

사르트르 문학작품 속 ‘여성적 유편’의 형태

- 『철들 나이』의 ‘조가비 방’을 중심으로

오 은 하(파리 3대학)

서 론

본 론

1. 사적 공간 속의 고립
2. 조가비 방 Chambre-coquillage
3. 유편된 여성, 혹은 여성성의 유편

결 론

서 론

사르트르의 희곡 『더러운 손 *Les Mains sales*』에서 공간은 엄격하게 둘로 나뉜다. 하나는 위고와 제시카 커플의 집으로, “의자마다 여자 옷들이 널려 있는” 곳이며, 이름 이니셜이 새겨진 가방이나 옛날 사진과 같은 개인적 물품으로 가득 찬 곳이고, 두 사람의 유편이 지배하는 공간이다. 다른 하나는 정치적 행동으로 매개된 투사들의 장소인 외드레르의 사무실이다. 사적 공간, 미성숙의 공간, 섹슈얼리티의 공간과 공적 공간, 성숙한 남자들끼리의 공간이라는 익숙한

대립구도 속에서, 문제는 전자를 벗어나 후자의 세계로 진입하는 일이다. 젊은 위고는 전자를 벗어나 외드레르와 당黨, 곧 성숙한 진짜 세계로 들어가기에 열망하며, 이를 위해 제시카가 그들의 집 밖으로 나와 정치적 공간에까지 둘 사이의 장난을 연장하는 것을 막으려 한다.¹⁾ 제시카 역시 장난을 끝내고 현실로, 어린아이와 같은 무지를 벗어나 성인의 세계로 들어가하고자 하는 마음을 품게 되지만, 이는 그녀에게 허락되지 않는 것이다. 그러므로 제시카에게 있어 결정적 행위는 바로 이 문턱을 넘는 일이다. 방에서 나가, 외드레르의 사무실로 들어가는 것. 그러나 이 두 공간 사이의 경계가 무너지는 순간, 위고에 의한 외드레르의 죽음이라는 파국이 초래된다. 정치적인 것인지 치정에 의한 것인지 알 수 없는 이 살해 이후, 우리가 제시카의 운명에 대해 알게 되는 것은 그녀가 ‘아버지의 집으로 (“chez son père”)’ 돌아갔다는 사실뿐이다. 성장의 꿈을 품었으나, 공적 공간과 책임 있는 성인의 생활과는 가장 멀리 떨어진 곳일 과거의 자기 방으로 돌려보내진 것이다. 한 연구서에서 암시하듯, 사르트르는 이 제시카라는 인물의 발전을 더 어떻게 다루어야 할지 몰랐던 것인지도 모른다.²⁾ 그러나 사실 이 작품의 관심은 제시카의 운명에 있지 않다. 그녀는 사적 공간 안에 머물러 있어야 한다. 『더러운 손』의 세계는 ‘여자들은 집 밖으로 나오지 않는’ 세계이며,³⁾ 정

1) “Hugo (à Jessica): [...] je te dis tout net que je te defends de remettre les pieds ici. Si tu veux jouer, tu as le jardin et le pavillon.” *Les Mains sales*, Gallimard, coll. Folio, 2002(1971), p. 120.(이후 *Les Mains sales*는 MS로 표기)

2) “Jessica est un personnage qui bouge, et même le personnage le plus remuant des *Mains sales*, au point que Sartre ne sait trop quoi faire d’elle et la renvoie bien platement chez son père.” (Françoise Bagot et Michel Kail, *Jean-Paul Sartre: Les Mains sales*, Presses universitaires de France, 1985, p. 81.)

3) “Jessica: il n’y en a donc pas, au village? Slick: Il y en a, mais on ne sort pas.” MS, pp. 77~78.

치적 활동을 위해 모든 종류의 개인적 생활을 배제하고자 하는 세계이므로. 우리의 관심은 이 갇히고 배제된 공간, 그리고 이 공간을 차지한 인물과 인물을 둘러싼 것들을 향한다. 본 논문에서는 이를 ‘여성적 유폐’라는 이름으로 탐구해보려 한다.

본 론

1. 사적 공간 속의 고립

사르트르의 작품에서 ‘유폐’라는 주제의 중요성은 자명하다. 「벽 *Le Mur*」, 「방 *La Chambre*」, 『닫힌 방 *Huis clos*』, 『알토나의 유폐자들 *Les Séquestrés d'Altona*』과 같은 여러 작품의 제목에서도 이미 드러나듯, ‘닫힌 방’은 공간적 배경으로서, 또 은유적인 표현으로서도 중요한 역할을 한다.⁴⁾ 여러 연구자들이 이미 사르트르의 작품에서 갇힘에 대한 매혹과 공포, 강박관념을 지적한 바 있으며,⁵⁾ 특히 마리-드니즈 보로 Marie-Denise Boros 의 연구서 『사르트르의 인간, 유폐된 자 *Un séquestré, l'homme sartrien*』는 사르트르의 작품 속 유폐의 양상과의

4) 그 대표적인 형태는 『닫힌 방』에서 찾아볼 수 있다. 밖에서만 문이 열리는 방 안에 세 사람이 영원히 갇혀 있다는 설정만으로, 행동이 불가능해졌을 때 자유의 문제, 타인의 시선이 얼마나 치명적인가 하는 문제들을 밀도 있게 다루기 위한 ‘순수 공간’으로서의 지옥이 탄생하는 것이다.

5) 쥘스비에브 이드 Geneviève Idt 가 요약하듯 이 주제의 중요성은 이미 모두가 알고 있는 사실이다. (“[...] c’est devenu un lieu commun que de voir dans ses œuvres une obsession, attirance ou phobie, de la séquestration.”, Geneviève Idt, *Le Mur de Jean-Paul Sartre: technique et contexte d’une provocation*, Paris: Larousse, 1972, p. 99.) 그 중에서도 특히 세르쥬 두브로브스키 Serge Doubrovsky 는 “자발적 감금 l’incarcération subjective”이라는 용어를 사용해 유폐를 사르트르의 작품 속 인간 존재의 근본적인 상황으로 본다. (Serge Doubrovsky, “A Study in Incarceration”, *Yale French Studies*(Spring, 1960), pp. 85~92.)

미를 총망라해 정리하였다.⁶⁾ 여기서 ‘유페’는 인물들이 처한 거의 모든 상황을 설명할 수 있는 은유로서 다루어지는데, 타인의 시선과 스스로 행한 도피, 자연과 사물, 지성과 말, 감정과 상상적인 것 등이 모두가 인물들을 가두는 요소로 설명된다.

이 주제를 지나치게 추상화시키는 것을 피하면서 유페의 물질적 조건에 초점을 맞추어보자면, 작품 속 유페의 상황은 외부의 힘에 의한 감금이나 스스로의 결정에 의한 은둔이나에 따라 크게 두 가지로 구분할 수 있을 것이다. 전자의 예로는 감옥이나 포로수용소에 갇힌 파블로(「벽」), 브뤼네(『상심 *La Mort dans l'âme*』), 그리고 『무덤 없는 주검들 *Morts sans sépulture*』에 등장하는 다섯 명의 포로들을 들 수 있겠다. 이들은 외부의 강압에 맞서 자유로운 의식을 지키려 노력하는 인물들이다. 후자의 예로는 다른 사람들의 침입을 막고 자신만의 세상을 완성하려는, 일종의 광기에 휩싸인 피에르(「방」)와 프란츠(『알토나의 유페자들』)의 경우가 대표적이다.

그러나 우리가 살펴보려고 하는 갇혀 있는 여성 인물들, 작품 전체에 걸쳐 좁은 방 안에서만 등장하며, 외출도 하지 않고 타인과의 관계도 거의 끊어져 있는 듯 외부와의 접촉이 극도로 제한된 상태에 있는 이들의 경우에, 감금과 은둔이라는 구분의 경계는 모호해지는 것처럼 보인다. 『무덤 없는 주검들』의 다섯 인물 중 한 사람인 뤼시와 『닫힌 방』의 지옥에 있는 에스텔과 이네스를 제외하면, 대부분의 여성 인물들은 얼핏 보아 자발적으로 선택한 은둔 생활을 하고 있는 듯하다. 이들은 감옥이 아닌 자기 방 안에 머무르며, 일반적으로 생각하듯 아버지나 남편의 독재 하에서 자유를 박탈당한 채 생활하는 것도 아니다. 오히려 이들은 가장 구속을 덜 받고 살아가

6) Marie-Denise Boros, *Un séquestré, l'homme sartrien – Etude du thème de la séquestration dans l'œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre*, Paris: Librairie A.G. Nizet, 1968.

는 듯한 인물들이다. 여러 해 동안 결혼 제도 바깥의 연인 관계를 유지하고 있는 마르셀, 자기 뜻대로 남편과는 최소한의 관계만을 유지하며 평화롭게 사는 다르베다 부인, 주변 사람들의 반대에도 불구하고 광인이 된 남편 곁에 머물기를 선택한 에브 등. 하지만 이들에게서 자발성의 흔적은 모호해지는데, 피에르의 광기나 프란츠의 회한과 같은 직접적 이유가 결여되어 있기 때문이다. 피에르와 프란츠의 방을 둘러싸고 일어나는 외부와 내부의 힘겨루기 대신, 여성 인물들의 닫힌 방을 묘사할 때 중심이 되는 것은 공통된 분위기를 만드는 일련의 이미지들의 망이다. ‘여성적인’ 형태의 유희에 대한 관념이 따로 존재하는 것일까? 이 질문에 답하기 위해 우리는 닫힌 방에 머무르는 여성 인물의 상황을 대표적으로 보여주는 『철들나이 *L'Âge de raison*』의 마르셀의 방, ‘조가비 방 *Chambre-coquillage*’이라 불리는 공간을 검토해보고자 한다.

2. 조가비 방 *Chambre-coquillage*

닫힌 방에 머무르는 삶의 대표적인 예를 보여주는 마르셀은, 외부와의 접촉이 최소화된 공간인 자신의 방에서만 살아간다. 옆방의 병든 어머니 외에 그녀가 만나는 사람은 이 방을 차례로 비밀리에 방문하는 마티유와 다니엘뿐이며, 방 안에서 일어나는 그들과의 관계에서도 소통이나 감정 표현은 극도로 억압된다.⁷⁾ 이 방 안에 누워 마르셀은 자신의 방과 세상을 향해 열린 넓은 공간인 ‘거리 *la rue*’를

7) 이런 사정은 우리가 살펴보려는 다른 여성 인물들의 경우에도 비슷하다. 다르베다 부인은 일주일에 한 번 방문하는 남편과 의례적 인사를 나눌 뿐이며(“*les conversations du jeudi, prévisibles jusqu’en leurs moindres détails*”, *La Chambre, Œuvres Romanesques*, p. 235. 이하 *Œuvres Romanesques*는 OR로 표기), 환각의 세계 속에 빠져 있는 남편 피에르와도 소통하지 못하는 에브가 유일하게 타인과 만나는 것은 아버지의 별로 유쾌하지 않은 방문 때뿐이다.

대비시킨다.

Il y avait une horreur fixe dans l'air autour d'elle, une horreur de midi. [...] Marcelle s'endormait tard et ne connaissait plus jamais les matins, il lui semblait parfois que sa vie s'était arrêtée un jour à midi, qu'elle était un éternel midi affalé sur les choses, mou, pluvieux, sans espoir et tellement inutile. Au dehors, c'était le grand jour, les toilettes claires. Mathieu marchait au dehors, dans le poudrolement vif et gai de cette journée commencée sans elle et qui avait déjà un passé.⁸⁾

그녀 주위의 공기에는 움직이지 않는 공포, 정오의 공포가 있었다. [...] 마르셀은 늦게 잠들어서 아침을 절대 보지 못했다. 가끔 자기 삶은 어느 날엔가 정오에 멈춰버린 듯 느껴졌다. 사물들 위로 좌초해 버린, 후덥지근하고 비 내리는, 희망도 없고 그지없이 무용한, 영원한 정오가 자기 삶인 듯싶은 것이다. 바깥은 한낮이었다. 말끔하게 단장된 한낮. 마티유는 바깥에서, 마르셀을 빼놓고 시작된, 이미 과거를 지닌 낮 시간의 생생하고 활달한 먼지 속에서 걷고 있었다.

바깥에서 활기차게 햇빛 속을 걷고 있을 마티유의 모습은, 무기력한 분위기의 방 안에서 무용한 시간을 보내고 있는 자신의 모습과 대비된다. 두 공간에 대한 묘사는, '흐르는 시간-정지한 시간'의 대비, '활성화된 상태-정체 상태'의 대비를 동시에 드러내는 효과적인 장치가 된다. 그녀는 스스로 목적 없고 미래나 변화도 없을 의미 없는 시간 속, 말하자면 흐름이 존재하지 않는 일종의 무시간성

8) *L'Âge de raison, Œuvres Romanesques*, Nouvelle éd. établie par Michel Constat et Michel Rybalka avec la collaboration de Geneviève Idt et de George H. Bauer, Paris: Gallimard, 1995, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 463.(이하 *L'Âge de raison*은 AR로 표기)

속에 살고 있다고 생각한다.⁹⁾ 미래 없이 똑같은 현재를 반복하는 이런 상황은, 『닫힌 방』에서 묘사한 죽음 이후의 상황과 많은 부분 닮아 있다. 이 극단적인 경우와 마르셀의 상황에서 공통적인 것은, 그들이 모두 과거를 향하고 있다는 점이다. 삶이 끝난 이후 지옥에서 인물들이 할 수 있는 일은 끊임없이 과거를 되씹는 일밖에 없었다. 마르셀은 여러 차례 옛날 사진을 보며 활기찼던 소녀 시절에 대한 회한에 잠긴다. 자신의 갇힌 상태에 대한 자각으로 촉발된 이 회한은, 미래를 향해 나가는 길을 막고 향수에 빠진 상태로 머물러 있게 한다.¹⁰⁾ 다른 한편, 그녀는 움직이지 않는다. 방 안에서 마르셀이 늘 취하는 동작은 침대 가장자리에 걸터앉아 있기 “s’asseoir sur le bord du lit”¹¹⁾이며, 이 상태로 무기력한 졸음에 사로잡힌다.¹²⁾ 선 자세와 누운 자세 *Debout-couché* 의 대조를 통해, 그녀는 ‘움직이지 않는 *immobile*’ 인물의 대표 격이 된다.¹³⁾ 이처럼 외부 세계와 극히 협소한

9) “Crois-tu que je compte les jours? Il n’y en a plus qu’un seul, toujours recommencé: on nous le donne à l’aube et on nous le retire à la nuit. Tu es une horloge arrêtée qui dit toujours la même heure.”, AR, OR, p. 219.

10) 그런데 이는 유펜된 여성 인물들이 일관되게 보이는 행태이다. 다르베다 부인은 항상 “추억을 향해 tournée vers ses souvenirs” 있으며, 에브는 수시로 광기에 빠지기 전 피에르의 모습을 떠올린다. 다르베다 부인이 읽는 책이 “les Mémoires et les ouvrages historiques”과 젊은 시절 읽었던 소설에 집중된 것(*La Chambre*, OR, p. 235.) 역시 그녀의 과거 편향을 강조한다.

11) “Marcelle s’assit sur le bord du lit et se mit à regarder ses jambes”(AR, p. 396.); “Elle était assise sur le bord du lit, pis que nue, sans défense, comme une grosse potiche, au fond de la chambre rose.”(AR, p. 397.)

12) 다르베다 부인 역시 언제나 안락의자에 폭 파묻힌 채, 금방 기진맥진해져서 눈을 감는다. (“Quand son mari fut parti, Mme Darbédat se laissa aller au fond de son fauteuil et ferma les yeux, épuisée.”, *La Chambre*, OR, p. 240.)

13) 드니 올리에 Denis Hollier 는 사르트르에게서 선 자세 *debout* 와 누운 자세 *couché* 라는 몸의 두 축에서 시작해 지각 *la perception* 과 상상력 *l’imagination* 의 대립이 일어난다고 분석하며, 이런 측면에서 ‘침대’라는 장소와 ‘잠들다 *s’endormir*’같은 동사의 중요성을 부각시킨다. (“L’opposition, chez Sartre, de l’imagination et de la perception se développe à partir des axes du corps: on perçoit debout, on

관계만을 맺고, 정적이며, 미래를 스스로 닫아놓고 있는 이 특정 공간 속 마르셀의 고립은 바깥에서 au dehors 일어나는 ‘자유’의 대립항이 된다.

그녀의 방은 빛과 함께 고여 있는 무기력하고 음산한 열기(“une chaleur dégradée”, “inerte et sinistre”, “stagnait” avec sa “lumino-sité”)¹⁴⁾로 특징지어진다. 더위와 빛은, 사르트르 작품에서 감금의 분위기를 만드는 데 자주 동원되는 두 요소들이다. 『닫힌 방』의 지옥은 덥고 전등이 결코 꺼지지 않는 곳이며,¹⁵⁾ 『파리떼 *Les Mouches*』에서 아르고스는 저주 받은 더위 속에, 태양 아래서 권태로워 하고 있는 도시로 그려진다.¹⁶⁾ 뉴욕에 망명해 있는 고메즈의 호텔 방은 뜨거운 빛에 잠겨 땀이 나고 끈적끈적한 곳이다.¹⁷⁾ 반면, 감옥은 자주 어둡고 서늘한 곳으로 묘사된다. 「벽」에서 파블로 이비에타가 처형을 기다리는 지하실이나 『무덤 없는 주검들』에서 다섯 명의 동지가 고문을 기다리는 창고는 음산하고 비극적인 분위기를 띄며, 이는 그 안에 있는 인물들이 또렷한 정신을 유지하려는 필사적인 노력을 나타낸다. 결국 유폐된 공간의 이미지를 구성하는 요소들

imagine couché. Le lit est le terrain commun à tous les cas que *l'imaginaire* rassemble pour élaborer une pathologie de l'imagination. S'endormir est peut-être, avec s'évanouir, le verbe réfléchi par excellence.” Denis Hollier, *Politique de la prose – Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Gallimard, 1982, p. 108.)

14) AR, OR, p. 463.

15) *Huis clos suivi de Les mouches*, Gallimard, coll. Folio, 1999, p. 30.

16) Argos est une ville “qui s'ennuyait indolemment sous le soleil” avec la “maudite chaleur”(Les Mouches, op. cit., p. 111.); “Des digestions tranquilles, la paix morose des provinces et l'ennui, ah! l'ennui si quotidien du bonheur.”(Ibid., p. 119.)

17) “La pieuvre était là, elle le pompait de ses ventouses: la chaleur. Il suait. [...] Ça n'était pas de la chaleur; c'était une maladie de l'atmosphère: l'air avait la fièvre, l'air suait, on suait dans de la sueur.” *La Mort dans l'âme*, OR, p. 1137.

가운데 끈적거리게 만드는 열기와 눈을 부시게 만드는 빛은 명철함 la lucidité 에 위협이 되는 무기력함을 일으키는 요소인 것이다. 『구토 La Nausée』에서 구토가 열기, ‘노란 불빛’에 의해 유발되고, 로캥탱이 밤의 찬 공기 속에서 한숨 돌리는 것은 이 때문이었음을 상기해 볼 수 있겠다.¹⁸⁾

이렇게 볼 때 마르셀의 유희는 공간적이기보다 시간적이며, 육체적이기보다는 정신적인 것으로 보인다. 그런데 마르셀의 방에 정체가 되고 시간이 없는 듯한 느낌을 주는 이 더위와 빛은, 마르셀이 초점화자가 된 장에서 자기 감정의 반향을 드러낸 것이다.¹⁹⁾ 다른 이들은 이 방을 어떻게 느끼고 있을까? 마티유의 언급을 보자.

Il entra; il lui semblait toujours qu’il entrait dans un coquillage. Marcelle ferma la porte à clé.²⁰⁾

그는 방으로 들어섰다. 이 방에 들어설 때면 언제나 조개껍데기 속

18) “La Nausée est restée là-bas, dans la lumière jaune. Je suis heureux: ce froid est si pur, si pure cette nuit; ne suis-je pas moi-même une vague d’air glacé? N’avoir ni sang, ni lympe, ni chair.” *La Nausée*, OR, p. 34.(이하 N으로 표기)

19) 18개의 장 章으로 이루어진 이 소설은 계속해서 바뀌는 초점화된 인물의 눈을 통해 전개된다. 가장 자주 그리고 오래 자신의 시선을 투영시키는 마티유는 12개 장에서 초점화자로, 1개 장에서 다니엘의 눈을 통해 제시된다. 마르셀이 등장하는 장은 5개 장인데, 초점화자로 등장하는 것은 5장(18개 장 가운데 가장 짧은)과 14장의 후반부이며, 나머지는 마티유와 다니엘의 눈을 통해 등장한다. 마르셀이 등장하는 장을 정리해 보면 다음과 같다. 앞의 인물이 초점화된 인물이며, 괄호 안은 시점을 지닌 인물의 의식을 거쳐 드러나는 인물이다.

I: Mathieu(Marcelle)

V: Marcelle

X: Daniel(Marcelle)

XIV: Mathieu(Daniel) / Marcelle(Daniel)

XVII: Mathieu(Marcelle)

20) AR, OR, p. 396.

에 들어가는 듯 느껴졌다. 마르셀은 방문을 열쇠로 잠겼다.

[...] la passion dans cette chambre-coquillage était insoutenable, parce qu'il fallait l'exprimer à voix basse et sans geste pour ne pas réveiller Mme Duffet.²¹⁾

[...] 이 조개껍데기 같은 방에서 걱정은 적합하지 않았다. 뒤페 부인을 깨우지 않기 위해 낮은 목소리로 동작도 없이 표출해야 했기 때문이다.

살짝 열렸다가 마티유가 신발을 벗어 들고 들어오면 열쇠로 문을 잠그는 이 방은, 건드리면 고집스럽게 입을 다무는 ‘조개’를 자연스럽게 연상시킨다. 물렁물렁하고 연약한 살을 단단한 껍질 속에 감추는 양식 또한 스스로를 가두고 있는 조개의 형상을 떠올리게 한다. 우리는 감각류의 은유가 사르트르의 작품에서 적지 않은 비중을 차지함을 알고 있다.²²⁾ 모든 구속으로부터 자유로운 듯 보이는 이비크에 대해 마티유가 “그녀는 껍데기를 갖고 있지 않다”거나 “그녀는 결코 내 껍데기 속에 들어오지 않을 것이다”(“elle n'a pas de coquille.”; “elle n'entrera jamais dans ma coquille.”)²³⁾라고 생각하는 것처럼, 마티유에게 있어 감각류의 껍데기는 자신을 보호하는 동시에 자유의 도약을 구속하는, 외부와의 직접 접촉을 막는 단단한 갑옷과 같은 것으로 여겨짐을 알 수 있다. 이런 맥락에서 그의 방책상에 놓인 청동 게 문진 “crabe de bronze” 은, 언제나 명철성이라는

21) AR, OR, p. 400.

22) 사르트르의 작품에서 감각류, 특히 ‘게’가 상징하는 바에 대해서는 다음 연구서들이 상세한 설명과 예시를 제시하고 있다. Gérard Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'œuvre Romanesque de Sartre*, Genève: Librairie Droz, 1968, pp. 130~131; Marie-Denis Boros, *op. cit.*, pp. 35~38.

23) AR, OR, p. 600.

자신의 갑옷을 떼메고 다니는 마티유의 모습을 떠올리게도 한다.²⁴⁾ 마찬가지로 프란츠의 ‘게들의 법정’에서도, 인간을 현실로부터 고립시키는 껍데기에 싸인 게의 이미지는 정체 속에 굳어진 사물이 되어버린 인간을 상징한다. 그런데 게와 조개는 자유와 열정에 대한 억압을 상징하는 단단한 껍데기에 둘러싸여 있다는 공통점을 갖고 있지만, 이동성이라는 요소로 구분된다. 게는 어디나 자기 껍데기를 지고 다니는 반면, 조개는 움직이지 않는 상태로 머물러 있는 것이다. 우리가 보기에 바로 이 점이 마르셀의 조가비-방과 프란츠에게서 보는 것과 같은 자발적 유희자의 방을 나누는 차이인 것 같다.²⁵⁾ 이처럼 ‘조개’라는 상징은 움직이지 않고 변화 가능성도 없이 껍데기 안에 웅크리고 있는 마르셀의 상태를 탁월하게 형상화하는 듯 보인다.

우리는 앞에서 마르셀이 자신의 삶과 마티유의 삶을 비교하는 의식을 통해 드러난 거리와 방의 이분법을 본 바 있다. 그런데 이번에는 마티유가 자신의 상황과 친구 브뤼네의 상황을 비교하며 이 이

24) “[...] partout où je vais j’emporte ma coquille avec moi, je reste chez moi dans ma chambre, au milieu de mes livres, [...]” AR, OR, p. 599. 이는 마라드니즈 보로의 지적이다. Marie-Denis Boros, *op. cit.*, p. 35.

25) 이런 맥락에서 『구토』의 여주인공 아니의 방은 대단히 흥미롭다. 세계 곳곳을 옮겨 다니면서도, 그녀는 어디를 가나 재빨리 가방 속에 가득 든 장식물들을 정해진 순서대로 배치해 방을 자기 식으로 만들곤 한다. 가장 평범한 방에도 자기 식의 무게 있고 관능적인 개성을 부여하는(“la chambre la plus banale se revêtait d’une personnalité lourde et sensuelle, presque intolérable.” N, OR, p. 161.) 이 의식은, 일상 속에서 ‘완전한 순간 moment parfait’을 창조하려는 그녀의 연극적인 삶의 태도에 적합한 무대 장치를 설치하는 행위로 보인다. 자기 껍데기를 어디나 들고 다니면서 독자적 공간을 창조해 외부의 침입을 막는 그녀의 ‘게’와 같은 성격은, 그러나 그녀가 ‘완전한 순간’이라는 투기를 포기하면서, 즉 남자에게 의존해 삶을 꾸리게 되면서 상실된다. 마지막 출현 장면에서 예전의 특징을 보이지 않는 행한 방은 그녀의 늙고 살쥔 몸과 함께 아니의 변화, 아니 오히려 타락을 증거한다.

분법을 되풀이한다.

Brunet amenait avec lui l'air du dehors, tout un univers sain, court et têtue de révoltes et de violences, de travail manuel, d'efforts patients, de discipline: il n'avait pas besoin d'entendre le honteux petit secret d'alcôve que Mathieu allait confier à Sarah.²⁶⁾

브뤼네는 바깥세상의 공기를 몰고 왔다. 반항과 폭력과 노동과 끈기 있는 노력과 규율을 완고하게 고수하는, 건전하고 단순한 바깥의 분위기. 그는 마티유가 사라에게 털어놓으려고 하는 수치스러운 사소한 규방의 비밀은 들을 필요도 없는 것이다.

열린 바깥세상과 닫힌 방이라는 공간의 이미지를 사용해 사회적 참여가 결여된 자신의 삶을 공산주의자 브뤼네의 활동가로서의 삶과 대비시키며 느끼는 마티유의 회의는, 그러나 고립된 지식인의 공간인 자신의 방을 향하는 것이 아니라, 마르셀의 방 쪽을 향하고 있다. 바깥세상의, 활동하고 싸우는 사람들의 사회는, 개인적이고 여성적인 공간으로서의 “규방 l'alcôve”과 대립된다.²⁷⁾ ‘수치스러운 사소한 비밀 Le “honteux petit secret”은 일차적으로 마르셀의 예기치 않은 임신과 그것이 마티유에게 가져다준 악몽임이 분명하다. 그에 더해, 마르셀의 방이라는 공간 안에서 은밀하게 일어났던 일들—두 사람의 거의 부부 같은 생활, 그리고 성관계 역시도—모두가 마티유에게는 ‘수치스러운 사소한 비밀’을 구성하는 듯 보인다. 친밀성,

26) AR, OR, pp. 431~432.

27) 우리는 『자유의 길』 연작에 대한 사르트르의 구상에서 이를 예증하는 언급을 발견할 수 있다. 처음에 그는 “규방의 하찮은 문제들 misérables problèmes d'alcôve”에 사로잡힌 마티유의 상황에 대한 반어적인 표현으로, 이 연작의 표제를 “위대함 La Grandeur”이라고 붙일 것을 고려했다고 한다. «Notice» des *Chemins de la liberté*, OR, p. 1866 참조.

연애, 그리고 가족, 임신한 마르셀과 마르셀의 방이 상징하는 이 요소들은 자신의 자유에 대한 보이지 않는 위협으로 생각된다. 임신으로 인해 마르셀과 결혼해야 하나 생각하고 있던 마티유는 자기 주변의 공간이 점점 닫히는 듯한 느낌을 받는다.

A présent, c'est fini, je suis muré, moi partout! Au centre, il y a mon appartement avec moi dedans [...] et tout Paris en rond autour de moi [...] et au milieu de la rue Vercingétorix, un petit trou satiné de rose, la chambre de Marcelle...²⁸⁾

이제 다 끝이다. 나는 완전히 갇혀버렸다! 가운데에는 내가 들어 있는 아파트가 있고 [...] 파리 전체가 나를 에워싸고 [...] 베르생제토릭스 가街 한가운데에는 장밋빛의 반들반들한 작은 구멍이, 마르셀의 방이 있다...

마르셀의 방을 지칭하는 “장밋빛의 반들반들한 작은 구멍 petit trou satiné de rose”이라는 표현은, ‘조개’라는 전형적인 비유와 함께 자연스럽게 여성 성기의 이미지를 환기시킨다. 마르셀의 방을 묘사하는 데 사용되는 이미지들은 이런 인상을 강화한다.

L'air était rose et sucré, on respirait du rose, on en mangeait.²⁹⁾

방 안 공기는 장밋빛이고 달달해서, 장미 향기를 맡고, 장미꽃을 먹고 있는 듯했다.

Mathieu plongea dans les parfums épais, dans l'air ouaté de la chambre rose.³⁰⁾

28) AR, OR, p. 599.

29) AR, OR, p. 405.

30) AR, OR, p. 648.

마티유는 장밋빛 방의 흐릿한 공기에, 짙은 향기 속에 잠겼다.

‘장밋빛의, 들큰한 rose, sucré’과 같은 형용사는 시각, 후각, 미각을 동시에 동원하면서 느낌이 더 강화된다. 두 형용사의 의미는 많은 부분 겹친다. 예를 들어 연약하고 부드러운 ‘장밋빛’은 사르트르의 작품에서 자주 꿈이나 추억으로의 도피를 상징하며,³¹⁾ 인물들이 헛된 환상을 품을 때, 환멸에 구토를 일으킬 때 입에 단맛이 감돈다.³²⁾ 여기에 ‘연기’도 결합되어 마르셀의 흐릿한 의식, 이 방이 주는 미식 거리고 숨 막히는 느낌을 강화한다. 마르셀이 자기 의식을 갖는 순간 방 안에서 순식간에 ‘장밋빛 연기’가 사라지는 것은 이런 인상을 확인시켜준다.³³⁾ 이 방에 들어서면 마티유와 다니엘이 제일 먼저 느끼는 것은 위 요소들이 모두 혼합된 ‘냄새’ 또는 ‘공기’인데, 숨막힘을 느끼거나 숨을 참는 이들의 모습에서 위협으로 느껴지는 이 방의 분위기에 오염되기를 거부하는 의지를 엿볼 수 있다.

그들이 느끼는 위협은, 자신의 자유에 대한 위협일 것이다. 그런데 이 위협은 위 이미지들에서 느껴지는 강렬한 이질성에서 온다. 그들을 숨막히게 하는 마르셀의 ‘강렬한 냄새’는 실체가 있는 냄새라기보다 마르셀이 자기 주변에 공기를 내뿜고 다니는 듯하다고 표현된다. ‘연기 la fumée’ 역시도 이들의 주관적 인상이다. 우리는 냄새

31) 오데트 Odette 가 추억 속으로 도피하며 열두 살 때 “좁은 장밋빛 길 위를 sur un petit chemin rose” 달려가는 자신의 모습을 떠올리는 식으로 사용된다. MA, OR, p. 1311.

32) 예를 들어, 자신의 비겁함과 다가오는 전쟁에 절망하는 피에르의 구토는 이렇게 시작되는 것으로 묘사된다: “[...] saveur douce au fond de ma bouche, douce odeur de lavande et de pâte dentifrice, [...] Un sirop. Un sirop sucré, il n’avait plus peur, il n’avait plus honte, c’était si délicieux d’avoir le mal de mer.” *Le Sursis*, OR, p. 866.

33) “La chambre semblait s’être tout à coup vidée de sa fumée rose.” AR, OR, p. 406.

가 타자성을 드러내는 첫 번째 지표이며, 신비스런 분위기를 만들어주는 연기도 이런 효과를 돕는 역할을 하는 것을 다른 소설 『방 *La Chambre*』에서도 본다. 향냄새가 나고 붉은 안개로 가득 찬 피에르의 방이 정상인과 광인의 차이를 효과적으로 드러내는 것처럼, 마르셀의 방의 냄새와 연기도 상대 남자들이 그녀에 대해 느끼는 타자성을 표현하는 데 사용되는 듯하다. 마찬가지로 전형적인 여성적 색깔인데다가 ‘petit trou’를 수식하는 데 사용되는 ‘rose’, 구토의 전조 증상이며, 『존재와 무』에서는 끈적끈적함 *le visqueux*³⁴⁾의 한 요소로 설명되는 ‘sucré’와 같은 이미지들은 여성에게서 느끼는 강렬한 이질성을 강조하는 것으로 보인다. 다른 작품들에서 이 두 형용사는 보다 직접적으로 여성의 성^性, 또는 여성적 관능성을 환기한다. 『방 *La Chambre*』의 다르베다 부인의 경우, 이 형용사들은 방의 분위기가 아니라 그녀가 먹고 있는 과자를 묘사하는 데 사용된다. 과자에는 자잘한 장밋빛 설탕가루가 뿌려져 있으며, 게다가 이 장밋빛 설탕은 끈적거리는 성질을 갖는다.³⁵⁾ 다르베다 부인이 과자를 먹는 행

34) “[...] le sucré comme *douceur au goût* – *douceur indélébile*, qui demeure indéfiniment dans la bouche et survit à la déglutition – complète parfaitement l’essence du visqueux.”(*L’Être et le Néant: essai d’ontologie phénoménologique*, Gallimard, coll. Tél, 1998, p. 656, 이하 EN으로 표기.) 우리는 사르트르의 문학작품에서 끈적끈적함 *le visqueux* 과 연관되는 일련의 감각이 대단히 자주 여성의 몸과 섹슈얼리티와 관련된다는 사실을 알고 있다. 이 감각에 대한 『존재와 무』의 정의에서도, 끈적끈적함은 “물렁물렁하고 미끈거리고 여성적인 흡입 행위 *c’est une activité molle, baveuse et féminine d’aspiration*”의 방식으로 존재하는, 즉자 *l’En-soi* 의 “나른하고 여성적인 복수 *Revanche douceâtre et féminine*”라고 서술된다.(EN, p. 655.)

35) “[...] la fine poussière de sucre dont il était saupoudré» est “à la rose» (*La Chambre*, OR, p. 234.); “ces petits graviers de sucre collaient un peu au bout de ses doigts.” (*Ibid.*)

『존재와 무』에서 우리는 또 한 번 장밋빛 달콤한 과자에 대한 예를 발견할 수 있다. 여기서 달콤함과 장밋빛은 공감각에 의해 결합된다. (“[...] si je mange un gâteau rose, le goût en est rose; le léger parfum sucré et l’onctuosité de la

동을 묘사하는 표현도 흥미롭다. (“그녀는 눈을 감은 채 더듬더듬 창백한 손을 부드럽게 뻗어 받침접시에서 루쿰 과자를 집었다. elle allongea doucement sa main pâle et prit un loukoum dans la soucoupe, à tâtons et sans ouvrir les yeux.”³⁶⁾; “과자를 조심스럽게 입술로 가져와 숨을 죽였다. Elle l’approcha de ses lèvres avec précaution et retint sa respiration.”; “이 반투명한 속살을 덩싹 베어 물자 쿵쿵한 냄새가 입 안에 퍼졌다. Elle mordit brusquement dans cette chair vitreuse et un parfum de croupi lui emplît la bouche.”³⁷⁾ 미각의 즐거움을 충분히 음미하려는 이 섬세한 동작 속에서, 우리는 관능적 만족을 표현하는 듯한 느낌을 받는다. 게다가 이 행위는 은밀하게 이루어지며(그녀는 과자 먹는 모습을 남편이 보는 걸 싫어한다.), ‘루쿰’이라는 아랍 과자 이름에서, 쥘스비에브 이드가 지적하듯 하렘의 여자들이 떠오르기도 한다.³⁸⁾

이런 식으로 마르셀의 닫힌 방에는 성적 의미가 덧붙여진다. 앞서 본 ‘방-거리’의 이분법에서 드러난 규방 alcôve 에 대한 경계심에는, 사적이고 부르주아적인 공간의 상징으로서뿐 아니라, 한편으로 태아가 자라고 있는 마르셀의 배와 유비되고, 다른 한편으로 여성의 성기와 유비되는 여성의 섹슈얼리티가 지배하는 공간에 대한 것도 섞여 들어가 있는 듯하다. 이렇게 ‘조개껍질 같은 방’은 여성적 공간에 대한 거부감을 압축한 표상이 된다.³⁹⁾

crème au beurre sont le rose. Ainsi, je mange rose comme je vois sucré.” EN, pp. 661~662.)

36) *La Chambre*, OR, p. 240.

37) *Ibid.*, p. 234.

38) “Quant à Mme Darbédat, malgré toute la spiritualité occidentale qu’elle cultive, elle se nourrit de loukoums comme une femme de harem.”(Idt, *op. cit.*, p. 151.)

39) 조개와 여성 성기, 방과 자궁의 유비는 굳이 프로이트의 「꿈 속의 상징」을 언급하지 않더라도 보편적인 현상임을 우리는 알고 있다. (“parmi les animaux, [...] les coquillages sont incontestablement des symboles féminins”(“Les

3. 유폐된 여성, 혹은 여성성의 유폐

두 가지 문제가 남는다. 먼저 여성 인물들의 입장에서 유폐를 선택하거나 체념한 과정과, 그것이 작품 속에서 하는 역할. 그리고 작가가 여성의 섹슈얼리티, 더 나아가 여성성 전반을 다루는 태도의 문제.

여성 인물들이 이 유폐된 상황에 머물러 있는 이유는 분명하지 않다. 마르셀의 경우 병 때문이라고는 하지만 병명이나 증상 등은 드러나지 않는다. ‘알 수 없는 병’에 걸려 방에만 머무르게 되었다고 하는 다르베다 부인의 경우도 마찬가지이다. 그들의 자유를 제한하는 외부의 장벽은 제시되지 않고, 독자에게 보이는 것은 그녀들의 무기력한 상태뿐이다. 변화 가능성은 없는가? 안에서 단단히 닫혀 있는 이 방의 문지방을 스스로 넘는다거나 외부의 현실이 침입해 들어오는 일은 상상하기 힘들다. 외부를 바라보는 유일한 방식은 창문을 통해 내다보는 것이다. 창문은 외부 세계에 대한 관심의 표시이며 의식이 외부로 향할 수 있는 특권적인 장소일 것이다. 이 때문에 자발적 유폐자인 프란츠는 창문이 없고 벽으로만 막힌 방 속에 머무르고, 피에르는 언제나 커튼을 닫아 놓고 생활하며, 『단한

symbolisme dans le rêve”, *L’introduction à la psychanalyse*, Editions Payot, coll. Petit bibliothèque Payot, 1961(1922), p. 141.); le symbole de la chambre se rapporte “à l’utérus plutôt qu’à l’appareil sexuel proprement dit”(Ibidem.), et en tant qu’“espace dans lequel l’homme se trouve enfermé”, la chambre symbolise la femme.(Ibid., p. 148.) 그러나 다른 한편, 우리는 사르트르의 작품에서, 특히 「에로스트라트」, 「정분」, 「지도자의 유년 시절」 등 조롱과 아이러니로 가득 찬 소설들에서 프로이트의 이 글이 끊임없이 풍자적으로 암시되고 있음을 본다.(이 점에 대해서는 Idt, *op. cit.*, pp. 194~200 참조.) ‘조가비-방’이라는 명명과 설정 역시 구태의연한 상징에 대한 사르트르의 의식적 도전인지는 생각해볼 문제로 남는다.

방』의 지옥에는 창문이 없는 것이다. 따라서 창문으로 다가가 밖을 내다보는 것은 방 안에 갇힌 사람들의 변화 가능성을 보여주는 중요한 행위가 된다.⁴⁰⁾ 우리는 마르셀이 창문가에서 밖을 보는 단 한 장면을 포착한다. 그 때까지 방 안에만 갇혀 있던 그녀의 시선이 처음으로 다른 사람들을 향하는 장면이다.⁴¹⁾ 이는 마르셀이 아이를 지킬 수 있다는 희망을 품게 된 순간이며, 따라서 미래가 그녀에게 의미를 갖게 된 순간이다. 그러나 이 행동은 철저히 수동적인 것이었으며, 오해와 속임수에서 비롯된 가짜 희망이었다. 이후 그녀는 다니엘과 결혼해 장밋빛 방을 떠나기는 했지만, 그녀에 대한 경멸과 혐오를 숨기는 다니엘의 곁에서 행복한 무지의 상태 속으로 더 깊숙이 빠져드는 것으로 그려진 채 작품 속에서 사라진다.⁴²⁾ 세계

40) 우리는 창문 주위에서 보이는 제시카의 조바심을 이런 맥락에서 해석할 수 있을 것이다: “Elle va regarder à la fenêtre. Revient. [...] va jeter un coup d’œil à la fenêtre [...] va regarder à la fenêtre [...] nouveau coup d’œil à la fenêtre.” MS, p. 59.

41) “Elle s’approcha de la fenêtre et regarda les passants: des femmes, des gamins, quelques ouvriers, elle trouva qu’ils avaient l’air heureux. Une jeune femme courait au milieu de la chaussée, elle portait son enfant dans ses bras, elle lui parlait en courant, tout essoufflée, et lui riait dans la figure. Marcelle la suivit des yeux, puis elle s’approcha de la glace et s’y mira avec étonnement.” AR, OR, p. 659.

42) 『철들 나이』의 다음 권인 『유예』에서 마르셀은 처음으로 그녀의 방 밖에서 등장하지만, 임신한 그녀의 만족스런 모습이 숨 막히게 권태로운 시골 풍경과 겹쳐지면서 예전보다 더 정체된 것처럼 그려진다. 이 장면을 마지막으로 그녀는 작품 속에서 거의 완전히 사라진다. (“Elle le regardait d’un air éperdu et il continua à sourire en étouffant un bâillement qui lui tira les lèvres jusqu’aux oreilles. Il pensait: “Ça ne devrait pas être permis d’avoir l’air enceinte à ce point-là.” L’air était moite, un peu fiévreux, des odeurs y flottaient par paquets chevelus comme des algues; [...] “Elle m’adore”, pensa Daniel. Adoré. Nuit et jour cette adoration humble et insinuante se coulait en lui comme les odeurs vivantes des champs. Il ferma les yeux à demi et l’adoration de Marcelle se fondit avec le feuillage bruissant, avec l’odeur de

를 향해 열리는 대신에, 더 완벽하게 닫힌 상태 속에 파묻힌 것이다.

물론 그녀들의 유포가 자발적인 것이라 간주되지는 않는다. 이 인물들이 현 상황에 머물러 있는 것은, 다른 곳에서도 자유를 누리 지 못할 것이라는 생각 때문이다. 공적 공간에 참여하지 않고 자기 자신의 무능력을 받아들이면서, 이들 여성 인물들은 자주 ‘나는 여자에 불과’하다거나 ‘남자였으면 싶다’는 말을 한다.⁴³⁾ 그들의 말에서 자기부정은 빈번하다. 그들은 자신을 자주 결핍으로 규정한다. 지식의 결핍, 힘의 결핍, 욕망의 결핍.⁴⁴⁾ 따라서 그들은 주어진 역할, 겉으로 보기에 보호해주는 것처럼 보이는 사적 공간에 편입되기를 선택하는 것이다. 이런 체념 상태를 야기한 환경적 요인에 대한 생각은 주로 소녀들의 상태에 대한 관심 속에서 드러난다. 물리적으로는 에지스트의, 정신적으로는 쥘피터의 지배 하에 놓인 채 아르고스 밖을 상상만 할 뿐인 엘렉트르(『파리떼』), 게를라흐가의 저택에 갇혀 가족을 벗어난 세계는 알지 못하는 레니(『알토나의 유포자들』), 그리고 앞서 본 제시카의 경우처럼, 소녀들의 정신적·사회적 성장을 막는 환경 속에서, 반항 정신에도 불구하고 그녀들은 길들여진 삶과 단절할 방법을 찾지 못한다.

그렇다고 하여 이들의 상황에 대한 설명이 속박을 강요하는 사회 제도에 대한 비판으로 이어지지 않는다. 아버지-아들 관계를 그릴 때 철저하고 신랄하게 가해지던 가부장제에 대한 사르트르의 비판과 조롱은 소녀들의 성장담을 그릴 때는 희미해진다. 오히려 강

purin et de sainfoin.” *Le Sursis*, OR, p. 770.)

43) Hilda: “Vous êtes des meneurs d’hommes, vous autres, et je ne suis qu’une femme. A vous, je n’ai rien à donner.”(*Le diable et le bon dieu*, coll. Folio, p. 194.); Ivich: “il y a des moments où je voudrais être un type.”(AR, OR, p. 457.); Odette: “Je voudrais être un homme [...] “Mais je trouve idiot d’être une femme en ce moment.”(*Le Sursis*, OR, p. 750.)

44) 사르트르의 남성 인물들이 주로 자신을 ‘과잉 de trop’으로 규정하는 것과 대조되는 대목이다.

조점은 그들의 타협과 공모에 대한 비판에 놓이는 듯 보인다. ‘사랑 말고는 아무것도 할 줄 모르는’ 제시카의 무지와 무책임함을 비난하는 외드레르에게 모든 일이 자기 의사와 상관없이 결정되지 않았냐고 제시카가 항변하자 그가 한 말, “당신도 반쯤 희생자고 반쯤 공모자겠지, 누구나처럼 Je suppose que tu es à moitié victime, à moitié complice, comme tout le monde”이라는 언급이, 자신의 상황 속에 유폐된 여성 인물들에 대한 작가의 태도 역시 요약하고 있는 듯 들리는 것이다.⁴⁵⁾ 이런 측면에서 여성 인물들의 유폐, 비사회적 삶을 꾸려가는 반쯤 자발적인 유폐자들의 모습은 ‘공모하는 희생자 complice-victim’을 만들어내는 여성적 소외의 한 형태를 예증하기 위해 제시된 것으로 생각된다.

결 론

한편으로는 여성 성기의 이미지를, 다른 한편으로는 마르셀의 임신과 함께 태아가 자라는 자궁을 은유하는 밀폐되고, 축축하고, 숨막히는 ‘조가비 방’은, 이처럼 여성들이 여성성 속에 유폐된 상황에 대한 상징으로 보인다. 그런데 이 여성적 공간에 안주하고 있는 이들에 대한 혐오와 거기 갇히지 않을까 하는 경계심의 이면에는, 이 공간을 막아 두고 유폐자들을 계속 가두어 두려는 의지가 도사리고 있는 것이 아닐까 하는 의문이 생긴다. 우리는 외드레르를 비롯한 활동가들이 제시카의 성적 매력이 투사들을 흔들리게 만들까 두려워 하여 그녀를 방 안에만 머물러 있도록 하려는 모습을 보았다.⁴⁶⁾

45) MS, p. 131. “A moitié victime, à moitié complice, comme tout le monde.”이라는 이 표현은 시몬 드 보부아르가 『제 2의 성性 Le Deuxième sexe』 두 번째 권 「체험 L'expérience vécue」의 제사로 사용하고 있는 것이기도 하다.

그녀가 미숙하기 때문도, 부르주아적인 삶의 방식에 공모하고 있기 때문도 아니고, 오직 젊은 육체를 가지고 있기 때문이다. 이는 정치적 세계의 오염을 막기 위해 격리되어야 하는 것이다.⁴⁷⁾ 창문을 넘어 들어온 제시카의 등장 자체에 외드레르가 무너지고 말았듯, 여성의 섹슈얼리티를 통제하려고 하는 끊임없는 노력은 이미 그 강박 속에서 실패를 예견하고 있다. 그리하여 해결책은 아예 관계를 단절하고 거리를 두는 것뿐일까? 잠재적인 위협으로서 우리를 노리고 있는 ‘여성적인 것’에 대한 강박을 마티유의 생각 속에서 생생하게 그려내다가 어느 순간 마르셀의 존재를 지워버리고, 점차적으로 여성적 공간의 영향을 줄여 나가다가 마지막에는 병영과 포로수용소, 정치와 전쟁과 남자들 간의 「이상한 우정 *Drôle d’amitié*」만 남게 되는 『자유의 길』의 전체 구도가 찾는 해결책은, 결국 그러한 것 같다.

46) “Olga(à Jessica): [...] il ne faut jamais laisser les portes ouvertes.” MS, p. 166; “Hoederer (à Jessica): [...] quand ton mari s’en va, tu t’enfermes et tu n’ouvres à personne – pas même à moi.” MS, p. 102.

47) “Georges: Touche pas, Slick. Ça va te donner des idées. Excusez-le, Madame: nous n’avons pas vu de femmes depuis six mois.”, MS p. 77~78; “Hoederer: Va-t’en!(Elle ne bouge pas.) Jessica, je n’ai pas l’habitude de refuser ce qu’on m’offre et voilà six mois que je n’ai pas touché à une femme. Il est encore temps de t’en aller mais dans cinq minutes il sera trop tard...” MS, p. 226.

□ 참고문헌

1. 사르트르의 작품

소설

Œuvres Romanesques, Nouvelle éd. établie par Michel Contat, Michel Rybalka, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

La Chambre

La Nausée

L'Age de raison

Le Sursis

La Mort dans l'âme

희곡

Les Mains sales, Gallimard, coll. Folio, 2002(1971).

Huis clos suivi de Les mouches, Gallimard, coll. Folio, 1999(1972).

Le Diable et le bon dieu, Gallimard, coll. Folio, 2000(1971).

철학

L'Être et le Néant: essai d'ontologie phénoménologique, Gallimard, coll. Tél, 1998.

2. 사르트르에 대한 연구서 및 기타

BAGOT, Françoise et Kail, Michel, *Jean-Paul Sartre: Les Mains sales*, Presses universitaires de France, 1985.

BOROS, Marie-Denise, *Un Séquestré, l'homme sartrien – Etude du thème de la séquestration dans l'œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre*, Paris: Librairie A. G. Nizet, 1968.

- DOUBROVSKY, Serge, "A Study in Incarceration", *Yale French Studies* (Spring, 1960), pp. 85~92.
- FREUD, Sigmund, "Les symbolismes dans le rêve", *L'introduction à la psychanalyse*, Editions Payot, coll. Petit bibliothèque Payot, 1961(1922).
- HOLLIER, Denis, *Politique de la prose—Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Gallimard, 1982.
- IDT, Geneviève, *Le Mur de Jean-Paul Sartre: technique et contexte d'une provocation*, Larousse, 1972.
- PRINCE, Gérard Joseph, *Métaphysique et technique dans l'œuvre Romanesque de Sartre*, Genève: Librairie Droz, 1968.

«Résumé»

La séquestration féminine dans les œuvres
fictionnelles de Jean-Paul Sartre
– Autour de la «chambre-coquillage» de Marcelle dans
L'âge de raison

OH Eun-Ha
(Université de Paris 3)

Dans *Les Mains sales*, l'espace se divise en deux: le bureau d'Hoederer, le domaine public et politique et le pavillon occupé par Jessica, domaine privé, sexuel ou sentimental. Le personnage Jessica, accepté seulement dans le second, montre la tendance de l'isolement des femmes dans l'espace privé.

Bien que la séquestration soit un thème récurrent dans l'œuvre de Sartre, cette situation se fait jour plus fréquemment et de manière plus intensive par rapport à plusieurs figures féminines: les séquestrées ne sont représentées que dans des chambres étroites, isolées de la société et de la relation avec autrui, dans leur seul état apathique. Avec l'antinomie cohérente du dedans et du dehors, du sédentaire et du nomade, du passé et du futur, l'espace fermé de ces personnages féminins, dont le représentant est la chambre de Marcelle de *L'âge de raison*, symbolise la perte de la liberté.

Cet espace de la séquestration féminine est représenté avec la métaphore de la ‘chambre-coquillage rose’, chambre bien close, moite et étouffante, dont l’image du sexe féminin fonctionne en tant que symbole de l’enfermement des femmes dans le féminin. Donc il s’agirait de l’illustration d’un type de complice-victime menant une vie asociale. Mais d’autre part, la méfiance envers l’espace féminin vise non seulement à son aspect comme l’alcôve, symbole de l’espace individualiste et bourgeois, mais également à celui de l’utérus. Dans le sentiment d’aversion envers la chambre-coquillage, sont sentis l’inquiétude envers la sexualité féminine, et la tentation de l’isoler.

주제어: 여성상, 유펜, 조가비 방, 공모하는 희생자

mots-clés: figures féminines, séquestration, chambre-coquillage, complice-victime

투고일: 2009년 9월 15일

심사일: 2009년 11월 12일

게재확정일: 2009년 11월 15일