

프랑스문화예술연구

80 | 2022 여름호



Etudes de la Culture Française et des Arts en France



ISSN 2671-4280

Online ISSN 2671-4280

프랑스문화예술연구

2022 여름호(80집)



프랑스문화예술학회

프랑스문화예술연구

2022년 여름호(제80집)

목 차

▣ 프랑스 문화·예술 ▣

노란

- 이야기로 살아남기 : 크리스티앙 게폴리캥의 소설 속
이야기꾼의 의미 1

문성욱

- 도시의 일, 도시의 말 - 13세기 ‘직업 논시’ 연구 28

권수경

- 시적 역동성의 재현 문제 - 나탈리 사로트의 『여기Ici』를
중심으로 77

Études de la Culture Française et des Arts en France

Vol. 80, 2022

Table des Matières

NOH Ran

Raconter pour survivre : le conteur dans les romans de Christian Guay-Poliquin 1

MOON Sung-Wook

Travail urbain, parole urbaine : une étude des dits de métiers du XIII^e siècle 28

Kwon Sou-Kyung

La Représentation de la dynamique poétique dans *Ici* de Nathalie Sarraute 77



2022년도 학회 임원진	/ 110
프랑스문화예술학회 회칙	/ 111
편집위원회 규정	/ 116
연구 윤리 규정	/ 120
저작권 규정	/ 123
논문심사 규정	/ 124
논문투고 규정	/ 126
2022 편집위원회	/ 129
회원가입 안내	/ 130

이야기로 살아남기 : 크리스티앙 게폴리캥의 소설 속 이야기꾼의 의미*

노란
(성균관대학교 강사)

국문요약

본 연구의 목적은 크리스티앙 게폴리캥의 『킬로미터의 실타래』와 『눈의 무게』에 나타나는 ‘이야기꾼’의 존재가 갖는 의미를 살펴보는 데 있다. 끝을 알 수 없는 대규모 정전으로 인해 고립된 화자-주인공의 결에서 이야기꾼이 끊임없이 이야기를 늘어놓는 이유는 그것이 가장 효과적인 생존 수단이기 때문이다. 소설에서 고독사한 노인의 이미지가 표상하는 고독과 죽음의 관계는 이야기꾼의 이야기가 고독을 피해 삶을 이어가려는 노력임을 보여준다. 한편 화자 역시 이야기에 의존한다는 사실은 『킬로미터의 실타래』의 미지의 여인이 화자가 고독을 피하려 만들어낸 환상이라는 점으로 뒷받침된다. 또한 두 소설은 그 자체로 화자가 들려주는 이야기라 할 수 있는데, 이를 통해 우리는 게폴리캥의 소설이, 벤야민이 지적했던 단절된 구전 이야기의 전통을 소설로 되살려내고자 하는 작가의 시도와 노력을 구현하고 있음을 알 수 있다.

주제어 : 크리스티앙 게폴리캥, 킬로미터의 실타래, 눈의 무게, 이야기꾼, 생존

* 본 논문은 2021년 11월 20일에 개최된 한국퀘벡학회 2021년도 제23차 정기 학술대회 “퀘벡문학의 오늘”의 발표문을 수정 및 보완한 것이다.

|| 목 차 ||

1. 들어가며
2. 이야기꾼의 부활
3. 이야기로 살아남기
4. ‘이야기화’된 소설
5. 나오며

1. 들어가며

2016년, 크리스티앙 게폴리캥 Christian Guay-Poliquin(1982-)은 두 번째 소설 『눈의 무게 *Le Poids de la neige*』¹⁾를 발표하며 퀘벡에서 가장 주목받는 젊은 소설가 중 하나로 자리매김하게 된다. 이 소설은 그가 2013년에 발표한 『킬로미터의 실타래 *Le Fil des kilomètres*』²⁾

1) Christian Guay-Poliquin, *Le Poids de la neige*, Chicoutimi, La Peuplade, 2016(이후 PN, 페이지 수로 표시). 『눈의 무게』는 캐나다 총독 문학상, 프랑스-퀘벡 문학상, 청소년 문학상을 비롯해 다수의 문학상을 수상한 바 있으며, 15개 이상의 언어로 번역·출간되었다.

2) Christian Guay-Poliquin, *Le Fil des kilomètres*, Paris, Phébus, 2015(이후 FK, 페이지 수로 표시). 프랑스어 원제인 ‘Le Fil des kilomètres’는 그 의미를 온전히 살려 다른 언어로 옮기기가 쉽지 않다. 다비드 라포르트 David Laporte가 지적하듯 이 제목은 “길 위에서의 여행 voyage sur la route”과 “미대륙의 신경계와도 같은 전선망 vaste réseau de fils électriques qui agit comme le système nerveux de l’Amérique”이라는 이중의 의미를 갖기 때문이다(David Laporte, <Réinventer la roue : petit panorama de littérature routière. Christian Guay-Poliquin, Sara Lazzaroni et Jonathan Ruel>, *Nuit blanche, magazine littéraire*, vol. 27, 2017, p. 14). 그래서 이 소설의 영문판 제목인 ‘Running on Fumes’(기진맥진한, 비몽사몽한)도 원제를 직역하기보다 주인공의 상태를 나타내는 함축적인 표현을 사용한 것으로 보인다. 이 소설은 아직 한국어로 번역되지 않았지만, 『눈의 무게』의 책날개에 실린 작가 소개글에서 이 제목은 ‘실의 여정’으로 의역되어 있다. 그런데 이러한 해석들에서는 소설에 직접 언급될뿐더러 중요한 의미를 가진 미궁 신화의 존재를 읽어내기가 어렵다. 따라서 본 연구에서는 이 소설의 제목을 테세우스가 미궁에서 빠져나올

와 이어지는 일종의 ‘연작 série’³⁾이다. 두 소설은 일인칭 화자 ‘나’가 의문의 대규모 정전상황에서 겪는 이야기, 소설 전체를 관통하는 미궁 신화의 존재⁴⁾, 장(章)의 제목을 대신해 사용되는 거리(『킬로미터의 실타래』) 또는 높이(『눈의 무게』)를 뜻하는 숫자, 따옴표나 줄표와 같이 인물의 ‘말’을 표시하는 문장부호의 생략, 건조하고 간결한 문체의 사용, “역사적, 지리적 지시성의 부재 absence de référentialité historique et géographique”⁵⁾와 같이 많은 특징을 공유하고 있다.

이 연구에서 우리가 주목하고자 하는 것은 화자 곁에서 끊임없이 이야기를 들려주는 ‘이야기꾼’의 존재이다. 『킬로미터의 실타래』에서는 ‘사내 le type’가, 그리고 『눈의 무게』에서는 마티아스 Matthias가 소설이 진행되는 내내 화자에게 온갖 이야기를 들려준다. 우연히 여행에 합류해서 차 뒷좌석에 앉아 끊임없이 이야기를 늘어놓는 사내의 모습과 함께, 반혼수상태에 빠진 화자에게 밤새 이야기를 들려주다 아침이 되어서야 잠을 청하는 마티아스의 모습⁶⁾은 『아라비아나이트』에서 샤리야르 왕에게 천 하룻밤 동안 이야기를 들려주는 세헤라자데를 연상시킨다. 하지만 세헤라자데의 이야기와 달리 게

수 있었던 “아리아드네의 실 Le fil d’Ariane”(FK, p. 176)에 대응하는 ‘킬로미터의 실타래’로 읊길 것이다.

- 3) 이 ‘연작’은 게폴리캥의 세 번째 소설 『늘어지는 그림자들 *Les Ombres filantes*』(2021. 09)로 이어진다. 『눈의 무게』의 마지막 장면에서 보름 가량이 지난 시점에 시작되는 이 소설은, 앞선 두 소설과 마찬가지로 정전이 지속되는 재난의 상황에서 화자-주인공이 외가 친척들이 머무는 숲속의 사냥 오두막을 찾아가는 여정을 그려내고 있다.
- 4) 미궁 신화는 『킬로미터의 실타래』와 『눈의 무게』에서 화자-주인공의 이야기와 별도로 독립적인 장을 이루고 있다. 전자는 테세우스의 관점을, 후자는 다이달로스와 이카로스 부자의 이야기를 담고 있으며, 작품을 이해하는 데 있어 중요한 해석의 틀을 제공한다.
- 5) Francis Langevin, <Mourir en région>, *Voix et Images*, Vol. 45, No. 1, 2019, p. 34.
- 6) “그는 내게 이야기도 들려줬다. 무슨 이야기였는지는 이제 기억나지 않지만, 아무튼 역사와 모험과 갖가지 많은 이야기를 들려줬다. [...] 아침이면, 그는 이야기를 멈추고 소파로 자리 갔다. Il me parlait aussi. Je ne sais plus ce qu’il disait, mais il me racontait des tas de choses, des histoires, des aventures, [...] Le matin, il interrompait son récit et allait faire un somme sur le divan.”, PN, pp. 43-44. 인용문에 대한 번역은 『눈의 무게』(홍은주 역, 엘리, 2020)를 참조해 우리가 수정한 것이다.

폴리캥의 소설에서 이야기는 철저히 무력한 것으로 나타나는데, 이는 발터 벤야민 Walter Benjamin이 「이야기꾼 *Der Erzähler*」(1936)에서 현대사회의 특징을 이야기(꾼)이 몰락한 것으로 규정했던 것과 같은 맥락에 있다.

세헤라자데의 이야기가 경험이나 지혜를 전달하고 조언하는 특별한 힘을 갖고 있다면, 게폴리캥의 소설 속 이야기꾼들이 들려주는 이야기는 아무도 듣지 않는 공허한 울림으로 나타난다. 하지만 이들은 듣는 이의 무관심에도 아랑곳하지 않고 이야기를 계속 이어가는데, 그것은 이들에게 있어 이야기가 가장 효과적이고 필수적인 생존 수단이기 때문이다. 작가는 『눈의 무게』의 이야기꾼 마티아스의 입을 빌려, 살아남기 위해 “가장 중요한 건 결국 서로에게 이야기를 들려주는 일 *la tâche la plus importante était sans contredit celle de raconter des histoires*”이며 “그 누구도 말하길 거부하는 인간하고는 살아남을 수 없다 *Personne ne peut survivre avec quelqu'un qui refuse de parler*”⁷⁾고 말한다. 그들의 이야기는 상대방과의 소통을 목적으로 하는 것이 아니라 오로지 고독과 그로 인한 죽음을 피하려는 의도에서 비롯되는 것이다.

이야기꾼들이 들려주는 이야기는 소설의 중심 서사와 무관하며 소설 전체에서 그다지 큰 비중을 차지하지 않기 때문에, 연구자들의 논의 대상에서 벗어나 있었다. 이 연구의 목적은 게폴리캥의 『킬로미터의 실타래』와 『눈의 무게』에서 나타나는 이야기와 생존의 상관관계를 살펴보는 데 있다. 이를 위해 우리는 먼저 두 소설이 공유하는 특수한 재난의 상황, 즉 끝이 보이지 않는 의문의 대규모 정전이 만들어내는 ‘닫힌 공간 *huis clos*’의 의미를 살펴볼 것이다. 두 소설에서 정전이라는 일상적 사건은 묵시록적 재난으로 탈바꿈하며 전쟁이나 살육 없이도 인간의 생존에 치명적인 위협으로 작용하면서 이야기꾼이 출현하는 데 결정적인 역할을 한다. 다음으로는 이야기와 생존의 상관관계를 가장 직접적으로 구현하는 고독사한 노인의 이

7) PN, p. 52.

미지를 살펴볼 것이다. 이 이미지는 인간의 삶에 있어 고독이 가장 큰 위협이며, 이야기는 그로부터 벗어나 살아남기 위한 수단이라는 작가의 인식을 드러낸다. 마지막으로 ‘나’는 소설이 진행되는 내내 이야기를 듣는 데 아무런 관심을 보이지 않는다는 점에서 이야기꾼의 대척점에 위치하는 듯하지만, 그 또한 생존을 위해 이야기에 의존하기 때문이다. 또한 다양한 서술상의 특징은 단절된 구전 이야기의 전통을 소설로 되살려내고자 하는 작가의 시도와 노력을 보여준다. 이를 통해 우리는 두 소설이 또 다른 이야기꾼인 화자 ‘나’를 통해 소설을 ‘이야기화’하려는 작가의 시도임을 이해하게 될 것이다.

2. 이야기꾼의 부활

『킬로미터의 실타래』와 『눈의 무게』는 모두 익명의 화자이자 주인공인 ‘나 je’의 일인칭 시점으로 서술되며, 원인을 알 수 없는 대규모 정전으로 촉발된 묵시록적 재난 상황을 배경으로 한다. 먼저 『킬로미터의 실타래』는 정유공장에서 정비공으로 일하던 주인공이 “기억의 암 cancer de la mémoire”⁸⁾에 걸린 아버지를 만나러 나라 반대편에 있는 고향으로 향하는 여정을 서술하고 있다. 연인이 말없이 떠나버린 뒤 무기력하게 하루하루를 보내던 ‘나’는, 아버지로부터 걸려온 전화 한 통과 급작스러운 정전을 계기로, 십 년 넘게 떠나 있던 고향을 찾아가기로 한다. 낯선 두 남녀를 만나 함께 여행하던 그는 고향 마을에 도착하기 직전 전복 사고를 당해 의식을 잃었다가 구조된 상태로 깨어난다. 그로부터 몇 달 후의 이야기를 다루는 『눈의 무게』는 다리를 쓸 수 없는 반신불수의 주인공이 침대에 누워있는 장면으로 시작된다. 정전은 여전히 해결되지 않은 데다가 폭설까지 더해져 마을에 발이 묶여버린 ‘나’는 이방인 마티아스의 보살핌을 받으며 차츰 걸을 수 있게 되고, 소설은 화자가 겨울이 끝날 무렵 외가 친척들이 머무는 숲속의 사냥 오두막으로 떠나는 모습을 마지막으로 그려낸다.

8) FK, p. 32.

게폴리캥의 소설에서 “끝이 보이지 않는 이상한 정전”⁹⁾이라는 특수한 상황은 이야기를 다시 삶의 전면에 내세우기 위한 장치로 사용된다. 정전은 핵폭발이나 전쟁과 같이 파괴적이거나 참혹하지는 않지만, 그것이 장기간 지속되면 기술문명에 의존하는 우리 삶의 근간을 뒤흔드는 치명적인 것이 된다. 소설 속 그 누구도 정전이 일어난 정확한 원인을 알지 못하고, 해결될 기미도 보이지 않는다. 특히 정전의 초반부를 시간적 배경으로 한 『킬로미터의 실타래』에는 그것이 초래하는 혼란이 구체적으로 서술되어 있다. 정전으로 인해 조명이 들어오지 않고 냉장고를 사용할 수 없는 등 사소한 일상의 불편은 물론이고, 주유소에서는 주유 펌프가 작동하지 않아 자동차에 기름을 채워 넣을 수 없다. 주인공은 여행 내내 도로에 준비하게 늘어선 버려진 자동차들, 멈춰 선 트럭과 기차 등을 끊임없이 목격한다. 이렇게 지역 간 이동이 불가능해지자 곧 식료품을 비롯한 생필품이 부족해져 곳곳에서 약탈 행위가 벌어진다. 사람들은 누구도 믿지 못하고 스스로를 지키기 위해 총으로 무장한다.

이렇게 정전은 사회적 혼란을 일으키는 동시에 사람들을 고립시킨다는 점에서 필연적으로 ‘닫힌 공간’을 만들어낸다. 『킬로미터의 실타래』에서 4700킬로미터가 넘는 거리를 운전하는 동안 화자는 마치 “바퀴가 네 개 달린 아쿠아리움에 있는 느낌 *impression d'être dans un aquarium monté sur quatre roues*”¹⁰⁾이라고 고백한다. 한편 『눈의 무게』에서는 엄청난 폭설로 인해 공간의 폐쇄성이 더욱 강조된다. 반신불수 상태의 주인공은 마을에서 외따로 떨어진 언덕 위 “커다란 집에 딸린 별채 *annexe d'une grande demeure*”¹¹⁾를 벗어날 수 없다. 시간이 흐름에 따라 그는 조금씩 걸을 수 있게 되지만, 2미터가 넘게 쌓인 눈 때문에 마을 밖으로 나갈 수 없기는 마찬가지다. 여전히 닫힌 공간을 벗어나지 못하는 것이다. 이 닫힌 공간은 ‘나’뿐만 아니라 마을의 모든 주민들에게 똑같이 적용된다.

9) Daniel Grenier, <Sous la neige et les bombes>, *Voix et Images*, Vol. 42, N° 2, hiver 2017, p. 162.

10) FK, p. 121.

11) PN, p. 49.

몇 달 전부터 전기가 들어오지 않는다. 처음에는 마을에 전기가 끊겼다고들 말했다. 걱정할 만한 건 전혀 없었다. 다들 그런 일에는 거의 익숙해져 있었다. 몇 시간 동안 그랬다가, 다시 들어왔으니까. 어느 날 아침, 다시는 들어오지 않을 때까지만 해도. 여기도, 다른 어디에도. 여름이었다. 사람들은 낙관적이었다. 하지만 가을이 되자, 대비책을 생각해야 했다. 마치 허를 찔리기라도 한 것처럼. 지금은 겨울이고, 어쩔 도리가 없다. 사람들은 모두 집 안에서 난로와 검게 그을린 냄비 주위로 모여든다.

Il n'y a plus d'électricité depuis des mois. Au début, m'a-t-on dit, il y avait des coupures dans le village. Rien d'inquiétant. Les gens s'y étaient pratiquement habitués. Ça durait quelques heures, puis ça revenait. Jusqu'à ce que, un matin, ça ne revienne plus. Ni ici ni ailleurs. C'était l'été. Les gens prenaient ça du bon côté. Par contre, quand l'automne est arrivé, il a fallu penser à s'organiser. Comme si on avait été pris par surprise. C'est l'hiver maintenant, et personne n'y peut rien. Dans les maisons, on se retrouve tous autour d'un poêle à bois et de quelques casseroles noircies.¹²⁾

정전은 또한 사람들에게서 텔레비전이나 라디오가 전하는 ‘정보’를 앗아간다. 벤야민에 따르면 정보란 경험의 가치를 하락시키며 경험을 전달하는 이야기를 몰락시킨 주요 원인 중 하나다. 벤야민이 말하는 ‘이야기’란 “입에서 입으로 전해지는 경험”¹³⁾을 원천으로 하는 구전 이야기이므로, 이야기의 존재론적 근거인 경험을 무가치하게 만드는 정보는 결코 “이야기의 정신과 합치할 수 없다”.¹⁴⁾

12) PN, p. 21.

13) 발터 벤야민, 「이야기꾼 : 니콜라이 레스코프의 작품에 대한 고찰」, 『서사·기억·비평의 자리』, 최성만 역, 도서출판 길, 2012, p. 418.

14) *Ibid.*, p. 426.

이야기꾼은 그 이름이 우리에게 친숙하게 들릴지라도 그가 지니는 생생한 영향력을 두고 볼 때 결코 오늘날 살아 있는 존재로 다가오지 않는다. 그는 우리에게서 어쩐지 멀리 떨어진 존재, 그리고 여전히 멀어져가는 존재로 느껴진다. [...] 뭔가 제대로 이야기를 들려줄 줄 아는 사람들을 만나기가 갈수록 힘들어지고 있다. [...] 마치 우리가 남에게 양도할 수 없는 어떤 것으로서 우리가 가진 것 중에서 가장 확실한 것으로 여겨지던 어떤 능력을 박탈당하는 것 같은 느낌이다. 그것은 바로 경험을 나눌 줄 아는 능력이다.¹⁵⁾

그런데 정전으로 인해 정보에 대한 접근이 불가능해지면서 정보 이전의 시대, 대중매체와 뉴스가 없던 시대에 활약했던 이야기와 이야기꾼이 다시 나타나게 된다. 게폴리캥의 이야기꾼은 농부와 선원을 원조로 하고, 중세 수공업 제도에서는 장인으로 이어졌다가 소설과 정보의 등장으로 인해 단절된 이야기꾼을 계승하지만, 그들이 들려주는 이야기에는 예전의 이야기가 갖고 있던 ‘특별한 힘’이 부재하다는 점에서 큰 차이를 보인다.

『아라비안나이트』는 흔히 “‘이야기(꾼)’의 힘과 효용을 알려주는 가장 흥미로운 사례”¹⁶⁾로 손꼽히곤 한다. 주인공 세헤라자데는 왕비의 불륜으로 모든 여자를 혐오하게 되어 처녀와 하룻밤을 보낸 뒤 죽이기를 반복하던 샤리야르 왕을 교화시켜야 한다는 뚜렷한 목적 의식을 갖고 자진해서 왕궁으로 들어간다. 그녀는 자신의 목숨을 걸고 매일 밤 이야기를 하며, 왕은 교훈과 지혜가 담겨 있는 그녀의 이야기를 들으며 자신의 잘못을 깨닫고 세헤라자데를 왕비로 맞이한다. 이렇게 이야기를 들려주는 것만으로도 자기 자신은 물론이고 다른 많은 여성의 목숨을 구한 세헤라자데와 그녀의 이야기는 벤야민이 규정한 ‘진정한 이야기’, 그리고 ‘이야기꾼’의 본질에 전적으로 부합하는 것이다.

15) *Ibid.*, pp. 415-416.

16) 장영우, 「이야기꾼 유형분류와 이야기의 시원 - <인문주의자 무사작씨의 중생기>를 중심으로」, 『돈암어문학』, Vol. 36, 2019, p. 176.

진정한 이야기는 드러내거나 숨긴 채로 유용한 무엇인가를 지닌다. 이 유용성은 어떤 때는 도덕이기도 하고, 또 어떤 때는 실제적 지침이기도 하며, 또는 속담이거나 삶의 격률이기도 하다. 그 어떤 경우이든 이야기꾼은 듣는 이에게 조언을 해 줄 줄 아는 사람이다.¹⁷⁾

그런데 이와 반대로 게폴리캥의 소설에서 두 이야기꾼, 마티아스와 사내가 들려주는 이야기는 화자 ‘나’에게 아무런 호응이나 관심을 이끌어내지 못하며, 그의 생각이나 태도에 아무런 영향을 주지 못한다. 벤야민은 “다른 사람의 이야기를 듣는 재능도 사라지고, 귀 기울여 이야기를 듣는 공동체도 사라지고 있다”¹⁸⁾면서 이야기꾼과 함께 이야기를 듣는 사람도 사라졌다고 말한다. 게폴리캥의 소설 속 이야기꾼들이 들려주는 이야기는 “유익한 실용적 지식이나 진기한 경험 그리고 삶의 지혜를 전수하고 공유할 수 있게 해주는 특별한 힘”¹⁹⁾을 이미 잃어버렸고, 이야기를 듣는 이의 관심을 끌지 못한다는 점에서 벤야민의 지적과 같은 맥락에 있다.

이에 더해, 게폴리캥의 이야기꾼에게는 ‘진정한 이야기’가 가져야 할 덕목이나 누군가를 교화시키겠다는 목적의식도 부재한다. 『킬로미터의 실타래』의 <3112킬로미터>에서 화자는 휴식을 취하기 위해 버려진 모텔에서 하룻밤을 묵게 되며, 다음 날 아침 옆방에 있던 사내가 누군가에게 험박당하는 장면을 목격하고 얼떨결에 그를 구해 얼마간 동행하게 된다. 사내는 정전으로 인해 라디오가 나오지 않자 이야기를 늘어놓기 시작하는데, 그가 들려주는 이야기들은 자기 자신 또는 다른 누군가의 경험담인 듯하지만 하나같이 그 진위가 의심스러운 것으로 그려진다. 그는 신대륙으로 떠난 탐험대의 이야기 (<3429킬로미터>, <3445킬로미터>), 전쟁 후 좌초한 구축함에서 홀로 살아 돌아온 “기적의 생존자 le miraculé”²⁰⁾ 이야기(<3445킬로미터>),

17) 발터 벤야민, 「이야기꾼」, *op. cit.*, p. 421.

18) *Ibid.*, p. 429.

19) 임홍배, 「발터 벤야민의 「이야기꾼」에 나타난 서사이론적 함의」, 『독일어문화권연구』, Vol. 26, 2017, pp. 190-191.

아버지와 아들의 이야기(<3788킬로미터>, <3793킬로미터>), 줌도독 커풀 이야기(<3847킬로미터>), 고독사한 노인 이야기, 자동차 사고 이야기, 호수의 괴물 이야기(<3921킬로미터>)를 차례로 들려준다. 그런데 화자는 사내의 이야기를 들으며 추임새를 넣거나 뒷이야기를 재촉하는 등의 반응을 보이는 것이 아니라, “말을 너무 많이 하는 사람을 조심하라 il faut se méfier des gens qui parlent trop”²¹⁾던 아버지의 충고를 떠올리며 그의 이야기를 “진실보다도 더 진짜 같은 거짓말 mensonges plus réels que bien des vérités”²²⁾로 단정짓는다. 하지만 사내 역시 자신의 이야기에 신뢰성을 부여하려는 노력을 기울이지 않는다. 오히려 그는 “망망대해 위 뗏목에서 물 없이, 오직 책 한 권을 유일한 식량 삼아 12일 넘게”²³⁾ 표류한 ‘기적의 생존자’에 대한 이야기를 하기에 앞서, “실화, 경험담, 공식적인 버전은 항상 경계해야 해요. 이야기의 신빙성이 더 높을수록 더 뒤가 구린 거예요.”²⁴⁾라고 말하며 듣는 이를 혼란스럽게 만든다. 게다가 이야기가 진짜냐며 노골적으로 비아냥대는 말에는 “진실은 우리가 그렇다고 믿기로 한 것일 뿐 la vérité, c’est seulement ce à quoi l’on décide de s’accrocher”²⁵⁾이라고 대답하기도 한다. 이렇듯 우리는 사내의 이야기에서 ‘진정한 이야기’가 갖춰야 할 조건을 전혀 찾아볼 수 없다. 이 “진실의 절대성에 의문을 제기하는 잠재적 거짓 이야기들”²⁶⁾에

20) FK, p. 121.

21) FK, p. 124.

22) FK, p. 122.

23) “Plus de douze jours sur un radeau de fortune, en pleine mer, sans eau, avec un livre pour seule nourriture.”, FK, p. 121.

24) “Les récits véridiques, les histoires vécues, les versions officielles, il faut toujours se méfier. Plus on assure la véracité d’une histoire, plus elle est corrompue.”, FK, p. 121.

25) FK, p. 133. 그렇다고 해서 사내의 모든 이야기를 단순히 지어낸 것으로 치부하기는 어려운데, <3793킬로미터>에서 그가 아버지와 아들의 이야기를 들려준 다음 들판을 바라보며 상념에 잠긴 모습은 이야기가 그 자신의 경험에 대한 것임을 암시하기 때문이다.

26) “histoires potentiellement mensongères qui remettent en question la nature absolue de la vérité”, Steven Urquart, <Le fil des kilomètres (2013) de Christian Guay-Poliquin : la déconstruction du sens>, *Convergences francophones*, Vol. 6, No. 2, 2020, p. 47.

서 찾을 수 있는 유일한 ‘조언’은 긍정적인 역할을 하기는커녕, 오히려 그 자신에 대한 불신을 키워 긴장감을 더욱 고조시킬 뿐이다.

『눈의 무게』에서 마티아스가 들려주는 이야기 역시 ‘진정한 이야기’와 거리가 멀다. 마티아스는 시간이 날 때마다 본체에서 책을 가져와 읽은 다음 그 책의 내용—제목이나 작가에 대해서는 전혀 언급하지 않은 채—을 화자에게 들려준다. 여기에는 사뭇윌 베케트 Samuel Beckett의 『고도를 기다리며 *En attendant Godot*』²⁷⁾, 『아라비안나이트』²⁸⁾, 단테의 『신곡 *Divine Comédie*』(지옥편)²⁹⁾, 가브리엘 가르시아 마르케스 Gabriel Garcia Marquez의 『백년의 고독』³⁰⁾과 같이 잘 알려진 문학작품은 물론이고, 1755년 리스본 대지진 당시의 재난 상황을 다룬 이야기³¹⁾, 부자가 된 농부, 돌아온 탕자와 같이 성경을 암시하는 우화까지도 포함된다. 매일 밤 화자의 머리맡에서 다양한 이야기를 들려주는 마티아스는 『킬로미터의 실타래』의 사내보다 더 세헤라자데와 가까운 듯하지만, 여러 우화와 설화에도 자신의 상상력을 더해 이야기하는 “천부적 재능의 이야기꾼”³²⁾ 세헤라자데와 달리 “우화의 열렬한 독자 *fervent lecteur de paraboles*”³³⁾인 그가 책을 읽고 들려주는 이야기에서는 상상력이 개

27) “그는 내게 몇몇 이야기를 들려준다. 나무 아래서, 절대로 오지 않는 누군가를 기다리며 대화를 나누는 두 방랑자의 이야기 같은 것을. il me raconte quelques histoires. Comme ces deux vagabonds qui discutaient au pied d’un arbre en attendant quelqu’un qui n’arrive jamais.”, PN, p. 47.

28) “내[마티아스]가 방금 다 읽은 이 책에서 모든 이야기가 이어지고 천 한 번의 밤마다 계속되는 것처럼. Comme ce livre que je[Matthias] viens de terminer, où toutes les histoires s’enchâssent et se prolongent mille et une fois d’une nuit à l’autre.”, PN, p. 59.

29) “그는 방금 읽은 책 이야기만 하는데, 그 책에서는 어두운 숲에서 길을 잃은 한 남자가 지옥으로 통하는 문을 발견한다. il ne me parle que du livre qu’il vient de terminer dans lequel un homme perdu dans une forêt obscure trouve la porte qui mène aux enfers.”, PN, p. 214.

30) “그는 지금 읽고 있는 책 이야기를 자주 꺼내는데, 그 책에서는 정글 한복판에 세워진 마을 주민들이 백 년 동안 고독의 포로로 살아간다. il évoque souvent le livre qu’il est en train de lire, où les habitants d’un village fondé en pleine jungle sont prisonniers de leur solitude durant cent ans.”, PN, p. 266.

31) 에바 마치 태판 Eva March Tappan의 『세계의 이야기: 이야기, 노래, 예술에 나타난 세계사 *The World's Story; a History of the World in Story, Song and art*』.

32) 장영우, 「이야기꾼 유형분류와 이야기의 시원」, *op. cit.*, p. 176.

33) Daniel Grenier, <Sous la neige et les bombes>, *op. cit.*, p. 164.

입할 여지가 없다. 뿐만 아니라 “서스펜스를 유효적절하게 사용할 줄 알았던” 세헤라자데는 “흥미진진하고 아슬아슬하게 이야기를 풀어가다 긴장과 궁금증이 최고조에 오를 즈음에 이야기를 중단함으로써 이야기를 계속 이어나가고 자신의 목숨도 부지할 수 있었다.”³⁴⁾ 하지만 『눈의 무게』에서는 마티아스의 이야기가 들려주는 이야기(책)의 내용이 구체적으로 드러나지도 않을뿐더러, 독자는 그가 어떤 식으로 이야기를 풀어놓는지도 알 수 없다. 마티아스가 밤새도록 들려주는 이야기는 화자에 의해 종종 단 한 문장으로 축약되기 때문이다.

이렇듯 아무런 목적의식도, 교훈도 찾아볼 수 없는 이들의 이야기는 명백하게 세헤라자데의 이야기가 가졌던 힘을 발휘하지 못한다. 결국 정전이라는 특수한 상황은 이야기꾼의 부활을 촉발했지만, 그 부활이란 철저히 불완전한 것이라 할 수 있다.

3. 이야기로 살아남기

앞서 살펴본 것처럼 게폴리캥의 두 이야기꾼은 자신의 이야기가 효과적으로 전달될 수 있도록 애쓰지 않으며, 청자의 노골적인 무관심에도 불구하고 이야기를 멈추지 않는다. 이야기를 듣는 사람의 반응을 의식하지 않는 이 이야기꾼들에게 중요한 것은 오직 이야기를 ‘한다’는 행위 그 자체인 것처럼 보인다.

그런데 이들은 왜 한 치 앞도 알 수 없는 목시록적인 재난의 상황에서 ‘단힌 공간’에 갇힌 채 아무도 듣지 않는 이야기를 늘어놓는 것일까? 이들은 교훈이나 지혜를 전달해 청자를 교화하려 했던 세헤라자데와 달리 오직 생존을 위해 이야기하기 때문이다. 『눈의 무게』속 마티아스의 말은 이에 대한 가장 명백한 근거가 된다. 그는 ‘나’에게 세계대전 중에 부대 복귀를 거부하고 숲속으로 숨어든 탈영병들의 이야기를 들려주며, 살아남기 위해서는 다른 무엇보다 이야기하는 것이 가장 중요하다고 말한다.

34) 장영우, 「이야기꾼 유형분류와 이야기의 시원」, *op. cit.*, pp. 177-178.

그럼에도 그들은 서로 필요하다는 걸 알았어. 살아남으려면 추위에, 굶주림에, 권태에 함께 맞서야 했어. 그러면서 채빨리 깨달았지. 제일 중요한 건 결국 서로에게 이야기를 들려주는 일이라는 사실을.

[...]

레지스탕스나 탈영병이나 마찬가지로. 마티아스가 말한다. 그들은 모두 숨어서, 아무 곳도 아닌 곳 한복판에 피난한 채 겨울을 나야 했어. 봄이 와서 자유로워지기를 기다려야 했다고. 너 같은 녀석하고는, 그는 말을 잇는다. 못해먹었을걸. 발각됐거나, 서로 죽였겠지. 그 누구도 말하길 거부하는 인간하고는 살아남을 수 없어.

ils savaient qu'ils ne pouvaient pas se passer les uns des autres. Pour survivre, ils devaient affronter ensemble le froid, le faim et l'ennui. Ainsi, ils avaient très vite compris que la tâche la plus importante était sans contredit celle de raconter des histoires.

[...]

Des résistants ou des déserteurs, ça revient au même, poursuit Matthias. Ils devaient tous passer l'hiver à l'abri, terrés au milieu de nulle part, et ménager leurs énergies en attendant le printemps. La libération du printemps. Avec un type comme toi, relance-t-il, ça n'aurait pas entretués. Personne ne peut survivre avec quelqu'un qui refuse de parler.³⁵⁾

여기서 우리는 ‘살다 vivre’ 대신 ‘살아남다 survivre’라는 표현이 사용되고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 추위나 굶주림만큼이나 탈영병들의 목숨을 위협하는 것은 권태이며, 이 권태에서 벗어나기 위한 가장 효과적인 방법이 이야기이므로 말하지 않는다는 것은 곧 인간의 생명에 대한 치명적인 위협이자 죽음을 초래하는 결과로 이어질 수 있다는 작가의 인식을 드러내기 때문이다.

실제로 정전의 초반부를 이야기하는 『킬로미터의 실타레』에서는 사회적 혼란과 무질서에 초점이 맞춰지는 데 비해, 혹독한 추위와

35) PN, p. 52.

폭설까지 더해져 완벽히 고립된 『눈의 무게』 속 인물들은 탈영병들처럼 정말로 생존을 걱정해야 하는 상황에 놓여 있다. 따라서 마티아스는 다시 걸을 수 없을지도 모른다는 절망감에 사로잡혀 고집스레 침묵을 고수하는 ‘나’의 태도를 비난하며, 이야기는 자신의 ‘생존을 위한 과제’라고 단언한다.

그래서 내가 너에게 이런저런 얘기를 하는 거야. 아무거나. 회상, 추억, 지어낸 얘기 같은 거. 그때마다 네 얼굴이 밝아져. 많이는 아니지만 조금은. 저녁에는 내가 읽은 것에 대해서도 이야기하지. 때로는 길게, 새벽이 올 때까지 말이야. 내가 방금 다 읽은 이 책에서 모든 이야기가 이어지고 천 한 번의 밤마다 계속되는 것처럼. [...] 우리 둘 다 폐허에서 살지만, 다만 말이 나를 너처럼 무력하게 만들지 않는 거야. 그게 내 생존을 위한 과제이고, 작동법이고, 찬란한 절망이거든.

Alors je te raconte des choses. N'importe quoi. Quelques éclats de souvenirs, de fantômes, de mensonges. Chaque fois ton visage s'éclaircit. Pas beaucoup, mais un peu. Le soir, je te parle aussi de mes lectures. Longuement parfois, jusqu'à ce que l'aube chasse la nuit. Comme ce livre que je viens de terminer, où toutes les histoires s'enchâssent et se prolongent mille et une fois d'une nuit à l'autre.[...] Nous vivons tous les deux dans les ruines, seulement la parole ne me paralyse pas comme toi. C'est mon travail de survie, ma mécanique, mon désespoir lumineux.³⁶⁾

이렇듯 생존을 위해 이야기가 필요하다는 작가의 인식은 『킬로미터의 실타래』와 『눈의 무게』에 공통적으로 나타나는 고독사한 노인의 이미지로도 구현된다. 이 노인들의 죽음은 굶주림과 빈곤에 의한 것도 아니고, 누군가에 의해 살해당한 것도 아닌 권태와 고독에 의한 것이다. 먼저 『킬로미터의 실타래』의 <3921킬로미터>에서 사내는 죽은 지 한참 지나서야 발견된 “14층에 살던 노인 이야기”³⁷⁾를 들려준다.

36) PN, pp. 59-60.

노인은 임대차 계약서 갱신을 위한 수표를 계속 보내지 않고 있었어요. 통지서가 발송되었죠. 다음엔 독촉장이. 그다음엔 강제 퇴거 경고장이. 하루는 아파트 관리인이 그 집을 찾아가 문을 두드렸어요. 푹, 푹, 푹. 대답은 없었죠. 그다음 주에는 문을 부셨어요. 아파트는 조용했어요. 누군가 사는 흔적도 전혀 없었고요. 간신히 알아볼 수 있었던 건 침대보의 새하얀 ‘고독’ 안에서 미라가 되어버린 바싹 마른 실루엣이 고작이었어요.

Au renouvellement de son bail, le vieux n'avait toujours pas envoyé ses chèques. On lui a envoyé un avis. Puis des avertissements. Et des menaces d'expulsion. Un jour, le concierge de la tour d'habitation est allé cogner à sa porte. Toc, toc, toc. Pas de réponse. La semaine suivante, il a fait défoncer. Pas un bruit dans l'appartement. Aucun indice de vie. Qu'une silhouette desséchée qui se laissait timidement deviner, momifiée dans la *solitude* immaculée des draps du lit.³⁷⁾

노인의 죽음은 정전이 일어나기 한참 전의 일로, 정전이 촉발한 사회적 혼란과 무관하다. 분명한 것은 미라가 될 정도로 사후 오랜 시간이 지나 발견되었다는 사실뿐이며 이는 노인의 주변에 아무도 없으며 그가 철저한 고독 안에서 사망했음을 뜻한다.

한편 『눈의 무게』에는 정전과 폭설이 초래한 ‘닫힌 공간’에서 고독사한 노인이 직접 등장한다. 눈이 조금씩 녹기 시작하자 마티아스는 도시로 떠나고, 홀로 남겨진 화자 역시 친척들이 있는 숲속의 사냥 오두막으로 떠나려다 살얼음이 낀 호수에 빠진다. 갈아 입을 옷을 구하러 호숫가 집으로 들어간 그는 옷장 안에서 한 노부인의 웅크린 시체를 발견한다.

37) FK, p. 137.

38) *Idem.* 강조는 우리의 것.

장화 한 켤레를 찾길 기대하며 불박이장을 본다. 문을 열다가, 나는 공포에 사로잡힌다. 걸린 옷들 아래, 웅크린 형체가 있다. 미동도 없이. 몸을 구부리고 들여다본다. 여자다. 야윈 노부인이다. 빛나는 은발, 파리한 살결, 부릅뜬 눈. 나는 현기증을 느끼며 방을 나와, 몹시 피곤한 누군가의 휴식을 방해하기라도 한 듯 발소리를 죽이고 계단을 내려간다.

[...]

나는 잠시 왜 더 빨리 이곳에 와보지 않았을까 생각한다. 마티아스와 나는 먹을 것을 구하고, 노부인은 어찌면 ‘고독’에서 벗어났을 텐데.

Je regarde dans la garde-robe dans l'espoir de trouver une paire de bottes. En ouvrant la porte, je suis saisi d'effroi. Sous le linge suspendu, il y a une ombre recroquevillée. Elle ne bouge pas. Je me penche. C'est une dame. Elle est maigre et âgée. Ses cheveux blancs sont éclatants, sa peau est diaphane, ses yeux grands ouverts. Pris de vertige, je sors de la pièce et descends les marches sans trop faire de bruit, comme si j'avais déranté le repos d'une personne très fatiguée.

[...]

Je me demande un instant pourquoi je ne suis pas venu ici plus tôt. Matthias et moi aurions eu de quoi manger et la dame aurait peut-être été délivrée de sa *solitude*.³⁹⁾

인용문에서 직접 언급되는 것처럼 이들의 죽음은 ‘고독 *solitude*’ 과 직접적으로 관련된다. 따라서 고독사한 노인의 이미지는, 이야기를 하지 않으면 살아남을 수 없다는 마티아스의 경고를 체현하는 것으로 이해될 수 있다. 이렇듯 게폴리캥의 소설에서 인물들의 삶과 죽음을 가르는 것은 정전으로 인한 목시록적 환경이 아닌 고독과 권태이며, 이를 극복하기 위한 가장 효과적인 방법은 이야기‘하는’ 것으로 나타난다. 혼자서 책을 읽는 데서 그치지 않고 그 내용을 화자

39) PN, pp. 276-277. 강조는 우리의 것.

에게 이야기로 들려주는 마티아스의 경우에서 확인할 수 있는 것처럼, 권태를 달래기 위해서는 ‘이야기’보다 이야기를 ‘하는’ 행위가 필요하기 때문에 두 이야기꾼은 아무도 듣지 않더라도 끊임없이 이야기를 늘어놓는 것이다.

4. ‘이야기화’된 소설

이러한 관점에서 게폴리캥의 두 소설을 이끌어가는 화자를 다시 살펴볼 필요가 있다. 그는 이야기에 무관심하면서도 그것을 필요로 하는 모순적인 태도를 보이는 인물이다. 먼저 이야기에 대한 ‘나’의 무관심을 살펴보자. 책이 그것을 읽는 독자의 존재로 완성되듯, 이야기는 이야기를 듣는 사람이 있어야 비로소 의미를 가진다. 그런데 화자는 처음부터 끝까지 이야기에 철저히 무관심한 태도로 일관한다. 『킬로미터의 실타래』에서 ‘나’는 뒷좌석에 탄 사내의 이야기에 아무런 대꾸도 하지 않은 채 운전에만 몰두하며, 『눈의 무게』에서는 마티아스가 밤새 들려주는 긴 이야기를 한 문장으로 대충 뭉뚱그려 독자에게 전달한다. 『아라비안나이트』에서 세헤라자데의 이야기를 귀 기울여 듣는 샤리야르 왕의 모습과 전적으로 상반되는 ‘나’의 무관심은 무엇보다도 그가 처한 개인적인 상황에서 비롯된다. 『킬로미터의 실타래』에서 화자는 연인에게 버림받은 이후 권태와 공허로 가득 차 있고, 『눈의 무게』에서는 사고 후유증으로 반신불수가 되어 삶의 의욕을 잃어버려 말하기를 거부하는 모습으로 그려진다.

사내의 이야기들에도 불구하고, 내 권태는 버터내는 불편한 육체의 권태, 아무도 모르게 오랫동안 자리를 비운 정신의 권태다.

Malgré les histoires du type, mon ennui est celui d'un corps gourda qui tient bon et d'un esprit qui s'absente de longs moments sans que personne ne s'en aperçoive.⁴⁰⁾

40) FK, pp. 135-136.

나는 불구 상태다. 힘도 없고 거동은 더더욱 못 한다. 누군가와 소통하고, 반응하고, 대화를 나눌 기운 따위가 없다. 그러고 싶지도 않다. 나는 침묵 속에서 내 불운을 되새김질하는 쪽이 더 좋다.

Moi je suis impotent. Je n'ai pas la force, encore moins la mobilité. Je n'ai même pas le courage de communiquer, d'interagir, de converser. Ni l'envie. Je préfère ruminer mon infortune en silence.⁴¹⁾

그런데 아이러니하게도, 이야기를 거부하는 것처럼 보이는 화자 역시 생존을 위해 이야기에 의존하고 있다. 마티아스의 갖은 노력에도 불구하고 굳게 입을 닫고 있던 ‘나’가 조금씩 거동이 가능해지면서부터 입을 열기 시작한다는 사실은 삶과 말의 직접적 연관을 암시한다. 하지만 ‘나’ 역시 이야기를 필요로 한다는 관점은, 무엇보다도 『킬로미터의 실타래』에서 화자와 동행하는 ‘여인 la femme’이라는 미스터리한 존재를 이해할 수 있는 단초를 제공한다. <2053킬로미터>에서 “저 멀리 아침놀의 희미한 빛 속에서 모든 것이 불확실한 바로 그 순간에 갑자기”⁴²⁾ 나타난 그녀는 소설이 진행되는 동안 사라졌다 불쑥 나타나길 반복하는 등 줄곧 의문스러운 모습으로 그려지다가, 후반부의 차 사고를 계기로 그 존재가 불투명해지기에 이른다. ‘나’는 고향 마을을 얼마 남겨두지 않은 곳(4728킬로미터)에서 여인에게 운전대를 넘겨준 뒤 “투명한 인화성 액체 liquide clair et inflammable”⁴³⁾, 즉 술을 마시다 비몽사몽간에 사고를 당한다. 의식을 되찾은 그는 자신을 돌보던 남자에게 사고 당시 곁에 있던 여인이 어떻게 되었냐고 묻지만, 그곳에는 아무도 없었다는 대답을 듣게 된다.

41) PN, p. 26.

42) “soudain, au loin, dans la faible lueur du crépuscule, au moment même où tout est incertain”, FK, p. 80.

43) FK, p. 171.

나랑 같이 있던 여자는 어디 있나요?

여자요? 무슨 여자요? 여자는 없었어요. 우리가 당신을 차의 잔해에서 끄집어낼 때 조수석에는 아무도 없었는데요. 있었다면 우리가 봤겠죠.

Où est la femme qui était avec moi ?

La femme ? Quelle femme ? Il n'y avait aucune femme. Il n'y avait personne du côté passager quand on vous a extirpé des débris de votre voiture. On l'aurait remarqué.⁴⁴⁾

‘나’는 처음부터 교대로 운전하자는 여인의 끈질긴 제안을 줄곧 거절해왔다. 하지만 사고를 당하기 전에 마지막으로 차에서 내려 휘발유를 넣고 다시 출발할 때 여인은 ‘나’에게 “조수석 문 *portière du côté passager*”⁴⁵⁾을 열어주며 이제 자신이 운전할 테니 잠시라도 눈을 붙이라고 말한다. 화자의 말에 따르면 사고 당시 그는 조수석에, 여인은 운전석에 있었어야 했던 것이다. 하지만 ‘조수석에는’ 아무도 없었다는 남자의 대답은 여인이 사고 현장에서 도망쳤을 가능성을 제거해 버리고, 애초에 그녀가 존재하지 않았음을 암시한다. 소설의 마지막에 이르러 그녀의 존재가 “환영, 화자가 가진 환상의 투영 *un mirage, une projection de l’imagination du narrateur*”⁴⁶⁾으로 밝혀지는 것이다. 물론 프랑시스 랑주뱅 Francis Langevin이 주장하는 것처럼 여인은 ‘나’의 “알콜중독에서 비롯된 일종의 세이렌 *une sorte de sirène née du sevrage alcoolique*”⁴⁷⁾일 수도 있지만, 화자가 자동차 안이라는 닫힌 공간에서 고독을 피하려 만들어낸 가상의 이야기 상대로도 볼 수 있다. 사내보다 먼저 합류해 마지막까지 함께 하는 그녀는 조수석에 앉아 화자에게 드문드문 말을 건네며 그가 운전애 집중할 수 있도록 보살핀다. 『킬로미터의 실타래』의 또 다른 이야기꾼이라 할 수 있는 그녀는 일종의 우화에 가까운 사내의 이야기와 달리 자기 자신의 이야기

44) FK, p. 184.

45) FK, p. 170.

46) Francis Langevin, <Mourir en région>, *op. cit.*, p. 36.

47) *Idem.*

만 들려준다. 특히 그녀가 오직 사내가 없을 때만 이야기한다는 사실은 의미심장한데, 바로 이런 점에서 우리는 그녀를 고독과 권태에서 벗어나기 위한 화자의 상상 속 이야기꾼이라고 간주할 수 있게 된다.

이렇게 이야기를 거부하면서도 그것에 의존하는 화자의 양면성은 두 편의 소설 그 자체로 표상된다. 그는 사내와 마티아스의 이야기를 듣는 청자인 동시에, 세헤라자데처럼 독자에게 이야기를 들려주는 이야기꾼이기도 하기 때문이다. 결국 『킬로미터의 실타래』와 『눈의 무게』는 그 자체로 이야기꾼 ‘나’가 들려주는 이야기라 할 수 있는데, 특히 앞서 언급했던 따옴표나 줄표와 같이 인물의 ‘말’을 표시하는 문장부호의 생략, 일인칭 현재시제의 사용, 모호한 역사적, 지리적 배경은 이 두 소설을 연작으로 보이게 할 뿐 아니라 소설을 ‘이야기화’하는 데 있어 중요한 역할을 한다. 먼저 작가의 소설에서 가장 눈에 띄는 문체적 특징인 인물들의 ‘말’을 나타내는 (큰)따옴표나 줄표와 같은 문장부호의 생략⁴⁸⁾은 말과 서술의 경계를 흐릿하게 만드는 한편, 따옴표가 없는 구전 이야기의 전통을 계승하는 것이다.

또한 ‘나’라는 일인칭 화자는 서술 차원과 스토리와의 관계에 따라 서술자를 구분했던 제라르 주네트 Gérard Genette의 범주에 적용해볼 수 있다. 사내와 마티아스는 세헤라자데와 마찬가지로 “대체적으로 자신이 등장하지 않는 이야기를 들려주는 속이야기 층위의 서술자”⁴⁹⁾이며 화자 ‘나’는 “자기 자신의 이야기를 들려주는 겉이야기 층위의 서술자”⁵⁰⁾이다. 실제로 그는 자신의 삶을 하나의 ‘이야기’로 지칭하고 있다.

48) 이러한 문체적 양상은 게폴리캥의 세 번째 소설 『늘어지는 그림자들』에서도 이어지며 작가의 고유한 특징으로 자리잡는다. 다니엘 그르니에는 이러한 양상이 목시록적인 환경과 함께 게폴리캥의 소설을 코맥 매카시 Cormac McCarthy의 『더 로드 *The Road*』와 가까워 보이게 하지만, 매카시의 소설은 현재가 아닌 과거의 이야기를 다루며 화자와 인물의 목소리가 분명히 구분되는 ‘이중이야기 *hétérodiégétique*’의 서사를 사용한다는 점에서 다르다고 지적한다(Daniel Grenier, <Sous la neige et les bombes>, *op. cit.*, pp. 162-163 참조).

49) “narrat[eurs] au second degré qui raconte des histoires d’où elle est généralement absente”, Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 256.

50) “narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire”, *ibid.*, p. 255.

사내가 자기 이야기를 하는 걸 들으며, 나는 [...] 내 보잘것 없는 이야기를 생각한다. 평범한 이야기. 보통의. 빈약한. 식당이나 역의 왁자지껄한 소리 속에서 천 번은 들은 이야기. [...] 광활한 공간을 끝없이 나아가는 한 남자의 이야기.

J'écoute le type raconter ses trucs et je pense à ma pauvre histoire [...]. Cette histoire banale. Commune. Étroite. Entendue mille fois dans le brouhaha des bistrots et des gares. [...] Cette histoire où un homme chemine sans cesse dans un espace immense et vaste,⁵¹⁾

소설의 처음부터 끝까지 오직 현재시제를 사용한다는 점 역시 주목할 만하다. 그는 다른 인물 곁에서 그의 삶을 관찰하고 묘사하는 것이 아니라 자신이 현재 경험하고 있는 것, 지금 눈앞에서 벌어지는 일들을 이야기한다. 이로 인해 독자는 소설을 읽으며 마치 이야기를 듣는 것처럼 생생한 현장감과 함께 앞으로 벌어질 일을 전혀 예측할 수 없다는 데서 생겨나는 긴장감을 느끼게 된다. 한편 ‘역사적, 지리적 지시성의 부재’ 역시 소설을 이야기화하는 데 기여한다. 시간적인 면에서 독자는 양차 대전 이후⁵²⁾ 현대라는 것을 어렵듯이 짐작할 수 있지만 정확한 연도는 언급되지 않고 있으며, 공간적 배경과 관련해서는 도시 ville, 마을 village, 언덕 côte 등의 보통명사만 등장할 뿐, 구체적인 지명—가상의 지명조차도—을 전혀 찾아볼 수 없다.⁵³⁾ 이로 인해 두 소설은 현실이 아닌 다른 어딘가에서 이야기가 전개되는 듯한 환상성과 함께, 우리 주위 어디에서나 일어날 수

51) FK, pp. 121-122.

52) 마티아스는 자신의 아버지가 “양차대전 les grandes guerres” 동안 부대 복귀를 거부하고 다른 사람들과 함께 숲속에서 숨어 지냈던 사실과 전쟁이 끝난 다음에는 아버지를 도와 일했다고 이야기한다(PN, p. 51).

53) 하지만 소설의 지리적 배경은 완전히 허구적 공간이라기보다 캐나다에 가깝다고 할 수 있다. 예를 들어, 스티븐 어커트는 『킬로미터의 실타래』의 초반부, 주인공이 길을 떠나기 전 일하던 정유공장이 위치한 익명의 도시가 캐나다 앨버타주의 포트 맥머리 Fort McMurray를 연상시킨다고 말한다. Steven Urquhart, <Le fil des kilomètres (2013) de Christian Guay-Poliquin>, op. cit., p. 45.

있을 법한 보편성을 동시에 획득하게 된다. 결국 정전이라는 재난이 만들어낸 ‘단한 공간’이 이야기와 이야기꾼을 되살려내는 역할을 했다면, 이 모든 소설적 장치는 단절된 구전 이야기의 전통을 소설로 구현해내려는 게폴리캥의 시도로 이해될 수 있는 것이다.

5. 나오며

퀘벡의 젊은 작가 크리스티앙 게폴리캥에게 이야기란 인간이 살아가는 데 있어 가장 중요한 역할을 한다. 『킬로미터의 실타래』와 『눈의 무게』를 관통하는 이러한 주제의식은, 장기간의 대규모 정전이 초래한 묵시록적 환경에서 되살아난 이야기꾼에 의해 더욱 분명해진다. 소설을 이끌어가는 일인칭 화자 ‘나’의 곁에서 계속 이야기를 들려주는 이 이야기꾼들은 ‘이야기’보다 이야기‘하기’에 더 몰두하는데, 이는 이야기꾼의 부활이 불안전함을 뜻한다. 『아라비안나이트』의 뛰어난 이야기꾼 세헤라자데의 이야기에는 경험이나 지혜가 담겨 있었고, 이는 그녀의 이야기로 하여금 듣는 이를 교화할 수 있는 힘을 갖게 해주었다. 반면 게폴리캥의 이야기꾼들은 경험이나 지혜의 전달을 목적으로 하지 않으며, 소설의 중심 서사와 무관한 그들의 이야기는 그 누구의 관심도 끌지 못한다. 그럼에도 그들이 이야기를 이어가는 이유는 그것이 소통이 아닌 생존을 목적으로 하기 때문이다. 『눈의 무게』의 마티아스는 작가의 주제의식을 가장 분명하게 나타내는 인물로, 그는 삶의 의욕을 잃고 말하기를 거부하는 화자에게 이 재난의 상황에서 살아남기 위해서는 이야기를 해야 한다고 역설한다. 이야기와 생존의 상관관계는 고독사한 노인의 이미지를 통해서도 형상화되며, 이야기꾼들이 이야기하는 행위에 천착하는 이유를 설명해준다. 결국 이들의 이야기‘하기’는 듣는 이의 관심을 필요로 하지 않으며, 오직 고독을 피해 살아남기 위한 몸부림인 것이다.

한편 화자 ‘나’는 소설이 진행되는 내내 이야기를 듣는 데 아무런 관심을 보이지 않는다는 점에서 이야기꾼의 대척점에 위치하는 듯하지만, 그 또한 생존을 위해 이야기에 의존하고 있다. 『킬로미터의

실타래』에서 또 다른 이야기꾼이라 할 수 있는 여인의 불분명한 존재는 소설 후반부에서 화자가 만들어낸 환상으로 밝혀지며, 이는 정전으로 초래된 닫힌 공간에서의 고독과 권태를 벗어나기 위한 ‘나’의 노력을 표상하는 것으로 볼 수 있기 때문이다. 또한 현재시제로 진행되는 두 소설은 독자를 듣는 이 삼아 말을 건네는 화자의 이야기이기도 한데, 이는 소설을 ‘이야기화’하면서 단절된 구전 이야기의 전통을 소설로 되살려내고자 하는 작가의 시도와 노력을 의미한다.

마티아스가 혼자서 책을 읽는 것으로 만족하지 않고 그 내용을 화자에게 이야기로 풀어내는 것은, 그가 누군가와 함께 하는 행위를 중시한다는 사실을 보여준다. 이야기는 인간과 인간의 상호작용이다. 이야기 없이 살 수 없다는 것은 인간은 혼자서 살아갈 수 없으며 항상 다른 이의 존재를 필요로 한다는 단순하면서도 자명한 진리를 의미한다. 이런 까닭에 작가는 이야기화된 소설을 통해 이야기꾼의 이야기에 무관심해 보였던 화자 ‘나’ 역시 살아남기 위해 이야기를 필요로 하며, 그 누구도 이야기꾼의 역할에서 벗어날 수 없음을 보여주는 것이다.

참고문헌

1. 크리스티앙 게폴리캥의 작품

Guay-Poliquin, Christian, *Le Fil des kilomètres*, Paris, Phébus, 2013 ;
2015.

_____, *Le Poids de la neige*, Chicoutimi, La Peuplade, 2016.

_____, *Les Ombres filantes*, Chicoutimi, La Peuplade, 2021.

크리스티앙 게-폴리캥, 『눈의 무게』, 홍은주 역, 엘리, 2020.

2. 연구서 및 연구논문

Biron, Michel, <Retours au village>, *L'Inconvénient*, No. 72, Spring
2018, pp. 57-59.

Desrochers, Julien, <Kinésie et relations de pouvoir dans *Le poids de la
neige* de Christian Guay-Poliquin>, *Revue-analyses*, Vol. 15,
No. 1, printemps-été 2020, pp. 121-140.

Gélinas-Lemaire, Vincent, <Présentation. Le monde en ruines : espaces
brisés de la littérature contemporaine>, *Études françaises*, Vol.
56, No. 1, pp. 5-13.

Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

Grenier, Daniel, <Sous la neige et les bombes>, *Voix et Images*, Vol. 42,
No. 2, hiver 2017, pp. 161-167.

Langevin, Francis, <Mourir en région>, *Voix et Images*, Vol. 45, No. 1,
2019, pp. 29-47.

Laporte, David, <Réinventer la roue : petit panorama de littérature
routière. Christian Guay-Poliquin, Sara Lazzaroni et Jonathan
Ruel>, *Nuit Blanche, magazine littéraire*, No. 145, pp. 12-15.

Massicote, Isabelle Kirouac, Lepage, Élise & Simard, Mathieu, <La

région dans la littérature du Québec : État des lieux et nouvelles perspectives>, *Voix et Images*, Vol. 45, No. 1, pp. 7-13.

Urquhart, Steven, <*Le fil des kilomètres* (2013) de Christian Guay-Poliquin : la déconstruction du sens>, *Convergences francophones*, Vol. 6, No. 2, 2020, pp. 44-54.

김한식, 「이야기의 논리와 재현의 패러다임」, 『프랑스어문교육』, 제34집, 2010, pp. 331-359.

발터 벤야민, 「이야기꾼 : 니콜라이 레스코프의 작품에 대한 고찰」, 『서사·기억·비평의 자리』, 최성만 역, 도서출판 길, 2012.

임홍배, 「발터 벤야민의 「이야기꾼」에 나타난 서사이론적 함의」, 『독일어문화권연구』, Vol. 26, 2017, pp. 189-210.

장영우, 「이야기꾼 유형분류와 이야기의 시원 - <인문주의자 무사작씨의 종생기>를 중심으로」, 『돈암어문학』, Vol. 36, 2019, pp. 161-192.

최동민, 「알프레드 되블린: 발터 벤야민의 잊혀진 이야기꾼」 - 벤야민의 서사이론 및 경험이론을 중심으로, 『뷔히너와 현대문학』, 제54호, 2020, pp. 119-137.

Résumé

Raconter pour survivre
: le raconteur dans les romans de Christian Guay-Poliquin

NOH Ran
(Université Sungkyunkwan, Chargée de cours)

Le type et Matthias, les deux « conteurs » dans *Le fil des kilomètres* et *Le poids de la neige* de Christian Guay-Poliquin, racontent tant d'histoires au narrateur. Malgré l'environnement apocalyptique et l'atmosphère de huis clos, qui provient d'une interminable panne d'électricité nationale, ils racontent sans cesse. En plus, leurs histoires n'ont rien à voir avec la situation sinistre et résonnent dans le vide par l'indifférence brutal de leur allocuteur. Dans les romans de Guay-Poliquin, la solitude est plus ou moins la cause décisive de la mort. L'action de « raconter » est donc un moyen d'éviter la solitude et de survivre le plus efficace. En effet, le narrateur qui semble totalement indifférent aux histoires des conteurs, se révèle qu'il profite aussi de raconter pour survivre. Dans ce contexte, l'existence de la femme mystérieuse dans *Le fil des kilomètres* se dévoile un être né de l'imagination du narrateur qui veut éviter la solitude, un mirage. D'ailleurs, les deux romans construits entièrement par des phrases au présent sont les histoires même racontées par le narrateur. Enfin, nous pouvons considérer ses romans « racontés » comme les efforts de l'auteur pour revivre la tradition rompue du conte selon Walter Benjamin.

Mots-clés : Christian Guay-Poliquin, Le Fil des kilomètres,
Le Poids de la neige, conteur, survivre

투 고 일 : 2022.03.25.

심사완료일 : 2022.04.25.

게재확정일 : 2022.05.01.

도시의 일, 도시의 말: 13세기 ‘직업 논시’ 연구

문성욱
(서울대학교 강사)

국문요약

13세기 ‘직업 논시’가 비평적 관심을 끌지 못한 연유를 짐작하기는 쉽다. 이들 여덟 시편이 이런저런 직종을 예찬하는 데 동원하는 상투어구들은 오늘날의 취향에 맞지 않는다. 무훈가나 소설, 서정시 등 익숙한 범주 속에 이 군소 장르를 귀속시킬 수 없다는 사정 역시 외면의 이유가 되었을 적하다. 고작 한두 권의 수고본에 남은 작품들이 당대에 큰 영향력을 끼쳤으리라 생각하기도 어렵다. 하지만 이 주변적 문학은 중세문학의 다양성 및 그 사회적 배경의 복잡성을 가늠하기 위한 실마리를 준다. 그와 같은 착상에서 출발, 우리는 뻔뻔한 아침으로 환원되지 않는 직업 논시의 유희성을 규명하며, 무렵없는 어조 뒤에서 생산과 순환의 유용성에 대한 도시적 의식을 포착하고, 이 새로운 사회경제적 환경이 대중의 호의에 기대어 살아가는 시인들에게 가져다 준 난처함을 살핀다.

주제어 : 중세도시, 논시, 상투어구, 수고본, 문학사

|| 목 차 ||

1. 들어가며: 문학사와 범작의 자리
2. '직업 논시' 개괄
3. 상투성의 유희
4. 도시의 감수성
5. 시인의 입장
6. 결론을 대신하여

1. 들어가며: 문학사와 범작의 자리

문학사는 흔히 이름들의 역사로 귀착된다. 이 학문을 정초했다고 여겨지는 귀스타브 랑송의 『프랑스 문학사』는 연대기 순으로 배치된 거대한 인명사전과 같아, 우리는 목차만 보고도 어렵지 않게 라블레와 몽테뉴의, 라신과 몰리에르의, 볼테르와 디드로의, 발자크와 위고의 자리를 - 자리의 위치를, 또 쪽수에 비례하는 그 크기를 - 알아본다.¹⁾ 이미 수십 년 전부터 비판되어 온 관습이고, 대안적 접근의 사례도 없지 않다.²⁾ 그럼에도 진정한 “집단의 문학사”가 아직 도래할 것으로 남아 있다면 그것은 “(위대한) 저자와 익명의 무리 사이의 간극”이 여전하기 때문, 분석과 해석의 혜택이 몇몇 사례에 집중되는 동안 나머지는 기껏해야 개관적 언급에 만족하기를 강요받기 때문이다.³⁾ 이때 묻혀 있는 작품을 발굴하고

1) Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française* [1894], 14^e éd., Paris, Hachette, 1920.

2) 대표적 사례로 다음의 두 저작을 꼽을 수 있다. Denis Hollier et François Rigolot (dir.), *De la littérature française* [1989], Paris, Bordas, 1993; Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire*, 2 vol., Paris, Gallimard, 2007.

3) “La tentation est grande, compte tenu de la masse à traiter, de s’en tenir à une caractérisation sommaire et limitée au repérage des contenus idéologiques ou thématiques. Mais ce serait une fois encore laisser les questions de forme à

망각된 걸작을 찾아내야 한다는 마땅하되 어마어마한 과업보다 문체적인 것은 걸작과 범작의 위계 자체이다. 소수의 돌출한 예외가 이목을 끄는 것은 자연스러운 일이나, 한 시대와 한 사회의 문학을 총체적으로 이해하고자 할 때라면 그런 예외조차 일반적 조망 속에 다시 위치시킬 수 있어야 한다. 더욱이 혁신이 걸작의 전유물은 아니다. 때로는 소심하고 어설픈 몸짓이 예기치 못한 새로움을 내보인다. 이 몸짓을 포착하는 일이 천재의 솜씨를 가늠하는 일만큼 어려울 수 있다.

중세문학 연구의 방법론적 교훈 가운데 하나는 바로 그것이 ‘대가-걸작’의 개념쌍을 의문에 부치기를 중용한다는 데 있다. 물론 「롤랑의 노래 *Chanson de Roland*」의 수수께끼 같은 “튀롤드 *Turoldus*”부터 프랑수아 비용까지 근대 이전 문학사에도 이름이 없지 않다. 하지만 수많은 작품이 작자 미상으로 남아 있는 것도 사실이며, 그런 작품의 가치가 반드시 덜하지도 않다.⁴⁾ 거기에 더하여 익명과 기명을 불문하는 술한 범작이 있다. 이는 당연히 어느 한 시대의 특징이 아니지만, 그럼에도 중세의 문학을 연구하는 이에게 특별한 문젯거리가 된다. 첫째로는 그에게 맡겨진 임무의 큰 부분이 불가피하게 발견의 영역에 속하기 때문이다. 일단 수고본 속에 간혀 있는 텍스트를 찾아내어 편찬, 인쇄함으로써 접근가능하게 만들어야 하는 상황에서 평가는 종종 미루어질 수밖에 없다. 둘째 이유는 바로 수고본의 성격에 기인한다. 각각의 책을 하나의 완결된 작품으로 간주하는 것이 현대문학의 당연한 관습이라면 중세의 수고본은 흔히 여러 작가와 상이한 장르 사이를 오가는 모음집의 모

l'étude des auteurs, donc reproduire le clivage entre les (grands) auteurs et la foule anonyme. Au contraire, cette histoire littéraire collective doit aller au plus près des mécanismes de la production textuelle, suivre les évolutions du faire littéraire ainsi que l'émergence de nouveaux styles d'écriture, la formation ou la mutation des procédés, des pratiques d'écriture, des genres, etc.”(Alain Vaillant, *L'histoire littéraire* [2010], 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2017, p. 199).

- 4) 예컨대 수많은 작자의 손을 거친 『르나르 이야기』는 스무여 지편 branches을 통틀어 두 저자의 이름밖에 제시하지 않는다. *Le Roman de Renart*, éd. et trad. dir. Armand Strubel, Paris, Gallimard, 1998, pp. xix-xxiii 참조.

습을 띠며, 그 안에서는 흔히 결작과 범작이, 심지어 졸작이 공존한다.⁵⁾ 말하자면 중세문학 연구는 토대에서부터 미학적 불균등의 문제와 맞닥뜨린다.

여덟 편의 '직업 논시'에 바쳐질 이 글은 좁은 의미에서 재평가를 도모하지 않는다. 지금 기준으로 보면 야릇하고도 단조로운, 필시 당대에도 대단한 성공을 거두지 못했을 이 군소 장르의 성취를 과장하기는 어렵다. 하지만 정전화된 작품들과 규범화된 장르들의 지평으로부터 비껴난 이들 텍스트는 그 지평 안에서 흔히 볼 수 없었던 정경을, 특히 도시 생활의 세목을 구체적으로 펼쳐 보인다. 여기서는 또 도시에서 일상을 영위했던 이들의 의식이 표현되며, 특히 이 의식에 비추어 시라는 것이 향유자와 창작자 각각에게 어떤 의미를 띠었는지 묻게 한다. 문학이 문학으로서 성립될 근대에 앞서, 이 소품들은 바로 그 주변성 덕분에 문학 이전 문학의 의외로운 폭을 가늠하게 해주는 것이다.

2. '직업 논시' 개관

이 연구가 대상으로 삼는 '직업 논시' 여덟 편⁶⁾ 가운데 일곱 편은 스

- 5) 아래에서 중요하게 다루어질 스위스 베른 시민도서관 354번 수고본을 예로 들면, 파블리오 유의 짧고 비교적 가벼운 작품들이 주를 이루는 이 책자는 크레티앵 드 트루아 Chrétien de Troyes의 '대작' 『그라알 이야기 *Conte du Graal*』로 마무리된다(ff° 208ra-283vb).
- 6) '직업 논시'는 프랑스어권 연구자들이 사용하는 "dits de métiers" 혹은 "dits professionnels"의 번역이다. 동사 *dire*에서 파생된 용어 "dit"에 대해서는 별도의 연구가 필요할 것이나, 일단 모니크 레오나르의 입론에 따라서 이 다의어가 경우에 따라 1) 장르를 불문한 문학 작품 일반, 2) 곡이 붙지 않은 운문 작품, 특히 도덕론적 작품, 3) 오늘날의 시와 같이 '나'가 전면에서 드러나는 작품을 가리킬 수 있었다는 점을 환기해 두자(Monique Léonard, *Le dit et sa technique littéraire : des origines à 1340*, Paris, H. Champion, 1996. pp. 60-181 et 352-354 참조). '논시(論詩)'라는 잠정적 번역어로 우리는 '말'을 가리키는 다양한 한자 가운데 두 번째 측면에 부합하는 것을 택하고자 했다. 다만 "dit"가 작품 제목에 쓰일 경우에는 '말', '이야기' 등 더 자연스러운 어휘를 사용해야 할 것이다. — 다른 한편, 우리는 기존 연구자들과 달리 「화공들에 대한 말 *Dit des Peintres*」를 직업 논시 범주에 포함시키지 않는다. 이 시는 아래 언급할 수고본 두 권과는 다른 책자(Paris, BnF, fr. 12483, ff°

위스 베른 시민도서관에 소장된 354번 수고본 Berne, Burgerbibliothek, 354에 남아 있다.

- 「환전상에 대하여 *Des Changëors*」(ff° 69vb-70rb)
- 「푸주한에 대하여 *Des Bochiers*」(ff° 70rb-71va)
- 「갓바치에 대하여 *Des Cordoaniers*」(ff° 71va-72va)
- 「뱃줄장이에 대하여 *Des Cordiers*」(ff° 74ra-75ra)
- 「제빵사에 대하여 *Des Bolangiers*」(ff° 75vb-77ra)
- 「길쌈장이에 대하여 *Des Tisseranz*」(ff° 77ra-78ra)
- 「대장장이에 대하여 *Des Fevres*」(ff° 135va-vb: 후반부 소실)

위 목록 중 두 편은 파리 프랑스국립도서관 프랑스어 수장고 837번 수고본 Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 837에서도 확인되며, 여기에는 또 다른 작품도 한 편 실려 있다.

- 「제빵사에 대하여 *Des Boulenguiers*」(ff° 175rb-vb)
- 「대장장이에 대한 말 *Dit des Fevres*」(ff° 197vb-199rb)
- 「상인에 대하여 *Des Marchëans*」(ff° 282vb-283vb)

이 작품들의 존재는 19세기 전반부터 알려져 있었다. 1831년 조르주 크라플레가 『민중의 속담과 어구』 부록으로 「상인에 대하여」를 출판한 데 이어,⁷⁾ 아실 쥐비날은 우선 1835년 출간된 편저 『종글뢰르와 트루베르』에 837번 수고본의 다른 두 편을 실었고,⁸⁾ 또 1838년에

103ra-103vb)에 수록되어 있고, 화공 자체를 소재로 삼기보다 인간 근상의 위선적 행태를 ‘색칠’에 빗대어 풍자하는 데 목적을 둔다는 점에서도 확연히 구별된다.

- 7) Georges Adrien Crapelet, *Proverbes et Dictions populaires avec les Dits du Mercier et des Marchands et les Crieries de Paris aux XIII^e et XIV^e siècles publiés d'après les Manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, Paris, Crapelet, 1831, pp. 159-165.
- 8) *Jongleurs et trouvères, ou Choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. Achille Jubinal, Paris, J. A. Merklein, 1835, pp. 128-142.

는 한 해 전 『예술가』지(誌)에 기고한 354번 수고본 소개를 단행본으로 펴내면서 더하여 나머지 다섯 작품을 출판한다.⁹⁾ 그중 「상인에 대하여」가 19세기 말 아나톨 드 몽테글롱과 가스통 레노의 파블리오 전집에 수록된 것을 제외하면 오랫동안 새로운 판본은 제시되지 않았다. 하지만 2003년 빌렘 누멘이 선집 『종글뢰르가 말하는 종글뢰르』에 「대장장이에 대한 말」을 포함시켰고, 두 해가 지난 2005년에는 아실 쥐비날이 1838년 소개한 354번 수고의 다섯 작품을 알랭 코르벨라리가 자신의 저작 『성직자의 목소리』에 부록으로 덧붙였으며, 마지막으로 2011년에는 필립 메나르가 「제빵사에 대하여」 판본 및 주석을 별도 논문으로 펴내면서 모든 직업 논시를 새로 검토된 텍스트로 읽을 수 있게 되었다.¹⁰⁾

논의 진행에 앞서 몇 가지 사실을 더 짚어보자. 우리가 대상으로 삼는 여덟 텍스트는 두 권의 책자 여기저기에 흩어져 있고, 「제빵사

-
- 9) Achille Jubinal, *Lettre au directeur de L'Artiste touchant le manuscrit de la Bibliothèque de Berne n° 354, perdu pendant vingt-huit ans*, Paris, E. Pannier, 1838, pp. 13-33. 아실 쥐비날이 펴낸 「갓바치에 대하여」와 「길쌈장이에 대하여」의 텍스트는 몇 년 뒤 영국에서 출간된 다음 선집에 영어 번역과 함께 수록되기도 했다. *Satirical Songs and Poems on Costume, from the 13th to the 19th Century*, éd. William Frederick Fairholt, London, Percy Society, 1849, p. 16-28.
- 10) 우리의 연구는 물론 이 갱신된 판본들을 저본으로 삼으며, 그 목록은 다음과 같다(출간연도 순). *Dit des Marchéans*, in *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, 6 vol., Paris, Librairie des bibliophiles, 1872-1890, vol. 2, pp. 123-129; — *Dit des Fevres*, in *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, éd. et trad. Willem Noomen, Louvain/Paris, Peeters, 2003, pp. 67-85; — *Des Changéors*, in Alain Corbellari, *La voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, pp. 274-275; — *Des Bochiers*, in *ibid.*, pp. 276-280; — *Des Cordoaniers*, in *ibid.*, pp. 281-284; — *Des Cordiers*, in *ibid.*, pp. 285-289; — *Des Tisseranz*, in *ibid.*, pp. 290-292; — Philippe Ménard, <Le Dit des Boulangers>, in Catherine M. Jones et Logan E. Whalen (dir.), *“Li premerains vers”: Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, pp. 261-280. 필립 메나르의 「제빵사에 대하여」 판본과 빌렘 누멘의 「대장장이에 대한 말」 판본은 837번 수고본에 기초하고 있는데, 전자의 선택은 354번의 「제빵사에 대하여」 텍스트가 신뢰하기 어렵다는 점에 기인하며, 후자의 경우 354번의 해당 텍스트 후반부가 누락되어 있으므로 불가피한 선택이다. 아래에서 위 작품들을 인용할 때는 토대 수고본에 따른 한국어 번역 제목과 행수만을 표기한다.

에 대하여」와 「대장장이에 대하여」 두 편을 제외한 나머지는 그중 한 권에만 존재하는 유일본 unica이다. 즉 「상인에 대하여」는 837번 수고본에서, 나머지 다섯 편은 354번 수고본에서만 찾아볼 수 있다. 이로부터 그 작품들의 반향이 그리 크지 않았을 것이라 유추하는 것이 자연스러우며, 나아가 직업 논시가 과연 ‘장르’로서 존재하거나 했을지 의문이 생겨나기도 한다. 그러나 이 의문에 대해서는 상당히 신빙성 높은 답을 제시할 수 있다. 354번 수고본에 수록된 일곱 작품 중 앞의 여섯이 - 비록 두 차례 ‘외삽’에 의해 중단되기는 했지만¹¹⁾ - 지근거리에 놓여 일종의 연작을 구성하는 것이다. 중세 대중은 어렵지 않게 해당 시편들 사이의 관련성을 감지했을 것이고, 354번 수고본에 기록되기 전부터 그것들이 한 묶음으로 유통되었을 가능성도 있다.

직업 논시의 창작 배경에 대해서는 무엇을 알 수 있을까? 우선 저자에 대해 말하자면, 시편들 사이의 유사성에도 불구하고 어느 개인이 그 전체를, 혹은 적어도 복수의 작품을 썼으리라고 확신할 수는 없다. 대부분의 텍스트가 익명이며, 작자의 서명을 포함하는 세 편의 시마저 “장 Jehanz”, “로뱅 Robins”, “필리포 Phelippot”¹²⁾ 등 서로

11) 「갓바치에 대하여」와 「뱃출장이에 대하여」 사이에는 장 드 슈아지 Jean de Choisy의 「가짐과 앎에 대하여 *D’Avoir et de Savoir*」(ff° 72vb-74ra)가, 「뱃출장이에 대하여」와 「제빵사에 대하여」 사이에는 익명의 「풀밭 깎기 *Pré tondu*」(ff° 75ra-vb)가 배치되어 있다.

12) 각각 「환전상에 대하여」 46행, 「제빵사에 대하여」 98행, 「상인에 대하여」 148행. 이들 중 「제빵사에 대하여」의 로뱅은 837번 수고본에만 거론될 뿐, 354번 수고본에서는 누락되어 있다. 「환전상에 대하여」의 장의 경우, 아실 쥐비날은 그가 위 주석에서 언급한 「가짐과 앎에 대하여」의 저자 장 드 슈아지와 동일인일 것이라 추측한 바 있지만(A. Jubinal, *Lettre au directeur de L’Artiste*, op. cit., p. 14) 알랭 코르벨라리의 말대로 그 의견을 따르기는 어렵다. 하지만 코르벨라리 역시 작자미상인 「대장장이에 대한 말」에서 「제빵사에 대하여」와 같은 로뱅의 이름을 볼 수 있다고 말하면서 착오를 저지른다 (Alain Corbellari, *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge*, Genève, Droz, 2015, pp. 159-160. 이 연구서는 pp. 155-171에서 “Marges”라는 제목 아래 다음 연구를 부분 수정, 재수록하고 있다. Alain Corbellari, <“Il n’y a pas de sot métier” : Quoique... Petite promenade à travers les dits “professionnels” de la littérature française du Moyen Âge>, in Adrian P. Tudor et Alan Hindley (dir.), *Grant risee? The Medieval Comic Presence. Essays in Memory of Brian J. Levy*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 115-129).

다른 이름을 내세운다. 혼하다흔한 이 이름들에서 유의미한 전기적 정보를 얻을 수 있는 것도 아니다. 알랭 코르벨라리는 그래서 “공통의 저자” 대신 “같은 ‘작업장’”을 출처로 삼는 흥미로운 가설을 고안하지만, 이마저도 뒤에서 살펴보게 될 ‘직업 논시’ 전반의 상투성에 비추어 보면 단언하기 어려운 문제이다.¹³⁾

시기와 장소도 불분명하다. 837번 수고본은 13세기 4/4분기 초반 프랑스 북부에서 제작되었으며, 지역으로는 파리 설과 아라스 설이 대립한다.¹⁴⁾ 354번은 14세기 초반 부르고뉴 지역에서 만들어졌다는 것이 지금의 정설이다.¹⁵⁾ 하지만 중세 작품이 작가의 활동지역과 멀리 떨어진 곳의 문헌에 흔적을 남기는 일은 비일비재하며, 작품 창작 연대와 수고본 제작 연대 사이에 큰 차이가 나는 경우도 드물지 않다. 연구자들은 관례적으로 13세기 초엽 혹은 중엽을 제안하나, 충분히 좁다고 할 수 없는 이 추정 기간이 대단히 탄탄한 논거로 뒷받침되어 온 것도 아니다. 다만 이 작품들 전체가 비슷한 시점에 만들어졌으리라고 전체한다면 837번 수고본의 제작 시점을 기준 삼아 1275-1280년 무렵을 ‘끝 시한 *terminus ante quem*’으로 삼는 데 합의할 수는 있을 것이다.

장소로 흔히 언급되는 것은 파리이며, 알랭 코르벨라리는 다음과 같이 쓴다. “정말이지, 이 작품들이 각자가 선택한 중심으로부터 펼쳐 보이는 온갖 활동의 우글거림을 보면, 우리의 ‘직업’ 논시들이 13세기 파리라는 새로운 바빌론에 특히 잘 들어맞는다는 생각에 누가 매혹되지 않을까?”¹⁶⁾ 하지만 이번에도 손에 잡히는 증거는 없다.

13) “Il semble, donc, que l’on doit abandonner l’hypothèse de l’auteur commun, mais l’idée que nos neuf dits émaneraient d’un même ‘atelier’ reste vraisemblable. Sans trop insister sur cette supposition invérifiable, [...] il faut avouer que l’idée qu’une seule volonté aurait présidé à l’élaboration de ce petit corpus est bien séduisante”(A. Corbellari, *Des fabliaux et des hommes*, op. cit., p. 160).

14) Sylvie Lefèvre, <Le recueil et l’Œuvre unique. Mobilité et figement>, in Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures : du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 203-209 참조.

15) Luciano Rossi, <À propos de l’histoire de quelques recueils de fabliaux. I : Le Code de Berne>, *Le moyen français*, n° 13, 1983, pp. 88-92 참조.

16) “Et de fait, qui ne serait séduit par l’idée que nos dits ‘professionnels’, dans le grouillement d’activités qu’ils font chacun rayonner autour d’un centre choisi,

「상인에 대하여」가 “파리 Paris”를 언급하지만, 그것은 프랑스의 수도가 상인들의 주요 경유지이기 때문이다.¹⁷⁾ 설령 “트루스바슈 Troussevache”와 “키캉푸아 Quiquenpoist” 같은 거리 이름으로부터 이 시의 작자가 그런 세부를 알 만한 현지 청중을 상대하고 있다는 결론을 이끌어낸다 치더라도 그 결론이 꼭 다른 모든 시에 적용될 수 있는 것은 아니다. 예를 들어 빌렘 누펜은 「대장장이에 대한 말」이 열아홉 행에 걸쳐 전직 대장장이였던 “성 엘루아 saint Eloys”에 대해 말하고 있다는 점을 들어 이 시를 그 성인이 주교를 지낸 누아용 Noyon과 관련짓기도 하였다.¹⁸⁾ 요컨대 ‘직업 논시’ 작품군의 창작 배경에 대해서는 13세기 프랑스의 어느 도시(들)에서 다수의 작자에 의해 쓰였으리라는 정도의 추측을 할 수 있을 뿐, 그 이상으로 정확한 내력을 알아내기는 어려워 보인다.

3. 상투어구의 유희

실증적 탐색은 어쩔 수 없는 한계에 부딪히지만, 작품의 맥락과 의미를 파악하게 해주는 길이 그것만은 아니다. 텍스트 자체가 다른 단서들을 간직하고 있기 때문이다. 먼저 동기에 대해 에드몽 파탈은 직업 논시가 “장인들 앞에서 그들의 허영심을 부채질함으로써 이득을 얻기 위해 낭독되었다”¹⁹⁾고 단언하며, 「대장장이에 대한 말」의 결미를 예로 든다.

s'appliquent particulièrement bien à la nouvelle Babel qu'est le Paris du XIII^e siècle ?”(A. Corbellari, *Des fabliaux et des hommes*, op. cit., pp. 167-168. “Babel”은 “Babylone”의 오기로 여겨져 고쳐 번역하였다). 그밖에 Cesare Segre, <Le forme e le tradizioni didattiche>, in Hans Robert Jauss (dir.), *La littérature didactique, allégorique et satirique (Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters VI)*, 2 vol., Heidelberg, Carl Winter, 1968, vol. 1, p. 131; Ph. Ménard, <Le Dit des Boulangers>, op. cit., pp. 270, 271 et 274; A. Corbellari, *La voix des clercs*, op. cit., pp. 171-174 참조.

- 17) 「상인에 대하여」 55-63행. 같은 이유로 27행에서는 “라니 Laingni”, “마르 Bar”, “프로뱅 Provins” 등 샹파뉴 정기시가 열리던 도시들이 거명된다.
 18) 「대장장이에 대한 말」 237-255행; *Le jongleur par lui-même*, op. cit., p. 67.
 19) “[...] les Dits de métiers, panégyriques à demi-sérieux qui se prononçaient avec profit devant les artisans dont ils flattaient la vanité. Nous en avons conservé

여러분을 지루하게 하리라 생각지 않았다면
 대장장이들에 대해 매우 훌륭한 소재를
 더 찾아 말씀드릴 수 있겠지요 —
 그걸 다 말하고 싶었다면.
 그래도 이 점은 두려움 없이 말씀드리니,
 대장장이들이야말로 최고의 직업을 가졌습니다.
 그런즉 이제 청합니다,
 세상의 모든 대장장이에게
 그들이 어디에 있든
 이 이야기의 끝을 들을 때면
 돈이나 포도주를 베풀기를 —
 지금 당장, 지체 없이!
 신께서 대장장이들을 번성케 하시기를,
 그들의 아내와 아이들도,
 그들의 식구와 하인들도!²⁰⁾

찬사와 기도 사이 슬그머니 끼어든 청원은 「대장장이에 대한 말」이 어떤 목적으로 쓰였는지 짐작하게 한다. 그것은 종글뢰르 jongleur, 곧 “사람들을 즐겁게 하는 일을 생업으로 삼은” 이의 말이리라.²¹⁾ 따라서 270행에 달하는 이 시의 언술은 무사무욕한 판단에 바탕을 두지 않는다. 시인은 자기 밥벌이를 위해 남의 밥벌이를 추켜세우는 것이다. 「제빵사에 대하여」의 경우도 마찬가지다.

plusieurs, où les auteurs ont laissé clairement entendre qu'ils ne louaient pas que pour l'amour de Dieu”(Edmond Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, H. Champion, 1910, p. 214).

- 20) “Se ne vous cuidaisse anoier, / Encore vous trouvaisse a dire / Des fevres mout tres grant matire, / Se je voloie dire tout ; / Mes itant vous di sanz redout / Que fevre ont le meillor mestier. / Et por ce vueil ici proier / A trestoz les fevres qui sont, / En quel que leu que il seront, / Quant de cest conte orront la fin / Qu'il doingnent ou argent ou vin, / Tout maintenant et sanz respit. / Que Dieus les fevres mouteplit / Et lor fames et lor enfanz, / Et lor mesnie et lor serjanz !”(「대장장이에 대한 말」 256-270행).
- 21) 이는 에드몽 파랄의 정의이다. “[...] nous considérons comme des jongleurs tous ceux qui faisaient profession de divertir les hommes”(E. Faral, *Les jongleurs en France*, op. cit., p. 2).

알아두십시오, 적선을 선용하는 자란
 로마 교황에게보다도, 요컨대,
 우리에게 훌륭히 선을 행하는 자입니다.
 그런즉 이제 청합니다,
 제빵사 노릇 하는 모두에게
 그들이 이 파블리오를 들을 때면
 빵이나 돈이나 다른 무엇이라도
 거절 말고 베풀기를!
 하느님께서 중국에
 우리를 좋은 끝에 이르게 하시길!
 아멘이라 하십시오, 그분이 기뻐하시도록!²²⁾

인용된 두 대목은 놀라울 만큼 닮았다. 전개 방식의 수준을 넘어
 흡사하거나 슷제 동일한 문구가 되풀이되기도 한다. 「환전상에 대
 하여」와 「푸주한에 대하여」의 종결부에서도 사정은 같다.

장은, 이 논변을 짓는 데
 열심을 기울여
 알만한 자 누구라도
 알아볼 수 있게 한지라,
 모든 환전상에게 청하건대
 명예와 고상함을 걸고
 그들이 이 이야기를 들을 때면,
 중국에 다다랐을 때
 반박 말고 베풀기를 -
 지닌 것 중, 하느님을 위해, 무엇이라도.²³⁾

22) “Sachiez que bien l’amosne emplie / Qui bien nous fet, ce est la somme, / Miex
 qu’a l’Apostoile de Romme. / Et por ce vueil ici proier / A toz cels qui sont
 boulenguiers, / Quant il orront le fabliau dire, / Que il doingnent, sans escondire,
 / Pain ou argent ou autre chose / Que Dammediex a la parclose / A bone fin
 nous doinst venir. / Dites Amen [por] son plesir”(「제빵사에 대하여」 100-110
 행). 105행에서 “파블리오”라는 명칭이 의아하게 여겨질 수 있으나, 중세문
 학이 용어법에 엄격하지 않았고 특히 *fabliau*와 *dit*가 자주 혼용되었다는 점
 을 염두에 두어야 한다. M. Léonard, *Le dit et sa technique littéraire, op. cit.*,
 pp. 279-296 참조.

내 여러분에게 푸주한들에 대해
 훌륭한 헌시를 이야기한지라,
 모든 고상한 이에게 청하건대
 그들이 이 이야기를 들을 때면,
 명예와 고상함을 걸고,
 ……

하느님이 그들에게 좋은 삶을 베푸시어
 계속 나아가도록 하시길,
 좋은 끝에 이를 때까지!²⁴⁾

「환전상에 대하여」와 「제빵사에 대하여」가 각각 “장”과 “로뱅”이라는 서로 다른 이름으로 서명되어 있는 만큼, 비슷한 시행 여럿을 공유하는 이상의 네 편이 한 저자의 소산이라고 생각할 수는 없다.²⁵⁾ 이런 유사성은 아마 저작권의 개념이 없는, 그래서 모방과 ‘표절’을 삼갈 이유가 없었던 중세문학의 사정으로 어느 정도 설명될 것이다. 기실 빌렘 누멘이 「대장장이에 대한 말」 해제에서 요약하듯,

- 23) “Et Jehanz qui s’antante a mise / Tant qu’il a faite la devise, / Si que chascuns lo puet véoir, / En cui il a tant de savoir, / A toz les changéors prie, / Par enor et par cortoisie, / Qant il oront cest conte dire, / Qu’il i doignent sanz contredire, / Qant il vanra a la parclose, / Do lor, por Deu, aucune chose”(「환전상에 대하여」 46-55행).
- 24) “Et por ce que vos ai conté / De bochiers un bel servantois, / Proi a toz cez qui sont cortois, / Qant il oront cest conte dire, / … / Par enor et par cortoisie, / Que Dex les mete a boene vie, / Et il lor laisse maintenir / Q’a bone fin puissent venir”(「푸주한에 대하여」 143-150행). 알랭 코르벨라리의 판본에서는 표시되어 있지 않으나, 146행 뒤에는 적어도 한 행이 누락되어 있다. 마지막 단어 “dire”가 각운을 이루지 못하기 때문이다. 여기에는 아마 「제빵사에 대하여」 106행이나 「환전상에 대하여」 53행과 유사한 문구가 있었을 것이다.
- 25) 정확히 하자면 「제빵사에 대하여」에 “로뱅”의 이름이 기재되어 있는 것은 수고본 837번에서 뿐이다. 354번은 서명을 누락하고 있는데, 어쩌면 이 수고본의 독자는 「환전상에 대하여」부터 「길쌈장이에 대하여」로 이어지는 ‘직업 논시’ 연작 전체를, 또한 그 사이 끼어든 장 드 슈아지의 「지각과 지식에 대해」 및 익명의 「풀밭 깎기」까지도 그중 첫 번째 작품의 저자인 “장”의 것으로 간주했을 수 있다. 「환전상에 대하여」의 장과 「가짐과 얹에 대하여」의 장 드 슈아지를 동일인이라 간주하는 아실 쥐비날의 해석(각주 10-11번 참조)도 그렇다면 완전히 체계에 어긋난 것만은 아닌 셈이다.

이 모든 텍스트의 구성은 같은 모델을 따른다. 시인은 특정 직업에 찬사를 바치며 그 탁월성을 증명하겠노라고 나선다. 이를 위해 그는 이 직업의 대표자들이 사회의 기능과 개인의 안녕에 얼마나 불가결한지, 결론적으로 그들이 얼마나 높이 평가받을 만한지 보여준다. 시편들은 청중의 너그러움에 호소하면서 끝난다. 상투적 어구의 사용은 그것들에 뚜렷한 친족적 양상을 부여한다. “대장장은 모든 사람을 돕습니다”(98행), “이 직업은 다른 모두에게 유익합니다”(92행), “대장장이들은 매우 사랑받을 만합니다”(121행), “여러분에게 왜 그런지 말씀드리지요”(163행), “왕도 황제도 백작도 / [...] / 아무 먹을 것이 없겠지요, / 대장장이들이 없었더라면”(56-59행) 같은 시행들이, 다소 변화가 있을지언정, 매 시편마다 눈에 띄는 것이다.²⁶⁾

다만 중세문학의 전통주의적 측면에 대해 누구보다 예민했던 폴 쥘포르가 바로 그 때문에 이 문학이 온갖 아이러니와 패러디에, 소위 ‘카니발적’ 유희에 침윤되고는 했음을 강조했듯,²⁷⁾ 반복의 양상과 의의에 대해서는 관찰 이상의 해석이 필요하다. 직업 논시를 쓴

26) “Tous ces textes sont construits sur le même modèle : le poète se propose de prouver l'excellence du métier dont il fait l'éloge. A cette fin il montre à quel point ses représentants sont indispensables pour le fonctionnement de la société et le bien-être de l'individu et méritent par conséquent d'être tenus en haute estime. Les pièces se terminent par un appel à la générosité de l'auditoire. L'utilisation de formules stéréotypées leur donnent un air prononcé de parenté : des vers comme *Fevres aide a toutes genz* (98), *Quar a toz autres a mestier* (92), *Mout doivent bien fevre estre amé* (121), *Si vous dirai reson por qoi* (163), *Ja rois n'empereor ne conte (...)* *N'aueroient rien a mengier Se fevre n'estoient* (56-9) se rencontrent *mutatis mutandis* dans chacune d'elles”(Jongleur par lui-même, *op. cit.*, p. 67).

27) “La tradition médiévale est assez puissante pour intégrer sa propre contestation. La densité de ses réseaux associatifs permet en effet d'innombrables jeux de parodie qui constituent l'une de ses constantes : ce que l'on a nommé le Carnaval. Ces jeux se fondent formellement sur la figure d'ironie, en vertu de laquelle la fonction d'un texte se trouve remplie par un autre, de sorte qu'un contenu et une expression en principe indissociables sont détachés, de façon contradictoire, l'un de l'autre”(Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 104).

시인들 사이의 관계가 어떠했던 확실한 것은 그들의 텍스트가 서로를 참조한다는 사실이며, 354번 수고본은 수용 차원에서, 즉 청자와 독자에게서도 이 상호텍스트적 관계가 인지될 수 있었음을 시사한다. 그렇다면 어디서든 이 직업, 저기서는 저 직업에 “최고의 직업”이라는 영예를 주는 이 시들은 서로 모순을 일으키는데, 알랭 코렐라리에 따르면 이야말로 직업 논시의 관건이다.

과장법의 무절제한 사용으로 인해 찬사의 말들은 서로가 서로를 기각하게 되며, 이 논시들은 에티엔 드 푸제르의 「풍속의 책」에서처럼 사회에 질서를 부여하기보다 직업들 사이에 유쾌한 파랑돌 춤을 꾸린다. 이 춤 속에서 각자에게 부여된 탁월한 자질은 얼마 가지 않아 우리에게 중세 조합 공동체라는 이 조그만 세계의 합리성에 대한 의심을 자아내고 만다.²⁸⁾

과장법이 중세문학에서 워낙 흔한 문채이기는 하나, 직업 논시는 그 용법을 극단화한다. 각자가 특정 직업을 옹호하며 나머지 모두를 깎아내릴 때 발생할 수밖에 없는 충돌은 필경 의도적이다. 가령 「상인에 대하여」의 저자는 그의 주인공들을 다음과 같이 떠받드는데,

내 말하니, 상인들을
 모든 이보다 높이 떠받들어야 합니다.
 사실인즉 그들은 땅과 바다를 거쳐
 여러 낯선 고장으로
 양모를, 얼룩무늬나 잿빛 모피를 구하러 가니까요.²⁹⁾

28) “[...] l’usage immodéré de l’hyperbole y fait que les éloges finissent par s’annuler réciproquement, et que, plutôt que d’ordonner la société, à la manière du *Livre des manières* d’Étienne de Fougères, ces dits organisent une joyeuse farandole des professions où l’éminente qualité accordée à chacun aboutit assez vite à nous faire douter de la rationalité de ce petit monde qu’est l’univers corporatif médiéval”(A. Corbellari, *Des fabliaux et des hommes*, op. cit., p. 161).

29) “Je di c’on doit les marchéanz / Deseur toute gent honorer ; / Quar il vont par terre et par mer / Et en maint estrange país / Por querre laine et vair et gris”(「상인에 대하여」 12-16행).

「환전상에 대하여」를 따르자면 그들은 환전상 없이 무용지물일 것이고,

온갖 낯선 땅으로
정기시를 찾아다니는 상인들은
환전상 없이는 할 수 없습니다,
.....
사거나 팔려고 한다면
특정 화폐가 필요하니까요.
잘 알아두십시오, 환전상들이 화폐를 바꾸어주지 않으면
수시로 장사를 망칠 겁니다.³⁰⁾

「대장장이에 대한 말」은 상선의 재료를 환기한다.

결코 어떤 배도 바다에 나서지 않을 것이며
어느 상인도 그 안에 들어가지 않을 것입니다 -
대장장이가 그들에게
배 조립에 쓸 못을 버려주지 않는다면.
몹시 고귀하며 현명한 사람들일 수밖에요,
배는 엄청난 부를 가져다주니까요!³¹⁾

위 인용문들은 서로 다른 직업 사이의 관계에 주목하며, 이때 문제는 누가 누구의 혜택을 입느냐는 것이다. 하지만 경쟁은 사회 전반의 차원에서, 말하자면 어느 직업이 얼마나 많은 사람에게 얼마나 큰 이득을 가져다주는가 하는 것을 쟁점으로 삼을 수도 있다. 「길쌈장이에 대하여」의 시인은 물론 「길쌈장이들이야말로 / 사람이 할 수 있는 / 가장 훌륭한

30) “Marchéanz qui vont foire querre / Par tote les estranges terres / Ne porroient sanz changëor / ... / Car acheter volent et vandre, / Car tel dernier lor estuet prandre, / Sachiez bien, s’il ne les chanjoient, / Sovante foiz i perderoient”(「환전상에 대하여」 33-39행). 35행 뒤에는 한 행 이상이 누락되었다.

31) “Ja nule nef n’alast en mer / Ne marcheanz dedenz n’entrast, / Se li fevres ne lor forgast / Les clous de qoi eles sont jointes ; / Mout doivent estre noble et cointes, / Quar es nez vient la grant richesse”(「대장장이에 대한 말」 136-141행).

한 직업을 가졌"다는 점을 주저없이 선언한다.³²⁾ 누구도, 예컨대 가장 성스러운 성직자도, 옷을 입어야만 제 구실을 할 수 있다는 것이다.

그들의 직업에 높은 값을 매기는바,
 왜냐하면 내 보건대 참사원도,
 수도자도, 무슨 수도회의
 무슨 수사도
 은수자도 사제도
 옷을 입지 않은 이는 없으니까요.
 아무리 성스러운 사람이든
 무슨 대인이라도, 옷이 없다면,
 시장이나 교회에
 갈 수 없을 것이고,
 기도하고나 경작하지도
 땅을 파거나 일을 하지도
 무슨 직업을 갖지도 못하겠지요.³³⁾

하지만 더 결정적인 요소가 있지 않은가? 몸뚱이에 얼마나 귀한 옷을 걸쳤다 해도 그 아래 발이 헐벗었다면 무슨 소용인가? 그렇다면 길쌈장이는 갖바치 앞에서 고개를 숙여야 하지 않을까?

사실인즉, 잘들 아시겠지만 - 농담이 아닙니다! -
 어떤 사람도, 높은 사람이든 낮은 사람이든,
 얼마나 껌껌하고 인색한들
 신발이 필요하지 않은 사람은 없답니다 -
 행여 그가 어느 수도회에 속하여

32) “Je di que li tissier / Ont le plus bel mestier / Que hom faire le poroit”(「길쌈장에 대하여」 27-29행).

33) “Lor mestier met en pris, / Que je ne voi chenoigne, / Ne randu, ne nul moine / De nule relegion, / Ne hermite, ne preste / Qui de dras ne se veste. / Tant soit ores sainz hom, / Nus prodon ne porroit / Aler, se dras n’avoit, / A marchié n’a mostier, / Ourer ne laborer, / Ne foir ne ovrer, / Ne faire nul mestier”(「길쌈장에 대하여」 72-83행).

혹은 은수자이거나 성인이어서
 하느님 위해 맨발로 다니는 것이 아니라면요.
 누구도, 신을 신지 않았다면,
 별 값어치가 있어 보이지 않을 테니까요 -
 아무리 원하는 만큼
 다홍천에 비단 옷을 가졌더라도!³⁴⁾

발가벗은 채 교회에 가는 성직자, 값진 옷감 아래 맨발을 내보이는 부자의 이미지는 말하자면 불가능 adynaton의 문체에 속한다. 이러한 예증은 부인할 수 없이 자명한 논거보다 부조리한 궤변의 기색을 띠며, 그런 만큼 직업 논시가 이런저런 업종의 종사자들에게 ‘아침’하기 위해 쓰인 것이라는 관습적 해석에는 재고의 여지가 있다. 중세 장인이 아무리 교양 없고 무지했던들 위와 같은 녀살을 진담으로 받아들였으리라고 생각하기는 어려운 것이다. 「밭줄장인에 대하여」에서 특히 흥미로운 대목을 여럿 볼 수 있는데, 예컨대 짧은 서두에 뒤따르는 처음 두 논거는 다음과 같다.

깊은 우물로부터 물을
 긴지 못했을 것입니다, 그들이 없었다면.
 밧줄장인들은 무척 고귀한 가문에 속하여
 고상하고 지혜롭고 잘 배웠으니,
 사실인즉, 도둑을 잡았더라도
 밧줄장인이 뜻을 두지 않는다면,
 내 생각건대, 그를 목매달기는 어렵겠지요.³⁵⁾

34) “Car bien savez - n'est mie gas ! - / Il n'est nus hom ne haut ne bas, / Tant soit ne eschars ne avers, / Qui ne li coveigne solers, / S'il n'est de tel reuegion, / O hermites o sainz hom, / Qui por Deu voille aler nuz piez, / Que ja nus hom, s'il n'est chauciez, / Ne sanbleroit gaires valoir / Se il avoit a son voloir / Robe d'ecarlate o de soie”(「갓바치에 대하여」 12-22행).

35) “En ne porroit do puis parfont / L'eve, s'il n'estoient, fors traire. / Cordier sont molt de haut parage, / Cortois et saje et bien apris, / Car s'un lerres estoit ja pris, / Se cordier consoil [n]ji metoit, / Je crois a poine panderoit”(「밭줄장인에 대하여」 7-13행).

밧줄이 생활에 필수불가결한 것임을 첫 사례가 보여주기는 한다. 하지만 이어지는 찬사의 무게를 견디기에 그 논거는 너무 범박하고, 고작 두 행이 그것을 충분히 강조한다고 할 수도 없다. 다음으로, 10행의 세 형용사는 비유적 표현으로 간주할 수 있다 해도 9행의 “고귀한 가문 haut parage”은 중세 텍스트에서 귀족 혈통이 확실한 인물에게만 적용되는 표현이다. 부적절한 아첨이 벌써 저의를 의심하게 하는데, 뒤의 시행들은 한층 더 야릇하다. 밧줄과 교수형 사이의 연관성이야 명백하지만, 형리가 범죄자만큼 떨치받던 사회에서 처형 도구 제작자가 된다는 것이 영예로운 일이었을까?

이렇게 시작된 밧줄의 용도 목록은 다음 백여 행 동안 방아, 수레, 건축, 농업, 항해 등으로 이어지며, 밧줄이 그토록 많은 곳에 쓰이는 물건임을 깨닫게 만드는 동시에 시시콜콜한 구체성으로 건강부회의 인상을 불러일으킨다. 그중에서도 마지막 예가 놀랍다.

어느 드높은 성이 빼앗길 수도
 거대한 돌이 부서질 수도 없습니다 -
 투석기로 공격받지 않는다면,
 사실인즉, 투석기도 투창기도
 덮도 함정도
 결코 작동하지 않을 것입니다 -
 밧줄장이가 밧줄을 만들어주지 않는다면,
 또 알아두십시오, 안쪽에서
 방어를 하는 사람들은,
 병사든 기사든
 투석병이든 석궁병이든
 발사할 수도, 달리 뵈 할 수도 없습니다,
 밧줄 없이야 쓸 수가 없으니까요.
 이렇듯 밧줄장이가 성을 빼앗게 해주고
 이렇듯 밧줄장이가 성을 방어하게 해줍니다.³⁶⁾

36) “Ja nus chastiaux ne seroit pris / Haut, ne grant pierre batue, / S’a perriere n’est confondue, / Car perriere ne mangoniax, / Ne trabuchez ne tanberiax, / Jamais nul jor ne giteroit / Se cordier corde n’i faisoit ; / Et sachiez cil qui dedanz sont,

방어를 하든 공격을 하든 밧줄이 필수적이라는 사실은 이 직업의 더할 나위 없는 쓸모를 증명하지만, ‘창’이자 ‘방패’로서 그것의 입지를 모순에 빠뜨리는 것처럼 보이기도 한다. 허나 이 모순은 전장의 대립을 넘어서는 밧줄의 범용성에서 기인한 것인바, 마치 무훈가의 어떤 장면들을 비트는 것 같은 발상의 전환을 통해 웃음을 자아낸다. 이 웃음기는 다음과 같은 대목에서도 비어져 나온다.

또 최근에 나타난 저 작은 형제들은
모두가 동의하듯, 세속에서 누리던
큰 명예를 내버렸는데,
이제는 다들 밧줄 하나를 두르고 있는 것입니다.³⁷⁾

“작은 형제들”이란 물론 프란치스코 수도회의 수사들을 가리키는 데, 허리에 밧줄을 매고 다니던 그들은 잘 알려져 있다시피 ‘코르들리에 Cordelier’라는 별명으로 불리고는 했다. 알랭 코르벨라리는 이 수사들이 “최근에 나타난” 것이라 말해진다는 점, 그들의 청빈이 아직 풍자의 대상으로 다루어지지 않는다는 점을 들어 이 시가 13세기 말보다는 중반에 창작되었으리라는 자신의 추정을 뒷받침한다.³⁸⁾ 하지만 이 중 둘째 논거는 취약한데, 탁발수도회 비판이 더 일찍 존재할 수 있을 뿐더러, 특히 인용된 대목에서 약간의 아이러니가 엿보이기 때문이다. 대개가 속된, 심지어 비천한 활동으로 이루어진 장황한 열거³⁹⁾ 한 가운데서 신을 섬기는 자들이 고작 밧줄의 영예를 예증하는 데 동원

/ Qui les deffanses i refont / Des serjanz et des chevaliers, / De fondeors, d'aubalestiers, / Ne puent giter ne rien faire, / Car sans corde ne puent traire. / Cordiers si fait les chastiax panre, / Cordiers si fait chastiax desfandre”(「밧줄장이에 대하여」 91-105행)

- 37) “Et cil noviel Frere Menor, / Qui ont laissié lor grant enor / Do siegle, toz li monz s'acorde, / Se ceignent mais tuit d'une corde”(「밧줄장이에 대하여」 42-45행).
- 38) A. Corbellari, *La voix des clerics*, op. cit., p. 286, n. 85.
- 39) 예컨대 바로 앞(37-41행)에서는 배의 돛대를 매다는 데 밧줄이 필수적이라는 점이 언급되며, 뒤(48-54행)에서는 짐꾼과 푸주한과 수레꾼 등이 나열된다.

되고 있는 것이다. 물론 여기에 날선 비판은 없다. 하지만 교수대의 끈이나 석공의 줄이나 수사의 허리띠나 밧줄은 밧줄일 뿐, 온갖 잡동사니 속에 상징적 사물을 위한 특별대우는 마련되어 있지 않다.

그렇다면 「밧줄장이에 대하여」는 찬양의 외양 아래서 명목상의 주인공을 반어적 풍자의 대상으로 삼는 것일까? 다른 텍스트와 달리 이 시의 결미에 밧줄장이들을 위한 기도와 그들을 향한 청원의 말이 존재하지 않는다는 점⁴⁰⁾이 그런 의혹을 불러일으키기는 한다. 하지만 설령 어느 도시의 밧줄장이들이 작품의 주문자였다고 해도 그들이 꼭 낮 뜨거운 예찬을 요구했으리라 단정할 필요는 없다. “고상하고 지혜롭고 잘 배웠”다는 등 귀족 인사의 초상에 흔히 동원되는 표현을 패러디하는 이 찬가에서 도드라지는 것은 유희적 성격이며, 도시 생활의 난맥상을 다루는 온갖 작품에, 예컨대 파블리오에 익숙해져 있었을 ‘부르주아’ 청중은 희화적 담론의 소재로 동원되는 것을 불쾌하게 여기지 않았을 것이다.⁴¹⁾ 그들은 스스로를 보며 웃을 줄 알았다.

4. 도시의 감수성

직업 논시의 가벼운 어조에 주목하는 것이 우리의 독창적 선택은 아니다. 파블리오의 유물론적 성격을 주제로 한 자신의 저서 마지막 장을 직업 논시에 할애했을 때, 알랭 코르벨라리는 이 비(非)서사적 시편들로부터 동시대의 우스개 이야기에서와 같은 반(反)관념론적

40) “모든 사람이 밧줄장이들을 사랑해야 하며, / 여러분에게 터놓고 말씀드리건대 / 밧줄장이 없이는 누구도 살 수가 없습니다(Toz li mont doit cordiers amer ; / Et si vos di tot a delivre / Sanz cordier ne puet nus hom vivre)”(「밧줄장이에 대하여」 109-111행).

41) 파블리오에서 부르주아 ‘계급’의 의식을 찾아내려 했던 조제프 베디에의 관점(Joseph Bédier, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge* [1893], 4^e éd., Paris, H. Champion, 1925)은 물론 더 이상 유효하지 않으나, 이 장르의 상상 세계가 다분히 도시적 성격을 띠는 점에는 여러 연구자가 동의하고 있다. 가령 Gabriel Bianciotto, <Le Fabliau et la ville>, in Jan Goossens et Timothy Sodmann (dir.), *Third International Beast epic, Fable and Fabliau Colloquium (Münster, 1979)*. Köln/Wein, Böhlau, 1981, pp. 43-65 참조.

지향을 끌어내었음직하다.⁴²⁾ 구차한 현실 이면에 더 중요한 진실이 있다는 생각이 궁정문학의 기본 신념으로서 특히 13세기 초 기욤 드 로리스 Guillaume de Lorris의 「장미 이야기 *Roman de la Rose*」와 같은 알레고리적 글쓰기에 도달할 것이라면, 파블리오와 직업 논시는 공히 지금 여기의 구체성에, 표면적 사실의 어지러움에 천착한다는 것이다. 이미 더 일찍, 모니크 레오나르는 방대한 논시 장르 전체를 여러 갈래로 분할하면서 직업 논시를 “종글뢰르 문학 *littérature jongleresque*”에 귀속시키고. 오락밖에 다른 기능이 없는 이런 문학에서는 어떤 진지함도, 어떤 심층적 ‘의미 *senefiance*’도 찾아볼 수 없다고 확인했다. 물론 “이 텍스트들은 찬사와 비교될 수도 있을 것이다. 하지만 그것들을 이루는 것은 기실 기나긴 열거뿐이다.”⁴³⁾

직업 논시가 궁정을 중심으로 한 당대 문학의 주류로부터 벗어난다는 것은 분명하다. 그러나 그것이 이 문학으로부터 아무 깊은 의미도 찾을 수 없다는 결론에 이르러야 하는 것은 아니다. 우선 별저의를 담고 있지 않다고 여겨지는 텍스트의 표면 자체가, 예컨대 저 열거의 수사가 눈길을 끈다. 지금까지 인용된 시행들에서 뚜렷이 드러나는 이 특색과 관련, 마들렌 제이는 ‘목록’에 대한 집착을 프랑스 문학의 시초부터 라블레의 시대에 이르는 장기지속의 역사 안에 위치시키면서 각각의 맥락에 따라 그 기제를 해명하고자 시도한다. 이에 따르면 열거는 특히 도시의 문학에 걸맞은 기법으로, 시장과 같은 공간에서 이루어지는 부(富)의 집중을 언어화하기 위한 장치라는 것이다.⁴⁴⁾ 파리에 방문한 상인들의 활동을 기술하는 다음과 같은 대목이 그의 해석을 뒷받침할 만하다.

42) A. Corbellari, *Des fabliaux et des hommes*, op. cit.

43) “[...] ces textes pourraient aussi être rapprochées de l’éloge, mais ils ne sont formés en réalité que d’une longue énumération”(M. Léonard, *Le dit et sa technique littéraire*, op. cit., pp. 122-123).

44) Madeleine Jeay, *Le commerce des mots : l’usage des listes dans la littérature médiévale, XII^e-XV^e siècles*, Genève, Droz, 2006, pp. 226-252.

자 들어보십시오, 언짢지 않으시다면.
 장신구 유로
 사들여야 할 모든 것을
 그들은 그곳에서 찾아냅니다 —
 금가루와 은을,
 비단끈을, 지갑을,
 또 온갖 종류의 귀물을,
 주름진 두건, 아마포를,
 호화롭고 섬세하게 가공된 비단천을,
 베일을, 장식줄을, 상아 칼을,
 또 온갖 상감된 귀물을,
 또 주교나 수도원장,
 대주교의 호화로운 홀장을,
 은과 상아에 새긴
 십자가와 조각상을.
 여러분에게 다 말할 수 없으리다,
 거기서 찾을 수 있는 은과 비단,
 순금으로 된 귀물들을.⁴⁵⁾

직업에 대한 담론은 그와 연관된 각종 사물에 대한 담론으로, 나아가 직업이 수행되는 “그곳”에 대한 담론으로 전이된다. 부를 유통하는 상인에 바치는 찬양은 곧 부가 집중되는 장소로서 도시의 찬양이기도 하다. 「상인에 대하여」를 위시한 직업 논시는 이 점에서 1874년 알프레드 프랑클랭이 『13세기 파리의 길거리와 외침 소리』라는 제목 아래 출간한 여러 작품, 가령 첫 행부터 “상업의 명예를 위해 En l’ouneur de marchandie” 쓰인 작품임을 공표하는 「랑디에

45) “Or escoutez, si ne vous poist : / Iluec pueent il bien trover / Toutes choses a achater / Qui à la mercerie apent, / L’or empaillolé et l’argent, / Corroies de soie, aumosnieres, / Et joiaus de maintes manières, / Cuevrechiezf crespés, melequins, / Pailles ouvrez, riches et fins, / Guimples, fresiaus, coutiaus d’yvuire, / Et maint riche joiel trefuire, / Et riches croces à evesques, / A abez et à archevesques, / Crucefiz et ymagerie / D’argent et d’yvuire entaillie. / Tout raconter ne vous porroie / Les joiaus d’argent et de soie / Et de fin or i trueve l’on”(「상인에 대하여」 60-77행).

대한 말」⁴⁶⁾을 환기한다. 그런데 도시는 장소이기만 한 것이 아니다. “도시사는 무엇보다 인간사, 사회사”라는 자크 르 고프의 말⁴⁷⁾처럼, 이 장소는 특유한 인간관계의 경험, 사회성의 경험을 제공한다. 따라서 사물의 열거만큼이나 흥미로운 것이 사람의 열거다. 이 군상 속에는 이미 보았던 여러 계층의 소비자만 존재하는 것이 아니다. 13세기 도시의 작업장에서는 벌써 분업이 실천되고 있으며,

발효천 찢는 자들이 있을 테고,
 기욤은 굵은 체,
 장은 가는 체에 치고,
 조프루아와 그의 사촌 라울이 있을 겁니다.
 이들이 아침녘에 반죽을 할 겁니다.
 제빵사가 빵을 만들면
 가마지기가 가마에 넣을 겁니다.⁴⁸⁾

서로 다른 작업장 사이에서도 유사한 관계가 형성된다. 푸주한이 양 한 마리를 잡을 때면 그 양모와 가죽이 얼마나 많은 이의 손을 거치는가?

그로부터 가죽을 벗겨
 시장에 가지고 가서
 돈을 받고 팔아넘기면
 이제 이득을 취합니다.
 한뭉을 잡기 전
 양모를 벗겨내야 합니다.

46) *Dit du Lendit*, v. 1, in Alfred Franklin, *Les rues et les cris de Paris au XIIIe siècle*, Paris, L. Willem/P. Daffis, 1874. 파리 근교 생드니에 위치한 랑디에서는 매년 6월 정기시가 열렸다.

47) “L’histoire urbaine est avant tout une histoire humaine, une histoire sociale”(Jacques Le Goff, <Ville>, in J. Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l’Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 1183).

48) “Cil qui les couches estendront, / Guillaumes, qui buletera, / Jehans, qui le sachera, / Jofroi et Raoul, son cousin. / Cil pestriront bien par matin. / Li boulangiers le pain fera / Et li forniers l’enformera”(「제빵사에 대하여」 60-66행).

먼저 소모직 여공들이 챙겨가고,
 다음으로 방적 여공들,
 다음으로는 저 표백공들,
 축융공들과 염색공들 —
 마땅히 포목상에게 가져다주면
 이들이 제 물품을 써서 이어줍니다.
 가죽도 매우 쓸모 있지요.
 무두장이에게 가져다주면
 그는 여기서 이익 얻는 법을 잘 아는지라,
 칼집과 장갑을,
 돈 넣을 지갑을 만들게 하는데
 이런 일 하는 법을 잘 알고 있습니다.⁴⁹⁾

그렇다면 “각 직업의 송사(頌辭)에 남겨진 짧은 텍스트 공간 속에 반영되는 것은 바로 사회 전체이다, 마치 해당 직업만으로도 이 세상의 철저한 기술을 포괄하기에 충분하다는 듯”⁵⁰⁾이라는 알랭 코르벨라리의 지적에서 환기해야 할 것은 극단적 과장법 이전에 도시 생활의 본질이다. 이 사회의 각 부분은 서로 떼어놓을 수 없이 결부되어 하나의 망을 형성하며, 그중 아무 그물코나 집어 들어도

49) “Quant en a la pel ostee / Et ele est au marchié portee, / Lors la done l’an por argent, / Puis i gueaignent maintenant. / Avant q’an n’i puist conquerer, / En covient il la laine oster. / Premier en a la peignerausse, / Et en après la filerausse, / Et après cez [li] linjerier, / Li folon et li tainturier ; / Au drapier l’escovient porter : / Icil loient de lor chatel. / Li cuiriers a molt grant mestier, / En lo porte au mejoïcier / Qui molt bien en set son preu traire, / Qui il en fait gâines faire, / Ganz et borses a deniers metre / Do[n] molt bien se set entremetre”(「푸주한에 대하여」 89-106행). 99행과 100행 사이의 관계는 뚜렷하지 않으며, 따라서 100행의 정확한 의미를 파악하기는 어렵다. 알랭 코르벨라리가 지적하듯 “porter - chatel” 각운이 불완전하다는 점, 그리고 99행의 “drapier”가 단수로 표기된 반면 100행의 대명사 “icil”은 복수라는 점까지 고려한다면 이 사이 누락된 시행이 있을 가능성도 배제할 수 없다.

50) “[...] dans le court espace textuel laissé au panégyrique de chaque métier, c’est bien l’ensemble de la société qui se reflète, comme si le métier en question suffisait à lui seul à englober une description exhaustive du monde”(A. Corbellari, *Des fabliaux et des hommes, op. cit.*, p. 164).

망 전체가 딸려 올라오게 되어 있다. 뻘뻘한 아침의 수사를 능청스러운 객담의 어조 속에 엮어내는 직업 논사에서 표현되는 것은 말하자면 도시의 체험을 통해 형성된 하나의 감수성인데, 자문해 볼 수 있는 것은 이 표현이 그저 우발적일 따름인지 아니면 의도되거나 적어도 의식된 것인지 하는 점이다. 당연히 이런 유의 물음에 확답을 내릴 수는 없고 각 시편 사이의 편차도 고려해야 하겠지만, 몇 가지 단서가 후자의 가설에 무게를 실는다.

우리는 이미 직업 논시의 상투성을 강조했고, 과장법의 남용이 때로는 상투어구의 진의마저 의심하게 함을 보았다. 하지만 수사적 효과와 별개로 이들 찬사가 어떤 논리를 따르고 있는지, 무슨 논거를 내세우고 있는지 살펴볼 필요가 있다. 예컨대 「상인에 대하여」의 시인은 상인들이 “별이를 위해 무척 고생하고, 허구한 날 살갓이 벗겨”진다고 쓰며,⁵¹⁾ 「대장장이에 대한 말」은 수십 행을 할애하여 같은 주제를 다룬다.

잘 아시다시피 대장장이들은
 외상판매로 살지 않습니다, 정말로요.
 그들의 재산은 고리대금과 무관하니,
 그런 일로는 마늘 한 톨만큼도 벌지 않을 것입니다.
 그들의 수고, 그들의 노고로
 대장장이들은 정직하게 살아가며,
 가진 것을 베풀고
 쓰는 데는 너그럽습니다,
 하는 것 없는 고리대금업자들보다도.
 참사원들, 사제들, 수도사들 —
 이들이야 노고도 고생도 겪지 않지요.
 늘상 챙기면서 아무것도 베풀지 않으니,
 우리에게 베풀을 설교하는 자들이
 남의 것을 챙기면서 자기 것은 간직합니다.

51) “Moult ont paine por gaignier, / Et si sont moult sovent pelez”(「상인에 대하여」 138-139행).

그러나 대장장이들, 언제나 스스로를 불태우고
 좀체 쉬는 법 없는 이들은
 그날 벌어들인 것을
 너그럽게, 잘 쓴답니다.
 그런데 하는 것 없는 고리대금업자들에게
 언제나 먹을 것이 마련되어 있으며,
 분명히 말씀드리니,
 수도사가 대장장이보다 살찐 것은
 입술을 더 잘 놀리기 때문이랍니다.
 저런 자들은 결코 일하지 않으나
 대장장이들, 이들은 언제나 일하여
 우리에게 없으면 안 될 것을 만듭니다.
 그래서 내 증명하고자 하는바,
 대장장이가 모든 직업보다 우월한 것입니다.⁵²⁾

대장장이가 수행하는 것과 같은 활동, 즉 오늘날 우리가 ‘노동’이라고 부를 활동은 여기서 “labor”, “travail”, “paine”, “oeuvre” 등 다양한 어휘로 지칭된다. 특히 “travail”에 대해서는 고문기구를 뜻하는 중세 라틴어 *trepalium*에서 유래한 이 단어의 가장 오래된 사례들이 항시 고통의 개념과 결부되어 있었다는 사실을 짚어줄 만하며⁵³⁾, 위

52) “Bien savez que de termoier, / Ne vivent pas fevre, c’est voirs ; / N’est pas d’usure lor avoires : / Ja n’en avront vaillant un ail. / De lor labor, de lor travail / Vivent li fevre leaument, / Et si donent plus largement / Et despendent ce que il ont / Que userier, qui riens ne font. / Chanoine, provoires ne moine, / Cil n’avront ja travail ne paine : / Toz jors prenent et riens ne donent ; / Cil qui de doner nous sermonent / L’autrui prenent et le lor gardent. / Mes li fevre, qui toz jors s’ardent / Et qui moult poi sont a sejour, / Ce qu’il ont gaaignié le jour / Despendent largement et bien. / Et userier, qui ne font rien, / Truevent adés lor mengier prest. / Je vous di bien que por ce est / Uns moines plus cras que uns fevres / Que il jue mieus des baulevres. / Tele gent ne feront ja oeuvre, / Mais li fevres, qui toz jors oeuvre / Ce dont l’en ne puet consirrer. / Et por ce vos vueil je prover / Que fevres toz mestiers sormonte”(「대장장이에 대한 말」 28-55행).

53) *Trésor de la langue française informatisé*, s.v. *travail*-2, <https://www.cnrtl.fr/definition/travail>, 2022년 3월 18일 접속; Jacques Le Goff, <Travail>, in J. Le Goff et J.-C. Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l’Occident médiéval*, op. cit., p. 1137-1149 참조

에서도 “travail”와 “paine”이 등치되는 38행이 그와 같은 전통적 인식을 드러낸다. 하지만 이와 함께 “oeuvre”가, 즉 생산의 측면이 부각되고 있다는 점은 주목할 만하다. 그런즉 「대장장이에 대한 말」이라는 짧은 시는 노동 개념의 변전이라는 긴 과정의 한 국면을 흥미롭게 표지해 주고 있는 셈이다.

하지만 모든 생산이 동일한 가치를 갖는가? 대장장이가 찬양받는 것은 그저 무언가를 만들기 때문이 아니라 유용한 것, “우리에게 없으면 안 될 것”을 만들기 때문이다. 이 점에서 금세공사의 경우가 시사적이다. 독립적인 직업 논의를 남기지 못한 이 직종은 현존하는 두 시편에서 비교대상으로 거론되는데, 「대장장이에 대한 말」은 걸 보기에 화려한 금세공품도 대장장이의 도움 없이 만들어질 수 없다는 사실을 간단히 지적하는 반면⁵⁴⁾ 「제빵사에 대하여」는 금세공사의 일 자체를 폄하한다.

사실인즉, 내 입술에 걸고 말하니,
 금세공사들의 일을 나는
 쫄레쫄레 한 봉오리만큼도 높이 치지 않습니다.
 그들의 직업에서 무슨 혜택이 나온답니까 -
 금과 은으로 만들어 상감을 한
 길고 넓직한 그들의 큰 잔에서,
 그들의 반지, 그들의 고리에서?
 금세공사는 인색하고 쩌쩌하니,
 십자가나 유물함을 만들 때면
 남은 가루를 죄다 끌어 모아

54) “어떤 이들은 말하길, 금세공사가 / 대장장이보다 더 훌륭한 직업을 가졌다고 합니다, / 저들이 십자가와 성작(聖爵)을 만들기 때문예요. / 하지만 대장장이들이 앞서 만들어 준 / 도구들과 망치들 없이 / 금세공사가 결코 / 은접시나 십자가, 반지를 만들지 못하리라는 것을 / 보고 깨달아 이해하지 못한다면 / 실로 바보명칭이입니다(Aucun dient que li orfevre / Ont meilleur mestier que li fevre / Por ce qu’il font croiz et calices ; / Mes mout est ore fous et nices / Qui n’entent bien et set et voit / Que ja orfevres ne feroit / Hanap d’argent, croiz ne anel, / Sanz les ostieus et les martel / Que li fevres lor fet avant)”(「대장장이에 대한 말」 99-107행).

일이 끝나면 다시 녹인답니다.
 금세공사의 혜택이란 이리하니,
 사실인즉, 가마에 넣어 구울 때가 되어도
 반죽이나 밀가루를 달라고
 얼쩡거리는 가난뱅이는 결코 못 보실 겁니다.⁵⁵⁾

대장장이 fevre와 금세공사 orfevre 사이에는 하는 일에서나 명칭의 어원에서나 명백한 연관성이 있다. 하지만 둘 다 ‘가마’를 쓴다는 것을 제외하면 금세공사와 제빵사를 이어주는 것이 무엇일까? 사뭇 자의적인 이 대답은 개개인의 도덕적 자질을, 즉 가난뱅이들에게 즐겨 적선하는 제빵사들과 “인색하고 쪼뻛한” 금세공사들의 차이를 문제 삼는 양하지만, 그 기저에서 빵과 장식물이라는 두 생산물이 맞부딪히고 있음을 눈치채기는 어렵지 않다. 보기에 좋은 금붙이는 어느 누구의 굶주림도 해결하지 못하지만 빵은 생명을 유지하는 데 필수적이다. 쥐나 닭조차 이 진리를 안다.

금세공사가 한 평생 만들어 낼
 줄밥과 부스러기보다
 이들은 어김없이 밀을 더 좋아하는 것입니다.⁵⁶⁾

고관대작의 권력이나 현자의 권위가 아니라 말 못하는 짐승의 본능에, 또한 신분 사회에서 경멸받던 가난뱅이의 경험에 기댄 전언은 그것이 근거로 삼는 존재들만큼이나 하찮아 보인다. 과장된 칭송은 여기서도 뻔뻔한 너스레를 숨기고 있는 듯하며, 알랭 코르벨라리는 “거의 제빵사를 ‘위한’ 논시인 만큼이나 금세공사에 ‘반대하는’ 논

55) “Quar, foi que je doi mon baulevre, / Je ne pris pas oevre d’orfevre / Un bouton rouge d’aiglentier. / Quel bien vient il de lor mestier, / De lor granz coupes noieles / D’or et d’argent, longues et lees, / De lor aniaus, de lor afiches ? / Orfevre sont avers et chiches / Quar, quant il fet ne crois ne chasse / Les escroes toutes amasse : / Au chief de l’uevre les refont. / Ce sont les biens c’orfevre font, / Quar, quant ce vient a l’enformer, / Ja n’i verrez povre tomer / Por querre paste ne farine”(「제빵사에 대하여」 13-27행).

56) “Qu’il aiment miex le blé sans faille / Que limeüre ne retaille / C’orfevre face a son vivant”(「제빵사에 대하여」 41-43행).

시”인 이 텍스트가 제빵사에 대해 말하기에 앞서 금세공사에 여러 행을 할애한다는 데서 일종의 아이러니를 읽는다.⁵⁷⁾ 다만 가벼운 어조의 겉가지 이야기에 본의가 깃들지 말라는 법은 없으므로, 우리로서는 그러한 여담이 동시대 지식인들의 경제에 대한 사유와 공명한다는 인상을 받게 된다. 이탈리아 역사가 자코모 토데스키니는 혼란생각과 달리 중세 기독교의 사유가 물질적 삶을 등한시하지 않았음을 규명하는데, 특히 가난을 기치로 내건 12-13세기의 여러 종교 운동은 세상에 대한 경멸을 강변했을 뿐만 아니라 부를 선용하는 방법이 무엇인지, 필요한 부와 타기해야 할 부를 어떻게 구분할 수 있을 것인지 성찰했다. 가령 고리대금업자의 잘못은 부의 증식 자체보다 그가 택한 비생산적 방법에 있을 것이다. “투자도, 공공재의 증식도, 공적 번영도 추구하지 않는 돈 거래의 추잡한 성격”이 문제인 것이다.⁵⁸⁾ 교회의 사치에 대해서도 똑같이 말할 수 있다. 클레르보의 베르나르두스 Bernard de Clairvaux는 그가 이끌던 시도 회와 경쟁 관계에 있던 클뤼니 회 수도원들의 휘황찬란한 장식이 종교적 핑계에도 불구하고 무용한 축재에, “부의 파산적 부동화 immobilisation ruineuse des richesses”에 귀착된다고 비난했다.⁵⁹⁾

다른 한편, 소유자와 이용자만이 부의 의미를 알아보는 것은 아니다. 화폐로 환산되지 않는 사물의 진정한 가치를 정확히 간파하는 것은 오히려 사물을 지니지 못한 자, 궁핍한 자일 수 있다. 이들이야

57) “*Le Dit des Boulangers* use d’une stratégie argumentative particulièrement retorse, puisqu’il est presque autant un dit *contre* les orfèvres qu’un dit *pour* les boulangers. [...] dans la logique qui est celle de nos dits, c’est sans doute la lecture ironique qui l’emporte : je vous ai promis de vous parler des boulangers, semble dire le narrateur, mais auparavant, vous accepterez bien un petit excursus sur une profession qui n’a rien à voir avec celle-là”(A. Corbellari, *Des fabliaux et des hommes*, op. cit., p. 168).

58) “[...] c’est dans le caractère impudique d’un commerce de l’argent qui ne vise pas à l’investissement, à la multiplication des biens communs, et à la prospérité publique, que réside leur évidente infamie d’étrangers à la société des fidèles”(Giacomo Todeschini, *Richesse franciscaine : de la pauvreté volontaire à la société de marché* [2004], trad. Nathalie Gailius et Roberto Nigro, Lagrasse, Verdier, 2008, pp. 34-35).

59) *Ibid.*, p. 61.

말로 필요한 것과 불필요한 것, 부족한 것과 지나친 것, 유용한 것과 무용한 것을 구분하리라.

그렇듯 가난은 화폐 금속에 연동되어 있는, 순전히 화폐적인 합리성에 의해서라면 무가치하다고 판정될 것의 진정한 유용성을 지각하는 능력을, 동시에 거의 무한한 일련의 기초적 욕구들 - 충족될 경우 인간을 공동체에 유효하고 귀중한 존재로 만들 수 있을 욕구들 - 이 어떻게 작동하는지 이해한다는 것을 의미한다.⁶⁰⁾

사실을 말한다면 이런 사고가 꼭 빈민 일반의 사회적 역할에 대한 재평가로 이어진 것은 아니다. 으레 높은 신분 출신으로서 가족의 유산을 포기하고 신에게 헌신하는 길을 택했던 이들은 자발적 가난 혹은 “능동적 가난 *pauvreté active*”을 “수동적 가난 *pauvreté passive*”과 분리했고, 게으름과 무능 탓에 궁핍에 빠져서는 남의 도움으로 벗어날 생각 밖에 하지 않는 속인 가난뱅이들이 아니라 자신들만이 가난을 통찰의 조건으로 전환시킬 수 있다고 믿었다.⁶¹⁾ 그러나 설교 같은 ‘대중매체’를 통해 수도원 바깥에 널리 퍼져 있던 이 담론이 수용자들에 의해 전유되고 다르게 해석되는 일이 없었을 것인가? 부인할 수 없이 회화적이고 아이러니한 측면을 지닌 「제빵사에 대하여」나 그밖의 직업 논시가 이 점에 대해 이론의 여지없는 증거를 내어주는 것은 당연히 아니다. 하지만 여기서 회화와 아이러니는 공격적이지 않고, 객설의 음역은 재료가 되는 규범 체계를 파괴하기보다 확인한다. 이 규범의 바탕에는 직업이 공적 유용성에 의해, 사회의 필요에 의해서만 정당화될 수 있다는 생각이 있다. 이와 관련, 직업 논시의 핵심어인 “*metier*”가 중세 프랑스어에서 ‘직업’과 ‘필요’를 함께 의미한다는 점을 상기하자.

60) “Ainsi la pauvreté signifie à la fois la capacité à percevoir l'utilité de ce qu'une rationalité purement monétaire, indexée sur le métal des monnaies, déclarait sans valeur, et la compréhension de la fonctionnalité de la gamme quasi infinie des besoins élémentaires qui, s'ils étaient satisfaits, rendraient les hommes efficaces et précieux pour la collectivité”(ibid., p. 90).

61) Ibid., pp. 46-57.

이 직업은 선하여 기쁨을 주니,
어떤 사람도, 왕도 백작도,
बाट줄이 필요치 않은 이 없는지라, [...]62)

마찬가지로 서로 다른 상품이 사적 영역과 공적 영역 각각에서 어떤 가치를 갖느냐는 물음, 그것들을 어떤 비율로 교환해야 하느냐는 물음, 그것들의 생산자를 어떻게 평가할 것이냐는 물음은 추상적 사변의 주제일 뿐만 아니라 도시 주민 누구나가 일상에서, 생산자로서든 소비자로서든 판매자로서든 구매자로서든 당면해야 할 구체적인 문제이기도 했다.63) 직업 논시의 기제도 다른 데 있지 않아, 이 여덟 작품이 상연하는 비교와 경쟁의 유희는 그 문제가 도시의 삶에 어느 정도로 내재화되어 있었는지, 문제의 함의가 얼마나 일상적으로 체감되고 있었는지 드러낸다.

5. 시인의 입장

요약하자면, 직업 논시는 중세 도시에서 살아가던 사람들의 생각과 감정에 대한 심성사적 증언을 제공한다. 그런데 이 증언은 문학적, 나아가 문학사적 의식도 내비친다. 「갓바치에 대하여」의 처음 몇 행을 보자.

짓고 말하는 데 능한 자라면
이 세상에 있는 여러 사람에게서
충분한 소재를 찾아낼 수 있을 것입니다.64)

자신의 재주를 자랑하는 시인의 모습은 중세 문학 전반에서 찾아볼 수 있는 것으로, 특히 구어적 성격이 강하게 남아 있는 무훈가나

62) “Li mestiers est plaisanz et bons, / Que il n’est hom ne rois ne cuens, / Que de la corde n’ait mestier”(「बाट줄장이에 대하여」 82-84행).

63) G. Todeschini. *Richesse franciscaine. op. cit.*, pp. 120-123 et 145-146.

64) “Qui bien savroit et faire et dire / Assez porroit trouver matire / De plusor gent qui sont o mont”(「갓바치에 대하여」 1-3행).

단편 서사 작품 서두에서 빈번하다. 반면 눈길을 끄는 것은 “소재”이다. “이 세상”, 지금 여기의 현실에 대한 관심은 이미 말했듯 문학사에서 상대적으로 새로운 현상이기 때문이다. 역사학자 제롬 바셰가 “전통의 체제 *régime de la tradition*”라고 부른⁶⁵⁾ 중세에 문학은 창조의 결과이기에 앞서 기억의 매체였고, 고대의 일이든 샤를마뉴나 아더 왕 시대의 일이든 충분히 오래된 사건만이 이야기될 자격을 갖추고 있는 것으로 간주되었다. 크레티앵 드 트루아의 통렬한 문장은 이러한 생각을 단적으로 표현한다.

옛날에 있던 사람들에 대해 말하고자 하니
 지금 살아 있는 이들은 내버려 두자.
 죽은 궁정인이 살아있는 천민보다
 훨씬 더 가치 있기 때문이다, 내가 보기에는.⁶⁶⁾

“궁정인/천민”의 사회적이고 도덕적인 대립과 겹쳐져 이중으로 격화된 현재가, “지금 살아 있는 이들” 중에서도 유독 보잘것없는 부류가 직업 논시의 주제이다. 아무리 13세기 이래 점점 빈번해진 선택이라 한들 여기에서 다소의 도발을, 말하자면 ‘문학적 시민권’의 요구 같은 것을 읽어내는 일이 허황되지만은 않다. 이 발상에 따라 「환전상에 대하여」 서두를 다음과 같이 번역해 볼 수 있으며,

사람들이 늘 말하길 - 하느님이 나를 도우사, -
 아무 가치 없다는 말은 별 도움이 안 된다고요.
 그러므로 내 생각을 말해보려는데, [...]⁶⁷⁾

65) Jérôme Baschet, *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique* [2004], 3^e éd. Paris, Flammarion, 2006, p. 448.

66) “Mais pour parler de chix qui furent / Laissons chix qui en vie durent, / Qu'encor vaut mix, che m'est a vis, / Un courtois mors c'uns vilains vis”(Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. David F. Hult, Paris, LGF, 1994, v. 29-32).

67) “L'an dit toz jorz, se Dex me saut, / Pou sert dire que rien ne vaut. / Por ce si dirai ma pansee”(「환전상에 대하여」 1-3행). 알랭 코르벨라리가 밝히듯 2

「대장장이에 대한 말」 서두는 더욱 명시적이다.

이야기와 파블리오를 말하고
 새로 훌륭한 말을 짓는 일에
 말하고 이야기하던 이들은
 한때 다들 열심이였으며
 많은 고생을 들이고는 했습니다.
 그러나 내 믿기로, 이제 지을 것이 많지 않으니,
 세상이 날로 나빠지고 있기 때문입니다.
 그러므로 좋은 것을 말하던 이들이
 더 이상 아무것도 말하려 하지 않으니,
 그들 생각에는 모든 고생이
 헛될 것이기 때문입니다.
 술한 이야기꾼들이 온 세상 다니면서
 술한 모험을 이야기했지요,
 어떤 이들은 원탁에 대한
 소설과 이야기를 여러분에게 이야기합니다.
 어떤 이들은 왕, 다른 이들은 백작을 삼고,
 기사로 삼은 또 다른 이들은
 대담하고 용감하고 궁지 높다는데,
 눈 떠본 적도 없는 그런 자 백 명을
 한달음에 죽이는 것입니다!
 허나 내게 자리와 시간이 있으니
 대장장이들에 대해 내 지각에 따라
 이야기 한 편을 시작하여 말해보려 하는바,
 그 소재는 실로 참된 것입니다.⁶⁸⁾

행의 처음 두 단어는 354번 수고본에 “Pan san”으로 기재되어 있는데, 아무 뜻으로도 이해할 수 없는 이 텍스트를 정정해야 한다는 것은 분명하나 “Pou sert”가 과연 정답인지는 확신할 수 없다. 다른 한편 “que rien ne vaut”도 문제를 낀다. 고(古) 프랑스어에서 *que*가 *qui*와 자주 혼동되었고 선행사 없이 현대 프랑스어 “ce que”나 “ce qui”와 같이 기능을 할 수 있었기에 “아무 가치 없는 것을 말하는 것은 [...]”으로 새기는 것을 고려할 만하지만 - 사무엘 엘 징어가 제안한 해석이 이 방향에 있는 듯하다(Samuel Singer, *Thesaurus proverborum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, 14 vol., Berlin/New York, W. de Gruyter, 1995-2002, vol. 13, p. 254 (s.v. *Wort*, n° 417)) - 그 경우 원인의 관계를 표현해야 할 3행의 “Por ce”와 충돌할 듯하다.

12행의 단락 구분은 본디 837번과 354번 두 수고본에 없는 것이나, 편자 빌렘 누멘의 선택을 이해하기는 어렵지 않다. 이를 경계로 하여 앞뒤에서 논점의 이동이 있다는 것은 자명해 보이기 때문이다. 처음 열한 행에서 문학과 세태의 동시적 퇴락, 더 정확하게는 세태의 퇴락에서 비롯된 문학의 퇴락을 말한 다음, 12행 이하는 “원탁”으로 대표되는 허구의 문학과 시인 자신이 막 시작하고 있는 “참된” 문학을 구분한다. 한쪽에는 통시적 변화, 다른 한쪽에는 공시적 대립이 있는 셈이다. 하지만 두 논변은 아무 논리적 관계도 없이 병치되었을 때를 인가? 다른 해석이 가능하다. 왕후장상의 모험이 근거 없는 허풍의 수준으로 떨어졌다는 사태는 바로 1-11행에서 진술된 상황, “세상이 날로 나빠지고 있”는 상황의 결과이다. 진정한 영웅담은 영웅의 존재를 조건으로 하기에 이 현실적 토대가 사라진 뒤 옛날의 저자들은 영감을 잃고 입을 다물 수밖에 없는 것이다. 이 틈에 활개 치는 “솔한 이야기꾼”은 허풍선이에 지나지 않아, 태어난 적 없는 인물을 마음껏 지어내었다가 서슴없이 죽음에 몰아넣는다. 이들이 들려주는 “모험”은 동시대 뤼트뵈프의 「속(續) 바다 건너의 비탄」에 묘사된 주정방이의 십자군 원정과 본질적으로 다르지 않다.

머리에 포도주가 차오를 때면
 난로 옆 불가에 앉아
 여러분은 십자군에 나섭니다, 설교도 듣지 않고.
 보십시오, 술탄과 그 부하들에게

68) “De dire contes et fabliaus / Et de trover biaux dis noviaus / Se soloient ja entremetre, / Et grant paine i soloient metre, / Cil qui seulent dire et conter. / Mes par foi, l'en puet poi trover, / Quar li mons chascun jor empire. / Por ce si ne vuelent rien dire / Cil qui le bien dire seüssent, / Quar il cuident que il eüssent / Trestoute lor paine gastee. // Mainte aventure ont acontee / Maint conteor par tout le monde : / Li un de la Table Roonde / Vous acontent romanz et contes ; / Les uns font rois, les autres contes, / Et des autres font chevaliers / Hardiz et corageus et fiers, / S'en tuent bien en une route / Tels cenz qui ainz ne virent goutte ! / Mes puis que j'en ai leu et tens, / Vueil des fevres, selonc mon sens, / Un conte commencer et dire / Dont bien est vraie la matire”(「대장 장이에 대한 말」 1-24행).

어마어마한 타격을 가하고
 극심한 해를 입히는군요!
 아침이 되어 일어나면
 여러분은 말씨를 바꾸었지요.
 부상자들은 모두 치료되었고
 쓰러진 자들은 일어났습니다.
 어떤 이들은 토끼를 사냥하러 가고
 다른 이들은 오리를 쫓아 나가
 한두 마리 잡아볼까 하는지라,
 싸우는 것은 장난이 아니니까요.⁶⁹⁾

지리멸렬한 현실에서 흰소리 아닌 말이 가능할까? 십자군 선전가야 모두가 성지 수복에 동참하는 것 이외에 다른 길을 제시하지 않는다. 하지만 「대장장이에 대한 말」의 시인은 악조건에도 불구하고, 기어코 ‘참된 소재’를 찾아낸다. 땀 흘려 자기 먹을 것을 마련하면서 타인에게까지 보탬이 되는 대장장이들이야말로 이 시대에 걸맞은 주인공이다. 소위 무훈이라는 것도 어차피 이들의 수고에 빚지지 않았는가?

대장장이들은 매우 사랑받을 만합니다.
 기사들의 무장도 이들 덕분이지요.
 그들의 등자, 그들의 갑옷도
 대장장이들이 철을 버려준 것이니까요.
 날카로운 박차를 만들어
 아라곤 산(産) 말을 재촉하게 하고,
 날카로운 창을,

69) “Quant la teste est bien avinee, / Au feu deleiz la cheminee, / Si vos croiziez sens sermoneir ; / Donc verriez granz coulz doneir / Seul le sozdant et seul sa gent ; / Forment les aleiz damagent. / Quant vos vos leveiz au matin / S’avez changié votre latin, / Que gari sunt tuit li blecié / Et li abatu redrecié. / Li on vont au lievres chacier, / Et li autre vont porchacier / S’il panront un mallart ou deux, / Car de combatre n’est pas geux”(Rutebeuf, *Nouvelle complainte d’outremer*, v. 251-261, in *Œuvres complètes*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin, 2 vol., Paris, A. et J. Picard, 1959-1960).

또 강하고 튼튼한 칼을 만들어 주지요.
 좋은 검을 만들어 주면
 그들은 하느님 믿지 않는 자들에 맞서
 나라를 정복합니다.⁷⁰⁾

성전에 대한 대장장이들의 기술적 기여를 강조하는 것이 기독교와 봉건제의 공인된 이념을 부정하는 것은 아니다. 이미 인용한 다른 대목들에서, 가령 「뱃줄장이에 대하여」에서 프란치스코 회 수사의 복장을 환기할 때나 「제빵사에 대하여」에서 적선의 주제를 부각시킬 때, 혹 55행에 지나지 않는 「환전상에 대하여」에서 상업뿐만 아니라 순례를 위해서도 이 직업이 필수적임을 시사할 때,⁷¹⁾ 숭고한 영역에서 직업 활동의 지분을 인정받으려는 욕망이 근본적으로는 ‘유물론적’ 의도보다 더 강력하게 작동하고 있을 수 있다. 사실 탁발수도회가 도시를 중심으로 설교 운동을 펼쳐 나가던 13세기는 도시주민들 자신이 여러 수단을 통해 신앙생활의 적극적 행위자가 되려한 시기이기도 했다.⁷²⁾ 그렇다면 오늘날 독자에게 당혹스러운, 필경 당대 독자에게도 웃음을 머금게 했을 직업 논시의 무람없는 어조에

70) “Mout doivent bien fevre estre amé : / Par aus sont chevalier armé, / Quar li fevre forgent les fers / De lor estriers, de lor haubers ; / Si font les trenchanz esperons / Dont il brochent les arragons ; / Si lor font les espies trenchanz, / Et les glaives fors et tenanz ; / Si lor font les bones espees / Dont il conquerent les contrees / Envers la gent qui Dieu ne croient”(「대장장이에 대한 말」 121-131행).

71) “그러므로 이들을 소중히 여겨야 합니다, / 저 야만스러운 먼 나라들로 / 순례를 가는 사람들은. / 이유인즉 여행길에서라면 당연히 그렇듯 / 화폐가 필요할 때면 / 제가 말하거니와, 환전상이 없었다면 / 정말이지 저 낯선 변방으로 / 순례자들은 갈 수 없었을 테니까요 - / 큰 해를 입지 않고서야(Por ce sel doivent chier avoir / Cil qui vont en (cez) pelerinages / En cez lointains país sauvages, / Car qant ont mestier de monoie, / Tex com il afiert en lor voie, / Jel di, se changëor n'estoient, / Pelerin aler ne porroient, / Certes, par cez estranges marches, / Qu'il n'i aüssient molt domaje)”(「환전상에 대하여」 24-32행).

72) 예를 들어 직종 조합은 흔히 경제적 동기만큼이나 강한 종교적 색채를 띠었다. Lester K. Little, *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, pp. 206-210 참조.

서 읽어내야 할 것은 완화된 불경(不敬)이 아니라 담론적 전통의 제약 안에서 새로운 현상을 표현하고자 했던 시도의 여파일 것이다. 말의 서투름은 관례적 언어와 변화하는 사실의 격차를 방증한다.

그런데 또 한 겹의 격차가 있다. 주인공과 작가 사이, 향유자와 창작자 사이의 격차다. 도시는 상품의 공간이며, 도시의 사실은 핵심에 있어 물질의 사실이다. 따라서 “시작(詩作) 활동이란 [...] 이 생산과 돈의 세계에서는 뜬금없는 것처럼 보인다.”⁷³⁾ 여기서 시인의 자리는 장인의 작업장도, 상인의 시장도 아니다. 그는 다른 곳에 드러나며 다른 일을 한다.

또 그분[= 하느님]이 이들[= 상인들]을 주사위로부터 지키
시길 -

그것이 내 옷을 여러 차례 벗겨가
나는 아직 옷을 입지 못했으니,
주사위가 나를 벗겨 먹었기 때문입니다.
하느님에게 기겁다면 나 옷을 입고서
상인들에게 이야기하리다,
새로운 말들을 - 그들이
내게 자기 돈을 베풀어 줄 만큼 즐거이.
예수 그리스도, 마리아의 아들이
그들에게 좋은 삶을 베푸시길!⁷⁴⁾

주사위 노름은 노름판이기도 했던 술집과 함께 종글뢰르 인물형의 필수요소에 속한다. 이 초상이 광대들의 실제 생활을 보여준다고 믿었던 에드몽 파랄과 달리, 실베르 메네갈도는 파블리오 등 특정

73) “L’activite poetique [...] apparaît comme déplacée dans ce monde de la production et de l’argent”(Armand Strubel, <Le poète, le jongleur et la ville : la thématique urbaine dans la poésie de Rutebeuf>, *Memini*, n° 11, 2007, p. 20).

74) “Et il les deffende du dé / Qui maintes foiz m’a desrobè / Encor ne sui pas enrobez, / Quar par le dé sui desrobez ; / Se Dieu plest, je m’enroberai / Et aus Marchéanz conterai / Des diz noviaus si liement / Qu’il me donront de lor argent. / Que Jhesucrist, li filz Marie, / Doinst aux Marchéanz bone vie”(「상인에 대하여」 159-168행).

장르에 연동된 그 모티프의 문학적 기능에 주목한다.⁷⁵⁾ 어느 입장을 따르든 확실한 것은 이런 생태가 여흥 제공자로서 시인을 유용성이 라는 도시 사회의 공인된 가치와 격절시키며 그를 주변화한다는 점이다. 그에게도 물론 직업이 있지만, 무슨 소용인가? 몸에 걸칠 옷가지 하나를 위해서도 타인의 후의에 기댈 수밖에 없는 처지에서 문제는 개인의 능력뿐만 아니라 그가 하는 노동, 지극히 비생산적인 이 노동 자체이다. 말이 아무리 '현실 효과 effet de réel'로 충만해도 사물의 실재성을 지닐 수는 없고, 말의 대가로 보수를 요구하는 시인은 적선을 바라는 걸인과 흡사해진다. 이 사태는 「길쌈장이에 대하여」에서 첨예하게 나타난다.

어떤 이들은 보고
귀 기울여 들으면서
무엇인지도 모릅니다.
그런데 듣고 보면서
이것에든 저것에든
아무것에도 능하지 못한 자,
이 자는 나을 게 없습니다,
사냥하면서 아무것도 못 잡는 이보다.
하지만 나는 밝히고자 하니,
주의를 기울여
이 세상 많은 사람을 살핀지라
마땅히 그래야 하듯
여러분에게 말해 알리려 합니다,
누가 가장 많은 선을 행하는지.⁷⁶⁾

75) E. Faral, *Les jongleurs en France, op. cit.*, p. 143-158; Silvère Menegaldo, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, H. Champion, 2005, pp. 472-474.

76) “Tel gent i a qui [v]oient / Et entendent et oient / Et si ne sevent quoi, / Mais cist qui ot et voit, / N’an rien ne se conoist, / Ne en ce ne an quoi, / Cist s’an vaut autretant, / Com cil qui chace et rien ne prant. / Mais je icho senefie / Que garde me sui pris / De mainte gent qui sont, / Qui par droit estovoir / Vos di(e) faire savoir / Cez qui plus de bien font”(「길쌈장이에 대하여」 1-14행).

앞의 여덟 행을 정확히 이해하기는 쉽지 않다. 일단 1-3행과 4-6행이 똑같은 착상을 약간 다른 표현으로 반복하여 하나의 인물형을 그리고 있다고 본다면, 이에 대한 시인의 판단은 7-8행의 일반론적 속담⁷⁷⁾으로 표현된다. 하지만 이 서두가 이어지는 시행의 주어인 “나 je”와 어떤 관계를 맺는 것일까? 그는 어찌면 1-8행에 제시된 인물형과 자신을 구분하려 하는 것일 수 있다. 이제 막 시작된 시적 언설이야말로 구분의 근거가 되어줄 것이다. 하지만 이 “사냥”에 과연 대단한 보람이 있을지 의심해 볼 만하다. 세상을 관찰하고 선행을 칭찬한다는 시인이야말로 그가 밝혀 보일 모범을 실천에 옮겨 자기 것으로 만들 줄 모르는 무능력자가 아닌가? 9행의 “하지만 mais”은 ‘그럼에도 불구하고’의 간극을 숨기고 있으며, “마땅히 그래야 하듯 par droit estovoir”이라는 12행의 관용구로 메워지지 못하는 이 간극은 결국 말과 대상 사이의 간극이다. 하지만 이미 지적한 바, 대상을 박탈당한 자만큼 그것의 중요성을 절절히 체감하는 자가 있을까?

어떤 사람도 버티지 못하리다,
 옷가지 입지 않았다면,
 겨울의 추위 속에서.
 비 오고 눈 오고
 바람 불고 우박 올 때,
 날씨가 엄혹하므로,
 속옷 바람인 자들은
 바람과 삭풍에
 - 하느님이 나를 구하신다면 -
 깨닫게 마련입니다,
 - 이들이 충분한 지혜를 갖추었다면 -
 좋은 옷의 값어치를.
 어떤 사람도 알 수 없습니다,
 옷이 얼마나 귀할 수 있는지 -

77) S. Singer, *Thesaurus proverbiorum medii aevi*, op. cit., t. 6, pp. 342-343 (s.v. *Jagen*, n° 15-21).

늘 풍족하게 갖추었다면.
 하지만 수시로 아무것도 없어
 곤궁을 겪은 자들은
 그것을 잘 안답니다.⁷⁸⁾

이 세상 모든 길쌈장이에 대해,
 하느님 위해, 그들에게 말하고 이야기하니,
 청하여 부탁건대
 하느님과 명예를 위해
 그들의 것을 좀 내어주기를.
 필요가 닳쳤으니,
 나는 어디에 갈 수도,
 뺏거나 훔칠 수도 없는 것입니다,
 길쌈장이 없이, 다른 수로는.⁷⁹⁾

앞의 인용문은 타인의 상황에 대한 객관적 진술처럼 제시되나, 시의 결미를 장식하는 다음 대목이 시인의 “필요 mestiers”를 말할 때 우리는 그의 처지가 가난뱅이의 처지와 크게 다르지 않음을 깨닫는다. 가진 것 없는 자가 없는 것을 구하기 위해 말할 때, 그의 소망의 실현은 그 자신에게 달려 있지 않다.

동정심에 호소하는 대신 다른 논거를 제시할 수는 없었을까? 예컨대 길쌈, 즉 실을 자아 옷감을 짜는 공정은 고대 이래 빈번히 문학

78) “Nus hom ne dur[e]roit / S’il drap vestu n’avoit / En iver par les froiz ; / Qant il pluet et il noiye / Et i vante et il grele, / Que li tans est destroiz, / Cil qui sont en chemise, / Au vant et a la bise / - Se Damedex me saut - / Püent bien percevoir, / S’il ont tant de savoir, / Que boene robe vaut. / Nus hom ne puet savoir / Que robe puet valoir, / Que toz jorz a en aise ; / Mais cil lo sevent bien / Qui mainte foiz n’ont rien / Ainz ont eü mesaise”(「길쌈장이에 대하여」 84-101행). 유사한 주제를 「갓마치에 대하여」 98-107행에서도 찾아볼 수 있다.

79) “De toz tisier qui sont, / Por Deu lor dit et cont, / Ce lor pri et semont, / Por Deu et por enor, / Aucune rien dou lor. / Venuz est li mestiers, / Car je ne sai aler, / Ne tolr ne enbler / Autremant sanz tisier”(「길쌈장이에 대하여」 114-122행).

창작에 비유되었고, 중세 프랑스어 문학은 드물게나마 라틴어 *textus*에서 유래한 단어 *texte*를 사용했을 뿐만 아니라 직조나 자수의 이미지를 빌어 글쓰기에 대한 성찰을 전개하고는 했다.⁸⁰⁾ 이런 것은 직업 논시 작가들에게 기대하기에 너무 고급한 지식이라 여겨질 수 있겠지만, 소위 “종글뢰르 대가족 *la grande famille des jongleurs*”⁸¹⁾의 몇몇 개인이 문예에 상당한 교양을 드러내는 사례는 드물지 않다. 특히 「길쌈장이에 대하여」의 익명 저자는 8음절 평운을 사용하는 동료들과 달리 aabccb 각운에 6음절 시행이라는 보다 까다로운 시작법을 구사하는데, 이것이 그의 문사적 자질을 드러낸다고 본다면 그가 쓴 텍스트의 ‘직물적’ 성격을 포착하려는 시도도 반드시 어불성설은 아니다. 하지만 이 부분적 유사성이 시인의 입장에 보탬이 되었으리라 확신할 수는 없다. 그로써 오히려 길쌈과 글쓰기라는 두 작업의 본질적 차이가 부각되지 않는가? 한 벌의 옷이 가장 상스러운 천민에게마저 부자의 품격을 부여하는 반면⁸²⁾ 시인은 그의 기예로 자기 앞가림조차 하지 못한다.

13세기 도시에서 장인들만큼, 어쩌면 그들보다 더 지배적인 위치를 점했던 사람들의 주요 활동은 언어활동이었다. 거래와 송사, 교육은 대화나 논쟁 없이 이루어질 수 없었다.⁸³⁾ 하지만 같은 시기 신

80) John Scheid et Jesper Svenbro, *Le métier de Zeus : mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, La Découverte, 1994, p. 117-162; Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le bel inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, H. Champion, 1998.

81) Ph. Ménard, <Le Dit des Boulangers>, *op. cit.*, p. 274.

82) “아무리 못난 천민도, / 아무리 구제불능이어도, / 좋은 옷가지 걸치면 / 누구나 그를 불러 세워 / 말합니다, ‘사세요!’ (N’a si mauvais vilain, / De si enduresté, / Se il avoit biax dras, / Chascuns ne l’apelast / Et diroit : ‘achetez !)’”(「길쌈장이에 대하여」 65-69행).

83) “The dominant members of the urban sector of society were merchants, bankers, lawyers, notaries, school masters, and certain of the landlords who organized production on their lands for the market. They did not make their living by praying, or by fighting, or by ‘working’, not, at least, by working with their hands. They talked; they argued; they negotiated; they wrote; they entertained; above all, they tried to persuade other people. Such were the defining or characteristic activities of those who prospered in the urban environment”(L. K. Little, *Religious poverty and the profit economy*, *op. cit.*, p. 197).

학과 설교의 담론에 '허의 죄악'이라는 범주가 대두한 데서 짐작할 수 있듯 말에 대한 의심도 덩달아 깊어졌다.⁸⁴⁾ 또한 몇 가지 문화적이고 경제적인 혁신이 이를테면 '기호의 자의성'에 대한 의식을 가져다주었으니, 파리 등지의 지식 사회가 오래 전부터 유명론자와 실재론자로 나뉘어 보편 논쟁을 벌이고 있었을 뿐만 아니라 아라비아를 거쳐 숫자 0이라는 없음의 표지가 도입되었고⁸⁵⁾, 상인들은 지불 수단으로서 실제 화폐의 제약을 극복하기 위해 계산화폐 - 몇몇 역사가의 표현으로는 "상상적 화폐 *monnaie imaginaire*" - 를 사용하기 시작했던 것이다.⁸⁶⁾ 문학의 언어, 이야기와 노래와 시의 언어는 그래서 반영의 의무를 벗어던질 수 있었으나, 대가로 항상적인 결락에 시달리며 현실에 대한 그 잉여적 성격을, "'고리대금스러운' 과잉생산적 본질 'usuriously' overproductive nature"⁸⁷⁾을 노출하게 되었다. 시인이 자신의 가난을 말할 때 정말 문제되는 것은 말 자체의 가난, 생산의 증폭과 물화된 부의 풍경 속에서 더욱 도드라지는 이 가난이다. '직업 논시'의 창작은 '직업'이 아니다.

6. 결론을 대신하여

우리가 지금까지 읽은 여덟 편의 직업 논시 중 어떤 것도 결작은 아

84) Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les péchés de la langue : discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. Philippe Baillet, Paris, Le Cerf, 1991 참조.

85) 잘 알려져 있듯, 숫자 0을 의미하는 중세 단어는 *chiffre*였다. 15세기 말 *zéro*가 도입되면서 이 단어는 오늘날과 같이 숫자 일반을 뜻하게 되나, 둘 모두 아랍어 *sifr*에 어원을 둔다. *Trésor de la langue française informatisé*, s.v. *chiffre* 참조, <https://www.cnrtl.fr/definition/chiffre>, 2022년 3월 20일 접속.

86) 프랑시스 갱그라는 이에 비추어 13세기 파블리오의 허구적 성격을 규명하고자 한다. Francis Gingras, <Fabuler et dire vrai : les réalismes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge>, *Cahier ReMix* 7, 2018(<http://oic.uqam.ca/fr/remix/fabuler-et-dire-vrai-les-realismes-et-lhistoire-des-genres-narratifs-au-moyen-age>), 2022년 3월 20일 접속.

87) Andrew Cowell, *At Play in the Tavern: Signs, Coins, and Bodies in the Middle Ages*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 199.

니다. 수고본 한두 권에밖에 흔적을 남기지 않은 이 작품들의 영향력을 과대평가할 수도 없다. 일반 독자를 대상으로 한 중세문학 선집에서라면 그중 한두 편에라도 자리를 내어주는 것이 어려울 것이다. 다만 이런 고려사항들이 상대적이라는 것, 시대와 세대에 따라 변하기 마련이라는 것을 환기해 두자. 이런 시를 즐기고 후대에 남기기까지 한 중세인들의 취향까지 거슬러 올라가지 않더라도, 직업 논시의 사실상 발견자인 아실 쥐비날은 거기서 “우리 아버지들의 천재 *génie de nos pères*”⁸⁸⁾를 찾아내는 데 거리낌이 없었다. 물론 우리가 1830년대 서구의 낭만적 민족주의를 되풀이할 까닭도, 우리 자신의 미학적 기준을 부정할 필요도 없다. 이 기준으로부터 벗어나기도 어차피 불가능할 것이다. 하지만 그것이 과거의 작품에 대한 이해를 미리 포기할 이유는 아니다.

짧게 잡아도 네 세기에 걸쳐 발전해 온 프랑스의 중세문학은 무훈가와 소설, 서정시 등의 주요 장르로, 또 이런저런 대가나 몇몇 대표작으로 요약되고는 한다. 그러나 그 틈새에는 우리의 개념적 틀로 분류하기 어려운 온갖 텍스트가 남아 있다. 그중 많은 것이 바로 논시라는 장르 안에 갈무리되는데, 흔하디흔한 동사 *dire*의 과거분사 *dit*를 명칭 삼은 이 개체들은 결국 ‘말하기’의 다양한 실천이자 실험으로 정의될 수 있다. 그리고 이 다양성은 결국 문화와 사회의 복잡성과 동떨어 있다. 중세는 궁정과 교회로, 봉건제와 기독교로 환원되지 않는다. 상이한 집단이 상이한 이해관계를 갖고 이 긴 시대를 가로지르며 부침을 거듭하는 사이, 흥미로운 것은 이들 집단이 종종 문학을 통해 스스로를 의식하고 표현하고자 했다는 사실이며, 동시에 눈에 띄는 것은 그중 어느 집단에도 귀속되지 못하는 국외자로서 우리가 오늘날 시인, 작가라고 부를 어떤 인물의 형상이 소묘되기 시작했다는 사실이다. 이 모든 점에서 직업 논시가 제공하는 증언은 그 주변성과 서투름에도 불구하고, 혹은 주변성과 서투름 덕분에, 대체불가능하다.

88) A. Jubinal, *Lettre au directeur de L'Artiste*, op. cit., p. 6.

참고문헌

1) 직업 논시 텍스트 수록 저작 및 논문

- Corbellari, Alain, *La voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.
- Crapelet, Georges Adrien, *Proverbes et Dictions populaires avec les Dits du Mercier et des Marchands et les Crieries de Paris aux XIII^e et XIV^e siècles publiés d'après les Manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, Paris, Crapelet, 1831.
- Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, éd. Willem Noomen, Louvain/Paris, Peeters, 2003.
- Jongleurs et trouvères, ou Choix de saluts, épîtres, rêveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. Achille Jubinal, Paris, J. A. Merklein, 1835.
- Jubinal, Achille, *Lettre au directeur de L'Artiste touchant le manuscrit de la Bibliothèque de Berne n° 354, perdu pendant vingt-huit ans*, Paris, E. Pannier, 1838.
- Ménard, Philippe, <Le Dit des Boulangers>, in Catherine M. Jones et Logan E. Whalen (dir.), "*Li premerains vers*": *Essays in Honor of Keith Busby*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, pp. 261-280.
- Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, 6 vol., Paris, Librairie des bibliophiles, 1872-1890.
- Satirical Songs and Poems on Costume, from the 13th to the 19th Century*, éd. William Frederick Fairholt, London, Percy Society, 1849.

2) 기타 작품 텍스트

Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. David F. Hult, Paris, LGF, 1994.

Le Roman de Renart, éd. et trad. dir. Armand Strubel, Paris, Gallimard, 1998.

Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. Edmond Faral et Julia Bastin, 2 vol., Paris, A. et J. Picard, 1959-1960.

3) 연구문헌

Baschet, Jérôme, *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique* [2004], 3^e éd. Paris, Flammarion, 2006.

Bédier, Joseph, *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge* [1893], 4^e éd., Paris, H. Champion, 1925.

Bianciotto, Gabriel, <Le Fabliau et la ville>, in Jan Goossens et Timothy Sodmann (dir.), *Third International Beast epic, Fable and Fabliau Colloquium (Münster, 1979)*. Köln/Wein, Böhlau, 1981, pp. 43-65.

Casagrande, Carla et Silvana Vecchio, *Les péchés de la langue : discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. Philippe Baillet, Paris, Le Cerf, 1991.

Corbellari, Alain, *Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge*, Genève, Droz, 2015.

Cowell, Andrew, *At Play in the Tavern: Signs, Coins, and Bodies in the Middle Ages*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Faral, Edmond, *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, H. Champion, 1910.

Franklin, Alfred, *Les rues et les cris de Paris au XIII^e siècle*, Paris, L. Willem/P. Daffis, 1874.

- Gingras, Francis, <Fabuler et dire vrai : les réalismes et l'histoire des genres narratifs au Moyen Âge>, *Cahier ReMix* 7, 2018, <http://oic.uqam.ca/fr/remix/fabuler-et-dire-vrai-les-realismes-et-l-histoire-des-genres-narratifs-au-moyen-age>, 2022년 3월 20일 접속.
- Hollier, Denis et François Rigolot (dir.), *De la littérature française* [1989], Paris, Bordas, 1993.
- Jeay, Madeleine, *Le commerce des mots : l'usage des listes dans la littérature médiévale, XII^e-XV^e siècles*, Genève, Droz, 2006.
- Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française* [1894], 14^e éd., Paris, Hachette, 1920.
- Lefèvre, Sylvie, <Le recueil et l'Œuvre unique. Mobilité et figement>, in Milena Mikhaïlova (dir.), *Mouvances et jointures : du manuscrit au texte médiéval*, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 203-228.
- Le Goff, Jacques, <Ville>, in J. Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 1183-1200.
- _____, <Ville>, in J. Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 1137-1149.
- Léonard, Monique, *Le dit et sa technique littéraire : des origines à 1340*, Paris, H. Champion, 1996.
- Little, Lester K. *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- Menegaldo, Silvère, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, H. Champion, 2005.
- Rossi, Luciano, <À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux. I : Le Code de Berne>, *Le moyen français*, n° 13, 1983, pp. 58-94.

- Scheid, John et Jesper Svenbro, *Le métier de Zeus : mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, La Découverte, 1994.
- Segre, Cesare, <Le forme e le tradizioni didattiche>, in Hans Robert Jauss (dir.), *La littérature didactique, allégorique et satirique (Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters VI)*, 2 vol., Heidelberg, Carl Winter, 1968, vol. 1, p. 58-145.
- Strubel, Armand, <Le poète, le jongleur et la ville : la thématique urbaine dans la poésie de Rutebeuf>, *Memini*, n° 11, 2007.
- Tadié, Jean-Yves (dir.), *La littérature française : dynamique & histoire*, 2 vol., Paris, Gallimard, 2007.
- Todeschini, Giacomo, *Richesse franciscaine : de la pauvreté volontaire à la société de marché* [2004], trad. Nathalie Gailius et Roberto Nigro, Lagrasse, Verdier, 2008.
- Vaillant, Alain, *L'histoire littéraire* [2010], 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2017.
- Wolf-Bonvin, Romaine, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le bel inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, H. Champion, 1998.
- Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

4) 기타

- Singer, Samuel, *Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, 14 vol., Berlin/New York, W. de Gruyter, 1995-2002.
- Trésor de la langue française informatisé*, <https://www.cnrtl.fr/definition/>, 2022년 3월 20일 접속.

Résumé

Travail urbain, parole urbaine : une étude des dits de métiers du XIII^e siècle

MOON Sung-Wook
(Université nationale de Séoul, chargé de cours)

Les “dits de métiers” n’ont pas provoqué une grande passion. Cela se comprend. Dédiés tour à tour à différentes professions, ces huit poèmes se servent répétitivement de formules stéréotypées ayant peu de chances de plaire au goût de notre époque. La négligence critique tient également à la difficulté d’assigner à ce genre mineur une place précise au sein du paysage littéraire médiéval tel qu’on le conçoit aujourd’hui, paysage dominé par un petit nombre de catégories canoniques, épiques, romanesques ou lyriques. Même la tradition manuscrite ne permet pas d’attribuer une influence considérable à ces poèmes conservés seulement dans un ou deux témoins. Leur marginalité en fait toutefois un échantillon idoine dès lors qu’il s’agit de comprendre la littérature du Moyen Âge dans sa diversité, et ce en rapport avec le contexte social complexe à l’intérieur duquel elle s’est développée. Dans cette optique, nous cherchons à mettre en évidence le caractère ludique des dits de métiers qui empêche de les réduire à une flatterie éhontément intéressée ; à saisir derrière leur tonalité naïvement badine une conscience urbaine fondée sur l’utilité de la production et de la circulation ; et à observer le malaise ressenti par leurs poètes dans ce nouveau milieu socio-économique quand ils sont obligés de recourir à la bienveillance de leur public pour pouvoir gagner leur pain.

Mots-clés : ville médiévale, dit, stéréotype, manuscrit,
histoire littéraire

투 고 일 : 2022.03.25.

심사완료일 : 2022.04.25.

게재확정일 : 2022.05.01.

시적 역동성의 재현 문제 - 나탈리 사로트의 『여기Ici』를 중심으로*

권수경
(충남대학교 강사)

국문요약

우리는 사로트의 『여기』를 중심으로 시적 역동성의 재현 방식을 고찰하고자 한다. 미세한 인간 내면의 움직임에 감지, 포착, 표현해줄 문학 언어를 탐구하는 사로트의 글쓰기는 근본적으로 ‘시적’이라고 정의할 수 있다. 사로트의 작품은 독자들에게 미지의 것을 인식시키고 언어적 표현을 통해 그것을 독자에게 전달해준다는 점에서 ‘시적 소통’을 추구한다. 표면적으로는 ‘아무 것도 아닌 것’으로 치부되지만, 내면으로부터 에너지를 발산하고 진동하는 그 움직임으로 인해 역동적 성격을 지니는 시적 재현이 사로트의 작품 세계를 이룬다. 사로트는 시적 탐구의 대상을 찾고 형상화하고 다시 무너뜨리는 작업을 가능한 모든 조합을 실험할 때까지, 그리고 그 대상에 대한 모색을 촉발시킨 에너지의 고갈에 이를 때까지 작업을 이어간다. 사로트에게 있어서 시적 탐구의 대상은 작품 전체의 구성과 유기적 연관성을 맺고 있다. 전통 소설에서 서술적 동력을 담당했던 화자를 대신하는 존재론적 공간으로서의 ‘여기’는, 무한히 열린 광막한 공간의 경계에서, 빈 중심으로부터 회오리치며 잠재적이고 유동적인 의식의 움직임을 따라 이동하는 시적 에너지의 집약체로 나타난다.

주제어 : 사로트, 역동성, 시, 탐구, 재현

* 이 논문은 2019년도 정부재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (No. 2019S1A5B5A07111857).

|| 목 차 ||

1. 들어가는 말
2. 사로트에게 있어서의 시적 기능
3. 『여기』와 시적 역동성의 재현
4. 모색과 고갈 : 작품의 구성과 시적 역동성
5. 맺음말.

1. 들어가는 말

본 연구는 20세기 프랑스 소설가 나탈리 사로트 (Nathalie Sarraute, 1900~1999)의 작품에 나타난 시적 역동성의 재현 문제를 고찰하려는 시도이다. 사로트의 가장 말년에 출판된 작품들 가운데 하나인 『여기 Ici』를 주요 분석대상으로 삼는 본 연구를 통해 우리는 사로트의 글쓰기가 보여주는 시적 기능과 그것의 역동성을 검토하며, 그것이 구체적인 문학 작품 속에서 어떻게 형상화되고 있는지 살펴보고자 한다.

나탈리 사로트는 현대 프랑스 문학의 영역에서 프랑스 국내뿐 아니라 전 세계적으로 가장 진지하고 풍성한 연구의 주제를 제공하는 작가들 가운데 하나라고 말할 수 있다. 사로트는 국내에서 프랑스문학 연구자들의 좁은 테두리밖에는 거의 알려지지 않은 작가라고 할 수 있다. 1970년대 말에 『어느 미지인의 초상화 *Portrait d'un Inconnu*』(정병희 역, 삼성출판사, 1978) 번역을 시작으로 『황금열매 *Les Fruits d'Or*』(남수인 역, 열림원, 2002), 『어린 시절 *Enfance*』(권수경

1) 우리가 인용하는 『여기 Ici』의 판본은 Nathalie Sarraute, *Oeuvres complètes*, coll. "La Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1996로, O.C.와 페이지로 줄여 표기한다.

역, 문학과 지성사, 2010) 등의 작품들이 국내에 번역되어 소개되었지만 폭넓은 독자들의 관심을 얻지는 못한 것이 사실이다. 그러나 국내에서의 제한된 관심은 예외적일 뿐이고, 20세기 문학의 주요 작가들 가운데 한 사람으로서 사로트의 작품에 대한 평가는 점점 더 확고한 입지를 굳히고 있다. 사로트의 문학 활동이 처음부터 탄탄대로 위에서 출발한 것은 아니다.

1900년 러시아의 이바노보에서 태어나 부모의 이혼으로 어린 시절부터 파리와 러시아를 오가며 생활하다 1909년 이후 프랑스에 정착한 사로트는 두 나라의 국민문학에 속하는 다양한 작가들의 작품을 읽으며 성장한다. 그는 20대 초반의 나이로 파리 대학에서 문학사 학위를 받고, 이후 옥스퍼드 대학에서 화학과 역사를, 베를린 대학에서 역사와 사회학을 공부하고, 외국인을 위한 독일어 과정을 이수한 다음 파리로 돌아와 법과대학에 등록하고 거기에서 평생의 반려자 레몽 사로트를 만난다. 1925년에 이루어진 이 만남은 나탈리 사로트의 문학적 삶에서도 결정적인 순간이었다고 할 수 있는데, 레몽은 불확실한 문학의 길로 들어서는 그녀²⁾에게 확실한 지지를 보냈을 뿐만 아니라, 그녀의 첫 번째 독자 - 더 정확히는 청자(聽者) - 였고, 회화와 조형예술에 대한 해박한 지식과 인적 교류를 공유한다.³⁾ 변호사로서, 세 딸의 어머니로서 문학의 불씨를 가슴에 품고 있던 사로트는 1932년 처음으로 문학텍스트를 쓰기 시작하여 1939년 집

2) « Quand j'écris, je ne suis ni homme ni femme ni chien. » (*Les Nouvelles Littéraires*, n° 9, fev. 1984), 이라는 사로트의 말에도 불구하고, '그'라고 쓸 때의 독자의 혼동을 피하기 위해 우리는 필요한 경우 불가피하게 '그녀'로 표기하기로 한다.

3) 전기적 사항에 대해서는 Nathalie Sarraute, *Oeuvres Complètes*의 연보와, Huguette Bouchardeau가 출판한 평전 *Nathalie Sarraute*, Flammarion, 2003, 그리고 대담 *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?, Conversation avec Simona Benmussa*, La Manufacture, 1987 참조. 특히 레몽이 예술 차원에서 자신에게 끼친 영향력에 대해 벤무사에게 다음과 같이 말한다. « Il a joué un rôle immense dans ma formation littéraire. S'il y a beaucoup de musées dans mes livres, beaucoup de réactions ou d'attitudes à l'égard des arts plastiques, c'est à lui que je le dois parce que c'est avec lui que j'ai découvert cet univers qui m'était étranger. » p. 152.

필을 일단락 짓지만, 출판의 기회를 얻기 위해 장 폴랑 Jean Paulhan, 가스통 갈리마르 Gaston Gallimard, 그라세 Grasset 출판사 등과 수많은 접촉과 실망을 겪은 끝에 결국 로베르 드노엘 Robert Denoël 출판사에서 『트로피슴 Tropismes』을 출판한다.⁴⁾ 텍스트의 판매량은 미미하고 평론가들의 반응도 미약했지만, 그 가운데는 작가의 가능성을 발견한 이들이 있었다. 가제트 드 리에주 Gazette de Liège 지의 문학평론가 빅토르 모레망 Victor Moremans은 그 텍스트들에 “불가해함”이 있고 사르트르에게는 “작가로서의 기질”이 있으며, 책은 “침예함과 깊이가 우리를 언젠가 놀라게 만들 작품을 예고하는 견본”⁵⁾이라고 평한다. 막스 자콥, 샤를 모롱, 장폴 사르트르와 같은 당대의 권위 있는 평론가들도 편지를 통해 작품에 대한 감탄을 전달했고, 특히 “당신은 심오한 시인이며, 나는 당신의 대단한 책을 (...) 내가 다시 읽는 시인들의 모퉁이에 두겠다”⁶⁾는 막스 자콥의 말은 사르트르에게 큰 격려가 된다. 이후 장폴 사르트르, 시몬 드 보부아르, 모리스 나도 등과 함께 문학적 성찰 그룹을 형성하는 것 역시 『트로피슴』의 출판에 뒤이은 것이다.

첫 작품인 『트로피슴』은 그 이후 작품들에서 작가가 끊임없이 발전시켜나갈 모든 것을 배아처럼 내포하고 있었다.⁷⁾ 이전의 문학과는 구별되는 새로운 문학의 소재와 표현 언어에 대한 탐구, 즉 그 누구도 표현한 적이 없었고 그것의 존재조차 의심하지 않았던 인간 내면의 미세한 움직임, 일찍이 그녀가 어떤 자극에 대한 생물학적 반응에서 아이디어를 얻고 ‘트로피슴’⁸⁾이라는 이름으로 부른 그 직

4) 출판의 어려움은 장폴 사르트르의 열렬한 공감을 담은 서문을 확보했던 『미지인의 초상 Portrait d'un inconnu』(1949)의 경우도 피해가지 못하고, 여러 출판사의 기절 이후 우여곡절 끝에 로베르 마랭 Robert Marin이라는 신생 출판사에서 출판되지만, 초기에는 문학계의 주목을 받지 못한다.

5) Huguette Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, Flammarion, 2003, p. 96-97.

6) *Ibid.*, p. 97.

7) « Mon premier livre contenait en germe tout ce que, dans mes ouvrages suivants, je n'ai cessé de développer. Les tropismes ont continué à être la substance vivante de tous mes livres. » Sarraute, *L'Ere du soupçon*, O.C., p. 1554.

8) 사르트르는 ‘tropisme’을 다음과 같이 정의한다 : « Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience (...) »

관적이며 본능적인 움직임 을 느끼고 포착하고 자신만의 새로운 문학적 언어로 표현하고자 끝없는 탐구를 이어온 사로트의 문학 활동은 시, 소설, 평론, 희곡의 서로 다른 장르들을 넘나들며 느리지만 꾸준하게, 그리고 한결같은 일관성을 담지하며 60년이라는 오랜 기간 동안 이어졌다. 초기에는 낯설고 불가해한 분위기로 독자들에게 쉽게 이해되고 받아들여지지 못했던 사로트의 작품은 『친구의 *Le Planétarium*』(1959), 『황금열매 *Les Fruits d'or*』(1963), 『삶과 죽음 사이 *Entre la vie et la mort*』(1968) 등의 소설 작품들과 평론집 『의혹의 시대 *L'Ere du soupçon*』(1956)와 같은 여러 문학 평론이 발표되면서 프랑스 문단 내에서 자신만의 목소리를 내고, 프랑스 밖에서의 연구자들과 안과 밖의 평론가와 독자들의 주목을 받으며 세계 문학의 지형도에서 위치를 찾게 되었다.

사로트는 알랭 로브그리에, 클로드 시몽, 사뮈엘 베케트, 로베르 팽제 Robert Pinget 등과 함께 누보로망의 선구자로, 또는 그들 중 한 사람으로 종종 거론된다. 2017년 사로트의 『미국 편지 *Lettres d'Amérique*』가 간행되면서 2018년 브레스트 대학에서 「누보로망과 미국」이라는 주제의 학술대회가 개최되었고, 2021년에는 누보로망 작가들 사이에 주고받은 서한집이 발간됨으로써, 누보로망이라는 이름으로 다루어졌던 일련의 작가들의 문학세계가 시간이 지나며 망각 속으로 묻히는 것이 아니라 새로운 자료들로 풍요로워지며 새롭게 해석될 기회를 얻고 있음을 보여주기도 하였다.⁹⁾ 줄거리, 작중인물, 심리와 같은 전통 소설의 기본 요소들과 기존 문학 전통에 대한 반기로부터 출발하여 문학의 아웃사이더 그룹과 같았던 누보로망 작가들의 문학적 이상은 역설적으로 20세기 후반기 프랑스 현대 문학의 주도적 담론으로 기능하게 되었고, 사로트의 경우 이 그룹의 다른 어떤 작가들보다 먼저, 그것도 생전에

Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. » *Ibid.*

9) Sarraute, *Lettres d'Amérique*, Gallimard, 2017 ; Sophie Guermes (dir.), *Le Nouveau Roman et les Etats-Unis*, Peter Lang, 2021 ; *Nouveau Roman - Correspondance 1946-1999*, publié sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, 2021.

플레이야드 총서로 발간되는 예외적인 인정과 명예의 대상이 되었던 점은 주목할 만한 일이라고 할 수 있다. 사로트의 전체 소설, 희곡, 평론, 그리고 ‘시’라고 부를 수 있을 작품들을 명실상부한 『전집 *Oeuvres Complètes*』(1996)으로 모아 간행하려는 작업이 이루어지는 동안 95세 나이였던 사로트가 『여기 *Ici*』를 발표하여 이 작품이 전집에 극적으로 편입되었고, 다시 그 뒤에 발간된 『열어요 *Ouvrez*』(1997)는 2011년 개정판에서 ‘부록 *supplément*’의 형식으로 전집에 보충된다. 프랑스 바칼로레아 시험의 주제로 출제되었던 자전적 에세이 『어린 시절 *Enfance*』(1983)은 연극으로도 각색되어, 사로트의 다른 여섯 편의 희곡과 함께 최근까지도 프랑스의 크고 작은 무대들에서 공연되고 있다.¹⁰⁾ 사로트의 진지하고 확고한 문학적 견해와 독창적 시도들은 여전히 읽히고 감상되는 가운데 독특하면서 뚜렷한 반향을 불러일으키고 있다.

2. 사로트에게 있어서의 시적 기능

사로트는 “작가의 가장 심오한 의무, 그것은 새로운 것을 발견하는 것이다. 그의 가장 심각한 과오, 그것은 앞선 사람들의 발견을 반복하는 것이다.”¹¹⁾라고 말한 바 있다. 지금까지 그 어떤 작가에 의해서도 드러나지 않았던, 그리고 언어로 재현하기 힘들만치 미세한, 그러나 눈에 보이지 않는 인간 내면의 움직임을 감지하고 포착하여 표현해줄 문학 언어를 탐구하는 것, 그것이 바로 사로트의 문학적 포부이며, 그것에 도달하는 방식으로 나타난 것이 바로 그의 ‘시’였다고 볼 수 있다. 1960년대 초 『텔 켈 *Tel Quel*』지와 「문학, 오늘 *La Littérature, Aujourd’hui*」이라는 대답에서 사로트는 자신의 작품이 시적인 작품이

10) 사로트 작품을 소재로 한 가장 최근의 공연은 2022년 2월 16일부터 5월 11일까지 파리 *Manufacture des abbesses* 무대에 올려지는 “« *Enfance* » ou l’art introspectif” 라는 공연이다.

11) Nathalie Sarraute, « Tolstoi », *Les lettres françaises*, 22-28 septembre 1960, p. 1. « L’obligation la plus profonde de l’écrivain, c’est de découvrir de la nouveauté. Son crime le plus grave, c’est de répéter les découvertes de ses prédécesseurs. »

라고 생각하는가 하는 질문을 받고 다음과 같이 대답한다.

우선 무엇을 시적인 작품이라 부르는지 알아야 할 것이다, 나에게 있어서 어떤 작품 속의 시란 보이지 않는 것을 나타나게 하는 것이다. 겉모습을 뚫게 하는 충동이 강할수록 - 그리고 이 겉모습에는 ‘시적’이라고 여길 만한 것들도 포함되어 있다 - 작품 속에서 시의 몫은 커질 것이다.¹²⁾

Il faudrait d’abord savoir ce qu’on appelle une oeuvre poétique. Pour moi, la poésie dans une oeuvre, c’est ce qui fait apparaître l’invisible. Plus fort sera l’élan qui permettra de percer les apparences - et parmi ces apparences je compte ce qu’il est convenu de considérer comme « poétique » - plus grande sera dans l’oeuvre la part de la poésie.

사로트가 누구에게나 존재하며 스스로 존재를 경험한 보이지 않는 새로운 내적 현실을 발견하고자 하지만, 그것은 프로이트나 융의 무의식 혹은 집단 무의식과 같은 과학적인 영역의 것은 아니다.

나는 심리학자들이 한 것처럼 심리의 과학적 영역에서 발견을 하려고 생각하지 않는다. 학자들과 경쟁하는 것이 아니라 차라리 시적 차원의 인상들을 표현하는 것이 관건이다.¹³⁾

«Je ne pense pas faire des découvertes dans le domaine scientifique de la psychologie comme l’ont fait les psychologues. Il ne s’agit pas de rivaliser avec les savants, mais de traduire des impressions qui sont plutôt d’ordre poétique.»

사로트는 자신의 문학적 의도를 설명하기 위해 여러 작가들의 작품을 예로 들며 평론을 쓰기도 했고, 현대 프랑스 철학자들과 여러 지점에서 접점을 보여주는 것이 사실이다. 그러나 그녀는 스스로 평론가로도,

12) Sarraute, « La Littérature, Aujourd’hui », O.C., p. 1662.

13) Bettina Knapp, «interview avec Nathalie Sarraute», Kenturkey Romance Quarterly, XIV, n°3, 1967, p. 492. (우리가 강조) (2039)

철학자로도 생각하지 않고 작가로서 말한다.¹⁴⁾ 사로트의 작품의 바탕에는 ‘확신’이라는 것이 존재하며 그것을 독자들에게 알리고자 한다.¹⁵⁾ 그런데 사로트에 따르면 모든 작가는 글을 쓰기 시작할 때 자신보다 앞선 몇몇 작가들에게서 자신이 탐구하고자 하는 그 현실로부터 출발점을 찾으며, 문학은 마치 릴레이 경주에서처럼 앞선 작가의 손에서 바톤을 취한다.¹⁶⁾ 마르셀 프루스트, 버지니아 울프, 제임스 조이스, 도스토예프스키, 카프카, 말라르메와 같은 작가들, 그리고 파스칼, 베르그송, 레비나스, 사르트르, 블랑쇼 등과도 관계가 그러하다. 이들과 사로트는 우리가 일종의 ‘확신의 공동체’라고 부를 수 있을 정도로 확신을 공유하는데, 이는 각각 문학에서 다루고자 하는 현실의 성격, 그리고 문학의 언어에 대한 성찰에 있어서 두드러진다고 할 수 있다. “작가에게 무엇보다 필수불가결한 것은 확신의 힘이다.”라는 도스토예프스키의 말을 사로트는 인용한다. 이 확신은 우선적으로 문학의 언어에 관계된다.

나는 결코, 그리고 심지어 『트로피슴』을 쓰기 이전에조차도, 소설과 시 사이에 경계를 그을 수 없었다. 말라르메가 하는 -오늘날 교과서가 된- ‘낯것의 언어’와 ‘본질적 언어’ 사이의 구분은 분명히 소설의 언어에도 적용되어야 하는 것처럼 보인다. 시의 언어처럼, 소설의 언어는 본질적 언어이다.¹⁷⁾

Je n'ai jamais, et cela avant même d'écrire *Tropismes*, pu tracer des frontières entre le roman et la poésie. La distinction - devenue aujourd'hui scolaire - que fait Mallarmé entre « langage brut » et « langage essentiel » me paraît devoir s'appliquer aussi, de toute évidence, au langage du roman. Comme celui de la poésie, le langage du roman est un langage essentiel.

사로트는 “대상도 이름도 아닌, 즉 이름 붙일 수 없으며 시를 통

14) Sarraute, « Roman et Réalité », *O.C.*, p. 1644.

15) Sarraute, « Forme et contenu du roman », *O.C.*, p. 1666. « Je ne peux vous faire part que de mes convictions. »

16) Sarraute, « Roman et Réalité », *op. cit.*, p. 1649.

17) Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *O.C.*, p. 1700.

해서 밖에는 드러날 수 없는 어떤 것이 있다는 사실”¹⁸⁾에 대한 레비나스의 확신을 공유한다. 또한 “우리의 관습적 자아의 매끄럽게 직조된 캔버스를 찢으며, 그 표면 논리 밑에서 근본적 부조리”를 보여주고 “단순한 상태들의 병치 밑에서 명명하는 순간 이미 존재하길 멈춰버린 수많은 인상들의 무한한 침투”를 보여주는 것이 인간의 내적 현실에 대한 새롭게 조명하는 대담한 소설가의 출현의 조건이라고 말하는 베르그송의 확신을 공유한다.¹⁹⁾ 이면의 현실을 보여주기 위해 “두꺼운 내벽을 뚫을”²⁰⁾ 필요성을 끊임없이 강조한다.

우리는 사로트의 문학적 탐구와 글쓰기가 근본적으로 ‘시적’이라고 정의한다. ‘트로피즘’, 즉 “우리 의식의 경계를 매우 빨리 스쳐 지나가는 정의할 수 없는 움직임”²¹⁾을 조명하는 사로트의 작품은 독자들에게 미지의 것을 인식시킨다는 점에서 능동적인 측면을 지니고, 새로운 것에 눈 뜨게 해준다는 점에서 발견적 *heuristique*이며, 언어적 표현을 통해 그것을 독자에게 전달해준다는 점에서 ‘시적 소통’을 추구한다. 그것은 여러 측면에서 시적 기능을 수행하고 있는 것이다. 이브 보델 Yves Baudelle이 관찰하듯이, “트로피즘은 행위의 세계 전체를 구성한다. 그러나 내적인, 따라서, 지하의, 숨겨진, 나아가 보이지 않는 행위들에 관련되며, 전통적으로 소설의 서술적 역동성을 구성하는 인물들의 외적 행위들, 그 모든 사실들과 동작들과는 대립되는 것이다.”²²⁾

18) Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris, 1947, p. 91.

19) Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1889(1965), p. 100.

20) Sarraute, « Roman et Réalité », *op. cit.*, p. 1645. « Plus la réalité que révèle l'oeuvre littéraire est neuve, plus la forme sera, nécessairement, insolite, et plus elle devra montrer de force pour percer l'épaisse paroi qui protège nos habitudes de sentir contre toutes les perturbations. »

21) Sarraute, *L'Ere du soupçon*, *op. cit.*, p. 1553.

22) Yves Baudelle, «Les tropismes : de “véritables drames”», dans Monique Gosselin-Noat et Arnaud Rykner (dir.), *Nathalie Sarraute et la représentation*, Lille, *Roman 20-50*, coll. «Actes», 2005, p. 51. «[Les tropismes] constituent tout un monde d'actions; mais il s'agit d'actions intérieures et, partant, souterraines,

전통 소설에서는 헛된 장식으로 여겨지고 심리에 전적으로 종속되어 수치스러운 보조 역할에 만족하던 묘사 혹은 시적 요소가 사로트의 시대에 와서는 작품의 전면에 등장하며 작품 전체의 리듬과 구성을 지배하게 된다. 사로트는 본질적인 언어, 즉 시적 언어를 이렇게 정의한다.

그것은 그것이 탐험하는 감각 세계의 가장 비밀스러운
깊은 곳까지 흘러들어갈 수 있을 만큼 유연해져야 한다.

그것은 그것의 등가물을 제시하는 이미지들로 가득하다.

그것은 그것의 울림 속에 감각들이 펼쳐지고 퍼져나가도록
팽팽히 당겨지고 진동한다.

그것은 리듬을 따른다.

그것은 유사 모음의 반복을 받아들인다.

그것은 전달하는 감각들의 요구에 따라 문장을 자르거나
늘인다.

그것은 가장 중요한 것이 된다.

그것은 전면으로 나선다.

그것은 미술 또는 음악에서의 색, 선 또는 음에 해당하는 것이
된다.²³⁾

본질적인 언어가 되는 조건은 그것이 어떤 살아 있는, 생동감 있는 미지의 감각을 표현하고 있어야 하며, 그것을 “유동성, 유연성,

cachées, voire invisibles, par opposition aux actions extérieures, à tous ces faits et gestes des personnages qui fondent traditionnellement la dynamique narrative du roman.»

- 23) Sarraute, « Le Langage dans l'art du roman », *O. C.*, p. 1686. « Il doit s'assouplir afin de se couler dans les replis les plus secrets de cette parcelle du monde sensible qu'il explore. Il se charge d'images qui en donnent des équivalences. Il se tend et vibre pour que dans ses résonances les sensations se déploient et s'épandent. Il se soumet à des rythmes. Il accepte des assonances. Il retrouve des mots ou en découvre. Il coupe et allonge les phrases, selon les exigences de ces sensations dont il est tout chargé. Il devient primordial. Il s'avance au premier plan. Il devient l'égal de ce que sont, dans la peinture ou dans la musique, la couleur, la ligne ou le son. »

표현력, 암시력, 특이성, 신선함”을 간직한 채 새로운 형식으로 드러내 보여 주어야 한다. 사로트의 거의 모든 작품들에서 주인공은 인물이 아니라 ‘말’이라고 할 수 있었지만, 후기작들의 경우에 이러한 경향은 더욱 두드러진다. 특히 『여기』에서 말은 하나의 생명체²⁴⁾로서 숨쉬고 상처받고 떨리며 역동적인 존재를 이어간다.

3. 『여기』와 시적 역동성의 재현

『어린 시절』(1983) 이후에 발표된 세 편의 작품은 첫 작품인 『트로피슴』의 형식과 주제에 근접한 모습으로 나타나는데, 그 가운데서도 『여기』는 형식과 내용에 있어서 상당히 새로운 측면을 드러내는 동시에 시적 재현의 측면에서 결작으로 평가될 수 있는 작품이라고 여겨진다. 사로트가 평생에 걸쳐 진행한 문학적 탐구의 귀결점에 가까운 작품이기 때문이다.²⁵⁾ 첫 출판 당시 표지에 장르가 기록되지 않은 것은 『트로피슴』, 『말의 사용법 *L'Usage de la parole*』, 『열어요

24) 우리는 이 점에서 “어떤 의미에서는 ‘시적 담론’은 본질적으로 생태주의적 시각과 밀접한 관계를 맺고 있다.”는 관찰에 동의한다. Cf. 황혜영, 「생태주의적 관점에서 본 사로트 글쓰기」, 『한국프랑스학논집』 제 65집, 2009, p. 223 참조.

25) 사로트의 작품에 나타나는 시적 재현을 다룬 연구, 특히 『여기』에 초점을 맞춘 연구는 많지 않다. 1976년 발표된 앙토니 뉴만 Anthony Newman의 *Une Poésie des Discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*(1976)는 1972년에 출간된 『들리나요?』(*Vous les entendez?*, 1972)를 포함하여 그 이전까지 작품만을 분석 대상으로 삼으며 당시 통용되던 언어학적 방법론에 충실하게 사로트의 작품을 고찰했고, 결과적으로 방법론에 있어서나 자료의 범위에 있어서나 사로트의 작품 전반에 대한 균형잡힌 설명을 제공하기에는 한계가 있다. 『여기』에 관심을 갖는 연구로는 안마리 파예 Anne-Marie Paillet의 «Ici et maintenant : la deixis “anonyme” chez Nathalie Sarraute» (2003), 르네 오테 René Audet와 조제 마르크트 Josée Marcotte 공저, «La représentation de la conscience : narrativité et poéticité dans *Ici* de Nathalie Sarraute»(2012), 리나 앙기타 Lina Anguita의 « *Ici* de Nathalie Sarraute : une dynamique scopique»(2014) 등의 연구논문이 있다. 게르텐의 연구서 *Ethique et esthétique dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute* (L'Harmattan, Paris, 2007)의 결론 부분에도 『여기』에 대한 일정 부분의 연구가 포함되어 있다. 국내 연구로는 황혜영, 「소설과 초상화 - 나탈리 사로트의 『미지인의 초상화』와 『여기』를 중심으로」(『프랑스문화예술연구』 제6집, 2002)가 있다.

Ouvrez』가 그랬던 것처럼 시와 소설의 경계를 허물고 어떤 장르로 정의하기 힘든 작품이기 때문일 것이다.

앞에서 우리는 “한 작품 속에서 시란 보이지 않는 것을 나타나게 하는 것”이고, “겉모습을 뚫게 하는 충동이 강할수록 - 그리고 이 겉모습에는 ‘시적’이라고 여길 만한 것들도 포함되어 있다 - 작품 속에서 시의 뚫은 커질 것”²⁶⁾이라는, 사로트가 생각하는 ‘시적 작품’이 어떤 것인가를 짚어 보았고, ‘시적’이라는 표현자체도 경계의 대상이며 ‘뚫어보아야’ 할 대상으로 보았다. 사로트는 『삶과 죽음의 사이 *Entre la vie et la mort*』에서 어린 아들을 ‘천재시인’의 이미지 속에 넣고 관습적 시정(詩情)쪽으로 이끌려는 어머니의 모습을 작중 인물의 회상 속에서 그려 보여주며 일반적 의미의 ‘시’와 거리를 취한다. 『어린 시절』에서도, 연극 『침묵 *Le Silence*』에서도 시적 이미지 속으로 편하게 빠져드는 것을 경계한다. “정말 아름다웠어요. 그 작은 집들... 그것들이 눈에 선해요... 나무로 조각한 조그만 처마들이 올려진 창문들... 온갖 빛깔의 레이스처럼... 그리고 정원 둘레의 울타리들에, 저녁이면, 자스민, 아카시아가...”와 같이 ‘남자1’ 이야기 속의 시적 이미지를 떠올리는데, 그러한 시적 토로를 했던 남자1조차 서정적인 시적 토로에 거리낌을 느낀다. “그건 우스꽝스러웠어요. 대관절 내가 왜 그랬는지 모르겠어요... 이런 충동들에 떠밀려갈 때 나는 우스꽝스러워요... 나를 때때로 사로잡는 이 시정 *lyrisme*...” 그의 이야기에 ‘여자3’은 “그것은 한 편의 시예요... *C’est une poésie*”라고 감탄한다. 다른 인물들의 영탄에도 불구하고 장 피에르라는 무대 위 인물이 내보이는, ‘소심함 *timidité*’이라고 정의할 수도 있을 그 침묵은 남자1의 의식 속에 동요를 일으키고, 어떤 내적 메커니즘을 ‘작동’시켜 움직이게 하며, 그가 내심 두려워하던 모든 것을 일으킨다. 감탄의 대상이던 그의 ‘시’ 혹은 ‘시정’은 “우리의 구설수.

26) Sarraute, «La littérature, aujourd’hui», *op. cit.*, p. 1660 : “Pour moi, la poésie dans une oeuvre, c’est ce qui fait apparaître l’invisible. Plus fort sera l’élan qui permettra de percer les apparences - et parmi ces apparences je compte ce qu’il est convenu de considérer comme “poétique” - plus grande sera dans l’oeuvre la part de la poésie.”

우리의 지저귀. 우리의 후진 문학. 우리의 조악한 시”²⁷⁾로 변한다. 값싼 시정에 넘어가지 않으며 문학에 대해 엄격한 자세를 고수하는 장 피에르를 남자1은 ‘시인이라고 부른다. “나는 이 완고함을 좋아하지요. 이 엄격함. 당신은 시인이예요. 진정한... 시인은... 당신이예요...”²⁸⁾ 하지만 장 피에르를 ‘시인’이라고 부르는 그 말 역시 그를 가두는 하나의 정의라고 볼 수 있다.

사로트의 작품은 초기부터 외부로 드러나지 않는 지하의 움직임을 현미경적으로 관찰하고 조명해왔다. 르네 오데와 조제 마르코트 René Audet et Josée Marcotte가 말하듯 “그 움직임들은 행위자를 나타내지 않는다. 다시 말해 그것들은 의도성의 지배를 받는 것이 아니라 독립적인 힘들 - 재현의 문제적 대상에 근거를 제공하는 비자발적 내적 움직임들을 일으키는 일종의 외부적 힘들 - 의 지배를 받는다.”²⁹⁾ 이 ‘독립적인 힘들 forces indépendantes’이 어떤 자극에 반응하듯, 자력에 이끌리듯, 정신 속에서 메커니즘을 촉발하고 의식의 경계에서 소용돌이를 일으키는데, 그것을 언어로 표현하는 과정에서 시적 역동성이 드러나고 있다. 자기 안으로의 내적침잠, 침묵 상황에서 같은 메커니즘이 작동한다.

“갑자기, 이 이어지는 말을 둘러싼 공간 속에서, 단어가 없는 자신을 드러낼 수도 없고 드러내서도 안 되는 그것이 오고 가길 멈추지 않는 그 곳에서, 한 자락 바람이 불었다... 모든 것이 몸을 일으키고, 날아간다... 거기, 그것이 줄곧 있었던 바로 그 자리에, 허공이 있다... 무의 끝자락이 열리고 무언가가 빠져나온다... 결정적인 사멸, 무화의 전조인 양... 아니다, 아마도, 아직은, 도움을 요청하기 위해 단어들이 달린다, 그들

27) Sarraute, *Le Silence*, O.C., p. 1386. « Nos cancans. Nos pépiements. Notre mauvaise littérature. Notre poésie de pacotille. »

28) *Ibid.*, p. 1389. « J'aime cette intransigeance. Cette rigueur. Vous êtes un poète. Un vrai... Un poète... c'est vous... »

29) René Audet et Josée Marcotte, «La représentation de la conscience : narrativité et poéticité dans *Ici* de Nathalie Sarraute» (2012), p. 161.

을 멈출 수 없다, 단지 아주 잠깐 동안 그들의 입장을 준비하기를, 그들에게 조금 더 내세울 만한, 더 점잖은 모습을 주기를 시도하는 것만이 가능하다.....”³⁰⁾

Tout d'un coup, dans cet espace autour de la chaîne des propos, où ne cesse d'aller et venir ce qui privé de mots ne peut pas, ne doit pas se montrer, un vent a soufflé... tout se soulève, s'envole... là, à cette place où ça se trouve toujours, il y a un vide... un bout de néant s'ouvre par où quelque chose s'échappe... comme le signe avant-coureur de la disparition définitive, de l'anéantissement... mais non, peut-être pas, pas encore, des mots accourent pour appeler au secours, impossible de les arrêter, il est seulement possible un bref instant d'essayer de préparer leur entrée, de leur donner un air plus présentable, plus décent...

사방으로 열린 광막한 공간인 여기에 말이 있고, 그 주위에는 마치 유령처럼, 어떤 기운처럼 형체가 없지만 움직이는 어떤 것이 바람을 일으키듯, 바람에 일어나듯, 움직임을 계속한다. 그러나 그것들은 단어 밖에서는 재현될 수 없는 것이므로 말로 표현되지 않아 소멸될 위험과, 맞지 않는 단어로 표현되어 사라져버릴 위험 사이에서, 표현언어와 감각 사이의 불일치, 그리고 불안정한 타협으로서의 글쓰기를 발견할 수 있다. 사로트가 보여주는 트로피즘의 세계는 말의 바깥에서만 그 역동성을 가질 수 있다. 『여기』라는 구체적인 작품 속에서 ‘시적’, ‘역동성’, ‘재현’은 본질적으로 서로 얽혀 있는 개념이라고 할 수 있다. ‘시 = 미메시스 = 재현’으로 이어지는 관계가 우리 논의의 출발점에 자리 잡고 있을 뿐 아니라, 역동성은 사로트가 조명하고자 하는 질료의 성격을 특징짓는 중요한 요소들 가운데 하나이다. “시를 시로 만들어주는 것은 바로 이 말할 수 없는 것의 진동”³¹⁾이지만, 표면의 시각에서 바라볼 때, 사로트 작품의 소재는 거의 언제나

30) *Ici, op. cit.*, p. 1333.

31) “C'est ce tremblement de l'indicible qui fait que la poésie est la poésie.” Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?*, p. 129.

“아무 것도 아닌 것 rien”이다. 사로트의 희곡 가운데 하나의 제목은 『이스마, 혹은 아무 것도 아닌 것 *Isma ou ce qui s'appelle rien*』이며, 작품 속에서도 “아무 것도, 아무 것도, 아무 것도... Rien, rien, rien...” 같은 말이 무수히 등장한다. 아무 것도 아닌 것으로 치부되지만, 사실은 내면으로부터 거역할 수 없고 저항할 수 없고 주체보다 더 강력한 힘을 행사하는 에너지를 발산하고 진동하는, 그리고 그것의 움직임 때문에 역동적인 성격을 지니는 시적 재현이 바로 사로트의 작품 세계를 이루는 것이다. 에른스트 카시러에 따르면 “[기호는] 고정 상태의 의식의 반영이 아니라 어떤 움직임의 가이드라인이다. 단어는 그것의 물리적 본질에서는 단지 하나의 숨결에 불과하다. 하지만 그 숨결 속에 재현과 사유의 동력 *dynamique*을 위한 엄청난 힘이 깃들어 있다.”³²⁾ 에너지 혹은 동력은 공백에 의해 유발되기도 하고 ‘박동 *pulsation*’, ‘충동 *impulsion*’, ‘도발 *provocation*’, ‘충돌 *impact*’ 등에 의해 촉발되기도 하는데, 이 경우 말은 하나의 뇌관으로 작용한다. 스무 개의 짧은 장으로 이루어진 『여기』의 처음 세 장에서는 “기억의 공백 *trou de mémoire*”³³⁾이, 생각나지 않는 그 소리와 단어를 찾아가는 의식의 강렬한 움직임을 불러일으키고, 그 움직임이 독자의 눈앞에 펼쳐지고, 독자의 귀에 들린다.³⁴⁾

그가 올 것이다, 그는 영원히 사라지지 않았다, 이걸 불가능하다, 그는 너무나 오래전부터 거기에 있었다... 이 가냘프고 살짝 구부러진 실루엣... 거의 지워진... 그를 여기로 처음 데려왔던 것은 그 실루엣이었고, 그는 그것에 들러진 채 도착했고 그것보다 더 확고하게 이곳에 남아 있었다.

그의 안에는 무언가 야릇하고 경이적인 것이 있어서 그를 더 강하게 이곳에 눌러앉아 더 이상 움직이지 못하게 만들었다...

32) E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, Minuit, 1972, p. 53

33) *Ici, op. cit.*, p. 1295.

34) 사로트는 *Ici*의 텍스트를 직접 읽어 오디오 CD의 형태로 출판했다. *Ici* 이전에 *Entre la Vie et la Mort, L'Usage de la parole, Tu ne t'aimes pas*에 대해서도 작가가 직접 읽은 오디오 CD가 출판되었다.

그러다 갑자기 그가 있던 그곳, 그가 있을 것이 확실했던 그곳에, 이 틈이, 이 구멍이... 무심코, 태평스럽게 말하듯 “기억의 공백”이, 더 이상 거기 지체하고 싶지 않은 것처럼... 필수적인 것이 아니라면 이것을, 이 구멍을 메우려고 애쓰느라 피곤하고 지치는 일이 무슨 소용이 있으며, 뭐 하러 시간을 낭비하는가? 하지만 여기에 그가 그에게 남긴 것, 이 공백, 이 파열이 분리되고 어긋나고 비틀거린다... 절대적으로 그것을 메워야 하고, 어떤 대가를 치르더라도 그가 돌아와야 한다. 돌아와 다시 여기 박혀서 자신의 자리를 전부 차지하고 있어야 했다.(...)

하지만 그는 멀리 있지 않을 것이고, 분명 아주 가까이에 있고, 언제라도 모습을 나타낼 수 있다... 아마도 더 이상 중요하지 않고 인내하고 희망하는 편이 나올 것이다. 여기에 있는 모든 살아있는 힘이 동원되고 집중되고, 경보 상태에 지속적으로 유지되는 것이...³⁵⁾

Il va venir, il n'a pas disparu pour toujours, c'est impossible, il était là depuis si longtemps... c'est cette silhouette frêle, légèrement voûtée... presque effacée... c'est elle qui l'avait amené *ici* pour la première fois, il était arrivé porté par elle et il était resté ici plus solidement implanté qu'elle.

Il y avait en lui quelque chose d'insolite, de frappant qui l'avait fait s'incruster ici plus fortement, n'en plus bouger... Et voilà que tout à coup là où il était, où c'était sûr qu'il se trouverait, cette béance, ce trou... « Un trou de mémoire » comme on dit négligemment, insouciamment, sans vouloir s'y attarder davantage... Si ce n'est pas indispensable, à quoi bon se fatiguer, s'abrutir à s'efforcer de le remplir, ce trou, pourquoi perdre son temps? Mais ici ce qu'il a laissé derrière lui, cette ouverture, cette rupture disjoint, disloque, fait chanceler... il faut absolument la colmater, il faut à tout prix qu'il revienne, qu'il revienne, qu'il s'encastre ici à nouveau, qu'il occupe toute sa place...(...)

35) *Ibid.*, p. 1295. (우리가 강조)

Et cependant il ne doit pas être loin, il est sûrement tout près, il peut à tout moment se manifester... Peut-être vaut-il mieux ne plus s'agiter, prendre patience, espérer, toutes les forces vives d'ici mobilisées, concentrées, maintenues constamment en état d'alerte...

『여기』의 첫 문장은 3인칭 대명사 “그 II”를 주어로 “그가 올 것이다”로 시작된다. 그는 누구일지, 그가 어디로부터 올 것이며, 그가 오면 어떤 일이 일어날지에 대한 호기심 같은 것은 사로트의 작품 세계를 이미 탐험한 독자에게서는 기대되지 않는다. 어떤 맥락인지 짐작할 수 없는 유동적인 상황 속으로 빠르게 이끌려 들어가면 이번에는 “가냘픈 실루엣”이 “elle”라는 대명사로 지칭되다가 “여기 ici”를 만난다. “amener”, “arriver”, “rester implanté”, “s'incruster”, “ne pas bouger”, “se trouver”, “s'attarder”, “revenir”, “s'encruster”, “occuper sa place”, “ne pas être loin” 등과 같이 장소, 이동과 관련한 동사들이 빼곡히 등장하여 “여기 ici”라는 장소부사가 본질적으로 지닌 공간적 가치를 부각시킨다. 그런데 “여기”라는 이 공간은 안마리 파예가 관찰하듯이, 물질적인 공간이기보다는 화자가 그 공간에 대해 가지는 추상적 재현이며, 은유적으로 정신적 공간을 가리킨다.³⁶⁾ 의식의 공간인 여기에서 역동적 움직임을 촉발시키는 것은 바로 “틈”이며 “공백”이다. 그 공백을 메워야 할까? 하는 의문이 제기 되지만 의식 내부에서 “절대적으로”, “어떤 댓가를 치르더라도” 기억의 공백을 메워야 한다는 당위성이 대두된다. 결국 1장에서는 “필리핀 Philippine”이라는 이름이, 2장에서는 “타마리스크 Tamaris”라는 식물의 이름이, 그리고 마지막으로 3장에서

36) « Le fait qu'ici désigne moins l'espace matériel que la représentation abstraite qu'en a le locuteur, explique sa capacité à faire métaphore : ici indique avant tout un espace spirituel. » Anne-Marie Paillet, « Ici et maintenant : la deixis “anonyme” chez Nathalie Sarraute », in A., Fontvieille et Ph., Wahl (dir.), *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 43.

는 이탈리아의 화가 “아르침볼도 Arcimboldo”의 이름이 숨은그림 찾기와 같은 갖은 노력 끝에 떠오름으로써, 의식은 평온을 찾고 위험은 제거된다.

그 뒤로 이어지는 장들에서는 거의 첫 부분에서 제시되는 문제의 단어, 표현, 문장들, 예컨대 “어떻게 지내세요? - 아주 잘 지내지요.....”(4장), “그 책 읽었어요?”(6장), “여행을 좋아하세요?”(10장)와 같은 평범한 질문들, 그리고 “불행”(12장), “따분함”(13장), “왜?”(14장)과 같은 단어들이 시적 메커니즘을 구동시킨다. 이렇듯 일상적이고 무해한 듯 보이는 말들은 그것이 파고들어 자리 잡는 내면의 공간에 커다란 파장을 일으키거니와, 그것들은 단지 존재한다는 사실 그 자체만으로 “강렬함”과 “비범한 힘”을 행사하는 하나의 에너지로, “난공불락의 어떤 것”으로 그려지는 것이다.³⁷⁾

사로트의 작품에는 초기부터 수많은 말줄임표 *points de suspension* 들이 등장했다. 사로트의 트로피슴적 세계는 ‘말의 바깥 *hors de propos*’에 있고 말로 표현할 수 없는 것이기 때문에 말줄임표들 속에 신비롭게 잠겨 있다. 말줄임표의 사용은 『여기』에서도 예외는 아니다. 말로 표현하되 ‘죽은’ 형태 속에 고정되지 않고 시적 역동성을 간직할 수 있게 해주는 역할을 말줄임표 역시 담당하고 있다.

“그들은 당신의 기를 빨아들인다”... 내던지고 싶은 말, 아니야, 그게 아니야, 전혀 그게 아니야...

하지만 갑자기... 어떻게 온 걸까? ... 가벼운 숨결, 그것은 이곳의, 예전의 공기, 그것이 돌아왔다... 모든 것이 움직이고, 전율한다, 가장 약한 충동조차 끝없이 퍼져가는 파동을 일으킨다... 가장 진부한, 가장 많이 사용된, 가장 낡은 사물이 갑자기 한번도 보지 못한 것처럼 불시에 나타나고, 경탄하게 하고, 불

37) *Ici, op. cit.*, p. 1345..

안하게 하고, 때로는 오랫동안 어지럽힌다... 말의 더듬이, 축수, 빨판들이 내밀고, 찾고, 손으로 만져보고, 잡으려 한다...

무엇인가 일어났다... 어떤 위축이, 부동 상태가... 마치 부재처럼... 어디에 있었던 걸까? 무슨 일이 일어난 것일까?³⁸⁾

« Ils vous pompent l'air »... des mots qu'on a envie de rejeter, non, ce n'est pas ça, pas ça du tout... (...)

Mais tout à coup... comment est-ce venu?... de légères bouffées, c'est l'air d'ici, d'avant, c'est revenu... tout bouge, frémit, la plus légère impulsion produit des ondes qui se propagent sans fin... l'objet le plus banal, le plus utilisé, le plus usé, soudain comme jamais vu surprend, émerveille, inquiète, dérange parfois longtemps... les antennes, les tentacules, les ventouses des mots se tendent, cherchent, palpent, essaient d'agripper...

Quelque chose s'est passé... une atrophie, une immobilité... comme une absence... Où était-on? Qu'est-il arrivé?

『여기』는 말하자면 언어에 대한 시이기도 하다. 단어로는 표현하기 힘든 느낌, 감각을 표현함에 있어서 숨결, 공기, 움직임, 전율, 충동, 파동, 위축, 부재 같은 단어들을 매끈한 문장으로 이어서 운기나는 도료를 바른 다음 완벽한 형태 아래 고정시키는 것과 반대로, 문장의 사이사이에 말줄임표를 넣는데, 이를 통해 사로트는 표현하고자 하는 감각을 그것에 정확히 부합하는 등가물과 같은 표현으로 응집시키기보다는, 감각과 언어가 딱 맞아떨어지지 않음을 보여주고 일치불가능성, 혹은 어떤 결여를 나타냄으로써 시적 움직임을 ‘움각으로 새기기 inscrire en creux’³⁹⁾라는 특유의 시적 글쓰기를 실행하고 있다.

사로트가 표현하고자 하는 ‘아직까지 표현되지 않았던 그 느낌’, “명명하는 순간 이미 존재하길 멈춰버리는 수많은 인상들의 무한한 침투 une pénétration infinie de mille impressions diverses

38) *Ibid.*, p. 1367.

39) *Ibid.*, p. 1368.

qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme"⁴⁰)는 그럼에도 불구하고 언어로 표현될 수밖에 없다. 언어 속에 느낌이 찰나의 순간일지라도 녹아들어감으로써 불가능하지만 모험적인 합일을 추구한다. 작품 속에서 “언어와 온전한 느낌의 합일은 고유한 존재를 지닌 특별한 무엇인가를 창조”하는데, 그것은 “미학적 차원의 즐거움을 제공하는 어떤 것”⁴¹)이라는 점에서 일상의 언어와 구별된다.

사르트가 작품을 통해 탐구하고자 하는 트로피슴은 “정의할 수 없는 어떤 것 quelque chose d'indefinissable”⁴²)이며, ‘적절한 단어 le mot propre’를 찾아 그것을 명명하는 것을 경계한다. 사르트가 처음으로 쓴 텍스트라고 하는 『트로피슴』 제 9장의 경우, “그녀는 안락의자 귀퉁이에 웅크리고 있었다. (...) 아주 가만히, 아주 공손히, 몸을 꼬면서”로 시작되는 단편의 시에서 독자는 “이것이 무엇인가? 이것이 무엇을 의미하는가?” 질문하지만, 작가는 그러한 질문을 위험한 것으로 여기고 질문하지 않는다. 왜냐하면 그러한 질문은 분명히 존재하며 작가가 탐구하고자 하는 움직임이 이미 존재하는 어떤 카테고리 속으로 고정시키고, “마치 불 위에 이불을 던지듯 정의할 수 없는 어떤 것의 박동을 덮어버리는” 결과를 이끌기 때문이다.⁴³) 단어들은 마치 호출을 준비하듯 언제라도 대답할 채비가 되어 있다.

40) Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1965, p. 99.

41) “Et cette fusion du langage et de la sensation intacte cree quelque chose de particulier, qui a une existence propre ; quelque chose qui procure une jouissance d'ordre esthétique.” Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *op. cit.*, p. 1691.

42) *Ibid.*, p. 1689.

43) « Une notion épaisse, patinée par l'usage recouvre cette palpitation de quelque chose d'indéfinissable, comme une couverture qu'on jette sur le feu : c'est de la timidité. On sait ce que c'est. Tout est vu, tout est su, tout a été dit, tout s'éteint. Il ne reste qu'à s'en détourner et à penser à autre chose. Mais il y avait là un mouvement, et c'est ce mouvement que je m'efforçais d'explorer et de suivre. » *Ibid.*, 1689.

“아!” 내쉬는 숨처럼 그들의 이름의 호명에 그들의 반응은... “아!” 그리고 그녀는 즉시 목록에서 이름을 찾는다... 선망... 그녀는 표시한다: 출석... “아 네?”... 낙심: 출석... “아 네?”... 비하: 출석.. “아!”... 실패한 인생: 출석. “아!”... 불운: 출석... “아?”... 무능 - 재능 부족: 출석... 이런 사랑을 알지 못해서 불행... 글썽? 결석? 그게 어떻게 가능하지? “완벽한 아이들, 모두 성공한”, 어서, 그가 드디어 왔어, 물론 여기였지, 그녀는 그것을 알아본다, 겨우 한숨만으로도 그녀에게 충분하다... 아... 부당함. 쓰라림: 현재. 그녀는 그녀의 등록부 위에서 그것들을 확인한다. 호출에 불참은 하나도 없다...⁴⁴⁾

«Ah!» comme une expiration, un souffle est leur réponse à l'appel de leur nom... «Ah!» et elle trouve aussitôt le nom sur la liste... Envie... elle note : Présent... «Ah oui?»... Frustration : Présent... «Ah oui?»... Abaissement : Présent... «Ah!»... Vie ratée : Présent. «Ah!»... Malchance : Présent... «Ah?»... Nullité-Manque de talent : Présent... Malheur de ne pas avoir connu tel amour... Eh bien? Absent? Comment est-ce possible? « Des enfants parfaits, tous réussis », allons, le voilà enfin, bien sûr c'était ici, elle le perçoit, à peine un soupir lui suffit... Ah... Injustice. Amertume : Présents. Elle les coche sur son registre. Aucun ne manque à l'appel...

하나의 정확한 단어를 찾아 명명하는 것이 아니라 인접한 여러 단어들을 중첩하여 열거하면서 서로서로를 지우고 의미를 쌓아올림으로써, 글로 표현되는 과정에서 생생한 감각이 생기를 잃고 굳어지는 것을 막아주는 동시에, 텍스트에 결국 트로피즘의 고유한 성격이라고 할 수 있는 역동적인 성격을 부여한다.⁴⁵⁾

44) Sarraute, *Ici, op. cit.*, p. 1318.

45) 이 점에서 우리의 생각은 스테판 비키알로 Stephane Bikialo와 일치한다. « La nomination multiple s'accorde enfin aux tropismes par son caractère dynamique, et par la création d'un syntagme complexe qui lui permet de renouveler la langue normée, en jouant des potentialités du système. Ce problème du passage “du tropisme à la phrase” ne fait pas qu'impliquer la

4. 모색과 고갈 : 작품의 구성과 시적 역동성

“보이지 않는 세계를 보이게 만들려는 그 탐구와 노력에 의해, 모든 예술작품이 그러하듯 문학작품은 하나의 인식의 도구가 된다.”⁴⁶⁾ 사로트는 시적 탐구의 대상을 찾고 또 찾으며 형상화하고 다시 무너뜨리는 작업을 끈기 있게 이어가는데, 그것은 가능한 모든 조합을 실험할 때까지, 그리고 애초에 그 대상에 대한 모색을 촉발시킨 에너지의 고갈에 이를 때까지 이어진다. 흥미롭게도 “이미지에 있어서 중요한 것은 빈약한 내용이 아니라 산산조각 날 채비가 된 집적된 광적(狂的) 에너지이며, 그것은 이미지들이 결코 지속되지 못하게 만든다. 이미지들은 폭발, 연소, 그리고 집적된 에너지의 산일(散逸)과 혼동된다.”⁴⁷⁾는 들뢰즈의 말은 사로트의 작품에도 고스란히 적용되는 것이다.

사로트에게 있어서 시적 탐구의 대상은 작품 전체의 구성과 유기적 연관성을 맺고 있다. 스무 개의 단편이, 의미적 연결이라고는 쉽게 드러나지 않는 파편적 형태로 구성된 『여기』는 “단절인 동시에 연속”⁴⁸⁾인 방식으로, “결핍 혹은 과잉의 방식으로”⁴⁹⁾ 전개되며, 표면에 머무르기보다 내적 움직임을 따라가며 탐색하고 해체하는 작업을 보여준다.⁵⁰⁾ 블랑쇼에 따르면 “책은 그것이 파편적이라 할지

“littérature elle-même” selon la formule de Sarraute (...). Il engage aussi le passage de la pensée à la langue, puis de la langue à la parole.» Stéphane Bikiako, «La nomination multiple : un compromis à la non-coïncidence des mots et de la sensation», in *Nathalie Sarraute - Du tropisme à la phrase*, p. 98 참조.

46) Sarraute, « Roman et réalité », *op. cit.*, p. 1645.

47) G. Deleuze, *L'Épuisé*, Minuit, 1992, p. 76.

48) Sarraute, « Roman et réalité », *op. cit.*, p. 1649.

49) F. Noudelmann, *Image et absence. Essai sur le regard*, L'Harmattan, 1998, p. 229.

50) 사로트가 이 작품에서 인용하는 파스칼의 *Pensées*의 경우, 그 텍스트의 ‘파편적’ 성격에 대해 샤프브리앙, 생트 뵈브, 블랑쇼, 루이 마랭 등이 고찰한 바 있다. «pour Chateaubriand, le texte de Pascal est sublime et l'un des ressorts du sublime est le caractère fragmentaire du texte, tout comme un monument ruiné est plus sublime qu'un monument intact.»; Louis Marin, « effets de rupture et de discontinuité », « On a là tous les thèmes classiques de la modernité

라도 그것을 끌어당기는 중심이 있다. 고정된 중심이 아니라 책의 압력과 책의 구성 환경에 따라 이동하는 중심이다. 고정된 중심 역시 움직이는데, 그것이 사실이라면, 동일성 그대로 유지되고 더욱 중심적이고, 더 은폐되고, 더 불확실하고, 더 위대해짐으로써 이동한다.”⁵¹⁾ 우리는 앞에서 『여기』에서 제일 먼저 등장하는 세 편의 단편에서 “기억의 공백”을 언급한 바 있다. 사로트 모든 작품에는 공통적으로 “끊임없는 변화의 상태의 부단하고 빠른 유동성”을 보여 주고, 그 사이사이에는 공백이 있다. “침묵”이라는 것 역시 사로트의 파편적 작품 속에서 중심적 공백으로 기능한다. 침묵이라고 불리는 것이지만 ‘여기’에선 그 이름을 한 번도 취하지 않았던 것이 어렵קות한 실루엣과 함께 등장하여 자신의 이름을 말한다. 대면한 두 사람 사이에 일시적으로 대화가 끊기고 말이 없는 상태를 가리킬 말이 침묵 말고 달리 없으므로 많고 다양한 침묵을 다시 찾아본다.

그것이 드디어 돌아왔다, 어떻게 돌아오지 않을 수 있었을까, 그렇게 강한 기다림에 의해 이끌리고 빨려 들어가, 그것은 너무나 새롭다... 있던 그대로, 그것에 떠밀려 그 이름 침묵은 갈라지고, 분리되고, 사라졌다... 여기에 있는 것, 모든 것을 채우는 것에 더 이상 이름은 없다... 덧붙여진 어떤 것, 그러나 아니다, 그것은 추가되지 않았고, 녹아버렸고, 이미 여기에 있던 것과 혼동되었다... 그것은 한 덩어리로 이루어진 분할할 수 없는 동일한 물질이다.⁵²⁾

littéraire: le discontinu, la mort de l’auteur, l’absence de livre.» Pierre Force, «Écriture fragmentaire et hagiographie», *Littéatures*, N° 55, 2006, p. 29-30에서 재인용)

51) Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955, p. 9. « Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l’attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s’il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l’écrit par désir, par ignorance de ce centre. » Pour aller vers quoi? (...) vers ce qui n’est encore que mouvance, virtualité, sensations vagues et globales, vers ce non-nommé qui oppose aux mots une résistance et qui pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux.»

C'est revenu enfin, comment aurait-ce pu ne pas revenir, attiré, aspiré par une si forte attente, c'est si nouveau tel que c'était... sous sa poussée ce nom, Silence, a craqué, s'est disloqué, a disparu... plus aucun nom sur ce qui est ici, qui emplit tout... quelque chose qui est venu s'ajouté, mais non, ça ne s'est pas ajouté, ça s'est fondu, confondu avec ce qui était déjà ici... c'est une même substance indivisible, d'un seul tenant.

열다섯 번째 단편을 이루는 침묵에 대한 이 ‘시’는 내부에 작은 단락들을 가지고 있다. attiré와 aspiré, disloqué와 disparu, 그리고 fondu와 confondu는 같은 소리를 반복하게 하면서 리듬감을 높여준다. 침묵이라는 단어의 반복은 침묵에서 침묵으로 마치 징검다리를 밟고 가듯이 리듬감 있는 진행을 나타낸다. 같은 단어이지만 출현할 때마다 다른 의미를 갖게 되고, 침묵이 그저 말의 부재상태가 아님을 보여준다. 같은 것이 서로 다른 것으로 변신하는 순간, 삶과 죽음 사이를 오가는 반복, 이 모든 것이 시적 역동성을 담보한다. 이 단편 내에서 리듬은 파열과 반복의 열린 체계를 들려주고 있는 것이다.

운동성 *mobilité*와 가변성, 조합에 따라 달라지는 의미, 리듬, 반복을 통해 의미는 구축되고 해체되고 다시 새롭게 창조된다. 그런 점에서 ‘분할의 시학 *Poétique du morcellement*’⁵³⁾이라고 부를 수 있을 사로트의 글쓰기는 고정된 이미지, 상투적 표현 *stéréotype*을 해체하고 뒤집어 다시 조립하는 작업을 거치고, 연상적, 반복적, 형태적 역동성 속에서 언어의 반사적 성격을 환기시킨다. 여기에서 우리는 작품의 여러 군데에서 다양한 모습 아래 등장하는 아르침볼도의 초상화를 살펴볼 필요가 있다. “이것 그리고 또 저것, 그의 마음에 드는 모든 것, 이 꽃, 야채, 과일, 엉뚱한 물건들, 이상한 짐승들, 그것들을 그의 마음대로 배치하게...”⁵⁴⁾한 여름의 초상화가 작품의 마지막을 장식한다. 롤랑 바르트는 아르침볼도의 <여름>을 다음과 같이 분석한다.

52) *Ici, op. cit.*, p. 1353.

53) René Audet et Josée Marcotte, *op. cit.*, p. 162.

54) *Ici, op. cit.*, p. 1373.

“모든 것이 의미하지만 모든 것이 놀라움을 준다. 아르침볼도는 잘 알려진 것을 가지고 환상을 만든다. 합에는 부분들을 더한 것과 다른 효과가 있다. 합은 그것의 나머지라고 해야 할 것 같다. 이 기이한 수학을 이해해야 한다. 그것은 유추의 수학이다. (...) 이미지를 가까이서 보면 과일과 채소밖에 보이지 않는다. 당신이 멀어지면 끔찍한 눈매에 줄무늬 저고리를 입고 주름장식 깃을 세운 남자(여름)만 보인다. 거리, 근접성은 의미의 토대이다.”⁵⁵⁾

사로트의 작품 세계는 아르침볼도의 초상화가 그렇듯 변화무쌍하고 파악하기 어려운 우연과 불확실성의 세계이다. 아직 움직임, 잠재성, 모호하고 종합적인 감각에 불과한 것을 향해, 단어 없이는 존재할 수 없기 때문에 단어에 저항하지만 그럼에도 불구하고 단어를 부르는 이 ‘명명되지 않은 것 non-nommé’을 향해 나아가며 치밀하게 시적 발견을 추구하는 것이다.

5. 맺음말

“예술가, 진정한 예술가. 진정한 시인은 자신이 보고 느끼는 대로만 그려야 한다. 그는 실제로 자신의 본성에 충실해야 한다. 그는 얼마나 위대한 사람이든 간에 다른 사람의 눈과 감정을 빌리는 것을 죽음을 피하듯 피해야 한다. 왜냐하면 그렇게 했을 때 그가 우리에게 내어놓을 생산물은 그와 관련하여 현실이 아니라 거짓일 것이기 때문이다.”⁵⁶⁾ 보들레르의 이 말은 사로트에게서 깊은 반향

55) Roland Barthes, « Arcimboldo ou rhétoricien et magicien », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », No 239, 1992, p. 132. “Tout signifie et cependant tout est surprenant. Arcimboldo fait du fantastique avec du très connu: la somme est d'un autre effet que l'addition des parties: on dirait qu'elle en est le reste. Il faut comprendre ces mathématiques bizarres: ce sont des mathématiques de l'analogie. (...) Si vous regardez l'image de près, vous ne voyez que des fruits et des légumes; si vous vous éloignez, vous ne voyez plus qu'un homme à l'œil terrible, au pourpoint côtelé, à la fraise hérissée (l'Été): l'éloignement, la proximité sont fondateurs de sens.”

을 얻은 것으로 볼 수 있다. 사로트의 작품은 “글자 하나를 빼고 더함이 전 세계의 파멸을 의미할 수 있다.”는 탈무드의 교훈처럼, 단어, 철자, 소리 하나하나에 극도의 주의를 기울이며⁵⁷⁾, 동의어와 반의어, 파생형과 변이형 등, 낱말들 간의 온갖 관계를 고찰하는 시적 공간을 펼친다. 전통 소설에서 서술적 동력을 담당했던 화자를 대신하는 존재론적 공간으로서의 ‘여기’는, 무한히 열린 광막한 공간의 경계에서, 빈 중심으로부터 회오리치며 잠재적이고 유동적인 의식의 움직임에 따라 이동하는 시적 에너지의 집약체로 나타난다. 사르트르는 『문학이란 무엇인가?』에서 침묵에 대해 대가다운 통찰력을 보여주는데, 그의 관찰은 사로트의 작품을 이해하는데 있어서도 도움이 된다.

“처음부터 의의 sens는 낱말 속에 간직되어 있는 것이 아니다. 도리어 의의가 낱말 하나하나의 의미 signification를 이해할 수 있게 해주는 것이다. 문학이라는 대상은 비록 언어를 <거쳐서> 실현되기는 하지만 언어 <속에서> 주어지는 것은 아니다. 반대로 그것은 원래가 침묵이며 말에 대한 거역이다. 따라서 책에 늘어 놓인 수천 개의 낱말들을 하나하나 모두 읽는다 해도 작품의 의의가 나타난다는 보장은 없다. 의의는 낱말들의 총화가 아니라 그것의 유기적 전체이다. 독자가 처음부터 단번에 그리고 거의 도움도 받지 않고 이 침묵의 단계에 올라서지 못한다면 아무것도 이루어지지 않는다. 요컨대 독자가 침묵을 <발명>하지 못한다면, 그리고 그가 깨어나게 하는 낱말과 문장들을 침묵 속에 자리잡게 하고 침묵 속에서 지탱해 나가지 못한다면, 모든 것이 허사이다. 그리고 이 작업을 재발명이나 발견이라고 부르는 것이 마땅하지 않겠느냐고 말하는 사람이 있다면, 나는 우선 이러한 재발명이 최초의 발명과 똑같이 새롭고 독창적이라고 대답하겠다. 더구나 대상이

56) Baudelaire, *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1990, p. 620. 소피 게르메스, <du réalisme en poésie>, *Poétique*, 각주10에서 재인용.

57) Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit., p. 1606. “ici chaque mot compte.”

그 이전에는 존재하지 않았던 것이기 때문에, 그것은 재발견이나 발견이 될 수 없다. 내가 말하는 침묵이 사실상 작가가 겨냥한 목표일지도 모르지만, 다만 그것은 작가 자신은 결코 알 수 없었던 것이다. 그의 침묵은 주관적이며 언어 이전의 것이다. 그것은 언어의 결여이며, 언어가 특정화시키기 이전의 미분화되고 체험된 영감의 침묵이다.⁵⁸⁾

사로트의 모든 작품들이 그러하듯 『여기』 역시 누구나 경험했을 법한 일상적인 대화 상황 또는 침묵을 출발점으로 하여 내면적 움직임을 드러내고 있다. 이 작품을 구성하는 스무 편의 단편들은 문맥상으로는 서술적으로 불연속성을 특징으로 하며 첫 작품 『트로피슴』에서 출발한 탐구를 이어가고 있다고도 볼 수 있다. 사로트는 한 작품 안에서도 일련의 반복과 변주를 종종 보여주지만, 작품 전체에서도 그러한 경향을 발견할 수 있다. 지금까지 표현되지 않았던 새로운 현실을 발견하게 해주려는 시적 글쓰기가 반복적 양상 아래 드러난다고 할 수 있다. “반복은 역설적이게도 가장 직접적인 표현”이며, “반복은 감정의 ‘진실’, 심지어 정체성, 마음의 진정성을 보장”⁵⁹⁾ 한다는 루소의 말에서 우리는 사로트의 진정성을 확인한다.

58) Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* p. 50-51 (『문학이란 무엇인가』, 정명환 옮김, 민음사, 1998, 우리가 강조)

59) « La répétition, dit Rousseau, est — de façon paradoxale — l'expression la plus directe possible: la voie la plus courte entre deux cœurs n'est pas la ligne droite du discours linéaire à sens unique, mais le tour, le détour de la répétition. La répétition garantit la 'vérité' du sentiment, voire l'identité, l'authenticité du cœur. » Sh. Felman. «Lyrisme et répétition», *Romantisme*, 1973, n°6, p. 4.

참고문헌

1) 텍스트

Sarraute, Nathalie, *Oeuvres complètes*, coll. “La Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, 1996.

2) 참고자료

Anguita, Lina Avendano, « Ici de Nathalie Sarraute : une dynamique scopique », *L'Esprit Créateur*, Volume 54, Number 1, Spring 2014.

Aristote, *Poétique*, Texte, traduction, notes par R., Dupont-Roc et J., Lallot, Seuil, 1980.

Asso, Françoise, « Le lieu des tropismes », dans *Nathalie Sarraute : Portrait d'un écrivain*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 55-57.

Audet, René, « La narrativité est affaire d'événement », in René Audet, Claude Romano, Laurence Dreyfus et collab., *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, 2006.

Audet, René et Marcotte, Josée, « La représentation de la conscience : narrativité et poéticité dans *Ici* de Nathalie Sarraute », *Etudes françaises*, vol 48, No 3, Montréal, 2012.

Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, 1992.

Benveniste, Emile, «La notion de " rythme " dans son expression linguistique», *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard (Tel), 1966, p. 327-335.

Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1927.

- Bouchardeau, Huguette, *Nathalie Sarraute*, Flammarion, 2003.
- Collectif, "Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture", *Critique*, N° 656-657, Minuit, 2002.
- _____, *Littérature*, n° 118 & 119, juin & septembre 2000.
- Deleuze, Gilles, *Difference et répétition*, PUF, 1968.
- _____, *L'Épuisé* (précédé de *Quad et autres pièces pour la télévision* par Samuel Beckett), Minuit, 1992.
- Felman Shoshana. « Lyrisme et répétition », *Romantisme*, 1973, n°6. Figures du lyrisme. pp. 3-18;
- Fontvieille, A., et Wahl, Ph., (dir.), *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
- Force, Pierre. « Écriture fragmentaire et hagiographie : le rôle des textes liminaires dans la réception des Pensées de Pascal ». In: *Littératures* 55, 2006, pp. 19-31.
- Foutrier, Pascale, ed., *Ethiques du tropisme. Nathalie Sarraute*, L'Harmattan, 1999.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- _____ et collab., *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1986
- Gjerden, Jorunn Svensen, *Ethique et esthétique dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute*, L'Harmattan, 2007.
- Kichenin, Guillaume, « "Là c'est de l'art. Et ici c'est la vie" : spécificités du tropisme théâtral », in A., Fontvieille et Ph., Wahl (dir.), *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
- Levinas, Emmanuel, *De l'Existence à l'existant*, Vrin, 1947.
- Minogue, Valérie, « L'Ici de Nathalie Sarraute : Arcimboldo et la dépersonnalisation du texte », in J., Gleize et A., Leoni (dir.),

- Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2000.
- Newman, Anthony, *Une Poésie des Discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Droz, 1976.
- Paillet, Anne-Marie, « Ici et maintenant : la deixis “anonyme” chez Nathalie Sarraute », in A., Fontvieille et Ph., Wahl (dir.), *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
- Rabaté, Dominique, « Le dedans et le dehors », dans Joëlle Gleize et Anne Leoni (dir.), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 47-60.
- Rykner, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Seuil, coll. “Les Contemporains”, 1991.
- Sellier, Philippe, « Critique et poétique : Valéry ou Pascal », *Critique* n° 656-657 : *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, 2002.
- Wittig, Monique, « L'Ordre du poème », in Raffy, Sabine, (éd.) *Autour de Nathalie Sarraute*, Annales littéraires de l'Univ. de Besançon, no 580, 1995.
- 권수경, 「나탈리 사로트의 『들리나요?』에 나타난 웃음의 의미와 기능 연구 - 베르그송의 「웃음」과 관련하여, 『프랑스문화예술연구』 제 57집(2016), pp. 47-77
- 아리스토텔레스, 『시학』, 김한식 옮김, 팽귄클래식 코리아, 2010.
- 황혜영, 「소설과 초상화 - 나탈리 사로트의 『미지인의 초상화』와 『여기』를 중심으로, 『프랑스문화예술연구』 제6집, 2002, pp. 137-150.

Résumé

La Représentation de la dynamique poétique dans *Ici* de Nathalie Sarraute

Kwon Sou-Kyung
(Univ. Nationale de Chungnam, Chargée de cours)

Notre étude vise à examiner la dynamique poétique dans *Ici* (1995) de Nathalie Sarraute. L'aspiration littéraire de Sarraute est d'explorer un langage littéraire qui serait capable de détecter, de capturer et d'exprimer les mouvements subtils et invisibles des êtres humains. La recherche littéraire et l'écriture de Sarraute peuvent être définies fondamentalement « poétiques ». L'œuvre de Sarraute est heuristique en ce qu'elle ouvre les yeux de lecteurs sur de nouvelles choses. Une représentation poétique se montre dynamique quand elle se dote d'un mouvement vibrant qui émet une énergie irrésistible de l'intérieur et exerce une force plus puissante. La dynamique poétique constituera le but majeur du travail de l'artiste. Sarraute poursuit avec persistance la tâche de trouver et d'affiner l'objet de la recherche poétique, de le façonner et de le décomposer à nouveau, jusqu'à ce qu'il ait expérimenté toutes les combinaisons possibles et qu'il épuise l'énergie qui a déclenché la recherche de l'objet en premier lieu.

Pour Sarraute, le sujet de la recherche poétique est organiquement lié à la construction de l'œuvre entière. "Ici", en tant qu'espace ontologique qui remplace le narrateur, qui était en charge du pouvoir narratif dans les romans traditionnels, est le noyau d'énergie poétique; il se déplace le long du mouvement potentiel et fluide de la conscience, tourbillonnant du centre de l'espace vide, en bordure d'un vaste espace infiniment ouvert, apparaît comme condensé.

Mots-clés : Sarraute, dynamique, poésie, recherche,
représentation

투 고 일 : 2022.03.25.

심사완료일 : 2022.04.25.

게재확정일 : 2022.05.01.

2022년도 학회 임원진

회장	강희석(성균관대)
부회장	김용현(아주대), 박선아(경상국립대)
감사	송진석(충남대), 신정아(한국외대)
총무이사	박희태(성균관대)
학술이사	이가야(숭실대), 전지혜(숙명여대), 이선우(성신여대)
상임편집이사	이춘우(경상국립대)
편집이사	손현정(연세대), 이수원(전남대)
대외협력이사	이채영(성신여대)
재무이사	김민채 (경희대)
기획이사	최내경(서경대)
정보이사	조경희(숭실대)

이사(가나다순)

김이석(동의대)	이송이(부산대)
김준현(고려대)	이윤수(공주대)
김태훈(전남대)	이은미(충북대)
노윤채(성균관대)	이현중(신한대)
노철환(인하대)	전종호(서강대)
박아르마(건양대)	정상현(숙명여대)
손정훈(아주대)	조준형(경상국립대)
신옥근(공주대)	조화림(전북대)
오정숙(경희대)	차지연(충남대)
이선화(영남대)	최윤희(경북대)

프랑스문화예술학회 회칙

제 1 장 총 칙

- 제 1조 본회는 프랑스 문화예술학회(Association d'études de la culture française et des arts en France)라 칭한다.
- 제 2조 본회는 프랑스 문화·예술과 관련된 학술연구와 보급 및 회원 상호간의 친목도모를 목적으로 한다.
- 제 3조 본회는 제 2조의 목적을 달성하기 위하여 다음과 같은 사업을 수행한다.
1. 학회지 발간
 2. 학술연구발표회 및 강연회 개최
 3. 국내외 학계와의 학술교류 및 연구자료수집
 4. 분야별 연구회 운영
 5. 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제 2 장 회 원

- 제 4조 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.
1. 정회원은 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 한다.
 2. 특별회원은 문화예술에 관심을 가진 자로서 본회의 취지에 동의하는 자로 한다.

3. 기관회원은 본회의 목적에 찬동하는 기관 및 단체로 한다.
- 제 5조 본회에 입회하고자 하는 자는 입회원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 가입할 수 있다.
- 제 6조 회장은 이사회의 심의를 거쳐 전임회장 중에서 명예회장 및 고문을 추대할 수 있다.
- 제 7조 모든 회원은 학회의 활동에 자유로이 참여할 권리를 가진다. 단 학회 활동 시 회칙과 이에 따라 정당하게 결정된 의결사항을 준수하여야 한다.
- 제 8조 회원은 매년 회비를 납부하여야 한다. 회원이 계속 2년 이상 회비를 납부하지 않을 때에는 이사회의 결정으로 회원자격과 권리가 자동으로 상실될 수 있다. 회비의 액수는 매년 이사회에서 결정한다.

제 3 장 총 회

- 제 9조 총회는 다음 사항을 의결한다.
1. 회장 및 감사의 선출
 2. 회칙의 개정
 3. 예산·결산 및 사업계획 승인
 4. 기타 주요사항
- 제 10조 1. 정기총회는 연 1회 개최한다.
2. 정기총회는 가을학술대회 때 개최를 원칙으로 하며 참석자의 과반수 찬성으로 의결한다.
- 제 11조 필요에 따라서 회장은 임시총회를 소집할 수 있다.
- 제 12조 회원은 구두 혹은 서면으로 자신의 출석권과 표결권을 다른 회

원에게 위임할 수 있다. 그러나 위임자와 피위임자는 이 사실을 구두 혹은 서면을 통해 이사회에 통보하지 않는 경우 위임권은 효력을 상실한다.

제 4 장 임 원

제 13조 본회는 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 회장 1인
2. 차기회장 1인
3. 부회장 5인 이내
4. 이사 30인 내외
5. 감사 2인

제 14조 1. 회장은 본회를 대표하고 본회 사업 전반을 총괄한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하며 회장 유고시 회장이 지정하는 순서에 따라 그 직무를 대행한다.

제 15조 1. 회장은 이사 중에서 총무, 학술, 편집, 기획, 대외협력, 재무, 정보를 담당하는 상임이사를 둘 수 있다.
2. 학술과 편집은 업무를 총괄하는 상임이사와 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.
3. 편집은 업무를 총괄하는 상임이사가 편집위원장이 되며, 전공분야별로 이사를 둘 수 있다.

제 16조 상임이사는 각기 다음과 같은 회무를 집행하며, 집행을 보좌하는 이사를 둘 수 있다.

총무: 학회 사업의 집행 및 재무관리와 일반 회무에 관한 일

기획: 학회사업의 기획에 관한 일

학술: 학술연구 사업의 기획 및 학술발표회에 관한 일

편집: 학회지의 편집과 발간에 관한 일

대외협력: 대외관계 및 국제교류에 관한 일

재무: 학회의 재무관리에 관한 일

정보: 연구자료 수집과 보급, 홍보, 학회 업무의 정보화와 홈페이지 관리에 관한 일

제 17조 감사는 본회의 회계 및 회무 사항을 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제 18조 회장과 감사는 총회에서 선출하며, 부회장과 이사는 회장이 위촉한다.

제19조 1. 임원의 임기는 1년으로 한다. 단, 편집위원장의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
2. 매년 정기총회에서 차차기 회장을 선출한다.
3. 전년도 회장과 차기 회장은 이사회의 당연직 이사가 된다.

제 5 장 이 사 회

제 20조 이사회는 회장, 차기회장, 부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제 21조 이사회가 관장하는 본회의 주요 사항은 다음과 같다.

1. 연 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
2. 본회 학술활동
3. 학회지 및 연구도서 간행에 관한 사항
4. 회원 자격 취득과 상실에 관한 사항
5. 회칙의 개정 및 중요사항에 대한 심의

- 제 22조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.
- 제 23조 이사회는 구성원의 과반수(위임장 포함)로 개최된다. 이사회는 출석 인원의 과반수로 제 21조의 주요 사항들을 결정한다.

제 6 장 재 정

- 제 24조 본회의 재정은 회원의 회비, 사업수익금, 발전기탁금 등으로 충당한다.
- 제 25조 본회가 발행하는 학회지에 논문게재를 원하는 회원은 이사회가 정하는 소정의 논문게재료를 납부하는 것을 원칙으로 한다. 특별한 경우 이사회의 판단과 결정에 따라 예외를 둘 수 있다.
- 제 26조 본회의 회계연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.
- 제 27조 본회의 예산 결산은 감사의 승인을 받아 총회에 보고해야 한다.

제 7 장 부 칙

- 제 28조 본 회칙은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 29조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회에서 심의, 의결, 집행한다.
- 제 30조 본 개정회칙은 2008년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 31조 본 개정회칙은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 32조 본 개정회칙은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 33조 본 개정회칙은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 34조 본 개정회칙은 2020년 6월 11일부터 발효한다.

편집위원회 규정

- 제 1조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 『프랑스문화예술연구』 편집위원회라 부른다.
- 제 2조 이 위원회는 프랑스문화예술학회 안에 둔다.
- 제 3조 이 위원회는 본 학회의 학회지 『프랑스문화예술연구』의 발간 및 기타 관련 사업을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제 4조 본 위원회는 20명 내외의 위원으로 구성한다.
- 제 5조 본 위원회는 다음과 같은 임원 및 위원을 둔다.
- 1) 위원장 1인
 - 2) 부위원장 2인
 - 3) 위원 20인 내외
- 제 6조 본 위원회는 본 학회가 발간하는 학회지 및 기타 도서에 게재될 논문의 예심을 담당하고, 본심 심사위원의 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
- 제 7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 부위원장은 연락사항과 편집·심사절차 등에 관한 일반 업무를 담당한다.
- 제 8조 본 위원회의 위원장은 학회의 상임편집이사가, 부위원장은 편집이사가 담당하고, 위원은 편집위원장 및 편집이사와 집행부의

협의를 의해, 프랑스문화예술 분야에서 박사학위를 소지한 자로 연구업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.

제 9조 편집위원장의 임기는 2년, 편집위원의 임기는 1년으로 하며, 연임할 수 있다.

제 10조 본 위원회는 『프랑스문화예술연구』를 2월 25일, 5월 25일, 8월 25일, 11월 25일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제 11조 본 위원회는 학회지에 게재될 목적으로 투고된 논문의 심사를 위하여 심사위원을 위촉한다.

제 12조 심사위원은 원칙적으로 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 본 위원회가 선정한다. 학회 편집위원회의 승인을 받아 위촉한다.

1) 프랑스문화예술 분야의 박사학위 소지자

2) 해당분야의 연구 업적이 탁월한 자

제 13조 심사위원은 학회지 1호 당 논문 3편 이하를 심사하는 것을 원칙으로 한다.

3. 논문 심사의 절차와 기준

제 14조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제 15조 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서

를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다.

제 16조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제 17조 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다.

- 1) 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가?
(선행연구를 충실하게 검토했는가?)
- 2) 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
- 3) 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
- 4) 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
- 5) 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?

제 18조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 80점 이상 - 무수정 게재
- 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
- 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
- 4) 59점 미만 - 게재 불가

제 19조 본심에서 심사위원의 평점을 평균하여 1) 2) 항에 해당하는 논문은 소정의 절차를 거쳐 당 호의 『프랑스문화예술연구』에 게재하며, 게재 시 논문 저자의 소속 및 직위를 기재한다, 3) 항에 해당하는 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다, 4) 항에 해당하는 논문은 반송한다.

제 20조 심사결과에 이의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 서면으로 이의 신청을 할 수 있으며, 편집이사 3인과 담당 편집위원은 타당성을 검토하여 재심 여부를 결정할 수 있다.

4. 편집회의

- 제 21조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.
- 제 22조 편집회의는 위원 3분의 2 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.
- 제 23조 본 규정은 프랑스문화예술학회 이사회에서 제정하며 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부 칙

- 제 24조 본 규정은 1999년 5월 1일부터 발효한다.
- 제 25조 본 규정은 2003년 11월 1일부터 발효한다.
- 제 26조 본 규정은 2007년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 27조 본 규정은 2013년 11월 2일부터 발효한다.
- 제 28조 본 규정은 2014년 2월 6일부터 발효한다.
- 제 29조 본 규정은 2015년 10월 31일부터 발효한다.
- 제 30조 본 규정은 2018년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 31조 본 규정은 2019년 1월 24일부터 발효한다.
- 제 32조 본 규정은 2020년 1월 1일부터 발효한다.
- 제 33조 본 규정은 2020년 6월 11일부터 발효한다.

연구 윤리 규정

제 1조 [저자의 연구윤리규정]

『프랑스문화예술연구』에 논문을 투고하는 회원은 다음의 윤리규정을 준수하여야 한다.

- 1) 표절 금지 : 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문에 제시해서는 안 된다. 자신의 연구 결과라 할지라도 다른 논문 또는 저서에 기 출간된 내용을 출처를 명시하지 않고 전체 또는 그 일부분을 새로운 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것 역시 표절이 된다. 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다.
- 2) 변조 및 위조 금지 : 저자는 자신 또는 타인의 연구자료나 연구결과를 변조, 위조 또는 생략하여 원 연구의 내용이 진실에 부합하지 않게 해서는 안된다.
- 3) 중복투고, 중복게재 및 분할투고 금지 : 타 학회지에 게재되었거나 투고 중인 원고는 본 학회지에 투고할 수 없으며, 본 학회지에 게재되었거나 투고 중인 논문은 타 학술지에 게재할 수 없다. 또한 투고 논문의 분량을 이유로 하여 논문을 분할하여 투고할 수 없다.
- 4) 부당 공저자 행위 금지 : 연구자는 당해 연구에 직접적으로 기여하지 않고 공저자가 되어서는 안된다. 반대로 연구에 직접적으로 기여를 한 **공저자에게** 정당한 이유 없이 논문 저자의 자격을 부여하지 않아서는 안된다.

제 2조 [연구윤리규정 서약]

프랑스문화예술학회의 신규 회원은 본 연구윤리규정을 준수하기로 서약해야 한다. 기존 회원은 **연구윤리규정의 수정 및 발효 시 별도의 서약 없이 새로운 규정을 준수하기로 서약한 것으로 간주한다.**

제 3조 [연구윤리위원회 구성]

연구윤리위원회는 당해년도 집행부 당연직(회장, 총무이사, 편집이사, 학술이사)과 이사회에서 추천하는 위원을 포함하여 10인 내외로 구성한다. 연구윤리위원회는 위원장 1인과 간사 1인을 선출한다. 위원장을 포함한 모든 위원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.

제 4조 [연구윤리위원회 소집 및 권한]

연구윤리위원회는 논문의 학문분야, 논문의 표절, 변조 및 위조, 중복 여부 등 프랑스문화예술학회 회원의 논문과 관련된 제반 문제에 대하여 학회의 공식적인 평가 및 판정을 요구하는 회원 **및 편집위원회의 소청이 있을 경우** 연구윤리위원회를 소집하여 이를 심의 판정한다.

제 5조 [연구윤리예비위원회 구성]

연구윤리위원회 위원장은 회원 **및 편집위원회의** 공식적인 서면 요청(실명)이 발생한 경우 10일 이내에 예비위원회를 소집한다. 위원장이 지명한 5인의 연구윤리위원(위원장 포함)으로 구성된 예비위원회는 보고된 연구윤리 사안을 사전 조사하여 그 경중에 따라 연구윤리위원회의 소집 여부를 결정한다.

제 6조 [연구윤리위원회의 의결 및 승인]

연구윤리위원회는 위반 정도에 따라 연구윤리규정 위반자에 대한 징계 여부 및 징계 수위를 결정하고 보고서를 작성한다. 연구윤리위원회는 재적위원 과반수의 참석으로 성립하며, 출석위

원 2/3의 찬성으로 의결한다. 연구윤리위원회가 이사회에 상정한 징계 수위(내용)는 이사회에 최종 승인을 받도록 한다.

제 7조 [소명기회와 익명성 보장]

연구윤리규정 위반으로 보고된 회원에게는 충분한 소명기회(대면 또는 서면)를 제공하며, 연구윤리위원회의 결정이 내려지기 전까지는 익명을 보장한다.

제 8조 [연구지원기관 등에 대한 보고]

이사회에 최종 승인 이후 해당 연구지원기관에 연구윤리규정 위반과 관련된 징계 내용을 통보하도록 한다. 단 조사과정 중이라도 다음 경우에는 즉시 연구지원기관에 보고하여야 한다.

- 1) 법령 또는 해당 규칙을 위반한 경우
- 2) 공공의 복지 또는 안전에 중대한 위험이 발생하거나 발생할 우려가 명백한 경우
- 3) 그 밖에 연구 지원기관 또는 공권력에 의한 조치가 필요한 경우
- 4) 특수관계인 공동저자가 연구부정행위를 저질렀을 경우, 관계 기관(입시·진학 관련 학교, 연구 관련기관 등)에 연구부정행위 사실을 통보한다. (* 특수관계인이란 연구자가 미성년자(만 19세 이하인 자) 또는 가족(배우자, 자녀 등 4촌 이내)으로, 필요시 대학 등 연구기관에서는 해당 기관의 사정에 맞게 특수관계인의 범위를 확대할 수 있다.)

부 칙

제 9조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

본 규정은 2021년 8월 13일부터 발효한다.

저작권 규정

제 1조 본 학회지에 이미 게재된 논문 및 본 학회에서 출간된 간행물의 저작권은 별도로 명시하지 않는 한 학회에 귀속되며, 원고의 투고로서 논문의 저작권을 학회에 이양하는 것으로 간주한다.

부 칙

제 2조 본 규정은 2007년 10월 27일부터 발효한다.

논문심사 규정

1. 본 위원회는 예심을 담당하여, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건, 한국학술지인용색인(KCI) 논문유사도검사 종합 결과 확인서를 검토한 후 접수 여부를 결정하고, 담당 편집위원을 지정한다. (편집위원회 규정 제 15조)
2. 본심의 심사위원은 심사대상 논문에 대해, 다음의 심사기준을 적용하여 분석 평가한다. (편집위원회 규정 제 17조)
 - 1) 독창성(20점) : 논문에서 다루고 있는 주제가 참신하고 독창적인가 (선행 연구를 충실하게 검토했는가)
 - 2) 논리성(20점) : 주제의 전개과정이 논리적이며 근거가 있는가?
 - 3) 타당성(20점) : 연구방법이 연구대상에 적합하며 그 적용과정이 타당한가?
 - 4) 신뢰성(20점) : 연구대상에 대하여 정확한 번역, 참고문헌, 주석 작업을 하였는가?
 - 5) 기여도(20점) : 논문이 해당 학문분야의 발전에 얼마나 기여하는가?
3. 분야별 전공자로 구성된 3인의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사결과를 학회의 소정양식에 따라 편집위원회에 보고한다. (편집위원회 규정 제 18조)
 - 1) 80점 이상 - 무수정 게재
 - 2) 70~79점 - 부분수정 후 게재
 - 3) 60~69점 - 수정 후 재심사
 - 4) 59점 미만 - 게재 불가
4. 부분수정 후 게재에 해당하는 평가를 받은 논문의 경우, 제출자가 수정 지시사항을 참고하여 논문을 수정한 뒤 담당 편집위원회의 확인을 받아야 한다. 심사위원의 지적사항에 승복할 수 없을 경우 그 근거를 명시한 반론서를 제출해야 한다.
5. 수정 후 재심사 평가를 받은 논문은 다음 호에 재투고하여 위의 심사절차를 다시 거치며, 재투고하지 않을 경우 ‘게재 불가’ 논문으로 처리하고 투고자에게 통보한다.

6. 학위논문의 부분게재, 다른 논문집이나 기타 간행물에 이미 발표한 논문의 재수록은 일체 허용하지 않는다.
7. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부한다. 원고분량이 출간물로 25쪽을 초과하는 논문은 별도로 소정의 초과 편집비를 받는다.

『프랑스문화예술연구』 논문투고 규정

본 학회에서는 『프랑스문화예술연구』의 원고를 아래 규정에 의하여 모집하오니 많은 투고를 바랍니다.

1. 기고는 프랑스문화예술학회 회원에 한한다.
2. 원고는 매년 12월 25일, 3월 25일, 6월 25일, 9월 25일까지 접수한다.
3. 논문 투고는 홈페이지 온라인 투고시스템을 통하여 투고한다.
4. 투고자는 투고시스템 상의 논문유사도 검사결과를 제출한다.
<https://check.kci.go.kr>
5. 원고는 한글(아래아) 워드프로세서로 작성하여 필자가 책임 교정해야 한다.
6. 논문의 게재 여부는 심사위원의 심사를 거쳐 편집위원회에서 결정한다.
7. 원고는 한국어 또는 프랑스어로 하되, 이름은 한글 및 영문으로, 그 외에 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제는 반드시 한국어와 외국어를 함께 첨부한다. 예) 이름(한글 및 영문) / 논문제목, 소속, 직위, 요약문, 주제어(한글 및 외국어)
8. 투고 및 게재 논문의 첫 장에 이름, 소속, 직위를 표시한다. 직위는 소속 학교 표기에 따른다. 프랑스어 요약문의 경우 소속과 직위는 프랑스어로 표기하고 영어 요약문의 경우 소속과 직위는 영어로 표기한다.
예) 000 (00 대학교 0교수)
000 (Université (de) 00, Professeur 0)
9. 목차에는 숫자를 붙여 번호표기를 통일한다.
예) 1. / 2. / 3. / 4.
10. 논문은 다음에 제시된 기준에 따라 작성해야 한다.
 - 한국어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)명은 『한글』로 표시한다.
보들레르의 「악의 꽃」은...
 - 한국어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 「한글」로 표시한다.
홍길동의 「보들레르 시 연구」에 따르면...
 - 프랑스어로 인쇄된 문헌(단행본, 학위논문, 논문집, 정기간행물 등)은 이

탤릭체로 표시한다.

Les fleurs du mal de Baudelaire...

- 프랑스어로 인쇄된 문헌에 실린 개별 논문 및 작품은 <français>로 표시한다.

<Le dossier de Baudelaire> de Claude Pichois...

- 한국어와 프랑스어를 나란히 쓰는 경우에는 한국어 français로 표시한다.

보들레르 Baudelaire는...

- 참고문헌

- 문헌은 외국문헌에 이어 한국문헌의 순서로, ABC와 가나다순으로 정렬한다.
- 저자명은 성, 이름순으로 기재한다.

* 단행본

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1990.

Camus, Albert, *L'Etranger*, Paris, Folio, 1972.

홍길동, 『악의 꽃과 모더니즘』, 서울, ○○ 출판사, 2018.

* 논문, 잡지

Barthes, Roland, 〈Histoire et littérature : a propos de Racine〉, in *Annales*, n.3, 1960. pp.524-537.

Pichois, Claude, 〈Le dossier de Baudelaire〉, in *Romantisme*, n.8, 1974, pp.92-102.

홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』, 제 55집, 2016, pp.25-45.

- 요약문

- 한국어와 외국어(프랑스어 또는 영어)로 두 개의 요약문을 작성하며 각 요약문의 마지막에 해당언어의 주제어를 포함한다.
- 국문요약은 논문 앞 저자명과 목차 사이에, 외국어요약은 논문 끝에 둔다.
- 요약문의 길이는 공백을 포함하여 국문요약 450자 내외, 외국어요약 1500자 내외로 한다.

- 각주

- 각주의 표기는 본문에 준하되, 저자명은 이름, 성 순으로 하며 인용 페이지를 명확히 기재한다.

1) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p.22. ; 『악의 꽃』, 홍길동 역, 서울, ○○ 출판사, 2010, p.32.

2) Claude Pichois, <Le dossier de Baudelaire>, in Romantisme, n.8, 1974, pp.95-96.

3) 홍길동, 「보들레르 시 연구」, 『프랑스문화예술연구』 제 55집, 2016, p.27.

■ 위에 언급한 사항 이외의 사항은 관례에 준한다.

11. 원고의 편집(글꼴, 글자크기, 여백 등)은 출판사에서 담당한다.

12. 논문투고 및 편집에 관한 문의 및 연락은 아래의 연락처와 편집이사에게 한다.

- 학회전용메일 cfafrance@naver.com
- 상임편집이사
 - 이춘우(경상국립대), 010-6613-1899, unetre@gnu.ac.kr
- 편집이사
 - 손현정(연세대), 010-8562-1574, sonhj@yonsei.ac.kr
 - 이수원(전남대), 010-2789-7164, souewon-rhee@jnu.ac.kr

13. 논문 제출자는 소정의 심사료와 게재료를 납부해야 한다.

- ▶ 심사료 : 일반논문 - 6만원 (전임, 비전임 동일), 연구비 지원논문 - 35만원
- ▶ 게재료 : 일반논문 - 전임교수 9만원, 비전임교수 면제
연구비 지원논문 - 추가 게재료 없음 (심사결과 <게재 불가>
시 심사료 6만원을 제외한 29만원 환불)
- ▶ 초과 편집비 : 출간물로 25쪽 초과시 1쪽 당 3천원 (일반/연구비 지원논문 동일)

* 논문 투고시 심사료/게재료와 함께 연회비(전임 5만원, 비전임 2만원)을 반드시 납부해야 한다.

* 게재료, 초과 편집비, 연회비를 미납한 회원의 투고 논문은 학회지 게재 절차가 지연될 수 있다.

* 심사료 등은 회원 본인 이름과 함께 입금액의 목적을 함께 기재해 다음의 구좌로 입금한 후 재무이사에게 이메일이나 문자로 송금 사실을 통보한다. (예: 홍길동(심사), 홍길동(게재), 홍길동(회비), 홍길동(초과))

- 재무이사
 - 김민채 (경희대), 010-3240-5946, mckim677@khu.ac.kr
- 하나은행 534-910028-89005

2022 프랑스문화예술학회 편집위원회

편집위원장 이춘우(경상국립대)

편집이사 이수원(전남대)
손현정(연세대)

편집위원

김선형(홍익대)

도윤정(인하대)

박성혜(고려대)

박재연(아주대)

심지영(방송통신대)

노철환(인하대)

이선우(성신여대)

김준현(고려대)

이윤수(공주대)

이충훈(한양대)

강초롱(서울대)

박선아(경상국립대)

차지연(충남대)

김지현(서강대)

이선화(영남대)

문경훈(경상국립대)

박희태(성균관대)

신옥근(공주대)

임기대"부산외대

(지중해지역원)"

고길수(울산대)

김대영(충북대)

최윤희(경북대)

회원가입 안내

1. 회원의 자격

프랑스문화예술 학회의 설립 취지와 그 목적에 부합되는 자로서 입회 원서 제출 후 이사회의 승인을 얻어 회원이 될 수 있다. 회원은 정회원, 특별회원, 기관회원으로 구성된다.

1) 정회원

정회원은 프랑스어권 문화예술 관련 석사 이상의 학위 소지자, 해당 분야 전문 활동가, 현직 프랑스어 교사로 한다.

2) 특별회원

정회원의 자격에 해당되지 않으나 프랑스 문화예술 분야에 지대한 관심을 가지고 있는 자로서 본 학회의 취지와 목적에 부합되는 자로 한다.

3) 기관회원

본 학회 사업의 목적과 취지를 후원하는 단체나 기관으로 한다.

2. 회원의 권리

- 1) 본 학회가 주최하는 국제 및 국내 학술발표회의 심포지움 등 연구행사에 초대된다.
- 2) 본 학회가 발행하는 학회지의 발표논문과 자료를 무료로 제공받는다.
- 3) 본 학회 홈페이지를 통해서 정보를 교환하고 연구활동에 참여할 수 있다.
- 4) 공동 및 개별 연구사업에 참여할 수 있다.

3. 입회원서 제출 및 문의처

김준현(고려대), villon@korea.ac.kr

학회 홈페이지 우측 하단의 <회원가입> 링크를 통해 작성

4. 가입비 및 연회비 납부방법

일반회원(정회원 및 특별회원) : 가입비 10,000원,

연회비 전입 50,000원/비전입 20,000원

기관회원 : 가입비 10,000원, 연회비 50,000원

납부방법 : 학술대회 당일 납부하거나 은행에 다음 구좌로 송금한다.

은행명 : 신한은행

계좌번호 : 110-511-339463

예금주 : 이가야 (송실대)

e-mail : kaya7551@gmail.com

입금을 하실 때는 반드시 회원 본인의 이름과 함께 ‘홍길동(가입)’, ‘홍길동(회비)’와 같이 하여 송금하여 주시기 바랍니다.

프랑스문화예술연구

2022 여름호(제80집)

초 판 인 쇄 : 2022년 05월 25일

초 판 발 행 : 2022년 05월 25일

편집 · 발행 : 프랑스문화예술학회

비매품