

인간과 초자연, 경계성의 미학

신은영**

몰리에르의 『프쉬케』 연구*

초록 본 연구의 목적은 17세기 중반기에 융성했던 혼합극, 즉 희극에 음악과 춤을 혼합하여 창작된 공연 양식의 흐름 속에서 몰리에르의 『프쉬케』를 대상으로 인간과 초자연의 경계성이 어떻게 서사로 구현되는지, 그리고 그것이 막간극을 구성하는 음악, 춤과 기계장치에 의해 어떻게 완성되는지를 살펴보려는 것이다. 우선 당대 공연예술의 흐름 안에서 프랑스적 전통을 토대로, 이탈리아 오페라를 비판적으로 수용하면서 형성된 혼합극의 역사를 살펴보고, 몰리에르의 기계극과 발레 희극을 그 맥락 안에 위치시키고자 한다. 장르의 혼합을 엄격히 금하는 고전극작법의 규범에도 불구하고 관객들의 취향을 만족시키며 그들에게 즐거움을 준다는 원칙에 충실한 그의 혼합극들은 1661년 『웨방꾼들』로부터 1673년 『상상병 환자』에 이르기까지 막간의 여흥거리에 지나지 않았던 음악과 춤을 극의 서사 안에 밀접히 통합시킴으로써 그 시대에 새로운 장르를 만들어낸다.

코르네유, 뮐리, 키노의 협업으로 창작된 『프쉬케』는 당대 최대 규모의 스펙터클 극이었다. 프쉬케 신화를 주제로 한 이 작품에는 비너스, 아무르 같은 신들이 등장하여 기계장치를 통해 천상과 지상을 오르내리는 초자연적 능력을 드러내지만, 작품의 서사는 인간적 감정에 사로잡힌 비너스 여신이 지상에 내려와서 벌이는 복수극과, 어머니의 명령에 반하여 그 복수의 대상인 인간 프쉬케와 사랑에 빠지는 아무르의 ‘인간화된 드라마’로 전개된다. 작품에서 흥미로운 것은 인간과 초자연을 이분법적으로 나눠놓는 대신 그 경계성을 두고 변증법적인 미학을 실현하고 있다는 점이다. 프쉬케의 ‘무감함’은 ‘비인간적’ 결점, 죄로 치부되며, 그녀가 인간적인 오만함과 호기심이라는 음욕으로 인한 시련 후 거듭나게 되는 것은 지극히 인간적인 감정인 사랑을 통해서이다. 이는 ‘사랑의 신’인 아무르의 경우도 동일한데 어머니 비너스 여신에의 반항은 ‘인간을 사랑에 빠지게 하는’ 자신의 역할을 수행하지 않음으로써 ‘자연을 무덤에 이르게 하는’, 즉 인간 세계를 혼

* 이 논문은 서울대학교 인문학연구원이 지원한 집담회의 성과임.

** 서울대학교 불어불문학과 교수

란에 빠지게 하는 것으로 귀결된다. 이러한 갈등은 비너스 여신의 인간적인 모정에의 호소, 그리고 신들의 제왕인 주피터의 개입으로 프쉬케가 신계로 승천하는 결말로 해소될 것이다. 막간극에 개입하는 기계장치와 음악은 이러한 서사와 밀접하게 조응하는 가운데 『프쉬케』를 최고의 총체극으로 완성하게 되지만 이후 몰리에르와 뮐리의 결별, 몰리에르의 급작스러운 죽음에 의해 혼합극은 종말을 고하게 된다.

주제어 몰리에르, 뮐리, 발레-희극, 혼합극, 기계극, 프쉬케

1. 들어가는 말

위대한 세기라 일컬어지는 프랑스 17세기는 연극을 중심으로 한 고전주의 문학이 융성한 시기이다. 아리스토텔레스의 『시학』을 계승한 고전주의 규범에 따라 5막 운문으로 구성된 고전비극이 문학의 주류를 형성하면서 비극의 형식미를 갖추지 못한 희극이 저급한 장르로 취급되던 상황에서 몰리에르는 비극과 동일한 5막 운문극 형식으로 시공을 초월한 인간의 보편적 문제를 다루는 ‘대희극’을 통해 희극을 비극에 버금가는 주류 문학의 반열에 올려놓는다.

이처럼 ‘언어 예술’이라 할 희극 작품들과는 달리 주로 궁정의 축제, 왕실의 연회 등을 위해 기계장치나 음악, 춤 등을 곁들여 시각적, 청각적 즐거움을 극대화하는 또 다른 형태의 작품들이 있다. 그중 하나는 『동 쥐앙』(*Dom Juan*)이나 『프쉬케』(*Psyché*)처럼 기계장치를 이용해 걸어 다니는 석상, 하늘을 나는 신 등 초자연적인 존재들을 등장시키는 기계극(*théâtre à machines*)이다. 이는 초월적인 존재의 등장을 금하던 당대 고전주의 문학의 규범에 어긋나는 형식이었지만 현실의 경계를 벗어난 다양한 줄거리와 볼거리를 제공함으로써 대중적인 인기를 누리던 극이었다.

다른 하나는 몰리에르 작품의 3분의 1 정도를 차지하는 발레 희극(*comédie-ballet*)이다. 이는 궁정 축제의 여흥(*divertissement*)을 위해 음악-춤

을 결들인 일종의 종합 예술이었다. 1661년 당대 재무상 푸케의 보르비콩트 성 축성 기념 축제에서 공연된 『훼방꾼들』(*Les Fâcheux*)을 시작으로 대부분 궁정음악가 뮈리(Jean-Baptiste Lully)¹와의 협업으로 창작된 10여 편의 발레 희극들은 관객의 흥을 돋우기 위한 여흥거리에 지나지 않던 음악-춤극의 유기적 일부로 통합시킨 종합 예술 작품이다.

이처럼 연극과 음악, 기계와 발레가 결합된 종합 예술 성격의 몰리에르 작품 중에서도 1671년 1월 17일 뮈리리 궁 ‘기계의 방’에서 초연된 『프쉬케』는 대단히 특별한 위상을 차지하는 작품이다. 루이 14세는 왕제 오를레앙 공 필립의 부인이었던 앙리에트 당글르테르(Henriette d'Angleterre)의 갑작스러운 죽음 이후 침체된 왕궁의 분위기를 일신하기 위해 뮈리리 궁, 기계의 방에서 공연되었던 『사랑에 빠진 헤라클레스』(*Ercole amante*)의 무대 장치, 그 중에서도 지옥 장면을 되살릴 수 있는 주제를 공모한다.² 여기서 채택된 것이 몰리에르와 뮈리가 제안한 프쉬케의 주제였다.³ 이 작품은 최초의 발레 희극 『훼방꾼들』 이래 왕실 여흥의 주된 제공자로서 오래 협업해 온 몰리에르와 뮈리 이외에, 비극의 대가인 코르네유(P. Corneille), 그리고 이후 뮈리의 프랑스 오페라 창작에서 주된 작사가로 활약하게 될 키노(P. Quinault)까지, 당대 공연예술의 대가들이 협업한 유일한 작품이었다. 17세기 기계극 연구의 대가인 델마는 이 작품을 몰리에르의 첫 번째 완전한 기

1 Jean-Baptiste Lully(1632~1687). 루이 14세의 총애를 받던 이탈리아 출신의 음악가로 프랑스 바로크 음악을 대표하는 작곡가. 몰리에르와의 긴밀한 협업으로 희극과 음악, 발레를 융합한 발레-희극의 창작과 성공에 기여하지만, 1672년 음악 독점권을 획득하면서 몰리에르와 결별한 후 주로 키노와의 협업 하에 음악 비극, 오페라 창작에 전념하게 된다. 그의 음악독점권으로 인해 샤르팡티에를 비롯한 동시대 극음악 작곡가들의 활동이 위축되는 문제도 발생하였다.

2 Notice des *Oeuvres complètes de Molière II*, pp. 1483-1484. 본 연구의 판본으로 사용될 이 작품은 이후 O.C.로 표기하기로 한다. *Psyché* 작품 본문의 경우 막, 장과 행수를 표기한다.

3 Ch. Delmas (1985), *Mythologie et mythe dans le théâtre français(1650-1676)*, p. 140.

계극으로 간주한다.⁴ 또 다른 17세기 연구자들은 몰리에르가 자신의 혼합극의 주류라 할 ‘발레-희극’이라는 명칭에 대응하듯 ‘발레-비극’(tragédie-ballet)이라 명명한 이 작품을, 넓게 보아 그의 발레-희극 중 하나로 간주하기도 한다. 이 같은 장르 구분의 차이와는 무관하게 대다수 연구자들은 『프쉬케』가 ‘음악과 극적 언어가 상호 침투한 가장 훌륭한 예’⁵이자, 당대 프랑스에서 가장 새로운 극형식들, 즉 기계극, 발레 희극, 오페라의 교차점에 놓이는 작품⁶이라는 데에 의견을 같이 하고 있다. 이처럼 장대한 스펙터클을 갖춘 혼합극의 절정에 도달했던 『프쉬케』는 또한 공연 직후 이어진 몰리에르와 뮐리의 결별, 뮐리의 음악 사용권 독점으로 인해 결국 이러한 장르의 종말을 고한 작품이기도 하다.

본 논문에서는 당대 공연예술 형식의 변화라는 큰 흐름 안에서 『프쉬케』의 위상과 그 의미를 조망하고, 작품 분석을 통해 몰리에르 특유의 혼합극 미학을 도출해내며 이를 몰리에르의 연극론이라는 큰 틀 안에서 성찰해 보고자 한다.

2. 혼합극의 역사

고전주의의 시대라 일컬어지는 프랑스 17세기 중에서도 특히 루이 14세가 친정을 시작한 1661년에서 1680년에 이르는 시기는 라신의 이른바 순수 비극을 중심으로 한 고전주의 문학이 절정에 이르는 시기로 간주된다.

4 Ch. Delmas (2018), “Molière et les pièces à machines”, in *Jusqu’au sombre plaisir d’un coeur mélancolique*, p. 29.

5 B. Louvat-Molozoy (1994), “Le théâtre musical au XVIIe siècle : élaboration d’un genre nouveau?”, *Littératures classiques*, n° 21, p. 259.

6 Ch. Delmas (1994), “Le théâtre musical et *Psyché* de Molière”, *Littératures classiques*, n° 21, p. 221. Louvat-Molozoy 역시 언어와 음악, 기계와 발레의 가장 완벽한 균형점에 도달한 것이 『프쉬케』라 지적하고 있다. Louvat-Molozoy(1994), p. 250.

아리스토텔레스의 『시학』을 기반으로 형성된 프랑스 고전주의 문학 규범은 언어 예술로서의 연극의 지위를 확고히 하고 장르의 혼합을 엄격히 금했다. 그런데 코르네유의 최초의 기계극 『앙드로메드』(*Andromède*)가 발표된 1650년부터 몰리에르의 마지막 발레 희극 『상상병 환자』가 발표된 1673년에 이르는 기간은 다른 한편으로 언어와 음악, 스펙터클이 융합된 새로운 장르가 융성한 시기이기도 했다. 베네딕트 루바에 따르면 17세기에 들어 연극에 음악이 통합되는 것은 이미 중세와 르네상스 극에서 존재하던 방식이며, 궁정발레(ballet de cour)와 막간극(intermède)이라는 형식을 통해 궁정 축제의 전통을 계승한 것이었다. 다른 한편으로는 코러스와 서창부(récitatif)의 도입을 통해 고대 비극의 전통을 되살리는 것이기도 했다.⁷ 이 같은 장르 변천에 결정적 역할을 한 것은 1645년부터 시작된 이탈리아 오페라의 도입이었다.⁸ 신화적 주제를 도입하고 기계장치를 사용하여 다양한 볼거리를 제공하는 동시에, 계속적으로 변화하는 다양한 무대장치를 배경으로 펼쳐지는 음악극인 이탈리아 오페라는 대중들의 열렬한 환호를 받는다. 이탈리아 오페라의 프랑스 도입은 연극과 음악 결합의 역사를 뒤흔들 만한 정치·미학적 사건이었는데, 프랑스인들을 매료시킨 것은 음악보다는 화려한 무대장치, 의상, 기계장치 등 시각적 즐거움이었다.⁹ 이러한 전통과 이탈리아 오페라의 영향 하에 탄생한 프랑스 고유의 장르가 이 시기에 융성한 기계극과 발레 희극이다.

기계극의 전범을 제시한 것으로 간주되는 작품은 1650년 발표된 코르네유의 『앙드로메드』이다. 이 작품은 루이 14세의 섭정관이던 이탈리아 출신의 재상 마자랭의 주문으로 제작되는데, 사실 마자랭은 누구보다 적극적으로 이탈리아 오페라를 프랑스에 수입한 인물이지만 이 시점에서 그가 주문한 것은 무대장치와 음악으로 이탈리아 오페라에 견줄 수 있으며 프랑

7 B. Louvat-Molozoy (1994), p. 252.

8 B. Louvat-Molozoy (1994), p. 250.

9 B. Louvat-Molozoy (1994), p. 254.

스식 스펙터클 극의 특별함을 드러낼 수 있는 극이었다.¹⁰ 이 작품에는 인물을 하늘로 날아오르게 하는 기계장치를 비롯하여 변화무쌍한 무대장치를 통해 제공되는 다양한 볼거리와 더불어 이탈리아풍의 애가를 비롯한 많은 음악적 요소들이 통합되어 있다. 코르네유가 20여 년 후 참여하게 될 몰리에르의 『프쉬케』는 신화적 소재나 기계장치의 사용, 음악의 통합 등 여러 측면에서 『앙드로메드』를 적극 참조하게 될 것이다.

이러한 혼합극 형태를 누구보다 적극적으로 실천하면서 자신에게 고유한 새로운 장르를 창조해낸 것은 몰리에르이다. 그의 첫 번째 발레 희극인 『웨방꾼들』의 머리말에서 그는 ‘극 서사의 흐름이 끊어지지 않게 하면서도 희극과 발레가 가능한 한 하나가 되도록 작품을 구성’하였고 ‘이러한 혼합은 우리 연극에 있어 새로운 것’이라 천명한다.¹¹ 희극과 발레 및 음악이라는 세 예술의 융합에 의거한 작품의 구성 원칙을 밝히고 있는 것이다. 루바는 발레 희극이 여러 측면에서 음악극(théâtre musical)의 가장 완성된 형태라 보고 있다.¹² 『웨방꾼들』에서의 협업 이래로 1672년까지 지속될 몰리에르와 뮐리의 작업은 발레 희극이라는 장르를 완성하고 음악의 희극 삽입이 제공해 주는 모든 가능성을 끊임없이 탐구하게 될 것이다.¹³

1664년 베르사유궁 축성 기념 축제인 ‘열락의 섬의 쾌락’ 축제의 성공으로 몰리에르는 왕의 신임을 얻어 왕실 공연의 주 조직자가 되며, 1668년 프랑쉬 콩테(Franche-Comté)의 정복을 축하하기 위한 베르사유의 축제에서는 소규모 전원 오페라 형태의 『조르주 당댕』(George Dandin)을 공연하게 된다. 음악가, 무용수, 화려한 무대장치를 동반한 이러한 형태의 공연은 17세기 중반부터 이탈리아 극단과 무대장치가들이 수입한 방식으로 희극이 전개될 수 있게 해주었다. 더구나 정교한 기계장치의 도입을 통해 인물들의

10 B. Louvat-Molozoy (1994), p. 255.

11 Molière, O.C. I, p. 150.

12 B. Louvat-Molozoy (1994), p. 256.

13 B. Louvat-Molozoy (1994), p. 258.

비상, 아크로바틱한 움직임, 장치의 변화 등이 가능해지는데, 이때까지만 해도 몰리에르는 다양한 스펙터클의 요소가 연극의 본질이라 할 극 텍스트를 저해하지 않으면서도 희극에 통합될 수 있는 것으로 여겼다.¹⁴

그러나 이러한 형태의 디베르티스망은 기계 사용이 계속 증가되면서 시청각적인 차원을 공연의 본질로 만들어버리며, 극을 지탱하는 서사는 일종의 공연 대본으로 전락해 버릴 가능성을 내포하고 있다. 이는 연극인인 동시에 극작가였던 몰리에르가 절대 용납할 수 없는 것이었다. 그러나 항시 더 많은 볼거리를 요구하는 관객과 자신의 절대적 위엄을 과시적으로 드러내려는 군주의 취향에 부응하려 하는 가운데 몰리에르는 자신이 경계했던 바, 희극이 상실될 위험 속으로 들어가게 된다. 그 위기의 절정을 보여주는 것이 『프쉬케』이다.¹⁵

스펙터클의 구성에 몰두하느라 극작을 끝낼 시간조차 없었던 몰리에르는 1막과 2막 1장, 3막 1장을 제외한 극본의 작시를 코르네유에게 의뢰하고 연인원 300여 명이 동원된 장대한 스펙터클을 조직하는 데 몰두한다. 뤼리 궁에서의 성공 이후 등장 인원을 축소해 도시의 팔레 르와얄(Palais Royal) 극장에서 올린 공연도 큰 성공을 거두지만, ‘음악과 발레, 비극적 이야기가 혼합된 웅장한 스펙터클’¹⁶이라 할 이 작품은 이후 발레 희극을 함께 창작해 온 두 예술가, 몰리에르와 뤼리의 결별에 이르면서 대규모 스펙터클극의 종말을 고하게 된다.

우리는 다음 장에서 혼합극의 가장 완성된 형태로서의 『프쉬케』에 대한 분석을 통해 그것의 희극, 즉 서사 차원에서 인간적인 것과 초자연적인 것의 경계성에 의거한 극의 의미 작용이 어떻게 형성되는지를 살펴보고, 주로 막간극에 집중된 음악·발레 차원이 어떻게 서사와 상호 작용하는 가운데 극의 전체적인 구조를 구축해 가는지를 탐구해 볼 것이다. 또한 이러

14 M. Gilot, J. Serroy (1997), *La Comédie à l'âge classique*, pp. 158-159.

15 M. Gilot, J. Serroy (1997), p. 160.

16 Ch. Delmas (1985), p. 139.

한 극의 구성과 그 의미 작용이 몰리에르적인 연극관의 형성에 있어 어떤 위치를 차지하는지를 아울러 짚어 보도록 하겠다.

3. 인간과 초자연, 그 경계에서.

3.1. 인간화된 초자연의 드라마

작품은 잘 알려진 프쉬케의 신화를 소재로 구성된다. 코르네유의 기계극 『앙드로메드』¹⁷와 마찬가지로 작품은 빼어난 미모를 지닌 공주를 주인공으로 하여, 그녀의 미모가 부른 신들의 분노, 이에 따라 그녀를 괴물에게 제물로 바치라는 신탁, 그리고 그녀를 구하는 신, 아무르(Amour)의 사랑에 따른 해피엔딩으로 구성된다. 이처럼 동일한 서사 구조를 지닌 두 작품이지만 기계장치를 통한 인물의 비상이 반신반인의 영웅 페르세(Persé)가 지닌 초월적 능력을 드러내면서 그가 지상의 질서를 어지럽히던 괴물을 퇴치하고 사랑하는 연인을 구해 마침내 함께 승천하는 『앙드로메드』의 서사는, 인간 세상에 닥친 위협이 초월적 능력에 의해서만 해결되는, ‘힘없는 인간들의 머리 위에서 신들끼리 정산하는’¹⁸ 구조를 보여준다.

반면에 유사한 여주인공, 프쉬케를 주인공으로 한 몰리에르의 작품은

17 그리스 신화에서 소재를 취한 이 작품에서 에티오피아의 왕비 카시오페는 자신의 딸인 앙드로메드의 미모가 바다의 여신보다 더 빼어나다고 자랑을 하는데, 이에 분노한 바다의 신이 괴물을 보내 나라를 위기에 빠뜨린다. 신탁을 통해 제양에서 벗어나기 위한 마지막 제물로 요구된 것이 앙드로메드였다. (비너스 여신은 또 다른 신탁을 통해 그녀의 결혼이 임박했음을 예고한 바 있다.) 바닷가 바위에 묶인 채 괴물에 잡혀가기만을 기다리고 있던 앙드로메드를 지나가던 반신반인의 영웅 페르세가 보고 한눈에 사랑에 빠져 괴물을 퇴치하고 그녀를 구한다. 뒤늦게 그녀의 약혼자였던 피네가 그녀와의 결혼을 요구하지만 페르세가 결투를 통해 그를 물리치고 앙드로메드와 결혼한다.

18 Ch. Delmas, “Molière et les pièces à machines”, in *Jusqu’au sombre plaisir d’un cœur mélancolique*, p. 33.

하늘을 나는 마차 같은 기계장치를 통해 신들의 하강과 상승 움직임을 극 안에 적극 도입하고 있지만, 주된 극 행위(action dramatique)는 프롤로그에서 지상으로 내려온 비너스 여신의 하강 이후 지상 세계를 중심으로 전개된다. 실상 이는 헤라클레스의 탄생 신화를 소재로 한 몰리에르의 이전 기계극, 『앙피트리옹』(*Amphitryon*)에서 활용한 방식이기도 하다. 이 작품에서 하늘을 나는 마차에 탄 밤의 여신과 머큐리가 등장하는 프롤로그에 이어 본격적인 극 행위가 진행되는 막들은 모두 인간의 형상을 한 신들이 지상에 내려와 인간적 욕망의 충족을 위해 인간과 벌이는 이야기로 구성된다. 이 작품에는 몰리에르의 발레-희극들과는 달리 막간극이 없으며 기계장치는 종막 종장에서 주피터가 자신의 정체성을 밝히고 승천할 때만 다시 등장하게 된다.

『프쉬케』의 본격적인 극 행위는 프롤로그에서 지상으로 하강한 비너스 여신이 자신보다 빼어나다고들 하는 프쉬케의 미모를 질투하고, 이로 인해 자신에 대한 경배를 소홀히 하는 인간들에 분노하여 벌이는, 인간적 감정에 따른 복수극의 형식을 취하고 있다. 그런데 이 복수극 내부의 서사는 ‘지배 권위에 의해 방해받는 젊은 연인들의 사랑’이 극중 인물들의 간계(fourberie)를 통해 위기를 극복하고 행복한 결말에 이르는, 몰리에르 희극에서 반복되는 서사 구조를 따르고 있다. 비너스 여신은 자신의 복수를 위해 아들인 사랑의 신 아무르에게 “가장 비천하고 끔찍한 인간에게/프쉬케가 불같은 사랑에 빠지게 하고/절대 사랑받을 수 없게 하는/잔인한 징벌을 내려달라”¹⁹ 명령한다.

그런데 1막에서 등장하는 이 여주인공에게는 그녀에게만 구혼자들이 몰리는 것을 질투하는 언니들이 있고, 그녀를 흠모하여 죽음에 이르기까지 헌신하려는 구혼자들이 있다. 언니들은 모든 이들을 사랑으로 불타오르게 하는 프쉬케의 매력이 ‘흑주술’(L’Art de Thessalie)²⁰에 기인한 것이 아닌지 의

19 *Psyché*, Prologue, v. 149-158.

20 I, 1, v. 270.

심하며, 자신들이 지나치게 명예와 예절을 지키려는 태도 때문에 찾는 남성들이 없는 것이라며 스스로를 정당화하는 태도를 보인다. 이는 『인간혐오자』(*Le Misanthrope*) 같은 몰리에르의 대희극에서 아리즈노에(Arisnoé) 같은 여성 인물을 통해 전형적으로 형상화된 ‘정숙한 체하는 여인(*prude*)’의 태도라 할 수 있다. 그네들은 1막 2장에서 등장한 두 왕자에게, 모든 사람들의 마음을 사로잡는 프쉬케가 ‘눈으로는 모든 것을 약속하면서도/마음은 주지 않는’ 교태(*coquetter*)를 지냈다고 비난한다.²¹ 그러나 구애자 중 한 명인 왕자 아제노르가 언급하듯, ‘사랑이 마음을 움직일 때는/그 이유를 말할 수 없는’ 것이다.²²

이 두 왕자는 다음 장에서 등장한 프쉬케와의 대화에서 드러나듯 서로를 높이 평가하고(*estime*) 인정하는(*reconnaissance*) 친구 사이이며, 사랑 때문에 경쟁 관계에 놓이게 되었으나 프쉬케의 선택에 따라 선택받지 못한 자가 자신의 나라를 선택받는 자의 나라에 합병하기로 약속할 만큼 완벽한 우애를 지닌 인물들이다. 이러한 고결함(*générosité*)은 이들을 완벽한 연인의 형상으로 만들어준다. 실상 이들이 구사하는 것은 당대 사교계 예법에 따른 갈랑(*galant*)²³의 언어, 연인들의 이상적인 사랑 이야기를 다루는 전원극의 등장인물들이 보이는 어법이다. 어찌 보면 몰리에르 희극의 등장인물의 특성과는 동떨어져 보이는 이러한 인물들의 등장은, 전통적으로 음악에 열려 있던 전원극이 몰리에르 혼합극의 토대 중 하나라는 점을 고려하면 설명될 수 있을 것이다.²⁴

이러한 차원은 신탁에 따라 바위에 묶여 괴물에게 제물로 바쳐진 프쉬

21 이 역시 『인간혐오자』에서 ‘정숙한 체하는 여인’ 아리즈노에가 사교계 못 남성들을 사로잡은 켈리멘을 비난하는 지점이다.

22 I. 3, v. 354-355.

23 루이 14세 치하의 궁정 사회의 예법, 혹은 처세술과 관련된 용어인 *galaterie*의 태도를 지닌 자. 특히 남녀 관계에서 여인에게 친절한 태도를 보이는 남성을 지칭하는 말.

24 Ch. Delmas (1994), p. 226.

케가 자신을 쫓아온 두 구혼자 앞에서 지난날의 자신을 돌아보며 말하는 다음의 인용문에서도 드러난다.

오 하늘이시여? 당신은 이 무감함을
죄로 삼으시렵니까?
그들의 기원에 존경만을 표했다고
제게 이리도 가혹하게 구시는 겁니까?²⁵

당대 사랑의 문법에 있어, 그리고 인간의 자연스러운 감정으로서의 사랑을 옹호하는 물리에르적 인간관에서 볼 때 ‘무심함, 무감각’(insensibilité)은 죄와 같은 것이다. 그녀에게 부과된 희생은 전원극의 기본 주제인 무감함을 벌하기 위한 것이라고도 할 수 있다. 그러나 스스로 ‘사랑할 수 없는 자’로 규정하던 프쉬케는 3막 3장에서 마침내 마주한 아무르에게 다음과 같은 말로 자신이 한눈에 사랑에 빠지게 되었음을 고백한다.

당신을 보자마자 제 두려움은 멈추고
죽음의 심상은 사라졌습니다.
제 얼어붙었던 혈관 속에 저도 모르는
불같은 것이 흐르는 게 느껴졌지요.
저는 존경과 친절과
우애와 감사를 느꼈습니다.

[...]

당신을 보면 볼수록 제가 매료됨이 느껴집니다.

25 O Ciel! m'auriez-vous fait un crime

De cette insensibilité?

Déployez-vous sur moi tant de sévérité,

Pour n'avoir à leurs vœux rendu que de l'estime? (II, 3, v. 799-803)

이제껏 제가 느꼈던 어떤 것도 이리 작용하진 않았습시다.

사랑하는 것이 무엇인지 알았다면

제가 당신을 사랑한다 말할 겁니다.²⁶

그녀가 고백하는 존경(*estime*), 친절 혹은 마음에 들(*complaisance*), 우애(*amitié*), 감사 혹은 인정(*reconnaissance*) 등의 감정은 당대 사교계에 유행하던 ‘사랑의 지도’(Carte de Tendre)의 용어들로, 자신이 우애에서 존경에 근거한 애정, 혹은 마음에 드는 단계를 거쳐 인정에 근거한 애정에 이르게 되었음²⁷을 의미하는 것이다. 그 누구도 사랑할 수 없었던 그녀는 한눈에 볼 같은 사랑에 빠졌음을 고백한다. 앞서 자신의 회생을 요구한 신에게 ‘사랑하지 않는 것이 죄냐?’고 한탄하던 프쉬케는 이제 ‘사랑하지 않는 것은 큰 죄’라 단언하고, 아무르는 것처럼 사랑하지 않았던 데 대해 넘치는 사랑으로 벌 받고 있는 것이라 답한다.²⁸ 실상 갈랑트리의 언어에 기대어 주고받는 두 연인의 대화는 당대 전원 문학의 주된 테마를 드러낸다. 동시에 여성으로서 의당 지녀야 할 수줍음도, 여성이 먼저 사랑을 드러내기를 금하는 사회 규범으로서의 예절에도 더 이상 구속되지 않을 것이며, 오로지 자신

26 A peine je vous vois, que mes frayeurs cessées

Laissent évanouir l'image du trépas,

Et que je sens couler dans mes veines glacées

Un je ne sais quel feu que je ne connais pas.

J'ai senti de l'estime, et de la complaisance,

De l'amitié, de la reconnaissance,

[...]

Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer:

Tout ce que j'ai senti n'agissait point de même,

Et je dirais que je vous aime,

Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer. (III, 3, v. 1050-1064)

27 이는 당대 사교계 문학을 대표하는 소설, 스키테리의 *Clélie*에 등장하는 ‘사랑의 지도’에서 취한 용어들이다. (O. C. II, p. 1505)

28 III, 3, v. 1093-1095.

을 사로잡은 아무르의 시선에 따라 말하고 행동할 것이라는 프쉬케의 다짐은²⁹ 그 누구에게도 무감하던 상태에서 불가역적인 사랑에 빠진 여주인공의 변화를 드러내며, 이후 두 연인의 사랑을 가로막는 전제적인 어머니 신, 비너스와의 반항을 준비하게 된다.

이러한 상황은 아무르의 경우도 동일하다. 신탁에 의해 희생 제물로 바쳐진 프쉬케의 이야기를 제시하고 있는 2막 말미에서 제피르가 프쉬케를 하늘로 데려간 후 초자연적 공간인 ‘허공’에 홀로 남은 아무르는, 그녀를 따라온 두 왕자를 연적으로 간주하고 질투심에서 이들을 죽인 후 대장간 신 불카노스에게 ‘자신이 프쉬케의 눈물을 닦아줄 궁전을 짓도록’ 명령한다. 이 장면은 희생 제물로 바위에 묶인 프쉬케를 보고 한눈에 사랑에 빠진 아무르가 어머니의 명령을 거슬러 금지된 사랑을 시작하게 되었음을 알려준다. 이는 3막 1장에서 아무르가 제피르와 나누는 대화를 통해 확인된다. ‘신중하게 속내 이야기를 들어주는 자’(Confident discret)³⁰로서 이 사랑의 보조자 역할을 수행하는 제피르³¹는 아무르의 ‘이 큰 변화에 대단히 놀랐음’³²을 고백하는데, 아무르는 이에 대해 ‘자신의 인내를 피곤케 하는/이 오랜 어린아이 상태에서 벗어날 때가 되었으며/내가 어른이 되어야 할 때’³³라고 대답한다. 제피르의 지적과 같이 어머니가 미워하여 복수하길 원했던 미인을 사랑하는 것은 놀라운 방식의 복수이며, 이는 아무르가 선언하듯 전적으로

29 C'est en vain qu'en secret ma pudeur s'en offense,
Que le Sexe et la bienséance
Osent me faire d'autres lois;
Vos yeux, de ma réponse eux-mêmes font le choix,
Et ma bouche asservie à leur toute-puissance
Ne me consulte plus sur ce que je me dois. (III. 3, v. 1105-1110)

30 III. 1, v. 993.

31 초연 당시 몰리에르가 연기한 제피르는 고전비극에 등장하는 전형적인 인물인 ‘(주인공의) 속내 이야기 들어주는 역(Confident)’을 수행하고 있다.

32 III. 1, v. 932.

33 III. 1, v. 964-966.

어머니의 권능 하에 있던 어린아이 상태를 벗어나 독립된 어른이 되겠다는 선언이기도 하다. 그러나 사랑하는 여인에게 자신의 정체성을 드러내기를 거부하는 것은 아무르가 어머니의 권위, 가부장(家父長)에 비견될 가모장(家母長)으로부터 여전히 벗어나지 못하고 있음을 보여준다.

3막에서의 만남을 통해 서로의 사랑을 확인한 후 마법의 궁전(palais enchanté)의 경이(merveilles)에 경탄하고 그 매혹에 눈과 귀를 열어 즐거기를 원하는 아무르에게 프쉬케는 지상의 혈연들이 품었을 괴로움을 걱정하며 언니들을 하늘 궁전으로 오게 해달라고 청한다. 신탁의 순간 프쉬케에게 닥친 갑작스러운 불행에 기쁨을 느끼고 이를 행운으로 간주한 바 있는 두 언니들은 운명이 프쉬케에게 베풀어준 행운에 견잡을 수 없는 질투를 느끼며 이에 대한 복수를 꿈꾼다. 이네들은 술한 경이로 치장된 궁전과 자신의 정체성을 밝히지 않는 연인이 모두 ‘협잡’(imposture)이며 ‘마법’(enchantement)이라 주장한다.³⁴ 이러한 언니들의 강권에 마음이 흔들린 프쉬케는 자신이 사랑하는 사람이 누구인지를 모르는 자신의 상태를 ‘맹목’(aveuglement)³⁵이라 규정하며 ‘자신의 완벽한 연인이 누구인지를 알고 싶다’는 강력한 의지를 표출한다. 사실 아무르가 자신의 정체성을 숨긴 것은 한편으로는 금지의 주체인 어머니에게 자신의 사랑을 숨기기 위한 것이기도 했지만 ‘내 지위나 권능이 아닌 내 봉사와 배려로 당신을 얻고 싶으며/비록 이곳의 군주

34 Quand il rompt à vos yeux l'ordre de la Nature,
Peut-être à tant d'amour mêle un peu d'imposture,
Peut-être ce Palais n'est qu'un enchantement,
Et ces lambris dorés, ces amas de richesses
Dont il achète vos tendresses,
Dès qu'il sera lassé de souffrir vos caresses,
Disparaîtront en un moment.

Vous savez comme nous ce que peuvent les charmes. (IV. 2, v. 1408-1415)

35 IV. 3, v. 1499. 맹목은 몰리에르 희극의 주인공들, 특히 물욕, 신분 상승의 욕구 등 특정 정념에 사로잡혀 사리를 분별하지 못하는 몰리에르적 인물들의 주요한 특성이다. G. Forestier (1990), *Molière en toutes lettres*, p. 140.

이나 오직 내 사랑만으로 당신을 얻기 바라는'³⁶ 아무르의 갈망에 따른 것이기도 하다. 혈육들을 만나게 해달라는 프쉬케의 간청에 아무르는 '오로지 당신만 바라보고 있는 나만 보고/나를 사랑하고 내 마음에 들 생각만 하라'며 '혈연의 정뿐만 아니라 자연 혹은 본성 전체(toute la Nature)를 질투한다'³⁷ 말한 바 있다. 언니들이 돌아간 후 '나의 소망을 당신의 욕망(désirs)에 맞추고/당신에게 기꺼운 것을 나의 기쁨(plaisirs)으로 삼는 것 외에/다른 욕심은 없다'³⁸고 말하는 아무르는 오로지 자신들의 욕망을 채워주고 기쁨이 되어 주는 사랑만을 갈구하고 있는 것이다. 그러나 '내가 누구인지를 밝히게 되면/나는 당신을 잃고 당신은 나를 잃는다'는 아무르의 경고에도 불구하고 프쉬케는 자신의 고집을 꺾지 않는다. 결국 4막 3장 말미에 아무르가 자신의 정체성을 밝히면서 그도, 그가 만들었던 마법의 궁전도 사라지고 프쉬케는 황량한 벌판, 강가에 홀로 남겨진다.

실상 이 같은 파국은 프쉬케 자신이 4막 4장에서 한탄하듯 그녀의 '치명적인 호기심'(Fatale curiosité)³⁹에 따른 것이다. 창세기 일화에서 보듯 하느님이 금한 지혜의 나무에 대한 호기심은 원죄에 의한 인간의 타락을 부른 치명적인 욕망이다. 또한 이 장에서 마침내 대면한 비너스 여신이 책망하듯 '사람들이 바치는 경배를 내게 돌려주지' 않고 '오만한 기질로 술한 군주들을 경멸하며/지나친 야망을 하늘에까지 뻗친 것은' 창세기 일화에서 '하느님과 같아지고자 한' 오만에 비길 만한 음욕이다. 결국 천상의 궁전으로부터 지상으로의 추락은 프쉬케 자신의 호기심과 오만이라는 인간적 음욕에 따른 결과인 것이다.

4번째 막간극에서 시작되어 5막으로 이어지는 지옥 장면은 이 같은 추락을 시각적으로 재현한 것이다. 프쉬케가 지옥에 내려간 것은 자신의 인간

36 III. 3, v. 1145-1153.

37 III. 3, v. 1186-1189.

38 IV. 3, v. 1142-1144.

39 IV. 4, v. 1552.

적 과오에 대한 징벌이며 아무르와 재회하기 위해 감내해야 할 시련의 과정, 자신의 과오에 대한 반성과 회한의 과정이라 할 수 있다. 언니들을 찾아가 복수하는 원전과는 달리 프쉬케가 지옥에 가서 만나는 것은 희생의 자리까지 자신을 따르던 두 연인이다. 그들은 프쉬케의 언니들이 시기심으로 그녀를 파멸시켰기에 죽어서 지옥에 와 있으며, 아무르가 제피르의 손을 빌려 그네들을 치죄하였다고 전해준다. 반면에 ‘사랑으로 죽었기에 사랑을 호흡하는 늘 푸른 숲에서 사랑으로 다시 살고 있다’는 여전히 전원극 풍의 이상적 연인들의 면모를 지닌 두 왕자는 ‘아무르라는 신의 몫이었던 마음을 자신들에게 주기를 거부한 프쉬케가 부당하지도 잔인하지도 않았다’고 하며, 프쉬케가 신격화될 결말을 예고하듯 ‘아무르가 곧 그녀를 하늘로 데려가 신들 곁에 두기를 기원’하며 무대를 떠난다.⁴⁰

시련 중에 ‘가장 치명적인 고통이 아무르를 더 이상 보지 못하는 고통’⁴¹이라고 고백하는 프쉬케를 구원하는 것은 하늘에서 날아온 아무르이다. 기절한 프쉬케를 앞에 두고 ‘내게서 가장 소중한 것을 앗아간/가혹한 어머니’를 원망하는 아무르 앞에 비너스 여신이 나타난다. 이어지는 5막 5장은 이들 모자간의 치열한 다툼으로 구성된다. 비너스 여신은 자신에게 ‘생명을 빚진’ 아무르가 자신의 명을 어기고 프쉬케를 몰래 사랑한 것을 ‘반항하는 아이’의 행위로 규정한다. 그러나 더 이상 아이이기를 거부하는 아무르는 비너스 여신의 권능이 바로 자신에게서 비롯된 것임을 분명히 한다. 왜냐하면 비너스 여신을 향한 경탄, 그녀의 영광과 쾌락은 오로지 주체의 의지와 무관하게 사랑을 불러일으키는 아무르의 화살을 그 유일한 방편으로 삼고 있기 때문이다. 이미 4막 5장에서 프쉬케와 대면한 비너스 여신은 아무르가 프쉬케와 사랑에 빠진 이후 자신에게 도움을 청하러 온 그 누구에게도 사랑의 화살을 쏘지 않음으로써 자신에게 반항하고 있다고 언급한

40 V. 2, v. 1794-1795.

41 V. 1, v. 1687-1689.

바 있다. 이러한 반항의 상황은 다른 한편으로는 신들의 위계와 여신 숭배의 질서가 깨어진 상황이기도 하다. 신화의 서사에서 등장하는 ‘괴물’이 인간 세상의 질서를 어지럽힌 존재임을 고려할 때, 이 작품에서 흥미로운 지점은 인간인 프쉬케가 신계의 무질서를 야기한 ‘괴물’ 같은 존재가 된다는 점이다. 대개 반신반인의 영웅이 초월적 능력으로 인간 세계에 혼란을 야기한 괴물을 퇴치하는 신화의 관점과는 달리 ‘인간화된 초자연’의 드라마를 펼쳐 보이는 이 작품에서 혼란은 인간적 차원에서 해소된다. 모자의 대치 상황에서 ‘차라리 죽을 수 있는 인간이 되고 싶다’는, 아무르의 인간 차원으로의 추락 욕구에 의해 탈출구가 마련되기 때문이다. ‘불멸의 존재가 죽음을 바랄 수밖에 없게 만드는 이 남다른 고통’을 초래한 아들의 사랑에 마음이 움직인 비너스 여신은 프쉬케를 살려주는 데 동의하지만 아들의 신격에 어울리지 않는 인간 프쉬케가 그의 배우자가 되는 것은 받아들이지 않는다.

이 갈등을 최종적으로 해결하는 것은 종막 종장에서 천둥 번개와 함께 독수리를 타고 등장하는 신들의 제왕, 주피터이다. 그는 아무르와 마찬가지로 비너스 여신의 모정에 호소한다. 앞서 인간들의 사랑을 불러일으키는 ‘자신의 활과 화살을 꺾고 햇불까지 모두 꺼트려/온 자연이 무덤에서 신임하게 만들겠다’⁴²는 아무르의 위협적 청을 수용한 주피터는 그것이 ‘결합과/감미로움과 기쁨의 신을/고통과 분열의 신으로 만들어/온 세상을/증오와 무질서와 혼란에 빠뜨리는 것’⁴³이라 규정하며, ‘복수가 인간의 마음에 드는 무언가를 지니면 지닐수록/신들은 용서하는 것이 더더욱 곱맞다’⁴⁴는 말로 비너스 여신을 설득하고, 인간과 신의 결혼이 발생시키는 무질서를 해소하기 위해 프쉬케를 신의 반열에 올리는 것으로 이 혼란을 수습한다.

이러한 설득의 과정이 보여주는 것은 인간보다 우월한 초월적 존재로서의 위상에도 불구하고 연극의 서사에서 신들에게 인간의 마음을 좌우할

42 V. 6, v. 1979-1981.

43 V. 6, v. 1998-2002.

44 V. 6, v. 2005-2006.

힘이 부여되지 않았다는 점이다. 이는 이탈리아 오페라와는 구분되는 지점인데, 『프쉬케』의 서사에서 두 연인의 사랑은 아무르의 화살에 의해 촉발된 것이 아니라 그들의 마음에서 비롯된 것이다. 이로써 신의 전적인 지배에서 벗어나 인간들이 자신들의 의지로 저항하고 주도할 힘을 간직하게 되는 것이다. 따라서 신들은 인간의 의지와 무관하게 그들의 초월적인 힘을 휘두르는 대신 이 작품에서처럼 인간적인 차원의 감정에 호소하거나, 인간적 논리에 따른 설득을 통해 갈등을 해결하게 될 것이다.⁴⁵ 아무르가 사랑에 빠진 프쉬케를 사랑의 궁전으로 데려온 후 제피르에게 털어놓는, 이 사랑의 방해자인 어머니를 속이기 위한 자신의 변신과 가장은 몰리에르 극에서 젊은 연인들이 사랑의 결실을 얻기 위해 흔히 구사하는 ‘간계’와 동일한 성격을 지닌다 할 수 있다. 이처럼 인간화된, 지나치게 인간적인 신들을 통해 몰리에르는 지극히 인간화된 초자연의 드라마를 펼쳐 보이고 있는 것이다.

3.2. 인간과 초자연의 문제적 경계성

그런데 여기서 흥미로운 지점은 극의 서사가 인간과 초자연의 이분법적 구분에 머무르는 대신 양자의 경계성을 놓고 일종의 변증법적인 미학을 펼치고 있다는 점이다. 신과 인간, 미덕과 악덕에 대한 이분법적인 관점에서 작품의 윤리적 의미를 탐색하고 있는 윈켄스는 비너스가 지상으로의 하강 이후 신적인 숭고한 감정에서 질투심, 분노 같은 인간적인 감정에 사로잡히게 되는 것으로 파악한다.⁴⁶ 극 중 비너스 여신은 ‘트집 잡기 좋아하는 질투심에 사로잡힌 여인이자, 아들의 사랑을 방해하는 전제적인 모친’⁴⁷으로 제시된다. 이에 반해 아무르와 사랑에 빠지기 이전의 프쉬케를 윈켄스는

45 Ch. Delmas (2018), p. 34.

46 A. Winkens (2021), “Les connotations éthiques de l’esthétique de la machine: *Psyché de Molière*”, *Littératures classiques*, n° 102, p. 137.

47 O.C. II, p. 1486.

‘그녀가 동요 없이 위엄 있게 자신의 운명을 체념하고 받아들이는 만큼 더 더욱 동정심을 일으킬 만한, 박해받는 무고함’⁴⁸을 드러내기, 아리스토텔레스적이고 스토이시즘적 윤리의 관점에서 미덕을 구현하는 인물로 보고, 그녀의 미덕이라는 인간적 가치에 의해 신의 영역인 천상으로의 상승이 가능하다는 견해를 피력하고 있다.

실상 극 전반부에 제시되는 프쉬케와 두 왕자는 당대 전원극, 전원 소설에서 등장하는 ‘완벽한 연인’의 모습을 보이고 있다. 그러나 자신의 구애자들에게서 오로지 그들의 ‘자질’(mérite) 만을 보는 프쉬케와, 동일한 상대를 두고 사랑에 빠진 상황에서도 질투나 시기 대신 선택받은 자에게 정치적 권력까지를 양보하겠다는 이 왕자들의 완벽한 우애를 어떻게 보아야 할 것인가? 우리는 몰리에르가 그의 희극들을 통해 전통적인 전원극의 상투성, 『학식을 뽐내는 여인들』(*Les Femmes savantes*)에서의 아르망드처럼 자연(Nature)의 질서에 따라 육체를 포괄해야 할 인간의 본성에서 벗어난 인물들을 비난하고 풍자했음을 알고 있다. 이러한 관점에서 볼 때 이 ‘완벽한 연인’들의 ‘사실임직하지’ 않은 미덕, 특히 프쉬케가 스스로 언급하는 ‘무감함’(insensibilité)은, 한편으로 스토이시즘의 근본적인 미덕인 ‘무심함’(indifférence)과 교감하면서도, 다른 한편으로 지극히 인간적인 감정의 부재를 의미한다는 점에서 역설적이게도 그녀를 ‘비인간적’인 존재로 만들어 버린다.

이러한 양상은 신탁 직후 부왕과 대면하는 2막 1장에서 두드러지게 나타난다. 자신의 운명을 담담하게 받아들이는 프쉬케는 아버지의 자애와 왕의 지위를 대비시키면서 자연이 준 혈연을 우선시하는 것은 왕의 지위를 욕되게 하는 것이니 ‘지혜(sagesse)로 고통을 제어하고 눈물로 왕의 마음에 있는 나약함을 드러내지 말라’고 간곡히 청하는데, 왕은 그녀의 청에 다음과 같이 답한다.

48 A. Winkens (2021), p. 140.

왕관의 오만함이 이 잔인한 불운에
 무감하기를 원해봐야 헛일이다.
 사랑하는 이가 죽는 것을 메마른 눈으로 바라보려 하는
 노력은 세상이 보기에 야만스러운 것이다.
 그것은 지고의 미덕이 아니라 잔인함이다.
 나는 이런 시련에서
 내 마음을 무감함으로 치장하고 싶지도,
 내 마음에 상처가 되는 걱정을 감추고 싶지도 않다.
 나는 단호함이라 불리는
 이 헛된
 거친 냉혹함을 포기한다.
 사람들이 무어라 이르건 간에
 내 마음을 내려친 이 생생한 고통을
 딸아, 나는 모든 이의 눈앞에 펼쳐 보이고
 왕의 마음 안에 인간의 마음이 있음을 보여주고 싶다.⁴⁹

49 En vain l'orgueil du Diadème

Veut qu'on soit insensible à ces cruels revers,
 En vain de la Raison les secours sont offerts,
 Pour vouloir d'un oeil sec voir mourir ce qu'on aime:
 L'effort en est barbare aux yeux de l'Univers,
 Et c'est brutalité plus que vertu suprême.

Je ne veux point dans cette adversité
 Parer mon coeur d'insensibilité,
 Et cacher l'ennui qui me touche;
 Je renonce à la vanité
 De cette dureté farouche,
 Que l'on appelle fermeté;
 Et de quelque façon qu'on nomme

Cette vive douleur dont je ressens les coups,
 Je veux bien l'étaler, ma Fille, aux yeux de tous,
 Et dans le coeur d'un Roi montrer le coeur d'un Homme. (II, 1, v. 585-601)

잔인한 운명의 격변에 ‘무감하기’를 요구하는 왕의 권위를 ‘오만함’으로 간주하는 왕은 사랑하는 이가 죽는 것을 무덤덤하게 바라보는 것은 ‘세상’이 보기에 ‘지고의 미덕’이기보다는 ‘야만스러움’이며 자신의 마음을 그러한 ‘무감함’으로 치장하고 싶지 않다고 이야기한다. 스토이시즘적 미덕이라 할 마음의 ‘굳셈’을 ‘야만적인 냉혹함’으로 치부하는 왕은 이성으로 제어할 수 없는 이 격렬한 고통을 모두에게 드러냄으로써 왕의 마음에 존재하는 ‘인간의 마음’을 드러내고자 하는 것이다. 그는 소중한 이의 희생을 요구하는 신탁을 ‘비인간적인 운명’이라 비난하는데, 이런 관점에서 볼 때 프쉬케가 요구하는 ‘왕의 의연함’(Royale constance)은 자연의 이치를 거스르는 비인간적인 덕목이 되어 버린다. 자녀들을 ‘신이 우리에게 준 선물’이지 않는다는 프쉬케의 발언에 대해서도 이 추론이 잘못되었다고 지적하며, ‘하늘이 내게 준 선물이지만 15년 동안 아버지의 지극한 사랑과 정성으로 소중하게 키운 존재’라고 반박하는 왕은 인간의 운명이 전적으로 신에 의해 좌우될 수 있다는 관점을 부인하고 있는 것이다. 코르네유의 『앙드로메드』에서와 마찬가지로 이 장면은 딸의 희생을 요구하는 신탁에 대해 이를 감내하고 받아들이는 딸과 슬픔에 잠긴 아버지의 한탄을 대비시키고 있지만, 여기서 주목할 만한 것은 ‘자신의 것’(bien)이기도 한 자식을 부당하게 빼앗기는 아버지의 인간적인 감정을 정당화함으로써 이와 대비되는 프쉬케의 ‘무감함, 혹은 의연함’이 지닌 ‘비인간적’인 성격을 부각시키고 있다는 점이다.

그녀가 인간적인 존재로 ‘다시 태어나게’ 되는 것은 아무르에의 사랑, 지극히 인간적인 감정인 불같은 사랑을 통해서이다. 실상 1막 말미에서 신탁은 장례 의식을 통해 프쉬케를 괴물에게 배우자로 바치라 요구한다. 그녀에게 끔찍한 죽음을 예고한 듯 보였던 이 신탁은 역설적이게도 ‘무감한’ 프쉬케를 죽이고 ‘사랑으로’ 그녀에게 새로운 생명을 부여한다. 3막 3장, 두 연인의 첫 대면에서 프쉬케가 자신의 사랑을 고백하는 이 순간을 아무르는

‘당신을 이 냉혹한(farouche)⁵⁰ 기질’에서 벗어나게 한 미지의 감미로운 열정이 당신의 마음을 ‘감각적으로’(sensiblement) 움직이고 있다고 묘사한다. 아무르가 ‘무감한 마음(âme insensible)’이 의당 그러했어야 할 호시절의 흐름을 더럽혔다’고 할 때, 여기서 쓰인 ‘더럽히다’(profaner)라는 동사는 ‘신성한 것을 더럽히다’, ‘타락시키다’라는 의미를 지닌 동사로서, 사랑에 무감한 마음이 신성모독이라 할 죄를 지은 것으로까지 확대될 수 있음을 보여준다. 이는 사랑을 주재하는 신을 거스른다는 의미에서의 ‘죄’라 할 수 있는데, 역설적이게도 프쉬케는 자신이 거스르던 바로 그 신, 아무르와 사랑에 빠짐으로써 인간으로 ‘거듭나게’ 되는 것이다.

그러나 어머니가 복수를 명했기에 금지된 사랑의 대상인 프쉬케에게 자신의 정체성을 감추고 몰래 할 수밖에 없는 아무르의 사랑은 이 연인들이 머무는 마법의 궁전마냥 불안정하다. 이들이 사랑을 나누며 머무는 곳은 지상도 천상도 아닌 그 중간계적인 공간, 감춤으로써만 유지될 수 있고, 마법에 의한 경이에 의해서만 지속될 수 있는 마법의 궁전이다. 프쉬케가 자신의 전 존재를 사로잡은 사랑으로 마침내 자신의 정체성을 드러낸 아무르와 사랑으로 합치되는 것은, 지극히 인간적인 과오인 호기심에 의한 처절한 추락을 겪고 난 이후가 될 것이다.

이러한 관점에서 다시 주목해볼 만한 것은 프쉬케와 비너스 여신이 정면충돌하는 4막 5장이다. 여기서 비너스 여신은 자신에게 바쳐져야 할 경배를 감히 받은 프쉬케를 ‘오만한 자’라 비난하며 ‘정당한 처벌을 두려워하지 않고/감히 자신을 똑바로 쳐다보는’ 프쉬케의 무엄함을 비난한다. 이에 대해 ‘자신은 하늘이 만들어준 모습 그대로이며, 하늘이 내게 주고자 한 아름다움만을 지녔을 뿐’⁵¹이라 답하는 프쉬케는 비너스 여신의 질투를 부른

50 farouche란 단어는 ‘거칠고 야만적’이라는 의미 이외에 ‘비사교적이고 내성적이며 유혹하기 어렵다’는 의미를 지닌다.

51 Je suis ce que le Ciel m’a faite,
Je n’ai que les beautés qu’il m’a voulu prêter: (IV, 5, v. 1614-5)

자신의 미모가 신이 부여해 준 것이기에 여신의 분노를 살 만한 과오가 아님을 항변한다. 비너스는 ‘세상의 군왕을 무시하고/하늘에까지 선택의 야심을 뻗친 것’은 자기애의 소산이며 오만함의 결과라고 비난한다. 프쉬케 스스로 인정하듯 훌륭한 자질을 지닌 군왕들에의 사랑을 거부한 ‘무감함’, 그리고 감히 신을 사랑한 오만함을 인간계와 신계의 질서를 어지럽히고 인간다움을 벗어나고자 한 중죄로 치부하고 있는 것이다. 그러나 프쉬케는 군주들에 대한 ‘나의 마음을 열어볼게 하고/사랑의 신에게만 마음을 붙들어놓은 것은 아무르 자신’이라 항변하며 그것이 어찌하여 자신의 죄냐고 따져 묻는다. 비너스 여신은 아무르가 자신에게 반항하도록 만든 책임을 프쉬케에게 묻는다. 그들이 사랑한 이후로 자신에게 도움을 청하러 온 누구에게도 아무르가 사랑의 화살을 쏘지 않았다는 것이다.

이러한 반항은 두 모자 신이 대면하는 극의 결말 부분에서 절정에 달하게 된다. 마법의 궁전에서 추락 이후 비너스 여신의 명에 따라 지옥에서의 과업을 수행하고 돌아오던 프쉬케는 정신을 잃고 쓰러지며, 자신의 정체성을 밝힌 이후 사라졌던 아무르가 그녀를 구하기 위해 지상으로 하강한다. 그는 프쉬케가 자신에게서 떨어져 나가도록 강요한 ‘가혹한 어머니’를 비난하며 자신의 분노의 결과를 두려워하라고 위협한다. 앞서 분석한 바와 같이 이 같은 모자의 갈등은 ‘차라리 인간이 되어 죽고 싶다’는 아들의 고통에 마음이 움직인 어머니로서의 ‘인간적인 자애’ 덕분에 해소된다. 그러나 프쉬케를 살리는 데 동의하면서도 그녀와의 결혼은 여전히 신계의 질서를 어지럽힌다는 이유로 반대하는 어머니 신 앞에서 아무르는 중재자로 등장한 신들의 왕 주피터에게 인간들의 사랑을 불러일으키는 자신의 역할을 중지하겠다고 위협한다. 이는 비너스 여신이 이미 아들의 반항이라고 지적인 행위이기도 하다. 자신이 사랑에 빠지면서 결과적으로 인간들의 사랑을 중단시킨 이 역설적인 행위는 그가 주피터에게 말하듯 ‘온 자연이 무덤에서 신을 하게 만드는’ 것이며 사랑을 통한 재생이 중단된 인간 세상은 ‘무질서와 혼란’에 빠지게 될 것이다. 주피터 신이 모자의 갈등을 중재하기 위해 제안하

는 프쉬케의 신격화는 실상 아무르에 의해서만 유지 가능한 인간 세상, 자연의 질서를 구하기 위한 절대자의 ‘테우스 엑스 마키나’라 할 수 있을 것이다.

4. 연극적 서사를 완성하는 기계장치와 음악

이처럼 서사적 차원에서 인간적인 것과 초자연적인 것의 경계성을 가지고 구축한 작품의 구조를 완성하는 것은 작품에 효과적으로 편입된 기계장치와 음악이다. 극의 시작은 궁정 발레나 혼합극의 전통에 따라 신들이 노래하고 춤추는 프롤로그로 시작된다. 여기서 꽃의 신 플로라는 젊은 연인들의 사랑의 보조자 역할을 하게 될 제피르와 사랑하는 사이로, 평화와 관련된 궁정 발레에 흔히 등장하는 인물이다. 그녀가 비너스를 지상으로 초대하기 위해 부르는 독창(récit)⁵²은 대다수 혼합극에서 그러하듯 작품을 주문한 왕, 특히 전쟁을 끝내고 세상에 평화를 가져온 왕에 대한 찬양으로 시작된다. 호시절을 베풀기 위해 비너스 여신에게 지상으로 하강하라 청하는 플로라 여신의 독창은 대지와 물의 신들이 부르는 합창으로 완성된다. 이 프롤로그에서 주목할 만한 점은 노래 가사를 통해 이후 극의 서사에서 다뤄지게 될 사랑의 경구(maxime) 같은 것이 제시된다는 점이다. ‘항시 근엄한 사람은/결코 사랑받지 못한다’는 후렴구는 앞서 지적한 프쉬케의 ‘무심함’에 대한 예고이자 비판으로 보이며, ‘호시절에 사랑하지 않는 것이/지혜로운 것인가?’라는 반문은, ‘젊은이의 지혜는/자신의 매력을 누릴 줄 아는 것’이니 ‘이승의 쾌락을/서둘러 음미하라’는 플로라 여신의 화답으로 완성된다. 이 순간 아무르와 함께 기계장치를 타고 지상에 내려온 비너스 여신은

52 오페라에서 연극 대사를 말하는 것처럼 노래하는 ‘레치타치보’(récitatif)와는 달리 이것은 멜로디가 살아있는 독창을 가리킨다. O.C. II, p. 1500.

자신이 아닌 프쉬케를 경배하는 인간들에의 불평을 늘어놓으며, 여신의 시녀인 파엔느(Phaëne)가 지적하듯 ‘위대한 여신’과는 걸맞지 않은 인간적인 분노의 감정으로 아무르에게 프쉬케에 대한 복수를 명함으로써 이후 전개될 극의 서사를 예고한다. 기계장치가 주로 신들의 초자연적인 능력을 드러내는 상승과 하강의 움직임을 구현하는 것이라 할 때, 프롤로그에서 지상에 내려온 비너스 여신은 이같이 인간적인 감정에 사로잡혀 있는 동안은 다시 천상으로 오르지 못할 것이다. 윈켄스는 비너스가 결말에서 이러한 인간적 감정을 떨쳐버리고 난 이후에야 기계장치에 의한 상승이 가능해진다⁵³고 지적하면서 기계장치에 의한 상승과 하강의 움직임을 등장인물의 신성과 인성, 신적인 감정과 인간적인 감정의 변화와 결부시켜 설명하고 있다. 여기서 아무르가 재차 승천하는 것을 윈켄스는 어머니 여신의 인간적 감정을 공유하지 않기 때문이라고 설명하면서 기계장치의 사용을 그의 신적 속성과 결부시키고 있다.⁵⁴

이탈리아어로 된 애가(plainte)로 이뤄진 제1 막간극은 장례 의식의 분위기를 조성하면서 여주인공이 처한 죽음의 위기를 청각적으로 구현한다. 괴물에게 희생 제물로 바쳐지기를 기다리고 있던 그녀는 아무르의 명을 받은 제피르의 날개를 빌려 하늘로 날아오르게 된다.

2막에서 프쉬케의 비상은 인간과 신계 사이에 놓인 그녀의 중간자적인 입지를 드러낸다. 제2 막간극은 아무르의 명에 따라 마법의 궁전을 짓는, 볼카노스를 비롯한 초자연적 존재들의 춤과 밝은 노래로 구성된다. 이는 3막에서 이뤄질 프쉬케와 아무르의 사랑, 마법의 궁전에서의 행복을 예비한다. 윈켄스는 인간이면서도 기계장치를 통한 상승이 가능한 것이 그가 긍정적으로 파악한 프쉬케의 인간적인 미덕, 무고함 덕분이며, 이것이 그녀의 신격화와 승천이라는 결말을 준비한다고 설명한다.⁵⁵

53 A. Winkens (2021), p. 139.

54 A. Winkens (2021), p. 143.

55 A. Winkens (2021), p. 143.

그렇다면 아무르의 경우는 어떠한가? 프롤로그에서 지상으로 하강한 이후 인간적인 감정에서 벗어난 이후에야 재상승이 가능해지는 비너스 여신과는 달리, 어머니와 같이 기계장치를 타고 지상으로 내려왔던 아무르는 프쉬케에게 복수해달라는 어머니의 명을 받자마자 다시 하늘로 날아오른다. 윈켄스는 이것이 어머니 신의 인간적 감정을 공유하지 않기 때문이라 설명한 바 있다. 그런데 2막 말미에서 프쉬케에 대한 사랑에 빠지면서 질투심에 사로잡혀 그녀의 두 구혼자 왕자에게 죽음을 내리는, ‘인간적 감정’에 사로잡힌 아무르가 계속 상승의 능력을 간직하고 있는 것은 어떻게 설명해야 할 것인가? 이는 기계장치를 활용한 상승과 하강의 가능성이 인간과 초자연적 존재를 단순히 이분법적으로 나뉘는 기준으로 작용하고 있지 않음을 드러낸다. 두 주인공은 하늘에 떠 있는 마법의 궁전에서 지극히 인간적인 차원의 정념인 사랑을 나눈다. 이 장면 이후에 등장하는 3번째 막간극에 윌리는 전원극의 아무 근심 없는 세상을 연상시키는 단순한 노래 양식을 부여한다. ‘사랑하고 마음에 드는 것보다/더 나은 무엇을 할 수 있으랴?/연인의 역할은/매혹적인 일이라네’⁵⁶라는 아무르의 노래는 제1 막간극의 애가와 대비되면서 사랑의 매혹을 찬미한다.

그러나 프쉬케의 호기심으로 자신이 정체성이 드러난 후 이 중간계적인 공간은 소멸되어 버리고 아무르는 자신의 신성을 되찾은 듯 다시 천상으로 날아오른다. 아무르의 사랑을 통해서만 초자연적인 공간으로의 상승이 가능했던 프쉬케는 지상으로 추락하며, 비너스 여신의 명에 따라 지옥으로까지 하강한다.⁵⁷ 4번째 막간극은 이러한 지옥의 모습을 역동적으로 형상화한다. 지옥에서 나온 분노의 여신 8명의 춤으로 구성된 이 막간극에는 꼬마 악마(Lutin)들이 등장하여 아크로바틱한 측면을 더한다. 지옥에 내려간

56 제3 막간극, v. 1270-1273.

57 윈켄스는 이 장면에서 기계장치가 동원되지 않으며 지옥으로의 하강이 단지 인물의 수직적인 움직임으로 재현된다고 지적하면서, 이것 역시 프쉬케의 무고함을 고려한 선택이라 설명하고 있다. A. Winkens (2021), p. 142.

프쉬케를 겁주려는 여신들의 표현적인 동작들은 『멋진 연인들』(*Les Amants magnifiques*)에서 새로운 것으로 제시되었던 판토마임을 상기시키는데,⁵⁸ 이를 통해 물리에르는 춤의 영역에 리얼리즘적 재현의 차원을 도입한 것이다. 아무르가 재등장하는 것은 이처럼 지옥으로의 하강이라는 시련을 겪은 연인, 프쉬케를 구하기 위한 것이다. 기계장치를 이용한 아무르의 지옥으로의 하강은 극 초반, 비너스 여신의 하강과 동일한 수직적 움직임을 보이지만, 인간적인 감정에 따른 ‘초자연성의 인간 차원으로의 추락’이라 할 어머니 여신의 하강과는 차별점을 드러낸다. 인간적 차원에서 연인을 구하기 위해 ‘죽음을 무릅쓴 용기’⁵⁹를 드러내는 행위라 할 수 있을 아무르의 하강은 기계장치의 이용을 통해 여전히 그의 신적인 차원을 강조하면서도 곧바로 이어질 비너스 여신과의 대면에서 드러나듯 연인을 구하고 사랑을 성취하기 위해 할 수만 있다면 죽을 수 있는 인간이 되고 싶다는, 인간계로의 자발적인 하강 의지를 드러낸다. 결국 프쉬케를 압박한 죽음에서 삶으로 돌려놓는 구원은, 이처럼 인간적인 감정에의 호소를 통해, 지상 차원에서 이뤄진다.

그러나 비너스 여신은 인간과 신, 지상과 천상으로 나뉘 수밖에 없는 두 연인의 극복할 수 없는 차이를 들어 이들의 결혼을 반대한다. 이를 해소하는 것이 종막 종장에서 자신의 권능을 드러내듯 독수리 형상의 기계장치를 타고 등장하는 주피터 신이다. 주피터 신의 설득과 그의 권능을 통해 사랑의 결실을 맺게 된 두 연인, 그리고 극의 출발점이 되었던 인간적인 분노의 감정을 해소한 비너스 여신은 마침내 극의 서사를 구성했던 갈등을 해소하고 기계장치를 통해 하늘에 오르게 된다. 이러한 화합은 이 결혼 잔치를 축하하는 연주와 노래, 그리고 춤으로 마무리된다.

극의 시작을 여는 프롤로그와 마찬가지로 기계장치와 음악, 춤을 동반한 풍성한 스펙터클을 제시하는 이 마지막 장면은 화합의 신 아폴론을 비

58 Ch. Delmas (1994), p. 230.

59 윈켄스는 이것이 아무르의 덕성스러운 용기를 강조하는 행위라고 보고 있다. A. Winkens (2021), p. 144.

롯한 몇몇 신들이 부르는 독창부와 신들의 합창, 그리고 춤으로 구성된다. 실상 고대 그리스 비극의 전통에서 비롯된 코러스는 신들의 등장을 강조하기 위해 가장 보편적으로 쓰이는 음악 형식이기도 하다.⁶⁰ 아폴론, 바쿠스, 신들의 광대인 몸(Mome)과 전쟁의 신 마르스가 테마를 제시하는 독창부에 뒤이어 그 수행신들이 추는 발레로 구성되는 종막 종장의 형식은 실상 궁정 발레의 전통에 따른 것이다.⁶¹ 각기 자신들의 관점에서 사랑의 기쁨을 찬미하는 이 신들 사이에서 눈에 띄는 것은 포도주의 신이자 고대 그리스 연극의 기원이 되었던 디오니소스 축제의 주인 바쿠스와, 신들의 광대, 혹은 익살의 신인 몸⁶²의 존재이다. 이성을 잃게 하는 취기와 사랑에 취함을 동일시하는 바쿠스에게 몸은 ‘하늘과 땅에서/가장 위대한 신들을/내 풍자시에 맡기고/비방하려 한다’고 노래한다. 오로지 아무르만을 자기 풍자의 대상에서 제외시켰다는 몸의 뒤를 따라 등장하는 무용수들은 코메디아 텔라르테의 전형적인 등장인물인 폴리치넬(Polichinelle)⁶³과 마타생(Matassin)⁶⁴이다. 여타 발레들이 각기 독창부를 담당한 신들의 수행신들에 의해 실행되는 것과는 달리 몸을 수행하는 것은 전형적인 희극의 등장인물들이다. 실상 연극의 기원이 되는 신, 바쿠스와 더불어, 가장 위대한 신들을 비방의 대상으로 삼는 몸은 ‘풍자시’의 작가로서 자신의 펜을 통해 신까지도 창조해 내는, 몰리에르와 같은 시인, 극작가를 은유하는 것이라 볼 수 있다. 이어 ‘장난치고 즐기자/웃자, 그보다 잘하는 일은 없을 것/가장 감미로운 유희에

60 Ch. Delmas (1994), pp. 227-229. 텔르리 궁의 초연에서는 300여 명의 신들이 구름 위에 등장하여 노래와 춤으로 이들의 결혼을 축하한다.

61 Ch. Delmas (1994), p. 230.

62 프뤼케 이야기의 원전 중 하나인 아풀레우스(Apulée)의 『황금 당나귀』에는 존재하지 않는 이 신은 바쿠스 신과 결부된 익살의 신으로 르네상스 시기부터 등장한다. O. C. II, p. 1511.

63 코메디아 텔라르테의 정형화된 인물 중 하나인 폴리치넬은 대개 원치 않는 구혼자의 역할을 맡는다.

64 마타생은 색다른 갑옷을 입고 나무 검을 든 채 요란스러운 전투를 벌이는, 투구 쓴 광대들을 지칭한다.

서/웃음은 필요하다’고 노래하는 몸은 희극이 제공하는 위락(divertissement), 즐거움(plaisir)과 웃음(rire)을 옹호함으로써 이 대규모 스펙터클극의 결말로서 일종의 희극 옹호론을 제시하고 있는 것이다.

5. 나오는 말

이러한 결말은 다른 한편으로 인간과 초자연, 연극과 음악·춤이 어우러진 이 대규모 기계극 혹은 음악극이 지향하는바, 몰리에르의 연극관을 우리에게 드러내 보여준다. 앞서 제시한 바와 같이 이탈리아 오페라의 수입으로 촉발된 혼합극에 대한 관객의 열광이 본격화되는 시점에서, 몰리에르는 궁정과 도시 관객 모두의 취향(goût)에 부합하고자 하는 극단장으로서의 현실적인 필요, 그리고 ‘즐겁게 하기’(plaire)라는 아리스토텔레스 이래의 극작원칙을 준수하고자 하는 극작가로서의 소명을 모두 충족시킬 수 있는 새로운 형태의 극 제작에 나선다. 포레스티에는 1670년부터 몰리에르가 사망하는 1673년까지 그가 발표한 7편의 작품 중 5편이 이러한 성격의 작품임을 지적하면서, 이것이 단순히 궁정의 주문에 따른 수동적인 창작 활동이 아니라 작가 자신의 본격적인 창작 계획안에 자리한 시도였다고 보고, 이를 음악, 무용, 연극이 하나 된 ‘총체극’(spectacle total)의 추구라 보고 있다.⁶⁵

그런데 이러한 경향을 수용하여 제작된, 기계극의 전범이라 할 『앙드로메드』에서 코르네유는 음악이 청각적인 즐거움을 가져다준다 해도 그것은 극 행위가 멈춰진 때에 한정되어야 한다고 주장한 바 있다. 그는 작품의 검토(Examen)에서 “극을 이해하는 데 필요한 어떤 것도 노래로 부르지 않도록 주의한다. 왜냐하면 대사를 노래로 하면 노래하는 여러 음성들이 야기하는 혼란으로 인해 관객이 (대사를) 잘 알아들을 수 없게 되기 때문”이라 지적하

65 G. Forestier (1990), p. 30.

고 있다. 실상 ‘이탈리아 오페라의 영향하에, 그러나 이탈리아 오페라에 반하여(pour et contre l’opéra italien)’ 제작된 몰리에르의 혼합극, 최대 규모의 악사, 무용수들을 동원하여 혼합극, 총체극의 절정을 보여준 『프쉬케』에서도 이러한 방향성은 그대로 유지된다.

혼합극 성격의 기계극과 발레 희극을 창작하는 데 있어 몰리에르는 언어로 구성된 막의 서사와, 막간에서 펼쳐지는 음악·춤으로 된 여흥을 번갈아 두는 원칙을 세심하게 지킨다.⁶⁶ 이는 이탈리아식 총체극인 오페라에 대해 프랑스적 명료성으로 답하면서,⁶⁷ 프랑스 연극의 전통에 소중한 언어의 우위, 언어와 음악·춤의 구분 원칙을 준수하고 있는 것이다. 이 같은 혼합극 창작의 원칙은 첫 번째 발레 희극인 『웨방꾼들』의 머리말에서부터 확인된다. 장르의 혼합은 실상 당대 고전 극작법에서 금하는 것이었지만, ‘(아리스토텔레스나 오라스의 극작) 규범에 따라 관객들이 즐겼는지’를 따져볼 생각은 없다는 몰리에르는 실상 ‘관객을 즐겁게 한다’는 『시학』의 규범에 기대고, 그가 희극의 ‘장식’(ornement)이라 칭한 발레를 『시학』에서 규정한바 연극의 6가지 요소 중 하나로 간주하면서 자신의 시도를 정당화하고 있는 것이다. 그런데 여기서 그가 중요시한 것은 희극의 흐름을 방해하지 않도록 발레를 가능한 한 유기적으로 통합시켜 ‘발레와 희극을 하나로 만드는’⁶⁸ 것이었다. 『프쉬케』에서도 신들의 노래와 합창, 춤으로 구성된 서막과 종막이 작품 전체를 둘러싸며, 각각의 막간극이 극의 서사와 긴밀히 연결되는 구조는 더욱 발전된 형태로 유지된다. 게다가 프롤로그에 등장했던 플로라 여신과 제피르가 막의 서사에 참여함으로써 막과 막간극의 관계는 더욱 유기적으로 형성된다. 그러나 막간극에 제한된 발레(와 음악)는 희극에 명백히

66 몰리에르 작품집 1권에 수록된 *La Princesse d'Elide* 해제에서 G. Forestier는 이러한 원칙이 준수되고 있는 이 작품을, 음악이 ‘혼합된’ 희극이기보다는 음악과 언어가 ‘번갈아 오는’ 희극이라 설명하고 있는데, 이러한 원칙은 몰리에르의 혼합극 전반에서 준수되고 있다.

67 Ch. Delmas (1985), p. 32.

68 O. C. II, p. 150.

종속된 위상을 지닌다. 『훼방꾼들』 이후 이어진 뮐리와 의 협업은 이처럼 여전히 희극을 우위에 둔 통합의 다양한 방식을 실험하고 추구하는 과정이었다고 할 수 있다.

반면 뮐리가 꿈꾸었던 것은 희극의 우스꽝스러운 서사가 없는 음악극, 오페라였다. 극중 발레·음악의 활용이 다양해지고, 음악이 희극의 서사 안으로 침투할 수 있는 가능성을 확인하면서 뮐리는 희극을 대본 삼아 음악이 주도하는 예술, 오페라의 창작을 꿈꾸게 되는데, 그 가능성을 확인해 준 것이 『프쉬케』의 공연이었다. 몰리에르와 뮐리의 결별은 『프쉬케』의 도시 공연에서 뮐리가 배제되었다는 현실적인 이해 충돌 때문이기도 했지만 근본적으로는 언어와 음악 간의 경쟁과 입장 차이에 따른 것이었다. 종합 예술적인 성격의 기계극, 발레 희극은 당대 유행하던 이탈리아 오페라의 영향에 따른 것이기도 했지만, 프랑스적 연극의 전통, 희극의 언어를 위협하는 음악·춤에 대한 반작용으로 이뤄진 것이기도 했다. 따라서 뮐리에게 『프쉬케』가 오페라의 가능성을 확인시켜준 작품이었다면, 몰리에르에게는 이 작품이 경쟁 중인 음악·춤 장르들을 자신만의 방식으로 통합하면서, 언어에 대한 음악의 우위, 시인에 대한 음악가의 가중되는 지배를 멈춰 세우려는 시도였다고 할 수 있을 것이다.⁶⁹ 다른 한편으로 두 예술가의 대립과 갈등은 르네상스 이래 예술의 결합을 둘러싼 논쟁, 즉, 우주적 조화의 반영이라 할 음악의 존재론적 우위를 인정할 것인가, 아니면 플라톤적 이데아의 화신인 로고스를 우위에 둘 것인가를 두고 벌어진 논쟁의 연장선상에 놓이는 것이기도 했다.⁷⁰

1671년 페랭(Perrin)이 왕으로부터 획득한 음악 독점권을 이듬해에 사들인 뮐리는 1673년 4월 칙령을 통해 왕립 음악 아카데미 이외의 공연에서 허용되는 음악가의 수를 8인(성악가 2, 악사 6)으로 제한해버린다.⁷¹ 이에 따

69 Ch. Delmas (1994), p. 222.

70 Ch. Delmas (1994), p. 236.

71 B. Louvat-Molozoy (1994), p. 259.

라 1673년 발표된 몰리에르의 마지막 발레 희극 『상상병 환자』는 기계장치를 제거하고, 삽입되는 음악을 대폭 축소한, 텔마에 따르면 가면무도회적 희극(comédie-mascarade)의 형식을 취하게 된다. 텔마는 이것이 미학적 측면에서 『프쉬케』라는 총체극, 『서민귀족』이라는 진정한 음악극에 비해 볼 때 일종의 후퇴이며 퇴보라 설명한다.⁷² 그러나 극단장으로서 자신이 처한 물리적 현실을 수긍하고 존중하면서도 자신의 연극적 미학을 일관되게 추구한 몰리에르의 작품 세계를 조명할 때, 이 작품이 그가 추구했던바 디베르티스망 미학의 완성에 이른 작품임을 우리는 살펴본 바 있다.⁷³

『상상병 환자』 공연 중 몰리에르의 급작스러운 죽음에 의해 혼합 예술의 여정은 멈추게 된다. 이후 두 예술은 프랑스 오페라로, 언어 예술인 연극으로 각자의 길을 걷게 될 것이다. 몰리에르가 더 오래 살아 『상상병 환자』에서 시작한 여정을 심화시킬 수 있었다면 공연예술의 미래는 어땠을까? 몰리에르와의 결별 이후 윌리가 순수한 음악극 창작에 매진하여 그 원형을 확립한 프랑스 오페라에 대한 평가는 엇갈린다. 이는 『프쉬케』의 결말에서 몸이 노래하듯 윌리가 ‘우스꽝스러운’ 것으로 배제했던 ‘시인-광대’의 몫이 결여되어 몰리에르가 꿈꿨던 온전한 전체에 이르지 못했기 때문이 아닌지, 당대 최고의 종합예술 기획자였던 몰리에르의 급작스러운 죽음은 이처럼 가닿지 못한 미래에 대한 해결되지 않는 질문을 남겨놓고 있다.

참고문헌

Molière (2010), *Oeuvres complètes*, vol. 1, 2, (éd. par G. Forestier), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

72 Ch. Delmas (1994), p. 224.

73 신은영(2024), 「퍼포먼스의 수사학을 위하여: 몰리에르 연극론에 관한 고찰」, 『인문논총』 81권 제3호, pp. 297-302.

Corneille, Pierre (2010), *Oeuvres complètes*, vol. 1, (éd. par G. Couton), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Akiyama, Nobuko, “Corneille et ses pièces à machines”, in *XVIIe siècle*, n° 248, 2010/3.

Delmas, Christian (1985), *Mythologie et mythe dans le théâtre français(1650-1676)*, Paris, Droz.

Delmas, Christian (1994), “Le théâtre musical et *Psyché* de Molière”, *Littératures classiques*, n° 21, printemps 1994.

Delmas, Christian (2018), “Molière et les pièces à machines”, in *Jusqu’au sombre plaisir d’un coeur mélancolique*, Paris, Hermann.

Forestier, Georges (1990), *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas.

Gilot, Michel, Serroy, Jean (1997), *La Comédie à l’âge classique*, Paris, Belin.

Louvat-Molozoy, Bénédicte (1994), “Le théâtre musical au XVIIe siècle: élaboration d’un genre nouveau?”, *Littératures classiques*, n° 21, printemps 1994.

Winkens, Alisa (2021), “Les connotations éthiques de l’esthétique de la machine: *Psyché* de Molière”, *Littératures classiques*, n° 102, 2021.

신은영(2024), 「퍼포먼스의 수사학을 위하여: 몰리에르 연극론에 관한 고찰」, 『인문논총』 제81권 제3호, 서울대학교 인문학연구원.

원고 접수일: 2026년 4월 13일, 심사완료일: 2026년 5월 10일, 게재 확정일: 2026년 5월 11일

RÉSUMÉ

L'humain et le surnaturel, esthétique de la frontière

Shin, EunYoung*

étude de *Psyché* de Molière

Cette étude analyse *Psyché* dans le contexte de l'essor de la comédie-ballet au milieu du XVII^e siècle, en s'intéressant à la manière dont la frontière entre l'humain et le surnaturel s'y construit sur le plan narratif et scénique. En s'appuyant sur l'évolution des arts du spectacle en France, marquée par une appropriation critique de l'opéra italien, on situe les œuvres hybrides de Molière dans une dynamique de renouvellement des formes théâtrales, où musique et danse cessent d'être de simples ornements pour s'intégrer pleinement à la structure dramatique.

Fruit de la collaboration entre Corneille, Lully et Quinault, *Psyché* se distingue comme un spectacle de grande envergure où machines, musique et danse participent à une esthétique spectaculaire. Toutefois, loin d'opposer strictement l'humain et le surnaturel, l'œuvre met en place une logique dialectique qui brouille leurs frontières : la trajectoire de Psyché, marquée par l'épreuve et la régénération par l'amour, et celle d'Amour, dont la rébellion engendre un désordre du monde, témoignent d'une humanisation du surnaturel.

* Professeur du département de langue et de littérature françaises à l'Université Nationale de Séoul

L'étude montre ainsi que les dispositifs scéniques et musicaux ne relèvent pas du simple ornement, mais contribuent à l'élaboration d'un théâtre total où s'articulent étroitement spectacle et comédie. Elle souligne enfin que cette forme hybride, malgré son succès, connaît un déclin à la suite de la rupture entre Molière et Lully et de la mort du dramaturge.

mots-clés Molière, Lully, Comédie-ballet, Théâtre mixte, Théâtre à machines, *Psyché*

