

에서의 “cercle”³⁸⁾ - 공간적 의미에서의 원이자, 아는 사람들만의 집단 cercle d'initiés - 을 뚫고 들어가지 못하는 사람들은 그 안에서 벌어지는 일에 대해 짐작조차 할 수 없다.

우리는 계몽주의가 인간 신체의 해부에 대해 큰 관심을 표명했다는 사실을 알고 있다. 레스티프 자신도 이 『파리의 밤』에서 여러 밤을 해부와 관련된 주제에 할애한다.³⁹⁾ 무엇보다도 레스티프는 여러 저작에서 자신의 목적이 “인간 심정의 해부”라고 밝힌다.⁴⁰⁾ 그런데 해부에 대한 관심은 계몽주의의 한 특징인 자연과학에 관한 일반적 호기심의 증대 이상의 의미를 가진다. 해부는 지금까지는 감추어져 왔던 인간의 내부를 공개하는 것이며, 특히 여러 의미에서 하나의 “cercle”인 강당에서의, 대중 앞에서의 해부는 사적 영역의 공공화를 의미한다. 그러나 동시에 해부를 통해서 권력은 사적 영역으로 침투해 들어간다. 특히 18세기에서 공개 생체해부를 형벌의 일종으로 제안했다는 사실⁴¹⁾은 이 침투의 정도를 극명히 보여준다. 해부는 사적 영역과 공적 영역의 상호침투를 상징하는 것이다.

다니엘 바뤼크는 “밤의 관찰자”라는 화자의 ‘신분’이 경찰의 정보원이었던 레스티프의 삶과 연관되어 있다는 사실을 설득력 있게 밝혔고, 또한 “후

NP-B, p. 757.

38) «Cercle, se dit figurément et par extension, de la séance des Princesses et des Duchesses assises circulairement en présence de la Reine. *La Reine tient le cercle aujourd'hui. Aller au cercle. Cette Duchesse étoit au cercle.*

Il se dit aussi par extension, des assemblées d'hommes et de femmes qui se tiennent dans les maisons des particuliers pour la conversation. *Cet homme brille dans les cercles. Rompre le cercle par une partie de jeu.* » *Dict. de l'Académie française*, 5e éd., p. 221.

39) “Le débris de cadavres”(31e), “Les violeurs de sépulture”(32e), “L'assassiné”(57e), “La morte vivante”(172e) 등 참조.

40) «[...] l'écrivain s'anatomise lui-même, pour dévoiler les ressorts du coeur humain.» NP-B, p. 621.

41) 레스티프는 한 약제사의 입을 빌어 다음과 같이 말한다. «J'avais même proposé, dans un petit mémoire, de donner à l'amphithéâtre public, certains célérats vivants, pour faire sur eux des expériences, qui rendissent leur mort doublement utile à la nation [...]» 실은 이 제안은 1750년경에 이미 라메트리와 디드로가 표명한 바 있다.

작부인”이 실제로는 “경찰의 알레고리”일 수 있다고 추측한 바 있다.⁴²⁾ 권력의 하수인으로서의 ‘화자’의 위상은 성생활, 남녀관계 등 사적 영역에 대한 공권력의 감시 의도를 대변한다. 전체적으로 보아, 『파리의 밤』의 가장 큰 주제는 사회의 해부이며, 이 공공장소의 밤에 대한 ‘문학적 해부’는 사적 영역과 공적 영역의 상호 침투의 또 다른 모습이다. 이 텍스트가 ‘후작부인’에게 바치는 보고서라는 작가의 설정은 이런 관점에서 보면 필연적이다. 고상한 귀족 및 부르주아로 이루어진 계몽주의 지식인이 인간 신체에 직접 칼을 대지 못하고 원형강의실에서 해부학 실습의 참관자로 남아 있듯이, “후작부인”의 사회적 지위는 그녀가 직접 ‘파리의 밤’으로 대표되는 도시의 내면에 끼어들지 못하고 ‘경찰의 끄나풀’이 전해주는 해부 보고서를 읽는 것으로 만족할 수밖에 없다. 그러나 사적 영역과 공적 영역을 자유롭게 넘나들며 두 영역의 상호침투를 가능케 하는 관찰자의 역할 역시 어떤 희생을 전제로 한다.

4. 관찰자의 희생과 그 보상

화자가 “밤의 관찰자”이자 보고자로서 사적 영역과 공적 영역의 매개자가 되고, 공권력을 대표하며 타인의 내면으로 침투하기 위해서는 일종의 자기희생이 필요하다. 그의 새로운 위상은 자신의 일부분, 특히 사적 영역의 일부분, 다시 말해서 내면세계의 일부분의 희생을 요구한다. 이러한 『파리의 밤』과 『니콜라 선생』이라는 두 텍스트에서의 화자의 위상의 차이는 동일한 사건에 대한 두 텍스트의 서술의 차이에서 발견할 수 있다.

앞에서 살펴본, 성 요한 축제에서 화자는 철저히 관찰자의 위치에 머물러 있다. 그러나 『니콜라 선생』은 사건에 대한 다른 이야기를 전해준다. 직공들은 화자에게 자신들의 고약한 행위에 참여하라고 초대한다. 물론 화자는 그런 악행에는 가담하지 않는다. 하지만 그 직공들의 나쁜 의도를 희생자가

42) Baruch, “Introduction”, NP-B, pp. 597-603.

될 뻔한 이베트 Yvette에게 알림으로써 그녀의 환심을 사게 된다.⁴³⁾ 여기서 화자는 결코 사태에서 초연한 관찰자가 아닌 것이다.

두 텍스트에서 화자의 위상의 차이는 『파리의 밤』의 저작 전체에서 볼 수 있다. 이 지나긴 이야기들의 구실이 되는 “후작부인”과의 만남에는 또 하나의 구실이 있다. 그것은 빅투아르 Victoire라는 여인이다. 어느 가을날, 빅투아르에 대한 추억에 사로잡혀, 그녀가 살던 생통쥬가 rue Saintonge를 거닐다 돌아오는 길에 그녀를 그리며 부르던 노래가 “후작부인”의 귀에 들어가게 되고, 그것을 계기로 두 사람의 “선행의 상생관계”는 시작된다.⁴⁴⁾ 그렇다면 빅투아르는 누구이고, 그녀와 화자 사이의 관계는 무엇인가? 공관복음의 앞머리에 나열된 예수의 계보만큼이나 긴 주인공의 여성 편력기에서 11번째 여인에 해당하는⁴⁵⁾ 빅투아르의 이야기는 『파리의 밤』의 ‘59번째 밤’과 ‘95번째 밤’을 비롯한 여러 곳에 서술되어 있다. 레스티프와 직, 간접적으로 연관된 많은 여성들의 경우가 그러하듯이 빅투아르는 『니콜라 선생』에서도 여러 차례 등장한다. 그런데 빅투아르 이야기도 두 저작에서 많은 차이를 보인다.

『니콜라 선생』에 따르면 1769년 어느 날, 화자는 오페라 근처에서 우연히 한 여인을 만난다. 그녀를 이미 알고 있던 다른 여인 팡쇼네트 Fanchonnette로 오인한 화자는 그녀를 따라 방에 올라가고 어둠 속에서 그녀와 성관계를 갖지만 여전히 그녀를 팡쇼네트라고 착각한 채 돌아온다. 이틀이 지난 후, 다시 그녀가 살던 누벨 알 14번지 le n° 14 du quartier de la Nouvelle Halle를 찾아간 화자는 비로소 그 여인이 팡쇼네트가 아니라는 것을 알게 된다. 얼마 후, 보다 정확히 말하자면 1769년 9월 8일, 14번지를 찾아간 화자는 빅투아르가 생통쥬 가로 이사한 것을 알게 되고 그곳에 가서 그녀를 다시 만나 방에 올라가 관계를 가진다. 다시 일주일 후인 9월 14일, 화자는 빅투아르의 품에서 “천상의 행복”, “올림푸스의 신들이 느낀 것보다 더 큰 관능

43) *Monsieur Nicolas*, p. 411.

44) 2e Nuit, NP-B, p. 622.

45) 3e Nuit, NP-B, p. 625.

적 감각”, “생애 최고의 쾌락”을 맛본다. 그리고 그것이 그들의 직접적인, 그리고 성적인, 마지막 접촉이다.⁴⁶⁾ 특기할 만한 사실 하나는, 빅투아르가 그토록 열정적인 모습을 보이게 된 이유는 화자가 작가, 특히 『팡세트의 발 *Le Pied de Fanchette*』⁴⁷⁾의 저자라는 사실을 알게 되었기 때문이라는 점이다. 요컨대, 『니콜라 선생』에서는, 화자가 빅투아르 생통주라 부르는 여인은 파리의 밤거리를 채우는 수많은 매춘부 가운데 하나일 뿐이고, 그녀가 맛보게 해준 육체적 쾌락이 화자가 그녀를 영원히 기억하는 주된 이유들 가운데 하나다.

그러나 『파리의 밤』이 전하는 빅투아르의 이야기는 상당히 다르다. 『니콜라 선생』에서처럼, 화자는 빅투아르를 팡쇼네트로 오인하고 14번지의 방으로 그녀를 따라 올라간다. 그러나 여기서 빅투아르는 매춘부가 아니다. 부유한 가문의 딸인 그녀는 가족들과의 불화로 가출하여 한 친척 여인의 도움과 자신의 노동으로 정숙한 삶을 유지하고 있다. 여인의 불행은 당연히 화자에게는 선행의 기회가 된다. 며칠 후, 정확히는 1769년 9월 14일⁴⁸⁾, 14번지를 다시 방문한 화자는 빅투아르가 생통주 가로 이사한 것을 알게 되고, 거기서 그녀를 다시 만난다. 그때 빅투아르는 자신의 이야기를 털어 놓는다. 이사의 이유는 자신을 학대하는 가족들에게 발각될 위험 때문이었다. 그리고 가족의 학대란 사드의 주인공으로 어울릴 법한 오빠의 학대를 말한다. 빅투아르는 화자가 자신이 우연히 탁자 위에 펼쳐놓았던 소설⁴⁹⁾의 저자라는 사실을 알고는 화자에게 친구가 되어주기를 청한다. 그들 사이의 관계는 순수한 우정이다. “너무나 행복한 날들, 아니 저녁들이 흘러간다.” 그러나 어느 날 빅투아르는 가족에게 발각되어 수도원에 유폐되고, “군주의 명령을 존중하는” 화자는 슬프지만 그것을 방관할 수밖에 없다.⁵⁰⁾ 요컨대, 『파리의 밤』

46) *Monsieur Nicolas*, t.II, pp. 211-213.

47) 이 책에 관해서는 Didier Masseau, “La chaussure ou le pied de Fanchette”, *Etudes Françaises*, vol.32, n°2, 1996, pp. 41-52 참조.

48) 즉, 이 텍스트에서는 9월 8일의 만남은 존재하지도 않는다.

49) «un petit roman en trois parties», 즉 *Le Pied de Fanchette*.

50) 59e Nuit, NP-B, pp. 729-733.

에서 빅투아르는 17세의 불행한, 그러나 정숙한 여인일 뿐이며, 그녀와 화자의 관계는 순수한 우정에 지나지 않는다. 그러나 이 관계의 순수성은 그녀가 화자의 무릎에 앉아 가슴에 머리를 기대고 화자는 그녀를 가슴에 끌어 안는 것이나, 그녀가 화자를 남편처럼 아끼는 것도 막지는 못한다. 마치 관계의 순수성을, 따라서 결과적으로는 작가 자신의 도덕성을 강조할 필요를 느끼는 듯, 『파리의 밤』의 작가는 『니콜라 선생』에서는 찾아볼 수 없는, 빅투아르 이야기의 “결말 conclusion”을 덧붙인다. 빅투아르가 사라진 지 정확히 1년이 지난 날, 그녀와의 추억을 그리는 노래를 읊조리며 생통주 거리를 지나던 화자는 그녀를 다시 만난다. 그녀는 화자를 남편에게 소개하고, 남편은 “아내의 연인이 아니라 친구”인 그에게 자신의 친구가 되어달라고 말한다.⁵¹⁾

이 두 가지 버전에 대하여 어떤 것이 진실과 더 가까운지 따지는 것은 의미가 없다. 비록 여러 정황으로 보아, 빅투아르라는 이름 또는 가명의 여인과 니콜라 에돔이라는 개인 사이의 만남이 있었던 것은 분명해 보이지만, 그리고 다른 한편으로 『파리의 밤』에서의 이야기가 ‘심리적 개연성’이 떨어져 보이기는 하지만 “니콜라 선생”의 이야기가 “밤의 관찰자”의 이야기보다 더 진실하다는 보장은 없다. 전자 역시 후자만큼이나 ‘픽션’일 가능성이 충분하기 때문이다. 오히려 우리가 주목해야 할 것은 이야기 속에서 화자의 역할의 차이이다. 전반적으로 『니콜라 선생』에서 화자가 행위자로서의 역할을 맡는데 반해 『파리의 밤』에서 화자는 주로 관찰자, 그것도 매우 윤리적인 관찰자로 머물러 있다.

이러한 화자의 위상과 도덕성은 이 텍스트의 고유한 성격에서 기인한다. 우리는 앞에서 이 작품은 엿보기이며, 그 엿보기에서 화자는 사적 영역과 공적 영역 사이의 중개자로서의 역할을 한다고 말한 바 있다. 그런데 이 작품이 가진 엿보기로서의 성격을 가장 잘 보여주는 것은 제4부의 표제 그림이다.⁵²⁾ 이 그림은 73번째 밤 “여인숙”의 일화에 해당하는 것이다. 3시경

51) 95e Nuit, NP-B, pp. 802-803.

52) <그림 2> 참조. 이 그림의 해설은 다음과 같다. «Le Spectateur-nocturne, dans le gîte

밤거리를 배회하는 주인공에게 한 초롱꾼⁵³⁾이 다가와 잠자리를 소개한다. 그 여인숙은 잠자리와 “나머지 le reste”도 제공하는데, 그 “나머지”에 호기심을 느낀 주인공이 그것을 주문하자, 두 젊은 여인이 들어온다. 우리의 도덕적 주인공은 이 두 여인을 한 침대에 재우고, 물론 “손가락 끝으로도 건드리지 않은 채” 의자에 홀로 앉아 주변의 관찰에 몰두한다. 그때 옆방에서 소란이 벌어지고 우연히 화자가 그림을 들추자 다투는 남녀의 모습이 보인다. 그러나 더 중요한 것은 남을 엿보는 화자 역시 이중, 삼중으로 엿보는 대상이 되고 있다는 사실이다. 보다 정확히 말하자면, 엿보는 사람이라는 자신의 위상은 엿보는 대상이 될 수 있다는 조건을 내포하고 있다는 사실을 화자는 이미 의식하고 있다. 이 의식은 자신의 사생활과 내면의 포기를 강요한다. 초연한 관찰자의 도덕성은 “엿보는 사람”이라는 화자의 위상과 불가분의 관계에 있는 것이다.

그러나 다행히도 화자의 희생은 어쩌면 더 큰 보상을 가져다준다. 그 보상이란 공적 공간의 사유화, 나아가서는 내면화이다. 이러한 공적 공간의 내면화의 대표적인 예를 우리는 빅투아르의 이야기에서 다시 발견할 수 있다. 우리는 여러 자료를 통해 글쓰기광인 레스티프가 도시의 여러 곳, 특히 담이나 벽에 글을 새기기를 좋아했다는 사실을 알고 있다. 빅투아르와의 만남 역시 그러한 글 새기기로 연결된다.⁵⁴⁾

『니콜라 선생』에 따르면 화자는 생통주 가를 찾아가 한 창문에서 빅투아르의 존재를 확인한 후, 그녀의 방에 올라가기 전에 정원의 테라스에 “1769, 8 *septembris*, *Victoria visa*”라고 새긴다. 일주일 후, 빅투아르와의 행복

de la rue de Jean saint Denis, dérangeant un vieux tableau, derrière lequel est une scène de nuit: au plafond, est une fête d'homme, qui l'examine: une femme entre qui lui dit: “Puisque vous ne vous couchez pas, ... pourquoi venir dans cette maison!”» NP, 초판본, t.II, p.2, partie IV 앞부분.

53) “등을 밝힌 맹인”에게 불빛을 밝혀주는 것도 바로 이런 초롱꾼들이다.

54) 이러한 돌에 글을 새기는 행위와 자서전적 글쓰기 사이의 관계는 Philippe Lejeune, “Archéologie de l'intime: Rétif de la Bretonne”, in Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (éd.), *Métamorphose du journal personnel: De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Academia Bruylant, 2006, pp. 11-28 참조.

한 시간을 보낸 후, 그는 8이라는 숫자를 지우고, 14라는 숫자를 적어 넣는다. 그 마지막 만남의 1주년이 되는 날, 화자는 같은 장소를 되찾아 벽에 새긴 다음과 같은 글자를 본다. “14 septembris 1769, felicitatem Vict. ineff.”⁵⁵⁾ 원칙적으로는 누구에게나 노출되어 있는 도시 공간이 개인의 가장 내면적인 추억을 저장하는 공간이 되는 것이다. 필립 르쥘 Philippe Lejeune이 지적한 대로 돌에 새긴 글귀보다는 종이 위에 인쇄한 자서전이 개인의 기록을 더 영원히 보관할 수 있다.⁵⁶⁾ 그러나 자서전, 특히 출간된 자서전은 내면성이 가진 본질적 성격 중 하나인 남이 빼앗거나 공유할 수 없는 나만의 것이라는 독특성을 상실하게 한다.

『파리의 밤』은 분명히 돌로 된 벽에 새긴 문구와 『니콜라 선생』이라는 자서전적 텍스트 사이의 전이 단계에 속한다. 그러나 전이 단계에 속한다는 사실이 이 텍스트가 어떤 불완전성을 가졌다는 뜻은 아니다. 오히려 『파리의 밤』은 벽에 새긴 글이 가진 내면의 비밀 유지라는 장점과 인쇄된 글씨가 가진 영원성을 작가에게 동시에 보장해주는 이점을 가진다. 일종의 보고문학에서 사적 영역과 공적 영역 사이의 매개의 역할을 맡는 관찰자-화자는 그 위상 때문에 자신의 내면을 독자에게 보여줄 수 있는 기회를, 이야기 속에서는 사적 영역과 사생활을 가질 기회를 포기해야만 했다. 그러나 그 희생의 보상으로 화자는 자신의 내면을 영원히 간직할 수 있는 기회를 가지게 된다. 그리고 그것은 『파리의 밤』 텍스트라는 공공 영역의 사적 이용을 통해 이루어진다.

『니콜라 선생』에서와는 달리 『파리의 밤』에서는 벽에 글을 새기는 행위가 빅투아르와의 재회에 시간적으로 앞선다.

지난 9월 14일이었다. 생통쥬 가에 도착했다. 나는 노르망디 가와 이루는 모퉁이까지 계속 가서 작은 정원의 테라스에 1769, 14 7bre라고 적었다. 끝내고, 머리를 돌리자 창가의 빅투아르가 보였다.

55) *Monsieur Nicolas*, t.II, pp. 211-213. «Félicité ineffable avec Victoire!»

56) Lejeune, *op.cit.*, pp. 21-23.

C'était le 14 septembre dernier. J'arrivai dans la rue Saintonge [...] Je m'avançais jusqu'au coin de la rue de Normandie, sous la terrasse d'un petit jardin, où j'écrivis, 1769, 14 7bre. En achevant, je tournai la tête, et j'aperçus Victoire à sa fenêtre.

『파리의 밤』에서 우리가 볼 수 있는 이러한 시간순서의 도치는 삶이 글쓰기에 앞서는 것이 아니라 글쓰기가 삶에 앞선다는 의식, 또는 무의식의 표현으로 읽을 수 있을 것이다. 도시 자체를 자신의 일기장으로 변화시키는 공적 영역의 사유화는 거리마다 추억을 심어 놓고, 그 추억을 되새기는 일은 다시 다른 형식, 다른 층위의 글쓰기를 낳는다. 여러 층위의 텍스트들 사이의 상호 생산을 통해 작가의 내면은 영원성을 얻는다. 『파리의 밤』 1부의 그림을 다시 보자. 오른쪽 골목에서 열심히 문을 따고 있는 도둑들 옆으로 한 인물이 지나간다. 표정은 잘 구별할 수 없지만 그 몸짓으로 추측컨대 아마도 흥에 겨워 노래를 부르고 있는 듯 보인다. 빅투아르의 추억을 노래하다가 “후작부인”을 만나게 되고, 수많은 밤 동안 이야기를 이어나간 화자, 이 기나긴 이야기의 진짜 주인공은 바로 이 인물이 아닐까?

5. 결 론

이 글의 목적은 『파리의 밤』이라는 독특한 텍스트가 그 지루한 반복과 미학적 결함에도 불구하고 끊임없이 표현해내려 애쓰는 문제의식이 무엇이며, 그 문제의식이 역으로 텍스트의 형식을 어떻게 규정하는가를 밝히는 데 있다. 작가는 텍스트의 도덕적, 철학적 사명과 글쓰기의 리얼리즘적 성격을 강조하지만, 실제로 우리가 이 텍스트에서 목격하는 것은 사적 영역의 공적 영역으로의 범람과 공적 영역에 의한 사적 영역의 장악 시도이다. “후작부인”을 위하여 “파리의 밤”에 일어나는 사건들, 즉 도시의 내면을 드러내는 “밤의 관찰자”는 바로 이러한 사적 영역과 공적 영역 사이의 중개자의 역할을 맡는다. 그런데 이 중개자의 역할은 “옛보는 자”라는 위상으로 표현되고,

이 중첩된 엮보기에서 그의 역할은 행동의 포기과 자신의 내면을 드러내는 행위의 포기를 강요한다. 그러나 그 포기는 새로운 글쓰기를 낳는데, 이는 공적인 보고문학의 텍스트를 자신의 내면일기로 바꾸어 놓는 텍스트이다. 겉으로는 화자의 사생활이나 내면이 전혀 드러나 있지 않은 것처럼 보이는 이 텍스트는 실제로는 작가 자신에게는 가장 내밀한 텍스트가 되는 것이다.

하버마스에 따르면 서유럽의 18세기는 도시라는 새로운 공간의 출현과 함께 공적 영역과 사적 영역의 구분이 이루어지는 역사적 과정으로 특징지어진다. 문학의 차원에서는 이 역사적 과정은 ‘내면성 *intimité*’라는 개념의 형성을 통해 표현된다. 루소의 『고백록』과 레스티프의 『니콜라 선생』은 바로 이 과정을 증언하는 텍스트들이다. 후자와 비교할 때, 『파리의 밤』은 개인의 내면적 기록에서 공적으로 출판된 자서전으로 가는 전이 단계에 해당한다. 그러나 이 전이 단계는 도시라는 본질적으로 공적인 영역과 개인의 내면이라는 지극히 사적인 영역이 서로 침투하며 만들어내는 매우 독특한 글쓰기를 보여준다. 그리고 이 텍스트에서 작가는 자신이 묘사하는 당시 사회의 내면과, 동시에 작가 자신의 내면에 대해 우리가 끊임없이 질문하게 만든다.

니콜라 에덤의 독자들이 주지하다시피 그의 성은 레스티프와 레티프 양자로 모두 표기 가능하다. 학계에서 선호되는 표기인 레티프 대신 우리가 레스티프라는 표기를 고집하는 것은 이 텍스트처럼 영원히 남는 사람 *celui qui demeure*이 되기를 원했던 작가의 희망⁵⁷⁾을 존중하기 때문이다.

57) Testud, *op.cit.*, p. 2.