creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사학위논문

에밀 졸라의 『인간 짐승』에서 나타난 비이성적 인간:

고백을 중심으로

2020년 8월

서울대학교 대학원
불어불문학과 불문학전공
황 인 지

에밀 졸라의 『인간 짐승』에서 나타난 비이성적 인간:

고백을 중심으로

지도교수 정 예 영

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2020년 8월

서울대학교 대학원
불어불문학과 불문학전공
황인지

황인지의 석사 학위논문을 인준함
2020년 8월

위 원 장 _____ 신 은 영 _____ (인)

부위원장 _____ 김 영 욱 _____ (인)

위 원 _____ 정 예 영 _____ (인)

국 문 초 록

본 논문은 에밀 졸라의 『인간 짐승』(1890)에서 나타난 고백의 분석을 통해 인간의 비이성적 본질에 접근하는 것을 그 목표로 한다.

일반적으로 고백이 자유, 정화, 속죄 등 어떤 상황에 대한 '해소'나 '해결'을 목적으로 타인에게 의식적으로 죄를 털어놓는 이성적인 언술 행위를 일컫는다면, 작품에서 고백은 이와 같은 고백을 다양한 차원에서 위반한다. 고백은 반드시 언어적 형태로 나타나지도 않을뿐더러 주체와 청자 간 상호 관계의 차원, 주체의 내면적 차원, 고백의 외재적 효과 차원에서 이성을 구현하는 수단으로서의 고백, '해결책'으로서의 고백을 위반하며 인간의 비이성을 드러내는 데 기여한다.

I장에서는 텍스트에서 나타난 고백의 구체적인 담론 분석을 통해 고백의 언어 및 메커니즘을 살펴본다. 먼저, 작품 전반부에서 세브린이 무의식적으로 루보와 카미라모트에게 비밀을 발설하는 장면을 중심으로, 상호 관계의 차원에서 발생하는 위반에 주목한다. 이후에는, 작품 후반부에서 세브린이 자크를 상대로 의식적인 고백을 이행하는 장면을 중심으로, 주체의 내면적 차원에서 일어나는 일탈에 집중한다. 세브린의 고백은 상대방을 범죄에 연루시키고 자신의 일탈적 욕구를 충족시키고자 하는 욕망을 구현하기 위한 수단으로 이용된다.

II장에서는 작품의 전체적인 서사에서 고백이 수행하는 역할을 중심으로 고백의 외재적 효과를 검토하고, 고백이 서사적 차원에서 일으키는 위반을 살펴본다. 살인 사건을 촉발하는 장치로서 세브린의 고백은 일정한 사건의 인과관계를 구성하며, 이는 작품에서 대표적으로 '비이성적인' 인물인 자크의 침묵과 상호 작용한다. 여기서 우리는 살인 사건을 발생시키는 세브린의 고백과 해소되지 않는 서사적 긴장감을 형성하는 자크의 침묵 — 고백과 고백을 거부하는 힘 — 이 만들어내는 서사적 구조에 주목하며, 서사적 특성을 논하기 위해 장 르누아르의 영화 『인간 짐승』(1938)를 함께 비교한다. 르누아르의 영화는 비언어적 요소인 시선을 통해 세브린의 고백 서사를 재구성할 뿐만 아니라, 자크의 침묵을 '실

패한' 고백으로 재해석함으로써, 졸라의 작품에 대해 새로운 서사적 가능성을 열어준다.

III장에서는 I장과 II장에서 살펴본 고백의 양상을 바탕으로, 고백이 지니는 궁극적인 의미를 도출한다. 『인간 짐승』에서 상황의 해결을 의미하지 않는 고백은 동시대에 성행하기 시작한 범죄 문학 장르에서 나타난 서사적 문법과 대비된다. 또한 작품에서 죄의식과 분리되어 나타나는 고백은 문명화된 인간 혹은 이성적 인간이 허상일 뿐임을 드러내며, 죽음 본능을 매개하는 언어로서 언어의 한계를 드러내는 데 기여한다.

『인간 짐승』에서 고백은 '말하는, 이성적인 인간'과 '본능에 지배되는, 육체적인 인간'의 경계를 해체한다. 본래 고백이 로고스, 즉 언어를 매개로 한 이성을 구현하는 것으로 간주된다면, 작품에서 고백은 오히려 인간의 비언어적, 비이성적 본질을 표면화한다. 고백은 작품에서 중요한 또 다른 주제인 '결함(fêlure)'과 연결되어, 단순한 논리나 이성적으로 이해할 수 없는 것이 되며, 결함의 영향 아래 움직이는 인간의 삶을 구현하는 하나의 방식으로 나타난다.

주요어: 19세기, 고백, 비이성, 욕망, 일탈, 결함(fêlure), 서사
학번: 2017-29419

목 차

서 론 ····· 1

I. 고백의 언어 ····· 7

1. 무의식적 고백 ····· 7

1-1. 숨은 고백의 욕구 ····· 7

1-2. 논리의 실패 ····· 14

2. 의식적 고백 ····· 20

2-1. 암묵적 청탁 ····· 20

2-2. 욕망의 언어 ····· 25

II. 고백의 서사 ····· 29

1. 세브린의 고백 ····· 31

1-1. 진실폭로의 효과 ····· 31

1-2. 시선의 효과 ····· 39

2. 자크의 부재한 고백 ····· 46

2-1. 침묵의 효과 ····· 46

2-2. 실패한 고백 ····· 54

III. 고백의 의미 ····· 62

1. 변용된 범죄 서사 ····· 62

2. 죄의식의 부재 ····· 72

3. 죽음의 본능 ····· 80

결　　론 ····· 91

참고문헌 ····· 94

Résumé ····· 99

서 론

에밀 졸라의 『인간 짐승 *La Bête humaine*』(1890)은 스무 편의 작품으로 구성된 『루공마카르 *Les Rougon-Macquart*』(1871-1893) 총서의 열일곱 번째 작품이다. 작가로서의 자신의 역할을 생리학자에 비유한 졸라는 『루공마카르』 총서에서 체계적이고 정밀한 '과학적인' 방식으로 자연을 묘사하고자 했다.[1] 총서에 달린 부제 '프랑스의 제2제정 시대를 살아가는 한 가문의 자연적·사회적 역사'가 제시하듯이, 졸라의 자연주의를 대표하는 『루공마카르』 총서는 루공마카르가(家)의 다양한 인물들이 각자에게 주어진 특정한 유전적·사회적 조건에서 자신의 기질을 어떻게 발현시키고 삶을 살아가는지를 보여준다.[2]

이러한 프로젝트의 일환으로 집필된 『인간 짐승』은 마카르가(家)의 자손 자크 랑티에를 그 주인공 중 한 명으로 설정하고 있다. 자크는 『목로주점 *L'Assommoir*』에서 등장하는 제르베즈의 아들로, 마카르가(家)의 광기어린 유전자를 물려받아 살인자가 되는 인물이다. 하지만 그가 마카르 가문이라고 해서 『인간 짐승』이 자크의 이야기만이라고 볼 수는 없는데, 자크의 연인이 되는 세브린은 그와 함께 이야기의 핵심에 놓여 있으며, 자크의 유전적 기질은 그녀와의 교류에서 자극되고 일깨워지기 때문이다. 들뢰즈가 지적하듯, 졸라의 작품에서 중요한 테마로 나타나는 유전적 '결함(fêlure)'은 세브린처럼 루공마카르 가문이 아닌 인물들에게도 부여되며, 그녀의 본능과 기질에 내재된 '결함'은 자크와 같은 루공마카르가 인물의 '결함'과의 상호 작용 속에서 함께 발현된다.[3]

---

1) Émile Zola, "Différences entre Balzac et moi", BNF, Manuscrits, NAF 10345, f. 14 - 15, 1869: "Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste."

2) *Ibid.*: "Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la 'race modifiée' par les milieux."

3) Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris: Éditions de Minuit, 1969, p. 375: "C'est que les personnages qui ne sont pas de la famille Rougon, ainsi Séverine, interviennent à la fois comme objets auquels se fixe l'instinct d'un Rougon, mais aussi comme êtres pourvus eux-mêmes d'instincts et

『인간 짐승』은 범죄에 관한 소설이다. 작품은 시작부터 끝까지 수많은 인물들의 죽음으로 수놓아져 있으며, 이와 같은 살인의 주제는 기계(철도)에 대한 주제와 결합되어 나타난다. 이철의에 따르면, 『인간 짐승』에서 "'범죄-인간의 야만성'과 '철도-문명의 이기'라는 두 주제의 결합은 [⋯] 현대 문명과 인간 야만성의 대립이라는 오랜 관심사가 이끈 필연적인 결과"로 볼 수 있다.[4] 살인이 제시하는 인간의 동물성과 철도가 대표하는 기계성은 인물들뿐만 아니라 작품에서 상징적인 기관차 등을 통해 밀접히 연관되어 나타난다.

졸라가 그리는 인간, 동물, 기계의 경계가 다방면으로 교차됨에 따라, 기존의 여러 연구들은 복잡하게 얽혀 있는 인간, 동물, 기계의 밀접한 연관성에 주목해왔다. 예컨대, 제프 울렌(Geoff Woollen)은 인간과 기계 안에 공통적으로 내재된 동물성(sauvage)과 결함(maladie)에 대해 논하며,[5] 마이클 파사리엘로(Michael Passariello)는 야수적 인간과 기계적 동물의 이미지를 분석한다.[6] 또한 조성애는 작품에서 상징적인 기관차가 "가장 오래된 동물적 충동을 동시에 표현"하는 것이며, 작품 마지막에서 군인들을 싣고 미친듯이 달리는 기차가 향해 가는 전쟁은 결국 "기술과 인간의 동물성이 만난 것"이라고 해석한다.[7] 기관차의 상징에 대해서, 앙투아네트 아비쉬-자크메티(Antoinette Habich-Jagmetti)는 물리적인 인간의 '현실'에 엄격히 집중하고자 한 자연주의자 졸라가 결국은 기관차를 통해 '현실' 밖으로 넘어서는, 즉 비물질적이고 비이성적인, 미지의 세계로 진입하다고 지적한 바 있다.[8]

---

de tempérament, et enfin comme complices ou ennemis témoignant pour leur compte d'une fêlure secrète qui vient rejoindre l'autre."

4) 이철의, "'문명 밑에 웅크린 인간 짐승', 인간과 문명에 대한 근원적 질문", in 『인간 짐승』, 문학동네, 2014, p. 581.

5) Geoff Woollen, "Zola, la machine en tous ses effets", *Romantisme*, 13(41), 1983, p. 117: "il y a métissage de tout ce qu'il y a de pire, c'est-à-dire de sauvage, dans l'homme et dans la machine; [⋯]."

6) Michael Passariello, *The Beastly human and the Mechanical Beast: Architectonic Symbolism in Zola,* Mémoire de master, Florida Atlantic University(USA), 1985, ProQuest Dissertations and Theses Global.

7) 조성애, 『자연주의 미학과 시학』, 동문선, 2004, p. 129.

8) Antoinette Habich-Jagmetti, "Zola et *La Bête humaine*", *Les Cahiers*

이처럼 인간을 동물과 기계의 맥락에서 본 연구들이 있다면, 동물과 기계와는 별개로 '인간의 고유한 영역'에 집중한 연구들도 있다. 시선, 공간, 범죄, 군중 등의 주제를 중심으로 살펴본 『인간 짐승』에 대한 다양한 연구들은 '인간 고유의 조건'을 논한다. 예컨대, 뮈리엘 루아프르(Muriel Louâpre)는 '감금'과 '탈주'를 동시에 상징하는 공간인 철도를 중심으로 벌어지는 자크의 '방랑(errance)'을 통해 졸라가 인간의 조건과 한계를 시험한다고 주장하며,[9] 범죄학의 관점을 택한 콜레트 베케르(Colette Becker)는 '광기'를 통해 본 인간의 본질에 주목한다.[10] 또한, 프랑수아즈 가이야르(Françoise Gaillard)는 개인인 '나'가 군중인 '우리'가 되고자 하는 욕망에서 나타난 인간의 관계적 소통 방식을 제시한다.[11]

본 논문은 동물과 기계의 교집합 바깥에 위치한 '인간'의 다양한 측면에 초점을 맞춘 위와 같은 연구들의 연장선에 위치하고 있다. 궁극적으로 동물이나 기계의 이미지 또한 인간의 다양한 측면을 보여주는 데 기여하는 것처럼, '인간'이 어떤 것인지에 대한 질문은 졸라의 작품에서 빠질 수 없는, 중요한 문제이다. 우리는 졸라가 말하고자 하는 인간의 특성에 접근하기 위해, 인간의 고유한 행위 중 하나인 '고백'에 주목하고자 한다.

졸라는 『인간 짐승』에서 고백으로 이야기를 풀어낸다. 언어적, 비언어적 소통의 복합물인 고백은 의식적으로 또는 무의식적으로 말, 표정, 제스처 등을 통해 밖으로 흘러나오며, 인물들은 고백을 통한 심리적 피드백을 주고받음으로써 관계를 형성한다. 피터 브룩스(Peter Brooks)에 따르면, 고백은 "인간 언어와 행동의 가장 복잡하고 이해하기 힘든 형태 중 하나"로서,[12] 인간에게 고유한 언어와 심리를 담아내는 매개체로 간

---

naturalistes, 4, 1955, p. 197.

9) Muriel Louâpre, "Lignes de fuite. *La Bête humaine* évadée du naturalisme", *Romantisme*, 126, 2004, pp. 65-79.

10) Colette Becker, "Zola et Lombroso. À propos de *La Bête humaine*", *Les Cahiers naturalistes*, 80, 2006, pp. 37-49.

11) Françoise Gaillard, "L'homme-foule", *Romantisme*, 98, 1997, pp. 111-120. ; '군중'에 대한 또 다른 연구로는 다음을 참고할 수 있다(Alain Pagès, "La danse de la foule", *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 17, 1998, pp. 69-76).

12) Peter Brooks, *Troubling Confessions : Speaking Guilt in Law &*

주될 수 있다. 작품에서 다양한 형태로 나타나는 고백은 인물들이 서로를 읽어내는 메커니즘이며, 인물들로 하여금 어떤 행위를 하게 만들고 사건을 촉발시키는 기능을 한다.

고백은 아우구스티누스부터 시작해 푸코에 이르기까지 광범위한 관심을 받아온 주제이다.[13] 특히, 인간을 '고백하는 동물(bête d'aveu)'이라 명명한 푸코는,[14] 고백을 권력 관계에 기반을 둔 하나의 담화 의식으로 보았다.

> […] 고백은 말하는 주체가 언표(言表)의 주어와 일치하는 담론의 관례이다. 또한 권력관계 안에서 전개되는 관례이기도 하다. 왜냐하면 대화자일 뿐만 아니라, 고백을 요구하고 강요하며 평가할 뿐더러 개입하여 판단, 처벌, 용서, 위로, 화해를 실행하는 심급(審級)인 상대방이 적어도 잠재적으로 현전하지 않으면 고백이 이루어지지 않기 때문이다.
>
> […] l'aveu est un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé; c'est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier;[15]

푸코가 고백을 중심으로 발생하는 두 대화자의 사회적 관계 – 권력 관계 – 에 주목한 것처럼, 여러 연구자들은 고백이 하나의 상호 관계라는

Literature, Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 10: "it [law] speaks an authoritative language about the conditions and nature of the confessional act, though it is dealing in what I think is one of the most complex and obscure forms of human speech and behavior."

13) '고백하는 동물'의 역사적, 학문적 계보에 대해서는 클로에 테일러의 자세한 정리를 참고할 수 있다(Chloë Taylor, *The Culture of Confession from Augustine to Foucault: A Genealogy of the 'Confessing Animal'*, New York: Routledge, 2009).

14) Michel Foucault, *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1976, p. 80.

15) *Ibid.*, pp. 82-83. 번역은 이규현 역, 『성의 역사 1: 지식의 의지』 (나남, 2004)를 따른다.

점에 주목한다. 예컨대, 클로에 테일러(Chloë Taylor)는 고백 언어의 동화적 성질을 강조하며, “고백은 양 당사자가 상대방으로부터 공명(echo)을 이끌어내려는 대화인 경우가 많고, 필요시에는 그들 사이에 느껴지는 차이를 공명과 반영(echo and mirror)으로 바꿀 수 있다”고 주장한다.[16]

한편, 고백은 그 효과에 있어서는 자유, 정화, 속죄 등 고백자가 처한 상황에 대한 어떤 ‘해소’ 혹은 ‘해결’을 가져오는 행위로 간주되는 경향이 있다. 푸코는 고백이 “고백하는 사람의 무죄를 증명하고 고백하는 사람의 죄를 없애며 고백하는 사람을 정화할 뿐만 아니라 고백하는 사람의 과오를 덜어주고 고백하는 사람을 해방시키며 고백하는 사람에게 구원을 약속한다”고 말한다.[17] 브룩스(Brooks) 또한 16세기 로마 가톨릭 교회의 관점 — 고백이 인간의 영적 구원을 가져온다는 관점 — 이 현대 사회에 흡수됨에 따라,[18] 고백이 징벌이나 면죄 등 개인의 과오에 대한 어떤 해결을 가져오는 것, 개인이 사회에 정상적으로 재통합될 수 있도록 하는 수단이 되었다고 지적한다.[19]

그런데 『인간 짐승』에서 나타난 졸라의 고백은 이처럼 ‘해결책’으로서의 고백, 이성을 구현하는 수단으로서의 고백을 다양한 차원에서 위반한다. 푸코나 브룩스가 논한 고백처럼, 일반적으로 고백이 회개, 뉘우침, 치유 등의 목적을 위해 타인에게 의식적으로 죄를 털어놓는 이성적인 언

---

16) Taylor, *op. cit.*, p. 174: “Confession is often a dialogue in which both parties try to extract an echo from the other, and may "translate" difference into echo and mirror if the need should arise.”

17) Foucault, *op. cit.*, p. 83: “un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l'articule, des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut.”

18) Brooks, *op. cit.* p. 18: “After imposing the requirement of annual confession in 1215, the Roman Catholic Church [⋯] affirmed at the Council of Trent (1551) that confession is of divine origin and necessary for one's spiritual salvation. And modern cultures have, in their literature and their therapies, adopted some version of this view.”

19) *Ibid.*, pp. 22-23. 단, 브룩스는 고백을 하는 행위가 단순히 죄책감을 해소시키기만 하는 것이 아니라, 역설적으로 죄책감을 더 낳으며, 이러한 죄책감의 해소와 축적은 끊임없이 반복•순환될 수 있다는 점을 지적한다.

술 행위를 일컫는다면, 『인간 짐승』에서 고백은 반드시 언어적 형태를 취하지 않을 뿐만 아니라, 주체와 청자 간의 상호 관계적 차원, 주체의 내면적 차원, 고백의 외재적 효과 차원 등에서 이와 같은 고백과 거리를 둔다. 본 논문은 작품에서 반복되는 모티프인 고백이 어떻게 이를 위반하고 이성에 반하는 양상을 띠는지 살펴봄으로써, 인간의 비이성적 본질에 대한 성찰을 이끌어내고자 한다. 먼저 I장에서는 고백의 메커니즘을 분석함으로써, 고백을 중심으로 한 의사소통의 성격을 살펴볼 것이다. II장에서는 고백이 유발하는 행위/사건의 인과관계를 중심으로 한 고백의 서사적 효과를 검토한다. 인물들의 고백은 고백을 듣는 인물로 하여금 특정한 행동을 유발시킴으로써, 서로의 관계에 영향을 주는데, 이는 언어가 매우 동적인 행위/사건을 일으키는 촉발제가 됨을 보여준다. 우리는 고백의 서사적 효과에서 언어와 행위의 밀접한 관계를 관찰할 수 있을 뿐만 아니라, 고백 및 침묵을 중심으로 이루어지는 서사가 인간의 비이성적, 비언어적 성격을 어떻게 드러내는지 살펴볼 수 있을 것이다. 여기서는 소설에서 나타난 고백의 서사를 부각시키기 위해, 장 르누아르의 영화 『인간 짐승 *La Bête humaine*』(1938)을 비교 대상으로 이용하겠다. 마지막으로, III장에서는 I장과 II장에서 본 고백을 토대로, 작품에서 나타난 고백의 의미와 중요성에 대한 결론을 도출할 것이다.

본 론

I. 고백의 언어

『인간 짐승』에서 고백은 사건을 연속적으로 만들어내는 중요한 서사적 장치로 등장한다. 그런데 서사적 장치로서의 고백은 인물들의 '해독' 없이는 존재할 수 없다. 고백을 듣는 인물이 고백에 담긴 내용을 읽어낼 줄 알아야만, '고백'은 '행위/사건'으로 연결될 수 있기 때문이다. 청자가 고백이 함축하는 내용을 제대로 이해했을 때야 비로소 고백은 '폭로(révélé)'되며, 청자는 새로 얻게 된 폭로 내용에 따라 어떤 특정한 행위를 취할 수 있다. 그러므로 우리는 먼저 서사의 진행과 직결되는 고백의 언어 — 발화자가 무엇을 의도하고 말하는지, 혹은 의도하지 않고 말하는지, 청자가 무엇을 받아들이는지에 대한 문제 — 를 정밀하게 살펴볼 필요가 있다.

자크와 함께 작품의 중심인물인 세브린은 고백을 통해 주요 서사를 이끌어 나가는 인물로, 그녀의 고백에서 말과 육체는 서로 밀접히 맞물려 의미를 만들어낸다. 세브린의 고백은 다양한 차원에서 이성적 고백을 위반하며, 엄격한 논리와 이성을 따르지 않는 인간의 언어 소통의 특성을 드러내는 데 기여한다.

1. 무의식적 고백[20]

1-1. 숨은 고백의 욕구

작품의 첫 살인 사건은 남편 루보를 상대로 한 세브린의 고백을 계기

20) 본 논문에서 무의식은 정신분석적 함의를 띤 용어로 사용되고 있지 않음을 밝혀둔다.

로 발생한다. 세브린은 자신의 대부인 그랑모랭 법원장에 관한 비밀 – 아버지가 세상을 떠난 이후, 자신의 보호자를 자처한 법원장과 성관계를 가져왔다는 사실 – 을 남편에게 숨겨왔다. 그랑모랭은 딸처럼 키운 세브린을 루보와 결혼시키면서 자신의 위치를 이용해 루보에게 여러 특혜를 베풀어온 인물이다. 루보는 법원장의 헌신적인 후원이 그와 자기 아내의 성적 관계에 기반을 뒀다는 사실을 모르고 있다가, 세브린의 의도치 않은 고백을 계기로 이를 깨닫게 된다.

세브린은 그랑모랭에 대한 진실을 밝히고 싶어 하지 않지만, 그녀의 비밀은 자신도 "모르는 사이에" 새어나온다. 세브린이 무심코 내뱉는 진실의 한 조각은 비밀의 극히 일부분임에도 불구하고, 돌이킬 수 없이 치명적이다. 세브린은 자신이 끼고 있던, 뱀이 새겨진 반지를 만지작거리다가, 그 반지를 그랑모랭 법원장에게 받았다는 사실을 무심코 루보에게 말해버린다.

> "내 귀여운 작은 뱀," 세브린은 그가 반지를 바라보고 있다는 데 생각이 미치자 뭐라도 말을 해야 할 것만 같아 꿈결에 잠긴 듯 무심한 목소리로 말했다. "크루아드모프라에서였죠, 그가 내 열여섯 살 생일 선물로 이 반지를 준 게."
> « Mon petit serpent, dit Séverine d'une voix involontaire de rêve, croyant qu'il regardait la bague et éprouvant l'impérieux besoin de parler. C'est à la Croix-de-Maufras, qu'il m'en a fait cadeau, pour mes seize ans. »[21]

세브린이 루보에게 전달하는 표면적인 의미는 '내가 열여섯 살 때 그랑모랭에게 반지를 선물 받았다'는 사실 그 이상 그 이하도 아니지만, 루보는 세브린의 말 뒤에 숨어있는 더 중요한 의미 — 그녀가 열여섯 살 때부터 그랑모랭과 연인 관계였다는 사실 — 를 읽어낸다. 루보는 세브린

---

21) Émile Zola, *Les Rougon-Macquart IV, La Bête humaine*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris: Gallimard, 1966, p. 1012. 이하 같은 작가의 인용문은 (작품명, 페이지 수)로 표기한다. 번역은 이철의 역, 『인간 짐승』 (문학동네, 2014) 을 참고하되, 필요에 따라 수정한다.

의 발언이 과거에 그녀가 했던 말과 일치하지 않음을 인식하고, 그녀가 거짓말을 했다는 사실로부터 진실을 추측해 낸다. 순간적으로 세브린은 어머니가 준 반지라고 루보에게 여러 번 말했던 사실을 잊어버린 것이다.

한번 내뱉어진 말은 이미 엎지른 물이나 다름없다. 고백의 물꼬가 트이자, 진실은 필연적으로 그 끝을 향해 흘러간다. 고백을 돌이킬 수 없게 만드는 것은 세브린 자신도 "모르는 사이에" 고집하는 거짓말이다. 그녀는 작은 비밀(그랑모랭이 반지를 주었다는 것)뒤에 숨겨진 큰 비밀(그랑모랭의 정부라는 것)을 지키기 위해, 방금 전 발설한 작은 비밀이 진실임을 주장해야 하는데, 그러기 위해서는 자신의 과거 발언을 부정하는 거짓말을 해야 한다.

> 그녀는 더 이상 자신을 통제하지 못하고 자신도 모르는 사이에 고집을 피우고 말았다. "여보, 내가 언제요. 난 당신에게 우리 엄마가 나한테 이 반지를 물려주었다고 말한 적 없어요." […] "나는 엄마 얘기를 한 적이 없어요, 여보. 당신이 착각한 거예요." 이렇게 고집을 피우는 것은 멍청한 짓이었다. 그녀는 끝장이라는 것을, 그가 자기 속내를 속속들이 읽고 있다는 것을 알아차렸다. 할 수 있다면 되돌리고 싶었다. 자기 말을 주워 담고 싶었다. 그러나 때를 놓쳤다. 그녀는 자신의 표정이 이미 허물어져버렸다는 것을, **자신의 의지와는 별개로 고백이 몸 전체에서 빠져 나오는 것을 직감했다**.
> Mais elle s'entêta, ne se possédant plus, inconsciente. « Jamais, mon chéri, je ne t'ai dit que ma mère m'avait laissé cette bague. » […] – « Je n'ai pas parlé de ma mère, mon chéri, tu te trompes. » C'était imbécile, cette obstination. Elle voyait qu'elle se perdait, qu'il lisait clairement sous sa peau, et elle aurait voulu revenir, ravaler ses paroles; mais il n'était plus temps, elle sentait ses traits se décomposer, **l'aveu sortir malgré elle de toute sa personne.** (BH, 1012; 굵은 글씨 필자 강조)

세브린의 말과 육체는 모두 그녀의 제어 밖에 있다. 말실수를 했다고 본능적으로 인식한 이후에도, 세브린은 "더 이상 자신을 통제하지 못하고"

거짓말을 계속한다. 루보는 그녀가 거짓말을 하고 있다는 사실을 깨닫자마자, 그녀가 숨기고 있는 진실을 본능적으로 짐작한다: "갑자기 루보가 그 역시 창백해진 채 그녀의 얼굴을 뚫어져라 쳐다보았다."[22] 전지적 화자는 세브린이 곧바로 적절한 행동을 취했더라면, 어리둥절한 척하면서 웃어 넘겼더라면 말실수를 만회할 수 있었을 것이라고 말하는데,[23] 세브린이 거짓말을 하면 할수록 루보의 의심은 더 확고해지기 때문이다. 한 순간의 말실수와 그 이후 지속된 거짓말로 서서히 시작된 진실의 폭로는 그녀의 육체가 내보내는 신호들에 의해 더욱 확실해진다: "뺨에 돋은 소름이 이미 얼굴 전체를 뒤덮은 상태였고 신경질적인 경련이 입술을 일그러뜨렸다."[24] 루보가 그녀의 말에 숨겨진 의미를 파악하고, 그녀의 '피부 밑을 읽어냄(lisait clairement sous sa peau)'에 따라, 세브린의 말실수는 '고백(aveu)'이 되어 버린다. 고백은, 그녀의 의지와는 관계없이, 말 그대로 그녀 안에서 '빠져 나온다'고 묘사된다: "l'aveu sortir malgré elle de toute sa personne." 이처럼 세브린의 의도와 관계없이 그녀가 숨겨온 비밀이 루보에 의해 파악되는 상황이 '고백'이라 일컬어짐에 따라, 의식적인 행위로서의 고백의 의미는 흐트러진다. 일반적인 정의로 고백이 상대방이 모르고 있던 자신의 비밀을 '의식적으로' 밝히는 행위라면, 졸라는 세브린이 무의식적으로 비밀을 발설하는 상황을 '고백(aveu)'이라 명명함으로써 고백의 언어적 의미를 확장시킨다.

『에밀 졸라와 육체의 고백 *Émile Zola et les aveux du corps*』(2014)에서 소피 메나르(Sophie Ménard)는 졸라의 작품 세계에서 '육체'가 숨겨진 진실을 낱낱이 파헤치고자 하는 졸라의 자연주의적 원칙을 구현한다고 분석한다. 메나르에 따르면, 육체는 인물이 의도하거나 의식하는 말과는 독립된 의미를 전달하는 체계로서, 언어적 자율성을 지닌다.

---

22) BH, 1012: "Du coup, Roubaud la dévisagea, pâlissant lui aussi."

23) BH, 1012: "Encore à cette seconde, elle pouvait rattraper la phrase, lâchée dans un oubli de tout. Il lui aurait suffi de rire, de jouer l'étourdie."

24) BH, 1012: "Le froid de ses joues avait envahi sa face entière, un tic nerveux tirait ses lèvres."

육체의 자율적인 움직임은 주체의 표현할 수 없는, 미지의, 말할 수 없는 것을 나타내며, 특히 육체에 흔적을 남기는 유전의 전능함을 드러낸다. 또한 육체의 움직임은 인간의 체제를 지배하는 생리적, 심리적 법칙의 깊이를 보여준다. 따라서 육체는 언어적 자율성을 가진다.

L'activité spontanée du physique signale en quelque sorte l'inexprimable, l'inconnu, l'indicible du sujet : elle dit surtout la toute-puissance du sang qui marque les chairs. Elle montre aussi les profondeurs des lois physiologiques et psychologiques gouvernant l'économie de l'homme. Ainsi, le corps possède une autonomie langagière.[25]

얼굴의 소름, 경련, 표정 등 세브린이 통제하지 못하는 육체의 미묘한 움직임들이 세브린의 표면적인 말 – 진실을 부정하는 말 – 로부터 독립적인 의사소통을 한다는 점에서, 언뜻 보기에 세브린의 육체는 해당 장면에서 자율적인 언어로 작용하는 것처럼 보인다. 하지만 반지에 대한 말실수를 저지르고, 거짓말을 계속할수록 상황을 악화시킨다는 것을 알면서도 말(parole)로 진실을 부정할 때, 세브린의 말은 육체와 마찬가지로 그녀의 통제 밖에서, 진실의 폭로를 향해 움직이고 있음을 확인할 수 있다. 여기서 세브린은 말의 표면적 의미를 의식적으로 통제할 수는 있을지라도, 거짓말을 고집하는 언어적 행위 자체는 통제하지 못하기 때문이다.

세브린이 예측치 못한 것은 루보가 그녀의 의지와는 별개로 그녀의 진실을 해독할 수 있다는 사실이다. 루보는 세브린이 말을 하기 전까지의 상황, 그녀가 보였던 행동과 낌새, 말을 내뱉은 후 그녀가 보인 반응 등을 종합적으로 흡수하고 직관적인 해석을 내리며, 이는 잠깐이면 충분하다: […] "그 사소하고 보잘것없으며 대수롭지 않은 사실이 방금 전 몇 마디 말을 주고받다가 진상을 불러낸 것이다. 그것도 단 일 분으로 족했다."[26] 루보는 여러 상황적 정보를 취합하여 세브린과 그랑모랭의 관계

25) Sophie Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps,* Paris: Classiques Garnier, 2014, p. 181.

26) BH, 1013: "Un fait, petit, misérable, insignifiant, […], venait d'amener l'évidence, en quelques paroles échangées. Et il avait suffi d'une minute."

에 대해 결론을 내리는데, 원래부터 알고 있던 그랑모랭의 여성 편력 이야기, 그랑모랭의 딸일 수 있다는 가능성을 농담 삼아 제기했을 때 세브린이 보인 강한 부정과 혐오감, 특별한 이유 없이 세브린이 최근 그랑모랭의 초대를 거부했다는 사실, 그랑모랭에 대한 이야기가 나올 때마다 세브린이 잠기던 몽상, 자신과의 성관계를 거부한 세브린의 태도 등의 모든 상황적 정보들이 루보의 머릿속에서 종합적으로 취합되어 일종의 연상 작용을 만들어 낸 것으로 볼 수 있다.[27] 루보는 세브린의 발언을 하나의 독립적인 문장으로서, 정확한 논리에 따라 분석하기보다는, 그 말을 한 그녀의 의도, 상황, 대화의 맥락 등 여러 요소들을 모두 종합하여 직관적인 판단을 내린다. 세브린의 의도치 않은 고백은 루보의 적극적인 해독에 의해 실현된다고 할 수 있다.

작품에서 세브린의 고백은 루보와 세브린의 부부 관계 해체의 결정적인 계기로 작용한다. 그런데 이는 어쩌면 그녀가 생각하는 것처럼 그렇게 '의도치 않은' 것이 아니라, 그녀의 무의식이 표면적으로 발현된 결과로 읽힐 수 있는데, 그 이유는 남편 루보와의 관계를 지키고자 하는 욕망 또는 동기가 애초에 세브린에게 부재하기 때문이다. 세브린은 루보와의 관계에서 어떤 미래도 보지 못한다. 세브린이 루보와의 관계를 지속한 것은 단지 현상(status quo)을 유지하기 위한 것이었다. 전지적 서술자가 명시하는 것처럼, 세브린은 루보를 사랑하지 않으며, 루보와의 결혼은 단지 그랑모랭에게서 벗어나기 위한 하나의 방편에 지나지 않았다. 따라서, 루보가 결국 또 다른 그랑모랭 밖에 되지 않는다는 것을 깨달았을 때, 세브린이 그랑모랭에게서 달아났던 것처럼 루보와의 관계 또한 정리하고 싶은 욕망을 키우는 것은 자연스러운 일일 것이다.

고백 장면 직전, 밥을 먹고 나른해진 루보가 성관계를 요구하자, 세브린은 자기도 모르게 관계를 격렬히 거부하는데, 이는 루보와의 관계에 변화를 주고 싶은, 현상을 깨고 싶은 세브린의 욕구가 마침내 분출되기

---

27) 세브린의 고백 장면 직전까지 작가는 이러한 모든 상황적 정보들을 단계적으로 축적시킴으로써, 그녀의 '무의식적' 고백을 개연성있는 사건으로 만든다. 이러한 서사적 준비 과정은 루보뿐만 아니라 독자들도 세브린의 말에 담긴 의미를 직관적으로 파악할 수 있도록 만든다.

시작했음을 암시한다. 세브린은 “그녀 자신도 왜 그러는지 그 까닭을 분명히 알 수 없이”[28] 그에게 저항한다. 평소에는 자신이 별로 원하지 않을 때도 순순히 응하던 그녀가 안간힘을 다해 거부하는 건, 루보에 대한 그녀의 감정이 마침내 표면화되기 시작했기 때문일 것이다.

> 스스로 어떻게 해야 할지 갈피가 잡히지 않는 갈등에 휘말려 말할 수 없이 괴로워하던 그녀가 마치 그동안 완전히 무시당하고 있었다는 것을 깨닫기라도 한 것처럼 별안간 정말로 고통스러워하며 고함을 내질렀고, 뜻밖의 반응에 깜짝 놀란 그는 잠자코 입을 다물었다.
> […] dans une angoisse inexplicable, dans un débat où elle ne paraissait pas juger les choses nettement, comme si elle se fût ignorée elle aussi, elle eut un cri de douleur vraie, qui le fit se tenir tranquille. (BH, 1011)

원치 않는 성관계를 강요했던 그랑모랭과 똑같이 행동하는 루보는 과거의 반복으로부터 벗어나고자 하는 세브린의 욕망을 촉발했을 것이고, 그로부터 벗어나기 위한 수단으로 세브린은 고백을 떠올렸을 수 있다. 미래가 없다고 느껴지는 관계를 버리고 새로운 길을 찾고자 하는 의지 — 결코 진정한 의미에서 앞으로 나아가지는 못하지만 — 는 작품에서 세브린이 반복적으로 보여주는 행동 양상이다. 세브린은 이후 그녀의 정부가 되는 자크 랑티에와의 관계에서도 미래가 없다고 느껴질 때, “오로지 다시 시작하기 위해” 그와의 관계로부터 탈출할 방안을 물색한다.[29] 루보와의 관계도 같은 맥락에서 볼 수 있는데, 루보의 강압적인 육체관계 요구는 그 순간 세브린으로 하여금 루보를 그랑모랭과 동일한 인물로 느끼

---

28) BH, 1011: “Et pourtant elle se refusait, elle résistait, […], dans une révolte effrayée, dont elle n’aurait pu dire la cause.”

29) 이후 그녀의 정부가 되는 자크 랑티에는 루보가 그에게 경고했던 것처럼, 세브린이 “쾌락을 바라서가 아니라 오로지 다른 식으로 다시 시작하기 위해” 자신을 떠나 다른 남자와 잠자리를 할 것이라고 말하고, 세브린은 이에 수긍한다: “J’ai fini par me rappeler ce que disait ton mari, que tu coucherais un beau soir avec ce garçon, sans plaisir, uniquement pour recommencer autre chose. […] Elle avait cessé de se débattre, elle répéta à deux reprises, lentement: « Recommencer, recommencer... » Puis, dans un élan d’irrésistible franchise: « Eh bien! écoute, c’est vrai... […]»”(BH, 1283).

게 했을 것이며, 세브린이 원래 지니고 있던 비밀에 대한 죄책감에 더불어, 남편에 대한 혐오감과 반항심을 불러일으켰을 것이다. 결국 이러한 감정들이 복합적으로 세브린의 마음 한편에 자리하고 있던, 고백에 대한 그녀의 욕구를 발현시키는데 기여한 것으로 보인다.[30] 그랑모랭에 대한 고백이 남편과의 관계에 치명적인 역할을 할 것을 직감하고, 세브린은 자신의 위험한 비밀을 내뱉어버림으로써 남편과의 관계를 끝내길 원했을 수 있는 것이다. 여기서 세브린의 무의식적 고백은 그녀 자신도 자각하지 못했던, 숨겨진 욕구를 구현하는 언어로 나타나면서, 일반적으로 고백에서 관찰되는 고백자의 '의식적인' 언어와 거리를 둔다.

1-2. 논리의 실패

루보와의 고백 이후, 세브린은 작품에서 한 번 더 무의식적으로 자신의 비밀을 드러냄으로써 의도치 않게 죄를 고백한 것과 같은 결과를 자초하는데, 이는 법무부 사무처장 카미라모트를 상대로 일어난다. 세브린은 루보의 지시를 받아 그랑모랭에게 6시 30분 르아브르행 기차를 타라는 편지를 보내고, 기차를 탄 법원장을 루보와 함께 살인한다. 그리고 자신이 보냈던 편지가 범죄에 대한 결정적인 증거가 될 수 있기에, 세브린은 그랑모랭의 서류를 담당하는 카미라모트가 이를 발견했는지 확인해보

30) 졸라의 소설을 각색한 장 르누아르(Jean Renoir)의 영화 『인간 짐승 *La Bête humaine*』(1938)은 세브린의 내면적 감정을 보다 직접적인 방식으로 보여준다. 루보가 세브린과 성관계를 시도하는 장면에서, 소설 속의 세브린은 자신이 거부하는 이유에 대해 솔직하게 말하지 못한다: « Non, non, je t'en supplie, laisse-moi!... Je ne sais pas, ça m'étrangle, rien que l'idée, en ce moment... […] » (BH,1011). 반면, 영화 속의 세브린은 루보를 뿌리치며, 자신이 느끼는 경멸과 혐오감을 직설적으로 표현한다: "C'est que les hommes me dégoutent! Ils pensent qu'à ça. Tous les mêmes." 영화에서 세브린은 '그가 준' 반지도 창문 밖으로 던져버렸으면 좋겠다고 중얼거리며, 루보와 그랑모랭, 즉 그녀를 통제하는 두 사람에 대한 동일하게 적대감을 느끼고 있다는 사실을 발설한다. 이는 소설에서의 세브린이 단순히 '반지를 준 사람이 법원장이다'라는 중립적인 의미의 고백을 한 것과 대비된다.

기 위해 그의 집무실을 찾아간다. 물론, 표면적으로는 최근 살인 연루 의혹 때문에 철도회사에서 직장이 위태로워진 남편을 보호해 달라는 명분을 이용한다. 루보와의 무의식적 고백이 의식적으로 의도하지 않았으나 무의식적인 동기에 의해 이루어졌다면, 카미라모트와의 경우, 세브린은 의식적으로나 무의식적으로 전혀 의도가 없었음에도 진실을 폭로하게 된다. 여기서 세브린으로 하여금 진실을 폭로하게 만드는 것은 범죄에 대한 과시 욕구, 자신이 상황을 완벽히 통제하고 있다는 자만심이다. 카미라모트는 직관적으로 그녀의 심리를 읽어냄으로써, 그녀가 구축한 논리를 무너뜨린다. 고백의 의도가 전혀 담기지 않았던 세브린의 말과 행동은 역설적으로 그녀가 숨기고자 한 살인에 대한 비밀을 폭로하게 만들면서 고백과 같은 효과를 낸다.

세브린은 처음 대화의 시작에서는 헤게모니를 장악한다. 서로의 비밀을 파악하고자 하는 심리적 싸움에서, 세브린은 "너무도 차분하고 온순한 모습,"[31] "흠잡을 데 없이 완벽한 어조"[32]로 카미라모트를 당황시킨다: "그는 그녀의 말에 귀를 기울이며 그녀를 유심히 쳐다보았다. 그가 품었던 의혹들이 송두리째 흔들렸다. 자신의 회환과 애원을 표현하는 그녀가 그만큼 자연스럽고 매혹적으로 보였던 것이다."[33] 세브린의 것으로 추정되는 편지를 찾은 카미라모트는 이미 그녀를 범인으로 확신하고 있었음에도 불구하고, 세브린의 신중하고 적절한 단어 선택과 내용의 명료성에 의해 무장 해제된다.

> 그러자 세브린은 또렷한 목소리로 자신의 남편이 해고의 위협을 받고 있다는 이야기를 꺼냈다. 사람들이 그의 자질과 얼마 전까지 그를 감싸주던 고위층의 비호를 엄청나게 시기한다, 이제 그의 보호막이 사라진 것 같으니까

---

31) BH, 1111: "Mais comment la croire coupable, à la voir de la sorte, si paisible et si douce?"

32) BH, 1110: "[…] cela était dit sur un ton parfait, sans exagération d'humilité ni de chagrin, avec un art inné de l'hypocrisie féminine."

33) BH, 1110-1111: "Il l'écoutait, il la regardait, et tous les soupçons étaient ébranlés, tellement elle lui semblait naturelle, charmante dans ses regrets et dans ses supplications.

그를 꺾을 희망으로 별의별 짓들을 다 한다. 그녀는 불필요하게 특정인의 이름을 대지는 않았다. 그녀는 위협이 목전에 닥쳤다고 하면서도 절도 있는 단어를 써가며 말했다. 하루라도 빨리 행동에 옮겨야 한다는 절박감이 오죽했으면 이렇게 불쑥 파리에 찾아올 결심을 하기에 이르렀겠는가, 아마도 내일이면 만사휴의일 것이다. 그래서 이렇게 바로 찾아와 도움과 구조를 요청하는 것이다. 이 모든 얘기에 논리적인 근거와 합당한 이유가 충분했기 때문에 그녀가 다른 목적으로 찾아왔다고 보는 것은 사실상 불가능했다.

Alors, très nettement, Séverine conta comme quoi son mari était menacé d'une destitution. On le jalousait beaucoup, à cause de son mérite et de la haute protection qui, jusque-là, l'avait couvert. Maintenant qu'on le croyait sans défense, on espérait triompher, on redoublait d'efforts. Elle ne nommait personne, du reste ; elle parlait en termes mesurés, malgré l'imminence du péril. Pour qu'elle se fût ainsi décidée à faire le voyage de Paris, il fallait qu'elle fût bien convaincue de la nécessité d'agir au plus vite. Peut-être le lendemain ne serait-il plus temps : c'était immédiatement qu'elle réclamait aide et secours. Tout cela avec une telle abondance de faits logiques et de bonnes raisons, qu'il semblait en vérité impossible qu'elle se fût dérangée dans un autre but. (BH, 1111)

세브린은 "논리적인 근거와 합당한 이유"를 제시함으로써, 그녀가 다른 목적(살인 증거와 관련한 동태를 살피기 위한 목적)으로 방문했었을 것이라는 카미라모트의 추측을 무력화시킨다. 뿐만 아니라, 세브린은 카미라모트가 회사가 왜 그토록 '무고한' 남편 루보를 해고하려고 하는지 질문할 때, 그의 질문을 둘러싼 언어적, 심리적 맥락을 이해함으로써 그가 이미 편지를 찾았다는 사실을 재빨리 파악한다. 세브린은 카미라모트가 이와 같은 질문을 던지는 이유가 자신을 의심하고 있기 때문이며, 루보가 받고 있는 살인연루 의심에 대해 자신이 어떻게 반응하는지 보기 위해서일 것이라고 추측한다. 세브린은 카미라모트의 질문이 함축하고 있는 상황적 의미뿐만 아니라 그의 "지나치게 힘이 들어간 어조"와 "영혼 속까지 뚫어보는 듯한 시선"에 주목함으로써,[34] 카미라모트가 의식적으

34) BH, 1111: "il avait trop accentué le ton, et elle s'était sentie fouillée

로 드러내지 않은 바를 직관적으로 이해하며, 자신이 새로 획득한 정보에 걸맞게 대응한다.

그런데 카미라모트가 그녀의 “솔직함”과 “진지한 어투”에 거의 완전히 속아 넘어갔을 즈음,[35] 세브린은 놀랍게도 불필요한 발언으로 자신이 숨기고자 한 진실을 폭로하게 된다.

> 그러자 세브린은 자신의 위력을 의식한 여자가 곧잘 그러듯 허세를 부려 그만 쓸데없는 말을 덧붙이는 과오를 범했다. “우리 같은 사람들은 돈 때문에 사람을 죽이지는 않아요. 그러려면 다른 동기가 있었어야만 할 거예요. 그런데 우리에게는 그런 동기가 아예 없어요.” 그는 그녀를 유심히 쳐다보았다. 그녀의 입가가 파르르 떨렸다. 이 여자가 범인이 맞다. 그때부터 그의 확신은 확고부동해졌다.
>
> Mais Séverine, par une bravade de femme qui sent sa force, eut le tort d’ajouter: « Des gens comme nous ne tuent pas pour de l’argent. Il aurait fallu un autre motif, et il n’y en avait pas, de motif. » Il la regarda, vit trembler les coins de sa bouche. C’était elle. Dès lors, sa conviction fut absolue. (BH, 1112)

카미라모트가 세브린이 무심코 흘린 말을 듣고 그녀의 유죄를 절대적으로 확신하는 이유는, 어떤 무의식적 동기가 세브린으로 하여금 이러한 발언을 하게 만들었는지 파악하기 때문이다. 카미라모트는 세브린의 언어 뒤에 감추어진 무의식적 욕구를 읽어냄으로써, 그녀가 의도하지 않은 진실을 해독한다. 세브린의 주장은 다음과 같이 정리될 수 있는데,

① 우리가 살인을 하려면, 돈이 아닌 다른 동기가 있어야 한다. ($p \rightarrow q$)
② 우리는 돈이 아닌 다른 동기가 없었다. ($-q$)
∴ 우리는 살인을 하지 않았다. ($-p$)

---

jusqu’à l’âme par ses yeux pâles d’homme fatiqué.”

35) BH, 1112: “Il fut de nouveau surpris, démonté, par cette franchise, surtout par la sincérité de l′accent.”

이는 논리적으로는 유효한 주장임에도 불구하고 카미라모트를 설득하는데 실패한다. 세브린은 'p 이면 q 이다' 형태의 조건명제로부터 '-q 이면 - p이다' 라는 조건명제를 논리적으로 도출하는 대우(contraposition)를 사용하여 그녀의 주장을 펼치지만, 그녀의 주장이 논리적으로 유효한지의 여부는 카미라모트에게 의미가 없다. 세브린이 자신에게는 살인을 저지를 '동기'가 없다는 말을 재차 강조할 때, 카미라모트가 주시하는 것은 완벽한 범죄를 자만하는 범죄자의 과시 욕구("une bravade de femme qui sent sa force")이다. 카미라모트는 상대방을 성공적으로 속이고 조종했다는 믿음에서 비롯된 무의식적인 자만감이 세브린으로 하여금 '쓸데없는' 발언을 내뱉게 만들었다고 직관적으로 해석한다. 말과 더불어, 파르르 떨리는 세브린의 입술은 과시 욕구에 들떠서 제어하지 못하는 흥분 상태와 거짓말을 할 때의 불안정한 심리 등을 복합적으로 암시하는 것으로서, 그녀가 앞서 의도적으로 보여준 차분함 또는 침착함을 무효로 만들고, 그녀가 유죄라는 카미라모트의 결론에 확신을 보태준다. 이와 같은 세브린의 심리 상태는 『인간 짐승』보다 47년 앞서 출간된 에드거 앨런 포의 단편 『검은 고양이』(1843)에서 나타난 주인공의 심리 전개와 매우 흡사하다는 점에서 흥미롭다.[36] 포는 결백을 과시하다가 스스로 진실 폭로의 계기를 제공하는 주인공의 심리 상태를 "glee", "triumph", "bravado" 등의 표현으로 묘사하는데,[37] 졸라가 이 고백 장면에서 세브

36) 에드거 엘런 포(Edgar Allan Poe)의 단편 『검은 고양이』에서 주인공은 아내를 살해하고 벽에 묻는다. 그런데 집에 찾아온 경찰들이 아무 눈치를 채지 못하고 떠나려고 하자, 의기양양하고 들뜬 마음에 '아주 잘 지어진 집이다', '벽이 탄탄하게 지어졌다'는 등 쓸데없는 말을 내뱉는다. 그는 자신감에 벽까지 두드리다가, 벽 안에 갇힌 고양이의 울음소리로 인해 결국 범죄가 발각된다.

37) Edgar Allan Poe, "The Black Cat", *The Tell-Tale Heart and Other Stories* [E-book], Seattle: Amazon Classics, 2018: "The **glee** at my heart was too strong to be restrained. I burned to say if but one word, by way of **triumph**, and to render doubly sure their assurance of my guiltlessness. […] through the mere frenzy of **bravado**, I rapped heavily with a cane which I held in my hand, upon that very portion of the brickwork behind which stood the corpse of the wife of my bosom." (굵은 글씨 필자 강조)

린의 순간적인 심리, 불필요한 말을 내뱉는 심리를 묘사하기 위해 쓰는 단어들 또한 이와 비슷함을 관찰할 수 있다(“force”, “bravade”).

세브린과 카미라모트 사이에서 일어나는 언어적 상호작용은 인간이 서로를 이해하고 세상을 파악함에 있어서 ‘논리적인’ 언어가 절대적이지 않음을 드러낸다. 뮈리엘 루아프르(Muriel Louâpre)가 『인간 짐승』에서 이성(raison)이 인간 경험의 전부를 아우를 수 있는 우선적 위치에 놓여 있지 않음을 지적한 것처럼,[38] 이 장면에서 나타나는 인간 언어소통의 특수성은 단순히 말 자체의 논리적 옳고 그름으로 설명할 수 없는 문제이다. 졸라가 바라보는 인간의 의사소통은 표면적인 말이나 논리에 의해서만 이루어지지 않으며, 인물들의 무의식적 욕구에 대한 이해를 바탕으로 이루어진다. 세브린이 카미라모트의 말과 표정에 숨겨진 진정한 의도를 짐작하고, 카미라모트가 표면적 말 뒤에 웅크리고 있는 세브린의 은밀한 진실을 포착하는 것은 엄격한 논리와는 다른 언어 — 언어소통이 이루어지고 있는 그 특정한 배경·상황과 인간의 고유한 심리에 대한 이해를 기반으로 한 직관적 언어 — 를 바탕으로 하기에 가능하다.

루보와 카미라모트를 상대로 한 세브린의 고백에서, 고백하려는 의도가 담기지 않은 말이나 행동은 상대방에게 진실을 전달하며, 이는 타인에게 의식적으로 죄를 털어놓는 언술 행위로서의 고백을 벗어난다. 일반적인 고백의 상호 관계에서 고백자가 의식적으로 비밀을 상대에게 전달한다면, 해당 장면들에서 무의식적으로 이루어지는 세브린의 고백은 의식적인 의미 소통으로서의 고백의 상호 관계를 위반한다고 할 수 있다.

---

38) Louâpre, *op. cit.*, p. 67: “la raison ne jouit pas d′une position privilégiée de surplomb d′où embrasser la totalité de l′expérience humaine, et le roman qui entendrait tenir cette position manquerait le réel.”

2. 의식적 고백

남편 루보에게 의도치 않은 고백을 한 것과 대조적으로, 세브린은 자신의 정부가 되는 자크를 상대로는 매우 의식적인 고백을 실행하며 자신이 전달하고자 하는 바를 관철시키는 데 성공한다. 하지만 세브린의 의식적 고백은 고백의 또 다른 차원 — 주체의 내면적 차원 — 에서 위반을 일으킨다는 점에서 일반적인 고백과 차별화된다. 살인에 대한 세브린의 의식적 고백은 죄를 뉘우치거나 죄책감을 덜기 위한 것이 아니라, 상대방을 범죄에 연루시키고 자신의 일탈적 욕구를 충족시키고자 하는 욕망과 결부되어 나타난다.

2-1. 암묵적 청탁

루보 부부는, 자크가 우연히 그랑모랭 법원장이 살해되는 것을 기차 밖에서 어렴풋이 목격했다고 증언하자, 자신들을 범인으로 지목할 수 있는 유일한 목격자인 그를 자기네 편으로 끌어들이기로 결심한다. 루보는 기관사인 자크에게 아내를 파리에 데리고 가달라는 핑계를 대며 그들이 친분을 쌓을 수 있는 기회를 마련하는데, 세브린은 자크를 매수하기 위한 수단으로 고백을 이용한다.

> 그 순간 세브린에게 어떤 생각이 퍼뜩 떠올랐다. 그것은 그녀가 고찰하거나 곰곰이 따져서 나온 생각이 아니었다. 그것은 마치 본능적인 충동처럼 그녀의 머리와 가슴속 컴컴한 밑바닥에서 떠오른 생각이었다. 만약 이 생각에 대해 자세히 따져보았더라면 그녀는 아무 말도 하지 않았을 것이다. 그녀는 그 생각이 썩 그럴듯하게 여겨졌고, 그것을 얘기하면 이 남자를 장악할 수 있겠다는 느낌을 받았다.
> Et, à cet instant, Séverine eut une brusque inspiration. Elle ne raisonna pas, ne discuta pas : cela lui arrivait, comme une impulsion instinctive, des profondeurs obscures de son intelligence et de son cœur; car, si elle

avait discuté, elle n'aurait rien dit. Mais elle sentait que cela était très bien, et qu'en parlant, elle le conquérait. (BH, 1122)

"본능적인 충동", "머리와 가슴 속 컴컴한 밑바닥에서 떠오른 생각," "느낌을 받았다(elle sentait)" 등의 표현에서 볼 수 있는 것처럼, 자크를 상대로 한 세브린의 고백은 이성적인 결정이 아닌, 감각적인 결정에 가깝다. 이에 대해 곰곰이 따져보았다면(raisonner, discuter) 고백을 하지 못했을 것이라는 대목에서 나타나듯, 세브린의 고백은 의식적으로 이행되지만, 논리에 근거하여 이루어지지 않는다.

그랑모랭 살인에 대한 세브린의 고백은 말(parole)의 표면적 의미 층위가 아닌, 숨겨진 의미 층위에 의존하여 이루어지는데, 세브린은 암묵적 언어로 자크에게 자신이 말하고자 하는 바를 전달한다. 자크는 세브린이 진정으로 말하고자 하는 바가 말의 표면 아래 숨겨져 있다는 것을 인식함으로써, 그녀의 고백을 성립시킨다.

"내가 범인이라고 생각해요?" 그는 보이지 않게 몸을 움찔했다. 그는 그녀의 눈을 똑바로 들여다보았다. "그래요." 그가 그녀와 마찬가지로 나직하고 진지하게 대답했다. 그러자 그녀는 잡고 있던 그의 손을 힘주어 더 꼭 움켜쥐었다. 그녀는 곧바로 말을 받지 않았다. 그녀는 둘의 체온이 서로 섞이는 것을 음미했다. "잘못 생각하셨어요, 나는 범인이 아니에요." 그녀가 이 말을 한 것은 그를 설득하기 위해서가 아니라, 단지 다른 사람들 눈에는 그녀 자신이 결백해 보여야 한다는 점을 그에게 주지시키기 위해서였다. 그 말은, 아니기를 바라는 심정으로 어떻든지 간에 줄기차게 아니라고 말하는 여자의 자기 고백이었다.

« Vous me croyez coupable? » Il frémit légèrement, il arrêta ses yeux dans les siens. « Oui », répondit-il, de la même voix basse et émue. Alors, elle serra sa main qu'elle avait gardée, d'une étreinte plus étroite ; et elle ne continua pas tout de suite, elle sentait leur fièvre se confondre. « Vous vous trompez, je ne suis pas coupable. » Et elle disait cela, non pour le convaincre, lui, mais uniquement pour l'avertir qu'elle devait être innocente, aux yeux des autres. C'était l'aveu de la

femme qui dit non, dans le désir que ce soit non, quand même et toujours. (BH, 1122)

세브린이 자신이 범인이 아니라고 말할 때, 그녀가 정말로 전달하고자 하는 의미는 '그래요, 나는 범인이에요. 하지만 당신이 어떻게 생각하던 간에, 다른 사람들은 모두 내가 범인이 아니라고 생각해야만 해요'이며, 자크는 이를 정확히 인지한다. 고백의 의미를 강조하기 위해 세브린은 눈빛과 체온 등의 육체적인 요소들을 이용하며, 이와 같은 자크와의 직접적인 육체접촉은 그녀의 의도성을 더욱 부각시키는 역할을 한다. 자크와 맞잡은 손을 꼭 쥐면서, 세브린은 자신이 하는 말의 암묵적 의미를 더욱 효과적으로 전달한다. 루보와의 고백에서 육체가 그녀의 의지와 관계없이 내면을 폭로했다면, 자크와의 고백에서 육체는 세브린의 의지를 구현해주는 수단으로 나타난다. 자크는 이처럼 세브린이 암묵적으로 자신에게 살인에 대한 고백을 할 수 있다는 사실에 깊은 인상을 받는다: "이렇게 아무 말도 하지 않으면서 그에게 속내를 토해놓고는 평안을 찾는 그 방식이 무한한 애정의 표현과 함께 그의 마음을 크게 흔들어놓았다."[39]

여기서 세브린의 고백은 범죄에 대한 고백이지만, 동시에 사랑에 대한 고백으로도 기능한다. 서로와의 깊은 눈맞춤과 육체적 접촉이 바탕이 된, "아니기를 바라는 심정으로 어떻든지 간에 줄기차게 아니라고 말하는 여자의 자기 고백"은 연인을 상대로 하는 사랑의 고백 (déclaration d'amour)의 뉘앙스를 풍기며, 범죄와 사랑을 절묘하게 혼합시키기 때문이다. 또한 자크를 자기편으로 만들기 위해 세브린이 취하는 행동은 한 남자를 유혹하고자 하는 여자의 행동과 다를 바 없는 것처럼 보인다: "그녀는 단 하나의 목표만을 생각하기로 했다. 내게 팔을 맡긴 이 남자를 내 몸처럼 느끼기, 온전히 내 몸처럼 느끼기, 내가 고개를 들어 바라볼 때 이 남자의 눈이 내 눈 깊숙이 빨려 들어올 수밖에 없게 만들기, 그렇게 되면 이 남자는 내 것이 될 것이다."[40] 하지만 전지적 화자는 세

39) BH, 1123: "Cette façon de se tranquilliser, en se confessant à lui, sans rien dire, le touchait beaucoup, ainsi qu'une marque d'infinie tendresse."

브린이 느끼는 감정이 결코 진정한 사랑은 아니라는 점을 두 번에 걸쳐 강조한다.[41] 세브린은 단지 고백과 사랑을 자신의 이익을 위한 수단으로 이용하고 있을 뿐이다.

자신이 범인이 아니라고 부정하는 세브린의 말은 두 번째로 반복될 때 더욱 결정적이고 최종적인 고백의 의미를 만들어낸다. 표면적으로 범죄를 시인한 것이 아님에도 불구하고, 세브린의 진실이 그녀가 의도한 말과 육체적 신호를 통해 상대방에게 전달될 때, 이는 엄연한 '고백(aveu)' — 자신이 저지른 범죄에 대한 묵인을 요청하는 고백 — 이 된다.

> "나는 범인이 아니에요…… 앞으로는 나를 범인이라고 여겨 날 힘들게 하는 일이 없었으면 해요." 그녀는 그가 여전히 자기를 그윽한 눈으로 쳐다보는 것을 확인하고 매우 기뻤다. 어찌 보면 그녀가 방금 전에 한 일은 자신의 전부를 바치는 행위였다. 그녀 자신의 몸을 허락한 것이기 때문이다. 이후로 그가 정말로 자신의 몸을 요구하더라도 그녀는 거부할 수 없을 것이다. 하지만 그 대가로 그들은 이제 절대로 풀 수 없는 끈에 한데 묶인 것이다. 그녀는 그에게 이제 말할 테면 해보라고 다그친 것이다. 그녀가 그의 것이 되었듯이 그는 그녀의 것이 되었다. 고백이 그들을 하나로 묶어주었다.
>
> « Je ne suis pas coupable... Vous me ferez plus la peine de croire que je suis coupable. » Et elle était très heureuse, en voyant qu'il laissait ses yeux dans les siens, profondément. Sans doute, ce qu'elle venait de faire là, c'était le don de sa personne ; car elle se livrait, et plus tard, s'il la réclamait, elle ne pourrait se refuser. Mais le lien était noué entre eux, indissoluble : elle le défiait bien de parler maintenant, il était à elle comme elle était à lui. L'aveu les avait unis. (BH, 1122)

---

40) BH, 1120: "[…] elle n'eut plus qu'un but, sentir à elle, tout à elle, l'homme qui lui donnait le bras, obtenir que, lorsqu'elle levait la tête, il laissât ses yeux dans les siens, profondément. Alors, il lui appartiendrait."

41) BH, 1120: "Elle ne l'aimait point, elle ne pensait pas même à cela."; BH, 1123: "Elle ne l'aimait pas, ce garçon ; elle croyait en être bien sûre […]."

세브린이 살인에 연루되었다는 사실, 자크가 이에 대해 알고 있지만 누구에게도 알리지 않겠다는 사실이 두 대화자에 의해 암묵적으로, 육체적인 신호를 통해 소통된다. 숨겨진 의미 층위에서 소통되는 세브린이 의도적인 고백은 일방적인 청탁을 넘어서, 상호적인 '계약'으로서의 역할을 수행한다. 세브린의 '나는 범인이 아니에요'라는 말이 반복되고, 자크의 '그윽한 시선'이 이에 화답할 때, 세브린과 자크 사이에는 하나의 계약이 성립된다. 계약의 내용은 자크가 그녀의 범죄에 대해 눈감아 줄 것, 그리고 그 대가로 세브린은 무엇이든 할 준비가 되어있다는 것이다. 세브린과 자크 사이의 암묵적 계약에서 세브린의 육체는 일종의 담보로 작용한다("그가 정말로 자신의 몸을 요구하더라도 그녀는 거부할 수 없을 것이다").

카미라모트 사무처장이 살인에 대해 눈감아주기로 했다는 소식을 자크에게 알릴 때도, 세브린은 자크와 암묵적 의미 층위에서 소통한다: "'이봐요, 나는 행복해요, 얼마나 행복한지 몰라요…… 엄청난 행운이 내게 찾아왔어요…… 내가 바라던 모든 것이 이루어졌어요.' 그는 무슨 말인지 완벽하게 알아들었다. 커다란 기쁨이 몰려왔다."[42] 살인에 대한 그녀의 혐의를 한 번도 직접적으로 언급하지 않았음에도 불구하고, 세브린은 자크에게 살인을 성공적으로 은폐하는 데 성공했음을 전달하며, 자크로부터 단순한 묵인을 넘어선 적극적인 감정이입을 이끌어낸다. 세브린은 이처럼 그녀의 범죄에 대한 자크의 승인을 얻어냄으로써 그를 자신과 동화시키는데, 이는 클로에 테일러(Chloë Taylor)가 논한 고백의 동화적 기능과 부합한다. 테일러는 고백이란 행위에서 고백자가 자신과 상대방의 '다름'을 극복하기 위해 청자의 반응을 통제하고, 자신과 '같음'을 상대방에게 부여함으로써 그를 자신과 같은 인간 관계망 속에 배치시킨다고 주장한다.[43] 세브린은 자신의 생존을 위하여 자크를 범죄에 연루시키며, 고

---

42) BH, 1131: "« Mon ami, je suis contente, très contente... Une grande chance qui m'arrive... Tout ce que je désirais. » Et il comprit parfaitement, il en éprouva un gros plaisir."

43) Taylor, *op. cit.*, p. 169: "the confessant wants to determine the response of the confessor, to control or manipulate her, perhaps to recast the other according to a pattern of relations in her own life, and that the otherness

백을 통해 이를 달성한다. 자크에게 자신과 같은 짐(살인에 대한 비밀)을 공유하게 만드는 세브린의 고백은 두 사람을 “절대로 끊어지지 않는 끈”, “절대로 풀 수 없는 끈”으로 묶어주는 역할을 한다.[44]

2-2. 욕망의 언어

세브린은 자크와의 관계가 깊어질수록, 그에게 모든 것을 숨김없이 털어놓고 싶은 욕구가 점점 강해지는 것을 느낀다. 그녀는 결국 루보에게 처음 고백을 했던 같은 장소에서, 자크를 상대로 다시 한 번 고백을 하게 된다.[45] 자크를 상대로 한 첫 번째 고백에서는 고백을 해야 할 구체적인 이유 — 살인에 대해 자크가 발설하지 못하게 하는 것 — 가 있었다면, 두 번째 고백에서 세브린은 고백을 해야 할 이유가 전혀 없는데도 불구하고 고백을 한다: “보다시피 나는 솔직해, 내가 그런 일들을 자기한테 말해야 할 아무런 이유가 없는데도, 그렇지 않아? 그런데도 다 털어

---

of the other is an impediment to the confessing subject′s desires.”

44) BH, 1122: “un lien indestructible” ; BH, 1122: “Mais le lien était noué entre eux, indissoluble […]”; “끈(lien)”이라는 단어는 세브린과 자크 사이의 고백의 맥락에서 여러 차례 반복되어 나타나는 표현이다. 예컨대, 자크와 세브린의 공식적 만남이 있기 전, 자크는 세브린이 있는데서 무심코 살인을 목격했다는 사실을 내뱉는데, 이 장면 이후 두 인물 사이에는 어떤 “끈”이 형성되었다고 묘사된다: “[…] et celui-ci, resté seul avec Séverine, […], jusqu′à l′escalier des employés, ne trouvant rien à dire, retenu pourtant près d′elle, comme si un lien venait de se nouer entre eux.” (BH, 1075-1076)

45) 자크를 상대로 한 세브린의 두 번째 고백은 루보에게 고백을 했던 동일한 공간과 상황에서 이루어진다. 루보가 세브린을 기다렸던 것처럼, 세브린은 자크의 도착을 기다리고, 루보와 세브린이 폭식했던 것처럼, 세브린과 자크는 굶주린 상태에서 음식과 포도주에 게걸스럽게 달려든다. 조성애는 이러한 상황적, 공간적 반복이 인물들이 벗어날 수 없는 세계를 강조하는 장치로 기능한다고 지적한다(조성애, “에밀 졸라의 『인간야수 *La Bête humaine*』에 나타난 악에 대한 담론”, 『불어불문학연구』, 47(1), 2001, p. 405.) 하지만 필자는 이러한 반복적인 배경이 두 개의 다른 인간관계 및 고백의 본질적인 차이를 부각시키는 역할도 하고 있다고 보는데, 너무나 비슷한 상황에서, 너무나 다른 고백이 펼쳐지기 때문이다.

놓는 걸 봐."[46] 그녀는 어떤 타당한 목적을 필요로 하지 않는, 순수한 고백을 위한 고백을 추구하며, 여기서 고백은 세브린의 순수한 욕망을 구현하는 언어로 나타난다. 메나르에 따르면, 졸라의 작품에서 고백의 언어는 욕망의 언어와 동일 선상에 놓여있다.[47] '말'에 대한 세브린의 욕망은 그녀의 성적 욕망과 아예 중첩된다: "세브린은 그렇게 자크를 부둥켜안고 있다가 금세 다시 몸이 뜨겁게 달아올랐다. 그리고 그 욕망과 함께 그녀의 내부에서 고백하고 싶은 욕구가 고개를 쳐들었다."[48] 자크와의 관계 속에서 세브린은 육체적 쾌락에 점차 눈을 뜨며, 그녀는 성적 쾌락을 추구하면 할수록 진실을 '말'로 발설하고자 하는 욕구 또한 더욱 강렬해짐을 느낀다. 자크와의 고백 장면에서 세브린은 고백과 육체관계를 매우 열정적으로 주도한다.

> 자크는 진작부터 세브린에게서 처음 만났을 때의 그 모습, 티 없이 맑고 푸른 눈을 가진 온순하고 수동적인 여인의 모습을 더 이상 찾을 수 없었다. 묵직한 투구를 쓴 것처럼 검은 머리가 무성한 그녀는 나날이 열정적으로 성에 탐닉하는 모습을 보여주었다.
> Jacques, déjà, ne reconnaissait plus en Séverine la femme des premiers rendez-vous, si douce, si passive avec la limpidité de ses yeux bleus. Elle semblait s'être passionnée chaque jour, sous le casque sombre de ses cheveux noirs; [⋯] (BH, 1193)

세브린은 자크에게서 육체적 쾌락을 탐하듯, 그에게 모든 것을 말할 수 있는 '완전한' 고백을 갈망한다. 그녀는 이전에 자크를 상대로 이행한 '암묵적인' 고백에 만족하지 못하고, 자신의 가장 내밀한 비밀 — 그랑모랭과의 관계와 살인에 대한 비밀 — 을 노골적으로 보여주고자 한다. 듣는

---

46) BH, 1196: "Tu vois, je suis franche, puisque je t'avoue les choses, lorsque rien, n'est-ce pas? ne m'oblige à te les dire."
47) Ménard, *op. cit.* p. 78: "Dans l'œuvre zolienne, le langage du confessionnal est ancré dans celui du désir, et la ligne de partage entre la parole pénitentielle et l'acte érotique est effectivement très mince."
48) BH, 1194: "Mais, à tenir ainsi Jacques, bientôt Séverine brûla de nouveau. Et avec le désir, se réveilla en elle le besoin de l'aveu."

이가 고백의 숨은 의미를 '해독'할 필요 없는, 표면적인 의미만 그대로 받아들이면 되는 고백을 갈망하는 것이다.

> […] 그녀는 애인에게 그간 있었던 일들을 죄다 이야기하고 자신의 속마음까지 남김없이 털어놓고 싶은, 지금까지는 한 번도 느껴본 적 없는 욕구가 불같이 치밀어올랐다. 그 욕구는 생리적인 욕망 같은 것, 그녀로서는 이제 관능적인 욕망과 더이상 구별되지 않는 그런 것이었다. 그녀는 부둥켜안은 채로 그의 귀에 대고 모든 것을 고백하면 자신이 그와 한몸이 되었다는 느낌이 한층 더 강해지고, 나아가 한몸이 되었다는 기쁨을 한 방울도 허비하지 않고 완벽하게 만끽할 수 있을 것 같았다.
> […] jamais encore elle n'avait éprouvé un si cuisant besoin de tout dire à son amant, de se livrer toute. Elle en avait comme le désir physique, qu'elle ne distinguait plus de son désir sensuel; et il lui semblait qu'elle lui appartiendrait davantage, qu'elle y épuiserait la joie d'être à lui, si elle se confessait à son oreille, dans un embrassement. (BH, 1192)

고백은 마치 육체의 결합과 같은 관능적인 행위로 묘사되며, 그 행위 자체에서 얻을 수 있는 쾌락이 중요시된다. 그랑모랭을 살인하게 된 모든 경위와 상황을 낱낱이 털어놓는 세브린의 해당 고백 장면은 작품에서 가장 긴 독백으로, 하나의 카타르시스로 느껴질 만큼 강렬하게 쏟아져 나온다: "그 긴 이야기를 뜨겁게 내뱉은 뒤의 그 외침은 저주스러운 기억을 떨쳐내고 즐거움을 찾고자 하는 욕구의 분출 같은 것이었다."[49]

세브린에게 고백은, 성적 욕망처럼, 자크와 '하나'가 될 수 있게 하는 궁극적인 쾌락이다: "그녀는 신경이 파르르 떨리면서 살갗이 들썩이는 것과 동시에 하고 싶은 말이 입술까지 치고 올라오는 것을 느꼈다. 더는 아무것도 감추지 않고 그의 몸속에 완전히 녹아들어갈 수 있다면 얼마나 좋을까!"[50] 여기서 '말(mots)'은 육체의 일부인 것처럼 묘사되면서, 말과

---

49) BH, 1204: "Chez Séverine, après la montée ardente de ce long récit, ce cri était comme l'épanouissement même de son besoin de joie, dans l'exécration de ses souvenirs."
50) BH, 1194: "Elle sentait les mots lui en monter aux lèvres, avec l'onde

육체가 하나로 결합된 유기체와 같은 인상을 준다. 또한 자크가 세브린의 육체를 읽어내고자 하는 대목에서, 세브린에게서 곧 터져 나올 듯한 '말'은 마치 물질적인 존재처럼 묘사된다. 자신과 밀착된 세브린의 몸에서 자크는 "시커멓고 거대한 그것이, 그들 둘 다 한 번도 입 밖에 꺼낸 적은 없지만 머릿속에 항상 담아두고 있던 그것이 꿈틀거리며 치밀어 올라오는 것"을 느끼며,[51] 여기서 세브린이 곧 발설하게 될 비밀은 몸속에서 솟구치는 피("le flot montant")에 비유된다. 세브린의 말과 육체는 세브린이 의도하는 고백을 효율적으로 전달하기 위해 함께 움직이며, 그녀가 고백을 점차 의식적으로 활용하게 됨에 따라, 더욱 유기적으로 결합한다. 초기에 그랑모랭 살인에 대한 자크의 묵인을 얻어내기 수단으로 이용되었던 세브린의 암묵적 고백은, 이처럼 범죄의 완전한 공유를 통해 일탈에 가까운 쾌락의 언어로 진화한다. 고백의 에로스적 특성이 점차적으로 증폭되어 나타남에 따라, 세브린의 고백은 죄의식 등을 기반으로 한 이성적 고백으로부터 더욱 멀어진다.

---

nerveuse qui soulevait sa chair. Comme cela sentait bon, de ne plus rien cacher, de se fondre en lui tout entière!"

51) BH, 1194: "Contre lui, dans ce corps délicat noué à son corps, il venait de suivre **le flot montant** de cette chose obscure, énorme, à laquelle tous deux pensaient, sans jamais en parler." (굵은 글씨 필자 강조)

II. 고백의 서사

본 논문 I장에서 우리는 고백의 메커니즘을 탐구하고, 고백이란 행위에 녹아 있는 인간의 언어적, 심리적 체계를 검토했다. I장에서 구체적인 고백의 담론 분석을 통해 고백이 어떻게 상호 관계적 차원, 주체의 내면적 차원에서 '일탈'을 구현하는지 보았다면, II장에서는 보다 폭넓게 작품의 전체적인 서사에서 고백이 가지는 외재적 효과, 고백이 서사적 차원에서 일으키는 위반을 중점적으로 살펴볼 것이다. 서사적인 관점에서 고백은 매우 중요한 사건으로 작용하며, 고백은 고백을 듣는 청자의 특정 행위(action)를 야기함으로써, 서사의 전체적 방향을 결정한다. 졸라가 자신의 작품 중 가장 정교한 서사적 구도를 가졌다고 평가한 『인간 짐승』에서,[52] 언어와 행위의 밀접한 관계를 바탕으로 이루어지는 고백은 이처럼 짜임새 있는 서사적 구조를 만드는 데 기여한다. 고백은 그 자체로 하나의 사건을 구성하는 동시에 다른 사건들을 이끌어가며, 언어가 인간의 심리 및 행동과 맺고 있는 본질적인 관계를 보여준다. 따라서 고백의 서사는 단순한 문학적 장치 그 이상으로, 인간에게 고유한 언어와 행위의 관계에 대해 성찰해볼 수 있는 기회를 제공하며, 작품의 서사 구조는 졸라가 드러내고자 한 언어 및 이성에서 벗어난 인간성을 구현하는 데 기여한다.

여기서 졸라 작품에 나타난 고백 서사의 특성을 부각시키기 위해, 장 르누아르(Jean Renoir)가 소설을 각색한 영화 『인간 짐승 *La Bête*

52) 1889년 6월 6일, 졸라는 비평가 Jacques Van Santen Kolff 에게 보낸 편지에서 다음과 같이 말한다: "Je ne puis vous dire tout au long le sujet, qui est assez compliqué et dont les rouages nombreux mordent profondément les uns dans les autres. C'est en somme l'histoire de plusieurs crimes, dont l'un central. Je suis très content de la construction du plan, qui est peut-être le plus ouvragé que j'aie fait, je veux dire celui dont les diverses parties se commandent avec le plus de complication et de logique." dans *La Bête humaine*, Garnier Flammarion, 1972, p. 42 ; Susan Blood, "The Precinematic Novel: Zola's *La Bête humaine*", *Representations*, 93(1), 2006, p. 73, note 11에서 재인용.

humaine』(1938)을 비교 대상으로 이용하고자 한다. 졸라의 글은 자주 다른 매체 — 그림이나 영상 매체 — 의 맥락에서 분석되어 왔는데, 이는 졸라의 문학이 매우 '시각적'이라고 평가되기 때문일 것이다. 들뢰즈가 지적하듯, 자연주의 작품들은 영화 예술이 존재하기 이전에 이미 탁월한 영상미학적인(cinématographique) 특성들을 이용하여 서사를 풀어내왔다.[53] 영상미학적인 요소가 아니더라도, 졸라의 문학은 그 서사적 특성에 있어 흔히 당대 19세기 인상주의 미학과도 비교되어 온 바 있다.[54] 이는 졸라 자신이 인상주의 미술과 자연주의 문학을 재현(représentation)의 문제에서 일맥상통한 것으로 보고, 시각적인 것(visuel)을 어떻게 글로 적절히 '번역(traduire)'할 것인가의 문제에 대해 깊이 숙고했었다는 사실을 바탕으로 나온 접근이다.[55] 졸라의 서사적 기법이 그림을 소재로 하는 미학적 기법의 맥락에 놓였을 때 그 특징이 더욱 두드러져 보이는 것처럼, 그가 소설에서 표현하고자 한 고백의 서사 또한 다른 매체 — 영상 매체 — 와 비교할 때 그 특성이 더 잘 이해될 수 있다고 생각된다. 영화 특유의 서사는 졸라의 작품이 가질 수 있는 서사적 가능성을 열어주며, 우리는 졸라의 고백 서사가 글과 영상이란 매체에서 어떻게 구현되었는지를 비교해봄으로써, 그것이 궁극적으로 서사 자체에 대해 던지는 의미를 좀 더 깊이 성찰해볼 수 있을 것이다.

---

53) Gilles Deleuze, "Zola et la fêlure", in *La Bête humaine*, Paris: Gallimard, 1977, p. 19: "Nous savons bien aujourd'hui que le génie des naturalistes est cinématographique. Ils inventaient une matière nouvelle, en dehors de cet art, avant cet art. Ils inventaient une matière cinématographique, et par elle transformaient profondément le roman. Ce sont des grands scènes de cinéma."

54) 인상주의 미학을 바탕으로 한, 졸라의 '시각적' 서사에 대한 자세한 분석에 대해서는 윌리엄 J. 버그(William J. Berg)의 연구서를 참고할 수 있다(William J. Berg, *The Visual Novel: Emile Zola and the Art of His Times*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992).

55) *Ibid.*, p. 47.

1. 세브린의 고백

1-1. 진실폭로의 효과

세브린은 『인간 짐승』의 서사에서 자크와 함께 중심축을 구성한다. 세브린과 같은 여성인물이 졸라의 서사에서 중요한 비중을 차지한다는 점은 다른 연구에서도 지적된 바 있다. 크리스찬 음바르가(Christian Mbarga)의 연구에 따르면, 졸라의 작품에서는 주요인물로 등장하는 여성뿐만 아니라 부수적 인물인 여성조차도 사실상 '사건들을 나아가게' 하는 힘을 지니며, 이는 졸라의 기본적인 세계관 – 문명은 여성을 중심으로 돌아간다는 관념 – 에서 비롯된다.[56]

> 무능하고 경멸스러운 남성 인물의 표본을 고려할 때, 우리는 여성인물들이 그들의 역할을 대신한다는 것을 이해할 수밖에 없다. 그들은 공개적으로 또는 비공개적으로 남성의 역할을 계승하는데, 이는 그들에게 자연스럽게 권력을 가져다주며, 그 권력은 절대 집단에게 주어지는 것이 아니라, 인물들에게 각각 개별적으로 주어진다. 이렇게 해서 그들은 『루공마카르』 총서뿐만 아니라 이미 졸라의 이전 소설들에서도 플롯의 초점이 된다.
> Avec un tel échantillon d'hommes méprisables et incapables, on ne peut que comprendre que les femmes prennent la relève. Elles le font ouvertement ou non et ceci leur apporte naturellement le pouvoir, individuellement, et jamais en masse, elles deviennent ainsi le point de focalisation de l'intrigue, non seulement dans *Les Rougon-Macquart*, mais déjà dans les romans précédents.[57]

---

56) Christian Mbarga, *Emile Zola: les femmes de pouvoir dans Les Rougon-Macquart*, Paris: L'Harmattan, 2008, p. 8: "Il [Emile Zola] reconnaît 'que la femme est l'axe autour duquel gravite la civilisation'. Il est dès lors compréhensible que la femme zolienne, personnage principal du roman ou 'simplement' personnage secondaire, soit celle qui au fond fait avancer les choses."

57) *Ibid.*, p. 212.

세브린의 남편 루보는 음바르가가 분류한 졸라의 '무능하고 경멸스러운' 남성인물 표본에 속한다고 볼 수 있다. 그랑모랭을 죽인 이후 도박에 빠지는 루보는 그가 본래 지녔던 성실함이나 진실성을 잃고, 직장과 가정에서 무능한 존재가 된다. 그는 세브린이 자크의 정부가 되었다는 사실을 알고도 별다른 반응을 하지 않으며, 피 묻은 돈은 절대 건드리지 않겠다고 맹세했음에도 아파트 바닥에 묻어 둔 그랑모랭의 현금을 결국 도박 자금으로 탕진한다. 루보는 무능한 인물로 전락하는 동시에 서사적인 힘을 잃는다. 그랑모랭 살인 이후, 그는 점차 서사의 중심에서 바깥으로 밀려나면서, "점점 더 보기가 어려워[진]다."[58] 음바르가의 주장에 의하면, 여성인물이 무능한 남성인물의 역할을 대체할 때 서사에서의 권력은 도치되는데, 루보를 경멸해 마지않는 세브린이 바로 이 경우에 해당한다. 세브린은 자신의 욕망을 적극적으로 추구하면서, 자크와 함께 서사의 중심적인 위치를 차지한다. E. M. 포스터는 플롯을 "인과 관계를 강조하는 사건들의 이야기"이라고 정의하는데,[59] 『인간 짐승』에서 주요 사건인 그랑모랭의 죽음, 기차 탈선으로 인한 승객들의 죽음, 플로르의 죽음, 세브린의 죽음 등의 인과관계에서 빠질 수 없는 역할을 수행하고 있는 세브린은 단연 '플롯의 초점'이라 할 수 있다.

그렇다면 서사를 움직이는 세브린의 힘은 어디서 나오는가? 작품에서 중심적인 일련의 사건들은 대체로 세브린을 둘러싼 '진실 폭로(révélation)'에 의해 촉발된다. 진실 폭로는 고백처럼 발화적인 형태를 통해서 나타나거나, 혹은 세브린을 읽어내고자 하는 타 인물의 시선을 통해 이루어지기도 한다. 이와 같은 방식으로 폭로된 새로운 정보는 청자인 작중인물로 하여금 어떤 행위 – 파괴적인 행위 – 를 하도록 유도함으로써, 극적인 사건을 일으키는 역할을 한다. 메나르(Ménard)가 주장하듯, 작품에서 고백은 필연적으로 폭력과 엮여있다.

『인간 짐승』에서 각 고백은 살인 충동을 수반한다. 작중 인물들이 고백을

58) BH, 1215: "Roubaud, de plus en plus, s'absentait."
59) E. M. Foster, *Aspects of the Novel*, London, 1927, p. 130 ; 제랄드 프랭스, 『서사학이란 무엇인가』, 최상규 역, 예림기획, 1999, p. 103에서 재인용.

하면 할수록 충동적 범죄가 발생한다. 고백은 행위를 야기하며, 발화되는 순간, 일련의 플롯을 만들어낸다.

Chaque aveu, dans *La Bête humaine*, s'accompagne d'une pulsion meurtrière. Plus les personnages avouent dans ce roman, plus il y a de crimes pulsionnels. L'aveu produit des actions, engendre une cascade d'intrigues qui découle de son énonciation.[60]

그런데 메나르는 『인간 짐승』에서 작중 인물들의 고백이 모두 살인을 유발한다고 암시하는 듯하지만, 우리는 이것이 구체적으로 세브린이란 인물에서 가장 두드러진다는 점을 명시하고자 한다. 모든 인물의 고백이 범죄를 일으키는 것은 아니며 – 작품 후반부에서 등장하는 루보의 고백은 어떤 사건이나 변화를 일으키지 않는다 – 고백과 고백이 유발하는 폭력적 행위의 직접적인 연관성이 묘사되는 것도 세브린의 고백에서 관찰되는 특수한 점이라고 할 수 있겠다. 세브린의 고백은 각각 루보와 자크에게 특정한 심리적 효과를 불러일으키며, 그들이 처한 심리적 상태는 살인 행위에 직접적인 이유를 제공한다. 이러한 고백의 심리적 효과는 언어 행위의 '발화 효과적(perlocutoire)' 측면과 같은 맥락에서 생각해볼 수 있다.[61]

세브린의 고백이 행사하는 발화 효과, 그녀의 고백이 상대방에게 일으키는 심리적 효과는 대화 상대자가 누구인가에 따라 조금씩 다르게 나타난다. 예컨대, 세브린의 고백이 루보에게 야기하는 것은 순간적이고 감정적인 반응이다. 여기서 고백의 발화 효과는 '두려움'과 같은 어떤 '감정'과 연관된 것이다. 그랑모랭과의 관계에 대한 세브린의 고백은 루보에게 극도의 질투심과 분노를 불러일으키며, 이는 세브린이 무의식적으로 고

60) Ménard, *op. cit.*, p. 329.

61) 오스틴(J. L. Austin)은 '발화효과행위(perlocutionary act)'를 "확신시키기, 설득하기, 저지하기 그리고 심지어 예를 들어 놀라게 하기 또는 오도하기와 같이 어떤 것을 말함으로써 우리가 성취하거나 이루는 것"이라 정의한다 (J. L. 오스틴, 『말과 행위: 오스틴의 언어철학, 의미론, 화용론』, 김영진 역, 서광사, 1992, pp. 139-140). 오스틴에 따르면, 말하는 행위의 발화 효과는 꼭 발화자의 의도와 일치하는 것은 아니며, 발화자가 예측한 결과가 나오지 않을 수도, 또는 예측하지 못한 결과가 산출될 수도 있다.

백을 한 순간 그녀가 즉각 직감한 바와 일치한다: “루보의 분노는 조금도 누그러지지 않았다. 분노는 조금 가라앉는가 싶다가도 그 즉시 마치 취기처럼, 곱절로 증폭된 엄청난 파장을 일으키며 다시 밀려들어 그를 정신 못 차리게 몰아쳤다.”[62] 반면, 세브린의 고백이 자크에게서 불러일으킨 것은 세브린이 전혀 예측하지 못한 결과 – 살인에 대한 근본적인 호기심과 모방 욕구 – 이다: “그의 내부에서 무엇인지 모를 것이 고개를 들고 깨어났다. 성난 파도 같은 것이 뱃속에서 끓어올라 붉은 환영으로 변해 머리를 엄습했다. 그는 다시 살인에 대한 호기심에 사로잡혔다.”[63] 세브린의 고백을 들은 이후, 자크는 머릿속에서 반복적으로 재생되는 살인 이미지에 시달린다. 세브린의 고백이 루보와 자크에게서 이끌어낸 심리적 효과는 하나의 ‘강박’으로 전환되어, 두 인물을 어떤 행동을 하지 않고는 견디지 못하는 상태에 가두며, 행동에 대한 그들의 욕구는 궁극적으로 살인을 통해서만 해소될 수 있는 것처럼 보인다.[64] 자크가 이후 충동을 이기지 못하고 결국 세브린을 살해할 때, 그는 루보가 저질렀던 그랑모랭 살인 장면을 그대로 재연함으로써, 세브린의 고백에 기인한 살인이 서사적으로 반복되는 구조를 완성시킨다. 세브린의 고백은 인물들의 야수성을 일깨움으로써, 작중 사건의 발생에 결정적인 역할을 수행한다. 본 논문 III장에서 더욱 자세히 논의하겠지만, 이처럼 고백이 살인사건의 원인으로 기능하는 것은 범죄 소설의 보편적인 서사적 문법에서 벗어난다고 볼 수 있으며, 졸라는 고백을 사건을 종결시키는 장치가 아닌 사건을 촉발하는 장치로 이용함으로써, 서사적 효과 차원에서의 일탈을 유도한다.

---

62) BH, 1017: “La fureur de Roubaud ne se calmait point. Dès qu'elle semblait se dissiper un peu, elle revenait aussitôt, comme l'ivresse, par grandes ondes redoublées, qui l'emportaient dans leur vertige.”

63) BH, 1204: “En lui, l'inconnu se réveillait, une onde farouche montait des entrailles, envahissait la tête d'une vision rouge. Il était repris de la curiosité du meurtre.”

64) 어떤 특정한 행동을 취해야만 벗어날 수 있을 것 같은 강박적인 상태에서, 루보는 “이제 무엇을 해야하지?(“Qu'est-ce que je vais faire?”)라는 말을 무려 네 번씩이나 반복하며, 자크는 자신의 손이 누군가를 살해하기 위해 멋대로 움직이는 것과 같은 느낌에 시달린다.

작중 주요 살인사건을 촉발하는 장치로서 고백에 중요한 역할이 부여됨에 따라, 고백이라는 하나의 작중 사건은 그만큼 정교한 서사적 준비 과정을 거쳐 이루어진다. 고백의 효과를 극대화하기 위해, 졸라는 작품의 서사적 장치의 일부를 구성하는 '공간'과 고백과의 관계를 활용한다. 공간은 고백하는 인물, 혹은 고백을 듣는 인물의 내면적 욕구를 반영하면서 고백의 서사적 흐름을 뒷받침하거나, 고백이 불러올 상황 및 결과를 은유적으로 담아냄으로써 고백의 효과를 시각적으로 보강한다. 이를 가장 대표적으로 보여주는 것은 작품의 첫 고백, 즉 루보를 상대로 한 세브린의 고백이다. 이 장면에서 고백은 '창문'이란 특수한 공간과의 밀접한 관계 속에서 진행되며, 인물과 공간의 상호작용은 고백이 만들어낼 서사의 성격을 암시하고, 고백이 현재 전체 서사에서 어떤 위치를 차지하는가를 분명하게 드러내준다. 작중 첫 살인사건을 촉발시키는 고백이 공간적 배경에 의해 어떻게 서사적으로 뒷받침되는지 살펴보도록 하자.

루보를 상대로 한 세브린의 고백은 파리 기차역이 내려다보이는 한 이웃의 아파트에서 일어난다. 이 공간은 작품 후반부에서 그녀가 자크에게 고백하는 공간이기도 하다. 조성애는 두 고백의 공간적, 상황적 배경 (고백 전 폭식, 고백 이후의 살인 충동)이 반복된다는 점을 지적하면서, 이같이 반복되는 구조는 작품에서 "기원으로의 영원한 회귀의 주제"를 구현하는 한 예시이며, "원점을 벗어날 수 없는 구심적 원의 끝없는 반복, 그러나 처음의 자리로 가는 것이 아니라 점점 더 전락으로 가는 나선형의 형태"를 띤다고 분석한다.[65] 그런데 "반복되는 닫힌 원"[66]의 세계를 구현하는 이 공간조차도, 세부적으로는 미묘한 변화를 겪는다. 예컨대, 이 방에서 여러 번 열리고 닫히는 '창문'은, 같은 공간의 '열리고 닫힘'에 변화를 가져다주면서 그 공간에서 일어나는 사건인 '고백'과 맞물려 의미를 전달한다.

이 공간에 들어오자마자 루보가 하는 첫 번째 행동은 바로 창문을 여는 것이다: "아침에 빅투아르 아줌마가 일터로 내려가기 전에 서둘러 난

65) 조성애, "에밀 졸라의 『인간야수 *La Bête humaine*』에 나타난 악에 대한 담론", p. 405.
66) *Ibidem.*

롯불을 덮어 껐는지 방안은 탄가루가 날리고 후끈한 열기로 답답했다. 부副역장은 창문을 열어젖히고 창틀에 팔꿈치를 기댔다."[67] 여기서 루보가 창문을 여는 행위는 작품의 배경이 될 기차역을 묘사하기 위한 자연스러운 서사적 장치이기도 하지만, 작품의 첫 주요 사건인 고백이 이루어지는 장소에서 루보가 하는 첫 행위라는 점에서 보다 상징적인 의미를 가진다. 방안의 열기는 답답한 느낌을 고조시키며, 창문을 여는 것은 이처럼 '갇혀 있는' 상태를 해소시키고자 하는 루보의 욕구를 반영한다. 바깥과의 소통 통로를 의미하는 모티프인 '창문'을 통해, 작가는 내면의 비밀을 바깥으로 꺼내 보이는 '고백'이란 주제를 넌지시 암시한다.

뒤늦게 도착한 세브린이 화난 루보를 달래고, 배고픔에 정신없이 식사를 제안하는 장면에서 창문은 다시 등장하는데, 이때 창문의 공간과 인물 간의 상호작용은 또한 이후 등장할 '고백'이란 사건에서 중요한 역할을 할 인물의 내면적 상태를 반영하고 있다. 이번에 창문과 상호작용을 하는 것은 세브린이다. 식사 전 루보가 창문을 닫으려 하자, 세브린은 그가 창문을 닫지 못하게 막는다:

> "우리 식사해요, 식사." 그녀는 되풀이해서 말했다. "아니, 아니요! 부탁해요, 아직은 닫지 말아주세요. 난 아직 얼마나 덥다고요!" 그녀는 창문을 닫으려던 그에게 다가가 그의 어깨에 머리를 기대고서 드넓은 정거장을 잠시 동안 가만히 바라보았다.
> « Mangeons, mangeons, répéta-t-elle. Non, non! je t'en prie, ne ferme pas encore. J'ai si chaud! » Elle l'avait rejoint à la fenêtre, elle demeura là quelques secondes, appuyée à son épaule, regardant le vaste champ de la gare. (BH, 1002)

세브린이 창문을 닫지 못하게 하는 장면은 고백 장면 전에 상징적으로 삽입됨으로써, 더 이상 비밀을 가두어 놓고 싶어 하지 않는, 진실 폭로

---

67) BH, 997: "Mais, le matin, avant de descendre à son poste, la mère Victoire avait dû couvrir le feu de son poêle, d'un tel poussier, que la chaleur était suffocante. Et le sous-chef de gare, ayant ouvert une fenêtre, s'y accouda."

(révélation)에 대한 그녀의 잠재적인 열망을 표출한다. 창가에 다가가 바깥으로 열린 공간과 상호 작용을 하는 장면에서, 세브린은 말 그대로 '창구(窓口)'를 열어놓고 싶어 하는 태도를 보이는 것이다. 이러한 공간적 설정은 무의식적 고백을 내뱉게 만드는 그녀의 숨은 고백에 대한 욕구를 은유적으로 담아냄으로써, 고백 서사의 흐름을 자연스럽게 뒷받침한다.

세브린이 창문 밖으로 바라보는 기차역 풍경은 현재 상황과 곧 이후 일어날 고백이 가져올 결과를 은유적으로 암시한다. 올리비에 고트(Olivier Got)에 따르면, 인물들이 무엇을 보는지, 볼 수 없는지, 누구와 시선을 교환하는지 등 '시선'의 문제는 작품에서 중요한 역할을 하는데,[68] 이 장면에서 세브린의 시선을 통해 서술되는 창밖 광경은 시선의 주체인 세브린 자신에 대한 은유로 작용하는 것처럼 보인다. 세브린은 창문 밖으로 붉은 신호등의 신호를 받고 출발하는 한 기관차를 보는데, 여성 인칭대명사 'elle'로 지칭되는 이 기관차는 마치 사람처럼 '지치고 숨이 가쁜(lasse et essoufflée)' 것으로 묘사되면서, 잠시 전 뛰어오느라 숨을 헐떡대던 세브린의 모습을 떠올리게 한다.

> 그리고 여러 갈래로 펼쳐진 철길 한복판에는 둔중한 완행열차의 기관차 한 대가 운행중에 검댕을 뒤집어써서 시커메진 기관사와 화부를 태우고 덩그러니 멈춰 선 채 지치고 숨 가쁘다는 듯 배기밸브에서 가느다랗게 새어나오는 증기만 겨우 내뿜고 있었다. 그 기관차는 바티뇰 차고로 돌아가기 위해 선로가 열리기를 기다리는 중이었다. 붉은 신호등이 찰칵 하고 켜지더니 다시 꺼졌다. 기관차가 출발했다.
>
> Et, seule, au milieu des rails, avec son mécanicien et son chauffeur, noirs de la poussière du voyage, une lourde machine de train omnibus restait immobile, comme lasse et essoufflée, sans autre vapeur qu'un mince filet sortant d'une soupape. Elle attendait qu'on lui ouvrît la voie, pour retourner au dépôt des Batignolles. Un signal rouge claqua,

---

68) Olivier Got, "Le regard de la « bête »", *Les Cahiers naturalistes,* 75, 2001, p. 64: "On remarque ainsi que tout le roman tourne autour du thème de la vue, de l'échange de regards, de ce que l'on voit et de ce que l'on ne doit pas voir, de l'aveuglement et de la cécité."

s'effaça. Elle partit. (BH, 1003)

기관차의 출발을 지시하는 '붉은 신호등'은 루보가 혼자 창밖을 바라보는 장면에서도 이미 한번 등장한 바 있다: "철길 위를 가득 메우고 있던 객차들과 기관차들이 어지럽게 흩어지는 가운데 흐릿한 햇빛 사이로 커다란 붉은 신호등 불빛 한 점이 동그마니 박혀 있었다."[69] 조성애는 루보가 관찰한 이 붉은 신호등이 결국 "밤으로의 여행을 시작하면서 내면적 욕망의 지하세계로 향하는, 곧 살해가 일어날 터널로 사라져가는 기차 뒤의 붉은 등과 연결된다"고 지적하는데,[70] 이 신호등은 위와 같이 세브린이 창밖을 보는 장면에서도 어김없이 등장함으로써 루보와 세브린, 그리고 그들이 함께 저지를 살인을 모두 이어주는 하나의 연결고리를 제공하며, 파국을 향해 달려갈 서사의 시작을 암시한다.

세브린이 관찰하는 창밖 배경묘사에 대한 단락은 주어와 동사로만 구성된 '그녀[기관차]가 출발했다("Elle partit.")'는 간결한 문장으로 끝맺어짐으로써, 의미심장한 효과를 만들어낸다. 이는 작품에서 어떤 주요 사건의 연쇄를 일으키는 발화가 일어났음을 내포하고 있다. 세브린의 무의식적 욕망이 은연중에 바깥으로 꿈틀대고 나오기 시작했음을, 진실을 향한, 고백을 향한, 고백이 몰고 올 파멸을 향한 기차가 출발했음을 암시하는 것이다.[71] 세브린이 창밖으로 응시하는 기관차는 바티뇰 차고(dépôt de Batignolles)를 향하는데, 이후 살인이 벌어질 기차는 바티뇰 터널(tunnel de Batignolles)을 향해 떠난다는 점을 고려할 때, 이 시점이 작품에서 벌어질 중요한 사건을 준비하고 있음을 독자는 추측할 수 있다.[72] 공간

69) BH, 997: "Dans l'effacement confus des wagons et des machines encombrant les rails, un grand signal rouge tachait le jour pâle."

70) 조성애, "에밀 졸라의 『인간야수 *La Bête humaine*』에 나타난 악에 대한 담론", p. 409.

71) 루아프르는 작품에서 기차의 움직임과 인간의 움직임 사이의 동일시 혹은 교환이 이루어진다고 지적한다: "On retrouve ici, sur un mode mineur, l'identification voire l'échange qui se produit entre le movement du train et celui de l'homme, dans un double mécanisme de projection et introjection." (Louâpre, *op. cit.*, p. 70.)

72) 이후 그랑모랭이 살해될 기차는 '바티뇰 터널' 쪽을 향해 사라진다고 묘사된

적 배경에 나타난 세부적 디테일들은 이처럼 고백이 생산해 낼 폭력과 살인 서사를 은유적으로 보완해주는 역할을 한다.

1-2. 시선의 효과

작품에서 시선은 '진실 폭로(révélation)'의 맥락에서 때때로 고백을 대체한다.[73] 비언어적 요소인 시선은 아예 언어를 대체하기도 하며, 시선만으로 언술 행위인 고백과 동일한 서사적 힘을 발휘할 수 있다. 시선이 진실 폭로로 이어지는 데는 두 가지 방법이 있을 수 있는데, 첫 번째는 고백의 주체가 시선을 통해 상대에게 자신의 비밀을 전달하는 경우(의도적이든 의도적이지 않든), 두 번째는 상대방이 반대로 주체의 비밀을 파악하기 위해 주체를 관찰하는 경우를 꼽을 수 있다. 후자의 경우와 관련하여, 메나르는 누군가의 육체를 '관찰'하는 행위가 진실 폭로(révélation)로 이어진다는 점에서, 고백을 대체하거나 보완할 수 있다고 말한 바 있다.[74] 누군가의 비밀을 알아내기 위해 시선을 주는 행위와 고백을 듣는

다: "Il [le train] fila sous le pont de l'Europe, s'enfonça vers le tunnel des Batignolles."(BH, 1025)

73) 모니카 필리몬은 『인간 짐승』을 하나의 원형 교도소 혹은 파놉티콘(Panopticon)의 시스템을 구현하는 작품으로 분석하면서, 이 감시 시스템 속 인물들은 일종의 '수감자'로 기능하며, 다른 '수감자'의 비밀을 너무 많이 '본' 인물들은 궁극적인 권력자(작가)에 의해 '처벌'을 받는다고 주장한 바 있다. 시선에 대한 필리몬의 분석을 우리의 목적을 위해 고백의 맥락에서 재해석한다면, 졸라의 인물들은 자기가 들을 자격이 없는 고백을 들었을 때 '벌'을 받게 되는 셈이다. 필리몬은 인물들이 '보는' 것에 의해 촉발되는 서사에 초점을 맞추었지만, 이는 궁극적으로 고백처럼, 다른 인물이 지닌 비밀이나 진실을 알게 되는, 진실의 폭로(révélation)에 대한 서사로 확장시켜 이해할 수 있다 (Monica Filimon, "The Eye Behind the Writing Hand: Surveillance and Adaptation in *La Bête Humaine*," in *Zola and Film: Essays in the Art of Adaptation*, Eds. Robert Singer and Anna Gural-Migdal, Jefferson, NC: Mcfarland & Company, 2005, pp. 69-88).

74) Ménard, *op. cit.*, p. 186: "Bien que l'observation du corps mène à la découverte des secrets et est parfois un substitut ou un complément à l'aveu [...], force est de constater qu'elle échoue aussi, à plusieurs

행위는 타인의 비밀을 보고자/듣고자 하는, 일종의 관음증적인 (voyeuriste) 측면을 가진다는 점에서 밀접한 연관성을 지닌다. 예컨대, 세브린의 비밀은 고백을 통해 발설될 때뿐만 아니라, 타 인물의 시선에 의해 폭로될 때도 동일하게 파괴적인 사건의 발판을 제공한다. 자크를 몰래 흠모하는 플로르는 자크와 세브린이 연인 관계란 증거를 잡기 위해 세브린을 눈여겨보다가 그들이 입맞춤하는 장면을 포착하는데, 플로르의 시선은 자크와 세브린의 비밀을 끄집어내기 위한 것으로, 그들이 자발적으로는 그녀에게 주지 않을 '고백'을 대체하는 하나의 수단으로 나타난다. 플로르의 시선에 의해 드러난 자크와 세브린의 진실은 그녀에게 참을 수 없는 질투심을 불러일으키고, 폭력적인 행위를 야기한다. 플로르는 자크를 가질 수 없을 바엔 두 연인을 모두 죽이는 것이 낫다고 생각하고, 그들이 탄 기차를 충돌시켜 수많은 승객들을 죽인다.[75]

그런데 우리는 여기서 세브린의 비밀을 밝혀내는 타인의 시선보다는, 고백을 대체하는 세브린의 시선에 집중하고자 한다. 작품에서 세브린의 시선은 때때로 발화적 형태의 고백을 대신하여 그녀의 비밀을 상대에게 전달할 뿐만 아니라, 그 자체로 상대의 행동에 결정적인 영향을 끼치면서 고백과 유사한 서사적 힘을 행사한다. 세브린의 시선은 특히 자크에게 특별한 영향력을 끼치는데, 그것은 자크로 하여금 그가 알고 있는 그녀에 대한 진실을 털어놓거나 침묵하게 만드는 힘을 지닌다. 예컨대, 세브린이 본격적으로 자크를 끌어들일 목적으로 고백을 이행하기 전, 자크는 세브린의 시선 아래 자신의 의도와는 다르게 경찰에게 자신이 목격한

---

occasions, à transmettre un savoir précis."

75) 총 12장으로 구성된 이 작품에서, 플로르가 세브린이 자크의 정부라는 사실을 발견하는 장면은 7장에서, 플로르의 기차 학살 장면은 10장에서 일어난다. 자크를 상대로 한 세브린의 고백(두 번째 의식적 고백)이 8장에서 등장하고, 그 고백의 결과로 자크가 세브린을 살해하는 사건이 11장에서 일어난다는 점을 고려할 때, 졸라는 진실의 폭로(révélation)와 그것이 불러일으킨 결과로서의 사건(살인) 사이에 대략 3장 정도의 간격을 일관적으로 둠으로써 플롯에 균형적인 구조를 부여하고 있는 것으로 보인다. 이러한 균형적 구조는 한 주요 사건이 다른 주요 사건으로 이어지는 과정에서 이야기의 서스펜스가 충분히 축적될 수 있는 서사적 공간을 만들어내며, 그 과정에서 작가는 사건의 인과관계를 독자가 납득할 수 있는 이야기로 풀어낸다.

내용을 발설하게 되는 경험을 한다.[76] 또한, 예심판사의 사무실에서 자신이 목격한 바를 다시 진술할 때는, 자크는 그녀의 시선 아래 살인을 확실히 목격하지 못했다고 증언하게 된다.[77]

고백을 대체하는 세브린의 시선은 졸라의 소설을 각색한 영화 『인간 짐승 *La Bête humaine*』(1938)에서 특히 가시화되는데, 이는 아마도 관객과 대응하는 '시선'이 중요한 문제로 대두되는 영상 매체가 '진실 폭로'의 서사적 초점을 '시선'이란 행위로 전환시키기에 적합하기 때문일 것이다. 르누아르의 영화는 고백 장면을 시선을 중심으로 재구성함으로써 고백의 효과를 심화시킬 뿐만 아니라, 고백의 언어에서 특히 '시선'의 역할에 주목하여, 세브린의 서사적 힘이 무엇보다도 비언어적인 요소 – 그녀의 '시선' – 에서 나온다는 점을 관철시킨다. 영화가 부각시키는 고백의 비언어적 측면은 '언어적 고백'의 파급력을 약화시키는데, 이는 궁극적으로 소설에서 전달하고자 하는 고백의 탈로고스적(탈언어적) 의미를 심화시킨다는 점에서 논의할 만한 가치가 있을 듯하다.

먼저, 영화는 거울과 같은 시각적인 사물과 카메라의 시선을 활용하여, 고백 장면에서 '시선' 자체를 하나의 서사적 장치로 이용한다. 예컨대, 루보를 상대로 한 세브린의 고백은 모두 거울 앞에서 진행된다. 세브린은 어쩌면 그랑모랭이 그녀의 아버지일지도 모른다는 루보의 농담 섞인 말을 듣고, 벌떡 일어나 벽에 걸려 있는 커다란 거울 앞으로 달려간 후, 정말 자기가 그의 딸일 수 있는지 질문한다.[78] 곧 세브린이 루보와의 육체

---

76) BH, 1075: "Pourquoi avait-il parlé, après s'être promis si formellement de se taire? Tant de bonnes raisons lui conseillaient le silence! Et les mots étaient inconsciemment sortis de ses lèvres, tandis qu'il regardait cette femme. Elle avait brusquement écarté son mouchoir, pour fixer sur lui ses yeux en larmes, qui s'agrandissaient encore. Mais le commissaire s'était vivement approché. « Quoi? qu'avez-vous vu? » Et Jacques, sous le regard immobile de Séverine, dit ce qu'il avait vu : […]."

77) BH, 1097: "Mais, comme il détournait ses yeux du mari, il rencontra le regard de la femme; et il lui, dans ce regard, une supplication si ardente, un don si entier de toute la personne, qu'il en fut bouleversé. […] Et, à ce moment, par un singulier contrecoup de son trouble, il lui sembla que sa mémoire s'obscurcissait, il ne retrouvait plus l'assassin dans Roubaud."

78) 골산(Golsan)은 이 장면에서 세브린이 처음으로 거울과 같은 '반사적' 공간

관계를 거부할 때, 거울의 틀은 세브린의 뒷모습과 루보의 얼굴을 집중적으로 포착하는데, 거울은 세브린을 혼란스러운 듯이 바라보는 루보의 얼굴을 담아내면서, 루보를 세브린과 관객의 이중적인 시선을 받는 대상으로 만든다. 루보의 의심이 본격적으로 고조되는 순간, 다시 거울 방향으로 움직이는 카메라의 앵글 전환은 배우들의 연기만으로는 충분히 표현하기 어려운, 정교한 감정적 서스펜스[79]를 대체한다. 거울에 담긴 루보의 표정을 보여주기 위해 천천히 움직이는 카메라의 시선은, 엉겁결에 이루어진 고백이 불러올 결과를 기다리는 세브린 및 관객의 긴장된 시선을 구현한다. 소설에서 섬세한 심리 묘사가 인물 사이의 긴장감을 형성했다면, 영화에서는 거울을 향해 서서히 움직이는 카메라의 시선이 서스펜스를 만들어낸다고 할 수 있다. 마침내 카메라가 멈출 때, 거울 안에 비친 루보의 얼굴과 거울 앞 실제 루보의 얼굴이 동시에 보이는 '이중 이미지'는 루보의 굳은 표정을 강조함으로써, 그의 충격적인 깨달음의 순간 — 세브린의 고백 순간 — 의 효과를 증폭시킨다.

캐서린 골산(Katherine Golsan)에 따르면, 영화에서 거울이나 물웅덩이, 창문과 같은 '반사적(reflective)' 표면으로 대표되는 세브린의 시각적 공간은 세브린의 치명적인 힘을 상징한다.[80] 골산은 세브린의 '반사적'

과 연관성을 맺으며, 혼란스런 근친상간 문제, 자기 정체성 문제를 제기한다고 말한다: "[…] it is actually Séverine who first engages reflective spaces with her own disturbing question. […] Severine's initial question in front of the mirror raises the issue of incest and, with it, the question of her own identity." (Katherine Golsan, "'Vous allez vous user les yeux': Renoir's Framing of *La Bête humaine*", *The French Review*, 73(1), 1999, p. 115.)

79) 서스펜스의 여러 용법을 검토하고 정리한 라파엘 바로니에 따르면, 서스펜스 효과는 작가가 어떤 서사적 상황에 대한 결과를 전략적으로 지연시키거나 은폐할 때 발생한다. 이는 독자로 하여금 앞으로 벌어질 일에 대해 초조하게 기다리게 만드는 효과를 낸다: "Il y a création d'un *effet de suspense* quand, face à une situation narrative incertaine (disjonction de probabilité importante) dont l'interprète désire impatiemment connaître l'issue, il y a un retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle […]. Une question typique du suspense: « Que va-t-il arriver? »" (Raphaël Baroni, *La Tension narrative - suspense, curiosité et surprise*, Paris: Seuil, 2007, p. 99.)

공간이 언제나 전통적인 남성성을 무력화시키는 서사(루보가 세브린과 그랑모랭의 관계에 대해 깨닫는 장면, 자크가 세브린 앞에서 루보를 죽이지 못하고 좌절하는 장면, 자크가 세브린이 다른 남성과 춤추는 것을 지켜볼 수밖에 없는 장면 등)에서 나타난다는 점을 지적하면서,[81] 남성 인물들을 지배하는 세브린의 힘은 그녀 자신의 불안정한 정체성에서 나온다고 분석한다.[82]

영화는 세브린의 시선이 고백을 대체한다는 점을 시각적으로 확대시킨다. 기차 승강구 앞에서 그랑모랭 살인과 관련하여 일차적인 조사를 받을 때, 자크는 자신을 뚫어지게 쳐다보는 세브린과 눈이 마주치자, 기차에서 아무도 보지 못했다고 경찰에게 거짓말을 한다.[83] 그런데 자크가 대답을 망설이는 동안 카메라는 세브린의 얼굴을 클로즈업[84]하여 약 7초 동안 그녀의 애원하는 듯한 시선을 비춤으로써, 세브린의 애절한 눈빛이 자크에게 진실을 암묵적으로 전달했고, 그를 그녀의 편으로 끌어들임에 결정적인 역할을 수행했음을 명확히 보여준다. 이후 영화는 세브린의 시선이 자크의 '공범의식'에 수행한 역할을 한 번 더 강조하기 위해 자크가 이에 대해 표면적으로 언급하는 대화를 삽입한다.

---

80) Golsan, *op. cit.*, p. 112: "Séverine's is a world dominated by the power of eyes and reflective surfaces which lead ultimately to Lantier's blindness and a troubling visual perspective for the spectator."; 골산은 영화에서 나타난 자크의 선형적(linear) 시선과 세브린의 원형적(circular), 반사적(reflective) 시선을 대조한다.

81) *Ibid.*, p. 113.

82) *Ibid.*, p. 117.

83) Commissaire: Et vous, Lantier, où étiez-vous pendant ce temps-là?
Jacques: Moi j'étais dans le couloir.
Commissaire: Et vous n'avez vu passer personne?
Jacques: Eh bien, c'est à dire monsieur le commissaire que... [애원하는 듯한 세브린의 시선과 눈이 마주침] J'avais une escarbille dans l'œil et ça faisait mal, alors j'ai pas fait attention. (Jean Renoir, *La Bête humaine* [Film], France, Paris Film, 1938, 100min.)

84) 사물이나 인물을 가까운 거리에서 보여주는 클로즈업(close-up) 샷은 인물이 느끼는 감정을 관객에게 강렬하게 전달하기 위해 혹은 이야기에서 어떤 중요한 의미를 강조하기 위해 이용될 수 있다.

세브린: 랑티에 씨, 좀 민감한 문제지만 한 가지 여쭤보고 싶은 게 있는데...
자 크: 뭐죠?
세브린: 요전날 기차 플랫폼에서, 경찰관에게 기차 복도에서 아무도 지나가는 것을 보지 못했다고 답했었잖아요. 정말 그렇게 생각했나요?
자 크: 아뇨, 객차에 있던 당신과 당신 남편을 똑똑히 봤어요.
세브린: 그럼 왜 아무 말도 하지 않았죠?
자 크: 당신이 내게 부탁했으니까요.
세브린: 제가요? 저는 아무것도 부탁하지 않았는데요.
자 크: 부탁했죠. 말로는 아니지만, 눈으로요.
Séverine: Monsieur Lantier, je voudrais vous demander quelque chose de très délicat...
Jacques: Quoi donc?
Séverine: L'autre soir, sur le quai, quand vous avez répondu au commissaire que vous n'avez vu passer personne dans le couloir, le pensiez-vous vraiment?
Jacques: Non, je vous avais très bien vus, vous et votre mari, dans le wagon.
Séverine: Pourquoi n'avez-vous rien dit?
Jacques: Parce que vous me l'avez demandé.
Séverine: Moi? Oh, je ne vous ai rien demandé.
Jacques: Si, vous me l'avez demandé. Pas avec des mots, mais avec vos yeux.[85]

"말로는 아니지만 눈으로" 부탁했다는 대사를 통해, 영화는 세브린이 자크에게 보낸 고백적인 메시지가 시선을 통해 전달되었다는 사실을 부각시킨다. 단 한 번의 시선으로, 세브린은 자신의 범죄를 인정하는 동시에, 자크를 자기편으로 끌어들이는 설득력을 행사한 것이다.[86]

---

85) Renoir, *op. cit.*
86) 소설에서는 예심판사 사무실에서 자크가 살인을 자세히 목격하지 못했다고 증언한 이후, 세브린이 확실히 그의 입을 봉하기 위해 암묵적 고백을 이행하는 방식으로 사건 순서가 전개된다면, 영화는 반대로 세브린이 먼저 암묵적 고백을 한 이후, 자크가 예심판사의 사무실에서 살인에 대해 아무것도 보지 못했다고 증언하는 장면을 배치함으로써, 세브린의 고백이 그로 하여금 공식

영화는 세브린이 시선을 통해 살인 혹은, 살인 공모에 참여하는 서사를 구성함으로써, 세브린의 시선에 내재된 파괴적인 영향력을 극대화시키기도 한다. 소설에서 세브린이 직접 그랑모랭을 짓눌러 살인에 참여했던 것과 대조적으로, 영화의 세브린은 그랑모랭이 살해될 때 모든 것을 '보았다'고 이야기하며,[87] 자크를 설득하여 루보를 죽이고자 할 때는, 더욱 적극적으로 자크의 옆에 서서 그의 '눈' 역할을 자처한다. 즉, 영화에서 세브린은 시선을 통해 살인에 가담하거나 폭력을 촉진한다. 세브린과 자크가 역 창고를 순찰 돌고 있는 루보를 죽이기 위해 기다리는 장면에서, 카메라는 왼쪽 어딘가를 바라보고 있는 두 사람의 얼굴을 미디엄-클로즈업 샷[88]으로 보여주는데, 자크는 잘 보이지 않아 눈을 찡그리는 반면, 세브린은 멀리까지 내다볼 수 있음을 이용하여 자크에게 살인을 부추긴다.

세브린: 저기 온다.
자　크: 어디? 아무것도 안보이는데.
세브린: 조금 빠른 걸음으로 저기 창고를 돌았어. 우리 쪽으로 오고 있어. 흰 벽 위로 지나가는 그의 그림자가 보여.
자　크: 혼자야?
세브린: 응, 혼자야.
Séverine: Le voilà.
Jacques: Où ça? Je vois rien.
Séverine: Il a tourné le hangar de la petite vitesse. Il vient droit sur nous. Je vois son ombre qui passe sur le mur blanc.
Jacques: Il est seul?
Séverine: Oui, seul.[89]

적으로 침묵하게 만들었다는 인과관계를 더욱 직접적으로 보여준다.

87) Jacques: Toi, tu as aidé...? à la chose?
Séverine: Non, non. Mais j'ai tout vu. (Renoir, *op. cit.*)

88) 미디엄 클로즈업 샷(medium close-up shot)은 인물의 머리부터 어깨 혹은 가슴까지를 보여주며, 관객은 배우의 표정 및 보디랭귀지에서 미묘한 뉘앙스를 관찰할 수 있다.

89) Renoir, *op. cit.*

골산(Golsan)은 자크가 세브린과 함께 시간을 보내면서 점점 시야가 제한되고, 결정적으로 위 장면에서 그의 시선이 세브린의 시선에 의해 완전히 대체된다고 주장한다.[90] 특히, 여기서 자크가 세브린의 등 뒤에 바짝 붙어 서서 그녀의 팔을 붙잡고 있는 자세는 그가 그녀의 시선에 완전히 의존하고 있으며, 세브린이 시선을 통해 다른 남성 인물들에게 폭력을 종용하고 있다는 사실을 시각적으로 드러낸다.

영화에서 재구성한 시선을 중심으로 이루어지는 진실 폭로 및 살인의 서사는 비언어적 고백의 영향력을 확대시킴으로써, 소설에서 보여주는 비언어적 고백, 언어의 경계를 넘나드는 고백을 부각시킨다. 세브린의 시선은 '말(parole)'에 의존하지 않고도 서사를 움직이면서, 고백처럼 표면화된 행위와 더불어 힘을 행사하는 '말해지지 않은 것'의 힘을 드러내는데 중요한 역할을 한다.

2. 자크의 부재한 고백

2-1. 침묵의 효과

세브린 뿐만 아니라, 『인간 짐승』에서 대다수의 작중인물들은 각자 비밀을 가지고 있다. 그랑모랭을 살해한 루보를 비롯해서, 파지 고모를 독살시킨 미자르, 기차 참사를 일으킨 플로르, 세브린을 몰래 사랑하던 카뷔슈, 이웃을 염탐하던 르블뢰 부인 등, 주요 인물뿐만 아니라 부수적 인물들도 어떤 개인적인 '비밀'을 숨기고 있으며, 이 비밀들은 어떻게든

90) Golsan, *op. cit.*, pp. 111-112: "[…] Séverine masters a different visual space, and when the two are waiting in the depot to kill Roubaud, it is Lantier who cannot see and Séverine who must visually decipher the scene for him as he squints into the dark. In fact, once Lantier steps off the train after his initial ride, he never again demonstrates the same sustained assurance and mastery, nor the same acuteness of vision."

누군가에게는 알려지게 됨으로써 밖으로 드러난다. 그런데 흥미롭게도, 자크에게 가장 중요한 비밀 – 근본적인 동물성에 대한 비밀 – 은 '진실의 폭로(révélation)'에서 예외적으로 제외된다. 자크에 의해 살해되는 세브린이 자크에게 마지막으로 남기는 건 하나의 질문뿐이다: "왜 그래? 오, 맙소사! 왜 그래?"[91] 결코 답을 얻지 못하는 세브린의 질문과 세브린이 죽으면서 남긴 혼란스런 표정은 설명되지 않은 자크의 본질적인 비밀을 잘 요약한다: "겁에 질려 휘둥그레 벌어진 연보랏빛 푸른 눈은 불가사의한 수수께끼를 두고 계속해서 필사적으로 질문을 던지는 것 같았다. 왜, 무엇 때문에 그가 나를 죽였을까?"[92] 예심판사 드니제는 논리적으로 타당해 보이는 조사 결과에 의해, 루보와 카뷔슈를 세브린의 살인범으로 지목한다. 법정의 모든 방청객 또한 매우 침착하면서도 비탄에 젖은 자크의 무죄를 믿게 됨에 따라, 세브린을 죽인 범인이 자크라는 사실은 결코 누구에게도 밝혀지지 않는다.[93]

자크의 유전적 광기에 대한 비밀은 오직 이야기 밖에 위치한, 작품의 독자들에게만 알려지는데, 졸라는 다음과 같이 자유간접화법을 통해 독자로 하여금 자크의 비밀을 엿볼 수 있도록 한다. 즉, 문법적으로는 3인

---

91) BH, 1297: « Pourquoi? mon Dieu! pourquoi? »

92) BH, 1298: "Les yeux de pervenche, élargis démesurément, questionnaient encore, éperdus, terrifiés du mystère. Pourquoi, pourquoi l'avait-il assassinée?"

93) 이 법정 장면은 묘하게 카뮈의 『이방인』을 떠올리게 한다. 자크는 뫼르소와 정반대의 모습을 보여준다. 자크가 세브린의 죽음에 대해 느끼는 무덤덤한 감정("depuis le crime, pas un frisson ne lui était venu, il ne songeait même pas à ces choses, la mémoire abolie, les organes dans un état d'équilibre, de santé parfaite; […]")은 뫼르소의 태도와 유사하지만, 관중의 입맛에 맞는 거짓말을 하길 거부함으로써 배척당하는 뫼르소와는 달리, 자크는 관중이 원하는 이상적인 연인의 태도를 완벽하게 보여준다: "Des pleurs parurent dans les yeux de Jacques, débordèrent, ruisselèrent sur ses joues. […] On trouva extrêmement touchante cette douleur de l'amant, lorsque le mari restait les yeux secs." (BH, 1322) 자크는 "이방인처럼, 결백한 사람"처럼 진술하고("Il allait déposer en étranger, en innocent"(BH, 1322)), 관중은 그의 거짓된 모습에 환호한다. 이런 점에서, 자크의 관중은 뫼르소의 진실된 모습을 용납하지 못했던 『이방인』의 관중과 유사한 양상을 띤다.

칭을 유지하면서, 자크의 목소리로 전환하여 자크의 내면에서 발생하고 있는 생각과 감정을 보여준다.

> 그 순간, 다리가 꺾인 자크는 선롯가에 털썩 주저앉았다. 그는 풀숲에 얼굴을 묻고 엎드린 채 경련을 일으키듯 들썩거리면서 흐느꼈다. 오, 맙소사! 다 나은 줄 알았던 그 병이 다시 도진 겁니까? 그녀를 죽이려 하다니! 여자를 죽이려고, 여자를 죽이려고 하다니! 그의 젊은 혈기 저 밑바닥에서 욕망의 열기가 미친듯이 치솟으면서 이런 소리가 그의 귓전을 맴돌았다.
> Alors, Jacques, les jambes brisées, tomba au bord de la ligne, et il éclata en sanglots convulsifs, vautré sur le ventre, la face enfoncée dans l'herbe. Mon Dieu! Il était donc revenu, ce mal abominable dont il se croyait guéri? Voilà qu'il avait voulu la tuer, cette fille! Tuer une femme, tuer une femme! cela sonnait à ses oreilles, du fond de la jeunesse, avec la fièvre grandissante, affolante du désir. (BH, 1042)

위 장면은 작품의 2장에서 자크가 플로르에 대한 성적 욕구를 느낌과 동시에 찾아온 살인충동에 절망하여 방황하는 장면이다. 자크는 누구와도 공유할 수 없는 비밀로 스스로를 가두며, 자크의 폐쇄성은 그가 방황하는 공간적 특성에 의해서도 강조된다: "구릉들이 여기저기 시야를 차단하는 이 황량한 지역은 마치 출구 없는 미로 같았다. 그의 광기가 이 미로를, 음울하고 황폐한 이 버려진 황무지를 빠져나가지 못하고 맴도는 것이다."[94] 루아프르(Louâpre)는 이 장면에서 철도가 공간을 하나의 감옥으로 변환시키며,[95] 이는 결국 살인을 통해서 해소될 서사적 긴장을 만드는데 기여한다고 지적한다.[96] 폐쇄적 공간에 대한 루아프르의 분석

---

94) BH, 1042: "Ce pays désert, coupé de monticules, était comme un labyrinthe sans issue, où tournait sa folie, dans la morne désolation des terrains incultes."

95) Louâpre, *op. cit.*, p. 66: "[…] la ligne, pourtant rectiligne, est donnée comme une limite infranchissable s'interposant sans cesse entre Jacques et un hypothétique lieu de délivrance. La multiplication des marques de clôture, renforcée par des effets rythmiques et de déformation des échelles spatio-temporelles, souligne l'enfermement du personnage dans l'espace."

96) *Ibid.*, p. 67: "la transformation du paysage en prison, grâce notamment à

을 자크의 성격적인 폐쇄성에 적용시킨다면, 어떤 해소 없이 자기만의 세계에 비밀을 가두는 자크의 침묵은 인물의 내적 갈등을 지속적으로 축적시킴으로써 작품의 서사적인 긴장을 강화한다고 할 수 있다. 세브린이 고백을 통해 사건을 발생시킴으로써 서사의 진행에 기여한다면, 자크는 침묵 상태를 유지함으로써 이야기에 서사적 긴장감[97]을 부여하는 것이다.

다른 작중인물에게 적용된 '비밀의 누설'이란 원칙이 자크의 중요한 비밀에는 적용되지 않는 것처럼, 자크는 일반적인 플롯의 인과관계에서도 다소 벗어나 있다. 자크가 서사에 참여하는 방식은 다른 작중 인물들이 따르는 일반적인 논리에 의한 것이 아니다. 그를 특징짓는 유전적 광기는 그의 행동의 전개를 예측하거나 설명하기 어렵게 만든다. 예컨대, 자크가 세브린과 작당하여 루보를 죽이려고 시도할 때, 그는 "살인을 현명하고 정당하며 논리적인 검토를 거쳐 결정된 행위로 만들어줄 논거들"을 모두 머릿속으로 명확히 그렸음에도 불구하고,[98] 이처럼 계산된 방식으로 살인을 저지를 수 없다는 것을 깨닫는다.

> 그의 결심을 이끌어냈던 그 모든 추론이 다시 한번 줄지어 지나가고, 살인과 살인의 이유와 살인의 결과가 다시 선명하게 눈앞에 나타났다. […] 그의 결심은 끊어질 듯 팽팽하게 긴장했지만 흔들리지 않았다. 그는 죽이고 싶었다. 그는 왜 죽여야 하는지 알고 있었다. 하지만 두 걸음, 다시 한 걸음

---

la clôture qu'est la ligne de chemin de fer, est du point de vue narratologique un dispositif dynamique (elle crée une tension dont le meurtre est la résolution), mais aussi le modèle de l'ensemble de l'œuvre, qui agence en permanence les lignes de fuite et les motifs de contrainte (cadre, clôture)."

97) 바로니(Baroni)에 따르면, 서사적 긴장감(tension narrative)은 작가가 어떤 정보를 의도적으로 은폐하거나 정보 전달을 지연하는 묵설법(réticence)에 의해 만들어지며, 과거에 벌어진 일에 대한 궁금증인 'curiosité'와 미래에 일어날 일에 대한 궁금증인 'suspense'로 분류될 수 있다. (Baroni, *op. cit.*, pp. 99-100.)

98) BH, 1240: "[…] il s'excitait, se raisonnait encore, se donnait les arguments qui allaient faire de ce meurtre une action sage, légitime, logiquement débattue et décidée."

차이로 거리가 좁혀지자 팽팽했던 긴장감이 와르르 허물어졌다. 그의 내부에서 모든 것이 일거에 와해되었다. 안 돼, 안 돼, 절대 못 죽여, 무방비 상태의 사람을 그렇게 죽일 수는 없어, 추론으로는 결코 살인을 저지를 수 없어, 살인을 하려면 물어뜯는 본능이나 순식간에 먹잇감을 덮치는 습성이나 굶주림, 그것도 아니면 먹잇감을 짓찢는 난폭한 성정이라도 반드시 있어야 해.

Toutes les raisons qui le déterminaient défilèrent une fois de plus, il revit nettement le meurtre, les causes et les conséquences. […] Sa résolution, tendue à se rompre, restait inébranlable. Il voulait tuer, il savait pourquoi il tuerait. Mais, à deux pas, à un pas, ce fut une débâcle. Tout croula en lui, d'un coup. Non, non! il ne tuerait point, il ne pouvait tuer ainsi cet homme sans défense. Le raisonnement ne ferait jamais le meurtre, il fallait l'instinct de mordre, le saut qui jette sur la proie, la faim ou la passion qui la déchire. (BH, 1241)

자크가 스스로 정리한 "살인과 살인의 이유와 살인의 결과"는 결정적인 순간에 그를 납득시키지 못하고, 서사적으로 '논리적인' 결과로 보였던 루보의 죽음은 결국 이루어지지 않는다. 그렇다면 자크의 행동은 어떤 논리에 의해 유발되는가?

수잔 블러드(Susan Blood)에 따르면, 자크의 서사는 '모방적 욕망(mimetic desire)'에 의해 움직인다.[99] 자크가 원래 살인을 계획했던 루보 대신 갑자기 세브린을 죽이는 장면에서, 자크는 자신의 살인을 그랑모랭 살인 사건의 "논리적인 귀결"이라고 일컫는데,[100] 여기서 서술자가 말하는 논리는 우리가 알고 있는 기존의 서사적 논리와는 다르다. 블러드는 여기서 졸라가 언급하는 논리가 바로 자크의 광적인 논리 — 모방적 욕망을 따르는 비이성적인 논리 — 를 의미한다고 말한다:

---

99) Susan Blood, "The Precinematic Novel: Zola's *La Bête humaine*", *Representations*, 93(1), 2006, pp. 49-75.

100) BH, 1298: "[…] et les deux meurtres s'étaient rejoints, l'un n'était-il pas la logique de l'autre?"

> 세브린 살인사건이 그랑모랭 살인사건의 논리적 결과라면, 이는 자크의 '뒤섞인' 논리를 따랐을 때만 가능하다. 이 '뒤섞인' 논리는 다른 차원의 동기, 즉 순전히 모방적인 동기와 일치한다. […] 모방 논리는 인물과 행동 사이에 낯설어 보이는 연관성 – 정상적인 서사적 논리의 표준에 따르면 특이해 보이는 연관성 – 을 확립한다.
>
> If Séverine's murder is the logical consequence of Grandmorin's, it is only according to the haywire logic of Jacques's mind. Significantly, this haywire logic coincides with another level of motivation that is purely mimetic. […] Mimetic logic establishes strange connections between characters and actions, connections that would seem aberrant by the standards of any normal, narrative logic.[101]

블러드는 그랑모랭이 기차 안에서 살해당하는 장면을 자크가 밖에서 목격하는 순간이 바로 '모방할 수 있는(reproducible)' 이미지가 처음으로 형성되는 순간이라고 말하면서, 이와 같은 모방의 논리가 소설 내 서사적 구조에 복잡성을 부여한다고 분석한다.[102] 자크가 기존의 서사적 논리와는 다른, 자신만의 논리에 의해 움직인다는 점은 그가 다른 인물들과 다르게 유전적인 결함을 '타고난' 살인자라는 특성과 일치하는데, 이처럼 선형적인 서사를 거부하는 자크는 보편적인 사건의 연쇄를 담당하는 세브린과 극명한 대비를 이룬다. 세브린이 진실의 폭로를 통해 이야기의 '일반적인' 인과관계를 만드는데 기여한다면, 자크는 표준적인 서사적 틀에서 벗어나, 작중 인물들이 전혀 예측하지 못한 방향으로 사건에 참여한다.

세브린과 자크가 이끌어가는 서사의 성격은 대조적이지만, 두 인물의 서사는 상호보완적으로 작용하면서 이야기를 전개시키는 것처럼 보인다.

---

101) Blood, *op. cit.*, pp. 55-56.

102) *Ibid.*, p. 61: "The crisis would not have been set in motion, however, without the scene of mimetic infection where Jacques views the moving picture of Grandmorin's murder. This "cinematic" scene merits closer reading, since it cannot simply be paraphrased, and it marks the point at which events in the novel become "reproducible," complicating the narrative structure."

세브린과 관련한 진실의 폭로가 이야기의 주요 인과관계를 만들어나간다면, 자크의 침묵은 작품 전체를 통괄하는 서사적 긴장감을 만들어내는데 기여한다. 세브린의 고백이 궁극적으로 그녀가 예상치 못한 결과 – 자기 자신의 죽음 – 로 종결될 때, 세브린의 서사는 자크가 이끄는 '비논리적' 서사와 결정적으로 교차한다고 볼 수 있다. 자크가 자신의 미래에 방해가 되는 루보 대신, 함께하고자 하는 연인을 살해하는 사건 전개는 자크의 예외적인 서사 논리를 따르면서도, 세브린의 고백이 치명적인 죽음으로 귀결되는 전반적인 서사 논리는 유지하기 때문이다. 즉, 세브린의 죽음은 세브린의 고백이 불러온 결과인 동시에, 자크의 침묵 — 어떤 근심이 그를 괴롭히고 있냐고 물어보는 세브린에게 자크가 끝까지 침묵함으로써 거부된 고백 — 이 가져온 결과이기도 하다.

세브린의 고백과 자크의 부재한 고백이 만들어내는 상호보완적 서사는 미셸 세르(Michel Serres)가 제시한 졸라의 '열역학적' 이야기 모델과도 상응한다. 세르는 졸라의 소설들이 당시 기술 혁신의 핵심이었던 열역학의 원리를 따른다고 주장하며, 이야기의 전개나 인물들의 심리적인 추이를 점차 과열되어 폭발이나 고장을 일으키는 하나의 증기기관에 비유한 바 있다.[103] 세르는 졸라의 작품 내 '냉기(froid)'와 '열기(chaleur)'의 은유적 상호작용을 논하면서, 뜨거운 곳에서 차가운 곳으로 흐르는 열은 닫힌 공간에서, 더 이상 나갈 곳이 없을 때, 파국을 향해 치닫는다고 주장하는데,[104] 세르의 분석에서 핵심적인 '열'의 순환 작용은 세브린과 자크의 상호보완적 고백 서사에서도 관찰된다. 고백을 매개로, 두 인물은 서

103) Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, Paris: Éditions Grasset, 1983.
104) *Ibid.*, p. 140: "le froid n'était pas le repos, le néant ni la mort, seulement l'autre face du chaud, nécessaire au fonctionnement de la machine, de la vie, travail, action, mouvement. […] D'où une chaîne, tragique comme une souffrance sans raison locale. Malheur venu, comme de coutume, de l'indifférence et de la totalisation. L'enchaînement, de lieux en lieux où la différence est efficace, va vers le froid sans recours, et la série des chutes vers l'homogène plain d'où rien ne sort plus désormais."; p. 160: "Bilan général. Ça fonctionne comme un moteur et sur un réseau de circulation. Même chose pour la bête humaine et les hommes machines. Et le plan général est un jeu. Un jeu de circulation, un jeu à mort."

로와의 피드백을 통해 이야기를 전개시킨다. 예컨대, 세브린이 자크를 상대로 고백하는 장면에서, 고백과 육체적 쾌락에 대한 욕구로 불타오르는 세브린의 '열기'는 자크에게 전도되는 것처럼 나타난다.

> 세브린에게, 그 긴 이야기를 뜨겁게 내뱉은 뒤의 그 외침은 저주스러운 기억을 떨쳐내고 즐거움을 찾고자 하는 욕구의 분출 같은 것이었다. 그러나 자크는 그녀의 이야기를 듣고 일대 혼란에 빠져 **그녀처럼 몸이 달아올랐지만**, 다시금 그녀를 제지했다.
> Chez Séverine, après la montée ardente de ce long récit, ce cri était comme l'épanouissement même de son besoin de joie, dans l'exécration de ses souvenirs. Mais Jacques, qu'elle avait bouleversé et **qui brûlait comme elle**, la retint encore. (BH, 1204; 굵은 글씨 필자 강조)

단, 세브린의 열기는 자크에게 고백에 대한 욕망이 아닌, 살인에 대한 욕망을 일깨운다. 세브린의 고백이 자극한 자크의 살인 욕망은 물리적인 열기와 같다: "마치 그의 허리를 받치고 있는 매트리스가 벌건 숯불로 변한 것처럼 견딜 수 없이 뜨거운 열기가 그의 등뼈를 타고 올라왔다. 불에 달군 침 같은 것이 그의 목덜미를 따끔거리게 쿡쿡 찔러댔다."[105] 침대라는 '갇힌' 공간에서 자신을 압도하는 광적인 열기를 견디지 못하고, 바깥으로 뛰쳐나갔다가 "몸이 얼음장처럼 차가[워져]"[106] 돌아온 자크가 자신을 괴롭히는 비밀을 발설하길 거부하는 장면은 열기 띤 세브린의 고백 장면과 극명한 대비를 이룬다. 밖에서 돌아온 자크는 고백하길 거부한다: "'뭔가 근심이 있구나, 나한테 다 말해야 해.' '아냐, 아냐, 근심이 아냐. 실체도 없는 것들이야. 나를 몸서리쳐지도록 불행하게 만드는 슬픔 때문이야. 그게 뭔지는 도저히 말할 수 없어.'"[107] 자크가 고백을

---

105) BH, 1206-1207: "Une chaleur insupportable montait le long de son échine, comme si le matelas, sous ses reins, se fût changé en brasier. Des picotements, des pointes de feu lui trouaient la nuque."

106) BH, 1213: "Lui, épuisé, la chair froide, la rassurait tranquillement, sans un trouble."

107) BH, 1214: « Tu as des chagrins, il faut me les dire. — Non, non, pas des chagrins, des choses qui n'existent pas, des tristesses qui me rendent

거부하면서 그의 내면 안에 억제된 열기는 결국 세브린의 살해에서 폭발적으로 분출된다고 볼 수 있다: “귀 뒤로 뜨거운 불기운이 치고 들어와 머리를 뚫고 두 팔과 두 다리로 뻗쳐 내려가더니 급기야 그의 영혼을 육신에서 몰아냈으며, 그 자리에 다른 존재가, 짐승이 저돌적으로 침입해 들어왔다.”[108] 자크에게서 분출된 ‘열기’의 결과는 세브린의 몸과 잠옷을 흠뻑 적시는 엄청난 양의 붉은 피의 이미지로 나타난다.[109] 세브린의 고백을 계기로 자크에게 전도된 열기는 자크의 침묵으로 인해 내부에서 끓어오르다가, 결국 세브린의 살인 사건에서 폭발하는 것이다. 이처럼 세브린의 고백과 자크의 부재한 고백은, ‘열기’와 ‘냉기’라는 극의 상호작용처럼, 서로 밀접히 맞물린 상태로 이야기의 파국을 향해서 질주한다. 비밀을 간직하는 인물인 자크의 침묵은 고백과 맺는 관계 속에서 서사를 이끌어가는 힘을 발휘하며, 세브린과 자크가 함께 이끄는 서사는, 궁극적으로, 억제할 수 없이 과열되어 달리는 라리종호의 폭주, 수많은 인물들의 죽음을 필연적으로 몰고 올 비극적 결말을 향해 달려간다.

2-2. 실패한 고백

위에서 논한 바와 같이, 소설에서 자크의 침묵은 서사적 긴장을 만들어내는 하나의 장치로 작용한다. 그렇다면 독자는 다음과 같은 문제에 대해 생각해 볼 수 있을지도 모른다. 위에서 논한 것처럼, 유전적 살인 충동에 대한 자크의 침묵이 세브린 살인을 초래하는 데 중요한 역할을

---

horriblement malheuruex, sans qu′il soit même possible d′en causer. »

108) BH, 1296: “[…] tandis que des morsures de feu, derrière les oreilles, lui trouaient la tête, gagnaient ses bras, ses jambes, le chassaient de son propre corps, sous le galop de l′autre, la bête envahissante.”

109) BH, 1297: “Au milieu de ces tentures rouges, de ces rideaux rouges, par terre, elle saignait beaucoup, d′un flot rouge qui ruisselait entre les seins, s′épandait sur le ventre, jusqu′à une cuisse, d′où il retombait en grosses gouttes sur le parquet. La chemise, à moitié fendue, en était trempée.”

했다는 전제하에, 만일 자크가 누군가에게 살인충동에 대해 고백했다면, 범죄를 면할 수 있었을까? 혹은 살인이 일어난 후, 그가 세브린을 살해했다는 사실에 대해 자백했다면, 일반적인 미스테리 플롯에서처럼 사건은 깔끔하게, 이성적으로 종결되었을까? 르누아르의 영화가 소설에서 잘 드러나지 않은 이 문제를 영화 특유의 서사를 통해 표면화시킨다는 점은 흥미롭다. 플로리안 와일드는 영화가 "단순히 이야기의 매개체가 아닌, 특정한 종류의 글쓰기, 영상화된 담론"이 될 수 있다고 주장하는데,[110] 영화는 자크가 비밀을 발설했을 때 범죄 서사가 어떻게 진행될 수 있을지를 구상하면서, 이를 통해 소설에서 나타난 고백의 문제에 대한 정교한 해석을 제시한다.

소설과 대조적으로, 영화에서 자크의 고백은 대체적으로 쉽게, 자발적으로 이루어진다. 예컨대, 자크는 영화에서 첫 연인으로 등장하는 인물 플로르에게 순순히 살인충동에 대한 자신의 비밀을 털어놓는다. 자크는 플로르와 키스하던 중 갑자기 광기에 사로잡혀 그녀의 목을 조르다가, 기차 지나가는 소리에 번뜩 정신을 차린다. 플로르가 방금 무슨 일이 벌어진 건지 그에게 묻자, 놀랍게도 자크는 별다른 망설임 없이 자신이 물려받은 저주에 대해 고백한다.

플로르: 왜 그런 거야?
자　크: 나도 몰라. 더 이상 모르겠어. 내가 뭘 하고 있었는지 몰랐어.
플로르: 그게 그 병이야?
자　크: 그래, 너희 어머니께서 말씀해주셨니?
플로르: 응.
자　크: 그래, 그 병이야. 머릿속을 꽉 메우고 모든 걸 일그러뜨리는 거대한 연기 같은 거야. […]

110) Florianne Wild, "Colliding with History in *La Bête Humaine*: Reading Renoir's Cinécriture", *Literature/Film Quarterly,* 31(2), 2003, p. 111: "*Cinécriture* may be considered both a cinematic practice and a spectatorial activity or interpretive methodology. For the filmmaker, cinema can become a specific kind of writing, an imaged discourse, rather than serving as a mere vehicle for a story."

Flore: Qu'est-ce qui t'a pris?

Jacques: Chais pas, chais plus. Je me rendais pas compte de ce que je faisais.

Flore: C'est ça, ton mal?

Jacques: Oui. Ta mère t'en a parlé?

Flore: Oui.

Jacques: Bah, oui, c'est ça. C'est une espèce de grande fumée qui me monte dans la tête et puis qui déforme tout. […][111]

이 뿐만 아니라, 자크는 영화 후반부에서 세브린을 살해한 이후에는, 자신이 살인을 저질렀다는 사실에 대해서도 자발적으로 고백한다. 자크는 동료 페쾨에게 사람들이 자신을 왜 체포하러 오지 않는지, 왜 아무 일도 일어나지 않는지 이해가 되지 않는다고 털어놓는다.

자크: 페쾨, 너에게 이야기해줄 게 있어. 아무 말도 하지 마. 움직이지도 마. 내가 그녀를 죽였어. 그래, 내가 그녀를 죽였어. 이제 끝났어. 그녀를 다시는 보지 못할 거고 난 그것 때문에 죽을 거야. […] 그런데 한 가지 이해되지 않는 게 있어. 아무도 나를 체포하지 않았다는 거야. 그게 이해되니?

페쾨: 내가 너라면, 나는 자수 하겠어. 어떻게 일이 벌어졌는지 다 이야기할 것 같아. 사람들이 널 이해해 줄 거야. 난 널 이해하는 걸.

Jacques: Écoute, Pecqueux, je vais te dire quelque chose, mais... Ne dis rien. Bouge pas. Je l'ai tuée. Oui, je l'ai tuée. Maintenant, c'est fini. Je la reverrai plus et j'en crèverai. […] Il y a une chose que je comprends pas. Ils m'ont pas arrêté. Tu comprends ça, toi?

Pecqueux: Ben moi, à ta place, eh ben... j'irais me dénoncer. Je leur raconterai tout, comment ça s'est passé. Ils comprendront, alors. Je te comprends bien, moi.[112]

---

111) Renoir, *op. cit.*

112) *Ibid.*

그런데 흥미롭게도, 플로르나 페쾨를 상대로 한 자크의 고백은 그가 겪고 있는 상황에 대한 어떤 해결책도 제공하지 못한다. 청자의 어떤 행위도 유발시키지 않는 자크의 자발적인 고백은 마치 자기 혼자 되뇐 것처럼 어떤 특별한 서사적 기능을 행사하지 않으며, 그가 내면적으로 겪고 있는 고통에 대한 탈출구나 그가 처한 상황에 대한 해결책을 제시해주지 않는다. 자크의 유전적 살인충동에 대한 고백을 들은 이후, 플로르는 위험을 감수할 준비가 되어 있다며 자크와 결혼하고 싶다고 이야기하지만, 자크는 이것이 현실화될 수 없음을 인지하고 체념한다.[113] 페쾨를 상대로 한 고백도 마찬가지이다. 페쾨를 상대로 한 살인에 대한 고백은 세브린을 죽인 후 자크가 느끼는 고통을 완화시키지 못하고, 자크는 결국 더는 이렇게 살 수 없다고 외치며 달리는 기차에서 뛰어내려 죽음을 택한다: "Je peux plus! Je peux plus!"[114]

이처럼 영화에서 아무런 효과를 내지 못하는 자크의 고백은 그의 비밀이 본질적으로 고백을 통해 발설되기만 해서 해결될 수 있는 문제가 아님을 드러낸다. 보다 구체적으로, 영화는 자크가 단순히 비밀을 발설하고 안하고의 여부보다는, 정확히는 그의 고백이 '누구'를 상대로 이루어지느냐에 따라 고백의 효과가 다를 수 있다는 점을 표면화시킨다. 영화에서

---

113) Jacques: Et pourtant, je t'aime. Je te jure, je t'aime de tout mon cœur, Flore. Je t'aime tellement, tu vois, que je voulais même pas venir, j'avais peur.

Flore: Moi aussi, je t'aime, Jacques. Je voudrais être ta femme. Si tu veux, moi je suis prête à courir le risque.

Jacques: T'es folle, on parle plus de ça. (*Ibid.*)

114) 영화에서 자크가 자살을 택하는 전개는 『인간 짐승』보다 4년 앞서 출간된 로버트 루이스 스티븐슨의 『지킬박사와 하이드』(1886)와 맥락을 같이 하고 있다. 자기 안의 또 다른 자아 — 순수 악이 형상화된 하이드 — 와 싸우는 지킬박사는 하이드를 이길 수 없다는 것을 깨닫고, 그에 의해 지배받지 않기 위해 스스로 목숨을 끊는다. 『지킬박사와 하이드』는 이야기의 전말을 밝히는 지킬박사의 마지막 고백 (하이드의 정체와 관련된 모든 비밀을 밝히고 자살함을 알리는 편지)로 작품이 마무리된다: "Here then, as I lay down the pen and proceed to seal up my confession, I bring the life of that unhappy Henry Jekyll to an end."(Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [E-book], Seattle: Amazon Classics, 2017.)

자크가 유일하게 고백하지 못하는 대상은 바로 세브린인데, 자크가 정작 자신의 충동으로부터 가장 보호해야 하는 연인인 세브린에게 고백을 이행하길 실패함에 따라, 세브린이 그에 의해 살해되는 비극적 서사는 바뀌지 않는다. 그는 딱 한번, 세브린에게 살인충동에 대해 고백하고자 하는 의지를 내비치지만, 이는 세브린의 거부로 인해 좌절된다. 기차역 주변에서 세브린과 밀회를 즐기던 중, 그녀가 마침내 자크에게 사랑한다고 고백하며 정식으로 연인이 되고자 하는 바람을 표하자, 자크는 이때가 자신의 비밀을 이야기해야 할 시기라고 생각한 듯이 입을 뗀다.

자크: 기다렸어요?
세브린: 네, 당신을 기다렸어요. 사랑해요, 자크.
자크: 그게 정말이에요, 나를 사랑해요?... 아 그렇다면, 당신에게 말해줘야 할 게 있어요. 할 말이 있는데...
세브린: 아뇨, 아무 말도 하지 말아요.
Jacques: Vous attendiez?
Séverine: Oui, je t'attendais. Je t'aime, Jacques.
Jacques: Donc, c'est vrai, vous m'aimez?... Oh alors, il faut que je vous dise... Il faut que je vous parle...
Séverine: Non, ne dis rien.[115]

여기서 자크가 하고자 한 고백은 세브린의 키스로 입막음된다.[116] 그의 고백이 상대자에 의해 거부되면서, 자크는 비밀을 털어놓을 적절한 시기를 놓치고 이후 다시 고백하지 못한다. '적절한' 고백 대상에게 이행되지 못한 고백, 즉 '어긋난' 고백은 파국으로 치닫는 서사에 변화를 가져오지 못한다. 자크의 어긋난 고백은 그의 비밀에 내재된 본질적인 '결함'의 발현을 막지 못하며, 그가 세브린을 살해하고 결국 이 살인사건에 대한 범

115) Renoir, *op. cit.*
116) 영화의 해당 장면은, 소설에서 세브린이 그랑모랭 살인에 대해 고백하려고 할 때 자크가 본능적으로 그녀의 비밀 발설이 어떤 부정적인 변화를 가져올 걸 직감하고 키스로 그녀를 막으려 하던 장면을 떠올리게 한다. 다만, 영화에서는 고백을 하고자 하는 주체가 뒤바뀌어 있을 뿐이다.

인이 잡히지 않는 서사는 그대로 유지된다. 이는 졸라의 작품에서 나타난 고백이 보여준 전반적인 결과 — 비밀이 주체에 의해 고백되었다고 해서 사건이 해결되지 않는 결과 — 의 흐름을 반영하고 있는 것이다(이에 대해서는 추후 III장에서 더 논의할 것이다). 르누아르는 졸라의 작품에서 고백이 여러 모로 상황을 정리하거나 사건을 해결하지 못하는 이유가, 고백이 적절한 상대에게 혹은 적절한 시기와 상황에서 이루어지지 않았기 때문일 수 있다는 점을 새로이 드러낸다.

영화에서 자크의 고백이 엉뚱한 인물들에게 전달됨에 따라 무용(vain)하게 나타나면서, 그의 발설된 비밀은 발설되지 않았을 때와 다름없이, 숨겨진 비밀의 치명적인 힘을 행사한다. 적절한 대상에게 전달되지 않은, 제대로 '드러나지 않은' 자크의 비밀은 치명적으로 작용하며, 이는 '보이지 않는 것'의 위험성과 결부되어 나타난다. 이는 결정적으로 자크가 세브린을 살해하는 장면에서 드러나는데, 자크의 비밀에 대해 아무것도 알지 못하는 세브린은 완전한 무방비 상태에서 공격당한다. 세브린은 자크와 함께 루보가 오길 기다리는 동안, 불을 하나씩, 총 세 차례, 소등한다. 마침내 방이 깜깜해졌을 때, 세브린은 자크에게 키스하면서, 루보가 들어오면 망설이지 말고 단숨에 죽이라고 속삭인다. 이 때, 자크는 솟구치는 살해욕구를 이기지 못하고, 갑자기 그녀를 공격한다. 이는 소설의 같은 장면에서, 세브린이 등불을 켜자, 자크가 '보이는 것'이 불러오는 살해욕망 때문에 괴로워하는 것과 현저히 대비된다: "'안 돼, 안 돼! 등불은 안 돼!' [...] 그는 더이상 그녀를 피할 수 없다는 것을 느끼며 환한 불빛에 드러난 그녀의 모습을 속절없이 바라보았다. [...] 그는 숨이 막혀 발버둥쳤지만 이미 피가 들끓어오르고 온몸에 끔찍한 경련이 일면서 넋을 잃고 정신이 아뜩해졌다."[117] 깜깜한 어둠 속에서 일깨워지는 자크의 폭력성은 '드러나지 않은 것'의 치명성을 강조하는 역할을 한다.

영화는 '보이지 않는 것' 혹은 '드러나지 않은 것'이 발산하는 치명성을

117) BH, 1295-1296: "« Non, non! pas la lampe! » [...] et il ne pouvait la fuir davantage, il la regardait, dans la vive clarté de la lampe. [...] Il étouffait, luttant, déjà emporté, étourdi par le flot de son sang, dans l'abominable frisson."

영화의 기법적인 측면에서도 여러 번 보여주는데, 작품에서 가장 극적인 사건이 이루어지는 장면들에서, 영화는 관객의 시선을 차단시킨다. 예컨대, 그랑모랭 살인 장면에서, 르누아르는 루보가 기차 칸막이를 끝까지 내리게 함으로써, 관객의 시각을 의도적으로 방해하고, '보지 못하는 것'이 불러오는 서스펜스를 강화시킨다. 관객은 루보, 세브린, 그랑모랭이 탄 기차칸 안을 보지 못한 채, 극적인 음악이 흘러나오는 무려 16초라는 긴 시간 동안 기차 칸막이를 바라보며 안에서 무슨 일이 벌어지고 있을지 초조하게 상상할 수밖에 없다. 골산(Katherine Golsan)은 이 장면에서 관객과 마찬가지로 직접 살인을 목격하지 못한 자크 또한 자신이 보지 못한 것에 대한 궁금증에 사로잡힌다고 말하며, 이것이 그가 세브린에게 살인 장면에 대해 적극적으로 캐묻는 이유라고 지적한다.[118] 이후 자크가 세브린을 살해하는 장면에서도, 관객은 자크가 칼을 집어 들고 세브린을 향해 휘두르는 것은 볼 수 있어도, 세브린이 칼에 맞는 장면을 직접 목격하지는 못한다. 그녀의 몸을 가리고 있는 침대 발치 때문에, 관객은 침대 가장자리에 늘어뜨려진 그녀의 종아리만 볼 수 있을 뿐이다. 골산은 영화가 인물들의 결함(fêlure) 대신 시선으로 초점을 전환한다고 분석하면서, 영화에서 '볼 수 있는 것'과 '볼 수 없는 것' 때문에 "위험을 부담하는" 건 작중 인물들만이 아니라 관객들도 마찬가지라고 말한다.[119]

보지 못하는 것 혹은 고백되지 않는 것은 전체적인 서사의 맥락의 중심에 놓여있는 문제라고 할 수 있다. 『인간 짐승』에서 인물들은 끊임없이 진실을 찾아 해맨다. 드니제 예심판사를 비롯해서, 사회는 누가 그랑모랭을 죽였는지, 누가 세브린을 죽였는지, 그들을 왜 죽였는지의 수수께끼를 풀어내고자 노력한다.[120] 밝혀지지 않은 비밀을 엿보고자 하는

118) Golsan, *op. cit.*, pp. 112-113.

119) *Ibid.*, p. 110: "While in the novel, almost everyone is tainted with some form of the 'fêlure' in their murderous impulses, the film moves this outdated psychobiology to the periphery in favor of a focus on the gaze." ; p. 111: "I would argue, [⋯], that the spectator does run a risk in this film, precisely because of what seeing or not seeing involves."

120) 케이트 그리프스는 『인간 짐승』을 '기원,' 사라진 '근원/출처(authorship)'

욕구는 고백을 이끌어내고자 하는 행위에 깔린 본질적인 욕구인데, 이는 작중 인물들에게만 한정되지 않는다. 이는 소설이나 영화의 이야기를 접하는, 독자나 관객의 욕구 그 자체이기도 하다. 작품에 '숨겨진' 진실이 무엇인지를 엿보고자 하는 욕망은 작품을 읽는 독자에게도 근본적인 동기로 작용하는데, 고백에 대한 졸라의 서사 자체는 인간의 욕구 — 알지 못하는 것, 보지 못하는 것, 듣지 못하는 것에 대해 알고 싶어 하는 인간의 욕구 — 를 하나의 서사적 장치로 이용하고 있다고 볼 수 있다.[121]

졸라의 작품이 '드러나지 않은 것'의 잠재적이고 폭발적인 힘을 구현하기 위해 침묵하는 행위를 하나의 서사적 장치로 이용하고 있다면, 르누아르의 영화는 '적절한' 대상에게 전달되지 못한 '실패한' 고백 또한 이와 동일하게 비밀의 치명적 힘을 촉발시킬 수 있다는 점을 보여준다. 영화는 사건이나 상황을 해결시키지 못하는 고백을 부각시킴으로써, 작품에서 나타난 언어 및 이성에 대한 불신을 심화시킨다.

에 대한 이야기로 해석하며, 르누아르의 영화가 어떻게 소설의 이러한 테마를 확장시키는지에 대해 논한다 (Kate Griffiths, "The Ghost of the Author: *La Bête humaine* and the Pull of the Future", in *Emile Zola and the Artistry of Adaptation*, Oxford: Legenda, 2009, pp. 107-131).

121) 어쩌면 영화의 시작에서, 자크의 유전적 병에 대한 소설의 발췌문을 띄운 이후에, 굳이 작가 졸라의 사진과 이름을 화면에서 보여준 것은 이런 이유에서일 수도 있는데, 에밀 졸라라는 한 인간의 이야기, 그 사람이 보여주는 '진실'은 무엇인지 알고자 하는 관객의 욕구를 불러일으킴으로써, 관객을 자연스럽게 졸라의 '고백'을 듣는 청자로 만드는 것이다.

III. 고백의 의미

1. 변용된 범죄 서사

졸라는 『실험소설론 *Le roman expérimental*』(1880)에서 자신이 생각하는 자연주의 문학이 어떤 것인지 설명한다. 여기서 졸라는 의사 클로드 베르나르(Claude Bernard)가 주장한 실험의학의 많은 요소가 문학에 적용될 수 있다고 주장하면서, 이성 및 과학적 진실(vérité scientifique)에 대한 믿음을 드러낸다.[122] 졸라는 인간과 관련된 모든 현상에 대한 절대적인 결정론이 존재하며,[123] 자연주의 작품은 "인간을 실험하고, 인간 기계를 하나씩 분해하고 재조립하여 이것이 환경의 영향 아래 작동할 수 있도록 만드는 것"이라고 말한다.[124] 문학작품을 쓰는 것은 엄정한 과학적 논리를 따르는 하나의 실험을 하는 것과 같다.

> 어떤 관측된 사실은, 진리의 완전한 이해에 도달하기 위해, 실험에 대한 아이디어, 소설에 대한 아이디어를 이끌어 내야한다. 그러고 나서, 소설가가 이 실험에 대한 계획을 검토하고 결정했을 때, 그는 현상의 결정론에 부합하는 사실만을 받아들이는 자의 정신적 자유로움을 가지고 이 실험의 결과를 매분 판단할 것이다. 소설가는 불확실성에서 시작해서 절대적인 이해에 도달하며, 그는 그가 해체하고 재조립한 정념의 메커니즘이 자연에 의해 정해진 법에 따라 기능할 때까지 의심하길 멈추지 않는다.
>
> Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du

---

122) Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris: Garnier-Flammarion, 1971, p. 59: "Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier », pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique."

123) *Ibid.*, p. 71: "Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il y a un déterminisme absolu pour tous les phénomènes humains."

124) *Ibid.*, p. 76: "Et voilà où se trouvent l'utilité pratique et la haute morale de nos œuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui démontent et remontent pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux."

roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité. Puis, lorsqu'il aura discuté et arrêté le plan de cette expérience, il en jugera à chaque minute les résultats avec la liberté d'esprit d'un homme qui accepte les seuls faits conformes au déterminisme des phénomènes. Il est parti du doute pour arriver à la connaissance absolue; et il ne cesse de douter que lorsque le mécanisme de la passion, démontée et remontée par lui, fonctionne selon les lois fixées par la nature.[125]

그런데 『실험소설론』이 나온 지 10년 후 출간된 작품에서, 인간과 관련된 현상을 이성적으로, 과학적으로 이해할 수 있다는 졸라의 확신은 더 이상 절대적인 것처럼 보이지 않는다. 『루공 마카르』 총서의 끝에서 네 번째 작품인 『인간 짐승』에서, 졸라가 진실에 이르는 방법으로 확신했던 이성과 논리는 점점 더 교란되어 나타나며, 이는 고백을 통해 드러난다. 푸코가 "서양에서 진실을 산출하기 위한 가장 높이 평가되는 기법의 하나"[126]라고 명명한 고백은 본래 '언어를 매체로 한 이성'을 의미하는 로고스(logos)를 구현하는 방법이 될 수 있다.[127] 이와 같은 고백은 이성적이고 투명한 의사소통을 통해 어떤 특정한 문제를 해결하고자 하는 이상을 가지며, 주체는 스스로 죄라고 여기는 비밀을 상대에게 밝힘으로써 죄에 대해 회개하거나 자신의 정신적 고통을 완화시킬 수 있고, 정의를 회복하는 등 어떤 상황을 이성적으로 해결할 수 있다. 하지만 졸라의 작품에서 고백은 진실을 폭로함으로써 어떤 이성적인 해결을 제시하기는커녕, 오히려 이야기를 점점 더 미궁 속으로 빠져 들게 하면서,

---

125) *Ibid.*, pp. 66-67.

126) Foucault, *op. cit.*, p. 79: "[…] l'aveu est devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai."

127) 로고스(logos)는 그리스어로 말(parole)과 이성(raison)을 뜻한다. CNRTL에 따르면, 로고스는 "말하는 자의 내면적 이성을 적절한 방법으로 전달하는 말 및 '사물의 이치'에 나타난 외부적 이성"으로 정의될 수 있다: "Parole transmettant de façon adéquate la raison interne de celui qui parle aussi bien que la raison externe inscrite dans « l'ordre des choses »"; "logos", In Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), consulté le 21 avril, 2020, https://www.cnrtl.fr/definition/logos ; 본 논문에서는 보다 간단히 '언어 및 이성'을 의미하는 용어로 사용하고 있다.

고백의 외재적 효과 차원에서 위반을 일으킨다. 다른 문제를 야기하거나, 진실을 은폐하는 기능을 하는 고백은 오히려 이성을 해체시키는 역할을 한다.

고백이 로고스를 해체시키는 기능을 한다는 것은 이 무렵 성행하기 시작한 추리 소설(roman policier)에서 보편적으로 나타난 서사적 공식과 대비된다는 점에서 흥미롭다. 수많은 과학적 기술의 발전과 혁신이 쏟아져 나옴에 따라, 인간의 이성에 대한 믿음은 19세기 당대를 특징짓는 정신이 되었고, 이는 문학에도 자연스럽게 스며들었다. 19세기 중반에 등장한 추리 소설 장르는 이러한 이성과 진실에 대한 믿음을 바탕으로 구성되었으며, 이는 졸라가 『실험소설론』에서 논한 이상적 논리를 구현하는 것이다. 부알로-나르스작(Boileau-Narcejac)은 추리 소설이 인간의 매커니즘을 이성적으로 정확히 이해할 수 있다는 관념에 토대를 두고 있음을 밝힌다:

> 결정론적인 믿음은 그 시대를 깊이 특징 짓는다. 그렇다, 세상은 하나의 기계이며 세상의 일부인 인간도 마찬가지다. 그런데 기계의 특성은 분해될 수 있다는 것이다. 그러므로 인간도 분해될 수 있다. 인간의 추론은 생각의 연합이다. 생각은 이미지에서 나온다. 이미지는 유사성, 대비 및 연속성의 법칙에 따라 기계적으로 연결된 일종의 원자다. 이 법칙을 올바르게 적용할 줄 아는 사람은 '인간을 해독'할 수 있다. '생각을 읽는' 것은 실험실에서 실험이 어떻게 전개되는지 눈금판을 따라가는 것보다 더 어렵지 않다.
> Cette profession de foi déterministe caractérise profondément l'époque. Oui, le monde est une machine et l'homme aussi, qui fait partie du monde. Mais le propre d'une machine est de se démonter. L'homme est donc démontable. Ses raisonnements sont des associations d'idées ; ses idées proviennent de ses images ; ses images sont des sortes d'atomes liés mécaniquement entre eux selon les lois de la ressemblance, du contraste et de la contiguïté. Qui sait appliquer correctement ces lois sait du même coup « déchiffrer l'homme ». Il n'est pas plus ardu de « lire la pensée » que de suivre sur des cadrans le développement d'une expérience de laboratoire.[128)]

결정론적 가치관을 비롯하여, 인간을 기계처럼 분해(démonter)할 수 있다는 관념, 인간을 읽어내는 행위를 하나의 과학적 실험에서의 관찰과 비교하는 부분 등, 추리 소설의 이론적 토대를 구성하는 주요 요소들은 졸라가 『실험소설론』에서 주장한 바와 일치한다. 그런데 추리 소설이 이성적인 방법을 통해 진실을 폭로시킴으로써 이성에 대한 믿음을 강화시킨다면, 졸라의 작품은 반대로 이러한 서사적 문법을 거스름으로써 이성의 절대성에 회의적인 시각을 던진다. 추리 소설에서는 누가, 어떻게, 왜 범죄를 저질렀는지 밝혀질 때 사건이 종료되지만, 졸라의 작품에서는 고백을 통해 진실이 폭로되어도 사건은 해결되지 않기 때문이다. 예컨대, 『인간 짐승』(1890)이 출판되기 3년 전인 1887년도에 등장한 아서 코난 도일(Arthur Conan Doyle)의 첫 셜록 홈즈 소설 『주홍색 연구 *A Study in Scarlet*』에서는, 탐정 셜록의 철저한 관찰과 논리적 추론, 과학적인 법의학 수사가 밝혀내는 진실이 이야기의 중심을 구성한다. 미스터리를 하나씩 해부해 나가는 서사적 구조를 가진 추리소설에서는 그 어떤 기이해 보이는 현상도 궁극적으로 이성적이고 과학적인 방법으로 설명될 수 있다. 작품 초에 미스터리한 살인사건이 벌어지고, 범인이 셜록 홈즈의 관찰과 추리에 의해 체포됨에 따라, 범인은 왜, 어떻게 범죄를 저질렀는지 자백하게 되며, 그 후 홈즈는 자신이 어떻게 사건을 추리했는지에 대해 동료 왓슨 박사에게 털어놓는다. 말하자면 여기서는 살인에 대한 범죄자의 고백과 수사과정에 대한 탐정의 고백이 작품 내 모든 궁금증을 해소시키며 이야기를 종결시키는 요소로 나타나는 것이다. 그러나 졸라의 『인간 짐승』은 범죄 소설임에도 불구하고, 미스터리의 전말을 드러내는 것 자체가 서사적 원동력으로 쓰이지 않는다. 작품에서 '진실의 폭로'는 어떤 사건이나 문제를 종결시키는 역할을 하지 못하고, 사건이 해결되었을 때 느낄 수 있는 어떤 만족감이나 카타르시스를 독자에게 가져다주지 않는다. 작중 범죄에 대한 고백은 또 다른 살인을 낳거나(루보, 자크를 상대로 한 세브린의 고백), 진실의 은폐로 이어지거나(카

128) Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris: Quadrige/PUF, 1994, p. 18.

미라모트를 상대로 한 세브린의 고백), 어떤 결과도 산출하지 못한다(예심판사를 상대로 한 루보의 고백).

예컨대, 그랑모랭 살인사건을 촉발하는 계기로 나타나는, 루보를 상대로 한 세브린의 고백은 루보나 세브린, 또는 독자에게 어떤 시원한 정신적 카타르시스를 가져다주지 않는다. 고백은 진실을 알게 된 루보, 루보에게 폭행당하는 세브린, 이를 읽고 있는 독자에게 모두 고통만 안겨줄 뿐이다:

> 그는 격심한 질투에 물어뜯겨 고통스러웠으며 그 고통스러운 장면들이 환기될 때마다 온몸이 짓찢기는 것 같아 울화가 치밀었다. 그는 그녀가 말하는 게 아무리 해도 성이 차지 않아 시시콜콜 되짚어 말하라고, 사실을 구체적으로 말하라고 윽박질렀다. 그는 비참한 여인의 입술에 귀를 바짝 들이대고 그녀의 고백에 죽을 것처럼 망연자실하면서도 한편으로는 주먹을 치켜들고 만일 말을 중단하면 그 즉시 다시 두들겨 패버리겠다고 계속 위협을 해댔다.
>
> Et lui, mordu de sa jalousie atroce, s'enrageait à la souffrance dont le déchiraient les tableux évoqués : il n'en savait jamais assez, il l'obligeait à revenir sur les détails, à préciser les faits. L'oreille aux lèvres de la misérable, il agonisait de cette confession, avec la continuelle menace de son poing levé, prêt à cogner encore, si elle s'arrêtait. (BH 1015)

또한 세브린의 고백은 루보와 세브린의 관계 해체의 시발점으로 작용하며, 그들로 하여금 앞으로 나아가지 못하게 만든다. 루보는 세브린의 고백을 듣고 그랑모랭 살인을 계획하면서, 함께 살인에 참여하는 것이 그들 "사이를 이어주는 뭔가 견고한 것"을 만들고 그들의 관계를 회복시킬 것이라고 믿는다.[129] 하지만 고백 이후 묘사되는 미적지근한 풍경과 날씨가 암시하듯,[130] 고백은 그들에게 불투명하고, 답답한 미래 밖에 가져

---

129) BH, 1021: "Ce que je vais faire, je veux que tu le fasses avec moi... Comme ça, nous resterons ensemble, il y aura quelque chose de solide entre nous."

다주지 못한다. 살인을 유발하는 세브린의 고백은 오히려 두 사람에게 또 다른, 더욱 무거운 비밀 — 그랑모랭 살해에 대한 비밀 — 을 짊어지게 만들며, 그랑모랭의 죽음은 그들에게 탈출구가 아닌 스스로를 가두는 감옥으로 작용한다. 루보는 권태에 빠져 매일 도박으로 삶을 보내게 되고, 세브린은 살인에 대한 새로운 비밀을 떠안게 되면서, 고백 이전의 상태 — 비밀을 숨기고 싶은 욕망과 발설하고 싶은 욕망이 서로 충돌하는 내적 갈등의 상태 — 로 다시 돌아간다.

마찬가지로, 세브린이 카미라모트에게 무의식적으로 그랑모랭 살인에 대해 진실을 폭로할 때도, 진실은 어떤 변화를 이끌어내지 못한다. 카미라모트는 세브린과 루보가 유죄라는 것을 알고, 이에 대한 증거까지 확보했음에도 불구하고, 비밀을 혼자 간직하기로 결정한다. 세브린의 진실을 언론에 밝혔을 때, 그랑모랭 법원장에 대한 추문들이 사실로 밝혀졌을 때, 이것이 그렇지 않아도 불안정한 제2제국 체제에 불러올 정치적 파장을 감당하고 싶지 않기 때문이다. 카미라모트는 하나의 '관'을 연상시키는 자신의 집무실에서,[131] 세브린의 죄를 입증할 유일한 증거인 그녀의 편지를 불태워버린다. 그가 진실을 영원히 은폐함에 따라, 살인사건

130) 고백을 듣고, 정신적 고통을 견디지 못하는 루보는 창문을 열고 황혼녘 공기를 마시려고 하지만, 그의 불투명한 현실과 미래를 암시하듯, 창밖의 풍경과 날씨는 모호하고 미적지근하다. 어둑어둑하게 땅거미가 지는 공간적 배경과 애매하게 비가 내리는 축축한 날씨는 어떤 카타르시스로 이어지지 않는 고백의 상황을 뒷받침한다: "c'était une confusion, à cette heure trouble de l'entre chien et loup, et il semblait que tout allait se briser, et tout passait, se frôlait, se dégageait, du même mouvement doux et rampant, vague au fond du crépuscule. […] Du ciel pâle, commençaient à voler de rares gouttes de pluie. La nuit allait être très humide (BH, 1020)."

131) 카미라모트의 집무실은 "위압적이고 폐쇄적인 공간", "바깥의 소리는 한 줌도 들어오지 않는" 공간으로 묘사되며, 어두운 조명, 검은 가구, 문을 가린 장막 등은 '관'을 연상시킨다. '관' 이미지에는 카미라모트뿐만 아니라 그가 대표하는 제2제국 전체의 운명 또한 투사되어 있다. 카미라모트가 세브린의 편지를 불태워 버리는 장면에서, 그는 한 줌의 재로 사라지는 편지처럼 소멸될 제정 체제의 운명을 직감한다: "comme il approchait la lettre de la bougie, et qu'elle flambait, il fut pris d'une grande tristesse, d'un pressentiment de malheur : à quoi bon détruire cette preuve, charger sa conscience de cette action, si le destin était que l'Empire fût balayé, ainsi que la pincée de cendre noire, tombée de ses doigts?"(BH, 1317)

의 범인인 세브린과 루보는 결코 공식적으로 알려지지도, 잡히지도 않는다.

> 혼자가 되자 카미라모트는 우선 촛불을 켰다. 그리고 세브린의 편지를 보관해둔 서랍을 열고 편지를 꺼내들었다. […] 지금 그 여자는 죽고 없다. 그녀의 비극적인 모습이 다시 눈앞에 어른거렸다. 그녀가 짊어지고 가야 했던 비밀을 그 누가 알랴? 그렇다. 분명히 진실입네 정의입네 하는 것들은 헛소리다!
> Lorsqu'il fut seul, M. Camy-Lamotte alluma d'abord une bougie; puis, il alla prendre, dans le tiroir où il l'avait classée, la lettre de Séverine. […] Maintenant, elle était morte, il la revoyait tragique. Qui savait le secret qu'elle avait dû emporter? Certes, oui, une illusion, la vérité, la justice! (BH, 1317)

카미라모트가 그랑모랭 살인에 대한 진실을 밝혀줄 수 있는 세브린의 편지를 태워버림으로써, 루보는 자신의 자백을 뒷받침해줄 근거를 잃게 된다. 루보가 더 이상 참지 못하고 예심판사 드니제에게 그랑모랭 살인에 대한 모든 진실을 솔직하게 이야기할 때, 그가 말하는 진실은 아무런 변화를 가져오지 못한다. 루보가 밝힌 진실은 '물증(편지)'으로 증명될 수 없을 뿐만 아니라, 사람들이 받아들일 수 있는 '논리'를 결여하고 있기 때문이다. 그의 주장대로, 질투심 때문에 그랑모랭을 죽였다면, 왜 노골적으로 세브린과 만남을 가져왔던 자크는 죽이지 않았는가에 대해 루보 자신도 논리적인 답을 찾을 수 없다: "루보는 축 처진 채 설명을 하지 못하고 멍한 눈으로 허공만 하염없이 바라보았다. 마침내 그가 떠듬떠듬 말했다. '나도 모르겠어요…… 다른 자는 죽여놓고 왜 그자는 죽이지 않았는지.'"[132] 더 논리적인 거짓 앞에, 진실은 무의미하다: "재판장이 채근하고 발언이 앞뒤가 맞지 않음을 지적했지만 그는 급기야 어깨를 으쓱하더니 답변을 거부해버렸다. 거짓이 더 논리적인데 진실을 말해봐야 무슨

132) BH, 1314: "Affaissé, les yeux troubles, Roubaud regardait fixement le vide, sans trouver une explication. Il finit par bégayer : « Je ne sais pas... J'ai tué l'autre, je n'ai pas tué celui-ci. »"

소용이 있는가?”[133] 보편적인 추리 소설에서 체포된 범죄자의 자백이 살인사건의 전말을 알리는 역할을 한다면, 여기서 루보의 자백은 그 누구도 설득시키지 못한다.

부알로-나르스작이 지적하듯, 추리 소설에서는 범죄의 동기를 찾지 못하면, 범죄는 완벽하게 증명되었다고 할 수 없다.[134] 작품에서 ‘탐정’의 역할을 맡고 있는 예심판사 드니제는 논리적으로 설명될 수 있는 범죄자의 동기를 모색한다. 그는 역할은 논리적인 살인 서사를 찾아내는 것이다. 그리고 그는 자기 나름대로 이에 ‘성공’한다: “드니제의 명성을 더욱 드높인 것은 그가 두 사건을 끈질기게 재구성한 뒤 가장 깊숙이 감춰진 핵심 사항을 들춰내어 한 덩어리로 묶어냈다는 점이었다.”[135] 하지만 독자는 드니제가 자랑스럽게 내세우는, “다들 찬탄해마지않는 심오한 범죄심리학”[136]이 심각한 오류를 범하고 있으며, 작가가 이를 비꼬고 있다는 것을 감지한다. 아이러니하게도, 드니제가 진실을 놓치는 이유는 바로 그가 추구하는 논리 때문이다. 그는 ‘합리적인’ 동기를 찾지만, 자크가 세브린을 죽인 동기는 논리적으로 이해될 수 없는 것이기 때문이다. 자크가 저지른 살인은 논리에 의해 설명될 수 없다. 이는 위에서 언급한 아서 코난 도일의 『주홍색 연구』에서의 ‘논리적인’ 전개 — 자신이 사랑하는 연인을 죽음에 이르게 한 두 사람에게 복수하기 위해 범인이 이들을 살해했다는 내용 — 와 현저히 대조된다.

> […] 사랑에 빠진 남자는 자기가 숭배하고, 또 한번도 다툼을 벌인 적이 없는 여자를 아무 이유 없이 죽이지는 않는 법이다. 그렇다면 그것은 앞뒤가 맞지 않는 일일 것이다. 그렇지 않다! 그렇지 않다! 오직 현장에서 손에 피

---

133) BH, 1321: “Et, le président le poussant, lui démontrant les absurdités de son récit, bon dire la vérité, puisque c′était le mensonge qui était logique?”

134) Boileau-Narcejac, *op. cit.,* p. 17.

135) BH, 1314: “Et ce qui accrut encore la gloire de M. Denizet, ce fut qu′il apporta la double affaire d′un bloc, après l′avoir reconstituée patiemment, dans le secret le plus profond.”

136) BH, 1311: “Et c′était ici que le juge avait montré cette profondeur de psychologie criminelle, qu′on admirait tant […]”

를 묻히고 발밑에 칼을 떨어뜨린 상태로 발각된 그 전과자, 사법 당국에 씨도 안 먹히는 허튼소리나 일삼는 그 난폭한 야수가 바로 유일하게 유력한 살인범, 명백한 살인범일 따름이다.
[…] un amant n'égorge pas sans raison une maîtresse qu'il adore, avec laquelle il n'a jamais eu l'ombre d'une querelle. Ce serait absurde. Non! non! il n'y avait qu'un assassin possible, un assassin évident, le repris de justice trouvé là, les mains rouges, le couteau à ses pieds, cette bête brute qui faisait à la justice des contes à dormir debout. (BH, 1308)

콜레트 베케르(Colette Becker)에 따르면, 졸라는 『인간 짐승』에서 '범죄'라는 현상에 대해 더 이상 논리적으로 설명하고자 시도하지 않는다. 베케르는 졸라가 『루공 마카르』 총서의 초기에는 범죄를 사회학적 원인 등을 통해 명료하게 설명할 수 있다고 확신했다면, 점차 총서의 후기 쪽으로 갈수록 이에 대해 회의적인 입장을 취하게 되었음을 지적한다.

『제르미날』에서 졸라가 타르드, 라카사뉴 등의 학자들처럼 범죄의 사회적 원인에 대해 주장했다면, 『인간 짐승』에서 졸라는 더 이상 이러한 이유들에 대해 이야기하지 않는다. 그는 설명 할 수 없는 것, 미지의 것, 불확실한 것, 돌이킬 수 없는 것에 대해서만 말한다.
Si, dans *Germinal*, Zola insistait, comme Tarde, Lacassagne et d'autres, sur les causes sociales de la criminalité (voir Jenlain), il ne fait plus allusion à de telles raisons dans *La Bête humaine*. Il ne parle plus que d'inexplicable, d'inconnu, de mystère et d'irrémédiable.[137]

범죄와 같은 인간의 현상을 이성적으로 '분해'하여 그 메커니즘을 완벽히 설명하고 이해할 수 있다는 졸라의 믿음이 점차 흐려짐에 따라, 『인간 짐승』에서 범죄는 "미지의 것, 불확실한 것, 돌이킬 수 없는 것"으로 나타난다.[138] 살인충동의 원인, 전개과정 및 결과를 명확히 이해할 수 없는 자크의 범죄는 끝까지 하나의 수수께끼로 남는다. 심지어 살인을 저지른

137) Becker, *op. cit.*, p. 48.
138) *Ibidem.*

자크 자신조차도 이에 대해 정확히 이해하지 못한다. 그는 자신이 조상들의 술 탐닉에 대한 대가를 치르는 것이라고 추측하거나,[139] 먼 옛날에 여성에게 쌓인 조상의 원한을 갚는 것이 아닐까 그저 어림짐작만 할 수 있을 뿐이다:

> 그러니까 그것은 아주 멀리서부터, 여성들이 남성에게 가한 악행으로부터, 혈거 생활을 할 때 처음으로 여성에게 기만당한 뒤로 남성에게 누대를 걸쳐 쌓여온 원한에서 비롯된 것이 아닐까? […] 그는 자신의 질문에 답을 구할 수 없었다.
> Cela venait-il donc de si loin, du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes? […] il n'arrivait pas à se répondre, trop ignorant, pensait-il […]. (BH, 1044)

살인을 한 뒤, 자크가 느끼는 것은 되돌릴 수 없는 현실에 대한 씁쓸함밖에 없다: "그는 얼이 빠진 채 스스로 납득할 거리를 찾았지만 자신의 충족된 열정 밑바닥에서 경악과 돌이킬 수 없는 것에 대한 쓰라린 슬픔 말고는 아무것도 찾을 수 없었다."[140]

예심판사 드니제가 자크의 살인 동기를 논리적으로 설명할 수 없음에 따라, 세브린 살인사건에 대한 진실은 파묻힌다. 표면적으로 보이는 논리가 필연적으로 진실에 이르지 않는 전개를 통해, 졸라는 '엄격한' 논리가 빠질 수 있는 함정을 가리킨다. 루보의 고백은 진실의 담론으로서 아무런 역할을 하지 못하고, 갈등을 해소하는 극적인 해결책으로 나타나지 않으면서 맥빠지는 효과만 만들어낸다. 결국 드니제는 범죄 동기와 수단이 명료하게 설명될 수 있는 루보와 카뷔슈를 엉뚱하게 세브린 살인사건

---

139) BH, 1043: "Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois."

140) BH, 1299: "[…] il s'effarait, cherchait à comprendre, sans trouver autre chose, au fond même de sa passion satisfaite, que l'étonnement et l'amère tristesse de l'irréparable."

의 범인으로 지목하고, 이들에게 종신형을 구형한다. 이처럼 작품에서 고백은 루보의 경우처럼 무용하게 나타나거나, 세브린의 경우처럼 사건을 연쇄적으로 유발시키는 기능을 함으로써, 당시 자리를 잡고 있던 주류 범죄 서사에 문법적인 변용을 가져온다. 이성에 의존하는 추리 소설은 이미 결정된, 특정한 서사적 문법을 가진 장르로 평가되는데,[141] 졸라는 이와 차별화되는 또 다른 범죄 서사를 제시함으로써, 로고스의 절대성에 대해 반기를 드는 셈이다. 들뢰즈가 주장하듯, '균열' 혹은 '결함'의 세계를 탐구하고자 하는 졸라는 로고스의 세계에서 벗어나 있음이 분명하다: "졸라는 로고스가 아닌 에포스를 가지고 있는 작가이다. 졸라는 부패를 묘사하는 데 있어서는, '균열'까지 가야하기 때문에 아무리 나아가도 지나치지 않는다고 생각한다."[142]

2. 죄의식의 부재

졸라가 고백을 통해 보여주고자 하는 비이성적 '인간'은 어떤 인간인가? 푸코에 따르면, '고해(*confessio*)'라는 용어가 본래 "죄를 지었다는 의식과 죄인이라는 의식, 그리고 이러한 상태를 벗어나려는 의지를 표명하는 일"을 뜻하듯이, 고백은 기원적으로 죄의식과 깊은 관계를 맺고 있다.[143] 우리의 문명사회는 개인으로부터 죄의식이란 감정을 요구하는데, 죄의식의 부재로 인해 사회 규범을 준수하지 않는 구성원들은 체제 유지를 어렵게 만들 것이기 때문이다. 따라서 사회는 우리가 죄의식을 느끼

141) Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 121: "[Le roman policier] a une structure déterminée qui, à y regarder de plus près, est celle-même de notre esprit, équipé pour raisonner toujours de la même manière, de l'inconnu au connu, par approximations sans cesse corrigées."

142) Deleuze, *Logique du sens*, p. 385: "[…] l'écrivain n'a pas de logos, mais seulement un épos, qui dit qu'on n'ira jamais trop loin dans la description de la décomposition, puisqu'il faut aller jusqu'où va la fêlure."

143) Foucault, *Histoire de la sexualité: Les aveux de la chair*, Paris: Gallimard, 2018, p. 71. 번역은 오생근 역, 『성의 역사 4: 육체의 고백』 (나남, 2019) 을 따른다.

고, 이를 표면적으로 확인할 수 있는 고백이란 형식을 통해 밖으로 표출하기를 장려한다. 푸코의 표현을 빌리자면, 우리 사회는 "고백이 유별나게 행해지는 사회"로 진화해 왔으며, 인간은 "고백의 짐승"으로 변화해 왔다.[144] 로마 가톨릭 교회가 사람들에 대한 통제와 권력을 강화하기 위한 수단으로 처음 고해성사(pénitence)라는 형식을 공식적으로 규정한 시점부터, 고백은 점차 사회에 불가결한 의식으로 자리 잡게 된 것이다.[145]

> 고백의 효과는 사법, 의학, 교육, 가족관계, 애정관계, 가장 일상적인 영역, 가장 엄숙한 의례로 멀리 퍼져나갔고, 누구나 자신의 범죄를 고백하고 자신의 과오를 고백하여 자신의 생각과 욕망을 고백할 뿐만 아니라 자신의 과거와 몽상을 고백하고 자신의 어린 시절을 고백하며 자신의 질병과 빈곤을 고백할 뿐더러, 누구나 가장 말하기 어려운 것을 최대로 정확하게 말하려고 열심이고, 누구나 자신의 부모, 교육자, 의사, 사랑하는 사람에게 공개적으로나 사적으로 고백하며, 다른 누구에게도 할 수 없는 고백은 기쁨과 괴로움 속에서 자기 자신만이 볼 수 있을 뿐인 글로 씌어지기도 한다. 누구나 고백한다, 아니 어쩔 수 없이 고백해야 한다.
>
> L'aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l'ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels; on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance; on avoue ses maladies et ses misères; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des

---

144) Foucault, *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*, p. 79: "Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante." ; *Ibid.*, p. 80: "L'homme en Occident, est devenu une bête d'aveu."

145) *Ibid.*, p. 78. ; 푸코가 여기서 고백이란 의식이 확립되는 데 권력적 요소가 개입했다는 사실을 지적한다고 해서, 그가 고백에 담긴 영적, 해방적 의미 자체를 부정하는 것은 아니다. 그는 이후 『성의 역사: 육체의 고백』에서 성찰-고백(examen-aveu) 과 고해(exagoreusis)에 대해 논하면서, 고백이 자아 성찰 및 해방과 맺고 있는 본질적인 관계에 대해 이야기한다.

aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. on avoue — ou on est forcé d'avouer.[146]

문명인이 사회에서 요구되는 도덕규범을 받아들이고, 죄의식을 느끼고, 이를 마땅히 고백해야 하는 인간으로 변모해왔다면, 졸라는 이처럼 도덕과 윤리를 내면화한 인간이 정말 존재하는지에 대한 회의적인 시각을 던진다. 자크의 고모, 파지(Phasie)가 창밖으로 지나가는 기관차를 바라보며 던지는 대사는 문명화된 인간이 환상뿐이라는 작가의 생각을 내비치는 대표적인 예시이다. 파지는 문명화된 인간의 번드르르한 겉모습과 그의 본질에는 커다란 괴리가 존재한다는 점을 꼬집는데, 올리비에 고트(Olivier Got)에 따르면 "살아있기도 하고 동시에 죽은 인물인 파지는 시선 그 자체를 상징"하는 인물이다.[147] 고트는 침대에서 더 이상 움직일 수 없는 파지의 주체가 점차 그녀가 바라보는 대상에 흡수되며, 그녀에게 종속되지 않는 '시선'만 남는다고 말하는데, 이처럼 인물로부터 분리된 시선은 작품의 객관적인 시선, 즉 작가의 시선으로 기능한다고 볼 수 있다.[148]

아! 정말 멋진 발명품이야, 더 말할 것도 없지. 빠르지. 한층 더 똑똑해졌지…… 하지만 한번 야만적인 짐승은 영원히 야만적인 짐승일 뿐이야. 훨씬 더 나은 기계를 발명해봤자 무슨 소용이 있겠어. 야만적인 짐승들은 그 밑에 어쨌든 여전히 존재할 텐데.

Ah! c'est une belle invention, il n'y a pas à dire. On va vite, on est plus savant... Mais les bêtes sauvages restent des bêtes sauvages, et on aura beau inventer des mécaniques meilleurs encore, il y aura quand

146) *Ibid.*, p. 79.

147) Got, *op. cit.*, p. 60: "Contrairement au regard documentaire que l'on vient d'analyser, la contemplation indique un affaiblissement de l'attention, de la volonté, une absorption du sujet regardant dans l'objet regardé. C'est le propre des oisifs comme Tante Phasie, immobilisée dans son lit dans la petite maison du garde-barrière, vivante et morte à la fois, qui n'est plus que regard."

148) *Ibidem.*

même des bêtes sauvages dessous. (BH, 1032)

문명화된 인간을 흉내 내는 졸라의 인물들은 표면적으로는 고백을 이행해도, 그들의 고백은 진정한 죄의식에서 우러나오지 않는다. 메나르(Ménard)는 졸라의 인물들은 양심이나 후회 때문에 고백을 하는 것이 아니라, "비밀과 비밀에 달라붙은 괴로운 기억들에 의해 축척된 힘"에 떠밀려 고백을 하게 된다고 말한다.[149] 실제로, 『인간 짐승』의 작중 인물들은 대체로 죄의식과 같은 감정 자체를 느끼지 못하는 것처럼 나타난다. 예컨대, 세브린은 남편 루보를 죽이기 위한 작전을 자크와 함께 구상할 때, 어떤 양심의 가책도 느끼지 않고 살인을 위한 최적의 방법을 골똘히 검토한다. 발가벗고 그를 살해하면, 피를 닦아내기가 훨씬 수월할 것이라는 세브린의 차가운 논리는 자크조차 경악하게 만든다. 플로르 또한 기차 충돌을 일으켜 수많은 사람을 죽인 뒤, 일말의 죄책감을 느끼지 않는다: "그녀는 실현된 결과를 보고, 자신이 저지른 이 살육을 보고 망연자실해서 한 걸음도 떼어놓을 수 없었다. 다 끝난 거야, 잘된 거야. 그녀는 타인들의 고통에 대해 동정은커녕 그 고통 자체가 안중에도 없었고 오로지 한 가지 욕구가 해소되었다는 느낌뿐이었다."[150] 작중 또 다른 살인범인 미자르는 자신의 아내 파지를 서서히 독살시킨 후, 아내가 숨겨 둔 천 프랑을 찾는 데 모든 에너지를 집중한다. 그녀를 죽인 후에도, 그의 머릿속에는 돈을 찾고자 하는 욕구 이외에는 어떤 것도 존재하지 않는다: "누가 끝까지 살아남아 감춰진 천 프랑을 차지할 것인가를 두고 벌인 그 암투는 지난 몇 개월이 흐르고 또 흐르는 동안 이 외톨이 남자의 아둔한 머릿속을 차지하고 있었던 유일무이한 고심거리였다."[151]

---

149) Ménard, *op. cit.*, pp. 336-337: "Chez Zola, les personnages ne se confessent pas, parce qu'ils sont torturés par une conscience contrite ou par des remords accablantes. Ils avouent plutôt instinctivement et involontairement dans la montée irrésistible du secret et des souvenirs torturants qui s'y greffent."

150) BH, 1261-1262: "Elle n'avait pas bougé encore, dans la stupeur de l'acte accompli, de ce massacre qu'elle avait fait. C'était fini, c'était bien; et il n'y avait en elle que le soulagement d'un besoin, sans une pitié pour le mal des autres, qu'elle ne voyait même pas."

들뢰즈는 졸라의 인물들이 이처럼 진정한 사랑이나 양심의 가책 등의 감정을 느낄 수 없는 이유를 '결함/균열(fêlure)'에서 찾는다. 'fêlure'는 본래 금이나 균열과 같이 '갈라진 것'을 의미하는 단어로, 작품에서는 자크의 유전적 살인충동을 설명하는 맥락에서 등장한다. "존재에 뜻하지 않은 균형 상실, 그러니까 균열이나 구멍 같은 것"[152]이라고 묘사되는 'fêlure'은 바로 "죽음 본능(Instinct de mort)"이다.[153]

> 졸라가 『인간 짐승』과 『테레즈 라캥』에서 범죄자들이 죄책감을 느끼지 않는다는 사실을 얼마나 강조했는지는 잘 알려져 있다. 연인들도 본능이 정말로 '달라붙어' 진화할 때를 제외하고는, 사랑을 느끼지 않는다. 작품은 사랑이나 죄책감이 아니라, 뒤틀림과 갈라짐, 혹은 이와 반대로, 균열 위에 걸쳐져 있는 기질들 간의 관계에서의 일시적 소강상태, 진정상태를 다루고 있다.
>
> Célèbre est l'insistance avec laquelle Zola, tant dans *La Bête humaine* que dans *Thérèse Raquin*, explique que les criminels n'ont pas de remords. Et les amants n'ont pas davantage d'amour — sauf lorsque l'instinct a su vraiment « recoller », devenir évolutif. Il ne s'agit pas d'amour, il ne s'agit pas de remords, etc., mais de torsions, de craquements, ou au contraire d'accalmies, d'apaisements, dans des rapports entre tempéraments toujours tendus par-dessus la fêlure.[154]

본질적인 기질에 작용하는 '결함'의 영향으로 작중 인물들이 도덕적 규범을 내면화하지 못함에 따라, 범죄에 대한 인물들의 고백은, 무의식적이든

---

151) BH, 1281: "Et c'était ainsi que la lutte avec sa femme, ce sourd combat pour les mille francs cachés, à qui les aurait après la mort de l'autre, devait avoir été, durant des mois et des mois, l'unique réflexion, dans ce cerveau engourdi d'homme solitaire."

152) BH, 1043: "[…] mais c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout."

153) Deleuze, *Logique du sens*, p. 378: "Ce que la fêlure désigne, ou plutôt ce qu'elle est, ce vide, c'est la Mort, l'Instinct de mort."

154) *Ibid.*, p. 375.

의식적이든, 죄의식과는 별개의 동기에 의해 촉발된다. 예컨대, 루보는 자신과는 관련이 없는 세브린 살해사건과 관련하여 조사를 받던 중, 성가신 상황에서 벗어나고자 하는 욕구에 떠밀려 과거에 자신이 저지른 그랑모랭 살인에 대해 숨김없이 고백하게 된다.

> 루보는 너무 지친 나머지 다음부터는 답변을 거부해야겠다고 이미 마음을 굳히고 있었는데, 한순간 초조감이 밀어닥치면서 그만 끝장내버리고 싶은 마음이 들었고, 급기야 몇 달 전부터 자신을 괴롭히던 은밀한 욕구에 무릎을 꿇고 진실을, 오로지 진실만을, 한 치의 어긋남도 없는 완벽한 진실을 발설하고야 말았다.
>
> Roubaud, très las, avait pris le parti de ne plus répondre, lorsque, tout d'un coup, dans une minute d'impatience, voulant en finir, cédant à un sourd besoin qui le travaillait depuis des mois, il lâcha la vérité, rien que la vérité, toute la vérité. (BH, 1312)

여기서 루보를 "괴롭히던 은밀한 욕구"는 양심의 가책과는 거리가 멀다. 이 시점에서, 루보의 도덕적 관념은 이미 사라진 지 오래이기 때문이다. 작품의 초반부에서 루보는 약간의 죄의식을 내비쳤지만, 이조차도 그랑모랭을 살인한 행위 자체에 대한 후회는 아니었다.[155] 단, 죽은 사람으로부터 물질적인 것을 훔쳤다는 사실에 대해 죄책감을 느낀 것이었다: "다만 죽은 자의 몸을 뒤졌다는 사실, 살인이라는 끔찍한 짓을 저지른 와중에도 지폐를 챙겨왔다는 사실에 스스로 격분이 일고 양심의 가책 때문에 꺼림칙하고 두려웠다."[156] 하지만 죽는 한이 있어도 절대 건드리지 않겠다고 맹세한 그랑모랭의 돈을 꺼내서 도박자금으로 사용하기 시작할 때부터, 다시 말해 "양심의 가책을 헌신짝처럼 버린" 이후로,[157] 루보는 더

---

155) BH, 1141: "Ce n'était d'ailleurs, pas même un repentir, une désillusion de plus, idée qu'on fait souvent des choses inavouables pour être heureux, sans le devenir davantage."

156) BH, 1138: "[…] seul, le fait de la victime fouillée, de ces billets emportés dans l'abomination du meurtre, le révoltait, soulevait sa conscience, d'un mouvement de recul et de peur."

157) BH, 1217: "[…] et il n'aurait pu dire comment s'en étaient allés ses

이상 도덕적 규범 때문에 구애를 받지 않는다. 그는 모든 일에 무관심으로 일관한다. 따라서 위 장면에서 루보가 예심판사에게 자신이 저지른 범죄에 대해 털어놓을 때, 그의 고백을 촉발한 것이 죄의식이라고 보기는 어렵다. 그의 고백을 이끌어낸 것은 단지 자신을 귀찮게 하는 상황을 종료하고자 하는 욕망이며, 이는 세브린이 도둑질을 했다고 그를 처음 추궁했을 때, 그가 순간적으로 불쾌한 상황에서 벗어나기 위해 보였던 행동과 유사하다: "그는 그녀의 말을 듣고 있다가 한순간 머릿속이 명료해지면서 그 역시 자신이 도둑질을 할 정도로 전락했다는 사실에 깜짝 놀랐다. […] 그것도 잠시, 이내 더 이상 돌이킬 수 없다는 생각에 사로잡혔고, 마치 그러한 성가신 상념에서 벗어나려는 것처럼 그는 몸서리를 쳤다."[158] 그런데 죄의식과는 별개의 동기에 의해 이행된 고백임에도 불구하고, 루보의 고백은 권력관계의 관점에서는 통상적인 '죄인의 고백'을 따른다. 루보는 자신의 약점인 비밀을 드러냄으로써 타인을 상대로 자신을 내려놓으며, 자신을 심문하는 드니제 판사에게 전적으로 고백에 대한 판결을 맡기기 때문이다.

한편, 세브린의 고백은 고백의 동기뿐만 아니라 고백의 권력관계에서도 일반적인 '죄인의 고백'과 차별화된다는 점에서 흥미롭다. 푸코는 두 가지 종류의 고해 개념 — 'exomologèse'와 'exagoreusis'—을 통해 고백을 논하는데, 세브린의 고백은 '동기'의 차원에서 전자와 구별되며, '권력'의 차원에서 후자와도 차별화된다. 먼저 전자 고해(exomologèse)는 스스로 죄인이라는 의식과 죄를 덜어내고자 하는 마음에서 비롯된 고해로, 죄의식과 관련이 없는 세브린의 고백은 이와 일차적으로 구별된다.[159] 세브린의 무의식적 고백에서 진실을 발설하게 하는 것은 상대방과의 관계를 끝내고자 하는 욕구(루보의 경우) 혹은 완벽한 범죄를 자만하는 과

---

scrupules, un peu chaque jour sans doute, dans la lente fermentation du meurtre."

158) BH, 1220: "Il l'écoutait, et, dans une minute de lucidité, il s'étonna aussi d'en être arrivé au vol. […] Tout de suite, d'ailleurs, l'irréparable le reprit, il eut un geste, comme pour se débarrasser des réflexions importunes."

159) Foucault, *Histoire de la sexualité: Les aveux de la chair*, p. 71.

시욕구(카미라모트의 경우)이며, 세브린의 의식적 고백은 자신의 실질적 이익 추구 및 육체적, 정신적 쾌락 추구와 연결된 것으로 나타난다.[160] 후자 고해(exagoreusis)는 죄의식보다는 '진실 말하기(véridiction)' 혹은 '성찰-고백(examen-aveu)'의 문제와 직결되는 고해로, 여기서 고해자는 내면의 모든 비밀을 타인뿐만 아니라 자기 자신에게 처음으로 노출시키고, 타인에게 전적으로 자신의 의지를 양도함으로써 '해방'될 수 있다.[161] 그런데 세브린이 고백에서 느끼는 해방감은 자기 의지의 포기가 아닌, 타인에 대한 권력 쟁취에서 얻어진다는 점에서 이와도 차별화된다. 고해에서 일어나는 '권력의 전환(inversion de pouvoir)'[162]은 세브린의 고백에서 반대 방향으로 작용한다.

세브린은 오히려 고백을 상대방을 통제하는 수단으로 이용한다. 세브린의 고백은 — 그녀가 예측하지 못한 자기 자신의 죽음으로 이어지기 전까지는 — 자크를 자신의 의도대로 움직일 수 있는 것처럼 나타난다. 먼저 자크를 상대로 한 첫 번째 고백에서, 세브린은 그를 자신과 동화시킴으로써 자신과 동등한 위치로 끌어내린다. 피터 브룩스(Peter Brooks)가 카뮈의 『전락』을 바탕으로 분석한 고백처럼, 세브린의 고백은 죄의식이 아닌 '공범의식(complicité)'에 기반을 둔, "미묘하게 공격적인" 고백이다.[163] 범죄를 모른 척 해달라고 암묵적이지만 적극적으로 요구하면서, 세브린은 자크를 자신의 범죄에 간접적으로 연루시키고, 그와의 관계에서 권력을 얻어 낸다: "그녀가 그의 것이 되었듯이 그는 그녀의 것이 되었다."[164] 세브린은 결정적으로 두 번째 고백에서 자크에 대한 자신의

---

160) 본 논문의 I장 참고.

161) Foucault, *Histoire de la sexualité: Les aveux de la chair*, pp. 144-145.

162) *Ibid.*, p. 142.

163) 브룩스는 『전락』에서의 고백자-서술자가 자신의 고백을 듣는 상대방으로 하여금 자신과 같은 죄의식을 느끼게 하고, 그로부터 일종의 '화답' 고백을 받고자 하는 행동 양상을 "미묘하게 공격적인 행위"라고 일컫는다; Brooks, *op. cit.* p. 165: "Confession on this account turns into a subtle act of aggression, a demand for self-judgment and counter-confession on the part of the interlocutor, a demand for a kind of common transparency in the assumption of generalized guilt."

164) BH, 1122: "[…] il était à elle comme elle était à lui." ; 르누아르의 영화에서는 장면 전환을 통해 세브린의 영향력과 고백의 관계를 드러낸다. "랑티

의지를 더욱 강화시키고자 하는데, 실제로 자크에게 두 번째 고백을 하고 나서 얼마 지나지 않아, 세브린은 자크에게 루보를 죽이라는 암묵적인 명령을 내린다.[165] 세브린은 고백을 통해 범죄에 대해 회개하는 것이 아니라, 오히려 고백을 계기로 상대방을 조종하고 살인을 계획하는 것이다.[166] 또 다른 범죄를 계획하는 수단으로 이용되는 세브린의 고백은 죄를 사하고자 하는 고해성사적 고백과 극적으로 차별화된다. 이처럼 『인간 짐승』에서 나타난 고백 — 죄를 털어놓긴 하지만, 회개나 죄의식과는 완전히 분리된 고백 — 은 인물들에게 내재된 욕망을 드러내는 수단으로 이용되며, 겉으로만 '문명화된' 인간에 대한 작가의 냉소를 드러낸다.

3. 죽음의 본능

위에서 보았듯, 고백은 자크에 대한 세브린의 의지를 구현하는 효과적

에와 같은 남자는 우리 편이 되도록 영향을 끼치고 설득시킬 수 있을 거야" 라는 세브린의 대사 이후, 영화는 장면을 곧바로 자크를 상대로 한 그녀의 암묵적 고백 장면으로 전환시킴으로써, 세브린이 고백을 통해 자크에게 영향력을 끼치고자 함을 보여준다.

165) BH, 1234: "Elle le regardait fixement, elle répéta : « Ah! s'il était mort! — Tu ne veux pourtant pas que je le tue? » demanda-t-il, en essayant de sourire. A trois reprises, elle dit non ; mais ses yeux disaient oui, ses yeux de femme tendre, toute à l'inexorable cruauté de sa passion."

166) 이 부분에서도 역시 영화는 영상의 빠른 장면 전환을 이용하여 세브린의 고백이 루보 살인계획에 미친 영향을 극대화시킨다. 자크를 상대로 한 고백 장면의 끝에서 세브린은 혼잣말하듯 루보가 죽기를 바란다는 소망을 은근슬쩍 내비치는데, 이 장면은 곧바로 루보를 죽이기 위해 자크와 세브린이 기다리는 장면으로 전환됨으로써, 세브린이 고백을 통해 자크를 조종하고 있음이 부각된다. 소설에서는 고백 장면에서 루보의 죽음에 대한 가능성이 살짝 제기되고, 이후 세브린이 루보를 죽이겠다고 결심하는 것과 이를 실질적으로 자크에게 전달하는 장면 사이에는 어느 정도의 간격이 존재하는데, 이러한 사건 전개를 서사적으로 뒷받침하기 위한 여러 사건적 배경들이 단계적으로 등장하기 때문이다. 그런데 영화는 이를 모두 생략시키고 빠른 장면 전환을 통해 루보 살인계획이 본질적으로 세브린이 고백에서 태동했다는 점을 압축적으로 보여준다.

인 수단으로 작동한다. 세브린은 암묵적인 고백 언어를 통해 그녀가 희망하는, 이상적인 관계를 만들어나간다. 본고 I장 '고백의 언어'에서 본 바와 같이, 무의식과 욕망을 구현하는 세브린의 고백은 비록 비언어적이고 비이성적인 측면을 가지고 있을지라도, 어느 시점까지는 그녀가 의도하는 효과를 만들어내는 데 성공한다. 하지만 결정적인 순간, 그녀의 고백은 한계에 부딪힌다. 세브린의 고백은, 자크를 상대로 한 두 번째 고백에서부터, 그녀가 전혀 예측하지 못한 방향으로 힘을 행사하기 시작한다. 자크에게 모든 것을 털어놓음으로써 그와 완전한 결합을 이루게 할 것이라고 믿었던 고백은, 표면적으로는 자크를 조종하고 통제하는 데 성공한 것처럼 보이지만, 결국 그녀의 죽음으로 이어지면서 예측 불가능한 결과를 만들어낸다. 세브린의 두 번째 고백에서, 그녀가 살인자라는 사실이 구체적으로 증명되자, 자크는 그녀와 자기 사이에 넘을 수 없는 벽을 느낀다.

> 자크는 자신의 품에 안겨 있는 몹시 가냘프고 연약한 이 여자가 바닥을 알 수 없는 존재, 그녀 자신이 말한 대로 컴컴한 깊이를 지닌 존재, 이제는 뚫고 들어가는 게 불가능해진 존재라는 생각이 들었다. 그녀를 더욱 힘주어 껴안아도 소용이 없었다. 그는 그녀 안으로 들어갈 수 없었다.
> Et cette créature frêle, si mince entre ses bras, Jacques la trouvait maintenant impénétrable, sans fond, de cette profondeur noire dont elle parlait. Il avait beau la nouer à lui plus étroitement, il n'entrait pas en elle. (BH, 1199)

보다 내밀한 고백을 통해 더욱 밀접한 공범관계를 형성할 수도 있던 세브린의 두 번째 고백이 이처럼 실패한 이유는 무엇일까? 세브린이 자크를 상대로 첫 고백을 이행했을 때는 그녀가 의도한 '공범의식'의 논리가 효과적으로 실현되지 않았던가? 세브린이 암묵적인 고백을 했을 때, 자크는 세브린이 살인했을 것이라는 막연한 확신 – 표면적으로 드러나지는 않았지만 암묵적으로 전달받은 내용 – 에서, 그녀와 자신이 본질적으로 같은 인간이라는 일종의 동질감을 느꼈다. 세브린을 자신과 동등한

잠재적 살인자로 간주했기 때문에, 다른 여자들에게는 참을 수 없는 살해욕망을 느끼던 그가 세브린과는 연인이 될 수 있었던 이유이다. 자크는 마치 자신이 잠재적인 살해자인 것처럼, 세브린도 '아무런 증거도 없지만' 살인자라고 생각했었을 때부터 그녀를 '성스러운' 존재로 여겨왔다.[167]

하지만 추상적으로 그녀가 가해자라고 믿는 것과 구체적으로 이를 알게 되는 것에는 큰 차이가 존재하는 것처럼 보인다. 세브린이 그랑모랭의 살인 장면을 자세히 묘사할 때, 자크는 아마도 '잠재적 살인자'인 자신과 실제로 살인을 저지른 세브린 사이의 실질적인 간극을 느낀 듯하다. 세브린의 고백을 듣고 자크는 잠재적인 살인 충동이 되살아나면서 세브린을 살해할 수 있는 대상으로 바라보게 되는데, 이는 단순히 세브린의 살인 묘사가 살인에 대한 호기심을 자극했기 때문만은 아닐 것이다.[168] 살해 욕구를 일깨우는 데 일조한 또 다른 중요한 요소는 고백 장면에서 자크가 느끼는 본질적인 단절로 보인다: "그는 그녀 안으로 들어갈 수 없었다."[169] 세브린의 살인이 '말로 표현(verbalisé)'되면서 표면화되자, 실질적 살인자인 세브린과 잠재적 살인자인 자신 사이의 경계가 일말의 여지없이 명확해지면서, 세브린도 자신처럼 '잠재적' 살인자라는 추상적인 생각이 가져다주었던 동질감은 그 순간 그녀와 자신을 갈라놓는 이질감으로 전환되는 것이다. 언어적 명확성은 그들 사이의 차이를 부각시키고 경계를 분명하게 만든다. 언어는 두 사람 사이의 간격을 좁히고 완전한 공유를 가능하게 할 것이라는 세브린의 믿음을 거스르고, 두 인물 사이의 단절을 만들어낸다.

역설적으로, 세브린의 고백은 언어적 불투명성을 통해서도 자크와 그

---

167) BH, 1123: "Cette idée que'elle avait tué, devenue une certitude, la lui montrait différente, grandie, à part. Peut-être bien n'avait-elle pas aidé seulement, mais frappé. Il en fut convaincu, sans preuve aucune. Et, dès lors, elle sembla lui être sacrée, en dehors de tout raisonnement, dans l'inconscience du désir effrayé qu'elle lui inspirait."

168) BH, 1204: "En lui, l'inconnu se réveillait, une onde farouche montait des entrailles, envahissait la tête d'une vision rouge. Il était repris de la curiosité du meurtre."

169) BH, 1199: "[…] il n'entrait pas en elle."

녀 사이에 넘을 수 없는 벽을 형성한다. 세브린이 자크에게 이야기하고자 한 내용은 성적 쾌락과 죽음과 같은, 일명 '말로 할 수 없는(indicible)' 영역에 속하는데, 이는 이성적 논리를 따르지 않으며, 언어를 통해 공유될 수 없다. 세브린이 자신의 의미를 명확히 전달하려고 하면 할수록, 청자인 자크는 언어로 정확히 전달될 수 없는 영역, 자신이 직접 경험하지 않고서는 이해할 수 없는 영역의 심연에 더 깊이 빠져들며, 살인에 대한 그녀의 경험이 언어를 통해 완전히 '공유'될 수 없다는 사실은 자크로 하여금 말로 극복할 수 없는 이 영역과의 더 큰 괴리를 느끼게 만든다. 인간의 언어가 가진 한계는 자크가 범접할 수 없는 미지의 영역을 형성하고, 자크와의 거리를 만들어낸다. 주체의 언술행위가 의도한 바가 대화 상대자에게 미치는 바와 불일치하는 상황에서, 자크를 공범으로 만들었던 세브린의 고백은 오히려 자크를 적으로 만든다.

세브린은 자크에게 그랑모랭 살인에 대해 모든 것을 털어놓은 이후, 은연중에 그들 사이에 본질적인 단절이 일어났음을 직감한다. 자크가 자신을 대하는 태도가 어딘가 달라졌음을 느끼고, 세브린은 고백이 그들 사이를 변화시켰다는 것을 짐작한다: "세브린은 그가 변했다는 것을 진작 알아차렸다. 그가 진실을 알고나서 자기 때문에 침울해졌다고 믿고 그녀 자신도 덩달아 기분이 울적해졌다."[170] 또한 세브린은 고백이 자크로부터 불러일으킨 살인충동에 대해 알지 못한 채, 정확히 원인이 무엇인지 모르는 본능적인 두려움을 느끼기 시작한다.

> "말해줘, 내 사랑, 내가 왜 무서워하는 걸까? 나를 위협하는 그것이 무엇인지 자기는 알아?" […] "내 온몸이 이렇게 간간히 떨리는 걸 봐. 내 뒤에 항상 뭔가 위험이 도사리고 있는 것 같아, 보이지는 않지만 분명히 느껴지는 걸…… 내가 도대체 왜 무서워하는 거지?"
>
> Dis, mon chéri, pourquoi donc ai-je peur? Sais-tu, toi, quelque chose qui me menace? […] C'est que tout mon corps tremble, par moments. Il y a, derrière moi, un continuel danger, que je ne vois pas mais que je

170) BH, 1228: "Séverine l'avait bien senti changer, et elle se désolait elle aussi, croyant qu'il s'attristait à cause d'elle, depuis qu'il savait."

sens bien... Pourquoi donc ai-je peur? (BH, 1287)

위처럼 세브린이 고백 이후 언제부턴가 느끼기 시작한 '보이지 않는' 위험의 정체는 바로 자크의 '죽음 본능(Instinct de mort)'이다. 고백은, 세브린이 의식하지 못하는 사이에, 그녀에게 내재된 죽음 본능을 일깨우고, 이는 자크에게 상호적으로 전이되면서 그녀 자신을 위협하게 된다. 언어의 한계가 두 인물 사이에 만들어낸 단절된 공간에 죽음 본능이 자리하게 되는 것이다.

그전까지 세브린의 고백은 그녀가 욕망하는 대상인 자크를 쟁취하는데 이용되었다는 점에서, 그녀의 '본능(instinct)'을 구현해 온 언어였다.[171] 들뢰즈에 따르면, 본능은 어떤 특정한 대상(술, 돈, 권력, 애인 등)을 필요로 한다는 점에서 '욕망(appétit)'과 거의 동일시되는 개념이다.[172] 그런데 자크를 상대로 한 두 번째 고백에서 세브린의 "욕망의 분출"이 극치에 도달할 때,[173] 고백을 하는 행위에서 비롯된 육체적 쾌락은 곧 '죽음의 떨림'으로 전환되면서, 그녀의 욕망 가운데 숨어있던 'fêlure', 즉 죽음 본능을 일깨운다. 성적 욕구 등 일반적인 '본능'이 생명을 존속하기 위한 충동이라면, 죽음 본능은 자기 혹은 타인의 파괴를 지향하는 충동으로, 생명 존속의 목적과 반하는 '모순적인' 본능이라고 할 수 있다.

---

171) 들뢰즈에 따르면, '본능'은 넓은 의미로 어떤 특정한 삶의 방식을 보존하기 위한 조건 및 기질을 가리킨다 (Deleuze, *Logique du sens*, p. 374).

172) *Ibid.*, p. 375. ; 'appétit'는 '강렬한 욕망(vif désir)'을 의미하는 라틴어 'appetitus'에서 나온 단어로, 기본적으로는 "유기체의 행복(bien-être)를 목적으로 하는 자연적인 성향"을 의미한다. 단, 19세기에 와서는 보다 확장된 의미로 자연적인 욕구 외의 다른 대상에 대한 욕망의 의미("Désir vif, goût prononcé et presque sensuel pour un objet autre que la satisfaction d'un besoin naturel de l'organisme.")로도 쓰이고 있음을 관찰할 수 있다. CNRTL 참고("appétit", In Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), consulté le 6 juin, 2020, https://www.cnrtl.fr/definition/appetit).

173) BH, 1204: "Chez Séverine, après la montée ardente de ce long récit, ce cri était comme l'épanouissement même de son besoin de joie, dans l'exécration de ses souvenirs."

아주 나직한 목소리로, 온몸을 부들부들 떨며 그녀가 시인했다. “그래, 우리가 그자를 죽였어.” 욕정의 떨림이 그녀에게 다시 찾아온 다른 떨림, 죽음의 전율에 밀려 잦아들었다. 그것은 모든 관능의 밑바닥에 도사리고 있다가 다시 고개를 내미는 단말마의 고통 같은 것이었다.

Très bas, dans une secousse de tout son être, elle avoua : « Oui, nous l'avons tué. » Le frisson du désir se perdait dans cet autre frisson de mort, revenu en elle. C'était, comme au fond de toute volupté, une agonie qui recommençait. (BH, 1197)

죽음에 대한 기억이 불러오는 감정이 “관능의 밑바닥(au fond de toute volupté)”에서 올라온다는 구절이 제시하듯, 성적 욕망은 죽음 본능을 수반한다. 세브린이 고백 직후 자크와 격정적인 육체관계를 가지는 장면에서도, 그들이 느끼는 육체적 쾌락과 죽음의 고통은 서로 분리될 수 없는 것처럼 묘사된다: “그들은 발정기에 상대방의 배를 가르며 교미하는 짐승들이 극도의 고통을 수반하는 관능의 쾌감에 빠지는 것과 마찬가지로 죽음의 밑바닥에서 사랑을 건져올리듯 그렇게 서로의 몸을 가졌다.”[174] 콜레트 베케르(Colette Becker)는 졸라가 작품에서 “인간의 뿌리로, 에로스와 타나토스가 뒤섞이는 신비한 미지의 세계로 뛰어든다”고 주장한다.[175] 베케르가 『인간 짐승』의 현대성을 가장 잘 요약했다고 평가한 쥘 르메트르(Jules Lemaitre)에 따르면, 졸라는 이 작품에서 “원시적 본능들의 가장 두렵고 신비한 부분, 즉 파괴, 살인의 본능과 이것과 사랑의 본능 사이의 모호한 상관관계”를 담아내고 있다.[176]

세브린은 고백을 하는 과정에서, 자신도 존재하는지 몰랐던, 내면에 깔

---

174) BH, 1205: “Ils se possédèrent, retrouvant l'amour au fond de la mort, dans la même volupté douloureuse des bêtes qui s'éventrent pendant le rut.”

175) Becker, *op. cit.*, p. 47: “il [Zola] plonge aux racines de l'homme, dans l'inconnu mystérieux où se mêlent Eros et Thanatos.”

176) “Monsieur Zola étudie le plus effrayant et le plus mystérieux de ces instincts primordiaux : l'instinct de la destruction et du meurtre et son obscure corrélation avec l'instinct amoureux. Il est le poète du fond ténébreux de l'homme.” (*Le Figaro*, 8 mars 1890. ; *Ibid*, p. 47에서 재인용)

린 살인에 대한 욕망을 발견한다. 그녀는 자신이 직접 그랑모랭을 찌른 건 아니지만, 실은 그랑모랭이 없어지기를, 루보가 그랑모랭을 살해하기를 속으로 바랬었다는 사실을 깨달았다고 자크에게 고백한다.

> 그때 난 왜 그 모든 것을 저지하려는 생각조차 하지 않았던 것일까? […] 이왕 자기한테 다 말하기로 했으니 이 사실도 고백해야만 할 것 같아. 나는 나도 모르게 마음속 깊이 둘 중 한쪽에 동조하고 다른 쪽에 반감을 가졌던 거야. 둘 다 나를 가졌던 사람들이잖아, 그렇지 않아? 그런데 한쪽은 젊고 다른 쪽은, 오! 내 몸을 만지던 그의 손길이란……
> Pourquoi, alors, n'ai-je pas même songé à empêcher tout ça? […] puisque je te dis tout, chéri, il faut bien que je confesse aussi cela : j'étais malgré moi, de tout mon être, avec lui contre l'autre, parce que les deux m'avaient eue, n'est-ce pas? et que lui était jeune, tandis que l'autre, oh! les caresses de l'autre... (BH, 1199)

그랑모랭을 죽이는 데 가담했을 뿐만 아니라, 그랑모랭의 목숨을 빼앗길 간절히 원했다고 말함으로써, 세브린은 단순한 행위적 사실을 전달하는 것이 아니라 그녀의 가장 깊은 내면의 욕망을 표출한다. 고백은 원초적인 본능과 욕구를 의식화하고, 성적 욕망뿐만 아니라 죽음에 대한 욕망을 표면화시킨다.

따라서 세브린의 고백은 욕망의 대상인 자크에게 정신적, 육체적으로 가장 근접하고자 한 순간, 동시에 그녀 안의 '죽음 본능'을 촉발시키는 매개체로 전환된다고 할 수 있다. 개별적인 욕망을 포괄하는 '본능'은 '균열/결함(fêlure)' 위에 걸쳐져 있거나 이를 둘러싸고 있는 것으로 나타나는데,[177] 본능과 죽음 본능은 서로 구분되지만, 본능이 언제나 결함 주위를 맴돌고 있는 양상을 띤다. 작품 초기에 자크가 여자와 술을 무조건적으로 피한 이유도 그가 욕망하는 대상에 접근하는 순간, 그의 살인충동이 자극되는 것을 알았기 때문이었다.[178] 욕망을 쫓는 세브린 역시 죽음

177) Deleuze, *Logique du sens.*, p. 374: "Qu'est-ce qui se distribue autour de la fêlure, qu'est-ce qui fourmille sur ses bords? Ce que Zola appelle les tempéraments, les instincts, « les gros appétits »."

본능으로부터 자유로울 수 없다. 그녀는 자크를 완전히 소유하고자 할수록, 남편 루보를 죽여야 한다는 생각이 더욱 강렬해짐을 느낀다: "그녀는 남편이 방해하지만 않는다면 남편에게 화를 낼 필요조차 느끼지 않을 것 같았다. 그러나 다른 남자에 대한 열정과 욕구가 강해질수록 남편에 대한 증오도 커져만 갔다."[179] 들뢰즈는 세브린과 같은 여성 인물이 자크처럼 루공 가(家)의 결함을 가진 자와 만날 때, 두 인물들의 결함은 서로를 자극하고 발현시킨다고 말한다:

> 졸라가 가장 좋아하는 여성 유형 중 하나는, 풍성한 검은 머리를 가진, 수동적이며 자기 자신에 대해 잘 모르는 여성, 루공 가(家)의 인물과의 만남에서 폭발적으로 고삐가 풀리는 여성이다 (루공 시리즈 전에는 『테레즈 라캥』의 테레즈가 그랬고, 『인간 짐승』에서는 세브린이 그러하다). […] 그들의 만남은 결함을 울려 퍼지게 한다. 세브린처럼 루공 가(家)에 속하지 않는 인물들도 때때로 루공 가문의 인물의 본능이 달라붙는 대상으로서 개입할 뿐만 아니라, 그들 자신도 본능과 기질을 부여받은 존재로서, 궁극적으로 상대방과 합류하는 비밀스런 결함을 보여주는 공범이나 적으로서 개입한다.
>
> Un des types féminins préférés de Zola, c'est la nerveuse, écrasée par l'abondance de ses cheveux noirs, passive, non révélée à elle-même, et qui se déchaînera dans la rencontre (telle était déjà Thérèse dans *Thérèse Raquin*, avant la série des Rougon, mais aussi Séverine, dans *La Bête humaine*). […] La rencontre fait résonner la fêlure. C'est que les personnages qui ne sont pas de la famille Rougon, ainsi Séverine, interviennent à la fois comme objets auxquels se fixent l'instinct d'un

178) BH, 1042: "Car il ne pouvait se mentir, il avait bien pris les ciseaux pour les lui planter dans la chair, dès qu'il l'avait vue, cette chair, cette gorge, chaude et blanche." ; BH, 1043: "[…] il ne buvait pas, il se refusait même un petit verre d'eau-de-vie, ayant remarqué que la moindre goutte d'alcool le rendait fou."

179) BH, 1228: "Cela était loin, elle souriait, elle n'aurait pas même eu de colère contre son mari, s'il ne l'avait pas gênée. Mais son exécration pour cet homme augmentait, à mesure que grandissait sa passion, son besoin de l'autre."

Rougon, mais aussi comme être pourvus eux-même d'instincts et de tempérament, et enfin comme complices ou ennemis témoignant pour leur compte d'une fêlure secrète qui vient rejoindre l'autre.[180]

물론, 세브린에게서 일깨워진 죽음 본능은 자크의 그것과는 성격이 다르다. 세브린의 결함이 어쨌든 세속적인 욕망의 '이성적인' 논리로 포장되어 표출된다면, 자크의 죽음충동은 어떤 표면적인 논리도 수반하지 않기 때문이다. 세브린이 자크와의 자유로운 미래를 보장받기 위해 이에 방해가 되는 인물인 루보를 살해하고자 한다면, 자크가 지닌 유전적 결함은 자신이 사랑하는 대상인 세브린을 죽이게 되는 모순적이고 예측 불가능한 결과를 낳는다. 들뢰즈는 자크가 자신의 욕망의 대상이라고 믿었던 세브린이 결국은 그의 죽음충동의 대상이었음을 깨닫게 된다고 지적하는데,[181] 말하자면 가장 '순수한(pur)' 죽음 본능을 지닌 자크는 자신이 욕망하는 대상을 살해할 수밖에 없다는 것이다.[182]

세브린은 살인에 대한 고백을 하던 중, 자신 내면에 자리한 죽음 본능의 존재에 대해 처음으로 인지하게 되고("하여간 사람들은 알까? 결코 할 수 없을 것만 같은 일들을 하기도 한다는 사실을 말이야. 나는 내 손으로 닭 한 마리도 죽이지 못할 사람인 것 같거든! 아! 폭풍우가 몰아치는 밤 같았던 그 느낌. 아! 내 마음 깊숙한 곳에서 아우성치던 그 무시무시했던 어둠!"[183]), 이러한 내면의 "어둠"은 자크 내면에 숨어 있는 결

---

180) Deleuze, *Logique du sens*, p. 375.

181) *Ibid.*, p. 381: "Lantier apprend que la voix des instincts l'avait trompé ; que son amour « instinctif » pour Séverine n'avait qu'en apparence comblé la fêlure ; que le bruit des instincts n'avait que pour un moment recouvert l'Instinct de mort silencieux. Et que c'est Séverine qu'il faut tuer, pour que la petite hérédité retrouve la grande, et que tous les instincts rentrent dans la fêlure : […]."

182) *Ibidem.*: "Lantier n'arrive pas à tuer Roubaud. Il sait qu'il ne pourra tuer que l'objet de son instinct. Cette situation paradoxale, où tout le monde autour de lui tue (Roubaud, Séverine, Misard, Flore) pour des raisons tirées d'autres instincts, mais où Lantier n'arrive pas à tuer, lui qui porte pourtant le pur instinct de mort — ne peut être dénouée que par le meurtre de Séverine."

함에 서서히 영향을 끼치기 시작한다: “서로 꼭 끌어안은 상태에서 주섬주섬 읊조리는 그 살인의 이야기를 듣고 있자니 뜻 모를 열기가 그를 휘감았다.”[184] 여기서 세브린의 죽음 본능은 언어적인 차원을 통해서가 아니라, 이성의 세계 밖에 위치한 결함의 세계 고유의 방식을 통해서 자크에게 전이된다. 세브린의 고백을 들은 이후, 자크가 살인충동에 휩싸여 밖을 방황하다가 고백의 장소로 돌아왔을 때, 그들 사이에서 죽음 본능은 또다시 상호적으로 작용한다.

> “아, 내가 매인 데가 없다면, 내 남편이 없다면!…… 아! 그러면 우리는 금방 모든 고통을 잊을 수 있을 텐데!” 그가 세차게 도리질을 치며 마음속에 불쑥 떠오른 말을 소리 높여 토해냈다. “하지만 우리는 그를 죽일 수 없어.” 순간 그녀가 그를 뚫어져라 쳐다보았다. 그는 그런 말이 자신의 입 밖으로 나왔다는 사실에 화들짝 놀라 몸을 떨었다. 이제까지 그런 생각을 한 번도 한 적이 없었던 것이다. […] 이윽고 그가 그녀와 헤어져 차량 기지로 서둘러 돌아가야 할 시간이 되자 그녀가 두 팔로 그를 꼭 끌어안고 키스를 퍼부었다. “오! 내 사랑, 날 정말 사랑해줘. 난 앞으로 자기를 지금보다 더 열렬하게, 훨씬 더 열렬하게 사랑할 거야…… 그래, 우린 행복해질 거야.”
> « Encore, si j'étais libre, si mon mari n'était plus là!... Ah! comme nous oublierions vite! » Il eut un geste violent, il pensa tout haut. « Nous ne pouvons pourtant pas le tuer. » Fixement, elle le regarda, et lui tressaillit, étonné d'avoir dit cette chose, à laquelle il n'avait jamais songé. […] Et, comme il la quittait enfin, pour courir au dépôt, elle le reprit entre ses bras, le couvrit de baisers. « Oh! mon chéri, aime-moi bien. Je t'aimerai plus fort, plus fort encore... Va, nous serons heureux. » (BH, 1214)

---

183) BH, 1199: “Enfin, est-ce qu'on sait? On fait des choses qu'on ne croirait jamais pouvoir faire. Quand je pense que je n'oserais pas saigner un poulet! Ah! cette sensation de nuit de tempête, ah! ce noir épouvantable qui hurlait au fond de moi!”

184) BH, 1199: “Une fièvre le prenait, à ce récit de meurtre, bégayé dans leur étreinte.”

세브린이 남편 루보가 사라졌으면 좋겠다는 희망을 내비치자, 자크는 자신도 모르게 루보의 죽음에 대한 가능성을 제시한다. 이를 계기로, 세브린은 루보를 죽이고자 하는 욕망에 본격적으로 사로잡힌다. 고백을 계기로, 두 연인에게서 상호적으로 일깨워진 죽음 본능은 두 사람 모두를 고통스럽게 만든다. 그들을 "잊을 방도도 없고 무자비하기 이를 데 없는, 영원히 끝나지 않을 것 같은 고통," "싸움과 죽음으로 점철된 삶을 지배하는 그 무지막지한 힘"에 짓눌림을 느낀다.[185] 자크를 상대로 한 세브린의 두 번째 고백은 이처럼 그들을 본질적으로 단절시키고, 죽음의 충동을 전이시키는 매개체로 기능하면서, 세브린이 고백을 통해 유지해왔던 일반적인 욕망의 논리를 흐트러뜨린다. 그 결과로, 두 인물은 예측 불가능한 고백의 결과 – 죽음 – 를 향해 나아가게 된다.

185) BH, 1214: "Tous deux s'étreignirent, confondirent l'affreuse mélancolie de leur peine. C'était une infinie souffrance, sans oubli possible, sans pardon. Ils pleuraient, et ils sentaient sur eux les forces aveugles de la vie, faite de lutte et de mort."

결 론

졸라는 고백이라는 특수한 언어 행위를 통해, '말하는, 이성적인 인간'과 '본능에 지배되는, 육체적인 인간'의 이분법적 구조를 해체시킨다. 본래 언어를 매개로 한 이성을 상징하는 고백은, 졸라의 작품에서는 역설적으로 인간의 비언어적, 비이성적 본질을 부각시키는 역할을 한다. 작품에서 고백은 언어와 비언어, 말과 육체가 복합적으로 작용하는 의사소통을 통해 이루어지며, 이러한 의사소통 속에 녹아 있는 인간의 심리 – 이성과 감성, 욕망 등의 복합체 – 를 읽어냄으로써 해독될 수 있는 것으로 나타난다.

작품에서 고백은 다양한 차원에서 이성을 상징하는 고백을 위반한다. 고백자는 의식적이고 논리적인 의미 전달에 실패할 뿐만 아니라, 무의식적으로 진실을 발설하면서 의도치 않은 고백을 하게 된다. 심지어 의도한대로 고백의 의미를 전달하는 데 성공할 때조차도, 이는 잘못에 대한 회개나 성찰, 치유의 목적이 아닌, 일탈적인 욕망을 구현하기 위한 것으로 나타난다. 작품에서 고백은 회개, 권선징악, 법적 해결 등 상황을 바로잡는 역할을 하지 못하고 오히려 더 많은 문제를 낳으면서, 보편적인 범죄 서사에서의 고백과 대치한다.

작품에서 고백은 인간의 욕망을 구현하고 죽음 본능을 매개하는 언어로 나타나면서, 인간의 비이성적인 본질을 부각시키는 데 기여한다. 본질적인 '결함'이 내재된 인물들은 죄의식에서 분리된 고백을 하거나, 아예 침묵한다. 결함의 매개체로서도 기능하는 고백은 변화무쌍하고, 단순한 논리만으로 이해될 수 없는 것이 된다. 졸라는 수수께끼에 대한 이성적인 설명 혹은 '해결책'으로서의 고백의 관념을 흐트러뜨리며, 결함의 영향 아래 움직이는 인간의 삶을 구현하는 하나의 방식으로 고백을 제시한다. 이철의에 따르면, 졸라는 총서의 마지막 작품인 『의사 파스칼』에서 인간성을 "영원한 생성을 낳으며 끝없이 작동하는 거대한 메커니즘"이라고 명시했다고 한다.[186] 이는 작품에서 어떤 정해지거나 예측된 결과로

186) 이철의, *op. cit.*, p. 598에서 재인용.

귀결되지 않는 고백의 특성과 일치한다. 진실의 폭로는 사건을 깔끔하게 종결시키지 못하며, 오히려 인물의 행위를 촉발하고, 행위는 또다시 고백을 낳으면서, 끊임없는 연쇄 작용을 이끌어간다.

작품의 끝(에서)은 "캄캄한 밤을 뚫고 어딘지도 모르는 저 먼 곳을 향해 달리고 또 달려"가는 기관차의 이미지로 장식되는데, 죽음을 향해 달리는 기차의 마지막 질주 역시 진실 폭로에 의해 유발된다. 자크의 동료 페쾨는 자크가 자신의 정부와 놀아났다는 사실을 발견하고 그와 몸싸움을 벌이던 중, 그와 함께 기차 밖으로 떨어져 죽음을 맞고, 기관사와 화부를 잃은 기관차는 보불전쟁에 참전하려는 군인들을 싣고 미친듯이 앞으로 질주한다. 고백이 작품의 첫 살인을 낳았던 것처럼, 진실의 폭로는 작품의 마지막까지 광기와 폭력을 생산하며, 로고스를 무너뜨리는 기능을 한다.

본 논문 I장에서 내재적인 텍스트 분석을 통해 작품에서 나타난 고백의 언어를 검토했다면, II장에서는 영화 매체에서 나타난 고백 및 침묵에 대한 외재적 분석을 추가적으로 활용하여, 작품의 전체적인 서사를 살펴보았다. III장에서는 졸라의 고백이 동시대에 성행한 같은 문학 장르와의 관계에서 어떤 의미를 지니는지를 논하고, 궁극적으로 고백이 로고스의 한계를 보여주고 있음을 드러내었다. 이처럼 본 논문에서 작품 내 고백의 의미에 대한 일차적인 연구를 진행했다면, 추후 연구에서는 문학적 언어로서의 고백에 보다 정밀한 초점을 맞춘 연구가 필요하지 않을까 싶다. 졸라의 『인간 짐승』의 문학적 가치를 구성하는 데는 여러 요소가 있겠지만, 필자가 보기에 작품은 주제의식 자체의 독창성보다도, 졸라가 이러한 주제의식을 글로 풀어내는 방식, 졸라의 서사 자체에서 묻어나오는 작가로서의 개성에 의해 더욱 높은 평가를 받고 있기 때문이다. 따라서 작가가 '고백'이라는 특정한 사건을 글로 연출해내기 위해 어떤 시점에서 어떠한 복선을 이용하고, 어떤 방법으로 인물들의 심리 전개를 이끌어 가는지 등 졸라의 문학적 언어 메커니즘에 대한 밀접한 분석을 통하여 그의 작품이 지닌 기술적 독창성을 드러내는 것은 의미 있는 연구가 될 것으로 보인다. 졸라가 작품에서 일반적인 언어의 비이성적, 비언

어적 측면을 부각시켰다면, 과연 작품에서 나타난 졸라의 '방법론'적인 언어, 자연주의적 언어는 어떤 논리 혹은 비논리를 통해 구성되었고 어떤 특성을 가졌는지 살펴보는 것은 졸라의 문학을 더 깊이 이해할 수 있는 다음 단계가 될 수 있을 것이라고 생각된다.

참고문헌

1. 에밀 졸라의 텍스트

Zola, Émile. “Différences entre Balzac et moi,” BNF, Manuscrits, NAF 10345, f. 14 - 15, 1869.

———. *Les Rougon-Macquart IV, La Bête humaine*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris: Gallimard, 1966.

———. *Le roman expérimental*, Paris: Garnier-Flammarion, 1971.

———. *La Bête humaine*, « Folio », Paris: Gallimard, 1977.

에밀 졸라, 『인간 짐승』, 이철의 역, 문학동네, 2014.

2. 단행본

Baroni, Raphaël. *La Tension narrative - suspense, curiosité et surprise*, Paris: Seuil, 2007.

Berg, William J. *The Visual Novel: Emile Zola and the Art of His Times*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

Boileau-Narcejac. *Le roman policier*, Paris: Quadrige/PUF, 1994.

Brooks, Peter. *Troubling Confessions : Speaking Guilt in Law & Literature,* Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, Paris: Éditions de Minuit, 1969.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1976.

———. *Mal faire, dire vrai: Fonction de l'aveu en justice*, cours de Louvain, 1981, Eds. Bernard E. Harcourt & Fabienne Brion, Louvain: Presses universitaires de Louvain, 2012.

———. *Histoire de la sexualité: Les aveux de la chair*, Paris: Gallimard, 2018.

Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman*, Genève: Droz, 1998.

Ménard, Sophie. *Émile Zola et les aveux du corps*, Paris: Classiques Garnier, 2014.

Mbarga, Christian. *Emile Zola: les femmes de pouvoir dans Les Rougon-Macquart*, Paris: L'Harmattan, 2008.

Serres, Michel. *Feux et signaux de brume*, Paris: Grasset, 1983.

Taylor, Chloë. *The Culture of Confession from Augustine to Foucault: A Genealogy of the 'confessing animal'*, New York: Routledge, 2009.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*, Paris: Seuil, 1980.

H. 포터 애벗, 『서사학 강의: 이야기에 대한 모든 것』, 우찬제 외. 역, 문학과지성사, 2002.

J. L. 오스틴, 『말과 행위: 오스틴의 언어철학, 의미론, 화용론』, 김영진 역, 서광사, 1992.

미셸 푸코, 『성의 역사 1: 지식의 의지』, 이규현 역, 나남, 2004.

———. 『성의 역사 4: 육체의 고백』, 오생근 역, 나남, 2019.

조성애, 『자연주의 미학과 시학』, 동문선, 2004.

제랄드 프랭스, 『서사학이란 무엇인가』, 최상규 역, 예림기획, 1999.

폴 리쾨르, 『해석학과 인문사회과학: 언어, 행동, 그리고 해석에 관한 논고』, 존 톰슨 편역, 윤철호 옮김, 서광사, 2003.

3. 학술논문 및 서평

Becker, Colette. “Zola et Lombroso. À propos de *La Bête humaine*”, *Les Cahiers naturalistes*, 80, 2006, pp. 37-49.

Blood, Susan. “The Precinematic Novel: Zola's *La Bête humaine*”, *Representations*, 93(1), 2006, pp. 49-75.

Deleuze, Gilles. “Zola et la fêlure”, in *La Bête humaine*, Paris: Gallimard, 1977.

Filimon, Monica. “The Eye Behind the Writing Hand: Surveillance and Adaptation in *La Bête Humaine*,” in *Zola and Film: Essays in the Art of Adaptation*, Eds. Robert Singer and Anna Gural-Migdal, Jefferson, NC: Mcfarland & Company, 2005, pp. 69-88.

François, Marion. “Le stéréotype dans le roman policier”, *Cahiers de Narratologie*, mis en ligne le 22 décembre 2009, consulté le 4 février 2020, http://journals.openedition.org/narratologie/1095.

French, Christopher L. *Creative Plagiarism: Jean Renoir and the Art of Adaptation*. Thèse de doctorat, Indiana University(USA), 1991, ProQuest Dissertations and Theses.

Gaillard, Françoise. Présentation, *Romantisme*, 41, 1983, pp. 3-4.

———. “L'homme-foule”, *Romantisme*, 98, 1997, pp. 111-120.

Golsan, Katherine. “‘Vous allez vous user les yeux’: Renoir's Framing of *La Bête humaine*”, *The French Review*, 73(1), 1999, pp.

110-120.

Got, Olivier. “Le regard de la « bête »”, *Les Cahiers naturalistes,* 75, 2001, pp. 57-70.

Griffiths, Kate. “The Ghost of the Author: *La Bête humaine* and the Pull of the Future”, in *Emile Zola and the Artistry of Adaptation*, Oxford: Legenda, 2009, pp. 107-131.

Habich-Jagmetti, Antoinette. “Zola et *La Bête humaine*”, *Les Cahiers naturalistes*, 4, 1955, pp. 197-198.

Lagny, Michèle. “The Fleeing Gaze: Jean Renoir's *La Bête humaine* (1938)”, in *French Films: Texts and Contexts,* Eds. Susan Hayward and Ginette Vincendeau, London: Routledge, 1990, pp. 83-101.

Louâpre, Muriel. “Lignes de fuite. *La Bête humaine* évadée du naturalisme”, *Romantisme*, 126, 2004, pp. 65-79.

Pagès, Alain. “La danse de la foule”, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 17, 1998, pp. 69-76.

Passariello, Michael. *The Beastly human and the Mechanical Beast: Architectonic Symbolism in Zola,* Mémoire de master, Florida Atlantic University(USA), 1985, ProQuest Dissertations and Theses Global.

Wild, Florianne. “Colliding with History in *La Bête Humaine*: Reading Renoir's Cinécriture”, *Literature/Film Quarterly,* 31(2), 2003, pp. 111-117.

Woollen, Geoff. “Zola, la machine en tous ses effets”, *Romantisme*, 13(41), pp. 115-124.

송덕호, “추리소설의 유형”, 『대중서사연구』, 3(1), 1997, pp. 29-44.

조성애, “에밀 졸라의 『인간야수』에 나타난 악에 대한 담론”, 『불어불문학연구』, 47(1), 2001, pp. 401-425.

4. 영화

Renoir, Jean. *La Bête humaine* [Film], France, Paris Film, 1938, 100min.

5. 기타 범죄 소설

Doyle, Arthur C. *A Study in Scarlet* [E-book], Seattle: Amazon Classics, 2019.

Poe, Edgar A. “The Black Cat”, *The Tell-Tale Heart and Other Stories* [E-book], Seattle: Amazon Classics, 2018.

Stevenson, Robert L. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [E-book], Seattle: Amazon Classics, 2017.

6. 기타

“appétit”, In Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), consulté le 6 juin, 2020, https://www.cnrtl.fr/definition/appetit.

“logos”, In Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), consulté le 21 avril, 2020, https://www.cnrtl.fr/definition/logos.

Résumé

L'homme irrationnel dans *La Bête humaine* d'Émile Zola

Une étude sur le thème de l'aveu

HWANG Inji

Département de langue et littérature françaises

Université nationale de Séoul

Cette étude vise à aborder la nature irrationnelle de l'homme, en se concentrant sur l'analyse de l'aveu dans *La Bête humaine* d'Émile Zola.

Si l'aveu, au sens général du terme, se réfère à un acte verbal où l'on confesse consciemment ses pêchés à quelqu'un afin d'arriver à une *résolution* quelconque, qu'il s'agisse de la délivrance, la purification ou l'expiation, l'aveu dans *La Bête humaine* s'écarte d'un tel acte rationnel. Non seulement l'aveu prend parfois une forme non verbale, mais, en outre, il s'avère être loin de représenter la raison ou la résolution. L'aveu dans le roman transgresse l'aveu rationnel sous plusieurs aspects — au niveau interrelationnel, au niveau de la psychologie du sujet, et au niveau de l'effet extérieur.

Dans la première partie de l'étude, nous examinons de près le discours de l'aveu dans le texte pour relever les caractéristiques de son langage et de son mécanisme. D'abord, nous traitons l'aspect

inconscient de l'aveu qui surgit malgré l'intention de Séverine, en analysant les interactions entre elle et ses interlocuteurs comme Roubaud et Camy-Lamotte. Ensuite, nous nous focalisons sur les aveux conscients de Séverine, vis-à-vis de Jacques. Ici, nous observons la transgression qui se produit au niveau du sujet, relative à la motivation de l'aveu. Les aveux de Séverine se démarquent de la confession pénitentielle par la manière dont ils sont utilisés comme moyen d'impliquer le destinataire dans le meurtre, de faire avancer le crime et de satisfaire les appétits déviants du sujet.

Dans la deuxième partie sont examinés les effets externes de l'aveu, c'est-à-dire son rôle narratif. En tant qu'outil narratif déclenchant une série de meurtres, les aveux de Séverine instaurent une certaine causalité narrative. Il est intéressant de voir comment ils interagissent avec l'autre élément important du récit, le silence de Jacques. Nous constatons la structure narrative formée par l'aveu et le rejet de l'aveu – l'un déchaînant les actions et l'autre créant une tension narrative. Ici, en abordant des caractéristiques narratives, nous discutons également du film *La Bête humaine* (1938) de Jean Renoir, où le récit de l'aveu est reconstruit autour du thème du *regard* et le silence de Jacques réinterprété comme un aveu *raté*, ce qui ouvre une nouvelle possibilité narrative pour l'œuvre de Zola.

Dans la troisième partie, en se fondant sur les divers aspects de l'aveu examinés dans la première et deuxième partie, nous tentons d'expliciter la signification de l'aveu dans ce roman. L'aveu dans *La Bête humaine*, qui n'apporte aucune résolution, contraste avec la grammaire narrative générale du roman policier. En plus, complètement séparé du sentiment de culpabilité, il sert à mettre en

lumière le mensonge de l'homme civilisé. Finalement, en tant que médiateur de l'instinct de mort, l'aveu contribue à révéler les limites du langage.

Dans le roman, l'aveu fait disparaître la frontière entre 'l'homme parlant et rationnel' et 'l'homme physique et instinctif.' Si l'aveu est généralement considéré comme manifestation du *logos*, l'aveu dans le roman de Zola éclaire plutôt l'essence non verbale et irrationnelle de l'homme. L'aveu, lié à l'autre thème important de la *fêlure*, dépasse la logique ou la raison, et devient l'acte incompréhensible reflétant le mystère de l'âme humaine.

Mots-clés: dix-neuvième siècle, aveu, irrationnel, désir, transgression, fêlure, récit
Numéro d'étudiant: 2017-29419