

# 뮤지컬 「레미제라블」의 극적, 음악적 구성 방식

조 만 수  
(충북대학교)

## ❖ 국문초록

극 장르에 속하면서 동시에 음악 장르인 뮤지컬에 대한 일반적인 오해는 뮤지컬에서는 음악이 극에 봉사한다고 생각하는 것이다. 즉 극전개를 위한 서술적인 에피소드들의 연속이 존재하고, 음악은 각 에피소드에 부합하는 분위기를 창출한다는 것이다. 이 경우, 음악은 극에 종속되는 부차적인 요소가 된다. 뮤지컬에 대한 우리의 입장은 음악적 구성이 극의 전개와 긴밀히 결합되어 있으며, 보다 정확히 말한다면 음악적 전개에 의해 극이 진행된다는 것이다. 본 논문은 이와 같은 입장을 뮤지컬 역사상 가장 성공적이었던 작품 중 하나인 「레미제라블」을 통해서 입증해보고자 한다.

소설 『레미제라블』의 뮤지컬로의 각색은 단지 소설을 에피소드의 연속으로 축약하는 것이 아니다. 소설을 극화는 뮤지컬 창작자들이 원작 속에서 무엇을 극적 행위로 추출하는가를 관찰하게 한다. 그리고 우리는 뮤지컬 창작자들의 해석이 그들의 음악적 구성 속에 어떻게 반영되는가에 관심을 기울인다.

본 논문은 뮤지컬 「레미제라블」을 이루는 40편의 노래들의 음악적 구성을 분석하여 도표로 제시하였다. 이 도표는 작품에 사용된 음악적 모티브들의 반복을 시각화함으로써 음악적 구성과 극적 전개의 관계를 설명한다.

『레미제라블』을 관통하는 주제는 장 발장이라는 인물의 변모이다. 그의 변모는 도둑으로부터 예수로 변모하는 과정이며, 죄인임을 부정하는 단계에서 죄인임을 고백하는 단계로의 변모이다. 비참, 사랑, 이름이라는 테마를 중심으로 장 발장의 변모라는 극적

---

\* 이 논문은 2013년도 충북대학교 학술연구지원사업의 연구비 지원에 의하여 연구되었음.

행위가 음악적으로 구축되는 방식을 고찰하였다.

본 논문은 극의 갈등을 구성하는 대립항으로서 장 발장과 자베르의 관계, 장 발장과 테나르디에의 관계가 음악적으로 구성되는 방식을 설명하였다. 뮤지컬 「레미제라블」의 성공은 원작에 대한 심도있는 해석을 성공적으로 음악적 구성으로 구현했기 때문이다.

주제어 : 뮤지컬, 『레미제라블』, 빅토르 위고, 음악 구성, 각색

## 1. 서론 : 뮤지컬의 극전개 방식

뮤지컬 「레미제라블」의 기념비적인 성공은 동일하게 빅토르 위고의 원작을 사용한 프랑스 뮤지컬 「노트르담 드 파리」의 제한된 성공과 비교하여 의미있는 관찰지점을 제시한다. 「노트르담 드 파리」가 퀘벡과 프랑스를 중심으로, 그리고 우리나라를 비롯하여 프랑스 문화에 호의적인 특정 시장에서 성공을 거두었다면, 「레미제라블」은 전세계적으로 6000만명 이상의 관객을 동원하여, 「오페라의 유령」에 이어 두 번째로 많은 관객을 동원한 것은 물론, 웨스트 엔드에서 가장 오랫동안 전용관에서 공연된 작품으로 기록되었다.

이와 같은 차별성은 카네기 맥킨토시라는 걸출한 제작자가 관여함으로써 영미권 관객의 요구에 부합하는 작품을 만들었다는 일반적인 설명만으로 납득될 수는 없는 것이다. 프랑스적인 것과 영미적인 것을 나누기 이전에 이 작품들의 질적인 차별성을 만들어내는 가장 중요한 요인은 뮤지컬이라는 장르의 본질을 파악하는 방식으로부터 생겨난다.

캐나다 출신 뤽 플라몽동이 극작과 가사를 담당하고, 이탈리아 출신 리카르도 코시안테가 작곡한 「노트르담 드 파리」는 작품 속의 여러 편의 음악 넘버들이 대중적으로 사랑을 받았지만, 음악이 극적 서술을 이끌지 못하고 개별 에피소드의 분위기를 만들어주거나 인물의 감정을 토로하게 하는 기능에 한정되었다.<sup>1)</sup> 이는 원작 소설을 순차적인 서술적 단위로 구분짓고 개별 단위에

1) 뮤지컬 「노트르담 드 파리」의 극구성과 음악구성에 대한 자세한 분석은 다음을 참조. (조만수, 「프랑스 뮤지컬의 극적, 서술적 구조」, 『프랑스문화예술연구』, 제24집, 2008, 211-235쪽)

적합한 음악을 할당하는 방식일 뿐, 음악의 유기적 구성을 통하여, 인물과 이야기가 구축되는 것과 거리가 있다. 이는 뮤지컬 시장이 아직 크게 발달되지 않은 프랑스 뮤지컬의 일반적인 구축방식이기도 하다. 원작의 주제를 심도있게 분석하고 이를 음악으로 구현하지 않았음에도 불구하고 일정정도의 성공을 거둔 것은 원작 소설의 대강의 줄거리를 관객이 이미 파악하고 있었기 때문이기도 하다.

반면에, 「노트르담 드 파리」보다 18년이나 앞선 1980년에 뮤지컬의 불모지인 프랑스에서 「레미제라블」을 초연하였던 작사, 작곡가 클로드 미셸 쇠베르그와 대본작가 알랭 부부릴은 완전히 예외적인 존재들이었다. 이들은 음악 자체가 극 전개를 이끌어가는 뮤지컬을 구축하였다. 물론 영국 제작자들에게 의해 다시 수정되는 과정에서 이 부분이 더욱 보강된 것이 이 작품의 전세계적인 성공을 가능하게 한 요인임을 부정해서는 안될 것이다.

본 연구에 앞서 뮤지컬 「레미제라블」을 ‘음악적 텍스트’라는 관점으로 분석한 김광선은 음악이 극언어를 이루고 있음을 다음과 같이 설명하고 있다.

뮤지컬 「레미제라블」은 어느 다른 뮤지컬에 비해 음악이 극언어로 기능하는데 충실하다. 즉 음악이 단순한 효과음이나 분위기 설정의 보조 역할을 벗어나 대사라는 언어 이외에 또 하나의 언어로 작용하고 있는 것이다. 다시 말하자면 음악이 극 내용을 서술하고 있는 것이다.<sup>2)</sup>

「노트르담 드 파리」가 개별 넘버들 간의 유기성이 없이 52개의 넘버들을 열거하는데 그쳤다면, 「레미제라블」은 작품을 관통하는 테마들을 반복하면서, 음악이 극의 흐름은 물론 주제를 구성하는 방식을 보여주고 있다. 음악학자 노영해도 뮤지컬 「레미제라블」에서의 음악적 반복이 극의 의미의 전개를 형성하고 있음을 지적한다.<sup>3)</sup>

소설 『레미제라블』을 뮤지컬로 장르변환하는 개작의 과정이 우리의 관심을 끄는 이유가 여기에 있다. 소설을 뮤지컬로 옮기는 과정은 서사적 이야기

2) 김광선, 「레미제라블의 음악적 텍스트 연구」, 『연극교육연구』, 8, 2002, 128쪽.

3) 노영해, 「19세기 오페라와 현대의 대중적 뮤지컬 사이의 연속성 : <레미제라블>을 중심으로 한 음악적 반복의 중요성」, 『서양음악학』, 제3호, 2000, 111-140쪽.

를 몇 개의 장면으로 분할하고, 장면과 인물에 상응하는 음악을 부여하는 방식으로 이루어지지 않는다. 우선 다른 장르로 전환한다는 것은 원작에 대한 하나의 ‘해석’을 가정하는 일이다. 그러므로 우리는 뮤지컬 창작자들이 원작 소설을 해석하는 방식과 이를 음악적 구성으로 표현하는 방식을 분석하고자 하는 것이다.

작품의 음악적 구성을 이해하기 위해서 도표1과 같이 작품의 음악적 구성을 시각화하였다. 1막 22곡, 2막 18곡 전체 40곡의 넘버들을 30초 단위로 끊어서 반복되는 음악적 단위들을 찾아내는 방식으로 도표를 구성하였다. 반복되는 음악 단위들이 전체 극 전개 속에서 어떤 의미체를 구성하는가를 도표를 통해 시각적으로 제시하고 그 의미를 해석해보고자 하는 것이다.<sup>4)</sup>

뮤지컬 「레미제라블」은 단지 유명 소설 원작을 활용한 대규모 스펙타클이 아니다. 뮤지컬 창작자들은 원작 소설의 주제를 심도있게 연구하였음을 확인할 수 있다. 영국의 일간지 「더 텔레그래프」는 뮤지컬 「레미제라블」에 쏟아진 관객의 호응은 이들이 “인간 본성에 대해 놀라운 관찰”을 했기 때문이라고 지적한다.<sup>5)</sup> 단지 불쌍한 사람들의 이야기 혹은 자베르라는 경감과 가석방 중도주한 수인 장 발장의 쫓고 쫓기는 드라마가 아니라 뮤지컬 창작자들은 ‘비참’이라는 인간의 존재방식과 그것을 벗어나기 위한 정신적, 물리적, 개인적, 사회적 행위들로서 원작 소설을 읽어낸 것이다. 그리고 뮤지컬이라는 장르에 걸맞게 그들의 해석을 음악적 구성을 통해서 극화하고 있는 것이다. 본 논문은 뮤지컬 「레미제라블」이 원작의 해석을 극적, 음악적으로 변환하는 방식을 고찰하고자 한다.

4) 도표는 각각의 모티브를 다른 색의 띠로 표시하도록 하였으나, 도표가 흑백으로 인쇄됨으로써, 전체의 구성 보다는 논문에서 유의미하게 다루는 반복 모티브만을 식별할 수 있도록 원문자 형식으로 표시하였다. 물론 동일 구간에서 주선율과 동시에 반주에서 다른 선율이 진행되는 등 두 가지 이상의 모티브가 진행될 가능성이 많지만 이것이 대립적 진행이 아니라면 단순화하여 단일단위로 표시하였다.

5) Anita Singh, “Sir Cameron Mackintosh explains the success of Les Miserables.” *The Telegraph*, 03, octobre, 2010.

## II. 소설 『레미제라블』의 구성과 주제

『레미제라블』은 방대한 분량의 대하소설이다. 전체 5부로 구성된 이 소설은 1815년 장 발장이 가석방으로 출소하는 순간부터 1832년의 봉기와 그 이후의 시간을 담고 있다. 그가 최초로 투옥된 해까지 거슬러 올라간다면 1796년까지 이 소설의 배경은 거슬러 올라간다. 『레미제라블』은 워털루 전투로 나폴레옹이 패망하여, 프랑스 대혁명 이래의 공화국의 꿈이 무산되고, 왕정이 복고된 역사적 시기를 겪는 한 남자의 삶을 중심으로 삼는다. 하지만 이 이야기는 주인공의 삶에 국한된 것이 아니라 그가 겪은 역사의 시간 속의 한 사회의 거대한 벽화를 그리고 있다. 이와 같은 방대한 분량의 소설을 2시간 반 정도의 뮤지컬 작품으로 각색해 내기 위해서는 해결해야 할 문제들이 적지 않다.

만일 소설에서 뮤지컬로 변환하는 각색 작업이 소설에 나오는 에피소드 중에서 중요한 것들을 추출하여 효과적으로 배치하는 것이라면, 각색 작업에서 원작의 어떤 부분이 삭제되고, 변형되었는지만 파악하면 될 것이다.

우선 가장 두드러지게 변형된 부분은 각 인물이 지닌 과거의 이야기가 생략되었다는 점이다. 미리엘 신부의 이야기, 그리고 팡틴이 코제트를 낳기까지의 이야기가 생략되었다. 더불어 시간적 진행을 빠르게 하기 위해 몇 가지 에피소드와 설정을 생략하였다. 마들렌느라는 이름으로 몽트레유 쉬르 메르 시장으로 있던 장 발장이 자신으로 오해된 죄인을 구하기 위해 자수한 후 체포되어 수감되었다가 다시 탈옥하게 되는 과정도 생략되었다. 수도원에서 지내던 시간도 생략되었으며 고르보 누옥에서 살던 시기도 생략되었다. 인물 관계도 단순화시키는데, 가브로슈가 테나르디에의 아들이라는 설정을 없애버렸다. 에포닌에게 자매가 있다는 설정도 지워버렸으며, 테나르디에의 아내가 사망한 것 또한 뮤지컬에서는 나오지 않는다.

그러나 이와 같은 작업은 시간적 압축과 극진행의 효율을 위한 해결책일 뿐이다. 각색 작업에서 가장 본질적인 것은 장르적 변환과 관련된다. 서사 장르를 극 장르로 옮기는 과정에서 가장 중요한 것은 극행위를 추출하는 것이다. 극행위를 파악한다는 것은 이야기를 에피소드의 총체로서가 아니라 하나

의 중심 주제로 파악하는 것이기 때문이다. 극행위의 추출은 그 자체로서 하나의 해석행위이다. 극행위를 설정함에 있어서는 크게 두 가지를 주목할 필요가 있다. 그것은 첫 째, 극의 처음과 끝을 관통하면서 변화를 이끄는 힘이 무엇인가를 파악하는 것이다. 그리고 두 번째는 대립되는 갈등의 항들을 설정하는 것이다.

무엇보다 소설 『레미제라블』을 관통하는 것은 장 발장의 삶의 여정이다. 죄인 장 발장이 속죄하고 구원받는 과정이 이 여정이다. 이규식은 이를 “한 영혼의 속죄 그리고 희생의 정점을 향해 올라가는 드라마”로 정의한다.<sup>6)</sup> 그의 지적대로, 소설 『레미제라블』은 낮은 곳, 진흙탕, 사회적 바닥, 지옥으로부터 창공, 자유, 천국을 향해 올라가는 이야기이다. 저자 빅토르 위고 자신은 이 변이의 과정을 작품의 본문 속에서 다음과 같이 요약한다.

독자가 눈 아래 가지고 있는 이 책은 처음부터 끝까지 전체와 세부에서, 간헐적이든, 예외적이든, 실패한 것이던 간에, 악에서 선으로, 불의에서 정의로, 거짓에서, 진실로, 밤에서 낮으로, 욕망에서 의식으로, 썩은 시체에서 생명으로, 잔인함에서 의무로, 지옥에서 하늘로, 무에서 신에게로 나아감이다. 출발점은 물질이지만, 도착점은 영혼이다. 시작에는 히드라였지만, 종국에는 천사이다.<sup>7)</sup>

악에서 선으로, 불의에서 정의로, 거짓에서 진실로, 밤에서 낮으로, 탐욕에서 양심으로, 부패로부터 삶으로, 지옥에서 천상으로, 무로부터 신으로의 이동은 이원론적인 대립항들을 가정한다. 만일 이와 같은 이원론적 대립이 선명하고, 이 대립의 극복이 단지 극의 전개에 굴곡을 효과적으로 만들어내기 위한 것이라면, 『레미제라블』은 일종의 멜로드라마에 불과한 소설이었을 것이다. 자베르라는 악인에 의해 추적당하는 선인 장 발장의 투쟁, 그리고 순수한 젊은 연인들의 사랑이야기로 이 작품을 파악하는 것은 이야기의 표면구조에 국한된 해석이다. 장 발장이 감옥으로부터 풀려나는 것, 혹은 자베르의 추적으로부터 벗어나는 것, 그것이 그에게 자유를 주는 것은 아니다. “석방은 해방

6) 이규식, 『빅토르 위고, 시대의 우렁찬 메아리』, 건국대학교 출판부, 1996, 81쪽.

7) Victor Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, 1951, V, 1, 20, p.1267.

이 아니었다. 사람은 감옥에서 나오지만 유죄판결에서 벗어나는 것은 아니었다”<sup>8)</sup>고 위고가 말하듯이, 그는 보다 더 근본적인 해방, 자유, 구원의 문제에 접근하고 있다. 무엇이 인간을 구원하며, 사회를 해방하는가? 위고는 이 작품을 아래와 같이 또 다른 다른 방식으로 요약한다.

이 책은 첫 번째 인물이 무한인 드라마이다. 인간은 두 번째 인물이다.<sup>9)</sup>

‘무한’과 인간은 너무도 간극이 큰 이원론적인 대립항이다. 그러므로 이와 같은 이원론을 극복한다는 것은 “불가능을 향한 여정”<sup>10)</sup>이기도 하다. 그것은 신과 인간을, 위대함과 비참함을 하나의 항목 속에서 화해시키는 것이다. 『레미제라블』은 하나의 항에서 다른 항으로 나아가는 것이 아니라 이 두 항을 하나로 합치는 이야기이다. 이 불가능한 합일을 위한 위고의 사유 방식은 다음과 같다.

무한은 존재합니다. 무한은 여기에 있습니다. 만일 무한이 자아를 지니지 않는다면, 자아는 무한의 한계일 것이고, 무한은 더 이상 무한이 아닐 것입니다. 다른 말로 하면, 무한은 존재하지 않을 것입니다. 그런데 그것은 존재합니다. 그러므로 무한은 자아를 갖습니다. 이와 같은 무한의 자아, 그것이 신입니다.<sup>11)</sup>

자아와 결합된 신성, 무한을 유한 속에 합일시킨 것, 그것은 기독교적 사유 속에서 예수의 이미지이다. 그는 인간이면서 동시에 신이다. 빅토르 위고는 장 발장의 여정을 “중죄인이 예수로 변화”<sup>12)</sup>하는 여정이라고 정의하고 있다. 장 발장의 여정은 십자가를 지고 고통 속에서 걸어간 예수의 여정과 같은 것이다. 예수의 곁에서 십자가에 매달려 죽음을 당하였으나 ‘구원을 받은 도둑’,

8) I, 2, 9, p. 103

9) II, 7, 1, p. 526.

10) Mario Vargas Llosa, *The Temptation of the Impossible*, Princeton University Press, 2004, p. 177. (“journey in search of the impossible”)

11) I, 1, 10, p. 47.

12) V, 9, 4, p. 1475.

그가 바로 장 발장인 것이다. 이 여정은 지옥으로부터 천국으로의 이동이지만, 실제로 구원은 현실태로서 존재하는 것이 아니다. 구원은 지옥의 상태를 견디는 과정에서 찾아오는 것이다. 결국 지옥 속에서 견디면서 구원을 향해 나아가는 인물을 그려내는 것, 이것이 소설 『레미제라블』을 다른 장르로 옮겨 가면서도 보존해야 할 핵심적인 주제이다.

틀롱의 감옥에서 풀려나서, 디즈에서 주교의 은춧대를 훔치고, 다시 파리를 향해 올라가는 장 발장의 여정은 한편에서 고난을 겪는 예수의 여정이면서도, 다른 한편으로는 또 다른 위대한 인물의 여정이기도 하다. 그 여정은 엘바 섬의 유배로부터 벗어난 나폴레옹이 지나간 여정이기도 하다. 동일한 여정들 간 나폴레옹은 워털루 전투에서 패배한다.

그 때가 바로 이 거대한 인간이 쓰러진 때였다.

인류의 운명에서 이 인간의 과도한 무게는 균형을 무너뜨렸다. 이 개인은 그 혼자서 세계 전체보다 더 중요하였다. 인간의 생명력 전체가 단 하나의 머리에 집중되어 있는 과잉, 한 인간의 머리 속으로 올라가버린 세계, 만일 이와 같은 상황이 지속된다면, 문명에 치명적인 것이 될 것이다.<sup>13)</sup>

한 명의 위대한 개인의 결정적인 몰락이후, 위대하지 못한 복수의 사람들, 비참한 사람들, 『레미제라블』의 이야기가 시작된다. ABC의 친구들은 복종하는 자들이라는 뜻의 붙어 단어 abaissés와 동음이의어를 이루면서 ‘비참한 사람들’ 편에 서려는 공화주의 혁명가들의 이야기를 품고 있다. 장 발장의 여정은 이처럼 한 편에서는 종교적 상징으로, 또 다른 편에서는 혁명을 향한 사회적 상징으로 기능한다. 사회적 비참을 극복하는 사회, 모든 사람이 평등하게 살 수 있는 공화국의 이상은 어떻게 달성되는 것일까? 소설 『레미제라블』은 이처럼 비참을 벗어난 미래의 사회의 이상의 달성에 대한 위고의 생각을 담고 있다.

『레미제라블』은 5부로 구성되며 그 각각은 4부를 제외하고는 인물을 제목

13) II, 1, 9, p.344.



으로 삼는다. 1부는 팡틴, 2부는 코제트, 3부는 마리우스, 5부는 장 발장이라 명명되었다. 이들 인물들을 하나로 모으는 키워드는 ‘사랑’이다. 마리우스와 코제트의 사랑, 코제트를 향한 팡틴의 모성으로서의 사랑, 그리고 또 코제트를 향한 장 발장의 부성으로서의 사랑. 그리고 ‘플뤼메가의 서정시와 생드니가의 서사시’라고 명명된 4부는 이 코제트와 마리우스라는 두 연인의 사랑의 이야기와 민중들을 향한 혁명가들의 사랑을 하나로 모은다.

이 작품 속에서 대립항을 설정할 때, 대립항의 한 지점은 장 발장을 위치짓는다. 그리고 장 발장의 대립항으로서 자베르 경감과 테나르디에를 설정할 수 있다. 그러나 자베르나 테나르디에가 단순히 주인공 장 발장의 여정의 방해자로서만 등장하는 것은 아니다. 두 사람의 중요성은 이 두 인물이 장 발장과 공통점을 지니고 있다는 점이다. 워털루 전투에서 죽어가는 폰메르시에 대령을 짊어지고 그를 살려낸 테나르디에는 폰메르시에 대령의 아들 마리우스를 짊어지고 봉기가 진압된 파리의 하수구를 걷는 장 발장과 공통점을 갖는다. 워털루 전투와 관련된 테나르디에의 일화를 뮤지컬에서는 전혀 활용하지 않는다. 하지만 도둑이라는 공통점에도 불구하고 한 사람은 구원받고 또 한 사람은 구원받지 못하고 비참한 나라에서 머무는 이 대립은 뮤지컬에서도 활용되는 주요 극갈등의 지점이다.

자베르 경감과 장 발장의 대립은 그 대립의 강도가 테나르디에와의 대립보다 더욱 강하지만 그만큼 더 강한 공통점으로부터 출발한다. 이 관계는 선/악의 극명한 대립이라기 보다는 선/악이 서로에게 침투된 관계이다. 이 섬세한 대립 관계를 음악이 표현하는 방식이 무엇인가를 확인하는 것이 소설의 주제와 구성을 뮤지컬의 음악적 구성으로 전이시키는 방식을 잘 드러내 줄 것이다.

### III. 뮤지컬의 해석과 음악적 전개

#### 1. 비참한 사람들

프랑스어 원제목이 말해주듯이 이 작품은 복수형으로서의 ‘비참한 사람들 Les Misérables’에 관한 이야기이다. 19세기 역사를 겪는 작가이자 정치가인

위고에게 ‘비참’이라는 주제는 피할 수 없는 것이었다. 1849년 의회에서 ‘비참에 관한 연설’을 하면서, “비참의 폐지라는 숭고한 목표를 향해 나가는 것”을 의회의 목표가 되기를 희망했듯이, 그는 소설 세계 속에서도, 한 개인이 그리고 나아가 한 사회가 비참한 상태를 벗어날 수 있는 방식이 무엇인가에 대해 고민한다. 최초로 이 작품의 제목은 현재와 의미는 같지만, ‘비참’이라는 명사형의 복수형인 *Les Misères*였다. 주인공의 이름이 장 트레장Jean Tréjean으로 설정된 이 작품의 집필은 1845년에 시작되어 상당한 진척을 보였으나 1848년 2월 혁명기에 중단된다. 그 후 1860년에 현재의 주인공과 제목으로 다시 집필을 시작하여 1862년에 출판을 하였다.

장 발장이라는 주인공의 이야기로 집약되면서도 주인공의 이름을 제목으로 삼는 대신 복수형의 ‘비참한 사람들’이라는 제목을 선택하였다면, 우선 빅토르 위고가 ‘비참’이라는 단어를 정의하는 방식을 이해해야 한다. 안느 위베르스펠트는 『레미제라블』 전체를 “비참에 이름을 부여하는 것nommer la misère”<sup>14)</sup>이라는 개념 속에서 바라본다. 레미제라블의 이탈리아어 번역본의 편집자에게 보낸 편지에서, 위고 자신은 “비참한 자의 이름은 ‘인간’<sup>15)</sup>이라고 명시하고 있다. 결국 ‘비참한 자’는 인간 존재 전체를 일컫는 것이다.

‘비참’, 혹은 ‘비참한’이라는 형용사는 프랑스어에서 사용될 때 즉각적으로 파스칼을 참조하게 되는 단어이다. 팡세에서 파스칼은 ‘인간은 비참하고 동시에 위대하다’고 정의하며 “인간이 위대한 것은 자신이 비참하다는 것을 알기 때문이다”라고 말한다. 팡세가 호교론이듯이, 위고가 인간의 비참한 존재론적 조건을 사유할 때 이는 분명 기독교적인 사유에 기초하는 것이다. 인간은 ‘죄인’이며 ‘비참한 존재’이다. 그러므로 장 발장이 죄수로서 등장하는 것은 우연이 아니다. 죄와 자유의 문제, 비참과 위대의 문제가 사유되고 있는 것이다.

빅토르 위고가 정의하는 비참은 기독교적인 시각 속에서 인간 존재의 상태이며 동시에 19세기 사회상 속에서의 민중의 상태를 지칭한다. 주권자이지

14) Anne Ubersfeld, “Nommer la misère” in *Hugo/Les Misérables*, Klincksieck, 1995, pp.114-126

15) Le misérable s'appelle l'HOMME; (재인용, 1862년 10월 18일, Daëlli에게 쓴 편지, Myriam Roman, Marie-Christine Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, Belin, 1995)

못한 노예상태의 시민은 비참한 존재이다. 프랑스 공화국을 위한 혁명은 실패하고, 왕정이 복고되었다. 이처럼 빅토르 위고는 기독교적 세계인식과 19세기 정치사회적 상황을 분리시켜 사고하지 않는다. 사회적 비참은 종교적 상징으로서의 ‘지옥’으로 표현된다. 레미제라블 서문에서 그는 “문명의 한 가운데서 인위적으로 지옥을 만드는 사회적 영벌”<sup>16)</sup>이 없어지지 않는 한 자신의 책이 무용하지 않을 것이라고 설명하고 있다.

그런데 비참함은 자신이 비참함을 인식하는 순간에 의미를 획득한다. 파스칼의 말처럼, 인간은 자신이 비참함을 인지하는 것으로부터 위대함을 향해 나아갈 수 있다.

장 발장이 자기도 모르는 채 동전을 밟아 꼬마 제르베르의 돈을 가로채게 되었음을 알게 되었을 때, 그는 그의 비참함을 인식한다. 그는 한 명의 비참한 사람이다.

그것이 그의 마지막 노력이었다. 마치 보이지 않는 힘이 그를 양심의 무게로 눌러서 잡아서 다리가 접힌 것이었다. 그는 커다란 돌위에 기진맥진하여 쓰러졌다. 머리카락 속으로 손바닥을 넣고, 얼굴은 무릎 속에 파묻은 채 소리쳤다. “나는 비참한 사람이구나.”<sup>17)</sup>

하지만 이처럼 자신의 비참함을 인식하고 다른 차원으로 이동하는 한 개인에 국한 되는 것이 아니라, 이 작품은 복수형으로서의 인류 모두를 아우르는 의미에서의 『비참한 자들』임을 인식해야 한다. ‘나’에 국한 되는 것이 아닌, 익명의 ‘나들’로 존재 규정을 확대해 나가야 한다. 더 이상 ‘장 발장’이라는 개인이 아니라, 확대된 보편적인 이름이 요구된다. 미리엘 신부가 장 발장에게 말한다.

여기는 나의 집이라기보다는 당신의 집이요. 여기 있는 것은 모두 당신 것이요. 어찌 내가 당신의 이름을 알 필요가 있겠소? 더구나 당신이 이름을 말하기 전에 당신에게는 내가 알던 이름 하나가 있소. (...) 당신의 이름은

16) Victor Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, 1951. p.2.

17) I. 2, 13, p.118.

나의 형제요.<sup>18)</sup>

장 발장이라는 이름에 익명성, 복수성이 이미 내포되어 있다. 장Jean이라는 이름은 프랑스에서 가장 흔한 이름이기에 이미 익명성이 확보된 이름이다. 1846년 기획되었던 최초의 이 작품의 기획 속에서 주인공의 이름은 장 트레장Jean Tréjean이었다. 그의 이름은 가장 흔한 이름을 지닌 사람‘장’이면서 ‘매우très’ ‘장’인 사람이라는 뜻이 된다. 장 발장Jean Valjean으로 주인공 이름을 바꾸었을 때도 역시 같은 방식의 풀이가 가능하다. 발장은 ‘진짜 vrai’ ‘장’, 혹은 ‘여기 있는voilà’ ‘장’이라는 어감을 갖는다. 그러므로 그의 이름은 한 명의 개인이면서 동시에 다수의 익명의 개인들 속에 소속된 사람을 지칭하게 된다. 이는 이름에 국한된 것이 아니다. 장 발장의 삶 그 자체는 자신의 이름을 숨기고 다수의 다른 이름들 속으로, 익명의 존재들 속으로 숨어들어가는 과정이다. 장 발장에서, 죄수 24601, 그리고 마들렌느 시장, 죄수 9430, 포슈르방, 르블랑, 위르뱅 파브르 등등으로 그는 정체를 계속 변화되어 서술된다. 그의 변화를 고찰하면서 피에르-에트몽 퀴드모르는 장 발장이라는 개인이 그의 ‘아바타’인 복수형의 인물들로의 변화하는 과정은 고유한 이름으로부터 이름이 부재하는 더 보편적인 존재로의 이동이라고 지적한다.<sup>19)</sup>

『레미제라블』 속의 고유명사를 연구한 미셸 그리모는 동일한 문제에 접근하면서 Jean이라는 이름은 일반적인 사람들을 의미하는 단어 ‘gens’과 동일하게 발음된다는 점에 주목한다. 장 발장이라는 이름은 ‘사람들’이라는 익명의 복수형의 사람들을 지시한다. 그러므로 ‘비참한 사람들’이라는 작품 제목은 장 발장이라는 주인공의 이름을 사실상 제목으로 사용한 것이나 마찬가지인 것이다.<sup>20)</sup>

장Jean이라는 이름은 발음을 기준으로 ‘Je’와 ‘on’으로 해체할 수도 있다. ‘나’를 의미하는 주어인칭대명사 Je와 일반적으로 복수의 익명의 사람들을

18) I, 2, 3, p.82.

19) Pierre-Etienne Cudmore, “Jean Valjean et les avatars du poète éponyme”, *The French Review*, 1 December 1987, Vol.61(2), p.172.

20) Michel Grimaud. "De Victor Hugo à Homère-Hogu: l'onomastique des Misérables". *L'Esprit Créateur*, 16, 1976, p.226.

의미하는 부정대명사 on의 결합어로 간주하는 것이다. 안느 위베스트펠트에게 이 익명의 복수는 타자이기도 하며 보편자로서의 신이기도 하다. 그것은 하나의 전체를 이루는 일반성이며, ‘이름지어지지 않는 자’로서의 신을 향한다.

자아는 부정대명사로서의 ‘사람들’이라는 익명성을 향해, 타자와 닮은 누군가라는 익명성을 향한 소명을 지닌다. [...] 일반주어로서의 ‘사람들’. 위고는 자아의 익명성이라는 이 끔찍한 문제로부터 결코 벗어난 적이 없다. 신은 자아와 마찬가지로 항상 ‘누군가’라는 익명성으로만 존재한다.<sup>21)</sup>

‘비참한 사람들’을 위한 테마는 <Look down>이라는 노래로 표현된다. 이 노래는 두 번 반복된다. 첫 번째는 프롤로그 부분에서, 두 번째는 파리 장면에서 이 노래가 연주된다. 분석표에서 ①번 표시가 된 부분이다. 프롤로그 부분에서 장 발장은 갠리선의 중노동을 감수해야 하는 중죄인이다. 갠리선의 중노동의 조건은 죄인들 스스로 말하듯 태양이 뜨거워 ‘지옥’과도 같은 곳이다. 이 지옥에서 장 발장은 혼자가 아니다. 그들은 모두 죄인들이다. 그러나 이들은 죄인임을 인정하지 않는다. 그들은 “나는 죄가 없어요”라고 외친다. 그러나 감옥 밖으로 나가도 그들에게 자유는 주어지지 않는다. 장 발장은 가석방의 의미가 자유라고 인식하지만, 자베르는 그가 영원히 노예일 것이라고 단언한다. 결국 도둑질로 처벌받는 형법상 죄인에 국한된 것이 아니라, 기도 교적인 세계관 속에서의 인간의 조건으로서의 ‘죄인’인 장 발장은 이 비참한 상태로부터 쉽게 벗어날 수 없다.

두 번째의 <Look down>은 1막의 14번째 노래이다. 자베르의 추적을 피해 수도원으로 피신했던 장 발장과 코제트가 9년 뒤 파리에 나타나고, 길거리의 거지들은 적선을 위한 자비를, 혁명가들은 자유를 요구한다. <Paris, Look down>은 사회적으로 비참한 사람들의 노래이며 동시에 그 비참을 인식하고,

21) Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon, étude sur le théâtre de Hugo*, José Corti, 2001, p.776. (tout moi a vocation à l’anonymat, à être ce on, ce quelqu’un tout semblable à un autre. (...) Le on : Hugo ne sort jamais de ce problème terrible de l’anonymat du moi. Dieu comme le moi finissent par n’être jamais que le quelqu’un.)

자유를 갈구하는 혁명가들의 노래이다. 동일한 음악적 모티브를 재사용하면서 비참의 주제를 개별성으로부터 보편성으로, 그리고 다시 개인성에서 사회성으로 확대해나간다.

흥미로운 점은 <Look down>의 노래 테마가 장 발장과 자베르가 대면하여 대결하는 1막 10번곡 <The Confrontation>에서도 반복되어 나타난다는 점이다. 표에서 확인하듯이 <The Confrontation>은 선율이 두 가지 종류로 나뉘어진다. 앞 부분이 <Look down>과 동일한 부분이고, 뒷 부분은 팡틴이 부른 <I dreamed a dream>과 같은 부분이다.<sup>22)</sup> 도망치는 장 발장과 추적하는 자베르의 대결이기에 각기 다른 주제 선율을 대위법적으로 부딪치게 할 수 있는 부분이지만, 이 부분에서 장 발장은 높은음을, 그리고 자베르는 낮은음을 노래하면서 그들의 음악적 대립은 동일한 모티브 안에 국한되어 있는 대립으로 표현된다. 더욱이 그 음악의 테마가 ‘비참한 사람’의 테마라면, 이는 뮤지컬 창작자들이 장 발장과 자베르 두 사람이 본질적으로 차별되지 않는 동일하게 ‘비참한 사람들’이라고 음악적으로 해석하기 때문이다. 이는 가사에서도 드러나는데, 자베르는 장 발장에게, “나는 감옥에서 태어났다. 나도 너처럼 인간쓰레기들과 함께 태어났다. 나도 너처럼 하구수에서 태어났다”라고 말한다. 이와 같은 음악적 해석은 쾨베르그와 부르빌이 원작 소설을 해석하는 방식을 드러내준다. 『레미제라블』은 장 발장과 자베르를 명확한 선악의 구도 속에서 배치하는 멜로드라마적 작품이 아닌 선악이 혼합된 존재로서 인간을 파악하는 위고의 시각을 담고 있는 작품이다. 그런데 이 노래의 후반부는 ㉠로 표시된 <I dreamed a dream>의 모티브로 구성된다. 이 때에는 두 사람 모두 자신들의 신념에 대한 맹세를 한다. 장 발장은 팡틴을 향해 코제트를 지키겠다는 맹세를 하며, 자베르는 장 발장을 잡아 처벌하겠다는 맹세를 한다. 한 사람은 사랑의 꿈을 맹세하며, 다른 한 사람은 응징의 꿈을 맹세한다.

2막의 10번째 노래인 <하수구, 개는 개를 먹는다>에서 테나르디에가 시체에서 귀중품을 훔치며 부르는 곡조의 끝에 마리우스를 등에 짊어진 장 발장의 걸음을 동반하는 음악이 다시 <Look down>의 곡조이다. 첫 번째 장면에서

22) 2012년 영화 버전에서는 뒷부분은 생략되어, <The confrontation> 전체가 <Look down>의 선율을 반복하고 있다.

갤리선에서 노역하는 고통처럼, 마리우스를 등에 지고 하수구 속을 걸어가는 장 발장은 예수의 수난을 자신의 것으로 체험하고 있다. 그는 ‘비참함’을 스스로 선택한다. 위고에게 비참함은 구원을 향해 가는 필수적인 과정이다. 결국 마리우스는 장 발장이 스스로 짊어진 자신의 십자가인 것이다.<sup>23)</sup> 위고가 작품 속에서 인용하는 프랑스 속담처럼, “하수구로 내려가는 것은 무덤 속으로 들어가는 것이나 마찬가지이다.”<sup>24)</sup> 장 발장은 그러므로 제 무덤의 빈 구멍으로부터 살아나오는 행위 즉 부활의 행위, 다시 태어나는 행위를 수행하고 있다.

이 하수구 속에서 장 발장이 테나르디에를 만났다는 것은 테나르디에가 장 발장의 대립항으로 설정되었음을 알게 한다. 뮤지컬 작품 속에서는 활용되고 있지 않지만, 소설 원작에서 테나르디에는 워털루 전투에서 마리우스의 아버지 퐁메르시에 대령의 목숨을 구한 적이 있다. 테나르디에는 이를 자랑스럽게 생각하여 그의 여관 간판에 자신이 이 이름모를 장군을 업고 가는 그림을 그려 놓았고 이를 훗날 장 발장에게 비싼 가격에 팔려고 시도하기도 하였다. 도둑이었던 한 남자가 다른 사람을 업고 가며, 그 사람의 목숨을 살렸다는 점에서 장 발장과 테나르디에는 동일한 요소를 지니고 있다. 그렇지만, 장 발장이 자신의 비참한 조건을 극복해내는 반면에 테나르디에는 하수구에서, 죽은 시체들 속에서 돈을 찾는 비참함 그 자체로 남는다. 장 발장은 예수 옆에서 구원받은 도둑이라면, 테나르디에는 구원받지 못한 도둑이다. 위고의 표현대로 “테나르디에라고 하는, 몰락한 부르주아의 도덕적 비참함은 회복할 수 없는 것이었다.”<sup>25)</sup> 바로 이 때문에 그는 <One day more>에서 다른 이들과

23) 뮤지컬보다 시각적인 이미지를 더 강조할 수 있는 2012년 버전 영화에서는 장 발장과 십자가를 진 예수의 이미지를 여러 차례 중첩시킨다. 첫 장면에서 부러진 깃발을 들어올리는 장 발장, 그리고 마차에 깔린 포슈르방을 위해 마차를 들어올리는 장 발장, 코제트를 안고 도피하는 장 발장, 하수구에서 마리우스를 짊어진 장 발장 등의 장면에서 소설에서 잠재적으로 표현했던 바를 구체적으로 시각화하고 있다. 소설에서는 구원받은 예수 뿐만 아니라 예수의 부활의 테마를 장 발장과 연결시키기도 한다. 수도원으로 숨어든 장 발장이 수도원에서 빠져나가 다시 수도원으로 들어오기 위해 관 속에 들어가, 수도원 밖 묘지에 매장되었다가 나오는 설정이 바로 그것이다.

24) V. 2, 6, p.1300. (“descendre dans l’égout, c’est entrer dans la fosse.”)

25) V, 9, 5, p.1475.

음악적 모티브를 공유하지 못한다.

노래 후반부에 장 발장과 자베르는 다시 대면한다. 마리우스를 지고 하수구를 나서는 장 발장과 그를 체포하려는 자베르의 대면이다. 첫 장면처럼 높은 곳에서 죄인 장 발장을 내려다보는 이 장면은 첫 장면과 동일한 장면이지만, 장 발장은 이 비참함의 선택에 의해서 첫 장면의 장 발장과 다른 존재이다. 비참함은 이제 장 발장의 것이 아니다.

## 2. 이름 : 나는 누구인가?

『레미제라블』은 ‘이름’에 관한 소설이다. 왜냐하면, “『레미제라블』은 근본적인 차원에서 살펴볼 때, 자신의 이름을 잃고, 되찾고, 바로잡고, 다시 포기하는 이야기”<sup>26)</sup>이기 때문이다. 안느 위베르스펠트도 이 소설을 “장 발장이라는 이름을 잃고, 다시 찾고, 지워버리는 이야기”<sup>27)</sup>라고 요약한다.

소설의 서두에서부터 이름의 의미는 명확하게 제시된다. 가석방된 장 발장은 통행증을 받는다. 통행증 위에는 “이름 장 발장, 가석방된 중죄인”이라고 명시되어 있다. 장 발장이라는 이름과 죄인이라는 존재 규정을 작가 위고는 이 통행증 위에 적시하고 있는 것이다. 그렇지만 장 발장은 자신이 죄인임을 인정하지 않는다. 그는 죄수번호로 불리기를 원하지 않으며, 뺨 한 조각을 훔친 죄의 대가가 가혹하다고 생각한다. 그는 부당하게 징벌 받는 결백한 존재라고 스스로 판단하는 것이다. 그러나 이 소설은 장 발장이 스스로 죄인임을 인정하는 긴 과정이다.

낭만주의 시대 문학은 개인의 ‘자아’의 탐구에 중요성을 부여한다. 이름은 자아를 대변한다. 빅토르 위고 자신도 “하나의 이름은 하나의 자아”<sup>28)</sup>라고 이 소설의 말미에 명시적으로 밝히고 있다. 안느 위베르스펠트는<sup>29)</sup> 위고의 이와 같은 고백을 이 소설의 독서의 시작점으로 삼기를 제안한다.

이름을 매개로 자아를 찾아가는 것, 그리고 개인 자아를 넘어서는 더 큰

26) Pierre-Etienne Cudmore, *op.cit.*, p.170.

27) Anne Ubersfeld, “Nommer la misère” in *Hugo/Les Misérables*, Klincksieck, 1995, p.114.

28) V, 7, 1, p.1421.

29) Anne Ubersfeld, *ibid.*, p.120.



차원의 숭고한 자아와 합일시키려는 노력을 우리는 이 작품 속에서 확인할 수 있다. 자기 이름을 넘어서는 것은 타인 속에 자신을 확산시키는 것이며, 중국에는 자신을 지워내는 것이다. 이것을 기독교적으로는 ‘사랑’, 사회적으로는 ‘연대’, 프랑스 혁명 정신 속에서는 ‘박애’(fraternité)라 정의할 수 있다.

소설 『레미제라블』의 마지막 문장들 역시 이름에 관한 것이다. 장 발장의 죽음 뒤 오랜 후 그의 무덤을 묘사하는 장면에서 묘석의 지워진 이름에 대해 말하고 있다.

아무런 치장도 되어있지 않은 돌이었다. 이 돌을 다듬으면서 무덤에 쓰일 용도만을 생각한 것이다. 사람들은 한 사람을 덮기에 충분한 길이와 넓이가 되는 것 이외에 아무런 정성을 기울이지 않았다.  
그 위에는 아무런 이름도 써있지 않았다.<sup>30)</sup>

작품 전체에 이름과 자아의 관계를 추적하고 있지만, 장 발장이 자신의 이름과 관계하는 주요한 계기들만을 요약한다면 다음과 같다. 첫째 장 발장은 자신의 이름대신 24601라는 죄수번호로 불리는 것에 대해 거부감을 보인다. 둘째 가석방된 장 발장은 자신의 이름에 붙어있는 죄인으로서의 정체성을 벗어나고자 자신의 신분을 숨긴다. 그는 마들렌이라는 이름으로 몽트뢰유 쉬르 메르의 시장이 된다. 셋째, 시장인 그는 장 발장으로 오인되어 재판받는 사람을 구하기 위해 자신이 장 발장임을 밝힌다. 넷째 다시 도망친 장 발장은 포슈르방이라는 이름으로 살아간다. 다섯째, 자신이 죄인 장 발장임을 마리우스에게 밝힌다.

장 발장이 이처럼 이름을 없애고 되찾고, 지워내는 과정은 테나르디에와의 대비 속에서 매우 특별하게 여겨진다. 테나르디에 또한 계속 자신의 이름을 바꾸는 범죄자이다. 그는 자신의 이름의 중요성을 모른다. 그는 차라리 자신의 이름보다는 “워털루 전투의 병사, 수천의 이름 중의 이름”<sup>31)</sup>이라는 익명의 이름을 선호한다. 테나르디에는 자신이 생명을 구해준 사람의 이름조차

30) V. 9. 4. p.1486.

31) III, 8, 20, p.812.

알지 못한다. 그의 이름은 단지 ‘내가 알수 없는 이름씨’일 뿐이다.

첫 번째 단계인 죄수로서의 자기 정체성을 거부하고 장 발장임을 요구하는 것은 뮤지컬에서 프롤로그 부분의 <Look down>에서 다루어지며 앞 장에서 이미 살펴보았다. 뮤지컬에서 이름과 관련하여 가장 중요하게 활용하는 단계는 세 번째와 다섯 번째 단계이다. 바로 이 부분이 1막 8번곡 <Who am I>, 그리고 2막 15번곡 <Valjean's confession>이며 표에서 확인하듯이 ②번으로 표시된 동일한 곡조로 이루어진 부분이다.

1막 8번곡에서 그는 존경받는 기업인이자, 한 도시의 시장으로서의 자기 정체성을 부정하고, 다른 이를 곤경에서 구하기 위해 본래의 정체성을 드러낸다. 그런데 여기서 그가 자신의 정체성을 정의하는 방식이 흥미롭다. 그는 “Who am I? I am Jean Valjean.”, “Who am I? 24601!”이라 스스로에게 묻고 답한다. 마들렌느 시장은 자신의 숨겨진 이름 장 발장을 밝히는 것과 동시에, 자신이 작품 서두에 거부하였던 자신의 또 다른 정체성, 즉 자신이 ‘죄인’임을 선언하고 있는 것이다. 그것은 그가 안전하게 다른 삶을 살기 위해 찢어버린 통행증(passport)을 다시 복원하는 행위이다. 스스로가 죄인임을 인정하고, 속죄하기 위해 타인을 위해 자신을 희생하는 그는 지상의 차원에서 천국의 차원으로 ‘이행(pass)’하기 위한 계기를 마련한다.

2막 15번곡에서 그는 자신이 가장 사랑하는 존재인 코제트의 곁을 떠나는 희생을 감수하면서까지 자신이 죄인임을 고백한다. 소설 원작에서는 이 고백을 통해서 장 발장은 코제트의 곁을 떠나려한 것은 아니다. 소설에서 장 발장은 매일 코제트를 만나려고 했지만 고백 후에 마리우스가 장 발장을 혐오하고 멀리한다. 이와 같은 차이는 뮤지컬 창작자들이 죄의 고백과 죄사함의 주제를 원작 소설에서 보다도 더 강조하기를 원했기 때문이다. <Valjean's confession>라고 곡을 명명했듯이, 이 장면은 단지 비밀의 고백을 넘어서 속죄의 행위로서의 ‘고해성사’에 상응한다. 바로 이 순간이 그가 구원에 이르는 순간이다.

1막의 마지막 곡인 <One day more>은 1막의 엔딩곡으로 등장인물 대부분이 부르는 합창곡이지만 주로 두 개의 모티브로 구성되어 있다.

그 하나는 ㉠로 표시된 1막 4번곡인 팡틴의 <I dreamed a dream>이고, 다른 한 곡은 ㉡번으로 표시된 <Who am I>이다. 팡틴의 테마인 <I dreamed a dream>은 절망의 노래이며, ‘꿈꾸었던 모든 것이 이제 죽어버린’, 꿈이 이제 과거에 속하는 절망의 노래이다. 그런데 ‘하루 더’ 지난 ‘내일’을 노래하는 <One day more>의 주테마를 이루고 있다는 것은, 절망의 과거와 미래의 희망의 날들을 음악적으로 연결짓는 시도이다. 흥미롭게도 이 곡을 이루고 있는 또 다른 테마인 <Who am I>는 이미 곡 내부에 반주형태로 <I dreamed a dream>을 품고 있다는 것이다. ‘내가 누구인가’를 묻는 행위가 죄인으로서의 자신을 극복하기 위해서 수난의 길을 선택하는 것이라면, 자신이 누구인지를 묻는 이 행위는 <One day more>의 가사처럼 ‘끝나지 않는 고난의 길’을 통해 구속의 과거로부터 미래의 자유로 바꾸고자 하는 희망의 행위이다. 그리고 이 노래는 팡틴의 사랑을 위해서는 절망의 노래이었지만 <One day more>에 서는 코제트의 사랑을 위한 희망의 노래로 기능하고 있다.

### 3. 사랑의 확장과 구원

『레미제라블』은 고난의 여정이면서, 동시에 한편의 ‘통과제의적’ 소설<sup>32)</sup>이다. 주인공 장 발장이 ‘숭고한 삶’을 깨닫게 되는 과정인 것이다. 미리엘 주교가 장 발장을 회개하게 하여, 그가 성서 속의 회개한 창녀인 성녀 마들렌느의 이름을 갖게 해주었다면, 코제트와의 만남을 통해서 장 발장은 기독교적 복음의 진정한 가치인 ‘사랑’을 알게 된다.

무언가 새로운 어떤 것이 그의 영혼 속으로 들어왔다. (...) 그가 순백의 현현을 만난 것은 이번이 두 번째였다. 주교는 장 발장의 지평 속에 덕성의 여명을 밝혀주었다. 그리고 코제트가 사랑의 여명을 밝혀준 것이다.<sup>33)</sup>

이 작품 속에는 여러 가지 차원의 사랑이 존재한다. 젊은 남녀 코제트와

32) 김희경, 「빅토르 위고의 견자적 소설, 『레미제라블』」, 불어불문학연구, 2003, Vol.54(1), 164쪽.

33) II, 4, 3, p.453.

마리우스의 사랑, 마리우스를 향한 에포닌의 사랑과 희생, 그리고 딸 코제트를 향한 팡틴의 모성의 사랑, 딸 코제트를 향한 장 발장의 부성의 사랑, 민중을 향한 혁명가들의 사랑이 그것이다. 이와 같은 여러 차원의 사랑은 하나의 선택이 다른 하나를 배제하는 양가선택적인 항목들이 아니라, 하나의 앞에 의해 더 큰 차원의 앞으로 확장되는 관계이다.

뮤지컬에서 사랑의 테마는 우선 ③번으로 표시된 <A Heart full of love>이다. 이 노래는 두 번 반복되는데 1막 20번과 2막 14번이다. 1막 20번은 마리우스와 코제트가 처음으로 서로의 사랑을 확인하는 장면이고 2막 14번은 바리케이트에서 죽었던 줄로만 알았던 마리우스가 살아 돌아와 코제트와 재회하여 부르는 사랑의 노래이다.

그런데 두 사람의 사랑에 국한된 것이 아닌 또 다른 형태의 사랑의 테마가 존재한다. 표에서 ④번으로 표시된 곡으로, 1막 1번 프롤로그, 1막 9번, 2막 2번, 2막 18번 에필로그에서 반복된다. 프롤로그에서는 <Look down>이후에 가석방된 장 발장이 “잃어버린 세월을 잊지말자. 그들이 내게 한 짓을 용서하지 말자”며 증오를 토로하는 장면이다. 하지만 이 동일 모티브는 1막 9번의 <Fantine's death>에서는 죽어가는 팡틴의 모성의 사랑의 노래이며 장 발장의 헌신의 약속의 노래가 된다. 2막 2번에서는 마리우스의 부탁으로 코제트에게 편지를 전하는 에포닌의 짝사랑의 아픔의 노래이다. 2막 4번 노래에서 마리우스의 목숨을 구하고 에포닌이 죽는 것을 감안하면, 그녀의 사랑의 노래에는 이미 희생과 헌신의 다짐이기도 하다. 2막 18번인 에필로그에서 죽어가는 장 발장 앞에 그가 자신의 목숨을 구해준 은인임을 뒤늦게 알게 된 마리우스와 코제트가 온다. 장 발장은 임종의 순간에, 자신의 삶을 “증오로부터 회심하여 사랑을 배운 한 남자의 이야기”로 요약한다. 그리고 팡틴과 에포닌이 함께 그를 구원의 순간으로 이끌면서 “다른 사람을 사랑하는 것이 신의 얼굴을 보는 것”이라는 것을 알게 한다.

개인의 사랑의 차원의 확장과 더불어, 민중을 향한 사랑으로 대상이 확대되는 것을 ⑤표시가 된 1막 18번의 <Do you hear the people sing>과 에필로그에서의 동일 모티브에서 확인할 수 있다. 동일한 노래이지만 이 노래 역시 1막 18번에서는 “다시는 노예가 되지 않으려는 사람들의 음악”, “성난 사람

들의 노래”였지만, 에필로그에서는 “밤의 골짜기에서 길을 잃은 사람들의 노래”이며 “빛을 향해 오르는 사람들을 위한 음악”으로 변환되었다. 장 발장이 증오의 노래를 사랑으로, 그리고 개인적 사랑을 인류를 위한 사랑으로 확대해 가듯이, 민중과 혁명의 노래 또한 성난 사람들의 괴의 노래로부터 어둠 현재의 어둠 저 너머 빛나는 미래를 위한 다짐의 노래로 확장된다.

#### 4. 장 발장과 자베르의 대립

도둑과 경찰, 도망자와 추적자인 장 발장과 자베르의 관계는 분명 대립적 관계이다. 그러나 발장Valjean이라는 이름과 자베르Javert라는 이름은 거꾸로 읽었을 때 유사성을 지닌다는 지적처럼<sup>34)</sup> 이 두 인물은 서로 적대적인 쌍둥이 관계이다. 자베르는 선인 장 발장이 추구하는 목표를 방해하는 악인의 기능을 담당하는 것이 아니다. 기독교적인 비전 속에서 선/악의 대립은 선형적으로 주어지는 것이 아니다. 인간은 원초적인 타락에 의해서 모두가 죄인이기 때문이다. 자베르는 악인의 전형성을 전혀 지니지 않은 인물이다. 빅토르 위고 자신이 『크롬웰』 서문에서 말하듯이 인간은 영혼과 육체를 동시에 지닌 ‘호모 뒤플렉스’이다. 그렇기에 위고의 인간은 이분법적으로 분할 되지 않는다. 김성택은 이를 “대조법과 구원의 옥시모론”<sup>35)</sup>이라고 부른다. 모순어법이라 번역되는 옥시모론이라는 단어는 통상적으로 결합되지 않는 방식의 이미지의 결합방식을 일컫는다. 선/악, 빛/어둠의 통상적 방식의 대비 속에서 선의 자리에 장 발장이 악의 자리에 자베르가, 빛의 자리에 장 발장이 그리고 악의 자리에 자베르가 놓인다. 하지만 모순어법의 관계에서 이 자리는 뒤바뀌며 복잡하게 중첩된다. 빛의 자리에 자베르가 서고, 어둠의 자리에 장 발장이 놓인다. 빛/어둠이 확연히 구분되는 것이 아니므로, 차라리 자베르는 빛의 자리에서 어둠을 바라보고, 장 발장은 어둠의 자리에서 빛을 향한다고 말할 수 있다.

혹은 장 발장이 향하는 빛은 만져지지 않지만 “인간 안에 내재된 빛”<sup>36)</sup>이

34) Myriam Roman & Marie-Christine Bellosta, *op.cit.*, p.138.

35) 김성택, 『레미제라블 : 읽기의 즐거움 : 낭만적 영혼의 서사시』, 살림, 2005, 99쪽.

36) 김희경, *op.cit.*, p.163.

며 자베르는 자신의 외부에 존재하는 가닿을 수 없는 빛의 수호자임을 자처하는 것이다. 자베르가 추락한 대천사 루시퍼라면, 장 발장은 “용서받은 카인” “사탄-예수”<sup>37)</sup> 이다.

이미 앞에서 살펴본 바와 같이 <The Confrontation>에서 장 발장과 자베르는 대립 속에서도 똑같이 비참한 자의 모티브인 <Look down>을 불렀다. 뮤지컬에서는 장 발장과 자베르에게 각각 독백 장면을 부여한다. ⑥번으로 표시된 1막 2번곡인 <Valjean's soliloquy>와 2막 11번곡 <Javert's soliloquy>이다. 각자의 독백임에도 불구하고 흥미롭게도 두 인물에게 동일한 음악 모티브가 부여된다. <발장의 독백>은 은식기를 훔쳐 달아난 장 발장을 미리엘 신부가 용서한 후 회개하는 장면이다. <자베르의 독백>은 장 발장이 바리케이트에서 처형될 자베르의 생명을 구해주고, 하수구에서 마리우스의 생명을 구하는 것을 본 이후에 이루어진다. 결국 <발장의 독백>과 <자베르의 독백>은 두 인물이 각각 ‘용서의 은총’을 받은 이후에 이루어지는 것이다.

소설에서 장 발장은 처음에는 미리엘 신부의 자비에 내적으로 저항하다가 이를 받아들인다.

“당신은 내게 정직한 사람이 된다고 약속했습니다. 나는 당신의 영혼을 샀습니다. 사악한 명령으로부터 당신의 영혼을 꺼내어 주님께 바칩니다.” 장 발장은 이 말이 자꾸 생각났다. 그는 이같은 경이로운 관대함에 대항하여 우리들의 내면의 악의 성채와도 같은 오만함으로 맞섰다. 하지만 신부님의 용서가 이 세상에 가장 강하고 놀라운 공격이어서, 자신이 아직도 흔들리고 있음을 희미하게 느낄 수 있었다. [...] 그는 자신이 더 이상 어디에 있는지 진정 알 수 없었다. 마치 갑자기 해가 떠오르는 것을 본 올빼미처럼, 이 중죄인은 덕성에 눈부셔 눈이 멀어버린 것 같았다.

분명한 것은, 그가 의심치 않는 것은, 그는 더 이상 예전의 그와 같은 사람이 아니었다.<sup>38)</sup>

37) Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1985, p.495.

38) I, 2, 13, pp.118-119.

자베르는 자신을 살려준 후, 사라진 장 발장이 하수구에서 마리우스를 업고 나오는 것을 보고, 장 발장이 미리엘 신부에게서 느낀 것과 거의 유사한 것을 느낀다. 묘사의 유사성이 소설 속에서도 작가는 이 두 장면을 대구적으로 사용하고 있음을 알 수 있다.

자베르는 자신이 뿌리 뽑힌 것을 느끼고 있었다. 법전은 그의 손에서 이제 나무 토막에 불과했다. 그는 알 수 없는 종류의 조심성을 갖지 않으면 안 되었다. 그 때까지 그의 유일한 척도였던 합법적인 긍정과는 전혀 다른 하나의 감정적인 의외의 새 사실이 그의 마음 속에서 일어났다. (...) 하나의 새로운 세계 전체가 그의 영혼에 나타났다. 받고 갚은 은혜, 헌신, 자비, 관용, 연민의 정에 의해 엄격함에 가해지는 폭력, 사람들에게 대한 특별한 배려, 최종적인 유죄 판결의 부재, 영벌의 부재, 법률의 눈 속의 눈물의 가능성, 인간에 의한 정의와 반대 방향으로 가는 뭇지 알 수 없는 신에 의한 정의. 그는 암흑 속에 미지의 도덕적 태양이 무섭게 떠오르는 것을 보고 있었다. 그는 그것이 무서웠고 그것에 눈이 부셨다.

뮤지컬에서 장 발장은 노래한다. “내 안에서 칼 같은 수치심이 느껴진다. 그는 내게 내가 영혼을 가지고 있다고 말했다. 그것을 그가 어떻게 알았을까?” 내부로부터의 변화를 느끼며, 장 발장은 새로운 삶으로 나아가고자 한다. 그러나 자베르는 용서받아 새롭게 시작된 삶이 지옥이며, “장 발장은 자신의 영혼마저 죽였다”고 고백한다. 그것은 자베르가 자신이 이제까지 ‘지옥’에 있었음을 깨닫지 못했기 때문이다. 자베르는 이제껏 자신을 ‘죄인’이라고 생각하지 못했다. 자베르는 자신을 별처럼 창공에서 빛으로 어둠 속을 감시하는 보초라고 생각해왔다. 용서와 자비를 상이하게 받아들이기 때문에 장 발장은 새로운 삶을 향해 상승하고, 고양되지만, 자베르는 죽음을 향해 추락한다. 빅터 브롬버트는 이를 ‘낮은 곳으로부터의 구원’<sup>39)</sup>과 ‘높은 곳의 심연’<sup>40)</sup>이라 부른다.

39) Victor Brombert, *Victor Hugo and the Visionary Novel*, Havard University Press, 1984, p.86.

40) *Ibid.*, p.117.

<자베르의 독백>의 후반부는 도표에 △로 표시된 1막 16번곡인 <Stars>의 모티브가 연결된다. 자베르의 독창곡 <Stars>는 장 발장의 <Who am I>와 대구를 이루는 노래이다. 장 발장이 <Who am I>를 통해서 죄인임을 고백한다면, 자베르는 <Stars>를 통해서 자신의 길이 신의 길임을 확신하고, 자신을 천국의 문지기로 여긴다. 그러므로 <자베르의 독백>의 후반에 <Stars>의 모티브가 들어오는 것은 자베르가 자신의 생각이 틀렸음을 깨닫는 순간에도, 이를 받아들이지 않음을 음악적으로 표현하는 것이다. 두 인물이 동일한 상황 속에서 다른 결말을 맺는 것을 음악적 구성은 명확하게 보여주고 있다.

#### IV. 결론

본 연구는 뮤지컬의 장르의 극전개 방식은 음악적 전개와 연동되었음을 가정하고, 이를 입증하고자 하였다. 뮤지컬 「레미제라블」을 구성하는 40편의 넘버들을 모티브별로 구분하고, 모티브의 반복이 의미체를 형성하는 방식을 분석하였다.

이를 위해 우리는 무엇보다 장르를 이동하는 각색의 방식에 주목하였다. 뮤지컬 「레미제라블」의 창작자들은 원작 소설을 압축과 생략으로 축약하기 보다는 원작의 본질적인 주제가 장르 이동을 통해서 보존되기를 원했다. 서사 장르를 극장르로 변환하면서 극행위로서의 주제를 추출해야 했으며, 갈등 속의 행위자들의 갈등의 원인과 양상을 드러내야 했다.

원작은 『레미제라블』은 무엇보다 한 인간의 일생에 걸친 여정에 관한 소설이다. 이 여정은 유한성으로부터 무한성, 물질에서 영혼, 그리고 개인에서 공동체로, 비참에서 숭고로의 이동이다. 뮤지컬 창작자들은 비참을 작품의 기본 음악적 테마로 배치하고 반복한다. 비참의 주제를 담은 모티브는 주인공 장발장은 물론, 이 시대의 민중들, 그리고 자베르와 테나르디에까지 모두를 아우르는 주제음악으로 기능하고 있다. 그런데 이 비참함으로부터 숭고로 이동하기 위해서는 비참을 각성하고, 자신을 부정하는 고통의 여정이 필요하다. 주인공 장 발장이 반복하는 음악적 모티브 <Who am I>는 스스로 비참한 자,



죄인으로 인식하고 승고를 향하는 장 발장의 상승의 여정을 표현하면서, 그와 대치되는 자베르의 <Stars>와 대비되도록 음악적으로 배치된다. 장 발장과 자베르의 개별적 독백을 동일 음악 모티브로 설정하고, 이들을 다시 구분짓는 모티브와 연결하는 방식은 확연하게 음악적인 전개에 의해서 극의 전개와 주제를 표현하고 있음을 보여준다. 동시에 자신의 자아에 대해 집요하게 질문하는 장 발장의 삶의 방식이 등장인물들 대다수에게 공유되어 있다는 것을 <Who am I>의 확장 속에서 확인할 수 있었다. 또한 사랑의 테마를 위한 모티브들은 사랑을 젊은 남녀의 개인적 열정을 넘어, 타인을 위한 희생과 미래 사회를 위한 공동체의 희망으로 까지 확장해가는 것을 음악적으로 관찰가능하도록 구성하고 있음을 확인하였다. 뮤지컬 「레미제라블」은 음악적 구성을 통해 원작에 대한 심도있는 해석을 보여주고 있다.

**도표 1. 뮤지컬 Les Miserables의 음악적 구성**

막번호	제목	인물	곡구성														
			0:30	1:00	1:30	2:00	2:30	3:00	3:30	4:00	4:30	5:00	5:30	6:00	6:30	7:00	7:30
1	1 Prologue / Look down	The company	①														
	2 Valjean's soliloquy	Valjean	⑥														
	3 At the end of the day	Unemployed & Factory workers	⑥														
	4 I dreamed a dream	Fantine	⑥														
	5 Lovely ladies	Ladies & Clients	⑥														
	6 Fantine's arrest	Javert, Fantine & Valjean	⑥														
	7 The runaway cart	The company	⑥														
	8 Who am I?	Valjean	②														
	9 Fantine's death	Fantine & Valjean	④														
	10 The confrontation	Valjean & Javert	①														
	11 Castle on a cloud	Cosette	①														
	12 Master of the house	M & Mme Thénardiers & Customers	★														
	13 The bargain-The waltz	M & Mme Thénardiers & Valjean	♥														
	14 Paris / Look down	Gavroche & Beggars	①														
	15 The robbery	M & Mme Thénardiers & Gang	★														
	16 Stars	Javert	①														
	17 ABC cafe / Red and black	Enjolras, Marius & Students	○														
	18 Do you hear the people sing?	Enjolras, Students & Citizens	⑤														
	19 In my life	Cosette, Marius & Eponine	③														
	20 A heart full of love	Cosette, Marius & Eponine	③														
	21 The attack on rue plumet	M Thénardiers, Eponine & Gang	②														
	22 One day more!	The company	②														
2	1 Building the barricade	Enjolras, Students & Citizens	②														
	2 On my own	Eponine	④														
	3 The Barricade	The company	④														
	4 A little fall of rain	Eponin & Marius	④														
	5 The first attack	The company	④														
	6 Drink with me	Grantaire, Students & Women	④														
	7 Bring him home	Valjean	④														
	8 The second attack	The company	④														
	9 The final battle	The company	④														
	10 The sewers (Dog eats dog)	M Thénardiers	①														
	11 Javert's soliloquy	Javert	⑥														
	12 Turning	Women	⑥														
	13 Empty chairs at empty tables	Marius	⑥														
	14 A heart full of love (reprise)	Cosette, Marius & Valjean	③														
	15 Valjean's confession	Valjean & Marius	②														
	16 The wedding	The company	②														
	17 Beggars at the feast	M & Mme Thénardiers	★														
	18 Epilogue (Finale)	The company	④														

## ❖ 참고 문헌

텍스트 및 공연자료

Victor Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, 1951.

CD, *Les Misérables Live OST*, 2010.

DVD, *Les Misérables in Concert*, Cameron Mackintosh Ltd/HD Thames, 1995.

참고 도서 및 논문

김광선, 「레미제라블의 음악적 텍스트 연구」, 『연극교육연구』 8, 2002.

김성택, 『레미제라블 : 읽기의 즐거움 : 낭만적 영혼의 서사시』, 살림, 2005.

김희경, 「빅토르 위고의 견자적 소설, 『레 미제라블』」, 『불어불문학연구』, 2003, Vol.54(1).

노영혜, 「19세기 오페라와 현대의 대준적 뮤지컬 사이의 연속성 : <레미제라블>을 중심으로 한 음악적 반복의 중요성」, 『서양음악학』 제3호, 2000.

이규식, 『빅토르 위고, 시대의 우렁찬 메아리』, 건국대학교 출판부, 1996.

이도흠 외, 『우리 시대의 레미제라블 읽기』, 한울, 2014.

조만수, 「프랑스 뮤지컬의 극적, 서술적 구조」, 『프랑스문화예술연구』 제24집, 2008.

Albouy, Pierre, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Jose Corti, 1985.

Cudmore, Pierre-Etienne, “Jean Valjean et les avatars du poète eponyme”, in *The French Review*, 1 December 1987, Vol.61(2).

Brombert, Victor, *Victor Hugo and the Visionary Novel*, Harvard University Press, 1984.

Grimaud, Michel, “De Victor Hugo i Homere Hogu: l'onomastique des Miserables”. *L'Esprit Créateur* 16, 1976.

Roman, Myriam, *Les misérables, roman pensif*, Belin, 1995.

Rosa, Guy, *Hugo/Les Miserables*, Klincksieck, 1995.

Ubersfeld, Anne, *Le Roi et le Bouffon, étude sur le théâtre de Hugo*, José Corti, 2001.

Vargas Llosa, Mario, *The Temptation of the Impossible*, Princeton University Press, 2004.

❖ ABSTRACT

Dramatic and Musical Composition in the Musical Comedy  
*Les Misérables*

Cho, Man-Soo

There exists a general misunderstanding of the Musical as being both a dramatic genre and a musical genre. This misunderstanding lies in the fact that music fills the role of the drama. In other words, there exist a series of narrative episodes that help the development of the drama and music generates the ambience that corresponds to each episode. In this case, music is subordinated to the drama and thus becomes secondary. However, this paper seeks to show that in the Musical, musical composition is so strongly linked to the development of the drama that it is through the musical development that the drama unfolds. This paper seeks to explore this view through one of the most successful musicals of our time, *Les Misérables*.

A musical adapted from a novel is not the retrenchment of a series of episodes from the original novel. The process of dramatizing the novel compels the musical creators to observe what to draw out as a dramatic action. The interesting points of a musical consist of how the musical creator has reflected his understanding of the fiction through the composition of the music. This is why this paper has created a table analyzing the forty musical compositions in *Les Misérables*. This table is meant to visualize the musical motifs employed in this play in order to explain the relationship between the musical composition and the development of the drama.

The theme of *Les Misérables* lies in the transformation of Jean Valjean. His change includes the process of transformation from a thief to finding Jesus and his denial of being a sinner to his confessions of sinning. This paper explores the transformation of the dramatic action of Jean Valjean, which is symbolized by such themes as Misery, Love and Name established in musical form. The dramatic conflict between Jean Valjean and Javert as well as between Jean Valjean and Thénardier is also explored through the composition of music. The success of *Les Misérables* lies in its successful constitution of music that embodies the in depth interpretation of the original play.

---

Key Words

musical, Victor Hugo, *Les Misérables*, musical composition, adaptation

논문접수일: 2016년 08월 10일

심사완료일: 2016년 09월 05일

게재확정일: 2016년 09월 06일