

# 랭보의 「야만」의 난해성 : ‘자기텍스트성’ 과 ‘의미’

신 옥 근  
(공주대학교)

## ❖ 국문초록

랭보의 산문시집 『일뤼미나시옹』의 「야만」은 형식이나 주제, 비유 등이 난해한 시로 유명하다. 본고는 작품의 난해성을 연구하기 위해 먼저 문법적 구조를 분석하였고, 그런 다음 시의 의미를 살펴보기 위해 저자의 다른 작품과 비교하는 자기텍스트성을 분석하였다. 자기텍스트성은 스티브 머피가 제시한 랭보 산문시 해석의 방법론으로서 저자의 작품과 맺는 내적 상호텍스트성을 말한다. 「야만」의 경우 일반적 상호텍스트성의 연구가 없는 것은 아니지만 시의 의미를 크게 규명하지 못한다고 본다. 「야만」의 난해성은 무의미 시의 예로 간주되기도 한다. 하지만 시 구조 분석과 자기텍스트성을 통해 볼 때, 「야만」은 무의미가 아니라 의미를 구축하고 있다. 이 시는 일반적 운문시나 산문시와 달리 전체가 명사 구문의 비유로만 이루어져 있다. 「야만」은 랭보 고유의 문맥에서 파괴, 화합, 재생의 순수한 힘을 의미한다. 「야만」은 보들레르의 「이 세상 끝 어디라도」에 대한 랭보 식 답으로, 북극의 불가누스의 화산에 도달하는 영원한 여성 목소리로 대변되는 현장이라 할 수 있다. 「야만」의 읽기는 『일뤼미나시옹』의 난해성을 읽어내는 하나의 방법론이 될 수 있다. 본고에서 우리는 「야만」의 언어적 지표의 분석과 자기텍스트성, 그리고 시가 침묵하고 있는 희열과 고통의 이해가 하나의 접근법이 될 수 있음을 분석하였다. 이러한 접근법을 통해 우리는 『일뤼미나시옹』의 과편을 개개의 방식으로 연결하고 조합해서 과편들의 스토리를, 모험을 재구성할 수 있으리라 본다.

주제어 : 난해성, 랭보, 야만, 의미, 일뤼미나시옹, 자기텍스트성

## 1. 서론

랭보의 산문시집 『일뤼미나시옹』에 수록된 「야만」은 첫 부분부터 난해하다. 『일뤼미나시옹』의 시들이 대체로 난해하지만 「야만」은 도저히 서로 결합될 수 없는 단어들로써 이미지가 구성되어 당황스럽기까지 하다.

여러 날과 계절, 여러 사람과 나라를 뒤로 하고도,

북극의 바다와 꽃이 빛는 비단 위로 피 흘리는 고깃덩이의 깃발 (그런  
꽃들은 존재하지 않는다.)

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,

Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs  
arctiques ; (elles n'existent pas.)<sup>1)</sup> (p.309-310)

두 번째 ‘단락 alinéa’의 배의 깃발을 뜻하는 “pavillon”, “피 흘리는 고깃덩이(viande saignante)”, “바다(mers)”와 “꽃(fleurs)”의 비유는 논리적 고리를 찾기 힘든 단어들로 조합되어 있다. 또 이 시는 괄호 안에 “(그런 꽃들은 존재하지 않는다.)”고 친절하게 설명하고 있음에도, 독자가 수수께끼 같은 주석을 제대로 이해하기 힘들다. 이 부재의 꽃들은 마치 시의 의미 부재를 논증하고 있는 듯하며, 이로써 독자들은 「야만」을 의미의 야만 상태, 즉 ‘무의미(non-sens)’의 시라고 생각할 수 있다. 그렇다면 「야만」은 정말 무의미의 시로 봐야 할까? 첫 2개 단락이 텍스트 차원에서 의미를 구축하는 문맥도 없으며 무엇을 암시하는지 지시대상을 짐작하기 힘들다는 것을 고려한다면 이러

1) Arthur Rimbaud, *OEuvres complètes*, éd. par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, 2009. 랭보의 텍스트는 앙드레 귀요의 최근 플레이야드 판본을 토대로 하며 괄호 안에 페이지를 표기하기로 한다.

한 생각을 떨쳐내기 쉽지 않다.

하지만 두 번째 단락에 대해, 앙드레 귀요(André Guyaux)는 “문맥의 부재, 비유 정도의 불확실(le défaut de contexte, l'incertitude du degré métaphorique)”에도 불구하고 의미의 부재는 아니라고 보았다. 왜냐하면 이 구절은 “이미지”이기 때문이다. 그것은 “하얀 바탕 위의 붉은 색(rouge sur blanc)”의 이미지이다. 괄호 안의 부정적 주석과 달리 이미지는 정확히 “북극의 바다와 꽃이 빛는 비단(la soie des mers et des fleurs arctiques)”을 지칭한다고 보았다<sup>2)</sup>. 즉 이 대목은 빙산으로 뒤덮인 극지방의 붉은 바다 위의 이미지인 것이다. 앙드레 귀요의 이미지론은 본인이 『일뤼미나시옹』의 무의미를 주창하는 대표적인 연구자라는 점을 고려한다면 놀랍지 않을 수 없다. 귀요 이전에 장 피에르 리샤르(Jean-Pierre Richard)는 『시와 깊이』(*Poésie et profondeur*)에서 “놀라울 정도로 풍부한 상상력의 결합을 통해 「야만」이라는 제목의 일뤼미나시옹이”<sup>3)</sup> 생성하는 내면적 풍경의 강력한 힘을 거론하면서 두 번째 단락 구절에 대해 다음과 같이 소개한 바 있다.

붉은 깃발이 비단 같은 바다의 표면 위에 피 흘리며 고기로 변하는 것을 보는 것은 얼마나 놀라운가, 아시다시피 랭보는 물에 젖은 활짝 핀 육체와 같은 비단 자체를 꿈꾸지 않는가? 왜 거품과 잉겔블, 이 물의 거품과 불의 거품이 서로 결혼하는 것을 보려 하지 않는가?

Quoi de surprenant à voir le rouge d'un drapeau saigner sur la surface soyeuse d'une mer et se métamorphoser en viande, puisque Rimbaud rêve cette soie elle-même comme une chair humide et fleurie? Pourquoi ne pas accepter de voir se marier écumes et brasiers, ces mousses de l'eau et ces mousses du feu?<sup>4)</sup>

2) Arthur Rimbaud, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p.193.

3) Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, p.213 : “C'est l'évocation d'un paysage ainsi sensibilisé que développe, dans une étonnante richesse d'associations imaginaires, l'illumination intitulé *Barbare*.”

4) *Ibid.*, p.214.

하얀 빙산이 떠도는 바다 위에 배의 붉은 깃발이 빛어내는 이미지는 존재하지 않는 꽃이다. 리샤르의 지적은 「야만」 두 번째 단락의 구절이 명주 같은 바다 위의 비현실적 이미지의 풍경임을 밝히고 있다. 이 풍경은 「취한 배(*Le Bateau ivre*)」를 비롯한 몇몇 시의 풍경을 떠올리게 한다. 「야만」의 이미지가 놀랍고 강력한 것은 단어들이 맺는 비유의 간격이 그만큼 크기 때문이다. 보들레르의 ‘조응(*correspondances*)’이 암시하는 서로 무관한 사물과 세계의 ‘보편적 유연성(*analogie universelle*)’은 이 시에서 메타포가 빛는 언어적 간극이 큰 만큼 시적 환기력도 비례한다고 볼 수 있다.

본고는 「야만」의 난해성을 분석하고 주해하여 그 의미를 모색하고자 한다. 「야만」은 문맥의 부재, 이미지의 난해성 때문에 그 자체로 읽혀지지 않는 시이지만 랭보 자신의 다른 텍스트와 비교하는 자기텍스트성(*autotextualité*)을 고려한다면 어느 정도 의미에 다가갈 수 있다. 「야만」의 의미는 무의미에 가깝지만, 우리는 이러한 의미를 읽어내려는 노력을 통해 이 시의 의미가 초기 운문시, 『지옥에서의 한 철』(*Une saison en enfer*)과 『일뤼미나시옹』에 이르기까지 랭보 시의 어떤 원형, 어떤 지평, 즉 세상 끝에서의 파멸과 창조라는 시적 테마를 구성하고 있음을 알 수 있다. 하나의 시가 전체를 구성할 수 있듯이 「야만」은 랭보 시의 근본적 테마의 하나를 암시한다는 점에서, 본 연구의 의의가 있다고 본다. 물론 『일뤼미나시옹』의 그 어떤 작품도 의미를 완전히, 확실하게 이해할 수는 없다. 『일뤼미나시옹』은 의미와 무의미의 경계를 시적 난해성의 경계로 삼는다. 본 연구 역시 「야만」을 전적으로 해석하는 것을 목표로하지도 않고, 주장도 하지 않지만 가능한 한 의미와 무의미의 경계에 다가가고자 한다. 그리하여 몇몇 연구자들의 해석을 검토하면서 얼핏 이해하기 힘든 표현들이 그리는 어떤 풍경 속에 도사린 절망과 희망, 슬픔과 분노, 외로움과 환희 등, 「야만」이 절대로 말하지 않는 “*douceur*”의 감미로움 또는 부드러움에 대해 우리의 의견을 제시하고자 한다.

## II. 「야만」의 구조

「야만」의 첫 부분은 확실히 놀라운 비유가 아닐 수 없다. 투시자(*voyant*)

의 언어연구는 언어조합에 예상을 벗어나는 결합을 보인다. 랭보 시의 비유는 단어들이 일반적으로 뜻하는 의미에서 벗어나 상상하기 힘든 다른 것을 가리킨다. 하지만 이들 비유는 저자의 다른 작품에서 강박관념 또는 원형처럼 비슷하게 제시되는 것을 볼 수 있다. 가령 「야만」의 잔인성을 드러내는 “피 흘리는 고깃덩이”의 붉은 이미지는 「대홍수 후(*Après le Déluge*)」의 붉은 태양 빛의 이미지인 ‘푸른 수염’의 “도살장(abattoirs)” (p.289)을 떠올린다. 푸른 수염의 도살장 창문에 햇살의 각인은 사실 여명 아니면 황혼의 전경이다. 「대홍수 후」의 풍경이 「야만」처럼 바닷가의 풍경이라는 사실은 우연이라 보기에 너무 공교롭다. 두 작품에서 피와 고기, 도살, 햇살 등이 일상의 용법에서 벗어나 있다. 왜냐하면 핏빛 태양 자체는 상투적인 표현일지 몰라도 「야만」의 “피 흘리는 고깃덩이”와 극지방의 꽃은 전혀 일상의 풍경이라고 볼 수 없다. 여기에 괄호 안의 수수께끼 같은 메타적 주석이 놓인다.

(그런 꽃들은 존재하지 않는다.)  
(elles n'existent pas.) (p.309)

괄호 안의 메타적 주석에서 여성복수 명사를 가리키는 대명사 “elles”은 극지방의 꽃만을 가리키지 않는다. 이 구절에서 “고깃덩이”, “비단”, “바다”, “꽃” 등이 모두 여성명사이기 때문에 여성복수 대명사 “elles”은 그 자체로 모호성을 드러낸다. 사실 바다 위에 반사되어 꽃의 형태를 갖는 이 꽃들은 현실의 꽃이 아니며, 다음 구절의 “옛날의 암살자들”의 잔인한 풍경과도 거리가 멀기에 더욱 난해해진다. 왜냐하면 “옛날의 암살자들”은 “피 흘리는 고깃덩이”와 갖는 관련성을 추측해볼 수 있지만, 꽃과 관련해서는 뭔가 제시해주는 것이 없기 때문이다. 「야만」의 난해성을 분석하기 전에 일단 시 전체를 인용해보자.

여러 날과 계절, 여러 사람과 나라를 뒤로 하고도, (1)

북극의 바다와 꽃이 밟는 비단 위로 피 흘리는 고깃덩이의 깃발 (그런 꽃들은 존재하지 않는다.) (2)

해묵은 용맹의 광파르에 다시 휩싸여 — 아직도 우리의 가슴과 머리를

때리는데 — 옛날의 암살자들이 아니라 — (3)

오! 북극의 바다와 꽃이 빛는 비단 위로 피 흘리는 고깃덩이의 깃발 (그런 꽃들은 존재하지 않는다.) (4)

**감미로움**이여! (5)

불덩이들, 서리의 돌풍 속에 비 내리고, — **감미로움**이여! — 우리를 위해 영원히 솟으로 타버린 대지의 심장이 토해내는 다이아몬드 비바람에 내리는 불길. — 오 세계여! — (6)

(세상 사람들이 듣고, 느끼는, 해묵은 은거와 해묵은 불꽃이 아니라,) (7)

불덩이들과 거품. 음악은, 심연의 소용돌이, 천체를 향한 얼음덩이의 충돌. (8)

오 **감미로움**이여, 오 세계여, 오 음악이여! 그리고 거기, 형체와 탐과 머리카락과 눈동자들, 부유하고. 하얀 눈물이, 뜨겁게 끓어오르고, — 오 감미로움이여! — 그리고 북극의 화산과 동굴의 밑바닥에 도달한 여성의 목소리. (9)

깃발은... (10)

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays, (1)

Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.) (2)

Remis des vieilles fanfares d'héroïsme - qui nous attaquent encore le coeur et la tête - loin des anciens assassins - (3)

Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.) (4)

Douceurs! (5)

Les brasiers, pleuvant aux rafales de givres, - Douceurs! - les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le coeur terrestre éternellement carbonisé pour nous. - Ô monde! - (6)

(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent,) (7)

Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres. (8)

Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les jeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, - ô douceurs! - et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques. (9)

Le pavillon... (10) (pp.309-310)

「야만」의 문장 구성은 생략과 감탄, 그리고 반복으로 이루어져 일반적인 문장 구성과 달리 동사의 술부가 없다. 유일하게 주어와 동사의 문장으로 된 부분은 메타적 설명에 속하는 괄호 안의 “(그런 꽃들은 존재하지 않는다)”이다. 앙드레 귀요는 이 점에 대해 담화의 층위를 구분하여, 일반적인 주어와 동사의 담화는 그야말로 다른 담화행위에 속하며, 반면 명사적 구문으로 된 나머지 전체는 “비전의 매력”(charme visionnaire)을 지닌 비전의 담화에 속한다고 보았다<sup>5)</sup>. 귀요의 의견에 의하면 주어와 동사의 일반적 구문의 담화는 일상의 세계에 속하며, 명사적 구문의 담화는 비전의 세계에 속한다는 것이다. 전체 문장 구성은 1단락의 상황보어 구문에 이어 2단락의 명사 구문과 이를 주석하는 세미콜론 이하의 괄호에 놓인 문장이 하나의 명사 구문을 이루고, 3단락의 과거분사 구문과 4단락의 2단락 구문의 반복, 5단락의 감탄사처럼 쓰인 명사 구문 이후 마침내 6단락에 등장하는 명사 구문, “불덩이들”(Les brasiers...)이 문장 구성상으로 볼 때 모두 하나의 문장을 이룬다. 1단락에서 6단락까지 오직 “불덩이들”의 등장을 위해 마련된 문장 구성이라 할 수 있을 것이다. 1단락에서 6단락까지를 하나의 문장으로 보는 가장 큰 이유는 3단락의 “다시 휩싸여”의 “Remis”가 수식하는 복수남성 명사가 6단락의 “불덩이들...”, 즉 “Les brasiers...”이기 때문이다.

3단락의 “다시 사로잡혀”의 “Remis”가 가리키는 바는 논란의 여지가 있다. 왜냐하면 분사구문의 “사로잡혀”는 의미상으로는 뒤에 나오는 “우리 nous”를 가리킨다고 볼 수 있지만, 문법적으로는 6단락의 “불덩이들”과 연결된다고 봐야 할 것이다. 또한 “사로잡혀”의 주체는 “우리”로 대변되는 사람이 아니라 세계 자체 또는 세계의 운행 원리인 불덩이들로 보는 것이 타당하다. 왜냐하면 9단락의 “형체와 탐과 머리카락과 눈동자들, 부유하고”에서 알 수 있듯이 「야만」의 풍경은 난파선의 익사자의 암시에서 짐작할 수 있듯이 인간이 전적으로 배제되는 풍경이기 때문이다. 앙드레 귀요는 “사로잡혀”와 관련해 “암묵적인 주체”(le sujet implicite)<sup>6)</sup>를 가정하지만 우리는 6단락의 “불덩

5) Arthur Rimbaud, *Illuminations*, par André Guyaux, p.194.

이”로 대변되는 「야만」의 강한 에너지를 가리킨다고 본다.

8단락은 6단락의 클라이맥스를 연장하는 “불덩이들과 거품” 그리고 “음악”의 생략적인 명사 구문의 반복과 연장이다. 9단락은 감탄 명사와 명사 구문으로 이어지면서, 8단락의 클라이맥스를 완성하며 마무리하고 있다. 이런 점에서 8단락의 음악의 등장은 폭력적이고 잔인한 에너지의 불덩이가 물과 결합하여 수증기로 식어가면서 폭발이 진정되는 정경이라 볼 수 있다. 그리고 마지막 9단락의 영원한 여성성의 출현은 감미로움을 또는 부드러움을 내세워 앞서 남성적인 폭발을 감싸며 마감하고 있다. 우리는 6단락부터 클라이맥스가 시작해서 8단락에 연장되고 9단락에서 완성된다고 보지만, 피에르 브뤼넬(Pierre Brunel)은 9단락을 “절정”(l'acmé)<sup>7)</sup>이라고 보았다. 브뤼넬의 관점은 우리의 분석과 크게 다르지 않다. 우리는 1단락에서 6단락까지를 한 문장으로 간주하여 「야만」 전체를 하나의 명사, 즉 “불덩이들”이 진정한 주어이자 핵심어이며, 8단락과 9단락은 이 “불덩이들”의 연장이자 확산이라고 보기 때문이다. 9단락에 이르면 앞서의 불과 액체의 극과 극이 만나 폭발하는 북극의 가장 깊은 화산에 여성성의 사랑의 목소리가 울려 퍼진다. 여성성의 모든 화해와 더불어 이 강력한 화산은 북극지방의 바다와 배의 깃발이 전개하는 풍경이다. 영원한 파괴와 창조의 주문처럼 다시 “깃발... Le pavillon...”을 반복하는 것은 진정한 미래가 1단락의 “여러 날과 계절, 여러 사람과 나라를 뒤로 하고도”처럼 옛 시간과 옛 세상이 완전히 사라지고 난 이후에 가능하기 때문이다. 10단락의 반복은 단선적인 시간의 법칙이 아니라 우주적 순환 원리인 겨울 이후의 봄의 “순환(révolution)”처럼 낡은 세계의 파멸 이후, 순수한 신세계의 봄을 맞이하면서, 기존의 시간이나 역사의 흐름과 무관하게, 즉 과거를 철저하게 배제하는 재생의 의지를 표현하고 있다. 10단락은 낡은 세계의

6) *Ibid.*, p.198. Cf. 194페이지의 다음 분석도 참조: “Les trois parties du paragraphe [3ème alinéa], le participe initial, la proposition relative et le circonstanciel supposent la présence d’un sujet, sous-entendu par *Remis*, exprimé par *nous* et à nouveau sous-entendu dans le complément circonstanciel dont la fonction analogue à celle d’une épithète.”

7) Pierre Brunel, *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d’Arthur Rimbaud*, édition critique commentée, José Corti, 2004, p.510.



파괴와 새로운 세계의 창조를 위한 잔혹한 「야만」의 주문을 읊조리고 있다. 「야만」의 주술적 읊조림은 다음의 명사들로 요약된다.

- 불덩이들 (...) 우리를 위해! (6)
- 불덩이들과 거품. 음악 (...) (8) (...)
- 형체와 땀과 머리카락과 눈동자들 (...) 눈물 (...) 여성의 목소리 (...) (9)
- Les brasiers (...) pour nous! (6)
- Les brasiers et les écumes. La musique (...) (8)
- (...) les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux (...) les larmes
- (...) la voix féminine (...) (9)

「야만」은 괄호 안의 문장을 제외한다면 명사 구문만이 존재하는 독특한 구조의 시이다. 전통적인 운문시가 행갈이를 하더라도 주어와 동사로 구성되는 일반적 문장 구성을 하고 있는 데 반해, 「야만」의 구성은 가히 파격을 넘어 시의 형식을 파괴하는 쪽에 가깝다. 피에르 브뤼넬은 “「야만」이 산문시인 것도 확실하지 않다”<sup>8)</sup>고 보았다. 문장의 구성도 파격적 야만 상태를 보이지만 명사 구문으로 이루어진 주문의 어조 또한 전통적인 시의 개념과 맞지 않다. 그야말로 야만적인 시라 할 수 있을 것이다. 형식 또한 9단락의 “형체와 땀과 머리카락과 눈동자들, 부유하고”의 “형체”처럼 역사자로 부유할 뿐이다. 인간이 해체되는 반인간적 풍경은 「야만」에 가장 걸맞은 풍경이 아닐 수 없다. 어떻게 보면 「야만」의 수수께끼는 이러한 목시론적 파괴와 창조의 이미지에 있다고 할 수 있다.

## II. 「야만」과 자기텍스트성

「야만」의 각 단락은 명사적 구문의 나열로 이루어져 문맥을 파악하기 어려우며 각각의 이미지도 그 자체로는 연결되지 않는다. 「야만」의 이미지를 좀 더 깊이 이해하기 위해서는 랭보의 다른 시와의 관련성을 살펴볼 필요가 있

8) *Ibid.*

다. 앙드레 귀요의 주장은 이런 측면에서 시사하는 바가 크다.

「야만」은 『일뤼미나시옹』 중 유일하게 다른 텍스트를 명확하게 참조하는 텍스트이다. ‘팡파르’와 ‘암살자’는 과거시제의 언급과 더불어 「아침의 도취」를 떠올리는데 확실히 「야만」처럼 1인칭 단수를 가리키는 복수 1인칭의 용법을 볼 수 있다.

*Barbare est le seul texte des Illuminations qui semble renvoyer d'une manière précise à un autre texte : fanfares et assassins, accompagnés d'une référence au passé, nous reporterait à Matinée d'ivresse, où l'on trouvait aussi l'emploi du pronom personnel de la première personne du pluriel désignant, comme ici peut-être, une première personne du singulier<sup>9)</sup>.*

물론 귀요의 복수 1인칭 “nous”에 대한 설명은 해석적 추론에 불과하다. 오히려 “우리”는 화자는 물론이고 모든 새로운 인류, 새로운 생물, 새로운 세계를 포함하는 우주적 ‘우리’로 볼 수도 있다. 귀요는 이 시의 “팡파르”와 “암살자”의 표현을 거론하여 「아침의 도취」와 명백한 상관관계가 있다고 보았다. 우리는 귀요의 주장이 틀렸다고 생각하지는 않는다. 오히려 대부분의 『일뤼미나시옹』의 시들이 랭보의 작품과 ‘내적 상호텍스트성’ 관계가 있다고 본다. 우리로서는 『일뤼미나시옹』이 무의미보다 어렵지만 의미의 세계를 지향한다고 본다. 스티브 머피(Steve Murphy)는 랭보 시의 변천에 “내적 상호텍스트성” 또는 “자기텍스트성”를 통해 랭보 시의 일관성 있는 시적 변화를 상징하였다. 자기텍스트성은 저자 자신의 작품과 관련 맺는 상호텍스트성을 의미한다. 그런데 “내적 상호텍스트성”이라는 용어는 ‘내적’이라는 단어와 ‘상호’라는 단어가 다소 모순될 수 있으므로 자기텍스트성의 용어가 더 적합하다고 할 수 있을 것이다. 머피는 「『일뤼미나시옹』의 해석과 자기텍스트성」(*Interprétation et autotextualité dans les Illuminations*)에서 『일뤼미나시옹』 시들을 비교하여 자기텍스트성을 강조하였다<sup>10)</sup>.

9) Arthur Rimbaud, *Illuminations*, par André Guyaux, p.194.

10) Steve Murphy, “Interprétation et Autotextualité dans les *Illuminations*,”

하지만 『일뤼미나시옹』의 많은 작품들은 『일뤼미나시옹』 작품뿐 아니라 『지옥에서의 한 철』이나 초기 운문시의 『시집』(*Poésies*)의 작품과도 자기텍스트성을 갖는다. 스티브 머피의 논문은 『일뤼미나시옹』에 대한 기존의 파편의 관점이 기초하는 무의미론을 비판하기 위해 자기텍스트성을 예로 들어 후시 산문시의 의미를 모색하였다. 머피는 자기텍스트성의 예를 주로 일련의 「도시」(*Ville*) 시리즈의 시나, 「역사적 저녁」(*Soir historique*), 「곶」(*Promontoire*), 「대홍수 후」 등에 국한하여 제한적으로 분석하였다. 우리는 머피가 제시한 자기텍스트성을 문학해석 이론의 하나로 확대해서 생각하기보다, 랭보 후기시의 난해성을 풀어내는 방법론적 관점의 하나로 간주하는 것이 적절하다고 본다. 자기텍스트성은 『일뤼미나시옹』의 난해한 시들의 의미를 풀어내는 시적 열쇠의 하나로 작용할 수 있기 때문이다. 이는 「야만」의 경우도 마찬가지다.

「야만」을 『일뤼미나시옹』의 또 다른 작품 「아침의 도취」와 비교한 귀요의 관점은 - 귀요는 유일한 예라고 보았지만 -, 사실 두 가지 측면에서 문제가 된다. 하나는 『일뤼미나시옹』의 많은 작품들이 서로 비교될 수 있으며 두 번째는 「야만」이 「아침의 도취」 외에도 많은 『일뤼미나시옹』의 작품과 관련을 맺는다는 점이다. 피에르 브뤼넬은 『일뤼미나시옹』의 연구에서 「야만」의 의미를 읽기 위해서는 특히 「젊은 날」(*IV Jeunesse IV*)과 「헌신」(*Dévotion*)과의 비교가 필요하다고 보았다.

「야만」은 「젊음 IV」와 「헌신」과 비교하면 그 의미를 잘 파악할 수 있다. 여전히 (성 앙투안의, 즉 투시자의) “앙투안의 유혹” 「젊은 날 IV」에 머물러 있는 것과 관련 있어 보이지만 랭보는 미래에, 모든 “현재의 걸모습”[자기의 부연설명]을 벗어버린 세계에 자리하려는 의지가 확고하다. 젊음의 치료는 시간과 장소를 벗어난 곳으로 인도한다. 또는 세상의 끝을 의미하기 위해 그 자리에 있었던 시간의 부사 “그때는”[「헌신」]으로 끝맺음 하면서, 랭보는 보들레르가 이미 암시했던 것처럼 ‘이 세상 밖 어디라도’로

*Romance Quarterly*, V. 45, n° 3, été, 1998, pp.155-167. 이 논문은 2004년 『랭보의 전략 *Stratégies de Rimbaud*』에 재수록되었다 (“Interprétation et autotextualité dans les *Illuminations*”, pp.443-461).

향하는 “형이상학적 여행”[「헌신」]을 열었다.

*Barbare* trouve mieux son sens si on le rapproche et de *Jeunesse IV* et de *Dévotion*. Se rapprochant d'en être encore “à la tentation d'Antoine” (de saint Antoine, du voyant), Rimbaud affirmait la volonté de se situer, dans le futur, dans un monde débarrassé de toutes les “apparences actuelles” : la cure de jeunesse conduisait à un hors du temps et à un hors du lieu. Ou bien, terminant sur un “alors”, adverbe de temps qui était là pour signifier la fin du monde, il ouvrait des “voyages métaphysiques” qui conduisaient, comme l'avait suggéré Baudelaire, *Any where out of World*<sup>11)</sup>.

『일뤼미나시옹』의 자기텍스트성을 단어의 유사성과 같은 언어적 지표에 국한하는 미시적 분석이 아니라 비유의 유사성 또는 비유가 제기하는 시적 의미작용의 유사성으로 확대해서 본다면, 브뤼넬의 지적은 시적 모티브의 비교 의미와 깊은 관련이 있다. 여기서 중요한 것은 표현의 유사성이 아니라 의미의 상호침투성, 의미의 복원 과정에 자기텍스트성이 작용할 수 있다는 점이다. 「야만」이 의미하는 바는 여전히 투시자의 혼란스러운 실험이나 플로베르의 「성 앙투안의 유혹」<sup>12)</sup>의 혼돈을 벗어나지 못할지라도 궁극적으로는 이 세계의 현재 겉모습은 사라지게 되어 (「젊은 날 IV」), 미래의 “그때는”을 기다릴 필요 없이 “그때는”을 더 이상 읊조리지는 않는다는 것이다 (「헌신」). 이 모든 사명과 헌신을 요구하는 문학적 생애는 결국 현재를 파괴하기 위해 오직 미래의 힘만을 투사하는 정신적인 모험이자 여행(「헌신」)이 아닐 수 없다. 브뤼넬의 비교 해석은 확실히 시적 모티브의 측면에서 타당하다고 본다. 물론 브뤼넬은 「야만」이 「헌신」처럼 “예배”가 아니라 “주문” 또는 “주술”이라고 그 차이를 강조하였다. 『일뤼미나시옹』의 모든 시들은 자기텍스트성을 보이더라도 반복이 아니라 상호침투와 상호보완의 대화과정임을 이해할 필요

11) Pierre Brunel, *Eclats de la violence*, p.505.

12) 1874년 4월에 출간된 플로베르의 『성 앙투안의 유혹』 최종 판본을 랭보가 읽었음에 틀림없다. 대다수 연구자들은 「젊은 날 IV」의 첫 구절, “너는 아직 앙투안의 유혹에 머물러 있다”(Tu en es encore à la tentation d'Antoine)가 플로베르의 최근 작품을 떠올린 것으로 보고 있다.

가 있다. 따라서 단면적 비교는 『일뤼미나시옹』에서 전혀 작용하지 않는다. 오히려 총체적이면서도 개별적인, 전체와 부분의 조화와 독립이 『일뤼미나시옹』의 세계라 할 수 있다. 이런 점에서 「야만」에 대한 피에르 브뤼넬의 다음 결론은 시의 이해와 관련해 매우 중요한 측면을 드러낸다고 본다.

「야만」은 예배가 아니다. 그것은 주술이며, 뭔가 신세계를 창조하기 위한 주문 같은 것이다. 그런 점에서 이 시는 대부분의 『일뤼미나시옹』 작품에서처럼 새로운 창세기의 기획과 완벽하게 일치한다.

*Barbare n'est pas une dévotion. C'est une incantation, quelque chose comme l'Enchantement pour un monde nouveau. En cela le poème est parfaitement conforme au projet de nouvelle Genèse tel qu'il est à l'oeuvre dans l'ensemble des Illuminations*<sup>13)</sup>.

『일뤼미나시옹』의 작품 전체와 부분이 모두 새로운 창세기의 모험이라는 지적은 「야만」의 경우도 그대로 적용된다. 『일뤼미나시옹』의 다양한 형식과 이미지 그리고 난해하고 단절된 의미도 자기텍스트성의 비교를 통해 일련의 의미 복원과정에 참여한다. 피에르 브뤼넬은 「야만」을 『일뤼미나시옹』의 “「대홍수 후」의 보완, 확정”(la complément, la confirmation de *Après le Déluge*)이라고 보았다.

휘황찬란한 스피란디드 호텔[「대홍수 후」]이 ‘극지의 빙산과 밤의 혼돈 속에서’ 건립되었고, 시인의 우주 창조 기획은 수포로 돌아가지 않았던가. 「대홍수 후」가 새로운 시작을 알리는 좌절의 시라면, 「야만」은 반복의 위험과 『지옥에서의 한 철』 서두에서 말한 것처럼 ‘나중에 나온 보잘 것 없는 비겁들」[『일뤼미나시옹』] 때문에 위태롭지만 성공의 시이며, 여전히 침묵 자체로 인해 더 큰 위험에 처한 시이다.

Que le Splendide Hôtel soit bâti "dans les chaos de glaces et de nuit du pôle" et l'entreprise démiurgique du poète se trouve ruinée. *Après le Déluge* était un poème de l'échec appelant un recommencement,

13) Pierre Brunel, *Eclats de la violence*, p.509.

*Barbare* est un poème de la réussite menacée par les risques de récidive, "les petites lâchetés en retard", comme il était dit au début d'*Une saison en enfer* et plus menacé encore par le silence même<sup>14</sup>).

브뤼넬의 해석에 공감하든 않든 「야만」의 파편적 이미지들은 저자의 다른 작품과 자기텍스트성을 고려하면 어느 정도 의미를 구축해볼 수 있다. 『일뤼미나시옹』은 사실 시인의 다른 모든 작품과의 관련 속에서 파편(fragment)을 매꾸고 참조하는 독자의 새로운 관심을 요구하고 있으며 이로써 파편으로 분산되고 흩어진 개개 작품의 의미를 총체적으로 서로 보완하고 있다. 브뤼넬이 지적한 “「대홍수 후」의 보완, 확정”은 『일뤼미나시옹』의 자기텍스트성의 기능과 의미를 가리키고 있다고 볼 수 있다.

우리의 관점에서 보면 「야만」에서 주목해야 하는 표현이나 비유, 또는 모티프는 다음과 같다.

- 1) 계절(saisons)
- 2) 피 흘리는 고깃덩이의 깃발(pavillon en viande saignante)
- 3) 북극의 꽃(fleurs arctiques)
- 4) 팡파르(fanfarses), 암살자(assassins)
- 5) 불덩이(brasiers)
- 6) 해묵은 은거(vieilles retraites)
- 7) 음악(musique)
- 8) 형체와 땀과 머리카락과 눈동자들, 부유하고(les formes, les sueurs, les chevelures et les jeux, flottant)
- 9) 하얀 눈물(larmes blanches)

위 테마들은 자기텍스트성의 관점에서 보면, 1)의 계절은 「오 계절이여, 오 성이여」(*Ô saisons, ô châteaux*)의 계절의 의미인 인생무상의 의미, 즉 세월과 계절이 지나면 모든 것이 사라진다는 의미에 답하고 있다. 미묘한 차이이지만 “Bien après 뒤로 하고도”는 그러한 세월의 인식마저 완전히 과거로

14) *Ibid.*, pp.513-514.

돌리고 있다. 1)의 계절은 다시 6)의 “해묵은 은거”를 고려할 필요가 있다. 「야만」에서 말하는 해묵은 은거는 어디서 볼 수 있을까? 우리로서는 「야만」의 해묵은 은거를 「삶들 III(*Vies III*)」에서 저자가 과거시제로 “보내버린”(passé) “내 눈부신 은거”(mon illustre retraite)에서 더 자세히 볼 수 있다.

열두 살 때 갇혔던 다락방에서 난 세상을 알았고, 인간희극을 밝혔다. 지하 포도주 창고에서 난 역사를 배웠다. 북쪽 지방의 어느 도시에 저녁 파티가 매번 있을 적마다 난 옛 화가들의 여자들을 모두 만났다. 파리의 오래된 아케이드에서 난 고전 학문을 교육받았다. 동방 전체가 에워싼 멋진 거처에서 난 내 거대한 작품을 완성했고 내 눈부신 은거를 보냈다. 난 내 피를 섞었다. 내 의무는 면했다. 심지어 더 이상 그것을 생각할 필요도 없다. 난 사실 무덤 너머에 있으며 수고의 대가는 없다.

Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire. A chaque fête de nuit dans une cité du Nord j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. Dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques. Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense oeuvre et passé mon illustre retraite. J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Il ne faut même pas plus songer à cela. Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions. (p.296)

「야만」과 비교할 때 「삶들 III」의 “passé mon illustre retraite”는 “vieilles retraites”와 일치한다. 「삶들 III」에서의 은거는 방금 지내버린 것이지만 「야만」에서는 완전히 옛날의 과거 이야기로 바뀐 점이 차이라면 차이로 할 수 있다. 그리고 「삶 III」에서 알 수 있듯이 시인은 “내 거대한 작품을 완성했기”에 작품에 대한 의무를 면했고 이제는 은퇴하여 더 이상 작품을 생각할 필요도 없다. 왜냐하면 이 은거는 무덤 너머의 사자(死者)의 세계에 이루어졌기 때문이다. 그리고 작품의 완성에 바쳐진 내 피(“난 내 피를 섞었다”)에 대한 대가조차 없이 은거한 것이다. 그렇다면 이 은거가 이루어진 “동방 전체가 에워싼 멋진 거처”는 어디일까? 『일뤼미나시옹』의 모든 시에서 작가의 실제

전기는 전혀 작품에 관여하지 않는다. 심지어 모든 지시적(référentiel) 의미 체계가 의도적으로 시인의 삶을 왜곡하고 비껴나간다. 『일뤼미나시옹』에서 시인의 실제 삶을 떠올리는 노력은 늘 실패로 끝날 수밖에 없다. 피에르 브뤼넬은 포켓판 랭보 전집에서 이 거처를 성으로 변한 고향 로슈 Roche 지방의 농가라고 보았지만 『섬광의 폭력』(*Eclats de la violence*)이라는 『일뤼미나시옹』 연구서에서는 동양에 관한 연구서가 많이 소장된 런던의 브리티쉬 박물관의 브리티쉬 도서관이라고 반복하였다. 이러한 가정은 랭보가 『일뤼미나시옹』을 열심히 작업했던 곳이 브리티쉬 도서관이라는 점을 염두에 둔다면 불가능하지 않다고 할 수 있을 것이다<sup>15)</sup>. 하지만 우리로서는 1872년 저 유명한 새벽 3시 또는 4시의 “형언할 수 없는 시간”을 증언하고 있는, 1872년 6월의 고향 친구 들라에(Delahaye)에게 보낸 치기어린 학생 투의 편지에 언급된 “지난 달 무슈 르 프린스가”의 거처를 떠올리지 않을 수 없다.

지금 나는 밤에 일한다. 자정부터 아침 5시까지. 지난 달, 무슈 르 프린스가의 내 방은 생 루이 고등학교 마당으로 나있었다. 내 좁은 창문 아래에 거대한 나무들이 있었다. 새벽 3시 촛불은 희미하다. 모든 새들이 나무에서 일제히 지저귄다. 끝났다. 더 이상 작업은 없다. 나로서는 이 형언할 수 없는 시간, 아침의 첫 시간이 사로잡는 나무며 하늘을 바라볼 뿐이었다. 나는 절대적 적막이 감도는 고등학교 복도를 바라보았다.

Maintenant, c'est la nuit que je travaille. De minuit à cinq du matin. Le moi passé, ma chambre, rue Monsieur-le-Prince, donnait sur un jardin du lycée Saint-Louis. Il y avait des arbres énormes sous ma fenêtre étroite. A trois heures du matin, la bougie pâlit : tous les oiseaux crient à la fois dans les arbres : c'est fini. Plus de travail. Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisis par cette heure indicible, premier du matin. Je voyais les dortoirs du lycée, absolument sourds. (p.369)

앞서 「삶들 III」의 “동방 전체가 에워싼 멋진 거처”는 바로 무슈 르 프린스의 생 루이 고등학교가 보이는 곳이 아닐까? “동방 전체가 에워싼” 것은 여명

15) *Ibid.*, pp.184-185.



이 떠오르기 전, 마지막 시의 작업이 끝나고 완성된 시간을 암시하는 것은 아닐까? “끝났다. 더 이상 작업은 없다”, 라는 편지의 구절은 정확히 “난 내 거대한 작품을 완성했고 내 눈부신 은거를 보냈다. 난 내 피를 섞었다. 내 의무는 면했다. 심지어 더 이상 그것을 생각할 필요도 없다”의 유명한 은거를 떠올린다. 1872년 5월의 랭보는 적잖은 작품을 썼다. 1872년 5월의 날짜를 적고 있는 시들은 시인의 “피를 섞어” 만든 작품이 아닐 수 없다. 시를 짓는 시인의 피는 붉고도 흰 아침 여명과 더불어 더욱 처절하고 잔인해진다. 이 시간은 또한 수많은 단어와 메타포를 살인하고 없애는 시간이며 파괴이자 창조인 목시론적인 시간으로서 「아침의 도취」의 “암살자”(assassins)의 살인율, “환상의 작업대”(Chevalet féerique)의 고통 - ‘chevalet’는 고문대, 화가(畫架), 바이올린의 브리지를 모두 뜻한다 -, 즉 「야만」이 그리는 피와 음악과 파괴적 전경이 벌어지는 창조적 시간이다. 「야만」과 「아침의 도취」는 모두 1872년 6월의 “형언할 수 없는 시간”의 무슈 르 프린스에서 완성했던 시적 인식과 닿아 있다. 더불어 우리는 2)의 테마, “북극의 바다와 꽃이 빛는 비단 위로 피 흘리는 고깃덩이의 깃발”의 이미지를 1871년으로 추정되는 「취한 배」의 14시절 53행에서 본다.

빙하, 은빛 태양, 진줏빛 물결, 잉겔볼의 하늘! (14:53)

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises! (p.163)

2009년 플레이어드판에서 앙드레 귀요는 「야만」과 「취한 배」의 14시절 53행을 비교하여 다음과 같이 새로운 해석을 내린 바 있는데, 이는 정확히 우리의 관점과 일치한다.

화산-북극지방의 이미지와 불과 빙산 같은 정반대 모순적 결합은 「취한 배」의 한 구절에 나타난다. “빙하, 은빛 태양, 진줏빛 물결, 잉겔볼의 하늘”은 「야만」의 “서리의 돌풍”과 “불덩이”를 예고하고 있다.

L'image volcano-arctique et l'alliance oxymorique du feu et de la glace apparaissaient dans un vers du *Bateau ivre* : “Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises”, préfigurant les “rafales de

givre” et les “brasiers” de *Barbare*<sup>16)</sup>.

귀요의 2009년의 주석은 확실히 1985년의 연구에 비해 텍스트 비교의 차원에서 많은 진전을 보이고 있지만, 아쉽게도 시의 의미와 관련해 몇몇 암시만 제시할 뿐이다. 하지만 우리로서는 「취한 배」의 16시절 61행-63행에서도 「야만」의 이미지와 주제를 본다.

때로, 극지방과 여러 지대에 지친 순교자인  
바다는 흐느낌으로 부드럽게 나를 흔들고  
내게로 노란 흠반을 한 어둠의 꽃을 쳐들었다 (16:63)  
Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,  
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux  
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes (p.163)

「취한 배」에는 앞서 거론한 「야만」의 테마 대부분이 존재한다. 2)와 5)의 북극의 바다와 화산 불덩이는 물론이고 8)의 익사자와 9)의 파도에 젖은 눈물까지 거의 모든 테마를 볼 수 있다. 6)의 해묵은 은거는 바로 「취한 배」의 영원한 좌초가 아닐까? 그리고 “pavillon”의 비유는 「취한 배」에 이어 지옥의 어둠을 뚫고 아침 미풍과 더불어 부활하는 『지옥에서의 한 철』의 마지막 시 「고별」(*Adieu*)의 “거대한 황금빛 선박”의 “깃발” — 귀요도 「고별」의 텍스트를 언급하고 있지만 — 에도 볼 수 있다.

거대한 황금빛 선박이 내 위로 아침 미풍에 각가지 색깔의 깃발을 나누건다.  
Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons  
muticolores sous les brises du matin. (p.279)

「고별」에서 보는 여명의 바다와 아침 햇살의 황금빛으로 빛나며 나부끼는 각양각색의 ‘pavillon’은 「야만」보다 앞서 제시되었다. 따라서 시인의 작품은 이루어졌고 옛날의 은퇴를 다시 떠올리는 것조차 부질없다. 「야만」의 시간은

16) Arthur Rimbaud, *OEuvres complètes*, éd. par André Guyaux, p. 973.

오래 전에 실현되었던 것이다.

그러나 우리의 관점에서 가장 놀라운 유사성은 「취한 배」의 바다 위에서 보는 “노란 흙반을 한 어둠의 꽃”이 「야만」의 “북극의 바다와 꽃이 빛는 비단”의 이미지와 닮았다는 점이다. 「취한 배」의 어둠의 꽃은 어둠을 거쳐 붉은 바다의 비단 위에 펼쳐지는 태양의 노란 반사를 떠올린다. 당연히 이 꽃은 실제의 꽃이 아니다. 따라서 2단락의 괄호 안에 “(그런 꽃들은 존재하지 않는다)”의 언술은 논리적으로 타당하다. 도취와 살인의 아침에 육신을 가진 듯 태어난 꽃들은 살아있는 이미지로서, 언어를 통해 재현된 존재들이다. 랭보 시의 비유는 언어적 재현이므로 원래부터 형이상학적이라고 주장할 수 있다. 또한 「야만」의 꽃은 『일뤼미나시옹』의 또 다른 시, 바다와 하늘이 테라스로 보내는 존재하지 않는 「꽃들」(*Fleurs*)의 “물의 장미”(la rose d'eau) (p.306)를 닮았다.

거대한 푸른 두 눈과 백설의 형태를 한 신(神)처럼, 바다와 하늘이 젊고  
강한 장미의 무리를 대리석 테라스로 끌어당긴다.

Tel qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige,  
la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes  
et fortes roses. (p.306)

「야만」의 자기텍스트성의 예는 헤아릴 수 없이 많다. 가령 존재하지 않는 꽃의 예도 마찬가지다. 랭보의 꽃이 실제의 꽃이 아니듯, 랭보의 ‘야만’도 그리스, 라틴의 고대와 대비되는 기존의 의미에서 벗어난다. 「야만」의 첫 단락 상황보어절이 암시하듯 「야만」은 현실이 아닌 이미지의 세계에서, 상상과 정신의 세계에서 과거의 완전한 파괴와 재창조의 순환이 행해지는 내면적 시간과 장소에서 전개된다. 명사 구문만으로 이루어진 이 시의 야만은 결국 저자의 다른 시들과의 자기텍스트성을 고려한다면, 파멸과 재창조의 조물주의 의지와 맞닿아 있다고 볼 수 있다. 그러나 이들 불과 얼음의 잔혹한 고통 속에 스며든 감미로운 목소리를 이해하지 못한다면 「야만」을 제대로 이해했다고 볼 수 없을 것이다. 앞서 우리가 분석하고자 한 7)의 음악의 모티브 역시 현실의 음악이 아니라 이미지에 의한 상상의 음악, 즉 소리 없는 음악이며 「콩트

(Conte)의 “정통한 음악(musique savante)” (p.293)이 아닐 수 없다.

### III. 「야만」의 “감미로움”(douceur)

「야만」의 명사 구문 구조에서 몇몇 반복되는 단어나 이미지는 난해한 시의 의미를 파악하는 데 중요하다. 시의 구조상 가장 중요한 명사는 6단락과 8단락에 반복해서 등장하는 “불덩이”와 후렴구처럼 반복되는 붉은 “깃발”이라고 할 수 있다. “감미로움”(douceur)은 감탄의 형식으로 5단락, 6단락, 9단락에 반복된다. 9단락의 “오 감미로움이며, 오 세계여, 오 음악이며”는 「야만」의 혼돈과 불덩이가 전개되는 묵시론적 재창조의 진정한 원리로 자리 잡는다.

“감미로움”은 3번이나 반복되지만 연구자들이 크게 주목하지 않는 부분이다. 하지만 우리는 “감미로움”에 대한 이해야말로 「야만」의 전체 의미를 파악함에 있어 매우 중요하다고 본다. 가령 브뤼넬이 꼼꼼하고 철저한 분석과 주해에도 불구하고 이 “감미로움”에 주목하지 못한 것은 텍스트적 지표가 암시하는 해석적 깊이까지 도달하지 못한 것이 아닌가 하는 의구심을 갖게 한다. 브뤼넬은 “감미로움”을 “조물주 시인이 혼돈을 몰아내고 ‘새로운 조화’를 구축하기” 위한 “매혹”의 정경이라고 단순하게 보았지만<sup>17)</sup>, “감미로움”은 시인과 무관하게 「야만」의 현장에 엄연히 존재하는 필연적 요소이다. 우리로서는 「야만」의 진정한 난해성은 북극 지방의 이미지나 페로의 동화에 나오는 푸른 수염의 도살장 이미지가 아니라 감탄어로 제시되는 “감미로움”에 있다고 생각한다. 앞서 우리는 「야만」이 「취한 배」의 항적을 다시 되살리고 있음을 살펴보았다. 「취한 배」의 모험이야말로 『일뤼미나시옹』의 기획과 관련해 가장 중요한 시적 의도 가운데 하나라 할 수 있다. 「취한 배」의 무대는 미지의 바다이자 고립된 대양이며, 좌초로 분해되는 극단적인 모험과 더불어 가장 반대되는 힘들, 바다와 하늘, 열기와 냉기, 불과 서리 등이 공존하는 곳이다.

17) Pierre Brunel, *Eclats de la violence*, p.501 : "un charme par lequel le poète démiurge tente de conjurer le chaos et d'établir 'nouvelle harmonie'."

「야만」의 “불덩이들, 서리의 돌풍 속에 비 내리고”는 붉은 빛으로 반사되는 비단 같은 바다 위로 훑날리는 백설의 눈을 떠올린다. 바로 이 현장에 “천체를 향한 얼음덩어리의 충돌”은 “서리의 돌풍에 비 내리고”의 의미를 보완한다. 「야만」은 인간이 배제된 잔혹하고 고통스러운 비인간적, 비현실적 세계를 보이지만, 그럼에도 화자의 감정을 엿보는 것이 불가능하지 않다. 9단락의 “하얀 눈물이, 뜨겁게 끓어오르고”는 바로 “감미로움”과 동반해서 솟구친다. 화자의 찢어질 듯한 눈물과 고통은 이 “감미로움”과 묘한 대조를 이룬다. 슬픔과 기쁨, 냉기와 열기는 시가 드러내지 않는 화자의 감정을 적고 있다. 「취한 배」의 16시절 “극지방과 여러 지대에 지친 순교자”의 고통은 “호느낌으로 부드럽게 나를 흔드는” 물결의 호느낌이 되어 바닥없는 밑바닥에 좌초한다. 「야만」 또한 지하의 심연으로 좌초한다.

「야만」의 “감미로움”이 상기하는 좌초는 그러나 나쁜 재앙이나 부정적 실패를 의미하지 않는다. 왜냐하면 “부드러운” 좌초는 파괴 이후의 새로운 창조를 예고하기 때문이다. 이런 연유로 “감미로움”은 “해묵은 용맹의 팡파르에 다시 휩싸여 (...) — 옛날의 암살자들이 아니라”와 합류하게 된다. 1871년의 투시자도 1872년 여름의 성취도, 나아가 1873년의 문학의 지옥도 모두 옛 암살자의 시도에 불과하다. 모든 것이 끝나버린 1873년 8월 이후의 잔해 속에서도 새로운 세계를 위한 내면의 메아리는 사라지지 않았다. 그야말로 또 다시 시작이다.

「야만」의 “감미로움”은 구세계의 파괴와 신세계의 건설에 필요한 하모니, 즉 사랑의 필요성에 다름 아니다. 마지막 9단락에서 불카누스와 합류하는 “여성의 목소리”는 이 “감미로움”의 화신, 사랑과 화해의 현신이 아닐 수 없다. 모든 해체와 파괴가 재구성하는 “미의 존재”(un Etre de Beauté) (p.294)는 「유일한 여성을 위한 신조」(*Credo in unam*)에 등장하는 비너스의 현신이 아닐 수 없다. “여성의 목소리”가 비너스이든 아니든 “북극의 화산과 동굴의 밑바닥에” 있는 사랑의 대상, 불카누스와 합류한다.

오 감미로움이어, 오 세계여, 오 음악이어! 그리고 거기, 형체와 땀과

머리카락과 눈동자들, 부유하고 하얀 눈물이, 뜨겁게 끓어오르고, — 오 감미로움이어! — 그리고 북극의 화산과 동굴의 밑바닥에 도달한 여성의 목소리. (9)

「야만」의 파괴적 풍경은 마치 「취한 배」처럼, 장 피에르 리샤르가 지적했던 “렝보의 창세기 신화”(mythe rimbaldien de la genèse)<sup>18)</sup>로 독자를 인도한다. 『일뤼미나시옹』의 많은 작품들이 “해묵은 은거”의 약속을 일시적으로 어기는 것도 새로운 세계의 창조에 바쳐진 미래를 위한 시도 때문이다. 그것은 아마도 보들레르의 「이 세상 밖 어디라도」(*Any where out of World*)에 대한 답으로서 렝보가 「야만」에서 마련한 것은 세상 끝에서 문명 이전의 순수한 세계로 되돌리는 시도라 할 수 있을 것이다.

제목 「야만」의 의미는 『일뤼미나시옹』의 「고대」(*Antique*)가 그리스, 라틴의 고대를 의미하지 않듯이 모든 사전적 정의에서 벗어나 단지 잔인함, 관습과 규칙에서 벗어남, 즉 거칠고 잔인한 파괴와 창조의 원리로서의 의미를 간직한다. 그것은 「야만」이 이루어지는 원동력이라 할 수 있는 파괴, 파괴, 혼돈 그리고 반문명, 반인간적 풍경을 창조하는 변화의 힘 자체를 뜻한다고 볼 수 있다. 19세기 많은 진보 사상가들이 사용했던 민중의 부상과 진보의 의미, 즉 부르주아 지배계급이 비난했던 반사회적, 반문명적 민중을 가리키는 혁명적 ‘야만’을 고려할 필요까지는 없을 것이다. 가령 1846년 미슐레(Michelet)는 『민중』(*Le Peuple*)에서,

오늘날 흔히 민중의 부상과 진보를 야만인의 침입에 비교한다. 나는 이 단어가 마음에 들어 이를 받아들인다 (…)**야만인들!**

Souvent aujourd’hui l’on compare l’ascension du peuple, son progrès, à l’invasion des Barbares. Le mot me plaît, je l’accepte...  
Barbares!<sup>19)</sup>

18) Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, p.214.

19) Jules Michelet, *Le Peuple*, éd. de Paul Vallaneix, Flammarion, 1974, p.72 ; Pierre Laforgue, “*Mauvais sang, ou l’histoire d’un damné de la terre,*” *Lectures des Poésies et d’Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009, p.252 재인용.

왜냐하면 랭보 시가 의도하는 “여성의 목소리”는 「야만」의 파괴적 이미지를 긍정적 의미로 되돌리는 가장 중요한 원칙이 되기 때문이다. 이 “여성의 목소리”가 “감미로움”의 실체라 할 수 있다. 「야만」의 진정한 실체는 불카누스의 현장에 성애의 행위처럼 합류하는 부드러운 “여성의 목소리”의 화합이라고 봐야 타당할 것이다. 「야만」을 그 어떤 의미보다, 문명을 벗어나 이 세계를 문명 이전의 순수한 상태로 되돌리려는 “순수한 야만”이라고 본 피에르 브뤼넬의 해석은 이런 점에서 시사하는 바가 크다.

나로선 「야만」은 그만큼 순수한 야만처럼, 다시 말해 문명과 최소한의 접촉도 없는 원초적인 세계를 되찾으려 의지에서 나온 것으로 보인다.

*Barbare m'apparaît bien davantage comme du barbare pur, c'est-à-dire comme procédant de la volonté de retrouver l'originel sans qu'il ait subi le moindre contact avec la civilisation*<sup>20</sup>.

문명 이전의 최초의 순수로 되돌리는 「야만」의 전경 속에 남성성과 여성성의 사랑과 화합은 성적 행위처럼 파괴이자 희열이며 탄생의 힘이 된다. 이 우주적 힘은 “감미로움”이자 “음악”이며 “세계”이다. 이 세 가지 원리는 랭보적인 창조적 「야만」을 구성하고 있음에 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 랭보의 ‘야만’에는 부정적 의미나 부정적 힘이 아니라 슬픔 가운데 기쁨처럼, 냉기 가운데 열기처럼 뭔가 뜨거운 눈물이 가득하기 때문이다. 「야만」의 시적 성취는 화자의 뜨거운 눈물과 부드러운 흐느낌에서 느낄 수 있다.

(...) 하얀 눈물이, 뜨겁게 끓어오르고, — 오 감미로움이여! — 그리고 북극의 화산과 동굴의 밑바닥에 도달한 여성의 목소리. (9)

그것이 시의 목소리이다. 「야만」의 뜨거운 눈물과, 화산 밑바닥에 도달하는 여성의 목소리가 바로 랭보 시의 목소리이자 『일뤼미나시옹』 고유의 음악이다.

20) Pierre Brunel, *Eclats de la violence*, p.505.

#### IV. 결론

『일뤼미나시옹』의 시들은 주제, 내용, 의미 등이 파악하기 힘들 정도로 난해하다. 「야만」 또한 『일뤼미나시옹』의 난해성을 드러내는 대표적인 작품이라 할 수 있다. 산문시인지도 의심스러운 명사 구문만으로 이루어진 이 작품에서 소리로 듣는 음악성이 아니라 이미지로 듣는 음악성을 알아채기란 더욱 어렵다. 「야만」의 난해성을 의미의 층위로 풀어내기 위해, 본고는 우선 시 자체의 언어적 구조를 분석하여 명사 구문의 주술적 특성을 이해했고, 무의미가 아니라 의미를 규명하기 위해 자기텍스트성에 주목했다. 「야만」뿐 아니라 『일뤼미나시옹』의 모든 시들은 파편이지만, 이 파편은 자기텍스트성을 통해 볼 때 의미의 구조를 해체하기보다 의미를 재구성하고 복원하고 있음을 알 수 있다. 「야만」의 자기텍스트성은 랭보의 후기시가 암묵적으로 암시하는 독서의 방법, 즉 저자의 다른 텍스트와의 상호텍스트성을 통해 문학세계를 재구성하는 일련의 과정으로 간주할 수 있다.

「야만」은 『일뤼미나시옹』은 물론이고 「취한 베», 「유일한 여성을 위한 신조」 같은 초기시에 이르기까지 폭 넓게 자기텍스트성을 보인다. 『일뤼미나시옹』의 자기텍스트성이 의도하는 바는 무엇일까? 우리의 연구가 향후 집중해서 분석해야 할 과제는 이 부분이 아닐 수 없다. 어쨌든 이러한 자기텍스트성 이야말로 「야만」의 의미를 이해하는 중요한 열쇠로 작용한다. 랭보의 「야만」의 의미는 창조주, 또는 우주 창조의 기획과 맞물려 있으며 불완전한 문명보다 태초의 세계로 되돌리려는 순수하고 파괴적이면서도 창조적인 순환의 힘에 집중하고 있다고 본다. 그것은 의지이자 힘이며 피에르 브뤼넬이 언급한 “순수한 야만”의 상태로 돌아가려는 궁극의 노력이다.

『일뤼미나시옹』의 기획은 1871년의 투시자도, 1872년의 시적 성취도, 나아가 1873년의 어떤 시적 결산도 충분히 결론내지 못한 궁극의 노력이라 할 수 있을 것이다. 「야만」의 “해묵은 은거”와 “옛 암살자”의 시도가 끝내지 못한 궁극의 노력이 “감미로움”이자 “음악”이며 “세계”의 창조이다. 그리하여 “여성의 목소리”와 볼카누스의 결합이 기초하는 “감미로움”의 이해는 순수한 「야만」의 본질을 엿보게 한다. 「야만」은 보들레르의 「이 세상 밖 어디라도」



에 대한 랭보 식의 답이라 할 수 있다. 왜냐하면 세상 끝에는 무의미와 절대적 침묵이 아니라, 항상 다시 시작하는 생성의 현장, 구세계의 파괴와 신세계의 재생의 현장이 들어서기 때문이다. 인간과 사회, 즉 인간적 시간과 인간적 공간에는 『일뤼미나시옹』의 「야만」이 들어서지 못한다. 랭보의 「야만」은 세상 끝에서, 북극에서, 인간이 배제된 곳에서 남성성과 여성성의 파괴, 화합, 재탄생이 이루어진다. 「야만」과 『일뤼미나시옹』의 시적 기획이 의도하는 바는 파괴와 무(無)의 부정적 여정이 아니라 파괴와 무의미를 거치는 새로운 재생이라 할 수 있다. 그러나 이 새로운 재생에는 이름이 없다. 이 새로운 재생은 음악이자 묵시론적 힘의 작용이지만 언어적 정의를 거부하는 강력한 침묵을 환기하고 있다. 의미와 무의미의 경계에서, 기지(既知)의 표현과 미지(未知)의 표현에서 랭보 시는 환희와 슬픔을 말없는 연가로 풀어내고 있음에 주목할 필요가 있다.

「야만」은 『일뤼미나시옹』을 이해하는 하나의 방법론이 될 수 있다. 그것은 언어적 지표의 분석과 자기텍스트성, 그리고 이 시들이 침묵하는 희열과 고독에 대한 접근법이라 할 수 있다. 랭보의 마지막 시를 읽는 기쁨은 이러한 다양한 방식의 읽기를 통해 랭보 후기시의 파편을 연결하고 조합하여 세상 끝의 미지에서 그 스토리와 모험을 재구성하는 기쁨이 아닐 수 없다. 랭보 후기시는 의미의 객관성을 상당 부분 잃어버릴지라도, 의미의 세계 자체를 탐닉하는 노력이 중요하다고 할 수 있다. 랭보의 『일뤼미나시옹』은 다양하고 치밀한 해석에도 불구하고 하나의 해석만을 제시할 수 없다는 대전제 하에 접근할 필요가 있다.

## ❖ 참고 문헌

- Brunel, Pierre, *Eclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, édition critique commentée, José Corti, 2004.

- Laforgue, Pierre, "Mauvais sang, ou l'histoire d'un damné de la terre," *Lectures des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Michelet, Jules, *Le Peuple*, éd. de Paul Vallaneix, Flammarion, 1974
- Murphy, Steve, "Interprétation et Autotextualité dans les *Illuminations*," *Romance Quarterly*, V. 45, n° 3, été, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Stratégies de Rimbaud*, Honoré de Champion, 2003.
- Richard, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955.
- Rimbaud, Arthur, *OEuvres de Rimbaud*, par S. Bernard et A. Guyaux, Ganier Frères, 1983(1960).
- \_\_\_\_\_, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, La Baconnière, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Oeuvres complètes*. Poésies, prose et correspondance, par Pierre Brunel, Librairie Générale Française, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Oeuvres complètes*, éd. par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, 2009.

❖ ABSTRACT

Abstruseness of Rimbaud's *Barbare* :  
Autotextuality and Meaning

Shin, Ok-Keun

Rimbaud's prose poem, *Barbare* in *Illuminations*, is known for its abstruseness with regard to forms, themes, metaphors. This paper first analyzes the poem's grammatical structure to make sense of such an inscrutable piece of work, then discusses its autotextuality in order to decipher its meaning by comparison with Rimbaud's other works. Autotextuality, a method of literary interpretation of Rimbaud's prose poem presented by Steve Murphy, refers to the intertextuality between the author's works. Despite some previous researches focusing on the intertextuality of *Barbare*, previous authors have failed not only to find its meaning but also to determine its significance. The abstruseness of Rimbaud's *Barbare* is sometimes considered an example of the meaningless of Rimbaud's work. However, examining the textual structure and the autotextuality builds meaning, rather than rendering the work meaningless. *Barbare* which consists entirely of noun phrases and metaphors means destruction, fusion and the pure power of regeneration in the original context of Rimbaud's work. This poem is Rimbaud's answer to Baudelaire's poetic question, *Any of where out of World*, and presents a strange scenery that uses 'the eternal female voice' to reach the Vulcan in the North Pole. Interpretation of *Barbare* could provide a methodology for reading the difficult *Illuminations*. The kind of analyses used are, for example, analysis of the text, analysis of verbal indicators, autotextuality, and an understanding of the joy and the solitude in the silence of the poem. Understanding *Barbare* may provide a method of interpreting the abstruseness of *Illuminations*. Through this approach, we can connect and combine every fragment of the *Illuminations*, so that we can reconstruct the story and the adventure contained therein.

---

Key Words

abstruseness, Rimbaud, *Barbare*, meaning, *Illuminations*, autotextuality

354 비교문화연구 제43집 (2016.6.)

논문접수일: 2016년 05월 10일

심사완료일: 2016년 06월 03일

게재확정일: 2016년 06월 08일