

# 소설 『마농 레스코』와 클로드 소테의 영화에 나타난 정염의 양상

오 정 민(서울대학교)

서론  
본론

1. 『마농 레스코』에서 본 정염의 표출과 그 이면
  - 1.1. 정염의 표출
  - 1.2. 정염 표출의 이면
2. 소테의 세 영화에서 구현된 정염의 억제와 그 이면
  - 2.1. 정염의 억제
  - 2.2. 정염 억제의 이면 - 정염이 존재함
3. 문자언어와 영상언어로 구현된 정염
  - 3.1. 『마농 레스코』에서의 내적 초점화와 소테 영화에서의 동일시
  - 3.2. 극한으로 치달지 않는 절제와 자연스러움 - 프레보와 소테의 스타일

결론

## 서론

만키비츠Mankiewicz는 남자와 여자 사이의 관계를 다룬 것이 가장 아름다운 주제라고 말한 바 있다. 클로드 소테Claude Sautet는 그의 마지막 세 영화에서 순수 정제의 형식미로, 남녀의 사랑이 진전되어 가는 과정을 묘사하였다. 흔히 정염passion에 사로잡힌 상태는 숙명적인 영혼들이 신에게 선택된 표적이라고 한다. 아베 프레보Abbé Prévost는 사랑의

정염이 등장인물을 수렁으로 몰고 가는 모습을 보여주지만, 그로 인한 구속이나 비행보다는 미덕이나 품성을 돋보이도록 하였다.

1924년에 태어나 2000년에 작고한 소테는 총 14여 편의 영화를 남겼는데, 그 중 마지막 세 작품—〈나와 함께 며칠을 *Quelques jours avec moi*〉(1988), 〈금지된 사랑 *Un cœur en hiver*〉(1992), 〈넬리와 아르노씨 *Nelly et Monsieur Arnaud*〉(1995)—은 이전의 영화들(전혀 다른 각 사회계층 출신들이 모여 신뢰와 우정의 그룹을 형성하거나, 프랑스 중산층 남녀의 직업적, 감정적 위기를 그림)과 연계가 전혀 없지는 않으면서도 남녀관계에 대해 어느 정도 비판적인 시각을 보여준다. 즉 정제된 고전미 *classicisme*의 미장센을 통하여 인물들과 상황을 객관적으로 표현하면서도 전달력이 강하게 표현되는 감정과 심리는 언제나 차가움과 고통으로 표현되어 있어 그것들의 관계는 모순되어 있다.

사랑의 정염이 주인공의 불투명한 성격이나 상황으로 인해 결별을 초래하는 소테 영화의 경우와는 정반대로, 물불을 가리지 않고 정염 그 자체에 몰입하는 경우의 한 예로서 우리는 『마농 레스코』를 택하였다. 이러한 선택은 소테의 영화에서 보이는 정염의 억제, 우울적 성향과, 문학에서 나타난 정염의 표출이라는, 서로 반대되는 성향을 비교하기 위한 것이다. 억제와 표출이라는 인간 심리의 두 면—정염이 전제되었다는 점에서 우리는 그것은 동전의 앞뒷면과 같이 연결되어 있다고 본다—이 어떠한 양상으로 전개되는지를 살펴볼 때, 바로 내향성(억제)-외향성(표출)이라는 두 면의 근원이 되고 있는 정염의 정체가 더욱 잘 드러날 수 있으리라 생각하기 때문이다.

## 본 론

### 1. 『마농 레스코Manon Lescaut』에서 본 정염의 표출과 그 이면

#### 1.1. 정염의 표출

소설의 주인공 데 그리유는 사랑을 위해서 맹목적으로 불행과 역경과 방랑을 서슴치 않는다. 그는 우수한 자질과 재산, 품성, 미래가 있음에도 불구하고 정염으로 인하여 그 모든 것의 희생을 감수하는 불행에 빠지며, 그러한 자신을 의식하면서도 어쩔 수 없이 매순간 주어진 구제책과 선처들을 외면한다. 여기서 우리는 소테의 세 영화(〈나와 함께 며칠을〉, 〈금지된 사랑〉, 〈넬리와 아르노씨〉)의 주인공들과는 반대된 심리성향으로서, 정염을 따라 끝까지 치닫는 모습을 본다. 마농은 데 그리유에게 고귀하고 섬세하며 숭고하고 완전무결한 존재이다. 자신을 유혹하는 남자와 떠난 후 여러 정사를 거쳐 돌아왔음에도 불구하고 마농은 천사처럼 순수해 보이기만 할 정도다. 이 부분이 소테 영화의 남 주인공들의 모습과 어떻게 반대되는지에 대해서는 2장에서 다시 논의할 것이다.

마농의 매력은 모든 묘사를 초월할 정도로 부드럽고, 세련되고 상냥할 뿐 아니라 그녀의 모습 전체가 환희의 대명사로 나타난다. 데 그리유의 이러한 모순적 심리에 대해서는 다음과 같은 설명이 타당해 보인다. “특히 이해하여야 할 점은 내적 자질이며 심리적으로 설명하는 것이 가장 적절할 것이다. 감정적인 면에서 마농의 성격을 규정짓는 것은 바로 데 그리유가 갖는 사랑의 절대적 자질이어서 그것은 신비주의로까지 격상된다. 그렇기에 자신의 이기적인 자아는 희생되어 자신을 위해 존재하는 것이 아니라 마농을 위한 사랑 그 자체를 위해 존재한다. 그 사랑은 최고의 가치이기에 지상의 모든 우연적인 일들은 사라지고

순수하고 배타적인 정염의 세계에 존재하는 것이다.”<sup>1)</sup>

또한 마농의 머리칼이나 눈의 색이 어떤지 마농의 외관을 분명히 지시해 주는 대목은 없다. 중요한 것은 바로 데 그리유의 심리이기에 마농만이 중요하며, 마농만이 모든 사건의 핵심이 되는 것이다. 두 사람은 우연히 만남을 거듭할 때마다 정염이 불붙는 상태에 빠지고, 그런 상태는 결국 두 연인뿐만 아니라 그 희생자들까지도 고통과 파멸 속으로 몰고 간다.

데 그리유는 마농의 아름다움에 반해 끊임없이 찬양하며<sup>2)</sup> “그녀는 모든 영광, 행복, 재산을 대신한다”고 말한다.<sup>3)</sup> 게다가 남주인공은 자신의 감수성을 신으로부터 선택된 표지라고 의식하며, 자신의 운명이 비극적으로 부당한 것임을 확인한다: “심장이 이렇듯 특수하게 요동치는 힘을 경험할 줄 아는 인간은 별로 없다. 범부들은 다섯 혹은 여섯 가지의 정염만을 느낄 뿐이며 그 안에서 자신들의 인생이 영위되며 모든 움직임이 축소된다. 거기서 사랑과 증오, 쾌락과 고통, 희망과 두려움을 빼면 그들이 느낄 수 있는 것은 거의 없다. 그러나 보다 고귀한 인간들은 수천가지 다양한 방식으로 동요될 수 있어서, 그들은 다섯 가지 이상의 감각을 지녔기에 자연의 일반적 한계를 초월하는 사고나 감각을 지닐 수 있는 것이다. 그들은 그렇게도 위대한 감정을 지녔기에 천함도 사라지고 아무것도 부러워할 것이 없다. 그렇기에 그들은 경멸과 조롱에 고통받으며, 수치마저도 격렬한 정염의 표현의 일부가 되는 것이다.”<sup>4)</sup>

---

1) Paul Hazard, *Études critiques sur “Manon Lescaut,”* The University of Chicago Press, 1929, p. 79.

2) “L’amour m’a rendu trop tendre, trop passionné, trop fidèle et, peut-être, trop complaisant pour les désirs d’une maîtresse toute charmante (사랑은 나로 하여금, 너무나도 사랑스런 연인으로 향한 욕망에 지나치게 부드럽고 정열적이며 충실하고 관대하도록 만들었지요)”, Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Librairie Générale Française, 1972, p. 172.

3) “Elle me tient lieu de gloire, de bonheur et de fortune.”, *ibid.*, pp. 114-115.

정염의 관능성은 종교적 감정과 기이하게 얽히기까지 한다. 정염의 축가는 소설이 한 장 한 장 넘어감에 따라 절대의 상태와 같은 지배적 성격을 보여준다. 처음에 마농을 보았을 때부터 데 그리유는 운명적 사랑의 힘과 불행에 불가항력적으로 끌려들어 가는 자신을 느낀다. 감정이 끓어오르기 쉬운 소년의 작은 과실처럼 보였던 것이 어떠한 권위나 이성, 의지보다도 강렬한 것임이 판명되고 그로 인한 과오는 돌이킬 수 없이 운명적인 것이 되고 만다. 데 그리유의 정염은 배신당하고 수모를 당하면서도 마농을 숭배하지 않을 수 없을 정도로 그 외재화의 극치에 달한다. 여기서 우리는 특히 '외재화'의 개념에 주목해야 할 것이다. 외재화란 프로이드의 '억압refoulement' 개념과는 반대로, 감정을 억압하지 않고 표출한다는 의미에서 사용한 것이다. 2장에서 보게 될 소테 영화의 남주인공들은 이러한 외재화와는 거리가 멀기 때문이다.

소테 영화의 내향적이고 상대방에게 거리를 두는 주인공들과는 달리, 데 그리유 뿐만 아니라 마농도 자신의 정념을 적극적으로 외재화한다. 그녀는 충실성 *fidélité* 이란 육체가 아닌 마음에 있다고 본질주의를 주장하며 사랑을 진지하게 강조한다.<sup>5)</sup> 그러나 그녀는 자신을 유혹하

4) "Il y a peu de personnes qui connaissent la force de ces mouvements particuliers du cœur. Le commun des hommes n'est sensible qu'à cinq ou six passions, dans le cercle desquelles leur vie se passe, et où toutes leurs agitations se réduisent. Otez-leur l'amour et la haine, le plaisir et la douleur, l'espérance et la crainte, ils ne sentent plus rien. Mais les personnes d'un caractère plus noble peuvent être remuées de mille façons différentes; il semble qu'elles aient plus de cinq sens, et qu'elles puissent recevoir des idées et des sensations qui passent les bornes ordinaires de la nature; et comme elles ont un sentiment de cette grandeur qui les élève au-dessus du vulgaire, il n'y a rien dont elles soient plus jalouses. De là vient qu'elles souffrent si impatiemment le mépris et la risée, et que la honte est une de leurs plus violentes passions.", *ibid.*, p. 80.

5) "J'ai été légère et volage, et même en vous aimant éperduement, comme j'ai toujours fait, je n'étais qu'une ingrante.(나는 가볍고 변덕스러웠어요. 당신을 열렬히 사랑할 때에도 - 항상 사랑해 왔지요 - 나는 배은망덕했어요)", *ibid.*, p. 199.

는 부농과 함께 떠남으로써 데 그리유를 배신하고 그를 사기꾼, 기동서방으로 둔갑시키는가 하면 감옥살이를 하도록 하며 슬픔으로 짓누른다. 그러나 팜므 파탈 *femme fatale*로서 그녀의 매력은 데 그리유로 하여금 한시도 그녀를 사랑하지 않을 수 없도록 한다. 차갑고 불확실한 스테판(<금지된 사랑>의 남자주인공)과는 정반대로, 데 그리유는 위험한 생의 고통을 감내하는, 거의 종교에 가까운 열정으로 사랑을 표현한다: “오, 신이시여, 라고 나는 말했지요. 나는 당신에게 더 이상 아무것도 바라지 않습니다. 마논의 마음을 확신합니다. 그녀가 편안하고 행복하기를 바랐는데 그렇습니다. 지금도 나는 그 사실을 확신하지 않을 수 없습니다. 그 점이 바로 제게 있어 지고의 축복입니다.”<sup>6)</sup>

이렇듯 소설 『마논 레스코』에서 사랑은 고귀한 정열의 원동력이 되어, 사랑에 빠진 남자의 모든 고귀한 에너지를 동원시킨다. 마지막으로 이미 언급한 스테판의 대화를 인용해 봄으로써, 사랑에 대한 견해를 펴려할 때 드러나는 그의 성향을 살펴보자. 이는 2장에서 발전될 내용이 어느 정도로 데 그리유의 심리와 대조되는지를 알기 위해서이다.

스테판: 카미유가 드디어 나를 싫어하기 시작하는 것 같아.

엘 랜: 그래서 그 점이 어떤 쾌감을 안게 해준다는 것이지?

- 그건... 흥미로운 여정이지.

- 그래서?

- 이 책들의 4분의 3이 사랑의 감정을 다루고 있다고 생각하니 웃겨. 기차역 가판대의 소설이나 문학 작품에서나... 요리책에서도 사랑의 언어를 이용하고 있으니 너무 범람하고 있어.

- 그게 외설스럽다는 거야?

- 아니, 씹여졌을 때는 아주 아름다울 때가 많지.

6) “O Dieu! m'écriai-je, je ne vous demande plus rien. Je suis assuré du cœur de Manon. Il est tel que je l'ai souhaité pour être heureux; je ne puis plus cesser de l'être à présent. Voilà ma félicité bien établie.”, *ibid.*, p. 200.

매우 신중하고 분석적이며, 계산가이고 냉정한 사람인 스테판은 카미유를 심리적으로 동요시킨 후에 그러한 변화를 즐기는 복합적 성격의 젊은이로 그려지고 있다. 그러나 이러한 인물의 복합적 면모를 보여준 것과는 달리, 소설 『마농 레스코』에서는 사랑의 정열이야말로 인간적 행위의 고귀성을 불러일으키며 심지어는 그 행위가 비천하게 나타날 때마저도 고귀한 것으로 표현되고 있다.

## 1.2. 정열 표출의 이면

미덕과 악덕, 좋은 감정과 나쁜 행위들이 모순적으로 오가는 사랑 속에서, 정열의 대상인 마농은 과장법에 의해 극도로 불가항력적인 매력적 존재로 찬양되고 있다. 사막에서 죽어갈 때, 마농은 데 그리유의 사랑이 얼마나 위대한지에 눈을 뜬다. 프레보는 사랑하는 여인의 임종 순간을 훌륭하게 묘사하고 있어, 그 부분은 부드럽고 깊이 있는 시처럼 느껴진다.

그러나 정열의 외재화 곳곳에 친구 티베르지의 미덕이나 신학적 토론, 신부복, 사원과 수도사의 묘사들이 차지하는 비중은 의외로 커 보인다. 이는 앞서 말한 “열정의 감정이 종교적 감정과 얽혀 있다”는 지적과도 통한다.

또한 정열의 표출이 지배적인 작품 안에서, 정열이 이야기하는 악덕이 완전히 무시되어 있는 것은 아니다.: “내가 악도를 맹목적으로 따르는 중에도 하늘은 나를 참아주는 인내를 보여주었어요. 그리고 선으로부터 등을 돌리는 순간 가장 가혹한 징벌이 생겼어요. 이렇게 불길한 사건을 끝까지 이야기할 힘이 모자랄까봐 두렵습니다.”<sup>7)</sup> 악덕은 이렇게

---

7) “Il m'avait souffert avec patience tandis que je marchais aveuglément dans la route du vice, et ses plus rudes châtements m'étaient réservés lorsque je commençais à retourner à la vertu. Je crains de manquer de force pour achever le récit du plus funeste événement qui fut jamais.”, *ibid.*, p. 203.

자각되어 있는 것이다.

소테 영화의 남주인공들이 정염의 억제, 두려움의 이면에 심오하고 강렬한 감정을 지니고 있는 것과는 반대로, 데 그리유는 모든 것을 회생해가면서 정염에 빠지지만 한편으로는 종교적인 평정애로의 갈구나 신학적 사유가 그의 내면의 한 부분을 차지하고 있는 것은 사실이다. 전자는 전반적인 억제에도 불구하고 강렬한 정염의 경우이고, 후자는 강렬한 정염에도 불구하고 심리적 후퇴를 미약하게나마 보이는 경우이다. 이런 점에서 그들은 정염의 억제와 표출 두 방향 중 어느 한 쪽으로 행동을 하지만 그 결과적인 행동과는 다르게, 심리적으로는 그 반대되는 성향도 함께 존재한다는 것이다.

우리는 이러한 심리적 표출/억압의 현상을, 같은 원인이 두가지 다른 방향으로 발달된 현상으로 보며, 프로이드 정신분석학에서의 사디즘/마조히즘, 열증manie/공포phobie 등과 같은 성격으로 이해할 수 있다. 사디즘/마조히즘의 경우에는 가학의 대상이 전자는 타인에게로 향해 있고 후자는 자신에게로 향해 있지만 둘 다 학대라는 뿌리에서 갈라진 두 가지에 지나지 않는다. 그러므로 학대라는 근원 자체가 없다면 그 증상도 사디즘이건 마조히즘이건 없어진다. 열증manie/공포phobie의 경우에도 마찬가지로 그 뿌리는 욕망으로서, 외재화된 경우가 마니아이며 욕망의 억압으로 인한 결과가 공포증이다. 원인이자 뿌리로서의 욕망 자체가 녹아들면 열증이나 공포증도 치유될 수 있다. 물론 공포나 마니아의 대상이 무엇이며 그 원인을 알기까지는 여러 작업이 필요하겠지만, 이 점은 본 원고의 주 과제가 아니다.

우리가 다루고 있는 정염의 표출/억압은 그러한 심리기제의 발현양태이다. 『마농 레스코』와 소테의 영화에서, 정염의 ‘반대되는’ 성향을 다룬다고 강조할 때 바로 위의 사실을 염두에 두어야 한다. 그런데 우리의 작업에서는 정염에 심리적, 철학적 성찰은 이 정도로 해 두고, 다만 정염이 문자언어로 그리고 영상언어로 어떻게 표현되어 있는지에



초점을 맞추어 볼 것이다.

〈나와 함께 며칠을〉의 마르시알과 〈금지된 사랑〉의 스테판이 정염에서 물러나는 것은 물론 데 그리유와는 달리, 그 동기가 종교적인 경우가 아니다. 그것은 특히 스테판의 경우, 복합적이고 까다로우며 불투명한 인격에서 비롯된 것이다.

데 그리유가 정염에 빠지고 그것을 찬양하면서도 미덕과 선에 대한 의식의 명료함, 그리고 의지와는 반대로 악덕에 빠짐은 바로 정염 표출의 이면에 해당한다고 볼 수 있다. 신의 가장 완벽한 작품인 인간이 정염에 의해 썩고 악덕에 의해 타락하는 것에 대한 회의가 그것이다. 명예와 지혜, 절제 등이 인간사회 일반의 유익을 위하여 쓰이기는커녕 모든 것을 파괴하며, 그것이 바로 사랑의 본질이라는 점에서 정염은 지혜나 명예와 양립할 수 없다. 사랑으로부터 해방되어야 비로소 신은 완벽한 존재가 되는 것이다. 즉, 데 그리유의 욕망이 선에 대한 감정과 일치한다면 인간 정신은 그러한 내적 일치를 기뻐할 수 있을 것이다. 그러나 불행히도 정염은 인간을 명석한 정신 상태에서도 동시에 어리석게 사랑에 정복당하도록 하는 이원론적 비극을 지어낸다. 비극의 끝으로서는, 마논의 죽음이 있지만 이는 불행한 운명으로부터의 해방이 아니라, 징벌이며 그것이 바로 소설의 교훈이라고 프레보는 강조한다.

## 2. 소테의 세 영화에서 구현된 정염의 억제와 그 이면

### 2.1. 정염의 억제

『마논 레스코』가 분명 정염을 그린 소설이지만 그 정염 또한 인물의 성격에 예속되어 있다. 즉 인생의 어떤 요행이나 우연이 아닌, 바로 데 그리유와 마논의 성격에 불행의 원인이 있는 것이다.

소테의 영화 또한 잠재적으로 대기되어 있는 감정을 표현하는데 거기서 인물의 성격 유형이 특기할 만하다. 〈금지된 사랑〉에서의 스테판

은 〈나와 함께 며칠을〉의 마르시알과 매우 비슷하다. 그것은 소테가 다니엘 오텍이 Daniel Auteuil를 연속으로 캐스팅한 것과 무관하지 않다.

소테는 의사소통이 부분적으로 단절된 상태와 그로 인한 번민에도 불구하고 자신의 감정을 전달하는 남자(마르시알)와, 성마르고 얼어붙은 성격이지만 폭발적으로 잠재된 사랑을 지닌 남자(스테판)에 대한 어떤 의도를 비치곤 했다.: “나는 어떤 불확실한 유형의 스토리를 좋아한다. 그러한 한 가지 모티브로 많은 영화를 만들 수 있다.”<sup>8)</sup>

〈넬리와 아르노씨〉는 체념에 대한 영화이다. 어떤 암묵적 동의에 의해 사랑이 발전될 수 없는 관계의 두 남녀에 대한 영화인 것이다. 넬리와 아르노 둘 다 서로의 관계가 미완성으로 끝날 것을 알고 있기에, 위험한 조처나 웅졸해지는 모습을 보이지 않는다. 소테는 자신의 생애 마지막 영화에서, 인물의 행위나 표현이 뚜뚝뚝하고 서술이 절약되어 있으며 미장센이 정확한 작품을 만들었다.

정염의 극한까지 치달아 불행마저도 짚어지는 『마농 레스코』의 남 주인공과는 반대로 넬리와 아르노는 각자 내면의 고독을 잠시나마라도 위로하는 교환을 한다. 넬리는 필요한 말 이외에는 별로 말을 하지 않는다. 아르노는 말을 많이 하는데, 이로써 분별 있는 허무주의자의 마스크 안에 절망이 감추어져 있음을 알 수 있다. 특히 남 주인공인 아르노는 넬리에게 “나는 당시 여성혐오증이라는 최고의 절망 상태에 있었다”고 고백하여, 가식적으로 야유하는 태도를 보인다. 우선 나이차로 인한 여러 상황으로 미루어 볼 때, 그들의 순정한 정염의 현실을 드러내기도 한다. 소설 『마농 레스코』에서 본 두 남녀의 고귀한 애정 표현과는 달리, 아르노는 기껏 “계속 거리를 두기가 그리 쉽지 않다”고 말하는 정도에 그친다.

“정염의 억제”를 다루면서 소테의 14여 편의 다양한 영화 중 유독 정

---

8) Michel Boujut, *Conversation avec Claude Sautet*, Institut lumière, Actes Sud, 1994, p. 224.

제된 세 편만을 다루는 것은, 이 작품들이 고전적이고 서사적인 허구 fiction이면서도 시각적(카메라 기법보다는 배우의 내면 연기가 시각적이라는 의미에서)이며, 강렬한 내적 움직임을 담아내고 있기 때문이다. 그렇기에 이 세 영화에서는 줄거리 자체가 중요한 것이 아니다. 이 영화들에 대한 명확한 서술적 결론을 내리는 일은 작품의 본질과 더욱 멀어지는 길이다. 등장인물들의 시선과 침묵이 중요한 촬영 대상이 되어 있기 때문이다.<sup>9)</sup>

마지막 세 영화에서 소테의 시선은 그렇게, 같은 계열의 표현으로 나타난다. 즉, 인물들 간의 고통스러운 거리두기, 충족되지 않은 애정(상드린 보네르와 에마누엘 베아르)이 그것이다. 그렇기에 “카메라의 눈은 소유하지 않으면서 붙잡고, 서로 교환되지 못하면서 접촉한다. [...] 예컨대, 전화걸기, 급작스런 결정, 예기치 않은 도착 등의 일상에는 어떤 감정이 배어 있다.”<sup>10)</sup>

마농이 실려 떠나는 배에 데 그리유가 승선하여 사막에서의 죽음으로까지 급진전하는 것에 반하여, 〈나와 함께 며칠을〉의 마르시알은 리모쥬에서 알게 된 프랑신느에게 어머니에 대한 급보를 받았다는 설명도 없이 급작스럽게 파리로 떠난다. 〈금지된 사랑〉의 스테판은 침묵과 시선으로 카미유의 마음을 동요시킨 뒤에 그녀를 사랑하지 않는다고 대답한다. 〈넬리와 아르노씨〉에서 넬리는 아르노와 레스토랑에서 식사한 후 출판발행자와 사랑을 나눔으로써 일종의 대리 심리를 보인다. 한편 아르노는 결별 아니면 미지근한 상호 교감 외에는 별다른 선

9) “부쥬Boujut: 마지막 장면에서 카미유와 스테판은 거의 말을 나누지 않는데... / 소테: 원래는 대사가 더 많았는데 점차로 대답하는 부분을 지웠습니다. 나중에는 거의 아무것도 필요가 없었습니다. 그리고 그 장면을 마지막에 촬영했기 때문에 에마누엘과 다니엘을 연기지도 할 필요도 없었습니다. 대화는 인간 존재 진실의 부분만을 표현하기 때문에, 나는 모든 것이 최소한의 방식으로 표현되는 절약적인 영화를 만들고자 한 것입니다.”, *ibid.*, p. 222.

10) *Positif*, n° 485/486, juillet/août 2001, p. 20.

택이 없다는 사실을 알고는 전부인과 함께 세계여행을 떠난다. 이는 도주라고 볼 수 있다. 정신이상적인 성격유형을 다루고 있는 〈나와 함께 며칠을〉은 그렇기에 더욱 흥미롭다. 다니엘 오토이는 끝까지 그 동기를 알 수 없는 불투명한 내향성 인물을 연기해내고 있다. 마르시알의 경우는 “몇 년 이래로 내가 말하고 싶은 유일한 첫 번째 사람이 바로 당신이에요”라고 말하며 프랑신느를 사랑하지만, 스테판과 아르노의 경우에는 그 표현이 명확하지 않다. 작품의 결말도 물론 해피 엔딩이 아니다. 프랑신느는 마르시알에게 충실하지만 그는 정신병동에 수감되어 있다. 스테판은 자신의 사랑의 감정을 너무도 늦게 깨달아 카미유가 막심과 함께 떠나는 모습을 바라본다. 서로의 나이차를 의식하는 아르노는 여행을 떠남으로써 넬리와 멀어지기로 결정한다. 즉 『마농 레스코』와는 대조적으로 정염의 환희를 거부하는 것이다.

그렇게 여인이 불타오르는 정염에 사로잡혀 있으면서도, 일종의 심리적 무능력impuissance이나 후퇴recul로 인하여 고통이 생기며, 두 사람은 결국 헤어지고 만다. 마르시알은 정신병동수감으로 인하여 프랑신느와 떨어져야 하며, 카미유는 막심과 함께 남고, 아르노는 전처와 함께 여행을 떠난다. 이는 죽음으로써 파경에 이르는 『마농 레스코』의 결말과는 성격을 달리한다. 마농의 죽음은 헤어짐이라기보다 강렬한 정염의 극한이라고 볼 수 있기 때문이다.

이렇듯 사랑의 감정은 존재하면서도 동시에 심리적으로 마비된 정신적 불능이 성취욕과 무화욕이라는 이원론적 딜레마로 표현되어 있다. 정염에 의해 고통 받으면서도 사랑하기를 거부하는, 욕망을 거세하고자 하는 점은 스테판의 경우에 가장 강렬하다. 악기 제조 장인인 스테판은 카미유를 막심으로부터 떼어내려는 질투로 카미유의 감정을 유발한 것이다. 스테판의 신비로운 침묵과 시선에 깊은 인상을 받은 카미유는 게임에 걸려들어, 그의 가치 없는 시선에 갈피를 잡지 못하고 사랑의 정열을 고백한다. 여기에 대해서 부주는 소테와의 인터뷰에서

“스테판은 외부세계로부터 자신을 보호하려는—특히 그의 직업 자체도 그렇고—정신적 불능자 아닌가요”<sup>11)</sup>라고 질문하는데, 이에 대해서 소테는 “스테판이 말할 때에는 그가 게임을 하고 있는지, 장난하고 있는지 아니면 자신을 보호하고 있는지 알 수 없죠”<sup>12)</sup>라고 밝힌 바 있다.

이후 스테판은 “내 안의 무엇인가가 살아 있지 않다. 내가 파괴하는 것은 타인이 아니라 바로 나 자신이다”라고 말한다. 이는 자신도 모르게 행한 일에 대한 후회라고 볼 수도 있다. 그러나 때는 이미 늦어서 카미유는 지쳐 얼어붙어 있다. 그들 사이는 이미 끝났고, 동업자였던 막심과도 관계가 끝나버린 셈이 되었다. 냉혹한 승부사인 스테판의 성격 유형은 레르몽토프Lermontov의 소설 『메리공주La princesse Mary』로부터 왔다. 소테는 이 소설로부터 영감을 받았다. 실존적 불안에 대한 환멸적 분위기의 이 소설의 주인공은 주변 인물들을 게임 상대로 조종하는 러시아 장교이다. 친구의 약혼녀를 유혹하는데 성공한 후 결국은 그녀를 사랑하지 않는다고 말하는 것이다. 이것이 〈금지된 사랑〉의 내용에 부분적으로 영감을 주었다. 또한 같은 작가의 『우리 시대의 영웅Un héros de notre temps』은 〈나와 함께 며칠을〉을 촬영하기 전에 소테가 다니엘 오토이에게 읽도록 했다.(이 책에 『메리공주』가 포함되어 있다) 그러므로 결국 〈금지된 사랑〉은 〈나와 함께 며칠을〉이 연장된 것이다.

스테판은 “음악은 꿈이다”라고 말했다. 그런데 영화 〈금지된 사랑〉을 장식한 음악은 모리스 라벨의 곡이다. 영화의 틀과 분위기에 막대한 영향을 끼친 음악의 작곡가인 라벨 역시 전 생애에 걸쳐, 어떠한 타인과의 관계도 없이 외롭게 살았다는 점은 흥미롭다. 소테는 “바로 그러한 점에 대해서도 라벨과 스테판이라는 인물유형과의 관계를 직시했다.”<sup>13)</sup>고 토로한다.

---

11) *ibid.*, p. 214.

12) *ibid.*, p. 222.

13) *ibid.*, p. 221.

## 2.2. 정염 억제 의면 - 정염이 존재함

정염의 억제가 있다는 것은 이미 정염이 존재한다는 사실을 전제로 한다. 이제 우리는 정염의 억제 속에 욕망의 감정이 깊다는 점을 중심으로 세 영화의 특징을 살펴볼 것이다.

막심이 카미유와 같이 살 아파트를 스테판에게 소개할 때, 스테판은 낮이 나간 듯한 불안한 상태를 보인다. 카미유가 막심에게 스테판을 계속 생각한다고 털어놓을 때 막심의 대답은 스테판의 행위에 대한 뚜렷한 정보를 제공한다.: “스테판은 네가 마음에 드는 거야. 바로 보이는 사실이지. 그가 생각하는 것보다 나는 그를 더 잘 알아.”

스테판의 감정은 실로 이해하기 어려울 정도로 복잡적이다. 그것을 나탈리 발디 Nathalie Baldi는 우울증의 증세로 본다. 우울증을 지닌 주체는 사랑의 정염이 구체화됨에 따른 책임을 회피하며 거리를 두고 지켜보는 수동성을 선호한다는 것이다.<sup>14)</sup> 그렇기 때문에 스테판은 동업자인 막심마저도 우정이 아닌, 단지 상호이익에 따른 관계로만 피력한다. 반면 막심은 스테판을 친구로 생각한다.

그러나 영화에서 스테판의 냉정함과 이기주의는, 그의 빛나는 정열적인 눈빛에 의해 자주 부정되곤 한다. 바로 그러한 정열의 표현이 본질적이기에 소테는 다니엘 오토이를 배우로 선택했다고 말한다. “그의 시선과 육체로부터는 엄청난 감수성이 배어나오고 있다. 바로 그 점이 인물의 항상적 모호성을 창조하고 있는 것이다.”<sup>15)</sup>

새로 수선된 바이올린으로 카미유가 리허설을 할 때 거기에 참가하는 사람들 가운데 스테판과 막심이 있다. 카메라는 화면-역화면을 취하면서 스테판과 카미유를 번갈아 보여준다. 스테판은 카미유를 뚫어지게 바라보고, 카미유의 시선은 남자 쪽으로 향한다. 그럼으로써 리

---

14) Nathalie Baldi, «Le monde mélancolique de Claude Sautet», Thèse de doctorat, Université de Aix-Marseille - Université de Provence, 2001, p. 120.

15) Michel Boujut, *op. cit.*, p. 214.

허설에 참가하는 사람들 중 유독 두 인물의 정염이 강조되듯 드러난다. 더욱이 카미유를 세밀히 비치는 샷들은 그녀의 시선이 스테판을 찾고 있으며 그녀에 대한 스테판의 고정된 시선이 카미유를 혼란스럽게 한다는 점을 시사한다. 또한 스테판은 리허설의 중간에 입가에 미소를 띠고 나옴으로써 그러한 사실을 즐기고 있는 것처럼 보인다. 카미유와 막심이 다시 결합할 때, 스테판의 마지막 장면은 긴 여운을 남긴다. 그것은 자신만의 방식으로 카미유를 사랑함을 보이는 것이다.

〈나와 함께 며칠을〉에서 나타나는 다니엘 오퇴이의 농밀한 윤곽과 시선 또한 같은 맥락으로서, 강렬한 정염을 표현한다. 또한 〈넬리와 아르노씨〉에서도, 두 남녀는 서로가 거리를 두기로 한 암묵적 합의에도 불구하고 감정의 강렬함이 표출된다.: 어느 날 밤 넬리는 아르노의 집에서 잔다. 아르노는 와서 잠자는 혹은 잠자는 척하는 그녀의 뒷모습을 바라본다. 그의 손이 넬리의 어깨를 스치지만, 실제로 닿지는 않는다. 이 영화를 위하여 필립 사르드에게 음악을 주문할 때, 소테는 “도시에서 사람들이 움직이고, 슬픔 없이 걸어 다니는 것을 환기시키는 어떤 것, 아주 프랑스적인 프란시스 폴랑 류의 어떤 것”<sup>16)</sup>을 강조했다고 한다. 그렇게 된 음악이 결국은 마취된 고통, 침묵 속의 고백 등과 같은 효과를 드높인 결과를 낳았다.

여기서 우리는 음악이 정염의 표현에 지대한 영향을 미친 경우로 〈금지된 사랑〉을 들지 않을 수 없다. 그 감동은 모리스 라벨의 3중주와 소나타를 통하여 재현되며, 정염은 음악을 통하여 강렬히 구현된다. 다니엘 오퇴이는 에마누엘 베아르가 열정적으로 연주하는 음악을 깊이 내면화 하면서 동시에 차가운 눈빛으로 줄곧 그녀를 응시한다. 소테는 “라벨의 소나타와 3중주를 택한 이유는 별로 알려지지 않았고 멜로디가 없기 때문이다. 나는 로맨틱하지 않고 현대적이지도 않은 실내음악을 원했다. 그렇게 카미유의 연주가 어렵고 진지하다는 것을 보이기

16) *Positif*, *op. cit.*, p. 16.

위해서였다”<sup>17)</sup>라고 말한다. 이어서 감독은, 카미유가 연주하는 음악은 인물의 심리상태와 일치한다고 설명한다.: 처음에 바이올린과 첼로의 이중주는 메마르다고 할 수 있는 음악인데, 이러한 음악을 연주하면서 그녀는 스테판에 대한 불안을 표현한다. 그런 다음 더욱 감동적인 삼중주에 이어 마지막은 결별까지 그녀가 지속해야 하는 긴장을 표현한다. 그것은 그녀가 자동차 안에서 스테판에게 제안하기까지의 긴장인 것이다.

그렇게 음악 작품 하나하나가 연속될 때마다 인물의 성격과 심리는 분명히 확인된다. 그것은 바이올리니스트로서의 직업상의 발전이자 동시에 감정의 전개이기도 하다. 소테는 여기에 대해서 다음과 같이 말한다.: “나는 영화란 결국 인간의 초상이며, 그것을 단계별로 구성해 보는 것이라는 사실을 깨닫는다.”<sup>18)</sup>

게다가 소테는 모든 샷들 각각의 길이와 리듬, 내적 움직임의 구조로 인해 영화라는 장르 자체가 음악이라고 말한다.<sup>19)</sup> 과연 그의 영화에서는 화면-역화면의 눈에 띄지 않는 리듬이나 시퀀스의 길이가 각기 적절히 조절되고 연속되어 자체로서 음악이 되고 있다. 그리고 소테는 “나는 무의식적으로 영화가 음악과 같길 바란다”<sup>20)</sup>고 이에 대해 밝힌 바 있다. 그것은 막심에게 느끼는 스테판의 질투와, 그가 행한 파렴치한 놀이로, 열렸다가 이내 영원히 닫혀 격리된, 경직된 마음의 음악이 되고 있다. <금지된 사랑>에서 인물의 내면을 가장 긴밀히 표현했다는 지적에, 소테는 그것이 자신의 나이와 함께 생긴 결과라고 대답한다.

잠정적으로는 분명히 존재하면서도 서로 이어질 수 없는 관계를 다룬 소테의 세 영화에는 모든 극작법이 부재한 듯 하다. 무언, 소멸, 기대

17) Michel Boujut, *op. cit.*, p. 221.

18) *Positif*, *op. cit.*, p. 7.

19) Michel Boujut, *op. cit.*, p. 220.

20) *Positif*, *op. cit.*, p. 11.



하지 않은 중단, 시간의 흐름이 있기 때문이다. 이러한 순화, 정련, 검소함이 소테의 미적 목표의 최대치에 이르는 표현이라고 말할 수 있다. 그렇게 주인공들의 충동, 정열의 폭발은 생각과 감정의 정체, 혹은 감정의 억압과 함께 모순적으로 존재한다. 그것은 『마농 레스코』에서 보이는 정열의 표출과는 또 다른 외면성이며, 문자언어와 영상언어라는 형식미는 차치하더라도 일단 그 내용 면에서도 차이를 보인다.

### 3. 문자언어와 영상언어로 구현된 정열

정열이 영화와 문학 각각에서 어떠한 기법으로 구현되었는지는 크게 두 가지로 나눌 수 있다.

#### 3.1. 『마농 레스코』에서의 내적 초점화(focalisation interne)와 소테 영화에서의 동일시(identification)

정열으로 인한 역경과 수렁 속에서도 『마농 레스코』의 두 인물은 매우 순수하게 보인다. 그것은 프레보가 소설의 첫 순간부터 화자를 바꾸어, 데 그리유가 이미 반성하고 있는 체험을 말하도록 한 내적 초점화의 기법에 연유한다. 고백하는 영혼을 대하는 독자는 의식적으로 데 그리유의 표류적 행각을 모두 용서할 준비가 되어 있는 것이다.

한편 소테의 세 영화가 관객에게 주는 감동 역시 매우 강렬하다. 그것은 인물들의 (방해되고 거부된) 감성의 표현 방식에 기인하는 것으로 보인다. 즉 소테 영화가 주는 감동의 기제는 바로 동일시이며 관객은 인물들과 동일시하게 되어, 소테는 자신의 내적 진실의 파편을 관객에게 전달하는 데 성공한다.

우리는 『마농 레스코』의 독자가 받는 공감과 소테 영화의 관객이 받는 공감을 각각 내적 초점화(focalisation interne)와 동일시(identification)에서 그러한 기법의 비결을 찾았다. 그런데 관객이 등장인물에 혹은 영화자

체에 동일시하는 문제에 있어 주요 요소는 바로 시점이며, 내적 초점화는 문학에서 말하는 여러 시점들 중의 하나임을 발견하는 일은 흥미롭다. 영화에서는 문학과는 달리, 이야기를 서술하는 자가 보고 듣는 자와 일치하는 경우는 극히 드물며, 오히려 그들이 일치하지 않는 경우가 대부분이기 때문에, 여러 다른 시점들이 번갈아 나타나게 된다. 바로 그 과정에서 동일시의 기능이 생긴다.

조엘 마닉은 문학에서의 시점과 영화에서의 시점 사이의 차이점에 주목하며,<sup>21)</sup> 앙드레 고드로와 프랑수아 조스트는 그러한 차이점이 있으므로 ‘초점화’와 ‘시각화’를 구별하자고 제안한다.<sup>22)</sup> 그 내용은 다음과 같다.

영화는 19세기 말에 탄생했다. 이 시기는 바로 프랑스 소설에서 시점의 문제 즉 «누가 서술하는가? 누가 보며 누가 알고 있는가?»의 질문이 제기되던 때였다.(ex. Marcel Proust, Henry James) 이러한 문제는 문학에서 특히 제라르 쥬네트 Gérard Genette에 의해 초점화 focalisation란 용어로 연구되었다.

1) 무초점화 focalisation zéro: 전지전능한 서술자의 경우, 중립적으로 외부에서 사건이 서술되는 것처럼 보인다. 이때 서술자는 등장인물보다 더 많은 것을 알고 있다.

2) 내적 초점화 focalisation interne: 서술자는 인물과 같이 다니며 인물이 보고 아는 것만 이야기 한다. 초점인물이 외적으로 묘사되거나 지시되어서는 안 된다. 이러한 내적 초점화에는 다양한 가능성이 있다.

A. 고정된 내적 초점화 focalisation interne fixe: 서술자가 하나의 인물만 따라다녀, 제한된 시점에서 벗어나지 않는 경우.

---

21) Joël Magny, *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Cahiers du cinéma, 2001, pp. 57-62.

22) 앙드레 고드로; 프랑수아 조스트, 송지연 옮김, 『영화서술학』, 동문선, 1994, pp. 215-225.

B. 가변적 내적 시점화focalisation interne variable: 서술자가 이 인물에서 저 인물로 옮겨다닌다. 그러므로 인물 혼자서는 알 수 없는 정보들이 독자에게 제시된다.

C. 다중적 내적 초점화focalisation interne multiple: 같은 사건이 여러 인물에 의해 여러 번 서술되는 경우.

3) 외적 초점화: 서술자는 인물(들)보다 더 모르고 있어서 인물(들)의 행동을 해석하려 하거나 외부에서 관찰하여 묘사하는 것에 그친다.

영화 안에서도 초점화는 물론 존재한다. 그런데 고드로Gaudrault와 조스트Jost는 다음과 같이 지적한다.:

쥬네트가 내적 초점화의 예로 아키라 구로자와의 <라쇼몽>(1950)을 들어, 네 인물 각각에 의해 서술되는 같은 이야기임을 보인다. 그러나 네 인물에 의한 이야기 각각을 영화로 볼 때 우리(관객)는 외적 초점화의 입장에 놓이게 된다. 왜냐면 우리는 (즉 카메라는) 각각의 이야기를 인물의 외부에서 보고 듣고 알기 때문이다. 이 영화적 체제 내에서는 «인물이 외적으로 묘사, 지시되어서는 안된다»는 원칙과 모순된다. 즉, 각각의 증인들이 서술하는 내적 초점화는 영화적 측면에서는 더 이상 내적 초점화가 되지 않아, 내적 초점화에서 외적 초점화로 이행하게 된다.

또한 외적 초점화에서, 영화에서 카메라의 외재성은 단순히 인물의 내면성의 부정과 동일시 될 수 없다. 관객들은 배우의 연기, 동작, 표정의 약호화만으로도 인물의 감정을 공유하거나 그의 느낌을 알 수 있기 때문이다.

그러하여 조스트는 «서술에 의해 채택되는 인지적 시점»을 가리키는 초점화와 «카메라가 보이는 것(그러므로 관객이 보는 것)과 인물이 본다고 추정되는 것 사이의 관계»를 가리키는 시각화ocularisation를 구별할 것을 제안했다:

- a. 내적 시각화 < 일차 내적 시각화  
이차 내적 시각화  
시각화
- b. 무시각화

여기서 내적 시각화는 주관적 샷에 해당하고 무시각화는 객관적 샷에 해당하며, 일차 내적 시각화는 시선 주체를 나타내는 샷 없이 나타나는 샷이며 이차 내적 시각화는 그걸 보는 시선의 주체가 편집상 일치(accord)에 의해 나타날 때를 말한다. 실제 영화에서는 위의 시각화보다 다음의 주관적/객관적/반주관적 샷의 구분이 낫다. 왜냐하면 위의 시각화에선 반주관적 샷이 범주로 설정되지 않았기 때문이다.

『마농 레스코』는 위의 정리에서 “고정된 내적 초점화”에 해당한다. 그런데 내적 초점화를 영화에서 그대로 구현한 경우는 로베르 몽고메리의 〈호반의 여인〉(1947)이 있다. 이 영화에서 관객은 주인공의 얼굴마저도 그가 거울을 볼 때를 제외하고 볼 수 없고 내내 주관적 샷으로, 즉 한 인물이 보고 듣는 것만 보고 듣게 되어 있다. 이렇게 주관적 샷으로만 구성된 이 영화는 영화사적으로 당시에 큰 반향을 일으켰지만, 오늘날의 시각에서는 상당히 인위적으로 보인다. 우리가 언급하는 동일시는 소테의 세 영화의 경우, 적어도 등장인물을 서술자 입장에서 관객에게 보여주는 객관적인 샷, 즉 “무시각화”에서의 동일시를 의미한다는 것을 밝혀 둔다.

### 3.2. 극한으로 치닫지 않는 절제와 자연스러움—프레보와 소테의 스타일

소설 『마농 레스코』가 보배와 같은 작품이라면 그것은 아마도 수단의 절제를 통하여 고전적 비극, 풍속 소설 등의 요소를 과장 없이 옮겨왔기 때문이다. 이 작품의 실제 내용은 사기 행위를 다루면서도, 조잡하지 않게 문체의 고귀함을 유지한다. 이는 소테의 영화가 실제로는 차갑고 닫힌 성격을 그리면서도 경박함으로 치닫지 않고 오히려 생각과 정신의 깊이를 구현해 내는 것과 관련지어 생각해 볼 수 있다.

또한 프레보의 문장은 인간의 지각과 마음의 다양한 움직임을 연속적으로 보여줌으로써 산문의 자연스러움을 유지한다. 그런데 소테의

영화는 감정과 감동의 신비로운 여유에도 불구하고 고전적인 미장센으로 되어 있다. 감정의 심리적 연구에 관한 전문가인 소테가 그리는 심리적 사실주의는 프레보가 인간 심리의 무한한 다양성을 반영하고 있는 것과 연관지어 각각을 고찰해 볼 수 있다: “아베 프레보는 여러 종류의 풍요를 조화롭게 녹여냈다. [...] 『마농 레스코』는 전적으로 고전적이지도, 전적으로 사실적이지도 않지만 그 색채가 약간은 사실적이다.”<sup>23)</sup>

『마농 레스코』는 정염을 충만히 표현하면서 어떤 인위적 기교에 의존하는 일이 없으며, 소테의 세 영화에서도 정염과 관련된 인물의 심리는 투명하게 드러나면서도 어떠한 과장에도 치우침 없이 미묘하고 섬세하게 그려져 있다. 이에 대하여 아베 프레보 자신은 다음과 같이 말한다: “이 소설에 대하여 나는 어떤 스타일을 말하지 않겠다. 거기에는 은어도, 꾸밈도, 정교한 성찰도 없다. 그저 자연이 필체를 움직여 나아가는 것이다. 화장한 듯 무거운 문체의 작가와 비교되었을 때에 그는 얼마나 초라하게 보일 것인가! 그러한 작가는 정신을 따르는 것이 아니고, 상식적으로 표현하는 방식을 따르는 것이다. 이 소설의 문체는 답답하지 않고 충만하며, 자유롭게 충만된 느낌의 표현으로 흐르는 듯하다. 이 소설에서 묘사와 감정만을 본다면 그것은 진정한 묘사이며 자연적인 감정인 것이다.”<sup>24)</sup>

고전주의classicisme로 평가되는 소테의 영화는 “아무것도 강조된 것이 없고 모든 것이 흐르는 듯 진행된다.”<sup>25)</sup> 이러한 영화적 특성은 프레보의 문체와 통한다. 소테는 숨씨(카메라의 기교)를 강조하지 않으면서도 강렬한 정염을 전달한다. 내적 움직임의 표현을 위하여 배우의 제스처, 침묵, 장면의 배치에 그대로 영화의 시간이 할당된다. 서술은 즐겨

23) Paul Hazard, *op. cit.*, p. 35.

24) *ibid.*, p. 71.

25) *Positif*, *op. cit.*, p. 33.

리의 역동성 때문에 시간적으로 조금하게 쫓기는 듯한 느낌이 없고 급작스런 가속 또한 없다.<sup>26)</sup> 미장센의 자연스러움에 의해, 아무것도 튀는 것이 없음 자체가 바로 소테의 스타일이다. <나와 함께 며칠을>에 대하여 “여기서는 자연스러움보다는 자연스러움에 합치하는 감정이 충격적이다. 그것은 미장센의 세밀한 부분까지도 인내심으로 격조 높게 통제된 결과이다”<sup>27)</sup>라는 대목 또한 프레보의 문체에 대한 자세와 연결지어 생각해 볼만하다. 비록 우리가 다루고 있는 소설과 영화가 그 일차적 예술품으로서 지나는 감각적 외양은 다를지라도, 인간 정염을 작품으로 구현할 때의 프레보와 소테 각각의 창작태도를 짚어보는 것이다.

‘서술에 있어서의 고전성 *démarche narrative classique*’, ‘고정샷 *plan fixe*’ 뿐 아니라, ‘일치에 의한 샷들의 연속’ *enchaînement des plans par raccord*’ 등 초기부터 ‘반 누벨바그 *Anti-Nouvelle Vague*’라 불릴 만큼 소테가 전통적 영화언어를 고수하였다는 것에 주목해 보자. 소테는 자신을 형식주의자라기 보다 자유로운 시네아스트로서, 인물이나 무대장치 등을 포함한 시나리오에 몰두하다 보면 이미지가 저절로 나온다고 했다. 그는 인물들이 배경과 무관하게 보이지 않도록, 인물들을 감싸는 방식으로 조명을 이용했다고 한다. 그렇게 하여 신중함과 순수를 가득 담은 인물들의 얼굴이 표현되었던 것이다. 샷안에 기하학적 구도 자체도 존재하지만 눈에 띄지 않는 기하학인데, 그것은 바로 인물의 제스처, 창백한 안색, 빈틈없는 윤곽을 돋보이게 하기 위한 것이다.

순수 결정체로서의 소테의 영화는 특수한 형식미를 인위적으로 지어내지 않기에 가식적 현대성을 부각시키려 하지 않는다는 점은 프레보의 창작태도와 통하는 점이 있다. 그것이 바로 인간 심리와 감정을 그럴 때 두 작가가 만나는 지점일 것이다.

---

26) *ibid.*, p. 20.

27) *ibid.*, p. 20.

『마농 레스코』에서 데 그리유가 마농에게 화를 낼 때에, 그것은 거칠고 난폭한 언어의 표현으로 치닫지 않는다. 〈금지된 사랑〉에서 카미유가 스테판 앞에서 스스로를 모욕하는 장면에서 볼 수 있듯이, 카메라는 침착한 고정 샷을 유지하며 편집의 속도에도 변함이 없다. 이는 프레보의 문체와 소테의 카메라 기법 상, ‘caméra-stylo’의 측면에서 시사하는 바가 크다. 정역을 구현하는 기법에 있어서 이렇듯 문자언어와 영상언어 각각의 특성상 유사점을 발견하는 일은 서로 다른 장르에 속하는 두 작품의 비평적 관점에서 볼 때도 충분한 의미가 있다고 볼 수 있다.

## 결 론

이상으로 우리는 프레보의 소설과 소테의 세 영화에 나타난 정역의 양상과 그 표현기법을 비교해 보았다. 이러한 분석은 그 예술적 창작 매체가 다른, 상호텍스트성(intertextualité)의 관점에서 시도된 것이다.

혹자는 왜 소설 『마농 레스코』를 영화화 한 작품들—Henri-Georges Clouzot의 〈Manon〉(1949), Carmine Gallone의 〈Manon Lescaut〉(1940), Roman Chalbaud의 〈Manon〉(1985), Jean Aurel의 〈Manon 70〉(1968)—과 비교하지 않았는지 의문을 제기할 수 있을 것이다.

그러나 우리가 원작 소설 혹은 영감을 받은 소설 자체와 영화를 비교하지 않은 이유는, 스테판이 카미유와의 유혹에 있어서는 심오한 정역의 상태 속에서 기쁨을 느끼는 데에 반하여 레르몽토프 소설의 주인공은 유혹 게임에서 아무런 만족감도 느끼지 않는다는 큰 차이 때문이다. 그것은 정역의 묘사에 있어서 영감의 원천이 된 소설과 영화 사이에 근본적인 간극이 있음을 시사한다. 그러므로 그 두 작품 사이의 각색 문제를 논의하는 일은 서로 이질적인 종류의 심리를 다루는 결과가 될 것

이다.

마찬가지로 소설 『마농 레스코』와 그 각색 영화들은 각각 다른 색채와 예술적 세계관으로 분리되어 있다. 물론 각색 문제를 검토하는 작업은 또 다른 종류의 의미와 필요를 전제로 하는 담론이 될 수 있다.

그러나 영화가 아무리 원작 소설에 충실히 각색되었다 해도 그렇게 탄생된 영화는 이미 원작 소설과는 전혀 다른 톤을 띠게 마련이다. 예컨대 지오노는 자신의 소설들을 각색한 파놀 Marcel Pagnol을 전혀 높이 평가하지 않았다. 『보뮈뉴에서 온 사람 *Un de Baumugnes*』을 옮긴 〈앙젤 Angèle〉을 보고 지오노는 “머리를 한방 얻어맞은 기분이었다”고 한다. 두 사람간의 불화는 점점 심해져, 〈빵집 여주인 *femme du Boulanger*〉이 개봉되면서 지오노는 파놀을 법정에 고소하기까지 하였다. 또한 그는 〈Regain〉이라는 영화를 통하여 자신의 작품이 과장되었다고 파놀을 비난했다.<sup>28)</sup>

시나리오 『히로시마 내 사랑 *Hiroshima mon amour*』을 쓴 뒤라스는 알랑 레네가 만든 영화에서 원작의 색깔이 사라졌다고 실망한다. 같은 시나리오를 가지고 뒤라스가 작업했다라면 완전히 다른 영화가 나왔을 것이다.<sup>29)</sup> 이는 소설 원작이 영화가에 의해 각색되었을 때 이미 그것은 소설 원작자의 의도와는 완전히 다를 수 있음을 보여준다. 그러나 우리의 논의는 등장인물의 내면뿐만이 아니라, 작가와 감독의 내면과 창작 스타일에 초점을 맞춘 것이므로 창작 세계관 자체가 다른 두 작품을 단지 서술의 내용이 비슷하다는 이유로 비교하는 일은 여기서 제외하였다.

시나리오 『지난 해 마리앵바드에서』를 쓴 로브그리에 또한 자신이 쓴 시나리오를 기초로 촬영된 영화가 레네의 서명을 지닌다고 불만족스러워 한다.<sup>30)</sup> 원작소설이나 시나리오를 영화화하는 각색의 문제는

28) Jeanne-Marie Leclerc, *Littérature et cinéma*, Nathan, 1993, p. 90.

29) Jean-Louis Leutrat, *Hiroshima mon amour*, Nathan, 1995, pp. 16-17.



특히 영화 창작시의 구체적 실현 방법의 범위 안에서 의미가 있다. 그러나 소설이나 시나리오의 작가와 영화가는 창작 세계를 달리하는 상이한 두 존재이다. 바로 그러한 연유에서 프레보의 소설과 소테의 영화를 다루면서 우리는 영화 <Manon>이나 레르몽토프의 원작소설들을 다루지 않았다. 게다가 후자의 경우는 소설이 영화에 영감의 근원이 되었을 뿐 충실한 각색의 의도는 없었기에 우리의 작업은, 정염이란 인간 정신과 심리를 그 중심축으로 하여 그것이 문자언어와 영상언어로 어떻게 구현되었는지를 내용과 기법을 중심으로 비교하는 일이었다.

□ 참고문헌

Nathalie Baldi, «Le monde mélancolique de Claude Sautet», Thèse de doctorat, Université de Aix-Marseille - Université de Provence, 2001.

Michel Boujut, *Conversation avec Claude Sautet*, Institut lumière, Actes Sud, 1994.

Paul Hazard, *Études critiques sur Manon Lescaut*, The University of Chicago Press, 1929.

Jeanne-Marie Leclerc, *Littérature et cinéma*, Nathan, 1993.

Jean-Louis Leutrat, *Hiroshima mon amour*, Nathan, 1995.

Joël Magny, *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Cahiers du cinéma, 2001.

*Positif*, n° 485/486, juillet/août 2001.

앙드레 고드로; 프랑수아 조스트, 송지연 옮김, 『영화서술학』, 동문선, 1994.

---

30) *ibid.*, p. 17.

주제어 : 정염, 외재화, 억압, 내적 초점화, 동일시, 등장인물의 심리,  
고전적 서술기법, 상호텍스트성, 문자언어, 영상언어

«Résumé»

## La passion amoureuse dans le cinéma de Claude Sautet et *Manon Lescaut* de Prévost

OH Jung-Min

En portant sur «la passion amoureuse» dans *Manon Lescaut* de Prévost et les trois derniers films de Claude Sautet, cette étude est placée sous le signe de l'intertextualité entre les deux œuvres dont les supports artistiques sont différents. La première partie observe l'extériorisation de la passion et son revers dans le roman de Prévost. La deuxième partie démontre le refoulement de la passion et son revers dans les films de Claude Sautet. Dans les deux cas, ces «revers» présentent chacun des aspects différents.

La troisième partie analyse la description de la passion dans le langage des mots (du roman) et celui des images (des films). Il s'agit de la focalisation interne et l'identification qui sont en rapport direct avec le point de vue. Cette dernière partie mentionne également le style sans excès dans les deux systèmes d'expression et de communication.

Tout en étant conscient du fait qu'il existe des films adaptés de *Manon Lescaut* et des romans qui ont inspiré les films de Claude Sautet, nous avons préféré comparer le roman de Prévost et les films de Sautet. Car, l'intérêt réside plutôt à examiner l'intérieur psychique des personnages (donc celui de l'auteur: Prévost et Sautet), qu'à cerner les diverses possibilités d'adaptation.

오정민

연세대 불문과 졸업, 서울대 불문과 대학원 석사, 프랑스 피카르디  
쉴베른 대학 영상예술학 박사. 현재 서울대, 서울여대, 연세대 강사.

주요 논문: 「크로넨베르그의 영화〈크래시〉의 정신분석학적 분석」  
(프랑스 스트라스부르 마르크 블로흐 대학, DEA 논문, 1997), 「공관空觀의  
철학과 그 영화언어적 표현」(박사학위 논문, 2004).