de l'âme*, Flammarion, 1996.

Durey de Noinville, Jacques Bernard, *Histoire du théâtre de l'opéra en France : Depuis l'établissement de l'académie royal de musique, jusqu'à présent*, Nabu press, 2014.

Durosoir, Georgie, *Poésie, musique et société, L'air de cour en France au XVII^e siècle*, Mardaga, 2006.

Ecorcheville, Jules, *Corneille et la musique(1906)*, Kessinger publishing, 2010.

- Fajon, Robert, <Le crime d'amour ou la passion coupable à l'opéra de la mort de Lully à l'europe galante(1687-1697), *XVII^e siècle* no. 198, p. 9.
- Favier, Thierry et Couvreur, Manuel, *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Mardaga, 2006.
- Fichet, Laurent, *Le langage musical baroque, éléments et structures*, Minerve, 2014.
- Fillipetti, Sandrine, *Le goût du théâtre*, Mercure de France, 2009.
- Forestier, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques, éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle*, Nathan, 2000.
- Fustier, Paul, *La vielle à roue dans la musique baroque française : Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé?*, L'harmattan, 2002.
- Gautier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans Tome V*, Edition Hetzel, 1895.
- Génetiot, Alain, *Le classicisme*, PUF, 2005.
- Giroud Vincent, *French opera, a short history*, Yale university press, 2010.
- Goulet Anne-Madeleine et Naudeix, Laura, *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Mardaga, 2010.
- Gruffat, Sabine, *Le théâtre français du XVII^e siècle*, Ellipses, 2003.
- Hanslick, Eduard, *Du Beau musical*, Traduction et présentation d'Alexandre Lissner, Préface de Jean-Michel Le Lannou, Hermann, 2012.
- Harnoncourt, Nikolaus, *Le dialogue musical, Monteverdi, Bach et Mozart*, Gallimard, 1984.
- _____, *Le discours musical pour une nouvelle conception de la*

- musique*, Gallimard, 1982.
- _____, *Baroque music today : Music as speech, ways to a new understanding of music*, Amadeus press, 1988.
- Hubert, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Armand Colin, 2008.
- Horville, Robert, *XVIIe siècle*, Hatier, 1988
- _____, *Littérature française, XVII^e siècle*, Larousse, 1994.
- _____, *Molière et la comédie en France au XVII^e siècle*, Fernand Nathan, 1983.
- Houle, George, *Le ballet des facheux : Beauchamp's music for Molière's comedy*, Indiana University, 1991.
- Kaminski, Piotr, *Lully, Rameau et l'opéra baroque français*, Fayard, 2011.
- Kibédi Varga, Aron, *Le classicisme*, Seuil, 1998.
- Kintzler, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Fayard, 2004.
- _____, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 2006.
- Lancaster, Henry Carrington, *A history of french dramatic literature in the seventeenth century*, John Hopins press, 1942.
- Le Benoit, Marcel, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIII^{ème} siècle*, Fayard, 1992.
- Le Cerf de la Viéville, Jean-Louis, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françois*, Hachette livre/BNF, 1785.
- Le Menthéour, *Baroque et calssicisme*, Flammarion, 2003.
- Locatelli, Aude, *Musique et littérature*, Presses universitaires de Provence, 2011.
- Longre, Jean-Pierre, *Musique et littérature*, Bertrand-Lacoste, 1994.
- Louvat-Molozay, Bénédicte, *Théâtre et musique, Dramaturgie de*

- l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Honoré Champion, 2002.
- Maillard, Jean-Christophe, « Le style musical français au XVII^e siècle : doutes et certitudes », *Dix-septième siècle* no. 224, 2004, pp. 446-460.
- Maillot, Antoine-Louis, *La musique au théâtre*, Hachette livre/BNF, 1863.
- Malhomme, Florence, *Musica humana, la musique dans la pensée de l'humanisme italien*, Classiques Garnier, 2013.
- Mallet, Jean-Daniel, *La tragédie et la comédie*, Hatier, 2001.
- Massin, Jean et Brigitte, *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, 1983.
- Matteson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Bärenreiter, 2012.
- Mazouer, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Honoré Champion, 2006.
- Mersenne, Marin, *Harmonie universelle I et II, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Hachette livre/BNF, 1636.
- Mesnard, Jean, *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, PUF, 1990.
- Morrier, Denis, *Monteverdi et l'art de la rhétorique*, La rue musicale, 2015.
- Oliveira Redwood, André, *The eloquent science of music : marin Mersenne's use of rhetoric in the harmonie universelle*, Yale university, 2012.
- Pajević, Marko, *Poésie et musicalité : Liens, croisements, mutations*, L'Harmattan, 2007.
- Palisca, Claude V., *Baroque music*, Prentice hall, 1991.
- Pasquier, Pierre et Surgers, Anne, *La représentation théâtrale en France*

au XVII^e siècle, Armand Colin, 2011.

Pellisson, Maurice, *Comédies-ballets de Molière(1914)*, Editions d'aujourd'hui, 1976.

Pernot, Laurent, *La rhétorique des arts*, PUF, 2011.

Peyre, Henri, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, A.-G. Nizet, 1965.

Powell, John S., *Music and theatre in France 1600-1680*, Oxford university press, 2000.

Quintilien, *De l'institution oratoire*, Les Belles lettres, 1978.

Roger, Jacques, *XVII^e siècle français, Le grand siècle*, Seghers, 1962.

Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972.

Sabatier, François, *Miroirs de la musique Tome. I, La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières XV^e-XVIII^e siècles*, Fayard, 1995.

_____, *Miroirs de la musique Tome. II, La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, XIX^e-XX^e siècles*, Fayard, 1988.

Sadie, Julie Anne, *Guide de la musique baroque*, Fayard, 1995.

Sadie, Stanley, *The new Grove dictionary of music and musicians*, Macmilan publishers, 1980.

Scherer, Colette et Jacques, *Le théâtre classique*, « Que sais-je ? », PUF, 1993.

Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique*, Armand Colin, 2014.

Scott, R. H. F. *Jean-Baptiste Lully*, Peter Owen, 1973.

Simon, Alfred, *Molière ou la vie de Jean-Baptiste Poquelin*, Seuil, 1995.

Tiersot, Julien, *La musique dans la comédie de Molière*, 1921, Nabu presses reprint, 2010.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I, II et III*, Belin, 1996.

Viala, Alain, Mesguich, Daniel, *Le théâtre*, « Que sais-je », PUF, 2001.

- Viala, Alain, *Le théâtre en France*, PUF, 2009.
- _____, *Histoire du théâtre*, « Que sais-je ? », PUF, 2017.
- Viegnes, Michel, *Le théâtre : problématiques essentielles*, Hatier, 1992.
- 강희석, 「17세기 프랑스 오페라 분석-키노와 킬리의 『테세우스』연구-」, 『프랑스어문교육』, 제34집, 2010, pp. 221-238.
- 김영란, 「18세기 정서론과 마테존」, 『음악과민족』, 제12호, 1996, pp. 264-278.
- 나주리, 「바로크 음악과 수사학-바로크 음악이론의 수사학 수용을 중심으로」, 『연세음악연구』, 제18집, 2011, pp. 41-64.
- 민은기 외, 『21세기 음악가를 위한 바로크의 역사적 해석』, 음악세계, 2006.
- 박희태, 「장 밥티스트 킬리의 예술세계에 대한 연구」, 『대한무용학회논문집』, 제23집, 1988, pp. 201-220.
- 빌라, 마리라 크리스틴, 『라루스 오페라 사전』, 김영 역, 삼호뮤직, 2002.
- 손선희, 「바로크 시대의 음악수사이론」, 『낭만음악』, 제9권, 1990, pp. 195-240.
- 아리스토텔레스, 『시학』, 이상섭 역, 문학과 지성사, 2005.
- _____, 『시학』, 천병희 역, 문예출판사, 1966.
- 에두아르트 한슬리크, 『음악적 아름다움에 대하여』, 이미경 역, 책세상, 2009.
- 오희숙, 『음악속의 철학』, 심설당, 2014.
- 윤경미 외, 『음악이론』, 현대음악, 2006.
- 이남재, 『17세기 음악』, 음악세계, 2008.
- 임채광, 『몰리에르의 극작품의 연극적 효과의 산출과 수용에 대한 연구』, 전남대학교 박사학위 논문, 1993.
- _____, 「몰리에르 극작품의 수용에 있어서 텍스트와 공연간의 상호관계」, 『불어불문학연구』, 제54집, 2003, pp. 467-505.

- _____, 「몰리에르의 발레희극 『조르주 당댕*George Dandin*』에 있어서 전원 막간극의 형식과 역할, 『불어불문학연구』, 제87집, 2011, pp. 187-229.
 - _____, 「몰리에르 발레희극 『사랑이라는 의사*L'Amour médecin*』에 있어 몸짓 언어와 음악, 무용의 역할」, 『프랑스학연구』, 제61집, 2012, pp. 209-237.
 - _____, 「몰리에르의 발레희극 『강제 결혼*Le Mariage forcé*』에 있어서 희극과 발레 막간극 간의 관계 : 장르간 결합과 의미적 통일성의 문제」. 『불어불문학연구』, 제91집, 2012, pp. 353-393.
 - _____, 「몰리에르의 『훼방꾼들*Les fâcheux*』 : 희극발레의 탄생」, 『프랑스어문교육』, 제39집, 2012, pp. 359-394.
 - _____, 「몰리에르의 발레희극 『푸르소냐*Monsieur de Pourceauganc*』 : 풍자와 환상 간의 희극적 균형」, 『프랑스어문교육』, 제44집, 2013, pp. 375-412.
 - _____, 「몰리에르의 『시칠리아 사람 또는 사랑이라는 화가』, 발레희극 장르의 최초의 걸작」, 『프랑스학연구』, 제65집, 2013, pp. 461-492.
 - _____, 「몰리에르의 『부르주아 귀족』 : 발레희극 장르의 걸작」, 『불어불문학연구』, 제100집, 2014, pp. 513-548.
 - _____, 「몰리에르의 『부르주아 귀족*Le Bourgeois gentilhomme*』 : 희극적 환상의 양면성」, 『프랑스고전문학연구』, 제17집, 2014, pp. 95-148.
 - _____, 「몰리에르의 초기 발레희극 작품들의 극적 구조」, 『프랑스고전문학연구』, 제19집, 2016, pp. 95-137.
 - _____, 「몰리에르의 후기 발레희극 작품들의 극적 구조」, 『프랑스고전문학연구』, 제20집, 2017, pp. 93-139.
- 차지원, 「마테존의 정감, 데카르트의 정념 -마테존의 정감이론과 데카

르트적 합리론의 관계에 대하여], 『낭만음악』, 제18권 제2호, 2006, pp. 19-38.

최은아, 「한슬릭의 『음악적 아름다움에 관하여』에 담긴 언명된 ‘아름다움’과 감추어진 ‘숭고」, 『이화음악논집』, 제11집 제1호, 2007, pp. 149-175.

홍정수, 오희숙, 『음악미학』, 음악세계, 1999.

■ 음반 및 영상

Fraudreau Martin, *Le Bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*, Alpha-Admiral LDA/Arte, 2008.

_____, Benjamin Laza, *Cadmus et Hermione, Tragédie Lyrique de Lully et Quinault*, Alpha-Admira, 2008.

Lully-Molière, *Comédie-ballet*, Erato, 1998.

_____, *Le Bourgeois gentilhomme*, Sony music, 2010.

Lully, Jean-Baptiste, *Le Bourgeois gentilhomme, Les Noces de village, Cadmus et Hermione*, Harmonia mundi, 1994.

_____, *Les Divertissements de Versailles*, Erato, 2002.

_____, *Molière à l'opéra*, Glossa, 2016.

_____, *Atys*, Fra musica, 2011.

_____, *Armide*, Fra musica, 2011.

_____, *Psyché*, Radio bremen, 2008.

Résumé

Étude analytique sur le rapport entre le théâtre à l'âge classique français et le texte musical de J. B. Lully

JUNG Hayoung
(Université Nationale de Kangwon, Chercheuse)

Cette étude s'est concentrée sur le compositeur et le texte musical afin d'examiner le rapport entre le livret et la musique qui était constamment continué à l'âge classique en France. Pour ce faire, nous avons d'abord reconsidéré J. B. Lully qui était défini toujours comme un agresseur de dramaturges, d'en vue professionnelle, et confirmé le changement de statut de la musique induit par son apparition. Dans l'étape suivante, le changement quantitatif de la musique est examiné en classant les morceaux musicaux dans les œuvres choisis, *Le mariage forcé*(1664), *Psyché*(1671, 1678) et *Armide*.(1686) Et puis, basée sur les résultats des étapes précédentes, l'analyse de partition a été exécuté.

Dans ces processus, nous avons trouvé des diverses combinaisons des indications musicales qui renforcent le sens des mots et aident la visualisation musicale du décor ou l'interprétation des acteurs. De plus, dans *L'Armide*, où le livret est complètement transposé en musique, il peut être vu comme une partie de la création théâtrale qui transmet les intentions externes et aussi internes de la pièce.

Certes, la question de l'universalité peut être soulevée dans notre résultat de recherche, qui n'ont analysé qu'une partie des œuvres choisis. Cependant, l'analyse de la partition, qui est un total d'un système

normatif serait significative en tant que le point de départ pour élargir le champ de recherche sur le théâtre classique lié à la musique et fournir le critère objectif pour les recherches ultérieures.

Classicisme français, Lully, Molière, Corneille,
Mots Clés : Quinault, Comédie-ballet, Tragédie-ballet,
Tragédie lyrique, *Mariage forcé*, *Psyché*, *Armide*.

투 고 일 : 2020.12.25.

심사완료일 : 2021.01.25.

게재확정일 : 2021.02.02.

전미래의 기제와 의미 효과

박수현
(창원대학교 강사)

국문요약

본 논문은 복합 시제의 의미 구조 분석을 기반으로 전미래의 의미 기제 서술을 목표로 삼는다. 우리는 [+미래] 자질의 문맥 제약 여부에 따라 시제적 용법과 양태적 용법으로 구분되고, 양태적 용법에서 이 자질은 언술 내용에 대한 보류 지표로 작용한다고 주장한다. 복합 시제는 경계 종착점과 그 너머에서 사행을 포착하므로, 전미래는 [+확장], [±결림] 자질을 갖고, 상황 보어와 문맥에 따라 결과 상태와 사행 자체의 시상적 가치를 표출한다. 결과 상태는 단독으로 미래 완료를, 복합문과 상황 보어를 동반하여 선행성을 표시한다. 전미래는 사행의 시작점을 명시하지 않으므로, 사행 자체 의미 효과는 사행의 신속 등장 표현을 사용하여 사행이 결과 상태에 즉각적으로 도달하는 것으로 만들 때 나타난다.

주제어 : 전미래, 확장, 결림, 시제적, 양태적, 결과 상태, 사행 자체 효과

|| 목 차 ||

1. 머리말
2. 복합 시제의 특징
3. 전미래의 의미 기제
 - 3.1. 시제적 / 양태적 용법
 - 3.2. 결과 상태/ 사행 자체 의미 효과
 - 3.2.1. 결과 상태 의미 효과
 - 3.2.2. 사행 자체 의미 효과
4. 맺음말

1. 머리말

시제란 인간이 경험하는 물리적 시간의 언어 표현 방식이자 시간의 언어적 표상이고, 언어 대부분은 화자가 말하는 순간인 ‘지금’을 기준으로 과거, 현재, 미래로 나누고 있다. 그러나 세부적으로 살펴보면 모든 언어의 시제 체계는 차이가 있는데, 이는 언어를 통한 시간 표상이 각 언어 공동체의 인식 방식을 반영하여 구축되어 있음을 보여준다고 할 수 있다. 실제 상황에서 전후로 일어난 여러 사건을 언어로는 하나의 시제를 사용하여 동일 시점에서 발생한 사건들로 제시하거나, 반대로 시간상으로 동시적인 일을 언어로는 전후 관계를 부여하여 나타내기도 한다. 또한, 사건을 표현할 때도 화자의 인식을 반영하여, 그것을 완료된 것 혹은 진행 중이거나 반복적 행동으로 표현할 수 있는데, 이처럼 사건이 전개되는 방식을 시상이라고 일컫고 있다.

이와 같은 이유로 시제와 시상을 체계적으로 분석하고 기술하는 작업은 오래전부터 학자들의 주된 관심사였고, 시제 연구의 대표 학자인 Reichenbach가 영어 시제의 기술을 위해 제안한 ‘발화시 S:

Speech point’, ‘사건시 E: Event point’, ‘참조시 R: Reference point’¹⁾는 시제, 시상 연구에서 기본 개념으로 자리 잡아, 학자마다 약간의 시각차는 있으나 대체로 이 세 점을 기준으로 다음과 같이 분류하고 있다.²⁾

먼저 시제는 절대 시제와 상대 시제로 나뉜다. 절대 시제는 사건시와 발화시의 관계로 정의되고, 이 두 점이 일치하면 현재, 사건시가 발화시보다 선행하면 과거, 후행하면 미래로 본다. 상대 시제는 사건시와 참조시의 관계로, 참조시를 기준으로 사건시는 동시, 선행, 후행 관계가 될 수 있다. 프랑스어 시제 체제는 단순 시제(현재, 반과거, 단순과거, 단순미래, 조건법 현재)와 복합 시제(복합과거, 대과거, 전과거, 전미래, 조건법 과거)로 나뉘고, 대체로 단순 시제는 절대 시제, 복합 시제는 상대 시제³⁾로 분석된다. 그래서 단순 시제인 Il pleut.에서 사건 pleuvoir는 발화시와 동시이므로 현재이고, 복합 시제가 사용된 Il a dit qu'elle était partie.에서 <elle-partir>라는 사건은 <lui-dire>라는 참조시보다 선행하지만, 두 사건 모두 발화시보다 선행한다.

한편, 시상은 일반적으로 어휘상 aspect lexical과 문법상 aspect grammatical으로 분류된다. 어휘상은 동사가 표지하는 사행의 유형으로, 그 분류에 대해서는 학자마다 다르다. 대표적으로 Vendler⁴⁾는 상태 état, 행위 activité, 완수 accomplissement, 종결 achèvement로 분

1) Vet는 Reichenbach 이론의 최대 장점이 참조점이라고 평가하는데, 이는 화자가 사행을 제시하는 관점이라고 정의된다. Co Vet, <L'interprétation des formes composées>, in D. Stosic, N. Flaux & C. Vet (éd), *Interpréter les temps verbaux*, Peter Lang, 2010, p. 12.

2) Reichenbach의 분류에 대해 문제점을 제기하는 학자들은 그 용어나 정의를 달리하여 제시하고 있으나, 여기에서는 일반적인 견해를 소개한다.

3) 복합과거는 복합 시제지만 상대 시제라고 볼 수 없는데, 현재 시제인 조동사가 발화시를 기준으로 선행함을 나타내기 때문이다.

4) Zeno Vendler, *Linguistics in Philosophy*, Cornell University Press, 1967. Laurent Gosselin, *Temporalité et modalité*, Bruxelles, Duculot-De Boeck, 2005, p. 33 재인용. Gosselin은 그 예로 상태 - être malade, aimer la confiture, 행위 - marcher, manger des fruits, 완수 - manger une pomme, 종결 - atteindre un sommet를 들고 있다.

류하고, Dik은 어휘상을 시상성 aspectualité이라 명명하면서 다섯 유형을 제안한다.⁵⁾ 문법상은 참조점과 사건점 사이의 관계를 나타내는데, Gosselin⁶⁾는 프랑스어에는 아오리스트 aoristique/perfectif⁷⁾, 미완료 inaccompli/imperfectif, 완료 accompli, 전망 prospectif의 네 가지 기본 시상이 있다고 한다.

그런데, Reichenbach의 분석은 영어 시제를 중심으로 진행되었으므로, 다른 언어 분석에는 미흡한 부분이 있다.⁸⁾ 그래서 프랑스어

-
- 5) Types de procès([±dynamique], [±télétique], [±contrôle]), Perfectivité-imperfectivité. Aspectualité de phase(ingræssif, progressif, continu, égressif), Aspectualité quantificationnelle(itératif, habituel, fréquentatif, distributif), Aspectualité de perspective(prospectif, prospectif immédiat, parfait récent, parfait). Simon C. Dik, *The theory of functional grammar, part 1, the structure of clause*, Mouton de Gruyter, 1997. Nicolas Tournadre, <Typologie des aspects verbaux et intégration à une théorie du TAM>, in *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, n.99, 2004, p. 20 재인용.
- 6) Laurent Gosselin, *op. cit.*, 2005, pp. 33-34.
- 7) Gosselin은 이 용어를 Culioli에게서 차용하지만, 개념은 새롭게 정의했다고 설명한다. 이는 Guillaume의 총체상 aspect global에 해당하는 것으로 사행 구간과 참조 구간의 경계가 일치하는 관계이다. 일반적으로 aspect perfectif로도 표현되는데, Gosselin은 이 용어는 어휘상을 나타낼 때 사용되는 경향이 있어 그 혼돈을 피하기 위해 아오리스트로 사용한다고 밝히고 있다. Novakova도 프랑스어에는 시상의 기술에서 용어 남발이 있다고 지적하는데, perfectif와 accompli가 동의어로 사용되는 것이 예이다. 그래서 학자들은 perfectif를 어휘상으로 한정하거나, perfectif/imperfectif는 슬라브어들의 전형적인 시상을 가리키는 것으로 한정하고, 시상이 동사 차원에서 형태적으로 정해지지 않은 프랑스어에서는 télétique(conclusif, borné)/atélétique(non conclusif, non-borné)라는 용어를 사용하기도 한다. 이처럼 용어는 다르지만, 원유상은 이것을 물방울이나 잉크 방울 같은 하나의 방울처럼 사건의 시작점과 중간 지점 그리고 종결점을 포괄하는 사건을 표상하여, 사건의 완전한 상황 a complete situation을 지시하는 것으로 정리한다. Laurent Gosselin, *Sémantique de la temporalité en français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1996, p. 18, Iva Novakova, <Le futur antérieur français : temps, aspects, modalités>, in *Zitschrift für französische Sprache und Literatur*, n.110-2, 2000, p. 120, 원유상, 「프랑스어 술어의 시간특성 연구」, 『프랑스문화연구』, 제31집, 한국프랑스문화학회, 2015, p. 104 참고.
- 8) 김경석은 영어의 시제는 현재와 과거, 미래 그리고 그 각각에 진행형과 완료형이 결합된 형태를 포함하는 12개의 형태로 이루어지나, 프랑스어는 형태상으로 단순형과 복합형을 구분하면서, 좁은 의미에서는 현재-복합과거, 단순과거-전과거, 반과거-대과거, 단순미래-전미래라는 8개의 형태를, 넓은 의미에서는 (준)자동사를 포함하는 근접과거-근접미래와 과거 속의 미래나 미

연구 학자들은 여러 수정된 의견을 제안하는데, Apothéloz나 Azzopardi & Bres의 최근 논문⁹⁾은 이를 중점적으로 다루고 있다. 우리의 목표는 전미래의 의미 기제를 서술하는 것이므로 이를 논하지 않겠으나, 두 가지 사항은 지적하기로 한다.

첫째, 발화시, 사건시, 참조시가 점 point이나 구간 intervalle 이냐의 문제를 제기하는 학자들이 있다. Gosselin¹⁰⁾은 점 개념은 복합과거와 대과거, 단순과거의 구분에는 유용하지만, 반과거와 단순과거의 차이점에 대해서는 만족스러운 설명을 할 수 없다고 지적하며, 점 대신 구간 개념을 도입해야 한다고 주장한다. Azzopardi & Bres¹¹⁾도 사행을 경계 시작점 la borne initiale과 경계 종착점 la borne terminale/finale을 가진 구간으로 간주하고 있다. 그러나 우리가 보기에는 일괄적으로 점이나 구간으로 정하기는 어렵다고 생각한다. 일례로 참조점은 반드시 구간이라고 확정 지을 수는 없다. demain은 구간이지만, 시각을 나타내는 à huit heures나 순간을 강조하는 en un instant는 구간보다는 점이라고 보는 것이 일반적이고, 상황 보어로 명시되지 않는 경우도 흔히 참조점과 참조 구간 중 하나를 선택하기는 어려워 보인다. 그래서 다소 유연한 태도를 보이는 Azzopardi & Bres¹²⁾은 참조점이 점이나 구간, 혹은 미결정 형태가 될 수 있다고 하나, Gosselin¹³⁾은 그 범위가 점처럼 축소될 수는 있

래 완료를 나타내는 직설법 용법의 조건법 현재-조건법 과거까지 포함하면 12개의 형태를 사용한다고 지적한다. 또 Vet는 Reichenbach 표상의 장점 중 하나인 현재완료와 단순과거의 구분 기준이 영어와 프랑스어에서 정반대로 나타날 뿐 아니라, 프랑스어의 과거 전미래(Il avait dit qu'elle aurait réparé le vélo à huit heures.) 용법은 다뤄질 수 없다고 비판한다. 김경석, 「라이헨바흐 시제 체계에 대한 재해석」, 『프랑스어문교육』, 제41호, 한국프랑스어문교육학회, 2012, p. 116, Co Vet, *op. cit.*, 2010, p. 13 참고.

9) Denis Apothéloz, <Reichenbach revisité>, in *Verbum*, n.39, 2017, pp. 5-30, Sophie Azzopardi & Jacques Bres, <Revisiter Reichenbach ? Pour une approche sémantique systématique des temps verbaux de l'indicatif (en français)>, 5^e Congrès Mondial de Linguistique Française, Jul 2016. Tours, France.

10) Laurent Gosselin, *op. cit.*, 2005, p. 29.

11) Sophie Azzopardi & Jacques Bres, <Le système temporel et aspectuel des temps verbaux de l'indicatif (en français)>, in *Verbum*, n.39, 2017, p. 76.

12) Sophie Azzopardi & Jacques Bres, *op. cit.*, 2017, *Ibid.*, p. 77.

으나 언제나 구간을 가리킨다고 주장한다. 하지만 통상적으로 점을 구간이라 칭하지 않을 뿐 아니라, 참조점은 문맥과 시제에 따라 점이나 구간이 될 수 있다고 생각되므로 참조점과 참조 구간 모두 적용된다고 보겠다.

둘째, 여기에서 사건은 사행을 가리킨다. Azzopardi & Bres, Gosselin 등은 여러 논문에서 Reichenbach의 사건 event/événement 개념이 현실 세계의 사건을 가리키는지, 그것을 의미하는 언어 요소인지 알 수 없는 모호함이 있다고 주장하며 사건의 언어적 표상을 나타내는 개념인 사행 procès으로 대체하자고 제안한다. 그러나 현실의 사건이나 상태를 언어적으로 표상한 문장이나 언술에서 사건이라 지칭하더라도 그것이 현실 속 실제 사건 자체가 아님은 분명하므로 여러 학자가 사건이라는 용어를 택하고 있는 것도 사실이다. 본 논문에서는 그러한 모호함을 없애고 용어의 통일을 위해 사행으로 사용하기로 하고, 사행은 사건 발생 이전, 사건의 개시, 진행, 종료, 그리고 종료 이후 상태로 구성되는 현실 사건의 흐름을 개념화한 것¹⁴⁾으로 이해한다. 그래서 사행은 세 단계, 즉 과정 전 단계 phase pré-processuelle, 과정 단계 phase processuelle, 과정 후 단계 phase post-processuelle로, 과정 단계를 세분하면 다섯 단계¹⁵⁾로 도식화¹⁶⁾될 수 있다.

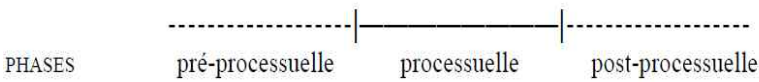
13) Laurent Gosselin, <Les temps verbaux du français : du système au modèle>, in *Verbum*, n.34, 2017, p. 38.

14) 원유상, 「프랑스어에서 시간개념을 다루는 방식에 관하여」, 『열린정신 인문학연구』, 제12/2호, 원광대학교 인문학연구소, 2011, p. 218.

15) Laurent Gosselin, <L'aspect de phase en français : le rôle des périphrases verbales>, in *Journal of French Language Studies*, vol.21, 2011, p. 149.

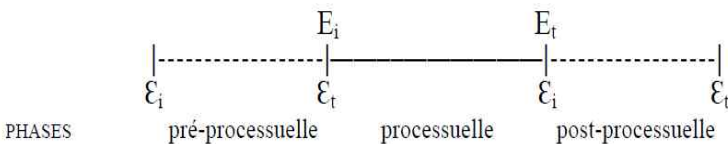


16) Sophie Azzopardi & Jacques Bres, *op. cit.*, 2017, p. 74.



< 그림 1 사행의 세 단계 >

Azzopardi & Bres¹⁷⁾에 따르면 프랑스어 시제 체계에서 과정 단계는 동사의 어미를 활용하는 현재 시제, 미래 시제, 반과거의 경우에는 직접 접근할 수 있지만, 조동사의 도움이 필요한 동사원형과 과거분사는 과정 전 단계와 과정 후 단계에 위치한다. 과정 단계는 하나의 구간으로 나타낼 수 있으나, 과정 전·후 단계는 조동사와 동사원형이나 과거분사가 결합하여 두 개의 구간으로 나타나고, 결합 구문이 나타내는 구간을 ε_i - ε_t 라 표기하면 아래와 같이 표시된다. 그래서 *il va pleuvoir*.와 *il a plu*.에서 *pleuvoir*의 사행은 과정 전과 후에 자리 잡는다. (여기에서 E_i - E_t 는 *pleuvoir*의 사행이 진행되는, 혹은 진행되었거나 진행될, 즉 *il pleut/pleuvait/pleuvra*.를 가리킨다.)



< 그림 2 조동사 결합 구문의 사행 구간 >

본 논문은 이와 같은 개념들을 바탕으로 전미래의 의미 기제를 서술하는 것을 목표로 삼는다. 우리는 조동사와 과거분사로 구성되는 프랑스어 복합 시제의 의미 가치는 이 두 구성요소의 특성 결합으로 산출되고, 이것이 복합 시제 체계의 기본 자질이라 생각하였다. 그래서 전미래의 의미 기제 기술을 위해서는 복합 시제의 의미

17) *Ibid.*, pp. 75-77.

구조 파악이 우선이라고 판단하여 2장에서 이를 다루고, 이것을 기반으로 3장에서 전미래의 의미 가치를 제시하기로 한다. 여기에서 우리는 전미래의 [+미래] 자질이 문맥과의 갈등을 초래하느냐의 여부가 시제적 또는 양태적 의미 효과의 표출을 결정하고, [+확장], [±결림] 자질은 결과 상태와 사행 자체의 시상적 가치를 나타내는데, 그 구분은 상황 보어와 문장 구조의 제약에 따른다는 것을 여러 예를 통해 제시하려 할 것이다. 그런데 본 논문은 전미래의 전반적인 의미 기제를 제시하는 것을 목표로 삼고 있어서, 각 개념에 대한 상세한 설명이나 제시된 예문의 면밀한 분석이 부족하다는 한계가 있다. 그렇지만 전미래의 의미 기제를 파악하기 위해서는 프랑스어 복합 시제 체계의 특징이 전미래에서 어떤 식으로 구현되고 있는지를 총괄적으로 살펴보는 것이 우선 과제라고 생각하였으므로, 여기에서는 전반적인 맥락을 제시하는 것으로 만족하고, 상세한 분석 및 고찰은 후속 과제로 삼기로 한다.

2. 복합 시제의 특징

복합 시제는 그 명칭이 말해주듯이 조동사와 과거분사라는 두 언어 표지로 구성되는 시제이다. 복합 시제의 특성은 오랫동안 논의의 대상이었고, 그 결과 학자들은 프랑스어 복합 시제가 담화에서 ‘사행 자체 *procès lui-même*’나 ‘결과 상태 *état résultant*’의 이중 가치를 갖는 것에 대해서 대체로 동의하는 편이다. 이 의미 가치의 생성 기제에 관해서는 여러 관점이 있을 수 있겠지만, 우리는 과거분사와 조동사의 자질 결합으로 복합 시제의 기본 의미가 형성되고, 이 이중 가치는 화용적 조건에 따라 산출되는 의미 효과로 가정한다. 그러므로 우선 과거분사와 조동사의 특성이 무엇인지를 파악하고, 그들의 결합으로 어떤 가치가 산출되는지 알아보기로 한다.

과거분사의 의미 가치 분석에 대해서는 많은 학자가 Guillaume의 이론에 기대고 있다. Wilmet¹⁸⁾에 따르면 사행의 도식에서 첫 단계인 과정 전 단계는 사행 진입 이전이라 사행 전개에 필요한 시간이 사

용되지 않은 상태로서 동사의 부정법이 표상하고, 두 번째 과정 단계는 사행이 시작되었으나 완결에 도달하지 않은 진행 상황으로 동사의 현재 분사가 담당하며, 마지막으로 완결에 도달하여 더 이상 사행이 진척될 수 없는 과정 후 단계를 의미하는 형태가 과거분사이다. 이를 Guillaume의 정신기제학적 이론으로 부연 설명하면, 동사의 인상 *l'image verbale*은 단계에 따라 다르고, 시작점은 긴장 *tension*¹⁹⁾ 정도가 최대로 긴장 해소 부분이 없는 구간이다. 동사 원형에는 사행이 전개될 일종의 긴장이 내재하는데 부정법 상태에서 긴장은 해소된 부분이 전혀 없다. 동사의 부정법은 어떤 사행의 이미지를 불러일으키지만, 그 사행의 어느 한 부분도 현동화되지 않은 것²⁰⁾으로, Guillaume은 이를 ‘긴장상 *aspect tensif*’이라 한다. 중간 진행 과정에서는 앞에는 긴장이 해소되고, 후에는 여전히 긴장이 존재하는, 긴장과 완화 *détension*가 혼재하는 구간으로, 현재 분사가 해당한다. 마지막으로 종결에 이르면 모든 긴장은 해소된다. 동사의 행위나 상태가 완결된 상태는 동사의 과거분사 형태로 표상되는데, 이 단계에서의 시상은 ‘확장상 *aspect extensif*’에 해당한다.²¹⁾ 그래서 동사원형은 긴장만을 가진 사행을 나타내는 내재시간 *temps impliqué/interne*을, 현재 분사는 긴장과 완화를 동시에, 과거분사는 온전히 완화를 표시한다.²²⁾ 이러한 관점에서 Bres²³⁾는 단순 시제와

18) Marc Wilmet, <Aspect grammatical, sémantique, lexical : un problème de limites>, in J. David & R. Martin (éd), *La notion d'aspect*, Université de Metz, 1978, pp. 51-68. 원유상, 「프랑스어 술어의 시간특성 연구」, 『프랑스문화연구』, 제31집, 한국프랑스문화학회, 2015, p. 107 재인용.

19) 사행을 나타내는 동사에는 잠재적 시간이 내재하고, 개시, 중간 진행, 종결의 과정을 거친다. 동사가 개시되어 종결되는 과정에서 긴장을 갖게 되는데, 긴장이란 동사의 내재시간이 상황의 전개 과정의 순간마다 달라지는 시간의 속성으로, 사건이 진행되면서 풀리거나 느슨해지는 어떤 힘이다. 원유상, 「프랑스어 완료시상 연구」, 『열린정신 인문학연구』, 제17-3호, 원광대학교 인문학연구소, 2016, p. 118. 이하의 내용은 원유상을 인용하여 서술한 것임.

20) André Joly & Dairine O'Kelly, *Grammaire systématique de l'anglais*, Nathan, 1990, p. 113.

21) 원유상, 「인지와 시상의 관련성 연구」, 『프랑스문화연구』, 제27집, 한국프랑스문화학회, 2013, p. 278.

22) Jacques Bres & Chrsitel Le Bellec, <Du participe passé en français :

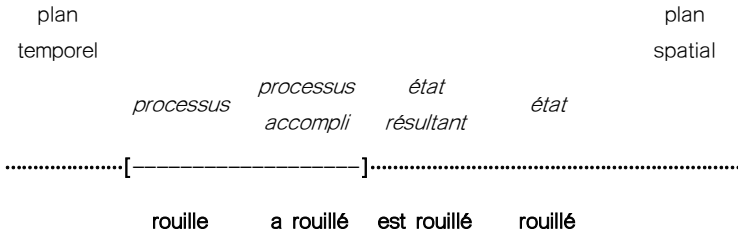
복합 시제의 구분 기준을 긴장과 완화로 보는데, 단순 시제는 경계 시작점에서 경계 종착점에 이르는 과정 구간 속에 사행의 내재시간을 나타내는 [+긴장] 자질을 갖고, 복합 시제는 내재시간을 경계 종착점이나 그 너머에서 포착하는 [+확장] 자질을 갖는 것으로 구별한다.²⁴⁾

프랑스어에서 과거분사가 나타나는 구조는 조동사 être나 avoir와 의 결합으로 나타나는 복합 시제, 계사 être와 함께 쓰이는 수동태 구문, 그리고 형용사와 분사 구문이다.²⁵⁾ 이 세 구조의 과거분사 특성을 포괄적으로 설명하려 한 Girault²⁶⁾는 동사는 과정 processus, 명사는 실체 substance를 표현하고 동사는 시간 속에 펼쳐진 개념을, 명사는 공간 속에 펼쳐진 개념을 표현한다는 Guillaume의 이론을 바탕으로, 과거분사는 과정과 실체가 극단을 차지하는 시-공간적 연속체의 중간에 위치하면서 용법에 따라 그 정도를 달리하여 자리를 정한다고 주장한다.²⁷⁾ 그는 못이 녹스는 과정을 예로 들어 사행의 전개 과정을 설명하는데, 어느 순간 녹슬기 시작한 못의 산화 과정은 le clou rouille.로 표현된다. le clou a rouillé.가 되면 녹스는 과정이 끝났음을 나타내어 사행 전개의 완료를 뜻한다. le clou est rouillé.²⁸⁾

fonctionnements, valeur en langue et effets de sens en discours>, in *Linguisticae Investigationes*, n.40-2, 2017, p. 11.

- 23) Jacques Bres, <De l'interaction avant toute chose... Temps verbaux et relations de progression narrative>, in *Cahiers Chronos*, n.21, 2010a, p. 47.
- 24) Lauze는 확장이라는 사상적 특성은 단순 시제와 복합 시제 모두가 사행 자체의 의미 효과는 산출할 수 있지만, 복합 시제만이 결과 상태의 의미 효과 표현이 가능하게 하고, 그 의미 효과가 무엇이든 간에 복합 시제가 반드시 완료 가치를 갖도록 만들어준다고 지적한다. Audrey Lauze, <Quand le plus-que-parfait concurrence la passé simple : problèmes de tension et d'incidence> in A. Lauze, G-J. Barceló & A. Patard, *De la langue au discours : l'un et le multiple dans les outils grammaticaux*, Montpellier, PULM, 2005, p. 157.
- 25) Laurent Gosselin, *op. cit.*, 2017, p. 58.
- 26) Stéphanie Giraut, <Faille dans la dichotomie espace-temps ? : Le participe épithète ou les propriétés aspectuelles de l'adjectif ?>, in *Bibliothèque de syntaxe & sémantique*, vol.1, 2005, pp. 170-171.
- 27) 윤우열, 「과거분사의 문법적 지위에 대하여」, 『프랑스문화예술연구』, 제41호, 프랑스문화예술학회, 2012, pp. 163-165, p. 171.
- 28) 이 도식만 보면 결과 상태는 수동태에 의해 산출된다고 해석할 수 있으나, Desclés & Guentchéva에 따르면 결과 상태는 통사적 주어에 의해 획득된 결

라고도 할 수 있는데, 이는 사행 전개에 따른 결과로서, 녹스는 과정이 완료되어 현재 못이 녹이 슬어 있는 상태를 말한다. 아래 그림에 의하면 과거분사는 녹이 스는 과정의 끝에서 녹슨 상태에 이르는 범위를 나타낸다.



< 그림 3 단계별 녹스는 과정 >

여기에서 le clou rouillé와 같은 형용사적 용법은 우리의 논제 밖이므로, 복합 형태의 과거분사는 기본적으로 과정의 완료에서 결과 상태에 걸쳐있는 시상을 나타낸다고 볼 수 있다.

이제 조동사를 보자. Guillaume은 être와 avoir가 본동사 verbe plein가 아닌 조동사로 사용되면 존재와 소유의 의미는 사라지고 단지 형태적 역할²⁹⁾만 이행한다고 하였다. 그는 이를 ‘조동사의 탈질료화 subduction(또는 dematérialisation) de l’auxiliaire’로 설명하는데, 조동사란 형태만 있고 질료는 다른 단어로부터 받는 동사로, avoir rouillé에서 avoir는 형태상 하나의 완전한 동사이나 질료상으로는 불완전

과 상태, 경험 상태, 추론 상태, (추론 상태의 확장인) 놀람 상태, 수동적 상태로부터 산출될 수 있다고 명시하고 있으므로, 수동태는 결과 상태를 발생시키는 요인 중 하나이다. Jean-Pierre Desclés & Zlatka Guentchéva, <Comment déterminer les significations du passé composé par une exploration contextuelle ?>, in *Langue Française*, n.138, 2003, p. 50.

29) “être ne signifie plus <exister> mais un arrêt entre le devenir antécédent et le devenir conséquent ; avoir ne dénote plus la possession, mais une subduction de cette idée, c’est-à-dire un regard en direction de l’accompli.” Claire Blanche-Benveniste, <Auxiliares et degrés de verbalité>, in *Syntaxe et sémantique*, n.3, 2001, p. 77.

한 탈질료화 상태이고, 그 비어있는 질료는 과거분사 *rouillé*로부터 받는다고 본다.³⁰⁾ Azzopardi & Bres³¹⁾도 조동사는 시제·시상적 지침은 있지만, 완전한 의미를 실행하지 못하고 그 사행은 언어외적 지시체를 갖지 못한다고 지적하고 있다. 따라서 조동사는 고유의 사행을 실현하지 못하고 과정 후 단계에서 과거분사의 사행 위치 결정을 위한 참조 구간 구축의 역할을 담당한다고 볼 수 있다.

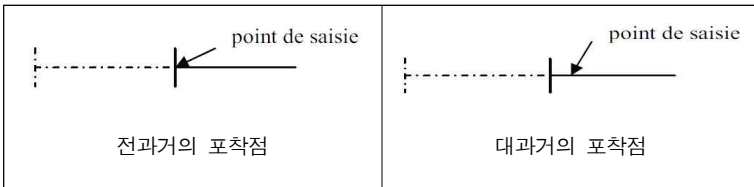
이와 같은 과거분사와 조동사의 특성들이 결합하여 복합 시제의 의미 가치가 창출된다. 과거분사는 사행에 내재하는 긴장을 사행의 외부로부터 경계 종착점 자리에서 이미 실현된 것으로 포착하기 때문에 사행의 전개에 더 이상 개입할 수 없는 완화의 특성을 가진다. 그래서 시제로는 [+중립]을, 시상으로는 [+확장] 자질을 갖는다. 온전히 완화된 과거분사의 사행은 동사로 활용되기 위해 조동사와 결합하고, 조동사는 “(과거분사의 사행이) 소진되려는 순간 그것을 소생시키고 다시 활용 동사로 만드느”³²⁾ 역할을 수행한다. 이때 조동사는 그 자체로는 단순 시제의 특징을 가지나, 사행을 과정 단계의 경계 종착점에서 내려다보는 과거분사와 결합했으므로 복합 형태는 과정 후 단계에 자리한다. 과거분사는 시제적으로 중립이므로 프랑스어 복합 시제들인 복합과거, 대과거, 전과거, 전미래가 시제 차이를 보이는 것은 조동사가 다르기 때문이라고 가정할 수 있다. 조동사가 현재시제인 복합과거는 발화 시점인 현재를 참조 구간으로 가지므로 문맥 보충을 요구하지 않으나, 반과거와 단순미래의 조동사를 갖는 대과거나 전미래는 조동사의 참조 구간이 상황 보어나 문맥 속 다른 사행들을 근거로 설정되어야 한다.

30) 윤우열, *op. cit.*, 2012, p. 68 재인용. 윤우열에 따르면 Tesnière도 Guillaume의 생각과 같아서, *il a marché*에서 *a*는 문법적 특징을 보여주는 문법소 *morphème*로 보고, 과거분사 *marché*는 동사 어근 *racine verbale*으로서 의미소 *sémantème*의 역할을 한다고 본다.

31) Sophie Azzopardi & Jacques Bres, *op. cit.*, 2017, p. 83.

32) Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique 1938-1939*, vol.12, Québec, Presses de l'Université Laval et Presses Universitaires de Lille, 1992, pp. 24-25. Jacques Bres, <Aspect grammatical et temps interne>, in *SHS Web of Conferences* 78, 15001, Congrès Mondial de Linguistique Française, 2020, p. 6 재인용.

Bres³³⁾는 프랑스어 동사 시제 체계의 판별기준으로 [긴장], [확장]과 더불어 [결림 incidence] 자질을 내세운다. 결림이란 사행의 포착점을 말하는데,³⁴⁾ 그는 사행의 내재시간을 단 한 번의 완수 *en seul accomplissement*로 제시하는 형태들과 완수에서 완료로의 전환 *conversion de l'accomplissement en accompli*으로 나타내는 형태들을 구분한다. 전자에는 경계 시작점에서 출발하여 경계 종착점에 도달해서 완수됨을 나타내는 단순과거와 경계 종착점에서 완수를 포착하는 전과거가 속하고, 이를 [+결림]이라 한다. [-결림]은 경계 시작점은 넘어서고 경계 종착점에는 미치지 못한 자리에 있는 점(반과거)에서나 경계 종착점 너머(대과거)에서 사행이 완료된 것으로 제시하는 형태들이다. 마지막으로 [±결림]에 있어서 중립적인 형태들이 있는데 현재, 미래, 조건법이 여기에 속한다. 정리하면, 복합 시제의 [+확장]이 [+결림]과 결합하면 사행의 내재시간은 경계 종착점에서 포착되고, 전과거가 이에 해당한다. 반면 [+확장]이 [-결림]과 결합하면 사행의 내재시간은 경계 종착점 너머에서 포착되고, 대과거가 여기에 해당한다. 이 자질에 따른 차이는 아래와 같이 나타낼 수 있다.³⁵⁾



< 그림 4 [±결림]에 따른 포착점의 차이 >

그 외의 복합 형태들인 복합과거, 전미래, 조건법 과거는 [±결림]에 중립이므로 문맥에 따라 경계 종착점에서나 그 너머에서 사행을

33) Jacques Bres, *op. cit.*, 2010a, p. 47.

34) Audrey Lauze, *op. cit.*, 2010, p. 145.

35) *Ibid.*, p. 155.

포착한다. 이 차이는 프랑스어 복합 시제의 사건과 결과 상태라는 이중의 의미 가치가 문맥에서 실현될 때 제약을 가해서, 경계 종착점에서 [+결림] 자질을 갖는 전과거의 경우에는 (1)처럼 *depuis x temps* 같은 상황 보어와의 결합이 어렵고, (2)~(4)와 같이 사행의 길이를 아주 짧게 제시하는 문맥을 요구한다.³⁶⁾

- (1) * Il **eut lu** sa lettre depuis dix minutes.
- (2) En un instant il **eut lu** sa lettre.
- (3) Il **eut vite lu** sa lettre.
- (4) Dès que la comtesse **eut fait** son invitation, Fauchery prit congé, sentant qu'il serait inconvenant de parler de la pièce. (Zola, *Nana*)

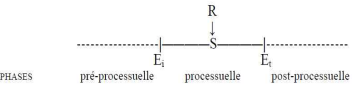
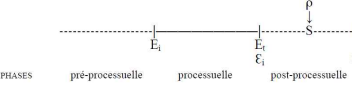
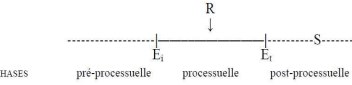
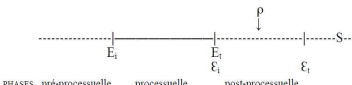
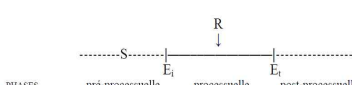
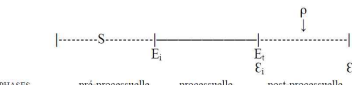
이 자질은 문맥 속에 여러 사행이 연속적으로 제시될 때 역행의 의미 효과를 배제한다. 대과거가 쓰인 (5)에서 *avait appelé*의 사행은 앞에 제시된 *prit*와 *s'appuya*보다 먼저 일어난 사건이므로 시간 순서로 보면 역행이지만, (6)에서 전과거 *eut apporté*는 앞의 *se jetait*, *croquait*, *voulut*보다 뒤에 일어난 사건이고, *chipota*, *se contenta* 보다 는 선행하므로, 문맥 속 사행들은 순서대로 배열되어 있다.

- (5) - Non, mon ami, lui répondit-elle ; appelez les enfants, allons nous promener.
Elle prit son bras et s'appuya d'une façon qui parut singulière à Julien. C'était pour la première fois qu'elle l'**avait appelé** mon ami. (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*)
- (6) Nana, qui disait avoir l'estomac dans les talons, se jetait sur des radis, qu'elle croquait sans pain. Madame Lerat, devenue cérémonieuse, ne voulut pas de radis ; ça donnait la pituite. Puis,

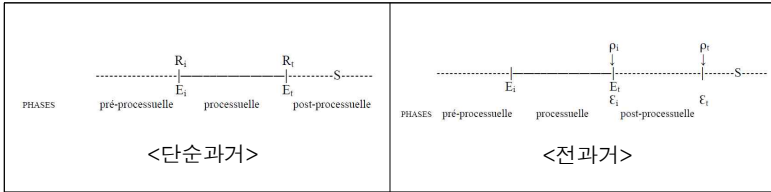
36) Laurent Gosselin, *op. cit.*, 1996, pp. 248-249. Lauze도 [+확장]과 [+결림]의 결합은 신속성의 의미 효과를 산출한다고 지적한다. Audrey Lauze, *op. cit.*, 2010, p. 153.

lorsque Zoé **eut apporté** des côtelettes, Nana chipota la viande, se contenta de sucer l’os. (Zola, *Nana*)

물론 [-결림] 자질이 있는 대과거가 순행 관계를 표현하지 못하는 것은 아니나, 그림 4에서 보았듯이 [+결림]이 있는 단순과거가 사행의 시작에, 전과거가 사행의 완수에 초점을 맞추는 반면, 대과거는 사행이 완료된 것으로 파악한다는 차이가 있다.³⁷⁾ 이에 대한 상세한 논의는 논제를 벗어나므로, 여기에서는 Azzopardi & Bres³⁸⁾를 인용하여 프랑스어 복합 시제 도식을 제시하는 것으로 대신한다. (S - 발화 순간, E_i - E_t - 사행 구간, R - 참조점 또는 참조 구간, ϵ_i - ϵ_t - 복합 시제의 사행 구간, ρ - 복합 시제의 참조 구간을 나타냄)

 PHASES pré-processuelle processuelle post-processuelle <현재>	 PHASES pré-processuelle processuelle post-processuelle <복합과거>
 PHASES pré-processuelle processuelle post-processuelle <반과거>	 PHASES pré-processuelle processuelle post-processuelle <대과거>
 PHASES pré-processuelle processuelle post-processuelle <단순미래>	 PHASES pré-processuelle processuelle post-processuelle <전미래>

37) 이에 대해서는 Jacques Bres, *op. cit.*, 2010a, Audrey Lauze, *op. cit.*, 2005를 참고
38) Sophie Azzopardi & Jacques Bres, *op. cit.*, 2017.



< 그림 5 프랑스어 시제 도식 >

앞서 우리는 복합 시제가 사행과 결과 상태라는 이중 가치를 갖는다고 했다. 그런데, 이 가치들은 담화에서 동시에 표출되는 것이 아니라 문맥에 따라 사행 자체를 강조하거나 결과 상태를 강조하는 의미 효과를 가질 수 있다.³⁹⁾ 이러한 의미 효과는 어떻게 결정되는가? 여기에는 크게 두 가지 시각이 있을 수 있다.

우선 복합 시제는 조동사와 과거분사의 결합이므로, 특정 의미 효과의 산출은 이 두 요소 중 한 요소의 부각 작용 *mise en saillance*이 일어난 결과로 설명하는 것이다. Gosselin⁴⁰⁾은 과거분사는 조동사가 주축인 참조 구간에 대한 상대적 선행과 아오리스트상으로 사행을 나타내고, 조동사는 절대 시제와 미완료상을 표시한다고 한다. 상황 보어나 문맥에 의해서 조동사의 특성이 돌출되고 과거분사의 특성이 퇴보하면, 사행 자체는 완료상이지만 결과 상태를 강조해서 미완료상⁴¹⁾의 의미 효과를 나타내고, 과거분사의 특성이 두드러지면 복합 시제는 문맥 속 다른 사행들과 더불어 과정 변화의 연속을 나타내거나 인과관계, 동일 지시 관계 등을 맺으면서 사행 자체를 강조한다고 주장한다. 그러나 Guillaume의 관점에서 논의를 진행하고 있는 Revaz⁴²⁾는 정반대로 과거분사가 긴장이 완전히 해소된 완화를

39) Ewa Ciszewska-Jankowska, <L'aspect accompli et la traduction du futur antérieur en polonais>, in *Neophilologica*, n.27, 2015, p. 18.

40) Laurent Gosselin, *op. cit.*, 1996, pp. 171-172.

41) Gosselin의 관점에서 미완료상은 사행의 결과 상태를 제시하는 문법 시상으로, 참조 구간이 사행 구간에 포함되는 관계를 말한다. Laurent Gosselin, *op. cit.*, 1996, p. 169.

42) Françoise Revaz, <Passé simple et passé composé : entre langue et discours>, in *Études de Linguistique Appliquée*, n.102, 1996, pp. 175-198.

표시하므로 형용사와 유사하게 결과 상태를 강조한다고 주장한다. 그래서 동사적 성격을 잃은 과거분사가 두드러지면 결과 상태를, 동사의 긴장성을 가진 조동사가 강조되면 사행 자체를 나타낸다고 설명한다. 하지만 Bres⁴³⁾는 과거분사도 결과 상태를 나타낼 수 있을 뿐 아니라,⁴⁴⁾ 과거분사는 경계 시작점에서 경계 종착점까지 실현되는 것으로 포착하는 아오리스트상이 아니라, 도달된 경계 종착점에서 외부의 시선으로 포착하는 것⁴⁵⁾이므로, Gosselin의 의견은 타당하지 않고, 과거분사가 결과 상태를 나타낸다는 Revaz의 의견은 일견 적합해 보이지만, Guillaume이 탈질료화로 설명하는 조동사가 긴장을 나타내므로 사행 자체를 강조한다는 주장은 이해하기 어렵다고 지적한다. 결국 문맥의 영향으로 한 요소가 강조되어 특정 의미 효과가 실현된다는 주장은 이처럼 대조적인 시각이 맞서고 있으므로 적절한 분석이라고 보기는 어렵다.

두 번째는 복합 시제에는 조동사와 과거분사의 결합으로 구축된 기본 의미 가치가 있고, 상황 보어나 문맥에 의해 제약이 가해지면 사행이나 결과 상태를 강조하는 의미 효과가 산출된다는 시각으로 첫 번째와 달리 형태적 구성 요소의 부각이 아니라 상황 보어나 화용적 상황이 특정한 의미 효과를 산출하도록 이끈다고 보는 관점이다. Bres⁴⁶⁾는 한 시제의 랑그 상의 가치는 조동사와 과거분사의 작용에서 생성되고, 사행 자체와 결과 상태라는 두 의미 효과는 담화에서 이 가치와 문맥 속 여러 요소의 상호작용으로 산출된다고 주장한다. 우리는 이 의견에 동의하여 복합 시제는 각각 시제·시상적 특성을 갖는 조동사와 과거분사가 결합하여 기본 의미 가치⁴⁷⁾를 구축

43) Jacques Bres, <Polysémie ou monosémie du passé composé ? Actualisation, interaction, effets de sens produits>, in D. Stosic, N. Flaux & C. Vet (éd), *Interpréter les temps verbaux*, Peter Lang, 2010b, pp. 162-163.

44) 이것은 앞의 Girault의 도식에서도 분명히 드러나고 있다.

45) Bres는 같은 문맥에서 사용되어 동의어로 다뤄지는 복합과거와 단순과거의 의미 차이는 이 점에 있다고 지적한다. Jacques Bres, *op. cit.*, 2010b, pp. 169-170.

46) Jacques Bres, *op. cit.*, 2010b, p. 163.

47) 이를 도표로 정리하면 다음과 같다. Audrey Lauze, *op. cit.*, 2010, p. 144 재인용.

하고, 담화에서 특정 의미 효과가 실현되는 것은 이 기본 의미와 다양한 문맥 요소의 상호작용에서 산출된다고 가정한다.⁴⁸⁾

3. 전미래의 의미 기제

앞장에서 우리는 프랑스어 복합 시제의 기본 의미 구조를 설명하면서, 전미래는 시제로는 미래, 시상적으로 확장을 나타내고 결림에 대해서는 중립이라고 하였다. 결림이 중립이라는 특성은 전미래의 조동사인 단순미래에서 비롯된다. 단순미래는 시제로는 미래이고 시상적으로는 중립적 혹은 결정 보류 *sous-déterminé*⁴⁹⁾를 나타낸다. 아오리스트라고 보기도 하지만,⁵⁰⁾ 문맥에 의해 미완료상이 될 수 있으므로 랑그 차원에서는 결정 보류 시상을 갖는다. 미완료상이 되기 위해서는 사행이 미종결적이어야 하고, (거의 점에 가까운) 분명한 정박점 *point d'ancrage précis*이 요구되는데, 이는 상황 보어나 인접한 참조 구간 형태로 제시된다. 다음의 예를 보자.

	시제	시상
복합과거	[중립]	[±결림] [확장]
대과거	[과거]	[-결림] [확장]
전미래	[미래]	[±결림] [확장]
진과거	[과거]	[+결림] [확장]

48) Desclés & Guentchéva는 담화의 의미 효과가 문맥에서 제공되는 지시들의 여과 작용 *filtrage*에 의해 결정된다고 표현한다. Jean-Pierre Desclés & Zlatka Guentchéva, *op. cit.*, 2003.

49) Laurent Gosselin, <Le futur antérieur d'un point de vue systémique>, in *Langue Française*, n.201, 2019, pp. 38-39.

50) 미래는 앞으로 다가올, 아직 사행이 현동화되지 않은 시점이므로, Franckel은 단순미래가 발화행위 순간과의 단절을 나타내고, 문맥의 한정 작용을 받지 않은 단순미래 언술은 사행을 유효화 작용 밖 *hors validation*에 위치시킨다고 지적한다. 그래서 문맥을 배제한 단순미래는 화자가 사행을 발화행위 순간에서 분리하여 유효화 작용을 받지 않은 총체적인 덩어리로 취급하면서 사행 전체를 언급하기 때문에 아오리스트라고 보는 것이다. 이선경, 「표지 단순미래에 관한 연구」, 『프랑스학연구』, 제66호, 프랑스학회, 2013, p. 227, Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations*, tome 1, Ophrys, 1991, p. 147 참고.

- (7) a. Demain, il regardera une pièce dramatique à la télévision.
 b. Demain, quand tu rentreras, il regardera une pièce dramatique à la télévision.

(7a)는 드라마를 시청하는 구간과 *demain*이 겹치는 아오리스트이냐, (7b)는 두 가지 해석이 가능하다. 상대방이 귀가한 것을 보고 그가 텔레비전 시청을 시작한다고 해석하면 아오리스트지만, 상대방의 귀가 시점에 그가 드라마를 시청 중일 것이라고 해석하면 상태를 나타내는 미완료상일 수 있다. 이처럼 단순미래는 문맥에 따라 시상이 달라지는 결정 보류 혹은 중립상이므로, 전미래의 조동사는 그 자체로는 어떤 시상적 제약을 가하지 않는다. 그래서 전미래의 시상은 문맥이 조성하는 환경에 따라 사행의 완수를 나타내거나, 결과 상태를 강조하는 의미 효과를 표출한다고 볼 수 있다.

전미래는 시제적으로 [+미래]와 시상적으로 [+확장], [+결림]의 자질을 기본 가치로 가지므로, 우리는 이 자질들을 기준으로 담화상의 의미 효과를 분류할 수 있다. 우선 전미래는 시제적으로 미래를 가리키지만, 과거 사실을 나타내는 문맥에서 사용되는 예들이 있는데, 이를 기준으로 시제적 용법과 양태적 용법으로 나뉘인다. 두 번째는 앞서 보았듯이 시상적으로 사행 자체를 강조하거나 결과 상태를 강조하는 용법으로 구분될 수 있다.

3.1. 시제적 / 양태적 용법

일반적으로 시제적 용법이라고 일컫는 것은 전미래가 가리키는 미래 시제가 문맥에도 적용되는 경우이다. 그래서 Gosselin⁵¹⁾은 전미래의 랑그 층위의 가치들이 화용적 제약과 갈등을 빚지 않는다면 전형적인 의미 효과를 산출하고, 갈등을 초래하면 이를 해소하기 위한 절차를 진행하여 여러 파생 의미를 낳는다고 설명한다. 전형적인

51) Laurent Gosselin, *op. cit.*, 1996/2005/2019.

의미 효과란 미래의 어느 시점을 가리키는 참조 구간이 문맥에서 명료하게 제시되고, 전미래 사행이 그것에 선행하는 것으로 보통 이를 시제적 용법이라 한다. (8)~(10)에서 *demain, en 2025, tout à l'heure*와 같은 상황 보어는 시간을 분명하게 표시하여 전미래 사행이 미래에 속하는 것임을 확실히 보여준다.

- (8) *Demain* j'espère que vous serez satisfait des corrections que j'y **aurai faites** d'après vos avis. (A. Dumas, *Les Trois Mousquetaires*)
- (9) Aussi longtemps qu'il sera possible de retarder les autres avènements, dont il sera question plus loin, la croissance mondiale continuera au rythme moyen actuel de 4 % l'an. *En 2025*, si l'on prolonge les tendances (...), le PIB mondial **aura crû** de 80 % et le revenu moyen de chaque habitant de la planète de moitié. (J. Attali, *Une brève histoire de l'avenir*)
- (10) Tout à l'heure, quand, par la lecture de différents passages, j'**aurai fait** connaître le livre dans son ensemble, je demanderai au tribunal la liberté d'accepter la question en ces termes. (G. Flaubert, *Mme Bovary*)

여기에서 ‘미래’는 당연히 물리적 시간이 아니라 문맥 속 시간을 가리킨다. (9)의 예처럼 2025년은 현재의 우리에게도 물리적 미래이므로 문제가 되지 않으나, 아래의 (11)과 (12)의 18세기, 561년은 우리에게 과거일 뿐 아니라, 텍스트의 저술 시기를 기준으로 해도 분명히 과거이기 때문에 시제적 용법이 아니라고 생각하기 쉽다.

- (11) Sur la trace des jardins de Le Nôtre, *le XVIII^e siècle* peut être considéré comme celui de l'art des jardins d'agrément. La dernière période, brillante, de l'Ancien Régime **aura conduit** l'art des jardins à des sommets, grâce aux discours autour du mot d'ordre en vogue (...) (J. Cartarède, *Histoire du luxe en France*)

- (12) À la mort de Clovis, le partage entre ses fils crée quatre royaumes avec à leur tête un Rex Francorum. (...) En 561, après un demi-siècle de luttes, Clotaire **aura reconstitué** l'unité du royaume. (M. Gallo, *L'âme de France*)

이들은 일반적으로 역사적 전미래라 불리는데, 전미래 용법을 세분하는 학자들은 시제적 용법과 별개로 분류하기도 한다. 이것은 물리적으로는 과거지만 화자가 가상으로 과거로 옮겨간 뒤에 어떤 사실을 그 가상의 현재보다 후행하는 것으로 나타내는, 가상 시간 속 화자에게는 미래 시간에 해당하는 시제적 용법의 하나로 다뤄질 수 있다. Imbs⁵²⁾에 따르면 이는 가상의 현재인 과거 시간 속에서 그 사실이 초래할 결과에 대한 전망의 효과를 산출한다. 역사적 전미래 용법은 역사상의 고유 명사들, 왕의 호칭, 역사적 사건 등이 포함된 특별한 문맥에서 찾을 수 있다.

한편, 실용서나 사용 설명서 또는 법전에서 전미래가 사용되는 예도 있다. 실용서는 독자가 책 속 지침을 실행할 미래 시점을 가정하면서 전미래를 사용하고 있고, 상품 사용 설명서는 소비자가 상품을 사용할 상황을, 법전⁵³⁾에서는 특정 상황을 가정하여 전미래가 사용된다. 매력의 법칙을 안내하는 (13), 카메라 설명서인 (14)와 민법 56 조항인 (15)가 그런데, 이것들은 해당 책을 읽고 매력 있는 사람이 되기 위한 지시를 따를 독자, 특정 카메라 구매 후 초기 설정을 실행할 소비자나 자녀가 탄생할 사람에게 해당하는 사항이기 때문에, 이

52) Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Kincksieck, 1968, p. 46. Ewa Ciszewska-Jankowska, *Le futur antérieur et ses emplois. Analyse contextuelle*, Wydawnictwo, Uniwersytetu Śląskiego, 2014, p. 75 재인용.

53) 최근 법전 안내서에는 전미래 대신에 현재시제를 사용하라는 권고가 있을 정도로 법전에서 전미래는 차츰 사라지고 있는 추세이다. “En règle générale, les verbes sont à conjuguer au présent de l'indicatif et non au futur. Ce présent à valeur impérative. Ex) A propos d'une évaluation qui doit avoir lieu au terme d'une expérimentation, on n'écrit pas « Il sera procédé à une évaluation », mais « Il est procédé... ».” le Conseil d'État et le Premier Ministre, *Guide de Légistique*, 3^e édition, 2017, p. 292.

때의 전미래는 항상 이 텍스트를 읽는 사람의 미래를 가리키는 시제적 용법에 해당한다. 이런 관점에서 Apothéloz⁵⁴⁾는 이를 전(全)시제적 용법 *emplois omnitemporels*이라 부른다.

- (13) Si chaque matin, durant les trente prochains jours, vous débutez la journée en disant : Je cultive l'intention, je veux et je m'attends à voir ce que je veux voir et rien que cela, peu importe avec qui je travaille, à qui je parle, où je suis et ce que je fais, vous **aurez modifié** le cours créatif de votre existence. Et tout ce qui vous déplaît aujourd'hui dans votre vie **aura disparu** et **sera remplacé** par ce qui vous plaît vraiment. C'est absolu. C'est la Loi. (E. & J. Hicks, *La loi de l'attraction*)
- (14) L'écran (Date/Heure) s'affichera chaque fois que vous mettrez l'appareil photo sous tension tant que vous n'**aurez pas réglé** la date, l'heure et le fuseau horaire de votre pays. (Canon Power shot SX 530, *Guide d'utilisation de l'appareil photo*)
- (15) La naissance de l'enfant sera déclarée par le père, ou, à défaut du père, par les docteurs en médecine ou en chirurgie, sages-femmes, officiers de santé ou autres personnes qui **auront assisté** à l'accouchement ; et lorsque la mère sera accouchée hors de son domicile, par la personne chez qui elle sera accouchée.⁵⁵⁾

54) Denis Apothéloz, <À propos des emplois dits 《passés》 du futur antérieur>, in *Langue Française*, n.201, 2019, p. 68.

55) Ciszewska-Jankowska는 이러한 경우를 ‘법적 juridique 전미래’라고 하면서 시제적 용법의 하나로 보는데, 주로 법전이나 행정 규정 등에서 사용되는 전미래는 법적, 행정적으로 문제가 될만한 행위 발생 가능성을 전제하면서 반드시 3인칭 명사와 특정 표현들[미성년자, 관리인, 후보자 등 총칭적인 항목, quiconque, celui qui, ceux qui 같은 대명사와 부정형용사 tout(tout personne qui), 법적-행정적 용어(sera/ est puni de, sera poursuivi, sera condamné à, est passible de, tribunal, amende, contravention, peine, droit, loi, acte, décision, civil, public 등)]이 주로 사용된다고 지적한다. Ewa Ciszewska-Jankowska, *op. cit.*, 2014, pp. 73-75.

그런데, 여느 시제와 마찬가지로 전미래에도 ‘전형적이지 않은’ 의미 효과들이 있고, 일반적으로 이를 양태적 용법이라 한다. 양태적 용법은 시제적 용법처럼 종속절이나 시간 상황 보어를 동반한 문장에서 미래의 한 시점이나 사건에 대해 선행하면서 문맥에 맞춰 의미 효과를 보여주는 대신, 화자가 (대체로 복합과거인) 다른 시제 형태 대신에 전미래를 사용하여 문체론적 효과를 산출하는 것을 말한다. 전통적으로는 시제적 용법 이외의 것들을 양태적 용법이라고 통칭하였으나, 최근 연구에서는 다양한 기준으로 분류하기도 한다. 예를 들어 Martin⁵⁶⁾은 완화, 분개, 추측, 의지, 약속, 예언, 보편적 용법으로 나누고, Gosselin⁵⁷⁾은 양태적 용법 대신 해석적 의미 효과로 부르면서 결산, 추측, 대화적, 발견 용법으로 구분하고 있다.⁵⁸⁾ 그래서 Fagard⁵⁹⁾는 미래시제는 양태적 용법이 증가하는⁶⁰⁾ 내적 불안정성을

56) Robert Martin, <Le futur linguistique : temps linéaire ou temps ramifié ? à propos du futur et du conditionnel français>, in *Langages*, n.64, 1981, pp. 82-83.

57) Laurent Gosselin, *op. cit.*, 2019, pp. 42-43.

58) 이처럼 학자마다 분류가 다를 수 있는 것은 유사한 양태적 의미 효과를 일컫는 명칭이 다양하다는 사실도 하나의 이유가 될 수 있다고 생각한다. 예를 들어, 추측 의미 효과 *effet de sens de conjecture*는 인식적 의미 효과 *effet de sens épistémique*나 추정 효과 *effet de sens putatif* 등으로도 불리는데, 인식적 또는 추정 의미 효과라고 일컫는 학자들(Louis de Saussure & Patrick Morency, <A cognitive-pragmatic view of the French epistemic future>, in *French Language Studies* 22, Cambridge University Press, 2012, pp. 207-223. ; Andrea Rocci, <L'interprétation épistémique du futur en italien et en français : une analyse procédurale>, in *Cahiers de Linguistique Française* 22, 2000, pp. 241-274.)은 구둣가게 점원이 고객의 질문에 답하는 Elles(Les chaussures) seront/seront rangées/auront été rangées sur ce présentoir là-bas.와 같은 예도 이 효과로 분류하지만, 선행 사건에 대한 이유를 가추적으로 추론하는 것이 추측 의미 효과의 특성이라고 보는 학자들(Azzopardi, Bres)은 이를 완화 또는 완곡 효과(Jacques Bres, <Dialogisme et temps verbaux de l'indicatif>, in *Langue Française* 163, 2009, pp. 21-39)로 구분하거나, 발견 용법(Laurent Gosselin, *op. cit.*, 2019, p. 43)이라 명명하고 있다. 자세한 예와 분석은 박수현, 「단순미래시제의 추측 의미효과의 생성 기제와 특성」, 『불어불문학연구』, 제122집, 2020, pp. 285-320을 참고.

59) Benjamin Fagard, <Compte-rendu d'ouvrage: L. Baranzini (éd.), *Le futur dans les langues romanes*, Peter Lang, 2017>, in *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, vol.113, 2018, pp. 1-6.

60) 그는 미래시제의 용법들을 futur temporel, directif, déontique, volitif(ou de désir), gnomique (ou de vérité générale), historique, métaphorique(ou

보여준다고 지적한다.

앞서 말했듯이, 우리는 문맥에서 표출되는 의미 효과가 전미래의 기본 의미를 바탕으로 산출된다고 보기 때문에 양태적 용법이 전미래의 시제적 가치 소실에서 얻어진다는 Vet⁶¹⁾의 주장에 동의하지 않는다. 즉, 양태적 용법이라도 미래라는 시제 가치, 참조 구간에 대한 선행성, 문맥에 따라 사행 자체나 결과 상태를 나타낸다는 전미래의 기본 자질이 사라지는 것은 아니다. 이러한 관점에서 Ciszewska-Jankowska⁶²⁾는 전미래가 요구하는 미래 문맥 대신 과거를 가리키는 참조 구간이 있는 상황에서 화자가 전미래를 사용하는 것은 대화자에게 무언가 부가적인 정보를 전달하고자 하는 것이라 주장한다. 화자가 문맥과 조화를 이루지 않는 전미래를 의도적으로 사용하는 것은 사행을 문맥이 가리키는 시간 속에 정박시키기를 거부하는 것이고, 전미래 자체는 미래를 가리키므로 화자는 기술된 사행과 자신과의 가상적 시간 격차 *écart temporel fictif*를 표시하면서, 언술 속 내용에 대해 일종의 보류 *réserve*를 표현한다. 이러한 보류는 진리 가치에 관계되어 추측 의미 효과를 창출할 수도 있고, 다른 사행들과 그 사행을 대조시켜 회고 효과를 만들어낼 수도 있다. 어떤 경우라도 사행은 단순미래인 조동사 때문에 미래로 투사되지만, 문맥 속에 정박지가 없으므로 미래에 고정되지 못하고 과거인 참조 구간에 묶여 시간 속에 유보 *suspendu*되어 있다. 다시 말해, 양태적 의미 효과는 전미래에 내재된 [+미래]의 의미자질과 문맥이 제공한 [-미래] 자질의 갈등에서 산출된다.

métadiscursif), épistémique, adversatif(concessif), atténuatif, d'émotion, d'indignation, impératif, de menace, d'inférence(ou putatif, de conjecture, hypothétique d'incertitude, de probabilité, de doute, dubitatif, de supposition, approximatif), de dédain ou d'ennui, annonciatif(promissif), de l'information rapportée('réportif'), polémique(ou d'affirmation), miratif(ou exclamatif, admiratif) 등으로 제시한 다음 이것도 완전한 목록은 아니라고 한다.

61) Co Vet, <Temps verbaux et attitude propositionnelle>, in R. Landheer (éd), *Aspects de linguistique française. Hommage à Q.I.M. Mok*, Amsterdam, Rodopi, 1988, pp. 177-190. Ewa Ciszewska-Jankowska, *op. cit.*, 2014, p. 49 재인용.

62) Ewa Ciszewska-Jankowska, *Ibid.*, pp. 49-53.

Ciszewska-Jankowska⁶³⁾는 양태를 언술 내용에 대한 화자의 태도로 정의하면서, 확실성의 정도를 나타내는 인식 양태와 평가, 판단, 보류, 동의 등의 심리적 태도를 나타내는 평가 양태로 구분한다. 추측 의미 효과를 나타내는 인식 양태 표지로 전미래를 사용하는 화자는 자신이 발화한 언술의 진리 가치에 대해 책임질 수 없거나 책임지고 싶지 않다는 것을 나타낸다. 반면 이미 실현된 사행에 대해 화자가 전미래를 사용하는 것은 언술에서 표현된 가치에 대한 감정적 평가, 예를 들어 분개, 항의나 놀람과 같은 감정을 표현하거나 거꾸로 대화자나 독자에게 그러한 판단을 전가하면서 자신은 그 언술에 대한 거리 두기를 표현하기 위해서이다. 그래서 추측 의미 효과의 예인 (16)의 화자는 그와 연락이 되지 않았던 이전 상황에 대해 그가 승강기를 타고 있었기 때문이라고 추측하고 있지만, 항의 또는 경멸의 의미 효과를 보여주는 (17)의 화자는 앞선 문맥에서 가리키는 측근들의 행태에 대해 전미래를 사용하여 그 현실에 대한 단언을 미래로 미루는 효과를 내면서 분개를 표출한다. 팔레스타인 출신 테러리스트의 사망을 알리고 그의 생애를 결산하는 기사인 (18)의 화자는 그의 지난 생애를 기술하면서 문맥과 부조화를 이루는 전미래 시제를 사용하여 독자의 시선을 끌고 미래에서 그의 생애를 관조하는 시선을 던져 언술과의 거리 두기 효과를 유도하면서 결산 의미 효과를 나타낸다.

(16) Il n'a pas répondu à mon téléphone. Il **aura pris** l'ascenseur.

(17) Et cette victoire elle aussi je l'ai donnée, bien des fois, à ceux qui s'en étaient remis à moi de tout leur sort, je la leur ai donnée malgré eux, contre eux, dupé par eux, trahi par eux, trahi par mes maîtres, trahi par mon frère, trahi par mes fils. La haine !
Toujours la haine ! Ah ! Comme on **aura été** infâme avec moi!⁶⁴⁾

(18) Abou Nidal, mort à Bagdad où Saddam Hussein lui avait donné

63) *Ibid.*, p. 50.

64) *Ibid.*

asile. De fait, sous couvert de la lutte pour la libération de la Palestine, le chef du Fatah-Conseil révolutionnaire ne fut tout au long de son parcours sanguinaire que l'exécuteur des basses œuvres de différents états arabes. (...) Bien contre son gré, au terme de sa carrière meurtrière, Abou Nidal **aura** finalement **prouvé** que face à la détermination d'Israël, l'expression la plus abjecte du terrorisme dont il s'était fait le chantre n'a pu faire avancer d'un pouce la cause qu'il était sensé servir. (Ortolang)

위의 예들에서 볼 수 있듯이 양태적 용법은 화자의 신뢰 정도를 판별기준으로 삼아 평가 양태와 인식 양태로 구분할 수 있다. Ciszewska-Jankowska⁶⁵⁾는 문맥이 사실에 기반한 확실한 사건들에 대해 화자의 심리적 판단을 표현하는 것인지, 아니면 문맥 속 사건에 대한 화자의 불확실한 추측을 표현하는 것인지에 따라 나누면서, 전미래의 용법을 내재적 특성인 [+미래]와 문맥적 특성인 [±미래]와 [±확실성]에 따라 크게 세 부류로 분류하고, 학자들이 제시하는 여러 용법은 아래의 틀 안에서 재배치될 수 있다고 주장한다. 이 도식은 소위 시제적 용법과 양태적 용법은 전미래에 내재된 [+미래] 자질과 문맥 속 [±미래] 자질에 따라 구분되고, 양태적 용법은 다시 [±확실성]에 따라 인식 양태와 평가 양태 효과로 분류된다는 것을 보여주고 있다.

가치		내재적 자질	문맥적 자질	
시제적		[+미래]	[+미래]	[±확실성]
양태적	인식적	[+미래]	[-미래]	[-확실성]
	평가적	[+미래]	[-미래]	[+확실성]

< 그림 6 Ciszewska-Jankowska의 전미래 용법 분류와 판별기준 >

65) Ibid., p. 51.

3.2. 결과 상태 / 사행 자체 의미 효과

전미래가 담화에서 표현하는 시상적 효과는 크게 둘로 구분되는데, 결과 상태를 나타내는 의미 효과와 사행 자체를 가리키는 의미 효과이다. 복합 시제는 사행 구간의 경계 종착점에서 종착점 너머에 걸친 시상을 나타낼 수 있고, 경계 종착점에서 사행의 완료를 강조하면 사행 자체의 의미 효과를, 종착점 너머에서 상태를 강조하면 결과 상태의 의미 효과를 산출하는데, 이들은 동시에 나타나는 것이 아니라 상황 보어나 문맥에 따라 하나의 효과를 산출한다. 전미래 사행은 여러 학자⁶⁶⁾가 지적하듯이 대체로 결과 상태 의미 효과가 우선적으로 고려되지만, 단독으로 쓰이면 그 의미 효과가 유동적일 수 있기 때문이다. 그래서 (19)의 예에서 사용된 문장 *Jean aura passé son bac.*은 어떤 상황 보어나 구문을 동반하였느냐에 따라 결과 상태를 강조하거나, 사행 자체를 강조할 수 있다. (19a)의 *dans quelques semaines*라는 참조점은 Jean이 이미 대학시험에 합격했을 시점을 가리키므로 결과 상태를 나타내지만, 사행의 신속한 완료를 촉구하는 *aussitôt que* 구문은 <Jean-passer son bac>의 완료가 Jean이 미국으로 떠나는 행위의 조건이 되므로, 결과 상태가 아니라 시험 합격이라는 사행 자체가 강조되기 때문이다.

66) Ciszewska-Jankowska에 따르면 상황 보어가 없다면 결과 상태의 의미 효과로 해석되는 빈도수가 훨씬 높다고 한다. Lauze도 결과 상태의 의미 효과가 사행 자체 의미 효과보다 훨씬 많이 산출된다고 지적한다. 한편 Vet는 전미래에는 사행 자체의 의미 효과는 없고 결과 상태 의미 효과만 있다고 하면서 그 원인을 복합과거, 대과거와 전미래의 통시적 변화의 차이에서 찾는다. 복합과거는 ‘결과를 나타내는 현재 *présent résultatif*’라는 기본 의미에서 ‘현재보다 선행 *antérieur au présent*’으로의 의미 확장을 겪었고, 대과거도 유사하나, 전미래는 통시적으로 이와 같은 과정이 없기 때문이라고 설명한다. 그와 달리 우리는 전미래도 결과 상태와 사행 자체의 의미 효과 모두를 가질 수 있다고 가정하지만, Ciszewska-Jankowska의 견해와 Vet의 주장을 고려하면 사행 자체의 의미 효과를 산출하기 위해서는 문맥의 도움이 필수적임을 알 수 있다. Ewa Ciszewska-Jankowska, *op. cit.*, 2015, p. 20, Audrey Lauze, *op. cit.*, 2010, p. 157, Co Vet, *op. cit.*, 2010, p. 27 참고.

- (19) a. Dans quelques semaines, Jean aura passé son bac.
 b. Aussitôt que Jean aura passé son bac, il partira aux États-Unis.

3.2.1 결과 상태 의미 효과

결과 상태 의미 효과를 완료 *accompli*와 선행 *antériorité* 효과로 나누어 설명하는 Novakova와 같은 학자도 있지만, 이들의 관계는 불가분일 수 없다. Desclés & Guentchéva⁶⁷⁾가 강조하듯이 단순 기술 상태 *simple état descriptif*와 결과 상태의 구분 기준이 명시적인 선행 사건의 유무일 만큼, 결과 상태는 이 상태를 초래하는 선행 사건이 전제되어야만 하기 때문이다. 그렇지만 선행성이란 기술하고자 하는 사행이 참조 시점에서 완료되어야만 산출되는 반면, 전미래 사행이 미래의 참조 시점에서 완료된 것으로 제시된다 해도 반드시 선행성을 나타내야만 하는 것은 아니다. 주절-종속절의 구조나 상황 보어를 이용하여 선행성을 명시적으로 나타낼 수도 있으나, 단독으로 사용하여 완료만을 표시할 수도 있다. 요컨대 완료는 선행성을 나타낼 수도 나타내지 않을 수도 있지만, 선행성의 의미 효과는 반드시 완료를 전제한다. 그래서 Lauze⁶⁸⁾는 완료 의미 효과가 선행 의미 효과를 ‘지배한다 *régir*’고 표현한다.

완료 의미 효과는 대부분 단독으로 사용될 때 나타난다. Imbs⁶⁹⁾는 전미래 사행이 다른 사행의 시점을 상대적 기준으로 삼지 않는 ‘절대적’ 미래에서는 완료상으로만 해석되고, 전미래는 미래의 어느 순간에 완료되어 있음을 뜻하는 미래 완료 *futur accompli*를 나타낸다고 한다. (20)~(22)에서 상황 보어, *d’ici un mois ou deux, dans dix minutes, vers 2050*는 각 사행이 완료된 시점을 가리키고, 단독으로 쓰인 전미래 문장은 결과 상태를 나타낸다.

67) Jean-Pierre Desclés & Zlatka Guentchéva, *op. cit.*, 2003, p. 50.

68) Audrey Lauze, *op. cit.*, 2010, p. 147.

69) Paul Imbs, *op. cit.*, 1968, p. 109. Iva Novakova, *op. cit.*, 2000, pp. 117-118 재인용.

- (20) D'ici un mois ou deux, j'**aurai assimilé** complètement les idées d'Anne ; il n'y aura plus de discussions stupides entre nous. Seulement il faut un peu de patience. (F. Sagan, *Bonjour tristesse*)
- (21) Dans dix minutes, ce nuage nous **aura atteints** et tu en jugeras par tes propres yeux. (J. Verne, *Cinq semaines en ballon*)
- (22) Vers 2050, plus tôt probablement, toute connaissance de l'ancienne langue **aura disparu**. Toute la littérature du passé **aura été** détruite. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron n'existeront plus qu'en versions novlangue. (G. Orwell, 1984)

위와 같이 시간 상황 보어로 참조 구간을 나타낼 수도 있지만, (23)처럼 담화 속 내용으로 1년이나 6개월의 호화로운 생활을 경험하고 죽은 후의 결과 상태를, 앞서 제시한 (13)처럼 한 달 동안 스스로 자신감을 북돋는 것으로 하루를 시작한 후의 결과 상태를 말해주는 예에서는 문맥을 통해 참조 시점이 미래임을 알 수 있다.

- (23) Pour moi, le vice c'est une mansarde, un habit râpé, un chapeau gris en hiver, et des dettes chez le portier. Ah ! je veux vivre au sein de ce luxe un an, six mois, n'importe ! Et puis après mourir. J'**aurai** du moins **épuisé, connu, dévoré** mille existences. (H. de Balzac, *La peau de chagrin*)

한편, 선행성은 대체로 주절과 종속절의 관계로 표현된다. 전미래의 경우 주절이나 종속절에 쓰인 단순미래와의 관계에서 단순미래 사행보다 선행한다는 것을 나타낸다. (24)와 (25)의 종속절의 *auront donné*와 *auront vu*는 주절의 *pourront*과 *s'assembleront*, *choisiront*, *délimiteront*, *promettront* 사행보다 선행한다.

- (24) Quand tu **auras donné** des leçons d'équitation aux hommes du monde ou à leurs fils, ils ne pourront plus s'accoutumer à te considérer comme leur égal. (G. de Maupassant, *Bel-ami*)
- (25) Une fois que les hommes **auront vu** la nécessité d'un gouvernement pour maintenir la paix et exécuter la justice, naturellement ils s'assembleront, choisiront les magistrats, délimiteront leur pouvoir et leur promettront obéissance. (P. Nemo, *Histoire des idées politiques aux temps modernes et contemporains*)

주절과 종속절의 구조가 아니더라도 상황 보어를 통해 선행을 나타내기도 한다. (26)은 이 책에서 예견한 미래 상황이 되기 전에 현재부터 그때까지 인류가 이루어 놓을 것들을 나열하면서 d'ici là를 사용하여 책 속의 미래보다 선행함을 분명히 하고 있고, (27)의 auparavant은 선행 문장의 오라토리오가 합주 되기 전에 연주될 작품들을 제시하는 역할을 한다.⁷⁰⁾

- (26) Je veux croire enfin que l'horreur de l'avenir prédit ici contribuera à le rendre impossible. Si tel est le cas, se dessinera, au-delà d'immenses désordres, la promesse d'une Terre hospitalière pour tous les voyageurs de la vie. D'ici là, auront eu lieu bien des événements, pires et meilleurs que ceux imaginés ici. La beauté **aura su** héberger et protéger les ultimes étincelles d'humanité. On **aura écrit et façonné** des chefs-d'œuvre ; on **aura**

70) Gosselin은 d'ici là와 auparavant의 특성으로 (26)과 (27)은 결과 상태지만 아오리스트 시상임을 지적한다. 이들은 문맥에서 (26)은 현재에서 예견된 미래 시점 이전까지, (27)은 8시부터 오라토리오가 시작하기 전이라는 경계 시작점과 경계 종착점을 알려주기 때문이다. Laurent Gosselin, *op. cit.*, 2019, p. 41. 이러한 주장은 아오리스트상일지라도 구간의 길이가 상대적으로 길다면 결과 상태의 의미 효과를 얻을 수 있고, 그래서 아오리스트상인 사행 자체 의미 효과의 충분조건이 아니라는 것을 보여준다.

découvert des concepts ; on **aura composé des chansons**. Surtout, on **aura aimé**. Et on aimera encore. (J. Attali, *Une brève histoire de l'avenir*)

- (27) En ouverture, une conférence de Jean-Yves Hameline (le vendredi à 18 h 30) sur la musique sacrée à Rome, de Palestrina à Don Lorenzo Perosi (...) et dont on pourra redécouvrir l'oratorio *Il Natale del Redentore* par les solistes, le chœur et l'Orchestre National de Radio France sous la baguette d'Alessandro des Marchi. Le chef italien **aura présenté auparavant** en création française la *Messa Solenne* et le *Tantum Ergo*, de Verdi (à 20 heures). (Ortolang)

명령문으로 미래 문맥을 나타낼 수도 있는데, 명령이란 후속 시행을 전제로 발화되므로, (28)에서 말하여진 바 전부를 스스로 검증하라는 전미래 언술은 미래의 어느 시점에 설득되었음을 인정하라는 명령 실행을 위한 전제 조건으로 제시되고 있다.

- (28) Soyez sceptique et n'acceptez d'être convaincu que lorsque vous **aurez vérifié** par vous-même tout ce qui sera énoncé. (O. Seban, *Tout le monde mérite d'être riche*)

3.2.2. 사행 자체 의미 효과

사행 자체의 의미 효과는 사행이 가리키는 사건을 강조하는 것인데, 사건이란 하나의 상태에서 다른 상태로 이행되는 상황 *occurrence transitionnelle*⁷¹⁾으로, 정적이고 안정된 상태의 지속을 단절시키는 일이다. Desclés⁷²⁾는 어떤 사건의 출현은 상태의 변화를

71) Jean-Pierre Desclés & Zlatka Guentchéva, *op. cit.*, 2003, p. 50.

72) Jean-Pierre Desclés, <Quelques concepts relatifs au temps et à l'aspect pour l'analyse des textes>, in *Revue Studia Kognitywne, Semantyka kategorii Aspektu*

일으키고, 그것은 사건 이전(아직 일어나지 않음) *l'avant événementiel* (“pas encore”)과 사건 이후(더 이상 일어나지 않음) *l'après événementiel* (“ne plus”)의 단절을 구축한다고 한다. 따라서 사건의 지속기간은 사건 이전 상태와 사건 이후 상태를 분리하는 두 경계 사이의 거리에 의해 표현되는 구간, 즉 시작과 끝이 있는 닫힌 구간⁷³⁾에서 유효하다. 사건은 점적 *punctuel*일 수도 그렇지 않을 수도 있는데, 그 차이는 지속기간이 거의 없음과 어느 정도 있는 것으로 구분된다. 하나의 사건 내부에 소소한 사건들이 삽입될 수도 있고, 이 전체를 하나의 큰 사건이라 본다면 자잘한 사건들은 그 안에 차례로 배열될 수 있다.

그런데 앞서 지적했듯이 복합 시제 특성상 전미래는 사행의 경계 종착점에서 포착됨을 가리킬 뿐 경계 시작점이 어디인지를 말하지 않고, *Apothéloz*⁷⁴⁾가 지적하듯이 시작점은 참조 구간보다 선행하기만 한다면 과거로부터 미래까지의 어느 지점이라도 가능하다. (29)의 전미래 사행은 언젠가 다른 행성으로 이주했을 때를 가정하므로, 사행의 시작점은 아직 오지 않은 미래의 어디겠지만, (30)의 *aura réparé*는 비행기 수리의 완료 시점이 미래임을 가리킬 뿐 이미 수리가 시작되었을 수도, 현재 수리 중일 수도, 혹은 곧 수리 예정일 수도 있다.

(29) Quand les hommes **auront quitté** cette planète (...) et qu'ils **se seront établis** quelque part dans une galaxie ou dans l'autre, ils

i czasu, n°1, Polska Akademia Nauk, Institut Slawistiki, 1994, p. 71.

73) 구간의 경계 종착점은 완수나 종결을 의미할 수 있는데, 단순히 완수라면 종지부를 찍는 게 아니라 하나의 끝에 도달함을 의미한다. 예를 들어 *il a mangé du hareng* ; *il a peint la chambre pendant une heure* ; *ce matin, il a couru dans le parc* 등에서 *manger*, *peindre*, *courir*의 사행은 나중에 계속될 수도 있음을 뜻하지만, *il a mangé le harent* ; *il a peint la chambre en une heure* ; *ce matin, il a couru un cent metre*.라고 한다면 과정이 완결되어 더는 계속될 수 없는 종지부에 도달한 종결을 의미한다. Jean-Pierre Desclés & Zlatka Guentchéva, *op. cit.*, 2003, pp. 50-51.

74) Denis Apothéloz, *op. cit.*, 2019, p. 65.

se souviendront de la Terre comme d'un rêve évanoui.

- (30) Passionné d'aviation, vous pourrez peut-être l'apercevoir au-dessus du Lauragais dans son petit avion lorsqu'il l'**aura réparé**.⁷⁵⁾

따라서 전미래의 사행 자체를 강조하기 위해서는 상황 보어나 문맥을 통해 시작과 끝을 가진 닫힌 구간으로 만들어주어야 하고, 여러 사건이 연속된 문맥에서 하나의 완료된 사건으로 제시되려면 그 사행 구간이 선행 사건 이후에 시작되고 후행 사건 이전에 종료되어야만 한다. 그래서 그 방법은 Gosselin⁷⁶⁾에 의하면 사행의 신속한 등장을 나타내는 표현들을 사용하여 총체상의 단순미래만큼 사행이 재빨리 전개되어 결과 상태에 즉각적으로 도달하는 것처럼 나타내는 것이다. 여기에는 몇 가지 방식이 있는데, 첫째는 *bientôt, vite, en un instant*과 같은 부사를 사용하는 것이다.

- (31) Pour que tout se fasse bien, il faut tout faire avec ordre. Nous irons rang par rang, comme à Jonquières quand on danse.

- Demain lundi, je confesserai les vieux et les vieilles. Ce n'est rien.
- Mardi, les enfants. J'**aurai bientôt fait**.
- Mercredi, les garçons et les filles. Cela pourra être long.
- Jeudi, les hommes. Nous couperons court.
- Vendredi, les femmes. Je dirai : Pas d'histoires ! (A. Daudet, *Le curé de Cucugnan*)

- (32) Que les salariés, au vu de cette évolution, durcissent leurs revendications et l'on **aura vite perdu** (...) le bénéfice abstrait d'une réforme illusoire.⁷⁷⁾

75) (29), (30)은 Denis Apothéloz, *ibid.*, p. 63, p. 65에서 재인용.

76) Laurent Gosselin, *op. cit.*, 2019, pp. 39-40.

77) *Ibid.*, p. 39.

(31)은 요일별로 할 일을 서술하면서 단순미래와 전미래를 사용하고 있는데, 화요일의 전미래는 월요일의 단순미래보다 선행함을 나타내는 것이 아니라 신속한 행위의 완료를 나타내면서 일의 순차적 진행을 서술하고 있다. (32)의 전미래 사행도 단순미래 *on perdra vite~*와 유사한 의미 효과를 내고 있다.

둘째, 종속절에서 *dès que, une fois que, aussitôt que, après que, quand* 등을 사용하는 것이다. 이 표현들도 앞의 부사들과 마찬가지로 사행의 신속한 완료를 강조한다.

(33) Le calme revenu, M. Péricourt décida de couper court :

- Je vais intervenir auprès du ministre et...

- Quand ?

- Dès que vous **m'aurez dit** ce que je veux avoir.

- Il s'appelle ou se fait appeler Eugène Larivière. Il est descendu à l'hôtel Lutetia... (P. Lemaitre, *Au revoir là-haut*)

(34) Dès qu'on **aura repéré** notre cible, tu vérifieras que le cran de sûreté du revolver est bien enlevé. (M. Levy, *Les enfants de la liberté*)

(35) Dites à son père qu'aussitôt qu'elle **aura rempli** ses devoirs envers moi, envers mon enfant, elle ira le voir. (H. de Balzac, *Le père Goriot*)

(36) Mais je vous demanderai la permission de ne vous dire le nom de l'auteur qu'après que je vous en **aurai lu** un passage. (G. Flaubert, *Mme Bovary*)

(37) Tenez-vous bien, car, du moment que j'**aurai retiré** ma main de dessus vous, je n'achèterai pas votre vie pour une obole. (A. Dumas, *Les Trois Mousquetaires*)

(33)에서 장관에 대한 중재는 상대방이 화자가 원하는 바를 말해 준 직후에 가능하고, (34)에서는 과녁을 찾으면 바로 권총의 걸쇠가

풀려있음을 확인할 것이며, (35)에서 그녀는 나와 아이에 대한 소임을 완수한 후에야 아버지를 보러 가게 될 것이다. (36)에서는 내가 그 책의 한 구절을 읽은 뒤에야만 작가 이름을 말할 것이며, (37)에서는 처신을 잘하라고 충고하며 내가 당신에게서 손을 떼는 순간, 당신의 목숨을 보장할 수 없다고 강조한다. 이 예문 모두에서 종속절에 사용된 전미래 언술 속 사행의 조속한 완료는 주절의 단순미래나 우연적 미래 언술 또는 명령문의 사행 실행을 위한 전제 조건으로 제시되고 있다.

셋째, 종속절에서 *tant que*나 *tout le temps que*를 사용할 수도 있는데, 이때는 반드시 부정문이어야 한다.⁷⁸⁾ 이 구문들은 주절의 사행과 선행하는 종속절 사행의 실행시간이 동일함을 뜻하여, 그것이 완수되면 주절의 사행도 끝남을 가리킨다. 그래서 (38)에서는 폭풍우가 쳐야 비시의 물이 내려올 것이고, (39)에서는 이라크 사태가 해결되어야만 각종 외교 사안들이 실질적으로 진전될 것이며, (40)의 탐은 여자들은 고민 상담의 시간이 필요하다는 것을 이해해야만 마리가 말이 너무 많아서 귀를 막고 싶다는 생각을 중단하게 될 것이다.

(38) Et le plus tôt sera le mieux, car tant que l'orage **n'aura pas éclaté**, mon eau de Vichy ne descendra pas (...) (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*)

(39) L'agenda diplomatique est surdéterminé depuis plusieurs mois par l'affaire irakienne et rien ne peut réellement avancer tant qu'elle n'aura pas été dénouée. (Ortolang)

(40) Tant qu'il n'aura pas saisi que les femmes ont réellement besoin de raconter leurs soucis, Tom continuera à penser que Mary parle trop, et à faire la sourde oreille. (J. Gray, *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus*)

78) Ewa Ciszewska-Jankowska, *op. cit.*, 2014, p. 66.

위의 예들에서 보듯이 전미래 사행의 신속한 실행은 후속 언술의 사행 실현을 위한 전제 조건이 되므로, 전미래 사행은 결과 상태에 도달할 시간을 요구하지 못하고 경계 종착점에서 완료를 강조하는 것으로 그 소임을 다한다.

Lauze⁷⁹⁾는 복합 시제에서 사행 자체를 강조하는 의미 효과는 특히 이야기 담화에 많고, 연속적인 사행들을 배열하여 이야기를 진행할 때 사용된다고 한다. 그래서 (41)은 위에서 제시한 특별한 요소들이 첨부되지 않았지만, 전미래 사행을 연속적으로 나열하여 이야기가 순차적으로 진행될 것임을 보여준다. 우리는 화자가 상대방이 꿈꾸는 이상적인 남편감이 보일 태도를 나열하는 문맥을 통해 이 사행들이 차례로 진행될 것임을 알 수 있기 때문이다.

(41) Un mari qui va tranquillement à ses affaires, qui vous embrasse, qui met son bonnet de coton et mange la soupe avec vous est un mari prosaïque qui vous révolte ; vous aspirez à un homme qui vous aime, qui vous idolâtre, pauvre enfant ! cet homme sera un libertin, qui vous **aura prise** une minute pour jouer avec vous. L'illusion **se sera produite** la première fois, peut-être la seconde ; vous **serez rentrée** chez vous enjouée, en chantant la chanson de l'adultère : « j'ai un amant ! » La troisième fois vous n'aurez pas besoin d'arriver jusqu'à lui, la désillusion **sera venue**. Cet homme que vous aviez rêvé, **aura perdu** tout son prestige ; vous **aurez retrouvé** dans l'amour les platitudes du mariage ; et vous **les aurez retrouvées** avec le mépris, le dédain, le dégoût et le remords poignant. (G. Flaubert, *Mme Bovary*)

그런데 Bres⁸⁰⁾에 따르면 미래 시제는 [+미래] 자질 때문에 연속 사행이 순행 관계를 나타내기가 쉽지 않다. 어떤 사건을 이야기하는

79) Audrey Lauze, *op. cit.*, 2010, p. 149.

80) Jacques Bres, *op. cit.*, 2010a, p. 61.

것은 화자가 내막을 이미 알고 있음을 전제하는데, [+미래]는 알지 못하는 세상인 까닭이다. 따라서 이 경우 화자는 마치 점성술사가 미래를 예언하듯이 확신을 갖고 이야기한다⁸¹⁾고 볼 수 있다. 우리가 (41)을 어색하게 느끼지 않는 것은 화자가 상대방이 바라는 남편감이 얼마나 허상인지를 예언처럼 서술한다고 해석하고 있기 때문이다.

4. 맺음말

지금까지 우리는 복합 시제의 의미 구조를 바탕으로 전미래의 의미 기제에 대해 살펴보았다. 과거분사와 조동사로 구성되는 복합 시제는 동사의 긴장이 완전히 해소된 완화를 나타내는 과거분사와 탈절료화되어 고유의 사행을 실현하지 못하고 과정 후 단계에서 과거분사의 사행 위치 결정을 위한 참조 구간 구축의 역할을 하는 조동사의 특성이 결합하여 [+확장]과 [+시간(과거, 현재, 미래)]의 자질을 갖고, 사행의 내재시간을 경계 종착점이나 그 너머에서 포착하여 사행 자체나 결과 상태를 강조하는 의미 효과를 산출한다.

전미래는 시제적으로 [+미래]와 시상적으로 [+확장], [+결림]을 기본 가치로 가지고, 이를 기준으로 담화상의 의미 효과를 표출한다. 전미래는 미래를 가리키지만, 과거 사실을 나타내는 문맥에서 사용될 수도 있으므로, [+미래]를 기준으로 시제적 용법과 양태적 용법으로 나뉘고, 시상적으로는 [+확장], [+결림] 자질로서 사행 자체를 강조하거나, [+확장], [-결림]에 의해 결과 상태를 강조하는 용법으로 구분될 수 있다.

시제적 용법은 (42)와 같이 미래의 한 시점을 가리키는 참조 구간이 문맥에서 상황 보어 등으로 명료하게 제시되고, 전미래 사행이 그것에 선행할 때 산출되는 반면, 양태적 용법은 미래 문맥 대신 과

81) 예를 들어, 신문의 별자리 운세에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

Bélier du 21 mars au 20 avril : Vous êtes très diplomate en famille. Un souci financier lié à votre domicile sera heureusement vite résolu. (20 minutes, 2020년 11월 16일자, https://pdf.20mn.fr/2020/quotidien/20201116_PAR.pdf)

거를 가리키는 참조 구간이 있는 상황에서 전미래를 사용할 때 나타나는데, 화자가 문맥과 부조화인 전미래를 의도적으로 선택하는 것은 언술 내용에 대한 보류를 표현한다. 예를 들어, 며칠 전부터 내가 몸이 좋지 않은 이유를 화요일에 극장에서 나오면서 감기에 들었기 때문이라고 추론하는 (43)과 이번의 연속이었던 2002년 월드컵 대회가 종료된 뒤 예선 탈락의 고배를 마신 프랑스로서는 아주 실망스러운 결과였다고 평가하는 기사의 일부인 (44)에서 추측과 결산의 의미 효과를 볼 수 있다.

(42) En 2025, si l'on prolonge les tendances (...), le PIB mondial **aura crû** de 80 % et le revenu moyen de chaque habitant de la planète de moitié. (J. Attali, *Une brève histoire de l'avenir*)

(43) Il faut que je fasse grande attention ; j'ai été mieux pendant un mois, et me voici repris depuis quelques jours. **J'aurai attrapé** froid mardi en sortant du théâtre. (Maupassant, *Bel-Ami*)

(44) Cette Coupe du monde **aura été** celle de toutes les déceptions, comme celle de toutes les surprises. (Ortholang)

전미래가 담화에서 표현하는 시상적 효과는 결과 상태를 나타내는 의미 효과와 사행 자체를 가리키는 의미 효과로 구분된다. 결과 상태는 (45)처럼 상황 보어가 가리키는 미래의 어느 순간에 완료되어 있음을 나타내거나, (46)에서 보듯이 주절-종속절의 구조나 상황 보어를 통해 단순미래 사행보다 선행한다는 것을 표시할 수 있다.

(45) D'ici un mois ou deux, j'**aurai assimilé** complètement les idées d'Anne. (F. Sagan, *Bonjour Tristesse*)

(46) Quand tu m'**auras écouté** pendant dix minutes, tu me remercieras. (J. Verne, *Cinq semaines en Ballon*)

사행 자체의 의미 효과란 사행이 가리키는 사건을 강조하는 것으

로, 사건의 출현은 사건 전후 상태와 단절된 변화를 가정하고 사건의 지속기간은 시작과 끝이 있는 닫힌 구간의 길이에 해당한다. 복합 시제 특성상 전미래는 사행의 경계 종착점에서 포착됨을 가리킬 뿐 경계 시작점이 어디인지를 말하지 않으므로, 사행 자체를 강조하기 위해서는 사행의 신속한 등장을 나타내는 표현들을 사용하여 사행이 재빨리 전개되어 결과 상태에 즉각적으로 도달하는 것처럼 만들어야 한다. 우리는 이를 *bientôt*, *vite*, *en un instant*과 같은 부사나 *dès que*, *une fois que*, *aussitôt que* 등의 구문을 사용한 여러 예를 통해 확인할 수 있었다.

(47) Mardi, les enfants. J'**aurai bientôt fait**. (A. Daudet, *Le curé de Cucugnan*)

(48) Dès qu'on **aura repéré** notre cible, tu vérifieras que le cran de sûreté du revolver est bien enlevé. (M. Levy, *Les enfants de la liberté*)

앞서 밝혔듯이 본 논문은 복합 시제의 기본적인 의미 구조를 바탕으로 전미래의 의미 기제를 서술하려는 목적으로 전개되었으므로, 각 용법이나 의미 효과에 대해 상세한 설명이 부족하고, 더불어 각 예문의 꼼꼼한 분석이 미비하다는 한계가 있다. 이는 전미래 체계를 전체적으로 고찰하여, 전반적인 맥락을 제시하는 것이 우선 과제라는 생각에서 기인한 것으로, 그 세밀한 분석은 차후의 과제가 되어야 할 것이다. 또한, 연구 진행 과정에서 자문하였던 시제적, 양태적 용법과 결과 상태와 사행 자체라는 시상적 의미 효과 사이에는 어떤 관계가 있는가 하는 문제에 관한 대답 역시 후속 과제 대상이다. 사행 자체의 의미 효과가 산출되기 위해서는 반드시 사행이 미래에 정박해야 한다는 Gosselin⁸²⁾의 주장은 시제적 용법일 때는 상황 보어나 문맥에 의해 결과 상태나 사행 자체의 의미 효과를 얻을

82) Laurent Gosselin, *op. cit.*, 2019, pp. 41-42.

수 있지만, 양태적 용법은 사행 자체의 의미 효과를 산출하기는 어렵다는 데 힘을 실어준다. 결과 상태에 대해서도 Apothéloz & Nowakowska⁸³⁾는 ‘결과성 résultativité’은 전망적, 가추적, 설명적 결과성으로 나뉘는 차원과 의미적, 화용적 결과성으로 구분되는 차원이 있다고 하였다. 이들의 주장을 수용하면, 전미래의 결과성은 어떤 특성이 있는지, 시제적 용법과 양태적 용법이 같은 특성의 결과성을 표현하는 것인지, 양태적 용법의 시상적 특성은 무엇인지 등의 의문들이 제기된다. 이러한 질문들은 전미래의 여러 양태적 용법의 면밀한 분석 후에야 답할 수 있을 것이므로, 이상의 과제들이 후속 연구로 진행되어야 할 것이다.

83) Denis Apothéloz & Małgorzata Nowakowska, <La résultativité et la valeur de parfait en français et en polonais>, in *Cahiers Chronos*, n.21. Rodipi, 2010, pp. 1-23.

참고문헌

- Apothéloz, Denis, <Reichenbach revisité>, *Verbum*, n.39, 2017, pp. 5-30.
- _____, <À propos des emplois dits 《passés》 du futur antérieur>, *Langue Française*, n.201, 2019, pp. 61-77.
- Apothéloz, Denis & Nowakowska, Małgorzata, <La résultativité et la valeur de parfait en français et en polonais>, *Cahiers Chronos*, n.21. Rodipi, 2010, pp. 1-23.
- Azzopardi, Sophie & Bres, Jacques, <Revisiter Reichenbach ? Pour une approche sémantique systématique des temps verbaux de l'indicatif (en français)>, 5^e Congrès Mondial de Linguistique Française, Jul 2016. Tours, France.
- _____, <Le système temporel et aspectuel des temps verbaux de l'indicatif (en français)>, *Verbum*, n.39, 2017, pp. 71-112.
- Blanche-Benveniste, Claire, <Auxiliares et degrés de verbalité>, *Syntaxe et sémantique*, n.3, 2001, pp. 75-97.
- Bres, Jacques, <De l'interaction avant toute chose... Temps verbaux et relations de progression narrative >, *Cahiers Chronos*, n.21, 2010a, pp. 45-64.
- _____, <Polysémie ou monosémie du passé composé ? Actualisation, interaction, effets de sens produits>, in D. Stosic, N. Flaux & C. Vet (éd), *Interpréter les temps verbaux*, Peter Lang, 2010b, pp. 161-180.
- _____, <Aspect grammatical et temps interne>, *SHS Web of Conferences* 78, 15001, Congrès Mondial de Linguistique Française, 2020, pp. 1-18, <https://doi.org/10.1051/shsconf/20207815001>

- Bres, Jacques et Le Bellec, Christel, <Du participe passé en français : fonctionnements, valeur en langue et effets de sens en discours >, *Lingvisticae Investigationes*, n.40-2, 2017, pp. 274-403.
- Ciszewska-Jankowska, Ewa, *Le futur antérieur et ses emplois. Analyse contextuelle*, Wydawnictwo, Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- _____, <L'aspect accompli et la traduction du futur antérieur en polonais>, *Neophilologica*, n.27, 2015, pp. 18-32.
- Culioli, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations*, tome 1, Ophrys, 1991.
- Desclés, Jean-Pierre, <Quelques concepts relatifs au temps et à l' aspect pour l'analyse des textes>, *Revue Studia Kognitywne, Semantyka kategorii Aspektu i czasu*, n°1, Polska Akademia Nauk, Institut Slawistiki, 1994, pp. 57-88.
- Desclés, Jean-Pierre & Guentchéva, Zlatka, <Comment déterminer les significations du passé composé par une exploration contextuelle ?>, *Langue Française*, n.138, 2003, pp. 48-60.
- Fagard, Benjamin, <Compte-rendu d'ouvrage: L. Baranzini (éd.), *Le futur dans les langues romanes*, Peter Lang, 2017>, *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, vol.113, 2018, pp. 1-6.
- Giraut, Stéphanie, <Faille dans la dichotomie espace-temps ? : Le participe épithète ou les propriétés aspectuelles de l'adjectif ?>, *Bibliothèque de syntaxe & sémantique*, vol.1, 2005, pp. 169-180.
- Gosselin, Laurent, *Sémantique de la temporalité en français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1996.
- _____, *Temporalité et modalité*, Bruxelles, Duculot-De Boeck, 2005.
- _____, <L'aspect de phase en français : le rôle des périphrases verbales>, *Journal of French Language Studies*,

- vol.21, 2011, pp. 149-171.
- _____, <Les temps verbaux du français : du système au modèle>, *Verbum*, n.34, 2017, pp. 31-69.
- _____, <Le futur antérieur d'un point de vue systémique>, *Langue Française*, n.201, 2019, pp. 31-46.
- Joly, André & O'Kelly, Dairine, *Grammaire systématique de l'anglais*, Nathan, 1990.
- Lauze, Audrey, <Quand le plus-que-parfait concurrence la passé simple : problèmes de tension et d'incidence> in A. Lauze, G-J. Barceló & A. Patard, *De la langue au discours : l'un et le multiple dans les outils grammaticaux*, Montpellier, PULM, 2005, pp. 143-156.
- _____, <Pour un traitement unitaire des formes composées du mode indicatif en français>, *Cahiers Chronos*, n.21, 2010, pp. 141-159.
- Martin, Robert, <Le futur linguistique : temps linéaire ou temps ramifié ? à propos du futur et du conditionnel français>, *Langages*, n.64, 1981, pp. 81~92.
- Novakova, Iva, <Le futur antérieur français : temps, aspects, modalités>, *Zitschrift für französische Sparche und Literatur*, n.110-2, 2000, pp. 113-135.
- Revaz, Françoise, <Passé simple et passé composé : entre langue et discours>, *Études de Linguistique Appliquée*, n.102, 1996, pp. 175-198.
- Tournadre, Nicolas, <Typologie des aspects verbaux et intégration à une théorie du TAM>, *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, n.99, 2004, pp. 7-68.
- Vet, Co, <L'interprétation des formes composées>, in D. Stosic, N.

- Flaux & C. Vet (éd), *Interpréter les temps verbaux*, Peter Lang, 2010, pp. 11-31.
- 김경석, 「라이헨바흐 시제 체계에 대한 재해석」, 『프랑스어문교육』, 제41호, 한국프랑스어문교육학회, 2012, pp. 113-133.
- 김경자, 「프랑스어 전미래의 양상적 용법에 관한 연구」, 『언어와 정보 사회』, 제26호, 서강대학교 언어정보연구소, 2015, pp. 39-74.
- 박동열, 「시간생성시간 체계에 기반한 서법이론의 보편성 연구 - 프랑스어와 한국어 대조 분석」, 『프랑스어문교육』, 제52집, 한국프랑스어문교육학회, 2016, pp. 71-101.
- 원유상, 「프랑스어에서 시간개념을 다루는 방식에 관하여」, 『열린정신 인문학연구』, 제12/2호, 원광대학교 인문학연구소, 2011, pp. 211-233.
- _____, 「인지와 시상의 관련성 연구」, 『프랑스문화연구』, 제27집, 한국프랑스문화학회, 2013, pp. 275-299.
- _____, 「프랑스어 술어의 시간특성 연구」, 『프랑스문화연구』, 제31집, 한국프랑스문화학회, 2015, pp. 91-118.
- _____, 「프랑스어 완료시상 연구」, 『열린정신 인문학연구』, 제17-3호, 원광대학교 인문학연구소, 2016, pp. 115-142.
- 윤우열, 「과거분사의 문법적 지위에 대하여」, 『프랑스문화예술연구』, 제41호, 프랑스문화예술학회, 2012, pp. 159-178.
- 이선경, 「표지 단순미래에 관한 연구」, 『프랑스학연구』, 제66호, 프랑스학회, 2013, pp. 215~243.

<예문 발췌 문헌> - 모두 Ebook이므로 출판사 및 발행연도가 없을 수 있음

- LANGue): <https://www.ortolang.fr/market/corpora/cefc-orfeo>
- Attali, Jacques, *Une brève histoire de l'avenir*, Fayard, 2006.
- Balzac, Honoré de, *La peau de chagrin*, BeQ(la Bibliothèque électronique du Québec), vol.114. ver.1.1.
- Castarède, Jean, *Histoire du luxe en France*, Eyrolles, 2006.
- Daudet, Alphonse, <Le curé de Cucugnan>, in *Lettres de mon moulin* Sélection, Édition Centre national de documentation pédagogique, 2012.
- Dumas, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Édition du groupe Ebooks libres et gratuits, 2006.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, BeQ, vol.715. ver.2.01.
- Gallo, Max, *L'âme de la France*, Fayard, 2007.
- Gray, John, *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus* (traduit par Jean-Marie Ménard), J'ai lu : Bien-être, 1997.
- Hicks, Esther & Jerry, *La loi de l'attraction*, Guy Trédaniel Éditeur.
- Lemaitre, Pierre, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, 2013.
- Levy, Marc, *Les enfants de la liberté*, Robert Laffont, 2007.
- Maupassant, Guy de, *Bel-ami*, BeQ, vol.510, ver.1.01.
- Nemo, Philippe, *Histoire des idées politiques aux temps modernes et contemporains*, PUF, 2002.
- Orwell, George, *1984* (traduit par Amélie Audiberti), Gallimard, 1950.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, BeQ, vol.315, ver.1.6.
- Sagan, Françoise, *Bonjour Tristesse*, Lotus 16.
- Saban, Olivier, *Tout le monde mérite d'être riche*, Marima, 2007.
- Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, BeQ, vol.776, ver.1.0.
- Verne, Jules, *Cinq semaines en ballon*.
- Zola, Émile, *Nana*, BeQ, vol.56, ver.1.2.

Résumé

Sur le mécanisme de production des effets de sens du futur antérieur français

PARK Soohyun

(Université Nationale de Changwon, chargée de cours)

L'objectif de cet article est de présenter le mécanisme de production des effets du sens du futur antérieur(FA) français. Notre hypothèse est que l'interaction des traits sémantiques [+futur], [+extension] et [$\pm$ incidence] avec les contraintes pragmatiques produit le sens en discours. L'environnement contextuel agissant sur [$\pm$ futur] concerne la distinction entre les emplois temporels et modals. [+extension] divisant les formes simples des formes composées fait saisir le temps interne du procès à partir de la borne finale de la phase processuelle ou au-delà(dans la phase post-processuelle) et produit l'effet de sens accompli. [$\pm$ incidence] représentant le point de saisie du procès conditionne la saisie sur la borne finale ou sur un point non déterminé au-delà. Le FA, neutre au niveau de l'incidence, peut avoir les effets de sens de l'état résultant ou du procès lui-même en relation avec certains éléments du contexte. Celui-là recouvre les effets de sens accompli et antérieur. Et celui-ci provient de la combinaison des deux instructions [extension], [+incidence] entraînant l'effet de sens de rapidité et cette rapidité se réalise en association avec quelques expressions qui indiquent la survenue instantanée de l'état résultant. Bref, les effets de sens du FA sont le résultat de l'interaction entre sa valeur sémantique et les éléments contextuels.

Mots Clés : futur antérieur, [+futur], [+extension], [$\pm$ incidence],
état résultant, procès lui-même

투 고 일 : 2020.12.16.

심사완료일 : 2021.01.25.

게재확정일 : 2021.02.02.

번역의 이미지 읽기*

선영아
(한국방송통신대학교 부교수)

국문요약

번역 담론에 자주 등장하는 이미지들을 따라가면 번역을 지배해온 담론들 밑에 감춰진 전제들을 짚어 볼 수 있다.

‘번역은 반역’이라는 속담은 번역자가 원작을 훼손하는 잠재적 범죄자라는 생각을 불어넣었고, 르네상스 이후 대두된 원(原)저자성의 개념은 작품의 주인은 원저자이고 번역가는 그 하인일 뿐이라는 시각을 널리 퍼뜨렸다. 17세기 프랑스에서 태어난 ‘부정한 미녀’라는 은유는 번역에 대한 불신과 여성의 미답지 않은 행실을 결부시켜 원본(남성)과 번역본(여성)간의 위계질서를 강화하는데, 번역의 여성화는 18-19세기 독일 낭만주의 번역론과 20세기 번역 담론에서도 여러 방식으로 되풀이된다. 한편, 번역을 정복 혹은 약탈에 비유하는 표현법은 또 다른 방식으로 원본(본국)에 대한 번역본(식민지)의 종속을 정당화한다. 이처럼 원본/번역본, 원저자/번역자의 대립을 전제로 하는 ‘반역’, ‘충실성’, ‘하인’, ‘부정(불륜)’, ‘정복’과 같은 어휘들을 대신하는 새로운 비유가 번역 담론에 필요한 시점이다.

주제어 : 번역, 반역, 충실성, 부정한 미녀, 이미지

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

|| 목 차 ||

1. 들어가는 말
2. 역적과 충복
3. 부정한 미녀
4. 정복자
5. 나가는 말

1. 들어가는 말

당나귀는 말(馬)의 네덜란드어 번역본 같다.
L'âne me semble un cheval traduit en hollandais.¹⁾

번역의 역사를 뒤돌아볼 때마다 흥미롭게 다가오는 두 가지 사실이 있다. 하나는, 번역이 인류의 가장 오래된 활동²⁾ 가운데 하나인데도 번역의 존립 가능성 자체가 오래도록 논란의 대상이 됐다는 사실이다. 번역의 가능성을 부정하는 이른바 ‘선결(先決)적 항변 objection préjudicielle’의 논리가 제논의 역설처럼 번역이라는 운동을 부정해왔다. 이론과 현실이 모순되는³⁾, ‘번역만이 안고 있을 이

-
- 1) 독일의 풍자작가 게오르크 크리스토프 리히텐베르크 Georg Christoph Lichtenberg의 재담. Delisle, <Le coup dans la fourmière traductologique de Charles le Blanc>, in *Atelier de traduction : Le traducteur - un ambassadeur culturel (facteur de médiation entre cultures)*, 14, 2010, p. 198에서 재인용.
 - 2) 시리아 북쪽 에블라에서 발견된 수메르어-에블라어 사전이나 메소포타미아 유적지에서 발견된 수메르어-아카디아어 2개 국어 사전은 이미 기원전 2,500년-2,000년경부터 번역이 행해졌음을 입증한다. (Hallo, 1996)
 - 3) “Dans ce domaine de l'intraduisibilité, tout se passe comme si vivaient côte à côte une théorie toujours alléguée, mais à laquelle les théoriciens ne croient pas vraiment eux-mêmes, et une pratique à peu près sans influence contre cette

기묘한 역설⁴⁾은 번역가의 자기 부정과 자기 분열을 강요했다. 흥미로운 다른 하나는 번역이라는 이 지적 노동을 논하기 위해 많은 이들이 비유나 이미지⁵⁾를 동원한다는 점이다. ‘번역은 반역’이라는 오래된 은유를 비롯해 ‘부정(不眞)한 미녀 les belles infidèles’(질 메나주 Gilles Ménage), ‘지푸라기로 채워 놓은 달빛’(하이네), ‘양탄자의 뒷면’(세르반테스), ‘중매쟁이’(괴테), ‘사자(死者)에 대한 모독’(나보코프)과 같이 번역과 관련된 담론에는 유독 상투어와 이미지가 넘쳐난다.

번역에 대한 이미지가 넘쳐나는 여러 이유 중 하나는, 번역이 무엇인지는 누구나 선형적으로 알고 있지만 실천 *pratique*으로서의 번역을 개념적으로 규명하려는 일이 생각만큼 쉽지 않기 때문이다⁶⁾. 번역과 은유가 그 어원에서부터 많은 공통점을 지닌다는 것 또한 이유가 될 것이다⁷⁾. 어쨌거나 분명한 것은, 번역을 조롱하기 위해서든

théorie.” Mounin, *Les Belles infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 13.

- 4) “Singulièrement, quand il s’agit de traduction, la réflexion commence d’abord par s’interroger sur la possibilité même de cette pratique qu’elle prend pour objet ; bien plus, la tendance lourdement prédominante est de conclure à l’impossibilité théorique de traduire ! C’est là un paradoxe bien étrange et, semble-t-il, tout à fait propre à la traduction. Imagine-t-on une autre activité humaine comparable par son importance, son étendue, sa pérennité, voir nier son existence en droit, au mépris des réalités quotidiennement constatables en fait ? Démonstrera-t-on, par exemple, qu’il nous est impossible de marcher?” Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 85.
- 5) 이미지, 은유, 비유 모두 다양한 의미와 용도를 지닌 아주 넓은 스펙트럼을 가진 용어이다. 문학에서 이미지는 대개 ‘서로 다른 실재의 관계 맺음에 기반한 문체 des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes’를 가리키는데, 이미지와 관련된 수사들로는 직유, 은유, 알레고리, 상징을 들 수 있다. 이 논문에서 이미지는 은유와 직유 등을 포함한 비유적 언어라는 아주 느슨한 의미로 사용되었다. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, éd. L.G.F, 1993, p. 176.
- 6) 번역은 흔히 언어의 전환 혹은 텍스트의 전환으로 정의된다. 예컨대, 제레미 멘데이는 번역을 ‘원천 언어로 작성된 원천 텍스트를 목표 언어로 작성된 목표 텍스트로 변환하는 것’으로 규정하였다. Munday, *Introducing Translation Studies*, London & New York, Routledge, 2016, p. 8.
- 7) 잘 알려져 있듯, ‘은유 métaphore’는 ‘meta - 너머로의’와 ‘phore 실어나르다’가 결합한 말이다. ‘번역’과 마찬가지로 ‘은유’에도 의미의 이동과 전환의

아니면 그 반대편에서 번역을 옹호하기 위해서든, 많은 이들이 이미지와 비유의 힘을 빌린다는 사실이다. “때로는 분석적이고 묘사적이며, 때로는 규범적이고, 때로는 서정적이며, 때로는 사색적이고, 때로는 논쟁적인”⁸⁾ 이 다양한 성격의 비유들은, 그것을 긍정적으로 바라보든 부정적으로 바라보든⁹⁾, 번역 이론을 특징짓는 하나의 향수¹⁰⁾로 자리 잡고 번역을 바라보는 우리의 시선에 영향을 미치고 있다는 점이다.

이 글의 목적은 번역 담론에 자주 등장하는 이미지들을 읽어보는 것이다. 번역이라는, 쉽게 손아귀에 들어오지 않는 개념을 설명하기 위해 동원된 ‘선동적’이고 ‘기만적’¹¹⁾인 그 이미지들이 분석의 도구로서 나름의 유용성을 가지고 있다는 판단에서, 그 이미지들을 따라가며 번역을 지배해온 담론들, 그 밑에 감춰진 전제들을 짚어 보고자 한다. 그 이미지들을 모자이크처럼 이어붙이면 번역을 바라보는 의식의 변화, 번역론의 쟁점들, 번역이 마주해야 했던 ‘저항들’¹²⁾의 역사를 단편적으로나마 가늠해볼 수 있으리라는 희망에서이다.

뜻이 담겨 있다.

- 8) “tantôt analytique et descriptif, tantôt prescriptif, tantôt lyrique, tantôt spéculatif, tantôt polémique, il est rarement ‘théorique’ au sens moderne.” Berman, <La traduction et ses discours>, in *Meta*, 34(4), 1989, p. 672.
- 9) 예컨대 라드미랄과 같은 이론가는 번역을 도식적인 개념의 틀에 가두는 데 거부감을 표현하며 은유의 사용을 권장하였다. 엄밀한 개념보다는 “발견술적인 heuristique” 은유가 번역을 설명하는 데 더 적합하다는 것이 그의 주장이다. Ladmiral, <Sourciers et ciblistes>, *Revue d'esthétique*, 12, 1986, p. 34. 반면 장 드릴과 같은 학자는 번역의 이론화 작업을 방해하는 “불분명한 개념”에 반대한다. Delisle, *op. cit.*, p. 199.
- 10) “il est manifeste que les métaphores sont une caractéristique durable des théories traductives.” D’hulst, <Sur le rôle des métaphores en traductologie contemporaine>, in *Target*, 4(1), 1992, p. 35.
- 11) Mounin, *op. cit.*, p. 24.
- 12) “Il est temps de méditer ce statut refoulé de la traduction et l’ensemble des ‘résistances’ dont il témoigne.” Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

2. 역적과 총복

번역이라는 말은 거의 반사적으로 ‘반역 trahison’을 떠올리게 한다. 집단의 상상 속에서 번역을 반역과 직결시킨 이 완강한 믿음 체계는 어디서 비롯된 것일까?

여러 이유가 있겠지만, 우선 번역이라는 말 자체의 어원을 살펴보는 것이 도움이 될 수 있을 것이다. 프랑스어 traduire와 이탈리아어 tradurre의 뿌리에 있는 라틴어 traducere와, 영어 translate의 기원이 된 라틴어 translatare는 별다른 차이 없이 둘 다 ‘옮김’과 ‘너머로 데려가기’를 의미했다. 그런데, 공교롭게도, 누군가를 ‘모략하다’ / 어떤 원칙이나 이념을 ‘저버리다’의 뜻으로 쓰이는 영어 동사 traduce 역시 라틴어 traducere의 차용이다. 그러니까 라틴어 traducere는 ‘너머로 데려가다’라는 본래의 뜻과 ‘모략하다’라는 비유적 의미를 함께 품게 된 것이다¹³⁾. traducere 속에 웅크린 이 부정적인 2차 의미(‘모략하다’)가 그 옆에 나란히 묶인 1차 의미(‘번역하다’)로 번져갔을 가능성이 크다. 또한 유음중첩을 이용한 이탈리아어 속담 ‘트라두토레, 트라디토레 traduttore, traditore’(번역자, 반역자)의 절묘한 언어유희는 이러한 사태를 굳건히 하는 데 크게 이바지했을 것이다. 모든 번역자를 잠재적인 반역자로 만든 이 언어유희가 인구에 회자하면서 번역은 원작의 왜곡, 변질이고 번역자는 배덕자, 사기꾼이라는 통념이 번역에 대한 최종 판결처럼 세상을 떠돌게 되었다.

이런 사정은 원 텍스트를 이루는 언어와 의미의 연결고리를 해체해야만 언어의 장벽을 건널 수 있는 번역의 숙명과 연관된 것이다. 벤야민의 유명한 문구처럼, 원 텍스트에서는 내용과 형식이 과일 of 열매와 껍질처럼 통일성을 이루며 긴밀히 얹혀 있지만, 번역 텍스트의 언어는 혈령한 왕의 외투처럼 느슨하게 내용을 덮어 버린다.¹⁴⁾

13) Merriam-Webster Online Dictionary <https://www.merriam-webster.com/>

14) “내용과 언어가 원작에서는 열매와 껍질처럼 일종의 통일체를 이루고 있다면, 번역의 언어는 마치 주름들이 잡혀 있는 널따란 왕의 외투처럼 그것의 내용을 감싼다. 왜냐하면 번역의 언어는 그 언어 자체보다 더 상위의 언어를 의미하며, 그로써 번역 자신의 내용에 어울리지 않고 강압적이며 낮은

더욱이 번역 불가능성이 진정한 ‘작품’의 가치로 높이 평가받는 토양 속에서, 언어를 버려둔 채 의미만을 건네주는 번역은 의심의 대상이 될 수밖에 없다.

번역한다는 것이 수상쩍은 이유는 텍스트의 본질적 가치를 소홀히 하기 때문이다. 만약 분리 불가능한 방식으로 문자와 의미를 결속하는 것이 텍스트가 원하는 것이라면, 번역은 번역일 수밖에 없다. 비록 교류와 소통의 존속 자체를 위해서는 그러한 번역이 필요하더라도 말이다. 그리스인이나 중세인 식으로 말하자면, 상거래나 돈거래와 마찬가지로 필요한 일이긴 하지만 어쨌거나 번역은 천박하고 가치 없는 활동이다. 번역은 의미의 ‘암거래’에 정성을 쏟지만, 그 거래는 의심쩍고, 거짓되고, 부자연스러운 행위이다. 서구의 전(全) 역사를 걸쳐 번역에 관한 다양한 은유가 표현하는 것, 그리고 번역을 ‘정의’할 수 있는 것은 결국 은유뿐이라는 사실이 표현하는 것이 바로 이러한 상황이다.¹⁵⁾

그런데, 배신 혹은 배반을 말하는 순간 우리는 그 반대항인 ‘충실성 *fidélité*’을 떠올리지 않을 수 없다. 가독성과 함께 번역의 품질을 결정짓는 중요한 잣대로 평가받는 충실성은 사실 모호하기 그지없는 개념이다. 그러한 모호성은 잠시 쳐놓고¹⁶⁾, 충실성이라는 이

채로 머물기 때문이다.” 발터 벤야민, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여/번역자의 과제 외』, 최성만 역, 서울, 길, 2008, p. 132.

15) “Traduire est suspect, parce que faisant fi d’une valeur essentielle du texte. Si celui-ci veut lier en lui indissociablement la lettre et le sens, la traduction ne peut être qu’une trahison, même si cette trahison est nécessaire pour l’existence même des échanges et de la communication. Pour parler comme les Grecs et les Médiévaux, elle est aussi nécessaire que le commerce et les activités d’argent, mais dans tous les cas il s’agit d’activités viles et dénuées de valeur. Le “trafic” du sens auquel s’adonne la traduction est une opération douteuse, mensongère et peu naturelle. C’est bien ce qu’expriment les métaphores sur la traduction tout au long de l’histoire occidentale, et aussi le fait que la traduction ne parvienne à être ‘définie’ que par les métaphores.” Berman, *La Traduction et la Lettre ou l’Auberge du lointain*, Paris, Seuil, pp. 42-43.

16) 장 드닐은 번역학이 ‘규범적 *normatif*’ 단계에서 벗어나 과학의 단계로 진입

‘도덕적’ 용어 자체에 주목해보자. 번역에서 충실성은 어떤 객관적 기준이 아니라, 신의, 집착, 약속 이행과 같은 ‘도덕적’ 태도와 관련되어 있다. 충실/불충실성을 가늠하는 기준이 무엇인지, 또한 무엇에 대한 충실성인지가 명확하지 않은 상태로, 번역 담론에서 충실성이 끊임없이 재호출되는 이유는 번역 윤리의 핵심이 바로 충실성이라는 믿음¹⁷⁾ 때문이다.

그렇지만 충실성의 문제가 처음부터 중요하게 여겨졌던 것은 아니다. 잘 알려진 것처럼, 르네상스 이전까지만 해도 창작과 번역, 원본과 번역본의 경계가 아직 흐릿했고, ‘자유로운’ 번역과 ‘충실한’ 번역의 구분도 날카롭지 않았다. 당시에는 개작, 모방, 표절과 마찬가지로, 번역도 글쓰기의 여러 방식 가운데 하나, ‘텍스트의 끊임없는 재-손질 l’incessant ré-arrangement textuel’¹⁸⁾의 한 형식으로 여겨졌다. 원작 자체가 아직 확정되지 않았던 까닭에, 원작에 대한 충실성의 문제¹⁹⁾는 아예 제기되지도 않았다.

그러니까 원작에 대한 충실성이 강요되기 시작한 것은 번역의 역사에서 비교적 뒤늦게 일어난 일이다. 이와 더불어 번역가가 원저자의 하인이자 노예라는 생각이 널리 확산된 것은 르네상스 후반기에 이르러서이다²⁰⁾. 그 이유는 인쇄기술의 발명이 작가에게 작품의 ‘소

하기 위해서는 ‘충실성’이라는 용어를 번역학의 메타언어에서 추방할 것을 권장하였다. Delisle, <L'évaluation des traductions par l'historien>, *Meta*, 46(2), 2001, p. 210.

17) “L'éthique de la traduction [...] consiste à définir ce qu'est la ‘fidélité’”. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 17.

18) “traduire n'était qu'une forme, elle-même plurielle, de l'incessant ré-arrangement textuel” Berman, <De la translation à la traduction>, *TTR*, 1(1), 1988, p. 24.

19) 셰리 사이먼 Sherry Simon에 따르면, 법률적 관점에서 충실성의 문제가 제기되기 위해서는 다음 3가지 최소 조건이 충족되어야 한다. 첫째, 서로 명확하게 구별되는 언어의 존재, 둘째, 완결된 텍스트의 존재, 셋째, 담론의 진정성을 보장하는 작가의 존재가 그것이다. Simon, <Compte rendu de *La Traduction*>, *TTR*, 2(2), 1989, p. 197.

20) 16세기 에티엔 돌레 Etienne Dolet는 번역에 관한 최초의 번역 이론서인 『한 언어에서 다른 언어로 잘 번역하는 방법 *La manière de bien traduire d'une langue en langue*』(1540)에서 단어 대 단어로 번역하는 굴종적인 작업을 하지 말 것을 번역가에게 권한다. 돌레가 번역가의 역할을 능동적인 것으로, 작가와 번역가의 관계를 대등한 것으로 여겼음을 알 수 있다.

유자'라는 새로운 지위를 가져다주면서, 원저자성이 대두되었기 때
문이다. 이렇게 원본의 개념이 중요해질수록, 번역은 원본과 대비되
어 부정적으로 묘사되었다. 다시 말하자면, 문학작품이 한 개인의
독창성의 산물로 간주되면서 다른 텍스트를 모방하는 번역에 대해
편협하게 진행된 것이다.²¹⁾ 요컨대, 작자의 자격 혹은 원저자성의 개
념은 이러한 국면을 가속하며 번역을 문화의 주변부로 몰아낸 주범
이라 할 수 있다.

일반적으로 원저자성은 독창성, 어떤 유일한 텍스트 안에
서의 자기표현으로 정의되며, 이에 반해 번역은 파생적인 것
이며, 자기표현도 아니고 유일한 것도 아닌 것이다. 번역은 다
른 텍스트를 모방한다. 원저자성이 지배하는 상황에서 번역은
비진정성, 왜곡, 오염의 공포감을 불러일으킨다.²²⁾

원본에 대한 충실성이라는 이념은 번역이 원본의 완벽한 복제품
이 되기를 요구한다. 신성한 원작에 최대한 가까이 다가가기 위해
번역가는 자신의 삶을 바쳐야 한다. 그러나, 모두가 이미 알고 있듯
이, 아무리 완벽한 복제를 꿈꾸더라도 번역은 결코 원본의 유일성
singularité 혹은 진정성 authenticité에 도달할 수 없다. 그것은 번역
의 태생적 한계와 관련된 문제이다²³⁾. 원본성 originalité이 곧 진정

21) 『페르시아인의 편지 *Lettres persanes*』(1721)에서 몽테스키외 Montesquieu가
번역가에게 던진 야유 - “선생이 남을 대신해서 이야기하는 동안 남들이 선
생을 대신해서 생각을 한 거군요” - 는 너무나도 유명하다. Mounin, *op. cit.*,
pp. 15-16 참조.

22) “Whereas authorship is generally defined as originality, self-expression
in a unique text, translation is derivative, neither self-expression nor
unique: it imitates another text. Given the reigning concept of
authorship, translation provokes the fear of inauthenticity, distortion,
contamination.” Venuti, *The Scandals of Translation*, London & New York,
Routledge, 1998, p. 31.

23) “가장 완벽한 복제에서도 한 가지만은 빠져 있다. 그것은 예술 작품의 여기
와 지금으로서, 곧 예술 작품이 있는 장소에서 그것이 갖는 일회적인 현존
제이다.” 벤야민, *op. cit.*, p. 103.

성이라는 인식과 창작/모방, 진짜/가짜의 이분법은 번역에 대한 부정적 인식을 강화한다.

이러한 견고한 서열 구도 속에서 만일 ‘미친한’ 번역가가 작가의 그늘에서 벗어나 무대의 전면에 나서거나, 아니면 오역 - 원작의 동일성을 훼손하는 요소 - 을 통해 원작을 손상할 경우, 소임을 다하지 못한 ‘멍청한’ ‘종복(從僕)’²⁴⁾에게 도덕적 비난이 쏟아지는 것은 당연하다.

섬김의 대상이 원저자에서 번역본의 독자로 바뀌더라도, 번역자의 지위가 변하는 것은 아니다. 독자의 가독성이라는 편의를 위해서도 번역자는 여전히 눈에 보이지 않는 투명한 존재로 남아야 한다. 로렌스 베누티 Lawrence Venuti의 지적처럼 오히려 “번역이 유려하게 읽히면 읽힐수록 번역가는 점점 더 눈에 보이지 않게 된다.”²⁵⁾

“번역한다는 것은 두 주인을 섬긴다는 것이다”²⁶⁾라는 프란츠 로렌츠바이크 Franz Rosenzweig의 말은 번역이 처한 딜레마를 웅변적으로 요약한다. 그리고 이 이중의 의무 - 한 편으로 원저자, 외국 텍스트, 외국어에 대한 복종의 의무와 다른 한 편으로는 번역본의 독자와 모국어에 대한 복종의 의무 - 는 “이중의 배반이라는 유령”²⁷⁾으로부터 끊임없이 위협받는 신세다.

24) “Mademoiselle de Lafayette [...] comparait un sot traducteur à un laquais que sa maîtresse envoie faire un compliment à quelqu’un ; ce que sa maîtresse aura dit en termes polis, il va le rendre grossièrement, il l’estropie...” Berman, *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, op. cit., pp. 43-44에서 재인용.

25) “this illusory effect conceals the numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator’s crucial intervention in the foreign text. The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.” Venuti, op. cit., pp. 1-2.

26) 벤야민, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여/번역자의 과제 외』, p. 17. 로렌츠바이크의 ‘두 주인을 섬기는 하인’은 코메디아 델라르테 *Commedia dell’arte*의 정형화된 인물 중 하나인 하인 아를레키노 Arlechino에게서 유래한 것이다.

27) Berman, *L’épreuve de l’étranger*, op. cit., p. 61.

3. 부정한 미녀

원저자와 번역자의 관계는 여러 방식으로 표현되는데, 번역을 여성에 빗대는 담론들에서는 원본과 번역본, 원저자와 번역자의 관계가 남녀의 관계로 표현되며 성(性)적인 이미지가 사용된다. 1650년경, 지나치게 대담한 방식으로 고전을 번역했던 니콜라 페로 다블랑쿠르 Nicolas Perrot d'Ablancourt를 겨냥해, 문학평론가 질 메나주가 사용했다는 ‘부정한 미녀’는 그 대표적인 예다.²⁸⁾

화두는 여전히 충실성이지만, 원본과 번역본의 관계에 성(性) 역할의 문제가 개입하고 번역의 여성화가 시작된다. 이런 비유를 가능케 한 직접적 요소는 프랑스어 문법에서 ‘번역 traduction’이 여성명사라는 사실이지만, 더 깊은 층위에서는 창작과 번역을 구분하는 이들의 머릿속에서 ‘자연스럽게’ 원본은 남성, 번역본은 여성으로 표상된다는 사실에 있다. (생물학적으로 보자면, 무엇인가를 낳는다는 점에서 창조가 여성의 영역에 가깝다는 점은 여기서 중요하지 않다.)

‘부정한 미녀’는 여러 면에서 매우 정교하고 강력한 비유다. 우선 그것은 ‘벨 belle’과 ‘앵피텔 infidèle’이라는 각운 rime을 활용한 재치 있는 말놀이다. 그리고 그것은 충실성이라는 공통요소를 통해, (누구에게나 친숙한) 성차별적 담론을 번역 담론에 이식한다. 다시 말해서 번역이 여성명사라는 점에 착안해, 충실성과 정절을 동시에 가리키는 어휘 ‘fidélité’를 활용해, 번역에 대한 불신을 여성의 미덥지 않은 행실과 결부시킨다. 이렇게 번역에 여성성을 덧입혀 설득력과 타당성을 배가한 것이다.

28) ‘부정한 미녀’는 17-18세기 프랑스 고전주의 시대에 그 정점에 달했던 특정한 번역 장르, 즉 고대인의 작품을 번역하면서 고대의 영웅을 프랑스의 기사로 둔갑시키면서까지 프랑스 궁정 독자의 미학적 취향을 존중했던 번역 방식을 가리킨다. Zuber, *Les “Belles Infidèles” et la formation du goût classique : Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968 참조.

‘부정한 미녀’에서, 충실성은 (여성으로서의) 번역과 (남편, 아버지로서의) 원작 간의 암묵적 계약에 의해 정의된다.²⁹⁾

의도하든 의도하지 않았든³⁰⁾ 메나주가 이처럼 번역을 여성에 빗대 대상화³¹⁾한 이유는, 이 은유가 원본과 번역본의 관계를 남녀관계로 치환함으로써 양자 간의 암묵적 위계질서를 매우 효과적으로 정당화하기 때문이다.

번역에서와 마찬가지로 결혼제도에서도, 충실성의 덕목은 부계 혈통의 입증과 친자 관계 확인, 적법성, 정통성의 확보를 위한 필수 요건이다. 남성과 원저자에게 부여된 특권을 자명한 것으로 만들려는 욕망과 여성의 불륜(불충실성)에 대한 우려를 담고 있는 것이 바로 ‘부정한 미녀’의 은유다. 그리고 모든 불평등의 이데올로기가 그러하듯, 여기서도 윤리적 의무는 한쪽에게만 강요된다. 로리 체임벌린 Lori Chamberlain은 ‘부정한 미남 les beaux infidèles’이 존재하지 않는 이유를 이렇게 설명한다.

그러나 악명높은 ‘이중규범’은 전통적인 결혼에서와 마찬가지로 여기서도 작동한다. 한마디로 말해 이 계약에 따르면 원본에게는 불륜의 잘못을 따져 묻는 것이 불가능하다.³²⁾

29) “For *Les belles infidèles*, fidelity is defined by an implicit contract between translation (as woman) and original (as husband, father, or author).” Chamberlain, <Gender and the Metaphors of Translation>, *Signs*, 13(3), 1988, p. 456.

30) 로제 쥐베르에 따르면, ‘부정한 미녀들’에서 질 메나주가 애초 강조한 것은 ‘부정한’이 아니라 ‘미녀’쪽이었다. 당시 아카데미 프랑세즈의 번역가들은 ‘부정한 미녀들’이라는 다시쓰기의 훈련을 통해 프랑스 고전주의 미학 규범의 형성에 이바지했다. 한 마디로 그들은 ‘고전주의의 일꾼들 les ouvriers du classicisme’이었던 셈이다. 이 ‘부정한 미녀’가 번역에 대한 조롱으로 변모된 것은 후대의 일이다. Zuber, *op. cit.*, p. 12.

31) Chamberlain, *op. cit.*, p. 455.

32) “However, the infamous ‘double standard’ operates here as it might have in traditional marriages [...]. This contract, in short, makes it impossible for the original to be guilty of infidelity.” *Ibid.*, p. 456.

번역을 여성화하는 또 다른 이유로 생산과 재생산의 위계화, 노동의 가치화 방식을 들 수 있다. 이 이분법은 남성-원저자의 역할은 생산적/능동적 작업으로, 여성-번역자의 역할은 재생산적/수동적 작업으로 규정한다. (여성에 의해 행해지는) 인간의 재생산이든, (번역자에 의해 행해지는) 텍스트의 재생산이든, 재생산 활동이 가정과 경제에 필수적인데도 불구하고, 그것은 부수적, 파생적, 잉여의 것으로 여겨진다. 재생산의 경제적 가치가 부정되면서 여성-번역은 권력의 주변부로 밀려난다. 체임벌린³³⁾의 지적처럼, 겉보기에는 의역과 직역, 미와 충실성의 미학적 문제로 보이지만, 실상 그것은 원본, 원저자, 저작권, 번역가, 번역물의 관계를 둘러싼 권력의 문제인 것이다. 다시 말해서 그것은 부권-저작권을 위한 투쟁이자 여성-번역의 충실성을 규제하려는 전략이다.

메나주의 비유는 아름다운 여자는 성적으로 문란하고, 정숙한 여자가 아름다울 리 없다는 편견을 강화하면서, 부정한 미녀와 정숙한 추녀 *laides fidèles* 사이의 양자택일을 번역가에게 강요한다. 그러한 양자택일은, 번역이 결코 정숙한 미녀에 도달할 수 없다는 체념 혹은 평가절하를 전제로 한다. 둘 중 하나만을 택해야 하는 번역은 태생적으로 결함을 가질 수밖에 없고, 결함이 있는 경우 여성일 수밖에 없다는 결론에 도달하기 위해서이다.

17세기 이후 번역의 충실성에 대한 우려와 염려는 젠더와 관련된 술한 비유를 낳았다. 1970년대부터 젠더 연구의 관점에서 번역학에 접근한 여성 번역학자들은 번역의 억눌린 지위와 여성의 굴종적 지위 사이에서 유사성을 발견한다. 번역 담론을 지배하는 여성 비하적 비유들을 축출하기 위한 싸움에서 이들이 맨 먼저 공격목표로 삼은 것이 충실성의 이미지라는 것은 우연이 아니다.

충실성의 담론은 번역을 출발텍스트에 대한 비(非)-노동, 오직 ‘원작’에 의해서만 결정되는 단순한 모사로 여긴다. [...] 자연스러운 것처럼 제시하려는 모든 시도가 그러하듯, 충

33) *Ibid.*

실성의 이데올로기는 결국 하나의 신비화이다. [...] 모든 관습적 이데올로기, 모든 경건한 소망과 마찬가지로, 충실성과 등가의 신화, 번역가의 흔적 지우기의 토포스는 현실을 은폐한다는 점에서 매우 부정적인 영향을 끼친다.³⁴⁾

4. 정복자

조지 스타이너 George Steiner의 해석학적 모델은 번역 이론에 내재한 남성적 폭력성을 드러내는 대표적 글 가운데 하나다. 번역학의 초기 대작 가운데 하나로 꼽히는 『바벨 이후 *After Babel*』(1975)에서 스타이너는 철저하게 남성적인 관점에서 번역에 접근한다. 스타이너의 ‘해석학적 운동 *hermeneutic motion*’은 번역을 다음 네 단계로 구분한다.

1) 최초의 신뢰 *initiative trust*의 단계 : 모든 이해의 출발점은 신뢰인 까닭에, 번역가는 외국 텍스트 안에 이해될 수 있는 “정합적인 ‘무엇’ a coherent ‘something’”이 있다는 믿음, 즉 번역될 만한 가치가 있다는 믿음을 보여야 한다.

2) 침입 *agression*의 단계 : 번역가는 외국 텍스트 안으로 ‘뚫고 들어가’, 그 무엇인가를 추출하고 약탈하여 돌아온다.³⁵⁾ 때때로 스타이너는 이 침입을 ‘삼입 *penetration*’으로 묘사한다.

3) 교합 *incorporation*의 단계 : 번역자는 외국 텍스트에서 약탈한 그 무엇을 자국의 문화 전통안으로 옮겨온다³⁶⁾. 이 세 번째 단계를

34) “le discours de la fidélité ferait de la traduction un non-travail par rapport au texte de départ, une simple réplique déterminée uniquement par l’‘Original’. [...] Comme toute entreprise de naturalisation, l’idéologie de la fidélité finit par devenir une mystification. [...] Comme toutes les idéologies bien-pensantes, comme tous les vœux pieux, le mythe de la fidélité et de l’équivalence, le topos de l’effacement du traducteur ont ceci de très néfaste qu’ils occultent le réel.” Folkart, *Le conflit des énonciations : Traduction et discours rapporté*, Québec, Éditions Balzac, 1991. pp. 11-12.

35) “The translator invades, extracts, and brings home.” Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, London & New York, Oxford University Press, 1975, p. 314.

교합이라 부르는 이유는 이 과정에서 번역자의 언어와 텍스트가 한 몸을 이루기 때문이다. 이때 외국 텍스트는 필연적인 변형을 겪게 되는데, 목표문화가 외국 텍스트를 섭취하여 풍부해지면 그것을 ‘성찬식 sacramental intake’, 외국 텍스트에 감염된 후 결국 외국텍스트를 거부할 때는 그것을 ‘감염 infection’으로 설명한다.

4) 보상 compensation의 단계 : 번역가는 번역 과정에서 생겨난 손실을 보상하며 외국 텍스트와 번역 텍스트 간의 균형을 회복하기 위해 노력한다. 해석학적 운동을 완성 짓는 이 최종단계, 그가 ‘번역기술과 번역 윤리의 핵심’으로 간주한 이 과정은 ‘피스톤 스트로크 the piston-stroke’에 비유된다.³⁷⁾

사실 스타이너가 채택한 번역자의 이미지는 많은 부분을 성 히에로니무스 Saint Jérôme에게 빚지고 있다. 번역가들의 수호성인으로 추앙되는 성 히에로니무스에게 번역은 약탈 pillage과 별반 다르지 않았다. 번역가는 외국 작가의 사상 idée을 포로 captive로 붙잡아, 정복자의 권한으로 그것을 자국어에 이식한다³⁸⁾.

36) “번역은 옮기는 것이라는 은유의 기저에는 사실 또 다른 은유, 즉 옮김의 대상인 ‘의미’에 대한 은유가 존재한다. 의미는 텍스트 내에 거주하며 (residing in text), 고정되어 있고(fixed), 안정적이며(stable), 언제나 접근이 가능한(permanently accessible) 것으로 이해되었다. 다시 말해서, 텍스트는 일종의 공간이고, 이 공간 안에 의미는 안정적인 형태로 존재한다. 따라서 누가 텍스트의 의미에 접근하든지 동일한 의미를 접하게 된다는 가정이 존재한다.” 김영신, 「번역의 은유화-개념은유를 통해 살펴본 번역」, 『통번역학연구』, 20(1), 2016, p. 11.

37) “All understanding starts with an act of trust ; after trust comes aggression ; the third movement is incorporative, in the strong sense of the word ; the piston-stroke ; the hermeneutic act must compensate.” Steiner, *op. cit.*, pp. 297-298.

38) “Il suffira, pour le moment, de nommer Hilaire le Confesseur, qui a traduit du grec en latin les homélies sur Job et beaucoup de traités sur les psaumes ; loin de s’attacher à la lettre somnolente et de se torturer par une traduction affectée à la manière des ignorants, il a pour ainsi dire capturé les idées, et les a transposées dans sa propre langue, par le droit du vainqueur au lieu de s’assujettir à une littéralité languissante, de se restreindre en une interprétation plate et gênée, a fait passer dans sa langue la pensée des auteurs, pour ainsi dire captive, en en a disposé en vainqueur.” Saint Jérôme, *Lettres*, t. III, Paris, les Belles Lettres, 1953, p. 62. M. Ballard, *De Cicéron à Benjamin, Traducteurs*,

성 히에로니무스는 번역의 본질을 이렇게 규정한다. ‘말하
자면 포획된 의미들을 정복자의 권리로 자신의 언어로 옮겨
놓는 것이다’. 그리고 ‘단어 대 단어가 아니라 의미 대 의미로
옮겨야 한다’.

서구의 기준이 된 번역관은 이런 것이다.³⁹⁾

제레미 먼데이 Jeremy Munday가 “여러 면에서 지나간 시대에 간
혀 있는 책”⁴⁰⁾으로 진단한 『바벨 이후』는, 텍스트가 여러 방식으로
읽힐 가능성, 텍스트의 의미 부여 능력을 부인한 점, 지나치게 능동
적인 번역자와 수동적인 텍스트의 관계를 상정한다는 점 등에서도
그렇지만, 번역을 “에로스와 언어가 모든 점에서 맞물리는” 성행위
에 비유⁴¹⁾하며 번역의 해석학적 운동을 침투·삼입으로 묘사하는 남
성적·폭력적 언어의 사용을 통해서 다시 한번 그 한계와 낯음을 드러
냈다.

장-르네 라드미랄 Jean-René Ladmiral은 거기서 한 걸음 더 나아
간다. 논쟁적 수사학이 뚜렷한 한 논문에서 그는 번역이론가들을 원
천주의자 *sourciers*와 목표주의자 *ciblistes*의 두 진영으로 가르다⁴²⁾.
목표주의자를 자처하는 라드미랄은 상대편을 공격하기 위해 ‘언어
의 공간’이라는 극단적 언어를 동원한다. 외국어의 낯섬을 받아들여

traductions, réflexions, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 49에
서 재인용.

- 39) “Saint Jérôme définit ainsi l’essence de la traduction : ‘*Sed quasi captivos sensus in suam linguam victoria jure transposuit*’ et ‘*non verbume verbo, sed sensum exprimere de sensu*’.

Telle est la conception de la traduction devenue canonique en Occident.”
Berman, *La Traduction et la Lettre ou l’Auberge du lointain*, op. cit., p. 32.

- 40) “But in many ways *After Babel* is a book that is stuck in a past time.” Munday,
op. cit., p. 257.

- 41) “Eros and language mesh at every point.” Steiner, op. cit., p. 39.

- 42) 문자 *lettre* 중심 번역론과 의미 *sens* 중심 번역론으로 거칠게 요약될 수 있는
두 진영의 차이점은, 그의 표현을 빌리면, 전자가 ‘원천’ 텍스트에 사용된
‘랑그’의 ‘시니피앙’에 집착한다면, 후자는 ‘파롤’의 ‘시니피에’, 더 정확히
말하자면 파롤의 ‘의미와 가치’를 ‘목표’ 언어로 전달하는 것을 핵심 과제로
삼는 데 있다. Ladmiral, <La langue violée?>, op. cit., p. 33.

야 한다는 원천주의자들의 ‘윤리’는 실상 모국어에 가해지는 폭력을 정당화하는 ‘강간의 논리’에 다름없다는 것이 그의 주장이다.

‘원천주의자의 담론의 근거에 감춰진 어머니...언어의 강간
(생각만으로도 끔찍하다!)이라는 은유 패러다임’⁴³⁾

모국어가 허락하지 않는 쉬임을 강요하는 ‘강간의 미학’에
각을 세우며, 라드미랄은 ‘동의 안에서 쾌락’의 원칙을 내세
운다.

강간의 은유를 확장해 말하자면 [...] 시적 쾌락, 미적 행복
은 오직 언어가 요구에 응할 때만 가능하다고 할 수 있다.⁴⁴⁾

라드미랄의 비유가 많은 반감을 불러일으킨 것은 불을 보듯 분명
하다. 그가 사용한 강간의 비유는 언어와 여성을 연결 짓고 번역과
성관계를 상관 짓는다. 그리고 이러한 유추적 연결을 통해, 은연중
에 모국어-여성이 지녀야 할 어떤 ‘순결성’을 상정한다.

여러 비판에도 불구하고, 4년 뒤에 발표된 또 다른 논문에서 라드
미랄은 같은 은유를 집요하게 반복한다. 그는 벤야민이 <번역가의
과제>에서 권장한 루돌프 판비츠 Rudolf Pannwitz의 원칙 - ‘자신의
언어가 외국어를 통해 강력하게 영향을 받도록 한다’ - 을 ‘언어적
강간의 논리’⁴⁵⁾로 다시 한번 몰아붙이며, 번역 과정에서 목표 언어
를 ‘존중’할 것을 요구한다. 그리고 그런 명분을 위해서라면, 앞선

43) “Mais alors, c’est que les ciblistes ont raison contre les sourciers. Plus précisément : le paradigme métaphorique d’un viol de langue...maternelle (*horresco referens*), qui est sous-jacent au discours sourcier, ne peut être qu’un adjuvant rhétorique. [...] En matière de langues et de traduction poétique, il n’est de viol fécond que par le rachat de la consentance.” Ladmiral, <Sourciers et ciblistes>, *op. cit.*, p. 40.

44) “Pour filer la métaphore du viol [...], je dirai qu’il n’y a jouissance poétique, bonheur esthétique de la traduction, que si la langue est consentante.” *Ibid.*, pp. 39-40.

45) *Ibid.*, p. 28.

논문에서 이미 했던 그대로, 강간의 은유를 ‘마음껏 확대해도 타당’하다고 선언함으로써, ‘취향이 매우 의심스러운’⁴⁶⁾ 이 비유를 견뎌야 하는 독자들을 곤혹스럽게 한다.

그리고 이런 맥락에서, 이미 내가 했던 것처럼 그 [강간의] 은유를 마음껏 확대하는 것이 타당할 것이다.⁴⁷⁾

라드미탈은 번역-여성을 성적으로 대상화하는 남성적 시선을 여과없이 보여준다. 그러나 이런 노골적인 은유는, 라드미탈 자신도 지적했듯, 그의 전유물도 아니고 20세기의 첫 발명품도 아니다.

그렇다고 해서 섹슈얼리티의 은유 동위소를 이용하는 특권을 나만 독점하고 있는 것은 아니다. 앞서 언급한 정신분석의 예들에서 본 것처럼, 말하자면 우리가 성적 충동에 이끌리기도 하고 그뿐만 아니라 주제 그 자체가 우리에게 그것을 제안하거나, 우리의 입 안에, 아니면 최소한 우리 펜 밑에 그것을 슬쩍 밀어 넣는 것 같기도 하다.⁴⁸⁾

라드미탈의 지적처럼 이 성적 은유는, 이미 살펴본 것처럼 멀리서 4세기 성 히에로니무스에게까지, 그리고 보다 가깝게는 18-19세기 독일 낭만주의자들에게까지 거슬러 올라간다. 17-18세기 프랑스 고전주의의 번역방식인 ‘부정한 미녀들’의 대척점에서, 독일 낭만주의 번역론은 원전에 대한 충실성을 최우선으로 내세웠다. 그것은 당시 주변의 다른 국가에 비해 민족 문화의 형성이 뒤쳐졌던 독일은 부족

46) Simon, <Compte rendu de *La Traduction*>, *op. cit.*, p. 158.

47) “et, dans ce contexte, il sera loisible de filer la métaphore [du viol] à l’envi, comme il m’est arrivé de le faire déjà.” Ladmiral, *op. cit.*, p. 28.

48) “Il reste que je n’ai pas le privilège d’être le seul à user de l’isotopie métaphorique de la sexualité. Outre évidemment qu’avec les exemples psychanalytiques que j’ai évoqués plus haut, on se trouve pour ainsi dire porté vers la chose, il semble que le sujet lui-même nous la suggère, nous la met dans la bouche ou, à tout le moins, nous la glisse sous la plume.” *Ibid.*, p. 32.

한 문화적 자산을 획득하기 위해서는 언어와 문화의 ‘확장’이 필요 한데, 충실성이 그 확장을 가능하게 만들기 때문이다. 헤르더 Herder는 그 독일 낭만주의의 이론적 선구자 중의 한 사람이다. 충실한 번역을 통한 낯선 것과의 관계 맺음, 그 관계 맺음을 통한 자기 것의 확장을 역설하던 그는 묘하게도 모국어의 문제를 논할 때만큼은 평소의 주장을 잠시 접어두고, 극히 폐쇄적인 입장을 보인다. 헤르더는 번역을 경험하지 못한 언어를 “남자와 관계한 적이 없어 핏줄의 교배로 맺어진 결과물을 잉태한 적이 없는 젊은 처녀”⁴⁹⁾에 빗댄다. 그에게 모국어는 보호받아야 하는 순결한 ‘처녀’였다. 성적으로 방종한 17세기 프랑스의 ‘부정한 미녀’와 대조를 이루는 이 순결한 처녀의 이미지는 프랑스와의 경쟁 구도 속에서 독일 민족 문화의 정체성을 확보하는 의미심장한 이미지이다. 그러나 그것은 또한 모국어가 낯선 것에 의해 더럽혀져, 혈통의 순수성이 훼손되고, ‘사생아’가 잉태되는 것에 대한 본능적인 두려움을 표현하는 것이기도 하다. 헤르더를 논하며 베르만은 ‘처녀어 *langue vierge*’의 이미지에서 ‘묘한 성적 색채’와 “무의식적 소망”을 읽어낸다.

헤르더에게서 번역의 문제는 모국어와 외국어와 맺는 관계와 관련되면 곧바로 강렬한 어조를 띄면서, 거의 사랑이나 성과 관련된 어휘들로 표현된다.⁵⁰⁾

번역 안에는 혼혈의 폭력과 같은 것이 존재한다. 아직 번역되지 않은 언어를 젊은 처녀에 비유한 헤르더는 이 점을 잘 감지해냈다. 현실의 차원에서 순결한 문화와 순결한 언어가 순수한 혈통만큼이나 허구라는 사실은 그다지 중요하지 않다. 여기서 중요한 것은 무의식적인 소망이다.⁵¹⁾

49) Herder (Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 67에서 재인용)

50) “Les problèmes de traduction, en ce qu'ils touchent au rapport de la langue maternelle aux langues étrangères, ont souvent pour Herder une intensité immédiate qui s'exprime en termes presque amoureux et sexuels.” *Ibid.*, pp. 65-66.

51) “Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. Herder

그러나 낯선 것과의 관계 맺음이 피할 수 없는 운명임을 역설하기 위해 베르만은 헤르더의 비유를 이어 나간다.

왜냐하면, 처녀의 운명은 당연히 여자가 되는 것이기 때문이다. 독일 고전주의와 낭만주의를 가득 채웠던 식물 비유의 저장고에서 빌려오자면, 봉오리의 운명은 꽃이 된 다음 열매가 되는 것이기 때문이다.⁵²⁾

그리고 ‘번역의 지향점 자체’가 ‘낯선 것의 매개를 통한 자기 것의 잉태’⁵³⁾에 있다는 말을 통해 이미지를 완성한다. 처녀성을 신성한 가치로 숭배한 헤르더도, 여성의 역할을 임신과 출산으로 규정한 베르만도 그러한 성적 은유의 배후에서 작동하고 있는 남성적 시선, 여성의 육체에 대한 대상화에까지는 세심한 신경을 기울이지 않은 듯하다. 17세기 프랑스가 추구했던 대담한 의역의 방식과 19세기 독일 낭만주의가 지향했던 충실한 직역의 방식은, 그 비유의 대상이 유부녀의 정숙성이나 처녀의 순결성이나만 다를 뿐, 결국 여성-번역을 재생산의 제한된 영역에 연결한다는 점에서 동질성을 보인다. 그리고 라드미랄이 사용한 번역의 이미지와 베르만의 이미지가 생각만큼 먼 거리에 있는 것은 아닐 수 있다.

원본과 번역본의 이분법은 서구식민주의의 담론에서도 반복된다. 스스로 원본으로 자처하는 서구식민주의는 비서구를 번역본으로 타자화한다.

l'a bien senti, en comparant une langue qui n'a pas encore traduit à une jeune fille vierge. Peu importe qu'au niveau de la réalité, une culture et une langue vierges soient aussi fictives qu'une race pure. Il s'agit ici de souhaits inconscients.” *Ibid.*, p. 16.

52) “puisque le destin de la vierge est évidemment de devenir femme, tout comme, pour recourir à ce stock d'images végétales dont le Classicisme et le Romantisme allemands sont si riches, le destin du bouton est de devenir fleur, puis fruit.” *Ibid.*, p. 67.

53) “la visée même de la traduction [...] féconder le Propre par la médiation de l'Étranger.” *Ibid.*, p. 16.

왜냐하면 유럽은 위대한 원전, 출발점으로 여겨졌고, 따라서 식민지들은 유럽의 복사본 혹은 ‘번역본’으로서 유럽을 복제해야만 했다. 더구나 복사본인 까닭에 번역본은 원본에 못 미치는 것으로 평가되었고, 번역본은 더 위대한 원본의 가치를 깎아내리는 어떤 것이라는 신화가 성립되었다. [...] 위대한 유럽의 복사본 내지는 번역본이라는 식민지 개념은 필연적으로 문학 서열에서 번역을 열등한 것으로 분류하는 가치 판단을 동반한다. 따라서 이 정의에 따르면, 식민지는 식민 지배자, 원본에 못 미친다.⁵⁴⁾

그것이 텍스트 차원의 것이든, 국가적 혹은 제국주의적 차원의 것이든, 원본-출발점이 중요해지면 할수록 번역본-파생물-식민지의 지위는 하락할 수밖에 없다.⁵⁵⁾ 이처럼 원본에 주어지는 권위는 원저자를 작품의 창조주-소유주로 보는 관점과 밀접하게 연결되어 있다. 작품에 통일성과 의미를 부여하는 유일한 주체가 작가라는 주장과 텍스트가 그 자체로 완결되고 텍스트에 단일한 의미가 있다는 주장과 다르지 않다. 논쟁의 여지가 없는 원본은 없다는 것, 어떠한 텍스트도 완전히 독창적이지 않으며, 또한 동시에 모든 번역이 하나같이 독특⁵⁶⁾하며 그 자체로 하나의 고유한 텍스트라는 것은 이제 모두가

54) “For Europe was regarded as the great Original, the starting point, and the colonies were therefore copies, or ‘translations’ of Europe, which they were supposed to duplicate. Moreover, being copies, translations were evaluated as less than originals, and the myth of the translation as something that diminished the greater original established itself. [...] The notion of the colony as a copy or translation of the great European Original inevitably involves a value judgement that ranks the translation in a lesser position in the literary hierarchy. The colony, by this definition, is therefore less than its colonizer, its original.” Bassnett & Trivedi, *Post-colonial translation: theory and practice*, London & New York, Routledge, 1999, p. 4.

55) 바스넷과 트리베디에 따르면, 원본의 개념이 발명된 시기는 제국주의적 팽창의 시기와 일치한다. “The invention of the idea of the original coincides with the period of early colonial expansion when Europe began to reach outside its own boundaries for territory to appropriate.” *Ibid.*, p. 2.

56) “No text can be completely original because language itself, in its very essence, is already a translation—first from the non verbal world, and then, because each

아는 사실이 되었다. 따라서, 창작과 번역의 관계 역시 종속의 관계가 아닌 상호 의존의 관계로 여겨지고, 충실성의 개념 역시 원저자에 대한 충실성이나 번역본 독자에 대한 충실성이나의 이분법 대신에 대등한 자격의 원저자와 번역자가 참여하는 협동의 개념으로 변모되어야 한다.

5. 나가는 말

번역 담론의 역사도 번역의 역사만큼이나 유구하지만⁵⁷⁾, 번역의 문체가 그 자체로 진지한 이론의 대상이 된 것은 그리 오래된 일은 아니다. 번역에 대한 성찰이 아직 신학자와 철학자, 문인들의 전유물이었던 시절, 많은 아마추어 이론가들이 개인적 경험에 기초한 주관적 인상을 이미지와 비유에 담아냈다. 잘 알려져 있듯, 서로 멀리 떨어진 개념들을 연관시키는 힘을 지닌 비유는 친숙하고 구체적인 것을 통해 복잡하고 추상적인 것을 표현해낸다. 조르주 무냉 Georges Mounin의 표현을 빌리자면, 비유는 “절뚝거리고, 증거를 피해 가지만, 강한 인상을 주고, 그래서 뇌리에 남는다”⁵⁸⁾. 한 명의 관찰자로서 우리가 앞에서 살펴봤듯이, 그것들의 상당수는 번역 자체에 대한 근본적 불신을 표하거나 번역 수행자의 무능을 탓하기 위해 만들어진 것들이다. 재치 있는 수사에 얹힌 조롱과 멸시는 언어

sign and each phrase is a translation of another sign, another phrase. However, the inverse of this reasoning is entirely valid. All texts are originals because each translation has its own distinctive character. Up to a point, each translation is a creation and thus constitutes a unique text.” Paz, <Translation: Literature and Letters>, trans. by Irene del Corral, in R. Schulte & J. Biguenet (ed.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 154.

57) “Les traducteurs n’aiment généralement guère parler théorie. Ils se conçoivent comme des intuitifs et des artisans. Et pourtant, dès le début de la tradition occidentale, l’activité traduisante s’est accompagnée d’un discours-sur-la-translation.” Berman, <La traduction et ses discours>, *Meta*, 34(4), 1989, p. 672.

58) “les comparaisons sont boiteuses, elles se dérobent à la preuve, mais elles frappent et restent dans l’esprit.” Mounin, *op. cit.*, p. 24.

공동체에 의해 기억되고 유포되며 일반인의 머릿속에 상식으로 들어앉았다.

1970년대에 들어 ‘번역학 translation studies / traductologie’⁵⁹⁾이라는 신조어와 함께 번역학이 독립된 학문 분야로 자리를 잡았지만, 그렇다고 사정이 크게 달라진 것은 아니었다. 이론의 시대에도 학자들은 여전히 비유를 중요한 설명의 도구로 삼았고, 번역을 업으로 삼는 번역가들 역시 번역이란 무엇인가에 대한 나름의 답을 내놓을 때 비유의 힘을 빌렸다. 그러니까 얼핏 드는 생각과는 달리 번역 담론에서 비유를 전(前) 과학적 시대의 유산이나 어설픈 아마추어리즘의 잔재로 쉽게 치부해버릴 수만은 없는 상황이다. 지난 수 세기 동안 번역을 규정하는 데 동원된 수많은 비유는 실상 번역이 처한 불안정한 위치와, 번역가의 일이 무엇인지를 둘러싼 모호한 상황을 대변하는 것이기도 하다. 이처럼 우리가 현재의 시점에서 지난날 번역을 짓누르던 이미지들을 새삼 되새긴 것은, 그 이미지들의 편파성이나 잘못을 따지기 위해서라기보다는, 그러한 이미지들이 대체 어디에서 비롯되었고, 어떻게 작동했는지, 그리고 그것이 낳은 효과는 무엇인지에 대해 말하기 위해서였다. 번역에 들쭉쉬진 그 이미지들을 지나간 시대의 유물로 가벼이 넘길 수도 있겠지만, 우리가 보기에는 그 어떤 증언들보다도 더 또렷하게 번역이 처한 시대의 사회문화적 인식과 통념, 번역이 마주해야 했던 문제점들을 보여주는 유용한 지표이다. 흔히 이미지들은, 대상의 어떤 측면만을 강조하거나 다른 측면을 은폐함으로써, 번역에 대한 우리의 시각에 암묵적인 영향을 미치게 된다. 그러나 그것들은, 그 은밀성과 자명함, 편재성 때문에, 거부하거나 대체하기가 쉽지 않은 것들이다.

번역과 관련된 이미지들을 되짚는 것은 번역 이론이 발달해온 과정을 따라가며 우리가 번역을 바라보았던 방식, 번역의 위상과 역할을 재검점하는 것이기도 하다. 그런 점에서 번역 관련 담론에서 재생산되는 가부장 이데올로기를 비판한 로리 체임벌린(1988), 젠더와

59) Translation studies와 Traductologie라는 용어는 각각 Holmes(1972)와 Harris(1973)에 의해 제안되었다.

탈식민주의의 이슈를 번역 이론에 접목한 세리 사이먼(1996), 번역을 창의적인 비평행위로 간주하여 원본에 대한 ‘창조적’ 불충실성 infidelity을 강조한 르빈 Levine, 바바라 고다르 Barbara Godard(1990), 부정한 미녀의 은유를 비튼 ‘부정한 반역자 *Re-belle et infidèle*’를 제안한 쉬잔 드 로트비니에르-하우드 Suzanne De Lotbinière-Harwood(1991)와 같은 연구자들의 작업은 우리에게 많은 시사점을 준다. 베르만의 말처럼, “번역에 대해 말한다는 것은 [...] 거짓과 진실, 배반과 충실성에 대해 말하는 것이며, 모방, 복제, 신기루, 이차성에 대해 말하는 것이며, 의미의 삶과 문자의 삶에 관해 이야기하는 것이다. 그것은 번역이라는 어휘 자체가 끊임없이 은유의 대상이 되는 성찰의 소용돌이 속으로 휩쓸려 들어가는 것”⁶⁰⁾이다.

60) “Parler de traduction, [...] C’est parler du mensonge et de la vérité, de la trahison et de la fidélité ; c’est parler du mimétique, du double, du leurre, de la secondarité ; c’est parler de la vie du sens et de la vie de la lettre ; c’est être pris dans un enivrant tourbillon réflexif où le mot ‘traduction’ lui-même ne cesse de se métaphoriser.” Berman, texte inédit, 4^e de couverture de *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*

참고문헌

- Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, éd. L.G.F, 1993.
- Ballard, Michel, *De Cicéron à Benjamin, Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.
- Bassnett, Susan, <The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator>, in R. A. and M. C.-A. Vidal (eds.), *Translation Power Subversion*, Clevedon, Philadelphia, Adelaide, Multilingual Matters, 1996, pp. 10-24.
- Bassnett, Susan, & Trivedi, Harish, *Post-colonial translation: theory and practice*, London & New York, Routledge, 1999.
- Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.
- _____, <De la translation à la traduction>, *TTR*, 1(1), 1988, pp. 23-40.
- _____, <La traduction et ses discours>, *Meta*, 34(4), 1989, pp. 672-679.
- _____, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- _____, <Au début était le traducteur>, *TTR*, 14(2), 2001, pp. 15-18.
- _____, *L'Âge de la traduction*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.
- Chamberlain, Lori, <Gender and the Metaphorics of Translation>, *Signs*, 13(3), 1988, pp. 454-472.
- Delisle, Jean, <L'évaluation des traductions par l'historien>, *Meta*, 46(2), 2001, pp. 209-226.
- _____, <Le coup dans la fourmière traductologique de Charles le Blanc>, *Atelier de traduction : Le traducteur - un*

- ambassadeur culturel (facteur de médiation entre cultures)*, 14, 2010, pp. 197-204.
- D'hulst, Lieven, <Sur le rôle des métaphores en traductologie contemporaine>, *Target*, 4(1), 1992, pp. 33-51.
- Folkart, Barbara, *Le conflit des énonciations : Traduction et discours rapporté*, Québec, Éditions Balzac, 1991.
- Godard, Barbara, <Theorizing feminist discourse/translation>, in S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Translation, history and culture*, London, Pinter, 1990, pp. 87-96.
- Hallo, William. W., <Bilingualism and the Beginnings of Translation>, in M. V. Fox & al. (dir. publ.), *Texts, Temples, and Traditions : A Tribute to Menahem Haran*, Indiana, Eisenbrauns, 1996, pp. 345-357.
- Harris, Brian, <La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique>, *Cahier de linguistique*, 2, 1973, pp. 133-146.
- Holmes, James S., <The Name and Nature of Translation Studies>, in Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1972, pp. 67-80.
- Ladmiral, Jean-René, <Sourciers et ciblistes>, *Revue d'esthétique*, 12, 1986, pp. 33-42.
- _____, <La langue violée>, *Palimpsestes*, 6, 1991, pp. 23-33.
- _____, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- Lotbinière-Harwood, Suzane, *Re-Belle et infidèle / The Body Bilingual*, Montréal & Toronto, Éditions du Remue-Ménage & Women's Press, 1991.

- Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies*, London & New York, Routledge, 2016.
- Mounin, Georges, *Les Belles infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- Paz, Octavio, <Translation: Literature and Letters>, trans. by Irene del Corral, in R. Schulte & J. Biguenet (ed.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 152-162.
- Robinson, Douglas, *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, London & New York, Routledge, 1997.
- Simon, Sherry, <Compte rendu de *La Traduction*>, *Revue d'esthétique*, 12, 1986, pp. 157-158.
- _____, <Conflits de juridiction : la double signature du texte traduit>, *Meta*, 34(2), 1989, pp. 195-208.
- _____, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London & New York, Routledge, 1996.
- Steiner, George, *After Babel : Aspects of Language and Translation*, London & New York, Oxford University Press, 1975.
- Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation*, London & New York, Routledge, 1998.
- Zuber, Roger, *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique : Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968.
- 발터 벤야민, 『언어 일반과 인간의 언어에 대하여/번역자의 과제 외』, 최성만 역, 길, 2008.
- 김영신, 「번역의 은유화 - 개념은유를 통해 살펴본 번역」, 『통번역학 연구』, 20(1), 2016, pp. 1-24.
- 박선주, 「(부)적절한 만남 : 번역의 젠더, 젠더의 번역」, 『안과 밖』,

2012, pp. 289-315.

이상빈, 「문화번역(cultural translation)에 관한 이론적 고찰 : 호미 바를 중심으로」, 『통역과 번역』, 13(2), 2011, pp. 93-108.

주혁규, 「소유자로서의 저자의 성립 ; 18세기 저작권 논쟁에서 워즈워스까지」, 『새한영어영문학회 학술발표회 논문집』, 2008, pp. 81-90.

Résumé

Une analyse des images de la traduction

SEON Yeong-A

(Université Nationale Ouverte de Corée, professeure associée)

A partir de discours relatifs à la traduction, le présent article se propose d'examiner des expressions imagées - comparaisons, métaphores, clichés - fréquemment utilisées pour la description de celle-ci, afin d'y déceler les présuppositions sous-jacentes. Tout au long de l'histoire et jusqu'au XXe siècle, ceux qui ont eu recours aux images pour caractériser l'acte de traduire, qu'ils soient écrivains, théoriciens, ou traducteurs, sont si nombreux que l'histoire de la traduction s'en trouve traversée par des images de diverses natures la décrivant.

Le célèbre adage italien Traduttore, traditore, fait de la traduction une tâche perfide, une trahison. Les “belles infidèles”, expression attribué à Gilles Ménage, laisse entendre que les traductions, comme les femmes, sont soit belles, soit fidèles. Cette métaphore du couple homme / femme reflète en effet le rôle inférieur de la traduction associé au féminin, par rapport à l'original identifié au masculin. Le “parcours herméneutique” proposé par George Steiner et la métaphore du “viol linguistique” de Jean-René Ladmiral présupposent aussi une perspective masculine sur le processus de la traduction.

On constate que les relations d'inégalité qui caractérisent ce processus ont été exprimées durant des siècles en termes de supériorité de l'original et d'infériorité de la traduction. Il est temps de nous interroger sur nos représentations de la traduction, en refusant cette vision

archaïque qui constitue aujourd’hui encore le paradigme dominant.

Mots Clés : traduction, trahison, fidélité, belles infidèles, image

투 고 일 : 2020.12.25.

심사완료일 : 2021.01.25.

게재확정일 : 2021.02.02.

2021년도 학회 임원진

회장	정상현(숙명여대)	
부회장	이선화(영남대), 이은미(충북대), 신정아(한국외대)	
감사	김용현(아주대), 조화림(전북대)	
총무이사	김준현(고려대)	
학술이사	이순희(고려대), 이윤수(공주대), 박성혜(고려대)	
상임편집이사	박선아(경상국립대)	
편집이사	손현정(연세대), 박희태(성균관대)	
대외협력이사	최내경(서경대)	
재무이사	이가야(숙명여대)	
기획이사	노철환(인하대)	
정보이사	김영옥(서울대)	
이사(가나다순)	김민채(연세대)	오정숙(경희대)
	김태훈(전남대)	윤학로(강원대)
	노시훈(전남대)	이송이(부산대)
	노윤채(성균관대)	이채영(성신여대)
	노희진(한국외대)	이춘우(경상국립대)
	문경훈(경상국립대)	이현중(신한대)
	문시연(숙명여대)	전종호(서강대)
	박아르마(건양대)	전지혜(숙명여대)
	변웅(서울대)	최윤희(경북대)
	손정훈(아주대)	
	송진석(충남대)	

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 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 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 이사회에 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.
- 제 34조 본 개정회칙은 2020년 6월 11일부터 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
요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서

- 를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다.
- 제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.
- 제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.
- 1) 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, 게재 시 논문 저자의 소속 및 직위를 기재한다, 3) 항에 해당하는 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.
- 제 20조 심사결과에 이의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 서면으로 이의 신청을 할 수 있으며, 편집이사 3인과 담당 편집위원은 타당성을 검토하여 재심 여부를 결정할 수 있다.

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.
- 제 32조 본 규정은 2020년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 33조 본 규정은 2020년 6월 11일부터 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 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

제 2조 연구윤리규정 서약

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

제 3조 연구윤리위원회 구성

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 연구윤리위원회의 활동

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 연구윤리위원회의 소집

연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.

제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행

하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원은 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. 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다. (편집위원회 규정 제 15조)
2. 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다. (편집위원회 규정 제 17조)
 - 1) 독창성(20점) : 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가 (선행 연구를 충실하게 검토했는가)
 - 2) 논리성(20점) : 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
 - 3) 타당성(20점) : 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
 - 4) 신뢰성(20점) : 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
 - 5) 기여도(20점) : 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?
3. 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다. (편집위원회 규정 제 18조)
 - 1) 80점 이상 - 무수정 게재
 - 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
 - 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
 - 4) 59점 미만 - 게재 불가
4. 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 반문서를 제출해야 한다.
5. 수정 후 재심사 평가를 받은 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다.

6. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
7. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간물로 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. 투고자는 투고시스템 상의 논문유사도 검사결과를 제출한다.
<https://check.kci.go.kr>
5. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
6. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
7. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 이름은 한글 및 영문으로, 그 외에 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어는 반드시 한국어와 외국어를 함께 첨부한다. 예) 이름(한글 및 영문) / 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어(한글 및 외국어)
8. 투고 및 게재 논문의 첫 장에 이름, 소속, 직위를 표시한다. 직위는 소속 학교 표기에 따른다. 프랑스어 요약문의 경우 소속과 직위는 프랑스어로 표기하고 영어 요약문의 경우 소속과 직위는 영어로 표기한다.
 예) 000 (00 대학교 0교수)
 000 (Université (de) 00, Professeur 0)
9. 목차에는 숫자를 붙여 번호표기를 통일한다.
 예) 1. / 2. / 3. / 4.
10. 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 이

텔릭체로 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.

* 단행본

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1990.

Camus, Albert, *L'Etranger*, Paris, Folio, 1972.

홍길동, 『악의 꽃과 모더니즘』, 서울, ○○ 출판사, 2018.

* 논문, 잡지

Barthes, Roland, 〈Histoire et littérature : a propos de Racine〉, in *Annales*, n.3, 1960. pp.524-537.

Pichois, Claude, 〈Le dossier de Baudelaire〉, in *Romantisme*, n.8, 1974, pp.92-102.

홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제 55집, 2016, pp.25-45.

- 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 준하되, 저자명은 이름, 성 순으로 하며 인용 페이지를 명확히 기재한다.

1) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p.22. ; 『악의 꽃』, 홍길동 역, 서울, ○○ 출판사, 2010, p.32.

2) Claude Pichois, <Le dossier de Baudelaire>, in Romantisme, n.8, 1974, pp.95-96.

3) 홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016, p.27.

■ 위에 언급한 사항 이외의 사항은 관례에 준한다.

11. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

12. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

- 학회전용메일 cfafrance@naver.com
- 상임편집이사
 - 박선아 (경상국립대), 010-6223-3790, barat87@hanmail.net
- 편집이사
 - 손현정 (연세대), 010-8562-1574, sonhj@yonsei.ac.kr
 - 박희태 (성균관대), 010-7302-5180, parkht@gmail.com

13. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부해야 한다.

- ▶ 심사료 : 일반논문 - 6만원 (전임, 비전임 동일), 연구비 지원논문 - 35만원
- ▶ 게재료 : 일반논문 - 전임교수 9만원, 비전임교수 면제
연구비 지원논문 - 추가 게재료 없음 (심사결과 <게재 불가> 시 심사료 6만원을 제외한 29만원 환불)
- ▶ 초과 편집비 : 출간물로 25쪽 초과시 1쪽 당 3천원 (일반/연구비 지원논문 동일)

* 논문 투고시 심사료/게재료와 함께 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)을 반드시 납부해야 한다.

* 게재료, 초과 편집비, 연회비를 미납한 회원의 투고 논문은 학회지 게재 절차가 지연될 수 있다.

* 심사료 등은 회원 본인 이름과 함께 입금액의 목적을 함께 기재해 다음의 구좌로 입금한 후 재무이사에게 이메일이나 문자로 송금 사실을 통보한다. (예: 홍길동(심사), 홍길동(게재), 홍길동(회비), 홍길동(초과))

- 재무이사
- 이가야 (숙명여대), 010-9388-1364, kaya7551@gmail.com
- 신한은행 110-511-339563

2021 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장 박선아(경상국립대)

편집이사 박희태(성균관대)
손현정(연세대)

편집위원	김대영(충북대)	이선화(영남대)
	김미성(연세대)	이선희(강원대)
	김선형(홍익대)	이수원(전남대)
	김준현(고려대)	이윤수(공주대)
	도윤정(인하대)	이은미(충북대)
	박은영(인천대)	이춘우(경상국립대)
	박재연(아주대)	이충훈(한양대)
	신옥근(공주대)	임기대(부산외대)
	심지영(방통대)	조지숙(가천대)
	유재명(경희대)	Marie Caisso(성균관대)
	윤정임(연세대)	Antoine Coppola(성균관대)

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

정회원은 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 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

김준현(고려대), villon@korea.ac.kr

학회 홈페이지 우측 하단의 <회원가입> 링크를 통해 작성

4. 가입비 및 연회비 납부방법

일반회원(정회원 및 특별회원) : 가입비 10,000원,

연회비 전입 50,000원/비전입 20,000원

기관회원 : 가입비 10,000원, 연회비 50,000원

납부방법 : 학술대회 당일 납부하거나 은행에 다음 계좌로 송금한다.

은 행 명 : 신한은행

계좌번호 : 110-511-339463

예 금 주 : 이가야 (숙명여대)

e-mail : kaya7551@gmail.com

입금을 하실 때는 반드시 회원 본인의 이름과 함께 ‘홍길동(가입)’, 홍길동(회비)
‘와 같이 하여 송금하여 주시기 바랍니다.

프랑스문화예술연구
2021 봄호(제75집)

초 판 인 쇄 : 2021년 02월 25일

초 판 발 행 : 2021년 02월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품