

뒤라스의 영화 <인디아 송>¹⁾에 나타난 공백의 미학

전 선 형(서울대학교)

서론

본론

1. 영상과 목소리의 불일치
2. 실체와 거울에 반사된 분신과의 거리두기
3. 상상의 공간 속으로 들어온 카메라

결론

서론

대개의 경우, 작품을 읽은 후 영화를 보게 되면, 지면을 통해 누릴 수 있었던 상상력이 영상을 통해 제한을 받게 되는 기분이 들게 되지만, 뒤라스의 영화는 그와 다르다. 독서의 과정에서 느꼈던 모호함이 영화를 통해 해소될 수 있으리라는 기대는 번번이 어긋나고, 영화는 더 커다란 빈 지대를 관객에게 안겨준다. 뒤라스의 <인디아

1) 우리는 본 연구를 위해 영화 <India Song>(1975, 감독: Marguerite Duras, 주연: Delphine Seyrig, Michel Lonsdale)과, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier의 "La mort des miroirs: 'India Song', 'Son nom de Venise dans Calcutta désert'" (in *L'Avant-Scène du Cinéma*, n° 225, 1979)에 실린 <India Song>의 시나리오를 그 연구 대상으로 삼았다.

송>이 1975년 칸 Cannes 영화제에서 가장 논쟁을 불러일으키는 대상 중 하나가 된 것도 이러한 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.²⁾ 영화가 만들어지기 이전 이미 'texte, théâtre, film'이라는 부제를 지닌 텍스트(1973)로 출판되었던 이 작품은, 뒤라스의 영화가 소설의 흐름을 반복하면 할수록 더욱 모호해지게 만드는 역설의 논리를 담고 있음을 보여주는 좋은 예가 될 것이다. 우리는 이 영화에서 관객의 이해를 어렵게 만드는 요소인 공백 le vide을 쉽게 발견하게 되는데, 작가가 구체적으로 어떠한 기법을 사용하여 이와 같은 효과를 창출해 내는가를 탐구해보는 것이 본 연구의 주된 목적이다.

본 론

1. 영상과 목소리의 불일치

공백의 지대를 탐험하기 위해 먼저 영화의 스토리가 전개되는 서술 narration의 특징을 살펴보도록 하자. 뒤라스는 스토리 전개의 주도권을 인물들에게 넘겨주는 것이 아니라, 여러 목소리 voix에게 일임한다. 그리고 이를 그대로 반영하기라도 한 듯, 인물들은 영화 속에 거의 등장하지 않으며, 등장한다 해도 거의 움직이지 않고, 의미 있는 말을 하지 않는다. 카메라는 스토리의 전개를 위한 구체적인 영상을 포착하기보다, 몇몇 물체(유리잔, 샹들리에, 시계, 사진 등)와 배경을 큰 변화 없이 반복적으로 담아낸다. 이러한 상황에서, 관객들을 알 수 없는 영역으로 끌어올리는 중요한 역할을 담당하는 것이 바로 '목소리들'이다. □겐지즈 강의 여인□(1973)에서부터 나타났

2) Gabrielle H. Cody, *Impossible Performances : Duras as dramatist*, New York : P. Lang, 2000, p. 83.

던, 영상의 배경에 깔려있는 목소리들은 영화 속에서 영상과의 불일치를 통해 시각과 청각의 분리를 야기한다.

장면 24(25초). 카메라 고정, 실내, 밤.

검은 배경에 정면을 바라보고 있는 부영사의 상체가 보인다. 머리카락, 턱밑과 코밑의 수염 모두 검은 색이다. 검은 색 셔츠와 흰 상의를 입고 있다. 그는 눈물을 흘린다. 화면 왼쪽 시작 부분에는 발코니로 출입하는 문이 열려있다. (덧문을 향해 흰 빛이 들어온다.)

장면 25(27초). 장면 23으로 돌아감.

등이 보이는 한 사람이 오른쪽 앞으로 떨어지더니 (화면 밖으로) 나간다. 다른 세 사람은 누워있고, 움직이지 않는다. 안느-마리 스트레페르가 몸을 일으키고 앉아 정면을 바라본다. 가슴을 내보인 채.

목소리 1. 그래요... 눈이 부시네요. (피아노 소리는 계속해서 나직이 들린다.)

목소리 2. (음절을 끊어가며) 무덤 위에 써있는 것이 안느-마리 스트레페르?

목소리 1. (더듬어 읽으며) 안-나 마-리아 구아르-디-, 지워져있다. 피아노 소리만 이어지다 멈춘다.

침묵.

목소리 1. 매일 밤... 그녀를 바라봅니다. (변주곡이 나직이 다시 들린다)

목소리 2. 그녀에게 전혀 말하지 않았나요?

목소리 1. 전혀... 한번도 다가가지도 않았고...

첫 번째 지문은 장면 24와 장면 25의 영상 bande image 을 나타내고, 다음 부분은(목소리 1과 목소리2) 각 장면에 상응하는 소리 bande son 부분이다. 먼저, 장면 24를 보자. 관객들은 눈물을 흘리고 있는 한

남자의 모습을 바라보면서, 그 영상과 관계된 설명을 듣게 되는 것이 아니라, 안느-마리 스트레페르의 묘비에 관한 목소리들의 말을 듣게 된다. 더군다나 이 때 목소리들의 대화는 매우 생생한 현장감이 느껴지기 때문에(화면 속과 동일한 공간이 아닌 묘지에서, 현재 묘비를 더듬어 읽어 내려가는 모습이 역력하다), 영상과 목소리와의 거리는 더욱 멀어진다. 따라서 관객의 시선은 화면을 향하고 있지만, 그가 주목하게 되는 것은 화면 속에 고정되어 있는 한 인물이 아니라, 목소리들이 애써 해독해내고 있는 이름의 주인공이다.

더욱 흥미로운 것은 피아노가 멈추고, 일시적인 침묵이 흐른 후 들리는 목소리들(장면 25)이다. 이 때, 관객들이 보게 되는 것은 바닥에 누워있는 두 남자와 누워있다 앉아 있는 안느-마리 스트레페르이지만, 목소리들은 알 수 없는 누군가(위 예문에서 보다시피 목소리들이 말하는 세 문장의 주어가 모두 생략되어 있다)에 대해 이야기한다. 관객들은 장면 21, 장면 23과 흡사한 이 장면의 영상을 바라보면서, 막연히 현재 화면에 보이는 이 세 사람에 관한 이야기가 아닐까하는 추측을 하게 된다. 이러한 추측이 가능한 이유는 이 두 전前 장면에서의 목소리들이 영상 속에 보이는 세 사람, 마이클 리차드슨, 안느-마리 스트레페르, 스트레페르 씨의 한 친구와 관련된 이야기를 했기 때문이다. 그러나 장면 26에 가서 비로소 밝혀지는 이 사람(목소리들의 대화의 주체)은 그들 중 하나가 아닌, 부영사 l'homme vierge de Lahore이다. 우리는 그제야 이미 장면 23에서 보았던 흰 상의를 입고 있었던 뒷모습의 남자, 장면 25에서 뒷모습의 일부만 보였다가 사라져버린 그 남자가 부영사였음을 알게 된다. 그리고 오히려 부영사가 출연한 전前장면(장면 24)과 어울릴 것 같은 목소리들의 대화를 들으며, 영상과 소리의 '어긋나 있는 듯한 호흡'을 다시 한번 감지한다.

그렇다면 영상과 상응하지 않는 목소리들을 통해 작가는 어떠한

효과를 의도한 것인가? 끊임없이 유지되는 이 둘 사이의 간극은 어떠한 극적 효과를 초래하고 있는가?

이와 같은 영상과 목소리의 불일치는 여러 양상으로 나타난다. 장면 29에서는 아무도 보이지 않는 빈 화면 속에 남녀 익명인의 목소리들이 뒤섞여 나오는데, 이와 비슷한 상황은 장면 37에서도 연출된다. 이 장면에서는 부영사와 대사의 대화가 계속 들리지만, 화면에 보이는 것은 아무도 없는 빈 거실이다. 그리고 빈 화면은 곧 스트레페르씨의 한 친구와 안느-마리 스트레페르가(지금 대화하고 있는 부영사와 대사가 아닌) 차례로 등장하여 춤추는 모습으로 바뀐다. 장면 33의 화면에는 부영사와 젊은 대사관원이 등장하지만, 들리는 것은 여러 익명인의 목소리들이다. 그런데 두 인물이 퇴장하고, 빈 화면에 유향의 연기만 보이게 되자, 비로소 두 사람의 대화가 들린다. 마치 엿박자처럼 목소리가 영상을 한 박자 뒤에서 따라오는 경우이다. 그와 더불어, 목소리들은 보이는 영상과는 전혀 다른 곳을 바라보고, 그것을 사실적으로 묘사하기도 하고, 어떤 때는 느닷없이 낮은 목소리가 튀어나와 이 작품의 시대적 배경에 대해 말하기도 한다. 앞의 두 경우에 해당하는 것이 장면 59와 장면 66인데, 여기서 목소리들은 아주 높은 곳에서 있으면서, 지상에 있는 인도의 논, 비탈, 사람들과, 바다, 섬, 부두 등을 내려다보고 말하는 것 같기도 하고, 화면에 나타나지 않은 인물들의 행동을 곁에서 생생하게 보고 있는 것처럼 이야기한다. 참고로, 이 두 장면에서의 영상은 부동의 자세로 있는 안느-마리 스트레페르와 네 명의 백인 남자, 큰 나무들이 보이는 푸른 숲 속으로 각각 이루어져 있으며, 후자의 경우인 장면 62에서는 앞서 말한 다섯 사람이 모두 흰 옷을 입고, 테이블에 앉아 술을 마시거나 담배를 피우고 있는 모습으로 구성되어 있다.

이처럼 다양한 양상으로 영상과 목소리의 불일치 현상이 나타나

는 가운데, 우리는 관객의 자리에 앉은 목소리가 영상에 상응하는 이야기를 하는 듯이 보이는 한 장면을 우연히 발견하게 된다.

장면 6(15초). 카메라 고정, 실내, 밤.

오른쪽으로 샹들리에가 켜져 있다. 그 모습은 샹들리에의 뒤에 있는, 배경에 보이는 벽난로 위에 놓인 거울 속에 반사되어 있다. 사각형의 거울 앞에는 네모난 작은 벽시계가, 그 벽시계 양 옆에 있는 붉은 꽃들과 함께 놓여있다. [...]

목소리 2. 이 빛은?

목소리 1. 계절풍.

목소리 2. 이 먼지는?

목소리 1. 캘커타 중앙.

목소리들의 대화를 잘 들어보면, 우리는 그 내용을 각기 다른 시각으로 바라볼 수 있는 해석의 가능성을 발견하게 된다. 우선, 어둠이 깔린 저녁의 거실을 그린 영상에 초점을 맞추어 보자. 이 때, 목소리 2의 말은 마치 화면의 영상을 바라보며 하는 것처럼 들린다. 목소리 2가 언급한 ‘빛’은 어두운 방을 밝혀주는 샹들리에의 반사된 모습을 지칭하는 것으로 보이며, ‘먼지’는 어둠침침한 거울 속에 반사되어 있는 물체들의 모습, 마치 먼지가 낀 듯한 화면의 상태를 일컫는 것으로 판단된다. 그러나 뒤따라 나온 목소리 1의 대답을 들어보면, 우리는 이 장면에서 영상과 목소리의 일치가 완전히 이루어지는 것이 아님을 알 수 있다. 목소리 2가 현재의 영상에 관한 언급을 하고 있다 하더라도, 목소리 1은 현재의 영상이 아니라(이 영상은 외부의 빛과 먼지가 차단되어 있는 실내의 모습이기 때문에), 이 작품의 전체 배경인 인도의 지리와 기후에 대해 이야기하고 있기 때문

이다. 다시 목소리 1의 대답에 초점을 두고 목소리들의 대화를 생각해 본다면, 목소리 2의 빛은 계절풍에서 생성된 것이고, 먼지는 켈커타 중앙에서 불어온 바람에 실려 온 것을 의미하는 것으로 해석된다. 그렇다면 그들의 화제는 현재의 영상과 관계없는 것이 되어 버린다. 결국 이 장면에서 영상과 목소리의 일치는 단지 부분적으로밖에 생각해 볼 수 없는 불확실한 현상에 그치고 만다.

영상과 목소리가 일치되는 것이 어려운 것임을 재확인한 후, 이번에는 인물들의 모습과 그들의 목소리가 동시에 보이고, 들리는 경우를 발견하게 된다. 그런데 여기서의 문제는 말하고 있을 때의 인물들의 입이 전혀 움직이지 않는다는 신기한 점이다. 즉 마네킹 처럼 생명력을 상실한 인물들은 때때로 부자연스러운 몸짓을 하기도 하고, 간접적으로 관객들에게 음성을 들려주기도 하지만, 그들이 보여주는 수동적인 동작과 늘 닫혀있는 입술은 영상의 현실감을 말소한다. 인물들의 입이 움직이지 않은 채, 목소리를 듣게 되는 관객들로서는 누군가가 그들의 목소리를 대신하고 있거나, 그들이 이미 발설했던 말이나 마음에 담고 있던 생각이 시간의 간격을 두고 재생되고 있는 듯한 인상을 받게 된다. 인물들과 그들의 목소리가 동시성을 상실하게 되자, 관객은 들리는 말이 누구의 목소리인지를 쉽게 알 수 없게 된다. 더군다나 영상의 내용에 부합하는 목소리를 듣게 된다면, 그로 인해 심화될 혼란에 대해서는 충분히 짐작할 수 있을 것이다.

장면 9(3분 2초). 실내, 낮.

[...] 카메라가 거울 위에서 멈춘다. 거울 속에는 춤추는 한 쌍이 나타난다. 짧은 남자는 양복을 입고 있고, 짧은 여자는 갈색 머리에, 장밋빛 드레스를 입고 있다. [...] 이 커플은 춤을 멈추고, 서로 껴안고 있다.

목소리 1. 무엇 때문에 울고 있나요? (잠시 피아노 소리만)

목소리 1. 나는 더 이상 보지 못하고, 듣지 못하고, 죽을 정도로 당신을 사랑합니다. (잠시 피아노 소리만)

지속되는 피아노 소리를 배경으로, 거지 여인의 목소리가 들린다. (한마디)

화면 속의 춤추는 연인들의 모습을 보고, 사랑을 고백하는 말들은 대부분의 관객들은, 이 목소리를 등장인물의 것으로 이해하기 쉬울 것이다. 그러나 그들의 입술이 움직이지 않는 모습을 발견하고 나자 관객들은 커다란 혼란에 휩싸이게 된다. 이 목소리가 인물의 것이 아니라면, 영화의 시작에서부터 줄곧 들어왔던 정체를 알 수 없는 목소리였던 말인가! 그렇다면 이는 목소리 2를 향한 목소리 1의 사랑의 고백인가, 아니면 화면에 보이는 연인들을 대신해서 한 말인가? 혹시 이 목소리들은 너무나 이 이야기에 몰입된 나머지, 그들 자신을 이 이야기 속에 투사한 것은 아닐까? 관객들은 영상과 목소리 사이의 불일치로 인해 무수한 추측과 가정을 해보지 않을 수 없게 된다. 더군다나 인물들의 목소리가 한번도 표현되지 않은 상태이기에, 관객들이 익명의 목소리들과 그들의 목소리를 판별해 내기는 어렵다. 따라서 목소리의 출처가 기록되어 있는 대본 없이 영화를 보는 관객들은 이와 같이 ‘누가 말하는가?’를 알아내야 하는 큰 어려움에 처하게 된다.

뿐만 아니라, ‘목소리들의 뒤섞임 현상’이 불일치하는 영상과 함께 나타난다. 마이클 리차드슨이 안느-마리 스트레페르를 안고 정지되어 있는 화면(장면 31과 장면 36)은 여러 목소리가 마구 뒤섞여 나와서 실제로 무슨 말을 하는지 알아들을 수가 없다. 제각기 이야기하는 내용이 다르고, 분명하게 들리는 것과 명확하지 않은 것들이 함께 들리다보니, 명확한 목소리가 불명확한 목소리를 덮어 버

리기도 하고, 간별이 어려운 목소리들은 리듬을 지닌 음악처럼 들리기도 한다. 장면 37에도 이와 같은 현상이 나타나는데, 대사와 부영사와의 대화와, 여러 익명인의 목소리들이 가세하여, 불확실한 여러 대화가 웅성거리는, 혼미한 상황을 연출해낸다. 게다가 오케스트라가 연주하는 빠른 춤곡인 룬바(쿠바의 민속무곡)와 왈츠가 대화의 배경을 이루고 있기에, 목소리들을 분간하기가 더욱 힘들어진다.

장면 52의 마지막 부분에도 이러한 상황이 잘 묘사되어 있다.

더 멀리서 고함소리가 들린다. 빠르게, 때때로 알아들을 수 없게 말이 오간다. 룬바를 배경으로, 부영사의 외침과 이 말들이 겹쳐서 나온다. 주로 여인의 목소리들이다.

□ 그를 차있는 곳으로 끌고 나가요. □ 한번만! □ 그가 나갔어요. □ 한번만! 안나 마리아 구아르디...! 그가 울면서 웃었어요. 보셨나요? □ 안나 마리아 구아르디!... 그가 철창을 부수고 들어오려 해요. □ 거지들이 겁을 먹었어요.

여전히 외치는 소리가 들린다. 그리고 룬바도.

애달프게 절규하는 부영사의 고함 소리가 '역설적이게도' 신나고 경쾌한 룬바 사이에서 들려온다. 긴박하게 전개되는 상황 속에, 공포를 야기하는 부영사의 고함과 이 상황을 설명하는 목소리들이 밝은 춤곡을 배경으로 뒤섞여 나온다. 혼합된 목소리들은 언어(영어와 프랑스어)와 대화자들의 수와 신분(모두 몇 사람인지, 어떤 이들인지 알 수 없다)의 경계를 모두 헐어버린 상태다. 그 뒤로 이어지는 그 외의 목소리들은 이러한 혼미함을 가중시킨다. 그런데 이 장면에서의 영상은 뒤섞임이 일어나는 음향 부분과는 상반된 모습이다. 복잡하게 뒤섞여 알아들을 수 없는 소리를 들으면서, 관객들이 보게 되는

영상은 부동의 자세로 서 있는 마이클 리차드슨과 안느-마리 스트레페르의 모습뿐이다.

그 외에도 장면 9의 뒷부분에 기록되어 있는 바와 같이, 이 영화 속에는 간헐적으로 나오는 알아들을 수 없는 거지 여인의 목소리가 영화를 더 난해하게 만든다. 외국인들에게는 생소한 원주민의 특유의 음성으로, 괴기한 웃음과 함께 지껄여대는 말들은 〈인디아 송〉에 백인 사회 외에 또 다른 세계가 공존하고 있음을 지속적으로 일깨워주는 동시에, 침묵³⁾과 더불어, 이 영화 속에 영상화되지 않은 여백의 존재를 은유적으로 표현하는 것으로 보인다.

2. 실체와 거울에 반사된 분신과의 거리두기

두 번째로 중요한 기법은 “거울⁴⁾의 사용”이다. 아마 〈인디아 송〉의 가장 두드러진 기술적인 특징은 거울을 사용하여 ‘실체와 반사된 분신과의 거리두기’를 만들어 내는 점일 것이다. 여기서 말하는 거리두기란 현존하는 자아와, 현실을 넘어 거울 속에 존재하는, 투영된 자아와의 거리를 의미한다. 대상을 그대로 반영하는 거울의 성질을 도입한 영화를 관람하고 있는 관객들은 자신이 보고 있는 인물과 물체들이 실체인지, 아니면 거울에 반사된 모습인지 분간하기

3) 마치 영화가 끝이 나거나 정지된 것처럼, 아무런 소리도 들리지 않는 상태가 오래 지속되는 경우가 이 영화에서는 빈번하다. 시나리오에서 주로 *Silence, long silence, silence des voix, silences perceptibles, Silence toujours, Long, silence* 등으로 표기되는 침묵은, 〈인디아 송〉의 빈 공간을 형성한다

4) 뒤라스는 미셸 포르트와의 인터뷰에서 〈인디아 송〉에서 사용된 거울에 대해 다음과 같이 말한다. “C'est comme des trous dans lesquels l'image s'engouffre et puis ressort : je ne sais jamais où elle va ressortir, j'ai l'impression que Delphine est avalée et puis elle revient, elle revient ou elle ne revient pas, mais c'est d'une extrême jouissance, ça, l'apparition de Delphine si loin [...]”. Marguerite Duras ; Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Éditions de Minuit, 1977, p. 72.

어렵게 된다. 다음의 예는 <인디아 송>에서 거울의 기술이 얼마나 교묘히 사용되고 있는가를 잘 보여준다.

장면 18(3분 1초). 고정-실내, 황혼녘.

커다란 거울 속에, 오른쪽 구석 쪽으로 비스듬히 향해있는 피아노(악보, 램프, 꽃다발, 사진과 함께, 위치가 바뀌어)와, 세 개의 열려있는 창(발코니로 출입하는 문을 겸한 창문)의 모습이 반사되어 있다. 흰 옷을 입은 한 하인이 왼쪽 구석에서 들어와서, 피아노 위의 램프에 불을 켜준다. 그는 피아노의 오른쪽에 멈춰 서서, 자신의 앞을 바라본다. 반사된 것만 보인다. 그리고 그는 거울을 향해 나아간다. 줄곧 반사된 모습으로. 반사된 자신의 모습으로 돌이 된 그가 오른쪽에서 화면 속으로 들어가는 모습이 보인다. 그는 거울의 오른쪽에서 등잔 받침에 불을 밝히고, 왼쪽으로, 화면을 불이 켜진 채 비어 있는 상태로 놔두고, 왼쪽으로 나간다. 거울의 각 모서리들과 접해 있는 벽들이 보인다. [...] 그녀가 오른쪽으로 나오고, 거울 속에 반사된 모습이 다시 나타난다. 그리고 그녀는 왼쪽으로, 늘 반사된 모습으로 다시 돌아온다.

시나리오에서 발췌해 온 위의 지문에서는 거울의 존재를 숨김없이 밝히고 있지만, 영화를 보는 관객들은 흰 옷을 입은 하인이 거울에서 나와 불을 켜기 전까지, 그들이 보고 있는 것이 거울에 비친 모습이라는 사실을 전혀 눈치 채지 못한다. 어둠 속에서 등장한 하인은 피아노 위에 있는 램프에 불을 켜고 그대로 멈추어 서 있다. 몇 초간의 정지 상태가 지나고, 갑자기 하인이 거울 속에서 나와 다른 곳에 있는 램프에도 불을 켜자, 영상은 훨씬 더 밝아진 조명과 더불어 실체와 허상으로 확연히 분간되기 시작한다. 지금까지 보았던 악보와 램프, 꽃다발, 사진이 놓여있는 피아노의 모습은 놀랍게도 실체가 아닌, 커다란 거울에 비친 허상이었던 것이다. 하인이 왼쪽

화면 밖으로 퇴장하자, 이번에는 안느-마리 스트레페르가 오른쪽을 향해 거울 앞으로 지나간다. 그녀의 모습이 거울 속에 비치면서, 안느-마리 스트레페르는 현실과 거울 속에 공존하는 두 사람으로 배가된다. 그러나 곧 현실 속의 그녀의 모습은 사라지고, 거울 속에만 반사된 형체가 남는다. 베란다에 나가 있던 그녀는 거울 밖으로 나오지 않은 채, 반사된 모습으로 왼쪽으로 되돌아간다. 그리고 화면에는 빈 방만이 남는다.

이 장면과 같이 카메라는 움직이지 않고, 인물들만 이동하는 상황에서는, 방향은 쉽게 눈속임의 수단이 되기도 한다. 위에서 언급한 오른쪽과 왼쪽은, 단지 인물들이 들어가고 나가는 방향뿐만 아니라, 실체와 허상과의 상반되는 방향을 의미하기도 한다. 마치 거울을 바라보고 있는 인물의 오른손이, 그 사람의 뒷모습을 바라보고 있는 사람의 눈에는 거울 속의 사람의 왼손으로 보이는 착각과 흡사한 원리이다. 이와 같이 뒤라스는 인물과 그 인물이 반영된 허상 사이에 거울을 위치시킴으로써, 한 실체를 이중화하거나($\times 2$), 혹은 이분화하는($\times 1/2$) 효과를 만들어 내어, 이를 총체적으로 바라보는 관객의 눈을 혼란스럽게 만든다.⁵⁾ 여기서 말하는 실체의 이중화나 이분화는 각기 다른 차원에서 바라보았을 때 생겨나는 차이이다. 즉 가시적인 차원에서 보면, 거울은 한 인물을 두 사람으로 이중화하는 것이지만, 존재론적 차원에서는, 거울 밖의 자신과 거울 속의 분신으로 하나의 실체가 둘로 분리되는 결과를 낳게 된다.

거울을 사용하여 흥미롭게 구성한 이 장면만 보더라도, 뒤라스의

5) 이러한 현상은 인물뿐만 아니라, 여러 물체에서도 나타난다. 장면 5와 6을 보면, 사진, 유리잔, 꽃, 시계, 벽난로, 그림 등의 여러 물체가 거울 속에 비친 모습과 함께 동시에 보인다. 이 때 자세히 관찰해 보면, 반사된 물체들이 모두 원래의 것과 좌우가 뒤바뀐 위치에 놓여 있음을 알 수 있을 것이다. 뿐만 아니라 거울 속에 또 다른 거울이 반사되어 보이는 경우도 있으며, 거울 속에서 반사된 조명의 빛이 실체에 비해 밝기가 감소되어 나타나기도 한다.(장면 7)

영화에서 거울은 기술적 효과의 차원을 넘어 하나의 놀이 수단과 같이 여겨진다. 마치 숨은 그림 찾기를 하는 것처럼 <인디아 송>에서 등장하는 거울은 대부분의 경우, 화면 속에 감쪽같이 숨어 있다가 뒤늦게 존재를 드러낸다. 장면 9를 보면, 왼쪽에 놓인 거울의 틀이 전체 화면 속에 포함되어 있지 않기 때문에, 서로 안고 있는 남녀의 모습이 거울 속에 비춰진 모습처럼 전혀 보이지를 않는다. 다만 거울에 기대고 있는 젊은 남자의 뒷모습이 약간 반사된 모습을 통해, 그들이 거울 속에 있다는 것을 알게 된다. 장면 52는 이보다 더 심화된 경우이다. 이 장면의 영상에는 거울의 틀이 전혀 보이지 않고, 안느-마리 스트레페르도 애초에 반사된 모습으로 등장하기 때문에, 그녀의 실체가 뒤따라 나타나기 전까지는, 보이는 모든 것이 거울에 비친 모습이라는 사실은 상상하기조차 힘들다. 물론 이러한 착각을 불러일으키는 데에는 벽면의 장식과 조명의 일조를 간과할 수 없다. 유럽풍의 화려한 실내 장식과 침침한 조명은 거울과 장식된 벽면의 경계를 눈에 띄지 않게 만든다. 그에 관한 몇몇의 예를 더 들여보자면, 먼저 장면 19를 보자. 안느-마리 스트레페르가 바닥에 엎드려 있고, 화면의 오른쪽 상단에 계단이 보인다. 그러나 조명이 어둡기 때문에 언뜻 보기에 계단은 다른 벽장식과 구분되지 않는다. 우리가 그것이 거울에 반사된 계단의 모습이라는 것을 알게 되는 것은, 얼마 후 그 계단에서 내려와 다가오는 한 남자의 모습을 통해서이다. 다가오는 그의 앞모습 뒤로 거리를 두고 뒷모습이 보이게 되자, 놀란 관객들은 거울의 속임수에 말려든 것과 같은 기분이 들게 될 것이다. 또한 장면 24에는 부영사의 상반신이 커다랗게 보이는데, 관객들은 화면 왼쪽에 작은 거울이 있음을 금방 알아채지 못한다. 그러다가 자세히 보면, 부영사가 거울에 바짝 다가가 있는 모양과, 화면 한쪽에 그의 흰색 양복의 한 쪽 팔이 반사되어 있는 것을 알게 된다. 배경이 어둡고, 작은 공간이라, 한 쪽 벽면과 닿아 있

는 거울에 비친 팔의 모습은 거의 눈에 띄지 않는다.

관객들에게 하나의 유희같이 보이는 거울의 기법은, 요술 거울처럼 한 인물을 둘로 만들기도 하고, 다시 하나로 되돌려 놓기도 한다. 그것이 가능하기 위해서 우선 화면은 두개의 카드로 구성된다. 하나는 커다란 틀의 현실의 카드이고, 또 하나는 현실에 있으나 비현실의 세계를 지니고 있는 거울 속의 카드이다. '거울 속'과 '거울 밖'의 두 카드로 이루어진 화면 속의 인물들은 신기하게도 두 세계를 오가며 늘어났다가 줄어들기도 하고, 나타났다가 사라져 버리기도 한다. 앞서 보았던 장면 18과 더불어, 장면 33은 이러한 유희를 보여주는 대표적인 예이다. 처음 화면에 비치는 부영사의 모습은 거울 속에 있다. 이윽고 부영사가 거울에서 나오자, 젊은 대사관원이 오른쪽에서 걸어 와서 거울 앞에 선다. 이 때 그는 잠시 두 사람으로 배가되어, 화면에는 세 사람이 보인다. 그리고 다시 그가 거울 속에서 나오자, 화면에는 현실 속의 두 사람이 보이고, 거울은 비어 있게 된다. 그와 부영사가 함께 퇴장하는 모습은, 거울 밖이 아닌 거울 속에서, 걸어 나가는 두 사람의 뒷모습으로 나타난다. 그들이 떠나자 빈 거실만 남는다. 이제 화면 속에는 '거울 속'과 '거울 밖'이라는 두 카드만이 보일 뿐이다.

한편, 장면 37의 여러 인물은 거울 밖에서 거울 속으로, 한 박자씩 거리를 두고, 이동하는 모습을 되풀이한다. 안느-마리 스트레페르가 화면 밖으로 퇴장하자, 바로 뒤따라 거울 속의 안느-마리 스트레페르도 퇴장한다. 부영사와 검은 옷을 입은 남자의 경우도 마찬가지이다. 이러한 이동에 따라, 눈에 보이는 인물들의 수도 자연스럽게 변화한다. 이는 인물과 거울과의 거리 때문에 생기는 효과로서, 인물이 거울에서 멀어지면, 둘로 배가 되었던 인물이 다시 본래의 모습으로 돌아온다. 그런데 이러한 변화는 워낙 순식간에 이루어지기 때문에, 관객은 험란한 거울의 놀이 속에서 정신을 차리기 힘들게

된다.

유희의 측면과 함께, 거울은 카메라의 주목을 받고 있는 인물들 외에, 화면 외곽에 공존하는 또 다른 인물의 존재를 반영하는 독특한 기술 효과를 지니고 있다. 장면 69의 영상은 안느-마리 스트레페르와 스트레페르씨의 한 친구가 서로 마주보고 입을 맞추는 모습인데, 여기서 우리의 시선을 끄는 것은 두 사람의 모습보다 그들 뒤에 있는 거울 속(화면 오른쪽 부분)이다. 그 거울 속에는 행복해 보이는 두 사람과는 대조적으로, 홀로 외로이 앉아 담배를 피우고 있는 마이클 리차드슨의 모습이 비친다. 두 사람은 거울 속의 인물의 존재를 인식하지 못하지만, 관객들은 이러한 아이러니한 상황을 이해하게 된다. 장면 9는 이와는 반대의 경우이다. 화면의 왼쪽에 있는 거울 속에는 춤을 추다 끌어안고 있는 두 남녀의 모습이 비춰지고 있고, 흰 옷을 입은 한 남자가 손을 주머니에 넣은 채, 그 거울에 기대어 서서 오른쪽을 무표정하게 바라보고 있다.

〈인디아 송〉은 이와 같이 거울의 다양한 연출 효과에 의해, 영상에 재미를 덧붙여주는 독창성을 지니고 있다. 커다란 거울과 피아노가 놓인 방, 말하지 않은 채 움직임만을 보여주는 인형과 같은 인물들, 그리고 고정되어 있는 카메라의 시선은, '거울'이라는 매개를 통해 생성될 수 있는 여러 각도의 변화된 영상들을 다함께 협력하여 만들어낸다.

3. 상상의 공간 속으로 들어온 카메라

일반적인 영화가 500~600여개의 장면 plan으로 구성되어 있는 것에 비해, 〈인디아 송〉은 1시간 50분 간 총 74개의 장면으로 구성되어 있다. 그리고 그중 50개가 움직이지 않고 고정되어 있는 화면이다. 즉, 이 영화에서 카메라는 거의 움직이지 않고 고정되어 있는 경

우가 상대적으로 훨씬 많다는 말이다. 반면에 카메라가 유동적인 경우에는, 외부 건물이나 숲을 파노라마식으로 훑어나가거나, 실내 장면에서 고정되어 있는 여러 물체를 하나씩 차례로 보여 주는 경우에 해당한다.

먼저 전자의 경우를 살펴 보다 보면, 우리는 이 영화의 중요한 특징 중 하나를 발견하게 된다. 이는 대부분의 고정된 화면이 약간의 거리와 각도를 조정하여, 이전의 장면들을 ‘반복’하거나 혹은 앞선 장면을 다시 보여 주다 뒤에 가서는 새로운 영상을 가미하는 식의, ‘확장’의 방법을 취하고 있는 점이다. 예를 들어, 화면 7은 화면 6에서 보여 주었던 사각형의 시계, 붉은 꽃들, 샹들리에의 모습을 전도된 방식으로 다시 반복한다. 또한 하인이 피아노 위의 램프에 불을 붙이는 장면 3은 장면 18에 가서 비슷하게 재현되는데, 여기서는 하인의 등장만을 그린 것이 아니라, 안느-마리 스트레페르까지 출현시켜 영상의 확장을 이루고 있다. 이와 비슷한 예들은 그 후로도 무수히 발견되는데, 이러한 연출 방법은 반복되는 음향(불규칙하게 반복되는 거지 여인의 목소리, 여러 춤곡 등) 효과와 맞물려, 영화가 진전되고 있다기보다, 한 자리를 계속해서 맴돌고 있는 듯한 느낌을 관객들에게 전달해준다.

다음으로 후자의 경우를 보자. 카메라가 움직일 때의 화면은 클로즈업이 된 상태에서 시작하여, 점차적으로 여러 물체의 모습을 드러내 보인다.

장면 20(54초).

카메라는 감싸듯이 움직이는데, 먼저 위에서 아래로(왼쪽을 향하여 비스듬히) 분홍 천 위의 검은 드레스 조각, 다갈색 모발, 은장식을 한 허리띠, 화면과 혼동되는 검고 커다란 천 자락을 차례로 아우른다. 그리고 다시 올라오면서, 드레스가 놓여 있는 긴 의자의 한 부분인

붉고, 분홍빛의 천을 비춘다.

카메라는 검은 드레스, 다갈색 모발, 은장식을 한 허리띠 등의 물체들을 어둠 속에서 하나씩 비춘다. 가까이에서 자세히 나타나는 각각의 물체는 무언가 중요한 것을 표상하고 있는 듯이 보인다. 그렇다면 이 물체들은 어떤 의도로 한 장면의 전 영상을 구성하고 있는 것이며, 그것들은 무엇을 의미하기 위한 것일까? 작가가 던져 놓은 물체들을 앞에 두고, 관객들은 그것들이 지닌 기호를 해독해야 할 것만 같은 기분에 사로잡힌다. 그로 인해 전후 장면과의 연관성이나 이 장면에서의 목소리에 주의를 기울여 보게 되는데, 목소리들(목소리 1, 목소리 2)은 장면 19에서 견디기 힘든 날씨에 대해 말한다, 안느-마리 스트레페르가 마음의 문동병에 걸렸다는 말을 한다. 장면 20에 접어들면서, 피아노로 연주되는 베토벤 변주곡만 들릴 뿐, 목소리는 아무런 언급도 없이 사라져 버린다. 전후 장면을 보아도 해독을 위한 서술적인 맥락은 찾아 볼 수 없다. 이미 현실에서 떨어져 나와 버린 안느-마리 스트레페르의 소품들. 결국 그것들의 의미를 파악할 수 있는 실마리는 서술적인 차원에서 발견되지 않고, 물체들은 영원한 공백의 표상이 되어 화면을 활보하게 된다.

앞뒤 맥락의 서술적 고리를 벗겨버림으로써, 물체들을 관객의 무한한 상상의 영역으로 영입한 카메라는, 이번에는 독특한 공간 이동법을 연출한다. 장면 52를 보면, 안느-마리 스트레페르와 부영사가 거울 속에서 춤을 추는 모습이 보인다.(공간 a) 그런데 갑자기 고정되어 있던 카메라가 오른쪽으로 이동하기 시작한다. 작은 그림들이 달려있는 어두운 벽이 보이고, 마이클 리차드슨이 피아노(공간 a에서 보이던 것과 동일한 소품들이 그 위에 놓여 있다) 뒤에 서서 담배를 피우고 있다.(공간 b) 잠시 멈추었던 카메라는 다시 오른쪽으로 이동하는데, 놀랍게도 화면에 보이는 장소는 이미 지나갔던 처음의

장소이다. 이전과 동일한 장소에 안느-마리 스트레페르와 부영사가 다시 보인다.(공간 a) 카메라는 오른쪽이라는 한 방향으로 시선을 이동시키는데 반해, 영상의 공간은 오른쪽에서 왼쪽으로((a)-(b)-(a)로) 역행함을 알 수 있다.

이와 더불어 장면 59에도 '시간의 변화를 다루는' 카메라의 새로운 연출이 눈에 띈다. 5분 51초간 진행되는 이 장면에서는 비교적 긴 진행 시간에 비해, 카메라가 거의 움직임이 없는 다섯 인물의 모습에 줄곧 고정되어 있다. 저마다의 포즈를 취하고 있는 등장인물들(안느-마리 스트레페르와 4명의 남성)은 마네킹들처럼 서로 쳐다보거나 말하지 않는다. 영상에서의 변화는 가끔씩 보이는 인물들의 미미한 움직임(예를 들면, 내리고 있던 손을 올린다던가, 머리의 방향을 바꾸는 등의 동작)과 조명의 변화만 있을 뿐이다. 그렇다면 이렇게 장시간 동안 정체되어 있는 화면을 통해 전달하고자 한 것은 무엇일까? 영상과는 대조적으로 목소리들은 '현재와 과거를 경계 없이 오가며', 정체된 영상 위에 많은 이야기를 쏟아놓는다. 먼저 남자와 여자의 두 목소리는 부영사에 대해 이야기한다. 한편 화면에는 밝은 조명 속에 굳어져 있는 다섯 인물이 보인다.

부영사의 목소리(멀리서 외친다): 안-나 마리아 구아르-디! [···]
남자의 목소리(분명하고 떨림이 있다): 소리치는 사람은 프랑스의 부영사입니다.
여자의 목소리(천천히, 심각하게, 분명히): 네. 아직도...
섬에 다녀온 이후, 그의 행적은 알 수 없어요. 그는 영사직을 그만 두었지요. 퇴직 이후, 그에 대한 서류상의 기록은 없습니다. [···]
멀리서 들리는 부영사의 목소리: 안-나 마리아 구아르-디!
남자의 목소리: 무엇을 외치고 있죠?
여자의 목소리: 베니스에서의 그녀의 이름(처녀 시절의 그녀의 이름)

... 인적 드문 켈커타에서.

장면 52이래로, 부영사의 외침은 침묵과 간격을 두고 지속해서 반복된다. 그런데 여기서 주목해야 하는 것은 목소리들이 말하고 있듯이 행적을 감춘 부영사의 목소리가 ‘현재’ 들리고 있는 아이러니한 상황이다. 무도회에서 퇴장당한 후, 섬으로까지 안느-마리 스트레페르를 따라가서 그녀를 지켜보았던 부영사가 사라진 지금(목소리들의 대화, 밑줄 그은 부분), 무도회에서 쫓겨날 당시 울부짖던 부영사의 목소리가 다시 들리고 있다. 그렇다면 무도회 사건부터 퇴직과 함께 행방이 묘연해진 현 시점까지의, 두터운 시간의 벽을 허물고 부영사는 다시 회귀한 것인가? 이러한 의문이 들 정도로, 이 장면에는 엄정한 시간의 흐름의 파괴가 발견된다. 또한 지금 부영사가 울부짖는 이 이름이 이미 장면 24에서 눈물 흘리는 부영사의 모습과 함께, 안느-마리 스트레페르의 무덤 위에 기록되었던 것이었다는 점과, 앞서 이야기된 그녀의 죽음⁶⁾을 상기해 본다면, 이러한 현상은 이 장면에서뿐만 아니라, 작품 전체의 차원으로까지 확산되어 있음을 알 수 있다.

이윽고 부영사의 외침이 그치자, 새소리와 함께 아침을 연상시키듯 화면은 훨씬 밝아진다. 목소리들은 더운 날씨에 대해 이야기하다, 조명이 어두워지자⁷⁾, 화제를 바꾸어 안느-마리 스트레페르와

6) 장면 8의 일부 내용(Après sa mort, [...] Sa tombe est au cimetière anglais, [...] Morte là-bas, aux Iles... Trouvée morte, une nuit...)을 보면, 안느-마리 스트레페르는 이미 영국인 묘지에 묻힌 죽은 사람이다. 뿐만 아니라, 장면 3부터 반복된 피아노 위의 젊은 여인의 사진, 장미꽃, 등잔불의 모습은, 느리고 우울한 피아노곡과 함께, 마치 사진 속의 죽은 자를 추모하는 제단과 같은 분위기를 풍긴다.

7) 이 장면의 영상은 다음과 같다. “La lumière diminue très vite, puis s’éteint. Le jeune Attaché se retrouve complètement dans l’ombre. Les autres ne sont plus que des silhouettes, se découpant sur le jour qui vient des fenêtres : ton bleu noir.”

백인 남성들이 차를 타고 섬으로 가는 모습을 상세히 그려놓는다. 목소리가 랑시아가 정차했다고 말하자, 조명은 점차적으로 밝아지고, 사람들의 도착은 조명이 꺼짐과 동시에 언급된다. 영상은 조명의 변화를 제외하면 처음과 거의 동일하다. 그런데 여기서도 혼동된 시간의 흔적이 발견된다. 백인들이 함께 떠난 섬으로 부영사가 뒤따라간 사건을 방금 과거의 일로 언급했음에도 불구하고, 목소리들은 영상에 보이는 사람들의 섬으로의 여행을 출발에서 도착까지 중계한다. 하늘에서 바라보는 듯한 인도의 사람들, 논, 대양, 그리고 ‘프린스 오브 웨일즈’라는 크고 흰 건물 등이 목소리들을 통해 시각적인 영상과는 상관없이 관객의 머리 속에 그려진다. 그렇다면 도 대체 현재의 시간이란 이야기의 어느 시점을 의미하는 것인가? 이미 상대적인 의미로 바뀌어버린 〈인디아 송〉의 시간 속에서 관객들은 미끄러져 버린다.

이와 같이 과거와 현재 사이의 경계 없는 이행은 장면 9에서 확연히 드러난다.

목소리 2. 밤마다 그들은 춤을 추었나요?

목소리 1. 그들은 춤을 추고 있어요.

조금 전까지 죽은 안느-마리 스트레페르와, 그녀와 관련된 무도회 사건에 관해 이야기했던 목소리들은 아무런 예고 없이 과거에서 현실로 시간과 공간을 뛰어넘는다. 목소리 2의 말과, 뒤에 바로 따라 나온 목소리 1의 말 사이의 보이지 않는 틈을 통해, 과거는 현재로 미끄러져 들어온다. 그런데 여기서 눈여겨보아야 할 것은 과거에서 현재로의 이행이 도드라짐 없이, 매끄럽게 연출되는 방식이다. 작가는 목소리 2와 목소리 1 사이에 어떠한 변환의 기미도 보이지 않고, 과거를 현재로 즉시 옮겨다 놓는다. 그럼에도 불구하고, 이

러한 방법이 실효를 거둘 수 있었던 까닭은 영상과 음악의 효과가 목소리에 덧붙여졌기 때문이다. 화려한 대사관 내부 거실의 모습을 비추고 있던 카메라는 위의 대사가 발설되자마자 거의 실체를 알아볼 수 없는 어두운 벽면을 비춘다. 이 때, 화면에 보이는 검은 배경은 과거가 현재로 전환되어, 시간이 일시적으로 정지된 듯한 어두운 터널이 되어준다. 이와 더불어, 목소리가 들린 후에 나직이 연주되기 시작하는 인디아 송도 현재의 관객들에게 과거의 무도회를 연상시켜주는 환기도구로 사용된다. 카메라가 어두운 터널을 빠져나오자, 관객은 인디아 송에 맞춰 춤을 추고 있는 안느-마리 스트레페르와 한 남자를 거울 속에서 보게 된다. 이렇게 해서 과거에서 현재로의 이행이 완벽하게 성공하게 된 것이다.

결 론

우리가 지금까지 살펴본 여러 기술적인 특징은 이 영화가 스토리의 전개나 재현의 차원의 것이 아닌, 시간과 공간의 제약을 벗어나 실험적이고, 추상적인 것임을 드러내주는 요소들이다. 어떤 측면으로는 대중이 영화에 쉽게 접근할 수 없게 만드는 이러한 기술 방법들은, 바로 □부영사□의 거지 여인이 요구했던 “길을 잃기 위한 지침 *une indication pour se perdre*”⁸⁾과도 같다. 관객들은 이 지침의 도움으로 영화 속에서 완전히 길을 잃어버린다. 이와 같이 아이러니한 상황은 시작부터 나타났던 바이다. 귀에 들리는 피아노곡과 함께, 피아노가 있는 어두운 방이 나타나지만, 피아노를 치는 사람은 없다. 사람들이 소란스럽게 웅성거리는 소리와 음악 소리가 들리나, 화면에 보이는 것은 불을 밝히지 않은 채 비어 있는 방이다. 또한 상영 내내

8) Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, 1965, p. 9.

전혀 언급이 없었던 이 작품의 배경은 끝날 무렵인 장면 62와 장면 63에 가서야 밝혀진다. 그런데 그나마 목소리들이 말하는 현역사적인 상황(제2차 세계대전)은 실질적으로 이 작품과는 별 관련이 없어 보인다. 공간적인 배경 또한 불일치한다. 화려한 장식으로 이루어져 있는 실내와는 달리, 카메라가 파노라마식으로 비추는 건물(프랑스 대사관) 외부의 모습은 을씨년스럽게 느껴질 정도로 폐허에 가깝다. 결론적으로 영상과 음향의 불일치에서 시작하여, 거울과 조명을 통한 다채로운 놀이, 독특한 카메라 기법 등은 뒤라스가 잘 사용하는 침묵과 공백의 화면 속으로 관객들을 인도한다. 작품의 중심에 다다를 수 있는 서술적인 실마리는 텍스트의 확장인 영화 속에서도 쉽게 발견되지 않는다. 그러나 이러한 공백의 성격에도 불구하고, 우리가 그것을 중시하는 까닭은 그 속에 담겨 있는 작가의 메시지와 잠재된 가능성 때문이다. 작가는 삶의 부조리함을 논리적 언어로 표현할 수 없음을 공백으로 말한다. 그리고 명확히 설명되고 드러나지 않는 공백의 이면에는, 보는 이의 주관에 따라 다양하게 작품을 감상할 수 있는 가능성(다성적 독서)이 내재하고 있다. 바로 이러한 창조의 가능성이 '공백'을 뒤라스 작품 세계의 하나의 미학으로 승화할 수 있게 만들어주는 원동력이라 할 수 있을 것이다.

□ 참고문헌

- Duras, Marguerite, <India Song>, distr. Films Armorial, 1975. (film)
_____, *India Song*, Gallimard, 1973. (texte, théâtre)
_____, *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973. (texte, théâtre)
_____, *Le Vice-consul*, Gallimard, 1965. (roman)
- Bernheim, Nicole-Lise, *Marguerite Duras tourne un film*, ouvrage collectif, Éditions Albatros, coll. ça/Cinéma, 1975.
- Borgomano, Madeleine, *India Song, Marguerite Duras, L'interdisciplinaire*, 1990.
- Cody, Gabrielle H., *Impossible performances : Duras as dramatist*, New York : P. Lang, 2000.
- Duras, Marguerite ; Porte, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Éditions de Minuit, 1977.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Le Texte divisé : essai sur l'écriture filmique*, PUF, coll. Écriture, 1981.
- _____, *Écranique : le film du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- _____, “La mort des miroirs : ‘India Song’, ‘Son nom de Venise dans Calcutta désert’”, in *L'Avant-Scène du Cinéma*, n°225, 1979.
- _____, “The Disembodied Voice : ‘India Song’”, trad. Kimberly Smith, in *Yale French Studies*, n°60, 1980.

주제어 : 인디아 송, 공백, 침묵, 목소리들, 거울 놀이, 카메라

L'esthétique du 'vide' dans le film <India Song>
de M. Duras

CHUN Sun-Hyung

Cette étude a pour but d'éclaircir le vide dans le film <India Song>. L'expansion du texte ne permet pas au spectateur d'approcher le centre du film à travers de multiples techniques cinématographiques comme l'écart énorme entre les voix et l'image, le jeu du miroir (la mise en distance entre un objet réel — image — et son reflet), les techniques de la caméra (le déplacement de l'espace, le glissement du temps, etc.). A la base du vide formé par ces stratégies, l'auteur continue à reproduire la possibilité potentielle (les lectures polyphoniques). Enfin, on peut dire que le vide reflète l'intention profonde de l'auteur qui s'essaie toujours à cerner au plus près ce qui nous échappe, ce qui reste incompréhensible et indicible dans la vie, et qui veut faire participer le spectateur à l'accomplissement de l'œuvre inachevée.

prose」(박사학위 논문, 1993), 「아더왕 신화의 형성과 해체 I」(중세영문학, 제4집, 1996), 「아더왕 신화의 형성과 해체 II」(불어불문학연구, 제46집, 2001), 「이중의 문화, 이중의 부재」(프랑스 어문 교육, 제20집, 2005) 등 다수.

도운정

서울대 불문과 졸업, 동대학원 박사과정 수료. 파리 7대학 문학 박사. 현재 상명대, 인하대 강사.

주요 논문 : 「동양미학에 비추어 본 말라르메의 여백의 가치들 Les valeurs du “blanc” chez Mallarmé éclairées par l'esthétique de l'Extrême-Orient」(박사학위 논문, 2004), 「말라르메의 □주사위 던지기□의 판본들 - 공간적 시의 형성 과정 Les éditions d'*Un Coup de Dés* de Mallarmé - un processus de construction du poème spatial」(불어불문학연구, 제61집, 2005).

전선형

서울여대 불문과 졸업, 서울대 불문과 대학원 석사 및 박사. 현재 서울대, 서울여대 강사.

주요 논문 : 「M. Duras의 *L'Amante anglaise*에 관한 고찰 - 광기의 주제를 중심으로」(석사학위 논문, 1997), 「뒤라스의 인도 연작에 나타난 '텍스트 상관성' 연구」(박사학위 논문, 2005).