

ISSN 1229-5574

프랑스문화예술연구

60 | 2017 여름호



프랑스문화예술학회

프랑스 문화예술 연구

여름호(제60집)

《 목 차 》

■ 프랑스 문화·예술 ■

『살람보Salammbô』에 적용된 “현대소설 기법” 연구	김 계 선	1
모방과 창조 :		
샤르댕의 정물화 평론에 나타난 디드로의 미학 사상 연구	김 선 형	29
셀린의 『외상죽음Mort à crédit』 : 자전적 글쓰기	김 정 곤	65
『황금시대 L'âge d'or』의 초현실주의적 요소들	노 시 훈	97
매체융합시대 프랑스의 영화영상지원정책 변화	노 철 환	123
『엘렌을 위한 소네트집』에 나타난 롱사르의 시적 의도	손 주 경	147
유르스나르와 미국 :		
인본주의적 작가에서 행동하는 지식인으로	오 정 숙	191
비라고 디오프의 「더러운 순가락」에 구현된 대비의 세계의 의미	유 재 명	227
에티엔 드 라 보에시의 『자발적 종속론』 연구 - 집필 배경과 당대의 수용에 관하여 -	이 선 희	257
영화문화다양성을 위한 부산국제영화제의 역할 분석과 평가 :		
프랑스 영화를 중심으로	이 수 원	287
보들레르의 미술비평에서 현대적 상상력	이 윤 영	317

- 로 클레지오의 『사막』과 『하늘빛 사람들』 그리고 『황금물고기』 연구 이 희 영 ... 343
- 식민지화 역사 비판과 시원과 신역의 탐색 그리고 이주민 소외 문제의 공론화 - 이 희 영 ... 343
- “평등의 매력”과 모더니티 :
18세기 후반 파리 위락정원에 관한 연구 황 주 영 ... 383

■ 프랑스 어학·교육학 ■

- 프랑스어 학습자의 듣기 이해능력 향상을 위한 동영상자료 활용 방안 김 선 미 ... 409
- 텍스트 분석에서 기술description의 역할과 가치 재평가 김 휘 택 ... 447
- 프랑스어 간투사 ‘quoi’에 대한 고찰 이 은 미 ... 475



- 2017년도 학회 임원진 / 505
 프랑스문화예술학회 회칙 / 506
 편집위원회 규정 / 512
 연구 윤리 규정 / 516
 저작권 규정 / 519
 논문심사 규정 / 520
 논문투고 규정 / 521
 회원가입 안내 / 523

『살람보Salammbô』에 적용된 “현대소설 기법” 연구

김 계 선
(숙명여자대학교)

차 례

- | | |
|---------------|-------------|
| 1. 들어가며 | 3. 서정과 아이러니 |
| 2. 묘사: 인물과 배경 | 4. 나가며 |

1. 들어가며

플로베르가 1862년 고대 카르타고에 대한 소설 『살람보Salammbô』를 발표했을 때, 『마담 보바리Madame Bovary』의 작가에 대한 기대가 커던 데다 소설이 오리엔탈리즘, 역사소설, 이국정취라는 당대의 취향에 부응한 듯 했기에 독자들의 반응은 뜨거웠다. 두 달 만에 초판 4 천 부가 소진될 정도였다. 하지만 문단의 평가는 엇갈렸다. 고티에가 기존의 문학 장르로 규정할 수 없는 새로운 형식의 소설이라고 찬사를 보냈다면, 세 편의 평론을 잇달아 발표할 만큼 소설에 큰 관심을 보였던 생트-뵈브는 시간적으로 멀어 당대와 연속성이 없는 고대는 역사소설의 시대적 배경으로 적합하지 않을뿐더러 소설의 모티브인 카르타고에 대한 용병 반란은 역사의 주변부에 있는 사소한 사건에 불과하다는 이유로 『살람보』가 역사소설의 범주에 맞지 않는 실패작이라고 혹평했다.¹⁾

플로베르는 생트-뵈브와의 논쟁에서 “고대에 현대소설 기법을 적용함으로써 신기루를 고착시키는 fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne”²⁾ 것이 자신의 창작의도였다고 밝혔다. 그는 『마담 보바리』부터 자신을 드러내는 낭만주의적 글쓰기가 아니라 시대의 특징을 드러내는 사실주의적 글쓰기를 구사하였는데,³⁾ 『살람보』에도 동일한 글쓰기 전략을 적용했다는 의미일 것이다. 그런데 신비로운 종교와 그 의식, 생경한 풍습, 전쟁으로 휘몰아치는 고대 동양을 배경으로 한 소설은 당대 지방 부르주아의 평범한 일상을 그린 『마담 보바리』와는 차라리 대조적인 듯하다. 경이로우면서도 거친 동양과 젯빛의 노르망디는 그만큼 달라 보이는 것이다. 전혀 다른 소설 같은 『살람보』에 『마담 보바리』와 동일한 글쓰기 기법이 적용되었다면 무엇일까? 하는 의문에서 본 연구는 시작되었다. 그러므로 당대를 표현하는 데 사용되었던 창작방식이 구체적으로 고대에 어떻게 적용되었는지,⁴⁾ 그 미학적 성과는 무엇인지 살펴보는 것이 본 논문의 목표이다.

플로베르는 당시에 잘 알려지지 않았을 뿐 아니라 참고 서적마저 변변치 않은 한 고대 문명을 재현하기 위해 수많은 자료를 참고했고, 로마에 의해 철저하게 파괴되어 카르타고의 유적이 거의 남아있지 않은 튀니지의 현장도 방문했다. 그는 고대와 동양에 대한 자신의 오랜 꿈을 박학과 현지답사, 상상력으로 턱마하였다. 그가 자료조사에서 취한 사실들을 바탕으로 카르타고라는 고대 세계의 진실을 담기 위해 노력하면서 소설에는 역사적 사건에 면밀한 자료라는 사실주의적 방식이 적용되었다. 노

1) 『살람보』를 두고 벌어진 플로베르와 생트-뵈브의 논쟁에 대해서는 김계선의 「『살람보』의 현대성」, 『프랑스문화예술연구』 여름호(제48집), 프랑스문화예술학회, 2014년을 참고 바람.

2) Sainte-Beuve에게 1862년 12월 23-24일 쓴 편지, *Correspondance III*, p. 276.

3) 작가는 『마담 보바리』 집필 중 L. Colet에게 쓴 1852년 1월 31일의 편지에서 “서정성은 배제하고 의사표시를 삼가며 작가의 개성이 드러나지 않도록 한다.”고 자신의 소설 방침을 밝힌 바 있다. *Corr.*, II, p. 40.

4) C. Gothot-Mersch는 『살람보』에 적용된 현대소설 기법이 “사실주의와 사건, 배경, 등장인물들의 개인화”라고 주장하였다. “*Salammbô et les procédés du réalisme flaubertien*”, *Parcours et Rencontres*, Klincksueck, 1993, p. 1219.

르망디의 생활을 그릴 때 보여주었던 것처럼 소멸한 한 세계를 상기시키는 작업에서도 정확성을 기하기 위해 세심하게 배려한 것이다. 그러나 수집한 자료에는 틈이 많았고 “아무것도 없는 문명 전체를 되살리는 ressusciter toute une civilisation sur laquelle on n'a rien”⁵⁾ 작업은 녹록치 않았다. 그가 가진 불충분한 자료를 토대로 사라진 문명을 재현하기 위해 택한 전략이 당시 유행했던 역사소설과는 다른 새로운 문학형식,⁶⁾ 즉 당대를 그리는 데 사용했던 글쓰기 방식, 그의 표현에 따른다면 고대에 “현대소설 기법” 적용일 것이다. 그러므로 본 연구에서는 『살람보』에서 『마담 보바리』와 동일한 글쓰기 방식이 무엇인지, 그리고 그 성과가 무엇인지 살펴본다.

2. 묘사: 인물과 배경

『마담 보바리』에서 엠마의 초상은 전지적 시점에서 그려져 있지 않다. 그녀는 삶의 여러 순간에 걸쳐 부분적으로 묘사되어 있다. 엠마는 그녀를 보는 샤를르, 레옹, 로돌프 등의 시선, 다시 말해 ‘내부적 시점focalisation interne’에 의해 각각 다르게 보이는 파편화된 초상으로 소개되어 있다. 『살람보』에서 여주인공의 경우도 동일하다. 가령 살람보가 처음으로 등장하는 용병들의 연회(1장), 타니트 신전의 대사제와 함께 있을 때(3장), 잡들어 있는 그녀의 방안으로 마토가 침입했을 때(5장) 등을 보면, 그 순간 그녀의 모습만 보일뿐 한 번도 외양이며 성격이 전체적으로 드러나 있지 않다. 어느 한 때 등장인물들이 보는 만큼, 아는 만큼만 독자도 그녀를 보고 알고 느낄 수 있는 것이다. 그렇다고 살람보에 대한 묘사가

5) F. Feydeau에게 1857년 11월 24일 쓴 편지, *Corr.*, II, p. 781.

6) 『살람보』는 생트-뵈브가 비난했던 시대와 사건에서뿐 아니라, 중심인물들이 역사적 사건과 유기적 관계로 규정되어 있지 않다는 점에서도 전통적인 역사소설의 범주에서 벗어나 있다.

엠마의 경우와 전적으로 동일하지는 않다. 고대 동양 여성이라는 이중의 난관이 작가로 하여금 다른 묘사 방식을 선택하지 않을 수 없게 하였을 것이다.

『살람보』는 1차 포에니 전쟁에서 로마에 패한 후, 카르타고를 위해 싸웠던 용병들이 급료를 요구하며 도시로 난입하자 카르타고 측에서 이들을 달래기 위해 최고집정관 아밀카의 성에서 베풀어 준 연회에서 시작된다. 연회의 혼란이 절정에 달했을 때, 아밀카의 딸 살람보가 병사들 앞에 나타난다.

Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges chananéennes, la faisait paraître plus grande. Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose comme une grenade entrouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ses bras, garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de fleurs rouges sur un fond tout noir. Elle portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche, et son grand manteau de pourpre sombre, taillé dans une étoffe inconnue, traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait.⁷⁾

가나안 처녀들의 유행을 따라 텁 모양으로 모아 보랏빛 가루를 뿐된 머리로 인해 그녀는 키가 더 커 보였다. 관자놀이에 고정된 진주 줄이 반쯤 벌어진 석류 같은 장밋빛 입가로 내려왔다. 가슴에는 잡동사니로 곰치의 비늘을 모방한 휘황찬란한 보석 묶음이 매달려 있었다. 검은 바탕에 붉은 꽃들이 수놓인 소매 없는 튜닉에서 다이아몬드로 장식한 팔이 맨살로 드러났다. 양 발목에 걸음을 조절하는 금 사슬을 차고 있고, 천을 알 수 없는 짙은 자줏빛의 풍성

7) G. Flaubert, *Salammbô*, GF Flammarion, 2001, p. 69, 이후 텍스트 인용은 본문에서 S, 페이지로 표기함.

한 망토가 뒤로 길게 늘어져 있어 그녀가 발을 뗄 때마다 뒤에서
큰 파도가 따라가는 것 같았다.

머리에서 장신구로, 옷으로 이어지는 살람보의 차림새에 대한 묘사는 세밀하고 풍부하다. 그러나 이 묘사는 외양을 제외하고 인물에 대해 알려주는 것이 거의 없다. 옷과 보석으로 눈부시게 치장한 최고 권력자의 딸이라는 것 외에는 아무것도 알 수 없는 것이다. 옷은 급기야 뒤에서 일렁이는 “큰 파도”처럼 인물을 압도하기에 이른다. 작가는 이 장면을 쓰고 나서 친구에게 “여주인공을 병사들 속으로 들어보냈다네. 진귀한 보석들과 붉은 빛으로 채워 그녀의 몸을 잘 알아보지 못하지”⁸⁾라고 설명했다. 이는 옛 사람의 심리에 관한 정보가 부족했고, 특히 여자들에 대해서는 더욱 알 수 없었다는 그의 고백⁹⁾과 관련이 있을 것이다. 그로 인해 살람보에 대한 묘사는 엠마와 달라질 수밖에 없었다.

위 인용문의 묘사는 살람보를 알려주는 대신 그녀에게 끌리는 다른 인물들을 정당화한다. 연회에서 “병사들은 그녀의 말을 이해하지 못하면서도 그 주위로 모여들었다. 그들은 그녀의 몸치장을 보고 깜짝 놀랐다.”(S, p. 70) 그리고 이때 그녀를 처음 본 마토는 이후 “보이지 않는 끈”으로 단단히 엮인 듯 그녀에게서 벗어날 수 없고, 결혼을 목적으로 아밀카의 성에 기거하고 있으나 여태 그녀를 본 적 없는 누미디아 왕 나라바스 역시 그녀에게 매료되어 마토와 대결구도를 형성하게 된다. 그녀에 대한 마토의 열정과, 그와 나라바스와의 경쟁은 소설을 이끌어가는 강력한 동인이다. 살람보의 이 첫 등장은 후광으로 마무리된다. “달빛으로 인해 몹시 창백해 보이는 그녀는 미세한 연무 같은 뭔가 신성한 것에 둘러싸여 있었다. 눈동자는 지상의 저 너머, 먼 곳을 보는 듯했다.”(S, p. 69) “뭔가 신성한 것”에 둘러싸여 “지상의 저 너머”를 보는 듯한 그녀는

8) L. Bouilhet에게 1857년 10월 8일 쓴 편지, *Corr.*, II, p. 769

9) E. Feydeau에게 1857년 6월 말 혹은 7월 초에 쓴 편지에서 집필 중인 소설의 어려움에 대해 적었다. “내 책에서 찾아보기 곤란한 것은 심리적 요소, 즉 느끼는 방식입니다.” *Ibid.*, p. 741.

다른 인물들에게도 그렇지만 독자에게도 신비로운 존재로 부각된다.

연회에서 아름답게 단장한 살람보를 보았던 마토는 그녀를 일련의 옷 차림으로 기억한다. 그가 타니트 여신의 베일을 훔쳐가 카르타고가 위기에 처하자 살람보는 용병부대로 그를 찾아간다. 그의 텐트에서 그녀는 베일을 돌려달라고 호소하는데,

Mâtho n'entendait pas; il la contemplait, et les vêtements, pour lui, se confondaient avec le corps. La moire des étoffes était, comme la splendeur de sa peau, quelque chose de spécial et n'appartenant qu'à elle. Ses yeux, ses diamants étincelaient; le poli de ses ongles continuait la finesse des pierres qui chargeaient ses doigts; les deux agrafes de sa tunique, soulevant un peu ses seins, les rapprochaient l'un de l'autre, et il se perdait par la pensée dans leur étroit intervalle, où descendait un fil tenant une plaque d'émeraudes, que l'on apercevait plus bas sous la gaze violette.(S, p. 264)

마토는 듣고 있지 않았다. 그녀를 보고 있는 그에게 그녀의 몸과 옷이 하나가 되었다. 옷감의 물결무늬는 그녀의 아름다운 피부처럼 특별한, 오직 그녀만의 것이었다. 그녀의 눈, 그녀의 다이아몬드들이 반짝거리고 손톱의 윤기는 손가락에 끼고 있는 섬세한 보석들로 이어졌다. 그녀의 양 가슴을 살짝 들어 올려 가운데로 모은 튜닉에 달린 고리 두 개의 좁은 사이로 에메랄드 메달이 달린 실이 하나 늘어져 있는 것이 바이올렛 빛 사 아래로 보이는 데서 그의 생각이 딱 멈추었다.

살람보의 몸치장은 분해되고 해체되어 그녀의 몸과 옷이 하나가 되고, 눈이 다이아몬드와, 손톱은 반지의 보석들과 섞인다. 그녀를 설명하는 “물결무늬”, “다이아몬드”, “에메랄드”, “바이올렛 빛 사” 등의 다양한 표현은 오히려 그녀를 모호하게 하는 것들이다. 그녀는 두르고 지니고 있는 모든 것, 마토에게 낯선 것들 속에 가려있어 눈앞에 있어도 그는

여전히 그녀를 알 수 없다. 차림새에 대한 풍부한 묘사는 인물을 드러내기보다 오히려 “잘 알아보지 못”하게 하는 역설적 방식이 되고 있는 것이다. 살람보가 여신의 베일 자임프zäimph를 가지고 텐트를 떠난 후, 그녀를 찾는 마토의 탐색은 자연스럽게 천으로 향하여 “침대 위의 사자 가죽을 살며시 더듬어 보았다. 불러도 대답이 없었다. 빛을 들어오게 하려고 급히 천막의 한 부분을 찢었다. 자임프가 사라지고 없었다.”(S, p. 273) 그녀의 사라짐은 베일의 사라짐으로 확인된다.

『마담 보바리』에서 사건의 원인이 되고 이야기에 내적 긴밀성을 부여하면서 소설을 진행시키는 가장 큰 요인이었던 여주인공의 심리가 『살람보』에서는 불확실하였다. 작가는 잘 알 수 없는 인물의 심리를 대신할 것이 필요하였고, 외양에 대한 상세한 묘사는 그 보완물일 것이다. 그녀의 차림새에 대해 지속적으로 이어지는 긴 묘사는 그녀의 심리가 아니라 그녀를 바라보는 상대방의 심리를 드러냄으로써 이 틈을 메우는 역할을 하고 있다. 그 결과, 묘사에서 새로운 양상이 나타났다. 인물과 배경에 대한 자세한 정보를 주면서 이야기를 받쳐주는 역할을 하였던 전통 소설에서의 묘사와 달리, 『살람보』에서는 묘사 자체가 중요한 역할을 맡고 있는 것이다. 인물의 행동이나 심리를 쫓아가는 데 익숙한 독자에게 이런 서술방식은 당혹스럽지 않을 수 없다.

소설에 등장하기 전부터 카르타고를 구할 수 있는 유일한 인물로 간주되는 최고집정관 아밀카는 카르타고 측이 용병들과 갈등을 빚고 있을 때 도시로 돌아온다. 원로원 의원들은 그에게 사령관직을 맡아 용병부대를 물리쳐달라고 간청하지만 그는 의원들의 이기심과 비겁함을 들며 제안을 거부한다. 원로원에서의 논쟁, 딸의 추문과 그로 인해 받은 모욕에 착잡한 심정으로 집으로 돌아온 그가 온 집안을 돌면서 재산을 점검하기 시작한다. 어느 방으로 들어가자,

[...] des tas de billons faisaient des monticules sur les dalles; et, ça et là, quelque pile trop haute s'étant écroulée avait

l'air d'une colonne en ruine. Les grandes pièces de Carthage, représentant Tanit avec un cheval sous un palmier, se mêlaient à celles des colonies, marquées d'un taureau, d'une étoile, d'un globe ou d'un croissant. Puis l'on voyait disposées, par sommes inégales, des pièces de toutes les valeurs, de toutes les dimensions, de tous les âges, depuis les vieilles d'Assyrie, minces comme l'ongle, jusqu'aux vieilles du Latium, plus épaisse que la main, avec les boutons d'Egine, les tablettes de la Bactriane, les courtes tringles de l'ancienne Lacédémone.(S, p. 198)

〔…〕동전 더미들이 바닥에서 언덕을 이루었다. 너무 높은 무더기들이 여기저기서 무너져 내린 것이 썩어 무너진 기둥을 방불케 했다. 종려나무 아래 말 한 마리와 함께 타니트 여신이 그려진 카르타고의 고액 화폐들이 황소며 별, 구형, 초승달이 있는 식민지의 화폐와 섞여 있었다. 또한 액면 가격도 크기도 시대도 다양한 화폐들이 일정치 않은 분량으로 진열되어 있었다. 손톱처럼 얇은 고대 아시리아 화폐부터 에기나의 단추 모양 화폐, 박트리아의 판화폐, 옛 스파르타의 짧은 막대 화폐, 손바닥보다 두꺼운 고대 라티움의 화폐까지 있었다.

시대도 나라도 크기도 모양도 다른 수많은 화폐들에 대한 묘사가 길게 이어져 있다. 이런 묘사에 대해 생트-뵈브는 모든 디테일이 섬세하고 정확하게 언급되어 있으면서도 이 디테일로부터 하나의 총체가 형성되는 경우가 없다고 비난하였다. “건물의 각 부분은 모자라지 않게, 지나치게 공을 들였다. 나는 각각 별개로는 잘 만들어져 제자리에 있는 문이며 벽, 자물쇠, 지하 창고들을 보았지만 어디에서도 건축물을 보지 못했다.”¹⁰⁾ 며 세부적인 것이 전체에 제대로 들어가 있지 않을 뿐더러 인물과 사물 사이에 연관성이 보이지 않는다고 지적하였다. 묘사가 쓸데없이 장황하다는 것이다. 후에 발레리 역시 플로베르가 “부수적인 것에 몰입해 주된 것을 희생시켰다”¹¹⁾고 가세하였다. 묘사라는 “부수적인 것”에 치중하다

10) Sainte-Beuve, *op., cit.*, p. 224.

보면 인물의 행동이나 심리 같은 “주된 것”的 비중이 약화되어 결과적으로 소설 전체의 조화를 해치게 된다는 우려일 것이다. 플로베르는 생트-뵈브에게 『살람보』에서 “쓸모없고 동떨어진 묘사는 없습니다. 전부 등장인물들에게 소용되며 행동에 직접 혹은 면 영향을 끼칩니다.”¹²⁾라고 응수했다. 작가의 말대로 하인들을 대동하고 수많은 보물을 점검하는 동안 독자는 아밀카의 엄청난 재산뿐 아니라 아밀카라는 인물에 대해서도 알게 된다. 그는 다른 부자들과 달리 카르타고 시민들의 신뢰와 절대적 지지를 받고 있지만 실상은 탈세도 매점매석도 서슴지 않는다는 데서 그도 그들과 다르지 않음이 드러나는 것이다.

그리고 이때 아밀카는 자신의 집에서 벌어진 용병들의 연회로 인한 막대한 손실과 딸의 추문을 확인하고 이에 분노하여 그날 밤 부자들의 집회에 들어가면서 선언한다. “외인부대에 맞서 싸울 카르타고군의 사령관직을 수락합니다!” 재산에 대한 자세한 묘사는 그러므로 아밀카라는 인물과 더불어 그의 심리 변화를 보여주기 위한 것이다. 일견 무의미하게 보이는 디테일들은 사령관직 거부에서 분노와 의혹을 거쳐 사령관직 수락에 이르는 추이를 정당화하고 있다. 작가가 자세하게 묘사하는 수많은 사물들은 인물이 느끼는 것의 증인으로서 그 자리에 있거나 상징적인 가치를 지니는 것으로 사물들의 묘사가 지향하는 것은 결국 구체적 현실이다. 따라서 상세한 묘사는 전체에 맞지 않는 무의미한 디테일도 작가의 박학을 과시하는 것도 아니고 인물의 심리를 효과적으로 대신하는 것이다. 고대의 화폐와 온갖 보석에 대한 작가의 지식과 묘사, 인물의 심리가 혼합된 서술방식에 힘입어 소설은 내적 긴밀성을 획득하게 된다. 주네트가 플로베르 글쓰기의 한 특징으로 지목한 “사물에 대한 과도한 묘사”¹³⁾는 사물을 통해 인물과 그의 심리에 닿으려는 시도인 것이다. 서술의 중심이 인물이나 행동에서 묘사로 이동한 것으로, 이로 인해 전통 소

11) G. Genette, *Figures I*, Seuil, 1966, p. 240에서 재인용.

12) Sainte-Beuve에게 1862년 12월 23-24일 쓴 편지, *Corr.*, III, p. 278.

13) G. Genette, *op., cit.*, p. 227.

설에서의 인물과 묘사의 서열관계에 균열이 생기는 결과가 초래되었다.

소설 배경이 되는 카르타고에 대한 묘사 역시 살람보의 경우처럼 여러 인물들의 시선에 따라 부분적으로 서술에 통합되어 있다. 내부적 시점에 따라 과편화 되어 소개되는 카르타고는 『마담 보바리』 2부의 도입부에서 앞으로 엠마의 삶이 펼쳐질 장소에 대한 정보를 주는 용빌과는 다른 방식으로 그려져 있는 것이다. 도시는 1장 아밀카의 성에서 용병들의 시선 아래 처음 등장한다. 병사들은 취기가 가시자 성 아래로 펼쳐진 카르타고의 야경을 내려다보며 “숫자가 더 많은데도 고립된 기분이었다. 저 아래 어둠 속에 잠들어 있는 도시가 총총이 쌓인 계단과 높고 캄캄한 집들, 백성보다 더 사나운 알 수 없는 신들과 더불어 불현듯 그들을 두렵게 했다.”(S, p. 65) 그들의 고함소리, 노랫소리, 술과 음식들 사이로 침입하듯 슬며시 무대로 등장한 카르타고는 병사들의 시점에서, 있는 대로 가 아니라 그들이 보고 느끼는 대로 묘사되어 있다. 밤의 도시는 이방인들에게 제대로 정체를 드러내지 않을뿐더러 위협적이기까지 하다. 바라보는 인물의 의식이 드러나는 내부적 시점을 통해 야경에서 용병들의 소외감과 두려움이 읽히는 것이다. 병사들의 시선을 따라 낯선 옛 도시로 들어간 독자에게 카르타고는 익명성을 유지한 채 자신을 드러내지 않고 있다.

이와 달리 7장에서 집에 돌아온 아밀카가 카르타고를 내려다볼 때, “도시는 궁륭과 신전, 황금빛 지붕, 집, 종려나무 숲, 여기저기서 불빛을 쏟아내는 유리 공들과 함께 긴 곡선으로 웁푹 파여 들어가면서 내리뻗어 있었다. 성벽은 그를 향해 넘쳐흐르는 이 풍요의 뿔의 거대한 테두리 같았다. 아래에서 항구며 광장이며 마당의 안, 거리의 형태, 거의 바닥에 닿을 듯 작은 사람들이 보였다.”(S, p. 173) 이때의 도시도 용병들이 바라볼 때와 동일한 요소들로 이루어져 있지만 열거된 모든 곳이 구분되고 명명되어 있다. 스치듯 언급되어 있는 지붕, 집, 마당, 거리 등은 멀리서도 분간할 수 있을 정도로 속속들이 알고 있는 구체적이고 익숙한 곳이다. 더구나 성벽으로 둘러싸인 도시 전체가 아밀카에게 바치는 “풍요의

뿔”처럼 보인다. 도시를 마치 자신의 소유지처럼 둘러보는 인물의 시선에 의해 카르타고는 마침내 독자에게 친근한 공간이 된다. 작가가 직접 개입하여 자상하게 설명하지 않고, 여러 등장인물들이 부분적으로 본 것을 독자가 한데 묶는 방식으로 묘사된 덕분에 카르타고는 “아무것도 없는” 데서 읽고 상상할 수 있는 곳, 있을 법한 곳, 구체적 배경이 될 수 있는 것이다.

그러나 카르타고는 인물의 입장이나 의식, 이야기와 인과관계 없이 묘사되어 있을 때가 있다. 가령 3장에서 달빛 아래 펼쳐져 있는 도시는 이야기나 인물의 감정, 행동의 틀로서가 아니라 어떤 목적도 없이 전개되어 있다.

La lune se levait à ras des flots; et, sur la ville encore couverte de ténèbres, des points lumineux, des blancheurs brillaient: le timon d'un char dans une cour, quelque haillon de toile suspendu, l'angle d'un mur, un collier d'or à la poitrine d'un dieu. [...] Autour de Carthage les ondes immobiles resplendissaient, car la lune étalait sa lueur tout à la fois sur le golfe environné de montagnes et sur le lac de Tunis.(S, p. 102-103.)

달이 물에 닿을 듯 떠오르자 아직 어둠에 잠긴 도시에서 빛을 내는 것들과 하얗게 빛나는 것들, 이를테면 마당의 수레 채라든지 매달린 천막 쪼가리, 벽 모서리, 신상의 가슴에 달린 금 목걸이 같은 것들이 반짝거렸다. [...] 달빛이 산으로 둘러싸인 만과 튀니스 호수를 동시에 비추니 카르타고 주변은 잔잔한 물결로 빛나고 있었다.

카르타고와 그 주변을 두루 아우르는 긴 묘사, 누가 보는지도 알 수 없는 이 풍경은 순전히 묘사를 위한 묘사이다. 『살람보』는 “휘황찬란하게 난입한 배경으로 압도된 이야기”¹⁴⁾라는 주네트의 지적처럼 공간 묘

14) *Ibid.*, p. 234.

사가 때로 서술을 잠식하기까지 하는데, “이야기의 흐름을 정지시키는, 언뜻 무용해 보이는 묘사”는 플로베르가 “전통 소설의 규칙이었던 서술의 속박에서 벗어난 증거”¹⁵⁾일 것이다. 묘사에서의 이 새로운 양상이야 말로 “사실성réalité이 거의 불가능”한 주제, “신기루”를 고착시키는 그의 방식이 아닐까. 작가는 순수한 묘사를 통해 면 과거를 재구성하는 것이 아니라 하나의 가능태를 그리는 것이다.

시나리오에 따르면 애초에 작가는 카르타고의 지도와 지형, 정치, 종교, 경제 등을 설명하는 별도의 장을 계획했다가 결국 삭제하고, 수집한 자료와 고고학적 지식을 소설 속에 융합시켰다. 직접 설명하는 대신 지식과 허구를 결합시킨 것은 상상의 여지를 주기 위해, 독자로 하여금 카르타고를 “꿈꾸게 하기” 위해서일 것이다. 『살람보』는 소설의 사실성은 외부세계의 것과 전혀 다르고, 그것을 유효하게 할 수 있는 것은 정확함이 아니라는 것을 보여준다.”¹⁶⁾는 견해처럼, 고대 카르타고는 순수한 묘사, 묘사와 서술의 융합, 그리고 묘사와 심리, 행동이 서로 연결되어 이루는 내적 긴밀함으로 구축되어 있다. 이런 묘사에 힘입어 카르타고는 소설의 배경으로서 가능성과 구체성을 획득할 수 있는 것이다. 그러므로 진실이 있다면 미메시스에 의해 도달한 정확함의 진실이 아니고, 필리포의 표현처럼 “카르타고의 사실성은 고고학적 탐구가 아니라 언어 작업”¹⁷⁾에서 찾아야 한다.

루카치는 묘사에 치중하기가 역사소설 몰락의 한 징후라고 보았다.¹⁸⁾ 현대소설은 묘사의 혁신에서 시작된다는 의미일 텐데, 플로베르 이후 소설에서 묘사의 비중이 갈수록 커지고 있는 점이 그 증거일 것이다. 작가가 친절하게 인물이나 배경을 설명하지 않고, 즉 작가의 직접 개입 없이 묘사를 통해 인물과 배경에 대해 독자에게 해석의 여지를 주고 상상하게

15) G. Genette, “Présentation” de *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983, p. 8.

16) G. Séginger, “Présentation” de *Salammbô*, GF Flammarion, 2001, p. 34.

17) D. Philippot, “Préface” de *Gustave Flaubert, mémoire de la critique*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 50.

18) G. Lukacs, *Le roman historique*, Payot, 1972, p. 223.

하기, 이것이 플로베르가 원하는 예술에서 가장 높은 단계, “웃게 하는 것도 울게 하는 것도 아닌 꿈꾸게 하기”¹⁹⁾에 도달하는 길이 아닐까. 그리고 작가의 묘사를 해석하고 그것을 통해 꿈꾸는 독자에게로 소설에서의 주도권이 넘어간 것도 현대소설의 또 다른 징후일 것이다.

3. 서정과 아이러니

플로베르는 1850년 동방여행 중, 친구에게 자신이 구상하고 있는 소설에 대해 밝혔다.

A propos de sujets, j'en ai trois, qui ne sont peut-être que le même et ça m'emmerde considérablement: 1° *Une nuit de Don Juan* à laquelle j'ai pensé au lazaret de Rhodes; 2° l'histoire d'*Anubis*, la femme qui veut se faire baisser par le Dieu. - C'est la plus haute, mais elle a des difficultés atroces; 3° mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une petite ville de province, au fond d'un jardin planté de choux et de quenouilles, au bord d'une rivière grande comme l'Eau de Robec. -Ce qui me turlupine, c'est la parenté d'idées entre ces trois plans.²⁰⁾

세 개의 주제가 있는데 어쩌면 하나일 수도 있다는 점이 나를 아주 거북하게 한다네. 하나는 로제의 겸역소에서 생각한 동주양의 하룻밤이고, 또 하나는 아누비스 이야기, 신과 동침하고 싶어 하는 여자인데 이것은 가장 고상하지만 무지하게 어렵다네. 세 번째는 로벡 강처럼 넓은 강가, 마당에 양배추와 부들이 심어져 있는 어느 깊은 시골 마을에서 부모님과 함께 살면서 처녀로 늙어 죽는 젊은 여자가 나오는 내 플랑드르 소설이지. 고민은 이 세 개의 틀

19) L. Colet에게 1853년 8월 26일 쓴 편지, *Corr.*, II, p. 417.

20) L. Bouilhet에게 1850년 11월 14일 쓴 편지, *Corr.*, I, p. 708.

랜이 비슷하다는 점일세.

첫 번째 구상은 소설로 실행되지 못하였으나 두 번째가 『살람보』의 계획으로 알려져 있다. 세 번째는 여러 상황에서 다른 점들이 있긴 해도 『마담 보바리』의, 그리고 신비주의와 관능이 결합되어 있다는 데서 『살람보』의 계획으로도 볼 수 있다. 세 주제 모두 대립되는 것들의 해결하기 어려운 긴장을 담고 있고, 바로 그 유사성에 작가의 고민이 있는 것 같다. 이 편지에 따르면 『살람보』는 최초의 구상단계에서부터 신비주의와 에로티시즘, 고상함과 범속함의 결합이 의도되었다는 것을 알 수 있다.

플로베르는 청소년기에 낭만주의 문학을 통해 동양에 접한 이후, 그 색다른 정취에 깊이 빠져들어 갔다. 그러나 그는 1849년부터 1851년까지의 동방여행에서 자신이 읽고 꿈꾸었던 것과 전혀 ‘다른’ 동양을 만났다고 편지에서 수없이 언급하였다. 그는 카이로에서의 경험을 다음과 같이 적었다.

L'appartement délabré et percé à tous les vents était éclairé par une veilleuse, on voyait un palmier par la fenêtre sans carreaux et les deux femmes turques avaient des vêtements de soie brochés d'or. C'est ici qu'on s'entend en contrastes, des choses splendides reluisent dans la poussière.²¹⁾

허물어져 사방에서 바람이 들어오는 방이 흐릿한 불빛으로 밝혀져 있었다. 창살 없는 창으로 종려나무가 보이고 금박 비단옷을 입은 터키 여자 둘이 있는데, 여기에서 대비라는 것을 보았으니 찬란한 것들이 먼지 속에서 반짝이고 있었다.

바람이 술술 들어오는 누추한 방안에 있는 “금박 비단옷”의 여자들은 그때까지 그의 인식과 경험에 반하는 것이었다. “먼지 속에서 반짝”이는 “찬란한 것들”처럼 뜻밖의 것들이 거리낌 없이 어우러져 있는 동양의 일

21) 같은 사람에게 1849년 12월 1일 쓴 편지, *Ibid.*, p. 541.

상에서 그는 “모든 아름다움은 비극과 희극으로 이루어져 있다.”²²⁾는 자신의 생각이 구체적으로 재현된 광경을 목격한 것인데, 이런 아이러니한 모습에서 역동적 긴장과 함께 삶의 총체성을 보았던 것이다. 뷔크는 부조화가 심하거나 모순되는 두 가지 현상이 긴밀하게 병치되어 있는 것을 아이러니라고 정의하면서 두 가지의 모순된 연술이나 조화롭지 않은 이미지들을 아무 설명 없이 병치시키는 것을 아이러니의 한 방식이라고 하였다.²³⁾ 아이러니가 우리의 “삶을 지배하고 있는 것 같다”²⁴⁾는 작가의 인식과 동양에서의 경험에 따라 『살람보』에도 『마담 보바리』에서처럼 언어적, 상황적 아이러니가 나타나 있다.

『살람보』는 사랑과 전쟁, 문명과 야만, 신비주의와 범속함, 향내와 피비린내처럼 대립되는 것들이 강렬하게 충돌하는 소설이다. 소설 제목이자 주인공의 이름인 살람보에 대해 작가는 “살란Salan이 아니라 살람Salam이라고 발음하도록 m을 둘 썼다”²⁵⁾고 설명한 바 있다. Salam은 ‘평화’를 뜻하는 아랍어²⁶⁾이다. 살람보는 용병들이 자신의 집에서 연회를 벌이고 있는 중에 그들과 “화해할 작정으로” 마토에게 술을 권하였다. 그러나 이 행위는 한 중개자에 의해 “우리나라에서 여자가 병사에게 술을 마시게 하는 것은 잠자리를 제공한다는 의미”(S, p. 74)로 수신자에게 잘못 전달되면서 마토의 마음을 혼들어 놓는다. 이 연회에서 그녀에게 매혹된 마토는 그녀를 다시 만나기 위해 도시로 들어갈 기회를 찾지만 이를 수 없자 카르타고에 대한 증오심만 깊어진다. 그가 카르타고와 전쟁을 계속하는 것도, 살람보의 아버지가 용병들의 진압에 나서는 것도 그녀 때문이다. 그러므로 ‘살람보’라는 주인공의 이름 자체가 표현하고자 하는 언어와 표현된 언어 사이의 괴리에서 오는 언어적 아이러니를 드러낸다. 다른 한편, 살람보가 주인공임에도 불구하고 소설이 그녀를

22) E. Chevalier에게 1840년 1월 20일 쓴 편지, *Ibid.*, p. 59.

23) 뷔크, 『아이러니』, 문상득 역, 서울대학교 출판부, 1980, p. 98.

24) L. Colet에게 1852년 5월 8일 쓴 편지, *Corr.*, II, p. 84.

25) G. Froehner에게 1863년 1월 21일 쓴 편지, *Corr.*, III, p. 294.

26) Wikipédia; Salam, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Salam>

중심으로 전개되지 않는데, 그녀와 그녀의 사랑, 그녀가 승배하는 종교보다 수많은 전사들과 전투 장면이 소설을 압도하고 있는 것이다. 작가가 후에 “상보다 받침대가 더 컸다”²⁷⁾고 아쉬움을 토로한 것을 보면 의도한 것은 아니었다 해도 주인공이 소설보다 제목에서 훨씬 더 비중이 크다는 점도 아이러니이다.

카르타고를 포위하고 있는 용병부대는 “찬란한 것”과 “먼지”처럼 모순되는 것들이 긴밀하게 병치되어 있어 예상과 실제가 다른 상황적 아이러니를 드러낸다.

Des dromadaires, tout barbouillés de goudron comme des navires, renversaient les femmes qui portaient leurs enfants sur la hanche. Les provisions dans les couffes se répandaient; on écrasait en marchant des morceaux de sel, des paquets de gomme, des dattes pourries, des noix de gourou; et parfois, sur des seins couverts de vermine, pendait à un mince cordon quelque diamant qu'avaient cherché les Satrapes, une pierre presque fabuleuse et suffisante pour acheter un empire.(S, p. 293)

배처럼 온통 역청을 칠한 낙타들이 허리에 아이를 안고 있는 여자들을 넘어뜨리곤 했다. 큰 광주리에 있던 식량이 흘어져 걷다보면 소금 조각이며 고무 꾸러미며 썩은 대추야자 열매, 콜라 열매 따위를 밟기도 했다. 더러 이가 우글거리는 그들의 가슴에 사트라프들이 찾던 다이아몬드나 한 왕국을 살 수 있을 만큼 어마어마한 값어치의 보석이 가는 줄에 매달려 있기도 했다.

용병부대는 온갖 나라에서 온 병사들뿐 아니라 그들을 따라다니는 여자들과 아이들, 동물들로 각양각색의 시끌벅적한 무리를 이루고 있다. 그들이 카르타고를 공포로 떨게 하고 있지만, 그들의 진영은 규율이 전혀 없는 탓에 복잡하고 어수선한 시장을 방불케 한다. 병사들과 함께 있

27) Sainte-Beuve에게 1862년 12월 쓴 편지, *Corr.*, III, p. 284.

는 여자들과 아이들도 그렇지만, 먹을 것을 두고 다투는 그들이 더러운 몸에 다이아몬드나 값비싼 보석을 걸치고 있는 것도 당혹스럽기는 마찬 가지다. 이런 아이러니로 인해 용병부대는 전형화 되는 대신 보다 생생 함을 획득하게 된다.

작가의 동양에서의 미적 충격은 그의 미학을 더욱 발전시킨다.

On a compris jusqu'à présent l'Orient comme quelque chose de miroitant, de hurlant, de passionné, de heurté. On n'y a vu que des bayadères et des sabres recourbés, le fanatisme, la volupté, etc. En un mot, on en reste encore à Byron. Moi je l'ai senti différemment. Ce que j'aime au contraire dans l'Orient, c'est cette grandeur qui s'ignore, et cette harmonie de choses disparates. Je me rappelle un baigneur qui avait au bras gauche un bracelet d'argent, et à l'autre un vésicatoire. Voilà l'Orient vrai et partant, poétique.²⁸⁾

지금까지 동양을 뭔가 눈부시고 요란스럽고 열정적이며 거친 것으로 알았다. 무희, 휘어진 검, 탐닉, 관동 같은 것을 보았을 뿐이었다. 한 마디로 아직 바이런에 머물러 있는 것이다. 난 동양을 다르게 느꼈다. 내가 동양에서 좋아하는 것은 오히려 스스로 알지 못하는 위대함, 어울리지 않는 것들의 어울림이다. 나는 원 팔에 은팔찌를 차고 오른 팔에 폭약을 가지고 있던 해수욕객이 생각난다. 이게 진짜, 그러니까 시적인 동양이다.

“은팔찌”와 “폭약”처럼 “어울리지 않는 것들”이 함께 어울려 있는 광경에서 강렬한 인상을 받은 플로베르는 이후부터 이 “시적인 동양”을 소설에서 시도하게 된다. 그는 일찍부터 호메로스와 셰익스피어를 통해 “좋은 작품이란 아이러니와 감정이 뒤섞인 아주 단순한”²⁹⁾ 것이라고 확신하였으나 이를 글쓰기로 실행하지는 못하였다. 그런데 아름다움과 추

28) L. Colet에게 1853년 3월 27일 쓴 편지, *Corr.*, II, p. 283.

29) 같은 사람에게 1846년 10월 13일 쓴 편지, *Corr.*, I, p. 385.

함, 고상한 것과 저속한 것, 고대와 현재처럼 대립되는 것들이 나란히 있는 동양의 독특한 풍경에서 자신의 미학이 구체화된 현장을 보았던 것이다. 그로 인해 『살람보』의 동양은 이전 낭만주의 문학에서의 동양과 달리 이상화 되지도 전형화 되지도 않았고, 낯설긴 해도 그럴 수 있다는 가능성을 획득할 수 있었다.

또한 작가는 “스스로 알지 못하는 위대함”을 마토에게 부여하였다. 마토는 용병들의 연회에서 우연히 살람보의 술잔을 받으면서 부각되고, 그녀를 만나기 위해 여신의 베일을 훔쳤다가 그로 인해 대장이 된다. 즉 용병대장은 그의 뜻이 아니다. 그는 자신의 능력을 제대로 가늠하지 못하는 인물이다. 대장으로서 용병들에게는 존경과 두려움의 대상이지만 그는 자신이 살람보의 희생자라고 생각한다. “그녀는 보이지 않는 사슬로 나를 묶어 놓았다. 내가 걸으면 그녀가 앞으로 나가는 것이고 내가 멈추면 그녀도 쉬지! 그녀의 눈이 날 홍분시키고 난 그녀의 목소리를 듣는다. 그녀는 내 가까이 있다가 내게로 들어온다. 그녀가 내 영혼이 된 것 같아!”(S, p. 90) 그는 텐트에서 자신을 찾아온 살람보의 “가슴에 머리를 묻고 한참이나 울었다. ‘그러니까 이 기막힌 남자가 카르타고를 뒤흔들고 있단 말이지!’하는 생각에”(S, p. 269) 그녀는 어리둥절해했다. 그는 용감하면서도 다정하고 단호하면서도 미신을 믿는 강하면서도 약한 인물이다. 그녀에게서 벗어날 수 없는 그는 카르타고의 부당함에 대항해서 혹은 정의나 선을 위해서가 아니라 자신의 사랑을 위해 싸우고, 그의 사랑이 용병들을 움직이는 동기가 되었을 때 부대의 몰살이라는 파국이 초래된다.

『마담 보바리』에서 보들레르가 “서정과 아이러니에 대한 탁월한 능력”³⁰⁾을 읽었던 것처럼, 『살람보』에서도 서정과 아이러니는 중요한 소설적 장치이다. 폭력과 전투가 난무하는 소설에 살람보와 마토의 사랑이 엎여있기 때문이다. 여신의 베일을 되찾기 위해 살람보가 한껏 성장하고

30) C. Baudelaire, *L'art romantique*, Louis Conard, 1917, p. 407.

용병부대로 가서 마토를 만났을 때, 그녀는 그의 텐트에서 온갖 잡다한 것들이 뒤섞여 있는 바구니며 더러운 이불과 함께 아무렇게나 걸려있는 “뭔가 푸르스름하고 반짝이는 것”을 보았다. 바로 자임프다. 타니트 여신의 베일은 종교와 전쟁, 사랑이라는 이질적 요소들을 서로 연결함으로써 소설에 내적 긴밀성을 부여하는 신화적 기호이다. 국가의 명운이 달려있는 “성스러운 자임프”는 카르타고 안과 밖으로 떨어져 있는 살람보와 마토를 이어주는 매개체이기도 하다. 살람보에게 베일을 보고 싶다는 욕망과 그것이 숨기고 있는 비밀을 알고 싶다는 욕망이 있다면, 마토에게는 베일을 갖고 싶다는 욕망이 있다. 이 욕망은 결국 사랑의 욕망에 다름 아니다. 베일은 두 인물에게 두 번의 만남의 기회를 제공하고, 마토는 베일을 가짐으로써 살람보를 가질 수 있다. 이 신성한 대상물을 그러나 그의 텐트에 아무렇게나 걸려 있다가 두 사람을 위해 평범한 담요로 전락하여 마토는 “자임프를 살람보의 다리 위에 양탄자인 양 펼쳐 놓기 까지 했다.”(S, p. 269) 카르타고의 운명을 쥐고 있을 뿐 아니라 두 인물에게 사랑의 기회를 제공한 베일은 정작 이때에는 “양탄자”에 불과했다가 이어서 살람보에게 욕망의 대상으로서의 가치마저 상실하기에 이른다. “그녀가 자임프를 살펴보는데 아무리 보아도 이전에 상상했던 행복을 느끼지 못해 놀랐다. 이루어진 꿈 앞에서 그녀는 서글퍼졌다.”(S, p. 270) 그 향방이 전쟁의 승패를 쥐고 있는 카르타고 수호여신의 베일이 극적인 순간에 이렇게 추락하는 것도 아이러니하다.

텐트에서 마토가 살람보에게 하는 사랑의 고백은 낭만적 연애소설의 온갖 상투적 문구로 채워져 있다. 이윽고,

Il était à genoux, par terre, devant elle; et il lui entourait la taille de ses deux bras, la tête en arrière, les mains errantes; les disques d'or suspendus à ses oreilles luisaient sur son cou bronzé; de grosses larmes roulaient dans ses yeux pareils à des globes d'argent; il soupirait d'une façon caressante, et murmurait

de vagues paroles, plus légères qu'une brise et suaves comme un baiser.

Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même. (S, pp. 267~268)

그는 그녀 앞에 무릎을 꿇고 두 팔로 그녀의 허리를 안아 머리를 뒤로 젖힌 채 손을 이리저리로 가져갔다. 그의 귀에 달린 동그란 금이 그을린 목에서 반짝거렸다. 육은 눈물이 은빛 공 같은 두 눈에서 흘러내렸다. 그는 다정하게 속삭이고 나서 산들바람보다 더 가볍고 키스처럼 달콤하고 모호한 말을 중얼거렸다.

살람보는 나른해지며 완전히 의식을 잃고 말았다.

마토의 다정한 속삭임과 눈물, 달콤한 약속과 사랑의 맹세, 그리고 이어지는 두 사람의 하룻밤은 소설에서 가장 서정적인 장면이다. 그런데 이 하룻밤은 마토의 진영에서 화재가 일어나 그가 뛰쳐나가면서 돌연 중단된다. 그로 인해 혼자가 된 그녀 앞에 “괴상한 형체가 하나 나타났다. 살람보는 처음에 두 눈과 바닥까지 끌리는 길고 하얀 수염만 알아보았다. 몸의 다른 부분은 황갈색의 누더기와 뒤엉켜 바닥에 늘어져 있었던 것이다. 앞으로 나오려고 움직일 때마다 두 손이 수염 속으로 들어갔다 다시 나왔다.”(S, p. 270) 그녀가 본 “괴상한 형체”는 용병들의 포로가 되어 다리를 절단 당한 한 원로원 의원이었다. 마토의 텐트 안에서 일어난 모든 일의 목격자가 된 그가 조국을 배신했다며 그녀에게 저주를 내렸을 때, 살람보는 “별례처럼 흉측하고 유령처럼 끔찍한 이 불결한 사람이 무서웠다.” 살람보와 마토의 꿈결 같은 하룻밤은 이렇게, 참혹하고 괴기스러운 광경으로 막을 내렸다.

생트-뵈브가 이 장면을 두고 “관능과 잔혹함이 너무 가깝게 있다”고 분노했지만 플로베르의 의도는 바로 이 “어울리지 않는 것들”을 나란히 두는 것이었다. 작가는 이 장면에 대해 “나는 지금 책에서 한 방을 준비하고 있다. 이것은 추잡하면서도 정숙하고 신비로우면서도 현실적이어야 한다.”³¹⁾고 친구에게 설명한 바 있다. 살람보와 마토의 사랑의 현장

에 “괴상한 형체”가 나타나고 그의 저주가 이어지면서 두 사람의 사랑은 조롱당하는 듯, 냉소에 찬 비난을 받는 듯하다.

이 관능과 잔혹함의 병치는 『마담 보바리』의 농사공진회처럼 사랑과 현실을 극명하게 대비시키는 대립구조이다. 엠마의 꿈과 현실을 병치시킴으로써 그녀의 허황된 꿈과 지극히 평범한 현실을 함께 폭로하였던 것처럼, 살람보와 마토의 낭만적 사랑은 폭력적 현실을 고발하고, 현실은 사랑을 조롱하고 있다. 농사공진회에 대해 “현실의 아이러니한 재현이 낭만적 꿈을 암묵적으로 폭로”³²⁾한다는 세젱제의 설명은 살람보와 마토의 텐트 장면에도 동일하게 적용된다. 끔찍한 현실이 사랑을 비웃는다면, 사랑은 그것이 가능하지 않은 현실을 비난하고 있는 것이다. 하지만 현실의 참혹함은 여기서 그치지 않았다. 마토의 텐트에서 자임프를 되찾은 살람보가 아밀카의 텐트로 갔을 때, 그곳에는 나라바스가 용병들을 배신하고 카르타고와 동맹을 제의하러 와 있었다. 이때 아밀카의 제안으로 이루어지는 살람보와 나라바스의 약혼은 마토의 텐트에서 있은 하룻밤의 결과이다. 뒤집힌 결말, 아이러니한 결말이다. 살람보의 첫날밤은 그녀의 약혼식이 있기 전에 있었고 그녀의 약혼자는 첫날밤을 보낸 사람이 아니라는 아이러니가 살람보와 마토의 낭만적 사랑의 결과이다.

『살람보』는 마토의 욕망과 살람보의 신비로운 열망, 그녀가 이 열망과 잘 구분하지 못하는 사랑의 열정 외에도 전쟁, 폭력, 죽음 같은 강렬한 모티브로 구성되어 있는 낭만주의 소설이다. 플로베르는 오래 전부터 동경하였던 고대와 동양을 소설의 배경으로 선택하였으나 자신의 타고난 서정적 기질³³⁾을 경계하여 『마담 보바리』처럼 『살람보』에서도 “서정성은 배제하고 의사표시를 삼가며 작가의 개성이 드러나지 않는”³⁴⁾ 비개인성의 미학을 위해 서정에 아이러니를 병치한 것으로 보인다. 그

31) E. Feydeau에게 1860년 10월 21일 쓴 편지, *Corr.*, III, p.122

32) G. Séginger, *Flaubert: une éthique de l'art pur*, SEDES, 2000, p. 46.

33) L. Colet에게 1852년 1월 16일 쓴 편지, *Corr.*, II, p. 30.

34) 주 3)

덕분에 “아무것도 없는 문명”, “신기루”같은 한 고대 세계가 하나의 생생한 가능태가 될 수 있었다.

4. 나가며

카르타고에 대한 소설을 시작했을 때 플로베르는 “내가 지금 쓰고 있는 책은 현재 풍습과 너무 달라 등장인물과 독자 사이에 어떤 유사성도 없기에 별 관심을 끌지 못하지”³⁵⁾ 않을까 우려하였다. 그는 소설을 읽는 “독자들이 ‘난 이것을 본 적 있다.’ 혹은 ‘이건 분명히 존재한다.’”³⁶⁾고 말할 수 있어야 한다고 생각했다. 『마담 보바리』에서는 그것이 가능했다. 하지만 이미 오래 전에 사라진 카르타고로 어떻게 “사실적 효과effet de réalité”를 낼 수 있을까?하는 문제에 직면하자 그는 결국 글쓰기에서 새로운 가능성은 탐색하지 않을 수 없었다. 잘 알려지지 않은 고대 문명에 대한 지적 탐구와 새로운 문학 형식 사이에서 고민하던 그가 선택한 것이 고대에 “현대소설 기법” 적용하기, 즉 『살람보』를 『마담 보바리』처럼 쓰는 것이었다. 그렇지만 묘사에서 살펴본 것처럼 동일하지만은 않았다.

과거를 재구성하는 것이 아니라 사라진 세계를 재현했다고 믿게 하기 위해 고심하였던 작가는 『마담 보바리』에서처럼 내부적 시점의 묘사와, 묘사를 위한 묘사를 도입하였고, 그로 인해 카르타고라는 신기루가 고착될 수 있었다. 그동안 소설에서 인물이나 이야기에 비해 덜 중시되었던 묘사 위주의 글쓰기는 고대 카르타고를 있었던 대로 복원하는 대신 독자로 하여금 꿈을 꾸도록 유도한 것이다. 고대 동양에 대한 소설을 쓰면서 작가는 당대의 부르주아 세계와만 절연한 것이 아니라 당대의 소설 관습

35) L. de Chantepie에게 1858년 1월 23일 쓴 편지, *Corr.*, II, p. 794.

36) E. Duplan에게 1862년 6월 12일 쓴 편지, *Corr.*, III, p. 222.

과도 결별하였다.

또한 서정과 아이러니의 결합으로 소설에 역동적 긴장을 부여하고 균형 잡힌 시야를 확보함으로써 카르타고를 경이롭고 낯설긴 해도 “이건 분명히 존재한다.”고 말할 수 있는 세계로 만들었다. 플로베르는 서정이라는 낭만주의의 유혹에서 벗어나기 위해 한편으로는 소설을 쓰기 전에 방대하고도 치밀한 자료조사에 착수하였고, 다른 한편으로 아이러니를 병치시켰다. 고대 동양도 당대의 노르망디처럼 본질적으로 복잡하고 모순적인 세계일 것이라는 인식에서 “사실성이 불가능한 주제”를 선택하였다면, 서정과 아이러니의 결합은 그 알 수 없는 실체를 언어로 재현하기 위해 그가 선택한 방식인 것이다.

낭만주의가 과거 역사에 각별한 관심을 보인 것은 우연이 아니다. 지난 삶을 되살리려는 시도에는 흔히 사라진 문명과 소멸한 시대에 대한 애틋한 감정이 따르고, 그로 인해 과거를 재현하는 서사에는 서정적 색채가 더해지기 마련이다. 『살람보』는 역사적 사건에 오리엔탈리즘과 이국취향이 더해진 낭만주의 소설이지만 글쓰기에서는 『마담 보바리』와 크게 다르지 않음을 확인할 수 있었다. 낭만성과 사실성은 서로 대치되는 개념이지만 플로베르의 소설에서 명확하게 구분하기 어려울 정도로 상호 침투되어 있는 것도 사실이다. 『살람보』에서 시도한 묘사에서의 새로움, 그리고 서정과 아이러니의 병치는 작가가 자신을 드러내지 않을수록 실재 세계에 더 가까워질 수 있다는 비개인성의 미학을 실현하기 위한 그의 방식일 것이다. 그 덕분에 플로베르는 고대와 동양에 대한 자신의 오랜 열정을 새로운 미학과 지적 모험으로 전환할 수 있었다. 『마담 보바리』부터 문학이 그의 낭만적 기질과 갈등을 겪으면서 젊은 시절의 활력을 잃었으나 그 대신 그가 자신과 싸우면서 생취하는 대상이 되었다는 것을 『살람보』에서도 확인할 수 있었다.

참고문헌

플로베르의 작품

Correspondance I(1973), II(1980), III(1991), Paris, Gallimard,
Bibliothèque de la Pléiade.
Salammbô, présentation par Gisèle Séginger, Paris, Flammarion, 2001.

참고한 책, 논문, 사이트

김계선, 「『살람보Salammbô』의 현대성」, 『프랑스문화예술연구』 여름호
(제48집), 프랑스문화예술학회, 2014.
뮈크(Muecke, D. C.), 『아이러니』, 문상득 역, 서울대학교 출판부, 1980.
Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Louis Conard, 1917.
Charles-Auguste Sainte-Beuve, “*Salammbô*, par M. Flaubert”, Gustave
Flaubert, *mémoire de la critique*, textes réunis et présentés
par D. Philippot, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne,
2006.
Claudine Gothon-Mersch, “*Salammbô* et les procédés du réalisme
flaubertien”, *Parcours et Rencontres*, Belgique, Klincksieck,
1993.
Didier Philippot, “Préface” de *Gustave Flaubert, mémoire de la critique*,
textes réunis et présentés par D. Philippot, Paris, Presses de
l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
Georges Lukacs, traduction R. Sailley, *Le roman historique*, Paris,
Payot, 1972.
Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
_____, “Présentation” de *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil,
1983.

Gisèle Séginger, *Flaubert une éthique de l'art pur*, Belgique, SEDES, 2000.

_____, “Présentation” de *Salammbô*, Paris, GF Flammarion, 2001.

Wikipédia; Salam, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Salam>

〈Résumé〉

L'étude sur “les procédés du roman moderne”
appliqués à *Salammbô*

KIM Gye Sun

Salammbô s'écarte à cause “des procédés du roman moderne” des modèles généralement répandus à l'époque, à savoir du roman historique. D'abord la description n'a pas le rôle qui était traditionnellement dévolu dans le roman: soutenir l'histoire. Elle passe par le personnage, qui se dit en même temps qu'il voit l'autre, par la manière dont il le voit. Comme le portrait d'Emma, celui de Salammbô n'est pas fait par un narrateur omniscient, mais un portrait éclaté, une Salammbô vue, différemment, par les yeux de Mâtho ou des autres. Elle n'est jamais véritablement cernable.

Et les nombreux objets que l'auteur décrit si longuement sont là comme témoins de ce qu'éprouve le personnage ou ont valeur symbolique. Comme Flaubert dit, dans le roman, il n'y a pas de description gratuite; les descriptions servent aux personnages et ont une influence sur l'action. La description est pour lui la contre partie exacte et indispensable de l'aspect “mirage” de son sujet, dans lequel la réalité est chose presque impossible. Mais plus souvent la description de Carthage se développe pour elle-même; il s'agit bien de la description gratuite. Cela montre que Flaubert essayait d'échapper à la tyrannie du narratif qui était la loi du roman traditionnel. Par la description diverse et minutieuse, Carthage peut devenir proche et vivante.

Ensuite, Flaubert retrouve par l'écriture ce qu'il a éprouvé lors de son voyage en Orient. Il a senti l'Orient tout différemment des romantiques

de l'époque. Ce qu'il aime surtout dans l'Orient, c'est l'harmonie des choses disparates; car cet Orient des contrastes correspond au rêve de totalité et d'harmonie; après son retour, il essaie de réaliser les contrastes comme le lyrisme et l'ironie. Le roman saisit ironiquement le lyrisme amoureux de Salammbô et de Mâtho, et le réel violent qui les entoure; le roman fusionne et égalise les contraires sans les dépasser.

Flaubert renonce aux limites du lyrisme personnel pour donner à *Salammbô* l'ampleur et l'évidence de la réalité, alors même qu'elle a disparu. *Salammbô* est donc le résultat de ses réflexions sur la nature de son écriture.

주 제 어 : 플로베르(Flaubert), 살람보(*Salammbô*), 묘사(description),
서정(lyrisme), 이의ironie)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

제재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.29~63

모방과 창조 : 샤르댕의 정물화 평론에 나타난 디드로의 미학 사상 연구* **

김 선 형
(홍익대학교)

차례

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| 1. 서론 | 2.3. 19-20세기 문학가들이 본
샤르댕의 정물화 |
| 2. 본론 | 3. 결론 |
| 2.1. 디드로의 『살롱』과 샤르댕 | |
| 2.2. 디드로의 정물화 평론에 나타난
‘미’의 개념들 | |

1. 서론

‘정물화(Natures mortes)’는 일상생활에서 쉽게 찾을 수 있는 꽃이나 과일, 박제된 물고기나 새, 악기, 책, 등과 같이 움직이지 않는 사물들을 그린 그림으로써, 일반적으로 화가들이 쉽게 모방하여 표현할 수 있는 회화로 인식되어 왔다. 유럽 지역에서 정물화가 눈에 띄게 발전하면서 하나의 회화장르로 받아들여지던 시기는 17세기부터라고 할 수 있다. 정물화는 특히 무역과 상공업이 발달한 북부 독일과 네덜란드를 중심으로 한 플랑드르Flandres 지역에서 두드러지게 발전했다. 경제적인 발전에 힘입

* 이 논문은 2016학년도 홍익대학교 학술연구진흥비에 의하여 지원되었음.
** 본 논문은 필자가 2016년 10월 8일 한국프랑스학회 주최의 학술대회에서 발표한 <정물화에 대한 디드로의 새로운 시선>의 내용을 일부분 포함하고 있다.

어 귀족들과 부르주아지들, 그리고 상인들이 막대한 부를 쌓기 시작하면서 미술시장에도 새로운 변화가 생기기 시작한 것이다. 이들은 그림의 주제가 어려운 종교화나 역사화보다는 이해하기 쉽고 보기에도 좋은 정물화나 풍경화 같은 장르를 선호하고 구매하였는데, 이는 근대 미술시장의 성립에 크게 기여하는 결과를 낳게 된다. 당시 네덜란드에서 활약하던 정물화 전문 화가들의 그림들을 살펴보면, 우리는 플랑드르 지역이 얼마나 경제적으로 풍요로운 사회였는지를 엿볼 수 있다. 이 정물화들에 나타나는 다양한 오브제들은 물질에 대한 인간의 욕망을 표현하고 있지만, 한편으로는 ‘인생의 덧없음(Vanitas)’을 나타냄으로써 물질적 욕망을 경계하고 도덕적이고 근면한 생활을 영위하자는 깊은 뜻이 숨어있기도 하다.

정물화에 대한 인기가 높았던 네덜란드의 상황과는 달리, 17세기 유럽미술의 중심지였던 프랑스에서는 정물화의 위치가 상대적으로 매우 낮았다. 1648년에 설립된 프랑스 왕립 회화·조각아카데미 Académie Royale de peinture et de sculpture¹⁾는 고전주의적인 전통을 강조하면서 고대의 전쟁영웅이나 신화 속 인물들, 기독교 성인들이 등장하는 역사화나 종교화가 제일 중요한 회화 장르임을 주장하였고, 화가들에게도 이와 같은 주제들을 그리라고 조언했다. 왜냐하면 역사화와 종교화는 인간의 정신을 가르치는 숭고한 예술이라고 생각했기 때문이다. 반면, 정물화와 풍경화를 비롯한 나머지 회화장르들은 단순히 대상의 아름다움을 모방하는 것에 그친다고 여겼기 때문에 ‘회화장르의 위계hiérarchie des genres’에서 가장 낮은 위치로 분류했다. 특히 정물화의 경우, 화가의 의지대로 물체가 배열되며 그 물체가 눈에 보이는 모습 그대로 화가는 캔버스에 옮겨놓기만 하면 되기 때문에 저급한 회화장르로 평가받았다. 이러한 상황 때문에 프랑스의 정물화는 같은 시기 플랑드르 지역에서 유행했던 것과는 달리 크게 인기를 얻지 못했고, 정물화의 주문도 많지 않았던 것으로 알려져 있다.

1) Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, ENSBA, 2005, p.116.

이처럼 프랑스에서는 정물화가 차지하는 비중이 매우 적었으며, 당시에 그렇다 할 만한 정물화가들조차 눈에 띄지 않았다. 하지만 18세기에 들어서면서 라 풍 드 생-티엔(La Font de Saint-Yenne, 1688-1771)을 비롯한 여러 미술비평가들은 정물화에 차츰 관심을 갖기 시작했다. 그들은 프랑스 아카데미에서 추구하는 예술의 방향과는 정반대로 정물화의 숨은 가치들을 세상에 알리기 시작했다. 그 중에서 특히 18세기의 대표적인 미술비평가, 드니 디드로(Denis Diderot, 1713-1784)는 동물과 과일 그림에 능한 화가, 장 바티스트 시메옹 샤르댕(Jean-Baptiste Siméon Chardin, 1699-1779)의 작품들에 관심이 많았다. 그의 미술비평, 『살롱Salons』을 살펴보면, 디드로가 샤르댕의 정물화에 대해 관심의 수준을 뛰어넘어, 문학적인 그림 묘사와 더불어 미학적, 철학적 관념들까지도 정립하고 있다는 점을 알 수 있다. 18세기 유럽에서는 미beau에 대한 개념이 매우 중요하게 다뤄졌는데, 그 중 샤르댕의 ‘정물화’는 다른 어떤 장르의 그림들보다 미에 대한 철학적 쟁점을 많이 낳았다. 예를 들면 디드로는 ‘미술magie’과 같은 미술 전문용어를 비롯하여, 고대에서부터 논의되었던 ‘모방imitation’의 문제라든지, ‘자연nature/belle nature’, ‘진실vérité’, ‘이상적인 미beau idéal’와 같은 중요한 미학개념들을 통해 정물화가 갖는 ‘자연과 진실’의 문제에 더 가까이 접근하는 것을 엿볼 수 있다.

샤르댕의 정물화에 대한 관심은 18세기 디드로의 미술비평에만 나타났던 것은 아니다. 19-20세기의 문학가들과 비평가들도 디드로 못지 않은 관심을 드러냈다. 그들은 18세기로 시선을 돌려 프랑스 대혁명 이후 소멸되어 버릴 뻔했던 샤르댕의 정물화들이 갖는 가치를 문학을 통해 다시 되살려 놓았다. 특히 공쿠르 형제의 미술평론, 『18세기 예술론L'Art du XVIII^e siècle』과 프루스트의 장편소설, 『잃어버린 시간을 찾아서A la recherche du temps perdu』에 나타난 작가들의 샤르댕 회화를 향한 관심은 18세기와 그 이후의 미술비평을 연결하는 중요한 요소로 작용했다. 이 두 작가는 디드로와 마찬가지로 회화 비평을 통해 독자들에게 그림에 대한 인상과 더불어 문학적, 철학적 관념을 전달함으로써 더 발전된 미

술비평 방식을 시도하고 있다. 예를 들어 콩쿠르 형제는 샤르댕의 정물화에 대한 보다 전문적인 지식과 정확한 언어를 통해 세밀한 분석을 하고 있고, 프루스트는 소설 속의 화가 엘스티르Elstir라는 인물을 통해 화가가 추구하는 예술의 진실을 자연스럽게 이야기 안에서 표현하고 있다. 물론 두 작가의 예술을 향한 접근방식은 서로 다르지만, 이전 시대의 정물화가 전해주는 미학적 가치를 재발견하고 동시대의 사람들과 이를 공유했다는 점에서는 동일하다고 볼 수 있을 것이다.

따라서 본 연구자는 정물화를 결코 중요하게 다루지 않았던 프랑스의 전반적인 미술계 분위기 속에서 어떻게 디드로를 비롯한 18세기의 미술비평가들이 정물화를 단순히 눈에 보이는 사물들을 모방하는 그림이 아닌 사물의 아름다움을 나타내고 인간의 영혼에 깊은 울림을 전해주는 회화장르로 인정하는지 살펴보고, 어떠한 미학 개념들을 세우는지 심층적으로 연구할 것이다. 그 다음에는 19세기에 들어서면서 프랑스 문학가들이 어떠한 관점으로 샤르댕의 정물화를 바라보는지에 대해 더 중점적으로 분석할 것이다. 특히 『잃어버린 시간을 찾아서』의 작가, 마르셀 프루스트는 샤르댕의 정물화를 소설 속 중요한 소재로 사용하고 있는데, 이러한 특징들을 디드로의 미술비평방식과 비교·분석해 보면서 샤르댕의 정물화에 대한 문학가들의 열정을 탐색해 보도록 하겠다.

2. 본론

2.1. 디드로의 『살롱』과 샤르댕

프랑스의 정물화는 17세기의 아카데미즘에 가로막혀 빛을 발하지 못하고 있다가, 18세기에 들어와서 화가 샤르댕의 출현으로 고유한 성격을 지닌 하나의 회화 장르로 격상하게 된다. 샤르댕은 1728년에 정물화가로서는 매우 이례적으로 왕립 회화·조각아카데미에 입회하는데, 이 때

출품했던 작품이 <가오리La Raie>와 <식탁Le Buffet>이었다. 이 두 정물화는 앞서 파리의 도핀 광장Place Dauphine에서 개최된 청년작가들의 회화전에 전시되었다가 그 곳을 지나던 아카데미 회원들이 보고는 화가의 입회를 추천했다는 일화²⁾가 전해져 내려온다. 정물화가 여전히 인정 받지 못하는 분위기 속에서 샤르댕이 아카데미에 입성했다는 사실은 그동안 고수해 오던 ‘회화장르의 위계’에 큰 변화가 생겼음을 암시하는 대목이라고 볼 수 있을 것이다. 이후 1755년에 그는 아카데미의 회계 trésorier로 임명되었고, 동시에 살롱전(展)에서 그림들을 배열하는 높은 직책까지 맡았으며, 루이 15세로부터 루브르 내에서의 숙소와 연금을 제공받기도 한다. 샤르댕은 왕과 귀족들의 찬사에 힘입어 마네를 비롯한 19세기 인상파 화가들이 탄생하기 전까지 프랑스 정물화 분야에 있어서 최고의 화가로 평가를 받는다.

이처럼 프랑스 18세기에 정물화가 발전할 수 있었던 이유를 우리는 샤르댕이 지니고 있던 정물화가로서의 뛰어난 능력에서도 찾아볼 수 있지만, 더 나아가서 당시 미술비평가들이 지닌 혁신적인 심미안(審美眼)에서도 찾아볼 수 있을 것이다. 정물화를 어떠한 편견 없이 다루고, 새로운 관점으로 바라보려 하는 그들의 시도가 있었기에 샤르댕과 같은 정물화의 대가가 프랑스 미술사에 나타날 수 있었다. 특히 디드로와 그의 미술평론인 『살롱Salons』 덕분에 샤르댕의 정물화의 가치는 지금까지도 중요하게 다뤄지고 있다. 디드로는 1759년부터 1781년 사이에 집필한 『살롱』을 통해 전시회에 소개된 샤르댕의 정물화 약 20점 가량을 설명하고 분석한다. 대부분 회화의 기법이 단순하면서도 훌륭하여 디드로의 감탄을 자아내지만, 그 중에서도 그가 더 자세하게 다뤘던 작품들을 주목해 보면, 각 작품에 나타난 색채의 조화라든지 정물의 구성, 빛과 그림자의 사실적인 묘사와 같은 회화 기술이 디드로의 미학사상으로 자연스럽게 연결되는 것을 살펴볼 수 있다. 샤르댕의 정물화는 1728년 그가 왕

2) 이은주, 『프랑스 문학과 미술-중세에서 18세기』, 도서출판 만남, 2008, pp.266-267.

립 회화 · 조각아카데미에 입회한 순간부터 그 진가가 입증된 것이 사실이지만, 그 안에는 정물화 제작에 필요한 새로운 회화 기술뿐만 아니라 많은 문학가들과 미학자들의 사고체계를 확장시켜 주는 심오한 미학사상이 깃들어 있었던 것이 분명하다.

우선 디드로가 집필한 『살롱』에서 샤르댕의 회화작품들에 대한 설명과 비평방식에 대해 살펴보자. 1759년 살롱전에서 샤르댕은 정물화를 여러 점 출품하였는데, 그 중 과일 정물화 두 점 - <자두 바구니가 있는 정물(Panier de prunes avec un verre d'eau)[그림 1]>과 <복숭아 바구니가 있는 정물(Panier de pêches avec un rafraîchissoir)[그림 2]>은 미술비평가로서의 첫발을 내딛는 디드로에게 매우 중요한 작품으로 작용했다. 그는 처음 시도해 보는 미술비평에서 샤르댕의 두 정물 안에는 ‘자연과 진실’이 있다고 밝히면서 다음과 같이 감상을 적고 있다 :

Deux petits tableaux de Fruits. C'est toujours **la nature et la vérité**.
; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les
pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main.³⁾

과일을 그런 그림 두 점이 있습니다. 이것은 언제나 자연과 진실입니다. 만약 갈증이 났다면, 당신은 술을 병째 들고 마셨을 것입니다. 복숭아와 포도는 식욕을 불러일으키고, 손을 이룹니다.



[그림 1] 샤르댕, <자두 바구니가 있는 정물(1759)>, 보자르 미술관, 렌



[그림 2] 샤르댕, <복숭아 바구니가 있는 정물(1759)>, 보자르 미술관, 렌

3) Denis Diderot, *Salon de 1759*, éd. Hermann, 1984, p.197.

위의 두 정물화를 보면서 디드로는 그림에 대한 묘사 없이 복숭아와 포도를 먹고 싶은 충동(appétit)과 만지고 싶은 충동(tact)을 표현하고 있다. 선이나 색채, 구도처럼 그림의 외적인 부분에 대해 설명하기보다는 먼저 미각(식욕)과 촉각이라는 두 감각을 내세우며 간략하게 그림이 주는 착시 효과를 강조하고 있다. 그림의 묘사를 위주로 하는 동시대의 미술평론들과 비교해 보면 디드로의 이러한 미술비평 방식은 확실히 다른 것이었다.⁴⁾

이후 1763년 살롱전에서 샤르댕은 또 한 번 정물화 걸작을 탄생시킨다. 바로 <올리브 병이 있는 정물(Le Bocal d'olives)[그림 3]>이라는 작품인데, 이 작품에 대한 디드로의 비평방식도 주목할 만하다. 그는 1763년 살롱전에 출품된 샤르댕의 정물화가 여러 점 있다고 밝히면서 그것들은 거의 모두 과일과 식사에 필요한 소품들을 재현하고 있으며, 그림의 대상이 모두 ‘자연, 그 자체’를 표현하고 있다고 설명한다.⁵⁾ 다른 미술비평가들은 이 정물화에 대해 어떠한 해석을 내렸을까? 당시 미술평론들을 실은 정기간행물들, 예를 들면 *L'Année Littéraire*나 *Mercure de France*를 살펴보면, 그들은 샤르댕의 정물화가로서의 능력에 대해 친사를 보내고, 그의 모든 정물화에 나타나는 색채, 빛, 자연, 진실 등에 대해 입을 모아 이야기 하지만, 정작 <올리브 병이 있는 정물>에 대한 자세한 설명은 하고 있지 않다.⁶⁾ 하지만 디드로는 다음과 같이 자세히 해당 그림을

4) 1759년에 막 완성이 된 샤르댕의 정물화에 대해 *La Feuille nécessaire*(1759)는 다음과 같이 묘사한다 : «*M. Chardin [...] vient d'achever deux tableaux de fruits [...]. L'un de ces tableaux représente un panier de prunes posé sur une table ; on voit à côté du panier un gobelet à moitié rempli d'eau, qui offre deux sortes de transparences parfaitement rendues ; sur le devant de la table sont deux cerises et deux amandes en brou : le pendant est un panier rempli de pêches et de muscats rouges et blancs ; un seau de cristal plein d'eau, et un verre renversé dans ce seau, présentent des effets de lumière qui trompent l'œil.*(4 juin, pp.260-261)» (cité par Diderot et l'*Art de Boucher à David*, p.149)

5) Denis Diderot, *Salon de 1763*, éd. Hermann, p.219 : «Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même.»

6) Diderot et l'*Art de Boucher à David*, p.152 : «Les critiques, sans citer le tableau

묘사하고 있다 :

Celui qu'on voit en montant l'escalier, mérite surtout l'attention.
L'artiste a placé sur une table, un vase de vieille porcelaine de
la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille
de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade, avec
un pâté.⁷⁾

계단을 오르면서 볼 수 있는 이 작품은 특히 주목할 만합니다.
화가[샤르댕]는 테이블 위에 중국의 오래된 자기 단지 한 개, 비스
킷 두 개, 올리브로 가득 찬 주동이 넓은 병 한 개, 과일이 담긴
바구니, 포도주가 반쯤 찬 컵 두 개, 파이와 함께 오렌지 한 개를
올려놓았습니다.



[그림 3] 샤르댕, 〈올리브 병이 있는 정물(1763)〉, 루브르 박물관, 파리

<1759년 살롱>과 비교해 보면 디드로의 미술비평 방식은 크게 차이
가 난다. 그는 그림의 전체적인 구도를 알리기 위해 묘사부터 시작하지
만, 기존의 미술비평가들이 자주 언급하는 것처럼 물체의 위치나 크기,
색채에 대해 설명하지 않는다. 비평가는 마치 샤르댕의 작업실에서 화가
가 물건들을 배치하는 *placer* 모습을 그 순간 관찰하고 있는 것 마냥 매우

en particulier, insistent sur la qualité particulière de l'envoi de Chardin au Salon de 1763.»

7) Denis Diderot, *Salon de 1763*, p.219.

독특한 방식으로 비평을 하고 있다. 정물의 단순한 묘사가 아닌 마치 움직이는 영상을 상상하게끔 만드는 이런 글쓰기 기법의 변화는 디드로의 미술비평 방식이 그 사이에 상당히 진화했음을 보여주는 예라고 할 수 있겠다. 또한 그는 실제로 화가들과 교우하면서 그들의 작업실을 방문하기도 하고, 회화와 관련된 전문용어들을 익히곤 했는데, 이러한 경험들은 디드로가 진정한 미술비평가의 대열에 오를 수 있게 만든 발판이 되어주었다.

이전의 작품들과 달리, 디드로의 『1765년 살롱』에 나타난 샤르댕의 정물화 두 점 - <예술의 상징물들(Les Attributs des Arts)[그림 4]>과 <음악의 상징물들(Les Attributs de la Musique)[그림 5]>은 왕의 주문을 받아 제작된 작품들⁸⁾이다. 이 두 작품은 그림의 형태면과 내용면에 있어서 샤르댕의 이전 정물화들과는 큰 차이를 보인다. 두 그림 모두 네 모난 액자 속에 다시 타원형 액자를 끼워 넣고 그 안에 대상을 그린 듯 한 매우 독특한 구조를 띠고 있으며, 내용 또한 서민들의 일상생활에서 볼 수 있는 물건들을 소재로 사용하지 않고 주문자의 취향에 따라 고급 예술과 관련된 여러 상징물들을 그 주제로 삼고 있다. 두 작품 안에 들어 있는 대상들을 차례로 살펴보면, <예술의 상징물들>에는 “널브러져 있는 책들, 고대 항아리, 소묘들, 망치들, 가위들, 자들, 컴퍼스들, 대리석으로 된 조각상, 붓들, 팔레트들”⁹⁾이 있고, <음악의 상징물들>에는 “붉은 색 용단이 덮인 테이블 위에 똑바로 세운 악보대, 나팔과 사냥용 나팔, 오보에, 만돌린, 펼쳐진 악보들, 활과 함께 있는 바이올린의 손잡이, 책들”¹⁰⁾이 있다. 즉, 첫 번째 작품에서는 건축, 회화, 조각과 관련된 도구

8) 작품의 제작 배경에 대한 설명은 *Diderot et l'Art de Boucher à David* (1985), 156쪽을 참고하기 바란다.

9) Denis Diderot, *Salon de 1765*, éd. Hermann, 1984, p.119 : «Ici ce sont des livres à plat, un vase antique, des dessins, des marteaux, des ciseaux, des règles, des compas, une statue en marbre, des pinceaux, des palettes.»

10) *Ibid.*, pp.119-120 : «Sur une table couverte d'un tapis rougeâtre, [...] c'est un pupitre dressé, [...] une trompe et un cor de chasse, des haut-bois, une mandore, des papiers étalés, le manche d'un violon avec son archet, et des livres posés

들이 배치되어 있고, 두 번째 작품에서는 음악회를 연상시키는 여러 종류의 악기들이 그림의 화면을 구성하고 있는 것이다. 앞서 보았던 정물화들에서처럼 이 두 작품 안에서도 디드로는 “같은 진실, 같은 색깔, 같은 조화”¹¹⁾를 경험한다. 하지만 이 그림들을 눈앞에 두고 있지 않은 독자들은 어떻게 디드로처럼 정물화에서의 자연과 진실을 인식할 수 있을까? 디드로는 이 사물들을 독자들에게 보여주기 위해 매우 획기적인 비평 방식을 고안해낸다. 그것은 바로 독자들이 상상력을 사용하여 직접 그림의 재현에 참여하게 만드는 것이다. 위의 두 작품을 묘사하기에 앞서 디드로는 다음과 같이 말한다 :

Je ne vous dirai de Chardin qu'un seul mot, et le voici :
Choisissez son site, disposez sur ce site les objets comme je
vous les indique, et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux.¹²⁾

저는 샤르댕에 대해 당신께 단 한 마디로 이야기해 드리겠습니다.
다음과 같이 말이지요. 그의 [그림에 나타날] 배경을 정하십시오.
이 배경 위에 제가 당신에게 지정한 사물들을 배치하고 나면,
당신은 그의 그림들을 볼 것이라고 확신하십시오.



[그림 4] 샤르댕, 〈예술의 상징물들 (1765)〉, 루브르 박물관, 파리



[그림 5] 샤르댕, 〈음악의 상징물들 (1765)〉, 루브르 박물관, 파리

sur la tranche.》

11) *Ibid.*, p.119 : 『Même vérité, même couleur, même harmonie.』

12) *Ibid.*, p.118.

디드로는 그림을 있는 그대로 묘사하지 않고, 우리에게 그림의 배경을 정하고, 그 위에 그가 지정하는 사물들을 배치하도록 지시함으로써 마치 사물들이 실재하는 것과 같은 분위기를 자아내고 있다. 다시 말해, 우리의 단순한 시각적 경험보다는 정신적인 작용에 호소하여 독자들이 직접 상상 속에서 샤르댕의 정물화를 그려보게 만드는 것이다. 디드로의 이러한 비평 방식은 그의 미술비평서, 『살롱』에 종종 등장하곤 하는데, 그는 언어의 힘을 사용하여 독자들이 쉽게 그림에 접근할 수 있도록 도움을 주고 있으며, 덕분에 독자들도 수동적으로 미술비평을 읽는 것에서 벗어나 적극적으로 머릿속에서 이미지들을 상상할 수 있게 되었다.

1769년 살롱전에서 디드로는 마지막으로 샤르댕의 또 다른 정물화, <예술의 상징물들(Les Attributs des Arts)[그림 6]>을 바라본다.¹³⁾ 1765년 살롱전에서 보았던 같은 제목의 작품([그림 4])과 비교해 보면, 그림의 구성은 매우 유사하나 미술비평가의 비평 방식은 훨씬 이전보다 세련되고 정확하게 바뀌었음을 알 수 있다 :

Comme la perspective y est observée! comme les objets y reflètent les uns sur les autres! comme les masses y sont décidées!
On ne sait où est le prestige parce qu'il est partout. On cherche des obscurs et des clairs et il faut bien qu'il y en ait, mais ils ne frappent dans aucun endroit.¹⁴⁾

그림 안에서 원근법은 얼마나 잘 지켜졌던지요! 물건들은 서로 얼마나 잘 반사하고 있는지요! 그림의 중요한 부분은 얼마나 분명하게 그려졌는지요! 사람들은 [이 그림의] 매력이 어디에 있는지 모릅니다. 왜냐하면 그것은 [그림의] 여기저기에 있기 때문입니다. 그들은 어둠과 밝음을 찾는데, 분명 그림에 그것들이 있어야 하지 만 어떤 곳에서도 강한 인상을 주지 않습니다.

13) 1772년, 샤르댕이 신장통으로 추정되는 질병에 걸렸다는 기록을 통해 더 이상의 작품 활동은 어려웠을 것으로 짐작해 볼 수 있다.

14) Denis Diderot, *Salon de 1769*, éd. Hermann, 1995, p.43.



[그림 6] 샤르댕, 〈예술의 상징물들 (1766)〉, 미네아폴리스 미술 연구소, 미국 미네아폴리스

디드로는 그림의 정확한 분석을 위해서 자신이 알고 있는 회화 전문 용어들을 적극적으로 활용하며 정물화에 나타난 자연의 진실에 감탄한다. 그는 샤르댕이 그림에서 보여준 원근법이라든지, 빛의 반사, 빛과 어둠의 조화에 대해 설명하면서, 그림의 명암 부분에서는 어둠과 밝음이 분명 공존하고 있으나 너무 자연스럽게 그려져 있어 그것들을 구분할 수 없을 정도라고 이야기하고 있다. 이는 샤르댕이 색과 빛의 사용에 능한 화가임을 다시 한 번 입증하는 것이라고 말할 수 있을 것이다. 샤르댕의 회화 기술은 화폭 속에서 서로 조화롭게 섞여 자연의 모습을 꾸밈없이 그대로 드러냈다. 그리고 디드로는 자연을 화폭으로 옮겨온 샤르댕에 대해 그는 ‘자연과 예술 사이에 있는 위대한 화가’라고 극찬했다 :

En regardant ses *Attributs des arts*, l'œil récréé reste satisfait et tranquille. [...] **Chardin est entre la nature et l'art.**¹⁵⁾

그의 <예술의 상징물들>을 보면서 즐거워진 눈은 만족스럽고 평온해집니다. [...] 샤르댕은 자연과 예술 사이에 있습니다.

15) *Ibid.*, p.43.

2.2. 디드로의 정물화 평론에 나타난 ‘미’의 개념들

‘자연과 예술 사이에 있는 위대한 화가’, 샤르댕은 정물화 분야에서 유일하게 디드로의 호기심을 자극한 화가였다. 그는 『살롱』을 집필하기 시작하던 1759년부터 1781년까지 샤르댕의 정물화에 대해서만은 칭찬을 멈추지 않았고, 항상 짧은 평론 속에서도 분명하게 그림에 대한 자신의 미학적 견해를 밝혔다. 정물화에서 샤르댕이 표현하려고 했던 것은 단순히 물체가 지니고 있는 색채라든지 빛과 그림자의 위치, 전체적인 구도 등 흔히 그림의 기본적인 요소들이 아니었다. 만약 이 요소들이 샤르댕의 그림을 구성하는 핵심적인 부분이었다면, 디드로는 샤르댕의 그림을 비평할 때 매번 오브제들의 ‘묘사description’에 더 치중했을 것이다. 그러나 앞의 장에서 살펴본 것처럼 디드로는 정물화 묘사를 최대한 배제하면서, 그림 속 대상들이 얼마나 자연에 더 가까운지, 또한 진실한지를 독자들에게 일깨워주었고, 그 대상들을 조화롭게 연결시키는 샤르댕의 능력에 감탄했다. ‘정물화’라는 회화장르가 갖고 있는 한계들, 특히 ‘정물화는 정지된 사물을 모방하여 그림을 그린다’는 기준의 생각을 뒤엎어버린 샤르댕의 작품들을 다시 한 번 살펴보며, 그 안에서 디드로는 어떠한 새로운 미의 가치들을 발견하는지 알아보기로 하자.

일찍이 디드로는 『1759년 살롱』에서 샤르댕의 작품들이 갖고 있는 가치들에 대해 이야기한 바 있다. 그는 샤르댕의 두 정물 안에 ‘자연과 진실(*la nature et la vérité*)¹⁶⁾이 있다고 주장하면서, 그림을 눈에 보이는 대로 설명하는 대신 과일들이 마치 우리 앞에 놓여있다고 가정하고는 그것이 주는 여러 자극들에 대해 먼저 소개하고 있다. 디드로가 정물화를 묘사하면서 감각*sens*에 의지한 것을 두고 그의 미술비평 방식이 아직 서투르기 때문이라고 생각할 수도 있겠지만, 실제로 디드로가 첫 문장에서부터 ‘자연과 진실’에 대해 언급한 점으로 미루어 보아 그는 샤르댕의

16) Denis Diderot, *Salon de 1759*, 1984, p.97.

정물화를 ‘정지한 자연(natures mortes)’이 아닌 ‘살아있는 자연’과 동일하다는 것을 알리기 위해 일부러 두 가지 충동(과일을 먹고 싶은 충동 *appétit*과 만지고 싶은 충동*tact*)을 강조한 것이라고 할 수 있다. 그는 화가의 뛰어난 능력을 드러내기 위해 자신의 문학적 상상력을 통해 복숭아와 포도를 먹었을 때의 맛, 또는 만졌을 때의 촉감에 집중하게 한 다음, 회화가 생성하는 효과들을 증폭시켰다. 시대를 막론하고 샤르댕의 정물화가 아름답다는 사실은 누구나 인정하지만, 디드로는 그것이 왜 아름다운지 우리에게 언어와 상상력을 통해 보여주고 있다.

2년 후, 『1761년 살롱』에서 디드로는 샤르댕의 정물화를 그리는 능력에 대해 또다시 언급한다. 그는 샤르댕의 정물화가 ‘자연에 가장 충실했던 모방’이며, 그럼 안의 대상은 우리가 일상에서 흔히 볼 수 있는 일반적인 물건들이라고 설명했다.¹⁷⁾ 평소에 하찮다고 생각하면서 무시했던 대상들을 아름다운 회화작품으로 전환할 수 있는 샤르댕의 능력에 찬사를 늘어놓다가, 디드로는 화가가 오래 전 왕립 회화·조각아카데미에 입회하기 위해 출품했던 유명한 작품 - <가오리(La Raie)[그림 7]>를 기억해낸다. 이 그림에는 가오리를 중심으로 오른쪽에는 국자, 물병, 냄비, 흰 식탁보, 칼이, 왼쪽에는 굴과 생선, 파, 그리고 텔을 곤두세운 새끼고양이 한 마리가 있다. 이 오브제들 중에서 가장 시선을 끄는 가오리는 그림의 중앙에 위치하고 있으며, 몸통이 전체적으로 흰색이지만, 배의 가죽이 젖어져 있어 선홍색 피가 드러나 있다. 샤르댕은 흰색, 붉은색, 갈색, 푸른색 등 다양한 색의 조화를 통해 가오리의 모습을 생생하게 화폭에 담아냈다. 어찌 보면 가오리는 그림의 소재로 선정하기에는 매우 흥측한 오브제이지만, 샤르댕은 누구보다도 아름답게 이를 표현했다고 평가할 수 있다. 디드로는 1728년에 제작된 이 작품에서 이미 샤르댕의 정물화가로서의 진가를 발견했음을 고백하면서, 그의 정물화에는 오직 화가 자신만이 알고 있는 회화의 비밀이 숨어있다고 설명한다 :

17) Denis Diderot, *Salon de 1761*, 1984, pp.142-143 : «C'est toujours une imitation très fidèle de la nature [...] une nature basse, commune et domestique.»

Il y a au salon de l'Académie, un tableau de réception qui montre qu'il [Chardin] a entendu la **magie des couleurs**.¹⁸⁾

현재 아카데미에 있는 그의 입회작은 그[샤르댕]가 색의 마술을 이해했다는 것을 보여줍니다.



[그림 7] 장 시메옹 샤르댕, 〈가오리(1728)〉, 루브르 박물관, 파리

디드로가 말한 비밀이란 바로 ‘색의 마술(*la magie des couleurs*)’을 가리키며, 이러한 기술은 오직 샤르댕만이 정물화 작품들에서 발휘할 수 있는 독창적인 능력이라고 할 수 있을 것이다.¹⁹⁾ 여기서 말하는 ‘마술 *magie*’은 보통 화가들이 사용하던 아틀리에 용어로써, 그럼 속 *오브제*들을 마치 실물처럼 표현하고 그것들을 통해 하나의 환영*illusion*을 만들어내는 기술을 일컫는데,²⁰⁾ 화가들과 친밀한 관계를 맺고 있었던 디드로는 이를 적극적으로 자신의 미술비평 언어로 활용했다.

디드로는 위에서 언급한 샤르댕의 아카데미 입회작에 대해 다시 한번 거론하는 기회를 갖게 되는데, 『1763년 살롱』을 살펴보면 훨씬 더 구체적으로 이 ‘마술’의 효과에 대해 설명하고 있음을 알 수 있다 :

18) Denis Diderot, *Salon de 1761*, 1984, p.143.

19) *Ibid.*, p.143 : «Chardin a de l'originalité dans son genre.»

20) Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, 1757, pp.396-397 : «**Magie**. Terme employé par métaphore dans la *peinture*, pour exprimer le grand art à représenter les objets avec tant de vérité qu'ils fassent illusion.»

Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau [*Le Bocal d'olives*], je l'occuperais sur la Raie dépouillée du même maître. L'objet est dégoûtant ; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de ceratines natures.²¹⁾

내 아이가 이 작품, <올리브가 있는 정물>을 모사하고, 또 모사하고 나면, 나는 그 아이를 같은 거장의 작품인 <가죽이 벗겨진 가오리>에 열중하게 할 것이다. 대상은 혐오감을 준다. 하지만 이것은 그 자체가 물고기의 살이자, 껍질이고, 피이다. 사물의 원래 모습이 다른 형상을 띠지 않는다. 피에르씨! 아카데미에 가면 이 작품을 잘 보고, 할 수만 있다면 어떤 자연물의 역겨움을 재능으로 구제하는 비결을 배우십시오.

디드로는 샤르댕이 ‘가오리’라는 다소 혐오감을 줄 수 있는 대상을 전혀 미화하지 않은 채, 있는 그대로의 모습을 화폭에 담아놓은 점에 감탄 한다. 실제로 전혀 아름답지 않은 일상 속 대상을 그리는 것은 당시의 미술 환경에 비추어 봤을 때 적합하지 않은 것이었다. 하지만 샤르댕은 역겨움을 주는 대상조차도 예술로 승화시키고 있으며, 디드로는 이러한 화가의 재능을 간파하고 정물화의 매력을 비평 언어를 통해 발산하고 있다. 그는 <가죽이 벗겨진 가오리>를 하나의 그림으로 인식하는 것이 아니라 물고기의 살, 껍질, 피, 그 자체로 보고는, 샤르댕이 일으키는 ‘마술’, 즉 자연의 진실을 표현하고 하나의 환영을 보여주는 회화적 기술에 주목한다. 디드로는 샤르댕이 그려낸 사물들이 그림 속에서 이미지의 상태로 머무는 것이 아니라,キャン버스 밖에 있는 자연 그대로 존재하며, 착시 현상을 일으킬 정도로 그 형태가 진실함을 역설한다.²²⁾ 그러면서 당대

21) Denis Diderot, *Salon de 1763*, p.220.

22) *Ibid.*, p.219 : «C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une

유명한 궁정화가인 장-바티스트-마리 피에르(Jean-Baptiste-Marie Pierre, 1714-1789)²³⁾에게도 이 기술을 배워볼 것을 권하고 있다.

그렇다면 같은 해, 1763년 살롱전을 방문했던 모든 관람객들과 디드로를 매료시켰던 샤르댕의 또 다른 정물화 <올리브 병이 있는 정물>에는 과연 어떤 비밀이 숨어있을까? 디드로는 이 정물화를 구성하는 가장 중요한 요소들을 찾아내고, 샤르댕의 작품이 훌륭할 수밖에 없는 이유에 대해 다음과 같이 설명한다 :

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et ses reflets.
O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette ; c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sur la toile.²⁴⁾

색의 조화와 반사광을 이해한 사람은 바로 이 사람[샤르댕]입니다. 오 샤르댕이여! 자네가 팔레트 위에 풀고 있는 것은 흰색, 붉은색, 검은색이 아니라네. 자네가 봇 끝에 묻혀서 화폭에 담은 것은 오브제들의 실체 그 자체이며, 공기와 빛이라네.

디드로는 샤르댕 회화의 비밀이 전적으로 미술의 기법을 완벽하게 쓰는 데서 기인함을 알고 있었다.²⁵⁾ 그럼 속 사물들이 생명력을 지니기 위해서는 무엇보다 화가의 기술이 중요한데, 디드로는 이를 ‘색의 조화와 반사광’의 사용으로 가능하다고 보았다. 그는 샤르댕이 정물화를 그리기 위해 적당한 기법faire들을 잘 알고 있으며, 그렇기 때문에 그의 그림들은 언제나 완벽하게 자연을 모방하고 있다고 설명한다. 그런데 이 부분에서

vérité à tromper les yeux.»

23) 피에르는 샤르댕처럼 정물화가는 아니지만, 그가 그려내는 역사화나 종교화가 자연의 진실함과는 거리가 멀어 항상 디드로의 비판을 받았다.

24) *Ibid.*, p.220.

25) Arthur M. Wilson, *Diderot, sa vie et son œuvre*, 1985, p.383 : 『La magie de Chardin provenait de la perfection de sa technique.』

흥미로운 점은 샤르댕이 화폭에 표현한 것은 봇으로 그린 것이 아니라는 디드로의 강한 부정에 있다. 심지어 그가 물체를 그리기 위해 사용했던 색들도 우리가 일반적으로 알고 있는 흰색이나 붉은색, 검은색이 아니라 고 말한다. 이것은 무엇을 의미할까? 디드로는 샤르댕이 표현한 대상들이 화가 자신이 인공적으로 만든 이미지가 아니라, 모두 실물 그 자체, 자연 그 자체를 나타내고 있으며, 그렇기 때문에 그 안에는 공기도 존재하고, 빛도 존재한다고 강조한다. 즉, 샤르댕의 정물에는 모든 대상들이 생명을 갖고 있는 것이다.

디드로의 비평처럼 샤르댕은 선(線)보다는 색채나 빛을 중요하게 생각했으며, 회화에서 색과 빛을 사용하여 전체적인 조화를 이뤄내는 그의 기술 덕분에 샤르댕은 무의미한 정물들에 생명을 부여할 수 있었고 자연의 진실을 표현할 수 있었다.²⁶⁾ 『1765년 살롱』에서도 디드로는 샤르댕의 정물들(<예술의 상징물들>과 <음악의 상징물들>)이 표현하는 형태와 색의 진실을 마주치고는, 그것들이 마치 실재하는 것처럼 움직이고 있으며, 가장 조화로운 자연의 상태를 보여주고 있다고 설명한다.

C'est la nature même pour la vérité des formes et de la couleur ; les objets se séparent les uns des autres, avancent, reculent comme s'ils étaient réels ; rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace.²⁷⁾

형태와 색의 진실에 비추어 이것은 자연 그 자체입니다. 사물들은 마치 실제로 있는 것처럼 서로 분리되었다가 앞으로 나아가기도 하고 뒤로 물러나기도 합니다. 그 사물들의 개수와 좁은 공간에도 불구하고, 더 이상 조화로울 수 없으며 [그림 안에는] 어떠한

26) BUKDAHL, Else-Marie, *Diderot critique d'art*, 1980-1982, vol. 1, p.190 : «Chardin accorde toujours plus d'importance à la couleur qu'à la ligne et que les différents objets baignent dans une douce atmosphère de lumière. Le rendu des vibrations atmosphériques et des reflets est si léger, si subtil, que Chardin semble avoir recouvert la pointe de son pinceau d'air et de lumière pour les fixer sur la toile.»

27) Denis Diderot, *Salon de 1765*, p.119.

흔한도 들어있지 않습니다.

이 부분에서 우리는 대단히 인상적인 디드로만의 비평방식을 발견할 수 있다. 정물화는 정지해 있는 물체를 관찰하고 그대로 따라 그리는 그림이기 때문에 비평을 하는 데 있어서 어느 정도는 제한적일 수밖에 없다. 회화장르의 위계에 있어서도 중요하지 않은 장르로 평가받는 장르이기에, 정물화에 대해서는 미술비평가들 조차 사물의 묘사만 하고 간단하게 작품을 소개하는 방식으로 이야기하는 것이 일반적이다. 그러나 디드로는 기존의 비평방식에서 탈피하여 완전히 새로운 형태의 미술비평 방식을 선보이고 있다. 위의 인용문을 읽어보더라도 사물이 정지된 모습으로 보이는 것이 아니라 마치 살아서 움직이고 있는 것처럼 느껴진다. 분명 화가는 사물들을 제자리에 배치해 놓은 상태에서 그림을 그렸을 뿐인데, 거기에 움직임이 있다는 것은 사실상 이해하기 어렵다. 대상이 ‘서로 분리되었다가 앞으로 전진하기도 하고 뒤로 후퇴하기도 한다’. 정물화에서 어떻게 이런 움직임이 가능할까? 이는 오직 문학으로만 해결될 수 있는 일이다. 디드로는 사물의 움직임을 문학적 상상력을 통해 묘사함으로써, 각각의 오브제들이 정지된 상태에서 화가의 모방을 기다리는 것이 아니라, 생명이 있는 자연의 모습으로キャン버스에 표현되고 있음을 역설하고 있다. 한낱 모방을 통해 완성되는 정물화의 오브제들이 이처럼 비평가의 언어의 도움으로 생명이 있는 자연의 모습으로 재탄생하기도 한다.

샤르댕의 그림들은 어쩌면 <올리브 병이 있는 정물>에서 디드로가 말했듯이 단순히 물감을 두꺼운 층으로 바른 그림²⁸⁾에 불과할지도 모른다. 하지만 그의 정물화는 가까이에서 바라볼 경우 물감의 층만 나타나지만, 멀리 떨어지면 그림의 대상들이 차츰 눈에 보이기 시작한다. 이러한 현상은 우리를 ‘환상illusion’ 속으로 안내한다 :

28) Denis Diderot, *Salon de 1763*, p.220 : «Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres.»

Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît.
Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit.²⁹⁾

가까이 다가가 보세요. 그러면 온통 흐려지고 평평해지면서 사라져버리고 맙니다. 멀리 가보십시오. 그러면 모든 것이 다시금 나타나고 재현됩니다.

상상력을 통해 자유자재로 움직임으로써, 그림 속 사물들은 마침내 ‘생명’을 갖게 되었다. 정물화를 제작함에 있어서 화가가 얼마나 기술적으로 빛과 색채를 잘 사용하는지에 대해 설명하는 것도 물론 필요하지만, 이처럼 그림을 실제로 볼 수 없는 독자들이 스스로 상상력을 통해 정지되어 있는 물체에 생명을 부여하고, 자연의 진실을 알 수 있게 만드는 것도 미술비평가의 중요한 역할이라 할 수 있겠다.

미술비평을 읽으면서 독자들이 ‘환영’을 떠올린다는 것은 매우 중요한 일이다. 자크 슈이에Jacques Chouillet가 언급한 것처럼 그림이 주는 진실에서 얻은 인상도 하나의 환영일 뿐이다.³⁰⁾ 그렇기 때문에 환영은 무엇보다도 상상력imagination과 밀접한 관계가 있다. 디드로는 자신의 미술비평에서 상상력을 최대한 활용하여 독자들에게 환영을 만들어 주기 위해 애쓴다. 정물화 속의 사물들이 부재한다는 점은 누구나 알고 있는 사실이지만, 디드로는 상상력으로 그 사물들의 환영을, 이미지를 살려내어 독자들의 눈앞에 보여준다. 이것이 바로 앞서 말한 마술magie의 효과이기도 하다. 마술은 샤르댕의 정물화를 이해하는 데 있어서 가장 중요한 요소이며, 독자들에게는 시간과 공간의 벽을 모두 허물고 완벽히 화가의 그림을 재현하는 데 몰입할 수 있게 만들어 주는 장치이기도 하다 :

29) *Ibid.*, p.220.

30) Jacques Chouillet, *Diderot*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977, p.215 : «L'impression de vérité produite par la peinture n'est qu'une illusion.»

L'illusion est une sorte de 『magie』. Ce terme revient sans cesse sous la plume de Diderot pour caractériser la réussite, en particulier dans le domaine de la peinture : la magie de Chardin [...] qui donne la sensation particulièrement aigüe de la présence d'un objet ou d'un être bien qu'il soit absent. **La magie**, en art, c'est la réminiscence plus la beauté, c'est l'incarnation, la présence quasi sensorielle, grâce à l'imagination. Cette résurrection est une lutte de l'imagination contre ses composantes essentielles, le temps et l'espace, qu'elle tente d'abolir.³¹⁾

환영은 <미술>의 한 종류이기도 하다. 이 용어는 디드로의 글 속에 끊임없이 나타나곤 하는데, 특히 회화 분야에서 [화가의] 성공을 특징짓기 위해 사용한다. [예를 들면] 샤르댕의 미술처럼 말이다. 이것은 사물이나 사람이 없음에도 불구하고 마치 존재하는 것 같은 강렬한 느낌을 준다. 예술에서의 미술은, 어렵잖은 기억에 아름다움을 더하는 것이며, 상상력을 통한 구현이자 거의 감각적으로 존재하는 것이라 할 수 있다. 이러한 [회화의] 재현은 상상력과 상상력이 파괴하려는 시간과 공간 같은 매우 중요한 요소들이 서로 싸우는 것이다.

디드로는 샤르댕의 작품을 단순히 모방의 문제에 국한시키지 않고, 독창적인 글쓰기의 방식으로 재창조했다. 어떤 대상을 모방하는 것은 누구나 할 수 있는 일이다. 하지만 회화의 기법을 사용하여 그 대상이 갖고 있는 자연의 진실을 그리고, 그림 속에서 조화를 이루어 내는 일은 쉽지 않다. 18세기 프랑스 정물화 분야에서는 샤르댕이 성공을 거두었다. 그러나 만약 샤르댕이 표현한 정물화가 디드로의 『살롱』에서 묘사되는 것에 그쳤다면 다른 정물화들과 구별할 만한 어떠한 특징도 찾지 못했을 것이다. 또한 18세기 이후에는 샤르댕과 그의 작품들이 완전히 잊혀졌을 것이 분명하다. 하지만 디드로는 샤르댕의 정물 속 오브제들을 마치 우리 눈앞에 놓여있는 것처럼 그대로 재현해 놓았으며, 이를 인식한 후대

31) Robert Morin, *Diderot et l'imagination*, 1987, p.227.

의 문학가들도 다시 한 번 샤르댕의 회화의 세계를 문학의 힘으로 재창조했다.

2.3. 19–20세기 문학가들이 본 샤르댕의 정물화

1781년을 마지막으로 디드로의 『살롱』은 끝이 났다. 디드로의 미술비평은 18세기 중반에서 말엽까지 살롱 전시회에 전시되었던 다양한 장르의 작품들을 보여주었으며, 예술계에 만연해 있던 아카데미즘으로 인해 당시 무시를 받던 장르들의 가치를 한층 끌어올려 주었다. 앞서 이야기한 샤르댕에 대해서는 디드로만큼 자세하게 그의 회화작품들을 널리 알린 비평가는 동시대에 존재하지 않았으며, 지금까지도 샤르댕의 정물화를 떠올리면 당연히 디드로가 가장 먼저 언급될 만큼 그 영향력이 막대하다고 할 수 있다. 『살롱』의 한 부분을 차지했을 만큼 중요하게 여겨지던 샤르댕의 정물화에 대한 평론은 1770년을 기점으로 차츰 줄어들기 시작했다. 샤르댕의 건강이 급격히 약화되면서 작품활동도 예전 같지 않았기 때문이다. 디드로의 후기 『살롱』들을 살펴보면, 샤르댕 대신 안느 벌라예-코스테(Anne Vallayer-Coster, 1744-1818)와 같은 여류 정물화가가 출현하여 18세기 말의 정물화 세계를 이어나갔다. 디드로는 그녀가 1769년 살롱전에 출품한 <악기들(Des Instruments de musique)[그림 8]>에 대해 다음과 같이 찬사를 늘어놓는다 :

Quelle vérité, Monsieur, et quelle vigueur dans ce tableau !
Mlle Vallayer nous étonne autant qu'elle nous enchanter. C'est la nature rendue ici avec une force de vérité inconcevable, et en même temps une harmonie de couleur qui séduit. Tout y est bien vu, bien senti.³²⁾

선생님, 이 그림에서의 진실과 생명력은 대단합니다. 벌라예 양

32) Denis Diderot, *Salon de 1771*, Hermann, 1995, p.196.

은 우리를 기쁘게 해 준 만큼이나 놀라게 해 주었습니다. 이것은 믿을 수 없을 정도로 굉장한 진실의 힘으로 그려진 자연이고, 동시에 [그림 속] 색의 조화는 마음을 사로잡습니다. 모든 것이 잘 보이고, 생생합니다.



[그림 8] 안느 밸라예-코스테, 〈음악 악기들(1769)〉, 루브르 박물관, 파리

디드로는 앞의 『살롱』에서 샤르댕을 비평할 때와 거의 비슷한 용어를 사용하고 있으며, 거의 비슷한 평론을 보여주고 있다. 밸라예의 정물화도 자연의 진실을 담고 있으며, 색의 조화 또한 주목할 만하지만, 디드로는 예전 샤르댕에 대한 평론을 집필할 때만큼 그렇게 열정적이지는 않다. 그러나 디드로가 문학적인 방법을 총동원하여 18세기에 정물화의 위상을 격상시켰다는 점은 미술비평사에 있어서 분명 획기적인 일이었다.

디드로가 1784년에 세상을 뜨고 난 후에는, 1789년 프랑스 대혁명까지 발발하면서 살롱전시회나 아카데미의 회화에 대한 관심이 주춤했다. 정물화에 대한 열정도 마찬가지로 식기 시작했다. 19세기에 들어서면서부터 문학가와 예술가들은 새로운 예술 양식에 열광했고, 그 이전 시대의 예술의 가치는 점차적으로 그 빛을 잃어갔다. 그 때 나타난 작가들이 바로 공쿠르 형제(Edmond, 1822-1896 et Jules de Goncourt, 1830-1870)라고 할 수 있다. 그들은 19세기 문학과 예술 분야에서 활발하게 활동을 하면서 동시에 18세기 예술이 지닌 가치를 재발견하는 작업에 착수한다. 공쿠르 형제는 『18세기 예술론 L'Art du XVIII^e siècle(1864)』을 집필하

면서 이전 세기의 프랑스 화가들에 대한 심층적인 연구를 시도했고, 이와 관련된 자료들을 모두 수집하여 혁명 기간 동안 유실되었던 많은 관련 정보들을 정리했다. 또한 그들은 18세기의 작품들을 수집하기도 했는데, 그 중에는 매우 희귀한 샤르댕의 데생 작품이라든지, 귀족들의 취향에 맞춰져 있어 당시에 비난을 받았던 와토나 프라고나르, 부세 같은 로코코 화가들의 작품들도 상당수 있었던 것으로 알려지고 있다.³³⁾ 18세기 미술에 대한 공쿠르 형제의 열정은 샤르댕의 정물화에 대한 평론을 집필하는 데에도 영향을 미쳤다.

이들의 미술평론은 동시대에 맞춰진 것이 아니라 이전 세기의 예술가들과 그들의 작품 분석에 집중하고 있지만, 디드로에서 면취버린 18세기의 미술비평을 다시 부활시켰다는 점에서 그 의의가 크다고 할 수 있겠다. 그들의 미술비평문 중에서 <샤르댕> 편을 살펴보면, 첫 문장부터 정물화가로서의 샤르댕에 경의를 표하고 있음을 알 수 있다 :

La nature morte [...] est pour ainsi dire la spécialité du génie de Chardin. Il a élevé ce genre secondaire aux plus hautes comme aux plus merveilleuses conditions de l'art.³⁴⁾

정물화는 이를 테면 샤르댕의 천재성을 보여주는 전문분야이다. 그는 이 부차적인 장르를 가장 높은 곳으로, 예술의 최고 조건에 이르는 곳까지 끌어올렸다.

그러면서 정물화 분야에서는 아무도 그와 대적할 만한 화가가 없음을 밝힌다 :

Les fruits, les fleurs, les accessoires, les ustensiles, qui les a peints comme lui[Chardin] ? Qui a rendu, comme il la rend, la vie inanimée des choses ? Qui a donné aux yeux une pareille

33) *L'ABCdaire de Chardin*, Flammarion, Paris, 1999, p.73.

34) Edmond et Jules de Goncourt, *Arts et Artistes*, Hermann, 1997, p.83.

sensation de présence réelle des objets ?³⁵⁾

과일들, 꽃들, 소품들, 도구들을 누가 그[샤르댕]처럼 그렸겠는가? 누가 죽은 생명을 그가 그런 것처럼 표현했겠는가? 누가 [사람들의] 눈에 오브제들이 실제로 존재하는 것 같은 느낌을 주었겠는가?

공쿠르 형제는 샤르댕의 정물화들에서 무엇을 보았을까? 그들은 『살롱』의 작가, 디드로와 마찬가지로 화가의 과일 정물화를 보면서 오감이 자극됨을 느꼈다. 과일의 맛이라든지, 색채, 감촉에 대해 이야기하면서, 마치 그림에 있는 나무에서 방금 떨어진 과일처럼 신선하다는 것을 강조하고 있다.³⁶⁾ 그들은 샤르댕의 정물화에서 자연의 진실vérité을 발견하고는, 화가가 이를 표현하기 위해 그림에서 사용했을 기법들에 대해 이야기했다. 빛과 그림자의 위치라든지, 색의 채도를 조절하는 방식이라든지, 구도에 대해서 이야기하던 공쿠르 형제는 디드로와 동일한 비평방식을 사용하여 독자들에게 샤르댕의 정물화를 머리 속으로 감상하기 위해서는 어떻게 해야 하는지 그 방식을 알려준다 :

Etudiez un autre tableau de lui, aussi simple, aussi plein de lumière et d'harmonie : [...] regardez un peu longtemps, puis reculez-vous de quelques pas, le verre tourne.³⁷⁾

역시나 단순하고, 빛과 조화로움으로 가득한 그의 또 다른 그림을 연구해 보십시오. 오랫동안 [그림을] 바라보세요. 그런 다음 몇 걸음 물러나세요. 유리잔은 회전하겠지요.

공쿠르 형제도 샤르댕의 정물화를 소개하면서 디드로와 같은 방법으로 그림을 감상할 것을 권하고 있다. 이 부분에 대해서는 그들이 디드로

35) *Ibid.*, pp.83-84.

36) *Ibid.*, p.84 : «Chaque fruit a la saveur de ses couleurs, le duvet de sa peau, la pulpe de sa chair ; il semble tombé de l'arbre dans la toile de Chardin.»

37) *Ibid.*, p.86.

의 『살롱』을 읽어본 경험이 있는지 없는지는 중요하지 않다. 샤르댕의 정물화에 나타난 오브제들이 표현하는 자연의 진실에 다가가기 위해서는 비평가의 묘사도 중요하겠지만, 비평문을 읽는 독자들의 적극적인 참여도 있어야 효과적으로 그림의 이미지, 그리고 디드로가 재차 강조하던 환영illusion이 전달될 수 있다. 그렇기 때문에 공쿠르 형제도 빛과 색채가 조화를 이루는 샤르댕의 그림을 볼 때는 가까이에서 그림을 감상하기보다는 약간 멀리 떨어져서 시간을 두고 오랫동안 응시하라고 부탁하는 것이다.

19-20세기 프랑스 문학과 미술 분야에서 획기적인 업적을 이룩했던 또 한 명의 위대한 작가, 마르셀 프루스트(Marcel Proust, 1871-1922)는 샤르댕의 정물화에 대해 어떤 평가를 내렸을까? 샤르댕의 회화는 프루스트의 소설, 『잃어버린 시간을 찾아서 A la recherche du temps perdu (1913-1927)』와 소설을 집필하기에 앞서 쓴 『샤르댕과 렘브란트 Chardin et Rembrandt』에서 굉장히 중요한 자리를 차지한다.³⁸⁾ 프루스트는 소설의 곳곳에서 샤르댕의 특정 회화작품을 직접적으로 비평하고 있지는 않지만, 소설 속의 배경이라든지 인물들과 어우러지게끔 만들어 자연스럽게 회화작품이 이야기와 연결되는 방식을 사용하고 있다. 앞서 보았던 디드로나 공쿠르 형제의 미술비평과는 매우 다른 형태이긴 하지만, 회화와 문학을 결합시킨 독특한 형태의 장르로 발전시켰다는 점에서 프루스트는 두 분야의 발전에 크게 기여를 했다고 볼 수 있다.³⁹⁾ 어떤 예술가 보다도 루브르 박물관을 자주 방문했다는 기록을 남긴 프루스트의 작품들 속에서 우리는 종종 18세기의 화가 샤르댕을 마주치는데, 그의 정물

38) L'ABCdaire de Chardin, Flammarion, Paris, 1999, p.97.

39) 유예진, 「프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 샤르댕의 변용과 베로네세의 변용」, 『한국불어불문학연구』, 98집, 2014년, p.317 : “프루스트가 하는 것은 그 어떤 작가도 하지 않았던 시도로 그만의 독창성은 에세이/미술평론이라는 장르를 통해 직접적으로 자신의 회화론을 펼치는 데 그친 것이 아니라, 그것을 소설이라는 문학 장르에 접목시켰다는 데 있다. 그럼으로써 『잃어버린 시간을 찾아서』를 기준의 소설도, 평론서도 아닌, 그러면서 그 모두를 아우르는 독특한 장르로 재탄생시켰다는 것이다.”

화들은 소설가에게 어떤 미학적 감정을 일으켰는지 알아보기로 한다.

대중에게 잘 알려져 있지는 않지만, 프루스트의 소설에 큰 영향을 끼쳤을 법한 아주 짧은 미술비평서, 『샤르댕과 렘브란트』는 미완성 에세이다. 아쉽게도 렘브란트에 대해 쓴 글의 양이 샤르댕에 비해 상대적으로 적긴 하지만, 샤르댕의 회화에 대해서는 그의 해박한 지식과 미학 사상이 매우 돋보이는 글을 남겼다. 이 짧은 글 속에는 한 우울한 청년이 등장하는데, 마치 『신곡』의 지옥편에서 시인 베르길리우스가 단테를 안내하듯, 화자는 이 청년을 루브르 박물관으로 이끌어 샤르댕의 정물화 앞으로 데리고 간다. 청년은 샤르댕의 정물화 앞에서 감동을 받는다 :

Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir. [...] Il a dû attendre que Chardin vînt le [le plaisir que lui donnait la vue des objets] prendre en vous pour l'élever jusqu'à elle. Alors vous l'avez reconnu et pour la première fois vous l'avez goûté.⁴⁰⁾

만일 이 모든 그림들이 이제 당신에게 아름답게 보인다면, 그 이유는 샤르댕이 그런 것을 그리기에 아름답다고 생각했기 때문이다. 그리고 만일 그가 그것들을 그리기에 아름답다고 생각했다면, 그 이유는 그것이 보기에도 아름답다고 생각해서이다. [...] 정물들을 관찰하는 것이 주는 즐거움은 샤르댕이 나타나 그것을 승격시킬 때까지 기다려야 했다. 당신은 그것을 알아보았고, 처음으로 음미하게 되었다.

프루스트도 디드로와 마찬가지로 샤르댕의 정물화들을 살펴보면서 움직이지 않는 물체의 아름다움에 감탄하고, 우리가 평소에 자주 사용하기 때문에 세밀하게 관찰하지 않는 일상의 물건에도 아름다움을 부여할 줄

40) Marcel Proust, <Chardin et Rembrandt> in *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, pp.373-374.

아는 화가의 시선에 놀라게 된다. 그렇기 때문에 많은 비평가들이 샤르댕의 <가오리La Raie> 작품 안에서 결코 ‘아름답지 않은’ 소재를 보고도 거기에서 아름다움을 느끼고 자연의 진실성을 깨닫게 되는 것이다.

그런데 일상의 물건들에 의미를 부여하는 이러한 화가의 시선은 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』 속에서도 나타난다. <샤르댕과 렘브란트>에서는 화자의 안내를 받은 한 청년이 루브르 박물관에서 샤르댕 정물화의 진가를 발견했다면, 소설에서는 주인공 마르셀Marcel이 허구의 인상주의 화가, 엘스티르Elstir에게서 가르침을 받으며 정물화의 아름다움에 눈을 뜨게 된다. 그는 화가 “엘스티르의 수채화들을 본 이후 (depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir)”⁴¹⁾, 소소한 일상의 풍경 속에서 “무엇인가 시적인 것(quelque chose de poétique)”⁴²⁾을 찾아보려고 애쓴다. 예를 들면,

J'aimais [...] le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défaite, [...] le verre à demi vidé, [...] l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or, [...] au fond des huîtres [...] ; j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des ‘natures mortes’.⁴³⁾

나는 [...] 아무렇게나 놓여있는 칼, 흐트러진 낱킨의 불룩 나온 동그란 부분, 반쯤 찬 물잔, 녹색에서 푸른색으로, 또 푸른색에서 황금색으로 색이 변화하는 자두들, 저쪽에 있는 굴들을 좋아했다. 나는 아름다움이 존재할 수 있을 것이라고는 전혀 생각지도 못했던 것들 속에서, 가장 혼한 사물들 속에서, 정물들의 심오한 생명 속에서 아름다움을 발견하려고 애썼다.

41) Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Folio, 1987-1988, p.432.

42) *Ibid.*, p.432.

43) *Ibid.*, p.432.

이 장면에서 주인공 마르셀은 호텔 식당에 앉아서 자신의 눈에 비친 일상의 모습을 묘사하고 있다. 물론 여기서는 샤르댕의 특정 정물화를 실제로 묘사하고 있지는 않지만, 이미 화가의 정물화가 갖고 있는 가치에 대해 잘 알고 있는 마르셀은 그의 정물화들을 연상시킬 수 있을 만한 여러 요소들을 열거해 놓았다. 그런 다음 아무리 보잘 것 없는 사물들이 라 할지라도 그것을 아름답게 보는 화가의 시선에 의해서 정물화의 가치가 높아지는 것처럼 소설가도 일상의 풍경 속에 주의를 기울이다보면 그 아름다움에 감동을 받을 수 있음을 강조하고 있다. 만일 샤르댕이 우리가 별 관심을 기울이지 않았던 물건들을 화폭에 그리면서 그 안에 생명을 불어넣었다면, 프루스트를 비롯한 문학가들은 회화적 글쓰기를 통해 우리가 쉽게 지나치는 일상생활의 모습들 사이에서 아름다움을 발견할 수 있는 새롭고 따뜻한 ‘시선’을 건네주었다.

3. 결론

18세기 프랑스 왕립 회화·조각아카데미의 편협한 시선에도 불구하고, 샤르댕의 정물화가 대중의 관심을 끌고, 많은 호평을 받았던 데에는 여러 가지 이유가 있을 것이다. 우선 첫 번째 이유는 샤르댕의 정물을 표현하는 능력이 뛰어났기 때문이라 할 수 있겠다. 그는 그 동안 아카데미의 어떤 화가도 표현하지 못한 독특한 방식으로 단순하면서도 사실적으로 자연을 표현했다. 두 번째 이유는 정물화라는 장르 자체에서 오는 즐거움 때문일 것이다. 아카데미의 이론대로라면, 정물화는 회화장르의 위계에서 낮은 위치로 분류되지만, 주제가 아무래도 일상에서 사용하는 물건들을 다룬다 보니 대중들은 그 친숙함을 즐기고 싶어 했을지 모른다.

하지만 당시에 샤르댕의 정물화들이 주목을 받게 된 데에는 무엇보다 그의 진가를 발견한 18세기 미술비평가들의 힘이 컸다고 볼 수 있다. 정

물화는 그리기 쉬운 장르라는 선입견 없이 새로운 관점으로 바라보려하는 그들의 시도 덕분에 샤르댕 같은 정물화의 거장이 프랑스 미술사에 나타날 수 있었다. 특히 디드로와 그의 미술평론인 『살롱Salons』은 샤르댕의 정물화의 가치를 널리 알리는 데 기여했으며, 디드로는 비평을 통해서 자신의 미학적 사유를 더 광범위하게 확장시키기도 했다.

『살롱』에서 샤르댕의 정물화에 대해 논한 부분을 살펴보면, 디드로는 초기 미술비평에서부터 ‘모방’의 문제에 대해 심각하게 고민했다는 것을 알 수 있다. 디드로는 샤르댕의 회화가 ‘자연의 충실햄 모방’으로 이루어져 있다고 말하지만, 그것이 결코 어떤 사물을 그대로 따라 그리는 것을 의미하지 않는다고 설명한다. 디드로가 추구하는 완벽한 ‘미’는 정물화 속 물체가 ‘자연 그 자체’이어야 하고, ‘눈을 속일 정도의 진실성’을 띠고 있는 것이어야 했다. 그래서 완벽한 정물화를 완성하기 위해서는 화가의 기술이 무엇보다 필요하며, 이 회화의 기술은 대상을 자연의 형태 그대로 재현하여 화폭 안에서 환영을 만들어내는 일종의 ‘마술magie’과 같은 것이라고 디드로는 밝히고 있다.

그림의 대상이 ‘자연 그 자체’여야 한다면, 화가는 무엇을 모방해야 할까? 이 문제에 대한 해답을 우리는 샤르댕의 유명한 작품인 <가오리 La Raie>에서 찾아볼 수 있었다. 그림의 중앙에 위치한 죽은 가오리의 모습은 실제로 역겨운 대상임에 틀림없다. 하지만 디드로는 샤르댕의 재능이 자연의 추한 모습마저 예술로 승화시켜 준다고 찬사를 보면서, 아름답지 않은 대상도 화가의 ‘마술’을 통하여 작품 안의 대상들이 자연 그 자체로 재현되면서 진실을 표현한다고 주장했다. 그러므로 디드로에게 진정한 정물화란, 화가가 자연을 이상화하거나 단순히 모방하여 창조한 것이 아니라, 자연의 진실을 표현한 것이라고 할 수 있겠다.

또한 디드로는 자연의 진실을 이해하기 위해서는 독자들이 비평을 읽을 때의 능동적인 참여도 필수적이라고 강조했다. 그는 우리에게 샤르댕의 그림에 가까이 다가갔다가 다시 멀리 떨어져서 그림을 보라고 조언하면서, 이러한 시각적 경험과 상상력은 샤르댕의 그림을 감상하는 데 있

어서 매우 중요한 요소들임을 이야기한다. 샤르댕이 ‘색채와 반사광’의 기술을 사용하여 그림 전체에 조화를 이루고 있는 것은 익히 알고 있는 사실이지만, 디드로는 여기서 더 나아가서 독자들에게 상상력을 통해 자연의 진실을 배울 것을 권하고 있다.

정물화에 대한 디드로의 새로운 시선을 통해 우리는 더 이상 샤르댕의 정물화들을 어떤 대상의 모사로 간주하지 않고, 화가의 ‘마술’을 통해 자연과 미의 본질을 재현한 장르로 인정한다. 미술비평가로서의 디드로의 시선은 놀라울 정도로 획기적이었다고 말할 수 있으며, 그의 미학적 이념은 19세기의 작가들, 예를 들어 공쿠르 형제나 프루스트에게 전해져서 정물화에 대한 관심이 오랫동안 지속되는 계기를 마련해 주었다.

참고문헌

- 유예진, 「프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 샤르댕의 변용과 베로네세의 변용」, 『한국불어불문학연구』, 98집, 2014년.
- 이은주, 『프랑스 문학과 미술-중세에서 18세기』, 도서출판 만남, 2008.
- BUKDAHL, Else-Marie, *Diderot critique d'art*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980-1982, 2 vols. (T. I : Théorie et pratique dans les Salons de Diderot ; T. II : Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps).
- Chardin*, catalogue de l'exposition du Grand Palais, textes de Pierre Rosenberg, Paris, R.M.N., 1999.
- CHOUILLET, Jacques, *Diderot*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977.
- _____, *La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973.
- DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991 ; rééd., Paris, Olibia, 1999.
- Diderot et l'art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, Catalogue de l'Exposition présentée à l'Hôtel de la Monnaie, Pairs, 5 oct. 1984 - 6 jan 1985, éd. Marie-Catherine Sahut et Nathalie Volle, R.M.N., 1984.
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture - Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, éd. Hermann, 1984.
- _____, *Salon de 1765*, Paris, éd. Hermann, 1984.
- _____, *Héros et martyrs - Salons de 1769 à 1781*, Paris, éd. Hermann, 1995.
- _____, *Ruines et paysages - Salon de 1767*, Paris, éd.

Hermann, 1995.

DRESDNER Albert, *La Genèse de la critique d'art*, trad. par Thomas de Kayser, préf. de Thomas W. Gaehtgens, Paris, ENSBA, 2005.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Arts et Artistes*, Hermann, 1997.
HOBSON, Marian, *L'Art et son objet : Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, trad. de l'anglais par Camille Fort, Paris, Honoré Champion, 2007.

L'ABCdaire de Chardin, Flammarion, Paris, 1999.

LAVEZZI, Elisabeth, *Diderot et la littérature d'art - Aspects de l'intertexte des premiers Salons*, Orléans, Paradigme, 2007.

LOJKINE, Stéphane, *L'œil révolté : Les Salons de Diderot*, Jacqueline Chambon, 2007.

MORIN, Robert, *Diderot et l'imagination*, Paris, Les Belles Lettres, coll. <Annales Littéraires de l'Université de Besançon>, 1987.

PERNEY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, 1757.

PROUST, Marcel, <Chardin et Rembrandt> in *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971.

_____, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Folio, 1987-1988.

ROSENBERG, Pierre, *Chardin*, Genève, Skira, 1963.

_____, *Chardin*, suivi du catalogue des œuvres, Paris, Flammarion, 1999.

TROTTEIN, Serges, *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle?*, Paris, PUF, coll. <Débats Philosophiques>, 2000.

WILSON, Arthur M., *Diderot, sa vie et son œuvre*, Paris, Robert Laffont, coll. <Bouquins>, 1985.

〈Résumé〉

Imitation et création : Les Idées esthétiques de
Diderot sur les natures mortes de Chardin

KIM Sunn Hyung

Composée d'objets inanimés - que nous pouvons trouver facilement dans notre environnement quotidien, comme les fruits, les légumes, ou les paniers, etc. - la peinture des natures mortes occupe le dernier rang de la hiérarchie des genres aux XVII^e et XVIII^e siècles en France. Pourtant, même si ce genre n'apporte pas à ses représentants autant de succès que la peinture d'histoire, la «nature morte» n'est pas considérée comme une peinture médiocre. Ce genre est plutôt admiré par les critiques d'art au siècle des Lumières. Parmi les représentants de la nature morte, Jean-Baptiste Chardin (1699-1779) est reconnu comme le maître. Il joue un rôle important dans son développement au cours du XVIII^e siècle. Ce peintre tient une place tout à fait particulière chez Diderot, critique d'art. Dans ses *Salons*, Diderot souligne, toujours avec une grande richesse d'expression, comment ce peintre recrée l'image fidèle des objets et les confondre dans une harmonie poétique.

Pour le peintre des natures mortes, l'imitation est une norme importante pour rendre la vérité de la nature sur la toile. Séduit par l'intensité de vie qui se dégage des natures mortes de Chardin, Diderot le considère comme un grand coloriste capable de donner l'illusion à ses compositions. En décrivant son œuvre célèbre, <La Raie>, Diderot découvre la «magie» des couleurs de Chardin. Même si les objets sont banals, ce peintre parvient à recréer sur la toile le caractère

individuel des choses et un effet original de la nature grâce à l'utilisation de la technique picturale. Alors, aux yeux de Diderot, Chardin est un grand "magicien" qui a le talent à créer l'harmonie des couleurs par de légers rayons de lumière et des vibrations atmosphériques.

Dans sa critique d'art, Diderot tente alors de montrer cette magie et de fournir les meilleures conditions de l'illusion des natures mortes, en conduisant les lecteurs vers l'irréalité. Donc Diderot utilise l'imagination pour que les lecteurs s'approchent de plus près la beauté des natures mortes de Chardin. L'illusion créée par l'imagination de Diderot et des lecteurs fait oublier notre temps et notre espace. Et puis les auteurs français du XIX^e siècle - comme les frères Goncourt et Marcel Proust, sont aussi admirés par les natures mortes de Chardin et donnent naissance à une nouvelle forme de la critique d'art au XIX^e siècle.

주 제 어 : 정물화(Natures mortes), 샤르댕(Chardin), 자연(nature),
마술(magie), 환영(illusion), 모방(Imitation), 창조(création),
상상력(imagination)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

개재확정일 : 2017. 5. 12

셀린의 『외상죽음Mort à crédit』 : 자전적 글쓰기^{*}

김정곤
(한남대학교)

차례

- | | |
|----------------------------------|------------------|
| 1. 머리말 | 3.1. 전기 |
| 2. 자서전적 구성 | 3.2. 왜곡의 이유 |
| 2.1. 저자와 화자: '나 Je' | 4. 변용 |
| 2.2. 저자와 주인공:
'페르디낭Ferdinand' | 4.1. 서술방식 |
| 3. 왜곡 | 4.2. 어떻게 이야기 하는가 |
| | 5. 맷음말 |

1. 머리말

작가 자신의 삶을 작품 속에 옮겨와 재구성하고 동시대 인간들의 삶과 이야기를 대신 전하고자 할 때 독자들의 흥미를 끌고 진실한 이야기로 꾸밀 수 있는 좋은 방법은 실제의 배경과 실존의 인물을 작품 속으로 옮겨오는 일임은 주지의 사실이다. 또한 이야기를 읽으면서 독자들은 자주 저자와 화자의 관계에 대하여 관심을 가지며 화자를 통하여 저자를 찾으려 애쓰는 경향이 있다. 그래서 작가는 그 둘 관계의 모호성을 통해서 독자들에게 호기심을 유발하고 그들을 속이며 작품 속으로 끌어들이

* 이 논문은 2015년 한남대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 연구되었음.

려는 노력을 하는 것이다.

셀린의 소설 작품들은 작가의 삶의 궤적에 따라서 시대별로 짹을 이루고 있으며, 서술된 마지막 이야기가 결코 그 자체로 단절되는 경우가 없이 서로 보완되고 연결되고 있는데, 그 가운데 작가 자신의 이름을 화자와 주인공의 이름으로 사용하고 있는 점이 눈에 띤다. 셀린이라는 필명은 그의 외할머니의 이름인 ‘셀린 기유Céline Guilloux’에서 벌려온 것으로 그의 본명은 페르디낭이다. 우리가 알고 있듯이 이 작가의 첫 작품인 『밤 끝으로의 여행Voyage au bout de la nuit』(1932)의 주인공이자 화자의 이름은 ‘바르다뮈Bardamu’이다. 그런데 두 번째 작품인 『외상죽음』(1936)부터 그는 자신의 ‘이름prénom’인 ‘페르디낭Ferdinand’을 화자와 주인공의 이름으로 사용하고 있다. 『외상죽음』에서 어린 시절의 페르디낭의 이야기가 전개되었다면, 『광대페Guignol's band I, II』(1943~1947)에서는 성인이 된 페르디낭의 영국이야기, 다음으로는 『다시 한 번 꿈의 세계로Féerie pour une autre fois I, II』(1952, 1954), 『성에서 성으로D'un chateau l'autre』(1954), 『북방Nord』(1960) 그리고 그가 죽던 해인 1960년에 집필을 마친 『리고동Rigodon』 등에서는 모두 작가의 삶을 묘사하고 있는데, 주목할 만한 점은 뒷부분에 거론된 작품들에서는 모두 작가의 필명인 셀린이 화자가 되어서 종전과 함께 작가 자신이 1944년 6월 17일 몽마르트르로부터 독일을 거쳐 덴마크로 가는 도피의 여정을 이야기하고 있다는 사실이다. 또한 첫 소설에서도 이미 바르다뮈의 이름은 페르디낭이었다. 이 소설에서는 서두에 잠깐 사용되다가 후반부로 갈수록 점점 더 자주 사용되고 있는 것을 볼 수 있다.¹⁾

작가의 이름을 화자와 주인공에게 부여할 때 그 동일성의 문제와 자서전적 관심이 제기됨은 당연하다. 일반적으로 자서전은 “한 실제의 인물이 자기 자신의 존재를 소재로 하여 개인적 삶, 특히 자신의 ‘인성personnalité’의 역사를 이야기하는 산문으로 쓰인 과거회상형의 이야

1) 예를 들어 *Voyage au bout de la nuit*의 초반부 p.10, 56~59와 후반부 p.409, 417 등에서 확인할 수 있다.

기”로 규정된다.²⁾ 그 자서전의 가장 중요한 조건은 동일성 문제 즉 작가의 상황(작가와 화자의 동일성)과 화자의 상황(화자와 주인공의 동일성)과 관련된다. 그러한 측면에서 본다면 셀린의 『외상죽음』은 그 조건에 완전히 일치하고 있다. 그런데 셀린의 경우 각종 인터뷰나 비평가들에게 보낸 편지 등에서 작품의 주인공이나 화자가 자기 자신이 아님을 강조하고 있다. 그렇다면 작가는 ‘자전적 영감*inspiration autobiographique*’ 다시 말해서 자신의 개인적 삶을 소재로 빌어 와 하나의 서술기법으로 활용하고 있다는 뜻이다. 그럼에도 불구하고 작가와 화자, 주인공의 동일성 측면을 고려해 볼 때, 셀린은 실제 경험한 것을 바탕으로 상상의 여지를 남기는 것만으로 만족한 것 같지는 않다. 소설 속에서 찾아진 이야기가 또한 직접적으로 작가의 삶에 영향을 끼치고 있다는 점을 고려할 때 더욱 그렇다. 그러한 측면에서 다양한 글쓰기의 유희를 통하여 자신의 인성을 구성하는 것을 목표로 하는 앙드레 지드의 ‘자전적 공간*espace autobiographique*’을 떠올리게 한다.³⁾

그 자전적 공간에 대한 고찰은 기본적으로 자서전이 갖는 한계 즉 텍스트를 하나씩 별도로 살펴 볼 때 생길 수 있는 불분명함이나 오류를 피하기 위해서 다양한 장르의 여러 텍스트들 간의 상호작용을 통하여 함께 만들어내는 공간에 대한 관심에서 비롯된다.⁴⁾ 그런데 셀린의 경우, 글쓰기의 목표가 자기 자신의 모습을 어떠어떠한 상으로 드러내려 하거나 혹은 글을 씀으로 해서 그러한 인물이 되겠다는 의도를 분명히 보이고 있지는 않다. 오히려 그는 당시까지의 문학적 언어 속에서의 금기를 깨고 문학 속에서 살아 있는 언어구사에 관심을 보인다. 그의 목표는 독자와의 교감을 지향하는 소설기교의 혁신에 있었다고 볼 수 있다. 그 중 하나

2) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p.165.

3) Ibid., p165~172.

4) 앙드레 지드의 경우는 픽션이나 비평, 그리고 일기나 서간문 등의 내밀한 글쓰기를 통하여 자신을 드러내고 그 텍스트들의 상호작용을 통하여 어떠한 인물이 되어가는 것을 목표로 한다. 다시 말해서 자신의 모습은 언술된 내용과 관계없이 언술행위의 산물이라는 생각에서 ‘자전적 공간’의 개념을 설명하고 있다. Philippe Lejeune의 앞의 책, pp. 165~187 참조.

의 방향이 화자와 작가와의 관계를 좁히는 방법으로서 자신의 외적인 환경과 경험 즉 그의 인생과정, 가족관계라든지 직업 여행 혹은 심리적 갈등 등을 그의 주인공들에게 교묘하게 투입시키는 자전적 글쓰기 방식이다. 특히 『외상죽음』의 경우 작가와 화자 그리고 주인공의 공유의 공간이 되고 있는 폐르디낭은 주목할 만하다. 따라서 이 논문은 이 소설의 구성 방법과 작가와 화자 그리고 주인공의 동일성 상황을 중심으로, 변용의 요소, 서술의 방식을 분석하면서 셀린의 글쓰기 기법의 일면을 밝히고자 한다.

2. 자서전적 구성

2.1. 저자와 화자: ‘나 Je’

자서전이 성립하기 위해서는 저자와 화자 그리고 주인공 간의 동일성이 성립해야 하는데 그 화자와 주인공의 동일성은 텍스트 내에서 대부분 일인칭으로 서술된다.⁵⁾ 마찬가지로 셀린의 『외상죽음』에서의 화자는 일인칭인 ‘나Je’로 자신의 어린 시절을 반추하고 있다. 자서전의 형식으로 작가 자신의 것처럼 소개되고 있다. 그런데 다른 자서전 작가들과는 다르게 자신의 자서전임을 또 그 의도를 명확히 밝히고 있지 않다. 그가 ‘나Je’라고 쓸 때 그 ‘나’는 허구의 나로서 화자인 동시에 작가자신을 지칭하고 있다.

5) 그러나 쥬네트는 소설 작품의 ‘이야기 담론’의 문체figures를 ‘시간temps’ ‘태mode’ ‘목소리voix’로 분석하면서 그 중 하나인 ‘목소리’ 부분의 분석은 주로 화자의 위상에 관련되는데, 화자와 주인공이 동일하고 일인칭 서술을 하는 경우를 ‘자기서술적autodiégétique’이라고 부르고, 화자와 주인공이 동일인이 아니면서 일인칭으로 쓰일 수 있음을 구분하여 ‘동질 서술적homodiégétique’ 이야기로 부른다. 다시 말해서 일인칭이 사용되지 않고서도 화자와 주인공의 동일성이 성립하는데 아무런 문제가 없음을 알 수 있다. 참고 Genette, *Figures III*, seuil, 1972.

그러나 그 이전 작품인 『여행』에서의 화자인 ‘나’는 ‘바르다뮈Bardamu’ 인데 그가 아무리 작가인 셀린과 비슷하다 하더라도 작품 속 인물로 남을 뿐이다. 반면에 『외상죽음』에서는 작가와 동일인으로 인식될 수 있다. 물론 작가인 셀린은 그 ‘나’가 자신이 아니라 허구의 인물이라고 단호하게 말하고 있으나 여러 가지 요소들이 화자인 ‘나’와 작가인 셀린을 동일시하도록 만들고 있다.

이 작품의 첫 페이지에서 화자는 “나는 곧 늙을 것이다 Bientôt je serai vieux.”라고 말하고 있는데 이 작품을 집필할 당시 작가는 42세였다. 그 말을 한 다음 바로 이어서 “나는 그 더러운 진료를 계속하지는 않 았다. Je n'ai pas toujours pratiqué la médecine, cette merde.”라고 말하고 있는 것으로 보아 작가와 마찬가지로 화자의 직업 또한 의사이다. 그리고 그의 경험을 말할 때는 이 작품 이전에 출간되었던 자신의 작품을 거론하는 장면 즉 “나는 또한 『여행』을 읽었다 Je lisait le “Voyage” celui-là.”라는 등의 이야기를 종합해 볼 때 당연히 의사인 셀린이 『외상 죽음』의 서두에서 이야기를 이끌어 가면서 자신의 어린 시절을 반추하고 있는 것으로 보인다.

또한 이 작품의 서두에서 화자는 자신의 어린 시절과 사춘기 이야기를 하고 있는 이유에 대하여 잠깐 언급한다. 그 이야기는 인간의 늙고 죽는 것 그리고 세월 속에서 삶의 덧없음을 이야기 하는 것으로 시작되는데, 이 글을 쓰는 동기는 많은 경우에 그렇듯이 기억과 그 주변의 것들을 명확히 밝힐 필요 때문인 것으로 나타난다. 그가 살고 있던 아파트의 관리인이었던 베랑주Bérange 부인의 죽음 이야기를 할 때는 우울한 분위기와 흐르는 시간에 대한 피로감이 묻어난다. 그런 분위기는 조금 후에 화자 자신의 태어남을 이야기하는 부분에도 계속된다.

나는 5월에 태어났다. 나는 봄인 셈이다. 운명인지 아닌지는 모 르지만, 늙는 것도, 내가 살고 있는 주변의 집들과, 번지수, 전차정 류장, 사람들의 헤어스타일 등이 변하는 것을 보고 있는 것도 지겹

다. (...) 나는 더 이상 변하고 싶지 않다. (...) 우리는 일시적 존재이고 그것은 사실이다. 그런데 우리는 이미 충분히 순간적 존재로 살아왔다.

Je suis né en mai. C'est moi le printemps. Destinée ou pas, on en prend marre de vieillir, de voir changer les maison, les numéros, les tramways et les gens de coiffure, autour de son existence. (...) Je ne veux plus changer. (...) On est temporaire, c'est un fait, mais on a déjà temporé assez pour son grade.⁶⁾

위의 글 주변의 분위기는 우울하고 또 휴식을 취하고 싶은 욕망이 드러난다. 화자는 자신의 과거를 말하면서 자신의 가슴을 열고 내면의 비밀을 우리에게 말하고 있는 것 같다. 그는 조금씩 ‘밤의 여행’을 끝내려는 듯 자신의 추억을 모은다. 그는 잊혀진 이야기들을 되찾기 시작한다. 여기에서 그는 자서전의 목적대로 ‘반추introspection’ 즉 과거를 통해서 현재의 나를 이해하거나 어린 시절의 나를 찾고자하는 것이 아니라 시간을 멈추어 놓고 어린 시절의 나로 되돌아가려는 듯하다.

작품의 곳곳에서 작가는 진행되는 이야기가 실제로 있었던 일을 독자들에게 말하고 있다고 믿고 있는 듯하다. 작가 자신의 불행한 어린 시절을 소설 속에 증명이나 해 보이려는 태도이다. 이 작품을 읽는 독자들이 작품 속 주인공의 삶과 작가 자신의 실제 삶을 동일시 할 수 있었다면, 그것은 작가가 작품 속에서 사용하고 있는 어조 때문일 것이다. 그는 이작품의 서두부터 자신만이 알고 있는 내밀한 이야기를 하고 있는 어조로 말하고 있다. 자기 할머니의 임종을 이야기 하고 있을 때가 특히 그러하다.

“공부 잘 하거라 귀여운 폐르디낭!”하고 할머니는 속삭였다...
 나는 할머니가 무섭지 않았다... 우리는 서로 깊이 이해하고 있었
 다... 어쨌든지 내가 공부를 잘 한 것은 사실이다... 그것은 아무와도
 관계없는 일이다...

6) *Mort à crédit*, p.527.

『Travaille bien mon petit Ferdinand!』 qu'elle a chuchoté ...
J'avais pas peur d'elle... On se comprenait au fond des choses...
Après tout c'est vrai en somme, j'ai bien travaillé... ça regarde
personne,,.⁷⁾

그는 다른 사람들의 판단을 허락지 않는다. 자신의 과거는 그의 작품처럼 자기 자신에만 관련된다, 좀 더 내밀한 부분은 내면독백의 장면에 드러나고 있다. 자기 자신에게 말하고 있다면 왜 거짓을 말하겠는가. 더 구나 『외상죽음』은 자기 응호나 변명을 목적으로 타인에게 이야기하려고 기술한 자서전과는 거리가 있다. 오히려 자기 스스로에게 말하고 있는 어조를 보이고 있기 때문이다. 어떻게 본다면 사적 연구로서 자기 자신의 추억을 모으고 진실을 찾아가는 『외상죽음』은 타인으로부터 평가받기 위해서 쓰인 것일지도 모른다.

다른 한편으로 셀린은 독자들에게 진실임직한 인상을 주기위해서 서술시점의 변화를 꾀하고 있는데, 등장인물에 대한 것이나 등장인물들의 생각을 독자들에게 직접 설명하고 있는 전지적 시점을 사용하고 있지 않다. 독자들은 주인공과 페르디낭이 알고 있는 것만을 알 수 있을 뿐이다. 어린 시절과 사춘기 이야기를 시작하는 순간부터 있는 그대로의 사실만을 시간의 흐름에 따라서 서술하고 있다. 다음의 장면을 보면 전혀 어떤 다른 설명을 담고 있지 않고 있음을 볼 수 있다.

뤼토에 있는 나의 유모 집 끝에서는 파리를 한 눈에 내려다 볼 수 있었다. 아빠가 나를 만나러 올라 올 때는 바람이 아빠의 수염을 텁수룩하게 만들었다. 그것이 나의 첫 기억이다. 쿠르브부아에서 경영한 잡화점이 파산한 뒤, 나의 부모님은 두 배로 일을 해야 했는데 그야말로 몸이 부서지도록 해야 했다.

De chez ma nourrice à Puteaux, du jardin, on dominait tout Paris. Quand il montait me voir papa, le vent lui ébouriffait les

7) Ibid., p.598.

moustaches. C'est ça mon premier souvenir. Après la faillite dans les Modes à Courbevoie, il a fallu qu'ils travaillent double mes parents, qu'ils en mettent un fameux coup.⁸⁾

이와 같이 자신의 아버지와 가족사를 이야기 하면서도 어떤 판단이나 설명도 덧붙이지 않고 있는 그대로 묘사할 뿐인 무감정한 서술을 보이고 있다. 그렇지만 독자들은 그의 이야기가 진실이 아님을 알고 있다. 자기 부모님의 파산이야기 같은 거짓을 말하고 있다. 그럼에도 불구하고 진실인 것으로 보이게 하는 요소들과 사실로 믿게 하고자 하는 기법들로 하여금 작가와 화자의 관계를 밀착시키고 있다.

한편, 작가는 이러한 사건들을 변형시켜서 이야기를 꾸미고 있는 반면 자신의 생각과 성격을 주인공 페르디낭에게 그대로 반영시키고 있는데 그것이 이 작품의 구동축이 되고 있다. 특히 페르디낭의 유년기의 일부분은 거의 모든 작품에 나타나고 있는데 독자들이 작가와 주인공 페르디낭이 같은 집착과 같은 성장과정을 거쳤다고 생각하게 하고 있다.

2.2. 저자와 주인공: ‘페르디낭 Ferdinand’

앞에서 작가의 상황을 통해서 작가와 화자의 동일성 문제를 잠깐 살펴보았다. 더불어 셀린은 화자의 상황을 통하여 화자와 주인공의 관계 또한 동일시하도록 유도하고 있는데 주인공 페르디낭의 유년기를 통하여 작가 자신의 어린 시절을 묘사하고자 하는 듯하다.

셀린이 페르디낭의 유년기를 묘사할 때 그 가정환경의 배경으로서 주로 ‘변두리’나 ‘슈아셀 상가 Passage Choiseul’를 이용하고 있는 것을 볼 수 있다. 우리가 알고 있는 것처럼 셀린은 어린 시절을 파리의 변두리에 있는 슈아셀 상가에서 보냈다. 이 작품 속에서 어린 페르디낭은 ‘베레지나Bérésina’ 상가에서 보내지만 그 두 장소의 유사성은 아주 크다. 『외

8) Ibid., p.552.

상죽음』에서 베레지나 상가는 다음과 같이 묘사되고 있다.

그 파사주는 믿을 수 없을 정도의 부패의 소굴이라는 사실을 고백해야만 하겠다. 개들의 오줌과 똥, 침과 배출가스 속에서 천천히 하지만 확실히 죽어가도록 되어 있는 곳이다. 감옥보다도 더 오염된 곳이다. 유리창 아래로 촛불로도 지울 수 있을 만큼의 부족한 햇빛이 들 뿐이다.

Il faut avouer que le Passage, c'est pas croyable comme croupissure. C'est fait pour qu'on crève, lentement mais à coup sûr, entre l'urine des petits clebs, la crotte, les glaviots, le gaz qui fuit. C'est plus infect qu'un dedans de prisons. Sous le vitrail, en bas, le soleil arrive si moche qu'on l'éclipse avec une bougie.⁹⁾

지보F. Gibault¹⁰⁾는 셀린의 어린 시절의 전기에서 슈아셀 상가의 이러한 분위기를 상기시키는 장면은 셀린의 모든 작품들에서 넘쳐난다고 지적하고 있다.¹¹⁾ 그것은 셀린이 어린 시절을 보냈던 그 곳에 대한 인상이 얼마나 깊었는지를 여실히 보여준다. 그는 기회 있을 때마다 상가의 어슴푸레한 빛의 분위기, 잡다한 물건들과 특유의 냄새, 상인들 간의 다툼과 갈등 그리고 증오심의 표출 등을 묘사하고 있다.¹²⁾ 작가가 어린 시

9) Ibid., p.568.

10) François Gibault: 셀린의 고문변호사. 그는 1977년 셀린의 미망인 뤼셋 알망조 Lucette Almansor의 도움을 받아 *Céline I 1894~1932 : Le Temps des espérances* (Mercure de France, 1977)를 발간하고 1981년과 1985년에 같은 출판사에서 *Céline2 (1932~1944)*와 *Céline3(1944~1961)*를 잇달아 출간하면서 셀린의 전기를 완성한다.

11) François GIBAULT, *Céline I 1894~1932 : Le Temps des espérances*, Mercure de France, 1977. p. 48.

12) 예를 들자면, *Féerie pour une autrefoie* t.1에 보면 ça me rappelait le Passage Choiseul. On était aux “manchons” aussi Passage Choiseul aux becs, des milliers de manchons /.../ C'est plus que la lumière de gaz, c'est du blafard vert qui attéré... *Voyage au bout de la nuit*에서도 Tout le monde se connaissent de boutique en boutique, comme dans une véritable petite province, c'est à dire qu'on s'y épiait et s'y calomniait humainement jusqu'au délire 등에서 보듯이 셀린

절 부모님과 함께 살던 상가의 분위기는 거의 똑같이 『외상죽음』에 그려지고 있는데, 그 곳 시장 사람들 사이의 적개심은 페르디낭의 아버지와 이웃 가게의 메옹Méhon 노파와 갈등을 통해서 적나라하게 드러나고 있다.

그러한 환경은 작가의 “비참함에 대한 집착증”과 함께 그의 소설의 중요한 배경이 되고 있다. 셀린은 자주 농담처럼 부모님 사업이 원활치 못했고 슈퍼마켓들이 활성화되면서 소상인들이 타격을 받았기 때문에 경제적으로 어려웠다고 말하곤 했는데 실제로는 그가 말한 것처럼 어려운 상황은 아니었던 것 같다. 그에 관한 거의 모든 전기에 보면 그의 가정환경은 부유하지는 않았을지 모르나 크게 궁핍하지도 않았다.¹³⁾ 그러나 셀린은 평생 동안 돈에 대한 집착을 보인다. 어린 시절 독일에서 공부하고 있을 때 자기 부모님에게 보낸 편지에서 자신으로 인해서 더 이상 돈을 낭비하지 말라고 부탁하는 집착을 보이기도 한다.

비참함에 대한 집착은 주거환경 이외에 먹을거리와 관련해서도 독특하게 묘사되고 있는데, 특히 “면 요리의 상징”이라는 특별한 방식으로 나타나고 있다. 셀린의 가족들은 식생활 수준이 높지 않았던 것 같다. 매식사 때마다 면류와 고기, 생선 등 그들의 먹거리는 온통 끓인 것들뿐이었다. 셀린의 어머니도 요리하면서 물에 찌거나 굽는 법들을 알지도 원하지도 않았기 때문이다. 셀린이 경험한 어린 시절의 면 요리는 그의 뇌리에 깊숙이 남아 여러 작품에 반영되고 있다. 『외상죽음』에서도 페르디낭은 어린 시절의 셀린처럼 면 요리에 집착한다.

집시들에게는 빛이 들지 않았다. 어머니는 의연하게 우리를 격려
하려고 면 요리를 다시 나누어 주었다. 그것을 토하지 않으려고 적

자신이 어린 시절을 보냈던 상가의 분위기와 그가 느꼈던 느낌을 그대로 묘사하고 있다.

13) 이 부분에 대해서 F. Gibault는 다음과 같이 쓰고 있다. “C'est dans ce petit monde où l'argent primait tout que Louis fut élevé peut être pas dans “l'angoisse de la croûte, mais au moins dans l'obsession de la gêne.” Gibault의 앞의 책 p.70.

포도주를 한 모금 가득 마셔야만 했다.

Il faisait obscur dans les assiettes. Ma mère elle reprenait des nouilles, stoïque, pour nous insister... Il fallait une bonne gorgée de vin rouge pour s'empêcher de les vomir. ¹⁴⁾

이 작품에서 어린 페르디낭은 어린 셀린이 그랬던 것처럼 위생에 집착하는 모습으로 나타난다. 그의 집착은 먼저 셀린이 성장하였던 장소 특히 상가의 오염된 공기와 관련되어 나타나고 있다. 『외상죽음』에서 공기 오염문제를 걱정하며 집 밖으로 나오지 않던 카라발Caravals가 어린 이들이 모처럼 외출했다가 모두 죽었다는 이야기는 셀린의 공기의 질에 대한 독특한 집착을 보여주는 예로 생각된다.

전혀 외출해 본 적이 없던 아이들에게 그러한 변화는 너무 심했던 것이다. 그들은 공기 때문에 죽었다!...이 비참한 결말은 모든 사람들을 생각에 잡기게 했다. 테레즈 가에서 가이옹 광장에 이르기까지 사람들은 한 달 이상이나 산소에 대한 언급을 피했다.

Les mômes qui ne sortaient jamais, la transition leur fut trop forte. Ils étaient morts au grand air! ... ça a fait réfléchir tout le monde une telle catastrophe. On n'a plus parlé que d'oxygène de la rue Thérèse à la Place Gaillon...pendant plus d'un mois... ¹⁵⁾

실제로 셀린 가족들은 공기오염에 대한 관심이 특별했던 것 같다. 지보Gibault의 말에 의하면 건강이 약한 셀린의 어머니는 “건강염려증”이라 할 정도였는데 특히 세균에 대해서 민감했다고 한다. 그 시절은 파스퇴르의 작업이 마무리되고 있는 시점이어서 세균에 대한 대중의 관심이 고조되어 셀린의 어머니의 조심성이 컸을 수 도 있다. 셀린이 외국에 있을 때 부모님께 보낸 편지를 보면 청결에 대한 집착의 정도를 알 수 있

14) *Mort à crédit*, p.554.

15) Ibid., p.567.

다. 그러한 사실은 『외상죽음』에서 페르디낭이 영국으로 갈 때 그의 어머니가 그에게 다음과 같이 주의를 주는 장면을 보면 알 수 있다.

매일 아침마다 이를 닦아라...토요일 마다 발을 씻어라... (...)
화장실에서 밑을 잘 닦거라...

Brosse-toi chaque matin les dents... Lave-toi les pieds tous les samedis... (...) Torche-toi bien aux cabinets...¹⁶⁾

다음으로, 셀린의 ‘동화Féerie’와 신화 그리고 환상의 세계에 대한 집착은 주목할 만하다. 그는 그의 필명을 빌어 왔을 정도로 정서적 측면에서 외할머니의 영향이 컼던 것으로 보인다. 『외상죽음』에서 그려지고 있는 것처럼 실제로 어린 셀린은 할머니와 함께 자주 극장에 가곤 했다.

그 개는 어디를 가든 따라 왔는데, 목요일 오전, 로베르 우댕 극장까지도 우리를 따라왔다. 할머니는 그 비용도 지불해 주었다. 우리는 3회나 연속으로 영화를 보며 머무르곤 했다. (...) 달나라 여행이 언젠가 또 상영되겠지...나는 아직도 그것을 전부 기억하고 있다.

Il venait avec nous partout, même au Cinéma, au Robert Houdin, en matinée du jeudi. Grand-mère me payait ça aussi. On restait trois séances de suite. (...) ça reviendra le *Voyage dans la Lune*...Je le connais encore par coeur.¹⁷⁾

그리고 나서도 할머니는 돌아오는 길에 상가 입구 한쪽에 있는 상점에서 만화그림을 사주곤 했다. 그리한 할머니에게 그는 애정을 가지고 있었고 그녀가 그에게 접하게 해준 상상의 세계인 “동화”는 역압적인 아버지 교육과는 다르게 어린 시절의 또 다른 측면을 갖도록 했다. 『외상

16) Ibid., p.702.

17) Ibid., p.565.

죽음』을 읽다보면 어린 페르디낭은 불행한 것으로 그려지고 있는데 서두에 펼쳐진 회한은 그 유년기에 가졌음직한 몽상의 순간을 보여주고 있다. 여기서 우리는 이 작가의 몇 가지 집착에 가까운 품성을 엿볼 수 있으며, 그것은 거의 모든 그의 작품에 자동적으로 반영되고 있음을 볼 수 있다.

3. 왜곡

셀린의 실제 삶의 진실을 전체적으로 복원해서 밝히는 것은 쉽지 않다. 그 이유는 그가 끊임없이 작품 속에서나 인터뷰를 통해서 복잡하게 만들고 혼동시키고 있기 때문이다. 반면에, 실제 자서전인 것처럼 믿게 하려고 사용했던 교묘한 책략 등에도 불구하고 그가 거짓말을 하고 있다는 사실을 밝히는 일은 어렵지 않다.

3.1. 전기

그는 1894년 5월 27일 쿠르브부아Courbevoie에서 태어난 것은 맞다. 『외상죽음』에서 그리고 있는 것처럼 부모님이 상가로 이사하면서 부모님과 함께 살게 되기까지 퓨토Puteaux에 있는 탁아소에 맡겨졌던 것도 사실인 것처럼, 그의 독일체류나 니스에서 생활을 빠트린 것 이외에 그의 삶의 궤적이 큰 틀에서 왜곡되고 있지는 않다.

1977년 셀린의 미망인 뤼셋Lucette Almansor의 도움을 받아 고문변호사 지보François Gibault가 발간한 셀린의 전기는 그 동안 잘 알려지지 않았던 그의 유년 시절을 잘 알려주고 있다.¹⁸⁾ 그에 따르면 그의 성장기 학교생활 또한 등록금을 걱정할 정도로 어렵지 않았고, 그가 실습

18) F. Gibault의 앞의 책, 각주 11 참조.

생이었을 때도 『외상죽음』에서 페르디낭처럼 도둑질과 연루되었거나 무능한 직원으로서 해고당한 경험은 없었다. 실제로는 정직하고 일을 정확하게 처리해서 추천할 만한 젊은이였다. 바칼로레아의 경우도 독학으로 준비하여서 1912년 전반기에 성공적으로 통과했다. 이 작품 속에서 1912년 9월 모든 것으로부터 도망치듯 기병대에 입대한 것으로 묘사되고 있는데 이것 또한 사실이 아니다. 실제로는 18세에 입대하여서 20세에 전방으로 가게 된다. 셀린이 전장에서 심리적 충격을 받으며 자아를 깨닫는 부분은 기병대에 있을 때 기록한 수첩에 잘 나타나 있다.

그의 주변 인물들의 경우 소소한 왜곡과 성격 등을 묘사할 때 과장되거나 극단적으로 변모시키기도 한다. 예를 들어 셀린 자신이 말한 것과는 달리 문학사 학위를 가지고 있는 사람은 그의 아버지가 아니고 할아버지라든지, 그의 어머니는 『외상죽음』에 그려진 것처럼 “절름발이”가 아니라 실제로는 한쪽 발이 아파 고생하였을 뿐이다. 그의 친척들 또한 작품 속에 묘사된 것만큼 비참하지도 않았다.

그의 어린 시절 또한 헐벗고 깊주리지도 않았다. 평범하지만 어렵지 않은 소상인 가정에서 자랐다. 특히, 페르디낭과 부모님의 관계 또한 작품 속에서 그려진 것과 같은 갈등은 없었던 것으로 보인다. 『외상죽음』에서 42살의 중년이 된 셀린이 그 시절에 대하여 “엄마는 무슨 일이든 했다. 내가 사는 일이라면... 내가 태어나지 말았어야만 하는 것 이었다”¹⁹⁾라고 회상하고 있다.

그의 작품들에 거론되지 않은 독일체류의 경험은 『외상죽음』에서 영국 민웬 칼리지에서의 생활을 묘사할 때 보고 경험한 사건과 이야기가 교묘하게 뒤섞인다. 민웬 칼리지의 비극의 여주인공 노라Nora와 있었던 일들은 상상의 결과로 보인다. 실제로 소년 셀린은 1909년에 로체스터에 있는 유니버시티 스쿨에 유학했다. 그러나 소설과는 달리 아버지와 동반한 여행이었고, 그 곳의 열악한 환경을 염려한 부모님에 의해서 좀

19) “Elle a tout fait pour que je vive, c'est naître qu'il aurait pas fallu.” *Mort à crédit*, p.552.

더 좋은 환경인 기숙학교로 옮긴다. 소설 후반부의 중심인물, 발명가이며 사기꾼인 흥미로운 쿠르티알Courtial은 실제 모델과는 많이 다르지만 완전한 상상의 인물은 아니다. 1917년 영국으로부터 돌아온 셀린이 과학잡지인 『유레카Euréka』에 잠시 근무하고 글도 기고하였는데, 그 곳의 사장인 앙리 드 그라피니Henri de Graffigny(본명은 라울 마르키Raoul Marquis)가 쿠르티알의 모델로 알려져 있다. 이 인물은 넘쳐나는 상상과 환상으로 독자들을 울리고 웃긴 독특한 인물로 묘사된다.

이처럼 셀린은 자신의 실제의 삶을 수많은 뒤틀림과 변형을 통하여 작품 속에 옮겨와서 소설을 구성하는 틀로 사용하고 있음을 볼 수 있다.

3.2. 왜곡의 이유

몇 가지 측면에서 그 이유를 생각해 볼 수 있는데, 우선, 셀린의 편집 중으로 인하여 자신이 쓴 것을 경험한 사실로 믿고 있기 때문이거나, 혹은, 작품 속의 페르디낭의 유년기가 작가자신의 것이 아님을 잘 인식하고 있으나 하나의 서술기법으로 활용하고 있기 때문인 것으로 생각된다.

셀린은 종종 작품 속에 페르디낭이 말라리아 발작으로 환상을 보게 된다든지 전쟁으로 인한 부상으로 이명의 고통을 받는 것으로 묘사하면서 작가자신의 경험과 연결하여 사람들로 하여금 혼란스럽게 하고 있다. 『외상죽음』에 다음과 같이 쓰고 있다.

열이 있든지 없든지, 나는 언제나 두 귀에서 이명이 들렸는데
이젠 더 이상 별것 아닌 것이 되었다. 전쟁 후부터 그것이 계속 울렸다. 광기... 그것이 내 뒤에서 추격해 왔다... 꼬박 22년 동안이나.

Fièvre ou pas, je bourdonne toujours et tellement des deux oreilles que ça peut plus m'apprendre grand-chose. Depuis la guerre ça m'a sonné. Elle m'a couru derrière moi, la folie... tant et plus pendant vingt-deux ans.²⁰⁾

소위 “홍수의 오페라”와 자주 쓰고 있는 묵시록적 묘사들은 그가 머리에 받은 충격의 결과가 아니라 귀에서 나는 이명 때문일 수 있다. 왜냐하면 셀린은 기회가 있을 때마다 자신이 전쟁 동안 뇌수술을 받았다고 믿게 하고 싶어 했으나²¹⁾ 그것은 거짓말이다. 작가의 그러한 확신은 은유적 의미일 수 있다. 즉 1914년 전쟁으로 받은 충격은 현실을 있는 그대로 볼 수 없게 만드는 심리적 충격이었다. 그의 말대로 전쟁은 그에게 세상을 보는 시각을 바꿔 놓았다. 어린아이에게 증오를 가르쳤고, 거짓 말과 공포와 인간을 배우게 했다. 그가 후에 “인간의 내리막길은 육식하는 것”이라고 말한다.²²⁾ 그는 페르디낭에게 그것을 단번에 알게 했다. 대부분의 사람들이 확신하는 것만큼 셀린의 편집증적 증상은 많지 않다. 그러나 셀린은 전쟁으로 인한 죄의식으로 인하여 온 세상이 그것을 원한다고 믿고 싶었던 것 같다. 『외상죽음』에서 볼 수 있는 것처럼 그는 스스로를 희생양으로 내놓는다.

이야기하는 편이 더 낫겠다. 그 놈들이 나를 죽이려, 세계 방방곡곡에서, 일부러, 돌아오지 않으면 안 될 그런 말을 해 주겠다. 그려면 끝날 것이고 나도 만족할 것이다.

J'aime mieux raconter des histoires. J'en racontrai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. Alors ce sera fini et je serai bien content.²³⁾

오히려 셀린은 세상의 공포, 인간의 증오를 위해서 속죄하기를 바라고 있다고 할 수 있다. 아마도 불행하지 않았던 젊은 시절과 자신의 소설 속에 등장하는 두 번째 어린 시절을 단련하게 하는 행복하고 근심 없을

20) *Mort à crédit*, p.536.

21) 1932년 12월 9일 P. Vialar와의 인터뷰에서 “1914년 부상, 개두술, 제대, 무공훈장, Blessé en 1914; trépané; réformé; médaille militaire”에 대해 언급하였다. *Cahiers Céline*, 1, p. 33을 볼 것.

22) *Entretien avec le professeur Y*, NRF, p.29.

23) *Mort à crédit*, p.512.

젊은 시절을 가진 것에 대한 일종의 부끄러움이 그 이유가 아닐까? 『외상죽음』에서의 페르디낭처럼, 자신의 분신, 작가 자신의 가장 큰 절망과 충동을 감당하는 문학적 분신인 『여행』 속에서의 로뱅송처럼, 페르디낭의 유년기는 완전히 로뱅송의 유년기와 닮아있다. 바르다뮈의 유년기라 기보다는 셀린의 유년기와 더 닮아있다.

셀린은 자신의 실제보다 더 어둡게 자신의 어린 시절을 단련시키고자 혹독하게 했을 가능성도 있다. 무엇보다도 먼저 감정을 말하는 것보다 억제하는 것이 일종의 품격이라고 생각한 듯하다. 페르디낭은 기회가 있을 때마다 “속마음을 드러내는 일에 무관심하며 Je n'ai pas les questions intimes.” ‘사람들 앞에서 징징댈만한 슬픔을 느끼지 않는다고 “J'avait pas du chagrin pour aller le baver devant personne” 말하곤 한다. 이점에 관해서 지보Gibault는 “루이가 자기 부모님에게 보낸 모든 편지에서 애정이 보인다. 그러나 감정을 드러내는 것이 일종의 몰상식인 것처럼 내면화 되거나 절제되어 있다”²⁴⁾라고 쓰고 있다. 『외상죽음』에 보면 진심을 토로하는 장면이 없다. 간혹 애정이나 사랑을 느끼는 장면에서 조차 페르디낭은 결코 감정을 표현하지는 않는다. 페르디낭이 사랑했던 할머니 묘소 방문을 묘사하는 장면을 보면 아주 의미심장하다. 우선, 그는 다른 사람들의 피상적인 슬픔을 비웃는다.

디본느 부인은 걸으면서 더 수다 떨기를 멈추었다. 그토록 이른 시간에 일어나난 것, 꽃을 사느라 허비한 돈, 아주 오랫동안 흐느낀 것, 그것들이 그녀에게 식욕을 돋우었다.

Mme Divonne arrêtait plus de bavarder tout en marchant... De s'être levée de si bonne heure, de s'être dépensée sur les fleurs, d'avoir pleurniché si longtemps, ça lui ouvrait l'appétit... ²⁵⁾

24) “Dans toutes les lettres que Louis adressait à ses parents l'affection est présente, mais contenue et maîtrisée, comme si la manifestation des sentiments était une sorte d'incongruité contraire à la bonne éducation et toute proche de la débauche. Gibault, 앞의 책, p.78~79.

같은 시간 페르디낭은 자신의 상상과 감정에 떠밀려서 환자를 방문하기에 이른다. 그는 구역질을 느끼고 모든 것을 토해낸다. 보통 사람이라면 자기가 얼마나 할머니를 사랑했는지 이야기 했을 것이다. 그러나 그는 모든 감정을 지워버리고 괴상한 슬픔의 모습으로 구역질나는 상황으로 묘사하고 있다.

이렇듯 셀린의 인물들은 완전히 감정을 상실한 듯이 나타난다. 특히 그의 아버지는 꼬마 페르디낭 조차도 배은망덕한 아이로 취급한다. 페르디낭 또한 자식으로서의 효심 따위는 없는 듯 무감정한 모습을 보인다. 자기부모가 다투고 있는 장면을 보면 다음과 같이 생각한다.

나로서는 누구도 더 좋아하지는 않는다. 소리 지르고 명청한 짓을 하는 것에 있어서는 둘 다 똑 같다. 엄마는 더 약하기는 하지만 더 자주 때린다. 나는 어느 쪽이 죽기를 바랄까? 그것은 역시 아빠라고 생각한다.

De mon côté je préfère personnes. Pour les gueulements et la connerie, je les trouvent pareils... Elle cogne moins fort mais plus souvent. Lequel que j'aimerais mieux qu'on tue? Je crois que c'est encore mon papa.”²⁵⁾

이 장면에서 감정이 폐마른 사람으로 나타나는 것은 폭력적 장면 앞에서 어린아이가 느끼는 공포로 인한 것으로 볼 수 있는데 어린아이를 짓누르고 요동치게 하는 상황에서 할 수 있는 절망적인 선택은 모든 감수성을 사라지게 하는 것뿐이다. 이점에 대해서 도팽J.P.Dauphin은 셀린이 “정서적 압박감을 합리적으로 정리하는 행동으로 대치시킨다고 설명하고 있다. 예를 들자면 그의 아버지의 분노는 분명 그가 묘사하고 있는 것처럼 격렬하지도 폭력적이지도 않았다. 그러나 그의 예민한 감수성 때문에 그 정도의 것으로 느꼈을 수는 있다. 그렇지 않으면 독자들이 어린

25) *Mort à crédit*, p.610.

26) Ibid., p.564.

이가 느끼는 것과 같은 공포를 느끼게 하려는 의도로 과장했을 수 있다. 그는 분명 그가 묘사한 것만큼의 충격을 받지 않았을 수는 있지만 사소한 나무랄도 깊은 상처로 남았을 수는 있다.²⁷⁾

어린 셀린이 외국에서 공부하고 있을 때 아버지가 재정적 고통을 겪고 있다는 편지를 받고 상처를 받은 듯하다. 지보F.Gibault에 의하면 셀린은 부모님의 경제적 어려움에 대하여 특별히 충격을 받은 흔적이 있다고 한다. 독일에 있던 어린 셀린은 한 편지에서 부모님께 다가오는 크리스마스에 아무것도 보내지 말라고 부탁하는 장면이 있다. 그의 부모님은 아들을 위한 자신들의 희생에 대해서 자식을 헛한 적이 없지만 어린 루이 폐르디낭은 예민한 감수성에 깊은 상처를 받았을 수 있다고 말하고 있다. 어른이 된 셀린은 당시 자신이 느꼈던 것을 『외상죽음』에 아주 과장되게 표현하고 있다.

사랑하는 아들아, 우리의 키스를 보낸다! 너의 어머니도 나와 함께 다시 한 번 말한다. 다시 한 번! 너에게 권하려고! 너에게 애원하려고! 영국에서 돌아오기 전에(그것이 전혀 우리 모두의 이익을 위한 것이나 우리들에 대한 애정이 아닐지라도, 최소한 너 개인적 이익을 위해서) 뭔가 용기 있는 결단을 하도록, 또한 네가 하고자 하는 일의 성공을 위해 장차 몸과 마음을 바칠 각오를 하기를 간절히 바란다.

너의 사랑하는 아버지: 오귀스트

Nous t'embrassons, mon cher enfant! Ta mère se joint encore à moi, encore une fois! pour t'exhorter! te supplier! t'adjurer avant ton retour d'Angleterre (si ce n'est point dans notre intérêt, ni par affection pour nous, au moins dans ton intérêt personnel), de prendre quelque détermination courageuse et la résolution surtout de t'appliquer désormais corps et âme au succès de tes entreprises.

Ton père affectueux: Auguste ²⁸⁾

27) J.P.Dauphin, Voyage au bout de la nuit; étude d'une illusion romanesque, thèse de doctorat d'état, Paris Sorbonne, 1976, p. 207.

작가는 이 편지에서 부정문을 쓸 때 “ne ~ pas” 대신 “ne ~ point” 등의 표현을 사용하면서 아버지의 아들에 대한 강한 어조의 불만과 당부를 표현하고 있는데, 이것은 당시 어린 셀린이 느꼈을 감정을 표현한 동시에 독자들에게 이 편지의 내용이 실제의 것으로 믿게 하는 역할을 한 것으로 보인다.

셀린은 한 인터뷰에서 『외상죽음』에서 원하는 문체를 적용한 것일 뿐 작가자신에 대한 내밀한 내용은 포함하고 있지 않느냐는 질문²⁹⁾에 대하여 자신의 내밀한 면에 대해서는 말하는 것이 아니라는 대답을 했는데 이는 과장된 것일 수 있다. 다만, 이 소설에서 정서적 사실들을 변형시키면서 문체라든지 미학적 요소들이 큰 역할을 하고 있음을 분명하다.

4. 변용

4.1. 서술방식

일반적으로 자서전이 성인이 된 작가가 과거의 진실에 대하여 회상하고 기록하는 형식으로 서술된다고 볼 때, 『외상죽음』은 전혀 자서전이 아니다. 앞서 말했듯이 이 작품의 서두는 자신의 과거의 기억을 모아서 진실을 서술해가는 성인의 목소리로 시작된다. 그런데 그 서술의 방식은 시간의 흐름을 따르지 않으며, 그가 다음과 같이 자신의 최초의 어린 시절에 대하여 말할 때는 직접 드러나지 않는 또 다른 화자들의 도움을 받는 등 완벽하지 않은 기억의 흐름을 따르고 있음을 볼 수 있다.

28) *Mort à crédit*, p.763.

29) “Vous voulez me persuader que c'est uniquement un exercice de style ou une histoire que vous avez voulu raconter, qu'il n'y a rien de vous, intimement?” L. Combelle, *L. F. Céline: Style contre les idées*, Ed. Complex, p. 94~95를 볼 것.

그것은 꽃과 날개장식 등을 파는 잡화점이었다. 하나 뿐인 진열
장에 견본이라고는 세 개의 모자뿐이었다고 사람들이 내게 자주
이야기했다.

C'était un magasin de Modes, fleurs et plumes. Y avait en tout
comme modèles que trois chapeaux, dans une seule vitrine, On
me l'a souvent raconté.³⁰⁾

한참이 지난 후에야 자기 자신의 첫 번째 추억을 말하면서 중요한 날
짜조차도 불확실하게 혼동하여 말하고 있다. 앞에서는 자신이 태어난 달
이 5월이라고 했는데 후반부에서 쿠르티알에게 말 할 때는 2월이라고
말하기도 한다.

점점 더 이야기는 서술 당시로 돌아가서 다시 현재로부터 과거로 이
행하는데 이야기 하는 사람은 여전히 1936년도의 셀린이다. 그가 회상
하는 어린 루이 페르디낭은 발견하기 어렵고 늘 어른과 어린아이가 겹치
면서 서로 다른 애매한 인물로 그려지고 있다. 『외상죽음』에서 페르디낭
은 이렇듯 어른과 어린아이의 동시성을 가진 존재이다. 어떤 때는 그 둘
을 분리시키는 것보다 더 편하게 보일 때도 있다.

나는 극도로 의심 많은 사람이 되었다... 내가 옳았다... 그런데
아직 충분하지 못했었다!... 그 뒤에 일어난 일이 그것을 나에게 정
확히 증명해 주었다.

Je devenais extrêmement soupçonneux... J'avais bien raison...
Et pas encore assez d'ailleurs!... La suite me l'a bien prouvé...³¹⁾

작품 속 어린 페르디낭이 보석상에서 일할 때 고를로주 여주인에게
유혹당하고 값비싼 보석을 탈취당하는 사건을 어른이 된 페르디낭이 회
상하는 장면이다. 위의 예문을 보면 어린아이는 보고 어른은 판단하는

30) *Mort à crédit*, p. 526~527.

31) Ibid., p.673.

방식이다. 그 무거운 짐으로 나타나는 그 기억은 과거를 헤아리는데 더 부적절하다. 어린이를 향한 어른의 시선은 회한의 시선인 동시에 애정이 가득한 시선이기 때문이다. 자서전 『밀Les Mots』을 쓴 사르트르의 경우는 자신의 어린 시절을 모른다고 말하며 적절한 거리를 두고 자신의 과거를 취급한다고 말하고 있다. 반면, 셀린의 경우는 자신의 과거와 완전히 동체가 되어 어린 페르디낭의 불행을 공감하고 있는 것이다.

좀 더 다른 차원에서, 소설의 구성을 보면 먼저 출간된 『밤 끝으로의 여행』에서의 페르디낭의 이야기는 도치되어 있음을 알 수 있다. 다시 말해서 셀린의 초기 두 작품을 볼 때, 늦게 출간된 『외상죽음』에서의 페르디낭의 이야기가 끝나는 시점부터 앞서 출간된 『밤 끝으로의 여행』에서의 페르디낭의 이야기가 시작되도록 구성되어 있다. 전쟁에 대한 이야기를 하는 것이 작가에게 더 중요했을 수도 있다. 왜냐하면 그의 노트에서 보듯이 그 시점에 세상을 보는 시각을 갖게 된 때문일 수 있다. 아마도 『밤 끝으로의 여행』이 성공하지 못했다면 『외상죽음』은 쓰이지 않았을지도 모른다. 그 점에서 본다면, 그 두 작품을 쓴 작가의 의도가 자서전에 있지 않음이 명백해진다. 그렇지 않다면 분명 자신의 어린 시절의 이야기를 먼저 기술하였을 것이기 때문이다.

한편, 그 두 소설의 도치는 우리에게 허구와 진실 사이의 거리를 알아볼 수 있게 해준다. 『외상죽음』에서 끝나는 사건으로부터 『밤 끝으로의 여행』이 시작되기 때문이다. 우선, 군에 자원입대 하는 장면이 그것인데, 두 작품에서 서로 매우 다르게 묘사되고 있다. 『외상죽음』은 사춘기의 페르디낭이 자신이 처한 곤궁으로부터 벗어나기 위한 해결책으로서 군에 입대하는 장면으로 끝나는 반면, 『밤 끝으로의 여행』은 거리 행진하는 군대를 보면서 열광한 의대생 페르디낭이 순식간에 군에 자원입대하는 것으로 시작되고 있기 때문이다. 이것으로부터 셀린은 여러 가지를 새롭게 엮어가고 있다.

과격한 문체를 통해서도 이 작품이 허구적 이야기임을 알 수 있는데 특히 등장인물들을 희화화하고 과장되게 묘사해가는 것으로 볼 때 그렇

다. 자신의 가족들의 모습을 그리는 장면을 보면 극단적이다. 그 이름을 바꾸는 것으로 볼 때 독자들이 소설 속 인물과 실제 인물을 혼동해서는 안 된다는 것을 보여주는 듯하다. 이 작품에서 고모 아멜리Amélie는 엘렌Hélène 고모로 묘사되는데 그녀는 러시아 매춘부로 떠돌다 장교의 총에 맞아 죽는 것으로, 숙부 샤를Charles는 아르튀르Arthur 숙부로 묘사되며 사회 부적응자이며 보헤미안 떠돌이로, 또 다른 삼촌인 르네René는 로돌프Rodolph 삼촌으로 나오는데 서커스단을 따라간 후 소식이 없는 것으로 묘사되고 있다. 그의 아버지의 경우 극단적으로 희화화 되고 우스꽝스러운 인물로 묘사되고 있다. 즉 화를 잘 내며 폭발하는 인물, 구두쇠, 인간 혐오자 등등 점점 더 독특한 성격의 인물로 그려지고 있다. 또한 자신의 아버지에 대한 묘사가 점차적으로 저속해지고 과격한 어휘들로 채워지는 것을 보면서 셀린이 독특한 역할의 새로운 인물유형을 창조해가는 것이 아닌가 생각하게 된다. 아무튼 그는 셀린의 상상으로만 들어진 인물이다. 분노로 발작하는 모습을 묘사하는 장면에서는 분위기가 바뀌면서 사실주의적으로 바뀐다. 여러 장면들이 있지만 다음의 장면을 보면 충분하다.

그는 무섭게 소리를 지르며, 미친 듯이 화를 내고 있기 때문에, 그의 혀가 폭발한 것은 아닌지 느껴질 정도였다. 실신상태에 빠진 것처럼, 새빨갛게 안색이 변해서 온통 벌겋게 부풀어 올라 눈을 용처럼 부릅뜨고 눈알을 빙글빙글 돌렸다. 보기 만 해도 무서운 모습이었다.

Il poussait des affreuses clameurs, il s'en serait fait péter la langue tellement qu'il était indigné. Dans la grande transe, il se poussait au carmen, il se gonflait de partout, ses yeux roulaient comme d'un dragon. C'était atroce à regarder.³²⁾

32) Ibid., p.550.

셀린은 끝없이 과장을 밀고 나간다. 인터뷰를 할 때마다 종종 자신의 불행했던 어린 시절의 신화를 믿게 하려고 애쓴다. 그것 때문에 사람들은 그의 편집증 등의 병적문제를 거론하기도 한다.

4.2. 어떻게 이야기 하는가

어떤 이야기를 꾸며내고 풍성하게 만들기 위해서는 진실을 가공하고 의미를 부여해야만 한다. 다시 말해서 방향을 설정하고 사건마다의 의미를 부여하고, 비어 있는 시간을 교묘하게 채우고, 아주 평범한 사실들을 꾸며서 흥미를 유발하는 작업을 해야만 한다. 앞에서 우리는 셀린이 진실인 것으로 보이게 하는 요소들과 사실로 믿게 하고자 하는 기법들을 통하여 작가와 화자의 관계를 밀착시키고 있는 것을 살펴보았다. 또한, 이러저러한 사건들을 변형시켜서 이야기를 꾸미고, 자신의 생각과 성격을 주인공 폐르디낭에게 그대로 반영시키는 방식으로 이야기를 구성해 가고 있음을 보았다.

또 다른 측면에서 이야기를 꾸며내는 방법으로서, 작가는 이 작품에서 자신의 어머니가 어떻게 이야기하는지를 설명함으로써 생각의 일면을 보여주고 있다. 그의 어머니는 현실 속에서 사소한 것들이라도 자신을 기쁘게 하는 것들 즉 긍정적 측면, 상상한 것들을 증폭시킴을 통해서 취하고 있음을 볼 수 있다.

그녀가 비트뤼브 부인에게 자신의 삶을 이야기 하고 있다...내가 얼마나 힘든 아이였는지를 이해시키려고 반복하고 있다. (...) 어머니는 아버지 오귀스트가 얼마나 그녀의 머리채를 잡고 가게 뒤편으로 끌고 다녔는지는 말하지 않는다. 다투기에는 너무 작은 방이었던 것이다....(...) 우리는 단지 비좁게 살았지만 서로의 사랑이 넘치는 아름다운 세계에서 살았다고. 어머니는 그렇게 말하고 있다.

Elle raconte son existence à Mme Vitruve ... Elle recommence

pour qu'elle comprenne combien j'ai été difficile! (...) Ma mère raconte pas non plus comment qu'il la trimbalait, Auguste, pas les tiffes, à travers l'arrière-boutique. Une toute petite pièce vraiment pour des discussion... (...) Nous sommes dans la poésie. Seulement on vivait à l'étroit mais qu'on s'aimait énormément. Voilà ce qu'elle raconte.³³⁾

셀린도 그와 같은 방식을 취하되 반대의 입장으로 한다. 다시 말해서 긍정적이고 장밋빛으로 보는 대신 부정적이며 어둡게 덧칠한다. 그는 자신의 기법을 구체적으로 설명하는 대신 어둡게 칠해야 하며 또한 스스로 도 어두워져야 한다고 설명한다.

『자네도 무엇인가 가끔은... 유쾌한 이야기를 할 수 있을 거야... 인생이 항상 더러운 것만은 아니지...』 그것은 귀스탱의 의견이었다. 어떤 의미에서, 그것은 꽤 정확하다. 내 경우는 독특함과 편집증이 있지.⁸

『Tu pourrais, c'était l'opinion à Gustin, raconter des choses agréables... de temps en temps... C'est pas toujours sale dans la vie...』 Dans un sens, c'est assez exact. Y a de la manie dans mon cas, de la particularité.³⁴⁾

그 독특성은 염세적 성격으로 보이며 그의 절망적 세계관은 그의 특징인 동시에 소설적 미학의 일부분이 된다.

한편, 페르디낭이 어려움에 직면할 때 종종 환타즘이 나타나는데 그 때마다 초현실주의적 서술이 나타나고 있다. 사실, 셀린의 미학에는 사실성에 대한 관심이 미약하다. 오히려 그에 대한 혐오를 드러내기까지 한다. 그는 소설의 가치를 사실주의에 근거하는 것에 대해서 동의하지

33) Ibid., p.540.

34) Ibid., p.515.

않는다. 한 인터뷰에서 그는 “이제는 문체에 대한 관심만 있을 뿐이다. 사실주의는 사진 찍는 것과 마찬가지인데, 우리는 그러한 묘사적 그림그리기가 더 이상 필요 없을 만큼 많은 사진을 찍어왔다”라고 주장한다.³⁵⁾ 셀린은 「에밀 졸라에게 드리는 헌사 *Hommage à Emile Zola*」³⁶⁾에서 소설적 언어와 문체에 대한 그의 생각을 잘 설명하고 있다. 그는 졸라 시대의 음악이 변한 것처럼, 오늘날의 문학적 언어 또한 변해야 하며, 그 시대의 문학이 ‘분석analyser’에 주목했다면 지금은 ‘감성sensibilité’을 표현해야 하고 나아가서 본능의 깊숙한 곳까지 건드릴 수 있어야 한다고 주장한다.

그래서 셀린은 사실성에 대한 관심보다는 “감성적 글쓰기”에 관심을 갖고 일상적 사실에 그의 표현대로 “감성적 묘사rendu émotif”인 환타즘을 섞기 시작한다. 그의 미학적 태도에 대하여 앙레즈Mac Henrez는 “정확하고 세밀한 묘사에 대한 취향, 부조화한 배치에도 불구하고 전체적 균형을 유지하는 독특성, 동적인 구성” 등은 이상한 천국의 풍경을 그려내려 했던 화가 브뤼헐³⁷⁾의 그림들과 닮았다고 분석한다. 셀린이 『외상죽음』을 쓰면서부터 그 모든 특징들을 자신의 언어에, 소설작품들에 적용하기 시작했고, 작품 속에 그려지는 전설과 환타즘, 유머와 사실적 표현 등은 그의 영향으로 비롯된 것으로 설명될 수 있다.³⁸⁾

35) L. Combelle이 셀린에게 『외상죽음』의 문체에 대해서 “작가자신은 이 작품에서 오직 문체에 집중했다고 설득하려고 하는데 작가의 내밀한 이야기는 전혀 없는 것인가요?라는 질문에 대한 답변이다. Céline, *Style contre les idées*, Ed. Complexe et Gallimard, 1987, p.94~95.

36) 1933년에 행해진 연설로 1936년 Robert Deniel에 의해서 소책자 『Apologie de Mort à crédit』에 출간됨.

37) 피터르 브뤼헐(Pieter Brueghel de Oude, 1525년경 ~1569년)은 브라반트 공국(현재 벨기에)의 화가이다. 북유럽 르네상스의 대표적 화가로서 이탈리아·프랑스에서 유학하였다. 처음에는 ‘민간 전설’이라는 속담 등을 주제로 하여 그림을 그렸고, 후에 네덜란드에 대한 에스파냐의 억압을 종교적 제재로써 극적으로 표현하였으며, 이어서 농민 생활을 애정과 유머를 담아서 사실적으로 표현하였다. 대표작으로 <장님>, <라벨의 텁>, <농부의 혼인>, <눈 속의 사냥꾼> 등이 있다.

38) 이에 관해서 Mac Henrez는 “선택된 그림들 Tableaux choisis”이란 논문에 “Toutes ces caractéristiques, Céline les adapte au lange, au canvas, au déroulement de son oeuvre romanesque, à partir de Mort à crédit, par la montée en émotion.”라고

이렇듯 페르디낭을 포함한 등장인물들 속에서 문체와 관련된 회화적 요소 이외의 것을 찾는다는 것은 헛된 일일 수 있다. 『외상죽음』은 작가의 어린 시절을 그리고 있으나 그것으로부터 영감을 받은 예술적 창작의 결과로만 보아야 하며, 작가의 과거의 삶과 연관된 상상의 일부분을 이용하여 독자와의 관계를 좀 더 밀접하게 유지하고자 하는 그의 글쓰기 기법의 결과인 것이다.

5. 맷음말

이상에서 보았듯이 『외상죽음』은 자전적 요소가 강하다. 작가 자신의 비전에 의해 변용된 그의 어린 시절 이야기이다. 따라서 우리는 이 작품에 나타난 자전적 글쓰기 기법의 일면을 밝히고자 노력했다. 우선, 소설의 구성 방법과 작가와 화자 그리고 주인공의 동일성 상황을 살펴보고, 다음으로, 왜곡이나 변용의 요소, 끝으로, 서술의 방식을 살펴보았다. 그 결과, 그의 자전적 글쓰기의 목적은 독자와의 교감을 목표로 한 소설기교의 혁신에 있었음을 확인할 수 있었다. 그 중 하나의 방향이 화자와 작가와의 관계를 좁히는 방법으로서 자신의 외적인 환경과 경험 즉 그의 인생과정, 가족관계라든지 직업 여행 혹은 심리적 갈등 등을 그의 주인공들에게 교묘하게 투입시키는 자전적 글쓰기 방식이다.

한편, 작가는 이 작품 통해서 어린 페르디낭이 경험했던 비참한 사회의 왜곡되고 부패한 모습을 적나라하게 보여주면서 가난과 무기력한 인간의 비참한 현실의 모습에 독자들의 공감을 얻는데 성공하고 있다. 소설 속에서 화자가 3인칭 “그 Il” 가 아닌 일인칭 “나 Je”로 서술되고 있음에도 불구하고 모든 다른 어린이들과 공생하고 있는 존재가 된 것이다. 그들 모두는 같은 모델로부터 만들어졌으며, 똑같이 셀린의 어린 시

쓰고 있다. *Le Magazine littéraire*, sept. 1991. p.57을 볼 것.

절의 신화에 참여하고 있는 것이다. 결론적으로 이 작품은 작가의 어린 시절을 그리고 있으나 그것으로부터 영감을 받은 예술적 창작이며, 작가의 과거의 삶과 연관된 상상의 일부분인 동시에 그의 미학적 실험의 결과인 것이다.

그 미학적 실험은 리얼리즘이나 자연주의적 입장에서 현실사회를 그려내고자 했던 것은 아니다. 오히려 사실성에 관심을 갖기 보다는 그가 추구했던 “감성적 글쓰기”를 통해서이다. 종종 그의 작품에 나타나고 있는 환타즘은 거의 해석이 필요할 정도일 때도 있지만, 그 자체로서 독자들로부터 공감을 얻어낼 수 있었다면 그것은 작가가 실제 있는 사실에 대하여 자신이 느끼고 있는 것을 독자들에게 느끼게 하고 싶은 사실로 변환시키고 있기 때문인 것으로 보인다.

우리가 이미 살펴보았듯이 작가 자신은 각종 인터뷰나 비평가들에게 보낸 편지 등에서 작품의 주인공이나 화자가 자기 자신이 아님을 강조하고 있다. 즉 작가가 자신의 개인적 삶에서 재료를 빌어 와 사용하는 것은 하나의 서술기법일 뿐인 것이다. 셀린의 경우, 글쓰기의 목표가 자기 자신의 모습을 어떠어떠한 상으로 드러내려 하거나 혹은 글을 씀으로 해서 그러한 인물이 되겠다는 의도를 분명히 보이고 있지는 않다. 그러나 셀린의 소설 작품들은 작가의 삶의 궤적에 따라서 시대별로 짹을 이루고 서술된 마지막 이야기가 결코 그 자체로 단절되는 경우가 없이 서로 보완되고 연결되고 있다. 또한 그러한 글쓰기 기법의 중심에는 작가의 상황과 화자의 상황의 동일성이 확보되면서 자서전의 형식에 매우 일치하고 있다. 특히 제2차 세계대전 후에 발표된 『다시 한 번 꿈의 세계로 Féerie pour une autre fois I, II』(1952, 1954) 이후의 작품들에서는 작가의 필명인 셀린이 작품 속 화자가 되어 종전과 함께 작가 자신이 몽마르트르로부터 독일을 거쳐 덴마크로 가는 도피의 여정을 이야기하고 있는데 그것들은 오히려 작품으로서의 가치만큼이나 행위로서의 가치를 지닐 수 있다는 점에서 다양한 글쓰기 유희를 통한 작가 자신의 인성 구성을 목표로 하는 자전적 공간의 개념을 적용한 연구가 가능할 것으로 보인다.

참고문헌

- ALLIOT (David), *Louis-Ferdinand CELINE-en verve*, Horay, 2004.
- Autobiographie en France*, Librairie Armand, 1971.
- BAL (Mieke), *Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit*, dans *Poétique*, No 27, 1977.
- Cahier de l'Herne: CELINE*, Eds. de l'Herne, 1963-1965-1972.
- CELINE (L-F), *Roman I, II; III*: Bibliothèque de la Pléïade, Gallimard, 1974, 1985.
- COMEBELLE (L), *Céline, Style contre les idées*, Ed. Complexe et Gallimard, 1987.
- COURTES (J), *Introduction sémiotique narrative et discursive*, Hachette, 1976.
- DAUPHIN (J-P), *Louis-Ferdinand CELINE I-IV*, Lettres modernes, 1974.
- DESTRUEL(Philippe), *Louis-Ferdinand CELINE*, Nathan, 2000.
- DOUBROVSKY(Serge), *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, PUF, 1988.
- GIBAULT(François), *Céline I 1894~1932 : Le Temps des espérances*, Mercure de France, 1977.
- GODARD(Henri), *Poétique de CELINE*, Gallimard, 1985.
- HANREZ (Marc), *CELINE*, Gallimard, 1961.
- Je et un autre*, Seuil, 1980.
- LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- MAY (Georges), *Autobiographie*, PUF, 1971.
- VITOUX (Fédéric), *L-F CELINE Misère et Parole*, Gallimard, 1977.

〈Résumé〉

L'écriture autobiographique dans *Mort à crédit* de
L.-F. Céline

KIM Jung Gon

Les romans de Céline sont appariés par âge, en fonction de la trajectoire de la vie de l'écrivain et les histoires sont reliées l'une à l'autre. Dans *Mort à crédit*, l'auteur y raconte l'histoire de son enfance transformée par sa vision. Et le nom du narrateur y joue le rôle comme un lieu commun des identités, comme un rattachement des œuvres de Céline l'une à l'autre. Cependant, Céline souligne, dans ses divers entretiens, que le narrateur et le héros ne sont pas l'auteur lui-même. Selon lui, ce n'est qu'une technique narrative avec l'aide de matériaux issus de sa vie personnelle. Si cela fonctionne et que le lecteur est amené à croire qu'il s'agit d'une véritable histoire de la vie de l'auteur, c'est sans doute grâce à son écriture autobiographique.

Nous nous efforçons donc de révéler un aperçu de l'esthétique de l'écriture autobiographique présentée dans ce travail. Nous étudions, tout d'abord, la situation de la façon de configurer l'identité de l'auteur, du narrateur et du héros; en suite, les éléments de distortion ou de la modification; enfin, la technique narrative. La confrontation de l'œuvre de Céline au point de vue d'une définition de l'autobiographie fait bien apparaître sa singularité. Les innovations concernant l'identité du narrateur résultent un effet de la présence de l'auteur dans le texte. Il parle depuis le début de cette œuvre par le ton comme si elle est sa propre histoire intime. Chez Céline, les expériences esthétiques ne représentent pas le réalisme ou le naturalisme. Son intérêt est de

convertir ce que l'auteur sent en ce que veut se sentir le lecteur à travers la transformation et la distorsion des éléments autobiographiques. Grâce à ce travail, Céline a réussi à inspirer de la sympathie au lecteur en montrant les misérables de la réalité humaine vécues par Ferdinand.

주 제 어 : 셀린(Céline), 외상죽음(Mort à crédit), 글쓰기(écriture),
자서전(autobiographie), 작가와 화자(auteur et narrateur)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

게재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.97~121

『황금시대 *L'âge d'or*』의 초현실주의적 요소들

노 시 훈
(전남대학교)

차례

- | | |
|---------------|---------------|
| 1. 서론 | 4. 백일몽과 2차 가공 |
| 2. 영화의 구성과 내용 | 5. 결론 |
| 3. 꿈의 모방 | |

1. 서론

루이스 부뉴엘 Luis Buñuel의 영화 가운데 첫 두 작품인 『안달루시아의 개 Un chien andalou』(1928)와 『황금시대 *L'âge d'or*』(1930)는 보통 초현실주의 영화의 대표작으로 거론된다. 특히 전자는 영화 전체가 ‘꿈 rêve’이라는 ‘초현실 surrealité’의 세계를 직접 다루어, 다양한 장르의 예술을 통해 인간의 억압된 무의식을 해방시키고자 한 초현실주의의 이념을 실현한 점에서 그와 같이 인정받을 만하다. 이 영화에서는 인과율에 기반을 둔 전통적 서술 논리가 깨어지고, 보편적인 시·공간 개념이 파괴되며, 등장인물들도 극도로 모호한 존재가 되는데, 이러한 형식적 전복은 작품의 내용인 꿈의 작업(‘압축 condensation’, ‘전위 déplacement’, ‘형상화의 고려 prise en considération de la figurabilité’, ‘2차 가공 élaboration’)

secondaire')이 그대로 반영된 결과이다. 이 영화에 가득한 꿈의 상징들을 분석해보면 그 세부 내용에 있어서는 ‘욕망 désir’과 ‘거세 castration’의 모티프가 교대로 반복되어 나타나는 것을 볼 수 있는데, 이는 꿈이란 무의식적인 (대개 성적인) 욕망의 실현이며 이 욕망은 꿈의 검열관 때문에 위장하여 나타난다고 하는 프로이트 Sigmund Freud의 주장과 일치한다.)

그러나 『황금시대』의 경우에는 그 형식과 내용을 살펴보면 외견상 『안달루시아의 개』와 같은 점에서 명확히 ‘초현실주의적’이라고 단언하는 것에 주저하게 된다. 첫째, 형식의 측면에서 전자는 후자보다 전통적 영화 서술 원칙을 뒤집는 경우가 훨씬 적다. 2년 전의 영화에서처럼 시퀀스 간 연결이 썩 잘 되지는 않으나 각 시퀀스 내에서는 이야기가 비교적 논리적으로 전개되고, 시간과 공간을 그릇되게 연결하는 자막[‘전갈’에 관한 프롤로그 시퀀스와 ‘산적’ 시퀀스를 연결하는 자막(“몇 시간 뒤 Quelques heures après”)]과 장면(저택의 창문에서 던진 기린이 바다로 바로 떨어지는 장면)의 사용이 많이 줄어들었으며, 등장인물의 경우에도 여전히 익명이기는 하나 복장, 행동, 주변인들을 통해 그 신분을 알 수 있는 데다 전편에서와 같이 한 인물이 여러 다른 인물로 분열하는 일도 없어서 『황금시대』는 『안달루시아의 개』의 뚜렷한 형식적 특징인 ‘서술 논리의 위반’, ‘시·공간 개념의 파괴’, ‘등장인물의 모호성’으로 인한 혼란을 관객에게 훨씬 덜 야기한다고 할 수 있다.

내용의 측면에서도 ‘꿈의 영화화’라는 것을 모르고 보면 무엇을 말하고 있는지를 도무지 짐작하기 힘들었던 『안달루시아의 개』에 비해 『황금시대』는 그것이 전달하고자 하는 바가 상대적으로 뚜렷하다. 부뉴엘은 이 영화를 “맹목적 사랑 amour fou, 결합될 수 없는 남녀가 상황을 개의 치 않고 서로에게 던지는 억제할 수 없는 충동에 관한 영화”²⁾라고 정의

1) Cf., 노시훈, 「<안달루시아의 개>의 전복적 특성과 초현실주의」, 『문학과 영상』, 2(2), 2001, pp. 201-220.

2) Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Ramsay, 2006, p. 141.

한 바 있다. 아도 키루 Ado Kyrou 역시 이 영화를 “맹목적 사랑에 대한 위대한 영화적 시”³⁾라고 정의한다. 앙드레 브르통 André Breton도 이 영화에 대해 다음과 같이 언급하면서 그 내용이 ‘맹목적 사랑’(이 표현은 이 글이 실린 브르통의 책 제목이기도 하다)에 관련된 것임을 명확히 하고 있다.

절대적으로 두 사람에게만 한정되어 나머지 세상으로부터 고립시키는 사랑이 이만큼 자유롭고 혼들림 없이 대담하게 표현된 적은 결코 없었다. 어리석음, 위선, 관례는 이와 같은 작품이 출현하는 것을 막을 수 없을 것이며, 스크린에서 남녀가 그들의 뜻에 완전히 어긋나게 만들어진 세계를 향해 모범적인 사랑의 정경을 보여주는 것도 막을 수 없을 것이다. 이와 같은 사랑 속에, 유럽이 겪고 있는 진창의 시대 l'âge de boue와 완전히 단절되고 미래의 가능성으로 가득 차 무궁무진한 부를 가져다줄 진정한 황금시대 l'âge d'or가 잠재해있다.⁴⁾

또한 『황금시대』에서는 위와 같은 맹목적 사랑을 가로막는 장애물에 대한 저항이 두드러지게 나타난다. 『안달루시아의 개』의 ‘유혹’의 시퀀스에서 주동인물 protagoniste인 남자가 끌어당긴 줄에 떨려온 당나귀의 썩은 시체, 두 대의 그랜드 피아노, 두 명의 성모마리아회 신부는 각각 죽음 뒤의 부페(타나토스 thanatos), 부르주아의 생활, 가톨릭을 상징하는 것으로 모두 “성적인 욕망을 금지하거나 그것의 실현에 방해가 되는 자연적·사회적·도덕적 방해물들”⁵⁾인데, 2년 뒤의 영화에서는 방해물의 목록에 가족, 권력기관까지 추가되고 상징적으로가 아니라 노골적으로 장애물에 대한 저항이 표출된다. 예를 들어 가톨릭에 대한 저항은 ‘리셉션’ 시퀀스 마지막에서 장애물에 분노한 주동인물 남자가 대주교와 그

3) Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Ramsay, 1985, p. 211.

4) André Breton, *Oeuvres complètes*, Gallimard, t. II, 1992, p. 746.

5) 노시훈, *Op. cit.*, pp. 205, 216의 각주 11).

의 지팡이를 창밖으로 집어던질 때와, 사드 Donatien Alphonse François de Sade의 『소돔의 120일 *Les cent vingt journées de Sodome*』(1785)을 암시하는 에필로그에서 예수를 닮은 블랑지스 공작 duc de Blangis이 등장하여 소녀를 희생시킬 때 최고조에 달한다. 이러한 불경한 장면은 발표 당시 프랑스에서 큰 스캔들을 불러일으켜 『황금시대』가 1981년까지 상영 금지되게 만들었으나 이 영화의 ‘초현실주의 영화’로서의 위상은 그에 가려 그만큼 관심의 대상이 되지 못하였다고 할 수 있다.

『안달루시아의 개』가 전적으로 꿈이라는 내적 세계에서의 욕망과 그 좌절을 다루고 있다면 이처럼 『황금시대』는 욕망의 실현을 가로막는 외적 세계와의 갈등과 투쟁에 더 무게를 두고 있는 것으로 보인다. 그런데 이는 『황금시대』가 이데올로기의 측면에서 ‘초현실주의적’이라고 볼 수 있게 하지만 ‘예술을 통한 인간의 억압된 무의식 해방’의 실천이라는 측면에서 ‘초현실주의적’이라고 단언하게 하지는 못한다. 아도 키루도 『황금시대』를 분석하면서 전체적으로 전자의 입장에서 이 영화를 대표적인 초현실주의 영화로 들고 있다.⁶⁾ 따라서 본고에서는 후자의 측면에서 이 영화를 초현실주의 영화라고 볼 수 있게 해주는 요소들은 무엇인지를 작품 분석을 통해 연구하고자 하는데, 부뉴엘의 전작에 대한 분석에서와 마찬가지로 프로이트의 꿈 이론이 주요한 분석 도구가 될 것이다. 그동안 국내에서 이루어진 이 영화에 대한 많지 않은 연구는 주로 미학적 측면, 특히 그로테스크 미학의 분석⁷⁾에 집중되어 있었는데, 본고의 논의는 그보다는 이 영화의 특성에 대한 근본적 질문에 대한 고찰이 될 것이다.

6) Ado Kyrou, *Op. cit.*, pp. 209-220.

7) 예를 들어 다음의 두 논문을 그 예로 들 수 있다. 안상혁, 「영화 <황금시대>에 나타나는 털승화적 그로테스크의 표현에 대한 연구」, 『기초조형학연구』, 8(1), 2007, pp. 305-311; 임호준, 「카니발의 부르주아들 : <황금시대>, <절멸의 천사>, <부르주아의 은밀한 매력>의 모더니즘 그로테스크」, 『스페인어문학』, 47, 2008, pp. 191-209.

2. 영화의 구성과 내용

위의 논의에 앞서 이 장에서는 먼저 『황금시대』의 구성과 내용을 분석하고자 한다. 이 영화는 서로 구별되는 여섯 개의 시퀀스로 구성되어 있는데, 첫 번째 시퀀스는 프롤로그, 마지막 여섯 번째 시퀀스는 에필로그 역할을 하며, 그 가운데에 위치한 네 개의 시퀀스가 본편에 해당된다. 이 여섯 개의 시퀀스 내용은 아래와 같이 요약할 수 있다.⁸⁾

1) 프롤로그 : 전갈

(1) 실외. 음악(멘델스존 Jacob Ludwig Felix Mendelssohn, 『헤브리디스 Les Hébrides』 또는 『핑갈의 동굴 la Grotte de Fingal』 서곡). 다큐멘터리 형식으로 영상과 자막을 통해 전갈의 분류, 서식지, 꼬리, 집게, 독침, 행동 특성, 민첩성 등에 대해 설명한다.

2) 산적

자막 : “몇 시간 뒤”

(1) 보초 : 실외. 페이드인. 음악(모차르트 Wolfgang Amadeus Mozart, 『성체 안에 계신 예수 Ave Verum』). 파도 소리. 총을 든 남자가 바닷가 바위 위에 앉아 수평선을 응시하고 있다. 예복을 입고 바위 위에 앉은 네 명의 대주교가 시편을 낭송한다. 보초는 어렵게 바위를 내려와 기진맥진해 비틀거리며 황폐해진 외딴집에 다다른다. 대주교들의 중얼거리는 소리가 음악과 함께 그친다.

(2) 산적 무리 : 실내. 집 안. 파도소리 멈춘다. 음악(베토벤 Ludwig van Beethoven, 『교향곡 5번 Symphonie n° 5』 3악장). 누더기를

8) 각 시퀀스의 제목 및 소제목, 내용은 클로드 뮤르시아 Claude Murcia의 분석을 따랐다. (Claude Murcia, *Un chien andalou L'âge d'or Luis Buñuel*, Nathan, 1994, pp. 30-39.)

걸친 남자들이 모여 있는데, 한 명은 머리에 부상을 당했고, 다른 한 명은 목발을 짚고 걸어 다니고, 또 다른 한 명은 두목으로 보이는데, 모두 할 일이 없는 것으로 보인다. 보초가 들어오자 음악이 그치고 그는 마요르카 섬 사람들 Majorquins이 도착했다고 알린다. 대화가 오가더니 두목의 명령(“무기 들어! Aux armes!”)에 따라 너무 약해서 일어설 수조차 없는 한 사람을 제외하고 누더기를 걸친 사람들이 비틀거리며 걷기 시작한다.

- (3) 행진 : 실외. 행진에 맞춘 음악(드뷔시 Claude Debussy, 『바다는 더욱 아름답다 La mer est plus belle』). 일행 중 한 명이 쓰러진다. 페이드아웃. 페이드인. 다시 힘든 행진이 이어지고 한 명 한 명 쓰러진다. 두목이 바다 앞에 도착한다. 파도소리. 페이드아웃.

3) 제막식

- (1) 실외. 페이드인. 음악(모차르트, 『성체 안에 계신 예수』). 마요르카 섬 사람들의 배가 만에 들어온다. 군중의 소음. 긴 행렬이 바위들 통해 제막식 장소로 향하는데, 행렬 안에는 화려한 옷차림을 한 관리, 군인, 성직자들이 끼어있다. 그들은 지나는 길에 주교관(冠)을 쓴 대주교들의 해골에 인사한다. 행렬이 제막식 장소에 이르자 음악과 함께 멈춘다. 지사가 막 연설을 하려는 순간 한 여자의 외치는 소리가 울려 퍼진다. 한 쌍의 남녀가 진창 속에서 열싸 안고 뒹굴고 있는 것을 보자 분개한 사람들이 그들을 떼어놓는다. 음악(바그너 Richard Wagner, 『트리стан과 이졸데 Tristan und Isolde』 서곡, ‘사랑의 묘약 philtre d'amour’과 ‘죽음의 묘약 philtre de mort’의 모티프). 사람들이 여자를 데려간다. 남자를 클로즈업으로 보여주는데, 얼굴은 진흙투성이이고 환각에 사로잡힌 듯 한 눈을 하고 있다. 화장실에 앉아있는 여자, 변기, 수세장치, 용해된 용암을 차례로 보여주면서 페이드아웃. 음악이 멈추고 화장실

물 내리는 소리가 들린다. 음악(바그너, 『트리스탄과 이졸데』 서곡, ‘해방 délivrance’의 모티프). 이번에는 남자가 끌려가고 지사는 연설을 시작한다. 남자가 두 경찰관에게서 빠져나와 짓는 개를 발로 힘껏 차자 군중이 항의한다. 다시 지사의 연설이 이어지고 남자가 경찰관에게 붙잡힌 채 멀어진다. 제막식이 준비되는 동안 남자가 풍뎅이를 잔인하게 짓밟는다. 페이드아웃.

4) 로마

- (1) 도시 : 실외. 음악(멘델스존, 『교향곡 4번 Symphonie n° 4』 또는 『이탈리아 교향곡 Italiennes』 3악장). 지사가 돌 위에 시멘트 약간을 올려놓자 서기 1930년 네 명의 마요르카 섬 사람들의 유골이 있는 장소에 로마 제국 건국을 기념하는 비가 세워졌다는 자막이 나오고 하늘에서 찍은 현대 로마의 모습을 파노라마로 보여준다. 이어서 종교의 중심이 된 바티칸, 곧 근대 도시의 혼잡함에 휩싸 이게 된 로마의 모습을 영상과 자막으로 설명한다. 창문에 사촌에게 임대차 계약에 대해 언급하는 편지가 붙어있다. “때로, 일요일마다”라는 자막과 함께 집들이 굉음을 내며 무너진다. 도시의 다양한 풍경(문, 샘, 조상, 서점 등)이 이어진다. 음악(베토벤, 『바이올린과 관현악을 위한 콘체르토 라장조 Concerto pour violon et orchestre en Ré majeur』 작품번호 61 1악장). 기품 있는 한 남자가 바이올린을 발로 밀면서 인도를 걷다가 그것을 짓밟는다. 음악(앞의 멘델스존 곡). 머리에 돌덩어리를 인 한 남자가 역시 머리에 돌덩어리를 인 조상 옆을 지나간다. 페이드아웃.
- (2) 남자와 경찰관 : 페이드인. 거리. 두 경찰관에 붙들린 남자가 나타나 여자의 손을 보여주는 광고 포스터 앞에 멈춰 선다. 사랑하는 여자의 손이 이중인화로 나타나 움직이자 음악이 멈춘다. 음악(멘델스존). 멀리서 샌드위치맨이 매고 있는 스타킹 광고에 나타난

여자의 다리가 그의 관심을 끈다. 그는 이어 한 쇼윈도에 진열된 여자 사진 앞에서 멈추는데, 그 위에 사랑하는 여자의 얼굴이 이 중인화된다. 그녀는 긴 의자 위에 앉아있다. 환상이 전개되는 동안 음악이 멈추었다 다시 시작된다(『이졸데의 죽음 Mort d'Isolde』, ‘욕망의 실현 l’accomplissement du désir’의 모티프).

- (3) 자기 집에 있는 여자 : 실내. 여자가 의자에서 일어나 다른 방으로 가더니 책을 한 권 집어 듦다. 음악이 멈춘다. 여자의 한 손가락에 봉대가 감겨있다. 여자가 어머니와 밤의 리셉션에서 연주할 오케스트라 등에 대해 대화를 나눈다. 페이드아웃. 페이드인. 방. 암소 한 마리가 침대 위에 누워있다. 여자가 들어왔다가 짜증이 나서 암소에게 내려가라는 신호를 하고 방밖으로 내돈다. 암소의 방울 소리가 길게 울린다. 여자가 문을 닫고 우울하게 거울 앞에 앉는다. 여자가 자신의 손톱을 손질한다. 경찰관들에게 불들린 남자가 뒤에서 개가 짖고 있는 철책 옆을 지나간다. 카메라가 여자와 남자의 모습을 교대로 보여준다. 암소의 방울소리, 개 짖는 소리, 바람소리, 현악기 소리가 겹쳐 들린다. 여자가 머리카락에 바람이 불자 구름이 줄지어 흘러가는 거울을 바라본다. 페이드아웃. 침묵.
- (4) 남자와 경찰관, 자선단체 : 실외. 남자가 여전히 경찰관들에게 불잡힌 채 거리를 걷고 있다. 그가 한 행인에게 욕을 하고, 빠져나가기 위해 택시를 소리쳐 부른다. 함부로 대하는 데 지친 그가 자신의 신분을 밝힌다. 그는 국제자선단체의 고위급 대표이다. 그 임무가 그에게 주어진 회의에 대한 플래시백 내내 음악(낭만주의 시대의 피날레)이 연주된다. 장관이 연설을 하자 음악과 플래시백이 멈춘다. 남자가 아이의 낭송 같은 목소리로 연설을 끝맺는다. 어리둥절한 경찰관들 앞에서 그가 택시를 세우더니 타기 전에 인도 옆에 서있는 한 맹인을 힘껏 발길질을 해 넘어뜨린다. 페이드아웃.

5) 리셉션

자막 : “로마 근교 X 후작 부부가 자신들의 웅장한 대저택에서 손님들을 맞이할 채비를 하고 있다.” 음악(슈베르트 Franz Schubert, 『교향곡 8번 Symphonie n° 8』 또는 『미완성 교향곡 Inachevée』 1악장).

(1) 가정에서의 사건 : 손님들이 도착하는 실외 장면과 실내 장면을 교대로 보여준다. 사람들 사이에 파리들이 들러붙어있는 후작의 얼굴이 보인다. 자동차 한 대가 도착하자 한 하인이 거기에서 성체현시대(聖體顯示臺)를 꺼내 인도 위에 놓았다가 차에 탔던 사람들이 내리자 그것을 다시 차에 싣는다. 지사가 들어오고, 이어 말이 끄는 짐수레가 살롱을 지나가는데 아무도 그것에 관심을 보이지 않는다. 실외. 저택의 정원. 사냥터지기가 다정하게 그의 아들을 무릎에 앉힌다. 실내. 다양한 리셉션 장면. 여자가 신경질적으로 자신의 반지를 만지작거린다. 한 하인이 크리스털 물병을 문질러 광을 낸다. 한 여녀가 불이 붙은 한 방에서 소리를 지르며 뛰쳐 나와 쓰러지는데 아무도 관심을 보이지 않는다. 사냥터지기가 담배를 마는데 아들이 장난으로 그것을 갑자기 쳐서 떨어뜨리게 하고 웃으면서 도망친다. 음악이 멈춘다. 화가 나 혐상궂은 얼굴이 된 아버지가 비웃는 아이에게 총을 겨냥하더니 한 발을 쏴서 그를 쓰러뜨린다. 한 번 더 발사하자 아이의 몸이 움찔한다. 실내. 리셉션장. 총소리를 들은 손님들이 발코니로 향한다. 속삭이는 소리. 음악(슈베르트, 1악장)이 다시 시작된다. 발코니에 들러붙은 손님들이 광경을 바라본다. 사냥터지기가 그를 만나러온 두 운전기사에게 감정의 동요 없이 일어난 일을 설명한다. 안심이 된 손님들이 살롱으로 돌아온다. 여자가 혼자 슬픈 표정으로 앉아있다.

(2) 따귀 : 실내. 멋진 옷차림을 한 남자가 현관으로 들어와 들고 온 드레스를 안락의자에 던진다. 드레스는 살아있는 것처럼 보인다. 남자는 여자를 찾는다. 여자는 남자를 보자 갑자기 활기를 띤다.

그들은 서로 다가가려 하지만 손님들과, 남자에게 앓기를 권한 후작부인 때문에 그렇게 하지 못한다. 후작부인이 남자에게 유리잔을 내밀다가 손끼리 부딪혀 잔의 내용물이 남자의 옷에 쏟아진다. 화가 난 그가 후작부인의 손에서 잔을 뺏고 그녀의 뺨을 때린다. 소란이 일어나 후작이 그에게 욕을 하고 문 쪽으로 그를 몰아내게 한다. 남자는 드레스를 집어 들고 밖으로 나간다. 음악(바그너, 『마틸데 베젠통크 가곡 중 꿈 *Träume, lied à Mathilde Wesendonk*』). 계속해서 신경질적으로 반지를 만지작거리던 여자는 흥분한 채 그 장면을 지켜보는데, 남자가 떠나는 것을 보고 고통스러운 표정이 된다. 페이드아웃.

- (3) 정원의 연인들 : 페이드인. 리셉션장. 음악(바그너). 후작이 자신의 아내를 위로한다. 여자는 계속 혼자 슬픈 표정을 하고 있다. 갑자기 남자가 커튼 뒤에 나타나 다시 기분이 좋아진 그녀에게 나오라는 신호를 보내고 정원에서 그녀를 만난다. 남녀가 포옹한 채 정원 속으로 멀어진다. 살롱. 오케스트라가 음을 맞추고 있다. 실외. 연주회를 위해 정원에 의자들이 배치된다. 사람들이 자리를 잡고 오케스트라가 계속 음을 맞추는 동안 자갈 위에서 얼싸안고 있던 남녀가 일어났다 앓으며 서로의 손을 빤다. 침묵 속에서 새소리가 들린다. 손가락이 잘린 손이 여자의 볼을 쓰다듬는다. 카메라가 남녀와 연주를 준비하는 오케스트라를 교대로 보여준다. 연인들이 막 입맞춤을 하려는 순간 오케스트라가 연주를 시작하여 방해한다. 음악(바그너, 『트리스탄과 이졸데』, 「이졸데의 죽음」, ‘사랑의 죽음 la mort d’amour’의 모티프). 흥분한 남녀는 다시 땅에 누웠다가 일어나 앓는다. 남자의 시선이 그의 옆에 있는 조상의 다리에 고정된다. 네 명의 성모마리아회 신부가 육교를 건너간다. 마지막 신부가 남녀를 바라보다 황급히 반대 방향으로 되돌아간다. 남자가 팔로 여자를 안아서 땅에 그녀를 누인다. 카메라가 오케스트라와 땅에 누워 포옹하고 있는 남녀를 교대로 보여준다. 한 하인

이 남자에게 와서 내무부 장관이 그에게 전화해달라고 한다고 알려준다. 여자가 조상 쪽으로 뛰어간다. 카메라가 조상의 다리를 관능적으로 빼는 여자와 오케스트라를 교대로 보여준다. 페이드아웃.

- (4) 내무부 장관 : 실내. 페이드인. 음악이 멈춘다. 거친 대화. 장관은 남자가 많은 무고한 사람들을 죽게 만들었다고 비난한다. 자료화면(경찰의 비상선을 무너뜨리는 군중과 도망가는 사람들). 남자가 전화선을 뽑아버린다. 장관의 사무실 바닥에 그의 신발과 권총이 놓여있다. 장관은 천장에 붙어있다. 페이드아웃.
- (5) 되돌아온 정원의 연인들 : 실외. 정원. 페이드인. 남자가 여전히 조상에 달라붙어있는 여자를 만난다. 오케스트라가 바그너의 음악을 연주한다. 연인들이 입술을 움직이지 않고 사랑의 대화를 한다. 카메라가 늙은 여자의 얼굴과 피투성이가 된 남자의 얼굴을 교대로 보여주다가 이어서 오케스트라의 다양한 모습을 보여준다. 갑자기 오케스트라 단장이 손으로 머리를 움켜쥐더니 정원의 연인들이 있는 장소로 향한다. 자갈 위를 걷는 그의 발소리가 들린다. 그를 보자 여자가 그에게 달려가서 그를 사랑스럽게 껴안는다. 그들은 큰소리가 나게 입맞춤을 한다. 화가 난 남자가 일어나다가 화분에 머리를 부딪친다. 이때 둑둥거리는 북소리가 들린다. 남자가 머리를 움켜쥐고 오케스트라 단장이 왔던 것과 반대로 저택 쪽으로 향해간다. 페이드아웃.
- (6) 창문으로 내던기기 : 실내. 페이드인. 남자가 여자의 방에 들어온다. 카메라가 다가오는 남자의 바지 지퍼를 클로즈업으로 보여주다가 남자가 태아의 자세로 침대에 쓰러지는 모습을 보여준다. 북소리 멈추고 음악(바그너, 「이졸데의 죽음」). 그가 베개를 찢고 손에 깃털을 묻힌 채 방안을 서성거린다. 음악 멈추고 북소리(영화의 거의 끝까지 이어짐). 격분한 남자가 불이 붙은 전나무, 대주교, 쟁기, 주교의 지팡이, 기린을 창밖으로 집어던진다. 남자의 손에 잔뜩 묻어있던 깃털이 화면에 가득 찬다.

6) 에필로그 : 셀리니 성 château de Selliny⁹⁾

자막 : 같은 때 멀리 떨어진 셀리니 성에서 나와 파리로 돌아가는 생존자들.

(1) 깃털이 눈으로 변하고 카메라가 중세의 성을 파노라마로 보여준다. 사드의 『소돔의 120일』의 내용을 연상시키는 자막. 카메라가 성과 도개교(跳開橋)의 사슬을 보여준다. 요란한 연회를 구상한 네 사람 가운데 가장 중요한 인물인 블랑지스 공작에 대해 소개하는 자막. 문이 열리고 공작이 나타나는데, 그의 모습은 예수 그리스도를 닮았다. 그는 도개교를 건너 멀어지는데 그의 하수인들이 그를 뒤따른다. 성문에 혈령한 잠옷을 입은 소녀가 나타나 쓰러지는데, 오른쪽 가슴에 꿋자국이 있다. 블랑지스 공작이 반대 방향으로 다리를 건너가 소녀를 일으켜 세우더니 성 안으로 데리고 들어간다. 소녀의 공포에 질린 비명이 들린 뒤 공작이 혼자서 수염이 없어진 채 나온다. 둥동거리는 북소리가 멈추고 가벼운 음악이 연주된다. 십자가가 몹시 바람에 날리고 눈 때문에 희끄무레해진 여자들의 머리털과 눈으로 덮여있다.

3. 꿈의 모방

위와 같은 『황금시대』의 줄거리를 살펴보면 이 영화가 관객을 어리둥절하게 하는 내용이 비교적 많이 줄어들었다는 점에서 『안달루시아의 개』와 뚜렷한 차이가 있다는 것을 알 수 있다. 후자가 주는 혼란은 그것이 꿈 이야기인 데서 비롯된 것인데(부뉴엘과 살바도르 달리 Salvador Dalí는 자신들이 실제 꾼 꿈들로 시나리오를 구성하였다), 전자는 후자

9) 사드의 『소돔의 120일』에서 사건이 벌어지는 장소의 이름은 실링 성château de Silling이다.

와 같이 실제 꿈을 영화화한 것이 아니기 때문에 그 내용을 이해하는 데 큰 어려움을 주지 않는다. 그러나 영화를 자세히 관찰해보면 전자 역시 많은 꿈의 상징들, 특히 성적인 상징들로 이루어져 있음을 파악할 수 있다. 예를 들어, 네 번째 ‘로마’ 시퀀스와 다섯 번째 ‘리셉션’ 시퀀스에서 여자의 한 손가락에 붕대가 감겨있다든지, 여자가 자신의 손톱을 손질하거나(프로이트는 ‘마찰 frottement’ 때문에 손톱줄 lime à ongles이 남자의 성기를 상정한다고 보았다¹⁰⁾) 신경질적으로 자신의 반지를 만지작거리는 것(바로 뒤이어 한 하인이 크리스털 물병을 문질러 광을 내는 것도 같은 상징이다)은 자위를 나타낸다. 리셉션 시퀀스의 마지막에서 남자가 여자의 방에 들어가는 것은 그의 성적 욕망을 나타내는데, 이와 같은 해석은 프로이트에 따르자면 ‘방’이 ‘여자’를 나타내고¹¹⁾ 카메라가 방에 들어오는 그의 바지 지퍼를 클로즈업으로 보여주기 때문에 가능하다.

꿈의 작업인 ‘압축’과 ‘전위’로 볼 수 있는 은유 métaphore와 환유 métonymie도 눈에 띄는 것들이다. 은유는 두 대상의 유사 ressemblance에, 환유는 인접 contiguïté에 토대를 두고 만들어지는데, 『황금시대』에서는 이것들이 대부분 성적 욕구의 대상과 관련되어 있다. 리셉션 시퀀스의 ‘띠귀’ 부분에서 남자가 들고 와서 안락의자에 둔 드레스와 ‘정원의 연인들’ 부분에서 여자가 빼는 조상의 다리는 그 인접성 때문에 각각 욕구의 대상인 ‘여자’와 ‘남자’(특히 성기)를 나타낸다고 할 수 있다([그림 1]). 정원의 연인들 부분에서 남녀가 빼는 상대의 손도 역시 서로의 성기를 나타낸다.¹²⁾ 로마 시퀀스의 붕대를 한 손가락과 마찬가지로 정원의 연인들 부분에서 여자의 얼굴을 쓰다듬는 손가락이 잘린 손은 그 유사성 때문에 ‘거세’를 나타낸다고 할 수 있다([그림 2]).¹³⁾ 이는 『안달루시아의

10) Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Presses universitaires de France, 1987, p. 304.

11) 프로이트는 ‘문’의 상징에 대해 다음과 같이 해석하고 있다. “방은 대개 ‘여자’를 나타내는데, 방의 여러 출입문에 대한 묘사가 있으면 의심할 여지가 없다.” (*Id.*)

12) “남자의 성기가 손이라든가 발로, 여자의 성기가 입, 귀, 눈으로 조차 나타나듯이 성기는 꿈속에서 신체의 다른 부분으로 표현될 수 있다.” (*Ibid.*, p. 308.)

개』에서 거세의 상징으로 사용된 눈알을 베는 장면을 연상시킨다.



[그림 1] 전위(환유)의 예



[그림 2] 압축(은유)의 예

그런데 『안달루시아의 개』 전체를 지배하고 있는 욕망과 거세의 모티프는 『황금시대』에서 그와 같이 체계적이지는 않으나 역시 빈번히 교대해서 나타나는 것을 볼 수 있다. 프롤로그에서 전갈에 관한 다큐멘터리를 보여준 것은 바로 본능의 힘을 강조하기 위한 것으로 보이므로 이는 욕망의 모티프에 해당된다. 특히 이 프롤로그에 사용된 일곱 번째 자막 (“공격할 때 얼마나 격렬하고 빠른지! 몹시 화가 난 쥐마저도 그 공격에 패할 수밖에 없다.”)에서 볼 수 있는 것처럼 이 부분에서 욕망(전갈)은

13) 프로이트에 따르면 “거세를 상징적으로 표현하기 위해 꿈은 대머리, 머리를 자르는 일, 이가 빠지는 일, 목을 베는 일 등을 사용한다.” (*Ibid.*, p. 306.) 뷔르시아에 의하면 스페인에서 아이들이 부끄러운 짓을 하다 들키면 손이나 손가락을 자르겠다는 위협적인 표현을 쓴다고 한다. (Claude Murcia, *Op. cit.*, p. 76.)

그 방해물(쥐)을 단번에 물리친다. 그러나 두 번째 산적의 시퀀스에서 산적이 상징하는 욕망은 그 방해물인 가톨릭(대주교들)에 맞서고 있으나 곧 지리멸렬해지기 때문에 이 부분은 거세의 모티프가 우세한 부분이라고 할 수 있다. 세 번째 ‘제막식’ 시퀀스에서는 지사가 막 연설을 하려는 순간 들린 여자의 비명으로부터 시작된 남녀의 애정 행위는 군중의 방해를 받고 특히 남자는 검열의 상징인 경찰관들에게 끌려가기 때문에 이 시퀀스는 욕망의 모티프에서 시작해서 거세의 모티프로 끝난다고 할 수 있다. 반대로 네 번째 로마 시퀀스는 가톨릭의 중심인 도시로부터 이야기를 시작하지만 남자와 여자가 이별에도 불구하고 교대로 자신들의 욕망을 분출하기 때문에 이 시퀀스는 거세의 모티프에서 시작해서 욕망의 모티프로 끝난다고 할 수 있다. 절정에 해당되는 다섯 번째 리셉션 시퀀스에서는 온갖 방해물(부르주아 사회, 가족)에도 불구하고 두 연인이 재회하여 사랑을 나누려 하지만 결국 ‘죽음’과 ‘여자의 배신’ 때문에 욕망이 제대로 충족되지 못하므로 이 시퀀스는 결국 거세의 모티프로 마무리 된다고 할 수 있다. 특히 이 시퀀스에서 늙은 여자의 얼굴과 피투성이가 된 남자의 얼굴을 교대로 보여주는 장면은 『안달루시아의 개』의 썩은 당나귀의 시체처럼 에로스를 억압하는 타나토스의 상징이며, 애정 행위 중에 갑자기 나타나는, 얼굴을 쓰다듬는 손가락이 잘린 손은 직접 거세의 모티프를 가리키는 것이다. 마지막 에필로그는 『소돔의 120일』을 암시하는 내용 때문에 욕망의 최종적인 승리로 생각할 수 있으나 결국 성에서 예수를닮은 블랑지스 공작과 세 사람만이 살아남았고 더구나 그들이 가톨릭을 대표하는 인물들이라는 점에서 영화는 거세의 모티프로 끝난다고 할 수 있다. 모티프의 전개에 있어서 『황금시대』와 『안달루시아의 개』의 차이점은 후자에서 부뉴엘의 “프롤로그를 거세의 이미지로 시작하여 중심부에서 욕망과 거세의 이미지가 교대로 나타나게 하다가 마지막 에필로그를 다시 거세의 이미지로 끝맺고 있”¹⁴⁾는 데 반해 전자

14) 노시훈, *Op. cit.*, p. 217.

에서는 다른 것들은 유사하나 욕망에서 시작하여 거세로 끝맺는다는 데 있다.

이러한 욕망과 거세의 이미지의 교대와 반복은 부뉴엘의 『황금시대』의 각 시퀀스에서 사용한 음악적 장치를 통해 강화되는 것을 확인할 수 있다. 전갈의 프롤로그에서 『평갈의 동굴』이라 불리는 멘델스존의 『헤브리디스』 서곡을 사용한 것은 그것이 전갈처럼 자연을 연상시키기 때문이다. 산적 시퀀스의 ‘보초’ 부분에서 모차르트의 『성체 안에 계신 예수』를 사용한 것은 산적들이 감시하는 대주교들을 강조하는 데 어울린다(이 음악은 제막식 시퀀스의 첫 부분에서 행렬이 해골이 된 대주교들을 지나갈 때에도 연주된다). 같은 시퀀스의 ‘산적 무리’ 부분에서 사용된 베토벤의 『교향곡 5번』 3악장은 욕망의 ‘운명’을 상기시킨다. 제막식 시퀀스에서 한 쌍의 남녀가 진창 속에서 얼싸안고 뒹구는 것과 분노하여 사람들이 이들을 떼어놓을 때 연주되는 바그너의 『트리스탄과 이졸데』 서곡의 ‘사랑의 묘약’과 ‘죽음의 묘약’ 모티프는 바로 욕망과 거세의 모티프와 일치한다. 특히 같은 부분에서 화장실에 앉아있는 여자, 변기, 수세장치, 용해된 용암을 차례로 보여주면서 욕망의 실현을 암시할 때에는 같은 서곡의 ‘해방’의 모티프가 연주되고 로마 시퀀스의 ‘남자와 경찰관’ 부분에서 남자가 광고와 사진을 통해 여자를 상상할 때 ‘욕망의 실현’의 모티프인 「이졸데의 죽음」이 연주되는 것은 우연이 아니다. 리셉션 시퀀스의 첫 부분부터 『미완성 교향곡』이라고도 불리는 슈베르트의 『교향곡 8번』 1악장을 사용한 것은 욕망의 실현이 미완성으로 끝날 수 있음을 암시한다. 이어서 따귀 부분에서 남자가 후작부인의 짧을 때리고 드레스를 집어 들고 밖으로 나가자 신경질적으로 반지를 만지작거리며 흥분한 채 이를 지켜보고 있던 여자가 고통스러운 표정이 되는 장면에서 연주되는 바그너의 『마틸데 베젠통크 가곡 중 꿈』은 지금 전개되는 이야기가 바로 꿈에 관련되어 있음을 가리킨다. 또한 같은 시퀀스의 정원의 연인들 부분에서 연인들이 막 입맞춤을 하려는 순간 오케스트라가 연주를 시작하여 그것을 방해할 때 다시 반복되는 「이졸데의 죽음」은 ‘사랑의 죽

음’의 모티프라는 점에서 충분히 그 사용 이유를 짐작할 수 있다. 이 음악은 같은 시퀀스의 마지막 ‘창문으로 내던기기’ 부분에서 남자가 태아의 자세로 침대에 쓰러지는 모습을 보여줄 때에도 반복된다. 같은 시퀀스의 ‘되돌아온 정원의 연인들’ 부분에서 여자가 오케스트라 단장과 입맞춤을 하자 화가 난 남자가 일어나다가 화분에 머리를 부딪치는 장면에서 시작하여 에필로그까지 사용되는 등등 거리는 북소리는 자신의 욕망을 실현하지 못하고 그 안에 갇혀 분노한 남자의 심장 소리를 나타낸다고 할 수 있다. 산적 시퀀스의 ‘행진’ 부분에서처럼 나타나게 될 바다와 어울리는 드뷔시의 『바다는 더욱 아름답다』, 로마 시퀀스의 ‘도시’ 부분에서 조망하게 될 로마에 어울리는 멘델스존의 『교향곡 4번』(『이탈리아 교향곡』) 3악장, 이어서 한 남자가 바이올린을 발로 밀면서 인도를 걷다가 그것을 짓밟는 장면에 어울리는 베토벤의 『바이올린과 관현악을 위한 콘체르토 라장조』 작품번호 61 1악장, 같은 시퀀스의 ‘남자와 경찰관, 자선단체’ 부분에서 국제자선단체 회의에 대한 플래시백에 어울리는 낭만주의 시대의 피날레처럼 단순히 장면의 묘사를 위해 사용된 음악을 제외하면, 『황금시대』의 음악들은 모두 욕망과 거세의 모티프를 표현하고 있다고 할 수 있다.

마지막으로 시퀀스 간 연결 부분도 꿈의 작업의 결과를 흥내낸 것으로 보인다. 이 부분들이 인과율의 원칙을 따르는 척 하지만 사실은 전혀 논리적이지 않고 오히려 혼란만 가져온다는 점에서 그러하다. 예를 들어, 세막식 시퀀스에서 로마 시퀀스로 넘어갈 때 서기 1930년 네 명의 마요르카 섬 사람들의 유골이 있는 장소에 로마 제국 건국을 기념하는 비가 세워졌다는 자막은 해당 장면에 등장하는 인물들의 복장과 실제 로마 건국 연대 등을 고려하면 전혀 앞뒤가 맞지 않는다. 그리고 리셉션 시퀀스에서 에필로그로 넘어갈 때 분노한 남자가 깃털을 뽑고 있는 바로 그 순간 그곳에서 멀리 떨어진 셀리니 성에서 생존자들이 나와 파리로 돌아간다는 자막 또한 시간의 측면에서 매우 비논리적이다. 왜냐하면 다음 장면에서 블랑지스 공작은 예수의 모습을 하고 있고, 성은 중세풍이며, 공

작을 따르는 사람들은 18세기 복장을 하고 있기 때문이다. 이러한 점들로 볼 때 부뉴엘의 두 번째 영화는 『안달루시아의 개』처럼 실제 꿈 이야기를 토대로 한 것은 아니지만 그것에 최대한 가깝도록 충실히 모방하려한 영화라고 보아야 한다.

4. 백일몽과 2차 가공

『황금시대』와 『안달루시아의 개』의 또 다른 차이는 후자가 전적으로 밤의 꿈으로 이루어져 있다면 전자는 그것을 흥내낼뿐만 아니라 낮의 꿈으로 보이는 내용을 포함하고 있다는 것이다. 프로이트는 낮의 꿈의 본질적인 특성이 밤의 꿈의 특성과 일치하며, 그 연구는 밤의 꿈을 이해하는 데 가장 가까운 최상의 길을 제공할 수 있다고 하였는데¹⁵⁾, 이 일치하는 본질적인 특성이란 바로 ‘욕망의 충족 accomplissement de désir’이다. 프로이트는 이와 같이 꿈과 일치하는 ‘백일몽 rêverie’(프로이트는 원어인 독일어로 이를 ‘Tagtraum’이라 하였다)의 특성과 기원에 대해 다음과 같이 언급하고 있다.

이것[백일몽]도 꿈과 마찬가지로 욕망의 충족이다. 또한 이것은 꿈과 마찬가지로 대부분 유년기의 체험에서 남은 인상에 기초하고 있으며, 검열이 관대해질 때 혜택을 입는다. 그 구조를 조사해보면, 그것을 넣은 욕망의 동기가 그것을 구성하는 요소들을 뒤섞고 새로운 전체로 정리하였다는 것을 알 수 있다. 그것이 그 근거를 두고 있는 유년기의 기억과 유지하고 있는 관계는 바로크식 로마 궁전들이 고대 유적과 유지하고 있는 관계와 거의 같다. 고대 건축물의 석재와 기둥은 고대 궁전의 건축을 위한 재료를 제공하였다.¹⁶⁾

15) Sigmund Freud, *Op. cit.*, p. 419.

류뉴엘의 백일몽의 근원이 된 유년기 체험과 그 잔존 인상이 무엇인지는 그가 이를 구체적으로 밝히지 않고 있어서 알 수 없으나 그가 이를 꿈만큼 중요하고, 예측할 수 없으며, 강력하다고 생각했던 것은 확실하며¹⁷⁾, 그의 두 번째 영화에서도 낮의 꿈의 재현으로 보이는 부분을 쉽게 발견할 수 있다. 그 부분에 대한 실마리는 류뉴엘이 “나는 꿈속에서 (...) 정말로 완벽하고 만족스러운 정사를 전혀 할 수 없었”는데, “반대로 내가 일생동안 희열을 느끼면서 꾸었던 백일몽에서는 매우 오랫동안 상세하게 준비된 에로틱한 모험이 마음껏 그 목적을 달성할 수 있었다”¹⁸⁾고 말한 데서 찾을 수 있다. 이처럼 욕망 충족이 완전하게 이루어지는 대표적인 예로는 제막식 시퀀스에서 여자와의 애정 행위를 방해받은 남자가 화장실에 앉아있는 여자, 변기, 수세장치, 용해된 용암을 차례로 꿈꾸고 이어 화장실 물 내리는 소리가 나는 장면들을 들 수 있다. 이 때 연주되기 시작하는 바그너의 『트리스탄과 이졸데』 서곡의 ‘해방’의 모티프는 욕망이 완전히 실현되었음을 알려준다. 로마 시퀀스의 남자와 경찰관 부분에서 남자가 두 경찰관에 붙들려 길을 가다가 여자의 손을 보여주는 광고 포스터 앞에 멈춰서 사랑하는 여자의 손을, 쇼윈도에 진열된 여자 사진 앞에서 멈춰서 역시 그녀의 얼굴(앞에 언급했던 조상의 다리처럼 신체의 다른 부위는 성기를 상징한다)을 꿈꾸는 장면들도 그 예가 되는데, 꿈을 꾸는 동안 『이졸데의 죽음』의 ‘욕망의 실현’ 모티프가 연주되는 것이 그러한 해석을 가능하게 한다.

백일몽의 특징은 2차 가공¹⁹⁾이 지배적인 역할을 하여 꿈보다 훨씬 일관성이 있다는 것인데, 2차 가공이란 꿈이 일관성 있고 이해 가능하도록 꿈을 손질하는 것을 말한다. 이와 같은 일종의 합리화를 거친 백일몽들 때문에 『황금시대』의 각 시퀀스들은 『안달루시아의 개』의 그것들보다

16) *Id.*

17) Luis Buñuel, *Op. cit.*, p. 118.

18) *Ibid.*, p. 117.

19) Cf., Sigmund Freud, *Op. cit.*, pp. 416-432.

상대적으로 이해하기 수월한 것들이 된다. 완전한 한 편의 다큐멘터리로 이루어져서 그 이해에 전혀 어려움이 없는 프롤로그는 제외하더라도, 두 번째 시퀀스는 마요르카 섬 사람들에 대항하는 산적들, 세 번째 시퀀스는 제막식에서 벌어진 두 남녀의 애정 행위와 그에 대한 방해, 네 번째 시퀀스는 경찰관들에게 끌려간 남자의 몽상과 탈출, 다섯 번째 시퀀스는 후작의 대저택 리셉션에서 애정을 실현하려는 남녀와 그 실패에 관한 이야기라는 것을 어렵지 않게 파악할 수 있다. 에필로그는 시간성의 파괴로 인해 관객을 어리둥절하게 하는 바가 없지 않으나 전체적으로 요란한 연회에서 생존한 네 사람에 관한 이야기라는 것을 짐작할 수 있다.

프로이트는 그의 「문학 작가와 몽상 Le créateur littéraire et la fantaisie」이라는 글에서 “문학 작가는 낮의 꿈을 변형시키거나 가림으로써 이 꿈의 이기적인 성격을 약화시키면서도 다른 한편으로 그의 몽상의 제시를 통해 우리에게 제공하는 순수하게 형식적인, 다시 말해 미학적인 쾌락의 이득으로 우리들을 구슬린다.”²⁰⁾고 하면서 작가가 자아 간의 거부감을 넘어 즐거움을 주는 비결을 설명한 바 있는데, 이는 『황금시대』에 그대로 적용되는 설명이라고 할 수 있다. 부뉴엘은 이 영화의 많은 부분을 꿈 대신 백일몽으로 채우고 그 개인적 흔적들을 지움으로써 『안달루시아의 개』의 완전한 내밀함에서 벗어났으며, 서술성을 많이 회복시켜 그 내용을 관객들이 즐길 수 있는 것으로 만듦으로써 전작처럼 순수하게 실험적인 영화로부터 관객과 보다 많은 상호작용을 하는 영화로 한 걸음 이동하였다고 할 수 있다.

20) Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 46.

5. 결론

지금까지의 논의를 요약하면 다음과 같다. 부뉴엘의 두 번째 영화 『황금시대』는 실제 꿈 이야기를 담은 전작 『안달루시아의 개』보다 형식의 측면에서 서술 논리의 위반, 시·공간 개념의 파괴, 등장인물의 모호성이 훨씬 덜하고 내용의 측면에서도 명확하게 맹목적 사랑과 이를 가로막는 장애물에 대한 저항을 표현하고 있어서 ‘예술을 통한 인간의 억압된 무의식 해방’의 측면에서 이 영화를 초현실주의 영화라고 부르기를 주저하게 만든다. 그럼에도 불구하고 그 측면에서 이 작품을 초현실주의 영화라고 할 수 있는 것은 첫째로 이 영화가 실제 꿈을 영화화한 것은 아니지만 역시 성애와 관련된 많은 꿈의 상징들을 포함하고 있고, 꿈의 작업인 압축과 전위에 일치하는 은유와 환유가 자주 눈에 띄고, 부뉴엘의 데뷔작 전체를 지배하던 욕망과 거세의 모티프가 역시 빈번히 교대해서 나타나는 데다 각 시퀀스에 사용된 음악적 장치를 통해 강화되며, 시퀀스 간 연결 부분도 꿈의 작업의 결과를 흉내 내고 있기 때문이다. 둘째로 이 영화가 밤의 꿈뿐만 아니라 그것과 똑같이 욕망의 충족이라는 특성을 갖는 낮의 꿈으로 이루어져 있기 때문인데, 이와 같은 백일몽은 2차 가공이 지배적인 역할을 하여 꿈보다 훨씬 일관성이 있게 되므로 이 영화의 각 시퀀스들은 전작의 그것들보다 훨씬 이해하기 쉬워진다. 이처럼 『황금시대』는 실제 꿈 이야기에 최대한 가깝도록 그것을 충실히 모방하려 하였고 그보다 더 많은 부분에서 꿈과 크게 다를 바 없는 백일몽을 다루었다는 점에서 충분히 초현실주의 영화로 볼 만하다고 결론지을 수 있다.

『황금시대』는 프랑스영화사에서 최초의 유성영화 가운데 하나이며(그러나 부뉴엘은 이 영화에서 대사를 별로 사용하지 않는 대신 자막과 음악을 풍부하게 활용하고 있다), 초현실주의영화사에 있어서도 최초의 장편영화라는 의미를 가지고 있다. 그러나 이 영화의 공헌은 무엇보다 이

작품이 『안달루시아의 개』와 더불어 현실로 인정되지 않았던 꿈으로까지 현실의 영역을 확장시킴으로써 초현실주의가 도달하려하였던 세계를 영화에서 구현하였다는데 있다. 또한 이 영화는 전작과 함께 이후 부뉴엘의 작품세계를 관통하는 ‘현실과 초현실의 상호작용’의 출발점이 되었다는 점에서도 의미가 있다. 그가 이렇게 중요성을 부여하고 애착을 가졌던 낮의 꿈과 밤의 꿈²¹⁾이 그의 영화들에서 계속해서 어떻게 형상화 되는가는 그의 후속작의 분석을 통해 이루어져야 한다.

21) 부뉴엘은 자신의 책에서 꿈이 대개 그런 것처럼 악몽일지라도 그것을 무척 좋아한다면서 ‘꿈과 꿈꾸는 기쁨에 대한 맹목적 사랑 Cet amour fou du rêve, du plaisir de rêver’이라는 표현을 사용한다. 또한 그는 이 책의 「꿈과 백일몽 Rêves et rêveries」이라는 글에서 자신이 평생 꾸었던 밤의 꿈과 낮의 꿈에 대해 열정적으로 언급하고 있다. (Luis Buñuel, *Op. cit.*, pp. 111-121.)

참고문헌

- 노시훈, 「<안달루시아의 개>의 전복적 특성과 초현실주의」, 『문학과 영상』, 2(2), 2001, pp. 201-220.
- 안상혁, 「영화 <황금시대>에 나타나는 탈승화적 그로테스크의 표현에 대한 연구」, 『기초조형학연구』, 8(1), 2007, pp. 305-311.
- 임호준, 「카니발의 부르주아들 : <황금시대>, <절멸의 천사>, <부르주아의 은밀한 매력>의 모더니즘 그로테스크」, 『스페인어문학』, 47, 2008, pp. 191-209.
- Alexandrian, Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1975.
- Breton, André, *Oeuvres complètes*, Gallimard, t. I, 1988; t. II, 1992; t. III, 1999; t. IV, 2008.
- Buñuel, Luis, *Mon dernier soupir*, Ramsay, 2006.
- _____, *L'âge d'or*, DVD, Centre Pompidou, 2008.
- Cabassu, Nicole, *Le récit de rêve dans la littérature française moderne (XIXe et XXe siècles) : études thématique et stylistique*, thèse pour le doctorat d'état, Université de Paris-Sorbonne, 1991.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Éditions de minuit, 1983.
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985.
- _____, *L'interprétation des rêves*, Presses universitaires de France, 1987.
- Gollut, Jean-Daniel, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, José Corti, 1993.
- Kyrou, Ado, *Le surréalisme au cinéma*, Ramsay, 1985.
- Murcia, Claude, *Un chien andalou L'âge d'or Luis Buñuel*, Nathan,

1994.

Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture
Georges Pompidou, *Cinéma dadaiste et surréaliste*, Musée
national d'art moderne, 1976.

Sade, marquis de, *Les cent vingt journées de Sodome, ou l'école du
libertinage*, 2 volumes, Union générale d'éditions, 1995.

Virmaux, Alain et Odette, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers,
1976.

〈Résumé〉

Les éléments surréalistes de *L'âge d'or*

NOH Shi Hun

L'âge d'or, le deuxième film de Luis Buñuel, nous fait hésiter à le considérer comme le cinéma surréaliste qui vise à libérer par les arts l'inconscient humain refoulé, parce que dans ce film, sur le plan formel, la violation de la logique narrative, la destruction des notions spatio-temporelles et l'ambiguïté des personnages sont beaucoup moins que dans l'œuvre déjà parue *Un chien andalou* qui a filmé des récits de rêve, et sur le plan du contenu, ce film-là clairement représente l'amour fou et la résistance à ses barrières. Nous pouvons cependant l'appeler un cinéma surréaliste à cause de son imitation fidèle des récits de rêve et son filmage des rêveries. Cette imitation est prouvée dans ce film par l'utilisation de beaucoup de symboles sexuels et des deux figures, métaphore et métonymie, qui correspondent aux deux travaux du rêve, condensation et déplacement, et par l'alternance fréquente du motif de désir et de celui de castration. Les rêves diurnes, qui sont similaires à ceux nocturnes en cela qu'ils sont les accomplissements d'un désir, mais ont plus de cohérence par le travail d'élaboration secondaire, rendent plus compréhensibles les séquences de *L'âge d'or*.

주 제 어 : 루이스 부뉴엘(Luis Buñuel), 황금시대(*L'âge d'or*), 초현
실주의 영화(cinéma surréaliste), 꿈(rêve), 백일몽(rêverie)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

개제확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.123~146

매체융합시대 프랑스의 영화영상지원정책 변화

노 철 환
(인하대학교)

차 례

- | | |
|-------------------|------------------|
| 서론 | 2.2. 지원기금 집행 변화 |
| 1. CNC 지위 및 임무 변화 | 3. 디지털 시대의 대안 |
| 1.1. CNC의 과거와 현재 | 3.1. 지원제도 진단과 제안 |
| 1.2. CNC 임무 | 3.2. 프랑스영화정책기조 |
| 2. 영화지원사업의 변화 | 결론 |
| 2.1. 지원기금 재원변화 | |

서론

문화 환경은 기술 발달과 발을 맞춘다. 21세기 디지털 기술의 도입 이후 변신을 거듭하고 있는 영화만 봐도 그러하다. 영화의 영역 확장은 특히 주목할 만하다. 이제 영화는 영화관을 벗어나, TV, 컴퓨터, 모바일로 마당을 넓히고 있다. ‘성전 聖殿’ 같았던 영화관도 다양한 포맷을 도입하며 변화를 꾀한다. 멀티플렉스 체인인 CGV만 해도, 스크린 양쪽 벽면을 활용하는 스크린X, 휘어진 스크린을 도입한 스피어X, 움직이는 의자에 바람, 빛, 안개, 향기, 진동 등 효과를 추가한 4DX 등을 선보였다. 과거 영화관이 서비스 개선에 초점을 맞췄다면, 현재는 영화 제작 방식부터

관객 관람까지 적극간여하고 있다.

타 장르의 내러티브 방식과 기술을 흡수하는 시도 역시 늘어나고 있다. 특히 게임 분야와 결합이 두드러진다. 기존에는 게임의 이야기나 인물, 설정을 영화의 소재로 활용하는 형태가 주를 이뤘다. 최근엔 게임 쪽에서 도입한 가상현실 *Réalité Virtuelle*, 증강현실 *Réalité augmentée*을 흡수해, 영화적으로 소화하려는 시도가 늘어나고 있다. 본격적인 가상현실 또는 증강현실 전용영화관 시대의 도래도 머지않았다. 영화, 게임, TV, 소설 등 여러 매체와 작품들을 아우르는 세계 *monde*나 우주 *univers*라는 개념을 활용하는 트랜스미디어 스토리텔링 *transmedia storytelling*도 주목받고 있다. 마블시네마틱유니버스 MCU, Marvel Cinematic Universe 가 대표적인 예다.¹⁾

릭킨스 Dick Higgins가 특정 매체가 아닌 매체 간 변증법을 강조한 인터미디어적 접근 *intermedial approach*을 주장한 지 반세기가 흘렀다.²⁾ 당시 그가 10년 후를 예견하며 말했던, ‘가능한 모든 형식에서 모든 예술가들’이 작업하는 상황은 21세기를 살아가고 있는 우리의 곁에 이미 실현되었다. 매체 간 소통은 디지털 기술의 발달로 자유로워졌다. 영화를 둘러싼 상호작용 *interaction*과 상호텍스트성 *intertextualité*도 점차 증가하는 추세다. 영화산업과 정책연구에 있어서도 영화만이 아닌 매체융합적인 측면에서 영상산업 전체를 아우르는 시선이 요구되는 이유다.

국립영화/(동)영상센터 Centre National du Cinéma et de l’image animée (이하 ‘CNC’로 표기)는 프랑스의 영화/영상산업 전반을 관할하는 기관이다. 과거 ‘국립영화센터 Centre National de la Cinématographie’라

1) MCU: 마블 코믹스 작품에 기반 한 가상 세계관이자 미디어 프랜차이즈. 마블 스튜디오가 제작하는 슈퍼히어로 만화와 장편영화(<어벤져스>, <아이언맨>, <토르>, <캡틴아메리카>, <헐크> 등)를 중심으로 TV드라마(<에이전트 오브 쉴드>, <에이전트 카터>, <데어데블>, <제시카 존스> 등), 단편영화(<마블 원샷>), 게임(<마블 퓨처파이트>, <마블 히어로즈> 등), 유튜브 콘텐츠(*WHIH Newsfront*) 등을 서로 시대, 사건, 인물 등 기본 설정을 공유하며 거대한 이야기 세계를 형성한다.

2) Higgins, Dick. <Statement on intermedia>, New York, August 3, 1966.

고 불렸던 CNC는 2009년부터 그 영역을 게임과 디지털영상까지 확장했다.³⁾ 이름에서부터 엿보이는 CNC의 변화는 디지털, 인터넷, 모바일로 대표되는 매체융합의 시대에 대응하기 위한 프랑스영화/영상정책의 체질개선을 대표한다. 이미 2000년대 중반부터 프랑스는 CNC를 중심으로 디지털 환경에 맞춘 영화/영상산업 지원의 법적 근거를 연구했다. 모바일, 인터넷, IPTV의 영화지원금 징수, 합법적 온라인 콘텐츠 공급 장려, 불법복제 contrefaçon 대처 등 새로운 규칙을 만들고 적용했다. 본고는 지난 10년(2006-2015) 사이 CNC의 변화에 주목한다. CNC의 변화과정을 살펴보는 것이 프랑스 영화정책만이 아니라, 영상산업정책 전반을 가능할 수 있는 기회를 주기 때문이다. 본고는 먼저 CNC의 조직 정비를 개정 전후 프랑스 영화관련법 비교로써 알아본다. 이어 영화지원정책을 통해 프랑스가 영화를 TV, 게임, 멀티미디어, 뉴미디어 등과 함께 어여한 형태로 이끌어가고 있는지 파악한다.

1. CNC 지위 및 임무 변화

1.1. CNC의 과거와 현재

CNC는 “프랑스와 해외에서 프랑스, 유럽 작품들의 강력한 현존을 보장하고, 창작의 쇄신과 다양성에 기여”⁴⁾를 지향하는 프랑스문화통신부 Ministère de la Culture et de la Communication 산하 기관이다. CNC는 프랑스의 영화, TV, 게임, 멀티미디어와 뉴미디어 등 동영상을 활용한 산업 전반을 관할한다. 이를 위해 지원기금생성, 지원프로그램 운용, 영화제작/상영 비자발급, 단체협약체결, 유니프랑스, 시네마테크, 지역영

3) CNC의 탄생부터 2000년대 중반까지 상황에 대해서는 다음 논문을 참조하시오. 노철환, 「프랑스영화정책기관」, 『현대영화연구』 제4권, 현대영화연구소, 2007, 47-65쪽.

4) CNC, *Bilan 2015*, Mai 2016, p.247.

상위원회, 영상자료원 등을 돋고, 필요시 관련 법안을 만들어 국회에 제안하는 기관이다. 한국에 비유하자면, 영화진흥위원회, 콘텐츠진흥원, 문화예술위원회, 방송통신위원회를 합쳐놓은 것과 유사한 역할과 권한을 가지고 있다.

CNC의 전신은 1931년으로 거슬러 올라간다. 예술담당 국무차관 아래 영화고등위원회 Commission Supérieure du Cinématographe는 독일통치 시기였던 1940년 10월 26일, 정보부 산하 영화산업조정기관으로 영화산업 조직위원회 Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique가 되었다. 해방 후 프랑스영화 자유위원회 Comité de Libération du Cinéma Français로 이름을 바꿨고, 1946년 10월 25일자 법에 의해 국립 영화센터 CNC가 창립되었다. 그리고 2009년 7월 24일, CNC는 ‘영화/(동)영상’센터로 거듭났다.

2009년 이전, 프랑스영화/영상산업 분야의 가장 상위에 위치한 법적 근거는 영화산업법 Code de l'industrie cinématographique이었다. 1958년 1월 31일자 관보 Journal officiel에 공표된 영화산업법은 1958년 4월, 2000년 7월, 2001년 3월과 7월, 2005년 6월과 8월 그리고 2006년 8월까지 7차례 걸쳐 개정되었다. 원래 법령은 가장 중요한 개념을 정리하면서 시작하는 것이 일반이다. 영화산업법 1조 1항은 CNC를 정의한다.⁵⁾

Le Centre national de la cinématographie, placé sous l'autorité du ministre chargé de l'industrie cinématographique, est un établissement public doté de l'autonomie financière. (영화산업을 관할하는 장관의 권한 아래에 있는 국립영화센터는 보조금을 받는 독립채산 공공기관이다.)

현재는 2009년 신설된 영화/영상법(Code du cinéma et de l'image

5) CNC, *Les Textes juridiques : cinéma-télévision-vidéo*, Paris, Dixit, 2006, p.3.

animée)이 최상위 법이다. 역시 시작(L.111-1)은 CNC의 지위와 임무 정의다. 대신 좀 더 복잡해졌다.

Le Centre national du cinéma et de l'image animée, dénommé CNC, est un établissement public administratif placé sous la tutelle du ministre chargé de la culture. Il exerce, dans les domaines du cinéma et des autres arts et industries de l'image animée, notamment ceux de l'audiovisuel, de la vidéo et du multimédia, dont le jeu vidéo, les missions prévues par l'article L.111-2. (CNC라고 불리는 국립영화/영상센터는 문화 관할 장관의 권한 아래에 있는 기관이다. 이는 영화, 기타 예술, 영상산업 특히 방송, 비디오, 게임을 포함한 멀티미디어 분야에서 L.111-2항에 의해 규정된 임무들을 수행한다.)

Le président du Centre national du cinéma et de l'image animée dispose, sous l'autorité directe du ministre chargé de la culture, des prérogatives prévues à l'article L. 111-3 pour l'élaboration et la mise en œuvre de la politique de l'Etat dans les domaines mentionnés à l'alinéa précédent. Il dispose à cette fin des agents et des moyens de l'établissement. (CNC 대표는 문화 관할 장관의 직접적인 권한 아래, 앞 조항에 명시된 분야에서 국가 정책 구상과 실행을 위해 L.111-3항에 규정된 특권들을 수행 한다. 대표는 이 목적을 수행하기 위해 기관의 직원과 수단을 활용 한다.)

새로운 영화/영상법에서 두드러진 특징을 꼽아보자면, 우선 법명에서 ‘산업’이라는 표현이 빠졌다. 이어지는 법조문에서 발견되듯이, 과거의 CNC가 영화산업 관할기관이었다면, 이제 좀 더 넓은 문화담당기관으로 확장되었다. 그만큼 관장하는 영역도 넓어졌다. CNC의 상위 기관은 1997년부터 변함없이 문화통신부다. 그런데, 과거에는 ‘영화’ 관할장관이었던 표기가 현재는 ‘문화’ 관할장관으로 바뀌었다. 이는 영화의 범주

확장이라는 의미와 함께 프랑스에서 영화/영상이 문화라는 개념에 근접할 정도로 중요하게 간주되고 있음을 알 수 있다.

변경된 법조문에서는 영화에 한정되어 있었던 임무 범위가, 영화, 방송, 비디오, 게임, 기타 예술로 넓어졌다. ‘국가 정책 politique de l'Etat을 구상 élaboration하고 실행 mise en œuvre’하기 위한 CNC 대표의 권한과 임무 규정에서는 ‘국가의 문화정책’이 존재한다. 또 이 정책을 직접 만들고, 실행하기 위한 특권을 CNC 대표가 수행한다는 점을 명시한다. 즉 현행 법조문은 CNC가 프랑스 영화/영상산업 전반의 정책 수립과 수행에 대한 강력한 권한을 가진다고 정의한다. 이러한 CNC의 권한은 강력한 지원기금 집행을 통해 실효를 거둔다. 2015년 CNC가 집행한 지원기금 규모는 7억 6520만유로였다. 매년 1조원에 가까운 돈을 프랑스 영화/영상산업지원에 사용하고 있는 셈이다.⁶⁾

1.2. CNC 임무

과거 영화산업법 1조 2항에는 CNC의 임무가 나열되었다. 다음은 이를 요약한 것이다.⁷⁾

- ① 영화산업과 관련된 법, 명령, 시행령 등 각종법률 및 적용 연구
- ② 영화산업 내, 다양한 회사들의 조정 작업 감독, 회사 현대화, 각 분야와 활동에 관한 통계, 프랑스 영화산업의 발달과 일반화, 직업 분쟁 해결 관할
- ③ 영화 수익과 재정 감독
- ④ 일반 이자율에 따라, 영화제작 지원금, 선불금 제공 및 상환 보장
- ⑤ 영화제작과 배급에 관여된 대부금 관련된 지불 집중화
- ⑥ 다큐멘터리 영화나 비상업적인 영화의 국내외 배급 보장

6) 본고에서 사용하는 프랑스영화산업 및 지원금 관련 수치는 별다른 표기 없는 한 CNC의 연감(Bilan 2015)에서 가져온 것이다.

7) *Ibid.*, pp.3-4.

- ⑦ 예술이나 기술적 영화인을 위한 기술 및 직업 조직 구성
- ⑧ 회사들의 조합으로 운영되는 공공 작품들의 정리 보장

한편, 현행 영화/영상법의 L.111-2은 크게 6가지 분야로 CNC 임무를 정의한다. 다음은 이를 요약한 것이다.

- ① 영화 및 기타 예술 활동, 영상산업의 직업변화, 기술, 법률, 경제, 사회적 환경 관찰: 상업, 재정 정보 수집, 경제정보 통계 및 확산, 관련분야 직업인 대표와 협조
- ② 영화, 기타예술, 영상산업의 발전과 시장 및 기술의 변화에 발맞추기 위한 재정 지원: 다양한 형태로 표현되는 영화, 방송, 멀티미디어의 창작, 제작, 배급, 상영, 방영, 홍보 등 전 분야 지원. 특히 제작 분야 직업인들의 사회보장제도 수혜 존중, 신기술 적용과 창작 지원, 이미지 교육과 문화 전파, 해외 확산 장려. 개발도상국의 제작, 창작 협조와 공유
- ③ 영화관, 비디오 제작사 등의 수입과 관련 신고 서류 통제
- ④ 영화 방송 상영 수입과 관련해 모든 권리사항, 계약서 등록 관할
- ⑤ 영화유산 수집, 복원, 보관 및 가치부여
- ⑥ 영화, 방송, 멀티미디어 무단 복제 대처에 참여

기존 영화산업법이 영화법률 제정과 연구, 영화산업 연구, 분쟁 해결, 영화산업 재정 파악, 지원금 심사 및 제공, 영화인 복지 등에 초점을 맞췄다면, 현행법은 영상문화산업 전반으로 범위가 넓어졌다. 또 문화유산의 수집과 복원, 보관, 디지털 콘텐츠 유통 질서 확립처럼 전통과 새로운 시장질서라는 양 측면에 대한 보강이 이루어지고 있음을 알 수 있다. CNC의 홈페이지에는 위 법조문에서 명시한 사항을 해석한 임무 mission가 나열되어 있다. 아래표의 좌측은 2006년 당시의 것이고 우측은 2016년 현재의 내용이다.

〈표 1〉 2005/2016 CNC 임무 비교 (출처: CNC)

2006	비고	2016
1. 법규제정과 규제	유사	2. 법규제정과 규제: 영화, 방송, 비디오, 멀티미디어 산업 관계자들에 대한 법규 제정과 제안, 연구
2. 영화, TV, 비디오, 멀티미디어와 영상 기술 산업에 대한 경제적 지원	유사	1. 지원: 영화, 단편의 창작, 제작, 배급, 상영, 기술산업, 영화의 발전과 프랑스영화의 수출
3. 대중에게 영화, 방송물 확산, 증진	유사	3. 증진, 확산: 상업, 비상업분야 지원으로 더 많은 대중에게 작품들을 보급, 유니프랑스와 TV프랑스 인터내셔널 지원으로 프랑스 영화, 방송물의 해외 판매 장려
	신설	4. 협력: 1989년부터 영화, TV 분야의 경제적, 문화적 발전을 위해 중앙정부와 지자체간 협력
	신설	5. 협상: 영화, 방송관련 국제 및 EU국가 간 정책 분야 담당
4. 영화 유산의 보존과 가치 증진	유사	6. 보호: 1969년부터, 영화유산 융성 정책 담당. 영화와 관련된 모든 자료의 수집, 보존, 복원, 가치증진 담당

〈표 1〉 내에 있는 번호는 과거와 현재 CNC 홈페이지에 게재된 임무의 순서다. 특별한 의미를 부여하지 않을 수도 있으나, 중요한 가치를 일반적으로 전면에 배치한다고 여긴다면, 기존의 중요도는 ①규정/규제 ②지원 ③보급/확산 ④보존 순이다. 한편 현재는 ①지원 ②규정/규제 ③확산 ④협력 ⑤협상 ⑥보호 순이다. 임무의 중요도가 재편되었다. 지원이 전면에 나서고, 정부와 지자체 그리고 국제관계에 대한 고려가 상대적으로 중요하게 치부되고 있음을 보여주는 지점이다.

2. 영화지원사업의 변화

2.1. 지원기금 재원변화

프랑스의 영화지원제도는 1948년에 마련된 법안을 기반으로 조성된 1953년 영화산업발전기금 Fonds de développement de l'industrie cinématographique으로 확고한 형태를 갖췄다. 현행 지원제도는 2015년 2월에 관보에 공표된 재정지원일반규칙, RGA(Réglement Général des Aides financières du CNC)에 근거를 둔다. 2015년에는 총 6억 6470만 유로의 지원금이 징수되었다. 한편 2006년 CNC가 운용했던 지원금고 compte soutien 규모는 4억 9550만유로였다.

프랑스의 영화지원금은 크게 3가지 분야에서 수집된다. 재원 규모는 TV, 영화, 비디오 산업순이다. 먼저 1948년에 창설된 특별부가세, TSA (Taxe Spéciale Additionnelle)는 영화관람료의 10.72%를 징수한다. 2015년에 TSA로 1억 4030만유로를 모았다.

1986년에 도입된 TV분야 세금 TST(Taxe sur les Services de Télévision)는 5억 43만유로로서 가장 큰 비중을 차지한다. 2007년에는 인터넷 기반 TV서비스까지 TST 징수 대상에 포함되었다.⁸⁾ 1993년에 개설된 판매금의 2%에 대한 비디오세금에는 2003년 VOD가 추가되었고, 2015년 1940만 유로를 징수했다. 이외에 기타분야 70만유로가 기금

8) 프랑스의 TV시장 성장은 결과적으로 영화시장의 확대와 밀접한 관계를 맺는다. 프랑스는 TV 방송사의 영화제작 투자를 의무화하고 있다. 투자의무는 1974년 프랑스 3를 시작으로 1986년에는 공중파방송국 전체로 확산되었다. 보통 총매출액의 2.5%를 프랑스적인 표현의 작품 œuvres d'expression originale française의 제작분야에 0.5%는 유럽 영화들에게 투자해야 했다. 2001년 12월 28일에는 이를 3.2%로 올렸다. 1984년에 창립된 공중파 유료 영화채널 카날플뤼스는 가입비, 협찬, 광고수익의 25%를 투자하도록 했다. Loi No.86-1067 du 30.09.1986 modifié par la loi du 18.01.1992; Décret No. 90-66 du 17.01.1990 modifié le 27.03.1992; Décret No. 90-67 du 17.01.1990 modifié le 27.03.1992; Décret No. 95-1162 du 6.11.1995; Décret du 11.03.1999 et Décret du 28.12.2001.

에 포함되었다.⁹⁾

프랑스 영화지원금의 변화를 보면, 지난 10년간 어떠한 형태로 영화/영상산업이 변화했는지 가늠할 수 있다. 영화지원기금이 영화, TV, 비디오 분야의 관람료, 수신료, 가입비, 매출액 등에 대해 정해진 비율로 징수되는 세금의 성격을 갖고 있기 때문이다. 징수금이 많아졌다는 것은 해당 분야 산업 규모가 그만큼 커졌다는 것과 다름 아니다.

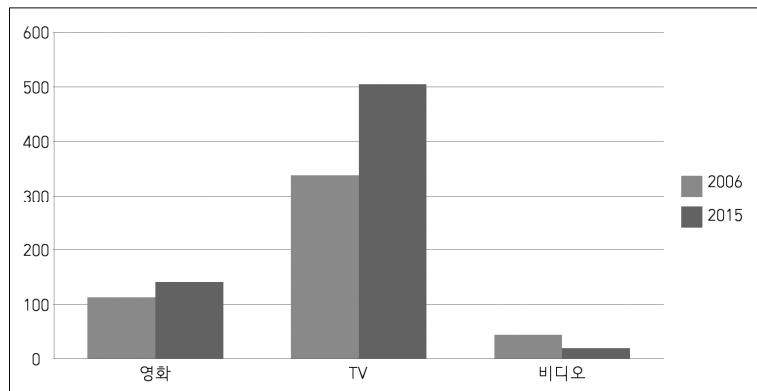
한편, 2006년 TSA는 1억 1285만유로였다. 당시 프랑스의 연간관객수는 1억 8867만명이었고, 박스오피스는 11억 2033만유로, 평균 관람료는 5.94유로였다. 2015년에는 2억 53만명의 관객이, 13억 3130만유로 입장료를 지불했고, 평균 관람료는 6.48유로였다. 이렇게 모아진 TSA가 1억 4030만유로였다. TSA의 증가에 비추어, 지난 10년간 프랑스영화관시장 규모는 24.3% 정도 성장했다고 볼 수 있다.

인터넷에 기반 한 유료 채널의 증가와 IPTV 시장의 확대로 TST 역시 3억 3792만유로(2006)에서 5억 43만유로(2015)로 증가했다. 지난 10년간 무려 48.1% 성장했다. 인터넷 기반 TV와 스마트폰을 활용한 모바일 TV도 징수대상에 포함시키면서, TST의 비중은 지난 10년간 크게 증가했다.

반면 비디오 분야 재원은 2005년 4400만유로에서, 2015년 1940만유로로 줄어들었다. 이는 2005년 당시 16억 5920만유로 규모였던 DVD판매시장이, 5억 3640만유로 수준으로 크게 축소되면서 발생한 현상이다. 2000년대 중반만 해도 프랑스에서는 비디오시장 규모가 영화관시장보다 컸다. 대신 VOD시장이 3억 1760만유로를 기록하며 부족분을 메꾸고 있지만, TV시장 성장과 달리 매년 작아지고 있는 실정이다.

9) 포르노그라피나, 폭력적이라는 이유로 X등급을 부여 받은 작품들의 TSA는 영화관 입장료의 50%까지, 비디오 세금은 경우 10%까지 올라간다.

〈표 2〉 10년간 프랑스영화지원기금 재원규모 변화 (출처: CNC)



2.2. 지원기금 집행 변화

영화/영상산업 전반에서 마련된 지원기금은 자동지원 soutien automatique과 선택지원 soutien sélectif으로 나뉘어 집행된다.¹⁰⁾ 전자는 영화, TV, 비디오 등 각 분야별 작품이 획득한 수익에 대해 정해진 기준에 따라 자동적으로 적립되는 지원금이고, 후자는 심사를 거쳐 선택된 특정 프로젝트, 회사, 인물들에게 제공되는 지원금이다. 영화분야에 한정해서 볼 때, 2015년 한 해 동안 영화제작분야에 지급된 지원금의 총액은 1억 2130만유로였다. 같은 해 프랑스주도영화 film d'initiative française에 대한 프랑스 총 투자금이 9억 7020만유로였으니, 이들에 대한 전체 투자금 중 CNC 지원금의 비중은 12.5%에 달한다. 이 금액은 2006년 당시 1억 1675만유로와 거의 유사한 수준(+3.9%)이다. 영화 제작분야에 대한 국가 지원정책의 꾸준함을 방증하는 수치다.

영화분야 전체로 보면, 제작, 배급, 상영, 배포 등 4개 분야에 대해 3억

10) 프랑스의 영화지원제도에 대한 자세한 내용은 다음 논문을 참조하시오. 노철환, 「영화발전기금의 재정비에 관한 연구: 프랑스 영화지원정책과 지원기금 사례를 바탕으로」, 『영화연구』 62호, 2014, 51-77쪽. 송기형, 「프랑스와 한국의 영화제작 지원정책 비교연구(I): 프랑스의 경우」, 『한국프랑스학논집』 제57집, 2007, 297-318쪽.

3250만유로가 지원됐다. 2006년 2억 5162만유로보다 32.1% 증가한 액수다. 2006년 당시 없었던 상영분야 지원(1억 4040만유로)이 전체 지원금 증가에 크게 작용한 것으로 보인다. 2000년대 중반, 디지털 영사 방식으로 전환하면서 국가가 영화관 시설 개선비용을 지원했기 때문이다.

지난 10년간 달라진 또 하나 지점은 ‘디지털 플랜 *plan numérique*’ 항목의 신설이다. 2015년에 도입된 이 분야에는 2650만유로가 지원되었는데, 영화유산 디지털화에 1000만유로, 디지털 배포와 보존에 관한 투자에 900만유로, 필름아카이브 Archives Françaises du Film의 운영비로 750만유로를 지원했다. 디지털과 연결되었지만, 모두 영화의 복원, 보존과 관련한 분야다.

영화 환경 변화에 대처하고 있는 CNC의 지원정책은 ‘횡단대책 dispositif transversaux’이라는 또 하나의 신설 지원제도에서 두드러진다. 지원 금액은 2015년 1억 1710만유로다. 세부 분야별 지원금은 자동 지원분야에 비디오(250만유로), VOD(250만유로), 선택지원분야에는 기술산업(590만유로), 비디오/VOD(860만유로), 혁신/게임(1030만유로), 출판/수출(2820만유로), 기타 지원(5920만유로) 등이 있다. 2009년 CNC 재정비와 함께 새롭게 신설된 횡단대책지원은 기존의 비디오지원, 다양성 이미지 images de la diversité¹¹⁾, 불법복제대처, 게임세액공제 외에도 국제세액공제 crédit d'impôt international¹²⁾, 디지털/게임 창작지원¹³⁾,

11) 2007년에 신설된 다양성이미지는 2012년 시행령(*No.2012-582 du 25 avril 2012*)에 의해 프랑스영토의 문화적 다양성 진흥을 위한 작품의 기획, 개발, 집필, 제작, 배급 등 전 분야에 대해 국토균등일반위원회, CGET(*Commissariat général à l'égalité des territoires*)를 통해 지원하고 있다. 2015년에는 지원작 123건 중 80건을 선정해 총 150만유로를 지원했다.

12) 프랑스에서 정해진 기준과 분야에 대해 제작비를 소비한 해외 영화/방송/애니메이션 작품들의 경우, 세금을 제외한 실 소비액의 30%, 최대 3,000만유로까지 세액을 공제해준다. 프랑스정부는 세액공제 1유로 당 7유로의 투자와 2.7유로 가량의 수익을 유발하는 것으로 보고 있다. 2015년 1월부터는 2백만유로 미만 저예산제작의 경우, 50%까지 세액을 공제해주기로 결정했다. 보다 자세한 사항은 다음을 참조하시오. CNC, *Le Crédit d'impôt international: description générale*, 2016.

13) 이 분야는 비디오게임지원기금(380만유로), 뉴미디어프로젝트지원기금(290만유로), 멀티미디어예술창작지원(100만유로) 등으로 이루어져있다. 이들은 모두 지원프로

기술혁신과 기술산업지원¹⁴⁾ 등 방송분야에 자리하고 있던 분야들을 포함시켜 국제진흥/지역균형/디지털/뉴미디어/융복합 분야에 대한 지원으로 통합한 것이다. 디지털과 관련해 신설된 지원제도 일부를 소개하면 다음과 같다.

〈표 3〉 CNC의 디지털관련 신설 지원제도 사례

축제 디지털 상영 지원 aide à la numérisation des lieux de festivals	
내용	축제에서 영화관과 같은 디지털 상영을 원할 시 장비 구입액 지원
조건	15,000 명 이상 관객, 프랑스 내 개최되는 축제
지원	전체 지출의 30%, 최대 75,000 유로 뉴미디어 프로젝트 지원 aide aux projets nouveaux médias
인터넷 모바일 등을 이용하는 혁신적인 영상작품의 개발, 시나리오, 제작 지원 프랑스어로 제작 TV/영화관용 콘텐츠 및 시나리오 개발 최대 5만유로 인터넷/모바일용 콘텐츠 시나리오 개발 최대 2만유로 인터넷/모바일용 콘텐츠 제작시 최대 10만유로 VOD 상영 선택 지원 soutien sélectif à l'exploitation en vidéo à la demande	
내용	2008년 신설, 다양한 프랑스/유럽영화를 VOD로 제공하기 위함. 방송물의 VOD 상영을 위한 기술, 편집, 상업화 비용 지원
조건	VOD 저작권 보유자, 서비스 편집자
지원	총지출의 50%미만 영화유산 디지털화 선택 지원 aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine
내용	20세기에 제작된 영화 보급, 인터넷 합법적 콘텐츠 제공, 영화 지원의 보존과 전승을 위함.
조건	2000년 이전에 제작된 프랑스어 혹은 프랑스 지역어로 제작된 작품, 2000년 1월 1일 이전에 제작된 영화에 한함.
지원	디지털화, 디지털 복원 비용, 전문가 보수, 장애인용 자막, 영상 설명 제작 등

제트 중에서 수혜작을 선정하는 선택지원형태로 진행된다.

14) 이 분야는 신기술제작지원(630만유로), 기술산업재정지원(570만유로), RIAM(방송/멀티미디어혁신과 연구)지원(340만유로) 등으로 이루어져 있다. 이 역시 선택지원 형태로 진행된다.

웹 방송 지원기금	
WEB CCompte de Soutien à l'Industrie des Programmes audiovisuelles	
내용	방송만 지원했던 COSIP을 웹까지 적용
조건	TV용 영화, 드라마, 단편을 인터넷으로 전환, 장편 영화 제외
지원	자동지원과 선택지원으로 운영

3. 디지털 시대의 대안

3.1. 지원제도 진단과 제안

영화, 방송, 비디오, 게임 등 CNC의 지원 산업분야는 프랑스 국내총 생산의 0.8%를 차지한다. 그렇게 많은 비중은 아니다. 전체 노동자의 1.3%인 34만명이 관련분야에 종사하고 있는데, 이 중 지난 10년 동안 만들어진 일자리가 3만 5000개에 달한다. 특히 지방에 영화/영산분야 종사자들이 크게 늘었다(+89.9%).¹⁵⁾ 그러나 영화/영상산업은 이 같은 경제수치 기여도보다 훨씬 큰 가치를 갖는다. 문화로 확산되어 프랑스의 이미지를 형성하기 때문이다.

영화산업은 이제 더 이상 영화관만을 주요 시장으로 삼지 않는다. 기존에는 영화라는 콘텐츠가 시간 순에 따라 영화관, 비디오, TV를 거쳐 가며 경제효과를 만들었던 데 반해, 지금은 영화관, TV, 인터넷, 모바일 분야에 동시에 공개되고, 다양한 매체에서 새로운 콘텐츠로 재생산 경우도 적지 않다. 디지털화는 이러한 영상매체 융복합에 지대한 영향을 끼치고 있다. 현 CNC 대표인 프레데릭 브르댕 Frédérique Bredin은 디지털시대에 대처하는 CNC의 체질개선 방향을 크게 3가지로 규정한다.¹⁶⁾

15) CNC, *Soutien au cinéma, à l'audiovisuel et au multimédia: Rapport et perspectives 2014-2016*, Septembre 2016, p.1.

16) *Ibid.*, p.3.

1. 창작과 문화적 다양성 지원
2. 관련 산업의 국제적 경쟁력 지원
3. 관련 직업과 활동 지원

다음은 CNC가 2015년 9월에 발표한, 영화, 방송, 멀티미디어 지원 관련 영화/영상산업의 8가지 목표다.¹⁷⁾

1. 프랑스와 해외에서 프랑스영화의 성공 조장
2. 영화의 질과 창작 다양성에 기여
3. 국내 영화 배포의 확대
4. 방송프로그램 산업 강화
5. 프로그램 제공 확대와 방송 혁신지원
6. 프랑스영토에 대한 매력 조장
7. 인터넷, 모바일, VOD 등 새로운 매체에서 프랑스창작물 노출 및 제공 다양성 조장
8. CNC의 지원사업 수행 능력 향상

CNC는 디지털시대 프랑스영화산업의 미래에 대한 연구 결과를 꾸준히 발표하고 있다. 르네 보넬 René Bonnell이 2013년 3월에 작성한 「디지털 시대 영화 제작과 배급의 출자」도 그 중 하나다. 보넬은 이 연구의 말미에 제작, 배급, 상영, 비디오, 상영, 지원기금, 회계정책 등 여러 부문에 대한 50가지 제안을 적었다.¹⁸⁾ 그는 지원기금확보와 운용최적화를 위해서 TV와 비디오 환경 변화에 맞춰 지원기금을 추징해야 한다고 주장한다. VOD 소개프로그램과 연결된 광고수익, TV다시보기 광고수익의 추징 확대 등이 대표적이다. 이처럼 영화를 통해서 수익을 얻는 모든 분야로부터 기금을 징수한다는 프랑스의 영화진흥기금 조성 취지는 수

17) *Ibid.*, pp.35-49.

18) Bonnel, René, *Le Financement de la production et de la distribution cinématographiques: A l'heure du numérique*, Décembre 2013, pp.168-174.

시로 변화하는 디지털환경과 발맞추고 있다.

3.2. 프랑스영화정책기조

디지털시대의 변화에 대응할 수 있는 적응력은 확고한 영화정책 근간에서 나온다. 프랑스영화지원의 이유이자, 문화정책의 목표는 확연하다. 전반적인 기조는 다양성 *diversité*에 근간하고 있다. 이는 문화적 다양성 뿐만 아니라, 특정 영화나 인물들에 의한 영화시장 독점도 금지한다. 대표적인 예로 2014년에 도입한 배우출연료 상한제를 들 수 있다. 이는 영화에 참여하는 모든 이들에게 해당하는 임금한도를 설정하는 제도다. 한도는 직책이 아닌 사람을 기준으로 한다. 즉 한 사람이 배우, 감독, 시나리오작가를 겸하더라도, 수령액은 4백만유로 미만 규모 영화인 경우, 최대 60만유로(제작비의 15%미만), 4-700만유로 규모 영화에서는 최대 84만유로(제작비의 8%미만), 700만유로 초과 영화는 최대 99만유로)으로 한정했다.¹⁹⁾

프랑스는 자국의 영화산업에 대해서도 일맥상통한 정책기조를 갖고 있다. TV의 영화투자에서도 작은 영화를 고려하고, 영화관의 상영에 대해서도 마찬가지다. 대자본영화에 비해서 상업적 경쟁력이 떨어지는 영화들에 대한 배려도 있다.²⁰⁾

지원금이 영화산업 전반에 치밀하게 연결되어 있는 프랑스에서는 CNC가 각 분야의 대표기관(또는 주체)들과 협약을 맺는다. 이 협약은 시장 전반 질서 유지에 핵심이다. 예를 들어 상영분야 역시, CNC는 각 영

19) 물론 여기에는 추가수익에 따른 러닝개런티나 지분배분 포함되지 않는다. 자세한 사항은 다음 기사를 참조하시오. Jardonnet, Emmanuelle, <Cinéma : comment le CNC va plafonner les cachets des stars>, *Le Monde*, 04.12.2014 (검색일 2017.04.15)

20) 실제로 한국에서 다양성영화 실적은 매우 미비하다. 2015년 CGV, 롯데시네마, 메가박스 등 멀티플렉스 3사의 다양성영화 상영횟수 비중은 각각 9%, 7%, 8%에 불과했다. 일본 애니메이션 등을 제외한 한국 독립영화의 실제 상영비율은 1~2%정도다. 원승환, “지금과 다른 미래를 희망하며”, 『씨네21』 No.1076, 2016.10.18., 14쪽.

화관들과 협약을 맺는다. 협약서는 관보에 공표되어 법적인 구속력을 갖는다. 다음은 2015년 3월에 공표한 행정명령(Décision No.2015/P/33 du 4 mars 2015 portant homologation d'engagements de programmation)의 일부다. 프랑스 내 1위 멀티플렉스 체인인 고몽/파테와 맺은 협약 중 영화상영의 다양성을 보장하는 항목이다.²¹⁾

- 8개 상영관 이상 영화관에서 한편의 영화가 1일 상영횟수의 30%를 초과할 수 없다.
- 파리 영화관들에 대한 고몽/파테 상영계획에는 미개봉 유럽영화나 소규모 배급 영화를 최소 100편 편성해야 한다.
- 미국스튜디오, TV방송사 계열의 배급사 등이 아닌 독립배급사에서 배급하는 유럽 또는 소규모 배급영화 40편에 대해서 파리시 내에 16개 상영관을 확보하고, 이들은 2주 이상 상영해야 한다.

만약 위 조항을 어길 경우, 해당 영화관은 지원금 수혜자격 박탈이나 상영금지 등 행정처리를 당할 수 있다. 여기에는 다양성을 보장하고, 영화산업의 질서를 유지한다는 것 외에 다른 정치적, 상업적 기준은 적용하지 않는다.²²⁾

2015년 활동 중인 215개 제작사가 234편의 프랑스주도영화를 만들었다. 프랑스에서는 작은 회사들이 사라졌다가 다시 새로운 회사를 차려 영화를 제작하는 경우가 흔하다. 영화가 홍행에 실패했더라도, 지원제도를 활용해 새로운 제작기회를 얻을 수 있기 때문이다. 조엘 오그로 Joël Augros는 “지원시스템은 시장을 잘 알고, 능력 있는 감독들과 스태프로 둘러싸인 제작자가 있는, 또는 자신의 프로젝트를 간단하고 충분히 판매 할 수 있는 수완이 있는 자본력이 약한 회사들에게 효율적이다. 이는 한

21) CNC, *Bulletin officiel du Centre national du cinéma et de l'image animée* No.30, 14 Septembre 2015, p.49.

22) 2015년 10월 29일 개정된 영화발전기금 보조금 관리규정 4조 2항에 “불법시위를 주최 또는 주도한 단체의 경우 보조금의 지원을 제한한다.”고 명시하고 있다. 최현용, “영진위여, 불법시위를 허하라”, 『씨네21』 No.1075, 2016.10.11, 12쪽

회사에서 자본을 축적해 많은 영화를 만드는 시스템과 상반된다.”고 지적한다.²³⁾ 1993년 우루과이라운드협상 당시 프랑스정부가 내세웠던 그 유명한 ‘문화적 예외 Exception culturelle’와 같은 맥락이다. 영화를 비롯한 문화산업은 문화정체성과 세계문화 다양성 유지를 고려해야하기 때문에 상업적 논리만으로 접근해서는 안 된다는 주장이다. 이처럼 CNC는 자국문화 융성을 위한 확고한 영화정책을 바탕으로 시장 균형자로서 적극적인 역할을 수행하고 있다.

결론

물론 프랑스식의 지원정책에 대한 비판의 시선도 있다. 혹자는 자본주의 시장경쟁 침해, 시장 경쟁력 약화 등을 지적한다.²⁴⁾ 그러나 이 같은 지적의 논리적인 근거는 희박하다. 프랑스영화의 쇠퇴에 대한 비판은 한정된 경험이나 인상에 가깝다. 실제로 프랑스영화산업은 지난 10년간 꾸준한 성장을 기록했다. CNC 운용 지원금의 규모 증가(+34.1%)는 그 증거 중 하나다. 앞서 살펴본 바와 같이 지원금이 늘었다는 것은 영화산업 규모가 그만큼 커졌다는 의미이기 때문이다.

영화시장을 영화관-DVD-TV로 삼분할하던 시대는 이제 지나갔다. 대중 소통매체를 개인이 손 안에 쥐고 다니는 지금, 특정 매체의 절대적인 영향력에 기댄 관습적인 소비 행태는 유효기간을 다했다. 2010년대 영상매체 소비자는 이전보다 훨씬 적극적이다. 단순한 소비에 그치지 않고 창작과 혁신의 영역에 근접하고 있다. “모든 개인적인 것을 초월하는 문화의 터전”인 대도시에서 둔감함, 냉담한 속내 감추기, 계산적 태도, 유

23) Augros, Joël, <Les Acteurs de la production française>, 『프랑스 영화에 대한 시선의 교차: 형식, 재현, 제작, 교육 국제 학술대회 논문집』, 2016년 10월, 19쪽.

24) Messerlin, Patrick & Parc, Jimmyn, <The Effect of Screen Quotas and Subsidy Regime on Cultural Industry: A Case Study of French and Korean Film Industries>, *Journal of International Business and Economy*, Fall 2014, pp.57-73.

행과 같은 감수성으로 변형된 자아정체성을 사회적으로 소비하고 있다고 정의한 게오르그 짐멜 Georg Simmel의 현대인 특성과는 상당한 차이가 있다.²⁵⁾ 현대 영상매체 소비자는 플래쉬몹, 팬픽션 fan-fiction, 사용자생산콘텐츠 User Created Contents, 대체현실게임 Alternate Reality Game 등 온/오프라인상에서 다양한 형태로 콘텐츠의 생산과 소비 양측면에 모두 참여한다. 기술 발전이 영화/영상매체 환경과 더불어 이를 즐기는 소비방식에도 영향을 끼친 형태다. 정책은 방향을 제시한다. 프랑스 경우에서 살펴본 바와 같이, 영화/영상산업의 지향점을 지원제도를 비롯한 구체적인 정책으로 제시해야 할 필요성이 대두된다.

프랑스 지원정책의 장점은 자동지원으로 구현되는 영화산업의 지속성 유지 기능과 선택지원으로 가능한 시장 조절 기능이다. 영화가 유통되는 모든 단계에서 적립되는 자동지원금은 지속적인 영화 관련활동을 독려 한다. 또 예술성이 높으나 상업적 경쟁력이 낮은 작품, 프랑스 문화를 전파하는 데 의미가 있지만, 실현성이 높은 작품, 이제 막 영화시장에 진입하려는 신인들의 작품을 선택지원작으로 선정해 제작 가능성을 높여준다. TV 채널의 투자나, 영화관의 상영에 있어서도 중저예산 영화에 대한 퀴터를 마련해 놓음으로써 자본의 쏠림현상을 방지한다. 천만 영화의 등장 빈도는 한국보다 낮아도, 영화시장 전반에 고른 경쟁력을 부여한다. 프랑스는 정책을 바탕으로 천만영화 두세편에 대신, 스무편의 백만영화를 만들어내고 있다.²⁶⁾

2010년대 한국영화산업은 호황기를 보내는 중이다. 연간관객수 2억명 대를 4년 연속 넘겼고, 영화산업 직접매출 역시 3년 연속 2조원대를 웃돌았다. 그러나 영화진흥위원회가 밝힌 2015년 한국영화투자수익률은 적자(-7.2%)였다. 사상최대 관객수에도 불구하고 이상한 결과였다.²⁷⁾

25) 짐멜, 게오르크, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 서울, 새물결, 2005, 51쪽.

26) 한국 영화관시장의 배급/상영문제에 대한 자세한 사항은 다음 논문을 참조하시오. 노철환, 「한국 영화관시장, 배급/상영문제 진단과 대안」, 『아시아영화연구』 9권 1호, 2016, 33-72쪽.

27) 영화진흥위원회, 『2015년 한국영화산업결산』, 2016, 6쪽, 30쪽.

2000년대 이후 지속된 한국영화 고도 성장시대는 언제 결말을 맺을지 모른다. 투자효율성을 재고하고, 안정과 지속성에 대해 고민해야 할 시점이다. 영화인은 하나의 콘텐츠가 매체를 넘나들고, 다양한 이야기로 확장되어 소비되는 매체융합시대를 대비해야 한다. “프랑스영화는 지금 까지 그의 존재를 위협하던 모든 장애물들을 극복해왔다”는 보넬의 말처럼,²⁸⁾ 프랑스영화는 영화의 탄생부터 지금까지 120년간 산업의 형태를 유지해왔다. 기조는 탄탄하고, 대처는 빨 빠른 프랑스영화정책이 그 배경에 자리하고 있다. 이에 대한 더 많은 후속 연구가 요구되는 이유다.

28) Bonnel, René, *op.cit.*, p.147

참고문헌

1. 단행본

- 짐멜, 게오르크, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 서울, 새물결, 2005.
CNC, *Les Textes juridiques : cinéma-télévision-vidéo*, Paris, Dixit, 2006.

2. 논문/보고서

- 노철환, 「프랑스영화정책기관」, 『현대영화연구』 제4권, 현대영화연구
소, 2007.
_____, 「영화발전기금의 재정비에 관한 연구: 프랑스 영화지원정책과
지원기금 사례를 바탕으로」, 『영화연구』 62호, 2014.
_____, 「한국 영화관시장, 배급/상영문제 진단과 대안」, 『아시아영화연
구』 9권 1호, 2016.
송기형, 「프랑스와 한국의 영화제작 지원정책 비교연구(I): 프랑스의 경
우」, 『한국프랑스학논집』 제57집, 2007.
Augros, Joël, <Les Acteurs de la production française>, 『프랑스 영화
에 대한 시선의 교차: 형식, 재현, 제작, 교육 국제 학술대회 논
문집』, 2016년 10월.
Bonnel, René, *Le Financement de la production et de la distribution
cinématographiques: A l'heure du numérique*, Décembre 2013
CNC, *Le Crédit d'impôt international: description générale*, 2016.
_____, *Soutien au cinéma, à l'audiovisuel et au multimédia: Rapport
et perspectives 2014-2016*, Septembre 2016.
Messerlin, Patrick & Parc, Jimmyn, <The Effect of Screen Quotas and
Subsidy Regime on Cultural Industry: A Case Study of
French and Korean Film Industries>, *Journal of International*

Business and Economy, Fall 2014.

3. 기사/연감/법률

영화진흥위원회, 『2015년 한국영화산업결산』, 2016.

원승환, “지금과 다른 미래를 희망하며”, 『씨네21』 No. 1076, 2016.10.18.

최현용, “영진위여, 불법시위를 하하라”, 『씨네21』 No.1075, 2016.10.01.

CNC, *Bilan 2006*, CNC, Mai 2007.

_____, *Bulletin officiel du Centre national du cinéma et de l'image animée* No.30, 14 Septembre 2015.

_____, *Bilan 2015*, CNC, Mai 2016.

Code de l'industrie cinématographique.

Code du cinéma et de l'image animée.

Higgins, Dick, <Statement on intermedia>, New York, August 3, 1966.

Jardonnet, Emmanuelle, <Cinéma : comment le CNC va plafonner les cachets des stars>, *Le Monde*, 04.12.2014.

〈Résumé〉

L'Evolution des Politiques françaises de soutien
au cinéma et à l'image animée à l'ère de la
convergence des médias

ROH Chul Hwan

L'industrie cinématographique coréenne des années 2010 profite d'une conjoncture propice. La fréquentation annuelle de plus de 200 millions d'entrées pendant trois années de suite, et le chiffre d'affaires du marché qui dépasse les 2 billions de wons pendant deux années consécutives y contribuent grandement. Cependant la Korean Film Council a annoncé que le taux de rentabilité du film coréen a chuté et enregistré un déficit de 7.2% en 2015. Personne ne peut prévoir la fin de l'ère de forte croissance du marché depuis les années 2000. Il est temps de réexaminer son système, sa rentabilité et de méditer sur la stabilité et la pérennité.

La France possède l'organisation de soutien du cinéma la plus stable et avancée du monde. Elle se fonde sur une politique qui valorise le soutien et la diversité. Le cinéma français maintient sa forme industrielle depuis la naissance du film jusqu'à maintenant avec sa politique cinématographique. Sa base est solide, et les décisions sont rapides.

Le Centre national du cinéma et de l'image animée, le CNC est une autorité qui est chargée de la politique du cinématographique français. Il place le fond de soutien de 1 billion d'euros environ chaque année. Le montant des subventions augmente de 34.1% depuis les 10 dernières années. Cela signifie que le marché du film français se maintient au même niveau durant la même période.

L'industrie cinématographique est en train de changer rapidement avec le développement de la technologie numérique. Cette étude se concentre sur les évolutions du CNC de la dernière décennie (2006-2015). Observer le CNC, cela devient une occasion de mesurer la direction de la politique cinématographique française, mais aussi l'industrie du cinéma entier. Cette étude examine comment la France conduit sa politique cinématographique dans cette ère de convergence des médias, notamment en se centralisant sur l'aménagement de l'organisation du CNC et le développement de la politique de soutien au cinéma.

주 제 어 : 프랑스영화지원기금(Fond soutien au cinéma), 프랑스영
화정책(Politique cinématographique française), 프랑스국
립영화/영상센터(Centre National du Cinéma et de l'image
animée), 매체융합시대(Ere de la convergence des médias),
특별부가세(Taxe Spéciale Additionnelle), TV서비스세
(Taxe sur les Services de Télévision)

투 고 일 : 2017. 3. 13

심사완료일 : 2017. 5. 1

제재확정일 : 2017. 5. 12

『엘렌을 위한 소네트집』에 나타난 롱사르의 시적 의도

손 주 경
(고려대학교)

차례

- | | |
|----------------|---------------|
| 1. 서론 | 2.2. 허구의 진실성 |
| 2. 본론 | 2.3. 서정시의 역동성 |
| 2.1. 새로운 시의 숨결 | 3. 결론 |

1. 서론

“회색 잿더미(une cendre grise)”처럼 “하얗게 센 머리(mon chef grison)”의 늙은 롱사르가 “늙은 깜부기불(un vieil tison)¹⁾”에 비유될 수 있는 사랑의 열정을 『엘렌을 위한 소네트집(Sonnets pour Hélène)』(1578)에 담아 출간한 이유에 대해서는 여러 해석들이 있다. 무엇보다도 롱사르는 “회개하지 않는 쾌락주의자”²⁾였기에 늙은 나이에도 불구하고 그가 “여인의 매력과 사랑의 열정에 대한 묘사”³⁾를 자신의 시적 사명으

1) Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993-1994, 2 vol., t. I, p. 379(이
하 인용은 PL, I, p. 379 식으로 약기).

2) Fernand Desonay, *Ronsard poète de l'amour*, Bruxelles, Palais des Académies et
Gembloix, 1952-1959, 3 vol., t. III, p. 288.

3) Pierre de Ronsard, *Oeuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, STFM, 1914-1975, 22

로 삼은 것이 지극히 당연하다는 관점이 있다. 그러나 이런 판단은 롱사르를 ‘장미의 시인’으로만 규정한다는 점에서 그리고 프랑스 전체가 기대했던 서사시 『라 프랑시아드(La Franciade)』(1572년)를 미완성으로 남겨놓은 상황에서 굳이 사랑시를 작성한 근본적 원인을 충분히 설명하지 못한다.

두 번째 해석에 따르면 작품은 궁정의 요구에 따라 작성되었다. 사실 이 시집은 『카상드르에 대한 사랑시집』과 같은 단행본 형태가 아니라 『전집(Oeuvres)』에 수록되어 발간되었다. 이것은 작품에 대한 롱사르의 배려가 크지 않았다는 반증이며, 여기에는 프랑스 궁정의 절제와 미덕을 선전하길 바란 카트린 드 메디치의 주문이 있었다는 것이다. 게다가 롱사르의 여인이 시에 대한 심미안과 정숙함 덕분에 여러 시인들로부터 궁정의 ‘미네르바’로 칭송되던 시녀 엘렌 드 쉬르제르(Hélène de Surgères)⁴⁾였다는 점에서, 언제나 “민족의 시인(le poète de la nation)”으로서의 위상을 유지하길 바랐던 롱사르가 궁정의 요구를 거부하기는 매우 힘들었으리라는 것이다.

세 번째 이유는 궁정과 문단에서 명성을 얻기 시작한 필립 데포르트(Philippe Desportes)와의 경쟁관계에 해당한다. 디안(Diane), 이폴리트(Hyppolite), 클레오니스(Cléonice)에 대한 사랑을 궁정의 세련된 문화에 대한 취향을 반영하여 노래한 데포르트는 국왕의 총애를 받으며 롱사르의 위상을 위협했으며, 명성의 상실을 우려한 롱사르는 데포르트가 선택한 페트라르카풍 소재를 다시 취하지 않을 수 없었다는 것이다.⁵⁾ 매우 타당해 보이는 이런 관점은 작품해석에 관여한 여러 연구자들의 많은 지지를 받았다. 특히 1969년 『엘렌을 위한 소네트집』의 비평판을 출간한 말콤 스미스(Malcolm Smith)는 데포르트의 등장에서 롱사르의 창작 동

vol., t. IV, p. vii.

4) Claude Binet, *La Vie de Pierre de Ronsard*, édition critique avec introduction et commentaires historiques et critiques par Paul Laumonier, Hachette, 1910, p. 26.

5) Guillaume Colletet, *L'art poétique*, Antoine de Sommaville et Louis Chamhoudry, 1658, pp. 38-39.

기를 찾았으며⁶⁾, 최근의 프랑수아 르제(François Rouget) 역시 데포르트를 견제하기 위해 사랑시를 재시도하지 않을 수 없었던 롱사르를 지적한다.⁷⁾ 그러나 이미 클로드 프장(Claude Faisant)이 1966년의 소논문에서 롱사르가 굳이 짧은 시인의 부상을 염려할 정도로 위기에 처한 것도 아니었고, 두 시인의 적대적 관계에 대한 어떤 문헌도 존재하지 않으며, 오히려 “이론의 여지가 없는 위대한 시의 거장”⁸⁾으로 롱사르가 여전히 인정을 받았다고 지적했듯이, 그리고 메어리 모리슨(Mary Morrison)이 롱사르와 데포르트의 직간접적인 영향관계를 다룬 소논문에서 단순히 두 시인의 경쟁관계만을 보지 말 것을 권유했듯이⁹⁾, 롱사르가 사랑을 노래한 이유를 다른 곳에서 찾을 필요도 있다.

우리는 그 단서를 위에서 언급한 말콤 스미스의 지적 안에서 발견할 수 있다. 1587년 사후에 출간된 『라 프랑시아드』의 서문을 언급하는 이 연구자는 롱사르가 무엇보다도 서사시인으로 남기를 희망했음을 환기한다. 사랑시 작성이 주된 관심사일 수 없었다는 것이다. 그러나 1587년 서문이 말하는 “다른 누구보다도 더 높은 곳에서 울려 퍼지는 입”¹⁰⁾은 단지 서사시에만 국한되지 않는다. 오히려 그것은 사랑의 노래 안에서 시의 가치에 대한 목소리를 웅장하게 울리려는 롱사르의 의도를 반영하기 때문이다.

롱사르는 1552년 『사랑시집』에서 카상드르와 카산드라를 동일시하면서 ‘송고함’을 노래하는 서정시의 출현을 알린 바 있다. 따라서 엘렌이라는 이름이 헬레네라는 신화적 인물을 연상시킨다는 점에서 그가 이전의

-
- 6) Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, éd. Malcolm Smith, avec une postface de Daniel Ménager, Droz, 1998(1969), p. 8.
 - 7) François Rouget, <Ronsard et la vieillesse : expérience et représentation>, in *Vieillir à la Renaissance*, texte réuni par Colette H. Winn et Cathy Yandell, Championn 2009, p. 101.
 - 8) Claude Faisant, <Les relations de Ronsard et de Desportes>, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXVIII, 1966, p. 352.
 - 9) Mary Morrison, <Ronsard and Desportes>, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXVIII, 1966, pp. 294-322.
 - 10) Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, éd. Malcolm Smith, p. 8.

시적 탐색, 즉 ‘서정시의 서사성’을 연장하고 있는 것은 아닌지 의문을 가져볼 수 있다. 시집은 시라는 장르에 대한 롱사르의 관점이 일관되게 발전되어 온 증거로 남을 수 있는 것이다. 따라서 작품의 작성이유를 늙은 시인의 욕정이나 스무 살이나 아래인 젊은 시인과의 경쟁에서 찾을 것이 아니라, 다니엘 메나제(Daniel Ménager)가 권고하였듯이 롱사르의 “세계에 대한 시적 비전”¹¹⁾을 파악하려는 차원에서 발견하는 것이 마땅하다. 온갖 장르를 섭렵하며 프랑스 시의 혁신을 주장하고 실천한 롱사르가 노년에 사랑을 노래했다면, 그것은 시의 가치와 시인의 역할에 대한 무르익은 관점을 드러내기 위해서일 것이다. 국내에서 단 한 번도 다루어지지 않았으며, 다른 시집에 비해 상대적으로 깊이 있는 비평적 관심을 롱사르 연구자들에게 불러일으키지 못한 이 작품에서 한 시인의 시적 의도를 탐색하는 것은 이 점에서 의의가 있다.

2. 본론

2.1. 새로운 시의 숨결

1565년 『라 프랑시아드』 발간을 위한 시 창작에 임하고 있을 무렵의 롱사르는 사랑에 별로 관심을 갖지 않았던 것처럼 보인다. 뒤 벨레가 『프랑스어의 옹호와 현양』 2권 5장에서 “저 경탄하지 않을 수 없는 『릴리아드』와 저 공들인 『아이네이스』가 이 세상에 다시 태어나게 하라”¹²⁾ 고 주장한 것처럼, 문단에 등단하던 시기부터 서사시 작성을 시인의 사명으로 삼았던¹³⁾ 롱사르에게 종교전쟁의 발발은 프랑스 국왕들의 영광

11) *Ibid.*, p. 231.

12) Joachim Du Bellay, *La deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Droz, 2008, p. 139.

13) 롱사르의 서사시 구상에 관해서는 Denis Bjaï, “*La Franciade*” sur le métier.

을 노래한다는 그의 의도에 심각한 상처를 입힌 것이 분명하다. 시대의 비참은 과거 선왕들의 업적을 수용할 수도, 인정하지도 못하게 만든 것이다. 게다가 뒤 벨레가 같은 장에서 말한 바와 같이 “박식함을 담은 글이라기보다는 여인네들을 아주 즐겁게 해주는데 훨씬 더 적합한 그런 책을 만드는데 전념하는 자들”¹⁴⁾이 사랑을 소재로 삼을 때, 이 시인은 헐거워진 영감을 다시 추스르며 사랑노래가 진정으로 추구해야 할 것이 무엇인지를 가늠하고 그것을 다시 한 번 증명해야 할 필요성을 느꼈을 것이다.

여기에는 데포르트의 창작활동에 대한 비판이 없지는 않다. 페트라르카에게 라우라가 이상적이며 송고한 여인이었던 것처럼, 추상화된 사랑의 감정을 펼쳐 보이는데 주저하지 않았던¹⁵⁾ 샤르트르 출신 시인은 롱사르의 초기 시에서 발견되는 난해한 신학적 언급을 피하고 이해하기 쉬운 표현으로 작품을 만들어 갔다.¹⁶⁾ 특히 『이폴리트에 대한 사랑(Amours d'Hypolite)』의 「소네트 XXII」에서 발견되는 다음과 같은 산문 투는 그에게 궁정의 인기를 얻게 해 주었지만, 롱사르의 시선에 그것은 빈약한 시적영감의 증거 이외의 다른 것이 아니었다.

Ronsard et la pratique du poème héroïque, Droz, 2001, pp. 19-54 참조.

14) *Ibid., loc. cit.*

15) Yvonne Bellenger, <Ronsard et la fin des amours : Les Sonnets pour Hélène ou l'anti-Desportes>, *Cahiers V. L. Saulnier*, n° 15 : Amour sacré, amour mondain. Poésie 1574-1610, Presses de l'ENS, 1995, p. 10.

16) 데포르트의 간결하고 소박한 문체에 관해서는 Laura Willet, <L'asianisme rhétorique de Desportes>, in *Philippe Desportes(1544-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, éd. Jean Balsamo, Klincksieck, 2000, pp. 375-387 ; Jean Balsamo, <“Nous l'avons tous admiré, et imité : non sans cause”. Pétrarque en France à la Renaissance : un livre, un modèle, un mythe>, in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Droz, 2004, p. 30 ; Concetta Cavallini, <L'amour entre le profane et le sacré : échos pétrarquistes et nouvelle perspective dans la poésie de Desportes>, in *Philippe Desportes, poète profane, poète sacré*, éd. Bruno Petey-Girard et François Rouget, Champion, 2008, p. 177 참조.

오, 인간의 것이 아닌 아름다운 눈이여, 어째서 그대는
 열기에 가득 찬 시선으로 내 영혼에 불을 지피며 나를 뜨겁
 [개 달구는가?
 아! 나는 이 불꽃을 환히 피우지도 못하고 타버리는구나.
 신이시여, 저에게 은총을 주시고 나를 좀 더 달래주소서!

그대의 적들을 불태우시고, 채찍질을 가하여
 그들이 저 여인의 아름다움을 보지 못하게 하소서.
 그러나 나는 그대를 찬양하고 오직 그대만을 요구하나니,
 아름다운 눈이여, 그런 행복을 내 시기하지 않게 하시구려,

내 그녀를 바라볼 때 그렇게 빛을 내지 마시구려,
 그렇게 해서 나에게 올 행복의 빨걸음을 늦추게 하지 마시구려,
 그대의 뜨거운 시선을 낮추시구려, 좀 더 부드럽게 타오르시구려,

그리하여 내 영혼이 그런 부드러움에 매혹 당하게 될 때에는
 갑작스레 날아오는 벼락처럼 모습을 바꾸시더라도
 그대가 내께서 생명을 앗아갔다고 느끼지 못하게 될 터이니.¹⁷⁾

물론 “저속하지 않은 훌륭하고 영광스런 저 높은 어떤 지점에 도달하
 길 열망하는 모든 이들에 의해 모든 것들이 실험되는 것은 매우 마땅한
 일”¹⁸⁾임을 알고 있던 롱사르가 데포르트의 사랑시를 경계하는 자세를
 지니지 않았던 것은 아니다. 『엘렌을 위한 소네트집』 제1권에 수록된 「
 소네트 XXXVI」의 다음과 같은 시행들이 데포르트가 『디안에 대한 사
 랑(Amour de Diane)』 제2권 「소네트 IX」에서 노래한 고행을 선택한 여
 인¹⁹⁾에 대한 답변의 형식을 띠고 있고,

17) Philippe Desportes, *Les Premières œuvres*, éd. François Rouget et Bruno Petey-Girard, Garnier, 2014, p. 315.

18) Du Bellay, *op. cit.*, p. 140.

19) “Je me veu rendre Hermite, et faire penitence / De l'erreur de mes yeux pleins
 de temerité, / Dressant mon hermitathe en un lieu deserté, / Dont nul autre
 qu'Amour n'aura la cognissance. // D'ennuis et de douleurs je ferau ma pitance,

그대는 내게 말했다, 여인이여, 창문가에 서서,
 몽마르트르 쪽을, 주변의 들판을 바라보면서,
 홀로 하는 삶, 아무도 오지 않는 거처가
 <궁정>보다 훨씬 낫다고, 그런 곳에 가고 싶다고.

그리면 내 정신이 내 감각의 주인일 수 있을 것이라고,
 배고픔을 참고 기도를 드리며 하루를 보내게 될 것이라고,
 <사랑>의 화살과 불꽃을 무시하게 될 거라고,
 내 피를 흐르는 이 잔인함이 더 이상 자라지는 못하리라고.²⁰⁾

그리고 「소네트 XLVIII」의 아래와 같은 8행의 표현이 데포르트의 『갖 가지 사람들(Diverses Amours)』에 실린 「스탕스」²¹⁾의 한 구절을 떠올리게 하는 것은 부인할 수 없는 사실이다.

아! 그대는 너무 아름답다, 그러니 그대는 경계해야 할 것이다,
 어느 신이 이 찬란한 보물을 욕망하지 않도록,
 그가 천상으로 그대를 옮겨 보내 지상을 혈벗게 만들지 않도록.
 소중한 것은 잘 지켜지지 않는 법이므로.²²⁾

/ Mon breuvage de pleurs : et par l'obscurité / Le feu, qui m'ard le cœur, servira de clarté, / Et me consommera pour punir mon offence."(Desportes, *op. cit.*, pp. 171-172)

20) "Vous me distes, Maistresse, estant à la fenestre, / Regardant vers Mont-martre et les champs d'alentour : / La solitaire vie, et le desert séjour / Valent mieux que la Cour, je voudrois bien y estre. // A l'heure mon esprit de mes sens seroit maistre, / En jeansne et oraison je passerois le jour, / Je desfirois les traicts et les flammes d'Amour : / Ce cruel de mon sang ne pourroit se repaire."(PL, I, p. 360)

21) "Si vous l'épousez belle, assurez vous aussi / De n'estre jamais franc de crainte et de souci : / L'oeil de vostre voisin comme vous la regarde, / Un chacun la desire : et vouloir l'empêcher / C'est égaler Sisyphe et monter son rocher / Une beauté parfaite est de mauvaise garde."(Desportes, *op. cit.*, p. 265)

22) "Hélas ! tu es trop belle, et tu dois prendre garde / Qu'un Dieu si grand trésor ne puisse désirer, / Qu'il ne t'envole au ciel pour la terre emprirer. / La chose précieuse est de mauvaise garde."(PL, I, p. 366)

그러나 롱사르의 데포르트에 대한 환기에서 이 짧은 시인에 대한 염려나 걱정 혹은 경쟁의식을 굳이 찾을 필요는 없다. 그에게는 무엇보다도 사랑을 노래하면서 다시 한 번 자신의 미덕과 역량을 드러내고, 그것이 만들어낼 뛰어난 시의 가능성을 제시하는 것이 더 절실했다. 시집의 첫 번째 소네트에서 발견되는 그의 태도가 이를 증명한다.

오월의 이 첫째 날에, 엘렌, 그대에게 맹세하노라,
 카스토르와 폴룩스, 그대 쌍둥이 형제의 이름으로,
 느릅나무 주위를 감싸는 포도 넝쿨의 이름으로,
 들판의 이름으로, 녹음으로 가득한 숲의 이름으로,

<자연>의 장손인 새로운 <봄>의 이름으로,
 강물 한 복판을 굴러가는 수정 같은 물의 이름으로,
 새들의 기적인 피꼬리의 이름으로,
 오직 그대만이 내 마지막 사랑의 모험이 되리라고.

오직 그대만이 나를 기쁘게 한다고, 경솔함이 아니라
 신중히 결심하여 그대의 짙음을 사랑했노라고,
 그리하여 나는 내 모든 열정을 기꺼이 받아들이노라고.

내 운명의 주인이 나임을 분명히 고백하나니,
 미덕이 나를 이 애정으로 이끌었으므로,
 미덕이 나를 속인다면, 안녕, 아름다운 여인이여.²³⁾

23) “Ce premier jour de May, Helene, je vous jure / Par Castor par Pollux, vos deus freres jumeaux, / Par la vigne enlassee à l'entour des ormeaux, / Par les prez par les bois herissez de verdure, // Par le nouveau Printemps fils aisené de Nature, / Par le cristal qui roule au giron des ruisseaux, / Par tous les rossignols, miracle des oiseaux, / Que seule vous serez ma dernière aventure. // Vous seule me plaisez, j'ay par election, / Et non à la volee aimé vostre jeunesse : / Aussi je prens en gré toute ma passion, // Je suis de ma fortune auteur, je le confesse : / La vertu m'a conduit en telle affection, / Si la vertu me trompe adieu belle Maistresse.”(PL, I, p. 341)

“내 운명의 주인이 나”임을 밝히는 마지막 연은 더 이상 사랑에 무력한 자로 남기를 거부하고, 언제나 패배했던 스스로에 대해서 “반항하는”²⁴⁾ 한 시인을 드러낸다. 미덕으로부터 벼름을 받는다면 더 이상 사랑을 노래하지 않겠다는 단호한 결심과 자신의 뛰어남에 대한 자부심이 그에게 있다. 그가 사랑을 글로 읊기는 “주인”으로 자처할 수 있는 것은 사랑을 받을 수 있는 미덕을 자신이 갖추고 있다고 생각했기 때문일 것이다.²⁵⁾ 여인에 대한 충실향한 사랑의 감정을 노래하며 자신의 품성을 언급하는 것에서 시집이 여인의 아름다움과 더불어 ‘시인의 역량’ 역시 노래할 것을 예감할 수 있다. 자신을 드러내는 이런 표현에는 엘렌에 대한 칭송이 곁들여 있는 것은 당연하다. 미덕을 노래하는 시의 대상이 될 수 있는 여인 역시 뛰어난 품성을 지녔을 것이기 때문이다.

또한 번역문 10행에 해당하는 원문 9행의 “신중히(par election)”와 11행의 “열정(passion)”이 운을 이루는 것에서 사랑의 모든 흔적을 시로 써 다루겠다는 의지도 엿볼 수도 있다. 이런 의지는 2연에서 다루어진 “새로운” 봄이 도래했기에 가능하다. 사랑의 계절인 봄이 새롭게 찾아왔다는 발언은 앞으로 그가 만들어낼 생산물, 즉 자연의 “기적”과 같은 사랑을 부르는 제 노래의 풍부함을 예고한다. 또한 “새로운”이라는 어휘가 변화의 순환원칙에 의해 다시 다가온 시절을 가리킨다면, 그리고 1연에서 엘렌이라는 여인이 자연에 대한 언급과 함께 등장하듯이, 이 여인이 자연의 ‘변화’를 속성으로 삼는다는 것도 확인할 수 있다. 따라서 시인이 노래할 대상은 반복되는 기쁨과 고통의 변화를 불러오는 “모든 열정”이 된다. 그는 “꾀꼬리”처럼 수정 같은 목소리로 모든 기쁨과 모든 비극을 노래하려는 것이다.²⁶⁾

24) Y. Bellenger, *op. cit.*, p. 18.

25) 자기 사랑의 주체이기를 바란다는 점에서 롱사르는 라우라에 대한 사랑에서 단순히 “발화자”로 남은 페트라르카와는 상이한 입장은 취한다. 이에 관해서는 Alan F. Nagel, <Literary and Historical Context in Ronsard's Sonnets pour Hélène>, *PLMA*, vol. 94, n° 3, 1979, pp. 406-419 참조.

26) “Les poètes de la Renaissance voient dans le rossignol un musicien tantôt plaintif, tantôt gai, dont les divers fredons conviennent particulièrement à

그렇지만 늙은 시인이 부를 노래의 유일한 대상이 그의 열정이라고만 말하기도 힘들다. 제2권에 수록된 「소네트 XXIX」의 다음과 같은 시행 들에서 그는 여인이 지닌 물질적이고 추상적인 아름다움을 소재로 삼을 것이라고 밝히기 때문이다.

이 둉굴로 만든 <왕관>은 이제 그대의 것이다.
 내 원하는 것은, 언제나와 같이, 밤이든 낮이든
 그대 몸에 내 몸을 포개고, 애정에 애태우며,
 단단한 매듭으로 그대의 아름다운 원주에 묶어 놓는 것이니.

그날이 올 수는 있을 것인지? 잔가지 나무 아래,
 <새벽>이 만물을 잡에서 일으키는 아침에,
 평온하기 그지없는 하늘 아래에서 새들의 지저귐 들으면서,

입을 반쯤 벌려 그대에게 입맞춤 할 수 있을 그런 날이?
 내 아픔을 그대에게 말하고, 두 팔을 벌려
 그대의 상아와 그대의 장미를 한껏 꺼안을 그런 날이!²⁷⁾

l'expressin de l'amour, de ses tourments comme de ses joies"(Gisèle-Mathieu Castellani, *Le Rossignol poète dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Garnier, 2016, p. 138). 롱사르는 『사랑시집 제1권』의 「소네트 CLX」에서 펠로멜레 신화를 통해 비극을 극복하기 위해서라면 비극을 기억하고 노래해야만 하는 자의 운명을 노래했다. 꾀꼬리의 미학적 가치에 관해서는 Jean-Frédéric Chevalier, <La métamorphose de Philomèle dans la poésie latine et néo-latine>, in *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, sous la dir. de Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche, PU Blaise-Pascal, 2006, pp. 53-72 ; Françoise Létoublon, <Le rossignol, l'hirondelle et l'araignée. Comparaison, métaphore et métamorphoses>, *Europe*, n° 904-905, 2004, pp. 73-102 ; Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Classiques Garnier, 2010 참조.

27) "A vous de ce lierre appartient la Couronne. / Je voudrois, comme il fait, et de nuit et de jour / Me plier contre vous, et languissant d'amour, / D'un noeud ferme enlacer vostre belle colonne. // Ne viendra point le temps que dessous les rameaux, / Au matin où l'Aurore esveille toutes choses, / En un Ciel bien tranquille, au caquet des oiseaux, // Je vous puisse baiser à lèvres demy-closes, / Et vous conter mon mal, et de mes bras jumeaux / Embrasser à souhait vostre yvoire et vos roses?"(PL, I, pp. 393-394)

상아가 치아를, 장미가 일반적인 아름다움을 가리킨다면, 시인은 여인을 구성하는 모든 아름다움을 맛보려한다. 동시에 “봄”과 같이 새로움과 개방의 시간인 “새벽”에 여인의 몸을 “껴안”겠다는 것에서 새로운 사랑에 대한 의지도 읽을 수 있다. 물론 “입을 반쯤 벌려 그대에게 입맞춤 할 수 있을 그런 날이?”의 원문 “Je vous puisse baiser à lèvres demy-closes”에서 사용된 접속법에서 그것에 대한 확신이 굳건하다고 보기에도 힘들 수 있다. 그러나 이런 불가능의 위험을 감수하면서도 욕망을 실현하기 위한 위험을 그가 피하지 않는다는 것을 부인할 수는 없다. 사랑의 고통을 노래하기 위해 고통을 ‘시’로 드러내야만 하는 운명은 가혹하지만, 바로 이것이 새벽의 열린 세상에서 새들의 노래를 들으며, 여인의 몸을 껴안을 수 있도록 해줄 것이라는 믿음이 그에게 있다.

그래서 롱사르는 여인의 품에서 피어날 자신의 “책”을 “불로장생화”라고 기꺼이 규정한다.

그대의 온 얼굴이 내 피와 함께 흐르고 있었다는 것이,
그대 아닌 그 누구를 내 마음이 원하지 않았다는 것이,
한 세대에서 다른 세대로 우리 후손들에게 전해지도록,
나는 그대에게 이 <불로장생화>를 선물로 바치노라.

이 꽃은 푸르른 젊음을 누리면서 오래오래 살아갈 것이니,
그대 죽은 후에도 오랫동안 내 그대를 다시 살게 만들 것이다,
사랑에 빠진 하인의 배움 기득한 배려는 그렇게 할 수 있는 법이다.

그는 그대를 섬기며 모든 미덕을 따르길 원했고,
영광을 얻은 라우라가처럼 (내 말을 믿으시라) 그대를 살리길 원했다,
적어도 펜 그리고 책이 살아가게 될 그 동안에는.²⁸⁾

28) “A fin que d'âge en âge à nos neveux arrive, / Que toute dans mon sang vostre figure estoit, / Et que rien sinon vous mon coeur ne souhaitoit, / Je vous fais un present de ceste Sempervive. // Elle vit longuement en sa jeune verdeur : / Long temps apres la mort je vous feray revivre, / Tant peut le docte soin d'un

여인을 섬기면서 이성과 자유를 상실했지만, 그 고통을 극복하게 해줄 수 있는 유일한 수단으로 그는 “책”의 생명을 생각한다. 사랑의 기록은 여인을 기억하게 만들면서 동시에 자신의 헌신에 영원성을 부여할 수 있을 것이기에 그러하다. 따라서 여인과 시의 운명을 동일하게 간주하는 늙은 시인의 사랑이 젊은 사랑으로 되돌아간다는 단순한 바람을 담고 있다고 보기는 힘들다. 시간이 초래하는 망각에 맞서 푸른 젊음을 누리며 살아남게 될 사랑처럼, 그리고 말에 의해 영원히 기억될 여인처럼, 시 역시 불멸의 삶의 누릴 수 있으리라는 기대가 그의 사랑에 깃들어 있다.

게다가 이 시인은 자신의 지식으로 사랑이 베풀 수 있는 모든 미덕을 추구하며 기록할 것이다. 4연의 삽입 구문 “내 말을 믿으시라”가 굳이 필요했던 것도 이런 욕망의 진정성을 드러내기 위해서이다. 그가 부를 사랑의 시는 “한 시대에서 다른 시대로, 한 세대에서 다른 세대로” 그리고 그의 후손들에게 전해지며 불멸을 얻을 것이다. 이런 그가 여인에게 사랑을 고백하고 또 그것을 요구하는 것은 정당하다. 시가 영광을 확신할 때에만 시인도 사랑을 부단히 노래할 수 있다. 시인과 여인 그리고 시는 “그대의 온 얼굴이 내 피와 함께 흐르고 있었다”는 표현에서처럼 하나의 몸이고 하나의 운명을 나눈다.

이 하나, 즉 하나의 “완벽함”을 ‘만들어가’는 것이 이제 그의 일이 된다. 장미가 일시적인 아름다움을 대변하고, “불로장생화”가 시인의 피로 자라나고 피어난다면, 영원한 사랑을 피우는 시인의 피²⁹⁾는 생명을 만들 어내는 힘, 유전자를 기억하는 정자와도 같은 생명력을 지녔다고 말할 수 있다. 여인보다는 자신을 소재의 중심으로 삼는 까닭에 ‘나르키소스적 글쓰기’³⁰⁾를 특징으로 삼는다고 말할 수 있는 그의 시는 그의 욕망과

gentil serviteur, // Qui veut en vous servant toutes vertus ensuivre. / Vous vivre (croyez-moy) comme Laure en grandeur, / Au moins tant que vivront les plumes et le livre.”(PL, I, pp. 379-380)

29) 양리 베베르(Henri Weber)는 이 꽃에서 페트라르카에 견줄 수 있는 영광을 추구하는 통사르를 읽어낸다(<La circonstance et le symbole dans les Sonnets pour Hélène>, Sur des vers de Ronsard 1585-1985, éd. Marcel Tetel, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 177).

여인의 모든 것을 ‘기억’하는 피에서 탄생하는 꽃, 결코 소멸하지 않을 영광을 누리게 될 생명을 만들어가는 꽃과 다르지 않다. 그와 엘렌의 사 이에 균열이란 있을 수 없으며, 그는 그녀의 “노래꾼”이 되어야 하고, 그녀의 “풍만”함을 “펜”으로 기억하는 백조일 수밖에 없다.

이런 그녀의 말을 들은 <사랑>은 날카로운 화살로
내 마음에 엘렌을 밀어 넣었고, 내게 그녀의 <노래꾼>이 되
[기를 이렇게 명하였다,
이토록 풍만한 대상이 그대 펜을 아연케 하질 않기를,
내용이 웅장할수록 그대는 더욱 백조로 죽게 될 것이다.³¹⁾

그가 백조의 운명에서 큐피드가 정해놓은 자신의 운명을 읽을 수밖에 없다면, 이것은 결코 이상하자 않다. 신화속의 헬레네 역시 백조인 데다 에게서 태어났다. 이제 그녀는 뮤즈들을 대신하여 그의 펜을 이끄는 새로운 “파르나소스”로 자리하게 된 것이다.

잘 가거라, 뮤즈들이여, 잘 가거라, 그대들의 호의가 나를 저버렸으니,
엘렌이 나의 <파르나소스>이니, 저런 여인을 얻었으니
월계관은 나의 것이고, 나는 저버릴 수 없을 것이다.³²⁾

30) Marie-Claire Thomine, *Pierre de Ronsard. Les Amours*, PUF, 2001, p. 64. 자아 반영으로서의 롱사르 시의 특징에서 관해서는 G.-M. Castellani, <Jeux de miroirs et écriture précieuse dans *Les Amours de Ronsard*>, in *Les Fruits de la Saison*, Droz, 2000, pp. 195-208와 Benedikte Andersson, *L'invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Champion, 2011, pp. 535-549 참조.

31) “Amour qui l'escoutoit, de ses traicts acerez / Me pousse Helene au coeur, et son Chantre m'ordonne : / Qu'un sujet si fertil vostre plume n'estonne : / Plus l'argument est grand, plus Cygne vous mourrez.”(PL, I, p. 407)

32) “Adieu Muses adieu, vostre faveur me laisse : / Helene est mon Parnasse : ayant telle Maistresse, / Le Laurier est à moy je ne scaurois faillir.”(PL, I, pp. 407-408)

엘렌을 “웅장”하지 않을 수 없는 자기 시의 소재로 삼는 시인의 말에는 의연함과 단호함이 서려있다. 그러나 “도금양”의 “멸림”³³⁾을 머리 위에 서 느끼면서 새로운 사랑과 영감을 찾아 나선 그의 ‘설레는 마음’에는 두려움이 없지 않다. 자신의 말에 여인이 귀 기울이지 않을 것이라는 불안이 그를 감싼다.

그녀가 시인의 말을 듣지 못하는 이유가 있다. 그녀는 하데스에 비유될 수 있는 궁정에 갇힌 자이다. 이곳은 들판의 외침이 닿지 않는 곳에 있으며, 언제나 “키르케”와 “사이렌”과 “마법사”의 가식에 복종을 요구하는 공간이다.³⁴⁾ 그녀가 바라보는 것 역시 ‘허위’에 해당하는 것들뿐이다. 진실이 자리하지 못하는 이곳은 오직 죽은 정신들로 가득 찬 공간이다.

그대는 보고 있다, 그대의 <궁정>에서 가식과 의심만을,
그대는 보고 있다, 한 시간이 수많은 방식으로 지나는 것을,
그대는 보고 있다, 미덕이 거짓으로, 속임이 진실이 되는 것을.³⁵⁾

엘렌은 거짓을 벗어나지 못한다. 그녀는 헛된 “야망”과 가식이 베풀어준 “명예”에 붙들려 있다. 생명을 잃은 자와 다르지 않은 이런 그녀를 진실의 공간, 생명의 공간으로 이끌고 오기 위해 롱사르는 스스로에게 오르페우스의 이름을 부여하지 않을 수 없었으며, 여인을 에우리디케와 동일시하지 않을 수 없다.

버리라, 야망의 근심으로 가득 찬 저 명예들을,
들판에서 보게 될 것이니, 넘프와 신들을,
나는 그대의 오르페우스가, 그대는 나의 에우리디케가 될 것이므로.³⁶⁾

33) “Du Myrte je senty sur mon chef tressaillir”(PL, I, p. 408)

34) “Laisse de Pharaon la terre Egyptienne, / Terre de servitude, et vien sur le Jourdain : / Laisse moy ceste Court et tout ce fard mondain, / Ta Circe, ta Sirene, et ta magicienne.”(PL, I, p. 399)

35) “Tu ne vois à ta Cour que feintes et soupçons : / Tu vois tourner une heure en cent mille façons : / Tu vois la vertu fausse, et vraye la malice.”(PL, I, p. 400)

오르페우스의 노래가 지옥을 감동시켜 움직이게 만들었듯이, 그 역시 생명을 앗아가는 허위의 공간에 운동을 부여하며 자연의 생명력을 다시 보게 될 것을 약속하지 않을 수 없다. 키르케나 사이렌의 거짓이 아니라 미덕의 진실이 가득 차 있는 자신의 노래로 여인에게 “아름다운 자유”를 부여하길 그는 욕망한다.

아, 아름다운 자유여, 구속을 원치 않았던 그곳으로
발걸음이 나를 데려갈 때, 나를 호위하였지!
아, 나는 얼마나 너를 그리워하는가! 오, 얼마나 많이
별도리 없이 지게 되었던 그 굴레를 끊어냈던가! [...]

따라서 사랑해야만 한다, 고귀한 영혼을 얻기 위해서는,
글로씨 아이들을 잉태하기 위해서는,
내 고통을 무릅써서라도 내 이름을 연장하기 위해서는.

예전에 호메로스의 기쁨이었던 주제,
이 신성하기 그지없고 정숙하기 그지없는 엘렌보다
더 풍성한 주제를 내가 선택할 수 있을 것이란 말인가?³⁷⁾

‘자유’라는 어휘의 라틴어 어원은 ‘liber’, 즉 ‘책’과 관련되어있다. 따라서 롱사르가 추구하는 자유는 사랑의 “풍성”함을 “주제”로 삼은 “책”에 비유된 그의 “아이들”的 탄생에 의해서만 가능하다. “고귀한 영혼”과 자유를 얻기 위해서는, 그리고 엘렌의 이름 덕분에 살아가게 될 자신의

36) “Laisse ces honneurs pleins d'un soing ambitieux, / Tu ne verras aux champs que Nympthes et que Dieux, / Je seray ton Orphée, et toy mon Eurydicé.”(PL, I, p. 400)

37) “Ah, belle liberté, qui me servois d'escorte, / Quand le pied me portoit où libre je voulois ! / Ah, que je te regrette ! helas, combien de fois / Ay-je rompu le joug, que malgré moy je porte ! // Il me faut donc aimer pour avoir bon esprit, / Afin de concevoir des enfans par escrit, / Pour allonger mon nom aux despens de ma peine. // Quel sujet plus fertil sçauroy-je mieux choisir / Que le sujet qui fut d'Homere le plaisir, / Ceste toute divine et vertueuse Helene?”(PL, I, p. 413)

“이름”을 연장하기 위해 그는 아이들을 펜과 글로 “잉태”해야만 한다.

따라서 시의 “주제”가 되는 엘렌은 죽음에 생명을 불어넣는 숨결이고 호흡이 된다. 위 인용시의 원문에서 “고통(peine)”이 “엘렌(Helene)”과 운을 이루고 있듯이, 그리고 아래의 사행시절에서 엘렌이 “숨결(haleine)”과 동일시되듯이, 시인은 엘렌에게서 ‘새로운 시의 호흡’을 발견한다.

내 감미로운 엘렌, 아니, 오히려 내 감미로운 숨결,
그 차가움이 내 심장의 열기를 식히니,
그대의 힘에서 암과 활기를 얻게 되고,
그대의 눈은 즐거워하며 제 원하는 대로 나를 끌고 간다.³⁸⁾

숨결은 무언가를 불어넣고 내뱉는 행위이다. 이것은 마치 시적 영감의 숨결을 받아야만 시인이 될 수 있는 것과 같다. 이름과 “숨결”이 서로 결합하는 시인의 글 안에서 엘렌은 그의 시적 뮤즈로 남게 되고, 시 안에서 그녀는 ‘진실’의 영원함을 누리며 생명을 누리게 된다. 그리고 그녀 덕분에 이 시인은 호메로스처럼 사랑의 고난과 행복을 기록하게 될 것이다.

2.2. 허구의 진실성

엘렌을 네메시스의 딸 헬레네와 동일시³⁹⁾하고, 그녀에 대한 사랑을 헬레네를 정복하기 위해 일리온을 점령하는 시도와 다른 것으로 보지 않는 롱사르는 현재의 시간을 신화의 시간과 뒤섞는다. 그에게서 아름다움에 대한 추구는 시간에 대한 승리와 다르지 않다. 사랑의 계절인 봄이 고통의 가을을 닮았다고 간주하는 그의 글쓰기는 트로이를 끊임없이 공략하는 자의 부단한 시도를 환기한다. 사랑의 욕망을 위해 그는 기꺼이

38) “Ma douce Helene, non, mais bien ma douce haleine, / Qui froide rafraischis la chaleur de mon cœur, / Je prens de ta vertu connoissance et vigueur, / Et ton œil comme il veut à son plaisir me meine.”(PL, I, p. 342)

39) “Dieu pour punir l'orgueil commet une Deesse :”(PL, I, p. 394)

현재와 과거를 결합하고, 그 안에서 트로이의 헬레네와 엘렌을 구분하지 않는다.

이제 <가을>을 맞이하여 여전히 불행한
나는 사랑의 천성을 지닌 <봄날>을 맞은 것인 양 살아간다,
내 모든 시간이 고통이 원하는 대로 흘러가게 하기 위함이니.

나는 갑옷을 벗어던져야만 할 터인데,
내 주인인 <사랑>은 헬레네를 정복하기 위해
일리온을 다시 포위하도록 내게 커다란 전통(箭筒)을 보내온다.⁴⁰⁾

그는 서사의 시간이 일시적일 수 없는 자신의 욕망을 대변하리라고 믿는다.⁴¹⁾ 여인으로 인해 초래될 위험을 감수하는 것이 아름다움을 등지 는 것보다 더 나으며, 헬레네의 아름다움에 목숨을 거는 것이 서사의 영원을 누리게 보장할 것이라고 그는 확신한다. 그래서 그가 굳이 아름다움에 대한 열정을 지니기 힘든 노인네들의 충고가 젊은이들에게는 매우 위험한 것이 될 수 있다고 다음과 같이 지적한다면, 그것은 안정을 선호하는 그러나 영원을 보장하지 못하는 평안을 선택한 늙음을 비판하기 위해서이다.

노인들이여, (부들부들 떠는 그대들이여)
잘못된 조언으로 젊은이들이 맴칫거리게 하지 말았어야 한다,

40) “Maintenant en Automne encores malheureux / Je vy comme au Printemps de nature amoureux, / A fin que tout mon âge aille au gré de la peine. // Ores que je deusse estre affranchi du harnois, / Mon maistre Amour m'envoye à grands coups de carquois / R'assieger Ilion pour conquerir Heleine.”(PL, I, p. 384)

41) 헬레네를 소재로 삼은 고대작가들과 롱사르 사이의 연관성을 파악하는 미셸 시모냉(Michel Simonin)은 헬레네와 동일시된 엘렌을 통해 시인이 궁정의 여인이었던 엘렌 드 쉬르제르를 찬양하는 당시 시인들의 상투적 표현이나 관점으로부터 벗어난다고 지적한다(<Hélène avant Surgères : pour une lecture humaniste des Sonnets pour Hélène>, in *Sur des vers de Ronsard 1585-1985, op. cit.*, pp. 127-143).

오히려 짚었건 늙었건 그대들 모두는 함께

그녀를 위해서 몸을, 재산을, 도시를 위험에 빠뜨려야만 했다.
메넬라오스는 대단히 현명했고, 파리스도 내 보기엔 마찬가지였다,
어떤 이가 그녀를 요구한 것이, 다른 이가 그녀를 지키려한 것도⁴²⁾

늙음이란 시간에 굴복한 흔적일 뿐이다. 지속되는 욕망의 기억을 희망하는 시인에게서 사랑의 적인 시간에 맞설 힘이 부족한 노인들의 훈계가 수용될 까닭은 없다. 그들은 현명한 자들이 아니다.

반면에 여인의 아름다움을 위해 목숨을 걸었던 메넬라오스나 파리스는 사랑을 잃지 않으려했다는 점에서 모두 현명한 자들이며, 바로 그 덕분에 그들의 이름은 기억으로 살아남을 수 있다. 아름다움에 대한 추구가 불멸에 대한 욕망의 다른 이름이라는 것을 신화적 인물들이 말하고 있으므로, 그들의 사랑에 대한 호소는 “잘못된 조언”과 같은 거짓이나 허식으로 간주될 수 없다. 사랑에 모험을 거는 것은 ‘진실’을 향한 내기와 다른 것이 아니다. 신화가 메넬라오스나 파리스의 운명에 관심을 기울인 이유가 여기에 있다. 따라서 스스로를 오디세우스로 간주하려는 롱사르에게는 이들의 사랑에 대한 진실함이 낯선 것이 될 수는 없었다. 그가 자기 사랑의 여정을 그들의 서사적 행적에 비견하지 않을 이유도, 그것을 말과 글에 담아내지 않을 까닭도 없었다.

사랑에서 진실을 발견하려는 이 시인의 노래에서 잠이 배경으로 가끔씩 등장하는 것은 이런 의지와 관련이 있다. 현실이 거부했던 그녀와의 동침을 그는 잠에서 실현한다. 잠은 이미지로 가득한 허구의 세계이지만, 그 안에서 여인의 잔인함은 부드러움으로 변하고, 포악했던 그녀는 그를 거부하지 않으며, 심지어 근심에 가득한 그의 영혼마저 위로해줄

42) “Peres il ne falloit, à qui la force tremble, / Par un mauvais conseil les jeunes retarder : / Mais et jeunes et vieux vous deviez tous ensemble // Pour elle corps et biens et ville hazarder. / Menelas fut bien sage, et Pâris ce me semble : / L'un de la demander, l'autre de la garder.”(PL, I, pp. 412-413)

수 있다.

저 길고 긴 그 겨울밤, 그때 한가로운 <달>이
느긋하게 주변에 수레를 굴리고 있었고,
수탉이 우리에게 그토록 느린 면동을 알렸고,
근심어린 영혼에겐 하룻밤이 일 년과 같던 그때,

흐릿한 네 모습 없었다면 번민에 죽었을지도 모른다.
그것은 속임수로 내 사랑을 달래주었고,
별거벗은 몸으로 내 품 안에서 온 밤을 머물면서,
거짓된 기쁨으로 나를 감미롭게 속여 댔다.

실제의 그대는 포악하고, 오만에 잔인하나,
허위의 그대를 우리는 무관없이 즐긴다.
죽은 그대 곁에서 나는 잠이 들고, 그 곁에 몸을 누인다.

그 무엇도 나를 거부하지 않았다. 그렇게 좋은 잠은
내 근심에 찬 사랑을 거짓으로 속여 댔다.
사랑에 속는 것이 나쁘지만은 않다.⁴³⁾

시인이 꿈속에서 만나는 것은 “흐릿한(douteuse)”, “속임수(feinte)”, “거짓된(menteuse)”, “속여 대다(piper)”, “허위의(fausse)”, “거짓(faux)”와 같은 어휘들이 환기하는 여인의 이미지들일 뿐이다. 그런데 이런 허구가 그에게 ‘기쁨’을 부여한다.⁴⁴⁾ 허구는 현실의 쓰라림과 고통 그리고 구속

43) “Ces longues nuicts d’hyver, où la Lune ocieuse / Tourne si lentement son char tout à l’entour, / Où le coq si tardif nous annonce le jour, / Où la nuict semble un an à l’ame soucieuse : // Je fusse mort d’ennuy sans ta forme douteuse, / Qui vient par une feinte alleger mon amour, / Et faisant toute nue entre mes bras sejour, / Me pipe doucement d’une joye menteuse. // Vraye tu es farouche, et fiere en crauté : / De toy fausse on jouyt en toute privauté. / Pres ton mort je m’endors, pres de luy je repose : // Rien ne m’est refusé. Le bon sommeil ainsi / Abuse par le faux mon amoureux souci. S’abuser en amour n’est pas mauvaise chose.”(PL, I, p. 400)

으로부터 벗어나려는 시인에게 충만함과 완벽함을 맛보는 기회를 제공한다. 4연에서 “그 무엇(Rien)”이라는 ‘비어있음’은 시인이 기쁨으로 여기는 “좋은 잠(bon sommeil)”과 한 시행에 놓여있다. 허구가 충만함과 완벽함을 제공하는 기능을 지녔기에 가능했다. 허구가 현실이 아니라는 점에서는 비어있다고 말할 수 있지만, 오히려 비어있기 때문에 채움은 언제나 ‘가능’한 상태로 남아있다. 그곳은 열린 공간이다. 따라서 결핍된 사랑에 고통 받는 시인이 허구의 세계에 집착하지 않을 이유가 없다. 그는 언제나 여인의 환영을 기다리는 자이다.

특히 위 소네트에서의 밤은 길고 느리다. 그것은 쉽게 왔다 빨리 사라지지 않는다. 허구의 여인을 만나는 시인은 밤을 불잡아놓았다. 허구의 세계를 벗어난 그곳에 불행이 있을 것을 알고 있는 그는 명료한 의식의 눈으로 사랑의 밤을 향유한다. 허구는 여인의 죽음에서마저도 기쁨을 느끼도록 만든다. 그것은 쓰라림을 달콤함으로 변화시키는 기적의 공간이며, 이 안에서 모든 것은 소통하고 모든 것이 허용된다. 이런 까닭에 여인의 허상이 등장하는 허구의 세계는 사랑 노래 안에서는 진실을 대신하는 역할을 수행한다. “사랑에 속는 것이 나쁘지만은 않”라고 시인이 단언할 수 있는 것은 시적 허구만이 현실의 결핍을 보상하며 서사적 영웅처럼 사랑에 뛰어든 자의 진실한 마음을 담아주기 때문이다.

이런 이유로 롱사르는 “나는 거짓을 전혀 좋아하지 않는다, 나는 진실을 좋아한다”⁴⁴⁾고 외칠 수 있었다. 신화의 여인인 헬레네와 엘렌을 그는 굳이 구분할 필요도 없었다. 오히려 의도적으로 헬레네의 시간인 과거와 자기 여인의 현재를 중첩시키며 시간성이 소멸되는 공간을 만들어낸다. 그 안에 제 목소리의 진실함을 위치시키기 위해서이다.

44) 이 시집에 나타난 꿈의 기능에 대해서는 Christine Pigné, *De la fantaisie chez Ronsard*, Droz, 2009, pp. 495-501 참조.

45) “Je n'aime point le faut, j'aime la vérité.”(PL, I, p. 435)

부드러운 연민도 비탄의 눈물도
그대에게 이름을 주지는 않았다, 그대의 그리스 이름은
비참한 그대의 희생물인 내 정신과 내 심장을
빼앗고, 유혹하고, 죽이고, 약탈하고 노략한데서 온 것이다.

호메로스는 재미삼아 그대의 이야기를 만들었으나,
나는 진실한 이야기를 만든다. <사랑>은 그대의 환심을 얻기 위해,
그대가 트로이에서 그랬던 것처럼, 내 심장 위에
내 뼈를 게걸스럽게 먹어대며 자라나는 불길을 던져놓았다.

목소리, 그리스인들을 속이기 위해 그대가 <목마> 주변에서
꾸며낸 그것은 나를 신중하게 만들어야 했지만,
그러나 인간은 본래 자기 고통을 보지 못하는 자이고,
자기 불행에서 스스로를 지키거나 예견할 수 없는 자이다.
최악의 상황으로 가면서 나는 이 아름다우나 치명적인,
온 아시아와 유럽을 약탈당하게 만들었던 이름을 위해 죽어간다.⁴⁶⁾

시집 2권에 수록된 위 「소네트 IX」에서 “그리스인들을 속이”는 여인의 목소리는 진실을 감추는 거짓에 해당하지만, 시인은 인간의 어리석음을 담은 경구를 전달하며 여인의 속임수 가득한 목소리에 대항한다. 허구에 해당하는 서사의 세계는 자신이 만들 “진실한 이야기”를 위해 필요하다. 6행의 “진실한 이야기”라는 표현 뒤에 “사랑”이 위치한 것에서 알 수 있듯이, 그것은 소멸하지 않을 사랑의 진정성을 담아낼 수 있다. 이런 이유

46) “Ny la douce pitié, ny le pleur lamentable / Ne t'ont baillé ton nom, : ton nom Grec vient d'oster, / De ravir, de tuer, de piller, d'emporter / Mon esprit et mon coeur, ta proye miserable. // Homere en se jouant de toy fist une fable, / Et moy l'histoire au vray. Amour, pour te flater, / Comme tu fist à Troye, au coeur me vient jettter / Le feu qui de mes os se paist insatiable. // La voix, que tu feignois à l'entour du Cheval / Pour decevoir les Grecs, me devoit faire sage : / Mais l'homme de nature est aveugle à son mal, // Qui ne peut se garder ny prevoir son dommage. / Au pis-aller je meurs pour ce beau nom fatal, / Qui mit toute l'Asie et l'Europe en pillage.”(PL, I, pp. 383-384)

로 11-14행의 인간의 어리석음에 대한 단언적 언급은 시간에 종속되지 않는 의미의 힘에 의존하기 위해 필요했다.

롱사르가 엘렌을 위한 시 안에 세상의 진리를 환기하는 목소리를 빈번히 삽입하는 것은 이런 이유 때문이다. 예를 들어, 여인의 눈을 태양과 지상의 보석 그리고 용들이 감시하는 아름다운 사과에 비유하는 1권에 수록된 다음과 같은 「소네트 XLVIII」의 2연에서 그는 그 누구도 부인할 수 없는 말을 새겨 넣으며 제 목소리가 지닌 폭과 깊이를 느끼게 만들려고 시도한다.

아! 그대는 너무 아름답다, 그러니 그대는 경계해야 할 것이다,
어느 신이 이 찬란한 보물을 욕망하지 않도록,
그가 천상으로 그대를 옮겨 보내 지상을 헐벗게 만들지 않도록.
소중한 것은 잘 지켜지지 않는 법이므로.⁴⁷⁾

그런데 이런 발화는 신화의 과거와 현재의 시간이 겹치도록 만들 수 있었기 때문에 가능했다. 2권에 수록된 「소네트 XLV」에서는 신화의 헬레네에서 현재의 엘렌으로 이동하며, 엘렌을 헬레네처럼 숭고한 존재로 만들고 칭송하는 시에게서 미래의 불행한 운명을 예언하는 자의 모습을 찾을 수 있다.

그녀는, 사랑은 그녀의 상상에 승리를 거두었고,
그녀는, 주피터가 <백조>의 모습을 하고 잉태하였고,
그녀는, 쌍둥이들의 누이이며, 아름다움으로
온 유럽이 아시아와 맞서도록 만들었는데,

제 거울에 대고 말했다, 제 얼굴이

47) “Hélas ! tu es trop belle, et tu dois prendre garde / Qu'un Dieu si grand trésor ne puisse désirer, / Qu'il ne t'envole au ciel pour la terre empirer. / La chose précieuse est de mauvaise garde.”(PL, I, p. 366)

늙음과 흉함에 사로잡히고 만 것을 보고는,
흔이 빠져버린 내 첫 번째 남편들이 이토록 곱팡내 나는
살을 즐기려고 갑옷을 걸쳐야만 했단 말인가!

<신들>이시여, 그대들은 잔인하고, 우리의 시간을 질투하시니!
<여인네들>의 봄날은 돌아올 기약도 없이 날아가 버리건만,
그대들은 해마다 뱀들에게서 늙음을 벗겨주고 있으니.

이렇게 헬레네는 말했다, 제 피부색을 거울에 비춰보며.
이 예는 그대에게도 유용하니, 젊음을 누리시오.
<사월>을 잃게 되면, <시월>에 한탄하게 되리니.⁴⁸⁾

이 예언자는 시간을 뒤섞는다. 과거에서 미래를 보고, 미래를 위해 현재의 여인에게 말을 건다. 특히 마지막 행에 금언을 새겨놓는 시인의 말은 시간의 경계가 무너지는 지점으로 나아간다. 그의 목소리는 영원함의 지배를 받는 공간을 지향한다.

그러므로 위에서 인용한 「소네트 IX」의 4연은 우화라는 베일을 통해 진실을 추구하는 시의 가치에 대한 발언으로 보아도 지나치지 않다. 그리고 그것이 롱사르가 엘렌에 대한 사랑노래에 담고자 하는 것이기도 하다. 그가 “자기 고통을 보지 못하”고 “자기 불행에서 스스로를 지키거나 예견할 수 없는” 보편적 인간의 ‘운명’과 헬레네라는 신화적 “이름” 사이에 “나”(13행)를 위치시키는 것도 이에 해당한다. 보편적 진실 사이에 자신을 위치시키며 말의 진정성을 실어 나르려 한다. 이 시인은 지금이

48) “Celle, de qui l'amour veinquit la fantaisie, / Que Jupiter conceut sous un Cygne emprunté : / Ceste soeur des Jumeaux, qui fist par sa beauté / Opposer toute Europe aux forces de l'Asie, // Disoit à son mirouer, quand elle vit saisie / Sa face de vieillesse et de hideuseté, / Que mes premiers Maris insensez ont esté / De s'armer pour jouyr d'une chair si moisie ! // Dieux, vous estes cruels, jaloux de nostre temps ! / Des Dames sans retour s'en-vole le printemps : / Aux serpens tous les ans vous ostez la vieillesse. // Ainsi disoit Helene en remirant son teint. / Cest exemple est pour vous : cueillez vostre jeunesse. / Quand on perd son Avril, en Octobre on s'en plainte.”(PL, I, pp. 401-402)

라는 현재와 현재에도 기억되는 과거를 제 시간으로 삼아 미래로 옮겨 퍼질 말의 힘을 신뢰하는 자이다. 그는 자신의 사랑을 신화처럼 기록하려고 의도한다.

내 눈이 보지 못하였기 때문이니, 내 진정 사랑해서
 내 목숨과 내 죽음을 단 하나의 눈짓에 모이게 만드는 그대 눈을,
 그대는 최소한 내게 글을 써야만 했건만,
 그대는 심장을 바위로 가두어버리고 말았다.

오만해서 너무도 높이 오른 잔인하고 부당한 아름다움이여,
 그대의 단단한 마음은 동정을 갖지 않는다, 애정에,
 마치 여린 풀처럼 별씨 시들어가는 내 창백한 안색에,

만약 내가 한가로이 두 시간 동안 그대를 보지 못한다면,
속담으로 말해지는 것을 느끼고 있노라 증명하겠다,
 기다리는 연인은 단 하루 만에 늙어버리고 법이라고.⁴⁹⁾

이 작품에서 여인의 눈과 글은 서로 구분되지 않으며, 글은 현재의 늙음을 과거의 젊음으로 대체하고, 죽음을 생명으로 대신한다. 죽음과 생명이 같은 것임을 드러낼 수 있는 힘을 여인의 눈과 글이 공유한다. 시인이 마지막 행에 속담을 새겨 넣은 것도 과거와 현재를 구분하지 않기 위해서이다. 과거를 살아남은 말은 현재에도 그 의미를 간직한다. 따라서 속담의 진실은 언제나 타오르는 시인의 열정을 기록하기 위한 가장 적절한 방식이 된다. 시간의 경계를 벗어난 속담의 말은 바위 같이 움직이지

49) “Puis que mon oeil ne voit le vostre tant aimé, / Qui ma vie et ma mort en un regard assemble, / Vous deviez, pour le moins, m'escrire, ce me semble : / Mais vous avez le coeur d'un rocher enfermé. // Fiere ingrate beauté trop hautement superbe, / Vostre courage dur n'a pitié de l'amour, / Ny de mon palle teint ja flestry comme une herbe. // Si je suis sans vous voir deux heures à séjour, / Par espreuve je sens ce qu'on dit en proverbe, / L'amoureux qui attend se vieillist en un jour.”(PL, I, pp. 384-385)

않는 여인의 마음마저 파괴할 수 있는 힘을 지니고 있다.

심지어 기억의 말은 조롱과 뒤섞여 사용되기도 한다. 제2권에 수록된 「소네트 LXV」에서 올림포스 정상보다도 높은 여인의 거처를 향해 이동하는 시인은 앞에 놓인 계단들의 수를 세어가지만, 그것에 불만을 갖지 않는다. 여인을 찾아가는 길이기 때문이다. 물론 가는 길이 쉽지는 않다. 땀과 호흡과 맥박을 잊을 정도로 몸은 고통스럽다. 그러나 이것보다 그에게 더 유감인 것은 높은 곳에 오른 후에 듣게 될 경멸과 오만함으로 가득한 여인의 “말”과 “목소리”이다.

그대가 내 고통을 세어보건 말건, 마음이 아프진 않으리라,
수없이 세어보았던 그대의 계단을 다시 세어본다고 해서,
그대는 우리 <국왕들>의 <왕궁> 저 높은 곳에 살고 있으니,
올림포스의 정상도 그보다 더 높지는 않았다.

계단 하나하나 오를 때마다 맥박과 호흡을 잊어버린다,
이마에 땀이 흐르고, 허파의 숨이 헐떡거린다,
경멸과 냉정함과 오만함으로 온통 가득 찬
아니라는 말과 거부와 목소리를 들으려 하는 것이니.

그대는 아주 높은 곳에 자리한 <여신>과 같다.
그대의 하늘에 오르려하는 나는 <신>이 아니다.
내가 궁정의 혼하디흔한 불평을 늘어놓으려한다,

그 높은 곳까지 헌신의 내 심장을 그대에게 보내면서.
그렇게 인간들은 주피터에게 간청을 했다,
인간들은 지상에, 주피터는 천상에 살고 있으므로.⁵⁰⁾

50) “Je ne serois marry si tu contois ma peine, / De conter tes degrez recontez tant de fois : / Tu loges au sommet du Palais de nos Rois : / Olympe n'avoit pas la cyme si hautaine. // Je pers à chaque marche et le pouls et l'haleine : / J'ay la sueur au front, j'ay l'estomac penthois, / Pour ouyr un nenny un refus une vois / De desdains de froideur et d'orgueil toute pleine. // Tu es comme Deesse

그렇지만 그곳에서 시인은 일상의 궁정에서 듣게 되는 투정과 불만의 말을 “늘어놓”는다. 고귀한 자리를 차지한 여인을 수치스럽게 만들기 위해서이다. 또한 그것은 여인이 여신이 아니라는 것을 밝히기 위한 것이기도 하다. “여신과 같”은 자, 올림포스보다 더 높은 곳에 자신의 자리가 있다고 착각하는 엘렌을 그는 일상의 말을 듣지 않을 수 없는 인간으로 규정한다. 그래서 마지막 연은 인간의 공간은 “천상”이 아니라 지상일 수밖에 없다는 흔하디흔한 진리를 여인에게 환기시켜주지 않을 수 없었다. 여신으로 착각하는 여인이 머물러야 할 곳이 ‘이곳’인 셈이다. 작품의 이와 같은 조롱조의 어조는 지상의 조건을 거부하는 여인의 어리석음을 고발하는 기능을 수행한다. 나아가 시인을 저 높은 곳으로 끌어들이면서 그의 “호흡(haleine)”을 잃게 만드는 여인을 비웃기도 한다. “호흡”을 잃은 시인은 “말”을 잃는 자와 다르지 않기 때문이다.

그런데 말을 상실한 시인에 의해 여인의 “높은 곳”이 기억될 수는 없는 법이다. 흥미로운 것은 시인을 천상으로 끌어당기는 여인의 어리석음에 대한 이런 비난의 어조가 안정적인 구조에 실려 있다는 점이다. 10-11행의 원문은 각각 두 개의 6음절로 구성되었으며, “그대의 하늘에 오르려하는(Pour monter en ton Ciel)” 시인이 지닌 것이 “흔하디흔한 불평(ma plainte coutumiere)”이라는 것을 내적 구조를 통해 암시한다. 높은 곳의 여인이 듣게 되는 것이 궁정의 따분하기 그지없는 불평이지만, 그런 불평에 대한 예고가 안정적인 구조에 실려 전달되기에 시인의 목소리는 더욱 강한 신랄함을 지닌다. 이것은 “아니”라는 직설법을 사용하는 여인에 대한 노골적인 비판보다 더욱 혹독한 비난을 전달한다.

여기에서 시인의 말이 일상어의 구조와 어조를 비껴간다는 것을 확인할 수 있다. 그의 언어는 일상의 ‘일시적’ 언어에 속하지 않는다. 오히려

assise en tres-haut lieu. / Pour monter en ton ciel je ne suis pas un Dieu. / Je feray de la court ma plainte coutumiere, // T'envoyant jusqu'en haut mon coeur devotieux. / Ainsi les hommes font à Jupiter priere : / Les hommes sont en terre, et Jupiter aux cieux.”(PL, I, pp. 411-412)

높은 곳에서 “아니”와 같은 일상의 표현을 사용하는 여인의 거짓과 위선이 시인의 언어에 의해 발각된다. 그의 시적 언어는 일상의 언어를 둘러싼 위선과 거짓과 착각의 장벽을 파괴하며 여인에게 진실을 보여주는 역할을 수행하려는 것이다.

시인 역시 자신의 말이 여인의 약삭빠른 속임수의 눈과는 다른 말들, 진정으로 “비통하기 그지없고 슬픔으로 가득 찬 목소리”를 담아낸다는 것을 굳이 제시하기도 했다.

우리가 홀로 들을 거닐 때, 여인이여, 그대는 내게 말했다,
노래가 감미로우면 마음에 들지 않을 것이라고,
그대는 사랑의 구슬픈 탄식을 좋아한다고,
비통하기 그지없고 슬픔으로 가득 찬 목소리를.

그리곤 (그대는 말했다) 불비는 사람들을 벗어나 있을 땐
더 애절한 당신의 <소네트>를 선택해요.
구슬픈 주제에 어울리는 노래로
내 본성과 <사랑>은 내가 살아가기를 원해요.

그대의 말들은 속임수였다. 만약 그대가
눈물로 넘쳐나는 그리고 일어버린 마음의 사람들을 염려한다면,
나는 동정심에 그대에게 연민을 갖기도 하겠지만,

그렇지만 음험하고, 너무도 능란하게 약삭빠른 그대의 눈은
내 시를 노래하며 눈물을 흘린다, 마치 악어처럼,
속임수를 써서 내게서 목숨을 앗아가기 위해서.⁵¹⁾

51) “Nous promenant tous seuls, vous me distes, Maistresse, / Qu'un chant vous desplaisoit, s'il estoit doucereux : / Que vous aimiez les plaints des tristes amoureux, / Toute voix lamentable et pleine de tristesse. // Et pource (disiez vous) quand je suis loin de presse, / Je choisis vos Sonnets qui sont plus douloureux : / Puis d'un chant qui est propre au sujet langoureus, / Ma nature et Amour veulent que je me paisse. // Vos propos sont trompeurs. Si vous aviez souci / De ceux qui ont un cœur larmoyant et transi, / Je vous ferois pitié par

그의 말은 목숨을 잊어가는 속임수를 쓰지 않는다. 그가 1-2연에서 직접 화법과 간접화법을 뒤섞으며 여인의 말을 전하는 것은 여인을 혼란스럽게 만들거나 독자에게 다채로운 목소리를 들려주기 위해서가 아니라 오히려 여인의 거짓을 자기 목소리로 읊겨놓기를 거부했기 때문이다. 자신의 본성과 큐피드마저 거론하며 거짓을 늘어놓는 여인의 말을 그는 시의 목소리에 담아내기를 원치 않는다. 그는 여인의 거짓을 경계해야 할뿐만 아니라 자신의 노래가 거짓과 속임이 아닌 진정성을 지닌 말들의 울림으로 가득차야 한다고 여긴다.

그래서 직접화법과 간접화법 사이를 그가 오가는 것은 여인의 말과 그 말에 대한 자신의 입장을 있는 그대로 숨기지 않고 드러내기 위해서였다. 자기 말의 진정성을 지켜내려는 것이다. 심지어는 “너무도 능란하게 약삭빠른” 여인의 눈을 피하기 위해 두 개의 삼행시절을 하나의 문장으로 엮어가며 빠른 어조를 선택해야만 했다. 말의 역동성은 “목숨 잊어가”는 거짓의 위력 앞에선 시인의 진정성을 구해내는 하나의 방식이 되기 때문이다.

2.3. 서정시의 역동성

『엘렌을 위한 소네트집』의 1권 마지막 작품인 「소네트 LXIV」의 마지막 연에서 롱사르는 “그때 더욱 즐겁고 흥겨운 목소리를 가지게 되리라. / 나는 거울을 깊게 되리라, 사람들이 보여주고 / 사람들이 눈앞에 둔 모든 것을 언제나 재현하면서”⁵²⁾라고 노래한다. 이것은 여인이 부여한 근심을 벗어나기 위해 근심의 정체를 그려 보이겠다는, 그의 표현을

une sympathie : // Mais vostre oeil cauteleux, trop finement subtil, / Pleure en chantant mes vers, comme le Crocodil, / Pour mieux me desrober par feintise la vie.”(PL, I, pp. 358-359)

52) “Et lors j'auray la voix plus gaillarde et plaisante. / Je ressmeble au mirouer, qui tousjurs represente / Tout cela qu'on luy monstre et qu'on fiat devant moy.”(PL, I, p. 374)

빌리자면 근심을 “속이겠다”⁵³⁾는 의지를 드러내지만, 이러한 시어의 사용방식은 시의 기능에 대한 그의 관점을 반영한다. 특히 작품에서 자주 발견되는 반복법을 통해 강화되어가는 어조의 역동성은 사랑노래에서 그가 제시하려는 것이 무엇인지를 엿보게 한다.

예를 들어, “머리”를 찬양의 대상으로 삼아 천상의 훌륭함을 소재로 삼은 「소네트 XXVII」를 살펴보자. 시인에 따르면 머리는 신성한 정신을 받아들이는 곳이며, 신성한 모든 것들의 속성이 담긴 곳이다. 머리의 등근 모양은 신성의 완벽함마저 재현하는 듯하다.

머리여, 예술의 학교여, 학문의 거처여,
우리에게 <천상>의 행복한 기억과
완벽한 판단을 입증해주는 정신이 사는 곳이여,
팔라스가 제 두 번째 탄생을 맞이할 곳이여.

머리여, 명예와 미덕과 분별의 처소여,
험오스런 악덕의 가장 큰 적이여,
머리여, 작은 <우주>여, 행동으로 보여주는 이여,
그대가 저 큰 <총체>를 완벽히 알고 있음을.

그리고 그대, <천상>에서 온 신성한 정신이여,
<천상>에서처럼 그의 머리 안에서 신성함을 지닌 이여,
단순한 원이지만 완벽하니, 이곳에서 우리는 그럴 수 없으니,

이곳에선 모든 것이 혼돈이고 질서도 없고 규칙도 없으니,
그대는 신성하니 나에게 연민을 가지시라,
인간들을 어여삐 여기는 것은 신들에게 속한 일이므로.⁵⁴⁾

53) “Pour tromper les soucis d'un temps vicieux”(PL, I, p. 374)

54) “Chef, escole des arts, le séjour de science, / Où vit un intellect qui foy du Ciel nous fait, / Une heureuse memoire, un jugement parfait, / D'où Pallas reprendroit sa seconde naissance. // Chef, le logis d'honneur, de vertu, de prudence, / Ennemy capital du vice contrefait : / Chef, petit Univers, qui montres par effet

그런데 롱사르가 이런 천상의 속성에 지상의 가치를 재빨리 갖다 붙이는 것은 흥미롭다. 11행의 “단순한 원이지만 완벽하니, 이곳에서 우리는 그럴 수 없으니”와 같은 언어운용 방식은 인간이 천상에 비해 완벽하지 않은 존재라는 인상을 갖게 하지만, 이것은 아이러니에 해당한다. “머리”는 본래 인간의 신체 일부를 가리키기 때문이다. 무질서와 질서, 부조화와 조화, 육체성과 정신성이 모두 인간 안에서 발견되며, 그것이 “이곳”的 본래 모습이다. 따라서 시인이 “저 큰 <총체>의 완벽함을 알고 있”는 신에게 연민을 구한다면, 그것은 인간의 구원을 요청하기 위해서가 아니다. 오히려 인간의 뛰어남을 제대로 바라보기를 신에게 권고하기 위해서이다.

이를 위해 시인은 인간의 가치를 인정하지 않는 신들을 ‘경고’하기 위해 명령형을 사용한다. 그리하여 12행의 “이곳에선 모든 것이 혼돈이고 질서도 없고 규칙도 없으니”와 같은 표현은 인간과 지상을 구성하는 모든 것이 고정되어 있지 않고 운동의 속성을 지닌다는 것을 강조하고 이를 지지하는 자신의 관점을 드러내기 위해 필요했다. 운동이 만들어낼 활력은 혼란을 초래할 수 있지만, 인간의 신체부위에서 가장 ‘고귀한’ 머리가 그것을 기억하면서 보완하고 있음을 그는 노래한다. “정신은 육체의 도움 없이는 그 무엇도 느끼지 못한다”⁵⁵⁾고 말하는 그에게서 경쾌하면서 활기를 띤 그러나 안정적이지 못한 서술방식이 발견되는 것은 그래서 이상하지 않다.

개다가 “혼돈이고 질서도 없고 규칙도 없”는 지상에 대한 언급은 사랑에 대한 그의 관점을 드러낸다. 자신을 언제나 거부하는 여인이 선택한 시간과 그녀가 며문 공간을 파괴하기 위해 그는 시절의 의미를 불균형하게 만들지 않을 수 없었다. 이런 그가 여인이 집착하는 천상의 저 높은

/ Que tu as du grand Tout parfaite cognissance : // Et toy divin esprit qui du Ciel es venu, / En son chef comme au Ciel saintement retenu, / Simple rond et parfait, comme icy nous ne sommes // Où tout est embrouillé, sans ordre ny sans loy : / Puisque tu es divin, ayes pitié de moy : / Il appartient aux Dieux d'avoir pitié des hommes.”(PL, I, pp. 355-356)

55) “[Car] l'esprit ne sent rien que par l'ayde du corps”(PL, I, p. 356)

곳에 머무는 안정을 노래할 수는 없었으며, 그녀처럼 플라톤의 충실한 “학생”이 되기를 바랄 수도 없었다.

독자여, 나는 플라톤의 학생이 되길 원치 않는다,
그는 우리에게 미덕을 설교하지만, 그것을 실천조차 하지 않는다,
의욕이 넘쳐났던 이카로스나 바보 같았던 파에톤이나,

극도로 어리석음을 시도하다가 목숨을 잃었지만,
이 하늘로 날아오른 자나 전차를 몰았던 자를 흉내 내지 않고도,
내 마음대로 나는 물에 익사하고 또 나 자신을 불태운다.⁵⁶⁾

자유로운 의지에 따라서 사랑을 추구한다고 밝히는 위 시행들에서 시인은 자신이 바라는 대로 눈물을 흘리고 열정을 불태우려 한다. 오직 상승만을 추구하는 이카로스나 파에톤의 운동을 그는 “파기한다”⁵⁷⁾. 오히려 물에 익사하는 하강과 불타오르는 상승을 제 마음대로 실현하기를 희망한다. 죽음과 삶의 공간을 넘나드는 자신을 소개하기 위해 그는 이카로스와 파에톤에 관계된 서술부를 연을 바꾸어 배치하고, “나”와 “우리”를 신화적 인물과 같은 연에 위치시킨다. 또한 번역어 “～이나”로 옮긴 원문의 부정부사 “Ny”와 같이 신화적 인물에 대한 부정적 입장을 드러내는 표현을 “흉내 내지 않고도(sans me contrefaire)”와 같이 부정적 의미의 “sans”과 연결시키면서 역설적으로 이카로스나 파에톤의 어리석음을 강조하게 만든다. 그리고 마지막 시행에 “나”와 관계된 1인칭 어휘들을 반복하며 사랑의 열정에게 억압이 부재하는 공간을 부여하겠다는 의지를 드러낸다.

이처럼 공간과 시간이 파괴된 곳에서 “마음대로” “익사하고” “자신을

56) “Lecteur, je ne veux estre escolier de Platon, / Qui la vertu nous presche, et ne fait pas de mesme : / Ny volontaire Icare ou lourdaut Phaëthon, // Perdus pour attenter une sotise extrême : / Mais sans me contrefaire ou Voleur ou Charton, / De mon gré je me noye et me brusle moy-mesme.”(PL, I, p. 379)

57) Christine Pigné, *op. cit.*, p. 488.

불태”우려는 시인이 궁정만을 그리워하는 여인의 경직된 태도를 비난하는 것은 당연하다. 시인이 종교의 신성함으로 사랑의 불을 억압하는 여인의 행위를 당당히 고발하는 자로 다음의 시행들에서 등장한다면, 그것은 사랑의 열정을 그 누구도 그리고 그 무엇도 비껴갈 수 없다는 것을 강조하기 위해서이다.

그때 나는 그대에게 답하였다, 당신 생각이 틀렸노라고,
재를 덮어버리기 위한 불은 불이 아니라고,
신성한 수도원 위를 지나는 사랑의 불도 있는 것이므로.

<사랑>은 인적 없는 곳이든 마을에서든 자라나는 법이라고.
<신들>을 강제할 수 있는 이토록 힘이 센 <신>에 맞서는
금식과 기도는 아무런 소용이 없을 수밖에 없다는 것을.⁵⁸⁾

금식과 기도가 넘쳐나는 “수도원”에 갇혀버린 정신은 생경하고 발랄하며 역동적인 사랑 앞에서는 무력할 수밖에 없다. 그리고 이를 증명이라도 하듯 시인은 “그때 나는 그대에게 답하였다, 당신 생각이 틀렸노라고”와 같이 두 개의 문장으로 구성된 시행과는 달리 나머지 행들에 각각 단문을 부여한다. 그렇지만 그는 이런 방식 안에 또 다른 변형을 추가한다. 각각 하나의 문장으로 구성된 10-12행과는 달리 13행과 14행을 하나의 문장으로 연결하면서 3-4연 전체를 불안하게 구성하기 때문이다. 자 유롭게 드니드는 열정의 안정적이지 못한 구조는 수도원에 머물며 안정에 집착하는 여인에 대한 비난의 어조를 강화시킬 뿐만 아니라, 사랑을 노래하는 시인의 자유로운 목소리의 움직임을 재현한다.⁵⁹⁾

58) “Quand je vous respondy, Vous trompez de penser / Qu'un feu ne soit pas feu pour se couvrir de cendre : / Sur les cloistres sacrez la flame on voit passer : // Amour dans les deserts comme aux villes s'engendre. / Contre un Dieu si puissant, qui les Dieux peut forcer, / Jeusnes ny oraisons ne se peuvent defendre.”(PL, I, p. 360)

59) 작품의 1-2연의 발화주체는 여인이며, 3-4연을 차지하는 목소리는 시인의 것이다. 시

이제 작품의 주인공은 경계를 넘나드는 시인의 목소리가 된다.⁶⁰⁾ 그의 어조는 역동적일 것이며, 단호함과 결합된 재빠른 리듬을 추구해 나갈 것이다. 그래서 다음과 같은 「소네트 XX」의 1행에 시인은 논리적이지도, 이성적이지도 않은 표현을 부여하는 데 주저하지 않는다.

뭐라고, 내게 시간을 내주겠으니 온갖 여인들을 섭기라고,
첫 번째로 만난 육체에 내 뜨거움을 가라앉히라고,
주체하지 못하는 방랑 같은
내 열정이 원하는 것에 굴레를 넘기라고?

아니다, 그것은 사랑이 아니다, <궁수>는 여리고 가는
화살로 그대의 심장 위쪽에 살짝 상처를 냈을 뿐이다.
아주 무거운 일격으로 그가 그대에게 알려졌더라면,
그대의 영혼은 오직 고통에 시달리고 활활 타올랐을 터인데.

그대는 어느 곳에서라도 그대의 그림자를 의심하게 될 터인데,
매시간 매순간 질투에 사로잡힌 그대는 나를 따라왔을 터인데,
열정에 분노에 두려움에 활활 타오르면서.

<사랑>은 작은 발걸음이 아니라 달려가며 그대를 추적한다,
그런데 그대의 사랑은 <궁정>의 불꽃일 뿐이니,
그곳엔 불은 별로 타오르지 않고 연기만 무성할 뿐이다.⁶¹⁾

인은 주체와 객체로서의 역할을 모두 수행한다. 이것은 작품에 ‘다음성(polyphonie)’을 부여하며 시를 여러 주체들의 다양한 소리가 울리는 공간으로 변화시킨다. 이에 관해서는 Olivier Pot, *Inspiration et mélancolie dans les “Amours” de Ronsard*, Droz, 1990, p. 417 이하 참고.

60) 이런 점에서 롱사르의 사랑시를 소개하는 개관적 성격의 연구들이 지난 관점에 문제를 있음을 지적할 필요가 있다. 예를 들어, 베로니크 드니조(Véronique Denizot)가 『엘렌을 위한 소네트집』에서 발견하는 롱사르는 엘렌이라는 여인보다는 시인 자신의 영광을 더욱 지향한다고 언급하지만(*Les Amours de Ronsard*, Gallimard, 2002, p. 102), 그 영광을 얻기 위해 시인이 어떤 방식을 사용하는지에 대해서는 설명하지 않는다. 우리가 여러 롱사르 작품을 인용하고 분석하는 것은 이런 방식이 시인의 영광에 대한 추구를 어떻게 증명하고 지지하고 또한 설득적으로 소개하는지를 밝히기 위해서이다.

그의 어조는 고삐 풀린 것인 양 자제를 모르고 격양된다. 가속화된 리듬은 모든 것에 분노하고 모든 것을 수용하지 않으려는 그를 드러낸다. 그가 원하는 것은 불꽃의 뜨거움과 같이 격렬한 감정에 기반을 둔, 고상한 체 하기보다는 감성의 ‘자연스러움’에 내맡기는 사랑이다. 자연스러움과 역동성이 서로를 반영한다. 그리하여 이런 어조와 어울리지 못하는 듯 보이는 4연의 금언이 지난 묵직함과 엄숙함마저 궁정의 가식적 사랑을 비난하는데 동원된다. 여인의 사랑은 무성한 연기처럼 거짓의 모양을 띠고 있을 뿐이다. 타오르지 않는 그녀의 불꽃은 시인이 추구하는 열정의 ‘자연스러움’을 배반한다. 그것은 열정과 분노와 두려움의 자연현상을 알지 못한다. 그래서 이 시인은 자신의 열정에 “방랑”이라는 표현을 덧붙이지 않을 수 없었다. 여인으로부터 거부되는 이 자연스러움의 열정은 언제나 “방랑”의 길을 택해야만 하기 때문이다.

그런데 바로 이런 길에서 열정은 꺼지지 않고 영원히 타오를 수 있으며, 그것이 새로운 열정을 다시 만들어낼 수 있다는 것을 그는 알고 있다. 그의 정신은 현란한 춤의 움직임을 닮지 않을 수는 없다.

<사랑>이 그대를 무도회장으로 내려오게 했던 그날 저녁,
 멋진 <사랑>의 발레를 세련되게 춤추게 하기 위해서였으니,
 그대의 눈은 비록 밤이었지만 햇빛을 이끌고 왔으며,
 그것은 수많은 광채로 그곳을 눈부시게 비추었다.

발레는 신성했다, 반복해서 다시 시작되었고,

61) “Quoy? me donner congé de servir toute femme, / Et mon ardeur esteindre au premier corps venu, / Ainsi qu'un vagabond sans estre retenu, / Abandonner la bride au vouloir de ma flame : // Non, ce n'est pas aimer. L'Archer ne vous entame / Qu'un peu le haut du cœur d'un traict foible et menu. / Si d'un coup bien profond il vous estoit cognu, / Ce ne seroit que souffre et braise de vostre ame. // En soupçon de vostre ombre en tous lieux vous seriez : / A toute heure en tous temps jalouse me suivriez, / D'ardeur et de fureur et de crainte allumee. // Amour au petit pas non au gallop vous court, / Et vostre amitié n'est qu'une flamme de Court, / Où peu de feu se trouve et beaucoup de fumee.”(PL, I, p. 352)

끊어지다고 다시 이어지고, 원모양을 그리다가 다시 돌아오고,
서로 뒤섞이다 다시 흩어지고 주변을 빙빙 돌면서
메안드로스 강물의 흐름을 흉내 내었다.

둥근 모양이었다가 길게 늘어지다가 좁게 줄어들다가,
때로는 정점에 이르러 추위를 피하려는 두루미 떼들의 방식으로
삼각형의 정점을 향해 모여들기도 했다,

내가 틀렸다, 그대는 춤을 추지 않았다, 그러나 그대의 발은
땅바닥 위에서 돌고 돌며 발딱거렸으니, 그대의 몸 또한
그날 저녁에는 신성한 본질로 모습을 바꾸었다.⁶²⁾

위 소네트의 원문 1연은 반복되는 유음 [r]을 통해 돌고 돌면서 끊임없이 이어지는 춤의 형상을 재현한다. 나아가 그것은 몸의 민활한 동작뿐만 아니라 “눈부신” 정신의 찬란한 즐거움마저 드러낸다. 몸과 정신의 연계 하며 만들어내는 역동성은 2연으로 이어지고, 둑근 모양새의 형성과 사라짐을 동시적으로 그려 보이는 “~다가(ores)”가 반복되는 3연에서도 지속된다. 또한 정지와 동작을 이어가는 발레의 부단한 운동은 두루미 떼의 비상의 이미지로 연결된다. 그런데 4연에서 시인이 굳이 여인의 발이 “땅바닥” 위에서 회전한다고 말하는 것에는 이유가 있다. 두루미의 상승하는 운동성을 연상시키고 밤을 환한 낮처럼 바꾸는 여인의 “신성한” 몸동작이 실은 ‘이곳’의 운동성과 일치한다는 것을 지적하기 위해서이다. 오히려 부단한 여인의 움직임은 지상과 천상이 서로 연계되었음을

62) “Le soir qu'Amour vous fist en la salle descendre / Pour danser d'artifice un beau ballet d'Amour, / Vos yeux, bien qu'il fust nuict, ramenerent le jour, / Tant ils sceurent d'esclairs par la place respandre. // Le ballet fut divin, qui se souloit reprendre, / Se rompre se refaire, et tour dessus retour / Se mesler s'escarter se tourner à l'entour, / Contre-imitant le cours du fleuve de Meandre. // Ores il estoit rond ores long or' estroit, / Or' en poincte en triangle en la façon qu'on voit / L'escadron de la Grue evitant la froidure. // Je faux, tu ne dansois, mais ton pied voletoit / Sur le haut de la terre : aussi ton corps s'estoit / Transformé pour ce soir en divine nature.”(PL, I, pp. 403-404)

드러내는데 기여한다.

“신성한” 여인의 역동적인 움직임은 어긋남과 결합을 반복하는 지상의 속성을 반영한다. 그녀가 부단한 시인의 열정에 답해야 하는 이유가 여기에 있다. 지상은 천상의 속성을 지녔다. 일시성과 영원성이 서로 화답하는 이 지점에서 우리는 인문주의 시인의 목소리를 발견할 수 있다. 롱사르가 추구하는 이 땅의 사랑이 부단한 운동의 “자유”⁶³⁾를 지향한다면, 그것은 영원한 기억의 공간인 천상의 무늬를 담아내기 때문이다. 이것을 거부하고 천상에만 머무르려는, 충실한 플라톤의 “학생”이기를 바라는 여인이 어리석다고 말할 수 있는 것은 바로 이런 이유에 기인한다. 여기에서 사랑을 노래하는 시인은 자신의 세계에 대한 관점을 좀 더 분명하게 드러낸다. 그가 바라보는 세계는 ‘영원한 움직임(*perpetuum mobile*)’ 안에 놓여있다. 이 안의 모든 것은 고정과 경직, 폐쇄와 억압을 알지 못한다. 무질서와 질서, 부조화와 조화, 육체성과 정신성이 서로 어울린다. 노년의 사랑에서 이 시인은 우주의 이런 “뒤섞임(se mesler)”이 만들어내는 “찬란한” 진리를 찾아낸다. 그가 다시 사랑을 불태운다면, 그것은 “신성한 본질”이 “저녁”이라는 인간의 시간과 어울리고 있음을 제시하기 위해서이다.

3. 결론

『엘렌을 위한 소네트집』의 롱사르를 만약 ‘사랑의 시인’으로 여전히 간주할 수 있다면, 그것은 그가 엘렌이라는 또 다른 여인을 노래하는 것을 자신의 사명으로 삼았기 때문만은 아닐 것이다. 그의 작품이 담아내는 것은 엘렌에 대한 열정뿐만 아니라 왜 열정을 노래해야 하는가에 대한 물음과 답변이다. 시인은 속임수에 능란한 여인의 거짓된 목소리를

63) Y. Bellnger, *op. cit.*, p. 22.

비난하고 거부하며 미덕의 진실로 가득 찬 열정의 자유를 시 안에 표현하고, 그것에 영원성의 가치를 부여하려고 시도한다. 그렇지만 그가 찾으려는 영원성은 올림포스 정상 저 높은 곳에 머물면서 정신의 숭고함만을 추구하는 여인의 속성을 닮지 않았다. 그가 보기에 여인이 그리워하는 영원성은 후회를 낳고야 말 비극의 증거에 해당할 뿐이다.

그대 늙어 어느 저녁 난로 옆
촛불 아래에 앉아 실을 감고 풀고 할 때가 되면,
그대는 내 시를 감동스럽게 읽으면서 말하게 될 것이다,
롱사르가 아름다웠던 시절의 나를 찬양하곤 했노라고.

그러면 그대의 하녀들은
일거리에 지쳐 반쯤은 졸면서도
롱사르라는 이름에 꿈에서 깨어나
그대 이름을 영원히 칭송할 터이지만,

나는 형체 없는 유령이 되어 땅 밑
도금양 숲 속에 자리를 마련하게 될 것이다,
그리고 그대는 아궁이에 쭈그린 노인네가 되어 있을 것이다,

내 사랑과 그대의 잔인했던 경멸을 후회하면서.
그대 나를 믿거든, 즐기시라 이 삶을, 내일을 기다리지 말라,
“오늘부터 당장 인생의 장미를 꺾으시라”.⁶⁴⁾

64) “Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle, / Assise auprès du feu, dévidant et filant, / Direz chantant mes vers, en vous émerveillant : / « Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle. » // Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle, / Déjà sous le labeur à demi sommeillant, / Qui au bruit de Ronsard ne s'aille réveillant, / Bénissant votre nom de louange immortelle. // Je serai sous la terre, et fantôme sans os / Par les ombres myrteux je prendrai mon repos ; / Vous serez au foyer une vieille accroupie, // Regrettant mon amour et votre fier dédain. / Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain : / Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.”(PL, I, pp. 400-401)

엘렌에 대한 사랑을 노래하는 롱사르의 시적의도를 요약하는 이 작품에서 늙은 시인이 젊은 여인에게 던지는 이 말은 사랑의 호소이면서 동시에 고귀한 사랑을 추구하는 여인에 대한 질책이다. 시인이 늙어 죽게 되면 여인 역시 늙음의 무게에 짓눌려 난로 옆에서 뜨개질이나 하면서 과거의 젊은 시인을 그리워하게 될 것이다. 사랑을 구하는 그의 목소리는 준엄하고 단호하다. 그리고 이런 목소리로 그는 인생의 황혼에 접어든 자신의 현재가 늙은 엘렌의 미래의 모습과 겹쳐지게 만들고, 현재 그녀가 누리는 아름다움의 봄이 “도금향”으로 상징되는 죽음 이후에 평온과 휴식을 누리게 될 시인의 미래를 닮게 만든다. 현재에서 미래를 읽어내고, 미래에 대한 경고에서 현재의 중요성을 강조하는 이 시인의 “정교한”⁶⁵⁾ 노래 안에서 현재와 미래, 이곳과 저곳의 경계는 무너진다. 서로 다른 시간과 서로 다른 공간이 서로를 “비추”⁶⁶⁾면서 지상의 일시성을 천상의 영원성과 어울리게 만든다.

그리하여 새로운 오디세우스가 되길 희망하는 이 시인은 지상의 가치를 굳이 강조하면서 지상을 구성하는 요소들이 만들어내는 힘의 역동성을 시어의 운용을 통해 드러내고 증명한다. 그에게서 의미와 형식은 마치 정신과 육체의 결합에 대한 의지를 반영하듯 소네트라는 구조 안에서 합일을 이뤄낸다. 이때 사랑을 호소하고 여인을 질책하며 다양한 목소리의 어조를 드러내는 그의 시는 과거의 고통과 현재의 욕망뿐 아니라 미래에 대한 기대를 미리 그리고 동시에 실천하는 공간으로 모습을 바꾼다. 여기에서는 시간이 함께 물고 온 모든 감정의 굴곡들이 하나로 뒤섞이고 어울린다. 시의 이와 같은 무한한 역량을 거부하는 것은 식어가는 열정처럼 변화하는 지상의 가치를 보지 못하는 비극에 해당할 뿐이다.

65) William J. Kennedy, *Petrarchism at work. Contextual economics in the age of Shakespeare*, Cornell UP., 2016, p. 210.

66) George Hugo Tucker, <Invitation to Love, Invitation to Poetry : Ronsard's Multi-Layered Text>, in *The Art of Reading. Essays in memory of Dorothy Gabe Coleman*, éd. Philip Ford et Guilliam Jondorf, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1998, p. 54.

『엘렌을 위한 소네트집』의 롱사르는 지상의 속성을 담아내는 예술에 대한 무한한 기대를 사랑에 내기를 걸면서 제시한다. 그에게 사랑은 운동하는 세계를 말하기 위한 “호흡”이자 생명이다. 사랑을 다시 찾은 노년의 롱사르에게서 우리가 만나게 되는 것은 “도금양 숲 속에 자리를 마련하게 될” 한 인문주의 시인의 당당함이다.

참고문헌

1. 작품

- Binet, Claude, *La Vie de Pierre de Ronsard*, éd. Paul Laumonier, Hachette, 1910.
- Colletet, Guillaume, *L'art poétique*, Antoine de Sommaville et Louis Chamhoudry, 1658.
- Desportes, Philippe, *Les Premières œuvres*, éd. François Rouget et Bruno Petey-Girard, Garnier, 2014.
- Du Bellay, Joachim, *La deffence, et illustration de la langue françoysse*, éd. Jean-Charles Monferran, Droz, 2008.
- Ronsard, Pierre de, *Oeuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, STFM, 1914-1975, 22 vol.
- _____, *Oeuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993-1994, 2 vol.
- _____, *Sonnets pour Hélène*, éd. Malcolm Smith, avec une postface de Daniel Ménager, Droz, 1998[1969].

2. 연구

- Andersson, Benedikte, *L'invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Champion, 2011, pp. 535-549.
- Balsamo, Jean(ed.), *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Droz, 2004.
- Bellenger, Yvonne, <Ronsard et la fin des amours : Les Sonnets pour Hélène ou l'anti-Desportes>, *Cahiers V. L. Saulnier*, n° 15 :

- Amour sacré, amour mondain. Poésie 1574-1610*, Presses de l'ENS, 1995, pp. 9-23.
- Bjaï, Denis, "La Franciade" sur le métier. Ronsard et la pratique du poème héroïque, Droz, 2001.
- Castellani, Gisèle-Mathieu, <Jeux de miroirs et écriture précieuse dans *Les Amours de Ronsard*>, in *Les Fruits de la Saison*, Droz, 2000, pp. 195-208.
- _____, *Le Rossignol poète dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Classiques Garnier, 2016.
- Cavallini, Concetta, <L'amour entre le profane et le sacré : échos pétrarquistes et nouvelle perspective dans la poésie de Desportes>, in *Philippe Desportes, poète profane, poète sacré*, éd. Bruno Petey-Girard et François Rouget, Champion, 2008, pp. 167-180.
- Chevalier, Jean-Frédéric, <La métamorphose de Philomèle dans la poésie latine et néo-latine>, in *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, sous la dir. de Véronique Gély, PU Blaise-Pascal, 2006, pp. 53-72.
- Denizot, Véronique, *Les Amours de Ronsard*, Gallimard, 2002.
- Desonay, Fernand, *Ronsard poète de l'amour*, Bruxelles, Palais des Académies et Gembloux, 1952-1959, 3 vol.
- Faisant, Claude, <Les relations de Ronsard et de Desportes>, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXVIII, 1966, pp. 323-353.
- Kennedy, William J., *Petrarchism at work. Contextual economics in the age of Shakespeare*, Cornell UP., 2016.
- Létoublon, Françoise, <Le rossignol, l'hirondelle et l'araignée. Comparaison, métaphore et métamorphoses>, *Europe*, n° 904-905, 2004, pp. 73-102.

- Morrison, Mary, <Ronsard and Desportes>, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXVIII, 1966, pp. 294-322.
- Nagel, Alan F., <Literary and Historical Context in Ronsard's *Sonnets pour Hélène*>, *PLMA*, vol. 94, n° 3, 1979, pp. 406-419.
- Pigné, Christine, *De la fantaisie chez Ronsard*, Droz, 2009.
- Pot, Olivier, *Inspiration et mélancolie dans les "Amours" de Ronsard*, Droz, 1990.
- Rouget, François, <Ronsard et la vieillesse : expérience et représentation>, in *Vieillir à la Renaissance*, texte réuni par Colette H. Winn et Cathy Yandell, Championn 2009, pp. 95-105.
- Simonin, Michel, <Hélène avant Surgères : pour une lecture humaniste des *Sonnets pour Hélène*>, in *Sur des vers de Ronsard 1585-1985*, éd. Marcel Tetel, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 127-143.
- Thomine, Marie-Claire, *Pierre de Ronsard. Les Amours*, PUF, 2001.
- Tomiche, Anne, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Classiques Garnier, 2010.
- Tucker, George Hugo, <Invitation to Love, Invitation to Poetry : Ronsard's Multi-Layered Text>, in *The Art of Reading, Essays in memory of Dorothy Gabe Coleman*, éd. Philip Ford, Cambridge French Colloquia, 1998, pp. 45-55.
- Weber, Henri, <La circonstance et le symbole dans les *Sonnets pour Hélène*>, *Sur des vers de Ronsard 1585-1985*, éd. Marcel Tetel, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 171-180.
- Willet, Laura, <L'asianisme rhétorique de Desportes>, in *Philippe Desportes(1544-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, éd. Jean Balsamo, Klincksieck, 2000, pp. 375-387.

〈Résumé〉

L'intention poétique de Ronsard dans les
Sonnets pour Hélène

SOHN Joo-Kyoung

On a proposé plusieurs raisons sur la composition des *Sonnets pour Hélène*, recueil des poèmes voués par Ronsard à sa dernière héroïne. Selon les critiques, Ronsard était toujours un hédoniste cherchant la nouvelle passion, ou il les a écrits dans un esprit de rivalité avec Desportes qui a créé des choses agréables aux Princes. Pourtant il serait raisonnable de trouver la raison de la composition dans son intention de former la nouvelle vision du monde, puisque son recueil contient non seulement des plis de sa passion amoureuse mais aussi la question sur la valeur de l'amour dans la composition de la poésie.

Le poète n'hésite pas exprimer d'emblée la passion libre comblée de la sincérité en refusant la voix menteuse de sa dame à laquelle il avait attribué la qualité de l'éternité. Cependant cette éternité ne ressemble pas à l'attitude de sa dame qui souhaite résider au plus haut du ciel en cherchant toujours la sublime spirituelle. Si Ronsard pouvait accepter une partie de l'héritage néo-platonicien, il ne prend jamais son parti de l'idée abstraite de l'amour. Il conseille clairement à sa dame de choisir l'amour qui règne en terre. Pour ses yeux, elle ne peut laisser que des preuves de la vie tragique.

Et c'est pour cette raison que la frontière entre ici et la-bas se détruit par le poète qui peut lire le futur dans le présent, et souligne la valeur de celui-ci dans son avertissement sur l'avenir où sa dame resterait seule après avoir perdu la parole du poète qui l'adore. Le

poète fait ses efforts pour que le temps éphémère s'harmonise avec l'éternité du ciel. Dans son rêve de devenir un nouvel Orphée, il n'oublie jamais de rappeler la valeur terrestre face à sa dame refusant d'écouter sa parole amoureuse, et il conduit sa dame à constanter le dynamisme créé par les éléments composant la vie terrestre. Quand sa poésie laisse paraître la voix en couleurs diverses du poète qui adresse la parole pour adorer son amante et à la fois la blâmer, elle se transforme en espace poétique qui combine la douleur du passé non seulement avec le désir du présent mais aussi l'attente sur l'avenir permettant à sa dame de recevoir la voix amoureuse du poète. Dans cette espace fictive, se mêlent tous les plis du sentiment amoureux.

Si on refuse d'accepter cette valeur illimitée de la parole poétique, ce serait de recevoir la vie tragique qui ne voit pas la varité riche de la terre reflétant la passion ardente de l'amour. Ainsi la poésie adressée à Hélène présente l'attente du poète sur la capacité de la fiction capable de contenir la vertu terrestre. Pour lui l'amour est un souffle pour chanter le monde en mouvement. C'est par cette parole chantant la vitalité du monde terrestre que nous pouvons rencontrer la vision du monde d'un poète qui prendra bientôt son repos dans «les ombres myrteux».

주 제 어 : 롱사르(Ronsard), 데포르트(Desportes), 엘렌(Hénène), 서사시(epopée), 서정성(lyrique), 기억(mémoire), 허구(fiction), 진실(vérité), 역동성(dynamisme), 자연스러움(naturel), 지상적 가치(valeur terrestre), 인문주의(humanisme)

투 고 일 : 2017. 3. 14

심사완료일 : 2017. 5. 1

게재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.191 ~ 226

유르스나르와 미국 : 인본주의적 작가에서 행동하는 지식인으로*

오정숙
(경희대학교)

차례

- | | |
|---|---|
| 1. 서론 : 유르스나르를 둘러싼 논쟁 | 3.2. 마르그리트 유르스나르 재단
Fondation Marguerite Yourcenar |
| 2. 자연과 인간을 위한 투쟁 - 야생동
식물, 환경보호 및 인권 단체의 후
원 활동 | 3.3. 마르그리트 유르스나르 밀라와
박물관 Villa et Musée de
Marguerite Yourcenar |
| 3. 더 넓은 사회를 위한 유산
3.1. 빤띠뜨 플레상스 트러스트
Petite Plaisance Trust | 4. 결론 : 유르스나르, ‘글쓰기에서 참
여로 de l'écriture à l'engagement’ |

1. 서론 : 유르스나르를 둘러싼 논쟁

본 연구는 유르스나르의 작품과 삶에 미친 미국의 영향을 다각도로 고찰해보고자 하는 호기심에서 출발하였다. 우리는 이미 선행연구를 통해, 그녀가 희곡 『인어공주 *La Petite Sirène*』(1942), 번역 『깊은 강, 어두운 강물 *Fleuve profond, sombre rivière*』(1966), 소설 『은둔자 *Un homme obscur*』(1982)와 같은 다양한 문학작품 속에 낯선 땅에 떨어진 자의 정체성의 위기 및 미국의 혹인 문제와 인권에 대한 관심을 어떻게 구현하고

* 이 논문은 2013년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2013S1A5A8025684).

있는지, 고찰해 보았다.¹⁾ 선행연구가 문학 창작의 측면에 초점을 맞춰 미국 체류 이후에 쓰여진 유르스나르의 세 작품 속에 투영된 미국의 영향을 분석한 것이라면, 본 연구는 작가의 삶에 미친 미국의 영향에 초점을 맞춰 유르스나르가 인본주의적 작가에서 행동하는 지식인으로 변모하는 과정을 보다 면밀하게 추적해보고, 작가가 생전에 참여했던 각종 후원활동과 사후에 전 재산의 사회 환원을 통해 만들어져 지금까지 운영되고 있는 대표적인 기관들에 대한 문화적인 고찰을 목적으로 한다.

1980년 유르스나르가 345년의 역사상 처음으로 아카데미 프랑세즈 Académie française에 첫 번째 여성회원으로 선출되었을 때, 아니 그 전 해에 장 도르메송 Jean d'Ormesson이 그녀를 후보로 추대했을 때부터, 그녀를 둘러싼 논쟁은 일명 ‘아카데미와의 전투’라고 불릴 정도로 거센 것이었다. 작가가 여성이라는 점과 1939년 도미 후에 1947년 미국 국적을 취득했다는 점 외에도, 그녀가 에밀 졸라 Emile Zola에서 장 폴 사르트르 Jean-Paul Sartre로 이어지는 ‘행동하는 지식인 les intellectuels engagés’이라는 프랑스적 전통에서 멀리 떨어져 있다는 점이 논란을 일으켰다. 1947년은 사르트르가 『문학이란 무엇인가 Qu'est-ce que la littérature ?』를 잡지에 발표하면서²⁾ ‘참여 문학 littérature engagée’의 개념을 정립하고, 프랑스 지식인들 사이에서 뜨거운 논쟁이 벌어지던 시기였다. 로라 브리뇰리 Laura Brignoli의 연구가 잘 보여주고 있는 것처럼, 당시 유르스나르는 사르트르의 참여 문학론에 대해 사회 체제에 사고와 행동이 종속되어 오히려 사물 그 자체를 볼 수 없게 된다고 지적하며 그를 비판하는 입장이었고, 이후 미셸 푸코 Michel Foucault나 롤랑 바르트 Roland Barthes가 이끌었던 구조주의 문학 열풍에도 거리를 유지하며 당대의 어떠한 문학조류에도 가담하지 않았다.³⁾

1) 졸고, 「유르스나르의 문학작품에 나타난 미국의 영향」, 『비교문화연구』, 2014년, 제37집, pp. 157-183.

2) 1947년부터 잡지 *Les Temps modernes*에 발표되었고, 1948년 약간의 수정을 거쳐 Gallimard 출판사에서 *Situation II*에 포함되어 단행본으로 출간되었다.

3) Laura Brignoli, “Ce que peut l'écriture : Marguerite Yourcenar face à son temps”,

실제로 혹자는 유르스나르가 부유한 귀족 가문 출신이라는 점과, 동시대의 문제를 다룬 작품이 거의 없다는 점, 평생 화려한 여행을 즐겼다는 점 때문에 그녀를 부르주아적 우파 작가로 분류했고, 일부에서는 하드리아누스와 제농과 같은 시대를 초월한 인본주의자의 모습을 창조해낸 그녀를 일컬어 ‘인본주의적 작가 l'écrivain humaniste’로 칭송하기도 했다. 유르스나르에게 미친 미국의 영향을 연구했던 베랑제르 드프레 Bérengère Deprez는 작가를 프랑스적 의미에서 참여 작가로 분류하고 사르트르에 비교하는 것은 다소 무리가 있다고 지적하며, 대신 그녀를 ‘저항 문학 protest literature’이라는 미국적 흐름 속에 위치시킬 것을 제안한다.⁴⁾ 본 연구는 드프레의 이런 입장을 적극적으로 지지하며, 미국에서의 삶과 생활을 통해 유르스나르가 행동하는 지식인으로 변모하게 되는 과정을 조명해보자 한다.

본 연구의 내용은 크게 두 부분으로 구성된다. 먼저 II 장에서, 우리는 유르스나르가 야생동식물, 환경보호 및 인권 문제에 관심을 갖게 되는 과정을 고찰하면서, 그녀가 자신의 깨달음과 가치관을 실현하기 위해 생전에 어떻게 직접 이와 관련된 활동에 참여했거나 후원했는지 살펴보고자 한다. III 장에서는, 작가의 기부와 유언을 통해 만들어진 대표적인 기관인 빼띠뜨 뿔레장스 트러스트 Petite Plaisance Trust, 마르그리트 유르스나르 재단 Fondation Marguerite Yourcenar, 마르그리트 유르스나르 빌라와 박물관 Villa et Musée de Marguerite Yourcenar의 연혁, 사업목적 및 운영현황, 프로그램, 지역사회 및 전반적인 사회에 미친 영향 관계 등을 종합적으로 고찰해보고자 한다. 이를 통해 문화콘텐츠적인 관점에서 유르스나르 관련 기관들이 작가 사후 30년이 지난 현재 시점에서 어떤 사업과 목표를 통해 작가 정신을 기리고 설립 취지를 실현하고

Les diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy, Bruno Blanckeman (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 39-50.

4) Bérengère Deprez, *Marguerite Yourcenar et les Etats-Unis. Du nageur à la vague*, Racine, 2012, pp. 121-122.

있는지 조명해보고자 한다.

2. 자연과 인간을 위한 투쟁 – 야생동식물, 환경보호 및 인권 단체의 후원 활동

유르스나르는 본인이 직접 작성한 플레이야드 판의 <작가 연보>에서, 1955년에서 1958년 사이 “동시대의 오류와 악 des fautes et des maux de la société contemporaine”을 조금이나마 수정하고자 유럽과 미국에서 “인권 보호, 평화 수호 투쟁, 핵 확대 및 인구과밀 반대 투쟁, 동물·공기·물·자연환경 보호 투쟁을 위한 수많은 단체 nombreux groupements de défense des droits civiques, de lutte en faveur de la paix, contre la prolifération nucléaire, contre la surpopulation, et pour la protection de l'animal, de l'air, de l'eau, et du milieu naturel”에 가입했다고 적고 있다.⁵⁾ 위 시기는 1951년에 출간된 『하드리아누스의 회상록 *Mémoires d'Hadrien*』의 세계적인 성공으로, 작가의 삶이 한편으론 경제적인 안정기에 들어가고, 다른 한편으론 그녀의 목소리와 행동이 대중들에게 영향력을 미칠 수 있는 ‘오피니언 리더’ 그룹에 진입하게 된 때이다. 위에 나열된 투쟁 목록은 유르스나르가 미국에서의 삶을 통해 행동하는 지식인으로 변모하며 일생 동안 헌신했던 대상들을 한 마디로 잘 요약하고 있다.

유르스나르는 미국에 정착하게 되면서 미국 대륙의 두 소외된 자들, 즉 인디언과 흑인 문제에 관심을 가지게 된다. 인디언은 1492년 크리스토프 콜럼버스 Christophe Colomb가 이 대륙에 발을 들일 때 백오십 만 명 정도로 추정되었지만 지금은 거의 사라지고 보호구역에서 모여 사는 소수민족으로 전락했다. 흑인은 1619년 네덜란드의 한 노예상인이 베지

5) Marguerite Yourcenar, <Chronologie> in *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. XXVII.

나아 주에 스무 명의 흑인 노예들을 데려온 후 1865년 노예해방이 이루 어지기까지 거의 250년을 뿐만 아니라 노예로 살아왔으며 지금까지도 인종차별에서 자유롭지 않은 대표적인 소외 계급이라고 할 수 있다.

작가가 인디언 문제에 관심을 가지게 된 계기는 그녀가 1950년 무렵 정착한 메인 주의 마운트 데저트 섬 Mount Desert Island에 인디언들이 꽤 많이 살고 있었기 때문이다. 그녀는 인디언들의 자족적인 삶, 즉 가족이 먹을 만큼만 물고기를 잡고, 필요한 만큼만 들짐승을 사냥하되 이들에게 미안해하고, 나무를 베어야하는 것에 용서를 구하며 딱 필요한 만큼만 옥수수 밭을 일구는 그들의 욕심 없는 삶에 주목하며, 그들이 “가능한 한 흔적을 남기지 않고 이 땅에서 사라져야만 한다는 아주 분명한 생각 le sentiment très fort qu'il fallait passer sur terre en laissant le moins possible de traces”을 가지고 있다는 점에 특히 감탄한다.⁶⁾

마운트 데저트 섬의 올드 타운 Old Town에는 인디언 보호구역 la réserve indienne이 조성되어 있고, 섬에 흘어져 살고 있던 원주민 인디언들은 이곳에 모여 살게 되었다. 미국의 ‘인디언 보호구역 Indian reservation’은 19세기 중반부터 인디언들만 따로 모여 살게 해 그들에게 최소한의 삶을 보장해주고 식민지 개척자들과의 갈등을 줄이기 위해 정책적으로 조성되었으며. 미 행정부의 내무부에 소속된 ‘인디언사무국 Bureau des affaires indiennes’에서 관할하고 있다. 현재 미국에는 310 개의 ‘인디언 보호구역’이 조성되어 있는데, 이들 대부분은 미시시피강의 서쪽, 사람이 살기 힘든 척박한 곳에 위치하고 있다. 이 ‘보호구역’의 땅은 인디언들의 것이 아니라 국가 소유라서 인디언들은 이곳을 빌려 쓰고 있는 상황이고, 그래서 1960년대에 들어서면서부터 이 ‘보호구역’에서 산출된 소득이 국가의 것인지 인디언의 것인지를 둘러싼 소송이 끊이지 않고 있다.⁷⁾

6) Entretien avec P. Pompo-Bailhache en avril 1979. Michèle Goslar, *Marguerite Yourcenar. Le bris des routines*, La Quinzaine littéraire Louis Vuitton, 2009, p. 165에서 재인용.

7) Imre Sutton, “The Political Geography of Indian Country: An Introduction”, *American Indian Culture and Resource Journal*, 1991, pp. 1-2.

유르스나르는 올드 타운의 인디언 보호구역을 방문하면서 본격적으로 인디언의 인권 문제에 관심을 갖게 된다. 그곳의 인디언들은 가난했고, 한 때는 수공업으로 카누를 제작해 먹고 살기도 했지만 이것도 점차 사라지고 있었고, 전통춤은 관광객들에게 보여주기 위한 용도로 간신히 명맥만 유지하고 있었으며, 인디언 학교가 있었지만 선생님들은 대부분 백인이었고 18세까지 의무가 아니라 권장사항이었기에 학교를 다니지 않는 젊은이들이 많았으며, 대부분이 주변의 공장을 다니며 술과 무기력에 젖어 있었다.⁸⁾ 인디언들의 비참한 현실 외에도, 작가는 그들이 원래 자신들이 살던 땅을 되찾기 위한 힘들고도 긴 투쟁을 하고 있으며, 한 백인 변호사가 메사추세츠 법정에서 메인 주의 상당 부분이 인디언들의 땅이라는 것을 입증하는 데 성공했다는 사실도 놓치지 않고 있다. 1970년대 유르스나르의 기부 목록에는 인디언들의 인권을 위해 투쟁하는 단체인 ‘National Indian Youth Council’이 포함되어 있다는 점은 놀라운 일이 아니다.⁹⁾

유르스나르는 삶의 동반자 그레이스 프릭 Grace Frick이 유방암에 걸리자 암환자들을 위한 기부도 게을리 하지 않았다. 위 기부 목록에는 American Cancer Society, Mount Desert Island Hospital, Mount Desert Public Health Nursing Service도 포함되어 있으며, 또한 작가는 여성들의 인권을 위해 미국의 인공임신중절을 위한 기관인 National Abortion Rights의 후원자이기도 했다.¹⁰⁾ 그녀는 지구의 인구 과잉을 경계했으며, 인구 억제를 위해 두 자녀까지만 합법적으로 가질 수 있는 세상을 꿈꾸기도 했다.¹¹⁾

8) <L'avant-propos> du *Cheval noir à tête blanche*, Gallimard, coll. Albums jeunesse, 1985, 28 p. 이 책은 작가가 인디언 동화를 채록해 출판한 책으로, 사라져가는 인디언의 전통과 문화를 보존하고 계승하고 싶은 작가의 소망을 반영하고 있다. 작가의 서재에서 어부와 메인 주의 물개와의 우정을 그린 인디언 동화집이 발견되기도 했다. Bérengère Deprez, *Marguerite Yourcenar et les Etats-Unis. Du nageur à la vague*, p. 65.

9) Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 334.

10) *Ibid.*, pp. 334-335.

11) Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : L'invention d'une vie*, Paris,

작가는 평화를 위한 투쟁에도 적극적이었다. 1967년 베트남 전쟁이
극에 달했을 때 유르스나르는 식민지 전쟁에 대한 반대 입장을 분명히
하며 마운트 데저트 섬의 중심도시인 바 하버 Bar Harbor의 거리에서
반전 시위에 참여하기도 했다.

“이 나라(미국)가 개입돼 있는 잔인하고도 무용한 전쟁은 다른
곳에서처럼 여기서도 분위기를 무겁게 합니다. 예전에 프랑스가
아시아에서 저질렀던 오류로 고통 받았었는데 이제 아메리카가 그
뒤를 잇고 경험이 아무 도움이 되지 않는다는 것을 본다는 것은
끔찍한 일입니다. 다행히 다수의 목소리가 이 오류에 대항해 커지
고 있고 (...) 우리는 그들의 용기를 지지하기 위해 어떤 일이라도
한답니다.”¹²⁾

이 시기 유르스나르의 또 다른 관심은 미국에서 대표적인 소외 그룹
을 형성하고 있는 흑인들의 인권을 위한 투쟁이었다. 우리는 이미 선행
연구에서 작가가 20여 년 동안 미국 전역을 돌아다니며 이백여 편의 흑
인영가 negro spirituals를 채록해 이를 프랑스어로 번역 출간한 『깊은
강, 어두운 강물』의 다층적 의미를 살펴보았다. 64쪽 분량의 이 책의 서
문은 “유럽과 미국이 아프리카를 식민지화하고 흑인을 노예화하게 되는
경로와 이유를 역사적 사회적 정치적으로 고찰하고 있는 학술적 에세이

Gallimard, 1993, p. 613 참조. 작가의 임신과 출산에 대한 혐오는 인구 과잉이라는
사회 환경학적인 이유 외에도 작가 자신의 유년기와 가족사에서 정신분석학적인
이유를 찾을 수도 있다. 유르스나르의 외할머니와 어머니 모두 출산의 후유증으로
세상을 떠났고, 그녀는 자신이 어머니의 생명을 빼앗고 태어난 아이라는 죄책감을
가슴 속 깊이 지니고 살았다.

12) “La guerre cruelle et vain dans laquelle ce pays est engagé pèse sur
l’atmosphère ici comme partout. Il est bien dur d’avoir eu à souffrir des erreurs
commises autrefois par la France en Asie et de voir maintenant que l’Amérique
en prend la suite, et que l’expérience ne sert à rien. Heureusement, un grand
nombre de voix s’élèvent contre ces erreurs (...) et on fait ce qu’on peut pour
soutenir leur courage”, Lettre à Nathalie Barney du 27 février 1967, citée par
Michèle Goslar, Yourcenar. «Qu’il eût été fade d’être heureux», Bruxelles,
Racine, 1998, p. 329.

이자, 흑인영가에 담겨 있는 삶의 애환과 문화 예술적 가치를 재조명하고 있는 예술 비평”임을 강조했었다.¹³⁾ 작가가 흑인들의 애환과 역사, 그들의 예술에 관심을 갖게 된 계기가 미국 남부 출신이며 사회 문제에 적극적으로 관심을 표명했던 동반자 그레이스 프릭의 인도 덕분임을 우리는 이미 지적했었다.

그레이스 프릭이 사망하고 그녀를 대체하여 여행의 동반자가 된 제리 윌슨 Jerry Wilson¹⁴⁾ 역시 미국 남부 출신이었고, 흑인들의 인권과 예술에 지대한 관심을 가지고 있었다. 유르스나르는 제리 윌슨이 미국 남부의 흑인들에 관한 다큐 영화 <토요일의 블루스 Saturday Blues>¹⁵⁾를 제작할 때 이 영화에서 화자로 등장하기도 했고, 『깊은 강, 어두운 강물』의 연작이라고도 할 수 있는 『블루스와 가스펠 Blues et gospels』¹⁶⁾을 출간함으로써 다시 한 번 흑인들의 노래를 프랑스어권 독자들에게 소개하기도 한다. 드프레는 작가의 평생에 걸친 흑인영가에 대한 열정이 가장 오래된 인류의 전통인 말과 노래에 대한 사랑에 기반을 두고도 있지만, 그녀가 미국에서 경험하게 된 사회적 맥락 속에서 ‘저항 문학’이라는 미국식 표현 방식을 통해 꽂피웠다는 점을 강조한다.¹⁷⁾

유르스나르의 소외된 사람들의 인권을 위한 투쟁의 기저에는 자연에 대한 사랑, 점점 사라져가고 오염돼가는 동식물에 대한 안타까움, 지구환경에 대한 위기의식이 깔려 있다. 1950년대부터 작가가 가장 뜨겁게

13) 줄고, 「유르스나르의 문학작품에 나타난 미국의 영향」, pp. 5-9 참조.

14) 제리 윌슨은 그레이스 프릭이 사망하기 직전인 1978년 프랑스의 한 방송사에서 작가에 관한 다큐멘터리 제작을 위해 파견한 방송팀의 사진작가였다. 미국인이지만 프랑스어에 능통했던 당시 30세의 윌슨은 프릭의 사망 후, 당시 73세이던 유르스나르의 사랑과 금전적인 지원을 받으며, 태국, 인도, 일본 등을 함께 여행했던 마지막 삶의 동반자였다.

15) 이 다큐 영화는 1983년 프랑스 텔레비전 FR 3에서 방송되었고, 그 해 다큐멘터리상을 수상했다.

16) *Blues et Gospels, textes traduits et présentés par Yourcenar, images réunies par Jerry Wilson, Gallimard, 1984, 175 p.*

17) Bérengère Deprez, *Marguerite Yourcenar et les Etats-Unis. Du nageur à la vague*, p. 121.

정열을 바친 대상은 바로 이 자연 환경 보호 투쟁이었다. 그녀는 생전에 100여 개가 넘는 환경 보호 단체에 상당한 액수를 기부하며 적극적으로 후원활동을 했으며, 다음 장에서 보겠지만 유언을 통해 사후에도 이 단체들에 대한 후원 활동을 멈추지 않고 있다. 그녀에게 있어 ‘에콜로지 l’écologie’란 “자연주의적 감수성 sensibilité naturaliste”이며, “자연이라는 메카니즘의 총체에 대한 이해 compréhension des ensembles des mécanismes de la nature”로서, 당연히 인간도 이 자연의 메카니즘에 포함된다.¹⁸⁾ 따라서 그녀가 주변인, 소수자, 소외된 자들을 위해 투쟁한 것도 이 에콜로지의 신념에서 나온 것이라고 할 수 있다.

유르스나르는 메인 주에서만 일 년에 4만 마리 이상의 야생 동물들이 도륙당하는 걸 알고 사냥 반대 캠페인에 참여했고, 프랑스의 유명한 여배우이자 동물보호 운동가인 브리짓 바르트 Brigitte Bardot에게 서신을 보내 물개 도륙 방지 및 여성 모피 착용 금지 운동에 동참해줄 것을 요청했다. 또한 도살장에 끌려가는 동물들을 나치즘 치하의 유태인에 비유하며 육식 반대에 동참하여 채식주의자로 살았으며, 마운트 데저트 섬 인근의 무인도들을 사서 자연보호구역으로 보존하고자 하는 환경 단체의 주요한 후원자였으며¹⁹⁾, 프랑스 고향에 ‘유르스나르 재단’을 설립해 인근 땅을 자연보호구역으로 조성해 현재까지 대중에게 개방하고 있다. 이 부분에 대해서는 다음 장에서 보다 자세하게 고찰할 것이다. 1978년을 예로 들어보면, 그녀는 이 해의 모든 저작권료와 인세 수입을 다양한 환경 단체에 기부하는데, 갈리마르 출판사는 이 단체들에게 바로 작가의 인세를 기부금으로 지급했다. Conférence nationale des sociétés protectrices des animaux에 500 프랑, Ligue française pour la protection de l’oiseau에

18) Marguerite Yourcenar et l’écologie, Cidmy, 1990, p. 3.

19) 유르스나르는 마티외 갈레에게 이 부분에 관해 이렇게 말하고 있다. “J’appartiens à l’une des sociétés qui achètent des terres pour créer des réserves d’air et d’eau impolluées et de vie tant végétale qu’animale. Nous possédons ici plusieurs îles de la côte”, Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980, p. 314.

500 프랑, Amis de la Terre에 250 프랑 등 많은 단체들이 기부 목록에 들어있고, 1979년도 마찬가지로 미국에서만 The Nature Conservancy에 4,000달러, Stanwood wildlife Foundation에 5,000 달러를 필두로 수많은 단체에 상당한 액수를 기부했다.²⁰⁾ 1985년에는 에라스무스 상금으로 받은 액수의 절반에 해당하는 16,000달러를 World wildlife Fund에 기부하기도 했다.²¹⁾

유르스나르가 생전에 작가로서, 인간으로서, 여성으로서, 자연의 일부로서 더 나은 사회, 더 살기 좋은 지구를 만들기 위해 정신적으로 물질적으로 어마어마한 기여를 했다면, 그녀의 이 “미국식 투쟁주의 militantisme à l'américaine”²²⁾는 사후에도 그녀의 정신을 계승한 기관들에 의해 여전히 계승되고 있다. 다음 장에서 보다 구체적으로 고찰해 보도록 하자.

3. 더 낳은 사회를 위한 유산

유르스나르는 생전에 유언장을 여러 번 작성했고 시대와 환경에 따라 그 내용에도 많은 변화가 있었다. 전기 작가인 미셸 사르드의 연구에 따르면, 최초의 유언장은 1943년 5월 10일 하트포드 Hartford에서 영어로 작성되었다.²³⁾ 여기서 유르스나르는 본인 소유의 재산목록을 작성하고 있는데, 가장 큰 부분이 어머니로부터 물려받은 벨기에 소재 영지의 저당권 350,000 벨기에 프랑, 미국에 오기 전 출간했던 작품 9권의 인세, 부친의 세 번째 아내 크리스틴의 유산 상속분²⁴⁾, 프랑스의 호텔들에 두고 온 가방

20) Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, p. 334.

21) Bérengère Deprez, *Marguerite Yourcenar et les Etats-Unis. Du nageur à la vague*, p. 137. 드프레는 이 책의 부록에서 유르스나르가 생전에 후원했던 단체들의 목록을 60여개 이상 제공하고 있다. *Ibid.*, pp. 205-206 참조.

22) Michèle Sarde, *You, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, p. 335.

23) *Ibid.* pp. 287-288. 앞으로 이어지는 문단의 내용은 이 책의 내용을 요약한 것이다.

24) 유르스나르의 아버지 미셸 드 크雷앙쿠르 Michel de Crayencour는 세 번 결혼했다. 첫 번째 아내는 아들 하나를 남기고 사망했고, 두 번째 아내가 유르스나르의

들, 고서, 은식기, 가구 등이 목록에 기록되어 있다. 유르스나르는 혹시 본인이 양어머니보다 먼저 사망할 경우 양어머니에게 일정의 생활비를 보내주고, 나머지 재산은 모두 그레이스 프릭에게 상속한다고 의사를 표명하고 있다. 1946년 프랑스어로 작성된 유언장에는 미국에서 사망할 경우 마운트 데저트 섬의 썸스빌 Somesville 묘지에 묻어달라고 별씨 명시하고 있는데, 실제 작가는 1987년 사망 후 이 곳 묘지에 안장되었다.²⁵⁾

그런데 거의 40여년이 흘러 1981년 무렵 작성된 유언장에서 유르스나르는 본인 재산의 가장 큰 부분을 차지하는 미국의 집 Petite Plaisance를 당시 여행 동반자이자 연인이었던 제리 월슨에게 물려줄 의사를 표명했다고, 당시 작가의 변호사였던 마르크 브로솔레 Marc Brossollet는 밝히고 있다.²⁶⁾ 하지만 이번에도 제리 월슨이 작가가 사망하기 1년 전인 1986년에 에이즈로 먼저 사망하게 되자, 유르스나르는 급히 유언을 수정하게 된다. 그녀는 마지막 유언장에서 ‘Petite Plaisance Trust’를 설립하여 전 재산을 이곳에 기부할 것이며, 이 ‘트러스트’는 뾰띠뜨 뿔레장스의 관리 및 유지에 드는 비용을 제외하고 모든 기금을 자연 환경 보호 협회들의 후원과 지원에 사용할 것을 명시한다.²⁷⁾ 만약에 ‘트러스트’의

생모인 페르낭드 Fernande로 작가를 출산 후 열흘 만에 산욕열로 사망했다. 세 번째 아내 크리스틴 Christine은 본인 출생의 자녀가 없자 1938년 유르스나르에게 재산을 물려주겠다는 유언서를 작성한다. 크리스틴은 1950년에 사망했고, 그녀가 남긴 유산은 예상보다 훨씬 적었다고 한다.

25) 필자가 썸스빌에 있는 Brookside Cemetery를 방문했을 때 금 속 작은 계곡에 둘러싸인 묘지는 천연 공원처럼 조용하고 한적했다. 묘지 인근 지역은 야생동물 보호구역으로 지정될 만큼 숲이 무성한 곳이었고, 묘지관리인조차 없어 두 시간 이상 묘지 전역을 살살이 뒤져서야 묘지 왼쪽 가장자리 나무 아래 자리 잡은 작가의 묘석을 발견할 수 있었다. 비석도 없이 낙엽들 속에 묻혀있는 작가의 묘석은 너무도 작고 소박한 것이었다.

26) Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, p. 367. 제리 월슨이 일찍 사망하지 않고 더 오래 살았더라면 그의 모험적이고 방탕한 삶을 지원해주었던 유르스나르는 자신의 아버지처럼 결국 파산에 이르게 되었을 것이라고, 사르드는 조심스레 추측하기도 했다. *Ibid.*, p. 363.

27) Marguerite Yourcenar et l'écologie, p. 92. Michèle Goslar, *Yourcenar. «Qu'il eût été fade d'être heureux»*, p. 266. 유르스나르가 유럽을 떠난 후 유일하게 연락을 유지한 가족은, 이복 오빠의 아들, 즉 조카인 조르주 드 크레앙쿠르였다. 이복 오빠와는 모든 인연을 끊고 살았지만, 이 조카와는 16년간 서신 교환을 하고 작가가

기금이 고갈되어 더 이상 운영이 어려울 경우, 집과 대지는 The Nature Conservancy of the Pine Tree State에 기부할 것이며, 그 외 개인 소장 품들의 판매 수익금 중 절반은 World Wild Life Fund에, 사분의 일은 Fondation Marguerite Yourcenar에, 나머지 사분의 일은 Réserve naturelle du Zwin에 기부할 것이며, 만약에 이 단체들이 사라지고 없게 될 경우에는 작가가 생전에 후원했었던 기관들 중에서 “문학적, 교육적, 온정적 보호 기관들 organismes à but de conservation, littéraire, éducatif ou charitable”에 기부할 것을 또한 명시하고 있다.²⁸⁾

이처럼 생의 우여곡절을 거치고 거쳐 결국 작가의 신념과 가치에 따라 이 마지막 유언을 통해 탄생한 것이 바로 ‘Petite Plaisance Trust’라고 할 수 있다.

3.1. 뽀띠뜨 뿔레장스 트러스트 Petite Plaisance Trust²⁹⁾

‘Petite Plaisance Trust’는 작가 사후 1년만인 1988년에 설립되었다. 유르스나르는 이 ‘트러스트’를 통해 먼저 자신이 40여년을 살며 주요 작품들을 집필했던 마운트 데저트 섬에 있는 집 뽀띠뜨 뿔레장스를 기념관 이자 박물관으로 보존하고 대중에게 개방하기를 소망했다. 작가의 유언대로, 이 집은 작가가 생전에 살던 모습 그대로 보존되고 있으며 일반적으로 6월 15일-8월 31일 (화요일-토요일) 사이 예약을 통해 집을 무료로 방문할 수 있다.

현재 뽀띠뜨 뿔레장스의 운영위원장인 존 호워드 Joan E. Howard는

고향을 방문했을 때 만난 적도 있었으며, 고향인 노르 지방을 배경으로 하는 자서 전 삼부작 『세상의 미로 Le Labyrinthe du Monde』집필 시 자료수집 등의 도움을 받기도 했다. 하지만 평소 가족, 결혼, 출산 등의 혈연 문화에 반감을 가지고 있던 작가답게, 유르스나르는 이 조카에게 그림 한 점의 복사본과 가구 하나를 물려줬을 뿐이다. Michèle Goslar, *Ibid*, p. 266.

28) Marguerite Yourcenar et l'écologie, p. 92.

29) 주소 : 35 S Shore Rd, Northeast Harbor, Maine 04662, United States. (Tél: 207/276-3940). petiteplaisance@acadia.net.

1980년 작가에 관한 박사논문을 준비하던 중 작가와 교류를 시작했고, 작가 생전에 이 집에 며칠씩 머무르기도 했으며, 조지안 사비뇨의 전기를 영어로 번역한 번역가이기도 하다. 호워드의 노력으로 이 집은 2014년에 프랑스문화유산협회 the French Heritage Society에 의해 ‘대가의 집 Maisons des Illustres’³⁰⁾으로 라벨 인증을 받았고, 2016년에 필자가 방문했을 때는 보스톤 지부의 지원을 받아 전면적인 개보수 작업 중이었다. 집의 현관문 옆 벽에는 우측 사진처럼 ‘대가의 집’ 라벨이 붙어 있고, 이 라벨에는 “마르그리트 유르스나르(1903-1987), 작가이자 아카데미 프랑세즈에 선출된 첫 번째 여성, 1950년부터 뼈띠뜨 뿔레장스에 살았다”라고 적혀 있다. 프랑스 영토 너머 아메리카 대륙에 위치하고 있지만, 자국의 문화유산처럼 지원을 아끼지 않는 프랑스식 문화유산에 대한 사랑은 우리에게 많은 시사점을 준다.

유르스나르가 사망 시에 유산을 얼마 남겼는지는 정확히 알려지지 않았다. ‘트러스트’의 공동운영자로 작가의 의해 지정된 네 명 중 한 명인 이봉 베르니에 Yvon Bernier³¹⁾의 말에 따르면 그 액수는 상당한 수준이라고 한다. 작가의 유산 외에 ‘트러스트’는 작가

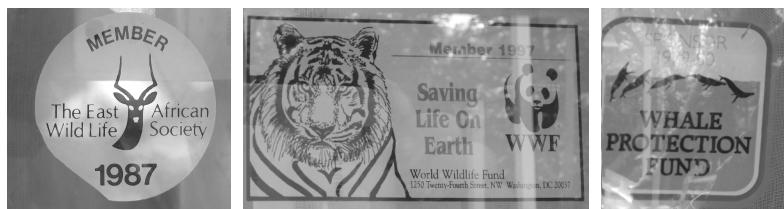


[Petite Plaisance
‘대가의 집’ 라벨]

30) Maisons des Illustres 인증은 2011년 당시 프랑스 문화통신부 장관이었던 프레데릭 미테랑 Frédéric Mitterrand에 의해 저명한 예술가들의 생가나 체재지를 보존하고 시민에게 개방할 목적으로 제정되었다. 인증은 5년간 유효하고 갱신이 가능하다. 인증 받은 집은 일 년에 최소 40일을 개방해야하고 영리목적으로 운영될 수 없다. 2013년 기준 195곳이 지정되었다.

31) 캐나다 퀘벡의 라발대 교수였던 이봉 베르니에는 유르스나르의 열렬한 독자였고 몇 년간에 걸친 서신 교환 후에 1980년 첫 만남을 갖게 된다. 이후 이봉 베르니에는 작가의 마지막 삶을 가장 가까이서 지켜본 문학적 지지자로서, 플레이야드 판의 <참고문헌 la bibliographie> 집필을 했고, 작가에 의해 ‘트러스트’ 공동운영자로 위촉되어 현재까지 이 일을 맡아오고 있다. Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : L'invention d'une vie*, p. 614 참조. 2009년에는 작가와 관련된 개인적인 소장품들을 모두 릴 Lille에 있는 ‘노르지방 고문서센터 Les archives du Nord’에 기증했고, 이듬해에 ‘Bernier/Yourcenar’ 전시회가 개최되기도 했다.

사후 저작권료 및 인세 수입 등도 관리하고 있다. 이렇게 조성된 기금의 대부분은 작가의 유언대로 “환경 보호 la protection de l'environnement, 멸종 위기종 보호 la défense d'espèces menacées, 인권 보호 la défense de certains droits civils”³²⁾를 위해 쓰이고 있다. 뼈띠뜨 뿔레장스의 거실 유리창에는 유르스나르가 후원하고 있는 각종 단체들의 스티커가 빼곡하게 붙어 있다.³³⁾



[Petite Plaisance 유리창에 붙여진 환경단체들의 스티커]

이봉 베르니에는 그녀가 이 ‘트러스트’의 설립을 제안하면서 그 목적을 환경보호에 두었지, 자신의 작품 홍보나 일반적인 문학의 위상 제고에 대해서는 전혀 언급조차 없었음을 강조한다. 유르스나르의 말대로 “문학 작품은 스스로 살아남는 것 Que l'oeuvre se défende elle-même !”³⁴⁾이기 때문이다. ‘트러스트’ 운영에 관한 다음의 내용들은 이봉 베르니에와의 이메일 인터뷰를 통해 얻은 자료를 재구성한 것이다.

‘트러스트’는 각종 단체에 해마다 1억 이상 (약 100,000달러 정도)을 기부해왔다. 기부 대상 단체는 작가의 유언대로 그녀가 생전에 접촉이 있었던 단체로 한정되어 있다. ‘트러스트’의 공동 운영위원 네 명은 일 년에 20,000 달러씩 위 단체 목록에 있는 기관을 선택해서 자유롭게 사용할

32) <Le Trust>, dossier écrit par Yvon Bernier en 2012, in http://agora.qc.ca/documents/marguerite_yourcenar-le_trust_par_bernier_yvon

33) 앞 장의 사진과 함께 이 사진들은 필자가 직접 촬영한 것이다.

34) 이 말은 유르스나르가 생전에 이봉 베르니에에게 트러스트의 설립을 제안하면서 했던 말이다. <Le Trust>, dossier écrit par Yvon Bernier en 2012.

수 있다. 작가 사후 30년 동안 이 아름다운 기부는 계속돼 왔지만, 이봉 베르니에는 앞으로도 이 금액을 유지하는 선에서 지속적인 기부가 가능할지 심각한 우려를 표명했다. ‘트러스트’의 기금은 초기 조성금이 상당하고 2037년까지 저작권료 수입이 있기 때문에 아직까지는 운영자금이 고갈되지는 않았지만³⁵⁾, 기념관 입장료 수입이 없는 상황에서 저작권이 만료되는 이후의 운영방안을 지속적으로 모색할 필요가 제기되었다.

이런 문제의식에서 2012년 탄생한 것이 Petite Plaisance Conservation Fund이다. 운영위원으로는 Jayne Persson, 회장으로는 Jane Gilkes이 선출되었다. 이 펀드는 “집과 정원을 보존하고 박물관이 앞으로의 세대에게 도 대중에게 개방될 수 있도록 보장할 목적 le but de préserver la maison et ses jardins et d'assurer que le musée reste ouverte au public pour les générations à venir”으로 설립되었고, “마르그리트 유르스나르의 정신의 불꽃이 뽐내는 빛으로 결코 꺼지지 않도록 la flamme de l'esprit de Marguerite Yourcenar ne s'éteigne jamais à Petite Plaisance” 기부를 독려하고 있다.³⁶⁾ 전 세계의 유르스나르 독자들은 기념관을 방문할 때나, 아니면 인터넷으로 액수에 상관없이 기부할 수 있다.

3.2. 마르그리트 유르스나르 재단 Fondation Marguerite Yourcenar

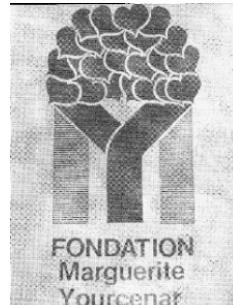
Petite Plaisance Trust가 유르스나르가 생전에 살았던 집을 작가 사후 기념관으로 운영하게 하면서 주로 미국의 환경 및 인권 보호 지원활동을 위해 설립된 것이라면, ‘마르그리트 유르스나르 재단 Fondation Marguerite

35) 2016년 이 곳 방문 시 필자는 기념관의 정원을 관리해주고 있는 엘리자벳과의 인터뷰를 진행할 수 있었다. 엘리자벳은 마운트 데저트 섬에서 유년시절을 보내고 성장했으며, 유르스나르와 프릭의 이웃으로 생전에 이들과 교류가 있는 섬 주민이다. 그녀는 오래 전부터 한겨울을 제외하고 기념관 정원을 관리해주며 소정의 월급을 받고 있었다. 하지만 최근 몇 년 전부터 기념관 운영이 어려워지면서 받던 월급의 40%를 수령하면서 거의 봉사로 이 일을 하고 있다고 말했다.

36) <http://petiteplaisanceconservationfund.org/About%20Us%20Page.html>

Yourcenar'은 작가가 어린 시절을 보낸 프랑스 북부 노르 지방 바이엘 Bailleul에 작가 생전의 희망에 따라 설립되었다. 그녀는 생전에 프랑스 라디오 방송 RTL과의 인터뷰에서 “내가 20년만 젊었더라면 내 어린 시절의 대부분을 보냈던 몽-누와르에 자연보호구역을 설립했을 것이다. Si j'avais 20 ans de moins, je fonderais une réserve naturelle au Mont-Noir, où j'ai passé une grande partie de mon enfance”³⁷⁾라고 말한 적이 있다. 그녀는 아카데미 프랑세즈 입회 연설을 위해 1980년 12월에 프랑스 플랑드르 지방을 방문했을 때 이 소원을 다시 한 번 피력한다. 그래서 2년여의 준비기간을 거쳐 1982년 3월 11일에 공식적으로 이 재단 설립이 공표되고 3월 18일에 첫 번째 운영위원들이 선출된다. 운영위원장에는 장-마리 게외 Jean-Marie Géhu가 선출되었다.

‘유르스나르 재단’의 본사는 바이엘에 있고, 그 설립 목적은 “플랑드르 산들의 전통적인 풍경과 야생 동식물을 보호 protéger la flore et la faune sauvages ainsi que les paysages traditionnels des Monts de Flandre”³⁸⁾하는 데 있다. ‘재단’의 상징은 북쪽 지역에서 감사의 표시로 심던 보리수 나무로서, 우측의 로고를 보면 유르스나르를 상징하는 Y 모양의 줄기³⁹⁾에 심장 모양의 잎사귀가 달려 있다. 유르스나르는 1982년 4월 재단 설립 축하행사에 참여해서 다음과 같이 벽찬 감동을 표현한다. “몽-누와르 지역과 플랑드르 산악 지역에 환경보호구역을 조성하는 것은 항상 내 관심사 중의 하나였습니다. 이 꿈이 실현되는 것을 보니 참으로 행복하



[Fondation Marguerite Yourcenar 로고]

37) http://museeyourcenar.chez.com/la_fondation_marguerite_yourcenar_082.htm에서
재인용.

38) *Ibid.*

39) Yourcenar는 원래 성인 Crayencour의 글자를 조합해 작가가 만들어낸 필명이다. 그녀는 마티외 갈레와의 인터뷰에서 필명의 첫 글자인 ‘Y’가 “가지가 벌어진 나무, 두 길이 만나는 모양”을 닮아 마음에 든다고 고백한 바 있다. *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, p. 55.

고, 내 모든 벗들이 이것을 즐기며 내가 하는 것처럼 이 시도가 총체적으로 성공할 수 있도록 관심을 가져주시길 바랍니다.”⁴⁰⁾

‘재단’의 가장 중요한 활동은 플랑드르 언덕의 일부 땅을 구입해 환경보호구역으로 조성하고 관리하는 것이다. ‘재단’은 현재까지 설립 목적에 충실히 다양한 환경보호 활동을 하고 있고, 최근에도 작은 숲을 구입해 환경보호구역을 점차 확장하고 있다. 벨기에쪽 플랑드르 지역에도 ‘재단’과 동일한 의미의 ‘Stichting Marguerite Yourcenar’이 설립되어 연합 활동을 하고 있으며, 또한 미국의 Petite Plaisance Trust와도 긴밀한 협조 관계를 유지하고 있다.⁴¹⁾ ‘재단’의 산하에는 ‘유르스나르 빌라 Villa Marguerite Yourcenar’과 ‘유르스나르 박물관 Musée Marguerite Yourcenar’^{o)} 운영되고 있다.

3.3. 마르그리트 유르스나르 빌라와 박물관 Villa et Musée de Marguerite Yourcenar

– Villa Marguerite Yourcenar

‘유르스나르 빌라’는 작가가 1903년-1912년 사이 어린 시절을 보낸 몽-누아르에 자리 잡고 있어서 ‘빌라 뒤 몽-누아르 villa du Mont-Noir’라고 불리기도 한다. 하지만 유르스나르가 자서전 3부작 『세상의 미로』에



[Villa départementale
de Marguerite Yourcenar]

40) “L'établissement d'une réserve écologique dans la région du Mont-Noir et en général des Monts de Flandre, a toujours été un de mes soucis. Je suis heureuse de voir ce rêve se réaliser et j'espère que tous mes amis s'en réjouiront et s'intéresseront comme je le fais à la totale réussite de cette entreprise.”
http://museeyourcenar.chez.com/la_fondation_marguerite_yourcenar_082.htm

41) Petite Plaisance Trust와 마찬가지로, 지속적인 재원 확충을 위해 시민 기부를 적극적으로 독려하고 있다. 기부자는 ‘Société des Amis de la Fondation Marguerite Yourcenar’의 회원으로 가입되며, 재단 운영과 관계된 소식을 전달받을 수 있으며 프로그램 운영에도 참여할 수 있다.

서 그토록 매력적이고도 서글프게 묘사했던 몽-누아르 성은 1918년 폭격으로 소실되었고, 현재의 빌라는 그 성의 마구간이 있던 자리에 1930년대에 새로 건축되어, ‘유르스나르 재단’에서 인수하기 전에 뒤푸르 Dufour 부부의 소유였던 것으로 알려져 있다. 1980년 이 곳을 방문해서 몇 시간을 보냈던 작가는 후에 루이 손느빌 Louis Sonneville에게 쓴 편지에서 “그 날 가장 아름다웠던 순간들 중 하나는 그들의 침실 창문으로 어릴 적 내 방에서 바라보던 것과 똑같은 풍경을 꽤 오랫동안 바라보았던 순간이었음을 뒤푸르 부부에게 전해 달라”⁴²⁾고 쓰고 있다.

‘유르스나르 빌라’는 프랑스 북부 생-장-카펠 Saint-Jans-Cappel의 플랑드르 언덕 지역에 조성된 약 40 헥타르의 자연공원 안에 위치하고 있다. 빌라 주위의 8 헥타르에 이르는 숲은 ‘유르스나르 공원 Parc départemental Marguerite Yourcenar’으로 조성되어 있으며, 작가의 소망을 담아 ‘환경보호구역 Espace naturel sensible’⁴³⁾으



[Parc départemental
Marguerite Yourcenar]

42) “Marguerite, fille de Flandre : Une lettre qu'adresse Marguerite Yourcenar, le 23 décembre 1980, à son ami de Saint-Jans-Cappel, Louis Sonneville”, https://fr.wikipedia.org/wiki/Villa_Marguerite-Yourcenar 에서 재인용. 1980년 고향 생-장-카펠 방문 시 한 기자와의 인터뷰에서 작가는 그 지역의 아름다움을 다음과 같이 묘사하고 있다. “Ici, il y a comme en Hollande, comme dans la Flandre belge, je dirais même dans le Danemark, ces immenses paysages plats avec de grands ciels, où les nuages changent sans cesse l'immensité du ciel, l'humilité et la modestie, et en même temps, la solidité des constructions humaines paysannes, la beauté des arbres, la beauté des grandes rangées d'arbres dessinant, en quelque sorte, la ligne de l'horizon et la beauté d'une atmosphère qui change sans cesse, comme dans certains tableaux du XVIIe siècle, qui ont merveilleusement senti cette beauté particulière du Nord.” https://lenord.fr/jcms/pnw_5336/marguerite-yourcenar 참조

43) ‘Espace naturel sensible (ENS)’은 프랑스가 환경과 관련된 법들을 재정비하면서 1976년 지정된 법으로, 도시계획이나 경제발전 등의 이유로 자연이 훼손되거나 훼손될 가능성이 있는 구역을 보호할 목적으로 제정되었다. ENS의 지정 및 관리는 각 도의회에 귀속되며, 도의 세금 taxe départementale des espaces naturels sensibles (TDENS)을 통해 운영된다. 또한 ENS는 특별한 사유가 있을 때를 제외하고는 기본적으로 대중에게 개방되어야 한다. 현재 74개의 도에 3050개의 ENS가

로 지정되었다. 빌라는 6킬로 정도의 산책로를 통해 ‘유르스나르 박물관’과 연결되어 있다. 이 빌라는 ‘대가의 집’으로 인증 받았고, 1997년부터 유럽 작가들이 단기적으로 체류하며 창작에 몰두할 수 있도록 지원해주는 ‘유럽작가 레지던스 센터 Centre Départemental de résidence d'écrivains européens’로 사용되고 있다. 노르도 Département du Nord에 따르면, 보통 2월말에 지원 서류를 접수하고, 10인의 국제적 문학전문가들로 구성된 심사위원회를 거쳐, 6월 중순 경에 지원자를 선발한다. 1년에 평균 60여명의 작가들이 지원하며, 그 중 15명의 작가들을 선별해 지원하고 있다.⁴⁴⁾ 체류기간은 보통 1-2개월이다. 2018년 지원 서류의 첫 장에는, “작가들이 평화롭고 조용한 장소에서 글을 쓸 수 있도록, 그리고 문학의 밤, 도서전, 초중고 및 대학에서의 만남, 축제 등을 통해 북쪽 지역의 독자들과 교류할 수 있도록”⁴⁵⁾ 레지던스를 제공한다는 지원목적이 명기되어 있다. 지원조건을 보면, 전문 출판사에서 최소한 하나 이상의 문학작품을 출간한 유럽작가라면 문학 장르 (장편소설, 단편, 시, 희곡, 에세이, 만화, 동화 등)와 상관없이 지원 가능하다. ‘빌라’ 측에서는 숙소⁴⁶⁾, 아침 및 저녁식사 (주말 및 공휴일 제외)를 제공하고, 노르도의회 Conseil départemental du Nord 측에서는 작가 거주지에서 빌라까지의 왕복 교통비, 1인당 월 2000 유로의 장학금을 지원한다. 입주 작가는, 체류 기간 동안 문학작품 집필에 몰두해야 하며, 이 작품의 출간, 재출간, 번역 시에는 매번 작품에 ‘빌라’와 노르도의회의 지원을 받았음을 명기해야 하며, 빌라에 인쇄본 2권을 제출해야 하고, 노르도에는 온라인 또는 오프라

지정되어 있다. <http://www.conservation-nature.fr/article3.php?id=126> 참조

44) 빌라의 작가 레지던스 지원을 받았던 대표적인 작가들과 작품들은 다음과 같다.
Les joyeuses funérailles (Ludmila Oulitskaia), *L'éternité n'est pas de trop* (François Cheng), *Kétala* (Fatou Diome).

45) <DOSSIER DE CANDIDATURE POUR UNE RESIDENCE D'ECRITURE EN 2018>, https://lenord.fr/upload/docs/application/pdf/2017-01/villa_yourcenar.pdf

46) 빌라에는 방이 3개 있어 동시에 3인을 수용할 수 있다. 목욕탕이 딸린 1인 1실이며, 도서관, 컴퓨터실, 부엌, 식당, 거실은 공동사용이며, 자전거 3대, 자동차 1대가 구비되어 있다.

인 출간을 위해 20여 쪽의 원본 텍스트를 파일로 제출해야하며, 체재 기간 동안 최소한 1회 이상의 문학 행사에 참여해야 한다. 2018년 지원 서류에 명시된 몇 가지 조건들을 표로 정리해보면 다음과 같다.⁴⁷⁾

[Villa Marguerite Yourcenar의 2018년 지원요건]

기관이름	Villa Marguerite Yourcenar (Villa départementale du Nord)
기관위치	2266 route du parc, 59270 Saint-Jans-Cappel, France Téléphone : (00 33) 03 59 73 48 90 Courriel : villayourcenar@lenord.fr Site : lenord.fr/villayourcenar
서류접수	avant le 24 février 2017
서류심사	La lettre des décisions du jury mi-juin 2017. Le jury de dix personnalités du monde littéraire européen.
지원목적	Proposer aux auteurs une résidence d'écriture pour qu'ils puissent créer dans un lieu paisible, calme et stimulant et rencontrer le public du Nord et le public transfrontalier au cours de soirées littéraires, salons du livre, rencontres dans des établissements scolaires, universitaires, des festivals…
지원자격	auteurs européens qui ont déjà publié un ou plusieurs ouvrages chez un éditeur professionnel.
체재기간	un ou deux mois (mars à juillet et septembre à novembre)
선발인원	quinze lauréats
제출서류	<ol style="list-style-type: none"> 1. le formulaire d'inscription complété. 2. le formulaire d'engagement daté et signé. 3. une notice bibliographique dactylographiée en français (2 pages maxi). 4. une lettre de motivation dactylographiée en français (1 page maxi). 5. des exemplaires de vos livres publiés en français : <ul style="list-style-type: none"> – Quatre exemplaires de votre dernier livre publié.

47) <DOSSIER DE CANDIDATURE POUR UNE RESIDENCE D'ECRITURE EN 2018>, https://lenord.fr/upload/docs/application/pdf/2017-01/villa_yourcenar.pdf

제출서류	<ul style="list-style-type: none"> - Quatre exemplaires d'un autre de vos livres, représentatif de votre démarche artistique. Pour les ouvrages qui n'ont pas encore fait l'objet d'une édition en français, fournir un extrait significatif traduit en français d'une de vos œuvres : 20 pages minimum. 6. Résumé ou synopsis dactylographié du manuscrit pour lequel vous sollicitez la résidence (1 page maxi). 7. Revue de presse (choix de 5 articles maxi).
체재혜택	<ul style="list-style-type: none"> - La villa offre aux écrivains : logement (une chambre-bureau équipée d'une salle de bains individuelle / une bibliothèque, une cuisine, une salle informatique (avec photocopieuse, imprimante et accès Internet), une salle de télévision, une salle à manger communes), le petit déjeuner et le repas du soir (sauf weekends et jours fériés), 3 bicyclettes et 1 voiture. - Le Conseil départemental du Nord offre aux écrivains : Un voyage (aller-retour) des écrivains résidents depuis leur lieu d'habitation, une bourse d'environ 2 000 € par mois.
의무사항	<ul style="list-style-type: none"> - L'écrivain résident consacre son séjour à la Villa Marguerite Yourcenar à l'écriture d'un manuscrit original. - Lors de sa publication et de ses éventuelles rééditions et traductions, il s'engage à faire figurer sur l'ouvrage auquel il aura travaillé pendant sa résidence, une formule du type : « L'auteur a bénéficié pour la rédaction de ce livre d'une résidence littéraire à la Villa Marguerite Yourcenar et d'une bourse d'écriture du Conseil départemental du Nord » et d'en adresser deux exemplaires à la Villa Marguerite Yourcenar. - L'écrivain résident accepte de participer à une ou plusieurs rencontres publiques lors d'événements littéraires à la Villa Marguerite Yourcenar et hors-les-murs. - Il remettra au Département du Nord une vingtaine de feuillets en fichier électronique qui pourra le cas échéant, faire l'objet d'une publication en ligne ou imprimé.
대표행사	'Par Monts et par Mots'

2017년까지 지원을 받은 작가들의 국적을 살펴보면, 프랑스 작가들뿐만 아니라 포르투갈, 벨기에, 스페인, 스웨덴, 영국, 덴마크 등의 서유럽

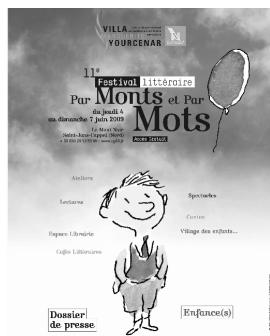
국가, 루마니아, 폴란드, 터키, 시리아 등의 동유럽 및 중동 국가, 알제리, 튀니지 등의 북아프리카 국가, 아르헨티나, 콜롬비아, 미국, 한국 등을 포함하고 있다.⁴⁸⁾ 한국 국적으로는 유일하게 ‘빌라’의 지원을 받았던 최주현 작가는 2001년부터 프랑스에 정착한 만화작가이다.⁴⁹⁾ 이를 통해 볼 때, 작가들의 국적과 상관없이 지원 당시 유럽에 거주 중인 작가는 지원 자격을 충족함을 알 수 있다.

‘빌라’는 해마다 ‘언덕 사이로, 말을 통해 Par Monts et par Mots’라는 문학 축제를 통해 한편으론 유르스나르의 작품 세계를 널리 알리고 공유하며, 다른 한편으로 상대적으로 문화적 소외지역인 프랑스 노르 지방의 문학 발전과 문화 향유를 견인하고 있다. 1999년 시작된 이 축제는 해마다 유르스나르의 생일인 6월 8일을 전후하여 3-4일간 ‘빌라’ 및 도립 도서관에서 다채롭게 열리는데, 그 해의 메인 테마 아래 글쓰기 경연, 낭송회, 연극, 영화, 작가들과의 만남, 초중고 학생들의 문학 아틀리에 행사 등의 상세 프로그램으로 구성되어 있다. 예를 들어, 2008년의 주제는 ‘편지 La correspondance’, 2009년은 ‘유년시절 Enfance’, 2010년은 ‘여성의 글쓰기 féminin singulier’⁵⁰⁾였다. 2010년은 유르스나르가 여성 작가로는 처음으로 아카데미 프랑세즈에 선출된 지 30주년이 되는 해였다. 이를 기념하기 위해, 이 해의 축제는 ‘여성의 글쓰기’라는 주제 아래 아멜리 노통 Amélie Nothomb, 아니 에르노 Annie Ernaux를 비롯한 30여 명의 여성작가들이 직접 낭독회에 참가해 화제가 되기도 했었다.

48) <http://www.m-e-l.fr/fiche-residence.php?id=3> 참조

49) 대표작으로는, Choi Juhyun, *Halmé, Bande Dessinée*, Cambourakis, 112 p. 이 있다.

50) 축제의 대모 역할을 했던 아멜리 노통은 유르스나르에게 바치는 헌사에서 다음과 같이 말했다. “A l'âge de dix-neuf ans, j'ai découvert Marguerite Yourcenar en lisant *Mémoires d'Hadrien*. Ce fut un choc dont je ne me suis jamais remise. Son oeuvre, sa pensée et sa vie m'inspirent une admiration sans borne. C'est la géante absolue de la littérature !” <Dossier de presse du festival par monts et par mots 2010>, http://www.2e-bureau.com/03_culture/festival_%20par_monts_et_par_mots/media/Dossier%20de%20presse/DP_2010_parmontsetparmots.pdf 참조.



[2009년 행사 포스터]



[Le festival Par Monts et par Mots
2016년 개막행사]



[2008년 학생들의 문학 아틀리에]

올해로 18주년을 맞이하는 ‘Le festival littéraire par monts et par mots’는 노르 지방 출신 작가인 유르스나르를 기리는 작은 문학행사에서 출발했지만, 이제는 해마다 수 천 명의 관광객이 방문하는 대표적인 지역축제로 성장하였다. 또한 출발은 유르스나르 작품의 낭독회와 ‘빌라’의 지원을 받는 체재 작가들의 작품 소개와 독자와의 만남 등의 순수한 문학 축제였지만, 해를 거듭할수록 문학을 매개로 연극, 영화, 뮤지컬 등의 인접 예술을 다양하게 향유할 수 있는 종합예술 지역축제로 성장하고 있다. 이 축제는 노르 도민들에게는 가까이서 수준 높은 문화적 예술적 체험을 가능하게 해 주는 지역축제이고, 유럽인들에게는 노르 지방을 새롭게 발견하면서 유럽의 보편적 문화를 공유할 수 있는 문화축제로 자리 잡고 있다.

– Musée Marguerite Yourcenar

1977년 생 장 카펠의 주민이었던 루이 손느빌은 미국에 살고 있던 유르스나르에게 몽 누아르에서 채집한 히아신스 구근과 흙 몇 줌을 우편으로 보낸다. 이렇게 해서 시작된 둘 사이의 서신 교류로부터 박물관 설립에 대한 아이디어가 탄생하게 된다.

‘유르스나르 박물관 Musée communal Marguerite Yourcenar’은 1985년 루이 손느빌에 의해 생 장 카펠의 군립 박물관의 위상으로 설립되었다. 박물관 홈페이지에는 이 박물관의 설립 목적이 다음의 두 가지로 명시되어 있다. 첫째, 이곳에서 유년시절을 보낸 작가의 작품과 생애를 가능한 한 널리 대중에게 알리는 것이며, 둘째, 지속 가능한 발전의 차원에서 플랑드르 산들의 자연 문화유산과 전통 문화유산을 보호하고 발전시키는 것이다.⁵¹⁾ 세 개의 상설 전시실에서는 주로 작가의 유년시절과 관련된 사진, 자료, 노르 지방 방문 시의 자료, 작가의 작품들, 작가의 생애를 보여주는 다큐멘터리 등을 전시하고 있으며, 뾰띠뜨 뿔레장스에 있는 작가의 서재를 그대로 재구성해놓고 있다. 1986년 5월 21일, ‘유르스나르 박물관 친구들 연합회 l'association des Amis du musée Marguerite Yourcenar’가 공식적으로 발족되었고, 현재까지 박물관의 운영은 이 연합회에서 담당하고 있다.⁵²⁾

이곳으로부터 ‘빌라’까지 이어지는 6km의 ‘히아신스 오솔길 le sentier des Jacinthes’은, 길 양 옆으로 보랏빛 히아신스가 펼쳐진 가운데 이곳의 풍경을 그린 그림과 유르스나르의 작품 속에서 가져온 인용구들이 조

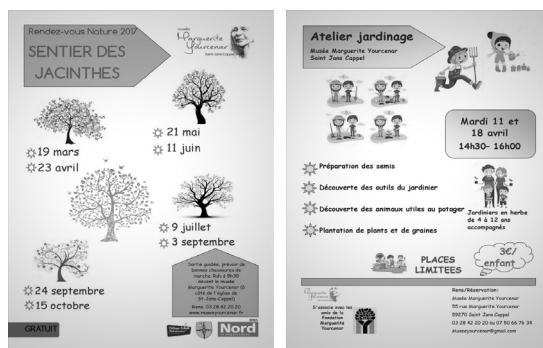
51) <https://www.museeyourcenar.fr/l-association/> 참조.

52) Yourcenar Trust, Fondation과 마찬가지로, 박물관 역시 시민들의 기부는 주요한 재원이라고 할 수 있고, 이 기부문화의 중심에 이 연합회가 자리 잡고 있다. 이 연합회의 핵심 회원 중의 한명이 유르스나르 생전에 동물 보호를 위해 함께 활동했던 브리짓 바르도로서, 그녀는 2007년 친필편지와 함께 상당액을 이 연합회에 기부한 것으로 알려졌다. 열기구를 타고 전 세계 구석구석을 누비며 생동감 있는 다큐멘터리를 제작하고 소개했던 니콜라 월로 Nicolas Hulot 역시 이 연합회의 기부자 중의 한 명이다. Ibid. 니콜라 월로 역시 1990년에 ‘Fondation Nicolas Hulot’를 설립해 자연 보호와 평등한 인간 세상을 위해 일하고 있다.

화를 이루는, 문학적 산책으로 오래 전부터 친환경 관광명소가 되었다. ‘박물관’은 봄에서 가을까지 일요일 (1년에 10회)에 ‘자연과의 만남 Rendez-vous nature’이라는 이름으로 전문 해설사가 동반한 문학 산책 행사를 운영하고 있다. 아름다운 자연 환경 속에서 문학과 상송의 만남이 이루어지는 ‘문학의 발라드 Les balades littéraires’ 행사도 박물관이 주관하는 대표적인 친환경 문학행사이다. 또한 해마다 봄에는 4살-12살 사이의 어린이를 동반한 가족들을 대상으로 ‘정원 가꾸기 Atelier jardinage’ 행사를 통해 환경의 소중함을 일깨우는 가족 참여형 체험행사를 주최하고 있다. 이 외에도, 음악회, 공연 등을 이곳에서 개최함으로써, ‘유르스나르 박물관’은 지역 주민들에게 문화 향유의 공간, 만남과 친교의 장소로서 자리 잡았다.



[Musée Marguerite Yourcenar]



[le sentier des Jacinthes
포스터]

[Atelier jardinage 포스터]

‘유르스나르 박물관’에 대한 기본적인 정보를 요약해 보면 다음과 같다.

기관이름	Musée Marguerite Yourcenar
기관위치	55, rue Marguerite Yourcenar 59270 Saint-Jans-Cappel + 33 (0)3.28.42.20.20 www.museeyourcenar.fr
설립연도	1985
설립목적	1) faire connaître au plus grand nombre cet écrivain dont la personnalité atypique et avant-gardiste s'est forgée ici, au Mont-Noir 2) promouvoir sous le signe du développement durable la protection du patrimoine naturel et traditionnel des Monts de Flandre
전시구성	– 3 salles d'exposition : 1) Enfance au Mont-Noir entre 1903 et 1913 2) Reconstitution du bureau de Petite-Plaisance aux Etats-Unis 3) Documents d'archives et œuvres de l'auteur, un documentaire sur sa vie d'écrivain
개관시간	– du mercredi au vendredi de 10h à 12h et de 14h à 16h30 – le dimanche de 15h30 à 17h30 – Fermé les jours fériés. Fermeture annuelle décembre, janvier et février(mais toujours ouvert sur réservation)
입장요금	– tarif plein : 3€ / personne – tarif réduit : 1,50€ pour les demandeurs d'emploi – Gratuit pour les moins de 12 ans.
대표행사	‘Rendez-vous nature’ au sentier des Jacinthes, Les balades littéraires, Atelier jardinage

4. 결론 : 유르스나르, ‘글쓰기에서 참여로 de l'écriture à l'engagement’

세상의 현재와 미래를 걱정하며 이 세계의 작은 변화를 위해 일생을 바쳤던 진정한 의미의 “세계 시민 *citoyenne du monde*”⁵³⁾, 마르그리트

유르스나르는 여러 인터뷰에서 미국에서 배운 것은 바로 소수의 힘, 저항의 힘이라고 강조하곤 했다. 1979년 베르나르 피보 Bernard Pivot와의 인터뷰에서 그녀는 “나는 이것저것을 항의하기 위해 매일 일정 시간을 사용 합니다”, 또는 “이 곳에서 소수는 중요한 역할을 수행 합니다”라고 말한 바 있고⁵⁴⁾, 1972년 장 미셸 루와이예 Jean-Michel Royer에게는 다음과 같이 말하고 있다.

“나는 거기서 소수자 운동의 아름다움을 느꼈습니다. 프랑스에서 사람들이 투쟁의 취미를 갖고 있지 않다고 말하고자 하는 것은 아닙니다 (...). 그런데 미국에는 항상 무엇인가에 항의하고 그것도 아주 효율적으로 항의하는 일군의 정직한 사람들이 있습니다. (...). 미국이 내게 준 교훈 중의 하나가 바로 이것입니다.

J'ai senti là la beauté du mouvement minoritaire. Je ne dis pas que les gens n'ont pas le goût de la lutte en France (...), mais, aux Etats-Unis, il y a toujours un groupe d'honnêtes gens qui protestent contre quelque chose et qui protestent avec une certaine efficacité. (...) C'est une des leçons que m'ont données les Etats-Unis”⁵⁵⁾

프랑스와 유럽에서 보낸 짧은 시절에는 정치에는 전혀 관심이 없었고 한 번도 투표한 적도 없었으며 동시대의 행동하는 지식인들과도 전혀 교류가 없었던 유르스나르는, 바로 이 미국에서 소수의 힘, 저항의 힘을 발견하고 케네디 대통령을 위해 투표하고 베트남 전쟁 반대 시위에 참여했으며 인디언, 흑인, 암환자, 여성의 인권을 위해 투쟁하고 환경 보호를 위해 100여개 이상의 단체를 후원했으며, 사후에는 전 재산의 기부를 통해 마련한 재원으로 이 후원 활동을 지금까지 이어오고 있다. 글쓰기 외

53) Bérénice Deprez, *Marguerite Yourcenar et les Etats-Unis. Du nageur à la vague*, p. 137.

54) Bernard Pivot, *Apostrophes*, Télévision française A 2, 1979, p. 234.

55) Entretiens avec Jean-Michel Royer, *L'Actualité*, mars 1972, n. 88, pp. 66-72.

에 작가의 삶에서 가장 뜨거운 열정의 대상이었던 환경보호 운동, 즉 에 콜로지는 유르스나르에게 있어 대지, 공기, 물, 야생 동식물의 보호라는 차원을 넘어서서 인권의 보호와도 직결되고 있음을 우리는 보았는데, 이것은 우주적 관점에서 인간도 자연의 일부에 불과할 뿐이라는 불교적 사고의 영향을 받았기 때문이다. 그녀는 서구적 사고의 두 가지 오류에 대해서 지적하고 있는데, 그 첫 번째는 복잡한 인간의 실체를 영혼과 육체의 이분법에서 접근하고 있다는 점이고, 두 번째는 인간 *personne*을 위한 완성이나 해방의 작업에는 몰두하지만 존재 *être*를 위해 인간이 사라질 필요가 있다는 것에 대해서는 간과했다는 점이다.⁵⁶⁾ ‘존재’라는 표현⁵⁷⁾은 작가가 생의 말년에 특히 애용했던 표현으로, 인간을 포함한 모든 생명체들, 또한 공기와 물, 대지까지 포괄하는 이 세상의 모든 구성체들을 포괄하는 광범위한 의미로 사용된다.

우리는 생전에 표명한 작가의 소망과 재산 기부와 유언을 통해 만들어진 세 기관, 뽀띠뜨 뿔레장스 트리스트, 마르그리트 유르스나르 재단, 마르그리트 유르스나르 빌라와 박물관의 설립목적과 운영현황, 과급효과 등에 대해 면밀히 고찰해 보았다. 이를 기관들은 작가 사망 30여년이 지난 지금까지도 작가의 소원대로 ‘환경 보호, 멸종 위기종 보호, 인권 보호’를 위해 100여개가 넘는 단체에 여전히 기부를 계속하고 있었으며, 프랑스 노르 지방에 만들어진 ‘유르스나르 빌라와 박물관’은 이 지역의 대표적인 친환경 문학 축제를 해마다 개최하며 지역의 문화 발전과 유럽의 문학교류에 일조하고 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 긍정적인 기여에도 불구하고, 작가가 남긴 유산, 저작권료와 인세 수입, 약간의 도

56) <Présentation> par Michèle Sarde, in *Marguerite Yourcenar. Sources II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 14. 유르스나르는 1960년대부터 동양의 종교 및 철학에 심취한다. 인도의 탄트라, 요가사상, 일본의 선사상과 관련된 다수의 독서를 통해 명상을 통한 정신수련을 매일 수행할 것으로 전해진다.

57) 1981년의 아카데미 프랑세즈 입회 연설에서도 작가는 자기 자신을 존재라고 칭하며 자주 이 표현을 사용하고 있다. *Discours de réception de Mme Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de M. Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, 1981, 87 p. 참조.

지원금에 의존하는 이들 기관의 운영은 점차 어려워지고 있었고, 특히 저작권 시효가 끝나는 2037년부터 어떻게 기금 마련을 할 수 있을지 대책 마련이 시급한 상황이었다. 지금으로서는 각종 단체에 대한 기부금을 점차 축소하고 전 세계인들의 기부를 독려하는 것이 유일한 해결책으로 제시된 상황이다.

유르스나르는 뇌출혈로 사망하기 불과 한 달 반전인 1987년 9월에 여든 네 살의 노구를 이끌고 캐나다 퀘벡에서 열리는 환경과 관련된 국제 컨퍼런스에 참가한다. 에콜로지와 관련된 작가의 유언이라고 일컬어지는 이 강연의 제목은 “우리가 아직도 지구를 구하고 싶어 한다면 Si nous voulons encore essayer de sauver la terre”으로서, 여기서 그녀는 다음과 같은 의미심장한 말을 남긴다.

“‘인간의 대지’라는 표현은 참으로 위험합니다. 지구는 모든 생명체의 것이고, 우리는 결국 모든 살아있는 것에 종속되어 있습니다. 우리 인간은 그들과 함께 지구와 함께 같이 구원받던지 아니면 같이 소멸할 것입니다.

La formule ‘Terre des hommes’ est extrêmement dangereuse. La Terre appartient à tous les vivants et nous dépendons en somme de tous les vivants. Nous nous sauverons ou péirrons avec eux et avec elle.”⁵⁸⁾

미세먼지가 연일 극성을 부리는 요즘, 맑은 공기, 깨끗한 물 한 모금, 풀 한 포기, 꽃 한 송이, 물개 한 마리의 존엄한 삶을 위해 투쟁했던 ‘행동하는 지식인’, 유르스나르의 소박하지만 용감했던 삶은 우리에게 더욱 더 감동적으로 다가온다. 마지막까지 “지구상에 나무 한 그루, 짐승 한 마리, 인간 한 명이라도 남아있는 한, 뭔가를 시도해보기에 결코 아직 늦

58) Yourcenar, “Si nous voulons encore essayer de sauver la terre”, Ve Conférence internationale du droit constitutionnel consacrée à l’environnement, 1987. Michèle Goslar, Marguerite Yourcenar. *Le bris des routines*, p. 200에서 재인용.

지 않을 것”⁵⁹⁾이라는 이 작가의 정신이 부디 꺼지지 않고 이어질 수 있기를 간절히 바랄 뿐이다.

59) “Il ne sera jamais trop tard pour tenter de bien faire, tant qu'il y aura sur terre un arbre, une bête ou un homme”, Marguerite Yourcenar. *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, p. 295.

참고문헌

1. 마르그리트 유르스나르의 작품

1. 전집

Oeuvres romanesques, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,
1982, 1991, 1363 p.

Essais et Mémoires, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,
1991, 1693 p.

2. 연설 및 일기

*Discours de réception de Mme Marguerite Yourcenar à l'Académie
française et réponse de M. Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard,
1981, 87 p.

Sources II, Texte établi et annoté par Elyane Dezon-Jones et présenté
par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 1999, 368 p.

3. 번역서

Fleuve profond, sombre rivière, Les «Negro Spirituals», Gallimard,
1966, 252 p.

Blues et Gospels, textes traduits et présentés par Yourcenar, images
réunies par Jerry Wilson, Gallimard, 1984 175 p.

4. 서간집 및 대담집

Lettres à ses amis et quelques autres, Gallimard, Paris, 1995, 715 p.

*Marguerite Yourcenar. Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu
Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, 336 p.

HALLEY Achmy, *Une reconstitution passionnelle : correspondance*

1980-1987 / Marguerite Yourcenar, *Silvia Baron Supervielle*,
Paris, Gallimard, 2009, 96 p.
PIVOT Bernard, *Apostrophes*, Télévision française A 2, 1979.

II. 마르그리트 유르스나르에 대한 연구

1. 전기

SAVIGNEAU Josyane, *Marguerite Yourcenar : L'invention d'une vie*,
Paris, Gallimard, 1990, 542 p.
SARDE Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses
masques*, Paris, Robert Laffont, 1995, 426 p.
GOSLAR Michèle, *Yourcenar. «Qu'il eût été fade d'être heureux»*,
Bruxelles, Racine, 1998, 404 p.
LEVILLAIN Henriette, *Yourcenar : Carte d'identité*, Fayard, 2016,
208 p.

2. 연구서

BERNIER Yvon, *Petite Plaisance. Marguerite Yourcenar 1903-1987*,
Northeast Harbor, 36 p. (illu.)
DEPREZ Bérengère, *Marguerite Yourcenar et les Etats-Unis. Du
nageur à la vague*, Racine, 2012, 206 p.
GOSLAR Michèle, *Marguerite Yourcenar. Le bris des routines*, La
Quinzaine littéraire · Louis Vuitton, 2009, 322 p.
오정숙, 『마르그리뜨 유르스나르. 영원한 방랑자』, 중심, 2007, 279 p.

3. 잡지, 콜로키움

Bulletins périodiques de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes
(SIEY).

Bulletins périodiques du *Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar (CIDMY)*.
Marguerite Yourcenar et l'écologie, Cidmy, 1990, 116 p.

4. 주요 연구논문

- ALLAMAND Carole, “Marguerite Yourcenar on Campus”, *Marguerite Yourcenar et l'Amérique*, Bruxelles, Cidmy, 1998, pp. 95-103.
- BRIGNOLI Laura, “Ce que peut l'écriture : Marguerite Yourcenar face à son temps”, *Les diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Bruno Blanckeman (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 39-50.
- LOUCIF Sabine, “Marguerite Yourcenar face à la postérité : étude de réception transculturelle (France, Belgique, Etats-Unis)”, *Les diagonales du temps, Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Bruno Blanckeman (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 341-362.
- SHURR Georgia Hooks, “Marguerite Yourcenar et le drame noir américain”, *Marguerite Yourcenar et l'Amérique*, Bruxelles, Cidmy, 1998, pp. 27-57.
- WAGNER Walter, “Marguerite Yourcenar et Henry David Thoreau : un apprentissage écologique”, *Bulletin de la SIEY*, 29, Tours, SIEY, 2008, pp. 65-82.
- WAGNER Walter, “Un homme obscur : le testament écologique de Marguerite Yourcenar”, *Écho des Etudes romaines*, Vol. V / Num. 1-2, 2009, pp. 89-100.
- 오정숙, 「유르스나르의 문학작품에 나타난 미국의 영향」, 『비교문화연구』, 2014년, 제 37집, pp. 157-183.

5. 주요 인터넷 사이트

http://agora.qc.ca/documents/marguerite_yourcenar-le_trust_par_bernier_yvon

<http://petiteplaisanceconservationfund.org/>

https://lenord.fr/upload/docs/application/pdf/2017-01/villa_yourcenar.pdf

http://museeyourcenar.chez.com/la_fondation_marguerite_yourcenar_08_2.htm

<https://lenord.fr/villayourcenar>

<https://www.museeyourcenar.fr>

III. 기타 연구

SUTTON Imre, “The Political Geography of Indian Country: An Introduction”, *American Indian Culture and Resource Journal*, 1991, pp. 1-2.

〈Résumé〉

Yourcenar et les Etats-Unis :
d'un écrivain humaniste à un intellectuel engagé

OH Jung Sook

Cette étude a pour but d'examiner le processus dont Marguerite Yourcenar s'évolue d'un écrivain humaniste à un intellectuel engagé, en mettant l'accent sur l'influence américaine dans la vie de l'auteur. Avant de s'installer aux Etats-Unis, elle a été considérée comme un écrivain de droite qui était indifférent aux courants littéraires de la société contemporaine tel que la littérature engagée conceptualisée par Jean-Paul Sartre.

Pourtant, comme elle l'indique fort bien dans la chronologie de l'édition de la Pléiade, Yourcenar commence à se préoccuper des "fautes et des maux de la société contemporaine, adhère tant en Europe qu'aux Etats-Unis à de nombreux groupements de défense des droits civiques, de lutte en faveur de la paix, contre la prolifération nucléaire, contre la surpopulation, et pour la protection de l'animal, de l'air, de l'eau, et du milieu naturel." Elle lutte d'abord pour les droits civiques des Indiens et des Noirs, ces deux exclus du continent amérique, et ensuite pour la protection de l'environnement au sens large du terme comprenant l'animal et le végétal, l'air et l'eau, la terre et l'homme, en soutenant plus de centaines d'associations. Même après sa mort, l'esprit de lutte de Yourcenar continue à fleurir au travers de Petite Plaisance Trust, de la Fondation Marguerite Yourcenar, de la Villa et du Musée de Marguerite Yourcenar. Ces établissements, créés grâce au testament ou aux souhaits de l'auteur

et gérés par son héritage, ses droits d'auteur et une subvention départementale, contribuent à soutenir ces nombreuses associations liées à l'environnement, et à favoriser le développement culturel de la région.

On se rappelle que Yourcenar a participé à la Ve Conférence internationale du droit constitutionnel consacrée à l'environnement juste avant sa mort, pour prononcer un discours intitulé “Si nous voulons encore essayer de sauver la terre”. ‘Cityenne du monde’ au sens très fort du terme, Yourcenar découvre aux Etats-Unis la beauté du mouvement minoritaire et la force de ‘protester contre’.

주 제 어 : 마르그리트 유르스나르(Marguerite Yourcenar), 미국(les Etats-Unis), 행동하는 지식인(un intellectuel engagé), 빼띠뜨 플레장스 트리스트(Petite Plaisance Trust), 마르그리트 유르스나르 재단(Fondation Marguerite Yourcenar), 마르그리트 유르스나르 빌라와 박물관(Villa et Musée de Marguerite Yourcenar)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

제재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.227~256

비라고 디오프의 「더러운 숟가락」^{*}에 구현된 대비의 세계의 의미

유재명
(경희대학교)

차례

- | | |
|----------------------------------|--|
| 1. 서론 | 3. 펑다(Penda)의 세계 : 귀환이 불허
된 여행을 향하여 |
| 2. 뱅타(Binta)의 세계 : 새로운 삶을
향하여 | 3.1. 시샘의 희생양 펑다의 비극을
향하여 |
| 2.1. 폭력의 희생양 벵타의 암울한
환경 | 3.2. 자기불신으로의 여행 |
| 2.2. 축복으로의 여행 | 3.3. 죽음으로의 여행 |
| 2.3. 여행으로부터의 귀환 | 4. 결론 |

1. 서론

2017년 1월 아프리카 세네갈 현지에서 다카르의 체이크 안타 디오프 (Cheikh Anta Diop, Dakar) 대학과 생루이의 가스통 베르제(Gaston Berger, Saint-Louis) 대학의 학생들을 대상으로 한 구비문학에 관한 설문조사를 진행했다. 조사항목들 중, “세네갈 혹은 아프리카의 전통 콩트들(Contes) 중에서 최고의 작품은 무엇이라고 생각하는가?!”라는 항목

* Birago Diop, «La Cuiller sale», in *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 2016. 이후 이 글에서 이 작품을 언급할 때에는 팔호 안에 쪽수만을 언급하기로 한다.

1) 설문조사에서 콩트라는 용어는 ‘설화, 역사’뿐 아니라 ‘(가공의) 짧은 이야기’, ‘설

에, 대학생들이 가장 많이 언급한 작품은 「더러운 숟가락(La Cuillersale)」이었다. 언급 이유로는 다양한 대답이 제시되었지만, 빈번하게 ‘교훈적이고 교육적인 이야기’, ‘덕행교육’, ‘도덕성을 통해 드러나는 정의’, 한 마디로 ‘도덕성과 교육’을 들었다. 이 연구는 이 설문조사 결과에 대한 호기심에서 시작되었다.

비라고 디오프(Birago Diop, 1906~1989)는 다카르 근처 우아кам(Ouakam)에서 태어나 코란 교육과 프랑스 교육을 받았다. 그 후 그는 프랑스 툴루즈에서 수의학을 공부하여 1934년에 수의사가 되었으며, 이 시기에, 곧 1930년대에 네그리튀드 운동에 참여하였다. 그는 수단, 코트디부아르, 모리타니 등지에서 수의사로 활동하면서 콩트에 관심을 가졌다. 그는 구송시인 아마두 쿰바(griot Amadou Koumba)의 콩트와 파블(fables)을 채록하여 1947년에 책으로 출간하였다²⁾.

비라고 디오프의 작품집에 대해 르랑 콜랭(Roland Colin)은 “흑아프리카인의 정신에 다다르는 길을 열어주었다.³⁾”고 평했다. 그 이유는 아마도 『아마두 쿰바의 새로운 콩트』는 한편으로는 “아프리카의 전통 구송시인(그리오) 아마두의 구송을 읊긴 작품”으로 아프리카인의 “세상에 대한 깊은 성찰”⁴⁾을 엿볼 수 있도록 하기 때문이고, 다른 한편으로는 “유럽전통의 동화연구와 관련해서 구술성으로부터 문학성으로의 이동뿐 아니라 (흑)아프리카 동화의 특수성을 연구”⁵⁾할 수 있도록 하기 때문이

화’, ‘동화’를 포함하는 포괄적 의미로 사용하고 있다. 설문조사의 원문은 다음과 같다. “Sans aucun doute, vous connaissez les contes traditionnels sénégalais ou africains? D'après vous, parmi eux, quel conte mérite-t-il d'être le meilleur? - le titre, - Pour quelle raison? Si non, qu'est-ce qu'ils vous signifient?”

- 2) Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Fasquelle, 1947(rééd., Paris/Dakar, Présence africaine, 1960). 이외에도 콩트집으로 *Contes et Lavanes*, Présence Africaine, 1963, 1964년에 흑아프리카 문학 대상을 받은 *Contes d'Awa*, Dakar, Les Nouvelles éditions africaines, 1977 등이 있다.
- 3) Roland Colin, *Les Contes noires de l'ouest africain. Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, éd. Poche, 2005, p. 44. “Birago Diop a ouvert l'une des voies qui mènent à la l'Esprit négro-africain.”
- 4) Léopold Sédar Senghor, «Préface» in *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba* (Birago Diop), Paris, Présence africaine, 2016, p. 8.

며, 또 다른 한편으로는 “네그리튀드 운동의 관점, 곧 식민지 시절 서구 세계의 지식을 바탕으로 한 아프리카 문화의 방어와 그 예시를 보여주기”⁶⁾ 때문일 것이다. 곧, 아프리카 문화유산으로서 그리오의 레시와 구전을 필사한 비라고 디오프의 작품은 관례와 관습, 도덕과 사회구성을 보여주기 때문일 것이며⁷⁾, 흑아프리카의 구전이 모든 사물의 질서에 대한 지식을 담고 있는 살아있는 기억이라는 아마두 암파테 바(Amadou Hampâté Bâ)의 관점⁸⁾을 보여주기 때문이다.

따라서 우리는 이 글에서 구술이 활자화된 「더러운 숲가락」이 구현하고 있는 대비의 세계 혹은 인간에 대한 성찰을 흑아프리카인, 좀개는 세네갈 사람들의 의식으로 어떻게 그려내고 있으며, 그 그려진 의식을 통해 보존하여 전달, 혹은 교육하고자 한 것은 무엇인지를 주인공들을 중심으로 살펴보고자 한다.

5) www.lettres.ac-aix-marseille.fr/college/lectecr/amadou.pdf

6) *Loc. cit.*

7) Sana Camara, «Birago Diop : Folie et visions “Abandon” et “souffles”», *Littérature, philosophie et art, Ethiopie* n° 81, 2008, p. 3. “(...) il fait le compte du patrimoine culturel africain en y révélant ses us et coutumes, sa morale et son organisation sociales.”

8) cf. Amadou Hampâté Bâ, «La tradition vivante», in *Histoire générale de l'Afrique, vol. I. Méthodologie et préhistoire africaine*, Paris, Unesco, 1999, p. 191. “Qui dit tradition en histoire africaine dit tradition orale, et nulle tentative de pénétrer l'histoire et l'âme des peuples africains ne saurait être valable si elle ne s'appuie pas sur cet héritage de connaissances de tous ordres patiemment transmis de bouche à oreille et de maître à disciple à travers les âges. Cet héritage n'est pas encore perdu et repose dans la mémoire de la dernière génération des grands dépositaires, dont on peut dire qu'ils sont la mémoire vivante de l'Afrique.”

2. 벵타(Binta)의 세계 : 새로운 삶을 향하여

2.1. 폭력의 희생양 벵타의 암울한 환경

비라고 디오프의 「더러운 숟가락」에서 대조의 세계는 시작부분에서부터 구축된다. 대비되는 벵타(Binta)와 이복동생 폰다(Penda)의 활동공간의 차이를 통해 전자를 둘러싼 환경을 암울하게 만들며, 계모가 그녀에게 발설하는 짜증과 고함소리 그리고 그녀에게 가하는 매질은 그 환경을 폭력이 가득 한 공간으로 만들기 때문이다.

아버지의 둘째 부인은 그녀에게 과중한 일과 학대와 고함 그리고 매질을 면해주지 않았다. (...) la deuxième femme de son père ne lui épargnait ni les grands travaux, ni les vexations, ni les cris, ni les coups.(177)

쉴 새 없이 “나무를 해오고 물을 길어오며 조를 빻고 뺨래를 하며 음식을 장만”⁹⁾해야 하는 중노동에 시달리며 휴식이 결여된 삶을 살고 있는 벵타와는 달리 그의 이복동생 폰다의 생활은 여유로움과 놀이가 주를 이룬다. 벵타와 폰다의 대조되는 삶에서 폭력의 심각성은 일에 치여 사는 전자의 삶과 풍요롭고 여유로운 삶을 사는 후자의 극명한 대조로 강조된다.

그의 이복동생 폰다는 대부분의 시간을 화장을 하고 장난감을 갖고 놀면서 보냈다. Tandis que sa demi-soeur Penda passait le plus gros de son temps à sa toilette et à ses jouets.(177)

9) “Binta allait chercher le bois mort, puisait l'eau, pilait le mil, lavait le linge et faisait la cuisine.” (177)

계모의 폭력을 목도하면서 벵타의 친부는 부인의 행동을 수수방관한다는 점에서 폭력의 동조자이다. 그의 비열함과 허약한 심성은 계모의 학대로부터 벵타를 전혀 보호해주지 못하기 때문이다.

그는 가장 비열한 남자, 곧 심약한 남편이었다. Celui-ci[le père de Binta] était le plus méprisable des hommes, c'est-à-dire un mari faible de caractère.(177)

벵타가 누리는 최소한의 여유 또한 망자(亡者)와의 만남이 유일하다. 그녀가 아주 드물게 여유를 가질 수 있는 시간은 친어머니의 묘소를 찾아가 눈물을 흘리며 대화를 나눌 때뿐이다. 이 때 망자와 나누는 대화 또한 공허한 소리일 뿐 아무런 반향이 없다. 그의 어머니는 벵타의 부름에 응하지 않을 뿐 아니라, 딸이 왜 자신을 애타개 부르는지 알 수 없기 때문이다¹⁰⁾.

이러한 관점에서 마음의 은신처, 육신의 은신처가 없는 벵타는 극한 상황 속의 인물로 묘사된다. 아버지의 방관과 방조 하에 자행되는 계모의 폭력으로 인해 그녀는 “누더기(loques)”를 입은 “고아(orpheline)”(177)로서 계모의 온갖 위협에 상시적으로 노출되어 있는 존재이다. 폭력 앞에서 벵타의 무방비, 저항할 수 없는 상황은 “도기 허리띠(ceinture en terre cuite)”(178), 곧 수단과 방법을 가리지 않는 계모의 폭력도구로 다시 한 번 잘 드러난다. 한 마디로, 벵타의 “끔찍한 운명(misérable sort)”(178)은 아버지의 방기(放棄)와 계모의 악의적인 행동으로 잘 규정된다.

끔찍한 운명 속에서 연명하는 벵타의 고된 삶은 극도의 피로로 인해 이상상태에 빠진다. 그녀는 자신에 부과된 일상의 의무인 설거지에서 작

10) “Les rares moments où elle pouvait s'échapper de la maison elle les passait au cimetière, pleurant sur la tombe de sa mère. Celle-ci n'avait jamais pu répondre, on ne sait pourquoi, aux appels de sa fille.”(177)

은 숟가락 닦는 일을 잊었기 때문이다. 그녀의 망각, 혹은 그녀의 사소한 실수는 계모의 비이성적인 폭력, 광기어린 폭력의 원인이 된다.

하루의 끝자락에 피곤했던, 정말로 피곤했던 벵타는 식사 후에 문질러 닦아야 하는 여러 개의 도구들과 호리병박 용기들 중에 작은 목재 숟가락 하나, 아주 작은 콕 하나를 닦는 것을 잊었다. 계모는 그것을 보고 아주 화를 내며 들어왔다. 그녀는 소리 지르고 아우성을 치며 다시 한 번 소녀를 때리기 시작했다. Lasse, vraiment lasse à la fin de cette journée-là, Binta avait oublié parmi les nombreux ustensiles et calebasses qu'elle avait à récurer après repas, de laver une toute petite cuiller en bois, une toute petite kôk. Lorsque la femme de père s'en aperçut, elle entra dans une colère terrible. Criant, hurlant, elle se mit à battre une fois de plus la petite fille.(178)

벵타를 향한 고함과 울부짖음과 매질, 곧 그녀에 대한 심리적이며 물리적인 폭력, 매질에 스스로가 지친¹¹⁾ 계모의 극한 폭력은 벵타의 미지로의 여행의 원인이 된다. 그녀가 벵타에게 행한 행위의 끝에, 후자는 어쩔 수 없이 숟가락을 닦기 위해 아주 멀리 떨어져 있는 “다니아네 바다 (Mer de Danyane)”(178)로 가야하기 때문이다. 그런데 「더러운 숟가락」에서 이 여행은 다양한 목적을 갖는다. 우선, 벵타가 그 바다가 어디에 존재하지 모른다는 점에서 장소의 불확정성으로 인해 가족으로부터 완전히 버려짐의 의미를 가는다. 그 다음으로는 계모가 자기의 시선에서 벵타를 멀리하려는 목적, 곧 심리적, 물리적 거리를 유지하기 위한 목적을 갖는다. 마지막으로, 이 여행은 벵타에게 부과된 일의 과도함을 극화시키기 위한 목적이다. 작은 숟가락 닦기는 그 목적을 달성하기 위해 벵타가 바다를 찾아 아주 멀리 떠나야 한다는 점에서 일의 과도함 또는 극도로 비이성적인 계모의 태도를 잘 보여준다. 이러한 관점에서 다이아네

11) “fatiguée de la rouer de coups”(178)

바다로의 여행은 숲가락을 평계로 벵타를 집에서 내쫓기 위한 구실, 벵타를 제외한 가족들의 공간과 벵타의 공간을 차별화하여 그녀를 구별하기 위한 구실이 된다.

2.2. 축복으로의 여행

다니아네 바다로 숲가락을 닦으러 가기 위한 여행은 한편으로는 벵타와 그녀를 제외한 가족들의 생활공간의 차이를 극명하게 드러내고, 다른 한편으로는 폭력의 공간과 그 폭력의 연장선상에 있는 벵타의 미지의 세계에 대한 두려움을 아우른다. 차별적 환경과 두려움은 밤의 이미지로 나타난다.

고아 벵타는 밤에 떠났다. Et Binta l'orpheline s'en fut dans la nuit.(178)

벵타는 심리적, 물질적 불확정성과 두려움 그리고 어둠에서 벗어나기 위해 시각과 촉각 그리고 청각을 극한으로 이끈다. 그리고 그 극한은 시각으로 밝음을 찾을 때까지 걷기, 촉각으로 차가움을 느낄 때까지 걷기, 청각으로 밤의 울음소리를 들을 때까지 걷기 등 프랑스어 “marcha jusqu'à”¹²⁾(178)가 동반된 표현으로 반복된다. 이 극한은 가족들과의 이별(시각), 그녀의 신체에 가해지는 폭력의 그림자로부터의 이별(촉각), 계모의 고함과 울부짖음으로부터의 이별(청각)을 의미한다. 그녀가 내몰린 극한의 세계를 벗어나자마자 그녀에게 펼쳐지는 공간은, 집에서 경험했던 고함 소리 그리고 아픔과 고통의 소리와는 다른 경쾌하고 즐거운 소리가 지배하기 때문이다. 벵타가 집에서 경험했던 감각의 세계와는 전혀 다른 감각의 세계에 들어선 후 그녀에게 일상이었던 폭력의 세계, 암

12) “Elle marcha jusqu'à ce que le ciel fût plein d'étoiles. Elle marcha jusqu'à ce que la terre fût froide. Elle marcha jusqu'au premier chant du coq(...)(178)

울한 세계와는 대조되는 경쾌함, 밝음이 주조를 이루는 세계가 펼쳐진다.

인간들의 마을에서 소리, 곧 절구 공이 소리, 아이들의 소리가 다시 들렸다. 동물들과 바람의 공간에서 벵타는 어려운 만남이 전혀 없었다. 밤의 소리들이 사라졌고 낮의 소리들이 사바나와 숲을 가득 채웠다. Dans les villages des hommes les bruits renaissaient, battements des pilons et cris des enfants. Dans le domaine des bêtes et des souffles, où elle n'avait fait aucune mauvaise rencontre, ceux de la nuit avaient disparu et les bruits du jour remplissaient la savane et la forêt.(178)

환경이 변화되었음에도 다니아네 바다까지 가야하는 벵타의 여정에서 그녀에게 육체적 휴식은 존재하지 않는다. 계모가 그녀에게 부여한 임무인 순기락 닦기에서, 그녀는 그 임무를 완결하기 위해 걷기 - “marchait toujours”, “allait toujours”(179) - 를 게을리 하지 않기 때문이다. 그러나 그녀가 고된 여행길에서 마주한 어둠, 빛, 소리는 자연이 아닌 사람이 되어 그녀에게 감각적 휴식을 제공한다. 그런데 이 휴식은 “아프리카 사회의 존재론의 기초를 복원한”¹³⁾ 비라고 디오프의 아마두 쿰바의 구송 이야기에서 “모든 것은 삶을 영위하고, 모든 것들은 영혼을 소유하고 있다.”¹⁴⁾라는 관점에서 의인화는 “흑아프리카인의 애니미즘을 보여준다.”

애니미즘의 세계, 현실 저편의 세계에서 벵타의 여행은 계속된다. 벵타가 여행의 목적지로 가는 길에 마주친 “대추나무(jujubier)”(179)는 식물의 특성을 잊고 의인화되어 자율성을 가진 존재로 표현된다. 이 식물은 자신에게 달려 있는 열매를 스스로 떨어내기도 하고, 벵타와 의사소통을 하기도 한다. 식물의 의인화는 벵타에게 질문을 하고 그 물음에 대한 해결책을 제시하기 위한 수단으로 이용된다. 동식물의 구별이 없는

13) Sana Camara, «Birago Diop : Folie et visions “Abandon” et “souffles”», p. 2.

14) Léopold Sédar Senghor, «Préface» in *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, p. 9.

세계에서 대추나무가 제시한 해결책은 벵타의 희망 혹은 소망을 담고 있다는 점에서 그녀의 내면을 깨뚫어 시각화한 것으로 볼 수 있다. 식물과 소통을 한 이후부터 벵타의 걸음은 그녀의 자의에 바탕 하지 않고 초자연적인 힘에 이끌리기 때문이다. 달리 말하면, 한 공간에서 다른 공간으로의 이동, 하나의 의인화된 존재가 머무는 공간에서 다른 의인화된 존재가 머무는 공간으로의 이동을 표현하기 위해 사용된 시간 표현은, 시간을 불확정적인 시간으로 만들면서 독자를 전설의 공간으로 이끌기 위한 것, 곧 초자연적인 공간으로 이끌기 위함이기 때문이다.¹⁵⁾

그런데 벵타가 다니아네 바다까지 가는 길에 의인화된 존재를 만났을 때, 그 존재의 도움을 받을 수 있었던 이유는 우선은 존경심을 담은 진솔한 인사 덕분으로, 이 존경의 표시는 의인화된 존재에게 측은지심 - “si seule et si tard”(그렇게 혼자 늦은 시각에) - 을 불러일으켰기 때문이다^{16).} 그 다음으로는, 그녀가 여행의 목적을 감정적으로 부풀리거나 축소하지 않고 사실을 있는 그대로 말하는 솔직성 덕분이다. 세 번째로는 존경심과 솔직성에 바탕 한 완전한 의사소통 덕분이며, 마지막으로, 의인화된 존재가 그녀에게 베푸는 온정에서 욕심을 부리지 않은 덕분이다.

고아 벵타는 나무 스스로 열매들을 떨어내고 있는 대추나무 밑
동에서 멈춰 섰다. 소녀는 무릎을 끊고 대추나무에게 친절하게 인
사를 했다. - 애야, 그래 그렇게 혼자서 늦은 시각에 어디를 가는
거니? 대추나무가 물었다. - 의붓어머니가 다니아네 바다에서 이

15) cf. Alexandra Komander, «La Poétique de la parole dans les Contes d'Amadou Koumba de Birago Diop», *Revue d'études françaises* n° 18, 2013, p. 22. “L'univers fictionnel résulte également des indications temporelles à la manière des récits issus de la tradition orale (...) Ensuite, la nature surnaturelle des contes est assurée par des animaux dotés de parole humaine et par des événements irréels.”

16) 이 측은지심은 의인화된 존재들에 의해 벵타가 처한 상황에 따라 달리 표현된다. 등글납작한 물건은 “si seule et si tôt(그리 혼자 이렇게 이른 시간에)”(179)로, 쌀술은 “si seule et sous ce soleil si brûlant(그리 혼자 이렇게 이글거리는 햇살 아래)”(180)로 그리고 노파는 “si seule”(그렇게 홀로)(180) 등으로 표현한다.

콕을 씻어오라고 보냈어요. 소녀가 말했다.

- 신의 길이 너의 발걸음을 인도하시길. 하고 나무가 바랐다. 그리고 그는 대추를 한 움큼 집어 고아에게 주었다. [...] Binta l'orpheline s'arrêta au pied d'un arbre, d'un jujubier qui était en train de gauler lui-même ses fruits. La petite fille s'agenouilla et salua poliment le jujubier. - Où vas-tu donc si seule et si tard, mon enfant? s'enquit le jujubier. - Ma marâtre m'a envoyée laver cette kôk à la mer de Danyane, expliqua la petite fille. - Que le chemin de Dieu guide tes pas, souhaita l'arbre. Et il prit une grosse poignée de jujubes qu'il offrit à l'orpheline.(179)

이 이야기 구조는 벵타가 대추나무 이외 의인화된 인물들, 곧 “2개의 등글납작한 물건(deux galettes)”(179), “쌀 솥(une marmite de riz)”(180)과의 만남에서도 똑같이 적용된다. 그 구조는 벵타가 의인화된 사물과의 만남에서 공손하게 인사하기, 의인화된 사물이 혼자인 벵타를 인지하고 여행 목적지에 대해 묻기, 벵타가 여행 이유를 설명하기, 의인화된 존재가 벵타에게 축복의 말을 건네기, 의인화된 존재가 그녀에게 선의를 베풀기 등으로 이뤄진다.

초자연적 존재들과의 만남이 이어지는 벵타의 여행길에서 이들은 그녀의 마음을 파악하고, 그녀의 무료하고 힘든 여행길을 즐겁게 만든다. 이 즐거움 속에서 그녀는 아버지의 집에서는 느껴보지 못한 친근감을 경험함으로써 혼자가 아닌 공간 속에 머문다. 그런데 하나의 의인화된 존재와의 만남을 뒤로 하고 길을 떠나 또 다른 의인화된 존재와의 만남에 걸리는 시간은 3일이다. 벵타가 그의 여행의 종착지에서 만난 노파는 전통가옥 주변에서 최고령으로 3의 의미를 집적한다. 3의 의미는 자기초월, 종합, 재결합, 결합, 변화 등의 신비를 표현한다¹⁷⁾. 곧, 벵타의 여행

17) cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles - Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Edition Robert Laffont/Jupiter, 1982. “Enfin, le trois équivaut à la rivalité (le deux) surmontée ; il exprime un mystère de dépassement, de synthèse, de réunion,

과 관련된 과거와 현재 그리고 미래를 표현한다.

여행의 종착지에서 만난 노파는 덤불숲의 모든 동물의 어머니이자 이 동물들¹⁸⁾과 함께 기거하며 그들과 함께 다니아네 바다를 지키는 사람으로 표현된다.

- 여기가 다니아네 바다란다. 노파가 말했다. 여기는 덤불숲의 모든 동물들의 주거지야. 그들 모두는 내 자식들이고. - C'est ici la mer de Danyane, dit la vieille femme, c'est ici la demeure de toutes les bêtes de la brousse. Elles sont toutes mes enfants.(180)

노파가 벵타에게 건네준 “조 한 알갱이(ce grain de mil)”(180)는 그녀가 가진 능력을 잘 보여준다. 벵타가 그 알갱이를 막사사발에 넣고 한번 찧자, 그 가루들이 막사사발을 가득 채우고, 그 가루의 일부는 호리병 박에서 음식(“쿠스쿠스(couscous)”)으로 변한다. 이 변화는 하찮은 것조차도 감사히 여기는 벵타의 태도에 대한 축복을 표현한다. 벵타는 의인화된 존재들이 그녀에게 호의를 베풀었을 때 단 한 번도 그들의 호의를 거절하거나 그 호의에 더해 또 다른 욕심을 부리지 않았기에 얻을 수 있었다는 점에서 그러하다. 달리 말하면, 그녀는 의외의 소득물을 앞에서 자신에게 필요한 만큼만 취하는 절제된 행동을 한다. 이 덕분에 벵타는 노파에게서 불과 뼈를 얻고, 이 불로 벵타는 뼈를 고는 데 사용한다.

노파가 벵타에게 제공한 뼈는 “세상의 시작”과 함께 출현하여, 그때부터 지속적으로 굽어 먹힌다. 곧, 이 뼈의 본질은 오랫동안 어려움에 처한

d'union, de résolution.”

18) 레오플드 세다르 생고르(Léopold Sédar Senghor)가 『아마두 쿰바의 새로운 콩트 (Les nouveaux d'Amadou Koumba)』의 서문에서 비라고 디오프(Birago Diop)의 동화에서 동물은 그의 동물적 본능을 간직한 채 사람처럼 살고, 느끼고, 생각하고, 말한다고 밝히고 있다. “(...) les animaux vivent, sentent, pensent, parlent comme els hommes, tout en gardant leur nature générique d'animal.” Léopold Sédar Senghor, «Préface» in *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*(Birago Diop), p. 13.

이들에게 필요한 양식으로 제공되어 “물어뜯기고 탈색되어도” 변하지 않는다. 그 뼈는 월로프족(Wolof)의 전승구전에 따르면 월로프족의 조상인 “은디아디아네 은디아예”보다 더 오래되었기 때문이다.

뼈들은 틀림없이 세상이 만들어진 이후로 giàa 먹혔고 은디아 디아네 은디아예보다 훨씬 오래전부터 탈색되었다. Les os étaient certainement rongés depuis la naissance du monde et blanchis depuis plus loin que N'Diadiane N'Diaye.(180)

흑아프리카에서 뼈는 육신이 부재함에도 신의 경지까지 고양된 살아 있는 영혼을 보존하고 있다고 여겨진다는 점에서 노파가 준 뼈는 망자의 의미로서 복종과 종족과의 일치를 나타낸다. 먹을거리의 바탕이 된 그 뼈는 한편으로는 불에 닿자마자 고기, 기름덩어리, 골수로 변한다는 점에서 영원한 양식의 의미를 갖고, 다른 한편으로는 그 양식을 먹은 후 벵타의 삶이 완전히 역전된다는 점에서 그녀가 먹은 음식은 음식이 아닌 조상의 영혼을 받아들인 행위로 재탄생의 의미를 갖는다.

노파는 벵타와 식사를 함께 한 후 그녀에게 아주 길고 뾰족한 바늘을 준다. 이 바늘은 한편으로는 노파의 집, 곧 모든 동물들의 집에서 하루 밤을 보내야 하는 벵타가 그들로부터 목숨을 간수할 수 있는 방어의 의미를 갖고, 다른 한편으로는 밤잠을 자기 위해 집으로 돌아온 하이에나의 인육(“la chair humaine”)(181)에 대한 욕망을 무화시키기 위한 금지의 의미를 갖는다. 노파의 조언에 따라 벵타가 바늘을 이용해 하이에나, 사자, 표범, 자칼 등의 맹수들을 부드럽게 찔러 이 동물들에게 그 찔림을 “벼룩과 빈대(des puces et des punaises)”(181)의 소행으로 믿게 하여 그들이 평소보다 빠른 시간에 집을 나가도록 함으로써, 모든 동물들의 어머니인 노파가 맹수들의 욕망, 곧 자식들의 육욕을 철저히 차단하여 벵타를 죽음으로부터 보호해주었기 때문이다. 노파의 보호는 선별의 의미를 갖는다. 난관을 극복한 선별된 존재에게 장애는 존재하지 않는다.

따라서 벵타는 노파의 도움으로 죽음의 위험으로부터 해방되어 그녀의 임무를 완수한다. 임무 완수의 징표는 계란으로 표현된다.

벵타는 그녀의 숟가락을 닦으러 갔다. 그녀가 노파에게 돌아왔을 때, 노파는 그녀에게 달걀 다섯 개를 주었다. [...] puis elle[Binta] alla laver sa cuiller. Quand elle revint la vieille femme lui donna cinq oeufs.(182)

2.3. 여행으로부터의 귀환

벵타가 다니아네 바다에서 숟가락을 닦은 후 집으로 돌아오는 길에서 는, 그녀가 여행을 시작했을 때와는 완전히 다른 세계가 펼쳐진다. 곧, 바다로 가는 길이 의인화된 사물들의 세계라면, 집으로 돌아가는 길은 무에서 유가 용출되는 세계이다. 이 세계에서 노파가 그녀에게 제공한 초자연적인 계란의 도움은 절대적이다. 그러나 그 세계는 노파의 조언에 담긴 조건, 곧 절대자의 명령을 충실히 따라야 유효하다. 그 조건은 정해진 장소에서 계란을 깨는 일이며, 정해준 노래를 부르는 일이다. 정해진 장소는 순차적으로 “사바나 어귀”, “사바나 한가운데”, “숲의 경계”, “숲의 한가운데”, 마지막으로 “숲을 벗어난 곳”이며, 그녀가 각각의 단계에서 부를 노래는 동일하다.

아, 외롭다! 외로워! Vey vêt! Vey vêt! (Solitude O! Solitude)
(182)

그런데 벵타가 외로움을 노래하며 첫 번째 계란을 깨뜨리자, 그녀 주 위에 온갖 부류의 수많은 사람들이 출현하여 그녀를 뒤따른다. 계란은 노파의 말에 대한 벵타의 절대적인 믿음, 그로 인한 다양한 존재들의 탄생, 그 탄생으로 인한 외로움의 소멸을 의미한다. 용출한 인간들이 벵타

에게 경의를 표하며 그녀를 뒤따르기 때문이다¹⁹⁾. 이로써 벵타가 가족들로부터의 외로움, 고아의 상태에서 벗어남을 의미한다.

사바나 한가운데에서 깨뜨린 계란에서는 “부부(boubous, 길고 헐렁한 전통 상의), 파뉴(pagne, 허리에 두르는 간단한 옷), 솔”(183) 등, 온갖 종류의 의복이 용출한다²⁰⁾. 이는 벵타가 여행 초기에 입었던 누더기로부터 벗어남을 의미한다. 이 의복들은 첫 번째 달걀에서 용출한 노예들이 짊어지고 길을 간다. 금 어귀에서 깨뜨린 달걀에서 “금괴 덩어리, 금가루, 금, 은, 패물, 반지 팔찌, 줄, 호박”(183) 등 온갖 진귀한 보물들이 용출한다²¹⁾. 두 번째 및 세 번째 달걀은 그녀가 다니아네 바다로 숟가락을 씻으러 갈 때 의인화된 존재들이 그녀에게 호의를 베풀었을 때 그녀가 욕심을 내지 않고 필요한 만큼만 물건들을 취한 그녀의 태도에 대한 보상이다. 이 보상은 대비되었던 광대의 화려한 삶을 하찮은 것으로 만든다.

벵타의 욕심 없는 태도와 어른에 대한 존경 덕으로 네 번째 계란은 그녀에게 다양한 동물들을 제공한다. “암소, 수소, 황소, 암송아지” 뿐만 아니라 울음소리가 숲속을 가득 채운다²²⁾. 그런데 벵타가 노파의 조언을 따르지 않았으면 계란에서 용출한 사물과 동물들을 주체할 수 없었다는 점에서 이 용출물들은 절대 존재의 말씀을 따르는 데에 대한 보상으로 여길 수 있다. 마찬가지로, 마지막 계란에서 용출하여 위협적으로 포효

19) “A l'orée de la savane elle (...) laissa tomber le première oeuf. Tout autour d'elle surgirent de hommes, des femmes, des cavaliers armés et montés sur de magnifiques chevaux, des esclaves. Et tous la suivirent respectueusement.”(183)

20) “Au milieu de la savane elle cassa le deuxième oeuf (...) tout autour d'elle s'étalèrent des boubous, des pagnes de toutes teintes et tous tissus, des mouchoirs, des pagnes de n°Galam, que portèrent les esclaves.”(183)

21) “A l'entrée de la forêt elle cassa le troisième oeuf (...) autour d'elle s'élèvèrent des monceaux de lingots, de poudre d'or, de bijoux d'or et d'argent, des anneaux, des bracelets, des chaînes, des tas d'ambre, que portèrent les esclaves.”(183)

22) “Au cœur de la forêt (...) du quatrième oeuf qu'elle cassa, déferla en murgissant un immense troupeau de boeufs, de vaches, de taureaux et de génisses qui conduisaient des esclaves.”(184)

하는 모든 종류의 지상 야수들(사자, 표범, 자칼, 하이에나) 중에서 해로운 동물들은 첫 번째 달걀에서 용출한 기사들에 의해 제거된다²³⁾. 결국 벵타가 다니아네 바다에서 숟가락을 썻어 집으로 돌아오는 길에 얻은 횡재는 여행 전 그녀의 처지를 역전시킨다. 그녀는 “신하들과 부와 동물떼”(184)의 주인이 되어 돌아왔기 때문이다. 따라서 「더러운 숟가락」에서 여행은 벵타에게 뒤바뀐 삶을 제공한다는 점에서 운명전환의 수단으로 기능한다고 할 수 있다.

따라서 「더러운 숟가락」에서 더러움에서 깨끗함으로의 변환은 계모가 벵타에게 준 “더러운 숟가락(cuiller sale)”에 담긴 추악한 품행과 폭력에 대비되는 “문질러 닦은 숟가락(cuiller récurée)”(184)으로 축약되는 벵타의 아름답고 관대한 품행이 드러나는 과정이다. 이 대비효과는 여행의 출발에서부터 여행으로부터의 귀환 과정을 통해 벵타의 완전히 역전된 삶을 두드러지게 하는 데 이용된다.

3. 팽다(Penda)의 세계 : 귀환이 불허된 여행을 향하여

3.1. 비극을 향하여

「더러운 숟가락」에서 벵타가 계모에게 건네준 깨끗한 숟가락이 계획적으로 다시 더럽혀졌을 때, 한 주기의 여행이 끝나고 새로운 주기의 여행이 시작된다. 그러나 그 여행을 하는 사람은 벵타가 얻은 결과와 똑같은 결과를 얻지 못한다. 벵타의 이복동생 팽다의 경우가 그러하다. 이 여행은 계모의 추악한 천성에 또 다른 욕심이 부가되어 팽다와 그 여행을

23) “A l'orée de la forêt (...) laissa tomber le dernier oeuf d'où sortirent toutes les espèces de fauves de la terre, lions, panthères, chacals, hyènes qui rugissaient menaçants. Mais les cavaliers chargèrent et exterminèrent toutes ces bêtes malfaisantes.”(184)

부추긴 계모에게는 헤어날 수 없는 불행의 시작이 된다. 벵타를 시샘하는 소리, 벵타를 둘러싸고 있는 환경(동물, 신하, 부)에 대한 부러움, 헤아릴 수 없이 내뱉은 부에 대한 감탄 등은 계모의 또 다른 욕심을 이미 지화한다. 그녀의 욕심은 인간성이 결여된 물욕의 근원이 되고 그로 인해 계모는 친딸마저 그 물욕을 채우기 위한 수단으로 전락시키기 때문이며, “벵타에 대한 시샘의 소리는 지금까지도 여전히 계속되기”²⁴⁾ 때문이다. 한마디로 어머니의 과도한 탐욕은 친딸마저 그 탐욕을 채우기 위한 수단으로 변질시킨다. 계모가 친딸 광다에게 한 행위는 의도적인 더러움, 벵타의 변화된 삶에 대한 시샘에서 오는 마음의 더러움, 곧 물욕과 안락함에 눈먼 더러움이다.

그녀는 숟가락을 집어 딸에게 건넸다. - 얼른 이 콕을 당장 더럽혀 그리고 너도 그것을 닦으러 다니아네 바다로 가. Et prenant une cuiller elle[Mâratre] la tendit à sa fille: - Salis-moi tout de suite cette kôk et va la laver toi aussi à la mer de Danyane.(184)

벵타의 계모가 친딸 광다에게 의도적으로 숟가락을 더럽히게 한 행위는 윤리적, 도덕적, 관습적 더러움을 집약한다. 사물의 더러움이 계모의 내적, 외적 더러움을 시작화한다. 곧, 더럽힘은 일탈행위의 유혹이 드리운 뒷에 해당한다.

『더러운 숟가락』에서 물욕에 눈멀어 어머니가 자식에게 보인 태도는 애처롭고 처절하다. 그녀의 친딸에 대한 평가는 게으름뱅이, 평가절하, 울부짖음 등으로 다양화된다.

계모가 내지르는 소리는 오늘날까지도 들린다. 집으로 돌아와 계모는 딸 광다에게 욕설을 퍼부었다.
- 게으름뱅이, 아무 쓸모도 없는 딸년이야. 그녀는 아우성을 쳤

24) “Les cris qu’elle poussa s’entendent encore de nos jours.”(184)

다. Les cris qu'elle poussa s'entendent encore de nos jours.
Revenant dans la maison elle empoigna Penda sa fille : -
Fainéante, fille de rien, hurlait-elle.(184)

또한 딸은 어머니의 애처로운 태도, 추악한 태도에 사소한 대꾸조차 하지 않은 채 벵타가 했던 여행길을 떠난다. 이러한 관점에서 딸의 행동은 어머니의 강요로 인한 행동과 어머니의 말에 암묵적으로 동의한 자의적인 행동이 혼재되어 드러난다. 그 혼재된 마음은 자기불신으로 발전한다.

3.2. 자기불신으로의 여행

꽝다는 이복언니가 했던 여행을 답습한다. 벵타와 똑같은 여성에서 그녀는 대추나무 앞에 도착한다. 그러나 나무를 대하는 그녀의 태도는 벵타와 비교된다. 그녀는 나무에게 인사도 하지 않고, 나무가 그녀에게 물어보는 질문에도 귀를 기울이지 않는다. 이는 꽝다가 의인화된 존재 혹은 초자연적인 존재들이 그들의 공간에서 만든 관습에 대한 존중이 결여되어 있음, 곧 의인화된 사물들이 머무는 공간에 세워진 사물의 질서를 전복하여 혼란스런 상태로 만듦을 나타낸다. 꽝다의 태도는 망자와 생자를 포함하는 연장자들로부터 지혜를 얻기 위해 겸손해야 하며 그 겸손을 늘 간직해야한다고 가르치기는²⁵⁾ 혹아프리카 사람들이 중요하게 여기는 가치인 “겸손”과 “연장자에 대한 존경심”이 결여되어 있음을 보여준다. 이러한 관점에서 의인화된 존재들의 공간에서는 그녀의 순수하지 못한 마음, 가식, 한 마디로 불경(不敬)만이 드러날 뿐이다. 이 불경은 놀림과 움츠림으로 표현된다. “놀림”과 “움츠리듦” 그리고 “손가락 두드리기”는 불안감의 표현이다.

25) Mamadou Coulibaly et Francesca Lulli, *Les Contes africains pour les enfants d'aujourd'hui*, Dakar/Sénégal, 2017, p. 10. “Pour bénéficier des connaissances des ainés tu dois être modeste et réservé.”

어느 날 저녁에 그녀[꽝다]는 스스로 열매를 떨어내는 대추나무 앞에 도착했다. 그녀는 인사도 하지 않고 자신에게 묻는 질문을 듣지도 않은 채, 놀라 손을 두드렸다. Un soir elle arriva au jujubier qui gaulait ses fruits lui-même. Sans saluer, sans attendre qu'on l'interrogeât, elle s'étonna et battit des mains.(185)

꽝다의 불안감은 자신의 말을 타인들이 믿어주지 않을 것이라 불신에서 기인한다. 그녀는 타인들이 자신을 불신하리라는 믿음, 곧 믿음 아닌 믿음을 확신한다. 꽝다의 자기불신은 자신감 결여의 다른 표현이다.

내가 이곳에서 본 것을 집에서 얘기하면, 틀림없이 가족들은 나를 거짓말쟁이로 취급할거야! Quand je raconterai cela à la maison on me traitera de menteuse, pour sûr!(185)

그녀의 자기불신에 대한 확신은 대추나무에게 전해져 대추나무가 그녀에게 저주 섞인 말을 발설하도록 한다.

- 신의 길은 너의 발걸음을 결코 인도하지 않으실 거야, 대추나무가 그녀에게 바랐다. - Que le chemin de Dieu ne guide jamais tes pas, lui souhaita le jujubier.(185)

꽝다는 둥글납작한 물건을 만났을 때도 무례한 행동을 한다. “단 한마디의 인사도 없는”(185) 그녀의 안하무인격인 태도는 의인화된 사물과의 소통에 전혀 도움이 되지 않는다. 그녀는 자기 자신에 빼져 타인과 소통하는 데 서투르다. 결국 꽝다는 순가락을 닦으러 가는 길에 만난 기이한 장면들을 타인들에게 말할 생각에만 사로잡혀 현재에 집중하지 못하고 미래에만 집중한다. 현재가 담보되지 않은 미래는 존재하지 않는다. 이러한 관점에서 그녀는 현재의 불신으로 인해 미래에 대한 불안감에 사로잡힌다. “듣고 본” 광경을 스스로도 확신하지 못하는 자기 불신

의 상태가 지속된다.

어느 날 내가 마을 사람들에게 내가 본 광경을 얘기하면 아무도 믿지 않겠지. Personne ne me croira quand je rapporterai ça un jour à ceux du village.(185)

꽝다는 자기불신과 더불어 타인에 의한 자아 부정을 두려워한다. 이 심리는 의인화된 존재에게도 전해진다. 이로써 대추나무와 마찬가지로 등글납작한 물건 또한 꽝다에게 저주 섞인 소망을 말한다. 한편, 저주 섞인 소망은 비밀의 세계를 인간세계에 발설하지 못하게 하는 금지의 의미를 갖는다. 벵타가 의인화된 존재들과 있었던 일들을 마을 사람들에게 말하겠다는 의도를 전혀 드러내지 않은 것과는 달리 꽝다는 그 일들을 마을 사람들에게 발설하겠다는 의도를 공공연하게 드러냈을 때 의인화된 존재들이 저주 섞인 말을 꽝다에게 내뱉었기 때문이다. 이러한 관점에서 의인화된 존재들이 머무는 곳은 금지의 영역이다. 흑아프리카인의 세계관에 자리 잡고 있는 범신론을 엿볼 수 있는 그 영역의 비밀들을 지키는 사람들은 영광스런 삶을 누릴 수 있는 반면, 이 영역에서 보고 듣고 경험한 내용을 타인에게 발설하는 사람들은 생명을 유지할 수 없다. 왜냐하면 그곳은 살아 있는 “사람들이 오래 머물러 있을 수 없는 곳”, “사물의 비밀을 간직하고 있는 곳”으로 “죽음의 왕국”이기 때문이다²⁶⁾.

한편, 꽝다가 의인화된 솔을 만났을 때의 환경은 벵타가 그를 만났을 때의 그것과 다르다. 후자의 발걸음을 비추던 태양이 있었던 반면 전자와 발에는 그림자가 드리워져 있다. 두 주인공의 발걸음은 음영대비로 표현된다. 또한 초자연적 존재에게 존경과 공손 그리고 믿음으로 표현한 벵타의 태도와는 달리 꽝다의 태도는 무시와 무례 그리고 의혹으로 요약될 수 있다. 그 의혹은 자기비하로 이어진다. 타인들의 자신에 대한 판단

26) Roger Mercier, «Un conteur d'Afrique noire : Birago Diop», *Etudes françaises*, vol 4, n° 2, 1968, p. 122,

은 “거짓말쟁이”, 불신으로, “미친”으로 발전한다. 곧, 그녀는 자신의 말이 거짓, 불신, 광기로 치부되리라 확신한다.

- 틀림없어, 사람들이 나를 거짓말쟁이로 취급하겠지, - On me traitera de menteuse, pour sûr!(185)

- 아무도 나의 말을 믿지 않을 거야. - Personne ne me croira (...)(185)

- 사람들이 나를 미친 아이로 취급하겠지. - On me traitera de folle (...)(186)

자기 자신에 대한 판단은 광다가 매순간 자신의 처지를 자각하고 있음을 보여준다. 그러나 그 자각은 지속적이지 못하고 찰나적이어서 어떤 행위의 동인이 되지 못한다. ‘모든 동물들의 어머니’인 노파와의 만남에서 광다는 노파가 자신에게 행선지를 물어보기도 전에 먼저 노파에게 행선지를 밝혀 정보를 얻고자 하는 무례를 저지른다.

- 어, 늙은이! 다니아네 바다가 어디에 있는지 말해주지? - Eh! la vieille femme, peux-tu me[Penda] dire où se trouve la mer Danyane?(186)

노파를 대하는 그녀의 태도는 “무릎을 끓고 할머니에게 정중하게 인사했던”²⁷⁾ 이복언니 뱅타의 태도와 확연히 대비된다. 또한 노파가 광다에게 자신이 모든 동물들의 어머니라고 소개했을 때 광다는 노파를 인정하지도 않고 그녀를 부정하는 태도를 취한다.

할멈, 난 당신 새끼들을 원하는 게 아냐. 난 엄마가 준 이 콕을 뒤으러 왔다고. Mame (grand-mère) je ne t'envie pas ta progéniture. Je viens laver cette kôk que m'a donnée ma mère.(186)

27) “La petite fille[Binta] s’agenouilla et salua poliment la vieille femme.”(180)

꽝다는 무례한 태도와 말투로 초인적 존재를 모욕한다. 그녀는 노파가 준 “조 알갱이 한 알”을 거부하고 부정하면서 노파를 모욕한다. 이 부정은 꽝다 자신을 포함한 모두의 어머니라는 점을 간과한 의미를 갖는다. 그녀가 ‘덤불숲 모든 동물들의 어머니’라고 밝힘으로써 덤불숲에 들어와 있는 꽝다를 포용하고자 하는 의도를 내비추었다고 볼 수 있기 때문이다. 사소한 것까지도 감사하며 한 점 의혹을 보이지 않던 뱅타와 달리, 그 의도를 잘 파악하지 못한 꽝다의 태도는 뱅타의 그것과 극명하게 대비된다.

- 조 한 알이잖아? 조 한 알갱이라니? 늙은이, 나를 놀리는 거야?
 이런 일을 겪어보지 못했어. 있을 수 없는 일이야... - Un grain de mil ? Un seul grain de mil ? Te moques-tu de moi, vieille femme ? Je n'ai jamais vu cela. C'est impossible (...) (186)

3.3. 죽음으로의 여행

꽝다는 자기가 경험했던 것 이외에는 믿지 못하는 과거지향적인 현실주의자이다. 그녀의 경험과 지식과 생각은 미지의 세계에 대한 가능성과 그 가능성의 수용에 부정적이며, 그 부정은 타인을 의심하는 원인이 되어 타인을 완전히 부정하는 태도로 이어진다. 노파를 부정한 대가로 꽝다는 그녀에게서 조가 가득 찬 호리병박을 받는다. 이로 인해 꽝다는 그 조를 “갈고 키질하고 다시 갈아 반죽하여 건조시키기(piler, vanner, repiler, pétrier, étuver)”(186) 위해 반나절을 보냈지만 뱅타가 조 한 알갱이로 얻은 양식(쿠스쿠스)만도 못한 양을 얻는다. 뱅타의 안분지족과 꽝다의 소탐대실에서 비롯되는 전자의 견인주의와 후자의 이기주의는 「더러운 술가락」의 의미를 극대화한다. 모든 것을 부정하고 거부하며 자기가 원하는 대로 믿고 행동하는 꽝다의 태도는 노파가 그녀에게 준 뼈에서도 나타난다.

- 모두 문질러 닦아 하얗게 만든 이 뼈들이 언제부터 존재했는지 아무도 모른다고? 난 그런 얘기를 들어본 적이 없어. 자갈들을 끓이는 것과 같겠지. - Ces os tout récurés et tout blanchis personne ne sait depuis quand? Je n'ai jamais entendu cela. Autant faire bouillir des cailloux.(186)

결국 노파가 광다에게 준 뼈는 모든 동물의 어머니로서 죽은 자식의 혼적을 지우려는 의도, 혹은 죽음, 곧 시간의 징표로서 조상과의 소통으로 이끌려는 의도라고 볼 수 있다. 이러한 관점에서 노파는 마지막 순간 까지 광다에게 뼈를 주면서 그녀와의 연대를 바랐다고 할 수 있다. 그러나 광다가 그 뼈들을 거부하자 노파는 그녀에게 “양 한 마리를 죽여서 준다.”(186) 그러나 이는 자식을 죽여 타인에게 양식을 제공하는 희생물의 의미, 혹은 절대자의 시험의 의미로 볼 수 있다. 희생물은 또 다른 희생을 전제하지 않고는 불가능하기 때문이다.

또한 광다를 살리기 위해 노파가 그녀에게 바늘을 주며 노파의 자식들을 “아주 살짝(tout doucement)”(187) 찔러 집밖으로 내보내라고 한 당부의 말을 거역하고, 그녀는 동물들의 엉덩이뼈에 닿을 정도로 세게 찌른 행위는 약속위반을 나타낸다. 이 위반은 타인에게 고통을 주는 행위, 절대자의 명령을 거부하는 행위이다. 그녀의 행위는 노파의 자식들에게 고통으로 울부짖고 신음하게 만들었기 때문이다.

고통에 울부짖고 신음하는 다른 동물들도 [하이에나]를 뒤따랐다. 그토록 광다는 동물들을 깊게 찔렀다. Elle fut suivie bientôt par les autres animaux qui hurlaient de douleur et geignaient, tellement Penda les avait piqués profondément.(187)

벵타에게 찌름이 빈대와 벼룩으로 위장하기 위한 것이었다면, 광다의 찌름은 타인을 괴롭힐 목적이었다. 또한 전자가 노파의 말에 순종하는 의미라면, 후자에게는 거부의 의미를 갖는다. 달리 말하면 전자가 타인

을 배려하며 목숨을 지키려는 노력이라면, 후자는 타인에 대한 배려가 부재된 상태에서 스스로의 목숨을 지키려 한 욕심의 발로였다. 그 욕심은 계란에 대한 그녀의 행동에서 두드러진다.

노파는 벵티에게 다섯 개의 계란을 제공했듯이, 광다에게도 지켜야 할 원칙을 조언하면서 똑같은 개수의 계란을 제공한다. 그러나 광다는 첫 번째 계란을 깨기 전에 노파가 그녀에게 한 충고를 거부하고 자기가 하고 싶은 대로 하겠다는 자기 확신에 빠진다. 광다는 자기 세계에 갇혀 있어 자기식대로 생각하고 행동한다. 그녀는 노파가 권고한 계란 깨기 순서를 거스른다. 곧, 광다는 노파의 권고를 무시하고 역순으로 계란 깨기를 실행한다. 그녀는 노파가 속해 있는 세상이 거꾸로의 세상이라 판단하고 인간의 의식으로 초자연적인 세계의 관습과 습관을 역전시키려 한다. 이 행태는 자기중심적 사고의 함정에 빠진 광다의 심리상태를 보여준다.

이 세계에서는 모든 것이 반대로야. Dans ce pays où tout est
à l'envers.(187)

광다가 말한 뒤집힌 세상은 초자연적인 존재가 주재하는 세상의 끝이 아니라 시작이므로, 그녀는 노파의 조언을 따르지 않으면 목숨을 잃게 될 수 있음을 의미한다. 그런데 그녀는 초자연적인 존재의 권고를 따르지 않고 마지막 비밀의 문을 열었으므로 자신을 지켜줄 아무런 보호 장치를 가질 수 없다. 다섯 번째 계란에서는 맹수들이 용출할 것이므로 광다는 계걸스런 맹수들의 먹이가 될 수밖에 없다.

그녀 주변의 사방에서 모든 종류의 지상 맹수들이 용출하여 그녀를 먹어치웠다. De tous les côtés, autour d'elle surgirent toutes les espèces de fauves de la terre qui la dévorèrent.(187)

그런데 인육에 대한 게걸스런 욕망을 가진 맹수들뿐 아니라 “썩은 고기를 먹는 짐승(Tann-le-Charognard)”(188)조차도 광다의 “심장”(188)만은 먹기를 거부하며 남겨놓는다. 이러한 관점에서 광다의 심장은 더러운 마음을 물질화한다.

썩은 고기를 먹는 짐승 탄조차도 먹지 않는 심장이었다. 탄은 모든 동물들이 개의치 않는 덩어리를 움켜쥐었다. (...) le cœur, dont même Tann-le-Charognard ne voulut pas. Tann avait saisi le morceau dédaigné par tous les animaux.(188)

탄은 광다의 심장을 물고 하늘에서 오랫동안 아주 높이 떠돌아 다녔다. 결국 죽어 돌아온 광다의 심장은 빈정거림의 노래가 되어 그녀의 어머니에게 돌아온다.

여기, 다니아네 바다에 갔던 아이의 심장이 있다. 여기, 다니아네 바다에 갔던 네 딸의 심장이 있다. De l'enfant qui fut/ A la mer de Danyane/ Voici le cœur r r r/ De ta fille qui fut/ A la mer de Danyane/ Khol ba n'gué é é é é(188)

결국 「더러운 숟가락」에서 심장은 더러운 마음의 말로, 악행의 말로 가 얼마나 끔찍한가를 보여준다. 그 말로는 어느 누구도 광다를 받아주지 않는 완전거부의 의미, 모두로부터 버림받음을 나타낸다. 또한 모두가 거부한 심장을 어머니가 준비하는 음식에 떨어뜨림으로써 그 악행의 말로는 그 악행의 원인을 제공한 어머니에게 되돌려져 그 악행을 짊어지고 살아야 함을 보여준다.

이번 동물도 원치 않았던 딸의 신체 부위가 못된 여인이 준비하는 쿠스쿠스 호리병박에 떨어졌다. c'est dans la calebasse de couscous que préparait la méchante femme que chut le morceau

de sa fille dont aucune bête n'avait voulu.(188)

이 교훈적인 의미는 흑아프리카 콩트의 특성을 보여준다는 점에서 비라고 디오프는 「더러운 숟가락」에서 불가사의한 삶을 바탕으로 세상을 밝히고 서구의 합리주의와 단절을 통해 독자를 네그리튀드로 이끈다.²⁸⁾

4. 결론

「더러운 숟가락」에서 비라고 디오프는 벵타와 그녀의 이복동생 팡다의 대조되는 삶에서 흑아프리카인들이 중시하는 다양한 가치들을 통해 인간에 대해 성찰을 하고 있다. 마마두 쿨리발리(Mamadou Coulibaly)에 따르면 흑아프리카인들, 좁게는 세네갈 사람들이 중시하는 가치들로는 “윗사람 공경”, “이웃 사랑”, “정직”, “겸손”, “인내”, “말하는 태도”²⁹⁾ 등이 있다. 「더러운 숟가락」에서 이러한 기준들은 벵타와 팡다의 삶에서 극명하게 대비되어 나타난다. 비라고 디오프는 이 대비를 통해 흑아프리카인들이 중시하는 삶의 태도를 두드러지게 보여줌으로써 지켜야 할 전통의 가치, 한 마디로 도덕성의 중요성을 독자들에게 전달하여 보존하고자 했다.

오늘날 아프리카 사회는 잊어가는 문화 정체성을 한탄하고 있다. 이 현실에서 어린이들에게 문화전통을 되살려 줄 필요가 있다. 이러한 목적에 부합하는 것이 콩트이다. 흑아프리카에서 “콩트는 젊은 세대들에게 긍정적인 문화전통과 가치들을 전수하기 위해 어른들이 사용했던 중요

28) cf. Sana Camara, «Birago Diop : Folie et visions “Abandon” et “souffles”», p. 15. “Sa quête a donc mené [les secrets de la nature] à des trouvailles qui lui permettent d'illuminer le monde sur les mystères de la vie. C'est à travers sa rupture avec le rationalisme que Birago Diop nous conduit à la Négritude.”

29) Mamadou Coulibaly et Francesca Lulli, *op. cit.*, “le respect des aînés”, p. 2 ; “l'amour du prochains”, p. 4 ; “l'honnêteté”, p. 6 ; “la modestie”, p. 10 ; “patience”, p. 14 ; “la façon de parler”, p. 18.

방법들 중의 하나”³⁰⁾로 “교육을 목적”³¹⁾으로 하기 때문이다. 그 교육의 일환인 문화전통과 가치, 곧 네그리튀드 운동에서 옛 것은 존재론적 기반에서 가장 안정적이어서 시간 속에서 변질되지 않고 타자가 축적되지 않도록 저항할 수 있게 한다. 결국 흑아프리카인들은 식민지 시대가 강요한 문화의 세계화 과정에서 차별적 세계를 유지하며 머무는 방식으로서 (콩트의) 시원성(始原性)을 요구한다.³²⁾ 이러한 관점에서 비라고 디 오프의 그리오를 통해 수집한 콩트 「더러운 숟가락」은 어린이들을 위한 교육 내용을 아프리카화하는 데 많은 도움이 될 수 있을 것이다.³³⁾

30) *Ibid.*, p. 1. “En effet, le conte était naguère l'une des principales techniques utilisées par les anciens pour transmettre les valeurs et traditions culturelles positives aux jeunes générations.”

31) Senghor Léopold Sédar, «Préface» in *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, p. 9.

32) cf. Frédéric Mambenga-Ylagou, «Autochtonie et intranquillité esthétique et éthique dans la littérature africaine», *Ethiopie* n° 75, 2005, p. 9. “Pour le mouvement de la Négritude, (...) l'archaïque est la marque stable de tout fondement ontologique, elle est inaltérable au temps et contre les sommations de l'altérité. (...) il s'agissait pour le Négro-africain de revendiquer cet archaïsme comme une manière d'être au monde différentielle du processus de globalisation culturelle imposée par la colonisation.”

33) cf. Michel Beniamino, «Réflexions sur l'imitation : l'exemple des fables créoles», *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Ens édition, 2013, p. 147. “la fable permettra l'africanisation des contenus de l'enseignement.”

참고문헌

- Bâ Amadou Hampâté, «La tradition vivante», in *Histoire générale de l'Afrique, vol. I. Méthodologie et préhistoire africaine*, Paris, Unesco, 1999, pp. 191~230.
- Beniamino Michel, «Réflexions sur l'imitation : l'exemple des fables créoles», *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Ens édition, 2013, pp. 139~153.
- Camara Sana, «Birago Diop : Folie et visions “Abandon” et “souffles”», *Littérature, philosophie et art, Ethiopie* n° 81, 2008, pp. 1~17.
- Chevalier Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles – Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Edition Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- Colin Roland, *Les Contes noires de l'ouest africain. Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, éd. Poche, 2005.
- Coulibaly Mamadou et Francesca Lulli, *Les Contes africains pour les enfants d'aujourd'hui*, Dakar/Sénégal, 2017.
- Dérive Jean, «Le traitement littéraire du conte africain : deux exemples chez Bernard Dadié et Birago Diop», Semens[online], <http://semens.revues.org/2226>
- Diop Birago, *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 2016.
- Komander Alexsandra, «La Poétique de la parole dans les Contes d'Amadou Koumba de Birago Diop», *Revue d'études françaises* n° 18, 2013, pp. 19~24.
- Lorillard Marie, «Littérature orale, genres, fonction et réécriture»,

Cahiers de littérature orale, n° 65, 2009, pp. 140~142.

Mambenga-Ylagou Frédéric, «Autochtonie et intranquilité esthétique et éthique dans la littérature africaine», *Ethiopie* n° 75, 2005,
Article publié sur <http://ethiopiques.refer.sn>

Mercier Roger, «Un conteur d'Afrique noire : Birago Diop», *Etudes françaises*, vol 4, n° 2, 1968, p. 119~149.

Senghor Léopold Sédar, «Préface» in *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*(Birago Diop), Paris, Présence africaine, 2016.
www.lettres.ac-aix-marseille.fr/college/lectecr/amadou.pdf

〈Résumé〉

La signification de l'univers contrasté dans
«La Cuiller sale» de Birago Diop

YU Jai-Myong

Notre étude s'est inspirée du résultat d'une enquête, mise en place au Sénégal au mois de janvier en 2017, sur la littérature orale de l'Afrique noire. Ayant répondu à notre question à ce sujet : "Sans aucun doute, vous connaissez les contes sénégalaïs ou africains ? D'après vous, parmi eux, quel conte mérite-t-il d'être le meilleur ?", beaucoup d'étudiants sénégalaïs ont convenu de la sélection d'un conte «La Cuiller sale» dans *Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop. Ils y ont attribué de l'importance pour comprendre une valeur instructive et des leçons morales dans la société traditionnelle sénégalaïse et africaine noire.

Dans cette perspective, notre étude a pour objectif d'une part d'examiner dans quelle mesure et par quels moyens des leçons morales sont structurées dans «La Cuiller sale», d'autre part comment une valeur instructive qui se dégage à travers elles. Pour analyser ce conte, nous comparons deux univers bien contrastés qui appartiennent aux protagonistes Binta et Penda. Univers bien contrastés qui se structurent d'abord entre l'embiance violente et celle de agréable, ensuite entre la vie laborieuse et misérable et celle de sédentaire et gaspilleuse, ou encore entre le voyage vers le bonheur et celui vers la défiance soi-même, enfin entre le retour du voyage et le voyage vers la mort. Et dans ces univers se montrent certaines valeurs africaines que voudrait conserver notre auteur, Birago Diop. Il s'agit

du respect des aînés, de l'honnêteté, de la modestie, de la patience, de la façon de parler, etc.

«La Cuiller sale» de Birago Diop correspond à l'objectif d'une éducation pour les enfants négro-africains de transmettre la tradition culturelle pour sauvegarder diverses valeurs africaines.

주 제 어 : 비라고 디오프(Birago Diop), 『아마두 쿰바의 새로운 콩트들』(*Les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*), 「더러운 숟가락」(La Cuiller sale), 콩트(Conte(s)), 흑아프리카인들의 가치(Valeurs négro-africaines), 어린이 교육(Education pour les enfants), 흑아프리카(Afrique noire)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

게재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.257~285

에티엔 드 라 보에시의 『자발적 종속론』 연구^{*} – 집필 배경과 당대의 수용에 관하여 –

이선희
(고려대학교)

차례

- | | |
|-------------------------|-----------------------|
| 1. 들어가며 | 3.2. 『자발적 종속론』의 집필 연대 |
| 2. 라 보에시의 가정환경 | 3.3. 『자발적 종속론』의 당대 수용 |
| 3. 라 보에시의 『자발적 종속론』 | 4. 마치는 글 |
| 3.1. 종속과 자유의 선택, 개인의 의지 | |

1. 들어가며

에티엔 드 라 보에시 Étienne de La Boétie (1530-1563)를 소개하는데 가장 적합한 인물로 우리가 미셸 드 몽테뉴 Michel de Montaigne (1533-1592)를 떠올리는 것은 타당하다. 라 보에시의 삶에 관한 증언이나 사실 확인이 대개는 몽테뉴에 의해 이루어졌다는 점이 그 이유이다. 더구나 라 보에시의 작품 『자발적 종속론 Discours de la servitude volontaire』에 관하여는 언제, 어떤 배경에서 쓰이고 출간되었는지, 몽테뉴가 어떤 경로를 통해 그것을 접했는지 등 많은 점에서 불확실하다. 그럼에도 라 크루아 뒤 멘 La Croix du Maine (1552-1592)은 1584년에

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5B5A07042874).

집필한 『프랑스 저자 사전 Bibliothèque française』에서 라 보에시를 소개할 때 몽테뉴의 증언을 출처로 삼았다.¹⁾

몽테뉴에게 라 보에시는 만일 출생지를 선택할 수 있었다면 사를라아서가 아니라 정치적으로 독립된 공화정 도시이며 문화적으로는 고대의 영광을 이어나가고 있는 문예의 공국 베네치아²⁾에서 태어나기를 바랐을 자유와 문예의 신봉자이며, “고대의 영광 l'honneur de l'antiquité”³⁾을 가까이에서 재현할 수 있는 동시대 저자였다. 하지만 극심한 복통을 호소하며 며칠 병석에 누워 있다가 급기야 1563년 8월 18일 서른셋의 나이로 임종을 맞이하는 라 보에시의 곁을 지킨 몽테뉴는 유증으로 받은 라 보에시의 자필 저작들을 출간하려 1570년 파리로 간다. 그렇게 하여 1571년 프레데릭 모렐 인쇄소에서 크세노폰의 『가정담론 La Ménagerie』과 플루타르코스의 『결혼의 규범 Les Règles du mariage』 프랑스어 번역, 라틴어와 프랑스어로 직접 쓴 시가 빛을 본다.⁴⁾

1) 라 크루아 뒤 맨은 <Estienne de La Boétie> 항목에서 몽테뉴의 『에세』가 출처임을 밝힌다. “Il a écrit plusieurs Sonnets, desquels il s'en voit vingt-neuf imprimés dans le premier livre des Essais de Messire Michel de Montaigne [...]. Il a écrit quelques Mémoires ou Avertissements sur l'Edit de Janvier, ensemble le Contre-un, traitant de la Servitude volontaire, imprimé, etc. lequel il écrivit l'an de son âge 18, comme témoigne ledit sieur de Montaigne, au Chapitre de l'Amitié, imprimé avec ses Essais.” (La Croix du Maine et Du Verdier, *Bibliothèque française*, nouvelle édition, Paris, Saillant et Nyon, Michel Lambert, 1772, t. I, pp. 178-179.) 고전문학에서 발췌한 모든 인용문의 철자와 이탤릭체 관련 표기법은 원문과 전적으로 동일하게 옮겼음을 밝힌다.

2) “La république de Venise [...] présente les meilleures références pour les fervents du modèle antique : ses institutions, ses lois, ses grands imprimeurs, dont Aldo Manuce, ses ambassadeurs, témoins et rapporteurs des événements menus et grands de toute l'Europe, ses flottes de commerce et de guerre, ses relations avec l'Orient, ses confrontations avec l'immense empire de Soliman, son subtil jeu d'alliances font d'elle une ville-Etat comme l'était la Rome antique.” (Anne-Marie Cocula, *Etienne de La Boétie*, Bordeaux, Editions Sud-Ouest, 1995. p. 42.)

3) *Essais*, I, 27/28, <De l'Amitié>, p. 283. (본고에서는 Michel de Montaigne, *Les Essais*, édition réalisée d'après l'édition de 1595 (Paris, Abel l'Angelier) par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin, sous la direction de Jean Céard, Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 2001에서 페이지를 인용하였음을 밝힌다.) 사를라 출생지에 대해 언급하는 것은 장의 마지막 부분(p. 300)임.

4) *La Mesnagerie de Xenophon. Les Règles de mariage de Plutarque. Le tout traduit*

따라서 저자 사후인 1571년 몽테뉴의 도움으로 출간된 라 보에시의 번역과 시 작품집에서 먼저 몽테뉴의 목소리를 듣는다고 해서 놀라울 것이 없다. 1570년 8월 10일이라는 날짜가 기입된 서문을 시작하며 편집자 몽테뉴는 자신만이 독자에게 라 보에시를 알리는 임무를 맡았다고 단언한다. 또 랑삭 경에게 부치는 헌사에서 몽테뉴는 저자 라 보에시의 높은 신분과 뛰어난 능력을 언급하고, 이어 저자와 맺은 예외적인 관계를 “너무도 조밀하고 촘촘하게 우정으로 맞추어진 접합이어서 그의 심령에서 보지 못하거나 판단하지 못하는 어떤 구석이나 움직임, 돌기는 전혀 없다”고 간략하게 설명한다.⁵⁾ 이들의 각별한 우정은 무엇보다 1580년 처음 출간된 『에세』의 「우정에 관하여」 전체에 걸쳐 보다 구체적으로 자세하게 묘사된다.

“우리가 보통 친구, 우정이라고 부르는 것은 특정한 상황이나 이의 때문에 이어지는 가까운 관계나 친밀성일 뿐이다. 내가 말하는 우정은 하나가 다른 하나에 섞이고 녹아들어가 전체가 하나 되는 혼합이다. 그 둘을 접합시켰던 혼적이 지워져서 이어진 자리를 알아볼 수 없다. 왜 그를 친구로 사랑했는지 누가 나에게 물어본다면 그게 그였고 나였기 때문이라고 밖에 말할 수 없다. 내 모든 사고를 넘어서, 내가 그와의 우정이 어떻게 가능했는지 그 이유에 대해 특별히 말할 수 있을 것을 넘어서 거기에는 무엇이라 설명할지 모를 어떤 운명적인 힘이 있었고 그것이 바로 우리가 결합한 매체였다.”⁶⁾

de Grec en François par feu M. ESTIENNE DE LA BOETIE Conseiller du Roy en sa court de Parlement à Bordeaux. Ensemble quelques vers Latins et François de son invention. Item, un Discours sur la mort dudit Seigneur de La Boëtie, par M. de Montaigne. A Paris. De l'imprimerie de Federic Morel, rue S. Jan de Beauvais, au Franc Meurier. M.D.LXXI. Avec privilege.

5) “[...] dresser avec moy une cousture d'amitié si estoicte et si joincte, qu'il n'y a eu biais, mouvement ny ressort en son ame, que je n'aye peu considerer et juger, au moins si ma veuë n'a quelquefois tiré court.” (*Epître au Monsieur monseigneur de Lansac*, éd. 1571, f. 2v.)

6) “Au demeurant, ce que nous appelons ordinairement amis et amitiés, ce ne sont

이미 이름을 통해 서로의 존재를 알고 있었지만 시내의 한 연회에서 우연히 만나 급속히 맺어진 관계는 6년이라는 짧은 기간 동안 “무엇인지 모를 모든 것을 혼합한 정수”, 한 사람의 의지가 다른 사람의 의지를 사로잡고 그것이 이내 상대편의 의지 속으로 빠져들어 녹아 없어지는⁷⁾ 용해 작용과도 같은 “그토록 완전하고도 완벽한 우정 cette amitié [...] si entière et si parfaite”⁸⁾이라는 전례 없는 모범을 만든다. “전반적이고 보편적이며, 절제 있고 고른 열정, 견고하고도 침착한 열정, 거칠고 찌르는 것이 없고 보드랍고 매끈한 열정”⁹⁾으로 몽테뉴가 부모자식 간의 애정, 남녀 간의 애정과 비교하여 정의하는 우정은 상호간의 “소통 communication”을 통해 그 돈독한 관계가 지속되는데, 몽테뉴와 라 보에시의 소통과 교제는 친구의 죽음과 그로 인한 부재상태에서도 오랫동안 이어진다.

말하자면 라 보에시는 몽테뉴의 삶에서 우정에 관한 최고의 사례를 제공해주었고, 몽테뉴와의 일체된 관계 속에서 『에세』를 쓰는 동기로 작용했으며 그 안에서 중심자리를 차지하는 인물이 되었다. 본 연구에서는 몽테뉴와 라 보에시의 관계, 몽테뉴가 라 보에시의 『자발적 종속론』을 바라보는 입장과 염려에서 출발하여 『자발적 종속론』의 집필배경을 추적해 보려고 한다. 그 과정에서 라 보에시 개인의 삶과 당대의 시대상황

qu'accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité, par le moyen de laquelle nos âmes s'entretiennent. En l'amitié de quoi je parle, elles se mêlent et confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel, qu'elles effacent, et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer, qu'en répondant : Parce que c'était lui, parce que c'était moi. Il y a au-delà de tout mon discours, et de ce que j'en puis dire particulièrement, je ne sais quelle force inexplicable et fatale, médiatrice de cette union.” (*Essais*, I, 27/28, <De l'Amitié>, pp. 290-291.)

7) “C'est je ne sais quelle quinte-essence de tout ce mélange, qui ayant saisi toute ma volonté, l'amena se plonger et se perdre dans la sienne, qui ayant saisi toute sa volonté, l'amena se plonger et se perdre en la mienne.” (*Essais*, I, 27/28, <De l'Amitié>, pp. 291-292.)

8) *Essais*, I, 27/28, <De l'Amitié>, p. 284.

9) “En l'amitié, c'est une chaleur générale et universelle, temperée au demeurant et égale, une chaleur constante et rassise, toute douceur et pollissure, qui n'a rien d'âpre et de poignant.” (*Essais*, I, 27/28, <De l'Amitié>, p. 287.)

을 일괄하여 작품의 생성과정 뿐만 아니라 그의 작품이 당대에 수용된 양상을 살펴 『자발적 종속론』의 독자적 의미를 짚어보고자 한다.¹⁰⁾

2. 라 보에시의 가정환경

몽테뉴는 1571년 라 보에시의 작품집을 출간하며 랑삭 경에게 저자의 신분을 “지조 있는 귀족 가문의 사람 un gentilhomme de marque”라고 매우 간단하게 소개하지만 라 보에시 가문에 대해서 더 자세히 설명하는 부분은 어디에도 없다. 라 보에시 가문의 귀족 신분에 대해서는 폴 본느 풍, 안-마리 코쥘라의 연구가 상당히 자세한 정보를 제공한다. 특히 코쥘라는 16세기 라 보에시가 출생할 당시 사를라의 정치 종교적 상황과 같 등을 언급하기에 앞서 어떻게 그의 선조들이 사를라에 정착하게 되었는지 배경을 밝힌다.¹¹⁾ 이는 우리가 보게 될 폐리고르의 전체적인 시대상황과 전혀 무관하지 않기에 여기에서 간단히 기술하기로 한다.

라 보에시의 조상이 살았던 프랑스 남서부 폐리고르 지방은 백년전쟁 기간 중 많은 피해를 입었던 지방이다. 전쟁이 끝나고 상황이 수습되어

10) 라 보에시는 국내 연구에서 많이 다루어지지 않은 저자이다. 아나키즘과 정치철학 측면에서 『자발적 종속론』은 피지배자의 자유의식을 거론하지만 라 보에시의 작품을 직접 고찰하거나 비평하는 것이 아니라 이중차용으로 언급하는데 그친다. (김성주-이규석의 「그리스도교, 국가, 그리고 아나키즘 : 절대자유의 사상에 대한 고찰」, 『한국정치외교사논총』, 2011). 또는 몽테뉴와의 우정을 주제로 하여 두 인물간의 상호 영향이 어떻게 각 작품에 구현되었는지 연구된 바 있다. (서종석, 「완전한 우정과 낭만적 사랑 : 몽테뉴의 <우정에 대하여>에 나타난 우정의 개념」, 『프랑스학 연구』, 61, 2012, pp. 99-123 ; 「자발적 복종과 의지적 자유 : 라 보에시와 몽테뉴의 우정」, 『외국문학연구』, 51호, 2013, pp. 159-179.)

11) 폴 본느풍의 라 보에시 연구는 생애에 대한 자료뿐만 아니라 라 보에시 전 작품집의 비평판본 집필로 후대 라 보에시 연구의 초석이 되었다. (Paul Bonnefon, *Etienne de La Boétie, Sa vie, ses ouvrages et ses relations avec Montaigne* (éd. de Paris, 1888), Genève, Slatkine, 2013 ; *Oeuvres complètes d'Estienne de La Boétie*, publiées avec notice bibliographique, variantes, notes par Paul Bonnefon, Bordeaux, Gounouilhou et Paris, J. Rouam et Cie, 1892.)

가는 과정에서 교역이 다시 활기를 띠자 상업을 통한 부의 축적이 가능해졌고 15세기 부유해진 상인들은 몰락한 귀족, 세금을 내지 못해 빈곤에 빠진 영주들의 땅과 재산을 사들여 안정적인 사회적 지위를 얻기 위해 이르렀다.¹²⁾ 이런 방식으로 사를라에 영지를 사들인 것은 에티엔의 증조부인 길렘 Guilhem Boyt였다. 또 에티엔의 조부인 레몽 Raymond Boyt은 선대에 물려받은 재산을 늘리고 부친의 영지를 확장하여 경작세를 납부하는 영주의 지위에 오르며 사를라 시정에 관여하기까지 했다. 레몽의 장자이자 에티엔의 아버지 앙투안의 경우 사를라 시내에 개인 저택을 건축하고 이어 가족성을 La Boétie¹³⁾로 바꾸면서 가문의 본격적인 신분 상승을 확인한다.

아버지 대에서 본격적인 신분 상승이 일어난 것은 무엇보다 결혼의 영향이 커던 것으로 보인다. 앙투안 드 라 보에시는 페리고르 지방의 레름 영주 가문, 왕실 외교에 직접적으로 관여하는 중책을 맡았던 가문의 딸 필립 드 칼비몽 Philippe de Calvimont과 결혼함으로써 법복귀족으로 편입되고 그 자신도 1524년 페리고르 시정관 Syndic des États du Périgord, 1525년 페리고르 판관 소속 특별 부사관 Lieutenant particulier du sénéchal du Périgord 등의 요직을 맡는다. 게다가 안-마리 코쥘라가 몽테뉴와 라 보에시의 조상을 연결하여 사회적 지위의 획득과정을 설명한 것은 이 두 인물간의 개인적인 친분관계나 자연을 넘어 당대 어떻게 개

12) Anne-Marie Cocula, *op. cit.*, pp. 13-15 참조. 15세기 라 보에시의 조상이 겪은 사회적 지위 상승을 살피는 가운데 몽테뉴 조상의 궤적과 상당 부분 공통점을 발견한다. 몽테뉴의 증조부 라몽 에켐(Ramon Eyquem)은 보르도에서 포도주, 대청, 건어물 장사로 부유해져 1477년 몽테뉴 성과 영지를 구입하였고 그의 아들 그리몽이 상업을 이어가며 부를 축적하였다. 또 미셸의 아버지는 여전히 선대의 가족성에 따라 피에르 에켐으로 불렸지만 몽테뉴 성에서 태어난 첫 장자였다. 피에르 에켐은 페리고르에서 상업으로 정착한 부유한 스페인 출신 가문 앙투아네트 드 루프(Antoinette de Louppes de Villeneuve)와 결혼했다.

13) La Boétie의 발음은 오늘날에는 라 보에티 또는 라 보에시로 발음하는 경향이 있으나, 고전문헌에 따르면 라 보에티 또는 라 보에시로 불리는 것이 가능했다. 가족성이 변화하면서 정확히 어떻게 발음되는지 확인하기가 쉽지 않았기 때문에 본문에는 부득이하게 원어 표기를 남겨두었다.

인의 경제적 성장이 신분 변화에까지 영향을 끼치게 되었는지 알려준다는 면에서도 의미 있어 보인다. 프랑수아 1세의 이탈리아 원정에 참여하여 군대 경력을 쌓고 이탈리아 근대 문화에 심취한 피에르 에켐은 아들 미셸에게 몽테뉴 영지 명을 처음으로 가족성에 붙여주고 위마니스트 교육을 실천하였고, 앙투안 드 라 보에시는 지방 정치의 주요인사로서 아들 에티엔에게 안정적인 사회적 지위를 물려줄 수 있었다. 그렇게 미셸과 에티엔은 모두 대학에서 법률을 공부하고 성인이 되어 보르도 법원에서 법조인으로 만나게 된다.

이제 다시 출생과 교육의 시점으로 돌아가자면 에티엔 드 라 보에시는 몽테뉴보다 3년 먼저 1530년 11월 1일에 사를라의 저택에서 태어났지만 10세 무렵 고아가 되고 가톨릭 성직자였던 동명의 삼촌 에티엔에게 맡겨진다. 몽테뉴가 『에세』에서 자신의 어린 시절 특히 아버지의 특별한 교육을 떠올리는 것과 달리 에티엔이 어떻게 유년시절을 보냈는지 어떤 교육을 받았는지에 대해서는 전혀 알려진 것이 없다. 확실한 것은 1533년 2월 22일에 문을 연 이후 교양과목 이외에도 그리스어, 히브리어, 철학, 신학, 물리학, 의학을 가르치며 당대 최고의 위마니스트 교수들을 섭외하였던 그리고 몽테뉴가 생생히 학교생활을 기억하며 기록하는 콜레주 드 기엔에 다니지 않았다는 사실이다.¹⁴⁾ 에티엔의 후견인이자 성직자였던 삼촌이 위마니스트 교육과 종교개혁 운동에 관대한 학교 분위기를 고려하여 폐리고르에 가장 인접한 명문 콜레주 드 기엔을 선택하지 않은 것인지 알 수 없는 가운데 부모를 잃고 고아가 된 1540년에서 1553년 사이 라 보에시의 행적은 어디에서도 그 자취를 찾아볼 수 없다. 콜레주에 가지 않고 사를라에 머물러 있었는지, 틀루즈나 부르주 같은 다른 지방 혹은 파리의 어느 콜레주에 다녔는지 불분명한 가운데 1553년 9월 23일자 오를레앙 대학 학적부에서 라 보에시의 이름(“maistre

14) 18명의 교수, 336명의 기숙학생을 포함하는 규모로 1534년 7월부터는 저명한 포르투갈 출신 위마니스트 앙드레 구베아(André Gouvéa)가 교장을 맡았다. (Anne-Marie Cocula, *op. cit.*, p. 24.)

Etienne de La Boetie, du diocese de Sarlat¹⁵⁾)이 확인되고 민법 학사 학위 le grade de licencié en droit civil를 취득했음이 알려진다.¹⁵⁾ 또 그보다 8개월 전인 1월 20일 양리 2세의 왕명에 의해 이미 보르도 고등법원의 판사에 서임된 라 보에시는 10월 13일, 법관임명 요구조건인 법적 연령 28세에 이르지 않은 채로 기욤 드 르르-롱가 Guillaume de Lur-Longa의 후임자 직책을 맡게 된다.

3. 라 보에시의 『자발적 종속론』

1540년에서 1553년 사이의 잘 알려지지 않은 행적 가운데 유일한 단서를 제공하는 것은 다시 몽테뉴이다. 라 보에시의 작품을 세상에 알리고 그 가치를 전달하려는 몽테뉴의 뜻은 이미 1571년 라 보에시 변역과 시 작품 출간에서도 나타났던 바이지만, 1571년 작품집에 미처 수록하지 못하고 남겨두었던 『자발적 종속론』을 1580년 『에세』의 정중앙, 1권 28장 「우정에 관하여」 다음 장에 넣어 발표하려던 굳은 의지에서도 드러난다. 말하자면 「우정에 관하여」는 뒤이어 바로 수록될 라 보에시의 『자발적 종속론』을 소개하는 일종의 서문으로 쓰였다. 몽테뉴는 이 장에서 라 보에시가 언제 『자발적 종속론』을 썼는지 시기에 관해 언급하며 이 논문의 성격을 한정한다. 다시 말하면 몽테뉴가 밝힌 대로 첫째 폭군의 전제정치를 다루는 것은 고대 저자들이 다루었던 주제이고 라 보에시가 어린 나이에 수사학 연습용으로 쓴 글이라는 주장에서 출발한 것이고, 둘째는 저자의 의도와 다른 정반대의 정치적 목적에서 작품이 이용되었다는 몽테뉴의 주장이다. 본고에서 우리는 몽테뉴의 이 두 가지 지적을 중심으로 라 보에시의 작품이 담고 있는 내용과 그것이 동시대에

15) Anne-Marie Cocula, *op. cit.*, p. 40 ; Paul Bonnefon, *Estienne de La Boétie, sa vie, ses ouvrages et ses relations avec Montaigne*, éd. 1888, p. 8.

수용되는 방식을 보다 구체적으로 살펴보고자 한다.

몽테뉴는 「우정에 관하여」의 머리말 부분과 맷음말 부분에서 다른 사람들이 생각하는 바와 달리 라 보에시의 이 논문이 일종의 습작임을 알리며 두 번에 걸쳐 라 보에시의 나이를 언급한다. 1580년 초판부터 1588년 판본까지 몽테뉴는 「우정에 관하여」 첫 부분에서 “그는 이 논문을 이를 청소년기에 아직 열여덟 살이 되지 않았을 때 폭군에 대항하는 자유를 기리기 위해 일종의 습작으로 썼다. Il l'escrivit par maniere d'essay en sa premiere jeunesse, n'ayans pas attaint le dix-huitiesme an de son aage, a l'honneur de la liberté contre les tyrans.”고 적는다. 또 마지막 부분에서는 다음과 같이 나이를 반복해 말하고 라 보에시가 다루었던 주제의 진부함에 대해 부언 설명한다.

“여기 이 열여덟 살 젊은이의 말을 좀 들어보자.

* * *

[...] 이 주제는 그가 청소년기에 오로지 연습용으로 쓴 것으로 여러 저작에서 수천 군데나 반복되어 사용된 평범한 주제라는 점을 밝힌다.

Mais oyons un peu parler ce garson de *dixhuict* ans.

* * *

[...] je les advise que ce subject fut traité par lui en son enfance par maniere d'exercitation seulement, comme subject vulgaire et tracassé en mille endroits des livres.”¹⁶⁾

물론 앞부분에서 쓴 “열여덟이 되지 않았을 때”와 마지막 부분의 “열여덟 살”은 염밀히 말해 차이가 있지만 1588년 판본에 남겨놓은 수기

16) 1580년 판본에는 이 문장 다음에 바로 줄이 바뀌고 세 개의 *가 놓인 후 다시 줄이 바뀐다. 줄 바뀜은 『에세』 판본에서 직접인용문 이외에는 흔히 보이지 않는 것이라 더욱 강조의 의미가 두드러진다. 1588년 이후의 판본에서 *와 앞뒤 공백은 사라지고 줄 바뀜만 보인다. (*Essais*, éd. 1580, t. I, p. 273 ; Exemplaire de Bordeaux, p. 74.) 인용문에서 본문과 다른 글씨체는 필자가 강조한 것이다.

수정본[일명 보르도본]과 비교해보면 열여덟이 되고 안 되고는 크게 중요해 보이지 않는다. 말하자면 1588년 이후 몽테뉴는 “아직 열여덟 살이 되지 않았을 때 n'ayans pas attaint le dix-huitiesme an de son aage” 부분에 줄을 그어 삭제할 것을 표시한 뿐만 아니라, 마지막 부분에 썼던 “열여덟 dixhuict”을 “열여섯 sese”으로 수정한다.¹⁷⁾ 두 인물 간의 친분을 생각할 때 라 보에시의 나이에 대한 몽테뉴의 중언이 신임할만한 것인지, 『에세』에서 늘 중대한 결점의 하나로 지적되는 몽테뉴의 기억력 문제 때문인지, 그것도 아니면 라 보에시 글이 당대에 불러일으킬 과급 효과를 생각할 때 더 어린 나이에 쓴 것으로 무마해보려는 의도인지 확인할 수 있는 방법은 없다. 다만 『자발적 종속론』을 싣지 못하는 정황에 대한 몽테뉴의 염려가 나이의 삭제와 수정으로 이어진 것이라는 추정은 충분히 설득력이 있다.¹⁸⁾

3.1. 종속과 자유의 선택, 개인의 의지

“이 작품은 생기가 없고, 매우 지루하며, 매우 유치한 웅변 연습문이다.” 이 간결한 비평은 시인, 비평가이자 아카데미 프랑세즈 회원인 베르나르 드 라 모누아 Bernard de La Monnoye (1641-1728)가 라 크루아 뒤 멘의 『프랑스 저자 사전』에서 라 보에시의 『자발적 종속론』에 대해 후기로 보충해 넣은 평가이다.¹⁹⁾ 이미 몽테뉴가 연습용 담론이라고 강조

17) *Essais*, I, 27/28, <De l'Amitié>, p. 300.

18) 몽테뉴의 의견에 따라 라 크루아 뒤 멘도 1584년 저서에서 라 보에시의 『자발적 종속론』을 “18세의 작품”으로 소개한다. 현대 비평가들도 몽테뉴의 기억력을 의심하기보다는 라 보에시의 글에 대한 공격을 약화시키기 위한 몽테뉴의 의도적 수정에 무게를 둔다. (*Les Essais de Montaigne*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007, p. 1417.)

19) “C'est une très-froide, très-ennyeuse et très-puérile déclamation.” (in *La Croix du Maine et Du Verdier*, *op. cit.*, p. 179.) 이 글을 일종의 웅변용 습작으로 보는 것은 이 글의 길이, 어조와도 관련 있다. (Anne-Marie Cocula, *op. cit.*, p. 57. : “C'est un texte bref et haletant qu'il faut lire d'une traite, à haute voix, comme ces harangues que les généraux de l'Antiquité adressaient à leurs armées à la

하였듯이 『자발적 종속론』의 시작은 수사학적인 모델에 매우 충실하다. 라 보에시는 호메로스의 『일리아드』를 인용하며 오디세우스가 국가를 여러 명이 통치하는 것은 바람직하지 않고 한 명의 군주가 필요함을 강조하는 발언으로 이 작품을 시작한다. 민중에게는 한 명의 군주 혹은 한 명의 왕이 되어야 한다는 오디세우스의 공언은 사실 반란군을 진압하기 위해 위기 순간에 제기된 가정이었음을 밝히며, 그 반대 명제로서 마음만 먹으면 잔인하게 변할 수 있는 단일 군주의 위험성을 경고한다. 라 보에시가 각별히 관심을 가지는 것은 군주제가 다른 정치 체제에 비해 나은 것인지 논하는 것이며, 또 여러 정치 체제와 함께 보편성을 획득하고 그와 함께 병립될 수 있는지에 대해 토의하는 것이다. 하지만 이 문제는 라 보에시 자신이 예상하듯이 정치적인 논쟁을 부추기는 주제일 수밖에 없기에 여기에서는 논외로 하고 관점을 바꾸어 민중의 복종에 관해 관찰한다. 작품 서두에서 라 보에시가 군주제의 이해관계를 논하기에 앞서 우선적으로 파악한 점은 민중의 복종 성향이다.

“다만 나는 여기에서 다음의 것만 알고자 한다. 어떻게 해서 그 토록 많은 사람들이, 그토록 많은 마을이, 그토록 많은 도시들이, 그토록 많은 국가가 한 독재자를 견디는지 이해하고자 한다. 그는 그들이 부여하는 권력을 지니고 있을 뿐이다. 그들이 독재자를 견디려는 의지를 지니지 않으면 그는 그들에게 해를 입힐 권한이 없다. 독재자에게 반대할 생각은 않고 그로 인한 고통을 받는 게 낫다는 생각을 그만두기만 하면 그들에게 어떤 해악도 저지를 수 없을 것이다.”²⁰⁾

veille d'une bataille décisive.”)

20) “Pour ce coup je ne voudrois rien sinon entendre comm'il se peut faire que tant d'hommes, tant de bourgs, tant de villes, tant de nations endurent quelque fois un tyran seul, qui n'a puissance que celle qu'ils luy donnent ; qui n'a pouvoir de leur nuire, sinon tant qu'ils ont vouloir de l'endurer ; qui ne sçauroit leur faire mal aucun, sinon lors qu'ils aiment mieulx le souffrir que lui contredire.” (La Boétie, *De la servitude volontaire*, éd. Louis Desgraves, William Blake and co. Edit., 1991, t. 1, p. 68. Louis Desgraves는 Henri de Mesmes(1532-1596)의 수기

라 보에시가 보기에도 무엇보다 놀라운 것은 힘의 불평등 관계에서 민중이 느끼는 고통을 자신들이 스스로 대수롭지 않게 여기고 오히려 폭정을 당연한 것으로 여긴다는 점이다. 이들은 마치 목에 굴레를 쓴 것처럼 비참하게 예속된 생활을 하고 있는데 그것은 권력이 강해서가 아니라 권력자라는 이름에 사로잡혀 있기 때문이다.²¹⁾ 보다 간단히 말하자면 수많은 사람들은 “복종하는 것이 아니라 봉사하는 것 non pas obéir mais servir”이며 통치당하는 것이 아니라 단 한 사람에 의해 예속되는 것이다. 이미 서두에서부터 라 보에시의 문제는 간결하고 명백하다. 전제정치가 유효한 이상, 그에 복종하는 민중의 자발적인 예속성 la servitude volontaire 역시 등가로 유효하다. 이런 생각이 이미 플라톤의 『향연』을 비롯하여 에라스무스의 용어에서 등장함은 주제의 신선함이나 과격함보다는 전통적 수사학적 고찰이라는 가정을 더욱 설득력 있게 만든다.²²⁾

몽테뉴는 라 보에시가 전개하는 주제의 발상을 플루타르코스에서 발견한다. 몽테뉴는 「아동교육에 관하여」에서 플루타르코스의 작품에 폭넓은 사고가 담겨 있어 알고 있으면 좋은 이야기들이 많음을 강조한다. 이 가운데 정작 플루타르코스가 지적만 할 뿐 전개하지 않고 넘어가는 주제들이 있는데 우리는 이를 끄집어내어 본격적으로 다루어야 한다고 말한다. 한 사람의 삶에서 중요해 보이지 않는 어느 말이나 가벼운 행동이 우리에게는 판단과 사고의 동력이 될 수 있다는 의미이다. 1588년 증보판에서 몽테뉴는 이 맥락과 관련해 플루타르코스와 라 보에시의 예를 제시한다. 플루타르코스에 따르면 “아시아의 주민들은 오로지 한 사람을

본을 텍스트로 삼았다. 본고에서는 Louis Desgraves의 텍스트에서 인용하였음을 밝힌다. 이하 *De la servitude volontaire*라고 약기함.)

21) “[...] servir misérablement ayant le col sous le joug non pas contraints par une plus grande force, mais aucunement (ce semble) enchantés et charmés par le nom seul d'un, duquel ils ne doivent ni craindre la puissance puis qu'il est seul, ny aimer les qualités puis qu'il est en leur endroit inhumain et sauvage.” (*De la servitude volontaire*, p. 68.)

22) Stephen Greenblatt, <Un pamphlet contre la tyrannie>, in *De la littérature française*, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, pp. 218-222.

섬긴다. 그래서 그들은 ‘아니오 Non’라고 하는 한 마디의 단어도 입에 담을 줄 모른다. 이 말이 라 보에시의 『자발적 종속론』의 소재가 되었다.”²³⁾ 플루타르코스의 『도덕론집』 가운데 「부적절한 수치심에 관하여」를 보면 이 예화는 저자가 또 다른 어떤 이의 말을 차용해온 것으로 진지하다기보다는 농으로 들어보였던 이야기이다. 몽테뉴는 플루타르코스를 인용하며 결국 이 이야기가 누구에서 온 것인지에 관계없이 우리의 관심을 끄는 자유와 종속의 문제에 있어 라 보에시도 자신의 논지를 끌어올 원천으로 삼아 이를 발전시켜 논리를 밝히는 연습으로 삼았음을 보여주려 한다.²⁴⁾

이처럼 몽테뉴의 말대로라면 새롭지 않은 주제를 다루는 데 있어 예속 관계가 존재하는 역설적인 이유를 자기 시대의 사람들에게 묻는 라 보에시의 당당함에 주목할 필요가 있다. 플루타르코스, 헤로도토스, 호메로스, 비르길리우스, 타키투스, 수에토니우스 등 고대 그리스 로마의 저자들을 인용하고 차용하면서 쓴 이런 종류의 논문이 당대에 유행하고 있었다 하더라도 우리는 절대자의 권력과 거리를 두면서 일상적 탐험에 반기를 드는 냉철한 정신을 라 보에시에게서 발견한다. “오히려 편백받는 자들은 민중이다. 그러니 예속되어 봉사하기를 그만두면 그들은 자유의 몸이 될 것이다. 예속되는 것은 민중이며 그들이 자기들 목을 스스로 자르는 것이다. 노예가 되던지 자유의 몸이 되던지는 그들의 선택에 달렸는데도 자유를 포기하고 굴레를 쓴다.”²⁵⁾ 적법한 형태로 악덕에 굴복하고 마는 모순된 상황에 대한 인식이 여기에 선행된다. 문제는 군주에 굴

23) *Essais*, I, 25/26, <De l'institution des enfants>, p. 241.

24) “Celuy qui dit anciennement que tous les habitans de l'Asie servoient à un seul homme pour ne sçavoir prononcer une seule syllabe qui est, Non, ne parloit pas à bon esciant, ains se jouoir.” (Plutarque, *Œuvres morales*, <De la mauvaise honte>, traduit par Jacques Amyot, éd. 1572, f. 79B r°.) 간접차용 부분을 제외하고 몽테뉴는 플루타르코스의 말을 거의 정확하게 옮겼다.

25) “Ce sont donc les peuples mesmes qui se laissent ou plustost se font gourmander, puis qu'en cessant de servir ils en seroient quittes ; c'est le peuple qui sasservit, qui se coupe la gorge, qui aiant le chois ou d'estre serf ou d'estre libre quitte sa franchise et prend le joug.” (*De la servitude volontaire*, pp. 70-71.)

복하며 섬기는 상황에서 벗어나고자 하는 의지가 민중에게 결여되어 있다는 점이다. 몽테뉴가 인간행동의 불안정하고 불확실하며 다양한 변화를 파악하고 자신을 알아나가는 연구에 활용한다면, 라 보에시는 인간의 권력과 사회구조의 근본적인 허구를 깨닫고 이를 개선할 현실적인 방안을 모색한다.

민중의 종속이 자발적인 것이라면 그 종결도 역시 자발적인 것이 되어야 하며, 단순히 부정하기를 통해 얻을 수 있다는 점에서 라 보에시의 주장은 지극히 평화적이다. 또한 바로 이 점에서 몽테뉴는 라 보에시의 작품이 극단적 신교도들에게 악용되어 자칫 국가전복이라는 위험한 상황을 요구하는 선봉으로 오해받을까 우려한다. “한 사람의 전제 군주와 싸울 필요도 그를 파멸시킬 필요도 없다. 예속됨에 동의하지 않는다면 그는 스스로 파멸된다. 그에게서 아무 것도 빼앗지 말아야 한다. 그게 아니라 그에게 아무 것도 주지 말아야 한다.”²⁶⁾ 주지 않으려고 한다는 것은 의지의 영역이며 곧 마음먹는 것만으로 의지의 실천이다. 마치 식물의 뿌리에 영양분이 없으면 가지가 말라 죽어버리는 것과 같이 그들에게 복종하지 않는다고 결의하는 것은 그것 자체만으로 폭군의 힘을 사라지게 한다.²⁷⁾ 또는 받침대를 걷어내면 기둥이 무너지듯이 폭군도 무너져 내리고 말 것이다.²⁸⁾ 라 보에시의 논지는 이렇듯 비폭력을 정당화하면서 지혜롭게 힘의 부조리를 이겨내는 의지의 자유, 자발적인 의지의 문제를 반복적으로 제시한다.

26) “Encores ce seul tiran, il n'est pas besoin de le combattre, il n'est pas besoin de le defaire ; il est de soy-mesme defait, mais que le pais ne consentte a sa servitude ; il ne faut pas lui oster rien, mais ne lui donner rien.” (*De la servitude volontaire*, p. 70.)

27) *De la servitude volontaire*, p. 70.

28) “Soiés resolus de ne servir plus, et vous voila libres ; je ne veux pas que vous le poussiez ou les branlies, mais seulement ne les soustenés plus, et vous le verres comme un grand colosse a qui on a desrobé la base, de son pois mesme fondre en bas et se rompre.” (*De la servitude volontaire*, p. 73.)

“자유는 무엇보다 그토록 위대하고 기분 좋은 재산이어서 그것
을 잃어버리면 모든 불행이 연달아 나온다. 그 뒤에 남는 것은 굴
종에 부패되어 맛과 향을 전부 잃게 된다. 사람들이 자유를 원치
않는 것은 다른 이유에서가 아니다. 그들은 자신들이 원할 때 바로
자유를 얻을 수 있을 것이라고 믿는다. 자유를 너무 쉽게 여기기
때문에 그 아름다운 자유의 획득을 기꺼이 거부한다.”²⁹⁾

자유는 천부의 권한으로 우리에게 주어지는 것이다. 따라서 자유를 얻
기 위해 우리는 그것을 간절히 원하면 된다. 이것은 “너무도 소중하고
위대한 자산”인 자유에 대한 열망이자 의지적 자유에 대한 라 보에시의
예찬이다. 전제군주에 대한 부정의 의지가 아무리 비폭력적이라 해도 그
리고 많은 저자들이 이미 소재를 다루었다 해도 라 보에시의 목소리가
강하게 울리는 것은 자명해 보인다. 라 보에시가 사를라보다 베네치아에
서 태어나길 바랐을지 모른다는 몽테뉴의 가정은 독립과 자유를 앞세우
는 도시의 이미지를 부각한 것이며, 나아가 “자기가 태어난 곳의 법률을
경건하게 따르고 복종하는” 라 보에시의 자세를 옹호하기 위한 역설이었
을 것이다. 그것은 또 “자기 나라의 안녕에 그보다 더 애착을 느끼는 이
도 없을 것이며 또 자기 시대의 동요와 개혁에 그보다 더 반대하는 이도
없을, 가장 훌륭한 시민”의 작품이 『자발적 종속론』임을 강조하는 몽테
뉴의 목소리였다.

29) “C'est la liberté qui est toutefois un bien si grand et si plaisant quelle perdue
tous les maus viennent a la file ; et les biens mesme qui demeurent apres elle,
perdent entierement leur goust et scaveur corrompus par la servitude. La seule
liberté les hommes ne la desirent point, non pour une autre raison, ce semble,
sinon que s'ils la desiroient ils l'auraoient, comme s'ils refusoient de faire ce
bel acquest seulement par ce qu'il est trop aisé. (*De la servitude volontaire*, pp.
71-72.)

3.2. 『자발적 종속론』의 집필 연대

우리에게 알려져 있지 않은 1540년부터 1553년까지의 시기 가운데 일단 몽테뉴의 증언에 따라 라 보에시가 열여섯 살인 1546년 또는 열여덟 살인 1548년에 쓴 글이 『자발적 종속론』이라면, 그것이 아무리 수사학적 연습을 위해 썼으나 해도 그가 살았던 시대를 살피는 것은 논문의 저자 라 보에시를 이해하는 데 유익할 것으로 판단된다. 특히 16세기 초반의 사를라를 포함하여 페리고르 지방의 긴장된 상황을 고려할 때 당시의 정치적 상황과 『자발적 종속론』의 집필 배경에 연관성이 있을 것이다. 라 보에시가 태어난 도시 사를라는 주교 선출권을 두고 프랑수아 1세와 교회 참의원회 사이에 갈등을 겪고 있었다. 1516년 프랑스 국왕과 교황청 간의 합의에 따라 왕은 주교를 선택할 권한을 얻었고 교황은 그를 서임할 권한을 나누어 가졌다.³⁰⁾ 그러나 이후 사를라 참의회는 자신들이 직접 주교를 선출할 권한을 왕에게 넘기지 않으면서 여러 차례 주교가 바뀌는 일을 겪었고 그 갈등은 1529년 절정에 다다라 피렌체 출신 니콜라스 가디 Nicolas Gaddi 주교가 부임했을 때 친왕파와 친참사원파로 완전히 진영이 나뉘어졌다. 이때 에티엔 드 라 보에시의 아버지는 왕의 편에 있었다.³¹⁾ 1529년 사를라에서 벌어진 일련의 사건들은 왕의 권력이 어떻게 지방의 성직자와 귀족을 포함하는 신하들과 충돌하는지를 보여주는 시기였다. 라 보에시가 태어날 무렵 프랑수아 1세 왕정과의 갈등은 이미 시작된 셈이다.

하지만 프랑수아 1세가 내린 1540년대의 칙령(1541년, 1542년, 1544

30) 이로써 왕은 주교의 뉘봉을 배정하는 권한을 가졌고 교황은 신임성직자의 최초 봉납 연수를 얻게 되어 주교서임에서 오는 수입을 나누어 가지게 되었다. 앙드레 모로아는 『프랑스사』에서 이 재정적 협약 때문에 교회가 국가 권력에 예속되었고 성직자의 정신적 패배를 양산했다고 지적한다. (앙드레 모로아, 『프랑스사』, 신용석 옮김, 기린원, 1988, p. 138.)

31) Anne-Marie Cocula, *op. cit.*, pp. 19-20. 1529년은 이 밖에도 루터파 교인들이 이단자로 몰리며 첫 순교자(Louis de Berquin)가 나왔던 시기이다.

년)에 대한 반대는 민중이 중심이 되었을 뿐만 아니라 여러 도시와 지방으로 확대되었다는 점에서 사를라가 겪었던 갈등과 성격을 달리한다. 쇠령은 ‘가벨 gabelle’이라고 불리는 소금소비세를 지역별로 균등화, 확대하는 것을 골자로 하는데 무엇보다 대서양 연안 지방 즉 소금을 생산하는 지역에서도 소금세를 징수하는 것이 문제되었다. 특히 1544년 왕실에 부속된 모든 도시에 소금창고를 만들면서 민중의 반발이 더 거세지는데, 이에 대해 1545년 처음으로 반기를 들고 일어선 곳이 페리괴이다. 페리고르 지방의 중심도시 페리괴 시민들은 세관원으로 의심되는 모든 사람들을 공격하며 그들에게 분노를 표출했으며, 자신들을 보호하지 못하는 시정 당국에도 분노의 화살을 돌려 당시의 시장이었던 보포르 Jay de Beaufort의 저택을 공격했다. 이에 대한 왕의 제압은 단호하고 강력한 것이어서 많은 이들이 고문당하거나 투옥되고 처형되었다.³²⁾

이러한 소요사태는 프랑수아 1세가 사망한 1547년 3월 31일 이후에도 다른 지역으로 확대된다. 1548년 봄에는 앙굴렘에서 수천 명의 일당이 소금창고를 장악해 파괴했고 앙리2세의 조처로 폭동이 진정되는 듯 했으나 8월 17일 보르도에서 염세관들이 공격당하고 그들의 집이 약탈당한다. 특히 8월 21일 민중 저항세력을 진압하던 왕실부대 장교 트리스탕 드 모네 Tristan de Moneins이 보르도 시청 주변에서 군중에 둘러싸여 무참히 살해당하는 사건이 일어나는데, 그것만으로도 민중의 분노가 어느 정도까지 격렬하고 심각했는지 가늠할 수 있다. 자크-오귀스트 드 투 Jacques-Auguste de Thou (1553-1617)는 『프랑스 역사 Histoire universelle』 (1604)의 1548년 보르도 민중봉기 사건을 다루는 부분에서 모네의 죽음을 다음과 같이 기술한다.

“왕의 지원군이 도착하기 전에 시골에서 올라온 새로운 동지들로 이전보다 더 자신감이 넘치고 대담해진 폭도들이 모네를 둘러쌌다. 모네는 도망치는 것 말고는 달리 방법이 없었던지라 자신의

32) Anne-Marie Cocula, *op. cit.*, p. 20.

목에 두르고 있던 금목걸이를 던져 사람들이 그것을 잡으려고 앞 다투면 그 사이로 빠져나갈 생각이었다. 하지만 폭도들 중의 한명이 그의 동작을 세세히 지켜보고 있다가 칼을 그의 왼쪽 뺨에 가져다 대며 저지했다. 동시에 한 무리의 사람들이 이 딱한 장교에게 달려들었는데 그는 방어하려고 이내 검을 손에 들었다. 폭도들은 그를 넘어뜨리고 수천 번 찔러댔다. 그의 곁에 있던 몽리외라고 하는 귀족도 함께 공격당했다. 괴범벅이 되고 일그러진 그들의 시체는 시청광장 밖으로 끌려 나와 격분한 민중의 분노를 잠재우며 길거리에 이를 동안 방치되었다.”³³⁾

그 현장을 목격했던 몽테뉴는 훗날 『에세』에서 이 사건에 대해 언급 하지만 비참한 학살 장면을 자세히 묘사하는 대신 분노한 민중 앞에 나선 지휘관 협상가의 태도에 초점을 맞추어 길게 논한다.

“내가 어렸을 적에 어느 대도시의 수장이었던 한 귀인이 광분한 민중의 폭동에 몰려 사로잡히는 것을 보았다. 소요사태가 시작되는 것을 꺼보려는 마음에 그는 자신이 거처하던 안전한 곳에서 나와 폭도의 무리 속으로 들어갔다. 거기에서 일이 잘못되어 그는 비참한 죽음을 맞았다. 그런데 내 생각에는 그가 폭도에게로 나갔다는 것이 잘못된 것 같지 않다. 사람들이 보통 그에 대해 기억하면

33) Mais avant que ce secours fut arrivé, les mutins, devenus plus fiers et plus hardis par un nouveau renfort, qu'ils avoient reçu de la campagne, environnerent Moneins, qui n'ayant d'autre moyen de s'évader, s'avisa de jeter une très-belle chaîne d'or qu'il portoit au col, et voulut s'échaper au travers de ceux qui se battoient pour l'avoir. Mais un de ces mutins qui observoit tous ses mouvements, le prévint d'un coup d'épée qu'il lui porta dans la joue gauche. En même tems une foule de peuple se jetta sur le malheureux Lieutenant, qui avoit déjà mis l'épée à la main pour se défendre ; ils le terrassèrent et le percerent de mille coups, lui, et un de ses Gentilshommes, nommé Montlieu, qui l'accompagnoit. Leurs corps sanglans et défigurés furent tirez hors de l'Hôtel de ville, et resterent miserabillement exposés dans la rue, pour repaître durant deux jours la fureur de ce peuple forcené.” (Jacques-Auguste de Thou, *Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, traduite sur l'édition latine de Londres, Londres, 1734, t. 1, p. 343.)

서 비난하듯이 폭도들에게 굴종하고 약한 모습을 보인 점, 그가 군중의 분노를 계도하는 대신 그것을 따라 가면서 그리고 그것을 질책하기는커녕 호소하듯이 분노를 잠재우려고 했던 점이 잘못이었다고 생각하지 않는다. 확신과 믿음을 가지고 그의 임무에 결맞은 지위와 품위에 맞게 군인으로서의 지휘 하에 평정심을 가지고 엄격한 결단을 보였으면 성공적인 결과를 보이지 않았을까, 적어도 보다 명예롭고 적절하게 일을 처리하지 않았을까 생각한다.”³⁴⁾

왜냐하면 이처럼 광분하고 동요된 군중에게서 인간성이나 온화함을 기대할 수 없기 때문이다. 몽테뉴는 차라리 그에게 이렇게 충고한다. “이렇게 비상식적인 사람들이 소용돌이치는 물결에 평복을 입고 나약하게 협상에 나서기로 결심하였으면 끝까지 그것을 해내어 그 임무를 포기하지 말았어야 함을 질책한다.” 비록 관련된 사건이나 인물을 명시하지는 않았지만 그리고 민중 봉기를 묘사하는 방식이 당시의 격렬함을 대변하지 못한다 해도 그리고 라 보에시가 이 시점에 어느 도시에 있었는지 모른다고 해도 기엔 지방 대도시에서 일어나는 소요 사태에 전혀 무관심할 수는 없었을 것이다. 몽모랑시 원수가 이끄는 왕실 부대가 도착하고 민중에 대해 매우 강력한 공세를 펼치며 처벌함으로써 폭동이 곧바로 진압되는데, 바로 여기에서 드 투는 민중의 재빠른 굴복과 복종의 사례를 라 보에시의 『자발적 종속론』과 연결시킨다.

34) “Je vis en mon enfance, un Gentil-homme commandant à une grande ville empressé à l'esmotion d'un peuple furieux : Pour esteindre ce commencement du trouble, il print party de sortir d'un lieu tres-asseuré où il estoit, et se rendre à cette tourbe mutine : d'où mal luy print, et y fut miserablement tué. Mais il ne me semble pas que sa faute fust tant d'estre sorty, ainsi qu'ordinairement on le reproche à sa memoire, comme ce fut d'avoir pris une voye de soubmission et de mollesse : et d'avoir voulu endormir cette rage, plustost en suivant qu'en guidant, et en requerant plustost qu'en remontrant : et estime que une gracieuse severité, avec un commandement militaire, plein de securité, et de confiance, convenable à son rang, et à la dignité de sa charge, luy eust mieux succédé, au moins avec plus d'honneur, et de bien-seance.” (*Essais*, I, 23/24, <Divers événements de même conseil>, p. 199.)

“그토록 엄청난 소요에 그보다 깊은 정적이 이어지는 것을 누구도 본적이 없었다. 폭동주동자들에 내리는 처벌을 눈으로 지켜본 사람들이 위협감을 느끼고 겁에 질려 그토록 온순해지고, 봉기가 그렇게 전반에 걸쳐 일어났었는데 금방 굴종하는 것을 본적이 없었다. 흔히 이야기하듯이 군주들은 영향력이 있으며, 그들의 권력은 서로서로 교합하여 일종의 사슬을 만들고 모든 사람들을 제어 하여 반드시 그들에게 명예를 죄운다는 것이 이번 사건을 계기로 확인되었다. 그것이 바로 사를라 출신 라 보에시가 『전제군주에 대하여』 혹은 『자발적 종속에 대하여』라는 작은 책에서 매우 잘 증명하였던 바이다.”³⁵⁾

출발은 비록 수사학적 연습의 일환이었을지 모르지만 당대의 시대 정황과 관련해 라 보에시는 보다 성숙한 사고와 판단을 했을 것, 실제 민중이 보이는 굴종의 태도와 반응에서 자기 논문 주제의 실제적 사례를 찾았을 것이다. 그러나 여전히 『자발적 종속론』의 집필연대에 대해서는 의견이 분분하다. 분명한 사실은 1546년이건 1548년이건 이 당시의 텍스트는 남아있지 않는다는 점이며, 그가 고등법원에 임명된 1553년 혹은 1554년 선임법관인 기욤 드 뤼르에게 현정되었다는 점이지만 그것이 인쇄본인지 확실치 않다.³⁶⁾

35) “Jamais on ne vit succéder au plus grand trouble un calme plus profond ; jamais les esprits, quoiqu’effrayés à la vuë des châtimens dont ils étoient menacés, ne se montrerent si dociles, et après un soulèvement si général, si disposés à l’obéissance. Ainsi se vérifia dans cette occasion ce que l’on dit vulgairement, que les Princes ont les mains longues, et que leur puissance se communique si bien de l’un à l’autre, qu’il s’en forme une espèce de chaîne, qui captive tous les hommes et les subjuge nécessairement. C’est ce qu’Estienne de la Boétie, natif de Sarlat a fort bien prouvé dans un petit livre intitulé le *Contre-un*, ou de la *Servitude volontaire*, qu’il a à ce sujet.” (Jacques-Auguste de Thou, *Histoire universelle depuis 1543 jusqu’en 1607*, éd. 1734, t. 1, pp. 345-346.) 이어서 드 투는 라 보에시가 이 글을 쓴 것이 19세 때이며, 어떤 나이이지만 “정신이 고양되고 판단력이 형성된” 인물이라고 말한다.

36) Louis Desgraves, in La Boétie (Etienne de), *Oeuvres complètes d'Estienne de La Boétie*, William Blake and co. Edit., 1991, p. 25 ; Guy Demerson, <Les ‘exempla’ dans le Discours de la servitude volontaire>, in *Etienne de La Boétie. Sage*

3.3. 『자발적 종속론』의 당대 수용

몽테뉴가 1571년 라 보에시 작품집을 출간하면서 『자발적 종속론』을 수록하지 못한 것은 1560년대 이후 내란으로 발전된 종교전쟁의 동요 때문이었을 것이다. 자신이 직접 작성한 독자 서문에서 몽테뉴는 라 보에시의 정치담론이 너무도 “세련되고 섬세해서 이 불행한 시기의 속되고 무거운 분위기에 내놓을 수 없다”³⁷⁾고 밝힌다. 그러나 당시만 해도 다음 해 1572년 8월 24일 생 바르텔레미 축일에 파리에서 일어난 신교도 학살 사건의 여파는 전혀 예측하지 못했다. 드 투의 지적처럼 이제 라 보에시의 글은 생 바르텔레미 학살 사건 이후 저자의 의도와 전혀 다른 색깔을 띠게 된다.

『자발적 종속론』이 처음으로 인쇄되어 출간되는 것은 1574년이다. 외제브 필라델프의 『대화 Dialogi』 제2편 마지막 부분에 라틴어로 일부가 삽입된다. 위그노파 비방문인 이 저서는 생 바르텔레미 당시 프랑스 신교도 학살과 억압을 고발하는 내용의 책인데, 전제정치에 대한 민중의 권리를 옹호하는 두 가지 논지를 동시에 지닌다. 또 같은 해 시몽 굴라르 Simon Goulart(1543-1628)의 프랑스어로 번역본이 출간되는데, 그것이 바로 『프랑스와 인접국의 자명종 Réveille-Matin des François et de leurs voisins』(1574)이다. 라 보에시의 『자발적 종속론』 역시 재 번역되어 그 일부가 마지막 부분에 실린다.³⁸⁾ 라 보에시의 텍스트는 “모든 구교도들, 자국민들, 모든 선한 이웃들, 짐승들보다도 못한 대우를 받는 모든 프랑스인들이 이번 기회에 자신의 비참함에 눈 뜨기를 그리고 다함께

révolutionnaire et poète périgourdin, éd. Marcel Tetel, Paris, Champion, 2004, pp. 211-221.

37) “Mais quant à ces deux dernières pieces, je leur trouve delicate et mignarde pour les abandonner au grossier et pesant air d'une si mal plaisante saison.” (La Boétie, *La Mesnagerie de Xenophon...* Paris, 1571, Avertissement au lecteur par M. de Montaigne.)

38) *Le Réveille-Matin des François et de leurs voisins*, composé par Eusèbe Philadelphe, Cosmopolite, en forme de Dialogues, Edimbourg, Jacques James, 1574, pp. 182-190.

그들의 불행을 시정하기”를 바라는 대화자 ‘정치가 Le Politique’의 발언 속에 슬그머니 녹아들어 편집되었다. 즉 그것이 라 보에시의 글인지 전혀 출처가 밝혀지지 않은 상태에서 ‘정치가’의 발언이 장문으로 삽입되어 이 책의 대미를 장식한다는 점에서 라 보에시를 정치적 발언의 주인공으로 삼은 셈이다. 편입된 부분만 보면 『자발적 종속론』의 문장을 대부분 동일하게 수록했지만 일부 단어나 표현이 삭제 혹은 첨가되어 있거나 혹은 오탈자의 형태로 표기되어 본래 문장의 의미를 전달하지 못하는 경우도 있다.³⁹⁾

이어 굴라르는 1576년에 출간한 저서 『샤를 9세 치하의 프랑스 비밀록 Mémoires de l'estat de France sous Charles neufiesme』에서 라 보에시의 논문을 『전제군주에 대항하여 Contr'un』라는 제목으로 수록하는데 이후 이 제목은 『자발적 종속론』의 부제로 함께 사용되었다. 이와 같이 무분별하게 라 보에시의 『자발적 종속론』 사본이 전파되는 데 기여한 인물이 누구인지 확인할 수는 없지만 당대의 신교도 신봉자들 특히 라 보에시가 오를레앙 대학에 수학하던 시절 만났거나 강의를 들었을 신교도 교수들과 학자들의 중개가 작용했을 것으로 여겨진다.⁴⁰⁾ 교수진 가운데 안느 드 부르그 Anne de Bourg (1521-1559)는 1557년까지 오를레앙에서 법률을 가르치는 동안 칼뱅 신봉자가 되었고 1559년 6월 앙리 2세의 강압적 정책에 반기를 들고 결국 1559년 12월 23일 화형 당한 인물이었다. 이외에도 생 바르텔레미 학살에 반대하는 『프랑코 갈리아 Franco-Gallia』 (라틴어본 1573년, 프랑스어본 1574년)의 저자이고, 프랑스 법률학자, 칼뱅주의자인

39) 정치가의 대화 발언에서 라 보에시의 글이 다음과 같이 삽입되었다. “A la vérité dire, mon compagnon, c'est une chose bien étrange de voir un million de millions d'homme servir misérablement ayant le col sous le joug, non pas contraints par une plus grande force [...]” (이 부분의 라 보에시 원문은 본고의 21번 주석에 인용되었다.) 표기의 문제를 보여주는 예로는, 라 보에시의 글에서 “La faiblesse d'entre nous hommes est telle, qu'il faut souvent que nous obéissons à la force [...]”(p. 68)라는 문장이 다음과 같이 “La noblesse d'entre nous hommes est telle, qu'elle fait souvent que nous obéissons à la force [...]”(p. 182)로 의미가 다르게 전달되었다.

40) Anne-Marie Cocula, *op. cit.*, p. 55.

프랑수아 오트만 François Hotman (1524-1590)이 라 보에시의 텍스트 사본을 전해주었을 것으로도 추정한다. 미치고 이시가미는 여기에 신교도이자 오트만의 동료 위그 다노 Hugues Daneau 역시 라 보에시의 『자발적 종속론』을 대중화 시키는 데 기여했을 것으로 생각한다.⁴¹⁾

그리고 몽테뉴는 1580년 출간된 『에세』에서 「우정에 관하여」 다음 장을 위해 마련한 ‘가장 좋은 자리’를 비워두고 그 대신 경쾌한 라 보에시의 시 스물아홉 편을 실을 수밖에 없는 불가피한 이유를 설명한다. 그가 보기에도 이 “신중한 작품 ouvrage sérieux”은 “우리의 사회질서를 진정으로 바꿀 수 있을지 알려 하지 않으면서 작금의 질서를 뒤흔들어 바꾸려 하는 자들의 나쁜 의도에 따라 발표되었고 또 그들은 이 작품을 되는 대로 자기들의 저작들에 편입”⁴²⁾시켰다. 사실 1571년 『자발적 종속론』이 없는 채로 작품집을 출간한 이후 생 바르텔레미 학살사건을 거치면서 그 여파에 휩쓸려 급격한 신교도들의 비방문에 삽입되면서 『자발적 종속론』은 저자의 최초 의도와 다른 모습으로 알려졌다.⁴³⁾

몽테뉴는 「우정에 관하여」에서 라 보에시를 만나기 이전에 그의 작품을 먼저 읽어보고 이름을 알았다고 회상한다. 몽테뉴가 『자발적 종속론』을 어떻게 접하게 되었는지에 대해서는 로제 트랭케가 제시한 가설이 설득력을 지닌다. 그에 따르면 라 보에시의 법관 선임자인 기욤 드 뤼르-롱가가 파리로 갔을 때 이 책을 가져갔을 것이며, 그의 저택에서 몽테뉴가

41) Mitchigo Ishigami, <La publication du Discours de la Servitude Volontaire dans les Dialogi ou le Réveille-Matin des Français>, *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 1976, pp. 99-109.

42) “Parce que j'ai trouvé que cet ouvrage a été depuis mis en lumiere, et à mauvaise fin, par ceux qui cherchent à troubler et changer l'état de notre police, sans se soucier s'ils l'amenderont, qu'ils ont mêlé à d'autres écrits de leur farine, je me suis dédit de le loger ici.” (*Essais*, I, 27/28, <De l'Amitié>, p. 300.)

43) 드 투도 동일한 의견을 피력한다. “Ceux qui publient son livre, après la célèbre journée de S. Barthelemy, qui n'arriva que 24 ans après, et par conséquent depuis la mort de la Boétie, lui donnerent un sens bien différent de celui de l'auteur.” (Jacques-Auguste de Thou, *Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, éd. 1734, t. 1, p. 346.)

라 보에시의 텍스트를 보았을지 모른다. 또한 작품의 급진적인 성격을 잘 알고 있었기에 롱가는 여러 개의 사본을 만들어 놓지 않았을 것이지만, 1557년이 되어서야 롱가의 상속자들이 사본 하나를 몽테뉴에게 전했을 것이다. 라 보에시의 작품집을 출간하려 파리에 갔을 때 몽테뉴는 이 논문을 가지고 갔을 것이며 여러 지인들에게 의견을 물었을 것이다. 그러면서 그들에게 사본을 남겼을 것으로 추정한다. 결국 당시에는 빛을 보지 못했지만, 그리고 『에세』 초판이 출간된 1580년 이후 몽테뉴가 사망하는 1592년까지도 몽테뉴는 라 보에시의 『자발적 종속론』을 단독으로 출간하지도, 『에세』에 수록하지도 못했다.

라 보에시에게 진정한 자리를 마련해 주지는 못했지만 그에 대한 애정은 특히 『에세』의 「우정에 관하여」에서 보다 친밀하고 깊이 있는 반향으로 나타난다. 몽테뉴가 라 보에시를 위치시키는 자리는 그의 삶에서, 그가 알고 있는 당대의 저자들 가운데서 그리고 『에세』에서 한 가운데 위치한다. 1권 28장을 시작하며 자신이 거느리던 화가가 벽면의 정중앙을 가장 중요한 그림에 할애하고 그 주변은 그로테스크로 채우는 작업방식을 기꺼이 따르겠다고 자청하는 것도 라 보에시에 대한 애정이 얼마나 그에게 귀중했는지 잘 보여준다. 라 보에시가 우정의 문제를 사회의 권력계층과 민중 사이에 존재할 수 없는 이상적 관계에서 성찰했다면 몽테뉴에게 있어 우정은 개인적 사안이면서 동시에 존재론적인 관계, 나아가 『에세』의 목적, 글쓰기의 방식에 있어 특별한 동기를 부여하는 주제라고 할 수 있다.

4. 마치는 글

우정에 대한 몽테뉴의 입장은 시간이 지나 나이가 들어도 변하지 않는다. 그 반대로 라 보에시를 그리워하는 마음은 나날이 커진다. 그를 잊

은 날부터 몽테뉴는 맥없이 늘어져 있다. 쾌락도 그를 잃은 슬픔을 위로 하지 못하고 오히려 감정을 배가시킬 뿐이다. “우리들은 전체의 반쪽이었다. 그래서 내가 그의 뜻을 빼앗는 것만 같다. Nous étions à moitié de tout : il me semble que je lui dérobe sa part.”⁴⁴⁾ 자신의 반쪽이 없는 상태에서 친구의 삶을 대신 살아간다는 미안함이 애도의 마음에 자리한다. 그러므로 「우정에 관하여」에서 라 보에시의 문제작 『자발적 종속론』을 옹호하고 나서는 몽테뉴의 입장이 지나치게 주관적이고 개인적이었다 해도 『자발적 종속론』을 이해하는 데 방해가 되지 않는다.

우리는 몽테뉴의 변론에서 출발하여 『자발적 종속론』이 어떤 배경에서 집필되고 또 당대에 어떻게 수용되었는지 시대적 정황을 중심으로 살펴보았고, 이로써 미진한대로 라 보에시 연구와 작품의 이해에 필요한 토대를 마련하고자 했다. 우리의 후속작업은 라 보에시의 작품이 지닌 전통성과 근대성을 온전히 작품을 통해 밝히는 일이다. 그가 살았던 시대는 위마니즘과 더불어 고대 문헌이 인쇄되며 원전을 읽고 연구하는 작업이 활발하던 시대, 인간 개개인의 가치가 부각되면서 자유 의지가 판단의 동력으로 인식되기 시작하는 시대였다. 우리는 라 보에시가 참고로하거나 인용으로 제시한 고전문헌의 사례들을 추적하여 위마니스트 라 보에시가 전통적인 군신의 종속관계에 대해 재고하는 양상, 또 습관화되어 편안함에 안주해버린 주종의 예속관계에서 벗어나 개인 의지에 따른 자유의 옹호를 최상의 가치로 제시하는 성찰의 과정을 통해 그가 지닌 근대성을 파악해 볼 것이다.

44) *Essais*, I, 27/28, <De l'Amitié>, p. 299.

참고문헌

- 서종석, 「완전한 우정과 낭만적 사랑 : 몽테뉴의 <우정에 대하여>에 나타난 우정의 개념」, 『프랑스학연구』, 61, 2012, pp. 99-123.
- _____, 「자발적 복종과 의지적 자유 : 라 보에시와 몽테뉴의 우정」, 『외국문학연구』, 51호, 2013, pp. 159-179.
- Armaingaud (Arthur), <Le véritable auteur du Discours de la servitude volontaire : Montaigne ou La Boétie>, *Revue de la Renaissance*, XI, 1910, pp. 22-47.
- Bonnefon (Paul), Paul Bonnefon, *Etienne de La Boétie. Sa vie, ses ouvrages et ses relations avec Montaigne* (éd. de Paris, 1888), Genève, Slatkine, 2013.
- Cocula (Anne-Marie), *Etienne de La Boétie*, Bordeaux, Editions Sud-Ouest, 1995.
- De Thou (Jacques-Auguste), *Histoire universelle depuis 1543 jusqu'en 1607*, traduite sur l'édition latine de Londres, Londres, 1734.
- Étienne de la Boétie. Sage révolutionnaire et poète périgourdin, Actes du Colloque International (Duke University, 26-28 mars 1999), textes réunis par Marcel Tetel, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Greenblatt (Stephen), <Un pamphlet contre la tyrannie>, in *De la littérature française*, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, pp. 218-222.
- Ishigami (Mitchiko), <La publication du Discours de la Servitude volontaire dans les Dialogi ou le Réveille-Matin des Français>, *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, avril-septembre 1976, pp. 99-109.
- La Boétie (Étienne de), *La Mesnagerie de Xenophon. Les Règles de*

- mariage de Plutarque. Le tout traduict de Grec en François par feu M. ESTIENNE DE LA BOETIE Conseiller du Roy en sa court de Parlement à Bordeaux. Ensemble quelques vers Latins et François de son invention. Item, un Discours sur la mort dudit Seigneur de La Boëtie, par M. de Montaigne.* A Paris. De l'imprimerie de Federic Morel, rue S. Jan de Beauvais, au Franc Meurier. M.D.LXXI. Avec privilege.
- _____, *Oeuvres complètes d'Estienne de La Boétie*, publiées avec notice bibliographique, variantes, notes par Paul Bonnefon, Bordeaux, Gounouilhou et Paris, J. Rouam et Cie, 1892.
- _____, *Oeuvres complètes d'Estienne de La Boétie*, édition de Louis Desgraves, William Blake and co. Edit., 1991.
- La Croix du Maine et Du Verdier, *Bibliothèque française*, nouvelle édition, Paris, Saillant et Nyon, Michel Lambert, 1772.
- Montaigne (Michel de), *Les Essais*, édition réalisée d'après l'édition de 1595 (Paris, Abel l'Angelier) par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin, sous la direction de Jean Céard, Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 2001.
- Philadelphe (Eusèbe), *Le Réveille-Matin des François et de leurs voisins*, composé par Eusèbe Philadelphe, Cosmopolite, en forme de Dialogues, Edimbourg, Jacques James, 1574.
- Trinquet (Roger), <Montaigne et la divulgation du *Contr'un*>, *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 1964, pp. 3-13.

〈Résumé〉

Etude sur le *Discours de la servitude volontaire*
de La Boétie

LEE Seon Hee

Étienne de La Boétie (1530-1563), parlementaire, humaniste, traducteur d'auteurs grecs, et poète, est aussi l'auteur d'écrits politiques dont nous étudierons ici le *Discours de la servitude volontaire*.

C'est à Michel de Montaigne (1533-1592) que nous devons presque toutes les informations concernant La Boétie. Dans ses *Essais*, il parle de la perfection de leur amitié et défend son *Discours* des interprétations biaisées. Il y prétend que son ami l'a écrit dans l'adolescence et le caractérise comme un exercice de rhétorique, pour en atténuer la radicalité politique.

Nous tentons de retracer les circonstances, notamment historiques et sociales, dans lesquelles La Boétie a rédigé ce *Discours*. Car, même si ses activités pendant la période 1540-1555 ne sont pas connues, il ne peut avoir ignoré les émeutes qui ont eu lieu en 1548 dans des villes de Guyenne. Par ailleurs, les événements liés aux guerres civiles et les publications répétées du *Discours* au sein de pamphlets des réformés ont obligé Montaigne à en reporter l'insertion dans ses *Essais*, pour finalement y renoncer.

Considéré par Montaigne comme une simple déclamation, le *Discours* de La Boétie affirme pourtant d'une voix forte son ferme attachement à la protection de la liberté, droit naturel et valeur primordiale. Selon lui, la liberté ou la servitude dépendent seulement de la volonté libre de l'individu, qui conduit vers la conscience de soi

et la construction du sujet en tant que fondement du jugement individuel.

주 제 어 : 에티엔 드 라 보에시(Etienne de La Boétie), 자발적 종속론
(Discours de la servitude volontaire), 자유의지(free will),
자유(freedom), 미셸 드 몽테뉴(Michel de Montaigne),
에세(Essais), 우정(friendship)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

제재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.287~315

영화문화다양성을 위한 부산국제영화제의 역할 분석과 평가 : 프랑스 영화를 중심으로

이 수 원
(이화여자대학교)

차례

- | | |
|--------------------------|-----------------------|
| 1. 들어가며 | 4. 부산국제영화제, 예술과 산업 사이 |
| 2. 영화문화다양성 개념 | 4.1. 다양성영화의 보루 |
| 3. 국내 프랑스 영화 상영 추이 | 4.2. 배급 지원 |
| 3.1. 부산국제영화제 (1996-2015) | 5. 나가며 |
| 3.2. 극장 개봉 (1996-2016) | |

1. 들어가며

지난 2016년 10월 1일, 프랑스 영화 해외진흥기구인 유니프랑스 UniFrance의 서울지사가 공식적으로 문을 열었다. 그 동안 아시아에서는 도쿄, 북경, 뭄바이에 사무소가 설치되어 있었는데 인도 시설을 폐쇄하고 한국에 그 자리를 할당한 결과이다. 유서 깊은 영화 종주국 프랑스의 막강한 정보력과 그간의 노련한 영화정책상의 행보를 감안해볼 때, 이번 서울 대표부 설치는 한국 영화시장의 중요성, 특히 프랑스 영화산업에 있어서의 중요성을 가시적으로 드러내는 조치로 봐도 무방하다.¹⁾

한국 시장이 프랑스 영화 진흥에 막중하다는 판단이 내려진 배경에 우리는 무엇보다 최근 국내 프랑스 영화 개봉 편수의 급격한 증가가 자리하고 있다고 본다. 일반적으로 영화 강국의 영화진흥기구는 해외 시장에서 자국 영화 시장점유율에 민감하게 반응하며 정책상의 변화를 추진하기 때문이다. 실제로 2015년 한 해에만 프랑스 영화 총 59편이 극장 개봉되는 등 최근 몇 년 간 국내 프랑스 영화 개봉 편수는 명백한 상승 곡선을 그렸음이 확인되는데²⁾, 그 이유에 대해서는 다양한 설명이 나올 수 있을 것이다. 이를테면 한국 시네필 역사에서 ‘시적 리얼리즘réalisme poétique’ 내지 ‘뉴벨바그Nouvelle Vague’라는 사조와 더불어 국내에서 프랑스 영화들이 누리는 전통적 위상을 들 수 있고, 영화 수입/배급과 관련된 한국정부(영화진흥위원회)의 정책상의 변화나 국내 영화 홍보마케팅 환경의 다변화를 이유로 제시할 수도 있을 것이다. 더불어 영화를 탄생시켰고 문화부도 세계에서 처음으로 창설한 프랑스 정부의 공격적인 해외영화진흥정책도 빼놓을 수 없는 요인이다. 결국 프랑스 영화 개봉 편수의 증기는 어느 한 요소가 아니라 여러 대내외적 변수들이 다층적이고 복합적으로 작용한 결과로 해석돼야 할 것인데, 우리는 영화제를 통한 홍보와 노출 또한 그 중 하나의 요소로 고려될 수 있다고 본다. 개봉의 전 단계로서 영화제 상영은 분명 자국 이미지 홍보효과가 있기 때문이다.

1) 유니프랑스는 프랑스 영화 진흥에 중요하다고 판단되는 일부 지역에 직원들을 두고 있는데 현재 전 세계적으로 뉴욕, 도쿄, 서울, 북경에 대표부가 운영되고 있다. 그중 서울 지사에서는 동남아 지역까지 총괄하고 있다. 유니프랑스 웹사이트에 나오는 서울 사무소 소개는 다음과 같다. “Le bureau de Séoul d’UniFrance assure la promotion du cinéma français en Corée du Sud, en Thaïlande, à Singapour, en Malaisie, aux Philippines, en Indonésie et en Birmanie. Le bureau fournit une assistance financière et logistique aux distributeurs et festivals de ces pays qui présentent des films français récents, alimentant ainsi le lien culturel et commercial entre les industries cinématographiques française et asiatique.” <http://www.unifrance.org/corporate> (*2017년 1월 23일 검색)

2) 프랑스 영화는 2000년대 중반까지 매년 약 15편이 국내 개봉되다가 2013년부터 그 수치가 40편을 넘어서는 두드러지는 변화를 보였다. 이에 대해서는 본고 3장에서 구체적인 수치를 살펴보게 될 것이다.

본고에서는 상기한 프랑스 영화의 국내 극장 개봉을 둘러싼 가시적 변화를 ‘영화문화다양성’의 관점에서 논의해보고자 한다. 프랑스 영화는 물론 다양한 국적의 외화 개봉은 영화시장 및 영화문화의 다양성과 직결 된다고 보기 때문이다. 그 중에서도 우리는 영화문화다양성의 진흥과 존속에 있어서 영화제라는 행사가 어떠한 실제적 기여를 해왔고 또 할 수 있는지에 초점을 맞춰 연구를 진행하고자 한다.³⁾ 이를 위해 외화 중에서는 ‘다양성영화’⁴⁾의 맨형 격으로 미국 영화를 제외하고는 국내 시장에서 오래 동안 상징적 입지를 유지해온 프랑스 영화에 초점을 두게 될 것이며⁵⁾, 영화제 중에서는 국내 최초의 영화제이자 세계적으로 높은 위상을 인정받아 국내 영화제는 물론 아시아 영화제 중에서도 해외에서의 관심과 참여도가 가장 높은 부산국제영화제(이하 BIFF)에 대해 검토하고자 한다.⁶⁾

-
- 3) 영화분야의 다양성에 대해 변재란, 이동연을 비롯한 학자 및 현장 관계자들은 산업이나 시장의 다양성과 문화의 다양성을 구분지어 논한다. 일례로 스크린쿼터제는 오직 전체 한국 영화의 스크린 점유율에만 관여하지 어떤 한국 영화가 상영되는지에 대해서는 영향력이 없어 다양성 문제를 해결해주지 못한다는 것이다. 그러나 본고에서 논하고자 하는 영화제의 역할에 상영관정책을 포함시키는 것은 무리가 있기에 본고의 초점은 영화제를 통한 보다 다양한 종류의 영화 개봉 및 노출에 두어질 것이다. 영화문화다양성 개념이 왜곡될 위험에 대한 상세한 논의는 다음 논문들을 참조할 것. 변재란, 「문화다양성, 영화다양성 그리고 다양성영화」, 『영상예술연구』 9호, 2006, pp.18-20. 윤충한, 김홍대, 「영화 배급/상영의 수직계열화가 상영영화 선택 및 상영횟수에 미치는 영향」, 『문화경제연구』 Vol.15 No.2, 2012, pp.127-149.
 - 4) ‘다양성영화’라는 표현은 영화문화다양성 구현에 대한 온라인 요구에 따라 2007년 처음 영진위 문건에 등장하였다. “영화문화다양성에 대한 요구는 영화의 문화다양성에 대한 새로운 기획”의 필요성을 넣었고, 그 결과 ‘다양성영화’라는 신조어가 탄생했다. “수익 추구의 상업 영화와는 달리, 예술성 및 작품성을 중요시하는 영화로서 예술 영화, 독립 영화, 다큐멘터리 영화 등을 통칭”한다. 변재란, *op. cit.*, p.34.
 - 5) 프랑스 영화가 전통적으로 ‘반할리우드’를 상징하며 영화문화다양성의 첨병으로 자처해왔고 또 그렇게 인식됐기에 ‘다양성영화’의 맨형 격이라고 표현했으나, 실제 수치 면에서만 본다면 국내에 ‘다양성영화’로 개봉되는 영화들 또한 대부분 미국 국적을 달고 있다는 사실은 또 다른 문제의식을 촉발시킨다. 프랑스 영화산업 자체의 위축 가능성이나 만국 공용어로 자리잡은 영어 이외의 언어가 사용되는 영화에 대한 국내 관객의 저조한 반응에 대해서는 별도의 연구가 필요할 것이다.
 - 6) BIFF는 1999년부터 국제영화제작자연맹(FIAPF)이 공식 인증한 국제영화제로 등록 되었다. 국내에서는 2009년에 등록된 전주국제영화제를 제외하면 유일하다.(Cf. www.fiapf.org) *2017년 3월 8일 검색. 2005년부터 행해진 문체부의 국내 영화제

요컨대 본 논문에서는 영화문화다양성을 위한 영화제의 역할을 고민하기 위해 BIFF와 프랑스 영화를 중심으로 살펴보고자 하며, 이를 위해 구체적으로 다음 사항들을 논의하게 될 것이다. 첫째 ‘영화문화다양성’에 대한 이해를 도모하기 위해 선행 개념인 ‘문화다양성’과 연결시켜 그 개념을 간략히 짚어보게 될 것이다. 둘째 프랑스 영화의 국내 상영 추이를 BIFF에서의 상영(1996년~2015년)과 극장 개봉(1996년~2016년)으로 나누어 검토함으로써 지난 20 여 년간 프랑스 영화 개봉과 BIFF 상영 사이의 상관관계에 대해 살펴보고자 한다. 마지막으로, 예술과 산업 사이에서 BIFF가 지금까지 국내 영화문화다양성을 위해 어떤 역할을 수행해왔는지, 그리고 향후에 어떤 방식으로 기여할 수 있을지에 대해 검토하고, 그와 관련된 몇 가지 가능성을 탐진해보고자 한다.

2. 영화문화다양성 개념

국내외적으로 봤을 때 영화와 문화다양성을 접목시킨 표현으로는 ‘영화다양성’ 혹은 ‘영화문화다양성’이 있다. 이 두 표현은 영화분야에 있어서의 다양성 혹은 문화다양성이라는 의미로 혼용되고 있는 것으로 나타난다. 프랑스 국립영화센터(CNC)에서는 ‘영화다양성 회의 Assises pour la diversité du cinéma’가 개최된 바 있어 ‘영화다양성’이라는 표현이 공식적으로 사용된 바 있으나, 프랑스 언론이나 논문에서는 영화cinéma와 문화다양성diversité culturelle을 조합한 영화의 문화다양성이라는 표현

평가 또한 BIFF의 선도적 입지를 반영한다. 아시아를 포함한 해외에서 보는 BIFF의 위상에 대해서는 다음 자료를 참조할 것. 박강미, 「부산국제영화제의 글로벌 문화정책에 관한 연구」, 한국외국어대학교 박사학위 논문, 2012.8., pp.178-179. Dina Iordanova, *East Asia and Film Festivals: Transnational Clusters for Creativity and Commerce*, in *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*, ed. Dina Iordanova and Ruby Cheung, St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2011, pp.1-37. 김호일, 『아시아영화의 허브 부산국제영화제』, 서울, 자연과 인문, 2009, pp.343-344.

의 빈도수 또한 높은 것으로 보인다. 국내에서도 ‘영화다양성’보다는 ‘영화문화다양성’이라는 말이 좀 더 자주 사용되고 적절한 것으로 나타난다.⁷⁾ 이 표현의 기원을 거슬러 올라가보면 유네스코가 주창한 문화다양성 개념에 이르게 된다. 문화다양성이란 유네스코가 2005년 10월 채택한 ‘문화적 표현의 다양성 보호와 증진 협약’(이하 문화다양성 협약)의 정의에 따르면 “집단과 사회의 문화가 표현되는 다양한 방식”이며 “여러 가지 문화적 표현을 통해 인류의 문화유산을 표현하고, 풍요롭게 하며, 전달하는 데 사용되는 다양한 방식뿐 아니라, 그 방법과 기술이 무엇이든지 간에 문화적 표현의 다양한 형태의 예술적 창조, 생산, 보급, 배포 및 향유를 통해서도 명확하게” 나타나는 것이다.⁸⁾ 동 협약에서 영화분야의 다양성 유지와 보다 직접적으로 연관되는 부분을 꼽아보면 다음과 같다. “정체성, 가치, 의미를 전달하는 문화 활동, 상품 및 서비스는 경제적 속성과 문화적 속성을 함께 지니며, 그러므로 단순한 상업적 가치로 취급되지 않아야 함”(18항), “정체성, 가치, 의미를 전달하는 매개체로서 문화 활동, 상품 및 서비스의 특수한 성격에 대한 인정”(제1조 사항), “‘문화 활동, 상품 및 서비스’는 그 상업적 가치와 상관없이 그 당시 문화적 표현을 사용하고 목적으로 하며, 또 그것들을 구체화하고 전달하는 것을 특징으로 하는 활동, 상품 및 서비스”이며 “문화 활동은 그 자체가 목적이 되거나 문화 상품과 서비스의 생산에 기여한다.”(제4조 4항) 그리고 “6조의 다양한 콘텐츠 쿼터제와 독립 문화에 대한 지원, 기초 예술 분야에 대한 지원, 공공적 성격의 문화 인프라구축”⁹⁾ 등의 부분이다.

7) Cf. CNC, *Les Assises pour la diversité du cinéma*, 8 janvier 2014. Damien Rousselière, « Cinéma et diversité culturelle : le cinéma indépendant face à la mondialisation des industries culturelles », *Horizons philosophiques*, vol. 15, n° 2, 2005. 번역란, *ibid.*, 그 외에 google이나 naver 등의 웹사이트를 검색을 해보면 한국이나 프랑스 언론의 경우 주로 ‘영화’와 ‘문화다양성’을 합한 문구를 사용하고 있음이 확인된다.

8) 유네스코한국위원회 (엮), 「문화적 표현의 다양성 보호와 증진 협약」, 『유네스코와 문화다양성』, 서울, 2008, pp.291-311. ‘문화다양성 협약’은 2007년 3월 국제법으로서 효력을 갖게 되었다.

9) 번역란, *op.cit.*, p.16.

상기한 문화다양성 협약이 체결/발표되기까지의 중요한 근거로 무엇보다 다음의 두 가지를 들 수 있다. 우선 유네스코가 2001년 결의한 ‘유네스코 세계 문화다양성 선언’인데, 이 선언의 규정들을 토대로 문화다양성 협약이 채택되었다. 다음으로는, 1993년 프랑스가 주창하여 세계언론의 주목을 받은 바 있는 ‘문화적 예외exception culturelle’를 빼놓을 수 없다. 이 개념은 프랑스가 GATT 협상의 마지막 단계이자 서비스분야의 조건 없는 개방이 협상 테이블에 오른 우루과이 라운드 당시, 서비스 분야 중 영화와 시청각에 대해 문화주권을 주창하고 각국의 정책적 지원 유지를 요구하면서 한국을 포함해 세계적으로 널리 알려지는 계기가 됐다. 당시 프랑스 국내에서는 연일 GATT협상이 일간지 1면을 차지했고, 농업분야 개방 압력과 더불어 영화와 시청각 분야에 가해지는 문화 정체성 측면의 위협이 관건이었는데, 좌우를 막론한 프랑스 정치인들이 동 분야에 대한 문화적 예외를 지지한 바 있다.¹⁰⁾

프랑스가 주축이 되어 내걸었던 문화적 ‘예외’이든 현재 공식적으로 세계무대에서 통용되는 문화‘다양성’이든, 이들이 주시하고 있는 대상이 미국식 신자유주의와 실용주의임은 말할 것도 없다. 문화다양성 협약이 “미국 주도의 문화세계화에 저동을 걸기 위해 제시된 국제 담론”¹¹⁾이었음을 주지의 사실이다. 문화에 속하는 다양한 분과 중에서도 특히 영화가 관건이 됐던 이유는 무엇보다 프랑스와 미국 양측의 실리 때문이었다고 말할 수 있다. 오늘날 영화산업이 미국의 대외 수출 부문 2위를 차지한다는 사실은 널리 알려져 있다. 특히 한국은 1990년대 말 스크린쿼터 제도 사수를 위한 투쟁과 미국 직배사 설치 반대 시위 등을 거치며 국내

10) Serge Regourd, *L'exception culturelle*, Paris: PUF, 2004, p.11. 한편 프랑스 문화정책 전문가인 Philippe Poirrier는 ‘문화적 예외’와 ‘문화다양성’을 프랑스 문화정책의 근간이 되는 네 가지 개념에 포함시켜 이야기하고 있다. Poirrier, P., *Démocratie et culture in L'évolution du référentiel des politiques culturelles en France, 1959-2004. in La démocratie, patrimoine et projet*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2006.

11) 이동연, 「문화다양성과 문화적 권리의 위한 문화운동」, 『유네스코와 문화다양성』, 서울, 2008, p.240.

영화시장 개방을 둘러싼 미국의 압력과 공세를 직접 경험한 바 있다. 영화산업이 미국에 지니는 중요성을 단적으로 증명한 사례가 바로 한국의 스크린쿼터제도였으며, 문화다양성 협약의 가장 직접적인 수혜자도 한국의 영화시장이었다고 볼 수 있는 것이다.¹²⁾ 그러나 실리 추구 외에 영화에 대한 프랑스의 남다른 자존심과 양국의 영화를 둘러싼 오랜 경쟁관계 또한 문화적 예외를 거쳐 문화다양성 협약을 탄생시킨 동기 중 하나로 볼 수 있다. 미국과 프랑스는 제7예술의 초기부터 세계를 무대로 경쟁을 벌여왔고, 영화사적으로 뛰미에르 형제와 더불어 영화 탄생국의 위상을 공식적으로 인정받은 프랑스는 1차 세계대전을 계기로 미국에 제1의 영화산업국 자리를 내주긴 했어도¹³⁾, 오늘날 여전히 칸국제영화제라는 세계 최고의 영화행사를 유치하고 예술로서의 영화에 대한 정책지원을 강력하게 밀어붙임으로써 국제무대에서 영화 강국으로서의 자존심과 명예를 유지하고 있는 것이다. 프랑스는 유럽과 제 3세계 국가들을 대변하는 문화 종주국의 입장에서 미국의 신자유주의에 대항한다는 명분을 챙기고 있기에, ‘문화다양성’, 특히 ‘영화문화다양성’은 명분과 실리가 복잡하게 얹혀 있는 정치적 개념들인 셈이다. 지금까지 살펴본 바에 따르면, 결국 문화다양성의 기본 정신과 실천들을 영화분야의 다양성을 위해서도 적용할 수 있다는 논리로써 영화와 문화다양성은 연계된다. 따라서 최소한 현 시점에서 볼 때 우리는 ‘영화문화다양성’이라는 용어가 ‘영화다양성’보다 사용하기에 적합하다고 보고, 본고에서도 ‘영화문화다양성’이라는 표현하에 우리의 논의를 이끌어가고자 한다.

그렇다면 문화의 일부로서의 영화에서 문화다양성이란 구체적으로 무엇을 의미하는지 질문해 볼 수 있을 것이다. 영화문화다양성은 사실 제작에서부터 상영, 홍보, 보존에 이르기까지 영화산업의 전 단계에 걸쳐 적용될 수 있는 폭넓은 개념이다. 거대 자본을 투입하는 광역 개봉(와이

12) *Ibid.*, p.241.

13) 이수원, 「프랑스 영화지원정책 초기에 대한 고찰 : 대미 관계를 중심으로」, 『한국프랑스학논집』 제50집, 2005, p.525.

드 릴리즈)용 영화들뿐 아니라 다양한 국적과 형식의 영화들이 제작될 수 있도록 사전/후반을 포함한 제작의 전 과정에서 효율적인 재정지원제도들을 시행하고, 개봉한 지 한참 된 영화 혹은 영화사의 고전들을 위해 서는 시네마테크나 영상자료원 같이 보존을 목적으로 하는 아카이브 시설들이 운영될 수 있게끔 하는 것이 영화문화다양성 진흥 조치의 단적인 예들이다. 그러나 우리는 현장 전문가들의 의견처럼 제작이나 보존보다는 문화 상품 혹은 서비스로서의 영화가 소비자인 관객과 직접 만나 평가받는 ‘상영’이라는 유통단계에서 영화의 문화다양성 수준과 성취도가 가장 표면적으로 드러나며, 상영 추이에 대한 분석이 영화문화다양성의 현재를 직접 가늠해 볼 수 있는 척도라고 본다. 그런 연유에서 본고에서 다루는 영화문화다양성 개념은 영화라는 서비스의 소비단계에 견줄 수 있는 ‘상영’ 시점에 맞춰 논의될 것이다. 우리는 할리우드 블록 버스터나 수백만 내지 천만 관객을 동원하는 한국 영화뿐만 아니라 다양한 국적의 중저예산 영화도 골고루 개봉됨으로써 국내 관객들의 영화 편식을 경감시키고 관객으로서 볼 권리 또한 보장되는 환경이야말로 영화문화다양성이 구현된 상황이라고 본다.¹⁴⁾

3. 국내 프랑스 영화 상영 추이

3.1. 부산국제영화제(1996–2015)¹⁵⁾

지난 1996년 창설된 BIFF에서 상영되는 영화들은 크게 ‘한국’, ‘아시

14) 국내 상영관 및 배급 시장의 현황 파악에 대해서는 이미 상세한 연구가 진행된 바 있다. 특히 노철환, 「한국 영화관시장, 배급/상영문제 진단과 대안」, 『아시아영화연구』 9권 1호, 2016 (pp.33-72.)를 참조할 것.

15) 이 절은 1회~20회 부산국제영화제 메인 카탈로그와 웹사이트(www.biff.kr)를 주로 참조하였다.

아’, ‘월드’라는 지역적 기준에 의해 선정되고 구분된다. BIFF에서 ‘아시아’란 한국을 제외한 동북아, 동남아, 중앙아시아 및 중동 지역을 아우르며 ‘월드’란 유럽, 북미, 중남미, 아프리카, 오세아니아 지역을 포함하는 ‘비아시아’를 의미한다. 이는 프로그래머들의 담당 분야나 영화제 섹션 소개 등을 통해 확인해볼 수 있는 사실이다.¹⁶⁾ 오늘날 총 상영 편수가 300편 내외에 이르는 BIFF에서 단일 국가 기준 가장 많은 영화를 선보이는 국가는 한국(60-70편)이며, 아시아에서는 일본과 이란이 수년 간 편수 면에서 다른 아시아 국가들을 앞서고 있음이 확인된다. 월드 지역의 경우에는 프랑스가 매년 최고 편수를 기록하며 영화 강국의 입지를 유지하고 있다.¹⁷⁾

프랑스 영화의 BIFF 상영 추이를 살펴보면, 영화제가 출범한 해인 1996년에 4편이 상영된 후 2년이 지난 제 3회 영화제(1998년) 때 9편으로 급격히 편수가 증가한 것이 눈에 띈다. 1999년에는 10편을 넘겼고, 그후 2013년까지는 극히 예외적인 해(2003)를 제외한다면 꾸준히 평균 15편 정도가 매년 상영된 것으로 확인된다. 그러다가 2014년과 2015년에는 각각 23편과 24편을 기록하면서 2년 연속 프랑스 영화가 20편 넘게 상영되는 변화를 보인다. 이와 같은 수치는 프랑스가 주 제작국인 경우만을 따진 것으로, 공동제작국인 경우까지 포함한다면 BIFF에서 상영되는 프랑스 영화의 공식 편수가 30편 내외를 기록한지는 10년이 넘은 것으로 나타난다. 아래 표1은 지난 20 년간 BIFF를 통해 소개된 프랑스 영화 편수를 정리한 결과이다.

16) 부산국제영화제의 주요 섹션이나 프로그래머의 구성에서 이러한 지역적 구분은 명확하게 드러난다.

http://www.biff.kr/Template/Builder/00000001/page.asp?page_num=5580&Location=0105 (프로그래머 소개 부분)

http://www.biff.kr/kor/html/program/prog_list.asp?c_idx=284&sp_idx=421&QueryStep=2&Location=02 (프로그램 섹션 소개 부분) *2017년 1월 20일 검색.

17) 부산국제영화제 메인 카탈로그 국가별 상영 편수 참조..

〈표 1〉 1996–2015년 부산국제영화제 상영 프랑스 영화 편수¹⁸⁾

연도	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
편수 (주)	4	2 (3)	9	12 (13)	14	12	12	1 (2)	10	13 (15)
편수 (공동)	4	10	17	17	25	25	18	20	19	26
연도	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
편수 (주)	14	12 (13)	19	18	12 (13)	15	14	18	23	24
편수 (공동)	31	29	34	38	34	28	37	35	47	61

편수(주): 프랑스가 주 제작국인 경우

편수(공동): 프랑스가 공동제작국인 경우 포함

<표 1>의 수치는 특별전 프로그램의 일환으로 소개된 다소 시간이 경과한 영화들이나 고전, 심사위원 초청에 수반되어 특별 상영된 영화들, 그리고 개봉 확률이 너무 낮은 단편은 포함시키지 않은 결과이다.

BIFF에서 매년 발간하는 메인 카탈로그를 보면 영화제 창립 아래 지난 20년 간 프랑스 영화는 유럽의 타 영화 강국인 이탈리아와 독일에 비해 상영 편수 면에서 현저히 앞서왔음이 확인된다. 그리고 막강한 영화 산업국인 미국과 비교해 봐도 2000년대 들어서면서 우월한 위치를 점하고 있다.¹⁹⁾ 이처럼 최근 약 15년간 BIFF에서 프랑스 영화가 누리는

18) <표 1>의 통계는 부산국제영화제 메인 카탈로그(제 1회 ~ 제 20회)에 수록된 국가별 편수를 근거로 하였다. 1997년(2회), 1999년(4회), 2003년(8회), 2005년(10회), 2007년(12회), 2010년(15회)의 경우, 영화제 당시에는 프랑스가 주 제작국이 아닌 것으로 표기되었으나, 극장 개봉 혹은 부산영화제 이후 치러진 다른 국내 영화제나 행사 등에서 프랑스가 주 제작국으로 표시된 경우를 팔호에 추가로 표시하였다.

19) BIFF 메인 카탈로그의 주 제작국 기준, 평균적으로 이탈리아 영화는 2010년 이래 6편, 독일 영화는 5편 내외가 상영되고 있다. 미국 영화의 경우는 BIFF 초기에 편수 면에서 프랑스 영화를 훨씬 앞서다가 지난 5년간 약 10편 내외의 편수를 기록하면서 프랑스에 일관적으로 뒤처지는 양상을 보이고 있다. 이는 영화제 창설 당시에는 유럽과의 다양한 인맥이 구축되지 않아 국내 영화시장 점유율이 높던 미국 영화 국내 배급사들에 상대적으로 작품 선정을 많이 의존한 결과로 보이며, 지난 15여 년 간을 보면 BIFF의 정체성 측면에서 미국 영화보다는 프랑스 영화에 방점

독보적 위상은 대략 두 가지 이유로 설명될 수 있을 것이다. 첫째 유니프랑스와 주한 프랑스대사관이 BIFF에 참가하는 자국 영화에 대한 홍보와 지원을 어떤 국가보다도 먼저 시작했고 그 규모 또한 타 영화 강국에 비해 막강하다는 점이다.²⁰⁾ 둘째 BIFF가 비아시아권 외화에 관한 한 할리우드로 대변되는 미국의 상업영화보다는, 영화를 예술로 보고 미국과 대립구도를 취하며 문화주권을 주창한, 프랑스로 대변되는 유럽의 ‘작가’ 영화 혹은 ‘독립’영화에 보다 호의적이었다는 사실을 들 수 있다. 이러한 경향은 영화 선정에 있어서 일반적으로 상업성보다는 예술성에 보다 큰 비중을 두는 여타 유수 국제영화제들에서도 발견된다. 대개 칸, 베를린, 베니스 같은 세계적인 영화제들의 프로그램을 보면 상업성이나 대중성이 높은 작품의 경우 특정 섹션에 한정시켜 상영하는 경우가 대부분이다. 개막작이나 폐막작, 혹은 ‘비경쟁’, ‘스페셜 스크리닝’이라는 이름하에 상영되는 영화들이 대표적이며, BIFF의 경우에는 ‘오픈 시네마’나 ‘미드나잇 패션’이 장르영화를 포함하여 대중성이 어느 정도 보장되는 작품들을 소개하는 섹션들이다.²¹⁾ 바꿔 말해 이들 영화는 주된 비중을 차지하지 않는다는 뜻이다.

이와 같은 프랑스 영화의 우월한 입지는 BIFF 상영의 틀을 벗어나 극장 개봉의 영역으로 넘어가면 완전히 뒤바뀐다. 명문보다는 실리 추구에

이 두어진 것이 확인된다.

- 20) 1998년 주한 프랑스대사관이 리셉션을 개최하고 당시 유니프랑스 사장이자 제작자인 다니엘 토스カン 뒤 플랑티에Daniel Toscan du Plantier가 이자벨 위페르Isabelle Huppert를 위시한 프랑스 대표단을 이끌고 부산을 방문함으로써 프랑스는 BIFF의 파트너로서 선도적인 입지를 확보함은 물론 자국 영화의 이미지를 강화하는데 성공했다. 어떤 영화제에서라도 이름이 덜 알려진 초기에 세계적인 스타급 배우 참가를 필두로 막강한 지원을 하는 주체는 이후 영화제와의 관계가 돈독해질 수밖에 없음은 주지의 사실이다. Cf. 제3회 부산국제영화제 메인 카탈로그, pp.120-128.
- 21) 제 20회 영화제 티켓 카탈로그에 명시된 섹션 소개를 보면 ‘오픈 시네마’는 “작품 성과 대중성을 겸비한 신작 및 국제적인 관심을 모은 화제작을 영화의 전당 야외상영장에서 상영한다.”(p.108), ‘미드나잇 패션’은 “작품 성과 오락성을 겸비한 호러, 사이언스 퍽션, 컬트 영화들을 신작 위주로 소개하는 부문이다.”, 부산국제영화제 제 20회 티켓 카탈로그, 2015, p.118. 이는 2017년 제22회 영화제 웹사이트의 각 섹션 소개와도 거의 일치한다.(http://www.biff.kr/Template/Builder/00000001/page.asp?page_num=4886) *2017년 3월 8일 검색.

주력할 수밖에 없는 극장 상영이 관건이 되는 순간, 미국 영화와 프랑스 영화의 위상이 180도 뒤집히는 것을 단박에 알 수 있다. 할리우드의 거대 블록 버스터들이 엄청난 광고비를 제공하는 조건으로 멀티 플렉스를 장악하여 관객몰이를 하는 반면 프랑스 영화들은 그보다 상대적으로 열악한 상영 조건에서 적은 홍보비용과 더불어 개봉되는 경우가 다반사이다. 할리우드 영화의 강세는 비단 한국에서뿐 아니라 전 세계적인 현상으로 자리 잡은 지 오래이며, 그나마 한국은 일본이나 인도, 프랑스와 더불어 자국 영화의 국내 시장점유율이 상당히 높은 예외적인 국가에 속한다는 점을 위안으로 삼고 있는 실정이다.²²⁾ 그런데 이를 영화문화다양성의 측면에서 본다면, 국내 영화시장이 한국과 미국이라는 두 축으로 양분되어있어 여타 국가들의 영화는 그만큼 설 자리가 없다고 바꿔 말할 수도 있다. 우리는 이러한 국내 시장의 편중 속에서 외화 중 그나마 영화산업과 영화진흥정책에 있어 선도적인 위상을 차지하고 있는 프랑스 영화의 국내 개봉 현황은 어떤지, BIFF 탄생 이후 지난 20년간의 추이를 다음 절에서 살펴보고자 한다.

3.2. 극장 개봉(1996–2016)

프랑스 영화의 국내 상영 추이를 검토함으로써 BIFF가 영화문화다양성에 기여할 수 있는 바를 모색하고자 하는 본 연구의 성격상, 앞서 살펴본 BIFF 상영이 향후 국내 일반 개봉과 어떤 상관관계를 맺어왔는지 짚어보는 것은 당연한 수순으로 생각된다. 앞 절에서 BIFF에서의 프랑스 영화 상영에 대해 연도별로 정리했다면, 이번에는 동 기간 국내 극장에서 개봉된 프랑스 영화의 수치를 아래와 같이 정리해보았다(표 2). 총 외

22) 문화체육관광부가 영화상영관입장권 통합전산망 자료를 토대로 발표한 바에 따르면 한국영화 국내 시장점유율은 지난 2011년 이래 4년 연속 50% 대를 유지하고 있다. Cf. 문화체육관광부, 「한국영화 점유율 4년 연속 50% 넘어 : 2014년 한국영화산업 및 정책 결산」, 2014.12.31. http://www.mcst.go.kr/web/s_notice/press/pressView.jsp?pSeq=13979 * 2016년 2월 1일 참조.

화 개봉 편수와 BIFF에서 상영된 후 극장 개봉으로 이어진 프랑스 영화 편수도 참고할 수 있도록 함께 제시했다.

〈표 2〉 1996~2016 프랑스 영화 국내 상영 편수 (주 제작국 기준)

	BIFF 상영 편수(주)	BIFF 상영 후 극장 개봉 편수	극장 개봉 편수	외화 극장 개봉 편수
1996	4	3	18	331
1997	2(3)	2(3)	18	288
1998	9	4	16	252
1999	12(13)	3(4)	11	239
2000	14	4(5)	14	276
2001	12	3(5)	19	246
2002	12	3(4)	22	219
2003	1(2)	(1)	16	196
2004	10	3	16	201
2005	13(15)	6(8)	15	233
2006	14	4	22	245
2007	12(13)	3(4)	26	298
2008	19	1	23	297
2009	18	3	29	288
2010	12(13)	4(5)	22	314
2011	15	3	16	320
2012	14	7	40	490
2013	18	5	53	766
2014	23	4	53	928
2015	24	8	59	980
2016	17	집계 중	36	1141

극장 개봉 편수: BIFF 상영 후 극장 개봉 편수를 포함한 수치

위의 <표 2>는 BIFF 메인 카탈로그와 영화진흥위원회 통합전산망 공식통계를 토대로 하되 네이버 영화 개봉 정보를 추가함으로써 수치상의

보완을 시도한 결과이다.²³⁾ BIFF 상영 후 극장 개봉 편수는 2003년과 2008년의 1편, 그리고 2005년, 2012년, 2015년의 7편 내외를 제외하면 평균 5편 정도로 큰 변화가 없고 오히려 BIFF 상영 편수 대비 비율은 조금씩 낮아진 것으로 보인다. 한편, BIFF 상영 여부를 감안하지 않은 극장 개봉 편수의 경우 1999년과 2002년을 제외하면 1996년에서 2005년까지 프랑스 영화는 매년 15편 내외를 기록했다. 그 후 개봉 편수가 홀짝 증가한 것은 2006년부터인 것을 알 수 있는데, 2006년에 22편이 개봉된 것을 시작으로 2010년까지 평균 개봉 수치가 꾸준히 20편을 상회하는 등 2000년대 중반을 기점으로 10편대에서 20편대로 프랑스 영화 국내 개봉 편수가 큰 변화를 보였음을 확인할 수 있다. 이어서 다소 예외적으로 보이는 2011년(16편 개봉)을 제외하면 2012년부터 프랑스 영화 개봉 편수는 또 다시 급증하여 2015년에는 59편이 극장 개봉하는 최고 기록을 세우고 있다. 이처럼 2012년 이래 두드러지는 수치 변화는 전체 외화 개봉 편수 급증에 동반되는 현상으로 해석되는데, 이로부터 지난 4-5년 사이 국내 외화 수입 및 배급 환경의 변화가 시작된 후 최근 2-3년 들어 자연스런 현상으로 정착되었음을 미루어 짐작해볼 수 있다. 실제로 영화산업 관계자들 사이에서는 동기간 상영채널의 다변화, 즉 부가시장의 성장으로 인해 극장 수입이 저조하더라도 이를 만회할 수 있는 가능성이 높아지면서 영화 수입 및 배급에 뛰어드는 새로운 투자자들이 급증했다는 이야기가 돌았다.²⁴⁾ 영진위 통합전산망을 살펴봐도 1개관에서 개봉하여 극히 미미한 관객 수를 기록한 프랑스 영화들이 상대적으로 많아졌다는 사실은 그만큼 개봉 편수는 증가했으되 극장 수입에 거는 기

23) 영진위 통합전산망 공식통계 사이트는 www.kobis.or.kr. ‘BIFF 상영 후 극장 개봉 편수’란에서 팔호 안 수치는 영화제 상영 당시에는 프랑스가 주 제작국이 아닌 것으로 표기되었으나 개봉할 때에는 프랑스가 주 제작국으로 표기된 경우나, 영화 진흥위원회 통합전산망 공식통계에는 포함되지 않았으나 네이버 영화 개봉 정보에서 발견되는 영화 등을 감안한 수치이다.

24) 극장 개봉을 위해 영화를 구매하는 것이 아니라 부가판권을 노리는 신생 수입배급 사들이 지난 2-3년 전부터 칸영화제에 대거 참가하고 있다. 현재 그와 같은 경향은 확고히 자리잡은 것으로 보인다. *인터뷰 : 주희 (엣나인, 이사) 2017년 3월 21일.

대가 예전보다 낮아졌다는 것을 시사한다. 그러나 국내 수입 및 배급 환경의 변화와 그에 따른 개봉예의 영향은 앞서 언급했듯이 별도의 심도 깊은 연구가 필요한 사안으로, 본고의 연구 범위에는 포함시키지 않고자 한다.

지금까지 국내 프랑스 영화 상영 추이를 살펴본 바에 의하면 총 개봉 편수는 증가 추세를 보이지만 BIFF에서 상영된 프랑스 영화 편수와 그 후 극장 개봉까지 이어진 편수 간에는 여전히 상당한 괴리가 존재한다. 영화제가 출범한 1996년과 몇몇 예외적인 해를 제외하면 20 여 년 간 주 제작국 기준, 프랑스 영화 전체 상영 편수 중 절반에 못 미치는 수가 영화제 이후 일반 극장을 통해 관객과 만나온 셈이다. 이는 비록 극장 상영까지 이어진 프랑스 영화 편수가 2015년에는 8편에 달하는 기록을 세우고 2016년에도 최소 8편이 향후 극장 개봉을 기다리고 있다는 눈에 띄는 변화²⁵⁾에도 불구하고, 본질적으로 영화제 상영과 극장 개봉 사이에 어쩔 수 없는 간극이 존재함을 시사한다.

그렇다면 BIFF에서 소개된 후 극장 개봉되는 영화들의 비율을 높임으로써 국내 영화시장의 다양성에 보다 더 기여할 수 있도록 영화제 측에서 고민할 수 있는 바는 없을까? 이러한 의문은 비단 프랑스 영화에 한해서만 제기되는 것은 아니다. 국적을 불문하고 대중성이 떨어져 소위 극장에서 관객 동원이 잘 이뤄지지 못할 것 같은 모든 ‘영화제 영화’들이 대상일 것이다. 그런데 현재까지는 앞서 언급한 프랑스 영화 관련 수치만으로도 알 수 있듯이, 극장 개봉에 있어서 발휘해온 BIFF의 역량에는 한계가 있었던 것으로 나타난다. 그렇다면 BIFF가 지난 20 여 년간 영화분야의 다양성에 있어서 어떤 역할을 주로 해왔는가, 그에 기여한

25) 2016년 BIFF 상영작 중 <퍼스널 쇼퍼>(Personal Shopper)는 2017년 2월에 개봉 했고 다음의 최소 7편이 국내 배급사를 통해 향후 개봉될 예정이다. <달나라에 사는 여인>(Mal de pierre / From the Land of the Moon) <더 댄서>(La Danseuse / The Dancer), <여자의 일생>(Une Vie / A Woman's Life), <은판 위의 여인>, <프란츠>(Frantz), <프렌치 시네마 스토리>(Voyage à travers le cinéma français / A Journey Through French Cinema), <하늘이 기다려>(Le Ciel attendra / Heaven Will Wait)

바는 실질적으로 있는가, 라는 질문을 던질 수밖에 없게 된다. 영화문화 다양성의 측면에서 구체적으로 BIFF의 한계는 무엇이며 또 그것을 극복 할 길은 없는지에 대해 다음 장에서 살펴보고자 한다.

4. 부산국제영화제, 예술과 산업 사이

4.1. 다양성영화의 보루

국제영화제라는 행사는 발생과 존재 이유를 거슬러 올라가면 사실 일반 개봉으로써 충족되지 못하는 부분에 대한 보완 욕구가 상당히 크게 자리한다. 국내 시네필 문화가 봄을 이루기 시작한 1990년대 중반에 탄생한 BIFF는 인터넷과 DVD의 활성화를 거쳐 IP TV 등 다양한 상영채널이 등장하기 전까지 각양각색의 외화를 대거 접할 수 있는 유일한 장이자 아프리카와 중남미, 동남아시아, 중앙아시아, 중동 등 일반적으로 국내 극장 개봉까지 이어지기 어려운 ‘낯선’ 지역의 영화들을 발 빠르게 소개하는 다양성영화의 보루였다. 상기한 지역에서 만들어지는 작품들은 현재까지도 단발적인 특별 프로그램들을 제외한다면 극히 예외적인 경우에만 국내에 소개될 수 있는 실정이다. 예를 들어 아프리카 영화의 경우 매년 3월에 각국 대사관이 나서서 개최하는 프랑코포니영화제 혹은 아랍영화제 같은 프로그램이 아니면 국내 관객과 만나는 것 자체가 거의 불가능하며, 동남아시아나 중앙아시아 영화들의 상황도 크게 다르지 않다. 따라서 BIFF는 오랜 세월 다양성영화의 보루 역할을 해왔고 지금까지도 최소한 영화제 기간 동안만은 영화문화다양성을 진홍하는데 기여하고 있다고 말할 수 있다. 상기한 지역의 영화들이 극장 개봉되지 못하는 중요한 이유 중 하나는 대중성 부족, 다시 말해 수익성 미달인데, 그러한 측면에서 봤을 때 영화제는 이익창출(관객 동원) 면에서 극장 개

봉보다 상대적으로 자유롭기에, 극장을 찾기가 어려운 작품들도 관객과 조우할 수 있는 장을 제공한다는 특별한 의의가 있는 것이다. 실제로 꼭 제 3세계 영화뿐 아니라 BIFF에서 상영된 후 개봉된 프랑스 영화들만 보더라도 몇몇 예외적인 작품을 제외한다면, 대개 다양성영화라는 타이틀을 달고 한국영진위의 지원을 받은 사실을 확인해 볼 수 있다.²⁶⁾ 그만큼 영화제 영화들은 대중성을 최우선적 가치로 삼지 않는 경우가 많다고 바꿔 말할 수 있는 것이다. BIFF가 자본주의 논리에 의해 움직이는 영화 시장에 쉽게 진입할 수 있는 영화들, 즉 상업성이 담보되는 영화들만 소개할 수는 없다. 다시 말해 영화제에서만 상영될 수 있을 것 같은 매우 낯설고 실험적이고 독창적이면서 대중성이 떨어지는 영화들을 영화 관람의 해방구인 영화제마저 도와시킬 수는 없다는 뜻이다.

지난 20 여 년간 BIFF가 영화문화다양성 유지에 있어서 간접적으로 기여한 바를 추가로 들자면 그것은 관객을 대상으로 자국 영화의 이미지를 각인시키고 홍보하고자 하는 국가들이 국내 개봉 활성화 이전에 전초 단계로 활용하는 장으로 기능했다는 점이다. 앞서 3장의 프랑스 영화 국내 상영 통계 자료에서 우리는 1998년, 즉 제 3회 영화제때 프랑스 영화 편수가 급격히 증가한 사실을 확인한 바 있다. 1998년은 주한 프랑스대사관이 처음으로 BIFF에서 리셉션을 주최한 해이기도 하며, 프랑스 영화 특별전은 아니지만 그에 비견할 만한 형식으로 프랑스 영화와 대표단이 다수 초청된 첫 해이기도 하다. 그후 2016년까지 ‘프랑스 영화의 밤’(2016년 공식명: French Night)은 매년 첫째 주 토요일이라는 황금시간대에 열리고 있어 프랑스 영화와 BIFF의 돈독한 유대관계를 반영한다.²⁷⁾ 이와 같은 프랑스 영화의 예는 특정 국가 영화의 인지도 증가에 있어서 영화제의 영향력을 보여준다는 점에서 주목할 만하다. 외화의 경우 일반 개봉 성과를 높이려면 아무래도 그 전에 대중에게 국가 이미지

26) 2015년 BIFF 상영작이었던 <사랑이 이끄는 대로>, <아버지의 초상> 등 다수 영화가 이에 해당한다.(영진위 통합전산망 참조. *2017년 1월 8일 검색)

27) 인터뷰 : 주영애 (주한프랑스대사관 영상 부담당관) *2017년 1월 19일.

를 효과적으로 노출시키고 관심을 지속적으로 끄는 과정이 필요한데, 프랑스는 BIFF 초기부터 리셉션을 개최하고 작품 게스트의 영화제 참가를 지원하는 등 꾸준히 자국 영화의 이미지를 강화해왔고, 그런 노력이 오랜 기간 축적됨으로써 영화제에 소개된 적 없는 프랑스 영화들도 좋은 이미지에 힘입어 과거에 비해 훨씬 더 많은 편수가 극장 개봉되는 측면이 있는 것이다.²⁸⁾ 그리고 이와 같은 영화제를 통한 특정 국가의 이미지 홍보와 자국 영화 인지도 상승은 칸 영화제에 소개된 한국 영화의 경우를 통해서도 입증된 바 있다. 2000년 한국 영화가 칸 영화제의 주요 섹션 네 군데에 각각 한 편이 선정됨으로써 전 세계에 한국 영화의 르네상스를 선언했고, 이를 계기로 프랑스 국내 개봉에도 박차를 가하게 되었음을 널리 알려진 사실이다.²⁹⁾

지난 20 여 년간 BIFF는 극장 개봉과는 거리가 먼 다양한 지역과 종류의 영화들을 소개함으로써 국내 영화문화다양성에 상당부분 기여해왔다. 그러나 20회를 넘어선 현 시점에서는 국내의 선도적인 영화제로서 극장 개봉이라는 보다 폭넓은, 일상에서의 영화문화다양성에의 기여에도 관심을 기울여야 할 것으로 생각된다. 대중성이 약한 영화들이라 할지라도 영화제라는 틀에 국한되어 한정된 시네필들하고만 조우하는 게

28) 프랑스에 비견할 만한 예로 또 다른 유럽 영화 강국 이탈리아를 들 수 있다. 프랑스 보다 10년 늦었지만 이탈리아도 지난 2008년부터 BIFF에서의 자국 영화 이미지 홍보에 힘쓰고 있는데, 영화제 게스트 참가 지원으로 시작된 이탈리아 영진위 (Cinecitta Luce)의 자국 영화 홍보는 2014년부터 한국 개봉 이탈리아 영화 지원으로 확장되는 바람직한 결과를 낳았다. *인터뷰: Cristina Cassano (이탈리아 영진위 BIFF 담당자). 2017년 2월 3일.

29) 당시 처음으로 한국영진위가 ‘한국 영화의 밤’을 리셉션 형태로 개최한 후 지난 2016년까지 이어져온 이 행사는 한국 영화의 인지도 유지에 일정 부분 기여하고 있어 BIFF에서 프랑스 영화의 이미지를 꾸준히 홍보해온 ‘프랑스 영화의 밤’에 비견될 만하다. 한편 2000년 칸에 소개된 네 편의 한국 영화는 경쟁부문의 <춘향년>(임권택), 주목할만한시선의 <오! 수정>(홍상수), 감독주간의 <박하사탕>(이창동), 비평가주간의 <해괴엔딩>(정지우)이다. 이를 계기로 한국 영화는 크게 매스컴을 타며 향후 유수 영화제들에 꾸준히 소개되는 길을 닦았고 임권택, 이창동, 홍상수 등은 한국을 대표하는 세계적인 작가로 자리매김되었다. (Cf. 2000년 칸 영화제 부문별 카탈로그.) 칸영화제에 상영된 한국 영화들이 프랑스 국내 개봉으로의 선순환을 실현했음을 말할 것도 없다.

아니라 조금이라도 더 국내 시장에 유입되어 일반 상영을 통해 보다 많은 관객과 만날 수 있도록 사명감을 갖고 고민해야 할 필요가 있다. 이를 위해서는 관객의 노력과 참여도 필요하고 상영관 정책의 변화도 중요하나, 영화제의 역할 면에서만 본다면 국내 배급 지원에서 가야할 방향을 모색할 수 있으리라고 본다.

4.2. 배급 지원

앞서 살펴봤듯이 BIFF를 포함한 대다수 국제영화제의 가장 기본적인 역할이 예술로서의 영화를 만드는 ‘작가 감독’이 상업성에 크게 구애받지 않고 관객과 만날 수 있는 장을 마련하고 동시에 관객의 볼 권리를 존중하고 폭넓게 충족시키는데 있음을 분명하다. BIFF의 경우 영화제 기간에 각 대륙에 속한 70 여 개국에서부터 부산을 찾는 300 편内外의 영화들을 소개함으로써 영화제 본연의 역할을 충실히 수행하고 영화문화다양성에 기여하는 바가 상당함에도, 본질적으로 극장 개봉을 염두에 둔 작품 선정이 우선시되지는 못하기에 국내 영화시장의 다양성 진흥에 있어서는 분명 한계가 있다. 그럼에도 BIFF 측이 프랑스 영화를 포함한 외화의 영화제 상영 이후 국내 배급에 기여할 수 있는 다양한 방안을 적극적으로 연구, 제시, 실행할 수 있다면 국내 영화시장의 균형 면에서의 의가 있을 것으로 사려된다.

이와 같은 관점에서 BIFF 측은 크게 두 가지를 검토할 수 있을 것으로 생각된다. 우선 유니프랑스를 비롯한 각 국 영진위가 자국 영화 한국 개봉에 대한 지원정책을 확대, 강화할 수 있도록 영화제 측에서 주도적으로 논의를 시작하는 방법이 있다. 물론 각 국 영진위의 상당수는 이미 국내 개봉이 확정된 자국 영화에 대한 재정 지원을 실행하고 있다. 특히 프랑스의 경우 주지하다시피 자국 영화 진흥에 있어서 단연 앞선 국가로, 국내에 소개되는 프랑스 영화들은 유니프랑스를 통해 일정 정도 개봉 지원 금액의 수혜자가 된다. 이처럼 유니프랑스는 자국 영화의 국내

개봉에 이미 큰 관심을 갖고 있기에, BIFF가 그간 유니프랑스 측과 쌓아온 긴밀한 유대관계를 바탕으로 영화제 공식상영 이후 국내 극장에 걸릴 수 있는 양질의 프랑스 영화 편수를 늘릴 수 있는 방안에 대해 보다 상생적으로 모색할 것을 프랑스 측에 제안할 수 있을 것으로 본다. 현재 유니프랑스는 BIFF 공식 선정작에 대한 게스트 참가를 지원하면서 동시에 BIFF에서 운영하는 필름마켓인 ‘아시아필름마켓’(Asian Film Market, 이하 AFM)에도 ‘유럽영화진흥기구(European Film Promotion, 이하 EFP)’의 부스를 통해 참가함으로써 공식 선정작은 물론 그 외 영화들까지도 국내에 개봉될 수 있도록 자국 세일즈사들을 지원하고 있다. 특히 프랑스는 EFP 회원국 중에서도 단연 눈에 띄는 행보를 보이고 있는데, 무엇보다 EFP부스 참가 세일즈사의 규모 면에서 타 유럽국들을 훨씬 앞서고 있는 점을 들 수 있다. 매년 자국 세일즈사의 수가 증가한 결과, 2014년부터 유니프랑스 자체적으로 대규모 추가 예산을 투입함으로써 EFP 부스의 규모를 키우는 가시적 결과로 이어졌을 정도이다.³⁰⁾ 이와 같은 프랑스 측의 AFM 지원 증가는 프랑스 세일즈사들이 AFM에 참가하는 명분과 실리가 분명히 존재한다는 사실에 대한 반증이며, 본고의 문제의식과 연계시켜 보면, 결국 프랑스 영화의 국내 시장 유입 및 개봉이 향후에도 유의미하다는 프랑스 측의 정책적 판단에 기인한다. 나아가 BIFF를 통해 아시아 시장을 겨냥하는 행보로도 해석될 수 있다. 따라서 이러한 정책적 판단을 BIFF 공식 상영작에 보다 효율적으로 적용시켜 BIFF 상영과 극장 개봉간의 상관관계가 보다 강화될 수 있게끔 주도하는 것이 BIFF의 역할 중 하나가 될 수 있으리라고 본다. 특히 프랑스 영화 국내 개봉 활성화는 국내 영화시장의 다양성에도 기여하지만 프랑

30) 2006년 출범한 AFM은 2011년부터 부산 벡스코로 장소를 옮겨 개최되었는데, EFP부스는 2012년까지 거의 최소 규모라고 할 수 있는 36m²에 머물다가 2013년에 유럽 세일즈사의 참가 규모가 늘어나면서 부스 크기를 두 배로 늘렸다. 그후 유니프랑스 측에서 2014년에 대거 예산을 투입함으로써 초기 규모의 5배로 부스의 봄집이 커진 동시에 부스 명칭도 ‘유니프랑스-EFP’로 변경되었다. (Cf. 2011년 ~ 2016년 AFM 가이드북)

스 자국의 이해와 직결되는 측면이 강하기에, 앞서 언급했듯이 BIFF 측에서 적극적으로 유니프랑스와의 논의를 추진함으로써 영화제에서 공식 상영된 세계적인 프랑스 작가 영화들에 대한 국내 배급 지원이 강화될 수 있도록 간접적으로 개입하는 것이 바람직할 것이다.

다음으로, BIFF는 국내 수입배급사들과의 공조를 강화할 수 있는 보다 창의적이고 실질적인 정책상의 고민을 깊이 있게 해나가야 할 것으로 보인다. 국내 영화시장의 다양성 유지는 영화의 판권을 거래하고 극장 상영을 책임지는 수입배급사에 의해 직접적으로 결정된다고 해도 과언이 아님 때문이다. 이를 위해서는 영화제 기간에 함께 개최되는 AFM을 지금보다 더 적극적으로 활용할 수 있는 방안을 검토해 볼 수 있을 것으로 사려된다. 나흘간 진행되는 마켓 기간에는 전 세계에서부터 수많은 영화 산업 종사자들이 찾아오고 국내에서도 거의 모든 영화 수입배급사들이 참가한다고 해도 과언이 아닌데³¹⁾, 이 기간에 국내 수입사가 없는 영화제 공식 선정작에 대한 노출을 강화함으로써 실질적인 거래로 이어질 수 있는 길을 모색함이 바람직하다. 이와 같은 측면에서 18회 영화제가 열린 2013년부터 BIFF에서 운영되고 있는 ‘플래시 포워드 관객상’(현 BNK 부산은행상)은 하나의 시도로서 관심 있게 지켜볼 만하다. 이 상은 매년 월드 지역 출신 신인 감독의 영화를 소개하는 ‘플래시 포워드’ 부문을 대상으로 하며, 이 부문에 소개되는 30 여 편의 신작 중 선정위원회가 정한 10 편 내외의 첫 번째 혹은 두 번째 영화를 대상으로 관객 투표를 통해 최종 결정된 한 편에 대해 국내 배급을 지원하는 것을 내용으로 한다. 극장 개봉이 확정되는 시점에 국내 배급사에 1만 불의 상금이 지급된다.

31) 최근 2년 간 BIFF는 부산시와의 갈등, 국내 일부 영화계의 보이콧 등 일련의 부침을 겪었음에도 AFM 공식 사이트를 보면 2016년 마켓 참가 세일즈와 바이어의 수는 오히려 증가했다고 볼 수 있어 BIFF의 마켓 기능이 향상되고 있음을 알 수 있다. “올해, 아시아필름마켓 세일즈 부스는 예산 감소, BIFCOM의 독자 개최, 축박한 준비 기간 등 여러 변화에도 불구하고, E-IP 관련 부스의 참가로 전년 수준의 24개국 157개 업체가 참여했다. 이는 필름커미션 부스들의 독자 개최를 고려할 때 전년대비 순수업체수로는 오히려 증가한 수치다.” http://www.asianfilmmarket.org/Template/Builder/00000001/page.asp?page_num=6124 (*2017년 3월10일 검색)

다.³²⁾ 지난 2016년까지 총 4편의 월드 영화가 ‘플래시 포워드 관객상’을 통해 국내에 배급되었는데³³⁾ 이 상의 취지 자체가 영화문화다양성에의 기여라는 점을 감안한다면 소기의 목적을 달성했다고 볼 수 있다. 그럼에도 매년 BIFF에서 상영되는 100 편이 넘는 비아시아권 영화 중 단 한 편, 그것도 신인 감독의 영화만 국내 배급 지원 대상이 되는 현실은 여전히 아쉽게 다가온다.

한편 수입배급사가 이미 정해진 영화들에 대해서는 BIFF 공식 선정이 향후 극장 개봉 시 확실한 홍보 효과로 이어질 수 있게끔 영화제 기간에 최대한 호의적인 환경이 조성됨이 필요하다. 일례로 영화제 기간에 설치되는 공식 선정작 포스터의 수를 늘리고 보다 적극적으로 향후 개봉될 영화들을 노출시킬 수 있다면 상당히 긍정적인 효과를 유발시킬 것으로 보인다. 또한 BIFF 상영 후 국내 개봉이 확정된 영화 일부에 대해 로테르담영화제처럼 자국 배급사들과의 협력하에 홍보를 지원하거나, 개봉 시 DCP 비용을 지원하는 방안 또한 고려해볼 수 있을 것이다.³⁴⁾ 수입배

32) 현재 공식 명칭이 ‘BNK 부산은행상’인 플래시 포워드 관객상은 플래시 포워드 부문에 대한 기준 심사위원 제도를 폐지하고 관객이 투표하는 방식으로 전환하면서 생겼다. ‘BS 부산은행상’으로 불리다가 스폰서인 부산은행의 명칭이 바뀌면서 상의 명칭도 바뀌었다. 이 상에 대한 공식 소개는 다음과 같다. “BNK 부산은행상은 BNK 부산은행에서 그해 플래시 포워드에 선정된 영화 중 약 10편을 대상으로 관객으로부터 최고의 호평을 받은 작품에 수여하는 상이다. 총 상금은 2만 달러로 1만 달러는 감독에게 수여하고 1만 달러는 국내 배급을 지원한다. 후보자들은 부산 국제영화제 캐릭터인 소나무로 표시한다.” (Cf. BIFF 21회 메인 카탈로그, p.34.)

33) 2013년 수상작 <홈>(Home, 스웨덴)에 이어 2014년의 <사장님>(The Boss, Anatomy of a Crime, 아르헨티나/네수엘라), 2015년 수상작 <헬라스로 통하는 고속도로>(Highway to Hellas, 독일)까지 국내 배급사를 찾는데 성공했다. 2016년 수상작 <천 시간의 밤>(Night of a 1000 Hours, 룩셈부르크/오스트리아) 또한 컴퍼니엘이 수입하여 2017년 3월에 개봉했다. Cf. 18회~21회 BIFF 메인 카탈로그 / *인터뷰 : 이형주 (컴퍼니엘 대표). 2017년 2월 11일.

34) 네델란드의 로테르담영화제에는 자국 배급사가 결정되고 개봉이 예정된 영화들만 소개하는 ‘라임라이트(Limelight)’ 섹션이 있다. 2016년에 창설된 ‘라임라이트’는 네델란드 국내 배급사들과의 협업으로 운영되고 있다.(<https://iffr.com/en/professionals/iffr-announces-first-voices-titles> *2017년 3월 12일 검색) 그중 수상작에 대해 개봉시 라디오에 의한 노출 등 광고지원을 함으로써 홍보를 지원하고 있다. 극장 개봉 시 DCP 수급도 외화 개봉 비용에서 상당 부분을 차지하기에 이에 대한 지원이 국내 배급사에 도움이 된다는 의견도 있다. *인터뷰 : 채희승 (미로비전 대표). 2017년

급사가 정해진 공식 선정작에 대해 ‘페스티벌’과 ‘마켓’ 양측으로의 노출을 강화하고 영화제 참가 회사들에 대한 다각도 지원을 추진하기 위한 관계자들 간의 꾸준한 대화와 정책적 고민이 필요함은 말할 것도 없다.³⁵⁾ 그럼으로써 BIFF 공식 프로그램의 독립성을 유지, 강화하면서도 국내 개봉으로 이어지는 양질의 영화들 또한 늘어날 수 있다면 영화문화 다양성 측면에서 소기의 성과를 거둘 수 있으리라고 본다. 더불어 다시 한 번 강조하되, 영화제 상영작들은 다양성영화인 경우가 다반사이고 상영관 확보가 관건이기에, 한국 영화진흥위원회가 앞장서서 대기업의 상영관 독점 제한에 대한 획기적인 대안을 마련해야 함이 절대적으로 요구된다.

5. 나가며

본 연구는 프랑스 영화의 예를 토대로 부산국제영화제가 영화문화 다양성 진흥에 일조할 수 있는 바를 살펴보고자 했다. 먼저 우리는 BIFF 창설 아래 지난 20 여 년 간의 수치를 확인해본 결과 BIFF에서 상영된 프랑스 영화들이 반드시 국내 개봉으로 이어진 것은 아니며 오히려 영화제 상영과 극장 개봉 사이에는 일관적으로 매해 큰 간극이 존재해왔음을 알 수 있었다. 이는 일차적으로 BIFF가 대중성에 구애받지 않은 채, 개봉 가능성의 상대적으로 낮은 영화들을 국적 불문 다양하게 소개한다는 기본적인 국제영화제의 사명에 충실했던 결과로 보인다. 그럼에도 국내의 선도적인 영화제로서 보다 많은 양질의 선정작들이 국내 영화시장에 진입하여 영화문화다양성에 기여할 수 있게끔 고민하는 것은 오늘날

2월 10일.

35) 2016년 10월 8일 부산국제영화제 기간에 이뤄진 수입배급사협회 출범은, 그간 유사한 협회들이 생겨났다가 사라지는 과정을 거쳤음에도 불구하고 여전히 눈여겨봐야 할 사안이다. 이주현(정리), ‘영화수입배급사협회 대담’, <씨네21> 1079호, 2016.11.08. ~ 11.15. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=85604)

BIFF의 피할 수 없는 과제일 것이다. 프랑스 영화에 한정시켜 보자면, 해외 진흥을 책임지는 유니프랑스와의 심도 깊은 논의와 협력을 BIFF 측에서 이끌고, 무엇보다도 BIFF가 운영해온 필름마켓 AFM을 최대한 활용하여 영화제 공식 선정작들이 국내 수입배급사들에 보다 더 다양하게 노출될 수 있게 하는 동시에 수입배급사들이 향후 개봉을 앞둔 자사 영화들을 보다 효율적으로 홍보할 수 있는 장을 마련해주는 방안을 고려해봄이 바람직하다. 물론 이런 노력에 한국 영진위의 상영관 관련 정책 변화가 동반되어야 함은 말할 것도 없다.

본 논문은 프랑스 영화에 한정시켜 국내 영화문화다양성 진흥을 논한다는 한계가 있다. 프랑스보다 훨씬 국내에서의 인지도가 낮은 국가들, 관객들의 시선에서 제외되는 소위 제 3 세계 국가들이 있고, 이를 국가에서 나오는 양질의 영화들이 더 시급한 논의 대상이 돼야 할 수도 있다. 자칫 문화 강국으로 군림해온 프랑스가 지지하는 영화 선정과 개봉이 영화문화다양성의 전부인양 비춰질 수 있다는 점에서 영화진흥정책이 미비한 국가들의 국내 개봉에 대한 논의도 후속 연구로 이어지는 것이 바람직할 것이다. 더불어, 시간이 지나면서 국내에 생겨난 타 영화제들이 BIFF가 전담하던 영화문화다양성 기능을 분담해왔고 프랑스 영화를 포함한 외화의 국내 개봉에 기여하고 있는 현황을 논하지 못한 점도 보완되어야 할 것이다. 동일선상에서 한국영화시장 자체에 대한 분석 또한 영화문화다양성 진흥을 위한 영화제의 향후 역할을 가늠하는데 토대가 되어야 할 요소이다. 마지막으로 본 연구의 본질적 한계는 영화제의 중추적 역할에서 벗어나는 국내 배급 진흥에 대해 논하기에 제안할 수 있는 영화제 측의 기여 방안이 제한적이라는 사실이다. 재차 강조하지만 국내 영화문화다양성 판도에 가장 큰 영향을 끼치는 것은 현재로선 상영관정책이다.

그럼에도 국내 영화문화다양성을 뒷받침하기 위한 영화제의 역할에 관한 첫 연구라는 점, 그리고 미국 영화를 제외하면 비교적 성공적으로 국내 시장에 진출한 프랑스 영화의 예를 선행적으로 살펴봄으로써 타 국

가들에 대한 향후 연구에 실마리를 제공해줄 수 있다는데 본 연구의 의의를 찾을 수 있을 것으로 본다. 더불어 프랑스 영화가 BIFF에서 상영된 후 극장 개봉되는 추이를 짚어봄으로써 한국 영화의 해외 개봉도 유사한 틀에서 생각해보고 진홍 방안을 고민해볼 수 있을 것이다.

BIFF가 다양한 외화의 국내 개봉을 지원할 수 있도록 본고에서 제안한 방안들에 대해서는 마켓 참가자들을 위시하여 현장의 목소리를 보다 폭넓게 담은 후속 연구가 필요하리라고 본다. 그 연구에는 BIFF가 다양성영화의 최후 보루로서 본연의 역할을 유지하면서도 국내 개봉시장의 균형에 기여할 수 있는 방법에 대한 국내 문화주체 및 각국 영진위, 민간 전문가 등의 다양한 목소리가 수렴됨이 바람직할 것이다.

참고문헌

도서 및 논문

- 김호일, 『아시아영화의 허브 부산국제영화제』, 서울, 자연과 인문, 2009.
- 노철환, 「한국 영화관시장, 배급/상영문제 진단과 대안」, 『아시아영화연구』 9권 1호, 2016.
- 박강미, 「부산국제영화제의 글로벌 문화정체성에 관한 연구」, 한국외국어대학교 박사학위 논문, 2012.8.
- 변재란, 「문화다양성, 영화다양성 그리고 다양성영화」, 『영상예술연구』 9호, 2006, pp.9-49.
- 유네스코한국위원회 (엮), 「문화적 표현의 다양성 보호와 증진 협약」, 『유네스코와 문화다양성』, 서울, 2008.
- 이동연, 「문화다양성과 문화적 권리를 위한 문화운동」, 『유네스코와 문화다양성』, 서울, 2008.
- 이수원, 「프랑스 영화지원정책 초기기에 대한 고찰 : 대미 관계를 중심으로」, 『한국프랑스학논집』 제50집, 2005, pp.523-538.
- 이주현(정리), ‘영화수입배급사협회 대담’, <씨네21> 1079호, 2016.11.08. ~11.15. (http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=85604).
- CNC, *Les Assises pour la diversité du cinéma*, 8 janvier 2014.
- Iordanova, Dina, *East Asia and Film Festivals: Transnational Clusters for Creativity and Commerce*, in *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*, ed. Dina Iordanova and Ruby Cheung, St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2011, pp.1-37.
- Poirrier, Philippe, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, 2002.
- _____, *Démocratie et culture in L'évolution du référentiel des politiques culturelles en France, 1959-2004*. in *La démocratie,*

patrimoine et projet, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2006.

Regourd, Serge, *L'exception culturelle*, Paris, PUF, 2004.

Rousselière, Damien, « Cinéma et diversité culturelle : le cinéma indépendant face à la mondialisation des industries culturelles », *Horizons philosophiques*, vol. 15, n° 2, 2005.

카탈로그 및 사이트

- 카탈로그

2000년 칸국제영화제 부문별 카탈로그 (경쟁/주목할만한시선, 감독주간, 비평가주간)

부산국제영화제 메인 카탈로그 (제 1회 ~ 제 21회)

아시아필름마켓 가이드북 (2011 ~ 2016)

- 사이트

국제영화제작자연맹 사이트 www.fiapf.com

부산국제영화제 공식 사이트 www.biff.kr

아시아필름마켓 공식 사이트 www.asianfilmmarket.org

영화진흥위원회 통합전산망 www.kobis.or.kr

유네스코 공식 사이트 www.unesco.org

유니프랑스 공식 사이트 www.unifrance.org

인터뷰

이형주(컴퍼니엘 대표. 2017년 2월 11일)

주영애(주한프랑스대사관 영상부담당관, 2017년 1월 19일)

주희(옛나인 이사. 2017년 3월 21일)

채희승(미로비전 대표. 2017년 2월 10일)

Cristina Cassano(이탈리아영진위 부산영화제 담당자. 2017년 2월 3일)

〈Résumé〉

Rôle du Festival international du film de
Busan(BIFF) pour la diversité culturelle du
cinéma : Etude centrée sur les films français

RHEE Soue-won

Cette étude a pour objectif d'examiner, à travers l'exemple des films français, les possibilités du BIFF de contribuer à la promotion de la diversité culturelle du cinéma en Corée. Les chiffres de la sortie coréenne des films français depuis la naissance du festival en 1996 montrent que les films projetés au festival ne sont toujours pas sortis dans les salles; chaque année voit augmenter le décalage entre la projection au festival et la sortie générale. La raison essentielle en serait que le BIFF a été fidèle à la vocation d'un festival international du film consistant à offrir les possibilités, même aux films sans potentiel commercial, de rencontrer le public. Il est ainsi indéniable que le BIFF a contribué à la diversité culturelle du cinéma en Corée. Or, aujourd'hui, il serait souhaitable qu'un plus grand nombre de films français et étrangers montrés pendant le festival puissent sortir par la suite dans les salles en Corée. Busan pourrait bénéficier, concernant les films français, de son partenariat solide avec UniFrance, afin de lui proposer d'élargir son soutien aux films français à Busan pour qu'ils puissent rencontrer un plus large public. D'autre part, le festival pourrait profiter de son marché du film afin que celui-ci fonctionne mieux comme un lieu de promotion des films en sélection officielle ; il faudrait que ces films soient mieux exposés aux acheteurs coréens pendant que les films déjà achetés soient mieux promus. Toutes

réflexions du BIFF sur le soutien aux sorties nationales devraient être bien entendu accompagnées par une réforme de la politique des salles de cinéma par le KOFIC.

주 제 어 : 영화문화다양성(diversité culturelle du cinéma), 부산국제영화제(BIFF: Festival international du film de Busan), 프랑스 영화 한국 개봉(sortie coréenne des films français), 아시아필름마켓(Asian Film Market;AFM), 배급지원(soutien à la distribution)

투 고 일 : 2017. 3. 22

심사완료일 : 2017. 5. 1

게재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.317~342

보들레르의 미술비평에서 현대적 상상력

이 윤영
(연세대학교)

차례

- | | |
|--------------------------|------------------|
| 1. 들어가며 | 4. 현대적 소재 앞의 상상력 |
| 2. 보들레르의 미술비평에서 낭만주의의 유산 | 5. 나가며 |
| 3. 사진에 대한 거부와 낭만주의적 상상력 | |

1. 들어가며

프랑스를 포함해서 유럽의 역사를 오랜 시간에 걸쳐 바라보면, 이전 시대의 감수성과 확연하게 다른 감수성이 출현할 때 이를 가리키기 위해 시대마다 각기 다른 용어가 쓰였다는 점을 확인할 수 있다. 미술사에만 한정해서 보면, 때로는 비잔틴(byzantine), 때로는 고딕(gothique), 때로는 바로크(baroque), 때로는 신고전적(néo-classique), 때로는 낭만적(romantique)이란 용어가 각기 그 시대에 새롭게 등장한 감수성을 가리키는 표현이 되었다. 이렇게 새로운 용어가 생명력을 획득해가는 시기에는 지배적인 것과 주변적인 것, 현실적인 것과 잠재적인 것, 과거적인 것과 미래적인 것 사이에서 미적 감수성을 둘러싼 대립이 그 어느 때보다 첨예하게 벌어진다고 할 수 있다.

19세기 중엽 프랑스에서도 오늘날까지 지속적인 영향을 미치는 새로운 용어 하나가 전면적으로 등장했는데, 그것이 바로 ‘현대적(moderne)’ 이란 말—‘현대성(modernité)’은 그 명사형—이다. 주지하다시피 이 단어는 19세기에 처음 등장한 것이 아니며 그 기원은 14세기나 15세기까지 거슬러 올라간다.¹⁾ 그런데 이 용어는 무엇보다 한 인물이 미술비평에서 주도적으로 선취한 것으로서 현재까지 이어지는 이 용어의 영향력은 상당 부분 이 인물의 의식적인 작업의 산물이다. 바로 샤를 보들레르인데, 그는 시인으로 명성을 얻기 전에 미술비평가이자 에드거 앨런 포의 번역가로 활동했다. 보들레르는 미술비평사상 거의 처음으로 ‘현대적’이란 용어를 적극적인 비평의 용어로 도입해서 새로운 미적 감수성의 표현, 작품 선별 및 평가 기준으로 사용했다. 보들레르에게 탁월한 화가는 한 마디로 ‘현대적인 화가’이며 또한 ‘현대의 삶을 그리는 화가’다. 이렇게 특정한 개념 하나를 중심으로 전개되었다는 점에서 보들레르의 미술비평은 그 전후에 이루어진 다른 인문학적 미술비평, 즉 디드로, 스팅달, 테오필 고티에, 공쿠르 형제, 폴 발레리 등의 미술비평과 구별된다. 이들 중 그 누구도 보들레르처럼 분명한 자기 개념을 발전시키지 못했기 때문이다.

겉보기에 보들레르의 미적 입장은 철저하게 낭만주의에 기반을 두고 있다. 조물주와 같은 창조주로서 천재에 대한 예찬, 상상력의 고양에 대한 강조, 내면의 열정 및 정신성에의 침잠 등을 모두 낭만주의 고유의

1) 그랑 로베르 사전은 ‘최근에’라는 뜻의 라틴어 ‘modo’의 형용사형 ‘modernus’를 ‘moderne’의 어원으로 보고 이 단어가 생성된 시기를 1361년으로 제시한다. (*Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Grand Robert, 1974, tome 4, p. 447.) 반면, 라루스 사전은 어원에 대해서는 그랑 로베르와 의견이 없지만, 이 단어의 생성시기를 1460년경으로 제시한다. (*Dictionnaire de la langue française*, Paris, Larousse, 1979/1999, p. 1172.) ‘moderne’의 기본적인 뜻으로는 ‘말하는 사람의 시간에 속한 것, 또는 더 오래된 시기에 비해 상대적으로 최근의 시기에 속하거나 이 시기에 적합한 것’(Grand Robert)이나 ‘현재의 시기 또는 과거와 달리 최근의 시기에 속하거나 이 시기에 적합한 것’(Larousse)인데, 본 논문에서는 이렇게 당대성 또는 동시대성을 가리키는 이 단어의 기본 뜻에 의거하여 ‘현대의’ 또는 ‘현대적’이라고 번역해서 사용한다.

유산에 속한다. 그러나 보들레르의 미술비평을 섬세하게 검토해보면, 기존의 낭만주의적 경향과 공존하면서도 여기서 미세하게 벗어나는 지점들을 드물지 않게 포착할 수 있다. 보들레르가 품었던 많은 이념은 낭만주의의 그늘 속에 있지만, 그의 내면에서 새로운 사유의 축이 확고하게 자리 잡게 되면서 낭만주의에서 이탈하는 지점들이 나타나기 때문이다. 이 지점들은 모두 ‘현대성’과 관련된 고찰에서 두드러지며, 특히 미술비평에서 명료하게 나타난다. 1845년, 1846년, 1859년에 작성된 살롱 전(展)에 대한 세 번의 미술비평, 콩스탕탱 기스의 회화를 논한 『현대의 삶을 그리는 화가』(1863), 『외젠 들라크루아의 작품과 생애』(1863) 등이 이를 보여주는 텍스트들이다.

보들레르가 자신도 모르게 낭만주의적 세계를 넘어서는 것은 역설적으로 낭만주의의 가장 핵심적인 개념 안에서 일어난다. 상상력이 바로 그것인데, 우리는 이 논문에서 보들레르가 말하는 상상력이 어떻게 크게 두 개의 경향으로 분화되는지를 고찰할 것이다. 단적으로 보들레르가 외젠 들라크루아의 회화를 논의할 때와 콩스탕탱 기스의 회화를 논의할 때, 상상력의 지평 자체가 확연하게 달라진다. 우리는 후자의 상상력을, 낭만주의적 상상력과 구별해서 ‘현대적 상상력(imagination moderne)’으로 부르고자 한다. 보들레르 자신은 이런 구분을 하지 않았지만, 상상력을 중심에 놓고 그의 미적 입장을 고찰하면 그가 낭만주의에서 이탈하는 지점들이 더 분명해지고 나아가 그가 말하는 ‘현대성’의 내용 또한 조금 더 명확해질 것이라고 생각한다. 이를 위해서 먼저 보들레르의 미술비평에서 낭만주의의 유산에 대해 살펴보고, 사진에 대한 보들레르의 비난이 어떤 맥락에서 이루어지는지를 확인하며, 마지막으로 현대적 소재를 포용하면서 상상력의 지평이 어떻게 바뀌어가는지를 추적할 필요가 있다.

2. 보들레르의 미술비평에서 낭만주의의 유산

미술비평을 중심에 놓고 볼 때, 보들레르의 미적 입장은 낭만주의와 현대성 사이의 기로에 서있다. 『악의 꽃』과 『파리의 우울』로 대표되는, 시인으로서의 보들레르의 작업은 문학사에서 때로는 낭만주의로, 때로는 상징주의로, 랑송과 튜프로 같은 학자들의 눈에는 자연주의로도 규정되지만²⁾, 보들레르가 미술비평에서 확고하게 견지한 입장은 낭만주의였다. 이는 그가 활동한 시대와 장소, 즉 19세기 중엽 프랑스 파리의 상황에서 비롯된다. 앙리 페르에 따르면, 프랑스에서는 낭만주의의 물결이 영국이나 독일에 비해 상당히 늦게 시작되었고 대략 1820-1840년경에 절정에 달했다.³⁾ 이는 프랑스 내부의 자생적인 흐름이라기보다는 외부에서 유입된 것이고, 보들레르 자신도 낭만주의를 “복부[복유럽]의 자식”⁴⁾이라 규정한다. 낭만주의의 물결은 독일에서는 문학이나 미술뿐만 아니라 음악, 심지어 철학까지 영역을 넓히지만, 프랑스에서는 주로 문학과 미술에만 상당한 영향을 미쳤다. 프랑스에서 낭만주의의 도입이 늦어진 이유 중 하나로 신고전주의의 강력한 영향력을 들 수 있다.

보들레르는 낭만주의란 단어를 포기하지 않고 이를 다르게 규정함으로써 이 단어의 외연을 확장시킨다. 그는 『1846년 살롱전』의 두 번째 장인 ‘낭만주의란 무엇인가’에서 “이 단어[낭만주의]에 실제적이고 궁정적인 의미를 부여하려는 사람이 거의 없는”⁵⁾ 시기에 스스로 낭만주의자를 자처한다. 그는 이 사조를 다음과 같이 다시 규정한다. “낭만주의를 말하는 사람은 현대 예술을 말하는 것이다. 즉 예술에 내포된 온갖 방법

2) G. Lanson et P. Tuffrau, *Manuel d'histoire de la littérature française*, Paris: Librairie Hachette, 1946, pp. 660-662.

3) Henri Peyre, l'article “Romantisme”, in *Encyclopaedia Universalis*, corpus. 16, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1985, pp. 85-92.

4) Charles Baudelaire, “Salon de 1846”, in *Oeuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1976/2011, p. 421.

5) *Ibid.*, p. 420.

으로 표현된 내면성, 정신성, 색채, 무한한 것을 향한 갈망을 말하는 것이다.”⁶⁾ 같은 글에서 조금 뒤에 그는 이것이 낭만주의에 대한 자신의 정의라고 언급한다.⁷⁾ 이처럼 그는 낭만주의라는 단어를 다른 서술어로 대체하고자 하는데, 그것이 바로 현대 예술(art moderne)이다. 그러나 “예술에 내포된 온갖 방법으로 표현된 내면성, 정신성, 색채, 무한한 것을 향한 갈망”과 같은 규정은 기존의 낭만주의에서 크게 벗어나지 않는다. 그런데 같은 글에서 그가 “낭만적이라고 불리는 것과 집요하게 과거를 바라본다는 것은 상호모순되는 것”이라고 말할 때, 나아가 “낭만주의는 주제의 선택이나 정확한 진실 속에 존재하지 않고 단지 느끼는 방식 속에만 존재한다”고 말할 때⁸⁾, 그의 시야는 전형적인 낭만주의자들과 상당히 다른 지평을 갖게 된다.

그러나 그가 미술비평에서 전개한 많은 이념은 사실상 낭만주의의 틀 안에 있다고 할 수 있다. 특히 상상력의 고양에 대한 강조와 색채와 관련된 주장은 정확히 낭만주의자들의 입장과 궤를 같이 한다. 먼저, 상상력의 고양은 낭만주의가 가장 강조한 자질 중 하나다. 낭만주의에서는 외부의 세계보다 정신성이나 열정 같은 예술가 내면의 세계가 훨씬 더 중요한 것으로 간주되고, 따라서 예술가의 상상력에 강력한 권한이 부여된다. 실제로 보들레르의 미술비평에서 ‘상상력이 빈약한 화가’, ‘상상력이 풍부한 화가’와 같은 표현이 화가의 질적 가치를 구분하는 가장 중요한 기준으로 쓰인다. 예컨대 그는 낭만주의적 경향에 속하지 않는 도미니크 앵그르의 회화를 높이 평가하지만 그에 대한 냉정한 평가도 잊지 않는다. 대표적인 것은 1855년 「만국박람회」를 계기로 쓴 글인데, 앵그르의 회화에서는 “위대한 거장들을 떠받치고 있던 상상력, [...] 능력들의 여왕인 상상력이 사라져버렸다”⁹⁾라는 평가를 내린다.

6) *Ibid.*, p. 421.

7) *Ibid.*, p. 430.

8) *Ibid.*, p. 420.

9) Charles Baudelaire, “Exposition universelle”, in *Oeuvres complètes II, op. cit.*, p. 585.

상상력이라는 기준은 탁월한 화가의 작업을 예찬할 때에도 그대로 적용된다. 보들레르에게 가장 이상적인 화가는 의심의 여지없이 외젠 들라크루아—“낭만주의를 가장 잘 대표하는 화가”¹⁰⁾—다. 『악의 꽃』에 나오는 시 「등대」에서 그는 인류에게 길을 보여주는 여덟 명의 화가를 예찬하는데 여기서 마지막으로 등장하는 화가가 들라크루아다.¹¹⁾ 보들레르는 1845년부터 이 화가가 사망한 1863년까지 틈날 때마다 미술비평 활동을 전개하지만, 이 화가에 대한 평가는 수미일관 바뀌지 않는다. 보들레르에게 들라크루아는 ‘화가 중의 화가’였고 그에게 들라크루아의 그림에서 느낀 것과 벼금갈 만한 미적 체험을 제공한 것은 리하르트 바그너의 음악뿐이다. 보들레르는 스스로 상상력의 극치라고 평가한 들라크루아의 회화를 기준으로 삼아 아예 화가들 자체를 구분하고자 한다. 그는 이렇게 쓴다. “상상력에 따르는 화가들은 그들의 사전에서 자신의 구상에 적합한 요소들을 찾아낸다. 그리고 나서 다시 이 요소들을 일정한 기술로 정돈하여 여기에 완전히 새로운 모습을 부여한다. 그러나 상상력이 없는 화가들은 사전을 복사한다. 바로 여기서 아주 큰 악습, 즉 진부함이라는 악습이 생겨난다. [...] 그들은 바라보기에 급급해서 느끼고 생각하는 것을 잊는다.”¹²⁾ 다른 곳에서 그는 이렇게 쓴다. “들라크루아는 그림이 무엇보다 예술가의 내밀한 사유를 재현해야 하며, 창조자가 창조를 지배하듯이 이 사유가 모델을 지배한다는 원칙에서 출발한다.”¹³⁾ 그렇다면 화가는 자신의 모델을 어떻게 지배하는가? 모델에 의해 지배되지 않고 반대로 모델을 지배하는 강력한 사유는 바로 화가 자신의 상상력을 통해서 이루어진다.

다음으로, 보들레르의 미술비평에서 낭만주의의 유산과 관련하여 색채에 대한 강조를 들 수 있다. 낭만주의적 정신성은 다른 무엇보다 색채

10) Charles Baudelaire, “Salon de 1846”, *op. cit.*, p. 422.

11) Charles Baudelaire, “Les Fleurs du mal”, in *Oeuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1975/2016, p. 14.

12) Charles Baudelaire, “Salon de 1846”, *op. cit.*, pp. 624-625.

13) *Ibid.*, p. 433.

를 통해 표현된다. 이런 점에서 낭만주의적 상상력의 표현과 색채는 분리할 수 없다. 그는 “들라크루아가 어느 누구보다 잘 표현한 신비한 그 것”에 대해 이렇게 쓴다. “그것은 눈에 보이지 않는 것, 만질 수 없는 것, 꿈, 신경, 영혼이다. 그는 이 모든 것을 다른 방법을 사용하지 않고 윤곽과 색채만으로 만들어냈다.”¹⁴⁾ 그는 초기 미술비평에서 들라크루아의 「근위병과 신하들에 둘러싸인 모로코의 술탄」(1845)을 언급하면서 “들라크루아의 그림에서만큼 정신성을 소유하고 있는 위대한 색채화가의 작품을 거론할 수 있으면 거론해보라”¹⁵⁾고 묻고 있다. 보들레르에게 색채는 내면의 열정이나 정신성, 무한에 대한 갈망 등을 표현하는 가장 중요한 수단 중 하나다. 신고전주의자들에게 선과 데생이 세계를 표현하는 주요한 수단이었다면, 낭만주의자들에게는 그 자리에 색채가 들어선다.¹⁶⁾ 사실상 회화에서 선이 우위에 놓이는가 아니면 색이 우위에 놓이는가의 대립은 프랑스에서 지엽적인 문제이기는커녕 회화 자체의 경향을 둘러싼 근본적인 대립이었고, 신고전주의의 시대에는 푸생처럼 데생 중심의 화가를 추종하는 진영과 루벤스처럼 색채와 화가들을 추종하는 진영 사이에서 격렬한 대립이 있었다. 따라서 보들레르가 데생파와 색채파의 오래된 대립에서 확고하게 색채파를 옹호한다는 사실은 그가 신고전주의에 반대하고 낭만주의의 편에 선다는 것을 뜻한다.

보들레르는 들라크루아를 예찬할 때 철저하게 낭만주의의 언어로 말

14) Charles Baudelaire, “L’Œuvre et la vie de Delacroix”, in *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 744; 사를 보들레르, 『현대의 삶을 그리는 화가』, 정혜용 역, 은행나무, 2014, p. 104. (강조는 보들레르 자신의 것.) 본문에 제시된 보들레르의 텍스트는 모두 필자가 독자적으로 번역했지만, 『들라크루아의 작품과 생애』와 『현대의 삶을 그리는 화가』라는 두 텍스트의 경우 국내 독자를 위해 비교적 번역의 질이 좋은 정혜용의 번역본 쪽수를 병기한다. 참고로 『들라크루아의 작품과 생애』는 위의 번역본 『현대의 삶을 그리는 화가』에 함께 실려 있다.

15) Charles Baudelaire, “Salon de 1845”, in *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 357.

16) 보들레르에게서 색채가 갖는 의미 및 선과 색채의 대립에 대해서는 박기현, 「보들레르의 미술 비평을 통해본 들라크루와의 색채 미학」(『한국색채학회 논문집』, 6집, 2001, 95-105)와 박기현, 「보들레르의 <1846년 미술비평>의 미학적 재해석」(『프랑스 어문교육』, 20집, 2005, pp. 413-419) 및 도윤정, 「철학자 보들레르의 반개념적 글쓰기—미술비평문을 중심으로」(『철학사상』, 27, 2008, pp. 56-59)를 참조할 것.

한다. 반면에 그가 낭만주의 미술과 장르도 개성도 주제도 다른 화가, 콩스팅탱 기스와 회화를 예찬할 때, 그는 사실상 이와 전혀 다른 언어로 말한다. 예컨대 그는 이렇게 쓴다. “활발한 상상력을 타고났고 늘 **광대한 인간들의 사막**을 가로질러 여행하는 이 고독한 인물은 한낱 거리산보자의 목표보다는 더 높은 목표, 더 일반적인 목표를 갖고 있고, 상황에 따른 순간적쾌락과는 다른 목표를 갖고 있다. 그는 **현대성**이라고 부를 수 있는 무엇인가를 추구한다.”¹⁷⁾ 여기서도 상상력이 언급되지만, 이 상상력은 전형적인 낭만주의적 상상력에서 상당히 멀리 떨어져 있다. 이에 대해 자세히 언급하기 전에, 보들레르가 상상력이 없는 대표적인 매체로 거론한 사진에 대해 언급해보자. 사진에 대한 비난에서 보들레르의 낭만주의적 경향이 특히 명확하게 드러나기 때문이다.

3. 사진에 대한 거부와 낭만주의적 상상력

사진에 대한 보들레르의 저주에 가까운 비난은 잘 알려져 있다. 그가 사진에 대해 갖고 있던 의구심은 그만의 것이라기보다는 당시 많은 사람들이 공유하는 것이었지만, 사실상 보들레르처럼 이를 명확하게 표현한 인물은 없었다. 그의 비난은 너무도 강렬한 나머지, 사진이 일종의 ‘보편적’ 매체로 사용되기 시작하고 심지어 그 일부가 예술의 지위를 획득하게 된 이후에도 오랫동안 사진을 따라다니게 된다. 보들레르는 이렇게 쓴다.

“만약 사진이 예술의 몇 가지 기능을 대신하게 된다면, 곧바로 아둔한 군중과 자연스럽게 연대하여 예술을 완전히 밀어내거나 타

17) Charles Baudelaire, “Peintre de la vie moderne”, in *Oeuvres complètes II, op. cit.*, p. 694; 샤를 보들레르, 『현대의 삶을 그리는 화가』, 정혜용 역, 은행나무, 2014, p. 30. (강조는 보들레르 자신의 것.)

락시키고 말 것이다. 따라서 사진은 본연의 임무에 만족해야 한다. 그것은 과학과 예술의 하녀, 그것도 인쇄술과 속기술처럼 아주 비천한 하녀가 되는 것이다. 인쇄술과 속기술은 문학을 창조하지도 대신하지도 않았다.”¹⁸⁾

사진에 대한 보들레르의 비난을 글자 그대로 받아들이면, 사진은 태생적으로 구제할 수 없는 매체인 것처럼 보인다. 그것은 인쇄술에 비길 만한 엄청난 발명이지만, 그 자체로 예술과 같은 지위를 주장할 수 없고 단지 예술가가 적절하게 활용해야 할 기술적 기반이나 도구에 지나지 않기 때문이다. 그러나 상황은 그렇게 간단하지 않다. 예를 들어 보들레르는 당대의 사진가이자 자신의 오랜 친구이기도 한 나다르에 대해 일기에서 이렇게 고백한다. “나다르는 생명력의 가장 놀라운 표현이다. [...] 추상적이지 않은 모든 영역에서 그렇게나 성공하는 그를 보면 나는 질투심을 느꼈다.”¹⁹⁾ 다른 곳에서 그는 캐리커처 회화를 논평하면서 “은판사진술(daguerreotype)의 잔인하고도 충격적인 매혹”²⁰⁾이란 표현을 쓰기도 한다.

실제로 사진의 탄생 및 성장과 보들레르의 생애는 상당 부분 서로 겹쳐진다. 사진이 발명되어 점차 ‘보편적’ 매체로서 그 영향력을 넓혀가는 시대에 보들레르는 미술비평가로 활동했다. 사진이 공식적인 ‘출생증명서’를 얻은 사건이 1839년 아라고의 국회연설이었다면, 그는 이때 18살의 나이로 성년의 길에 접어들며 이로부터 몇 년 후인 1845년부터 미술비평가로 활동하게 된다. 그는 일찍부터 이미지에 관심—“(나의 지대하고 유일하며 원초적 열정인) 이미지에 관한 숭배를 친양할 것”²¹⁾—을 갖고 있었으며, 당대의 사건 중 하나인 사진의 탄생이 회화를 포함한 시

18) Charles Baudelaire, “Salon de 1859”, in *Oeuvres complètes II*, op. cit., p. 618.

19) Charles Baudelaire, “Mon cœur mis à nu”, in *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 695.

20) Charles Baudelaire, “Quelques caricaturistes français”, in *Oeuvres complètes II*, op. cit., p. 558.

21) Charles Baudelaire, “Mon cœur mis à nu”, op. cit., p. 701.

각이미지 전체에 끼치는 영향에 지대한 관심을 갖고 있었다. 그러나 사진에 대한 그의 견해는 상당히 늦게 나타난다. 그것이 전면적으로 등장하는 글은 세 개의 살롱전 비평 중 보들레르의 미술비평이 가장 원숙한 시기에 이른 것으로 평가받는 『1859년 살롱전』에서다.

사진은 정확성의 대명사로서 자연을 복제하는 탁월한 능력을 갖고 있고, 보들레르는 아무런 유보 없이 이를 인정한다. 그러나 그에게 사진의 능력은 분명한 한계를 갖고 있는 것으로서, 기능적 측면 이상의 것을 요구할 자격이 없다.

“사진은 여행자의 앨범을 재빨리 풍성하게 만들고 여행자가 다 기억할 수 없는 것을 눈앞에 정확하게 제시해주면 된다. 박물학자와 서재를 장식하고 미생물을 확대하며 몇몇 정보를 덧붙여 천문학자의 가설을 보강해 주면 된다. 직업상 절대적인 물리적 정확성이 필요한 사람들에게 비서가 되고 서류철 역할을 하면 된다. 이런 일에는 사진 이상의 것이 없다. 아직까지 남아 있는 유적지, 서적, 판화, 시간이 위협하는 필사본, 그리고 형태가 금방 소멸되어버려 우리 기억의 창고에 보관해야 할 소중한 것을 망각으로부터 구해내면 된다. 이때 사진은 감사와 칭찬의 대상이다. 그러나 사진이 보이지 않는 것, 상상의 영역, 인간의 영혼이 더해지기 때문에 가치가 있는 모든 것을 침범하게 된다면, 이는 우리 모두의 불행이다!”²²⁾

사실상 이런 시도는 사진 발명 초기에 이미 나타났다. 예컨대 사진의 발명가 중 한 사람인 폭스 탈보트는 『자연의 연필』이라는 제목으로 1844년부터 1846년까지 사진 도판이 포함된 책들을 발간했다. 이에 대해 미셸 프리조는 이렇게 쓴다. “이 출판물은, 예술적 구성요소와 과학적 구성요소를 연결시키는 사진의 혼종적 성격을 드러내는 것임에 틀림이 없다.”²³⁾ 따라서 보들레르의 입장은 사진이 예술적 구성요소를 포함한

22) Charles Baudelaire, “Salon de 1859”, *op. cit.*, pp. 618-619.

다는 입장과 대비해서 파악할 필요가 있다.

사진에 대한 보들레르의 비난에서 흥미로운 것은 그의 현대성 개념에 일정한 모호성이 내포되어 있기 때문이다. 즉 사진은 그가 활동한 시대에 가장 ‘현대적인’ 매체였지만, 이 ‘현대성’의 사상가는 사진을 새로운 감수성을 드리낼 수 있는 표현매체로 받아들이지 않았다. 그는 새로운 기술적 발명이나 새로운 매체가 등장할 때마다 그것이 가져올 영향력과 효과를 과장하고 이를 통해 새로운 시대를 보고자 하는 태도를 속물적이라고 규정하고, 이 속물적 태도가 어떤 사유에 기반을 두고 있는가를 반추한다. 보들레르는 사진에 열광하는 이들의 세계관을 다음과 같이 요약 한다. “나는 자연을 믿으며 또 자연만을 믿는다. [...] 나는 예술이란 자연의 정확한 재현이며 그럴 수밖에 없다고 믿는다. [...] 따라서 우리에게 자연과 똑같은 결과물을 제공하는 산업[사진]은 절대적인 예술이 될 것이다.”²⁴⁾ 이렇게 그가 우둔한 대중에게 영합한 ‘재능 없는’ 화가들의 순진한 신념을 폭로하고 비난할 때, 그가 말하는 현대성이 주의를 끄는 새로운 발명품, 신문물, 또는 새롭게 탄생한 매체를 가리키지 않는다는 점이 분명해진다. 사진은 분명 획기적인 발명품이지만, 보들레르에게 이 상적인 예술가는 전례 없는 신기술이나 첨단의 매체가 아니라 다름 아닌 현대성을 추구하기 때문이다.

다른 한편, 사진에 대한 거부는 사진 자체를 향해 있다기보다는 사진을 모델로 설정하는 어떤 형태의 미술을 향해 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 이를 위해서는 사진에 대한 보들레르의 입장이 제시된 맥락을 살펴봐야 한다. 그는 사진을 최고의 모델로 추종하는 빈약한 예술가들과 사진에 열광하는 ‘현대의 대중’을 비난하고 그것이 프랑스 미술계에 미칠 파장을 걱정한다. 따라서 보들레르의 비난은 사진 자체를 대상으로 한다기보다는 정확하게는 사진을 모델로 생각하는 화가들을 대상으로

23) Michel Frizot, “Un dessin automatique: la vérité du calotype”, in *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris: Larousse, 2001, p. 62.

24) Charles Baudelaire, “Salon de 1859”, *op. cit.*, p. 617.

한 것이다. 이들이 바로 리얼리스트, 또는 그가 ‘실증주의자’로 부르는 사람들로서 상상력이 풍부한 예술가의 정반대편에 위치한다. 결국 사진에 대한 거부는 궁극적으로 사진을 맑은 미술, 사진을 추종하는 미술에 대한 전면적 거부를 뜻한다. 이들의 회화에서는 어떤 상상력도 찾아볼 수 없고, 고대와 현대를 잇는 그 어떤 연결고리도 찾아볼 수 없기 때문이다.

어쨌거나 사진에 대해 논의하면서 보들레르는 그 어느 때보다 상상력의 역할을 강조한다. 『1859년 살롱전』에서 사진에 대한 비난이 제시된 「현대의 대중과 사진」 바로 뒤에 이어지는 두 개의 글은 각기 상상력의 힘을 강조하는 글—「능력들의 여왕」, 「상상력의 지배」—이다. 여기서 그는 “상상력이 없으면, 인간의 다른 모든 능력들은 그것이 아무리 견고하고 또 아무리 세련된 것이라 해도, 없는 것이나 마찬가지”²⁵⁾라고 단언한다. 탄생한 지 불과 한두 세기만에 이미지 세계의 지형을 완전히 바꿔놓게 될 새로운 이미지 앞에서 보들레르는 한결음 뒤로 물러서서 예술가 자신의 정신적 능력의 고양, 상상력의 고양을 강조한다. 이렇게 해서 보들레르가 상상력의 이름으로, 보다 정확하게는 낭만주의적 상상력의 이름으로 사진을 비난하고 거부한다는 점이 분명해진다. 어쨌거나 새로운 매체가 그 자체만으로 예술이 될 수 없다는 보들레르의 이념은 전적으로 타당하다. 사진 자체는 기술적 산물이나 산업일 뿐이고 이것이 예술로 인정 받으려면 어떤 식으로든 예술가 자신의 정신적 산물이라는 점이 입증되어야 하기 때문이다. 보를레르에게는 “정신에 의해 창조된 것이 물질보다 더 생생하다.”²⁶⁾ 나아가 자연을 모방하고 베키는 일은 예술이 해야 할 일이 아니다. 그는 “자연을 모방하는 비생산적 기능을 누가 감히 예술에 떠넘기려 하는가?”²⁷⁾라고 항변한다.

사진에 대한 보들레르의 입장은 그의 자연관에 기반을 두고 있다. 자

25) *Ibid.*, p. 621.

26) Charles Baudelaire, “Fusées”, in *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 649.

27) Charles Baudelaire, “Peintre de la vie moderne”, *op. cit.*, p. 717; 『현대의 삶을 그리는 회화』, *op. cit.*, p. 73.

연은 예술에게 재료를 제공해주지만, 자연 자체를 재현하는 것은 예술 활동과 무관하다. 실제로 자연이 단지 예술의 재료에 지나지 않는다는 생각은 보들레르의 텍스트 곳곳에 나타난다. “자연은 예술가가 배열하고 정돈해야 하는 무질서한 재료더미에 불과한 것으로, [인간의] 자고 있는 기능들을 깨우는 자명종이나 자극제일 뿐이다. 정확히 말해서 자연에는 선도 색채도 없다. 선과 색채를 창조하는 것은 인간이다.”²⁸⁾ 다른 곳에서 그는 이렇게 쓴다. “가시적인 세계 전체는 이미지와 기호의 창고에 불과하며, 다름 아닌 상상력이 이들 상호간의 가치와 자리를 부여하게 될 것이다. 이것은 상상력이 소화시키고 변형시켜야 할 일종의 먹이와 같다.”²⁹⁾ 이러한 이념은 특히 들라크루아의 생각에 기대서 보다 명확하게 표명된다. 보들레르는 ‘자연이 하나의 사전(dictionnaire)에 불과하다’는 들라크루아의 말을 여러 차례 언급한다.³⁰⁾ 사전에 나오는 단어 자체는 시도 소설도 회곡도 될 수 없으며 단지 그 재료에 불과하다. “우리는 사전에서 단어의 뜻, 형성 과정, 어원을 찾는다. 요컨대 거기서 문장과 이야기를 구성하는 온갖 요소를 끌어낸다. 그러나 누구도 결코 사전을 일종의 구성—이 단어의 시적 의미에서—이라 여긴 적은 없었다.”³¹⁾ 사전에 있는 단어를 적절하게 조합해서 이를 탁월한 문학작품으로 만들어내는 것은 전적으로 인간의 몫이며, 바로 이러한 능력이 “모든 능력들의 여왕”인 상상력이다.

보들레르가 리얼리즘이나 ‘실증주의’를 비난하는 것은 근본적으로 그의 반자연관에서 비롯된다. 그에게 자연은 기본적으로 선하지 않은 것, 즉 악한 것이다. 사르트르가 지적한 것처럼 보들레르는 악과 자연을 비슷한 것으로 생각하고 있다.³²⁾ 나아가 자연은 그에게 악할 뿐만 아니라

28) Charles Baudelaire, “L’Œuvre et la vie de Delacroix”, *op. cit.*, p. 752; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 119.

29) *Ibid.*, p. 750; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 115.

30) Charles Baudelaire, “Salon de 1846”, p. 433; “Salon de 1859”, p. 624; “L’Œuvre et la vie de Delacroix”, p. 747; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 111.

31) Charles Baudelaire, “Salon de 1859”, *op. cit.*, p. 624.

추한 것이기도 하다. 예를 들어 ‘자연스럽게 흐르는 강과 인위적으로 강의 흐름을 조정한 운하 중에서 어떤 것이 더 아름다운가?’라는 질문을 받으면 보들레르는 주저 없이 운하를 택한다. 그에게 자연은 기본적으로 추한 것이기 때문이다. 리얼리즘 또는 ‘실증주의’ 회화나 사진에서는 자연 자체가 전면적으로 드러나게 되고, 따라서 보들레르에게 예술이 추구하는 아름다움과 무관하다. 그가 자연이 아니라 화사한 의상을 입고 화장한 여인들, 다양한 군중이 몰려다니는 도시 공간 등 온갖 인위적인 것에 눈을 돌리는 것은 이런 점에서 우연이 아니다.

4. 현대적 소재 앞의 상상력

보들레르는 콩스탕탱 기스에 대해 다음과 같이 쓴다. “고통을 보여주는 온갖 디테일이나 음울함의 폭이라는 측면에서 그 어떤 신문도, 글로 쓴 그 어떤 이야기도, 그 어떤 책도 크리미아 전쟁이라는 이 거대 서사를 그처럼 훌륭하게 표현하지는 못한다. 화가의 눈은 다뉴브 강기슭을, 보스포러스 해안을, 케르송 꽃을, 발라클라바 평원을, 인케르만 평지를, 영국, 프랑스, 터키, 피에몬테의 야영지들을, 콘스탄티노폴의 거리들을, 병원들을, 갖가지 종교적, 군사적 제식을 차례차례 오간다.”³³⁾ 이렇게 화가의 눈이 과거가 아니라 현재에 기반을 두고서 자기 앞에 순간적으로 스쳐가는 온갖 형태의 외부세계에 주목한다면, 그의 회화는 낭만주의 회화와 완전히 다른 지평을 갖게 된다. 예컨대 들라크루아의 영역이었던 역사화나 종교화, 또는 신화화에서는 회화에 등장하는 거의 모든 것이 상상력에 기반을 두고 창조되었다. 반면에 현대적인 화가는 당대의 현실에 주목한다. 이를 위해서는 화가 자신의 태도 자체가 근본적으로 바뀌지

32) Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris: Gallimard, 1947/1975, p. 95.

33) Charles Baudelaire, “Peintre de la vie moderne”, *op. cit.*, p. 701; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 43.

않으면 안 된다.

이를 고찰하기 위해서 현대성에 대한 보들레르의 유명한 정의로 되돌아갈 필요가 있다. 수도 없이 인용된 보들레르의 정의—“현대성, 그것은 일시적인 것, 순간적인 것, 우연적인 것으로서 예술의 절반을 차지하며 나머지 절반이 영원한 것, 변하지 않는 것이다.”³⁴⁾—에 나타난 것처럼, 예술은 두 가지 요소로 구성된다. 이는 모든 아름다움이 불변적 요소와 가변적 요소로 이루어진다는 그의 입장에 상응한다.³⁵⁾ 그러나 현대성에 대한 보들레르의 정의는 앞뒤 맥락 없이 이 부분만 따로 떼서 인용됨으로써 때로는 불필요한 오해들을 낳았다. 이 문장의 문맥을 되살펴보면, 보들레르가 말하는 “일시적인 것, 순간적인 것, 우연적인 것”의 내용이 분명해진다. 그것은 우선 회화에 등장하는 여인의 의상을 가리킨다. 나아가 가구, 머리 모양, 몸짓, 시선, 미소 등으로 확장된다. 다시 말해서 의상이나 가구와 같이 오브제의 성격을 띠거나, 머리 모양, 몸짓, 시선, 미소처럼 인간의 몸에 결부된 가변적인 요소들이 그것이다. 이런 요소들은 일반화할 수 없는 것인데, 왜냐하면 “각 시대는 자기만의 자세와 시선, 몸짓을 갖고 있기”³⁶⁾ 때문이다.

보들레르는 19세기의 회화가 관행적으로 수행해온 관습 하나—“화가들이 그림 속의 모든 인물에게 옛날 의상을 입히는 전반적 경향”³⁷⁾—에 문제를 제기하고 이로부터 현대성의 정의를 끌어낸다. 여기서 ‘옛 의상’이란 당대의 의상이 아닌 중세, 르네상스 또는 동양의 의상을 가리킨다. 그는 이 관행의 오류를 지적하고 회화에 등장하는 여인들에게 당대의 옷을 입혀야 한다고 주장한다. 따라서 그가 말하는 “일시적인 것, 순간적인

34) *Ibid.*, p. 695; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 31.

35) *Ibid.*, p. 685, 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 13. 그는 예술의 이중성을 인간의 이중성과 연결시키기도 한다. “예술의 이중성은 인간의 이중성의 피치 못할 귀결이다. 원한다면, 영원히 존속되는 부분을 예술의 영혼으로, 가변적인 부분을 예술의 몸으로 간주해보라.” *Ibid.*, pp. 688-689; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 14.

36) *Ibid.*, pp. 695-696; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 33.

37) *Ibid.*, p. 694; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 30.

것, 우연적인 것”은 화가가 상상력을 통해 재구성할 수 있는 영역이 아니다. 이는 모두 당대의 현실에서 끌어낸 것으로서, 이를 회화 속에 담아내기 위해서는 당대의 현실에 대한 치밀한 관찰이 필요하다. 이렇게 “역사 속에 들어 있는 시적인 것을 유행으로부터 끌어내는 것, 덧없는 것에서 영원한 것을 끌어내는 것”³⁸⁾이 현대성의 정언명령이 된다. 이 현대적인 회화의 소재는 의상을 넘어 당시 파리에서 벌어지고 있는 온갖 새로운 것들로 확장된다. 당시에는 특히 오스망의 도시계획에 따라서 파리의 전체적인 모습이 변화되고 있었고 벤야민이 주목한 아케이드가 파리에 들어서고 있었을 뿐만 아니라, 갖가지 의상을 차려 입고 새로운 구경거리에 목말라 하는 온갖 종류의 군중이 도시를 가득 채우고 있었다.

그러나 동일한 시대를 살았던 들라크루아의 그림에는 이런 소재가 거의 등장하지 않는다는 사실에 주목해보자. 기스의 그림과 들라크루아의 그림을 비교해보면 그림의 소재 자체가 확연하게 달라진다는 점을 분명하게 확인할 수 있다. 보들레르의 지적대로 “들라크루아는 셰익스피어, 단테, 바이런, 아리오스토의 감동적인 번역자다.”³⁹⁾ 그의 그림은 이런 점에서 현대적 상상력과 근본적으로 구별되는 낭만주의적 상상력의 산물이다. 역사화, 종교화, 신화화에 속한 들라크루아의 회화작품들은 당시까지 강력하게 유지되고 있던 회화의 위계에서 가장 높은 위치에 있는 것으로서 이른바 ‘위대한 장르’에 속했다. 반면에 기스의 회화는 전반적으로 풍속화에 속한 것으로서 이른바 ‘열등한 장르’에 속했다.⁴⁰⁾ 더욱이 그것은 유화가 아니라 크로키, 수채화, 동판화 등 다양한 재료로 그려진 것이다. 기존의 회화에서 외부 세계는 사실상 풍경화, 정물화, 풍속화와

38) *Ibid.*, p. 694; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 30.

39) Charles Baudelaire, “L’Œuvre et la vie de Delacroix”, in *Oeuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 746; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 107.

40) 그뢰즈의 ‘아카데미 회원 입회 작품’ 사건을 통해 나타난 ‘위대한 장르’와 ‘열등한 장르’의 구분에 대해서는 다니엘 아라스의 글을 참조할 것. Daniel Arasse, *Le Détail: Pour une histoire de la peinture*, Paris: Flammarion, 1992/1996, pp. 49-53; 다니엘 아라스, 『디테일: 가까이에서 본 미술사를 위하여』, 이윤영 역, 숲, 2007, pp. 50-54.

같이 이른바 ‘열등한 장르’에서만 허용되었다. 그러나 보들레르를 통해서 이 ‘열등한’ 장르들이 새로운 감수성을 표현할 주역의 자리에 들어선다. 회화의 위계를 전복시킬 근본적인 변화가 ‘현대성’의 이름으로 진행되고 있다고 할 수 있다.

어쨌거나 보들레르는 기스의 회화를 전범으로 삼아 회화에 현대적인 소재를 끌어오라고 강력하게 주문한다. 당대의 시각적 현실에 주목하고 이를 회화 속에 담아내야 한다는 것이 그가 설정한 미술의 목표다. 그는 『파리의 우울』에 실린 한 시에서 이렇게 쓴다. “대도시에서 산책할 줄 알고 살펴볼 줄 안다면, 얼마나 많은 괴이한 일들을 발견하게 되는가?”⁴¹⁾ 따라서 예술가는 군중 속의 인간이 되어 새로운 일이 벌어지고 있는 곳이면 어디라도 갈 필요가 있다. “이 예술가[기스]가 선호하는 종류의 주제들을 다시 한 번 규정하면, 문명세계의 수도들에서 만나는 그대로의 삶의 화려한 의식, 군인의 삶, 우아한 삶, 사랑의 삶에 뒤따르는 화려한 의식이다. 심원하고 격렬한 욕망, 오리노코 강물처럼 장대한 인간의 마음, 전쟁, 사랑, 놀이 등이 진행되는 곳이면 어디든지, 늘 우리의 관찰자는 정확히 자기 자리에 위치해 있다.”⁴²⁾

그런데 이 새로운 소재 앞에서도 상상력이 필요하며, 우리는 이를 낭만주의적 상상력과 구별하여 현대적 상상력으로 규정한 바 있다. 보들레르가 생각한 현대 예술은 새로운 소재의 발견 및 복제에 그치지 않는다. 따라서 일시적인 것 속에서 영원한 것을 끌어낼 수 있는 대상을 발견하고 이를 적절한 상상력을 통해 재구성할 필요가 있다. 이 과정은 관찰, 그리고 기억술 및 변형의 과정을 거쳐 이루어진다. 먼저 가장 강조되는 것이 관찰이다. 현대적인 예술가는 내면으로 침잠하지 않고, 또는 드라크루아처럼 주로 성서, 단테, 셰익스피어, 아리오스토 등의 텍스트에서 영감을 끌어내지 않고, 자신의 바깥에서 전개되는 인위적인 도시환경에

41) Charles Baudelaire, “Les Fleurs du mal”, in *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 355.

42) Charles Baudelaire, “Peintre de la vie moderne”, op. cit., p. 707; 『현대의 삶을 그리는 회가』, op. cit., p. 53. (강조는 보들레르 자신의 것.)

서 영감을 끌어낸다. 여기서는 관찰이 표현에 선행한다. “그[기스]는 삶을 지켜보는 것으로 시작했고 그 이후에야 비로소 삶을 표현하는 방법들을 습득하느라 애를 썼다. 그 결과 강렬한 독창성이 나타났다.”⁴³⁾ 따라서 회화에서 가시적인 세계를 복권하고, 일정하게 상상력의 금지를 선언한 채 이를 치밀한 관찰로 대체하는 과정이 모두 현대성의 정의 안에 들어 있다고 할 수 있다.

그러나 이렇게 세계를 경이롭게 바라볼 수 있는 능력은 아무나 갖고 있는 것이 아니다. “볼 수 있는 능력을 타고난 사람은 거의 없다. 표현하는 능력까지 갖춘 사람은 더더욱 적다.”⁴⁴⁾ 보들레르는 세계를 경이롭게 볼 수 있는 상태에 대해 ‘회복기 환자’와 ‘아이’라는 두 가지 비유를 제시한다. 회복기 환자는 건강상의 심각한 위기를 겪고 나서 마치 세상에 다시 태어난 것처럼 세계를 바라보는 사람으로, 에드거 앤런 포의 단편 소설 「군중 속의 남자」의 화자가 바로 그런 상태에 있다. 포는 그의 상태를 이렇게 기술한다. “지난 몇 달 동안 건강이 좋지 않았지만, 이제는 어느 정도 기력을 회복하여 권태와 정반대되는 행복한 기분에 젖어 있었다. [...] 숨 쉬는 것만으로도 기뻤고 힘겨운 고통 속에서도 긍정적인 기쁨을 찾아냈다. 모든 것에 차분하면서도 열렬한 호기심을 느꼈다.”⁴⁵⁾ 다른 하나의 비유가 아이다. 보들레르 자신은 아이를 아주 싫어했고 또 아이가 자연 상태의 인간, 즉 약에 가까운 인간이라고 생각했지만, 그럼에도 불구하고 그는 아이를 천재의 표상으로 제시한다. “아이는 모든 것을 새롭게 본다. [...] 아이가 형태와 색채를 빨아들이면서 느끼는 기쁨보다 영감이라 불리는 것을 더 닮은 것은 없다.”⁴⁶⁾ 이 상태의 특징은 세계에 대한 강렬한 호기심이다. “삶 그 자체를 그대로 전사한 듯 생생하고 놀

43) *Ibid.*, p. 697; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 35.

44) *Ibid.*, p. 693; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 29.

45) 에드거 앤런 포, 「군중 속의 남자」, 『에드거 앤런 포 소설 전집 1. 미스터리 편』, 바른번역 옮김, 김성곤 감수, 코너스톤, 2015, pp. 245-246.

46) Charles Baudelaire, “Peintre de la vie moderne”, *op. cit.*, p. 690; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 23. (강조는 보들레르 자신의 것.)

라운 그림들”⁴⁷⁾의 근저에는 강렬한 호기심이 있다. 심지어 호기심은 기스가 갖고 있는 “천재성의 출발점”⁴⁸⁾이기도 하다. 보들레르가 천재를 논할 때 그는 분명 낭만주의의 자장 속에서 말하고 있다. 그러나 그가 “천재란 자발적으로 되찾은 어린 시절”⁴⁹⁾이라고 규정할 때, 그는 분명 낭만주의의 자장에서 벗어난다.

다음은 보들레르가 기억술이라고 부른 과정이다. 이는 자신이 관찰한 것을 화가 자신의 내면에서 상상력을 통해 재구성하는 작업이다. “그[기스]는 기억을 따라서 그리지 모델을 보고 그리지 않는다. [...] 사실 진정 훌륭한 데생화가들은 그들 머릿속에 그려진 이미지를 따라서 그리지 자연을 보고 그리지 않는다.”⁵⁰⁾ 이렇게 외부세계의 관찰에서 화가 자신의 기억으로 옮겨가는 과정에서 강조, 과장, 삭제 등의 작업이 이루어진다. “자신만의 인상을 충실히 옮기는 G.씨는 본능적 에너지를 발휘해서 사물의 빛나는 지점이나 정점, 또는 주요 특징들을 강조하고, 때로는 인간이 기억하기 좋게 과장하기도 한다.”⁵¹⁾ 이 과정에서는 모델이 오히려 방해가 된다. “진정한 화가가 본격적으로 작품을 제작하는 단계에 이르렀다면, 그에게 모델은 도움이라기보다는 차라리 장애가 되기”⁵²⁾ 때문이다. 현실의 관찰이 기억술을 거쳐 화가의 내면에서 하나의 이미지로 형성되는 과정에서 변형이 이루어진다. 인위적인 변형을 통해 현실을 다르게 표현하는 것이 현대적인 화가의 역할이자 또한 시인의 역할이기도 하다. 그는 콩스탕탱 기스에게 바치는 시에서 이렇게 쓴다. “야릇한 변덕을 부려/ 나는 내 앞의 경치에서/ 고르지 못한 초목들을 뽑아버리고// 자기 재능에 자부심을 느끼는 화가로서 나는/ 만끽할 것이다 내 그림에서/

47) *Ibid.*, p. 701 ; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 42.

48) *Ibid.*, p. 689; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 22.

49) *Ibid.*, p. 690; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 23.

50) *Ibid.*, p. 698; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 37.

51) *Ibid.*, p. 698; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 37.

52) *Ibid.*, p. 698; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, pp. 37-38. (강조는 보들레르 자신의 것.)

금속, 대리석, 물로 이루어진/ 황홀한 단조로움을.”⁵³⁾ 또한 그는 다른 곳에서 다음과 같이 쓴다. “나는 무엇에서나 그 정수를 끌어냈다. 너는 내게 진흙을 주었으나 나는 그것으로 금을 만들었다.”⁵⁴⁾

요컨대, 가시적인 세계를 받아들이고 이를 상상력의 지배 아래 두는 것, 그리고 그 안에서 고대적인 것, 영원한 것을 추출하는 것이 현대적 상상력의 임무다. 이 상상력은 낭만주의적 상상력과 달리 화가 자신의 내면이 아니라 인위적인 외부세계에 기반을 두고 있으며, 세계를 대하는 새로운 태도, 즉 현대성을 전제로 하고 있다. 다시 말해서 새로운 것들의 전개가 아무리 낯설고 또 아무리 받아들이기 힘들어도, 과거로 되돌아가거나 가상의 영역으로 도피하지 않고 지금 우리 앞에 있는 것, 지금 우리 눈에 보이는 세계, 우리가 느끼고 만질 수 있는 세계에 준거하고자 하는 태도.

5. 나가며

보들레르의 미술비평이 이루어진 시기에서 대략 150년 이상이 지난 지금, 낭만주의의 이념은 상당 부분 시효를 다 했다고 할 수 있다. 천재에 대한 예찬, 상상력의 고양에 대한 강조, 내면의 열정 및 정신성에의 침착과 같은 이념은 분명 과거 유럽의 한 시기를 지배했지만, 오늘날의 예술가들에게는 상당히 낯선 이념이다. ‘예술에 내포된 온갖 방법으로 표현된 내면성, 정신성, 색채, 무한한 것을 향한 갈망’과 같은 보들레르의 낭만주의 정의 또한 현재에는 단지 몇몇 예술가에게만 해당될 뿐이다. 반면에 보들레르 미술비평의 또 다른 축인 ‘현대성’은 전혀 그렇지 않다. 보들레르가 콩스탕탱 기스의 미술을 가리키면서 “그는 도처에서 현재의 삶이 지난 순간적이고 일시적인 아름다움을, 우리가 현대성이라

53) Charles Baudelaire, “Les Fleurs du mal”, in *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 14.

54) Charles Baudelaire, “Dossiers des *Fleurs du mal*”, in *Oeuvres complètes I*, op. cit., p. 192.

고 부르는 특성을 추구했다”⁵⁵⁾고 쓸 때, 이 문장의 주어 자리에 현재의 탁월한 예술가들을 거의 그대로 대입시킬 수 있기 때문이다.

물론 낭만주의(romantisme)와 현대성(modernité)은 같은 층위의 개념이 아니다. (보들레르 이후 하나의 사조로서 모더니즘(modernisme)이 출현하기는 했지만, 이는 보들레르의 현대성 개념과 상당히 다른 함의를 갖고 있다.) 따라서 우리는 낭만주의와 현대성의 대립 대신, 보들레르의 상상력 개념을 낭만주의적 상상력과 현대적 상상력으로 구분해서 파악하고자 했다. 이 구분은 들라크루아의 미술에 대한 예찬과 기스의 미술에 대한 예찬이 상당히 다른, 심지어 이질적인 경향을 가리킬 수 있다는 점에서 도출한 것이다. 이 구분의 이점은 예컨대 사진에 대한 평가에서 분명해질 수 있다. 사진은 낭만주의적 상상력의 관점에서는 자연에 예술을 종속시키는 용납할 수 없는 매체지만, 현대적 상상력의 관점에서는 이와 전혀 다른 관점에서 파악될 수 있다. 기스의 미술에 대한 보들레르의 묘사는 사실상 탁월한 사진가의 작업에 대한 묘사라고 할 만하다. 보들레르가 들라크루아의 그림을 예찬하면서 기술한 것을 탁월한 사진작가의 작업에 적용하기는 불가능에 가깝지만, 반대로 기스의 그림을 예찬하면서 기술한 많은 것들을 보들레르 이후의 사진사(寫眞史)가 보여준 수많은 예에 큰 수정 없이 적용할 수 있기 때문이다. 『현대의 삶을 그리는 화가』에 나타난 보들레르의 기술을 읽다보면, 어떤 의미에서는 그가 사실상 사진에게 요구할 것을 회화에게 요구한다는 생각이 들기도 한다. 보들레르는 새로운 감수성을 표현하고 현대성을 드러낼 임무를 미술에게 부여했지만, 현대적 상상력은 분명 화가만의 전유물이 아니다.

다른 한편, 주로 시대의 한계 때문이지만 사진에 대한 보들레르의 성찰은 충분한 것이 아니었다. 자신의 초상사진을 남기기도 한 나다르의 사진작업에 대해 그는, 『악의 꽃』에서 이 사진가에게 바친 한 편의 시—「호기심 많은 자의 꿈」—를 제외하면 거의 아무런 글도 남기지 않았다. 그는

55) Charles Baudelaire, “Peintre de la vie moderne”, *op. cit.*, p. 724; 『현대의 삶을 그리는 화가』, *op. cit.*, p. 85.

또한 사진이 자연을 완벽하게 모방한다고 생각했지만, 이로부터 반세기 후의 벤야민처럼 “카메라에 비치는 자연은 눈에 비치는 자연과 다른 법이다”⁵⁶⁾와 같은 생각은 하지 못했다. 또한 사진가 역시 현대적인 상상력으로 무장하고 외부세계 앞에서 사유할 수 있을 뿐만 아니라, 심지어 그가 포착한 것이 ‘단어’ 하나라고 해도 사진적 이미지로 전환되면서 시가 될 수 있다—포토제니(photogénie)가 여기서 핵심적인 논의가 될 수 있다—는 생각은 하지 못했다. 보들레르 이후 전개된 사진사(寫眞史)는 그가 상상조차 할 수 없었던 깊고 풍부한 가능성들을 보여준다.

반면에 테크놀로지가 인간의 자리를 차지하게 되면서 수도 없이 양산되는 빈곤한 예술에 대한 보들레르의 비판은 여전히 유효하다. 자본주의의 발전과 더불어 기술적 발명이 가속화되면서 대중뿐만 아니라 예술가들 자신도 신기술, 새로운 발명, 새로운 매체에 이끌리게 되고, 그러는 와중에 자기도 모르게 새로운 매체에 대한 물신주의를 품게 된다. 요즘 거론되는 포스트 휴먼 신매체나 인공지능 기반의 창작 등의 논의에서도 이를 여과 없이 확인할 수 있다. 그런데 이 물신주의는 ‘탁월한 테크놀로지가 탁월한 작품을 낳는다’는 소박한 믿음에 근거를 두고 있다. 비록 낭만주의의 주장 안에서 이루어졌지만, 사진으로 대표되는 온갖 현대적 테크놀로지에 대한 보들레르의 비판은 현재의 관점에서도 유효하며, 테크놀로지의 발전이 가속화되는 지금에는 오히려 더더욱 강조할 필요가 있다. 보들레르의 시대가 아닌 그 어떤 시대에도 매체가 예술을 대체할 수는 없기 때문이다. 따라서 (온갖 첨단의 테크놀로지를 다루는 사람들의 대표명사로서의) 사진가 역시도 현대적 상상력으로 무장할 필요가 있으며, 이것이 사진가 안에 견고하게 자리를 잡으면 사진에서도 역시 매체의 질적 전이—제 1의 발명(기술적 발명)에 이은 제 2의 발명(미적 발명)—가 이루어질 수 있다. 이것은 사진뿐만 아니라 19세기말에 태어날 또 하나의 중요한 발명, 즉 영화에도 그대로 적용된다.

56) 발터 벤야민, 「사진의 작은 역사」, 『발터 벤야민 선집 2』, 최성만 옮김, 길, 2007, p. 168.

참고문헌

- 도윤정, 「철학자 보들레르의 반개념적 글쓰기—미술비평문을 중심으로」, 『철학사상』, 27, 2008.
- 박기현, 「보들레르의 미술 비평을 통해본 드라크르와의 색채 미학」, 한국색채학회논문집, 6집, 2001.
- _____, 「보들레르의 <1846년 미술비평>의 미학적 재해석」, 『프랑스어 문교육』, 20집, 2005.
- 벤야민, 발터, 「사진의 작은 역사」, 『발터 벤야민 선집 2』, 최성만 옮김, 서울, 길, 2007.
- 포, 에드거 앤런, 『에드거 앤런 포 소설 전집, 1. 미스터리 편』, 바른번역 옮김, 김성곤 감수, 서울, 코너스톤, 2015.
- Arasse, Daniel, *Le Détail: Pour une histoire de la peinture*, Paris: Flammarion, 1992/1996; 다니엘 아라스, 『디테일: 가까이에서 본 미술사를 위하여』, 이윤영 역, 삼성미술관, 2007.
- Baudelaire, Charles, “Mon cœur mis à nu”, in *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1975/2016.
- _____, “Quelques caricaturistes français”, in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1976/2011.
- _____, “Salon de 1845”(1845), in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1976/2011.
- _____, “Salon de 1846”(1846), in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1976/2011.
- _____, “Exposition universelle”(1855), in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1976/2011.
- _____, “Les Fleurs du mal”(1857/1861), in *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1976/2011.

- complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1975/2016.
- _____, “Dossiers des *Fleurs du mal*”, in *Oeuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1975/2016.
- _____, “Salon de 1859”(1859), in *Oeuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1976/2011.
- _____, “Peintre de la vie moderne”(1863), in *Oeuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1976/2011; 샤를 보들레르, 『현대의 삶을 그리는 화가』, 정혜용 역, 은행나무, 2014
- _____, “L’Œuvre et la vie de Delacroix”(1863), in *Oeuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1976/2011; 샤를 보들레르, 『들라크루아의 삶과 작품』, 『현대의 삶을 그리는 화가』, 정혜용 역, 은행나무, 2014
- _____, “Fusées”, in *Oeuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 1975/2016.
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris: Le Grand Robert, 1974
- Dictionnaire de la langue française*, Paris: Larousse, 1979/1999.
- Frizot, Michel, “Un dessin automatique: la vérité du calotype”, in *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris: Larousse, 2001.
- Lanson, G. et Tuffrau, P, *Manuel d’histoire de la littérature française*, Paris: Librairie Hachette, 1946.
- Peyre, Henri, l’article “Romantisme”, in *Encyclopaedia Universalis*, corpus. 16, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985.
- Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris: Gallimard, 1947/1975.

〈Résumé〉

Modern imagination in art criticism of
Charles Baudelaire

LEE Yun-yeong

Contemplé en longues termes l'histoire d'art en Europe, on peut constater que chaque terme différent a été employé afin de désigner une nouvelle sensibilité qui est foncièrement différente de celle qui a dominé l'époque précédente : byzantine, gothique, baroque, néo-classique, romantique etc. Vers le milieu de XIXème siècle, la France a vu l'apparition d'un autre terme qui s'impose jusqu'à présent : moderne. Ce terme est en effet le produit d'un effort conscient d'un homme, Charles Baudelaire, alors que son parti pris esthétique se borne volontairement au Romantisme. Les points où il dépasse ce dernier à son insu, se trouvent paradoxalement dans le concept le plus romantique : l'imagination. Par exemple, lorsqu'il parle de la peinture d'Eugène Delacroix, et lorsqu'il parle de celle de Constantin Guys, les horizons de l'imagination diffèrent nettement. On peut appeler l'imagination de Guys comme l'imagination moderne, qui se distingue de l'imagination romantique, sur laquelle repose principalement le reproche sévère de Baudelaire à propos de la photographie. Devant les nouveaux sujets qui se déroulent à Paris de XIXème siècle, le peintre moderne, doté de l'imagination moderne, observe le monde extérieur qui change fugitivement, et le transforme avec l'art mnémonique. Ce processus est significativement différent de celui du Romantisme où l'accent est plutôt mis sur l'intérieur d'un artiste, telles que, d'après la définition de Baudelaire, « intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini ».

Pourtant l'imagination moderne ne doit pas être l'apanage d'un peintre, et comme le montre l'histoire de la photographie, si un photographe est solidement muni de cette imagination, la transformation d'un média technologique en art peut être possible et désirable.

주 제 어 : 보들레르(Baudelaire), 미술비평(critique d'art), 현대적 상
상력(imagination moderne), 낭만주의(Romantisme), 현
대성(modernité,), 사진(photographie)

투 고 일 : 2017. 3. 24

심사완료일 : 2017. 5. 1

게재확정일 : 2017. 5. 12

르 클레지오의 『사막』과 『하늘빛 사람들』 그리고 『황금물고기』 연구* – 식민지화 역사 비판과 시원과 신역의 탐색 그리고 이주민 소외 문제의 공론화 –

이희영
(동덕여자대학교)

차례

- | | |
|--|---|
| 1. 들어가며 : 르 클레지오의 모로코 연작 | 3. 『사막』과 『황금물고기』의 이주 서사 :
정체성 형성과 정치적 행위 |
| 2. 『사막』과 『하늘빛 사람들』의
정의민족 서사 : 식민지화 역사
비판과 시원과 신역의 탐색 | 3.1. 『사막』의 랄라 : 정치적 행위의
한계와 귀향으로 완성되는 이주 |
| 2.1. 『사막』 : 식민지화 역사 비판과
동화적이고 환상적인 서사 | 3.2. 『황금물고기』의 라일라 : 정치적
행위의 발전과 새로운 출발을
위한 귀향 |
| 2.2. 『하늘빛 사람들』 : 뿌리찾기
여정과 시원과 신역의 탐색 | 4. 결론을 대신하여 : 침여문학과 이주민
소외 문제의 공론화 |

1. 들어가며 : 르 클레지오의 모로코 연작

르 클레지오 Le Clézio는 인간의 고유한 정체성을 표현해 주는 수단으로 그리고 각자의 의견을 표현하고 서로 교류하는 방법으로 문학의 의의를 강조한 바 있다. 또한, 작가는 현실의 어려움을 극복하기 위한 꿈을

* 이 논문은 2016년도 동덕여자대학교 연구비의 지원을 받아 이루어졌다.

꾸는 도구로서 문학을 강조하면서, 이러한 문학의 혜택을 누릴 수 없는 경제적, 언어적, 문화적 약자들의 목소리를 충분히 들을 수 없는 현실을 비판하고 이를 극복하기 위한 노력을 촉구한다. 르 클레지오는 서구유럽 중심의 문화 지배 그리고 영어와 미국 중심의 세계화에 저항하면서, 자신의 작품세계를 통해 발언의 기회와 자유가 없는 사람들의 목소리를 대변하기 위해 노력해 왔으며, 시대를 초월한 신화나 전설을 재현하고 아프리카와 아메리카 등지 원주민들의 이야기를 문학으로 담으면서 문화의 다원성과 혼종성을 추구해 왔다.¹⁾

또한, 식민주의 시대를 경험한 르 클레지오는 승전한 지배자들의 공적 역사서에서 배제된 피지배자의 입장에서 역사적 사건을 기록함으로써 탈식민주의라는 작가정신을 표현해 왔다. 그 기저에는 작가와 그의 가족이 제국주의 전쟁의 피해자이며, 세대를 거쳐 전쟁을 피해 대륙을 건너는 이주를 경험하는 과정 속에서 만들어진 르 클레지오만의 독특한 문학적 정체성이 있다.²⁾ 한 국가나 문화의 틀에 얹매이지 않는 ‘유목민’으로 자칭하는³⁾ 르 클레지오는 자신과 가족의 기억을 토대로 창작한 자전적 문학 작품을 통해 정체성에 대한 탐구를 수행하면서 동시에 전쟁의 역사 속 목소리가 없었던 난민들의 기억을 기록으로 남기는 작업을 수행해 온 것이다. 다시 말해 르 클레지오는 강자의 역사에 가려진 피해자들의 기억을 구체화하여 문학의 기록으로 남기고, 또한 이를 계기로 서구유럽

1) “Aujourd’hui, au lendemain de la décolonisation, la littéraire est un des moyens pour les hommes et les femmes de notre temps d’exprimer leur identité, de revendiquer leur droit à la parole, et d’être entendus dans leur diversité. Sans leur voix, sans leur appel, nous vivrions dans un monde silencieux.” (Le Clézio, 2008:7)

2) “Moi je n’ai pas de racines, sauf des racines imaginaires. Je ne suis attaché qu’à des souvenirs.” (Entretien avec Jérôme Garcin, “J.M.G. Le Clézio”, p.114, 재인용, 티보Thibault, 2009, p.223.)

3) 노벨 문학상 심사위원회의 평가도 상이하지 않다. “l’écrivain de la rupture, de l’aventure poétique et de l’extase sensuelle, l’explorateur d’une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante.” 르 클레지오는 대륙의 가장자리를 여행하면서, 차별과 소외 그리고 폐쇄성을 거부하고, 인간적이고 관대한 태도로 세상을 자신의 작품에 담고 있다.

중심의 가치관에 의해 왜곡된 판단을 받는 ‘비주류’ 문학에 대한 재평가를 시도하고, 식민지 시대에 대한 역사적 반성을 촉구하며, 현재까지 계속되는 난민과 이주민 문제를 공론화하는 작업을 진행하고 있다.

르 클레지오가 1980년에 발표한 『사막Désert』은 억압당하는 자들의 관점에서 역사를 중언하는 작가의 참여문학적 특징이 잘 드러난 작품이다. 작가는 이 소설에서 프랑스 정부에 의해 행해진 모로코 정복 전쟁 시기 사하라 사막 청의민족hommes bleus의⁴⁾ 항전 기록과 그 후손의 경제적 디아스포라에 대해 그리고 있다. 르 클레지오는 유목민 선조 ‘마 엘 아이닌Ma el Aïnine’의 전설과 후손 ‘랄라Lalla’의 이주 이야기를 교차시키면서, 역사 권력의 그늘에 위치하는 ‘희생자’의 기억을 문학을 통해 역사적 기록으로 재현하고 있으며, 랄라의 이주 서사를 통해 프랑스 사회의 이주민 문제에 대한 관심을 촉구한다는 점에서 사회적 공론화의 의의를 가진다고 볼 수 있다. 르 클레지오는 청의민족 후손의 이주를 다룬 또 다른 소설 『황금물고기Poisson d'or』를 1996년 발표하고, 『사막』의 배경이 된 모로코 사하라를 방문한 기행문 『하늘빛 사람들Gens des nuages』을 그 이듬해에 출판한다. 이 세 작품은 서사의 공간적 배경이 모로코라는 공통점이 있으며, 작중인물들이 여정을 통해 인간의 실존적 질문에 답을 구하기 위해 노력하며, 청의민족의 과거와 현재 그리고 미래에 대해 중언하고 있다는 측면에서 통합적 연구의 필요성이 대두된다.⁵⁾ 따라서 우리는 르 클레지오의 모로코 연작을 분석하면서⁶⁾ 작가의

4) 르 클레지오는 『사막』에서 마 엘 아이닌을 따르던 사막 유목민을 ‘hommes bleus’라고 칭하고, 기행문에서 ‘gens des nuages’이라고 부르고, 『황금물고기』에서는 고유 명사 ‘clan des Hilal’로 명시한다. 이 세 작품의 역사에는 각각 ‘청색인간’과 ‘푸른 투사’로, ‘하늘빛 사람들’ 그리고 ‘힐랄 부족’로 번역되어 있다. 본 논문에서는 유목 민들의 푸른 나염 옷에서 기원한 명칭이므로 ‘청의민족(青衣民族)’으로 지칭할 것이다.

5) 본고 주제와 관련된 주요 연구 업적은 참고문헌에 준한다. 파스탱Pastin은 르 클레지오 작품의 혼종성에 대해 연구하면서, 특히 『사막』의 유목민 신화와 후손의 이주 서사가 교차하는 구조에 주목한 바 있다. “Dans *Désert*, la notion d’hybridité se rapporte manifestement à la forme de l’œuvre. (...) L’idée d’hybridité présente également des rapports avec le thème de l’identité.”(2010:53) 또한, 레이 미모조-루이즈Rey Mimoso-Ruiz는 르 클레지오가 모로코를 배경으로 창작한 작품을 중심으로 수피교와

중요한 주제들, 식민지화 역사 비판과 시원과 신역에 대한 탐색⁷⁾ 그리고 이주민 소외 문제의 공론화에 대해 연구해 보고자 한다.

본 연구를 위한 방법론으로 한나 아렌트Hannah Arendt가 제시한 역사 정치 철학의 개념들을 활용할 것이다.⁸⁾ 아렌트는 『인간의 조건The Human Condition』에서 기술시대의 근본악을 철저하게 분석하고 인간의 ‘지구 소외’를 경계한다. 자유로운 인간은 ‘활동적인 삶’을 영위하기 위해 ‘노동’과 ‘작업’ 그리고 ‘행위’를 수행해야 하며, 궁극적으로는 ‘공적영역을 확대’하여 그 안에서 논쟁과 대화, 즉 가장 ‘정치적인 행위’를 통해 공공성을 확보해야 한다고 주장한다. 또한, 아렌트는 이야기를 형성하는 역사적 사건들의 총체적 의미를 살피는 방법을 통해 역사를 해석하려고 노력한다.⁹⁾ 아렌트는 정치 철학으로 유대인학살이라는 20세기 비극적 역사를 분석하고 전체주의라는 근본악을 극복하기 위해 노력했으며, 르 클레지오 역시 참여문학으로 식민지화 역사의 반성과 이주민 문제 해결을 촉구한다는 점에서 역사에 대한 이해와 반성에 집중한다는

영적 추구라는 주제에 대해 주목했다. “L'approche d'un Maroc spirituel lui accorde un souffle nouveau perceptible, d'une part, dans la représentation des protagonistes dotés depuis Désert d'une dimension psychologique plus dense, et, d'autre part, dans celle de l'espace comme médiateur des origines.” (2010:74)

- 6) 1970년대 아메리카 인디언에 대한 작품들을 창작한 르 클레지오는 1980년부터 1997년까지 모로코를 배경으로 하는 『사막』과 『황금물고기』 그리고 『하늘빛 사람들』을 차례로 출판하고 그 이후 아프리카와 모리셔스를 배경으로 하는 작품에 집중한다. 이러한 시기적 분리에 근거하여 세 작품을 모로코 연작이라고 부를 수 있을 것이다.
- 7) 르 클레지오는 모로코 연작에서 사막이라는 공간을 시원(始原)과 신역(神域)으로 그리고 있다. 즉, 인류 문명의 근원지 중 하나이며, 유목민들의 신앙이 살아있는 장소가 사막이다. 따라서 시원과 신역이란 용어는 본고에서 단순히 장소에 한정되는 것이 아니라, 그 공간에 존재하는 신성함spiritualité과 종교성religiosité을 포함한다.
- 8) 본고에서 아렌트의 저서는 역사에 준하여 그 출처를 밝힌다. 『전체주의의 기원 1』은 (2006a:쪽수), 『전체주의의 기원 2』는 (2006b:쪽수)로, 『인간의 조건』은 (2015:쪽수)로 출처를 표한다.
- 9) 『인간의 조건』에서 정의하고 설명한 ‘이야기하기’의 개념에는 고대 그리스의 비극 (희곡)부터 광의의 시 등을 포함한 서사화된 역사 관련 이야기를 지칭한다(2015:242 ~254). 아렌트는 인간사의 ‘이야기하기’가 역사에 대한 총체적 이해를 증진한다는 장점이 있다고 주장한다. ‘이야기하기’는 ‘storytelling’의 한국어 번역어로, 다수 아렌트 연구자들은 ‘스토리텔링’ 또는 ‘이야기하기’라는 용어를 사용한다.

교집합을 이룬다. 또한, 아렌트와 르 클레지오는 역사를 증언하고 이해하는 방법으로 ‘이야기하기’를¹⁰⁾ 선택했으며, 이를 통해 과거를 반성하고 망각된 희생자에 대한 관심을 촉구하고, 그 해결책으로 공적영역 확대와 공론화라는 정치적 방법을 제시한다는 공통분모를 가진다고 볼 수 있다. 다시 말해 르 클레지오와 아렌트는 자신이 살아가는 시대에 대한 도덕적 책임감을 가지고 인간의 실존적 질문과 인간의 조건을 고민하고, 궁극적으로 인권 중진과 지구 환경 개선을 위해 관심과 협력을 도모한다는 점점을 가진다.

우리는 모로코 연작의 첫 작품인 『사막』을 중심으로 후작 두 편을 비교 분석하고, 작가의 주제 의식을 명시하기 위해 아렌트가 제시한 ‘인간의 조건’ 관련 개념을 활용할 것이다. 우선, 2장에서는 『사막』과 『하늘빛 사람들』에 기록된 청의민족 서사를, 아렌트의 ‘이야기하기’와 ‘지구 소외’ 논의를 참고하여 분석하면서, 모로코 침략 전쟁 역사에 대한 비판과 시원과 신역에 대한 탐색과 복원이라는 르 클레지오의 주제에 대해서 연구해 볼 것이다. 그리고 3장에서는 『사막』과 『황금물고기』의 아주 서사와 주인공을 비교 분석하면서, 아렌트의 ‘활동적인 삶’의 개념을 중점적으로 활용하여, 르 클레지오가 두 인물의 아주 이야기에서 보여준 정체성 형성과 정치적 행위에 대해 명시할 것이다. 마지막으로 르 클레지오가 추구한 참여문학과 아주민 소외 문제의 공론화 노력에 대해서 주목하고자 한다.¹¹⁾

10) 여기서 정치적 해결책이란 세계를 지배하기 위한 ‘힘’을 의미하는 것이 아니라, 본고 3장과 4장에서 좀 더 자세히 다룬 예정이지만, ‘세력’을 형성하는 방법을 강조하는 것이다. 아렌트에게 정치적 삶이란 권력 투쟁이 아니라, ‘삶의 의미를 충만하게 하는 활동적 삶’을 의미한다. 즉, 아렌트는 공적 공간을 확대하여 많은 사람이 말과 정치적 행위를 통해 공공선을 추구하는 것, ‘기술적 전체주의’ 사회를 감시하고 세계 소외에 이은 지구 소외라는 근본악을 예방해야 한다는 것이다. 유사한 맥락에서 르 클레지오는 동시대의 사회적 문제를 공론화하기 위한 참여문학으로 모로코 연작을 발표하고, 자연과 신성함에 대한 가치 복원 그리고 아주민 문제에 대한 공론화를 불러일으켰다는 점에서 정치적 해결책을 모색한다고 볼 수 있다.

11) 본 논문에서 『사막』은 원서(coll. Folio, 1993)와 역서(홍상희 역, 1988)에 준하며, 그 인용문에는 원서(D 쪽수), 역서(사 쪽수)로 출처를 밝힌다. 『황금물고기』는 원서

2. 『사막』과 『하늘빛 사람들』의 청의민족 서사 : 식민지화 역사 비판과 시원과 신역의 탐색

르 클레지오는 『사막』과 『하늘빛 사람들』에서 20세기 초 청의민족의 항전 역사를 기록하고 희생자들의 목소리를 전달하는 서사를 중언하고 있다. 이러한 기록을 통해 공식적 역사서에서 누락된 유목민의 비극적 기억을 문헌으로 남기는 의의를 지니며, 동시에 과거 식민지 범죄에 대한 반성을 촉구하는 의미를 가진다. 역사의 비극적 사건을 문학 작품으로 옮기는 서사 속에는 사건의 배경이 되는 사회적 맥락이 같이 제공되며 작가의 역사적 분석과 도덕적 평가도 추가된다. 르 클레지오는 식민 전쟁 중 벌어진 인종 학살이라는 역사적 사건을 추상적이고 중립적인 묘사가 아니라, 그것을 경험하는 인물들의 시선에서, 감정과 분노의 맥락 속에서 묘사하고 있다.

또한, 작가는 『사막』에서 마 엘 아이닌이 이끄는 청의민족의 사막 횡단을 몽환적이고 환상적인 서사로 전설을 이야기하듯 서술하는 형식을 사용함으로써 그들의 종교적 믿음과 정신적 세계를 형상화하는 서사를 완성한다. 사하라 사막은 시원과 신역의 공간으로 조명되며, 유목민들은 척박한 자연 환경 속에서 구도의 자세로 두려움과 고통과 이기심을 극복하는 법을 배운다. 자연과 인간이 하나가 되는 조화로운 삶의 방식에서 유목민들은 진정한 정신적 자유를 얻는다는 교훈을 이 소설에 담고 있다.

(coll. Folio, 1997)와 역서(최수철 역, 1988)에 준하며, 그 인용문에는 원서(P 쪽수), 역서(황 쪽수)로 출처를 표한다. 『하늘빛 사람들』은 원서(coll. Folio, 2005)와 역서(이세옥 역, 2008)에 준하며, 그 인용문에는 원서(G 쪽수), 역서(하 쪽수)로 출처를 밝힌다.

2.1. 『사막』 : 식민지화 역사 비판과 동학적이고 환상적인 서사

르 클레지오는 근현대사의 수많은 전쟁과 난민들의 고통에 대해 중언해 왔으며, 경제 강대국들이 자행하는 약소국들에서의 자원 약탈과 환경파괴 그리고 문화적 다양성 위협의 문제들을 다수의 작품에서 조명하고 있다. 특히 『사막』에서 작가는 모로코 사하라 사막에 거주하는 청의민족의 저항 사건들을 문학적 서사 속에서 기록하고 있다. 어린 소년 ‘누르 Nour’의 관찰자 시점으로 진행되는 청의민족 서사는 20세기 초 프랑스 군대가 모로코를 침략하여 사막 유목민을 학살하는 과정을 담고 있다. 저자는 전설적 인물 마 엘 아이난이 사막의 부족들을 결속하여 침입군에 맞서 싸우는 과정을 그리면서(D 377), 영적인 지도자의 신비로운 행적을 기록하고 청의민족의 신화에 대한 존경을 표현한다. 또한, 르 클레지오는 유목민들의 역사적인 저항 사건을 서술하는 과정에서, 그 사회적 배경이 되었던 유럽 열강의 모로코 식민지배 과정을 동시에 비판하고 있다. 식민지 쟁탈을 원하는 침략자들은 주술과 기도라는 청의민족의 ‘미개한’ 문명을 제거하기 위해, 기독교의 선교를 위한 ‘신성한’ 전쟁을 치른 것이라고 변명했다. 그리고 ‘감히’ 유럽 군대에 맞서 저항군을 모집했다는 시도만으로도 유목민 전체를 몰살해야만 하는 대상으로 여겼다. 총기로 무장한 식민지 침략군은 이미 백기를 든 무장조차 하지 않은 유목민들을 주저 없이 사살하기 시작했다.¹²⁾ 그 속에는 성인 남성뿐만 아니

12) Alors, aujourd’hui, 21 juin 1910, la troupe des tirailleurs noirs est en route, avec les trois officiers français et l’observateur civil en tête. Elle a obliqué vers le sud, pour rencontrer l’autre troupe qui est partie de Zattat. Les mâchoires de la tenaille se referment, pour pincer le vieux cheikh et ses loqueteux. (...) Les soldats débusquent des hommes bleus partout, mais ce ne sont pas les guerriers invincibles qu’on attendait. Ce sont des hommes en haillons, hirsutes, sans armes, qui courrent en boitant, qui tombent sur le sol caillouteux. Des mendians, plutôt, maigres, brûlés par le soleil, rongés par la fièvre, qui se heurtent les uns aux autres et poussent des cris de détresse, tandis que les Sénégalais, en proie à une vengeance meurtrière, déchargent sur eux leurs fusils, les clouent à coups de baïonnette dans la terre rouge. (D 383 ~384)

라 부족의 무리 뒤를 따르던 여자들과 아이들까지 무참하게 살상되었다.¹³⁾ 이는 작가의 윤리적인 가치 평가가 반영된 역사적 서술이며, 프랑스 군대가 금전적 목적으로 영토 확장 전쟁을 일으켰을 뿐이라는 르 클레지오의 비판이 담겨있다.

르 클레지오는 침략국들이 어떻게 제국주의 이데올로기를 이용해 왔으며, 피해국들에 어떤 피해를 남기고 있는지에 대해 역사적 글쓰기를 진행해오고 있다. 프랑스와 영국을 대표로 하는 서구유럽 강대국들은 수세기에 걸쳐 식민지 쟁탈전을 벌이고 수많은 반인류 범죄들(노예무역과 강제노역 그리고 인종말살)을 저지르고도, 이루 헤아릴 수 없는 과거의 인권침해 행적들을 공식적 역사에서 배제해 왔다. 그리고 식민지 침략 전쟁과 학살을 부정하고 유럽의 합리주의와 과학실증주의 그리고 기독교 전파를 앞세운 ‘문명화 사업’을 실시했다는 자기구제적 변명을 계속 해왔다는 사실을 르 클레지오는 다수의 작품에서 일관성 있게 비판해 왔다. 또한, 현재까지도 진행 중인 선진국들에 의한 약소국 대상의 경제·외교적 지배와 그 폐해(지나친 자원 생산을 위한 환경파괴) 그리고 다양성을 저해하는 획일화된 문화의 세계화 문제를 지적하고 있다.

아렌트는 『인간의 조건』에서 역사를 인식하고 이해하는 방법론으로 ‘이야기하기’를 선택하여, 특수한 사건들을 다른 이야기들에서 역사적 설명을 찾고자 노력했다. “탄생에서 죽음 사이의 모든 개별적인 삶이 결국에는 시작과 끝을 가진 하나의 이야기로 말해진다는 사실은, 시작도 끝도 없는 커다란 이야기인 역사의 전정치적(pre-political)이고 전역사적(pre-historical) 조건이다.” (아렌트 2015:245) 그의 역사적 이해는 이야기의 망이 역사의 구조물을 이룬다(‘인간사의 그물망과 그 속에서 나타

13) 르 클레지오는 『사막』에서 청의민족의 서사를 왼쪽 여백을 두는 페이지 레이아웃 (여백과 글의 배치와 구성)의 특징으로 랄라의 아주 서사와 구분한다. 왼쪽 여백은 신화나 종교성서에 특징적으로 쓰이는 구성 방법이다. 저자는 『오니샤』에서도 무로에 여왕 신화 찾기 서사를 왼쪽 여백 구성으로 구분하면서 팽당의 아주 서사와 이중 서사 교차 구성을 완성한다(졸고 2016). 이러한 다중 서사 교차 구조는 르 클레지오 작품 세계의 특징 중 하나이며, 『혁명』 등 다수의 작품에서 확인할 수 있다(졸고 2015).

나는 이야기들')는 믿음에 기초하고 있으며, 여기서 이야기들은 역사의 분석을 돋는 도구로서 기능한다고 설명한다(2015:242~249). 다시 말해 개인들의 일생 이야기, 특히 역사적 인물들이 연루된 특수한 사건들을 소재로 한 이야기들을 연구 대상으로 삼은 것이다. 아렌트는 다양한 역사적 이야기 속에 위치하는 사건들의 내재한 보편적 의미를 찾아내는 연구방법을 통해 역사를 이해하려고 노력했다(2015:242~261).¹⁴⁾

아렌트의 이 같은 접근 방법은 폴 벤느Paul Veyne의 역사 서술에 관련된 논의(2004)와도 일맥상통한다. 벤느는 역사가 철저하게 인식활동으로서 받아들여져야 하며, 인식활동으로서 역사는 근본적으로 이야기récit에 의존하고 있다고 주장한다.¹⁵⁾ 벤느는 텍스트로서의 역사의 핵심은 무엇보다도 줄거리intrigue를¹⁶⁾ 이야기하는 데 있으며, 그것은 일종의 서사화narration라고 정의한다. 벤느에 따르면, 역사적 사건이란 줄거리를 통해서만 존재하며, 그에 부과된 상대적 중요성만을 지닌다. 또한, 줄거리는 역사가가 이미 알고 있는 다양한 지식과 불완전한 자료들로부터 나온다. 사건을 줄거리 속에 삽입한다는 것은 그것을 이해할 수 있도록 진술하는 것이며, 유일무이한 단독자인 개체를 일반성 속에서 서술하는 것 이기도 하다. 역사가의 임무는 이미 일어난 사건들을 특정한 줄거리 속에서 독자들에게 이해시키고 또 이야기하는 데 있다고 벤느는 설명한다.

14) 아렌트는 『인간의 조건』에서 특히 고대 그리스의 역사 서술이 이야기 형식의 설명을 통해 전개되었다는 점을 지적한다(2015:242~261). 그리고 인간의 유한성을 극복하기 위한 연속성과 불멸성의 환상을 창조한 결과로 다양한 비극이라는 역사적 유산을 남겼다고 설명한다. 다시 말해 이야기하기는 유한성이라는 인간의 조건을 극복하기 위해 인간의 위대한 행적에 대한 기록을 통해서 불멸성을 확보하고 그것을 기억하고자 하는 고대의 집단적 노력이었다는 것이다. 아렌트에 따르면 예술이나 넓은 의미의 시에 대해서 구성된 이야기들은 반복되는 이야기의 차원을 넘어서 역사적 사건의 진실을 보여준다.

15) '이야기'는 폴 리쾨르Paul Ricœur가 『시간과 이야기Temps et récit』에서 정의한 이야기의 개념과 일치한다(재인용, 벤느, 2004, p.572). 즉, 이야기는 시간에 대한 인간적인 경험의 훈련불가능한 형식이며, 시간은 이야기를 통해 표현될 때만 인간적인 시간이 된다.

16) '줄거리'의 정의는 아리스토텔레스Aristote가 『시학Poétique』에서 '사건들을 이해 가능한 단일체로 결합해주는 시인의 구성을'이라고 정의한 것과 같다(재인용, 벤느, 2004, p.571).

물론 르 클레지오의 문학 작품이 벤느의 역사 서술에 완벽하게 부합하는 것은 아니다. 다만, 역사를 이해하기 위해 ‘사건들을 줄거리 속에 위치시키는 이야기’를 다룬다는 점에서, 그리고 아렌트 역시 ‘역사적 사건을 다룬 이야기들’을 통해 인간사를 이해하려고 노력했다는 점에서 맥을 같이 한다고 판단된다. 즉, 역사를 이해하기 위해 이야기 또는 서사를 활용한다는 점에서 아렌트와 벤느 그리고 르 클레지오의 역사적 글쓰기가 점점은 가지는 것이라고 볼 수 있다.

역사적 사건을 문학적 서사로 기록하는 과정에서, 작가는 그 사건에 관한 사회적 배경을 제공하고 도덕적 평가를 더하며, 결과적으로 문제의 시대를 경험하지 못한 독자에게 그리고 역사적 사건을 알지 못하는 독자에게 그 사건과 시대적 맥락에 대한 총체적인 이해를 도와준다. 즉, 문학을 통한 역사 서술의 장점은 작가가 역사적 사건을 서사의 맥락 속에서 위치시키고 이어서 사회적 배경과 관련된 사건의 발생 원인에 대해 질문하고 그 과정과 결과에 대한 평가 그리고 더 나아가 해결방안까지 고심하는-질문을 던질 수 있다는 점이다. 이를 통해 작품을 읽는 독자에게 역사적 사건에 대한 심도있는 이해와 감정적 공유를 가능케 하고, 궁극적으로 역사적 평가를 새롭게 하거나 그 결과를 공적 담론으로 연결해줄 수 있다.

또한, 작가의 역사관과 가치관을 반영한 관점을 선택할 수 있으므로 역사적 사건을 평가하는 시선을 전복할 수 있다. 실제로 『사막』에서 르 클레지오는 프랑스 점령군과 사막 유목민 사이의 전투를 희생자인 청의 민족의 시선에서 그리고 있다. 희생된 유목민들은 사막을 소유한다는 개념이 없으며 정복에 대한 욕구 자체가 없기 때문에 유럽 열강의 식민 지배욕의 희생자가 된 것이라고 르 클레지오는 주장한다. 작가의 증언처럼 “그의 투사들은 황금을 위해 싸운 게 아니었기 때문이다. 단지 그들은 축복을 위해 싸운 것이다. 그들이 방어하는 땅은 그들 자신에게도, 그 누구에게도 속하지 않는다. 그 땅은 그들의 시선이 자유로운 공간이며, 신이 내린 선물이기 때문이다.” (사 316) 청의민족은 사막을 신이 인간에

게 준 선물이라고 여기기 때문에 신의 뜻에 따라 사막의 일부처럼 행동해 온 것이라고 르 클레지오는 평가한다. 프랑스 군대가 모로코 유목민을 학살한 행위를 정당화하는 데 쓰인 제국주의 이데올로기는 청의민족의 종교와 믿음이 ‘마술과 주술에 불과’하며, 그들의 ‘비이성적이고 비문명적인 야만’을 처벌하고 멸망시키는 것이 정당하다는 왜곡된 믿음에 근거한다. 이를 반박하고 싶은 르 클레지오는 청의민족의 역사적 사건을 담는 이야기를, 이성주의를 바탕으로 한 사실주의적 역사서술이 아니라, 유목민의 이슬람 종교관과 전설의 서사를 빌려, 전쟁 피해자의 시선에서 침략자의 부당한 폭력을 중언한다.

르 클레지오는 『사막』에서 청의민족의 서사를 몽환적이고 환상적인 서사로 전개하면서 마 엘 아이닌의 전설을 담고 있다. 작가는 청의민족이 사막을 횡단하는 과정을 서술하면서, 그들의 삶 속에 녹아 있는 이슬람 종교의 믿음을 반영한다. 르 클레지오는 유목민의 종교적 믿음과 정신적 추구를 표현하기 위해 구도(求道)를 위한 집단적 종교의례 장면을 길게 묘사하면서 기도문을 되풀이하여 들려준다.¹⁷⁾ 이 같이 반복되며 구전되는 기도문과 전설은 청의민족의 집단적 정체성을 공고히 하는 장치이며, 그들의 신념과 가치를 표현하고 구체화하는 방법이다. 소년 누르는 마 엘 아이닌의 기도와 선조의 전설을 반복해서 들음으로써 자신도 청의민족의 집단적 믿음과 전통과 정체성을 수립해 간다(D 368). 또한,

17) Quand Ma el Aïnine commença à réciter son *dzikr*, sa voix résonna bizarrement dans le silence de la place, pareille à l'appel lointain d'une chèvre. Il chantait à voix presque basse, en balançant le haut de son corps d'avant en arrière, mais le silence sur la place, dans la ville, et sur toute la vallée de la Saguet el Hamra avait sa source dans le vide du vent du désert, et la voix du vieil homme était claire et sûre comme celle d'un animal vivant. (...) “Gloire à Dieu qui est le seul donateur, le seul maître, celui qui sait, qui voit, celui qui comprend et qui commande, gloire à celui qui donne le bien et le mal, car sa parole est le seul refuge, car sa volonté est le seul désir, contre le mal que font les hommes, contre la mort, contre la maladie, contre le malheur qui ont été créés avec le monde ...” (D 57~59) 또한, 레이 미모조-뤼이즈(2010:69)는 『사막』에서 청의민족의 기도문은 공식적 역사 속에서 침묵했던 사막 유목민들에게 표현할 권리를 주는 것이라고 해석한다.

유목민의 전설은 청의민족의 기원과 그들의 거주지인 사막 그리고 그들이 숭배하는 도덕적 가치를 도식화하고 예증한다. 르 클레지오는, 역사적 사건들과 함께 청의민족의 전설을 재현함으로써, 유목민들이 실천하는 자연과 인간과의 교류와 조화로운 삶의 가치에 대해 강조하고 시원의 자연과 신성함에 대한 템색을 표현하고 있다. 사하라 유목민들의 정체성은 그들이 사막을 무한히 횡단하는 삶의 방식에 근거한다. 이렇게 시간과 세대를 초월해서 반복되고 이어지는 사막 횡단은 청의민족에게 여행과 모험을 가져다주는 무한한 기회이며, 이 과정에서 사막의 일부로 살아가는 존재 방식은 그들에게 세상의 주인이 인간이 아니라는 결손과 결허를 가르친다.

영원한 횡단의 과정에서 유목민들은 자연의 질서를 거스르지 않으며, 사막 일부로 동화되는 삶을 살게 된다. 사막의 척박한 환경은 유목민들에게 신체적 고통을 주지만, 이를 극복하기 위한 기도와 정신적 수양을 통해, 자연과 신과 인간이 조화를 이루는 구도적 삶 속에서 진정한 자유를 누릴 수 있다. 사막 횡단은 자연과 유목민 사이의 종교적 의례행위와도 같으며, 사막은 신역으로 넘는 것이다. 청의민족의 전통과 신앙은 인간과 자연이 교통하는 시원의 자연을 간직한 사막이라는 공간에서 생겨났으며, 이 사막은 유목민의 전설이나 신화를 포함한 정신적 세계가 펼쳐지는 공간이다.¹⁸⁾ 르 클레지오는 『사막』의 마지막 문장을 “마치 꿈속에서처럼, 그들이 사라졌다.”(사 363)로 마치면서, 몽환적이고 환상적인 청의민족 서사를 종료한다.

르 클레지오는 다수의 작품에서 서구유럽 문화가 아닌 다양한 문화권의 역사와 신화 그리고 전설을 기록하는 작업을 통해 독자에게 망각된 역사와 비서구 문화를 이해할 수 있게 도와주는 글쓰기 작업을 진행하고 있다. 작가의 주요 주제는 문화 다원주의이며, 차별없는 인간평등사상과 전쟁의 역사를 비판하는 평화주의 그리고 생태주의라고 요약할 수 있으

18) 『사막』의 이중 서사 교차 구조와 청의민족의 순환적 세계관에 관한 논의는 3-1장에서 더 발전시킬 예정이다.

며, 일관성 있는 작품 세계를 통해 이러한 가치관과 세계관을 펼쳐 오고 있다. 공적인 역사서에서 누락되었거나 또는 겨우 몇 줄로 요약되어 버린 피해자들의 역사적 사건들을 문학적 서사로 표현하는 르 클레지오의 역할은 상실된 과거의 연속성 속에서도 역사적 해석을 가능케 하는 서사의 형식을 통해 과거와 화해하고 더 나아가 과거를 극복할 수 있는 토대를 만드는 것이다. 조용하고 평화적인 저항처럼 르 클레지오는 소외당한 자들의 목소리를 되찾아 주는 문학적 서사 속에서 그들의 기억과 역사를 남기고 동시에 정체성을 찾아주는 계기를 제공한다.

2.2. 『하늘빛 사람들』 : 뿌리찾기 여정과 시원과 신역의 탐색

르 클레지오가 『사막』에서 몽환적이고 환상적인 전설로 청의민족의 서사를 재현했다면, 『하늘빛 사람들』에서 작가는 청의민족의 역사적 서사를 기행문의 형식으로 전환한다. 작가는 자신의 다수 작품에서 주인공이 여정을 통해 자아 정체성을 찾아가는 과정을 그려왔으며, 이 기행문에서도 청의민족의 후손인 제미아가 가족의 기원과 기록을 찾는 여정 속 내적 추구에 관해 기술하고 있다. 르 클레지오의 문학 세계 속에는 인간의 실존적 질문에 답하기 위해 여행이나 모험을 떠나고 그 과정에서 정체성을 탐구하는 서사가 자주 등장한다. 특히 고향이나 가족의 기원을 찾아가는 여정(voyage de retours aux origines)은 개인의 정체성을 구축하는 과정에서 중요한 과제로 다뤄진다.¹⁹⁾ 따라서 제미아는 자신의 뿌리인 조상의 땅을 방문하면서 청의민족의 집단적 정체성과 자신의 정체성에 대한 질문과 답을 찾는 기회를 가진다.²⁰⁾ 제미아는 ‘뿌리찾기’ 여정을

19) 특히 자전적 성향을 보이는 작품들에서 가족의 근원지 또는 고향을 찾는 인물들의 서사를 다루고 있다. 대표적으로 르 클레지오의 가족사를 토대로 창작된 『혁명』을 그 예로 들 수 있다. 이에 관한 자세한 논의는 졸고(2015)에서 발전시킨 바 있다.

20) Voyager, voyager, qu'est-ce que cela fait? (...) Mais revenir sur ses pas, comprendre ce qui vous a manqué, ce à quoi vous avez manqué. Retrouver la face ancienne, le regard profond et doux qui attache l'enfant à sa mère, à un

통해 조상으로부터 자신에게까지 이어진 축복과 가르침을 다시 한 번 깨닫는다. “불손과 무질서를 용인하지 않고, 땅의 이치를 존중하며 신비한 힘과 기도와 정성과 인내를 중요하게 여기는 사막의 가르침을.” (하 82)

사막을 횡단하는 이 여성이 제미아에게 귀향과 가족의 근원을 찾는 모험이라면, 르 클레지오에게는 인류의 기원을 찾는 여정으로 그려진다.²¹⁾ 사하라 사막은 인류 문명의 발상지 중 하나이며, 사기아 엘 함라 계곡은 신앙의 발상지이자²²⁾ 인류 역사의 원천 l'origine 또는 시원으로 그려진다(G 57~59). 신의 존재를 확신할 수 있고 시간의 흐름을 초월하는 길이 열리는 사막에서 르 클레지오 부부는 전쟁과 가난과 유배로 고통받는 현대인이 상실한 신의 축복을 깨닫는다. 작가는 마 엘 아이న을²³⁾ 비롯한 청의민족을 우주의 질서에 순응하고 영적인 존재와 연결된

pays, à une vallée. Et comprendre tout ce qui déchire, dans le monde moderne, ce qui condamne et exclut, ce qui souille et spolie : la guerre, la pauvreté, l'exil, vivre dans l'ombre humide d'une souente, loin de l'éclat du ciel et de la liberté du vent, loin de ceux qu'on a connus, de ses oncles et de ses cousins, loin du tombeau où brille encore le regard de son ancêtre, loin du souffle de la religion, loin de la voix qui appelle à la prière chaque soir, loin du regard saint qui avait choisi pour les siens cette vallée. Vivre, se battre et mourir en terre étrangère. C'est cela qui est difficile, et digne d'admiration. (G 47~48)

21) 물론 이 두 과정은 여성 내내 서로 교차한다. 『하늘빛 사람들』은 1인칭(복수대명사 nous) 시점으로 진행되며, 종종 JMG 또는 Jemia를 주어로 사용하는 단락들이 등장한다. 참고로, 본고에서 ‘르 클레지오’는 JMG Le Clézio를 의미하며 ‘제미아’는 그의 부인 Jemia Le Clézio를 지칭한다.

22) Mais les grandes civilisations qui ont éclairé le monde ne sont pas nées au paradis. Elles sont apparues dans les régions les plus inhospitalières de la planète, sous les climats les plus difficiles. Dans les déserts brûlants de l'Irak, en Anatolie, en Judée, en Égypte, au Soudan. Dans les solitudes glacées du Pamir, ou l'apprécié des hauts plateaux du Pérou et de l'Anahuac. Dans l'épaisseur des forêts du Guatemala et du Honduras, du Dahomey, du Bénin. Ce ne sont donc pas les hommes qui ont inventé ces civilisations. Ce sont plutôt les lieux, comme si, par l'adversité, ils obligeaient ces créatures fragiles et facilement effrayées à construire leurs demeures. La Sagüia el Hamra est un des lieux où s'est formée la personne humaine. Elle est une coupure dans le désert, une voie qui unit le feu du désert à l'infini hostile de la mer. (G 56~57)

23) 르 클레지오는 『하늘빛 사람들』에서 다음과 같은 평가를 전한다. “마 엘 아이嫩은 프랑스군 장교들의 중언을 통해 종종 광신적인 범죄자로 소개되었지만, 사실은 문인이자 천문학자이자 철학자로서 당대에 가장 교양이 풍부한 사람들을 중의 하나였

모범적인 인간상으로 그리고 있으며, 사하라 사막 역시 시공간의 한계를 초월한 시원의 자연 그리고 신역으로 묘사하고 있다. 작가는 사하라 사막에서 인류 역사의 기원을 찾았고, 청의민족의 종교 속에서 ‘영원에 이르는 길la Voie’을 발견한다. 르 클레지오에게 청의민족은 자신들이 살고 있는 땅과 조화를 이루고 신과 조상의 가르침을 실천하면서(G 147), “자기들의 자유를 완벽하게 누리며 사는 삶의 본보기”(하 119)로 작가가 꿈꾸는 이상적인 삶의 방식으로 정의된다.²⁴⁾

또한 르 클레지오는 사막 유목민의 생활철학과 대비되는 서구유럽 사회와 현대물질문명에 대한 비판을 동시에 가하고 있다. “우리는 사회적인 관습과 경계, 소유에 대한 집착, 쾌락에 대한 갈망, 고통과 죽음의 거부 따위로 옹색해진 세계에 살고 있다. 우리의 세계는 신분증과 카드와 돈 없이는 여행하기 어려운 세계이며, 고정관념과 이미지의 힘에서 벗어나기 어려운 세계이다.” (하 118~119) 저자에게 사막이라는 시원의 자연 공간 그리고 유목민의 삶의 방식은 현대인이 망각한 자연과의 교감이 살아있고 세계와 공존하며, 인간이 자연을 지배하려고 파괴하지 않는 삶의 방식이자 세계관이다. 르 클레지오는 사막 유목민들의 철학을 명시하며 자연과 분리되어 생태계를 지배하려 하고 지속해서 파괴하며 사는 현대인들에게 새로운 삶의 형태를 제시한다.

르 클레지오는 서구문화의 이성주의가 인간을 세상의 중심에 위치시킴으로써 자연의 자리를 빼앗았기 때문에 매우 편협하고 자연과 인간 모두에게 해로운 인본주의를 만들어 냈다고 비판해 왔다. 또한, 국가와 조직을 중시하는 이성주의는 사회 구조를 공고하게 만들기 위해 개인의 의식을 말살시키는 현상을 가져왔으며 그 결과 거대 대도시에서 개인은 소

다.” (하 47)

24) 레이 미모조-뤼이즈(2010)는 『하늘빛 사람들』에서 사막의 여행은 이상향을 향한 여행이며, 수피교적 사고관 속에서 작가는 청의민족의 뿌리를 찾아간 것이 아니라 그 미래를 찾아간 것이라고 해석한다. 또한, 자신의 참모습을 알기 위해 창작의 영감을 자신의 내면 깊은 곳에서 뽑아내려는 작가의 내면적인 수행은 수피족의 (수행) 방식과 유사하다고 설명한다.

외될 수밖에 없는 존재로 남게 된다고 주장한다.²⁵⁾ 르 클레지오는 서구 중심 세계화의 확산으로 소수 문화가 위협받고 문화적 다양성이 쇠락하는 위기를 맞았다는 사실을 비판하고 있으며, 서구문명의 물질만능주의 때문에 파괴된 비서구 문명들의 정신문화 복원과 (재)융성을 꿈꾸고 있다. 현대 서구문명 속 인간은 불안한 존재가 되었으므로, 자연과의 화해를 통해 그리고 신성한 세계(종교성, 영성, 감정 등을 포함하는 인간의 정신적 영역)를 복원함으로써 인간은 다시 행복해질 수 있다는 작가의 생각이 담겨있다.²⁶⁾

아렌트 역시 『인간의 조건』에서 생명을 가진 인간의 근본인 지구의 파괴를 경계한다(2015:313~394). 과학 혁명을 통해 자연에 대한 인간의 통제가 강화되면서 인간은 자연을 창조물로 취급하고, 자연을 지배하는 법칙을 발견하는 것이 과학적 연구의 목적이 되었다. 과학과 기술은 가능한 한 인간을 자연적 속박에서 해방하고 인간이 통제 가능한 세계를 구축하려는 것이 목표이기 때문에, 인공적 세계를 건설하면 건설할수록 인간은 자연적 환경으로부터 멀어지게 된다(2015:316). 하지만 기술의 시대에도 인간의 가장 근본적인 실존의 조건은 지구이며 자연이다. 생명체로서의 인간에게 부여된 자연적 필연성으로부터 완전히 벗어나는 것이 근본적으로 불가능하기 때문이다. 또한, 세계의 중심이 신에서 인간으로 옮겨진 후, 인간이 이해할 수 없고 서술할 수 없는 신을 배제하면, 모든 관심이 인간이 알 수 있고, 만들 수 있고, 행할 수 있는 것으로 집중

25) “La culture occidentale est devenue trop monolithique. Elle privilégie jusqu'à l'exacerbation son côté urbain, technique, empêchant ainsi le développement d'autres formes d'expression : la religiosité, les sentiments par exemple. Toute la partie impénétrable de l'être humain est occultée au nom du rationalisme. C'est cette prise de conscience qui m'a poussé vers d'autres civilisations.” (interview par Tirthankar Chanda, *Magazine littéraire et Label France* 45, 재인용, 파스탱, 2010, p.52.)

26) 르 클레지오는 『아이Hai』(1971)에서 아메리카 원주민 사회의 순수성과 자유로움을 산업화한 서구의 타락한 가치들과 대조한다. 이 작품에서 저자는 생태주의를 강조하며, 우리의 아이들에게 대지가 우리의 모체라는 것을 가르쳐야 하고, 대지의 자식인 인간은 자연을 보호해야 한다고 주장한다.

된다. 인간에게 ‘모든 것이 가능하다’는 전체주의적 믿음이 인간과 지구를 하나의 실험장으로 만들었다는 비판을 아렌트는 하고 있다(2015:334). 하지만 이런 전체주의적 실험을 통해 위험에 처하게 된 것은 오히려 인간의 본질이며, 지구이다. 아렌트에 따르면, 기술시대 전체주의의 가장 큰 위험은 인간이 자신을 스스로 실험 대상으로 삼는다는 점이며, 바로 우리가 사는 ‘지구로부터 탈출하고자 하는 것’(2015:334~339)이다.

르 클레지오의 중요한 주제의식인 시원에 대한 탐색과 신성함의 회복에 대한 요구 그리고 생태주의는 아렌트의 『인간의 조건』의 주장과 맥을 같이 한다. 르 클레지오 역시 현대 서양 문화가 신성함이나 신화 또는 전설을 배척하고 시원의 자연을 파괴했기 때문에 지구에서 인간의 자리마저 위협받고 있다고 경계한다.²⁷⁾ 르 클레지오는 서구세계의 기술적 진보와 과학의 맹신에 대해 비판적이며, 서구유럽 열강들이 식민지를 침략하는 과정에서도 과학과 기술의 우위를 무기로 삼아 가장 비인간적인 살생과 파괴행위들을 자행했다고 증언한다.

르 클레지오는 『사막』에서 이미 한 번 기록한 청의민족 서사를 『하늘빛 사람들』에서 뿌리찾기 여정의 기행문으로 다시 기록하는 다시쓰기를 통해, 청의민족에 대한 역사적 기록을 공고히 하는 중언적 역할뿐만 아니라, 변화된 평가를 전달하고 있다. 작가는 『하늘빛 사람들』에서 사기아엘 함라 계곡으로 이주한 1세기 베르베르인들인 렘타 족과 테크나 족의 도래부터 13세기 아랍인들과의 투쟁 그리고 15세기 말 문화융성기를 보내고 지금까지 이어지는 사막 유목민들의 장구한 역사를 증언한다. 또한, 기행문의 사진들은 청의민족에 대한 가장 실증적인 증거처럼 유목민의 삶과 광활한 사막의 이미지를 독자에게 전달한다. 르 클레지오가 『사막』

27) 르 클레지오의 주요 주제 중 하나인 생태주의에 관한 논의를 우리는 졸고(2015:456~469)에서 자세히 다룬 바 있다. 작가의 생태주의는 원초주의primitivism과도 맥을 같이 하며, 에코토피아écotopia(생태주의적 유토피아)는 인간과 시원의 자연과 그리고 세계와 우주가 조화를 이루는 신화적 공간으로 특히 인간의 정신적 세계의 중요성이 강조되며, 자연을 포함한 모든 타자와의 상호 공존과 공생을 모색하는 현대 인류가 잃어버린 낙원의 개념이다.

에서 청의민족을 식민지화 역사의 희생자로 부각해 그렸다면, 『하늘빛 사람들』에서는 더 이상 그들을 피해자로서 연민의 대상으로 그리는 것 이 아니라, 작가가 꿈꾸지만 현실에서 이를 수 없는 이상적인 자연과 교통하면서 인간의 영혼과 조화를 이루는 삶을 영위하는 동경의 대상으로 그리고 있다.

3. 『사막』과 『황금물고기』의 이주 서사 : 정체성 형성과 정치적 행위

르 클레지오에게 이성적으로 용납할 수 없는 동시대의 사회적 문제는 바로 끊이지 않는 전쟁과 분쟁이며, 이 때문에 수많은 난민이 발생하고 이런 이주민들이 끊임없이 방랑하는 현실이다. 르 클레지오는 작가적 소명을 가지고 다양한 역사적 사건과 동시대의 사회적 문제를 참여문학으로 재현하고 있다. 『사막』과 『하늘빛 사람들』에서는 모로코 침략 전쟁 비판과 사하라 사막 청의민족의 종교적, 정신적 가치관과 시원의 자연에 대한 동경을 주제의식으로 담고 있으며, 『사막』과 『황금물고기』에서는 이주 서사를 통해 프랑스를 포함한 서구사회의 이주민 문제에 대해서 집중적으로 다루고 있다.

우리는 지금부터 아렌트의 ‘활동적인 삶’과 ‘정치적 행위’의 개념을 중심으로 르 클레지오의 『사막』과 『황금물고기』의 이주 서사와 인물을 분석해 보고자 한다. 『사막』의 ‘랄라’와 『황금물고기』의 ‘라일라’는 청의민족의 후손으로 모로코를 떠나 경제적 디아스포라를 감행한다. 하지만 그 과정과 결말은 동일하지 않다. 즉 랄라와 라일라의 차이점은 아렌트가 주장한 정치적 행위를 적극적으로 수행하는지, 즉 여성 스스로 박해받는 존재에서 독립적인 존재로 변화하기 위해 다른 사람들과 연대하는지 그 여부에 따라 명시할 수 있다. 이를 위해 아렌트가 주장하는 인간

의 ‘활동적인 삶’의 개념을 좀 더 자세히 살펴보자.

아렌트는 『인간의 조건』에서 인간의 ‘활동적인 삶(vita activa)’에 필 요한 세 가지 필수 조건(생명, 세계성, 다원성)을 정의하고 있으며, 각 조건에 고유한 활동의 양식(노동, 작업, 행위)을 부여한다(2015:55~57). 간략하게 설명하자면, 첫째, 인간은 누구나 하나의 ‘생명’으로 존재하기 때문에, 신진대사를 통한 자연과의 교통을 위해 ‘노동’이 필수적이며, 이로써 인간은 노동의 존재로서 자연의 필연성에 예속된다. 둘째, 인간은 생사를 반복하는 자연의 필연성에서 벗어난 영속적인 자신의 세계가 있어야 하며, 인간에게 영속적인 ‘세계성’을 제공하는 활동이 바로 ‘작업’이다. 따라서 인공세계를 구성하는 사용물을 생산하는 작업은 수단과 목적의 범주, 즉 도구성의 지배를 받는다. 셋째, 인간은 말과 행위를 통해 이 세계를 공유할 수 있는, ‘다원성’의 특징을 실현할 수 있는 다른 사람들이 있어야 한다. 그리고 모든 사람이 서로에게 의미 있는 공동의 세계를 논의하는 기초적 활동을 ‘행위’라고 규정한다. 아렌트가 강조하는 정치적 행위는 개인이 고립된 사적영역에서 벗어나, 말과 행위를 통해, 다른 인간들과의 관계망에 참여하는 활동이다. 즉, 아렌트에 따르면 자유로운 인간은 ‘활동적인 삶’을 살기 위해 ‘노동’과 ‘작업’ 그리고 ‘행위’를 수행하면서, 자기 자신의 존재 의미와 가치를 실현하는 존재이다 (2015:57). 또한, 아렌트는 올바른 행위의 원천을 정신적 삶에서 찾고, 사유하고 판단하는 인간의 의지를 행동으로 실천하는 것이 중요하다고 강조한다. 즉, 자유로운 인간이 실천하는 활동적인 삶은 ‘사유와 더불어 행위하는 삶’을 의미하며, 정치 철학을 실천하는 삶이 중요하다는 주장이다(2015:393~394).²⁸⁾

28) 아렌트가 『인간의 조건』에서 기술적 전체주의 시대에서의 (자유로운) 인간의 ‘활동적인 삶’에 대해 정치 철학적 연구를 진행한 궁극적인 목적은 정치적 능력의 회복 즉 세계에 관심을 가지고 타인과의 세력을 만들어서 더는 전체주의와 같은 근본악이 인간을 실험대상으로 삼는 비극적 역사가 반복되지 않기 위한 인류 모두의 각성을 촉구하기 위함이다(2015:54).

3.1. 『사막』의 랄라 : 정치적 행위의 한계와 귀향으로 완성되는 이주

르 클레지오는 『사막』에서 랄라의 서사를 ‘행복’과 ‘노예들의 땅에서’로 명명한 두 장에 분할하여 서술하고, 모로코와 프랑스라는 공간적 배경과 유년기과 성인기라는 시간적 배경으로 둘을 구분하고 있다. 모로코 사하라 사막에서 유년기를 보낸 랄라가 성인이 되면서 마르세유로 이주한 후 방황과 표류의 시기를 보내는 서사가 순차적으로 진행된다. 이미 제목으로 명시된 것처럼 랄라는 사막의 바람과 별 그리고 동·식물에 이르기까지 자연을 이루는 모든 존재들과 소통하고 공감하면서 행복을 느끼는 인물이며, 먼 조상인 청의민족의 삶을 동경하고 과거를 그리워하는 소녀로 그려진다. 하지만 사막의 일부로 살고 싶어 하는 랄라의 소망은 이루어지지 않고, 그 대신 ‘노예’의 삶을 살아야 하는 마르세유로 이주한 뒤 암울한 현실에 절망한다. 아렌트의 용어를 빌리자면, 랄라는 생명의 가치를 뛰어나게 구현하며 필수적 노동을 수행하는 인물이지만, 인공물을 만드는 작업에 서툰 인물이며 영속적인 자신의 세계를 구성하거나 도구성의 지배를 거부하는 인물이다. 랄라는 생명의 가치에 집중하면서 인간 역시 자연의 일부로 인식하는 자연의 필연성에 예속된 인물로, 인공물이 거의 존재하지 않는 시원의 자연인 사막에서 스스로 존재의 충만함을 감지한다. 다시 말해 랄라는 사막에 속한 인물이며, 과거 청의민족의 신화에 속한 인물이다. 그러므로 자연의 필연성으로 회귀하고자 하는 인물이며, 결국 사막으로 귀환할 수밖에 없는 인물이다.

이상의 논의를 주인공의 성장 이야기와 이주 이야기에서 좀 더 발전시켜 보자. 도시 빈민가에 거주하는 어린 소녀 랄라는 광활한 자연의 일부로 살기를 꿈꾸며 대부분 시간을 사막에서 보낸다. 목동 ‘하르타니(le) Hartani’는 랄라처럼 유목민의 후손으로 사막에서 자연과 조화로운 삶을 영위하는 인물이다(D 112~113). 랄라는 듣지 못하고 말하지 못하는 하

르타니와 말을 하지 않아도 소통할 수 있다. 그리고 ‘에스 세르Es Ser’는 조상인 청의민족의 환생 또는 영혼 같은 존재로 랄라에게만 보인다(D 96). 이 세 명은 청의민족이라는 정체성의 공통점을 가지며, 침묵이라는 언어를 사용하고, ‘생명’의 가치를 가장 소중하게 여긴다.

그러나 랄라는 자신 삶의 주도권과 결정권을 갖지 못하는 가난한 여아이기 때문에 경제적 노예의 신분으로 전락한다. ‘노예들의 땅’인 프랑스에 도착하면서 랄라Lalla는 ‘하와Hawa’라는 새로운 이름을 사용하기 시작한다. 사하라 사막에 속하는 랄라는 마르세유에서 경제적 노예로 살아가야 하는 이주민으로서의 자신을 ‘하와’로 명명함으로써 거리두기를 하는 것이며, 르 클레지오는 두 개의 이름을 통해 주인공의 정체성에 대한 의문을 제시하는 것이다.²⁹⁾ 이러한 거리두기는 북아프리카 여성의 이국적 이미지를 상품화하고자 한 프랑스 사진작가를 만난 후 그녀가 잡지 모델 활동을 하는 시기에 더욱 두드러진다. 랄라는 사진 속 인물을 하와라는 이름으로 지칭하며, 신비로운 이국 여성의 이미지를 소비하는 프랑스인들에게 하와의 이름과 국적은 중요하지 않다고 주장한다. 기자와의 인터뷰에서 그녀가 자신의 고향 모로코에 대해 ‘이름이 없는 나라’라고 표현한 이유는 프랑스인들에게 모로코와 사하라 사막 그리고 유목민들은 잡지 속 사진의 이미지처럼 왜곡되고 고정되어, 실제와는 구분되기 때문이다(D 352~353). 랄라는 물질주의 산업사회에 적응하기 힘든 인물로, 인공성과 세속성이 발달한 마르세유에서 소비생산물을 만들어내고 그 임금을 받고 프랑스 사회의 구성원으로 살아가기를 거부한다. 잡지 모델이라는 ‘작업’은 자신의 이미지를 상업화하고 그 대신 자신의 내면 일부를 공개하고 판매해야 하는 이 모든 공정에 ‘인공성’을 포함한다. 이를 거부하는 랄라는 하와의 사진을 모두 자신과 관계없는 상품으로 외

29) Elle rit de tout cela, de ces photos, de ces journaux, comme si c'était une plaisanterie, comme si ce n'était pas elle qu'on voyait sur ces feuilles de papier. D'abord, ce n'est pas elle. C'est Hawa, c'est le nom qu'elle s'est donné, qu'elle a donné au photographe, et c'est comme cela qu'il l'appelle (...) (D 345)

면하며, 이 사회적 활동으로 얻어지는 경제적 이익에도 무관심하다. 게다가 랄라는 프랑스어를 쓸 줄 모르고, 글을 배우는 것조차 거부한다. 프랑스에서 이주민으로 살지만, 합법적으로 국적을 획득하거나 새로운 사회적 정체성을 획득하려고 노력하지도 않는다. 랄라에게 마르세유에서의 생활은 20세기 서구유럽의 산업주의 경제체제 안에서 생산을 위한 노예의 활동에 불과하다. 랄라는 현대사회의 물질주의 추구를 경계하고 돈과 명예의 노예가 되는 것을 거부한다.

이주노동자인 랄라는 호텔 청소부로 일하면서 도시 빈민가 거주자들의 빈곤과 폭력 그리고 이민자 차별이라는 어두운 현실을 경험한다. 그녀에게 마르세유 도시는 안전을 느낄 수 없고 압박과 불안을 주는 장소로 인식된다. 지나치게 많은 건물과 구조물 사이에서 랄라는 숨 쉴 공간조차 찾기 힘들다. 또한 이주민에 대한 선입견과 차별 때문에 그녀가 이동하고 생활할 수 있는 공간은 더욱 좁아진다. 도시는 랄라에게 억압적이고 공격적이고 불편한 공간이다. 랄라는 이 도시에서 자신의 자리를 발견하지 못하고 주변을 맴도는 소외된 인물로 머물 수밖에 없다. 이렇게 르 클레지오는 프랑스에서 이주노동자들이 견뎌야 하는 비참한 노동의 현실과 열악한 거주 환경 그리고 사회적 차별과 소외 문제를 고발하고 있다.

프랑스를 떠나 사하라 사막으로 되돌아가는 랄라의 선택을 통해, 작가는 경제선진국이라는 서구유럽국가의 허상을 고발한다. 인공적 도시들은 그곳에 거주하는 사람들에게서 자연을 빼앗고 동시에 그 자연 속에 담긴 신성함과 신화성 그리고 꿈꿀 공간마저 앗아갔다. 현대인들은 이제 억압된 자유를 되찾는 것처럼 자연과 신화의 세계를 복원하기 위해 노력해야 한다. 르 클레지오는 사하라 사막에서 그 해답을 찾았기 때문에, 모든 생명을 존중하고 자연 질서에 순응하는 생활방식과 그리고 전통과 전설 그리고 신화를 간직한 유목민의 의식세계를 꿈꾼다. 랄라가 사막으로 귀향하는 결론을 맺은 이유는, 『하늘빛 사람들』에서 작가가 언급한 것처럼, 이상적인 삶이란 청의민족처럼 자연과 조화를 이루는 자유로운 삶이기 때문이다.

랄라에게, 아렌트의 용어를 빌리자면, 가장 중요한 인간의 조건은 ‘생명’의 가치이며, 지구이다.³⁰⁾ 그리고 자연 속에서 생명은 새로운 탄생으로 이어진다. 사막으로 돌아간 랄라가 진정 자신의 정체성을 완성하는 계기는 딸의 분만이며, 조상의 피가 어머니로부터 자신을 거쳐 딸에게 전해짐을 인식하면서, 비로소 자신이 청의민족의 후손으로 다시 태어남을 느낀다. 그리고 고향이자 근원의 땅 사막에서 유목민으로서 살아갈 미래에 대해 희망을 품게 된다. 청의민족의 전통과 가치는 선조의 기억을 후손에게 전수하는 가족의 연속성을 통해 생명력을 회복한다.³¹⁾

『사막』은 20세기 초반을 시간적 배경으로 하여 전개되는 청의민족 서사와 20세기 후반을 시간적 배경으로 전개되는 랄라의 서사가 교차 진행하는 구조이다.³²⁾ 유목민 조상의 서사가 이 소설의 처음과 끝에 위치하며, 그 중간에 후손의 서사와 조상의 서사가 교차하는 구조이다. 이러한 이중 서사 교차 구조는 청의민족의 역사가 시간과 공간의 제약을 초월하여 연속된다는 해석을 가능하게 해준다. 다시 말해 조상의 과거에서 출발한 청의민족의 서사가 후손의 현재를 거쳐 다시 조상의 과거로 연결되는 구조는 유목민들의 순환적인 시간*temps cyclique* 개념을 형상화한 것이다. 르 클레지오는 ‘여기와 지금’을 강조하는 서구적인 시공간 개념

30) 아렌트는 『인간의 조건』에서 생명, 세계성, 다원성이라는 조건은 인간의 활동에 부합하는 조건이며, 이보다 더 근본적인 조건인 탄생성과 사멸성이 더 선형적 성격을 띠는 인간 실존의 조건이라고 설명한다(2015:36~38).

31) 루엘-질레Roussel-Gillet(2011:143~144)는 이 소설의 이중 서사 구조에 대해서 청의민족 서사와 랄라 서사의 단순한 교차가 아니라, 개인의 서사와 집단/민족의 서사의 교차이며, 세대를 초월하는 가족서사와 역사서사의 교차라고 설명한다. 또한, 발렝Balint(2016:176)는 이 소설의 구조를 바탕으로 후손인 랄라가 선조가 완성하지 못한 운명을 완성하는 구조라고 해석하기도 한다.

32) 정옥상(2014)은 사막을 이야기 속 공간묘사의 주제로 연구하면서 원순환적 삶의 공간, 종교적 연대체의 땅, 연속성의 중심-사막의 빛, 희귀의 땅, 원형적 공간이라는 세부 연구를 진행했다. 본고에서 다루는 『사막』 서사의 분석과 이해는 청의민족의 집단적 정체성을 명시하기 위함이며, 이것이 랄라의 정체성 형성에서 중요한 역할을 하기 때문이다. 랄라는 청의민족의 집단적 정체성을 받아들이는 인물이며, 이를 위해 고향인 사막으로 귀환하는 것이다. 하지만 『황금물고기』의 라일라는 타인들 또는 사회로부터 강요되는 집단적 정체성을 거부하고 자신만의 역동적인 정체성을 구현하는 인물이다.

을 거부하고 ‘타처(他處)와 과거(過去)’를 중시하는 순환적 시공간 개념을 다수의 작품에서 반영해 왔다. 『사막』에서도 원초적인 시간으로 회귀하는 순환적 시간 개념을 기반으로, 청의민족의 사막횡단이 영원하며 서구의 시간 개념을 초월한 연속성만 존재한다는 이슬람 종교의 믿음을 반영한다. 따라서, 『사막』의 이중 서사 교차 구조는 무한히 반복되는 횡단의 순환으로 읽을 수 있다. 즉, 유목민들이 평생 계속해서 사막을 횡단하는 삶의 방식을 서사의 구성으로 구현한 것이다. 청의민족의 조상이 사막을 횡단하는 것처럼, 후손 랄라도 자신의 횡단을 수행하고, 다시 사막으로 돌아와 조상들의 횡단 여정에 동참하는 구조로 읽을 수 있다.

또한, 순환적 시간 개념은 랄라의 영적·종교적 체험으로도 재현된다. 어린 랄라는 비밀적 존재, 에스 세르와 조우 시 청의민족 조상의 행렬을 몽환적 상태에서 경험한다.³³⁾ 그리고 랄라는 마르세유에서 귀향을 결정하기 직전 또 다시 사막의 환영을 경험한다.³⁴⁾ 즉, 어린 랄라가 춤추는

33) Alors pendant longtemps, elle cesse d'être elle-même ; elle devient quelqu'un d'autre, de lointain, d'oublié. Elle voit d'autres formes, des silhouettes d'enfants, des hommes, des femmes, des chevaux, des chameaux, des troupeaux de chèvres ; elle voit la forme d'une ville, un palais de pierre et d'argile, des remparts de boue d'où sortent des troupes de guerriers. Elle voit cela, car ce n'est pas un rêve, mais le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir. Elle entend le bruit des voix des hommes, les chants des femmes, la musique et peut-être qu'elle danse elle-même, en tournant sur elle-même, en frappant la terre avec le bout de ses pieds nus et ses talons, en faisant résonner les bracelets de cuivre et les lourds colliers. (D 98)

34) Il n'y a plus ces villes sans espoir, ces villes d'abîmes, ces villes de mandiants et de prostituées, où les rues sont des pièges, où les maisons sont des tombes. Il n'y a plus tout cela, le regard ivre des danseurs a effacé tous les obstacles, tous les mensonges anciens. Maintenant, autour de Lalla Hawa, il y a une étendue sans fin de poussière et de pierres blanches, une étendue vivante de sable et de sel, et les vagues des dunes. C'est comme autrefois, au bout du sentier à chèvres, là où tout semblait s'arrêter, comme si on était au bout de la terre, au pied du ciel, au seuil du vent. C'est comme quand elle a senti pour la première fois le regard d'Es Ser, celui qu'elle appelait le Secret. Alors, au centre de son vertige, tandis que ses pieds continuent à la faire tourner sur elle-même de plus en plus vite, elle sent à nouveau, pour la première fois depuis longtemps, le regard qui vient sur elle, qui l'examine. (D 356 ~ 357)

여성을 자신의 전생처럼 느끼고, 어른이 된 랄라가 그 춤추는 여성을 다시 체험이 하는 두 장면은 마치 시간의 원을 이루듯 하다. 이 춤추는 여성의 환영은 전생의 기억 *le souvenir d'une autre mémoire*이며,³⁵⁾ 어린 랄라 그리고 성인 랄라가 같은 장면을 회상하면서 윤회를 완성한다.

신화가 살아있는 장소인 사막에서, 순환적 시간 개념 속에서, 유목민들은 영원한 회귀 *éternel retour*를 실천하며 청의민족의 집단적 정체성을 이어간다. 이렇게 랄라는 자신의 고향이자 가족의 뿌리인 사막에서 선조들의 정신과 가르침을 계승하면서 청의민족으로서의 정체성을 새롭게 구축한다. 청의민족은 시간과 공간을 초월하여 사막을 영원히 횡단하고 있으며, 후손 랄라도 다시 사막으로 돌아와 조상들의 횡단 여정에 동참하면서 영원한 회귀를 구현하고 있다.

결국 르 클레지오는 『사막』에서 시원과 신성함에 대한 탐색, 서구유럽 물질주의 문명에 대한 비판 그리고 프랑스에서 이주민 차별과 소외 문제를 부각하여 드러낸다. 하지만 랄라가 사하라로 돌아가는 결말은 그녀가 청의민족의 서사로 들어가 사막을 영원히 횡단하는 결론이며, 프랑스에서의 이주민 문제에 관한 구체적 해결책을 제시하지 못한다는 비판이 가능해진다.

3.2. 『황금물고기』의 라일라 : 정치적 행위의 발전과 새로운 출발을 위한 귀향

아렌트가 말과 정치적 행위를 통해 사회 구성원과의 연대를 이루면서 사회적 존재로 그리고 정치적 인간으로 자신의 자유를 쟁취하고 영유하는 인간의 조건을 강조했다면, 르 클레지오가 『사막』에서 구현한 랄라는

35) 르 클레지오의 작품에는 영적 지도자나 신비한 능력을 가진 종교적 인물들이 종종 등장하며, 작중인물들 역시 특별한 영적 능력을 가진다. 일례로, 『떠도는 별』의 두 주인공 에스더와 네이마 역시 초월적 체험을 통해 종교에 입문한다(졸고 2014:352 ~356).

공적영역에서 인간관계망을 구축하는 정치적 행위에 능숙하지 못하다는 한계를 지닌 인물이다. 랄라는 자신의 운명을 개척하기 위해 사회와 투쟁하지 않으며, 다른 약자들과 연대하지 않기 때문에, 그 결과 랄라는 프랑스에서 이주민 차별을 극복하지 못하고 사막으로 귀향하는 결말을 맞는다고 볼 수 있다.

반면 『황금물고기』에서 주인공 라일라는 각종 차별을 극복하는 힘과 능력을 기르고 정치적 행위와 연대를 통해 해결책을 모색하고 찾아낸다.³⁶⁾ 이제부터 우리는 라일라가 어떻게 아렌트가 주장한 정치적 행위를 적극적으로 수행하는지, 즉 다른 사람들과 연대를 통해 자신의 삶을 개척하는 과정을 좀 더 자세히 살펴보고자 한다. 이를 위해 인간의 ‘정치적 행위’에 대한 아렌트의 설명을 다시 검토해보자.

아렌트는 『인간의 조건』에서 인간의 (정치적) 행위와 자유를 동일시 했고, 인간의 자유란 다른 사람들과 함께 자유를 실천하는 생활방식이며, 따라서 인간의 자유와 행위는 다른 사람의 존재, 즉 다원성에 기반을 두고 있다고 주장한다(2015:235~241). 즉 자유로운 인간은 다른 사람들과 함께 행위를 하면서 정치적 정체성을 획득하고, 인간의 자유를 실현하고 확대할 수 있는 공간을 만들어 간다. 아렌트는 인간적 삶의 척도를 ‘말과 행위’, 특히 말이 위력을 발휘하는 정치적 행위에서 찾는다. 정치적 행위를 통해 비로소 인격 상호 간의 자유로운 만남이 가능해지며, 인간은 말과 행위를 통해 타자에게 자기 자신을 전달하고, 타자와 구별되는 ‘자신의 고유한 인격적 정체성’을 드러낼 수 있기 때문이다. 인간이 말과 행위를 통해 자기의 고유한 인격을 드러낸다는 아렌트의 생각은 인간이 정신의 반성 작용을 통해 타자와 맞서 자아를 설정하고 인식한다는 사실이다. 즉 말과 행위는 정신적 존재인 인간이 육체를 통해 자기를 매

36) 우리는 졸고(2013)에서 『황금물고기』의 주인공 라일라의 이주 서사를 프란츠 파농의 탈식민주의 담론과 주디스 버틀러의 폐미니즘 담론을 중심으로 분석한 바 있다. 본 고에서는 아렌트의 활동적인 삶과 정치적 행위 개념을 중심으로 라일라의 정체성 수립과정을 분석하고자 한다.

개하는 가장 기본적인 표현 수단이라고 아렌트는 강조한다. 아렌트에 따르면, 인간의 다원성은 동등성과 차이성이라는 이중의 성격을 가지며, 인간이 물리적 대상으로가 아니라 인간으로서 서로에게 자신을 드러내는 양식이 바로 말과 행위이다. 단순한 육체적 존재와 구별되는 이러한 ‘출현’은 창발성에 의존하며 말과 행위로써 우리는 인간세계에 참여한다. 이러한 사회적 존재로서의 정치적 참여는 ‘제2의 탄생’에 비유할 수 있으며, 본능적인 참여의 충동에 따라 사람들은 행위하고 말하면서 자신을 보여주고 능동적으로 자신의 고유한 인격적 정체성을 드러내며 인간세계에 자신의 모습을 나타낸다고 아렌트는 설명한다. 아렌트가 공적영역에서 인간관계망을 형성하면서 말과 행위를 통해 만들어지는 자율적인 인간의 정체성에 대해 강조한 이유는 개인이나 집단을 소외시키지 않기 위해서이다. 과거 나치 정부의 정치적 결정으로 부여된 유대인이라는 정체성은 유대인들을 세계로부터 유리시키고 인종말살 실험이라는 비참한 역사적 결과를 가져왔다. 아렌트는 『전체주의의 기원 1,2』에서 국가권력에 의해 자행되는 폭력을 정당화하는 획일적인 가치관을 내면화하는 개인들이 존재하는 공간에서는 자유로운 소통관계는 형성될 수 없다는 것을 설명한다(2006b:255~284). 아렌트는 드레퓌스 사건을 예로 들면서 유럽에서 유대인들에 대한 집단적 정체성이 강요된 과정과 그 결과 수많은 유대인을 죽음으로 몰고 간 전체주의를 비판한다(2006a:215~263). 전체주의라는 억압의 시대를 경험한 사람들은 자신과 세계와의 단절을 강요당했기 때문에, 아렌트는 사람들 간의 교류와 연결을 통해 세계성을 담보해야 한다고 주장한다. 즉 공적영역의 부재는 개인이 정치적 의사를 표현하거나 행동할 수 없다는 뜻이다(2006b:278~283).

이상의 아렌트의 주장을 『황금물고기』에 적용해 보자면, 라일라는 모로코 도심 저택에 고립된 채 노부인의 하녀로 유년기를 보냈기 때문에 사회적 교류가 없는 존재 즉 ‘제2의 탄생’이 하지 못한 존재로 머무른다. 그러나 세상과의 연결을 찾기 위해 라일라는 자유를 향한 모험을 감행한다. 노부인의 죽음 후, 저택에서 도망친 라일라는 집창촌 여성들의 보호

와 지원으로 교육의 기회를 얻는다. 다양한 외국어를 배운 라일라는 자신을 노예로 매매하려는 새로운 주인의 위협을 피해 프랑스로 도망친다. 파리 빈민가에서 라일라는 가정부 일을 하면서도 대학 입시 수업을 수강하고, 탈식민주의 투쟁가의 책을 읽으며, 아프리카 음악을 배우는 노력으로 통해 성인으로 성장해간다. 하지만 불법 이주민이라는 신분적 한계와 아프리카 혼인 여성이라는 인종차별과 성차별 때문에 라일라의 인간관계는 협소하고 그 그물망은 단절되기 쉬웠다. 더구나 프랑스 사회에서 철저하게 소외된 이주민들은 가혹한 현실을 이기지 못하고 때론 극단적인 선택을 하고 만다. 유년 시절 납치와 (노예)매매를 경험한 라일라는 가난 때문에 자신의 딸을 팔려는 집시 여인을 만나고, 인신매매라는 비극적 현장을 또다시 목도한다.

라일라는 아프리카계 미국 여성 가수 새라 립캡을 만난 후 세네갈 출신 이주민 엘 하르 할아버지의 도움으로 미국으로 이주한다. 그녀가 ‘본능적인 참여의 충동에 따라 자신을 보여주고 능동적으로 자신의 고유한 인격적 정체성을’ 드러낸 ‘제2의 탄생’은 그녀가 시카고에서 가수로 성공하여 합법적인 신분증명서류를 획득한 이후로 미뤄진다.³⁷⁾ 이제 라일라는 작곡가 겸 가수라는 ‘작업’으로 아렌트가 주장하는 인간의 조건 중 세계성을 획득하고, 마지막으로 다원성을 담보하는 정치적 행위로 다른 사람들과 영향을 주고받으면서 독립적이고 자유로운 인간의 조건을 완성하면 된다. 정치적 행위를 통해 라일라는 정치적 정체성을 획득할 수

37) Juste avant la neige, en novembre, j'ai reçu en même temps la lettre de l'Immigration contenant ma carte de résident et un rendez-vous avec Mr Leroy pour enregistrer *On the roof*. Dans le studio, il y avait le producteur, des assistants, des techniciens. (...) Puis, quand ç'a été fini, j'ai signé un contrat pour un disque single, et pour tout ce que j'allais produire pendant cinq ans. Je n'avais jamais eu autant d'argent. (...) Une journaliste ebony me posait des questions, je disais n'importe quoi, j'étais française, j'étais africaine. Quand elle m'a demandé le nom de ma prochaine chanson, j'ai dit sans hésiter : *To Alcidor with love*. J'avais une sorte de colère rentrée, je tremblais. J'avais l'impression que la musique des tambours de Réaumur-Sébastopol était partout, dans l'air, dans la fumée des bars, dans la lueur rouge qui reste au-dessus de Chicago jusqu'à l'aube. (P 268~269)

있는데, 이때 정치적인 것이란 공적인 것, 개인적인 관심이 아닌 것, 전체를 위한 판단에서 나오는 것이다. 아렌트에게 정치적 정체성이란 개인이 자기 안에 복수의 필요와 욕구를 지니고 있지만 그것을 공적인 것에 희생시키고 정치적 자아를 얻는 것이다. 즉, 공공의 문제에 대한 관심을 매개로 하여 공적인 시민의 소임을 수행하는 과정이다.³⁸⁾

라일라는 백인남성위주 서구사회가 강요하는 '(북)아프리카(구식민지 출신이주)인'이라는 집단적 정체성 때문에 수많은 차별과 소외를 경험한다. 하지만 라일라는 '야만적이고 부도덕하고 게으르고 가난한 집단'이라는 '(북)아프리카출신(불법)이주자'에게 강제된 집단적 정체성을 거부한다. 그녀는 이주 과정에서 다른 유색인들의 차별문제 그리고 인권유린 문제에 대해 분노를 공감하고, 그들과 같이 '세력'을 이루고 개선을 위해 노력하는 모습을 보여준다. 어린 자신을 사막 소수 부족 출신 '노예'라고 규정짓는 모로코를 떠나, 아프리카 및 서인도제도 식민지 출신 (불법)이주자들을 '바퀴벌레'처럼 멸시하는 프랑스를 떠나, 라일라는 미국의 대도시를 방황하면서 자신의 정체성을 올바로 세우기 위해 고군분투한다. 이렇게 라일라가 자신에 대해 왜곡된 정체성을 느끼는 이유는 다른 사람들이 '흑인/이주/여성'이라는 집단적 정체성으로 그녀를 '인종/문화/성 차별'하고 소외하기 때문이다. 이러한 차별을 극복하기 위해 라일라는 인간애와 우정을 바탕으로 다른 사람들과 관계망을 형성하고 자신과 타인의 정체성을 변화시켜 간다. 그녀의 정체성은 특정 국가나 문화 또는 인종에 의해 고정된 것이 아니라 다원성을 전제로 한 인간관계망 속 정치적 영역에서 변화한다.

"알시도르에게 사랑을 담고 *To Alcidor with love*"라는 노래 안에는 알시도르가 아프리카계이기 때문에 미국 경찰에게 무자비한 폭행을 당하

38) 아렌트가 『인간의 조건』에서 주장하는 공동의 목표를 설정하고 공동선의 추구하는 정치적 행위의 궁극적 목표는 인간 소외와 지구 소외를 감시하고 막는 것이다. 르 클레지오 역시 문화의 다원성과 혼종성을 주장하고 생태주의를 강조하고 억압받는 자들 특히 난민들과 이주민들의 인권 신장을 위해 목소리를 높이고 있다.

던 사건을 목격했을 때 느꼈던 라일라의 분노와 슬픔을 담고 있으며(황 259), 또한 그 안에는 파리 지하철역 통로에서 다른 이주자들과 함께 밤마다 아프리카 음악을 연주하던 시기의 기억도 담겨있다. 라일라의 음악에는 아프리카, 유럽, 서인도제도, 아메리카 (히스패닉 · 원주민) 출신의 이주민들에게서 배운 다양한 문화가 혼종되어 있으며, 이주민들의 슬픔과 분노가 담겨 있다. 라일라는 국경을 넘나드는 모험을 주저하지 않으며, 개방적 인간관계망 안에서 세계와 사람들과의 연결을 유지하고 그 공적영역에서 평등한 인권문제에 대해 공동의 해결책을 모색하는 정치적 인간으로 변화한다.³⁹⁾ 결국, 라일라는 자유로운 인간으로 활동적인 삶을 이끌 준비가 갖춰진 것이며, 반인권적 차별문제를 정치적인 해결책으로 극복할 수 있다. 자신의 이주 경로를 거슬러 올라간 그녀는 ‘가난한 아프리카 이주 여성’이라는 자신의 운명을 개척했을 뿐만 아니라 이젠 다른 이주민들의 문제도 같이 해결할 힘을 가지게 된 것이다. ‘황금물고기’가 되어 돌아온 라일라는 사하라 사막 힐랄 부족이기도 하고, 모로코 아프리카인이기도 하고, 프랑스인이기도 하고, 미국인이기도 하고, 세계인이기도 한 그녀는 역동적인 정체성을 가진 인물로 성장했다.⁴⁰⁾

『사막』과 『황금물고기』의 두 주인공 모두에게 사하라 사막으로 귀향하는 여정은 그들이 스스로 정체성을 찾는 과정에 필수적이다. 하지만

39) 아렌트가 『인간의 조건』에서 인간이 정치적 존재라고 강조한 이유는 바로 인간이 사적영역에서 고립되기보다는 공적영역을 확대해가야 하는 사명을 역설하기 위함이다(2015:73~132). 아렌트에게 정치적 삶이란 권력 투쟁을 통한 이권창출이나 지배세력 구축이 아니라, 그것은 인간이 도구적이며 사물화된 세계에서 벗어나 진정 타자 곁에 존재할 수 있도록 이끌어 준다. 그래서 인간은 정치적 삶 안에서 비로소 단순한 사회구성원으로서 생활하는 ‘사회적 동물’의 위상을 뛰어넘어 공동의 목표를 설정하고 공동선을 추구하는 진정한 의미의 인간, 즉 정치적 존재로서의 ‘정치적 인간’이 된다. 결국, 아렌트의 정치적 삶과 정치적 행위의 요체는 단절에서 관계로, 고립에서 소통으로 나가는 새로운 탄생, 새로운 시작을 의미한다.

40) Je suis de retour, avec un autre nom, un autre visage. Il y a longtemps que j'attends cet instant, c'est ma revanche. Peut-être que sans m'en rendre compte, j'ai tout fait pour qu'il arrive. (P 292) 반면 『사막』에서 랄라는 청의민족으로서의 고정적이고 단일한 정체성으로 규정되며, 시원의 자연과의 조화라는 사막 유목민 문화에만 길들어 있다는 한계를 지적할 수 있다.

가장 큰 차이점은 청의민족의 삶을 되찾기 위해 랄라가 사막으로 귀환한 반면, 라일라는 또 다른 출발을 위해 자신의 고향에 들렀다는 점이다.⁴¹⁾ 라일라는 모로코가 아닌 세계 그 어느 곳에서라도 자신의 삶을 살아갈 능력을 갖춘 독립적인 주체로 성장했으며, 미래에 대한 희망을 품고 있다. 르 클레지오가 랄라 아주 이야기 『사막』을 라일라 아주 이야기 『황금물고기』로 다시 쓴 이유는 이주민 스스로 운명을 개척하는 정치적 해법의 가능성을 보여주기 위함일 것이다.

4. 결론을 대신하여 : 참여문학과 이주민 소외 문제의 공론화

르 클레지오는 『사막』과 『황금물고기』를 통해 이주민 소외 문제를 공론화하려는 의도가 크다.⁴²⁾ 1980년 출판한 전작의 랄라와 1996년 출판

-
- 41) 『황금물고기』는 라일라가 프랑스인 장과 함께 또 다른 출발을 기대하는 것으로 끝 이 난다. 레이 미모조-뤼이즈(2010:72~73)에 따르면 라일라가 프랑스 남자와 사랑하고 결합하는 이 소설의 결론을 통해 르 클레지오가 모로코의 전통과 프랑스 현대 사회 간의 타협책을 택한 것이라고 해석한다.
- 42) 르 클레지오는 첫 작품인 『조서』에서부터 실존주의 철학의 영향 아래 참여문학을 실천해 왔다. 문학을 통해 현실을 연결해야 한다는 참여정신을 강조하면서, 참여는 이데올로기에 대한 지지가 아니라 세상에 존재한다는 것에 대한 표현이며, 그 시대에 필요한 것을 기록한다는 의의가 있는 타동적인 문제를 선택하는 것이 참여라고 주장한 사르트르의 철학에 공감한 것이다. 르 클레지오는 참여문학의 의의와 실존적 연대에 대해 공감하기 때문에, 자신의 작품에서 반전사상을 강조하며 전쟁의 참혹함을 고발하고 있으며, 그리고 사회적 부조리에 대해 비판하고 문제를 제기하는 참여문학을 통해 인류에게 영향을 미친다는 신념을 고수하고 있다. 특히 작가는 1980~90년대 진정한 사회적 문제와 현안에 관해 다루면서 동시대 현실에 참여하는 작품을 썼다. 가장 대표적 참여소설로 『사막』과 『황금물고기』를 구분할 수 있으며, 그 주제의식이 바로 이주민 문제이다. 또 다른 참여문학의 예시로 이스라엘과 팔레스타인 분쟁 한 가운데인 1992년 르 클레지오는 『떠도는 별』을 발표했다. 이 소설에서 작가는 제2차 대전 후 유대인 소녀와 팔레스타인 소녀가 전쟁 난민으로 살아가는 서사를 다룬바 있다(줄고 2014). 또한 프랑스 정부가 핵무기 실험을 태평양 섬 근처에서 했을 때 그 비도덕성과 환경파괴를 고발하기 위해 『라가Raga』를 2006년에 발표했다. 르 클레지오는 시대의 숙제처럼 집필 시기에 가장 문제가

한 후작의 라일라의 이주 서사가 변형된 이유 역시 시대적 변화에 기인한다고 해석된다. 작가가 『사막』에서 부각한 서사는 사하라 청의민족의 망각된 역사 복원하기와 랄라의 귀향을 통해 이루어진 사막 유목민 신화의 완성이었다면, 『황금물고기』에서 라일라의 이주 이야기는 보다 현실적이고 복합적인 이주자들의 문제(프랑스의 과거 식민지 출신 이주자들의 사회 갈등과 차별 문제, 불법 노동과 인신매매 문제, 미국에서의 유색인 갈등과 차별 그리고 원주민 소외 문제 등)를 제기하고 있다. 실제로 르 클레지오는 『황금물고기』를 통해 프랑스를 포함한 서구 유럽과 미국에서 이민자 문제에 대한 공적인 토론을 촉구한 것이며, 반이민정서가 커지면서 이를 악용한 프랑스의 극우정당과 미국의 극우정치 세력이 새롭게 힘을 얻기 시작하는 서구 사회에 대한 우려를 표명한 것이다.

르 클레지오가 『황금물고기』에서 모로코 출신 여성의 이주 서사를 담은 데에는, 프랑스에서 북아프리카 출신 이주민에 대한 반감이 가장 크기 때문일 것이다. 국민전선(FN)은 ‘문화적 인종주의’를 주장하면서,⁴³⁾ 이주민들의 문화가 프랑스 고유문화를 사라지게 할 것이라고 선전하고, 프랑스 문화와 이주민 문화의 차이를 강조하여 그 결과 이주민 차별을 선동해 왔다.⁴⁴⁾ 이 극우정당이 비판의 대상으로 삼는 이주민은 북아프리

되는 세계적 이슈와 사회 현안에 대해 목소리를 내고 있다.

- 43) 타퀴에프Taguieff(1991)에 따르면 새로운 인종주의néo-racisme 또는 문화적 인종주의racisme culturel란 문화차이를 절대화시키는 것으로, 집단 사이의 문화 차이를 명백히 밝히면서, 두 개의 문화의 융합이 각 문화의 유일한 특성을 사라지게 할 것이라는 주장이다(제인용, 박단, 2002, p.251). 박단(2002)은 1990년대 들어서 극우정당의 반이민 메시지가 프랑스 국내에서 상당한 공감을 얻기에 이르며, 여론조사에서 프랑스에 거주하는 마그레브인들에 대한 반감이 꾸준히 증가했다고 지적한다.
- 44) 1972년 창당된 프랑스 국민전선(당)Front National은 1980년대 이후 실질적 정치 세력으로 지위를 확보해 간다. 그 배경으로 68혁명 이후 프랑스 사회가 겪은 커다란 변화에서 극우정당의 발전 요인을 찾을 수 있다(김세균 외, 2006). 1973~74년 석유파동을 계기로 프랑스 경제는 기존의 발전 동력을 상실한 채 고실업 상태가 지속하면서 이에 따른 국민적 불만과 불안심리가 사회에 팽배해졌다. 고전적 산업 사회가 쇠퇴하면서 노동운동의 영향력이 축소했고, 그 결과 사회적 갈등상황에서 보편적 가치를 제공하는 기반을 상실했다. 그리고 1980년대 급격히 진행된 신자유주의적 가치의 보편화는 프랑스 공화주의적 가치(자유, 연대와 평등)를 흐리게 하고 개인주의에 입각한 ‘경제인’이라는 사회문화적 변화를 가져왔다. 또한, 유럽연

카 출신자이며, 이슬람 문화의 차이성을 극대화하여 마그레브인에 대한 신인종주의를 퍼트렸다. 국민전선은 마그레브 이주자들이 프랑스의 전통적 문화를 파괴하는 위험한 집단이며, 그들이 도덕적으로 문제가 있으므로 범죄를 일으키고, 그들 때문에 사회적 안전에 문제가 생긴다고 선동했다. 국민전선은 1980년대부터 “200만의 이민=200만의 실업”이라는 슬로건을 내세우며, 실업의 원인을 이주민에게 돌리고 마치 이들이 범죄자인 것처럼 선전했다. 또한, 기존 정당들 역시 합법적 이민에 대한 규제 강화와 불법적 이민에 대한 철저한 통제로 이주민들을 실업과 사회적 불안전과 갈등 문제로 연계시키기는 마찬가지였다.

식민주의 역사를 바탕으로 오랜 세월 누려왔던 경제적 우위가 위축되자마자 서구유럽국가에서 이주민에 대한 비판적이고 부정적인 여론이 형성되고 그리고 극단적인 정치 세력의 목소리가 커지는 현실을 르 클레지오는 참여문학으로 비판한다.⁴⁵⁾ 그리고 성장 위주의 자본주의 세계화가 강화될수록 프랑스에서도 자유, 평등, 박애의 정신이나 세계인권선언과 관용의 이상적인 가치는 공허한 메아리가 되어 버리고, 현실에서는 타자를 차별하고 소외하는 비윤리적 현상이 늘어난다는 경종을 울리고 있다.

르 클레지오는 작가란 역사를 증언해야 하며, 또한 행동해야 한다고 주장한 바 있다.⁴⁶⁾ 르 클레지오는 목소리를 내지 못하던 희생자들의 기억과 역사를 기록하기 위해 그리고 미래의 희망을 건설하기 위한 참여와

합 구성과 세계화 물결 속에서 프랑스 민족의식의 복구에 대한 요구를 들 수 있다. 프랑스 극우정당은 1980년대 인종주의를 부각하여 대중적으로 확산하고 프랑스 사회 전역에 외국인 혐오(증)xénophobie를 퍼트렸다.

45) 티보(2009:118)에 따르면, 1990년대부터 프랑스에서는 불법 이민자들의 ‘침입/침입infiltration’, 이민자들의 ‘침략/민족의 대이동invasion’ 그리고 난민의 땅명 권리 ‘남용abus’에 대해 이야기하기 시작했다.

46) “Alors, pourquoi écrire? L'écrivain, depuis quelque temps déjà, n'a plus l'outrecuidance de croire qu'il va changer le monde, qu'il va accoucher par ses nouvelles et ses romans un modèle de vie meilleur. Plus simplement, il se veut témoin. (...) Agir, c'est ce que l'écrivain voudrait par-dessus tout. Agir, plutôt que témoigner. Ecrire, imaginer, rêver, pour que ses mots, ses inventions et ses rêves interviennent dans la réalité, changent les esprits et les cœurs, ouvrent un monde meilleur.” (Le Clézio, 2008:4~5)

행동의 일환으로 작품을 써 온 것이며, 모로코 연작 역시 이 두 목표를 수행하기 위함이다. 르 클레지오는 프랑스의 식민주의 역사 속에서 희생 당한 사하라 청의민족의 비극적 사건을 『사막』과 『하늘빛 사람들』에 담았으며, 『사막』과 『황금물고기』에서 이주자 소외 문제에 대한 각성을 촉구하고 이러한 공론화를 통해 프랑스 및 세계 독자들에게 이주자들의 한계상황과 인권침해 문제에 대한 관심을 독려하고 있다.

르 클레지오는, 역사를 서사의 중심에 위치시키고, 도덕적 책임감을 담아, 희생자들의 목소리를 대변하고 있다. 또한, 저자는 자신의 작품을 통해 ‘더 나은 세상un monde meilleur’(2008:5)의 희망을 제시한다. 이를 위해 현재 지구에서 가장 고통받는 극빈자들과 소외당하는 이주민들에 관해 관심을 가지는 것이 위급하다고 주장한다. 르 클레지오는 자신의 인생에 가장 큰 영향을 준 역사적 사건은 바로 전쟁이라고 고백하며⁴⁷⁾ 전쟁의 폭력성과 힘없는 피해자들 특히 여성과 아이들의 고통과 아픔을 중언해왔다. 끝없이 전쟁을 반복하는 인류에게 유일한 희망은 결국 인간이며 특히 새롭게 태어나는 미래세대라고 주장하며, 이 때문에 절망하지 않고 현재 인류가 가진 수많은 문제점을 문학으로 공론화할 수 있는 것이다. 르 클레지오는 새로운 시작을 믿기 때문에 어두운 시대의 종말을 고하기 위해 그리고 미래의 희망을 꿈꾸기 위해 계속 작품을 쓰는 것이다.⁴⁸⁾

47) 전쟁에 대한 르 클레지오의 생각을 밝힌 노벨 문학상 수상 연설문의 내용은 다음과 같다. “Si j'examine les circonstances qui m'ont amené à écrire - (...) - je vois bien qu'au point de départ de tout cela, pour moi, il y a la guerre.” (2008:1)

48) 아렌트 역시 『전체주의의 기원 2』에서 인간의 새로운 시작에 대한 희망을 말한다. “그러나 역사에서 모든 종말은 반드시 새로운 시작을 포함하고 있다는 진리도 그대로 유효하다. 이 시작은 끝이 줄 수 있는 약속이며 유일한 ‘메시지’이다. 시작은, 그것이 역사적 사건이 되기 전에 인간이 가진 최상의 능력이다. 정치적으로 시작은 인간의 자유와 동일한 것이다. (...) 새로운 탄생이 이 시작을 보장한다. 실제로 모든 인간이 시작이다.” (2006b:284) 아렌트에게 인간의 탄생성은 인간의 모든 활동, 특히 행위 안에 이미 내재한 것으로 새로 오는 자가 무엇인가를 새롭게 시작할 능력을 의미한다. 이 탄생성은 인간이 자유로운 의사로 분명한 목적이나 동기를 갖고 책임 있게 행위를 하는 중에 나타나는 인간의 기본 조건에 상응한 능력이다. 아렌트는 인간의 탄생성과 정치적 행위를 연결하여 공적영역을 확대하며, 그 안에서 인간이 말과 행위를 통해 자신의 잠재성을 확장할 수 있다고 설명한다.

참고문헌

르 클레지오 작품

Le Clézio, J.M.G., *Désert*, Gallimard, Paris, 1980, 1993(coll. Folio).

(르 클레지오, 『사막』, 홍상희 역, 책세상, 1988.)

_____, *Poisson d'or*, Gallimard, Paris, 1996, 1997(coll. Folio). (르 클레지오, 『황금물고기』, 최수철 역, 문학동네, 1988.)

_____, “Dans la forêt des paradoxes”, discours sur le site de la Fondation Nobel, 2008, pp.1~11, <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/cleazio-lecture.html>

Le Clézio, Jemia et J.M.G., *Gens des nuages*, Gallimard, Paris, 1997, 2005(coll. Folio). (르 클레지오와 제미아 르 클레지오, 『하늘빛 사람들』, 이세옥 역, 문학동네, 2008.)

그 외 자료

김세균 외, 『유럽의 제노포비아』, 문화과학사, 2006.

박 단, 『현대 프랑스 사회의 인종주의』, 『서양문명과 인종주의』, 한국서양사학회, 지식산업사, 2002.

이희영, 『르 클레지오의 『황금물고기』-탈식민주의와 폐미니즘 담론을 중심으로 분석한 아프리카 여성의 이주』, 『프랑스학연구』 64, 2013, pp.309~345.

_____, 『르 클레지오의 『떠도는 별』-유대 민족과 팔레스타인 민족의 이주를 그린 역사 소설』, 『프랑스학연구』 68, 2014, pp.5~46.

_____, 『르 클레지오의 『혁명』 연구』, 『프랑스문화예술연구』 53, 2015, pp.423~480.

_____, 『르 클레지오의 『오니샤』 와 『아프리카』 연구-자전적 글쓰기와 반식민주의』, 『프랑스문화예술연구』 57, 2016, pp.233~271.

- 정옥상, 「르 클레지오의 이야기세계 속 사막」, 『열린정신 인문학연구』 15(2), 2014, pp.331~353.
- Arendt, Hannah, *The Origine of Totalitarianism*, Orlando, Harcourt, 1951. (한나 아렌트, 『전체주의의 기원 1, 2』, 이진우 · 박미애 역, 한길사, 2006a,b.)
- _____, *The Human Condition*, U. of Chicago, 1958. (한나 아렌트, 『인간의 조건』, 이진우 · 정태호 역, 한길사, 2015.)
- Balint, Adina, *Le processus de création dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Leiden, Brill, 2016.
- Paștin, Iuliana, “Métissages et interculturalité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio”, *Cotigo* 2(3), 2010, pp.48~61.
- Rey Mimoso-Ruiz, Bernadette, “Le Maroc de Le Clézio : anthropologie poétique et spiritualité”, in *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Thierry, Léger et al(dir), P.U. Rennes, 2010, pp.65~74.
- Roussel-Gillet, Isabelle, *J.M.G. Le Clézio - écrivain de l'incertitude*, Paris, Ellipses, 2011.
- Taguieff, Pierre-André, *Face au racisme* 2, Paris, La Découverte, 1991.
- Thibault, Bruno, *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971. (폴 벤느, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 이상길 · 김현경 역, 새물결, 2004.)

〈Résumé〉

L'étude sur *Désert*, *Poisson d'or* et *Gens des nuages* de Le Clézio :
la critique sur l'histoire de la colonisation, la
quête des origines et de la spiritualité et l'éveil
de l'opinion publique sur l'exclusion des migrants

LEE Hee Young

Jean-Marie Gustave Le Clézio retrace, dans *Désert* (publié en 1980), l'histoire de Ma el Aïnine et des "hommes bleus", nomades du Sahara en croisant avec le récit du diaspora économique de Lalla, descendante de ces nomades. Le Clézio témoigne ici la résistance de ces nomades contre la colonisation française au début du XX^{ème} siècle. L'écrivain renouvelle, dans *Poisson d'or* (publié en 1996), le récit de migration de l'héroïne Laïla issue de la même famille que Lalla afin d'éveiller l'opinion publique sur l'exclusion et la discrimination des migrants en France. Le Clézio, avec sa femme Jemia, livre de nouveau l'histoire des "hommes bleus" sous forme de récit de voyage *Gens des nuages* (publié en 1997). En mettant en parallèle ces trois ouvrages, nous souhaitons mettre en évidence des engagements de l'auteur : il critique l'histoire de la colonisation et la discrimination contre les migrants, alors qu'il mène la quête des origines et de la spiritualité.

Pour mieux comprendre ces trois œuvres lecléziennes, nous allons faire appel à quelques notions de la philosophie politique d'Hannah Arendt. Dans *Condition de l'homme moderne*, elle définit la "vita activa(vie active)", et ses trois activités tels que "le travail, l'œuvre

et l'action". L'action appartient au domaine politique, et représente le moyen pour l'humain, en agissant et parlant dans la sphère publique, d'affirmer sa singularité et d'actualiser sa liberté. Par l'action et la parole, l'individu révèle son identité aux autres en interagissant avec eux. Arendt souligne la nécessité du réseau des relations humaines, qui, constitué comme domaine politique, est l'espace où tous sont égaux en tant qu'appartenant à l'humanité, mais aussi où chacun se distingue des autres. Arendt insiste le rétablissement du domaine public, car l'homme isolé dans la sphère privée devient indifférent aux autres humains.

D'abord, nous allons examiner le récit des "hommes bleus" en tant que narration de l'histoire dans *Désert* et *Gens des nuages* en mettant en évidence la critique de l'histoire d'invasion du Maroc par la France et la quête des origines et de la spiritualité. Ensuite nous comparerons les récits de migration de deux héroïnes Lalla et Laila dans *Désert* et *Poisson d'or* à l'aide des notions comme la *vita activa* et l'action politique. Pour conclure, nous allons mettre en évidence la littérature engagée leclézienne qui tourne notre attention vers la douleur et la souffrance des migrants forcés. Le Clézio donne ainsi la voix aux gens soumis et soufferts en raison de la colonisation et de la mondialisation initiées et poursuivies par les pays "développés". Le Clézio témoigne l'histoire afin d'agir : "Agir, c'est ce que l'écrivain voudrait par-dessus tout. Agir, plutôt que témoigner. Ecrire, imaginer, rêver, pour que ses mots, ses inventions et ses rêves interviennent dans la réalité, changent les esprits et les cœurs, ouvrent un monde meilleur." (2008:4~5)

주 제 어 : 식민지화 역사 비판(critique sur l'histoire de la colonisation),
시원과 정신성에 대한 탐색(quête des origines et de la

spiritualité), 이주민 소외(exclusion des migrants), 사하라
사막 유목민(nomades du désert Sahara), 참여문학(littérature
engagée), 정치적 행위(action politique)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

제재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.383~408

“평등의 매력”과 모더니티： 18세기 후반 파리 위락정원에 관한 연구*

황주영
(파리-라빌레트 국립건축학교)

차례

- | | |
|----------------------------|---------------------|
| 1. 서론 | 3. 신화에서 스캔들로: 콜리제 |
| 2. 18세기 대도시와 위락정원 | 3.1. 콜리제 조성의 사회적 배경 |
| 2.1. 런던의 복스홀 | 3.2. 콜리제의 조성과 운영 |
| 2.2. 앙글로마니와 파리 여가문화의
결합 | 4. 도시 위락정원의 해석 |

1. 서론

정원 공간의 성격은 시대와 장소, 목적 등에 따라 다양하게 규정되어 왔다. 정원은 어원적으로는 위요공간이고, 성격은 크게 생산의 장과 즐거움을 위한 공간으로 구분된다.¹⁾ 이 중 미적 감상과 즐거움을 위한 정원은 예술로서의 정원의 특성을 결정하는 요소가 되었고, 정원 예술론은 이를 중심으로 한다. 즉 정원은 즐거움의 장소, 시원적 이상향, 인간이 누릴 수 있는 폐락이 극대화된 장소였다. 본 연구에서는 이런 ‘즐거움의

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5B5A07038785).

1) 황기원, 「정원의 원형 시론」, 『환경논총』, 1987, 제20권, pp. 87-97 참조. 황기원은 정원의 원형을 크게 위요공간, 가용생산공간, 열락장소로 구분한다.

공간'으로서의 정원이 18세기 후반 파리라는 시대적, 장소적 맥락에서 전개된 양상을 ‘위락정원jardin d'agrément’의 발달을 통해 살펴본다.

정원의 역사 연구에서 18세기 영국 정원은 풍경화식 정원jardin paysager 양식으로 요약된다. 이는 프랑스 정형식 정원jardin régulier에서 절정을 이룬 형식주의 정원의 인위성을 벗어나, 보다 자연스럽고 꾹처레스크한 경관을 조성한 것으로 잘 알려져 있다. 이런 풍경화식 정원은 규모가 커고, 대개 도시가 아니라 귀족, 혹은 젠트리가 소유한 시골 영지를 재정비하면서 조성된 사적 공간이었다.

한편 비슷한 시기의 도시에서는 새로운 형태와 성격의 정원이 등장했다. 이에 대한 연구는 주로 도시사와 문화사 연구 분야에서 진행되었고, 정원사 분야에서는 상대적으로 미진하다. 18세기 유럽에서는 도시가 급 속도로 발달하기 시작했고, 이에 따른 다양한 상업 시설과 제도가 등장했다. 이 중 위락산업의 한 양상으로 도시에 모인 대중을 위한 시골풍의 휴게 시설, 혹은 자연을 대체할 수 있는 공간인 위락정원이 등장한다. 초기의 위락정원은 권력자가 개인의 정원을 대중에게 시혜적으로 개방하는 형태였다. 하지만 점차 유원지적 성격을 띤 공공정원뿐 아니라, 개인이 운영하는 상업 위락정원이 유럽 대도시에 등장해 호황을 누렸다. 이는 영국, 특히 수도 런던의 외곽지역에서 발달했다. 템스강 남쪽, 시의 경계부에 조성된 복스홀 위락정원Vauxhall Pleasure Gardens이 큰 인기를 끌었고, 이를 모방한 위락정원이 프랑스를 포함한 유럽 지역으로 퍼져나갔다.

프랑스에서는 7년전쟁Guerre de Sept Ans(1756-1763) 이후 ‘앙글로 마니anglomanie’ 즉 영국풍 애호가 유행했고, 복스홀 등의 위락정원 문화도 도입되었다. 특히 귀족과 왕족 중심의 기존 궁정축제에서 소외되었으나, 민중과 한데 어울리는 것은 기피하는 파리의 부르주아와 금권귀족들 사이에서 영국풍의 새로운 위락 문화는 큰 인기를 끌었다.

18세기 후반 파리에 등장한 위락정원의 양상과, 이에 내재한 모더니티를 탐색하는 것이 본 연구의 목적이다. 대부분의 정원이 사적 공간이

었고, 17세기 이후 등장한 도시 산책로의 이용 또한 신분에 따라 좌우되었다면,²⁾ 이 시기의 위락정원에서는 경제력이 공간 이용의 기준이 되었다는 점이 주목할 만하다. 일정한 비용을 내면 누구나 들어가 평등하게 대접받는 공간은 이 시기에 처음으로 등장했고, 이는 초기 자본주의 사회에 등장한 새로운 질서를 반영한다. 앙시앵 레짐 말기 파리에 등장한 위락정원이 표방하는 “평등함의 매력charme de l'égalité”³⁾은 구질서의 약화를 암시할 뿐 아니라, 타고난 신분보다 경제력에 따른 계층이 더 중시되는 자본주의 사회로의 이행을 방증한다. 복스홀로 대표되는 상업 위락공간의 발달과 그 한계는 당대의 양상과 그 모순까지 모두 반영하며, 이를 통해 이 시대의 모더니티를 도출해낼 수 있다.

역사적 사실과 상황의 해석을 중심으로 하기에 본 연구는 관련 문헌과 사료를 조사하고 분석하는 역사적 연구 방법을 기본으로 한다. 미술 사학, 조경학, 건축학, 문학, 미술, 음악 등의 관련 자료를 살펴보고, 이를 통해 보다 포괄적인 해석을 시도한다. 문헌자료로는 사회적 맥락을 충분히 반영하는 당시 출판된 문헌과 기록, 도판 등의 1차 자료를 적극적으로 활용한다.

2. 18세기 대도시와 위락정원

2.1. 런던의 복스홀

정원의 다양한 속성 중 ‘즐거움을 위한 정원’이 다시 부각된 것은 르

2) 파리에서의 산책을 통한 사교 활동과 계급성 확인에 대한 내용은 황주영, 「파리 산책로의 역사적 연원에 대한 소고」, 『한국프랑스학논집』, 제81집, 2013, pp. 371-392를 참고하라.

3) Anonyme, *Réponse d'un artiste à un homme de lettres, qui lui avait écrit sur les Waux-Halls*, Dufour, 1769, p. 49 (이후 Réponse로 표기).

네상스 이후이고, 이 개념은 17세기 중반 이후 영국에 확산되었다. 존 에블린John Evelyn이나 새뮤얼 페피스Samuel Pepys, 조지프 애디슨 Joseph Addison 등이 남긴 대중오락을 위한 위락정원에 대한 기록을 문헌적 근거로 볼 수 있다. 이 시기 위락정원은 산책로, 나무, 화단 등이 있는 교외의 여관inn 형태였고, 간단한 식음료가 제공되었으며, 남녀가 신분 고하를 막론하고 서로 어울릴 수 있는 장소였다. 이 형태를 바탕으로 18세기 런던 교외에서 본격적인 상업 위락정원이 나타난다.⁴⁾

런던은 18세기 유럽 최대의 도시였다. 본격적인 산업혁명 이전에도 이미 무역과 산업의 발달로 도시는 활기찼고, 인클로저로 인한 농촌인구의 도시 유입으로 인구가 급격히 증가했다. 도시민의 여가를 위해 도시 외곽이나 시내에 자연, 혹은 시골의 시뮬라크르적 공간이 발달한 것도 이 시기의 현상이다.

영국 고유의 정치 문화도 런던의 레저 문화 발달에 영향을 미쳤다. 영국의 귀족과 젠트리들은 의회가 열리는 기간 동안 런던에 머무르고, 나머지 기간에는 자신의 영지 혹은 휴양지에서 시간을 보냈다. 이들에게 런던은 새로운 유행을 접하고 사교와 여가를 즐기는 장소였다. 런던 시민 혹은 런던을 찾은 이들을 고객으로 하는 산책로, 건강에 좋은 광천수를 마시며 휴식하는 스파와 웰스wells, 무도장 등의 위락산업이 성업했고, 런던의 유행은 지방, 그리고 외국으로 확산되었다. 왕실이나 귀족의 정원을 한시적, 또는 시혜적으로 개방하기도 했지만, 전문 위락정원 산업 또한 이 시기 런던에서 시작되었다.⁵⁾

문헌 기록에 따르면 이미 17세기 후반부터 런던 템스 강 남쪽, 시의 경계부에 복스홀 가든Vauxhall Gardens이라는 이름의 위락정원이 있었다. 이 지명의 유래에 대해서는 땅 주인, 혹은 건축가의 이름 등의 여러

4) Lake Douglas, « Certain pleasure, ambiguous grounds: the etymology and evolution of the pleasure garden », *Journal of Landscape Architecture*, Vol. 8, No.1, 2013, p. 49.

5) 황주영, 『근대적 발명품으로서의 도시공원: 19세기 후반 런던과 파리를 중심으로』, 서울대학교 박사학위논문, 2014, pp. 141-142.

가지 설이 있으나 분명하지 않다. 조나단 타이어스 Jonathan Tyers가 이 곳을 인수하여 정비한 1728년부터 복스홀 위락정원(이하 복스홀)의 역사가 시작되었다. 그는 정원을 정비하고, 건물을 신축하고, 관객들을 끌어들일만한 새로운 오락 프로그램을 마련했다. 입장료가 1실링에 불과했기에 다양한 계층의 사람들이 이곳을 이용할 수 있었다. 야외 가면무도회, 야외 콘서트, 불꽃놀이 등을 통해 복스홀은 런던에서 가장 인기 있는 여름 저녁의 오락장이 되었다.

복스홀은 오늘날 서더크 지역의 공원으로 명칭만 남아 있지만, 당시의 형태와 행사는 다양한 문헌과 도판 자료를 통해 전해진다. 정원의 면적은 대략 12에이커 정도였고, 나무가 심겨진 직선의 산책로들이 교차했다. 산책로 곳곳에는 테이블과 의자가 마련되었고, 사람들은 여기에서 다과나 식사를 즐기며 휴식을 취했다. 정원 가운데 위치한 그로브Grove와 원형 건물인 로툰다Rotunda에서는 오케스트라가 음악을 연주했다. 화려하게 장식된 로툰다를 중심으로 한 복스홀의 형태는 이후 영국은 물론 유럽 대륙에 있는 모든 위락정원의 모델이 되었다. 복스홀에서 연주되는 음악 또한 당대 최고, 최신을 지향했다. 타이어스는 런던의 유명한 성악가들이 출연하는 음악회를 제공했고, 헨델의 작품 초연 등의 행사를 통해 복스홀은 당대의 ‘고상한 취미polite taste’를 반영하는 장소로도 인정받는다.⁶⁾

복스홀은 신분에 상관없이 누구나 입장하여 즐거운 시간을 보낼 수 있는 곳이었지만, 자본이 입장과 유흥의 기준이 되는 공간이었다. 입장료는 저렴했지만 비싸기로 악명 높은 식음료뿐 아니라 런던 시내에서 떨어진 복스홀까지 오가는 교통비, 그리고 이곳에 걸맞는 복장을 갖추는



[그림 1] 1751년의 런던 복스홀의 모습

6) 래리 샤이너, 『순수예술의 발명』, 인간의 기쁨, 조주연 옮김, 2015, pp. 167-172, 187-189.

비용을 감당해야 했기 때문이다. 이러한 여가의 상품화와 상업화는 복스홀에서 연주된 음악, 정원 곳곳의 모습을 담은 그림과 판화, 혹은 소식을 담은 신문 같은 일종의 ‘파생상품’을 통해서도 나타난다.

복스홀에 이어 이와 유사한 상업 위락정원이 런던과 근교에 생겨났고, 이 중 첼시의 래늘러 가든이 가장 성공적이었다. 래늘러 경Lord Ranelagh의 교외 별장이 있던 곳에 세워진 래늘러 정원은 규모는 작았으나 복스홀의 다양한 요소를 모방하고, 이를 개선하여 인기를 끌었다.

특히 카날레토Canaletto의 그림으로 잘 알려진 이탈리아 풍 로툰다에 대한 기록은 당대 런던의 풍속을 배경으로 하는 여러 문학작품에 등장할 정도로 유명했다. 따뜻하고 쾌적할 뿐 아니라, 화려하고 환상적인 장식으로 별세계에 온 인상을 주는 로툰다는 런던의 궂은 날씨를 피해 사람들이 산책과 음악, 다과를 즐길 수 있는 사교의 명소가 되었고, 이후 파리 위락정원에 필수 요소로 자리 잡는다.⁷⁾



[그림 2] 카날레토,
〈런던: 래늘러의 로툰다 내부〉, 1754.

2.2. 앙글로마니와 파리 여가문화의 결합

한편 프랑스에서는 7년전쟁 이후 ‘앙글로마니’가 유행하여, 사상과 문화 다방면에 영향을 미쳤다. 정원 양식에서도 큰 변화가 있었는데, 엄격한 기하학적 구조의 정형식 정원 대신 영국의 풍경화식 정원이 점차 퍼져 나갔다. 지라르댕 후작Marquis de Girardin의 에르메농빌Parc d'Ermenonville을 시작으로 샤르트르 공작Duc de Chartres의 몽소Parc Monceau, 아르투아 백작Comte d'Artois의 바가텔Bagatelle, 베르사유Versailles의 프티

7) 황주영(2014), pp. 144-145.

프리아농Petit Trianon 등의 정원이 픽처레스크 양식으로 조성되었다.⁸⁾ 파리에는 복스홀 등의 도시 위락정원 문화도 유입되어 큰 인기를 끌었다. 이 시기 생겨난 파리 위락정원은 형태는 물론 명칭과 구조, 프로그램 등에서 런던의 선례를 모방했으나, 프랑스 고유의 특성도 동시에 나타난다.

우선 파리의 위락정원에는 귀족들의 위락 문화인 폴리folie의 전통이 강하게 나타난다. 앙시앵 레짐기 파리 근교에는 폴리라고 하는 귀족들의 별장, 정원이 땔린 작은 저택maison de plaisir 조성 붐이 일어났다. 이탈리아의 빌라가 변용된 이 ‘작은 집petites maisons’은 도시를 벗어나 쾌적한 자연 속에서 은밀한 유흥을 즐기던 리베르탱libertin 풍속을 반영 한다.⁹⁾ 이 폴리가 부동산으로 판매되거나 대중에게 개방되었고, 때로는 다양한 놀이거리가 있는 위락정원인 복스홀로 변용되었다.¹⁰⁾ 이를 통해 귀족 엘리트들의 위락 문화, 혹은 그 모방품을 대중도 일정한 비용을 내고 접하게 되었다. 또한 위락정원에서 누릴 수 있는 즐거움 중 ‘보고 보이는voir et être vu’ 산책이 강조된 점도 흥미롭다. 17세기이래 파리의 주요 사교 여가 활동으로 자리잡은 산책이 복스홀로 대표되는 위락정원에서 재현되고, 나아가 군중 자체가 위락정원의 가장 중요한 ‘스페터클’이 된다는 주장이 당시에도 빈번히 제기되었다.¹¹⁾

8) Claude Nordmann, « Anglomanie et anglophobie en France au XVIIIe siècle », *Revue du Nord*, Vol. 66, No. 261, 1984, pp. 791-2.

9) 이 시기 폴리의 변천에 대한 연구는 Claire Ollagnier, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Mardaga, 2016을 참조하라.

10) 연구자에 따라 복스홀과 콜리제 등의 위락정원을 앙시앵 레짐기의 폴리에 포함시키기도 한다. 이에 대한 논의는 Gabrielle Joudiou, “Jardins du XVIIIe siècle à Paris, in Béatrice d'Andia dir. *Jardiner à Paris au temps des rois*, Action artistique de la Ville de Paris, 2003과 Gilles-Antoine Langlois, (1991), *Folies, tivolis et attractions : les premiers parcs de loisirs parisiens*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1991의 내용을 참조하라.

11) Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Tome 2, Moutard, 1779, p. 488. 메르시에는 런던과 파리의 복스홀을 비교하면서, 영국인들이 허영이나 과시보다는 더욱 생동감 있고, 더 다양하며, 더 오묘한 취미를 지닌데 비해, 프랑스인들은 보고 보이는 데에만 관심을 둔다고 비판

영국과의 정치적 맥락 차이도 주목할 만하다. 영국의 복스홀 위락정원이 다양한 사회계층을 아우르는 장소였다면, 프랑스의 복스홀은 실제로는 부르주아가 만든 부르주아의 축제 공간에 가까웠다. 입헌군주제를 통한 의회정치가 정착한 동시대 영국에 비해, 절대왕정제의 프랑스는 신분제가 상대적으로 엄격하게 유지되었다. 앙시앵 레짐 말기, 부르주아 계층은 새롭게 세력을 확장하고 있었으나 제 3신분에 속하기에 귀족과 왕족 중심의 베르사유에서 배제되었다. 한편 궁정의 축제는 왕의 위상을 강조하는 내용이 중심이었고, 루이 14세 이후에는 그 성격이 약화되고 있었다. 궁정 축제에서는 소외되었으나, 장터 foire에서 민중과 어울리는 것은 기피하는 파리의 부르주아와 금권귀족들에게 “모든 계급과 모든 연령대의 사람들이 지루함을 달래려 오는” 영국풍의 새로운 위락 문화는 “프랑스에서는 전혀 생각지도 못한” “진귀한 일”로 보였다.¹²⁾ 무엇보다도 같은 입장료를 내고 들어가면 모두가 동등하게 대접받는, 외연적으로라도 평등한 공간은 당시에는 매우 새로운 개념이었다. 좌석 가격에 따라 관람 위치가 달라지는 오페라나 극장과 달리 “달콤한 평등함이 모든 신분을 뒤섞고, 이름이나 지위, 재산과 상관없이 구경거리를 공유하게 하는”¹³⁾ 복스홀은 단순한 여가 시설 이상의 의미를 부여받는다.

파리의 복스홀에 대한 다양한 기록 중 특히 실제로 위락정원을 운영했던 클로드 뤼지에리 Claude Ruggieri의 회고록이 흥미롭다. 그가 남긴 선친의 복스홀과 동시대 위락정원에 대한 생생한 기록은 중요한 정보를 제공한다. 그는 당시의 축제를 지역과 성격에 따라 구분했고, 이 중 여가를 위한 전원적 축제를 공공축제 fêtes publiques의 일종으로 보았다.¹⁴⁾

했다. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Tome 3, 1782, p. 34.

12) Abbé de Fontenai, *Le voyageur françois, ou La connaissance de l'ancien et du nouveau monde*, Tome 18, Vincent, Moutard et L. Cellot, 1765-1795, pp. 82, 89.

13) Mlle D..., « Vers sur le Vauxhall », *Mercure de France, dédié au roi. Par une société de gens de lettres*, Octobre 1769, Tome 1, Lacombe, 1769, p. 37.

14) Claude Ruggieri, *Précis historique sur les fêtes, les spectacles et les réjouissances publiques*, Chez l'auteur etc, 1830, p. 76.

그의 책에 기록된 공공축제가 열린 파리의 주요 위락정원만 하더라도 33개에 달했으며, 각기 특색을 보였다. 귀족의 별장이었던 폴리를 개조했거나, 파리 성곽 외부의 교외인 포부르faubourg에 새로 문을 연 위락정원에서 파리 시민들은 전원에서의 즐거운 저녁 시간을 보냈다.¹⁵⁾

이탈리아 출신의 불꽃놀이 기술자 장 바티스트 토레Jean-Baptiste Torré가 1766년 봉디 가 rue de Bondy¹⁶⁾에 조성한 복스홀을 파리 최초의 상업 위락정원으로 본다.¹⁷⁾ 토레의 복스홀은 이름부터 각종 프로그램에 이르기까지 런던 복스홀을 적극적으로 모방하여, 화려한 로툰다와 카페, 상점, 오케스트라, 조명장식illumination같은 외형적인 모습과, 무도회, 그림 전시, 경품행사 등의 프로그램을 모두 도입했다. 이를 통해 복스홀이라는 고유명사는 특정한 시설을 갖춘 도시 유료 위락공원을 지칭하는 일반명사가 되었다. 토레는 왕실 축제에서 연마한 불꽃놀이 기술에다 연극적 요소를 가미한 독창적인 공연으로 관람객들을 끌어들였다.

토레의 복스홀은 개인이 운영하는 위락정원이지만, 왕실행사 등의 공공행사도 유치했다. 일례로 콜리제 건설이 지연되면서 왕세자(후 루이 16세)와 마리 앙투아네트 황녀의 결혼을 축하하기 위해 에스파냐 대사가 여는 무도회와 만찬이 토레의 복스홀에서 열렸다. 이를 통해 왕실, 혹은 축연을 열어야 하는 파리 시 당국이나 대사, 귀족 등은 행사 비용을 절감했다. 또한 왕실 행사 유치를 통해 위락정원은 위상을 드높였고, 왕실 축제를 모방한 장식은 궁정 축제에 참여하지 못하는 이들의 호기심을 만족시켰다. 이어 토레의 복스홀을 모방한 위락정원들이 파리 근교에 급증하여 서로 경쟁했다.

15) 콜리제를 포함한 위락정원은 대개 오후 4시부터 10시까지 영업했다. 당시 파리의 위락정원을 찾은 이들의 기록을 보면 대개 6-7시 무렵 입장하여 산책과 음악 감상을 즐겼고, 9시-10시경 불꽃놀이가 하룻저녁 여흥의 정점이었다. Anna Francesca Cradock, *Jurnal de Mme Cradock: voyage en France (1783-1786)*, Perrin, 1896, pp. 35-6.

16) 현재 파리 10구 르네불랑제 가 rue René-Boulanger에 해당한다.

17) 뤼지에리는 자신의 아버지와 그의 형제들이 1766년에 문을 연 뤼지에리 정원 Jardin Ruggieri이 최초이고, 이듬해 토레의 복스홀이 세워졌다고 주장하지만 대부분의 문헌들은 토레의 복스홀이 먼저 세워졌다고 본다.



[그림 3] 르누아, 〈생제르맹 시장 복스홀 풍경〉, 1772.

토레의 모방자이자 가장 강력한 경쟁자는 뤼지에리 형제Ruggieri Frères였는데, 이들 또한 이탈리아 출신의 불꽃놀이 기술자였다. 그들은 토레의 복스홀을 모방한 위락정원을 포슈롱Porcherons¹⁸⁾에 조성했고, 유행을 민첩하게 포착하여 전원적 요소나 영국식 경마, 판토마임 등의 새로운 요소를 추가했다. 또한 생제르맹 시장foire Saint-Germain 구역에 거울을 위한 실내 복스홀을 열어 성공을 거두었다. 토레의 복스홀을 다룬 시각적 자료는 전해지지 않으나, 이를 모방한 생제르맹 복스홀 그림을 통해 형태를 짐작할 수 있다. 타원형의 무도회장을 중심으로 하여 주변에 산책을 위한 갤러리와 작은 살롱 등의 시설을 배치했다. 천장에는 트롱프뢰유로 녹음이 우거진 풍경을 그려 넣었고, 이오닉 오더의 기둥과 도금된 카리아티드, 샹들리에가 화려함을 더한다. 로툰다 주변에는 터키나 중국풍의 살롱을 배치하여 이국적인 느낌을 주었다.

3. 신화에서 스캔들로: 콜리제

3.1. 콜리제 조성의 사회적 배경

파리의 복스홀 중 가장 주목할 만한 곳으로 샹젤리제에 조성되었던

18) 현재 파리 9구의 생라자르 가rue Saint-Lazare 구역에 해당한다.

콜리제le Colisée를 들 수 있다. 고대 로마의 콜로세움에서 따온 이름과 이에 버금가는 규모, 고전적 건축양식, 프로그램, 비판과 옹호 논쟁, 그리고 사업의 흥망성쇠 자체가 당시 프랑스 사회의 다양한 모습을 반영하고 있다는 점에서 흥미롭다. 다른 위락정원에 대한 기록이 단편적이고, 도판 자료가 거의 남아있지 않은데 비해, 콜리제에 대한 기록은 왕실문서에서부터 투자자나 방문객의 일기, 찬반 논쟁 팸플릿, 심지어는 건축이론서에 이르는 다양한 분야에서 찾아볼 수 있다. 이런 자료의 다양성 또한 콜리제가 당대 프랑스 사회에서 일개 위락정원 이상의 의미를 담고 있었음을 방증한다.

콜리제가 조성될 무렵 위락정원은 사회적, 정치적 논쟁거리였다. 이를 비판한 이들은 위락정원의 사치스러운 장식뿐 아니라, “쾌락의 만남과 관능의 사원”¹⁹⁾에 다양한 계층이 모여 자유로이 여흥을 즐기는 현상 자체가 전복적이라고 보았다. 특히 위락정원을 찾는 여성에 대한 비난도 빈번했는데, “사교계에서 보았으면 너무나 수치스러웠을 (...) 외설을 과장하는” 춤을 추는 “타락한 여자들”²⁰⁾과 “다정하고 충실했던 연인과 정숙하고 사심 없는 여인들”²¹⁾을 구분할 수 없다는 것이 그 이유였다.

반면 “토레와 뤼지에리, 그리고 모든 새로운 선술집”에 비판적인 “철학자”에 대한 반박문의 형태를 하고 있는 『복스홀에 대한 편지를 쓴 문인에게 보내는 예술가의 항변Réponse d'un artiste à un homme de lettre, qui lui avoit écrit sur les Waux-halls』에서 익명의 필자는 복스홀이 제공하는 “소박하고 자연스러운 즐거움”을 역설한다.²²⁾ 나아가 그는 당시 복스홀에 이상적 시민사회라고 하는 사회적 목적을 부여했다.

그는 고전주의가 전범으로 삼는 고대 로마 사회에서는 스페터클을 중

19) Anne-Henri Dampmartin, *Un provincial à Paris, pendant une partie de l'année 1789*, Société typographique, 1789, p. 165.

20) *Réponse*, p. 4.

21) Jacques Vincent Delacroix, *Peinture des moeurs du siècle, ou Lettres et discours sur différens sujets*, Tome 2, Lejay, 1777, p. 304.

22) *Réponse*, p. 3.

시했는데, 이는 그것이 모두를 위한 것이었기 때문이라고 역설한다. 놀이와 축제를 통해 공동체의 단결을 유지시킬 수 있기에, 고대 로마의 지도자는 공공 행사의 정치적 중요성을 잘 알고 있었다. 그러나 오늘날의 국가는 군주의 영광을 친양하는 일시적인 행사밖에 제공하지 않음을 지적한다. 그 결과 국민이 값비싼 오락을 감당할 수 있는 귀족과 부자, 그리고 민중으로 양분된다고 익명의 팸플릿 작성자는 주장한다. 하나의 공통된 스페터클을 통해 국민을 단결시킴이 정치적으로 중요하며, 복스홀이 당대 사회에서 이 역할을 해낼 수 있으리라고 본 것이다. M. L. 가세 M. L. Gachet 또한 고대 로마에서처럼 프랑스의 수도 근처에 수많은 시민과 지방에서 온 사람들, 외국인들이 모일 수 있는 넓은 장소를 만들어야 한다고 주장했다. 그리고 이곳의 주요 즐거움 중 하나는 출입과 이동에서의 “자유”이고, 재산이나 지위 등에 구애 받지 않는 이러한 “매력적인 평등”이야말로 황금시대의 즐거움이라고 한다.²³⁾

이상적인 복스홀은 비판자들의 주장처럼 무질서한 광란이 아니라 “젊잖은 즐거움”과 “순수한 즐거움”的 만남, 그리고 “평등이라는 매력”을 지향한다고 한다.²⁴⁾ 다소 과장되고 낙관적이지만, 이런 내용을 담은 팸플릿이 프랑스 혁명이 일어나기 10여 년 전에 작성되었다는 점은 주목 할 만하다. 또한 복스홀로 대표되는 영국의 위락정원 문화가 프랑스에 순조롭게 수용되고 확산된 까닭도 여기에서 찾아 볼 수 있다.

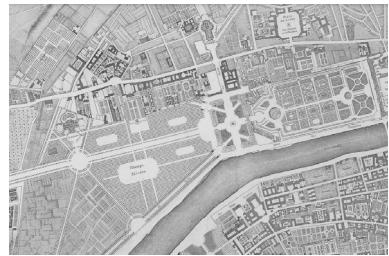
콜리제의 명칭은 베스파시아누스 황제가 네로의 황금의 집Domus Aurea를 허물고 그 자리에 로마 시민을 위해 세운 콜로세움에서 유래한다.²⁵⁾ 콜리제는 이름뿐 아니라 양식에서도 고전주의를 지향했는데, 옹호론자들에 따르면 이는 고대 민주주의 사회의 이상을 구현하는 장소로서의 위락정원을 목표로 했기 때문이다. 즉 신분고하에 상관없이 모든 사

23) L. M. Gachet, *Observations sur les spectacles. En Général, et en particulier sur le Colisée*, P. Alex. Le Prieur, 1772, pp. 40, 53 .

24) *Réponse*, p. 49.

25) Hurtaut, op. cit., pp. 486-487.

람이 평등하게 즐거움을 누릴 수 있는 위락정원이 콜리제의 이상이었다. 계몽주의 건축 담론을 통해 극장으로 대표되는 도시 스페터클의 역할은 잘 알려졌다.²⁶⁾ 그리고 당시의 건축이론서에 나타난 복스홀 항목을 통해 공공건축물로서의 복스홀의 가능성 또한 공유되었음을 확인할 수 있다. 자크 프랑수아 블롱델Jacques-François Blondel은 복스홀을 공공축제를 위해 임시로 지어진 건물로 간주 했고, 많은 사람들이 모여 즐길 수 있도록 우아한 형태로 가볍게 지어야 한다고 하였다.²⁷⁾ 이러한 견해는 왕실이 콜리제의 건설을 허가하면서 이를 “호화로움과 장 염함, 그리고 나라의 풍요로움의 기념물”로 보았다는 기록에서도 확인할 수 있다.²⁸⁾



[그림 4] 제요, 〈파리 지도〉 중 일부, 1775. 샹젤리제에 위치한 콜리제의 모습을 지도 좌측에서 확인할 수 있다.

그러나 토레와 뤼지에리의 복스홀의 수용 인원은 최대 1천-1천 5백 명 정도라 이상적인 위락정원의 규모에 미치지 못했고, 더 많은 대중을 수용할 수 있는 시설이 요구되었다. 이런 상황에서 샹젤리제 구역에 새로운 위락정원을 조성하는 계획이 세워졌다. 토레와 뤼지에리의 성공 이후 수wan 좋은 투자자들이 위락정원 사업에 뛰어들었고, 심지어는 정부와 파리 시 당국 또한 관심을 보였다. 정부는 많은 사람들이 모여드는 위락 정원을 국가의 통제 하에 두고자 했고, 종종 왕실을 위해 공공축제를 열

26) 18세기 도시 스페터클로서의 극장 건축에 대해서는 강상훈, 「18세기 중반 프랑스 극장 건축에 관한 연구: 신고전주의 건축 미학과 도시 미화 관점으로 살펴본 극장 건축」, 『프랑스문화예술연구』, 제56집, 2016, pp. 23-59를 참조하라.

27) Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Tome 2, Desaint, 1771-1777, pp. 289-293.

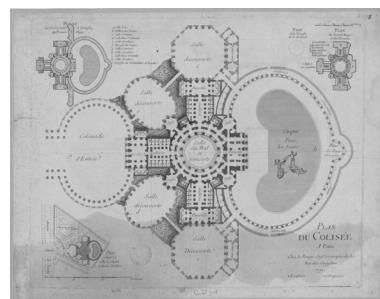
28) Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, Depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours*, Tome 4, 1780, p. 254 (이하 *Mémoires*로 표기).

어야 하는 파리 시는 좀 더 장기적으로 쓸 수 있는 시설이 필요했기 때문이다.

3.2. 콜리제의 조성과 운영

1768년 왕세자와 마리 앙투아네트 황녀의 국혼이 결정되었고, 이듬해 파리 시는 공공축제 준비의 일환으로 샹젤리제에 콜리제를 조성하기 시작했다.²⁹⁾ 그랑 복스홀 회사 la société du grand vauxhall가 설립되어 투자자들을 모집했다. 콜리제 사업은 투기의 연속이었다. 슈아쥘 백작 Duc de Choiseul을 포함한 유력 인사들이 차명으로 투자했고, 부동산 투기 현상도 나타났다. 그러나 착공 직 후부터 연달아 문제가 발생했고, 공사 자연으로 축연도 토례의 복스홀로 이관되었으며, 회사는 파산했다. 왕실과 파리 시가 재정 지원을 했고, 1771년 5월 프로방스 백작 Comte de Provence의 결혼식 축제 때에야 미완성 상태로 대중에 개방되었다.

슈아쥘 백작의 건축가인 루이 드니 르 카뮈 Louis-Denis Le Camus가 설계한 콜리제는 규모와 내용 면에서 이전의 복스홀을 능가했다.³⁰⁾ 건축 가이자 판화가인 조르주 류이 르 루즈 Georges-Louis Le Rouge가 남긴 콜리제의 묘사와 도면을 통해 이를 짐작해 볼 수 있다.³¹⁾ 전체 면적은



[그림 5] 르 루즈, 〈복스홀 도면〉, 1771.

29) 현재 파리 8구의 샹젤리제 원형교차로 rond-point des Champs-Elysée와 마티농 아브뉴 avenue Matignon, 콜리제 로 rue du Colisée, 장 메르모 가 rue Jean Mermoz에 해당한다.

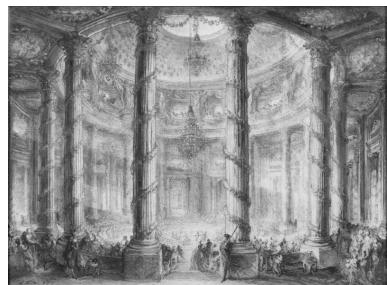
30) 파리 시립 밀 창고 La Halle au blé를 설계한 건축가 겸 이론가 니콜라 르 카뮈 드 메지에르 Nicolas Le Camus de Mézières와 혼동되기도 하지만 별개의 인물이다.

31) Georges-Louis Le Rouge, *Description du Colisée, élevé aux Champs-Elysées sur*

정원을 포함해 약 16아르팡(약 20에이커) 정도이고, 남북축을 기준으로 대칭을 이루고 있다. 방문객들은 샹젤리제의 원형교차로부터 불이 밝혀진 길을 따라 콜리제에 도착하고, 로마의 성베드로 성당 광장을 연상시키는 거대한 말굽 형태의 콜로네이드를 통해 입장한다. 토스카나 오더로 이루어진 현관에는 각종 상점이 있고, 방문자들은 이를 지나 무도회장으로 쓰이는 지름 약 10투아즈(약 20미터)의 로툰다로 들어간다.

로툰다에서는 거대한 16개의 코린티안 오더의 기둥이 둑글게 콜로네이드를 이루고, 엔태블러처 위로는 금빛의 카리아티드가 장식과 조명지지대의 역할을 한다. 30인으로 구성된 오케스트라 2조가 교대로 음악을 연주한다. 북동, 북서, 남동, 남서의 4개 방위에는 각기 4대륙의 모티브로 장식된 원형 카페가 위치한다. 남쪽의 카페는 타원형의 옥외 건물로 연결되고, 또 이는 다시 로툰다의 동쪽과 서쪽에 위치한 팔각형의 옥외 건물로 이어진다. 다채로운 색채의 대리석과 금은색, 금박 장식된 커튼이 화려한 분위기를 조성하고, 무엇보다도 총 81개의 샹들리에와 매일 2천 개씩 사용한 초로 콜리제는 곳곳마다 눈부시게 빛났다.³²⁾

로툰다의 북쪽으로 가면 다시 타원형의 갤러리가 나오고, 가운데에는 수상 창시합과 불꽃놀이의 무대가 되는 콩팥 모양을 한 연못이 있다. 샹젤리제로부터 오는 입구부터 주변의 정원에 이르는 방대한 녹지는 넓은 잔디밭과 모래가 깔린 산책로, 5점형 quinconce으로 배치된 나무와 갖가지 꽃들이 조화를 이루며 “절반은 도시, 절반은 시골”³³⁾인 위락정원의



[그림 6] 가브리엘 드 생토뱅, 〈콜리제로툰다의 축제〉, 1773년경.

les dessins de M. Le Camus, Le Rouge et La Veuve Duchusne, 1771.

32) Duc de Croÿ, *Journal inédit du duc de Croÿ (1718-1784)*, Tome 2, 1906, p. 495.

33) Louis-Elizabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs de Mme Louis-Elizabeth Vigée-Lebrun*,

매력을 강조했다. 방위에 따라 파리 시내, 혹은 교외의 풍경을 조망할 수 있는 2층 테라스도 관람객들이 선호하는 장소였다.³⁴⁾

“제일 활기차고 가장 고상한 즐거움”³⁵⁾의 장소인 콜리제는 거의 매일 저녁 문을 열었고, 최대 4만 명을 수용할 수 있는 거대한 위락정원에는 “파리의 모든 우아한 젊은이들”³⁶⁾이 모여들었다. 르 루즈는 콜리제의 연회가 파리의 샹젤리제라는 새로운 엘리자움 들판 Champs d’Elisée에 부활한 고대의 축제라고 상찬했다. 콜리제를 옹호하는 이들에게 있어 콜리제 최대의 스펙터클은 여기에 모여든 사람들이었고, 이들이 “보고 보이면서” 서로에게 즐거움을 준다고 보았다. 왕족과 귀족, 부자뿐 아니라 외국인과 부르주아들도 모두 30솔 정도 하는 입장료를 내고 들어와 즐거운 저녁 시간을 보냈고, 이런 ‘평등함’ 자체가 위락정원의 매력의 한 요소로 작용했다.

그러나 콜리제의 번영은 오래가지 못했다. 목재와 석고로 가볍게 지어진 건물은 곧 심각하게 훼손되었고, 수리비용을 감당할 수도 없었다. 대부분의 복스홀 건물이 임시 건물이라 하더라도 콜리제의 경우는 매우 이례적이었다. 게다가 벤더스러운 파리의 대중들은 곧 더 새로운 것을 찾아 이동했고, 운영자들이 절박하게 새로 도입한 프로그램도 좋은 반응을 얻지 못했다.³⁷⁾ 가령 루이 세바스티앙 메르시에 Louis-Sébastien Mercier 는 콜리제가 위치만 좋았지, 내부는 “단조로운 교향곡, 초라하고 유치한 춤, 더럽고 질퍽한 수상 창시합, 다채롭지 못한 불꽃놀이, 짜증나는 혼란과 지루한 공백 시간”을 제공한다고 혹평했다.³⁸⁾

H. Fournier, 1835-1837, p. 35.

34) 가령 서쪽 테라스에서는 쿠르라렌 Cours-la-Reine, 이시 평야 plaines d’Issy, 뮤동 Meudon, 샤이오 Chaillot, 뇌이 아브뉴의 에투알 l’étoile de l’avenue de Neuilly 등이, 동쪽 테라스에서는 포부르 생토노레의 저택 정원, 루이 15세 광장, 텔르리, 부르봉 궁, 앵발리드, 그리고 남쪽 테라스에서는 앞에서 본 풍경뿐 아니라 콜리제의 입구와 그곳을 통해 들어오는 모든 사람을 볼 수 있다. Le Rouge, op. cit., pp. 16-19.

35) Le Rouge, op. cit., p. 23.

36) Vigée Le Brun, op. cit., p. 33.

37) *Mémoires*, Tome 5, p. 349; Tome 7, pp. 225-8; Tome 24, p. 211.

38) Mercier, op. cit., p. 33.

콜리제는 기대했던 성공을 거두지 못했고, 그 반대로 국가적 사건이 될 정도로 큰 손실을 냉았다.³⁹⁾ 런던의 복스홀이 계속 인기를 누리고, 지속적인 수익을 내는 상황이었기에 이는 국가적 위신의 문제로까지 여겨졌다. 콜리제의 경영난에는 여러 가지 원인이 있었는데, 우선 거대한 규모 자체가 문제였다. 가볍게 지어진 건물에는 지속적인 관리가 필요했고, 조명을 위한 초에 들어가는 비용만으로도 수익을 초과했다. 또한 파리 중심에서 벗어난 위치도 문제였다. 당시 파리 성벽 밖 교외 지역이었던 샹젤리제는 산책하기에 안전한 장소가 아니었고, 위락을 즐기러 오가는 길 자체가 모험이었다.⁴⁰⁾ 수리와 관리, 지속적 고객 유치의 어려움 등의 경영 문제로 콜리제는 다시 문을 닫았다. 당국이 개입했으나 결국 채권자들의 요구에 따라 회사는 1780년 폐업했고, 1784년 철거 후 부지와 자재 판매로 채무를 청산했다.

유지된 기간도 짧았고, 국가적 규모의 파산 사건을 야기했음에도 불구하고 콜리제는 위락정원 역사의 한 페이지를 차지했다. 완성된 직후에는 파리 최고의 위락정원이었고, 왕실 일원들이 참석한 축제로도 명성을 날렸다. 프로그램을 보면 음악 콘서트와 무도회, 화려한 불꽃놀이, 경마, 기마 창시합, 각종 전시회 등 이전의 복스홀의 요소를 전부 갖추었다. 심지어 1776년과 1778년에는 왕립 미술조각 아카데미가 주관하는 살롱에 필적하는 미술 전시회까지 열렸다.⁴¹⁾

39) 초기 예상 건설비는 72만 리브르였으나 건설 중 이미 100만 리브르를 넘겼고, 최종적으로는 2,675,507리브르가 소요되었다. 여기에 토지 임대료와 임금도 체불되어 공사는 난관을 겪었다. Mathieu-François Pidansat de Mairobert, *L'Espion anglais, ou Correspondance secrète entre milord All'Eye et milord Alle'Ar*, John Adamson, 1779-1784, p. 73; Bachaumont, *Mémoires*, Tome 5, pp. 287, 325.

40) Robert M. Isherwood, *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, Oxford University Press, 1989, pp. 159-160. 당시 샹젤리제는 파리의 경계 밖이었고, 파리 시민의 3/4에게는 먼 곳이었다. 마차가 없는 대부분의 시민들에게는 불편하고 힘들었다. Pidansat de Mairobert, op. cit. pp. 71-2.

41) 그러나 살롱전의 지위를 위협하는 콜리제의 상업 미술 전시회는 왕의 칙령(1777년 8월 30일)으로 금지되었고, 연이은 당국의 제지는 콜리제의 경영에 심각한 타격을 입혔다.

콜리제는 파산했지만 복스홀은 유행은 지속되었다. 오히려 이를 교훈삼아 다른 복스홀은 좀 더 체계적으로 운영되었고, 다른 도시와 이웃 나라로도 복스홀 위락정원 유행이 퍼져 나갔다. 타이어스의 복스홀뿐 아니라 런던의 다른 위락정원도 모방되었다. 가령 런던 첼시의 레늘러 위락정원을 본떠 지은 라늘라 정원 Jardin Ranelagh이 불로뉴 숲 가장자리에 조성되었고, 이 구역의 지명에 아직도 흔적을 남기고 있다.

4. 도시 위락정원의 해석

복스홀의 역사는 그곳의 명물인 불꽃놀이와 같았다. 화려하지만 한시적이었고, 끝난 뒤에는 별다른 자취를 남기지 않았다. 런던 레늘러의 역사적인 로툰다가 1805년 철거되었고, 복스홀 가든이 1859년에, 크레몬 가든이 1877년에 문을 닫았다. 프랑스에서도 프랑스 대혁명에서 제정시기까지는 유지되었으나, 이후 궁정축제의 패러디인 복스홀의 즐거움은 유행이 지났다. 혁명 이후 복스홀과 유사한 공공축제가 열렸지만, 복스홀 위락정원의 형태 자체는 지속되지 못했다. 영국에 기원을 두고, 프랑스적 취향에 맞추고, 앙시앵 레짐의 왕실축제와 부르주아의 쾌락 사이에 위치한 복스홀은 나타났을 때만큼이나 재빠르게 사라졌다.⁴²⁾

위락정원은 수완 좋은 이들의 사업이었지만, 한 사회의 모습을 볼 수 있는 창으로 볼 수 있다. 복스홀은 대도시가 발달하던 시기, 도시에서 ‘시골과 자연’의 정취를 맛볼 수 있는 위락시설로 발달했다. 특히 앙시앵 레짐 하의 프랑스에서 복스홀 위락정원은 기존의 궁정축제에서 배제되었으나, 서민들의 장터축제는 기피하는 부르주아들을 위한 새로운 대안적 축제로 수용되었다. 오페라 등의 기존 오락시설과 달리 동등한 입장

42) Alain-Charles Gruber, « Les ‘Vauxhalls’ parisiens au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1971, p. 142.

료를 내고 동일한 대우를 받는 복스홀은 새로운 평등의 장으로까지 해석되었다. 한편으로는 공공축제를 개최하는 등의 방식으로 국가의 지원을 받고, 건축뿐 아니라 여가 프로그램까지도 국가의 승인을 받아야 했기에, 복스홀 위락정원은 보다 치밀한 통제 장치의 시도로도 해석된다.⁴³⁾

새로운 사회 통합의 장인 복스홀을 통해 시민 사회를 통합한다는 이 상주의자들의 원대한 목표는 백일몽으로 끝났다. 타고난 신분에 상관없이 남녀노소 모두 “평민Plébéennes”⁴⁴⁾의 놀이와 축제를 즐길 수 있는 복스홀 유토피아는 계몽주의의 이상에 부합했지만, 현실은 그렇지 못했다. 복스홀에는 입장료가 있었고, 이곳에서 여가를 즐기는데 필요한 복장과 교통, 시간적 여유, 비싼 다과를 감당할 수 있는 금전적 여유가 있는 사람들만이 단골로 드나들 수 있었다. 즉, 표면적으로는 평등했으나 결국은 소수의, 대개는 경제적 여유가 있는 부르주아의 전유물이 된 것이다. 이후 19세기 후반에 조성된 도시공원에서 무료입장을 유난히 강조한 것도 이런 맥락에서 보아야 한다. 도시 혹은 근교의 만들어진 자연 속에서 여가를 즐길 수 있는 사교와 오락의 장소였던 위락정원은 신분제 사회의 와해와 레저의 상업화를 반영한다는 점에서 이 시기의 모더니티를 방증한다.

19세기 이후 런던과 파리 양쪽에서 더 이상 복스홀 위락정원은 조성되지 않았다. 유행이 지났고, 시대의 감성이 변했다. 신분제에서 경제적 계층제로 사회 질서가 이행하면서, 복스홀의 매력도 빛이 바랬다. 사교의 중심지가 불르바르와 천장이 덮인 파사주로 이동했다.⁴⁵⁾ 그리고 무엇

43) 심지어 궁정은 파리 시민들을 콜리체로 유도하기 위해 다른 경쟁 복스홀이나 유흥 시설의 영업을 금지했고, 콜리체를 가리는 불르바르의 나무를 베는 것도 고려되었다. Pindansat de Mairobert, op. cit., p. 72. 동시대의 팔레 루아얄Palais Royale 정원과 비교해보면 위락정원에 대한 국가의 통제를 짐작할 수 있다. 샤르트르 공작 Duc de Chartres의 자유지었기에 팔레 루아얄은 검열에서 상대적으로 안전했다. 이곳에서의 자유로운 토론은 이후 프랑스 혁명의 여론 형성에 기여했다. 황주영 (2013), pp. 379-380.

44) Anonyme, *Lettres iroquoises, ou correspondance politique, historique et critique entre un iroquois voyageant en Europe, et ses correspondants*, Tome 2, 1783, p. 183.

보다도 도시가 확장하면서 예전에는 도시 외곽이던 위락정원 부지가 도시에 편입된 것이 가장 큰 영향을 미쳤다. 부동산 개발 속에 대부분의 위락정원 부지가 팔려나갔고, 택지로 분양되었다.⁴⁶⁾ 오늘날 복스홀 위락정원의 흔적을 찾기 어려운 이유가 여기에 있다. 그러나 복스홀이 제공했던 다양한 즐거움은 전문화된 위락산업으로 발달했다. 카페, 대중 콘서트, 카페 콩세르, 다양한 스펙터클, 서커스, 상업 갤러리galerie-marchandes, 보드빌 극장, 혹은 도박장이 복스홀을 계승했다. 20세기 후반 테마파크가 등장하면서 다시금 복합 위락시설이 도시에 나타난다.

본 연구에서 살펴본 복스홀 위락정원은 근대 자본주의 사회로 이행하던 시기에 나타난 독특한 문화적, 경제적 현상이었다. 복스홀을 통해 우리는 도시와 시골, 귀족 문화의 대중화, 계층 간의 접촉, 여가의 확산과 산업화, 공공영역의 확장, 도시문화의 다양한 양상을 엿볼 수 있다. 나아가 신분적 질서가 와해되고 경제적 능력이 우선되기 시작한 시기가 함의하는 모더니티를 확인할 수 있다. 또한 일상과는 동떨어진 일종의 전이 공간espace de liminalité으로서의 정원의 성격, 즐거움의 향유를 위해 특별히 조성된 장소로서의 정원의 흥미로운 사례로도 볼 수 있다.

45) 그러나 벤야민의 『파사젠베르크Passagenwerk』에서 볼 수 있듯, 도시 공간의 상업화에 따라 사교의 중심지는 계속 변동했고 파사주 또한 백화점의 등장과 함께 쇠락의 길을 걷는다.

46) 콜리제가 철거될 무렵 포부르 생토노레에는 고급 주택 개발붐이 일어났다. 구불구불하고 좁은 구드르 rue des Gourdes가 가로 정비 사업을 통해 직선의 길이 되었고, 콜리제 rue du Colisée로 개명되었다. *Recueil par ordre dedates des édits, déclarations, lettres patentes du Roi, (...), P.-G. Simon, 1767-1786*, p. 15.

참고문헌

- 강상훈, 「18세기 중반 프랑스 극장 건축에 관한 연구: 신고전주의 건축 미학과 도시 미화 관점으로 살펴본 극장 건축」, 『프랑스문화예술연구』, 제56집, pp. 23-59, 2016.
- 황기원, 「정원의 원형 시론」, 『환경논총』, 제20권, pp. 85-97, 1987.
- 황주영, 「파리 산책로의 역사적 연원에 대한 소고」, 『한국프랑스학논집』, 제81집, pp. 371-392, 2013.
- _____, 『근대적 발명품으로서의 도시공원: 19세기 후반 런던과 파리를 중심으로』, 서울대학교 박사학위논문, 2014.
- Abbé de Fontenai, *Le voyageur françois, ou La connaissance de l'ancien et du nouveau monde*, Tome 18, Vincent, Moutard et L. Cellot, 1765-1795.
- Anonyme, *Lettres iroquoises, ou correspondance politique, historique et critique entre un iroquois voyageant en Europe, et ses correspondants*, Tome 2, Au berceau de la vérité, 1783.
- Anonyme, *Réponse d'un artiste à un homme de lettres, qui lui avait écrit sur les Waux-Halls*, Dufour, 1769.
- Bachaumont, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, Depuis MDCCCLXII jusqu'à nos jours*, Tome 4, 1780.
- Blondel, Jacques-François, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Tome 2, Desaint, 1771-1777.
- Coke, David and Alan Borg, *Vauxhall Gardens: a history*, Yale University Press, 2011.
- Conlin, Jonathan(ed.), *The pleasure garden: from Vauxhall to Coney*

- Island*, University of Pennsylvania Press, 2013.
- Cradock, Anna Francesca, *Journal de Mme Cradock: voyage en France (1783-1786)*, Perrin, 1896.
- Dampmartin, Anne-Henri, *Un provincial à Paris, pendant une partie de l'année 1789*, Société typographique, 1789.
- Delacroix, Jacques Vincent, *Peinture des moeurs du siècle, ou Lettres et discours sur différens sujets*, Tome 2, Lejay, 1777.
- Douglas, Lake, « Certain pleasures, ambiguous grounds: the etymology and evolution of the pleasure garden », *Journal of Landscape Architecture*, 8(1): 48-53, 2013.
- Duc de Croÿ, *Journal inédit du duc de Croÿ (1718-1784)*, Tome 2, 1906.
- Gachet, M. L., *Observation sur les spectacles. En général, et en particulier sur le Colisée*, P. Alex, 1772.
- Goodman, John, « ‘Altar against Altar’: The Colisée, Vauxhall Utopianism and Symbolic Politics in Paris (1769-77) », *Art History*, Vol. 15, No. 4, pp. 434-469, 1992.
- Gruber, Alain-Charles, « Les ‘Vauxhalls’ parisiens au XVIIIe siècle », *Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, 125-143, 1972.
- Hurtaut, Pierre-Thomas-Nicolas, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Tome 2, Moutard, 1779.
- Isherwod, Robert M., *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, Oxford University Press, 1989.
- Joudiou, Gabrielle, « Jardins du XVIIIe siècle à Paris », in Andia, Béatrice de(dir.), *Jardiner à Paris au temps des rois*, Action artistique de la ville de Paris, 2003.
- Langlois, Gilles-Antoine, *Folies, tivolis et attractions : les premiers*

- parcs de loisirs parisiens, Action artistique de la ville de Paris*, 1991.
- Le Rouge, Georges-Louis, *Description du Colisée, élevé aux Champs-Elysées sur les dessins de M. Le Camus, Le Rouge et La Veuve Duchusne*, 1771.
- Mercier, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Tome 3, 1782.
- Mlle D..., « Vers sur le Vauxhall », *Mercure de France, dédié au roi. Par une société de gens de lettres*, Octobre 1769, Tome 1, Lacombe, 1769.
- Nordmann, Claude, « Anglomanie et anglophobie en France au XVIIIe siècle », *Revue du Nord*, Vol. 66, No. 261, pp. 787-803.
- Ogborn, Miles, *Space of Modernity, London's Geographies 1680-1780*, The Guilford Press, 1998.
- Ollagnier, Claire, *Petites maisons. Du refuge libertin au pavillon d'habitation en Île-de-France au siècle des Lumières*, Mardaga, 2016.
- Pidansat de Mairobert, Mathieu-François, *L'Espion anglais, ou Correspondance secrète entre milord All'Eye et milord Alle'Ar*, John Adamson, 1779-1784.
- Rabreau, Daniel and Monique Mosser, « Paris en 1778: l'architecture en question », *Dix-huitième Siècle*, 11: 141-64, 1979.
- Recueil par ordre dedates des édits, déclarations, lettres patentes du Roi, arrêts de son Conseil, & du Parlement, Chambre des comptes, Cour des aydes, Grand Conseil, &c. Concernant le clergé, les finances, le commerce, les règlements généraux, les établissements publics, emprunts royaux, rentes et remboursements... Année 1767 (-1786)*, P.-G. Simon, 1767-1786.
- Ruggieri, Claude, *Précis historique sur les fêtes, les spectacles et les*

rêjouissances publiques, Chez l'auteur, Chez Bachelier, Chez Belauau, Chez Babba, 1830.

Shiner, Larry E., 조주연 옮김, 『순수예술의 발명』, 구리: 인간의 기쁨, 2015.

Vigée Le Brun, Louis-Elizabeth, *Souvenirs de Mme Louis-Elizabeth Vigée-Lebrun*, H. Fournier, 1835-1837.

〈Résumé〉

Le « charme de l'égalité » et la modernité :
une étude des jardins d'agrément à Paris à la
seconde moitié du XVIIIe siècle

HWANG Juyoung

Notre étude vise à examiner l'aspect de l'art de jardin comme un « lieu de plaisir » dans le contexte du développement des jardins d'agrément à Paris à la seconde moitié du XVIIIe siècles et à revoir sa modernité.

Dans l'histoire de l'art de jardin, le style du jardin paysager domine le XVIIIe siècle. Un nouveau jardin pour le plaisir de l'urbain a émergé en même temps. Le jardin de Vauxhall et d'autres jardins de plaisir rivaux ont fourni diverses reconstitutions comprenant des bâtiments originaux, promenades, concerts de musique, rafraîchissements, feux d'artifice, et danses. Contrairement à l'ancien jardin et les promenades où l'entrée était réglementée par la classe, le jardin d'agrément urbain était ouvert à tous ceux qui pouvaient payer les frais d'entrée. L'espace commercial public était un phénomène nouveau de ce siècle, et il reflète la modernité, le nouvel ordre social de la société capitaliste primitive.

Après la Guerre de Sept Ans, la culture anglaise du jardin d'agrément a été introduite dans la société française à la suite de l'anglomanie. Le contexte politique dans le jardin de plaisir en France est remarquable. Alors que les jardins de plaisir anglais comme le Vauxhall embrassaient diverses classes sociales, ceux du français étaient une institution récréative créée par le bourgeois pour la classe bourgeoise. Un espace

socialement « égal » certifié par un droit d'entrée égal était un concept très nouveau dans la France strictement hiérarchique. Les folies étaient tournées vers les jardins commerciaux anglais.

Les plaisirs dans les jardins d'agrément urbains étaient démodés très vite, et ont fermé leurs portes comme le cas du Colisée. Avec la croissance de la ville, les faubourgs précédents ont été intégrés dans la ville et le jardin de plaisir ont été développés comme site immobilier. Le Vauxhall et d'autres jardins d'agrément urbains semblaient un endroit de classe égale, mais leur égalité était seulement superficielle.

주 제 어 : 도시 위락정원(jardin d'agrément urbain), 복스홀(Vauxhall),
모더니티(modernité), 콜리제(le Colisée)

투 고 일 : 2017. 3. 24

심사완료일 : 2017. 5. 1

게재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스문화예술연구 제60집(2017) pp.409~445

프랑스어 학습자의 듣기 이해능력 향상을 위한 동영상자료 활용 방안^{*} - 수업사례를 중심으로 -

김선미
(경기대학교)

차례

- | | |
|----------------------|------------------|
| 1. 들어가며 | 4. 듣기학습 활동 사례 |
| 2. 듣기교육의 중요성 | 4.1. 3단계 듣기학습 |
| 3. 듣기학습 활동을 위한 사전 준비 | 4.2. 단계별 듣기학습 활동 |
| 3.1. 설문조사 내용과 결과 | 5. 학습자들의 반응 |
| 3.2. 듣기학습의 목표 설정 | 6. 결론 및 제언 |
| 3.3. 듣기자료 선정 | |

1. 들어가며

삶은 말과 글을 활용한 표현과 이해의 연속 즉 말하기, 듣기, 읽기, 쓰기의 의사소통으로 유지된다. 언어의 네 가지 기능은 상호 긴밀성이 높으나, 그 가운데 일상 언어생활에서 듣기는 높은 빈도로써 주목받는다.¹⁾ 즉, 듣기는 언어생활을 하는데 있어 가장 기본적이고 중요한 기능이라

* 본 연구는 2014년도 경기대학교 학술연구비(일반연구과제)지원에 의하여 수행되었음.

1) 이미향, 「한국어 듣기 교수-학습의 상호 교섭성 재고」, 『국제한국어교육학회추계학술발표논문집』, 2011권, 2011, p.125

할 수 있다. 그렇기 때문에 외국어 학습에서도 언어의 네 기능 가운데 가장 먼저 습득해야 하는 기능이 바로 듣기이다. 어린 아이들이 모국어를 습득할 때도 일정 기간 동안 말하고, 읽고 쓰는 것은 불가능하며 오로지 듣는데 열중한다. 그러다 어느 정도 시간이 지나면 한마디씩 말하기 시작하고 한참 후에 비로소 읽고 쓸 수 있게 된다. 이에 많은 학자들이 외국어 학습과정에도 그대로 적용되어야 한다고 주장한다.²⁾

듣기교육에 관한 최근의 연구들을 살펴보면, 교수의 방법보다 교수의 내용 즉, 교육자료의 개발에 관심을 두기 시작했다. 이러한 변화는 학습자들이 실생활에서 접하게 되는 듣기 환경에 대한 이해가 듣기수업에서 충분히 구현되어야 한다는 의사소통중심 교수법과 과제중심 교수법의 기반 하에서 이루어진 것이다. 이에 듣기교육 자료의 개발은 주로 영화, 드라마, 시트콤, TV 뉴스, 인터넷 방송 등 실제 생활에서 자주 접하게 되는 동영상 자료에 집중하게 되었다.³⁾ 그런데 이런 자료들은 교육 환경 즉, 학습자들의 흥미, 요구, 수업시수, 언어 수준 등에 따라 각기 교육적 효과가 달라 효과적인 외국어 교육을 위한 보편적이면서도 일관적인 방법들을 제시하기에는 부족한 부분이 있다. 가령, 예를 들어 TV 뉴스나 인터넷 방송이 아무리 짧고 간단하더라도 해당 외국어를 처음 배우는 초급 수준의 학습자들에겐 어렵고 힘들다는 선입견을 줄 수 있을 뿐만 아니라 내용도 딱딱하고 지루하다고 생각하기 때문에 학습동기와 흥미를 유발하기가 쉽지 않다. 반면 영화나 드라마 또는 시트콤 등은 해당 언어에 대한 학습자들의 흥미와 호기심을 크게 유발시킬 수는 있지만, 학습자들이 영상이나 이미지의 시각적 효과에만 집중하여 단순히 감상 수준에만 머물러 본래의 목표인 듣는 것을 포기하거나 관심을 기울이지 않을 단점이 있다.

2) Fries(1945), Brown(1977), Nunan(1988, 1989)/ 이근님, 「프랑스어듣기 능력 평가 연구」, 『프랑스학연구』 제31집, 2005, p.224

3) 김지혜 · 송금숙 · 이선영, 「한국어 고급듣기 수업에서의 라디오 뉴스 활용 방안」, 『어문논집』 69권, 민족어문학회, 2013, p.412

이에 필자는 듣기학습 활동을 처음 시작하는 초급학습자들에게 동기 부여와 함께 흥미를 자극하면서 듣기능력을 한 단계 향상시켜줄 수 있는 동영상자료로 *Reflets*⁴⁾를 선정하여 2014년도와 2016년도 2학년 프랑스어 수업시간에 활용해보았다. 본고에서는 *Reflets* 동영상자료를 ‘듣기 3 단계’ 방법으로 활용한 사례를 소개하고, 수업을 마친 후 학습자들의 구두설문조사와 자가평가를 통해 본 학습활동에 대한 학습자들의 만족도 및 성취도를 살펴보고자 한다. 이를 통해 앞으로 듣기학습 활동에서 개선하고 보완해야 할 점들이 무엇인지 파악해보고 좀 더 효율적인 방안을 모색하는데 도움이 되고자 한다. 이에 앞서 필자는 2장에서 듣기교육의 중요성을 간단히 정리해보고, 3장에서는 듣기학습 활동을 위한 사전준비로, 먼저 사전설문조사를 통해 프랑스어 수업에 대한 초급학습자들의 요구와 필요가 무엇인지 알아보고, 그런 다음 듣기학습의 목표를 제시해보면서 선정한 듣기학습 자료에 대해 설명해보고자 한다.

2. 듣기교육의 중요성

외국어 교육의 목표는 외국어로 의사소통할 수 있는 능력을 기르는 것이다. 외국어로 의사소통할 수 있다는 것은 듣기와 읽기의 이해능력과 말하기와 쓰기의 표현능력을 모두 포함하는 것이므로 의사소통능력 향상을 위해서는 이 네 영역이 효율적으로 연계되어 학습되어져야 함은 두 말 할 나위 없다. 그런데 이 네 영역 중 듣기영역의 학습이 다른 언어영역의 학습보다 특히 중요한데 그것은 듣기가 다른 언어 기능에 비해 실생활에서 차지하는 비중이 크기 때문이다.

인간의 의사소통 활동은 대부분 문자와 음성으로 이루어지는데, 이 중

4) 동영상 부분과 질문지만 발췌하여 활용함. Guy Capelle, Noelle Gidon, *Reflets*, Hacette, 1999

에서 음성을 통해서 이루어지는 의사소통 행위가 문자를 통해 이루어지는 의사소통 행위보다 압도적으로 많다. Rankin(1926)은 평균적으로 사람들이 실제 의사소통에서 듣기 45%, 말하기 30%, 읽기 16%, 쓰기 9%의 시간을 할애한다고 한다. J. Morley(1994)도⁵⁾ 평균적으로 듣기 활동으로 보내는 시간이 말하기의 두 배, 읽기의 네 배, 그리고 쓰기의 다섯 배가 된다고 한다. 그러나 무엇보다도 음성으로 진행되는 의사소통은 듣기와 말하기의 상호 순환적 과정을 거치게 되는데, 듣기가 불가능할 경우 아예 의사소통이 이루어지지 않는다는 점이다.⁶⁾

Tomatis(1991) 역시 듣기가 언어 이해에 가장 핵심적인 요소이며, 듣기를 잘 하면 아무 어려움 없이 말을 할 수 있기 때문에 언어의 네 기능 중에서 가장 초기에 습득해야하는 것이 바로 듣기라고 주장한다.⁷⁾ Coste(1976, p.16) 또한 의사소통 접근법 교육에서 구어교육을 특히 강조하면서 “구두 언어 중에서도 외국어 사용자의 언어사용 요구에 듣기에 대한 요구가 말하기에 대한 요구보다 선행되어야한다”⁸⁾라고 지적하고 있다. 실제로 Postovsky(1977)는 러시아어를 배우는 학생들을 대상으로 한 실험을 통해 ‘듣기 우선 접근법’이 말 중심의 교육보다 더 효율적이었음을 입증하였고, Rivers(1981)⁹⁾도 외국어 학습의 초기 단계에서는 말하기와 듣기가 중요하지만, 학습자가 어법, 억양에 대한 감각이 형성될 때까지는 듣기가 말하기보다 우선되어져야 함을¹⁰⁾ 언급하였다.

-
- 5) Morley, J., <Listening Comprehension in Second/Foreign Language Instruction>, In Celce-Murcia(ed.), *Teaching English as a Second or Foreign Language*, 2nd edition. Boston: Newbury House), 1994, p.82
 - 6) 조항록, 「효율적인 한국어 듣기 교육을 위한 기본 원리와 실제」, 『한국언어문화학』 제3권 제1호, 국제한국언어문화학회, 2006, p.154
 - 7) Tomatis. A., *Nous sommes tous nés polyglottes*, Paris: Fixo, 1991, p.15/ 이근님, op. cit, p.225에서 재인용
 - 8) Coste, D., Courtillon, J., ferenczi, V., Papo, E., Roulet, E., *Un niveau-seuil*, Paris: Hatier, 1976, p.16/이근님, op. cit, p.228에서 재인용
 - 9) Rivers, W. M., *Teaching Foreign Language Skills*(2nd ed.) Chicage: The University Chicago Press), 1981/조항록, op. cit, p.155에서 재인용
 - 10) Lundsteen S.W., *Listening: Its Impact on Reading and the Other Language Art*. Urbana. III.: National Council of Teachers of English1971/ op. cit, p.155 참조

이처럼 의사소통접근법 교육에서는 의사소통의 한 기능적 방식으로서 듣기학습을 특히 강조하는데, 듣기 교수-학습으로는 실제생활과 유사한 듣기 조건을 만들어 연습할 것을 제안¹¹⁾ 한다. 실제생활과 유사한 듣기 조건을 만들기 위해서는 사실자료를 활용하는 것이 가장 효율적이다.¹²⁾ 그러나 사실자료들을 그대로 교수-학습으로 사용하는 데는 자료의 선택이나 활용 또는 교육 계획 내에 투입하는 차원에서 문제가 있다. 이에 Littlewood(1983)은 사실자료 활용상의 문제점을 해결할 수 있는 방법으로 사실자료를 교수-학습 상황으로 재구성할 것을 제안한다. 예를 들어, ‘라디오뉴스: 여러 개의 자동차 그림 중에서 라디오 뉴스에서 방송되는 도난당한 차 찾기, 관광객에게 명소를 소개하기: 명소를 나타내는 여러 개의 그림의 순서를 섞어 놓고 소개하는 순서대로 그림의 차례를 정하기, 지도보고 길 찾기: 지도를 보고 설명하는 장소 찾아내기 등.’ 결국, 외국어 학습에서 듣기활동은 학습자들의 흥미, 필요, 수업시수, 인지 수준 등을 고려하여 사실자료를 선택하고 활용하되, 사실자료들을 재구성하는 절차를 필히 거쳐야 한다.¹³⁾

3. 듣기학습 활동을 위한 사전 준비

필자는 2014년도와 2016년도에 2학년 프랑스어 학습자 66명을 대상으로 듣기학습 활동을 진행해보았다.¹⁴⁾ 듣기학습 활동을 하기 전에 먼저

11) 이근님, op. cit p.228

12) Bérard, E., *L'approche communicative*, Paris:Clé international, 1991/Ur, P., *Teaching listening comprehension*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984/Littlewood, W., *Communicative language teaching*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983 (이근님, op. cit p.228 재인용)

13) Ibid, Littlewood, W, 1983/ 이근님, op. cit, p.229 재인용

14) 2015년도에는 동일 교과목을 담당할 수 없어, 설문조사는 2014년도와 2016년도 2차례 이루어졌다.

학습자들의 프랑스어 수업에 대한 요구와 필요사항이 무엇인지 알아보기 위해 간단한 설문조사를 실시하였다.¹⁵⁾ 아울러 필자가 프랑스어 수업에서 듣기학습 활동을 진행할 계획이라 학습자들의 듣기수업에 대한 관심 여부와 함께 듣기학습 자료에 대한 학습자들의 의견도 알아보았다. 이어서 프랑스어 학습자들을 위한 등급별 듣기학습의 목표를 제시해보고, 본 듣기학습에 활용할 동영상자료도 선정해보았다.

3.1. 설문조사 내용과 결과

설문 대상자는 2014년도에 2학년 프랑스어 수업을 수강한 32명과 2016년도에 동일 과목을 수강한 34명이며, 설문내용과 결과는 다음과 같다.

- 1) 현행 본교 프랑스어문학과 교육과정에서 의사소통능력을 향상시키기 위해 좀 더 보강되었으면 하는 언어영역이 있다면 무엇인가요?¹⁶⁾

15) 본교의 1학년 교과과정에는 프랑스어 문법수업과 더불어 언어의 네 가지 영역을 꿀고루 향상시키기 위한 실용프랑스어라는 원어민 수업이 있다. 1학년 과정을 마치고 2학년으로 진급한 학습자들이 언어의 네 가지 영역 중 가장 어렵고 약하다고 느끼는 영역이 무엇인지, 좀 더 집중적으로 보강해야 할 영역이 무엇인지 등을 알아보기 위해 설문조사를 실시해보았다.

16) 현행 본교 프랑스어문학전공 교과목의 분포도는 다음과 같다.

학년	교과목
1	기초프랑스어 1, 2, 실용프랑스어 1, 2
2	중급프랑스어회화 1, 2, 프랑스어문법1, 2, 프랑스텍스트읽기 1, 2, 프랑스명작기행, 프랑스언어학개론, 프랑스문학개론, 프랑스어작문
3	실무프랑스어, 프랑스문화와 역사, 프랑스어문장구조연습, 시사프랑스어, 프랑스소설의 이해, 프랑스음운론, 프랑스어교육론, 프랑스어교재연구지도법
4	프랑스어와 영어1, 2, 프랑스어권연구, 프랑스문학특강, 프랑스텍스트번역, 프랑스어표현연습, 프랑스시의 이해

본교에서는 2012년도부터 각 학과별 ‘전공 및 진로탐색’이라는 강좌를 개설하여 1학년 신입생을 대상으로 전공교육과정과 진로 방향 등에 대해 소개하고 있어, 전체 전공과목에 대해 잘 알고 있다.

년도	듣기	읽기	쓰기	말하기	인원
2014	13	4	6	9	32
2016	17	3	5	9	34
합계	30	7	11	18	66

두 차례에 걸친 설문조사에서 전체 응답자 중 30명이 듣기라고 대답하였다. 이는 본교 프랑스어문학과에 개설된 교과목들 중 다른 영역과 비교했을 때 듣기능력을 집중적으로 향상시키기 위한 교과목이 따로 마련되어 있지 않아 학습자들의 요구가 크게 나타난 것으로 보여진다.¹⁷⁾ 의사소통중심교육이 실시되면서 듣기·읽기의 이해능력과 말하기·쓰기의 표현능력을 골고루 향상시키는 것이 중요하게 부각되었지만, 여전히 듣기는 말하거나 쓰기, 읽기영역의 학습에 비해 밀려나 있거나 집중적으로 다루어지지 않고 있는 실정이다.

2) 본인은 프랑스어 학습에 있어서 어떤 언어영역이 가장 약하고 어렵다고 생각하나요?

년도	듣기	읽기	쓰기	말하기	인원
2014	10	3	8	11	32
2016	12	2	6	14	34
합계	22	5	14	25	66

2)번 문항은 1)번 문항과 연관된 질문으로써 당연히 대다수의 학습자들이 듣기라고 응답할 것이라 예상했는데, 위의 질문에 대해 25명이 말하기, 다음으로 22명이 듣기로 응답하여 말하기와 듣기가 비슷한 수치로 나왔다. 이는 말하기영역이 듣기영역과 상호 의존적인 관계에 있고 듣기가 선행되지 않는 말하기는 존재할 수 없기 때문에 둘의 결과가 비슷하게 나왔다고 보여진다.

17) 정일영도 대학 내에 듣기능력을 향상시키기 위한 교과목이 다른 영역의 교과목에 비해 현저히 적음을 지적하였다. (『듣기능력을 위한 효율적인 학습 방안: DELF A2 학습자를 대상으로』, 『비교문화연구』 제30집, 2013, p.126 참조)

3) 본 강좌를 듣기학습으로 진행한다면, 듣기학습 활동에 어떤 유형의 자료¹⁸⁾를 활용하면 좋다고 생각하나요?

년도	짧은 TV 뉴스	프랑스 영화	실제상황 동영상	녹음 오디오	인원
2014	6	11	13	2	32
2016	2	13	17	2	34
합계	4	24	30	8	66

위 3)의 질문을 던지 이유는 듣기학습 활동을 진행하기 전에 자료선정에 신중을 기하기 위해서이다. 학습동기와 흥미를 유발시키면서 동시에 학습자들의 언어수준을 고려한 자료선정은 학습자들의 자발적이고 주도적인 학습 참여를 유도할 수 있을 뿐만 아니라 학업성취도도 자연스럽게 높일 수 있기 때문이다. 예를 들어 듣기 학습자의 수준은 초급인데 듣기 학습 자료의 내용이 초급 이상의 수준으로 어렵거나 문법적으로 복잡하고 전문적인 어휘가 많다면, 듣기학습 활동할 때 의욕이 저하되거나 흥미를 잃어버릴 수도 있고, 학습참여도도 수동적으로 나올 수밖에 없다. 위의 3)번 질문에 대해, 2014년도와 2016년도에 각각 6명과 2명의 학습자가 짧은 TV뉴스를 활용하면 좋겠다고 응답하였다. 기초문법과 함께 초급수준의 어휘와 표현을 습득한 2학년 학습자들에게 있어서 TV 뉴스가 아무리 짧고 간단한 것이라 하더라도 주제 자체가 딱딱하거나 시사에 관심이 없으면 어렵게 느껴질 수 있었을 것이다. 그리고 오디오 녹음자료도 선호하지 않는 것으로 나타났는데, 그 이유를 물어보니 전문 성우가 인위적으로 듣기학습을 위해 녹음한 자료는 흥미가 떨어질 뿐만 아니라 실제상황의 언어자료라 하더라도 영상이 없으면 듣는데 어려움이 있어 학습에 대한 집중력이 떨어져 지루해질 수 있다는 것이다. 그리고 실제상황의 동영상 자료 다음으로 많은 수의 학습자들이 프랑스 영화를 활

18) 설문조사에 응답하기 전에 4가지 유형의 듣기자료를 짧게 틀어주어 선택하게 하였다.
 짧은 TV뉴스자료: <http://enseigner.tv5monde.com/collection/7-jours-sur-la-planete>,
 프랑스영화: 언더처블 1%의 우정, 실제상황 동영상: Reflets(Hachette, 1999), 녹음
 오디오: DELF A2 mp3(신아사, 2014)

용하면 효과적일 것이라고 응답하였다. 프랑스 영화가 학습자들에게 재미와 흥미를 줄 수는 있으나, 학습용으로 나온 것이 아니고 더군다나 어휘와 표현을 정확하게 이해하는데 있어 초급수준의 학습자들에게 부담이 될 수 있을 것이라는 것을 인식하지 못한 것으로 보여진다.

4) 실제상황 동영상을 활용한 학습은 다음 네 가지 영역 중 어느 영역의 능력향상에 크게 도움이 될 거라고 생각하나요?

년도	듣기	읽기	쓰기	말하기	인원
2014	20	0	3	9	32
2016	24	0	1	9	34
합계	46	0	4	18	66

위의 질문의 응답 결과를 보면, 듣기가 46명으로 압도적으로 가장 높게 나왔는데, 당연한 결과라고 보여 진다. 읽기와 쓰기는 각각 0명과 4명으로 저조하게 나왔다. 대다수의 학습자들이 동영상을 활용한 수업이 듣기와 말하기능력 향상에는 크게 도움이 되나 읽기와 쓰기에는 별 도움이 되지 않을 것이라고 생각하는 것 같다. 따라서 필자는 동영상자료를 활용한 듣기학습이 말하기는 물론 읽기와 쓰기능력 향상에도 효과적이라는 것을 3단계의 듣기학습활동을 통해 보여주고자 한다.

간단하게 조사한 위의 설문조사 결과, 프랑스어 학습자들은 프랑스어 수업에서 듣기학습에 대한 요구가 클 뿐만 아니라 듣기학습의 필요성을 절실히 느끼고 있음을 알 수 있었다. 또한 학습자들은 전문 성우가 일정한 속도로 녹음한 오디오자료보다는 실제 프랑스어 환경에 노출되었을 때 대처할 수 있는 능력을 키울 수 있는 실생활과 연관된 동영상자료를 선호한다는 것도 파악할 수 있었다.

3.2. 듣기학습의 목표 설정

듣기학습에 대한 목표를 설정하기 위해 먼저 듣기평가 내용과 등급을

구체적이고 체계적으로 분류해 보는 것이 필요하다. 현재까지 대학 프랑스어 듣기교육과 관련하여 표준이 되는 듣기능력 등급은 제시되어 있지 않다. 따라서 필자는 프랑스어능력 시험인 DELF와 DALF의 평가기준을 토대로 듣기능력 등급을 제시해보고 그에 따른 듣기학습의 목표를 설정해보고자 한다.

국제적으로 공인된 프랑스어 자격증인 DELF와 DALF는 지식으로서의 언어능력을 평가하는 것이 아니라 의사소통능력(듣기, 읽기, 쓰기, 말하기) 즉, 실제상황에서 적절히 프랑스어를 구사할 수 있는 능력을 평가하는 시험이다. 따라서 DELF와 DALF는 평가 자체가 실생활에서 있을 수 있는 여러 다양한 상황에 초점을 맞추고, 그 가운데서 학습자에게 요구된 임무를 적절히 수행하는지를 평가한다.¹⁹⁾ DELF와 DALF는 총 6 단계로 구성되어 있고, 난이도에 따라 평가하는 내용과 소요시간이 달라진다. 등급 구분은 CECR (Cadre Européen commun de Référence) 유럽 위원회에 의해 정해진 유럽 공용 외국어 등급표 상의 6단계를 따른다.²⁰⁾ 6단계는 다음 <표 1>과 같다.

〈표 1〉

DELF A1	입문 단계	약 80~100 시간의 실용학습
DELF A2	초급 단계	약 160~280 시간의 실용학습
DELF B1	실용구사 단계	약 350~400 시간의 실용학습
DELF B2	독립구사 단계	약 550~650 시간의 실용학습
DALF C1	자율활용 단계	약 800 시간 이상의 실용학습
DALF C2	완성 단계	약 900 시간 이상의 실용학습

듣기영역의 각 등급별 평가내용은 <표 2>와 같다.²¹⁾

19) 김선미, 「프랑스어 의사소통능력 향상을 위한 DELF 교재의 활용」, 『프랑스문화예술연구』 여름호 제32집, 프랑스문화예술학회, 2010, p.146

20) 2005년 9월 1일부터 유럽에서 사용되는 모든 언어는 본 등급에 의해 레벨이 구분된다. 각각의 자격증은 네 가지 평가 요소로 구성되어 있다.: 듣기, 읽기, 쓰기, 말하기. DALF C1과 C2의 경우 인문과 과학 중 한 분야를 선택할 수 있다.

21) <http://www2.ciep.fr/delfdalf/equivalences/Index.aspx>

〈표 2〉

A1	천천히 그리고 끊어서 이야기 해주면 나 자신이나 가족, 구체적이고 직접적인 주변 환경 등에 대한 주제들에 대해서 자주 쓰이는 단어나 표현들을 이해할 수 있다.
A2	나 자신, 내 가족, 물건 구입, 가까운 주변 환경, 하는 일 등 나에게 가깝게 관계되는 것들에 대한 표현법이나 어휘들을 이해할 수 있다. 광고나 간단하고 분명한 메시지 따위를 파악할 수 있다.
B1	친숙한 주제들 예를 들면 하는 일, 학교, 여가 등의 이야기들을 표준어로 분명하게 표현해주면 대화의 핵심을 이해할 수 있다. 천천히 또박또박 이야기를 해주면 내 개인적 관심이나 직업적 관련 주제를 다루거나 시사적 이야기를 다루는 라디오나 TV 의 프로그램을 이해할 수 있다.
B2	자주 쓰이는 표현들을 통해 나의 일에 관계되는 내용이 다뤄진 텍스트를 이해할 수 있다. 개인적 내용의 서신에서 사실에 대한 기술, 감정이나 희망 등의 표현 내용을 이해할 수 있다.
C1	긴 담화내용을 들으면서 그 텍스트 구조가 불명확하거나 발음이 불분명해도 이해할 수 있다. 큰 노력을 기울이지 않더라도 TV나 영화를 이해할 수 있다.
C2	직접적인 대화이건 매체를 통한 대화이건 약간의 적응 기간만 주어진다면 특수한 억양이 사용된다 해도 아무런 어려움 없이 대화를 이해할 수 있다.

위에서 제시한 구체적이고 세분화된 듣기평가 분류표를 토대로, 필자는 DELF A1과 A2를 초급으로, B1을 중급으로 그리고 B2와 C1을 고급으로 정하고, 각 등급별 듣기학습의 목표를 다음 <표 3>과 같이 설정해보았다.

〈표 3〉

초급	일상생활에서 자주 접하는 친숙하고 단순한 주제 또는 개인적이고 비공식적인 상황에서 사용되는 대화나 안내문, 메시지를 이해한다.
중급	특정 주제를 갖는 일상적 대화나 좀 더 복잡한 개인적 상황의 대화, 자주 접하는 공식적 상황에서의 담화나 시사적인 내용을 이해한다.
고급	공식적이고 전문적인 주제에 관한 담화나 다양한 매체의 담화 내용을 이해한다.

필자는 기초문법과 기본 어휘 및 표현을 습득하고 2학년으로 바로 진급한 프랑스어 학습자들의 듣기능력을 초급으로 규정하고, 이들이 초급

듣기 학습목표에 도달하기 위해 필요한 의사소통 상황을 다음과 같이 선정해보았다.: ‘인터뷰하는 상황, 친구와 약속을 정하거나 (또는 전화로 약속) 소식을 교환하는 상황, 파티나 모임에서 이야기 나누는 상황, 기차역이나 영화관 같은 공공장소에서 안내 방송을 듣는 상황, 무엇을 할지, 어디를 가야 할지 등을 계획하거나 정보를 얻는 상황’ 등.

이와 더불어 초급수준의 읽기, 쓰기, 말하기능력 평가표를 아래 <표 4>와 같이 제시해보고자 한다. 듣기는 다른 언어영역으로의 전이활동이 가장 잘 이루어지기 때문에 듣기학습을 체계적인 ‘3단계 듣기’활동으로 진행한다면 말하기뿐만 아니라 읽기와 쓰기능력 신장에도 아주 효과적이다.²²⁾ 따라서 3단계 듣기학습 중 ‘듣기 후 단계’에서 말하기와 쓰기를 통합학습으로 운영할 때, 초급수준의 쓰기와 말하기 평가에 맞춰 ‘인물이나 사건 묘사하기, 전체 내용 요약해서 말하거나 써보기, 제시한 주제 써보기, 역할극하기’ 등과 같은 다양한 학습활동으로 발전시켜 진행한다면 전체적인 의사소통능력 향상에 도움을 줄 수 있다.

〈표 4〉

초급	
읽기 능력	1) 쉬운 단어, 아주 간단한 말이나 문장들, 예를 들어 광고, 포스터 혹은 카탈로그에 있는 말들을 이해할 수 있다. 2) 짧고 간단한 텍스트를 읽을 수 있다. 특별한 목적의 자료들, 예를 들면 광고나 각종 설명서, 메뉴, 각종 시간표 등에서 필요한 정보들을 얻어낼 수 있으며 개인적인 짧고 간단한 편지들을 이해할 수 있다.
쓰기 능력	1) 여행 이야기 등과 같은 내용을 짧은 엽서의 형태 등으로 표현할 수 있다. 설문서와 같은 곳에 인물묘사를 할 수 있고, 호텔 숙박부 같은 곳에 이름, 국적, 주소 등을 기입할 수 있다. 2) 짧고 간단한 메모나 메시지를 작성할 수 있다. 감사의 표시와 같은 짧은 내용들을 담은 간단한 편지를 쓸 수 있다.

22) 조향록, op. cit, p.155 “듣기는 다른 기능으로 전이 능력을 많이 가지고 있으며, 듣기능력을 키울 때 전반적으로 언어 능력이 신장될 수 있다.”

	초급
말하기 능력	<p>1) 상대방이 반복해주거나 천천히 다시 밀해주고 내가 말하려는 것을 표현할 수 있도록 같이 도와주면 간단한 방법을 통해 의사소통을 할 수 있다. 간단한 주제들에 대해서 또는 내가 당장 필요로 하는 것들에 대해서 질문을 하거나 질문에 대한 대답을 할 수 있다./쉬운 표현법이나 문장들을 통해 내가 사는 곳이나 내가 아는 사람들에 대한 이야기를 할 수 있다.</p> <p>2) 간단하고 익숙한 업무에 있어서 역시 간단하고 직접적 정보들을 교환하면서 친숙한 주제나 활동 등에 대해 의견교환을 할 수 있다. 대화를 계속 이어나갈 만큼 이해력이 충분하지는 않아도 간단한 의사교환은 할 수 있다./내 가족이나 기타 다른 사람들, 내 환경, 내 학업, 또는 현재나 혹은 최근의 직업 활동에 대해서 서술하기 위한 일련의 문장들이나 표현들을 사용할 수 있다.</p>

3.3. 듣기자료 선정

사전 설문조사 결과에서 보듯이, 본교 프랑스어 학습자들은 영화나 실제상황 동영상 자료를 가지고 듣기학습 활동을 하고 싶어 한다. 실제로 많은 교수자들은 동영상 자료가 주는 다양한 장점 때문에 동영상자료를 수업에 적극 활용하고 있다. 이해속이 정리한 동영상자료가 갖는 장점을 살펴보면, 첫째 학습자의 흥미를 유발시킴으로써 학습동기를 불러일으킬 수 있다. 학습자들은 문자의 상징 세계보다는 시각 및 청각의 세계에 보다 빠르게 반응하기 때문에 자연스럽게 학습에 동화될 수 있다. 둘째, 청각과 시각을 함께 적용한 대화 동영상은 의미파악을 쉽게 할 수 있다. 셋째, 대화상황은 등장인물의 성격, 의도 등을 이해하기 쉽게 하고 비언어적인 요소, 감정적인 표현, 제스처, 표정 등을 통해 학습내용을 쉽게 이해하도록 도와준다. 그리고 마지막으로 문화·사회적인 요소들을 시각적으로 제공해준다²³⁾는 것이다. 하지만 동영상 자료 특히 영화자료를 언어교육에 활용했을 때 드러나는 단점들 또한 있는데, Denis Girard가

23) 이해속, 「프랑스어 수업 학습동기 유발을 위한 시청각 교수법」, 『프랑스학연구』 51집, 2010, p.165

제시한 문제점들을 살펴보면 첫째, 실생활에서 쓰이는 언어이기 때문에 외국인 학습자들에게는 문법이나 어휘가 어렵고, 등장인물의 성별, 나이, 신분에 따른 언어구사는 의미를 파악하기가 쉽지 않다. 그리고 효과음은 내용이해를 방해한다. 둘째, 정치적, 경제적, 사회적인 면을 내포하고 있는 문화적인 측면의 의미 파악도 어렵다. 셋째, 영화적 관습이나 약호에 관한 문제가 언어적, 문화적 문제와 겹쳐 이해를 방해하기도 한다.²⁴⁾ 교수자의 입장에서도 영화자료를 수업에 활용했을 때에 몇 가지 애로사항이 있다. 수업에 활용할 영화를 매번 선정해야 하고, 또 영화 전체를 수업에 다 사용할 수 없기 때문에 사용할 몇몇 장면들을 발췌하여 구체적인 학습 교안으로 만들어야 하는 등 상당한 제작시간과 노력이 필요하다. 뿐만 아니라 영화는 학습용 자료로 만들어진 것이 아니기 때문에 학습자들의 언어 수준에 맞는, 특히 초급 수준의 학습자들에게 맞는 적절한 영화자료를 선정하는 일이 만만치 않다.

따라서 필자는 초급 수준의 프랑스어 학습자들에게 흥미와 동기를 유발하면서 동시에 위의 문제를 해결해줄 동영상자료로 Reflets를 선정하여 3단계 듣기학습 활동으로 응용·활용해보았다. 필자는 프랑스어 학습으로 만들어진 Reflets 중 동영상 부분과 질문지만 따로 발췌하여 사용하였다. 본 동영상 자료를 듣기학습 활동에 활용했을 때 얻을 수 있는 효과들을 살펴보면 첫째, 본 동영상 자료가 실생활의 대화상황에서 사용되어지는 주제와 내용들로 구성되어 있고, 언어활동의 전반적인 모습을 자연스럽게 담고 있어 실생활의 정보나 활용 어휘 및 표현을 쉽게 습득할 수 있으며 살아있는 실제 언어를 경험할 수 있다. 둘째, 본 동영상은 언어습득 뿐만 아니라 프랑스 문화 특히 생활문화에 대한 안목을 넓혀줄 다양한 요소들로 꾸며져 있어 프랑스 문화에 대한 이해도를 높여

24) 이봉지 · 김진무, 「영화를 이용한 프랑스어 교육」, 『프랑스어문교육』, 제23집, 2006, p.111에서 Denis Girard, <Besoins langagiers dans l'exploitation d'un film>, Denis Girard (ed), *Cinema et langues vivantes*, Sevres, CIEP, 1986, p.30 (이해 옥, op. cit, p.165에서 재인용)

줄 수 있다. Reflets 동영상이 제작된 지 오래 되었지만 프랑스인의 인사법, 생일파티, 대중교통, Roissy공항, 레스토랑 메뉴와 식사예절, 벼룩시장 등의 일반적이고 보편적인 생활문화 양상들을 보여주는 내용들로 구성되어 있어서, 학습자들이 프랑스 문화에 대해 학습하고 이해한 것을 의사소통 상황에 전이시켜 실질적으로 유용하게 활용할 수 있다. 간혹 동영상자료에서 부족한 부분이나 추가해야 할 사항들이 있으면 사진이나 영상 또는 구두로 보충하여 설명해주는 방식을 취할 수 있다. 넷째, 본 동영상자료는 학습용으로 만들어졌기 때문에 영화나 TV드라마처럼 방언이나 속어, 비문을 사용하지 않아 초급 수준의 학습자들이 프랑스어 표준어를 학습하는데 적합하고, 특히 초급 수준의 학습자들이 가장 어려워하는 부분인 부정확한 발음을 사용하지 않아 초급 듣기학습에 아주 유익하다. 넷째, 영화나 TV드라마 같은 경우는 상영시간이 길어 학습자의 집중력과 인내력을 필요로 하거나, 자칫 복잡한 내용은 학습자의 흥미를 저하시킬 수 있다. 그러나 본 동영상은 3분가량의 이야기로 구성되어 있어 초급 듣기학습 활동에 필수적인 반복 듣기가 아주 용이하고, 내용도 짧은 세대들이 공감하는 주제로 짜여 있어 흥미유발과 함께 집중력을 높일 수 있다.

Reflets 동영상이 제작된 지 오래되었다는 단점은 있으나, 본 동영상에서 제공하는 다양한 의사소통 상황들이 -인터뷰하는 상황, 친구와 약속을 정하거나 소식을 교환하는 상황, 모임에서 이야기 나누는 상황, 라디오 안내 방송을 듣는 상황 등- 앞에서 언급한 초급 듣기 학습목표 달성을 필요한 요소들로 구성되어 있어 학습자들이 흥미를 가지고 쉽게 이해할 수 있고, 무엇보다도 3단계로 진행하는 듣기학습 활동에 아주 적절하게 활용될 수 있다.

4. 듣기학습 활동 사례

4.1. 3단계 듣기학습

듣기학습의 가장 일반적인 구성은 과정중심 학습법을 바탕으로 한 3 단계, 즉 ‘듣기 전 단계’, ‘듣기 단계’ 그리고 ‘듣기 후 단계’이다. 이 세 단계에 대해 조항록은 ‘듣기 전 단계’에서는 학습내용과 관련한 간단한 질문을 부과하거나 관련 삽화, 사진 등을 보여줌으로써 내재적 동기화를 유도하여 흥미를 갖도록 하고, ‘듣기 단계’에서는 설정된 과제를 수행하기 위하여 적절한 모형과 기술을 동원하여야 하며, ‘듣기 후 단계’에서는 학습내용을 확인하고 다른 언어기술과의 연계를 시도해야 한다²⁵⁾고 언급한다. Field는 듣기 본 활동과 듣기 후 활동에 더 많은 시간을 할애해 들을 기회를 많이 주어야 한다고 강조하면서, “듣기 전 단계에서는 학습자의 동기를 고취시키고 꼭 필요한 어휘만을 간략하게 교수한 후, 듣기 본 활동을 맥락과 화자 태도에 대한 전반적인 질문을 다루는 확장형 듣기 단계 및 집중적으로 듣기 질문에 응답하는 집중형 듣기 단계로 나누어 학습자들에게 듣기 기회를 많이 제공해야한다고 하고, 듣기 후 활동 단계에서는 듣기 텍스트에 나타나는 언어기능에 학습자의 관심을 주목하게 하거나, 맥락 속에서 모르는 단어 의미 유추하기, 억양 및 연속된 발화, 자연스럽게 끊어 읽기 연습을 위한 잠시 멈춤 및 재생, 학습자가 듣기 스크립트를 보면서 그동안 해독하지 못했던 부분이나 간과되었던 기능어 부분을 확인하도록 하는 마지막 재생 등의 활동을 하는 것이 필요하다”²⁶⁾라고 한다.

25) 조항록, op. cit, p.160

26) Field, J., *Listening in the classroom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008/ 한종임, 「듣기과제 유형이 영어학습자의 학문목적 듣기 텍스트 이해 및 표출하기에 미치는 영향」, 『외국어 교육』vol.18, 2011, 한국외국어교육학회, pp.107~108에서 재인용

필자는 본 듣기학습을 일반적인 단계인 3단계로 나누고, 각 단계별 세부적인 사항은 효율적인 학습 진행과 학업성취를 고려하여 다음 <표 5>와 같이 구성해 보았다.

〈표 5〉

단계	세부적인 활동	시간	비고
듣기 전 단계	1) 삽화에 해당하는 문장을 찾아 연결하기 2) 사진 속 인물들이 무엇을 하는지 찾기 3) 내용 유추하기	20~30분	교실 스크린 이용
듣기 단계	1) 담화의 전체 내용 이해하기 2) 등장인물의 행동 파악하기 3) 언어행위와 연관된 발화문 연결하기 4) 세부내용 이해하기 5) 파악한 내용 쓰기 6) 빈칸 채우기	40~50분	각자 동영상 다운로드 받기
듣기 후 단계	1) 말하기와 쓰기 활동 2) 받아쓰기	80분 가량	2인 1조 활동

위에서도 언급했듯이 ‘듣기 전 단계’는 학습자가 배경지식을 이용하여 듣기 자료에 대해 이해하고 흥미를 느끼면서 호기심을 갖도록 동기화를 시키는 단계이다. 따라서 필자는 이 단계에서 학습자들에게 삽화나 사진을 제시하거나 듣기자료의 영상을 무음으로 보여주어 학습할 내용에 대한 주제나 사전 정보를 미리 파악하게 하였다. 이렇게 함으로써 학습자들에게 듣기학습에 대한 긴장감과 불안감을 떨쳐버리게 할 수 있다. 실제로 듣기수업을 처음 시작하는 초급학습자들은 긴장감을 갖는 경우가 많다. 아울러 본 동영상에서 학습할 핵심적인 어휘나 표현, 문법사항들을 설명해 주어 듣기학습에 대한 흥미와 자신감을 심어주었다. 이때 문법 설명은 학습자들이 지루해하지 않도록 간단히 설명해주는 식으로 진행하였고, 3가지 유형의 정답은 바로 맞춰주어 성취감을 느끼게 했다. 본 학습활동은 동영상자료의 질문지를 주로 활용하였고, 학습활동 시간은 20~30분으로 잡아 진행하였다.

‘듣기 단계’에서는 영상과 음성을 그대로 자연스럽게 시청하게 하여, 학습자들이 동영상에서 얻어지는 정보와 대사 등에 집중하게 하였다. 이를 위해 학습자들에게 LMS에 올린 동영상을 다운로드 받도록 하였다. 학습자들은 ‘담화의 전체 내용 이해하기, 등장인물의 행동 파악하기, 언어행위와 연관된 발화문 연결하기, 세부 내용 이해하기, 파악한 내용 쓰기, 빈칸 채우기’ 등과 같은 학습활동을 하면서, 전 단계에서 자신들이 추측하고 예상했던 대화상황이나 내용들을 확인하도록 했다. 학습자들의 이해 정도와 필요에 따라 반복해서 듣도록 하여 학습자들 스스로 맥락과 세부 내용을 파악하도록 했고, 새로운 어휘나 표현 등의 의미를 맥락 속에서 유추해보도록 지도하였다. ‘빈칸 채우기’는 학습할 어휘와 표현들을 중심으로 대화 스크립터에 빈칸을 만들어 놓아 동영상을 듣고 답하게 하였다. 다 마친 후 학습자들과 함께 정답을 체크하며 스크립터를 읽어보기 했고, 새로운 어휘나 표현 또는 추가적인 문법내용을 설명해주었다.

‘듣기 후 단계’에서는 단순한 복습보다는 수업 내용을 한 차원 더 발전시킬 수 있는 통합학습으로 진행해보았다. 이 단계에서는 2인 1조를 편성하여 말하기와 쓰기 그리고 받아쓰기 활동을 해보았다. 먼저 말하기 활동에서는 학습한 표현과 어휘들을 활용하여 조원과 협력하여 대화 내용을 짧게 만들어 발표하거나 그날 배운 주제에 대해 간단히 요약해서 말해보게 하였다. 쓰기는 그날 학습한 내용과 연관된 주제를 주어 짧게 작성해보게 하였다. 그리고 받아쓰기는 스크립터를 반으로 나누어 한 조원이 읽어주면 다른 조원이 받아쓰는 방식으로 진행하였고, 다 마친 후 각자 스크립터를 보고 틀린 부분을 체크하여 오류를 수정하도록 했다.

4.2. 단계별 듣기학습 활동

4.2.1. 학습교안

Reflets는 전체 26개의 에피소드로 구성되어 있으나, 한 학기 수업을

고려하여 2학년 학습자들에게 우선적으로 필요한 부분을 발췌하여 사용하였다. 다음 <표 6>은 한 학기 동안 진행한 학습교안이다.

〈표 6〉

주차	주제	학습내용
1	강의방법 설명 및 조 편성	
2	Le nouveau locataire	인사하기, 자신과 타인 소개하기 등
3	On visite l'appartement	동의를 구하거나 거절하기, 소속 표현하기 등
4	Une cliente difficile	사람이나 사물에 관해 질문하기, 설명 요구하기 등
5	Joyeux anniversaire	목표나 목적지 표현하기, 감정 표현하기 등
6	C'est pour une enquête	개인적인 정보 주고받기, 자신과 타인의 활동 표현 등
7	On fête nos créations	타인 묘사나 기술하기, 이유 주고받기 등
8	중간고사 및 총정리	
9	Jour de grève	교통정보 주고받기, 사람/사물의 존재 및 부재표현 등
10	Au centre culture	취향이나 조건 표현하기, 과거나 미래사건 표현하기 등
11	Ravi de faire votre connaissance	하루 일과 묘사하기, 허락/금지에 대해 말하기 등
12	Le client est roi	주문하기, 칭찬/ 불만 표현하기 등
13	Faisons le marché	화해하기, 가격표현 등
14	Dans les boutiques	과거의 상태나 습관 표현, 의견/ 도움 청하기 등
15	기말고사 및 총정리	

4.2.2. 듣기 전 단계

여기서는 6주차 동영상자료를 듣기 3단계로 활용한 사례를 구체적으로 제시해보고자 한다. 6주차 동영상의 스크립터 내용을 요약하면 다음과 같다.:

‘줄리와 클로디아가 거리에서 ‘프랑스인들이 선호하는 주말 여가활동’에 대해 앙케이트 조사를 하고 있다. 줄리는 처음 해보는 일이라 지나가는 사람들을 세워 앙케이트 조사하는데 서투르다. 실망해 하는 줄리를 본 클로디아가 시범을 보여준다. 지나가는 두 젊은 여자들을 세워, 먼저 첫 번째 여자에게 주말에 무엇을 하는지, 스포츠를 한다면 어떤 스포츠를 하는지 물어보고 대답을 적는다. 두 번째 여자에게도 같은 질문을 한다. 두 번째 여자는 남편은

스포츠 하는 것을 좋아하지만 본인은 운동을 싫어한다며, 본인이 하는 여가활동에 대해 말한다. 그리고 나서 바쁘다며 그 자리를 떠난다. 그러자 클로디아는 첫 번째 여자에게 몸을 돌려 스포츠 이외에 어떤 여가활동을 하는지 묻는다. 첫 번째 여자는 자신이 하는 다른 여가활동이 무엇인지 그리고 남편 및 자식들은 어떤 여가활동을 하는지에 대해 대답해주고 떠난다. 이 모습을 지켜본 줄리가 다시 용기를 내어 지나가는 젊은 남자에게 다가가 질문을 던진다. 그 남자는 줄리에게 호감을 가지며 질문에 적극 대답해준다.’

본 단계에서는 학습자들의 호기심과 흥미를 유발하면서 동시에 학습할 표현과 어휘들을 터득하게 하여 듣기학습 활동에 대해 자신감을 갖도록 3가지 학습유형으로 진행해보았다. 먼저 ‘삽화에 해당하는 문장 연결하기’ 활동을 해보았다.



1. Il fait la cuisine. □
3. Ils vont au cinéma. □

2. Elle joue du violon. □
4. Il fait son jardin. □

이 유형에 대해 학습자들은 제시한 동사와 어휘들이 어렵지 않아 쉽게 접근하여 답을 표시했다. 두 번째 활동은 동영상 속 사진 3장을 제시해주고 ‘사진 속 인물들이 무엇을 하는지 찾기’를 해보았다. 각각의 사진에 해당하는 질문을 읽고 답하는 것으로 이 활동 또한 학습자들은 별 어려움 없이 답하였다. 다만, ‘la fac, des gens, un questionnaire’ 같은 단어의 의미를 모르는 듯 하였으나 문제를 푸는 데는 지장이 없어 자신감을 가지고 접근하였다.

1. Où sont les deux jeunes femmes?
a. dans la rue
b. à la fac
c. dans le parc
2. Qu'est-ce qu'elles font?
a. Elles parlent à des gens.
b. Elles attendent un taxi.
3. Qu'est-ce qu'elles ont à la main?
a. Un livre
b. Un journal
c. Un questionnaire

세 번째로 진행한 활동은 ‘동영상의 내용을 유추해보기’로 학습자들에게 소리를 끈 영상을 스크린으로 보여주면서 제시한 질문에 답해보도록 했다. 먼저 학습자들에게 질문내용이 무엇인지 파악하게 하고 동영상을 보여 주었다. 학습자들은 질문지의 정답을 찾기 위해 호기심을 가지고 동영상에 집중하였다. 이때 동영상에 등장하는 인물들의 이름은 제시해 주어 답안을 작성하는데 어려움이 없도록 하였고 동영상은 한번만 보여 주었다.

1. Julie et Claudia arrêtent des gens dans la rue pour:
a. Demander l'identité des gens
b. Faire une enquête
2. Qui refuse à l'enquête?
a. une première femme
b. une deuxième femme
c. un jeune homme
3. Qui est efficace?
a. Julie.
b. Claudia.

세 활동을 다 마친 후, 정답을 체크해주고 학습할 단어와 핵심적인 문법을 간단히 설명해주었다.; 1)jouer à+놀이/스포츠, jouer de+악기, 2)faire du sport/du piano/de la natation... 3)faire les courses/ la cuisine... 4)축약 관사: au, aux, du, des, 5)3군불규칙동사: aller, faire, être.

위 세 학습활동을 통해 학습자들은 학습할 어휘와 문법사항 그리고

듣기 내용을 쉽게 유추해 볼 수 있고, 본격적으로 듣기단계 활동을 진행 할 때 자신감을 가지고 동영상을 시청할 수 있게 된다.

4.2.3. 듣기 단계

먼저 5가지 유형의 듣기 질문지를 나누어 주어 내용을 파악하게 한 다음, 스마트폰이나 노트북에 동영상자료를 다운로드 받아 시청하게 하였다. 학습자들에게 동영상을 2번 시청하도록 지시한 다음 ‘1)담화의 전체 내용 이해하기, 2)등장인물의 행동 파악하기, 3)언어행위와 연관된 발화문 연결하기’ 질문지에 답하도록 하였다. 위 3가지 활동을 다 마치고 나면 2번 정도 더 동영상을 시청하면서 ‘4)세부내용 이해하기, 5)파악한 내용 쓰기, 6)빈칸 채우기’ 활동을 하도록 하였다. 학습자들이 4), 5), 6) 학습활동을 하면서 더 시청하기를 원하면 2~3번 추가로 더 듣게 하여 정확하게 듣도록 유도하였다. 그리고 질문지의 단어를 이해하지 못하면 사전을 참조하도록 하였다.

6주차의 ‘1)담화의 전체 내용 이해하기’ 활동은 사건이 일어난 순서대로 나열해보는 것이다. 학습자들은 동영상의 내용을 정확하게 파악하여 듣지는 못했지만, 영상의 도움을 받아 큰 어려움 없이 질문지에 답하였다. 다만 질문지의 내용을 이해 못해 오답을 체크한 학습자들이 종종 있었다.

- a. Claudia pose des questions à deux jeunes femmes.
- b. Julie arrête une femme dans la rue.
- c. Julie aborde un homme.
- d. Julie, un peu découragée, parle à Claudia.
- e. La femme donne une excuse et refuse de répondre.
- f. Une des deux femmes répond. L'autre refuse, s'excuse et part.

‘2)등장인물의 행동 파악하기’는 동영상 속 등장인물들이 어떤 행동을 보였는지 언어적인 요소와 비언어적인 요소들을 종합적으로 파악해서 답해보는 학습활동이다. 학습자들은 동영상을 시청하면서 전체적인 내용을 파악했기 때문에 어려움 없이 즐겁게 질문지에 답하였다. 학습자들에

게 질문지에 사용된 형용사 표현들을 기억해 두었다가 ‘듣기 후 단계’의 말하기 학습활동에 적극 활용해보도록 지시했다.



1. Julie est : a. Découragée. b. Très contente.



2. La dame est : a. Heureuse. b. Déçue.



3. Julie est : a. Admirative. b. Inquiète.



4. Le jeune homme est : a. Aimable b. Agressif.

‘3)언어행위와 연관된 발화문 연결하기’는 학습자들이 단순하게 알고 있던 문장들이 어떤 발화상황에서 사용되어는지를 구체적으로 파악해보는 활동이다. 즉, ‘누군가에게 대화를 시도하는 상황’에서 ‘Excusez-moi, Madame, vous avez cinq minutes?’라는 발화문을 사용 할 수 있다는 것을 동영상을 통해 학습하는 것이다. 초급 학습자들의 수준을 고려하여 왼쪽의 발화상황은 한국어로 제시해주었다.

1. 누군가와 대화를 시도할 때
 2. 질문에 응할 수 없다고 할 때
 3. 질문에 응하겠다고 수락할 때
 4. 주말에 하는 활동을 어보고자 할 때
 5. 누군가에게 고마움을 표시할 때
- a. D'accord, mais cinq minutes, bien.
 b. Qu'est-ce que vous faites pendant le week-end?
 c. Merci beaucoup, Madame.
 d. Excusez-moi, Madame, vous avez cinq minutes?
 e. Je suis désolé(e), mais je n'ai pas le temps.

학습자들은 문장들이 어렵지 않고, 영상을 통해 발화상황을 이미 파악했기 때문에 흥미를 가지고 본 활동에 임하였다. 위 발화 문장들을 학습자들에게 암기하게 해서, 말하기 활동에 적극 활용해 보도록 했다.

학습자들은 위 세 가지 유형까지는 자신감과 흥미를 가지고 쉽게 접근하여 학습활동에 임하였으나, 다음 세 가지 유형은 어려움을 느끼며 오답을 체크한 경우가 많았다. 구체적으로 살펴보면, ‘4) 세부내용 이해하기’는 ‘양케이트 조사에 응한 두 번째 여자의 남편과 그의 아이들이 주말 동안 어떤 여가활동을 하는지?’ 파악하여 해당 항목에 체크해보는 것이다.

- 1) Faire la cuisine
- 2) Faire de la photo
- 3) Visiter des musées
- 4) Jouer au tennis
- 5) Faire des courses
- 6) Faire du vélo
- 7) Inviter des amis
- 8) Jouer du piano
- 9) Ecouter de la musique
- 10) Faire le jardin
- 11) Aller au théâtre
- 12) Faire de la guitare

많은 학습자들이 답지의 내용은 어렵지 않게 이해했으나 2번의 시청만으로 정확하게 영상 내용을 파악하는데 힘들어 하여, 2~3번 정도 더 영상을 시청하면서 답을 체크하도록 하였다. 그리고 답지의 표현들을 말하기와 쓰기 활동에 활용할 수 있도록 암기하도록 지시하였다. 학습자들이 가장 어려워한 활동은 ‘5) 파악한 내용 적어보기’였다. 6주차에서는 ‘등장인물들이 다음의 질문에 어떻게 대답을 했는지’ 듣고 정확하게 써보는 활동이었다.

- 1) Tu fais quoi, comme études?, 2) Vous donnez des places de cinéma?
- 3) Et vous, Madame, vous avez cinq minutes?, 4) Et vos enfants, qu'est-ce qu'ils font? 등

초급 학습자들에게 있어 대화내용을 정확하게 듣고 받아 적는 것은 여전히 부담스럽고 어려운 활동이다. 학습자들이 위축되거나 의욕이 상실하지 않도록 짧은 단문을 쓸 수 있는 질문으로 다시 만들어 활용하는 것이 효과적이라고 본다. ‘6)빈칸 채우기’는 습득해야 할 목표 어휘와 꼭 알아둘 문법사항들을 빈칸으로 만들어 놓고, 동영상을 시청하면서 빈 칸을 완성해 가는 학습활동이다. 필자는 매번 활동지를 만들어 배포하고 활동을 마친 후에는 학습자들과 정답을 확인해가며, 동영상의 전체적인 내용과 문장들의 의미를 파악해 주었다. 본 학습활동으로 학습자들은 전체 내용의 스크립터를 볼 수 있기 때문에 최종적으로 자신들이 놓친 부분이나 잘못 파악한 부분들, 특히 연음이나 인칭에 따른 동사변화, 복수형 어미 등에 대해 확인해 볼 수 있다.

4.2.4. 듣기 후 단계

‘듣기 후 단계’에서는 ‘말하기와 쓰기 활동’ 그리고 ‘받아쓰기’를 해보았다. ‘말하기와 쓰기활동’을 할 때는 질문의 내용을 구체적이고 세밀하게 구성하여 학습자들이 자발적으로 참여할 수 있도록 유도하는 것이 중요하다. 3시간의 수업 시간 중 절반가량을 본 활동에 집중하게 했고 조를 편성(2인 1조)하여 조원과 마주보고 앉도록 하였다. 학습자들에게 빈 종이를 나누어 주어 ‘학습자 자신의 여가활동은 무엇인지, 왜 선호하는지, 어디서 하는지, 언제부터 했는지’ 등에 대해 조원과 협동하여 1~2 분 분량의 짧은 대화문을 만들어 보게 하였다. 그런 다음 조원과 대화문을 서로 주고받도록 하였다. 이때 스크립터의 내용과 사전을 자유롭게 활용하도록 하여 자신감을 갖고 대화문을 작성하도록 했다. 쓰기활동은 ‘자신의 성격과 외모 그리고 자신의 여가활동에 대해 기술’해보게 했다.

‘받아쓰기’ 활동은 학습자가 동영상을 시청하면서 알아들은 단어나 문장을 받아쓰는 것이 아니라, 동영상 스크립터 내용 전체를 받아쓰는 것이다. 스크립터의 내용을 반으로 나누어 한 조원이 문장을 읽어주면 다른 조원이 그 문장을 듣고 받아 적는 것이다. 다 적고 나면 역할을 바꾸어 나머지 반도 마찬가지 방법으로 진행하게 했다. 이 학습활동은 동영상을 반복적으로 시청하면서 익힌 발음이나 익양을 학습자 스스로 소리내어 읽어보게 함으로써 발음연습 효과에 좋을 뿐만 아니라, 문장을 통째로 써보기 때문에 쓰기능력 향상에도 도움이 된다. 이때 특별한 음운 현상이 일어나는 단어나 연독해야 할 단어들을 체크해주어 읽을 때 유의하도록 했고, 처음 두 번은 구 단위로 띠어서 천천히 그리고 마지막 한번은 문장 전체를 읽어주도록 하여 최종적으로 문장을 정리할 수 있게 하였다. 다 마치고 나면, 빨간 펜으로 오류수정을 하게 해 왜 오류를 왜 범했는지 확인하도록 했다.

5. 학습자들의 반응

본 동영상자료를 ‘듣기 3단계’ 학습방법으로 응용·활용해본 후, 학습자들이 여전히 듣기가 힘들고 어렵다고 느끼는지 그리고 단계별 듣기학습 활동에 대한 학습자들의 반응 및 의견을 ‘구두설문조사’와 ‘자가평가’를 통해 알아보았다. 먼저 구두설문조사로 실시한 3가지 문항을 살펴보면 다음과 같다.

- 1) 3단계로 진행한 학습활동이 듣기능력 향상에 도움이 되었나요?

년도	그렇다	별로이다	그렇지 않다	인원
2014	29	3	0	32
2016	28	4	2	34
합계	57	7	2	66

듣기능력 향상에 도움이 되었다고 응답한 학습자는 2014년도에는 32명 중 29명이었다. ‘별로이다’라고 대답한 3명의 응답자는 모두 결석이 찾은 복학한 남학생들이었다. 2016년도에는 34명 중 28명이 ‘그렇다’라고 대답하였고, 6명은 ‘그렇지 않다’거나 ‘별로이다’라고 응답하였다. 이들 6명 중 3명은 복수전공생들이었다. 조사결과 3단계로 진행한 듣기학습 활동에 대한 학습자들의 만족도는 대체적으로 높은 편이다.

2) 실제상황 동영상자료의 활용이 듣기학습에 흥미유발과 동기부여가 되었나요?

년도	그렇다	별로이다	그렇지 않다	인원
2014	26	3	3	32
2016	29	2	3	34
합계	55	5	6	66

1)번과 2)번의 결과를 통해, 학습자들에게 동기부여가 되면서 흥미를 유발할 수 있는 수업자료는 학습자들의 능력향상 즉 만족도에 크게 영향을 미친다는 것을 알 수 있었다. ‘그렇다’라고 응답한 55명의 학습자들 중 12명을 제외한 나머지 학습자들은 수업을 마친 후 DELF A2 또는 B1을 준비하고자 하는 학습자들로 재미있게 학습에 참여했다며, 실제로 적극적인 수업태도를 보여주었다.

3) 본 동영상 자료가 본인의 듣기 수준에 맞았나요?

년도	그렇다	그렇지 않다	인원
2014	22	10	32
2016	31	3	34
합계	53	13	66

2014년도에는 ‘그렇지 않다’라고 대답한 응답자의 수가 2016년도보다도 많았다. 2014년도에는 2학년 수업임에도 불구하고 고학번생들이 2016년보다 상대적으로 많은 테다 DELF B1을 준비하려는 학습자들도

있어서, B1 수준의 듣기자료였으면 좋았을 것 같다는 의견을 주기도 했다. 2016년도에는 수강지도를 한 덕분에 대다수가 2학년 학생들과 복학생들²⁷⁾이여서, 본 동영상 자료가 본인의 수준에 많이 어렵고 힘들다고 느낀 학습자들은 복수전공자 3명뿐이었다. 이를 통해 실제상황의 본 동영상자료가 초급수준의 학습자들에게 적합하다는 것을 알 수 있다.

또한 필자는 수업을 마친 후, 학습자들에게 자가평가를 하게 하여 학습자들 스스로 다양한 듣기 유형들 중 어느 유형이 어렵고 성취도가 낮은지 파악해보도록 하였다. 이를 통해 학습자들은 어느 유형을 보완해야 하는지 스스로 깨달아 그 부분을 집중적으로 학습할 수 있고, 교수자들은 듣기 주제와 유형을 선정할 때 또는 적용수준을 정할 때 적절하게 활용할 수 있다.²⁸⁾ 앞서 6주차 사례에서 보듯이 학습자들은 ‘듣기 전 단계’에서 진행한 3가지 유형에 대해 큰 어려움 없이 학습활동을 하였기 때문에 자가평가 항목에 ‘듣기 전 단계’는 넣지 않았다. 아래 <표 7>은 2014년도와 2016년도에 학습자들이 작성한 자가평가표이다.

〈표 7〉

단계	듣기 활동	이해도 및 성취도 2014년 / 인원: 32명			이해도 및 성취도 2016년 / 인원: 34명		
		상	중	하	상	중	하
듣기 단계	1) 담화의 전체 내용 이해하기	23	4	5	24	6	4
	2) 등장인물의 행동 파악해보기	25	4	3	25	6	3
	3) 언어행위와 연관된 발화문 연결하기	25	5	2	23	8	3
	4) 세부내용 이해하기	20	8	4	23	6	5
	5) 파악한 내용 적어보기	19	9	4	15	15	4
	6) 빈칸 채우기	22	7	3	16	13	5
듣기 후 단계	7) 쓰기와 말하기	15	13	4	9	17	8
	8) 받아쓰기	22	7	3	15	15	5

27) 2학년으로 복학한 학생들

28) 정일영, 2013, 「듣기능력을 위한 효율적인 학습 방안: DELF A2 학습자를 대상으로」, 『비교문화연구』 제30집, p.132 참조.

자가평가 결과, 2014년도와 2016년도 모두 ‘듣기 단계’의 1)담화의 전체내용 파악하기, 2)등장인물의 행동 파악하기, 3)언어행위와 연관된 발화문 연결하기, 4)세부내용 이해하기는 이해도 및 성취도면에서 ‘상’을 표기한 학습자들이 다른 듣기학습 유형보다 월등히 높게나왔다. 학습자들의 말을 빌리면, ‘수업 시작 몇 주 동안은 영상을 보며 대화내용을 이해했지만 후반으로 갈수록 대화내용에 집중하게 되면서 텍스트의 내용뿐만 아니라 등장인물들의 행동이나 발화문을 어렵지 않게 파악할 수 있었고 이해도 빨라졌다고 한다.

그런데 5)파악한 내용 적어보기와 6)빈칸 채우기는 2016년도에는 ‘상’과 ‘중’을 표기한 응답자수가 비슷하게 나왔으나, 2014년도에는 ‘상’이라도 표기한 응답자가 훨씬 더 많았다. 이것은 고학번생들이 2016년보다 2014년도에 상대적으로 많았고²⁹⁾, 2014년도 수강생들 중에는 2016년 수강생들보다도 DELF A1이나 A2 자격증을 취득한 학생 수가 많았기 때문에 어렵지 않게 학습에 임해 이해도 및 성취도가 높게 나온 듯하다.

듣기 후 단계의 8)받아쓰기 같은 경우, 2014년도에는 2016년보다도 ‘상’이라고 표기한 학습자 수가 ‘중’보다 훨씬 많았으나, 2016년도에는 ‘상’과 ‘중’을 표기한 학습자의 수가 비슷하게 나왔다. 7)쓰기와 말하기에서는 2014년도에는 ‘상’과 ‘중’이 비슷한 수치로 나왔다. 그런데 2016년도에는 ‘중’의 수가 훨씬 많이 나왔고 ‘상’이라고 표기한 9명 중 5명은 고학번생들로 꾸준히 프랑스어를 공부한 학습자들이었다. 이를 통해 말하기와 쓰기학습 활동은 2학년 초급학습자들에게는 좀 어려웠고, 또한 본 수업이 작문과 회화로만 진행하는 수업이 아니기 때문에 성취도가 낮게 나온 듯하였다.

본 듣기수업에 2016년도에는 3명의 복수전공자가 수강하였는데, 이들 모두 듣기학습 활동이 전체적으로 어려웠고 따라가는 데도 힘들어서 이해도 및 성취도 평가에 ‘하’라고 표기했다고한다. 2014년도에도 거의 대

29) 고학번생 중 꾸준히 프랑스어를 공부한 학생들은 2014년도에는 8명, 2016년도에는 5명.

부분의 항목에 ‘하’라고 표기한 학습자가 2~5명이 있었는데, 이들 중 3명은 결석이 잦은 복학한 남학생들이었다.

자가평가 결과를 종합해 볼 때, 기초문법과 기본 어휘를 습득한 후 바로 2학년으로 진급한 초급학습자들의 말하기와 쓰기의 성취도는 ‘중’으로 파악해 볼 수 있다. ‘중’이라고 대답한 학습자들 대부분은 동영상을 통해 습득한 어휘와 표현을 활용할 수 있어 도움이 많이 되었지만, 말하기와 쓰기에 할애된 시간이 짧다보니 교수자와의 피드백이 잘 이루어지지 않아 아쉬웠고, 말하기와 쓰기의 질문 난이도도 다소 높은 듯하여, 질문의 난이도를 약간 낮췄으면 좋겠다고 전의하였다. 그리고 들은 내용을 프랑스어로 적는 유형이 다른 학습 유형에 비해 약간 어렵다고 느끼기는 했으나 점차 향상되는 것 같아 좋았다고 했다.

듣기 후 단계에서 실시한 받아쓰기 활동에 대해 학습자 대다수는 만족해했다. 학습자들은 조원에게 텍스트를 읽어주면서 자신의 발음이 교정될 뿐만 아니라 받아쓰면서 어휘 학습에도 도움이 많이 되었고, 특히 성수일치와 동사변화 등에 주의를 하게 되어 효과적이었다고 한다. 그러나 몇몇 학습자들은 자신이나 조원이 정확하지 않은 발음으로 텍스트를 읽어줄 수 있기 때문에 학습효과를 높이기 위해서는 교수자가 정확한 발음으로 읽어주는 게 좋다는 의견을 주기도 했다.

6. 결론 및 제언

지금까지 우리는 초급 프랑스어 학습자들의 듣기능력 향상을 위해 2014년도와 2016년도에 2학년 프랑스어 수업에서 Reflets 동영상자료를 듣기 3단계 학습활동으로 활용해본 사례를 살펴보았다. 또 이 동영상자료와 3단계 듣기학습 방법을 실제 수업에 적용해보았을 때 나타나는 효과와 문제점들이 무엇인지도 알아보기 위해 수업 후에 구두설문조사와

자가평가를 실시해보았다.

필자가 수업 전에 실시한 2차례의 사전설문조사를 통해 본교 프랑스어 학습자들은 언어의 네 가지 영역 중 듣기영역을 가장 어렵게 느끼고 있고, 다른 영역에 비해 능률도 쉽게 오르지 않은 것으로 파악되었다. 이런 학습자들을 위해 동기유발과 함께 흥미를 줄 수 있는 듣기학습 자료로 Reflets 동영상을 선정해보았다. 본 자료가 제작된 지 오래되었지만, 초급 듣기 학습목표를 달성하기 위한 의사소통 상황 요소들이 잘 갖춰져 있고, 또한 실제 언어생활에서 있음직한 상황들로 구성되어 있어 수업 외의 상황에서 언어활동을 할 때, 학습자들 스스로 계속 배워나갈 수 있는 능력을 길러줄 수 있어 효과적이다. 무엇보다도 처음으로 듣기학습을 하는 학습자들에게 어렵지 않다는 인상을 주면서 듣기학습 활동에 자발적으로 참여하게 할 수 있는 3단계 듣기학습 활동을 적절하게 적용해볼 수 있어 효율적이다.

수업을 마친 후 실시한 구두설문조사와 자가평가 결과, 본 동영상자료와 듣기학습 방법이 초급 학습자들의 듣기능력 향상에 도움이 많이 되었을 뿐만 아니라, 듣기학습에 대한 동기부여와 자신감을 주어 다른 영역의 학습활동에도 능동적으로 임한다는 것을 파악할 수 있었다. 특히 듣기 3단계 방법으로 진행한 학습방법이 학습자들의 프랑스어 능력 향상에 많은 도움이 되었음을 실제의 결과로도 확인할 수 있었다. 2014년도 2학기 수업을 마친 후, DELF 자격증을 이미 취득한 학습자를 제외한 나머지 22명의 학습자들이 DELF시험에 응시를 하여 전원 합격했고³⁰⁾, 2016년도 2학기 수업을 들은 21명의 학습자들도 2017년도 DELF 시험에 응시를 한다고 한다.

필자는 학습자들의 동기유발과 자발적인 참여 및 전반적인 언어능력을 향상시키기 위해서는 다음 세 가지 사항을 무엇보다 고려해야 한다는 것을 두 번의 듣기학습 활동을 통해 경험하였다. 첫째, 실제 생활에서 접

30) 2명의 학생이 DELF B1에 응시를 하였고, 나머지 학생들은 DELF A2에 응시를 하였음.

할 수 있는 다양한 상황의 동영상 활용 둘째, 학습자 수준에 맞는 목표 설정과 함께 학습한 어휘와 문법요소들이 어떤 문맥과 상황 속에서 사용 되어지는지 확인하고 이해될 수 있는 학습방법 셋째, 듣기를 통해 구어 능력 뿐만 아니라 문어능력까지도 고루 향상시킬 있는 학습방법.

반면에 본 듣기수업 활동을 통해서 2가지 정도 보완하거나 개선해야 할 점도 발견되었다. 첫 번째로, 듣기뿐만 아니라 통합학습으로 말하기와 쓰기학습을 병행하다 보니 3시간 수업시간이 부족한 경우가 많았고, 수강인원도 많아 수업이 원활하게 이루어지기 못하였다. 2014년도에는 32명, 2016년도에는 34명의 수강인원이 있다 보니 집단학습으로 이루어지는 듣기 전 단계와 듣기 단계는 그나마 수업이 원활하게 진행되었지만, 듣기 후 단계에서 진행하는 말하기와 쓰기는 학습자들이 불만을 토로한 것처럼 일일이 지도할 시간적 여유가 없어 피드백이 활발히 이루어지지 못하였다. 따라서 20여명 정도의 수강인원이면 학습자들에게 수업 시간에 바로바로 설명을 해 줄 수 있고, 말하기의 경우도 학습자 모두에게 말할 기회를 줄 수 있을 것이다. 두 번째로, 학습자들의 언어 수준에 맞은 단계별 강의를 개발하여 편성할 필요가 있다. 2014년도에는 2학년 초급 듣기수업임에도 불구하고 고학번생들이나 중급정도 수준의 학습자들이 많이 참여하다보니, 수업 내용과 난이도에 대한 만족도가 다르게 나왔다. 따라서 학년별로 등급에 따른 교과목을 설정하여, 각 단계의 강의를 수강하고자 하는 학습자들을 대상으로 수준 테스트를 하여 각자의 수준에 맞는 강의를 수강하도록 유도할 필요가 있다. 이렇게 하면 비슷한 수준의 학생들을 대상으로 한 수업이 가능하게 되어 학습자들은 수업에 대한 만족도 및 성취도도 높일 수 있고, 교수자들도 난이도를 쉽게 맞출 수 있어 원활한 수업을 진행할 수 있다.

외국어 학습은 “학습자들이 목표어를 사용하여 거기서 얻는 성취감이 목표어의 학습에서 얻는 즐거움이며, 이러한 즐거움은 외국어를 더욱더 배우고자하는 동기유발로 이어질 수 있다.”³¹⁾ 이를 위해 교수자는 학습자들이 적극적으로 사고력을 활용할 수 있도록 그리고 학습활동에 적극

적으로 참여할 수 있도록 다각적인 학습 모형을 개발하여 적용해보는 것이 중요하고, 또한 교수자는 수업활동의 주체자가 아닌 학습자들의 학습을 지원하고 촉진하는 촉진자로서의 역할을 하여 학습자들이 흥미를 가지고 학습에 참여하도록 유도하는 노력이 필요하다.

31) 김옥선, 「인지-의사소통적 관점에서의 듣기교육」, 『독일문학』 제77집, 2000, p.390

참고문헌

- 김선미, 「프랑스어 의사소통능력 향상을 위한 DELF 교재의 활용」, 『프랑스문화예술연구』 여름호 제32집, 프랑스문화예술학회, 2010, pp.139~182.
- 김옥선, 「인지-의사소통적 관점에서의 듣기교육」, 『독일문학』 제77집, 2000, 389~412.
- 김지혜 · 송금숙 · 이선영, 「한국어 고급듣기 수업에서의 라디오 뉴스 활용 방안」, 『어문논집』 69권, 민족어문학회, 2013, pp.411~437.
- 이근님, 「프랑스어듣기능력 평가연구」, 『프랑스어학연구』 31권, 2005, pp.223~257.
- 이미향, 「한국어 듣기 교수-학습의 상호 교섭성 재고」, 『국제한국어교육 학회추계학술발표논문집』 2011권, 2011, pp.125~142.
- 이봉지, 김진무, 「영화를 이용한 프랑스어 교육」, 『프랑스어문교육』 제23집, 2006, pp.109~128.
- 이혜옥, 「프랑스어 수업 학습동기 유발을 위한 시청각 교수법」, 『프랑스학연구』 51집, 2010, pp.159~198.
- 이효신, 「디토글로스 활용 대학생 영어뉴스청취 학습의 듣기 능력 신장 효과 분석」, 『외국어 교육』, 한국외국어교육학회, vol 18, 2011, pp.225~251.
- 정일영, 「듣기능력을 위한 효율적인 학습 방안: DELF A2 학습자를 대상으로」, 『비교문화연구』 제30집, 2013, pp.125~165.
- 조항록, 「효율적인 한국어 듣기 교육을 위한 기본 원리와 실제」, 『한국언어문화학』, 제3권 제1호, 국제한국언어문화학회, 2006, pp.153~176.
- 한종임, 「듣기과제 유형이 영어학습자의 학문목적 듣기 텍스트 이해 및 표출하기에 미치는 영향」, 『외국어 교육』, vol.18, 한국외국어교

- 육학회], 2011, pp.105 ~ 131.
- Bérard, E., *L'approche communicative*, Paris: Clé international, 1991
- Capelle.G, Gidon.N, *Reflets*, Hacette, 1999.
- Denis Girard, <Besoins langagiers dans l'exploitation d'un film>, Denis Girard (ed), *Cinéma et langues vivantes*, Sevres, CIEP, 1986.
- Field, J., *Listening in the classroom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Littlewood, W, *Communicative language teaching*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Lundsteen S.W., *Listening: Its Impact on Reading and the Other Language Art*. Urbana. III.: national Council of Teachers of English, 1971.
- Morley,J. <listening Comprehension in Second/Foreign Language Instruction>, in Celce-Murcia(ed.). *Teaching English as a Second or Foreign Language*, 2nd edition. Boston: Newbury House), 1994.
- Rivers, W. M., *Teaching Foreign Language Skills*(2nd ed.) Chicago: The University Chicago Press), 1981.
- Rolkand, Y, <Le rôle de l'enseignant dans le cadre de la compréhension orale>, *Expressions*, 25(1), 2005.
- Tomatis. A., *Nous sommes tous nés polyglottes*, Paris: Fixot, 1991.
- Ur, P., *Teaching listening comprehension*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- <http://www2.ciep.fr/delfdalf/equivalences/Index.aspx> .

〈Résumé〉

Utilisation de références vidéo pour améliorer la capacité d'écoute et la compréhension des apprenants de français

KIM sun-mi

Selon les besoins et les exigences des apprenants de français, l'objectif de cette étude est de constater si l'utilisation des vidéos permet d'améliorer efficacement les capacités d'écoute des apprenants de français qui sont en deuxième année avec un niveau débutant en écoutant des mots parlés qui sont utilisés dans la vie réelle et en regardant des vidéos d'un livre appelé 'Reflets'. En outre, à la fin du cours, par auto-évaluation, nous essayons de connaître non seulement leur satisfaction, mais aussi leurs réalisations de la classe, puis nous essayons de trouver une solution efficace sur ce qui doit être corrigé et comment améliorer les faiblesses de la Classe pour obtenir une meilleure capacité d'écoute. Dans le résultat de l'auto-évaluation et l'enquête la plupart des apprenants ont déclarés que les activités d'écoute en 3 étapes aider à améliorer leurs capacités d'écoute et des vidéos liées à la vie réelle leur ont donné non seulement l'intérêt à la pratique d'écoute, mais sont aussi adaptées à leur niveau. À travers le résultat de l'auto-évaluation et de l'enquête, si nous continuons à poursuivre les activités d'écoute, nous pouvions observer que cela pourrait augmenter leur motivation et l'intérêt, en même temps, le résultat peut être efficace. En développant une variété de pratiques d'écoute, il est important de faire usage de leur capacité de penser et de les faire participer activement à leurs activités. Les professeurs ne

sont pas les organisateurs des activités de la classe mais plutôt, ils facilitent et soutiennent l'étude des apprenants en jouant le rôle de promoteur. En outre, les professeurs doivent avoir la capacité d'inciter les apprenants à participer activement à leurs études.

주 제 어 : 듣기교육(Enseignement de la capacité d'écoute), 실제 자료
(Matériaux authentiques), 수업모형(Modèle d'enseignement),
학습자중심교육(Éducation centrée sur l'apprenant), 동영
상(Clip vidéo)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

제작일 : 2017. 5. 12

텍스트 분석에서 기술description의 역할과 가치 재평가 – 시퀀스 이론을 중심으로 –

김 휘 택
(중앙대학교)

차례

- | | |
|---------------------------------|------------------------|
| 1. 서론 | 4. 기술 시퀀스 |
| 2. 시퀀스 이론 | 5. 텍스트 분석 |
| 3. 기술에 대한 비판적 시각과 체계적
연구의 필요 | 6. 기술 시퀀스의 역할과 기술의 재평가 |
| | 7. 결론 |

1. 서론

장-미셸 아당Jean-Michel Adam의 시퀀스 이론théorie séquentielle은 시퀀스라는 단위를 이용하여 텍스트의 구조적 분석을 수행한다. 이 이론적 시도는 텍스트의 분석 단위를 확정해야 하는 텍스트 언어학의 중요한 숙제와도 관련이 있다. 아당은 시퀀스를 정할 때, 새로운 분석 방식을 고안하기 보다는 이미 연구된 ‘텍스트의 유형들types du texte’에 관심을 갖는다. 장르와 달리 하나의 유형이 한 텍스트 전체를 규정하는 경우는 드물다. 이야기récit나 논증argumentation은 장르의 개념과 유사하게 텍스트 전체를 포괄하는 원칙으로 연구되었고, 그 성과 역시 작지 않았다.

하지만 텍스트의 혼질성hétérogénéité은 텍스트의 유형들이 텍스트 내에서 결합하여 구조화된다는 대전제가 되어주었다. 이렇게 아당의 시퀀스 연구는 이 유형들을 시퀀스로 지정하여 그 조합 관계를 통해 텍스트 구조를 설명한다.

아당의 시퀀스 이론은 다섯 가지의 시퀀스를 분석 단위로 제시한다. 위의 이야기와 논증 역시 그 단위들에 속한다. 다른 세 시퀀스는 각기 설명explication, 기술description, 대화dialogue라는 텍스트 유형들의 특징들을 정리하여 만든 것이다. 본고는 이 가운데 기술 시퀀스séquence descriptive에 관심을 가진다. 기술 시퀀스는 이야기, 논증 보다는 주목을 덜 받는 시퀀스이다. 기술이라는 텍스트의 유형은 ‘묘사’와 같은 형태로 우리가 흔히 접할 수 있지만, 명확하고 보편적인 특징을 찾기도 쉽지 않다. 본고는 아당의 기술 시퀀스를 활용하여 기술의 형태적·의미적 차질과, 기술이 다른 시퀀스들과의 관계 속에서 어떤 역할을 하는지 알아보고자 한다. 이를 통해 우리는 기술을 새롭게 언어학적으로 평가할 수 있을 것이다. 이를 위해서 실제 텍스트 분석도 수행되어야 할 것이다. 우선 본고는 논의의 전개를 위해 시퀀스 이론에 대한 간략한 소개로 시작하겠다.

2. 시퀀스 이론

시퀀스 이론은 그 명칭에서 보듯이 시퀀스를 분석 단위로 사용한다. 이 이론은 텍스트의 구조가 다섯 시퀀스의 선택적 조합으로 구성된다고 규정한다. 각 시퀀스는 발화문propositions énoncées이라는 문장들이 구조화한다. 물론 텍스트들이 전적으로 시퀀스로 구성되는 것은 아니다. 아당은 시퀀스의 정형을 제시하면서도, 이 정형에 꼭 맞지 않는 덜 갖춘 시퀀스도 존재할 수 있다고 인정하고 있다. 따라서 그는 페리오드période라는 개념을 도입하여, 시퀀스로 구조화할 수 없는 부분을 설명

하고자 한다.) 아당은 페리오드에 연결사를 통한 문장의 연결이나 리듬과 같은 개념들을 도입하고 있는데, 이는 아직 시퀀스 이론이 개념적으로 완성해야 할 부분이 남아있다는 것을 보여준다.)²⁾

시퀀스는 발화문들이 형식과 의미 기준에 따라 결합한 분석 단위이다. 시퀀스가 다섯 종류로 구성된 것은 바로 그 기준들이 다섯 가지이기 때문이다. 그 기준들은 서론에서 밝혔듯 이야기, 논증, 설명, 기술, 대화이다.³⁾ 이 각 기준들은 이미 텍스트 유형으로 인정받던 것들이었다. 시퀀스 이론은 이 텍스트 유형들을 구조적으로 재분석하여 분석에 적합한 발화문의 모둠으로 도식화하였다. 시퀀스는 발화문과 텍스트 사이를 매개하는 역할을 한다. 발화문은 시퀀스를 구성하면서 텍스트 구성에 있어서 자신의 역할을 마치고, 이때부터 시퀀스들이 조합하면서 텍스트를 구성하게 된다. 아당이 발화문을 미시 발화문micro-proposition(s), 시퀀스를 거시 발화문macro-proposition(s)으로 나눈 것도 그러한 이유이다.⁴⁾ 결국, 이 이론에서 텍스트의 구조는 시퀀스의 결합을 통해서 밝혀진다.

1) “문장들의 연결조작은 두 가지 유형의 상위 형태의 문장들의 모둠에 이르게 된다. 유형화 되지 않은 텍스트의 단위들을 우리는 페리오드라고 하고 대개 복합적이고 유형화된 단위들을 시퀀스라고 한다.” J.-M. Adam, *Linguistique textuelle*, Paris, Editions Nathan, 1999, p.35.

2) 아당은 페리오드에서 만약 보다 명확한 규칙성을 찾을 수 있다면 시퀀스의 하나로 인정할 것을 고려하는 것 같다. “최소 형태의 시퀀스와 페리오드를 구분하기 어려우며, 시퀀스가 페리오드의 복합적인 구조”라고 보았다. J.-M. Adam, *Eléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Editions Mardaga, 1990, p.62.

3) 시퀀스에 대해 간단히 설명해보자. 이야기 시퀀스는 사건이나 행동을 재현한 부분을 포착한 것이다. 아당은 아리스토텔레스의 『시학』과 서사기호학의 이론 등을 종합, 이야기를 텍스트 분석에 맞게 도식화하였다. 논증 시퀀스는 텍스트 내에서 주체들이 주의주장을 전개하거나, 낭을 설득하는 장면을 도식화한 것이다. 이 시퀀스의 구조는 논증 과정démarches argumentatives을 중심으로, 전제와 결론이 전, 후에 위치한다. 설명 시퀀스는 사건과 상태에 대한 이유를 문답하는 부분을 포착한 것이다. 기술 시퀀스는 사건이나 사물에 대한 정의를 내릴 때 사용된다. 기계의 사양이나 사건의 구성요소들을 정의할 때 주로 나타난다. 이 시퀀스는 주로 나열식의 방법을 사용한다. 대화 시퀀스는 텍스트 내의 대화를 포착한 시퀀스이다. 텍스트 내에서 인간의 행위를 생생하게 옮겨 놓는 역할을 한다. 이 때문에 텍스트가 과률, 즉 인간의 언어 행위acte de langage의 결과물로 규정될 수 있는 단초를 마련해준다.

4) J.-M. Adam, *op.cit.*, 1990, p.85.

3. 기술에 대한 비판적 시각과 체계적 연구의 필요

기술 시퀀스에 대해서 보기 전에 우선 기술description에 대해 알아보아야 할 것이다. 아당은 기술에 대해 본격적으로 설명하기 이전에 기술의 연구사를 일별했다. 그의 이 일별 과정에서 주목할 것은 기술에 대해 여러 이론가들과 작가들이 일종의 거부감을 분명히 표명하고 있다는 점이다.⁵⁾ 이 거부감은 우선 기술이 서사나 논증과 같이 간단히 눈에 띠는 구조적 특징들을 가지고 있지도 못하다는 점에 기인하고 있다. 이 점에서 마르몽텔J.-F. Marmontel의 지적은 정당한 듯 보인다. 그는 모든 합당하게 이루어진 작문이 “하나의 전체를 이룬다”고 지적하면서, 기술의 단점을 다음과 같이 서술하고 있다.⁶⁾

하나의 전체, 그 부분들은 연결되어 있다. 중간은 시작에 호응하고, 끝은 중간에 호응한다. 이것이 아리스토텔레스와 호라티우스의 가르침이다. 그러나 기술 시(詩)에서는 아무런 전체도, 아무런 질서도, 아무런 일치도 없다. 내가 생각하기에 아름다움들은 있다. 그러나 그 아름다움들은 그들이 단조롭게 연속되면서 혹은 그들의 부조화한 조합 때문에 스스로 무너지고 만다.

5) “스탕달Stendhal은 자신의 *Souvenir d'égotisme*에서 “물질의 기술description matérielle”이라고 그가 칭한 것을 몹시 싫어한다고 말하며 “기술할 때의 지루함은 소설을 쓰는 데 방해가 된다”고 했다. 막스 야콥Max Jacob은 다음과 같이 단정했다. “기술적 문제: 과학적 문제. 시의 정반대(*Conseil à jeune poète*).” 보들레르Baudelaire는 기술의 지나친 교육적인 성격을 비판하면서 다음과 같이 말했다. “어떤 것 자체를 기술할 때, 시인은 스스로 품위를 떨어트리는 것이며 교수의 대열로 내려가는 것이다.” 폴 발레리Paul Valéry는 “킬로그램으로 팔리는 문학 상품의 효과를 얻는(Cahier)” 텍스트 형태를 끊임없이 비판한다. 알베르 까뮈Albert Camus는 『시지프의 신화(Le Mythe de Sisyphe)』에서 기술이 “부조리한 사고의 마지막 야망”이라고 말했다. 앙드레 지드André Gide는 *Faux-monnayeurs*의 작가에게 다음과 같이 말하도록 했다. “소설가들은 그들의 인물들에 대한 정확한 기술을 통해서, 그들이 제공해야 하는 상상을 오히려 방해하고 있다.”” J.-M. Adam, *La description*, Paris, PUF, 1993, p.5.

6) J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, in *Oeuvres Complètes*, tome 2, Paris, Verdière, 1787, p.144.

기술은 “어떤 사물에 대해서 말이나 글로 사물을 표현하거나exposer, 사람을 묘사하는dépeindre 것”(*Dictionnaire de français*, Larousse)이다. 위 마르몽텔의 언급에서 볼 수 있듯이, 기술이 하나의 전체를 이루기 어렵기 때문에 비판을 받고 있다. 물론, 기술이 하나의 전체를 이루는 텍스트, 즉 기술로만 이루어진 텍스트를 발견하기는 힘들다.⁷⁾ 만약 그러한 텍스트가 있다면, 마르몽텔의 비판적 시각은 정당한 것이 될 수 있을 것이다.

장 몰리노Jean Molino는 이에 대해 “그 자체로 존재하는 기술은 없다. 기술만의 구조도 없다. 정확히 정의된 기술의 체계도 없다”⁸⁾고 단정 했다. 위 언급에서 ‘그 자체로 존재하는 기술’이 없다는 사실과 ‘기술만의 구조’에 주목해야 한다. 이 두 가지 사실은 긴밀히 연결되어 있다. 우선 ‘그 자체로 존재하는 기술이 없다는 것’은, 기술에 대한 연구가 텍스트 전체 구조를 지배하는 기술에 대한 것이 아니라, 텍스트의 일부로서 다른 부분들과의 관계 속에서 일정한 역할을 하는 기술로 옮겨져야 한다는 필요성을 제기하게 만든다.⁹⁾ 그리고 이 필요성은 ‘기술만의 구조’와 밀접하게 연관되어 있다. 이미 주요한 텍스트의 부분들로 인지된 이야기나 논증, 설명 등은 그 구조와 특징이 명확히 밝혀져 있다. 많은 특징이 밝혀지지 않은 기술의 역할을 설명하기 위해서는 우선, 기술을 어떠한

7) 아당은 그 근거로서 텍스트의 혼질성을 언급한다. “기술하는 부분에 대한 비판적 시각은 근본적으로 기술이 혼질적이라는 인식, 즉 기술이 텍스트에 삽입된 문맥과 관련하여 잘 어울리지 못한다는 느낌에 기반을 두고 있다. 기술과 관련한 모든 비판들은 언어학적, 텍스트적 가정이 절대적으로 구성적 혼질성을 고려해야 한다는 사실을 확인해주고 있다. [...] 고전적 이론들이 특별히 관심을 갖는 혼질성의 문제는 기술 시퀀스에만 적용하기에는 보다 광범위한 문제이다.” J.-M. Adam, *Les textes: types et prototypes*. Paris, Armand Colin, 2009, p.72.

8) J. Molino, “Logiques de la description”, *Poétique*, n°91, 1991, p.382.

9) 이런 점에서 풍타니에는 주목할 만한 연구를 제시하고 있다. 풍타니에는 기술을 지형도Topographie, 연대기Chronographie, 성격모방Éthopée, 초상Portrait, 대조Parallèle, 회화Tableau로 분류하였다. 이는 기술을 포착할 수 있는 기준을 제시한 것으로서 기존의 기술에 대한 평가위주의 연구보다는 진일보한 것이라고 할 수 있다. 특히, 시간, 장소, 외적 형상, 정신적 특성 등이 기술이 다루어야 할 중요한 내용들이라는 것을 밝혀주고 있다. P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p.56.

자질들로 포착해야 할지 고려해야 한다. 다시 말해, 위에서 언급한 텍스트의 다른 부분들과 분명한 변별적 차이를 통해 기술이 형태와 의미의 차원에서 새롭게 규정되어야 한다. 이러한 기술의 내적 구조화 과정을 위에서 언급한 미시-발화문들의 결합차원으로 설명할 수 있다. 미시-발화문들의 결합구조가 명확해지고 나면, 기술은 하나의 거시-발화문으로서, 다른 텍스트의 구조들, 즉 위에서 언급한 이야기, 논증, 설명과 결합하게 된다. 그리고 기술의 역할은, 텍스트의 구조화라고 불릴 수 있는, 다른 거시-발화문들과의 결합 과정을 통해 밝혀질 수 있다.¹⁰⁾

4. 기술 시퀀스

아당은 기술 시퀀스를 분석 단위로 제시하면서, 그 특성을 포착하기 위해서, 기술하기 위한 가장 기본적인 방법으로 나열을 제시한다.¹¹⁾ 『백과사전Encyclopédie』¹²⁾은 기술을 “한 사물의 속성들을 나열하는 것 énumération des attributs d'une chose.”이라고 규정한다. 나열은 기술 과정에서의 영도degré zéro, 혹은 기본적인 방식이라고 할 수 있다. 아당은 나열의 방식이 형태적인 것이라는 사실을 활용하면서 논의를 시작한다.

아당은 여러 표현을 통해 우선 나열의 형태가 기술의 기본적 형태임

10) 아당은 이 과정을 마치 이중검증으로 파악한다. 텍스트 구조화의 관점에서는 최소 단위로부터 분석 단위, 그리고 마지막으로 텍스트에 이르는 ‘상승의 원칙들 principes ascendants’이 적용된다. 그리고 이미 발화된 텍스트를 분석하기 위해서는 하강의 규칙régulations descendantes이 적용된다고 보았다. 아당은 이 두 방향성을 각기 ‘하강하는 담화 한정déterminations discursives descendantes’, ‘상승하는 텍스트의 한정déterminations textuelles ascendantes’으로 명명하였다. J.-M. Adam, *op.cit.*, 1999, p.35.

11) J.-M. Adam, *op.cit.*, 2009, p.81.

12) 디드로와 Diderot와 달랑베르D'Alembert의 『백과사전Encyclopédie』 인터넷판. <http://www.enyclopédie.eu/D.html>

을 증명했다. 그는 텍스트 내에서 나열은 단순히 단어들의 나열일 수 없기 때문에, 나열이 나타날 수 있는 문장 차원의 표현들을 제시하면서 구조적으로 분석한다.¹³⁾ 나열은 단순한 단어들의 나열이나, 표현들의 직선적인linéaire 배열을 포함하면서도, 텍스트의 지형도를 그릴 수 있을 정도로, 자체 내에 층위를 나타내는 표지를 가질 수 있다. 예를 들어, 공간을 나타내는 나열의 조작자opérateurs, VERS LE SUD, VERS L'EST, VERS L'OUEST이 경치나 장면을 기술할 수 있다. 하지만 만약 배치에 그치지 않고, 각 방향에 D'ABORD와 PUIS와 같이 원근법을 나타낼 수 있는 조작자들을 더할 수 있을 것이다. 따라서 첫 번째 층위에 방향 조작자들, 하위 층위에 거리 조작자들을 위치시킨다면, 이들은 층위를 이루면서, 장면을 나타내는 데 효율적으로 서로 작용할 것이다. 그럼에도 불구하고, 다른 한편으로 나열이라는 형태적 자질은 지나치게 폭넓고, 나열의 형태를 떠는 모든 표현들이 전부 기술의 자질을 갖고 있다고 말할 수도 없다. 예를 들어, D'ABORD, ENSUITE, ENFIN의 나열 구조는 공간적 배열을 나타내는 데도 쓰일 수 있지만, 주로 자신의 주장을 전개하는 논리 구조로 많이 쓰인다. 아당은 이에 대해서 다음과 같이 언급하고 있다.¹⁴⁾

조작들의 목록에서 특수한 기술로 넘어가기 위해서는, ‘텍스트 지형도(plan de texte)’의 전반적인 선적 구성에서 도움을 받을 수 있다. 예를 들면, 사계절, 알파벳이나 숫자들의 순서들, 동서남북과 같은 방위, 단순한 시간의 연속, 수직적 공간 형태(위-아래), 수평적 공간 형태(좌-우), 원근법(앞-뒤)이 그런 것이다. 기술 시퀀스의 전형prototype이 질서에 대한 어떠한 지침도 주고 있지 않고(풀 빌레리도 이 방식에 회의적이었다.), 분절된 언어행위에 고유한 선형

13) 아당은 페렉(G. Perec)의 예를 들면서 C'ÉTAIT의 반복적 출현이 일종의 나열이 될 수 있음을 보였다. 또한 프리송-로슈(Roger Frison-Roche)의 소설을 예로 하여 공간의 배치가 일종의 나열이 될 수 있음을 보였다. 특히 공간의 배치에서는 일종의 순서적 논리가 개입할 수 있음을 지적하였다. J.-M. Adam, *op.cit.*, 1993, pp.94-101.

14) J.-M. Adam, *op.cit.*, 2009, p.72.

성linéarité과 같은 형태를 갖출 수 있는 어떠한 내부적 선형성도 포함하고 있지 않기 때문에, 텍스트의 지형도와 그들의 특수한 표지들은 전체 기술의 가독성과 해석을 위해 결정적인 중요성을 가지고 있다.

따라서 기술 시퀀스의 내적 구조를 나타내는 자질을 포착하기 위해서는, 다른 시퀀스들의 내적구조가 어떻게 나타나는지 볼 필요가 있다. 이야기 시퀀스의 구조는 ‘최초의 상황→개연성→행위→개연성→최후의 상황’으로 나타난다. 논증 시퀀스의 경우는 ‘전제→논거→예외사항→결론’의 구조를 갖는다. 여기서 실제 발화에서 사용되는 관용적 표현이 표지가 되는 경우는 드물다. 다시 말해서 연결사나 관용적 용법의 표현들로 빌화문들이 연결되는 것이 아니라, 기술 시퀀스라는 구조체를 우선적으로 추상화해야 하는 것이다. 위에서 보았던, 이야기나 논증은 기준에 많은 연구로 그 구조의 포착이 비교적 쉽다. 하지만, 기술은 내적 구조를 파악하기 위한 연구는 거의 진행된 적이 없다. 따라서 아당의 시퀀스 구성 역시 결정적인 définitif 것이 아니라, 중요한 시도로 받아들이는 것이 좋을 듯하다.¹⁵⁾

아당은 기술의 조작자들로 사용되는 표현보다는 기술의 대상을 일종의 축pivot으로 세우고, 그 축이 제시되는 방식을 중심으로 기술의 내적 구조를 설명하고자 했다. 아당은 다음과 같이 설명한다.

어떤 명사 축으로 기술의 구조를 규정할 때, 우리는 [기술의] 재 형식화reformulation가 일반적으로 하는 역할을 이해할 수 있을 것이다. 왜냐하면, 기술이 우선은 제시된 주제-thème-titre을 바

15) 아당의 기술에 대한 연구는 다른 연구의 일부분으로 진행된 것이 아니라, 본격적이고 깊은 것이었다. 특히 기술을 시퀀스의 하나로 규정한 것은 그만큼 그의 연구가 자세한 것이었고, 이론에 대한 자신감도 있었기 때문인 것으로 보인다. 기술을 텍스트 언어학을 통해 조명한 그의 저서는 이론과 실제 적용을 교과서와 같이 활용할 수 있을 정도로 완성도가 높다. J.-M. Adam, *Le texte descriptive: poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 1989.

탕으로 하고 있기 때문이다. 이 주제-제목은 다음으로 새로운 주제-제목의 재형식화-재지정reformulation-réaffection에 도달하기 위해서, (조응소들을 사용할 수 있게 하고, 제유와 환유의 연결을 보장하며, 대조와 은유들을 위치시키는) 시퀀스 의미의 내적 일관성cohésion을 확실하게 한다. [...] 우리는 이러한 작업이 단지 시퀀스의 의미적 일관성을 보장할 뿐만 아니라, 그 진행을 보장한다고 말할 수 있을 것이다. 다른 말로, 재형식화는 텍스트성의 요인 **un facteur이다.**¹⁶⁾

아당은 기술이 시퀀스로서 가지는 표지를 ‘대상 지정opération d’ancrage’, ‘부분 제시opération d’aspectualisation’, ‘유사 관계opération de mise en relation’, ‘하위-주제화opération sous-thématisation’의 네 가지로 나누었다. 우선 분명히 해둘 것은 네 가지 방식이 정확히 구분되어 나타나는 것이 아니라 한 텍스트에 혼재할 수 있다는 것이다. 한 텍스트에 이들이 서로 혼재하여 나타났을 경우, 텍스트는 상당히 복잡한 층위로 구조화 된다. 이제 이들 네 가지 방식을 살펴보자.

대상 지정은 기술할 대상을 지정하는 방식을 말한다. 여기에는 세 가지 방식이 있는데, 대상을 텍스트 처음에 제시하는 대상 지정, 대상을 텍스트 끝에 제시하는 명칭부여affectation, 이 두 가지를 결합한 방식으로, 대상을 처음에 제시하고, 끝에 다시 한 번 제시하는 재형식화reformulation이 그것들이다.

부분 제시는 대상을 부분으로 나누어 기술하는 방식이다. 대상 지정이 대상 전체로 수행하는 방식이라면, 부분 제시는 기술 대상을 부분들로 나누어 제시하는 것이다. 예를 들어, 어떤 전자제품의 부분들을 자세히 나열하는 것이 이에 해당한다고 할 수 있다. 그리고 분절된 부분들을 다시 자세히 설명하는 것을 하위 주제화라고 한다. 하위 주제화는 부분 제시로 분절된 부분들을 모두 혹은 일부분 자세히 기술하는 것을 말한다.

16) J.-M. Adam, *op.cit.*, 1990, p.172. 강조는 저자.

기술 시퀀스가 텍스트 내에서 확장해 나아가는 기반을 제공하며, 텍스트의 지형도를 구성하는 데 중요한 역할을 한다. 일단 대상 지정을 통해 기술 대상을 지정하고, 부분 제시를 통해 그 대상을 분절하고, 그 분절된 부분을 하위 주제화가 설명할 때, 이 모습은 전형적인 텍스트의 분석의 층위를 마련해 준다.

유사 관계에는 비유법이 개입한다. 아당은 푸코의 예를 활용한다. 푸코는 란네의 연구에서 식물의 부분을 지칭할 때, 인간의 신체 부분들을 원형archétype으로 사용한다. 다시 말해서, 식물의 부분들은 인간 신체의 각 부분들에 비유적으로 제시된다. 이 비유적 제시와 더불어, 비교, 대조, 등도 유사 관계에 활용할 수 있다.

위 네 가지 방식은 앞서 말한 바대로, 나열을 다양한 표현법들로 규칙화하려는 것에서 벗어나, 기술 대상을 축으로 삼고 그 축이 기술되어 나가는 방식을 체계화한 것이다. 이 방식의 장점은 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 우선 다양한 표현방식들을 제한된 규칙으로 분류할 때의 어려움을 극복했다는 것과, 다음으로 나열과 관련된 관용적 표현들을 위 네 가지 제시 방식 속에 녹일 수 있다는 점이다. 즉, 나열과 관련된 관용적 표현들은 위 네 가지 방식이 정해짐으로써 폐기되는 것이 아니라, 그 방식들을 명확히 하는 데 활용되는 것이다. 아당은 텍스트 문법의 여러 문장 연결 규칙들을 시퀀스와 같은 중간 단계 조직에 활용하는 데 많은 관심을 보인다. 이러한 그의 방식은 문장 차원의 미시구조와 문장으로 구성된 중간 단계 차원의 거시 구조가 일종의 협력 관계를 가지고 있다는 점을 증명하기 위한 것이다. 아래에서 실제 텍스트를 통해 기술 시퀀스가 텍스트 분석에 활용되는 장면을 확인해보자.

5. 텍스트 분석

다음은 기욤 뮤소Guillaume Musso의 『종이여자La fille de papier』¹⁷⁾의 일부분이다. 이 부분에서 기술 시퀀스가 어떠한 방식으로 텍스트의 구조화에 기여하고 있는지 분석을 통해 살펴보도록 하자.

- [1] (1) Je suis tombé amoureux d'Aurore comme on chope un virus fatal de dévastateur. (2)Je l'avais rencontrée à l'aéroport de Los Angeles, dans la file d'embarquement d'un vol United Airlines à destination de Séoul. (3)J'allais en Corée du Sud pour promouvoir mes livres, elle y allait pour jouer Prokofiev.
- (4) Je l'ai aimée dès la première minute, pour un tout, pour un rien : (4-1)un sourire mélancolique, (4-2)un regard cristallin, (4-3)une façon particulière de chasser ses cheveux derrière l'oreille, en tournant la tête comme dans un ralenti.
- (5) Puis j'ai aimé chacun des inflexions de (5-1)sa voix, (5-2)son intelligence, (5-3)son humour, (5-4)le recul apparent qu'elle avait sur son physique.
- (6) Par la suite, je l'ai aimée (6-1)pour chacune de ses failles secrètes, (6-2)pour son mal de vivre, (6-3)pour ses blessures, sous sa cotte de mailles. (7)Pendant quelques mois nous connûmes un bonheur insolent qui nous projeta jusqu'aux plus hautes sphères : celles des moments suspendus, de l'excès d'oxygène et des vertiges.
- [2] (1) Je pressentais bien sûr qu'il y aurait un prix à payer.
(2) J'enseignais la littérature et j'avais retenu les mises en garde des auteurs que j'admirais : (2-1)Stendhal et sa

17) G. Musso, *La fille de papier*, Paris, XO Editions, 2010, pp.317-319.

cristallisation ; (2-2) Tolstoï et son Anna Karénine se jetant sous un train après avoir tout sacrifié à l'aimé ; (2-3) Ariane et Solal, les deux amants de Belle du Seigneur, terminant leur inexorable déchéance drogués à l'éther, dans la solitude sordide d'une chambre d'hôtel.

(3) Mais la passion est comme une drogue : en connaître les effets ravageurs n'a jamais empêché personne de continuer à se détruire après avoir mis son doigt dans l'engrenage.

[3] (1) Habité de cette conviction fausse que je n'étais vraiment moi qu'avec elle, j'avais fini par me persuader que notre amour allait perdurer et que nous réussirions là où les autres avaient échoué.

(2) Mais Aurore ne faisait pas ressortir ce qu'il y avait de meilleur en moi.

(3) Elle me renvoyait à des traits de caractère que je détestais et que je m'étais depuis longtemps employé à combattre : (3-1)une certaine possessivité, (3-2)une fascination pour la beauté, (3-3)la faiblesse de croire qu'une belle âme se trouvait forcément derrière un visage angélique, et (3-4)une fierté narcissique à être associé à une femme si éblouissante, signe de la différence acquise sur les autres mâles de mon espace.

[4] (1) Certes, elle savait prendre de la distance par rapport à sa notoriété et prétendait n'être dupe de rien, (2) mais la célébrité rend rarement meilleure la personnalité de ceux qui y accèdent. (3) Elle renforce les blessures narcissiques plus qu'elle ne les apaise.

(4) J'étais conscient de tout ça. (5) Je savais que, plus que tout, Aurore vivait dans l'angoisse de voir flétrir sa beauté et de perdre son talent artistique : les deux pouvoirs magiques que lui avait donnés le Ciel et qui la

distinguiaient des autres humains. (6) Je savais que sa voix posée pouvait devenir friable. (7) Je savais que derrière l'icône assurée se cachait une femme en manque de confiance qui avait du mal à trouver un équilibre intérieur et (8) qui soignait ses angoisses par une suractivité, (9) courant les capitales du monde entier, (10) programmant des dates de concert trois à l'avance, (11) enchaînant les relations brèves et les ruptures sans conséquence. (12) Jusqu'au bout, j'avais pensé néanmoins que je pourrais être son point d'ancre et qu'elle pourrait être le mien. (13) Pour ça, il aurait fallu que nous nous fussions confiance, mais elle avait par habitude intégré l'ambiguïté et la jalousie comme moyen de séduction, (14) ce qui n'a aidé pas vraiment à créer un climat serein.

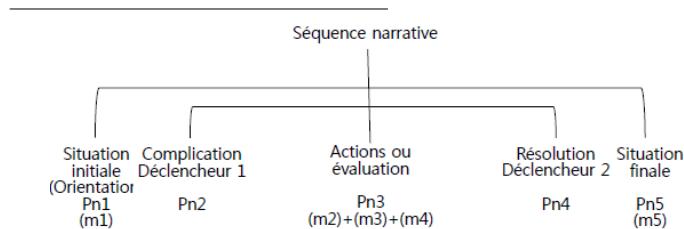
- [5] (1) Notre couple avait fini par chavirer.
[6] (1) Sans doute aurions-nous été heureux sur une île déserte.
 (2) Ses amis, pseudo-intellectuels parisiens, new-yorkais ou berlinois, ne jugeaient pas à leur goût mes romans populaires, tandis que, de mon côté, Milo et Carole la trouvaient snob, hautaine et égotiste.

위 텍스트는 주인공 톰 보이드와 그의 옛 연인 오로르의 사랑을 주인공의 시점에서 이야기 시퀀스로 풀어가고 있다. 이야기 시퀀스는 다섯 부분, 즉 최초의 상황, 최초의 상황을 행동으로 발전시키는 개연성, 행동, 행동의 마지막에 최후의 상황을 만드는 개연성, 최후의 상황으로 구성된다.¹⁸⁾ 위 [1], [2], [3][4], [5], [6]¹⁹⁾는 이야기 시퀀스의 각 부분에 대응한다. 그렇다면, 이 이야기 시퀀스는 전체적인 뼈대를 구성하는 시퀀스가 되고, 이후 각 부분에서 발견될 시퀀스들은 이야기 시퀀스에 안긴 시

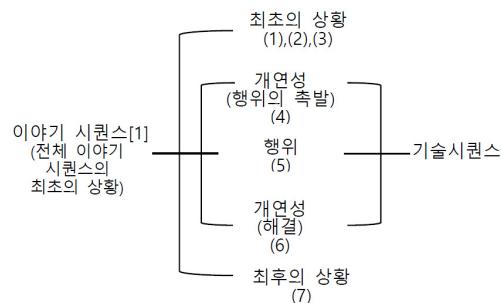
18) 이를 도식으로 나타내면 다음과 같다. J.-M. Adam, *op.cit.*, 2009, p.50.

퀀스, 즉 하위 시퀀스를 구성하게 된다. 이 하위 시퀀스들은 자신의 성격에 따라서 이 이야기를 자연스럽게 만드는 데 기여한다.

[1]은 이 연인들의 사랑이 시작하게 된 상황을 말하는 이야기 시퀀스의 최초의 상황이다. [1]도 역시 이야기 시퀀스이다. 최초의 상황을 이야기 시퀀스로 구성함으로써 그들의 사랑이야기는 흥미진진함을 더한다. 이 시퀀스를 자세히 보면, 우선 최초의 상황은 (1), (2), (3)이다. 이 발화문들은 그와 그녀의 만남의 순간을 기록하고 있다. 최초의 상황이 사랑에 빠지게 되는 행동에 이르는 개연성은 (4), 사랑에 진정으로 빠지게 되는 과정, 즉 행위는 (5)에 해당한다. (6)은 톰보이드가 오로르가 겪는 고통까지 이해했다는 것을 보여주면서, (7) ‘사랑의 최절정les plus hautes sphères’, ‘오만한 행복un bonheur insolent’이라는 최후의 상황에 이르게 된다. 즉, (6)은 행위와 최후의 상황을 연결하는 개연성이라고 할 수 있다. 여기서 (4), (5), (6)은 기술 시퀀스로 설명될 수 있다. 톰 보이드가 오로르에게 빠져드는 과정을 ‘dès la première minute’, ‘Puis’, ‘Par la suite’라는 표현을 통해 나열의 방식으로 기술하고 있다. 실제로 기술은 오로르를 대상으로 외모에서부터, 성격, 그녀가 겪는 어려움으로 진행되고 있다. 이는 톰 보이드가 오로르를 알아가는 궤적과 동일하다. 시퀀스 차원에서 이 부분을 다시 정리하자면, 우선 큰 틀이 되는 전체 이야기 시퀀스가 있고, 이 이야기 시퀀스의 최초의 상황이 다시 이야기 시퀀스로 구성된다. 그리고 이 하위 이야기 시퀀스의 두 개연성들과 행위 부분이 기술 시퀀스를 이루고 있는 형태이다. 이를 도식으로 나타내면 다음과 같다.



19) 원작의 문단과 상관없이 분석을 통해 나누어진 결과임.



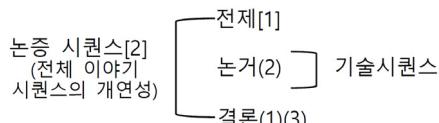
<도식 1> [1]의 시퀀스 구조

위 도식을 보면 (4), (5), (6)의 기술에 따라 ‘행위’가 전개되는 것을 알 수 있다. (4)의 (4-1), (4-2), (4-3)은 기술 시퀀스의 종류에서 ‘부분 제시’에 해당한다. 이 부분은 오로르의 외모 각 부분을 나타낸 것이다. (5) 역시, 톰 보이드가 오로르를 더 잘 알게 되었다는 것과 사랑이 진행되었다는 것을 보여주기 위해서 기술 시퀀스가 사용된다. 이 부분 역시 부분 제시의 방식이 사용되는 데, 오로르가 가진 성격의 여러 측면들을 (5-1), (5-2), (5-3), (5-4)로 기술하고 있다. (6)은 오로르의 성격에서 나아가, 그녀의 어두운 측면을 제시하면서, 관계가 매우 깊숙이 진전되었다는 것을 알 수 있다. 여기서도 그녀의 아픈 부분들을 (6-1), (6-2), (6-3)으로 제시하고 있다. 이때 [1]을 통해 우리는 기술 시퀀스가 단순히 대상을 정의하거나 묘사하는 정적인 부분에서만 사용되는 것이 아니라, 이야기의 전개와 같은 역동적인 역할을 할 수 있다는 것을 알 수 있다.

[2]는 전체 이야기 시퀀스에서 최초의 상황과 행위를 연결해주는 개연성을 담당한다. 이 부분은 논증 시퀀스²⁰⁾로 규정될 수 있다. 개연성이 이야기가 갖는 일종의 논리인 것을 감안했을 때, 이 부분은 논증 시퀀스

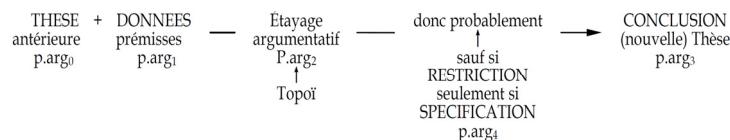
20) 논증 시퀀스는 전제와 자료부, 논거부, 결론부로 나뉘어 있다. 특징적인 것은 제한 사항이 있다는 것이다. 이것은 모든 논증에 예외가 있는 일상의 언어행위를 염두에 두는 것이다. 논증 시퀀스는 다음과 같이 도식화 되어 있다. J.-M. Adam, “Séquence”, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.527.

로서 이야기의 개연성을 강화하는 역할을 한다. 이 논증 시퀀스의 전제 부분은 [1]이다. 그리고 결론은 (1)과 (3)이다. 이 부분은 사랑에 빠져 있는 연인([1])들이 일부분 어려움을 겪을 수 있지만, 둘 사이의 감정이 그 어려움을 희석시킬 수 있다는 내용이다. 그리고 결론에 대한 논거를 (2)로 제시하고 있다. 이 부분 역시 일종의 기술 시퀀스라고 할 수 있는데, 이 기술 시퀀스는 ‘내가 존경하는 작가들의 경계들’의 여러 예들((2-1), (2-2), (2-3))을 제시하면서 이들을 각기 자세히 설명하는 ‘하위 주제화’를 보여준다. [2]의 시퀀스 구조는, 전체 이야기 시퀀스에 하위 논증 시퀀스가 존재하고, 그 하위 시퀀스로 기술 시퀀스가 위치가 구성하는 형태다. 이를 도식으로 나타내면 다음과 같다.



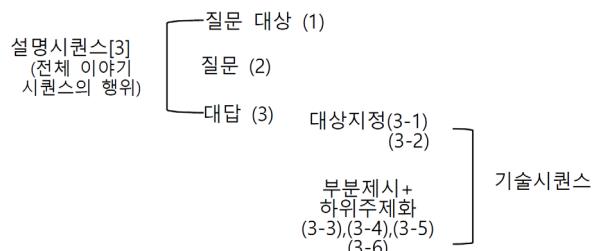
〈도식 2〉 [2]의 시퀀스 구조

행위는 [3], [4]가 담당하고 있다. 이 행위 부분은 톰과 오로르의 사랑이 비극이 되는 과정을 설명하고 있다. [3]의 (1), (2), (3)은 톰의 생각 속 오로르와 실제 오로르가 다르다는 것을 보여주는 설명 시퀀스²¹⁾로 구성되어 있다. (1)은 설명 시퀀스의 최초 발화로서 질문의 대상을 구성한다. 여기



21) 설명 시퀀스는 최초 도식화, 즉 질문의 대상을 먼저 제시하고, 그에 대한 질문을 하면, 그에 대한 대답으로서 설명이 따라 붙는다. 그리고 그 설명에 대한 결론과 평가가 따라 붙는 형태이다. 보통 조작자들([Pourquoi], [Parce que])이 존재하지만, 생략되는 경우도 있다. 마지막 결론 평가 역시 생략되는 경우가 많다. 설명 시퀀스의 전형은 다음과 같다. J.-M. Adam, *op.cit.*, 2009, p.132.

서는 자신의 사랑에 대한 ‘자만fausse conviction’을 단정하는 장면이다. 이에 대해 ‘왜?’라는 의문을 갖게 하는 것은 ‘mais’로 시작하여 반전을 보여주는 (2)이다. (2)에서 톰은 ‘자신의 장점을 부각시켜주는 사람이 아닌 이유’에 대해서 (3)으로 설명하고 있다. 즉 (1)과 (2)에 대한 이유를 설명하는 것이 (3)이다. 이 부분이 논증 시퀀스가 아니라 설명 시퀀스인 이유는, (3)이 가정이 아닌, 톰의 실제 경험에 의해 드러난 것이기 때문이다. 다만, 여기서 설명 시퀀스에 필요한 [Pourquoi]나 [Parce que]같은 조작소들은 생략되어 있다. 그리고 (3)은 ‘톰의 성격traits de caractère’들에 대해 대상지정의 방식으로 열거하는 기술 시퀀스의 형식을 가진다. ‘톰의 성격’은 관계 대명사를 통해 제시된다. (3-1)에서는 자신이 그 성격을 싫어했었다는 것, (3-2) 자신이 극복하려고 노력했던 성격이라는 것을 보여준다. (3-3)부터 (3-6)까지는 부분 제시와 하위 주제화가 함께 나타난다. 성격의 여러 측면들은 독점욕possesivité, 집착fascination, 망상faiblesse de croire, 나르시시즘적인 자긍심fierté narcissique으로 분리되어 제시되고 있다. 그리고 이 각 측면들은 오로르와의 관계를 통해 자세히 설명되면서 ‘하위 주제화’되고 있다. 이 부분을 도식으로 나타내면 다음과 같다.



〈도식 3〉 [3]의 시퀀스 구조

- <Séquence explicative prototypique>
- | | |
|---|--|
| 0.
1. Pourquoi X
(ou Comment ?)
2. Parce que
3. | Macro-proposition explicative 0 : schématisation initiale
Macro-proposition explicative 1 : Problème (question)

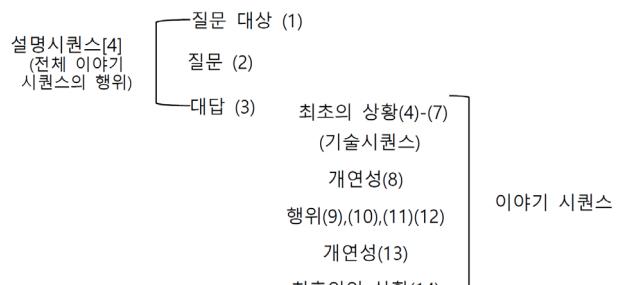
Macro-proposition explicative 2 : Explication (réponse)
Macro-proposition explicative 3 : Conclusion-évaluation |
|---|--|

[4]의 행위 부분 역시 설명 시퀀스이다. [3]과 [4]가 설명 시퀀스인 이유는 톰이 자신과 오로르의 상태나 행위를 제시하고, 그 이유를 설명하고 있기 때문이다. [3]에서 톰이 자신의 문제에 대해 언급하고 있다면, [4]에서는 오로르에 대해 느낀 것을 말하고 있다. 이 전체 이야기 시퀀스가 톰과 오로르의 헤어지는 과정을 보여주고 있는데, 이때 [3], [4]는 이야기의 핵심인 행위를 제시하는 중요한 부분이다.

[4]는 [3]과 유사한 구조를 가진다. 조작자는 나타나지 않지만, [3](1)의 톰의 자만심처럼, [4](1)의 오로르 역시 자신을 ‘객관적인 시각의 소유자’이며, ‘자아도취를 경계하는 사람’으로 자신 있어 하는 장면을 보여준다. 즉 설명 시퀀스에서 최초 발화로서 질문의 대상을 구성한다. (2)는 그녀가 유명인이라서 실제는 다른 상황으로 훌러간다는 것을 말하며, ‘왜’라는 질문을 유발하는 부분이다. 그 이유를 톰은 (3)에서 ‘나르시시즘적인 상처들’ 때문이라고 말하고 있다. 이 상처들은 아래에서 불안감으로 표출된다.

(4)~(11)은 (3)에 대해 자세히 설명하고 있다. 즉, 이 설명 시퀀스의 이유 부분을 차지한다. 이 부분은 이야기 시퀀스이다. 설명 시퀀스의 이유 부분에 개연성이라는 논리적 성격을 가지고 있는 이야기 시퀀스가 나온다면, 그 이유는 더욱 설득력이 있을 수 있다. 우선 (4)~(7)은 최초의 상황으로서 기술 시퀀스로 구성되어 있다. 이 부분은 톰이 오로르의 불안감이 불러일으키는 결과를, ‘나는 알고 있다.J'étais conscient, Je savais que’의 3회 반복으로 기술하고 있다. 이때 ‘Je savais que’에서 ‘que’ 이하의 부분은 오로르의 불안감에 대해 ‘하위 주제화’로 기술하고 있다. (8)은 ‘불안감’이라는 최초의 상태가 행위로 이어지는 개연성을 보여준다. ‘과도한 활동suractivité’의 내용이 (9), (10), (11)로 제시된다. 그리고 (12)는 그런 행동의 가운데에서도 톰이 오로르에게 믿음을 갖고 있다는 점을 이야기 하고 있다. 최후의 상황((14))은 ‘차분하고 안정적인 분위기를 만드는 것이 불가능하다’는 내용이다. (13)은 (14)에 이르는 개연성으로서, 서로간의 신뢰가 부족했다는 점을 지적하고 있다. 이 시퀀스

를 도식으로 나타내면 다음과 같다.



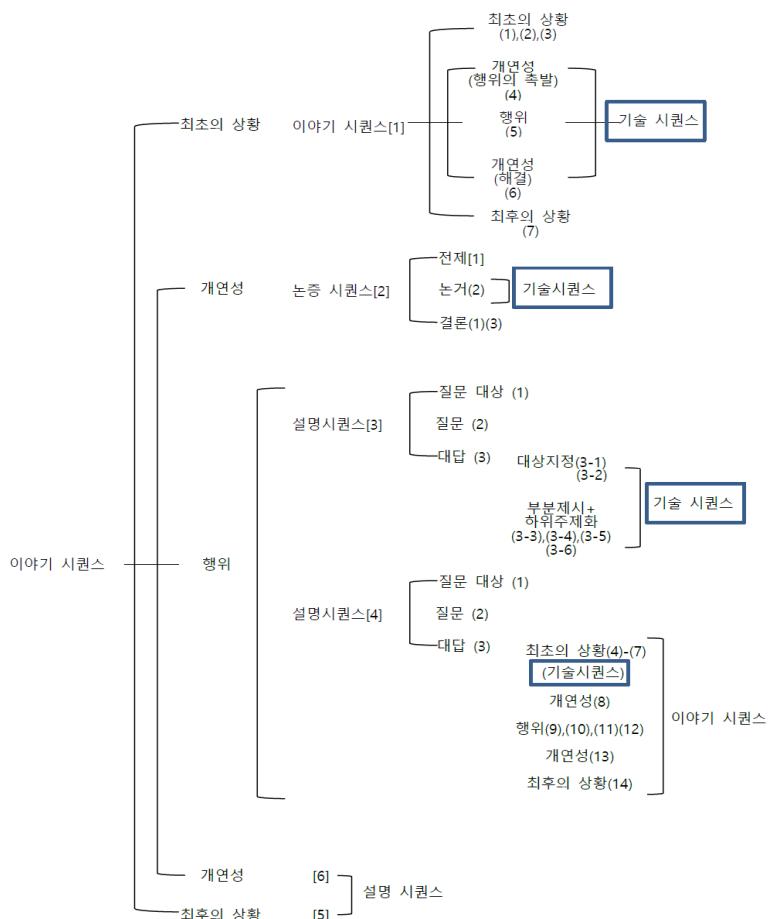
〈도식 4〉 [4]의 시퀀스 구조

[6]은, 톰과 오로르의 관계 악화라는 최후의 상황 [5]에 대한 개연성을 담고 있다. [5](1)과 [6](1),(2)는 설명 시퀀스를 구성한다고 할 수 있다. [5]에 대해서 [6]이 이유를 제시하고 있기 때문이다. 설명 시퀀스가 여기에 배치됨으로써 행위와 결론을 잇는 개연성이 더 그럴듯하게 독자에게 다가갈 수 있다. 이 부분은 전체도식에 포함해서 제시하겠다.

기술은 앞서 언급한 바와 같이 그간 텍스트 전체를 지배하는 텍스트 유형으로 많은 비판을 받아왔으며, 거부감의 대상이 되기도 했다. 하지만 그러한 기술에 대한 평가와는 별개로 기술은 언어학의 대상이 되는 발화행위의 결과물이다. 기술은 모든 언어 기호가 그러하듯이, 또 텍스트의 혼질성이 그것을 전제하듯이, 외따로 존재하지 않는다. 따라서 기술에 대한 제대로 된 평가는 다른 텍스트 부분들과의 관계를 통해서 가능하다. 위 분석은 그런 측면에서 수행된 것이며, 아래에서 텍스트의 전체 구조를 나타내는 도식과 함께 기술 시퀀스의 역할을 살펴보겠다.

6. 기술 시퀀스의 역할과 기술의 재평가

위 텍스트의 전체적인 도식을 제시하면 다음과 같다. 이 텍스트는 이 야기 시퀀스가 전체적인 텍스트의 뼈대가 되고, 여기에 하위 시퀀스들이 다양하게 결합하는 형태이다.



〈도식 5〉 텍스트 전체의 시퀀스 구조

기술이라는 텍스트 유형은 텍스트 전체로서 규정해야 할 때, 많은 학자들로부터 일종의 거부감을 낳았다. 이 텍스트에서 사용된 기술 시퀀스는 위 도식에서 볼 수 있는 것처럼, 총 4번이 사용되었는데, 모두 다른 시퀀스들과 결합하여, 하위 시퀀스로서 마치 발화문과 같은 역할을 하고 있다. 우선 [1]의 기술 시퀀스는 최초의 상황을 구성하는 이야기 시퀀스의 하위 시퀀스로 위치하고 있다. 여기서 기술 시퀀스는 개연성과 행위를 담당하고 있는데, 실질적으로 이야기를 끌어가는 역할을 하고 있다. 이는 기술이 정태적인 것인 것이 아니라, 다른 시퀀스와 결합할 때, 사건의 진행을 보여주는 역동적인 역할도 할 수 있다는 것을 보여주는 것이다. 특히 [1](4),(5),(6)에서 각 발화문마다, ‘dès la première minute’, ‘Puis’, ‘Par la suite’와 같은 표현들이 위치하면서, 기술 시퀀스가 가지는 역동성은 배가 된다. 이때, 우리는 문장이나 문장들의 연결을 관찰하는 문장 문법이, 텍스트의 구조와 의미 전체에 직접 영향을 미치지 않는다는 것을 확인할 수 있다. 하지만 이들은 분석 단위의 형성과 의미효과에 중요한 역할을 한다는 것을 알 수 있다. 따라서 문장은 다른 분석 단위를 통해서 대치되거나 극복되어야 하는 단위가 아니라, 그 역할을 통해 재조명 되어야 하는 단위이다. 이에 대해서는 별도의 논문으로 다루어야 할 것이다.

[2]의 기술 시퀀스는 전체 이야기 시퀀스에서 개연성을 구성하는 논증 시퀀스의 하위 시퀀스로서, 논거 부분에 자리 잡고 있다. 톰은 여기서 여러 문학가들의 작품을 빌어 자신의 신념을 강조하고 있는데, 이 장면은 기술 시퀀스의 하위주제화로 규정될 수 있다. 기술은 나열의 방식을 사용하기 때문에, 사물이나 추상적인 개념의 여러 측면을 그것들이 놓인 상황에 따라 다양하게 제시할 수 있다. 여기서는 톰의 신념이 오랜 경험과 독서로 얻은 것이라는 점이 기술 시퀀스를 통해 강조되고 있다.

[3]의 기술 시퀀스는 전체 시퀀스의 행위 부분에 자리 잡고 있는 설명 시퀀스의 하위 시퀀스로 나타난다. 이때 기술은 설명 시퀀스에서 이유를 말하는 대답 부분에 위치하고 있다. 설명 시퀀스가 가지는 논리는 말 그

대로 질문에 대한 제대로 된 대답을 통해서 보장된다. 만약 여기서 제대로 된 대답을 하지 못했을 경우, 설명 시퀀스는 논증 시퀀스로 변질될 수 있다.²²⁾ 이 텍스트에는 설명 시퀀스의 대답 부분에 ‘대상지정’과 ‘부분제시’, 이에 따르는 ‘하위주제화’라는 방식을 통해 기술 시퀀스가 위치함으로써, 설명 시퀀스가 가지는 논리를 강화하고 있다. 여기서 톰은 자신이 잘 알고 있는 자신의 단점을 꼼꼼히 묘사함으로써, 왜 오로르와의 사랑이 자만심으로 가득 찬 것이었는지 토로하고 있다.

마지막으로, 기술 시퀀스는 [4]를 구성하는 설명 시퀀스의 대답 부분에 하위 시퀀스로 나타난다. 이 대답 부분에서 기술 시퀀스는 최초의 상황을 담당하고 있다. 이 최초의 상황에서 기술 시퀀스는 오로르의 불안감에 대해 상술하고 있다. 특히 기술 시퀀스는 이렇게 상태를 제시하는데 최적화된 텍스트 유형이다. 여기서의 기술 시퀀스는 자신의 본래 역할을 충실히 하고 있다. 하지만 이야기 시퀀스와 결합하면서는 텍스트에 기여하는 바가 더 부각된다. 이야기 시퀀스의 최초의 상황이나 최후의 상황에 기술 시퀀스를 배열했을 때, 이야기 전체는 더 안정감을 갖게 되고, 상세한 내용을 전달 할 수 있을 것이다.

7. 결론

텍스트의 혼질성은 텍스트를 분석하는 데 있어, 기본적인 전제 조건 중 하나이다. 즉, 하나의 텍스트 유형이 하나의 텍스트 전체를 지배하는 일은 드물다는 것은 분명하다. 위 분석에서 볼 수 있듯이 하나의 텍스트는 비록 주된 텍스트 구조를 담당하는 시퀀스가 있다고 할지라도, 매우 다양한 텍스트들이 하위 시퀀스로 결합하여, 그 구조화에 참여하고 있

22) C. Plantin, “Explication”, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.250.

다. 본고의 목적은 그 구조화에 참여하고 있는 기술 시퀀스의 역할을 살펴보고, 그를 통해 기술의 가치를 재평가 하는데 있다. 우리는 위에서 기술 시퀀스가 이야기 시퀀스의 ‘행위’([1]), ‘최초의 상황’([4])에 자리하고, 논증 시퀀스의 ‘논거’([2]), 설명 시퀀스의 ‘대답’([3]) 부분에 자리하는 것을 보았다. 이를 통해 기술 시퀀스로서의 기술이 ‘묘사’의 역할만을 한다는 고정관념에 벗어나, 텍스트를 전개하는 데 있어 다양하고, 중요한 역할을 한다는 점을 알 수 있다.

본론에서 언급한 것처럼, 기술은 많은 학자들에게서 일종의 거부감을 불러일으키는 텍스트의 일부분이었다. 거부감이라는 감정은 역설적으로 어쨌든 기술이 텍스트 안에 존재한다는 것을 증명한다. 다시 말해, 기술은 텍스트 내에 존재하는 하나의 언어현상이다. 따라서 텍스트 언어학은 당연히 기술이 가지는 언어적 자질을 파악하여 이를 형식화해야 한다. 아당의 작업은 그러한 연구의 시초 격이라고 할 수 있다. 아당은 기술의 가장 중요한 자질이 ‘나열’이라는 데 주목했다. 하지만 이 나열을 가능하게 하는 것이 문장 문법의 관용적 표현이나, 위치적 자질들이 아니라고 생각했다. 그는 기술하는 대상을 중심으로 나열이 어떤 형태로 제시되는지, 그 형태들이 어떠한 형식으로 추상화 될 수 있는지 찾아내는 일이 중요하다고 보았다. 본문에서 제시한 기술의 방식들은 바로 그런 점을 고려하여 포착된 것이다. 아당의 기술 시퀀스는 기술을 언어학적으로 연구한 초기의 시도라는 점과, 기술의 가치를 다른 시퀀스들과 맺는 관계 속에서 그 역할을 통해 재발견하였다는 점에서 의의가 크다. 하지만, 아당의 기술 시퀀스가 기술을 설명하는 가장 유력한 방법이라고는 할 수 없다. 항상 어떤 한 언어학적 관점은 대상을 보는 여러 관점들 중 하나일 뿐이기 때문이다.

물론, 기술의 역할은 위 논의뿐만 아니라, 더 다양한 역할이 있을 것이다. 이러한 역할을 밝히기 위해서는 시퀀스들의 다양한 조합을 분석적으로 검증해보아야 할 것이다. 이는 단지 기술 시퀀스에만 해당하는 것은 아니다. 다만, 시퀀스들이 텍스트 안에서 조합되는 방식을 검토하고, 이

를 유형화할 수 있다면, 새로운 차원의 텍스트 문법이 가능하지 않을까 하는 가정도 세울 수 있을 것이다. 이는 후속 연구들을 통해 계속 이어질 것을 기약한다.

참고문헌

- Adam J.-M., *Le texte descriptive: poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 1989.
- _____, *Eléments de linguistique textuelle: théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Editions Mardaga, 1990.
- _____, *La description*, Paris, PUF, 1993.
- _____, *Linguistique textuelle*, Paris, Editions Nathan, 1999.
- _____, “Séquence”, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- _____, *Les textes: types et prototypes*. Paris, Armand Colin, 2009.
- Fontanier P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p.56.
- Marmontel J.-F., *Éléments de littérature*, in *Oeuvres Complètes*, tome 2, Paris, Verdière, 1787.
- Molino J., “Logiques de la description”, *Poétique*, n°91, 1992, pp.363-382.
- Musso G., *La fille de papier*, Paris, XO Editions, 2010.
- Plantin C., “Explication”, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

〈Résumé〉

La réévaluation du rôle et de la valeur de la
description dans l'analyse textuelle :
au tour de la théorie séquentielle

KIM Hui Teak

Cet article a pour but d'illustrer les rôles de la séquence descriptive dans la structuration du texte. A travers cela, nous avons essayé de réévaluer la description à partir du point de vue de la linguistique textuelle. La description a fait l'objet d'une sorte de sentiment de rejet des auteurs littéraires, linguistiques, etc. Mais ce sentiment nous prouve paradoxalement qu'il existe quand bien même une place de la description dans le texte. C'est-à-dire que la description constitue un phénomène concret du langage. Saisissant les traits linguistiques de la description, la linguistique textuelle doit formaliser ce phénomène. Les travaux sur la description est un des essais initiaux de ce genre d'étude. Jean-Michel Adam remarque que l'« énumération » est un des principaux traits formels de la description. De toute façon, il ne pense pas que l'énumération repose totalement sur les idiosyncrasies de la grammaire phrastique et sur les tournures qui expriment les positions des choses. Pour lui, ce qui est important, c'est, après avoir fixé un objet comme un pivot à décrire, de trouver les façons de la présentation d'énumération et puis, de les faire l'abstraction. Dans cette considération, nous avons présenté les façons de la description ci-dessus: opération d'ancrage, opération d'aspectualisation, opération de mise en relation, opération sous-thématisation. Cette étude d'Adam permet d'expliquer plus linguistiquement la description et d'éclaircir

ses rôles dans l'analyse textuelle. Il est également significatif que la séquence descriptive nous emmène à retrouver la valeur de la description dans de diverses relations avec les autres séquences.

주 제 어 : 기술(description), 기술 시퀀스(séquence descriptive), 시퀀스 이론(théorie séquentielle), 장-미셸 아당(Jean-Michel Adam), 대상 지정(opération d'ancre), 부분 제시(opération d'aspectualisation), 유사 관계(opération de mise en relation), 하위-주제화(opération sous-thématisation), 텍스트 분석(analyse textuelle)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

제재확정일 : 2017. 5. 12

프랑스어 간투사 ‘*quoi*’에 대한 고찰

이은미
(충북대학교)

차례

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1. 시작하며 | 3.2. <u>(P) Quoi (Q) ?!</u> |
| 2. ‘ <i>quoi</i> ’의 선행연구 | 4. 간투사 ‘ <i>quoi</i> ’와 간투사 ‘ <i>hein</i> ’의 비교 |
| 3. 두 위치에서 나타나는 간투사 ‘ <i>quoi</i> ’ | 5. 끝내며 |
| 3.1. <u>(X-P), <i>quoi</i> !</u> | |

1. 시작하며

본 논문은 간투사 ‘*hein*’에 대한 연구(2016)¹⁾에서 후속 과정으로 남겨 놓았던 간투사 ‘*quoi*’에 대한 연구이다. 간투사 ‘*quoi*’의 용법은 한국인들에게 쉽게 이해되지 않는다. (1) « Je fais quoi ? »²⁾ (나 뭐(무엇을) 할까?)에서처럼 의문사 «que»나 «qu'est-ce que»를 대신하여 사용된 ‘*quoi*’는 ‘뭐’ 또는 ‘무엇’³⁾으로 옮겨질 수 있는 반면에 (2) « Il vous aime, quoi ! »⁴⁾에서의 간투사 ‘*quoi*’는 어떻게 한국어로 옮겨야 할지

1) 이은미(2016), 「프랑스어 간투사 *hein*에 대한 고찰」, 『프랑스학연구』, 제77집, 프랑스학회, pp. 219-244.

2) E114 - JAOUI Agnès BACRI Jean-Pierre, *Un air de famille*, 1994, p. 47, in <http://www.frantext.fr>에서 인용.

3) 『프라임사전』은 ‘무슨’, ‘어떻게’도 의문사 ‘*quoi*’의 대응어로 제시하고 있다. in 정지영 · 홍재성 편저(1993), *Dong-A's Prime Dictionnaire Français-Corée*, 개정신판, 두산동아, p. 2208.

고민하게 된다. 그도 그럴 것이 프라임 불한사전 (이하 『프라임사전』)은 ‘*quoi*’가 출현한 예문마다 한국어의 의미를 다르게 제시하고 있다.⁵⁾

〈표 1〉 『프라임사전』의 간투사 ‘*quoi*’의 예시와 그에 대한 한국어 번역

(2) Il vous aime, <i>quoi</i> !	그가 당신을 사랑하고 있다니까요!
(3) Il est menteur, paresseux, voleur, brutal, tous les défauts, <i>quoi</i> !	그는 거짓말을 하고, 게으르고, 도벽이 있고, 난폭하고, <u>요컨대</u> 모든 결점을 가지고 있지요!
(4) <i>Quoi</i> ! Il ne vient pas ?	뭐라고! 그가 오지 않는다고?

또한 <표 1>의 예문 (2), (3)과 (4)에서 ‘*quoi*’는 느낌표로 표시되어 있음에 주목할 필요가 있다. 예문 (2)와 (3)에서 ‘*quoi*’는 내림 억양으로 발화되어야 하며, (4)에서 ‘*quoi*’는 올림 억양으로 발화되어야 하는데도 의문사가 아닌 간투사임을 지시하기 위해 느낌표로 표시되어 있다. 그리하여 (4)의 ‘*quoi*’에 대응하는 한국어 ‘뭐라고’에도 느낌표가 뒤따른다. 그런데 『표준국어대사전』을 확인해보니 ‘뭐’가 ‘놀랬을 때 내는 소리’로 사용되는데, 이때 물음표와 함께 ‘뭐?’로 사전에서 표기하고 있다.⁶⁾ 그렇다면 간투사 ‘*quoi*’가 느낌표로 표기되어야 하는 이유는 무엇일까? 간투사 ‘*quoi*’의 속성을 알아내면 그에 대한 해답을 얻을 수 있을 것이다. 그것을 위해 우선 ‘*quoi*’의 선행연구를 살펴보겠다. 그 후 간투사 ‘*quoi*’를 출현하는 위치에 따라 구분하여 어떠한 속성을 가지고 언술 안에서 어떠한 역할을 하는지를 다뤄보겠다. 마지막으로 간투사 ‘*quoi*’의 고유한 기능을 확인하기 위해 간투사 ‘hein’과 비교하여 두 표지의 차이를 밝혀보겠다.

4) 정지영 · 홍재성 편저(1993), 앞의 책, p. 2208.

5) 예문의 구두점은 원본을 따른다.

6) 『표준국어대사전』에 따르면 느낌표로 표시된 ‘뭐’의 용법은 없다. in 국립국어연구원(1999), 『표준국어대사전』, 상권, 두산동아, p. 2254, p. 2330.

2. ‘*quoi*’의 선행연구

프랑스어 사전, 문법서, 교재에서 다룬 ‘*quoi*’에 대한 설명을 살펴보고, 언어학자들의 ‘*quoi*’에 대한 연구에 대해 언급하겠다.

*Trésor de la langue française*⁷⁾(이하 TLF)에 따르면 coi가 어원인 ‘*quoi*’는 quoy에서부터 1740년부터 그 형태가 나타나 의문대명사로 쓰이기 시작한 후 관계 대명사로 지정되어 생략elliptique의 용법으로 사용되었다고 한다. 특히 구어체에서 ‘*quoi*’의 앞, 뒤에 언어적 환경co-texte 없이 단독으로 활용되어 놀랄étonnement을 표현한다는 것이다. 문장 끝 자리에 위치한 ‘*quoi*’는 단어 나열énumération을 마무리할 때 사용된다 고 한다.⁸⁾ 『로베르 프랑스어 대사전』⁹⁾(이하 GRL)도 단독으로 활용된 ‘*quoi*’는 놀랄과 분개indignation를 나타낸다고 한다.¹⁰⁾ 또한 «Pardon ?»이나 «Plaît-il ?»의 의미를 지니지만 ‘*quoi*’는 ‘격식 없이’ 말할 때 활용된다고 한다.¹¹⁾ GRL은 간투사 용법을 분명히 해주기 위해 느낌표와 함께 «Quoi !»로 표기하고, 의문대명사 ‘*quoi*’는 물음표와 함께 «Quoi ?»로 표기한다.¹²⁾ 이 사전은 언술 끝자리의 ‘*quoi*’에 대해 일상적familier

7) *Trésor de la langue française*(1990), Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle, Tome quatorzième (-ptère - salaud), Centre national de la recherche scientifique, Paris, Gallimard, p. 185.

8) 이에 해당하는 예문으로 TLF는 « Tout ce qu'ils possédaient, leur campagne, les charrettes, [...] un chien avec sa chaîne, tout *quoi* »(Céline, *Voyage*, 1932, p.17)를 들고 있다. in *Trésor de la langue française*(1990), 앞의 책, p. 184.

9) *Le Grand Robert de la langue française*(1985), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, Deuxième édition entièrement revue et enrichie par A. Rey, Tome VII P-Raisi, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 975.

10) 분개를 나타내 주기 위해 ‘*quoi*’가 연거푸 세 번이나 나타나는 예문 « Quoi ! mortes ! quoi déjà, sous la pierre couchées ! Quoi ! tant d'êtres charmants sans regards et sans voix ! »을 제시한다. in *Le Grand Robert de la langue française*(1985), 앞의 책, p. 975.

11) 이러한 경우는 상대의 말을 잘 알아듣지 못해 다시 되묻는 의문 대명사와는 구분된다고 한다. in 앞의 책, p. 975.

12) 아마도 이러한 근거로 『프라임사전』에서 모든 간투사의 활용을 느낌표로 표기한

으로 활용하는 표현으로 간주한다¹³⁾ 『라루스 대사전』¹⁴⁾은 GRL과 설명이 거의 다르지 않은데, 언술 끝자리의 ‘quoi’는 하던 말을 단호하게 끝맺기 위해 사용한다는 설명을 덧붙인다.

프랑스어 문법서에서 간투사 ‘quoi’는 거의 언급되지 않는다. 문법학자들 중 Grevisse만이 ‘quoi’를 다룬는데, 앞에서 다룬 사전들과 그 내용은 거의 다르지 않다. 그래서 간투사 ‘quoi’를 ‘(이해하지 못한 경우) 반복하게 하거나 (상대화자가 완전하게 자기의 생각을 표현하지 않은 경우) 말하게 할 단어나 문구를 표현하게 할 때 사용’하는 특별한 용법으로 제한한다.¹⁵⁾ «Eh quoi !»와 같이 느낌표와 함께 쓰인 ‘quoi’는 놀람을 나타내는 단어가 하나의 문장 구실을 하는 용법mot-phrase이라고 하며, 그 중 일상 생활어langage familier에서 어떤 한 단어, 즉 ‘quoi’ 앞에 위치한 단어를 강조하게 된다고 Grevisse는 덧붙인다.¹⁶⁾

프랑스어 교재들¹⁷⁾에서도 ‘quoi’는 거의 다뤄지지 않는다. 교재 *Agenda*(2011)의 제 8과에서 놀람surprise을 나타내는 새로운 표현으로 «Quoi ?»가 «Pardon ?, Ça alors !, Comment ?, Pas possible !, C'est pas vrai !»와 함께 언급된다.¹⁸⁾ 교재 *Festival* 1권 제 5과의 본문에서

것으로 추정된다.

13) GRL은 다음 예문을 제시한다. « Un peuple de candidats à la bourgeoisie, un peuple d'aspirants à la bedaine. Les pantoufles, quoi ! », in *Le Grand Robert de la langue française*(1985), 앞의 책, p. 975. *le petit Robert*(1987)에서도 같은 설명을 하면서 다음 예문들을 제시하고 있다. « A la Légion, quoi ! », « Tout ce qu'ils possédaient... leurs champs, les arbres et même les vaches, un chien avec sa chaîne, tout, quoi ». in *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, le petit Robert 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 1584.

14) *Grand Larousse de la langue française*(1977), tome sixième, PSO-SUR, Paris, Librairie Larousse, p. 4816.

15) M. Grevisse(1986), *le bon usage*, Grammaire française, Douzième édition refondue par André Goosse, Paris - Louvain-la-Neuve, Editions Duculot, p. 1110.

16) Grevisse는 다음 예문을 제시한다. « Il s'est enfui dans les bois ; réfractaire quoi, comme on les appelait » (*Balzac, Curé de vill.*, IV), in M. Grevisse(1986), 앞의 책, p. 1110.

17) 2005년부터 새로운 프랑스어 능력시험 체계(<http://www.ciep.fr/delf-dalf>)로 운영 중이므로 그 이후 프랑스에서 발간된 교재들만 참고하였다.

18) D. Baglieto, et al.(2011), *Agenda* 1, méthode de français, Paris, hachette, p. 140.

예문 (5)가 다뤄지고 새로 나온 단어 부분에서 ‘*quoi*’가 언급된다.¹⁹⁾

- (5) - Bonjour. Je cherche Noriko. Elle est là ?
- Non. Elle est avec Tom.
- Quoi !²⁰⁾
- (...)

예문 (5)의 ‘*quoi*’가 발화되려면 올림 억양이 필요한데도 불구하고 간투사 용법임을 나타내기 위해 느낌표와 함께 표기된 것을 보면서 앞에서 다룬 사전들의 설명을 그대로 답습함을 확인할 수 있다. 교재 *Le nouveau taxi!*(2009)에서는 ‘*quoi*’가 새로 나온 단어 부분에서는 언급되지 않았으나 본문 내용 안에 ‘*quoi*’가 출현한 예문 (6) « (...) On va à la plage, on se baigne, on s'amuse, on mange des glaces, on se repose... Enfin, bref, les vacances, quoi ! »가 내재되어 있다.²¹⁾

이제, 언어학자들의 ‘*quoi*’에 대한 연구를 살펴보도록 하자. ‘*quoi*’는 대부분 즉흥적 입말체oral spontané²²⁾에 대해 연구하는 학자들에 의해 다루어졌는데, 간투사 ‘*quoi*’에 대해 어느 정도로 분석되어 있는지 살펴보자. 우선 17,000개의 자료체를 분석하여 크게 세 가지로 ‘*quoi*’의 용법을 구분하는 Chanet(2001)²³⁾의 연구부터 다뤄보자. 간투사 용법은 언술

19) S. Poisson-Quinton, et ali., *Festival 1, méthode de français*, Paris, CLE International, p. 35.

20) S. Poisson-Quinton, et ali., 앞의 책, p. 34. 교재 *ici*(2008)에서 언급한 예문 « - Attention tu vas tomber! - Hein ? Quoi ? Aahh...! »는 간투사 용법인 (5)와는 달리, 말귀를 잘 못 알아들었을 경우 사용한 의문사 «Quoi ?»이다. in D. Abry, et ali.(2008), *ici 1, méthode de français*, Paris, CLE International, p. 119.

21) G. Capelle, et ali.(2009), *Le nouveau taxi! 1, méthode de français*, Paris, hachette, p. 82.

22) Oral spontané는 일반적으로 ‘구어체’라고 옮겨지나, langue parlée나 langue familiale와 구분하기 위해 또한 글말체 안에서 사용된 만들어진 입말체와 구분하기 위해 ‘즉흥적 입말체’로 옮길 것을 제안한다.

23) C. Chanet(2001), « 17000 occurrences de la particule *quoi* en français parlé contemporain : approche de la « distribution » et des fonctions en discours », *Marges linguistiques*, n° 2, pp. 56-58. 1977년과 1999년 사이 진행된 G.A.R.S.

화자와 상대화자가 말을 주고받으면서 완전하게 표현을 다 하지 않은 경우, 말을 되받으며 사용하는 의문사 ‘*quoi*’에서 단독으로 활용된 ‘*quoi*’의 용법을 분리하면서 다뤄진다.²⁴⁾ ‘*quoi*’의 역할로는 화자들에 의해 진행되는 대화에서 만들어지는 표상*représentation*을 평가하고 상대화자에게 이러한 표상을 재구축할 것을 요구하기 위해 충분한 정보를 주는 것인지에 대해 자문하게 한다고 한다. 또한 ‘*quoi*’는 주어진 정보에 적합하게 대응할 것을 망설이거나 언술적으로나 인지적으로 대응할 수 있는 가능성을 보여 준다고 설명한다.²⁵⁾ 그 후 Chanet는 담화표지 «*bon, bien, enfin*»와 ‘*quoi*’의 출현 빈도수에 대한 연구(2003)를 통해 *bon*(1,824개), *quoi*(1,134개), *bien*(157개), *enfin*(1,011) 중 ‘*quoi*’는 76% 가량의 빈도수를 보여주는 보통 수준으로 사용되는 표지라는 사실을 밝혀낸다.²⁶⁾ 그렇지만 Chanet의 표지 빈도수에 대한 연구는 자료체를 정해서 표지를 연구하는 방법의 한계 잘 보여주는 듯이 간투사 ‘*quoi*’에 대한 언급을 거의 하지 않는다.

사회언어학적 관점에서 ‘*quoi*’의 활용을 관찰한 Beeching(2007)²⁷⁾은 담화표지 «*bon, c'est-à-dire, enfin, hein, quand même, quoi, si vous voulez*»의 사용을 ‘일반적’normal, ‘현대적’moderne, ‘전통적’traditionnel’

연구팀에 의해 진행된 CORPAIX 자료체와 DELIC 연구팀에 의해 진행된 ‘입말체 프랑스어 지시 자료체Corpus de Référence du Français Parlé’에 의해 수집된 연구이다.

- 24) 나머지 두 용법은 다음과 같다. 첫째는 대명사적 용법인데 정관사 «*le*»와 함께 활용되는 «*de quoi ?*», 접속사 «*ou*»와 함께한 «*ou quoi ?*», 전치사와 함께 하는 ‘*quoi*’, 동사의 목적보어로 활용되는 ‘*quoi*’ 등의 용법이다. Chanet는 이러한 ‘*quoi*’를 대형 태proforme 용법이라고 한다. 둘째는 «*n'importe quoi, moyennant quoi, quoi que ce soit, comme quoi*» 등의 표현 속에서 활용되는 용법이다. in C. Chanet(2001), 앞의 책, pp. 57-77.
- 25) C. Chanet(2001), 앞의 책, p. 74.
- 26) C. Chanet(2003), « Fréquence des marqueurs discursifs en français parlé : quelques problèmes de méthodologie », *Recherches sur le français parlé*, Aix-en-Provence, Université de Provence, p. 22.
- 27) K. Beeching(2007), « La co-variation des marqueurs discursifs *bon, c'est-à-dire, enfin, hein, quand même, quoi et si vous voulez* : une question d'identité ? », *Langue française*, Paris, Armand Colin, p. 90.

인 표지로 구분한다. Beeching에 따르면 ‘*quoi*’는 ‘현대적’²⁸⁾ 표지로 분류되어 ‘*quoi*’가 활용되는 상황맥락이 격식을 지키는 않는 ‘있는 그대로’, 즉 즉흥적인 언어활동을 하는 경우에 사용된다는 사실을 확인 해준다.²⁹⁾ 그리하여 격식의 표현*formes de politesse*들을 점점 사용하지 않게 되면서 ‘*quoi*’의 활용이 점차적으로 늘어간다고 설명한다.³⁰⁾ Beeching은 ‘*quoi*’가 언술 내용의 정보에 대해 주저함을 나타내는 것이 아니라 표현*expression*에 대한 망설임을 나타내는 이유로 남성들은 물론 여성들 까지도 ‘*quoi*’를 자주 사용한다고 한다.³¹⁾ 그렇다고 해도 Beeching은 언어적 관점으로 ‘*quoi*’를 대하기 보다는 사회적 부류에 따른 사용 정도나 격식없이 즉흥적으로 사용하는 것으로 ‘*quoi*’를 정의했을 뿐 ‘*quoi*’가 언술 안에서 어떠한 작용을 하여 즉흥적으로 사용되는지에 대한 분석은 보여주지 않고, 언술 끝자리의 ‘*quoi*’에 대해서 아무런 언급도 하지 않는다.

단독으로 출현한 ‘*quoi*’의 용법만 다른 Grinshpun(2003)은 다음 (7)과 같은 의문문에서부터 (8)과 같은 간투사 용법이 생겨난다고 설명한다.³²⁾

- (7) A: Il a pris...
 B: Quoi ?
 A: Un marteau

28) «enfin»과 «bon»도 현대적 표지에 포함된다. in K. Beeching(2007), 앞의 책, p. 92.

29) C. Chanet(2001), 앞의 책, p. 56, p. 79.

30) Beeching은 ‘말을 아무렇게나 하는 사람들ceux qui « parlent mal »’이라는 표현을 사용하고 있다. 이러한 이유로 학술 활동을 많이 하는 학자들은 즉흥적인 언술행위를 절제하므로 ‘*quoi*’를 자주 활용하지 않는다고 한다.

31) K. Beeching(2007), 앞의 책, p. 82. Uygur-Distexhe(2010)는 ‘*quoi*’가 오른쪽 끝에 위치하는 «alors»와 «donc»를 사용해 초조함*impatience*을 나타내는 양태적*modal* 용법으로 사용된다고 한다. in D. Uygur-Distexhe(2010), « Right peripheral discourse markers in SMS : the case of *alors*, *donc* and *quoi* », Papers from the Lancaster University Postgraduate Conference in *Linguistics & Language Teaching*, p. 88.

32) Y. Grinshpun(2003), « Interjections, genres de discours et régime rhétorique : l'exemple de *quoi !* », *Information grammaticale*, n° 97, Paris, Ophrys, pp. 31-32.

- (8) A: Je vais te quitter demain
 B: Quoi ?!

(7)에서 ‘*quoi*’는 A의 완전하지 않은 문장의 요소, 즉 동사 «*prendre*»의 목적보어를 되묻게 된다. 이 경우에는 ‘*quoi*’를 물음표와 함께 표시하여 부분 의문문*interrogation partielle*의 용법이라고 명명한다. 반면에 (8)은 «*Quoi*»가 « Que dis-tu? »(너 무슨 말을 하는 거야?), « Je n'en crois pas mes oreilles »(내 귀를 못 믿겠다)의 의미를 지니며 B가 들은 내용에 대해 이의*contestation*를 제기하므로 문장부호를 단순히 물음표로만 표기하지 않고 물음표와 느낌표를 이중으로 사용하여 «?/?!»로 표기해 단순한 질문에 활용되는 ‘*quoi*’가 아님을 분명히 해준다.³³⁾ 그러면서 Grinshpun은 간투사를 두 종류로 구분하는 Ducrot³⁴⁾의 분류를 들어 ‘*quoi*’는 언술화자가 상대 화자에게 즉각적으로 반응하는 간투사로 분류한다.³⁵⁾ Grinshpun의 연구는 올림 억양을 고려하면서 Chanet와 Beeching의 연구와는 다르게 접근했지만, 간투사에 대한 관심을 가지면서도 언술 끝자리의 ‘*quoi*’에 대해 언급하지 않은 것은 다른 연구자들과 마찬가지로 언어현상에 대해서는 관심을 두지 않는다.

Lefevre(2006)³⁶⁾는 간투사 ‘*quoi*’의 언술 끝자리와 단독으로 출현한 두 용법을 모두 다룬다. 언술 끝자리의 ‘*quoi*’는 ‘부정적’*indéfini* 용법에

33) 이를 받아들여 본고에서는 단독으로 출현한 «*Quoi !*»의 용법은 «*Quoi ?!*»로 표기 할 것이다.

34) Ducrot는 «*Bof !*»와 같이 언술화자의 혼잣말처럼 되뇌는 간투사와 «*Chic !*»와 같이 언술화자가 상대화자에게 즉각적인 반응을 보일 때 활용하는 간투사로 분류한다. in O. Ducrot(1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, p. 187. Y. Grinshpun(2003), 앞의 책, p. 33, 제인용.

35) Grinshpun은 고전 연극작품 *Cid*나 *Andromaque*에서도 등장인물의 대사 안에서 즉 흥성을 가미하기 위해 간투사들이 중요하게 작용하고 있기 때문에 간투사 용법 «*Quoi ?!*»가 상당수 발견된다고 설명한다. in Y. Grinshpun(2003), 앞의 책, p. 36.

36) Lefevre는 ‘*quoi*’의 모든 용법을 다루어 의문*interrogatif*, 부정적, 종속적 *subordonnant* 용법으로 구분한다. in F. Lefevre(2006), *Quoi de neuf sur quoi ?, Etude morphologique du mot quoi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 28-37.

속하며 «finalement»이나 «somme toute»으로 대체할 수 있다고 한다.
 (9)와 같이 즉흥적인 입말체뿐만 아니라 화자의 말이 글말체라 하더라도 대화가 분명하게 드러나는 담화에서 빈번하게 출현한다고 지적한다.³⁷⁾

(9) Ils ne retrouvent rien ou presque de ce qui fait la séduction
 de leur héros, fils d'immigré, flic de gauche résolument,
 sensible, déchiré, rebelle. Attachant, quoi ! Izzo est mort et
 ne peut plus protester.³⁸⁾

이 때 ‘*quoi*’를 통해 의심을 품지 않은 채 한마디로 단언을 할 수 없다는 사실에 주목하고, 화자가 자신의 생각을 재정립reformulation하기 위해 언술 끝자리에서 사용하는 것이고 그래서 언술 끝자리의 ‘*quoi*’는 직설적으로 말하지 않기 위한 것으로 ‘우연적 성분’constituant périphérique이라고 분류한다.³⁹⁾ 또한 언술 끝자리의 ‘*quoi*’는 예문 (10)에서처럼 «oui»나 «mais»와 함께 출현할 수 있는데 그 이유는 언술화자가 «oui»나 «mais»를 통해 먼저 단언한 것을 ‘*quoi*’가 언술 끝자리에서 다시 유효하게 만들기 때문이라고 한다.⁴⁰⁾

37) Lefevre(2006)는 Frantext에서 1995-1996년 사이의 출현빈도를 찾아보니 ‘*quoi*’를 포함하는 968개의 예문들 중 32개가 언술 끝자리의 ‘*quoi*’이었고, 주로 일인칭 주어로 구성된 언술과 관계가 깊다고 지적한다. in F. Lefevre(2006), 앞의 책, p. 106.

38) F. Lefevre(2006), 앞의 책, p. 106에서 발췌한 예문. 주간지 *le Nouvel Observateur*의 2002년 1월 10-16일호에서 주필 Giroud가 2002년 1월 3, 10, 17일에 방영된 드라마 «Fabio Montale»을 언급한다. 이 드라마는 작가 J-C. Izzo의 3부작 작품을 텔레비전용 탐정 드라마로 제작하면서 주인공이 Alain Delon으로 정해지는데, 이에 대해 원작자 Izzo가 반대했다는 상황을 필자가 언급하고 있다. in [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fabio_Montale_\(s%C3%A9rie_t%C3%A9%C3%A9vis%C3%A9e\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fabio_Montale_(s%C3%A9rie_t%C3%A9%C3%A9vis%C3%A9e)) 참조.

39) F. Lefevre(2006), 앞의 책, p. 112-115.

40) F. Lefevre(2006), 앞의 책, p. 115.

(10) (...) « Pauvres gens. Il y en a une douzaine qui rôdent maintenant par ici. Leur asile a brûlé. Oui, des fous, quoi ... »⁴¹⁾

(10)은 “형편없는 사람들. 여기에서 지금 열두 명가량이 왔다 갔다 했어. 그들이 지내던 시설이 불에 탔다구. 맞어. 정신없는 사람들이지, 뭐.”로 읊길 수 있듯이 «oui»는 그들의 시설이 전소된 사실을 확인하고, 그 사실로부터 정신없는 짓을 했음을 ‘quoi’가 상대화자에게 다시 유효하게 말해주는 역할을 한다는 것이다.

단독으로 사용된 간투사 ‘quoi’에 대해서는 의문의 용법으로 분류하고 약서술적prédicatif fragile 용법이라 칭하면서 서술적 가치valeur prédictive가 약해진 것이 특징이라고 설명한다.⁴²⁾ (11)에서 ‘quoi’는 형용사와 함께 사용한 «quoi de + adjetif»(... 할 것)과 같은 의미와 비교될 만한 가치를 지닌다고 한다.

(11) Emma ! dit-il

- Quoi ?
- Eh bien, j'ai passé cette après-midi chez M. Alexandre⁴³⁾

이때의 ‘quoi’는 «qu'est-ce qu'il y a ?»로 풀이되어 무언가가 명명되지 않음을 의미한다고 한다. 대형태proforme에 제격인 이러한 불명확함 indétermination이 상대화자가 해야 할 말을 형식화하여 «il y a quelque

41) 예문 « C'était toujours un journal de droite, bon d'accord, mais libéral, quoi. » (Izzo, Chourmo)에서처럼 «bon d'accord»가 나타나는 경우도 마찬가지로 ‘quoi’가 그 사실을 유효하게 만든다고 한다. in F. Lefevre(2006), 앞의 책, p. 115.

42) 여기에는 «quoi encore», «quoi donc»와 같이 ‘quoi’ 다음에서 부사가 나타나는 용법과 «ou quoi ?»의 용법 또는 상대화자를 타박할 때 사용되어 앞에서 발화된 단어 segment linguistique를 다시 반복하는 용법, 예를 들자면 « (...) Alors au moins une ? - Quoi, une ? »과 같다. in F. Lefevre(2006), 앞의 책, pp. 82-88.

43) Lefevre가 Flaubert의 *Madame Bovary*에서 발췌한 예문으로 구두점은 원본에 따른다. in F. Lefevre(2006), 앞의 책, p. 80.

chose que tu veux me dire. C'est quoi ?»로 풀이되며 이 경우 ‘*quoi*’는 서술적 가치를 잃는 경향이 있다고 한다. 그리하여 이것을 술어prédicatif라고 할 수 없어 준술어prédicailleur라고 하며 그리하여 간투사 부류에 포함시킬 수 있다는 설명이다. 이때 화자의 감정émotion을 이끌어 느낌표와 함께 활용되고 또한 상대화자를 향해 놀람을 나타내면서 상대화자에게 대꾸할 것을 요구할 수 있다고 한다. 지금까지 본 Lefevre의 연구는 가장 세분화된 연구로 간투사 ‘*quoi*’의 두 위치를 고려하며 그 기능을 이해하려고 한 것은 높이 평가된다. 그러나 여전히 언술 끝자리의 ‘*quoi*’나 단독으로 출현하는 ‘*quoi*’가 지니는 공통적인 속성이 무엇인지에 대해 여전히 답을 주지 않는다.

3. 두 위치에서 나타나는 간투사 ‘*quoi*’

지금까지 다룬 ‘*quoi*’의 선행연구에서 언술 끝자리의 ‘*quoi*’(이하 (X-P), *quoi* !)는 내림 억양으로, 단독으로 출현하는 ‘*quoi*’(이하 (P) *Quoi* (Q) ?!)는 올림 억양으로 발화되어야 하는 언급이 미미했다. 이러한 억양의 차이는 표지와 언술 상황 속에서 맺어진 언술화자와 상대화자 사이 맺어져 있는 관계 때문으로 짐작되는 것인데도 이에 대한 궁금증을 풀어주는 연구는 없었다. 이에 우리는 간투사 ‘*quoi*’가 억양과 더불어 어떠한 속성으로 언술 안에서 어떠한 기능하는지에 대해 분석하기로 한다.

우선 본고에서는 각각의 언어 이론⁴⁴⁾에 따라 간투사 ‘*quoi*’와 같은 단위를 지칭하는 용어의 논란에서 벗어나 ‘*quoi*’가 즉흥적인 언술화자의 감정을 싣고 있다 하더라도 언어 단위 자체의 속성에 초점을 맞추기 위

44) Vincent(1993)의 ponctuant, Fernandez-Vast(1994)의 particule énonciative, Hansen (1995)의 marqueur métadiscursif, Brémond(2002)의 petite marqueur du discours, Teston-Bonnard (2006)의 particule discursive, Dostie & Pusch(2007)와 Lefevre (2011)에서 marqueur discursif 등으로 언급되고 있다.

해 표지marqueur로 지칭하겠다. 표지라 함은 Culoli가 전개한 서술·언술연산작용 이론에서 표지의 불변의 속성이 있음을 전제하므로 표지의 위치와 표지가 출현하는 상황 그리고 표지에 나타나는 억양이 함께 뒤섞여 하나의 의미작용이 일어남을 의미한다.

3.1. (X-P), quoi !

Noda(2011)⁴⁵⁾는 ‘quoi’가 진정한 열린 의문문⁴⁶⁾에서는 ‘quoi’가 출현할 수 없음을 강조한다.

- (12) ? Aimes-tu Molière **quoi** ?
- (13) ? Est-ce que tu aimes Molière **quoi** ?
- (14) ? Tu aimes Molière **quoi** ?

열린 의문문에서 ‘quoi’가 출현할 수 없음은 곧 ‘quoi’가 출현하기 위해서는 선행구축 된 préconstruit 관계와 관련이 있다고 풀이해도 무방하다.⁴⁷⁾ 간투사 ‘quoi’를 다루기 이전에 의문사 ‘quoi’를 간략하게 다루기

45) S. Teston-Bonnard(2006), *Propriétés topologiques et distributionnelles des constituants non régis*, Application à une description syntaxique des particules discursives (PDI), Thèse, Aix-en-Provence, Université Aix-Marseille I - Université de Provence, p. 412. in H. Noda(2011), *Intersubjectivité : modulation et ajustement. Cas des marqueurs discursifs “hein”, “quoi”, “n'est-ce pas” en français et “darō”, “yo”, “ne”, “yone” en japonais*, Thèse, Besançon, Université de Franche-Comté, p. 93 재인용.

46) Culoli는 대답이 긍정, 부정으로 열려있는 의문문을 ‘열린 의문문’으로 명명한다. in A. Culoli(1990), *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 1, Paris, Ophrys, p. 48.

47) 프랑스어 학습자들과 함께 듣기연습에서 다루었던 프랑스 뉴스에서 발견한 예문들을 다시 들어볼 수 없었고, ‘hein’에 대한 연구에서 이용한 영화 Tanguy의 대사에도 간투사 ‘quoi’의 용법은 출현하지 않았기 때문에 즉흥적인 입말체의 예문들을 찾는 것이 거의 불가능하여 프랑스어 구문 데이터 베이스 Frantext를 이용하였음을 밝힌다. 또한 언술 끝자리의 예문은 명령어 «quoi!»를 넣어 1056개의 예문들을 얻었다. 모두 대화 속의 예문으로 확인된다. 반면에 명령어 «Quoi!»는 7919개의 결과를 얻었으나 «Mais, quoi !»와 같이 다수의 예문들이 단독의 «Quoi !»와는 거

로 한다. 예문 (1) « Je fais quoi ? »를 다시 들어보자.

- (1) Philippe : Bon, Qu'est-ce qu'on fait ? Il faut prendre une décision, là. Je décommande, je fais **quoi** ?
 Tous : ...
 Philippe : Bon, chérie, c'est ton anniversaire ? ...
 Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ?

필립(X)의 대사에서 « qu'est-ce qu'on fait? »가 언급되었듯이 « je fais quoi? »는 술어 p(faire quelque chose)의 무엇을 하고 안하고의 문제가 아니다. X는 « il faut prendre une décision »을 통해서 $p_1, p_2, p_3 \dots p_n$ 인지를 필립의 부인(Y)이 정해야 하는 상황이다. 다시 정리해보면, 서술관계⁴⁸⁾ P(X-faire quelque chose)가 형성하는 영역에서 ‘quoi’는 출현할 수 있는 모든 가능성($p_1, p_2, p_3 \dots p_n$)의 집합을 가르킬 수 있다. «n'importe qui, n'importe quoi, n'importe quel N»의 기능을 분석한 Paillard(1997)의 연구에 따르면 «qui, quoi, quel N»은 출현소들이 내재되어 있는 집합과 관련이 있다고 하니 이 설명을 참작하면 이해를 도울 수 있을 것이다.⁴⁹⁾

구조 X-P, quoi !⁵⁰⁾의 예문들을 살펴보면, 두 가지 유형의 연술들을

리가 면 예문들이 상당수가 함께 얻어졌다.

- 48) 서술관계relation prédicative는 Culoli가 사용하는 메타언어로 주어(X)와 술어구(P)의 관계를 의미한다. in A. Culoli(1990), 앞의 책, p. 103.
 49) D. Paillard(1997), « N'importe qui, n'importe quoi, n'importe quel N », *Langue française*, n° 116, Paris, Larousse, p. 106.
 50) 구조 X-P, quoi!의 예문들 중 « (...) Un gros dealer, quoi, rien d'autre. »(F. Lefevre(2006: 116))와 같이 ‘quoi’ 오른쪽의 언어적 환경 요소가 출현한 예들이 있다. 또는 다음 예문처럼 단독 용법과 연술 끝자리 용법이 함께 출현한 예도 있다. « (...) ce que vous me dites est horrible, monsieur, ce que vous voulez me faire croire a quelque chose d'infenal. Quoi ! Dans la maison de mon père, quoi ! Dans ma chambre, quoi ! (...) » (M332-DUMAS PÈRE Alexandre, *Le Comte de Monte-Christo*, 1846, p. 560, in <http://www.frantext.fr/>) 이러한 예문들은 구두점의 문제인지에 대해 추후에 좀 더 세밀히 다뤄야 할 것이므로, 본고에서는 다루지 않는다.

발견하게 된다. 우선 언술화자 홀로 푸념하는 상황에서 활용된 (15)와 사진 등에서 언급한 나열을 마감하는 (6)과 같은 예문이다.

- (15) Un dimanche se chôme : je n'aime pas qu'on y manque.
 Tandis que Mariette entreprenait un rami avec ses filles,
 dans leur chambre, je tripotais le dossier Carnavon l'esprit
 ailleurs. C'est vrai, **quoi** !⁵¹⁾
- (6) (...) On va à la plage, on se baigne, on s'amuse, on mange
 des glaces, on se repose... **Enfin, bref**, les vacances, **quoi** !

(6)에서 «enfin, bref»와 같이 나열하기를 나타내는 표지들이 함께 사용되어 있는데, 특히 «enfin»은 언술 끝자리의 ‘quoi’와 자주 나타나 (16), (17), (18)에서도 발견된다.

- (16) **Enfin** elle est là, elle est là, **quoi** !⁵²⁾
- (17) (...) notre vocation a pris son caractère particulier. Oh ! Je
 ne te donne pas ça pour de la théologie ! **Enfin** je pense,
 j'imagine, je rêve, **quoi** !⁵³⁾
- (18) (...) Deux cents kilos de plastic qui nous restaient et qu'on
 ne voulait pas laisser perdre, des mèches, des détonateurs,
enfin des bricoles, **quoi** !⁵⁴⁾

또한 ‘quoi’는 언술화자와 상대화자 사이에 서술관계가 구축되어 있음에 불협화음이 없는 상황에서 활용된다.

51) R022-BAZIN Hervé, *L'école des pères*, 1991, p. 123, in <http://www.frantext.fr/>에서 인용.

52) K338-CLAUDEL Paul, *Partage de midi* [version pour la scène], 1949, p. 1096, in <http://www.frantext.fr/>에서 인용.

53) K672-BERNANOS Georges, *Journal d'un curé de campagne*, 1936, p. 1192, in <http://www.frantext.fr/>에서 인용.

54) R437-DROIT Michel, *Le Retour*, 1964, p.353 XII, in <http://www.frantext.fr/>에서 인용.

- (19) A: Et moi, tu crois que je pourrais boxer ?
 B: La preuve, tu boxes bien, quand tu veux.
 A: Non, mais je veux dire: boxer vraiment ... en
 professionnel. Faire une carrière, **quoi**!⁵⁵⁾
- (20) A: C'est pas marrant. La tuberculose, c'est pas un truc
 dont on se remet en cinq minutes.
 B: C'est une maladie terrible, **quoi**!⁵⁶⁾

(19)에서 서술관계 P(B-boxer)에 대해서는 A와 B가 의견을 달리하지 않는다.⁵⁷⁾ 단지, (19)에서는 P에 대해 상대화자는 boxer bien(pi)의 정도를 정한데에 반해 언술화자는 P에 대해 boxer vraiment(pj)으로 질적인 차이를 말해준다. (20)에서 서술관계 P(la tuberculose - être maladie grave)에 대해서는 A와 B가 동의한다. 단지 A와 B 사이 결핵tuberculose이라는 병의 심하기 정도의 차이가 있을 뿐이다. 상대화자에게 결핵이란 단숨에 회복되지 않는 병(pi)라면 언술화자에게는 결핵이란 무시무시한 병(pj)으로 정도를 확정하고 있다.

X-P, quoi !의 경우는 언술화자는 ‘*quoi*’를 통해 가치 p를 유효하게 만드는 데 있어 상대화자와 맞대결하게 되는데, 이 때 언술화자는 가치 p의 유효성validité에 대해서는 문제를 제기하지 않는다. 다시 말해 서술 관계 P를 구축하면서 긍정가치 p나 부정가치 p' 중 하나의 가치를 구축하도록 상대화자에게 요구하지 않는다. 따라서 가치 p의 존재여부에 대해서는 언술화자와 상대화자 사이에서 상호주체적 이타성⁵⁸⁾altérité

55) S227-CLAVEL Bernard, *La Maison des autres*, 1962, p.356 TOISIÈME PARTIE,
 40, in <http://www.frantext.fr/>에서 인용.

56) R860-FALLET René, *La Grande ceinture*, 1956, p. 503, in <http://www.frantext.fr/>
 에서 인용.

57) Noda에 따르면 ‘*quoi*’가 출현하기 위해서는 언술화자와 상대화자 사이에서 서술관계(P)로부터 구축되는 가치 p의 존재 여부는 문제되지 않는다. in H. Noda(2011), 앞의 책, p. 263.

58) 서술 · 언술연산작용 이론에 따르면 이타성은 서술관계가 구축된 시간 선상, 주관적 관점과 그리고 언술화자와 상대화자 사이에서 나타날 수 있는데, 서술관계에서부터 유효하게 된 가치에 대해 언술화자와 상대화자가 일치하지 않음을 나타내는 것이

intersubjective은 존재하지 않는다. 그리하여 언술화자가 상대화자를 상대로 하여 가치 p의 질적 유효화 validation qualitative 작용을 나타낸다고 Noda는 말한다.⁵⁹⁾ 다음 예문들을 통해서도 이와 같은 주장을 이해할 수 있다.

- (21) Ah! Lubin ? Ce vieux Paul ? Il doit avoir un an de plus que moi. Quarante-neuf, **quoi**!⁶⁰⁾
- (22) J'ai eu des ennuis. Personnels. Professionnels ... La crise, **quoi**!⁶¹⁾
- (23) A: (...) non, celle-là, je lui ai dit adieu gentiment.
B: ah ... ça change tout. Qu'est-ce qui t'a pris ?
A: des scrupules, des remords, j'ai fait le con, **quoi**!⁶²⁾

(21)에서 Paul이 나이가 든 것에 대해 문제를 제기하지 않는다. 들어 있는 나이가 Paul의 나이보다 한 살이 더 많다고 한정하면서, 다시 ‘quoi’를 통해 49세로 Paul이 덧붙여준다. 이러한 이유로 구조 X-P, quoi!에서 ‘quoi’는 내림 억양이 동반된다. 가치 p에 대해 문제 삼지 않고, p를 구체화 하는 이유에서 앞에서 언급했던 사전의 설명, 즉 요약을 한다거나 혼자말로 정리를 하는 의미를 제시하는 것이다. (22)는 서술관계 P(je-avoir des ennuis)로부터 난처한 일ennui의 질적인 속성에 대해 개인적personnel이며 직업적professionnel이라고 규정지으면서 결국 그 모든 난처한 일을 위기crise의 영역으로 아우른다.

(23)은 A와 B의 대화 속에서의 ‘quoi’이지만, B의 언술을 살펴보면

상호 주체적 이타성 관계이다. in A. Culoli(1990), 앞의 책, pp. 101-112, p. 163.

59) H. Noda(2011), 앞의 책, pp. 267-271.

60) R857-FALLET René, *Banlieue Sud-Est*, 1947, p. 22 PREMIÈRE PARTIE, 3, in <http://www.frantext.fr/>에서 인용.

61) R765-DEGAUDENZI Jean-Louis, *Zone*, 1987, p. 93 Zone 7, in <http://www.frantext.fr/>에서 인용.

62) R436-CHABROL Jean-Pierre, *Je t'aimerai sans vergogne*, 1967, p. 158, in <http://www.frantext.fr/>에서 인용.

A와 B가 같은 맥락으로 말을 이어간다. B는 A가 구축한 서술관계 P(A-lui dire adieu)에 대해 질문 « Qu'est-ce qui t'a pris? »를 통해 잘 못을 저지른 것에 대해 나무란다. 결국 B는 서술관계 P에 대해 부정가치 p'에 치우친다. 이에 A는 양심의 가책이나 뉘우침으로 p'에 가세하면서 결국 ‘멍청한 짓을 하다’ faire le con로 단정 짓는다.

언술 끝자리의 ‘*quoi*’는 «enfin, bref» 등과 같이 마무리를 지을 때 활용하는 표지 등이 함께 출현할 수 있는 이유에 대해서 알아보기로 한다.

(6) (...) On va à la plage, on se baigne, on s'amuse, on mange
des glaces, on se repose... Enfin, bref, les vacances, ***quoi*** !

(6)은 A가 마침내 할머니 댁으로 가서 쉴 수 시간을 가질 수 있게 되어 그 계획에 대해 말하는 상황이다. 따라서 서술관계 P(A-partir chez sa grand-mère)로부터 aller à la plage(p₁), se baigner(p₂), s'amuser(p₃), manger des glaces(p₄), se reposer(p₅) 등이 휴가 동안 할 수 있는 행위들이다. 언술화자에게 p₁, p₂, p₃, p₄, p₅는 각각의 개체이기에 서로를 포함할 수 없는 요소들이므로 ‘말을 맺거나 앞의 말을 요약하거나 결론을 맺는’⁶³⁾ «enfin»과 그와 비슷한 말⁶⁴⁾인 «bref»로 요약하여 이들을 모두 포함할 수 있는 휴가의 영역으로 포함시킨다.

3.2. (P) Quoi (Q) ?!

단독으로 출현한 ‘*quoi*’, 즉 구조 (P) Quoi (Q) ?!의 경우에는 사전에서 놀람이나 분개를 나타낸다는 설명을 했었다. 예문 (5)을 다시 다뤄보자.

63) 정지영·홍재성 편저(1993), 앞의 책, pp. 1047-1048.

64) 정지영·홍재성 편저(1993), 앞의 책, p. 378.

- (5) A: Bonjour. Je cherche Noriko. Elle est là ?
 B: Non. Elle est avec Tom.
 A: **Quoi** ?!

‘quoi’는 올림 억양으로 발화되어야 한다. A가 노리코Noriko를 찾고 있는 상황에서 A는 서술관계 P(Noriko - être quelque part)를 구축한다. B는 P에 대해 시간선상에서 구축된 p_1 (être avec Tom)을 확인시킨다. A는 서술관계 P를 구축하면서 그로 인해 발생할 가치에 대해 여러 가능성 을 열어 놓았었다. « Quoi ?! »를 통해 노리코가 톰과 함께 있는 사실, 즉 p_1 라는 사실을 믿을 수 없다고 한다. 즉 서술관계 P를 부정하는 것이 아니라 p_1 이 사실임을 인정할 수 없음을 나타낸다. 즉, A는 발생 가능한 가치 p_2 , p_3 , ... p_n 로 열어두고 B가 구축한 가치 p_1 은 자신의 기대가치가 아님을 ‘quoi’로 나타낸다. 실제 구축된 가치가 기대가치가 아니기 때문에 실망의 의미가 나타나게 된 것이다. 그렇다고 A가 p_1 을 부정하는 것도 아니다. 구축한 서술관계로부터 구축된 가치 p_1 을 단언하지 못하고, A가 기대하는 가치가 아닌 p_1 가 상대화자에 의해 구축된 것을 인정하지 않고자 한다. 이로 인해 ‘quoi’를 통해 언술화자는 올림 억양으로 되묻고 있다. 여기에서는 A의 기대가치와 B에 의해 구축된 p_1 은 이타성altérité 의 관계로 맺어져 있다.

(24)를 다뤄보자.

- (24) A: Que sont-elles venues foutre dans ma cave ?
 B: Elles ont emporté un certain nombre de caisses.
 A: **Quoi** ?! Comment ça, des caisses ? Quelles caisses ?
 C'est fort ! Je vous signale que c'est sans mon
 autorisation ...
 B: Je l'ai supposé, monsieur.⁶⁵⁾

65) E092 - GARAT Anne-Marie, *Pense à demain*, 2010, p. 251, in <http://www.frantext.fr/>
 에서 인용.

(24)에도 ‘*quoi*’에 올림 억양이 필요하다. A는 서술관계 P(Elles-venir faire quelque chose dans la cave)의 구축을 부정하지 않는다. 질문 « Que sont-elles venues foutes dans ma cave ? »을 통해 지하실에 무언가를 하러 온 것에 대한 사실, 즉 서술관계 P에 대해서는 부정하지 않는 질문이다. 시간선상에서 가치 p_1 (emporter des caisses)가 B에 의해 확인된다. p_1 은 A가 기대했던 가치 p_2, p_3, \dots, p_n 와는 거리가 멀다. 여기에서 이타성은 언술화자들 사이에서 확인된 가치들 사이에 있다. A는 서술관계 P로부터 확인된 질적인 부분이 유효한지에 대해 문제를 제기한다. 그리하여 구조 (P) *Quoi* (Q) ?!의 언술은 억양이 올라가게 된 것이다.

4. 간투사 ‘*quoi*’와 간투사 ‘*hein*’의 비교

지금까지 간투사 ‘*quoi*’의 두 위치에 대해 살펴보았다. 간투사 ‘*quoi*’가 출현하는 언술 끝자리와 앞, 뒤 언어적 환경 없이 단독으로 출현하는 위치는 간투사 ‘*hein*’의 위치와도 같다. 같은 위치에 나타날 수 있는 간투사 ‘*quoi*’와 ‘*hein*’이 서로 뒤바뀌면 어떻게 변화가 일어나는지 알아보도록 한다. 우선 두 표지를 비교하면서 설명한 언어학자들의 설명을 들어보자. Andrews(1989)와 Beeching(2004)은 ‘*quoi*’와 ‘*hein*’의 음율적인 부분을 비교한다. 전자는 ‘*quoi*’와 ‘*hein*’이 함축적 억양을 지니면서 정의적인 말끝에 활용되지만, ‘*quoi*’는 간접적으로 결론이 주어지는 것을 표시하고, ‘*hein*’은 상대화자가 존재함을 화자가 인지하고 있고, 상대화자를 자극하여 반응을 보여주기 위해 언술화자가 상호작용을 유도하려는 표지라고 한다.⁶⁶⁾ 그리하여 ‘*quoi*’는 내림 억양을 지니고, ‘*hein*’은 올림 억양이 동반된다고 설명한다.⁶⁷⁾ Anscombe(1983)는 «Non!, Pas

66) B. J. Andrews(1989), p. 202, H. Noda(2011), 앞의 책, pp. 107-108 재인용.

67) K. Beeching(2004), p. 71, H. Noda(2011), 앞의 책, p. 107 재인용.

possible!, Incroyable!»과 같이 «Quoi !»와 «Hein !»은 놀람의 지시사들로 상대를 비난할 때 활용하는 «Comment !»을 대체한다고 설명한다.⁶⁸⁾ Kerbrat-Orecchinoni(1990)는 반복하거나 모호한 것을 분명하게 해줄 것을 요청하기 위해 ‘quoi’나 ‘hein’를 사용하기 때문에 두 표지는 화자가 의사소통할 문제를 지니고 있음을 알려주는 기능을 한다고 지적한다.⁶⁹⁾ Morel & Danon-Boileau(1998)는 ‘hein’이 ‘타자에게 호소’*appel à l'autre*하는 표지라면 ‘quoi’는 강조사라고 하기에는 크게 강조하는 것도 없이 항상 단조롭게 발음되기 때문에 오히려 언술화자에게 집중되는 표지라고 한다.⁷⁰⁾ Morel(1999)은 «hein, quoi, bon» 등과 같은 강조사가 담화의 주제에 대해 새로운 정보*rhème*를 도입하여 언술을 끝맺을 수 있고 화자들 사이의 언술 안에서 언술화자의 태도를 ‘뒷북’치는 특징을 지닌 것은 같지만, 언술화자가 자신의 목소리를 들려주는 것은 ‘quoi’를 통해서 나타내고, ‘hein’은 관심사에 대해 합의를 하려는 언술화자의 욕망을 보여준다고 구분한다.⁷¹⁾ André(2006)는 대화 상황이 불안해지는 양상을 강조하려면 ‘quoi’를 활용하고, 대화를 나누면서 화자들이 과장되게 강조하려면 ‘hein’을 활용하므로 대화를 나눌 경우, 두 표지를 모두 사용하여 언술화자는 상대화자가 자신의 말에 동조하도록 만든다고 설명한다.⁷²⁾ Léglise(1999)는 15명의 해양경찰이 나눈 대화를 녹음해서 만든 자료체를 분석한 결과 ‘hein’은 빈번히 출현한 반면, ‘quoi’의 출현은 드물었다는 사실을 밝히면서 ‘quoi’와 ‘hein’은 서로 대체될 수 없다고

68) J.-C. Anscombe(1983), p. 73, H. Noda(2011), 앞의 책, p. 106 재인용. ‘quoi’와 «comment»과의 비교는 «comment»이 언술 끝자리에 출현하지 않기 때문에 X-P, quoi ! 용법을 인정하지 않는 쳐사로 Anscombe에게 간투사 ‘quoi’의 용법은 단독으로 출현하는 (P) Quoi (Q) ?!의 용법만이 존재한다는 의미와 같다고 볼 수 있다.

69) C. Kerbrat-Orecchinoni(1990), p. 19, H. Noda(2011), 앞의 책, p. 107 재인용.

70) M.-A. Morel & Danon-Boileau(1998), 앞의 책, p. 113.

71) M.-A. Morel(1999), p. 166, H. Noda(2011), 앞의 책, p. 107 재인용.

72) V. André(2006), *Construction collaborative du discours au sein de réunions de travail en entreprise : de l'analyse micro-linguistique à l'analyse socio-interactionnelle*, Thèse, Nancy, Université Nancy 2, p. 384, H. Noda(2011), 앞의 책, p. 107 재인용.

한다.⁷³⁾ Noda(2011)는 «Quoi ?!»가 상대화자로부터 구축된 서술관계로부터 가치 p의 존재를 가정하고 그 가치 p에 대해 무엇인가를 말하고자 하는 데에 비해 «Hein ?»은 가치 p의 존재 사실만을 지시한다고 한다. 즉 ‘*quoi*’는 «tu veux me dire quelque chose, dis-le-moi»를 의미하는 반면, ‘hein’은 «tu as dit quelque chose, (est-ce bien le cas) ?»로 풀이되어 언술화자가 상대화자의 말을 잘 알아듣지 못한 경우 ‘hein’보다는 ‘*quoi*’를 활용한다고 설명한다.⁷⁴⁾

이제, 우리의 예문을 비교해보도록 하자. 언술 끝자리에 위치하는 ‘*quoi*’와 ‘hein’이 억양의 기준으로라도 서로 대체할 수 없음이 (6)과 (6a)에서 확연히 드러난다.

- (6) (...) On va à la plage, on se baigne, on s'amuse, on mange
des glaces, on se repose... Enfin, bref, les vacances, **quoi** !
(6a) ??(...) Enfin, bref, les vacances, **hein** ?

또한 ‘hein’이 언술 끝자리에 출현하는 경우는 ‘hein’이 올림 억양으로 발화되지만, ‘*quoi*’는 그렇지 않다. ‘*quoi*’나 ‘hein’에서 억양이 올라가는 경우 두 표지는 같은 의미를 나타내는 것일까? 예문 (5)를 통해서 확인해보도록 한다.

- (5) A : Bonjour. Je cherche Noriko. Elle est là ?
B : Non. Elle est avec Tom.
A : **Quoi** ?!
(5a) ? **Hein** ?

73) I. Léglise(1999), *Contraintes de l'activité de travail et contraintes sémantiques sur l'apparition des unités et l'interprétation des situations*, Thèse, Université Paris Diderot-Paris 7, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, p. 267.

74) H. Noda(2011), 앞의 책, p. 266.

(5)의 상황에서 ‘hein’이 출현하면 자연스럽지 못하다. 왜냐하면 서술 관계 P(Noriko - être quelque part)의 한 가치 p_1 (être avec Tom)는 B에 의해 만들어진다. 반대로 서술관계가 언술화자에 의해서 구축이 된 (25)의 경우에 «Quoi ?!»는 자연스럽지 못하다.

- (25) Tanguy : (...) ‘Grand’ dans le sens de ... ?
 Attention au spéificatif ! Qui s'en souvient ?
 On l'a vu quelques semaines.
 A : (...)
 Tanguy : **Hein** ??⁷⁵⁾
 (25a) Tanguy : ?? **Quoi** ?!

(25)는 Tanguy가 이미 배운 내용인 ‘Grand’의 의미를 학생들에게 질 문하지만, 답을 하지 못하는 A에 대해 ‘hein’으로 긍정가치 p_1 (répondre)를 요구할 수 있으나, ‘quoi’는 답하지 못하는 A의 태도로부터 출발해야 하므로, (25)에서는 ‘quoi’가 자연스럽지 않다. Noda(2011)는 예문 (26)처럼 언술화자가 상대화자에게 서술관계 P에 대해 확인해주기를 바라는 상황에서는 ‘quoi’는 자연스럽지 않다고 지적한다.⁷⁶⁾

- (26) Hé on y va Bel Canto **hein** ?
 (26a) ?? Hé on y va Bel Canto, **quoi** !

언술화자가 상대화자에게 «y aller» 할 것을 제안하고 그 제안을 들어 줄 것을 간절히 바라기 때문이다. ‘quoi’가 출현하기 위해서 p_1 는 상대화 자에 의해 구축되어야 한다.

75) 이은미(2016), 앞의 책, p. 235에서 발췌.

76) H. Noda(2011), 앞의 책, p. 267.

5. 끝내며

우리는 언술 끝자리에 위치하는 X-P, quoi !와 단독으로 출현하는 (P) Quoi (Q) ?!의 속성을 고찰하였다. (P) Quoi (Q) ?!도 억양이 올라가지만, 그렇다고 의문문에서와 같은 억양이 아니므로 진정한 의문문을 «*Quoi ?*»와는 다른 억양을 «*!?*»로 표기 하였다. 이에 반해 X-P, quoi !는 끝이 내려오는 억양으로 인해 마치 언술화자가 혼잣말 하는 것과 같은 억양이었다. (P) Quoi (Q) ?!의 예문들에서는 서술관계 P로부터 가치 p_1 은 상대화자에 의해 구축되고 언술화자는 P의 존재여부에 대해 문제를 제기하지 않고, 자신의 기대가치와 이타성 관계에 있는 p_1 의 질적인 부분에 대해 문제를 제기하였다. X-P, quoi !의 언술들에서도 서술관계 P는 언술화자에 의해 구축되든지 아니면 상대화자에 의해 구축 되든지 간에 그 존재 여부에 대해서는 문제가 되지 않았다. p 는 상대화자와 이타성의 관계에 놓이지 않고 구축될 수 있는 가치들을 아우르는 집합체의 성향으로 보여주었다. 언술 끝자리와 단독으로 출현하는 ‘*quoi*’는 같은 위치에서 출현할 수 있다고 하는 ‘*hein*’과 자주 비교되지만, 언술 끝자리에서는 ‘*quoi*’와는 내림 억양인 반면 ‘*hein*’은 올림 억양이었으므로, 억양자체가 확연히 달라 비교될 수 없었다. 단독으로 출현한 경우 올림 억양으로 두 표지 같지만, ‘*hein*’은 언술화자가 구축한 가치에 대해서 ‘*hein*’이 작용하는 반면, ‘*quoi*’는 상대화자가 구축한 가치에 작용하게 되는 서로 다른 속성을 지니고 있었다.

입말체에 대한 학습지도를 위해 ‘*quoi*’를 다루면서 억양에 대해 간과 할 수 없다. 또한 프랑스어 능력시험 텔프 B1 단계의 프랑스어 학습자들에게 간투사 ‘*quoi*’를 언급하면서 한국어의 의미를 다루지 않을 수 없다. 한국어의 ‘뭐’⁷⁷⁾를 이용하여 단독으로 활용된 «*Quoi ?!*»를 ‘뭐라고?’로

77) 국립국어연구원(1999), 앞의 책, p. 2330. 이한규(1999), 「한국어 담화 표지어 ‘뭐’의 의미」, 『담화와 인지』, 제6권, 제1호, pp. 137-157.

옮길 수 있다면, 구조 (X-P), quoi !를 ‘(...), 뭐’로 옮길 수 있을 것이다. 예를 들어 (2) « Il vous aime, quoi ! »를 ‘그가 당신을 사랑하고 있네요, 뭐’ 또는 (3) « Il est menteur, paresseux, voleur, brutal, tous les défauts, quoi ! »를 ‘그는 거짓말쟁이고, 게으르고, 도벽 있고, 난폭하고, 모든 결점을 가지고 있네요, 뭐’로 옮길 수 있다면 연술 끝자리의 ‘quoi’ 와 한국어 감탄사 ‘뭐’ 사이에서 어떤 유사성이 있는지를 고찰할 필요가 있다.

참고문헌

- 국립국어연구원, 『표준국어대사전』, 상권, 두산동아, 1999.
- 이은미, 「프랑스어 간투사 *hein*에 대한 고찰」, 『프랑스학연구』, 제 77집, 프랑스학회, 2016, pp. 219-244.
- 이한규, 「한국어 담화 표지어 ‘뭐’의 의미」, 『담화와 인지』, 제6권 1호, 1999, pp. 137-157.
- 정지영 · 홍재성 편저, *Dong-A's Prime Dictionnaire Français-Corée*, 개정신판, 두산동아, 1993.
- Abry D., et ali., *ici* 1, méthode de français, Paris, CLE International, 2008.
- André V., *Construction collaborative du discours au sein de réunions de travail en entreprise : de l'analyse micro-linguistique à l'analyse socio-interactionnelle*, Thèse, Nancy, Université Nancy 2, 2006.
- Baglieto D., et ali., *Agenda* 1, méthode de français, Paris, hachette, 2011.
- Base textuelle Frantext : <http://www.frantext.fr/>
- Beeching K., « La co-variation des marqueurs discursifs *bon*, *c'est-à-dire*, *enfin*, *hein*, *quand même*, *quoi* et *si vous voulez* : une question d'identité? », *Langue française*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 78-93.
- Buridant Cl., « L'interjection : Jeux et enjeux », *Langages*, vol 1. n° 161, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 3-9.
- Capelle G., et ali., *Le nouveau taxi!* 1, méthode de français, Paris, hachette, 2011.
- Chenet C., « 17000 occurrences de la particule *quoi* en français parlé

- contemporain : approche de la « distribution » et des fonctions en discours », *Marges linguistiques*, n° 2, 2001, pp. 56-80.
- _____, « Fréquence des marqueurs discursifs en français parlé: quelques problèmes de méthodologie », *Recherches sur le français parlé*, n° 18, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2003, pp. 1-25.
- Culioli A., *Pour une linguistique de l'énonciation*, tome 1, Paris, Ophrys, 1990.
- Demonet M.-L., « EH/HÉ: l'oralité simulée à la renaissance », *Langages*, vol 1. n° 161, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 57-72.
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, le petit Robert 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1987.
- Ducrot O., *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- Grand Larousse de la langue française* en sept volumes, tome sixième, PSO-SUR, Paris, Librairie Larousse, 1977.
- Grevisse M., *le bon usage*, Grammaire française, Douzième édition refondue par André Goosse, Paris - Louvain-la-Neuve, Editions Duculot, 1986.
- Grinshpun Y., « Interjections, genres de discours et régime rhétorique: l'exemple de *quoi!* », *Information grammaticale*, n° 97, Paris, Ophrys, 2003, pp. 31-36.
- LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain REY, tome VII P-Raisi, Paris, DICTIONNAIRES LE ROBERT, 1985.
- Lefevre F., « Bon et quoi à l'oral: marqueurs d'ouverture et de fermeture d'unités syntaxiques à l'oral », *Linx*, n° 64-65,

- 2011, Paris, Université Paris Ouest, pp. 223-240. URL:
<http://linx.revues.org/1422>
- Lefevre F., *Quoi de neuf sur quoi?*, Étude morphosyntaxique du mot *quoi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 283p.
- _____, et ali., « Valeurs prototypiques de quoi à travers ses usages en français oral », (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00840728/document>), 2010, pp. 1-18. (apparu dans *Neuphilologische Mitteilungen* Vol. 112, n° 1, 2011, pp. 37-59)
- Léglise I., *Contraintes de l'activité de travail et contraintes sémantiques sur l'apparition des unités et l'interprétation des situations*, Thèse, Université Paris Diderot-Paris 7, soutenue en 1999, Lille, Atelier national de reproduction des thèses.
- Noda H., *Intersubjectivité : modulation et ajustement. Cas des marqueurs discursifs "hein", "quoi", "n'est-ce pas" en français et "darō", "yo", "ne", "yone" en japonais*, Thèse, Université de Franche-Comté, 2011, 454p.
- Paillard D., « N'importe qui, n'importe quoi, n'importe quel N », *Langue française*, n° 116, Paris, Larousse, 1997, pp.100-114.
- Poisson-Quinton S., et ali., *Festival 1*, méthode de français, Paris, CLE International, 2005.
- Rezeau P., « L'interjection accompagnée d'un geste. Plaidoyer pour une description lexicographique », *Langages*, vol 1. n° 161, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 91-100.
- Soriano A. S., « Interjections issues d'un verbe de mouvement: étude comparé français-espagnol », *Langages*, vol 1. n° 161, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 73-90.
- Świątkowska M., « L'interjection : entre dexion et anaphore », *Langages*, vol 1. n° 161, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 47-56.

- Teston-Bonnard, S., *Propriétés topologiques et distributionnelles des constituants non régis*, Application à une description syntaxique des particules discursives (PDI), Thèse, Aix-en-Provence, Université Aix-Marseille I, Université de Provence, 2006.
- Trésor de la langue française*, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle, Tome quatorzième (-ptère - salaud), Centre national de la recherche scientifique, Paris, Gallimard, 1990.
- Uygur-Distexhe D., « Right peripheral discourse markers in SMS: the case of *alors*, *donc* and *quoi* », Papers from the Lancaster University Postgraduate Conference in Linguistics & Language Teaching, 2010, pp. 75-92.
- Vincensini J.-J., « Formes et fonctions structurantes. A propos de quelques interjections en ancien et en moyen français », *Langages*, vol 1. n° 161, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 101-111.

〈Résumé〉

Quelques considérations sur l'interjectif ‘*quoi*’ en
français contemporain

RHEE Eun-Mee

Nous avons pour but de mettre en lumière le fonctionnement de l'interjectif *quoi*. *Quoi* apparaît dans les deux positions : 1) tout seul sans co-textes gauche et droit, soit (P) Quoi (Q) ?! et 2) à la fin de l'énoncé, soit (X-P), quoi !. La notation par le point d'exclamation pour ces deux emplois nous attire l'attention : surtout l'emploi de *quoi* tout seul est en général accompagné par ce point, alors même que l'intonation montante persiste sur le marqueur. En effet dans la grammaire, pour le distinguer de *quoi* interjectif, *quoi* interrogatif est noté par le point d'interrogation comme dans « - *Tu prends ? - Quoi?* ». Nous proposons la notation par les points interro-exclamation ‘?!’ pour les emplois de *quoi* sans co-textes en vue de noter cette intonation montante. En ce qui concerne le fonctionnement de *quoi* interjectif, d'après N. Noda, quelles que soient les positions de ce marqueur, la relation prédictive P est construite par le co-énonciateur (noté So'). Pour la structure X-P, quoi !, l'énonciateur (noté So) ne remet pas en cause la validité de p selon cette auteure. Du fait que So n'est pas le garant de p, il requalifie p en $p_1, p_2, p_3, \dots p_n$. De ce fait, l'intonation descend sur *quoi*. Pour (P) Quoi (Q) ?!, So est le garant de la relation prédictive P ; p_1 est construit par So', ce qui est différent des valeurs attendues par So. L'altérité se met en route entre les valeurs validée par So' et attendue par So. D'où l'intonation montante. De par ce mécanisme, *quoi* est différent de *hein* : ce dernier

est accompagné toujours par le point d'interrogation, quelles que soient ses positions : *hein* met en route la préconstruction de p, et ce p est construit par So. So' est invité à valider cette valeur p. De ce fait, *hein* est accompagné par l'intonation montante.

주 제 어 : quoi, 간투사(interjectif), 선행구축 된(préconstruit), 서술관계(relation prédicative), 이타성(altérité), 질적인(qualitatif)

투 고 일 : 2017. 3. 25

심사완료일 : 2017. 5. 1

게재확정일 : 2017. 5. 12

2017년도 학회 임원진

회장	서덕렬(한양대)
차기회장	홍명희(경희대)
부회장	강희석(성균관대), 고봉만(충북대), 김경랑(한국교육과정평가원)
감사	노윤채(성균관대), 장인봉(이화여대)
총무이사	이충훈(한양대)
편집이사	홍명희(경희대), 정지용(성균관대), 이성현(서울대)
학술이사	지영래(고려대), 백승국(인하대), 김선형(홍익대)
재무이사	이윤수(공주대)
기획이사	문규영(한양대)
정보이사	노희진(한국외대)
대외협력이사	오정숙(경희대)
이사(가나다순)	
김동섭(수원대)	이용주(국민대)
김문정(이응노미술관)	이은주(수원대)
김종균(승의여대)	이현종(신한대)
김현주(단국대)	장인주(성균관대)
노철환(인하대)	조만수(충북대)
문시연(숙명여대)	최내경(서경대)
박선아(연세대)	황혜영(서원대)
손주경(고려대)	Benjamin JOINAU(홍익대)
신정아(한국외대)	Jean-Julien POUS(국민대)
이상우(동서대)	Remy METTETAL(한양대)
이숙은(한양대)	Rodolphe MEDINGER(충북대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'etudes de la culture française et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스 문화예술과 관련된 분야를 전공한 학자 및 해당분야에 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에

동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.
- 제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 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 활동시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.
- 제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

- 제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.
1. 회장 및 감사의 선출
 2. 회칙의 개정
 3. 예산·결산 및 사업계획 승인
 4. 기타 주요사항
- 제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.

제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.

제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회원에게 위임할 수 있다. 그러나 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, 섭외, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둔다.

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 홈

페이지 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 이사회의 당연직 이사가 된다.

(신설)

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관掌하는 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 빌행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 들 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.

제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.

제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.

제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집 위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 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 게재 될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편

집이사가 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, 연임할 수 있다.
- 제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

- 제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.
- 제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉한다.
- 1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자
 - 2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자
- 제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

- 제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.
- 제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형

식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문의 주제가 『프랑스문화예술연구』의 취지에 적합한가?
- 2) 논문으로서 형식적 요건을 갖췄는가?
- 3) 내용의 학술적 수준과 독창성은?
- 4) 내용 제시의 측면?
- 5) 문장 표현 수준은?
- 6) 참고 문헌을 적절히 활용하고 있는가?
- 7) 논문의 제목이 적절한가?
- 8) 초록이 논문을 제대로 요약한 것인가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 3) 항에 해당하는 논문은 위의 심사절차를 다시 거쳐 다음 호에 게재하고, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에

소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위자에게 재심을 의뢰해야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

제 2조 연구윤리규정 서약

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

제 3조 연구윤리위원회 구성

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인内外로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 연구윤리위원회의 활동

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 연구윤리위원회의 소집

연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.

제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규

정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사 규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사 위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.

무수정 게재	80점 이상
부분 수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재불가	60점 미만
3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자는 논문을 수정해서 제출해야 하고, 재심사를 거쳐 다음 호에 게재하는 것을 원칙으로 한다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료를 납부한다. 원고분량이 200자 원고지 100매를 초과하는 논문은 별도로 소정의 추가 게재료를 받는다.

『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. 논문을 투고하고자 하는 사람은 투고논문과 논문투고신청서, 연구 윤리서약서를 작성하여 투고하여야 한다.
4. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정한 뒤, 논문 투고용 학회전용메일 cfafrance@naver.com로 송부 한다.
5. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
6. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 필자 이름(한글 및 영문), 불문요약, 주제어(한글과 프랑스어), 투고 날자를 반드시 첨부해야 한다.
7. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등) 명은 『한글』로 표시한다.

보들레르의 『악의 꽃』

- 위 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 『한글』로 표시한다.

홍길동, 「보들레르의 악의 꽃 연구」, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016.

- 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.

Les fleurs du mal de Baudelaire...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 〈Français〉로 표시한다.

〈Etude sur Les fleurs du mal de Baudelaire〉 in *Etude de la Culture Française et des Arts en France*

편집위원장

홍명희(경희대)

편집이사

이성현(서울대)

정지용(성균관대)

편집위원

김경량
(중앙교육평가원)

신옥근(공주대)

박정준(인천대)

조만수(충북대)

이은령(부산대)

변광배(한국외대)

박아르마(전양대)

오은하(인천대)

이현주
(서울과학종합대학원)

김휘택(중앙대)

박희태(성균관대)

조지숙(가천대)

이춘우(경상대)

이수원(부산영화제)

김태훈(전남대)

남성택(한양대)

배대승(인덕대)

고길수(서울대)

Antoine Coppola
(성균관대)

Marie Caisso
(성균관대)

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 『우리말 Français』로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌

참고문헌의 기재는 우리말 서적, 저자명순, 외국서적 저자 성 순으로 작성 한다.

- 요약문

요약문은 프랑스어나 영어로 작성하며 분량은 최소 1300자 이상, 최대 1500자 이내로 한다. (한글 1/2페이지 분량)

- 각주

각주의 표기는 본문에 준한다.

- 위에 언급한 사항이외의 사항은 관례에 준한다.

8. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

9. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

• 편집이사

- 박규현(성균관대), 010-9797-1065, pkyouh@hanmail.net

- 손주경(고려대), 010-9453-7998, jksohn@korea.ac.kr

※ 논문을 투고하시는 분은 반드시 연회비(3만원)와 게재료(전임 15만원, 비전임 6만원, 연구비 지원논문 35만원)를 납부 하셔야 접수 처리됩니다. (초과게재료 : 인쇄물로 25쪽을 초과할 시 1쪽당 5천원)

• 재무이사

- 최내경(서경대), 010-3308-1101, cielnk@hanmail.net

국민은행 601501-01-384318

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

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회의 연구위원회가 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

김혜신(전주대), 010-3114-2316, kimhyeshin@naver.com

4. 가입비 및 연회비 납부방법

가입비는 10,000원, 연회비는 30,000원으로 학회 당일 납부하거나 다음 구좌로 송금한다.

은행명 : 국민은행

계좌번호 : 601501-01-384318

예금주 : 최내경(서경대), 010-3308-1101, e-mail : cielink@hanmail.net

프랑스문화예술연구 여름호(제60집)

초판인쇄 : 2017년 5월 25일

초판발행 : 2017년 5월 25일

편집·발행 : 프랑스문화예술학회

조판·인쇄 : 진흥인쇄랜드 도서출판 디시령

TEL.(02) 812-3694(대) FAX.812-1749

Homepage : www.jin3.co.kr

비매품

