사실주의를 위한 디드로의 편집 유희*

백찬욱**

〈차 례〉

1. 유희본능설과 디드로
2. 『부르본느의 두 친구』
3. 『수녀』의 구성
4. 『수녀』의 발생
5. '부록의 서문'의 유희
6. 『수녀』의 모순과 서술자들
7. 『수녀』의 모순과 편집 연대
8. '부록의 서문'의 기능과 『수녀』의 주제
9. 『부르본느의 두 친구』와 『수녀』의 사실주의 유희

【국문초록】

문학이나 예술의 기원을 논하는 학설 중에는 모방론, 유희론 등이 있는데, 디드로는 모방론에 충실한 것으로 알려져 있다. 그러나 그가 유희론에 경사진 작품을 생산하므로 이 유희론과 엮이게 되는 그의 관계는 어떻게 이루어지는지 궁금해진다.

디드로는 콩트 『부르본느의 두 친구』나 소설 『수녀』를 창작하면서 자기 주변 인물들을 기만하며 이 작품들을 구성해낸다. 콩트

* 이 연구는 2011학년도 영남대학교 학술연구조성비에 의한 것임.

** 영남대학교 불어불문학과

에서는 수제자인 네쟁, 소설에서는 친구인 크르와마르 후작을 속이는 유희를 펼친다. 그리고 그 사실을 텍스트 후미에 덧붙여 독자에게 누설한다. 그래서 작품의 주제가 변한다. 얼핏 나타났던 콩트에서의 우정의 이야기와 소설에서의 불쌍한 한 수녀의 슬픈 이야기는 사라진다. 이것들은 디드로가 만든 허구였고, 진짜 주제는 그것들이 나타나게 된 발생을 이야기함으로써 등장되는 문학에서의 사실주의이다. 즉, 작품은 허구와 사실이 뒤섞이게 되고, 그 주제는 문학이 비록 허구인 예술이지만 '진실'하게 모방해야 한다는 것이다. 이로서 디드로의 모방론은 유희론에 의해 보강되는 기회를 가진다.

그는 이론적으로는 칸트나 실러처럼 유희론을 펼치지는 않는다. 다만 이론적으로는 사실주의, 즉 사실임직한 모방론을 펼치는데, 이 이론을 위해 그가 원하는 방식인 편집소설이란 구성을 통해 유희론을 뒷받침한다.

주제어 : 기만, 유희론, 사실주의, 서술자, 편집, 모방론

1. 유희본능설과 디드로

문학이나 예술에 대한 개론에서 누락하지 않는 것이 그 기원에 관한 학설의 소개인데, 이 학설들 중에서 모방본능설은 가장 먼저 그리고 정통성을 지니고 개진되어왔다. 이는 인간에게는 모방하려는 본능이 있어 이 본능에 의해 문학이나 예술이 이루어진다는 것이다. 이러한 모방본능설은 고대 그리스의 소크라테스, 플라톤, 아리스토텔레스부터 18세기까지 우리를 지배해온 학설인데, 디드로(Denis Diderot)에게 예술의 기원에 대해 묻는다면, 그 역시 당시 계몽주의자들과 마찬가지로 이 모방본능설로 대답했을 것이다.

모방본능설 다음으로 우리를 설득시키는 학설이 유희본능설이다. 인간에게는 원래 유희 본능이 있는데, 이 놀이의 본능에서 예술이 생긴다는 것이다. 다른 말로 예술을 위한 본능설이라 할 수 있는데, 칸트, 실러, 스펜서가 이 학설을 주창한 주축을 이룬다고 한다. 유희 본능의 욕구는 고대에 문화가 시작된 것이 종교적인 생활과 밀접히 연관된 것에서 본다. 예를 들어 제사를 지낼 때도 나름대로의 의식이 있고, 무당에 의해 노래와 춤이 있는 가사가 병행된다. 이러한 집단적인 정신적 위안거리가 미래에 대한 불안을 없애거나 기대를 충족시키며 사람들의 심리적 본능을 자극한다. 이를 유희본능설에서는 예술적 본능이라 보는데, 구체적으로 유희와 예술로 나누어지지만, 유희나 예술이 사람들의 생활에서는 현실적인 활동이 못 된다는 점과 또 예술이 유희활동의 결과로만 직선화된다는 편향성이 지적되고 있는 사정이다. 어쨌든 이 유희본능설은 다시 우리 눈길을 끌고 있는데, 근래에 영남대학교 인문과학연구소에서 유희적 논리에 주목했던 예가 있고,[1] 축제나 놀이문화 등에 대한 연구에서도 논의의 본질 또는 핵심 사항이 되고 있다.

디드로는 언급했다시피 모방론을 따르고 있어 이 유희론과는 표면상 아무런 관계도 없다. 그런 그를 두고 굳이 이 유희론과 연관시켜본다면, 그것은 그의 독일(프러시아)과의 관계 때문일까? 유희본능설은 칸트나 실러와 같이 독일을 중심으로 발전해왔고, 우연인지 모르겠지만 독일 쪽 작가들이 또 디드로의 가장 충실한 독자들이었다. 평생 그의 문학을 함께했다고 할 수 있을 정도로 막역한 친구인 프리드리히 멜히오르 그림(Freidrich Melchior Grimm)이 독일 출신이다. 그 외에도 디드로의 연극론을 계승한다고 할

1) 2008년 4월 11일, 영남대 인문과학연구소 전국학술대회의 주제는『놀이와 게임』이다.

수 있을 정도인 『함부르크 연극론(*Dramaturgie de Hambourg*)』의 작가 레싱(Gotthold Ephraim Lessing), 그의 소설 『라모의 조카(*Neveu de Rameau*)』를 되찾은 괴테, 그리고 그의 『회화론(*Essais sur la peinture*)』에 찬사를 아끼지 않았던 실러는 디드로를 알아본 으뜸가는 문학자들이다. 게다가 디드로는 말년에 독일 함부르크 아카데미의 회원이 되었다. 하지만 그를 이 유희본능설과 관계시켜 논하여야 한다면, 독일 친구들과의 물리적인 관계에 의한 유추 역시 억측일 뿐이다. 그는 실러가 누군지도 모르는 형편이었다.

우리가 그를 유희본능설과 연관시키는 것은 단지 그의 작품들의 탄생이 이 유희론에서 주장하는 바에 일치한다고 보기 때문이다. 다시 말해 그의 문학 작품들이 그의 유희 활동의 결과로 만들어졌다고 볼 수 있다는 것이다. 그것을 증명하기 위해서는 그의 대표적인 작품 두 편만을 지적해도 충분할 것 같은데, 간단하게는 그의 문학적이거나 예술적인 이론을 함축하고 있는 콩트(conte)인 『부르본느의 두 친구(*Deux amis de Bourbonne*)』이고, 좀 더 복잡하지만 심층적 차원으로는 그의 대표적인 소설 중 한 편인 『수녀(*La Religieuse*)』를 들 수 있다. 그런데 이 작품들에 대해 소개해야 하는 면에 있어서는 과거 우리가 『수녀』의 다양한 수신자(destinataire)들을 다루었던 논문에서[2] 전개했던 내용을 한 번 더 옮기는 편이 나을 것 같다. 물론, 이 논문이 디드로의 두 작품의 희생자들에 대해 초점 맞춰진 것이라면, 그의 문학적 유희를 살피려 하는 본고에서는 희생자보다 그를 희생시킬 수밖에 없었던 디드로의 기만에 논점을 집중시켜야 한다. 원래 놀기 위해서는 상대를 속여야 하는 일이 많은데 그 전략 또는 기술이 문제가 되고, 또 종국에 나타날 그 결과의 가치가 문제가 될 수 있기 때문이다. 어떤 의미를 지니

2) 백찬욱, 「디드로의 『수녀』를 통한 소설과 독자의 유형」 in 『한국프랑스학논집』 제28집, 1999년 11월, pp. 93-116.

게 되는 훌륭한 놀이가 되느냐 그냥 유희적 놀이로 끝나버리느냐의 문제 말이다.

2.『부르본느의 두 친구』

콩트는 우정에 대한 이야기로 시작한다.『부르본느의 두 친구』, 즉 어릴 때부터 함께 자란 친구들인 올리비에와 펠릭스는 각자에 대해 그것이 우정인지도 모른 채 아무런 의식도 없이 그냥 서로 어울려 지내왔다. 이들 중 한 사람은 밀수를 하다 잡히고 깡(Caen)에 있는, 프랑스에서 가장 엄한 감옥에 갇히며, 다른 친구는 그를 구하기 위해 감옥으로 뛰어들어 부상당해 죽게 된다. 그의 도움으로 탈옥에 성공한 친구는 죽은 친구의 부인과 아이들을 대신 보살핀다. 친구의 희생에 보답한 것이다.

콩트의 서술자(narrateur)는 이러한 줄거리의 이야기를 한 후, 이 이야기에 대해 또 이야기한다. 마담 드 ***는 위 이야기의 주인공인 이 두 친구들의 부인들과 아이들을 측은히 여겨 교회에 구호금을 기탁하지만, 사제는 그들이 신분이 낮고 교육을 받지 못했다는 이유를 들어 나쁜 사람들이라 생각하며 그 돈을 착복하는 줄거리가 이어지는데, 마담 드 ***의 생각과 사제의 편견을 있는 그대로 놓기 위해 서술자는 이들의 이야기를 각자의 편지들로 내놓는다.

마지막으로 서술자는 '시학(poétique)'을 이야기하며 이 콩트를 끝낸다. 따라서 이 시학은 디드로가 이 콩트를 통해 결정적으로 말하고 싶은 것이라고 볼 수 있는데, 그것은 필립 아몽을 통하면 문학에 있어서의 하나의 '사실주의'이다.[3] 이는 나중에 새로운 사

3) Philippe Hamon, La Description littéraire, Macula, 1991, p. 97. '사실주의'란 문예상의 유파만을 지칭하는 것이 아니라 사실임직하게 하려는 경향의 모든 것이 논의의 대상이 되므로 다의적인데, 이 다의성에 대해서는 같은 아

실주의를 추구하는 낭만주의자 샤를르 노디에가 아주 중요하게 생각할 하나의 '묘사론(le descriptif)'이 될 것인데, 한 마디로 압축하자면 '장식하지 않은' 묘사이다.[4] 『부르본느의 두 친구』의 서술자가 이 콩트에서 주장하기를, 우리 예술가는 '비너스의 얼굴'을 그리는 것이 아니라 일반 '여인'의(VIII, 711)[5] 얼굴을 그려야 한다는 것이다.

디드로의 이 주장은 이 콩트가 만들어진 배경, 좀 더 정확히 말해 콩트의 발생과 관계가 있다. 그의 수제자인 네죵(Naigeon)은 빠리(Paris)에서 셍-랑베르(Saint-Lambert)가 쓴 『두 친구(*Deux amis*)』 이야기에 심취하는데, 이 작품은 북아메리카 인디언 부족 이로쿼이어(iroquoi) 사람들의 이야기다. 그는 스승인 디드로가 휴가차 자신의 고향인 랑그르 근처의 온천장 부르본느·레·벵에서 함께 지내고 있는 마담 드 모(Mme de Maux)와 그녀의 딸인 마담 드 프뤼느보(Mme de Prunevaux)에게 이 콩트를 보내어 디드로의 역정을 돋운다. 이 후자는 프랑스에도 또는 자신들 주변에서도 얼마든지 그런 숭고한 이야기가 있는데 굳이 그 멀리의 이야기에 대해 칭찬을 늘어놓느냐고 여긴다. 이러한 의도에 의해 쓰인 작품이 콩트 『부르본느의 두 친구』이다. 그런데 이 콩트의 주인공들, 즉 올리비에와 펠릭스의 이야기는 사실 디드로가 지어낸 이야기인데 불구하고, 그것을 읽은 네죵은 오히려 이것이 진실하다고 믿고 자기 생각을 마담 드 프뤼느보에게 언급하게 되고, 또 그로부터의 이 여인의 몇 가지 물음에 아이디어를 얻은 디드로는 마담 드 ***와 사제의 이야기를 보충한다. 즉 콩트에서의 마담 드 ***는 실제 인물 마담

몽의 다음 논문을 보라. « Un discours contraint » in R. Barthes, etc., *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, pp. 119-181.

4) Charles Nodier, « Littérature moderne » in *Revue de Paris*, n°6, 1829.

5) 디드로에 대한 인용은 모두 로제 르윈터(Roger Lewinter)에 의해 편집된 『전집(*Œuvres complètes*)』(Le Club français du livre, 1969-1973)을 이용하며, 인용 끝에 괄호들로 묶어 권과 쪽에 대한 로마자로 된 지시와 함께 적는다.

드 프뤼느보인 것이다.

그와 같이 해서 전체적으로 하나의 이야기(récit)가 완성되므로 『부르본느의 두 친구』는 결국 허구와 사실이 뒤섞인 콩트가 되는데, 그림(Grimm)이 1770년에 『문학통신(*Correspondance littéraire*)』에 이 작품을 발표할 때는 디드로가 이야기의 '도입' 부분을 콩트 뒤에 덧붙였던 것이 발견된다. 즉, 작품은 자신의 기원이 밝혀지듯, 그는 자신의 '속임수'를 누설하는데, 이 속임수의 대상은 바로 네쫑이다. 제자를 희생시켜 작품의 진실 또는 사실임직함을 드러내는 것이다. 따라서 이 작품은 발생의 측면이 굉장히 중요한 몫을 하고 있고, 바로 여기서 모방론이 유희론과 합쳐진다. 디드로가 추구하는 사실주의, 다시 말해 사실을 꾸미지 않고 사실임직하게 모방해야 한다는 논리는 그가 실제로 행한 장난 같은 유희에 의해 보강되는 것이다.

이러한 콩트 『부르본느의 두 친구』는 여러 가지의 면에서 소설 『수녀』와 흡사하다. 주제도 구성도 발생의 면도 그렇다. 먼저 『수녀』의 구성 면을 보자.

3. 『수녀』의 구성

서술자가 크르와마르(Croismars) 후작에게 자신의 불행한 과거를 얘기하며 자신의 처지에서 자신을 구해줄 것을 호소하는 편지 형태의 '비망록(mémoires)'을 쓰는 것으로 소설 『수녀』는 시작하는데, 이 후작은 실재했던 인물로서 당시 빠리에서 아주 많이 알려진 사람이다. 서술자는 '만일' 크르와마르가 '답장'을 한다면, "그 답장이 이 이야기의 서두가 될 것이"며, '생면부지'의 자신에게 "도움의 손길을 줄" 수 있는 인물을 사방에 알아보니 그의 '가문', '학문', '자애로운 성품', '청렴결백함' 등이 돋보여 자신이 '탄원'할

대상으로 그를 선택하게 되었다고 전하고, 또 서술하기에는 '시간'이 '촉박'하여 이야기 '끝 부분'은 '메모'(IV, 509-510) 형식으로 남게 될 것이라고 알린다.

다음 단락에서 서술자는 자기 가족을 소개하며 자신의 불행의 근원을 이야기한다. 딸 셋을 둔 부유한 변호사인 아버지 시모넹은 막내이기도 하고 자매들 중 제일 예쁘며 명석하고 재주가 있는 자신만을 무시했다. 그러던 중, 언니들이 혼처를 정하지 못하자, 서술자인 순진한 쉬잔느는 어머니에게 얼굴이 예쁜 자신으로 인해 그렇다고 말하게 되고, 어머니는 그녀를 수녀원으로 보냈지만 언니들이 시집을 가고 나도 자신을 수녀원에서 빼내주지 않았다. 원장수녀는 그녀를 수녀로 만들려 했지만, 그녀는 종교적 소명의식이 없으므로 수녀가 되기를 거부하여 원장수녀의 미움을 받게 되고, 수녀원의 모든 이로부터 종교적 불경(不敬)에 대한 보답의 시달림을 받는다. 아직 아무 것도 모르고 가족의 품으로 돌아가려는 쉬잔느는 자기가 아버지가 누군지 알 수 없는 사생아임을 알게 되는데, 또 그때 원장수녀의 잘못이 발각되어 그녀는 다른 수녀원으로 옮겨진다. 이 수녀원에서는 동성애자인 원장수녀의 보호를 받게 되는데, 쉬잔느는 감찰신부에게 자신에게 있었던 일을 말하게 되고, 감찰신부와 원장수녀가 있던 방안의 그들의 이야기를 엿듣게 된다. 이때 소설 첫머리에 이미 예고되었듯이, 비망록은 크르와마르를 향한 서한체는 마감하고, 간단한 메모들로 나머지 이야기가 이어진다. 이 메모의 내용을 종합하면, 기어코 수녀원을 탈출하게 되어 세탁소에서 일하게 된 쉬잔느가 수녀원을 도망친 수녀를 잡기 위한 주변 감시를 피해 다녀야만 하는 것이다. 메모 형식이 끝나고, 이야기는 다시 후작을 향한 서술자 쉬잔느의 서한체로서, 빨리 자신을 구해달라는 하소연의 편지와, 후작에게 비춰질 자신의 모습에 대해 고민하는 추신이 덧붙여 있다.

그렇게 소설의 이야기가 끝나는가 싶더니 다시 한 편집자에 의

해 새로운 페이지가 펼쳐지는데, 여기에는 「앞에 쓴 작품의 서문」이라는 제목과 '1760년도 그림(Grimm)씨의 『문학통신』에서 발췌'라는 부제가 붙어있다. 그림이란 사람은 유럽의 교양 있는 제후·귀족들에게서 예탁된 문학·철학·비평지 『문학통신』의[6] 편집장을 지냈으며 남작의 작위도 받게 되는 사람인데, 앞서 콩트 『부르본느의 두 친구』가 그랬듯이 디드로의 거의 모든 작품이 이 『문학통신』을 통해 발표되었던 일이 당연할 정도로 디드로와는 서로 둘도 없는 사이의 친구이다. 어쨌든 「앞에 쓴 작품의 서문」은 쉬잔느 시모넹이 서술한 비망록의 배경이 되는 '실제' 일화, "재치 있지만 잔인한 희롱"을[7] 언급한다.

빠리의 마담 데삐네(Mme d'Epinay) 살롱에서 디드로와 그림이 함께 어울렸던 크르와마르가 은퇴하여 노르망디에 있는 자기 영지인 깡으로 가버리자, 이 후작을 빠리로 돌아오게 하기 위해, 위 세 사람의 친구들이 장난을 치는 것이 이 비망록이 만들어진 이유였다는 것이고, 따라서 우리는 소설 『수녀』에서 디드로가 속이려는 대상이 이 후작임을 알게 된다. 후덕한 크르와마르의 동정심을 자극하여 한 불쌍한 수녀의 보호자로 만들고 그가 그녀를 돕기 위해 빠리로 되돌아오도록 하는 것인데, 세 친구들이 설정한 가상의 수녀가 쉬잔느 시모넹이다. 그녀는 부모에 의해 강제로 수녀원에 감금되지만 수녀가 되지 않기 위해 법정 투쟁을 벌여야 하고, 이때 자신을 도와줄 보호자를 찾아야 한다.

디드로를 비롯한 '패거리들'은 그녀의 부모가 자식을 꼭 수녀로 만들어야 하는 이유도 설정해야 했다. 아버지가 누군지 모르는 이 쉬잔느의 어머니로서는 자신의 불륜이 감춰져야만 했다. 그리고 현재 아버지 시모넹은 자신의 위신이 문제였고, 더구나 쉬잔느가

---

6) 『문학통신』의 원래 이름은 '*Correspondance littéraire, philosophique et critique*'로서 손으로 필기하여 작성된 정기간행물이다.

7) http://membres.multimania.fr/jccau/ressourc/romem/diderot.htm

법적인 자식이므로 그녀에게 유산도 상속해야 했다.

디드로는 쉬잔느 시모넹의 이름과 역할로 후작에게 편지를 쓰고, 크르와마르는 답장을 하며 그녀를 돕는데 응하지만 빠리로 돌아가기보다는 오히려 그녀를 자신이 있는 깡으로 부른다. 이 호출에 대해 항변할 수 있는 어떤 이유도 찾을 수 없는 디드로는 결국 그녀가 죽는 얘기로 몰고 갈 수밖에 없었다. 이와 같이 친구들과 공모한대로 일이 진행되지 않아 '디드로씨'는 자기 주인공을 죽여야 했고 가슴이 찢어지도록 아파 울었는데, 그것을 친구 달렝빌(D'Alainville)에게 들키게 되는 일화가 삽입되어 있다.

다음으로 「앞에 쓴 작품의 서문」에는 '발췌된' 기록들과 편지·답장들이 옮겨 있으며, 마지막으로, '유용한' '서문'이란 '소설'의 배경이 되는 이러한 「앞에 쓴 작품의 서문」과 같은 것으로, 소설 앞부분에서가 아니라 부록으로 있어야 한다고 적혀있다.

> 대체로 서문이란 쓸데없는 군더더기에 불과하다. 그러나 혹시라도 그 중에 유용한 것이 있다면, 지금 우리가 읽은 서문이 바로 거기에 속할 것이며, 이 서문이 있어야 할 자리는 소설의 앞이 아니라 마지막이 되어야 할 것 같다. (IV, 713)

이와 같은 구성 때문에 디드로 전문가들은 이 「앞에 쓴 작품의 서문」을 '서문-부록(Préface-annexe)'이라 부르고 우리나라에서는 '부록의 서문'이라 부르는데, 이상하지만 '유용한' 이 '부록의 서문'을 앞서 소개한 콩트 『부르본느의 두 친구』의 구성에 비교하면, 언급된 '도입' 부분이 될 것이다.

4. 『수녀』의 발생

그렇게 『수녀』를 『부르본느의 두 친구』에 대한 분석과 비교해

볼 때 한 가지 빠진 것이 보인다. 콩트의 발생에 있어 디드로의 제자 네종이 읽은 셍-랑베르의 콩트『두 친구』에 비교될만한 부분 말이다. 우리는『수녀』와『부르본느의 두 친구』, 두 작품이 모든 면에서 흡사하다고 언급했는데, 그렇다면 위 셍-랑베르의 콩트에 해당하는 부분을『수녀』의 어디에서 찾을 수 있을까?

그것은 쉬잔느 시모넹이란 인물의 창조와 관계가 있다. 디드로 연구자들은 이 소설이 만들어진 배경으로 당시에 실제로 있었던 한 사건을 관련시키는데, 마르그리뜨 들라마르(Marguerite Delamarre)라는 한 수녀가 자신의 수녀서원을 취소하는 소송을 내어 1758년에 패소하게 된 일이다. 그녀는 세 살의 나이에 빠리 근교, 롱샹 수녀원 기숙생으로 들어가게 되고, 샤르트르 수녀원으로, 또 빠리의 셍트 마리 수녀원으로 보내진다. 열다섯 살 된 그녀를 결혼시키기 위해 부모들이 집으로 데려오지만, 쟌느의 영주와의 약혼은 깨어지게 되는데, 이 파혼에 대해, 마르그리뜨의 어머니는 그녀가 신앙심이 깊어 결혼을 거부했다고 하고, 그녀는 어머니가 유산을 독차지하려고 그녀가 순결을 잃었다는 누명을 씌운 것이라 한다. 어머니의 모함과 아버지의 명령으로 그녀는 어쩔 수 없이 수녀원을 선택하게 되어 발 드 그라스 수녀원에 지원자로 들어가지만, 종교적 소명 의식이 없으므로 수녀가 되는 것은 거부한다. 들라마르는 나이가 열일곱이 되는 1734년에 다시 롱샹 수녀원으로 돌아와, 일 년 후에 정식으로 수녀가 되긴 하지만, 1752년에 아버지가 죽게 되자 9월에 수녀서원을 취소하는 청원서를 내어 1758년에 패소한다.[8]

이 들라마르 수녀 사건은 1758년 당시 빠리의 살롱들에서 매우 많이 회자되었던 소문의 주제이고, 마담 데삐네 역시 그에 대해

8) 들라마르 수녀 사건에 관해서는 이봉지 번역의 소설『수녀』(장원, 1993)에서의 역자「후기」(pp. 289-291) 참조.

상당히 관심이 많았던 것으로 나타난다.[9] 어쨌든 들라마르는, 이 봉지에 따르면, 원하지 않는 수녀생활을 계속하여, 프랑스 대혁명 이듬해인 1790년, 법령에 따라 모든 종교시설이 폐지되었을 때, 일흔의 나이로 롱샹 수녀원에 그대로 있었던 사실이 확인된다.

들라마르 수녀는 디드로의 소설에 나오는 수녀 시모넹과 마찬가지로 빠리의 롱샹 수녀원과 셍트 마리 수녀원에 있었지만, 이 두 수녀들에게는 약간의 차이점이 있다. 그들의 연령과 수녀원에 있는 기간뿐만 아니라 싸움의 실제 상대도 다르다. 디드로의 쉬잔느 경우, 유산 문제가 걸려 있으므로 언니들이 배후에 있고, 어머니는 표면상의 대립자(opposant)일 뿐이다. 마르그리뜨 들라마르의 경우는 자기 어머니와 극렬히 싸웠다는 점에서 이 어머니는 친어머니가 아닐 것이다.

그럼에도 디드로가 소설의 수녀얘기에 대한 기본적인 상황을 설정하기 위해 빌려온 곳은 필시 들라마르 수녀사건에서다. 다시 말해, 그와 그림, 마담 데삐네가 이 수녀 사건에서 힌트를 얻어 쉬잔느 시모넹이란 인물을 창조한 것이다.

5. '부록의 서문'의 유희

『부르본느의 두 친구』에서 셍-랑베르의 『두 친구』가 직접 언급되지 않듯이, 『수녀』에서도, 게다가 '부록의 서문'에서조차도 들라마르란 이름은 직접적으로 언급되지 않는다. '부록의 서문'에서 그림에 의해 "얼마 전에 부모에 의해 억지로 수녀가 된 롱샹의 젊은 수녀"(IV, 696)라고 암시될 뿐이다. 들라마르 사건은 『수녀』에서 우리가 전에 한 번 다른 곳에서 언급하였듯이 '작품 바깥'일뿐이

9) http://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/dixhuitieme/lareligieuse.html

다.[10] 그리고 들라마르 사건을 통한 쉬잔느라는 이러한 인물창조의 유희만을 들어 이 『수녀』를 허구와 사실이 섞인 소설이라 평할 수는 없다. 『부르본느의 두 친구』가 마담 드 ***, 즉 실제 인물 마담 드 프뤼느보의 독서와 감동, 셍-랑베르와 디드로의 콩트 두 편에 대한 비교, 또 그녀의 행위(교회에의 적선 등)에 대한 콩트의 '도입' 부분이 콩트의 전체 이야기에 포함되므로 허구와 사실이 섞인 이야기라고 평한 것이다. 그와 마찬가지로 『수녀』가 허구와 사실이 섞인 이야기가 되기 위해서는 '부록의 서문'의 이야기를 포함하여 전체 내용을 재구축하여야 한다.

즉, 소설의 이야기가 '비망록'에서의 한 수녀의 불행하고 슬픈 얘기만이 아니라는 것이다.[11] 부록이 소설 줄거리의 부족한 점을 메우고 있는 양 야기되는 이 유희는 그것이 작품의 전후연결성을 위한 것인 동시에 작품에서의 내용이라는 점을 강조한다. 롤랑 바르트는 텍스트(texte)를 정의할 때, 텍스트가 독자의 의식 속에서 재정비된 것이 작품이라고 말했는데, 실상 이 소설 『수녀』야말로 작품이 되기 위해서는 독자의 의식 속에서 재구축되며, 서술로 따지자면 거꾸로 읽혀져야 한다. 즉, 독자의 의식 속에서 이야기는 '부록의 서문' 내용에서부터 시모넹 이야기로 간다.

다음과 같다. 『문학통신』의 편집장이던 그림이라는 사람과 그의 친구 '디드로씨'라는 등장인물들은 자기들이 아끼는 친구 크르와마르 후작이라는 등장인물을 자기들이 있는 곳으로 오게 하기 위해 장난의 속임수를 벌이는데, 불행한 쉬잔느 시모넹이라는 그들

---

10) 백찬욱, 앞의 논문, p. 99.

11) '부록의 서문'이 없는 『수녀』는 그 의미가 전에 한 번 논했듯이 "수녀원의 폐쇄성과 그것이 한 개인에게나 한 집단의 의식에 미치는 폐해를 폭로하는 차원"(앞의 논문, 같은 쪽)일 뿐이다. 또는 '부록의 서문' 자체에서 그림이 다음과 같이 말하는 바와 같다. "단 한 줄도 눈물 없인 읽을 수 없는 이야기이나 사랑과는 아무 관계가 없으며 (…) 수녀원에 대해 그 어느 작품보다 격렬한 풍자"이다. (IV, 687)

이 만든 한 허구 인물의 역할을 ‘디드로씨’가 하여 후작에게 편지를 해서, 동정심 많은 그를 속이는 데는 성공하였지만 빠리로 돌아오게 하는 데는 실패했다는 것이 이 소설 이야기의 가장 큰 구조이다. 이 구조 속에, 허구 인물 쉬잔느 시모넹이 후작의 동정심을 유발했던 편지들을 모아 편집한 사람, 즉 ‘부록의 서문’에서 그림이 보고하는 사람인 ‘디드로씨’라는 인물의 이른바 미완성의 비망록에 등장하는 쉬잔느의 이야기가 들어있다. 따라서 소설『수녀』는 ‘부록의 서문’에 등장하는 인물 ‘디드로씨’에게서부터 읽혀야 한다. 즉, 그는 한 명의 등장인물이자 소설의 가장 기본적인 서술자이다.

6.『수녀』의 모순과 서술자들

이 소설은 그를 포함하는 다양한 나레이터들로 구성되는데, 이 서술자에 대해서는 우선 ‘비망록’과 ‘부록의 서문’을 분간할 필요가 있다.

『수녀』에 대해 많은 전문가들이 그의 ‘모순’을 지적하고 있는데, 그것은 특히 이 비망록에 대한 그의 ‘미완성’에서 비롯된 것으로 파악된다. “디드로는 때로 이야기(récit)의 중복된 시간을 잊어버린다. 이야기(histoire)의 과거와 이야기(récit)의 현재가 중복된 것이다. 자기 여주인공이 그녀 자신의 비망록을 쓴다는 것을 잊어버린 채 그는 그녀를 현재에 살게 한다. 서스펜스와 자기 여주인공의 순진무구함을 보존하기 위해 말이다. 그는 논리와 연대기를 무시하여 그녀의 생성 매순간 그녀와 동화된다. 예를 들자면, 우르쉴 수녀에 대해 말해질 때는 이미 그녀는 죽었던 것이다. 또 쉬잔느의 가짜 순진함이 있다. 그녀가 쓰고 있는 때, 신체 기관의 생리적인 징후를 음악에 취한 탓으로 돌리며 우기는 것 말이다.” 이는 “작가와

서술자와 여주인공이 경우에 따라 섞이는" '소용돌이 모양으로 된 구조'[12]이다. 이러한 모순은 편지형식으로 시작하면서도 '비망록'이 되는 서술기법의 아이러니에서 발생하는데, 이에 대해서는 이은주가 '애매모호한 서술형식'이라 지적하고 있다.[13]

그런데 실상 이는 디드로만의 고유한 '애매모호한 서술'은 아니다. 비망록과 같은 일인칭 소설이 가지는 한계에 속할 수도 있다. 사실, 서술자가 문제인데, 이와 같은 비망록의 서술자는 디드로-쉬잔느이지만 사실 그 안에서도 여러 명이 호흡하고 있다고 말할 수 있기 때문이다. 일단 메모 형식의 서술자를, 그 앞에서 크르와마르에게 자신의 과거를 정성을 다해 편지형식으로 설명했던 쉬잔느 시모넹이라는 서술자와 구별해보자. 즉, 우리는 비록 동일인물일지라도 '사실주의적(réaliste)'이거나 '투명성'[14]의 태도에 대한 차원에서 감수성 또는 자아가 드러남에 따라 서로 다른 서술자들을 얼마든지 만날 수 있다.

비망록에서 현재 "작성하고 있는 어떤 '나'는 그 지배적인 관점이 고통, 즉 감정의 점증의 관점인 것이다." 그런데 "비망록-소설은 내적 일상으로 되어버리는 경향이 있다. 이 내적 일상이란 고통 속에서 자주 일어나는" 감정의 "점증에도 불구하고 장면들이 흔히 반복되어버리는 그곳이다."[15] 이와 같이 일종의 감수성 소설인 일인칭 소설, 특히 서한소설은 그럼에도 자서전 소설마냥 현재의 '나'가 회상하는 과거의 '나'의 사건이나 눈물 등을 상세히 기재하므로, 그들을 동일한 인물로 간주할 수 없다. 우리는 보통 일

12) http://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/dixhuitieme/lareligieuse.html

13) 이은주, 『디드로, 사상과 문학』, 건국대학교 출판부, 1997, pp. 98-100.

14) 쟝-자끄 루소의 '문체'에 대한 롤랑 바르트(*Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953), 쟝 스타로벵스키(J.-J. *Roussaeu. La Transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971)와 미셸 푸꼬(*Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966)의 정의.

15) http://membres.multimania.fr/jccau/ressourc/romem/diderot.htm

인칭 이야기는 '순수하다'고 보기 쉽지만 사실 그것은 그러하기 어려운 소설적 '감수성-자아'에서 비롯된다. 다시 말해, 일인칭 이야기는 이 관점에서 혜택을 받은 '사실주의적' 태도라는 단순한 사실에 의한 진실(véridique)로 받아들여지지 않는다. 발화의 주체인 현재의 '나'로부터 출발하여 서술적 선의 감정들을 따르지만, 명확하게 초안된 관점과 '서술자의 내면성(intériorité)'으로부터 인지되고 표현된 감정들 속에서 자기 자신에 대한 판단이나 자아로의 회귀를 허용한다. 즉, 회고적 서술 형태를 이루게 되는데, 한 인생에 대한 기록이거나 고백들인 이 일인칭의 이야기는 진술 주체인 어떤 옛 '나'의 모험, 감정, 경험들을 상세히 기록하므로 여기서의 대화 역시 '내적 제시형(*inpresentia*)'으로가 아니라 현재로서는 가짜로 존재하고, 공간성과 시간성에서도 달리 세워지므로 연극적 형태에 접근된다고 보아야 한다.[16]

다른 한 편으로, '부록의 서문'의 서술자는 더 복잡하게 나타난다. 일단, '부록의 서문'의 부제 '1760년도 그림씨의 『문학통신』에서 발췌'에서 보듯이 얼핏 그림의 서술이므로 마치 디드로와는 상관이 없어 보인다. 물론, 그 대표적인 서술자는 그림이다. 비록 그 발췌와 편집은 디드로가 했지만, 그림이 1770년도 발표의 소설에 대해 해명한 글이기 때문이다. 그런데 해명을 증명하기 위해 그림이 옮긴 여기저기의 문서들, 예를 들어 쉬잔느의 편지, 마뎅 부인의 편지, 후작의 편지 등은 그 서술자가 해당자가 되지만, 사실 마냥 그렇게 지적할 수만은 없다. 크르와마르 후작의 편지는 실제 그대로이므로 그가 실제의 서술자이나(A), 쉬잔느의 편지, 마뎅 부인의 편지는 디드로가 실제로 편지를 한 후에 다시 쓴 것으로 하나의 '조작'이기 때문이다(B). 다시 말해, 이 후자들의 서한들은 디드로가 후작과 편지 왕래를 한 후, 그리고 그 편지들을 토대로 비

16) Cf. 백찬욱, 앞의 논문, p. 106.

망록을 작성한 후, 자신이 후작에게 보낸 편지들을 다시 작성한 데서 모순을 발생시킨다.

> 만일 이 편지들과 비망록 사이에 모순점이 있다면 그것은 대부분의 편지가 소설이 쓰인 다음에 쓰였다는 데 연유한다. (IV, 713)

즉, 디드로-쉬잔느, 디드로-마뎅 부인이 실제의 서술자가 된다.

또, '디드로씨'의 결석으로 인해 패거리들이 그가 없는 가운데 쉬잔느의 이름으로 크르와마르 후작에게 부친 편지와, 그에 대해 불만인 디드로의 지적으로 인해 크르와마르에게 보내지는 않았으나 디드로-쉬잔느가 '의당 썼어야 하고' '패거리의 기록 대장'에 남은 편지를 그림이 옮겨주고 있는데(IV, 693)(C), 이때 서술자는 둘 다 디드로가 빠진 패거리가 된다.

게다가 '부록의 서문'의, 즉 소설의 마지막에는 '문인들에게의 질문'이라는 제목 아래 다음과 같이 그림이 서술한 단락이 있다.

> 디드로씨는 오전 내내 문체와 생각이 뛰어나며 비극적이고 소설적인 편지를 쓴 다음, 오후에는 자기 아내 그리고 고약한 짓을 함께 한 자기 공범자들의 충고에 따라 그 중에서 표현이 두드러지거나 과장된 것을 지우고 극단적으로 소박하고 진솔한 것이 아니면 모두 없애면서 그것을 고치느라 시간을 보냈다. 그래서 만일 사람들이 길에서 오전에 쓴 편지들을 우연히 주워 읽으면 "그것 참으로 아름답군. 정말 아름다워…"라 말할 것이며, 오후에 고친 편지들을 보면 "이것은 진실이야…"라고 말할 것이다. 둘 중에서 어느 것이 좋은 것일까? 아마도, 감탄을 얻을 수 있는 것일까? 아니면 정말로 환상을 일으켜야 하는 것일까? (IV, 713)

이와 같은 문제 제기의 글은 까트리스에 따르면 소설 전체에 대한 편집자 디드로의 것으로 보이므로[17] 그 서술자는 작가 디드로로 파악된다. 다시 말해 서술자는 디드로-그림이다.

그래서 과연 이 '부록의 서문'에서 어디까지가 디드로의 진정한 글인지 되묻게 한다.

7. 『수녀』의 모순과 편집 연대

소설 『수녀』의 서술자에 관한 이 모든 분석을 모아보면 그 어디에도 디드로의 손을 거치지 않은 것이 없다. 그것이 조작이든 독자에 대한 기만이든 간에, 소설은 모든 것이 디드로의 편집에 의한 것이다.

비망록이 작가가 자칭 쉬잔느인 척 후작에게 보낸 서한들을 모아 편집되었던 것은 자명하다. 그 사실을 그 비망록의 독자들에게 알려주는 글들, 즉 친구 그림이 독자에게 해명한 글 및 증명의 문서들을(상기 A, B, C 서술자들의 글) 디드로가 발췌하여 편집하고 있는데, 마지막으로 편집된 '문인들에게의 질문'을 보면 실제로는 그 앞에 있었던 그 모든 것 역시 디드로의 조작일 가능성도 없지 않다.

게다가 우리는 연도의 측면에서 하나의 모순을 발견한다. 앞에서 언급된 (전문가들이 지적한) '모순'은 비망록에서만의 모순이고, 그 '미완성'에서 야기된 것이다. 그러나 '부록의 서문'과 관련시켜서도 하나의 모순이 드러나게 되는데, 그것은 '부록의 서문', 다시 말해 「앞에 쓴 작품의 서문 - 1760년도 그림씨의 『문학통신』에서 발췌」라는 제호에서 비롯된다. 만일 이 연도가 정확하다면, 그림이 1760년에 소설을 낼 때 디드로가 마뎅과 쉬잔느의 편지를 '조작'했다고 알리고 있으므로(IV, 688), 우리를 혼란스럽게 한다.

하지만 전문가들은 이미 그것을 깨끗이 정리해주었다. 이봉지는

17) Jean Catrysse, *Diderot et la mystification*, Nizet, 1970, p. 260.

디드로가 크르와마르에게 쉬잔느 시모넹의 편지를 쓰기 시작하는 1760년에는 크르와마르가 예순 여섯의 나이라고 알려준다.[18] 또 뽈 베르니에르는 디드로가 『수녀』 작성을 개시한 시기가 1760년 2월이라고 적고 있다.[19] 즉, 1760년은 디드로가 『수녀』의 이야기 중 '부록의 서문'에 도입되어 있는 속임수, 다시 말해 크르와마르 후작에게 디드로가 실제로 편지발송을 시작했던 시기일 뿐이다. 따라서 '부록의 서문'의 부제에 있는 이 연대는 '디드로의 부주의에 의한 과실'[20]이다.

그런데 이 부분에서 우리는 이 『수녀』가 디드로의 다른 소설 『운명론자 자끄(*Jacques le fataliste*)』처럼 모든 것이 열린 소설이란 점을 강조하고 싶다. 다시 말해, 이 연도 '1760년'이란 것이 디드로가 실수한 것이 아니라 독자들을 기만하기 위해 일부러 놓은 덫은 아닌지 의심해본다는 것이다. 예를 들어, 이 소설의 수신자들에 대한 논의에서처럼,[21] 소설을 통해 작가가 속이려는 이가 크르와마르뿐만 아니라 이 후작을 넘어 디드로 자신과 또 절친한 친구 그림일 수도 있다는 것이다. 크르와마르를 속이려는 자신의 공모자들과 함께 했던 디드로는 상대인 크르와마르 또한 자신의 친구들과 공모하여 자신을 속였다고 믿었으며, 그림은 그 사실을 '부록의 서문'에서 보고한다.

---

18) 상기 번역서의 역자 「후기」.

19) Paul Vernière, « Chronologie de Diderot » in *Œuvres esthétiques*, Classique Garnier, 1988, p. XXXIV.

20) 로제 르뷘터에 의한 보고로서, 그는 자신에 의한 편집의 디드로 『전집』(*op. cit*, t. IV, p. 685)의 자신의 각주에서 모찌(R. Mauzi)의 말을 옮기고 있다. "서문-부록이 『문학통신』 속에 간행되었던 것이 1770년이다. 1760년이라는 것은 서문 속에 재생된 - 진실이거나 허구인 - 편지들의 연대라는 것이다."

21) 백찬욱, 앞의 논문.

> 마뎅이나 쉬잔느 시모넹이라 서명된 편지들은 벨리알의 이 철부지에 의해 조작된 것이고, 은자의 자비심 많은 후원자의 편지들은 진짜 그대로이고 진심으로 쓰인 것들인데, 후작과 친구들이 공모하여 자신을 속였다고 믿는 디드로씨를 설득하느라고 우리는 무진 애를 써야만 했다. (IV, 688)

친구를 속이다 보니 오히려 친구를 못 믿는 디드로, 즉 비망록 서두의 크르와마르의 '청렴결백함'을 뒤엎어버리는 '디드로씨'의 의심인데, 이에 따르면 속임수는 결국 디드로 자신에게로 화살이 돌아오게 된다. 그만큼 디드로가 이 소설 창작의 배경이 되는 편지 왕래에 엄청난 심혈을 기울였으며, 자신과 친구들이 창조한 인물인 쉬잔느에게 얼마나 큰 애정을 품었던지 알려주는 달렝빌과의 일화와 함께 유희의 짓궂고도 잔인한 절정을 보여주는 대목이다. 『수녀』를 소개하는 한 인터넷 사이트에서 이 '기만'이 '작품'으로 되는 다음과 같은 이유와 같다. "만일 후작이 함정에 빠졌다면, 디드로로서도 사정은 마찬가지다. 그는 동정심과 연민, 감동에 의해 자칭 쉬잔느 시모넹의 편지들을 규칙에 맞는 하나의 이야기로 바꾸도록 마음먹었기" 때문이다.[22]

어쨌든 '1760년'이라는 이 연도에 대해 디드로의 의도를 정확하게 파악하게 해줄 결정적인 증거를 찾지 못한 이상, 이 의심은 아쉽게도 우리의 의심으로만 남을 뿐이다. 하지만 이 연도에 대해 한 가지 가능성만을 열어보자. 디드로가 자신의 실제의 편지발송을 시작한 시기를 독자에게 알리기 위해 일부러 남긴 하나의 코드는 아닐까? 즉, 독자를 속인다기 보다는 차라리 독자에게 자신의 장난에 대한 해독 가능성을 열어둔다는 의미에서 그렇게 할 수 있다는 것이다. 또, 만일 1760년이라는 이 연대가 고의적이라면, 디드로가 이 작품 발생(génération)이 일어났을 때부터 이런 이상하지

22) http://membres.multimania.fr/jccau/ressourc/romem/diderot.htm

만 '유용한' '부록의 서문'이 있는 작품을 구상했다는 것이다. 즉, 그림이 해명하도록 만들고, 그의 해명 글을 도입하려 예상했다는 것이다.

비망록이 미완성이라는 점과 서술상의 모순, 연대의 모순, 및 편집에 의해 그림의 글이 디드로의 글로 변환되는 점 등은 지극히 많은 의심을 제공하며, 또 그러하기에 다양한 해석의 가능성을 열어두는 작품이 소설『수녀』라고 정의하며, 더 이상 논란을 가중시키지는 말자. 디드로가 이 소설을 책상 서랍에 넣어두고 몇 번이나 고쳐 썼던 것은 사실이다.

> 디드로씨는 원고의 초안을 21년 만에 우연히 발견하여 가필하기로 결심하였는데, 그 과정에서 이 편지는 수정되고 살이 붙여져 소설의 마지막 부분에 덧붙여졌다. (IV, 691)

"소설은 꾸준히 미완성의 상태로 남아 있었으며, 디드로는 신중함 때문에 소설이 간행되기를 결코 원하지 않았다. 1780년에 자신의 수사본을 변경했으며 수정했고, 결국 소설은 1796년, 그가 죽은 후에야 간행되었다."[23] 따라서 소설로서의『수녀』가 우리에게 나타난 것은, 다시 말해 소수독자를 위한『문학통신』을 통해 나타난 것은 문제의 '부록의 서문'이 없는 소설의 1770년과 이 '부록의 서문'이 존재하는 1780년인데, 문제의「앞에 쓴 작품의 서문 - 1760년도 그림씨의『문학통신』에서 발췌」부분은 실제로 1770년에『문학통신』에 게재된『수녀』의 저술에 관한 일화이고, 1780년의 마이스터(Meister)에 의한 소설의 간행에서 부기(附記)되었다. 쟝 까트리쓰는 "디드로가 1770년의 그림에 의한 원본 텍스트를 교정했으며, 자기 소설의 몸체 자체에 한 부분으로 도입했으며, 후작의 어떠한 편지들을 변형시켰으며, 달렝빌과 나누었던 자신의 대화를 추가했

23) Iibd.

으며, 마지막 단락에 아름답게 하는 것이 나은지 진실임직하게 하는 것이 나은지에 관한 문제를 제기했다"고 말하고 있다.[24]

이렇게 모든 전문가들이 일치하듯 이 '부록의 서문'은 분명히 디드로의 것이라고 언급한다. 즉, 디드로가 편집하여 비망록에 덧붙였다는 것이다. 이 관점에서 만일 연도가 문제라면, 1760년보다 오히려 연도 1770년을 중요한 시기라고 가정하는 것이 나을 것 같다. 우선적인 이유는 별 것 아니다. 앞서 언급된 콩트『부르본느의 두 친구』가 발표되는 시기이기 때문이다. 이 콩트에서는 작가가 작품의 기원을 밝히는 '도입' 부분을 마지막에 부가하여 발표하였다. 반면 1770년의 소설『수녀』에서는 그렇지 않았다. 즉, 1780년에 발표된『수녀』가 그랬다는 것이고, 특히 1770년에 소설-비망록에 대해 그림이 설명한 것을 발췌·편집하며 추가했다는 것이다. 이렇게 하여 1770년의 콩트와 1780년의 소설은 자기 발생을 다룬다는 점에서 유사성을 띄게 된다.

8. '부록의 서문'의 기능과『수녀』의 주제

그런데 콩트와 소설, 이 두 작품뿐만 아니라 이야기와 그 이야기에 대한 기원이나 이론을 한 작품에 덧붙이는 방식은 사실상 디드로에게 그리 새로운 방식이 아니다. 그는 이전에 희곡, 구체적으로 말해『도르발과의 대담』이 이어서 나온『사생아』(1757년)나『극시론』이 뒤따르는『가장』(1757년)에서도 같은 방식을 사용했는데, 마치 연극론을 위한 희곡의 연극이 되어버려 그리 큰 성공을 거두지는 못했다. 아무리 그것들이 '드라마'라는 장르를 창시한다 할지라도 극장에서는 울고 웃어야만 직성이 풀리는 대중을 휘어잡지는 못했던 것이

24) Jean Catrysse, *op. cit.*, p. 260.

다. 대중들은 재미가 있어야 하지 연극이 영웅들에 의한 역사극이든 신화극이든 상관없는 일이었다. 그러나 디드로는 부르주아, 즉 일반인의 삶 또는 일상 이야기를 쓰고 싶었다. 그것은 일종의 사실주의를 위한 실험이었고, 그는 자기 주변의 것을 진솔하게 있는 그대로 그리고 싶었다. 즉, 소설은 허구이지만 사실임직해야 한다는 것이다.

그것은 "표현이 두드러지거나 과장된 것을 지우고 극단적으로 소박하고 진솔한 것만" 남기며 독자의 "환상을 일으키는"(IV, 713) 스타일로 변화시키는 일이다. 1770년에 콩트『부르본느의 두 친구』에서 이야기와, 그 다음으로 이야기에 대한 이야기 또는 편지나 메모 같은 증명의 문서 끼우기나 이론을 덧붙이는 유희를 실험하며 그 통합적인 데서 전체 이야기(histoire)가 나오도록 했는데, 그것은 사실성을 겨냥했기 때문이다. 그는 이 실험의 유희를 이제는 소설『수녀』에 적용하는데, 그것은 1770년 이후로서 '부록의 서문'을 통하는 방식이고, 1780년에 발표했던, 비록 허구이지만 더 현실과 같은 모습의 사실적인 예술이다. 그래서 허버트 딕맨은 소설『수녀』의 이 '부록의 서문'이 비망록과 함께 해야 한다는 디드로의 '고의적'인 '통일체' 의도라고 주장하고, 이 의견을 기준으로 이은주는 "소설이 Mystification에서 비롯된 것이라는 사실을 밝히는 것이라고 내세우면서 또 하나의 Mystification을 창조"하거나, 또는 비망록 뒤에 위치함으로서 "가장된 진실의 허구성을 드러나게 하는 것이라는 목적을 주장하면서 사실은 또 하나의 다른 사실적 환상을 불러일으키는 속임수"라고 강조한다.[25]

그렇다면 '문인들에게의 질문'이란 제목 아래에 있는 상기 인용문(IV, 713)을『부르본느의 두 친구』에 대한 분석에서 비교한다면 어느 대목일까? 아마『부르본느의 두 친구』에서 '시학'이라고 언

25) 이은주,「수녀와 Mystification」, 1997년 한국프랑스학회 추계발표논문집, pp. 141-142.

급된 대목이 될 것이다. 즉, 두 대목들이 같은 기능을 한다는 것으로, 이 상기 인용문은 디드로가 소설『수녀』를 통해 결정적으로 말하고 싶은 이론적인 어떤 것이다. '아름다운' 소설, 그것은 이 소설『수녀』에서 비망록 속의 수녀 얘기다. "환상을 일으키도록" "고쳐 쓴" 것은 비망록을 포함하여 '부록의 서문'이 함께 있는 소설이며, '진실한' 소설이다. 이와 같이 편집된 소설은 사실과 허구가 섞인 이야기이며 또 '비너스'를 그리는 것이 아닌 일반 '여인'의 초상화를 그리는 사실주의 묘사의 소설이다.

여기서 우리가 앞에서『부르본느의 두 친구』가『수녀』와 구성과 발생뿐만 아니라 주제도 흡사하다고 한 이유가 직시된다.『부르본느의 두 친구』가 우정의 이야기를 소주제로 삼아 출발하였지만 진짜 주제는 디드로와 사제지간인 네종에 대한 기만의 줄거리를 통한 문학에서의 하나의 사실주의였듯이,『수녀』역시 어떤 후원이 간곡히 필요한 한 불쌍한 수녀의 이야기를 소주제로 삼아 출발하였지만 진짜 주제는 작가가 우정을 나누는 한 후작에 대한 기만의 줄거리를 통한 문학에서의 하나의 사실주의이다.

9.『부르본느의 두 친구』와『수녀』의 사실주의 유희

이와 같이 디드로가 피력하려는 것은 소설이나 콩트라는 허구에 대한 인식이고, '진실한' 소설 또는 이야기에 대한 능수능란한 전략은 편집이라는 유희에 의해 구사된다.

그는『라모의 조카』나『운명론자 자끄』에서와 같이 한 가지 이야기 속에 여러 이야기를 흩뿌리는데 능란한데, 그 의미는 당시 논란의 대상이 되는 것(예를 들어, 운명론적 철학)을 넘어간다. 소설『수녀』는 소설 자체 속에 그 창작의 원인이나 경위 등을 밝히는 부분, 즉 '부록의 서문'을 포함하므로 복잡한 양상을 유발하나

작품이 되기 위한 독서에 있어 이 '부록의 서문'이 제외될 수 없다. 그것은 '서문'도 '부록'도 아니며, 또 삽화라기보다는 하나의 중개물이다. 이 중개물은 디드로의 목표가 독자에게 진실을 알아채게 하는 데 있으므로 독자에게는 필수 불가결하고, 그가 소설에다 자신의 조작을 보여주는 것이므로 소설로 보아서는 일탈이지만, 그가 이야기하는 내용에다 이야기하는 자기 현실의 이야기를 합치며 그것들을 동시 효과로 놓는다.

이야기를 우리 현실에서처럼 제시하는 이 유희는 결국 예술을 지향하는데, 이 예술은 사실주의적 유희를 기능한다. 콩트『부르본느의 두 친구』와 소설『수녀』, 디드로의 이 두 작품은 이와 같은 구성 때문에 제대로 된 이야기가 산출되어서인지 작품으로 되는 과정은 매우 독특하다. 작품이 되는 과정이 드러나기 때문인데, 이러한 '작품 만들기'는 또 유희본능설을 소설로 보여준다. 그리고 속임수나 장난 같은 유희가 예술작품이 될 수 있다는 것도 알려준다. 작품들은 텍스트 이전에 유희로 시작하여 작품의 유희로 끝난다. 두 번째 유희에는 사실주의를 위한 유희가 보태지는데, 사실적이고자 하는 모방론은 유희에 의한 이 작품 발생을 텍스트에 옮기는 모험을 한다.

그렇다면 디드로는 유희본능설에 매우 충실한 작가일 것이다. 만일 그가 일찍이 유희론을 주창하는 칸트를 알았다면 적극적으로 그를 옹호해줄 작가이지 않을까 자문해본다. 그만큼 그는 작품을 만들 때 유희론적인 측면이 강하다. 다시 말해, 그가 유희본능설의 논리에 직접 개입하여 논한 적은 없지만, 그의 '작품 만들기'는 유희본능설에 대한 더없이 강력한 무기가 될 정도로 그것을 증명하는 하나의 모델이 된다. 즉, 그가 이론적으로 괴테나 실러처럼 유희론을 펼친다는 것이 아니라, 이론적으로는 사실주의를 외치지만, 이 이론을 위해 행위적으로 유희론을 뒷받침하게 되었다.

참고문헌

백찬욱,「디드로의『수녀』를 통한 소설과 독자의 유형」,『한국프랑스학논집』제28집, 1999, pp. 93-116.

이봉지,「후기」,『수녀』(드니 디드로) 도서출판 장원, 1993, pp. 286-297.

이사야 벌린, 강유원・나현영 역,『낭만주의의 뿌리』, 이제이북스, 2005.

이은주,「디드로 사상과 문학」, 건국대학교 출판부, 1997.

이은주,「수녀와 Mystification」, 한국프랑스학회 추계발표논문집, 1997, pp. 136-144.

Jean Catrysse, *Diderot et la mystification*, Nizet, 1970.

Henri Mitterand, “À la recherche du style - À propos de *Fiction et diction de* Gerard Genette”, *Poétique* 90, avril 1992, pp. 243-252.

Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981.

Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Macula, 1991.

Pierre Chartier, *Introduction aux grandes theories du roman*, Bordas, 1990.

René Démoris, *Le roman à la première personne*, A. Colin, 1975.

Roland Barthes, “Introduction à l'analyse structurale des récits”, *Communication* 8, 1966. pp. 7-33.

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953.

Roland Barthes, “L'effet du réel”, *Communication* 11, 1968, pp. 81-90.

Roman Jakobson, “La dominante”, 1935, in *Questions de poétique*, Seuil, 1973, pp. 145-151.

http://membres.multimania.fr/jccau/ressourc/romem/diderot.htm

http://membres.multimania.fr/jccau/ressourc/romem/didetud.htm

http://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/dixhuitieme/lareligieuse.html

Jeu de rédaction de Diderot pour un réalisme

Paek, Chan-Wook

Parmi les théories sur l'origine de la littérature ou de l'art, on trouve celle fondée sur le concept d'art-imitation: Platon et Aristote ont donné pour fonction à l'art l'imitation. Et Diderot, comme les littérateurs de son temps, etait fidèle à cette idée. Mais puisqu'il a produit des œuvres fondées sur l'idée selon laquelle on prend l'art comme jeu, nous nous demandons comment il peut être relié à cette idée d'art-jeu.

En composant le conte *Deux Amis de Bourbonne* et le roman *La Religieuse,* Diderot a trompé ceux qu'il a bien connus: il a mystifié son disciple Naigeon dans le conte et son ami Croismars dans le roman. Or, après avoir ajouté ces faits à la fin du texte, il les a révélés aux lecteurs. Le sujet des œuvres est donc changé: le récit de l'amitié dans le conte et celui du triste destin d'une religieuse malheureuse dans le roman, qui nous étaient instantanément apparus, ont disparu. Ces récits étaient une fiction créee par Diderot, tandis que le vrai sujet de l'œuvre devient un réalisme apparu dans le texte d'après ses dires sur la génération de cette fiction. Ainsi, l'œuvre mêle la fiction et les faits, et son sujet est à imiter de façon vraisemblable bien que la littérature soit fiction. S'il en est ainsi, l'idée d'art-imitation en laquelle Diderot a cru a la chance de se renforcer par l'idée d'art-jeu.

Diderot n'a pas insisté théoriquement sur cette idée d'art-jeu que présenteront Goethe ou Schiller; il a insisté sur le réalisme, c'est-à-dire sur l'idée d'art-imitation vraisemblable, et pour établir cette théorie, il a donné des modèles de l'idée d'art-jeu par l'entremise du roman de rédaction, style qu'il a voulu.

Mots-clés: mystification, art-jeu, réalisme, narrateur, rédaction, art-imitation

백찬욱
소속: 영남대학교 불어불문학과
주소: 경북 경산시 대동 241-1
전화번호: 010-2518-2171
전자우편: pcw@yu.ac.kr

이 논문은 2012년 7월 6일 투고하여
2012년 8월 16일까지 심사 완료하여
2012년 8월 23일 게재 확정함.