

프랑스문화예술연구

72 | 2020 여름호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



9 772671 428001

ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2020 여름호(72집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2020년 여름호(제72집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

도윤정

보들레르의 공간상상력 연구

- 산문시 「창문(Les fenêtres)」을 중심으로 1

박희태

영상자료를 이용한 근현대사 연구방법론 탐구

- 프랑스의 영상역사연구 동향을 중심으로 35

이가야

엑토르 베를리오즈의 문학적·음악적 자화상:

『회상록』, <환상 교향곡>과 <렐리오, 혹은

삶으로의 귀환>을 중심으로 95

이용철

루소 : 자기애와 그 확장 127

진종화

파트릭 샤무아조가 본 생-존 페르스 161

최윤경

‘스승’ 말라르메와 화요회 190

▣ 프랑스 어학·교육학 ▣

김동섭

Law French의 형성과 언어적 특징 217

최이정

한국인 학습자의 프랑스 문화 이해 능력 향상 방안에 관한 고찰
- 미국 대학의 프랑스 문화 교재에 나타난 프랑스인과
미국인의 대화에 대한 인식 비교를 통하여 244

Études de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 72, 2020

Table des Matières

DO Yoon-Jung

Une étude sur l'imagination spatiale de Baudelaire
- autour du poème en prose «Les fenêtres» 1

PARK Heui-Tae

Etude sur la méthodologie de recherche en histoire visuelle
à travers les tendances de celle pratiquée en France 35

LEE Ka Ya

Autoportrait littéraire et musical d'Hector Berlioz :
Autour des Mémoires, de <La Symphonie fantastique>
et de <Lélio, ou le retour à la vie> 95

LEE Yongcheol

Le sentiment de l'existence et son expansion 127

JIN Jonghwa

Regard chamoisien sur Saint-John Perse 161

CHOI Yoon Kyoung

Mallarmé en tant que Maître et les Mardis 190

KIM Dong Sup

Étude sur la formation du Law French
et ses caractéristiques linguistiques 217

CHOI E-Jung

Vers une meilleure compréhension
de la culture française chez les apprenants coréens
- Étude comparée de manuels de culture française
d'universités américaines - 244

■

2020년도 학회 임원진	/ 275
프랑스문화예술학회 회칙	/ 276
편집위원회 규정	/ 281
연구 윤리 규정	/ 285
저작권 규정	/ 288
논문심사 규정	/ 289
논문투고 규정	/ 290
2020 편집위원회	/ 293
회원가입 안내	/ 294

보들레르의 공간상상력 연구*

- 산문시 「창문(Les fenêtres)」을 중심으로

도윤정
(인하대학교 조교수)

국문요약

본 논문은 보들레르의 산문시 「창문」을 중심으로, 창문에 대한 보들레르의 공간상상력을 고찰한다. 서정적 주체가 세계와 만날 때 공간은 주체의 주관적 지향과 깊이 연관되어 있다.

「창문」에서 창문의 모습과 서정적 주체의 지향은 크게 세 가지로 분석된다. 첫째, 작품 속에는 불 밝혀진 닫힌 창이 제시된다. 작은 구멍인 이 창은 대조적으로 그 뒤에 무한한 세계를 감추고 있다. 둘째, 작품 속의 창은 다락방의 창으로 제시된다. 다락방은 지상으로부터 떨어져 있고 대상으로부터도 거리를 두고 있다. 이 덕분에 시인이 대상과의 거리를 확보하고 평안한 상태에서 자신의 몽상 속으로 빠져들 수 있다. 셋째, 작품 속의 창은 타인과의 접촉을 통해 자신을 되비춰보는 거울로 변모할 수 있다. 그 기반은 서정적 자아의 상상력이다.

주제어 : 보들레르, 창문, 산문시 「창문」, 공간상상력

* 이 논문은 인하대학교의 지원에 의하여 연구되었음.

|| 목 차 ||

- I. 서론
- II. 본론
 - 1. 창문에 관한 공간상상력의 의미와 보들레르
 - 2. 보들레르 창문의 세 차원
 - 2.1. 불 밝혀진 닫힌 창-구멍
 - 2.2. 다락방의 창
 - 2.3. 거울이 된 창
- III. 결론

I. 서론

본 연구는 보들레르의 산문시 「창문」을 중심으로 창문에 관한 보들레르의 공간상상력을 고찰하는 것을 목적으로 한다. 보들레르의 창문 이미지는 이 시에서 집중적으로 등장하지만, 그것을 둘러싼 이미지망은 보들레르의 다른 시편들을 함께 읽으면서 구성할 수 있을 것이다.

보들레르의 「창문」을 다룬 해설서는 많으나 특별히 이 작품 속의 창문이라는 공간에 집중한 연구는 그리 많지 않다. 주제적 차원에서 이 작품에 접근한 것들은 주로 다른 시인의 창문을 주제로 한 작품과의 비교하에서 이 작품을 다룬 것들이다. 이 중 우리의 연구에 참고가 될 만한 것들로는 스타로벤스키 Starobinski와 장-미셸 몰푸와 Jean-Michel Maulpoix의 연구가 있다¹⁾.

1) Jean Starobinski, «Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)», in *L'idée de la ville: actes du colloque international de Lyon*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, pp. 179-187; Jean-Michel

스타로벵스키의 연구는 창문이라는 테마를 중심으로 루소와 보들레르를 비교하였다. 작품 대 작품의 비교는 아니고, 학술대회 주제가 ‘도시에 대한 생각’인 만큼, 창문을 중심으로 한 도시적 삶 속 문학 행위에 있어 루소 시대와 보들레르 시대를 비교하였다. 이 연구에서는 벤야민의 보들레르 연구의 성과인 ‘산보 flânerie’ 개념과 함께 ‘칩거 confinement’에의 주목이 우리 연구에 큰 도움이 되었다. 다만, 짧은 논문에서 두 시인을 다룬 만큼 보들레르의 창문에 관한 집중적 분석은 후속 과제로 남았다.

몰푸와의 연구는 “무한한 열림 *ouverture infinie*”이라는 장에서 경계의 공간을 분석하면서 보들레르와 말라르메의 「창」을 비교분석하고 프루스트의 창문을 다루기도 한다. 또 다른 경계의 공간으로 기슭을 다루는데, 위고와 베를렌의 작품을 다룬다. 몰푸와의 연구는 보들레르의 창이 닫힌 창이면서 동시에 세계를 인식하는 힘을 부여하는 창이라는 점을 밝혀 우리의 탐구에 도움을 주었다. 다만, 분량이 많지 않아 논의가 소략된 점이 아쉽다.

우리는 선행연구를 참고하고 그것을 발판으로 좀 더 심도 있게 창문에 관한 보들레르의 공간상상력을 탐구하고자 한다. 이 연구는 결론에서도 소개하겠지만, 창문에 관한 다른 시인들의 공간상상력 연구로 확장될 수 있으며 그것을 통해 시 작품 속에 등장하는 건축적이고 공간적인 요소들과 이미지들이 서정시의 목표인 영혼의 고양에 어떤 방식으로 기여하고 있는지를 좀 더 포괄적으로 살필 수 있을 것으로 기대한다.

II. 본론

1. 창문에 관한 공간상상력의 의미와 보들레르

누군가가 살아있다는 것, 살고 있다는 것, 그가 세상 속에 현존하

고 있다는 것은 매 순간 그가 특정 공간 속에 놓여있다는 의미를 내포한다. 세계와 마주한 인간의 내면을 담는 것이 시라면, 거기에는 시적 자아의 공간에 대한 특별한 감성과 태도가 담겨있을 것이다. 가스통 바슐라르 G. Bachelard는 『공간의 시학 *La poétique de l'espace*』 머리말에서 다음과 같이, 상상력에 의해 파악된 공간을 기하학자들에 의해 파악된 공간과 구별하고 있다.

대개 그 이유도 다양하고 시적 낱앙스가 지니는 차이도 있지만, 어쨌든 그것들은 **예찬되는 공간들**이다. 그것들의 보호적인 가치 - 그것은 실제적인 것일 수 있지만 - 에 또한 여러 상상된 가치들이 덧붙게 되는데, 그 상상된 가치들이 미구에 지배적인 가치들이 된다.

상상력에 의해 포착된 공간은 기하학자의 측정과 사유에 내맡겨지는 무관한 공간으로 머물러 있을 수 없다. 그 공간은 우리들이 사[체함]는 곳이다. 그리고 이 공간은 현실의 실제 속에서 서가 아니라 전적으로 편파적인 상상력 속에서 체험된다.²⁾

바슐라르는 이 책에서 특별히 행복한 공간, 공간 속에 있는 자가 예찬하는 공간에 초점을 맞추었지만, 상상력에 의해 파악된 모든 공간으로 범위를 넓히더라도 시 작품이 담고 보여주는 공간은 시적 주체에 의해 주관적으로 파악되고 가치가 부여된 공간이라는 점에는 이견이 없을 것이다.

우리는 본 논문에서, 이처럼 시 작품 속에 등장하는 공간의 특별한 가치를 다루고자 한다. 그 중에서도 창문을 대상으로 삼았다. 서

2) «Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des espaces louangés. À leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. [/] L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination.» Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Puf, (1957) [1978], p. 17. 번역문은 바슐라르, 『공간의 시학』, 광광수 역, 민음사, 1990., p. 108.에서 인용자가 일부 수정함.

정적 자아가 세상을 마주할 때 거기에서 여러 가지 이항(二項)의 쌍이 생겨난다. 그것은 개인-세계, 주체-대상, 안-밖, 이곳-저곳 등이다. 그것들은 인간 존재의 근원적인 공간 감각과 연결돼 있다. 바슐라르의 책 9장에서 “안과 밖의 변증법”을 다루고 있는데 거기에서 이를 확인할 수 있다.

이승과 저승도 안과 밖의 변증법을 암암리에 되풀이한다 - 모든 것이, 심지어 무한까지도 그려지는 것이다. 사람들은 존재를 확정하고 싶어하고, 존재를 확정함으로써 모든 상황들을 초월하여 모든 상황들의 상황을 제시하고 싶어한다. 그러면, 마치 원초성에 쉽게 접하듯 인간의 존재와 세계의 존재를 대면시킨다. 여기와 저기의 변증법은 절대의 반열로 올려진다.³⁾

안과 밖, 이승과 저승, 인간과 세계, 여기와 저기 등 시적 자아의 근원적인 공간 감각과 관련되는 장소로 가장 먼저 떠올릴 수 있는 것으로 문이 있다. 마지막으로 바슐라르를 한 번 더 인용하겠다.

그러므로 문이라는 그 단순한 언급에서 얼마나 많은 몽상들을 분석해야 할 것인가! 문은 슬쩍 열린 하나의 우주 전체인 것이다. 적어도 그것은 그 우주의 한 원초적인 이미지이며, 존재를 그 밑바탕에서 열고 싶은 유혹, 응답 없는 모든 존재들을 정복하고 싶은 욕망, 그런 욕망과 유혹들이 쌓이고 쌓이는 몽상의 시원(始原) 자체이다. 문은 두 가지 유형의 몽상을 분명히 구분하는 두 가지의 강한 가능성을 도식적으로 보여준다. 그것은 때로 빛장으로, 맹꽂이 자물쇠로 잘 닫혀 있고, 때로 열려, 즉 활짝 열려있다.⁴⁾

3) «L'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors : tout se dessine, même l'infini. On veut fixer l'être et, en le fixant on veut transcender toutes les situations pour donner une situation de toutes les situations. On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si l'on touchait aisément les primitivités. On fait passer au rang d'absolu la dialectique de l'ici et du là.» Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 192. 번역문은 바슐라르, *ibid.*, pp. 376-377.에서 인용자가 일부 수정함.

바슐라르의 서술처럼 문은 안과 밖의 변증법을 구현하는 대표적 인 장소이다. 닫힘과 열림의 운동으로 문은 개인을 세계와 연결시키고 또 단절시킨다. 개인에게 세계를 열어보이고 또 세계로부터 개인을 보호하기도 한다. 그런데 창은 그보다 조금 더 미묘한 공간이다. 우리가 연구의 대상으로 문보다 창문을 택한 이유를 설명하기 위해 먼저 정신분석학자 제라르 마주만 Gérard Wajcman의 글을 함께 보겠다.

어떤 인간도 길로 향해 있는 창 없이 살아갈 수 없다. [...] 우리에게 없어서는 안 될 창은 세계로 열려있다. [...] 물론, 여전히 좀 빈정거리며 이렇게 물을 수 있다. “길로 내려가면요? 세계를 보려면 밖으로 나가는 길로 충분하잖아요!” 아마도 그것이 합리적인 것 같지만, 우리가 밖에 있을 때는 우리가 정확하게 세계와 관계를 맺고 있다고 말할 수 없다는 점을 잘 생각해 보자. 왜냐하면 그 순간 우리는 세계, 그곳에 있고, 세계 안에 있고 우리는 세계의 일부가 된다. 창가에서 우릴 보는 어떤 남자나 여자의 시선 아래에 있을 수도 있다.

관계를 맺기 위해서는 조금 분리돼 있어야 한다.⁵⁾

-
- 4) «Alors que de rêveries il faudrait analyser sous cette simple mention : La Porte ! La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert. C'en est du moins une image princeps, l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents. La porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verrouillée, cadénassée. Parfois, la voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte.» Gaston Bachelard, *ibid.*, p. 200. 번역문은 바슐라르, *ibid.*, p. 389.
- 5) «Nul homme ne peut se passer d'une fenêtre sur rue, [...] La fenêtre nécessaire ouvre sur le monde, [...] Bien entendu, on peut toujours demander avec un peu d'ironie: Et descendre dans la rue? si tu veux voir du monde, il suffit de sortir! cela paraît raisonnable, sans doute, mais prend-on bien la mesure de ce que, quand on est dehors, on ne peut pas exactement dire qu'on noue un lien au monde, parce que, à ce moment, le monde, on y est, on est dans le monde et on est du monde. Sous le regard éternel d'un homme ou d'une femme à sa fenêtre. [.] Pour nouer un lien, il faut être un peu séparé. » Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Éditions Verdier, 2004., p. 13. 번역은 인용자.

이 글에서 알 수 있듯이, 문과 창 의 가장 큰 차이는 그것을 통해 주체가 세상을 만나는 방식에 있다. 문을 통해 세계로 나간다면 주체는 이미 그 세상 속에 존재한다. 그 세상을 온전히 밖에서부터 만나는 것이 아니다. 그러나 창을 통해 세상과 만나는 것은 세상 밖에서 그 세상을 마주할 수 있게 되는 것이다. 물론, 만나는 방식의 차이에서 우열을 논하기는 힘들다. 마주만은 위의 글에서 관계를 맺기 위해서는 거리가 필요하다고 말하지만, 그것은 관계맺기를 어떤 차원에서 규정하느냐에 따라 달라질 수 있다. 또, 현실에서 우리가 세계에 존재한다는 것은 이미 세계 속에 존재하는 것이기 때문에 창을 통한 만남 역시 온전히 세상 밖에서 세상과 만나는 것이라 하기 힘들다. 다만, 위에서 인용했던 바슐라르의 말처럼, “존재를 확정하고”, 그를 통해 “모든 상황들을 초월하여 모든 상황들의 상황을 제시하”고자 하는, 즉 세계 인식의 욕망이 문보다 창문에서 더 잘 드러날 것이라 예상한다.

이제 대상을 조금 더 한정짓겠다. 시인이자 문학연구가인 장-미셸 몰푸와도 바슐라르처럼 시 속의 장소성에 주목하였다. 『오르페의 목소리 - 서정성에 관한 에세이 *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*』에서 “서정적 건축물 Architecture Lyrique” 장을 시작하면서 그는 보들레르가 장소를 본격적인 시적 대상으로 삼은 최초의 시인이라고 언급한다⁶⁾. 이전의 시인들이 관습적으로 장소를 어떤 장면의 배경으로 삼거나 서정적 주체의 심정을 대변하는 것으로 삼은 데 비하여 보들레르는 장소를 구조화하였고 그것을 하나의 시적 경험

6) «Il semble que longtemps les lieux n'aient été que des thèmes ou des cadres, plus ou moins conventionnels et obligés, auxquels se référaient les poètes, soit pour les décrire soit pour l'illustration commode qu'ils offraient de leurs états d'âme. [...] C'est avec Charles Baudelaire, chez qui l'on voit éclore la poésie moderne, que la structuration de l'espace vient au premier plan et engage la définition même de l'expérience poétique.» “오랫동안 장소들은 어느 정도 관습적이거나 의무로 부과된 주제나 배경밖에 안 됐던 것 같다. 시인들은 장소들을 묘사하거나 자신들의 심정을 편리하게 그려내기 위해 그것들을 참조하였다. [...] 현대 시를 꽃피운 샤를르 보들레르와 함께 비로소 공간의 구조화가 전면에서 나서게 되고 시적 경험 자체의 개념을 끌어들이다.” Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 155. 번역은 인용자.

으로 삼았다는 것이다. 우리는 이 점에 착안하여 보들레르의 시를 탐구의 대상으로 삼았는데, 구체적으로는 창문을 주요 대상으로 삼은 「창문 Les Fenêtres」이다. 따라서 우리의 분석은 이 시 속에 등장하는 창문이라는 공간을 중심으로, 보들레르에게 있어 창문이라는 공간이 어떤 방식으로 활용되고 제시되는지, 그것은 어떤 시적 인식과 연결되어 있는지 분석함으로써 시 속에서 창문이라는 공간이 그려지는 하나의 양상을 탐구하고자 한다.

2. 보들레르의 창문의 세 차원

보들레르의 「창문」은 1863년 잡지 『국내외지 *Revue nationale et étrangère*』에 발표되었다가 1869년 시인의 산문시집인 『파리의 우울 *Le Spleen de Paris*』에 재간되었다. 작품의 창작시기는 전집에 나오지 않으나 이 시와 비슷한 모티프를 다룬 「일곱 늙은이들 *Les sept vieillards*」과 「가여운 노파들 *Les petites vieilles*」은 파리의 생활에 지쳐 옹플뢰르에 있는 어머니집으로 쉬러 갔던 1859년에 창작된 것으로 알려져 있다. 1859년은 시인이 파리 풍경을 그린 화가 메리옹을 만나 헤이기도 하고 같은 해 살롱전에 대한 글에서 그가 변해가는 파리와 그 속에서 고통받는 소외된 자들을 담은 메리옹의 동판화에 대해 극찬을 한 헤이기도 하다⁷⁾. 총 5개의 문단, 10개의 문장으로 이루어진 산문시 형식으로 된 이 시의 전문은 아래와 같다.

LES FENÊTRES

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins

7) 보들레르, 『악의꽃』, 윤영애 역, 문학과지성사, 2003, p. 258.

intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?

창문들

열린 창문을 통해 밖에서 바라보는 사람은 결코 닫힌 창을 바라보는 사람만큼 많은 것을 보지 못한다. 한 자루 촛불로 밝혀진 창보다 더 그윽하고, 더 신비롭고, 더 풍요롭고, 더 킁킁하고, 더 눈부신 것은 없다. 태양 아래서 볼 수 있는 것은 언제나 한 장의 유리창 뒤에서 일어나는 것만큼 흥미롭지 않다. 이 어둡거나 밝은 구멍 속에서, 생명이 살고, 생명이 꿈꾸고, 생명이 고뇌한다.

지붕들의 물결 저편에서, 나는, 벌써 주름살이 지고 가난하고, 항상 무엇인가 엿드려 있는, 한 번도 외출을 하지 않는 중년 여인을 본다. 그 얼굴을 가지고, 그 옷을 가지고, 그 몸짓을 가지고, 거의 아무것도 없이, 나는 이 여자의 이야기를, 아니 차라리 그녀의 전설을 꾸며내고는, 때때로 그것을 내 자신에게 들려주면서 눈물을 흘린다.

그것이 가련한 늙은 남자였다고 하더라도, 나는 그의 전설 역시 어렵잡게 꾸며냈을 것이다.

그리고 나는 잠자리에 눕는다. 내 자신이 아닌 다른 사람들 속에서 내가 살았고 괴로워했다고 자랑스러워하면서.

어쩌면 여러분은 나에게 말할지도 모른다. “이 전설이 진실하다고 확신합니까?” 내 밖에 놓여있는 현실이 어떤 것으로 될 수 있든, 그게 무슨 상관인가, 그것이 내가 살도록 도와주고, 내가 존재한다는 것을, 내가 무엇으로 존재한다는 것을 느끼도록 도와주기만 하였다면.8)

2.1. 불 밝혀진 닫힌 창-구멍

구조적으로 볼 때 이 시는 크게 세 부분으로 이루어져 있다. 우선, 첫 문단, 다음으로 둘째, 셋째, 넷째 문단, 이어서 마지막 문단이 각 부분을 구성한다. 첫 부분은 서두이고 마지막 부분은 마무리이다. 서두에서 시적 화자는 선호하는 창문의 상태 일반에 관해, 아니면 보이는 대상으로서의 창문이 보여주는 풍경 일반에 관해 자신의 의견을 피력한다. 중간 부분에서는 구체적인 한 장면을 보여주고 화자가 직접 등장하여 그 장면을 갖고 자신의 수행하는 작업을 직접 해설한다. 묘사와 서술이 섞여 있다. 마지막 부분에서는 다시 시적 화자의 의견이 등장하는데, 이번에는 가상의 독자에게 말을 건네는 형식이다.

우선 맨 앞부분을 보자. 여기에서 시적 화자는 열린 창보다 닫힌 창을 통해 더 많이 보고, 촛불로 비춰진 방이 깊고, 신비하고, 풍성하고 어둡고 눈부시다는 의견을 피력하고 있다. 또, 낮의 태양 아래에서 보는 것보다 창 너머 생기는 일이 더 흥미롭다고 한다. 그런데 이 진술은 열림과 닫힘, 빛과 어둠과 보고 보이는 감각 사이의 상식적 관계를 뒤집기 때문에 독자는 이 진술에 동의하기보다는 ‘왜’라는 의문을 제기하게 된다. 물리적으로, 개방된 공간에서 우리는 더 넓은 시야를 확보할 수 있고 인공조명은 태양만큼 우리의 시야를 밝

8) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1975, p. 339. 번역문은 보들레르, 『파리의 우울』, 황현산 역, 문학동네, 2015, p. 102.

하지 못하기 때문이다. 간결하지만, 비교 구문의 반복(“autant... que...”, “plus ... que...”, “moins... que...”)과 그로 인한 대구법, 열거법 (plus ..., plus ..., plus ..., plus ...), 모순어법(둘째 문장의 *ténébreux / éblouissant*, 넷째 문장의 *noir ou lumineux*) 등의 수사법, 음성적 특성 (둘째 문장의 *p*의 자음반복과 *-ond, -eux*의 모음반복, 넷째 문장의 *v*의 자음반복과 *i*의 모음반복)으로 인한 리듬감 등으로 강렬한 인상을 주기에 이 의문은 점점 더 증폭되는 것 같다. 이해를 시도해 보자.

우선 창문의 열림/닫힘과 보는 행위의 관계에 대해서는, 창문은 닫혀도 창유리가 있기 때문에 문처럼 완전히 시선이 차단되는 것은 아니라는 점을 생각해 낼 수 있다. 이런 창문의 건축적 성격을 다음의 글에서도 참고할 수 있다.

열기와 닫기라는 모순되는 요구들을 결집시킨 창문은 열리고 닫히면서 유리칸막이가 되어 닫혀 있으면서도 빛을 통과시키고 살짝 열린 채 대기 순환의 분량을 정한다.⁹⁾

다음으로 빛/어둠과 시각에 대해서는 어둠과 빛의 대조를 통한 시너지 효과에 관한 조르주 폴레 Georges Poulet의 설명을 참고하자.

보들레르의 세계에서는 자주 어떤 불꽃의 희미한 빛이 밤의 상당한 두께와 결합한다. 두 가지(빛과 밤)는 서로 인접하고 대결하며 또 서로 결합함으로써 매우 강해진다. [...] 그리하여 빛은 어두워지고 어둠은 밝아진다.¹⁰⁾

9) «Cristallisant les exigences contradictoires de l'ouverture et de la fermeture, la fenêtre s'ouvre et se ferme, devient vitrage pour laisser passer la lumière tout en restant fermée, reste entrouverte pour mieux permettre de doser les échanges thermiques.» Jean-Pierre Frey, «La fenêtre, espace et objet», in Apollinaire et al., *Fenêtres*, Édition des Cendres, 1983, p. 135. 번역은 인용자.

10) «Dans l'univers de Baudelaire souvent la lueur d'une flamme s'allie à une certaine épaisseur de nuit. Les deux se touchent et s'affrontent, les deux aussi gagnent en puissance dramatique du fait de leur conjonction. [...] Alors la lumière devient ténébreuse et les ténébres, lumineuses.» Georges Poulet, *La poésie éclatée*, Puf, 1980, p. 57. 번역은 인용자.

네덜란드 화가들의 그림에서와 같이 어둠 속의 빛은 더욱 밝아 보이고, 빛과 섞인 어둠은 더욱 어두워보이는 것이다. 흑백만이 이런 것이 아니라, 실제로 보들레르는 낭만파의 대가 들라크루와 Delacroix의 그림 비평에서 낭만적 특성으로 보색대비를 강조한 바 있다. 녹색과 붉은색처럼 가장 대비되는 보색관계의 색채들이 서로 병치됨으로써 얻는 효과에 대해서 말이다¹¹⁾. 또 새벽어스름이나 저녁어스름이 보들레르의 선호 시간대이자 선호 풍경임 역시 고려할 필요가 있다. 이처럼, 시각에 관한 이 시 서두의 진술은 의문을 제기하기는 하지만 좀 더 깊이 생각을 해 보면 어느 정도 설득력을 갖는다.

더군다나 둘째 문장에서 묘사된바, 어두운 것은 깊고 신비롭고 풍요로운데 어두운 것은 가리고, 가려진 것에서는 신비롭고 자애로우며 편안한 분위기가 형성되며 그 덕분에 셋째 문장에 제시되듯 자연스럽게 호기심이 발동하기 때문이다. 창유리 뒤에서 편안함을 느끼는 점에 대해서는 장-피에르 리샤르 Jean-Pierre Richard의 다음과 같은 설명이, 다소 과장된 면이 느껴지나 이 논의에 부분적으로 참고가 될 수 있다.

왜냐하면 태양은 우리를 적나라하게 드러내고 세계를 압도한다. 태양 아래에서 우리는 모두 평등하고 가련하며 의미를 모르는 연극을 하는 나쁜 연기자들인데, 저 먼 곳의 눈이 우리를 평가하고 단죄한다. 그런데 창유리는 우리를 안심시킨다. 창유리는 세상을 유리 아래에 둔다. 그것은 현실을 하나의 볼거리[공연]로, 부조리를 하나의 수수께끼로, 단조로움을 깊이로 변형하고, 창유리 뒤에서, 창유리로 인해 우리는 우리 스스로 관객이, 즉 죄 없는 자들이 된다.¹²⁾

11) 이에 관해서는 줄고 「보들레르의 들라크루와론에 나타난 <화가-시인>의 의미」, 서울대학교 대학원, 1995, pp. 22-30.

12) «Car le soleil dépouille, écrase l'univers. Sous le soleil nous sommes tous égaux et misérables, mauvais acteurs d'un drame dont nous ignorons le sens, jugés, jugés par l'œil lointain. Mais la vitre rassure. Elle met le monde sous glace. Elle transforme la réalité en un spectacle, l'absurdité en une énigme, la platitude en une profondeur, et nous devenons nous-mêmes, derrière elle et par elle, des

다음으로, 이 시에서 나열되는 형용사 중 두 개는 보들레르의 대표작 중 하나에서도 발견된다는 점에 주목해 보자. 시인은 「상응 Correspondances」에서 “어둡고도 깊은 통일성 속에서 Dans une ténébreuse et profonde unité”¹³⁾라고 읊고 있다. 이 표현에서 단서를 얻자면, 위의 시에서 어둡은 깊이와 직결된다고 볼 수 있다. 실제로 넷째 문장에서 창문은 깊이를 갖춘 하나의 광활한 공간으로 통하는 통로이며 그 통로는 ‘구멍 trou’으로 지칭된다. 창문은 비록 하나의 구멍으로, 좁은 통로로 인식되지만, 그것을 통해 이르는 공간은 삶, 꿈, 고뇌 등 삶의 모든 드라마가 펼쳐지는(“vit la vie, rêve la vie, souffre la vie”) 곳이기 때문이다.

보들레르는 이렇게 언뜻 무한을 엿보게 하는 틈의 이미지에 끌렸는데, 앙투완 콩파농은 보들레르가 1859년 들라크르와에 대해 쓴 비평글 중 “유한 속의 무한 l’infini dans le fini”이라는 표현을 중심으로 이 점을 설득력 있게 분석하였다¹⁴⁾. 보들레르는 이미 1846년 살롱비평문에서 들라크루와 그림 속 얇은 구름 사이로 드러난 하늘 풍경에 대해 묘사하면서 “찢어진 얇은 천 une gaze qui se déchire”이라는 이미지를 사용한 적이 있다¹⁵⁾. 콩파농은 이와 같은 이미지를 ‘틈’, (평면 위의) ‘선’을 가리키는 다음과 같은 다양한 단어들로 표현하였는데 모두 평면 위의 무한한 세계가 평면을 가르는 가느다란 틈(선)을 통해 슬쩍 보이는 현상을 가리킨다: brèche, échappée, ouverture étroite,

spectateurs, et donc des innocents.» Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Éditions du Seuil, 1955, pp. 111-112. 번역은 인용자. 보들레르에게 있어 어둡과 비슷한 효과를 낳는 것으로는 안개가 있다. 안개 역시 사물의 윤곽선을 흐림으로써 대상을 적당히 감추는데, 그로 인해 신비로움이 탄생하고 호기심과 상상력이 작동된다.

13) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes I*, op.cit., p. 11.

14) Antoine Compagnon, «Les deux infinis», in *Baudelaire devant l’innombrable*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 79-85.

15) “les nuages, délayés et tirés en sens divers comme une gaze qui se déchire, sont d’une grande légèreté, et cette voûte d’azur, profonde et lumineuse, fuit à une prodigieuse hauteur.” “마치 찢긴 얇은 막과 같이 구름들은 얇게 사방으로 당겨져 있는데 매우 가볍고, 깊고 밝은 둥근 하늘은 저 멀리 달아나 있다.” Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1976, pp. 438-439.

rai (de lumière), trait, ligne. ‘구멍’도 이런 이미지에 해당한다.

그렇다면, ‘틈’, ‘구멍’ 이미지 선호의 이유는 무엇일까? 보들레르는 1859년 살롱비평문에서 “무한은 꼭 조여졌을 때 더욱 깊게 보인다. l’infini paraît plus profond quand il est plus reserré”¹⁶⁾고 쓰고 있고 그 한참 전인 1860년 아르망 프레스 Armand Fraisse에게 보낸 편지에서는 “형식이 제약돼 있어서 생각이 더 강력하게 솟아난다. Parce que la forme est contraignante, l’idée jaillit plus intense”¹⁷⁾라고 쓰고 있다. 대부분이 가려지고 미세한 틈만 허용되었을 때 역설적으로 가려진 본체의 에너지가 그 작은 틈 사이로 폭발하는 것이다.

이처럼 이 시의 서두에서 창문은 불 밝혀져 있고 닫혀 있는데, 그런 모습의 창문은 깊고 신비롭고 흥미로운 세계로 우리를 초대하는 하나의 통로로 제시된다. 그리고 그 과정 속에서 보들레르의 모순어법과 대조법이 확인된다.

2.2. 다락방의 창

이제 중간 부분으로 넘어가자. 중간 부분의 앞에 등장하는 “지붕들의 물결 너머로(Par delà des vagues de toits)”에 대해서는 스타로뱅 스키가 지적하듯¹⁸⁾, 보들레르의 다른 시를 참조할 필요가 있다. 바로 『악의 꽃 *Les Fleurs du Mal*』 속의 <파리풍경 *Tableaux Parisiens*> 장을 여는 「풍경 *Paysage*」이다. 시인은 이 시에서 다음과 같이 노래한다.

[...]

Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
je verrai l’atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,

16) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes II*, *ibid.*, p. 653.

17) Charles Baudelaire, *Correspondance I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1973, p. 676.

18) Jean Starobinski, *op. cit.*, pp. 182-183.

Et les grand ciels qui font rêver d'éternité.

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre

[...]

두 손으로 턱을 괴고 높이 내 다락방에서
나는 바라보리라, 노래하고 수다 떠는 작업장을;
굴뚝이며 종루며 저 도시의 돛대들,
그리고 영원을 꿈꾸게 하는 저 끝없는 하늘을.

안개 사이로 보이는 풍경은 즐겁다,
창공에 별 나타나고, 창마다 불이 켜지고,¹⁹⁾

시적 화자는 지금 몽상을 즐기는 자신의 다락방에서 파리 시가를 내다보고 있다. 화자의 눈앞에 파리의 굴뚝과 종루 등이 마치 바다 위의 돛대들처럼 펼쳐져 있다. 어느덧 해가 지고 하늘에 별이 나타나는 어스름한 배경 속에서 건물의 창마다 불이 켜진다.

우리가 분석하고 있는 「창문」의 “지붕들의 물결 너머로”는 바로 「풍경」속 이 장면을 확대한 것이라고 볼 수 있다. 다락방에서 파리의 풍경을 보던 시적 화자의 눈에 저 멀리 불 켜진 다른 방의 내부가 보인 것이다.

그 방에는 늙은 여인 *une vieille femme*이 있다. 희미한 불빛에 의지해 화자는 그녀를 관찰하지만 겨우 그녀의 얼굴, 옷, 동작 등이 보이고 어찌면 아무것도 명확하게 보이지는 않는다(둘째 문장). 하지만 화자는 그 약간의 단서들을 가지고 그녀가 늙었고 주름졌으며 가난하고 무언가에 몰두해 외출을 하지 않는 사람이라고 추측한다(첫 문장). 이 묘사가 추측에 의한 것이라고 보는 이유는 어둠 속에서 멀리 희미한 불빛에 의지하여 대상을 관찰하고 있는 시적 정황 때문이

19) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes I, op.cit.*, p. 82. 번역문은 보들레르, 『악의 꽃』, 윤영애 역, 문학과지성사, 2003, p. 211.

다. 그리고 이 추측에 이어 화자는 둘째 문장에서 직접적으로, 그녀의 이야기를 다시 만든다고 진술하고 있다. 그 이야기란 무엇일까?

이 시에선 그 내용을 전혀 언급하고 있지 않다. 그러나 이 시의 독자로서 그 이야기의 내용을 조금 엿보고 싶다면, 비슷한 대상을 다루고 있는 보들레르의 다른 시편들을 참고할 수 있다. 널리 알려져 있듯, 이 시 속에 등장하는 늙은 여인처럼 파리의 소외된 자들에 대한 보들레르의 관심과 형제애는 『악의 꽃』과 『파리의 우울』 속 여러 편의 작품에서 드러나지만²⁰, 이 시 속 그녀의 이야기에 대해서 가장 잘 살펴볼 수 있는 작품은 「가여운 노파들 *Les petites vieilles*」이다.

이 시 마지막 부분(IV)에 따르면, 그 노파들이 어찌면 “인간 잔해들”로서 이미 생명력을 잃은 상태이고 “새 요람을 향해” 가는 것 같은 늙고 가난한 자들이지만, 그들에 대해 시인은 부성애마저 느끼면서 “옛날 그 이름 모든 사람들의 입에 오르내렸던” 시절을, “옛날 미모와 영광을 누렸던” 이야기를, 그 전설을 상상하고 만들어내는 것이다. 단지, “소녀의 거룩한 눈빛을 그들은 간직하고 있”다는 단서에 의지해서 말이다. 그리고 시인은 그 노파들의 삶 속으로 다음과 같이 들어가 그 삶을 살아내고 그들에게 공감한다.

[...]

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,

L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,

Tout comme si j'étais votre père, Ô merveille!

je goûte à votre insu des plaisirs clandestins:

Je vois s'épanouir vos passions novices;

Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;

Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!

20) 『악의 꽃』의 「일곱 늙은이들(*Les sept vieillards*)」, 「가여운 노파들(*Les petites vieilles*)」, 『파리의 우울』의 「미망인들(*Les Veuves*)」 등이 대표적이며 「독자에게(*Au lecteur*)」, 「백조(*Le cygne*)」 등의 마지막 부분도 언급할 만하다.

Mon âme resplendit de toutes vos vertus!

Ruines! ma famille! Ô cerveaux congénères!

[...]

허나 나는 멀리서 그대들을 따뜻하게 지켜본다.
불안한 눈으로 위태로운 발걸음을,
오, 이상하게도 그대들 아버지나 되는 양
나는 그대들 몰래 은밀한 즐거움을 맛보고 있다!

나는 본다, 그대들 첫사랑의 열정이 되살아남을;
어둡고 빛나는 그대들의 지난날을 나는 살아본다;
수없이 불어난 내 마음은 그대들의 온갖 악덕을 즐긴다!
내 낮은 그대들의 모든 미덕으로 빛난다!

인생의 폐허! 내 가족이여! 오 나와 같은 두뇌여!

[...]²¹)

다시 우리의 시로 돌아오자. 미망인들이나 노파들, 노인들을 다룬 다른 시들과 비교한다면 「창」에 실려 있는 노파에 대한 묘사는 지극히 간결하다. 이 시는 묘사보다는 진술에 무게중심이 있으며, 그것은 이 시가 『파리의 우울』 속 「군중 Les foules」에서 진술한 바, “제멋대로 자기자신일 수도 있고 타인일 수도 있는 비길 데 없이 훌륭한 (시인의) 특권”을 누리며 “자신이 원할 때 다른 사람의 인격 속에 들어”가는 행위를 하나의 전본으로 보여주는 시이기 때문이다. 즉, 이 시는 “고독하고 사색적인 산보자”의 “영혼의 성스러운 매음”을, 익히 알려진 군중과의 결혼의 조건과 메커니즘을 보여주는 작품이다. 그리고 이 행위의 결정적 조건이자 주요한 도구가 바로 불빛이 새어나오는 달힌 창인 것이다.

21) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes I*, *op.cit.*, p. 91. 번역문은 보들레르, 『악의 꽃』, *op.cit.*, p. 229.

여기에서 조금 더 들어가자면, 앞서 언급한 것처럼 시적 화가가 닫힌 창을 통해 대상을 바라보는 곳이 다락방이라는 점에 주목할 필요가 있다. 그 공간은 지상에서 떨어져 있다는 수직적 거리와 시적 화자의 방과 노파의 방 사이의 수평적 거리를 모두 포함하는 공간적 상상력에 기반하여 선택된 공간일 수 있기 때문이다.

수평적 거리에 대해서는 이미 앞서 서론에서 문과 창 의 차이를 거론할 때 다루었다. 인간이 세계와 관계를 맺기 위해서는 세계와의 사이에 거리가 필요하다는 것이 요지였다. 이 관점을, 보는 주체와 보이는 대상 사이의 거리에 적용하여 보자면, 대상과 관계를 맺기 위해 주체는 대상과의 거리를 확보할 필요가 있는 것이다. 이 시에서 이 거리는 두 개의 창문으로 다시 보장된다. 다락방 안에서 시적 화자는 자신의 방 창문을 통해 파리 풍경을 관조하고 노파 방의 창문을 통해 다시 노파와 관계를 맺는 것이다.

수직적 거리에 대해서는 두 가지를 지적할 수 있다. 먼저 건축적으로 다음 글을 참조해 보자.

우리는 거의, 예를 들어 우리가 위치하는 층에 따라, 주거 공간과 외부 땅의 거리가 멀어질수록 내부와 외부의 매개자로서의 창문의 가치는 커진다고 말할 수 있다. 3층(한국식으로는 4층)을 넘어가면 땅과의 물리적 관계가 단절된다는 것이 사실이라면, 그것은 시각적 접촉을 불안한 개방으로 바꾸는 효과를 낳기에, 창틀은 자신의 핵심적 역할에 다시금 충실하게 된다. 그 역할은 빈 공간을 채우고, 시야를 가리는 것이 아니라 시야를 깊이감 있게 경계지우는 것을 목적으로 하는 하나의 막을 생성할 기회를 제공하는 것이다.²²⁾

22) «On pourrait presque dire que plus la distance matérielle est grande entre le logement et le sol à l'extérieur, en fonction de l'étage où l'on se situe par exemple, et plus la valeur de la fenêtre comme médiation entre l'intérieur et l'extérieur est cruciale. S'il est vrai que passé le troisième étage le rapport physique au sol est rompu, ce qui a pour effet de changer le contact visuel en béance angoissante, le rebord de la fenêtre se réétouffe du rôle essentiel de combler un vide, d'offrir l'opportunité de la création d'un écran qui n'a pas pour

위의 글은 건축물에서 3층을 넘어가는 높이에 다다르면 그 속에 있는 인간은 건물 밖 지상과 물리적인 관계가 단절된다는 사실을 전제로 하고 있다. 이때 발코니와 같이 개방된 공간보다는 창문이 안정감을 주는데, 그것은 창문은 외부로 뚫린 빈 공간을 창유리로 메웠기 때문이다. 공간을 메웠으면서도 유리의 투명성으로 인해 여전히 시각적 접촉은 가능한데 이 때의 시각적 접촉은 보다 안전한 상태에서의 접촉이다. 여기에서 창문은 건물 내부에 있는 사람에게 하나의 보호막이 되고 그 보호막에 의해 건물 내부 공간은 하나의 피난처가 된다.

다른 한편, 발코니에서의 시각적 접촉이 가능한 한 넓은 시야를 제공한다면 창문을 통한 접촉은 창틀에 의해 경계가 지워진 시야를 제공한다. 일찍이 “그림은 창문과 같은 것이다 Un tableau, c'est comme une fenêtre”라는 원리를 바탕으로 알베르티 Alberti는 서양 회화의 원근법의 기초를 마련하였다²³⁾. 실제로 창문을 통해 보는 풍경은 발코니에서 보는 풍경과 달리 보는 사람의 위치에 따라 매우 다양한 ‘그림’을 보여준다. 그만큼 바깥 풍경은 창틀에 의해 재구성 되는 것이다.

이런 점을 「창문」에 적용해 보자. 이 시 속의 공간인 다락방은 외부 지상으로부터 떨어진 공간인 만큼 시적 화자에게는 외부의 방해 없이 자신만의 사유와 몽상에 빠져들 수 있는 안전한 공간이 될 수 있다. 물론 창은 그 몽상에 다양한 자료를 제공해주는 훌륭한 통로가 된다. 시인은 창이 달린 다락방에서 풍경 관조로부터 몽상으로 이어지는 과정에 불안감 없이 몰두할 수 있다. 또, 테두리가 있는 창은 시인에게 다양한 방식으로 외부 풍경을 재구성하게 하는 틀이기도 하다. 「창문」에서 이 점이 명시적으로 드러나지는 않지만, 앞에서 논의했듯 이 시에는 두 개의 창문이 등장하기 때문에 이를 통해서 정적 주체는 두 차례 재구성의 기회를 갖게 되는 것이다.

objet de masquer la vue, mais de la jalonner en profondeur.» Jean-Pierre Frey, *op.cit.*, pp. 134-135. 번역은 인용자.

23) 이에 대해서는 Gérard Wajeman, *op. cit.*, pp. 51-52 참조.

다락방과 관련해 지적할 또 다른 점은 앞서 언급한 산보자로서의 시인의 특권이자 역할에 관한 것이다. 앞서 선행연구 검토에서 언급했듯이, 스타로빈스키는 벤야민이 규정한 보들레르의 산보를 언급하면서 사실 그 산보가 보여주는 시인과 도시와의 관계맺음에는 또 다른 차원의 행위가 있음을 지적한다. 그 다른 하나는 ‘칩거(방 안에 갇히기) confinement’이다.

산보에 특권적인 주의를 기울이면서 우리는 길과 성벽을 가로질러가는 고독한 산보가 근대적 개인이 도시와 맺고 있는 관계의 하나의 측면일 뿐임을 잊는다. 산보는 그것만큼이나 계시적이고 의미가 풍부한 또 다른 태도와 대비되는 관계에서 고려될 때에만 온전한 중요성을 띠는데, 또 다른 태도란 바로 관조적 부동성이다. 자발적 은둔자가 높은 창에서 열정적으로 바라보는 수도이다. 도시를 보는 관점이 두 가지 있는데 하나는 길의 흐름에 실려가는 움직이는 관점이고 다른 하나는 도시 풍경의 다양한 돌발들 위로 시선을 펼치는 고정된 관점이다. 그리고 이 두 태도는 우수 어린 경험의 두 측면이라는 점을 잊지 말아야겠다: 끝나지 않는 해몽, 외부 세계와 모든 능동적 관계를 단절하는 칩거.²⁴⁾

사실 얼핏 생각하기에 ‘관조적 부동성’, 혹은 칩거는 관계를 맺기 보다는 관계를 단절하는 것에 가까운 행위처럼 여겨진다. 그러나 위

24) «A prêter une attention privilégié à la flânerie, on oublie que la promenade solitaire à travers les rues et les faubourgs n'est plus que l'un des aspects du rapport de l'individu moderne avec la ville. La flânerie ne prend toute son importance que si l'on observe qu'elle entre en rapport contrasté avec une autre attitude, non moins révélatrice, non moins riche de significations: l'immobilité contemplative, la capitale regardée passionnément par un reclus volontaire, du haut d'une fenêtre. Il s'agit de deux points de vue sur la ville, l'un mouvant, emporté par le flux de la rue, l'autre fixe, déployant le regard sur les divers accidents du paysage urbain. Et il convient de ne pas oublier que ces deux attitudes sont deux aspects de l'expérience mélancolique: l'errance interminable, le confinement qui interrompt tout rapport actif avec le monde extérieur.» Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 181. 번역은 인용자.

의 인용문에서 눈여겨 볼 부분은 산보와 칩거가 서로 상보적이라는 점이다. 칩거와의 관련 하에서 고려될 때에만 산보가 그 온전한 중요성을 띤다고 적고 있기 때문이다. 왜 그럴까? 앞서 어느 정도 논의하기는 했는데, 실제 도시 안에 있을 때에 시인은 자기 자신도 도시 풍경의 일부로 남아 있다. 그 도시 풍경을 하나의 그림으로 만들기 위해서는 몽상이라는 작업, 그리고 그 작업을 위한 시간과 공간이 필요하다. 군중과의 결합을 지향하는 산보 역시 마찬가지이다. 군중과의 결합을 위해서 먼저 군중의 삶 속으로, 군중들이 있는 풍경 속으로 걸어 들어가는 작업이 필요하다. 보들레르가 이렇게 타인의 삶을 쫓아가는 행위의 모범사례로 삼았던 포우 Poe의 단편소설 『군중속의 남자』 속 화자가 그러했듯이 말이다. 실제로 보들레르의 「미망인」, 「일곱 늙은이들」, 「가여운 노파들」을 보면 시적 화자가 대상들에게 가까이 다가가 그들의 뒤를 쫓아가거나 그들 근처에서 그들을 관찰하는 광경이 등장한다. 그러나 그런 작업 이외에 시인은 군중으로부터 빠져나와 자신의 몽상에 몰두할 필요가 있다. 보들레르가 그린 파리 풍경은 그런 변화의 과정, 연금술의 과정의 결과물이며 이는 대부분의 연구자들이 지적한 바이다. 보들레르의 현대성 modernité은 바로 시시각각 변하는 파리라는 대도시의 덧없는 것들에서 영원성을 이끌어내고 그것을 바탕으로 아름다움을 발굴해 내는 작업에 있다는 점 역시 널리 알려진 바이다²⁵⁾. 다만, 보들레르의 현대성이나 도시적 성격을 논할 때 대개 산보, 산보가라는 측면에

25) 도시를 황금으로 바꾸고자, 도시 생활의 덧없는 것에서 영원한 것을 끌어내고자 하는 보들레르의 열망은 대표적으로 『악의 꽃』 제2판 출간을 위해 작성한 에필로그 초고에 담겨있다. “Ô vous! soyez témoins que j’ai fait mon devoir / comme un parfait chimiste et comme une âme sainte. / Car j’ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m’as donné ta boue et j’en ai fait de l’or” “오 그대, 완벽한 화학자처럼, 오 거룩한 영혼처럼 내가 내 의무를 다했노라 증언해주오. / 왜냐면 하잘것없는 것에서 정수를 빼내듯, 그대 내게 진흙을 주었지만, 난 거기서 금을 끌어내었소” Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes I*, op.cit., p. 192. 번역문은 보들레르, 『악의 꽃』, 윤영에 역, op. cit., p. 210. 이와 관련된 보들레르의 현대성에 대해서는 다음 논문 참조. 오생근, 「보들레르의 『파리의 우울』와 현대성의 시적 인식」, in 오생근, 『프랑스어 문학과 현대성의 인식』, 문학과지성사, 2007, pp. 69-86.

주목하다 보니, 상대적으로 칩거하여 몽상하는 과정은 간과돼 온 것도 사실이다. 그런데 산보만으로 연금술이 가능하지 않다는 점을 고려할 때, 보들레르의 서정적 자아가 몽상의 단계를 거쳐 하나의 새로운 현실을 만들어내는 과정에도 주목할 필요가 있다.

둘 사이의 상보적 관계는 산문시집 속의 「군중」과 「고독」에서 잘 드러난다. 「군중」에서 보들레르는 “군중 속에 둘러싸이는 재능은 누구에게나 주어진 것이 아니다, 군중을 즐기는 것은 일종의 예술이니까”라고 산보를 옹호하면서도, “대중과 고독, 이 두 어휘는 풍요하고 적극적인 시인에게는 서로 교환할 수 있는 동등한 어휘일 수 있다. 자신의 고독을 채울 줄 모르는 자는 역시 분주한 군중 속에서 홀로 존재할 줄 모른다.”고 말한다²⁶⁾. 또, 「고독」에서는 “거의 모든 우리들의 불행은 우리의 방 속에 남아있을 수 없는 데서 온다”고 파스칼을 인용하면서 고독의 중요성을 강조한다. 홀로 존재하면서 자신의 몽상 속으로 빠져드는 시간은 산보의 결과를 시 작품으로 빚어내는 데에 필수불가결한 시간인 것이다.

실제로, 「창문」에서도 대상과의 만남이라고 할 만한 대상을 포착하는 행위에 대한 묘사는 한 문장에 그치고 그보다 더 긴 분량이 포착에서 이야기 만들기로, 이야기 만들기에서 (자기자신에게) 이야기 들려주기로, 이야기 들려주기에서 이야기 듣기로(이 둘은 동시에, 울음을 동반하고 일어난다), 그리고 타인과의 만남 체험에 대한 회고로 이어지는 제반 활동에 할애되었다. 관찰과 묘사만큼, 아니 그보다 훨씬 더 많은 분량이 몽상에 할애돼 있다. 앞서, 노파의 ‘전설’이 어떤 내용인지 이 시에서는 드러나지 않는다는 점을 지적했다. 산보와 함께 몽상의 과정까지를 시인의 행위, 시인의 사명으로 담고

26) «Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art», «Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.» Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes I, ibid.*, p. 291. 번역문은 보들레르, 『파리의 우울』, op.cit., p. 71. / «Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre» *Ibid.*, p. 314. 번역문은 *ibid.*, p. 127.

있다는 점에서 이 작품이 노파의 걸모습과 그를 통해 짐작 가능한 그의 삶에 대해 간략하게 서술하고 있는 것이 이 시의 전략이라고 할 수 있다. 이 시는 그 이야기의 내용보다 그 이야기를 만드는 행위에 초점을 맞추고 있기 때문이다.

2.3. 거울이 된 창

산보의 경험이 쌓이게 된다면 골방 안에서 창문을 통해 대상을 발견하고 관찰하며 몽상을 하는 모든 과정을 수행하는 것도 가능하다. 「창문」에서 제시되는 바가 바로 그것이다. 그리고 이점은 어떤 자족적이고 익숙한 공간을 예고한다. 앞서 봤듯이, 야외에서 타인을 만났던 장면들을 다룬 시들과 이 시 속의 가운데 부분의 장면은 꽤 겹쳐진다. 이미 지적했듯이, 멀리 흐린 불빛 아래, 그리고 이중의 창틀에 갇힌 시야 속에서만 대상을 관찰할 수 있었던 상황 속에서도 대상에 대한 간략하지만 핵심을 담은 묘사가 가능했던 것은, 그리고 보잘 것 없는 단서를 추측과 상상으로 풍요롭게 확장시킬 수 있었던 것은 야외에서의 만남의 경험이 축적되었기 때문이다. 반대로 보자면, 골방에서 이루어지는, 시선을 통한 군중과의 만남은 처음 마주치는 대상이 아니라 이미 마주쳤을 수도 있는 대상과의 만남을 전제로 하는 듯하다. 물론 여기에서 대상과의 개인적 인연을 말하는 것은 아니다. 도시는 「지나가는 여인에게 À une passante」에서 그려지듯 익명의 사람들과의 무수한 부딪침을 특징으로 하기 때문이다.

이런 점에서 우리는 이 시의 중간 부분의 끝을 따라갈 수 있다. 셋째 문단에서 대상이 노파가 아니고 남자 노인이었어도 쉽게 그의 이야기를 되풀이하여 만들 수 있었을 것이라고 하는 말은 마치 자료를 넣으면 결과물이 나오는 기계처럼 시인이 타인의 삶 속으로 들어가 그 삶을 살고 그 삶의 이야기를 들려줄 수 있는 원리를 깨우치고 몸에 익혔다는 의미이다.

이제 이 시의 마지막 부분을 보자. 이 부분은 앞서 언급한 회귀적, 순환적 움직임의 마무리 부분이다. 현실과 시적 진실의 차이를 지적

하고 있는 부분이며 군중과의 만남이 궁극적으로 이르게 되는 종착점을 드러내고 있다. 타인에 대한 형제애와 공감, 그것을 바탕으로 타인의 삶 속으로 들어가 보는 체험은 거기에서 그치는 것이 아니라 그 효과가 시인 자신에게 되 돌아온다. 그 체험은 자신의 존재감을 느끼고 자신의 존재를 파악하게 한다. 관찰자 *observateur*였다가 화자 *narrateur*였다가 시인은 이제 대상 *objet*이 된다. 시선은 대상으로 향했던 만큼이나, 아니 그보다 더 많은 과정에서 자기 자신에게 되 돌아온다. 창을 통해 노파를 바라보는 행위가 관음증적 태도와 다른 것은 바로 그 시선의 이러한 회귀적이며 순환적인 성격에 있다. 대상은 대상으로만 머물지 않고 서정적 주체의 삶에 깊이 영향을 미치고 나아가 주체에게 존재의 이유, 그의 삶의 보람을 제공한다. 이처럼 타인과의 만남은 회귀적이며 순환적인 성격을 지니며 이것이 보 들레르가 역설한 자아의 발산과 집중의 움직임²⁷⁾이다.

『파리의 우울』에 대한 총체적인 이해를 시도한 히들스턴 Hiddleston은 자아의 발산과 집중, 군중과 고독 사이의 모순적이면서도 상보적인 관계에 근거하여, 다음과 같이, 이 작품 속의 창을 거울에 비유하였다.

이 작품을 푸는 열쇠는 제목이 가리키듯 창문이라는 상징이고 시인과 시인이 바라보는 대상 사이의 거리이다. 창문은 결국 일종의 거울로 기능하는데, 그 속에는 시인 자신의 모습이 일견 반사된다. 그 때 그는 한번에 밖으로부터 방안으로, 자신 안으로 들여다본다.²⁸⁾

27) «De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.» “자아의 발산과 집중, 모든 문제가 여기에 있다.” «Mon cœur mis à nu» Baudelaire, *Œuvres Complètes I, op.cit.*, p. 676. / «C'est un moi insatiable du non-moi, (...)» “나 아닌 것을 끝없이 욕망하는 나” «Le peintre de la vie moderne» Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes II, op. cit.*, p. 692. 번역은 인용자.

28) «The key to the piece is, as the title indicates, the symbol of the window and the distance between the poet and the object he is contemplating. The window functions, after all, as a kind of mirror in which there is some reflection of the poet himself. He is, then, at once looking from outside into the room and into himself.» James Andrew Hiddleston, *Baudelaire and Le Spleen de Paris*, New

사실 자기 자신이 되비추어지는 거울은 빛을 반사한다는 점에서 빛을 통과시키는 창문과는 다른 물질성을 지니고 있다. 그러나 밖으로부터 들어오는 빛이 없을 때 창은 거울이 된다. 밤에 기차를 타고 갈 때 창밖의 풍경은 보이지 않고 창에 비치는 것은 오히려 실내에 있는 자기 자신의 모습이듯이 말이다. 어둠 속에서 불을 밝힌 다락방도 그런 공간이고 이와 같은 유리나 빛의 물리적 성질에 기반하여서도 「창문」 속에 등장하는 다락방의 창문은 결국 거울로 변모하게 되는 것이다.

한편, 몰푸와는 걸모습에 머무는 단계를 오히려 ‘거울’에 비유하며 시선이 그것을 통과하게끔 만들어주는 창을 시 작품 전체에 비유하였다.

세계에 대한 주체의 관점은 우선 자기 자신에 대한 것이다. 주체는 감각되는 것을 해석하고 그 해석 속에서 자기 자신을 드러낸다. 그 때 창은 시 전체를 상징하게 되는데, 창이 주체로 하여금 걸모습의 거울을 통과하여 세계를 자기화하면서 자기 자신을 인식하게 해 주는 점에서 그렇다.²⁹⁾

그러나 몰푸와 역시 작품 속 주체의 시선이 회귀적이며 순환적이라는 점에 주목했다는 점에서 창이 시 전체를 상징하면서 동시에 거울의 성격을 지니고 있다고 할 수 있다. 다시 말하면, 창은 거울인데 그 거울은 바로 시를 가리키기도 하는 것이다.

실제로 보들레르는 이 작품을 통해 자신의 시에 관한 사상을 역설하고 있다. 그에게 시란 첫 부분에 나오듯, 삶을 살고 삶을 꿈꾸며 삶을 괴로워하는 것인데(“vit la vie, rêve la vie, souffre la vie”), 그

York: Oxford University Press, 1987, p. 29. 번역은 인용자.

29) «Le point de vue du sujet sur le monde est d’abord un point de vue sur lui-même qui, à la fois, interprète le sensible et se dévoile en cette interprétation. La fenêtre devient alors emblématique de la poésie tout entière en ce qu’elle permet au sujet de traverser le miroir des apparences et de se connaître en s’appropriant le monde.» Jean-Michel Maulpoix, *op.cit.*, p. 173. 번역은 인용자.

때 주체는 타인과 결합하면서 자기 자신으로 돌아오는 운동을 반복하는 것이며, 구체적으로는, 중간에 나오듯, 타인의 이야기를 재구성하는 것이다(refait l'histoire).

이 과정을 근본적으로 떠받치고 있는 시인의 미학적 태도를 살피기 위해 시의 마지막 부분을 보자. 앞서 소개했듯, 이 부분에서 화자는 독자와 대화하는 형식을 취하고 있다. 먼저, 타인의 이야기를 재구성하는 작업 전체에 대해 하나의 질문을 던지고 있다. 그것은 바로 그렇게 해서 만들어낸 이야기, 그리고 그것을 다시 가공한 전설은 진실인가 하는 물음이다. 그 질문은 화자의 진술을 따라가던 독자가 마지막에 이르러 시적 화자에게 항변할 때 제기될 것으로 예상되는 질문이다. 왜냐하면 그 질문의 답에 따라 어쩌면 앞선 화자의 모든 활동의 의미가 통째로 무화될 수 있기 때문이다. 이 결정적 질문에 화자는 단정적인 질문으로 답함으로써 모든 의심을 일갈한다. 예술적 창조는 진실에 기반하고 있어야 한다는 질문의 전제를 단호하게 거부한다. 얼마 안 되는 단서를 기반으로 눈에 보이는 장면 너머 더 깊고 신비로운 새로운 현실을 창조해 내는 것이 시적 화자에게는 진실 여부보다 더 중요한 것이다.

실제로 이 시를 창작하던 1859년 미술비평문을 보면, 그 무렵 “자연을 베끼라, 자연만을 베끼라 Copiez la nature; ne copiez que la nature”면서 눈에 보이는 외부세계를 그대로 그려내는 것을 지향하는 사실주의의 경향이 미술계를 너머 소설과 시 등 문학계에까지 번지는 것을 보들레르가 우려한 것을 확인할 수 있다. 그는 상상력을 재능 중의 으뜸이라 여겨 글의 제목을 아예 «재능의 여왕 La reine des facultés»로 붙이고 다음과 같이 쓰고 있다.

Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité.

나에게 있는 그대로를 재현하는 일은 무용하고 진절머리나는데, 있는 그대로의 그 무엇에도 나는 만족하지 않기 때문이

다. 자연(상태)은 추하고 나는 진부함보다는 내 환상 속 괴물들이 더 좋다.³⁰⁾

이 글 앞에서는 사물을 있는 그대로 그려내는 사진술은 기록에는 유리하지만 그것이 “만질 수 없는 것, 상상적인 것의 영역, 인간의 영혼을 덧붙임으로써만 가치가 있는 모든 것을 침식한다면 우리는 불행해질 것 s'il lui est permis de empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous!”³¹⁾ 이라고 쓰고 있다. 또 위의 글에 이어서는 다음과 같이 창작 활동에 있어서 상상력의 지대한 영향력을 역설한다.

Mystérieuse faculté que cette reine des facultés! Elle touche à toutes les autres: [...] C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.

신기한 재능, 재능 중의 여왕! 상상력은 모든 것들에 영향력을 발휘한다. [...] 인간에게 색채와 소리와 윤곽과 향기의 정신적 의미를 가르쳐 주는 것은 상상력이다. 상상력은 태초부터 유추와 은유를 창조했다. 상상력은 모든 창조를 분해하여, 인간 영혼의 가장 깊은 곳에서만 그 기원을 찾을 수 있는 어떤 규칙에 따라 다시 수집하고 배열한 재료를 가지고, 새로운 세계를 창조한다. 상상력은 새로움의 감정을 일으킨다.³²⁾

30) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes II*, p. 620. 번역은 인용자.

31) *Ibid.*, p. 619. 번역은 인용자.

32) *Ibid.*, pp. 620-621.

이렇게 보면, 보들레르가 볼 켜진 창 너머로 노파의 모습을 목격할 때 단서를 얼마 포착하지 않았고 그것을 다시 “거의 아무것도 *presque rien*”로 축소한 점이 더욱 이해된다. 눈에 보이는 현실의 모습은 창작의 재료, 그것도 일부의 재료에 불과한 것이기 때문이다. 나머지는 작가의 상상력으로, 자기 영혼에 이끌려 전혀 새로운 세계를 창조하는 것이 시적 창조의 본질인 것이다.

그 상상력이 펼쳐보이는 전혀 새로운 세계는, 포우 Poe에 대한 비평에서 확인할 수 있듯이, 매일의 답답한 일상 뒤에 존재하는 광활한 세계, 인간의 본능 속에 내재해 있는 미적 감수성이 지속적으로 우리를 이끄는, 비루하고 고통스런 현실 너머에서 빛나는 세계이다. 「창문」에서 타인의 이야기를 재구성하는 것은 사실 재구성에 그치는 것이 아니라 대상의 이야기를 새롭게 제작하는 것이며 그 과정에서 ‘이야기 *histoire*’는 ‘전설 *légende*’로 변모할 수 있다.

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses septables comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus évidente de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par et à *travers* la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau.

우리로 하여금 대지와 대지의 여러 광경을 어떤 통찰, 하늘의 대응물이라고 여기게 하는 것은 바로, 경탄스러운 이같은, 미에 대한 불멸의 본능이다. 삶이 우리에게 드러내주는, 저 건너편에 존재하는 모든 것에 대한 해소되지 않는 갈증은 우리들의 불멸성의 가장 분명한 증거이다. 영혼이 무덤 뒤편에 있는 광채를 엿보는 것은 시에 의해서, 시를 **통해서**이고, 동시에 음악에 의해서, 음악을 **통해서**이다.³³⁾

33) *Ibid.*, p. 334. 번역은 인용자.

III. 결론

지금까지 보들레르의 「창문」을 중심으로 보들레르에게서 창이라는 공간이 제시되고 드러나는 양상을 살펴보았다. 그것은 크게 세 가지로 나뉘었는데, 이 구분은 대체로 이 시의 전개와 궤를 같이 하였다. 이 시 속의 창문은 첫째, 불 밝혀진 닫힌 창으로 제시된다. 열리지 않은 닫힌 창과 낮이 아니라 밤의 어둠 속에서 불 밝혀진 창은 보이는 것들에 신비로움을 더하고 보는 자의 호기심을 활발하게 작동시킨다. 그렇게 깊이가 확보되고, 작고 어두운 구멍인 창 너머 광활한 세계가 예고된다. 이런 창을 발견하는 과정 속에서 우리는 흑백 대비, 보색 대비 등의 대조법, 모순어법 등의 보들레르의 미학을 발견하였다. 둘째 이 시 속에서 창은 다락방의 창으로 제시되었다. 시 속의 화자는 자신의 다락방 창으로 파리 풍경을 바라보다가 어둠이 내리고 풍경 속 창문에 하나씩 불이 들어오자 그 중 하나의 창문이 보여주는 장면에 집중하게 된다. 다락방의 창은 다락방이 위치한 위상, 즉, 외부의 땅에서 멀리 떨어져 있고 마주한 대상으로부터도 떨어져 있다. 수평적 거리는 대상과 관계를 맺는 거리를 확보하게 한다. 수직적 거리는 한편으로는 화자를 안전하게 보호하는 창 의 기능을 보장하여 다락방이 화자에게 평안하고 방해받지 않는 몽상의 공간을 제공한다. 수직적 거리는 다른 한편으로 외부의 풍경을 액자틀 속에 담게 하는, 즉 재구성하는 창 의 기능을 부각하는데, 특히 이 시가 제시하는 정황에서는 두 개의 창이 등장하여 풍경을 재구성하는 측면이 극대화된다. 이런 다락방의 창문은 보들레르의 현대성의 핵심인 덧없는 도시의 삶에서 영원한 가치, 아름다움을 추출해 내는 작업에 적합한 공간을 제공한다. 산보와 상보적인 관계를 이루는 칩거의 공간인 것이다. 마지막으로 시의 끝부분에서는 이런 작업이 최종적으로 도달하게 되는 자족적이고 회귀적 움직임에 바탕하여 작품 속에 제시된 창문이 거울로 변모할 가능성을 탐색하였다. 도시의 산보자로서 보들레르가 지향했던 균중과의 결혼이 자아의 집중과 분산이라는 회귀적 운동의 궤에 들어오는 단계에 근거하여 우리는

이러한 창 의 변모를 상정할 수 있었다. 이런 변모는 서정적 자아의 상상력에 기반하는데, 있는 그대로의 현실이 아니라 인간의 영혼이 이끄는 대로 이야기를, 나아가서 전설을 만드는 것이 시의 역할이라는 보들레르의 미학적 태도를 확인하였다.

이처럼 특정 건축적 요소와 관련된 공간 상상력은 한 시인의 세계를 설명하는 데 유용한 도구가 될 수 있다. 이런 점에서 우리는 앞으로 이러한 창문에 대한 탐색을 다른 시인들에게로 확장함으로써 창문을 둘러싼 공간상상력에 대한 탐구를 이어갈 것을 계획하고 있다. 먼저 보들레르의 「창」과 비슷한 시기에 발표된 말라르메의 「창 Les fenêtres」을 대상으로 삼을 예정이며 이어서 랭보의 「곶 Promontoire」과 아폴리네르의 「창 Les fenêtres」와 엘뤼아르의 「창문에 이마를 대고 Le front aux vitres」 등을 분석하고 서로 비교하고자 한다. 이를 통해 서정시가 추구하는 영혼의 고양 l'élevation de l'âme의 과정에서 창문이라는 공간이 담고 있는 다양한 양상과 그 양상들의 상호 관계를 탐구할 것이다.

참고문헌

작품

Baudelaire, Charles, *Œuvres Complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1975.

_____, *Œuvres Complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1976.

_____, *Correspondance I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1973,

보들레르, 『파리의 우울』, 윤영애 역, 민음사, 1979.

_____, 『파리의 우울』, 황현산 역, 문학동네, 2015.

_____, 『악의 꽃』, 윤영애 역, 문학과지성사, 2003.

참고자료

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Puf, (1957) [1978]. (바슐라르, 『공간의 시학』, 곽광수 역, 민음사, 1990.)

Compagnon, Antoine, «Les deux infinis», in *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Frey, Jean-Pierre, «La fenêtre, espace et objet», in Apollinaire et al., *Fenêtres*, Édition des Cendres, 1983.

Hiddleston, James Andrew, *Baudelaire and Le Spleen de Paris*, New York: Oxford University Press, 1987.

Linkhorn, Renée, «“Les Fenêtres”: Propos sur trois poèmes», in *The French Review*, Vol. XLIV, No. 3, February, 1971, pp. 513-522.

Maulpoix, Jean-Michel, *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, José

Corti, 1989.

Opsitch, Yann, «Étude comparative et intertextuelle sur le thème des «Fenêtres» dans quatre poèmes de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Marie Krysinska et Guillaume Apollinaire», University of North Texas, These Prepared for the degree of master of arts, 2011.

Poulet, Georges, *La poésie éclatée*, Puf, 1980.

Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Éditions du Seuil, 1955.

Starobinski, Jean, «Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire)», in *L'idée de la ville: actes du colloque international de Lyon*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, pp. 179-187.

Wajcman, Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Éditions Verdier, 2004.

도윤정, 「보들레르의 들라크르와론에 나타난 <화가-시인>의 의미」, 서울대학교 대학원, 1995.

오생근, 「보들레르의 『파리의 우울』와 현대성의 시적 인식」, in 오생근, 『프랑스어 문학과 현대성의 인식』, 문학과지성사, 2007, pp. 69-86.

이혜원, 「창문을 바라보는 시선과 순간으로 그려낸 전설- 보들레르의 산문시 「창문들Les Fenêtres」과 「과부들Les Veuves」에서 알레고리적 형상들을 그리는 한 가지 방식에 관하여」, 『비교문학』, Vol.72, 2017, pp. 219-254.

Résumé

Une étude sur l'imagination spatiale de Baudelaire - autour du poème en prose «Les fenêtres»

DO Yoon-Jung
(Université Inha, Professeure assistante)

Cet article examine l'imagination spatiale de Baudelaire de la fenêtre, en se concentrant sur son poème en prose, «Les fenêtres». Lorsqu'un sujet lyrique rencontre le monde, l'espace joue un rôle important, profondément lié à l'orientation subjective du sujet.

Dans «Les fenêtres», l'apparence d'une fenêtre et l'orientation du sujet lyrique qui la suit sont analysées de trois manières principales. Premièrement, dans le poème, il y a une fenêtre fermée et éclairée. Derrière elle qui est un trou noir, on entrevoit paradoxalement l'infini. Deuxièmement, la fenêtre de l'œuvre est présentée comme la fenêtre du grenier. Le grenier est décollé du sol et éloigné de l'objet de vue. Cela permet au poète de garder ses distances avec l'objet et de s'immerger dans sa «rêverie». Troisièmement, la fenêtre de l'œuvre montre la possibilité de se transformer en miroir. En effet, le contact avec les autres du sujet lyrique conduit à l'activité de réflexion sur le sujet lyrique lui-même. Ce processus s'appuie sur l'imagination du sujet lyrique.

Mots Clés : Baudelaire, fenêtre, «Les fenêtres»,
imagination spatiale

투 고 일 : 2020.03.25

심사완료일 : 2020.04.27

게재확정일 : 2020.05.08

영상자료를 이용한 근현대사 연구방법론 탐구* - 프랑스의 영상역사연구 동향을 중심으로

박희태
(성균관대학교 조교수)

국문요약

본 연구의 목적은 영상자료를 이용한 근현대사 연구의 방법론을 탐구하는데 있다. 영상 이미지라는 새로운 사료의 등장으로 새로운 연구 방법론의 필요성에서 출발하는 본 연구는 영상자료를 활용한 역사연구에서 가장 앞서있는 성과를 보여주는 프랑스의 연구 동향을 통시적으로 파악해 영상역사 1세대와 2세대의 업적을 정리·분석하고자 한다. 이를 위해 프랑스의 아카이브 시스템을 국내 환경과 비교하며 최초로 영화 보관소의 필요성을 제안하고 영상자료 그 자체의 가치를 주장한 영상역사 1세대가 어떤 사회·문화적 맥락에서 시청각자료 아카이브의 필요성을 주장하였는지를 확인할 것이다. 이어 재현과 현실의 균열 지점을 포착하는데 주력하는 영상역사 2세대의 연구방식도 확인할 것이다. 이렇게 영상을 활용한 역사연구의 궤적을 밝힘으로써 향후 국내에서 필요한 연구의 바탕을 제공하게 될 것이다.

주제어 : 영상역사, 영상아카이브, 영상역사연구 방법론, 프랑스영화사, 프랑스영상역사연구, 프랑스 아카이브, 마크 페로, 피에르 소를랭

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2015S1A5B5A01016131)

|| 목 차 ||

들어가며

1. 영상역사연구의 기본 과제: 납본제 확립
 - 1) 프랑스 납본제 발전의 궤적 조망
 - 2) 국내 납본제 현황과 프랑스 아카이브 기관 비교
 2. 영상역사 1세대의 비전과 역할: 아카이브-박물관의 개척자
 - 1) 시대정신의 구현
 - 2) 과학의 증거능력과 영상 이미지
 - 3) 과거의 부활에서 시네마테크 프랑세즈까지
 3. 영상역사연구 2세대의 작업과 의미
 - 1) 영화의 역사를 통한 영상역사 기반 조성: 조르주 사들
 - 2) 역사연구를 위한 도구 규정: 피에르 소를랭
 - 3) 영상역사연구의 다양한 방법론 제시 : 마크 페로
- 나가며

들어가며

2000년대 들어 국내 역사연구에서 두드러지는 새로운 경향은 영상(映像) 이미지를 활용한 연구가 시작된다는 점이다. 이러한 현상은 문헌 기록을 바탕으로 삼던 기존의 역사연구에서 벗어나 텔레비전 방송물, 영화 그리고 기록영상 등으로 사료의 범위를 확장하는 것을 의미한다. 19세기 초반에 탄생한 사진, 19세기가 끝날 무렵에 탄생한 영화, 그리고 20세기 중반에 대중적으로 보급되는 텔레비전 등 새로운 매체의 탄생으로 인해 영상 이미지는 20세기 이후 우리 시대의 지배적인 문화 매체로 부상하였다. 이러한 미디어와 문화의 변화 양상은 역사연구에도 영향을 미치게 된다. 영상을 이용한 역사

연구에 관한 논의를 본격적으로 제안한 마크 페로 Marc Ferro도 자신의 저서 『영화와 역사 *Cinéma et Histoire*』 서문에서 이러한 사실을 밝히고 있다.

그렇지만 1960년대 초반 해도, 영화를 문서로 파악하여 연구하고 그럼으로써 사회를 분석하겠다는 생각은 대학사회에 소동을 일으키기에 충분했다. (...) 그렇지만 진짜 새로운 사실은 다른 데에 있다. 그것은 몇 십 년 동안 글과 이미지 사이의 관계가 새롭게 역전되었다는 것이다.¹⁾

아날학파의 일원이었던 페로의 시각에서 본다면 영상 이미지는 보편사²⁾의 일방적인 시각에 대항하고 또 보편사에서 재구성할 수 없는 역사의 부분을 보완할 수 있는 미시사의 사료이다. 이런 맥락에서 그는 영상 이미지를 활용한 역사연구를 제안했던 20세기 중반의 학계 분위기와 그로부터 불과 십여 년 후 이미지 문화로 전환된 현실을 확인하고, 문헌사료만으로는 이를 수 없는 역사영역에 대한 이해를 확장하며 보편사에 대항하는 대항-역사 연구의 중심소재로 영상 이미지가 필요하다고 주장한다. 영상역사연구의 정당성뿐만 아니라 분석 방법론을 일부 제시하는 『영화와 역사』의 출간 약 30년 후, 국내 역사학계에서도 영상 이미지를 통한, 특히 텔레비전 방영물인 사극 드라마나 사극영화와 같은 픽션에 등장하는 역사 담론과 그 수용 양식 등을 주제로 삼은 역사학 분야의 연구가 시작되었다. 이후 2005년에는 ‘영상기록’과 ‘영상으로 구현되는 역사물’을 활용하여 탐구하는 역사학으로 정의하는 ‘영상역사학’이 제안된다.³⁾

-
- 1) 마크 페로, *역사와 영화*, 주경철 옮김, 까치, 1999년, p. 9.
 - 2) 마크 페로는 역사의 종류를 역사-기억(공동체와 집단의 역사), 공식역사 또는 제도사라 지칭하는 보편사, 실험사, 그리고 픽션의 네 가지로 분류한다. 그중 보편사는 흔히 역사라고 통칭하는 형태의 역사 기록으로 권력자의 시각에서 통치체도를 정당화하는 기능을 부여하기 위해 기록된 역사를 의미한다. 참고. *Ibid.*, p. 213-214.
 - 3) 2002년경부터 텔레비전과 영화를 포함하는 역사 픽션물을 분석한 연구가 시작되었지만, 2005년에 출간된 『영상역사학』을 국내 영상역사학의 시작점으로

이러한 연구 경향의 변화와 더불어, 권위주의 정부의 청산과 함께 비교적 자유로워진 방송규제와 검열, 그리고 1990년대 이후 국내 영화시장의 성장으로 인해 지배문화가 영상 위주로 재편되면서 점차 역사연구에 관한 인식의 틀도 함께 변화하였다. 그 결과 국사편찬위원회나 한국영상자료원 등의 국가기관들이 미국 국립문서기록관리청 NARA을 비롯한 해외 소재 한국 관련 영상자료를 수집하게 되었으며, 대학에서도 자체적으로 영상아카이브를 구축하는 등 국가나 학계에서 영상자료에 관심을 갖고 역사학 분야에서 영상을 질료로 삼아 연구하는 일이 낯설지 않은 환경에 이르게 되었다. 이렇게 영상역사연구의 환경이 마련된 시점에서 이제 우리는 영상자료의 컬렉션 또는 추가 수집(물론 영상자료는 계속 발굴 및 보충해야 하고 또 당연히 그렇게 될 것이다)보다는, 수집하였거나 아카이브로 구축한 자료를 어떻게 활용해야 하는가에 대한 방법론적인 문제에 관심을 가져야 할 것이다. 영상자료는 있는 그대로의 현실을 보여주는 도구도 아니며, 다른 그 어떤 매체보다 현실을 가장 잘 재현하는 특성으로 인해 현실의 증거라는 차원에서 매체 자체의 위력이 다른 어떤 기록 매체보다 뛰어나다. 따라서 영상자료는 양날의 검이 될 수밖에 없다. 영상자료는 가장 좋은 증거자료인 동시에 가장 효과적으로 역사나 현실을 왜곡하는 자료가 될 수도 있다는 것이다.⁴⁾ 이제는 영상자료를 연구에 활용할 때 맞닥뜨리게 될 문제를 논의해야 할 시

로 삼는 데 큰 무리가 없을 듯하다. 인문학자의 관점에서 역사연구와 영상이 미지를 연결 짓는 시도로 저술된 이 책에서 영상의 다양한 성격과 활용 방법에 대한 전문적인 시각을 보여주지 못한 아쉬움은 있지만, 영상을 이용한 역사연구에서 가장 필요한 요소가 ‘영상아카이브’의 구축이라는 부분을 적시한 부분은 높이 평가할만하다. 참고. 김기덕, 『영상역사학』, 생각의 나무, 2005.

- 4) 영상자료로 인한 사실 조작이나 왜곡의 사례는 수없이 많지만, 그 중 대표적인 사례는 마크 페로나 다큐멘터리 이론가 프랑수아 니네 François Niney가 각자의 저서에서 공히 언급하고 있는 1989년 루마니아의 티미소아라에서 발생한 거짓 학살사건을 들 수 있다. 참고. 마크 페로, 『역사와 영화』, *op. cit.*, p. 13. 프랑수아 니네, 『다큐멘터리란 무엇인가? - 다큐멘터리와 그 아류들』, 예림기획, 2012, p. 203. 그리고 1956년 프랑스의 알랭 레네가 제작한 유대인 학살을 다룬 다큐멘터리에서 잘못된 사진 자료를 이용한 예도 있다. 참고. 박희태, 「영상역사연구의 쟁점들」, 허은 편, 『영상과 아카이빙 그리고 새로운 역사쓰기』, 선인, 2015년, p. 78-79.

점, 다시 말해 본 연구의 근본적인 목적이라고 할 수 있는 영상자료를 이용한 근현대사 연구의 방법론을 탐구해야 할 시점에 이르렀다.

물론 최근까지 영상역사연구에서 의미 있는 연구가 진행되지 않았던 것은 아니다. 영상역사연구의 태동기를 이끈 픽션 영상물에 대한 역사 인식을 다룬 연구부터, 본격적인 영상역사연구라 할 수 있는 대한뉴스나 리버티 뉴스 등의 공적 다큐멘타리를 활용해 당대 국가기관의 공보와 정책 방향을 분석하는 연구, ‘문화영화’를 활용해 국가가 국민에게 선전하려 하였던 국가의 이미지에 대한 분석, 한국 전쟁 당시 미군이 촬영한 영상을 중심으로 한반도에 반영된 미국의 시각에 관한 연구, 유엔한국재건단 UNKRA의 일원으로 1950년대를 국내에서 보낸 테드 코넬트나 1960년 주한미공보원의 과장으로 방한한 험프리 렌지가 당시의 한국 사회를 기록한 영상을 분석한 연구⁵⁾, 또는 주한미공보원 USIS-Korea이 제작한 문화영화에 대한 분석⁶⁾ 등 꽤 다양한 분야에서 영상을 수집하고 분석하였으며 역사의 궤적에서 자료가 보여주는 의미를 도출하는 작업이 이루어져 왔다. 이러한 연구 성과들은 지금까지 역사연구나 영화사 연구에서 관심의 대상이 되지 못했던 연구영역을 개척했다는 의의가 있지만, 영상 제작의 배경과 시각적인 정보를 중심으로 제작 주체의 의도를 파악하는데 중점을 두기 때문에 영화라는 매체 특성을 고려한 영상분석에서 한계가 존재한다. 물론 이 연구들이 기존 역사연구의 외연을 확장한다는 부분에서는 큰 의미가 있지만, 영상 이미지의 특성을 이해한 뒤 새로운 사료를 활용해 기존 역사연구에 균열을 내기에는 다소 아쉬운 점이 있다. 마크 페로의 주장처럼 “영화에 대한 역사적 독해 그리고 역사에 대한 영화적 독해”⁷⁾라는 양방향의 소통을 영상 역사연구의 기반으로 삼으려면, 영상연구자는 역사학을 이해하기 위해 최소한 5년의 노력이, 또 역사연구자는 영상 이미지를 이해하

5) 참고. 한국영상자료원, 『냉전시대 한국의 문화영화 - 테드 코넬트, 험프리 렌지 컬렉션을 중심으로』, 2011.

6) 참고. 국사편찬위원회, 『미국 NARA 소장 주한 미공보원 영상자료 해제』, 2013.

7) 마크 페로, 『역사와 영화』, *op. cit.*, p. 25.

는데 5년의 시간이 필요하다고 간주된다. 다양한 기계장치를 통해 생산되는 영상자료 내의 잠재적인 사료는 시각적인 정보에 국한되는 것이 아니라 다양한 층위로 구성되어 있어, 이를 사료로 활용하기 위해서는 여타 문헌 자료를 다루기 위해 사료적 특성을 익히는 것과 마찬가지로 촬영장치의 기술, 촬영방식의 특성, 그리고 제작, 배급, 상영 과정 등 영상이미지를 구성하는 전반적인 부분에 대한 이해가 뒷받침되어야 한다. 그렇지 않으면 새로운 방식의 사료에 담겨있는 정보를 오롯이 추출하지 못하거나 심지어 오독할 가능성도 배제할 수 없다.

따라서 영상 이미지라는 새로운 사료의 등장과 함께 새로운 연구 방법론이 필요하다는 문제 제기에서 출발하는 본 연구는 본격적인 영상역사연구를 위한 첫 단계로써, 현재 영상역사학 연구 분야에서 가장 앞서 있다고 평가되는 프랑스의 연구 환경은 어떻게 조성되어 있는지 알아보고, 영상을 활용한 역사 연구의 시발점에서 현재에 이르기까지의 궤적을 밝힘으로써 본격적으로 연구를 진행할 준비를 마친 국내 영상역사연구에 보탬이 되고자 한다.

1. 영상역사연구의 기본 과제: 납본제 확립

1) 프랑스 납본제 발전의 궤적 조망

납본제도는 자료를 구축하기 위해 가장 기본이 되는 제도이다. 아날로그 시대를 대표하는 자료 형태인 필름이나, 디지털 시대의 자료 형태인 디지털 파일, 그리고 이 사이에 위치한 다양한 종류의 카세트테이프(아날로그 및 디지털 포함)로 된 영상 이미지는 개인이나 기관의 컬렉션을 통해 수집·보관할 수 있지만 수집하는 데 한계가 존재하며, 이렇게 수집되어 구축된 각 아카이브 기관 간의 자료 호환과 연계 및 자료 파악에 문제가 있을 수밖에 없다.⁸⁾ 따라서 중앙

8) 현재 유럽 소재 아카이브 기관의 동향은 이미 수집된 자료들의 디지털화 못지 않게 아카이브 기관 간 자료 공유와 협력체제를 구축하기 위해 노력하고 있다.

집중적인 강력한 납본제는 문화유산의 보존이라는 차원에서 가장 기본적이고 필수적인 제도라 할 수 있다. 르네상스 시대부터 납본제를 실시한 프랑스는 문화유산 보존 부문에서 가장 앞서있는 국가로써, 체계적인 납본제와 납본기관 시스템을 일찍부터 구축하여 효과적으로 영상자료를 수집하고 보존하고 있다. 시네마토그래프를 발명한 뤼미에르 형제로 인해 영화를 탄생시킨 국가이기에 일찍부터 영상문화를 선도해온 프랑스는, 새로운 매체가 등장할 때마다 그 사료적 가치에 주목한 선구자들이 나타나 잠재적 가치를 지닌 새로운 자료의 보존을 주장했으며, 국가는 이를 수용해 납본제를 개정하며 새롭게 등장한 자료가 보존될 수 있도록 법제를 정비하였다. 이처럼 프랑스 납본제는 1537년 왕권 강화를 목적으로 프랑수아 1세의 ‘몽펠리에 명령서’에 의해 최초로 시행된 이후 9차례에 걸쳐 중요한 개정이 있었는데, 각각의 개정은 새로운 매체의 등장 시기와 궤를 같이한다. 이러한 과정은 또한 납본제의 대상이 사진, 음향자료, 영화, 라디오·텔레비전 방송, 컴퓨터 프로그램, 데이터베이스, 인터넷 자료 등으로 점차 확대되는 과정이라 할 수 있다. (<표 1> 참조)

시행일시	법령성격	목적	특징
1537. 12. 28.	최초의 납본제 시행	<ul style="list-style-type: none"> • 왕의 개인 서고에 납본 • 중앙집권제 강화로 문화 부분에 대한 왕권 강화 	<ul style="list-style-type: none"> • 왕궁에 납본 • 문화적 과시 • 문화 검열의 시작
1686.	납본의 국가적 체계화	<ul style="list-style-type: none"> • 재상(宰相)에게 한 부를 납본 • 납본기구의 확대 	<ul style="list-style-type: none"> • 이를 계기로 납본기관이 점차 확대
1790. 7. 21.	납본제 폐지	<ul style="list-style-type: none"> • 대혁명기 자유의 명목으로 납본제 폐지 	<ul style="list-style-type: none"> • 납본제를 권력과 결부시켜 인식
1793. 7. 19.	납본제 복원	<ul style="list-style-type: none"> • 문학 저작권 보호 • 당시의 사회적 환경으로 인해 엄격한 납본의 시행에 한계 	<ul style="list-style-type: none"> • 대혁명을 계기로 권력 중심의 납본이 아니라 저자의 권리를 보호하는 차원으로 성격이 변화
1810. 7. 20.	납본제 의무화	<ul style="list-style-type: none"> • 인쇄물 검열 	<ul style="list-style-type: none"> • 출판 대중화로 대중 취향 출간물 증대 • 미풍양속에 대한 감시가 목적
1925. 5. 19.	납본제 수정	<ul style="list-style-type: none"> • 이중납본제 • 인쇄업자 및 출판인에게도 적용 	<ul style="list-style-type: none"> • 납본제의 체계화
1943. 6. 21.	납본제 개정	<ul style="list-style-type: none"> • 적용 범위가 사진, 녹음물, 영화까지 확대 	<ul style="list-style-type: none"> • 최초로 현상-이미지와 음성 자료에 대한 사료적 가치를 공식적 인정
1977	납본제 개정	<ul style="list-style-type: none"> • 영화 필름에 납본제 시행 	<ul style="list-style-type: none"> • 영화의 사료적 가치 인정
1992. 6. 20.	납본제 개혁	<ul style="list-style-type: none"> • 적용 범위를 컴퓨터 정보물(OS, 프로그램, 데이터베이스)과 라디오 및 텔레비전 방송물로 확대 	<ul style="list-style-type: none"> • 정보화 시대의 도래와 새로운 형태의 매체 및 소프트웨어를 사료 및 자료로 인정
2004. 2. 20.	납본제 개정	<ul style="list-style-type: none"> • 책, 잡지, 판화물, 영화, 음성녹음, 라디오-텔레비전 방송, 컴퓨터 프로그램, 인터넷으로 납본 대상 확대 	<ul style="list-style-type: none"> • 현재까지 진행된 새로운 형태의 매체를 총 망라한 납본제 시행

<표1> 납본제 주요 변천 과정 요약

중세시대를 지나 근대국가의 기틀을 갖추게 되면서, 한편으로는 영주들을 견제하고 다른 한편으로는 국왕의 권한을 강화하기 위해 중앙집권 형태의 국가로 탈바꿈하려는 정책의 한 부분으로 시작된 납본제는 약 500년의 역사를 거치며 매 시기마다 당대의 사회·문화적 필요를 반영해 수정되고 또 시대의 변화에 맞 맞추기 위해 변화해 온 사실이 <표 1>에서 확인된다. 이미 르네상스 시대부터 문화를 권력과 결부시킨 검열 차원에서 납본제가 시작되었고, 이는 권력이 강화되는 시점에 수반되는 문화 장악이라는 권위주의 정부의 통치 방식과 일치한다. 초기 납본제의 성격은 대혁명 기간 잠시 중단되는 이유에서도 확인할 수 있다. 짧은 기간이지만 표현의 자유를 되찾는다는 명목으로 납본제를 폐지하였던 것은, 초기 납본제가 권위주의적 성격을 가졌음을 반증하기 때문이다. 하지만 19세기 들어 점차 성장하는 출판시장에서 저작권을 보호하기 위해 다시 납본제가 복원된다. 1810년에 다시 납본제의 성격이 ‘출판물 검열’로 변경되는 것은, 이 시기가 나폴레옹 집권기라는 점에서 그 이유를 찾을 수 있다. 권력을 강화하기 위해 다시금 문화 분야에 압력을 가해야 했기 때문이다. 이후 1925년 제3공화국에 들어서며 납본제에 큰 변화가 일어나는데, 이는 산업화하는 출판시장에 적응하기 위한 것으로써 오늘날의 납본제에 가까운 납본제의 현대화가 시작된 개정이라 할 수 있다. 한편 본 연구와 관련해 가장 의미 있는 변화는 1943년의 개정으로, 납본제의 범위를 시청각 자료로 확대한 것이다. 영화 탄생 이후 약 50년이 지난 뒤 이를 사료로 인정한 것이라 결코 빠르다고 할 수 없으나, 여타 국가들에 비해 비교적 빠르게 시대적 요청에 부응한 것이라 할 수 있다.⁹⁾ 그리고 정보화 시대로 돌입하는 1990년대 이후 두 차례의 개정을 통해 납본제의 기존 범위에 포함되지 않던 전산 및 미디어 자료들로 납본대상이 확대 개편되면서 현재

9) 독일의 경우, 영화 필름 또는 디지털 영화에 대한 납본제가 존재하지 않는다. 참조. Sabine Lenk, *Les archives cinématographiques en Allemagne*, in *Cinémaction* n° 97, *Les archives du cinéma et de la télévision*, Cinémaction-Corlet, 2000, p. 65-66.

에 이르고 있다. 지금까지 살펴본 것처럼, 프랑스의 납본제는 문화 환경이 변화하는 지점마다 말 빠르게 대응해왔으며, 이는 프랑스로 하여금 오늘날 영상을 비롯한 다양한 형태의 자료들에 대한 아카이브 구축에서 가장 전위에 있는 국가가 되도록 해주는 핵심적인 요인이라 할 수 있다.

이러한 납본제를 시행하는 프랑스의 대표적인 기관으로는 영화필름의 납본을 담당하는 프랑스국립영상원(CNC, Centre national du cinéma et de l'image animée)과 시청각자료인 방송자료를 납본 받는 프랑스국립시청각연구원(INA, Institut national de l'Audiovisuel)이 있다. 그리고 녹음물, 비디오테이프나 디스크에 녹화된 영상 내용 또는 영상 제품과 멀티미디어, 그리고 전산자료를 납본 받는 프랑스 국립도서관(BNF, Bibliothèque nationale de France)이 있다. 한편 시네마테크 프랑세즈(Cinémathèque française)는 공식적인 납본기관은 아니지만 영화 관련 자료를 최초로 수집하기 시작한 기관이라는 점에서, 그리고 프랑스 국방부홍보처(ECPAD, Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense)는 군 관련 영상기록을 독점적으로 담당하는 기관이라는 점에서 주요 아카이브 기관이라 할 수 있다. 마지막으로 사설 아카이브이긴 하지만 프랑ს 어권지역에서 가장 큰 규모로, 고종황제 장례식을 비롯한 다량의 한국전쟁 자료 등 약 700편 정도의 한국 관련 자료를 소장하고 있어 우리나라의 현대사 연구에도 중요한 고몽-파테 아카이브 Gaumont-Pathés Archives를 꼽을 수 있다.

2) 국내 납본제 현황과 프랑스 아카이브 기관 비교

지금까지 살펴본 것처럼 프랑스의 납본제는 오랜 기간에 걸쳐 변화해 온 역사성을 바탕으로 납본대상 자료의 범위에 빈틈이 없으며, 납본을 받는 기관들 또한 각자의 영역을 공고히 하면서도 상호 유기적인 관계를 맺고 있는 것을 알 수 있다. 이러한 환경은 영상자료를 활용한 역사연구를 활성화하는 동인이 되고 있으며 프랑스를 영상

역사연구에서 가장 앞서도록 하는 가장 기본적인 요소라 볼 수 있다. 이제는 국내로 시선을 돌려, 프랑스의 영상자료 납본제도 및 납본기관을 국내 영상자료와 관련한 납본 환경을 간략하게 비교해 보고자 한다.

우선 국내에서 영화자료를 납본하는 기관은 ‘영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률’ 제34조에 의거하여 설립한 ‘한국영상자료원’¹⁰⁾이며 동법 35조에 따라 영상자료를 납본 받고 있다. 그리고 텔레비전 영상물과 라디오 방송 자료는 ‘한국방송영상산업진흥원’이 납본기관이며 또 각 방송사가 자체적으로 아카이브를 운영하며 자료를 수집 및 보관하고 있다.¹¹⁾ 한국영상자료원을 프랑스와 비교해보면, 영상자료 납본기관인 CNC에서 영상자료를 아카이빙하는 기능을 담당하는 AFF의 역할과 영화 외에도 영화 관련 기구와 자료를 수집하는 시네마테크 프랑세즈의 기능을 합쳐놓은 방식으로 운영된다고 할 수 있다. 그리고 한국방송영상산업진흥원의 경우 INA처럼 방송자료의 납본기관으로 방송자료를 아카이빙한다. 외견상 국내 영상자료에 대한 납본시스템도 프랑스의 시스템과 비교해 크게 허술한 것 같지 않다. 하지만 조금만 자세히 보면 아쉬운 점이 있는 것이 사실이다.

첫 번째 아쉬운 점은 영상자료의 납본이 선택적으로 이루어진다는 사실이다. 자료의 선택 수집에 관한 규정은 영화나 방송자료 납본 법령에서 공통으로 확인할 수 있다. 우선 프랑스의 경우를 보면, 납본제를 규정하는 ‘문화유산법 Code du Patrimoine’은 “단편과 장편을 포함한 영화관에서 상영된 프랑스와 외국 영화작품은 상영허가를 얻는 순간 국립영상원에 의무적으로 납본하는 대상이 된다”¹²⁾고 명시한다. 또한 납본을 실행해야 하는 주체도 다음과 같이 명확히

10) 1974년 1월에 재단법인 ‘한국필름보관소’로 출발하여 1991년 9월 재단법인 ‘한국영상자료원’으로 명칭이 변경되었고 2002년 6월 영화진흥법 제24조 3에 의거 특수법인 ‘한국영상자료원’으로 개칭되어 현재에 이르고 있다.

11) 참고. 김선애, 「우리나라 영상분야 자원관리 현황 및 개선전략」, 한국비블리아학회지 20권 4호, 2009년.

12) https://www.cnc.fr/professionnels/depot-legal_143489

적시하고 있다.

프랑스 영화(및 프랑스 합작) 작품 : 제작자

외국영화작품 : 배급자

광고 영화와 기관 영화 : 제작자 또는 주문자¹³⁾

그런데 국내 납본제의 경우, 2018년 10월 16일에 개정된 ‘영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률’ 제35조 2항에 의하면 “외국영화 또는 제29조 제1항 각 호에 해당하는 영화를 수입 또는 제작한 자가 해당 영화가 보존되기를 원하는 경우에는 해당 영화필름 등을 한국영상자료원에 제출할 수 있다”¹⁴⁾고 설명하고 있다. 이는 외국영화의 경우 국내납본이 의무가 아니고 선택사항임을 의미한다. 이러한 법률은 외국영화가 우리 문화의 일부가 아니기 때문에 굳이 수집할 필요가 없다는 인식에서 출발했을 것이라 생각된다. 그렇지만 오늘날과 같은 글로벌 시대에 제작 주체에 따른 문화 구분이 의미가 있는지는 생각해 볼 필요가 있을 것이다. 흥행에 실패해 극소수의 관객만이 시청한 국내제작 영화와 1천만 이상 관객을 동원한 해외제작 영화 중 더 큰 문화적 파급력을 가진 것은 무엇인가? 우리 문화가 한류의 이름으로 세계에 퍼져나가는 만큼, 이미 오래전부터 우리의 시청각 문화콘텐츠에서 많은 부분을 차지하는 외국영화를 외면하는 것은 과연 옳은 일인가? 게다가 다국적기업의 보편화와 자본의 국제화로

13) https://www.cnc.fr/professionnels/depot-legal_143489

14) 문화체육부, 「영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률개정방안에 관한 연구」, 2011, p. 257. 한편, 제29조 제1항 각 조에 해당하는 영화는 다음과 같다. “1. 대가를 받지 아니하고 특정한 장소에서 청소년이 포함되지 아니한 특정인에 한하여 상영하는 소형영화·단편영화. 2. 영화진흥위원회가 추천하는 영화제에서 상영하는 영화. 3. 국제적 문화교류의 목적으로 상영하는 영화 등 문화체육관광부장관이 등급분류가 필요하지 아니하다고 인정하는 영화.” 2006년 4월 28일에 개정되면서 일부 항목이 새롭게 신설된 ‘영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률’ 이전에는 외국영화의 필름도 한국영상자료원에 납본이 의무화되어 있었다. 하지만 개정과 더불어 이 조항을 ‘임의적 납본’으로 변경시켰는데 강제할 수 있는 강력한 근거의 미비로 인해 현실적인 방안을 토대로 규정을 변경했으리라 추측할 수 있다.

인해 국내자본이 투입된 외국영화나 외국자본으로 국내에서 만든 영화 등 해외제작과 국내제작의 경계는 점차 희미해지고 있다. 따라서 해외제작 영화라 하더라도 국내에서 상영된 영화는 우리 문화의 일부분으로 간주해서 모든 국내 상영 영화에 대한 납본제를 실시할 필요가 있다고 생각된다.

방송자료의 경우는 또 다른 맥락에서 선택적 납본제를 운영하고 있다.

방송자료의 수집은 개별 방송국과 한국방송영상산업진흥원에서 그 역할을 하고 있다. (...) 보존 자료의 수집범위는 보관소에 자료를 보관하기를 원하는 방송사의 방송영상물을 대상으로 하지만 모든 자료를 대상으로 하기보다는 방송영상물의 일부만을 보존하고 있다. 그러나 뉴스와 다큐멘터리 프로그램은 전량이 보존될 수 있도록 노력하고 있다. (...) 선별기준은 장르에 따라 주제에 따라 영상물로서 보존할 가치가 있는 자료만을 대상으로 한다. (...) 개별 방송사들도 자사의 방송국에서 방영된 영상자료를 수집하여 보관하고 있다. 이들 방송국에서 자료를 보관하는 주된 기능은 제작에 도움을 주고자 함이며, 부수적 기능으로 기록물의 보관이라는 의미를 지니고 있다.¹⁵⁾

그러나 이렇듯 자료수집 범위에 임의성을 허락하게 되면 자료의 중요도를 자의적으로 판단하게 될 위험성이 존재하며, 당대의 정권이나 권력으로부터 자료 선정의 독립성을 보장하기 어려워진다. 그리고 방송자료는 제작에 꽤 많은 시간이 소요되어 성찰의 성격이 강한 영화자료와는 달리 시사적인 자료이므로 방송사나 정부 당국의 자체 또는 타의적 검열에서 비교적 자유로운 생생한 자료를 많이 포함하고 있다. 일상의 기록이라는 측면에서 볼 때, INA의 웹사이트에서 안익태의 친일행적에 대한 증거¹⁶⁾가 발견된 것처럼 기록영상은

15) 김선애, 「우리나라 영상분야 자원관리 현황 및 개선전략」, *op. cit.*, p. 134.

16) <Concert japonais à Berlin 베를린의 일본 콘서트>라는 제목의 해당 영상은

의외의 역사적 사실을 증언하는 좋은 사료가 될 수 있다. 따라서 방송자료 수집이 선택적이라는 사실은 우리의 납본제가 아직 완전하지 않다는 것을 의미한다. 더군다나 각 방송사에서 자체 아카이빙한 자료는 일반에게 공개되는 자료가 아니기 때문에 공공재로 활용하는 것이 불가능할뿐더러 연구에서 활용할 수 있는 자료가 아니다.¹⁷⁾ 결국 선택적 납본제는 기존에 존재하는 조항과 더불어 납본제를 약화시킬 가능성이 크다고 할 수 있다. 이런 맥락에서 “선택하는 것이 아니라 모든 것을 보관하는 것”¹⁸⁾이라는 시네마테크 프랑세즈의 수집 정책에 주목할 필요가 있다. 그리고 납본기관 외 다른 아카이브 기관도 선별보다는 모든 자료를 수집하는 정책을 기본으로 삼는 것이 필요할 것이라 생각된다.

국내 납본제의 두 번째 아쉬운 점은 이렇듯 납본제가 강력하지 않다는 사실에서 출발한다. 이는 앞서 외국영화에 대한 납본규정에 강제력이 없다는 사실에서 이미 일부 확인하였다. 또한 납본물에 대한 보상 규정이 있다는 사실에서도 국내 납본제는 구미(歐美)에 비해 그다지 강력하지 않다고 할 수 있다. 아카이브 선진국인 프랑스의 경우, 납본에 대한 보상이 없을뿐더러 납본하지 않을 경우 7만

텔레비전 방송자료가 아니라 독일 점령 하의 프랑스에서 뉴스영화(Newsreel)인 'Journal France Actualités 프랑스 시사 뉴스'로 1942년 10월 2일에 처음으로 상영된 뉴스릴 자료이다. 하지만 뉴스자료인 관계로 영화자료를 아카이빙하는 영상자료원에서 보관하는 것이 아니라 국립시청각연구원에서 보관하고 있다. 참조.

<https://www.inamediapro.com/notice/AFE85001090?key=3246079234&nbResult=14689&backUrl=%2Ffrecherche%2Fsimple%3Ftri%3Dchronologique%26nb%3D15%26page%3D1%26media%3Dvideo%26dir%3Dasc%26oldValTv%3D14689%26anchor=1>

17) 이미 2009년에 김선애는 「우리나라 영상분야 자원관리 현황 및 개선전략」에서 “더욱이 방송사끼리의 방송기록에 대한 교류는 일정 부분 이루어지고 있으나 일반인에게는 방송기록에 대한 접근이 쉽지 않다. 이는 방송사별로 방송기록을 보관하면서 폐쇄적으로 운영하고 있기 때문이다. 역사적 기록의 체계적 보관을 통한 콘텐츠 재활용을 통한 부가 가치를 창출하기 위해서는 방송영상 자료의 통합 및 공공이용권의 확보가 필요하다”고 주장하였으나 10년이 지난 지금도 개선된 사항이 없는 것이 현실이다. 김선애, *op. cit.*, p. 135.

18) *Ibid.*, p. 12.

5천유로(약 1억 원)의 벌금이 있다.¹⁹⁾ 결국 프랑스에서 납본제는 권리가 아니라 의무인 것이다. 물론 국내에서도 납본제를 이행하지 않을 경우 1천만 원 이하의 과태료를 부과할 수 있다고 규정하고 있으나, ‘이하’라는 문구와 더불어 과태료 액수가 규정을 지키도록 강요하기에는 그다지 충분해 보이지 않는다.

마지막으로 아쉬운 점은 납본기관의 전문화이다. 앞서 방송자료의 경우에서 본 것처럼 모든 방송자료를 납본 받고 관리할 수 있는 통합되고 일원화된 방송납본기관이 필요하다. 영화자료도 마찬가지이다. ‘영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률’에 규정된 한국영상자료원의 임무는 다음과 같다.

- 국내외 영화필름, 영상자료, 관련 문헌 및 음향자료의 수집·보존·복원
- 영상 발전을 위한 영화필름과 영상자료의 활용 및 전시
- 영상정보화 및 콘텐츠 활용 사업
- 영상예술의 향상을 위한 학술연구 및 간행물의 발간과 교육 사업
- 영상예술의 국내외 교류 및 시네마테크 활동²⁰⁾

이상의 규정에서 납본기관의 역할이 명기되어 있기는 하지만, 한국영상자료원은 프랑스의 시네마테크 프랑세즈와 유사한 역할을 담당하고 국내의 영화진흥위원회 산하기관과도 역할이 겹치는 부분이 있다. 따라서 CNC처럼 기관 산하에 전문적으로 납본과 보존을 담당하는 기관을 두어, 보다 아카이브에 전문화된 조직으로 재편되는 것

19) 국립중앙도서관, 『국가문헌 망라적 수집을 위한 출판물 발간현황 분석과 납본·수집개선 방안을 위한 연구』, 2012, p. 168.

20) 법제처 소속 국가법령정보센터 사이트 ‘영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률’ 참조.

<http://www.law.go.kr/%EB%B2%95%EB%A0%B9/%EC%98%81%ED%99%94%EB%B0%8F%EB%B9%84%EB%94%94%EC%98%A4%EB%AC%BC%EC%9D%98%EC%A7%84%ED%9D%A5%EC%97%90%EA%B4%80%ED%95%9C%EB%B2%95%EB%A5%A0>

이 바람직해 보인다.

이상과 같이 납본제를 중심으로 프랑스의 아카이브 기관 현황을 살펴보며 간략하게 국내 현황과도 비교하였다. 납본제는 영상역사 연구의 수행을 위한 가장 기본적인 출발점인 만큼, 본격적인 영상역사 연구를 위해서는 선진국의 제도를 연구하고 국내 환경에 맞도록 현행 제도를 개선하고 조직을 정비하는 일이 필요할 것이다.

2. 영상역사 1세대의 비전과 역할: 아카이브-박물관의 개척자

영상역사연구를 위해 구축된 프랑스의 기반 체계는 20세기 초 영화가 탄생한 직후부터 사진 및 영상이미지 자료의 사료적 가치에 주목한 영상역사 1세대의 공헌이라 할 수 있다. 디지털 방식으로 영상 아카이브를 구축해 각자의 집이나 원거리에서 스마트폰으로 영상자료를 확인할 수 있는 오늘날, 영상역사 1세대의 궤적을 살펴보고 당대의 논의를 다시 언급하는 것이 일견 무의미해보이기도 한다. 하지만 그들이 주목한 사진과 영상이미지의 사료적 가치가 어디에 있는지, 또 그들이 이렇게 주장할 수밖에 없었던 배경은 무엇인지를 알아보는 것은 영상역사연구의 출발점을 분명하게 해준다는 점에서 중요하다고 할 수 있다.

1) 시대정신의 구현

프랑스의 영상역사 1세대에서 중요한 인물은 볼레슬라스 마투쉐브스키 Boleslas Matuszewski, 에드몽 브누아-레비 Edmond Benoit-Lévy, 앙리 랑글루아 Henri Langlois, 조르주 프랑쥐 Georges Franju 등을 꼽을 수 있고, 프랑스인은 아니지만 윌프레드 어니스트 라이튼 데이 Wilfred Ernest Lytton Day²¹⁾ 또한 초기 영상자료 아카이브 구축에 중요한 한 축을 담당한다.

무엇보다도 이들은 역사에 대한 통시적인 비전을 현재에 투사할

21) 이후 윌 데이 Will Day로 표기.

줄 아는 선구자였다. 현재를 미래에 투사하여 영화에서 역사연구의 가능성을 개척하였기 때문이다. 그리고 이들은 영화의 역사에서 증언자의 역할을 담당하기도 했다. 발성영화가 생겨난 이후 1930년대 이전에 제작된 무성영화 필름들은 유실되어 사라졌지만 다양한 형태의 글쓰기로 남겨진 이들의 증언은 부분적이거나 사라진 영화들을 기억하고 있기 때문이다. 그리고 이들 영상역사 1세대의 주장은 영화필름의 보존에만 국한된 것이 아니라는 사실도 빼놓을 수 없다. 이들은 영화에 관련된 모든 물품(카메라, 의상, 장비, 조명, 포스터, 시나리오, 홍보물, 현장 메모 등)의 보관을 주장하였고 이러한 사실은 영상역사연구의 범위를 단지 영상기록으로 제한하는 것이 아니라 보다 종합적인 차원에서 접근해야 할 필요성과 방향성을 제시하고 있다. 영화라는 ‘상태’는 제작 전 단계와 제작 후, 그리고 상영을 포함한다. 카메라를 비롯한 장비는 당대의 기술이 집약된 오브제이며, 카메라의 기능은 동시대인들이 영화에서 구현하고 싶은 기능을 축약해서 설명하고 있다. 이런 의미에서 영화와 관련된 모든 오브제는 역사의 도구라고 할 수 있는 것이다.

영화 탄생부터 이미 영화의 사료적 가치를 꿰뚫어 보았던 영상역사 1세대 중, 프랑스 영상역사 관련 연구에서 아카이브 구축에 관한 궤적을 언급할 때면 가장 먼저 폴란드 출신의 사진가 마투쉐브스키가 인용된다. 그 이유는 그가 1898년 3월에 출간한 소책자, 『역사의 새로운 출처(역사적인 영화보관소의 창설) *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographique historique)*』²²⁾과 이 책에 대한 성공적인 반응에 고무되어 같은 해 8월에서 10월에 걸쳐 출간한 『활동사진, 그것은 무엇이며 무엇이여야 하는가 *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*』²³⁾에서 찾을 수 있다. 롤랑 코장데 Roland Cosandey는 마투쉐브스키가 1898년에 출간한 두 권의 책²⁴⁾을 새로 개정 출간한 판본의 서문에서, 19세기 말

22) Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire*, IMP. Noizette, Paris, 1898.

23) Boleslas Matuszewski, *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, IMP. Noizette, août-oct Paris, 1898.

의 저자가 책에서 주장한 의미를 “오랜 기간 동안의 잊힘 뒤에, 『역사의 새로운 출처』라는 저서의 몇몇 페이지가 후손에 의해 필름 아카이브의 토대가 되는 텍스트로 기억되었다.”²⁵⁾라고 요약하고 있다. 코장데의 평가는 영화필름 아카이브 구축 역사에서 마투셰프스키의 주장이 가진 정확한 가치를 보여준다고 할 수 있다. 마투셰프스키는 영화필름보관소 설립에 대해 다음과 같이 주장한다.

역사적인 성격을 가지게 될 영화필름(프린트)에게 베르사 이유 박물관의 한켠을 할애하는 것만으로도 충분할 것이다. 그리고 선택하고 결정할 것이다. 재단이 설립되기만 하면 무료 기증이나 관심을 가진 사람들이 계속 오게 될 것이다. (...) 파리는 자신의 역사적 영화보관소를 가지게 될 것이다. 보관소는 꼭 설립해야만 하고 멀지 않아 유럽의 대도시에도 설립 될 것이다.²⁶⁾

당대의 필요성뿐만 아니라 미래를 내다본 이러한 주장으로 인해 영상역사연구의 출발점으로 거슬러 올라가고자 하면 마투셰브스키를 언급하지 않을 수 없다. 그러나 한편으로는 영상역사연구의 기원을 마투셰브스키에게서 찾는 것은 지나치게 환원적일 수도 있다. 왜냐하면 영화가 탄생한지 불과 3년이라는 짧은 기간에 영화가 가진 역사적 가치를 정확히 내다보는 주장을 한 것은 놀랍고도 분명한 사실이지만 그 이면에 사진에 대한 고려가 잠재하고 있었다는 사실을 이해할 필요가 있기 때문이다.

사진은 그 역사가 1826년으로 거슬러 올라가기에 영화가 탄생하던 시기에는 이미 대중화가 이루어진 시점이라 볼 수 있으며, 이런 환경에서 마투셰브스키는 프랑스어 교사인 부모를 따라 프랑스에

24) 첫 번째 저서는 12페이지 분량으로 책이라기보다는 팸플릿 또는 소책자라 보는 것이 옳을 것이다.

25) Roland Cosandey, *Préface*, in Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / La Cinémathèque française, 2006, p. 7.

26) Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire*, op. cit., p. 10-11.

정착한 후 사진가로서 활동하였다.²⁷⁾ 그는 당대의 시대정신인 현실의 포착이라는 개념에서 출발해 현실의 증거가 되는 사진이라는 새로운 매체를 이미 경험하였고, 이러한 경험이 성숙되어 사진을 바탕으로 하는 영화가 막 탄생한 시점에 이미 보관소의 건립을 주장할 수 있었던 동인으로 작용하였을 것이라 보는 것이 옳을 듯하다. 결국 마투셰브스키는 이전에 없던 새로운 제안을 하였다기보다는 당대의 시대정신을 구체화하고 이를 현실적으로 제안한 인물로 보는 것이 타당할 것이다. 영화 역사가인 막달레나 마자라키 Magdalena Mazaraki의 주장에서도 이와 같은 당시의 시대정신을 엿볼 수 있다.

마투셰브스키는 그것[영화]의 잠재적인 활용을 창안해낸 것이 아니라, 그는 이미 사진에 적용된 것들을, 영화가 보여줄 수 있는 장점들에 대해 성찰하면서, 영화에 적용하기 위해 계승한 것이다. (...) 따라서 그의 제안이 분명해지는 것은 기존의 사유 방식에 따른 것이다.²⁸⁾

하지만 필름을 보관할 아카이브를 구축해야 한다는 주장은 개인의 차원에서만 이뤄졌던 것이 아니라 기관 차원에서도 제기되었던 것으로 확인된다.

가장 먼저 연관된 것은 제작사인테, 파테 사(社)는 1910년에 국립도서관에 자신들의 영화를 위탁할 것을 요청하였다. 하지만 진전은 없었다.²⁹⁾

그리고 흥미로운 점은 특히 1920년대에 영화감독들이 자신들의 작품을 예술로 인정받기 위해 작품들을 보존해 줄 것을 요청하였다

27) 뤼미에르 형제 회사에서 시네마토그래프 기사로 일하기도 하였다.

28) Magdalena Mazaraki, *Boleslas Matuszewski : De la restitution du passé à la construction de l'avenir*, in Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, op. cit., 2006, p. 14.

29) Pierre Barbin, *La cinémathèque française Inventaire et légendes (1936-1986)*, Paris, Vuibert, 2005, p. 7.

는 사실이다.³⁰⁾ 이러한 주장과 요청을 통해, 우리는 당시 영화 필름을 보관해야 한다는 필요성에 대한 인식이 점차 확장되고 있었으며, 따라서 마투쉐브스키는 당대의 시대정신을 그 누구보다 먼저 잘 요약했고 정리한 인물임을 알 수 있다. 당시의 사람들은 새롭게 탄생한 미디어가 향후 미래에서 활용될 수 있는 가치를 정확하게 파악하였고 이러한 맥락에서 영화필름을 보관할 수 있는 보관소(아카이브)의 건립을 주장한 것이다. 그리고 마투쉐브스키는 『역사의 새로운 출처』에서 이러한 주장을 그 누구보다 효과적이고 분명하게 정리하고 있다. 그는 당대의 시대정신을 정확하게 파악하고 이를 공식적인 출간을 통해 주장하였으며, 이로 인해 영화보관소에 관한 담론은 시네마테크 프랑세즈가 설립되기까지 연이어 제기된다.

2) 과학의 증거능력과 영상 이미지

이런 관점에서 마투쉐브스키의 주장은 이전에 없던 새로운 의견이라기보다는 당대의 시대정신을 구체화한 현실적 제안으로 보는 것이 타당해 보인다. 어쩌면 그의 주장보다 더욱 중요한 것은 영화의 역사적 가치를 인식한 이상과 같은 시대정신의 배경이며, 이러한 시대적 배경은 ‘영화가 과학의 산물’이라는 당대의 인식에서 비롯된 것이라 유추할 수 있다. 당시 사람들이 과학적 실증주의에 대해 가졌던 신뢰는 영화(또는 사진도 마찬가지)를 과학의 결과물로 받아들여 현실의 기록 자료라는 특성에 대한 신뢰로 수렴되고, 바로 이런 부분이 영화의 사료적 가치라는 인식에서 중요하게 작용하였을 것이라 짐작할 수 있다. 아래의 인용은 20세기로 들어가는 길목에서 나타난 영화에 대한 인식을 잘 설명하고 있다.

영화가 탄생 초기부터 과거를 증언할 수 있는 사료로서 인

30) *Ibid.*, p. 7. “C’est surtout les cinéastes qui, pris au jeu de la création et désireux de faire valoir leurs recherches de contrepoint visuels, leurs inventions de montage et de prises de vue, entreprennent de solliciter, voire de revendiquer, la reconnaissance de leurs films en tant qu’œuvres, au début des années vingt.”

식된 것은, 현실을 놀랄 만큼 있는 그대로 전사(傳寫)해 스크린에 재현하는 영화 매체의 기술적인 역량에 기인한다. 이러한 신뢰는 19세기 이후 서구 사회를 지배했던 과학적 실증주의가 배경으로 작용한다. 영화는 진보의 증거였고 과학의 결과물로 받아들여졌다. 영화를 이용한 역사 연구의 가능성을 처음으로 제시한 마크 페로도 자신의 저서 『영화와 역사』에서 영화가 “역사의 주체”가 된다는 선언으로 논지를 시작한다. 그는 이에 대한 근거로 영화의 태생이 ‘과학 발전의 도구’라는 점을 들고 있다. 영화 이미지를 비롯한 영상 이미지에 현실 증언과 사실의 기록이라는 신뢰를 부여하는 것은 카메라가 인간의 개입 없이 대상을 재현해낸다는 기술적 성격이 중요하게 작용한다.³¹⁾

하지만 마투셰브스키의 주장은 당대에 잠깐 주목받다가 곧 잊히고 마는데, 앙리 랑글루아가 그의 글을 발굴하여 바르샤바에서 거행된 국제아카이브연맹(FIAF, Fédération internationale des archives du film)에서 발표하면서 재조명된다.³²⁾ 중요한 점은 마투셰브스키가 역사연구의 도구로 활용하기 위해 영상이미지의 보관을 주장했다가 보다는 영상이미지가 자료적 증거로써 가진 힘에 집중했다는 사실이다.

이는 우리에게 놀랄만한 것은 아닌데, 이미 탄생 때부터 사진은 현실의 절대적인 충실한 재구성으로 간주되었기 때문이다.³³⁾

31) 박희태, 「영상역사연구의 쟁점들」, *op. cit.*, p. 70.

32) “(...) mais son nom ne sera réellement exhumé qu’en 1955, date à laquelle un exemplaire d’Une nouvelle source de l’histoire est ramené en Pologne, probablement par Henri Langlois, à l’occasion de la réunion annuelle de la FIAF à Varsovie”. 참고. Magdalena Mazaraki, *Boleslas Matuszewski : De la restitution du passé à la construction de l’avenir*, in Boleslas Matuszewski, *Écrit cinématographiques*, *op. cit.*, p. 13.

33) *Ibid.*, p. 29.

마투셰브스키가 활동사진의 가치를 널리 알리기 위해 의지한 것이 바로 사진의 타고난 진정성이고, 이들의 움직임에서 객관성의 추가적인 보증까지도 보았다.³⁴⁾

마투셰브스키가 영화 탄생 직후 누구보다 먼저 사진을 포함한 영상 이미지의 보관을 주장한 이유는 바로 사진이 지닌 ‘타고난 진정성 *authenticité intrinsèque*’에 주목하였기 때문이며, ‘활동사진 *image animée*’의 경우는 움직임을 포함하기에 증거로서의 위상에 더 큰 객관성을 부여한다고 믿었기 때문이다. 결국 그가 영화가 탄생한지 3년 만에 영화보관소 *Dépôt cinématographique*의 창설을 주장할 수 있었던 것은 이미 사진의 과학적인 가치를 알고 있었기 때문일 것이다. 당시의 영화는 대부분 당대 기술의 한계로 1분을 넘지 않는 불거리에 가까운 재현 형태로, 오늘날과 같은 내러티브를 갖춘 영화라기보다는 매직 랜턴과 같은 시각적 여흥거리를 보다 발전시킨 형태의 기계였다고 보는 것이 옳을 것이다. 이런 시기에 마투셰브스키는 영화의 증거능력에 주목하여 영화보관소의 필요성을 주장했던 것이다.

마투셰브스키의 이러한 생각은 영상역사 2세대의 의식 형성에도 기여하게 된다. 앞서 언급한 것처럼 영화탄생 초창기에는 영화를 진보의 증거물 또는 결과물로 인식하는 경향이 있었기에 이를 바탕으로 영상 이미지를 진실의 증거로 받아들일 수 있었다. 이러한 경향은 제인 로스코와 크레이그 하이트의 다큐멘터리의 진실 담론의 출발점에 대한 설명에서도 찾아볼 수 있다.

다큐멘터리는 과학 담론이 자유주의적 휴머니스트 관점과 결합했던 계몽주의의 산물이며 사회 변화와 진보를 향한 욕망에 의해 추동되었다는 것이다. (...) 다큐멘터리는 이러한 과학적 열망을 가장 명백하게 실현해 온 논픽션 영역이다. 이 과학적 욕망은 또한 사실에 대한 근대적 신념에 의해 강화되었다. (...) 사람들이 카메라를 현실을 정확하게 기록하는 도구로

34) *Ibid.*, p. 13.

이해(수용)하게 된 것은 이를 기압계나 온도계 같은 다른 과학적 도구들과 연관 짓기 시작하면서부터다.³⁵⁾

결국 영상역사 1세대의 영화필름을 보관해야 한다는 인식에서 중요하게 작용했던 요인 중 하나는 과학의 결과물로 탄생한 영화가 현실을 과학적 방식으로 포착하는 도구라는 생각이다. 그들은 과학적 증거물인 영상 이미지를 역사의 증거물로 인식하였기 때문에 보관의 필요성을 역설하였던 것이다.

3) 과거의 부활에서 시네마테크 프랑세즈까지

영화가 가진 과학적 증거의 능력은 역사의 부활이라는 주제로 이진다. 빅토르 페로 Victor Perrot가 19세기 프랑스 역사학자 쥘 미슐레의 “그것은 부활이다 C’est une Résurrection”³⁶⁾라는 표현을 이어서 “역사는 부활이다 L’Histoire est une résurrection”라며 그의 담론을 확장하는 것은, 영상 이미지로 이루어진 영화를 과거를 부활시킬 수 있는 도구로 인식한 결과라고 해석할 수 있다. 당시의 영화는 오늘날의 뉴스처럼 시사성을 띤 영상이 많은 부분을 차지한다. 따라서 영상 이미지의 보관은 당시 시대상을 미래에 고스란히 부활시킬 수 있다는 인식에서 출발하는 것이다. 영상 이미지를 통한 과거의 부활은 과학과 종교의 중간지점에 위치하는 인식이라 할 수 있는데, 그만큼 영상 이미지의 현실 재현 능력이 놀랍고도 기적과 같은 일로 인식되었음을 의미한다. 이러한 인식의 일단은 마투셰브스키에서도 발견된다.

마투셰브스키는 역사는 이 영화로 된 자료들 속에 있다고

35) 제인 로스코·크레이그 하이트, 『모크 다큐멘터리—다큐멘터리가 아닌 다큐멘터리』, 맹수진·목혜정 역, 커뮤니케이션북스, 2010, p. 12-13.

36) Béatrice de Pastre, *Créer des archives cinématographiques à Paris. L’oubli du père ou les héritiers parisiens de Boleslas Matuszewski*, in Boleslas Matuszewski, *Écrit cinématographiques*, op. cit., p. 73.

설명하며 자신의 사유를 이어가는데, 이 영화로 된 자료들은 “막 잠들었고 또 이들 필수적인 기관들처럼 잠재하는 삶을 살아가는데, 몇 년 후 약간의 열기와 습기만 있으면 되살아나고, 다시 깨어나고 새롭게 과거의 시간을 살기 위해서는 어둠 속에서 렌즈를 관통하는 약간의 빛만 필요할 뿐이다.”³⁷⁾

영화에 역사적 가치를 부여한 마투쉐브스키의 생각은 이미 영화 탄생일에 ‘포스트’지에 기고된 영화의 가치에 대한 전망과 일치한다.

이 기계들이 대중에게 인도되면, 모두가 자신에게 소중한 존재들을, 그들이 고정된 형태가 아니라 그들의 움직임 속에서, 행동 속에서, 친근한 제스처 속에서, 입술의 말과 함께 사진 찍을 수 있다면 죽음은 절대적인 것이 되길 멈추게 될 것이다.³⁸⁾

현실을 ‘거의’ 있는 그대로 전사(轉寫)하는 능력을 갖춘 사진에서 출발하는 영화는 탄생부터 이미 현실에 대한 증거능력을 인정받았음을 알 수 있다. “시네마토그래프는(영화는) 역사의 전체를 주지는 못하겠지만, 적어도 그것이 전해주는 것은 이론의 여지가 없고 절대적인 진리이다”³⁹⁾라는 주장에서 볼 수 있듯, 이러한 영상 이미지의 특성을 역사 분야의 효율적인 도구로 이해하는 것은 어렵지 않았을 것이다. 재현 예술 또는 재현 기술 역사상 유례없이 현실에 대한 증거력을 가진 매체는 그 탄생 당시에 이미 역사 분야에서의

37) Magdalena Mazaraki, *Boleslas Matuszewski : De la restituion du passé à la construction de l'avenir*, in Boleslas Matuszewski, *Écrit cinématographiques*, op. cit., p. 36-37.

38) *La Poste*, 30 décembre 1895, dans *René Jeanne et Charles Ford, Le Cinéma et la presse*, Paris, A. Colin, 1961, p. 8. 재인용 Magdalena Mazaraki, *Boleslas Matuszewski : De la restituion du passé à la construction de l'avenir*, in Boleslas Matuszewski, *Écrit cinématographiques*, op. cit., p. 37.

39) *Ibid.*, p. 9.

유용성이 언급되었다. 그러나 실제로 영화필름을 보관하는 최초의 아카이브인 시네마테크 프랑세즈가 탄생하기까지는 이후에도 꽤 많은 시간이 필요하게 된다.

이렇듯 영화보관소 또는 영화박물관의 필요성 및 건립에 관한 주장들은 영화탄생 이후 점점 확장되고 있던 영화보관소의 필요성이라는 시대정신을 구체화하고 구현하는 과정에 있었던 것이며, 이러한 노력은 마침내 1936년 시네마테크 프랑세즈라는 결과물로 나타난다. 프랑수아 알베라 François Albera는 이 과정을 다음과 같이 설명하고 있다.

시작을 위해 약 1898년 이후 영화 박물관이나 영화로 채워진 박물관을 만드는 문제가 제기되었다는 것을 상기해보자. 마투셰브스키는 역사적인 배경에서 박물관을 요청했다. 1900년 만국박람회에서 마레는 과학 실험이라는 분야에서 새로운 기술과 그 효과를 전시한다. 에드몽 브누아-레비가 1907년 도서관과 전시관을 시도한 이후, 1913년 조르주 뒤로의 국가 박물관, 이후 인류학적인 목적에서 말과 제스추어 박물관(의 건립)이 제기된다(1913년 그리고 1920년에 다시 제기된다). 이후 1924년에 가에라 박물관과 함께 영화 예술이 관련되고(랑글루아에 의하면 “영화 박물관의 원형”), 무대장치, 포스터에 앞서 하나의 주제나 한 사람의 감독 또는 배우에 관하여 수집한 영화 일부분을 전시하기도 하였던 일련의 유사한 형태의 전시를 보관하는 박물관의 건립이 제기되었다.⁴⁰⁾

이제 시네마테크 프랑세즈가 보유한 수많은 영화 관련 자료들 중 영화 초창기 또는 영화 탄생 이전의 중요한 자료 수집에 관해 간략하게 살펴보자. 월 데이는 전 세계에서 그 누구보다 앞서 영상 관련 기계를 수집한 인물로 알려져 있다.

40) François Albera, 《Musée du cinéma : Esprit es-tu là》, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 43 | 2004, p. 1-2.

1900년부터, 특히 1910년부터, 영화 기술자 월 데이는 열정을 가지고 활동사진의 고고학이라 할 모든 과거의 기계들을 찾아다녔다 : 매직 랜턴, 유리판, 카메라 옵스큐라, 시각 장치, 시각 장난감, 스트로보스코프 디스크, 최초의 상영기들, 카메라, 인화기, 편칭기, 필름, 프린트, 필사본, 사진 등, 가장 오래된 근원부터 제7의 예술과 가깝건 멀건 관계되는 모든 것.⁴¹⁾

‘월 데이 컬렉션’은 그 자체로만 보면 영상역사 1세대가 아카이브 구축에 미친 영향과 별 관련이 없어 보일 수도 있으나, 시네마테크 프랑세즈의 건립에 큰 영향을 미쳤다. 월 데이는 광적인 수집과 영화 기구에 대한 열정으로 1922년에 수집품 전시회를 개최하였고 자신이 수집한 2,000점 중 약 500점을 영국의 사우스 켄싱턴 박물관에서 전시한다. 18세기에 제작된 매직 랜턴부터 ‘데이 프로젝트’라 부르는 본인이 직접 제작한 영사기를 아우르는 이 전시는 프랑스인들의 관심을 끌었고 이후 프랑스에서 그간 주장되어 왔으나 실현되지 못했던 영화박물관 건립에 관한 논의를 재점화하는 결과를 초래한다. 1922년, 그레 잔느는 ‘파리는 언제 영화박물관을 갖게 되는가?’라고 주장하였고 마침내 1927년에는 파리의 예술 및 직업박물관 한편에 영화를 위한 공간이 마련된다. 월 데이는 자신의 컬렉션을 1927년부터 매각하고 싶었으나 워낙 그 규모가 방대해 구매자를 찾지 못한 채 1936년에 사망한다. 1956년 런던을 방문한 앙리 랑글루아는 ‘월 데이 컬렉션’에 대한 얘기를 듣고 당시 문화부 장관인 앙드레 말로에게 요청해 이를 국비로 수집하게 된다. 그래서 영화 초창기 가장 가치 있는 소장품인 ‘월 데이 컬렉션’이 시네마테크 프랑세즈의 컬렉션이 되어 오늘에 이르는 것이다.⁴²⁾

이렇듯 결국 월 데이의 영화에 대한 열정이 파리지(市)의 관계자를 움직여, 1936년 앙리 랑글루아가 시네마테크를 건립하는 단초로 작용하게 되는데 사실 월 데이와 시네마테크 프랑세즈 건립 사이의

41) Laurent Mannoni, *Les collections d'appareils de la Cinémathèque française et du CNC*, in *Cinémaction* n° 97, *op. cit.*, p. 82.

42) 참고. *Ibid.*, p. 82 참조.

직접적인 관련성을 입증하기는 쉽지 않으나, 그의 컬렉션의 방대함과 다양함이 1930년대에 이미 유럽에 널리 알려져 있었고 이것이 1936년 9월 9일에 앙리 랑글루아가 조르주 프랑쥐, 장 미트리의 도움으로 제출한 시네마테크 프랑세즈 설립 신청서에서 설립목적을 밝히는데 영향을 미쳤을 것으로 짐작해볼 수 있다.

필름의 다양한 소유자들과 영화 목록을 보호하고 보존하려는 모든 사람들을 모은다.

영화와 관련된 모든 자료와 일부 영화, 포지티브 필름과 네거티브 필름을 찾고 보관한다.

영화 탄생부터 지금까지 전세계에서 촬영된 영화 작품들을 알 수 있고 목록화할 수 있게 해주는 문헌들을 모은다.⁴³⁾

지금까지 우리는 마투셰브스키를 대표로 하는 영상역사 1세대의 가장 두드러진 주장과 본격적인 영화필름 아카이브인 시네마테크 프랑세즈가 설립되기까지 제안되고 논의된 부분을 살펴보았다. 이들이 역사연구에 구체적인 방법론을 제시하며 영상역사의 발전에 기여한 것은 아니지만, 영화를 역사의 자료로 인식하고 이를 보존하도록 시대정신을 표출해 왔다는 데서 이들 작업의 의미를 찾을 수 있을 것이다. 그들은 영화를 단지 소비 수단으로 생각했던 것이 아니라 그것에 담긴 사회, 문화, 역사적인 가치를 파악했기 때문에 보관을 주장할 수 있었던 것이다. 그들이 필름 아카이브 설립을 처음 주장했던 시점과 아카이브가 설립된 시기와는 꽤 시차가 있어 많은 필름들이 유실될 수밖에 없었지만, 그럼에도 불구하고 프랑스에서는 꽤 많은 초창기 영화들을 보유하고 있어 국내 환경과 상당한 차이를 보인다. 물론 우리는 영화가 탄생한 시점에 일제강점기를 겪었고 이어서 한국전쟁을 거치면서 우리 스스로가 영화에 관한 논의를 할 여지가 없었을 뿐 아니라, 권위적인 정부가 계속 이어지면서 아

43) Pierre Barbin, *La cinémathèque française Inventaire et légendes (1936-1986)*, op. cit., p. 11.

카이브 구축에 관하여 민간이 주체가 되어 논의를 펼칠 기회가 상대적으로 부족했다. 그렇기 때문에 현재 유실된 초창기 한국 영화를 찾는 많은 노력에도 불구하고 성과가 많지 않은 것이 현실이고 영상 역사연구를 위한 아카이브 구축을 위해 국내가 아닌 해외 아카이브에서 자료를 수집하는 것이 현실이기도 하다.

3. 영상역사연구 2세대의 작업과 의미

이상에서 살펴본 것처럼 1940년대(영상역사 1세대)⁴⁴⁾까지 이어지는 영상역사 분야는 사진가, 영화애호가 등의 성찰에서 출발하는 영역이었다. 하지만 영상역사 2세대의 연구는 역사와 영화 연구자들의 성찰에서 비롯된다. 이들은 본격적으로 영화를 연구하고 영화와 역사의 관계를 설정한 세대로, 영화사 연구가 조르주 사둘 Georges Sadoul, 미시사를 주창했던 아날학파의 마크 페로와 사회학적인 시각에서 영화를 분석하였던 피에르 소를랭 Pierre Sorlin 을 대표적 연구자로 들 수 있다. 한편 제2차 세계대전은 영상역사 2세대에게 중요한 영향을 미쳤는데, 우선 영화 산업의 발전과 촬영 기술의 진전에 힘입어 본격적으로 영화로 촬영한 전쟁이었으며, 또 당시 사람들이 전쟁 상황을 뉴스영화로 접하면서 역사 연구의 단초가 되는 영화가 본격적으로 대중 속에 자리 잡는 계기가 되었기 때문이다. 로랑 베레 Laurent Véray는 이 시기에 “뉴스영화의 일부 장면들은 당시 사람들이나, 아카이브 관련자들, 비평가, 영화 이론가들에게 날 것으로의 증언, 진정한 자료로 간주되었다”⁴⁵⁾고 설명하고 있다. 이후 영화에 관한 관심이 급증해 영상을 바탕으로 역사를 연구하는 2세대가 등장하게 된다. 영상역사 2세대는 영상자료 자체가 갖는 사료적 가치에 대한 인식을 1세대와 공유하며, 영화의 재현방식에서 출발해 재현과 역사 현실의 균열지점을 포착하는데 주력하고 있어 영상

44) 영상역사 1세대를 1958년까지라고 얘기하는 시각도 있다.

45) Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, Paris, Scéren, Cndp-Crdp, coll. Patrimoine, 2011, p. 154.

을 통한 역사 연구에 더욱 체계화된 연구 결과를 보여주며 본격적인 방법론을 제시한다는 점에서 구분된다. 또한 이들은 1990년 이후 등장하는 영상역사 3세대⁴⁶⁾가 분야별 주제(유대인 학살, 알제리 전쟁 등)를 통해 역사연구를 시도한 것과 달리, 영화와 역사연구의 관계에서 영화를 활용한 역사접근 그리고 역사를 바탕으로 영화를 이해한다는 영상역사연구의 전체적인 방향을 기획했다고 할 수 있다.

1) 영화의 역사를 통한 영상역사 기반 조성: 조르주 사들

조르주 사들은 영상역사 2세대에서 시기적으로 가장 앞서 있는 인물로, 1세대와 2세대의 가교역할을 한 인물이다. 그의 작업은 1세대와 겹치는 부분이 있으나 영화를 과학의 대상으로 인식하게 이끌었다는 점에서 1세대와 구분된다.

- 영화 기반의 문서화를 통한 역사연구

사들의 작업은 역사를 위해 영화에 접근한 것이 아니라 영화사(史)를 통해 영화의 역사라는 분야를 개척했다는 점에서 특징적이다. 그는 영화 비평가로서도 많은 글을 남겼으나, 특히 총 6권으로 출간한 『영화의 역사 개관』⁴⁷⁾이라는 당대의 기념비적인 저작으로 널리 알려져 있다. 영화의 역사를 정리하면서 영화의 가치, 이후 역사가들이 영화를 이용한 역사연구로 나아갈 수 있는 중요한 바탕을 마련하였다는 점에서 그의 작업은 의의가 있다. 그의 방대한 저서에 기록된 초창기 영화에 관한 정보는 필름이 유실되어 사라진 영화의

46) 영상역사 3세대를 대표하는 프랑스의 연구자는 실비 린드페르그 Sylvie Lindeperg, 로랑 베레, 장-피에르 베르탱-마기 Jean-Pierre Bertin-Maghit 등이 있다.

47) *Histoire générale du cinéma*. Tome 1. *L'invention du cinéma*, Denoël, 1946-1975 / Tome 2. *Les pionniers du cinéma*, Denoël, 1947-1975 / Tome 3. *Le cinéma devient un art-L'avant-guerre*, Denoël, 1950-1975 / Tome 4. *Le cinéma devient un art-La première guerre mondiale*, Denoël, 1950-1975 / Tome 5. *L'Art muet - L'après-guerre en Europe*, Denoël, 1950-1975 / Tome 6. *L'Art muet-Hollywood-La fin du muet*, Denoël, 1950-1975.

정보를 확인할 수 있다는 점에서 영상역사 1세대의 연구에서 보여 주는 증언의 기능과 중첩되지만, 그는 체계적인 문서화와 방대한 문헌화 작업을 통해 영상역사연구의 새 지평을 열었다. 뿐만 아니라 그는 영화 필름의 내용을 문서화하는 필름 아카이브의 가장 기본적인 중요한 작업을 제안했으며, 영화의 납본제 또한 적극적으로 주장했다.

- 제도 보안을 통한 영상역사의 미래 준비

영상역사 1세대가 영화 필름의 보관을 주창하며 시네마테크 프랑세즈의 설립에 기여했다면, 2세대의 조르주 사들이 기여한 것은 보다 강력한 필름 아카이브 구축을 위한 기반인 납본제를 주장한 것이라 할 수 있다.

종종 필름을 인쇄물처럼 납본제 대상으로 삼자는 주장이 제기되었다. (...) 필름의 보관이 원칙상 영화 예술과 그 역사를 위해 핵심적인 작품에만 한정되어서는 안 될 것이다. 동시대인은 작품의 예술적 가치, 역사적 가치를 판단하는데 있어 적당하지 않다. (...) 따라서 그 어떤 선별도 거치지 않고 모든 연출된 영화 필름, 모든 다큐멘터리 영화의 필름 그리고 모든 뉴스영화의 보관은 바람직한 일이고 그리고 나아가 미래의 역사가의 이해를 위해서도 꼭 필요한 일이다.⁴⁸⁾

그의 선구적인 제안에 힘입어, 1977년의 법 개정을 통해 프랑스에서는 모든 영화필름의 납본제가 시행된다. 그리고 영화를 중심으로 한 국제적 네트워크 또한 사들의 주요 업적 중 하나이다. 이를 통해 각 국가의 영화정보를 서로 수정하고 유실된 필름을 타 국가에서 확

48) Georges Sadoul, 《Cinémathèque et Photothèque》, in Charles Samaran (dir.), *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, coll. 《Bibliothèque de la pléiade》, 1961, p. 1171. 재인용 Valérie Vignoux, *Georges Sadoul et l'Institut de filmologie : des sources pour instruire l'histoire du cinéma*, in *Cinémas*, vol 19n N° 2°3, printemps, 2009, p. 259-260.

보하였으며 용어를 국제화하여 국가 간 영화에 관한 언어적 소통을 수월케 했다. 이러한 노력의 결실이 1938년 파리에서 창설된 국제아카이브연맹이다. 그는 필름의 화학적 특성상 보관에 취약한 매체라는 사실을 일찍 간파하고 영상의 내용을 문서화하는 작업을 통해 영화를 영속시키려 애썼고, 이는 영상역사연구에서 영화 관련 문서도 영화필름만큼 중요하다는 사실을 일깨워 주었다. 결국 이와 같은 노력의 결과로 영화에 대한 인식이 바뀌었고 영화가 과학적 위상을 얻게 되면서 이후 세대들이 영화를 과학적 연구의 대상으로 인식하는 계기를 마련하게 되었다.

- 영상 조작의 위험성 경고

로랑 베레는 영화를 통한 역사연구에서 사들이 제기한 핵심적 주장을 다음과 같이 설명한다.

그에 의하면, 역사가에게 세 종류의 영화가 유용하다. 그 ‘출처가 분명한’ 뉴스영화는 귀납적으로 행해진 역사의 재구성인데, 이는 역사소설의 장르와 유사할 것이다. 그리고 어떤 사건과 직접적인 관계없이 연출된 영화들 하지만 이 영화를 연출할 당시와 관련된 ‘풍습, 의상, 행동, 예술활동(영화를 포함한), 언어활동, 기술’ 등에 관한 정보를 가져다주는 영화들. 세 번째 개요인 ‘사진의 증언 그리고 움직임의-기록’을 읽으면 사들의 중요한 관심이 아카이브 이미지의 본질에 대한 왜곡의 위험성과 특히 편집 시의 조작 가능성과 관련되어 있음을 잘 알 수 있다.⁴⁹⁾

사들은 영상역사 2세대의 첫 번째 주자인 만큼 역사연구에서 가치가 있는 영화들을 간략하게 정리했는데, 그가 특별히 관심을 가진 것은 편집으로 인한 영상의 왜곡 가능성이었다. 영화는 사진 이미지의 특성으로 현실에 대한 탁월한 증거능력을 갖고 있지만, 편집을

49) Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, op. cit., p. 154.

통해 얼마든지 이미지의 의미구조가 조작될 수 있는 매체이기도 하다.

1958년 9월, 20년 전에 히틀러가 행한 연설을 상기하는 뉴스 영화의 한 장면을 상상해봅시다. 거기에 사건의 이전이나 이후에 발생한 요소를 끼워 넣을 수 있을 것입니다. 1933년 뉘른베르크 전당대회, 히틀러가 프라하에 입성하는 모습, 유대인 박해, 강제수용소 등. 1940년의 폭격, 프랑스에서 휴전 후 춤추는 총통, 아나운서에 의한 해설이 이 (상상한) 장면의 의미를 강조합니다. 이렇게 편집은 역사의 해석이 됩니다. 하지만 진정하고 직접적인 출처인 히틀러의 연설 각 문장도 마찬가지입니다. 이 문장들의 가치는 역사연구에 삽입한 인용문들의 가치와 유사합니다. 연설의 문장들이나 뉴스 영화의 쇼트 하나는 인용처럼, 일부가 삭제되거나 왜곡될 수 있습니다. 1940년 6월 히틀러가 르통드(프랑스)의 교차로에서 춤추는 장면은 오늘날 모두가 진짜라고 여기는 조작의 본보기 중 하나입니다. 이 장면에서 각각의 사진 이미지는 진짜입니다. 하지만 총통의 춤은 거기에 없습니다.⁵⁰⁾

사들이 예로 든 장면은 프랭크 카프라 Frank Capra가 제2차 세계 대전 동안 전 세계 아카이브 영상을 모아서 제작한 편집다큐멘터리 시리즈 <왜 우리는 싸우는가 *Why We fight*>(1942-1945)의 세 번째 작품인 <분할과 정복 *Divide and Conquer*>(1943)에 등장한다. 여기서 히틀러는 프랑스를 침공한 뒤 로통드에서 이루어진 프랑스의 항복 협정서에 조인하기 위해 걸어가는데, 원본에는 분명히 히틀러가 춤추는 장면이 없지만 그가 한쪽 다리를 약간 높이 올리는 장면을 영국의 다큐멘터리 감독인 존 그리어슨이 반복하여 편집한 장면이 퍼지게 되면서 히틀러가 이날 ‘승리의 춤’을 추었다고 사람들이 믿기

50) Georges Sadoul, 《Photographie et cinéma》, in Charles Samaran (dir.), *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, coll. 《Bibliothèque de la pléiade》, 1961, p. 1394. 재인용 Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, op. cit., p. 154-155.

시작했다는 것이다.⁵¹⁾ 이렇듯 작위적인 편집을 통해 영상의 사료적 가치를 훼손하고 자신의 주장을 뒷받침하기 위해 영상을 적극적으로, 또는 소극적으로 조작하여 활용하는 일은 오늘날에도 비일비재하다. 영상자료가 넘쳐나고 그것을 디지털화해서 언제 어디서나 아카이브 영상에 접근할 수 있는 요즘, 이를 이용해 하나의 주제로 편집다큐멘터리를 제작하는 일이 전문가의 영역에서 일반인의 영역으로 많이 확장되었다. 이렇게 아카이브 영상을 활용하여 누구나 역사다큐멘터리를 만들 수 있다는 사실은, 역사 왜곡의 가능성이 그 전에 비해 더없이 열려있다는 것을 의미한다. 또한 4·19 의거나 한국전쟁 등 특정 기념일에 방송사에서 제작하는 편집다큐멘터리의 경우 여전히 역사적인 사실성과 엄정함에서 많은 문제를 노출하고 있다. 영상역사 2세대인 사들은 바로 이런 부분에 대해 이미 경고하고 있었던 것이다. 서론에서 이미 언급한 것처럼 영상은 다른 매체에 비해 아주 강력한 증거력을 가지고 있다. 하지만 편집이라는 비교적 단순한 방식에서부터 영상을 직접 왜곡·변조하는 조작 기술로 영상이 가지고 있는 신뢰를 악용할 수 있는 여지가 항상 존재하기에 조작의 가능성에 대한 감시와 직업윤리적인 접근이 필요할 것이다.

2) 역사연구를 위한 도구 규정: 피에르 소를랭

피에르 소를랭은 마크 페로와 거의 동시대에 활약한 대표적인 영상역사 2세대이다. 마크 페로가 아날학파를 대표하는 역사학자의 입장에서 영화를 통해 역사에 접근하는 방식을 보여줬다면, 소를랭은 사회학적 관점에서 영화에 접근하는 연구자이다. 그는 특히 영화 미학을 바탕으로 사회학적 접근을 시도하였는데 사회의 근간으로 작용하는 역사라는 시각을 가지고 있었다. 따라서 마크 페로가 다큐멘터리, 픽션 영화, 텔레비전 영상 등 모든 영상자료는 역사연구에

51) 이 부분에 관한 증언은 앙드레 바쟁의 4권으로 이루어진 『영화란 무엇인가? *Qu'est-ce que le cinéma*』의 1권 중 「A Propos de 《Pourquoi nous combatton s》, Histoire, documents et actualités」의 각주에서 확인할 수 있다.

기여한다고 주장한 반면, 피에르 소를랭은 아카이브 이미지보다는 픽션 영화에 관심을 기울였다. 바로 이런 맥락에서 로랑 베레는 소를랭이 “무엇보다도 픽션 영화에 대한 기호학적인 분석에 주의를 기울이는데, 그의 주장은 역사를 영화로 기록하는데 있어 아카이브 이미지의 사용과는 관계가 없다”⁵²⁾고 주장했던 것이다. 소를랭과 페로의 분석 대상이 차이를 보인다고 해서, 그들 연구의 근본 바탕이 다른 것은 아니다. 영상역사연구 2세대로서 소를랭은 영상자료가 문헌자료에 필적할만한 사료임을 주장했고, 역사적 사실을 다룬 영화 제작의 관련 통계를 활용해 당대의 정치적 입장을 분석할 수 있는 가능성을 제시했으며, 특히 중요한 업적은 역사연구의 도구로 활용할 수 있는 영화의 특성을 규정한 것이다.

- 문헌자료 vs 영상자료

조르주 사들의 경우, 영화학자로 출발해 영화를 통한 역사에 관심을 가졌기 때문에 역사연구에서 영화가 갖는 가치에 대한 문제 제기는 없었지만, 소를랭이나 페로처럼 전통적인 인문학에서 출발해 역사학에 접근하려는 연구자들은 문헌정보가 가지고 있는 중요성을 간과할 수 없었다. 따라서 영상역사 2세대의 첫 번째 주요 작업은 영상자료가 문헌 자료만큼 중요하다는 사실을 입증하는 것이었다. 그들은 초창기 연구에서 영상자료가 문헌자료와 큰 차이가 없는 사료라는 점을 수차례 역설한다.

그 무엇도 역사가가 (학술)발표에 덧붙이기 위해 사진이나 영화를 사용하는데 반대할 것은 없다. 만약 그의 노력이 발표를 수월하게 하는 것이라면 그를 위해서나 청중을 위해서나 좋은 일이다. 하지만 그는 그 역사가가 영역을 변경하지 않는다는 것을 이해하여야만 한다. 그가 제시한 자료물의 현대성—비교적—은 그의 행보에 영향을 미치지 않는다. 간략하게

52) Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire -de la conservation à la création*, op. cit., p. 160.

언급한 것들을 다시 얘기하자면, 영화는 종종 유용하다. 하지만 그것은 텍스트 보다 더, 혹은 보다 덜 진실하지 않다. 그리고 영화가 예증 역할을 할 때는 문헌 자료에 비해 조금도 다르지 않은 기능을 가진다.⁵³⁾

그런데 소를랭의 주장은 영상자료가 문헌자료와 같은 가치를 가졌다는 데서 그치지 않는다. 그는 “이미지는 텍스트와 같은 것을 얘기하지 않는다. 특히 프레임이라는 한계와 함께 이미지는 우리에게 사건의 현존을 가져다주고, 이미지는 하나의 삶, 활력, 하나의 삶, 그 어떤 텍스트도 결코 줄 수 없는 현존을 제공한다”⁵⁴⁾고 말하는데, 텍스트 자료가 결코 따라갈 수 없는 영상자료의 특징을 강조하기 때문이다.

- 역사연구의 도구로 활용할 수 있는 영화의 특성

이렇듯 역사연구에서 영상 이미지만의 특성이 가지는 가치를 확인한 소를랭은, 1974년에 발표한 논문 「스크린 상의 클리오 또는 어둠속의 역사가 *Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir*」에서 본격적으로 영상역사연구의 방법론을 제안한다. 그는 서두에서 “역사영화란 무엇인가? 영화감독은 어떤 역사를 활용하며 왜 그렇게 하는가? 역사가들은 과거의 한순간에 대한 재구성이 근본적인 목적이 아닌 연출들에 어떻게 접근하고, 분석하고, 경우에 따라 활용하는가?”⁵⁵⁾라는 물음을 던진다. 소를랭에게 있어 역사영화는 편집 다큐멘터리나 과거의 다큐멘터리와 같이 아카이브 이미지를 바탕으로 만든 영화가 아니라 “인쇄된 문서들의 작업과 같은 영역”⁵⁶⁾이기 때문이다. 따라서 그가 역사영화를 언급할 때는 역사를 주제로 제작한

53) Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977, p. 41 재인용 Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire -de la conservation à la création*, op. cit., p. 159-160.

54) Pierre Sorlin, *Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir*, in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 21 N°2, avril-juin, 1974, p. 287.

55) *Ibid.*, p. 253.

56) *Ibid.*, p. 254.

픽션 영화를 의미하며, 그중에서도 어떤 영화가 역사영화가 될 수 있는지, 역사영화를 어떻게 분류할 수 있는지를 설명하고 있다.

이렇듯 픽션 영화를 통한 역사 연구를 위해 소를랭은 특히 이탈리아 독립운동을 다룬 영화<1860>⁵⁷⁾을 분석한다. 먼저 영화가 역사와 맺고 있는 관계에 따라 역사영화를 분류한 뒤 역사영화를 분석하는 틀을 제시하고 있다. 바로 이 지점에서 그의 논문이 마크 페로의 연구와 함께 영상역사 2세대의 시작과 그들의 방법론을 본격적으로 알리는 작업이라는 의미를 가진다. 논문의 서두에서 소를랭은, 이탈리아의 파시스트 정부가 과거 전통과 단절하기 위해 1922년에서 1943년까지 이탈리아 통일을 다룬 영화를 거의 제작하지 않은 점에 주목한다. 가리발디의 이탈리아 통일이 대중에 의해서가 아니라 부르주아지와 지식인이라는 극소수에 의해 이루어졌다고 보는 것이 기존의 역사관이기 때문에, 무솔리니 정권에서는 가리발디의 통일을 언급하는 것이 정부에 도움이 되지 않는다고 판단하였고 이런 맥락에서 가리발디뿐만 아니라 통일 관련 주제를 다룬 영화를 제작하도록 허락하지 않았다는 것이다. 하지만 그는 1933년에 <빌라프랑카 휴전 Villafranca>⁵⁸⁾과 함께 두 편의 통일 관련 영화가 제작되었다는 사실에 주목하며 본격적인 역사영화의 구분을 보여주고 있다. 이 논문의 핵심은 ‘역사영화’라는 개념을 정의하면서 그 특징을 설명하고 있는 아래의 인용 부분으로, 그에게 있어 역사영화는 무엇보다도 픽션영화에 다름 아니다.

1. 역사영화는 과거의 사건들을 현재로 가져다준다. 그리고 거기서 아주 강한 정치적 색채를 띠게 된다.
2. 역사영화는 체계적으로 스테레오타입과 코드화된 이미

57) <1860>은 1934년 이탈리아 감독 알레산드로 블라세티 Alessandro Blasetti가 연출한 역사영화이다. 부르봉 왕가에 의해 점령된 시실리아를 주세페 가리발디가 해방하려 오기까지의 과정을 다룬 이탈리아 통일(리소르지멘토 Risorgimento)을 내용으로 하는 영화이다.

58) 1934년 베니토 무솔리니의 시나리오를 바탕으로 지오바치노 포르자노가 연출한 이탈리아 역사영화.

- 지들을 사용하고 관객에게 아주 강한 참여를 강요한다.
3. 역사영화는 일관적인 사실들을 보여주지만 파악할 수 있는 정보 뒤로 외부의 설명에 대한 가능성을 제안하는 불확실성이 자유롭게 맴돌게끔 내버려 둔다.
 4. 역사영화는 설명을 내포하지 않는다면, 분위기에 대한 전반적인 시각을 제안하는데, 한 시대나 하나의 상황에 대한 우세한 특성에 대한 전반적인 시각을 제안한다.
 5. 마지막으로 역사영화는 아주 불완전하게 행위자의 도식에 복종한다.⁵⁹⁾

소를랭은 단순히 과거를 주제나 배경으로 삼는 영화, 특히 <벤 허>(1959)나 <집계>(1956) 같은 “역사를 구실로 삼는” 영화나 웨스턴 영화와 같이 “역사 색채를 띤”⁶⁰⁾ 영화들을 역사영화로 규정하는 것을 단호히 거부한다. 왜냐하면 이러한 영화에서 과거는 단지 특정한 시기를 요약적으로 특징하기 위해 사용되고 배경이 ‘역사적’이라 할 수 있지만 여기서 역사는 보충적인 장치일 뿐이기 때문이다. 그렇기 때문에 역사영화는 기존의 문화에서 출발하여 그것을 발전시키고, 연장하고 보완하며, 경우에 따라 새로운 방식으로 보여주는 영화라고 규정하고 있다.⁶¹⁾ 이렇듯 그가 역사영화라고 규정하는 영화는 우선 과거의 역사적 사실을 중심주제로 다루지만 그것이 현재(제작이나 출시 당시)와의 관계 속에서 연결되는 영화를 의미한다. 단순히 과거의 역사적 사실을 재현하는 것에 그치는 것이 아니라 과거를 소환해서 현재의 정치적인 행위와 관련지을 수 있는 영화를 역사영화의 첫 번째 조건으로 꼽는 것이다. 바로 이 지점이 영화를 보면서 화면에 고증된 역사적 현실의 진위에 집착하던 기존 역사가들의 시각으로부터 벗어나 역사에 접근하는 방법론을 획기적으로 전환시켰다는 점에서 영상역사연구의 아주 중요한 출발점이라 할 수 있다. 역사영화는 역사적 사실의 현재 투입을 통해 관객의 참여를

59) *Ibid.*, p. 277.

60) *Ibid.*, p. 255.

61) *Ibid.*, p. 255.

이끌어낼 수 있기에, 무솔리니 정권은 <1860>에서 역사영화의 작동 방식을 교묘하게 활용하여 농민들의 이주를 저지할 목적으로 영화를 활용하고 있다는 것이다. 그래서 이 영화는 역사적 사건의 배경인 통일 전쟁의 중심인물 가리발디 대신 시실리아의 농부를 영화의 주인공으로 내세운다. 정책의 실패로 인한 이농현상과 실업 등의 문제가 두드러지자 농촌 중심의 시각으로 시실리아의 비교적 평온한 모습을 보여주며 사회문제를 무마하려 시도한 것이다. 이렇듯 소를랭이 규정한 영상역사연구에서 사료로 활용할 수 있는 역사영화의 특성이나 역사영화의 사회에 대한 작동 도식은 현재에도 크게 변화하지 않고 있다.

이 논문의 결론부에서 소를랭은, 역사영화를 마주하는 역사가가 “영화와 마주한 그들의 태도를 규정하는 경험론에서 벗어나게 해야” 하며, “이런저런 영화에 의해 들려주는 ‘이야기’가 ‘역사적 현실’과 꼭 들어맞는지”⁶²⁾를 확인하는 습관을 경계해야 한다고 주장한다. 또한 “역사가는 재현된 사실들의 정확성에 만족하지 않게 될 때, 그는 필연적으로 몇몇 사건들에 대한 선택과 연출을 주재한 다수의 이유에 대해 질문하게 될 것”⁶³⁾이라고 말하며, 영화를 분석할 때 역사연구자는 역사적 정확성이 아니라 영화가 그 사건을 선택한 이유와 그것을 다루는 방식에 관심을 가져야 한다고 충고한다.

이에 더해, 흔히 역사영화를 제작하는 제작 주체가 저지르는 실수에 대한 소를랭의 지적은 영화제작자나 연구자에게 중요한 교훈이 될 수 있을 것이다. 역사영화라는 것은 단순히 역사적 사실을 나열하거나 역사적 현실을 묘사하거나 또는 이를 제작자의 주관적인 시각으로 재단한 영화가 아니라 역사에 문제를 제기하는 영화이기 때문이다. 이렇게 역사에 문제를 제기할 때 비록 픽션이긴 하지만 제작 당시의 시각과 당시에 영화제작의 동력이 되었던 역사 현실에 대한 문제의식을 이해할 수 있을 것이다.

62) *Ibid.*, p. 277.

63) *Ibid.*, p. 256.

영화는 결코 역사를 들려주지 않는다. 영화는 몇몇 사건들을 보여주지만 그 사건의 전체를 보여주지는 않는다. 따라서 지속적이고, ‘봐라, 이것이 일어난 일이다’와 같이 내레이션이나 역사가 또는 배우의 설명 없이 비교적 일관적인 이야기를 구성할 수 있는 방법을 찾아야만 한다. 왜냐하면 이러한 것은 책에서 찾을 수 있기 때문이다. 이런 원칙에 근거해서 연출한 영화들이 꽤 있다. 이런 영화는 그림을 곁들인 역사에 관한 텍스트가 되어서는 안 된다.⁶⁴⁾

이렇듯 역사를 이야기하는 영화의 내용만이 아니라 내용을 선택한 이유와 보여주는 방식을 이해하기 위해서는 먼저 영화가 제작된 배경을 파악해야 하고, 이를 역사연구의 다양한 준거에 대입(시대적인 준거를 예로 들면 1920년대에는 왜 이런 영화를 제작하지 않았는지, 그리고 1930년대는 왜 이런 영화가 많이 제작되었는지 등)해 볼 필요가 있을 것이다.⁶⁵⁾

- 통계를 활용한 부재의 기록

마지막으로 소를랭의 연구에서 문헌자료와 영상자료의 차이를 비교한 내용 중 흥미로운 요소는 ‘부재’의 기록이다. 소를랭의 주장에 따르면 1905년부터 이탈리아에서 제작된 통일 관련 영화는 약 70편에 이르지만, 통일이라는 주제가 시나리오의 중심을 이루는 영화는 1905년에서 1922년 사이에 열여섯 편, 1923년에서 1943년 사이 다섯 편, 그리고 1945년 이후 1974년까지는 열 편이다. 1923-1943년은 무솔리니 집권기로, 다른 시기에 비해 현저히 적은 수의 통일 관련 영화가 제작된 것을 알 수 있다. 이 중 세 편은 무솔리니 집권 초반기인 1925-1926년 사이에 제작되었고 나머지 두 편은 1933년과 1934년에

64) *Ibid.*, p. 286.

65) 소를랭이 제기한 분석 방법은 1970년대의 프랑스 환경에서 출발하는 것이지만 현재 우리가 이러한 분석 방식을 사용할 수 있는 가능성도 충분히 있을 것이다. 특히 권위주의 정부 시절에 제작된 영화의 역사적 콘텍스트와 제작 시기 그리고 국내의 정치적 환경과 연계해서 분석해 볼 수 있는 여지를 제공하고 있기 때문이다.

제작된 <1860>과 <빌라프랑카 휴전>이다. 여기서 우리는 특정한 역사를 주제로 제작한 영화가 역사연구의 도구가 될 수 있는 것은 분명하지만, 특정한 주제의 영화가 부재한다는 사실 또한 역설적으로 역사적 의미를 가질 수 있다는 점을 확인할 수 있다. 특정한 주제의 영화를 특정한 시기에 제작하지 않았다는 사실을 확인하는 것만으로도 문헌사의 결여를 보충할 수 있는 수단이 된다는 것이다. 이렇듯 소를랭이 제안하는 영상역사연구의 방법론은 문헌을 바탕으로 접근하는 역사학자와 다른 시각에서 출발해 영화의 내용에만 집중해서 고층적인 시각으로 역사의 재현을 분석하는 것이 아니라 영화의 제작환경이나 제작시기의 정치적 환경, 그리고 특정 주제의 부재에 이르기까지 영화 외적인 영역을 아우르는 다양한 접근 경로를 취한다는 것을 알 수 있다.

3) 영상역사연구의 다양한 방법론 제시: 마크 페로

마크 페로는 진정한 의미에서 영화를 통한 역사연구의 길을 열어 주었다고 할 수 있다. 그는 아날학파가 추구하는 미시사 연구의 범주에서 영화를 활용한 역사 접근을 시도하였는데, 이는 영화가 대중 소비물을 넘어 사료로 작용할 수 있는 구체적인 방법론이 개척되었음을 의미한다. 그는 문헌을 바탕으로 연구하는 보편사의 균열지점을 영화를 통해 파악하려고 노력했고, 그를 비롯한 영상역사 2세대는 영화가 대항역사의 훌륭한 소재가 된다는 것을 입증했다는 점에서 의의가 있다.

- 영상역사의 지향점: 대항역사⁶⁶⁾

영상역사 연구에서 마크 페로의 중요 업적은 무엇보다도 구체적인 방법론을 제시했다는 것이다. 그는 영화의 시나리오, 배경, 대사

66) 번역서에는 ‘반역사’라고 표기하고 있는데 원문에는 ‘contre-histoire’라서 반(反)이라는 의미도 틀릴 것이 없겠지만 문헌을 바탕으로 형성된 ‘보편사’와는 다른 역사적 접근이라는 의미에서 ‘대항역사’라는 표현이 더 적절해 보인다.

뿐만 아니라 영화와 직접 관련되거나 관련되지 않은 구성요소(작가, 제작사, 관객, 비평, 정치체제 등) 사이의 관계를 분석해야 한다고 주장하였다. 그는 “(영상을 통해)보이는 것을 통해 (문헌사에서는)보이지 않는 것을 찾아내는 것”⁶⁷⁾을 영상역사의 출발점으로 삼았고, 이러한 방식으로 공식역사가 수정되거나 전복될 수 있는 가능성을 제시하였다. 그의 연구가 가진 큰 장점은 대부분의 역사가자가 영화를 연구의 도구로 삼을 때 고증의 정확성 여부나 영화의 내러티브에 집중하는 것과 달리, 영화를 구성하고 촬영하는 구체적인 기술을 완벽히 이해하고 영화학적 관점에서 영화를 분석한 뒤 이를 역사학에 적용하였다는 점이다. 그렇기 때문에 픽션이나 다큐멘터리 영화를 영화학적으로 분석하여 역사적인 사실에 대입한 그의 분석 방식은 지금도 적용하기 쉽지 않을 만큼 종합적인 분석 방식을 보여주고 있다.

페로는 자신이 본격적으로 영화를 활용해 역사를 연구하게 된 것은 제1차 세계대전의 종전일인 1918년 11월 11일의 베를린 이미지를 보면서부터라고 증언한다. 이전에 문헌으로 접해온 당시 상황과 아카이브 이미지로 본 상황의 간극이 너무 커서 충격을 받은 것이 계기가 되었다는 것이다. 당시의 독일이 패전으로 인해 슬픈 분위기가 지배적일 것으로 짐작했지만 영상 속의 베를린 시민들이 병사들에게 열렬한 환영을 보내고 있는 모습을 보며, 공식문서를 통해서 접근할 수 없는 정보의 존재를 인식한 것이 역사연구에 영화를 접목시킨 계기가 되었던 것이다. 그리고 이때의 경험이 그를 단일한 방향성을 가진 역사나 유일한 지점으로 수렴되는 역사가 아니라 ‘복수의 역사’라는 개념으로 이끌었다고 고백한다.⁶⁸⁾ 바로 여기서 페로의 영상역사연구에서 가장 큰 주제라 할 수 있는 ‘반(反)역사’ 또는 ‘비공식 역사’, 즉 영화를 분석해 공식 역사에 대항하는 역사에 대한 다른 시각의 접근이라는 개념이 생겨난다.

67) 마크 페로, 『역사와 영화』, *op. cit.*, p. 40.

68) *Entretien avec Marc Ferro et Pierre Sorlin in Maeck Julie et Steinle Mathias, L'image d'archives, une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 282.

그리하여 영화는 일종의 “반-역사 contre-histoire” 혹은 비공식 역사의 형성에 기여하고 있다. 영화는 기록문서들—그것은 흔히 공식 기관에 의해서 보존되는 기억이라고 할 수 있다—로부터 벗어나 있는 역사이다. 공식 역사의 대척점에서 활동하면서 의식 형성에 참여한다는 점에서 영화는 역사의 한 주체가 된다. 의식 형성에 참여한다는 점에서 영화는 역사의 한 주체가 된다.⁶⁹⁾

이렇듯 페로는 영화가 단지 기존 역사의 이면을 보여주거나 보충하는 차원이 아니라 기존 역사에 균열을 초래하는 엄청난 파괴력이 있기 때문에 대항역사의 주체로서의 가치를 지닌다고 보았다. 페로는 「영화는 사회의 반분석인가?」에서 영화가 역사가에게 어떤 가치가 있는지 밝히며, 영화 또는 영상 이미지가 가지는 힘에 관하여 설명하고 있다.

뉴스 영화이든, 픽션이든 간에 (...) 저항 세력들의 분석과 일치하지는 않는다는 것을 깨달았다. (...) 영화는 수세대에 걸쳐 정치가들과 사상가들이 이루어낸 균형 잡힌 질서의 구조를 파괴해버리는 효과를 가진다. (...) 영화를 찍은 사람들이 원래 보여주려고 했던 것 이상으로 오히려 그 사람들에게 대해서 말한다. 카메라는 비밀을 폭로하고 사회의 이면과 오류를 보여준다.⁷⁰⁾

여기서 주목할 부분은 역사의 중심 계층에 의해 이데올로기화된 문서 중심의 역사가 대중이 공유하는 이미지에 의해 전복될 수 있다는 가능성과, 이로 인해 영화를 포함한 영상 이미지가 ‘위로부터의 역사’가 아닌 ‘아래로부터의 역사’⁷¹⁾를 지향하는 역사-기억의 출발

69) 마크 페로, 『역사와 영화』, *op. cit.*, p. 11.

70) *Ibid.*, p. 36-37.

71) *Ibid.*, p. 221-223 참조.

점이 된다는 사실이다. 바로 이 지점에서 영상역사는 보완적인 역사의 방법론이 아니라 진정한 대항역사의 방법론이 된다고 할 수 있다.

- 영상역사의 사료 범위 확대

이렇듯 페로는 영화뿐 아니라 텔레비전 자료, 다큐멘터리나 픽션을 포함하는 모든 이미지 자료를 영상역사의 사료로 간주한다. “이제는 영화만이 아니라 텔레비전도 함께 고려해야 한다. 이 이미지들을 수용하고 또—이것을 잊어서는 안 된다— 이 이미지들을 생산하는 사회에서, 이미지란 역사 문서이자 역사의 주체이다”⁷²⁾라는 그의 주장이 이를 뒷받침한다. 또한 그는 “현실의 이미지이든 아니든, 다큐멘터리이든 픽션이든, 실제의 이야기이든 순수한 창작이든 간에 영화는 역사라는 것이다”⁷³⁾라고 말하며 영화 내에서도 픽션 영화나 다큐멘터리 영화를 따로 구분하지 않는다.

결국 마크 페로의 사료에 관한 인식은 영상역사 1세대나 조르주 사들, 피에르 소를랭에 비해 그 영역이 더욱 확장되었으며, 1세대가 주목한 영상 이미지의 증거능력과 비교하면 훨씬 진보한 형태라 할 수 있다. 일상에 근접해 있다는 측면에서 아날학파의 역사 연구방식에 부합하는 이러한 사료들을 통해, 페로가 종합적 역사 분석을 시도하였음을 알 수 있다.

이런 상황에서, 필요에 따라서 여러 인문과학의 지식과 접근방식들을 원용하면서 영화(의 일부), 숫, 주제를 분석할 테지만 그것만으로는 충분하지 않다. 각각의 영화내용들(이미지, 유성 이미지, 무성 이미지 등) 그리고 이 내용들을 이루는 요소들 사이의 관계들에 이 방법들을 적용해야 한다. 영화 내 부적으로는 줄거리, 배경, 대사를 분석할 뿐만 아니라, 영화와 직접 관련된 것과 관련되지 않은 것—작가, 제작사, 관객, 비

72) *Ibid.*, p. 15.

73) *Ibid.*, p. 37.

평, 정치체제— 사이의 관계를 분석해야 한다, 이렇게 함으로써, 우리는 작품만이 아니라 그것이 나타내는 현실까지도 이해할 수 있을 것이다.⁷⁴⁾

진정한 영화학의 시각에서 접근하는 역사학, 영화의 그 어떤 부분도 빼놓지 않고 분석의 대상으로 삼는 영상역사학이 그가 지향했던 영상역사학의 방향이다. 하지만 과연 이렇게 광범위하고 전반적인 분석이 가능한 것일까? 영화 한 편을 대상으로 한다면 가능할 수도 있겠으나, 영화 한 편, 하나의 시퀀스 분석을 통해 도출한 결과가 보편성이라는 부분을 충족시킬 수 있을까 하는 의문이 생기는 것도 사실이다.

- 픽션영화 방법론: 이미지와 문헌 사이의 왕복

피에르 소를랭은 주로 픽션영화를 영상역사의 연구 대상으로 다룬데 반해, 페로는 모든 종류의 영상이 역사연구의 사료가 된다고 주장하였다. 소를랭은 픽션영화 중 역사영화라고 규정할 수 있는 영화의 특성을 구분하였다면 페로는 다양한 차원에서 픽션영화의 가치를 설명하고 있다. 소를랭은 영화에서 역사를 다루는 방식, 즉 영화가 기존의 역사를 어떤 시각에서 표현하는지(<1860>에서 가리발디를 전면에 내세우지 않고 시실리아의 농부를 중심인물로 활용하는 방식)에 초점을 맞추면서 역사와의 관계 속에서 픽션영화를 분석하고 있는 반면, 페로는 보다 적극적으로 영화의 픽션 부분을 수용하고 있다. 그는 <듀라 렉스>, <차파예프>, <전함 포템킨>, <M> 등을 분석하며 영상역사연구의 표본을 제시하고 있는데, 소를랭과 마찬가지로 픽션영화를 사회의 ‘의식’이자 시대정신을 보여주는 도구로 간주하기 때문에 영화를 역사적 내용의 증언이 아닌 제작한 시대를 증언하는 도구로 인식하고 있다. 그렇기 때문에 그의 연구에서 픽션이 진실을 얘기하느냐 아니냐는 부차적인 문제가 되며, 이는 기존의 역사연구자에게 급진적으로 보일 수 있는 여지가 존재한다.

74) *Ibid.*, p. 38

이로부터 우리는 페로가 영상역사연구의 방법론을 제시하는 저서 『역사와 영화』에서 구(舊) 소련의 세르게이 에이젠슈테인이 연출한 <전함 포템킨>(1927)을 즐겨 분석하는 이유를 이해할 수 있다. 이 영화를 엄밀한 역사고증의 시각으로 조명할 경우, 특히 후반부는 역사적 사실과 거리가 있어 문제가 될 수 있다. 또한 이 영화는 영화사적으로 ‘소비에트 사회주의 리얼리즘’이라 규정되는데, 이때 ‘리얼리즘’은 현실에 접근하거나 실체를 규명하려는 노력이라는 의미와는 달리 소비에트 사회주의가 ‘지향해야 할 현실’이라는 의미에서 규정된 명칭이다. <전함 포템킨>의 분석을 통해 페로는 두 가지 관점에서 역사에 접근한다. 첫 번째는 픽션영화가 역사에 참여하는 자료로서의 역할로, 그것은 무엇보다도 잊혀진 역사의 환기 또는 역사의 보존이다. 에이젠슈테인은 영화 제작을 준비하기 위해 조사를 하는 동안, 포템킨을 둘러싼 역사적 사실이 대중에게서 곧 망각되었음을 확인했다고 밝힌다.

1925년에 이 에피소드는 잊혀져 있었다. (...) 우리가 흑해 반란을 이야기하면 (...) 사람들은 곧바로 슈미트 함장과 오차코프호만을 이야기했다. 포템킨호의 반란은 그만큼 기억에서 잊혀져 있었다. 사람들은 이 사건을 잘 기억하지 못했고 거의 아무런 언급도 없었다.⁷⁵⁾

하지만 <전함 포템킨>으로 인해 사람들은 흑해 반란이라는 역사적 사실에서 오차코프호보다는 포템킨호를 떠올리게 되었다. 이 영화의 후반부가 역사적 진실과 거리가 있지만 페로는 “<전함 포템킨>에서 만들어진 전설은 진실성의 면모를 띠고 있다”⁷⁶⁾고 주장하며 이 영화의 허구성에서 진실의 일단을 발견하고 있다. ‘전설’이라는 단어는 허구라는 의미를 내포하고 있는데, 이러한 지칭은 역사적 사실에 비추어 영화가 허구를 포함하고 있는 부분을 인정하지만 그

75) *Ibid.*, p. 99-100.

76) *Ibid.*, p. 99.

럼에도 불구하고 이 영화가 단순히 대중의 혁명의식을 고취시키려는 목적의 허구를 넘어 역사적 진실을 내포하고 있음을 의미하는 것이다. 그리고 영화제작 이후 이 영화에서 다룬 역사적 사실은 당의 공식역사에 포함되는데, 여기에서도 실제 역사의 사실과 다른 결론 부분이 문제시된다.

무적의 포템킨호의 가련한 최후에 대해서는 전통에서도 전설에서도 거의 언급되지 않는다. 수병의 일부는 얼마 되지 않는 군인들 때문에 도주했고(이 일은 테오도시아에서 일어났다), 나머지 사람들은 두 번째로 콘스탄차에서 항복했다. 배는 좌초하고, 일부 수병들은 추방당하거나 감옥에 갔으며, 나머지 대부분은 아르헨티나로 망명했다. (...) 그들 중 어느 누구도 “혁명당” 지하조직에 참여한 것 같지 않다. 그들은 어떤 중요한 역할도 하지 못했고, 하다못해 상징적인 역할도 하지 못했다. (...) 전설과 공식 문서들에서는 이 에필로그가 삭제되어 버렸다.⁷⁷⁾

그렇다면 진실 담론에서 멀어지는 역사영화의 의미를 어디서 찾아야 할까? 이에 대한 페로의 답은 아래와 같다.

전설과 공식 역사에서는 포템킨호의 반란 중 앞부분만이 강조되어 있을 뿐이다. 만일 에이젠슈테인의 걸작을 통해서 그 앞부분만이라도 되살려지지 않았더라면, 이렇게 일부가 잘려나간 판본의 것이나마 사람들의 기억에서 사라졌을 것이다. (...) 역사 서술은 흔히 통치권력을 정당화시켜주는 부분만 보호한다는 점이다.⁷⁸⁾

여기서 주목해야 할 점은 두 가지이다. 첫 번째 페로의 접근 지점은 문서로 기록된 역사가 역사적 사실이나 사건의 전부를 얘기하려

77) *Ibid.*, p. 101.

78) *Ibid.*, p. 101.

는 것은 아니라는 사실이다. 전통적인 사료로써 보편사의 근간을 이루는 문헌자료, 그리고 이 문헌자료의 중요한 부분을 차지하는 정부에 의해 제작된 공식 자료는 결국 특정 관점을 반영한 기록일 뿐이라는 것이다. 바로 이 지점에서 역사 서술의 문제점이 드러난다. 즉 보편사의 시각에서 시행되는 “역사 서술은 통치권력을 정당화시켜 주는 부분만 보호”⁷⁹⁾하고 있다는 사실이다. 두 번째는 허구를 통해 역사적 사실을 보충할 수 있다는 점이다. 페로의 주장처럼 <전함 포템킨>은 픽션 영화이지만 허구를 통해 접근할 수 없었던 사실, 또는 잊힌 사실에 대한 기록을 제공한다. 에이젠슈타인의 영화는 역사적 사실에 입각한 전함 포템킨의 에필로그가 없기는 하지만, 영화의 초반부는 성공적으로 역사적 재현에 기여하였다고 평가받는다.

<전함 포템킨>을 통해 역사에 접근하는 페로의 두 번째 관점은 사료와 역사가 및 예술가 간의 담론의 관계이다. 「전함 포템킨의 역설」이라는 장에서 페로는 역사에서 상상과 예술의 역할을 제시하고 있다.

이 영화에 나오는 대부분의 정보는 순전히 에이젠슈타인의 창작에 불과한데 어떻게 다른 모든 박식하고 비평적인 역사 저작보다도 오히려 이 작품을 통해서 혁명 상황을 상기하게 되는가? 예술가들은 상상의 사실을 통해서 진실을 전하고 역사를 이해할 수 있도록 만드는데, 이것은 역사학적, 과학적 탐구양식으로서의 픽션과 상상이 어떤 것인가 하는 문제를 제기한다.⁸⁰⁾

역사영화에서는 영화 속의 역사적 사실보다 영화를 제작하는 당시의 맥락이 더 중요하다는 시각의 연속선상에서, 픽션이 역사에서 갖는 의미는 “작품이 완성되는 그 순간에 가장 의미 있어 보이는 정보를 선택”⁸¹⁾한다는 것이다. 이는 과거의 역사가 중심이 아니라 “현

79) *Ibid.*, p. 101.

80) *Ibid.*, p. 209.

81) *Ibid.*, p. 211.

재가 지배권을 가지는 것”⁸²⁾, 결국 현재와의 관계 속에서 역사적 사실이 작동한다는 것을 의미한다. 따라서 픽션영화의 기능은 과거의 능력이 중심이 되는 공동체나 집단기억의 형태인 역사-기억과는 반대 방향으로 작용한다. 그리고 픽션영화는 상상에 의존하지만 실제 정보를 통해서 만들어진 상상이라는 점에서 <전함 포템킨>이 역사에서 가지는 의미를 찾을 수 있다. 바로 이런 점이 상상을 통한 에이젠슈테인의 창작이 대중에게 역사적 사실로 인식되는 이유이기도 하다. 픽션이 역사에 참여하는 방식을 통해 픽션의 역사적 가치와 능력을 파악할 수 있고 이런 점에서 페로는 문헌에 기반하는 역사연구와의 비교에서 영상을 활용한 연구방식의 우위를 주장하고 있는 것이다.

이렇듯 페로는 역사연구에서 픽션영화가 작동하는 원리에 대한 규명뿐만 아니라 고증을 기반으로 하는 역사연구에서 배제되기 쉬운 상상력을 역사의 범주로 끌어안으며 픽션의 역할을 확장해나간다. 그는 고증의 시각이 아니라 예술과 역사의 관계로 시각을 전환하며, 예술의 작동 원리 중 하나인 허구가 어떻게 역사에 참여하게 되는지를 설명하고 있다.

여기에서 역사의 진실은 무엇일까? 에이젠슈테인의 경우와 마찬가지로, 실제로 일어났던 일보다는 신화가 우위에 서 있다. 오데사 계단에서 학살이 실제로는 일어나지 않았던 것과 마찬가지로, 브리엔에서의 눈싸움도 전혀 사실이 아니다. 역설적인 것은 시간이 지날수록 역사책들은 바뀌지만 예술작품은 계속 남는다는 점이다. (...) 그 결과, 시간이 지나면서 우리의 기억은 에이젠슈테인이나 아벨 강스의 작품들 속의 상상을 실제 일어났던 역사적 사실로 받아들여지게 된다. 역사책은 역사를 이해하게 만들지만, 예술작품은 우리를 역사에 참여하게 만들려고 한다.⁸³⁾

82) *Ibid.*, p. 211.

83) *Ibid.*, p. 168.

페로는 픽션과 상상을 통해 현실의 요소들을 찾아내면서 픽션 영화를 다큐멘터리나 아카이브 영상을 바탕으로 제작한 영화들과 같은 수준의 사료로 확장하고 있다. 페로의 방법론은 역사연구에서 픽션영화의 가치를 분석하고 제시하는 것에서 머무는 것이 아니라 영상역사연구에서 픽션영화를 활용할 수 있는 구체적인 예시를 제시하고 있다. 그의 다양한 작품 분석 중 단계적인 방식으로 분석방식을 제시하고 있다는 점에서 특히 <차파예프>에 관한 분석에 주목할 필요가 있다. <차파예프>(1934)는 1918-1919년에 있었던 내전을 다룬 영화로, “「프라우다」지가 영화에 대해 최초로 사설을 할애한 작품”⁸⁴⁾이기도 하다. 페로는 1단계에서 영화를 시퀀스별로 구분하는 기계적인 분석을 시도한 뒤, 2단계에서는 시퀀스를 이루는 내러티브를 분석한다. 2단계 분석의 결론은 당원은 죽을지언정 공산당은 죽지 않고 영원하다는 것으로, 이러한 분석을 통해 작품은 전체적으로 차파예프라는 인물로 표상된 영웅보다 조직의 우월성을 암시하고 있다는 사실을 밝혀낸다. 3단계에서는 1, 2단계에서 분석한 내용에 영화를 출시한 1936년의 상황을 대입하여 역사적인 분석을 시도한다. 레닌에 대한 지지 여부를 묻는 질문을 통해 볼셰비키 혁명에 참여했던 무정부주의자들의 역할을 삭제하고 있는 점, 그리고 영화의 해당시기에 큰 활약을 한 트로츠키를 의도적으로 삭제한 점, 그리고 구 제국군 출신으로 혁명에 참여한 장교와 혁명군이나 당 출신의 지휘관 사이의 문제 등을 보여주면서 농업집단화를 추구하는 당과 농민의 화해, 그리고 프롤레타리아 독재의 정당화를 추구하는 영화의 지향점을 지적한다. 마지막으로, 카메라 워킹이나 인물들의 구성에서 대립되는 두 개의 시퀀스를 도출하여 인물들의 조합이 만들어내는 이야기를 네 가지로 분류하고 여기서 1917년의 혁명적 가치에 대한 부분적인 전복과 혁명적 이상의 후퇴에 대한 결론을 이끌어낸다. 페로는 픽션영화에 나타나는 내용과 당사를 증언하는 문헌 및 상황을 설명하는 역사서와의 비교를 통해 영상의 역사적인 의미

84) *Ibid.*, p. 63.

를 다시 파악하고 있다. 이러한 분석은 영상과 역사, 영화와 문헌자료 사이의 끊임없는 왕복을 전제로 영상역사가 가능하다는 것을 보여주고 있다. <차파예프>에 적용한 페로의 분석 방식은 역사연구에서 픽션영화를 활용하는 좋은 예시가 될 것이다.

- 다큐멘터리 영화 방법론: 이미지 속으로

영상역사 2세대에서 페로가 돋보이는 지점은 뉴스영화를 포함한 다큐멘터리 영화에 관한 방법론을 제안하고 있다는 점이다. 페로는 역사학자이지만 내러티브 위주의 분석이 아니라 영화의 제작 및 촬영 기술을 바탕으로 역사를 분석하는 방법론을 제시한다는 점에서 진정한 영상역사연구의 방법론을 제시하고 있다고 할 수 있다. 영화 이미지는 다양한 기계장치로 만들어지기 때문에 영화 이미지를 분석할 때에는 스크린에 투사되기 전 제작 단계에서 개입하는 기계적인 부분과 미장센 등을 고려해야 한다. 페로는 영화학 전공자의 수준에서 영화를 분석하고 이 결과를 역사연구에 접목하며 영상역사 연구에 이상적인 분석 방식을 제안하고 있다.

그의 방법론 중 가장 기본이 되는 것은 우선 뉴스영화를 일정한 시기에 등장하는 주제 목록을 작성하는 방식⁸⁵⁾으로 분석하는 것이다. 페로는 1934년 제2차 세계대전 이전 독일의 나치즘을 뉴스로 다룬 프랑스와 영국의 접근 방식이 다르다는 사실에 주목하였다. 주제 분류를 통해 나치즘에 관한 양국의 시선이나 관심사가 다르다는 사실을 도출해낸 것이다. 이런 방식은 일정 시기에 해당 국가나 단체에서 관심을 가졌던 주제를 파악할 수 있다는 점에서 유의미하다. 우리의 경우에 대입해보면, 국내에서 제작한 <대한뉴스>, <국방뉴스> 등의 공적 다큐멘터리에 주제 분류 방식을 적용하여 해당 시기의 정치 환경이나 정치 일정 등을 파악하고 같은 시기에 집중적으로 조명한 뉴스 주제를 비교·분석할 수 있을 것이다. 주제 분석은 일견 간단해 보이나 해당 시기의 뉴스영화를 전체적으로 조망할 수 있

85) *Ibid.*, p. 105 참조.

는 아카이브 자료를 확보해야하기 때문에 당시로서는 쉽지만은 않았을 것이다. 그에 비해 지금은 디지털화를 통해 뉴스영화를 일괄적으로 구축한 아카이브들이 늘어나고 있기 때문에 이런 방식을 활용할 수 있는 적기라고 생각된다. 그리고 주제 분석은 뉴스영화를 영상역사연구의 사료로 활용할 때 가장 수월한 접근 방법이면서도 효과가 아주 클 것으로 예상할 수 있다.

다음으로 제안하는 방법론은 뉴스영화 및 다큐멘터리, 그리고 아카이브 영상을 영상역사연구의 시각으로 분석하는 방식으로, ‘진정성의 고증’, ‘판별의 고증’, ‘분석적 고증’⁸⁶⁾의 세 단계로 분류된다. 이 방식은 영상에 대한 완벽한 이해와 역사연구에 대한 깊은 이해가 필요하기 때문에 결코 쉬운 방식이 아니겠지만 영상역사연구의 방향성을 제안했다는 점에서 큰 의미가 있다.

우선 ‘진정성의 고증’은 앞서 조르주 사들도 제기했던 영상의 진위(眞僞)를 판별하는 방식으로, 촬영기술을 바탕으로 촬영된 영상이 연출된 것인지 아니면 조작이나 변형된 것인지를 확인하는 절차이다. 편집하지 않은 롱테이크 영상(촬영을 중단하지 않고 처음부터 끝까지 촬영한 쇼트)과 편집한 영상(불필요한 부분을 삭제해서 편집한 영상) 중 어떤 것이 더 진실을 보장하는지, 그리고 촬영하는 대상이 촬영 사실을 모르는 것(일종의 몰래카메라)과 촬영 대상에게 촬영 사실을 알리는 것(연기된 다큐멘터리) 중 어떤 방식이 더욱 진실을 담보할 수 있을 것인지와 같은 문제 제기가 주된 내용이다. 이는 다큐멘터리의 진실 담론이라는 차원에서 빈번하고 첨예하게 제기되는 문제이기도 하다. '편집'에는 아무래도 인위적인 요소가 있고 불

86) 번역서 본문에는 “진실성 Authenticité의 기준, 고증 identification의 기준 그리고 특히 분석 analyse의 기준”이라고 번역되어 있다. 하지만 Authenticité라는 의미는 ‘진실’이라는 추상적인 개념이 아니라 원본 또는 원래의 사물이라고 하는 ‘진정(眞正)’의 의미가 우선한다. 전체적인 문맥을 확인하더라도 후자의 의미로 사용한 것이 분명해 보인다. 그리고 여기서 critique 라는 원문은 비평이나 기준의 의미보다는 역사를 확인한다는 의미에서 고증의 뜻으로 사용되었다고 보아야 할 것이다. identification의 경우는 원본과의 일치를 확인한다는 의미에서 고증이라고 번역하였는데 판본이라는 의미가 더 어울릴 것 같다.

필요한 것뿐만 아니라 촬영자가 원하지 않는 것을 삭제하고 원하는 장면만 사용할 수 있는 작위성도 있기 때문에 역사연구자들은 롱테이크(시퀀스 쇼트)를 보다 선호하는 경향을 보인다. 요즘은 디지털 카메라를 여러 대 활용하여 롱테이크를 다양한 시각으로 촬영하는 것이 가능하지만, 롱테이크 방식의 촬영은 단조로운 화면 구성으로 인해 지루할 수밖에 없고 또 촬영의 시간적 한계라는 현실적인 제약으로 인해 불가능한 경우도 많았다. 롱테이크 여부 외에도 진정성의 고증에서 확인해야 할 첫 번째 요소는 촬영 각도이다. 과거에는 대부분의 경우 한 대의 카메라로 촬영하였기 때문에 이미지가 촬영된 각도를 통해 편집 여부를 알 수 있다. 두 번째는 동일한 쇼트에 나타나는 카메라 초점거리의 확인이다. 과거에는 오늘날처럼 줌을 활용하는 것이 아니라 초점거리가 다른 렌즈로 교체하는 방식이었기 때문에 같은 쇼트에서 초점거리가 다른 장면이 나타나면 편집되었다는 것을 알 수 있다. 세 번째 요소는 이미지의 해상도와 조도인데, 영상 전체가 지속적으로 일정한 광량을 보여주거나 초점 등이 완벽한 것은 촬영 전에 기획한 연출의 결과이거나 또는 과거의 현실을 재구성한 장면일 수 있다. 네 번째는 줄거리의 밀도인데 내러티브의 구성이 지나치게 규칙적이거나 짜임새가 있는 경우도 이미 기획된 연출일 가능성이 높다는 것을 의미한다. ‘진정성 고증’의 마지막 요소는 필름 입자 분석으로, 영상이 맑고 밝은 경우 원본일 가능성이 높고 반대로 콘트라스트가 어두운 경우 복사본일 수 있으므로 필름 복사를 통한 조작 가능성을 염두에 두어야 한다. 이처럼 이미지에 대한 기술적인 분석을 통해 이미지의 진정성 여부는 물론이고, 제작 주체의 의도와 제작 환경 그리고 제작된 이미지가 조작되었는지 여부까지도 확인할 수 있는 것이다. 기술적인 면을 면밀하게 고려한 페로의 분석 방식은 현재의 필름이나 영상에 적용하기는 쉽지 않아 보인다. 지금은 촬영환경이나 촬영기술이 많이 달라진데다가 더 이상 필름을 사용하지 않기 때문에 원본 확인이 어려워졌다. 그럼에도 촬영 각도나 초점거리, 조도 등은 지금도 이미지를 분석할 때 충분히 고려할 만한 요소이다.

다음 단계인 ‘판별의 고증’은 현실적으로 쉽지 않고 굉장히 많은 노력을 필요로 하는 작업이다. 아카이브에 보관하고 있는 영상자료는 출처나 촬영당시의 정보가 카탈로그되어 있더라도 자료에 대한 정보가 불확실한 경우가 상당히 많다. 때문에 페로는 영상 이미지에 등장하는 인물이나 오브제를 일일이 확인해야 오류를 줄일 수 있다고 주장한다. 특히 편집다큐멘터리의 경우 아카이브 영상을 활용하면서 출처나 기원을 분명하게 확인하지 않아 오류를 범하는 경우가 많기 때문에 ‘판별의 고증’은 꼭 필요한 절차라 할 수 있다.

뉴스영화나 다큐멘터리 영화 또는 아카이브 영상을 분석하는 마지막 단계인 ‘분석적 고증’은 촬영도 텍스트처럼 방향성이 있긴 하지만 “필름에는 원하지 않던 것, 파악하지 못한 것, 추측하지 못한 것이 끼어든다”⁸⁷⁾는 생각에서 출발한다. 이 단계는 영상역사연구의 궁극적인 목적, 즉 “이미지는 전통적인 사료들에서 추출한 현실과는 또 다른 현실을 증명”⁸⁸⁾한다는 것을 보여준다. 페로는 이에 대한 예로 ‘1918년 11월 베를린’ 영상을 제시하고 있는데⁸⁹⁾ 당시 휴전의 의미를 정확히 모르는 베를린 시민들이 전선에서 귀환하는 병사들을 마치 승리한 것처럼 환영하고 있다는 것이다. 패전을 확인한 뒤 표출된 국민들의 분노는 문헌에 나와 있지만 사실을 모른채 환영한 부분은 문서에 나와 있지 않고 현실을 오도한 후 패전을 알게 되었을 때 베를린 시민의 분노는 더욱 컸으리라는 사실을 이미지의 대비 효과를 통해서 짐작할 수 있는 것이다. 이는 단순히 ‘국민들이 분노하였다’라고 증언하는 문서와는 차원이 다른, 훨씬 종합적이고 입체적인 당시의 현실을 내포하고 있는 것이다. 또 다른 예시는 레니 리펜 슈텔이 나치의 뉘른베르크 전당대회를 촬영한 유명한 <의지의 승리>(1935)에서 ‘동지여, 그대는 어디서 왔는가?’ 시퀀스를 대상으로 한다. 페로는 나치 당원들에게 당의 단결을 과시하는 한편 외국인에게 강한 인상을 심어주는 것을 목적으로 제작된 이 다큐멘터리에서

87) *Ibid.*, p. 111.

88) *Ibid.*, p. 113.

89) *Ibid.*, p. 112 참조.

단원들이 출신지를 드러내는 장면에 주목하며 이들 대부분이 당시 독일의 변경지역이거나 외국에 빼앗긴 지역들에서 참여하였다는 사실을 발견한다. 여기서 페로는 “대(大)독일 통일을 향한 의지의 징후를 읽고”⁹⁰⁾ 있다. 이 역시 문서에서 발견할 수 없을 뿐 아니라 제작 의도에서 비껴가지만 사실은 이 전당대회 배후에 존재하는 더 큰 의미를 읽어낼 수 있는 계기가 되는 것이다.

이렇듯 영상 이미지에 대한 두터운 독해는 문헌사에서 확인할 수 없는 역사적 현실을 확인하거나 문헌사의 균열지점을 밝혀주는 역할을 하게 된다는 것이 마크 페로가 제안하는 방법론의 결론이라 할 수 있다. 페로가 영상역사연구의 방법론을 제시한지 이미 50년이 넘었지만, 지금도 여전히 유효하고 효과적으로 적용될 수 있다.

나가며

영상역사 2세대가 보여준 영화와 역사의 관계는 1970년대를 전후해서 제안된 것이기에 시기상으로 지금과 많은 차이가 있다고 할 수 있지만 그래도 아직 체계적인 영상역사연구가 국내에서 이루어지지 않은 만큼 이들의 연구도 여전히 국내 환경에서 다양한 방식으로 연구에 적용할 수 있는 방법론인 것은 분명해 보인다. 하지만 이들의 연구를 바탕으로 보다 세분화된 연구 형태를 보여주는 영상역사 3세대의 작업도 영상역사연구의 방법론적인 측면에서 정리하고 이들의 방법론을 국내의 환경에 맞게 적용할 필요도 있을 것이다. 영상역사 3세대의 작업을 분석하는 연구는 향후의 과제로 남겨둔다.

우리시대는 전(前) 시대의 영상자료 유산을 수집 및 정리하며 역사연구와 다른 분야 학문의 연구를 위해 효율적인 아카이브를 구축해야 할 임무가 있지만 여기에 더해 현재 넘쳐나는 개인 영상자료를 어떤 방식으로 아카이빙해야 하는가라는 문제 제기에 직면해있다. 이는 앞으로 다가올 문제가 아니라 우리가 이미 깊숙이 밟 담그

90) *Ibid.*, p. 115.

고 있는 현실이라는 측면에서 사라져갈 이미지 유산의 보존과 마찬가지로 시급한 문제라고 할 수 있다. 더군다나 스마트폰으로 인해 1인 1 촬영기를 소지한 이 시대에 넘쳐나는 영상 이미지 자료를 어떤 방식으로, 어떤 범주에서, 어떤 방향으로 수집, 보관할 것인가를 고민해야만 한다. 이런 고민은 역사학 분야에서만이 아니라 영화학이나 사회학 등 다양한 영역에서 논의가 이루어져야 할 것이다. 마찬가지로 아카이브 구축도 중요하지만 디지털 자료의 보관에 관하여도 고민할 필요가 있어 보인다. 아날로그 자료인 필름은 보관이 불편하고 또 화재 등의 위험이 상존하기에 거의 백여 년에 걸쳐 필름의 대체를 위해 목소리를 높여왔고 이제 디지털 방식으로 완전히 대체하기에 이르렀다. 하지만 디지털 자료는 오히려 필름 자료보다 더욱 훼손의 위험이 훨씬 크다는 사실을 깨닫게 되었다. 그래서 유럽에서는 디지털 자료를 필름에 보관하자는 주장도 제기되고 있다. 그동안의 경험으로, 필름이 자료를 100년 정도는 큰 문제없이 보관할 수 있는 도구라는 것을 확인하였기 때문이다. 하지만 비용 문제로 인해 그 실현 가능성은 희박해 보인다. 새로운 시대에 걸맞은 새로운 저장 방법을 찾는데 있어 중요한 일은 어디에 문제가 있는지를 확인하기 위한 문제제기가 필요하다고 생각된다. 피에르 소를랭이 마크 페로와의 대답에서 “역사가의 공헌이라는 것은 (새로운 역사를 발견하는 것이 아니라) 역사에 대해 문제제기를 하는 것”⁹¹⁾이라고 얘기하듯, 이 사료에 대한 끊임없는 질문을 통해 비로소 이 새로운 사료들을 역사연구의 유용한 도구로 활용할 수 있을 것이다.

91) *Entretien avec Marc Ferro et Pierre Sorlin*, Julie Maeck et Mathias Steinle, in *L'image d'archives, une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 288.

참고문헌

■ 국외 저서

- BARBIN Pierre, *La cinémathèque française Inventaire et légendes (1936-1986)*, Metz, Vuibert, 2005.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, t. 1, Edition du cerf. col. 7^e Art, 1958.
- _____, *Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro*, Cinémaction N° 65, Paris, Corlet, 1992.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Edition Folio, 1988. (마크 페로, 『역사와 영화』, 까치, 1999)
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2000. (기이 고티에, 『다큐멘터리, 또 하나의 영화』, 커뮤니케이션북스, 2006)
- HANNEBELLE Guy, *Histoire des théories du cinéma*, Cinémaction N° 60, Paris, Corlet, 1991.
- MAECK Julie et STEINLE Mathias, *L'image d'archives, une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- MATUSZEWSKI Boleslas, *Une nouvelle source de l'histoire*, IMP. Noizette, Paris, 1898.
- _____, *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, IMP. Noizette, août-oct Paris, 1898.
- _____, *Écrit cinématographiques*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / La Cinémathèque française, 2006.
- NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck université, 2000.
- _____, *Documentaire et ses faux-semblants*, Paris,

Klincksieck, 2009. (프랑수아 니네 저, 『다큐멘터리란 무엇인가 - 다큐멘터리와 그 아류들』, 예림기획, 2012)

SERCEAU Michel Serceau et ROGER Philippe, *Les archives du cinéma et de la télévision*, Cinémaction n° 97, Paris, Corlet, 2000.

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.

VÉRAY Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire, de la conservation à la création*, Paris, Scérén, Cndp-Crdp, coll. Patrimoine, 2011.

■ 국내 저서

국립중앙도서관, 『국가문헌 망라적 수집을 위한 출판물 발간현황 분석과 납본·수집개선 방안을 위한 연구』, 2012.

국사편찬위원회, 『미국 NARA 소장 주한 미국공보원 영상자료 해제』, 2013.

김기덕, 『영상역사학』, 생각의 나무, 2005.

허은, 『영상과 아카이빙 그리고 새로운 역사쓰기』, 선인, 2015년.

한국영상자료원, 『냉전시대 한국의 문화영화-테드 코넬트, 험프리 렌지 컬렉션을 중심으로』, 2011.

제인 로스코·크레이그 하이트, 『모크 다큐멘터리—다큐멘터리가 아닌 다큐멘터리』, 맹수진·목혜정 역, 커뮤니케이션북스, 2010.

■ 논문

김선애, 「우리나라 영상분야 자원관리 현황 및 개선전략」, 한국비블리아학회지 20권 4호, 2009년.

문화체육부, 「영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률개정방안에 관한 연구」, 2011.

ALBERA François, 《Musée du cinéma : Esprit es-tu là》, in *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 43 | 2004,

SORLIN Pierre, *Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir*, in *Revue*

d'histoire moderne et contemporaine, tome 21 N° 2, avril-juin, 1974.

VIGNAUX Valérie, *Georges Sadoul et l'Institut de filmologie : des sources pur instruire l'histoire du cinéma*, in *Cinemas*, vol 19n N° 2-3, printemps, 2009.

■ 기타

『영상 아카이브와 역사연구-경험과 방법론의 교류』, 고려대학교 한국사연구소 주최 국제학술대회 발표집, 2016,

■ 웹사이트

국가법령정보센터 <http://www.law.go.kr/main.html>

고려대학교 한국사연구소 근현대영상아카이브

<http://kfilm.khistory.org/?r=home>

법제처 소속 국가법령정보센터 사이트 ‘영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률’ <https://www.moleg.go.kr/lawinfo/>

시네마테크 프랑세즈 <http://www.cinematheque.fr/>

시네마테크 프랑세즈 소장품 검색 서비스

<http://www.cinereources.net/>

프랑스 국가법령서비스 <https://www.legifrance.gouv.fr/>

프랑스 국립시청각연구원 <https://www.inamediapro.com/>

프랑스 국립영상원 <https://www.cnc.fr/>

Résumé

Etude sur la méthodologie de recherche en histoire visuelle à travers les tendances de celle pratiquée en France

PARK Heui-Tae
(Université Sungkyunkwan, Professeur assistant)

Le but de cette étude est d'explorer la méthodologie de la recherche en histoire moderne et contemporaine en utilisant des données d'images filmiques. Partant de la question de la nécessité d'une nouvelle méthodologie de recherche en raison de l'émergence de nouveaux flux appelés images filmiques, cette étude sera basée sur la tendance de la recherche en histoire visuelle en France, qui montre les résultats les plus avancés dans l'étude de l'histoire moderne à travers les archives filmiques. L'objectif est d'analyser les discours sur la valeur historique des films, qui est le travail de la première génération d'historiens concernant l'étude de l'histoire à travers les archives filmiques, et de résumer et d'analyser la relation entre le moyen de représentation filmique et les études de l'histoire, qui concernent le travail de la deuxième génération. Pour ce faire, nous allons tout d'abord revenir sur la brève histoire du système d'archives français et la comparer avec l'environnement coréen. Ensuite, nous examinerons dans quel contexte social et culturel la première génération a réclamé l'archivage des documents audiovisuels, tel que Boleslas Matuszewski, qui a proposé pour la première fois la nécessité d'un musée du cinéma en 1898. Puis, nous examinerons la méthode de recherche de la deuxième génération

de l'histoire filmique à travers les propos de Marc Ferro de l'école des Annales et de Georges Sadoul, historien du cinéma. Alors que la première génération a insisté sur la valeur des données elles-mêmes, la recherche de la deuxième génération se concentre sur la capture des écarts entre la représentation et la réalité, à partir de la méthode de représentation. La relation entre la méthode de représentation filmique et les études de l'histoire, à laquelle la deuxième génération prête attention, sera ainsi résumée, ce qui fournira la base des recherches nécessaires à l'avenir en révélant la trajectoire la recherche historique utilisant les films a suivie jusqu'à présent.

Mots Clés : histoire visuelle, archives filmiques,
méthodologie de l'histoire visuelle,
histoire du cinéma français,
histoire visuelle française, archives françaises,
Marc Ferro, Pierre Sorlin

투 고 일 : 2020.03.25.
심사완료일 : 2020.04.27.
게재확정일 : 2020.05.08.

엑토르 베를리오즈의 문학적·음악적 자화상:
『회상록』, <환상 교향곡>과
<렐리오, 혹은 삶으로의 귀환>을 중심으로*

이가야
(숙명여대 초빙교수)

국문요약

엑토르 베를리오즈는 음악가면서 동시에 문필가로서 수많은 음악 평론을 발표했으며 『회상록Mémoires』을 집필하기도 했다. 베를리오즈의 대표적인 교향곡인 <환상 교향곡>과 <렐리오, 혹은 삶으로의 귀환>은 이부작 자전적 교향곡으로 알려져 있다. 본 연구는 베를리오즈의 창작 작업이 음악과 문학의 영역에서 자연스럽게 중첩되고 있음을 살펴본다. 베를리오즈가 왜 『회상록』을 집필하게 되었는지에 대한 배경에 대해 먼저 분석한 후, 자서전 이론의 시각에서 어떤 독특성을 지니고 있는지를 미셸 보주르의 ‘문학적 자화상’ 이론에 기대어 고찰한다. 이어서 『회상록』과 이부작 자전적 교향곡을 통해 베를리오즈가 어떻게 자신의 인생을 재현시키고 있는지, 거기에서 글쓰기와 음악은 어떤 역할을 수행하는지 살펴본다.

주제어 : 엑토르 베를리오즈, 『회상록』, <환상 교향곡>, <렐리오, 혹은 삶으로의 귀환>, 문학적 자화상

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5A8021514)

|| 목 차 ||

들어가며

1. 왜 『회상록』인가?
2. 『회상록』, 문학적 자화상: 음악과 독서의 이야기
3. <환상 교향곡>과 <렐리오, 혹은 삶으로의 귀환>
에서의 글쓰기와 인생
나가며

들어가며

엑토르 베를리오즈 Hector Berlioz(1803-1869)는 낭만주의 문학과 음악을 동시에 구현한 보기 드문 프랑스 작곡가다. 그는 문학작품들, 즉 시, 희곡, 소설에 이르는 다양한 작품들을 음악에 접목시켰다. 영국의 낭만주의 작가 월터 스코트 Walter Scott의 소설로부터 영감을 받은 <웨이벌리 서곡 Ouverture de Waveley>(1827)이 그렇고, 괴테 Goethe의 작품을 변형시킨 <파우스트의 영벌 La Damnation de Faust>(1846), 바이런 Byron의 작품에서 비롯된 표제 교향곡 <이탈리아의 해롤드 Harold en Italie>(1834), 그리고 셰익스피어 Shakespeare의 희곡에 그 원천을 둔 <리어왕 서곡 Grande Ouverture du Roi Lear> (1831)과 극적 교향곡 <로미오와 줄리엣 Roméo et Juliette>(1839) 등이 바로 베를리오즈의 음악과 문학의 떼려야 뗄 수 없는 관계를 보여준다. 게다가 그는 단순히 문학 작품을 음악으로 재현하는 것에 그치지 않았고, 문필가로서 수많은 음악평론을 발표했으며 『회상록 Mémoires』¹⁾을 집필하기도 했다.

1) Hector Berlioz, *Mémoires de Hector Berlioz*, M. Lévy Frères, 1870; *Mémoires comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre*,

『회상록』은 자서전 이론가 필립 르죈 Philippe Lejeune에 의해 낭만주의 문학을 통해 빛을 발한 근대적 자서전의 모델이 되는 작품 중 하나로 인정받았을 정도로 뛰어난 면모를 갖추고 있다. 베를리오즈는 거기에서 자신의 개인적인 삶에 대해서 이야기 할 뿐 아니라 음악작품들이 어떻게 탄생하게 되었는지 상세하게 밝힌다. 자신의 음악세계와 음악가로서의 인생 여정에 대한 내용이 많은 부분을 차지하는 『회상록』은 ‘자기에 대한 글쓰기 *écriture de soi*’를 구현하는 동시에 작곡가로서 자신의 음악을 이해시키려는 의도를 엿볼 수 있는 텍스트다. 그의 창작물은 이처럼 음악과 문학이라는 씨줄과 날줄이 얽혀 있는 복합적인 작품들이다. 19세기의 비평가 테오필 고티에 Théophile Gautier도 베를리오즈에 대해 “단순히 일류 작곡가가 아니라 감각과 사유, 유머가 가득한 작가”²⁾라고 칭했을 정도로 그의 음악과 글쓰기는 동시에 칭송받았다.

르죈은 루소가 1782년부터 발표한 『고백록 *Confessions*』을 시작으로 근대적인 자서전들이 등장하게 되었다고 주장한 바 있다. 프랑스에서는 1789년 대혁명이 발발한 후 끊임없는 혁명과 전쟁 속에 지쳐있던 19세기 초반의 프랑스 지식인들이 개인적인 감정과 상상력을 표현하려는 욕구가 강해지면서 낭만주의가 문화의 전반에 등장하였다. 대혁명 이전에는 개인보다 집단이나 계층, 혹은 사회가 사유의 중심이 되었기 때문에 각 개인의 감정이나 정체성에 무심했던 것에 반해, 여러 번의 큰 사회 변혁을 겪은 사람들은 정치와 종교 관습을 준거로 삼지 않고 자기 존재 본연의 상태에 관심을 두게 되었기 때문이다. 루소의 『고백록』이 바로 이런 개인의식의 고양으로부터 비롯되어 쓰여진 작품이며, 19세기에 접어들면서 프랑스의 대표적인 낭만주의 작가인 샤토브리앙 Chateaubriand, 위고 Hugo, 콩스탕 Constant, 상드 Sand 등에 의해 만개하기에 이른다. 샤토브리앙과

Symétrie, 2014; 국내에는 『음악여행자의 책: 낭만음악의 거장 베를리오즈와 함께하는 음악여행』(2013)이라는 제목으로 2013년에 편역본이 소개되었다.

2) Albain Ramaut, *Hector Berlioz, compositeur romantique français*, Actes Sud, 1993, p. 12.

콩스탕은 낭만주의 정신을 잘 드러내는 ‘자기에 대한 글쓰기’, 즉 자서전, 회상록, 편지, 내면 일기 등을 통해 자기 자신에 대한 성찰의 글쓰기를 행했다. 낭만주의 음악 역시 위와 같은 틀에서 살펴볼 수 있다. 낭만주의 문학의 세례를 받으며 퍼져나간 음악은 고전주의 음악이 남긴 엄격한 형식을 타파하고 새로운 형식과 내용을 담은 음악을 창조하기 위한 노력을 아끼지 않았다. 문학에서 드러나는 개인의식의 고양과 강렬한 감정표현, 자연 예찬 및 상상력 고취 등이 낭만주의 음악에서 집목되어 나타난 것이다. 특히 음악가들은 감정 고양을 표현할 방법을 찾아내기 위해 자기 내면을 깊이 파고들어 성찰하는 성향이 생겨났다. 특히 낭만주의 작곡가들은 이야기를 서술하거나 그림을 그리는 것과 같은 기악음악인 ‘표제음악 *musique à programme*’을 새롭게 등장시키기도 했다. 이는 문학이나 회화적 함축 없이 음으로만 이루어진 ‘절대음악 *musique absolue*’ 혹은 ‘순수음악 *musique pure*’과는 구별되는 것으로서, 음악가들이 자신과 주위 세계와의 관계를 매우 중요하게 여기며 의식하던 낭만주의 음악의 중요한 특성으로 간주된다. 이처럼 낭만주의 예술가들에게 자기에 대한 글쓰기는 창작, 그것이 문학이든, 음악이든, 혹은 미술이든 지 향구적으로 등장한다³⁾. 베를리오즈의 <환상교향곡>은 1830년에 선보인 대표적인 ‘표제교향곡’으로서, 젊은 시절 사랑의 열병을 앓던 때에 사랑하는 해리엇 스미드슨 Harriet Simithson을 등장시켜 음악으로 형상화한 자서전적 음악으로 널리 알려져 있다. <환상교향곡>보다 2년여 늦게 발표된 <렐리오 혹은 삶으로의 귀환>은 교향곡의 형식을 지니면서도 오페라와 연극의 경계까지 넘어서는 대담함을 보여주는 작품이다. 특히 이 교향곡은 작곡가 자신이 <환상교향곡>을 연주한 후에 연이어서 연주되어야 한다고 각본에 써 놓았으며 <환상교향곡>의 끝이자 보완작⁴⁾임을 강조함으로써 두 작품은

3) Sous la direction de Pierre Citron et Cécile Reynaud, *Dictionnaire Berlioz*, Fayard, 2003, p. 44.

4) “Cet ouvrage Léo ou le retour à la vie doit être entendu immédiatement après la Symphonie Fantastique, dont il est la fin et le complément.”:
<http://www.hberlioz.com/Libretti/Lelio.htm>

이부작 자전적 교향곡으로 불렸다.

본 연구는 베를리오즈의 창작 작업이 음악과 문학의 영역에서 자연스럽게 연결되어 중첩되고 있음을 살펴보고, 『회상록』과 <환상교향곡>, 그리고 <렐리오 혹은 삶으로의 귀환>에서 나타나는 공통적인 특성들을 그 내용의 틀을 중심으로 고찰하고자 한다. 그러므로 우리는 방대한 양의 『회상록』⁵⁾ 내용 중에서 어린 시절, 파리로의 유학, 파리 음악원에서의 학업, 로마대상 수상까지의 시간, 이후 이탈리아 체류에서 파리로 돌아온 후 사랑하는 연인과 재회하여 결혼에 이르게 되는 1833년까지, 즉 베를리오즈의 젊은 시절을 중심으로 살펴보고자 한다. 이는 <환상교향곡>과 <렐리오 혹은 삶으로의 귀환>이라는 이부작 자전적 교향곡의 작곡 시기와 맞물리는 때로서 음악과 삶, 그리고 문학이 어떻게 관계를 맺고 있는가가 가장 집약적으로 드러나는 시기이기도 하다. 우리는 베를리오즈가 왜 『회상록』을 집필하게 되었는지에 대한 배경에 대해 먼저 살펴본 후, 자서전 이론의 시각에서 어떤 독특성을 지니고 있는지를 미셸 보주르의 ‘문학적 자화상’ 이론에 기대어 분석하겠다. 이어서 『회상록』에 나타나는 베를리오즈의 독자로서, 작가로서의 모습이 음악가로서의 그것과 어떻게 중첩되며 구현되고 있는가를 살펴봄에, 이부작 자전적 교향곡을 통해 베를리오즈가 어떻게 자신의 인생을 재현시키고 있는지, 거기에서 글쓰기의 역할은 무엇인지 발견하게 될 것이다.

1. 왜 『회상록』인가?

베를리오즈는 1848년에 런던에 머물던 중 자신의 자서전을 집필

5) 『회상록』은 여러 판본이 존재한다. 본 연구에서 사용되는 판본은 2010년에 출판되었으며, 베를리오즈 페스티벌 Festival Berlioz와 베를리오즈 박물관 Musée Berlioz에서 공식적으로 지원하여 출간된 것으로서 자전적 내용 및 유럽 연주 여행기를 모두 포함하고 있다. 이 책은 크게 59개의 챕터가 연대기적으로 구성되어 있으며, 챕터 사이에 이탈리아 여행, 두 번에 걸친 독일 여행, 러시아 여행이 삽입되어 있다. 1854년 헤리엇 스미드슨의 죽음에 대해 이야기한 59번째이자 마지막 챕터 뒤에는, 1865년까지 베를리오즈가 조금씩 집필한 내용인 추신 Post-Scriptum과 후기 Postface가 각각 추가되어 있다.

할 것을 결정하고, 글쓰기를 시작했다. 당시 45세에 불과한 나이였음에도 불구하고 그는 자신의 인생에 대해 글로 남겨야 할 필요성을 감지했다고 할 수 있는데, 비교적 젊은 나이에 베를리오즈가 그런 생각을 하게 된 이유는 무엇일까? 베아트리스 디디에 Béatrice Didier는 『베를리오즈 사전 *Dictionnaire Berlioz*』⁶⁾을 통해 그 배경에 대해 세 가지로 설명했다. 첫째, 1848년은 베를리오즈의 아버지가 세상을 떠난 해였고, 음악가는 삶에 대해 관조하기 시작했다. 사실 작가가 자신의 어린 시절이나 젊은 시절에 큰 영향을 끼쳤던 사람이 죽거나 병에 걸린 것을 경험한 후 자기에 대한 글쓰기를 시작하는 경우는 많다⁷⁾. 베를리오즈는 『회상록』에서 어린 시절의 추억에 대해 이야기할 때⁸⁾ 아버지가 어떤 사람이었는가를 여러 번 언급했다. 베를리오즈의 자기에 대한 글쓰기에서는 어머니의 이미지를 거의 찾아볼 수가 없다. 그만큼 그에게 아버지의 영향력은 대단했다고 볼 수 있겠다. 의사였던 아버지의 의향에 따라 베를리오즈도 처음 파리에서 학업을 시작했을 때는 의학을 공부했었지만, 곧이어 음악가의 길을 선택하면서 아버지와의 관계에서 부침이 있었다. 어렵지 않게 짐작할 수 있는 것처럼, 베를리오즈의 아버지는 의대에서 공부하던 아들이 음악가가 되겠다고 하자 여러 통의 편지로 아들을 설득하려는 노력을 기울였다. 그러나 아들이 계속해서 고집을 부리자 분노에 찬 편지까지 보냈었고⁹⁾, 마침내 파리에서의 생활비를 끊기도 했다. 그런 시간을 지내면서 결국 1830년에 로마대상 Prix de Rome¹⁰⁾을 받

6) Sous la direction de Pierre Citron et Cécile Reynaud, *op. cit.*, pp. 339-340.

7) Béatrice Didier, “Hector Berlioz et quelques problèmes de l’autobiographie”, dans *Festival Berlioz, Biographie et Autobiographie: Actes du Colloque 1980*, Florent Garnier, 1980, p. 23.

8) 사실 베를리오즈의 『회상록』에는 다른 작가들의 자기에 대한 글쓰기에 비해 어린 시절에 대한 이야기가 매우 짧게 언급되어 있다. 이 점에 대해서는 다음 장에서 더 자세히 살펴보겠다.

9) “Mais mon père s’abusait. Bien loin de me rallier à sa manière de voir, je m’obstinaï dans la mienne, et dès ce moment une correspondance régulière s’établit entre nous, de plus en plus sévère et menaçante du côté de mon père, toujours plus passionnée du mien et animé enfin d’un emportement qui allait jusques à la fureur.”: Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 53.

게 된 후 드디어 아버지와 화해할 수 있었고, 베를리오즈에게 아버지로부터 인정받는 것은 평생의 목표가 되었다. 아버지가 세상을 떠난 1848년, 그는 여동생에게 보내는 편지에 다음과 같이 고백한다:

“나는 지금 완전히 의기소침한 상태이고, 내 인생이 더 이상 목표를 가지고 있지 않은 것 같아; 본능적으로, 내 노력에는 아버지를 향하는 경향이 있었고, 아버지가 인정해주는 것을 보고자 하는 욕망과 아버지가 그것을 자랑스럽게 여기기를 바라는 희망이 있었어.”¹¹⁾

이처럼 베를리오즈에게 아버지 상실은 인생의 목표를 잃은 것 같은 사건이었다. 베를리오즈에게 음악은 자신의 길을 인정하지 않던 아버지에게 본인의 선택이 틀리지 않았음을 보여주하고자 노력했던 여정이기도 했기 때문이다. 그런데 아버지의 죽음은 그 여정의 끝에 다다랐음을 의미한다. 이제 자신의 삶을 뒤돌아 볼 시간이 된 것이다.

둘째, 베를리오즈가 자서전을 쓰겠다고 결정을 내린 1848년은 어린 시절부터 찬미해 마지않던 프랑스 낭만주의의 대가 샤토브리앙이 사망한 해로서 그의 사후에 자서전 『*Mémoires d'outre-tombe* 무덤 너머의 회상록』이 세상의 빛을 보게 된 때다. 베를리오즈는 1830년 4월 16일 지인이었던 훔베르트 페랑 Humbert Ferrand에게 쓴 편지에서 샤토브리앙이 『르네 René』에서 그린 영혼이 얼마나 경탄할 만한 것인지 토로하기도 했으며, 자신의 『회상록』에는 샤토브리앙에게 재정적인 지원을 요청하는 편지를 썼던 내용을 실기도 했을 정도로

10) 음악 분야의 로마 대상은 1803년에 시작되었으며, 베를리오즈가 음악가의 길로 들어섰을 때는 음악가로서의 성공을 알리는 중요한 상이 되었다. 그는 1826년부터 콩쿠르에 참여했으나, 1830년에 이르러 그랑프리를 수상했다. 『회상록』에 포함되어 있는 <이탈리아 여행> 부분이 바로 이때 로마에 머무르면서 여행을 했던 이야기다.

11) “Je suis maintenant dans un état de découragement complet, il me semble que ma vie n’a plus de but; instinctivement, il y avait toujours dans mes efforts une tendance vers mon père, un désir de le voir les approuver, une espérance qu’il en serait fier.”; *Correspondance Générale*, texte établi et présenté par Pierre Citron, Flammarion, 1972, p. 572.

샤토브리앙이라는 작가를 추앙했다¹²⁾. 더욱이 그는 1828년과 1830년 사이에 샤토브리앙의 작품 『아탈라 *Atala*』를 오페라로 작곡하려는 열망을 가지기도 했다고 전해진다¹³⁾. 샤토브리앙은 41세였던 1809년부터 자서전을 집필하기 시작했고 1841년에 완성한 것으로 알려져 있지만, 제목을 통해 상기시키고 있는 것과 같이, 자신의 죽음 이후에 작품이 발표되기를 원했다. 그렇게 해서 1848년에 일간지 <라 프레스 *La Presse*>에 샤토브리앙의 자서전이 연재되기 시작했고, 이어서 1849년부터 방대한 양의 『무덤 너머의 회상록』이 출판되었다. 샤토브리앙이 자서전을 오랫동안 집필했던 것처럼 베를리오즈 역시 40대 중반의 나이부터 죽음을 몇 년 앞둔 60대까지 이르는 긴 호흡의 글쓰기를 시작한 것이다. 베를리오즈 연구자 조제프-마크 벨베 Joseph-Marc Bailbé는 1848년 3월 21일에 쓴 글이라고 명시된 회상록의 서문이 그 어조와 이미지를 통해 샤토브리앙에게 헌사하는 글임을 확인할 수 있다¹⁴⁾고 평했을 정도로 베를리오즈의 『회상록』과 샤토브리앙의 그것은 밀접한 관계를 맺는다.

마지막으로, 정치·사회적으로 1848년은 프랑스에서 2월 혁명이 발발하여, 1830년 7월 혁명으로 입헌왕정체를 수립했던 루이-필립 Louis-Philippe이 퇴위했던 해라는 점이다. 2월 혁명 후 공화국이 다시 선포되었지만, 결국 그해 12월에는 루이 나폴레옹 Louis-Napoléon이 황제로 등극하면서 제 2제정이 시작되었을 정도로 프랑스 사회가 급변했던 해였다. 이처럼 정치적으로 단절과 파열, 변화가 이루어지던 상황에서 베를리오즈는 당대의 역사를 재구성할 필요성을 느꼈다는 것이다. 그러므로 자신의 자서전을 『회상록』으로 명명한 것은 샤토브리앙과 그의 작품에 영향을 받은 동시에, 집필 당시 역사적 차원을 증시했던 베를리오즈의 심증을 드러내고 있다고 할 수 있겠다. 또한 베를리오즈는 1830년 입헌왕정체가 시작되면서 빛을 보기 시

12) Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 61.

13) Alban Ramaut, "Introduction de *Memoires*", dans *Mémoires*, *op. cit.*, p. 6.

14) Joseph-Marc, Bailbé, *Berlioz: artiste et écrivain dans les "mémoires"*, PUF, 1972, p. 17.

작한 음악가였다는 점을 빼놓을 수 없다. 7월 혁명의 ‘영광의 3일’¹⁵⁾ 기간 동안 시민군들과 함께 파리 시내를 활보하던 베를리오즈는 자신이 토마스 무어 Thomas Moore의 「아일랜드 멜로디 *Irish Melodies*」(1820)라는 시를 프랑스어로 번역해서 곡을 붙인 <전사의 찬가>를 열두어 명의 젊은 시민들이 부르는 것을 보게 되고 거리에서 즉흥 연주회를 여는 경험을 한다¹⁶⁾. 그때까지 4번의 로마대상에서 낙방만 했던 제도권 내에서 인정받지 못한 젊은 음악가였지만, 7월 혁명의 상황과 딱 들어맞는 그의 노래가 시민들에 의해 먼저 발견되어 거리에서 불렸던 것이다. 우연인지 필연인지, 7월 혁명이 발발한지 한 달 후에 발표된 로마대상에서 베를리오즈는 드디어 그랑프리를 수상하게 된다. 그리고 『회상록』을 집필하기 시작한 1848년까지 성공가도를 달리는 음악가로서 이탈리아, 독일, 영국, 러시아 등을 여행하며 연주하는 예술가의 인생을 살았다. 7월 혁명의 총아로서, 1848년 2월 혁명으로 또다시 바뀐 정치체제와 사회분위기 속에서 본인의 입지가 어떻게 변하게 될지 모른다는 불안감이 자신의 삶을 되돌아보는 글쓰기로 이끄는 동기로 작용했다고 할 수 있겠다. 그는 『회상록』에 1848년 7월 16일에 쓴 글이라고 제시한 대목에서 “자서전을 이어나가자. 나는 더 나은 일을 할 수가 없다. 과거에 대해 성찰하는 것이 현재에서 눈을 돌리는 데 요긴할 것이다.”¹⁷⁾라고 명시적으로 언급했을 정도로 2월 혁명 후의 사회에 대한 불안감을 떨치지 못했다.

한편, 작곡가는 1848년부터 집필하기 시작한 『회상록』을 1865년이 되어서야 마무리했다. 45세부터 쓰기 시작했던 글을 오랫동안 수정하는 과정을 거쳤다는 것을 의미한다. 이는 일반적으로 노년이 된

15) 1830년 부르봉 왕가의 샤를 10세가 과도한 왕정복고정치를 실시하려고 하자 프티 부르주아, 노동자, 학생 등 공화주의를 지지하는 시민들이 봉기하여 바리케이드를 치고 사흘간 임시로 파리를 점령한 사건이 7월 혁명이다. 이후 입헌군주제 옹호자들이 정권을 이끌어 7월 왕정을 수립하게 되었다. 이때의 혁명 기간인 7월 27일-29일을 ‘영광의 3일’이라고 칭한다.

16) Hector Berlioz, *Memoires, op.cit.*, p. 148.

17) “Continuons mon auto-biographie. Je n’ai rien de mieux à faire. L’examen du passé servira, d’ailleurs, à détourner mon attention du présent.”: *Ibid.*, p. 49.

예술가가 자신의 삶을 되돌아보면서 회상록이나 자서전을 쓰기 시작하는 것과는 사뭇 다르다. 르쵸는 자서전 연구를 문학적 자서전으로 한정시키면서, 세상에 나와 있는 수많은 자서전들이 모두 연구할 가치가 있는 것은 아님을 강조했다. 특히 다수의 예술가들, 즉 음악가나 미술가들이 자서전을 썼지만, 거기에서 문학적 자서전이 지니고 있는 내적 성찰을 통해 예술적 개성이 어떻게 발전되었는지를 이야기하는 책은 드물다고 언급했다. 그러면서 그는 베를리오즈의 『회상록』이 문학적 가치를 지닌 예외적인 작품이라고 평가했다¹⁸⁾.

베를리오즈는 집필 초반에 음악잡지에 발표했던 글들을 고쳐서 수록하기도 했다. 디디에가 언급한 바와 같이 이것은 단순히 지면을 채우기 위한 작가의 게으름에서 비롯된 것이 아니다¹⁹⁾. 문체를 가다듬는 동시에 문맥을 변화시키는 등 자신의 글을 새롭게 반추한 『회상록』의 집필 과정이었다. 이를테면 그에게 음악적 글쓰기는 자신의 삶에서 음악과 문학을 연결시켜주는 역할을 수행한 것이다. 자신의 모습을 쉽 없이 그려던 렘브란트 Rembrandt²⁰⁾처럼 베를리오즈 역시 자신의 삶을 계속해서 반추하면서 글로 그려냈음을 알 수 있는 대목이다.

18) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1971, p. 47.

19) Sous la direction de Pierre Citron et Cécile Reynaud, *Dictionnaire Berlioz*, *op.cit.*, p.339.

20) 렘브란트 Rembrandt(1606-1669)는 17세기를 대표하는 네덜란드 화가로서, 80여점이 넘는 자화상이 남아 있을 정도로 그림의 소재를 자기 자신에게서 찾았던 것으로 유명하다. 그는 혈기 왕성하고 자신감에 찬 모습을 묘사했던 젊은 시절의 자화상부터, 부와 명예를 모두 얻은 성공한 화가가 된 모습을 표현하기도 했고, 말년에 이르러 아내와 아들, 사랑하는 사람을 모두 잃은 후 홀로 남아 고독한 모습을 비극적이면서도 익살스럽게 그려냈다. 렘브란트의 자화상들은 화가의 전 인생을 관통하여 지금까지도 많은 사람들에게 여운을 남기고 있다. 미셸 보주르는 『잉크의 거울: 자화상의 레토릭 *Miroir d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*』에서 문학적 자화상 이론을 제시했는데, 렘브란트가 연속적으로 자화상을 그렸던 것과 같이 문학적 자화상도 거울을 바라보는 시선처럼 현재의 자신에 대해 묘사하고 재현한다고 천명했다. 베를리오즈도 렘브란트처럼 오랜 기간 동안 쉽 없이 자서전을 집필하면서 현재의 '나moi'를 대면하는 동시에 자신의 주변에서 벌어졌던 사건들을 재현했다: Michel Beaujour, *Miroir d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*, Éditions du Seuil, 1981, p. 31.

미셸 보주르 Michel Beaujour는 『잉크의 거울 *Miroir d'encre*』에서 미술용어로 쓰이던 자화상이라는 표현을 ‘문학적 자화상 *autoportrait littéraire*’으로 차용하면서, 일반적인 자서전과 다른 요소를 지닌 자기에 대한 글쓰기에 대해 논했다. 책의 제목에서 알 수 있듯이 거울을 바라보며 자신을 그려내는 자화상 화가처럼, 현재 자신의 모습을 묘사하고자 하는 글쓰기가 바로 문학적 자화상이다. 문학적 자화상은 루소로 대표되는 자서전과는 다른 결을 지닌다. 그렇다면 19세기 낭만주의 음악과 문학을 아우르는 베를리오즈가 왜 루소와는 차이를 보이는 글쓰기를 실행하게 되었는지에 대해 짚어보자.

루소는 자서전에서 자신에 대해 솔직하고 진실하게 모든 것-거기에는 과오도 포함되어 있다-을 고백하겠다고 밝혔다. 그런데 19세기 초중반에 발표된 여러 낭만주의 작가들은 자기에 대한 글쓰기를 집필하면서도, 루소의 『고백록』에 영향을 받았음에도 불구하고, 루소와 다른 글쓰기를 선보이고자 노력했다. 그러한 이유에서 샤토브리앙은 『무덤 너머의 회상록』이라는 제목으로 접근했고, 상드 Sand는 『내 인생의 역사 *Histoire de ma vie*』를 출간했다. 샤토브리앙이 사용한 ‘회상록’과 상드의 ‘인생의 역사’는 루소와 같이 개인적이고 사적인 삶에 대한 이야기에만 집중하기 보다는 집단적이고 사회적인 사건과 시각에 견지하여 자신의 개인적인 인생과 입장을 드러내겠다는 의지의 표현이라고 할 수 있다. 요컨대 당대의 낭만주의 작가들은 루소의 자서전과 구별되는 글쓰기를 행하기 위해 이런 선택을 한 것이다. 즉 자신에 대해 진실만 말하겠다고 천거한 루소의 자서전과 거리를 두려는 의도라고 볼 수 있겠다²¹⁾. 샤토브리앙과 베를리오즈가 사용한 ‘회상록’이라는 용어는 “역사를 이해하기 위한 특별한 사실들 간의 관계”를 밝히거나 “한 개인의 인생에서 일어난 사건들이 이야기된”²²⁾ 것을 뜻한다. 그러니까 회상록 저자는 역사가가 아니

21) Béatrice Didier, “Hector Berlioz et quelques problèmes de l’autobiographie”, dans *Festival Berlioz, Biographie et Autobiographie, Actes du Colloque 1980*, Florent Garnier, 1980, p. 24.

22) Georges Gusdorf, *Les écritures du moi: Ligne de vie I*, Editions Odile Jacob, 1990, p. 251.

며 역사의 한 증인인데, 그가 배우로서 혹은 관중으로서 참여한 역사적 사건에 한정된 증언만 하게 된다. 전술한 바와 같이 샤토브리앙의 직접적인 영향을 받아 집필하기 시작한 베를리오즈의 『회상록』은 단순히 제목 뿐 아니라 서문에서도 루소와의 거리두기를 직접적으로 언급한다:

“나는 신 앞에서 내 책을 손에 들고 세상에서 가장 훌륭한 인간이라고 표명하면서 나를 소개할 생각이 전혀 없으며, 『고백록』을 쓸 생각도 없다. 나는 내가 말하고 싶은 것만 말할 것이다; 그리고 독자가 나를 사면해주기를 거부한다면, 그것은 거의 정통적이지 않은 엄격함이어야 할 것인데, 왜냐하면 나는 용서받을만한 과오만 털어놓을 것이기 때문이다.”²³⁾

이 글은 루소처럼 솔직하게 모든 것을 말하지 *tout dire* 않겠다는 것을 천명한 것이며, 더욱이 루소의 『고백록』 초반을 암시한 내용이기도 하다. 루소는 자신의 책 첫 페이지에 “최후 심판의 나팔을 불 때 나는 이 책을 손에 들고 통치자 앞에 나를 소개할 것”이라고 하면서, 통치자 앞에서 “나는 이 사람보다 더 나은 사람이었다”²⁴⁾고 고백하겠다고 밝혔다. 그러므로 베를리오즈는 루소의 글을 빗대어서 자신의 글쓰기 방향을 제시하는 것으로 볼 수 있겠다. 그는 자신이 모든 것을 말할 수 없다는 것을 스탕달 Stendhal과 샤토브리앙 등 낭만주의 작가들의 자기에 대한 글쓰기를 독서하면서 이미 간과하

23) “Je n’ai pas la moindre velléité non plus de me présenter devant Dieu mon livre à la main en me déclarant le meilleur des hommes, ni d’écrire de confession. Je ne dirai que ce qu’il me plaira de dire; et si le lecteur me refuse son absolution, il faudra qu’il soit d’une sévérité peu orthodoxe, car je n’avouerai que les péchés véniels.”: Hector Berlioz, *Memoires, op.cit.*, p.31.

24) “Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. [...] Que chacun d’eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu’un seul te dise, s’il l’ose : *Je fus meilleur que cet homme-là.*”:
Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* :
https://www.ibibliotheque.fr/les-confessions-jean-jacques-rousseau-rou_confessions/lecture-integrale/page2

고 있었는지도 모르겠다. 진실된 고백이라고 할지라도 그것 역시 시간이 흐르면 바뀔 수 있는 상대적인 것이기 때문이다. 베를리오즈가 『회상록』에서 보여주고 싶었던 것은 사회와 역사라는 거대 담론 속에서 고정된 관계를 맺고 있는 인간의 모습만이 아니며, 『회상록』을 집필하고 있는 현재의 자신이 가지고 있는 “숨겨진 하나의 진실 *une vérité cachée*”²⁵⁾이었다.

2. 『회상록』, 문학적 자화상: 음악과 독서의 이야기

이제 베를리오즈의 『회상록』이 루소의 자서전과 어떻게 거리를 두고 글쓰기가 전개되는지 구체적으로 내용을 살펴보자. 르퀴이 주장하듯이 연속되는 이야기가 필수 조건인 자서전과 다르게, 보주르가 제시한 문학적 자화상은 ‘주제 *thématique*’가 가장 중요한 위치를 차지한다. 또 연대기적으로 서술하는 것이 중요하지 않으며, 성찰과 해석, 여담에 끊임없이 종속되는 특징이 있다. ‘발견된 대상 *objet trouvé*’에 기초해서 작가가 그것의 일반성과 특수성을 뒤섞으면서 치밀하게 구성되는 특성을 가지는 문학적 자화상은 글을 쓰는 작가 자신이 지닌 문화적 전통을 바탕으로 자신의 기억과 담론의 파편들을 형상화시켜 나간다. 이렇게 일상적이고 보잘 것 없는 대상이나 기억으로부터 시작된 이야기는 계속된 여담과 주해의 삽입을 통해 자연스럽게 동시대인으로서 체험한 내용을 담게 되며 여기에 바로 문학적 자화상이 지니는 보편성이 구현되고, 거울 속의 ‘나’는 백과사전과 같은 거대한 거울 속의 무한한 세계를 드러내기에 이른다. 그래서 보주르는 “미시적인 나와 거시적인 백과사전”²⁶⁾ 사이에서 벌어지는 충돌과 상동의 현상을 충실하게 의식화해서 묘사하는 것이 바로 문학적 자화상이라고 말한다.

베를리오즈는 비록 연대기적 순서를 따르기는 하지만 자신의 작품 속에서 주제에 따라 이야기를 전개시킨다. 무엇보다 눈에 띄는

25) Michel Beaujour, *op. cit.*, p.156.

26) *Ibid.*, p. 30.

점은 작가가 자신의 독서와 음악에 대한 추억과 다양한 사유에 대해 끊임없이 이야기한다는 것이다. 이 작품에서 음악과 독서는 이야기의 줄거리가 된다고보다는 다양한 주제의 이야기에서 목적이 되어 이야기의 흐름을 정해 주는 역할을 수행한다. 비평가 벨베가 『회상록』을 과거를 소생시켜서 현재로 되찾는 시도²⁷⁾라고 했던 것처럼 베를리오즈는 글을 쓰고 있던 자신의 생각과 입장을 잘 드러내고 있다.

베를리오즈의 『회상록』에는, 루소가 『고백록』 초반부에 자신의 가족과 조상들에 대해 구구절절 늘어놓았던 것과는 다르게, 어린 시절에 대해 기억하면서 전개되는 이야기가 거의 없다. 59개의 챕터 중 첫 챕터의 제목은 “라 코트-생-탕드레 - 나의 첫 번째 영성체 - 음악에 대한 첫 인상”²⁸⁾이다. 여기에서 화자는 자신이 어떤 가정에서 태어나 자랐는지, 부모님이나 가족이 어떤 성향의 사람들이었는지에 대한 일반적인 소개 없이 단지 본인이 1803년 12월 2일에 라 코트-생-탕드레에서 태어났으며, 그 곳의 자연환경이 어떠한지에 대해서 짚막하게 묘사한다. 이어서 바로 일곱 살 무렵에 첫 영성체를 받은 날, 수도원에서 들었던 음악에 대해 추억한다:

“오! 얼마나 진실하게 표현된 놀라운 역량이었으며, 마음으로부터 울리는 멜로디의 비할 데 없는 아름다움이었는지! 종교예식 속에서 매우 순박하게 신성한 기도로 조화를 이루고 노래로 불려진 이 성악곡은 니나의 연가(戀歌)였다. “가장 사랑하는 사람이 돌아왔을 때”²⁹⁾. 나는 이 노래를 10년 뒤에야 알게 되었다. 내 어린 영혼은 얼마나 황홀해했던가! [...] 이것이 내 생애 처음으로 음악에 감명을 받았던 기억이다.”³⁰⁾

27) Joseph-Marc Bailbé, *op. cit.*, p. 21.

28) “La Côte-Saint-André - Ma première communion - Première impression musicale”: Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 32.

29) 이 곡(1786년)은 브누와 조제프 마르솔리에 데 비브티에 Benoit Joseph Marsollier des Vivetières가 가사를 쓰고 니콜라 달레이락 Nicolas Dalayrac이 작곡한 <니나 혹은 사랑의 광란>이라는 1장으로 된 희극 속에 등장하는 <니나의 연가>다: *Ibid.*, p.651.

베를리오즈의 작품은 이처럼 자기에 대한 글쓰기에서 자신의 출생과 가족에 대해 소개한 후 가장 오래된 기억, 즉 가족과의 관계에서 일어난 어떤 사건 중에서 가장 오래된 기억을 소환하여 이야기하는 방식에서 벗어나 있다. 이 책을 집필하기 시작하면서 가장 중요한 주제는 음악임을 분명히 밝히고 있다. 또한 이후로 그가 끊임없이 이야기할 주제는 자신의 음악 인생이 될 것임을 미리 보여주고 있는 것이다.

두 번째 챕터에서 베를리오즈는 자신의 삶에 중대한 영향력을 미친 아버지에 대해서 이야기하다가 바로 어린 시절의 독서, 여행에 대한 열정³¹⁾, 그리고 문학에 대한 이야기로 넘어간다. 그는 평생토록 가까이 했던 인생의 변함없는 동반자, 책과의 만남을 소개한다. 독서를 즐겼던 아버지는 어린 베를리오즈에게 라틴어를 가르치고 어린 아이에게는 어려운 고대 로마 문학을 읽게 하지만, 거기에서 그는 문학적 감흥을 느끼게 된다:

“[...] 라틴 시인은 내가 예감했던 영웅적인 열정에 대해 이야기하면서 내 마음에 처음으로 길을 터주고 나에게 싹트기 시작한 상상력에 불을 지폈다. 나는 아버지께 『아이네이스』의

30) “O merveilleuse puissance de l’expression vraie, incomparable beauté de la mélodie du chanté dans une cérémonie religieuse, était celui de la romance de Nina: “*Quand le bien-aimé reviendra.*” Je l’ai reconnu dix ans après. Quelle extase de ma jeune âme! [...] Ce fut ma première impression musicale.”: *Ibid.*, p. 34.

31) 베를리오즈의 여행에 대한 열정은 새로운 세계와의 만남을 즐기는 그의 성향을 잘 보여준다. 그의 음악 역시 그런 성격을 보인다. 당대 대중이나 프랑스 아카데미에서 크게 환영받지 못했던 혁신적인 베를리오즈의 음악은 영국, 독일, 러시아 등지에서 오히려 더 큰 주목을 받았다. 이후 프랑스의 낭만 음악에 새 지평을 열었다고 평가받게 되어, 프랑스의 19세기 음악을 대표하는 작곡가로 자리매김하게 되었다. 베를리오즈의 음악 여행기는 『회상록』에서 양적으로나 내용적으로 중요한 부분을 차지한다. 그러나 본 연구에서는 회상록 뿐 아니라 그의 이부작 자전적 교향곡을 비교하므로 <환상교향곡>과 <렐리오 혹은 삶으로의 귀환>이 발표되었던 시기까지를 집중적으로 분석하므로, 여러 여행기 중에서 이탈리아 여행기만 살펴보고자 하였다.

제 4부를 설명하면서, 얼마나 여러번, 가슴이 벽차오르고 목 소리가 떨리며 어쩔 줄 몰라 했는지 모른다!... [...] 나는 모든 사람들로부터 멀어져서, 달려 나간 후 나로 하여금 베르길리우스적인 슬픔에 젖도록 했다.”³²⁾

어린 시절부터 문학을 통해 남다른 감동을 느끼는 감수성을 가졌던 베를리오즈가 음악가가 되어 월터 스콧³³⁾, 괴테, 바이런, 셰익스피어의 문학작품을 바탕으로 작곡을 할 수 있었던 것은 그의 오랜 독서 취향에서 비롯된 것임을 자연스럽게 피력하고 있는 대목이라고 할 수 있다. 그는 『회상록』에서 로마 대상을 수상한 후 이탈리아에서 음악 장학생으로 지내던 중 『아이네이스』를 읽었던 어린 시절을 떠올리며 즉흥적으로 작곡³⁴⁾을 한 일화를 소개하기도 한다. 흥미로운 점은 이 일화를 통해 그의 낭만적 기풍이 가감 없이 드러나고 있다는 것이다: “추억, 시, 그리고 음악의 조합된 영향아래, 나는 믿을 수 없을 정도의 환희를 느꼈다. 이 세 가지에 도취한 나는 발작적인 오열과 함께 눈물을 쏟아내었다.”³⁵⁾ 19세기 초중반의 젊은 세대들이 느꼈던 미래에 대한 불안과 우울이 그대로 나타나는 대목이라고 할 수 있겠다. 베를리오즈에게 낭만적 세계관은 이미 삶의 일부분으로 깊숙이 파고들어 있었음을 보여준다. 이처럼 프랑스 낭만주의 음악을 대표하는 음악가가 될 베를리오즈에게 (낭만주의) 문학과 독서는 뗄 수 없는 관계를 맺고 있었다.

32) “[...]le poète latin, dis-je, en me parlant de passions épiques que je pressentais, sut le premier trouver le chemin de mon coeur et enflammer mon imagination naissante. Combien de fois, expliquant devant mon père le quatrième livre de l’*Enéide*, n’ai-je pas senti ma poitrine se gonfler, ma voix s’altérer et se briser! [...] Et je courus, loin de tous les yeux, ma livrer à mon chagrin virgilien.”; *Ibid.*, pp. 37-38.

33) 베를리오즈는 이어지는 세 번째 챕터에서도 월터 스콧의 책을 언급하면서 자신의 첫사랑에 대해 이야기한다: *ibid.*, p. 38.

34) *Ibid.*, pp. 196-197.

35) “Ainsi, sous les influences combinées des souvenirs, de la poésie et de la musique, j’atteignais le plus incroyable degré d’exaltation. Cette triple ivresse se résolvait toujours en torrents de larmes versés avec des sanglots convulsifs.”; *Ibid.*, p. 196.

『회상록』은 베를리오즈의 문학에 대한 열정을 계속 보여준다. 전술한 것처럼 샤토브리앙에게 경도되었을 뿐 아니라, 당대 낭만주의 문학가들인 빅토르 위고 Victor Hrgo, 알렉상드르 뒤마 Alexandre Dumas, 알프레드 드 비니 Alfred de Vigny 등과 교류했음을 이야기하기도 하고, 셰익스피어 희곡에 매료되어 많은 시간을 연극 공연장에서 보냈다고 고백했다³⁶⁾. 또한 풍네프 다리 위에서 읽던 토마스 무어의 『천사들의 사랑 *Les Amours des anges*』이 젊은 음악가 베를리오즈에게 어떤 영감을 주었는지, 머리맡에 항상 두고 언제든지 펴서 읽던 괴테의 『파우스트 *Faust*』는 결국 <파우스트의 영벌>이라는 오페라를 탄생케 했음을 이야기한다³⁷⁾.

『회상록』의 초반부는 이처럼 음악과 문학을 만나 감수성이 고양되던 때에 대해서 이야기한다. 그리고 이어지는 네 번째 챕터에서 작가는 자신이 첫 습작 곡을 썼던 열두 살 때의 일화를 소개한다. 플루트를 배우게 되면서 음악공부에 관심을 가진 그는 화성학을 공부하기에 이른다. 어려운 라모 Rameau의 ‘화성론’을 간략하게 정리하고 설명한 달랑베르 d’Alembert의 『백과사전 *l’Encyclopédie*』를 보면서 이해하지는 못했지만 작곡을 하고 싶은 욕구를 느낀 어린 베를리오즈는 몇 날 며칠을 화성론에 기반한 작곡을 시도하던 끝에 6부로 구성된 일종의 메들리를 창작하는데 성공한다. 이어서 플루트, 두 대의 바이올린, 비올라와 첼로를 위한 오중주를 두 편 짓기도 해서 주위사람들을 놀라게 하기도 했다³⁸⁾. 이후 두 편의 오중주 악보를 모두 불태웠지만, 1826년에 <프랑 쥐주 *Les Franc-Juges*>라는 오페라를 작곡할 때 서곡의 한 부분에 채택했다고 고백한다. 그 때에도 아버지의 반대로 피아노는 배울 수 없었던 상황을 이야기하다가 첫 사랑의 열병에 대해 기억하던 화자가 다시 향한 것은 음악이다. 십대의 경험과 감성이 연결되어 작곡했던 연가戀歌가 <환상 교향곡>을 작곡하던 때까지 떠올라 제1악장 느린 도입부에 삽입되었다

36) *Ibid.*, pp. 104-108.

37) *Ibid.*, pp. 140-141.

38) *Ibid.*, pp. 42-43.

고 말한다:

“이 연가의 멜로디는 [...] 내가 1829년에 <환상 교향곡>을 작곡하기 시작했을 때 다시 떠올랐다. 그 멜로디는 희망 없는 사랑 때문에 고통 받기 시작하는 어린 마음의 짓눌리는 슬픔을 표현하기에 어울리는 것 같아서, 그것을 수용했다. 이 작품의 1악장의 라르고에서 제1 바이올린이 연주하는 멜로디로서, “몽상, 열정”의 제목이 붙었고, 이후로 나는 그 부분을 수정하지 않았다.”³⁹⁾

어린 시절에 처음 습작을 했던 때를 회상하던 화자는 이렇게 그 습작곡이 어떤 식으로 변천하고 자신의 음악에 사용되었는지를 설명한다. 그의 첫 사랑이 삶에서 시작되었다면 그 경험이 첫 작곡연습으로 이어졌고, 이후 자신의 대표적인 교향곡의 1악장에 삽입되었다고 고백하고 있는 것이다. 더욱이 인용문의 마지막 문장은 <환상교향곡>이 여러 번 수정이 되었지만, 이 연가부분은 이후로도 바뀌지 않았음을 이야기함으로써, 글을 쓰고 있는 현재의 음악가 베를리오즈의 입장을 보여주고 있다. 이처럼 『회상록』은 베를리오즈의 삶에 대해 연대기적으로 이야기가 전개되고 있는 것처럼 보이지만 음악이라는 주제의 여담과 주해가 끊임없이 끼어든다. 그럼으로써 글을 쓰고 있는 현재의 베를리오즈의 시선이 자연스럽게 드러나도록 한다. 이는 보주르가 강조한 문학적 자화상의 거울 구조와 흡사하다: “거울은 서술하는 것을 목적으로 하지 않고, [...] 오히려 사물들의 재현, 혹은 그런 사물들을 인식하는 주체의 재현을 분명하게 펼친다.”⁴⁰⁾ 문학적 자화상은 거울을 바라보는 시선처럼 현재의 자

39) “Quant à la mélodie de cette romance, [...] elle se représente humblement à ma pensée, lorsque j’entrepris en 1829 d’écrire ma symphonie fantastique. Elle me sembla convenir à l’expression de cette tristesse accablante d’un jeune coeur qu’un amour sans espoir commence à torturer, et je l’acceullis. C’est la mélodie que chantent les premiers violons au début du largo de la première partie de cet ouvrage, intitulé: REVERIES, PASSIONS; je n’y ai rien changé.”: *Ibid.*, p. 45.

40) “Le miroir ne vise donc pas à narrer, mais plutôt à déployer intelligiblement une

신에 대해 묘사함과 동시에 자신이 존재하는 세계를 비추게 되는 것인데, 베를리오즈의 자기에 대한 글쓰기는 바로 이런 측면을 잘 표현하고 있다. 다시 말해서 베를리오즈는 현재의 ‘나’와 음악을 인식하는 주체로서 자신을 재현함으로써, 베를리오즈라는 개인의 삶과 사유가 확장되어 그가 살았던 시대의 음악과 사회를 되비추어주게 되는 것이다. 베를리오즈에게 있어서 독서는 음악과 함께 자신의 전 일생동안 동행했고, 그렇기 때문에 『회상록』의 주제는 쉽 없이 독서와 음악으로 귀결된다. 그의 글쓰기를 통해 음악 인생을 확인할 수 있다면, 다른 한편, 음악은 그의 글쓰기와 인생을 보여준다.

3. <환상교향곡>과 <렐리오, 혹은 삶으로의 귀환>에서의 글쓰기와 인생

베를리오즈는 그의 대표작 <환상교향곡>에 ‘교향곡의 프로그램’을 제시하여, 이 음악이 “예술가 인생의 다양한 상황”⁴¹⁾을 펼쳐 보이기 위해 작곡되었다고 자신의 의도를 명확하게 밝혔다. 이처럼 이 작품이 음악가의 자전적 교향곡으로 간주되기 시작한 계기는 전기 작가들에 의한 것이 아니라 베를리오즈 자신이었다. 그는 또한 이 프로그램이 오페라의 텍스트와 동일한 역할을 수행하며, 음악의 성격이나 특성이 어떤지, 어떤 표현인지를 알려준다고 덧붙이면서 연주자들에게 작품 내용에 대해 상세하게 설명한다. 요컨대 베를리오즈에게 음악과 글쓰기, 그리고 그의 인생은 떼어 수 없는 관계를 형성하는 것을 보여준다고 할 수 있겠다. 베를리오즈의 음악과 문학을 오랫동안 연구한 알방 라모 Alban Ramaut는 그의 음악가 인생에서

représentation des choses, ou du sujet qui les connaît.”: Michel Beaujour, *op.cit.*, p.31.

41) 베를리오즈는 처음 <환상교향곡>을 발표했던 1830년부터 1855년에 이르기까지 이 곡을 계속 수정했다. 그래서 현재 연주되고 있는 <환상교향곡>은 첫 버전과는 많은 차이가 있다. <환상교향곡>의 프로그램 역시 내용이 여러 번 수정되었지만, 가장 대표적으로 남아있는 1845년 버전과 1855년 버전 중에서 본 연구에서는 1845년에 제시된 프로그램의 내용을 살펴보기로 한다.
<http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm>

문학은 가장 결정적인 현상이거나 가장 견고한 운명이라고 언급하면서, 천재 작곡가에게 문학과 음악이 동시에 표현되는 것이 얼마나 중요했는지를 강조하기도 했다⁴²⁾.



빅토르 위고의 시 “기율의 나뭇잎” 첫 부분을 인용한
베를리오즈의 <환상교향곡> 육필 악보⁴³⁾

프로그램에서 그는 5악장으로 구성된 교향곡 각 악장 제목과 함께 이야기를 전개시킨다. 언론과 음악회의 청중에게 배포된 베를리오즈의 문학적 프로그램 *programme littéraire*은 “악곡을 도입하게 하고, 특성과 표현에 동기를 부여는 오페라의 텍스트와 같다”⁴⁴⁾고 평가된다. 1악장은 “몽상, 열정 *Réveries, passions*”이라는 표제가 붙어 있다: 젊은 음악가가 자신이 꿈꾸었던 이상형의 여인을 보게 되어 사랑에 빠졌지만 그녀의 이미지가 생각나지 않아 괴로워하다가 음악가는 그 여인에 대한 자신의 열정을 음악 속에서 표현한다. 그렇게 그녀

42) Alban Ramaut, *op.cit.*, p.16.

43) <https://www.francemusique.fr/emissions/musicopolis/1830-hector-berlioz-creation-de-la-symphonie-fantastique-69719> (Musicopolis © BnF Gallica)

44) “Ce texte, diffusé dans la presse et devant être distribué au public du concert, est présenté “comme le texte de l’opéra servant à amener les morceaux de musique, dont il motive le caractère et l’expression.”: *Dictionnaire Berlioz, op. cit.*, p. 539.

의 모습은 멜로디로 살아나게 된다. 그 멜로디는 ‘고정악상 *idée fixe*’⁴⁵⁾으로서 이 교향곡에서 반복적으로 등장하는데, 음악가의 우울하고 열광적인 몽상 속에서 그녀를 향한 애정, 눈물, 질투, 종교적 위안 등을 재현한다. 이처럼 고정악상 역시 작곡가 자신이 언급했는데, 고정악상으로 표현된 여인은 파리에서 셰익스피어 연극을 공연했던 영국 여배우 해리엇 스미드슨이었다. 그녀의 공연을 본 1827년부터 그는 백방으로 해리엇 스미드슨을 만나려고 노력했지만 당시 인기 배우였던 그녀는 무명의 음악가에게 아무런 반응을 보이지 않고 프랑스를 떠난다. 그러나 베를리오즈는 그녀를 잊지 못하고 1830년 <환상교향곡>을 작곡하면서 자신의 사랑을 프로그램을 통해, 그리고 고정악상을 통해 명시적으로 드러낸다. 이어지는 2악장은 “어느 무도회 *Un bal*”다: 예술가는 떠들썩한 축제의 자리에서 자연의 아름다움에 대해 명상을 하는데, 머릿속에서 사랑하는 여인의 이미지가 떠나지를 않아 혼란스러워한다. 3악장은 “들뜬 풍경 *Scène aux champs*”이다: 주인공인 예술가가 어느 날 저녁, 시골에 있는데, 멀리서 두 목동이 부르는 목동의 노래 *ranz de vaches*가 들려온다. 살랑살랑 바람이 나뭇잎의 바스락거리는 소리를 만들어 내는 평온한 분위기 속에서, 예술가 역시 이례적으로 평온한 기분에 젖어든다. 그러다가 마지막 부분에 이르러서는 멀리에서 밀려오는 천둥과 벼락에 의해 예술가는 다시 외로움과 고요 속에 침잠한다. 사실 <환상교향곡>은 베토벤⁴⁶⁾의 <전원 교향곡>의 영향을 직접적으로 받은 것으로 유명하다. 그러나 베토벤이 음악에 제목을 붙이면서 그림을 그리

45) 고정악상은 베를리오즈가 《환상교향곡》에서 처음으로 사용한 기법으로서, 주인공의 연인을 상징하는 고유한 악상을 뜻하며, 이 악상이 여러 가지로 변형되면서 전 악장에서 순환적으로 나타남으로써 주인공의 심적 변화를 교묘하게 표현한다. 이 고정악상은 5개의 악장으로 구성된 교향곡의 극적 진행을 통일시키는 역할도 수행한다.

46) 베를리오즈는 『회상록』에서도 수십 번에 걸쳐 베토벤을 언급하고 그의 음악을 평가하거나 극찬하는 내용을 실었다. 당대 아카데미즘에 빠져 지내던 프랑스의 주류 음악가들은 베토벤을 폄하하는 시선을 보냈지만, 베를리오즈는 셰익스피어가 문학에 등장한 것과 같은 사건이 베토벤의 음악이 세상에 알려진 것이라고 평했다: Hecotor Berlioz, *op. cit.*, pp. 115-118, 121, 132, 184, 190, 213, 219, 253-256 등

는 것 보다는 감정을 표현하는 것에 더 관심이 있는 것처럼 보였다면, 베를리오즈는 한 발 더 나아가 자신의 인생을 이야기로 그려주면서 음악의 이해도를 한층 높였다고 볼 수 있겠다. 4악장은 “처형대로의 행진 *Marche au supplice*”인데, 예술가는 사랑하는 여인이 자신을 확실히 무시하고 있다는 사실을 깨닫고는 아편에 빠진다. 그리고 어느 날은 죽음에 이를 수 있는 양의 마취 성분을 복용한 예술가가 기이한 환각을 경험한다. 그는 사랑하는 여인을 살해한 자신이 형벌장으로 끌려가고 자기 자신의 처형장면을 바라보는 꿈을 꾸게 된다. 처형장으로 끌려가는 행진 모습이 어둡고 두려운 동시에 장중한 분위기를 자아낸다. 행진의 마지막 순간에는 다시 ‘고정악상’이 등장하여 죽음을 앞둔 예술가가 마지막으로 사랑하는 여인을 떠올린다. 이와 같은 극적인 내용의 전개는 그 어떤 작곡가의 명철한 설명보다 음악 연주자 및 청중에게 음악의 느낌을 전달하는데 효과적인 것으로 보인다. 마지막 5악장 “사바의 밤에 대한 꿈 *Songe d'une nuit du Sabbat*”에서 예술가는 자신의 장례식을 위해 광적으로 춤을 추는 무리들 속에서 마녀들과 괴물들을 본다. 기이한 소란이 벌어지는 그곳에는 폭소가 터지는 소리, 신음소리, 고함소리 등이 뒤섞여 있다. 그런 가운데 사랑하는 그녀가 ‘고정악상’으로 다시 나타난다. 그녀는 지금까지와는 다르게 불쾌하고 저속하며 그로테스크한 춤을 춘다. 그녀는 이제 악마와 같은 디오니소스제에 합류한다. 장례식의 끝에 이르러 가톨릭 장례식에서 불리는 노래와 마녀 집회에서 벌어지는 원무가 공존한다.

이처럼 프로그램이 자세하게 소개되어 있는 <환상교향곡>은 베를리오즈라는 음악가를 세상에 알린 교향곡이 되었다. 또한 표제음악으로서 교향곡 역사에서 지금까지도 독보적인 위치를 차지하고 있다. 당시 절대음악의 신성한 영역으로 여겨졌던 교향곡에 언어개념에 의존한 하나의 이야기, 그것도 작곡가 자신의 이야기를 주관적으로 묘사함으로써 작곡을 하던 현재의 ‘나’를 성찰하여 음악으로 표현했다는 것은 장르를 넘나드는 베를리오즈의 역량을 보여주는 것이었다. 이는 보주르가 문학적 자화상의 특수성을 밝히고 있는 부

분과 일맥상통하는 것으로서, 교향곡을 작곡하면서 작곡가는 자신의 현재의 삶을 직면하여 거울로 비춰보듯이 자신의 생각과 감정을 드러낸다. 재현의 양식은 다르지만 베를리오즈의 음악이 문학적 자화상과 같이 음악적 자화상으로 간주될 수 있는 이유다.

1830년에 처음 공연된 <환상교향곡>, 1832년에 등장한 <렐리오, 혹은 삶으로의 귀환>⁴⁷⁾은 베를리오즈의 2부작 교향곡이다. 그런데 <렐리오>는 교향곡으로 구분하기에는 장르를 파괴한 혁명적인 작품이다. <환상교향곡>이 프로그램을 통해 이야기가 함께 전개되는 혁명⁴⁸⁾을 일으켰다면, <렐리오>는 거기에서 더 나아가 오페라와 문학의 경계까지도 파괴한 교향곡이기 때문이다. 베를리오즈는 이탈리아에서 지내던 1831년, 누이인 아델 Adèle에게 쓴 편지에서 다음과 같이 말했다: “나는 절반은 음악이고 절반은 시로 구성된 요즘 내가 쓰는 음악을 작곡하면서 60킬로미터를 걸었어.”⁴⁹⁾ 여기에서 베를리오즈는 자신이 작곡하는 음악이 지금까지와 다를 것임을 명시적으로 밝히고 있다. 또한 『회상록』에도 이 부분에 대해 화자가 언급한 부분이 있는데, 그는 <렐리오>가 *한 예술가의 인생 에피소드* *l'Episode de la vie d'un artiste*라는 제목이 붙은 <환상 교향곡>에 이은 두 번째 파트라고 소개했다. 그리고 이 모노드라마의 주체는 사람들이 아는 것처럼 미스 스미드슨을 향한 자신의 사랑 이야기라고 직접적으로 말하기도 했다⁵⁰⁾. 이 작품은 렐리오라는 인물의 독백을

47) <렐리오, 혹은 삶으로의 귀환>은 사실 처음 연주되었던 1832년 12월 9일에는 <삶으로의 귀환Retour à la vie>라는 제목으로 <환상교향곡>을 보완하고 마무리하는 작품으로 소개되었었다. 작곡가는 1854년에 각본을 중심으로 수정을 가했고, 1855년 2월에 바이마르에서 연주될 때 제목도 바꿨다.

48) 베를리오즈는 1830년 9월 5일, 여동생 낭시Nanci에게 쓴 편지에서 자신이 <환상교향곡>을 작곡하여 발표할 수 있는 기회가 온 것은 7월 혁명이 발생한 덕이라고 밝히기도 했다: “Heureusement nous touchons à l’émancipation théâtrale; cette révolution est faite exprès pour la liberté des arts; je parviendrai dix fois plus tôt que je ne l’eusse fait sans elle.”: Sous la direction de Pierre Citron, *Hector Berlioz: Correspondance Générale 1 (1803-1832)*, Flammarion, 1972, p.358.

49) “J’ai fait quinze lieues à pied en composant un ouvrage moitié musique moitié poésie que j’écris en ce moment.”: *Dictionnaire Berlioz, op. cit.*, p. 303.

50) Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 250.

중심으로 곡이 진행되기 때문에 ‘서정적 독백극 Monodrame lyrique’라고 칭하기도 한다. 베를리오즈의 분신이라고 간주되는 렐리오가 중심이 되어 자신의 연인 줄리에트를 찾아 현실과 상상의 세계를 방황하다가 결국 창작의 사명감에 쫓기는 이야기가 전개되는 이 작품은 음악과 문학이 어떤 모습으로 조우하여 청중 혹은 독자들에게 다가갈 수 있는지를 잘 보여주는 특별한 예라고 할 수 있다. 베를리오즈는 <렐리오>의 각본 앞에 다음과 같이 연극적 요소에 대해 지시하고 있다:

“보이지 않는 오케스트라, 합창대 그리고 가수들은 막 뒤의 연극장 위에 있어야 한다. 배우 혼자 무대전면에서 말하고 행동한다. 마지막 모놀로그를 마친 뒤 그[배우]가 퇴장하고, 피날레를 위해 커튼이 올라가면서 모든 연주자들이 드러난다. [...] 렐리오 역할은 가수가 아닌 능숙한 배우를 요한다.”⁵¹⁾

작곡가인 렐리오라는 인물을 위해 연극배우가 등장하고 무대에서 홀로 모노드라마를 펼친다⁵²⁾. <렐리오>는 주인공 렐리오가 무대 전면에 등장하면서 독백을 함으로써 시작된다. 그는 “신이시여! 나는 여전히 살아있습니다... 뱀 같은 삶이 내 마음을 또 다시 고통스럽게 하려고 교묘하게 스며드는 것은 사실입니다”라고 말하기 시작한다. 그리고는 <환상교향곡>의 4악장에서 처형장으로 끌려가는 자신의 모습에 대해 다시 언급하는 동시에 5악장에서 ‘고정악상’으로 다시 등장한 사랑하는 그녀의 고귀하고 우아했던 모습이 일그러진 채, 또 그녀의 부드러웠던 목소리조차 바쿠스제에서의 울부짖음으로 변했

51) “L’orchestre, le choeur et les chanteurs invisibles doivent être placés sur le théâtre, derrière la toile. L’acteur parle et agit seul sur l’avant-scène. A la fin du dernier monologue il sort, et le rideau, se levant, laisse à découvert tous les exécutants pour le Final.[...] Le rôle de Lelio exige un acteur habile, non chanteur.”: <http://www.hberlioz.com/Libretti/Lelio.htm>

52) 2015년 리카르도 무티 Riccardo Muti가 지휘하고 시카고 심포니 오케스트라가 연주한 <환상 교향곡>과 <렐리오> 앨범에서 프랑스 배우 제라르 드파르디뉴 Gérard Depardieu가 렐리오 역을 맡기도 했다.

던 장면을 상기한다. 이어서 렐리오의 친구인 오라시오 Horatio가 막 뒤편에서 발라드를 부른 후, 렐리오는 5년 전에 이 음악이 오라시오가 피테를 모방해서 작사했고 본인이 곡을 붙였다고 하면서 그 이후로 사랑의 고통 속에 빠져있는 자신을 토로한다. 렐리오의 대사로, 오라시오는 노래로 그녀에 대한 서로의 생각을 주고받는다. 렐리오는 계속해서 셰익스피어와 무어가 자신의 영혼을 혁명적으로 뒤흔들었고 그 영향을 받아서 작곡을 한다고 고백한다.

셰익스피어⁵³⁾와 피테는 훗날 베를리오즈가 각각 <로미오와 줄리엣>, <파우스트의 영벌>이라는 제목의 작품을 남길 정도로 음악가의 영혼에 큰 울림을 선사한 작가들이다. 독서, 글쓰기, 그리고 음악은 이처럼 베를리오즈에게 동시에 그의 피부 깊숙이 박혀있는 창작의 근원인 것이다. 2악장에서 셰익스피어를 찬미하던 렐리오는 현실 사회가 예술가에게는 지옥보다도 더 힘들다고 신음하더니, 갑자기 고대 로마로 돌아가고 싶다고 말한다. 그리고 3악장에 로마시대 산적들이 무대 뒤편에서 노래하기 시작한다. 산적들이 자신들의 삶에 대해서 이야기하는 노래가 이어지고, 그 음악을 듣던 렐리오는 다시 사랑을 성취할 희망을 품게 된다. 그리고 자신이 미래에 사랑의 왕관을 쓰게 될 것을 상상한다⁵⁴⁾.

4악장에서 렐리오는 자신이 사랑하는 여인에게 행복의 찬가를 바친다. 그리고 삶에 대한 희망을 회복한 음악가 렐리오가 5악장에서 오케스트라를 진두지휘하며 연습을 시키기에 이른다. 렐리오는 셰익스피어의 『템페스트 *The Tempest*』에서 영감을 얻은 자신의 독창적인 작품을 연주하자고 독려한다. 마지막 악장에서 렐리오의 합창단이 『템페스트』의 여주인공 미란다를 부르며 라틴어로 노래하고,

53) 더욱이 <환상 교향곡>과 <렐리오, 혹은 삶으로의 귀환>에 ‘고정악상’으로 등장하고 프로그램을 통해 베를리오즈가 이야기하는 사랑의 대상인 여배우 해리엇 스미드슨에게 사랑에 빠진 계기가 그녀가 셰익스피어 연극 속에서 오렐리아 역을 연기하던 모습을 본 후부터였다.

54) 이는 실제로 베를리오즈의 삶에서 이루어지게 된다. 『회상록』에도 언급되어 있지만, <렐리오>를 작곡한 시기는 로마 대상을 수상한 후 이탈리아에 머물던 때였다: Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 215.

렐리오스는 자신의 보잘 것 없는 초안 음악을 훌륭히 연주했다고 오케스트라를 칭찬하며 연습을 마친다. 막이 내려지고 다시 혼자 무대에 남은 렐리오스는 무대 뒤에서 <환상 교향곡>의 ‘고정악상’을 연주하는 오케스트라의 음악을 들으면서, “앵콜, 앵콜, 그리고 영원히!”라는 말을 남기며 무대를 떠난다. 그야말로 렐리오가 이제 삶으로 되돌아가서 음악가로서 일상을 살아갈 것을 보여주는 끝 장면이라고 할 수 있겠다. 실제로 베를리오즈는 <렐리오>를 작곡한 후 얼마 되지 않아서 로마 유학을 끝내고 예정보다 일찍 파리로 돌아 왔으며, 드디어 학생이 아닌 음악가로서의 명성을 쌓기 시작했다. 그것은 다름 아닌 <환상 교향곡>과 <렐리오>라는 2부작 자전적 음악을 통해서였다. 1832년에 열린 베를리오즈의 연주회에는 그가 상상만 했던 당대의 유명한 음악가인 리스트 Liszt, 파가니니 Paganini, 쇼팽 Chopin 등이 참석했고, 위고, 뒤마, 상드 등의 낭만주의 문인들도 대거 함께했다. 그리고 베를리오즈는 교향곡을 새로운 형식으로 창시한 음악가이며 낭만주의를 선도하는 예술가 중 한명⁵⁵⁾이라고까지 평가되기에 이른다. 이처럼 <환상 교향곡>과 <렐리오>는 단순히 음악과 문학의 경계를 허무는 데에 그치지 않고, 음악가가 상상하는 인생과 현실 인생의 경계를 허물고 예술로 승화시킬 수 있는 가장 적합한 장르가 음악과 함께 어우러지는 글쓰기가 될 수 있음을 보여주었다.

나가며

서양에서 음악과 문학의 교류가 활발하게 이루어진 시기를 꼽을 때 19세기 낭만주의를 빼놓을 수 없다. 여타의 문화예술 사조가 그렇듯이 낭만주의 역시 문학과 음악, 그리고 미술에 걸쳐 다양한 영역에서 꽃피운 문화운동이다. 그리고 그 한 가운데에 엑토르 베를리오즈가 있다. 베를리오즈는 마치 음악가로서의 인생을 살기 위해 어

55) *Dictionnaire Berlioz, op. cit.*, pp. 540-541.

린 시절부터 고전들을 탐독한 것처럼 보일 정도로 그에게 독서와 글 쓰기는 여러 장르의 음악을 창조하는데 있어서 필수불가결한 요소였다. 음악가들이 문학 작품이나 신화를 바탕으로 오페라를 작곡한 예는 수없이 많다. 그런 점에서 베를리오즈의 창작 중, <로미오와 줄리엣>, <파우스트의 영별>등은 문학작품을 기반으로 창작되었기 때문에 여타의 오페라와 별반 다를 바 없는 작품들처럼 보인다. 그러나 베를리오즈의 음악에서 가장 혁명적인 부분은 교향곡과 오페라, 교향곡과 모노드라마, 나아가 교향곡과 연극의 경계를 파괴시켰다는 점이다.

<환상 교향곡>과 <렐리오, 혹은 삶으로의 귀환>이라는 이부작 자전적 교향곡은 베를리오즈의 음악이 어떻게 문학 또는 글쓰기와 깊은 연관을 맺는지 잘 보여준다. 베를리오즈의 교향곡을 연주하기 위해서는 그가 남긴 프로그램을 읽어야 한다. 단순한 악보의 전개가 아닌, 작곡가의 삶과 직접적으로 관계된 스토리가 전개되는 프로그램을 읽으면서 연주자들은 작곡가의 의도를 더욱 잘 해석하여 연주할 수 있다. 더욱이 교향곡임에도 불구하고 오케스트라가 연주하기도 하고, 연극배우가 등장해서 연기를 하는 특별한 상황이 연출되기도 한다. 여기에서도 작곡가는 자신의 삶을 직접적으로 이야기하는 대본을 집필했다. 그렇게 해서 베를리오즈의 음악은 자신의 삶에 대해 고민하고, 그것을 글로 형상화하는 무대가 된다.

베를리오즈의 『회상록』은 자신의 개인적인 인생에 대한 회고라기 보다는, 음악가로서 걸어갔던 길과 당시의 사회상에 대해 이십여 년에 걸쳐 수정과 삭제, 삽입을 반복하며 집필한 그의 음악적 삶의 여정을 자화상처럼 묘사해주는 작품이다. 그는 글쓰기를 통해서 끊임 없이 음악에 대해 이야기하고 있다. 그래서 베를리오즈의 『회상록』을 한 인간의 역사를 보여주기보다 음악 작품의 역사를 그려주는 책⁵⁶⁾으로 이해할 수 있다. 또한 당대의 대다수 비평가들과 관중들이 그의 음악을 기이한 음악가의 행보 정도로 폄하하는 경향이 있었기

56) *Ibid.*, p. 341.

때문에, 베를리오즈로서는 『회상록』을 통해 자신이 그런 상황 속에서 뜻을 굽히지 않고 기나긴 싸움을 벌였던 사건들에 대한 기억이기도 하다. 결국 『회상록』은 그의 음악을 무덤너머로 잇는 가교 역할을 수행한다. 베를리오즈의 음악이 후세에 남겨져서 세계 각국에서 연주되고 있는 것처럼, 그의 『회상록』 역시 음악과 함께 작가의 음악 인생에 대해 새로운 해석의 여지를 남기며 읽히고 있다.

참고문헌

- Berlioz, Hector, *Mémoires de Hector Berlioz*, M. Lévy Frères, 1870;
*Mémoires comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en
Russie et en Angleterre*, Symétrie, Lyon, 2014.
- Bailbé, Joseph-Marc, *Berlioz: artiste et écrivain dans les “mémoires”*,
PUF, Paris, 1972.
- Beaujour, Michel, *Miroir d'encre: Rhétorique de l'autportrait*, Editions
du Seuil, Paris, 1981.
- Texte établi et présenté par Citron, Pierre, *Hector Berlioz:
Correspondance Générale I (1803-1832)*, Flammarion, Paris,
1972.
- Sous la direction de Citron, Pierre et Reynaud, Cécile, *Dictionnaire
Berlioz*, Fayard, Paris, 2003.
- Didier, Béatrice, “Hector Berlioz et quelques problèmes de
l'autobiographie”, dans *Festival Berlioz, Biographie et
Autobiographie: Actes du Colloque 1980*, Florent Garnier,
Villeurbanne, 1980, pp. 23-27.
- Gusdorf, Georges, *Les écritures du moi: Ligne de vie I*, Editions Odile
Jacob, Paris, 1990.
- Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris,
1971.
- Ramaut, Alban, *Hector Berlioz, compositeur romantique français*, Actes
Sud, Arles, 1993.
- 엑토르 베를리오즈, 어은정·홍문우 옮김, 『음악여행자의 책: 낭만음
악의 거장 베를리오즈와 함께하는 음악여행』, 봄아필, 서울,
2013.

<http://www.hberlioz.com/Libretti/Lelio.htm>

<http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm>

Résumé

Autoportrait littéraire et musical d'Hector Berlioz :
Autour des Mémoires, de <La Symphonie
fantastique> et de <Lélio, ou le retour à la vie>

LEE Ka Ya
(Université Sookmyung, Professeure invitée)

Hector Berlioz est un des rares compositeurs du dix-neuvième siècle qui représente à la fois la littérature et la musique romantiques. Il a réalisé non seulement des symphonies, opéras, et cantates etc, influencés explicitement par des œuvres littéraires, mais aussi de nombreuses critiques musicales, voire *Mémoires*. En particulier, <La Symphonie fantastique> et <Lélio, ou le retour à la vie>, dite la symphonie diptyque autobiographique, manifeste bel et bien le lien étroit entre la vie, la musique, et la littérature du musicien.

Berlioz a écrit *Mémoires* afin d'exprimer son intention de révéler sa vie personnelle du point de vue des événements sociaux et collectifs. Cependant, il voulait s'affranchir à la fois de la culpabilité et de l'obligation de "tout dire" des *Confessions* de Rousseau qui était exemplaire de l'écriture autobiographique à cette époque-là. Nous découvrons dans cette œuvre qu'il y a deux thèmes principaux, la musique ou la vie en tant que musicien, et la lecture ou l'écriture.

<La Symphonie fantastique>, appelée la musique à programme, est considérée comme une musique autobiographique. Berlioz a noté dans le programme que c'est aussi l'histoire de la vie d'un artiste. D'ailleurs, il a maintes fois souligné, à travers ses *Mémoires* et ses correspondances, que, dans cette symphonie, les mélodies répétitives et

récurrentes (l'idée fixe) représentent son amante et que la symphonie raconte sa propre d'histoire d'amour.

<Lélio, ou le retour à la vie> est un ouvrage de Berlioz qui a aboli les frontières entre la musique et la littérature, au point que le musicien lui-même a désigné la moitié musique et la moitié poésie. Cette œuvre était révolutionnaire. Grâce à cette symphonie diptyque, il s'est distingué comme fondateur d'un nouveau type d'œuvres symphoniques.

Nous analysons ainsi, dans cette étude, les caractères spécifiques mais aussi communs sous l'angle des autoportraits littéraires musicaux de Michel Beaujour entre *Mémoires*, <La Symphonie fantastique>, <Lélio, ou le retour à la vie>. Nous remarquons finalement qu'alors que son écriture mène constamment à la musique, ses musiques dévoilent la vie et l'écriture.

Mots Clés : Hector Berlioz, *Mémoires*,
<La Symphonie fantastique>,
<Lélio, ou le retour à la vie>,
autoportrait littéraire

투 고 일 : 2020.03.25.

심사완료일 : 2020.04.26.

게재확정일 : 2020.05.08.

루소 : 자기애와 그 확장*

이용철
(한국방송통신대 교수)

국문요약

루소는 근대의 많은 철학자들이 자기애를 자기 보존 본능으로 축소하는 것에 반대하고 이를 존재의 감정에 결부시켜, 자기애에 내포된 ‘자기 향유’와 ‘자기 만족’의 가치를 이끌어낸다. 고독한 인간이 몽상 속에서 의식이 감각으로 환원된 상태에서 자기충족적인 존재의 감정을 향유할 수 있다면, 사회에서는 타인과의 공감과 애정을 통해 확장된 공동의 존재의 감정을 즐길 수 있다. 인간이 감정의 차원이 아니라 사회적인 활동과 이익의 갈등 속에서 자기애를 확장하기 위해서는 의지의 힘인 미덕이 필요하다. 유덕한 인간은 현실에서 미덕의 실천으로 인해 생겨나는 불행을 겪지만, 영혼이 불멸하며 사후에 자신의 미덕을 기억하는 덕분에 자신에게 만족할 것이라 확신하면서 미덕의 불운 그리고 인간의 가장 큰 불행인 죽음의 공포를 극복할 수 있을 것이다.

주제어 : 자기애, 이기심, 존재의 감정, 확장, 수축, 동정심, 미덕

* 이 논문은 2019년 한국방송통신대학교 학술연구비 지원을 받아 작성된 것으로, 한국프랑스고전문학회가 <자기애(amour-propre)>를 주제로 개최한 76차 연구발표회(2010. 5. 25.)에서 발표된 글을 보완·수정한 것이다.

|| 목 차 ||

1. 들어가는 말
2. 자기 향유로서의 자기에
3. 자기 만족으로서의 자기에
4. 맺는말

1. 들어가는 말

루소의 사상에서 가장 중요한 주제의 하나라고 볼 수 있는 ‘자기애 amour de soi’와 ‘이기심 amour-propre’의 대립은 사실 르네상스 이후 고대의 텍스트들이 재발견되면서 종교와 철학 사이에서 벌어진 첨예한 논쟁거리이기도 했다. 그 이전에 고대 스토아주의자들은 자기애를 자기 보존이라는 육체적 욕구와 결부시켰다. 그러나 기독교의 영향 아래 이러한 자기에 대한 애착은 이기주의 *égoïsme*와 혼동되었고 도덕적으로 부정적인 가치를 내포하게 된다. 예를 들면 아우구스티누스는 지국 *cité terrestre*의 원리는 ‘자애 amor sui’이며 신국 *cit  c leste*의 원리는 ‘신에 대한 사랑 amor Dei’이라고 주장하면서, 자애에서 하느님을 경멸하고 배척하는 데까지 이르는 최악의 정념인 이기심을 우선적으로 보았다. 르네상스 이후에도 아우구스티누스의 신봉자들은 애덕 *charit *의 원초적 타락인 이기심은 신의 초자연적 은총이 없이는 치유할 수 없으며, 또한 선량한 자기애라는 개념은 원죄의 교리와 양립할 수 없다고 생각했다. 이들에게 애덕에서 벗어난 미덕, 이교도적인 미덕은 단지 이기주의적 이익을 위장한 것에 불과했다. 반면 기독교적 인문주의의 영향을 받은 사람들은 플라톤, 아리스토텔레스, 키케로 등 고대 철학자들을 근거로 삼아 사

악한 이기심에 선량한 자기애를 대립시켰다. 이들은 모든 정념을 이기심으로 환원하고 모든 사회적 미덕을 타산적인 이기심의 결과로 간주하는 아우구스티누스의 교리를 비판하면서, 자기애로부터 진정한 미덕의 행위가 도출될 수 있다고 주장했다.

근대 상업사회가 등장하고 기독교의 영향력이 약화되면서 자기애와 이기심은 기독교적인 자애의 관점에서가 아니라 정치경제적 차원에서 이해되기 시작한다. 근대의 개인은 자연적인 존재로서 자기 보존을 자신의 권리이자 의무로 삼았고,¹⁾ 이에 따라 개인의 자유로운 이익 추구는 전통적인 도덕의 굴레로부터 벗어났다. 과거에 모든 합법성의 궁극적 기초를 이루었던 기독교가 표방하는 신의 사랑은 인간의 본성에 대한 이해나 사회 구성 원리에서 배제된다. 선과 악의 기준조차 모호해지며, 자기애와 이기심의 대립은 점차 의미 없는 것이 되어버렸다.²⁾ 모든 생명체에게 자기 보존의 원리는 자연적이고 당연한 것이며, 문제는 자기 보존의 원리에 따르는 인간들이 사회에서 충돌을 벌일 때 이를 어떻게 정치적으로 해결할 수 있는냐는 것이다. 자연법 철학자들 특히 홉스는 자연 상태에 있는 평등한 인간들이 생존을 위해 벌이는 목숨을 건 경쟁을 막고 사회의 평화를 확보하기 위해서는 개인들에게 강제적인 힘을 발휘할 수 있는 우월적 존재가 필요하다고 생각했고, 사회적인 삶을 합리적으로 통제하는 역할을 절대군주의 권력에 양도함으로써 절대주의 국가 개념에 이론적 기초를 제공했다. 그는 절대왕정만이 이기적인 인간의 정념에 맞서 사회의 붕괴를 막을 수 있다고 본 것이다. 그러나 상업의

1) 예를 들면 홉스는 인간은 ‘자연권 *right of nature*’만을 따르며 “자연권은 모든 사람이 자신의 본성, 즉 자신의 생명을 보존하기 위해 자기 뜻대로 힘을 사용하는 자유이다”(홉스, 『리바이어던』 1, 진석용 옮김, 나남, 2008, p. 176.)라고 말하면서 인간의 본성에서 오직 자기 보존의 원리만을 인정한다.

2) Cf. “어떤 인간이 욕구 또는 의욕을 갖는 것은 그 대상이 무엇이든 그에게는 선이며, 증오 또는 혐오의 대상이 되는 것은 악이기 때문에 (...), 선한 것, 악한 것 (...), 이런 말들은 항상 그 말을 사용하는 인간과의 관계에서 사용되는 것이기 때문에 (...) 단정적으로 그리고 절대적으로 그렇다고 할 수 있는 것은 아무것도 없으며, 대상 자체의 성질로부터 선악의 일반적인 법칙을 이끌어 낼 수도 없다.” (*Ibid.*, p. 79.)

발전예 따라 사적 경제 영역이 확장되면서 국가의 통제는 점차 경제 발전예 장애물로 간주되었고, 자유로운 교환을 통해 공급과 수요를 조절하는 시장의 합리성이 절대주의 국가의 정치적 권위를 대체하게 된다.³⁾ 이러한 경제적 자유주의 사상에 따르면 개인이 자기 자신의 이익을 위해 일할 때 그 활동의 총합은 모두의 이익과 사회의 조화를 가져오기 때문에 ‘선량한’ 자기애와 ‘사악한’ 이기심의 분리는 더 이상 사회적 의미를 갖지 못한다.⁴⁾ 맨더빌은 『꿀벌의 우화』에서 인간의 본성인 이기적인 이익의 추구하고 그로 인해 가능해진 소비가 국가를 부유하게 만드는 원동력임을 강조하고 있으며, 아담 스미스는 『국부론』에서 시장의 ‘보이지 않는 손’을 통해 개별적인 이익의 추구가 개인의 의사와는 관계없이 사회 전체의 이익이라는 뜻밖의 결과를 낸다고 주장한다. 프랑스 계몽주의 운동의 지도자인 볼테르 역시 “영국에서 시민들을 부유하게 만든 상업은 그들을 자유롭게 만드는 데 기여했고, 이러한 자유는 다시 상업을 신장시켰고, 그로부터 국가의 위대함이 만들어졌다”고 평가하면서, “영국의 상인이 로마의 시민보다 못할 것이 없다”고 호언한다.⁵⁾ 시민사회에서 시민들은 자신들이 만든 생산물을 교환함으로써 자신의 이익을 극대화하고 다른 사람들의 이익에 봉사한다. 교환은 비단 물질적인 것에 한정되는 것이 아니라 정신적이고 감정적인 것까지 포함한다. 인간은 사교와 대화를 통해 고양된 정신과 세련된 감정을 가질 수 있게 된다. 요컨대 시민의 미덕이란 다른 사람들과의 교환이나 소통을 통해 자신의 행복을 추구하면서 가능하다면 다른 사람들의 행복도 증진시키는 것이다. 인간들 사이의 갈등은 자신의 진정한 이익을 알지 못하는 개인들의 무지 때문이며, 이성을 통해 자신의 진정한 이익을 인식한 인간에게 행복과 미덕은 하나가 된다.

그러나 루소는 17세기의 개신교 목사였던 아바디처럼 자기애와

-
- 3) Cf. Bronislaw Baczko, *Rousseau : Solitude et communauté*, traduit du polonais par Claire Brendhel-Lamhout, Mouton, 1974, p. 322.
 4) Cf. Jean Lafond, *L'homme et son image-Morales et littérature de Montaigne à Mandevielle*, Honoré-Champion, 1996, pp. 436-437.
 5) Voltaire, *Lettres philosophiques*, Blackmask Online, 2001, p. 14.

이기심을 분리하고 자기애의 선량함을 신뢰하면서도 이기심의 파괴적인 측면을 강조한다.⁶⁾ 그는 자기애가 자기 보존의 욕구에 국한되지 않고 이기심 혹은 타인을 지배하려는 권력욕으로 쉽사리 변질되기 때문에 사회 속에서 개인들이 추구하는 이익이 자연적으로 조화를 이룰 수 있다고 생각하지 않았다. 또한 그는 이성이 욕망을 조정하는 것이 아니라 오히려 욕망에 종속되면서 개별 이익을 추구하는 도구가 된다고 보면서 이성을 신뢰하지 않았다. 그러나 그는 악의 발생을 원죄를 지은 인간의 본성에서가 아니라 타락한 사회에서 찾았으며, 인간이 이기심으로 훼손된 자기애를 회복하기 위해서는 사회의 근본적인 개혁이 필요하다고 주장했다. 그러나 이때 루소가 되찾으려는 자기애는 자기 보존만을 목적으로 삼는 자기애와는 다른 존재 방식을 갖는 사회 상태의 자기애라는 사실에 유의하여야 한다. 그는 자기 보존을 지향하는 자기애에 삶 자체에서 우러나오는 즐거움인 ‘존재의 감정’을 결부시키면서 자기애에 존재론적이고 실존적인 가치를 부여한다. 또한 존재의 감정은 개인의 삶에 국한되는 것이 아니라 외부를 향해 확장된다. “나약한 상태에서는 자기를 보존하려는 배려가 우리를 자기 안으로 집중시키는 반면, 능력과 힘을

6) Cf. “(...) 우리 마음의 애착에는 죄 없고 정당한 것이 있는데 그것은 자연에 속하는 것이며, 또한 사악하고 불순한 것이 있는데 그것은 우리의 타락에 속한다. 이 점에 있어서 우리의 어법은 다행스러운데, 이기심이라는 말과 우리 자신에 대한 사랑이라는 말이 구분되어 사용되고 있기 때문이다. 그것이 정당하고 자연적인 것은 우리 자신에 대한 사랑이며, 사악하고 타락한 것은 이기심이다.”(Jacques Abbadie, *De l'art de se connaître soi-même*, 1692, (éd. Christiane Frémont, Fayard, 2003), II^{ème} Partie, Chap. 5, (Christophe Litwin, *Généalogie de l'amour de soi: Montaigne, Pascal, Rousseau*, New York University, 2012, p. 910에서 재인용.)

“자기애는 모든 동물이 자기 자신을 보존하고자 애쓰도록 만드는 자연적인 감정이다. 인간의 경우 자기애가 이성의 인도를 받고 동정심에 의해 변모될 때 그로부터 인간애와 미덕이 생겨난다. 이기심은 상대적이고 인위적인 감정에 불과하며 사회 안에서 생겨난다. 그것은 각 개인으로 하여금 다른 어느 누구보다도 자신을 중시하게 하고 사람들이 서로에게 저지르는 모든 악행들을 부추긴다.”(*Discours sur l'origine de l'inégalité*, O. C., III, p. 219. 본 논문에서 루소 텍스트의 모든 인용은 갈리마르 Gallimard 출판사의 플레야드 Pléiade 총서 전집을 따르며, 이를 지시할 때는 약어 “O. C.”와 권 호, 쪽수만으로 표기한다.)

가진 상태에서는 자기 존재를 확장시키려는 욕망이 우리를 밖으로 끌어내어 가능한 한 멀리 자신을 힘껏 분출하게 한다.”⁷⁾ 이때 확산하는 자기애는 존재의 감정을 강화하고 자기 존중과 그에 따른 자기 만족 *contentement de soi*을 고양하는 것을 목표로 삼는다. 우리는 이 글을 통해 루소가 자기애에 내포된 이러한 가치들을 전개해 나가면서 자본주의가 본격적으로 태동하고 있던 당시의 상업사회에 어떤 방식으로 도전했는가를 살펴보고자 한다.

2. 자기 향유로서의 자기애

루소는 앞에서 보았듯이 자기애를 “모든 동물이 자기 자신을 보존하고자 애쓰도록 만드는 자연적인 감정”으로 파악한다. 자연 상태에서 인간을 움직이는 주요 동인은 생존을 추구하는 동물적 본능이다. “그가 이 세상에서 알고 있는 좋은 것은 음식과 암컷과 휴식이며, 그가 두려워하는 유일한 나쁜 것은 고통과 배고픔이다.” 자연인은 생존의 욕구가 충족되면 한가하게 그리고 거의 잠든 상태에서 자신의 존재를 향유하는데, 이때 느끼는 감정이 가장 기초적인 존재의 감정 *sentiment de l'existence* 혹은 내적 감정이다. 저 유명한 『고독한 산책자의 몽상』의 「다섯 번째 산책」에는 비엔 호반에서 경험한 존재의 감정이 다음과 같이 기술되어 있다.

“이런 상태에서 사람은 무엇을 즐기는가? 그것은 자신의 외부에 있는 어떤 것, 자기 자신이나 자신의 고유한 존재가 아닌 어떤 것이 결코 아니다. 그리고 이 상태가 지속하는 한 인간은 신처럼 자기 자신만으로 충분하다. 다른 모든 애착을 벗어버린 존재의 느낌은 그 자체로 만족과 평화의 소중한 감정 이어서, 그것만으로도 이승에서 끊임없이 우리를 존재의 느낌에서 분리시키고 그 달콤함을 흐려놓는 관능적이고 세속적인 온갖 인상들을 자신으로부터 멀리할 줄 아는 사람에게 그 존

7) *Émile*, O. C., IV, p. 430.

재를 소중하고 감미롭게 만들어주기에 충분할 것이다.”⁸⁾

자아는 완벽한 휴식 속에 잠기고 단조로운 물의 움직임과 소리는 머릿속에서 끊임없이 생겨났다 사라지는 사유의 내면적인 운동을 대신하며 외부와 내부 사이의 경계는 점차 사라져버린다. 이와 더불어 외부에서 오는 감각적인 인상들로 인해 발생하는 감정과 사유도 소멸된다.⁹⁾ 거의 전적으로 수동적인 상태의 의식 속에서는 오직 존재한다는 감정만이 존재하는데, 물의 움직임과 소리가 의식을 떠받들지 않는다면 그것은 죽음과도 같은 깊은 잠에 빠질 것이다. 그런데 바로 이러한 소멸 직전의 텅 빈 의식 내에서야말로 충만하고 행복한 존재의 감정이 드러난다. 자의식이 사라진 그의 내면에는 아무런 분열이 없으며 이 상태에서 인간은 자기 외부의 아무것도 필요하지 않은 자기충족적인 신과 같이 행복하다. 달리 말하면 그는 순수한 감각에 매몰된 동물처럼 행복하다고 말할 수도 있을 것이다. 가장 기본적인 혹은 가장 최소한의 존재의 감정을 향유하는 루소는 바로 뒤이어 이러한 몽상의 행복이 사회 속에서 활동적인 삶을 사는 사람에게는 불가능하며 또 바람직하지 않다고 말한다.

“그런데 계속해서 정념에 휘둘리는 대부분의 사람들은 이런 상태를 거의 알지 못하며 그것도 아주 잠깐 불완전하게만 맛보기 때문에 그것에 대해 막연하고 혼란스러운 관념만 지닐 뿐 그 매력은 느끼지 못한다. 현재의 상황에서 이런 감미로운 황홀경을 갈망하면서 계속해서 다시 생겨나는 욕구들이 의무로 부과하는 활동적인 삶에 혐오감을 갖는 것은 심지어 바람직스럽지도 않을 것이다.”¹⁰⁾

8) *Les Rêveries du promeneur solitaire*, O. C., I, p. 1047.

9) Cf. “데카르트는 ‘나는 생각한다, 고로 존재한다’고 말했다. 그러나 루소가 우리에게 묘사하고 있는 상태들에서 ‘나는 거의 생각하지 않기 때문에 존재한다’, 혹은 ‘나는 생각하지 않기 때문에 존재한다’고 말할 수 있다.” (Jean Wahl, *Tableau de la philosophie française*, Gallimard, 1962, p. 66.)

10) *Les Rêveries du promeneur solitaire*, O. C., I, p. 1047.

플레에 따르면 18세기 감각론자들은 자아에 대한 내적 인식 혹은 존재의 감정을 병적인 것이나 고통으로 경험한 파스칼과는 달리 루소처럼 행복한 현상으로 느꼈다,¹¹⁾ 그러나 그들에게 존재의 감정은 루소의 경우처럼 외부 감각들의 양이나 강도에 반비례하는 것이 아니라 비례하여 확대되거나 강화된다. 그들에게 의식은 ‘욕망의 발생-욕망의 충족-권태-새로운 욕망의 발생’이라는 순환에서 구성되고, 욕망이 충족되는 순간이 존재의 감정이 가장 고양된 상태이며 욕망이 충족된 이후 발생하는 권태는 일종의 죽음으로 존재의 감정이 가장 저하된 상태이다.¹²⁾

루소가 불 때 감각론자들이 이해하는 존재의 감정은 명상적인 삶을 알지 못하고 활동적인 삶을 추구하는 사회인들에게 해당된다. 그들은 욕망이 충족된 순간의 내면적 휴식을 권대로 받아들이고 끊임없이 욕구와 정념들을 만들어내면서 부산하게 활동한다. 그러나 이러한 활동이 사회에서 삶을 영위하기 위한 노동이 된다면 그것은 부정적으로 받아들일 수 없다. 루소 역시 “노동을 한다는 것은 그러므로 사회적 인간에게는 필수적인 의무이다. 가난하든 부자이든, 강하든 약하든 무위도식하는 시민은 누구나 다 사기꾼이다”¹³⁾라고 말하면서 노동의 신성함을 강조한다. 또한 몽상에 탐닉하는 것은 그것이 비활동적이기 때문에 사회의 효율성을 떨어뜨린다는 사실을 넘어 그 몽상이 자아의 자기충족성을 발생시킨다는 점에서 사회의 원리에 반하는 것이기도 하다. 루소 자신의 말대로 “사회 속의 인간은 분모에 기인하는 분수의 한 단위에 불과하며 그 가치가 전체, 즉 사회 집단과의 관계 속에 있으며 (...) 각 개인은 더 이상 자신을 단일한 하나의 개체로 생각하지 않고 단일한 전체의 일부분으로 생각하며, 전체 속에서만 자신을 느낄 수”¹⁴⁾ 있어야 하기 때문이다. 그래서

11) G. Poulet, *La pensée indéterminée*, T. 1, PUF, 1985, p. 183.

12) 감각론자들이 이해하는 인간의 의식은 어떻게 보면 자본주의적 인간의 그것과 유사하다. 자본주의 사회에서는 생산을 증가하기 위해서는 소비의 욕구가 확대되고 강화되어야 하며 활동성과 생산성이 높아져야 하기 때문이다.

13) *Émile*, O. C., IV, p. 470.

14) *Ibid.*, O. C., IV, p. 249.

루소는 자신이 추구하는 몽상의 행복이 “인간 사회에서 제명당하고 이제 이승에서는 남을 위해서도 자신을 위해서도 유익하고 좋은 일이라고는 아무것도 할 수 없게 된 불운한 인간”¹⁵⁾ 혹은 사람들의 증오 때문에 사회에서 추방당해 고독 속에 윤패된 예외적인 인간에게만 허용된 것이라고 변명한다. 그러나 고독 속에서 느끼는 존재의 감정이 사회 속에서 강화된 이기심을 약화시키는 치료제로 이용될 수 있다는 것도 사실이다. “매 순간 자신을 비교해야만 하는 (...) 사회에서 활성화되고 고양되는, 모든 사악함의 원동력인 이기심은 고독 속에서는 자양분이 없어서 활기를 잃어버리고 소멸”¹⁶⁾되기 때문이다. 고독한 몽상 속에서 누리는 자기충족적 행복, 절대적인 행복은 모든 인간들에게 가능한 것도 권유할 만한 것도 아니다,¹⁷⁾ 그것은 루소와 같이 예외적인 존재가 잠깐이나마 향유할 수 있는 희귀한 상태이다. 사회 속의 인간은 자아를 온전하게 향유하기 위해서는 타인을 필요로 한다.

“그러나 또한 절대적인 고독은 자연에 위배되는 슬픈 상태라는 것도 압니다. 애정의 감정은 영혼에 자양분을 주고, 생각의 소통은 정신을 활발하게 하니깐요. 가장 감미로운 우리의 존재는 상대적이고 공유되는 것이어서, 우리의 진정한 자아는 온전히 우리 내부에 있지 않습니다. 요컨대 이 세상에서 사는 인간의 생김은 그러한 것이어서, 타인의 협력 없이는 결코 자아를 제대로 향유할 수 없습니다.”¹⁸⁾

위의 문단에 따르면 “각 개인은 전체 속에서만 자신을 느낄 수 있

15) *Les Réveries du promeneur solitaire*, O. C., I, p. 1047.

16) *Rousseau juge de Jean-Jacques*, O. C., I, p. 790.

17) Cf. “정말로 행복한 존재는 고독한 존재이다. 오직 신만이 절대적인 행복을 향유한다. 그러나 우리들 중 누가 그런 행복에 대한 관념을 갖고 있겠는가? 만약 불완전한 존재가 스스로 자족할 수 있다면, 우리는 그가 대체 무엇을 향유할 것이라고 생각하겠는가? 그는 고독하고 불행할 것이다.” (*Emile*, O. C., I, p. 249.)

18) *Rousseau juge de Jean-Jacques*, O. C., I, p. 813.

어야 한다”는 것은 사회적인 의무이기도 하지만 사회에서 사는 인간들이 자아를 제대로 향유하기 위한 조건이기도 하다. 루소는 여기서 인간의 본성에 자연적 사회성 *sociabilité naturelle*이 내재해 있다는 주장을 받아들이는 것처럼 보인다. 그러나 일반적으로 사회성을 본능으로 주장하는 자연법 학파는, 예를 들면 푸펜도르프가 대표적인데, 사회성은 우선 우리들을 타인들과 묶는 것은 동일한 본성이며 오직 그들이 우리의 동류라는 이유만으로도 그들을 돕는 것이라고 말한다. 그러므로 인간을 인류와 결합하는 것은 궁극적으로 보편적인 호의 혹은 우정이라고 볼 수 있다. 그러나 사회성은 개인의 이익을 배제하는 것이 아니다. “반대로 사회성은 도움과 봉사의 교류를 통해 각자가 더욱 잘 자기 개인의 이익을 돌보는 것을 목적으로 한다.”¹⁹⁾ 푸펜도르프가 말하는 사회성이 지향하는 바가 결국 자기 개인의 이익을 증진하는 것이 최종적 목적이라면, 그는 사람들 간의 우정이나 호의에서 타산적인 이기심만을 보는 홉스나 라로슈푸코와 크게 다를 바 없어 보인다. 그러나 그는 인간이 이성적 존재라면 서로 싸우는 것보다도 서로 도와주는 것이 생존에 유리하다는 것을 알게 될 것이라고 생각한다. 그러므로 푸펜도르프에게 자연 상태와 사회적 삶은 절대적으로 대립되는 것이 아니다. 그러나 루소는 보편적인 호의 혹은 우정으로서의 사회성이 인간의 본성이라는 생각은 받아들이지 않는다. 자연 상태에서 홀로 자연적 욕구를 충족시키면서 사는 인간은 “먹을 것을 찾아야 하는 필요성”만을 고려한다면 서로 가까이하는 것이 아니라 오히려 “서로 피해야 한다.”²⁰⁾ 인간은 자연적 사회성이나 이성을 통해서가 아니라, 급격한 자연환경의 변화로 인해 독립적인 삶이 불가능해지자 어쩔 수 없이 자연 상태에서 벗어나 사회 상태로 들어온 것이다. 인간은 자신의 힘으로 자연적 요구를 충족하는 것이 불가능해진 상태 즉 나약한 상태에서 타인을 필요

19) Pufendorf, *Le Droit de la nature et des gens*, traduit du Latin par Jean Barbeyrac, 6^{ème} éd, revue et augm, Basle, E. Thourmeisen, 1750, livre, 2, p. 230. (Robert Derathé, *Jean-Jacques Rousseau et la science politique de son temps*, J. Vrin, 1988, p. 133에서 재인용.)

20) *Essai sur l'origine des langues*, O. C., V, p. 380.

로 하기 때문에, “인간을 사회적으로 만드는 것은 인간의 나약함”²¹⁾이라 볼 수 있다. 그런데 이때 생존의 유지와 개별 이익의 추구를 같은 의미로 이해해서는 안 된다. 개인들이 생존을 위한 자연적 욕구를 넘어서는 인위적 욕망을 충족시키기 위해서 자신의 이익을 추구한다면 그것은 자기애가 아닌 이기심의 발로이며, 이로부터 사회의 모든 악덕들이 발생한다. 그들은 겉으로는 자신의 개별 이익을 증진시켜 줄 타인들에게 호의와 우정을 가장하지만 속으로는 그 사람들을 지배하고자 한다. 반면 생존을 유지하기 위한 자연적 욕구를 충족하기 위해 다른 사람들을 필요로 하는 사람은 자신의 자연적 욕구를 충족시켜주는 사람들에게 호의만을 품을 뿐이다. 예를 들면 자신의 욕구를 스스로 충족시킬 수 없는 나약한 상태의 “어린아이에게 생기는 최초의 감정은 자기를 사랑하는 것이고, 그 최초의 감정으로부터 파생되는 두 번째 감정은” 자기를 도와주고 배려하는 “사람들을 사랑하는 것이다. 따라서 어린아이는 자연적으로 호의를 갖는 성향을 지니게 되며 (...) 인류에 대한 호의적인 감정을 갖는 습관이 생기게”²²⁾ 된다.

그런데 이번에는 도움을 받는 사람의 입장이 아니라 도움을 주는 사람의 입장에서 인간의 나약함을 바라보도록 하자. 나약한 상태에 있는 사람에게 도움을 주는 사람은 일단 자연적 욕구를 충족시킬 수 있는 힘보다 더 많은 힘을 갖고 있는 사람이다. 그렇지 못한 사람은 자기 보존을 우선적으로 추구하는 자기애의 한계에서 벗어날 수 없다. 동정하는 사람은 “인간을 자기 너머로 확장하여, 인간으로 하여금 자기 행복을 위해 쓰고 남는 활동력을 다른 곳으로 쏟게 만드는 그런 힘의 상태에 자신이 놓여 있음을 느낀다.”²³⁾ 여분의 활동력 혹은 확산하는 영혼의 힘은 그를 자신의 동류들과 동일시하게 만든데”, 이때 느껴지는 본성의 동일성은 인간의 나약함과 그로 인한 삶의 고통이다. 과거에 “괴로움을 겪어본 적이 있고” 또 미래에 “괴

21) *Émile*, O. C., IV, p. 503.

22) *Ibid.*, p. 492.

23) *Ibid.*, p. 514.

로움을 겪을까 두려워하는” 그러나 지금은 여분의 힘을 갖고 있는 동정하는 사람은 다른 사람이 겪는 고통을 보면서 자신의 바깥으로 나가 자신을 타인과 동일시한다.

“사실 우리가 우리의 바깥으로 나가 우리를 고통스러워하는 동물과 동일시하는 것이 아니라면, 다시 말해 우리의 존재를 떠나 그의 존재를 취하는 것이 아니라면, 어떻게 동정심에 마음이 동요되겠는가? 우리는 그가 고통스러워한다고 판단하는 한에 있어서만 고통스러워한다. 우리가 고통스러워하는 것은 우리의 내면에서가 아니라 그의 내면에서이다. 그러므로 어느 누구든 상상력이 활발해져서 자신의 바깥으로 나가기 시작할 때에만 감수성을 갖게 된다.”²⁴⁾

그는 이러한 타인과의 동일시를 통해 최소한은 그를 더 괴롭게 만들 행위를 단념하며 최대한은 그를 고통으로부터 벗어나게 하기 위해 노력한다. 동정심을 느끼는 사람이 “그 사람이 괴로워하지 않는 것을 원하는 것은 자신이 괴로워하지 않기 위해서이며, 자기애를 위해서 그에게 관심을 갖는 것”²⁵⁾이다. 그렇기 때문에 동정심은 자기애에서 파생된 감정이며, 또한 타인과 나를 애정으로 결합시킬 수 있는 감정적 토대로 “도덕의 원천이 될 수 있다.”²⁶⁾ 그런데 주목할 것은 타인의 고통으로 유발된 동정하는 사람의 고통은 그가 자신의 내면으로 돌아올 때 행복으로 전환된다는 것이다.

24) *Ibid.*, pp. 505-506.

25) *Ibid.*, p. 523.

26) Cf. “우리의 공통적인 필요가 우리를 이익으로 결합시킨다면 우리의 공통적인 불행은 우리를 애정으로 결합시킨다.” (*Ibid.*, p. 503.)

“따라서 그 격률(=남이 우리에게 해주기를 바라는 대로 남에게 행하라)의 근거는 자연 그 자체 속에 있는데, 자연은 내가 어떤 장소에 존재한다고 느끼든 나에게 내 자신의 행복에 대한 욕망을 불어넣는다. 이로부터 나는 자연법의 규범들이 오로지 이성에 근거를 두고 있다는 것은 진실이 아니고, 그것들이 보다 견고하고 확실한 기초를 갖고 있다는 결론을 내린다. 자기애에서 파생된 인간들에 대한 사랑이 인간 정의의 원리이다.” (*Ibid.*, p. 523.)

“그의 눈에 비치는 최초의 광경이 슬픔의 대상이라고 해도 그가 처음으로 자신으로 돌아올 때는 기쁨의 감정을 느낀다. 그는 자신이 얼마나 많은 불행으로부터 벗어나 있는가를 알게 되어 전에 생각했던 것보다 더욱 행복하다고 느낀다. 그는 자신의 동류인 인간들의 고통을 나누어 갖는데, 이렇게 고통을 나누어 갖는 것은 자발적이고 유쾌하다. 그는 그들의 불행에 대해 그가 갖는 동정심과 동시에 자신은 그 불행으로부터 벗어나 있다는 행복을 향유한다.”²⁷⁾

동정심에서 생겨나는 직접적인 행복은 동정심이 존재의 감정을 확장시키면서 생겨나는 유쾌한 감정으로 직접적인 것이다. 그러나 자신의 내면으로 돌아오는 반성적 과정에서 동정하는 사람은 자신이 동정 받는 사람의 불행으로부터 벗어나 있기 때문에 전보다 더 행복하다고 느낀다. 그런데 그것은 비교에서 생겨나는 상대적인 행복 혹은 상상적인 행복으로 실제적인 존재의 감정에서 나온 것이 아니기 때문에 위험성을 갖는다. 동정심을 느끼는 사람이 동정의 대상이 되는 사람에 대해 그가 우연한 상황 때문이 아니라 자기 자신의 잘못으로 인해 불행하게 되었다고 오인할 때, 그래서 그보다 우월한 자신은 그 사람처럼 불행해질 리 없다고 믿게 될 때, 동정심은 쉽게 이기심으로 변질될 수 있기 때문이다. “사람은 자기도 똑같은 고통을 겪게 된다고 생각하지 않으면 결코 다른 사람의 고통을 동정하지 않는다.”²⁸⁾ 따라서 우리는 동정심을 통해 인간이 고통 앞에서 평등하며, “우리가 동류인 인간들이 고통을 느끼기 때문에 그들에 대해 애착을 갖는다면 (...) 그들 역시 우리에게 틀림없이 애착을 가질 것이라는 점”²⁹⁾을 깨달아야 한다. 이러한 깨달음이 바탕이 될 때 동정하는 사람과 동정 받는 사람은 서로 정신적인 애정을 교환하게 된다. 반면 이기적인 인간은 “다른 사람의 고통에 줄 수 있는 넘쳐흐르는 감수성을 전혀 갖고 있지 않기 때문에 항상 불행하다.”³⁰⁾ 그에

27) *Ibid.*, p. 514.

28) *Ibid.*, p. 507.

29) *Ibid.*, p. 503.

게 타인은 내면적으로 동화되는 존재가 아니라 오로지 외면적으로 비교되며 자신과의 차이만이 부각되는 존재이다. 그에게는 동정심에서 생겨나는 정서적 고통은 존재하지 않고 오로지 자신이 타인보다 우월하다는 상상적인 행복만이 존재한다. 그는 이러한 가상적인 행복을 강화하기 위해 타인은 항상 나보다 열등하고 불행해야 한다고 생각한다. 그는 타인을 경멸하지만 타인 없이는 더 나아가 타인의 고통 없이는 자신의 존재를 느끼지 못한다. 그는 자신의 내면이 아니라 다른 사람들의 생각 속에서 존재하며 그로부터 거짓된 존재의 감정을 이끌어낼 뿐이다. 그에게 자신의 자아는 폴 오디의 말처럼 ‘타자의 타자 l’Autre d’un autre’³¹⁾로서만 느껴질 뿐이며, 자신이 지배하고자 하는 타자의 노예에 불과하다. 그래서 그는 단지 자신만을 사랑할 줄 모르는 것이 아니라 자신을 증오한다.

그런데 우리는 다른 사람들의 고통이 아닌 행복을 공유할 수는 없는 것인가? 루소는 동정심의 제1원칙을 “인간의 마음으로는 자기보다 더 행복한 사람들의 입장에서 생각할 수 없다. 단지 자기보다 더 불행한 사람들의 입장에 설 수 있을 뿐이다”³²⁾라는 공식으로 제시하면서도, 여기에 일종의 예외가 있음을 인정한다. 어떤 사람이라도 마음만 먹으면 누릴 수 있는 가장 소박한 행복은 선망의 대상이 아니라 “오직 유쾌한 생각만을 불러일으키는 최후의 자산”이다. “자신이 의지할 수 있는 자산을 보고 자기 자신의 재산을 생각하는 데는 언제나 기쁨이 따른다.”³³⁾ 인간은 고통만을 공유하는 것이 아니라 자연적 욕구와 결부된 그래서 모든 사람들이 접근할 수 있는 쾌락 역시 공유한다. 그리고 이러한 쾌락은 동참하는 사람들의 수가 많을수록 더 강렬해지고 순수해지고 지속적이 된다. “쾌락을 독점하면 쾌락은 사라지는 법이다. 진정한 기쁨은 민중들과 함께 나누는 기쁨이다. 자기 혼자 갖고 싶어 하는 기쁨은 이내 사라지기 마련이

30) *Ibid.*, pp. 514-515.

31) Paul Audi, <La pitié est-elle une vertu ?>, in *Dix-huitième siècle*, 2006/1 (n° 38), La Découverte, p. 470.

32) *Émile*, O. C., IV, p. 506.

33) *Ibid.*, pp. 506-507.

다.” 배타적인 쾌락을 만들기 위해 투입된 다른 사람들의 노고와 그 쾌락을 바라보면서 다른 사람들이 느끼는 선망, 그리고 그 쾌락에 다른 사람들이 끼어들지 못하도록 들여야 하는 노력 등은 그 쾌락의 순수성을 흐려놓고 결국은 쾌락 자체를 소멸시킨다. 존재의 감정을 느끼지도 못하고 따라서 그것을 다른 사람에게 확장시킬 수 없는 이기적인 인간은 자신이 소유한 “공원 둘레에 담을 쌓아올리고 (...) 그곳을 음산한 출입 금지구역으로 만들어” 놓고, “산책을 즐기기 위해서 다른 먼 곳까지 가는”³⁴⁾ 사람과 같다. 자신만을 사랑하는 사람은 자신의 마음을 자신의 소유물로 생각하고 자신의 자아 안에 다른 사람이 들어오지 못하도록 담을 쌓아놓지만 정작 자신의 내면을 향유하지 못하고, 즐거워지기 위해서는 “항상 자신으로부터 도피하지 않으면 안 되는 것이다.”³⁵⁾ 자기를 사랑하지 못하고 그래서 자신의 존재의 감정에서 행복을 느끼지 못하는 사람은 자신의 마음을 버리고 나와 세상의 평판에서 자신의 존재의 감정과 행복을 찾으려 하지만 이는 헛된 수고에 불과하다. 왜냐하면 그는 타인들로부터 자신의 우월성을 확인받고 싶어 하지만, 어느 누구도 진심으로 타인이 자기보다 우월하다고 생각하지 않기 때문이다. 만약 타인들이 그런 척한다면 그것은 힘에 의한 강요 때문에 어쩔 수 없거나 이익을 얻기 위해서이다. “겉모습에 의해서 행복을 판단하는” 그는 “(...) 행복이 없는 곳에서 행복이 있다고 생각하며 (...) 행복이 있을 수 없는 곳에서 행복을 찾는다.”³⁶⁾ 반면 존재의 감정에서 생겨나는 자기 향유는 동정심과 애정을 통해 다른 사람들에게 확장되면서 즐거움 속에서 모두를 하나로 만든다. 루소는 『에밀』 4권에 등장하는 시골 마을의 야외 회식 장면을 통해 자기애가 동정심을 거쳐 인류애로 확산되는 과정을 가장 호뭇하고 경쾌한 필치로 펼쳐나간다.

회식이 이루어지는 장소는 “정원 안이든 배 안이든 나무 아래든” 그곳이 어디든 상관없다. 그러나 “먼 곳에 있는 맑은 샘 근처, 싱

34) *Ibid.*, p. 690.

35) *Ibid.*, p. 690.

36) *Ibid.*, p. 515.

그럽고 푸른 풀밭 위, 오리나무와 개암나무가 우거진 숲” 즉 가장 자연과 가까운 장소가 회식의 장소로 가장 적합할 것이다. 음식은 각자가 준비하고 서로가 그 음식들을 나누어 먹는다. “운동과 활동적인 삶”으로 배고픈 사람들에게는 자연적 욕구를 채워줄 소박한 음식이 풍성하게만 있다면 그만이지, 인위적으로 “섬세하게 미각을 돋우는 양념”을 사용한 음식이나 거추장스러운 식사 예절은 없어도 무방하다. 특별히 귀하거나 맛있는 음식은 아니지만 왕성한 식욕을 충족시켜 줄 수 있는 음식들이 풍성한 잔치에서는 음식의 몫을 다루는 일은 없을 것이다. “자유와 함께 풍요가 지배하는 곳에서는 또한 만족이 지배한다.”³⁷⁾ 자연적 욕구를 충족시킬 자원들이 풍부한 곳에서는 분배가 불평등하지만 앓다면 개별 이익과 공동 이익은 분리될 이유가 없기 때문에 “저마다 모두 거리낌 없이 남보다 먼저 자기를 생각하면서, 다른 사람들 모두가 똑같이 그렇게 생각하는 것을 좋게 생각할 것이다.”³⁸⁾ “때로는 진심에서 우러나오는 그리고 절도를 지키는 이러한 친근감으로부터 무례함이나 거짓이나 거북함을 수반하지 않는 익살맞은 다툼”이 있을 수도 있지만 이러한 소소한 불협화음은 전체의 조화를 깨뜨리려는 커녕 마음을 감추고 서로의 거리를 지키는 “예의보다 더 매력적이고 사람들의 마음을 한데 묶는 데 더 적당하다.” 잔치에 모인 사람들은 모두 평등하기 때문에 “우리는 우리의 주인으로 있을 수 있도록 우리들 자신의 시중꾼이 될 것이고, 저마다 모든 사람들에 의하여 시중을 받게 될 것이다.”³⁹⁾ 『사회계약론』에서 국가의 구성원인 국민이 주권에 참여하는 ‘시민 citoyen’이자 국가의 법률에 종속된다는 의미로는 신민 *subject*’인 것처럼, 또 『달랑베르에게 보내는 편지』에서 야외에서 벌어지는 공공 축제에 참여하는 시민들이 ‘관객이자 배우’인 것처럼,⁴⁰⁾ 잔치의 회식

37) *Lettre à M. d'Alembert*, O. C., V, p. 115.

38) *Émile*, O. C., IV, pp. 687-688.

39) *Ibid.*, p. 688.

40) Cf. “『사회계약론』이 권리에 대한 이론의 차원에서 제시한 모든 것을 축제는 감정의 “실존적” 차원에서 표현한다. 공공의 기쁨에 도취할 때 각자는 ‘배우’이자 ‘관객’이다. 계약이 체결되면 시민은 이중의 조건을 갖는다는 점

자들은 ‘시중을 받는 주인이자 시중을 드는 시중’이다. 이들은 서로 봉사하고 접대를 받으며 “각자 다른 사람들 속에서 자신을 보고 자신을 사랑하며”, 이러한 과정에서 “모든 사람들은 더욱 잘 하나로 묶여지게”⁴¹⁾ 될 것이다. 각각의 개인들이 애정을 통해 하나로 묶여진 존재야말로 ‘공동의 자아’이며 이들이 향유하는 존재의 감정이야말로 ‘공동의 존재의 감정’이다. 이러한 잔치는 자기충족적이면서도 또한 외부로 개방되어 있다. “농기구를 어깨에 메고 일터에서 돌아오는” 삶의 노고에 지친 “어떤 농부가 그 곁을 지나갈 때” 잔치에 참여한 한 사람은 “그가 좀 더 기운을 내어 자신의 불행을 짊어질 수 있도록 덕담 몇 마디와 맛있는 포도주를 몇 잔 그에게 건네면서 그의 마음을 즐겁게 만들 것이다.”⁴²⁾ 그리고 그가 자신이 누리는 기쁨에 동참하는 것을 보며 그와 자신이 동류임을 느끼면서 자신 역시 확장된 존재의 감정에서 생겨나는 행복감을 느낀다. 동정하는 사람은 다른 사람이 자신의 도움으로 불행에서 벗어나는 것을 보면서 유쾌함을 느낀다. 동정하는 사람의 입장에서 동정 받는 사람이 느끼는 행복은 자신이 만든 것이며 자신이 마음만 먹는다면 언제나 가능한 행복이기 때문이다. 이렇게 인간은 타인과의 관계에서 공동의 자아를 만들어 가장 감미로운 공동의 존재의 감정을 향유할 수 있는 있는데, 이는 폴 오디가 말하는 것처럼 자아에게 외적인 “덧붙임이나 보충이나 증가가 아니라 (...) 축소될 수 없는 자기애의 잉여”⁴³⁾라고 말할 수 있다.

그런데 우리는 “인간을 사회적으로 만드는 것은 인간의 나약함이고, 우리 마음을 인간애로 이끌고 가는 것은 우리들이 공유하는 비참함이다”⁴⁴⁾라는 사실을 다시 한번 상기해야 한다. 인간은 근본적

을 쉽게 알 수 있다. 시민은 “주권자의 구성원”이자 “국가의 구성원”인 것이다. 시민은 법이 필요한 자이자 법에 복종하는 자이다. (...) 형제들 모두를 바라보고 모든 형제가 그를 바라보는 것, 바로 여기서 의지가 모두 동시에 양도된다는 가정을 어렵지 않게 발견할 수 있다.” (장 스타로뱅스키, 『장 자크 루소 : 투명성과 장애물』, 이충훈 옮김, 아카넷, 2012, p. 193.)

41) *Lettre à M. d'Alembert*, O. C., V, p. 115.

42) *Émile*, O. C., IV, pp. 688.

43) Paul Audi, *Op. cit.*, p. 479.

으로 나약한 존재이며, 그래서 “자기 보존의 배려 자체가 고통에 결부되어 있다.”⁴⁵⁾ 삶 자체에서 생겨나는 존재의 감정은 행복감으로 나타나지만, 생존으로의 삶은 고통스러운 노력을 통해 유지된다. 인간이 감정의 차원이 아니라 사회적인 활동과 그에 따른 갈등 속에서 자기애를 유지하고 확장하기 위해서는 자아의 위치에 대한 새로운 인식과 함께 정신적인 힘을 필요로 한다. 그 과정에서 인간은 그 힘의 발휘로부터 능동적인 존재의 감정을 확인할 수 있는데, 이때 자기애는 자기 만족 혹은 자기 존중으로 표현된다.

3. 자기 존중으로서의 자기애

인간은 생존을 위해 행동해야 한다. “산다는 것은 숨 쉬는 것이 아니라 행동하는 것이다. 우리의 기관들과 감각들, 능력들, 그리고 우리에게 우리 존재의 감정을 부여하는 우리 자신의 모든 부분들을 사용하는 것이다.”⁴⁶⁾ 개인적인 차원에서 볼 때 모든 욕구가 충족된 상태에서 향유하는 수동적인 존재의 감정 말고도, 육체와 정신의 모든 능력을 발휘하여 행동할 때 느껴지는 능동적인 존재의 감정이 존재한다. 『고독한 산책자의 몽상』의 「다섯 번째 산책」이 외부의 감각이 차차 소멸되면서 의식이 가장 기본적인 그래서 순수한 존재의 감정으로 몰입하는 순간에 집중한다면, 「두 번째 산책」은 자아가 외부의 감각을 통해 외부의 세계와 접촉하는 순간을 그리고 있다.

“밤이 깊어 있었다. 나는 하늘과 별 몇 개와 약간의 푸른 식물을 보았다. 이 최초의 감각은 감미로운 순간이었다. 나는 아직 이것을 통해서만 나 자신을 느꼈다. 나는 이 순간 삶으로 태어나려고 하고 있었다. 그리고 나는 내 가벼운 존재로 내가 알아본 모든 대상들을 가득 채우고 있는 것처럼 보였다. 현재

44) *Émile*, O. C., IV, p. 503.

45) *Ibid.*, p. 260.

46) *Ibid.*, p. 253.

의 순간에 빠져버려 아무것도 기억이 나지 않았다. 나는 내 개인에 대한 명확한 관념이 전혀 없었으며 막 내게 일어난 사건에 대해 조금도 생각이 나지 않았다. 나는 내가 누가인지 내가 어디에 있는지 알지 못했다 (...) 나는 내 존재 전체 안에서 황홀한 조용함을 느꼈다.”⁴⁷⁾

가사 상태에서 막 깨어난 루소는 오직 감각적 존재로만 존재한다. 외부 세계와 최초로 조우한 자아는 자신의 존재로 감각되는 사물들을 ‘가득 채우면서’ ‘황홀한 조용함’을 느끼는데, 폴레가 말한 대로 자아와 외부 세계의 분리가 거의 없는 이 상태에서 “느끼는 것은 자신을 느끼는 것이며, 모든 곳에서 느끼는 것은 모든 곳에서 자신을 느끼는 것이다.”⁴⁸⁾ 그런데 우리가 주목할 것은 「다섯 번째 산책」에서는 외부에서 오는 감각적인 인상들이 내면으로 들어오는 과정에서 자아의 경계가 지워져 버린다면, 위의 문단에서는 존재가 외부의 감각적 세계로 자신을 확장시키는 과정에서 존재와 외부 세계가 하나로 된다는 것이다.⁴⁹⁾ 이 상태에서 인간의 “마음에서는 활력이 흘러 넘쳐 밖으로 뻗어나가며 (...) 그를 둘러싼 모든 것에 생기를 불어넣을 수 있는 충만한 생명력을 자기 안에서 느낀다.”⁵⁰⁾ 이는 루소 자신도 젊은 시절에 경험한 감정이다. 열여섯 살에 알프스 산맥을 처음으로 넘으면서 그는 넘쳐흐르는 존재의 감정이 감각을 통해 외부로 확산되면서 외부의 사물들에 활기와 아름다움을 부여하고, 자

47) *Les Rêveries du promeneur solitaire*, O. C., I, p. 1005.

48) G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, 1979, p. 145.

49) 모지는 이러한 차이를 무시하고 위의 장면이 가장 순수한 상태의 존재를 가장 인상적으로 보여주고 있다고 말한다. 그리고 “나는 내 존재 전체 안에서 황홀한 조용함을 느꼈다”라는 문장에 대해 “텅 비어 있는 영혼에 황홀한 조용함 즉 오직 존재의 의식에 결부된 도취감이 자리 잡는다”(Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Armand Colin, 1965, p. 296.)라고 부연하면서 「다섯 번째 산책」에서 묘사된 몽상의 상태와 질적 차이가 없다고 간주한다. 우리가 보기에 여기서 강조할 것은 ‘텅 비어 있는 영혼’이 아니라 막 외부로 뻗어나가는 생생한 감각의 활동이다.

50) *Émile*, O. C., IV, p. 419.

아는 자연 안에서 자신의 존재를 재확인하는 즐거움을 갖는다.

“내 여행을 방해하는 어떤 사고도 없었고 내가 살아오면서
그처럼 심신이 행복한 상태에 있었던 적은 없었다. 젊고 튼튼
하고 건강이 충만하고 마음이 너무나 편안하고 나와 다른 사
람들을 전적으로 믿을 수 있었던 나로서는 인생의 그 짧지만
귀중한 시기를 맞은 것인데, 그때 밖으로 넘쳐흐르는 삶의 충
만함은 우리의 모든 감각들을 통해 말하자면 우리 존재를 확
장시키고 우리 존재의 매력을 통해 우리 눈앞에서 온 자연을
미화시킨다.”⁵¹⁾

이러한 상태에서 의식은 외부 세계를 자신의 연장 extension으로
오인할 수 있다. 그러나 외부 대상을 향한 인간의 의지가 운동으로
구체화되는 순간 자아와 외부 세계는 별개의 것으로 분리되고, 외부
대상들은 능동적인 의지의 힘에 대한 저항으로 나타난다. 이러한 작
용과 반작용으로부터 인간은 “자신이 외부 세계와 분리된 육체를
갖고 있고 내 의지는 내 감각에 예속되어 있지 않다”⁵²⁾는 사실을 알
게 된다. 외부 세계와 분리된 존재로서의 자신을 의식한 자아에게
“충실한 삶”이란 의지에서 나오는 행동을 통해 “삶을 가장 많이 느
끼는 것”⁵³⁾이다. 이때 삶을 최대한 느끼는 것은 육체적인 차원에서
불 때 육체에 부여된 모든 능력을 최대한 발휘하면서 자신의 자유로
운 의지가 외부 세계에서 구현되는 것을 느끼는 것이다. 자기에는
육체적인 힘을 통해 육체의 안락함을 추구하고 육체의 고통을 회피
하는 운동을 보이는데, 그 운동이 반드시 본능에 따라 움직이는 것
은 아니라는 사실에 주목해야 한다. 동물이 오직 본능만을 따른다면
인간은 본래 자유적인 존재로서 “자기 자신에게 손해가 될 때라도
종종 자신에게 부여된 규칙에서 벗어난다.”⁵⁴⁾ 자연적 인간이 행사

51) *Les Confessions*, O. C., I, p. 426.

52) *Ibid.*, p. 585.

53) *Ibid.*, p. 253.

54) *Discours sur l'origine de l'inégalité*, O. C., III, p. 141.

하는 자유는 자신의 행동을 선택하는 자유로서 그것은 반드시 생존 본능에 따르는 것은 아니다. 인간은 자신의 자유가 속박당할 때 그로 인해 육체적 고통이 경감된다 하더라도 더욱 큰 정신적 고통으로 괴로워할 수 있다. 루소는 놀이를 즐기는 아이들의 행동을 예로 든다. “눈밭에서 손가락도 움직일 수 없을 정도로 몸이 과량게 얼어붙은 채 뛰어노는 개구쟁이들은 (...) 원하기만 하면 몸을 따뜻하게 녹이려 갈 수 있는데도 (...) 그렇게 하지 않는다.” “만약 누군가 그렇게 하도록 강요하면서” 그들의 자유로운 놀이를 막는다면 아이들은 “심한 추위보다 백 배는 더 심한 속박을 느낄 것이다”. 아이들에게 과도한 육체적 불편함과 고통을 부여하는 것은 그들의 “건강과 생명을 위협에 노출시키는 것이어서 (...) 아이들을 실제로 비참하게 만든다.” 반면 아이들을 “온갖 종류의 불편함에서 벗어나게 해주면 (...) 아이들을 나약하고 과민하게 만들어 (...) 앞으로 아이들이 겪을 큰 불행을 마련해두는 것이다.” 그러나 아이가 즐겁게 놀면서 단련하는 육체적 힘은 그가 미래에 “견디어야 할 불행에 그를 무장시킴으로써 (...) 미래에도 그가 행복할 수 있게 만들고 있다.”⁵⁵⁾ 놀이는 이러한 육체의 교육만이 아니라 정신의 교육에도 중요하다. “고통을 겪어보지 못한 인간이라면 (...) 인류애의 감동도 연민이 주는 즐거움도 알지 못할”⁵⁶⁾ 이기적 인간이 될 수 있기 때문에 그가 지금 감당하는 고통은 그를 동정심이 풍부한 인간으로 만드는 데 도움이 된다. 그러나 놀이가 수행하는 더욱 중요한 역할은 아이가 자유의 행사에서 생겨나는 만족감이 육체의 고통을 상쇄할 수 있다는 사실을 느끼게 하는 데 있다.

인간의 능동적인 의지는 육체의 차원에서보다도 정신의 차원에서 더욱 뚜렷이 나타난다. 자연 상태에서는 잠재적인 상태에 있었던 능력들 중 가장 활동적 능력인 상상력은 물질적 욕구를 넘어선 정신적 욕망을 발생시키면서 가치의 세계를 만들어낸다. 남녀 간의 사랑을 예로 들자. 자연인에게 성이란 단지 생식을 위한 자연적 욕망에 불

55) *Émile*, O. C., IV, p. 313.

56) *Ibid.*, pp. 313-314.

과하기 때문에 어떠한 이성이라도 상관이 없으며, 성적 욕망이 충족 되면 그 둘은 바로 헤어진다. 그러나 성적 본능에 상상력이 개입함에 따라 사랑은 개인적 선호에 근거한 정신적 욕망이 된다. 사랑하는 사람은 상대방에게서 어떤 장점이나 아름다움을 보고 그를 사랑하는데, 그 장점이나 아름다움은 사실 사랑받는 상대방에게 있는 것이 아니라 사랑하는 사람이 자신 안에 잠재되어 있는 감정을 상대방에게 투사하는 것이다. 따라서 “사랑에 있어서 모든 것은 환상이다.” 왜냐하면 사랑하는 사람이 상대방에게서 보는 장점이나 아름다움은 “우리가 사랑하는 대상에 있는 것이 아니라 우리의 착각의 산물이기 때문이다.” 사랑의 대상은 사랑하는 사람의 내면에 있던 진실한 아름다움 더욱 정확히 말하자면 그 아름다움에 대한 찬양을 촉발한 것에 불과하다. 그러나 그럼에도 불구하고 “사랑이 우리로 하여금 사랑하게 만드는 진실한 아름다움에 대해 우리에게 불어넣은 감정, 그것은 실재적인 것이다.”⁵⁷⁾ 즉 우리가 비록 사랑의 대상을 잘못 보았다고 해도 그 대상이 촉발한 우리 내면의 감정은 진실한 것이다. 루소는 그렇기 때문에 사랑하는 사람은 사랑이 환상이라고 할지라도 사랑을 위해 죽음까지도 불사할 수 있다고 말한다.

“그렇다고 해서 이 상상적인 모델을 위해 자신의 비속한 감정 모두를 털 포기하겠는가? 그렇다고 해서 자신이 지극히 사랑하는 사람에게 있다고 여기는 미덕들에 마음이 덜 감동되기라도 한다는 말인가? 그리고 인간의 자아가 갖는 저속함에서 덜 벗어나기라도 한단 말인가? 진짜 애인이라면 사랑하는 여자를 위해 자기 목숨을 바칠 용의가 없는 사람이 어디 있으며, 죽으려드는 남자 속에 속되고 관능적인 정념이 어디 있겠는가?”⁵⁸⁾

그런데 사랑에 빠진 사람이 사랑하는 여자를 위해 죽음을 불사하

57) *Ibid.*, p. 743.

58) *Ibid.*

는 것은 자기 생존을 추구하는 자기애와 정면으로 배치되는 행위이다. 또한 “자기에게 손해가 되더라도 공공의 이익에 협력하는”⁵⁹⁾ 정의로운 행위, 예를 들면 소크라테스나 카토가 그랬던 것처럼 진리나 국가를 위해 심지어 목숨마저 기꺼이 바치는 미덕의 행위 역시 마찬가지이다. 이러한 행위들은 과도한 상상력으로 인해 자연적 본능에서 벗어난 사람들이 벌이는 극히 예외적인 현상에 불과한 것인가? 루소는 비상한 미덕의 소유자가 아닌 평범한 사람들이 직접 이런 식으로 행동할 수는 없지만 단지 제삼자로서 유덕한 행위를 바라볼 때는 이에 쉽사리 공감할 수 있다고 말한다.

“사람들이 부정(不正)을 좋아하는 것은 그것으로부터 이익을 보는 한에서만 그렇다. 그 밖의 모든 경우에는 죄 없는 사람들이 보호받기를 원한다. 거리나 길에서 폭력 사태나 부정행위를 보면 곧 분노와 분개의 감정이 마음 깊숙한 곳에서 일어나 괴로움을 당하고 있는 사람을 편들고 싶은 생각이 들게 된다. (...) 반대로 어떤 인자한 행위나 관대한 행위가 눈에 떨어 얼마나 감탄과 사랑이 가득 차게 되는가! 어느 누가 “나도 똑같이 했으면 좋을 텐데”라고 생각하지 않겠는가?”⁶⁰⁾

인간이 세상에서 생존을 위해 활동하는 참여자가 아니라 세상이라는 무대를 관람하는 관객이라면 그는 미덕을 사랑하는 사람이 될 것이다. 루소는 이로부터 인간에게는 자기 보존이나 개별 이익을 추구하는 자기애와는 다른 정신적 본능이 있다고 추론한다. 육체에 자기 보존의 본능이 있다면 영혼에는 선을 사랑하고 인류애를 지향하는 양심 *conscience*이라는 본능이 있다. 여기서 자기애의 이중성이 나타난다.⁶¹⁾ 양심은 인간이 자신의 이익을 멀리할수록 선명해지고

59) *Ibid.*, p. 599.

60) *Ibid.*, pp. 596-597.

61) Cf. 자기애는 더 이상 단순한 정념이 아니다. 그 정념은 두 가지 원리, 즉 지성적인 존재와 감각적 존재를 갖고 있으며 그 두 존재가 지향하는 행복은 같지 않다. 감각적 욕망은 육체의 욕망을 지향하고 질서에 대한 사랑은 영혼의 욕망을 지향한다. 후자의 사랑은 양심이라는 이름을 갖는데, 양심은 오

반대로 그것에 집착할수록 흐려진다. 인간이 “아무 것도 필요하지 않은” 존재가 되어 “인간의 비속한 육체적 감각이 없어지고 정신의 모든 행복이 존재들을 관조하는 데 있다면 정신은 오로지 선택에 바랄 줄 모를 것이다.”⁶²⁾ 그러나 선을 사랑하는 양심과 선을 행하는 미덕은 다른 것이다. 매순간 자신의 이해가 타인들의 이해와 충돌하는 세상을 살아야 하는 사람들이 자신의 이익을 포기하고 미덕을 실천하기 위해서는 육체의 본능을 넘어서는 자유로운 의지의 힘이 필요하다. 행동으로 나타나는 미덕은 선을 지향하는 자유로운 의지에 대한 저항으로 나타나는 육체의 본능을 거부해야 하고, 선을 실천하는 유덕한 사람은 의지적으로 육체와 외부 대상의 충동을 거부한다는 점에서 동정심을 느끼는 사람과 다르다.

동정심을 느끼는 사람은 동정하는 사람을 위해 완전히 자신의 이익을 포기하지는 않는다. 예를 들면 먹을 것을 찾는 건장한 자연인은 “자신이 스스로의 음식물을 딴 곳에서 찾을 수 있다는 희망이 있다면 약한 어린이나 노쇠한 노인으로부터 그들이 애써 획득한 음식물을 빼앗으려 하지”⁶³⁾ 않을 것이다. 동정하는 사람이 동정 받는 사람을 위해 하는 행동은 가해를 주는 행동을 하지 않거나 기껏해야 자신의 이익을 해치지 않는 한도 내에서 소극적 도움을 주는 것이다. 이러한 동정심 혹은 자연적 선량함 *bonté naturelle*은 “가능한 한 남에게 최소한의 손해를 끼치면서 너의 행복을 도모하라”라는 말로 요약된다. 그러나 유덕한 인간은 여기서 한 걸음 더 나아가 어린이나 노인에게 먹을 것이 모자라다면 자신이 굶더라도 그들에게 자신

적 인간의 지식과 함께 발전하고 움직인다. (*Lettre à Christophe de Beaumont*, O. C., IV, p. 936.)

우리는 이러한 자기애의 이중성이 존재론적인 것이 아니라 인간이 타락한 사회에서 살아가는 과정에서 생겨나는 결과라는 것을 잊어서는 안 된다. 자연 상태에서 독립적인 삶을 살던 인간은 자연적 본능인 자기애와 그로부터 파생한 동정심만으로도 충분히 자기 자신을 향유할 수 있었다. 그러나 사회 상태로 들어 오면서 상상력을 위시하여 인간의 모든 잠재적 능력들이 발현되면서 이기심이 생겨나는 것은 피할 수 없는 현상이 된다. 이 결과 육체와 영혼, 본능과 양심은 대립적인 것으로 나타난다.

62) *Émile*, O. C., IV, p. 592.

63) *Discours sur l'origine de l'inégalité*, O. C., III, p. 156.

의 음식물을 주는 사람이다. 이러한 양심의 원리는 “남이 너에게 해주었으면 바라는 대로 남에 대해서도 그렇게 행하라”⁶⁴⁾는 것이다. 동정을 느끼는 사람이 마치 내가 다른 사람인 것처럼 타인의 고통을 느낀다면, 미덕을 행하는 사람은 “마치 내가 다른 사람인 것처럼 타인의 고통을 덜어주기 위해 행동한다.”⁶⁵⁾ 그는 “자기에게 손해가 되더라도 공공의 이익에 협력하며”⁶⁶⁾, 심지어는 미덕을 위해 죽음이 라는 최대한의 불이익까지도 불사한다. 미덕을 실천하면서 생겨나는 “감미로운 감정”은 생존 본능을 뛰어넘는다는 점에서 사랑의 환상이 불러일으키는 환희와 유사하다. 그러나 사랑하는 연인들은 많지만 왜 유덕한 사람은 드문 것인가? 루소는 이 질문에 대해 우선 “좋은 일을 하고 싶다는 마음이 드는 것은 너무나 자연스럽고 감미로워서 그것에 늘 저항하기란 불가능한 일이다”라고 말하면서 양심이 사회적인 따라서 상상의 산물이 아니라 자연적인 감정이라는 점을 강조한다. 그러나 사람들이 양심에 따르지 않는 것은 “그릇된 조심성이 자기 마음의 성향을 인간적 자아의 한계 내에 가두어 놓기” 때문이다. 그렇기 때문에 양심을 따르고 미덕을 실천할 때 생겨나는 즐거움을 향유하기 위해서는 “그 한계를 감연히 넘어서기 위해 수없이 노력을 해야 한다.”⁶⁷⁾ 자연인이 자신의 이익을 해칠 가능성이 있다는 것을 알면서도 자신의 자유를 시험하는 것처럼, 또 놀이를 즐기는 아이들이 육체적으로는 고통스럽더라도 자신의 자유를 발휘하는 데서 만족감을 느끼는 것처럼, 미덕을 실천하는 인간은 자연스럽게 감미로운 양심의 충동에 따라 용기를 갖고 자신의 한계를 극복하고 인류애를 실천해야 한다. 그리고 그는 미덕을 실천하면 할수록 미덕의 즐거움을 더욱 강렬히 향유할 수 있다. 동정심이나 이기심의 상태에서 타인과 자신을 비교함으로써 자아의 이미지가 생겨난다면 자유의 상태에서는 감각에 굴복당한 자신과 감각을 극복한 자신을

64) *Ibid.*

65) *Émile*, O. C., IV, p. 523.

66) *Ibid.*, p. 599.

67) *Ibid.*, p. 602.

비교하면서 자아의 이미지가 생겨난다. 자유의 상태에서 자아의 영상은 자기 우월성을 추구하지만 이때 자기 우월성은 타인이 아닌 자기 자신을 지배하는 것을 목적으로 삼는다. 유덕한 인간은 스스로를 바라보면서 자신이 행한 자유에, 즉 타인을 위해 그리고 인류를 위해 자신의 이익을 포기하면서 미덕을 실천한 자신의 모습에 만족한다. 그는 타인을 위한 희생을 통해 자신을 존중하게 되는 것이다. 그러나 다른 한편 “미덕을 실천함으로써 생겨나는 굴욕이나 불운은 미덕이 지닌 모든 매력을 느끼지 못하게 만든다.”⁶⁸⁾ 미덕의 실천은 타락한 사회에서 행복의 필요조건은 되지만 충분조건은 되지 못한다. “올바른 사람의 정직함과 자기 자신의 부정으로부터 이익을 끌어내는”⁶⁹⁾ 악인들이 판을 치는 사회에서, 악은 번영을 구가하는 반면 미덕은 탄압받는 현재의 상태에 대해 유덕한 사람은 분노하고 절망할 수밖에 없다. 미덕을 실천하면서 자신을 희생할 수밖에 없는 유덕한 인간은 그로 인해 타인들의 찬사와 사랑을 받기는커녕 조롱과 멸시를 받기 십상이다. 미덕이 불운이 되는 사회에서 유덕한 인간이 위안과 보상을 받기 위해서 필수적인 것은 영혼의 불멸성이다.

앞에서 우리는 인간이 육체적 감각에서 해방되어 순수한 정신으로 존재한다면 그는 오로지 선만을 지향할 것이라고 말했는데, 이는 죽음 이후 육체는 소멸되지만 영혼은 살아있을 때만 가능한 상태이다. 따라서 미덕을 실천하는 개인에게 전적인 행복은 죽음 이후에 있기 때문에 그는 육체의 죽음이라는 극단적 희생까지도 감내할 수 있게 된다. 또한 사후의 행복에 대한 기대가 강렬해질수록 삶의 불행은 점차 대수롭지 않은 것이 되어버린다. 사부아 보좌신부는 미덕으로 인해 “내 인생이 비참하기 때문에 죽음에 대한 생각을 더 쉽게 견딜 수 있으며, 모든 것을 떠나야만 할 때 끊어야 할 인연이 그만큼 더 적어질 것이다.”⁷⁰⁾라고 말한다. 그리고 사후에 누릴 행복을 이렇게 묘사한다.

68) *Ibid.*, p. 591.

69) *Ibid.*, p. 523.

70) *Ibid.*, O. C., IV, p. 603.

“그러나 육체와 감각으로 인해 우리가 갖게 되는 환상에서 해방되어 지고한 존재와 그로부터 흘러나오는 영원한 진리를 관조하면서 즐거움을 느끼게 될 때, 질서의 아름다움이 영혼의 모든 힘을 사로잡게 될 때, 또 우리가 전에 했던 일과 전에 하지 않으면 안 되었던 일을 비교하는 데만 오로지 전념하게 될 때, 그때야말로 양심의 소리가 그 힘과 지배력을 회복할 것이다. 그리고 그때야말로 자기 자신의 만족에서 생겨나는 순수한 쾌락과 스스로의 품위를 떨어뜨렸던 것에 대한 쓰디쓴 회한이 고갈되지 않는 감정을 갖고 사람들 각자가 자신에게 마련한 운명을 구별 지을 것이다.”⁷¹⁾

사후에 유덕한 영혼은 신과 신이 만들 질서의 아름다움을 관조하면서 즐거움을 느끼고, 또 지상에서 실천한 미덕을 회상하면서 자기 만족의 순수한 쾌락을 향유하게 될 것이다. 보좌신부는 “나는 내세를 위해서 이 세상에서의 내 행동을 기록하고 있다”⁷²⁾고 말하는데, 그 기록은 그가 자신의 유덕한 행위를 기억하면서 자기 자신에 대한 만족에서 나오는 지고의 행복을 즐기기 위한 자료이다.⁷³⁾ 그런데 우리가 유의할 것은 루소에게 중요한 것은 영혼의 불멸성이지만 신은 아니라는 사실이다. 보좌신부는 “신이 존재하지 않는다면 이성적으로 생각하는 것은 악인밖에 없고 선인은 분별없는 자에 불과할 것이다”⁷⁴⁾라고 말하지만, 실상 이때 신은 영혼의 불멸성을 보증하는 존재이지 죄지은 나약한 영혼을 구원하는 존재가 아니다. 신과 신이 만든 조화로운 질서는 유덕한 영혼이 행복해지기 위해 우선적인 것은 아니다. 그 영혼에 가장 중요한 것은 자신의 아름다운 모습을 끊임없이 기억하고 바라보는 것이다. 신은 자신을 바라보면서 자신의 아름다움에 취한 영혼의 들러리에 불과하다.⁷⁵⁾ 그렇기 때문에 보좌

71) *Ibid.*, p. 591.

72) *Ibid.*, p. 603.

73) Cf. “지고의 행복은 자기 자신에 대한 만족에 있다.” (*Ibid.*, p. 587.)

74) *Ibid.*, p. 602.

신부는 “나는 육체의 구속으로부터 해방되어 모순도 분열도 없는 내가 될 때를, 행복하기 위해서는 오로지 나밖에 필요로 하지 않을 순간을 열망하고 있다”⁷⁶⁾고 선언한다. 루소에게 오직 감각으로부터 시작된 존재의 감정은 능동적인 의지와 미덕을 통해 인류와 우주 전체 그리고 신으로까지 확산되며 죽음의 한계를 넘어선다. 인간은 이러한 과정 속에서 자신을 거의 신격화하고, 신과 같은 완벽한 행복을 꿈꾼다. 영혼이 불멸한다면, 그는 고독한 몽상 속에서와 마찬가지로 사후의 삶에서도 “신처럼 자기 자신만으로 충분한” 상태로 자신을 향유할 것이다.

4. 맺는말

루소는 동시대의 인간들에게서 타인들을 지배하려는 욕망에 사로잡혀 타인들은 물론이고 궁극적으로는 자신을 중요하기에 이르는 이기적 인간의 모습을 본다. 사회의 인간들은 타인들에게서 사랑받

75) 뷔르줄랭은 “루소의 종교는 도덕의 단순한 받침대와는 완전히 다르다. 그것은 실존적 문제의 해결책이다. (...) 그는 신을 관조하는 것과 자아의 향유를 결부한다”(Pierre Burgelin, *La philosophie de l'existence de J.-J. Rousseau*, J. Vrin, 1973, p. 472.)라고 말하면서, 루소에게 신은 이신론의 신이나 칸트에게서처럼 요청적 존재가 아닌 인격적인 신임을 강조한다. 이러한 견해에 따르면 루소는 자신이 존재하기 위해 신이 필요하다고 생각한다. 구이에도 마찬가지로 “이미지들과 감정들의 흐름에 따라 자신을 맡길 때에도, 루소의 자아는 전체 le tout 속에서 소멸되는 것에 관심이 있다기보다는 신이 자신을 지켜보고 있다는 사실에 더욱 기분 좋은 확신을 갖는 것으로 보인다”(Henri Gouhier, *Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, J. Vrin, 1984, pp. 100-101.)라고 말한다. 그러나 “나는 신의 존재를 믿지만, 내 영혼이 불멸하지 않는다면 신은 정의롭지 않을 것이다”라는 루소의 발언은 우리에게 “내 영혼이 불멸해야 신은 정의롭고, 신이 정의롭지 않다면 그러한 존재는 신일 수 없다”(J.-J. Rousseau, <Lettre au ministre Jacob Vernes>, le 18 février 1758. in *Lettres philosophiques*, présentées par Henri Gouhier, J. Vrin, 1974, p. 54.) 라는 말로 들릴 수 있다. 루소는 영혼의 불멸성이라는 간절한 욕망으로 신을 소환한다고 말하는 것이 더 타당할 것이라고 보인다. 그가 『신엘로이즈』를 쓰면서 여주인공인 질리 Julie의 모습을 두드르 부인 Madame d'Houdetot에게 투사하여 그녀를 사랑하기에 이르렀다는 사실을 잊어서는 안 된다.

76) *Émile*, O. C., IV, pp. 604-605.

는 소중한 존재가 되기를 바란다. 이를 위해 그들은 사회의 위계질서에서 더 높은 자리를 차지하기 위한 경쟁을 벌이면서 점차 자신의 고유한 존재가 갖는 가치를 잃어버린다. 그들이 벌이는 인정 투쟁은 남에게 자신을 사랑하는 의무를 맡기는 것과 다름없기 때문이다. 자신의 힘으로 자신의 욕구를 만족시키지 못하고 타인의 힘을 필요로 하는 순간 인간은 타인의 노예가 되는 것이기 때문에, 그들은 자신이 지배하는 타인의 주인이라고 생각하지만 사실은 자발적으로 그의 노예로 전락한 것에 불과하다. 자기를 사랑하지 못하고 타인들을 경멸하는 그들은 자신을 존중하지 못하고, 그래서 자신에 대해 결코 만족하지 못한다. “그는 자기 주위에 불안한 눈초리를 던지고 자기를 즐겁게 해주는 대상을 찾는다. 신랄한 빈정거림이나 사람을 모욕하는 조소가 없다면 그는 늘 우울할 것이다.”⁷⁷⁾ 한가한 시간에 홀로 있을 때 그들이 자신의 내면을 바라볼 때 그들에게 나타나는 것은 “경쟁, 편애, 질투, 적대관계, 모욕, 복수, 모든 종류의 불만족, 야망, 욕망, 계획, 수단, 장애물”⁷⁸⁾과 같은 고통스러운 영상과 불안한 생각들뿐이다. 지옥은 “만족할 줄 몰라서 선망과 탐욕과 야망으로 괴로움을 당하는 (...) 이기적인 인간의 마음속에 있다.”⁷⁹⁾ 또한 이기적이고 타산적인 사람들은 “앞으로 더 크고 더욱 확실한 행복을 얻기 위한 수단을 위해 현재의 일시적인 행복을 희생시키고 (...) 즐기기보다는 즐거움의 도구를 증가시킬 생각을 더 한다.”⁸⁰⁾ 그들에게 삶의 행복과 자기 존재를 향유할 수 있는 휴식은 계속 미래로 연기된다. 이와 마찬가지로 그들이 타인과 맺는 관계는 경쟁 관계이거나 불평등한 관계이기 때문에 진정한 감정의 소통과 그로부터 생겨나는 공동의 존재의 감정을 향유하는 것은 불가능하다. 그들은 인간관계에서만이 아니라 자연과 우주가 보여주는 아름다움에 대해서도 무감각하다. “감미로운 감각들에 잠기려면 즐거움을 좋아하기만 하면 되

77) *Ibid.*, p. 597.

78) *Rousseau juge de Jean-Jacques*, O. C., I, p. 815.

79) *Émile*, O. C., IV, p. 592.

80) *Rousseau juge de Jean-Jacques*, O. C., I, p. 818.

는데”, 그들의 “머릿속은 다른 생각들로 가득 차 있어 감각을 건드리는 대상들에 마음을 활짝 열고 빠져들지 못하기 때문이다.”⁸¹⁾ 물질적인 이해관계와 이윤만을 추구하는 이기적 인간들은 인류에라는 정신적인 기쁨은 고사하고 무상으로 즐길 수 있는 가장 기본적인 감각적 즐거움마저 맛보지 못하고, 살아있으면서도 감정적으로 죽은 것과 마찬가지로 가장 따분한 삶을 영위할 뿐이다.

‘지상에서의 행복’을 화두로 삼은 18세기의 한복판에서 루소가 그리고 있는 이기적인 인간의 모습은 후기 자본주의 시대를 살아가는 현재 우리들의 모습과 크게 다르지 않다. 생존의 명목으로 벌어지는 무한경쟁과 그 결과로 나타나는 불평등의 심화, 사회의 요구를 자발적으로 내면화하여 이루어지는 이른바 자기계발, SNS를 통한 자기과시, 경쟁에서 탈락한 사람들의 자기 증오와 이에 따라 치솟는 자살률, 명품 소비 열풍 등은 루소가 제기한 문제들이 해결되기는커녕 점점 심화되고 있다는 사실을 보여준다. 루소는 자기애와 그것이 확장하는 양상을 통해, 단지 존재하고 있다는 사실만으로 자신이 가치 있는 존재이며 오로지 자신으로 산다는 것 자체에서 자신의 존재를 즐길 수 있는 인간이야말로 인간적 애정과 세계의 아름다움을 향해 마음을 열 수 있다고 주장한다. 그리고 미덕이란 인간적 삶과 그 삶의 고통을 공유하는 타인들에 대한 깊은 공감에서 나오는 자기희생이며, 또한 타인과 자신에 대한 존중이다. 자본주의적 인간형과는 다른 새로운 자아의 존재 방식과 존재의 감정을 제시한 루소는 새로운 세계를 꿈꾸는 데 여전히 필요한 작가이다.

81) *Les Rêveries du promeneur solitaire*, O. C., I, p. 1063.

참고문헌

Oeuvres de Rousseau

Rousseau, Jean-Jacques, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1959-1995, 5 vol., *Lettres philosophiques*, présentées par Henri Gouhier, J. Vrin, 1974.

Ouvrages consultés

Audi Paul , <La pitié est-elle une vertu ?>, in *Dix-huitième siècle*, 2006/1 (n° 38), La Découverte, 2006.

Baczko, Bronislaw, *Rousseau : Solitude et communauté*, traduit du polonais par Claire Brendhel-Lamhout, Mouton, 1974.

Burgelin, Pierre, *La philosophie de l'existence de J.-J. Rousseau*, J. Vrin, 1973.

Derathé, Robert, *Jean-Jacques Rousseau et la science politique de son temps*, J. Vrin, 1988,

Henri Gouhier, *Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, J. Vrin, 1984.

Lafond, Jean, *L'homme et son image-Morales et littérature de Montaigne à Mandevielle*, Honoré-Champion, 1996.

Litwin, Christophe, *Généalogie de l'amour de soi: Montaigne, Pascal, Rousseau*, New York University, 2012.

Mauzi, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Armand Colin, 1965.

Poulet, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, 1979.

_____, *La pensée indéterminée*, T. 1, PUF, 1985.

Voltaire, *Lettres philosophiques*, Blackmask Online, 2001.

Wahl, Jean, *Tableau de la philosophie française*, Gallimard, 1962.

스타로벵스키, 장, 『장 자크 루소 : 투명성과 장애물』, 이충훈 옮김,
아카넷, 2012.

홉스, 『리바이어던』 1, 진석용 옮김, 나남, 2008.

Résumé

Le sentiment de l'existence et son expansion

LEE Yongcheol
(Université ouverte nationale de Corée, Professeur)

Tandis que le christianisme dénonce l'amour de soi, le libéralisme moderne le réduit à l'instinct de conservation et l'accepte en tant qu'un droit naturel. En s'opposant à cette tendance, Rousseau lie l'amour de soi au sentiment de l'existence et en tire les valeurs de la jouissance de soi et de l'estime de soi. Dans la rêverie solitaire, la conscience de soi, réduite à la sensation, jouit du sentiment de l'existence qui se suffit à soi-même. Étant en commerce avec les autres, l'homme peut se réjouir du sentiment de l'existence commune mis en évidence par la pitié et l'affection. Or, malheureusement, dans une société corrompue, l'amour de soi se déforme facilement en amour-propre, ce qui renforce la volonté de puissance, ainsi que la compétition. L'homme se définit désormais par des dualités : corps et âme, sensibilité physique et sensibilité morale. Il est indispensable d'avoir la vertu comme puissance de la volonté pour étendre l'amour de soi, non sur le plan du sentiment mais sur celui des actions sociales. En subissant les affronts et les persécutions que causent les exercices des vertus, l'homme vertueux serait malheureux ici-bas. Il pourrait néanmoins surmonter les infortunes de la vertu et la peur de la mort, le plus grand malheur de l'homme, dans la certitude que l'âme est immortelle et qu'il sera content de lui-même, grâce à la mémoire de ses vertus.

Mots Clés : amour de soi, amour-propre, sentiment de l'existence,
expansion, resserement, pitié, vertu

투 고 일 : 2020.03.25.

심사완료일 : 2020.04.27.

게재확정일 : 2020.05.08.

파트릭 샤무아조가 본 생-존 페르스*

진종화
(공주대학교 교수)

국문요약

본 논문은 파트릭 샤무아조(1953~)의 평론에 나타난 생-존 페르스(1887~1975)에 대한 평가를 분석하는 것을 목적으로 한다. 앤틸리스 지역의 어린 시절 추억에 바탕하여 쓴 백인 생-존 페르스의 초기 시에 식민적 질서가 나타나며 불평등한 식민지 사회에 대한 문제 의식은 없다. 마르티니크 섬에서 태어난 샤무아조는 앤틸리스 민중의 언어인 크레올어를 가치화하며 문화적 정체성 운동인 크레올리테 운동을 이끄는 작가이다. 그의 평론에는 페르스 시에 드러나는 식민적 정서로 인한 반감, 페르스의 시학에서 작용하는 크레올어와 크레올 문화의 발견, 페르스적 유산의 수용이 나타난다. 그리하여 샤무아조는 식민적 지배자 대 피식민자라는 대립적 구도를 넘어서 페르스의 시에서 자신의 문학적 토대를 찾게 된다.

주제어 : 파트릭 샤무아조, 생-존 페르스, 크레올리테, 앤틸리스, 식민주의, 탈식민화

* 이 논문은 2019년 공주대학교 학술연구지원사업의 연구지원에 의하여 연구되었음.

|| 목 차 ||

서론

1. 지배자와 피지배자

2. 크레올리테와 페르스

3. 페르스를 앤틸리스 문학에 편입시키기

결론

서론

본 연구는 파트릭 샤무아조 Patrick Chamoiseau(1953~)의 평론에 나타나는 생-존 페르스 Saint-John Perse(1887~1975)에 대한 평가를 분석하는 것을 목적으로 한다. 우리는 피지배자인 샤무아조가 지배자인 페르스를 수용하는 방식을 파악하는 데 주목하겠으며 이 연구는 그가 자신의 여러 소설에서 페르스 시에 대하여 갖는 상호텍스트 관계를 이해하는 데 도움을 줄 것으로 기대한다. 연구의 목적을 이해하기 위해 샤무아조가 추구하는 탈식민화를 간단히 살펴보자.

서양인들의 진출 이래로 원주민들의 말살과 강제 이주당한 아프리카 흑인 노예들의 비극의 땅이 된 앤틸리스 지역 마르티니크 Martinique 출신 작가인 샤무아조는 이 지역의 특수성에 바탕한 문화 정체성 추구 운동인 크레올리테 Créolité 운동을 언어학자 장 베르나베 Jean Bernabé, 작가 라파엘 콩피앙 Raphaël Confiant과 함께 『크레올리테 찬양 *Éloge de la créolité*』(1989)¹⁾에서 주창한다. 탈식민화를 지향하는 이들에게 크레올리테는 복잡성 complexité, 혼종성

1) Jean Bernabé, Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, *Éloge de la créolité*, Édition bilingue français/anglais, Paris, Éditions Gallimard, 1993 (1989).

hybridité, 개방성 ouverture, 구술성 oralité을 주요 구성요소로 하며 순수성, 본질성, 보편성을 중심 내용으로 하는 서구의 지배 이데올로기에 대한 반식민 대항 담론으로 작용한다. 다양한 아프리카어, 유럽어가 복합적으로 결합되어 생성된 마르티니크의 구술적 언어인 크레올어는 백인들에 의해 잡종적인 결합이 많은 하위적 언어로 규정되지만 이들은 이 언어를 아프리카에서 강제 이주당한 이들 조상들의 문화적 생존을 가능케 한 기적의 언어, 크레올 문화의 보고로 간주한다. 따라서 이들에게 기원, 모태로서의 아프리카로의 귀향을 추구하고 크레올어를 저평가한 본질 추구적 반식민 시인이자 정치가인 동향 출신의 에메 세제르 Aimé Césaire(1913-2008)는 극복해야 할 대상이다²⁾. 이와 달리 마르티니크를 앤티리스 제도 지역의 일원으로 편입시키는 방식을 통해 독립을 희망하였고 이 지역의 특수성에 바탕한 문화 운동인 앙티아니테 Antillanité 운동을 펼친 에두아르 글리상 Édouard Glissant(1928-2011)은 이들과 동일한 탈식민화와 탈서구화의 맥락에 놓인다³⁾.

이들은 문학적이며 정치적인 성격의 선언문에 해당하는 위 저술에서 이웃한 섬 과들루프 Guadeloupe 출신인 백인 시인 생-존 페르스를 크레올리테에 편입시킨다⁴⁾. 그런데 이 “과들루프 출신의 아주 명망있는 후손 중 한 인물”⁵⁾은 이들이 대변하는 흑인 민중의 정서와 대립되는 식민주의적 분위기를 풍기는 시들을 담은 『찬가 Éloges』의 저자이다. 더욱이 이 식민지 태생의 백인은 고향 섬을 1899년 떠나서 프랑스에 정착한 이후로 귀향 내지 고향 방문을 전혀 하지 않았으며 자신의 작품에서 고향에 대하여 거리를 두었고 자신의 작품을 이 출신지와 연관시키려는 시도들에 대하여 거부감을 보였다.

-
- 2) 콩피앙은 세제르 사상과 작품에 내재한 모순을 분석한다. Cf., Raphaël Confiant, *Aimé Césaire: Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Écriture, 2006 (Stock, 1993).
 - 3) 샤무아조는 여러 평론에서 앤티리스 지역 특수성에 기반한 글리상의 정체성 추구 노력에 대하여 공감을 나타낸다.
 - 4) Jean Bernabé, Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, 1993, p. 29.
 - 5) *Ibid.*, “l’un des fils les plus prestigieux de la Guadeloupe”.

그런데 샤무아조는 일관성 있게 평론에서 이 백인지배자 “프로스페로 Prospero⁶⁾”를 큰 관심을 갖고 다루며 그의 많은 작품들은 이 귀족 취향적 백인의 시와 상호텍스트적 관계를 보인다. 따라서 피식민자의 후손인 샤무아조가 식민지배자의 태도를 보이며 흑인들이 겪은 비극에 대하여 공감을 표명하지 않은 시인에 대하여 보인 관심은 우리에게 흥미로운 주제로 보여진다. 본 연구와 관련된 연구로 로익 세리 Loïc Céry의 연구⁷⁾가 있다. 세리에 따르면 샤무아조는 크레올 리테 문학의 기원 탐구의 입장에서 페르스에 관심을 갖는다고 하며, 그는 샤무아조가 수용한 페르스의 문학관을 연구한다. 그리고 베로니크 보네 Véronique Bonnet⁸⁾, 메리 갤러거 Mary Gallagher⁹⁾가 부분적으로 샤무아조에 대한 페르스의 영향을 살펴본다. 우리는 페르스를 많이 다룬 샤무아조의 평론에 나타난 페르스에 대한 평가를 분석하겠으며¹⁰⁾ 샤무아조의 소설과 페르스 시 사이의 상호텍스트 관계 문제는 다음의 과제로 미루겠다. 우선 지배자로서의 페르스, 다음으로는 페르스의 작품에 나타나는 크레올리테, 마지막으로 페르스의 시를 앤틸리스 문학에 편입시키는 문제에 대한 샤무아조의 관점을 분석하겠다.

6) Aimé Césaire, dans Edwy Plenel, *La Découverte du monde*, Paris, Stock, 2002, p. 297.

7) Loïc Céry, «Réinventer la trace: Perse selon Chamoiseau, ou ‘l’indéchiffrable éclat d’une longue intuition»», *Calliope, Archive de Littérature et Linguistique*, vol. 5, No 3, juillet 2002.

8) Véronique Bonnet, «Jeu de construction et quête d’appartenance: les écrivains antillais et le texte persien», *Souffle de Perse*, No 8, juin 1998, pp. 39-53.

9) Mary Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse*, Les Cahiers de la NRF, *Cahiers Saint-John Perse* No 14, 1998, Paris, Gallimard.

10) 우리는 샤무아조가 저술한 세 편의 평론을 분석대상으로 하겠다.

Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, Paris, Éditions Gallimard 1999 (Hatier, 1991).

Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013.

1. 지배자와 피지배자

샤무아조는 콩피앙과 함께 프랑스어권 마르티니크의 역사를 피식민자의 입장에서 서술한다¹¹⁾. 이는 프랑스가 식민지에 강요한 유럽 중심의 역사를 거부하는 역사 다시쓰기 작업이다. 프랑스에 의한 식민지 개척 초기에 유럽에서 장자상속권에 밀려서 부모로부터 재산을 상속받지 못하는 “집안의 차남”¹²⁾이 경제적 이유로 해서 식민지로 이주했다는 점을 이들은 기술한다. 페르스 자신이 직접 작성했지만 진실성을 의심받는 전기에서 그의 아버지는 17세기말에 이주한 “부르고뉴 공작의 한 차남의 후손”이라고 기술한다¹³⁾. 식민지로 이주한 백인들은 정착하여 인종주의에 바탕한 차별적 사회를 형성하며 플랜테이션 농장을 소유하고 원주민, 흑인들을 노예화하여 프란츠 파농 Frantz Fanon이 말하는 “하위적 인간”으로 만든다. 이들 백인 정착민들은 자식을 낳고 이들 후손들이 여러 세대에 걸쳐 식민지에 자리잡고 생활을 하지만 샤무아조는 이들이 진정한 “뿌리내림 *enracinement*”¹⁴⁾을 시도하지 않으며 식민지의 거주를 단지 경제적 성공만을 위한 삶으로 한정시키고 식민지를 유배의 공간으로 간주하며 유럽의 본국을 진정한 터전으로 생각한다고 본다. 그리하여 샤무아조에 따르면 식민정착민은 후손에게 본국의 문화를 모델로 삼도록 하며 자식들은 본국 프랑스에서 인간적 가치를 습득하는 교육을 받도록 한다고 평가한다¹⁵⁾. 페르스는 자신의 전기에서 어린시절에 수학, 물리학, 생물학, 라틴어 등에 대한 교육을 유럽인들로부터 받았음을 기술한다¹⁶⁾. 이러한 교육은 모두 유럽적 지식의 교육이다.

11) 그가 택하는 입장은 글리상이 『앤티릴리스 담론 *Le discours antillais*』 (Paris, Seuil, 1981)에서 보여준 탈식민적 관점과 같다.

12) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, p. 27. «cadets de famille». 단어 “cadet”는 장남이 아닌 차남, 셋째 아들, 혹은 막내를 의미할 수도 있다.

13) Saint-John Perse, *Bibliographie*, dans *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, IX. «descendant d'un cadet de Bourgogne».

14) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, p. 49.

15) *Ibid.*, p. 47.

16) Saint-John Perse, *Bibliographie*, dans *Oeuvres complètes*, IX, X.

또한 전기에서 페르스는 1899년에 아버지가 프랑스로 가서 “자신의 아들에게 더 나은 교육을 보장하기 위해”¹⁷⁾ 가족이 이주하여 정착할 수 있는 토대를 찾았다는 점을 밝힌다. 이는 그의 아버지가 아들을 위한 교육의 땅으로 본국인 프랑스를 중시함을 드러내준다.

샤무아조와 콩피앙이 말하듯이 “과들루프의 식민지태생 백인지배자 특권계급에서 태어난”¹⁸⁾ 페르스는 유소년기에 섬에서 왕자와 같은 삶을 산다. 후일 그가 보이는 귀족 취향적 태도는 이 시기에 비롯되었을 것으로 우리는 추정해 볼 수 있다. “카리브, 아프리카, 혹은 아시아 지역 출신인 여러 인종의 하인과 노동자들(말라바르인, 중국인, 안남인, 일본인)로 둘러싸인 어린시절”¹⁹⁾을 보낸 페르스는 외가의 커피 농장 “라 조제핀 La Joséphine”, 사탕수수 농장 르 브와드부 Le Bois-Debout”를 체험했다는 점을 전기에서 밝히고 있다²⁰⁾. 샤무아조에 따르면 “아비타시옹 habitation”이라 불리는 “정복과 개간의 이 도구, 착취와 부축적의 이 기계”²¹⁾는 “자율적 생산 단위”²²⁾로서 농장주와 노예들, 혹은 노동자들이 함께 거주하며 일하는 공간이다. 페르스의 시 「문위의 글 *Écrit sur la porte*」에 나오는 백인 농장주 혹은 농장 관리인은 피부가 매우 흰 색이라서 매우 아름다운 그의 딸과 함께 농장의 공간을 지배한다. 더욱이 피부색에 바탕한 인종차별주의를 드러내는 이 시는 아버지와 딸을 등장시킨다는 점에서 윌리엄 셰익스피어 William Shakespeare의 『태풍 *The Tempest*』에 나타난 가부장적 백인 남자로 섬의 지배자인 프로스페로 Prospero와 그의 딸 미란다 Miranda를 연상시킨다. 우리는 세제르가 셰익스피어

17) Saint-John Perse, *Bibliographie*, dans *Oeuvres complètes*, XI. «pour assurer à son fils une meilleure éducation».

18) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, p. 215. «Né en Guadeloupe, dans la caste des maîtres blancs créoles».

19) Saint-John Perse, *Bibliographie*, dans *Oeuvres complètes*, IX. «Enfance entourée de serviteurs et travailleurs de différentes races, d'origine caraïbe, africaine, ou asiatique (Malabarais, Chinois, Annamites et Japonais)».

20) Saint-John Perse, *Bibliographie*, dans *Oeuvres complètes*, IX.

21) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, p. 49. «Cet outil de conquête et de défrichage, cette machine à exploiter et à enrichir».

22) *Ibid.*, p. 45. «unité de production autonome».

의 이 문명중심적 작품을 개작하여 흑인극단을 위한 연극으로 각색한 『태풍 *Une tempête*』(1969)을 잘 알고 있다. 셰익스피어 작품에서 야만인 칼리반 Caliban은 페르스 작품에서 하위적 존재로 유색인종인 흑인 여인들에 해당한다. 페르스는 이들을 “흑인 암탉들 *poules noires*”²³⁾이라는 경멸적이고 차별적인 은유로 나타낸다. 이렇게 식민지 출신의 백인들이 지닌 식민주의적 정서를 드러내는 페르스에 대하여 과들루프 출신 흑인 여류작가 마리스 콩데 *Maryse Condé*는 전적인 거부감을 보인다²⁴⁾. 비록 섬에 살지만 바닷가에 자리잡은 흰색의 주택에서 외부 세계에 대하여 부러움을 갖지 않을 정도로 “충분한 모든 것들 *toutes choses suffisantes*”²⁵⁾을 소유한 페르스 시에 나오는 백인 지배자의 부유함은 인종에 따른 경제적 차별에 바탕한 식민지 사회를 반영한다. 식민지의 이 경제 구조는 알베르 멤미 *Albert Memmi*가 분석하였듯이 차별, 고정성, 폐쇄성을 지니며 변화를 거부한다. 이들 흑인들은 농장에서 카카오와 커피를 생산하기 위해 열대의 뜨거운 태양 아래에서 고통스럽게 노동하는 삶을 살며 이들의 주거지는 협소한 오두막이다. 세제르가 시 『귀향수첩 *Cahier d'un retour au pays natal*』(1939)에서 기술하는 한 흑인 가정의 누추한 집은 페르스 시에 나오는 이들 흑인 여인들의 오두막에 해당한다. 페르스가 자신의 시에서 언급하는 흰 주택의 높은 계단은 농장 노동자들의 낮은 곳에 위치한 좁은 오두막을 거만하게 내려다본다.

페르스가 회상하는 농장은 식민적 질서로 체계화된 구조를 드러낸다. 그의 시 「어린시절을 기념하기 위해 *Pour fêter une enfance*」 3장은 질서잡힌 아비타시옹 농장을 잘 보여준다. 인간들의 사회적 질서가 잘 정립된 것처럼 농장에서 커피, 마니옥, 말, 암노새, 소 등은 정해진 자리를 통해 질서를 유지한다. 인간사이의 관계는 주종 관계, 상하 관계에 의해서 규정된다. 페르스의 유모, 집의 하녀들과

23) Saint-John Perse, *Écrit sur la porte*, dans *Oeuvres complètes*, p. 7.

24) Maryse Condé, «Éloge de Saint-John Perse», *Europe* N° 799-800/Novembre-Décembre 1995, pp. 20-25.

25) Saint-John Perse, *Écrit sur la porte*, dans *Oeuvres complètes*, p. 7.

하인들의 중심에 그가 자리잡고 있다. 그의 시에서 그를 포함한 “우리”에서 제외된 이 하위적 존재들은 익명으로 처리되며 개성을 박탈당하고 부정형의 덩어리로 묘사된다. 그리하여 카리브해 지역 과들루프에서 1887년에 태어나고 1899년에 프랑스로 이주한 페르스에게 자신의 유소년기는 로빈슨 크루소의 무인도 체험에 해당한다. 다니얼 디포 Daniel Defoe의 작품 『로빈슨 크루소 *Robinson Crusoe*』(1719)에 영감을 받은 그의 시 「크루소가 있는 이미지 *Images à Crusoé*」에서 로빈슨은 고국으로 돌아가 대면한 유럽의 도시에서 생명력의 부재와 부패를 확인한다. 상징주의와 루소적인 자연과 문명에 대한 관점을 보여주는 이 작품은 그가 되찾은 유럽의 도시는 그에게 환멸감을 준다는 점, 그리고 동행한 노예 프라이데이의 타락하는 모습을 보여준다. 이와 더불어 그는 섬의 원시적 생명력의 충일과 자연적 요소들의 상호 조화를 회상한다. 프랑스로 귀향한 후에 경제적 어려움, 정체성의 혼란으로 힘든 시기를 보내던 알렉시 레제 Alexis Leger로서는 과거의 에덴동산, 황금기가 심정적으로 필요했을 것이다. 그러나 이 야생의 자연에 대하여 로빈슨 즉, 알렉시는 유럽인, 문명인으로서 주인, 소유자의 태도를 갖지 않았나? 식민지배에 의해 섬의 자연은 손상되고 변형되지 않았나? 우리는 그의 이상화된 섬의 자연과 그의 과거 회상적 태도가 미화하는 과거 시기를 의문시하지 않을 수 없다. 로빈슨이라는 유럽 문학의 신화적 인물을 내세우는 페르스는 문명 대 야만의 유럽적 논리를 답습하고 있다는 점에서 그는 유럽중심주의를 수용하고 있다. 이점에서 그는 정복자의 후손으로 남는다. 그리하여 세제르는 1975년 페르스 사망 후 1976년 「생-존 페르스를 위한 부두교 의식 *Cérémonie vaudou pour Saint-John Perse*」에서 페르스를 “최후의 콩키스타도르 *ultime Conquistador*”²⁶⁾라고 간주한다.

식민 정복자로 카리브해 지역에 진출하여 정착한 프랑스인의 후손인 페르스는 유배당한 자로서의 의식을 지니고 있었으며 이 지역

26) Aimé Césaire, *Cérémonie vaudou pour Saint-John Perse*, dans *La poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 485.

의 사회적, 경제적 현실에 대하여 이방인으로 남아있었다. 페르스가 작성한 전기에 나오듯이 그의 가족이 1899년 이 지역을 떠나 프랑스로 이주한 것은 1897년 발생한 지진으로 인한 경제적 손실의 영향에 따른 것이다²⁷⁾. 그의 글들은 이렇게 과들루프를 떠난 후에 자신의 고향에 대한 직접적 심정 고백을 드러내지 않는다. 특히 그는 고고하며 거리를 두는 태도를 유지한다. 페르스는 자신의 어머니에게 보내는 편지에서 자신이 앤티리스 지역 출신이라는 점을 인정한다. 하지만 콩데가 지적하였듯이 페르스는 자기 고향의 불평등한 사회적 현실에 대하여 한마디 언급도 없다. 그는 자신의 고향을 떠난 이후로 이곳을 방문할 수 있는 기회가 있었음에도 불구하고 귀향을 실행하지 않는다. 그와는 반대로 같은 카리브해 지역 출신 세제르는 파리의 고등사범학교에서 공부를 마친 다음에 마르티니크로 귀향하여 활동한다. 물론 이 둘 사이에 건널 수 없는 인종적 차이는 있다. 세제르는 백인 식민주의에 의해 박탈당한 흑인의 고유성, 아프리카의 문화적 본질을 회복하여 흑인의 인간적 가치를 재정립하려 시도한다. 샤무아조도 “쇠사슬, 흑인 니그로, 탈주 니그로”²⁸⁾과 함께, “노예선의 선창과 거대한 불행의 기억”²⁹⁾을 갖고 마르티니크 민중 편에 선다. 젊은 시절의 샤무아조는 세제르처럼 “투쟁하는 노예”³⁰⁾였으며 페르스라는 “지배자”³¹⁾에 대항하여 주먹을 불끈 쥐고 거리에서 외치는 투쟁가였다. 이때 이 거만하고 귀족적인 페르스의 작품은 어떠한 관심을 끌지 못했으며 이 백인 시인은 샤무아조의 “우리”³²⁾에서 벗어나고 “그들”³³⁾에 속하는 존재였다.

27) Saint-John Perse, *Bibliographie*, dans *Oeuvres complètes*, XL.

28) Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, 2013, p. 187. «les chaînes, les nègres serviles, les nègres marrons».

29) *Ibid.* «le souvenir de la cale et du vaste malheur».

30) *Ibid.*, p. 188. «esclave en lutte».

31) *Ibid.* «Maître».

32) *Ibid.*

33) *Ibid.*

2. 크레올리테와 페르스

페르스를 앤티리스 지역 문학과 관련 없는 타인으로 간주하고 글쓰기를 시작하며 자신의 노선을 찾던 샤무아조에게 페르스의 앤티리스적 가치를 알게 해준 사람은 글리상이라고 샤무아조는 밝힌다³⁴). 페르스에 대해 관심을 갖고 말하는 글리상에 대하여 샤무아조는 “그는 식민지 태생의 백인이다! 그는 우리에게 속하지 않는다!”³⁵)는 반응을 보였다. 여기에서 “식민지 태생의 백인”은 프랑스어로 “béké”로서 식민지에서 흑인에 대하여 뿌리 깊은 인종차별적 태도와 혐오감을 갖고 있는 식민지배자이다. 세제르와 마찬가지로 탈식민적 입장에서 앤티리스 지역 문화와 역사에 접근하지만 혼종성이 이 지역의 특성이며 가치라고 보는 글리상은 페르스의 시가 자신의 문학적 형성에 영향을 주었음을 밝힌다³⁶). 글리상은 마르티니크 출신 에밀 요요 Émile Yoyo의 페르스에 대한 연구³⁷) 이래로 페르스의 앤티리스적 뿌리는 부인할 수 없는 사실로 인정된다고 하는데³⁸) 샤무아조도 페르스의 앤티리스적 속성에 대한 요요의 연구를 수용하며 이 연구 방향이 옳음을 인정한다³⁹).

On avait commencé par l'écarter de toute participation à la littérature guadeloupéenne jusqu'à ce que le philosophe martiniquais Émile Yoyo l'y réintroduise en force par son essai intitulé Saint-John Perse et le conteur, où il éclaire le soubassement linguistique de l'écriture du poète, le terreau de son monde: langue et culture créoles. Malgré les indignations,

34) Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, 2013, p. 13.

35) *Ibid.* «c'est un béké! Il n'est pas des nôtres!»

36) Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 748.

37) Émile Yoyo, *Saint-John Perse et le conteur*, Paris, Bordas, 1971.

38) Édouard Glissant, «L'Étendue et la Profondeur», préface à Mary Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, Les Cahiers de NRF, *Cahiers Saint-John Perse* N° 14, 1998, p. 12.

39) Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, 1997, p. 262.

l'évidence donnait là: l'œuvre du Béké guadeloupéen transportait la langue du pays, la faune, la flore, l'existence du pays. Bref, avec la réalité créole, notamment dans Éloges, l'indéchiffrable du monde, Saint-John Perse entrait en connivence avec nous Antillais.⁴⁰⁾

마르티니크의 철학자 에밀 요요가 제목이 『생-존 페르스와 이야기꾼』인 자신의 평론으로 페르스를 과들루프의 문학에 대대적으로 재소개할 때까지 페르스를 과들루프 문학에 어떤 식으로든 편입시키는 것은 처음부터 배제되었다. 에밀 요요는 그 책에서 시인의 글쓰기에 언어적 기반, 그의 세계에서 부식토인 크레올 언어와 문화가 있다고 밝힌다. 사람들이 분개하지만 그것은 분명하다. 이 과들루프 식민지 태생 백인의 작품은 이 고장의 언어, 동식물, 이 고장의 존재를 지니고 있었다. 간단히 말해서 크레올적 현실과 함께, 특히 『찬가 *Éloges*』에서 세상의 불가해함과 더불어 생-존 페르스는 우리 앤틸리스 인들과 함께하기 시작했다.

요요가 페르스에 존재하는 앤틸리스적 요소들의 분석을 통하여 그가 크레올적 유산을 물려받았으며 그곳 세상을 반영하고 그 지역 세계에 속한다는 점을 밝혔다. 그러나 지배자 대 피지배자의 대립 구도가 존재하는 앤틸리스의 사회적, 역사적 현실에서 그의 시에 나타나는 식민주의적 정서로 인해 사람들에게 분노가 야기되며 사람들은 그가 이곳 사회에 속한다는 점을 부인하고 싶어한다. 하지만 식민주의의 과거와 이것이 남긴 상흔도 부인할 수 없는 앤틸리스의 현실이라는 점은 분명하다. 한편 페르스 자신은 언제나 자신의 시는 어느 특정 지역이나 시대를 넘어서서 보편적 차원, 비시간적 차원에 위치한다고 주장한다. 그는 인간사를 우주적 흐름의 차원에 위치시키며 역사적 비극, 사회적 불평등 문제에는 관심을 갖지 않는다. 페르스는 자신의 시를 고향 섬 지역에 연결시키려는 연구에 대하여 부정적인 태도를 보였다. 페르스는 앤틸리스 지역 출신이지만 이 지역

40) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, pp. 215-216.

의 역사, 사회 문제를 다루지 않으며 인간사를 우주적 변화의 관점에서 보며 그렇게 고고한 입장을 갖는다는 점에서 앤틸리스인들은 페르스에 대해 당연히 거부감을 느낄 것이다. 하지만 요요의 연구에 따르면 문화적으로, 언어적으로 페르스는 앤틸리스 지역에 뿌리를 두고 있다. 요요는 “페르스의 언어는 크레올어, 크레올어의 어휘와 구문에 많은 것을 빚지고 있다”⁴¹⁾고 지적하며 페르스를 앤틸리스 작가로 간주한다. 그리하여 글리상은 페르스의 시를 읽으며 앤틸리스 문화를 감지하였으며 영감을 받았다.

샤무아조는 식민지 문화는 태생적으로 혼종적이라고 주장한다. 요요의 연구에 따르면 페르스는 과들루프의 “이야기꾼 *conteur*”에 영향을 받았다고 한다⁴²⁾. 페르스가 시에서 말하는 “이야기꾼”은 앤틸리스 지역 문화의 전승자이며 창조자로서 혼종화를 경험한다고 샤무아조와 콩피앙은 주지시킨다.

Les esclaves, eux, ne sont que des Africains déportés. Ceux-là doivent réinventer la vie, toute la vie. Ce sont ceux qu'Édouard Glissant a si justement appelés «migrants nus», ceux dont le bagage se résume à des traces nébuleuses dans les replis de la mémoire. (On voit donc bien que, d'emblée, nous eûmes cette exigence d'une mémoire fuyante à conserver, donc d'une histoire éclatée à retenir, à restaurer.) Ceux-là feront avec ce qu'ils ont. Et si le conteur, au départ, se souvient du griot africain et balbutie une parole africaine, il devra rapidement, pour survivre et déployer sa résistance, se trouver son langage. Langage qu'il habitera de vestiges caraïbes, car il y trouve déjà fonctionnelle une lecture de cette terre nouvelle. Langage aussi qu'il prendra aux colons car il faut admettre, par-delà toute nécessité de les utiliser, la fascination-répulsion qu'exercent sur le vaincu les valeurs culturelles du vainqueur. Rayonnantes de leur domination,

41) Émile Yoyo, *op. cit.*, p. 17.

42) *Ibid.*, p. 37.

ces dernières infiltreront celles que l'esclave déploiera pour survivre. C'est pourquoi le conteur est, dans sa parole et dans ses stratégies, riche de l'Amérique précolombienne, de l'Afrique et de l'Europe. C'est pourquoi, au départ, même s'il cherche à mobiliser en lui uniquement l'Afrique mère, il est créole — c'est-à-dire déjà multiple, déjà mosaïque, déjà imprévisible — et que sa langue est la langue créole, elle-même déjà, nous le verrons, mosaïque et ouverte.⁴³⁾

그들 노예들은 유배당한 아프리카인들에 불과하다. 그들은 삶, 삶 전부를 재창조해야 한다. 그들은 에두아르 글리상이 아주 정확하게 “벌거벗은 이주자들”⁴⁴⁾이라고 부른 사람들이다. 그들이 가진 짐가방은 기억의 주름 속에 있는 흐릿한 자취들로 축약된다. (그러므로 보존해야 하는 사라지는 기억, 따라서 잡아야 하고 재건해야 하는 기억의 이 필요성이 우리에게 즉각적으로 나타났다는 점을 잘 인식할 수 있다.) 그들은 그들이 기존에 가진 것으로 살아나가게 된다. 그리고 이야기꾼은 처음에 아프리카의 구송시인을 기억하고 아프리카의 말을 더듬거리며 말하지만 그는 생존하고 저항을 전개하기 위해 빨리 자신의 언어활동을 찾아내야 할 것이다. 그는 이 언어활동을 카리브해 지역의 잔해들로 채워서 실행할 것이다. 왜냐하면 그는 이 새로운 땅의 해석이 그 잔해들로 이루어진 원주민의 언어활동에서 이미 기능하고 있다는 점을 발견하기 때문이다. 또한 그는 식민정착민들에게서 언어활동을 취하는데 왜냐하면 정복자의 문화적 가치들을 이용할 모든 필요성 외에 정복자의 문화적 가치들이 패배자들에게 행사하는 매혹과 혐오를 인정해야 하기 때문이다. 이 정복자의 문화적 가치들은 그 지배력으로 빛을 발하며 노예가 생존하기 위해 가져야 할 가치

43) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, pp. 46-47.

44) 글리상에게 “벌거벗은 이주자들”은 아프리카에서 노예로 엔틸리스 지역, 아메리카로 끌려오고 모든 것을 박탈당한 노예들을 말한다. 이들은 새로운 땅에서 “탈기원 *digenèse*”의 삶을 시작한다. 유럽으로부터 식민 이주지로 가족과 함께 이주하며 도착지에서 출신지의 역사와 문화, 언어를 그대로 유지할 수 있었던 백인 이주자들의 새로운 삶과 이들의 새로운 삶은 근본적으로 다르다.

들에 스며들기 때문이다. 그러한 이유로 해서 이야기꾼은 그의 말과 전략에서 콜럼버스 이전의 아메리카, 아프리카, 그리고 유럽으로 풍요롭다. 그러한 이유로 해서 처음에 자신의 내면에 있는 모태로서의 아프리카만을 동원하려 해도 그는 크레올적이며, 즉 이미 복잡하고, 이미 모자이크적이고, 이미 예측불가능하다. 그의 언어는 우리가 다음에 보게 되는데 이미 그 자체가 모자이크적이고 개방적인 크레올어이다.

위 구절에서 사무아조와 콩피앙은 아프리카에서 포로로 잡혀 백인 상인들에게 노예로 팔려서 모태와의 단절을 강요받고 대서양을 건너 앤틸리스 지역에서 새로운 삶을 살아야 하는 디아스포라의 흑인이 겪는 “크레올화 *créolisation*”를 설명한다. 글리상이 말하는 이들 “별거벗은 이주자들”은 모든 과거의 것을 박탈당한 이들이며 문화적 생존을 위해 단지 희미한 과거 기억의 편린에 의지하여 아프리카를 재구성하려는 태도를 보인다. 그런데 기억은 단지 단편적이고 비체계적이며 빈 곳이 많기 때문에 다른 것들을 수용할 수 있을 정도로 개방적으로 된다. 따라서 그의 이 재구성 노력은 아메리카 인디언 문화와 지배자의 문화를 자연스럽게 수용하여 혼종적인 크레올적 문화를 형성한다. 페르스가 유소년기에 접촉한 이야기꾼은 이러한 혼종화에 의해 형성된 문화의 계승자이며 보존자이다.

그런데 이야기꾼의 아프리카에 대한 태도는 양면적일 것이다. 아프리카는 그에게 기원의 땅이지만 그 기원은 되찾을 수 없는 것이다. 서아프리카 세네갈 다카르항 앞 바다에 위치한 고래 Gorée 섬은 흑인노예들이 아메리카로 떠나던 곳인데 이곳을 떠난 어떤 흑인도 그곳으로 되돌아가지 못했다고 한다. 더욱이 검은 대륙은 그들을 버린 땅, 그들을 노예상인들에게 팔아넘긴 땅이 아닌가? 그들이 되찾고자 하는 콜럼버스 이전의 순수한 아프리카는 존재하지 않을 것이다. 그러한 이유로 해서 다수의 앤틸리스 지역 흑인들은 순수한 흑인의 고유성을 의미하는 세제르의 네그리티드 *Négritude* 운동에 대하여 반감을 보였던 것이다. 이들의 새로운 터전은 혼종의 땅인 앤

틸리스 지역의 땅이다. 물론 이들의 상상계에서 조상의 땅으로서 아프리카는 비교적 특별한 지역으로 남으며 이들은 지역 문화에 내재한 아프리카적 요소를 되살리려 한다. 이와 유사하게 식민지의 백인들도 본국에 대하여 양면적인 태도를 보인다고 샤무아조와 콩피앙은 말한다.

Le colon, à mesure qu'il devient un Béké, donc qu'il s'enracine et se créolise, voit ses intérêts contredire ceux de la Métropole. Il prend ses distances d'avec le métropolitain ; métropolitain qui transporte, certes, le centre culturel vénéré, mais métropolitain qui représente aussi le pouvoir central; qui transporte aussi, de République en République, des idées dangereuses pour l'ordre esclavagiste habitonnaire. En bref, métropolitain qui est un Autre. Le Béké (l'esprit pourtant soumis au centre européen) sera autonomiste, indépendantiste, et louchera souvent vers les soubresauts libertaires du continent.⁴⁵⁾

식민정착민은 식민지 백인이 됨에 따라 그러니까 정착하고 크레올화 되면서 자신의 이익이 본국의 이익과 상반되는 것을 보게된다. 그는 본국인에 대하여 거리를 둔다. 그에게 본국인은 숭배되는 문화적 중심을 확실히 전달하지만 또한 중앙 권력을 표상한다. 본국인은 또한 이 공화국에서 저 공화국으로 아비타시옹 체제에 기반한 노예제도적 질서에 위협스러운 사상을 전달한다. (유럽적 중심에 복종하는 정신의 소유자이기는 하지만) 식민지 백인은 자치주의자, 독립주의자가 될 것이며 대륙의 절대자유주의적 격변들을 자주 전망의 눈으로 바라볼 것이다.

글리상의 소설 『레자르드천 *La Lézarde*』에 나오듯이 마르티니크의 백인 지배자들은 프랑스를 조국으로 숭배하고 프랑스 문화를 모방해야 할 중심적 문화로 보면서 동시에 심정적으로 거리감과 차이

45) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, p. 48.

를 느끼고 정치적 차원에서 자치를 추구하고 경제적으로 본국에 의존하며 동시에 착취를 당한다고 본다. 따라서 식민지 출신의 백인은 프랑스의 백인과 문화적으로 다르다. 그는 자신도 모르게 현지화된 존재이다. 언어적인 차원에서 식민지 태생의 백인에게 크레올어는 모국어이다⁴⁶⁾. 물론 그는 순수한 프랑스어와 크레올어를 동시에 사용할 것이다. 식민지의 백인은 크레올어를 경멸하면서도 자신의 일 부라는 점을 인식한다. 페르스는 크레올어를 내재화하였으며 자기 내면의 크레올어를 자신의 시에 드러내는데 샤무아조는 이를 분석한다.

«Pour moi, j'ai retiré mes pieds» (Éloges) provient d'un décalque de la locution créole : Mwen menm, man tiré pyé mwen, dann, ce qui signifie : «J'ai préféré m'en aller...» Puisant dans l'univers créole de son enfance, comme il le fera d'ailleurs pour toutes les données de ses exils et de ses lectures encyclopédiques, Perse forgera des images et des métaphores absolument opaques aux critiques occidentaux qui, bien entendu, n'imaginèrent jamais qu'il eût pu ramener de sa terre natale antillaise quelque vision du monde. Cela lui fut possible parce que le créole lui était, comme pour nous, intérieur (dans ses vieux jours, pour le faire disparaître de son œuvre, Perse devra se relire, crayon en main, et biffer, biffer...) De plus, son immense talent en avait confusément perçu l'importance pour la description de ce monde créole où il avait baigné. Perse nous dit en substance : décrire l'existence antillaise n'est pas possible sans le créole ou bien sans son esprit. C'est donc cette reconnaissance du créole, donc acceptation de soi, que cette tracée littéraire illustre, magistrale. Ce n'était plus une affaire de vieux-nègres ou de Koulis, ça devenait aussi une affaire de Békés...⁴⁷⁾

46) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, p. 69.

47) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, pp. 217-218.

“나로서는 난 내 발을 뺐다” (「찬가」)는 “나는 가버리는 것을 택했다”를 뜻하는 크레올 속어 “Mwen menm, man tiré pyé mwen, dann”의 모방에서 유래한다⁴⁸⁾. 페르스는 더구나 이후로 자신의 망명과 백과사전적 독서의 모든 자료들에서 원천을 찾게되듯이 어린시절의 크레올 세계에서 원천을 찾아서 이미지와 은유를 형성하게 된다. 그것은 서양의 비평가들에게 절대적으로 불투명하게 보이며 그가 앤틸리스의 고향 땅에서 어떤 세계관을 가져왔을 수 있다고 결코 상상하지 않았던 것은 당연하다. 그것이 그에게 가능했던 이유는 크레올어는 우리에게처럼 그에게 내적이었기 때문이다. (페르스는 나이가 들어서 그것을 자신의 작품에서 제거하려고 연필을 들고 자신의 작품을 다시 읽고 반복적으로 삭제해 해야 했다). 더욱이 자신이 속했었던 이 크레올 세계의 기술을 위해서 필요한 내재화된 크레올어의 중요성을 대단한 재주 덕분에 그는 막연하게 감지하였다. 요컨대 앤틸리스의 존재를 기술하는 것은 크레올어 혹은 크레올어 정신 없이는 가능하지 않다고 페르스는 우리에게 말한다. 따라서 크레올어의 인정 따라서 자기의 수용을 이 문학적으로 남겨진 자취는 훌륭하게 예시한다. 그것은 더 이상 노년 니그로나 콜리의 문제가 아니라 식민지 출신 백인의 문제가 되었다...

프랑스어로 시를 쓰는 페르스에게 또 다른 모국어인 크레올어가 무의식적으로 개입하여 혹은 의도적으로 프랑스어에 크레올어를 은폐하여 사용하는 방식으로 위 인용문에 나오는 표현과 기타 다른 크레올어적 표현들이 나타났을 것이다⁴⁹⁾. 언어는 그 언어가 사용되는 지역, 사용자의 정신과 불가분의 관계를 가진다는 점에서 앤틸리스 지역에서 보낸 청소년기를 기술하는 페르스는 자연스럽게 그리고 무의식적으로 크레올어의 영향을 받았으며 그 영향은 그의 인생 전체에 걸쳐있다. 샤무아조가 지적하듯이 그의 시창작에 크레올어는

48) 글리상도 이 표현에서 페르스 작품에 대한 크레올어의 영향을 이전에 지적하였다.

49) 에밀 요요는 단어, 구문, 문법 등의 차원에서 이를 구체적으로 분석한다.

전반적으로 영향을 미친다. 글리상이 주지시키듯이 어휘 차원뿐만 아니라 통사 차원 더 나아가 텍스트 차원에도 크레올어의 자취는 페르스의 시에서 나타난다. 따라서 요요가 분석하듯이 초기에 프랑스 비평가들을 사로잡았던 기원을 알 수 없는 페르스 시의 매력들은 그의 앤틸리스적 기원의 결과들이다. 그는 그 기원을 숨기고자 했지만 후에 앤틸리스적 관점에서 행한 여러 연구들을 통해 그 기원이 자연스럽게 드러나게 된다. 또한 페르스의 시에 나타나는 다양성의 추구는 그가 영향받은 앤틸리스 문화의 혼종성, 개방성과 연결되어 나타난 것으로 우리는 해석할 수 있다.

3. 페르스를 앤틸리스 문학에 편입시키기

우리는 앞에서 페르스 시가 지배자 대 피지배자의 배타적 대립구조를 넘어서 개방적이고 수용적인 크레올리테의 속성을 보여준다는 점을 확인하였다. 이 확인은 페르스를 서양의 초현실주의, 또는 상징주의의 경향에 넣으려는 시도가 옳지 않을 수 있음을 드러낸다. 더욱이 페르스가 어느 경향에도 속하지 않는다는 주장은 이 확인으로 그 타당성을 잃을 수 있다. 그렇다면 그를 앤틸리스 문학에 포함시킬 수 있나? 그의 시에 나타나는 앤틸리스 지역 지리, 언어, 정서, 사회, 풍토 등은 이방인의 눈에 비친 단순한 이국정서의 피상적 표현은 아니다. 그가 표현하는 것들은 이 지역을 그가 직접 체험하고 내적으로 소화하여 언어로 드러낸 것으로서 사실성과 진실성을 갖는다. 분명히 그의 “아름다운 고향 지역 le beau pays natal”은 단지 그의 초기 시뿐만 아니라 그의 전체 시에 나타나며 그의 시학을 결정하는 본질적 원천이다. 사무아조는 콩피앙과 함께 “고향을 떠난 이후로 결코 되돌아오지 않은” 알렉스 레제를 앤틸리스 문학에 편입하는 문제를 고민한다⁵⁰⁾. 이와 관련해서 첫 번째 의문은 페르스의 시에 나타나는 식민주의적 정서의 노출, 피지배 계층의 삶의 조건에

50) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, p. 216.

대한 성찰의 부재에 관한 것이다. 콩피앙과 샤무아조는 이 의문의 실마리를 페르스를 정치적, 사회적 현실로부터 자유롭게 만든 사회적 조건에서 찾는다.

D'abord, il est indéniable que l'écriture de Perse est libre. L'homme ne participe que peu aux conditionnements et aux névroses engendrés par la société coloniale. Sa sensibilité, son imagination, son regard (par-delà une coloration inévitable due à son ethno-classe) étaient libres. Contrairement à des générations de poètes, romanciers, écrivains, et donc contrairement à Césaire par exemple, il échappait à bien des pesanteurs qui allaient conditionner nos tracées littéraires. Cela le plaçait hors de maintes exigences, lui permettant une perception quasi neutre, ou sereine, de l'existence guadeloupéenne. Il n'était pas contempteur du créole, comme Nègres ou mulâtres écrivains, il l'acceptait fonctionnellement ainsi que l'ont toujours fait les Békés. Et mieux : alors que nous cherchions à nous distancier de cette langue, élément symbole de notre négation, Perse, lui, l'abordait comme une donnée de son environnement, une simple donnée naturelle, c'est-à-dire, pour le poète, comme un champ de possibilités langagières.⁵¹⁾

우선 페르스의 글쓰기가 자유로운 것은 부정할 수 없다. 그는 식민사회가 낳은 조건화, 신경증에 거의 관여하지 않는다. (그의 종족적 계급에 기인하는 불가피한 특색을 넘어서) 그의 감수성, 상상력, 시선은 자유로웠다. 여러 세대의 시인들, 소설가들, 작가들 그리고 따라서 예를 들어 세제르와는 반대로 그는 문학적으로 남겨진 우리의 자취를 조건짓게 될 많은 장애들로부터 벗어나 있었다. 그것은 그를 많은 요구들 밖에 위치시키고 그에게 과들루프의 존재에 대한 거의 중립적인 혹은 차분한 지각을 가능케 했다. 그는 글쓰는 니그로나 흑백혼 혈인처럼 크레올어를 경멸하지는 않았으며 식민지태생의 백

51) Parick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, pp. 216-217.

인들이 항상 그러했듯이 크레올어를 기능적으로 받아들였다. 우리는 우리의 부정성의 상징적 요소인 이 언어에 대하여 거리를 두려고 하였음에 반해 페르스 그는 자기 환경의 한 여건으로, 하나의 자연스런 여건으로 즉, 시인에게 언어적 가능성의 하나의 장으로 크레올어에 접근했다.

유럽중심의 식민주의에 대항하여 흑인 민중의 편에서 이들의 정신적 상처를 치료하고 이들의 잃어버린 정체성 회복을 위해 투쟁한 세제르이지만 그는 특이하게도 순수한 프랑스어를 사용하며 크레올어를 자신의 시에서 배제시키고 이는 단지 구술적 영역에 국한된 것으로 간주한다. 훌륭한 프랑스어를 구사하여 백인 시인들과 경쟁하던 세제르에게 크레올어는 하나의 저급한 언어, 흑인들 사이의 구술적 의사소통을 위한 잡종의 언어였을 뿐이며 그의 시적 주목을 받을 만한 언어가 아니었을 것이다. 하지만 샤무아조가 보기에 페르스는 크레올어가 내포한 사회적, 정치적 함의에서 벗어날 정도로 자유로운 지배 계층에 속해있었고 그의 사회적 상층 위치는 크레올어의 사용으로 인해 트라우마에 빠지거나 사회적 검열의 대상이 될 수 있다는 두려움에 빠지게 하지 않았을 것이다. 마찬가지로 사회적 의식화가 필요 없을 정도로 정신적으로 여유가 있었던 페르스는 백인 중심의 사회, 무정형의 덩어리로 묘사되고 발언권을 갖지 못하는 유색인종들에 대한 표현에서도 그저 담담하게 감정 없이 피부색에 따라 위계화된 식민 사회에 대하여 있는 그대로 시적 형상화를 했을 뿐이라고 샤무아조는 평가한다. 우리가 보기에 페르스의 지배자 중심의 사회 기술에는 그의 의도적 이데올로기 주장이나 식민주의의 미화는 전혀 없으며 그는 단지 회상조로 과거의 사회 기술에 그쳤을 뿐이다. 이에 반해 아프리카에서 노예로 강제 유배당한 흑인의 후손인 세제르는 마르티니크 흑인 민중들의 소외 상황에 대한 고발, 이들의 조상들이 겪은 디아스포라의 비극, 플랜테이션 농장에서의 강제노역 등에 대한 “반항의 큰 외침 *grand cri de révolte*”을 위한 사명감에 몰두하며 이 상황에서 자유롭지 못하였을 것이다. 그는 1939년에

『귀향수첩』에서 빈곤함 속에서 열등감에 빠져 불행의 삶을 사는 마르티니크 흑인들 편에 선다. 그의 현실고발적 시에서 마르티니크는 회색의 무거운 구름 아래 놓여있으며 열대의 찬란한 태양이나 풍요로운 자연의 모습을 보여주지 못한다. 반대로 섬의 자연은 활력을 잃었으며 낮은 구릉인 모른느 morne에 위치한 민중의 주거지는 낡아차고 불결하며 주민들은 굴종의 삶을 살고 있다. 이는 페르스가 초기 시에서 묘사하는 과들루프 섬의 원시적 생명력 넘치는 자연, 조화로운 아름다움, 평화로움과는 정반대다. 그리하여 식민주의가 야기한 소외적 현실을 인식한 상황에서 세제르는 백인이 주입한 식민주의적 독소를 제거하고 근원적 순수성을 되찾기 위해서 모테로서의 아프리카 대륙으로 향해서 갔다. 그런데 개방성과 다양성이 주요 특징인 크레올리테에 의해 형성된 페르스의 정신은 드넓은 다양성의 세상을 향해서 나갔다고 샤무아조는 본다.

Cette capacité de Perse à être libre ne provenait pas seulement de son ethno-classe — autour de lui, les Békés ne produisaient qu'une littérature d'imitation, toute vaine. Elle provient surtout de son talent, de sa prodigieuse perception qui le mettait en position de voir, d'appeler toute chose par-dessous l'apparence et de l'exhausser belle, de mettre en communion lyrique cet amasement baroque et d'échapper dans son art poétique aux contraintes de cette conjoncture. Seulement, Saint-John Perse pressent son immense tourbillon intérieur, ce trouble métis, ces valeurs culturelles venues de partout dans le monde, et qui l'habitent, et qu'il parcourt dans les louanges d'Éloges. Mais, ne comprenant pas ce phénomène, il est emporté par cette propension qu'ont les Créoles à s'ouvrir sur le monde. Comme le monde est en lui de manière inédite, plutôt que d'en examiner les lois et les interactions, il s'élance vers la totalité du monde, l'universel le plus large, où son identité complexe n'a pas besoin d'être nommée, et où elle trouve d'éparpillés échos. Alors, après

Éloges, il s'en va du pays, et de sa diversité intérieure, pour exprimer une totalité du monde dans le reste de son œuvre. Cette totalité qu'il ambitionne d'habiter n'est pas ce monde uniformisé par la pensée de l'Un, occidentale, colonialiste : Perse est déjà à l'écart, dans «un songe sans retour». Mais, dans cet écart, il ne tente pas pour autant d'harmoniser en lui les grouillements du Divers.⁵²⁾

자유로울 수 있는 페르스의 능력은 단지 그의 종족 계급에서만 유래하지 않았다. 그의 주변에서 식민지 출신의 백인들은 아주 무익한 모방 문학만을 생산하고 있었다. 그의 그 능력은 특히 그의 재능, 그를 보는 위치에 놓았던 그의 굉장한 지각력, 모든 것을 외양 아래로 불러내고 그것들을 아름답다고 치켜세우고 그 바로크적 축적물이 서정적 공감을 하도록 하고 그의 시학에서 그러한 상황의 제약에서 벗어나도록 하는 그의 지각력에서 유래한다. 단지 생-존 페르스는 그의 거대한 내적 소용돌이, 혼종적 혼란, 사방 세계에서 와서 그의 내면에 자리하고 그가 『찬가 *Éloges*』의 찬양에서 편력하게 되는 문화적 가치들을 예감한다. 하지만 이 현상을 이해하지 못하면서도 그는 세상에 대하여 개방되는 크레올인들의 성향에 의해 휩쓸려 간다. 세상은 미발표 상태로 그의 내면에 있으므로 세상의 법칙이나 상호작용을 검토하는 것 보다는 그의 복합적 정체성이 명명될 필요가 없으며 분산된 메아리들이 발견되는 세상 전체, 가장 넓은 보편적인 것을 행해 돌진한다. 그리하여 그는 『찬가』 이후로 그의 나머지 작품들에서 세상 전체를 표현하기 위해 그의 고향, 그의 내적 다양성으로부터 떠난다. 그가 머물려고 의도하는 그 전체는 서구적이며 식민주의적인 일자의 사상에 의해서 단일화된 세상이 아니다. 페르스는 “귀환없는 꿈” 속에 이미 떨어져 있다. 그러나 그렇다고 하여 그는 이 일탈에서 다양함의 우글거림들을 자기 내면에서 조화시키려고 하지 않는다.

52) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, pp. 220-221.

샤무아조에 따르면 식민지에서 피상적이고 현실영합적인 백인 문학은 뛰어난 프랑스 문학작품을 모방하는 데 그치는 무의미한 부러주아적 글쓰기에 불과하다. 하지만 페르스의 재능은 사물에서 외양 너머에 있는 미와 조화를 찾아내고 앤틸리스 지역의 바로크적 현실과 서정성을 결합시키는 그의 시각적 지각력으로 이 창의성을 결여한 식민지의 백인 혹은 흑백혼혈인 문학과는 다른 문학을 만들어낸다고 샤무아조는 본다. 이렇게 식민지에서 페르스의 문학은 본토의 경향을 답습하거나 현실 옹호적인 백인문학이나 사회적 부정을 고발하는 현실 비판적 흑인 문학과는 다른 문학이다. 초기 작품 이후에 나타나는 그의 작품은 비록 명시적으로 앤틸리스적 현실을 노래하지는 않지만 그의 유소년기의 정신적 형성을 결정지은 복잡성, 다양성, 개방성, 역동성을 담은 이곳 문화의 확장으로 나타난다. 그는 귀향을 꿈꾸는 오디세우스가 아니며 앞으로 전진할 뿐이며 단지 다양함의 소용돌이 속으로 나아간다. 다양성에 의해 결정된 그의 정신은 단일화를 지향하는 서양의 전체주의적 사고의 포로일 수 없다고 샤무아조는 평가한다. 그리하여 그는 세상에 대한 백과사전적 탐구를 열거적 기술로 그릴 뿐이다. 이 다양성의 탐구에서 “그리고 et”와 변화를 동반한 반복은 그의 중심적 도구이다. 샤무아조에게 페르스는 “다양함이 거주하는 일자의 인간 l’homme de l’Un, habité du Divers”⁵³⁾이며 유럽, 중국, 아메리카 등을 유랑하는 자이다. 이 끝없는 유랑의 여정에서 페르스는 어느 곳에서도 이방인이며 뿌리를 내리지 않으며 그의 유일한 거주지는 그의 시이다. 지리적 차원에서 페르스는 어린시절에 과들루프를 떠나서 되돌아오지 않은 백인이지만 이미 크레올화에 의해 형성된 그의 정신은 다양성, 복잡성, 개방성을 동인으로 하며 평생 세상 전체를 향해서 나아간다는 점에서 샤무아조는 페르스를 앤틸리스 문학에 편입시킨다.

53) Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, 1999, p. 222.

결론

전체적으로 샤무아조의 평론에 나타난 페르스에 대한 태도는 초기의 거부, 다음으로는 페르스 시에서 크레올리테의 발견, 마지막으로 페르스를 앤티리스 문학에 수용하는 세 단계를 포함한다. 샤무아조의 소설 *Biblique des derniers gestes*(2002)에서 등장인물들이 페르스의 시에 대하여 드러내는 복잡한 입장은 샤무아조의 태도를 잘 반영한다. 사실 자기가 속한 백인 지배층의 식민적 질서를 찬양하고 식민적 정서를 있는 그대로 드러내는 페르스를 받아들인다는 것이 피지배층에 속하는 샤무아조로서는 어려운 일이었을 것이다. 그 점에서 샤무아조에게 페르스에 대한 관심을 유도한 글리상의 도움은 중요할 것이다. 글리상은 1971년에 발표된 요요의 연구 이전에 이미 1969년에 페르스에 대한 관심을 보여주고 있다⁵⁴). 글리상과 요요 이후로 다수의 앤티리스 작가들이 페르스의 작품에 대하여 이전에 거부하던 입장에서 벗어나 개방적이고 수용적인 태도를 갖게된다. 켈러거가 지적하였듯이 샤무아조의 페르스에 대한 평가는 글리상이 페르스를 평가하는 방식과 상당히 유사하다. 이 점에서 글리상은 샤무아조에게 큰 영향을 미친 작가로 분명히 인정된다.

샤무아조는 글리상과 마찬가지로 페르스의 시를 내용상으로 그리고 형식상으로 많은 작품에서 수용하여 작품의 재료로 이용한다. 이러한 상호텍스트 관계는 이들 사이의 계보적 관계를 드러낸다. 샤무아조는 페르스를 앤티리스 문학의 선배로 인정하고 페르스의 문학적 유산을 이어받는다. 그런데 이 관계는 절대적 숭배 관계는 아닐 것이다. 심정적으로 샤무아조는 앤티리스 민중에 대하여 어떠한 공감도 보이지 않은 페르스를 좋아할까라는 질문이 당연히 생긴다. 더욱이 페르스의 거만하고 귀족적이며 모든 것에 대하여 거리를 두는 태도를 받아들이기는 쉽지 않을 것이다. 물론 샤무아조는 페르스의 재능과 위대성을 인정하며 그가 존중 받아야 하는 대상이라는 점을

54) Édouard Glissant, *L'intention poétique. Poétique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 (Gallimard, 1997).

용인한다. 그러면서도 한편에서는 인간적인 측면에서 샤무아조는 페르스를 거부하고 싶은 마음을 가질 것이다. 따라서 페르스에 대한 샤무아조의 태도는 단지 하나로 단순화시킬 수 없고 복잡적이며 이들의 관계는 긴장적 관계일 것이다. 따라서 이러한 관계는 상호 구별되고 대립되는 요소들의 복합체인 크레올 문화의 맥락에서 자연스럽게 이해될 수 있을 것이다.

참고문헌

작품

- Bernabé, Jean, et Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, *Éloge de la créolité*, Édition bilingue français/anglais, Paris, Éditions Gallimard, 1993 (1989).
- Césaire, Aimé, *La poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- Chamoiseau, Patrick, et Raphaël Confiant, *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, Paris, Éditions Gallimard 1999 (Hatier, 1991).
- Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997
_____, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.
_____, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013.
- Glissant, Édouard, *La Lézarde*, Paris, Gallimard, 1997 (Éditions du Seuil, 1958).
_____, *L'intention poétique. Poétique II*, Paris, Gallimard, 1997 (Éditions du Seuil, 1969).
_____, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997 (Éditions du Seuil, 1981).
_____, «L'étendue et la profondeur», préface à Mary Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse*, Les Cahiers de la NRF, Cahiers Saint-John Perse No 14, 1998, Paris, Gallimard.
- Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972.

연구서 및 기타

- Bonnet, Véronique, «Jeu de construction et quête d'appartenance: les écrivains antillais et le texte persien», *Souffle de Perse*, No 8, juin 1998, pp. 39-53.
- Céry, Loïc, «Réinventer la trace: Perse selon Chamoiseau, ou «l'indéchiffrable éclat d'une longue intuition»», *Calliope, Archive de Littérature et Linguistique*, vol. 5, No 3, juillet 2002.
- Condé, Maryse, «Éloge de Saint-John Perse», *Europe* No 799-800 / Novembre-Décembre 1995, pp. 20-25.
- Confiant, Raphaël, *Aimé Césaire: Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Écriture, 2006 (Stock, 1993).
- Gallagher, Mary, *La créolité de Saint-John Perse*, Les Cahiers de la NRF, *Cahiers Saint-John Perse* No 14, 1998, Paris, Gallimard.
- Plenel, Edwy, *La Découverte du monde*, Paris, Stock, 2002.
- Racine, Daniel (organisé par), *Saint-John Perse. Antillais universel*, Colloque Pointe-à-Pitre, Paris, Minard, 1991.
- Yoyo, Émile, *Saint-John Perse et le conteur*, Paris, Bordas, 1971.

Résumé

Regard chamoisien sur Saint-John Perse

JIN Jonghwa
(Université de Kongju, Professeur)

Cet article a pour but d'analyser l'attitude de Partrick Chamoiseau sur Saint-John Perse. Nous nous en tenons à ses trois essais : *Lettres créoles* (1991), *Écrire en pays dominé* (1997), et *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques* (2013). Une telle étude nous permettrait de comprendre comment l'un des chantres de la Créolité avec Raphaël Confiant et Jean Bernabé, s'approprie l'héritage persien, problématique dû au fait que ce grand blanc semble louer l'ordre colonial dans ses premiers poèmes. L'écrivain martiniquais, noue des rapports intertextuels avec la poésie de «l'un des fils les plus prestigieux de la Guadeloupe». Cet «oiseau de Cham» porte des intérêts particuliers auprès de ce poète béké qui a quitté son «beau pays natal» à l'âge de 12 ans pour s'en aller ailleurs.

Avant qu'Édouard Glissant l'a initié à l'univers poétique persien, il l'ignorait, voire se refusait à cet «ultime conquistador». Mais avec la découverte de sa créolité cachée à travers les remarques faites par Glissant et l'étude d'Émile Yoyo, Chamoiseau avec la majeure partie des écrivains antillais, reconnaît chez ce descendant des colons français l'attachement culturel et imaginaire à sa terre natale. Surtout la langue créole, moyen de communication des peuples noirs, est fortement présente au niveau du lexique et de la syntaxe, bien qu'il ait essayé de la gommer dans sa poésie. Imprégné, dans son enfance guadeloupéenne,

de la créolité dont les traits principaux sont l'ouverture, la complexité, l'hybridité, et la diversité, il est parti à la recherche du «tout monde». Chamoiseau inscrit donc Perse dans la littérature des Antilles.

Mots Clés : Patrick Chamoiseau, Saint-John Perse,
Créolité, les Antilles, colonialisme, décolonisation

투 고 일 : 2020.03.25.

심사완료일 : 2020.04.27.

게재확정일 : 2020.05.08.

‘스승’ 말라르메와 화요회

최윤경
(중앙대학교 조교수)

국문요약

말라르메는 1891년 쥘 위례의 <문학의 진화에 관한 설문>에서 젊은 문인들의 열렬한 지지를 얻어 문단의 주요 인물로 부각되었다. 그가 근대 시의 스승으로 불리게 된 이유를 ‘화요회’에서 찾아볼 수 있다. 1884년부터 매주 말라르메의 자택에서 열렸던 ‘화요회’에는 그를 ‘스승’으로 삼고자 하는 젊은이들이 모여들었다. 그 이유로 첫째, 겸손한 집에서 직접 손님을 맞는 소박함과 겸손함을 들 수 있다. 둘째, 후배 작가들을 한결같이 존중하고 지지한 점이다. 까마득한 후배도 동료로 인정하였고 그들의 창작 활동을 돕기 위해 발 벗고 나서기도 했다. 마지막으로, 말라르메는 시와 예술에 대한 열정이 삶 자체와 합일되는 경이로움을 보여주었다. 화요회에서 이를 체험한 젊은 작가들은 그를 진정한 스승으로 삼게 되었다.

주제어 : 말라르메, 스승, 화요회, 쥘 위례, 문학의 진화에 관한 설문

|| 목 차 ||

- I. 서론
- II. 질 위레의 설문
- III. '화요회'의 면모
- IV. '스승' 말라르메
- V. 맺으며

I. 서론

말라르메는 '스승 le Maître'이라는 수사로 자주 지칭되는 시인이다. 독보적인 시인들이 여럿 있지만 '스승'이라 불리는 사람은 찾아보기 어렵다. 말라르메는 어떻게 해서 시인들의 '스승'이 되었을까?

그 이유로 가장 먼저 떠올릴 수 있는 것은 말라르메의 시적 업적이다. 일례로 앙드레 스탕그넥 André Stanguennec이 분류한 말라르메에 대한 독서의 세 갈래 - 부조리 사상가, 텍스트주의, 무정부주의 -1) 만 살펴봐도 문학을 넘어 철학적, 종교적으로도 연구되는 그의 작품 세계의 깊이를 짐작할 수 있다. 그러나 이러한 후대의 연구와 평가가 있기 전부터 그의 제자로 자처하는 동시대의 젊은이들이 있

1) 그 첫째는 필연성이라는 인간의 요구와 세계의 우연 사이의 '불일치'를 말하는 최초의 부조리 사상가로 말라르메를 파악한 사르트르의 관점이다. 두 번째는 자기 스스로를 가리키는 텍스트주의 문학의 창시자로 말라르메를 바라본 데리다 계열의 독서이며, 마지막으로 '책의 종교' 안에서 신학적, 정치적, 성적 권위를 파괴하고 다시 세우고자 하는 '조심스런 무정부주의'로 해석하는 관점이 있다. 이에 더하여 스탕그넥은 말라르메가 근대적인 신성함을 수립함으로써 보편적인 윤리와 미학을 새롭게 창출하려 했다고 보면서, 그 시도가 '책'의 계획에 총체적으로 담겨있다고 보았다.

André Stanguennec, *Mallarmé et l'Ethique de la Poésie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, pp.7-11 참고.

었다. 그들의 기록에서 말라르메는 이미 스승의 위치를 차지하고 있다. 또, 말라르메 못지않게 프랑스 시사에 영향을 끼친 다른 시인들을 떠올려보면 위대한 시인이라 해서 스승의 이름을 얻는 것은 아니라는 것을 알 수 있다.

말라르메의 직업이 교사라는 이유도 생각해볼 수 있다. 그러나 교사로서 그는 무능했다고 알려져 있고, 생업에서 즐거움과 의미를 느끼지 못했다는 것 또한 여러 경로로 밝혀졌기 때문에 이 역시 합당한 이유로 보이지 않는다.²⁾ 대대적으로 지면을 장식하거나 시류를 형성하는 데에 능하지도 않았으므로 긍정적인 의미의 유명세를 치른 적도 없다. 그는 오히려 몰인정과 조롱의 대상인 적이 더 많았다.³⁾

그런 말라르메가 생전에 이름을 알리고 프랑스 문단에 영향력을 행사하기 시작했다는 것, 시와 예술을 추구하는 동료와 후배들에게 시의 스승으로 추앙받고 있다는 것을 공식적으로 알려주는 지표가 있다. 바로 저널리스트 쥘 위레 Jules Huret가 1891년 3월에서 7월까지 *Echo de Paris*誌에 실은 «문학의 진화에 관한 설문 Enquête sur l'évolution littéraire»이다. 쥘 위레는 이 설문 결과를 발표하면서 베를렌느 Verlaine와 말라르메를 ‘상징주의-데카당 운동의 선구적인 두 주역’⁴⁾으로 소개한다. 같은 해에 이 설문들을 모아 책으로 발간 하면서는 ‘매주 화요일 저녁 몇몇 선택된 사람들에게만 모습을 드러내는’ 말라르메가 젊은 작가들의 지명을 가장 많이 받았다는 사실을 서문에 특별히 쓰고 있다. 말라르메가 친구와 지인, 그리고 그를 따

-
- 2) 발레리는 「말라르메가 영어선생이였을 때」에서 이렇게 쓰고 있다. “말라르메가 자기 직업과 맺은 관계는 불편했다. 그 일자리는 그를 죽도록 지겹게 만들었다. 사람들이 듣기로 그가 불평하는 소리를 한 것은 학교수업에 대한 것이 거의 유일했다.” 폴 발레리, 『말라르메를 만나다』, 김진하 옮김, 문학과 지성사, 2007, 140쪽.
 - 3) 1889년 몽펠리에의 대학생이던 발레리는 당시 접한 여러 간행물에서 야유와 빈정거림의 대상으로 말라르메를 처음 알게 되었다고 기억하고 있다. 앞의 책, 95-96쪽 참고.
 - 4) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes II*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 2003, p.1748.

르는 젊은 작가들을 초대하여 1884년 무렵부터 열어온 화요일 저녁의 모임이 공식적으로 언급된 것이다.

이 연구는 세칭 ‘화요일 les Mardis’라 불리는 당시 문학인, 예술인들 모임의 시작과 전개를 좇아가보고자 한다. ‘화요일’은 집이라는 개인적인 공간에서 이루어진 지극히 사적이고 친밀한 모임이었다. 이에 대한 기록을 통해 말라르메의 생활사에 묻어 있는 사소하지만 의미 있는 인간적인 면모와 그 흔적들을 살펴볼 것이다. 아울러 ‘화요일’과 관련한 기록과 일화들을 토대로 말라르메가 근대의 ‘스승’으로 평가받게 된 이유를 살펴보고자 한다.

II. 질 위레의 설문

질 위레 스스로 명시하고 있듯이, «문학의 진화에 관한 설문 Enquête sur l'évolution littéraire»은 문학에 대한 일반적인 연구라기보다 새로운 지적 통찰과 문학적 시도들이 혼재된 당시의 양상과 그 면면을 살펴보는 지엽적인 시도에 가깝다.⁵⁾ 그러나 심리주의, 데카당, 자연주의, 파르나스, 상징주의 등 그룹을 나누어 64명의 소설가와 시인, 비평가들을 대상으로 한 설문과 면담을 통해 각 그룹의 고유성과 주요한 문제의식이 드러나게 하고 이를 대중적으로 알린 역할을 한 것도 사실이다. 질 위레는 서문에서 이 설문의 특기 사항을 몇 가지로 정리하였는데, 말라르메가 국민 시인인 위고 Hugo보다도 더 자주 거명되었다는 사실을 1번으로 꼽고 있다. 특히 위고에 대한 43회의 언급 중 적어도 10회는 그의 추종자인 오귀스트 바크리 Auguste Vacquerie에 의한 것임을 따로 명시하면서 말라르메를 향한

5) “De là ce résultat inattendu, mais dont je me félicite pour les lecteurs (car il faut bien me féliciter de quelque chose), que si mon enquête n’offre pas à l’histoire littéraire de théorisations suffisantes, elle révèle à l’histoire générale les passions foncières, les dessous d’esprit, les mœurs combatives d’un grand nombre d’artistes de ce temps.” Jules Huret, Avant-Propos d’*Enquête sur l’évolution littéraire*, 1891.
https://fr.wikisource.org/wiki/Enqu%C3%AAt_sur_l%27%80%99%C3%A9volution_litt%C3%A9raire/Avant-propos

문단의 관심과 호응을 강조하고 있다.⁶⁾

문단을 여러 진영들의 전장으로 만든 위례의 설문을 통해 상징주의는 그 위세를 널리 알렸으며, 말라르메는 명실상부 그 우두머리로 각인되었다. ‘상징주의자와 데카당’으로 분류된 그룹에는 스테판 말라르메를 필두로 폴 베를렌느, 장 모레아스 Jean Moréas, 샤를 모리스 Charles Maurice, 앙리 드 레니에 Henri de Régnier의 순으로 모두 12명의 시인들의 문답이 실렸다.

말라르메 편에서 쥘 위례는 12줄 가량의 짧은 소개글로 시인의 용모와 분위기를 자세히 묘사해 놓았다. 곧은 콧날과 길고 큰 눈매, 사티로스처럼 길고 뾰족한 귀, 날렵하게 손질한 수염 등은 말라르메의 초상화나 사진에서 익히 보던 그대로다. 그중에서도 귀에 대한 묘사가 눈에 띈다. 말라르메는 실제로 귀가 상당히 큰 편이었는데, 귓볼이 넓고 부드러운 곡선을 그리는 반면 위쪽은 뾰족하게 솟은 모양이었다.

신체적 동질성에 근거한 사티로스에 대한 언급은 자연스럽게 말라르메와 목신을 겹쳐보게끔 한다. 일차적으로는 목신이 가진 호색적인 욕망과 야성을, 그 다음으로는 갈대피리로 상징되는 예술적 영감을 떠올려볼 수 있다.

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu’il voltige dans l’air

Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

6) *ibid.* “Que M. Mallarmé, dont la haute personnalité littéraire ne se révèle que les mardis soirs à quelques personnes choisies, a pourtant groupé plus de *nominations* que Victor Hugo, la plus populaire des gloires de la France moderne; encore faudrait-il ajouter que, sur les quarante-trois citations du poète national, dix au moins lui viennent de M. Auguste Vacquerie, son exécuteur testamentaire;”

이 님프들, 나는 그네들을 영원케 하고 싶다,

이토록 또렷하다니,
그네들의 섬세한 선홍색 살결, 무성한 잠에 줄고 있는
공기 중에 나뭇거린다.

내가 꿈을 사랑했는가?)

1876년 발표된 <목신의 오후 - 목가 L'Après-midi d'un Faune - Églogue>의 첫 부분에는 이 두 이미지가 모두 담겨 있다. 님프들을 ‘영원케 하고 싶다’는 욕망이 ‘공기 중에 나뭇거리는 그네들의 선홍색 살결’을 떠올리지만 이어지는 목신의 독백은 이를 꿈과 현실의 경계에 놓음으로써 에로스와 예술적 열정을 동시에 환기한다.

사티로스를 불러냄으로써 짙 위례는 말라르메에 대한 상상을 증폭시킨 뒤 이에 더하여 후광을 씌우는 평가들을 열거한다. ‘특별한 광채로 빛난’다거나, 그에게는 ‘모든 것을 초월한, 신의 자부심’이 있어서, ‘그것을 알아차리는 순간 마음으로 그에게 머리를 숙이게 된다’⁸⁾는 것이다. 인터뷰 대상자에 대한 예우를 넘어서는 이러한 상찬은 결과적으로 사티로스의 비유로 말라르메의 예술적 의지와 성과를 돋보이게 하는 효과로 이어진다.⁹⁾

1865년 <에로디아드 Hérodiade>를 쓰며 위기를 겪은 말라르메는 ‘목신을 주인공으로 하는 영웅 막간극’을 구상하고 이를 테아트르 프랑세 Théâtre Français에서 상연할 목표를 세웠으나¹⁰⁾ 관객의 요구

7) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes I*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 1998, p.22. <목신의 오후 - 목가 L'Après-midi d'un Faune - Églogue>

8) *O.C. II*, p. 697, <Sur l'évolution littéraire - Enquête de Jules Huret>

9) 말라르메 전집의 주석을 단 베르트랑 마르샬 역시 <목신의 오후>에 대해 “내 시의 주제는 고대의 것이며, 어떤 상징입니다. Mon sujet est antique, et un symbole.” (A Lefébure, juin 1865)라는 편지 구절을 인용하면서, 시의 첫 구절이 에로스적이기는 하지만, 그럼에도 이 시는 ‘욕망의 축제 이상의, 시학’이라고 단언한다.(*O.C. I*, p.1168.)

에 부응하는 에피소드가 없다는 이유로 상연이 좌절된다. 말라르메는 1866년 르페뷔르 Lefèvre에게 보낸 편지에서 다시 ‘목신’에 손을 대었다고 쓰고 있지만 이후 소식이 없던 이 작품은 1875년이 되어야 세상에 나왔다. 애초에 <목신의 독백 Monologue d’un faune>, <님프들의 대화 Dialogue des nymphes>, <목신의 깨어남 Réveil du faune> 3부작이었던 작품은 <목신의 즉흥시 Improvisation d’un faune>라는 새로운 제목 아래 <목신의 독백 Monologue d’un faune>한 부분만 *Parnasse contemporain*에 투고되었다. 테오도르 방빌 Théodore Banville, 아나톨 프랑스 Anatole France, 프랑수아 코페 François Coppé 등 편집진은 지나치게 난해하다는 이유로 이 작품을 거절한다.

이렇게 우여곡절을 겪은 뒤 말라르메는 1876년 4월, 마네 Manet의 삽화를 곁들인 고급스러운 한정 판본으로 <목신의 오후 L’Après-midi d’un Faune>를 출간한다. 이 호화로운 시집은 말라르메가 처음부터 끝까지 매우 공들여 자신의 손을 거쳐 제작한 것으로 알려져 있다. 일본산 고급 종이와 중국산 비단끈을 사용하고 제목에 금박을 입히는 등 귀한 재료를 사용한 외형도 눈에 띄거니와, 로만체와 이탤릭체를 혼용한 타이포그라피와 시행의 계단식 배열을 부분적으로 시도하여 시각적 리듬에 따른 새로운 독서의 가능성을 실험하였다는 점, 광고 문구를 직접 쓸 정도로 기획과 판매에까지 열정을 쏟았다는 점에서 기획-제작-판매에 이르는 총체적 예술 행위를 구현하고자 한 시집으로 평가할 수 있다.¹¹⁾

10) “J’ai laissé Hérodiade pour les cruels hivers : cette œuvre solitaire m’avait stérilisé, et, dans l’intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais le vers sont terriblement difficile à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre mais exigeant le théâtre. (...) J’ajoute que je compte le présenter en Août au Théâtre Français.” Stéphane Mallarmé, *Correspondance Lettre sur la poésie*, Edition de Bertrand Marchal, Gallimard. 1996. pp.242-243. A Henri Cazalis, 15 ou 22 juin 1865.

11) 시집의 구성과 제작에 관한 내용은 도윤정, 「책을 통한 시인과 화가의 만남 - 말라르메와 마네의 『까마귀』, 『목신의 오후』 공동창작과정과 의미」, 『불어문화권연구』 26권, 2016. pp.61-64)를 참고함.

‘사티로스의 뾰족한 귀’라는 쥘 위레의 짧은 묘사가 말라르메와 목신에게 동일하게 해당된다면 그것은 ‘넌프들을 영원케 하고 싶’다는 욕망을 포기하지 않았기 때문일 것이다. 이 표현은 여러 차례 수모를 겪은 한 편의 시 작품을 12년이 지난 뒤 새로운 시도를 거듭한 완성작으로 만들어낸 집념과 열정에 대한 비유를 담고 있다.

1896년 1월, 베를렌스가 타계하고 2월 11일, 말라르메는 그 뒤를 이어 ‘시인들의 왕자’로 선출된다. 쥘 위레는 바로 다음 날, 로마가의 말라르메의 자택으로 직접 찾아가 인터뷰를 한다. 인터뷰를 정리한 글 서두에서 그는 ‘문단의 새로운 황족’, ‘젊은 시인들 그룹의 새로운 왕자’, ‘리더(princeps ipse)’¹²⁾라고 칭하고 있다. 이러한 명명은 젊은 시인들의 압도적인 지지에 기인한 것으로, 베르트랑 마르살이 지적했듯 당시 문학계에 대한 ‘참조점의 의미 있는 이동’이라 할 만하다.¹³⁾

III. ‘화요회’의 면모

활발한 작품 활동을 하지도 않았고 대대적으로 지면을 장식하는 시인도 아닌, 공식적으로 1권의 시집만을 냈을 뿐인 말라르메가 이처럼 동시대 문인들에게 하나의 지표가 되었다는 것은 매우 신기한 일이다. 그렇기에 그가 ‘매주 화요일 저녁에만, 선택된 몇몇 사람들에게 모습 드러내곤 했다’는 쥘 위레의 언급에 주목하지 않을 수 없다. 말라르메 역시 ‘젊은 시인들 그룹과 자주 만나는가?’라는 쥘 위레의 인터뷰 마지막 질문에서 이 모임에 대해 말한다.

저는 거의 외출하지 않는 편이고, 더구나 화요일 저녁에는 슈플리리씨처럼 집에 있습니다. 그리곤 시에 대해 이야기하러 오는 친구들을 기꺼이 맞지요. 번거로운 절차는 일절 없어요. 초대장을 보내거나 음식 준비도 하지 않아요. 동료 모두에게

12) O.C. II, p.716-717, <Chez le «Prince des Poètes»> in Entretiens.

13) Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, pp.56-57.

문은 열려 있습니다.¹⁴⁾

세칭 ‘화요회 les Mardis’라 불리는 이 작은 모임은 1884년경부터 말라르메가 사망한 해인 1898년까지 파리의 로마가에 위치한 시인의 자택에서 열렸다. 오랜 기간 지속되었고 많은 사람들이 참석했기 때문에 그 면모가 잘 드러나 있을 법하지만, 구체적인 실상은 그리 알려지지 않았다. 에두아르 뒤자르맹 Edouard Dujardin의 책 *Mallarmé par un des siens*(1936), 앙리 드 레니에의 일기 등에 산발적인 기록들이 남아 있고, 2008년에 이르러서야 고든 밀란이 말라르메의 사위인 에드몽 보니오 Edmond Bonniot가 남긴 *Les Mardis de Mallarmé*(1936)와 흩어져 있는 화요회 참석자들의 여러 기록을 토대로 모임의 실제 모습에 접근하고 이를 최대한 재구성하였다.¹⁵⁾

화요회에 대한 궁금증은 누가 드나들었고 무슨 화제를 나누었나, 분위기는 어떠했나, 화요회는 말라르메의 신화에 기여했는가 등 가십의 성격도 상당 부분 있다. 그러나 너무도 난해하여 이해받지 못하던 동시대의 한 시인을 둘러싼 이 열광적인 모임이 어떻게 구성되고 진행되었는지를 살펴보는 것은 말라르메를 이해하는 데에 간과되어서는 안 되는 부분으로 판단된다.

그는 아주 희귀하고 읽기 어려운 몇 개의 글을 만들어냅니다. 너무 희귀하고 너무 난해해서 그것들을 얼핏 본 사람들은 대부분 난해함, 걸땀 부림, 의미의 빈곤이라는 삼중의 혐오적인 어법으로 그 글들을 곧 몰아붙입니다. (다시 말해, 파괴하고 폐기시킵니다.) 그렇지만 소수의 사람들, 이해하기 어렵고 오랫동안 보기 드물었던 이 작품에 대해 아주 소수의 애호가

14) O.C. II, p.718. “Je sors très peu, mais le mardi soir je reste chez moi - comme M. Choufleuri - et j’y reçois volontiers et sans cérémonie aucune les amis qui viennent causer et dire des vers. Il n’y a ni invitations, ni soirée apprêtée et la maison est ouverte à tous les camarades.” 슈플뢰리씨는 1861년 파리에서 초연된 오펜바흐의 오페레타 <M. Choufleuri restera chez lui le...>의 등장인물이다.

15) Gordon Millan, *Les 《Mardis》 de Stéphane Mallarmé, : Mythes et réalités*, Livrairie Nizet, 2008.

들이 존재합니다. 그들은 그 작품의 가치를 아주 높게 매기고, 은밀히 서로 주고받습니다. 그리고 논평하고, 서로 그것에 대해 말하면서도, 추호도 그것을 확산시키려고는 하지 않습니다. 게다가 그것이 불가능한 기획이라는 것을 알고 있으며, 그리고 거의 불경한 것으로 판단합니다. 우리는 기꺼이 그들을 추종자이자 비밀결사의 입문자로 봅니다.¹⁶⁾

발레리는 말라르메에게 ‘프랑스 각 도시마다 말라르메와 그의 운문을 위해서라면 어떤 일도 마다하지 않을 젊은이가 한 명씩은 은밀하게 숨어있다’¹⁷⁾고 말한 바 있다. 말라르메가 쉽게 접근할 수 있는 시인이 아니라는 점, 그러나 그의 작품을 발견하고 이해하는 소수에게는 열광적인 신뢰와 지지를 받는 시인이라는 것을 알 수 있는 대목이다. 인용한 글에서 그 소수가 은밀한 비밀결사대로 묘사된 점은 매우 흥미롭다. 자발적이면서도 폐쇄적인 이 입문자들은 누군가를 포섭할 생각은 하지 않는다. 자신들 스스로를 위해 추종자를 좇고 있다는 인상을 준다. 즉, 말라르메를 추종하고 그의 작품을 높게 평가하는 것 자체로 이들은 스스로의 가치를 증명하는 느낌이다. 발레리의 ‘입문자들’은 화요회와는 별개의 존재들이지만, 여러 기록을 살펴보면 매우 흡사한 성향이 발견된다.

먼저 화요회에 참여 인물로 거론되는 사람들을 살펴보자. 오랜 기간 진행되었기 때문에 참석하는 사람들의 면면도 변화가 있었는데, 시기적으로 보면 처음에는 테오도르 방빌이나 카뮈 망데스 Catulle Mendès 등 『현대 파르나스 *Parnasse contemporain*』의 동료들과 시인의 오랜 친구들인 마네, 위슬러 Whistler, 르동 Redon이 참여하였고, 1884년부터는 베를렌, 위스망스 Huysmans와 같은 문인들이 함께 하였다. 그리고 점차 장 모레아스, 앙리 드 레니에, 조르쥬 로덴바크 Georges Rodenbach, 카미유 모클레르 Camille Mauclair 등 화요회에 참여하는 것을 자랑스럽게 여기는 인물들, 발레리 Valéry, 지드

16) 발레리, 앞의 책, 91-92쪽.

17) 위의 책, 59쪽.

Gide, 클로델 Claudel 등 젊고 새로운 작가들이 뒤를 이었다.

1885년부터 화요회에 참여했던 뒤자르탱이 기록한 모임의 참석자는 모두 36명이나 된다. 그는 가장 많이 언급되는 인물들(로텐바크, 귀스타브 칸Gustave Kahn, 르네 길 René Ghil, 페네옹 Fénéon, 비엘레-그리퐁 Vielé-Griffin, 레니에, 목켈 Mockel 등), 뒤늦게 합류한 인물들(지드, 발레리, 클로델 Claudel, 드뷔시 Debussy, 루이스 Louys 등), 파리에 방문하며 가끔 들르는 입이 무거운 외국인들, 그리고 ‘종파 communion’와 같은 이 단체의 분위기에 어울리면서도 매개자 역할을 하는 빌리에 드 릴·아당 Villiers de L’Isle-Adam, 휘슬러 등으로 참석자들을 분류한다. 눈에 띄는 것은 에레디아 Hérédia나 옥타브 미르보 Octave Mirbeau, 오스카 와일드 Oscar Wilde 등은 ‘비신도 des profanes’로 분류하고 있으며 특히 오스카 와일드에 대해서는 상당히 공격적으로 묘사하고 있다는 점이다.¹⁸⁾

세속적 성공이나 가치를 추구하는 것을 멀리하고 손쉽게 시의 아름다움에 도달하는 것에 저항하는 태도 때문에 말라르메의 창작 행위를 문학적인 순교로 바라보는 관점은 새삼스러운 것이 아니다. 그러나 그의 제자를 자처하는 뒤자르탱이 선택한 ‘종파’, ‘비신도’ 같은 단어들은 발레리의 ‘비밀결사’와 더불어 말라르메를 신성시하는 분위기가 있었음을 알려주는 동시에 그 추종자들의 열렬함과 폐쇄성을 거듭 확인시켜준다.

이 부분에서 화요회가 말라르메의 말대로 동료 누구나 참석이 가능한 모임이었는지에 대한 의문이 생긴다. 쥘 위레는 화요회 구성원들을 ‘선택된’ 사람들이라 칭한 바 있고, 뒤자르탱이 자신처럼 열렬한 신도가 아닌 사람들에게 고약한 평가를 내리기도 하였다는 점을 고려해 볼 때, 화요회가 과연 모두에게 문턱이 낮았는지 의구심이 들기 때문이다.

고든 밀란이 정리한 자료에 따르면 화요회의 시작 무렵인 1884년~1885년 말라르메가 친구들에게 초대 편지를 보낸 것이 여럿 남

18) Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Paris, éditions Messein, 1936, p.25.

아 있다.

첫 번째 화요일 저녁 (8시 이후) 로마가에 오실 시간이 되면 89번지로 와서 담배도 태우고 이야기를 나눕시다. 몇몇 젊은 이들, 오래된 벗들을 맞으며 나는 늘 집에 있을 테니까요.¹⁹⁾

말라르메는 르네 길과 모리스 비케르 Maurice Vicaire, 앙리 드 레니에, 프랑시스 비엘레-그리팽 등에게도 유사한 초대와 편지를 보냈다. 화요회를 꾸준히 이어가고 싶어 하는 말라르메의 마음과 노력이 엿보이는 대목이다.

말라르메는 왜 이러한 모임을 원했을까? 화요회는 갑작스러운 시도가 아니었다. 성사는 되지 않았지만, 집으로 초대하는 화요일 저녁 모임에 대해 처음 언급한 것은 1877년으로 확인된다. 1882년 가까웠던 위스망스에게 보낸 편지를 보면 화요일 저녁의 초대가 말라르메에게 어떤 의미인지 알 수 있다. 그는 뿌리 깊은 고독감을 극복하고자 이러한 모임을 오래도록 생각하고 원했던 것 같다.²⁰⁾

이처럼 시인이 직접 초대장을 보내는 형식은 계속 유지되었을까? 말라르메가 화요회 당일에 전보를 보내 예정대로 모임이 열린다는 사실을 확인하거나, 급히 취소를 한 정황²¹⁾을 보면 말라르메가 초대하는 방식은 계속 유지된 듯하다. 하지만 1890년 4월 8일의 화요회

19) Stéphane Mallarmé, *Correspondance V*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1959-1985, p.260. “Le premier Mardi soir après huit heures qu’il vous sera loisible de vous égarer rue de Rome, monter donc fumer une cigarette et causer, au 89. J’y suis toujours pour quelques jeunes et vieux amis.” A Léo d’Orfer, 16 mai 1884.

20) “Venez donc me voir, si vous avez un instant, chercher un *Faune* qui vous attend et causer. J’ai pris dans un coin, des habitudes invétérées de solitaire, vous m’excuserez de ne point aller au devant de vous – Tous les mardis soir, j’attends devant le feu l’ami qui peut venir.” *Correspondance, II*, p.235, A Huysmans, 29 octobre 1882.

21) 이 두 번의 경우 모두 절친한 앙리 드 레니에에게 알린 경우이다. 첫 번째 전보는 바그너의 <로엔그린>이 공연되는 날이었는데, 그럼에도 모임이 열린다는 내용이었다. 3 mai 1887, *Correspondance V*, p. 280.

에는 샤를 모리스가 극작가이자 음악평론가인 에두아르 쉬레 Edouard Schuré를 데려왔다는 기록이 있는 것을 보면 참석자가 지인을 데려오는 경우도 있었던 것으로 보인다.²²⁾

고든 밀란은 상황에 따르는 가변성이 화요회의의 중요한 특성이라고 지적한다. 참석자들이 미리 정해져 있지도 않을뿐더러, 말라르메의 개인 사정이나 용무에 따라 급하게 취소되기도 하는 등, 확정적인 요소가 없는 모임이라는 것이다.²³⁾ 그런데 이는 달리 말하면 화요회의의 개최 여부나 참석자의 면면에 대한 말라르메의 영향력이 무척 컸다는 의미도 된다. 그렇다면 화요회의의 분위기는 어떠했으며 모임의 이들은 무엇을 했을까? 말라르메는 이 비밀 종파의 교주로 모임의 지배자 같은 역할이었을까?

초대의 편지를 제외한다면, 화요회에 대해 말라르메 자신이 언급한 것은 위의 쥘 위레의 인터뷰와 1885년 베를렌에게 보낸 자서전적인 편지 정도이다. 참석자들의 기록 중에는 앙리 드 레니에의 일기에 화요회의의 모습이 가장 잘 나타나 있다.²⁴⁾ 그러나 화요회의의 내용을 알려주는 구체적이고 지속적인 기록은 존재하지는 않는다. 에드몽 잘루 Edmond Jaloux는 아무도 말라르메의 대화를 기록하지 않았다는 부주의함을 한탄했는데, 이에 대해 에두아르 뒤자르덴은 몇몇 문장을 상기하거나 대화를 요약하는 것은 가능할지 모르지만 그의 대화를 기록하는 것은 불완전하다고 말하며 이렇게 덧붙인다. “사소한 실수로도 의미가 왜곡될 수 있는 그 섬세한 변증법을 어찌 재현한단 말인가?” “보이지 않는 속기사, 아니 잘 감춰진 녹음기가 있었다 해도 이 활기차고 생생한 분위기를 잿더미로 만들었을 것이다.”²⁵⁾

뒤자르덴은 또 말라르메를 소크라테스에 비유한다. “어느 플라톤이 이 소크라테스에 대해 이야기할 것인가?”²⁶⁾ 말라르메를 추종하

22) 연극과 바그너 음악에 관심이 많았던 말라르메는 쉬레의 글에 지대한 관심을 보였다고 한다. Gordon Millan, 2008, p.63 참고.

23) *ibid.*, p.50 참고.

24) 앙리 드 레니에의 일기 중 화요회의에 대한 기록들은 고든 밀란이 발췌하여 정리해두고 있다. *ibid.*, pp.52-107 참고.

25) Edouard Dujardin, p.6.

고 따르는 후배들은 이 같은 이유에서 그의 말을 기록하고 옮기려는 시도 자체를 감히 실행하지 못했던 것 같다.

고든 밀란의 책과 남아 있는 몇몇 기록들을 모아 볼 때 화요회는 순수하게 문학과 예술에 대해 논하는 모임이었다. 보들레르, 위고, 그리고 말라르메 자신의 작품의 계획에 대한 내용도 등장한다. 말라르메는 자신이 읽은 책이나 시의 저자와 만나 이야기를 나누고 싶으며 화요회에 초대하는 편지를 직접 보내기도 한다.²⁷⁾ 앙리 드 레니에의 1887년 1월 18일 일기에는 마네와 미술 비평가인 필립 뷔르티 Philippe Burty, 에펠탑, 툴리리 정원 등이 화요회의 화제에 올랐다고 적혀 있고²⁸⁾ 비토리오 피카 Vittorio Pica는 정치적 화제는 배제되고 오직 예술에 대해서만 이야기하는 ‘친목 모임’이라 정의했다. 루시앙 뮐펠트 Lucien Muhlfeld는 말라르메가 ‘위고, 방빌, 마네, 휘슬러, 최근의 공연들, 일요 콘서트, 클리쉬 광장의 장터’²⁹⁾에 대해 말하리라고 예측하기도 했다. 또, 말라르메가 ‘일화를 즐겨 들려주거나, 사랑하는 작고한 벗들을 추억하는 데 몰두하거나, 시와 예술에 대한 매혹적이고 고결한 견해를 설명하면서 그의 충실한 청중들에게 무궁무진한 매력을 드러냈’다는 증언도 있다.³⁰⁾ 이러한 후일담을 종합해볼 때 화요회의 화제는 예술과 문학 전반에 집중되었던 듯하다.

대화의 주제들에 대해 말라르메가 구체적으로 어떤 언급과 비평을 하였는지 전하는 내용은 소수인 대신, 대부분의 후기는 화요회의 분위기에 감명 받은 자신들의 마음을 표현하는 데에 할애되어 있다. “완벽하게 우아한 주인과 총명한 사람들과의 만남이 있던, 말라르메의 집에서 보낸 그 저녁 시간들은 무엇으로도 대신할 수 없었

26) *ibid.*, p.29.

27) A Maurice Vicaire, 22 juillet 1885, *Correspondance XI*, p.33.

A Rodolphe Darwens, 22 juillet 1885, *Correspondance V*, p.271.

28) Gordon Millan, *A Throw of the Dice : The Life of Stéphane Mallarmé*, New York, Farrar Straus Giroux, 1994, pp.244-245 참고.

29) Lucien Muhlfeld, *Le Monde où l'on imprime*, Perrin, 1897, p.27. (Gordon Millan, 2008, p.14에서 재인용)

30) Bernard Lazard, *Figures contemporaines*. Perrin, 1895. (Dujardin, pp.22-23에서 재인용)

다.”(1890년 12월 레니에의 일기).³¹⁾ 카미유 모클레르의 글은 좀 더 고양되어 있다. 그는 모임의 신비로운 분위기를 도저히 설명할 수 없다는 것에 안타까워한다. 화요회에 대해 묻는 질문은 쇼팽이나 리스트의 연주가 어떠했는지를 묻는 것과 마찬가지로라면서 그저 “당신도 그 자리에 있었어야 했는데!”라고 반복해서 말할 방법밖에는 없다는 것이다. 그는 이제 막 세례를 받으려는 예비신자가 성령으로 충만한 기쁨을 느끼듯이, ‘말라르메의 시와 인격에 매료되어’ 그가 자신들을 ‘시 그 자체인 상태’에 도달하게 한다고 표현한다. 이 열정적인 소감문에서 모클레르는 ‘위대한 스승’의 영향으로 문학을 종교로 받아들이게 되었다고 고백한다. 모클레르는 그런 열정을 느끼는 이들을 ‘우리 상징주의자들’이라고 말하면서 혼자만이 열렬한 신도가 아니라는 것을 비치고 있다.³²⁾

IV. ‘스승’ 말라르메

말라르메의 어떤 면모가 것처럼 당시의 젊은이들을 열광하게 했을까. 여러 기록을 토대로 보면 세 가지로 그 이유를 정리해볼 수 있다.

첫 번째로 꼽을 수 있는 것은 말라르메의 소박하고 겸손한 면모이다. 화요회에 대한 거의 모든 기록에서 말라르메의 집과 시인의 용모, 손님을 맞는 태도에 대한 내용은 일관되어 있다. 오스만 남작이 파리 개조에 한창이던 시기에 지방의 영어교사 생활을 청산하고 소박하게 파리 생활을 시작했기에 말라르메의 집은 단출했다. 문단에서 널리 알려지고 존경을 받게 된 뒤에도 그는 작고 꾸밈없는 집에서 직접 문을 열고 손님을 맞았다. 하인을 두지 않고 주인이 직접 손님을 응대하는 것이 이야깃거리가 될 만한 시대였다. 둥근 테이블 위에는 일본식 담배 향아리가 있어 손님들은 각자 이를 맡아 피울

31) Gordon Millan, 1994, p.246에서 재인용.

32) Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Paris, Bernard Grasset Editeur, 1935, pp.88-89
참고.

수 있었고, 대화가 무르익다 보면 시인의 딸 쥘비에브가 물을 탄 럽주를 내왔다. 식당이자 응접실을 대신한 방 벽면에 말라르메와 친분 있는 화가들의 작품이 몇 점 걸려 있는 것을 제외하면 아무 장식도 없는 방이었다.³³⁾ 말라르메는 파이프 담배를 피우며 주로 서서 이야기를 하였다. 위대한 시인이 매번 직접 자신들을 맞이하는 것을 보면서 후배들은 그의 겸손함과 검박함을 느꼈을 것이다.

두 번째 이유는 후배 작가들에게 존중과 지지를 보내는 태도를 꼽을 수 있다. 무엇보다도 말라르메는 화요회에 드나드는 젊은이들과 자신을 구분 짓지 않았다. 1885년 베를렌느에게 보낸 편지에서 그는 그 젊은 시인들이 자신으로부터 영향을 받았다고 세간에서 말하지만, 그저 만남을 함께 가졌을 뿐이며 자신은 그들이 향해야 할 방향으로 10년 먼저 왔을 뿐이라고 말한다.³⁴⁾ 쥘 위레의 인터뷰에서 젊은 시인들을 ‘동료’라고 불렀던 것도 같은 맥락이다.

화요회의 후기가 대체로 숭배와 경이로 점철되어 있지만 모두가 그런 것은 아니었다. 1890년 6월, 당시 스무 살이었던 시인 피에르 루이스 Pierre Louÿs는 말라르메가 거드름을 피운다는 첫인상을 받고 불쾌감을 토로한다. 또 존 러스킨 John Ruskin에 대해 이야기하면서 그가 그 유명한 『근대화가론 *Modern painters*』의 저자인지, 죽었는지 살았는지 말라르메를 비롯한 누구도 모르는 것에 대해 냉소하기도 하였다.³⁵⁾ 그러면서도 그는 화요회에 처음 참석한 뒤 친구였던 앙드레 지드에게 보낸 편지에 말라르메가 다음 화요회에 직접 초대할 하면서 인정과 지지의 말을 해주었다는 기록을 남겨놓았다.³⁶⁾

그로부터 세 달 남짓 후에 말라르메는 화요회가 시작하기 전에

33) 그 몇 점의 그림들은 마네, 모네, 르동, 휘슬러, 그리고 고갱의 것들이다.

34) *Correspondance Lettre sur la poésie*, p.588, à Paul Verlaine, 16 Novembre 1885. “Vos Poètes Maudits, cher Verlaine, A Rebours d’Huysmans, ont intéressé à mes Mardis longtemps vacants les jeunes poètes qui nous aiment (mallarmistes à part) et on a cru à quelqu’influence tentée par moi, là où il n’y a eu que des rencontres. Très-affinés, j’ai été dix ans d’avance du côté où de jeunes esprits pareils devaient tourner aujourd’hui.”

35) Gordon Milan, 2008, p.36.

36) *ibid.*, p.64.

먼저 와서 이야기를 나누자는 편지를 루이스에게 보낸다. 이 다섯 번째 만남에서 둘은 발레리의 시와 고티에 Gautier, 위고에 대해 이야기를 나눈다. 루이스는 말라르메에 대해 다른 평가를 내리기 시작한다. 처음에는 거슬렸던, 모든 문장에 힘을 주어 말하는 말라르메의 버릇에 적응하였을 뿐 아니라 낮은 음색으로 조용히 말하는 그에게 매력을 느끼기 시작한다. 그뿐만 아니라, 시에 대해 정확히 지적하는 위대한 시인이며 지적인 인물이라 여기게 된다. 1892년 루이스는 말라르메의 50세 생일 기념 소네트를 쓰기에 이른다. 말라르메는 ‘뮤즈와의 금혼식’에 이르기까지 자신의 고독했던 삶을 위로받았다면서 이 시의 아름다움을 극찬하기도 하였다.³⁷⁾ 28년의 차이를 넘어서 젊은 시인을 인정하고 예술적 동료로 우정을 쌓아가는 모습에 루이스 역시 말라르메를 대하는 태도가 점차 변하는 것을 알 수 있다.

젊은 예술가에 대한 존중과 지지는 적극적인 행동으로 나타나기도 하였다. 1891년, 샤를 모리스는 고갱의 처지를 말라르메에게 소개한다. 샤를 모리스는 쥘 위레의 인터뷰에서 촉망받는 젊은 시인으로 언급할 만큼 말라르메가 아끼는 인물이었다. 새로운 작품 세계를 개척해보고자 타히티로 가고자 하는 고갱과 그를 살피는 모리스에게 감명한 말라르메는 고갱이 타히티에 머물 수 있는 돈을 마련할 수 있도록 돕고자 하였다. 그는 영향력 있는 저널리스트인 옥타브 미르보에게 편지를 보내 고갱의 옥선에 대한 기사를 써달라고 부탁하기도 하였다. 작품 판매가 목적이 아니라 ‘문명으로부터 도피하는 이 특별한 사례가 주목’받을 수 있도록 해 달라는 부분에서 고갱의 예술적 모험을 지지하는 말라르메의 마음을 읽을 수 있다.³⁸⁾ 우여곡

37) *ibid.*, pp.42-43, p.64-67 참고.

38) *Correspondance IV*, pp.176-177, A Octave Mirbeau, 5 janvier 1891. “Cet artiste rare(Gauguin), à qui, je crois, peu de tortures sont épargnées à Paris, éprouve le besoin de se concentrer dans l’isolement et presque la sauvagerie. Il va partir pour Taïti, y construire sa hutte et y vivre parmi ce qu’il a laissé de lui là-bas, y retravailler à neuf, se sentir. Six mille francs lui sont nécessaires, pour quelques années, avant de revenir ; et la vente de son œuvre actuelle, dans des conditions heureuses, peut lui donner cette somme. Seulement, il faudrait un article, pas sur la vente, rien de commercial ; mais attirant simplement l’attention sur le cas étrange de ce transfuge de la civilisation ; et

절 끝에 미르보의 글은 옥션이 열리기 전 *L'Echo de Paris*에 실렸고, 고갱은 예상했던 6천 프랑을 훨씬 넘어서는 9,800프랑의 판매금을 얻을 수 있었다. 말라르메가 옥션을 방문하였음은 물론이거니와 경매가 끝난 뒤에 열린 고갱의 환송회에서는 그가 재능의 정점에서 자기 자신과 먼 이국땅에 몰입하기를 기원하는 이별의 건배사를 하기도 하였다. 그 자리에는 화요회 구성원들과 말라르메의 친구들이 대거 참석하였다.³⁹⁾

샤를 모리스에게 고갱의 이야기를 들었을 때, 말라르메는 그의 이름은 알았으나 만난 적이 없었다. 그럼에도 불구하고 예술적 모험을 갈망하는 신진 화가의 사정에 공감하고 자신이 할 수 있는 지원을 아끼지 않은 말라르메의 호의와 배려는 당시의 젊은 문인과 예술가들에게도 전해졌을 것이다. 말라르메에 대한 많은 후기에서 그의 어진 인격에 대한 언급이 많은 것은 이러한 행보와 무관하지 않을 것이다.

마지막으로, 좌중을 사로잡는 시와 예술에 대한 열정과 능력 그리고 그것을 전달하는 화술이 결합하여 진정한 의미의 ‘시적 체험’을 불러왔다는 점을 꼽을 수 있다. 말라르메의 달변과 다변에 대한 언급은 여러 기록에 등장한다. 화요회의 가장 충실한 일원이었고 말라르메와 평소에도 만날 기회가 많았던 앙리 드 레니에는 이렇게 말하고 있다. “말라르메는 말의 대가 중 한 명이다. 그는 길게 이야기를 늘어놓는 웅변가나 가르치는 선생이 전혀 아니다. 생동감과 활력을 불어넣는 방식으로 그의 말은 날개를 단 상상력의 원들과 담배 연기를 따라 나아갔다, 멈추고, 다시 시작하고, 끊겼다가 다시 섞이며 일주한다.”⁴⁰⁾

comme vous pourriez faire cela au *Figaro*, quelque matin...” 옥타브 미르보는 그 역시 고갱을 알지 못하지만, 말라르메와 모리스의 처사에 감동하여 글을 쓰겠다고 답장한다.

39) Gordon Millan, 1994, pp.280-281 참고.

40) Henri De Régnier, *Figures et caractères*, Mercure de France, 1901, p.141.(Millan, Gordon Millan, 2008. p.15에서 재인용. 모리스 플뢰리 Maurice Fleury 또한 ‘내가 만났던 사람 중 가장 놀라운 달변가’라고 말한 바 있다.(같은 책).

말라르메는 또한 제스처도 풍부했다고 한다. 수사학적으로 강조할 것이 있으면 연극적이고 종교적인 제스처도 마다하지 않았다고 하니, 몸짓 언어로도 그는 ‘수다쟁이’였던 셈이다. 말라르메를 인터뷰한 쥘 위레 역시 ‘그는 이야기를 할 때 항상 제스처를 동반한다’면서 ‘몸짓이 풍부하고 우아하고 정확했으며, 설득력이 있었다’고 평했다. 다변, 달변인 동시에 쇼맨십도 있었다고 보이는 부분이다.⁴¹⁾ 이를 단지 화법의 기술이나 열정의 면모로만 보아서는 안 된다. 이와 더불어 주목해야 할 부분은 앙리 드 레니에의 말 중 ‘가르치는 선생이 아니었다’는 증언이다. 모클레르와 발레리도 같은 의미로 말한다.

말라르메는 우리를 가르치지 않았다. 그 이상이였다. 그의 말과 그 사람 자체의 마법으로 말하자면 그는 우리 모두를 시의 상태로 만들었다.⁴²⁾ (강조는 원문에 의함)

그는 오로지 비유를 통해서 밖에는 자기 생각에 대해 말하지 않았다. 명시적인 가르침은 이상하게도 그의 마음에 거슬렸다.⁴³⁾

시 또는 예술에 대해 가르친 것이 아니라 ‘시의 상태’가 되도록 만들었다는 모클레르의 말은 화요회가 삶의 시간이 아니라 체험의 시간이었음을 의미한다. <시구의 위기 Crise de vers>에서 말라르메는 “말한다는 것은 사물의 현실과 오직 상업적으로만 관계를 맺을 뿐이다. 그러나 문학에서 말한다는 것은 암시하는 것, 또는 융합시키려는 어떤 관념의 특질을 떼어 끌어내는 것이다”⁴⁴⁾고 한 바 있다.

41) “Quand il parle, le geste accompagne toujours la parole, un geste nombreux, plein de grâce, de précision, d'éloquence.” *O.C. II*, p.697.

42) Camille Mauclair, *ibid.*, p.88. “Mallarmé ne nous enseignait pas. Mais il faisait bien mieux : par l'enchantement de sa parole et de sa personne, il mettait chacun de nous, si je puis dire, en *état de poésie.*”

43) 발레리, 앞의 책, 33쪽.

44) *O.C. II*, p.210, <Crise de vers>, “Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement

암시하는 것이 곧 문학의 핵심이라는 의미이다. 이때 암시는 ‘사물의 현실’을 있는 그대로 말하거나 묘사하는 것이 아니라, 거기에서 끌어내려는 어떤 관념을 (그 사물의 현실과) 융합시키는 데에 이르는 의미로 이해할 수 있다.

발레리가 말한 ‘명시적인 가르침’은 사물과 사실에 대한 설명이고 구체적인 묘사에 속한다. 그것은 가르침의 언어, 교환의 언어다. 지시하는 대상과 지시하는 말이 현실의 언어 체험과 결부되어 침전하는 언어인데, 말라르메는 이를 ‘현실을 가두는’ 언어라고 생각한 것 같다.

이 용어(암시)는 어느 정도 우연한 것으로, 아마도, 문학에 슬이 겪었던 결정적인 경향을 증명한다. 또 (단순한 설명과) 경계를 짓고 그로부터 보호한다. 한 줌의 먼지나 현실을 가두지 않고도 그 바깥에서, 모든 것에 있는 음악성 오직 그것에만 몰두하는 정신인, 그 날아오르는 흩어짐을 자유롭게 하는 것이 바로 텍스트로서 책에서의 암시의 마법이다.

cette terminologie(allusion) quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu’ait subie l’art littéraire, elle le borne et l’exempte. Son sortilège, à lui, si ce n’est libérer, hors d’une poignée de poussière ou réalité sans l’enclorre, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l’esprit, qui n’a que faire de rien outre la musicalité de tout.⁴⁵⁾

말라르메가 말하는 ‘날아오르는 흩어짐’은 암시하고 환기하여 피어나도록 하는 말이다. 그 피어나감은 음악 또는 향기와 같다. 암시는 그 공간에 있는 사람들을 그 음악 속에, 그 향기 속에 함께 있도록 한다. 경계는 흩어지고 모두가 그 상태에 있게 된다. 그 공간에 모인 사람들을 ‘시의 상태’로 만들었다는 모클레르의 말은 화요회의

: en littérature, cela consiste d’y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu’incorporera quelque idée.”

45) *ibid.*

공간에서 이러한 암시의 마법이 실제로 벌어졌음을 알려준다. ‘그 (말라르메)의 말과 그 사람 자체’로 이 마법을 이루었다는 것은 시학과 시와 그 창조자가 괴리 없이 일체가 된 상태로 존재했다는 것으로 이해되며, 이를 목도한 사람들은 자연스럽게 그 앞에서 ‘시의 상태’를 환기할 수 있었을 터이다. “‘꽃!’이라고 말할 때 모든 꽃다발에 부재하는 꽃송이가, 알려진 꽃송이들과는 다른 어떤 것으로, 음악적으로, 관념 자체가 되어 그윽하게 솟아오르는”⁴⁶⁾ 추상적이고 이상적으로 보이는 시학을 체감한 경험은 말라르메를 진정한 의미의 ‘스승’으로 삼도록 인도했을 것이다.

V. 맺으며

말라르메의 자택에서 14년 가까이 열린 화요회에 문학과 예술에 관심 있는 수십 명의 젊은이들이 거쳐 갔다. 그의 말을 듣기 위해 방문하는 추종자가 많아질수록 시인 혼자 말하거나 무거운 침묵이 감도는 시기도 있었지만, 숭고함과 우스꽝스러운 주제, 농담도 자유롭게 오고 가는 분위기였다는 증언 또한 있다.⁴⁷⁾

화요회는 그를 숭배하는 자칭 ‘제자들’에 의해 종교적인 비밀 모임처럼 묘사되기도 하였다. 그러나 그보다는 급변하는 불안한 세기 말, 그 ‘들끓는 시대’에 쉽게 녹아 들어갈 수 없어 눈총을 받던 예술가들에게 마련된 특별한 장소, 그들이 그 시대를 살았다는 것을 증명할 수 있도록, 자신들의 방문증을 내보이도록 해주는 은신처와도 같은 시공간으로 이해해야 할 것이다.⁴⁸⁾ 파리의 변두리 지역에 속했

46) *ibid.*, p.213. “Je dis : une fleur ! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets.”

47) Edouard Dujardin, p.78. “N’imaginons pas un austère magister ; en un incessant va-et-vient entre le sublime et le familier, la plaisanterie naissait à tous les coins de sa causerie, si élevée fût-elle.”

48) 말라르메는 자신의 시대가 모든 것이 정지된 채 일시적으로 끓어오르는 상태라고 보았으며, 거기에 함류할 수 없는 시인들은 그 시대를 살았다는 것을 증명하기 위해 신비를 간직한 채 일하는 방법밖에는 없다고 하였다.

던 로마가 87번지 5층의 어둡고 협소한 공간에 퍼지던 책과 전시, 건축물, 음악과 연극과 미술 그리고 시에 대한 이야기는 예술이 구현하는 아름다움과 이상이 인간 존재 자체에도 깃들 수 있다는 것을 증명하는 신비의 체험으로 이어졌다.

말라르메가 세상을 떠난 뒤, 극도로 어려운 문학적인 이상을 이루기 위해 고통스러운 길을 갔으며, 그 길에서 경이로운 시적 성취를 이루었다는 평가는 이견 없이 받아들여졌다. 그런데 시인을 직접 만나고 경험한 후배들은 이러한 문학적 평가보다, 그가 오히려 시작품이나 이념적, 문학적 가르침 이상의 것을 남겨주었다고 말한다. ‘최고의 지성과 선함, 가장 고귀한 가르침이 결합된’⁴⁹⁾ 모습을 그에게서 발견할 수 있었기 때문이다. 에두아르 뒤자르메가 말라르메에 대한 책의 헌사에 썼듯, 스테판 말라르메라는 한 인간이 보여준 모습과 남긴 흔적 전체가 숭배의 이유라는 것을 ‘화요회’를 중심으로 말라르메의 인간적이고 일상적인 면모를 살펴보면서 확인할 수 있다.

스승님, 당신은 분명, 저희 젊은 정신들의 스승이며, 또한 저희의 영혼의 스승이십니다.

당신의 삶, 당신의 말과 보여주신 본보기, 당신이 즐겼던 다정하고 즐거웠던 대화들, 그 모든 것이 당신의 작품이었습니다.

저는 이렇게 말하겠습니다. 당신의 집을 거쳐 간 사람 중에 더 나아지지 않은 채로 거기서 나온 이는 없다고, 가슴에서는

Correspondance Lettre sur la poésie, pp.587-588, à Paul Verlaine, 16 Novembre 1885. “Au fond je considère l’époque contemporain comme un interrègne pour le poète qui n’a point à s’y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu’il ait autre chose à faire qu’à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n’être point lapidé d’eux, s’ils le soupçonnaient de savoir qu’ils n’ont pas lieu.”

49) Edouard Dujardin, p.27. “Le propre de Mallarmé est d’avoir montré comment peuvent se réunir chez un poète la suprême intelligence avec la suprême bonté et le plus noble enseignement...”

사심을 덜고 눈에는 이상을 더하여 나왔다고.

*Maître, vous avez été, certes, le maître de nos jeunes esprits,
mais vous avez été le maître de nos âmes.*

*Votre œuvre fut votre vie, votre parole et votre exemple, et
ces douces et enjouées causeries où vous vous complaisiez.*

*J'ai voulu dire une fois ceci : que nul ne traversa votre
maison, sans en sortir autrement que meilleur, avec un peu de
désintéressement au cœur, un peu plus d'idéal aux yeux. ⁵⁰⁾*

50) *ibid.*, p.11, Dédicace à Stéphane Mallarmé. 이탤릭체 강조는 원문에 의함.

참고문헌

- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes I*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 1998.
- _____, *Œuvres complètes II*, Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 2003.
- _____, *Correspondance I-XI*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1959-1985.
- _____, *Correspondance Lettre sur la poésie*, Edition de Bertrand Marchal, Gallimard. 1996.
- Dragonetti, Roger, *Un Fantôme dans le kiosque : Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992.
- Dujardin, Edouard, *Mallarmé par un des siens*, Paris, éditions Messein, 1936.
- Durand, Pascal, *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1998.
- Marchal, Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
- Millan, Gordon, *A Throw of the Dice The Life of Stéphane Mallarmé*, New York, Farrar Straus Giroux, 1994.
- _____, *Les 《Mardis》 de Stéphane Mallarmé : Mythes et réalités*, Librairie Nizet, 2008.
- Richard, Noël, *Profils symbolistes*, Paris, Librairie Nizet, 1978, pp.75-94.
- Stanguennec, André, *Mallarmé et l'Ethique de la Poésie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992
- 폴 발레리, 『말라르메를 만나다』, 김진하 옮김, 문학과 지성사, 2007.
- 도윤정, 「책을 통한 시인과 화가의 만남 - 말라르메와 마네의 『까마귀』, 『목신의 오후』 공동창작과정과 의미」, 『불어문화권

연구』 26권, 2016. pp.41-75.

Huret, Jules, Enquête sur l'évolution littéraire, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

https://fr.wikisource.org/wiki/Enqu%C3%AAt_e_sur_l%27%80%99%C3%A9volution_litt%C3%A9raire/Avant-propos

Résumé

Mallarmé en tant que Maître et les Mardis

CHOI Yoon Kyoung
(Université Chung-Ang, Professeure assistante)

Ce texte a pour objectif d'examiner d'un côté les Mardis et d'analyser de l'autre côté les raisons pour lesquelles Mallarmé est considéré comme le maître de la poésie moderne. L'image du maître de Mallarmé est construite surtout autour des Mardis, cercle qui réunissait chez lui les poètes et les artistes chaque mardi à partir de 1884. Mallarmé est devenu la personnalité importante littéraire à travers «l'Enquête sur l'évolution littéraire» réalisée en 1891 par Jules Huret. Les jeunes écrivains et les artistes qui se fréquentaient les Mardis ont montré une grande admiration à l'égard du poète. Si Mallarmé est reconnu comme un maître par les jeunes générations poétiques, principalement trois aspects sont à prendre en compte. D'abord il s'agit de son attitude modeste et simple ; il recevait ses invités dans sa maison humble. Deuxièmement, il a montré constamment le respect et le soutien aux jeunes artistes. Il a respecté les autres poètes en tant que ses collègues même s'ils étaient beaucoup plus jeunes que lui-même. De plus, il s'est investi à fond dans l'aide aux artistes se trouvant en difficulté. En fin de compte nous pouvons témoigner chez Mallarmé de la merveille réalisant la conformité de sa passion sur la poésie, l'art avec sa vie, ce que les invités aux Mardis ont pu constater pendant leurs réunions. C'est à travers de cette expérience de rencontre que ses jeunes collègues le prennent pour véritable maître.

Mots Clés : Mallarmé, Maître, les mardis, Jules Huret,
Enquête sur l'évolution littéraire

투 고 일 : 2020.03.25

심사완료일 : 2020.04.21

게재확정일 : 2020.05.08

Law French의 형성과 언어적 특징

김동섭
(수원대학교 교수)

국문요약

1066년 노르만 정복 이후 영국에서는 프랑스어가 지배층의 교양어로 자리를 잡았다. 그러나 백년 전쟁 이후 프랑스어는 영국에서 그 위상이 흔들리고 영어에게 지위어의 자리를 내주게 된다. 그러나 법원에서는 프랑스어가 관용어로서 17세기까지 사용되고 있었다. 이 언어를 학자들은 Law French라고 부른다. 본고에서는 수세기 동안 영국에서 사용되던 Law French의 실체와 그 형성 과정을 알아보고, 동시에 Law French의 언어적 특징을 살펴본다. 아울러 Law French가 그토록 오랜 기간 동안 영국에서 존속할 수 있었던 이유들에 대해서도 살펴본다.

주제어 : Law French, 앙글로노르망 방언, 관용어, 고대 불어, 노르만 정복

|| 목 차 ||

들어가는 말

1. Law French의 정의
 - 1.1. Law French의 사용 영역과 기능
2. Law French의 실체와 실례들
 - 2.1. Law French의 유형들
 - 2.1.1. 동사의 원형에서 파생된 명사
 - 2.1.2. 과거분사에서 파생된 명사
 - 2.2. Law French의 문법
 - 2.2.1. Law French의 형태론적 특징
 - 2.2.2. 동사의 특징들
 - 2.3. Law French의 존속과 소멸

맺는 말

들어가는 말

1066년 노르망디공 윌리엄¹⁾ Guillaume le Conquérant의 잉글랜드 정복은 서유럽의 정세를 송두리째 뒤바꾸어 놓은 획기적인 사건이었다. 이 사건은 언어·문화적인 면에서 영어의 몰락과 프랑스어의 지배를 알리는 신호탄이었다. 이후 영국에서 프랑스어는 두 번의 변곡점을 맞이한다. 첫 번째는 1204년에 플랜타제넷 왕조의 존왕이 노르망디를 상실한 1204년이고, 두 번째는 영국과 프랑스가 국가의 명운을 놓고 대결을 했던 백년전쟁이다. 첫 번째 사건은 정복 이후 영국에 들어간 노르망 방언이 대륙의 프랑스어로부터 고립되는 계기가 되었으며, 두 번째 사건은 양국에서 국가적·언어적 정체성이 신

1) 현대 프랑스어로는 기욤 Guillaume이 맞지만, 11세기 노르망디에서는 윌리엄 William으로 불렸기 때문에 본고에서는 윌리엄으로 부르기로 한다.

장하는 데 도화선이 되었다.²⁾

언어는 구어로서 사용되지 않으면 두 갈래의 길을 가게 된다. 첫 번째는 사어가 되어 사라지는 경우이고, 두 번째는 문어로 살아남아 오랜 기간 동안 지위어의 위치를 확보하며 존속하는 경우이다. 본고의 연구 대상인 Law French는 영국에서 무려 600년간 사용되었던 프랑스어를 말한다. 물론 구어로서가 아니라 법원과 법률가들이 사용하던 문어로서의 프랑스어를 말한다.

플랜테저넷 왕조의 마지막 왕이었던 리처드 2세(1377-1399)는 정복왕 윌리엄의 후손으로서 프랑스어를 모국어로 사용했던 마지막 왕이었다. 이후 프랑스어는 영국 왕실의 언어로서 그 지위를 상실하고, 그 자리는 영어가 대신하게 되었다. 그런데 Law French로 기록된 문서는 17세기 말에도 발견된다. 본고의 목표는 무려 6세기 이상 영국 법원에서 사용된 Law French의 형성 과정과 그 실체를 언어학적인 관점에서 조망해보는 것이다.

1. Law French의 정의

본고의 논제에 들어가기 전에, 먼저 Law French에 대한 정의를 내리고 넘어가자. 우리는 이전 연구³⁾를 통하여 윌리엄의 잉글랜드 정복 이후, 프랑스어는 잉글랜드 왕들의 모국어로 1399년까지 사용되었다는 사실을 확인한 바 있다. 하지만 자연 언어는 인위적인 조작, 예를 들어 법령의 공포 등을 통해 하루아침에 사라지지 않는다. 실제로 프랑스어는 무려 3세기 이상 잉글랜드 왕들의 모국어이자 귀족들의 교양 언어로 군림을 했고, 그 잔영은 그 뒤로도 오랫동안 영국에 남았다. 그런데 정복 이후 잉글랜드에 들어간 프랑스어는 어떤

-
- 2) 백년 전쟁을 계기로 영국에서는 국가에 대한 정체성이 확립되었고, 영어가 프랑스어의 영향에서 벗어나게 되었다.
- 3) -김동섭, 「노르망 방언이 영어에 미친 언어학적 영향들에 관한 연구」, 프랑스문화예술연구, 2015년, 봄호, 51집.
-김동섭, 「노르망 방언의 사회언어학적 위상의 변화: 중세 잉글랜드의 경우」, 프랑스문화예술연구, 2019년, 가을호, 69집.

언어였을까? 이에 대한 구분은 Law French에 대한 정의를 내리기 전에 꼭 필요한 부분이다. 1066년 윌리엄의 잉글랜드 정복 이후, 잉글랜드에 들어간 프랑스어의 명칭을 용어적인 측면에서 살펴보기로 하자.

먼저 윌리엄의 정복은 잉글랜드에 언어적 계보가 다른 언어, 즉 프랑스어가 유입되는 데 결정적인 역할을 하였다. 11세기 프랑스 왕국의 방언들은 북부어 *langues d'oïl*와 남부어 *langues d'oc*로 양분되어 있었는데, 잉글랜드에 들어간 방언은 북부 방언에 속하는 노르망 방언이었다. 학자들은 잉글랜드에 들어간 노르망 방언을 앙글로노르망 방언으로 분류한다. 이후 1204년 실지왕 존 Jean sans Terre은 윌리엄의 고향인 노르망디 공작령을 프랑스 왕국의 존엄왕 필립 Philippe Auguste에게 빼앗긴다. 이 때부터 잉글랜드의 프랑스어는 대륙과 고립이 되어 고착된 형태로 남는다. 하지만 역설적으로 대륙의 프랑스어, 특히 파리의 프랑스어는 지속적으로 영어에 유입된다.

Law French의 사전적 정의⁴⁾를 살펴보면 “중세부터 17세기까지 영국 법정의 소송과 변론 그리고 법률 서적에서 사용되던 프랑스어⁵⁾를 말한다”라고 되어 있다. 이 정의를 통해 우리는 윌리엄의 정복이 있던 지 6세기가 흘렀음에도 불구하고 영국에서는 여전히 프랑스어가 사용되고 있었음을 확인할 수 있다.

영국에서 프랑스어의 사용은 13세기 이후 쇠락의 길로 접어들고 있었다. 하지만 순회 법관들은 프랑스어로 판례를 작성하는 일이 잦았다. 다시 말해 프랑스어는 구어로서는 그 입지가 좁아졌지만 문어로서는 법률의 언어로 정착하게 된 것이다. 이렇게 13세기 중반부터 영국의 관습법 Common law은 프랑스어로 기록되기 시작하였다. 옴로드 Ormrod는 13세기 영국에서 프랑스어가 일상생활에서 그 용도

4) Meriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/law%20French>.

5) Meriam-Webster 사전에는 ‘프랑스어’를 ‘Anglo-French’라고 표기했고, Collins 사전에서는 ‘Anglo-Norman’이라고 적고 있다. 전자는 광의의 개념으로 볼 때 정복 이후에 영국에 들어온 노르망 방언을 프랑스어로 간주한 것이고, 후자는 중세 프랑스어의 방언적 분류에 더 충실한 용어이다. 본고에서는 ‘Anglo-French’와 ‘Anglo-Norman’을 모두 프랑스어로 통칭하기로 한다.

가 축소되고 있었지만, 법원에서 진행되는 소송에서는 오히려 더 프랑스어의 사용이 증가되고 있었다고 지적한다.

“l’utilisation du français en tant que langue formelle et officielle de la procédure s’intensifiait en proportion inverse à l’usage de cette langue dans des échanges sociaux quotidiens.”⁶⁾

13세기 이후 프랑스어의 사용 영역은 법률, 행정, 회계 문서에 국한되었고 중산층은 이 언어를 어느 정도 이해할 수 있었다. 그리고 프랑스어가 점차 영국인들의 구어에서 사라지자 영국의 법관과 법조인들은 Common law의 개념을 정립하기 위해 문어로 전락한 프랑스어를 적극적으로 사용하기 시작하였다. Law French는 이렇게 서서히 독특한 관용어 *idiome*로 영국의 법조계에서 자리를 잡아가고 있었다.

1.1. Law French의 사용 영역과 기능

17세기까지 영국의 법조계에서 사용되던 Law French는 두 가지 기준을 통하여 그 실체를 기술할 수 있다. 첫째 사회언어학적 관점이다. Law French는 언어의 사용 영역인 레지스터 *registre*의 기준으로 보았을 때 어떤 범주에서 사용되던 언어였는지 재고할 필요가 있다. 11세기 노르만 정복 이후 프랑스어는 라틴어가 독점하던 법률어의 위상을 부분적으로 대신하게 되었다. 뤼지냥⁷⁾ Lusignan은 프랑스어가 본격적으로 헌장이나 판례문에서 라틴어 대신 사용되기 시작한 시기를 13세기 말이라고 지적한다. 그러므로 Law French는 13세기 말부터 영국의 법원 및 법률 관련 문서에서 사용되던 전문어를 가리킨다.

6) Ormrod, Mark, 〈The Use of English: Language, Law and Political Culture in Fourteenth-Century England〉, *Speculum*, n° 73/3, 2003, p. 755.

7) S. Lusignan, *La langue des rois au Moyen Âge, Le français en France et en Angleterre*, PUF, Paris, 2004, p. 159.

두 번째는 자연언어의 관점에서 Law French를 살펴보자. 자연언어를 구어와 문어로 구분할 때 Law French는 어떤 언어적 기능을 수행한 언어였는지 구분해 보는 것이다. 윌리엄의 정복 이후 잉글랜드 사회는 이중 언어의 사회였다. 소수 지배 계층인 노르만 왕족과 귀족은 프랑스어를 사용하고, 다수의 민중들은 영어를 사용하였다. 그런데 엄밀히 말해 11세기의 잉글랜드 왕국은 삼중 언어의 사회였다. 당시 영국의 법령과 공식 문서에서는 라틴어가 사용되었고, 지배층인 노르만 귀족은 프랑스어를 그리고 피지배층인 앵글로색슨족은 영어를 사용하는 사회였다. 하지만 각 언어의 사용 용도는 달랐다. 먼저 라틴어는 철저한 문어의 용도로 사용되고 있었고, 프랑스어와 영어는 각 계층에 따라 구어의 용도로서 사용되고 있었다.

언어의 위상 및 용도는 사회적 사건들에 의해 많은 영향을 받는다. Law French도 결국은 프랑스어에서 파생된 특별한 언어의 한 형태이므로, Law French의 위상 변화는 영국에서 프랑스어의 위상 변화와 그 궤적을 같이 한다.

정복 이후 프랑스어는 구어로서 왕실과 귀족들의 언어로 잉글랜드에서 군림하고 있었다. 그 후 노르만 귀족들은 앵글로색슨족과 결혼하면서 그들의 자녀들은 자연스럽게 영어의 습득에 노출된다. 하지만 프랑스어는 교양언어로서의 지위를 그대로 유지하고 있었다. 특히 백년 전쟁이 일어나기 전까지 프랑스어는 에드워드 3세가 프랑스어의 학습을 독려할 정도로 그 위상이 높았다. 하지만 백년 전쟁은 역설적으로 프랑스어의 몰락을 가져왔고, 영어는 비로소 수세기 동안의 홀대에서 벗어나 왕국의 지위어로서 부활한다.

프랑스어의 운명, 즉 구어로서의 운명이 백년 전쟁으로 마감되었다면, 문어로서의 프랑스어는 Law French로 그 명맥을 유지해 갔다. 튀지냥은 법조문의 공식어였던 라틴어를 프랑스어가 대체하기 시작한 해를 1150년으로 보고 있다.⁸⁾ 이 해에는 정복왕 윌리엄이 잉글랜드를 정복하고 공포한 라틴어 법령을 프랑스어⁹⁾로 번역하여 공포하

8) *Ibid.*, p. 160.

9) 정확히 말하면 앵글로노르망어를 가리킨다.

는데, 이법을 <윌리엄 법>이라고 부른다. 다시 말해 이해 프랑스어는 지배층과 식자층의 구어로서 뿐만 아니라, 법조문에 사용되는 문어로서 그 영역을 확대한 것이다. 윌리엄 법의 내용은 다음과 같다.

Leis de William (윌리엄 법)

“Cez sunt les leis e les custumes que li reis William grantad al pople de Engleterre, apres le cunquest de la terre; iceles meimes que li reis Edward, sun cousin, tint devant lui.”¹⁰⁾

위의 법령에는 앵글로노르망 방언의 특징이 잘 나타나 있다. 본문 중에 ‘li reis’에서는 주격 단수 정관사 ‘li’가 보이고, ‘왕’을 의미하는 ‘reis’ 역시 주격 단수의 형태이다. 주격 복수는 ‘li rei’인데 단수 주격에 있던 ‘s’가 복수 주격에서 탈락하는 문법은 지금의 프랑스어와 정반대이다.¹¹⁾ 이 시기의 중세 프랑스어에는 2격 변화, 즉 주격과 대격¹²⁾의 곡용이 잘 지켜지고 있었음을 알 수 있다.¹³⁾

프랑스어로 작성된 최초의 헌장은 1170년에 공포되었다.¹⁴⁾ 그렇지만 프랑스어 헌장들이 본격적으로 작성되어 공포되기 시작한 시기는 13세기 이후이다. 예를 들어 1250년에서 1260년 사이에 영국의 관습법인 Common law가 프랑스어로 작성되었고, 에드워드 1세(1272-1307)는 최초로 프랑스어를 공식 입법의 언어로 사용하기 시

10) 번역문은 다음과 같다. “이것은 정복 후에, 윌리엄 왕의 사촌이었던 선왕(先王) 에드워드가 했던 것과 동일하게, 윌리엄 왕이 영국 백성들에게 부여하는 법령과 관습법이다.”

11) 라틴어로 ‘친구’의 주격 단수는 ‘amicus’이고, 주격 복수는 ‘amici’이다. 즉 라틴어에는 단수에 ‘s’가 있고 복수에는 ‘s’가 탈락하는 유형의 남성 명사가 존재한다. ‘reis’와 ‘rei’의 경우도 마찬가지이다.

12) 대격 cas régime은 목적 보어로 사용되는 경우이다.

13) 중세 프랑스어의 2격 변화에 대한 연구는 다음 논문을 참조할 것. 김동섭, 「고대 불어 2격 곡용 상실에 관한 연구」, 한국불어불문학회 제 33집, 789-808, 1996년.

14) Lusignan, *op. cit.*, p. 169.

작했다. 결국 윌리엄의 정복이 있은지 2세기가 지나서야 프랑스어는 공식적인 입법의 언어로 자리를 잡게 된 셈이다.

이렇게 사법부의 공식 언어로 자리를 잡은 언어를 학자들은 Law French라고 부른다. Law French는 왕실과 귀족층의 교양언어, 즉 구어로서의 프랑스어가 아니라, 2세기 동안 라틴어와의 경쟁을 통해 라틴어를 밀어내고 법원의 공식 언어로 자리를 잡은 문어로서의 프랑스어를 가리킨다. 이제 Law French의 실체와 그 특징에 대하여 살펴보기로 하자.

2. Law French의 실체와 실례들

아래에 소개하는 〈다이어의 판결 보고서〉 Dyer's Report는 1688년 조지 트레비 George Treby 경이 작성한 판결 보고서인데 영국 법원에서 사용된 Law French의 실례를 잘 보여준다. 윌리엄의 정복이 있은지 무려 600년이 지난 뒤에도 프랑스어는 법원의 판결 보고서에 사용되고 있음을 확인할 수 있다.

“Richardson, Chief Justice **de Common Banc aux assizes de** Salisbury in Summer 1631 **fuit** assaulted **per** prisoner **là** condamné **pour** felony, **que puis son** condemnation **jeta un** brickbat **au dit** justice, **que** narrowly missed, **et pour cela** immediately fuit indictment drawn **per** Noy **envers le** prisoner **et son dexter manus amputée et fixée au** gibbet, **sur que lui-même** **immédiatement** hangé in presence **de** Court.”¹⁵⁾

“Richardson, Ch(ief) Just(ice) of C(ommon) Bench at the Assizes at Salisbury in Summer 1631. There was an assault by a prisoner there condemned for felony; who, following his condemnation, threw a brickbat at the said Justice, which

15) Tiersma Peter, *Legal Language*, University of Chicago Press, 1999, p. 33.

narrowly missed. And for this, an indictment was immediately drawn by Noy against the prisoner, and his right hand was cut off and fastened to the gibbet, on which he himself was immediately hanged in the presence of the Court.”(현대 영어 번역문)¹⁶⁾

“1631년 여름, 솔즈베리의 순회법원장인 리차드슨이 폭행 죄로 유죄 판결을 받은 죄수로부터 공격당하는 사건이 발생했다. 죄수는 순회법원장에게 벽돌 조각을 던졌는데 살짝 빗나가고 말았다. 그 결과 죄수는 곧바로 기소되었다. 죄수의 오른손은 절단되어 효수대에 못 박혔고, 죄수 자신도 법원장의 면전에서 교수형에 처해졌다.”(한국어 번역문)

위의 판결 보고서 원문은 3개의 언어로 작성되어 있다. 먼저 영어 어휘들이 과반을 차지하고 있다. 특히 법원을 의미하는 ‘justice’는 영어와 프랑스어의 철자가 동일하다. 윌리엄의 정복 이후 영국 사회의 사법부를 장악한 프랑스 사법 체계의 흔적을 엿볼 수 있는 부분이다. 사법부에 들어간 다른 어휘로는 ‘attorney’(고대 프랑스어 *atorné* ‘임무를 부여받은’), ‘jury’(앙글로노르망 방언 *jurée*는 ‘맹세’, ‘법적 조사’를 의미), ‘verdict’(고대 프랑스어 *verdit* ‘맹세한 증거’, ‘진실을 말하다’)를 비롯한 많은 프랑스 어휘들이 영어에 유입되어 Law French로 사용되었다. 판결문에서 굵은 활자체로 표시된 어휘들은 프랑스어 어휘들이다. 그리고 이탤릭체 단어들은 라틴어 어휘들이다. 라틴어는 ‘per’와 같은 전치사(프랑스어의 *par*) 이외에도 ‘오른 손’을 의미하는 ‘*dexter manus*’ 같은 표현도 눈에 뜨인다. 한 가지 흥미로운 사실은 순수한 영어에 프랑스어 접사를 붙인 어휘들도 눈에 보인다는 것이다. ‘교수형에 처하다’라는 영어 동사 ‘hang’에 프랑스어 동사형 접미사 ‘é’를 첨가하여 ‘hangé’라는 과거분사를 만들었고, ‘유죄를 선고하다’라는 영어 동사 ‘condemn’도 마찬가지로

16) Pollock Frederick, *A First Book of Jurisprudence for Students of the Common Law*, Macmillan, 1896, p. 348.

‘condemné’가 되었다.

언어학적인 관점에서 위의 판결 보고서를 분석한다면 Law French는 적어도 17세기 이후에는 크레올 Créole이나 피진 Pidgin처럼 혼성어의 특징을 보이고 있다. 프랑스어와 영어 그리고 라틴어가 혼용되었다는 사실 이외에도, 프랑스어 어원에 영어 접사를 합성하여 새로운 단어를 만든 예(*immediately*), 또는 순수한 영어 어휘를 사용한 예(*narrowly mist, drawn, hang*)도 확인 할 수 있다. 그런데 같은 어휘도 영어와 프랑스의 어형을 동시에 사용하기도 한다(*immediately vs. immediatement*). 다시 말해 17세기 영국 법조계에서 사용되던 Law French는 영어와 밀접한 교류를 통하여 그 생명력을 유지하고 있었다고 말할 수 있다.

2.1. Law French의 유형들

Law French의 사용 시기를 13세기 이후부터 18세기까지로 본다면,¹⁷⁾ 한 언어가 문어로서 사용된 기간은 상당히 길다고 말할 수 있다. 법원이라는 공간은 본래 보수적이고 고답적인 특징을 가지고 있다. 그런 이유에서 Law French는 문어로서 오랜 기간 동안 법원의 언어로 사용되었고, 영국 법정에서 프랑스어의 영향은 수세기 동안 지속되었다.

13세기 중반부터 영국의 법원은 관습법인 Common law에 사용할 수 있는 용어들을 선별하여 관례와 법조문의 작성에 들어갔다. 그런데 그 때까지 프랑스어에 비해 언어적 위상이 낮았던 영어는 Common law의 언어로 적합하지 않았었다. 그 결과 프랑스어가 Common law 작성에 사용되었고, 당시 영국의 법조인들은 다음과 같은 방법을 통하여 새로운 의미의 전문 어휘들을 만들어냈다.

17) 1650년 영국 의회는 영어 이외의 언어를 법정에서 사용하는 것을 금지하는 법안을 통과시켰고, 1731년에 왕령이 공포되어 Law French는 더 이상 영국 법정에서 사용되지 않았다.

2.1.1. 동사의 원형에서 파생된 명사

전문 용어를 새롭게 만드는 작업은 영국의 변호사들에게 쉬운 일이 아니었을 것이다. 영어 어휘는 사용 범위가 지나치게 민중어에 국한되어 있었기 때문에 법률 언어로 적당하지 않았다. 그래서 그들은 다양한 의미를 가질 수 있는 프랑스어 동사로부터 명사를 추출하는 방식으로 새로운 전문 어휘, 즉 법률 용어들을 만들었다. 이렇게 Law French는 신조어 덕분에 어휘의 수가 풍부해진다. 베이커¹⁸⁾ Baker는 프랑스어 동사 원형에서 만들어진 Law French의 명사 목록을 다음과 같이 소개하고 있다.

“Many of these verbal substantives are still with us: attainder, cesser, demurrer, disclaimer, estover, interpleader, joinder, merger, ouster, oyer, rejoinder, remainder, remitter, render, reverter, tender.”

-*attainder* : 15세기에 중기 프랑스어¹⁹⁾ ‘attaindre’에서 유래된 말. ‘사권(私權) 박탈’의 의미. 중기 프랑스어 ‘attaindre’에는 ‘내려오게 하다’ 즉 ‘faire descendre’의 의미가 있었다.²⁰⁾

-*cesser* : 프랑스어에서 ‘cesser’는 ‘멈추다’라는 평범한 의미의 동사지만 영어에서는 ‘임대차, 연금 등의 종기(終期)의 도래’를 가리킨다.

-*demurrer* : 영어에서는 ‘항변’, ‘이의제기’를 의미한다. 중기 프랑스어 ‘demorer’에서 만들어진 용어. 중기 프랑스어 ‘demorer’에는 “Permission accordée par

18) J. H. Baker, *Manual of Law French*, Avebury Pub, 1979, p. 11.

19) 프랑스어 발달 과정에서 중기 프랑스어 Le Moyen Français의 시기는 1328년부터 17세기 초반까지를 말한다. Law French는 고대 프랑스어 Ancien Français의 시기(842-1328)의 시기와의 겹치지만, 대부분의 Law French가 만들어진 시기는 중기 프랑스어 시기와 중첩되므로 본고에서는 Law French에 영향을 준 프랑스어를 중기 프랑스어로 국한시켰다.

20) 중기 프랑스어 사전 *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500)을 참조할 것 (<http://www.atilf.fr>).

une autorité de séjourner un certain temps dans un lieu”(당국으로부터 일정 시간 동안 어떤 장소에 머무를 수 있는 허가)라는 의미가 있었다.

-disclaimer : 영어에서는 ‘법적 책임의 부인’이라는 뜻이 있다. 중기 프랑스어 ‘disclaimer’에는 ‘노출하다’라는 의미가 있었을 뿐이다.

-interpleader : 법률 용어로 ‘경합 권리자 확인 절차 혹은 소송’, ‘경합 권리자 확인 소송자’라는 의미를 가지고 있다.

-joinder : ‘범죄(피고)의 병합’이라는 법률 용어. 중기 프랑스어 ‘joindre’의 일반적 의미인 ‘결합하다’에서 전문어가 만들어진 경우.

-merger : ‘합병’을 의미하는 전문 용어.

-ouster : ‘법적 몰수’를 의미. 중기 프랑스어 ‘ouster’에서 유래한 용어이다. 현대 프랑스어 ‘ôter’(빼앗다, 떼다, 제거하다).

-oyer : ‘형사 사건의 심리’을 의미. 중기 프랑스어 ‘oir’에서 만들어진 말이다. 라틴어로 ‘듣다’를 의미하는 ‘audire’가 어원이다.

-rejoinder : ‘재판 중의 답변’을 말한다. 정확히 말하면 원고의 공격에 대한 피고의 답변을 의미한다.

-remainder : 법적인 의미로 ‘불확정 잔여권’을 의미한다. 중기 프랑스어 ‘remaindre’에서 만들어진 용어이다. 라틴어 ‘remanere’는 ‘남기다’라는 뜻이다.

-remitter : ‘소송사건의 하급 법원으로의 이송’을 말한다. 중기 프랑스어 ‘remittere’는 단순히 ‘다시 보내다’라는 뜻이다.

일반적인 의미를 가진 프랑스어 동사에서 파생된 영어 명사들은 전문적인 용어, 특히 법률 용어로 그 의미가 정착되었다. 프랑스어의 동사가 Law French의 명사형을 제공했다는 사실은 프랑스어 동사의 명사적 용법에서 그 근원을 찾을 수 있다. 실제로 중기 프랑스어 시기에 ‘aler’(현대 프랑스어와 철자가 다르다)와 ‘venir’는 동사가

아닌 명사로 흔히 사용되었다. 하지만 Law French에 차용된 프랑스어 동사의 의미는 일반적인 의미에서 전문적인 의미로 바뀌었으므로 그 의미를 유추하기가 어려웠을 것이다.

2.1.2. 과거분사에서 파생된 명사

현대 영어 어휘 중에 ‘고용인’을 의미하는 ‘employee’라는 말이 있다. 프랑스어를 배운 사람들에게 이 단어는 동사 ‘employer’의 과거분사 ‘employé’의 여성형인 ‘employée’인 것처럼 보인다. 앞에서 소개한 Law French의 어휘들이 프랑스어 동사 원형에서 나온 명사인 것처럼, 이번에는 프랑스어 동사의 과거분사에서 Law French의 명사들이 만들어졌다. 다음과 같은 명사들이 프랑스어 동사의 과거분사에서 만들어진 명사들이다.

-recognizee : 법률 용어로서 ‘서약을 받는 사람’, ‘수(受)서약자’라는 의미이다. 영어 동사 ‘recognier’에서 프랑스의 과거 분사형인 ‘recognizée’를 만든 다음, 악센트가 삭제하고 만든 어형이다.

-debtee : ‘받을 빚이 있는 채권자’

-feoffee : ‘봉토의 수령자’에서 ‘공공 부동산 관리인’이라는 의미가 생겨났다. 프랑스어로 ‘봉토’를 의미하는 ‘fief’에서 만들어진 말이다.

-lessee : ‘임차인’의 의미. 중기 프랑스어 ‘lessor’ 동사(현대 프랑스어 laisser)의 과거 분사형인 ‘lessé’에 여성형 ‘e’가 붙어 만들어졌다. 다른 과거분사형 명사처럼 여성형임을 알 수 있다. 임대인을 의미하는 말은 ‘or’이 붙어 ‘lessor’가 되었다.

-vouchee : 법률 용어로 ‘피보증인’을 의미한다. 중기 프랑스어 ‘vocher’(소환하다, 서약하다)에서 유래한 말이다.

동사의 과거분사에서 만들어진 파생어들은 동작의 주체를 구분할 수 있도록 해준다. 위에서 예로 들은 ‘lessee’는 임차인이고, 재산권

을 양도한 사람은 능동적 의미의 ‘lessor’가 된다. 마찬가지로 ‘영지의 공시양도’를 의미하는 ‘feoffment’에서 양도하는 사람은 ‘feoffor’이고 양도받는 사람은 수동의 의미를 가진 과거분사형, 즉 ‘feoffee’가 된다.

과거분사형 명사에서 한가지 짚고 넘어갈 것은 과거분사형이면 피동의 의미로 생각하기 쉬우나 실제로는 동작의 주체가 행하는 의미가 들어있는 경우도 있다. ‘신탁관리자’란 의미의 ‘trustee’는 17세기에 만들어진 영어 어원의 용어인데, 이 단어에서 ‘-ee’는 더 이상 피동적 객체의 의미가 아니라 능동적 주체의 의미가 들어 있는 것을 알 수 있다.

2.2. Law French의 문법

프랑스어 발달 과정을 크게 두 시기로 나누면, 라틴어의 특징이 그대로 남아 있던 고대 프랑스(842-1328)와 중기 프랑스어(1328-1705) 시기로 나눌 수 있는데, 중기 프랑스어는 라틴어의 복잡한 문법적 특징이 소멸된 언어였다.²¹⁾ 본고의 연구 대상인 Law French는 고대 프랑스어 방언 중의 하나인 노르망 방언이 그 모태였다. 그리고 노르만 정복이 있던 시기는 고대 프랑스어의 시기였다. 그렇다면 Law French에는 고대 프랑스어의 특징들이 어떤 모습으로 남아 있는지 살펴보기로 하자. 일반적으로 본국에서 사용되던 언어가 식민지 같은 곳으로 이식되었을 때, 본국의 언어는 많은 변화를 받는 것이 관례이지만, 식민지의 언어는 고어 형태로 고착된 경우들이 많다. Law French도 동일한 과정을 거쳤는지 문법적 특징을 통해 알아보기로 하자.

2.2.1. Law French의 형태론적 특징

프랑스어는 라틴어에서 파생된 언어이다. 라틴어는 인구어

21) 중기 프랑스어는 고대 프랑스어의 2격 폭용이 상실되었고 어순이 현대 프랑스어처럼 ‘주어+동사+보어’로 확정이 되었다.

langues indo-européennes에서 갈라진 이태리 어파에 속한 언어였는데, 인구어의 고유한 특징인 굴절 flexion이 두드러진 언어였다. 특히 체언의 굴절인 곡용 déclinaison은 라틴어의 대표적인 문법적 특징이다. 고대 프랑스어도 라틴어의 곡용이 분명히 남아 있는 언어였다. 우리는 이전 연구²²⁾를 통해 고대 프랑스어, 특히 체언에서는 라틴어의 6격 곡용이 단순화되어 2격 곡용 déclinaison à deux cas이 존속했었음을 확인한 바 있다. 즉, 고대 프랑스어의 체언은 주어의 형태인 주격 cas sujet과 목적어의 형태인 대격(對格) cas régime으로 구분되는데, 고대 프랑스어의 체언적 특징이 Law French에서는 어떤 모습으로 남아 있는지 살펴보기로 하자.²³⁾

전반적으로 Law French에서는 명사의 곡용이 제대로 지켜지지 않고 있었다고 베이커는 지적하고 있다. 일반적으로 정복자 혹은 식민자의 언어들이 토착화될 경우, 본토의 언어 특징들이 오랫동안 보전되지만, 앵글로노르망 방언에서는 고대 프랑스어의 특징인 2격 곡용이 대륙의 방언들보다 먼저 사라졌다. 그 이유 중의 하나는 고대 영어에서 두드러졌던 곡용이 12세기 후반의 중세 영어에서는 곡용 체계가 허물어졌기 때문이다. 예를 들어 남성 강변화 명사 ‘hund’의 격변화를 보면 고대 영어의 복잡한 굴절어미가 중세 영어에서는 복수의 모든 격에서 ‘-es’로 단순화되었음을 확인할 수 있다.

<i>hund</i> ('hound')			
		고대 영어 ²⁴⁾	중세 영어
단수	주격	hund	hund
	대격	hund	hund
	소유격	hundes	hundes
	여격	hunde	hund

22) 김동섭, 「고대 불어 2격 곡용 상실에 관한 연구」, 한국불어불문학회 제 33집, 789-808, 1996년.

23) Baker, *Op. cit.*, p. 11.

복수 주격	hundas	hundes
소유격	hunda	hundes
여격	hundum	hundes

피코²⁵⁾ Berta Pico는 앙글로노르망 방언에서 2격 곡용이 다른 프랑스 방언에 비해 빨리 소멸된 이유를 다음과 같이 설명하고 있다. 피코는 고대 프랑스어에 라틴어의 곡용이 2격 곡용의 형태로 남은 것은 기층어²⁶⁾ substrat인 골족의 언어가 곡용이 뚜렷한 언어였기 때문이라고 말한다. 윌리엄의 정복 이후 영국에 들어간 프랑스어, 즉 앙글로노르망 방언은 현지어인 영어와 밀접한 접촉을 하게 된다. 그런데 영어는 곡용 체계가 허물어지고 있었기 때문에 앙글로노르망 방언 역시 영어의 영향을 받아 2격 곡용이 다른 지방보다 먼저 사라졌다는 것이다.

고대 프랑스어의 2격 변화는 다음과 같다. 앙글로노르망 방언에서는 남성 명사의 단수와 복수 곡용(li murs, li mur)이 사라지고 대격의 곡용(le mur, les murs)이 살아 남았으며, 여성 명사의 곡용은 현대 프랑스어와 동일하다. 그 결과 명사의 단복수 형태는 현대 프랑스어와 동일하게 되었다.

남성 명사

	주격 Cas Sujet	대격 Cas Régime
단수	li(lo) murs	le mur
복수	li mur	les murs

24) 윌리엄의 정복이 있었던 1166년까지의 영어를 말하고, 중세 영어는 그 이후 15세기까지의 영어를 가리킨다.

25) Berta Pico, <Sur la perte de la flexion nominale de l'ancien français. Essai de synthèse>, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n° 8-9(1989-90), 259-273.

26) 언어 형성 과정에서 기저를 이루는 언어를 말한다. 프랑스는 원주민인 골족의 언어(기층어), 민중 라틴어 그리고 상층어 superstrat인 프랑크어로 구성되어 있다.

여성 명사

	주격 Cas Sujet	대격 Cas Régime
단수	la dame	la dame
복수	les dames	les dames

그럼에도 불구하고 Law French의 경우 일부 대명사나 형용사의 경우 주격과 대격의 곡용이 존속하였다. 즉 명사의 주격과 대격이 살아남았다는 것이다. 언어의 변화는 이렇듯 항상 그 흔적을 남기는 법이다. 게다가 사법부의 언어는 고어형을 고집하기 때문에 그 형태가 오랫동안 Law French 안에 남게 되었다. Law French에 남아 있는 명사 곡용의 예를 보기로 하자.²⁷⁾

-ascun/ascuny : ‘몇몇’을 의미하는 ‘ascun’은 주격의 형태이고, ‘ascuny’는 사격(斜格)²⁸⁾ cas oblique의 형태이다.

-auter/autruy : ‘auter’(현대 프랑스어의 ‘autre’)는 주격이고, ‘autruy’는 사격의 형태이다. 하지만 Law French의 말기(15~17세기)에는 *pur auter vie*²⁹⁾ 같은 표현도 용인되었다.

-cel/celuy : ‘이’, ‘그’를 의미하는 지시형용사. 현대 프랑스어의 ‘ce’에 해당하는 주격이 ‘cel’이고 ‘celuy’는 사격이다.

-cest/cestuy : 현대 프랑스어의 ‘cette’에 해당한다. 주격과 사격의 구분 형태이다.

-chescun/chescuny : 현대 프랑스어로 ‘각자’를 의미하는 ‘chacun’의 주격과 사격의 형태이다.

27) Baker, *op. cit.*, p. 11. 인칭대명사의 경우 jeo/moy, tu/toy, il/soy의 형태 구분이 Law French가 사라질 때까지 존속했던 곡용의 흔적이다.

28) 고대 프랑스어의 대격(對格) cas régime을 영미 학자들은 사격(斜格) cas oblique로 부르고 있다. 즉, 라틴어의 명격 nominatif와 호격 vocatif를 제외한 속격, 여격, 대격 등의 격을 말한다.

29) 전치사 ‘pur’ 다음에는 사격인 ‘autruy’가 오는 것이 원칙이다.

-nul/nully : 현대 프랑스어 ‘nul’의 격변화 형태.

-qui/que : 현대 프랑스어처럼 ‘qui’는 주격이고 나머지 격에는 ‘que’를 사용한다.

형태론적인 관점에서 Law French의 특징을 살펴보면, 우선 프랑스어 명사 중에서 불규칙 형태들, 예들 들면 ‘-al>aux’, ‘-el>eux’의 형태들은 Law French에서는 15세기 중반부터 지켜지지 않았다고 Baker³⁰⁾는 지적하고 있다. 그 결과 해마다 발행되는 《연감》 Year book에는 ‘chateux’의 형태는 거의 보이지 않고 ‘chatels’의 형태로 나타난다. 물론 이 두 형태의 복수형 사이에 ‘-alx’, ‘-elx’ 등의 과도기적 복수 형태가 보이기도 한다.

프랑스어 명사의 여성 명사를 만드는 ‘-esse’ 혹은 ‘-esce’ 같은 접미사는 Law French에서 많은 여성 명사들을 제공하였다. 예들 들어 abatesse, appelleresce, disseisoresse, doneresse, fefferesce, graunteresse, laronesse, parceneresse, patronesse, predecessoresce, purchaseresce, seignoresse, tollerresce, voucheresse 같은 명사들이 여기에 속한다. 여기에서 한 가지 특이한 점은 Law French의 영향을 받아 영어 어휘의 여성형들도 같은 방식을 적용한 어휘들이 만들어졌다는 사실이다. Abess, baroness, doweress, heiress, jointress, prioress 같은 명사들이 그런 경우에 속한다.³¹⁾

채언의 성과 관사는 에드워드 2세 시기인 14세기 초만 해도 le/la, mon/ma, son/sa 등과 같이 지켜지고 있었으나, 15세기에 들어오면 남성형으로 그 형태가 통합된다. 그 결과 관사의 성과 명사가 일치하지 않는 경우를 쉽게 찾아 볼 수 있게 되었다: le file(la fille), son feme(sa femme).

2.2.2. 동사의 특징들

프랑스어는 동사의 굴절 즉, 활용이 매우 두드러진 언어이다. 특

30) Baker, *op. cit.*, p. 12.

31) *Ibid.*, p. 13.

히 인칭마다 다르게 활용하는 노르망 방언은 다른 방언들과도 비교했을 때 분명하게 구분이 되었다. 뷔르기 Burguy³²⁾는 부르기농 방언과 피카르 방언에서 라틴어의 장음 ‘e’(단수형과 복수 3인칭의 첫음절)는 ‘o’로 바뀌었는데, 노르망 방언에서는 ‘e’가 보전되어 복모음 ‘ei’를 만들어냈다고 설명한다. 이러한 음운 변화 현상을 조금 더 설명하자면 부르기농 방언과 피카르 방언에서 강세가 놓이는 단수형과 복수 3인칭의 첫음절 ‘de-’가 ‘dei-’로 이중모음이 되었다가 다시 ‘doi-’로 바뀌지만, 노르망 방언에서는 이러한 음운 변화가 일어나지 않았다. 라틴어 동사 ‘debere’가 세 방언에서 어떻게 음운 변화를 겪었는지 비교해 보면 그 차이를 잘 알 수 있다.

부르기농 방언	피카르 방언	노르망 방언	라틴어
doi-	doi-	dei	debeo
doi-z	doi-s	dei-z	debes
doi-t	doi-t	dei-t	debet
dev-ons	dev-omes	dev-ums	debemus
dev-eiz	dev-es	dev-ez	debetis
doiv-ent	doiv-ent	deiv-ent	debent

우선 정복 이후 앙글로노르망 방언에서는 프랑스어 동사의 패턴들이 그대로 유지되어, 동사의 원형은 -er, -ir, -oir, -re 등으로 구분되었다. 그러나 14세기부터는 동사 원형의 패턴이 ‘-er’ 유형으로 단일화된다.³³⁾ 앞에서 살펴본 바와 같이 Law French는 영국에서 점점 그 형태가 단순해지고 있었음을 확인할 수 있다. 그러나 ‘aver’(현대 프랑스어의 avoir) 동사와 ‘estre’(être) 동사 같은 불규칙 동사는 Law French를 배우는 초보자들에게 어려운 동사였을 것이다.

Law French의 동사 중에서 1인칭 복수의 어미는 -om, -oms, -ums, -mes 등의 형태가 있었는데, Burguy는 위에서 제시한 1인칭 동사의

32) G. F. Burguy, *Grammaire de la langue d'oïl ou Grammaire des dialectes français aux XII^e et XIII^e siècle*, F. Schneider et comp., Berlin, 1854.

33) Baker, *op. cit.*, p. 14.

복수 어미 중에서 ‘-ums’가 가장 오랜 된 형태라고 지적한다. 여기에는 다음과 같은 추론이 가능하다. 본래 앙글로노르망 방언과 파리 지방의 방언을 비교해 보면 노르망 방언의 ‘u’가 파리의 ‘o’와 상응하는 것을 알 수 있다. 영어의 ‘uncle’이 프랑스어에서는 ‘oncle’인 것을 보면 알 수 있다. 그러므로 Law French의 1인칭 복수 어미 중에서 가장 먼저 Law French에 들어온 1인칭 복수 어미는 노르망 방언의 초기 형태를 보여주는 ‘-ums’라고 볼 수 있다. 그 후 파리 지방의 복수 어미에 해당되는 ‘-ons’로 바뀌고, 나중에는 라틴어처럼 ‘-mus’로 바뀐다.

2.3. Law French의 존속과 소멸

영국에서 프랑스어의 위상은 백년 전쟁을 기점으로 변한다. 국가에 대한 정체성이 형성되는 시기와 맞물려서 영국인들은 자신들의 모국어인 영어에 더 많은 관심을 갖기 시작한 것이다. Baker³⁴⁾의 설명을 보자.

“After the wars with France under Edward III, however, French ceased to be taught in school and its oral use became a courtly anachronism. As early as 1362 Parliament attempted to restrict the use of French in the law courtmas being trop desconnue-ironically the statue itself was in French-but the measure was not an entire succes. Its principal effect on the law, no doubt unintended, was to ensure the survival of Latin and to invalidate record entries in English.”

Baker의 주장대로 백년 전쟁 이후 영국인들의 프랑스어에 대한 관심은 현격하게 감소되었다. 신타래처럼 얽혀 있던 양국간의 관계가 전쟁을 통하여 국민 의식을 발현시킨 것이다. 하지만 법원은 예

34) *Ibid.*, p. 15.

외였다. Baker가 지적하는 것처럼 왜 법원에서는 17세기까지 프랑스어의 사용이 지속되었을까? Baker는 1362년 영국 의회가 법원에서 프랑스어의 사용을 금지하는 변론법 Statute of Pleading을 공포했다고 했는데, 역설적으로 그 법령은 영어가 아닌 프랑스어로 작성되었다. 게다가 그 법령의 제정 취지는 프랑스어를 영어로 대체하려는 것이 아니라, 프랑스어에 의해 그 사용 영역이 잠식되고 있던 라틴어의 부활을 그 목적으로 삼고 있었다. 하지만 프랑스어의 사용은 법원과 법률 서적에 오랜 기간 동안 영국에 남았다.

일부 학자는 Law French가 변론법 공포 이후에도 영국의 법조계에서 17세기까지 사용된 이유를 Law French가 특수층의 전문 언어로 고착되었기 때문이라고 말한다. 17세기의 영국 법률가였던 벌스트로드 Bulstrode³⁵⁾는 Law French가 판례문을 작성하는데 가장 적합하고 편리한 언어였기 때문이라고 말한다. 그리고 Law French가 특정 계층, 즉 법조인들의 전유물이었다는 사실도 빼놓지 않는다. 이 밖에도 라스케³⁶⁾ Laske는 부유한 지주 계층이 자신들만의 특권, 특히 토지 소유권을 유지하기 위해 일반 민중들이 이해를 못하는 Law French의 사용을 선호하였던 것도 Law French가 17세기까지 존속했던 이유 중의 하나라고 말한다. 지주를 비롯한 기득권층은 자신들만의 직업적 특권을 보전하기 위해 대중들이 이해를 못하는 Law French를 사용했다는 것이다.

하지만 수세기 동안 영국에서 사용되던 Law French도 그 종말의 순간을 맞이한다. 찰스 1세(1649년)와 찰스 2세(1660년)의 치세 동안 대중들이 쉽게 법률과 사법부에 접근할 수 있도록 간결한 법전의 편찬을 시도하였고, 마침내 1650년 의회는(1362년 변론법 이후) 영어 이외의 언어를 법정에서 사용하는 것을 금지하는 법안을 통과시켰

35) Bulstrode, Edward (1658, 2nde édition 1688) *The Reports of Edward Bulstrode of the Inner Temple*. In Three Parts, London, Lee, Pakeman and Bedell, Part II.

36) Laske, Carolline, <Le Law French, un idiome protegeant les privileges du monde des juristes anglais entre 1250 et 1731>, Corela [En ligne], HS-26 | 2018, mis en ligne le 20 novembre 2018, consulte le 21avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/corela/6773>

다. 그럼에도 불구하고 찰스 1세와 찰스 2세의 치세 동안 출간된 10개의 판례집 중에서 여전히 2개만 영어로 작성되었다. 그러나 1704년부터 모든 판례집은 오직 영어로 작성되었고, Law French는 마침내 영국에서 사라졌다.

맺는 말

언어는 문화인류학적 관점에서 보면 피지배 계층의 문화에 가장 많은 영향력을 주는 문화적 인자이다. 본고의 주제가 되는 Law French는 중세 영국과 프랑스 사이에 일어났던 정치적인 사건이 한 언어, 즉 영어에 수세기동안 지속적으로 미친 문화적 영향의 결과물이다.

Law French는 윌리엄의 영국 정복 이후 영국의 법원과 법률 문헌의 매개어로 사용되던 언어였다. 그리고 Law French는 무려 17세기까지 영국의 법원과 법률 관련 문헌 등에 사용된 프랑스어를 가리킨다. 본고에서 기술했던 Law French의 특징을 여러 기준을 통하여 정리해 보자.

첫째, 사회언어학적 관점에서 본다면 Law French는 특정 집단에서만 사용되던 폐쇄된 언어였다. Law French는 법원이라는 보수적이고 고답적인 공간에서 구어로서의 유용성은 상실했지만, 문어로서 살아남은 특수한 프랑스어라고 말할 수 있다. 법원이라는 특수한 집단은 자신들만의 전문성과 엘리트 의식을 고수하기 위해 Law French라는 전문어가 필요했을 것이다. 게다가 가변적이고 불안정한 영어보다는 문어로 수세기 동안 안정되게 정착한 Law French가 판결문의 정확한 의미를 전달하는 데 적절했을 것이다.

둘째, 언어학적인 측면에서 Law French는 문어로서 지속적으로 수세기 동안 사용되었지만, 라틴어처럼 사어는 아니었다. 먼저 형태론적 특징에서 보면 Law French는 명사의 곡용과 체언의 성이 허물어진 언어였다. 이 사실은 Law French가 사어(死語)가 아니라 유기체처럼 변화하는 언어였음을 보여주고 있다.

셋째, Law French는 영어에 많은 신조어를 제공하였다. 일반적으로 언어의 의미는 구어의 형태로 오랫동안 사용되면 지나치게 그 의미가 일반화되는 경향이 있다. 이런 현상은 중기 프랑스어(1328-1605)에서도 확인된다. 일례로 프랑스어 ‘Noël’의 어원은 라틴어 ‘natlais(탄생의)’인데 그 뜻이 ‘성탄절’로 바뀌어 그 의미가 축소되었다. 그러자 16세기의 인문주의자들은 라틴어 원형 ‘natalis’에서 다시 어형을 차용해서 형용사 ‘natal’을 만들어 사용하게 된다. 결국 중기 프랑스어기에 ‘natal’이라는 새로운 어휘가 만들어진다. 마찬가지로 영어 어휘들은 그 의미가 일반화되어 Law French처럼 전문 분야에서 사용하기에는 적절하지 않았다. 그렇다고 새로운 어휘를 라틴어에서 차용한다는 것도 부담스러웠다. 그 결과 Law French의 사용자들은 프랑스어 동사 원형과 과거분사형에서 많은 법률 전문어를 만들어냈다.

넷째, 사회언어학적인 관점에서 본다면 Law French는 영국 사회의 특정 계층을 대변하는 관용어였다. 그리고 이 언어가 수세기 동안 존속한 이유 중의 하나는 특정 계층이 전문 지식을 독점하고 동시에 경제적인 기득권을 지키기 위함이었다고 말할 수 있다.

본고에서 살펴본 바와 같이 Law French는 고대 프랑스어의 특징이 남아 있는 언어였지만, 동시에 영어와의 교류를 통하여 크레올 Créole이나 피진 Pidgin처럼 혼성어의 특징도 찾아 볼 수 있는 언어였다. 그리고 Law French가 영국의 법조계에서 윌리엄의 정복 이후 6세기 동안 사용되었다는 사실은 두 언어 간에 일어났던 밀접한 교류의 흔적을 잘 보여주고 있다.

참고문헌

- Baker, J. H., *Manual of Law French*, Avebury Pub, 1979.
- Bulstrode, Edward (1658, 2nde édition 1688) *The Reports of Edward Bulstrode of the Inner Temple*. In Three Parts, London, Lee, Pakeman and Bedell, Part II.
- Burguy, G. F. , *Grammaire de la langue d'oïl ou Grammaire des dialectes français aux XIIIe et XIIIe siècle*, F. Schneider et comp., Berlin, 1854.
- Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500), <http://www.atilf.fr>.
- Laske, Carolline, 〈Le Law French, un idiome protegeant les privileges du monde des juristes anglais entre 1250 et 1731〉, Corela [En ligne], HS-26 | 2018, mis en ligne le 20 novembre 2018, consulte le 21 avril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/corela/6773>
- Lusignan, S, *La langue des rois au Moyen Âge, Le français en France et en Angleterre*, PUF, Paris, 2004. p. 104.
- Meriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/law%20French>.
- Ormrod, Mark, 〈The Use of English: Language, Law and Political Culture in Fourteenth-Century England〉, *Speculum*, n° 73/3, p. 755, 2003.
- Pico, Berta, 〈Sur la perte de la flexion nominale de l'ancien français. Essai de synthèse〉, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n° 8-9(1989-90), p. 259-273.
- Pollock, Frederick , *A First Book of Jurisprudence for Students of the Common Law*, Macmillan, 1896.
- Tiersma, Peter, *Legal Language*, University of Chicago Press, 1999.
- 김동섭, 「노르망 방언이 영어에 미친 언어학적 영향들에 관한 연구」,

프랑스문화예술연구, 2015년, 봄호, 51집.

_____, 「노르망 방언의 사회언어학적 위상의 변화: 중세 잉글랜드의 경우」, 프랑스문화예술연구, 2019년, 가을호, 69집.

Résumé

Étude sur la formation du Law French et ses caractéristiques linguistiques

KIM Dong Sup
(Université de Suwon, Professeur)

Le Law French est un idiome basé à l'origine sur le vieux normand et l'anglo-normand, mais de plus en plus influencé par le français parisien et, plus tard, par l'anglais. Son évolution est complexe : ayant ses racines dans le latin, cet idiome était en contact permanent avec les différents dialectes français sur le continent et en Angleterre, ainsi que le moyen anglais qui émergeait à partir du XIV^e siècle sous l'influence de Chaucer et la réaction socio-politique contre l'influence étrangère (française) durant la Guerre de Cent Ans.

D'un point de vue sociolinguistique, le Law French était une langue fermée utilisée uniquement dans certains domaines. Dans la partie conservatrice de la cour, il a perdu son utilité comme langue parlée, mais on peut dire qu'il était un français spécial qui a survécu comme une langue écrite. Le groupe spécial de tribunaux aurait eu besoin du jargon du Law French pour s'en tenir à son propre professionnalisme et à sa conscience d'élite. À partir du XV^e siècle, l'anglo-normand n'était plus une langue d'usage, même parmi la noblesse. Et pourtant, en dépit du déclin du français d'Angleterre, son utilisation dans le domaine du droit se maintenait et s'intensifiait. Par la suite, le Law French est devenu une référence incontournable pour la pratique du *Common law*, et surtout dans les recueils écrits des cas de jurisprudence pendant des siècles. Ainsi toutes les personnes non instruites dans les sciences du

droit se trouvaient exclus de ce domaine, non seulement par une terminologie très spécialisée en raison de l'objet des textes, mais par l'usage d'une langue de plus en plus étrangère.

Comme nous l'avons vu dans cet article, le Law French était une langue qui conservait les caractéristiques de l'ancien français, mais en même temps, c'était une langue qui pouvait également trouver des caractéristiques de langues mixtes grâce à l'interaction avec l'anglais. Et le fait que le Law French ait été utilisé dans le monde juridique anglais pendant six siècles après la conquête de Guillaume le Conquérant témoigne des échanges étroits entre les deux langues.

Mots Clés : Law French, Dialecte Anglo-Normand, Idiome,
Ancien Français, Conquête normande

투 고 일 : 2020.03.25

심사완료일 : 2020.04.26

게재확정일 : 2020.05.08

한국인 학습자의 프랑스 문화 이해 능력

향상 방안에 관한 고찰*

- 미국 대학의 프랑스 문화 교재에 나타난 프랑스인과 미국인의 대화에 대한 인식 비교를 통하여 -

최이정
(이화여자대학교 강사)

국문요약

본고는 미국 대학의 프랑스 문화 수업에서 사용되는 교재를 분석함으로써 한국인 프랑스어 학습자에게 프랑스인의 대화 관행에서 나타나는 특징들을 잘 가르칠 방안을 모색하고자 한다. 이를 위해 본고는 세 문화서 — *Les Français*, *Évidences invisibles*, *Sixty Million Frenchmen Can't Be Wrong* — 를 비교하여 비교 문화 관점에서 분석하였다. 그 결과, 프랑스인은 미국인에 비해 대화의 전제 조건으로 대화 상대자와의 관계 지속성 여부를 중시하며 토론 시 의견 개진 상황에서 미국인보다 더 적극적인 태도를 보임을 알 수 있었다. 본고는 한국인 학습자들이 프랑스인과 미국인에 대해 가진 인식을 바탕으로 학습자 중심의 수업 전개와 언어와 문화가 잘 통합된 수업을 문화 수업의 지향점으로 제안하였다.

주제어 : 문화 교육, 프랑스 문화, 대화, 고정관념, 문화 이해력

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07058214).

|| 목 차 ||

1. 서론
2. 본론
 - 2.1. 국내 선행 연구
 - 2.2. 미국의 프랑스어 교육 현황
 - 2.3. 세 문화 교재에 나타난 프랑스인에 대한 인식
 - 2.4. 한국인 학습자 대상의 설문 조사
 - 2.5. 한국인 교수자를 위한 제언
3. 결론

1. 서론

본고는 한국인 학습자의 프랑스 문화 이해 능력 향상을 위해 미국의 프랑스 문화 교재 분석을 바탕으로, 프랑스 문화와 미국 문화 간의 차이점을 밝히고 이를 활용한 문화 수업 방안에 대해 고찰하고자 한다. 외국어 교육 현장에서 문화를 가르치는 데는 여러 이론이 있으나, 오늘날 가장 각광을 받는 이론은 가능한 한 문화적 지식을 언어와 함께 통합적으로 제시하며, 문화 간 비교와 성찰을 통해 자국의 문화를 긍정하면서도 타인의 문화를 존중하게 하는 상호문화 접근법¹⁾을 시행하는 것이다. 본고는 그 일환의 하나로 비교 문화 관점에서 프랑스 문화의 이해를 돕기 위해 미국 대학의 프랑스 문화 교재에 나타난 미국인의 프랑스 문화에 대한 인식을 제시하고자 한다.

1) 유네스코는 상호문화교육을 ‘차이에의 긍정적인 접근(a positive approach to difference)’으로 정의하는데, 이것은 모든 교과목을 가르칠 때 적용되는 교육 철학으로 여겨진다: Pat Brander, *Education Pack*, Hungary, Council of Europe, 2016, p. 40.

프랑스인에 대한 미국인의 인식을 아는 것은 한국인 학습자로 하여금 자신의 프랑스 문화에 대한 인식을 자국 문화에 대한 인식, 그리고 미국 문화에 대한 인식과 자연스럽게 비교하게 함으로써 비교 문화 관점에서 프랑스 문화에 대한 이해력을 심화시킬 것이다. 이처럼 학습자로 하여금 여러 문화들을 비교하게 하는 것은 상호문화접근법에 따른 문화 교육의 첫걸음이 될 것이다. 이러한 문화 비교를 통한 프랑스 문화에 대한 이해력 증진은 궁극적으로 학습자의 프랑스어 의사소통능력 향상에도 기여할 것이다.

현재까지 프랑스 문화교육에 대한 국내의 선행 연구는 내용 면에서 크게 (1) 국내의 프랑스어 교과서 분석, (2) 다양한 매체를 통한 프랑스 문화 수업 사례 소개, (3) 프랑스 문화 정책 제시로 나눌 수 있는데, 이제까지 그 어떤 논문에서도 프랑스 문화와 비교될 수 있는 한국 문화 외의 다른 문화가 구체적으로 논의된 적이 없었다. 그동안 국내 선행 연구에서는 프랑스 문화를 가르쳐야 한다는 당위성을 넘어, 무엇을, 어떻게 효과적으로 가르칠 것인가에 대한 많은 논의가 있었는데, 방법론 면에서 이봉지(1998), 광노경(2012), 조항덕(2013)은 프랑스 문화를 타문화와의 비교 없이 단순한 정보로 전달하기보다 타문화와의 관계성 속에 프랑스 문화를 가르치는 것이 중요함을 상기시켰다. 또한 이들은 공통적으로 프랑스 문화 수업의 내용을 최대한 프랑스어 수업과 연계하여 프랑스어 능력 향상에 기여하도록 계획해야 함을 지적하였다. 특히 이봉지(1998:34)는 1997년 국내 대학의 프랑스 문화 수강생 335명을 대상으로 한 설문조사 결과를 인용하여 프랑스 문화를 한국 문화, 혹은 미국이나 영국 문화와의 차이점 속에 제시하는 것이 바람직함을 주장하였다.

본고는 이봉지, 조항덕, 광노경이 제안한 비교 문화 접근법을 통해 프랑스 문화의 중요한 특징을 미국 문화와의 비교 관점에서 제안하고자 한다. 이를 위해 본고는 2000년대 이후 한국인 학습자에게 적합한 프랑스 문화 항목에 대한 연구인 강성영(2005), 김은정(2011)에서 식별한 문화항목들을 현재 미국의 대학에서 프랑스 문화 교재로 사용 혹은 인용되는 Wylie와 Brière 공저의 *Les Français* (2001),

Carroll의 *Évidences invisibles* (1987), Nadeau와 Barlow 공저의 *Sixty Million Frenchmen Can't Be Wrong* (2003)에 나타난 문화항목들을 서로 대조하고, 이 중 세 교재에 공통으로 나타나는 ‘대화’ 항목을 본고의 연구 대상으로 설정하였다. 대화 관행에 대한 지식은 외국어로의 성공적인 의사소통능력에 기여하는 사회문화적 능력을 구성하는 한 요소이다. 이를 위해 우리는 첫째, 본고의 취지와 관련된 프랑스 문화 교육에 대한 국내 선행 연구를 개관하고, 둘째, 본고의 분석 대상인 교재가 사용되는 미국의 프랑스어 교육 현황을 개관하겠다. 셋째, 우리는 대화 관행 면에서 세 교재에 기술된 프랑스인과 미국인의 인식을 살펴보고, 넷째, 설문조사를 통하여 한국인 초보 프랑스어 학습자가 인식한 대화 관행 면의 프랑스인과 미국인에 대한 고정관념에 대해 알아볼 것이다. 마지막으로 우리는 교재 분석의 결과와 한국인 학습자의 인식을 종합하여 교수자에게 주는 교육적 시사점을 도출하겠다.

2. 본 론

2.1. 국내 선행 연구

본고는 한국인에게 가르쳐야 할 프랑스 문화 항목에 대해 연구한 강성영(2005)과 김은정(2011), 그리고 문화항목 교수법에 대해 수업 사례를 통해 구체적으로 논한 곽노경(2012)에 연구의 기반을 둔다.

곽노경(2012:21)은 프랑스 문화 수업에서 교수자에게 필요한 자질은 단순한 정보 전달이 아니라 프랑스 문화를 한국 문화 혹은 다른 나라 문화와 비교함으로써 상호문화접근 방식을 취하는 것이라고 주장하였다²⁾. 이 주장은 김은정(2011:15)이 “학습자들은 이미 알고

2) 이와 같은 맥락에서 상호문화교육 전문가인 허영식은 교과서에 나타나는 문화 간 차이점은 교수자가 잘 문맥화하여 활용할 때 수업에서 훌륭한 토론 주제가 될 수 있음을 지적하였다: 허영식, 『다문화 사회와 간문화성』, 서울, 강현출판사, 2010, p. 315.

있는 것과의 관계 속에서 새로운 것을 배울 때 더 많은 자신감과 흥미를 가진다”고 한 교수자에게의 제안점과도 연결된다.

한편, 강성영(2005:17)은 한국의 고등학교 프랑스어 교과서 분석 결과를 토대로, 우리나라 교과서에 나타난 문화 내용이 의사소통과 직결된 문화 적용력(savoir-faire culturel)보다 문화 이해력(savoir culturel)과 문화 적응력(savoir-être culturel)에 더 집중되어 있음을 지적하면서, 이 비중은 프랑스어로의 의사소통과 프랑스 거주 기회가 없는 한국 학생들에게 적절하다고 주장하였다³⁾. 그리고 이 결과를 토대로, 향후 한국인 학습자에게 우선적으로 가르쳐야 할 프랑스 문화 영역으로 1. 개인 및 가정생활, 2. 친구관계, 3. 취미와 관심, 4. 학교생활, 5. 사회생활, 6. 견해 및 가치 영역을 순서대로 제시하였다.

한편 김은정(2011:26)은 한국인 학생들이 배우고 싶어 하는 문화 요소들을 서열화하여 1. 가치, 2. 일상생활, 3. 관습, 4. 예의범절, 5. 생활환경, 6. 개인 간 관계, 7. 신체언어로 제시하였다. 우리는 강성영과 김은정이 서열화한 문화 항목들을 종합적으로 대조하여 분석할 때 교수자와 학습자의 입장을 모두 견지해 우선적으로 가르쳐야 할 문화 항목은 프랑스인의 일상생활 속 인간관계와 가치관임을 유추할 수 있다. 본고는 이를 규명하기 위해 일상생활 속의 ‘대화’에 대한 프랑스인과 미국인의 인식이 서로 어떻게 다른지를 살펴보는 것이 유의미하다고 보았다.

우리가 이러한 비교 문화의 방법을 통해 프랑스 문화와 미국 문화의 차이점을 가르치는 장점을 논할 수 있는 또 다른 근본적인 이유는 프랑스와 미국이 역사적으로 여러 방면의 교류를 통해 상호 비교 가능한 많은 정신적 가치들을 공유하기 때문이다. 이와 관련해

3) 물론 오늘날 한국인 프랑스어 학습자는 과거에 비해 프랑스어 의사소통의 기회와 여행이나 학교 교류 프로그램을 통한 프랑스 거주 기회도 훨씬 많아진 것이 사실이나, 이것은 여전히 소수의 학습자에게 국한되었기에 강성영(2005)의 주장이 유효하다고 보았다. 강성영, 「새로운 교육과정에 따른 프랑스 문화 교육의 목표 및 내용 구성 방안」, 『프랑스어문교육』, 제20집, 2005, p. 17.

강성영(2005:18)은 오늘날의 외국어 수업 기반의 문화 수업에서는 그 외국어가 사용되는 특정 국가의 문화를 포함하여, 그 국가가 포함된 더 넓은 문화권의 문화를 가르치는 추세임을 지적하였다. 이것은 프랑스 문화를 잘 이해하기 위해서는 프랑스어가 쓰이는 프랑스 외 지역, 즉 프랑스어권 다른 지역의 문화, 예를 들어 프랑스어권 유럽 혹은 프랑스어권 북미 지역의 문화를 배우는 것이 도움이 됨을 시사한다. 이것은 더 나아가 프랑스어권 문화의 올바른 이해를 위해서는 프랑스어권과 이웃한 영어권 문화를 잘 이해하는 것이 도움이 됨을 시사한다.

2.2. 미국의 프랑스어 교육 현황

미국에서는 1980년대에 들어 무역 관련 직업이 각광을 받으면서, 또한 세대 간 문화적 갈등의 치유에 문화 교육이 도움을 줄 수 있다는 인식이 확산되면서 외국어 교육 내에서 문화 교육에 대한 관심이 증대되었다. 미국의 프랑스어 교육계에서는 1960년대를 기점으로 문화 교육의 내용이 달라졌다. Hadley(1993:349)에 따르면, 1960년대 이전에는 문화 교육이 문학작품을 가르치는 것과 동일시되었고, 그 이후에는 문화 교육이 일상생활의 패턴, 관습과 개인-사회 간 상호작용을 인류학적 접근법을 통해 가르치는 것으로 인식되었다. 미국 프랑스어교사협회(1996:5-6)에 따르면, 미국의 외국어 교육계에서 문화 교육의 목표는 해당 문화의 주요 특징을 알고 문화의 일반화를 비판하는 능력을 기르는 것인데, 이때의 전제는 여러 문화의 기저에는 공통의 보편소가 있다는 점이다. 미국의 학계에서는 문화를 가르치는 이론 면에서 사실만을 제시하는 것을 지양하고 문화내용을 체계적인 틀 속에 제시하는 것이 중요함을 주장하였다.

오늘날 미국의 프랑스어 교육계에서는 오랜 전통을 가진 의사소통접근법이 근간이 되어 그룹의 과업 수행을 강조하는 행위중심접근법의 요소들이 필요에 따라 가미되기도 한다. 주지하다시피 의사소통접근법에서는 문화 교육이 언어 수업 속에 통합되어 중시된다.

미국의 프랑스어 교육제도 이 사조를 따르는데, 이 원칙에 따라 미국의 프랑스어 교재들은 프랑스/프랑코포니 문화에 많은 지면을 할애한다.

현재 미국의 대학에서 개설되는 프랑스 문화 수업은 크게 세 유형으로 나눌 수 있다. 첫째 유형은 프랑스어로 가르치는 특정 문화 주제에 대한 수업으로, 가장 흔한 문화 수업의 유형이다. 이 수업에서 자주 다뤄지는 주제는 프랑스 사상, 프랑스 영화, 프랑스 여성, 프랑스 20세기 근대사 등이다. 둘째 유형은 프랑스어로 가르치는 프랑스 문화 개론 수업이다. 셋째 유형은 앞선 두 유형에 비해 덜 흔한 문화 수업의 형태로, 프랑스어를 모르는 학생도 수강할 수 있는, 영어로 가르치는 프랑스 문화 개론 수업⁴⁾이다. 우리가 본고에서 살펴볼 저서는 이와 같이 다양한 형태의 프랑스 문화 수업에서 교재 혹은 참고도서로 사용되는 책으로, 프랑스어로 저술된 *Les Français et Évidences invisibles*⁵⁾, 영어로 저술된 *Sixty Million Frenchmen Can't Be Wrong*⁶⁾이다. 이 세 저서는 모두 저자의 프랑스에서의 경험을 바탕으로 저술되었는데, 이 중 본래 대학 교재로 저술된 것은 *Les Français*뿐이다. 우리는 세 저서의 본격적인 분석에 앞서 개괄적인 출판 정보를 다음 도표에 제시하였다.

4) U.S. News 사이트

(<https://www.usnews.com/best-colleges/rankings/national-liberal-arts-colleges>)를 바탕으로 미국의 학부 교육 중심 사립대학 및 주립대학 45개 대학의 수강편람을 조사한 결과, 이 중 영어로 가르치는 프랑스 문화 개론 수업을 개설하는 대학은 6곳에 불과했다. 이 6개 대학들이 개설한 과목들은 다음과 같다: 'France and the Francophone World', 'Introduction to Francophone Cultures', 'Perspectives in French and Francophone Cultures', 'Global Cultures France', 'French Civilization', 'La Douce France.'

- 5) 여러 심사위원분들께서 지적하신대로, 1987년에 출판된 이 책은 현재 미국 대학의 문화 수업 교재로 사용되기에는 너무 오래되었으나, 여전히 프랑스인과 미국인의 문화 인식을 잘 규명하는 훌륭한 지침서로 여겨져 본고의 분석 대상으로 삼았다.
- 6) *Sixty Million Frenchmen Can't Be Wrong*의 저자인 Nadeau(퀘벡 출신)와 Barlow(온타리오 출신)는 캐나다인 언론인 부부이다. 이들은 자신들이 캐나다인임에도 불구하고 이 책에서 명시적으로 '미국인'(혹은 '북미인')과 프랑스인 간 사고방식의 차이를 분석하였다. 이것은 캐나다인, 심지어 프랑스어권 캐나다인조차도 강한 미국 문화권 안에 있음을 보여준다.

비교항목	분석 대상		
저서명	<i>Les Français</i> (이하 LF)	<i>Évidences invisibles - Américains et Français au quotidien</i> - (이하 EI)	<i>Sixty Million Frenchmen Can't Be Wrong</i> (이하 SMF)
출판연도	1970(초판), 1995(제2판) 2001(제3판)	1987 1991(제2판)	2003
저자	Wylie, L. (교수) Brière, J.-F. (교수)	Carroll, R. (교수)	Nadeau, J.-B. Barlow, J. (기자/작가 부부)
출판사	Prentice Hall (미국)	Seuil (프랑스)	Sourcebook (캐나다)
저술 언어	프랑스어	프랑스어	영어
독자	프랑스어 전공생	프랑스 일반 대중	캐나다 일반대중
내용	프랑스인과 미국인의 사고방식을 여러 사회 제도 측면에서 분석	일상생활 속 프랑스인과 미국인의 오해를 사례별로 분석	저자가 프랑스를 여행하며 겪은 문화충격을 기술하고 분석
한국어 번역본	『프렌치 프랑스 - 하버드 석학이 분석한 프랑스인들의 삶』, 2007, 손주경 역	없음 ⁷⁾	없음 ⁸⁾

<표 1> 세 문화서의 출판 정보

7) 영어 번역본: Raymonde Carroll, *Cultural Misunderstandings: The French-American Experience*, Carol Volk (trad.), Chicago, University of Chicago Press, 1990.

이 세 저서는 공통적으로 문화인류학적 관점을 견지하며 프랑스 문화를 미국 문화와의 비교 문화 관점 속에 기술한다. 또한 이 저서들은 ‘대화’에 대해 프랑스인과 미국인이 가진 인식의 차이점을 구체적인 상황 별로 자세히 기술한다. 우리는 세 저서의 저자들이 ‘대화’에 대한 프랑스인과 미국인의 인식 비교에서 서로의 저서를 인용함도 알 수 있다. 예를 들어, *LF*(제3판)와 *SMF*는 공통적으로 *EI*를 인용하며 *EI*의 저자인 Carroll⁹⁾은 책의 서문에서 *LF*의 저자 Wylie¹⁰⁾를 인용한다. 또한 Wylie는 당시 저명한 문화인류학자 Hall¹¹⁾과 친분이 있었고, 이 점은 *LF*가 Hall을 인용한 데에도 나타난다.

2.3. 세 문화 교재에 나타난 프랑스인에 대한 인식

우리는 이 세 문화서에서 프랑스인과 미국인의 ‘대화’에 대한 인식이 확연히 다름을 발견할 수 있다.

첫째, 프랑스인은 모르는 사람에게 미소 짓지 않으며 말을 걸지 않는 반면, 미국인은 모르는 사람에게도 미소 짓고 말을 잘 건다. Carroll(1987:57)은 프랑스인에게 ‘침묵’은 사회에서 자신을 보호하는 적절한 기제인 반면, 미국인에게는 어색한 처신으로 여겨짐을 지적하며 “프랑스인은 ‘침묵’을 통해, 미국인은 ‘대화’를 통해 대화자간 거리를 재창조한다”고 하였다. 이런 이유로 Carroll(1987:53)은 미국인이 느끼기에 “프랑스인은 서로 쉽게 말하지 않는다”라고 하였다. Wylie와 Brière(2001:324) 역시 미국인들이 프랑스인의 차가움,

8) 이 책은 중국어, 네덜란드어, 프랑스어로도 번역되었다. 프랑스어판은 2005년 Seuil에서 *Pas si fous, ces Français*로 출간되었다.

9) Raymonde Carroll은 튀니지아 태생으로, 프랑스와 미국에서 교육을 받았으며 미국인 남편과 함께 미국에 거주하고 있다. 미국 오벌린 대학에서 불어 교수직을 역임하였다.

10) Laurence Wylie (1909-1996): 미국의 문화인류학자이자 하버드 대학 교수로 프랑스 문화에 대한 여러 저서 - *Village in the Vaucluse* (1957), *Deux Villages* (1965), *A Guide to French Body Talk* (1977) 등 - 를 남겼다.

11) Edward Hall (1914-2009): ‘문화’를 다양한 의사소통의 개념으로 분석한 미국의 문화인류학자로, 시리즈인 『침묵의 언어』(1959), 『숨겨진 차원』(1966), 『문화를 넘어서』(1976), 『생명의 춤』(1983)을 저술하였다.

미소 짓지 않는 태도에 대해 이해하지 못함을 지적하면서, 프랑스인은 미국인과 달리 가게와 거리에서 외국인에게 미소 짓지 않는다고 하였다.

둘째, 프랑스인은 관계를 지속할 가능성이 있는 사람에게 말을 건네는 반면, 미국인은 한 공간에 있는 사람에게는 누구에게나 말을 건네는 경향이 있다. 이것은 첫 번째 특징과 연결된 것으로, ‘말’에 대한 프랑스인과 미국인의 대조적인 인식을 극명하게 나타낸다. Wylie와 Brière(2001:77)는 프랑스인은 아무하고나 대화하지 않으며, 향후 관계를 맺거나 관계를 유지하고자 하는 사람과만 대화함을 지적하였다. Carroll(1987:49)은 프랑스에서는 한 공간에 있다는 이유로, 예를 들어 서로 이웃이라는 이유로, 또는 슈퍼마켓 계산대 앞에 함께 서 있다는 이유로, 엘리베이터나 버스 안에 함께 있다는 이유로 말을 건네지 않음을 지적하였다¹²⁾. 이는 모르는 사람과 한 공간에 있을 경우, 상대를 알고 모르고를 떠나 미소 짓고 가벼운 대화를 나누는 것을 미덕으로 여기는 미국 문화와 대조되는 것이다. Carroll(1987:50)은 프랑스의 가게 혹은 카페에서 서로 아는 사이인 카페 주인과 단골손님 간에는 대화가 있지만, 손님끼리는 대화가 없는 것도 이 사고방식의 예로 들었다.

셋째, 프랑스인은 대화 중 답변을 기대하지 않는, 상대에 대한 관심 표명이 주목적인 수사학적인 질문을 자주 쓰는 반면, 미국인은 모든 질문에 진지하게 답하는 경향이 강하다. 이 때문에 프랑스인이 느끼기에 미국인과의 대화는 너무 진지해서 진부하고 흥미롭지 않다는 것이다. Carroll(1987:44)은 프랑스인의 질문을 (1) 답을 얻고자 하는 질문과 (2) 대화 상대자애의 관심 표명이 주목적인 수사학적인 질문으로 구분하였다. Carroll은 프랑스인 교수가 미국인 교수를 파티에서 만나 하는 대화를 예로 들어 설명한다. 파티에서 프랑스인 교수는 미국인 교수가 역사를 가르친다는 사실을 알고 자신도 역사

12) Carroll(1987:53)은 이 관행에 예외가 있음도 지적하였다. 예를 들어, 프랑스인들이 일상생활이 아닌 휴가 때와 같은 예외적인 상황에서는 기차나 비행기를 탔을 때 모르는 사람과 말할 수 있음을 지적하였다.

에 관심이 있다고 하면서 알고 있는 한 역사책에 대해 미국인 교수의 의견을 묻는다. 그런데 이 프랑스인 교수는 미국인 교수가 자신의 의견을 진지하게 말하기 시작하자 어느 순간부터 교수의 말에 주의 기울이지 않고 거실을 두리번거리더니 파티에 막 도착한 프랑스인을 대화에 불러들인다. Carroll은 이 미국인 관찰자를 인용하여 미국인에게 무례하게 비친 프랑스인의 이중적인 태도를 지적하였다.

이와 관련해 Nadeau와 Barlow(2003:43)는 Carroll을 인용하면서 북미인의 대화는 어떤 형식에 맞추어져 있는 정형적인 성격인데 비해, 프랑스인의 대화는 무질서하고 협조적이지 않아서 미국인에게 오해의 소지가 됨을 지적했다. Carroll은 대화 속의 프랑스인과 미국인 간의 혼란 오해를 다음과 같이 설명하였다.

미국인이 프랑스인을 무례하다고 생각하는 경우	미국인의 오해에 대한 프랑스인의 설명
상대에게 질문을 하고 그 답을 제대로 듣지 않을 때	질문은 상대에 대한 흥미의 표시일 수 있으므로 그 답에 꼭 귀를 기울이지 않을 수 있다
상대의 말을 끊을 때, 상대의 말을 대신 끝내줄 때	대화를 끊거나 대화 중간에 개입하는 것은 상대에 대한 흥미의 표시이다

〈표 2〉 미국인이 프랑스인을 무례하다고 생각하는 경우

Nadeau와 Barlow는 여기에서 더 나아가 프랑스인의 대화를 남과 다른 무언가 흥미로운 것을 말하는 것이 중요한, 일종의 점수를 따는 게임에 비유하였다. 그들에 따르면, ‘대화’의 이러한 성격은 영어 문화권 사람들에게는 생소한 것이다. 즉 영어 문화권 사람들은 대화에서 사람들이 격렬하게 논쟁을 벌이는 것보다는 주류가 되는 의견에 동조하고 서로를 격려하는 것을 선호한다는 것이다. Wylie와 Brière(2001:323)는 미국인들이 미국을 방문 중인 외국인에게 자주

하는 “Do you like it here?”라는 질문을 인용하면서, 미국인들은 이 질문에 부정적인 답이 돌아올 경우에 매우 불편해함을 지적하였다.

넷째, 프랑스인은 대화상대자에게 직접 묻지 않고 대화에서 유추해서 알아내야 하는 정보가 영어권 화자와 다르다. Nadeau와 Barlow(2003:33)는 프랑스를 여행하면서 만난 프랑스인들이 그들에게 매우 호의적이고 친절하면서도 정작 자신이 누구인지는 밝히기 꺼리는 모습을 보며 문화충격을 받았다고 밝힌다. Nadeau와 Barlow는 프랑스 문화에서는 상대방의 이름이나 직업은 정치, 문화, 예술, 음식 등 다른 주제에 대해 이야기하면서 간접적으로 유추해야 할 정보라고 지적하였다. 단 대화 중 이러한 정보를 유추하지 못했다면, 대화가 끝날 때 상대의 이름을 포함한 최소한의 개인 정보가 교환될 수 있다고 덧붙였다. 이와 대조적으로 미국인들은 처음 만난 사람에게 이름과 직업을 서슴없이 묻고, 보통 이러한 질문으로 대화가 시작된다고 설명하였다.

2.4. 한국인 학습자 대상의 설문 조사

우리는 세 교재의 분석 결과 발견한 미국 문화와 프랑스 문화의 네 가지 특징을 한국인 학생들에게 제시하기 전에 설문조사를 통해 이들의 프랑스인과 미국인에 대한 고정관념을 살펴봄으로써, 학습자의 두 문화에 대한 관심과 이해도를 점검하고자 한다. 구체적으로 이 설문조사(별첨)¹³⁾의 목적은 보다 체계적인 프랑스 문화 수업을 계획하기 전에 한국 학습자의 프랑스 문화에 대한 전반적인 인식을 앎으로써 교수자가 문화 수업 활동을 고안하는 데 도움을 받고자 함

13) 필자는 범위가 큰 주제에 대한 6개 주관식 문항으로 설문조사를 구성하였는데, 그 이유는 설문자의 의도를 드러내지 않으면서 학생들이 가진 선입견과 고정관념을 최대한 있는 그대로 쓰게 하기 위함이었다. 설문 답변 분석 결과, 총 6개 문항 중 말하는 방식에 대한 5번 문항은 많은 수의 학생이 답을 쓰지 않거나 (28명), 미국인에 대한 답변을 주로 쓴 것으로 나타났다. 추후 연구에서는 이번에 나타난 설문 문항의 타당도와 신뢰도 문제를 보완할 것임을 밝힌다.

이다. 이 때 학생들이 프랑스인에 대해 가진 고정관념을 알기 위해 미국인에 대한 고정관념과의 비교 방법을 택한 것은 한국 학생들에게 익숙한 미국 문화가 신뢰할 수 있는 준거점이 되어 설문조사에 더 많은 유효한 답변을 유도할 것이라는 전제에 기반한다. 이를 위해 우리는 교양프랑스어(수업명: 프랑스어 II)를 수강하고 있는 서울 E 대학 105명의 학생¹⁴⁾을 대상으로 2017년과 2018년의 프랑스어 II 수업 시간 중 미국인과 프랑스인에 대해 가지고 있는 인식을 조사하였다. 우리는 이 학생들의 답변 중 대화와 인간 관계에 대한 것들을 선별하여 그 의견들을 분석하였다. 우선 많은 학생들이 미국인과 프랑스인의 공통점으로 한국인보다 감정 표현과 자기 주장 면에서 솔직한 점, 말을 많이 하는 점, 논리적으로 말하는 점을 명시적으로 지적하였다. 한편, 이미지(인상)과 표현 방식 면에서 학생들이 프랑스인과 미국인의 차이점으로 지적한 점¹⁵⁾들은 여러 가지였는데, 이 두 분야에서 가장 확연한 차이점¹⁶⁾으로 나타난 것은 다음과 같다.

-
- 14) 이들은 E 대학에서 이미 한 학기 동안 프랑스어 I을 수강한 학생들로, 그 연속 강좌인 프랑스어 II를 수강 중인 학생들이었다. 참고로, 프랑스어 I은 원칙적으로 프랑스어를 처음 배우는 학생들을 위한 강좌이지만, 실제로는 외국어고등학교나 일반 고등학교에서 프랑스어를 배운 학생들도 적은 수이지만 수강자로 있다. E대학에서는 매년 1학기에 프랑스어 I을, 2학기에 프랑스어 II를 교양프랑스어 수업으로 개설하는데, 프랑스어 II 수강자의 대부분은 인문대, 사범대, 사회과학대생이다.
- 15) 예를 들어, 대화 면에서 프랑스인이 미국인보다 논리적임 (5명), 프랑스인이 미국인보다 상대를 더 배려해 말함 (5명), 미국인이 프랑스인보다 논리적임 (4명), 프랑스인은 연역적, 미국인은 귀납적으로 말함 (2명), 프랑스인은 천천히, 미국인은 빠르게 말함 (2명), 프랑스인은 미국인보다 다방면의 고찰을 함 (1명) 등의 의견도 있었다.
- 16) 도표 속 내용은 학생들이 설문지에 쓴 단어와 문구를 그대로 적은 것이다.

	프랑스인	미국인
(1) 이미지 (인상)	부드러움, 우아함, 감성적, 우울, 무뚝뚝, 딱딱한 이미지, 정적, 조용, 표정이 없다, 시니컬, 차분-덤덤하다, 밝지 않은 웃음, 적극적 반응이 없다, 외국인에게 폐쇄적, 친해지기 어렵다, 조금 거칠고 솔직하다	늘 흥에 참, 웃는 얼굴, 친화력, 친근감, 개방적, 표정이 더 다양, 활발, 시끄럽다, 외향적, 긍정적, 강하고 센 이미지, 과장된 반응/표현, 표현이 풍부, 외국인에게 개방적, 말을 먼저 건다, 걸음으로 따듯하다
(2) 표현 방식	우회적 표현, 현학적 미사여구, 비유적 표현, 추상적으로 말함, 미사여구나 복잡한 말, 철학적, 사변적, 언어의 운율과 미를 중시하는 완곡한 표현	직설적 표현 두괄식

<표 3> 프랑스인과 미국인의 차이점

이 표의 내용을 종합할 때, 우선 한국인 학생들은 프랑스인과 미국인이 공통적으로 말을 많이 한다는 점을 지적하면서도, 두 나라를 비교했을 때는 미국인이 프랑스인보다 훨씬 말이 많고, 적극적이며, 외국인에게 개방적인 것으로 인식하고 있었다. 또 많은 학생들은 미국인에 대해 쾌활한 이미지에 긍정적, 외향적이며, 전반적으로 남을 더 배려한다고 인식하였고, 프랑스인은 부드럽고, 우아하고 감성적이지만 미국인에 비하면 우울하고, 내향적이며, 자기중심적이라고 인식하고 있었다. 또한 미국인은 직설적 표현을 쓰는 반면, 프랑스인은 완곡한 표현을 쓰며, 미사여구, 비유적 표현, 철학적 표현을 많이 하며 언어적 미를 추구한다고 인식하였다.

한편, 개별 학생의 의견이지만 프랑스 문화의 특징을 미국 문화와의 비교 속에 잘 이해하고 있는 학생들의 답변이 있어 여기에 소개한다.

<답변 1>

미국인은 아주 긍정적이고 외향적이어야 하는 문화 때문인지 아주 당당하게 말하는 스킬이 좋고 스피드 특도 많이 하는데 비해, 프랑스인들은 딱히 스피드 특을 많이 하지 않고, 다른 사람의 생각을 듣는 걸 미국인에 비해 중요시하는 것 같다.

<답변 2>

프랑스인은 혼자서 철학적으로 사유하고 자기만의 사고나 세계관이 뚜렷하다¹⁷⁾. 미국인은 좀 더 다 같이 민주적으로 사고하는 느낌이 있다.

우리는 이 답변들을 통해 이 학생들이 우리가 앞서 미국 교재 분석에서 밝힌 프랑스 문화의 중요한 특징을 실제로 비교 문화 관점에서 이해하고 있음을 알 수 있다. <답변 1>은 프랑스인이 관계 지속의 가능성이 없는 모르는 사람과는 대화를 잘 하지 않는다는 대화 관행의 전제를 설명하며, <답변 2>는 프랑스인과 달리 대화자 간 협력과 격려를 미덕으로 추구하는 미국인의 대화 패턴을 설명해 준다. 한편, <답변 3>과 <답변 4>는 구체적인 상황에서 프랑스인이 미국인과 달리 거리낌 없이 의사표시를 하는 경우를 보여준다.

<답변 3>

프랑스인은 굉장히 논리적으로 상대방이 말하더라도 말을 끊고 하고 싶은 말을 하는 이미지이다.

<답변 4>

프랑스에서 식당에 갔는데, 셰프가 화난 감정을 손님들 앞에서 그대로 표출했다. 프랑스가 감정 표현에 더 자유로운 느낌이다.

17) 이와 관련된 다른 학생의 의견으로, ‘프랑스인이 개인의 의견을 조금 더 확신 있는 것으로 생각하고 말함’ (1명), 프랑스인이 더 자기주도적이고 주체적임’ (1명)이 있었다.

<답변 3>은 의견을 관철하는 상황에서 상대의 말을 끊는 것을 허용하는 프랑스의 대화 관행에 대한 것으로, 이것은 Carroll이 프랑스인과 미국인의 대화 예절 면의 차이로 지적하였다. <답변 4>는 ‘식당’이라는 공적이면서도 사적인 공간의 ‘주인’인 셰프가 자유롭게 손님 앞에서 화난 감정을 표출한 상황을 기술한 것으로, Nadeau와 Barlow(2003:34-35)는 프랑스인에게 가게나 식당은 소유주의 사적인 공간의 연장으로 여겨져 소유주가 손님 앞에서 비교적 자유로울 수 있는 관행을 설명한다.

이상의 설문조사 결과를 분석할 때, 우리는 한국인 프랑스어 학습자의 고정관념과 미국 문화 교재의 내용에 서로 일맥상통함을 알 수 있다. 다시 말해, <표 3>에서 학생들이 인지한 두 나라 사람들의 (1) 이미지는 미국의 교재 분석에서 나타난 첫 번째와 두 번째 특징—프랑스인이 모르는 사람에게 미소 짓거나 말을 건네지 않으며 관계 지속 가능성이 있는 사람에게만 말을 거는 점—과 상통하였다. 또한 <표 3>에서 학생들이 인지한 두 나라 사람들의 (2) 표현방식은 교재 분석의 세 번째 특징—프랑스인이 수사학적인 질문을 자주 쓰는 점—과 상통함을 알 수 있다. 이것은 실험 집단이었던 프랑스어 학습자들에게 다른 어떤 요인보다도 한 학기의 프랑스어 수업이 프랑스 문화를 잘 알게 해 주는 요인으로 작용했을 것임을 짐작케 한다. 마지막으로 우리는 이제까지의 문화 교재 속의 ‘대화’에 대한 프랑스인과 미국인의 인식 분석과 한국인 학습자의 프랑스인의 대화 관행에 대한 인식 분석을 바탕으로 프랑스어 수업에 적용 가능한 수업 활동의 유형들을 살펴보겠다.

2.5. 한국인 교수자를 위한 제언

우리는 앞선 미국 대학의 교재 분석 결과와 한국인 프랑스어 학습자의 설문조사 결과 간에 접점이 있음에 착안하여, 첫째, 한국인 학습자의 고정관념을 본격적인 문화 수업의 사전준비활동으로 적극적으로 활용할 것을 제안한다. 교수자는 김은정(2011:15)이 제안한

것처럼 본격적인 문화 수업을 하기 전에 학생들이 프랑스인의 대화 관행에 대한 고정관념과 선입견을 자유롭게 표현할 기회를 주어 이미 아는 것과의 관계 속에 새로운 지식을 배우도록 사전준비활동을 계획할 수 있을 것이다. 예를 들어, 프랑스의 대화 관행에 대해 가르치는 교수자는 우선 학생들에게 자신에게 가장 친숙한 문화, 즉 한국 문화 속에서 ‘대화’가 어떤 모습을 가지는가에 대해 숙고하게 할 수 있다. 교수자는 학생들의 구체적인 생각을 이끌어내기 위해 2명~4명의 소그룹으로 각자의 경험에 대해 이야기하게 할 수 있다. 이때 교수자가 제시할 수 있는 구체적인 질문들은 다음과 같다.

<질문 예시>

1. 나는 낯선 사람과 대화를 잘 하는 편인가? 왜 그런지, 그렇지 않은지 얘기해 보세요. 내가 낯선 사람과 대화를 나눈 경험들을 말해 보세요. 그룹 별로 그 경우들을 목록으로 만들어보세요.

2. 여러분은 대화 중 상대의 질문에 대답하기 싫었던 경험이 있나요? 그 경험을 말해 보세요. 그룹 별로 대답하기 싫었던 질문들을 목록으로 만들어 보세요.¹⁸⁾

3. 문화권에 따라 금기시 되는 질문이 있다. 그룹 별로 이 질문들을 목록으로 만들어 보고, 그 공통점을 말해 보세요.¹⁹⁾

18) 이 질문은 학습자의 정체성 탐구를 위한 상호문화 수업활동의 일환으로 외국인들을 위한 프랑스어 교재에 제시된 것을 변형한 것이다: “On ne veut pas toujours répondre à certaines questions. En petits groupes, trouvez huit questions auxquelles vous ne souhaitez pas répondre”: Rose-Marie Chaves *et al.*, *L’Interculturel en classe*, Grenoble, PUG, 2012, p. 29.

19) 이 질문은 “Quelles sont les caractéristiques [des] questions taboues? Ont-elles des points communs? Lesquels? D’après vous, ces questions sont-elles les mêmes selon les cultures?”을 변형한 것이다: Rose-Marie Chaves *et al.*, *L’Interculturel en classe*, Grenoble, PUG, 2012, p. 29.

이 단계에서 교수자는 학습자의 다양한 경험을 이끌어내는 데 중점을 두어야 할 것이다. 교수자는 그 다음 단계로 이 한국인의 특징을 학생들이 인지하고 있는 미국인과 프랑스인의 특징과 비교하도록 이끌 수 있다. 구체적으로, 교수자는 학생들의 고정관념을 수업에 적극적으로 활용한다는 생각을 가지고 미국인, 프랑스인, 혹은 다른 적합한 문화권²⁰⁾에 대한 자신의 고정관념을 학생들과 나눔으로써 학생들이 고정관념에 대해 유연하고도 객관적인 시각을 갖도록 수업 환경을 조성해야 할 것이다.²¹⁾ 이 때 교수자는 학생들의 토론을 돕기 위한 사전준비활동으로 프랑스인의 고정관념을 보여주는 시청각 자료를 보여줄 수 있다. 예를 들어, 교수자는 프랑스인이 중국인, 마그렛인, 아프리카 여자에 대해 가진 고정관념을 보여주는 짧은 유튜브 동영상 *Un excellent dossier!*²²⁾를 보여주고, 그 내용을 간략하게 설명할 수 있다.

교수자는 학생들의 답변을 충분히 들은 후, 반 전체 토론을 통해 마무리 하는 단계에서 한국인의 대화 관행의 큰 특징을 김대행(2003)을 인용하여 소개할 수도 있다. 김대행(2003:163)은 한국 문화에서는 언어를 아끼고 삼가야 할 대상으로 보기에 한국인이 언어 활동의 여러 국면에서 대체로 침묵을 지키거나 무뚝뚝하게 보일 수 있음을 지적하였다.

이 사전준비활동에서 가장 중요한 것은 이 토론 결과가 교수자의 지도 속에 반 전체 토론으로 공유되어 학생들이 서로가 가지고 있는

20) 본고의 설문조사에 참여한 두 학생은 프랑스인이 일본 문화에 호의적인 사실을 지적하였다. 또 프랑스를 유럽의 ‘중국’이라고 표시한 학생도 두 명 있었다. 교수자는 학생들의 관심도에 따라 프랑스 문화를 일본 문화나 중국 문화와도 비교해 보게 하는 수업활동도 계획할 수 있을 것이다.

21) “교수자는 고정관념을 완전히 없애는 것이 현실적인 교육적 선택이 아님을 주지하고, 학습자가 최대한 객관적인 시각을 가지고 현실과 고정관념을 바라볼 수 있도록 도와야 한다”: Rose-Marie Chaves *et al.*, *L’Interculturel en classe*, Grenoble, PUG, 2012, p. 53.

22) 2008년에 Artus de Penguern이 제작한 7분 길이의 이 영화는 <https://youtu.be/vs-Ap15JiS8>에서 시청할 수 있다. 이 영화는 프랑스인에게 중국인은 침략자의 이미지를 가지며, 아프리카 여자는 다산과 마약 흡입을, 마그렛인은 테러리스트를 떠올리게 함을 보여준다.

고정관념을 옳고 그름의 가치 판단 없이 모두가 함께 확인하는 것이다. 이러한 충분한 사전준비활동은 교수자로 하여금 가르칠 문화 내용 중 학습자에게 더 잘 주시시켜야 하는 점이 무엇인지를 파악하게 하여 중요하게 가르쳐야 할 수업 내용을 재정립시켜 줄 것이다.

둘째, 교수자는 가르치고자 하는 비교 문화 관점의 프랑스 문화의 특징을 언어적 요소들과 함께 제시해야 한다는 이봉지(1998), 곽노경(2012), 조항덕(2013)에 근거하여, 가르치고자 하는 주제, 즉 프랑스인과 미국인의 대화에 대한 인식 차이를 네 가지 특징으로 정리하여 프랑스어 연습 활동과 병행하여 제시할 수 있다. 이를 위해 교수는 각 특징이 기술된, 프랑스어로 된 문화 교재의 발췌문을 제시할 수 있다. 교수는 중급 수준 혹은 그 이상의 프랑스어 학습자들에게 이 발췌문을 소리 내어 읽고, 우리말로 해석해 보게 할 수 있다. 그 후, 반 전체로 혹은 그룹 별로 토론할 시간을 줄 수 있을 것이다. 다음의 발췌문은 Wylie와 Brière(2001:77)의 인용문으로, 프랑스 문화에서 ‘말’의 사회적 의미에 대한 것이다.

프랑스인과 미국인의 ‘대화’에 대한 인식 차이:

1. 프랑스인은 모르는 사람에게 미소 짓지 않으며, 말도 걸지 않는다.
2. 프랑스인은 관계를 지속할 가능성이 있는 사람에게 말을 건다.

“En France, **la conversation** signifie plus que ce que l’on dit: elle établit ou maintient une relation personnelle entre deux individus. On ne converse donc pas avec n’importe qui, n’importe où, mais seulement avec les personnes avec lesquelles on a **l’intention d’établir ou de maintenir une relation** (affective professionnelle, de voisinage, etc.) En France **la parole, la conversation** jouent **un rôle de ciment** plus fort qu’aux États-Unis.”

(해석)

프랑스에서 **대화**는 ‘말하는 것’ 이상을 의미한다. 대화는 두 개인의 관계를 형성하거나 기존 관계를 유지시키는 역할을 한다. 따라서 프랑스인은 아무하고나, 아무데서나 대화하지 않으며, **새로운 관계를 맺거**

나 기존 관계를 유지하고자 하는 사람과만 대화한다. 이때 관계란 정의적인 관계, 직업적인 관계, 이웃 관계 등 다양할 수 있다. 프랑스에서는 **말과 대화**가 미국보다 **유대감을 형성**하는 데 더 큰 역할을 한다.

<표 4> ‘대화’의 사회적 의미

만약 학습자가 초급 수준이어서 이 원문을 직접 이용할 수 없다면, 이 원문에 나오는 내용상의 핵심어들을 다음과 같이 제시하고 학습하게 할 수 있다.

	프랑스어	한국어
명사	la conversation	대화
	la parole	말
	l'intention	의도
	le rôle	역할
	le ciment	유대감
	une relation	관계
동사	établir	(관계를) 맺다
	maintenir	(관계를) 유지하다

<표 5> ‘대화’의 사회적 의미에 대한 어휘

이 때, 학습자에게 제시하는 단어들은 프랑스 문장을 구성하는 두 주요 문법 요소인 명사와 동사 중심으로 제시하는 것이 효과적일 것이다.

이 텍스트에 이어 교수자는 두 문화권의 ‘대화’에 대한 인식의 차이를 언어학적으로 명쾌하게 설명한 Carroll(1987:66)의 텍스트를 제시할 수 있다.

“Il y a des siècles, ‘converser’ voulait dire en français ‘vivre avec quelqu’un’, ‘fréquenter’, sens encore vivant dans la conversation aujourd’hui. En américain, d’autre part, la conversation est un échange informel de pensées par la parole’, et ‘to be conversant’ veut dire ‘connaître par expérience ou l’étude.’ c’est-à-dire ‘être spécialiste en, habile à, exercé à, bien informé, capable.’”

(해석)

수백 년 전에 프랑스어에서 ‘대화한다’ 는 것은 ‘누군가와 함께 산다’, ‘누군가와 어울린다’ 라는 의미였다. 이 의미는 오늘날 프랑스어 단어 ‘대화’ 에도 여전히 남아있다. 다른 한편, 미국 영어에서 ‘대화(conversation)’ 는 말을 통한 비공식적인 사고의 교환이며, 무언가에 ‘친숙하다(to be conversant)’ 는 것은 ‘경험 혹은 연구를 통해 안다’ 는 것을 의미한다. 이것은 그 면의 ‘전문가’ 이며, 그 면에 대해 ‘능숙’ 하고, ‘잘 훈련’ 되어 있으며 ‘잘 알고’, ‘능력이 있음’ 을 의미한다.

〈표 6〉 ‘대화’ 의 내연적 의미

Carroll은 이처럼 현대프랑스어에서 ‘대화(conversation)’는 ‘~와 함께 살다’, ‘~와 어울리다’라는 ‘친밀감’을 내포한 라틴어 어원의 뜻을 여전히 간직하고 있으며, 이 언어적 의미가 프랑스인의 문화에 그대로 투영되어 ‘대화’가 어느 정도의 친밀감이 있는 상대와만 하는 행위로 확립되었다고 설명한다. 반면, 현대영어에서 ‘대화(conversation)’는 그 어원적 의미를 잃고, 상대와의 친밀감과 관계없이 누구나와 ‘주고받을 수 있는 비공식적인 말’을 의미하게 되었고, 이것이 오늘날 미국인의 대화 관행에 그대로 나타나고 있다는 것이다. 교수자는 이와 비슷한 또 다른 예로 프랑스어와 영어에 공통인 라틴어 어원의 ‘개인주의’라는 어휘를 소개할 수 있다. Wylie와 Brière(2001:66)에 따르면, 프랑스어의 개인주의(individualisme)와 영어의 개인주의(individualism)는 같은 의미소를 가짐에도 불구하고

프랑스어의 개인주의는 ‘남과 다른 나’의 뉘앙스이고, 영어의 개인주의는 ‘자수성가’ 혹은 ‘자립(self-reliance)’의 뉘앙스이다.

이 단락 역시, 초급 학습자에게 가르쳐야 할 경우, 내용의 핵심어가 될 수 있는 어휘들을 다음과 같이 제시하고 학습하게 할 수 있다.

프랑스어		한국어
명사	la conversation	대화
	la parole	말
	la pensée	사고
	un échange informel	비공식적인 교환
동사	converser	대화하다
	vivre avec quelqu'un	누군가와 함께 살다
	fréquenter	(누군가와) 어울리다

<표 7> ‘대화’의 내연적 의미를 설명하는 어휘

마지막으로, 프랑스인과 미국인의 대화를 담화 차원의 수사학적 인 면에서 대조한 Nadeau와 Barlow(2003:45)의 영어 텍스트도 수업 자료로 제시할 수 있다.

Nadeau와 Barlow의 주장:
 프랑스인의 대화는 무질서하고 협조적이지 않은 데 비해, 미국인의 대화는 주류의 의견에 동조하고 서로를 격려하는 것을 선호한다

What really bugs the French is that the Americans seem to expect everyone to agree in every stance. Americans want nothing more than a perfect show of harmony among allies. The French think that if the relationship is strong enough, it should be able to withstand strong differences in public

(해석)

프랑스인들을 참으로 불편하게 하는 것은 **미국인들이 모든 면에서 의견의 일치를 추구하려 한다**는 것이다. 미국인들이 대화자 간 의견의 일치를 가장 이상적인 대화의 모습이라고 생각하는 데 비해, **프랑스들인은 건강한 관계라면, 대화자들이 서로의 이견을 표출하고 이를 타인에게도 당당하게 보일 수 있어야 한다고 생각한다.**

<표 8> 수사학적 면에서의 프랑스어 대화

이 발췌문은 의견의 ‘차이’에 대해 각 문화가 어떻게 받아들이는지에 대해 토론을 이끌어 낼 수 있는 중요한 질문 주제를 제공한다. 교수자는 학생들과 함께 이 발췌문을 읽고, 한국어로 반 전체 토론을 이끈 후 프랑스어로 프랑스인, 미국인, 한국인의 특징을 말해보게 하는 활동을 제안할 수 있다. 예를 들어, 교수자는 칠판에 다음과 같이 프랑스어 문형을 제시하여 말하기 활동을 장려할 수 있다.

Dans la conversation/le débat, les Américains sont _____.
 les Français sont _____.
 les Coréens sont _____.

교수자는 그룹 별로 학생들이 이 문형 혹은 이와 비슷한 다른 문형들을 사용하여 문장들을 만들어 보게 한 후, 반 전체 토론을 통해 그룹 별로 나온 문장들을 공유하고, 교수자 자신의 의견을 추가할 수 있다.

3. 결론

본고는 미국 대학에서 사용되는 프랑스 문화 교재들에 나타난 프랑스인과 미국인의 대화에 대한 인식을 비교함으로써 한국인 프랑스어 교수자에게 주는 시사점을 도출하고자 하였다.

우리는 첫째, 세 문화 교재의 분석을 통해 효과적인 외국어로의

의사소통을 위해서는 해당 언어의 학습 외에 그 언어가 사용되는 사회의 문화에 대해 세심한 학습이 필요함을 깨달았다. 우리가 살펴본 프랑스인과 미국인의 근본적인 사고방식의 차이는 ‘대화’에 대한 전제로, 프랑스인은 미국인과 달리 대화를 하기 위한 선행 조건으로 대화상대자와의 관계 지속성 여부를 중요한 요소로 봄을 알 수 있었다.

둘째, 우리는 미국 대학에서 사용되는 프랑스 문화 교재들이 문화 인류학이라는 공통의 저술 관점을 견지하면서 문화 항목 별로 구체적인 상황과 그에 대한 체계적인 설명과 예시들을 제시하여 문화 수업을 가르치는 한국인 교수자에게도 유익한 참고자료가 될 수 있음을 알 수 있었다.

셋째, 많은 한국인 프랑스어 학습자들은 프랑스인과 미국인의 대화 관행 면의 서로 다른 특징에 대해 나름대로의 뚜렷한 의견을 가지고 있었으며, 교수자는 이 점을 프랑스 문화를 가르치는 데 선행 지식으로 활용할 수 있음을 알 수 있었다. 즉, 학습자가 특정 문화에 대해 가진 고정관념은 교수자에게 효과적인 문화 수업을 계획하는데 유익한 도구가 될 수 있음을 확인하였다.

넷째, 우리는 학생 대상의 설문 조사 분석을 통하여 학습자의 프랑스 문화 이해에 과거 프랑스어 학습 경험이 중요하게 작용하였음을 유추할 수 있었으며, 이것은 대학에서의 프랑스어 수업 존립의 중요성을 역설한다. 이상적으로 대학의 프랑스어 교육과정은 한국어로 개설하는 개론 수준의 프랑스 문화 수업 외에 프랑스어와 프랑스 문화가 유기적으로 통합된, 다양한 프랑스 문화 수업 개발에 더욱 힘써야 할 것이다. 세계화의 추세 속에 오늘날의 대학이 양성해야 할 프랑스어 학습자는 프랑스어와 프랑스 문화를 모두 잘 알고, 이 지식을 프랑스어로 의사소통에 적용할 수 있는 자기효능감이 높은 학습자이기 때문이다.

본고는 미국의 문화 교재 분석에 기반하여 우리나라의 교육 현장에 적용할 수 있는 몇 가지 수업 활동의 유형을 제안한 것으로, 이 활동들이 보편적으로 실행 가능한 활동이 되기 위해서는 더 많은 학생 대상의 타문화 인식에 대한 설문 조사와 교수자의 문화 수업 경

힘 공유가 이루어져야 할 것이다. 또한 학계에서는 다양한 문화 항목에 대한 비교 문화 관점의 연구들이 축적되어야 할 것이다. 아무쪼록 본고가 비교 문화 관점의 학습자 중심 교육을 장려하는 계기가 되어 교수자가 프랑스 문화를 보다 생생하게 다차원적으로 소개하고, 교수자와 학습자 간, 그리고 학습자 간 소통이 원활한 수업의 개발에 조금이나마 기여하기를 바란다.

참고문헌

- American Association of Teachers of French National Commission on Cultural Competence, *Acquiring Cross-Cultural Competence: Four Stages for Students of French*, Singerman, J. (editor), Chicago, NTC Publishing Group, 1996.
- Brander, Pat *et al.*, *Education Pack: Ideas, resources, methods and activities for informal intercultural education with young people and adults*, Second edition revised, Hungary, Directorate of Youth and Sports, Council of Europe, 2016.
- Carroll, Raymonde, *Évidences invisibles: Américains et Français au quotidien*, Paris, Seuil, 1987.
- _____, *Cultural Misunderstandings: The French-American Experience*, Carol Volk (trad.), Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- Chaves, Rose-Marie *et al.*, *L'Interculturel en classe*, Grenoble, PUG, 2012.
- Hadley, A. Omaggio, *Teaching Language in Context* (Second edition), Boston, Heinle & Heinle, 1993.
- Nadeau, Jean-Benoît & Barlow, Julie, *Sixty Million Frenchmen Can't Be Wrong*, Naperville, Sourcebooks, 2003.
- Wylie, Laurence & Brière, Jean-François, *Les Français* (Third edition), Upper Saddle River, Prentice Hall, 2001.
- 강성영, 「새로운 교육과정에 따른 프랑스 문화 교육의 목표 및 내용 구성 방안」, 『프랑스어문교육』, 제20집, 2005, pp. 7-22.
- 곽노경, 「프랑스 문화 교육에서의 상호 문화적 접근: 현장 사례 분석을 중심으로」, 『프랑스어문교육』, 제41집, 한국프랑스어문교육학회, 2012, pp. 7-28.

- 김대행, 「한국어교육과 언어문화」, 『국어교육연구』, 제 12집, 국어교육학회, 2003, pp. 157-180.
- 김은정, 「상호문화 접근법에 기반한 문화 교육 - 프랑스와 한국의 문화 비교 관점에서」, 『프랑스어문교육』, 제37집, 한국프랑스어문교육학회, 2011, pp. 7-34.
- 로렌스 와일리 외, 『프렌치 프랑스 - 하버드 석학이 분석한 프랑스인들의 삶』, 손주경 역, 서울, 고려대학교 출판부, 2007.
- 에드워드 홀, 『생명의 춤』 최효선 역, 한길사, 2000.
- _____, 『문화를 넘어서』, 최효선 역, 한길사, 2000.
- _____, 『숨겨진 차원』, 최효선 역, 한길사, 2002.
- _____, 『침묵의 언어』, 최효선 역, 한길사, 2013.
- 이봉지, 「대학에서의 프랑스 문화 교육: 무엇을 가르쳐야 하는가?」, 『프랑스어문교육』, 제6집, 한국프랑스어문교육학회, 1998, pp. 25-45.
- 조항덕, 「대학에서의 프랑스 언어-문화 교육에 대한 고찰」, 『프랑스어문교육』, 제42집, 한국프랑스어문교육학회, 2013, pp. 87-108.
- 허영식, 『다문화 사회와 간문화성』, 서울, 강현출판사, 2010.

웹사이트:

<https://www.usnews.com/best-colleges/rankings/national-liberal-arts-colleges>
https://en.wikipedia.org/wiki/Sixty_Million_Frenchmen_Can%27t_Be_Wrong
<https://youtu.be/vs-pI5JiS8A>

Résumé

Vers une meilleure compréhension de la culture française chez les apprenants coréens

- Étude comparée de manuels de culture française d'universités américaines -

CHOI E-Jung
(Université féminine Ewha, chargée de cours)

Le présent article a pour but de proposer aux enseignants des pistes de réflexion pour une meilleure compréhension de la culture française chez les apprenants coréens. En nous appuyant sur l'analyse comparative, nous avons abordé les différences entre la France et les États-Unis.

Pour ce faire, nous avons choisi la pratique de la conversation, présentée dans trois références universitaires américaines: *les Français*, *Évidences invisibles* et *Sixty Million Frenchmen Can't Be Wrong*.

En comparant des pages consacrées à 'la conversation' dans ces ouvrages, nous avons identifié quelques conceptions différentes entre les Français et les Américains:

1. Les Français sourient peu et adressent moins facilement la parole à des inconnus;
2. Les Français recourent plus volontiers à des questions rhétoriques qui n'attendent pas vraiment de réponse, mais constituent plutôt un signe d'intérêt envers leur interlocuteur;
3. Les Français aiment confronter de différentes opinions et exprimer plus spontanément la leur lorsqu'elle se distingue des autres.

Afin de mieux présenter ces différences dans les activités en classe, les enseignants pourraient mener une discussion dirigée en groupe dans laquelle tous les élèves parlent spontanément de leurs expériences personnelles; intégrer des éléments linguistiques appropriés dans la présentation des différences culturelles entre les deux pays.

Mots Clés : enseignement de la culture, culture française, conversation, stéréotype, savoir culturel

투 고 일 : 2020.03.24

심사완료일 : 2020.04.26

게재확정일 : 2020.05.08

별첨

프랑스인과 미국인에 대한 인식 조사

학번:

다음 문항들은 모두 여러분의 개인적인 생각을 묻는 질문으로, 자유롭게 생각나는 대로 쓰세요. 이 조사 결과는 효과적인 프랑스 문화 수업 개발을 위한 기초 자료로 사용하는 것 외 다른 목적으로는 사용하지 않으니, 안심하고 솔직하게 여러분의 생각을 적으세요.

1. 프랑스인을 생각하면 무엇이 떠오르나요? 자유롭게 써 보세요.
2. 미국인을 생각하면 무엇이 떠오르나요? 자유롭게 써 보세요.
3. 프랑스인과 미국인을 비교할 때 가장 먼저 떠오르는 차이점은 무엇인가요? 자유롭게 써 보세요.
4. 여가생활 면에서 프랑스인과 미국인을 비교한다면, 어떤 공통점 혹은 차이점이 있다고 생각하나요?
5. 말하는 방식(논리 전개) 면에서 프랑스인과 미국인을 비교한다면, 어떤 공통점 혹은 차이점이 있다고 생각하나요? 자유롭게 써 보세요.
6. 제스처(비언어적인 표현) 면에서 프랑스인과 미국인을 비교한다면, 어떤 공통점 혹은 차이점이 있다고 생각하나요? 자유롭게 써 보세요.

2020년도 학회 임원진

회장	문시연(숙명여대)	
부회장	김용현(아주대), 조화림(전북대), Benjamin Joinau(홍익대)	
감사	지영래(고려), 고봉만(충북대)	
총무이사	전지혜(숙명여대)	
학술이사	심지영(방통대), 김선형(홍익대), 차지연(충남대)	
상임편집이사	박선아(경상대)	
편집이사	손현정(연세대), 박희태(성균관대)	
대외협력이사	최내경(서경대)	
재무이사	이가야(숙명여대)	
기획이사	노철환(인하대)	
정보이사	김영옥(서울대)	
이사(가나다순)	김민채(연세대)	신정아(한국외대)
	김태훈(전남대)	오정숙(경희대)
	노시훈(전남대)	윤학로(강원대)
	노윤채(성균관대)	이강호(육사)
	노희진(한국외대)	이윤수(공주대)
	박성혜(고려대)	이춘우(경상대)
	박아르마(건양대)	이현중(신한대)
	변웅(서울대)	전종호(서강대)
	손정훈(아주대)	정상현(숙명여대)
	송진석(충남대)	
	신욱근(공주대)	

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'études de la culture française et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 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 활동 시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.
- 제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

- 제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.
1. 회장 및 감사의 선출
 2. 회칙의 개정
 3. 예산·결산 및 사업계획 승인
 4. 기타 주요사항
- 제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.
- 제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.
- 제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회

원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 대외협력, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

- 총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일
기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회에 당연직 이사가 된다.

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
- 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
- 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산·결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의

협의를 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 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정

한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가?
(선행연구를 충실하게 검토했는가?)
- 2) 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
- 3) 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
- 4) 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
- 5) 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 게재 시 논문 저자의 소속 및 직위를 기재한다, 3) 항에 해당하는 논문은 당 호에는 게재 불가로 처리하고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거치며, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 의의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 해당 분야의 권위자에게 재심을 의뢰해야 한다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 31조 본 규정은 2019년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 32조 본 규정은 2020년 1월 1일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 「프랑스문화예술연구」에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리 규정을 지켜 작성하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다.

연구윤리규정 시행 지침

- 제 2조 연구윤리규정 서약
프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 윤리규정의 발효 시 윤리규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.
- 제 3조 연구윤리위원회 구성
연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
- 제 4조 연구윤리위원회의 활동
연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원의 소청이 있을 경우 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.
- 제 5조 연구윤리위원회의 소집
연구윤리위원회는 회원의 공식적인 서면요청에 따라 위원장이 소집하되, 소집에 앞서 위원장은 위원장이 지명한 5인 이내의 연구윤리 위원들로 구성된 연구윤리예비위원회에 소청 당사자를 출석시켜 소청을 원만하게 해결하도록 노력한다.
- 제 6조 연구윤리위원회의 심의 및 징계
연구윤리규정 위반으로 보고된 회원은 연구윤리위원회에서 행

하는 조사에 협조해야 하며, 연구윤리위원회는 연구윤리규정 위반으로 보고된 회원에게 충분한 소명 기회를 주어야 한다. 최종적으로 연구윤리규정을 위반했다고 판정된 회원은 위반의 정도에 따라 경고, 회원자격 정지 내지 박탈 등의 징계를 할 수 있다.

제 7조 연구윤리심의와 관련된 비밀 보호

연구윤리규정 위반 여부에 대한 최종적인 결정이 내려질 때까지 연구윤리위원회는 해당 회원의 신원과 소청을 한 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제 8조 연구윤리규정의 수정

연구윤리규정의 수정 절차는 본 학회 회칙 개정 절차에 준한다. 연구윤리규정이 수정될 경우, 기존의 규정을 준수하기로 서약한 회원은 추가적인 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사 규정

1. 투고된 논문의 심사는 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원이 담당한다.
2. 심사는 편집위원회에서 작성한 심사 의견서 각 항목에 대하여 심사위원이 평가하는 방식을 택하고 종합의견 및 평가점수를 부여한다. 각 편정등급에 해당하는 평가점수는 다음과 같다.

무수정 게재	80점 이상
부분수정 후 게재	70~79점
수정 후 재심사	60~69점
게재 불가	60점 미만

3. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
4. 수정 후 재심사에 해당하는 평가를 받은 논문은 당 호에는 게재 불가로 처리되고 다음 호에 수정 후 재심사 과정을 거친다.
5. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
6. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 받는다.

『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 투고자는 투고시스템 상의 논문유사도 검사결과를 제출한다.
<https://check.kci.go.kr>
5. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
6. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
7. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 논문 제목, 소속, 이름(한글 및 영문), 요약문(한국어 및 외국어), 주제어(한국어 및 외국어)를 반드시 첨부한다.
8. 투고 및 게재 논문의 첫 장에 이름, 소속, 직위를 표시한다. 직위는 소속 학교 표기에 따른다. 예) 000 (00 대학교 0교수)
9. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.

- 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.

보들레르의 『악의 꽃』은...

- 한국어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 「한글」로 표시한다.

홍길동의 「보들레르 시 연구」에 따르면...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이탤릭체로 표시한다.

Les fleurs du mal de Baudelaire...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 <français>로 표시한다.

<Le dossier de Baudelaire> de Claude Pichois...

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 한국어 français로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌

- 문헌은 외국문헌에 이어 한국문헌의 순서로, ABC와 가나다순으로 정렬한다.

- 저자명은 성, 이름순으로 기재한다.

* 단행본

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1990.

Camus, Albert, *L'Etranger*, Paris, Folio, 1972.

홍길동, 『악의 꽃과 모더니즘』, 서울, ○○ 출판사, 2018.

* 논문, 잡지

Barthes, Roland, 〈Histoire et littérature : a propos de Racine〉, in *Annales*, n.3, 1960. pp.524-537.

Pichois, Claude, 〈Le dossier de Baudelaire〉, in *Romantisme*, n.8, 1974, pp.92-102.

홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제 55집, 2016, pp.25-45.

■ 요약문

- 한국어와 외국어(프랑스어 또는 영어)로 두 개의 요약문을 작성하며 각 요약문의 마지막에 해당언어의 주제어를 포함한다.

- 국문요약은 논문 앞 저자명과 목차 사이에, 외국어요약은 논문 끝에 둔다.

- 요약문의 길이는 공백을 포함하여 국문요약 450자 내외, 외국어요약 1500자 내외로 한다.

■ 각주

- 각주의 표기는 본문에 준하되, 저자명은 이름, 성 순으로 하며 인용 페이지를 명확히 기재한다.

1) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p.22. ; 『악의 꽃』, 홍길동 역, 서울, ○○ 출판사, 2010, p.32.

2) Claude Pichois, 〈Le dossier de Baudelaire〉, in *Romantisme*, n.8, 1974, pp.95-96.

3) 홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016, p.27.

■ 위에 언급한 사항 이외의 사항은 관례에 준한다.

9. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

10. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게

한다.

- 학회전용메일 cfafrance@naver.com
- 상임편집이사
 - 박선아 (경상대), barat87@hanmail.net
- 편집이사
 - 손현정 (연세대), sonhj@yonsei.ac.kr
 - 박희태 (성균관대), parkht@gmail.com

11. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부해야 한다.

- ▶ 심사료 : 일반논문 - 6만원 (전임, 비전임 동일), 연구비 지원논문 - 35만원
- ▶ 게재료 : 일반논문 - 전임교수 9만원, 비전임교수 면제
 연구비 지원논문 - 추가 게재료 없음 (심사결과 <게재 불가> 시 심사료 6만원을 제외한 29만원 환불)
- ▶ 초과 편집비 : 출간물로 25쪽 초과시 1쪽 당 3천원 (일반/연구비 지원논문 동일)

* 논문 투고시 심사료/게재료와 함께 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)을 반드시 납부해야 한다.

* 게재료, 초과 편집비, 연회비를 미납한 회원의 투고 논문은 학회지 게재 절차가 지연될 수 있다.

* 심사료 등은 회원 본인 이름과 함께 입금액의 목적을 함께 기재해 다음의 계좌로 입금한 후 재무이사에게 이메일이나 문자로 송금 사실을 통보한다. (예: 홍길동(심사), 홍길동(게재), 홍길동(회비), 홍길동(초과))

- 재무이사
 - 이가야 (숙명여대), kaya7551@gmail.com

2020 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장	박선아(경상대)	
편집이사	박희태(성균관대) 손현정(연세대)	
편집위원	김대영(충북대)	이선화(영남대)
	김미성(연세대)	이선희(강원대)
	김선형(홍익대)	이수원(전남대)
	김준현(고려대)	이윤수(공주대)
	도윤정(인하대)	이은미(충북대)
	박은영(인천대)	이춘우(경상대)
	박재연(서울대)	이충훈(한양대)
	변광배(한국외대)	임기대(부산외대)
	신옥근(공주대)	조지숙(가천대)
	심지영(방통대)	Marie Caisso(성균관대)
	유재명(경희대)	Antoine Coppola(성균관대)

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

프랑스 문화예술과 관련된 분야를 학술적으로 전공하는 학계의 학자 및 해당분야에서 전문적으로 종사하거나 활동하는 자로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회가 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

전지혜(숙명여대), jihye.chun@sookmyung.ac.kr

학회 홈페이지 우측 하단의 <회원가입> 링크를 통해 작성

4. 가입비 및 연회비 납부방법

일반회원(정회원 및 특별회원) : 가입비 10,000원,

연회비 전입 50,000원/비전입 20,000원

기관회원 : 가입비 10,000원, 연회비 50,000원

납부방법 : 학술대회 당일 납부하거나 다음 계좌로 송금한다.

295 ■ 2020 프랑스문화예술연구 제72집

은행명 : 신한은행

계좌번호 : 110-511-339463

예금주 : 이가야 (숙명여대), kaya7551@gmail.com

프랑스문화예술연구
2020 여름호(제72집)

초 판 인 쇄 : 2020년 5월 25일

초 판 발 행 : 2020년 5월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품