

랭보(Rimbaud)의 『일루미나시옹(Illuminations)』 연구(1)*

— 침묵의 시어 —

한 대 군**

〈 차 례 〉

- | | |
|-----------|----------------|
| 1. 서 론 | 3. 침묵의 가역적 정체성 |
| 2. 침묵의 거처 | 4. 결 론 |

1. 서 론

『지옥에서의 한 철(*Une saison en enfer*)』에는 생존적 필요성으로 특징지어진 어떤 급박함이 있다. 사상의 긴급한 움직임을 통하여 화자는 그의 삶에서 나오는 상반된 요구에 때로는 절망적 외침으로, 때로는 새로운 앞날에 대한 긍정으로 응답한다. 이런 움직임은 시의 거부라는 행위를 통해 변질될 수 없는 광활한 비시(非詩)의 세계로 탈출할 수 있는 근거를 그에게 마련해 주고 있다. 이 자전적인 작품이 이렇게 개인적 생존의 붕괴와 재건, 절망과 희망이 엇갈려 다가옴에 따라 급박하며 격렬한 언어로 점철되어 있는 반면에, 『일루미나시옹』의 시어는 기술체(記述體)의 열정을 가라앉힌 채, 시적 이미지들의 자유분방한 도정을 억압하고, 언어체계의 해체속에서 다양한 층위의 신비스럽고 내밀성있는 장소를 창조해 내고 있다. 여기서 시인은 화자의 단일성보다는 시적 의식의 다원화를 통하여, 하나의 가치로 끊임없이 자신을 유혹하는 언어의 관념으로 부터 벗어나려 한다.

작가는 한 작품에서 집착했던 시적 가치를 또 다른 그의 작품속에서 파괴할 수 있다. 이 파괴를 통하여 그는 새로운 문학적 체험을 전달할 것이며, 그 전달체계의 상이성으로 작품의 변신을 시도하는 것이다. 그렇지만 작가는 그의 과거 존재를 부인하지 않는다. 오히려, 그것의 연장속에서 자신의 정체성을 탐구한다. 문학의 무서운 임무로 그토록 고통받았고 시어의 악마적 힘을 거부했었던 『지옥에서의 한 철』의 시인이 『일루미나시옹』에서 또 다른 시인, 문학의 가위눌림으로 부터 해방되어 원기를 되찾아 시의 앞에 다시 선 자가 되고 있다. 이것은 비문학을 향한 진보의 갑작스런 단절을 의미하는 것은 아니다. “현실적 온화함과 원기의 모든 영액(靈液)을 받아들이자”¹⁾고 선언하면서 시의 『지옥』에서 빠져나온 자에 의하여 재발견된 생명력은 시적 대상체들과 나아가 시자체의 침

* 본 논문은 청주대학교 1997년도 자비 해외교수 파견제에 의하여 연구되었음.

** 청주대학교 인문대학 불어불문학과 교수.

1) Arthur Rimbaud, «Adieu» dans *Une saison en enfer, Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, 1972, p.117. 이하 (OC)로 약칭함.

목을 태동시키는 동력이기 때문이다. 랭보는 늘 랭보이며, 생의 종국까지 침묵의 소명에 집착하는 하라르(Harar)의 상인도 결국 동일한 개체로 존재하게 될 것이다.

랭보는 『일뤼미나시옹』에서 시적 이미지들의 긴장되고 치밀한 조직망을 짜고 그 내부에 자리잡은 깊은 침묵의 공간을 건축하고 있다. 이 산문시집의 각 시편들이 안고 있는 문학적 체험은 시인이 1872년의 자유시에서 실행한 빈공간의 시학으로부터 출발하여, 시의 빈자리가 긍정의 충만과 이에 대한 확신으로 메워지면서, 마치 1873년의 “무서운 이야기들”²⁾속에서 표명된 정신적 위기를 거치지 않은 채, 곧바로 형성된 것처럼 보인다.³⁾ 이러한 경험은 언어와 침묵을 양극으로 밀치고 반목시키기 보다는 상호보완적 관계속에서 언어행위의 새로운 틀을 세우도록 유도하는 이중적 기능을 지니고 있다. 이것은 랭보의 창조성이며 여기서 나오는 시적 에네르기는 시의 폐허에서 그 잔재로 만들어진 언어의 활력과 다름아니다. 새로운 원기로 생명력을 부여받은 기형의 시, 파격의 존재들이 이질적인 무대와 시대가 겹쳐진 채 공존하는 기묘한 풍경속에서 살아움직인다. “이 야만적 행진의 열쇠”⁴⁾로 들어갈 수 있는 침묵의 거처와 그 내부에 존재하는 알 수 없는 자들의 삶은 서로 연결불가능한 파편들이며 감각의 세계에서는 묘사될 수 없는 것들이다. 산문 시편들이 닫힌 공간과 이해가능한 언어의 범주를 거부하는 것은 바로 이런 불가능성의 시학을 담고 있기 때문이다. 각 시편들은 아무 것도 그려져 있지 않은 무의 세계이며, 한 언어의 창조와 동시에 또 다른 언어가 붕괴되는 순간, 시인의 의식이 시의 의식으로 변화되는 시점에 진실성을 발견하는 침묵자체인 것이다. 『일뤼미나시옹』의 시인과 함께 침묵은 시가 되고, 시는 또 다시 침묵이 되는 가역(可逆)적 정체성이 성취되며, 문학을 파괴하면서 문학의 앞날을 인도하는 시의 운명이 예고된다.

2. 침묵의 거처

『일뤼미나시옹』에는 침묵의 거처가 있다. 이것은 시의 이중적 요구를 만족시키도록 지어졌고, “때로는 확장현상을 통하여 세상으로 열리거나, 때로는 보다 더 내적인 것 속에서 은밀한 안식처를 이루기 위하여 자신으로 집중”⁵⁾하기도 한다. 우주로의 열림은 재구성된 공간속에 언어의 확장을 야기하고, 내밀성으로의 침투는 시간과 성격(예컨대, 밤이나 낮, 열기 혹은 추위, 각성과 수면 등)으로 특징지어진, 안락한 대기를 필요로 한다. 침묵이 이 장소에 갇혀있을지라도, 시인이 시를 가로질러 절대적 자유를 탐구하는

2) Lettre de Rimbaud à son ami Delahaye datée de Mai 1873. (OC), p.268.

3) Cf. Jean-Pierre Giusto, «La poésie d'Arthur Rimbaud, du vide à la joie», dans *Rimbaud maintenant*, SEDES, 1984, pp.172-173: “(...)texte qui ne fait donc référence qu'à lui-même, texte vide de tout autre chose que lui-même, mais texte parfaitement plein de lui-même. (...). En effet, et c'est là apparemment un paradoxe: le voyant ne nous donne rien à voir. Le seul spectacle qu'il nous offre est celui de sa créativité.”

4) «Parade», p.126.

5) Marc Eigeldinger, «La demeure rimbaldienne», dans *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, 1987, p.234. 이 논문의 저자는 바슐라르(Gaston Bachelard)의 용어인 “수직성verticalité”와 “집중성concentration”을 통하여 거처의 이 두가지 양상을 설명하고 있다. (Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF., 1957, pp.24 et 26).

한 이 침묵은 자유롭다. 1872년에 쓰여진 비어있는 시의 “표현할 수 없는 것의 함정을 건너려는 의지”⁶⁾에 의하여 『일루미나시옹』으로 인도된 랭보는 창조적 힘의 테두리 밖에서는 인지될 수 없으며, 그 힘에 의하여 꾸며진 무대로 부터 이탈할 수 없는 침묵이 점령한 세계로 들어간다. “절대로 초록 여관은/ 나에게 문을 열어줄 수 없구나”⁷⁾라고 1872년의 시에서 탄식한 것 처럼, 그에게 열린 적이 없었던 이 거처에 들어선 그는 집의 점령자인 침묵과 살면서 그 침묵에 순종하기보다는 오히려 그것을 지배한다.

고통의 시간에 나는 내 자신을 사파이어, 금속의 구(球)로 상상한다. 난 침묵의 대가이다. 왜 환기창의 겉모습이 둥근 천장 구석에서 창백해지는가 ?⁸⁾

시인의 창조성은 상상력에 의하여 무한히 확장되는 동시에 금속이나 보석 표면의 방수막에 의하여 외부세계와 완벽히 차단된 둥근 공간이 주는 침묵의 내밀성을 형성한다. 창조적 환상이 절정에 이르는 순간, 시인은 이러한 공간에 들어온 것이다. 그러나 그것은 어떤 “고통의 시간”이었다. 침묵앞에선 시인의 새로운 언어행위를 이해하기 위해서 해결해야 할 그의 시간과 공간, 그리고 침묵의 거처 문제가 제기된다. 『일루미나시옹』의 모든 풍경들은 이 침묵의 거처안에서, 즉 시의 표현할 수 없는 빈자리와 비시의 견고한 층만의 무한함속에서 전개되고, 다가오는 진정한 존재들의 형상을 담고 있다. 시인은 이러한 허공과 층만이라는 상충적 두 세계 사이에 멈추어 있으며, 그의 언어는 무한대의 별판에 정지되어 있는 것이다. “한 마리 토끼가 잠두와 움직이는 방울꽃 속에서 멈추어 거미줄너머 무지개를 향해 기도”⁹⁾한다는 것은 이런 새로운 언어행위에 대한 형상화와 다름아니다.

『일루미나시옹』의 침묵은 불가시적이고 포착될 수 없는 내밀성을 지니고 있다. 그러나, 언어행위의 힘이 전 시집을 압도하고 있는 것이 사실이다. 이 시어의 원기앞에 짓눌린 시선으로 각 시편을 바라보면, 우주의 파괴된 편린들을 창조적으로 재조합하는 시인의 작업을 확인하게 된다. 이 시적 작업의 내면에는 그렇지만 기술체의 의도적인 단절이 있으며 시어의 확장속에는 일종의 공동(空洞)이 들어있다. 시 행위는 비시의 그것을 동반하고 있는 것이다. 이런 언어의 빈자리에 형성된 침묵은 시의 지울 수 없는 각인으로 서 가시적이고 촉감적으로 존재한다. 이곳은 랭보가 그의 정체성을 찾으려 보석의 “구(球)”라고 부르고 있는, 침묵이 은밀하게 솟아오르는 문학적 공간인 것이다.

“신문”과 “흥미없는 책”에 대한 독서, 즉 시적 기술체의 파멸위에서 시인의 의식이 움직이고 있는 「유년시절 Enfance」은 특히 치밀한 침묵의 공간으로 형성되어 있다. 이곳은 시인의 “무덤”으로 변화되어 있으며 시의 죽음이 예견되는 장소이다. 그러한 몰락의 지점에서도 새로운 생명, “집들”이 지어지고 “도시”가 “안개”속에서 나타난다. 언어없는 외침이며, 개념을 떠난 시어로 만들어지는 미래전이다.

6) Jean-Pierre Giusto, *op.cit.*, p.172.

7) *Comédie de la soif*, (OC), p. 75.

8) «Enfance» dans *Illuminations*, (OC), p.125. 다른 표기가 없는 한 이하 인용되는 랭보의 모든 산문시들은 *Illuminations*에 속하는 것이며, 인용면수는 (OC)에서 온 것임을 밝힌다.

9) «Après le déluge», p.121.

지하 먼곳에—시멘트 선이 울퉁불퉁 있는 석회칠한, 이 무덤을 결국 나에게 세주기를.
 난 테이블에 팔을 끼고 있으며, 램프는 흥미없는 이 책들을, 어리석게도 다시 읽고
 있는 이 신문들을 아주 강하게 비추고 있다. —

내 지하 쌀롱위, 아주 먼 곳에서, 집들이 자리잡고, 안개가 모여든다. 진흙은 붉거
 나 겹다. 거대한 도시여, 끝없는 밤이여 !10)

지하 깊은 곳에 존재하는 만큼 외부의 삶이 만들어 내는 소음과 완벽하게 차단된 이
 “무덤”은 “램프”와 “테이블”이 갖추어진 현실적인 삶의 장소이며, 시의 거부가 완성되어지
 는 또 하나의 지옥을 연상시킨다. 그곳에 머물고 있는 침묵은 시인의 내밀성과 그것을
 감싸안은 그의 침잠된 의식과 다름아닌 것이며, 의식이 시적 상상력과 함께 팽창됨에 따
 라 공간의 경계는 허물어지고, 시인의 “지하 쌀롱”은 “거대한 도시”로 연결되며, 결국 “창
 공의 심연, 불의 우물”11)과 동등한 시적 무대로 올라선다. 이러한 전환은 언어행위와 침
 묵이 “달과 위성들, 바다와 신화가 서로 만나는 평면”12)에서 부딪치는 치열한 의식의 작
 업에 기인한다.

글쓰기의 거부는 침묵으로 각인된 기술체가 선행해야 하고, 그 침묵을 ‘말하기’ 위하여
 창조적 언어가 필요하다. “침묵의 대가”와 그가 “둥근 천장 구석의 환기창”을 통해 바라
 보는 시의 좁은 하늘이라는 두 존재는 서로 화합하고 조화를 이루어 『일뤼미나시옹』의
 각 시편들이 지니고 있는 시적 이미지들의 상충관계가 해소되어 있다. 이러한 섬세한 전
 체성은 「비천한 야경화 *Nocturne vulgaire*」에 잘 드러나 있다. 하나의 거처가 만들고
 있는 공간은 분해와 해체를 통하여 또 다른 세계로 열리고 있다. “입김”으로 형상화된
 파괴적 현상은 의식의 행위이고 언어행위의 창조성이다. 시인의 문학적 체험에 의하여
 세워진 공간은 그 창조성으로 새로운 열림을 성취하는 것이다.

입김이 간막이속의 인위적인 틈새를 벌리고, —녹슨 지붕의 중심축을 뒤흔들며—
 화덕의 경계를 흔드리고, —십자형 창살을 일그러뜨린다. 포도밭을 따라 (...), —불
 록거울과 굽혀진 외판(外板)와 뒤틀린 소파로 충분히 그 시대를 알 수 있는 이 사물
 마차안으로 나는 내려갔다.13)

안락과 내밀성을 약속할 수 있는 격자형 유리창과 화덕이 갖추어진 거처는 파괴되고
 외부세계로 열리며 그곳의 거주자였던 “나는 포도밭을 따라 사물마차안으로 내려”간다.
 그는 더 이상 주관적인 생명체가 아니며 텍스트내의 함정을 빠져나와 광활한 현실에서
 변질될 수 없는 진실을 추구하는 보편적 객체로 변한다.14) 이렇게 객체화된 『일뤼미나

10) 《Enfance》, p.124.

11) *Ibid.*, p.124.

12) *Ibid.*, p.124.

13) 《Nocturne vulgaire》, p.141.

14) Cf. Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Denoel/Gonthier, 1976, pp.109-110: “Les *Illuminations* sont un recueil de textes (...) où le ‘je’ n’apparaît plus, car celui que nous rencontrons dans ces poèmes est ‘je’ artificiel, ce ‘je-autre’ dont parlaient les *Lettres du voyant*”. 랭보가 1871년 편지에서 말하고 있는 타자의 개념으로서의 “나”와 우

시옹』의 서술자가 시의 파멸이후 도달하는 곳은 감각의 세계에서 파악될 수 있는 것 너머에 존재하는 장소이며, “진흙이 붉거나 검은” 길을 따라 마차가 달려간 “비어 있는 여관”이고 “겉창이 뜯겨나간(...) 성채”¹⁵⁾인 것이다. 즉, 시의 공허가 시적 울림으로 남아 있는 곳이다. 여기서 시인은 의식과 시 자체의 소멸을 상징하는 언어인 “수면”, 혹은 “어리석음”속으로 빠진다. 경계가 없으며, 밤하늘의 자연으로 열리고 혹은 여성의 육체로 까지 동화되는 공간속으로 잠입하는 것이다.

내 수면의 영구차, 내 어리석음의 시골집, 마차는 지워진 대로의 잔디위에서 선회하고, 오른쪽 거울꼭대기의 오목한 곳에서 달의 창백한 모습들, 나뭇잎들, 젖가슴이 돌고 있다. - 매우 진한 초록과 푸른색이 그림을 뒤덮고 있다.¹⁶⁾

롤랑 바르트(Roland Barthes)의 말처럼, 완벽한 안락감으로 외부와 차단되어 있고 “절대적으로 완성된 공간”이며 “가차없이 닫혀버린 (...) 최상의 집”¹⁷⁾이었던 쥘 베른(Jules Vernes)의 노틸루스(Nautilus)호가 회오리치는 거대한 소용돌이에 휘말려 그 몽상과 도취의 세계는 종말을 맞이하듯, 서술자의 거처는 영혼의 휘말림속으로, 1871년에 예고한 「취한 배 *Le Bateau ivre*」의 자유롭고 위험스런 항해로 인도되는 미지의 곳, 시어로 표현할 수 없는 원초의 깊은 높이로 들어가는 것이다. 시인이 시어의 확장속에서 발견하는 틈새, 언어사이의 빈자리가 있다. “오목한 곳”, 기존의 언어체계로는 메울길 없는 이 심연이 가장 시적인 대상체들로 채워지는 순간 시는 완벽성에 도달한다. 랭보는 이처럼 『일루미나시옹』에서 시의 완성된 상태를 제시하고 있다. 그러나, 문학이 그 창조적 힘의 절정에 이르렀을 때, 동시에 그 쇠퇴는 예견된다. 문학이 이루어지는 공간은 침묵을 ‘말하려는’ 의지로 점령되며, 한 작가는 오직 한 작품속에서 스스로를 성취하면서 그 작품의 무한함속으로 사라지는 것이다. 의식의 시선이 서서히 닫히듯, 뒤덮은 “진한 초록과 푸른색”으로, 창조된 그림이 담고 있었던 공간의 구분과 대상체들의 정체성들은 소멸되고 만다. 여기서 우리가 곧바로 떠올릴 수 있는 “한줄기 흰 광선이, 하늘 높은 곳에서 내려와, 이 코메디를 소멸시킨다.”¹⁸⁾라는 「다리들 *Les Ponts*」의 마지막 구절은 언어세계의 허상이 파괴되는 과정을 보여주는 것과 다름아닌 것이다. 이 침묵의 색채들이 시의 찬란한 아름다움을 단순화시킬 때, 랭보의 각 시편들은 어두운 심연, 침묵의 공허속으로 시인을 밀어내면서 시인을 거부한다. 언어에 집착하는 작가는 그 작품의 중심에서 벗어나 있는 것이다. 이 두 존재의 관계를 블랑쇼(Blanchot)는 “그것을 쓰기 위해서든, 그것을 읽기 위해서든, 작품의 종속속에서 살고 있는 자는, 언어행위가 감추면서 보호하거나, 작품의 침묵적 공허속으로 사라짐으로써 다시 나타나게 하는 단어, 그 단어

리가 본 논문에서 말하고 있는 객관화된 서술자를 동일한 존재로 파악할 수 있는가라는 질문이 가능하다. 그러나, 우리는 『일루미나시옹』이 기존의 관념적 언어체계와 그 위에 설정된 주관적 시의 파괴를 보여주는 전형이라는 점을 지적하면서 이 두 존재의 상관성을 강조하고자 한다.

15) 《Enfance》, p.123.

16) 《Nocturne vulgaire》, p.141.

17) Roland Barthes, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957, p.81.

18) 《Les Ponts》, p.134.

존재만을 표현하는 것의 고독에 속하게 된다.”¹⁹⁾ 랭보는 침묵의 곁에 더 이상 머무르지 않으며, ‘외부에서’부터 그것을 바라본다. 이 거리로부터 비인성적 언어가 확인되며 1871년 5월의 편지에서 말하고 있는 객관적 시가 여기서 드러나는 것이다. 『일뤼미나시옹』의 시편들은 시인의 존재나 시인이 말하는 것을 표현하지 않는다. 시인은 화자가 아니며, 그는 자신이 창조한 자의 언어적 파괴에 참여하지 못하고 있기 때문이다. 오직 시인내부의 거역될 수 없는 타자만이 존재할 뿐이다. 랭보는 다가오는 작가들의 전범이다. 그는 기술체의 “인위적 틈새”속에 삽입된 침묵이 지울 길 없이 각인된 근대시의 전형을 우리에게 제시하고 있는 것이다.

3. 침묵의 가역적 정체성

또도로프(Tzvetan Todorov)는 “짧은 이야기 *Conte*의 ‘왕자’는 누구인가, 베를렌느인가 혹은 랭보인가? 「행진 *Parade*」은 무엇에 대하여 말하고 있는가, 군인들에 대한 것인가, 성직자들에 대한 것인가 혹은 광대들에 대한 것인가?”하는 질문을 『일뤼미나시옹』의 주석가들에게 던지면서, “그 무엇에 대해서도 말하지 않으며, 그 의미도 파악할 수 없는 텍스트들을 랭보는 문학의 지위로 승격시켰다”²⁰⁾ 라고 단언하고 있다. 이 산문 시편들에 나타나는 존재들의 성격을 규정하는 것은 매우 난해하다. 결국 “언어와 사물사이의 관계에 관한 질문을 야기시키는, 불안한 미학의 기호인 수수께끼의 시, 정체성의 신비함이 『일뤼미나시옹』속에”²¹⁾ 들어있다는 것이다.

랑보는 언어의 독자성을 부여하면서, 기존의 언어개념이나 사물에 대한 관념을 파괴함으로써, 축지되는 현실에서의 시의 감금을 거부하고 있다. “오르팡스 Hortense를 찾아 보시오”라고 시인이 우리에게 던지는 언술은 어떻게 이해해야 하는 것인가? 이것이 텍스트적 언어행위에 속해있다면 “오르팡스”의 존재는 시인의 창조인물이거나 혹은 작가와 관련된 인물일 수 있다. 작가가 그의 텍스트에 도달하기 전에 겪었던 전기에 대한 징표를 담고 있거나 혹은 그 반향이 아니라면²²⁾, 그것은 새로운 공간에 예측되어 있는 것이다. 이 공간에서 텍스트는 그 아무 것도 말하고 있지 않으며, 오직 대현실(le Réel)속에서 존재할 수 있는 이야기를 창조하고 있다. 이 산문시집의 특징을 지어주고 있는 비지시성(non-référentialité) 언어 혹은 비묘사성(non-représentation) 이미지는 시인이 텍스트의 생산이후 살아갈 대현실로부터 출발하여 시집에 다가설 때만이 우리에게 보다 덜 ‘읽힐 수 없는 것(illisibilité)’으로 나타난다. 즉, 운명의 다른 끝으로부터 성찰함으로써, 시의 이해에 다가설 수 있는 것이다. 이 대현실의 이야기는 텍스트를 담고 있는 새로운 공간속에서 바로 그 텍스트에 의하여 살아 움직이며, 이것은 어떠한 시도 아직 탐험하지 못한, 개념에 집착하는 언어가 도달할 수 없는 비판념의 삶인 것이다. 여기서 텍스트의 언어는 침묵을 말하는 언어이며, 그 의미를 파괴하고 지시체를 감추면서

19) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p.11.

20) Tzvetan Todorov, «Une complication de texte: les *Illuminations*», dans *Poétique*, n° 34, avril 1978, pp.251-252.

21) André Guyaux, «Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les *Illuminations*», dans *Rimbaud maintenant*, SEDES, 1984, p.207.

22) Cf. Jean-Louis Baudry, «Le texte de Rimbaud», dans *Tel Quel*, n° 36, 1968, p.3.

침묵의 정체성을 찾는 언어가 된다. 결국 그것은 모든 것을 말하고 있으나, 축지되는 현실속에 존재하지 않는 모든 것이며, 시의 무(無)에서 깊숙히 내재하는 것을 서술하고 있다.

각 시편의 무대에 등장하는 인물들은 따라서 아무에게도 해당되지 않는다는 역설이 가능하다. 언어가 한 존재를 특징화할 때, 그 존재는 곧바로 언어의 품을 빠져나가, 『지옥에서의 한 철』 마지막 페이지에서 랭보가 문학을 떠나 새로운 원기의 세계속으로 들어가고 결심하는 순간에 던진, “현대적이어야 한다”라는 언술속의 ‘현대적’ 신비성으로 치장한다.²³⁾ 언어의 범주밖으로 사라지면서, 그것은 시인에게 시의 상상적 지시체와 행위의 현실적 대상물과의 사이에 맺어지는 중요한 관계를 제시한다. 『일뤼미나시옹』의 해독불가능한 기술체 주변을 걷고 있는 신비스런 자들은 구체적이고 탈신비화된 또 다른 통행자들로 대현실의 별판에 소생하게 된다. 이것은 단어와 사물, 시와 행위와의 관계이다. 시인이 그의 텍스트에서 겨냥하는 것은 따라서 단순한 수수께끼의 시학이 아니며, 언어행위의 숙명적 앞날, 침묵의 또 다른 언어작용에 진지하게 참여하는 것이다.

바닷가 테라스위에서 돌고 있는 여인들: 회녹색 거품속에서, 멋지게 검게 탄 어린 제집애들과 키가 큰 여자들, (...)— 순례로 그득한 눈빛의 젊은 어머니들과 커다란 자매들, 터키의 왕비들, 폭제적인 태도와 의상의 공주들, 작은 외지 여인들과 서서히 불행지는 사람들.

〈소중한 육체〉와 〈소중한 가슴〉의 시간, 이 무슨 쿼테란 말인가.²⁴⁾

“텍스트들의 이질성은 어떤 총체적 체계에 대항하는 성곽이며, 또한 그리고 특히, 랭보의 입장에서는, 단순주의자들 혹은 어설픈 이성주의자들의 정복에 대비한 직관적이고 전율적인 자기방어인 것이다”²⁵⁾라는 지적을 받아들이며, 우리는 신비스런 존재들의 정체성을 탐구하려고 시도하지 않을 것이다. 이들은 일상적으로 만날 수 있는 존재임과 동시에 그 누구도 이곳에는 존재하지 않는 자들이다. 텍스트의 단어들이 이렇게 의미와 대항하여 싸우고 있는 동안, 만약 “텍스트들이 규범과 일탈의 교대속에서 살고 있다면”²⁶⁾ 이 규범이란 과연 무엇인가? 의도적으로 분리된 언어행위와 필연적으로 현존하는 침묵 사이의 비밀스런 관계라고 말할 수 있는가? 결과적으로, 이것은 풍경의 지평선너머 나타나는 행위와 무너지는 시—시 는 문학의 정점에 위치하고 있기에—와의 연결법칙으로 인식될 수 있는가? 「요정 I Fairy I」의 “엘렌 Hélène”이 침묵의 유일한 시간에 그리고 순간의 영감에 동화되어 있는 것처럼, 「유년시절」의 여성들은, 이런 의미에서, 텍스트의 “규범”으로부터, “〈소중한 육체〉와 〈소중한〉 가슴의 시간”으로부터 나오는 존재들이다. 이에 대한 긍정을 통하여 한 텍스트의 “규범”은 그것의 새로운 담론이 안고 있는 “일

23) Cf. Pierre Brunel, «La poétique de l'énigme. Une devinette: H», dans *Rimbaud maintenant*, op.cit., p.197: “Si H n'est pas seulement une devinette scabreuse, une autre interprétation peut venir s'ajouter aux autres, qui ne l'excluent pas. Hortense est la parole poétique comme lieu d'un mystère.”

24) «Enfance», p.122.

25) Daniel Leuwers, dans les commentaires des *Poésies complètes* de Rimbaud, Le livre de poche, 1984, p.228.

26) *Ibid.*, p.227.

탈"과 동일한 것으로 나타난다.²⁷⁾ 지시체가 없는 이 담론은 침묵의 언어에 근접하는 것이며, 이런 기술체에 집착하는 자는 침묵의 시공속에 위치한다. 시인의 시선이 가닿은 「유년시절」은 이미 이런 비시간성의 나라를 그리고 있는 것이며 여기에 나타나 있는 반(反)풍경(「일탈」)—읽힐 수 있는 텍스트의 풍경과 그렇지만 변증법적 반대명제가 아닌 것—의 신비스런 인물들은 그 대상체들이 “비밀스런 일관성과 늘 예측할 수 없는 단절성에 따라 조직”²⁸⁾되고 규범과 일탈의 변화에 따라 작동되는 텍스트에서만 그들의 정체성을 드러낼 것이다.

“언어가 현실적 대지에서 탐험하기 위하여 지시적 세계”²⁹⁾를 시가 떠날 때, 그가 우리에게 남겨둔 것은 침묵의 가역적 정체성이다. 그것은 한 시인의 가역적 공간이며, 그의 운명이 문학적 경험과 비문학적 체험의 인도에 따라 단일체적 비석을 만들고 유일한 생존성을 획득하는 장소인 것이다. 『일뤼미나시옹』이 이런 공간에 예속되어 있다면, 「송배 Dévotion」의 이상한 인물들, “루이즈 바넌 드 보링캄, 레오니 오브와 아슈비, 루루, XXX 부인”³⁰⁾ 등 문학의 죽음으로 시인을 이끌고 있는 “가련한 영혼”³¹⁾들은 영속적인 현실의 죽음으로 시인을 들것에 싣고 서둘러 달려가는 짐꾼들, “무네드-수인, 압두라히, 압둘라, 베이커”³²⁾ 등으로 갑자기 우리 앞에 나타나게 된다. 따라서 각 시편에 보다 가까이 접근하면, 막다른 길에 빠진다. 이 길의 형상은 언어로 이루어진 거석이 말하고 있는 불가능성과 다름아니다. 그곳에는 시를 불태우는 것과는 또 다른 지옥, 읽힐 수 없는 것의 중심체로 이루어진 지옥이 있으며, 시는 이 중심에서 스스로를 간직하고, 완성도 미완성도 아닌 채 남아 있게 된다. 불량쇼는 이에 대해, “시가 말하는 것, 그것은 오직 자신이 존재하고 있다는 것 그것 뿐이다—그 이상 아무 것도 없다. 이것을 제외하고는 시는 아무 것도 아니다. 시로 하여금 그 이상을 표현하도록 하려는 자는 아무 것도 발견하지 않을 것이며, 시가 아무 것도 표현하지 않고 있다는 것만을 알게 된다.”³³⁾라고 말한다. 이런 읽기 불가능함의 중심에서 시는 도서관의 어두운 지하 서고에서 먼지투성이인 책으로 침묵속에 배열되어 있다. 이것은 시의 지옥이지만, 다가오는 문학의 정신이 집중되는 유일한 장소, 내밀성있는 적막의 지옥인 것이다. 이곳에 들어갈 줄 아는 자는 단어들이 그들 지시체로부터 탈피되어 있고 사물로 화석화되어 있다는 것을 발견하게 된다. 여기서 시는 영원히 우리에게 그 무엇에 대해서도 말하지 않은 채 존재하며, 오직 커다란 침묵속에서 모든 것을 드러내고 있는 대현실의 대지위에서 자신들의 정체성을 찾게 될 사물들을 담아내고 있다. 『일뤼미나시옹』을 조직하는 비지시성의 언어행위를 가로질러, “최초로 사물들이 그들의 혈벗음의 명백성속에서 그리고 그들의 침묵의 절정속에서 우리에게 나타나고 있다.”³⁴⁾

27) Cf. Lettre dite du voyant à Demyen, (OC), p.252. 랭보는 다가오는 새로운 세계로의 “진보”를 위한 “행위”, “영원한 예술”의 “기능”에 대하여 강조하면서, “모든 자들에 의하여 흡수된, 규범이 되고 있는 대일탈”을 말하고 있다.

28) Marc Eigeldinger, «L'Apocalypse dans les Illuminations», dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril, 1987, p.186.

29) Daniel Leuwers, *op.cit.*, p.227.

30) «Dévotion», p.153.

31) *Ibid.*, p.153.

32) *Itinéraire de Harar à Warambot*, (OC), pp.660-661.

33) Maurice Blanchot, *op.cit.*, pp.10-11.

언어가 그 무엇도 지시할 수 없다면, 그것에 의하여 우리에게 제시되는 풍경은 따라서 무의 공간이다. 이 풍경은 그림의 틀속으로 한계가 정해지지 않는다. 그 틀의 경계를 훌뜨리며 벗어나서, “각각이 이제부터 분리적으로 자신의 모험적 삶을 영위할 권리가 있는 그런 대상체들의 자유로운 집합이며, 전례없는 순수한 미래견”³⁵⁾으로 팽창한다. 시인이 언어의 의미를 파괴하면서 현존의 인상으로 포착하려는 감각세계의 시적 대상체들은 그들의 비범한 조합 혹은 집합속에서 자유로운 도정을 즐기고, 그것을 통하여 새롭게 형성되는 내적 풍경을 탐색한다. 분리된 대상체들의 이러한 탐색은 언어행위의 붕괴를 동반하며, 결국 “풍경의 생략을 통하여 텍스트는 기술체의 운명으로 돌려지고 만다”.³⁶⁾ 여기서 텍스트의 공간은 지적인 분석과 감성적인 접근을 거부하는 것이다. 이 공간속에서 서로 분리되고 격리되어 있는 대상체들 혹은 인물들을 우리에게 지적하고 있는 시는 언어행위가 지닌 단일성의 파괴이며 텍스트의 다원성 자체인 것이다. 『일루미나시옹』에서 볼 수 있는 한 공간내부의 다양한 층위의 그림과 겹치는 시대적 복수성은 “기호의 가공적 코메디가 상연되는 묘사적 극장으로 다원적 무대가 대치”³⁷⁾되는 시적 작업의 생산이다.

— 이곳으로 유배되어, 난 모든 문학의 훌륭한 극작품들이 상연되는 어떤 무대를 지녔었다. 나는 당신들에게 엄청난 풍요로움을 지적하고 있는 것이라. 난 당신들이 발견했던 보석의 이야기를 관찰하고 있다. 나는 그 후속을 알고 있다! 나의 지혜는 카오스만큼 거만하다. 당신들을 기다리는 혼미상태에 비하면, 나의 무(無)는 무엇이란 말인가?³⁸⁾

“다원적 무대”는 기술체가 탐험하는 공간속에 끊임없이 우리를 가두고 있는 텍스트, 물질적 상태를 떠난 그런 “텍스트의 상상적이며 이미지를 풍부하게 하는 힘 *force imaginative -imageante du texte*”³⁹⁾에 의하여 제공되는 듯이 보인다. 여기서 우리는 “의미 이해와 지시체 규정의 불가능성에 대한 긍정인, 본질적 메시지의 허물들”이 없는 텍스트의 “거대한 역사적 의미”⁴⁰⁾를 찾아야 한다. 따라서 “이곳으로 유배된 내가” 우리에게 말하는 무대는 암시적이며, 시인은 그의 문학적 경험 밖에서 포착한 것, “본질적 메시지”를 여기서 전달하려 한다. 결국 저자의 정신속에 있는 보다 은밀하고 심오한 것을 우리에게 보여주려는 욕망이 시에게는 있으며, 시의 이런 욕망으로 인하여 우리는 시

34) Jean-Pierre Richard, «Rimbaud ou la poésie du devenir», dans *Poésie et profondeur*, Editions du Seuil, 1955, p.241.

35) *Ibid.*, pp.240-241.

36) Jean Hartweg, «*Illuminations*: un texte en pleine activité», dans *Littérature*, n° 11, octobre, 1973, p.84.

37) Jean-Louis Baudry, *op.cit.*, pp.49-50.

38) «*Vies*», p.128.

39) Jean-Luc Steinmetz, «Ici, maintenant, les *Illuminations*», dans *Littérature*, *op.cit.*, p.44.

40) Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p.252. 여기서 또도로프는 기존의 『일루미나시옹』 비평방식을, 신화실재적 비평critique évhémériste, 병인(病因)적 비평critique étiologique, 비교(秘敎)적 비평critique ésotérique 그리고 계열론적 비평critique paradigmatic 등 네가지로 나누어 명명하면서 이 모두를 인정하지 않고 있다. 즉, 랭보의 이 산문시집을 설명불가능한 텍스트로 남겨두어야 한다는 것이다.

에 친숙함을 지니고 다가설 수 있다. 텍스트 재료로서의 현실이 아닌, 문학 방법으로서의 시정신, 바로 그 내부에서 정체성이 탐구되는 지시체들과 시어가 화해하는 것은 이런 욕망의 내밀성때문인 것이다. 화해되어 양면성을 지닌, 뒤집힐 수 있는 정체성이란 존재 이외에 그 아무 것도 아니며, 시적 관념이나 개념적 언어에 의하여 성취되는 것이 아닌, 본질의 문제인 것이다.

4. 결 론

만약 텍스트들이 “나의 무(無)”에 대하여 설명해야 한다면, 이것은 “책에 대하여 그 무엇이란간에 쓴다는 것이 더 이상 가능하지 않다는 것과 책에 관하여 쓴다는 것을 면제 받는다는 것이 더 이상 가능하지 않다는 것을 동시에 우리가 이해해야”⁴¹⁾ 한다. 즉, 시어의 폐허속에서 살아 있는 시정신의 명확성만이 『일뤼미나시옹』의 침묵의 언어를 해독할 수 있는 것이다. 예컨대, “마담***은 알프스 산맥에 피아노 한 대를 설치했다. 미사와 첫 성체성사들이 성당의 수많은 제대에서 축성되었다. 카라반은 떠났다. 그리고 <찬란한 호텔>은 극지의 밤과 얼음의 카오스 속에서 세워졌다. 그 때 이후, <달>은 백리향 사막을 통해 울리는 재칼의 울음소리와, — 과수원에서 투덜대는 나막신의 목가를 들었다.”⁴²⁾라는 구절을 문학의 또 다른 양태를 향한 정신의 움직임, 그리고 “카라반”, “카오스”, “재칼” 그리고 “사막” 등으로 특징지워지는 시인 운명이 펼쳐질 대현실의 또 다른 무대를 향한 문학적 무대의 붕괴를 말하지 않고는 우리는 어떻게 ‘설명’할 수 있는가? 이 대현실은 역시 시적 텍스트의 여러 층위로 이루어진 것이며, 이 무대들은 시의 재앙이 침묵속에 완성되는 장소이고, 이름도 주어져 있지 않은 자들이 그 재앙으로부터 태어나 새로운 문학을 성취하려는 공간인 것이다. “눈(雪)앞에 큰 키의 미(美)의 존재. 죽음의 휘파람소리와 둔탁한 음악의 원(圓)이 유령처럼 이 사랑스런 육체를 올려주며, 넓히고 전율케 한다: 진홍색과 검은 색의 상처가 이 멧진 육신속에서 터져나온다.”⁴³⁾ — 표현적이고 묘사적인 책무로부터 해방된 언어의 독립적인 기능으로만이 쓰여질 수 있는 시편의 한 귀절이다.

여기서 시인은 침묵의 지배력에 의지하며, 자신에 대한 회상을 거부하고 완성된 운명의 길을 되돌아보지 않은 채, 우리를 끊임없이 텍스트의 함정속으로 유인한다. 우리에게 다가선 언어의 유희는 우리에게 의하여 혼돈의 늪으로 빠져들며 다시금 언어의 이중성으로 위장한다. 문학은 과연 어디로 가고 있는가라는 근원적인 질문은 여기부터 출발한다. 이데올로기나 개인적 서정이나 집단의 생활양태에 대한 반성 등으로부터 독립하여, 시 자체로 존재하려는 시의 욕망은 우리 자신과 우리의 시대로 부터 온 것이었다. 『일뤼미나시옹』이 텍스트로 존재하면서 우리의 상상적 체계를 무너뜨리고 사고의 한계를 확장시키며 언어에 대한 근본적인 회의를 심어주는 것은 바로 시의 의무이며, 다가오는 문학이 본원적인 체험을 어떻게 말해야 하는가에 대한 계시인 것이다. 침묵은 단순한 시의

41) Jean-Luc Nancy, «Les raisons d'écrire», dans *Misère de la littérature*, Christian Bourgois Editeur, 1978, p.83.

42) «Après le déluge», p.121.

43) «Being beauteous», p.127.

파괴가 아니라, 그 폐허의 더미에서 꽃피는 지울길 없는 시어의 보석이기 때문이다.

참고문헌

I. Editions

- Rimbaud (Arthur), *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, 1972.
 ———, *Poésies complètes*, édition de Daniel Leuwers, Le livre de poche, 1984.

II. Etudes et articles

- Barthes (Roland), *Mythologies*, Editions du Seuil, 1957.
 Baudry (Jean-Louis), «Le texte de Rimbaud», dans *Tel Quel*, n° 36, 1968.
 Blanchot (Maurice), *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.
 Brunel (Pierre), «La poétique de l'énigme. Une devinette: H», dans *Rimbaud maintenant*, SEDES, 1984.
 Eigeldinger(Marc), «L'Apocalypse dans les *Illuminations*», dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril, 1987.
 ———, «La demeure rimbalienne», dans *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, 1987.
 Friedrich (Hugo), *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Denoel/Gonthier, 1976.
 Giusto (Jean-Pierre), «La poésie d'Arthur Rimbaud, du vide à la joie», dans *Rimbaud maintenant*, SEDES, 1984.
 Guyaux (André), «Hermétisme du sens et sens de l'hermétisme dans les *Illuminations*», dans *Rimbaud maintenant*, SEDES, 1984.
 Hartweg (Jean), «*Illuminations*: un texte en pleine activité», dans *Littérature*, n° 11, octobre, 1973.
 Nancy (Jean-Luc), «Les raisons d'écrire», dans *Misère de la littérature*, Christian Bourgois Editeur, 1978.
 Richard (Jean-Pierre) , «Rimbaud ou la poésie du devenir», dans *Poésie et profondeur*, Editions du Seuil, 1955.
 Steinmetz (Jean-Luc), «Ici, maintenant, les *Illuminations*», dans *Littérature*, n° 11, octobre, 1973.
 Todorov (Tzvetan), «Une complication de texte: les *Illuminations*», dans *Poétique*, n° 34, avril 1978.

〈 Résumé 〉

Une étude sur les *Illuminations* de Rimbaud(1)

— les verbes poétiques du silence —

HAN Dae-Kyun

Tandis qu'*Une saison en enfer* est encombrée de paroles tumultueuses, précipitées et souvent souffertes par la venue alternative de l'espoir et de la dépression, du dégagement et de l'effondrement d'une existence personnelle, chaque fragment des *Illuminations* tient une étrange tranquillité et construit un espace intime du silence: là, les verbes poétiques, privés de l'enthousiasme de l'écriture, créent dans la dislocation du langage un lieu calme, mystérieux et étagé de diverses couches.

La demeure du silence, telle qu'elle est décrite, par exemple, dans «*Enfance*», est la conscience même du poète. De cette conscience vient la créativité du poète qui forme l'univers tranquille, protégé par l'intimité du silence au-delà de la portée de l'écriture. Rimbaud des *Illuminations* nous propose donc le modèle de la poésie moderne dont les verbes pourraient exister sans rien dire en détruisant eux-mêmes leurs références.

Rimbaud refuse d'enfermer la poésie dans le réel tangible et lui permet de quitter le concept des mots. De là, vient l'identité réversible du silence. Les *Illuminations* se caractérisent ainsi par les mots de non-référentialité comme par les images de non-représentation, et deviennent le texte de l'illisibilité. Les vies décrites dans ces poèmes en prose se trouvent hors de la scène conceptionnelle. Et les personnages qui vivent ces existences n'appartiennent pas au monde déchiffrable. Les mots du texte restent ici ceux qui parlent le silence en dissimulant leurs référents. C'est la nouvelle manière poétique qu'aucune poésie n'a encore atteinte.

Le texte des *Illuminations* nous donne le soupçon sur la fonction des verbes poétiques, élargit les limites de notre pensée et démolit le système de notre imagination. C'est le devoir de la poésie à venir, poésie qui devrait parler l'expérience immuable. Car le silence n'est pas la simple destruction de la poésie, mais le trésor de celle-ci, ineffaçable, épanouit dans ces ruines poétiques.