

베르나르-마리 콜테스 연극의 유령과 유령적인 것

유가빈**

『사막으로의 귀환』을 중심으로*

초록 이 논문의 목적은 20세기 후반을 대표하는 프랑스 극작가 베르나르-마리 콜테스의 『사막으로의 귀환』을 유령과 유령적인 것의 작용이라는 관점에서 분석하는 데 있다. 논문은 다음 단계로 진행된다. 우선 유령에 대한 사전적 정의와 데리다의 유령론을 바탕으로, 유령의 일반적인 속성으로부터 도출되는 존재론적 특징들을 검토함으로써 유령적인 것의 개념을 정의한다. 이로써 유령적인 것이란 과거로부터의 귀환을 통해 현재의 시간과 질서에 균열을 내고, 현존과 부재의 경계를 흐리며, 살아 있는 자들의 삶과 공간을 사로잡아 조직하는 작용을 의미함을 확인한다. 다음으로는 이를 토대로 작품 속 유령적 형상들을 살펴본다. 사망한 아버지는 집과 인물을 사로잡는 유령으로서, 계보와 상속을 통해 과거의 질서가 희곡의 세계를 지배하게 만든다. 마리 유령은 실제 유령으로서 무대 위에 육화하면서도, 전통적 유령의 역할과 성스러운 상징성을 모두 배반함으로써 다양한 층위에서 전복적 의미를 생산해낸다. 마틸드와 흑인 공수부대원은 살아 있으면서도 유령적인 존재로서, 억압된 과거를 귀환시키고, 현재의 질서를 해체하며, 닫힌 세계를 불확정적인 미래를 향해 여는 힘으로 나타난다. 이 논문은 특히 『사막으로의 귀환』에서 실제 유령이 아닌 인물들 역시 유령적인 것으로 기능한다는 점에 주목함으로써, 작품의 중심에 문자 그대로의 유령보다 유령적인 것의 효과가 놓여 있음을 규명한다.

주제어 베르나르-마리 콜테스, 사막으로의 귀환, 유령, 유령적인 것, 연극

* 이 논문은 서울대학교 인문학연구원이 지원한 집담회의 성과임.

** 서울대학교 불어불문학과 박사과정

1. 들어가며

베르나르-마리 콜테스(Bernard-Marie Koltès)는 20세기 후반 프랑스 연극사에서 가장 중요한 위치를 점하고 있는 극작가들 중 한 사람이다. 유령을 직접적인 소재로 전면에 내세우고 있지 않음에도 불구하고, 콜테스의 작품들에서 유령이 얼마나 특별한 자리를 차지하는지 발견해나가는 일은 놀랍다. 그의 인물들은 대개 이방인, 소수자, 추방되고 배제된 자들로, 주류 사회에 속하지 못하고 경계에 서 있는 유령 같은 존재들이다. 그의 희곡에서는 청산되지 않은 어두운 과거와 폭력의 기억, 해결되지 않은 죄의식이 유령처럼 끊임없이 현재로 되돌아와 인물들의 관계와 운명을 결정짓는다. 무대는 대부분 부두, 창고, 공사장, 텅 빈 거리 등 어느 곳에도 안정적으로 속하지 않는 유령적 장소로, 낯선 만남이 이루어지는 경계의 공간이다. 그 가운데서도 『사막으로의 귀환』(*Le Retour au désert*)¹은 조금 특별해 보이는데, 유령이 인물로서 무대 위에 직접 등장하는 유일한 작품이기 때문이다.

이러한 이유로, 콜테스의 작품들은 유령이라는 키워드로 꾸준히 연구되어 왔다. 다양한 연구들이 콜테스 작품 속 아버지 유령 및 유령 들린 집의 모티프, 유령의 무대적 형상화, 수용 차원에서의 유령 효과, 식민주의와 역사의 망령 등의 테마에 주목해 왔다. 특히 『사막으로의 귀환』에 등장하는 마리 유령의 형상은 여러 연구에서 주요한 분석의 대상이 되고 있다. 예컨대, 카린 루슬로(Carine Rousselot)는 마리 유령이 불러오는 유령적 효과, 즉 유령의 등장으로 인해 시공간이 어긋나는 현상에 대해 분석하며,²

1 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), *Le Retour au désert suivi de Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, Paris: Les éditions de Minuit.

2 Carine Rousselot (2018), “«Le coup (du) fantôme»: des effets qui hantent la réception du théâtre de Koltès”, *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain* sous la direction de Raymond Michel et André Petitjean, Limoges: Lambert-Lucas, pp. 55-65.

뱅상 브랑쿠르(Vincent Brancourt)는 마리 유령이 관객들을 속이고 실망시키는 방식으로 오히려 관객을 매혹하고 있음을,³ 피에르 카투세프스키(Pierre Katuszewski)는 마리 유령이 말에서 육신으로 육화하는 유령이며, 이는 작가에 의해 고안된 일종의 연극적 놀이임을⁴ 지적한다. 그러나 『사막으로의 귀환』을 ‘작품 전체를 관통하는 유령적인 것의 작용’이라는 관점에서 읽어낸 연구는 드물다. 특히 문자 그대로의 유령 외에 다른 존재들의 유령성에 대해서는 상대적으로 적은 관심이 주어져 왔다. 따라서 마리 유령 외 다른 인물들 또한 유령적인 방식으로 존재하고 움직이고 있다는 점, 그리고 이러한 유령적 존재들이야말로 『사막으로의 귀환』의 세계를 구성하고, 그 중심에서 이야기를 이끌어가고 있다는 점을 규명하고자 한다.

이를 위해 먼저 유령이란 무엇이며, 나아가 유령적인 것이란 무엇인지 정의하는 것으로 시작하고자 한다. 이 과정에서는 유령에 대한 사전적 정의와 더불어 데리다의 논의를 참조할 것이다. 데리다의 유령론은 초자연적 존재로서의 유령을 넘어, 억압된 것, 해결되지 않은 과거가 현재의 삶과 공간을 계속 사로잡는 방식이자 현재를 교란하는 과거의 귀환으로서의 유령을 사유하게 하기 때문이다. 다만 본고의 목적은 데리다의 유령론 전체를 체계적으로 정리하는 것이 아니라 어디까지나 『사막으로의 귀환』이라는 작품을 분석하는 데 있기에, 필요한 범위 내에서 유령적인 것의 개념을 도출하는 데에 한정하여 그의 논의를 활용할 것이다. 이어서 『사막으로의 귀환』에 나타나는 유령적 형상들을 분류하여 살펴보고자 한다. 우선, 과거의 질서로 잔존하며 현재를 지배하는 형상으로서 아버지 유령과 유령에 사로잡힌 집

3 Vincent Brancourt (2018), “Fantôme déceptif et dissémination du fantôme dans *Le Retour au désert* et au-delà...”, *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain* sous la direction de Raymond Michel et André Petitjean, Limoges: Lambert-Lucas, pp. 67-75.

4 Pierre Katuszewski (2004), “Le jeu de fantôme dans *Le Retour au désert*”, *Voix de Koltès*, Anglet: Atlantica-Séguier, pp. 133-146.

을, 다음으로, 유령으로 제시되지만 유령다움으로부터 이탈함으로써 전복적 의미를 생성하는 마리 유령을, 마지막으로, 살아있으되 유령적인 것으로 작용하며 극 전체를 이끌어가는 마틸드와 흑인 공수부대원을 차례로 분석한다.

2. 유령과 유령적인 것

『사막으로의 귀환』에서는 문자 그대로의 의미에서의 유령을 넘어, 유령적으로 작용하는 힘과 존재들이 중요하다. 그러므로 작품 분석에 들어가기에 앞서, ‘유령’의 일반적인 속성을 검토함으로써 ‘유령적인 것’이 무엇인지 먼저 정의하고자 한다. 브리태니커 대백과사전은 ‘유령’(ghost)을 다음과 같이 정의하고 있다.

유령, 죽은 사람의 영혼 혹은 망령. 저승에 거주하면서 어떤 형태로든 산자들의 세계에 되돌아올 수 있다고 흔히 믿어진다. [...] 유령에 대한 믿음은 인간의 영혼이 육신으로부터 분리될 수 있으며, 육신의 죽음 이후에도 그 존재를 지속할 수 있다는 오래된 관념에 기반한다. [...] 유령 들린 장소는 회한, 공포, 폭력적인 죽음에 대한 끔찍함 등 과거의 강렬한 감정을 가진 영혼과 연관되어 있다고 여겨진다. 유령 들린 개인들은 유령의 불행한 과거 경험에 책임이 있거나, 결부되어 있다고 믿어진다 (병의를 참조).

ghost, soul or spectre of a dead person, usually believed to inhabit the netherworld and to be capable of returning in some form to the world of the living. [...] Belief in ghosts is based on the ancient notion that a human spirit is separable from the body and may maintain its existence after the body's death. [...] A place that is haunted is thought to be associated by the haunting spirit with some strong emotion of the

past—remorse, fear, or the terror of a violent death. Individuals who are haunted are believed to be responsible for, or associated with, the ghost's unhappy past experience (compare possession).⁵

백과사전적 정의에 따르면 첫째, 유령은 죽은 자들의 세계로부터 산 자들의 세계로 되돌아오는 자다. 둘째, 유령은 육체의 물리적 죽음 이후에도 남아 있는 어떤 것이며, 셋째, 유령은 과거의 불행한 경험과 강렬한 감정으로 인해 장소와 사람을 사로잡는 존재이다. 중요한 점은 이러한 속성들로부터 “죽은 자가 초자연적으로 출현하는 현상”⁶이라는 일차적 개념을 넘어서는 유령의 존재론적 특징들이 도출될 수 있다는 점이다. 『마르크스의 유령들』(*Spectres de Marx*)⁷에서 드러나는 자크 데리다(Jacques Derrida)의 유령론은 이러한 논의에 있어 주요한 참조점을 제공한다.

첫째, 유령은 되돌아오는 자다. 프랑스로 유령을 뜻하는 ‘revenant’은 ‘되돌아오다’라는 뜻의 ‘revenir’ 동사에서 파생된 단어다. 위니베르살리스 백과사전에 따르면 다음과 같다.

Revenant

1. 산 자들에게로 되돌아오는 것으로 추정하는 죽은 자의 영혼(esprit, fantôme…)
2. 구어적으로, 오랜 부재 끝에 되돌아오는 사람

Revenant

5 Britannica Editors (2026), “ghost”, Encyclopedia Britannica, 2026. 3. 30., <https://www.britannica.com/topic/ghost-spirit>

6 위니베르살리스 백과사전의 표제어 “Fantôme” 첫 번째 의미 항목에서는 유령을 “apparition surnaturelle d’un défunt”으로 정의하고 있다. Encyclopédie Universalis, “Fantôme”, Encyclopédie Universalis, 2026.3.30. <https://www.universalis.fr/dictionnaire/fantome/>

7 Jacques Derrida (1993), *Spectres de Marx*, Paris: Éditions Galilée.

1. âme d'un mort que l'on suppose revenir vers les vivants (esprit, fantôme ...)
2. familièrement, personne qui revient après une longue absence ⁸

이 정의가 보여주듯, ‘revenant’이라는 단어에는 이미 사라졌다고 여겨지는 과거의 어떤 것이 현재로 다시 돌아온다는 운동성이 내포되어 있다. 따라서 유령은 무엇보다도 귀환하는 존재이다. 그런데 바로 이러한 귀환의 운동성에 의해, 유령은 현재의 시간성을 비동시화한다. 이 지점에서, 데리다는 유령적 순간을 “더 이상 시간에 속하지 않는 순간”으로 설명한다.

유령적 순간, 더 이상 시간에 속하지 않는 순간, 양태화된 현재들의 연속 (과거의 현재, 현재의 현재 즉 ‘지금’, 미래의 현재)을 시간이라는 이름으로 이해한다면 말이다.

Moment spectral, un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés (présent passé, présent actuel «maintenant», présent futur).⁹

우리는 보통 시간을 “과거의 현재”, “지금의 현재”, “미래의 현재” 같은 식으로 연속된 현재들의 연쇄로 이해한다. 그러나 유령은 이미 지나간 것처럼 보이지만 과거로부터 되돌아오는 것으로서 현재를 뒤흔든다. 유령은 과거로부터 되돌아온다는 속성으로 인해 선형적 시간의 질서를 깨뜨리며 현재의 자기완결성에 균열을 내는 존재인 것이다. 그렇기에 유령의 출현은 우리의 현실 감각, 내가 속해 있는 세계가 자명하고 온전한 세계라는 감각을 의심 속에 빠뜨린다. 그리고 이는 현재 상태의 정당성 그 자체에 의문을 제

⁸ Encyclopédie Universalis, “revenant”, Encyclopédie Universalis, 2026. 3. 30., <https://www.universalis.fr/dictionnaire/revenant/>

⁹ Jacques Derrida (1993), p. 16.

기하게 함으로써 공고해보이던 기존의 질서들 또한 동요하게 만든다.

둘째, 유령은 죽음 이후에도 잔존하는 어떤 것이다. 죽음 이후에도 남아 있다는 것은, 더 이상 육체가 없는데도 무언가가 남아서 눈에 보인다는 뜻이다. 이 점에서 유령의 존재론적 모순이 발생한다. 물리적으로 부재함에도 불구하고 보는 감각에 의해 가시적인 유령은, 그 존재를 긍정할 수도 부정할 수도 없는 상태에 놓인다. 데리다는 이러한 유령을 “감각 불가능한 감각적인 것, 가시적이지 않은 가시적인 것”(sensible insensible, visible invisible)¹⁰이라 일컫는다.

유령은 그것이 방문할 때, 모습을 나타내는 것처럼 보인다. 우리는 그것을 스스로에게 그려 보이지만 그것은 뼈와 살의 형태, 그 자체로 현존하지는 않는다.

Un spectre paraît se présenter, lors d'une visitation. On se le représente mais il n'est pas présent, lui-même, en chair et en os.¹¹

주목할 만한 점은 여기서 데리다가 ‘se présenter’와 ‘se représenter’, 그리고 ‘présent’이라는 표현을 병치해두고 있다는 것이다. 유령은 자신을 제시하는(se présenter) 듯하지만, 실제로는 우리가 하나의 이미지로 붙잡을(on se le représente) 뿐이며, 살과 뼈를 지닌 채 현존(présent)하지는 않는다. 이때 유령은 현존하는 것과 상상적인 것 사이의 불안정한 자리에 놓이게 된다. 유령은 존재론적으로 현존과 부재, 물질과 비물질, 가시와 비가시, 존재와 비존재의 경계를 흐린다.

셋째, 유령은 사로잡는다(hanter). 유령은 단지 나타날 뿐만 아니라, 장소와 사람을 사로잡으며 산 자들에게 영향력을 행사한다. 유령에게 사로잡

¹⁰ Jacques Derrida (1993), p. 165.

¹¹ Jacques Derrida (1993), pp. 165-166.

힌 장소에서는 유령들림 특유의 현상이 발생하며, 유령에게 사로잡힌 사람 역시 유령들림 특유의 방식으로 움직이곤 한다. 산 자들 역시 공포를 느끼면서도 이를 해결해야 하는 의무에 매인다. 이처럼 유령은 사로잡음으로써 공간과 관계가 작동하는 원리를 조직한다. 사로잡힘(hantise)이란 현재의 질서가 과거의 것에 의해 계속해서 점유되는 상태라고 할 수 있다.

모든 죽은 세대들의 전통은 살아있는 자들의 머리를 아주 무거운 무게로 짓누른다 [...] 말하자면 “유령의 방식으로 짓누른다”. 악몽을 꾸게 하는 하나의 유령적 존재로서.

La tradition de toutes les générations mortes (aller toten Geschlechter) pèse (lastet) d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants [...] c'est-à-dire “pèse à la manière d'un fantôme”, un de ces êtres spectraux qui donnent des cauchemars ; [...] ¹²

이와 같은 데리다의 표현은 죽은 자들의 전통이 산 자들의 의식을 무겁게 짓누르는 유령적 사로잡힘의 양상을 잘 보여준다. 이러한 이미지 속에서 유령적인 것은 살아 있는 자의 삶을 조직하고, 지배하는 힘으로 나타난다.

요컨대 ‘유령적인 것’이란, 과거로부터의 귀환을 통해 현재의 시간과 질서에 균열을 내고, 현존과 부재의 경계를 흐리며, 살아 있는 자들의 삶과 공간을 사로잡아 조직하는 작용이라 할 수 있다. 『사막으로의 귀환』에는 유령과 유령적인 것들이 뒤섞여 존재한다. 어떤 유령은 진정한 유령으로서 유령적인 것의 효과를 발생시키기도 하고, 또 어떤 유령은 다소 유령답지 않은 유령으로서 바로 그 유령답지 않음으로 인해 유령적인 것의 효과를 발생시키기도 한다. 또 어떤 존재들은 유령이 아니면서도 유령적인 것의 효과를 발생시킴으로써 유령보다도 더 유령 같은 존재가 되기도 한다. 이처럼

¹² Jacques Derrida (1993), p. 176.

풍부하게 넘쳐나는 유령의 형상들을 분류하고, 각각이 어떠한 방식으로 유령적인 것의 효과를 산출하는지를 살펴보는 것은 『사막으로의 귀환』을 읽는 하나의 유효한 방식이 될 것이다.

3. 집, 아버지 유령, 계보와 상속

『사막으로의 귀환』에서 집은 모든 극적 행위가 이루어지는 공간이자 주된 갈등의 대상이다. 희곡은 마틸드가 집으로 돌아오면서 시작되어, 다시 집을 떠나는 것으로 끝난다. 그 사이 전개되는 사건들 역시 정원, 현관, 침실, 복도, 거실, 발코니, 부엌 등 집의 다양한 공간에서 이루어진다. 15년 만에 귀환한 마틸드와 오랫동안 집에 머물러 온 아드리앵 사이의 갈등 역시 집의 소유를 둘러싼 문제에서 점화된다. 그런데 『사막으로의 귀환』에서 집의 의미는 공간적 배경이나 인물들이 싸워서 쟁취해야 할 대상을 넘어선다. 집은 가족의 기억과 계보의 정통성이 응결(cristallisé)된 공간이자, 그 중심에는 되돌아와 사로잡는 아버지 유령이 자리하고 있기 때문이다.

아버지의 부재는 콜테스 작품 전반에서 반복적으로 드러나는 특징이기도 하다. 특히 『유산』(*L'Héritage*)¹³을 비롯한 콜테스 초기작들에서 아버지는 이미 ‘죽어 있다’. 콜테스에게 있어 아버지는 부재하기 때문이 아니라, 부재하지만 현존하기를 멈추지 않기 때문에 유령이 된다. 제라르(Gérard)는 다음과 같이 지적한다.

그러므로 그(아버지)는 자기 자식들에게 유령이 된다. 한편으로는, 데리다의 정의를 빌리자면, 그의 비-현존을 통해서, 또 다른 한편으로는, 무엇보다도 그가 현존하기를 완전히 멈추지 않는다는 사실을 통해서 그러하다.

13 Bernard-Marie Koltès (1998), *L'Héritage*, Paris: Les éditions de Minuit.

Il devient alors le spectre de ses enfants, par sa non présence d'une part, pour reprendre la définition de Derrida, mais également et surtout par le fait qu'il ne cesse totalement d'être présent ; [...]¹⁴

죽은 아버지는 물리적으로는 더 이상 존재하지 않는다. 그러나 아버지의 사후에도 어떤 영향력이 강하게 남아 자식들을 끊임없이 사로잡을 때, 아버지는 존재이면서 비존재인 유령으로 되돌아온다. 『유산』에서 콜테스는 부재하는 아버지를 현재하게 하는 강력한 장치를 도입하는데, 바로 희곡이 시작하자마자 아버지의 시신을 “거대한 방의 중앙에” 놓여 있게 하는 것이다. 시신의 물리적 현존은 아버지의 권력이 지속됨을 상징한다. 아버지는 여전히 집을 차지하고 있다. 죽었음에도 불구하고, 그는 언제나 거기에 있는 것이다.¹⁵ 이처럼 『유산』은 시신의 이미지를 통해 아버지 유령의 영향력을 가시화한 독특한 사례이다.

『사막으로의 귀환』에서 아버지가 생전에 강력한 권위를 행사했다는 점, 그러한 아버지가 이미 죽었다는 점, 그리고 그 영향력이 죽음과 함께 소멸하지 않고 계속해서 인물들에게 미친다는 점은 아버지를 유령으로 만드는 조건을 형성한다. 도시에서 가장 큰 제철소의 소유주이자 시장이었으며, 가족 내에서도 절대적인 지배력을 행사했던 마틸드와 아드리앵의 아버지는 이름조차도 ‘세자르’(César), 즉 로마 황제 카이사르의 이름을 가졌다. 죽은 아버지는 특히 아드리앵에 대해 살아 있을 때만큼이나, 어쩌면 살아있을 때보다도 더 강한 영향력을 행사하며 눈에 보이지 않는 방식으로 여전히 거기에 있다. 아드리앵은 오직 “아버지 때문에, 아버지에 대한 기억 때문에,

14 Bérénère Gérard (2018), “Spectres du père dans le théâtre de Koltès”, *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain* sous la direction de Raymond Michel et André Petitjean, Limoges: Lambert-Lucas, p. 44.

15 Bérénère Gérard (2018), p. 45.

아버지에 대한 사랑 때문에”¹⁶ 집을 지킨 것이라고 고백한다. 중요한 것은 그가 아버지를 기억한다는 사실 그 자체보다, 그가 아버지 유령을 끊임없이 소환한다는 점이다. 그 결과 집은 살아 있는 유령적 공간이 된다.

아드리앵 - [...] 이 집은 고유한 냄새가 있고, 의식이 있고, 전통이 있고, 자기 주인을 알아봐. 이 집한테 무례하게 굴면 안 돼. 누나가 만약 이 집을 망가뜨리겠다고 내가 지켜낼 거야.

ADRIEN. - [...] elle a son odeur, elle a ses rites, elle a ses traditions, elle reconnaît ses maîtres. Il ne faut pas la brusquer, et je la protégerai si tu veux la saccager.¹⁷

“의식”과 “전통”은 과거로부터 전해 내려오는 질서이다. “냄새”는 집안의 어디서나 맡을 수 있는 것으로서 눈에 보이지 않지만 공간을 가득 채우고 있는 어떤 것이다. 따라서 집이 고유한 “냄새”를 가진다는 것은 “의식”과 “전통”, 즉 집을 지배하는 질서가 편재함을 의미한다. 이는 곧 아버지 유령의 질서이다. 또한 아드리앵은 집이 주인을 “알아본다”(reconnaître)고 표현하고 있는데, 이는 곧 집이 ‘인정하는’(reconnaître) 자가 주인이 된다는 말이기도 하다.¹⁸ 이때 “주인”이란 단순한 ‘소유권자’가 아니다. 주인이란 그 정당성을 ‘인정받은’ 자, 즉 아버지에게서 권위를 물려받은 정당한 계승자를 의미한다.

아버지 유령에 의한 사료잡힘의 양상은 계보에 대한 집착으로도 드러난다. 아드리앵은 가문의 역사에서 여성을 지우고 남성들로 이루어진 계보만을 남김으로써 집을 아버지 유령의 질서가 지배하는 공간으로 만들고자

16 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 39.

17 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 14.

18 유가빈(2020), 「현대적 비극의 시간: 베르나르-마리 콜테스의 『사막으로의 회귀』」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, p. 74.

한다.

아드리앵 - [...] 이 집은 남자들의 집이고, 여길 지나가는 여자들은 오로지 손님이거나 아니면 잊혀진 여자들뿐이야. 우리 아버지가 이 집을 지었고, 누가 그 아내를 기억이나 해? 내가 이 집을 이어받았고, 가없는 마틸드, 누가 누나 존재를 기억할까?

ADRIEN. - [...] Cette maison est une maison d'hommes, et les femmes qui y passent n'y seront jamais qu'invitées et oubliées. Notre père l'a bâtie, et qui garde le souvenir de sa femme? Moi-même je l'ai continuée et qui, ma pauvre Mathilde, qui garde le souvenir de ton existence?¹⁹

아드리앵은 여자들이 원칙적으로 집의 주인이 될 수 없음을 선언한다. 마치 남성들만으로도 계보가 이어지고 지속될 수 있다고 하는 듯한 이러한 말은 부계 계승에 대한 아드리앵의 망상적인 집착을 보여준다. 이로써 아드리앵은 가족의 역사에서 누나의 존재를 무효화하는 동시에 아버지로부터의 연속성을 스스로에게 부여한다.²⁰ 결국 그가 지키고자 하는 것은 남성 중심적 계보의 논리, 즉 누가 집의 정당한 주인이 되고, 누가 기억되어 역사에 기입될 것인가를 규정하는 아버지의 논리이다.

아드리앵은 '상속'이라는 방식으로 이를 유지하고자 한다. 그가 상속에 강박적으로 집착하는 이유도 여기에 있다. 상속은 아드리앵이 자신의 모든 것을 걸고 있는 대상이자, 삶의 유일한 의미이기 때문이다. 그런데 사실 집은 아버지의 죽음 이후 마틸드에게 상속된 몫이었다. 그럼에도 아드리앵은 집에 대한 소유권을 주장하는 이유는, 그것이 단순한 경제적 재산의 문제가

¹⁹ Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 15.

²⁰ 유가빈(2020), p. 72.

아니라 누가 아버지의 권위를 정당하게 계승할 것인가 하는 문제이기 때문이다. 따라서 그는 집을 떠났던 마틸드보다 집을 보존하고 번영시킨 자신에게 더 큰 권리가 있다고 주장해야만 한다. 아드리앵의 관점에서 볼 때, 진정한 계승자는 법적으로 지명된 자가 아니라, 집을 실제로 점유하고 관리하며 아버지의 질서를 지속시켜 온 사람이어야 한다.

아들인 마티유에게 상속하는 것 역시 아드리앵에게는 절박한 목표가 된다. 제라르는 아드리앵을 아들 마티유를 사로잡고 감금하는 아버지 유령의 형상으로 제시한다.²¹ 그러나 더 중요한 것은 아드리앵이 왜 그토록 강압적이고 과보호적인 아버지가 되는가 하는 점이다. 아무리 애지중지하며 키운 아들이라고 해도, 아드리앵에게 있어서 마티유는 결국 상속과 남성 중심적 계보, 그리고 아버지의 질서를 이어갈 매개체로서만 의미가 있다. “가족이란 오직 아버지에게서 아들에게로의 상속을 위해 존재한다”²²는 마티유의 대사는 그 역시 이러한 법칙을 이미 내면화하고 있음을 보여준다. 그리고 이것이 마티유가 군에 입대했을 때, 아드리앵이 그가 더 이상 상속을 이어갈 수 없으리라 직감하고 그에 대한 애착을 그토록 쉽게 포기하는 이유이다.

아드리앵 - [...] 마티유는 죽었어, 아니면 어쨌거나 죽은 거나 마찬가지야. 사실상 이미 학살당해서 알제리의 어디 구덩이 속에 있는 거고, 난 이제 신경도 안 써. [...] 내 아들의 미래의 시체에 난 관심 없어. 그러니까 난 나 자신에게 상속할 거야. 나를 포괄상속자로 지명할 거야. 그럼 다른 어느 누구도 내 유산에 손대지 못하겠지.

ADRIEN. - [...] Mathieu est mort, ou, en tous les cas, c'est tout comme, il est déjà pratiquement massacré dans un fossé algérien, alors

21 Bérengère Gérard (2018), pp. 48-49.

22 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 43.

maintenant je m'en fous; [...] Le cadavre prochain de mon fils ne m'intéresse pas. Alors, j'hérite de moi-même; je me désigne comme héritier universel; et personne d'autre ne touchera à mon héritage.²³

아들을 향한 그의 보호 욕구는 계보를 지속시키려는 강박과 분리되지 않는다. 아들의 생명에 대한 그의 불안감은 상속의 단절에 대한 공포와 분리되지 않는다. 계보와 상속에 대한 그의 집착은 자기 자신을 상속자로 지정한다는 궤변적인 논리에까지 이르게 만든다. 그러나 스스로를 상속자로 지정한다는 것은 오히려 상속이 더 이상 지속될 수 없음을 말해준다.

『사막으로의 귀환』에서 아버지는 이러한 방식으로 자식을 사로잡고, 지배하는 유령이다. 아드리앵은 남성 중심적 계보에 대한 강박으로 말미암아 아버지 유령에게 사로잡힌 인물일 뿐만 아니라, 상속을 통해 집이 아버지 유령에게 끊임없이 사로잡히도록 함으로써 아버지 유령의 질서를 능동적으로 재생산한다. 콜테스의 아버지 유령들에 대한 제라르의 다음과 같은 요약은 적절해보인다.

콜테스의 아버지들은, 죽었든 살았든, 자식들을 사로잡고, 그들에게 지배력을 행사한다. 그 무시무시한 속성으로 인해 아버지의 집은 감옥, 혹은 유령에 사로잡힌 집이 된다.

Les pères koltésiens, morts ou vivants, hantent ainsi leurs enfants, exerçant sur eux une emprise, la maison paternelle devenant prison, ou une hantise, du fait de leur caractère terrifiant.²⁴

뒤이어 그는 자식들에게 남는 유일한 선택지는 유령을 축귀(conjurer)하

23 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 62.

24 Bérengère Gérard (2018), p. 44.

려는 시도일 뿐이라고 주장한다. 그러나 적어도 『사막으로의 귀환』에서 죽어가는 아드리앵의 몫이 아닌 듯 보인다. 아들은 아버지 유령을 소환하는 주술사가 되기를 기꺼이 자처한다. 그러므로 “아버지의 유령에 의해 저주받을 것을 감수하고 자기 고유의 기원을 떠나 도망치거나, 그에 대항하여 반항하는”²⁵ 자식의 역할은 마틸드에게로 넘어간다. 이제 문제는 집과 상속을 통해 자신을 재생산하는 아버지 유령의 질서에 어떻게 균열을 내는가 하는 데 있다.

4. 유령의 육화와 의미의 전복

마리는 『사막으로의 귀환』에서 실제 유령의 형상으로 무대 위에 출현하는 유일한 인물이다. 희곡의 등장인물 지시문에는 “마리 로제리월, 아드리앵의 첫 번째 부인, 사망”²⁶이라고 표시되어 있다. 다시 말해, 마리는 분명히 한 명의 등장인물로서 지시문에 이름을 올리고는 있지만 이미 죽은 것으로 제시된다. 따라서 그녀가 무대 위에 등장한다는 것은 그것은 죽은 자가 산 자의 세계로 되돌아오는 것, 즉 유령의 귀환을 의미한다.

마리라는 인물의 독특한 점은 단지 유령이라는 초자연적인 존재라는 점뿐만이 아니라, 그녀의 존재가 ‘말’에서 ‘몸’으로 점진적으로 가시화되는 양상에 있다. 카투세프스키의 분석에 따르면 마리 유령은 이름의 호출, 언어적 묘사, 그리고 배우의 몸을 통한 현전이라는 세 단계를 거치며 점진적으로 육화한다.²⁷ 이러한 유령의 육화는 극적 기대감을 고조시킬 뿐만 아니라, “말씀이 육신이 되어”라는 기독교적 육화의 모티프를 연상시킨다. 그런데 마리 유령은 육화한 유령에게 기대되는 역할을 전혀 수행하지 않기에

25 Bérengère Gérard (2018), p. 44.

26 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 9.

27 Pierre Katuszewski (2004), pp. 135-138.

한층 더 흥미롭다. 이토록 강력한 극적 기대감과 상징성을 가지고 육화함에도 불구하고, 마리 유령은 서사적 차원에서도 상징적 차원에서도 보는 이의 모든 기대를 비껴간다. 마리 유령은 말하자면 유령답지 않은 유령이다. 바로 이러한 점이 전통적 유령 형상에 균열을 내며 해체적인 의미 작용을 생산해낸다.

서사적 차원에서, 마리 유령은 전통적인 유령의 극적 기능을 수행하지 않는다. 문학사적으로 가장 강력한 유령의 원형은 셰익스피어의 『햄릿』에서 발견된다. 『햄릿』의 선왕 유령은 모습을 드러내는 순간, 자신의 죽음을 둘러싼 숨겨진 진실을 폭로하고, 복수를 통해 정의를 회복할 것을 명령한다. 유령의 원한은 단지 개인적 차원의 억울함에 머무르지 않는다. 그것은 덴마크 왕위의 정당성과 질서를 둘러싼 문제로, 공동체적 차원의 중대사이다. 그리하여 『햄릿』의 유령은 모든 극적 행동을 유발하며 극 전체의 서사를 추동하는 핵심적인 계기로 작동한다. 반면, 『사막으로의 귀환』에서 오랜 기다림 끝에 무대 위에 모습을 드러낸 마리 유령은 자신의 죽음에 대한 숨겨진 진실을 폭로하지 않는다. 그녀는 정의를 회복하는 데에도 관심이 없으며, 지극히 사적이면서도 계급적인 차원의 원한을 드러낼 뿐이다.²⁸

15년 전 마리의 죽음은 비밀에 둘러싸여 있다. 작품의 프롤로그이자 에필로그에 해당하는 산문 「세르쁘누아즈 가문 백년사」²⁹(Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise)에도 마리의 죽음은 다음과 같이 서술되어 있다. “마리 세르쁘누아즈는 그녀의 침대에서 알 수 없는 죽음을 맞는다.”³⁰ 12장에서 마틸드는 마리의 수수께끼 같은 죽음에 대해 언급하며 파티마에게 궁극적인 질문, 즉 마리가 어떻게 죽었는가 하는 질문에 대한 답을 알아내는 역할

28 브랑쿠르에 의하면, 마리 유령의 매혹은 전적으로 실망스러움의 논리 속에서 이루어진다. 그는 마리 유령이 여러 층위에서 관객의 기대를 끊임없이 배반함을 지적한다. Vincent Brancourt (2018), pp. 67-75.

29 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), pp. 89-95.

30 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 94.

을 부여한다. 그러나 16장에서 마침내 등장한 마리 유령은 “어떻게 돌아가셨냐”고 묻는 파티마의 질문을 몇 번이고 무시하고, 자신의 죽음에 대해서 한 마디도 하지 않고 사라진다.

파티마 - 마리 숙모, 어떻게 돌아가셨어요? 엄마가 알고 싶어 해요.

마리 - 간다. 나 바빠. 넌 내가 할 일이 그것밖에 없는 줄 아니? (사라진다.)

FATIMA. - Marie, comment es-tu morte ? Maman veut le savoir.

MARIE. - Je file ; je suis pressée. Crois-tu que je n'ai que cela à faire ?

(Elle disparaît.)³¹

진실을 밝혀 달라 요청하는 파티마에게 “바빠다”며 사라지는 마리 유령의 대사는 역설적이다. 죽음으로부터 돌아온 유령에게 ‘진실을 밝히는 일’ 외에 다른 어떤 긴급한 일이 있단 말인가? 이처럼 마리 유령은 유령이라면 숨겨진 진실을 폭로할 것이라는 보편적인 기대를 철저히 비껴간다.

대신 마리 유령이 골몰해있는 것은 “진정한 부르주아 가문” 태생인 자신이 “평민”이자 “졸부” 집안인 세르쁘누아즈 가문에 시집왔다는 것에 대한 모욕감이다.³² 무대 위에 나타난 유령은 그저 세르쁘누아즈 가문의 천박함에 대한 비난과 후회, 그리고 살아있는 자들에 대한 저주와 욕설만을 쏟아내고는 사라진다. 게다가 유령이 끝내 안식을 얻지 못하게 하는 원한이라는 것은 케이크에 관한 지극히 사적이고 하찮아 보이는 기억이다.

마리 - [...] 난 아직도 그게 수치스러워서, 안식을 찾을 수가 없어. [...] 그 케이크, 그 불결한 케이크, 그 사람은 그걸 나한테 내놓았어, 넌 상상도 못 할 거야. 그걸 나한테 내놓았다고, 나한테, 신문에 써서. 내가 자기 그

31 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 77.

32 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 76.

릇에 달라 한 것도 아니고, 크리스털 그릇에 달라 한 것도 아니잖아, 그럴 만한 데가 아닌 건 알았으니까. 그래도 신문지라니! 이걸, 난 용서 못해, 절대 용서 못해.

MARIE. - [...] J'en garde encore la honte, cela m'empêche de trouver le repos. [...] son gâteau, son infâme gâteau, elle me l'a présenté, tu ne devineras jamais : elle me l'a présenté, à moi, sur un papier journal. Je ne demandais pas de la porcelaine, je ne demandais pas du cristal, je savais où j'étais. Mais du papier journal! Cela, je ne leur pardonnerai pas, je ne leur pardonnerai jamais.³³

그러니까 마리 유령이 안식을 얻지 못하는 것은 불의 때문이 아니라, 지나간 과거의 영광이, 사라진 부르주아적 품위가 더 이상 복원될 수 없다는 사실 때문이다. 마리 유령이 원하는 것은 귀족적이라고까지 할 수 있을 어떤 가치의 복권이다. 그런 점에서 마리 유령은 회복 불가능한 과거의 질서에 집착하는 반동적 유령이라고 할 수 있다.

상징적 차원에서도 마리 유령은 기대에 어긋난다. 여러 측면에서 볼 때, 마리는 성모 마리아의 패러디이다. '마리'(Marie)라는 이름부터가 '마리아'(Maria)의 프랑스식 이름이며, 작가가 마리 유령을 볼 수 있는 유일한 존재의 이름을 '파티마'로 설정한 것 역시 그러한 인상을 강화한다. 파티마라는 이름은 포르투갈의 시골 마을 파티마에서 세 명의 어린 목동들에게 성모 마리아가 나타났다고 하는 종교적 사건, '파티마의 성모'를 연상시키기 때문이다. 이는 마리 유령이 등장하는 16장에서 마르트의 대사에 의해 한 번 더 강조된다.

마르트 - 나타났다, 여기에 나타나신 것 같아! [...] 아냐, 나타나신 거

33 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), pp. 76-77.

맞아. 확실해. 하지만 순수한 자의 눈에만 보이시지. 라살레트에서도, 마크 거리에서도, 테페이야크 언덕에서도 다 그랬어. 세상에, 세상에, 우리 집 정원에 성녀가 계시다니.

MARTHE. – Une apparition, il paraît qu'il y a une apparition ici! [...] Non, c'est une apparition, j'en suis sûre. Mais seule l'innocence a des yeux pour la voir. C'était ainsi à La Salette, rue du Bac, au mont de Tepeyac, partout. Mama Rosa, Mama Rosa, il y a une sainte dans mon jardin.³⁴

여기서 'apparition'이라는 표현은 중의적인데, 프랑스어로 'apparition'이라는 단어는 그 자체로 '유령'을 의미하기도 하지만, 기독교적 맥락에서는 '성모 발현'의 의미로도 사용되기 때문이다.³⁵ 마르테에 의하면 “순수한 자”만이 성모 마리아를 볼 수 있는 눈을 가졌는데, 이로써 마리 유령을 볼 수 있는 파티마에게는 순수한 목동의 형상이, 마리 유령에게는 목동 앞에 나타난 성모의 형상이 중첩된다.

그러나 마리 유령은 구원을 돕는 성모의 역할을 수행하지 못한다.³⁶ 이는 극이 진행됨에 따라 마틸드가 마리를 바라보는 방식의 변화 속에서 선명하게 드러난다. 3장에서 마틸드는 마리가 살아 있었던 시절을 추억하며, “그녀가 얼마나 착했었는지”, “그녀가 있어서 이 집이 얼마나 유쾌하고 따듯했는지”에 대해 말한다.³⁷ 그러나 8장에서 마리를 대하는 마틸드의 태도는 급격하게 달라진다. 마틸드는 죽은 자가 단지 죽었다는 이유만으로 “고결하고, 아름답고, 존경스러워”진다면, 마리에게 부여되었던 성스러움을 박

34 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), pp. 77-78.

35 유가빈(2020), pp. 59-60.

36 가톨릭 신앙에서 성모 마리아는 죄인의 구원을 위해 중재할 수 있는 존재이다. 성모의 의미에 대해서는 다음을 참고. 최경용(2009), 「성모 마리아 공경에 대한 신학적 바탕」, 『성모 마리아』, 학연문화사.

37 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 19.

탈한다.³⁸

마틸드 - [...] 그러니까 사라지라고 해, 순면으로 된 자기 침대에 누우려 가라고 해, 천사들이랑 찬송가나 부르려 가라고 해, 그리고 우리는 이 진창 속에, 홀로, 집도 없이, 지붕도 없이, 조국도 없이 내버려두라고 해!

MATHILDE. - [...] Qu'elle disparaisse donc, qu'elle aille se coucher dans son lit de coton, qu'elle aille chanter avec les anges des cantiques et qu'elle nous laisse dans la merde, seuls, sans maison, sans toit, sans patrie!³⁹

마리는 “처녀들과 성자들이 있는 곳”에서 “순면 침대에 누워 천사들과 찬송가를 부르”는 존재이지만, 이러한 천상의 이미지는 마리의 성스러움을 긍정하기 위해서가 아니라, 안온한 저편에 머물며 산 자들의 고통을 방관하는 자의 무심함을 부각시키기 위해 동원된다. 마리는 산 자들을 구원하기는 커녕, 그들이 처한 비참한 처지를 더욱 절실하게 드러낸다. 16장에 이르러 마틸드는 마리 유령의 존재 자체를 부정하기에 이른다. 그녀는 마리 유령이 나타났다는 파티마의 말을 “한순간도 믿지 않았다”며, 유령은 “장난질이고, 바보짓이며, 광신도 같은 것”이라 일축한다.⁴⁰ 이렇게 마리 유령에 의해 구현되는 성모의 형상은 풍자적이며 품위를 손상하는 방식으로 제시되고, 그 결과 성모의 성스러움은 마리 유령 안에서 훼손된다.

이러한 점은 마리 유령과 파티마의 관계에서도 드러난다. 파티마는 ‘동정녀의 잉태’라는 성모 마리아의 모티프를 뒤뜰된 방식으로 계승하는 인물이다. 3장에서 정원에서 마리 유령을 만난 파티마는 18장에서 흑인 쌍둥이를 출산한다. 파티마에게 무슨 일이 있었는지 말하라고 다그치며 “아홉 달

38 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 47.

39 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 48.

40 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 74.

후면 그건 더 이상 비밀이 아니라 추문일 것"⁴¹이라고 하는 마틸드의 대사는 파티마가 강간당했을 가능성을 암시한다. 3장에서 파티마가 만났다고 하는 마리 유령과 11장에 등장하는 흑인 공수부대원은 이 지점에서 중첩된다. 파티마가 만난 것이 마리 유령이었는지, 아니면 흑인 공수부대원인지는 끝내 모호하게 남는다. 중요한 것은 성모 마리아의 경우 임신의 의미가 '기독교가 공인한 메시아의 잉태'인 반면, 파티마의 경우는 '누군지도 모를 존재에 의한 사생아의 임신'이라는 점이다. 따라서 유일하게 마리 유령, 곧 성모 마리아의 형상을 볼 수 있었던 파티마의 순수함은 파괴된다. 처녀로서 잉태하는 성모 마리아의 모티프를 강간으로 임신하는 파티마가 계승함으로써, 성모의 위상은 다시 한 번 실추된다.

이처럼 마리 유령은 서사적·상징적 차원 모두에서 보편적인 기대를 비껴가며 유령답지 않은 유령으로 제시된다. 그녀는 억압된 진실의 폭로, 죄의 고발, 정의의 회복과 같은 유령의 전형적 역할을 수행하지 않음으로써 문학적 전통 속 유령 형상의 권위를 흔든다. 또한 성모의 모티프를 변형하여, 산 자들의 구원에 있어 무력하고 성적으로도 순수하지 않은 존재로 제시함으로써 기독교 전통 속 성모 형상의 성스러움 역시 해체한다. 이렇게 마리 유령의 육화는 여러 층위에서 그 유령다움을 흔들어 놓음으로써 기존의 전통적 이미지들의 의미를 전복시킨다. 그 전복성은 유령과 성모라는 전통적 형상이 지닌 권위를 제거하는 데 있다. 진실을 폭로하고 정의를 요구하는 유령은 아무런 명령도 남기지 않는 범속한 출현이 되고, 순결하고 초월적인 구원의 중재자인 성모는 세속적 육체성 속에 놓인 무력한 여성 형상이 된다. 이처럼 마리 유령의 육화는 유령과 성모라는 두 전통적 형상이 지녀온 상징적 권위를 비워내며, 그러한 이미지들에 의해 지탱되어온 현재 질서의 안정성에 균열을 낸다.

41 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 19.

5. 유령적인 것: 해체와 미래로의 열림

앞서 살펴본 아버지와 마리는 말 그대로 이미 죽은 자들로서 실제 유령의 형상으로 제시된 인물들이다. 아버지 유령은 무대에 직접 등장하지 않고 희곡의 배경으로서만 존재하면서 인물들을 사로잡음으로써 과거의 보수적 질서가 공간을 지배하게끔 만든다. 마리 유령은 무대에 직접 등장함으로써 극적 긴장감을 고조시키고 성스러운 상징으로서 자리 잡는 듯하지만, 관객의 모든 기대를 부수며 다양한 층위에서 전복적인 의미를 생산해낸다. 그러나 『사막으로의 귀환』에는 이 두 유령 외에도, 살아있으면서도 유령처럼 작용하는 존재들이 있다. 그리고 이 유령적 존재들은 억압된 과거를 귀환시키고, 현재의 질서를 해체하며, 닫힌 세계를 불확정적인 미래를 향해 여는 힘으로 나타난다. 이러한 의미에서 마틸드와 흑인 공수부대원은 각각 다른 방식으로 유령적인 것이라 할 수 있다.

마틸드는 무엇보다도 ‘되돌아온 자’(revenante)라는 점에서 유령적이다. 그녀는 등장하자마자 알제리에서 프랑스로 돌아온 이유에 대해 다음과 같이 밝힌다.

마틸드 - [...] 난 전쟁으로부터 도망쳐온 게 아냐. 반대로 여기에 전쟁을 몰고 왔지. 이 좋은 도시에 말야. 난 이곳에 청산해야 할 오랜 빛이 있으니까. [...] 불행 없이 십오 년을 지내고 나니, 기억이 다시 떠오르더라. 그리고 원한도, 내 적들의 얼굴도.

MATHILDE. - [...] Je ne fuis aucune guerre ; je viens au contraire la porter ici, dans cette bonne ville, où j'ai quelques vieux comptes à régler. [...] après quinze années sans malheur les souvenirs me sont revenus, et la rancune, et le visage de mes ennemis.⁴²

42 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 13.

“원한과 적들의 얼굴”에 대한 기억 때문에, “오래된 빛을 청산하러”, 이 도시에 “전쟁을 몰고 왔다”고 하는 마틸드야말로 『햄릿』에 등장하는 복수의 유령을 상기시킨다. 이처럼 마틸드는 원한을 품고 되돌아왔다는 점에서, 그리고 15년 전 과거로부터 되돌아와 현재를 침범한다는 점에서 마리 유령과 분신(double)을 형성하지만, 그 효과는 완전히 다르다. 마리 유령이 살아있는 자들의 삶에 거의 아무런 영향도 미치지 못하는 반면, 마틸드는 그 존재 만으로도 집과 도시의 질서를 동요시킨다. 마틸드의 귀환은 조용했던 집을 끊임없는 분란의 장소로 변모시키고, 아드리앵과 그의 동료인 지역 유지들의 안정적 지위를 위협하며, 평생을 집안에서만 살아온 마티유로 하여금 자유를 갈망하게 한다. 이처럼 마틸드는 되돌아올 뿐 아니라, 그 되돌아옴으로 인해 현재를 뒤흔드는 유령적인 존재라 할 수 있다.

유령적인 존재로서 마틸드는 억압된 가족의 기억을 귀환시키며 남성 중심적 질서에 균열을 낸다. 그녀의 귀환은 가족 내부에서 봉합된 듯 보였던 폭력의 기억을 현재로 되돌려 놓는다. 6장의 싸움 장면에서, 아드리앵은 외친다. “그래, 우리 아버지가 널 일 년 동안 무릎 꿇고 밥을 먹게 하셨지. 네 죄 때문에 말이야. 하지만 벌이 충분히 엄하지 않았어.”⁴³ 아드리앵이 말하는 “죄”란, 마틸드가 누군지 모를 사람에게 의해 임신한 일을 가리킨다. 이때 폭력의 경위나 가해자의 정체는 문제시되지 않고, 그 결과를 감당해야 하는 여성만이 처벌과 수치의 대상으로 남는다. 피해자가 죄인이 되는 전형적인 남성 중심적 질서를 재생산하려는 아드리앵에게 맞서, 마틸드는 아버지의 권위를 전면으로 부정한다.

마틸드 - 우리 아버지? 우리 아버지에 대한 사랑으로? 우리 아버지에 대한 기억 말이지, 난 그걸 오래전에 오물들 속에 버렸어.

MATHILDE. - Notre père ? De l'amour pour notre père ? La mémoire

43 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 38.

de notre père, je l'ai mise aux ordures il y a bien longtemps.⁴⁴

그녀가 조명하는 것은 가족의 질서를 성립시켜 온 폭력적 토대 그 자체이다. 마틸드의 싸움은 아버지의 권위가 자연스럽고 정당한 것이 아니라, 여성을 억압하고 배제함으로써 유지되어 온 것임을 드러낸다. 그 결과 아버지의 질서는 더 이상 신성한 기원으로 남지 못하며, 그것을 계승하는 아드리앵의 정당성 역시 근본부터 흔들리게 된다.

또한, 마틸드는 억압된 역사적 기억을 귀환시키며 프랑스 중심적 질서에 균열을 낸다. 그녀의 귀환은 해방 후 나치 청산(*épuration*) 과정의 피해와 알제리 전쟁이라는 식민주의의 그림자를 소환함으로써 프랑스 역사의 어두운 면을 드러낸다. 5장이 시작되자마자 마틸드는 자신이 15년 전 나치 독일군과 동침했다는 누명을 쓰고 거짓 고발당했으며, 이로 인해 군중들 앞에서 삭발을 당했다는 사실을 폭로한다. 이로써 마틸드는 '부역 여성 삭발'(*femme tondue*)⁴⁵이라는 역사적 폭력의 피해자이자, 그 고통을 현재로 소환하는 증언의 주체가 된다.

마틸드 - 나는 마틸드고 당신 머리를 삭발할 거야. 난 당신의 두개골에서 머리카락을 마지막 한 올까지 벗겨낼 거야. 그럼 당신은 두개골이 반들 반들해져서 여기서 나가겠지, 적군과 동침한 여자들처럼. 당신은 울퉁불퉁하고 희멀건 머리를 하고 길거리에 나가는 기쁨을 알게 될 거야. [...]

MATHILDE. - Je suis Mathilde et je vais vous raser les cheveux. Je vais ôter jusqu'au dernier poil de votre crâne, et vous sortirez d'ici avec le crâne lisse comme celui des femmes qui ont couché avec l'ennemi, et vous connaîtrez le plaisir qu'il y a à sortir dans la rue avec une tête bosselée et

⁴⁴ Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 39.

⁴⁵ 해방 시기 부역 여성의 삭발에 대해서는 다음을 참고. 이용우(2010), 『프랑스의 과거사 청산: 숙청과 기억의 역사, 1944-2004』, 역사비평사, pp. 61-65.

blanche, [...]」⁴⁶

이때 마틸드는 자신을 고발한 자의 머리를 직접 삭발함으로써, 과거의 폭력을 현재의 시간 속에서 재현한다. 프랑스 중심적 역사가 해방의 기쁨만을 기억할 때, 마틸드는 잊혀진 역사의 피해자로서 유령적인 것이 된다. 한편, 『사막으로의 귀환』의 배경은 알제리 독립전쟁이 한창인 1960년이며, 마틸드는 그 알제리로부터 돌아온 인물이다. 그녀는 알제리에서 인생의 절반 이상을 보낸 문화적으로 혼종적인 인물이기도 하다. 마틸드는 1장에서 등장하자마자 아랍어로 말하고, 아드리앵은 마틸드를 가리켜 “알제리의 태양을 머리에 맞더니 아랍인이 다 되었다”⁴⁷고 표현한다. 알제리 전쟁의 한복판으로부터 문화적 혼종성을 지닌 채 귀환한 마틸드는 동시대 관객들에게 식민 지배의 기억을 환기시키고 단일한 프랑스의 정체성을 불안정하게 만든다.⁴⁸⁴⁹

그런데 마틸드가 유령적인 존재로서 행하는 가장 핵심적인 과업은 『사막으로의 귀환』 속 세계, 즉 ‘집’과 ‘아버지의 질서’, ‘계보와 상속’을 완전히 해체하는 것이다. 14장은 마틸드가 관객을 향해 속내를 드러내는 긴 독백으로 이루어져 있는데, 여기서 그녀가 바라는 것이 기존의 계보와 상속 체계 자체의 폐지임을 읽을 수 있다.

46 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 27.

47 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 35.

48 문세프(Mounsef)에 의하면 마틸드의 귀환은 아랍의 시간성뿐만 아니라, 물리적이고 육체적이며 실존적인 혼종성(hybridité)을 집에 부여한다. 그녀의 존재는 인종적인 순수성에 대한 프랑스의 환상을 해체하고, 아드리앵의 세계관 전체를 의문시하게 만든다. Donia Mounsef (2005), *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris: L'Harmattan, p. 160.

49 알제리 전쟁에 대한 프랑스인들의 역사인식에 대해서는 노서경(2005), 「알제리전쟁에 대한 프랑스인들의 과거성찰:폭력의 문제를 중심으로」, 『프랑스사 연구』제12권, 한국프랑스사학회, pp. 61-63.

마틸드 (관객을 향해) - [...] 상속을 없애야 해. [...] 재생산 시스템을 통째로 바꿔야 해. 여자들은 조약돌을 낳아야 해. 조약돌 하나는 아무도 불안하게 만들지 않잖아. 그걸 조심스럽게 받아서, 정원 한구석에 놓고, 잊어버리는 거지. 조약돌들은 나무를 낳고, 나무는 새를 낳고, 새는 연못을 낳을 거야. 연못에서 늑대들이 나올 거고, 암컷늑대들은 인간의 아이를 낳고 젓 먹여 기를 거야.

MATHILDE (au public). - [...] Il faudrait supprimer l'héritage : [...] Il faudrait changer le système de reproduction tout entier : les femmes devraient accoucher de cailloux : un caillou ne gêne personne, on le recueille délicatement, on le pose dans un coin du jardin, on l'oublie. Les cailloux devraient accoucher des arbres, l'arbre accoucherait d'un oiseau, l'oiseau d'un étang; des étangs sortiraient les loups, et les louves accoucheraient et allaiteraient des bébés humains.⁵⁰

조약돌이 하나일 때, 그것은 고립된 사물이다. 정원 한구석에 놓이고, 잊힌다. 즉, 단수의 조약돌은 질서를 위협하지 않는다. 반면, 복수가 된 조약돌들은 서로 계보적으로 연결되지 않으면서도 증식한다. 각각의 요소는 이전 요소와의 연결성을 거의 갖지 않는다. “조약돌”과 “나무”, “나무”와 “새”, “새”와 “연못” 사이에서는 기존의 계보를 지탱하던 원리, 즉 남성 중심적 연속성을 찾아보기 어렵다. 결국 “연못”에서 “늑대들”이 나오고, 이 늑대들에게서 이전 세대와는 완전히 단절된 새로운 세대, ‘신인류’가 태어난다.⁵¹ 이것은 아버지에서 아들로의 상속으로 이어지는 직선적 계보와 다른 방식의 연결, 혹은 비계보적 확산을 암시한다. 마틸드는 이러한 시적 상상을 통해 계보 자체의 해체를 꾀한다. 그녀의 상상 속에서, 변화는 조용하

⁵⁰ Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 68.

⁵¹ 유가빈(2020), p. 91.

고도 평화롭게, 아무도 모르는 사이에 하나였던 조약돌이 어느새 여러 개가 되는 것과 같은 방식으로 일어난다. 여러 개의 조약돌은 전혀 다른 존재 방식을 등장시킴으로써 연속성을 파괴한다. 이러한 해체의 과업은 마지막 18장에서 마틸드가 아드리앵과 함께 집과 공장을 모두 팔고 떠남으로써 마침내 완수된다.⁵² 마틸드의 말에 따르면, 파티마는 “아무것도 상속받지 못할 것”이다. “이 너절한 집을 팔고 떠날 것”이기 때문이다.⁵³ 모든 상속의 가능성은 폐지된다. 아드리앵의 담론에서 아버지 유령의 질서가 지배하는 공고한 성이었던 집은 이제 폐허, 곧 사막의 이미지로 변모한다. 기존 질서 자체의 종말이야말로 마틸드가 목표했던 바이다. 마틸드는 과거의 망령이 지배하는 세계를 해체하기 위해 돌아온, 유령적인 것이라 할 수 있다.⁵⁴

살아있으며 유령적인 것으로 작동하는 또 다른 형상은 흑인 공수부대원이다.⁵⁵ 흑인 공수부대원은 현재에 균열을 내는 혼돈의 형상으로 제시된

52 드라넨코(Dranenko)가 지적하듯, 유령 들린 집이 불타 사라지는 이미지는 콜테스 초기 작품들에 빈번하게 드러나는 이미지이다. Galyna Dranenko (2018), “L'image de la Maison hantée dans les premiers textes de Bernard-Marie Koltès”, *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain sous la direction de Raymond Michel et André Petitjean*, Limoges: Lambert-Lucas, p. 38. 『사막으로의 귀환』에서는 다른 양상으로, 아버지의 유령에 사로잡힌 집을 불태우는 대신, 모든 상속의 가능성을 파괴하고 떠나는 것으로 퇴마(exorcism)가 이루어진다.

53 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 83.

54 브랑쿠르의 또 다른 연구는 『사막으로의 귀환』의 결말에 대한 풍부한 통찰을 제공한다. 그에 의하면 계보의 해체를 의미하는 두 사람의 떠남은 종결의 의미를 가지는데, 이는 희곡 전체에 걸쳐 오랫동안 공들여 이루어져 온 작업이다. Vincent Brancourt (2006), “Comment en finir?: Le statut précaire du récit mythique dans Le Retour au désert de Bernard-Marie Koltès”, *The geibun-kenkyu: journal of arts and letters* n°91, Tokyo: Keio gijuku daigaku geibun gakkai, pp. 271-273.

55 브랑쿠르는 유령적 매혹의 형상에 가장 잘 부합하는 존재는 흑인 공수부대원이라고 주장한다. 흑인 공수부대원은 마리라는 인물과 모든 점에서 반대되는데, 마리 유령은 콜테스가 의도적으로 기대하게 만드는 대상인 반면, 흑인 공수부대원의 출현은 예고되지 않은 갑작스러운 솟아오름이기 때문이다. 흑인 공수부대원은 살아 있는 자들의 세계가 지닌 일관성을 찢고 들어오는 외부적이고 낯선 현실이라는 점에서 유령적이다. Vincent Brancourt (2018), pp. 76-77.

다는 점에서 유명적이다. 그는 등퇴장 방식에서부터 물리적 법칙에 속한 존재가 아닌 듯한 인상을 준다. 흑인 공수부대원은 “쫓아오르고”(surgir),⁵⁶ “사라진다”(disparaître).⁵⁷ “어떻게 들어왔느냐”고 묻는 아드리앵에게는 “하늘에서 왔다”(par le ciel)고 대답한다.⁵⁸ 그는 아드리앵을 “부르주아”라 부르며 그의 부르주아적인 안온한 일상을 위협한다.

공수부대원 - 아마 넌 사실 너희 집 두꺼운 담벼락이 널 지켜준다고 믿고 있겠지? 아마 넌 네 재산이 널 지켜준다고 믿고 있겠지? 하지만 그런 건 내가 네 두 눈 사이에 권총 한 발만 박아 넣으면 싹 다 날아가버릴걸.

PARACHUTISTE. - [...] Car tu crois peut-être que l'épaisseur de tes murs te protège ? Tu crois peut-être que ta fortune te protège ? Mais tout cela volerait en éclats d'un seul coup de flingue que je te mettrais entre les deux yeux.⁵⁹

흑인 공수부대원의 출현 앞에서 내부와 외부, 안전과 위협의 경계는 더 이상 유지되지 못한다. 그의 유명성은 세계 바깥으로부터 침입해와 현재의 질서를 붕괴시키는 혼돈의 힘에 있다.⁶⁰ 그런데 흑인 공수부대원이 말하는 혼돈은 어떤 것의 선행 조건으로서 제시된다는 점에서 의미심장하다.

공수부대원 - 안전을 얻길 원한다면, 먼저 혼란을 일으켜야 돼.

56 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 54.

57 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 57.

58 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 55.

59 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 55.

60 데포르트(Desportes)에 의하면, 콜테스 작품에서 흑인은 밤의 이미지와 연결되어 있다. 밤이 생(生)과 사(死)가 피어나는 어둠, 혼돈(chaos)을 의미한다면, 흑인은 이를 육화한다. Bernard Desportes (1993), *Koltès: la nuit, le nègre et le néant: essai*, la Bartavelle éd., pp. 71-82.

PARACHUTISTE. – Il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité.⁶¹

그에게 혼돈은 시작을 가능하게 하기 위해 먼저 도래해야 하는 종말이며, 무언가를 건설하기 위해 선행되어야 하는 파괴이다. 이로써 흑인 공수부대원의 역할은 현재를 어지럽히는 무질서와 혼돈 속에서 다른 시작의 가능성을 준비하는 데에도 있다는 것을 알 수 있다.

이는 파티마가 낳은 쌍둥이 아이들, “로물루스”(Romulus)와 “레무스”(Remus)를 통해 선명해진다. 마지막 장에서 마틸드와 아드리앵이 집을 떠나기 직전, 보모인 마암 켈뢰가 다급하게 달려와 파티마의 출산 소식을 알린다. 파티마가 임신했다는 사실 자체도 극중 인물들과 관객 모두에게 예상치 못한 일이지만, 더욱 놀라운 것은 그녀가 낳은 아이들이 피부가 검은 흑인 쌍둥이라는 사실이다. 이로써 파티마가 정원에서 마주친 ‘누군가’의 정체는 끝내 단정할 수 없게 된다. 16장에서 직접 등장하는 마리 유행의 존재로 인해 마리임을 부정할 수도 없고, 18장에서 낳게 되는 흑인 아이들로 인해 흑인 공수부대원임을 부정할 수도 없기 때문이다. 그리하여 흑인 쌍둥이는 서로 다른 현실의 층위를 중첩시키고 선형적 시간에 균열을 내며 유행적 효과를 발생시킨다. 그리고 파티마가 아이들을 로마의 시조로 이름 지음으로써, 이전 세대와 완전히 단절된 새로운 세대의 가능성이 열리게 된다.

그런데 이 흑인 쌍둥이가 갖는 의미는 양가적으로, 낙관적인 미래 혹은 비관적인 미래 중 어느 한쪽으로 확정되지 않는다. 한편으로, 흑인 쌍둥이는 로물루스와 레무스가 암늑대에 의해 양육되었다는 로마 건국 신화와 마틸드의 독백에 등장하는 “늑대들이 낳고 젖 먹여 키우는 인간”의 이미지를 중첩시키며 희망적인 어조를 띤다. 이들의 탄생은 마틸드가 꿈꾸었던 것처럼, 기존의 질서와 계보로부터 벗어난 자유롭고 해방된 미래를 암시하는

61 Bernard-Marie Koltès (1988/2006), p. 55.

것처럼 보인다. 그러나 다른 한편으로, 로물루스와 레무스 신화는 형제간의 반목과 살해로 귀결된다는 점에서, 이들이 불러올 미래가 결코 평화롭지만은 않을 것임을 암시한다. 따라서 흑인 쌍둥이의 탄생은 전적으로 정해진 것이 없는 불확실한 미래로의 열림을 의미한다.

이처럼 『사막으로의 귀환』의 수많은 유령의 형상들 속에서도 이야기의 중심에 있는 것은 유령적인 것의 형상으로 나타나는 두 인물, 마틸드와 흑인 공수부대원이다. 이들은 살아 있는 인물이지만, 현재의 질서가 배제하거나 억압해온 과거를 귀환시키고 현재 질서를 교란시킨다는 점에서 유령적이다. 마틸드는 가족 내부에서 삭제되었던 기억과 상속의 문제를 현재화하고, 역사적 폭력의 기억을 무대 위로 불러낸다. 흑인 공수부대원은 식민주의의 기억을 환기시킴과 동시에 아드리앵으로 대변되는 부르주아적 현재 질서를 위협한다. 이들의 유령성은 아버지의 유령성과 동일하지 않다. 아버지의 유령성이 과거의 질서를 현재에 고착시키는 방식으로 작동한다면, 마틸드와 공수부대원의 유령성은 그 고착된 질서를 해체하고 미래의 불확정성을 여는 방식으로 작동한다. 마틸드는 계보와 상속의 재생산을 중단시킴으로써 기존 질서를 해체한다. 흑인 공수부대원은 그 폐허 위에 새로운 미래의 가능성을 배태시킨다. 따라서 희곡의 마지막 순간은 유령적인 것에 의한 완전한 공허로의 회귀, 곧 ‘사막으로의 회귀’인 동시에, 유령적인 것에 의한 또 다른 시작이기도 하다.

6. 나가며

요컨대 『사막으로의 귀환』은 유령적인 것으로 지탱되고, 유령적인 것이 넘쳐나며, 유령적인 것에 의해 열리고 닫히는 텍스트다. 아버지 유령이 지배하는 집은 희곡의 세계를 떠받치는 토대를 형성하며, 기존 세계의 질서를 형상화한다. 마리 유령이 유령에게 부여되는 여러 기대들을 비껴가며 이

미지의 전통적인 의미들을 전복시키는 동안, 살아 있으면서도 유령적인 것으로 기능하는 마틸드와 흑인 공수부대원은 각각 계보와 상속의 논리를 해체하고, 그 폐허 위에 또 다른 시작의 가능성을 배태시킨다. 작품 속 유령적 형상들은 하나의 연쇄적 작용으로 읽을 수 있다. 과거의 질서를 현재에 지속시키는 힘인 아버지 유령이 만든 세계 위에서, 마리 유령은 그 무력하고 회극적인 출현을 통해 유령성이 더 이상 죽은 자에게만 귀속되지 않음을 드러내고, 마틸드와 공수부대원이야말로 살아 있으면서도 유령성을 담지한 인물들로 등장하며, 이때 그들이 의식적으로든 무의식적으로든 타격하는 지점이 바로 아버지 유령의 질서가 지배하는 세계이다. 따라서 이 작품에서 유령성은 과거의 질서를 보존하는 힘에서 출발해, 그 질서에 균열을 내고 마침내 새로운 가능성을 여는 방향으로 이동한다.

콜테스 작품들 가운데 실제 유령이 등장하는 유일한 희곡이어서 특별해보였던 『사막으로의 귀환』은, 정작 유령이 아닌 다른 인물들조차 유령적인 것으로 작용한다는 점에서, 그토록 유령으로 가득 찬 텍스트라는 점에서 한층 더 특별해진다. 그렇다면 『사막으로의 귀환』이 이토록 유령으로 가득 찬 텍스트라는 것은 무엇을 의미할까? 우선 그것은 우리의 세계가 청산하지 못한 과거 위에 지어올린 세계라는 사실을 드러낸다. 전쟁, 식민주의, 이방인과 여성에 대한 배제와 폭력과 같은 요소들은 이미 지나가버린 과거의 일이 아니라 끊임없이 현재를 지배하는 힘으로서 남아있다. 또한 이는 세계 안에 순수하게 닫힌 현재란 존재하지 않음을 보여준다. 집은 더 이상 안전한 내부가 아니고, 가족도 자연적인 공동체가 아니며, 계보의 연속성도 정당한 것으로 남지 않고, 성스러운 이미지 또한 그 본래의 의미를 보존하지 못한다. 이처럼 모든 것이 흔들리는 세계에서 현재의 질서는 자기 완결적인 것으로 남아있을 수 없다. 이 지점에서 유령적인 것은 해체와 이행의 형식이 된다. 과거의 명령은 현재를 사로잡는 데 그치지 않고, 균열을 통해 또 다른 시작의 가능성을 열어놓는다. 유령은 파국의 징후인 동시에 전환의 조건이기도 하다.

콜테스에게 있어서 유령적인 것의 중요성은 『사막으로의 귀환』에만 한정되지 않는다. 예컨대, 『검둥이와 개들의 싸움』(*Combat de nègre et de chiens*)⁶²의 경우, 아프리카의 건설 현장에서 의문사한 흑인 노동자의 시체가 유령적 존재로서 극의 핵심에 놓인다. 이 시체는 극이 진행되는 내내 모습을 드러내지는 않지만, 시체를 찾으러 온 그의 ‘형제’로 인해 계속해서 그 존재감을 드러낸다. 『서쪽 부두』(*Quai Ouest*)⁶³의 배경이 되는 버려진 창고는 과거의 흔적으로서 현재에 유령처럼 존재하는 장소이며, 이곳에 사는 이민자들과 자살하기 위해 이곳을 찾은 남자 역시 사회로부터 밀려난 유령들이다. 『로베르토 주코』(*Roberto Zucco*)⁶⁴의 주인공 주코는 사회 질서의 바깥을 떠도는 순수한 유령적 존재다. 주코는 지하철, 허름한 아파트, 경찰서 등 도시의 정상적인 풍경 이면에 있는 경계 공간들을 떠돌아다니며 이유 없는 살인을 저지른다. 따라서 콜테스의 다른 작품들에 나타나는 유령적인 것의 양상을 분석하는 일은 유의미한 후속 연구 과제로 남는다. 이는 콜테스의 세계관에서 유령과 유령적인 것이 갖는 의미를 총체적으로 규명하는 작업이 될 수 있을 것이다.

참고문헌

자료

- Koltès, Bernard-Marie (1998), *L'Héritage*, Paris: Les éditions de Minuit.
 Koltès, Bernard-Marie (1990), *Roberto Zucco*, Paris: Les éditions de Minuit.
 Koltès, Bernard-Marie (1989), *Combat de nègre et de chiens suivi des Carnets*, Paris: Les éditions de Minuit.

62 Bernard-Marie Koltès (1989), *Combat de nègre et de chiens suivi des Carnets*, Paris: Les éditions de Minuit.

63 Bernard-Marie Koltès (1985), *Quai ouest*, Paris: Les éditions de Minuit.

64 Bernard-Marie Koltès (1990), *Roberto Zucco*, Paris: Les éditions de Minuit.

Koltès, Bernard-Marie (1988/2006), *Le Retour au désert* suivi de Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise, Paris: Les éditions de Minuit.

Koltès, Bernard-Marie (1985), *Quai ouest*, Paris: Les éditions de Minuit.

논저

노서경(2005), 「알제리전쟁에 대한 프랑스인들의 과거성찰: 폭력의 문제를 중심으로」, 『프랑스사 연구』 제12권, 한국프랑스사학회, pp. 61-92.

유가빈(2020), 「현대적 비극의 시간: 베르나르-마리 콜테스의 『사막으로의 회귀』」, 서울 대학교 대학원 석사학위논문.

이용우(2010), 『프랑스의 과거사 청산: 숙청과 기억의 역사, 1944-2004』, 역사비평사.

최경용(2009), 「성모 마리아 공경에 대한 신학적 바탕」, 『성모 마리아』, 학연문화사.

Brancourt, Vincent (2018), “Fantôme déceptif et dissémination du fantôme dans *Le Retour au désert* et au-delà...”, *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain* sous la direction de Raymond Michel et André Petitjean, Limoges: Lambert-Lucas, pp. 67-79.

Brancourt, Vincent (2006), “Comment en finir?: Le statut précaire du récit mythique dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès”, *The geibun-kenkyu: journal of arts and letters* n°91, Tokyo: Keio gijuku daigaku geibun gakkai, pp. 257-289.

Britannica Editors (2026), “ghost”, Encyclopedia Britannica, 2026.3.30. <https://www.britannica.com/topic/ghost-spirit>

Derrida, Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris: Éditions Galilée.

Desportes, Bernard (1993), *Koltès: la nuit, le nègre et le néant: essai*, la Bartavelle éd.

Dranenko, Galyna (2018), “L'image de la Maison hantée dans les premiers textes de Bernard-Marie Koltès”, *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain* sous la direction de Raymond Michel et André Petitjean, Limoges: Lambert-Lucas, pp. 25-41.

Encyclopédie Universalis, “Fantôme”, Encyclopédie Universalis, 2026.3.30. <https://www.universalis.fr/dictionnaire/fantome/>

Encyclopédie Universalis, “revenant”, Encyclopédie Universalis, 2026.3.30. <https://www.universalis.fr/dictionnaire/revenant/>

Katuszewski, Pierre (2004), “Le jeu de fantôme dans *Le Retour au désert*”, *Voix de Koltès*, Anglet: Atlantica-Séguier, pp. 133-146.

Mounsef, Donia (2005), *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris: L'Harmattan.

Rousselot, Carine (2018), “«Le coup (du) fantôme»: des effets qui hantent la réception du théâtre de Koltès”, *Hantise et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain* sous la direction de Raymond Michel et André Petitjean,

Limoges: Lambert-Lucas, pp. 55-65.

원고 접수일: 2026년 4월 12일, 심사완료일: 2026년 5월 10일, 게재 확정일: 2026년 5월 11일

RÉSUMÉ

Le fantôme et le spectral dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès

Ryu, Kabeen*

Autour du *Retour au désert*

L'objectif de cette étude est d'analyser *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès sous l'angle du fantôme et du spectral. À partir des définitions lexicographiques du fantôme et de la pensée derridienne du spectre, elle définit le spectral comme l'action par laquelle le retour du passé fissure le temps et l'ordre du présent, brouille la frontière entre présence et absence, et hante la vie et l'espace des vivants. Sur cette base, l'étude examine les figures fantomatiques et spectrales à l'œuvre dans la pièce. Le père défunt, fantôme qui hante la maison et les personnages, perpétue l'ordre du passé à travers la lignée et l'héritage. Le fantôme de Marie, tout en s'incarnant sur scène, déjoue à la fois les attentes traditionnelles liées à la figure du fantôme et la symbolique mariale, produisant ainsi des effets subversifs. Quant à Mathilde et au parachutiste noir, figures spectrales bien que vivantes, ils font resurgir un passé refoulé, déconstruisent l'ordre présent et ouvrent la pièce sur un avenir indéterminé. L'étude montre ainsi que le centre de l'œuvre réside moins dans le fantôme proprement dit que dans

* Ph.D. Candidate, Department of French Language and Literature, Seoul National University

les effets du spectral.

mots-clés Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Fantôme, Spectral, Théâtre