

마르그리트 뒤라스의 작품에 나타난 거주공간*

김 은 경
(상명대학교)

◆ 국문초록

거주공간으로서의 집은 거주자들의 습관이 축적되어감에 따라 삶의 대부분을 차지하는 리듬을 낳는다. 이러한 삶의 리듬은 집과 거주자들 사이의 상호 관계를 형성하면서 내적인 의미를 생산한다. 이와 함께 우리는 무심한 몸의 습관이 삶을 구성하는 요소가 되듯이 말없는 집의 공간이 인간의 의식을 구성하는 요소로 작용하고 있음을 보게 된다. 따라서 집은 작가에게 거주지와 거주자 간에 발생하는 관계를 조명해주면서 등장인물들을 살아 움직이게 하는 문학적 자료를 제공해준다. 마르그리트 뒤라스는 이제까지 이야기되지 않았던 집의 이야기를 텍스트와 영화를 통하여 우리에게 들려주고 있다. 작가에게 거주지는 거주자의 삶의 흔적들을 드러내며 하나의 의미체를 구성한다. 삶과 존재의 흔적을 새겨놓으며 집의 내부에 있는 방과 테이블과 의자와의 관계를 보여주기도 하는 이러한 일상의 습관이 작가에게는 상상을 불러일으키는 동인이 된다. 그러면서 뒤라스는 그녀의 집에 등장인물들을 현존의 인물들로 객관화시켜 배치하는 동시에 상상의 형상을 덧붙여 놓음으로써 현실과 유토피아적 세계를 융해시키고 있다. 이러한 결합을 통해서 이제까지 숨어있던 이야기가 복원되고 재현된다.

주제어 : 뒤라스, 공간, 집, 거주자, 방, 글쓰기

* 이 논문은 2017년도 상명대학교 교내연구비의 지원을 받아 이루어졌음.

1. 들어가며

몸을 둘러싸고 있는 공간인 집과 그 내부의 방은 인간의 삶을 설명할 수 있는 근원적 요소가 된다. 일찍이 바슐라르는 “나는 내가 존재하는 그 곳, 즉 공간이다”¹⁾라고 말하며 인간이 공간에 육화되어 있음을 전했다. 일반적으로 거주 공간이 인식의 차원에서 이야기되어지는 경우는 드물다. 생활 영역으로 간주되어 온 주거공간은 다만 작가가 직관을 통하여 있는 그대로의 사물의 세계 저편을 바라보면서 공간의 어떤 또는 공간이 형성하는 보이지 않는 움직임을 감지해낼 때 비로소 인식의 세계로 편입되곤 한다. 마르그리트 뒤라스의 작품세계를 형성한 주요한 요인들 가운데 장소가 차지하는 의미와 그 중요성은 이미 선행된 연구들²⁾을 통해서 확인할 수 있다. 우리는 여기서 작가의 오랜 영감의 근원지인 식민지 인도차이나, 프랑스 노르망디의 트루빌 등 지형적 공간 외에도 그녀가 거주했던 장소 혹은 영상작업의 장이 되었던 공간이 어떤 의미를 갖고 또 어떻게 작가의 작품에 발현되었는지 그 과정을 주목해보고자 한다. 또한 작품 내에서 등장인물과 거주 공간의 내밀한 관계를 추적해보며 특히 뒤라스가 추구한 거주 공간의 내적 합일성의 특성을 모색하고자 한다. 이는 지금까지의 연구가 큰 범주의 장소를 중심으로 이루어졌다면, 본고는 집과 방으로 표현되는 사적인 거주 공간에 초점을 두는 것이라 할 수 있다.

인간이 머무는 공간은 배치된 사물들과 그 사이의 빈자리를 넘어 삶의 운기와 약동을 담은 실존적 의미를 이끌어낸다.³⁾ 그것은 인간과 공간이 상

1) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1981, p. 166.

2) Jean-Marc Talpin, “Poétique de l'espace durassien: à partir de la chambre”, in Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, *Poétique des lieux*, Clémont-Ferrand Presses Univ. Blaise Pascal, CRLMC, 2004; 최현무, <식민경험과 타자인식: 마르그리트 뒤라스>; 이송이, <마르그리트 뒤라스와 최윤 작품들에 나타난 ‘공간’비교연구> 등.

3) 생텍쥐페리는 그의 작품 『성채 *Citadelle*』에서 무엇보다 인간은 집에 거주하는 존재라는 사실에 주목한다. 인간이 거주하면서 부여하는 집의 의미에 따라 그곳의 사물들 또한 그때그때 그 의미를 달리한다는 것을 간파하였다. 이처럼 인간과 그의 거주지의 유기적 결합과 상호작용은 인간을 정의하는 또 다른 방편이 될 수 있다.

호 소통하는 지점에서 작가 혹은 등장인물에게 특별한 인상과 체험을 허락하는 시공간 너머에 존재하는 의미의 공간을 살게 하는 것이다.⁴⁾ 삶의 공간인 주거지는 경계와 울타리가 존재하기에 보호와 안락함이 제공되는 것이다. 이는 또한 비움과 채움, 머무름과 떠남, 저항과 순응, 안정과 위협과 같은 의미의 차원에서 공간의 존재를 서술할 수 있게 한다.

그러한 서술의 시작은 예술의 시작을 알리는 것이고 그 의미의 축적에서 얻은 결과는 건축의 원래 목적에 부합한다고 볼 수 있다. 따라서 집은 몸을 둘러싼 삶을 규정하는 서사의 축이 된다.⁵⁾ 이러한 맥락에서 본고에서는 거주지인 집이 거주자인 작가의 글쓰기에 미치는 영향과 상호작용을 분석하고, 또 거기서 거주자의 습관이 형성됨으로서 거주지인 집이 어떻게 하나의 능동적인 개체로서 거주자의 삶의 이력과 관계를 맺어 가는지를 고찰하고자 한다.

II. 거주지와 거주자

인간의 삶에서 거주공간이 차지하는 의미는 꽤나 다양한 차원에서 언급할 수 있다. 현대에 오면서 거주공간의 사회적 의미는 부의 창출과 연관이 되어 인간의 진정한 삶과 안온한 휴식의 거쳐와는 별개의 이야기가 되곤 했다. 여기서 우리는 우리의 기억과 정서에 밀도를 더해주는 공간이자 작가가 글을 쓰고 영화를 만드는 영감의 공간인 집의 이야기를 알아보고, 집의 건축으로서의 진정한 소용 가치를 탐구해보고자 한다.

『마르그리트 뒤라스의 장소들 *Les Lieux de Marguerite Duras*』⁶⁾속에 등

4) “집은 개인으로서 그리고 한 공동체의 구성원으로서의 우리 정체성의 토대, 즉 존재의 거주 장소이다. 집은 단순히 당신이 어쩌다 우연히 살게 된 가옥이 아니다. 그것은 어디에든 있는 것이거나 교환될 수 있는 것이 아니라, 무엇으로도 대체될 수 없는 의미의 중심인 것이다.”, in 에드워드 펠프, 『장소와 장소상실』, 논형, 2005, p. 97.

5) “예술은 몸이 아니라 집으로 시작한다. 그래서 건축은 최초의 예술인 것이다. L’art commence non pas avec la chair, mais avec la maison; ce pourquoi l’architecture est le premier des arts.”, in *Qu’est-ce que la philosophie?*, Minuit, 1991, p. 177, cité par Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l’histoire*, PUF, 2003, p. 71.

장하는 사진들 중에서, 우리는 뒤라스가 처음으로 영화 <나탈리 그랑제 Nathalie Granger>를 촬영하기로 작정한 집을 발견한다. 정원과 연못이 자리 잡고 있는 이 집은 건물 외벽의 거친 질감과 집 안쪽의 높은 천장이 주변 환경과 조화를 이루고 있다. 이렇게 작가는 자신의 거주지를 영감의 원천과 창작의 기점으로 삼고 있다. 그런데 도미니크 노게즈는 뒤라스가 자신의 집을 촬영하기로 한 그 결정과 예외성에 무게를 두기도 한다.⁷⁾ 이는 작가의 공간이 직접적으로 작품이 형성되는 공간이 되는 경우로서 매우 드문 예이기 때문이다.

뒤라스에게 누군가 머물렀던 장소들은 대개 시간에 속하는 현상적 표식이 된다. 한 장소의 일상성은 그곳에서 접할 수 있는 이야기에 반영되기 때문이다. 따라서 현재와 과거에 살았던 거주자들의 집은 텍스트의 기반이 되는 주요 등장인물과 같은 능동적 성격을 띠게 된다. 영화인들은 물리적인 장소들과 허구적 장소들의 상호 소통을 창조하면서 집이 그 가교 역할을 담당하게 한다. 허구와 과거의 이야기, 집의 여러 기능들, 작가의 일상, 촬영 그 자체는 상상의 공간을 구성하는 요소로 실제 공간인 집과 끊임없이 관계하고 작용하면서 영화를 통해 구현된다.

Le texte, c'est la maison, si vous voulez. La maison, c'est le livre,
c'est l'écrit. C'est pas à pas, dans la maison, que je fais ma mise en

6) Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1978.

7) “뒤라스는 (...) 자신의 집을 촬영 장소로 택하여 사람들을 놀라게 한다. 보통 소설이나 희곡 작가들은 외부와 거리를 두고 숨는다. 책과 무대는 그들이 숨는 곳이다. 뒤라스는 거기서 나와서, 모로와 보제를 자신의 집에 두고, 자신을 노출하며 지금까지 아무도 말하지 않던 것을 말한다. 집은 하나의 중요한 등장인물이며, 우리 존재의 분명하거나 모호한 부분을 나타내고, 거기서 시간을 보내는 여성들의 존재를 주로 드러낸다. Duras (...) surprend en situant la scène chez elle, dans sa maison. L'écrivain de roman ou de théâtre *se couvre*, d'ordinaire, par la distance : le livre, la pièce sont des abris. Duras se *désabrite* et, mettant Moreau et Bosé à sa place, s'expose pour dire ce que personne ne dit guère encore : qu'une maison est un personnage considérable, la partie claire ou obscure de ce que nous sommes et, principalement, de ce que sont les femmes qui y *passent leur temps*.”, in Marguerite Duras, *La couleur des mots*, Benoît Jacob, 2001, p. 18-19.

scène. Et pratiquement tout le rez-de-chaussée, qui est très long, très grand, joue dans le film.⁸⁾

텍스트는 집이라고 할 수도 있다. 집은 책이고 글이다. 영화연출은 집에서 한걸음씩 이어졌다. 실제로 아주 길고 넓은 집의 아래층 전체가 영화에서 등장인물처럼 역할을 맡게 된다.

이 인용문에서 언급된 집은 작가가 『태평양을 막는 제방 *Barrage contre le Pacifique*』을 쓰고서 산 집이다. 뒤라스는 이 집에서 여러 권의 책을 쓰기도 했다. 작가는 자신의 책에 나오는 여주인공들은 이 집에서 살았다고 말한다. 이 사실은 한 장소가 작가의 소설 창작력을 유도하고 이야기를 시작하게 하는 힘을 가지고 있음을 말해준다. 소설공간에 대한 비평서인 『전시, 전람회 *Expositions*』에서 아몽 Ph. Hamon은 이야기의 시작과 같이 건축물이 문학에 선행함을 명시하고 있다. 즉, “건축물은 언제나 의미의 생성과 창작의 충동, 설명, 메타언어와 독서 등과 같은 행위의 장을 열어준다”¹⁰⁾. 뒤라스의 경험은 그 주장을 뒷받침하고 있다.

(…) pour faire du cinéma, je suis partie de la maison pas d'une histoire
(…) la maison, c'était déjà du cinéma.¹¹⁾

영화를 만들기 위해서, 나는 하나의 이야기가 아니라 집에서부터 시작한다. (…) 집은 이미 영화였던 것이다.

-
- 8) *Ibid.*, p. 33 ; “집은 이미지들의 집적체이다. (…) 우리는 끊임없이 집의 실재를 상상하고 또 상상한다. (…) 이 모든 이미지들을 분간한다는 것은 집의 영혼을 말하는 것이리라. La maison est un corps d'images (…) Sans cesse on réimagine sa réalité: distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison”, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 34.
- 9) Cf. “집은 인간의 사고와 추억과 꿈을 통합할 수 있는 가장 큰 힘을 지니고 있다. la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme”, *ibid.*, p. 26.
- 10) “Le bâtiment s'ouvre alors toujours à quelque activité de production de sens, de pulsion d'écriture, de paraphrase, de métalangage ou de lecture”, Ph. Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti, 1989, p. 48.
- 11) *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 36.

그러므로 집은 영혼이 있는 몸이자 작업을 구상하는 공간으로 만남이 이루어지고 욕망을 자극시킬 수 있는 인격적인 존재로 실재한다. 이처럼 집은 실제로 글쓰기 작업을 하는 장소인 동시에 작품으로 구상되는 허구의 장소가 될 수 있다. 뒤라스가 어느 날 “바다와 마주한 언덕에 있는 그 집”을 바라보면서, 곧바로 『앙데스마스 씨의 오후L'Après-midi de Monsieur Andesmas』라는 소설을 구상하게 되었을 때가 바로 그런 경우이다¹²⁾.

한편 작품의 영화화를 위해 감독이 선택한 촬영지가 작가의 예상과 어긋났을 때, 뒤라스는 자신의 ‘내적인 시각’¹³⁾의 필연적인 귀결로 창작할 당시에 떠올린 그 장소를 영화의 장소로 재배치한다.

Quand j'ai imaginé un lieu, une maison, ils restent en moi indestructibles. Peter Brook a élu Blaye et le Médoc pour *Moderato Cantabile*. Mais (...) quand je repense à la maison d'Anne Desbaresdes, je la revois toujours dans ce port de la Manche où je l'ai située. (...) J'ai besoin de trouver une situation physique avant une situation psychologique.¹⁴⁾

내가 어떤 장소, 어떤 집을 상상했을 때, 그것들은 내 안에서 소멸되지 않고 계속 남아있게 된다. 피터 부룩은 『모데라토 칸타빌레』에서 블레이와 메독을 택했다. 그러나 (...) 안느 데바레드의 집을 다시 생각하게 되면, 나는 그 집이 내가 정해놓은 위치인 망쉬의 그 항구에 있음을 언제나 다시 확인하게 된다. (...) 나는 정신적인 환경 이전에 물리적인 환경을 보는 것이 필요하다.

몸의 상징으로서 집은 창작의 근원지가 되는 이야기를 내포하고 있다. 작가는 이야기와 관련된 장소인 집에서 인물들을 묘사하는 대상들과 인물들에 의해 묘사되는 대상으로 객관화시킨다. 그러면서 실제의 육체적인 몸과

12) 이와 마찬가지로 『북중국의 애인L'Amant de la Chine du nord』에서 ‘델타 삼각주의 부드럽고 경이로운 평야가 연상되는 la platitude fabuleuse et soyeuse du Delta’(Gallimard, 1991, p. 48) 해변은 작가에게 글쓰기를 유발했고, 노폴 르 샤토의 집은 영화 제작을 부추겼다.

13) “visuelle intérieurement surtout”, *Brèves rencontres*, Grasset, 1963, p. 68, cité par Christiane Blot-Labarrière, in *Marguerite Duras*, Seuil, 1992, p. 270.

14) *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 36.

상상의 몸을 일치시키고 구체적인 삶에서 보이지 않는 삶으로 연결되는 과정을 상징으로 나타낸다.

Cette maison, elle est devenue celle de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison. De cette lumière aussi, du parc. De cette lumière réverbérée de l'étang.¹⁵⁾

이 집은 글쓰기의 집이 된다. 내 책들은 이 집에서 나온다. 또한 정원에서 나오는 그 빛에서, 연못에서 반사되는 그 빛에서 나온다.

Ce qui compte dans cette maison de Neauphle-le-Château ce sont les fenêtres sur le parc et la route de Paris devant la maison. Celle par où passent les femmes de mes livres.¹⁶⁾

노플 르 샤토의 이 집에서 중요한 곳은 정원을 향한 창문들과 집 앞에 나있는 파리 방향의 도로이다. 이 집에서 바로 내 책에 나오는 여인들이 등장한다.

뒤라스의 이 이야기는 바슐라르의 시학과도 일치한다. 인간과 집의 내밀한 관계는 기능적 차원에 머물지 않고 몸과 행위의 기억과 함께 집의 공간을 형이상학적 차원으로 변모시킨다. 이는 집이 갖는 정서적, 감성적 공간 이행과 관련이 되며 거주자의 개별적 특성과도 관계가 있다. 집은 사유의 과정이란 특성을 담고 거주자와 정서적으로 연결이 되어있다.

La maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d'habitudes organiques. (...) [Elle] a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter. Nous sommes le diagramme des fonctions d'habiter cette maison-là et toutes les autres maisons ne sont que des variations d'un thème fondamental. Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable.¹⁷⁾

우리가 태어난 집은 우리 안에 육화되어 있다. 그 집은 일련의 습관들

15) Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p. 20.

16) *Ibid.* p. 57.

17) *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 32-33.

이 유기적으로 모여 있는 곳이다. (...) 집은 우리 안에 거주자의 여러 가지 기능들의 위계질서를 새겨놓는다. 우리는 이 집에 거주하는 기능들의 도표가 된다. 다른 모든 집들은 하나의 근본적인 주제에 따른 변주들에 지나지 않는다. 우리 몸에 기억된, 잊지 못할 집과의 강렬한 유대관계를 표현하기 위해 습관이라는 단어를 쓴다면 그것은 너무나 진부한 말이 된다.

우리 모두는 집에서 유토피아적 공간을 꿈꾼다. 그러나 현실적으로 생활과 밀착된 습관을 형성하게 되기 때문에 집은 이중적이고 역설적인 특징을 지니게 된다. 뒤라스가 자신의 집들과 갖는 관계가 그 사실을 입증하고 있다. 이는 작가가 소유하는 각각의 집과 더불어 각기 다른 창작과 글쓰기의 습관을 갖게 되기 때문이다.¹⁸⁾ 또한 거주자의 특성을 반영한 공간 재현을 통해 집이 갖는 여성성에 주목하게 된다.

가정의 사회사에 관심을 기울였던 야우스H. R. Jauss는 목가주의에 관한 연구를 통해서 집과 여성과의 긴밀한 관계를 남성의 힘의 분배가 미치지 않는 구조, 즉 지배적 위치에서 추락한 남성의 장식적 역할에 대비시키고 있다.

(...) espace de bonheur du monde bourgeois, comme un royaume de la douceur féminine où l'homme, le père, n'est plus investi que d'un rôle subordonné dont l'archétype mythologique orne le mur, au-dessus du lit de la grand-mère, dans le Chaperon Rouge romantique.¹⁹⁾

집은 부르주아 세계에선 행복한 공간이자 여성적인 부드러움이 꽃피는 왕국이다. 거기서 아버지인 남자는 종속적인 역할만 하게 된다. 남자의 신화적인 원형은 <빨간 모자> 동화에서 할머니 침대 위의 벽을 장식하는 역할만 하고 있을 뿐이다.

18) 예를 들어 그녀는 한 집에 오랫동안 머무를 수 없음을 고백한다. 뒤라스에게 <나탈리 그랑제>를 찍은 노플의 집에서 겨울을 난다는 것은 있을 수 없는 일이다. 여기서 언급된 부분은 1943년과 1949년 사이에 작성되어 1995년에 Imec에 제출된 4권의 노트들과, 편집되지 않은 10여 개의 다른 글모음에서 찾아볼 수 있다.

19) H. R. Jauss, « La douceur du foyer », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 287.

집은 현실에서 실재하는 장소이다. 그 안에서 살아가면서 삶을 구현하는 장소이자 삶을 체험하는 장소이다. 특히 여성의 내면성을 반영한 정감적인 공간이면서 동시에 유토피아적인 특성을 주는 투사의 공간이다. 이를 『속된 삶 *La Vie matérielle*』에서 뒤라스는 모성으로 인한 친밀성과 안온함의 범주로 해석한다.

Le lieu de l'utopie même c'est la maison créée par la femme. (...) La mère sait que l'intérêt au bonheur des autres est moins dangereux pour l'enfant que la croyance au bonheur pour soi.²⁰⁾

유토피아의 장소는 여성이 창조한 집이다. (...) 모성은 자기 자신을 위한 행복에 전념하는 것보다 타인들의 행복에 관심을 갖는 것이 자식을 위해 덜 위험하다는 것을 알고 있다.

영화 <나탈리 그랑제>에서 우리는 끊임없이 두 여성이 집 안에서 이동하는 것을 보게 된다. 설거지에서 다리미질로, 또한 전화통화와 행상인의 방문으로 주인공들의 이동은 계속 된다. 이 방에서 저 방으로, 하나의 시선이 마치 우리가 그곳에서 서서 보는 듯이 방들과 복도를 왕래한다.²¹⁾ 그러므로 집은 여성과 아이들의 공간임이 입증된다. 뒤라스는 도미니크 노게즈와의 대담에서 그 사실을 이와 같이 강조한다.

Cette espèce de mur courbe, courbé, qui ceint la maison, qui enveloppe la maison, il est déjà féminin. C'est un habitat, le premier habitat de l'homme. C'est le ventre de femme.²²⁾

곡선으로 흰 벽들이 집을 감싸고 있는데, 이렇게 만들어진 둥근 공간

20) Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Gallimard, 1994, p. 48.

21) Cf. “누군가 살던 집은 부동의 상자가 아니다. 사람이 살았던 공간은 기하학적 공간을 초월한다. La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique.”, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 58.

22) *La Couleur des mots*, op. cit., p. 48. cf. “집은 세상 속에서 우리에게 주어진 공간이다. 흔히 말하듯이 집은 우리가 만나는 최초의 우주이다. 집은 진정 하나의 우주인 것이다. la maison est notre coin du monde. Elle est - on l'a souvent dit - notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos”, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 24.

은 그 자체로 이미 여성적이다. 그것은 인간의 첫 번째 주거공간으로서 바로 여성의 자궁인 것이다.

이처럼 집을 건사하는 기능은 일상적으로 주어지는 삶의 궤적을 따라간다. 우리는 여기서 작가의 내면화된 체험을 그려놓은 상상의 공간을 방문하는 경험을 한다. 여자들은 개미처럼 매일매일 일상적인 삶을 이루어나간다. 방에서 방으로 이어지는 그녀들의 움직임은 인간의 몸에 기본적으로 필요한 것들과 연결된 행위들을 가리킨다.²³⁾ 그러나 객관적인 거리를 둔 카메라의 시선은 기계적일 수 있는 이 행위들을 의식의 작은 상자에 집어넣는다. 그렇게 공간의 재해석이 가능해지고 바슐라르가 말한 이 행위들의 창의적인 기능을 이해하게 된다.

Ce qui garde activement la maison, ce qui lie dans la maison le passé le plus proche et l'avenir le plus proche, ce qui la maintient dans une sécurité d'être, c'est l'action ménagère. Mais comment donner au ménage une activité créatrice? Dès qu'on apporte une lueur de conscience au geste machinal, dès qu'on fait de la phénoménologie en frottant un vieux meuble, on sent naître, au-dessous de la douce habitude domestique, des impressions nouvelles. La conscience rajeunit tout. Elle donne aux actes les plus familiers une valeur de commencement.²⁴⁾

23) 이는 현대에 와서 ‘집’의 기능이 인간의 일상과 가사에 더욱 밀접해졌음을 반영한다. 근대사회에서 주거공간의 배열은 일상적인 활동이 아니라 관계적인 기능에 달려 있었다. “18세기의 개인 사저들이나 19세기말 부르주아의 저택들에서 접견 실이라 불리는 방들은, 언제나 다름없이, 커다란 현관을 지나서 연속적으로 이어 놓은 방들로 배치된다. 그 방들은 접견이라는 개념을 중심으로 지극히 미미한 차이를 두고 큰 살롱, 작은 살롱, 신사용 대기실, 부인용 규방, 흡연실, 서재, 당구장 등으로 특화된다. (...) ce n'est pas autrement (...) que s'opérait la répartition modèle des pièces dites de réception dans les hôtels particuliers du XVIIIe siècle ou dans les grands appartements bourgeois fin-de-siècle : suite de salons en enfilade, commandée par un grand vestibule, et dont la spécification s'appuie sur des variations minimales tournant toutes autour de la notion de réception : grand salon, petit salon, bureau de Monsieur, boudoir de Madame, fumoir, bibliothèque, billard, etc.”, G. Perec, *Espèces d'espaces*, éd. Galilée, 1988, p. 45.

24) *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 73.

적극적으로 집을 건사하고, 집에서 가장 가까운 과거와 가장 가까운 미래를 연결시키고, 집의 존재를 안전하게 지키는 것은 일상적인 가사 행위이다. 그러나 가사 일에 어떻게 창의적인 행위를 더할 수 있을까? 기계적인 동작에 의식의 빛을 비추자마자, 오래된 가구를 만지면서 현상학적 접근을 하자마자, 가사의 부드러운 습관 밑에서 올라오는 새로운 느낌들을 가지게 된다. 의식은 모든 것을 새롭게 한다. 의식은 가장 익숙한 행위들에게 새로 시작하는 의미를 심어준다.

의식의 차원이 열리는 체험은 일상에서 점철 되었던 익숙함에서 벗어나 사물의 현상을 새롭게 경험하는 것이다. 그러므로 가사 행위들은 창의적인 여지를 남길 수 있다. 창의적인 여지는 수동적인 것을 의미하지 않고 현재를 수용할 수 있는 능력을 뜻한다. 여기서 뒤라스는 독특한 경험을 전한다. 집과 일상, 그리고 가사행위라는 극히 평범한 시공간의 구성은 외적 요인 또는 하나의 장면이 전개되면서 의식의 차원이 조성되고 서사의 층위가 변형된다. 이것을 영화적 구성이라 명할 수도 있을 것이다. 집의 내부 공간은 온갖 이야기를 실어올 수 있는 잠재적인 무대의 역동성을 불러온다.

J'étais seule dans la maison. Je venais de laver du linge, dans la petite cuisine qui est au bout là-bas, vers la chambre de la petite fille, c'était très silencieux, c'était au début de l'automne, vers le soir, et il est arrivé une grosse mouche. Elle a tourbillonné longtemps dans l'abat-jour et à un moment donné elle est morte, elle est tombée, morte, et je me souviens avoir noté l'heure de sa mort, il devait être 5 heures 55. J'étais déjà dans le cinéma, j'étais dans un film ; c'était peut-être l'histoire de la mouche ou mon histoire écoutant la mouche, je ne sais pas, mais j'étais quelque part ailleurs en étant là. C'était déjà transporté quelque part ailleurs.²⁵⁾

나는 집에 혼자 있었다. 나는 작은 부엌에서 막 빨래를 마쳤다. 그 부엌 끝은 아이의 방을 향해 있었는데 아주 조용했다. 초가을 저녁 무렵이었다. 아주 커다란 파리 한 마리가 들어왔다. 파리는 전등갓 속을 오랫동안 날아다니더니 어느 순간인가 죽고 말았다. 파리는 바닥에 떨어져 죽었다. 내가 파리가 죽은 시각에 주목했다는 사실이 기억이 났다. 5시 55분

25) *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 36.

이었다. 나는 이미 영화 속으로 들어갔고, 필름 속으로 들어갔다. 그것은 아마도 파리의 이야기이거나 파리의 소리를 듣고 있는 나의 이야기였을 것이다. 잘은 모르지만, 나는 어딘가 다른 곳에 가 있으면서 그곳에 있었다. 이미 어딘가 다른 곳으로 옮겨간 것이었다.

이처럼 집은 살아있는 유기적인 공간으로 보호되고, 외부로부터 차단되어 있지만, 또한 상상으로 만들어낼 수 있는 장소이자, 기억이나 회상에 의해 그 존재가 입증되기도 하는 인격체이다. 또한 동산식 건물처럼 집은 유산으로 상속되는 토지대장의 일부이며, 상속 재산이다. 집의 또 다른 의미와 특성은 다른 건축물과 같이 역사를 가진, 즉 서사의 중심축으로 존재하는 삶의 운동성을 전하는 공간이라는 점이다.

뒤라스는 그녀가 소유했던 첫 번째 집에 대해서 물질적 가치를 넘어 정신적 유대를 기대하여 글의 흔적을 찾았던 경험에 대해 다음과 같이 말한다.

(...) j'ai trouvé cette maison au cours de son histoire. Lorsque je suis arrivée ici, il y a vingt ans, elle avait déjà presque deux siècles d'existence. J'ai fait faire des modifications. (...) A l'occasion de ces changements, j'ai commencé à chercher dans la maison. (...) Il y avait eu un horticulteur qui habitait là, avec sa femme, horticultrice elle aussi, qui s'appelait Marguerite-Victoire Sénéchal. Ce nom, je l'ai placé dans une pièce de moi. J'ai cherché des portraits des gens. Même des lettres, des cahiers d'enfant²⁶⁾, je n'ai jamais trouvé un mot. Ce qui veut dire que la maison avait été habitée pendant un an et demi par des analphabètes, qui n'écrivaient ni ne lisaient et, dans ces cas-là, il ne reste rien de la vie. Et c'est terrible.²⁷⁾

나는 그 이야기를 하는 과정에서 이 집을 발견했다. 20년 전에 내가 도착했을 때, 그 집은 지은 지 거의 2세기나 되었다. 나는 그 집을 좀 고쳤다. 그 집을 고칠 때, 나는 집안을 탐색하기 시작했다. 그 집에는 원예가가 살았었다. 그와 함께 살던 그의 부인 역시 원예가였고, 그녀의 이름은 마르그리트 빅투아르 세네샬이었다. 나는 그 이름을 방에 붙였다. 나

26) 뒤라스의 글쓰기 작업의 출발점은 장롱에서 발견된 두 권의 노트에서 비롯되었다. cf. 『고통La Douleur』

27) *La Couleur des mots*, op. cit., p. 27.

는 사람들의 초상화들을 찾았다. 편지들과 아이들 공책들도 찾았지만, 글자 하나 발견하지 못했다. 그 사실은 그 집에 일 년 반 동안 문명자가 살았었다는 사실을 말해준다. 그들은 글을 읽지도 쓰지도 않았다. 그런 경우 남아있는 삶의 흔적은 하나도 없게 된다. 그것은 끔찍한 일이다.

삶이 영위되었던 공간인 집은 생의 약동을 담았던 흔적을 남긴다. 집집마다 숨겨진 이야기가 있고, 그 이야기는 과거를 복원하여 현재와 연결시켜주기도 하고 과거와 이어지는 정신적인 풍요를 누리게 하는 요소가 되기도 한다. 그러나 집 건물들 아래 묻혀있는 이 이야기들은 기록이 없는 가운데 침묵에 쌓인 채 아무것도 전달하는 법도 없이 그 공간 안에 감춰져있다. 이 특별한 집에서 촬영한 영화 <나탈리 그랑제>는 말이 없는 이 집의 이야기들을 재현한 것이다.

Cette femme qui a eu chaud le 16 avril 1672, elle n'a rien dit. Elle aurait écrit une seule lettre, un mot, mais rien. C'est ce vertige-là, ce manque terrible, qui a fait que j'ai fait ce film, ce film-là. On filme du vide, du rien-dit, du rien-dire. Ce qui s'entend, le silence de la maison, c'est justement ce qui n'a pas été dit, ce qui n'a pas été exprimé, bien sûr (...) il y a une continuité des femmes qui sont passées par là, qui sont mortes là, qui ne disaient rien, qui ont vécu là dans une sorte d'équivalence, finalement, à ce que nous vivons, nous. Avec cette différence, bien sûr, que si, moi, j'ai écrit, c'est parce que je savais comment écrire ça. Si je n'avais pas eu la maison, j'aurais écrit aussi, mais pas de la maison.²⁸⁾

1672년 4월 16일에 더위를 느꼈던 그 여자는 아무 말도 하지 않았다. 그녀는 단 한 글자라도 단 하나의 단어라도 쓸 수 있었을 텐데 아무 것도 쓰지 않았다. 그 충격과 그 무서운 공백이 나로 하여금 이 영화를 만들게 했다. 사람들은 무(無)로부터, 아무 것도 말해지지 않고 말하지 않은 것으로부터 영화를 만든다. 들리는 것은 그 집의 침묵이다. 그것은 말이 없었던 것이고 표현되지 않았던 것이다. 물론 그 집에서 살다가 죽었던 여인들의 연속성은 존재한다. 그녀들은 결국 우리가 살고 있는 것과 같은 형태의 삶을 살았다. 하나의 차이가 있다면 나는 글을 썼다는 것이다. 그것

28) *Ibid.*, p. 31.

은 내가 글을 쓰는 법을 알고 있었기 때문이다. 내게 그 집이 없었더라도,
나는 글을 썼을 것이지만, 그 집에 관한 글은 쓰지 못했을 것이다.

집은 습관과 여성의 공간으로 때로는 현상학적 의미가 부여되기도 하지만 본래의 친근함과 안락함을 떠나 두려움의 장소가 될 수 있다. 집이 주는 고유한 의미가 침해되기 때문이다. 즉 예측하지 못한 누군가의 방문이나 가족 구성원의 이탈은 정신적 긴장 상태에 이르게 한다.²⁹⁾ 『나탈리 그랑제』는 이러한 거주지와 거주자 간에 발생하는 상호관계의 핵심적인 부분을 보여준다. 텍스트와 영화는 둘 다 이 집의 이야기에서 출발해서 집의 이중성, 즉 평온한 공간 자체이면서 동시에 불안한 거처가 될 수 있음을 성찰하게 한다.³⁰⁾

III. 거주자와 집 안의 방

일찍이 인간은 자신의 방에 오래 머무르지 못함으로써 불행을 자초한다는 이야기가 있다. 파스칼의 언급을 예로 들지 않더라도 방은 우리에게 오

29) Cf. “그렇다. [집은] 안전, 편안, 가족, 온화한 가정 등과 같은, 흔히 있는 모든 것과는 다른 일이 일어난다. 집에는 가족에 대한 두려움과 도피의 욕구와 자살하고픈 모든 느낌들도 새겨져 있는 것이다.” «je crois que [la maison] est un périmètre clos sur autre chose que ça aussi. Oui, il se passe autre chose que tout ceci qui est au courant, la sécurité, le rassurement, la famille, la douceur du foyer, etc.; dans une maison, il ya aussi l'horreur de la famille qui est inscrite, le besoin de fuite, toute les humeurs suicidaires.», *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 16.

30) 한편 『영국에인 *L'Amante anglaise*』에서 주인공 클레르는 사촌인 마리 테레즈의 방이 있는 곳의 경사를 언급한다. 무게 중심 때문에 집이 한 쪽으로 기울어졌다고 하는 말은 사실 주인공의 정서적 상실감을 표현하는 말이다. 결국 클레르의 내적 갈등은 집의 모양을 변형시키는 심리적 상태에까지 이르게 한다. 거주 공간이 안정감을 자아내는 것은 정해진 곳에 자리를 확보하고 보호막인 울타리를 돌려주기에 편안함을 제공하는 것이다. 이러한 경계 설정과 공간의 구축은 집을 바깥세계의 모든 침입과 방해로부터 보호하고 방어하는 공간으로 화하게 한다. 그러한 질서가 흔들리면서 집은 등장인물에게 심리적 극단을 오가는 가운데 결국 인격의 상실을 초래하는 원인을 제공한다.

랫동안 비밀스런 은신처가 되어 왔다. 물리적인 도피이건 육체적인 안락이건 정신적인 휴식이건 방은 내밀함과 영감의 원천을 제공하고 외부의 많은 것들로부터 우리를 보호하는 공간이었다. 또한 우리의 의무적인 어떤 외적 제스처, 표정, 품위를 내려놓을 수 있는 장소이기도 하다. 그러나 그와 정반대로 완전히 상반되는 상황이 연출될 수 있는 곳이 방이기도 하다.

특히 작가에게 방이란 물리적인 공간일 뿐만 아니라 은밀한 사적인 공간, 자기만의 세계를 꿈꾸고 생각을 펼치는 이상의 공간이다. 집의 내부에서 방은 전형적인 소통지점이자, 상상과 꿈과 창작과 글쓰기에 할당된 장소가 된다. 방은 외부로 향해 열린 공간임을 증명하는 ‘문’이 있음으로 해서 인격적 자유가 보장되는 곳이며, 보호와 안정감을 제공하는 기능을 수행한다. 또한 침대와 테이블, 창문들과 거울 같은 가구들과 건축물들은 거기서 거주자와 거주자를 연결시켜주면서 습관을 형성시킨다.

특히 뒤라스에게 자신의 방은 잠을 자는 장소나 상징적인 토포스가 아니다. 방은 보고 앓고 익숙한 습관을 가지게 되고 특히 글을 쓰는 것과 같은 모든 실용적인 점들을 간직한 공간이다.

Ma chambre, ce n'est pas un lit, ni ici, ni à Paris, ni à Trouville. C'est une certaine fenêtre, une certaine table, des habitudes d'encre noire, de marques d'encres noires introuvables, c'est une certaine chaise. Et certaines habitudes que je retrouve toujours, où que j'aïlle, où que je sois, dans les lieux mêmes où je n'écris pas, comme les chambres d'hôtel.³¹⁾

내 방은 이곳에서나 파리에서나 트루빌에서나 침실이 아니다. 내 방은 하나의 창문이자, 하나의 테이블이자, 습관적으로 검은 잉크를 쓰는 곳이자 드문드문 검은 잉크 자국들이 나 있는 곳이며, 하나의 의자이다. 또한 내가 들르는 곳이나 머무는 곳이나 호텔방과 같이 글을 쓰지 않는 장소들에서도 언제나 내게 익숙한 습관들을 발견하는 곳이기도 하다.

이런 습관과 함께 형성되는 관계는 사물들과의 가까운 친밀성을 나타낸다. 또한 거기에 대한 관심이 단지 기능적인 면에 그치는 것이 아니라 공간에서의 개별적인 현존에도 주어진다. 사물들의 배열은 바로 그 방의 모습이

31) *Écrire, op. cit.*, p. 18.

고 모양이며, 작가가 밖으로 옮겨놓는 습관들의 표지들³²⁾이 된다.

『부영사 *Le Vice-consul*』에서 안느 마리 스트레테르의 방은 등장인물과 그 인물이 거주하는 방과의 유기적인 관계를 보여준다. 방을 기술하고 실제로 묘사한 부분은 대화법³³⁾으로 인물 자체의 특성들을 간접적으로 규정하고 있다.

C'est sa chambre sans doute. Il y a peu de meubles. Sur le piano il y a des piles de partitions en désordre. Le lit de cuivre est recouvert d'un drap blanc. La moustiquaire n'est pas baissée, elle fait une boule neigeuse au-dessus du lit. Une odeur de citronnelle, blanche odeur, flotte dans la chambre.³⁴⁾

그것은 분명 그녀의 방이다. 그 방에는 가구가 거의 없다. 피아노 위에 는 악보들이 흩어져 있다. 구리 침대는 하얀 시트로 덮여 있다. 모기장은 거두어지지 않은 채로 침대 위에 눈뭉치와 같이 놓여 있다. 레몬향의 특 색 없는 향기가 방 안에 맴 돌고 있다.

여기서 공간의 의미는 ‘피아노’로 대변되는 창각, ‘하얀 시트, 모기장, 눈뭉치’의 시각, ‘레몬향’의 후각 등 세 가지 범주들로 기술되어 있다. 그와 동시에 방 안에 있는 이 사물들의 각각의 기표는 안느 마리의 절망적인 상황을 반영한다. ‘악보들이 흩어져 있다’, ‘모기장은 거두어지지 않았다’, ‘특 색 없는 향기’ 등, 사물들의 상태는 주인공의 내적 혼란과 현실에 대한 무상감을 묘사하고 있다.

『죽음에 이르는 병 *La Maladie de la mort*』에서 방은 거주자와 거주자와 의 또 다른 관계를 말하고 있다. 여성을 사랑을 할 수 없는 남자와 그런 그

32) Cf. 버지니아 울프의 『자기만의 방』에서도 “방”의 영역은 여성으로서 갖는 제약 때문에 도피 또는 안식처로 삼는 고립된 닫힌 공간만을 의미하지는 않는다. 그보다는 외부의 변화로부터 보다 치열하게 사고하기 위해 더 내밀한 내적 공간을 확보하고자하는 의지의 표현 현장, 작업장으로 이해하는 편이 더 알맞을 것이다.

33) 동일한 한 문장 내에서 논리적으로 적절한 단어들의 자리를 다른 단어들로 대체하는 수사법이다. “hypallage - une figure qui consiste à attribuer à certains mots d'un phrase ce qui convient logiquement à d'autres mots de la même phrase”, in *Etudes littéraires*, <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/hypallage.php>.

34) Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, 1985, p. 188.

가 기꺼이 비용을 지불하며 얼마간 임의로 함께 지내기 위해 부른 여성은, 바다 가까이의 방에서 그와 함께 서로 간의 신화적인 공간을 만든다. 사랑을 알고 배우길 원하는 남자에게 여성에 대한 욕망의 부재는 돌이킬 수 없는 시련이다. 이에 대해 여자는 남자가 죽음에 이르는 병에 걸렸으며 그 사실을 인지하지도 못한 채 죽음의 시간을 살아간다고 결론을 짓는다. 약속한 기간이 되어 여자는 떠나고 사랑은 싹트지 못하였지만 남자는 그에게만 허용된 방식으로 사랑을 경험했으리라 짐작할 수 있다. 두 남녀의 평행선을 이어가는 대화와 욕망과 수면의 알레고리를 잉태하는 방이란 공간에서 존재자체에 의문을 품은 남자는 더디지만 결연히 세상의 질서를 향해 질문을 던진다.

여기서 방이라는 소설공간은 ‘지금-여기’라는 존재의 상태를 가장 면밀하게 관찰할 수 있는 내밀한 영역에 놓이며 육체와 맺는 형이상학적 장소로 변모한다.

Autour du corps, la chambre. Ce serait votre chambre personnelle. Elle est habitée par elle, une femme. Vous ne reconnaissez plus la chambre. Elle est vidée de vie, elle est sans vous, elle est sans votre pareil. Seule l'occupe cette coulée souple et longue de la forme étrangère sur le lit.³⁵⁾

몸 주위에 방이 있다. 그것은 당신 개인의 방이다. 그 방의 거주자는 한 여자이다. 당신은 그 방을 알아볼 수 없다. 그 방에는 삶이 지워져 있다. 그 방에 당신은 없고 당신과 비슷한 사람도 없다. 단지 침상 위 기이한 형태의 길고 부드러운 이 구조물 같은 형상만이 그 방에서 자리 잡고 있다.

몸과 방의 이 병존 관계는 그 공간의 또 다른 행위자인 침대에 의해 훨씬 더 밀접해진다. 침대는 페렉G. Perec이 정의 내린 ‘전형적인 개인적인 공간, 몸의 기초적인 공간, 말 없는 위협의 장소, 상반된 것들이 있는 장소, 스쳐가는 여자들로 붐비는 고독한 몸의 공간, 욕망이 상실된 공간, 뿌리를 내릴 수 없는 장소, 꿈과 오이디푸스적인 기억의 공간’³⁶⁾으로 자처한다. 침대의

35) Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Minuit, 1983, p. 33-34.

36) “espace individuel par excellence, l'espace élémentaire du corps (...), lieu de la menace informulée, lieu des contraires, espace du corps solitaire encombré de ses

표상은 일상의 순환을 담아내는 표지이며 삶의 과정이 반영된 장치이다.

그런데 이 최소의 내밀한 공간은 종종 외부의 존재에 의해 침범된다. 그래서 소음이나 소리는 때로는 텍스트 공간에 ‘불안한 낯설음 une inquiétante étrangeté’³⁷⁾을 야기하는 요소가 된다.

Le lit est séparé de la ville par ces persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. Eux, ils ignorent notre existence. Nous, nous percevons quelque chose de la leur, le total de leurs voix, de leurs mouvements, comme une sirène qui lancerait une clameur brisée, triste, sans écho.³⁸⁾

침대는 창문의 덧창들인 이 먼직 차양으로 도시와 분리되어 있다. 어떠한 단단한 자재도 다른 사람들로부터 우리를 분리시킬 수 없다. 다른 사람들은 우리의 존재를 모른다. 우리는 그 사람들에게 있는 그 무엇인가를 알아본다. 그들의 목소리와 그들의 움직임들 전부는 메아리 없이 흩어지는 슬픈 외침을 발하는 경적소리와 같다.

의식을 여는 이 움직임 가운데, 경적소리는 돌연히 연인들의, 특히 소녀의 죄의식을 불러온다. 사이렌이란 환유는 사회적 신분과 질서를 유입시키는 비유이다. 그곳의 무엇인가가 외부를 향하는 것을 거부한다. ‘흩어지는, 슬픈, 메아리 없는’과 같은 현상이 ‘우리’와 ‘그들’ 사이의 소통이 불가능한 것을 탐색하게 한다.

harems éphémères, espace forclos du désir, lieu improbable de l'enracinement, espace du rêve et de la nostalgie oedipienne”, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 26.

37) 프로이드의 정신분석학 용어 - 아주 오래되고 친근한 것으로 머릿속으로는 이미 다 알고 있는 것이지만 그것이 문혀있지 않고 바깥으로 드러날 때 우리가 느끼는 공포의 일종. 억압에서 기인된 것이라 할 수 있음. “L'«Unheimliche», l'inquiétante étrangeté, (...) ce concept est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse, et il est certain que le terme n'est pas toujours employé dans un sens strictement déterminé, si bien que le plus souvent il coïncide avec «ce qui provoque l'angoisse», Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*(Das Unheimliche)(1919), p. 3.

38) Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984, p. 53; cf. “Le lit des amants. / Ils dorment peut-être. On ne sait pas./ Le bruit de la ville est revenu. Il est continu, d'une seule coulée. Il est celui de l'immensité./ Le soleil est sur le lit, dessiné par les persiennes. (...)”, *L'Amant de la Chine du nord*, op. cit., p. 78.

반대로 내밀한 장소는 외부에 의해 침투되거나 관통되는 경우가 있다. 그래서 안과 밖의 상호작용을 통하여 장소의 변화와 변형이 초래되기도 한다. 『연인*L'Amant*』의 독신용 아파트 방에서의 정사 장면은 후각적인 화학작용을 통해서 인공의 장소인 방이 자연의 장소인 숲으로 변화한다.

Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre (...) l'odeur de la ville est celle des villages de la brousse, de la forêt.³⁹⁾

캐러멜 향기가 방으로 들어왔다. 시내의 향기는 관목들과 숲에 있는 마을들의 향기가 된다.

외부와의 삼투적인 상호관계를 형성하는 이 방의 위치는 곧 방으로 하여금 후각, 촉각, 시각 등 감각들로 둘러싸여, 외부로부터 경계를 지우고 열린 공간으로 화하게 한다. 그러면서 특히 이 물리적이고 형이상학적인 결합은 인물들의 관계가 더욱 내밀해지도록 유도하고 있다. 이와 같이 연인들을 받아들이는 작은 독신자아파트의 방에서 사랑의 희열은 ‘형상이 없는, 비할 데 없는 바다’⁴⁰⁾ 혹은 ‘거대한 크기로 모였다가 멀어지고는 다시 돌아오는’⁴¹⁾ 바다의 은유로 묘사된다.

다른 곳과 상상의 세계 사이를 아우르며 잠정적으로 머무르는 장소인 방은 간혹 해안에 위치하여⁴²⁾, 바다에 인접한 특징을 드러내며 인물들의 개성에 작용한다. 『모데라토 칸타빌레*Moderato Cantabile*』에서 안느 데바레드의 방이나 『푸른 눈 검은 머리*Les Yeux bleus cheveux noirs*』에서 두 연인들의 방은 모두 해안에 위치해 있다. 상상력의 활동에 의한 이미지와 같이, 바다는 방에 연결된 몽환적인 현상에 합류한다.⁴³⁾

39) *L'Amant*, op. cit., p. 53.

40) “La mer, sans forme, simplement incomparable.”, *ibid.*, p. 50.

41) “La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient (...)”, *ibid.*, p. 55.

42) Cf. “c'est un des traits du roman moderne que cette configuration de la chambre au bord de la mer, ou sur une lande déserte, voire au sein d'une ville”, M. Raimond, *Roman*, Armand Colin, 1988, p. 166.

43) “Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau” ; “[l]es différents lieux de Lol V. Stein sont tous des lieux maritimes”, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 84.

반면 『죽음에 이르는 병』에서는 바다의 인접성이 연인들을 고립된 열정에 더더욱 갇히게 한다. 이는 가까이는 있지만 바다의 속성이 경계가 없다는 것과 동시에 사막의 절대 고독을 체험하게하기 때문이다. 따라서 해안에 위치한 이 방은 연인들의 고립과 고독을 조성하며 두 사람 사이의 내밀함에 더욱 다가가게 한다.

Elle demande aussi : Qu'est-ce qu'on entend ?

Vous dites : La mer.

Elle demande : Où est-elle ?

Vous dites : Là, derrière le mur de la chambre.

Elle se rendort.⁴⁴⁾

그녀는 또한 묻는다. “무슨 소리가 들려요?”

당신은 말한다. “바다 소리.”

그녀는 묻는다. “바다가 어디 있어요?”

당신은 말한다. “저기 벽 뒤편에 있어요.”

그녀는 다시 잠이 든다.

『죽음에 이르는 병』의 경우에 두 연인의 고립은 장면 상으로는 장소의 단일성인 방으로 표현된다. 이것은 마치 몸과 집 사이에 존재하는 일체성이 오히려 방과 집의 나머지 공간 사이에 왕래가 불가능한 것을 보여주는 듯하다. 사적 공간의 최소단위인 방은 이렇듯 고립된 연인관계의 임시적인 거주 공간으로서 사회적인 관계의 단절성을 나타내기도 한다. 동시에 방은 집의 내부를 구성하는 요소로 집과의 일체성을 지닌다.

소설의 ‘주요 인물’이 되기도 하는 집은 그 내부의 방과 함께 내면의 장소로 화하여 개개인들 간의 교제가 이루어지는 첫 번째 장소가 된다. 집은 전통적으로 여성성이 붙여지고, 밤과 낮 동안 세상과 무의식이 관통하면서, 삶과 창조의 장소가 되는 것이다. 또한 일시적으로 그곳을 차지한 거주자들의 삶을 초월하는 역사의 집합소이기도 하다.

44) *La Maladie de la mort*, op. cit., p. 13 ; cf. 방의 이러한 내밀함은 *Le Vice-consul*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, et *Hiroshima mon amour*와 같은 작품에서도 동일하게 나타난다.

(…) une maison n'appartient pas. Elle passe pourtant pour être le symbole même de la chose qui appartient. Ce n'est pas vrai. Une maison est toujours hantée et elle n'appartient pas en propre à la personne qui se dit son propriétaire. Elle échappe à la propriété. Elle est au temps.⁴⁵⁾

집은 누구에게 속하는 것이 아니다. 그러나 집은 집에 속한 사물의 상징 자체가 된다고 알려져 있다. 그것은 사실이 아니다. 집은 언제나 빈번한 교제가 일어나고, 소유자라고 하는 인물에게 속하지 않는다. 집은 소유를 벗어난다. 집은 시간 속에 존재한다.

집이 갖는 이러한 초월성은 인간의 정체성과도 긴밀한 관계를 맺는다. 집의 모태가 되는 여성의 자궁은 침대와 방이 자아내는 안온함의 표본이 되며 모성으로부터 태동되는 행복의 근원지가 된다. 집의 이러한 최초의 가치를 기억하는 일은 인간이 공간과 맺는 특별하고도 기본적인 요건을 상기시키는 것이며 인간성의 회복에 기여하는 것이다. 집은 외부와의 소통과 접촉, 교제로 이어지는 삶의 구조에서 기능적 차원을 뛰어넘는 생기를 불어넣음으로써 또 다른 범주의 공간을 구성한다. 집이란 한편으로 우리 존재의 심층⁴⁶⁾을 드러낼 수 있기에 외적인 이미지의 재현으로 집의 내밀성 또한 간파할 수 있으리라 본다. 그러므로 시간성에 덧붙여진 집은 삶의 순환과 역사의 순환을 거치며 공간적 의미의 교차과정, 즉 사유를 그 내부에 새긴다할 수 있다.

IV. 나가며

인간이 거주하는 공간인 집과 그 내부를 구성하는 방은 때때로 가장 내밀한 심리의 반응과 결속되어 의식의 새로운 지평을 열어준다. 이는 작가에게 있어 창작과도 직결되는 부분이다. 이처럼 글쓰기의 장소인 방은 뒤라스 자신이 칭하는 ‘어두운 방chambre noire’의 면모를 보여준다. 또한 뒤라스에

45) *La couleur des mots*, op. cit., p. 58.

46) “il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime”, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 27.

게 우연히 발견한 어떤 집은 거주 공간이기 전에 먼저 창작의 시발점을 제공해주며 집의 기능적인 부분과 연계하여 지금까지 아무도 이야기하지 않았던 부분을 일깨워준다. 이런 점에 주목하여, 일찍이 바슐라르는 인간이 공간과 갖는 내밀한 문제를 형이상학적 차원에서 해석하기도 했다.

뒤라스는 작가 자신의 내밀한 공간을 창작의 공간으로 이용하여 작품의 등장인물과 공간의 관계성을 보여줌으로써 글쓰기에서 미처 표현하지 못하는 사물의 언어를 들려준다. 이는 그의 영화에서 작가적 통찰로 전달하는 인물과 공간의 세밀한 접촉과 함께 보이지 않는 의미의 순환을 드러내게도 한다. 공간이 육체와 맺게 되는 유기적 관계를 정신적 차원의 이상으로 표현하고자 했던 작가의 직관이 그의 창작의 세계에서 장르적 특성과 함께 작품의 맥락을 구성한다. 여기서 영화는 텍스트의 연장선이 되기도 하고 역으로 텍스트는 영화의 이면을 드러내주는 역할을 담당하기도 한다.

작가의 집이 삶의 이야기가 형성되는 창작의 공간이 되는 경우를 우리는 뒤라스의 작품에서 확인한다. 더 나아가 거기서 우리는 무심한 몸의 습관이 삶을 구성하는 요소가 되듯이 말없는 집의 공간이 인간의 의식을 구성하는 요소로 작용하고 있음을 보게 된다. 또한 집은 외부와의 소통의 장으로 역할하기도 한다.

이와 같은 집의 정신적 활로와 발견을 통해서 우리는 문학작품 속에 일상에 대한 관조와 삶의 이면을 깊이 바라보는 하나의 준거가 되는 관점이 제시되어 있다는 사실을 인식하게 된다. 또한 우리는 작가가 거주공간이 인간의 삶에 미치는 영향과 그 의미를 간파함으로써 인간 존재의 본질에 대한 이해에 한걸음 더 다가가는 것을 목격하게 된다. 이는 물질적인 집과 방에 대한 인간의 인식을 통해서 삶의 의미와 존재의 본질을 추적할 수 있는 또 하나의 통로를 여는 것을 뜻한다고 할 수 있다.

■ 참고문헌

I. 마르그리트 뒤라스의 작품들

- L'Amant*, Éditions de Minuit, 1984.
L'Amant de la Chine du nord, Gallimard, 1991.
L'Amante anglaise, Gallimard, 1990.
Les cahiers de la guerre et autres textes, P.O.L., 2006.
La Couleur des mots: entretiens avec Dominique Noguez / autour de huit films, Benoît Jacob, 2001.
Écrire, Gallimard, 1993.
Hiroshima mon amour, Gallimard, 1960, 1972.
Les Lieux de Marguerite Duras (avec Michelle Porte), Éditions de Minuit, 1978.
La Maladie de la mort, Éditions de Minuit, 1983.
Moderato Cantabile, Éditions de Minuit, 1958.
Nathalie Granger suivi de la Femme du Gange, Gallimard, 1973 ; film <Nathalie Granger나탈리 그랑제>, dvd, 1972년 작, 83분, 흑백
Le Ravisement de Lol V. Stein, Gallimard, 1964, 1985.
Le Vice-Consul, Gallimard, 1965, 1985.
La Vie matérielle, Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour, Gallimard, 1994.
Les yeux bleus cheveux noirs, Éditions de Minuit, 1986, 2014.

II. 참고한 저서들과 논문들

1. 뒤라스에 관한 연구

- 김혜동, 「뒤라스의 글쓰기와 여성주의」, 『비교문화연구』, 2호, 1996.
이송이, 「마르그리트 뒤라스와 최윤 작품들에 나타난 ‘공간’ 비교연구」, 『프랑스어문교육』, 15집, 2003.
최현무, 「식민경험과 타자인식: 마르그리트 뒤라스」, 『프랑스어문교육』, 36집, 2011.

송진석, 「위반의 사랑과 축제의 문제 - 마르그리트 뒤라스의 『모테라토 칸 타빌레』」, 『비교문화연구』 9-1호, 2005.

Blanckeman, Bruno, *Lectures de Duras*, Presses Universitaires Rennes, 2005.

Blot-Labarrière, Christiane, *Marguerite Duras*, Éditions du Seuil, 1992.

Les cahiers de l'Herne: Marguerite Duras, Éditions de l'Herne, n° 86, Paris, 2005.

Liman-Tnani, Najet, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras: une poétique de la spécularité*, Tunis Alif-Les Éditions de la Méditerranée, 1996.

Magazine littéraire: dossier Marguerite Duras, n° 452, avril 2006, pp. 3-65.

Noguez, Dominique, *Duras, Marguerite*, Flammarion, 2001.

Pagès-Pindon, Joëlle, *Marguerite Duras*, Ellipses Éditions Marketing S.A., 2001.

_____, *Marguerite Duras, l'écriture illimitée*, Ellipses, 2012.

Patrice, Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, PUF, 2003.

Société Marguerite Duras, Bulletin n° 8, printemps/été 2001 - Bulletin n° 15, vol. 2, 2004.

Talpin, Jean-Marc, "Poétique de l'espace durassien: à partir de la chambre", in Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, *Poétique des lieux*, Clémont-Ferrand Presses Univ. Blaise Pascal, CRLMC, 2004.

Vircondelet, Alain, *Marguerite Duras, La traversée d'un siècle*, Plon, 2013.

2. 기타 작품 및 연구

에드워드 켈프, 『장소와 장소상실』 김덕현 · 김현주 · 심승희 역, 논형, 2005.

Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*(Das Unheimliche, 1919), Gallimard, 1988.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1981.

Jauss, Hans Robert, « La douceur du foyer », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Hamon, Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti Editions, 1989.

Perc, Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1973, 2000.

Raimond, Michel, *Roman*, Armand Colin, 1988, 1997.

Saint-Exupéry, Antoine de, *Citadelle*, Gallimard, 1948, 2000.

❖ ABSTRACT

The living space in the work of Marguerite Duras

Kim, Eunne Kyung

As a living space, house constitutes a good part of inhabitants' life, making the rhythm of life. This rhythm tends to be reflected into the house, establishing a sort of intercommunications between the house and its inhabitants. Becoming a living element, the house can endow the writer with literary resources. It is interrelated with its inhabitants. Thus, Duras' work preserves many invisible and fusional traces of links between her characters and the house. With her writing, the house displays important traces of life, with which a body of meaning is to be formed. It implies habits, imprints, links, and so on. Here, its projection into the imaginary also takes place for our writer. With this perspective in view, Duras is supposed to objectify her characters as physical and imaginary bodies. This introduces the passage from the real to the imaginary and vice versa. Unknown stories hidden behind the living places can come to manifest themselves through her writing.

Key Words : Duras, space, house, inhabitant, room, writing

■ 논문접수일 : 2017. 11. 10

■ 심사완료일 : 2017. 11. 30

■ 게재확정일 : 2017. 12. 1