creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

**저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.**

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사학위논문

# 여성의 억압양상과 일탈의 가능성

## - 에밀 졸라의 『테레즈 라캥*Thérèse Raquin*』

Des formes de l'oppression féminine et l'émancipation de la femme

Une étude sur *Thérèse Raquin* d'Emile Zola

**2020년 2월**


서울대학교 대학원

불어불문학과 불문학 전공

박 수 진

# 여성의 억압양상과 일탈의 가능성

## - 에밀 졸라의 『테레즈 라캥*Thérèse Raquin*』

Des formes de l'oppression féminine et l'émancipation de la femme

Une étude sur *Thérèse Raquin* d'Emile Zola

지도교수 정 예 영

이 논문을 문학석사학위논문으로 제출함

**2020년 2월**


서울대학교 대학원

불어불문학과 불문학 전공

박 수 진


박수진의 석사 학위논문을 인준함

**2020년 2월**

위 원 장 _____ 신 은 영 _____ (인)

부위원장 _____ 강 초 롱 _____ (인)

위 원 _____ 정 예 영 _____ (인)

# 국 문 초 록

본 논문은 에밀 졸라의 『테레즈 라캥*Thérèse Raquin*』에 나타나는 여성 억압 양상을 확인하고, 보다 입체적인 관점에서 테레즈를 분석하며 여성 인물의 일탈 시도의 가능성을 도출하는 것을 목적으로 한다.

졸라는 테레즈와 로랑, 두 인물에게 동물적인 기질을 부여하여 이들이 특정한 상황에 처했을 때 본질적으로 구현되는 결과를 과학적으로 증명하려 하였다. 이때 졸라는 남성 인물(로랑)의 게으른 천성을 그가 부르주아의 경제적 여유로움을 추구하는 농부 출신이라는 사실에 근거하여 설명한다. 반면, 여성 인물(테레즈)이 알제리 어머니에게서 태어난 딸이라는 점을 들어 그녀의 야성적인 기질을 입증한다. 이런 식으로 작품의 여러 곳에서 여성 인물과 관련한 묘사나 인물의 역할이 이미 사회 기저에 깔려있던 여성에 대한 부정적인 이미지와 연결되고 있다는 사실을 찾아볼 수 있다. 다시 말해, 테레즈와 로랑이 동일한 범죄 현장에 있었다고 해도, 테레즈는 '여성'이라는 이유로 그녀의 부도덕함은 사회적인 차원에서 로랑의 것과 그 의미가 구분된다. 이는 남성 중심 사회를 살아가는 남성 작가의 시선은 작중 인물들에 대해 이미 차별을 함축한다는 것을 전제한다.

1장은 전반적으로 여성 인물들에 대한 남성 인물 혹은 남성 사회의 억압의 형태가 어떤 식으로 작품에서 구현되고 있는지에 대한 분석이다. 이는 오히려 두 인물에게 설정된 기질대로 힘센 남성과 채워지지 않는 욕구를 가진 여성의 이미지를 보여주고자 하지만 우리는 그 이면에서 오히려 여성을 억압하는 남성 사회의 구조를 확인할 수 있다. 나아가 테레즈와 로랑, 카미유 세 사람의 결혼 관계 속에서 남성의 소유욕을, 시선의 주제와 관련하여 주체나 대상으로서의 여성적 시선의 한계를 살펴본다. 2장에서는 본격적으로 이 작품의 두 여성 인물인 테레즈와 라캥 부인에 집중한다. 특히 '테레즈 라캥'이라는 이름의 가게와 가정집이 분리가 되지 않은 하나의 공간에서 두 인물의 역할과 여성

인물 사이의 관계에 주력한다. 특히 두 인물의 여성성은 사방이 막힌 특정한 내부 공간 속에서 긴밀하게 연결된다는 점이 중요하다. 작품에 전반적으로 깔린 테레즈의 창녀와 같은 이미지에도 불구하고 그녀는 유일하게 집 안에서는 주체성을 잃어버린 채 무기력하고 수동적인 여성으로 등장한다. 그 곳에서는 테레즈에게 지대한 영향을 미치는 남성적 어머니로서의 라캥 부인이 존재하고 있기 때문이다. 사방이 막힌 내부의 공간에서 여성을 억압하는 인물이 바로 여성임을 확인하는 과정은 남성 중심 사고가 여성 인물들에게 침투하여 내재화 되었다는 사실을 보여준다. 마침내 3장에서는 여성 억압의 구조에 대한 일탈의 시도로 볼 수 있는 테레즈의 욕망을 살펴본다. 이때 일탈적 의미를 갖는 테레즈의 행동은 초기에는 단순히 거짓말을 하며 살아온 자신의 삶을 고백하는 것으로 시작하지만 라캥 부인의 명령에 대해 점차 적극적으로 반항하며 이를 교묘히 거부하기까지 하는 모습으로 확대된다. 이는 거짓말을 넘어 연기를 통해 이러한 모습 이면에 감춘 자신만의 욕망을 지키고자 했던 노력의 일환으로 볼 수 있다. 결국 테레즈는 광기에 빠짐으로써 언어와 질서가 존재하지 않는 공간에 진입한다. 마침내, 자기 파괴의 끝으로 볼 수 있는 유산과 자살은 테레즈의 적극적인 몸부림으로써 남성 담론으로부터 해방되고자 하는 여성 인물의 숭고한 의지를 대변한다.

이 연구는 그동안 부정적인 이미지로부터 탈피하지 못했던 테레즈에 대한 기존 연구의 논점에서 벗어나 이 작품의 여성 인물을 차별적으로 성찰했다는 점에서 의의가 있다.

**주제어:** 에밀 졸라, 『테레즈 라캥』, 여성성, 여성 억압, 일탈
**학번:** 2015-20058

# 목 차

서 론 ····· 1

본 론

Ⅰ. 여성 억압의 형태 ····· 7

1. 범죄의 시작 ····· 7
2. 남성의 소유물 ····· 15
3. 시선의 권력 ····· 28

Ⅱ. 여성 인물: 테레즈와 라캥 부인 ····· 42

1. 집 안의 테레즈 ····· 43
2. 남성적 어머니-라캥 부인 ····· 51

Ⅲ. 욕망과 일탈 ····· 66

1. 욕망의 공간: 침실과 자연 ····· 67
2. 일탈의 시도 ····· 75
3. 자기 파괴 ····· 85

결론 ····· 90

참고문헌 ····· 93

Résumé ····· 98

# 서 론

에밀 졸라Emile Zola는 다양한 계급의 여성 인물들을 설정하고 이를 통해 세상의 차별과 위선을 재현, 고발한 작가로 평가받고 있다. 남성, 여성, 사물을 따로 취급하는 발자크Balzac와는 달리 졸라는 남녀의 차이는 인정하면서 그들을 하나의 존재로 보겠다고 이야기한다.[1] 졸라의 여성 인물에 관한 연구는 페미니즘의 주제가 세간의 주목을 받기 시작한 1970년대에 본격화된다. 쟝 보리(Jean Borie), 안나 크라코브스키(Anna Krakowski), 샹탈 베르트랑 제닝(Chantal Bertrand-Jennings)은 졸라의 여성 인물에 관한 기존 연구의 궤적을 따르면서도 그 지평을 넓혔다.[2] 베르트랑 제닝의 서문에서처럼 이들은 졸라의 작품 내 위치하는 여성 인물들의 입지, 역할, 의미에 관한 심층적인 연구방법[3]을 통

---

1) "Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes; je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature..." Emile, Zola, Œ*uvres, Manuscrits et dossiers préparatoires*, Les Rougon-macquart. Notes préparatoires à la série des Rougon-Macquart,[Enligne].f37. http://gallica.bnf..fr.ark:/12148/btvlb530093242/f37.item.zoom(Page consultée le 7 décembre 2015).

2) 졸라의 여성인물과 관련한 이들의 대표작은 다음과 같다. Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971 ; Anna Krakowski, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, A.G. Nizet, 1974. ; Chantal Bertrand-Jennings, *L'Eros et la femme chez Zola*, Paris, Klincksieck, 1977.

3) "La question féminine occupe une place de choix les réflexions de l'écrivain, du critique, du polémiste et du sociologue réformateur que fut Zola... Ce n'est qu'en situant l'écriture zolienne au niveau de la nécessité profonde et inconsciente, qu'en interrogeant les personnages féminins quant à leur place, leur fonction et leur signification dans le système romanesque zolien et non plus en tant que reflets du réel, que nous

해 기존 방법론에 비해 보다 다양한 측면에서 해석을 시도한다. 나아가 졸라의 작품에는 상인, 점원과 같은 소부르주아 계층의 여성 뿐 아니라 농촌이나 광산에서 일하는 여성, 부르주아 집안일을 돕는 하녀 등 사회적으로 하급계층에 해당하는 여성 인물들이 등장하는데, 크라코브스키는 이데올로기 비평을 비롯하여 사회주의 비평, 기호론의 관점에서 계급에 따른 여성 담론을 이야기한다.[4] 그 결과 부정적으로 귀결되던 이전 시대의 해석과는 달리 70년대는 작품 속 여성 인물의 긍정성에 집중하게 된다. 80년대에 들어서 보부아르와 같은 페미니즘 이론의 영향을 받아 여성성연구의 가능성을 시사한 베르트랑 제닝을 시작으로 졸라의 여성 인물에 대한 페미니즘적 분석이 보다 급진적으로 전개된다.[5] 특히 쇼어(Naomi Shor)는 선행 연구들에서 이데올로기적 차이에도 불구하고 모두 졸라의 여성 인물에 대한 논의가 이루어지고 있다는 점을 긍정적으로 평가한다.[6] 이후 정신분석, 사회심리학, 혹은 여성학과 같은 복합적인 방법론과 결부되어 연구가 이어졌는데 성별과 관련한 주제 자체가 매우 다양해진 까닭에 근친이나 동성과 관련하여 여성

---

pourrons tenter de réduire ces contradictions et d'élucider l'apparition d'innombrables et mémorables figures féminines fantasmatiques dans le discours de celui qui se réclamait d'une esthétique de la Science et da la Vérité." Chantal Bertrand-Jennings, *L'Eros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*, Klincksieck, 1977, p. 8, 참조.

4) Anna Krakowski, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*, Paris, A.G. Nizet, 1974. 참조.

5) "A la limite, la femme idéale est celle-qui-n'est-pas, elle est la non-femme, l'absence de l'Autre que le Moi triomphant à réussi à anéantir", Chantal, Bertrand-Jennings, *L'Eros et la femme chez Zola*, Klincksieck, 1977, p. 127.

6) 더 나아가서 쇼어는 졸라를 세 가지 측면으로 분류하며 졸라의 여성성을 진보적으로 해석하는데 '오이디푸스 졸라Zola as Oedipus', '페미니스트 졸라Zola as feminist', '여성성 속에 살고 있는 졸라Zola living in the feminine'가 바로 그것이다. N.Shor, *Smiles of the Sphinx: Zola and the Riddle of Feminity*; in *Breaking the Chain*, Columbia University, 1985, p. 29.

성에 대한 복합적인 논의는 계속되고 있는 실정이다.[7] 이처럼 졸라작품의 여성성에 대해서는 다양한 측면에서 논의가 이루어지고 있으며 앞으로 새로이 등장하게 될 해석들도 기대할 만하다.

졸라 작품에 등장하는 여성 인물들에 대한 여러 가지 해석이 진행 중에 있지만 『테레즈 라캥 *Thérèse Raquin*』(1868)[8]의 여성인물에 대해서는 아직도 부정적인 해석이 주류를 이룬다. 졸라의 여성 인물에 관한 연구는 대부분 『나나』(1880)와 『제르미날』(1885)과 같은 『루공-마카르 총서』 내에서 이루어질 뿐 초기 작품의 여성 인물은 심도 있게 다루어지지 않거나, 성녀와 창녀라는 기존의 이분법적인 해석에 머물고 있다. 이러한 연구 동향의 주된 이유는 졸라가 서문을 통해 『테레즈 라캥』에 대한 자신의 작품 의도를 아주 명백하게 밝혔기 때문이라고 볼 수 있다.

> Qu'on lise le roman avec soin, on verra que cheque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu au'un désir : étant donné un homme puisant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir meme que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font des cadavres.
> 이 소설을 주의 깊게 읽어보면, 각 장이 기묘한 생리학적 경우에 대한 연구임을 알게 될 것이다. 한마디로 말해서, 나는 다음

---

7) 대표적으로는 동성애와 관련하여 『나나』를 살펴 본 산디 페트라의 연구가 있다. S. Petry, *Anna-Nana-Nana. Identité sexuelle, écriture naturaliste, lectures lesbiennes*, 1995 (69), p. 69-80.

8) Emile Zola, *Thérèse Raquin*, édition publiée sous la direction de Matthieu Baumier, Pocket, 2004. 이후에 나오는 이 작품에 대한 언급은 모두 이 책을 기준으로 하며 쪽수는 본문 속의 괄호로 대신한다. 번역은 『테레즈 라캥』, 박이문 옮김, 문학동네, 2009.를 참고하였다.

과 같은 단 하나의 욕망을 갖고 있었다. 강한 남자 한 명과 채워지지 않는 욕망으로 인해 욕구불만 상태인 여자 한 명을 설정한다. 그들 속에서 어리석음을 찾는다. 단지 어리석음만을. 그런 다음 그들을 난폭한 드라마 속으로 내던지고 그 두 존재들의 느낌과 행동들을 면밀히 기록한다. 나는 해부학자가 시체에 대하여 행하는 것과 같은 분석적인 작업을 살아 있는 두 육체에 대하여 행한 것뿐이다.

졸라는 기존의 사실주의에 과학과 실증의 근거를 가미한 자연주의 naturalisme 글쓰기를 주창하며 자신의 문학적 차별성을 공고히 드러낸다. 서문에서 알 수 있듯이 이 작품에서 졸라는 유전학과 생리학의 관점에서 테레즈를 '충족되지 않는 욕망을 가진 여성une femme inassouvie'으로, 로랑은 테레즈의 결핍을 채워줄 수 있는 '강력한 힘을 가진 남성un homme puissant'으로 설정한다. 졸라는 이런 기질이 두 사람을 결합할 수밖에 없는 한 쌍으로 만들고, 그들이 특정한 환경과 결합하였을 때 어떠한 필연적인 결과를 낳을 수밖에 없음을 보여주려 한다.

문제는 졸라의 많은 작품에서 기질의 문제로만 설명될 수 없는 부분들이 나타난다는 사실이다. 졸라가 설정한 이 작품의 테레즈와 로랑의 기질만해도 그렇다. 그가 설정한 기질 자체에서 우리는 이미 사회에 편재하던 차별들이 혼재되어 있다는 사실을 확인할 수 있다. 가령 졸라는 테레즈와 로랑 두 사람을 모두 '동물'처럼 묘사하는데 그의 의도대로라면 그 기저에는 '기질'이라는 필연적인 요인이 깔려 있다. 테레즈의 경우에는 폭발할 것만 같은 열정, 로랑의 경우에는 식욕과 성욕이라는 기본적인 욕구에 충실한 천성이 바로 그것이다. 이때 두 인물이 혼혈 혈통이라든가 농민 출신이라는 것은 사회의 하위 계층에 대한 부르주아 계층의 부정적인 차별적 시선이라고 볼 수 있다. 이런 식으로 졸라는 두 사람에게 부재하는 정의나 도덕을 부르주아로부터 소외된 계층의 인물들을 통해 보여주는 듯하다.

본 논문은 이러한 사회적 계층 구분에 의해 테레즈와 로랑의 기질을 볼 수 있다는데 그치지 않고, 남성과 여성이라는 두 성性의 측면에서 또 다시 이러한 수직적 구조를 설명할 수 있다는 것에 주목한다. 작품 속에서 유독 여성 인물에게 주로 타락한 창녀와 같은 이미지가 나타나는데, 이는 당시 시대적 배경에 편재하던 성 프레임으로부터 졸라가 자유롭지 않았다는 사실을 반증한다. 예를 들어, 두 사람은 모두 이성간의 무분별한 성적 관계로 욕망을 채우는 것처럼 보이지만 유독 테레즈에 대한 묘사는 그녀가 얼마나 타락한 '여성'인가에 집중한다. 또한 살인과 불륜의 행적은 여성의 양심과 미덕을 져버렸다는 이유로 테레즈를 더욱 단죄하기에 이른다. 결국, 테레즈의 동물성은 유전이라는 생리학적 이유와 함께 '여성'이라는 성에 대한 남성 작가의 차별적인 사회 편견의 소산으로 볼 수 있다. 본고에서는 여성성의 관점에서 객관성을 담보하기 힘든 졸라의 문학관을 다시 살펴보고, 이러한 시각에서 여성성의 문제를 어떻게 새롭게 도출할 수 있는지 알아본다.

본고는 세 장으로 구성된다. 우선 1장에서는 작품에 나타나는 사회 전반적인 측면에서의 남성 중심 담론을 살펴본다. 이때 크게 비물질적인 의미에서 시선의 주제와 남성의 손과 팔로 이어지는 소유의 문제를 다룬다. 시선과 남성 육체의 일부인 손과 팔을 중심으로 여성의 육체와 역할에 집중하며 남성 사회에서 나타나는 성별의 권력 구조를 확인한다. 이를 통해 우리는 사회 구조 속에 모두 동일한 형태로 묘사되는 여성인물들의 모습을 볼 수 있을 것이다.

2장은 작품의 주된 배경인 잡화점(가정집)의 공간을 중심으로 공간과 테레즈의 관계를 살펴본다. 이곳은 1층은 잡화점, 2층은 가정집으로 가게와 가정이라는 두 공간의 경계가 뚜렷하지 않다. 이 장에서는 테레즈에게 초점을 맞춰 특정한 공간에서의 여성적 이미지를 해석한다. 특별히 라캥 부인과 테레즈의 관계에 집중하며 두 여성 인물에게 내재화된 남성 담론과 남성 중심 사회에 기인한 불평등한 권력 구조를 마저 확인한다.

마지막 3장에서는 테레즈의 주체적 욕망을 중심으로 억압적인 남성

중심적 담론으로부터 벗어나려는 테레즈의 시도를 단계적으로 살펴보려 한다. 테레즈의 침실은 공간의 차원에서 테레즈의 자연과 동일한 이미지를 함의하며 테레즈의 독립성과 연결된다. 나아가 연극은 진정한 자기모습을 잃지 않기 위한 테레즈의 의도적인 행위로, 이러한 분신을 통한 연기는 광기와 함께 일탈의 의미를 확장시킨다. 결국 자기 파괴식의 죽음은 일련의 과정의 정점으로서 남성 사회로의 일방적인 진입을 거부하는 여성 인물의 숭고함을 상정한다.

이 과정은 부르주아 남성 작가 졸라 역시 19세기 여성에 대한 고질적인 편견에서 자유로울 수 없었지만 동시에 그는 테레즈를 통해 여성 인물의 입체성을 제시하고 있음을 시사한다. 이는 소설의 제목이자 모든 범죄의 주범으로 치부되는 여성 인물 '테레즈 라캥'이 다른 시각에서 해석될 수 있는 가능성, 그리고 여성성과 관련된 졸라 연구의 새로운 관점을 기대하게 한다.

# 본 론

## Ⅰ. 여성 억압의 형태

문학작품은 당시 사회를 지배하는 이념의 축 또는 이데올로기의 축에 따라 창조된다는 모건의 주장은 사회로부터 체득된 남성 중심의 부르주아적 사고가 졸라의 창작과정에도  지대한 영향을 미쳤음을 시사한다.[9] 다시 말해, 19세기 부르주아 백인 남성 작가로 살아가는 졸라에게 남성 위주의 사고는 이러한 창작 계획에 영향을 미칠 수밖에 없었다. 작품의 서문을 통해 알 수 있듯이 졸라의 의도는 “주어진 환경”과 “전혀 다른 두 기질의 인물”간의 충돌을 그리는 것이다. 그런데 여기서 말한 ‘일정한 배경’이나 ‘서로 상반된 두 인물의 기질’이 이미 사회가 구분한 성 역할, 성 차별의 모습을 토대로 설정된 것이라면 이 작품은 단순히 졸라의 실험 소설론le roman expérimental이 아닌 또 다른 측면에서 분석이 가능하다. 우리는 이 장에서 19세기 사회에 편재한 남성의 일방적인 여성 억압의 형태가 이 작품 속에서 어떻게 나타나고 있는지 살펴보려 한다.

### 1. 범죄의 시작

소설의 서사는 그다지 복잡하지 않다. 삶의 의욕을 잃은 여성 테레즈가 남편 카미유의 옛 친구 로랑을 만나게 되고, 두 사람은 은밀한 만남

9) William W. Morgan, <*Feminism and Literary Study; A Reply to Annette Kolodny*>, 《Critical Inquiry》, (1976, 여름), pp.809~10, 참조.

을 지속하다 마침내 카미유를 살해하기에 이른다. 이후 카미유 유령에 대한 환상과 환각으로 이들은 이성을 잃게 되고, 저지른 범죄에 대해 서로를 탓하거나 자기변명을 늘어놓기를 반복한다. 끝내 카미유의 어머니인 라캥 부인이 모든 사건의 전말을 알게 되면서 테레즈와 로랑은 부인 앞에서 동반자살로 삶을 마감한다.

1867년, 이 작품은 출간되자마자 혹평세례를 받는데 그 중심에는 간음과 살인이라는 죄를 모두 저지른 테레즈라는 여성 인물에 대한 질타가 있었다. 졸라는 이러한 인물 설정을 철저히 '기질'을 근거로 설명하였지만, 대개 사회적 질책의 대상은 남편을 배신하는 것으로도 모자라 살인까지 저지르는 여성 인물 테레즈였다. 이러한 혹평 속에서도 작품의 인기는 치솟았지만 작가와 세상은 테레즈에게 결코 지워지지 않는 '주홍 글씨'를 새긴다. 반면 테레즈의 불륜 상대이자, 친구 카미유를 살해한 로랑의 죄는 테레즈와는 조금 다른 성격으로 드러난다. 로랑은 첫 등장에서는 "강하고 억센 두 손, 손가락, 근육과 몸"을 선보이며 마르고 병약한 카미유와 비교되어 건강한 남성 육체를 대변하는 듯 보이지만 곧이어 게으른 천성을 지니고 유산과 같이 돈만 밝히는 인물로 등장한다. '물질'을 탐하는 욕망은 로랑을 통해, 인간의 동물적인 본능은 유독 테레즈에게서 찾아볼 수 있게 되는 것이다. 게다가 여성의 정절과 아내로서의 미덕, 가정을 수호하는 현모양처의 이미지에 완벽하게 반(反)하는 테레즈의 모습은 남성적인 사고의 관점에서 비판받아 마땅한 것이었다. 따라서 이러한 차별을 토대로 테레즈라는 여성 인물에 대한 분석이 가능해진다.

프랑스 역사 속에서 여성의 위상이 늘 낮았던 것은 아니었다. 봉건시대의 여성은 의학이나 교육과 같은 영역에서 중요한 역할을 도맡았을 만큼 오히려 근대보다 더 향상된 지위를 가진 면도 있었다.[10] 그러나 전쟁과 기근, 전염병 등으로 혼란했던 14-15세기를 거치면서 힘들어진 삶의 무게와 함께 여성의 인권도 서서히 추락의 길을 걷는다. 보부아르

10) Régine Pernoud, *La femme au temps des cathédrales,* edition Le livre de poche. 2016, p. 231.

는 이렇게 낮아진 여성 권리의 사회가 긍정성, 본질, 규범, 대자적 속성은 남성적인 것으로, 부정성, 비본질, 비규범, 즉자적 속성은 여성적인 것으로 분류하고 있다고 지적한다.[11] 19세기에 들어 이 시대에 성행한 다윈의 진화론과 텐의 유전학 같은 과학이론은 여성에 대한 남성의 우월성을 입증하는 데 기여하는데, 이에 여성의 지위는 이전 시대보다 더욱 낮아진다.[12]이런 식의 이분법적인 분류는 성의 권력 관계와 상통하는데, 여성을 고립시키기 위해 남성들이 사용하는 폭력을 이리가레는 "성폭행, 훔치기, 베일로 가리기"라고 규정한 바 있다.[13] 그녀는 여성이 폭력과 겁탈의 피해자, 수동적인 존재로서 역사 전면에 나설 수 없는 성(性)이었음을 강조하며 이를 페르세포네 신화[14]에서 하데스에게 납치 당하는 코레[15]의 모습에 빗대어 설명한다.[16] 그런데 작품 초반 테레즈를 범하는 로랑의 모습이 페르세포네 신화의 원형과 크게 다르지 않다는 사실을 발견할 수 있다.

Puis, d'un mouvement violent, Laurent se baissa et prit la

---

11) Simonde de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, 1949. p. 183.

12) 프로이트와 라캉의 '남근 숭배자'로서의 여성 이미지의 원형은 사실 아주 오래전부터 인류 문화사 전반에 걸쳐 등장하기 때문에 언급할 필요가 있다. 현재까지의 연구는 초기 그리스 계급체계에서 그 시작을 보고 있는데 이에 의하면 당시 예술, 정치, 전쟁과 같은 공적인 활동은 남성시민에게 한정되었고 반면 여성은 오이코스(가족 또는 가정)라는 사적 영역만을 담당하게 되면서 양성의 역할이 구분되었다. 근대 초기에 이르러 루터와 프로테스탄트의 종교개혁에 의해 직업에 대한 새로운 정의, 즉 직업이 보수를 받기 위한 활동으로 규정되면서 가사에 종사하던 여성은 경제적 노동에서 소외된다. 이후 마르크스주의를 계승한 엥겔스는 《가족, 사유재산 그리고 국가의 기원*The Origin of the Family, Private Property, and the State*》을 통해 남성의 경제 지배와 여성의 소외를 사회적인 관점에서 설명한다.

13) Luce lrigaray, É*tique de la Différence sexuelle*, Les Édition de Minuit, 1984, p. 54.

14) 이리가레는 페르세포네 신화를 통해 단순히 하데스의 납치 행위를 고발하는 데 그치지 않고 이를 여성의 정체성 문제로 확대시킨다.

15) 하데스에게 납치되기 이전 사용하던 페르세포네의 본래 이름이다.

16) Luce lrigaray, 앞의 책, p. 189.

jeune femme contre sa poitrine. Il lui renversa la tête, lui écrasant les lèvres sous les siennes. Elle eut un mouvement de révolte, sauvage, emportée, et, tout d'un coup, elle s'abandonna, glissant par terre, sur le carreau. Ils n'échangèrent pas une seule parole. L'acte fut silencieux et brutal. (51)

그러다가 로랑은 난폭한 동작으로 몸을 낮추어 가슴에 젊은 여인을 안았다. 그리고 그녀의 머리를 젖힌 후 자신의 입술로 그녀의 입술을 으스러지도록 눌렀다. 그녀는 반항적이고 야생적이고 분개하는 몸짓을 취하다가 갑자기 그녀는 그에게 몸을 맡고 타일 위 바닥으로 미끄러졌다. 그들은 단 한마디의 말도 교환하지 않았다. 조용하며 격렬한 행동이었다.

사랑이나 애정과 같은 고결한 감정은 전무하고 로랑은 오직 육체의 만족을 위해 카미유의 아내 테레즈를 덮친다. 카미유가 이 사실을 알게 되면 싸움을 걸어 이기면 되고, 테레즈가 지겨워지면 훌쩍 떠나면 된다고 이야기하는 로랑은 무자비한 남성과 같다. 기회를 엿보다 테레즈에게 달려드는 로랑에게 더 이상 저항하지 못하고 땅으로 미끄러진 채 침묵과 부동으로 응수하는 테레즈의 모습에서 아무런 힘도 쓰지 못한 채 땅 속으로 끌려가는 페르세포네가 보인다. 페르세포네 신화를 비롯하여 남성의 일방적인 구애, 납치가 등장하는 신화와 문학 작품은 시공간을 막론해서 남성이 힘으로 여성을 제압하는 풍토를 반영한다. 이러한 로랑의 성적 강압은 나아가 물리적 폭력으로까지 발전한다. 유령의 모습으로 찾아오는 죽은 자의 방문에 테레즈와 로랑이 동시에 공포를 느끼는 와중에도 명백한 힘의 관계를 확인할 수 있는데, 상대에 대한 폭력을 사용하여 두려움과 혐오라는 감정을 해결하려는 인물은 언제나 로랑이다. 이렇게 테레즈와 로랑의 반복되는 갈등은 로랑의 주먹질로 끝나고 만다.

그런데 이때 이러한 폭력은 테레즈 탓으로 돌려진다. 매번 테레즈의

‘이전 행동’이 로랑의 폭행에 원인 제공을 한 것처럼 서술되고 있기 때문이다. 배경, 인물의 외모와, 심리묘사를 동시에 진행하던 작가의 시점이 돌연 테레즈의 시점으로 바뀌면서 테레즈가 보는 로랑의 육체가 등장한다. 기름지고 굵은 목과 붉은 입술, 옷 안으로 짐작할 수 있는 로랑의 단단한 몸은 테레즈의 시선을 통해 묘사되는데 이때 독자는 테레즈가 로랑에 대해 이전과는 다른 감정을 느끼고 있음을 짐작하게 된다.[17] 다시 말해, 뜨거워진 테레즈의 시선은 ‘무엇인가를 감추고 있는 여성’을 암시한다. 결국 위의 장면은 로랑의 폭력성에 주목하기 보다는 테레즈의 내적인 욕망, 즉 성적 욕망을 주목하게 만든다. 하데스로부터 빠져나갈 수 없었던 것이 지하 세계의 음식을 먹은 페르세포네의 잘못이 되었듯이 로랑의 강압적인 겁탈은 그의 몸을 관능적으로 쳐다보는 테레즈가 자초한 일이 된다.

> La jeune femme était demeurée accroupie, regardant vaguement devant elle. Elle semblait attendre en frémissant. (51)
> 젊은 여인은 막연히 앞을 바라보며 웅크리고 있었다. 그녀는 떨면서 기다리고 있는 듯했다.

친구의 아내를 덮치는 로랑의 행동은 매우 난폭하게 나타나지만 그 직전의 묘사는 이 관계를 진정 원하는 사람이 과연 누구인가 라는 질

---

17) “Thérèse, qui n’avait pas encore prononcé une parole, regardait le nouveau venu. Elle n’avait jamais vu un homme. Laurent, grand, fort, le visage frais, l’étonnait. Elle contemplait avec une sorte d’admiration son front bas, planté d’une rude chevelure noire, ses joues pleines, ses lèvres rouges, sa face régulière, d’une beauté sanguine. Elle arrêta un instant ses regards sur son cou ; ce cou était large et court, gras et puissant. Puis elle s’oublia à considérer les grosses mains qu’il tenait étalées sur ses genoux ; les doigts en étaient carrés ; le poing fermé devait être énorme et aurait pu assommer un bœuf.” TR, p.40.

문을 던지게 한다. 웅크리고 앉아 자신과 로랑 사이의 특별한 '시작'을 "기다리는 것처럼" 보이는 사람은 바로 테레즈이다. 로랑은 오히려 테레즈가 원하는 행동을 마땅히 취한 사람으로 요부 같은 테레즈의 이미지가 부각될 뿐 로랑의 폭력성은 그 뒤로 가려진다. 두 사람의 성적 욕망의 시발점으로 볼 수 있는 이 첫 키스 장면에서 로랑의 힘은 바로 테레즈의 '이전 행동'으로 인해 크게 부각되지 않는다. 로랑의 동물성을 유발한다는 식으로 묘사되는 테레즈의 행동이 남성의 욕망을 정당화하는데 중요한 역할로 작용하면서, 오히려 폭력의 주체와 대상의 경계를 흐리게 만든다.

이번에는 카미유 살인 사건이다. 앞서 거론했다시피 테레즈가 사회의 질책을 받은 이유는 그녀의 외도와 살인죄 때문이다. 카미유 살해를 계획, 주도한 인물은 로랑이지만 그 자리에 함께 있었기 때문에, 그 이후 로랑의 살인을 은닉했기 때문에 테레즈에게도 역시 살인죄가 성립된 것이다. 그런데 로랑의 폭력성을 연속해서 조명하는 과정에서 우리는 카미유의 살해와 관련하여 테레즈를 다른 관점에서 바라볼 수 있다. 이때 테레즈의 무죄를 주장하기 보다는 작품의 파격적인 전개에 있어 로랑의 힘이 어떠한 의미를 갖고, 그 여파는 어떻게 나타나는가를 살펴본다.

> Thérèse était demeurée sur la rive, grave et immobile, à côté de son amant qui tenait l'amarre. Il se baissa, et, rapidement, à voix basse: -Prends garde, murmura-t-il, je vais le jeter à l'eau...Obéis-moi...Je réponds de tout. La jeune femme devint horriblement pâle. Elle resta comme clouée au sol. Elle se roidissait, les yeux agrandis. -Entre donc dans la barque, murmura encore Laurent. Elle ne bougea pas. Une lutte terrible se passait en elle. Elle tendait sa volonté de toutes ses forces, car elle avait peur d'éclater en saglots et de tomber à terre. (91)

테레즈는 장대를 잡고 있는 정부 곁에서 심각한 표정으로 움직이지 않은 채 강기슭에 남아 있었다. 로랑은 몸을 낮추면서 낮은 목소리로 재빨리 속삭였다. “자, 이제부터 조심해. 저 친구를 물속에 던져버릴 테야. 당신은 내가 하는 대로 해.....모든 건 내가 책임질 테니.” 젊은 여인은 무섭도록 창백해졌다. 그녀는 땅에 못 박힌 듯이 가만있었다. 그녀의 몸은 굳어 있었고 눈은 커졌다. “어서 배 안으로 들어와” 하고 로랑이 다시 속삭였다. 테레즈는 움직이지 않았다. 그녀의 마음속에서 무서운 갈등이 일어나고 있었다. 그녀는 마음을 단단히 먹으려고 애썼다. 그녀는 눈물을 터뜨리며 땅에 쓰러질까 두려웠던 것이다.

사건 직후, 로랑의 거짓이 섞인 해명에도 침묵과 굳은 표정으로 일관하는 테레즈의 모습은 영락없는 살인 공모자로 보인다. 그런데 위의 장면에서 로랑의 대사는 테레즈가 범행에 적극적으로 가담한 것인지에 대한 의심을 불러일으킨다. 이 장면에서 로랑의 성적 강요나 신체 폭력은 나타나지 않지만 테레즈의 끔찍한 내적 고통은  카미유를 죽이겠다는 로랑의 일방적인 통보로 야기된다. 겁에 질려 떨고 있는 테레즈를 끝내 배 안으로 밀어 넣은 로랑의 행동은 테레즈의 고통을 무시하고 자신의 범죄에 그녀를 공범으로 만드는 행위와 진배없다. 그런데 이때 로랑이 카미유를 살해하게 부추기는 요인은 영락없이 테레즈의 유혹적인 몸짓 때문이다.

Thérèse, avec un grand bruit de jupes froissées, venait de se jeter sur les feuilles ; elle disparaissait à moitié au milieu des plis de sa robe qui se relevait autour d’elle, en découvrant une de ses jambes jusqu’au genou. Laurent, couché à plat ventre, le menton dans la terre, regardait cette jambe [...] (86)

테레즈는 버스럭거리는 치맛자락 소리를 내며 나뭇잎 위에 막

몸을 던졌다. 그녀는 그녀의 불룩한 스커트의 주름 사이로 반쯤 파묻혔고, 한쪽 다리를 무릎까지 드러내고 있었다. 배를 깔고 누운 로랑은 땅에 턱을 대고 그녀의 드러낸 다리를 쳐다보고 있었다.

테레즈와 로랑은 카미유의 살해에 대해 지난날 얼핏 이야기하지만 사실 그들이 완전한 범죄를 계획한 적은 없다. 그러나 테레즈의 "무릎까지 드러낸 한 쪽 다리"는 로랑의 성적 욕망과 더불어 살인 욕망마저 자극한다. "붉은 색의 침대"와 같은 나뭇잎들 위에 누워 있는 테레즈는 성적인 모습이 강조된다. 대지의 냄새와 테레즈의 냄새가 섞여 로랑의 피를 자극시키고 그의 신경을 간질이는 모습은 더욱 야생적인 이미지를 심화시킨다.[18] 이러한 이미지들은 유혹의 촉매제와 다름없어 로랑을 살인으로 이끈다. 이런 식의 묘사는 물속에서 카미유를 직접 살해하는 인물이 로랑이지만 테레즈 역시 공범이라는 사실을 계속해서 주지시키는데 일조한다. 외도로 이어지는 두 사람의 첫 키스와 살인으로 연결되는 이 장면 등 모든 범죄의 장면에는 이렇게 강압적이고 폭력적인 로랑의 힘이 우세하다. 그러나 동시에 이러한 죄의 근원이 결국 테레즈라는 사실로 로랑의 힘은 오히려 정당성을 획득한다. 다시 말해, 남성의 물리적인 힘과 기저에 깔린 여성의 부정적인 이미지가 병치되면서 사건의 가해자와 피해자의 경계를 흐리게 된다.

## 1.2. 남성의 소유물

작품 속 비극의 큰 주축이 되는 두 사건, 즉 외도와 살인사건의 계기

18) "Les senteurs âpres de la terre, les parfums légers de Thérèse se mêlaient et le pénétraient, en allumant son sang, en irritant ses nerfs." TR, p. 86.

가 같다고 볼 수 없다. 우선, 넘치는 성욕을 주체하지 못하는 테레즈, 게으른 천성으로 소부르주아 집안의 유산을 노리는 로랑은 이미 첫 조우에서 상대가 자신이 원하는 것을 채워줄 수 있는 사람이라는 것을 직감한다. 이후 두 사람이 성적으로 결합하게 되는 것은 '설정된 기질이 그렇기 때문'이라고 설명할 수 있고, 때문에 전개상 문제가 없어 보인다.

반면, 카미유 살인 사건의 경우는 조금 다르다. 테레즈와 로랑은 매번 그랬듯이 그저 타인의 눈을 피해 즐기던 불륜 관계의 긴장감을 이어나갈 수 있었는데, 도대체 왜 카미유를 '사라지게 해야만 했'던 것일까. 카미유와 테레즈는 결혼이라는 사회적 제도를 통해 남편과 아내라는 이름으로 대치될 수 있는 관계이다. 다시 말해, 로랑과 테레즈가 언제나 그들의 사랑을 숨겨야 했던 이유, 라캥 가족과 이웃들을 피해 서로 만날 수밖에 없었던 이유는 바로 테레즈가 이미 한 남자의 '아내'였다는 사실에서 찾을 수 있다. 건장하고 튼실한 로랑은 카미유를 "한 주먹꺼리밖에 되지 않는다"며 테레즈와의 관계가 들통 날 시 일어날 다툼을 걱정하지 않는다. 테레즈 또한 오래전부터 "자고 있는 카미유의 입 속에 주먹을 넣고 싶어"할 정도로 카미유를 미워한 바 있다. 이들은 물리적인 힘에서조차 결코 카미유의 상대가 되지 않았는데, 그럼에도 불구하고 로랑과 테레즈가 카미유를 유일한 장애물로 생각하고, 마침내 살인까지 감행한 이유는 카미유가 '테레즈의 남편'이였기 때문이다. 이렇게 테레즈에게서 찾을 수 있는 로랑의 욕망은 여성 육체에 대한 성적 욕망일 뿐만 아니라 사회적인 의미에서 테레즈를 자신만의 여자로 만들고 싶어 하는 욕망으로 심화된다.

> Laurent voulait Thérèse ; il la voulait à lui tout seul, toujours à portée de sa main. S'il ne faisait pas disparaître le mari, la femme lui échappait. Elle l'avait dit : elle ne pouvait revenir. Il l'aurait bien enlevée, emportée quelque part. (76)

로랑은 테레즈를 원했다. 그녀가 그 만의 것이길 원했고, 언제나 그녀를 그의 손에 쥐고 있고 싶었다. 그녀의 남편을 없애지 않는다면 그녀를 놓치게 될 것이다. 그녀는 말했다. 다시는 올 수 없다고. 할 수만 있다면 그 여자를 가로채서 어디론가 가고 싶었다.

로랑이 진실로 욕망한 것은 바로 '남편이 없는' 테레즈 자체이다. 두 사람 모두 테레즈가 남편 카미유를 두고 계속 로랑을 만날 수 없다는 사실을 잘 알고 있었기 때문에 테레즈는 로랑의 곁으로 다시 돌아올 수 없다고 이야기하고, 로랑 역시 이에 아무런 조치를 취할 수 없다. 그래서 로랑은 테레즈를 자신의 "손 안"에 넣고 싶어 한다. 테레즈를 손에 쥐고 놓아주지 않아 영영 자신의 것으로 만들고 싶어 하는 것이다. 이런 의미에서 로랑의 '손'은 남성의 소유욕과 연결될 수 있다. 그는 이전에 테레즈를 소유하고 있던 사람으로부터 테레즈를 "빼앗"거나 혹은 "탈취"하여 "어딘가로 강제로 데려가고 싶어"하는데, 이때 테레즈의 전 주인은 바로 그녀의 남편 카미유이다. 카미유는 실은 자신의 아내가 되는 테레즈에게 아내로서의 최소한의 역할도 요구하지 않는데 이를테면 가정과 잡화점을 돌보는 것처럼 남편으로서 아내에게 기대할 수 있는 일에조차 관심이 없다. 카미유에게 테레즈는 그저 '침대를 공유하는 사촌'정도로 별다른 성적 욕망조차 느끼지 않는다. 그럼에도 유일하게 집 밖에서는 테레즈가 자신의 소유라는 사실을 스스로 지각하고, 나아가 남들에게 이 사실을 알리고 싶어 하기까지 한다. 이때 여성에 대한 남성의 힘을 상징하는 남성의 '손'은 로랑뿐 아니라 카미유 에게서 역시 찾아볼 수 있다.

La jeune femme aurait préféré rester dans l'ombre humide de la boutique ; elle se fatiguait, elle s'ennuyait au bras de son mari qui la traînait sur les trottoirs, en s'arrêtant aux boutiques, avec des étonnements, des réflexions, des silences

d'imbécile. Mais Camille tenait bon ; il aimait à montrer sa femme ; lorsqu'il rencontrait un de ses collègues, un de ses chefs surtout, il était tout fier d'échanger un salut avec lui, en compagnie de Madame. (83)
테레즈는 될 수 있으면 상점의 축축한 그늘 속에 머물러 있는 것이 좋았다. 그녀는 피곤해했고, 여러 상점 앞에서 놀란 표정으로 생각에 잠겨, 바보처럼 말도 하지 않고 가게에 멈춰 가며 인도 위를 이끄는 남편의 팔을 지겨워했다. 그러나 카미유는 기분이 좋았다. 그는 자기 아내를 다른 사람 앞에 내보이기를 좋아했다. 직장 동료나 특히 상관을 만나면 아내와 함께 있는 것이 자랑스럽다는 듯이 인사를 나누곤 했다.

잡화점 외부에서 테레즈를 이끄는 것은 그녀의 "남편의 팔"이다. 로랑의 손과 함께 남편 카미유의 팔은 아내 테레즈를 쥐고 있고, 테레즈는 그 안에서 남편의 의도와 욕망을 위한 도구로 사용된다. 단조로운 삶에 지친 테레즈는 오히려 집에 그대로 있고 싶어 하지만 남편의 바람대로 그의 팔에 매달려 이곳저곳을 함께 동행해야만 한다. 남편의 팔은 외출하고 싶지 않다는 테레즈의 욕망을 알려고 하지 않은 채 무기력한 테레즈를 자신이 원하는 방향으로 인도한다. 테레즈의 남편은 자신의 팔에 꼼짝 않고 붙어있는 아내 덕분에 다른 사람들에 대해 우월감을 느끼는데 같은 장면을 친구인 올리비에와 그의 아내 수잔의 등장에서도 확인할 수 있다. 올리비에는 다른 사람들과 함께 모이는 그 자리에 매번 아내 수잔을 데리고 나타나는데 그 역시 이 자체를 자랑스럽게 여기고 그녀와의 동행이 자신을 "명예롭게 만든다"고까지 고백한다.[19]

이 장면에서 알 수 있는 남편과 아내의 관계는 소유자와 소유물의 관계와 같다. 아내는 주체성이나 개인적인 욕망은 무시당한 채 오직 남

19) TR, p. 35. 참조.

편의 곁에 붙어 타인에 대한 남편의 위상과 염치를 위해 존재해야만 한다. 그것이 바로 로랑이 테레즈를 카미유의 팔 안에서 강탈하여 자신의 손으로 옮기고 싶어 하는 근본적인 이유이다. 남성은 아내인 여성을 자신이 원하는 대로 이끌고 갈 수 있으며, 자유롭게 사람들에게 선보이고, 그들로부터 질투가 가득한 눈길마저 즐길 수 있다. 로랑은 테레즈의 육체만을 원했던 것이 아니라 팔짱을 끼고 거리를 활보하며 그녀의 진짜 '남편'으로서 사회적인 인정을 원했던 것이다. 타인 그리고 사회로부터 진정한 의미에서 테레즈 소유자가 되고자 하는 또 다른 남성의 욕망, 그것이 로랑이 단번에 카미유의 살해를 결심하게 하는 동기로 볼 수 있다.

이처럼 작품 속에서 찾아볼 수 있는 남편과 아내의 의미는 사회적 코드와 맞물려 사건 전개와 비극으로 이어질 정도로 서사의 중요한 관계이다. 당시 가치체계에 의하면 훌륭한 여성의 조건은 근대 초기에 강화된 여성의 이미지에서 기인하는데 이는 자신만의 소망을 뒤로 미뤄둔 채 자녀들을 격려하는 충실하고 희생적이며 정숙한 기혼여성을 의미한다.[20] 상냥한 어머니와 사랑의 아내로서 집 안에서 남편을 내조하고 아이들을 잘 길러내는 데 한정된 역할이야말로 여성 최고의 미덕이었다. 그렇게 때문에 남성들에게 결혼한 여성의 의미는 특별한데 그들 사이에서 아내의 유무는 큰 자랑거리가 되고 반대로 아내는 남성의 명예를 높여주기 위해 존재하는 여성으로 머무를 수밖에 없다. 남성들은 마치 장신구처럼 아내를 '매달고' 번번히 의도적인 외출을 연출한다. 그 이유를 자신에게 '속한' 여성의 존재를 드러내고 싶은 남성의 욕망에서 찾을 수 있는데 아내의 역할은 이런 식으로 남성의 욕망을 만족시킬 때야말로 기능한다. 작품 속에서 나타나는 아내와 남편의 관계는 이렇게 사회적 관점의 가부장적 남성 담론과 연결될 수 있다. 배우자를 사람들에게 보이고 싶은 주체는 늘 남편 즉, 남성이다. 여성은 남편과 동행하여 기쁨이 되는 존재, 남편에게 속해 그를 명예롭게 할 때만 정숙한 여성의 모습을 대변하는 것처럼 보인다.

---

20) 섀리 엘 서로, 『어머니의 신화』, 박미경 옮김, 까치, 1995, p. 78.

작품 속 테레즈와 로랑의 재혼은 작품의 중간에 위치하며 새로운 국면을 암시한다. 로랑은 카미유를 죽이고 자신이 테레즈의 남편이 될 심산으로 재혼을 추진한다. 19세기 재혼의 의미는 결코 부정적이지 않았다. 사별이나 다른 이유로 배우자와의 지속적인 관계가 불가능할 경우 오늘날과 같이 재혼이 가능했는데 이 권리는 남성과 여성 모두에게 있었다. 남성과 여성, 두 성별에게 재혼의 의미 역시 다르지 않았다. 그런데 우리가 이 작품에서 '재혼'을 이야기할 때에는 순전히 테레즈의 재혼만을 지칭하게 되는데 로랑의 경우는 테레즈와의 결혼이 초혼이기 때문이다. 정확하게는 테레즈의 개가(改嫁), 로랑의 결혼(結婚)으로 말해야 옳다. 졸라는 우선 이런 식으로 테레즈라는 여성인물에게 한정하여 '두 번째 결혼'을 설정한다. 그래서 두 사람의 재혼은 결코 같은 의미를 가질 수 없게 되는데 이를테면 '첫 번째 배우자'가 있었던 테레즈의 경우 사실상 이 결혼의 의미가 두 번째 배우자를 맞이한다는 점에서 한층 더 복잡해진다.

우리는 로랑이 카미유의 자리를 밀쳐내고 테레즈의 남편이 되는 과정을 확인하기 위해서는 우선 두 사람의 결혼식 장면부터 살펴볼 필요가 있다. 두 사람의 결혼은 라캥 부인과 미쇼의 권유 하에 순조롭게 진행된다. 죽은 카미유의 환영으로부터 벗어나고자 하는 두 사람의 기대와 테레즈의 남편으로서 제도적 인정을 받고자 하는 로랑의 욕망으로 마침내 두 사람은 정식적인 절차를 거쳐 부부가 된다.

> Pour elle, son fils était là, invisible, remettant Thérèse entre les mains de Laurent. (165)
> 그녀(라캥부인)에게는 실제로 보이지 않는 자기 아들이 거기 나타나 로랑의 손에 테레즈를 넘겨주고 있는 것 같았다.

두 사람의 결혼식 장면에서 라캥 부인에 의해 카미유의 존재가 상기된다. 그리고 이때 카미유는 라캥 부인의 아들로서, 테레즈의 사촌으로서가 아닌 테레즈의 남편으로서 돌아온다. 죽은 카미유가 돌아와 자신

의 아내를 새로운 남자에게 '건네주는' 것 같은 이 장면에서 테레즈는 마치 물건처럼 한 남성에게서 다른 남성의 손으로 전해지는 것처럼 보인다. 다시 말하자면, 테레즈와 로랑의 결혼식은 테레즈가 카미유의 손에서 로랑의 손으로 옮겨감을 공식적으로 확인하는 절차인 셈이다. 테레즈를 소유하는 남편은 이제 카미유가 아니라 로랑으로 바뀌었다는 사실을 라캥 부인과 하객을 포함하여 죽은 카미유 조차 허락한 것처럼 보인다. 흥미로운 점은 이 장면이 바로 라캥 부인의 시점에서 그려지고 있다는 것인데 이는 또 다른 여성인물인 라캥 부인 역시 카미유-로랑으로 이어지는 남성 위주의 '여성 건네받기 식' 재혼의 의미를 인정한다는 사실을 함축한다.

라캥 부인과 테레즈에게 재혼은 첫 번째 남편에게 이어 다음 남편을 위한 희생과 충성을 의미한다. 라캥 부인은 안락한 미래에 대한 보험과 같은 두 사람의 재혼에 만족하는 것처럼 보이지만 그럼에도 라캥 부인은 이들의 재혼이 "아들을 다시 죽이는 것과 다를 바 없는 결혼"이라고 이야기한다.[21] 로랑과 테레즈의 결혼은 더 이상 라캥 부인이 테레즈의 존재로 인해 카미유의 존재를 대신 느낄 수 없게 된다는 것을 의미한다. 그렇기 때문에 이런 라캥 부인 앞에서 테레즈는 "카미유에게 충실히 머물러 있겠다"고 말하며 부인을 위로하게 된다.[22] 이들에게 재혼은 죽은 아들, 죽은 남편 카미유에 대한 배신이자 변절, 나아가 재(再)살인과 같은 의미로서 합법적이고 정당한 핑계와 변명이 요구되는 절차인 것이다. 반면, 로랑은 자신이 죽인 친구의 아내가 이윽고 자신의 아내가 된다는 사실에 대해 일말의 죄책감이나 거북함 따위를 느끼기는커녕 재혼을 오히려 괴로운 광기로부터 위로받을 수 있는 수단으로만 생각한다. 두 사람에게 결혼의 의미는 이렇게 매우 상이하게 나타나고 있다. 그 결과 이후 이들이 보는 환영 속 카미유의 모습은 두 사람에게 다른 충격을 줄 수밖에 없다. 그럼 결혼의 의미와 두 사람이 보는 카미유는 어떻게 연결될 수 있을까. 테레즈와 로랑의 광기는 주로

21) TR, p. 150.
22) TR, p. 155.

죽은 카미유의 모습에 대한 환각, 나아가 정신착란의 증상으로 발전한다. 그런데 반복해서 찾아오는 카미유 유령은 로랑이 혼자 있을 때와 테레즈와 함께 있을 때를 구분하여 각각 다른 의미를 함축한다.

우선, 로랑의 개인적인 공간에서 나타나는 광기의 모습을 살펴보자. 로랑은 시체 공시장에서 죽은 카미유의 시체를 직접 확인한 이후부터 점점 미치기 시작한다. 꿈속에서도, 현실에서도 로랑은 이미 죽고 없는 카미유의 육체를 수도 없이 본다. 고양이의 눈을 보고 카미유의 환생을 의심하기도 하고 심지어 그가 그린 그림은 모두 카미유의 얼굴로 완성된다.[23] 즉, 로랑이 공포를 느끼게 되는 근본적이고 결정적인 이유는 바로 '카미유의 죽은 육체'에 대한 환각 때문이다. 물에 빠져 퉁퉁 붓고 푸르스름한 얼굴은 반복해서 로랑을 찾아와 괴롭힌다. 카미유가 몸부림치면서 그의 목에 낸 상처로 인해 로랑은 고통스러워하고 심지어 집착까지 하게 되는데 그 이유는 이 상처가 직접 눈으로 볼 수 있고 손으로 느낄 수 있는 흔적이기 때문이다. 죽은 카미유는 로랑에게 이런 식으로 찾아온다. 시체의 민낯으로, 죽은 자와의 조우로, 혹은 마지막으로 목에 남긴 이 자국으로 끊임없이 로랑에게 떠오른다. 로랑의 광기는 언제나 죽은 카미유 이미지의 물리적인 재현, 이를테면 화실이라는 개인적인 공간 속에서나 그림이나 상처와 같이 특정한 이미지를 통하여 나타난다. 그런데 로랑과 테레즈가 함께 있을 때 죽은 카미유 유령은 물리적이거나 선택적인 요인이라는 측면에서 광기를 일으키는 것이 아니라 남편과 아내라는 관계의 연장선상에서 이들을 찾아온다.

> Il y avait entre eux une large place. Là couchait le cadavre de Camille. [...] Laurent songeait parfois à prendre violemment Thérèse dans ses bras ; mais il n'osait bouger, il se disait qu'il ne pouvait allonger la main sans saisir une poignée de la chair molle de Camille. Il pensait alors que le noyé venait se coucher entre eux, pour les empêcher de

23) TR, p. 321.

s'étreindre. Il finit par comprendre que le noyé était jaloux. (188)

두 사람 사이에는 넓은 공간이 있었다. 거기에 카미유의 시체가 누워 있었던 것이다. [...] 로랑은 가끔 테레즈를 자신의 팔로 억세게 껴안을 생각을 했다. 그러나 감히 움직이지 못했다. 팔을 뻗으면 카미유의 물컹거리는 살이 듬뿍 잡힐 것 같아 로랑은 팔을 뻗지 못할 것 같았다. 그는 아무래도 이 물에 빠져 죽은 사람이 두 사람이 껴안는 것을 막기 위해 그들 사이에서 잠을 자려고 찾아온 것이라고 생각했다. 로랑은 마침내 죽은 자가 질투하고 있음을 깨달았다.

방 안의 침대는 부부관계를 상징하는데 카미유는 이 부부의 가장 사적인 공간까지 침투한다. 중요한 지점은 유령 카미유가 "두 사람 사이"에 그들과 마찬가지로 "누워 있다"는 사실이다. 테레즈와 로랑의 재혼이 끝내 무의미함을 드러내는 것처럼 카미유는 당당히 테레즈의 옆자리를 차지하고 있다. 이때 카미유가 "질투를 느낀다고 생각"하는 로랑의 모습을 통해 우리는 역으로 '테레즈의 남편'으로서의 카미유의 귀환을 확인하게 된다. 마치 종결되지 않고 한참 진행 중인 사랑의 삼각관계를 보여주는 것처럼 이 방에는 테레즈와 로랑 그리고 카미유가 동시에 있다.

로랑은 눈앞의 카미유의 환상을 없애고자 테레즈에게 키스를 요구하는데 소리를 지르거나 방을 떠나지 않고 오히려 성적 접촉을 시도하는 로랑의 행동은 아내의 육체가 바로 남편인 자신 것이라는 사실을 재확인하려는 의도이다. 작품 초반부터 일관되게 로랑의 거친 성격을 보여주려는 졸라의 설정일 수도 있지만, 카미유를 살해한 이후, 유령 카미유가 눈에 보이기 시작하면서부터 테레즈와 성관계가 일절 없었던 사실을 떠올리면 이때 로랑은 카미유의 유령에서 벗어나기 위해 테레즈의 '현재 남편'으로서 성적인 관계를 시도한다고 볼 수 있다. "팔을 뻗으면 듬뿍 잡힐 것 같은" 카미유의 육체 때문에 로랑은 그가 죽어서도

테레즈의 남편으로서 실재한다는 두려움에 사로잡히고 미쳐간다. 테레즈와 로랑은 이렇게 다시 찾아오는 '첫 번째 남편'으로부터 자유로울 수 없다. 분명 로랑은 카미유의 손으로부터 자신의 손으로 테레즈를 전해 받았지만, 카미유는 죽어서까지 재차 남편으로서 테레즈의 옆자리를 차지한다.

> Et, dans leurs sanglots, il leur sembla entendre les rires de triomphe du noyé, qui se lissait de nouveau sous le drap avec des ricanements. Ils n'avaient pu le chasser du lit ; ils étaient vaincus. Camille s'étendit doucement entre eux, tandis que Laurent pleurait son impuissance et que Thérèse tremblait qu'il ne prît au cadavre la fantaisie de profiter de sa victoire pour la serrer à son tour entre ses bras pourris, en maître légitime. (195)
> 그리고 그렇게 흐느끼는 동안, 조롱하며 이불 속으로 다시 미끄러져 들어오는 익사체의 승리의 웃음소리가 들리는 듯했다. 아무리해도 침대에서 죽은 자를 추방할 수 없었다. 그들은 패배한 것이다. 카미유는 그들 사이에 조용히 누웠다. 한편 로랑은 무력감에 빠져 울고, 테레즈는 카미유가 정당한 주인으로서 자신의 승리를 이용하여 썩은 팔에 제 몸을 꼭 껴안기나 할 듯 떨고 있었다.

침대 위 두 사람 사이를 비집고 들어오는 카미유 유령을 테레즈와 로랑은 더 이상 막을 수 없다. 그들은 결국 첫 번째 남편인 카미유와 그의 아내 테레즈의 관계를 깨지 못한 채 굴복한다. 죽은 카미유의 팔은 썩어서까지 테레즈를 안고 있다. 카미유의 팔이 테레즈를 붙잡고 있는 한 로랑의 손은 테레즈를 영원히 잡을 수 없다. 산 자의 손은 죽은 자의 팔에 복종할 수밖에 없다.

어째서 카미유는 테레즈와 로랑에게 남편의 모습으로 찾아올 수 있

는 것일까. 카미유와 로랑은 테레즈에게 과거의 남편, 그리고 현재의 남편이라는 것과 죽은 자와 살아있는 자라는 점에서 차이를 보이지만 테레즈와 카미유 그리고 테레즈와 로랑은 공통적으로 모두 사회로부터 인정받은 아내와 남편의 관계이다. 테레즈는 라캥 부인이 죽고 난 후 병든 카미유를 돌보는 것이 아내가 될 자신의 역할임을 어릴 적부터 알고 있었다. 그것은 어머니 라캥 부인과 사회가 요구하는 명령이고, 약속이었기 때문이다. 그래서 테레즈는 카미유와의 생활이 그녀를 질식시켰음에도 불구하고 아내로서 묵묵히 카미유를 돌보는 일을 감내해왔다. 하지만 그녀는 간음하고 남편의 살인을 묵인하면서 정숙한 아내의 역할을 다하지 않는다. 졸라는 사회가 규정한 도덕적 기준과 이에 상반되는 테레즈의 모습을 배치시켜 그녀의 부정을 거듭 부각시킨다. 동시에 작가는 계속해서 그녀가 현실 뿐만 아니라 허구 속에서조차 훌륭한 아내의 전형을 인지할 수 있도록 한다. 테레즈는 소설을 읽으면서 낭만을 꿈꾸는데 이때 그녀가 읽는 소설은 언제나 아내로서의 정숙을 강조한다.[24] 책 속에 나오는 남편을 위한 헌신과 정절은 19세기 덕성스러운 여성의 조건이다. 이러한 도덕적 이미지에 역행하는 테레즈는 소설을 읽으면서 심한 자기모순에 빠지게 되고 이것은 후에 그녀를 더욱 괴롭게 만든다.[25]

죽은 남편 카미유의 환상은 아내 테레즈에게 찾아와 남편을 배신했다는 점에서 아내인 테레즈를 거듭 단죄하는데 여기서 그녀의 결정적인 죄가 첫 번째 남편을 배신하고 두 번째 남편을 맞이한 데 있다고

---

24) 반면, 작품 초반 카미유가 자신의 지식을 뽐낼 목적으로 읽는 책은 뷔퐁의 저서이거나 티에르의 『통령정부와 제청사』, 라마르틴의 『지롱드 당사』와 같은 서적이다. 이를 통해 남성은 이성적, 여성은 감성적이라는 사회의 성차별적인 편견으로부터 졸라 역시 자유롭지 않았다는 사실을 확인할 수 있다.

25) “A vrai dire, elle ne raisonnait guère, elle se jetait dans la passion, l’esprit détraqué par les romans qu’elle venait de lire, la chair irritée par les insomnies cruelles qui la tenaient éveillée depuis plusieurs semaines.” TR, p. 146.

볼 수 있다. 테레즈에게 카미유 유령은 그녀의 '첫 번째' 남편으로서 찾아온 것이다. 스스로 정숙한 아내가 되지 못했다는 사실에 대한 죄책감을 심화시키는 카미유의 이미지는 테레즈를, 나아가 로랑마저 심판한다. 이성을 잃고 만 테레즈는 곧이어 카미유에게 연민을 느끼고 사랑을 고백하기 시작한다. 사실 자신은 남편에게 진실한 여자였음을 소리치며 고백하는 장면은 역으로 정절의 미덕을 버린 아내라는 사실에 대한 테레즈의 죄책감으로 설명할 수 있다.[26] 주목해야 할 것은 이런 죄책감은 오직 테레즈에게서만 찾아볼 수 있다는 사실이다. 로랑은 테레즈와 결혼 이후에도 많은 여성들과 성적 관계를 갖고 이때 아무런 죄책감을 느끼지 않는데, 이러한 사실로 미루어 볼 때 배우자에 대한 정절의 의무는 유독 여성에게 강요된 남성 사회의 코드라는 것을 알 수 있다. 앞서 살펴보았듯이 로랑은 단순히 이전에 자신이 보았던 시체의 모습에 공포를 느끼지만 테레즈의 광기는 죽은 육체 그 자체에 대한 공포가 아닌 두 명의 남편과 한 명의 아내라는 관계로부터 야기된다. 테레즈가 로랑의 재혼 이후에도 계속해서 테레즈 '라캥'으로 불리는 한 그녀는 라캥 가문의 여자로 카미유 라캥의 부인으로 남을 수밖에 없다. 카미유는 이제 라캥 가문의 유일한 아들 혹은 남성의 권리로 온 집 안을 배회하기 시작한다.

> Le cadavre, qui hantait déjà la maison, y fut introduit ouvertement. Il s'assit sur les sièges, se mit devant la table, s'étendit dans le lit, se servit des meubles, des objets qui traînaient. Laurent ne pouvait toucher une fourchette, une brosse, n'importe quoi, sans que Thérèse lui fît sentir que Camille avait touché cela avant lui. (257)
> 이미 이 집안에 드나들고 있던 그 시체는 이제 공공연히 들어앉게 되었다. 그 시체는 의자에 앉고 식탁 앞에 앉고, 침대에

26) "...J'étais une honnête femme qui n'avait jamais fait de mal à personne." TR, p. 244.

눕고, 집 안에 널려있는 가구와 물건들을 사용했다. 로랑이 포크나 솔, 그 밖의 무엇이든 만질 때면 언제나 카미유가 이미 건드렸던 것임을 테레즈가 느끼게 했다.

테레즈에게 카미유의 모습은 로랑의 모습과 겹쳐 나타나고, 카미유는 라캥 가문의 사람으로서 집 안을 활보하기까지 한다. 이를테면 로랑이 집 안의 물건을 만질 때면 이미 그 전에 같은 물건을 만졌던 카미유의 모습이 상기된다. 테레즈는 카미유 자리의 로랑, 로랑 자리의 카미유를 보고, 느끼고, 두려워하는데 이는 사실 한 공간에서 두 남자의 공존을 뜻한다. 게다가 집안의 어떤 인물도 두 남자가 함께 있는 모습을 알아차리지 못하고 테레즈 홀로 그들과 함께 사는 기분을 느낀다. 즉, 남편의 자리를 다시 찾으려 침실에 드나드는 카미유로 인해 테레즈와 로랑 모두 공포를 느끼지만, 결국 모든 라캥 가족의 집 곳곳에 기거하는 카미유는 그의 부인이자 같은 성(姓)을 공유하는 테레즈 라캥만 느낄 수 있다. 로랑의 공포가 카미유의 사라지지 않는 남편의 팔로 야기된 것이라면, 테레즈의 두려움은 근본적으로 남성, 특별히 남편에게 지켜야할 여성으로서의 역할과 도리 같은 사회적 담론으로 연결된다. 테레즈가 카미유의 이름조차 직접 거론하지 못하고 그 언급조차 두려워하는 이유도 여기에 있다.

《[...] Camille n'est plus là.》
Laurent s'arrêta, la gorge sèche, étranglant, ne pouvant continuer. Au nom de Camille, Thérèse avait reçu un choc aux entrailles. (170)
"[...] 카미유는 이제 없어."
로랑은 목구멍이 마르고 비틀리는 듯해서 더 말을 못 하고 멈췄다. 카미유라는 이름에 테레즈는 위장을 강타당한 충격을 받았다.

단순히 카미유를 발음하지 못하는 것에 그치지 않고 이 장면에서는 유독 “카미유”라는 이름에 물리적인 충격마저 받는 듯하는 테레즈의 모습을 확인할 수 있다. 라캥 부인에게도, 로랑에게도 카미유의 이름은 단순히 카미유라는 ‘인물을 지칭하는 도구’일 뿐이지만 테레즈에게 그의 이름은 ‘그녀 안에 아로새겨진 양심의 흔적’과 같다. 카미유의 이름은 테레즈에게 하나뿐인 남편의 이름이자 유일한 남편의 존재를 상기시키며 영원히 벗어던질 수 없는 굴레가 된다. 이름이라는 기표의 형태로까지 찾아오는 카미유는 테레즈에게 환각과 광기를 일으키며 결코 쉽게 떠나지 않는다. 이렇게 카미유의 손으로부터 테레즈를 영영 빼앗고자 하는 로랑의 계획은 실패하고 만다.

테레즈와 로랑, 두 인물의 광기는 단순히 유죄에 대한 도덕적 양심, 죄책감 등으로 인해 유발되는 것 같지만 테레즈의 경우 그 원인을 ‘첫 번째 남편’으로서 찾아오는 카미유에게 찾을 수 있다. 중요한 점은 이때 단순히 재혼 사실 그 자체를 이야기하는 것이 아니라는 점이다. 첫 번째 남편에 대한 배신, 간음의 죄, 더불어 그를 살해한 남자의 비밀을 지켜준 채 그의 아내가 되었다는 사실이 바로 첫 번째 남편인 카미유를 돌아오게 만든 이유가 된다. 그녀가 첫 남편 카미유에 대한 아내로서의 미덕을 지키지 않았다는 사실이 졸라가, 당대의 독자들이, 사회가 심판하고 싶어 하던 혹은 해야만 했던 그녀의 죄질이 아니었을까. 로랑은 다른 남편의 아내와 단지 식을 올렸을 뿐이다. “테레즈는 과부가 아니었다.”[27]

## 1.3. 시선의 권력

우리는 지금까지 남성과 여성의 관계를 손 또는 팔이라는 육체의 차원에서 살펴보았다. 이 절에서는 비물질 차원인 ‘시선’에 초점을 두기로

27) TR, p. 191. 참조.

한다. 시선의 주제는 문학연구에 있어 다양한 이론을 탄생시킨 핵심 주제 중 하나이다. 개인의 시선이 사회 전체의 시선으로 확대되었을 때는 그 의미 역시 확장되는데, 이에 따라 개인의 육체 묘사에서 하나의 사회 담론을 찾아볼 수 있게 된다. 이 절에서는 여성 육체에 대한 남성의 '시선'을 주제로 여성성의 문제를 제기하겠다. 이때 작품 속에서 살펴볼 수 있는 전반적인 여성 인물들의 모습에 집중한다.

13장은 시체공시장에 관한 이야기이다. 이 장은 카미유의 죽음을 눈으로 직접 확인하기 위해 공시장을 방문하는 로랑과 이곳을 방문하는 또 다른 사람들 그리고 곳곳에 쌓아올려진 신원미상의 시체들의 모습을 그린다. 시체공시장은 목매 죽은 사람들, 살해된 사람들, 물에 빠져 죽은 사람들의 썩어 뭉개진 육체가 쌓여 있는 곳이며 노동자들, 연금생활자들, 늙은이들, 시골 부인들 그리고 할 일 없는 어린 소년들이 이를 구경하고 농담을 주고받는 공간이다.

> Ça et là, sur les dalles, des corps nus faisaient des taches vertes et jaunes, blanches et rouges ; certains corps gardaient leurs chairs vierges dans la rigidité de la mort ; d'autres semblaient des tas de viandes sanglantes et pourries. (107)
> 그 앞에는 회색 포석이 줄지어 있고, 포석 위 군데군데에 벌거벗은 시체들이 푸르고 노란, 희고 붉은 반점을 이루고 있었다. 어떤 시체들은 죽어 딱딱했지만 여전히 순결한 살을 간직하고 있었다. 또 다른 시체들은 피 묻고 썩은 쇠고기 덩어리 같았다.

인간의 몸이 당시 자본주의 사회를 굴러가게 하는 원료 정도로 취급되었던 현실이 암시된 이 부분에서 이름조차 잃어버린 채 흉측하게 곳곳에 널브러져 있는 인간의 죽은 육체는 하나의 물건을 연상시킨다. 포석 위에 즐비한 시체는 색색의 반점들로 한데 어우러져 있기도 하고, 여전히 싱싱한 살처럼 보이거나 혹은 피로 덮이고 썩은 고기 같기도

하다. 졸라는 계층과 성별을 막론하고 사후 한낱 고기 덩어리로 전락한 시체들의 묘사를 통해 사회에 만연한 차별과 욕망의 덧없음을 폭로한다. 하지만 이러한 시체들은 성별에 따라 다르게 그려진다. 남성이든 여성이든 죽은 그들의 몸은 생명체로서 의미가 퇴색한 채 누워 있다는 점에서 동일한 육체지만 누가 누구를 바라보는가에 따라 다르게 묘사된다. 우선 죽은 남성의 육체를 보는 여성의 시선이다.

> Elle regardait un cadavre. Sur une pierre, à quelques pas, était allongé le corps d'un grand gaillard, d'un maçon qui venait de se tuer net en tombant d'un échafaudage ; il avait une poitrine carrée, des muscles gros et courts, une chair blanche et grasse ; la mort en avait fait un marbre. (110)
> 그녀는 시체 하나를 바라보고 있었다. 좀 떨어진 포석 위에는 공사 중이던 건물에서 떨어져 이제 막 죽은 아주 건장한 석공의 시체가 있었다. 그의 가슴은 딱 바라졌고, 근육은 뭉클뭉클 소담했고, 살은 희고 기름졌다. 죽은 그의 몸은 마치 대리석 같았다.

이 장에서 묘사한 시체 공시장의 육체들은 성별의 가늠이 무의미할 정도로 흉측하게 썩어간다. 그러나 "건장한 석공"의 시체는 유일하게 남성의 시체임을 공공연히 드러내며 한 여성의 시선을 오롯이 사로잡을 정도로 매력적이게 그려진다. 포석 위에 놓인 이 육체는 "딱 벌어진 어깨", "크고 짧은 근육", "희고 기름진 살결"을 유지하며 죽었음에도 마치 살아 있는 듯한 모습이다. 고기 덩어리처럼 묘사된 육체들과는 다르게 건장한 남성의 육체를 유지한 이 시체는 마치 '대리석과 같기'까지 하다. 흰 대리석과 완벽한 육체의 남성미는 그리스 시대의 균형미를 갖춘 조각상의 모습을 떠올리게 한다. 게다가 이를 바라보는 여성은 그녀가 입은 "고운 회색 비단 치마와 검은 레이스가 달린 큰 외투, 모자, 장갑 속에 숨겨진 작고 고운 손, 그리고 그녀의 주위를 감도는 부드러

운 바이올렛 향기"로 미루어 보건데 부르주아 계층의 여성임을 알 수 있다.[28] 이 장면에서 중요한 것은 이렇게 부르주아 여성을 "사로잡은 s'absorber"남성 시체의 모습이 석고상 같이 단단한 근육과 균형 잡힌 건장한 몸으로 묘사되었다는 사실이다. 반면, 죽은 여성의 육체는 남성의 것과는 전혀 다르게 나타난다.

> Ce spectacle l'amusait, surtout lorsqu'il y avait des femmes étalant leur gorge nue. Ces nudités brutalement étendues, tachées de sang, trouées par endroits, l'attiraient et le retenaient. Il vit, une fois, une jeune femme de vingt ans, une fille du peuple, large et forte, qui semblait dormir sur la pierre ; son corps frais et gras blanchissait avec des douceurs de teinte d'une grande délicatesse ; elle souriait à demi, la tête un peu penchée, et tendait la poitrine d'une façon provocante ; on aurait dit une courtisane vautrée, si elle n'avait eu au cou une raie noire qui lui mettait comme un collier d'ombre ; c'était une fille qui venait de se pendre par désespoir d'amour. Laurent la regarda longtemps, promenant ses regards sur sa chair, absorbé dans une sorte de désir peureux. (109)
> 그는 특히 젖가슴을 드러내고 누워 있는 여자들의 시체를 볼 때면 특히 더 즐거웠다. 아무렇게나 누워 있는, 피 묻고 군데군데 구멍이 뚫린 나체들이 그의 마음을 당겨 그를 붙잡아놓고 있었다. 한번은 아마도 노동계급 출신인 듯한 가슴이 풍만한 스무 살 가량의 젊은 여인을 보았다. 그녀는 안치대 위에서 잠

28) "Elle portait une délicieuse jupe de soie grise, avec un grand mantelet de detelle noire ; une voilette lui couvrait le visage, et ses mains gantées paraissaient toutes petites et toutes fines. Autour d'elle traînait une senteur douce de violette." TR, p. 110.

자는 것 같았다. 그녀의 싱싱하고 살찐 육체는 시체의 창백함과 함께 아주 미묘한 빛깔을 띠고 있었다. 그녀는 머리를 약간 구부리고 살짝 미소를 지으며 자극적으로 젖가슴을 팽팽히 드러내고 있었다. 검정 목걸이 같은 검은 선이 그녀의 목에 없었더라면 마치 뒹구는 창부처럼 보일 정도였다. 그녀는 사랑에 절망해서 목매어 죽은 여자였다. 로랑은 살 위로 시선을 돌리면서 소심한 정욕에 사로잡혀 오랫동안 그 여자를 바라보았다.

로랑(남성)의 시선을 붙잡아 세우는 건 야릇한 포즈로 누워있는 여성 시체이다. “매우 섬세한 빛깔의 부드러운”, “싱싱하고 육덕진” 스무살의 젊은 여자는 머리를 조금 구부리고 살짝 미소를 지은 채 도발적인 방법으로 가슴을 드러내고 있다. 남성의 시체가 “다부진 체격의 흰 대리석과 같”던 것과는 다르게 여성의 시체는 ‘몸을 뒹구는 창녀’와 같이 보인다. 게다가 이 여자는 “정욕에 사로잡혀 목을 맨” 여자로 밝혀진다. 로랑이 바라보는 여성은 그녀의 신분이 확실히 밝혀지지도 않았는데도 불구하고 기껏 넘치는 감정을 통제하지 못해 스스로 생을 마감한 여성으로 그려진다. 이성적이고 논리적인 남성들과는 다르게 미성숙하고 감정적인 여성에 대한 이러한 사회적 편견은 죽어서까지도 여성을 따라다니는 것이다.

이런 식의 남성 시체와 여성 시체를 바라보는 시선조차 차별적으로 나타나는 장면들은 남성과 여성, 두 성별 사이의 권력 구조와 연결된다. 여성의 도발적인 시선이 나타난 회화 작품이 오히려 인기가 있었던 것은 이러한 사회에 대한 반동현상으로 설명된다. 하지만 여전히 남성을 향한 여성의 시선은 성적차별로부터 자유롭지 못했다. 일례로 당시 한 여성은 단지 추파(oeillade: 도발적인 시선)를 던졌다는 이유만으로 법정에 서기도 했는데 여성의 몸에 닿는 남성의 시선은 사회적으로 아무런 문제가 되지 않았다.[29] 여성의 몸을 응시하는 남성의 시선이 성

29) 스티븐 컨, 『문학과 예술의 문화사 1840-1900』, 남경태 옮김, humanist, 2005, p. 36.

적 의도를 내포하는 것이 용인되었던 것과 달리, 사회적으로 용인될 수 없었던 건 바로 여성의 시선이었던 것이다. 반대로, 남성은 장소와 나이를 불문하고 여성의 몸을 자유롭게 쳐다볼 수 있는 권리를 가졌는데 열두 살에서 열다섯 살 정도의 어린 남학생들도 예외는 아니었다.

> Par moments, arrivaient des bandes de gamins, des enfants de douze à quinze ans, qui couraient le long du vitrage, ne s'arrêtant que devant les cadavres de femmes. Ils appuyaient leurs mains aux vitres et promenaient des regards effrontés sur les poitrines nues. Ils se poussaient du coude, ils faisaient des remarques brutales, ils apprenaient le vice à l'école de la mort. C'est à la Morgue que les jeunes voyous ont leur première maîtresse. (111)
> 가끔가다 열두 살에서 열다섯 살가량의 소년들이 무리를 지어 와서는 공시장을 돌아다녔다. 그들은 여자들 시체 앞에서만 멈추었다. 그들은 유리창에 손을 대고 벌거벗은 가슴으로 음흉한 시선을 돌렸다. 서로 팔꿈치로 툭툭 치며 야비한 관찰에 몰두했다. 그들은 죽음의 학교에서 악을 배우고 있었다. 시체공시장은 어린 불량배들이 최초의 정부를 사귀는 곳이었다.

왕성한 성적 호기심을 만족시키기 위해 시체공시장을 돌아다니는 청소년기의 남성들에게 관찰의 대상이 되는 여성의 육체는 나이와 계층을 불문한다. 어린 남학생들도 시선에 있어서만큼은 성인 남성과 동급의 권리를 갖고 죽은 여성의 몸을 마음껏 쳐다보며, 농락할 수 있는 것이다. 더욱이 이러한 탐욕스러운 시선 아래 놓인 여성 육체들은 어린 불량배들의 "첫 번째 정부"와 같은 정욕의 대상으로 전락한다. 여성 시체를 첫 성적 대상으로 만드는 이러한 일방적인 시선 구조에서 우리는 여성의 육체에 대한 어린 남성의 권력마저 계속해서 확인할 수 있다.

시체공시장의 죽은 남성과 여성의 육체, 그리고 이를 바라보는 인물

의 성별과 연령을 구분해 여성의 몸에 대한 남성의 시선에 주목했다면 이번에는 살아있는 여성의 육체를 살펴볼 것이다. 남성의 시선으로 인해 여성의 육체가 이번에는 어떤 식으로 부정적인 의미를 가질 수 있는지 확인하고자 한다.

> Au-dessous de Thérèse, des filles du quartier Latin, sur un tapis de gazon usé, tournaient, en chantant une ronde enfantine. Le chapeau tombé sur les épaules, les cheveux dénoués, elles se tenaient par la main, louant comme des petites filles. Elles retrouvaient un filet de voix fraîche, et leurs visages pâles, que des caresses brutales avaient martelés, se coloraient tendrement de rougeurs de vierges. Dans leurs grands yeux impurs, passaient des humidités attendries. Des étudiants, fumant des pipes de terre blanche, les regardaient tourner en leur jetant des plaisanteries grasses. (90)
> 테레즈의 아래에선 라틴 구역의 소녀들이 닳아빠진 양탄자 같은 잔디 위에서 유치한 노래를 부르며 빙빙 춤을 추고 있었다. 어깨 위에 모자를 드리우고 머리를 풀어 젖힌 이들은 어린 여자 아이들처럼 손을 잡고 놀고 있었다. 그녀들은 되찾은 맑은 음성으로 소리를 질러댔다. 과격한 애무로 휘갈겨진 창백했던 소녀들의 얼굴은 처녀답게 곱게 물들어 있었다. 그녀들의 요란하고 큰 눈은 감상에 젖어 빛났다. 남학생들은 백토로 만든 파이프를 물고 끈적끈적한 농담을 던지면서 그녀들을 바라보고 있었다.

살인 사건이 일어나는 11장 중간에 잠깐 서술되는 이 장면에서 긴장되는 범죄 현장의 분위기는 느낄 수 없다. 오히려 앞, 뒤로 배치된 음산하고 긴박한 장면들 때문에 위의 장면에는 별다른 주의를 기울이지

않을 수 있다. 그러나 우리는 여기서 또 한 번 여성을 바라보는 남성의 시선을 확인하게 된다. “어린 소녀들”처럼 “노래를 하”고 “손을 잡고 돌”며 “춤을 추고 있”는 이 여성들은 곧이어 근처에서 발생할 살인 사건의 비극과는 무관한 듯 해맑고 순수한 여성들처럼 보인다.[30] 그런데 이렇게 어린 아이 같은 여성들은 실상 라틴 구역 출신의 창녀들로 밝혀진다. “과격한 애무로 휘갈겨진” 창녀들을 ‘바라보며’ 남학생들은 음탕한 농담을 내던지는데, 이때 여성들의 얼굴은 “처녀의 홍조rougeurs de vierges“로 물든다. 이는 앞서 여성의 육체를 마음껏 보기 위해 시체 공시장을 떠돌던 어린 학생들을 떠올리게 한다. 청소년기서부터 성인 직전의 학생의 연령에 이르기까지 여성의 몸을 자유롭게 훑을 수 있는 남성의 시선은 이렇듯 계속해서 여성의 몸을 성적으로 유희하고 때로는 성 관계의 대상으로 취급하고 만다. 다시 말해, 남성은 나이와 장소를 불문하고 여성의 육체를 성적으로 희롱할 수 있는 권리를 가진 자로, 여성은 이러한 남성의 시선이 정당하다는 듯 언제나 정부나 창녀의 모습으로 나타나고 있는 것이다. 또한 이들을 바라보는 남학생들은 사회적으로 성인에게 용인되던 파이프를 피우고 있는데, 이는 ‘성인 남성’과 -창녀이지만- ‘어린 소녀로 머무는 여성’사이의 대립을 극대화시킨다.

로랑의 시선은 작품 속 여러 여성 인물들을 마침내 그의 ‘정부’로 만드는데 일조한다. 로랑이 그들을 자신의 정부로 만들고 싶어 했고, 만들 수 있었던 이유는 그의 시선 속에 여성 인물들의 모습이 언제나 노골적이고 자극적으로 나타났고, 로랑은 그런 육체에 끌릴 수밖에 없었기 때문이다.

> Dans le fond de l’atelier, un modèle, une femme était couchée, la tête ployée en arrière, le torse tordu, la hanche haute. Cette femme riait par moments et tendait la poitrine,

30) 이때, 앞서 살펴본 시체 공시장에서의 여성 시체처럼 미성숙한 성인의 모습 역시 계속해서 확인할 수 있다.

allongeant les bras, s'étirant, pour se délasser. Laurent, qui s'était assis en face d'elle, la regardait, en fumant et en causant avec son ami. Son sang battait, ses nerfs s'irritèrent dans cette contemplation. Il resta jusqu'au soir, il emmena la femme chez lui. Pendant près d'un an, il la garda pour maîtresse. (127)

아틀리에 안쪽엔 허리가 날씬한 모델이 머리를 뒤로 비틀고 몸을 꼬고 누워 있었다. 그 여자는 가슴을 드러낸 채 가끔 웃으면서 뻣뻣해진 몸을 풀기 위해 기지개를 켜곤 했다. 로랑은 그 앞에 앉아 담배를 피우고 친구와 이야기를 나누면서 여자를 쳐다보았다. 그렇게 여자를 보고 앉아 있자니 피가 끓어오르고 신경이 흥분되었다. 그는 저녁때까지 머무르다 그 여자를 자기 방으로 데리고 갔다. 거의 일 년 동안 그는 그 여자를 정부로 삼았다.

정부가 되는 여성의 몸이 다시금 등장한다. 친구의 화실을 방문한 로랑이 한 여성 누드모델을 보고 그녀에게 참을 수 없는 성욕을 느끼는 이 단순한 장면은 로랑의 성적 기질을 강조하는 것처럼 보인다.[31] 우리는 이 장면에서 로랑의 욕망을 '재현하는 방식'에 주목할 필요가 있다. 그의 욕망이 그의 눈을 통한 여성 육체의 묘사를 통해 나타나기 때문이다. 우선, 묘사된 여성 모델의 몸에 주목하자. "뒤로 비튼 머리", "뒤틀어진 상체", "꼿꼿이 세워진 허리"의 모습은 어딘가 부자연스럽게 보인다. 비스듬하게 곧장 솟은 허리는 부드러운 여성의 몸이나 자연스

31) 화가 친구의 출품작의 주제는 옷을 다 벗고 뒹굴고 있는 술의 여신이다. 여성의 몸, 특히 여성의 나신은 문학계를 비롯하여 미술계에서도 주목받는 주제였고, 여성의 육체와 관련된 주제는 당시 살롱에서 많은 관심을 받았다. "L'artiste travaillait à un tableau qu'il comptait envoyer au Salon et qui représentait une Bacchante nue, vautrée sur un lambeau d'étoffe." TR, p. 164. 참조.

러운 자세와는 거리가 있다. 게다가 가슴을 드러낸 채로 팔을 뻗어 기지개를 켜는 모습은 매우 도발적이며 자극적이다. 남성 앞에서 거리낌 없이 몸을 드러내는 여성의 모습은 창녀의 나신과 연결되는데 이때 그녀의 육체는 앞서 확인하였던 시체 공시장에서의 여성 시체를 떠올리게 한다. 공통적으로 "구부러진 머리"와 "자극적으로 드러낸 가슴"으로 묘사되던 여성 시체와 이 여성 모델은 모두 남성들의 시선을 통해 정부maîtresse가 되고 만다. 로랑은 이러한 여성의 존재를 남성의 "쾌락과 건강을 위해 유용하고 필요한 물건"이라고 이야기하는데, 여기서 우리는 여성의 몸이 남성을 위한 성적인 대상이 될 뿐 아니라 남성의 삶 전체를 위한 필수품으로 취급되었다는 사실마저 확인할 수 있다.[32]

또한 이 장면에서는 친구와 수다를 떨고 담배를 피우며 여유롭게 여성의 나체를 '쳐다보는' 로랑의 모습만 서술될 뿐 로랑을 쳐다보는 모델의 모습은 전혀 보이지 않는다. 이것은 시선의 주체가 계속해서 남성이라는 사실을 보여준다. 그렇다면 남성의 이러한 '우월한 시선'은 언제나 여성의 육체가 성적인 의미를 가질 때에만 논의될 수 있는 것일까. 우리는 그 질문에 답하기 위해 '염탐 장면'을 확인할 것이다. 염탐은 상대를 자신의 시선 아래 두고 이를 자유롭게 관찰, 응시하는 방법으로서 일종의 감시행위이다. 시선의 권력 관계에 있어 늘 지배, 감시 받는 대상 역시 여성인데 이번에는 감시의 주체로서 남성의 염탐 과정을 살펴보려 한다. 그리고 지금까지 작품의 여성 인물 전반에 대한 남성 시선을 살펴본 것과는 달리 여기서는 테레즈라는 개인 여성에 대한 남성의 시선, 그 중에서도 특히 로랑의 시선에 주목한다.

> Un matin, Laurent, au lieu de monter à son atelier, s'établit chez un marchand de vin qui occupait un des coins de la rue Guénégaud, en face du passage. De là, il se mit à

32) "Cette femme mit un équilibre de plus dans sa vie ; il l'accepta comme un objet utile et nécessaire qui maintenait son corps en paix et en santé..." TR, p. 128.

examiner les personnes qui débouchaient sur le trottoir de la rue Mazarine. Il guettait Thérèse. [...] Laurent attendit une grande demi-heure. Il savait que sa femme s'en allait toujours par la rue Mazarine ; un moment, pourtant, il craignit qu'elle ne lui eût échappé en prenant la rue de Seine. [...] Comme il s'impatientait, il vit Thérèse sortir vivement du passage. [...] Laurent la suivit. (270)
어느 날 아침 로랑은 아틀리에로 가지 않고 통로 맞은편 게네고 가의 한쪽 구석에 있는 술집에 자리를 잡았다. 거기서 그는 마자린 가의 인도로 나오는 사람들을 유심히 살펴보고 있었다. 테레즈를 기다리고 있었던 것이다...로랑은 30분 이상을 기다렸다. 그는 그녀가 언제나 마자린 가로 지나다니는 걸 알고 있었다. 그러나 잠시, 그녀가 센 가로 지나감으로써 자기를 피하지나 않을까 걱정이 되었다. 그가 초조해하고 있을 때, 테레즈가 통로에서 급히 나오는 것이 보였다...로랑은 그녀를 뒤쫓았다.

카미유가 살해 된 후 테레즈와 로랑은 전과는 다르게 서로에게 소홀해지고 서로를 피하기 바쁘다. 서로에게 정욕의 대상이었던 그들의 몸은 이전의 의미를 상실한다. 불신과 의심으로 서로를 믿지 못하게 된 그들 사이에서 시선의 우위는 로랑의 염탐 장면에서 확연히 드러난다. 테레즈의 이동 계획을 미리 알고 그녀를 기다렸다가 테레즈가 나오자 한 치의 망설임도 없이 그녀를 뒤쫓는 이 장면은 상대방을 몰래 엿본다는 점에서 전형적인 염탐의 과정이라고 할 수 있다.

주목해야할 것은 집 외부 즉, 길가에서 서성이는 테레즈에 대한 묘사를 졸라는 로랑의 눈, 특히 테레즈를 쫓는 로랑의 시선을 통해 그리고 있다는 점이다. 졸라는 시선의 주체가 테레즈일 때는 늘 그녀를 실내라는 한정된 공간 속에 배치시켰다. 그녀가 바라보는 것들은 새롭지 않고, 동적이지 않은 것, 그리고 창문이라는 경계 너머에 있는 사람들의 제한된 움직임 정도였다.[33]

반면, 테레즈가 실외에 위치하여 타인의 시선의 대상이 되는 순간 그녀는 모두에게 '보일 수 있는' 존재가 된다. 다른 남자들과 술을 마시고 또 다시 불륜을 일삼는 테레즈의 모습을 보고도 로랑은 안심과 행복을 느끼는데 이는 그런 테레즈를 엿보는 로랑의 시선을 통해 나타난다.[34] 시각에 의한 성적 쾌감은 아주 어린 시절부터 인간의 성을 형성하는 기본 본능 중의 하나로, 로랑의 염탐은 시각-성적 관계와 기본적인 인간의 본능을 연결지어 프로이트가 제시한 개념으로서  절시증과 다름없다.[35] 그런데 프로이트의 이러한 해석도 테레즈를 바라보는 로랑에게만 적용될 수 있다.

테레즈를 쫓는 로랑의 시선은 오로지 염탐의 주체와 대상이 누가 되는지에 집중한다. 로랑은 테레즈에게 술에 취해 다른 남자들과의 동침을 일삼는 그녀의 행실을 비꼬듯이 이야기하고, 테레즈는 이때 그의 염탐 행위를 비난한다. 누군가를 몰래 지켜보았다는 사실을 들켰을 때, "시선의 주체는 오히려 '대상'으로 전락하며 수치심을 느끼게 된다"는 사르트르의 주장에도 불구하고, 이 과정에서 여전히 수치를 느끼는 사람은 '테레즈'이다.[36] 로랑의 미행이 성 도착증과 같은 범죄로 취급되는 것 대신 '테레즈의 부도덕한 일상'만이 강조되는 것이다. 이는 염탐이라는 특수한 응시 장면에서 로랑의 시선이 테레즈의 시선 우위에 있다는 사실을 짐작할 수 있게 한다.

테레즈에 대한 로랑의 시선의 숨겨진 힘은 작품 초반 이미 예견되었다고 봐도 과언이 아니다. 테레즈와 로랑의 첫 대면 순간, 즉 두 시선의 조우 장면에서도 찾아볼 수 있듯이 테레즈의 눈길을 피하지 않는 로랑의 모습과, 자신에게 머무르는 로랑의 시선에 오히려 불편함을 느끼는 테레즈의 모습에서 우리는 공통적으로 시선의 권력을 확인할 수

---

33) 이와 관련해서는 본문2.1.에서 보다 자세히 논의할 예정이다.

34) "Laurent comprit. Sans attendre davantage, il s'en alla tranquillement rassuré,  heureux." TR, p. 272.

35) Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, folio, 1989. p. 52.

36) 변광배, 『장 폴 사르트르 시선과 타자』, 살림, 2004. p. 81. 재인용.

있다.[37] 게다가 로랑은 테레즈의 눈을 보고 그녀의 생각, 감정마저 확신하기에 이른다.

> A coup sûr, elle a besoin d'un amant ; cela se voit dans ses yeux...Il faut dire que Camille est un pauvre sire. (49)
> 그녀는 틀림없이 애인이 필요한 거야. 눈을 보면 알 수 있지... 카미유는 불쌍한 녀석이 틀림없어.

로랑은 테레즈의 눈에서 권태로운 그녀의 삶을 짐작하고 자신과의 일탈을 바라고 있다는 욕망을 읽어낸다. 단순한 시선교환에도 테레즈가 원하는 바를 모두 알 수 있다는 로랑의 자신감은 사실 친구 카미유의 아내인 테레즈를 자신의 여자로 만들고 싶다는 그의 욕망에서 기인한다. 게다가 그는 자신이 원하는 대로 보고 있음에도 '테레즈의 눈'이 그렇게 말하고 있다고 이야기한다. 여성의 눈은 남성의 욕망을 위한 한낱 변명과 핑계에 지나지 않는 것이다. 다시 말해, 시선-욕망으로 이어지는 구도 속에서 여전히 욕망의 주체가 되는 로랑만이 여성의 시선을 해석할 수 있다. 작중 또 다른 남성 인물 미쇼 역시 같은 맥락에서 테레즈 눈을 읽어낸다.

> - Oh ! le traitement est facile, reprit Michaud en riant. Votre nièce s'ennuie, pare qu'elle est seule, le soir, dans sa chambre, depuis bientôt deux ans. Elle a besoin d'un mari ; cela se voit dans ses yeux. (149)
> "오! 치료는 쉬워요."하고 미쇼는 웃으면서 대답했다. "조카 분은 2년 가까이 되는 시간 동안 밤을 혼자 보냈기 때문에 괴로운 거지요. 그녀는 남편이 필요한 겁니다. 눈을 보면 알 수 있

---

37) "Laurent en regardant Thérèse en face. Sous ce regard droit, qui semblait pénétrer en elle, la jeune femme éprouva une sorte de malaise...Elle souffrait." TR, p. 41.

어요.”

테레즈 눈 속의 의미를 파악하는 미쇼의 대사는 앞서 나온 로랑의 대사와 정확하게 일치한다. 두 남성의 확신에 찬 주장은 마치 테레즈의 눈을 증거삼아 정당성을 확보하는 듯 보인다. 그래서 테레즈의 눈이 말해주고 있다는 말을 방패삼아 로랑은 테레즈에게 일방적인 키스를, 미쇼는 라캥 부인에게 테레즈의 재혼을 강권할 수 있었던 것이다. 이러한 남성은 여성의 눈을 보고 그들의 결핍을 이야기하는데 그치지 않고, 오히려 자신들이 원하는 바를 성취한다. 여성의 눈을 빌미로 이들의 언행에서 여성의 주체성을 탈취하는 남성의 정복감, 나아가 승리감마저 엿볼 수 있는데, 이리가레에 의해 이와 같은 시선의 형태는 “남근적 응시”가 된다.[38] 이러한 의미에서 테레즈에게 침투하는 로랑과 미쇼의 ‘남근적 응시’는 여성 인물에 대한 가부장적 남성 담론의 일부로 볼 수 있다. 또한 그들이 공통적으로 말하는 테레즈의 욕망이 남성에 대한 욕망으로 한정된다는 사실도 간과해서는 안 된다. 남성의 시선이 함의하는 맹목적인 자기 확신과 믿음에 의해 테레즈에게 한 명의 남성으로는 만족하지 못하는 여성의 이미지가 더욱 부각되고 있기 때문이다.

38) 이리가레는 전지전능한 응시의 주체가 정복감, 숨겨진 것을 찾아내는 데서 오는 승리감을 동반한다는 점에서 “남근적 응시”라고 이야기한다.

## Ⅱ. 여성 인물: 테레즈와 라캥 부인

역사적 그리고 문화적으로 계승되어 온 여성에 대한 남성의 우월성은 역설적이게도 자기 탄생 기원에 대한 의문에서부터 시작한다. 새리엘 서로는 자기 탄생의 기원이자 자기 아이의 기원이 여성의 자궁이라는 사실과 유전자의 대물림은 생리나 출산을 동반한 여성의 육체를 통해서만 가능하다는 사실이 모순적이게도 남성으로 하여금 여성에게 본질적인 두려움을 갖게 한다고 말한다.[39] 생물학적 차이를 근거로 형성된 태초의 두려움은 곧 남성과 여성의 사회적 역할을 구분하기에 이르는데 여성의 경우 무한한 애정과 희생으로 가정을 돌보는 어머니의 이미지와, 어머니의 본질을 모두 역행하는 정반대의 이미지가 바로 그것이다. 역사적으로 팽배했던 성모 마리아, 창녀와 같이 대조되는 여성 이미지의 출현은 일터와 개인적인 공간의 구분이 확실해진 19세기 사회에 이르러서는 더욱 심화되었는데 그 결과 여성을 '집'이라는 한정된 공간에 머물게 한다. 사회, 정치적 안정은 우선 가정의 질서로 시작된다는 부르주아의 주장이 전면으로 나서게 되면서 그 당연한 결과로 부르주아 여성의 활동이 '집 안'으로 제한된다. 이런 식으로 계몽과 인권선언의 소산인 이 시기는 모순적이게도 여성들에게는 후퇴의 시기, 집 안에서의 감금의 시기로 볼 수 있다.[40]

졸라 작품에 등장하는 '집'은 '비밀의 장소', '금기의 장소'등 다양한 의미와 역할을 함축한다는 쟝 보리의 말처럼 졸라 연구에 있어 공간 특히 집 내부는 매우 복합적으로 이야기될 수 있다.[41] 이 작품의 주요 공간이 되는 집 혹은 잡화점의 공간에 대해서도 이미 많은 논의가 이루어졌는데, 이 때의 논의들은 주로 개별적인 공간 자체에 집중하며 그

---

39) 새리 엘 서로, 앞의 책, 1995. p. 89.

40) Cecile Dauphin et Arlette Farge, *De la violence et des femmes*, Editions Albin Michel, S.A., Paris, 1997. p. 88.

41) Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Aux Edition du Seuil, 1971. p. 128.

것이 작품 안에서 어떤 역할을 갖고 있는지에 주목한다. 그러나 여성 인물 해석을 위해서도 미시적인 관점에서 인물과 공간의 관계를 밝힐 필요가 있다. 앞 장에서 외적으로 드러나는 성 차별적 묘사를 확인하였다면 이 장에서는 여성 인물 테레즈에게 내적으로 침투하는 남성 중심적 사고가 테레즈의 '집'이라는 공간 안에서 어떤 식으로 나타나고 있는지, 집 안의 또 다른 여성 라캥 부인은 어떤 여성성과 연결될 수 있는지 보다 심층적으로 접근하려 한다.

## 2.1. 집 안의 테레즈

작품은 라캥 부인과 카미유 그리고 테레즈가 함께 사는 잡화점과 잡화점이 위치한 파사주에 대한 묘사로 시작한다. 빛 하나 제대로 들어오지 않고, 축축한 포석이 깔려 음울한 기운을 내뿜는 파사주, 그 한 편에 위치한 잡화점 역시 어둡고 쓸쓸하다. 게다가 주거와 생업이 분리되지 않은 채 가게와 가정집의 역할이 공존하는 이 장소에는 휴식의 의미 역시 부재한다. 라캥 부인이 새롭게 꾸린 1층 잡화점의 모습은 어떠한가. 낡고 헤진 잡화들이 듬성듬성 아무렇게나 매달려 있고, 걸쳐져 있고, 놓여 있다. 좁은 계단으로 이어지는 위층에는 객실로도 쓰이는 식당을 포함하여 라캥 부인의 방, 테레즈와 카미유의 방이 있는데 이곳들 역시 아래층 상점의 분위기와 별반 다르지 않다. 문제는 이런 식의 허름하고 침침하며 우울하기 짝이 없는 공간이 테레즈의 뜨거운 피와 동물 같은 기질을 억압하는데 제격이라는 것이다. 테레즈의 욕망은 단지 이 암울한 잡화점으로부터 탈출하고 싶은 마음에서 시작된다.

> On ne voyait pas le corps, qui se perdait dans l'ombre : le profil seul apparaissait, d'une blancheur mate, troué d'un oeil noir largement ouvert, et comme écrasé sous une épaisse

chevelure sombre. Il était là, pendant des heures, immobile et paisible, entre deux bonnets sur lesquels les tringles humides avaient laissé des bandes de ruille. (17)
그녀의 몸은 그늘 속에 묻혀 볼 수 없었다. 그리고 마치 광택 없이 희붐하게 드러나 있는 그 옆얼굴에 검은 눈 하나가 크게 열려 있었다. 그 얼굴은 두 보닛 사이에서 몇 시간 동안 움직이지 않았다. 보닛 위에는 습기 찬 막대기가 남긴 얼룩이 있었다.

원래의 색과 역할을 몽땅 잃어버린 이러한 물건들 속에서 불현듯 테레즈가 등장한다. 먼지와 습기로 뒤덮여 회색빛으로 변한 사물들 사이로 테레즈의 실루엣이 겨우 보인다.[42] 게다가 캄캄한 음영 가운데 구멍처럼 크게 치켜 뜬 검은 눈은 기괴하기까지 하다. 두 개의 모자 사이로 힐끗 보이는 그녀의 몸은 아주 조용한 상태로 몇 시간이고 움직이지 않는다. 그녀는 습기 찬 그늘과 우울하고 무거운 침묵 속에서 전개되는 자신의 삶을 가만히 마주할 뿐이다.[43] 멍하니 앉아 어딘가를 하염없이 응시하는 테레즈의 모습은 어두컴컴한 가게 안에서 생기를 잃은 채 너부러진 물건과 다를 바 없다. 이렇게 가게 내부의 어둡고 축축한 이미지와 이어지는 테레즈의 등장은 공간과 인물 모두를 더욱 부정적으로 보이게 만들며 작품의 비극적인 결말을 암시하는 듯하다. 게다가 졸라는 작품 안에서 주로 서사의 배경이 되는 공간 즉, 잡화점을 '테레즈 라캥'이라고 명명함으로써 이 둘 사이에 모종의 관계를 성립시킨다. 인물과 같은 이름의 공간을 채우는 물건들이 본래의 모습과 역할

42) "Vers midi, en été ; losque le soleil brûlait les places et les rues de rayons fauves, on distinguait, derrière les bonnets de l'autre vitrine, un profil pâle et grave de jeune femme. Ce profil sortait vaguement des ténèbres qui régnaient dans la boutique." TR, p. 17.
43) "Thérèse, vivant dans une ombre humide, dans un silence morne et écrasant, voyait chaque soir la même couche froide et chaque matin la même journée vide." TR, p. 33.

을 잃어버렸다는 점에서 이 둘은 동일한 관계로 볼 수 있다. 다시 말해, '테레즈 라캥'이라는 이름의 반복은 잡화점과 테레즈 사이의 모종의 관계를 함축하고, 동질의 이미지를 더욱 배가시킨다.

이번에는 이러한 테레즈의 수동성에 관한 문제를 집 안에서의 시선, 특히 인물들의 시선의 방향에 주목하여 살펴보고자 한다. 시선의 주제는 앞서 1장에서 다루었는데 그때의 시선은 여성 육체를 바라보는 남성의 일반적인 시선을 분석하며 사회의 남성 담론과 연결시킨 바 있다. 이제는 여성 인물 테레즈와 남성 인물들의 시선이 어디로 향하고 있는가, 그리고 시선과 시선의 대상이 어떻게 연결되며 그 의미하는 바가 무엇인지 함께 고찰한다. 인물들 시선의 위치적 차이와 함께 시선의 주체와 대상 간 거리의 차이를 살펴보면서 테레즈의 제한적이며 수동적인 모습을 볼 수 있는 또 다른 근거를 재고해 보도록 하자.

집 안의 테레즈는 대개 초점 없는 시선으로 허공을 응시한다. 이러한 시선은 남루한 잡화점 속의 물건들처럼 희망을 잃어버린 테레즈의 삶을 대변하는 것처럼 보인다.

> La jeune fille, elle aussi, semblait rester froide et indifférente. Elle arrêtait parfois ses grands yeux sur Camille et le regardait pendant plusieurs minutes avec une fixité d'un calme souverain. Ses lèvres seules avaient alors de petits mouvements imperceptibles. On ne pouvait rien lire sur ce visage fermé qu'une volonté implacable tenait toujours doux et attentif. (25)
>
> 테레즈 역시 겉보기에는 냉정하고 무심한 듯했다. 가끔 큰 눈을 카미유에게 고정하고 몇 분 동안 미동도 없이 주시할 뿐이었다. 그럴 때는 그녀의 입술만이 알아볼 수 없을 정도로 조금 움직였다. 하지만 누그러질 수 없는 의지가 맺혀 언제나 부드럽고 주의 깊은 표정만을 드러내 보이는 그녀의 무심한 얼굴에서는 아무 생각도 읽어낼 수 없었다.

테레즈가 쳐다보는 대상은 한정되어 있을뿐더러 대상간의 공통점을 말하자면, 바로 “소리나지 않”고, “움직이지 않는다”는 것이다. 이것은 집 안에서의 테레즈의 모습과 일치하는데, 테레즈의 응시 대상마저 생동감을 찾을 수 없는 무심한 존재라는 점에서 그녀의 수동적인 이미지는 더욱 강조된다. 차갑고 생기 없는 테레즈의 시선은 카미유를 향해 있다. 열심히 움직이는 카미유를 따라 시선을 쫓는 것도 아니고, 카미유를 보며 이런저런 상상을 하지도 않는다. 테레즈의 시선 속 카미유도 마찬가지이다. 늘 병에 시달려 달뜬 얼굴로 침대에 누워 집 안에서 가장의 노릇을 하지 못한다. 우리가 이 대목에서 알 수 있는 것은 카미유를 쳐다보는 테레즈의 시선과 그 시선의 대상이 되는 인물조차 잡화점의 분위기와 함께 테레즈의 부정적인 이미지를 상기시키는데 일조한다는 사실이다. 게다가 테레즈는 오직 집 안의 사물이나 인물만을 마주할 수 있다. 테레즈는 집이라는 물리적인 공간에 갇혔을 뿐 아니라 외부의 환경으로부터 완벽하게 차단된 여성 인물이다.

> Et Thérèse ne trouvait pas un homme, pas un être vivant parmi ces créaures grotesques et sinistres avec lesquelles elle était enfermée ; parfois des hallucinations la prenaient, elle se croyait enfouie au fond d’un caveau, en compagnie de cadavres mécaniques, lorsqu’on tirait des ficelles. L’air épais de la salle à manger l’étouffait ; le silence frissonnant, les lueurs jaunâtres de la lampe la pénétraient d’un vague effroi, d’une angoisse inexprimable. (36)
> 테레즈는 함께 갇혀 있는 이 기괴하고 불길한 사람들 속에서 정말 살아 있는 사람을 찾아볼 수 없었다. 가끔 그녀는 줄을 잡아당기면 머리를 움직이고 팔다리를 놀리는 기계적인 시체들과 함께 지하실 밑바닥에 파묻혀 있는 듯한 환상에 사로잡히곤 했다. 식당의 탁한 공기는 가슴을 짓눌렀다. 전율을 느끼게 하

는 침묵과 램프의 노란 불빛에서 그녀는 막연한 공포와 표현할 수 없는 고통을 뼈저리게 느꼈다.

자신의 타오르는 욕망을 이기지 못해 직접 로랑을 찾아간 때, 카미유, 로랑과 소풍을 가 카미유를 함께 살해한 때, 로랑을 피해 술집과 다른 남자들을 찾아간 때, 이런 경우를 제외하고는 테레즈는 언제나 집 안에 머무는 인물이다. 위 예문에는 함께 사는 라캥 부인과 카미유가 아닌 또 다른 인물들, 도미노를 하기 위해 잡화점으로 찾아오는 미쇼와 그리베, 올리비에와 수잔을 바라보는 테레즈의 시선이 나온다. 이웃들은 외부에서 집으로 찾아온 인물들이지만 테레즈의 시선의 대상으로 등장하는 경우는 언제나 집 내부에 위치하였을 때이다. 이때 이웃들의 모습은 앞서 테레즈의 눈에 비쳤던 아픈 카미유와 별반 다를 바 없다. 식탁에 둘러앉아 그 위에 놓인 도미노에 시선을 고정시킨 채 아무 말도 하지 않고 꼼짝없이 도박만을 즐기는 이들은 테레즈에게 마치 사물들처럼 나타난다. 테레즈가 이들을 “기계적인 시체”라고 이야기하며 부정적인 시선을 거두지 못한 것은 이들이 외부에서 집으로 진입한 손님들임에도 불구하고 여전히 그 안에서는 잡화점의 물건이나 카미유 같이 시종일관 침묵과 부동의 모습을 고집하고 있기 때문이다. 이렇듯 그녀가 바라보는 대상은 계속해서 집 안, 혹은 집 안으로 찾아오는 인물들에 한정될뿐더러, 이 안에 있는 인물들의 모습은 언제나 같은 이미지를 함의하며 테레즈의 시선의 의미를 한정시키고 있다. 그렇다면 반대로 남성 인물들의 시선은 어떻게 나타나고 있을까. 시선의 방향성과 더불어 그들은 무엇을 시선의 대상으로 삼고 있으며, 같은 맥락의 테레즈의 시선과 비교였을 때 어떤 차이를 발견할 수 있을까.

우선 카미유가 테레즈와는 반대로 주로 집 밖에서 하루를 보낸다는 사실을 인지하여야 한다. 카미유는 체질 자체가 병약하여 어머니 라캥 부인의 보살핌과 약의 의존하여 하루하루를 연명해온 인물이다. 그런데 그는 집 밖으로 나가 일정한 급여를 받고 사회에 기여하는 전형적인 남성 역할에 대한 욕망이 있다. 카미유는 제 몸을 챙기기도 힘든 실정

이지만 이러한 생업 전선에 뛰어들어 사회가 요구하는 남성 역할에 충실하기 위해 집 밖으로 자연스럽게 나선다. 어머니 라캥 부인은 카미유의 건강을 끔찍이도 걱정하지만 정작 카미유가 집 밖을 나서는 일에 대해서는 크게 관여하지 않는다.

> Cette longue course, qu'il faisait deux fois par jour, ne l'ennuyait jamais. Il regardait couler l'eau, il s'arrêtait pour voir passer les trains de bois qui descendaient la rivière. Il ne pensait à rien. Souvent il se plantait devant Notre-Dame, et contemplait les échafaudages dont l'église, alors en réparation, était entourée: ces grosses pièces de charpente l'amusaient, sans qu'il sût pourquoi...Il retait là une demi-heure, penché au-dessus de la fosse, suivant du regard les ours qui se dandinaient lourdement; les allures de ces grosses bêtes lui plaisaient; il les examinait, les lèvres ouvertes, les yeux arrondis, goûtant une joie d'imbécile à les voir se remuer. (32)
> 하루 두 번, 이렇게 긴 길을 왕복했지만 그는 조금도 지치지 않았다. 강물이 흐르는 것을 바라보기도 하고, 걸음을 멈추고 강을 내려가는 목선을 구경하기도 했다. 그는 아무것도 생각하지 않았다. 그는 자주 노트르담 성당 앞에 멈춰 서서 성당을 수리하는 것을 구경했다. 그는 이유도 모른 채 나무로 건물을 얽어놓은 모습에 즐거워했다. 거기서 그는 웅덩이 위로 머리를 굽히고 뒤룩뒤룩 움직이는 곰들을 눈으로 좇으면서 반시간 쯤 서 있곤 했다. 육중한 곰들의 모습에 재미를 붙였던 것이다. 입을 벌리고 눈을 동그랗게 뜬 채 곰들을 열심히 바라보면서 그는 바보 같은 기쁨을 맛보았다.

카미유는 시간이 날 때마다 집 밖을 돌아다닌다. 이때 카미유가 바라

보는 것은 다양하다. 자연이기도 하고, 건축물이기도 하다. 심지어 역동적으로 움직이는 동물이기도 하다. 카미유의 시선은 자유롭다. 길을 걷다 멈추고, 오래도록 바라보다가 또 다시 재미있는 것이 보이면 카미유는 주저하지 않고 그 장소로 이동하면 되는 것이다. 이는 앞서 살펴보았던 테레즈의 시선과는 확연히 대조되는 것으로 인물의 움직임 그리고 그 대상의 범위에 있어 확실한 차이를 확인할 수 있다. 카미유는 침대 위에 누워 있어야 하는 체질에도 불구하고 집 바깥으로 이동할 수 있으며, 바깥세상의 많은 것들을 눈으로 즐길 수 있다. 행동반경 뿐만 아니라 그가 쳐다보는 대상은 소리도 내고 움직이기도 하며 힘차고 활발하기까지 하다. 카미유의 시선은 공간의 내부와 외부를 넘나들며 자유롭고, 그의 이목을 끄는 대상들은 매번 새롭고 호기심을 불러일으킬 정도로 흥미롭다. 앞서 나온 테레즈의 시선은 이러한 카미유의 시선과 대조되며 여성 시선의 한계를 더욱 잘 보여준다.

유일하게 테레즈가 거리를 지나다니는 사람들을 쳐다보는 장면이 있다. 카미유가 죽은 후 테레즈는 한동안 로랑이 아닌 다른 사람들에게 관심을 갖는다. 그녀가 바라보는 대상이 집 안에 머물던 가족 카미유나 이웃들이 아닌 낯선 인물들이라는 점에서, 그리고 이러한 풍경이 테레즈를 즐겁게 한다는 점에서 테레즈의 시선은 역동적인 카미유의 시선과 다를 바 없어 보인다.

> Le jour, dans la boutique, elle s'intéressait aux choses extérieures [...] Du matin au soir, elle regardait les gens qui traversaient le passage; ce bruit, ce va-et-vient l'amusaient. (124)
> 가게 안에서 그녀는 낮에는 바깥의 것들에 관심을 쏟았다. 그녀는 아침부터 저녁까지 통로를 지나다니는 사람들을 쳐다보았다. 사람들이 왕래하는 소리가 재미있었다.

테레즈가 쳐다보는 것은 집 외부이며 잡화점 근처를 기웃거리며 지

나가는 행인들로  동적인 대상이 되기도 한다. 테레즈의 시선의 반경이 집 너머의 공간으로 확장되면서 그녀는 이제 바깥의 사람, 사물을 자유롭게 볼 수 있다. 게다가 카미유처럼 시끄럽고 동적인 대상들이 테레즈의 눈을 사로잡는다. 그러나 시선의 주체인 테레즈가 여전히 '집 안'에 있다는 사실이 중요하다. 언급되지는 않았지만 테레즈의 시선의 방향이 가게 안에서 바깥을 향해 있다는 사실은 그녀가 내부에서 유리창 혹은 열린 문을 통해 외부를 바라보고 있다는 의미가 된다. 이 장면에서 우리는 바깥을 향한 테레즈의 시선이 '창이나 문을 통해서만' 새로운 소리나 새로운 것을 보는 것이 가능하다는 점을 유추할 수 있다. 창, 문과 같이 테레즈의 시선이 계속해서 집이라는 공간에 의해 가려진다는 점도 주목할 만하다. 시선의 대상이 더 이상 내부에만 국한되지 않고 있음에도 불구하고 계속해서 공간의 제약에 부딪혀 테레즈가 볼 수 있는 대상은 다시금  좁혀지게 된다. 테레즈의 시선, 나아가 그녀의 존재는 결코 집 내부의 공간 외에서는 기능할 수 없으며, 결국 테레즈가 집 안에 있는 한 그녀의 자유의지는 좌절될 수밖에 없다.

이렇듯 테레즈의 시선, 나아가 테레즈의 존재는 마치 집 안에 '고정되어' 있는 것만 같다. 시선의 의미와 더불어 '고정된fixe' 혹은 '꼼짝 않는cloué' 과 같은 단어는 이 작품 전반에 걸쳐 쓰인다. 이러한 단어들은 멍하니 앉아 지루한 생활을 영위하기 위해 의자 위에, 도미노 게임을 하러 오는 이웃들을 피해 계산대에 앉아있는 테레즈나 아들 카미유의 죽음으로 충격 속에서 며칠 동안 침대 위에 누워 보낸 라캥 부인 즉, 테레즈와 라캥 부인, 두 명의 여성 인물들에 한해 쓰인다. 이를 통해 꼼짝 없이 앉아 혹은 누워있는 여성들의 모습과 테레즈의 시선이 모두 잡화점 내부에서 작용한다는 점은 상통하고 있으며 작품에 등장하는 여성인물들의 모습은 결국 집 안 이라는 제한적인 공간에 한해 드러나고 있음을 알 수 있다.

그렇다면 같은 집에 사는 두 여성 인물 테레즈와 라캥 부인은 동등한 여성성의 관점에서 논의 되어야만 하는 것일까. 그렇지 않다. '테레즈 라캥'이라는 잡화점에 사는 또 다른 인물인 라캥 부인을 통해 다른

층위의 여성성을 발견할 수 있기 때문이다.

## 2. 남성적 어머니-라캥 부인

'테레즈 라캥'이라는 이름을 갖고 있지만 실상 잡화점의 주인은 '테레즈'가 아니다. 공간과 인물, 즉 잡화점과 테레즈의 관계는 가게의 또 다른 여성, 라캥 부인에 의해 분리되는데, 우리는 지금부터 잡화점과 테레즈의 관계뿐 아니라 잡화점-라캥 부인으로 이어지는 의미에 집중하여 이것이 어떠한 맥락으로 이야기될 수 있는지 살펴보려 한다.

라캥 부인에 관한 기존 해석은 주로 아들을 향해 무한한 희생을 감내한다는 점에서 긍정적인 어머니 이미지에 그친다.[44] 그런데 카미유 혹은 테레즈와의 관계를 중심으로 보는 '집 안'에서의 라캥 부인이 아니라 잡화점 즉, 사회적 공간에서의 그녀의 위치를 고려한다면 우리는 라캥 부인에게서 사회적 차원의 또 다른 모습을 찾아볼 수 있다.

> Le commerce allait tout doucement. Les bénéfices, chaque mois, étaient régulièrement les mêmes...Thérèse servait les clientes avec des paroles toujours semblables, avec un sourire qui montait mécaniquement à ses lèvres. Mme Raquin se montrait plus souple, plus bavarde, et, à vrai dire, c'était elle qui attirait et retenait la clientèle. (33)
> 장사는 그럭저럭 되었다. 매달의 이익은 한결같았다...테레즈는 언제나 같은 말을 쓰면서 기계적으로 입가에 미소를 띠고 손님들을 맞았다. 라캥 부인은 한층 친절하고 말이 많았다. 실상 손님들을 끌어들이고 잡아두는 것은 부인이었다.

---

44) BERTRAND-JENNINGS Chantal, *L'Eros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*, Klincksieck, 1977. p. 97.

철도국에서 일하는 카미유는 이익 창출을 위한 것이기보다 단지 사무실에 정기적으로 출근하며 전형적인 부르주아의 모습을 따라 하기 위해 직장 생활을 하고, 테레즈 역시 가계에 크게 공헌하지 않는다. 이후 테레즈와 재혼하여 라캥 가家에 진입하는 로랑도 마찬가지인데 그 역시 라캥 부인의 유산을 핑계 삼아 일하는 대신 취미로 그림을 그리거나 음주를 즐긴다. 작품 속에서 노동을 통한 정기적인 수익을 창출하고, 가게 혹은 가계에 일조하는 인물은 라캥 부인이 유일하다. 위의 장면은 이를 잘 보여준다. 기계적으로 입술을 움직여 손님을 대하는 테레즈와는 달리 라캥 부인은 경제적인 수완과 사교성을 토대로 가게의 수익을 높인다. 작품의 후반부 중풍에 걸려 움직이지 못하는 때를 제외하고 가게를 실질적으로 운영하는 인물은 언제나 라캥 부인이고, 작품 전반에 걸쳐 주어진 일에 최선을 다하는 인물 역시 라캥 부인이다. 나아가 가게 이전을 위한 사전 작업을 하고, 이사 후 내부를 장식하거나 특유의 사회성을 발휘해 손님을 맞이하는 것, 이 모든 능력을 갖춘 라캥 부인은 테레즈에게 손님을 상대하는 일과 같은 소상인의 기술을 가르쳐줄 만큼 적극적으로 수익창출에 임한다.[45] 노동과 물질이 교환되는 자본주의 사회에서 라캥 가족이 먹고 살아갈 수 있었던 것은 라캥 부인이 만들어내는 잡화점의 수익 덕분인데 이는 그녀가 건강한 가정을 유지시키기 위해 심리적으로 안정을 주는 어머니의 역할 그 이상을 맡고 있음을 의미한다. 즉, 라캥 부인은 모든 가정사를 책임지는 라캥 가문의 실질적 지휘자인 것이다. 이는 유일하게 가정의 경제권을 가진 라캥 부인에게는 '어머니'로서의 존재감을 넘어 남성의 사회적인 역할이 부여되었음을 의미한다. 아들 카미유를 대신하는 어머니의 모습에서 경제활동의 주체로서 라캥 가家의 생계를 이끄는 남성의 역할 역시 찾아볼 수 있기 때문에 라캥 부인에게서 오직 희생적인 어머니의 역할만을 볼 수는 없다.

---

45) TR, p. 39. p. 41.

카미유와 테레즈의 성장, 테레즈와 로랑의 외도, 두 사람의 공포와 광기, 심지어 이웃들의 방문 역시 모두 같은 공간속에서 진행되는데 이때의 공간은 '테레즈 라캥'이라는 이름의 잡화점이기보다는 라캥 가족이 살아가는 '가정집' 자체로 볼 수 있다. 실제로 카미유의 죽음이나 시체공시장 이야기가 나오는 11-13장을 제외하고는  작품의 주된 공간적 배경은 바로 이 곳, 집 내부이다. 전 절에서는 잡화점이라는 상업적인 공간에 초점을 두고 라캥 부인의 모습을 보았다면, 이 절에서는 부인과 다른 인물들 사이의 관계를 집 안이라는 공간을 통해 살펴보려 한다. 미트랑은 졸라의 작품 속 '집'의 경우 문학적 연출이나 묘사의 기술만을 위한 것이 아닌 의미의 문제와 관련 있음을 주장했는데 우리는 여성성과 관련하여 집 내부의 의미에 집중할 필요가 있다.[46] 상업에 종사하는 많은 부르주아 가정들과 마찬가지로 라캥 가족이 사는 이 공간은 주거와 일터가 공존하는데 그런 점에서 휴식과 안정을 가져다 줄 수 없다. 또한 어머니의 자궁과 같이 따뜻하고 안락함을 상징하는 집과는 대비되는 이 공간은 차갑고 암울하다는 점에서 부정적인 이미지에 더 가깝다.[47]

테레즈를 제외한 모든 작중 인물들은 이 집을 사랑한다. 라캥 부인은 이 집에서 자신과 아이들의 미래를 상상하며 만족하고, 로랑은 라캥 가족의 일원이 되는 느낌을 받으며 행복해한다. 미쇼, 그리베, 그리고 올리비에에게 역시 이 집은 매주 라캥 가족들과 어울리면서 삶의 권태를 해소할 수 있는 유쾌한 공간이다. 그러나 이 집에서 유일하게 테레즈만이 이 집에 드나드는 사람들에게 부정적인 감정을 품는다. 라캥 부인과 카미유는 물론이거니와 목요일에 규칙적으로 모이는 이웃들조차 "종이로 만든 인형 같은 인간들"이라며 혐오한다.[48] 우리는 본격적으로 테레

---

46) Henri Mitterand, *Le regard et le signe Poétique du roman réaliste en naturaliste*, PUF 1987, p. 124.

47) 잡화점의 이러한 분위기에 대한 언급은 지난 장에서 한 바 있다.

48) "Et, jusqu'à onze heures, elle demeurait affaissée sur sa chaise, regardant François qu'elle tenait dans ses bras, pour ne pas voir les poupées de carton qui grimaçaient autour d'elle." TR, P. 38.

즈와 집안 인물, 특히 라캥 부인과의 관계를 조명하기 전에 우선 라캥 부인과 다른 인물들이 맺는 관계를 살펴보자.

> Camille avait alors vingt ans. Sa mère le gâtait encore comme un petit garçon. Elle l'adorait pour l'avoir disputé à la mort pendant une longue jeunesse de souffrances. Mme Raquin soutint une lutte de quinze années contre ces maux terribles qui venaient à la file pour lui arracher son fils. Elle les vainquit tous par sa patience, par ses soins, par son adoration. (20)
> 카미유는 그때 스무 살이었다. 그의 어머니는 아직도 그를 어린 소년처럼 애지중지했다. 젊은 시절 오랫동안 갖은 고통을 겪으면서 죽음에서 건져낸 아들이었기 때문이다. 라캥 부인은 자식을 빼앗아가려고 계속해서 닥쳐오는 그 무서운 병마와 십오 년 동안의 투쟁을 견뎌내며, 인내와 수고와 애정으로 아들을 살려냈다.

모성과 부성의 차이를 생물학적으로 해석한 다윈의 이론을 토대로 당시 사회에서는 모성애에 대한 찬양이 편재했는데[49] 이 작품 속에서도 라캥 부인의 희생하는 어머니의 이미지가 부각된다. 아들 카미유를 위해 온전히 자신의 삶을 바치는 라캥 부인의 모습은 국가의 안정된 존속을 위해 근대사회가 기대하는 여성의 역할과 일치한다. 이전 시기에 광범위한 종교적 변화에 맞춰 달라진 모성의 이데올로기는 19세기

---

49) 다윈에 따르면 어머니는 배 속의 아이에게 열 달이라는 시간을 투자했기 때문에 아이의 성장 과정에 있어서도 지대한 관심이나 사랑과 같은 지속적인 투자가 가능하다는 것이다. 그는 아버지에 비해 어머니가 자녀를 돌보는데 데에 생물학적으로 타당하다는 조건을 들어 여성에게 모성애 이미지를 부각시킨다. Charles Darwin, *The descent of man and selection in relation to sex*, Penguin Books, 2004. p. 63.

에 이르러 더욱 강화되고 훌륭한 가부장적 질서에도 필수요소로 작용하게 된다.[50] 이처럼 병을 앓는 아들 카미유와의 관계에서 라캥 부인은 안식과 평화, 헌신과 신성의 성모와 같은 어머니의 임무를 성실히 다하고 있는 것이다. 누군가에게 '어머니'라고 불리는 것, 어머니라는 이름은 그녀에게 감동 그 자체가 된다.[51] 이렇게 라캥 부인은 사랑의 어머니로서 남편의 부재와 외아들의 지병으로 말미암아 흔들리는 라캥 가家의 존립에 힘쓴다. 특히 아버지의 명령을 어긴 대가로 집에서 내쫓기다시피 한 로랑에게마저 어머니와 같은 존재가 되어줬다는 점에서 라캥 부인의 모성은 더욱 긍정적인 의미를 갖게 된다. 게다가 스스로의 욕망에 충실한 테레즈와는 달리 라캥 부인은 여성의 미덕, 특히 훌륭한 어머니의 이미지를 대변한다는 점에서 긍정적으로 평가받을 수 있었다. 문제는 남성 위주의 사회에서 모성애에 대한 평가가 매우 양가적으로 나타나고 있다는 점이다. 아이를 독립시키지 못하는 어머니, 딸에게 집착하는 데메테르로 대변되는 모성의 또 다른 측면은 부정성을 갖게 되는데 같은 의미에서 카미유를 미성숙한 어린애로 만드는 라캥 부인에게도 이중적인 모성의 모습을 찾아볼 수 있다.[52]

이러한 라캥 부인과 카미유의 관계는 테레즈에게 어떤 영향을 미치게 되는가. 라캥 부인은 친절하고 상냥한 어머니, 가정을 수호하고 유지시키는 어머니로 나타나며 테레즈에게 따라야 할 모범을 보여준다. 테레즈는 부인에게서 '희생'의 미덕을 배우는데 이때 그 대상은 언제나 카미유가 된다. 라캥 부인이 돌보는 카미유는 이후 허약한 남편으로서 테레즈의 소관으로 넘어가는데, 이러한 여성 임무의 승계는 사실 모두에게 자연스러운 질서와 같다. 테레즈는 로랑에게 답답한 집안의 현실을 증오한다고 밝히는데 이때 그녀의 불만은 자신의 기질과 반대되는

---

50) Shari L. Thurer, *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother*, Houghton Mifflin Harcourt, p. 253.

51) "La pauvre vieille, en s'entendant appeler 《chère mère》, laissa couler ses larmes." TR, p. 157.

52) 카미유는 자신이 아프다는 사실을 악용하여 때로는 어머니 라캥 부인을 협박하며 자신이 원하는 것을 들어줄 것을 일방적으로 요구한다.

집안의 지독한 폐쇄성을 향한 것이지 아내로서의 임무에 대한 부담에서 오는 것은 아니다. 아들과 남편으로서 카미유가 갖는 지위는 남성이 누릴 수 있는 일종의 특혜와 같아 자연스레 라캥 부인과 테레즈라는 두 여성 인물에게 희생을 종용한다. 로랑과의 결혼 이후 테레즈가 희생해야 하는 대상은 사촌 카미유가 아닌 남편 카미유이다. 그녀가 죄책감을 느끼게 된 이유는 자신이 배신한 대상이 바로 그녀의 '남편' 카미유였기 때문이다. 테레즈에게 내면화되어 나타나는 이러한 여성의 미덕은 라캥 부인에 의해 체득된 것이지만, 결국 이는 사회가 정의한 '여성' 그 자체로서 부과 받은 임무인 것이다. 모성을 베풀고, 대물림하는 라캥 부인은 다른 한편, 집안의 주요 결정을 내리는 가장의 역할까지 대신한다.

> - Voici ce que nous allons faire, dit-elle à ses enfants. J'irai à Paris demain ; je chercherai un petit fonds de mercerie, et nous nous remettrons, Thérèse et moi, à vendre du fil et des aiguilles. Cela nous occupera. Toi, Camille, tu feras ce que tu voudras ; tu te promèneras au soleil ou tu trouveras un emploi...
> Thérèse ne fut pas consultée : elle avait toujours montré une telle obéissance passive que sa tante et son mari ne prenaient plus la peine de lui demander son opinion. (28)
> "이렇게 하자. 내가 내일 파리에 가마. 작은 잡화상을 마련해서 테레즈와 나는 다시 실과 바늘을 팔기로 하지. 이것이 우리를 먹고 살게 해줄 거야. 카미유, 너는 네가 하고 싶은 대로 하려무나. 햇볕을 쬐며 산책하든지 일자리를 얻든지."
> 테레즈에겐 아무 의논도 하지 않았다. 그녀는 언제나 수동적으로 따르기만 했기 때문에 라캥 부인이나 남편은 그녀에게 의견을 묻는 일이 없었다. 그녀는 한탄이나 비난은 물론이고 새로운 계획을 알고 있다는 내색도 없이 그들의 뒤를 따랐다.

집 안팎에서의 남성의 지대한 역할은 사회의 모든 공간으로부터 여성의 존재를 소외시키기에 이른다. 가정에서 남성의 위세는 아버지 혹은 남편의 이름아래 유지되고 집 안의 대소사를 결정하는 일 역시 남성의 가장 기본적인 권리라고 할 수 있다. 이 작품에서 집안의 '아버지'는 부재하는 것처럼 보인다. 아버지 자리의 인물은 등장하지 않으며 유일한 남성인 카미유는 병약하게 살다가 살해당한다. 또한 앞서 확인했다시피 라캥 부인은 자식에게 헌신하는 사랑의 어머니이다. 그런데 오랫동안 살던 집을 처분하고 갑작스럽게 파리로 이사를 가는 것, 오랜 시간 테레즈와 카미유의 결혼을 암묵적으로 계획하고 테레즈가 성인이 되자 결혼 날짜를 잡는 것 모두 집 안에서 라캥 부인이 홀로 결정, 공포한 일이다. 라캥 부인이 테레즈에게는 자신을 도와 잡화점을 운영해야 한다고 당연한 듯 지시하고, 카미유에게는 노동으로부터의 자유를 주는 위의 장면 역시 가계 안에서의 라캥 부인의 절대성을 함의한다. 이렇게 라캥 부인은 집 안에서조차 남성 즉, 아버지로 군림한다. 라캥 가문의 유일한 가부장적 권력을 행사하는 인물은 바로 라캥 부인이고, 이때 부인은 집안의 유일한 권력자, 아버지의 모습과 일치한다고 볼 수 있다.

> Sa tante lui avait répété si souvent : 《Ne fais pas de bruit, reste tranquille》, qu'elle tenait soigneusement cachées, au fond d'elle, toutes les fougues de sa nature. (23)
> 고모는 그녀에게 자주 같은 말을 반복했다. "소리를 내지 마라, 얌전히 있어." 테레즈는 모든 격앙된 천성을 마음속에 은밀하게 감추어두기만 했다.

라캥 부인의 법은 테레즈의 기질을 모두 억눌러야만 할 정도로 단호하고 강력하다. 또한 아버지의 질서에 순응해야 하는 것은 언제나 여성 인물 테레즈뿐인데 이러한 성 차별적인 권력 구조는 한 순간도 역전되

지 않는다. 오랜 시간 축적된 라캥 부인의 암묵적인 명령에 테레즈가 순응할 수밖에 없는 이유는 바로 집안의 아버지 자리에 라캥 부인이 위치하기 때문이다. 테레즈에게 라캥 부인은 명령을 내리는 자이자 그녀를 통치하는 자, 곧 어머니이자 동시에 아버지가 된다. 남근을 가진 어머니는 '아버지로부터 팔루스의 상징을 거세한 어머니로 삶과 질서의 상징이 아니라 횡포와 살육을 상징'하는데 테레즈에게 명령을 내리는 라캥 부인은 곧 이처럼 팔루스를 가진 어머니와 같다.[53] 주목할 것은 이때 유독 테레즈에게만 작용하는 라캥 부인의 법이다. 카미유의 경우 자신의 건강을 핑계로 어머니에게 응석을 부리거나 협박까지 일삼으면서 반(反)하는 태도를 보이고, 로랑의 경우 병에 걸려 움직일 수 없게 된 라캥 부인의 몸을 거칠게 다루며 면전에서 그녀를 의도적으로 기만하기까지 한다. 그러나 라캥 부인에게 사소한 말대꾸를 하거나 그녀의 명령을 무시하는 테레즈의 모습은 작품의 어디에서도 찾을 수 없다. 그녀가 아버지 라캥 부인의 지시에 쉽게 반항할 수 없는 이유로 테레즈가 어릴 적부터 라캥 부인의 명령에 습관적으로 복종하며 자라온 것을 무시할 수 없지만, 집안에서 계속해서 숙식을 해결하며 살아남기 위해서는 집안의 경제권을 독점한 부인에게 쉽게 반항할 수 없는 현실적인 사정도 고려할 수 있다. 이렇게 라캥 부인이 심리적이든 경제적이든 아버지의 역할과 자리를 유지하고 있는 한 두 사람의 수직적 관계는 변하지 않는다는 것을 알 수 있다. 앞서 테레즈를 대하는 라캥 부인의 모습을 보았다면 이제는 반대로 라캥 부인을 대하는 테레즈의 모습을 살펴보자.

> 《Je l'ai pris, parce que ma tante me l'offrait et que je comptais ne jamais me gêner pour lui...》 (58)
> "내가 카미유와 결혼한 건 고모가 그렇게 하라고 시켰기 때문이지, 그를 위해 고생할 생각은 없었어요."

---

53) 장 벨맹-노엘, 『문학 텍스트의 정신 분석』, 최애영, 심재중 역, 동문선, 2001. p. 44-45.

우리는 위의 대사를 통해 테레즈와 카미유의 결혼은 라캥 부인의 일방적인 지시였고, 테레즈는 이 명령을 군말 없이 따랐다는 사실을 재차 확인할 수 있다. 두 사람을 위해 어머니 라캥 부인이 성사시킨 결혼은 테레즈와 카미유 모두에게 별다른 행복을 주지 못한다. 여성 곁에서 아무런 변화도 느끼지 못하는 카미유에게 결혼은 무의미한 것이고, 주체할 수 없는 정열을 가지고 살아가는 테레즈에게 카미유와의 결혼은 그녀를 질식시키는 원인이 되기 때문이다. 결국 라캥 부인의 주도하에 성사된 결혼은 테레즈를 불륜과 살인이라는 비극으로 이끌어 간다. 그럼에도 불구하고 테레즈는 라캥 부인이 자신에게 카미유와의 결혼을 제안했기 때문에 그의 아내가 되었음을 고백한다. 두 사람의 결혼은 집안의 예정된 행사였는데 이 모든 것을 관장한 것은 바로 라캥 부인이기 때문이다.[54] '제안하다'라는 동사(offrir)에 '주다'라는 뜻의이 있음을 고려할 때 테레즈의 결혼은 라캥 부인의 일방적인 '남편 수여'의 행동으로 볼 수 있다. 게다가 부인은 자신이 죽은 아들 카미유를 돌봐줄 사람이 필요하기에  테레즈를 카미유의 아내로 만드는데 이로써 라캥 부인의 강압적인 태도가 지닌 이기적이고 일방적인 측면이 더욱 적나라하게 드러난다.

살인 이후 카미유의 환상은 테레즈와 로랑에게 재결합의 욕망을 부추긴다. 두 사람 사이의 애정은 더 이상 남아 있지 않지만 그들은 단지 죽은 카미유에 대한 두려움을 떨쳐내기 위해 결혼을 감행한다. 로랑은 자주 라캥 가정을 방문하여 남아있는 식구들을 챙기는 세심함을 연기하고, 결국 라캥 부인은 테레즈에게 로랑과의 재혼을 권유한다. 주의해야할 것은 여기서 테레즈의 재혼상대로 로랑을 거론한 사람은 미쇼지

54) "Les enfants savaient depuis longtemps qu'ils devaient s'épouser un jour. Ils avaient grandi dans cette pensée qui leur était devenue ainsi familière et naturelle. On parlait de cette union, dans la famille, comme d'une chose nécessaire, fatale. Mme Raquin avait dit : 《Nous attendrons que Thérèse ait vingt et un ans.》 Et ils attendaient patiemment, sans fièvre, sans rougeur." TR, p. 24.

라캥 부인이 아니라는 사실이다. 따라서 이 장면에서는 이전과 같이 미리 신랑을 결정해두고 결혼을 통보하는 식의 라캥 부인의 압력은 볼 수 없다. 그럼에도 테레즈는 라캥 부인의 결혼 제안에 순순히 응하는데 그 이유는 바로 로랑과의 재혼이 라캥 부인이 원하는 일이고, "라캥 부인의 행복을 위한 것"이기 때문이다. 테레즈에게 결혼은 개인의 행복, 욕망과 관련된 사건이 아닌 오직 라캥 부인에 의한, 라캥 부인을 위한 것이다. 강압적인 어머니에 대한 테레즈의 자기희생적 태도는 이렇게 반복하여 등장하는데 우리는 이로써 라캥 부인과 테레즈 사이의 힘의 관계를 다시금 확인하게 된다. 라캥 부인을 위한 테레즈의 복종은 부인의 명령 때문에 나타나는 것이 아니라 이제 스스로 희생을 자처하면서까지 계속된다.

> - J'aime Laurent comme un frère, dit-elle douloureusement, lorsque sa tante se tut. Puisque vous le désirez, je tâcherai de l'aimer comme un époux. Je veux vous rendre heureuse...J'espérais que vous me laisseriez pleurer en paix, mais j'éssuierai mes larmes, puisqu'il s'agit de votre bonheur. (156)
> "전 로랑을 오빠처럼 좋아해요." 그녀의 고모가 말을 그쳤을 때 테레즈는 고통스러운 듯이 대답했다. "그렇지만 어머님께서 원하시는 일이니 그를 남편으로 사랑하도록 노력해보겠어요. 전 어머님을 행복하게 해드리고 싶어요. 어머님께서 저를 조용히 울게 내버려두시길 바랐어요. 그러나 어머님 행복에 관한 일이니 제가 눈물을 씻겠어요."

어머니로서 그리고 아버지로서 라캥 부인이 테레즈에게 가하는 이중의 압박은 절정을 향한다. 이제는 테레즈가 남편을 위한 여성의 도리와 라캥 부인의 행복 모두를 거론하며 로랑과의 재혼을 받아들이고 있기 때문이다. 테레즈는 "라캥 부인의 행복"을 위해 기꺼이 그녀의 제안을

수용한다고 이야기한다. 이러한 고백의 진정성은 부차적인 문제로 테레즈가 어째서 이렇게 대답해야만 했는가에 집중하자. 남편이 아닌 다른 남자와의 외도를 일삼는 테레즈가 작품 속에서 아내의 의무를 지켰다고 볼 수는 없다. 그럼에도 그녀는 라캥 부인 앞에 어머니의 말에 일말의 의심도 없이 따르겠다는 충성심을 보여주어야만 한다. 테레즈에게 내재화된 집 안의 가장에 대한 무조건적인 복종의 역할을 충실히 행하고 있는 것이다. 결과적으로 여성의 미덕과 가치를 종용하는 어머니의 명령, 그 명령 배후에 깔린 가부장적인 질서 자체를 의미하는 라캥 부인이 한정된 공간 속에서 테레즈를 압박하는 또 다른 요소가 된다. 잡화점으로 환유되는 라캥 가족으로부터 테레즈의 탈주는 로랑과의 육체적 관계를 통해 실현되는 듯 보이지만 라캥 부인의 목소리는 다시금 테레즈를 억압의 구조 안으로 다시 가두게 된다. 이렇게 작품의 처음부터 끝까지 이름prénom으로 불리는 테레즈Thérèse와는 달리 성姓을 고수하는 라캥 부인Mme Raquin의 이름nom은 그녀가 부권을 가진 인물이라는 상징으로 볼 수 있다.

작품의 후반부에 이르러 라캥 부인이 중풍으로 움직이지도, 말하지도 못하게 되면서 그녀는 더 이상 집 안의 권력자가 될 수 없는 것처럼 보인다. 하지만 석상 같은 육체로나마 테레즈와 로랑의 광기를 일시적으로 안정시키는 역할을 할 정도로 그녀의 존재감은 두드러진다.[55] 그런데 가족 일원을 보호할 수 있는 라캥 부인의 힘은 특히 여성인물인 테레즈에게 보다 특수한 영향을 끼친다. 로랑은 라캥 부인이 몸을 움직이지 못하게 되자 그녀의 몸을 거칠게 다루거나 말하지 못하는 부인 앞에서 카미유와 관련된 범죄 사실을 아무런 죄책감 없이 자백하며 거드름을 피우기까지 한다. 자신의 요구에 응하지 않자 병을 빌미로 협박

55) “Ils redoutaient de s’assommer l’un l’autre, s’ils n’avaient plus entre eux ce cadavre à demi vivnant. Leur pitié cédait devant leur lâcheté, ils imposaient à Mme Raquin des souffrances indicibles, parce qu’ils avaient besoin de sa présence pour se protéger contre leurs hallucinations.” TR, p. 241.

을 했던 카미유에게 라캥 부인의 권위가 한계에 부딪혔듯이[56] 로랑도 그녀 앞에서 더 이상 굽히지 않는다. 라캥 부인이 가장으로서 집안의 생계와 존속을 책임졌지만 이 집의 두 남성은 그녀에게 쉽게 순종하지 않는다. 반면, 로랑이나 카미유와는 달리 테레즈에게 라캥 부인은 무조건적으로 따라야만 하는 절대적인 존재이다.

> La paralytique lui devint d'un usage journalier ; elle lui servait un quelque sorte de prie-Dieu, de meuble devant lequel elle pouvait sans crainte avouer ses fautes et en demander le pardon. Dès qu'elle éprouvait le besoin de pleurer, de se distraire en sanglotant, elle s'agenouillait devant l'impotente, et là, criait, étouffait, jouait à elle seule une scène de remords qui la soulageait en l'affaiblissant. (248)
> 부인은 테레즈에게 일용품으로 변했다. 그녀에게 시어머니는 공포 없이 자신의 과오를 고백하고 용서를 구할 수 있는 일종의 기도단의 역할을 했다. 테레즈는 울고 싶거나 마음을 풀고 싶은 생각이 들면 곧 온몸이 마비된 부인 앞에 무릎을 꿇고 앉아, 거기서 소리치고, 숨 막혀하고, 그녀를 약하게 만들고 안심시키는 회한의 장면을 혼자 연기했다.

테레즈의 광기가 최고조에 달해있을 때 그녀가 찾는 사람이 라캥 부인이라는 점, 그 앞에서 죄를 고백한다는 점에서 테레즈에게 라캥 부인은 곧 성상의 이미지로까지 확대될 수 있다. 어머니이자 아버지와 같은 라캥 부인은 테레즈를 악으로부터 구해줄 수 있는 유일한 보호자이며 모든 죄로부터 용서받을 수 있게 해주는 자비의 심판자가 된다. 눈물로 잘못을 고백하는 것이 죽은 카미유와 라캥 부인의 용서를 통해 광기로

56) "Son fils eut une crise de nerfs, il la menaça de tomber malade, si elle ne cédait pas à son caprice." TR, p. 27.

부터 벗어나고자 하는 노력의 일환이라고 한다면, 어째서 이것은 그녀의 순수성과 연결될 수 없는가.

라캥 부인을 기도단으로 삼고 매일 아침, 저녁으로 그 앞에 엎드려 울며 회개하는 테레즈의 모습은 마치 신 앞에서의 속죄 장면을 연상시키며 종교적인 의미를 함축한다. 고통과 두려움으로부터 테레즈를 구원할 수 있는 사람은 절대적인 존재로서의 라캥 부인인 것이다. 부동의, 침묵의 어머니는 이렇게 테레즈의 곁에 머무르고, 그녀는 라캥 부인에 대한 무한한 복종과 믿음을 보여준다. 정상적인 삶을 누릴 수 없는 라캥 부인은 더 이상 테레즈에게 희생과 자신의 법을 강요하지 못해도 테레즈는 계속해서 그녀에게 종속되어 있는 여성이다. 테레즈에게 라캥 부인은 모든 질서를 관장하고 도덕적 심판마저 할 수 있는 절대 권력의 어머니, 신과 같은 아버지가 된다. 따라서 라캥 부인의 목소리는 영원히 테레즈를 좇게 되는데 이런 식으로 라캥 부인에 대한 테레즈의 종속은 결코 멈출 수 없게 된다.

테레즈가 부인 앞에서 마음을 토로하는 이 행위는 종교적 의미를 가지며 자신의 죄를 고백하는 일종의 '고해성사'로 볼 수 있다. 용서받기 위해 자신의 죄를 성찰하고 입 밖으로 고백하는 고해성사의 행위는 죄인이 신의 심판에 자신을 맡기는 의식이다. 서구적인 가치 체계의 근간을 이루는 유대 그리스도교 윤리는 인간을 신, 또는 신의 대변자의 심판 아래 놓으며 간음, 살인, 절도 등을 엄격하게 단죄하였다. 이로써 다수의 대중들은 정신적으로 교회의 관리 감독을 받았고, 이것이 지배-피지배의 구조를 강화하는 도구가 되었다. 19세기 부르주아적인 질서의 지배는 이런 기독교적인 윤리에 힘입은 바가 크다.

테레즈가 이런 식의 고해성사를 연출하는 것은 자신이 지은 죄를 라캥 부인에게 용서 받고자 하는 의도적인 행위이다. "마음이 가벼워진다"고 이야기하지만 그것은 진정 라캥 부인으로부터 용서를 받은 것이 아니라 행위의 반복을 통해 스스로 믿게 된 자기만족의 결과이다. 당시 부르주아는 이러한 의식의 절차를 껍데기뿐인 참회의 용도로 인식했을 뿐 실제로 부르주아 사회에서 고해성사는 제대로 기능하지 않았다. 그

러니까 테레즈의 연기 역시 목적성의 진위를 따지기 이전에 이미 이 행위의 참된 의미가 사라진 회개의 과정을 그저 '흉내내고 있다'는 것으로 해석할 수 있다. 테레즈에게 무의식적으로 내재화된 부르주아 질서는 이런 식으로 그녀의 맹목적인 행위 반복을 통해 나타난다. 남성인 로랑은 라캥 부인 앞에서 용서를 구하고자 무릎을 꿇지도, 심지어 거짓 회개조차 꾸며하지 않는다. 절대자 라캥 부인 앞에 엎드릴 사람은 오직 여성 테레즈뿐이며, 그녀 앞에서 흘린 테레즈의 눈물은 남성 사회의 절대적인 힘을 상징한다. 다시 말해, 부르주아 모랄을 재현하는 테레즈의 고백에서 테레즈의 내면에조차 지배적인 이념과 가치관이 깊게 자리하고 있는 것이다. 이렇게 라캥 부인과 테레즈 모두가 남성 중심 사고가 주입된 여성으로 등장하는 것은 이러한 담론을 내면화한 여성들을 드러내는데 그치지 않고, 여성들이 여성들에게 강요하고 또 다시 내면화시키는 방식을 보여준다. 결국 테레즈라는 여성 인물 분석은 설정된 기질을 논하며 남성 사회의 일면을 고발하는 졸라의 통찰력을 보여준다.

# Ⅲ. 욕망과 일탈

계몽주의, 혁명과 산업화 그리고 과학의 진보는 모두 개인에 대한 지대한 관심을 불러 일으켰는데 그 연장선상에 바로 욕망에 대한 탐구가 있다. 다양한 욕망의 재현은 졸라의 많은 작품들 속에서 확인할 수 있는데 특히 미트랑은 인물의 성별에 따라 욕망이 다른 양상을 띠고 있음을 지적한다. 타자에 해당하는 여성의 신체뿐만 아니라 여성의 욕망 또한 부르주아 남성의 언어로 정의되었고, 이것은 하나의 사회 담론으로까지 고착된다. 남성만이 욕망하는 주체로 인정되었던 반면, 욕망하는 여성은 은폐되어야 마땅한 것으로 치부되고, 여성은 욕망을 드러낸다는 이유로 사회적 질타를 감수해야만 했다.

작품 속에서 졸라는 생리학적 이론을 통해 테레즈와 로랑에게 강한 성욕이라는 공통된 기질을 설정했으므로 두 인물의 욕망은 동일한 것이지만 성 차별적인 사회 코드에 의하면 두 사람은 결국 같은 것을 욕망한다고 볼 수 없다. 로랑의 욕망은 본능적인 성욕에 물질에 대한 야심이 더해져 복합적인 형태로 드러나는 반면, 테레즈의 욕망은 로랑을 향한 성적 욕망만 강조되어 더욱 단순하게 나타나기 때문이다. 그 결과 테레즈에 관한 연구는 주로 남성-여성의 구조 속에서 감정적이고 충동적인 짐승과 같은 모습에 집중하여 이분법적으로 여성성을 해석하거나 혹은 자연주의 소설로서 작품의 의미를 부각시키는데 주력하고, 주제의 면에서 한계를 가지고 있다.

이 장에서는 기존의 논점에서 벗어나 욕망의 주체 그 자체로서 테레즈를 분석함으로써 새로운 여성성에 관한 해석을 도출해보고자 한다. 이를 위해서는 성욕을 제외한 테레즈의 또 다른 욕망으로는 어떤 것들이 있으며, 어떤 방식으로 테레즈가 욕망을 드러내는지 살펴볼 필요가 있다. 이는 테레즈가 여성 주체가 되어가는 과정으로 이해할 수 있으며 작품 속 여성 인물에 대해, 나아가 거시적인 측면에서 작품의 여성성에 대해 보다 긍정적인 해석이 가능하게 하리라 기대한다.

## 1. 욕망의 공간: 침실과 자연

우리는 앞서 잡화점 내부에서의 테레즈의 수동적인 모습에 직접적인 영향을 끼친 인물로 라캥 부인을 지목한 바 있다. 부인과 함께 살아가는 잡화점 혹은 집이라는 공간으로부터 탈출하고자 하는 테레즈의 욕망은 로랑과의 외도를 선택하면서 일시적으로나마 채워지는 듯하다. 두 사람이 성적 관계를 맺는 장면은 테레즈의 육체를 묘사하는 로랑의 시선에 집중되어 두 사람의 '외도' 사실에 집중하게 하지만 우리는 잡화점을 나가고자 하는 테레즈의 욕망 또한 그녀를 찾아오는 로랑을 통해 일시적으로나마 채워지고 있다는 사실을 기억해야 한다.

테레즈는 라캥 가족들에게 들키지 않도록 집 안의 비밀 통로를 이용하여 로랑을 만난다. 카미유와 함께 쓰는 2층 침실 안에서 건물 바깥으로 나갈 수 있는 문과 그 밑으로 이어지는 계단을 거쳐 파사주까지 연결되는 좁은 통로는 오직 테레즈와 로랑만이 알고 있으며, 이곳을 이용하여 두 사람은 은밀한 만남을 지속한다. 이 비밀의 경로는 카미유와 함께 사용하는 침실과 연결되어 있고, 불륜 당사자들에 의해 밀회의 현장으로 둔갑한다는 점에서 보다 개인적이고 내밀한 의미를 갖게 된다. 이 비밀 통로를 모르는 사람은 라캥 부인과 카미유 만이 아니다. 이곳은 지나치는 행인들과 심지어 가게 바로 옆 인조 보석상의 눈길조차 끌지 않을 정도로 좁고 어두운 공간이다. 그렇기 때문에 오랜 시간동안 테레즈와 로랑은 이 통로 끝 둘만의 공간에서 달콤한 순간을 만끽할 수 있었다. 이처럼 비밀 통로는 테레즈를 우울하고 무기력한 삶으로부터 해방시키고, 로랑과의 성욕을 채울 수 있게 만드는 특별한 공간이 된다. 집과 라캥 부인의 동치관계를 고려했을 때 테레즈의 욕망은 집이라는 공간 너머 라캥 부인이 함의하던 남성 중심 사회로부터의 탈출을 의미한다. 집과 라캥 부인은 테레즈를 억압하는 공간, 인물 나아가 남성 사회로 대치될 수 있는데 이러한 이유에서 외부로 연결된 침실 안의 또 다른 구멍은 테레즈의 욕망 실현과 관련하여 더욱 중요한 지점

이 된다. 테레즈는 대부분의 시간을 이 집 안에서 보낼 정도로 외부와 단절된 삶을 살고 있지만 자신만 '알고 있는' 집의 또 다른 출구의 등장은 테레즈가 라캥 가족으로부터 분리될 수 있는 가능성을 시사한다. 나아가 이 건물이 라캥 집안에 내재화된 남성 담론을 의미한다면, 테레즈의 출구는 이러한 남성 담론에 대한 일탈의 의미를 함축할 수 있다.

그런데 정작 통로를 통해 '집 안으로 들어오는' 인물은 언제나 로랑이다.[57] 테레즈는 외부로 연결되는 이 경로에 접근할 수 있었음에도 한 번도 이 문을 열고 나가지 않는다. 테레즈의 욕망은 바깥에서 안으로 찾아오는 로랑을 통해서만 채워질 수 있는데 이는 테레즈 스스로는 욕망을 실현시킬 수 있는 인물이 될 수 없음을 의미한다. 게다가 카미유가 죽은 후 테레즈와 로랑은 이전만큼 서로를 찾지 않게 되면서 통로가 갖는 내밀한 의미는 더욱 퇴색하고 만다. 다시 말해, 외부로 연결되는 이 유일한 곳은 남성 중심 사회로부터 테레즈의 일탈이라는 일말의 가능성으로 확대될 수 있다는 점에서 긍정적이지만, 결국 테레즈가 주체적으로 이곳을 드나들지 않는다는 것과 로랑의 방문마저 타의적이고 일시적이라는 점에서 근본적인 탈출구라고 볼 수 없다. 그렇다면 이러한 의미에서 남성 사회에 대한 테레즈의 탈주 시도는 애초에 불가능한 것으로 이야기되어야 하는 것일까. 같은 맥락에서 집이라는 공간 속에서 나타나는 테레즈의 일련의 모습들을 살펴보자.

지난 2장에서 거론한 것처럼 라캥 가족이 사는 공간은 1층 잡화점과 2층 가정집을 막론하고 모두 음침하고 서늘한 공기로 가득 차있다. 라캥 부인은 이 우울한 공간의 주인답게 분주하게 옮겨 다니며 집 안을 정돈하고 꾸미는 일을 주도한다. 부인은 테레즈가 자신처럼 집을 좀 더 아름답게 만드는 일에 힘쓰길 원하지만 테레즈는 집을 변화시키는 일에 쉽게 참여하지 않는다. 그러던 테레즈의 행동이 로랑과의 만남 이후 확연히 달라진다. 테레즈는 변한 자신의 삶에 단순히 감정적으로 기뻐

57) "Alors, rapidement, il entra dans l'allée ; il monta l'escalier étroit et obscur, en s'appuyant aux murs gras d'humidité...Une porte s'ouvrit." TR, p. 54.

하는 것이 아니라 라캥 부인처럼 집안 꾸미기에 유별난 관심을 보이기 시작한다.

> La jeune femme acheta des pots de fleurs et en garnit la fenêtre de sa chambre ; puis elle fit coller du papier neuf dans cette pièce, elle voulut un tapis, des rideaux, des meubles de palissandre. (65)
> 테레즈는 화분을 사서 자기 방 창문가에 놓고, 방에 새로 도배를 했다. 게다가 그녀는 양탄자, 커튼, 자단(紫檀)으로 만든 가구를 갖고 싶어 했다.

테레즈는 간단하게 새로운 물건을 들여와 집을 바꾸려는 것이 아니다. 도배를 새로 하기도 하고 카펫이나 커튼, 가구를 원하면서 바닥과 벽면, 내부를 총체적으로 꾸미고자 한다. 이때 테레즈가 새롭게 만드는 공간은 1층의 잡화점도, 2층의 식당이나 라캥 부인의 방이 아닌 그녀의 방, 즉 그녀의 침실이다. 며느리 테레즈가 정돈하고 장식하기를 원했던 곳이 모두가 거주하는 공간이던 라캥 부인의 바람과는 달리 테레즈가 처음으로 자진해서 변화시키려는 곳은 바로 그녀의 개인적인 공간인 것이다. 앞서 확인한 것처럼 테레즈의 침실은 외부로 통하는 문이 있지만 집 안팎을 넘나들 수 있는 있는 인물이 테레즈가 아니라는 점에서 테레즈의 탈주의 수단으로 보기에는 일정부분 한계를 가지고 있는 것이 사실이다. 그렇지만 유독 침실이라는 부분적인 공간에 집착하는 테레즈의 모습은 '테레즈 라캥'이라는 잡화점 그리고 가정집으로 대변되는 이 건물 속에서 점차 자기 자신만의 공간을 구축해나가면서 독립적인 공간을 확보하려는 의지로 보인다. 더욱이 생동감이라고는 찾아볼 수 없었던 이 건물에 "꽃 화분"이나 "자단나무로 만든 가구"와 같이 소위 '자연의 것'이 등장하기 시작한다. 먼지가 쌓이고 생명력을 잃어버린 물건들이 가득한 아래층 잡화점과는 달리 꽃과 나무라는 자연의 이미지는 테레즈를 통해 우울하고 어두운 라캥 가족의 공간 속 틈새를

비집고 들어와 그녀의 침실에 머물게 된다. 이러한 자연의 이미지는 테레즈의 방에서만 계속 찾아볼 수 있다.

> Jamais Thérèse n'avait eu l'esprit si calme. Elle devenait certainement meilleure. Toutes les volontés implacables de son être se détendaient. La nuit, seule dans son lit, elle se trouvait heureuse ; elle ne sentait plus à son côté la face maigre, le corps chétifs de Camille qui exaspérait sa chair et la jetait dans des désirs inassouvis. Elle se croyait petite fille, vierge sous les rideaux blancs, paisible au milieu du silence et de l'ombre. Sa chambre, vaste, un peu froide, lui plaisait, avec son plafond élévé, ses coins obscurs, ses senteurs de cloître. Elle finissait même par aimer la grande muraille noire qui montait devant sa fenêtre ; pendant tout un été, chaque soir, elle resta des heures entières à regarder les pierres grises de cette muraille et les nammes étroites de ciel étoilé que découpaient les cheminées et les toits. (124)
> 테레즈는 이렇게 마음이 차분하기는 처음이었다. 그녀는 확실히 좋아졌다. 그녀의 꺾을 수 없는 모든 고집은 풀어져 있었다. 밤에 침대에 혼자 누워 있으면 테레즈는 행복했다. 테레즈는 그 곁에서 그녀의 살을 성가시게 하고, 채워지지 않는 욕망 속에 그녀를 던져 놓았던 카미유의 마른 얼굴과 허약한 몸을 더 이상 느끼지 않았다. 그녀는 자신을 스스로 흰 커튼 아래에서, 고요와 그늘 한 가운데에서 어린 소녀, 평온한 처녀라고 믿었다. 약간 춥고 거대한 그녀의 방은 천장이 높고 구석이 침침하여 수도원 같은 냄새를 풍겼는데, 그녀는 이를 마음에 들어 했다. 그녀는 마침내 창문 앞으로 올라온 큰 벽담까지 좋아하게 되었다. 여름철 내내 그녀는 매일 저녁 몇 시간이고 앉아서 그 벽담의 잿빛 돌과 굴뚝과 지붕에 잘린 별이 반짝이는 하늘을

바라보고는 했다.

우리는 테레즈의 변화와 관련하여 우선 서사의 시간적인 흐름을 고려할 필요가 있다. 테레즈가 실질적으로 어떤 남성에게도 종속되어 있지 않은 기간은 정확히 열다섯 달이지만 작품 속에서는 매우 짧게 요약된다.[58] 위의 장면은 로랑과의 밀회, 그리고 카미유의 죽음이라는 두 개의 큰 사건 이후 나타난 테레즈의 모습이다. 성욕이 테레즈의 유일한 욕망인 것처럼 보이는 이유는 그녀가 유일한 기쁨을 로랑과의 관계 속에서만 찾았기 때문인데 아이러니하게도 테레즈는 로랑과의 밀회가 중단된 동안 오히려 또 다른 차원의 행복을 느낀다. 라캥 부인의 권력이 편재한 잡화점 안에서 사적인 공간으로 분리되는 이 침실에서 그녀는 언제나 카미유 혹은 로랑과 함께 했다. 그런 의미에서 이 장면은 작품 속에서 유일하게 단 한 번, 테레즈가 홀로 침실에 있는 순간이다. 다시 말해, 이때의 테레즈는 카미유와도, 로랑과도 관계를 맺고 있지 않은 '독립된 인물'로서 기쁨을 느낀다고 볼 수 있다. 작품의 등장인물들은 여성이 언제나 남성에게 속해있어야 한다는 사실을 계속해서 주지시키지만 이 장면에서 독립적인 존재로서 진정한 기쁨을 느끼는 테레즈는 시간적인 의미에서 자신의 공간, 즉 '자기만의 방'을 확보한다. 이 순간만큼 테레즈는 장식품 같이 카미유, 로랑 곁에 있는 남성 욕망의 대상이 아니다.

게다가 이 장면에서 테레즈의 침실은 공간적인 의미에서도 역시 잡화점과 분리되어 있다. 높은 천장과 벽과 굴뚝, 지붕에 둘러싸인 이 침실은 가족과 모든 생활을 공유했던 잡화점으로부터 독립된 공간일뿐더러 더 이상 병든 카미유나 외도 상대인 로랑마저 존재하지 않고 오직 테레즈만 있다. 어둡고 축축한 잡화점이 아니라 고요하고 평화롭기까지 한 이곳에서 테레즈는 안정감을 느낀다. 침실이라는 공간에서 로랑에 의해 매번 관능과 유혹의 이미지로 나타나던 테레즈는 이제 순결하고

58) 여기서 종속의 의미는 결혼과 같은 사회적 약속 뿐 아니라 성적 관계에서 나타나는 남성에 대한 여성의 종속을 뜻한다.

순백의 처녀 혹은 작은 소녀처럼 보이는데 이때 그녀는 어떤 남성의 시선이나 관계의 대상으로서가 아닌 개별적인 존재로서 등장한다. 채워지지 않는 기질로 카미유나 로랑과의 관계에서 늘 답답해하거나 만족하기를 반복했던 테레즈에게 이 침실은 잡화점과 마찬가지로 부정적인 공간이었다. 하지만 여기, 이 방에서 유일하게 홀로 있는 테레즈의 모습과 전체적인 분위기는 작품 어디에서도 찾아볼 수 없을 만큼 행복하고 안정적이다.

테레즈의 자연 이미지는 연속해서 등장한다. 테레즈는 "별이 가득한 하늘"을 바라보며 여름날 저녁의 행복을 만끽한다. 특히 "회색깔의 돌"로 이루어진 "커다랗고 검정색의 벽담"은 색을 잃어버린 채 움직일 수 없는 잡화점의 '사물'들과 연결되면서 다시금 집안의 강압적이고 부정적인 이미지를 상기시킨다. "테레즈의 침실 창문 앞까지 올라와 있는 벽"은 테레즈의 침실을 가리면서 테레즈의 자유를 억압하는 라캥 가족을 또다시 떠올리게 한다. 그러나 테레즈의 시야는 벽담에 결코 부딪치지 않고 벽 너머 자연의 공간에 닿는다. 테레즈는 이렇게 하늘을 바라보며 꿈을 꾼다. 당시 주로 이성과 논리를 내세우는 남성 중심적 시선은 자연마저 소외시킨다. 작품 속에서도 "풀밭을 뒹구는" 동물과 같은 테레즈의 모습은 문명과 질서로 대표되는 부르주아의 가게와 대척점에 서게 되면서 더욱 야생의 의미를 갖게 된다. 하지만 이 장면에서는 벽담이라는 장애물을 뛰어넘어 그녀에게 해방감을 선사하는 그 곳은 바로 자연으로, 이곳은 테레즈가 꿈꾸는 이상향의 공간과 다름없다. 그렇기 때문에 남성 중심의 시선에서 탈피하여 테레즈의 자연을 해석한다면 그곳은 더 이상 야생이나 부정의 공간으로 나타나지 않는다.

> [...] mais elle vécut intérieurement une existence brûlante et emportée. Quand elle était seule, dans l'herbe, au bord de l'eau, elle se couchait à plat ventre comme une bête, les yeux noirs et agrandis, le corps tordu, près de bondir. Et elle restait là ; pendant des heures, ne pensant à rien,

mordue par le soleil, heureuse d'enfoncer ses doigts dans la terre. Elle faisait des rêves fous ; elle regardait avec défi la rivière qui grondait, elle s'imaginait que l'eau allait se jeter sur elle et l'attaquer ; alors elle se roidissait, elle se préparait à la défense, elle se questionnait avec colère pour savoir comment elle pourrait vaincre les flots. (24)
그러나 내면에서 타오르는 듯한 격정은 어쩌지 못했다. 혼자서 풀밭이나 강가에 나가면, 배를 깔고 누워 검은 눈을 마치 짐승처럼 크게 뜨고 거의 달려들 것만 같이 몸을  뒤틀었다. 그녀는 거기에 머물렀다. 그렇게 몇 시간이고 아무것도 생각지 않고 온몸에 햇빛을 받고 손가락으로 땅을 파면서 희열을 느꼈다. 그럴 때 그녀는 미친 듯한 꿈을 꾸었다. 강물이 으르렁거리며 그녀의 몸 위로 덮쳐오는 장면을 상상하며, 도전하듯이 강을 바라보았다. 팽팽하게 긴장된 몸은 분노를 느끼며, 그 파도와 싸워 이길 수 있을지 꿈꾸는 것이었다.

합리적 사고를 주장하는 인간 문명이 자연의 공간에 대항하여 형성하는 우열의 관계가 남성과 여성의 사회적 구조로 등치될 수 있다는 이데올로기적 관점에서 바라본다면 이러한 모습 역시 부정과 열등을 내포한다. "짐승처럼 배를 깔고 엎드려있거나", "거의 달려들 것만 같은 뒤틀어진 몸", "손가락으로 땅 속을 파는" 테레즈의 모습은 네 발로 기는 동물과 진배없기 때문이다. 한편 이러한 테레즈의 모습을 작품 속에서 가장 생명력 넘치는 인물로 해석할 수도 있다. 잡화점의 음침한 분위기는 물론 라캥 가문의 유일한 장손이지만 삶과 죽음의 경계를 왔다 갔다 하는 카미유와 비교했을 때에도 테레즈의 힘찬 에너지는 생기 있고 건강한 삶과 연결된다. 넓게 펼쳐진 공간에 자신을 자유롭게 내던지는 그녀의 모습에서 가득 찬 의지와 자유마저 엿볼 수 있다. 이러한 테레즈의 몸짓은 부정적인 야생의 이미지가 아닌 오히려 생기 있는 여성의 이미지와 연결된다. 또한 테레즈가 느끼는 행복의 감정 자체에 집

중해보자. 여기서 우리는 그녀를 옭아매는 모든 속박과 구속의 공간인 라캥 부인의 잡화점으로부터 뛰쳐나온 테레즈의 모습을 보게 된다. 로랑에게 라캥 가家로부터의 해방을 꿈꿔왔다고 이야기한 것이 발화과정을 통해 자신의 욕망을 언어화시킨 것이라면 여기서는 그것을 직접적인 행동을 통해 온몸으로 자신의 욕망을 분출하고 있는 것이다. 게다가 싸워 승리를 거머쥐려는 테레즈의 모습은 어머니의 보호 아래 살아가는 허약한 카미유와 상반되며 더욱 진취적으로 나타난다. 이 장면에서 우리는 성적 욕망이 아닌 다른 차원의 테레즈의 욕망뿐 아니라 이를 실현시키고자 하는 테레즈의 절박하고도 강인한 몸짓을 확인할 수 있다.

앞서 언급한 이데올로기적 관점으로부터 탈피한다면 테레즈에 대한 이런 식의 접근은 자연의 공간 역시 부정적으로 만들지 않는다. 테레즈에게 자연은 짐승의 이미지로 머무르는 곳이 아니라 작품 속 유일하게 자신이 바라는 삶을 향한 넘치는 열정과 육체에 나타나는 건강한 아름다움을 마음껏 드러내 보일 수 있는 곳이다. 라캥 가족을 포함한 기존 담론으로부터의 해방을 위해 테레즈의 육체가 달려가는 것은 이로써 언제나 '자연'의 공간이다.[59] 이렇게 테레즈 침실-이상향의 자연의 두 공간은 테레즈가 해방이라는 기쁨을 느낄 수 있는 유일한 공간이라는 공통점을 갖고 있다. 따라서 자신의 방에 긍정적인 이미지를 적극 재현시키고자 하는 테레즈의 행동은 라캥 가족의 집, 나아가 자신을 구속하는 담론들에 대항하고자 하는 시도로 볼 수 있다.

## 2. 일탈의 시도

이 절에서는 공간에서 벗어나 테레즈의 행동 자체를 살펴보며 그녀의 탈주 의식이 어떤 식으로 전개되는지 알아보자. 우리는 우선 테레즈

59) "Mon sang me brûlait et je me serais déciré le corps. A deux reprises, j'ai voulu fuir, aller devant moi, au soleil." TR, p. 57.

의 첫 대사 장면, 다시 말해 처음 입을 연 순간을 재추적하고자 한다. 테레즈는 처음으로 로랑에게 자신의 과거를 이야기한다. 그녀는 자신을 옥죄는 음침한 공간과 라캥 가족으로부터 해방을 꿈꿔왔다고 고백한다. 거짓을 종용하는 집에서 그녀는 끊임없이 탈주에 대한 꿈을 키워오지만 반복되는 좌절과 재발의 과정 속에 갇히고 만다. 이때 그녀가 오랫동안 감추고 지켜온 탈주의 희망은 상대적으로 과격하게 표현되어 원하는 것을 갖지 못해 굶주려 있는 짐승의 이미지를 상기시킨다. 그로 인해 테레즈의 욕망이 무엇을 함의하고 있는가에 집중되어 나타나지 않고 오히려 욕망의 해소 대상으로 남편의 친구인 로랑과의 외도를 선택했다는 사실 자체만 더욱 강조되어 구현된다.

테레즈가 로랑에게 자신의 과거 이야기를 늘어놓는 과정을 그녀의 욕망이 서술되는 방식이라고 본다면, 이는 자기의 욕망을 자기 언어로 확인하는 중요한 과정으로 파악할 수 있다. 이때 테레즈는 자기 이야기를 처음 입 밖으로 꺼내게 되면서 스스로 '발화의 주체'가 됨으로써 자기 목소리를 통해 스스로의 내적 욕망을 인정하고, 표출할 수 있다는 사실을 인지하게 된다. 이러한 맥락에서 테레즈의 독백은 자기 주체성을 확인할 수 있는 행위가 된다. 즉, 남성 지배 구조 속에서 테레즈는 늘 타자화되는 여성 인물이었지만, 자기의 욕망을 직접 말하기를 멈추지 않는 그녀의 모습에서 우리는 더 이상 욕망을 감추지 않으려는 여성의 진취적인 시도를 확인할 수 있게 된다.

> Alors j'ai menti, j'ai menti toujours. Je suis restée là toute douce, toute silencieuse, rêvant de frapper et de mordre. (57)
> 그래서 나는 거짓말을 했어요. 아니 늘 거짓말을 했어요. 나는 때리고 물어뜯을 꿈을 꾸면서도 이곳에서 순순히, 침묵을 지키며 남아있었어요.

테레즈는 자기 독백의 유일한 청자로 로랑을 선택한다. 청자 '선택'이 가능하다고 볼 수 있는 근거는 로랑의 공감이나 반응이 부재한 채 일

방적으로 쏟아내는 화자 테레즈의 모습이다. 테레즈는 자신의 이야기를 들어줄 사람을 골라 그간 숨겨왔던 자신의 욕망을 토로하는 듯 보인다. 이때 평생 “거짓말을 했다”고 이야기하며 지난날 자신의 행동이 모두 ‘거짓’이었음을 밝히고 있는 이 대목은 일종의 자기 고백으로 볼 수 있다. 주지하다시피 테레즈는 공간과 인물이라는 이중의 요소로 억압당하며 살아왔다. 그런 상황에서 거짓말은 테레즈가 그 속에서 진정한 의미에서의 욕망을 잃어버리지 않기 위해 선택한 처세술과 같다. 이것은 스스로를 강압하는 공간과 인물로부터 자신의 욕망을 포기하지 않으려는 일면의 표현이라고 볼 수 있다. 테레즈는 집 안에서 여성에게 요구되는 수칙대로 “조용히 살아왔”지만 사실 그녀는 마음속으로 “때리고 물어뜯기”를 꿈꾸는데, 이 역시 자신을 억압하는 담론에 대항하는 무의식적인 몸부림으로 볼 수 있다. 더욱이 자신의 말이 진실이 아니라는 사실을 ‘알고 있다’는 것은 남성 사회의 강압적인 진입으로부터의 내면화를 종용하는 환경 속에서도 무엇이 진실이고 거짓인지 구분할 수 있는 나름의 능력을 잃지 않았다는 것을 의미한다.

테레즈가 거짓말을 해야만 했던 이유는 이 집에서 계속 살아가야 했기 때문이다. 살아남기 위해 테레즈는 의식적으로 거짓말을 하면서 자신의 의도를 숨겨야 했고, 이러한 테레즈의 거짓된 행동은 바로 ‘연기’의 형태로 나타나게 된다. 테레즈의 연기는 강요된 규범을 충실히 따르되 오히려 의도된 거짓과 연극으로 규범을 따르고 있음을 가장하는 일종의 패러디로 볼 수 있다. 테레즈는 항상 라캥 부인 앞에서 ‘연기’를 해야 했기 때문에 유년기가 불행했다고 이야기하지만 바꿔 이야기하자면 라캥 가족들은 거의 평생을 테레즈의 연기를 보고 살았다는 의미이다. 단순히 집 밖을 나서는 일, 로랑과의 관계를 비롯해 범죄의 전말을 감춘 일, 라캥 부인 앞에서 고해성사를 행한 일 등 모든 일에 테레즈의 연기가 관여한다. 또한 우리는 테레즈가 진정한 자신의 욕망을 뒤로 한 채 라캥 부인 앞에서 전혀 다른 사람이 되어 ‘부인을 위한’ 행동과 말로 일관했음을 확인한 바 있다. 그러나 라캥 부인의 명령대로 테레즈는 행동하고 있지만 테레즈의 연기를 라캥 부인에 대한 순수한 충성심으

로 보기에는 무리가 있다.

> Thérèse s'était levée et défaisait le lit pour tromper sa tante, pour faire croire à une nuit heureuse. (181)
> 테레즈는 침대에서 일어나 시어머니의 눈을 속여 행복한 밤을 보낸 것처럼 보이려고 침대를 흩트려놓았다.

두 사람의 결혼이 성사됐음에도 불구하고 그들은 계속해서 찾아오는 죽은 카미유의 환상으로 인해 점점 미쳐가기 시작한다. 밤잠을 설치는 것은 물론이고 낮에도 평범한 생활을 이어갈 수가 없다. 신경은 날카로워졌으며 서로에게 공격적인 언사를 일삼고 로랑은 테레즈에게 폭력을 가하기도 한다. 거듭해서 볼 수 있듯이 테레즈와 로랑이 미쳐가는 가장 큰 이유는 바로 회귀하는 카미유의 유령이다. 그럼에도 불구하고 라캥 부인에 대한 테레즈의 충성은 변함이 없는데 부인에게 행복한 결혼 생활을 증명하기 위해 매일 아침마다 침대를 흐트려 놓는 테레즈의 모습에서 이것을 확인할 수 있다. 라캥 부인은 테레즈와 로랑의 신혼 생활에 딱히 관여하지 않지만 이렇게 '침대를 정리하는 행위'를 통해 행복한 남편과 아내의 관계를 증명해내려는 것은 테레즈가 부인의 명령에 얼마나 충실히 따르고 있는지를 보여준다. 이러한 행위는 라캥 부인에게 자신의 의도를 밝히지 않는다는 점에서 테레즈가 일전에 로랑에게 고백했던 어린 시절의 연기, 즉 거짓말과 와 같은 목적으로 볼 수 있는데, 이때 행위의 양상이 보다 적극적으로 나타나고 있다. 라캥 부인의 강요에 대한 반항의 표현으로 그저 거짓으로 이야기를 꾸미는데 그쳤던 과거의 행동이 이제는 직접적인 행위로 발현되고 있는 것이다. 다시 말해, 재혼 후 테레즈의 연기는 "고모 속이기tromper sa tante"와 같은 특정한 목적을 내포하고 있다는 사실이 언급된다. 테레즈는 자신의 거짓 행동이 누구를 위한 것인지를 분명하게 알고 있는 것처럼 보인다. 이후로도 반복하여 테레즈가 침대를 정리하는 장면은 그녀가 라캥 부인의 지시를 따르는 것처럼 보이지만 실은 의도적인 연기 장면을 직접

연출함으로써 부인에 대한 반항을 시도하고 있다는 것을 의미한다.[60] 테레즈의 연기는 말하지도, 움직이지 못해 돌처럼 변한 라캥 부인의 육체 앞에서도 계속된다.

> Comme certaines dévotes, qui pensent tromper Dieu et en arracher un pardon en priant des lèvres et en prenant l'attitude humble de la pénitence, Thérèse s'humilia, frappa sa poitrine, trouva des mots de rependir, sans avoir au fond du coeur autre chose que de la crainte et de lâcheté. (248)
> 하느님을 속일 생각으로 입술로만 기도를 올리고 회개한 듯 겸손한 태도를 취하면서  용서를 얻으려 하는 어떤 신자들처럼, 테레즈는 마음 속 깊이 남아 있는 두려움과 비겁한 또 다른 것들에 시치미를 떼고 자기를 낮추고 가슴을 두드리며 뉘우치는 말들을 찾아냈다.

테레즈가 마치 자신의 두려움을 해소하려는 듯 라캥 부인 앞에서 울거나 소리치는 이 장면은 그녀의 기만적인 모습을 보여준다는 이유로 부정적으로 해석되어 왔다. 자신의 속마음을 숨긴 채 남들 앞에서 그들이 원하는 대로 살아야 했던 테레즈의 모습은 작품 초반에서부터 꾸준히 등장하였다. 이것은 단순히 남성적 어머니 라캥 부인에게서 분리되지 못한 테레즈의 모습을 대변하는 듯하다. 그러나 남성 중심 사회에서 주체가 되지 못하는 여성이 기존의 남성 담론을 모방하고 기존 체제에 순응하는 타자로 편입되는 과정에서 오히려 '자기 연극'을 선택한 것은 스스로를 지키기 위해 선택한 대안으로 볼 수 있다. 즉, 테레즈의 연극은 더 이상 도피나 차선책이 아니라 하나의 일탈의 수단으로서, 자신의 본 모습을 거짓을 요구하는 담론들로부터 보호할 수 있다는 점에서 긍정적이다. 이렇게 테레즈가 보여주는 일탈의 모습은 점점 더 적극적인 시도로 나타나며 곧 사실과 혼동할 정도로 연기가 교묘해진다. 이제 이

60) TR, p. 186.

런 테레즈 연기의 의미는 라캥 부인의 힘을 전면으로 반박할 수 있게 된다는 점에서 더욱 강력해진다.

한편, 일종의 반항으로 테레즈가 행한 연극에 대해 이리가레는 "남성 중심의 세계에서 여성이 연기를 해야 하는 것은 자신의 성을 포기하고, 실제로 '죽어야'하는 것이나 마찬가지"라고 이야기 한다.[61] 여성은 연극하는 법을 모르므로 스스로를 완전히 상실할 수 있기 때문이다. 이것은 가면을 쓴 채 주어진 여성성에 맞게 강요당하는 여성의 연기가 때로는 진실과 구분이 되지 않는다는 지점에서 문제가 되는데 때문에 끝내 저항의 히스테리 증세를 보일 수밖에 없게 된다. 지금부터는 미쳐가는 테레즈의 모습과 결부시켜 그 과정 속에서 확대될 수 있는 연기의 의미를 찾아보도록 하자. 문제는 테레즈와 로랑의 광기가 동시에 진행되기 때문에 이 둘을 확실히 구분할 수 없다는 데 있다. 실제로는 두 사람이 함께 이성을 잃어가지만 그 광기의 내용에는 큰 차이를 보이는데 우리는 그런 차이를 확인하는 과정에서부터 시작할 필요가 있다.

세르반테스와 셰익스피어, 스탕달, 발자크 그리고 모파상에 이르기까지 문학 작품 속 광기의 모습은 매우 다양하게 나타나는데 이때 광기의 역할은 주로 이성이나 진리에 도달하지 못한 채 파멸의 결과를 이끈다는 공통점을 가지고 있다.[62] 이 작품의 약 절반에 걸쳐 나오는 테레즈와 로랑의 광기 역시 별반 다르지 않다. 특히 테레즈의 광기는 역사적으로 여성만의 특별한 병으로 간주되던 히스테리[63]가 아니라 로랑의 광기와 똑같이 죄책감에서 온다는 점에서 오히려 성차별적인 문제가 없어 보인다. 다시 말해 작가는 두 인물의 욕망과 범죄의 정도, 살해의 동기와 죄책감을 모두 다 같은 것으로 치부하여 이러한 결말 역시 같은 죄로 인해 야기된 결과임을 보여주고 있다. 그러므로 작품 속

---

61) Luce Irigaray, *Je, tu, nous*, Grasset, 1990. p. 101.
62) 송기정, 『광기, 본성인가 마성인가』, 이화여자대학교출판부, 2011, p. 137.
63) "그래서 여자들은 체질이 더 연약하고 덜 단단할 뿐만 아니라 더 여린 삶을 영위하고 쾌락이나 삶의 안락과 고통을 느끼는 데 익숙해 있지 않기 때문에, 남자들보다 이 질병에 훨씬 많이 걸린다." 미셸 푸코, 『광기의 역사』, 이규현 옮김, 오생근 감수, 나남, p. 469.

광기와 관련한 선행 연구[64]는 죄의식과 욕망이라는 주제를 전제하여 두 인물의 광기를 동시에 분석하는 경향을 보이며, 여성성의 측면에서 테레즈의 광기를 부분적으로 밖에 조명하지 않은 것이 사실이다. 더욱이 졸라는 복수형 주격(Ils)을 사용하여 테레즈와 로랑의 비정상적인 증상과 행동을 한꺼번에 묘사하기도 하는데, 이는 두 인물의 광기가 '하나의 동일한 광기'로 해석될 수 있었던 또 다른 이유가 된다.[65] 이렇게 두 개의 광기가 개별적으로 구분되지 않고 오히려 같은 의미로서 해석되어 왔다는 것을 우리는 기존 연구의 한계로 볼 수 있다. 따라서 단순히 포괄적인 의미 차원에서 두 사람의 광기를 이야기하는 것에 그치지 않고 각기 다른 측면에서 접근해 보려 한다. 우선, 테레즈와 로랑이 미쳐가는 양상은 어떻게 다르게 나타나고 있을까.

정신적으로 온전하지 않은 상태로 테레즈와 로랑은 꽤 오랜 시간을 보낸다. 졸라는 이 지지부진한 과정을 약 열 다섯 챕터에 걸쳐 섬세하게 서술한다. 우리는 이때 이들이 보이는 행태를 단지 죽음이라는 비극적 결말을 향하는 과정으로만 치부할 수 없다. 사실 두 사람이 비정상적인 행로를 따르는 모습에서 성性에 따른 차이를 발견할 수 있기 때문이다. 먼저, 로랑의 모습을 보자. 죽은 카미유의 환영으로 그는 극한의 공포를 느끼게 된다. 밤낮으로 유령이 쫓아 다니는 착각에 로랑은 제 정신을 잃고 매우 난폭해지기에 이르는데 이때 폭력의 대상은 그보다 약한 상대이다. 그의 광기가 자신이 아닌 타인을 향한 힘의 분출로 나타나는데 주로 그의 물리적인 힘에 대항할 수 없는 테레즈나 고양이가 그 피해자가 된다.[66] 두려움과 공포, 죄의식으로 압박받는 로랑은 자신을 미치게 만드는 것으로부터 자유로워지기 위한 방편으로 타자에

---

64) BERTRAND-JENNINGS Chantal, "Thérèse Raquin, ou le péché originel", In: *Littérature*, N.23, 1976, Paroles du désir, pp. 94-101.

65) "D'autre part, ils regardaient la répugnance, le malaise qu'ils ressentaient comme un reste d'effroi, comme une peur sourde du châtiment." TR, p. 123.

66) 고양이는 여성의 이미지를 갖는다는 점에서 이 장면은 여성에 대한 남성의 물리적인 힘의 행사에 대한 은유로 볼 수 있다.

대한 일방적인 지배력을 행사하고 있는 것이다. 그는 스스로의 감정을 억제하지 못한 채 자신을 제외한 타자에게 공격성을 분출하는데 이 과정에서 일말의 죄책감이나 부끄러움도 느끼지 않는다. 반면, 테레즈는 어떠한가?

> Thérèse devint sombre et taciturne... [...] On eût dit qu'elle avait essayé du remords, et que, le remords n'ayant pas réussi à la soulager, elle s'était tournée vers un autre remède. [...] A partir de ce moment, muette, accablée, elle se traîta dans la maison. [...] Elle ne disait plus rien, elle ne le querellait plus, elle semblait tout garder au fond de son être. (268)
> 테레즈는 침울하고 말이 없어졌다. [...] 뉘우치려 했다가 그렇게 해도 위안이 되지 않아 다른 방법을 찾고 있는 모양이었다. 그녀의 슬픔은 자신의 생활을 안정시키지 못한 무력감에서 기인한 것이 틀림없었다. [...] 이 무렵부터 그녀는 아무 말 없이 안절부절 못하며 집 안을 돌아다녔다. [...] 그녀는 이제 아무 말도 하지 않고 싸움도 걸지 않았으며, 자신의 가슴 속 깊이 모든 것을 묻어 버린 듯했다.

테레즈의 모습은 로랑과는 전혀 다르다. 그녀가 미쳐가는 형태는 로랑과 같이 타자를 향한 폭력이나 힘이 아니라 내향적 경향 속에서 나타나고 있다. 자신의 불안과 공포를 타자를 통해 위안 받으려 하지 않고 오히려 내적으로 해결하고자 하는 의도를 그녀의 몸짓과 침묵이 증명하고 있다. 특히 이때의 침묵은 지난날 그녀가 라캥 부인의 명령 아래 당해야 했던 입막음과는 달리 그녀의 선택적 묵언이므로 그 의미가 같을 수 없다. 의식적인 연기를 거부하는 테레즈의 침묵은 스스로 거짓과 진실의 구분된 세계로부터 자진해서 물러난다는 점에서 그 자체로 하나의 파격적인 선택이라고 볼 수 있다. 즉, 이성의 언어와 멀어지는

테레즈는 애초에 자신의 연기를 드러내지 않기를 선택함으로써 타자, 그리고 연기하는 또 다른 자기 자신과 분리된다. 본래의 자기 욕망을 지키려는 시도조차 부재한 세계는 광기의 공간이지만 오히려 그 곳에서 과거의 거짓으로 만들어진 또 다른 자아조차 자발적인 침묵으로 승화시킨다는 점에서 테레즈의 광기는 로랑의 경우와 의미차원에서 구분될 수 있다. 광기로부터 벗어나기 위한 방법으로 완전한 죽음을 맞이할 때까지 로랑은 자신보다 약한 대상을 신체적으로 폭행하고 미행하며 염탐까지 서슴지 않는데, 테레즈는 침묵을 통한 내적 변화를 수용하고 오히려 자기 내부에 집중하면서 광기의 과정을 견딘다.

> De son côté Thérèse sortit de moins en moins. Pendant un mois, elle vécut comme Laurent, sur les trottoirs, dans les cafés. [...] Puis elle eut des dégoûts profonds, elle sentit que le vice ne lui réussissait pas plus que la comédie du remords. [...] Ses nerfs étaient brisée ; la débauche, les plaisirs physiques ne lui donnaient plus des secousses assez violentes pour lui procurer l'oubli. [...] Elle fut prise d'une paresse désespérée qui la retint au logis, en jupon malpropre, dépeignée, la figure et les mains sales. Elle s'oublia dans la crasse. (278)
> 한편 테레즈의 외출은 뜸해졌다. 한 달 동안은 테레즈도 로랑과 마찬가지로 길 위에서, 카페 속에서 살았다. [,,,] 그러나 곧 심한 염증을 느꼈으며, 방탕한 생활이 회한의 비극을 더욱 조장시킬 뿐임을 깨달았다. [...] 그녀의 신경은 완전히 망가져 버렸다. 방탕, 육체적 쾌락은 이미 망각을 가져다주는 치료제가 되지 못했다. [...] 그녀는 절망적인 게으름에 사로잡혀서 집 안에 틀어박힌 채 더러운 속치마를 입고 머리도 빗지 않고, 얼굴과 손도 씻지 않았다. 그녀는 더러운 때 속에서 스스로를 망각하고 있었다.

여성은 남성에게 성적 욕망의 대상으로서 존재한다는 인식이 팽배하던 사회에서 미쳐가는 테레즈의 모습은 앞서 나온 동물성, 본능, 나아가 정리되지 않은 혼돈의 자연 이미지와 연결되며 또 다시 부정성으로 수렴하는 듯하다. 테레즈의 이러한 모습 역시 광기의 비극적인 한 단면일 뿐이라는 해석에 그칠 뿐일까. 우선 테레즈의 육체에 대한 묘사를 다시 확인해보자. 테레즈는 깨끗하거나 정돈된 모습으로 남성들과의 관계를 유지하거나 잠자리를 통한 육체적 쾌락을 찾지도 않는다. 모든 것을 포기한 테레즈는 성의 개입을 거부하고 성적 욕망이 존재하지 않는 곳에 위치하게 된다. 테레즈는 로랑을 비롯한 여러 남자들과의 성적 관계를 통하여 욕망을 채우지도 않고, 반대로 남자들에게 성적 대상이 되는 것 역시 완강히 거부한다. 테레즈는 이제 남성 중심 사회에서 살아남고자 의식적으로 이어 온 자기 연기를 포기하는 단계에 이른 것이다. 그녀는 굳이 라캥 부인을 속이면서까지 남성 사회에 진입하려 들지 않는다. 성별의 한계를 넘어 자유로운 한 개인으로 존재할 수 있는 테레즈의 이 심리적인 공간은 바로 '무의 공간'과 다름없다. 질서나 논리가 부재한 이 공간에서 테레즈는 자신을 지배하던 모든 억압과 압박을 해소한다. 클레망은 "광기가 사회생활과 문명화된 질서를 거부하는 것"이라 정의하며 이를 일종의 축제로 간주하는데[67] 테레즈의 광기 역시 그녀를 옭아매던 모든 굴레로부터 해방된 상태라는 점에서 의의를 갖게 된다. 이때 이 해소의 의미는 억압된 사건의 재활성화인 동시에 일종의 자유를 향한 행위로 볼 수 있다.

여성의 연기는 자신을 억압하는 사회 속에서 그 내면의 진정한 자기 자신을 지킬 수 있게 하는 행위이다. 테레즈는 봉인된 육체와 쾌락, 규율과 질서로 상정되는 모든 의미들로부터 자유로운 존재가 되면서 더는 자신을 감추기 위한 연기를 필요로 하지 않는다. 결과적으로 테레즈가 이성을 잃어가는 과정에서 보이는 행동은 여성의 진짜 욕망과 관련

67) 엘렌 식수, 카트린 클레망, 『새로 태어난 여성』, 이봉지 옮김, 나남, 2008, p. 292.

하여 독립된 개인으로서 주체성을 회복하려는 몸부림으로 이어질 수 있다. “여성이 말하기 시작하는 것은 스스로를 뿌리째 뜯어내는 행위이며 현기증 나는 도약이며, 몸을 던지고 다이빙하는 행위”임을 주지시킨 이리가레의 주장처럼 분신으로부터 분리되어 광기의 공간에 자신을 내던지는데 주저하지 않는 테레즈의 행위는 남근 지배 사회에 대한 여성 목소리의 보이지 않는 힘을 시사한다.[68]

## 3. 자기 파괴

테레즈의 연극과 침묵을 가부장적 사회로부터의 일탈을 감행하는 수단으로 보았지만 작품은 테레즈의 죽음으로 끝이 나고 이것은 테레즈의 반항이 끝내 실패로 귀결 되는 것을 의미하는 것일까. 우리에게 남은 질문은 그렇다면 이때 테레즈의 죽음을 어떻게 해석할 수 있는가이다. 테레즈가 자진해서 죽음을 선택하는 것은 자기 자신을 스스로 파괴하려는 것과 일맥상통한다. 그런데 이러한 자기 파괴적 성격의 시도는 자살 이전에 로랑의 아이를 유산시키는 장면에서 이미 확인할 수 있다.

> Cinq mois environ après son mariage, Thérèse eut une épouvante. Elle acquit la certitude qu’elle était enceinte. La pensée d’avoir un enfant de Laurent lui paraissait monstrueuse, sans qu’elle s’expliquât pourquoi. [...] Elle ne dit rien à son mari, et, un jour, après l’avoir cruellement

68) 이리가레는 여성의 말하기와 관련하여 페르세포네 신화를 다시 언급한다. 그는 어원의 정지, 근원이나 근본, 혈통을 따르지 않는 이름의 분열이라는 뜻으로 페르세포네를 per se (그녀 자체) + phone (목소리)로 재해석한다. 자신의 모습을 빼앗기고 목소리만 남은 존재인 페르세포네의 언어는 “남근 이성 중심의 생산과 재생산체계 자체가 사라지게” 할 정도의 위력이 있다. 신경원, 앞의 책, p. 176. 재인용.

provoqué, comme il levait le pied contre elle, elle présenta le ventre. Elle se laissa frapper ainsi à en mourir. Le lendemain, elle faisait une fausse couche. (263)
결혼한 지 오 개월 정도 지났을 때 테레즈는 공포에 사로잡혔다. 그녀는 그녀가 확실히 임신했다는 사실을 깨달았다. 로랑의 자식을 갖는다는 생각은 스스로 이유를 묻지 않고도 그녀에게 끔찍한 일이었다. [...] 그녀는 남편에게 어떤 말도 하지 않았고, 어느날, 끔찍한 도발을 감행했다. 그녀는 일부러 그의 화를 돋운 다음 배를 내밀었다. 그녀는 애가 죽었다 싶을 때까지 발로 차게 내버려 두었다. 다음날 그녀는 유산했다.

우선, 테레즈가 일부러 배 속의 아이를 죽이려는 이유는 그 아이가 로랑의 아이이기 때문이다. 테레즈는 공범자인 로랑과 같은 죄책감에 시달리다 서로를 혐오하게 된 사이이기 때문에 일차적으로 로랑의 아이를 원하지 않는다. 이 장면에서 보여주는 어머니로서의 테레즈는 아들을 향한 모성이 가득한 라캥 부인의 모습과 대립된다. 다시 말하자면, 로랑의 아이로 인해 라캥 부인의 뒤를 이어 한 아이의 어머니가 될 가능성을, 그리고 또 한 명의 '부인'으로 불릴 가능성을 애초에 거부하는 것이다. 특히 로랑의 폭력을 의도적으로 온몸으로 받아내기를 주저하지 않는 테레즈의 방식은 다소 파격적인데 여기에서도 역시 적극적인 반항에 대한 테레즈의 강력한 의지를 엿볼 수 있다. 물리적인 공격마저 두려워하지 않는 테레즈의 이런 대범한 행동은 그녀의 의지가 정신적인 차원에서 헛된 육체에 비교될 수 없을 만큼 굳센 것임을 역설한다. 테레즈의 자기 파괴는 자살로 넘어가면서 그 정점을 찍는다. 마지막 동반 자살 장면은 광기의 과정을 세세히 묘사한 여러 챕터에 비해 매우 짧게 서술된다. 게다가 작품의 줄거리 상 테레즈와 로랑의 죽음은 지은 죄에 대한 정당한 대가로 비춰져 이를 다양한 측면에서 조명되지 않은 것이 사실이다. 그러나 테레즈의 여성성을 분석하기 위해서는 테레즈의 죽음이 재평가될 필요가 있다.

Alors, au souvenir du passé, ils se sentirent tellement las et écoeurés d'eux-mêmes, qu'ils éprouvèrent un besoin immense de repos, de néant. Ils échangèrent un dernier regard, un regard de remerciement, en face du couteau et du verre de poison. Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. Ce fut un éclair. Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. (287)

과거를 회상하자, 그들은 끝없고 거대한 휴식과 망각을 바랄만큼 지쳐, 스스로에 대해 구역질을 느꼈다. 그리고 칼과 독이 든 컵 앞에서 마지막 시선, 감사의 시선을 교환했다. 테레즈는 그 컵을 들어 반쯤 마시고 나머지를 로랑에게 내밀었다. 로랑은 단숨에 마셨다. 그것은 하나의 번개였다. 그들은 벼락을 맞은 듯이 서로 포개져 쓰러지고 마침내 죽음 속에서 하나의 위안을 찾았다.

연극과 침묵으로 통하는 광기의 세계를 거쳐 자기 몸을 내주면서까지 자기 파괴를 두려워하지 않았던 이러한 일련의 과정은 끝내 죽음의 세계로 들어서면서 클라이맥스를 장식한다. 이러한 과정은 모두 남성 사회를 거부하고자 하는 테레즈의 일탈 시도를 단계적으로 보여주는 것으로 이 장면은 살아남기 위해서는 진입해야만 했던 남성 사회를 거부하고 차라리 죽음의 세계로 들어서는 테레즈의 마지막 몸부림과 같다. 특히 광기에서 죽음으로 넘어가는 그 순간, 테레즈가 죽음을 '직접' 선택한다는 점이 중요한데 이것은 그녀의 주체성과 또 다시 연결될 수 있기 때문이다. 스스로 죽음을 결정했다는 사실은 바로 라캥 부인, 로랑을 비롯해 자신을 둘러싼 남성 중심 사회로부터의 완전한 탈주를 위한 것이라는 점에서 테레즈의 죽음을 보다 긍정적으로 해석할 수 있는 여지를 마련한다.

La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille. [...] Et, pendant près de douze heures, jusqu'au lendemain vers midi, Mme Raquin, roide et muette, les contempla à ses pieds, ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasant de regards lourds. (287)
젊은 여인의 입은 남편의 목에 있는 흉터에 부딪혔다. 그것은 카미유가 이로 물어뜯어 생긴 상처였다. [...] 그리고 다음날 정오경까지 약 열두 시간 동안, 뻣뻣하고 말하지 못하는 라캥 부인은 발밑의 이들을 바라보았는데, 이것은 그녀의 눈을 만족시킬 수도, 무거운 시선으로 부수어 트릴 수도 없었다.

죽은 테레즈의 몸을 바라보는 라캥 부인의 시선은 이제껏 테레즈의 죽음이 긍정적으로 해석될 수 없었던 이유이다. 로랑의 목에 남아 있는 카미유의 흔적으로 돌아가는 테레즈는 죽는 순간까지 카미유의 이미지, 즉 남성사회로부터 벗어날 수 없는 여성의 이미지를 끝내 버릴 수 없음을 의미하는 듯하다. 또한 라캥 부인의 시선 역시 죽은 테레즈의 곁에 남아 테레즈의 일탈 시도를 무력하게 만드는 것처럼 보인다.

그럼에도 불구하고 우리가 테레즈의 죽음을 긍정적으로 파악할 수 있는 것은 이 장면에서 로랑과 라캥 부인이 함의하는 남성 중심 사회의 몰락을 확인할 수 있기 때문이다. 이 젊은 여성의 입술은 남편의 흔적에 낭만적이거나 관능적으로 닿기 보다는 세게 "부딪히고heurter"있다. 두 이미지의 세찬 충돌은 테레즈의 몸이 쓰러져 누워 있음에도 불구하고 가부장적 회귀를 거부하고 마지막 발악을 보여주고 있음을 의미한다. 끝까지 몸부림치는 테레즈와 달리 라캥 부인은 여전히 "말도 못하고muette" "움직이지도 못한 채roide" 앉아 있다. 살아 있는 것이라고는 라캥 부인의 "무거운 시선regards lourds"뿐인데 부인의 모습은 사실상 살아 있지만 결코 어떠한 힘을 발휘할 수 없는 동상과 같다. 다시 말해, 테레즈를 쳐다보는 라캥 부인의 시선은 남아 있지만 이것이

실은 무력하다는 점에서 자기 파괴의 마지막 선택인 테레즈의 자살을 바라보고 있어야 하는 남성 담론의 수동성으로 바꿔 말할 수 있을 것이다.

로랑은 테레즈를 때리고 감시하는 등 여러 가지 시도를 통해 광기의 고통에서부터 벗어나기 위해 몸부림치지만 끝내 이른바 반(半)선택적으로 죽음을 선택한다는 점에서 개인의 자살로 잠정 지을 수 있다. 이에 반해, 가부장적 사회에 대항하는 여성 인물의 반항의 의미에서 테레즈의 죽음을 이해한다면 그녀의 죽음은 사회의 일면을 고발한다는 점에서 보다 입체적인 해석이 가능하다. 결과적으로 남성 담론의 부분적인 해체의 가능성을 시사하는 작품의 마지막 장면에서 비장미를 발견할 수 있게 된다.

# 결 론

19세기는 인간에 대한 새로운 관점을 불러일으킨 프로이트, 다윈을 거쳐 인간의 육체, 즉 실존 그 자체에 중요성이 부각되었던 시기이다. 사회적으로는 제2 제정의 시작으로 새로운 지배계층인 부르주아의 도약이 두드러졌으며 건설과 사업을 명목으로 상업이 크게 발전했지만 한편 물질주의나 개인소외와 같은 폐단이 팽배하게 된다. 당시 원죄의 뿌리가 되는 이브의 이미지[69] 대신 여성의 새로운 이미지, 다시 말해 성모 마리아와 같은 너그러운 어머니의 이미지, 성스러운 천사의 이미지가 다시 각광을 받게 된 이유에는 이러한 무질서 속에서 사회를 바로잡기 위한 부르주아 계층의 계획된 의도가 깔려있었다.[70] 사실 이와 같은 여성의 상반된 이미지는 초기 그리스도교의 시작과 함께 유럽 전역에서 아주 오랜 시간에 걸쳐 고착화된 이미지이다. 피그말리온 신화를 문학적 원천으로 받아들인 19세기 유럽 문학은 이내 남성을 창조자로서, 그리고 여성을 창조된 대상(objet)으로 남성의 욕망을 채울 수 있는 존재로 만드는데[71] 이는 곧 아내를 한 명의 남자(남편)와의 감정적, 육체적 결합의 대상으로 보는 당시 사회적 요구와 상통한다. 졸라는 자

69) 도덕적으로 타락한 이브의 이미지는 정통 그리스도교 학자들에 의해 곧 세상 모든 여성의 이미지와 등가관계가 된다. 새로운 여성의 이미지 만들기의 일환으로 대두된 성모 마리아의 이미지는 사실 구체제때부터 시작되었고, 한 동안 많은 예술가와 시인에게 영감의 원천이 되며 예술적, 문화적, 사회적 운동의 발전을 일으키게 된다. 샤를르 드바쉬, 장마리 퐁티에, 『프랑스 사회와 문화Ⅱ』, 김형길 등 역. 서울대학교 출판부, 2004. p. 313.

70) Jean Borie, *Le tyran timide ; le naturalisme de la femme au XIXe siècle*, Klincksieck, 1973. p. 15-52.

71) "그 신화는 남성이 곧 성적으로 지배적인 창작자라는 관념을 훌륭하게 구현한다. 남성-예술가는 생명이 없는 물질로 자신에게 이상적인 성적 대상, 즉 자신의 욕망이 그대로 투영된 여성을 만드는데 성공한다." 스티븐 컨, 『문학과 예술의 문화사 1840-1900』, 남경태 옮김, humanist, 2005. p. 235.

신이 작가로서 인물들을 제시하는 방식에 대해 과학적인 논리 앞에 어떠한 비판도 불가능하다고 단언한다. 그럼에도 여성성의 문제를 제기할 수 있는 이유는 이때 졸라가 이야기하는 과학마저 사실 역사와 사회를 지배하는 이러한 거대한 담론의 일부라는 사실을 전제로 하기 때문이다.

테레즈는 단순히 그녀가 남성이 아닌 여성, 특별히 알제리 어머니에게서 태어난 여성이라는 사실에서부터 그녀의 동물성이 근거한다. 다시 말해, 테레즈와 로랑이 함께 죄를 지었다고 해도 테레즈가 여성이기 때문에 그녀의 부도덕한 행각에 초점을 둔 독자들로 인해 이 작품은 여지없이 비판을 받게 된다.[72] 그 이유로 우리는 작품 속에 나타난 인물들이 성별에 따라 어떤 차이를 보이는지 우선적으로 확인할 필요가 있었다.

1장에서는 작품에서 찾아볼 수 있는 남성 중심적 담론에 집중하였다. 테레즈를 포함하여 작품 속 등장하는 전반적인 여성 인물들이 이러한 남성 사회로부터 어떠한 양상의 억압 아래 나타나고 있는지 살펴보았다. 2장에서는 여성 인물에 대한 분석의 대상을 테레즈와 라캥 부인으로 한정시켰고, 남성과 여성의 사회적 권력 구조가 두 여성 인물의 관계 속에서 동일하게 반복되고 있음을 확인하였다. 남성적 어머니 라캥 부인으로부터 혹은 잡화점이라는 공간으로부터 탈주하고자 하는 테레즈의 욕망을 억압에 대한 일탈의 시도로 보고, 이 과정 속에서 이러한 시도들이 어떤 식으로 점진적으로 확대되는 의미를 가질 수 있는지 마지막 3장에서 살펴본 바 있다.

여성성을 중심으로 한 작품 속 여성 인물들에 대한 새로운 해석의

---

72) 특히 이 작품에 대해 루이 윌바크는 “타락한 문학”이라며 크게 비판한 바 있다. 1868년 1월 23일 『피가로』지에 실은 기사는 다음과 같다. “[...] Thérèse Raquin, tous ces fanômes impossibles qui suintent la mort, sans avoir repiré la vie, qui ne sont que des cauchemars de la réalité. Louis Ulbach, ”La littérature putride,“ in Emile .Zola, *Thérèse Raquin*, édition présentée et annotée par Robert Abirached, Gallimard, 2001. p. 320.

과정은 역설적으로 성 차별을 인정하고 성별에 대한 기존의 이데올로기로부터 완벽하게 자유로울 수 없다는 한계점을 가지고 있다. 또한 작가는 연극을 통해 반항하는 테레즈를 만들어냈지만 이때의 연기가 남성 사회에 필연적인 여성의 일탈 도구라는 점에서 결국 남성 작가의 방법론에 대해 제기할 수 있는 문제로 다시금 회귀한다. 여성성에 대한 연구가 남성과 여성이라는 성별 사고가 오랜 시간 축적된 사회와 역사로부터 자유롭기는  한계가 있다. 뫼비우스의 띠처럼 해석과 한계가 반복된다는 점이 여성 인물 연구와 관련해서 많은 비판을 받은 지점이기도 하다.

그럼에도 불구하고 테레즈에 대한 새로운 해석의 가능성은 이후 졸라가 『루공-마카르 총서』를 통해 다양한 여성들의 유형을 보여주고, 여성 인물과 여성성에 대한 진보적인 시각을 암시하는 일종의 발판이 될 수 있다는 점에서 의의를 지닌다. 작중 인물에 대한 연구는 시대와 그 시대를 살아가는 인물간의 유기적 관계를 이유로 단순히 사회의 이데올로기 속에서 인물을 바라보려는데 그치지 않고, 보다 입체적인 관점에서 인물을 다시 분석하는 작업이 요구된다. 매 시간 유동적으로 변화하는 거대한 시간 속에 살아가는 인간 자체에 대해 끊임없이 질문과 비판을 던지는 것이 가치 있는 문학 연구이기 때문이다. 이러한 점에서 앞으로도 졸라문학에 등장하는 수많은 여성 인물들을 다각도에서 접근해 보려는 시도를 기대하는 바이다.

# 참고문헌

## 1. 에밀 졸라의 작품

*Thérèse Raquin*, édition publiée sous la direction de Matthieu Baumier, Pocket, 2004.

*Thérèse Raquin*, Dossier Thématique : La force du regard, Le livre de poche, Les classiques pédago, 2017.

『테레즈 라캥』, 박이문 옮김, 문학동네, 2009.

## 2. 졸라 관련 연구서 및 논문

BECKER Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, 1895. *Zola, le saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

BELLALOU, Gaël, *Regard sur la femme dans l'oeuvre de Zola,* Les Presses du midi, 2006. p. 58-59.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, "Thérèse Raquin, ou le péché originel", In: *Littérature*, N.23, 1976. Paroles du désir. pp. 94-101.

, L'Eros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé, Klincksieck, 1977.

BORIE, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Aux

Editions du Seuil, 1971.

, *Le tyran timide ; le naturalisme de la femme au XIXe siècle*, Klincksieck, 1973.

D.KAMINSKAS, Jurate, "Thérèse Raquin et Manet: harmonie en gris, American Association of Theachers of French", *The French Review*, Vol. 57, No.3 (Feb.,1984), pp. 309-319.

PHILIP, Walker, "The Mirror, The window, and The Eye in Zola's Fiction", In: *Yale French Studies*, No. 42, Zola (1969), pp. 52-67.

NAOMI, Schor, "Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité", *Romantisme*, No. 13-14, (1976), pp. 183-196.

MALLET, J-D, *Thérèse Raquin*, Paris: Hatier, 1999.

MENARD Sophie, "Les créances du roman: le revenant dans *Thérèse Raquin*", www.revue-analyse.org, vol.9, n.1, hiver 2014.

, "Les fantômes nuptiaux chez Zola", *Romantisme*, 2010/3 (n.149), p. 97-110.

, "Jusqu'à ce que le mort nous sépare", *Ethnocritiaue du revenant dans Thérèse Raquin*, Poétique 2012/4 (n.172), pp. 441-455.

MITTERAND, Henri, *L'histoire et la fiction*, PUF, 1990.

, *Le regard et le signe Poétique du roman réaliste en naturaliste*, PUF 1987.

, *Zola et le Naturalisme.* Paris: PUF, 1986.

KRAKOZSKI, Anna, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Edition, A.-G. Nizet Paris, 1974.

WATROBA, Maria, “Thérèse Raquin: Le naturalisme entre mensonge et vérité”, *Romantisme*, 1977, No. 95. Romans. pp. 17-28.

VAN WETTUM, Imke, *La construction de la Féminité dans* Thérèse Raquin *et* La Curée *d'Emile Zola*, Université de Leyde, 2016.

Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Emile Zola*, Robert Laffont, 1993.

김길훈, 「테레즈 라캥에 숨겨진 여성의 욕망」, 『한국프랑스학논집』 제 71집, 2010, pp. 31-45.

이인숙, 「테레즈 라캥에 나타난 모녀관계 환상의 서사」, 『프랑스학연구』 제 74집, pp. 119-221.

정명환, 『졸라와 자연주의』, 민음사, 1966.

조성애, 「에밀 졸라의 『루공 가의 재산』 : 가족 소설에 내재된 어머니상」, 『불어불문학 연구』 제 50집.

## 3. 기타

BERGER, John, *Ways of seeing*, Penguin, 1972.

BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros,* Nathan, 1997.

BROOKS, Peter, *Body Work*, Havard University Press, 1993.

CAMPBELLE, Emma and MILLS Robert, *Troubled Vision*, Palgrave Macmillan, 2004.

Christian, Demoulin, “Sartre, de la mauvaise foi à l'hontologie”, *L'en-je lacanien* 2004/1 (n.2), p. 129-148.

DARWIN, Carles, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871.

DAUPHIN, Cecile et FQRGE, Arlette, *De la violence et des*

*femmes*, Editions Albin Michel, S.A., Paris, 1997.
FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, coll 《folio》, 1989.
IRIGARAY, Luce, É*tique de la Différence sexuelle*, Les Édition de Minuit,1984.
, *Je, tu, nous*, Grasset, 1990.
IRIGARAY, Luce, WHITFORD, Margaret, *The Bodily Encounter with the Mother*, Cambridge, 1991.
SCHOR, Naomi, *Breaking the Chain*, Columbia University Press, 1985.
TANNER, Tony, *Adultery in the Novel*, The Johns Hopkins University Press, 1979.
PERROT, Philippe, *Le corps féminin*, Edtion du Seuil, 1984.
PETRA, Sandy, Anna-nana-nana, Identité sexuelle; écriture naturaliste, lectures lesbiennes, 1995(69).
MARZANO, Michela, *La philosophie du corps*, PUF, 2007.
KHOURY, Maurice, "D'un regard regardé", In: *Reveu française de psychanalyse* 2005/2 Vol. 69, p. 459-478.
W.MORGAN, William, *Feminism and Literary Study; A Reply to Anette Kolodny*, Critical Inquiry, 1976.
막스 베버, 『프로테스탄티즘의 윤리와 자본주의 정신』, 박성수 옮김, 문예출판사, 1996.
미셸 푸코, 『감시와 처벌: 감옥의 역사』, 오생근 역, 나남출판사, 1995.
, 『광기의 역사』, 이규현 옮김, 오생근 감수, 나남출판사, 1999.
박정자, 『시선은 권력이다』, 기파랑, 2008.
변광배, 『장 폴 사르트르 시선과 타자』, 살림, 2004.
샤를르 드바쉬, 장마리 퐁티에, 『프랑스 사회와 문화Ⅰ』, 김지은 등

역. 서울대학교 출판부, 2004.
샤를르 드바쉬, 장마리 퐁티에, 『프랑스 사회와 문화Ⅱ』, 김형길 등 역. 서울대학교 출판부, 2004.
섀리 엘 서러, 『어머니의 신화』, 박미경 옮김, 까치, 1995.
송기정, 『광기, 본성인가 마성인가』, 이화여자대학교출판부, 2011.
스티븐 컨, 『문학과 예술의 문화사 1840-1900』, 남경태 옮김, humanist, 2005.
신경원, 『니체 데리다 이리가레의 여성』, 소나무, 2004.
엘렌 식수, 카트린 클레망, 『새로 태어난 여성』, 이봉지 옮김, 나남, 2008.
엘리자베트 바댕테르, 심성은 옮김, 『만들어진 모성』, 동녘, 2009.
장 벨맹-노엘, 『문학 텍스트의 정신 분석』, 최애영, 심재중 역, 동문선, 2001.
줄리아 크리스테바 외, 『페미니즘과 문화』, 문예출판사, 1995.
최동현, 임명진, 『페미니즘 문학론』, 한국문화사, 1996.
피터 브룩스, 『육체와 예술』, 이봉지, 한애경 역, 문학과 지성사, 2000.

# Résumé

## Des formes de l'oppression féminine et l'émancipation de la femme

### Une étude sur *Thérèse Raquin* d'Emile Zola

Sujin PARK
Département de langue et littérature françaises
Université nationale de Séoul

Cette étude vise à identifier l'oppression féminine dans *Thérèse Raquin* d'Emile Zola, en se concentrant sur l'analyse du personnage de Thérèse dans une perspective plus variée, et propose une interprétation de la trajectoire de Thérèse comme processus d'émancipation.

Zola donne aux deux personnages, Thérèse et Laurent, un tempérament animal, pour prouver scientifiquement les conséquences inhérentes à une situation particulière. Il explique la nature paresseuse du personnage masculin (Laurent) par ses origines paysannes, qui lui font poursuivre des loisirs économiques chez les bourgeois. D'autre part, Zola fait de la nature passionnée de Thérèse un héritage génétique, transmis par sa mère algérienne.

De cette façon, nous pouvons constater qu'à divers endroits de

l'œuvre, la description ou le rôle du personnage féminin sont liés à l'image négative de la femme, qui prend racine au sein de la société. En d'autres termes, même si Thérèse et Laurent sont tous deux des criminels, l'immoralité de Thérèse se distingue de celle de Laurent au niveau social parce qu'elle est une 《femme》. Cela doit être vu comme la conséquence de ce que le regard d'un écrivain masculin vivant dans une société centrée sur l'homme est déjà porteur de préjugés discriminatoires à l'égard des personnages féminins.

Dans la première partie, nous analysons comment l'oppression des personnages masculins ou de la société masculine envers les personnages féminins est incarnée dans l'œuvre. Zola a pour projet de montrer l'image d'《un homme puissant》 et d'《une femme inassouvie》 selon le tempérament défini pour les deux figures, mais le récit est articulé autour des préjugés dominants d'une société masculine. Nous examinons en particulier dans la relation conjugale entre Thérèse d'une part, et Laurent ou Camille d'autre part, le désir des hommes de diriger par le corps, par l'étreinte des bras et des mains. Nous étudions ensuite les limites du regard féminin en tant que sujet ou objet par rapport au sujet du regard.

Dans la deuxième partie, nous nous concentrons sur les deux personnages féminins, Thérèse et Madame Raquin. Nous voyons le rôle et la relation entre les deux personnages se dérouler dans un seul espace qu'est la boutique et maison familiale nommée «Thérèse Raquin». Leur féminité est ainsi étroitement liée dans un espace intérieur spécifique et isolé du monde extérieur. Malgré l'image générale de Thérèse comme corrompue par le vice véhiculée dans

l'oeuvre, elle est la seule femme dans la maison qui a perdu son identité, et apparaît impuissante et passive. Elle tient donc un rôle de femme dominée vis-à-vis de la mère masculine qu'est Madame Raquin. La rapport de domination établie entre les personages féminins au sein du foyer familial montre ainsi comment les schémas relationnels de la société patriarcale sont assimilés et mê me intériorisés par les femmes elles-mêmes.

La dernière partie porte le focus sur le désir d'émancipation de Thérèse. L'acte de Thérèse, qui a un sens déviant, commence par une simple confession des mensonges de sa vie, mais se développe progressivement pour résister activement et même rejeter habilement les ordres de Madame Raquin. Cela peut être considéré comme faisant partie d'un effort pour protéger ses propres désirs cachés derrière cette femme par l'action au delà le mensonge. La folie apparaît finalement comme l'ultime recours pour entrer dans un espace où le langage et l'ordre masculins n'existent pas. Enfin, l'avortement et le suicide qui peuvent être considérés comme l'aboutissement du processus d'autodestruction, représentent le dernier et sublime affront de la femme au joug masculin.

Cette étude est significative en ce qu'elle porte l'attention sur le caractère féminin de 《Thérèse Raquin》, au contraire des recherches existantes qui avaient tendance à confiner le personnage de Thérèse à son image négative.

**Mots-clés:** Emile Zola, 『Thérèse Raquin』, féminité, l'oppression féminine, l'émancipation de la femme.

**Numéro d'étudiant:** 2015-20058