creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

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

**저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.**

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

Disclaimer

dCollection

# 목 차

서 론 ····· 1

1. 『이아생트』 : 탐색의 소설 ····· 5
   1-1. 몽상의 이미지와 개인 신화의 서사 ····· 5
   1-2. 화자의 모호한 정체성 ····· 11
   1-3. '비어있음'과 고독의 공간 ····· 15

2. 타자를 통해 바라보는 '나' ····· 29
   2-1. 응시의 욕망 – 등불 ····· 29
   2-2. 늪으로의 산책 ····· 40
   2-3. 유령 – 재출현한 이아생트 ····· 46

3. 자아탐색과 '비어있음'의 연쇄 ····· 58
   3-1. '나'와 이아생트의 관계 – 이아생트 응시 ····· 58
   3-2. 기억을 위한 '나'의 글쓰기 – 숲으로의 산책 ····· 68
   3-3. 정체성의 규정 불가능성 ····· 76

결 론 ····· 83

참고문헌 ····· 87

Résumé ····· 92

# 서 론

동화 작가로 알려진 앙리 보스코는 2차 세계대전에서 부상을 입은 후 '삶과 죽음의 문제'라는 정신적 고뇌에 빠지며 신비주의에 심취한다.[1] 환상적인 요소들로 가득하고 대자연을 아름답게 묘사하는 그의 작품 중 『이아생트 *Hyacinthe*』[2](1940)는 『반바지 당나귀 *L'Âne Culotte*』(1937), 『이아생트의 정원 *Jardin d'Hyacinthe*』(1946)과 함께 삼부작을 이룬다. 세 작품에는 공통적으로 '이아생트'가 등장하여 개인신화 mythe personnel[3]를 구축한다. 동시에 각 소설은 개인 신화에 종속되지 않는 독립성을 지닌다.

『반바지 당나귀』는 이아생트와 콩스탕탱의 유년시절, 『이아생트』는 이아생트가 사라진 후 화자가 성인이 되어 다시 마주한 이아생트, 『이아생트의 정원』은 이아생트와 콩스탕탱의 사후 아름다운 천상에서의 모습이다. 이 연작은 성장소설처럼 유년시절과 성장 이후의 모습, 그리고 다시 만난 이후의 이야기(사후세계, 천국)에 대해 서술한다. 그러나 세 작품의 주제는 각기 다르다. 『반바지 당나귀』는 근원에 대한 회귀와 영원을 주제라 한다. 『이아생트의 정원』은 신과의 합일과 구원을 보여준다.[4] 종교적인 특색을 보여주는 두 작품과는 달리 보스코는 『이

---

1) 최돈호, 「앙리 보스코, 변형적 자아 이미지 묘사」, 『프랑스 문학의 지평 : 프랑스학연구회 편』, 프랑스학연구회, 월인, 2002, p. 149.

2) Henri Bosco, *Hyacinthe*, Gallimard, 2001. 이후 이 책의 인용문은 H와 페이지 수로 표기한다.

3) 앙리 보스코가 "나의 모든 소설은 신화를 기반으로 하며 신화가 소설의 원동력이다." 라고 말했듯이 삼부작에서 등장하는 이아생트는 하나의 개인 신화가 되어 소설을 이끌어간다. Sadra L. Beckett, "La construction d'un mythe personnel: le cycle d'Hyacinthe de Henri Bosco", L'Amitié Henri Bosco, *Cahiers Henri Bosco*, n° 35/36, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 1996, pp. 99-110.

4) 이재실, 「Henri Bosco의 작품의 신화적 구조 structure mythique에 관한 연구」,

아생트』를 "콩스탕탱과 이아생트가 재결합하고 사랑하여 지상천국을 경험"[5]하는 소설로 언급한다. 그러나 『이아생트』의 독자라면 이 소설이 과연 사랑의 소설인가라는 의문을 갖을 수 있다. 『이아생트』는 이름 모를 화자이 독백으로 이야기가 진행되며 이아생트와 콩스탕탱은 작품의 중반 이후 등장한다. 따라서 우리는 재결합과 사랑의 서사를 이끌어가는 **'화자는 누구인가?'**라는 질문에서 연구를 시작한다. 이 연구는 보스코가 정체성 탐색의 서사를 보여주며, 소설 속 이미지들이 화자를 탐색으로 나아가게 하는 하나의 사건으로 그려지고 있음을 밝히는데 그 목적이 있다.

앙리 보스코 연구는 이미지 중심 분석[6]과 개인 신화에 바탕을 둔 서사 중심 분석[7]으로 나뉜다. 『이아생트』 연구의 주된 경향은 이미지를 통한 '바슐라르적' 읽기였다. 그러나 최근의 연구는 '정체성 문제'[8]에 집

---

『比較文化研究』, Vol. 2, 1990, pp. 9-28.

5) "Mon but était de réunir un jour Constantin et Hyacinthe qui, eux, par mutuel Amour, connaîtraient un paradis terrestre." Henri Bosco, "Lettre à François Bonjean", L'Amitié Henri Bosco, *Cahiers Henri Bosco*, n° 35/36, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 1996, p. 115.

6) Ryoichi Katsuno, "Eau et Feu ou Etude sur le monde primitif d'Henri Bosco", 富山大学教養部紀要. 人文・社会科学篇, Vol. 25(1), 1992, pp. 203-246; Ryoichi Katsuno, "Essai sur le feu d'apres l'oeuvre d'Henri Bosco", 富山大学教養部紀要. 人文・社会科学篇, Vol. 12, 1979, pp. 139-158; Suzanne Gagné-Giguère, "La maison et sa valeur dramatique dans les romans d'Henri Bosco," McGill University (Canada), 1971; Amitié Henri Bosco, *Cahiers Henri Bosco*, n° 47/48, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 2013, p. 15.

7) Éric Wessler, "Henri Bosco et l'Ère du soupçon", Littérature, Vol. 126(2), 2002, pp. 61-80; R. T. Sussex, "The Art of Henri Bosco", Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association, Vol. 1(1), Aug. 1953, pp. 36-42; Sandra L. Beckett, La Quête spirituelle chez Henri Bosco, Paris: José Corti, 1988; 최돈호, "L'alchimie du vide chez Henri Bosco et la réalité contradictoire de la pensée orientale," Université de Paris Ⅳ-Sorbonne (Paris), 2000.

8) Covadonga Grijalba Castaños, "En quête de l'essentiel : la poésie dénudée chez Henri Bosco", Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, Vol. 28, 2013, pp. 157-170; Éric Wessler, "Henri Bosco et l'Ère du soupçon", Littérature, Vol. 126(2), 2002, pp. 61-80; Joëlle Skriabaine, "Bosco et la dépersonnalisation, ou le battement d'un fantasme", *Annales médico-psychologiques*, Vol. 173(4), May. 2015, pp.

중한다. 화자의 정체성 탐색을 몽상의 내밀성으로 분석한 장 프랑수아 부르겡 Jean-François Bourgain의 『이아생트』에서의 정체성 탐색」[9]이 대표적이다. 국내의 『이아생트』 연구로는 김동윤의 「존재와 공간의 시학」[10]이 있다. 김동윤은 주인공의 내면 탐색, 주변 환경에 대한 시적 묘사 그리고 상상력을 통해 보스코의 독창적인 글쓰기 방식에 주목한다. 이를 통해 김동윤은 보스코 작품의 특징을 '시적인 묘사, 주체화되는 자아, 활짝 열려있는 자아'라고 주장한다. 자아의 문제와 보스코 글쓰기의 독창성을 연결 짓는 김동윤의 견해는 이 연구의 주요 참조점이다.

우리는 우선 1장에서 선행 연구 경향을 비교하여 이미지와 서사 모두를 아우를 수 있는 『이아생트』 분석 방법을 제시하고자 한다. 이를 통해 『이아생트』가 정체성 탐색의 소설이며 주체가 한 곳에 자리 잡는 것이 아니라 지나가버리며 그 곳을 '비어있음'의 상태로 유지하려는 것에 주목하고자 한다. 소설 속에서는 화자의 모호한 정체성이 어떻게 드러나고 있으며 그렇다면 정체성을 규정하는 것이란 무엇인지 살펴보고자 한다. 또한 『이아생트』의 주인공은 이아생트가 아니라 정체성 탐색을 하는 화자임을 주장하며 그가 타자탐색, 자아탐색으로 자신의 모호한 정체성을 색하고 있음을 밝히고자 한다. 이 탐색의 중심에는 '비어있음'과 고독한 공간으로 상징되는 라 코망드리라는 집이 있다.

2장은 등불, 늪 그리고 유령이라는 타자를 통해 화자가 자신을 바라보고 있음을 서술한다. 등불을 응시하며 화자는 자신의 분신을 되찾고, 늪으로 산책을 떠나 자아를 찾는다. 그리고 재출현한 이아생트는 유령의 정체성을 가지고 있으며 나아가 유령 자체임을 확인할 수 있다. 특히, 각 사건마다 주인공인 화자가 자신이 모호한 정체성에서 벗어났음을 선언하는 동시에 그 선언을 부정(否定)하는 과정에 주목하고자 한다. 원인과 결

---

308-312; Robert Colonna d'Istria, La lumière et le royaume: Essai sur l'oeuvre d'Henri Bosco, Marseille: Transbordeurs, 2006.

9) Jean-François Bourgain, "La quête de l'identité dans Hyacinthe", L'Amitié Henri Bosco, *Cahiers Henri Bosco*, n° 47/48, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 2013, pp. 119-136.

10) 김동윤, 「존재와 공간의 시학 – Henri Bosco의 '히야신스(Hyacinthe)를 중심으로'」, 『프랑스문화예술연구』, 제38집, 2011, pp. 1-30.

과가 항상 동행하는 것처럼 화자의 정체성 탐색은 부재하는 정체성의 근본적인 원인이 무엇인지 보여준다.

3장은 정체성 탐색의 과정과 화자의 고독이 불가능한 애도와 관련이 있으며 그 중심에 이아생트가 있음을 서술한다. 화자가 더 이상 등불을 응시하지 않고 이아생트를 응시하며 그녀를 타자가 아닌 나 자신과 거리를 두고 있는 또 다른 '나'로, 자아탐색 하고 있음을 밝히고자 한다. 또한 화자는 늪으로 산책을 떠났던 것처럼 또 다른 숲으로 산책을 떠나며 자신의 잃어버린 기억을 글로 기록한다. 화자의 자아탐색이 글쓰기 행위를 통해 더욱 정점에 이르고 있음을 볼 것이다. 마지막으로 화자의 정체성 탐색은 항상 '비어있음'으로 돌아오며 사건의 출현과 소진이 지속적으로 연쇄되고 있음을 확인하며 정체성이 어떻게 규정 불가능성으로 나아가는지 살피고자 한다.

결국 보스코가 『이아생트』에서 말하고자 하는 것은 이 소설이 정체성 탐색의 서사이며, 정체성을 규정하는 것은 '불가능하다'라는 것임을 확인할 것이다.

# 1. 『이아생트』 : 탐색의 소설

## 1-1. 몽상의 이미지와 개인 신화의 서사

『이아생트』의 글쓰기에 대한 연구는 바슐라르의 시학을 중심으로 이미지를 분석한 '몽상의 글쓰기'와 블랑쇼의 견해에서 출발한 '개인 신화의 글쓰기'를 축으로 진행되었다. 그러나 『이아생트』 해석에 바슐라르의 몽상의 시학은 절대적이다. 앙리 보스코의 『이아생트』와 『말리크로아 *Malicroix*』는 바슐라르가 가장 선호하는 소설로 알려져 있다.[11] 특히 『이아생트』는 바슐라르의 『촛불의 미학』에서 주요한 분석 텍스트이다. 바슐라르는 말년에 "아! 나는 왜 당신을 이렇게 늦게 알았을까"[12]라고 말하며 보스코에 대한 애정을 표현한다.

보스코의 작품에서 물, 불, 대지, 공기가 자주 등장한다. 여기서 중요한 것은 보스코가 바슐라르의 4원소의 이미지만을 가져온 것이 아니라 자신의 작품을 통해 바슐라르의 몽상의 시학을 구현하고 있다는 점이다. 이런 맥락에서 바슐라르는 자신이 생각하지 못한 몽상의 시학을 보스코의 소설이 구현했다고 말한다.[13] 특히 바슐라르는 『촛불의 미학 *La*

---

11) "*Hyainthe* et *Malicroix*, sans doute les romans préférés de Bachelard…", Chistian Morzewski, "HENRI BOSCO – GASTON BACHELARD CORRESPONDANCE 1957-1962", *Cahiers Henri Bosco*, n°47/48, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 2013, p. 15.

12) "Ah! pourquoi vous ai-je connu si tard.", Gaston Bachelard, "Lettre n°12, Paris le 13 Avril 61", *Cahiers Henri Bosco*, n°47/48, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 2013, p. 43.

13) "J'ai trouvé un grand secours de rêverie dans l'oeuvre d'un maître qui connaît les songes de la mémoire." Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p. 16. 이후 이 책의 인용문은 FC와 페이지

*flamme d'une chandelle*』에서 **자신의 등불을 켜지 않고 타인의 등불을 바라보는 『이아생트』의 화자**에 주목한다. 등불 앞에서 인간이 "휴식을 취하기 위해선, 심리적 미스터리들을 넘어서, 진정으로 램프 아래에서 밤샘하는 자가 되어야 한다"[14]. 등불을 바라보며 몽상에 빠진 주체는 등불 뒤에 놓인, 자신이 되고자 했던 그 영혼을 욕망한다. 그러나 『이아생트』의 화자는 자신의 등불이 아닌 타인의 등불을 바라보며 몽상에 빠진다. 두 개의 등불은 몽상가에게 '초과의 상태'[15]이기 때문에 화자는 기꺼이 자신의 등불을 켜지 않고 누군가가 앞서 켠 등불을 바라보며 몽상에 빠진다. 화자에게 등불이 그저 불을 밝히는 용도로 사용되는 도구라면 화자는 자신의 집의 불을 켰을 것이다. 그러나 몽상가인 화자에게 하나가 아닌 두 개의 등불은 몽상에 빠질 수 없는 환경이며 '초과의 상태'이기 때문에 화자는 타인의 등불을 응시한다. 즉, 바슐라르는 『이아생트』 속 화자를 한명의 몽상가로 바라보며, 자신의 몽상의 시학에 따라 화자는 몽상 속에서 '무엇을 해야하는가?'라는 실존적 물음에 응답하고 몽상을 통해 "영혼의 진정한 코기토를 가장 자연스럽게 정립"[16]하는 주체라고 분석한다. 그러나 이 해석은 이미지와 몽상에 중심을 두면서 작품의 전체적인 서사를 가린다.

블랑쇼는 1941년 6월 신문 *Journal des débats*에 "신화의 탄생 La naissance d'un mythe"이라는 제목으로 『이아생트』를 평가했다. 이미지를 중심으로 분석한 바슐라르와는 달리 블랑쇼는 서사 구조 자체를 다룬다. 서사 구조를 신화로 분석한 블랑쇼는 『이아생트』를 **화자의 운명 탐색에 주목한 이야기**로 설명한다. 특히 블랑쇼는 보스코가 『이아생트』에서 사물과 인간을 원형적으로 서술했다는 점에서 순수한 가치로

---

수로 표기한다; "Dans les romans d'Henri Bosco, grand rêveur de maisons, …." Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p. 37. 이후 이 책의 인용문은 PE와 페이지 수로 표기한다.

14) "Pour avoir le repos, il fallait, au-delà des mystères psychologiques, devenir vraiment le veilleur sous la lampe.", FC, 104.

15) "c'est trop, c'est une de trop.", FC, 102.

16) Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p. 169. 이후 이 책의 인용문은 PR과 페이지 수로 표기한다.

신화를 파악하려 했다고 분석한다.[17] 『이아생트』의 주인공에게 내면은 "자기 자신에 맞서는 처절한 노력으로 도달하는 커다란 현실의 기호"[18] 이다 라고 분석한 블랑쇼는 『이아생트』를 내면 탐색의 소설이라고 설명한다. 즉, 주인공이 내면을 탐색하기 때문에 보스코가 『이아생트』의 사건들을 간결하고 추상적으로 서술한다고 본다. 보스코의 이러한 사건 묘사에 대해 "그림자만이 보인다"[19]고 말한 블랑쇼는 그의 소설을 개인 신화적인 측면과 함께 초현실적인 사건 묘사의 서사로 분석한다. 오래된 집, 고독한 환경, 그리고 미스테리한 인물인 이아생트의 출현에 방점을 두며 『이아생트』를 분석한 블랑쇼의 논의는 이미지의 차원을 넘어 서사에 중심을 둔다. 그러나 블랑쇼의 논의는 인물과 사건 발생에 따른 서사의 인과관계를 추적하는 것에 그친다.

이미지 중심 분석의 바슐라르와 서사 중심 분석의 블랑쇼는 보스코 분석의 틀을 제시했다. 이후 연구자들은 『이아생트』를 통해 바슐라르의 시학을 해석하거나, 개인 신화로 접근하여 『이아생트』에서 블랑쇼가 발견하지 못한 이미지들을 종교적으로 분석한다.

쉬잔 갸느-지게르 Suzanne Gagné-Giguère, 카츠노 료이치 Katsuno Ryoichi 그리고 류우동은 『이아생트』에서 빈번히 등장하는 등불과 집이라는 공간을 바슐라르의 몽상의 시학을 통해 분석한다.[20] 그들은 등불의 경우 바슐라르가 '몽상의 빛'이라고 밝힌 것에서 더 나아가 몽상의

---

17) "Ce qui est propre à M. Bosco, c'est qu'il a essayé de saisir le mythe dans sa valeur pure, alors qu'il est encore détaché du monde et qu'il se sert simplement des hommes et des choses comme de figures pour le refléter." Maurice Blanchot, "La naissance d'un mythe", *Faux pas*, Paris: Gallimard, 1987, p. 222.

18) "…le signe de grandes réalités que l'on atteint par un tragique effort contre soi-même." *Ibid*, p. 219.

19) "On n'en voit que les ombres…." *Ibid*, p. 219.

20) Suzanne Gagné-Giguère, "La maison et sa valeur dramatique dans les romans d'Henri Bosco," McGill University (Canada), 1971; Katsuno Ryoichi, "Eau et Feu ou Etude sur le monde primitif d'Henri Bosco", 富山大学教養部紀要. 人文ㆍ社会科学篇, Vol. 25(1), 1992, pp. 203-246; Katsuno Ryoichi, "Essai sur le feu d'apres l'oeuvre d'Henri Bosco", 富山大学教養部紀要. 人文ㆍ社会科学篇, Vol. 12, 1979, pp. 139-158; 류우동, "La póetique de l'espace dans l'oeuvre de Henri Bosco", Universite de Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis (Paris), 2000.

빛이 화자에게 어떤 영향을 주는지 탐구한다. 비슷한 맥락에서 클로드 지로 Claude Girault는 "앙리 보스코, 등불의 시인 Henri Bosco, poète de la lampe"[21]에서 보스코 작품에서 등불은 하나의 사물이자, 인물, 영혼으로 나타나고 있다고 말한다. 특히 『이아생트』는 '등불의 소설'[22]이라고 부를 수 있다. 맨 처음 화자에게 어둠을 밝혀주는 빛으로 다가온 등불은 몽상에 빠진 화자에게 하나의 얼굴로 다가오며 그것은 점차 잃어버렸던 화자의 기억이 된다. 한편, 자크 쇼셰라스 Jacques Chocheyras는 『이아생트』의 등불을 불의 수직성, 몽상의 등불로 바라보는 바슐라르적 읽기에서 더 나아가 종교적인 측면에서 바라본다.[23] 그는 "너희는 세상의 빛이라 Vous êtes la lumière du monde"라고 하는 마태복음의 5장 14절의 성경구절로 『이아생트』 속 등불을 해석한다. 등불은 화자를 빛으로 이끄는 존재이며 고독 속에서만 불을 밝히는 등불의 역할에 주목하여 '악의 힘'[24]을 상징하는 어두운 밤을 밝혀주는 빛이 화자를 선으로 이끌고 있음을 주장한다.

『이아생트』를 개인 신화로 분석할 때에도 바슐라르적 이미지 분석은 여전히 유효한 분석의 틀로 기능한다. 이재실은 「Henri Bosco의 작품의 신화적 구조 structure mythique에 관한 연구」에서 "보스코의 모든 탐색은 깊이 profondeur로의 탐색"[25]이라고 말한다. 이아생트 연작은 근원을 향한 탐색으로 바슐라르가 유년기에서 근원과 신화를 발견한다고 말하는 것처럼 원초적 이야기인 하나의 신화라고 볼 수 있다.[26] 그 중 두 번째 작품인 『이아생트』는 다시 태어나기 위해 죽어야 하는 통과제의를 겪는 과정이다. 특히, 작품 속 늪으로의 하강은 새로운 탄생을 위한

---

21) Claude Girault, "Henri Bosco, poète de la lampe", *Cahiers Henri Bosco*, n° 45/46, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 2007, pp. 339-354.

22) 바슐라르는 『촛불의 미학』에서 『이아생트』를 '등불의 소설'이라고 정의한다.

23) Jacques Chocheyras, "Sur *Hyacinthe*", *Cahiers Henri Bosco*, n° 26, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 1986, pp. 125-127.

24) "Les forces du mal", *Ibid*, p. 127.

25) 이재실,「Henri Bosco의 작품의 신화적 구조 structure mythique에 관한 연구」, 『比較文化研究』, Vol. 2, 1990, p. 9.

26) "toutes ces enfances divinisées sont la preuve de l'activité d'un archétype qui vit au fond de l'âme humaine.", PR, 115.

준비과정으로 화자에게 긍정적인 작용을 하는 요소이다.

『이아생트』를 정체성 탐색과정으로 고찰하는 연구 또한 바슐라르의 이미지 분석 혹은 종교적인 것에 대한 이야기에서 크게 벗어나지 않는다. 산드라 베케트 Sandra L. Beckett의 『앙리 보스코의 영적인 탐색 La Quête spirituelle chez Henri Bosco』은 이미지를 중심으로 하는 이전의 보스코 연구와는 달리 '내면 탐색'이라는 주제로 보스코 작품을 연구한다. 그러나 '내면 탐색'이 전면에 내세워져 있을 뿐, 바슐라르의 4원소 이미지 분석이 뒤로 물러나 있지 않으며 결국 보스코의 '내면 탐색'이 바슐라르의 시학과 함께 이루어지고 있음을 보여준다. 또한 장 프랑수아 부르겡의 「『이아생트』에서의 정체성 탐색 "La quête de l'identité dans *Hyacinthe*"」은 소설을 정체성의 문제로 바라보며 화자의 정체성 탐색을 몽상의 내밀성으로 설명하고 있다. 요약하면 보스코 연구는 공통적으로 몽상을 통한 깊이로의 탐색을 증명하고 있으며 그것을 이미지 중심으로 바라볼 것인지, 서사 중심으로 바라볼 것인지 선택하는 것에서 그치고 있다. 따라서 이 두 방법론을 결합하여 서사를 전체적으로 아우르면서 섬세한 이미지 연구의 장점을 드러낼 수 있는 새로운 작품 분석 방법론이 요구된다.

보스코의 소설 시학은 "영혼, 자아, 내면의 탐색"[27]이 특징이다. 특히, 『이아생트』는 정체성 탐색을 전면화한 소설이다. 화자는 자신에게 부재하는 무언가에 이끌려 고독한 성 가브리엘 고원에 왔다. 과거도, 이름도 알려지지 않은 주인공은 고원 위에 있는 외딴 집에서 정체성을 찾는 여정을 떠난다. 『이아생트』의 주인공 '나'는 반복적으로 시련을 겪고 깨달음을 얻는다. 그는 바슐라르적 의미에서 이미지의 몽상을 통한 자신의 실존을 결정한다. 블랑쇼에 따르면 『이아생트』에는 "추억, 회상, 선험적 의도가 너무 많아 이미지의 흐름을 따를 수 없었고 은유의 전개만으로 진행할 수 없었다"[28]. 너무 많은 요소들로 인해 보스코가 원

27) Sandra L. Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, Paris: José Corti, 1988, p. 3.

28) "car trop de souvenirs, de réminiscences, de desseins à priori l'ont empêché de suivre le cours de l'image et d'avancer par les seuls progrès de la métaphore.".

래 말하고자 하는 순수성을 지닌 신화가 완벽하게 구현되지 않았다는 것이다.

그러나 블랑쇼가 부정적으로 언급한 너무 많은 추억, 회상 그리고 목표는 보스코의 소설에서 각각 하나의 사건으로 묶일 수 있다. 더 나아가 이 사건들은 주인공의 실존에 대한 물음을 내포하여 독자로 하여금 화자의 정체성을 탐색할 것을 요구한다. 그러나 소설의 제목과 동명인 이아생트의 정체성이 아니라 이름 없는 화자의 정체성을 탐색하는 것이다. 이러한 정체성 탐색의 서사는 보스코의 실존에 대한 '비어있는 육체'라는 생각이 반영되어 있다.

신플라톤주의와 그노시즘에 관심이 있던 보스코는 인간의 육체는 한시적으로 지상에 머물고 고통을 받는 영혼을 담는 그릇에 불과하다고 본다.[29] 즉 그는 영혼을 담는 그릇인 육체가 어떠한 영혼을 품는가에 따라 다른 자아가 형성된다고 보았다. 보스코의 작품에서 주인공은 비어있는 공간에 존재한다. 빈 그릇 상태인 화자는 모든 것을 받아들이고 반영할 수 있는 상태이다. 보스코 소설에서 이러한 주제는 주로 비어있는 거울과 같은 역할을 하는 공허한 자연의 분위기로 형상화된다. 『이아생트』의 주인공은 고독과 함께 비어있는 모호한 정체성의 상태로 제시된다. 『이아생트』에서 차가운 겨울과 밤[30] 역시 모호한 정체성의 표상인 공허한 분위기로 설명할 수 있다. 밤은 '운명'과 관련되며 삶의 과정, 영혼을 무서운 내적 탐험에 던질 수 있는 힘과 연결된다.[31] 화자뿐만 아니라 작품에 등장하는 다른 인물들 역시 한 곳에 머물지 않는다. 그들은 언제나 이동한다. 그리고 이 지나감의 행위는 특정한 장소, 혹은 탐색의 결과

---

Maurice Blanchot, *op.cit*, p. 223.

29) 최돈호, 「앙리 보스코, 변형적 자아 이미지 묘사」, 『프랑스 문학의 지평』, 프랑스학연구회, 2002, 참조.

30) "Bosco's kingdom, moreover, is the dark. … there is no mystery in daylight, and mystery lies at the very centre of Bosco's art." R. T. Sussex, "The art of Henri Bosco", *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 01 August 1953, Vol.1(1), p. 38.

31) Jean- Cléo Godin, "Henri Bosco et les prestiges de la nuit", *Études françaises*, Vol. 3, No. 4, 1967, p. 377.

를 비운다. 이를 통해 보스코는 그릇이 되는 육체, 비어있는 육체를 강조한다.

이때 보스코의 '비어있음'은 들뢰즈의 비어있음 즉, "'소진 épuisement'과 유사한 '벗겨내기 stripping'"[32]와는 차이가 있다. 들뢰즈는 베케트의 비우기를 "존재와 무가 하나이자 같은 것"[33]이 될 때까지 부차적인 장식물들을 벗겨내는 것으로 보았다. 반면 『이아생트』의 비우기는 '존재와 무가 하나이자 같은 것'이 될 때까지 **화자에게 부재하는 장식물을 탐색하며 동시에 소진**한다. 다시 말해 화자의 정체성을 규정하는 장식물은 "상황 상태에 의해 부재하는 것으로 간주된 공백 vide의 예외적 출현을 통해 나타나며 그 즉시 소진된다".[34] 그리고 이때 출현과 소진은 주체 혼자만의 문제에서 파생되는 것이 아니라 **타자와의 관계맺음의 결과물**로 나타난다. 따라서 정체성 탐색의 서사인 『이아생트』의 이미지는 하나의 사건이 된다. 그리고 이 사건은 공백의 출현과 소진을 보여준다.

## 1-2. 화자의 모호한 정체성

두 번의 세계대전과 파시즘의 확산으로 유럽은 혼란에 빠진다. 절대적 믿음이 붕괴하는 상황에서 부조리에 직면한 인간은 불안과 고독을 느낀다. 지금까지 믿어온 신념의 체계는 붕괴하고 인간은 자신의 정체성을 의심한다. 그리고 새로운 자아를 탐색한다. 실존주의 철학은 이러한 세계사적 변곡점에서 출현한다. '나는 누구인가?', '나는 무엇인가?'라는 실존의 질문은 '나는 무엇을 해야 하는가?'라는 정체성의 근원적 반성으로 이

32) 피터 홀워드, 『알랭 바디우』, 박성훈 역, 도서출판 길, 2016, p. 336.
33) 피터 홀워드, 같은 책, p. 336.
34) 서용순, 「바디우 철학에서의 공백(vide)의 문제」, 『라깡과 현대정신분석』, vol. 8(2), 2006, p. 97.

어진다. 사르트르는 한 강연에서 "인간은 스스로 자기 자신을 되찾아야 하며, 또 이 세상 어떤 것도 인간을 인간 자신으로부터 구원하지 못한다는 것을 확신해야 한다"[35]라고 말한다. 이제 과거의 로고스도, 이성도 삶을 정당화할 수 없으며 오직 자신만이 스스로 정체성을 찾아야 한다. 이렇듯 정체성 문제는 주체가 스스로 자문할 때 촉발된다. 그러나 그 계기는 항상 타자와의 관계에서 시작된다.

타자와 '나'는 주체성을 쟁취하기 위한 관계이다. 그러나 '나'와 타자가 대립할 때 그 위치가 동등한가, 동등하지 않은가에 따라 양상은 다르다. 전자가 사르트르적 의미의 타자성이라면 후자는 레비나스적 타자성이다. 사르트르는 대타존재 être-pour-autrui로 타자성을 설명한다. 주체는 타자와 관계 맺어지는 것으로 즉자 en soi임을 넘어서 자신의 존재 가능성을 증명한다. 그리고 타자는 일종의 투쟁관계이다. 타자가 주체의 '시선'에 들어오면 "세계 한복판에 있는 존재"[36]가 된다. 즉 주체는 타자를 통해 자신의 주체성을 재정립하는 것이다. 반면 레비나스는 '나'와 타자는 동등한 관계에서 투쟁할 수 없다고 말한다. 그는 타자를 '나'와는 또 다른 주체가 아니라 이방인으로 규정한다. 데리다는 레비나스의 타자성 이론에서 더 나아가 '환대 hospitalité'로 주체와 타자를 살펴본다. 그는 '나'와 타자를 주인과 손님에 빗대어 설명하며 타자를 환대하기 위해서 '나'는 주체성을 가지고 있어야 한다고 말한다.[37] 이때 환대에는 '나'는 자기 동일성을 갖고 타자에 의해 자신의 주체성이 흔들리지 않아야 한다는 전제가 따른다. 그리고 타자를 환대했을 때 그 결과에 따라 '나'의 정체성이 좌우되기도 한다. 그렇다면 투쟁 혹은 환대를 통해 타자와 '나'를 분류한 결과물인 정체성을 규정하는 것은 무엇일까?

타자와의 관계에서 정체성은 '나'와 타자를 구분하는 하나의 상징계적 경계선이다. 무의식과 밀접한 관계를 갖는 정체성을 라캉의 이론에 따라 '자아'와 '주체'로 나누어 살펴볼 수 있다. '자아'는 상상계적 요소고, '나'에게 내재된 "이상적 이미지들의 결정화나 침전"[38]으로 생성된

35) Jean Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme* , Paris: Nagel, 1966, p. 84.
36) 사르트르, 『존재와 무』, 정소성 역, 동서문화사, 2015, p. 492.
37) 데리다, 『환대에 대하여』, 남수인 역, 동문선, 2004. p. 89.

다. 리쾨르적 용어로 '자기-정체성 identité-ipse'인 '자아'는 '나'의 내면에서 스스로 하는 윤리적 '약속'이다. 반면 '주체'는 상징계적 차원의 논리로, 구조주의적 토대가 되는 요소이다. 라캉에 의하면 "주체 없이는 어떠한 구조도 과정도 없다"[39]. 동일성이 지속되는 하나의 상징계적 요소들인 이름, 외모 등을 유지하여 타자와 다른 어떤 특성을 공유하는 것은 '주체'로 보는 것이다.

따라서 타자와의 관계 속에 사는 인간에게 '주체'는 정체성을 규정하는 한 요소이다. 정체성에 대한 자문은 내면에 있는 '자아'에서 시작되지만 타자로 파생하는 파급력에 의해 결국 상징계적 표상인 '주체'를 통해 정체성을 규정할 수 있다. 그리고 이는 이름, 외모, 종교, 국적 등 개인의 문제에서 넓게는 문화적 차원까지 확장된다.

『이아생트』에서는 정체성 문제를 갖고 있는 존재가 등장한다. 화자는 외적인 묘사는 물론 과거의 기억도 부재한다. 그리고 그는 이름조차 없다. 이름의 부재는 화자의 정체성이 모호하다는 사실을 직접적으로 보여준다. 메를로퐁티가 "언어는 하나의 수단을 넘어서 생명력을 가진 존재이므로, 지금 우리에게 어떤 존재를 뚜렷하게 제시할 수 있다"[40]고 말했듯이 이름은 주체에게 주체성을 부여한다. 인간은 이름을 통해 호명되며 그 호명을 통해 자신의 실존이 완성된다.[41] 이름이 없다는 것은 자아의 불안정함을 드러낸다. 이름을 명명하고 호명함으로 존재와 존재는 관계를 맺는다. 이름의 명명으로 나와 타자의 관계가 설명되고 주체의 실존이 증명된다. 모호한 정체성을 가진 주체는 자신을 지배하는 이름의

---

38) 브루스 핑크, 『라캉의 주체』, 이성민 역, 도서출판 b, 2016, p. 81.

39) 문장수, 「쟈크 라캉의 주체 개념」, 『철학논총』, April 2009, Vol.56, p. 397, 재인용.

40) "Beaucoup plus qu'un moyen, le langage est quelque chose comme un être et c'est pourquoi il peut si bien nous rendre présent quelqu'un.", Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris : Gallimard, 2008, p. 44.

41) 김춘수는 자신의 시 『꽃』에서 "내가 그의 이름을 불러주기 전에는 그는 다만 하나의 몸짓에 지나지 않았다. 내가 그의 이름을 불러주었을 때 그는 나에게로 와서 꽃이 되었다."라고 말한다. 사물에 이름이 부여되고, 그 이름이 불릴 때, 사물은 그 이름을 부르는 주체와의 특별한 관계 속에 놓이게 된다. 이광호, 「김춘수 시에 나타난 호명과 시선의 문제」, 『현대문학의 연구』, 2012, vol. 46, p. 517.

부재로 관계를 맺지 못하고 홀로 존재하는 것이다.[42] 셰익스피어의 『햄릿』에서 유령은 '그것', '선왕을 닮은', '왕의 모습을 하고 있는', '아버지의 혼령'이라는 수식어로 표현된다. 햄릿은 유령에게 아버지라고 부르지 않는다. 유령 또한 "나는 너의 아버지이다"가 아닌 "나는 네 아비의 혼령이다"[43] 라고 말한다. 더 이상 현존하지 않는 아버지는 타자가 되어 아버지 그 자체가 아닌 '아버지 유령'으로 나타난다. 이때 등장한 아버지 유령, 다시 말해 유령 존재는 아버지라는 주체와 분리된 타자화된 존재이다.

비슷한 맥락에서 『이아생트』의 이름 없음을 살펴 볼 수 있다. 작품에서 '나'는 이름이 없다. 화자가 다른 인물들과 나누는 대화도 드물다. 소설은 독백 형식으로 진행된다. 화자는 집, 고원, 이웃집이라는 한정된 공간을 맴돈다. 그 장소들은 각각 라 코망드리 La Commanderie, 성 가브리엘 고원 Saint Gabriel, 라 주네스트 La Geneste 라는 이름이 있다. 그의 집 라 코망드리에서 일하는 여자 멜라니 Mélanie는 물론이고 그 여자의 강아지 라기 Lagy도 이름이 있다. 그런데 정작 주인공의 이름은 부재한다.

『이아생트』에서는 주인공에게도 없는 이름이 집에는 부여되어있다. 라 코망드리와 라 주네스트는 화자가 정한 이름이 아니다. 화자는 자신이 라 코망드리에 살기 전 그곳은 중세의 기사들의 공간이었으리라고 추측하고 그래서 라 코망드리라는 이름이 붙여졌으리라고 짐작한다. 땅 위에 놓인 집마저 과거에서부터 현재까지 이어지는 역사와 이름이 있다. 그러나 왜 화자에게는 이름이 존재하지 않을까? 그렇다면 이 정체성 탐색의 서사 또한 이름을 획득하여 화자가 자신의 상징계적인 정체성을 획득하면 끝나는 것인지 살펴보아야 한다.

보스코는 정체성 탐구의 서사를 시작하기 전에 화자의 고독을 강조한다. 특히 주요 공간인 집은 '사막의 장소', 고독의 장소로 묘사된다. 보스코는 화자가 머무는 집을 고독의 장소로 상정하며 그곳을 정체성 탐구

---

42) 서동욱, 「셰익스피어의 유령학」, 『철학과 현실』, 47집, 철학문화연구소, 2000, p. 154.

43) 윌리엄 셰익스피어, 『햄릿』, 이경식 역, 문학동네, 2014, p. 46.

의 시발점으로 삼는다. 그렇다면 고독의 상태는 어떻게 화자에게 정체성 탐구를 심화시키는 것일까? 또한 보스코는 왜 집을 고독의 공간으로 만들었을까?

## 1-3. '비어있음'과 고독의 공간

집은 존재에게 주어지는 최초의 세계이다. 벽으로 둘러싸인 집은 인간에게 안식처이자 피난처의 역할을 한다. 이러한 역할로 인해 집은 기본적으로 모성적이다. 어머니의 품 안에서 곤히 잠드는 아이처럼 우리는 자신의 집에서 더욱 더 깊이, 편안하게 휴식을 취한다. 인간은 저마다의 기준점이 되는 곳, 돌아오는 장소가 있으며 그 공간이 자신의 집이다.[44] 집은 인간에게 하나의 특별한 공간으로 그 공간이 충족되지 못할 경우 집시, 부랑자, 노숙자와 같이 불안정한 삶을 산다. 그러나 이때 집은 단순히 땅위에 있는 것이 아니다. 바슐라르가 『공간의 시학』에서 말하는 것처럼 "우리들은 여전히 이렇게 말한다: 이루지 못한 것을 이루리라. 집을 지을 것이다. … 모든 것이 응축되어 잇는 집의 꿈일 수도 있다"[45].

보스코에게 진정한 집이란 그저 인간이 머무는 곳이 아니라 **인간의 열기가 있는 따뜻한 공간**[46]이다. 최초의 세계이자 세계의 중심이 되는 집은 인간이 뿜어내는 온기가 있을 때 평안한 환경이 된다. 또한 진정한 집의 완성은 집의 본래 의미가 발현될 때 가능하다. 보스코가 말하는 열기가 있는 집의 본래 의미는 무엇인가? 보스코의 작품에서 '집'은 반복적

44) 오토 프리드리히 볼노, 『인간과 공간』, 이기숙 역, 에코리브르, 2011. 참조
45) PE, 73.
46) Les maisons mortes n'ont jamais cet aspect de repos et d'attente, de méfiance et de soumission. Désormais, délivrées de l'homme, elles ne sont que carcasses de pierre offertes aux vents, à la pluie. Mais dès qu'une chaleur humaine tiédit les quatre murs d'un abri, il reprend cet air de pensée domestique, cette figure de destin. (H, 10).

으로 등장한다. 보스코의 집은 대부분 피난처 또는 안락한 공간이다. 그러나 부정적인 집 또한 존재한다. 그는 한 인터뷰에서 "『골동품상 L'antiquaire』(1954)과 『밤의 잔가지 Un rameau de la nuit』(1950)에서 집은 가혹하고 악마적인 공간인 반면 『몽클라르의 길 Le Chemein de Monclar』(1962)에서 집은 아이들과 어른들에게 피난처가 된다"[47]고 말한다. 집은 인간에게 기준이 되는 곳이지만 **그 공간의 특질은 환경에 의해 변화할 수 있다**. 『골동품상』에서의 집이 음흉하고 범죄가 일어나는 장소라면 『몽클라르의 길』에서의 집은 거대한 홍수를 피하는 곳이 된다.

『이아생트』에는 두 채의 집이 등장한다. 성 가브리엘 고원을 중심으로 동쪽에는 주인공이 머무는 라 코망드리, 서쪽 저 멀리 건너편에 라 코망드리와 마주보고 있는 라 주네스트이다.

> La maison 〔de la Commandrie〕 m'avait séduit par sa position solitaire, le chemin peu passant et, aussi loin que portât le regard, pas une habitation. Mais, derrière sa haie de peupliers touffus, je n'avais pas su découvrir cette métairie. Seuls un mur bas et le toit en pente s'élevaient de la terre. (H, 9)
> 라 코망드리는 고독한 곳에 있다는 것으로 내 마음을 사로잡았다. 길에는 지나다니는 사람이 거의 없었고, 멀리까지 눈을 들어 둘러보아도 인가가 없었다. 나는 무성한 포플러 울타리 뒤에서 그런 농가를 만나게 되리라고는 생각하지 못했었다. 그저 낮은 담벼락과 경사진 지붕만이 땅에서 솟아나 있었다.

첫 소절부터 주인공이 새롭게 정착한 집의 외관이 묘사된다. 주인공이 누구인지, 언제, 어디서 왔는지에 대한 언급은 없는 상태에서 독자는

47) William Van Grit, "Interview avec Henri Bosco", *The French Review*, April 1974, Vol.47(5), p. 883.

먼저 '집'과 마주한다. 이 집은 화자를 한 눈에 사로잡았으며 그곳은 화자가 고독을 즐기기에 적당한 장소였다.[48] 주인공이 매혹된 라 코망드리에는 그 집의 주인인 화자와 일주일에 두 번, 집안일을 하러 오는 멜라니 뒤테루아만이 드나든다. "그 여자 말고는 아무도 라 코망드리를 찾아오지 않았다."(H, 19) 집이 외딴 곳에 위치하고 있다는 것만으로도 그 집은 그곳에 머무는 사람이라면 누구나 고독을 느낄 수 있는 장소이다.

겨울의 눈이 덮인 성 가브리엘 고원에서는 우체부가 드물게 지나다니며, 어디서 왔는지 모르는 노파가 가지를 줍고, 일주일에 한 번 가축떼가 지나간다. 그리고 라 코망드리의 반대편, 고원의 서쪽 끝에 라 주네스트가 있다. 라 코망드리와 마찬가지로 라 주네스트 역시 외딴 곳처럼 보인다.

> Je ne la 〔vieille〕 vis jamais, ni le facteur, se diriger vers La Geneste. Pas plus que La Commandrie, cette maison sauvage ne recevait de visiteurs. (H, 15)
> 나는 그녀나 우체부가 라 주네스트 쪽으로 가는 것을 전혀 보지 못했다. 라 코망드리만큼 황량한 그 집에도 찾아오는 사람이 없었다.

주인공의 눈에 보였던 사람들은 드물게 고원을 지나다닐 뿐, 라 코망드리나, 라 주네스트에 오지 않았다. 라 코망드리와 라 주네스트 그리고 두 집이 위치한 성 가브리엘 고원은 황량하다. 주인공은 완연한 고독 속에 있다. 한 겨울, 마을의 외진 곳에 온 이방인은 "이웃을 사귀려고 그곳에 간 것이 아니었으며" (H, 11) 더구나, 이 고장이 전부 낯설었던 그

---

48) 화자는 라 코망드리라는 고독의 집을 사막으로 표현한다. 모래만이 존재하는 사막처럼 화자는 자신의 장소를 인적이 없는 곳으로 택한다. 그리고 이 사막의 장소에서 자신의 고독을 즐기며 냉소적이고 잔인한 만족을 하고 있었다. J'avais cherché le désert. D'abord je n'en avais rien espéré qu'une satisfaction ironique et cruelle, dans cette quête d'un néant parfait. Autour de mon incurable solitude humaine, j'avais voulu, pour combler la mesure, étendre cette solitude naturelle. (H, 79).

는 그곳에서 아무것도 기대하지 않았다. "'나'는 단지 사막을 찾아다녔으며 그것을 찾은 것이다" (H, 12). 주인공은 스스로 사막을 찾아왔으며 고원 위에 있는 이 집은 주인공이 찾던 '그 집'이다. 그는 왜 이 집에 매혹되었을까? 단지 고독을 즐기기에 적당한 장소였기 때문일까? 그 전에 화자는 왜 고독의 장소를 찾는 것일까? 『이아생트』의 정체성 탐색에서 고독의 장소는 **비어있는 배경**이다. 화자에게 진정한 집이란 그저 인간이 머무는 곳이 아니라 인간의 열기(몽상)가 있는 따뜻한 공간이지만 작품 속에서 집은 라 코망드리라는 이름만 있는 껍데기이며 몽상 없이 고독만이 있는 집이다.

고독은 타인이 만들어 내는 상황이 아니라 화자가 스스로 원하는 상황이며 그 상태에서 인간은 사건의 출현을 쉽게 지각한다. 세계의 고정관념의 함정에서 자신을 지킬 수 있는 방법으로 고독의 상태를 유지하는 것이다. "고독의 긴장만이 사건의 유령이 출현하는 것을 알아볼 수 있는 눈"[49]을 갖게 한다. 존재는 고독할 때 사건의 유령을 쉽게 포착하고 사건의 유령에게 매혹된다. 데리다의 유령론에서 보이듯이 주체가 사건을 지각하는 것은 존재가 유령의 응시를 지각하는 것에서 출발한다. 이 지각 percevoir은 알아차리다의 의미를 초과해 있다. 사건은 유령적인 것에 매혹될 때 발생한다. 사건의 출현과 그 출현의 포착 자체가 '사건의 매혹'인 것이다.

매혹과 유혹은 다르다. 유혹(誘惑)은 타자를 꾀어내어 사로잡는 것이 목적이다. 이는 불어의 tentation으로도 설명할 수 있다. 주기도문[50]에서 tentation은 시험이라는 뜻을 갖는다. 유혹은 꾀어내는 자가 타자를 시험에 들게 하기 위한 것이다. 반면 매혹(魅惑)은 유혹과는 달리 타자를 사로잡는 방식이 뚜렷하지 않다. 매혹은 주체가 꾀어내는 것이 아니라 타자 스스로 매혹적인 대상에게 사로잡히는 것이다. 불어의 fascination은 그 어원이 라틴어의 주문을 걸다 fascinare에서 비롯되었으므로 마법사, 마술가의 마력이라는 의미가 담겨 있다. 다시 말해 매혹은 그 방법이나

49) 백상현, 『고독의 매뉴얼』, SFP-위고, 2015, p. 119.
50) Et ne nous soumets pas à la tentation mais délivre-nous du Mal. 그리고 우리를 시험에 들게 하지 마옵시고, 다만 악에서 구하옵소서.

목적이 뚜렷한 것이 아니며 말 그대로 마법적인 사로잡음이다.

고독한 존재는 유령이라는 사건에 매혹된다. 그리고 자신이 매혹된 사건을 강제하기 위해 유령 이미지를 욕망한다. 그러나 욕망이란 결코 완전히 충족되지 않고, 끝없이 결핍되는 것으로 욕망은 다시 잉여로 남게 되어 주체를 매혹한다. 라캉은 『세미나 7』에서 자신의 정신분석의 윤리는 욕망의 윤리라고 말한다. "욕망을 양보하지 말라"[51]고 주장하는 라캉적 욕망의 윤리는 욕망과 결핍, 그리고 결핍으로 인한 잉여물과 또 다시 반복되는 잉여물에 대한 욕망으로 이어진다. 이처럼 욕망은 순환한다. 고독의 경우도 마찬가지다. 고독의 상태에서 주체는 사건이 발생되는 것에 쉽게 주목하고 그 사건에 빠져들게 된다. 사건의 출현을 포착한 고독한 주체는 그 사건을 욕망하게 되고 욕망은 충족될 수 없기 때문에 잉여를 남긴다. 즉, 고독에서 시작된 욕망의 절차는 텅 빈 공간, 자신의 욕망을 향한 진리를 갈구하는 '진리의 공백'[52]이라는 잉여를 유지한다.

소설의 초반부에서 주인공은 아직 자신의 고독이 어디서 오는 것인지, 왜 고독을 즐기려 하는지 알지 못한다. 그저 자신에게 다가오는 이 고독을 즐길 뿐이다. 화자에게 고독은 본능적으로 주어지는 환경이다. 고독이라는 환경으로 인해 주인공은 자신에게 나타나는 사건의 유령을 마주할 수 있었으며 유령에게 매혹되어 자신의 근원적인 욕망을 찾아 나설 수 있다.

화자가 생활하는 공간은 외딴곳에 있는 고독의 장소인 라 코망드리 내부에서도 철저하게 제한적이다. 자신이 잠을 자는 방과 개방되어 있는 공간만을 오갈 뿐 다른 방들의 문은 열어보지 않았으며 열어볼 생각조차 하지 않는다. 그는 의식적으로, 침실, 주방, 거실에서만 머문다.

> La Commandrie était vaste et du reste je la connaissais mal. A part ma chambre et la grand-salle, j'avais condamné toutes les autres pièces. (H, 39-40)

---

51) Jacques Lacan, *Seminar VII - L'ethique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris Seuil, 1986, p. 314.

52) 피터 홀워드, 같은 책. 참조.

라 코망드리는 넓었고, 게다가 나는 그 집을 잘 모르고 있었다. 내 침실과 거실 외에는 다른 모든 방들을 닫아두고 있었다.

바슐라르에 의하면 집은 '수직적인 존재로 상상되는 것'과 '응집된 존재로 상상되는 것'으로 나뉠 수 있다. 수직적인 존재로 상상되는 집이란, 집의 지하실부터 지붕 밑 다락으로 이루어지는 집으로 지하실과 다락이라는 양극성을 띄게 된다. 다락은 올라가는 곳, 지하실은 내려가는 곳이므로 이런 양극성의 합리적으로 이해 가능하다. 지하실에서는 빛이 없기 때문에 항상 공포심을 느끼게 된다. 반면 다락에서는 밤의 공포를 느끼기도 하지만 낮에 빛이 들어오면서 밤의 공포가 중화된다. 두 공간은 집 주인의 '의식에게 호소하는 것'으로 몽상가마저 합리적으로 꿈꾸게 된다.[53] 이러한 의식적인 공간에서 인간은 여러 규칙과 제도에 얽매일 수 있으며 이곳에서의 상상은 이해 가능한 상상, 즉 '상징적인 상상'이 된다. 경험적인 측면에서 볼 때, 인간은 어떠한 공간에서 무의식적인 경험을 할 때 순순히 그 장소의 의미대로 받아들이다. 그러나 의식적인 경험을 할 때 그 공간은 이해와 성찰의 대상, 상징적인 장소로 변모한다.[54]

라 코망드리는 화자에게 처음부터 고독을 느끼는 장소였다. '사막'한 가운데 놓인 이 집에서 화자는 잠을 자고 식사를 하며 벽난로 앞에서 휴식을 취한다. 또한 이 집에는 바슐라르가 제시한 수직적인 집의 도식에 부합하는 지하실과 다락이 존재한다.

En me guidant des mains contre les parois, je m'y engageai doucement. … C'était bien de là que provenait d'odeur de cire. On avait dû y allumer puis y éteindre, à l'instant même, une bougie. Il faisait si noir dans ce réduit que je le quittai, pour aller chercher une lampe

53) PE, 88.
54) Relph, E. C., *Place and placelessness*, London : Pion, 1976, p. 150. 참조.

dans ma chambre. (H, 40)
나는 손으로 벽들을 짚어가며 천천히 계단을 내려갔다. … 밀랍 냄새는 분명 거기에서 나오는 것이었다. 거기서 잠시 촛불을 켰다가 끈 것 같았다. 그 지하실은 하도 어두워서, 나는 내 방에서 등불을 찾아오려고 거기서 나왔다.

- Dans l'autre maison, ils ont allumé une lampe. On la voit du grenier. (H, 119)
"다른 집에서 등불을 밝혔어요. 다락방에서 등불이 보여요."

멜라니를 찾던 화자는 열어 본 적 없는 문을 열고 계단을 내려가다가 그동안 라 코망드리에서 느끼지 못한 밀랍냄새를 맡는다. 촛불을 밝혔던 흔적이 남아있었지만 창문조차 없는 캄캄한 지하실에서는 아무것도 볼 수 없었따. 순간 어둠속에서 두려움을 느끼는 주인공은 다시 빛이 있는 곳으로 향한다. 지하실의 공포는 그 공간에 빛이 없다는 사실을 지각하면서 생긴다. '빛'은 삶, 행복, 안녕을 상징하는 반면 '어둠'은 악, 불행, 벌, 파멸 그리고 죽음[55]을 상징한다. 다락방 역시 화자와 이아생트에게 어두운 밤에 라 주네스트에서 밝히는 등불이 가장 잘 보이는 장소로 상정되어 빛의 공간, 상징적인 공간이 된다. 바슐라르가 제시한 의미에서 수직적으로 상상되는 집은 라 코망드리가 의식적인 공간, 상징적인 공간임을 증명해준다.

수직적 존재로 상상되는 집과는 다르게 응집된 존재로 상상되는 집은 무의식의 공간으로 인간을 자유로이 몽상할 수 있게 만든다. 이 공간에서는 '내밀성의 이미지'로 인해 인간은 편안하게 휴식을 취하며 깊은 생각을 한다. "내밀성의 공간들은 끌어들이는 힘으로 지칭될 수 있다. 피난처적인 공간의 가치들은 무의식 속에 깊이 뿌리박고 있어서 우리 존재

55) La lumière symbolise constamment la vie, le salut, le bonheur accordés par Dieu, qui est lui-même la lumière. … Les ténèbres sont corollairement symbole du mal, du malheur, du châtiment, de la peridition et de la mort. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, v.3, Paris : Seghers, 1975 p. 152.

의 심층을 흔든다"[56]. 즉, 응집된 존재로 상상되는 집은 중심으로 수렴되어 무의식을 자극한다. 이곳은 몽상이 이루어질 수 있는 장소이며 상징계적인 공간이 아닌 상상계적이자 실재계적인 공간이 된다.

화자와 이아생트에게 등불을 밝혀주는 라 주네스트는 응집된 존재로 상상되는 집이다. 주인공에게 라 주네스트는 처음 고원에 도착했을 때부터 눈에 띄던 곳이다. 그 집은 등불로 응집되어 화자의 무의식을 자극한다. 등불로 인해 주인공의 고독의 표상이 라 코망드리에서 라 주네스트로 옮겨간다. 화자는 왜 자신이 새로운 사건이라고는 아무것도 일어나지 않을 사막 한 가운데서 머물렀을까 자문한다. 오아시스였떤 라 코망드리가 동시에 사막임을 깨달은 주인공은 라 주네스트의 등불로 인해 새로운 오아시스를 발견한다. 그 등불은 화자를 사로잡았고 그를 라 코망드리에 붙잡는다.

> J'y voyais la lampe : c'est elle qui me retenait. Je la regardais maintenant avec une sourde tendresse. On l'avait allumée pour moi : c'était ma lampe. (H, 17)
> 거기서 나는 등불을 보았다. 나를 붙잡은 것은 그것이었다. 나는 이제 그것을 말 없이 다정하게 바라보았다. 그것은 누군가가 나를 위해 켜놓은, 내 등불이었다.

라 주네스트를 응시하는 주인공은 그것을 바라보며 고독을 즐긴다. 라 주네스트에 어떤 사람이 살고 있는지, 라 주네스트의 등불이 언제 켜지는지 등 화자의 응시는 등불을 통해 라 주네스트로 집중된다. 그는 응시의 대상에 빠져들며 편안함을 느낀다. 화자에게 그 집은 피난처의 이미지를 지니며 이 이미지는 주인공의 무의식 속 깊은 곳에서 나오는 것이다.

> La Commandrie était vieille, et probablement susceptible.

56) PE, 88-89.

Somme toute elle m'avait accueilli avec bienveillance. Il ne fallait pas me l'aliéner. La moindre hostilité de sa part me l'eût rendue inhabitable. J'avais besoin d'elle. Autour de mon désarroi elle dressait d'immobiles défenses. Par le sol elle communiquait avec cet étrange monastère de La Geneste qui dominait les étangs et le plateau de Saint-Gabriel. (H, 44).

라 코망드리는 낡았고 아마도 예민할 것이었다. 어쨌든 그 집은 나를 환대해 주었다. 집마저 잃어서는 안되었다. 집으로부터 적의가 조금만 느껴져도 나는 더 이상 거기서 살 수 없었을 것이었다. 나는 집이 필요했다. 내 혼란 가운데서 집은 요지부동의 방어벽이 되어주었다. 그것은 땅을 통해 늪과 성 가브리엘 고원을 지배하는, 저 이상한 수도원 같은 라 주네스트와 이어지고 있었다.

자신을 환하게 반겨주며 방어막이 되어주는 안식처의 집이 필요했던 주인공은 무의식적으로 안식처의 공간이 라 주네스트까지 이어지고 있음을 깨닫는다. 그리하여 라 주네스트는 화자에게 무의식의 집이 된다. 결국 화자는 의식의 집에 머물지만 라 주네스트라는 무의식의 집을 응시하면서 라 코망드리도 무의식의 집으로 변하는 것이다.

바슐라르는 집을 수직적 존재로 상상되는 집과 응집된 존재로 상상되는 집을 각각 상징적인 집과 실재계적인 집, 의식의 집과 무의식의 집, 발산의 집과 수렴의 집으로 묘사한다. 그러나 진정한 집, 보스코가 생각하는 집은 앞서 언급했던 바와 같이 온기가 있는 집이다. 사람이 그저 머물고 있는 것이 아니라 그 상징적인 공간에서 인간이 몽상을 하며 열기를 낼 때 보스코가 말하는 집의 의미가 충족된다. 또한 이 열기는 다시 몽상을 부르는 하나의 빛이 된다.[57] 즉, 바슐라르가 특징지은 수직과

57) 바슐라르는 『촛불의 미학』에서 촛불의 빛은 쉽게 몽상에 빠져들게 만든다고 말한다. 또한 몽상가는 이러한 촛불의 빛과 함께 몽상에 빠지는 것이며 몽상과 빛은 서로 상호 작용을 하는 것이다. 촛불의 밝기, 촛불의 지속 시간이 몽상에 영향을 주듯이 몽

응집이라는 서로 다른 두 집이 융합된 집이 진정한 집이다.

『이아생트』의 화자에게는 집의 네 벽을 데울 열기가 필요했다. 그가 라 코망드리라는 의식의 집에 머무는 동안 화자에게 온기를 느끼게 해주는 것은 마주보고 있는 집, 라 주네스트의 등불뿐이다. 라 코망드리는 온통 어둠에 빠져있다. 화자는 낮에 거의 집에 머물고 있지 않으며 한정된 공간에서 생활한다. 이렇게 의식적이기만 한 공간에 잠시나마 집의 역할이 살아날 때가 있다. 일주일마다 집안일을 해주러 오는 멜라니는 라 코망드리에 온기를 불어넣는다.

> Elle plaçait son bouquet dans un pot de terre, au-dessus de la cheminée et, sans lui accorder un regard, empoignait son balai et se mettait à l'ouvrage. Les fleurs luisaient toutes fraîches.
> Son travail achevé, elle prenait le bouquet, le replaçait dans son cabas, s'enveloppait dans une longue pèlerine beige et ouvrait sur l'hiver la porte de la maison. (H, 13)
> 그녀는 꽃다발을 오지항아리에 꽂아 벽난로 위에 올려놓고는, 거기에 눈길도 주지 않은 채 빗자루를 움켜쥐고 일을 시작했다. 아주 싱싱한 꽃들은 빛을 발했다.
> 일을 마치면 그녀는 꽃다발을 다시 바구니에 넣고 연갈색의 긴 외투로 몸을 감싼 뒤 겨울을 향해 문을 열었다.

말이 없는 주인과 고독으로 가득 차 있는 집에서 싱싱하게 살아있는 꽃들은 조금이나마 라 코망드리에 생기를 부여한다. 멜라니는 꽃에 눈길조차 주지 않지만 빛이 나는 luire 싱싱한 꽃들은 그 빛으로 라 코망드리에 온기를 준다. 라 주네스트의 등불을 응시하지 않을 때 라 코망드리에서 주인공은 살아있지만 죽어있는 것과 마찬가지였다. 화자는 등불의 열기마저 존재하지 않던 집에서는 꿈을 꾸지도 않고 집에 대한 어떠한

---

상에 빠진 사람이 바라보는 빛은 그 밝기와 시간이 몽상적으로 변화한다.

애정도, 관심도 보이지 않았다. 잠시나마 꽃은 싱싱하게 빛을 내어 그 집에 생기를 준다. 화자가 주체로서 존재하는 것은 빛나는 것들을 응시할 때이다. 그러나 라 코망드리는 멜라니의 집이 아니며 집 주인인 주인공이 자신의 집을 '고독의 집'으로 상정하고 있기 때문에 그녀는 온기의 꽃을 다시 가져간다. 또한 자신이 집을 나설 때 그 열기를 모두 식히기 위해 문을 열어 라 코망드리에 겨울의 차가움을 다시 불어넣는다. 멜라니의 이러한 해우이는 라 코망드리를 다시 비어있는 장소로 만들기 위한 것이다.

『이아생트』에서 라 코망드리와 라 주네스트는 의식의 집과 무의식의 집이라는 특징을 갖는다. 특히 화자의 집은 이름이 없는 주인공과는 달리 '라 코망드리'라는 이름이 있으며 의식적인 공간의 특징을 지니고 있다. 이름 없는 화자는 고독의 집이자 의식적인 공간에서 자신의 정체성을 탐색하고자 한다. 보스코는 『이아생트』에서 자신이 이상적이라고 생각하는 집의 이미지를 보여주는 것과 동시에 안식처의 집이 부재할 때 주체의 정체성도 함께 모호해질 수 있음을 보여주고 있다.

화자의 모호한 정체성은 그의 기억이 부재하고 있는 것에서도 드러난다. 그가 "나의 진짜 기억들은 전부 파괴된 반면, 모든 것이 내 상상적 기억의 특별한 신선함으로 살고 있었다" (H, 149) 라고 선언했듯이 화자는 과거를 망각하고 있다. 그는 기억이 없으며 상상적으로 만든 삶을 살고 있다. 니체는 기억과 망각 중 망각을 더욱 중시하는 철학자이다. 그는 "기억 없이 살아가는 것, 행복하게 살아가는 것은 가능하다. 그러나 망각 없이 산다는 것은 전적으로 불가능하다"[58]고 말하며 망각을 하나의 '조형적 힘'[59]이라고 말한다. 그러나 망각을 하나의 치유로 보는 니체의 관점은 부재하는 기억 속에서 사는 주체의 고통을 설명하기에는 부족하다. 망각은 하나의 억압에 의한 작용이고 기억의 부재는 결핍에서 오는 것이다. 그렇다면 기억 없이 산다는 것이 정말 가능한 것일까? 『이아생트』

58) 니체, 『비극의 탄생, 반시대적고찰』, 이진우 역, 책세상, 2016, p. 293.
59) 조형력은 "스스로 고유한 방식으로 성장하고, 과거의 것과 낯선 것을 변형시켜 자기 것으로 만들며, 상처를 치유하고 상실한 것을 대체하고 부서진 형식을 스스로 복제할 수 있는 힘"이다. 같은 책, p. 293.

의 화자의 경우 기억 없이 사는 것은 불가능하다.

> De guerre lasse, morceau par morceau, je m'inventais une vie. Je retirais d'une mémoire imaginaire toute une enfance que je ne me connaissais pas encore et que cependant je reconnaissais. Sans doute était-ce l'enfance interdite dont je rêvais déjà lorsque j'étais enfant. Je m'y retrouvais, étrangement sensible, passionné... Je vivais dans une maison calme et familière, que je n'avais point eue, avec des compagnons de jeu comme quelquefois j'avais souhaité d'en avoir. J'habitais, me semblait-il, dans un village, au pied de grandes collines. J'étais élevé par de vieilles gens, de ces grands-parents de campagne, un aïeul innocent, une aïeule sage comme la terre. Il y avait devant la maison un verger, un cyprès et une toute petite fille que, tout à coup quelqu'un appelait Hyacinthe. (H, 81)
>
> 싸우다 지쳐 나는 낱낱의 조각으로 하나의 삶을 지어내었다. 상상적인 기억으로부터 나는 아직 식별해내지는 못했지만 그러나 결코 낯설지 않은 어린 시절을 끌어냈다. 분명 그것은 내가 아이였을 때 이미 꿈꾸었던 금지된 어린 시절이었다. 나는 거기에서 나 자신을, 이상할 만큼 다정다감하고 정열적인 자신을 되찾곤 했다……. 나는 내가 한 번도 가져본 적 없는 평온하고 편안한 집에서, 때로 갖고 싶어 했던 소꿉친구들과 함께 살고 있었다. 그 집은 큰 언덕들 밑에 있는 마을에 있었던 듯했다. 노인들, 저 시골의 조부모들, 순박한 할아버지와 대지처럼 지혜로운 할머니가 나를 키워주었다. 집 앞에는 과수원과 사이프러스와 아주 어린 소녀가 있었다. 누가 문득 그녀를 이아생트라고 불렀다.

우선 우리는 화자의 기억 문제가 억압에서 오는 것인지 결핍에서 오는 것인지 알지 못한다. 그는 자신을 괴롭히던 기억 문제를 견디지 못하고 조각난 기억을 맞춘다. 그리고 마침내 자신의 과거를 만들어내기 시작한다. 지금의 화자와는 다른 정열적인 모습과 라 코망드리와는 다른 편안한 집 그리고 가족, 친구들과 함께 있는 과거의 기억은 고독한 화자의 모습과는 일치하지 않는다. 화자는 이 기억을 "금지된 어린 시절 l'enfance interdite"이라고 부른다. 그는 안정적 과거의 모습을 왜 금지된 어린 시절이라고 부르는 것일까? 금지한다는 것은 화자가 스스로 자신의 과거를 억압하고 있다고 설명될 수 있다. 니체의 망각에 대한 논의에 따르면 이는 어떤 상실을 치유하기 위한 수단이다. 또한 주체가 기억을 망각했다는 것은 자신의 내면에서 꺼낼 수 없는, 그리고 내보이고 싶지 않은 기억이 있다는 것을 의미한다. 화자는 이러한 기억이 되살아나는 것을 두려워하고 피하려할 것이다.[60] 자신이 누구인지 모호한 상황에서 마주한 과거의 기억은 화자를 더욱 혼란스럽게 만들었다. 그는 스스로 어린 시절을 잘 기억하고 있었다고 생각했기 때문에 과거의 환영들은 화자를 놀라게 했다.[61]

사건은 주체에게 욕망의 대상이 되고 욕망은 충족될 수 없기 때문에 잉여를 남긴다. 그리고 욕망의 결핍으로 생긴 잉여는 주체의 욕망을 끊임없이 자극한다. 보스코는 고독한 주체가 사건을 쉽게 지각한다는 점에 주목하여 주체가 자신의 모호한 정체성을 탐구하는 조건으로 고독을 내

60) Quelquefois ce monde vaporeux et ce vague visage m'inquiétaient. Je craignais de m'y perdre et je cherchais ailleurs, à l'abri de leurs dangereux prestiges, un refuge assuré. Je n'avais que le réduit de ma mémoire. Bien vite mes vrais souvenirs y disparaissaient. J'étais de nouveau envahi par cette vie antérieure que je savais n'avoir jamais vécue. Mais tous les détails m'en étaient devenus si familiers que je cédais alors à l'illusion de rentrer dans un monde raisonnable. Je n'en étais que plus égaré du moment que tout m'y semblait connu. (H, 84).

61) Quelquefois je m'étonnais de ces visions. Je me demandais d'où me provenaient les images d'un temps que je n'avais pas connu. Car j'avais conservé une bonne mémoire de mon enfance. (H, 82).

세운다. 화자의 정체성 탐색에서 사건의 출현과 소진의 중심에 고독이 있으며 그는 항상 고독의 장소로 회귀한다. 그렇다면 마치 자신의 육체를 비운 것처럼 보이는 화자는 '비어있음'의 장소에서 자신의 모호한 정체성을 어떻게 탐색하고 있을까?

# 2. 타자를 통해 바라보는 '나'

사건의 출현과 소진의 반복을 통해 『이아생트』의 화자는 자신의 정체성 탐색을 진행한다. '비어있음'의 공간에서 시작한 내재적인 물음인 '나는 누구인가'에 대한 탐구는 등불을 응시하는 것에서 시작하여 라 주네스트를 둘러보기 위한 산책, 그리고 갑자기 재출현한 아이생트를 탐구하는 것으로 이어진다. 이러한 과정은 화자가 등불, 집, 이아생트라는 타자를 통해 자신이 누구인지를 탐색하게 한다. 단순히 타자를 타자가 보는 것으로 사르트르적 차원에서 주체성을 투쟁으로 쟁취하는 것이 아니라 타자가 타자를 통해 바라보는 것이다. 즉 '나'와 거리두기를 하며 정체성을 탐색한다.

## 2-1. 응시의 욕망 - 등불

『이아생트』의 전반부를 이끌어 가는 등불은 변형된 자아이다.[62] "등불은 집에 대한 심리, 가족의 존재들에 대한 심리와 관련이 있는 심리적 역할을 수행한다."[63] 등불은 『이아생트』 화자의 몽상을 불러오거나 기다림의 표상이다. 소설의 서사는 등불이 꺼짐과 켜짐에 따라 전개된다. 그리고 등불의 신호를 통해 주인공은 라 주네스트와 교감을 한다.

화자가 라 코망드리에 도착해 처음 본 외부 대상은 라 주네스트의

62) Sandra Beckett, *op.cit,* p. 273.
63) FC, 16.

등불이다. 처음 등불을 마주한 주인공은 그 등불을 거북하게 느낀다. (H, 9) 화자가 원했던 사막에서 등불은 방해물일 뿐이다. 그러나 곧 이 거북함은 누가 등불을 켜는지, 여전히 타오르고 있는지, 언제 꺼지는지 등의 궁금증을 자아내며 고독한 화자에게 응시의 대상이 된다. 등불은 화자에게 점차 단순한 호기심으로서의 응시의 대상이 아닌 몽상의 및, 몽상의 열기로 다가온다. 의식의 집인 라 코망드리에서 바라보는 무의식의 집인 라 주네스트의 등불 때문에 권태롭던 라 코망드리는 집의 역할을 한다. 또한 등불은 화자 자신에게도 자신이 알던 유년 시절과 무의식 속 과거의 괴리를 깨닫게 해준다. 따라서 등불은 욕망을 야기하는 근원적인 원인인 '대상 a objet petit a'가 된다. 라캉은 주체의 욕망의 원인이 되는 대상을 '대상 a'로 부르며 인간이 느끼는 결여를 표현했다.[64] 화자의 응시는 그가 무언가를 욕망하는 주체임을 알려준다. 그렇다면 보스코는 왜 등불 응시를 통해 화자의 정체성을 찾는 것일까? 보스코가 보여주는 등불 응시의 욕망은 무엇인가? 우선 등불은 몽상을 일으키는 가장 훌륭한 '이미지 작동체 opérateurs d'images'[65]이자 기다림의 표상이다.

> La nuit, après ce feu, il n'y avait plus rien dans la campagne. J'avais l'impression que je voyais la dernière âme. (H, 10)
> 밤에 그 불이 꺼진 뒤, 고원에는 아무것도 없었다. 나는 마지막 영혼을 보고 있는 듯한 느낌이 들었다.

아무것도 보이지 않는 어둠에서 홀로 밝게 빛나는 등불은 화자에게 미처 사라지지 못한 마지막 영혼처럼 다가온다. 영혼은 유령과 같이 형태가 없기 때문에 영혼을 포착할 수 없다. 특히 '마지막' 영혼이라는 점에서 이 영혼은 곧 사라질 것임을 암시해 준다. 모호한 정체성을 가진 주인공 앞에 나타난 이 영혼은 그가 응시하고 있는 등불과 마찬가지로 '대상 a'이다. 그러나 소설 전반부에서는 불빛의 영혼은 그저 스쳐지나간

64) 브루스 핑크, 위의 책, pp. 157-160.
65) FC, 1.

다. 고독의 집에 이제 막 도착한 화자는 아직 자신의 모호한 정체성을 모르는 상태이기 때문에 그에게 나타난 영혼이 등불의 꺼짐과 켜짐처럼 나타났다가 금방 사라진 것이다. 라 코망드리에서 생활하면서 화자의 등불 응시는 이제 그저 바라봄이 아닌 몽상으로 변화한다. 화자와 마찬가지로 보스코는 등불을 응시할 때면 모든 것을 잊고 몽상에 빠진다고 말한다.[66]

등불은 집의 눈이다.[67] 등불이 낮에는 꺼져있고 밤에 켜지는 것처럼 빛이 있는 낮에는 눈을 감고 어두운 밤에는 눈을 뜬다. 집이 눈을 뜨고 있을 때 인간은 그 빛으로 몽상에 빠질 수 있다. 우리가 포근한 집안에서 잠들어 있을 때 집은 눈을 뜨고 우리가 꿈꿀 수 있도록 지켜준다. 또한 그 등불의 빛을 바라보고 있는 것만으로도 몽상에 빠질 수 있다. 바슐라르는 "촛불은 기억 속의 몽상을 부른다. 그것은 우리의 아득히 먼 추억 속에 있는 고독한 밤샘 상황을 되돌려 준다"[68]고 말한다. 그렇다면 라 주네스트의 등불을 보며 몽상하는 것이 무엇이든 주인공은 항상 밤이 되면 라 주네스트의 눈을 응시하며 소통한다. 라 주네스트의 등불은 집안에 있는 주인이 몽상에 빠지게 도와주며 (H, 18) 동시에 마주보고 있는 집의 화자에게도 몽상을 불러준다. 그리고 고독한 존재인 화자에게 등불은 어린 시절이라는 환영을 그리고 몽상을 불러일으켜 고독의 집에서 생기는 권태가 물러나도록 한다.

> L'ennui béant que je trouvais en moi disparaissait dès que je pénétrais dans cette Geneste où, près de la lampe, m'attendait mon âme. (H, 81)
> 내 안에 내재되어 있던 권태는 등불 가까이서 내 영혼이 나를 기다리고 있는 라 주네스트에 다가감에 따라 사라졌다.

---

66) "Sans bouger, et oisif de pensée et de corps, je la 〔lampe〕 regardais. J'en oublis tout.", Henri Bosco, "Lampes", *Cahiers Henri Bosco,* n° 35/36, p. 21.
67) PE, 34.
68) FC, 34.

화자는 등불을 응시하며 자신의 영혼이 움직이고 있음을 느낀다. 그림자의 경우 인간이 빛으로 다가갈수록 사라진다. 그림자처럼 라 주네스트에 다가감에 따라 사라지는 영혼은 화자의 영혼처럼 보인다. 모호한 정체성을 가진 화자의 영혼은 몽상을 통해 라 주네스트와 연결된다. 그리고 이는 화자에게 영혼과의 합일이 권태에서 벗어나는 길이라는 사실을 알려준다.

> Quelquefois je cherchais le lieu, et le point de **rencontre dramatique** où se faisait la liaison inexplicable entre **ces mondes illusoires** et **le monde réel**. (H, 83)
> 때로 나는 **그 환각적인 세계**들과 **실재 세계** 사이의 설명할 수 없는 연결이 이루어지는 **극적인 만남**의 시간과 장소를 찾아내려 했다.

화자가 '그 환각적인 세계들과 현실 세계 사이'의 괴리감을 느꼈다면 그것은 화자가 의식의 집에서 무의식의 집을 바라보고 있다는 사실에서 비롯된다. 등불을 응시함으로 '환각의 세계와 현실 세계'간의 합일이 이루어진다면, 화자에게 응시는 정체성 회복을 위한 '극적인 만남'이라고 볼 수 있다. 그를 매혹한 등불의 영혼은 이제 이웃집에서 보내는 신뢰의 표시로 변한다.

> Car la lampe avait ses nuits d'éclat et ses nuits de tristesse. Sa clarté variait suivant les jours de la semaine. Tantôt elle appelait, tantôt elle semblait entendre. On activait sa flamme, on l'atténuait. Ces modifications d'une petite lumière, dans la nuit, m'étaient devenues si sensibles, que je réussis, une ou deux fois, à en saisir les signes et à deviner le message. (H, 35)
> 등불에게도 빛나는 밤과 슬픈 밤이 있었던 것이다. 불빛은

그날그날 달라졌다. 때로는 부르는 듯했고, 때로는 듣고 있는 듯했다. 때로는 불을 돋우었고, 때로는 불을 낮추었다. 어둠 속에서 작은 불꽃 하나의 이런 변화가 나에게는 너무나 확연해져서, 한두 번은 그 신호를 파악하고 그 전언을 짐작할 수도 있었다.

등불은 화자를 라 주네스트로 부르는 듯했고, 때로는 그의 마음을 하나의 이야기로 듣고 불빛의 밝기로 화자의 응시에 답하고 있는 듯하다. 화자 또한 이러한 응답을 인지한다. 이제 등불의 신호는 기다림으로 그 의미가 심화된다.

Un signe, cette lampe, m'avait dit quel devoir s'imposait naturellement aux habitants de ce quartier désert. C'était d'attendre.
Lui attendait. (H, 36)
하나의 신호가, 저 등불이, 이 황량한 지역에 사는 자들에게 어떤 의무가 자연히 부과되었는지를 내게 말해주었었다. 그것은 기다림이었다.
그는 기다리고 있었다.

주인공이 찾아 온 고독의 집에서 기다림은 당연하다. 그러나 라 주네스트의 주인이 기다리는 것은 무엇일까? 이러한 의문과 동시에 화자 또한 질문의 답을 기다리는 상태에 이른다.

Après avoir erré un peu capricieusement autour de La Commanderie, il s'éloignait vers La Geneste et disparaissait. Jamais je ne l'entendis revenir.
Je fus bien tenté quelquefois, d'épier ce visiteur furtif. (H, 22)

라 코망드리 주위를 잠시 이리저리 헤매 다니다 그것은 라 주네스트 쪽으로 멀어져가곤 했다. 되돌아오는 소리를 들은 적은 없었다.
나는 때로 그 은밀한 방문객을 엿보고 싶은 유혹을 느낀 적도 있었다.

화자는 라 주네스트의 주인이 기다리는 것이 무엇인지 답을 얻지 못한다. 이제 주인공은 답이 아닌 등불의 주인을 기다린다. 자신의 집을 살펴보는 미지의 인물은 라 주네스트에 사는 사람이 분명하지만 주인공도 라 주네스트에서 오는 방문객도 서로의 얼굴을 확인하지 않는다.

응시하는 주체인 주인공과 등불의 관계는 바르트의 '기다림attente'[69]으로 살펴볼 수 있다. 바르트에 의하면 기다림은 사랑에 빠진 자를 상징하는 단어이다. 기다림으로 야기된 주체의 착각 때문에 사랑에 빠진 자는 고통스러워한다. 사랑에 빠진 자는 사랑을 위해, 사랑의 감정을 충족하기 위해 기다림을 마다하지 않는다. 기다림은 윤곽이 비슷하기라도 하면 모두 그 사람처럼 보이게 하는 착각을 일으킨다. 이는 사랑하는 대상, 즉 욕망의 대상이 부재하는 것에서 시작된다. 화자는 등불의 불빛을 사랑하게 되었다.[70] 화자는 등불을 응시하며 라 주네스트의 주인, 미지의 존재, 상상의 존재에게 호감을 갖고 이 알 수 없는 존재와 사랑 혹은 우정의 감정을 키우며 더 이상 등불이 아닌 등불을 켜는 자, 라 주네스트에서 사는 인간의 얼굴을 끌어낸다. 그는 기다림을 통해 자신의 욕망을 완성시키고 있었다. 그러기 위해서는 화자가 응시하는 등불 주인의 얼굴을 보는 것은 지체되어야 한다.

주인공의 등불 응시 행위는 기다림의 표상이 되었다. 그러나 앞서 언급했듯이 등불은 화자의 '대상 a'이다. 기다림의 표상과 '대상 a'가 동시에 충족되는 상황에서 이 기다림이 진정 라 주네스트의 주인을 향한 것인가?

---

69) Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Éditions du Seuil, Collection Tel quel, 1977, pp. 47-50.
70) Et j'en vins à l'aimer. (H, 10)

Depuis que j'avais vu sa lampe, La Geneste m'avait alimenté de sentiments et de pensées, qui ne paraissaient pas évoqués du profond de mes ombres, mais fournis du dehors par un inconnu à qui j'avais voué une amitié étrange. Ne l'ayant jamais aperçu, j'avais dégagé de ses voiles, en moi, pour des confrontations émouvantes, ce beau visage d'homme. (H, 16)
처음 그 등불을 보았을 때부터, 라 주네스트는 나에게 많은 감정과 생각들을 불러일으켰다. 그런 감정과 생각들은 나 자신의 깊은 어둠 속으로부터 일어난다기보다는 내가 기이한 우정을 바치고 있는 그 미지의 인물에 의해 외부에서 오는 것 같았다. 한 번도 그를 만난 적이 없었으면서도, 나는 그의 베일을 걷어치우고, 마음속으로, 감동적인 만남들을 위해, 그 아름다운 인간의 얼굴을 끌어냈던 것이다.

화자의 기다림은 어떤 한 인간의 얼굴을 향한 것이다. 그 아름다운 인간은 등불을 통해 주인공이 기이한 우정을 바치는 라 주네스트의 주인으로 대체된다. 라 주네스트의 주인이 일으킨 나비 효과로 화자가 누군가를, 혹은 무언가를 기다리기 위해 고독의 고장에 정착했다.

『이아생트』에서 고독과 기다림은 순환의 고리로 이어져 있다. 등불을 응시하는 주인공의 행위를 통해 이 둘은 연결된다. 그리고 등불을 바라보며 주인공은 몽상에 빠지고 또 다시 기다림으로 이어진다.

On eût dit que l'esprit dont elle éclairait, peut-être, les travaux ou la rêverie, en trouvait maintenant la chaleur plus amicale, en aimait la calme présence. (H, 22)
아마도 그 불빛 아래에서 일하거나 몽상하는 자는 이제 그 온기를 더욱 정답게 느끼며 등불이 조용히 거기 있음을 사랑

하는 것 같다.

화자에게 존재하지 않는 온기를 라 주네스트의 등불은 가지고 있다. 그 온기를 통해 주인공은 몽상에 빠질 수 있다. 주인공에게 부재한 이 온기는 화자의 모호한 정체성이다. 화자는 결핍의 대상인 등불을 욕망하고 그것을 응시한다. 처음 이 고장에 도착한 순간부터 화자는 등불을 '응시하는 자'가 된다. 응시의 대상인 등불은 화자에게 '대상 a'로서 타자로 다가온다. 처음 이 등불은 주인공에게 완연한 타자였다. 고독을 즐기러 온 이 곳에서 등불은 그의 휴식을 방해한다. 불을 거북하게 생각한 그는 누군가가 덧문을 닫을 것이라고 기대했다.[71] 주인공을 방해하는 타자는 어느 순간부터 중요성을 가진다. 등불은 그의 시선을 사로잡고 '나'는 이제 그것을 말 없는 다정함으로 바라본다. 그는 등불을 기다린다. 주인공은 밤새 빛을 비추는 등불을 응시하며 몽상에 빠진다. 몽상 속에서 화자는 등불을 응시하는 자에게 등불 자체로 변한다. 화자는 등불을 응시하다가 마침내 '나' 스스로 등불이라는 타자가 된 것이다.

그런데 그에게 새로운 사건이 발생한다. 고원을 산책하던 화자는 외딴 곳에 있는 늪을 발견한다. 그리고 탐험을 시작한다. 낮 동안 벌어진 이 여정은 항상 어두워지기 전 화자가 고원에 도착하여 등불을 확인하는 것으로 끝난다. 그리고 이 산책은 등불을 '응시하는 자'인 주인공을 등불에게 '응시되는 자'로 변모시킨다.

> Le sens m'en échappait, mais non pas le ton, ni la chaleur. Derrière la lampe se tenait cette âme ; cette âme que j'aurais voulu être. (H, 35)
> 그 의미는 내게서 벗어났지만, 그 어조나 온기는 그렇지 않았다. 등불 뒤에는 영혼이 있었다. 그 영혼은 내가 되고 싶었던 영혼이다.

고요하고 한적한 성 가브리엘 고원 위에서 늪으로의 산책은 화자에

71) J'attendis sur la route ; j'avais l'espoir qu'on allait tirer les contrevents. (H, 10)

게 깊이 숨겨져 있던 영혼을 깨운다. 그 순간 등불 뒤에 있던 라 주네스트의 주인은 화자가 기다리던 인물에서 화자가 되고 싶은 영혼이 된다. 등불이라는 타자를 기다리던 주인공에게 등불은 타자에서 나 자신이 된다. 화자가 처음 이 고장에 도착했을 때 본 그 마지막 영혼은 그러나 내가 모르는, 나를 사로잡기 시작한, 나 자신이었던 그 등불로 인해 주인공은 이중의 삶을 살게 된다.

> Ainsi il m'arrivait de vivre d'**une double vie**. L'une qui semblait s'attacher douloureusement à mon corps, **réelle**, et que glaçait la désolante certitude que je n'arriverais jamais à m'assurer de ce moi, à saisir ma propre existence. Je la subissais entre les quatre murs de La Commanderie. L'autre que je vivais à La Geneste, **mais que je connaissais mal**. Car je la vivais moins que je n'y assistais, comme à un spectacle. Et j'y étais admis rarement, par **illuminations soudaines**, suivies de longues ténèbres. (H, 17)
> 그리하여 나는 **이중의 삶**을 살게 되었다. 그 하나는 내 육신에 고통스럽게 달라붙어 있는 듯한 **실재의 삶**, 나로서는 결코 이 나를 확보할 수 없으며 따라서 결코 나 자신의 삶을 포착할 수 없으리라는 실망스런 확신으로 싸늘히 식어버린 삶이었다. 나는 그것을 라 코망드리의 네 벽안에서 견디어내고 있었다. 다른 하나는 내가 라 주네스트에서 살기 시작한 삶으로, **나는 그것을 잘 알지 못했다.** 왜냐하면 나는 그것을 살았다기 보다는 마치 구경하듯 하고 있었기 때문이다. 게다가 그것은 나에게 드물게, 오랜 어둠 뒤에 이어지는 **갑작스런 계시**로 허용되었다.

화자는 이중의 '나'가 된다. 이중의 '나'는 온기 없이 라 코망드리에서 고독과 함께 머무는 삶과 자신이 되고 싶은 영혼이 있는 라 주네스트

의 삶이다. 그러나 아직은 라 주네스트의 영혼이 무엇인지 알지 못하기 때문에 완전히 '그'가 되지 못한다. 라 주네스트의 삶은 밤에 등불이 켜져 있을 때에만 나타난다. 따라서 화자는 '그'와 완전히 하나가 될 수 있었다. 아직까지는 '그'를 응시하는 것으로 자신이 되고 싶은 영혼을 느끼는 것에 만족할 뿐이다.

> **J'en étais arrivé à me perdre.** J'errais à la recherche de mes traces. Quelquefois il me semblait que j'avais seulement entendu parler de moi, jadis. Un inconnu avait dû me raconter mon histoire ; mais il y avait toujours si longtemps qu'il ne m'en revenait que des fantômes. Ils s'effaçaient rapidement dans les brumes. **Je ne me connaissais que par ouï-dire.** (H, 18)
> 그리하여 나는 나 자신을 잃어버리기에 이르렀다. 나는 나 자신의 흔적들을 찾아 헤매었다. 때로 나는 나에 대해 그저 오래전에 소문을 들은 것 같기도 했다. 미지의 누군가가 나에게 내 이야기를 들려주었음에 틀림없었다. 그러나 그것도 하도 오래전이라 환영들밖에는 기억나지 않았다. 그것들은 안개 속에 쉬이 지워져갔다. **나는 나를 소문으로밖에는 알지 못했다.**

지속된 화자의 등불 응시는 마침내 타자가 '나'가 되게 만들었다. 라 코망드리에 사는 주인공은 사라졌다. 주인공이 처음으로 고원에 도착했을 때, 화자는 떠도는 소문으로 존재했다. 마치 라 주네스트에 사는 인물에 대해 인근 마을에서 소문으로 들었던 것처럼 화자는 자기 자신을 잃어버린 상태였다. 이제 그 소문의 주인공은 라 주네스트의 사람이 아닌 주인공이 되었다. 화자는 이중의 삶에서 다시 하나의 '나'가 되었다. 타자를 응시하던 주인공은 이제 라 주네스트의 주인처럼 소문의 주인공으로 응시되고 있으며 자신 또한 누구인지 모르는 스스로를 응시하게 되었

다.

> De moi il n'y restait que mon double inventé, ce visage sauvage et tendre, que je regardais en moi-même passionnément, sans me lasser. Mais à force de le fixer avec tant de passion je le voyais grandir, s'échapper de l'enfance et prendre cet aspect de fervente piété, et ces grands traits virils dont j'avais composé, pendant mes mois de solitude, le visage du maître de La Geneste. Et j'étais troublé jusqu'aux racines de mon être.
> Car le maître de La Geneste, maintenant, c'était moi, en train de me **ressusciter.** (H, 151)
> 나 자신으로부터 남은 것이라고는 내가 만들어낸 나의 분신, 저 야생적이고 다정한 얼굴, 내가 내 안에서 열정적으로, 지치지 않고 바라보는 얼굴뿐이었다. 하도 열정을 가지고 바라본 나머지, 나는 그것이 점차 자라는 것을, 어린 시절로부터 벗어나 열렬한 신앙의 모습을, 남성적인 굵은 윤곽들을 띠게 되는 것을 보았다. 그 윤곽들을 가지고 나는 고독했던 지난 몇 달 동안 라 주네스트 주인의 얼굴을 만들어냈던 것이다. 그 사실을 깨닫자 나는 존재의 뿌리까지 흔들렸다.
> 왜냐하면, 라 주네스트의 주인이란, 이제, **소생하는 중**인 나 자신이었으니 말이다.

'응시하는 자'와 '응시되는 자'가 공존하는 화자와 등불의 관계에서 이제 자신이 응시했던 '그', 소문의 주인공의 정체만이 남았다. 응시함과 응시됨의 혼란에서 등불의 온기는 '나'를 타자로 변화시킨다. 지치지 않고 등불을 바라본 화자는 등불이라는 타자의 얼굴에서 그가 성장하는 모습, 신자의 모습, 성인이 된 지금을 떠올린다. 그가 응시하던 라 주네스트의 주인, 그리고 등불은 바로 자기 자신이었다. 결국, 보스코가 말하는

응시의 욕망은 타자와의 동일시로 귀결된다. 그가 응시하던 등불과 라주네스트의 주인은 바로 자기 자신이다. 그러나 완벽한 나 자신이 아닌 이제 막 깨어나고 있는 '나'이다. 화자는 등불의 주인이 자신이라고 선언하는 동시에 스스로 등불 응시는 온전한 '나'로 향하는 과정이다. 화자의 완전한 '나'에 대한 부정은 그를 다시 고독의 상태로 되돌려 놓고 그는 늪으로 산책을 떠난다.

## 2-2. 늪으로의 산책

정체성 탐구를 향한 화자의 등불 응시는 산책으로 변모한다. 등불 응시와 마찬가지로 산책 역시 화자의 정체성 탐색의 과정이다. 등불에서 이루어진 화자의 정체성 탐구가 자신의 분신을 획득에 머물렀다면 늪에서의 탐색은 자신의 자아의식을 획득하는 것이다. 집안에서만 생활하며 등불을 바라보던 화자는 집을 나서기로 결심한다. 자신의 정체성을 탐색하듯이 화자는 집 주변을 산책한다. 화자는 숲 속에서 늪을 발견한다. 늪은 회피의 대상이지만 고독 속에 있는 그에게 늪은 호기심의 대상이자, 자신의 내면으로 들어가는 경험을 하게 만드는 장소이다.

소설 속에서 늪은 les étangs으로 표현된다. étang은 저수지, 호수, 못을 뜻하는 단어이지만 『이아생트』에서는 늪의 의미로 쓰인다. 그곳은 습한 냄새가 나는 곳[72]이며 죽은 물이 있는 곳[73]이다. 습한 환경과 진흙이 강조됨으로서 『이아생트』의 étang은 단순히 호수의 이미지가 아닌 늪을 의미한다. 또한 이곳은 "온기의 왕국royaume de la fièvre" (H, 33)으로 화자에게 없는 온기가 있는 장소이다. 바슐라르는 『물과 꿈 *L'eau et les rêves*』에서 '죽은 물'에 대해 말한다. 죽은 물은 잠자는 물이

72) l'odeur humide des étangs (H, 20)
73) L'eau des étangs était livide, morte. (H, 61)

자, 부동의 물로 몽상가는 이 물에서 죽음을 환기한다. 이는 무의식 속에서 자리 잡고 있는 '죽음의 히드라'이다.[74] 늪은 개흙과 새들과 잡풀들과 다년생 관목들로 이루어진 현실 세계가 아니라 어떤 혼의 한복판에 있는 듯한 착각마저 들게 만드는 곳이다.[75]

주인공은 라 주네스트가 어떤 곳인지 알고 싶은 호기심에 고원을 산책한다. 그러나 한 달 이상 답사를 하는 동안 사람의 그림자조차 마주하지 못한다. 산책의 결과물로서 유일한 것은 우연히 마주한 라 주네스트에 속한 늪이다.

> Par contre, les étangs, couverts de bois et si peuplés, offraient à ma curiosité et même à mon désoeuvrement, une province protégée, hors des regards de la Geneste, et dont les profondeurs invitaient à se perdre. (H, 28)
> 반면, 늪은 나무로 뒤덮여 있었고 많은 것들이 살고 있어서 내 호기심을 끌었으며, 권태로웠던 내게 라 주네스트의 눈길이 닿지 않는 보호된 장소를 제공했다. 뿐만 아니라 그 깊숙함은 몰입을 불러왔다.

자연이 만든 숲 속의 늪은 화자가 그 곳에 몰입하게 만든다. 늪에는 살아있는 수풀과 짐승들이 존재한다. 고독만이 존재하며 인적이 없는 라 코망드리와는 다르게 늪으로의 산책은 화자의 역동성을 보여준다. 그리고 산책을 통해 화자가 라 주네스트의 주인과 동일시되던 등불과는 떨어져 다시금 지금의 '나'로 존재하게 한다.

벤야민은 "산책자는 잘 알려진 대로 탐구 studien하는 것이다"[76]고 말한다. 산책은 우리에게 주변을 둘러보게 하거나 걸으면서 홀로 몽상을

---

74) Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris: José Corti, 1942, p. 125. 참조.
75) Perdu sur les étangs, j'avais bientôt l'illusion de me trouver, non plus dans un monde réel, composé de limon, d'oiseux, de plantes et d'arbustes vivaces, mais au milieu même d'une âme, ⋯. (H, 29)
76) 발터 벤야민, 『도시의 산책자』, 조형준 역, 새물결, 2008, p. 83.

하게 한다. 등불 응시와 마찬가지로 화자에게 산책은 자신의 진리를 향한 탐구의 과정으로 정체성 탐색을 위한 수단이다. 또한 "산책할 때는 공간적으로나 시간적으로 아득히 먼 것이 풍경과 순간 속으로 침입한다"[77].

화자에게 갑자기 나타난 늪은 하나의 신비로운 왕국처럼 다가온다. '아득히 먼 것' 은 현실적인 것 보다는 상상계적인 차원의 것이다. 이런 상상계적인 늪에서 화자는 실수가 아닌 자의로 하강을 한다. 하강한다는 것은 지하 세계로의 내려감을 뜻하는 것으로 이는 죽음의 체험이다.

> Je n'étais plus ni avant ni après, mais vraiment en moi ; et là, j'avais la sensation étrange de durer mais en profondeur. Je descendais. (H, 30)
> 나는 더 이상 이전이나 이후에 있는 것이 아니라, 진정 내 안에서 살고 있었다. 거기에서 나는 지속하되 깊이로 지속하고 있다는 기이한 느낌이 들었다. 나는 내려가고 있었다.

화자는 늪 속으로 하강한다. '죽은 물'로의 하강, 대지 아래로의 하강은 죽음을 의미한다. 그러나 이것은 도피가 아니다. 화자는 죽으러 그곳에 온 것이 아니다. 열기의 왕국인 늪은 그리고 그 왕국 속으로 빠지는 것은 온기를 잠시나마 채워주는 동시에 그 온기를 통해 자아탐색을 가능하게 만든다. 무한으로 하강하던 화자는 갑자기 희미한 충격을 느낀다.

> Mais je durais dans une abolition totale : rien ne semblait me limiter. Et cependant invariablement au cours de ma descente, je sentais tout à coup un choc sourd ; je heurtais un obstacle. Je ne sais quoi me séparait. J'étais brusquement en deçà, Il n'y avait plus rien ; mais j'étais en deça ; j'ignorai quelque chose. J'attendais. Dans cet

77) 같은 책, p. 16.

indéfinissable état d'âme me parvenait alors, à travers mes propres espaces mais toujours du côté où je situais cette attente, le roucoulement d'un couple de colombes. Et je revenais à la Terre.

Je n'y accédais que peu à peu. Ma remontée des profondeurs, lente d'abord, ne devenait sensible que par l'apparition en moi d'une température plus douce. Je ne subissais aucune impulsion ; rien ne me soulevait, car **je m'élevais en moi-même**. (H, 30-31)

그러나 나는 완전한 정지 속에 지속하고 있었다. 아무 것도 나를 제한하지 않는 듯했다. 그러나 여전히 내려가던 중에, 나는 문득 희미한 충격을 느꼈다. 장애물에 부딪친 것이었다. 내가 모르는 무언가가 나를 갈라놓고 있었다. 나는 문득 이쪽에 있었다. 더는 아무것도 없었고, 다만 나는 이쪽에 있었다. 무엇인가 내가 알 수 없는 것이 있었다. 나는 기다렸다. 이 정의할 수 없는 정신의 상태 속에서, 나 자신의 공간들을 가로질러 그러나 여전히 내가 그 기다리고 있던 쪽으로부터, 한 쌍의 비둘기 소리가 전해져왔다. 그리하여 나는 대지로 돌아왔다.

나는 조금씩 겨우 도달했다. 심연으로부터 다시 올라오는 일은 처음에는 느렸고, 내 안에서 좀 더 따스한 온기가 나타나면서 비로소 느껴졌다. 아무런 충동도 겪지 않았다. 아무것도 나를 들어 올리지 않았다. **나는 내 안에서 떠오르고 있었던 것이다.**

늪에서 상승은 무의식에서 빠져나오는 체험이다. 늪에서 천천히 떠오른 그는 따스한 온기와 함께 자신 안에서 떠올라 다시 대지 위를 향해 간다. 그는 이 경험에서 아무런 충동도 느끼지 못한다.

J'avais enfin saisi ce présent, ce moi-même. (H, 30)
나는 마침내 현재라는 것을, 자아라는 것을, 붙잡은 것이었다.

장애물에 부딪치며 다시 떠오른 주인공에게는 이제 고독만이 있는 것이 아니다. 그는 응시와 산책의 기다림 끝에 자아를 붙잡는다. 그렇다면 산책 이전에 그는 현재 속에 살고 있지 않았다고 볼 수 있다. 등불 응시가 화자의 모호한 정체성 탐색에서 산책으로 나아가는 촉매가 되었다면 산책을 하면서 늪으로의 하강 체험 이후 화자는 잃어버렸던 자아를 되찾는다.

밤이 다가오자 그는 서둘러 자신의 집을 향해 간다. 그러나 자신의 집이 있는 고원은 더 이상 주인공에게 매력적이지 않다. 늪에서의 축음 체험은 주인공에게 더 이상 고원에서 오는 고독을 느끼지 못한다. 죽음 체험은 주인공의 정체성 탐색을 심화시켰으며 이전의 고독은 그를 만족시키지 못한 것이다.

응시와 산책의 행위는 모호했던 화자의 정체성에 '나'라는 존재를 돌려주었다. 그러나 그에게 부재하는 기억은 아직 돌아오지 않았다. 주인공이 다시 태어난 것은 아니다. 그는 늪에 들어갔다가 다시 올라온 것처럼 자신 안에서 자아와 함께 내면에서 떠오른 것이다. 따라서 늪에서의 정체성 탐색은 등불 응시에서 나타나는 정체성의 탐구, 자신의 영혼 탐구와는 층위가 다르다. 이는 오르페 Orphée의 산책으로 설명될 수 있다.

오르페는 자신의 연인 유리디스 Eurydice가 죽자 슬픔 속에서 살아간다. 그는 사람들의 위로에도 침묵하고 마침내 지하 세계로 하강한다. 오르페는 유리디스를 살려내는 것에 실패하지만 지옥으로의 하강이라는 체험을 통해 다른 존재가 된다. 돌아온 오르페의 음악은 이전보다 더욱 아름답고 새로워진다. 오르페는 대지 아래의 지옥으로 내려갔다. 신화 속에서 이는 많은 이의 도움으로 가능했다. 그는 연인의 죽음이라는 상황에서 슬픔으로 인해 자신의 내면, 무의식으로 들어갔다. 무의식으로의 산책에서 죽음의 체험은 피할 수 없는 경험이다. 단순히 무의식으로 들어

가기만 한다면 그것은 완연한 죽음이 되지만 본래의 자리로 돌아온다는 산책을 통해 죽음은 체험으로만 남아 있다. 이러한 내면의 탐색은 오르페에게 더욱 더 심화된 감성을 준다.

블랑쇼는 오르페 신화를 잃어버린 무언가를 찾기 위한 예술가의 모험, 즉 재현과 예술의 실패에 대한 알레고리로 읽는다. "오르페가 유리디스를 향해 내려갈 때 예술이 밤을 열리게 하는 힘"[78]인 것처럼 오르페의 뒤돌아보는 행위는 유리디스(예술의 정수 또는 실재)에게 다가가고 그녀를 소유하기 위한 시도인 것이다.[79]

> Rentré dans ma demeure habituelle, ce n'était plus en moi qu'il me fallait me chercher. Je devais, pour me retrouver (peut-être), me créer une absence, émigrer vers un autre **corps imaginaire**. (H, 35)
> 일상적인 집으로 돌아온 뒤, 나를 찾아야 하는 곳은 더 이상 내 안이 아니었다. (아마도) 나 자신을 되찾기 위해서는 나에게 하나의 부재를 만들고 다른 **상상적인 몸**을 향해 이주해야만 했다.

화자는 이제 자아뿐만 아니라 온전한 '나'가 되기를 원한다. 자아만 있고 기억이 없는 화자는 '나'가 아니다. 모호한 정체성을 가진 화자는 죽음의 체험을 통해 현재 속에 있는 자아의식을 획득하지만 과거의 기억이나 이름은 여전히 떠오르지 않는다. 그에게 온전한 자아는 여전히 탐색의 대상이다. 그리하여 화자는 자의의식을 뒤로하고 자아를 구성하는 다른 요소를 탐색한다. 그래서 그는 또 다시 껍데기만 있는 '상상적인 몸'으로 이주해야 한다. 그는 역동적 상상력의 결과물로 자신의 모호한 정체성을 상상해서 만들어낸다. 그는 이미 등불에 매료되어 있기 때문에

---

78) "Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit." Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 2009, p. 225.

79) Richard Stamelman, *Lost Beyond Telling : Representations of Death and Absence in Modern French Poetry*, Cornell Univ. press, Ithaca and London, 1990, p. 44.

등불의 기다림을 벗어나 자아를 찾기 위해서는 다른 몸을 향해 가거나 산책을 떠나야한 했다. 보스코가 정체성 탐색의 시발점으로 '비어있음'을 특징으로 하는 고독의 장소를 표현한 것처럼 늪으로의 산책, 즉 죽음의 체험을 통해 형성한 상상의 몸 또한 불변의 자아가 아니라 또 다른 탐색을 위한 출발점이다.

늪은 지옥 하강 체험으로 화자에게 고독의 해소와 동시에 자아를 찾게 해준 장소이다. 따라서 그는 자신의 자아가 느껴지는 곳을 다시 돌아간다. 화자는 자신을 더 깨닫기 위해 늪으로 간 것이다. 그러나 그는 그곳에서 더 이상 전율감을 느끼지 못한다. 그곳은 이미 자신의 자아 회복을 경험했던 곳이기 때문에 새로운 것을 발견할 수 없었다. 대신 화자는 그 옆의 작은 섬으로 장소를 옮겨 산책한다. 섬은 주인공이 찾은 자아가 있는 늪의 안전지대이다. 그곳은 자아가 자신에게 흡수되기를 기다릴 수 있는 장소이다. 그는 섬에서 늪을 바라보며 기다린다. 화자는 자아가 온전히 자신의 것이 되는 것을 기다리며 그곳에 매일 찾아가 오랜 시간을 보낸다.

늪으로의 하강이 그의 내재된 자아를 깨웠다면 화자에게 떠오른 자아처럼 늪 가운데 떠올라 있는 섬은 아직 대지와 떨어진 고립된 곳이다. 현재와의 합일, 현실과의 합일을 위해 이제 그는 출발이 임박함을 느낀다. 그리고 이 출발은 자신의 부재하는 기억을 향한 출발이다.

## 2-3. 유령 – 재출현한 이아생트

화자의 기억을 금지하는 것으로 보이는 이아생트는 유령과도 같은 인물이다. 더 나아가 그녀는 유령 그 자체이다. 이아생트는 히아킨토스 Hyakintos에서 유래된 이름이다. 히아킨토스는 아폴론이 총애한 인물로 아폴론과 원반던지기를 하던 중 죽음을 맞이한다. 아폴론은 꽃 같은 나

이에 죽은, 자신이 사랑하는 히아킨토스를 꽃으로 부활시킨다.[80]

『이아생트』에 등장하는 인물은 히야킨토스와 같이 이아생트라는 이름을 갖는다. 이아생트는 소설의 전반부에서 모습이 보이지 않는다. 한적한 고원에서 커다란 사건 없이 진행되는 소설의 초반부에 이아생트가 등장하지 않으면서 독자는 등불과 화자에 집중한다. 그렇다면 작가는 왜 소설의 제목을 '이아생트'로 선택했을까? 블랑쇼가 『이아생트』를 신화의 탄생이라는 관점에서 주목했던 것처럼 보스코는 아이생트를 개인 신화로 바라보고자 했던 것은 아닐까? 그렇다면 이아생트는 어떻게 개인 신화가 될 수 있을까? 모호한 화자의 정체성과 마찬가지로 이아생트도 유령적인 존재이다.

이아생트가 유령적이라는 관점은 그녀의 외적인 묘사가 없다는 것에서 시작할 수 있다. 이아생트는 그저 돌아왔을 뿐, 그녀에 대한 외적 묘사가 없다. 특히, 이아생트가 처음 등장하는 장면에서 그녀는 화자에게 음성 없이 흐릿한 모습으로 존재한다. 또한 이아생트는 화자에게만 보이는, 화자에게만 등장하는 인물이다.[81] 그녀는 그 어떤 인물에게도 응시되지 않는다. 그녀의 출현은 "경이롭고 불가해한 것이어서 화자에게는 마치 운명과도 같이 보였다"[82].

> L'arrivée de Hyacinthe ne m'a pas étonné. Je l'ai trouvée aussitôt naturelle. En fait, Hyacinthe n'arrivait pas : elle était de retour. (H, 107)
>
> 이아생트의 출현은 나를 놀라게 하지 않았다. 나에게는 그것

---

80) 아폴론 신과 히아킨토스의 신화에서 중요한 것은 두 인물이 사랑하는 관계였다는 것이다. 또한 아폴론은 히아킨토스를 애도하고자 죽음에서 부활시켰으나 본래의 인간이 아닌 꽃으로 변신시켰다는 것이다.

81) "selon toute apparence, Hyacinthe n'existe que dans l'esprit fiévreux de l'homme inconnu de La Commanderie." Sandra L. Beckett, "Le construction d'un mythe personnel : le cycle d'Hyacinthe de Henri Bosco", L'Amitié Henri Bosco, *Cahiers Henri Bosco*, n°35/36, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 1996, p. 102.

82) H, 108.

이 곧 자연스러운 일로 여겨졌다. 사실 이아생트는 나타난 것이 아니다. 그녀는 돌아와 있었다.

이아생트의 등장은 화자에게 당연한 일처럼 그려진다. 재출현을 하는 이아생트의 존재는 왜 화자에게 자연스러운 것일까? 재출현이라는 유령의 특수성은 인간을 유령으로부터 자유롭지 못하게 만든다. 유령이 재출현하며 지속적으로 다시 등장하는 것은 살아남은 자에게 해소되지 않은 무언가가 있기 때문이다. "주체가 지닌 어떤 힘도 유령을 없앨 수 없기에 주체는 유령 앞에서 달아날 수 없다"[83]. 그리고 달아날 수 없다는 사실과 함께 재출현한 유령이 주체에게 어떠한 기능을 할지 불확실하다는 이유로 인간은 유령에게서 공포를 느낀다. 그런데 화자의 경우 이아생트라는 유령의 출현은 전혀 기이하지 않게 다가온다.

이아생트의 존재는 이제 유령적인 것에서 유령 그 자체로 보인다. 작품에서 이아생트가 유령이라는 언급은 없다. 그러나 『이아생트』에는 이아생트가 유령인 여러 정황이 있다. 이아생트는 어느 날 갑자기 돌아왔다. 데리다는 "유령의 고유성은 -만약 그런 게 있다면- 그것이 되돌아옴으로써 살아 있는 과거를 증언할 것인지 아니면 살아있는 미래를 증언할 것인지 알 수 없다는 점에 있다"[84]고 말한다. 유령은 본래 재출현하는 것에서 출발한다. 죽은 자가 산자 앞에 돌아온 것이다. 데리다가 주장하는 것처럼 되돌아옴은 유령의 고유 특성이며 되돌아 온 유령의 존재가 주체에게 어떤 작용을 할지는 알 수 없다. 소설에서 언급되었듯이 화자에게 이아생트는 나타난 것이 아니라 재출현한 존재이다. 이아생트가 유령이라는 것에 대한 다른 이유가 없더라도 재출현은 이아생트가 유령임을 명확하게 보여준다.

유령은 죽은 사람의 혼령이라는 이유로 공포의 소재로 많이 사용된다. 유령은 분명 죽은 자의 혼령이라는 뜻을 넘어선 하나의 담론, 데리다가 말하는 유령론 hantologie[85]이 존재한다. 유령은 우리의 눈에 보이지

83) 서동욱, 「셰익스피어의 유령학」, 『일상의 모험』, 민음사, 2005, p. 119.
84) Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris : Éditions Galilée, 1993, p. 197.
85) 자크 데리다는 자신의 저서 『마르크스의 유령들 Spectres de Marx』에서 자신이 왜

만 실존하지 않는 것으로 가시적인 동시에 비실재적이다.

우선, 유령은 단지 혼령이 아니다. 유령은 하나의 체제가 될 수도, 하나의 사물이 될 수도, 감정이 될 수도 있다. 데리다는 『마르크스의 유령들』에서 마르크스의 유령이자 마르크스라는 유령이 되는 유령들이 무엇인지 서술하면서 자신의 유령론을 설명한다. 여기서 그가 말하는 유령은 하나의 체제이다. 인간은 사라진 마르크스주의가 다시 돌아올까 하는 두려움과 불안에 이미 죽은, 마르크스주의라는 유령을 소환하는 것이며 이 마르크스라는 유령은 항상 되돌아 올 수밖에 없다. 눈앞에 사라진 것에 대한 두려움은 그것을 상상하게 만들고 이러한 흐름 속 어긋나 있는 지점에서 마르크스주의라는 유령이 출몰하는 것이다.[86] 다시 말해, 마르크스의 유령은 시대의 변화 속 두려움이라는 틈에서 출몰한 것이다. 조금 열려 있는 문틈에서 누군가 나를 보고 있는 것 같지만 실제로는 아무도 없는 것처럼 보이지 않지만 누군가의 시선이 항상 현대인들을 바라보고 있는 것이다. 여기서 주목한 점은 유령과 현존하는 자가 서로 시선을 마주치는 것이 불가능하다는 것이다.

유령은 항상 베일에 싸여 있다. 보일 듯 말 듯 인간의 시선에 포착되는 유령의 모습은 『이아생트』에서도 등장한다. 화자에게 처음 재출현한 날 부터 이아생트는 흐릿한 형체로만 존재했다. 화자가 이아생트의 재출현을 받아들이고 현재 일어난 일이 기이한 것이 아니라 자신이 원해서 일어난 자연스러운 일임을 인지한 후에도 그녀의 모습은 뚜렷해지지 않는다. 화자에게는 그녀의 "옆모습 밖에 보이지 않았다. 그녀의 머리칼이 뺨을 덮고 있었다"[87] 뿐만 아니라 화자는 이아생트를 정면에서 바라보는 것이 아니라 옆에서, 혹은 뒤에 있는 그녀를 향해 돌아보기만 한다.

---

마르크스의 유령들이라는 제목을 붙였는지 설명하는 것을 시작으로 유령에 대해 설명한다. 그리고 이 논리들을 유령론이라 부를 것을 제안한다.

86) 자본주의가 여전히 진행중인 상태에서 평등에 대한 외침, 해방에 대한 외침인 마르크스주의에 대한 두려움은 사라질 수 없다. 자본주의를 유지하려면 자유주의자들은 항상 마르크스주의가 돌아올까 하는 의구심을 가져야 한다. 이런 두려움의 대상인 마르크스주의를 유령으로 보는 것이다.

87) Je la voyais de profil. Ses cheveux lui couvraient la joue. (H, 114).

Tout à coup j'ai senti une tiédeur. Je me suis retourné. Hyacinthe s'est alors appuyée à mon épaule. Jamais je n'avais vu son visage de si près. (H, 115)
나는 문득 온기를 느꼈다. 나는 돌아보았다. 이아생트가 내 어깨에 기대고 있었다. 나는 그녀의 얼굴을 그렇게 가까이서 본 적이 없었다.

이아생트는 베일에 가려진 인물이자 보이지 않는 인물이다. 그러나 화자는 이아생트의 흐릿한 모습에 불만을 갖거나 의구심을 품지 않는다. 그는 그렇게라도 가까이서 본 그녀의 얼굴에 만족한다. 다만 말코르에서 구멍에 빠지며 죽음의 문턱에 다가간 순간, 이아생트의 형상에 대해 의문을 갖는다.

Je ne voyais pas Hyacinthe, car on ne peut pas voir Hyacinthe...(que n'a-t-elle une forme?) (H, 135)
나는 이아생트를 볼 수 없었다, 이아생트는 보이지 않으니까…… (어째서 그녀에게는 형체가 없는가?)

이아생트가 베일에 싸인 인물처럼 묘사되는 것은 어둠 속 대화에서도 나타난다.

Nous nous entretenions dans l'ombre. A peine si parfois je devinais la forme de son corps quand elle entrait. (H, 172)
우리는 어둠 속에서 이야기했다. 그녀가 들어올 때 가끔 몸의 윤곽을 알아보는 것이 고작이었다.

블랑쇼는 "모든 것이 밤 속에 사라졌을 때, '모든 것이 사라졌다'가 나타난다. 이것이 **또 다른** 밤이다."[88]라고 말한다. 우리는 처음 어둠 속

에 있을 때 완연한 암흑(사라짐) 상태가 된다. 그러나 어둠 속 시선은 곧 암흑에 적응하고, 그 속에서 또 다른 세계를 본다. 모든 어둠 속에서 베일에 싸여 있는 이아생트의 출현은 화자에게 또 다른 밤이 된다. 그녀가 아무리 유령의 모습으로 나타나더라도 화자에게는 기이하거나 이상한 것이 아니었으며 화자는 이아생트를 두려워하지 않는다. 등불을 응시하던 지난밤들과는 다른 또 다른 밤이다.

가시적인 동시에 비가시적인 존재이므로 유령을 바라보는 '나'의 시선은 일방적이다. 그리고 이러한 일방적 시선은 유령이 베일에 싸인 모호한 존재이기 때문이다. 데리다는 이를 '면갑효과 l'effet de visière'라고 부른다. 그리고 그는 면갑효과에 따라, "유령은, 우리가 그를 보기 전에 아니 우리가 보는 행위를 시작하기 이전부터 우리를 바라본다"[89]고 말한다. 또한 그는 무언가가 출현하기 전부터 유령에 의해 주시, 감시되고 있다고 느끼며 유령은 사건에 속해있기 때문에 사건인 유령이 먼저 우리를 바라본다고 말한다. 유령의 재출현은 인간의 채워지지 못한 욕망, 결핍된 욕망에서 비롯된다. 충족되지 않은 욕망은 주체에게 사건으로 나타나며 주체는 이 사건을 포착하게 된다. 그리고 이때 포착된 사건인 유령은 결핍된 욕망으로 인한 잉여물이다. 유령은 존재와 비존재의 경계를 허무는 대리보충 운동으로 출몰한다.[90] 따라서 데리다는 유령의 응시는 인간의 욕망이 채워지기 전에는 지속적으로 이루어지고 있으며 자신의 욕망을 인지하는 순간 인간의 유령 응시가 시작된다고 말하는 것이다. 그런데 사건에 대한 지각은 주체에 의해 이루어지는 것으로 주체가 그것을 사건으로 생각하지 않는다면 유령은 포착되지 않는다. 후사건적인 접근으로 보았을 때, 주체는 사건의 인지를 충실하게 하고 그 사건의 진리 vérité를 이루는 것들을 탐색한다. 주체가 사건을 응시하지 않는다면 유령의 출몰은 이루어지지 않는다. 따라서 유령의 응시 그리고 주체의 응시는

---

88) "Mais quand tout a disparu dans la nuit, 《tout a disparu》 apparaît. C'est l'autre nuit." Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Paris: Gallimard, 1988, p. 215.
89) Jacques Derrida, *op. cit*, p. 34.
90) 한용재, 「『햄릿』의 유령과 데리다」, *Shakespeare Review*, Vol. 46, n. 4, 2009, p. 850. 참조.

일방적이지만 유령 존재의 중심에는 주체가 있다. 유령, 사건이 주체에게 작용될 때, 데리다의 유령론이 완성된다. 그리고 이때 유령은 미래가 아닌 과거 속에 현재하는 존재로 "근원에 존재하는 문제의 유령성이며, 의미 작용의 구조로서 포함된 유령성(재출현, 차연)이다"[91].

가시적인 것과 비가시적인 것 사이에 놓여있는 유령의 정체성 관점에서 볼 때 주체는 현전도 부재도 아닌 모호한 상태이다. 모호한 정체성, 정체성의 혼란은 인간에게 두려움을 주고 그 과정에서 정체성의 문제는 주체에게 하나의 사건으로, 하나의 유령처럼 보인다. 그러나 이때의 모호성은 이중성에서 비롯된 정체성 문제이기도 하지만 동시에 욕망이 충족되지 않고 잉여물을 남기는 데에서 오는 모호성이다.

그렇다면 모호한 정체성의 문제를 어떻게 해결할 것인가? 유령론에서 빠지지 않는 것은 유령을 푸닥거리 conjuration하는 것이다. 데리다는 『햄릿』에서 유령을 마주했던 인물들이 유령에 맞서 비밀동맹을 맺는다는 사실에 주목한다. 유령을 목격했다는 사실을 발설하지 않겠다고 맹세하며 우정을 나누는 장면은 적어도 유령의 의미에 대해 뜻을 하나로 모은 것이다.[92] 유령을 어떻게 받아들일지, 혹은 유령을 어떻게 쫓을 것인가에 대한 결탁은 conjuration이라는 단어로 유희될 수 있다. 이 단어는 모의, 불러내기, 푸닥거리라는 의미를 지니고 있다.[93] '콩쥐라시옹'은 『햄릿』에서 세 인물 간의 맹세처럼 비가시적인 유령을 어떻게 가시적으로 나타낼지에 대한 주문이다. 또한 유령에게 어떻게 대응할지에 대한 정의이다. 즉, 자신의 모호한 정체성을 유지할지, 모호한 정체성에서 벗어나 확고한 주체성을 정립할지 문제는 콩쥐라시옹에 의한 주체의 결정에 달려있다.

유령론에 정체성 문제를 대입시켜 보았을 때, 유령은 무엇인지 그리고 주체는 어떻게 정의되는가에 대해 명확하게 설정할 필요가 있다. 정체성의 문제 자체를 하나의 사건으로 정의했을 때, 모호한 정체성을 다시 유령의 정체성 이라고 부를 수 있다. 또한 유령론에 따라 모호한 정

91) 니콜러스 로일, 『자크 데리다의 유령들』, 오문석 역, 앨피, 2007, p. 171.
92) 한용재, *op. cit*, p. 856. 참조.
93) Jacques Derrida, *op. cit*, pp. 94 –111. 참조.

체성을 가진 주체를 유령이라고 명명하고자 한다. 주체의 모호한 정체성을 설명할 때 그 논거들 또한 모호한 성격을 갖고 있기 때문에 유령 이미지라는 특성으로 서술될 수 있다.

> J'étais sourdement satisfait qu'elle fût devenue invisible ; mais je l'entendais ; elle étais là. D'elle à moi, à travers la maison, passaient comme des **messages étranges** : mots obscurs, avertissements, craintes, appels étouffés. Mais surtout **un étroit désir**, à quoi je ne savais donner de nom, vibrait (qui devait bourdonner en elle), et ses ondes transmettaient de son coeur, aux murs, à ma chair, à mon coeur, l'**angoisse qui la tourmentait**, et même la courte chaleur de sa petite âme. (H, 128)
> 나는 그녀가 보이지 않게 된 데에 은근히 만족했다. 그러나 내게는 그녀의 말이 들려왔다. 그녀는 거기 있었다. 그녀로부터 내게로 마치 **기이한 전언**과도 같은 것이, 모호한 말, 경고, 두려움, 숨죽인 부름 같은 것들이 집 안을 가로질러 건너오곤 했다. 그러나 무엇보다도, 내가 이름 붙일 수 없는 **집요한 욕망**이 진동하고 있었고 (그것은 그녀의 내부에서 웅웅대고 있었음에 틀림없다), 그 파장들은 그녀의 심장으로부터 벽들에게로, 나에게로, 내 심장에게로, **그녀를 괴롭히는 고뇌**를, 게다가 어린 영혼의 짧은 온기를 전해주는 것이었다.

화자는 이아생트가 보이지 않는 것, 베일에 싸인 존재인 것, 그리고 유령이라는 사실에 만족한다. 소리로만 존재하는 이아생트는 화자에게 어떠한 울림을 전한다. 타자인 이아생트로부터 오는 이 기이한 전언은 화자를 자극한다. 이 모호한 말들은 화자가 탐색하고 있는 정체성에 대한 집요한 욕망이다. 그리고 화자가 이름 붙일 수 없는 욕망은 이아생트의 온기로 다가온다. 이아생트는 화자가 정체성을 찾도록 질문을 한다.

한편 이아생트가 유령이라면 그녀는 죽음에서 살아 돌아온 유령인지, 혹은 화자의 상상 속에서 살아 돌아온 유령인 것인지에 대한 의문을 갖게 된다. 이아생트가 마치 어린 아이가 애착을 갖고 데리고 다니는 애착인형, 혹은 상상 속 '놀이친구'처럼 보인다. 그러나 화자가 이아생트가 처음 재등장했을 때 말하는 것을 보면 그녀가 죽음에서 살아 돌아온 유령임을 확실히 할 수 있다.

> Hyacinthe est partie.
> C'est ici seulement qu'elle vit avec moi. (H, 105)
> 이아생트는 떠났다.
> 그녀가 나와 함께 사는 것은 오직 여기서 뿐이다.

화자는 그녀가 떠났다고 표현한다. 등장한 적도 없는 인물을 떠났다고 묘사하는 것이다. 그렇다면 은연중 기억하고 있던 그녀의 죽음을 떠올린 것이다. 또한 상상 속 인물이라면 이곳에서만 존재할 뿐이라고 규정지을 수 없다.

이아생트는 화자에게 유령으로 등장하며 그의 주변을 맴돈다. 말없이 라 코망드리를 나섰다가 밤늦게 돌아오기도 하며, 라 주네스트의 등불이 켜져 있기 때문에 라 코망드리의 불을 켜지 않던 화자의 등불을 스스로 밝히게 만들기도 했다. 하루는 이아생트가 돌아오지 않자 잠을 설치던 화자는 이아생트가 돌아오기를 기다렸다. "기다림밖에는, '나'는 아무것도 아니었다." (H, 111)

> Moi, d'ordinaire si inquiet d'aller au-delà de moi-même, je n'éprouvais qu'une faible curiosité à chercher la raison des événements, à peu près incroyables dont j'avais été le témoin. (H, 96)
> 평소 나 자신을 벗어나는데 그토록 불안감을 느끼는 나여서, 나는 직접 목격했던 거의 믿을 수 없는 사건들의 이유를 찾

는 데에는 미미한 호기심밖에 느끼지 않았다.

화자는 '나'에 대한 호기심밖에 없다. '나'에 대한 정체성을 탐구하는 과정에서 '나'에게 영향을 주는 사건들만이 그를 자극한다. 그런데 이아생트라는 인물, 기이하지만 일상적인 유령의 출현이 화자를 기다림으로 이끌었다. 밖으로 나서서 그녀를 찾거나 소리쳐 부르는 것은 아니지 화자에게 기다림이란 '나'에 대한 호기심만큼 커다란 감정이다. 화자가 등불을 응시하며 라 주네스트의 주인이 나타나기를 기다리는 것으로 자신의 분신을 찾았다면 이아생트를 기다리는 것 또한 화자의 정체성 탐색에 중요한 역할을 하고 있으며 그녀의 존재가 화자의 모호한 정체성과 관계있다.

등불과 이아생트는 화자의 기다림의 대상이다. 먼저 등불은 화자를 매혹하고 화자가 그것을 응시하는 것으로 정체성 탐색에 나서게 만들었다. 이아생트 또한 마찬가지이다. 그렇다면 이 두 기다림의 대상은 화자와 어떤 관계인지는 중요하다. 이아생트가 재출현하기 이전에 화자는 등불을 응시했다. 그러나 그녀가 나타난 이후 화자는 더 이상 등불을 바라보지 않았다. 이아생트의 갑작스러운 재출현은 화자에게 라 주네스트의 등불에 대한 기다림을 사라지게 했다. 라 주네스트의 등불이 사라져 더 이상 밝아지지 않은 까닭도 있지만 그녀의 등장은 라 주네스트에 대한 화자의 마음을 사라지게 했다. 아무것도 없는 사막 속에서 마치 자신의 오아시스 인 듯 등불만을 응시하며 몽상을 하던 화자는 이제 이아생트만을 바라본다. 그리고 화자가 응시했던 등불은 이아생트와 함께 움직이는 것으로 변모한다. 라 코망드리와 라 주네스트라는 떨어져 있는 장소에서 등불과 관계 맺는 화자와는 달리 이아생트는 등불을 쫓아다니기도 하며 심지어 이아생트의 손에 들려 그녀와 함께 움직인다. 또한 등불이 꺼져 있을 때 이아생트는 존재하지 않으며 그녀의 출현은 등불이 켜져 있을 때에만 이루어진다.

화자는 이제 등불이 아닌 이아생트를 기다린다. 화자는 등불과 '페이딩'[94]된다. 그는 더 이상 등불에서 아무런 감정을 느낄 수 없었으며 그

등불에서 피곤을 느꼈다. 심지어 등불은 언젠가 꺼질 등불이라는 이미지로 추락한다. 화자는 등불을 더 이상 기다리지 않으며 자신에게서 등불을 '페이딩'시킨다. 여기서 우리가 생각해 보아야 하는 것은 화자가 '페이딩'을 시킨 것이다.

'페이딩'을 시키는 것은 그 사랑을 사라지게 만드는 것이다. 화자는 등불에 대한 사랑을 끝냈다. 이아생트가 나타나면서 그에게 있어 등불은 더 이상 중요한 존재가 되지 않는다. '페이딩'되는 것은 사랑이 지속되지만 그것이 사라져서 슬픈, 고통에 이르는 것이다. 반면 '페이딩' 되는 것은 나 스스로 그것을 지우는 것으로 주체적으로 사랑을 끝내는 것이다. 그러나 대상을 '페이딩'하는 것은 대체물이 출현할 때 가능하다. 화자는 이아생트의 출현으로 등불을 '페이딩'하는 것이다.

화자가 욕망하는 것은 온기이자 자신의 정체성이며 이는 등불 응시로 발현되었다. 그런데 이 등불이 이아생트와 동일시되면서 화자의 욕망은 등불을 응시하는 것에서 이아생트에게로 향한다. 그리하여 그의 모호한 정체성의 중심에는 이아생트가 있음을 알 수 있다. 그가 처음 등불을 바라본 것 또한 자신이 지각하고 있지 못했다. 왜냐하면 그 불빛이 이아생트와 같은 것이기 때문이다.

재출현한 이아생트는 라 코망드리를 떠나고 싶어 한다. 그녀를 사로잡아 그곳에 머물게 했던 것은 라 주네스트의 등불뿐이었다. 화자의 말 코르에서의 사고 이 후 이아생트는 화자의 눈에 보일 듯 말 듯 한 유령의 존재로 남는다.

화자가 점점 회복 되고 이아생트는 위층에서 밝히는 등불을 따라 그에게 온다. 화자는 이아생트를 기다리며 그녀를 위협하는 위험들을 상상한다.[95] 기다림은 상상하게 하는 고통을 준다. 화자의 상상은 비록 실제

94) '페이딩(fading)'은 쇠퇴와 관계된 것으로 사랑하는 이와의 관계에서 물러나며 생기는 고통이다. '페이딩'에서 중요한 것은 피곤함으로, 사랑하는 자가 느끼는 피곤함으로 인해 서로가 닿지 못해 생기는 시련이다. 이는 목소리라는 매개에서 더욱 뚜렷하게 보여 진다. 전화는 매순간 '페이딩' 되는 것이다. 전화는 접촉이 아닌 거리두기의 요소로 내가 이야기 하고 있을 때 그 사람은 '페이딩'된다. 목소리를 통해 나타나는 말들은 실체가 없는 유령과 같다. 이러한 목소리는 '나'를 사로잡으며 말하는 순간 사랑하는 이는 사라지게 된다. Roland Barthes, *op. cit*, pp. 129-133.

로 이루어진 것은 아니지만 그의 상상 끝에 마주한 그녀의 무모함은 그녀가 화자가 아닌 타인을, 등불을 좋아하고 있음을 깨닫게 하고 좌절하게 만들었다.

이아생트는 점점 위층의 '그'에 대해 관심을 갖는다. '그'는 그녀가 라 코망드리에서 라 주네스트로 오는 길을 밝혀주는 등불을 켜는 사람이다. 그녀는 '그'의 모습을 보는 순간을 기다린다.[96] 그리고 그녀의 밤길을 인도해주는 불을 켜는 '그'가 기다리는 이는 이아생트이다. 라 주네스트의 주인과 이아생트는 이로써 서로의 감정이 충족되고 화자의 눈에서 사라진다. 이아생트는 더 이상 화자에게 나타나지 않았으며 라 주네스트의 등불 또한 더 이상 밝혀지지 않았다.

이제 라 주네스트와 라 코망드리가 있는 그 고원에는 등불이 없다. 화자는 그녀를 기다리고 있었다. 그녀가 좋아하는 등불을 밝히고 싶었다. 하지만 흉내를 낼 수 없었다. 화자는 등불을 밝히지 않는 행위를 함으로써 기다림을 감추고 있다. 화자는 그녀를 기다리고 있지만 이아생트의 사라짐은 그녀가 행복함을 뜻하기 때문에 그녀에게 기다림을 표출하지 않는다.

그녀는 '페이딩'되어 목소리만을 남겼으며 자세히 보지 못한 이 존재에 사로잡힌 화자는 끊임없이 그녀를 기다린다. 모호한 정체성을 갖고 있는 화자에게 이아생트의 재출현은 어떤 의미일까?

---

95) "Elle guidait les voyages nocturnes de Hyacinthe. Tout d'abord je n'y pensais pas. Mais en réfléchissant à ses allées et venues mystérieuses, j'en vins tout naturellement à imaginer les dangers qui la menaçaient dans la maison. Je craignais tout de sa témérité." (H, 176).

96) "Malgré tout elle attendait ce moment. D'ailleurs la lampe avait dû conserver tout son charme. Hyacinthe en la contemplant ne pouvait pas s'empêcher de trouver bien émouvante cette pauvre lumière perdue dans la nuit et qui bientôt allait orienter sa course à travers la solitude." (H, 177).

# 3. 자아탐색과 '비어있음'의 연쇄

화자는 등불 응시, 늪 산책, 이아생트의 출현으로 타자와의 관계를 통한 정체성 탐색을 한다. 그러나 화자는 출현하는 사건들을 즉시 소진하고 '비어있음'의 상태에서 또 다른 사건을 마주한다. 이제 화자는 자신이 응시하던 타자에 동화되어 자아를 탐색하려 한다. 그러나 이때 화자는 타자에게 완전히 이입되는 것은 아니다. '비어있음'을 통해 화자는 타자와의 일정한 거리를 확보하고 정체성을 탐색한다. 이러한 자아탐색은 화자와 이아생트의 관계 규명을 통해 실천된다. 또한 그는 기억을 기록하여 자신의 무의식에 내재된 정체성을 이끌어낸다.

## 3-1. '나'와 이아생트의 관계 – 이아생트 응시

우리는 앞서 화자의 정체성이 모호함과 이아생트가 유령 그 자체라는 사실을 살펴보았다. 유령은 화자에게 끊임없이 정체성을 탐색하도록 만들며 이아생트는 누구인가? 질문한다. 그렇다면 정체성을 탐색하는 화자와 그에게 나타난 이아생트 유령이 어떤 관계를 맺는지는 중요하다.

> Une a disparu mystérieusement. Elle m'a manqué beaucoup. C'est, en effet, Hyacinthe dans la trilogie d'Hyacinthe. C'est quelque chsoe de personnel que je vous dis. Le garçon dans *L'Ane Culotte*, Constantin, c'est encore moi, et la jeune fille Hyacinthe est ma petite amie qui a

disparu comme il arrive dans le roman. Le roman *Hyacinthe* est le produit de cette crise personnelle. A cause de sa disparition, j'avais un grand manque d'amour.
한 명은 미스테리하게도 사라졌습니다. 나는 그녀가 그립습니다. 사실 이아생트 삼부작에서의 이아생트가 바로 그녀입니다. 내가 말하고자 하는 것은 바로 개인사입니다. 『반바지 당나귀』에서의 소년 콩스탕탱은 저 자신이며 어린 소녀 이아생트는 소설 속에서처럼 잃어버린 나의 친구(애인)입니다. 『이아생트』는 개인적인 위기를 그려낸 것입니다. 그녀의 사라짐으로 인해 저는 사랑의 큰 상실을 느꼈었습니다.[97]

보스코는 이아생트에 대해 자신의 어릴 적 잃은 친구이며, 그와의 사랑을 소설로 구현했다고 말한 바 있다. 『이아생트』는 정체성 탐색의 드라마인 동시에 애도의 드라마다. 모호한 정체성을 가진 화자와 유령으로 나타나는 이아생트의 관계는 애도의 문제로 살펴볼 수 있다. 모호한 정체성의 주인공은 정체성 탐색을 통해 자신의 애도 상대와 정면으로 마주한다. 프로이트는 "애도는 보통 사랑하는 사람의 상실, 혹은 사랑하는 사람의 자리에 대신 들어선 어떤 추상적인 것, 즉 조국, 자유, 어떤 이상 등의 상실에 대한 반응이다"[98]라고 말한다. 애도는 주체의 대상 상실에서 오는 것이다. 이때 대상은 주체의 대상리비도[99]로서 주체의 욕망을 나타낸다. 대상리비도는 사람, 사물, 추상적인 어떤 것이 될 수도 있으며 애도는 인간이 일반적으로 무언가를 상실했을 때 갖는 '정상적인 감정'이다.

애도가 정상적인 감정이라는 주장은 주체가 무언가를 상실했을 때

97) William Van Grit, *op. cit*, pp. 884-885.
98) S. Freud, "Le deuil et la mélancolie", *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, 1917, p. 244.
99) 리비도 libido는 일반적으로 인간이 지닌 성충동, 성적 욕망을 말한다. 프로이트가 처음 리비도 이론을 제시했을 때는 막연하게 성적인 욕망을 의미했다. 그러나 점차 인간의 본능, 인간의 욕망을 나타내는 용어로 발전했으며 리비도대상은 욕망의 대상이며 그 대상을 욕망하는 과정을 리비도 투자라고 말한다.

애도하지 않는다는 것은 비정상적인 감정이라는 말이 된다. 그렇다면 애도하지 않는 것, 애도가 불가능한 상황을 주목해야 한다. 애도의 실패는 그 대상이 "마치 죽었지만 죽지 않고 계속해서 괴롭히는 유령처럼 대상은 사라졌지만 아직 사라지지 않은 사물로 작동하는 것이다"[100]. 애도가 실패할 때 애도의 대상은 유령이 되고 애도의 (불)가능성은 주체에게 있다는 점이 중요하다. 뿐만 아니라 애도는 처음 감정이라는 것으로 주체에게 생성되지만 점차 밖으로 표출되는 행위로 나타남을 유념해야 한다.

화자의 모호한 정체성은 이아생트에 대한 애도 실패에서 온다. 이러한 논의를 위해서는 화자가 처음 고독의 장소에 도착한 것에서부터 다시 출발해야 한다. 그가 고독의 집에 도착했을 때, 가장 먼저 그의 호기심을 이끈 것은 등불이다. 화자는 등불이 이아생트와 같은 온기의 대상으로 여겼기 때문에 등불에 관심을 갖는다.

보스코는 "다소 무겁게 늘어놓는 그 어린 시절로부터 나에게 오는 감정, 그것이 고독이라 생각한다"[101]고 말한다. 그가 느끼는 고독은 어린 시절에 기인한다. 보스코가 『이아생트』의 '나 je'는 바로 그 자신이라고 말하는 것[102]에서도 볼 수 있듯이 화자의 고독은 어린 시절로부터 온다. 화자를 엄습한 고독이 바로 어린 시절 때문이라면 화자에게 나타나는 유령, 이아생트는 어린 시절을 같이 보낸 친구로 볼 수 있다.

응시와 산책으로 자아를 되찾은 주인공은 어렴풋한 기억의 테두리에 놓인다. 어느 날 그에게 자신이 알지 못했던 어린 시절의 환영들이 떠오른다. 이아생트라는 어린 소녀, 과수원, 사이프러스, 아름다운 정원, 평온하고 편안한 집. 어디서 오는지 모르는 이러한 이미지들은 주인공에게 "상상적인 과거이다". 이를 통해 화자는 "실제의 현재를 얼마간 위로한다". (H, 109) 현재의 집, 그리고 자신이 응시하는 집은 더 이상 은신처, 피난처가 아니다. 그곳은 몽상에 빠지게는 하지만, 추억이 없기 때문이다. 그에게 기억이라는 은신처만이 남았다. 미지의 유년시절로 그를 데려가는 추억 중 가장 뚜렷한 기억은 누아르 아질이다.

---

100) 맹정현, 『멜랑꼴리의 검은 마술』, 책담, 2015, p. 220.
101) Henri Bosco, *Un oubli moins profond,* Paris: Gallimard Education, 2015, p. 317.
102) William Van Grit, *op. cit*, p. 883.

Parmi les souvenirs qui me ramenaient à cette enfance inconnue, le plus fidèle à reparaître était une vieille cabane de planches. … cette cabane se cachait au milieu des ronces, derrière le verger. Un énorme cyprès (tel qu'on n'en voit qu'en songe) se dressait à peu près au centre du jardin. … Elle avait un nom : Noir-Asile. Quelqu'un (que j'avais oublié) avait dû me le dire. … Il m'attirait. Je me revoyais, l'âme en peine, errant sur ce territoire émouvant autour du petit abri de bois. J'y revenais souvent ; je m'y attardais des heures entières. C'était (je le comprenais maintenant) l'un des plus graves habitats de mon enfance. J'y avais trouvé un refuge. (H, 86)

그 미지의 유년 시절로 나를 데려가는 추억들 가운데 가장 충실히 되살아나곤 하는 것은 낡은 오두막이었다. … 그 오두막은 과수원 뒤편 가시덤불 가운데 숨어 있었다. (꿈에서나 볼 수 있는) 거대한 사이프러스가 정원의 한복판쯤에 서 있었다. … 그 집에는 누아르 아질이라는 이름이 붙어 있었다. (내가 잊어버린) 누군가가 나에게 그것을 말해주었음에 틀림없다. … 나는 거기에 마음이 끌렸다. 나는 내가 불행한 심정으로 나무로 된 그 작은 은신처 주위의 감동적인 영토를 헤매고 있는 것을 거듭 발견했다. 나는 자주 거기에 가서 여러 시간씩 서성이곤 했다. 그것은 (이제야 이해하는데) 내 어린 시절의 가장 중요한 주거지들 중 하나였다. 나는 거기에서 피난처를 발견했었다.

앞서 우리는 보스코에게 집이란 온기가 있는 안식처라는 것을 살펴보았다. 그러나 화자가 현재 거주하는 라 코망드리와 화자가 응시하는

라 주네스트는 온기가 없는 장소로 화자에게 안식처가 되지 못한다. 그런데 회상 속에 존재하는 낡은 오두막인 누아르 아질은 어린 시절 화자에게 피난처로 존재했다. 그런데 화자에게 피난처로 회상되는 이 공간을 유령인 이아생트도 인지한다.

> — Il faudrait ici une cabane, a-t-elle affirmé ; une vraie.
> J'ai répondu :
> — On la fera. Et je lui donnerai un nom ; j'en sais un, très beau...
> — Moi aussi, a-t-elle murmuré... (H, 108)
> "여기 오두막이 필요할 거예요." 그녀는 단언했다. "진짜 오두막 말이에요."
> 나는 대답했다.
> "만들거에요. 그리고 나는 오두막에 이름도 줄거에요. 나는 아주 아름다운 이름 하나를 아는데……."
> "나도 알아요,"하고 그녀는 중얼거렸다.

화자와 이아생트는 동일한 장소를 떠올린다. 이곳은 화자와 이아생트가 유년시절 같이 뛰놀던 장소일 것이다. 화자는 누아르 아질에 대해 알고 있음을 드러내지만, 그런 화자의 생각에 응답하는 이아생트의 대답은 모호하다. 분명 같은 장소를 떠올리지만 중얼거리는 그녀의 대답은 정말 동일한 장소인가?에 대한 질문을 하게 만든다. 그리고 이아생트의 모호한 대답은 화자와 이아생트가 어떤 관계인가 알아가는 것에서 확실시된다.

화자와 이아생트는 유년시절을 함께 보냈으며 보스코가 말하고자 한 '콩스탕탱과 이아생트의 사랑'하는 관계는 화자와 이아생트를 의미한다. 콩스탕탱과 화자가 동일인물이라는 것은 이아생트가 결국 사랑하는 사람이 누구인지 드러나는 장면에서 알 수 있다.

이아생트는 등불을 바라보며 다음과 같이 말한다.

"J'ai aimé cette lampe ; je la regardais chaque soir." (H, 166)
"나는 이 등불을 사랑했어요. 나는 매일 저녁 그것을 바라보았지요."

등불을 바라보는 것이 좋아서, 등불을 보기 위해 라 코망드리에 머물던 이아생트는 단지 등불 자체를 사랑하기 때문에 매일 등불을 바라보고 있는 것이다. 그녀가 사랑하는 것은 분명 등불 자체가 아닌 등불 너머에 있는 불을 켜는 사람일 것이다. 화자가 처음 이 고원에 왔을 때 등불을 응시하며 누군가를 기다린 것처럼 이아생트 또한 등불을 바라보며 등불을 켜는 사람을 기다리고 있을 것이다. 그렇다면 이아생트가 사랑하는 것은 누군가를 기다리는 저 등불의 주인인 라 주네스트에 살고 있는 사람이 아니라 등불을 응시하며 라 주네스트의 주인과 동일시 된 화자일 것이다.

Elle aimait. Et celui qu'elle aimait, il était pareil à moi! Car il était l'enfant dont j'avais retrouvé, au fond de moi, l'enfance, avant de la connaître, et qui maintenant devant elle, était encore moi, mais ce moi étrange à qui elle adressait l'aveu de son amour, sans savoir qu'elle lui parlait. (H, 169)
그녀는 사랑하고 있었다. 그리고 그녀가 사랑하는 사람, 그는 나와 비슷했다! 그는 내가 그녀를 알기 전에 이미 내 안에서 그의 유년 시절을 되찾았던 바로 그 아이였기 때문이다. 그리고 지금 그녀 앞에 있는 자는 여전히 나였지만, 그녀는 그에게 말하는 줄도 모르고, 이 낯선 나에게 자신의 사랑을 고백했다.

이아생트는 분명 누군가를 사랑한다. 그녀는 등불을, 그리고 등불 너머 라 주네스트의 주인을 기다린다. 화자는 이아생트가 사랑하는 사람이 곧 자신과 비슷한 사람이라고 생각한다. 그리고 그 사람은 화자의 내면에 잠식하고 있는 '나'이자, 어린 시절의 기억을 가지고 있는 사람이다. 즉, 이아생트가 사랑하는 사람은 지금의 화자가 아니라 화자가 바랐던 자아와 기억이 있는 온전한 '나'이다. 따라서 이아생트가 화자에게 자신의 사랑을 고백하고 있지만 화자에게는 다른 사람을 사랑하는 이아생트로 다가온다. 그렇다면 라 주네스트의 주인과 화자는 다르다. 지금의 화자는 온전한 '나'가 아니라 자신의 모호한 정체성을 탐색하는 '나'이며 과거의 기억을 가지고 있는 라 주네스트의 주인이라는 분신을 만들어낸 인물이다. 라 주네스트의 주인은 등불을 응시하는 화자의 분신으로 이아생트가 사랑하는 사람은 화자이다.

또한 화자가 사랑하는 사람은 이아생트이다. 화자의 등불 응시에서 나타나는 기다림은 라 주네스트의 주인을 향한 기다림이었다. 이 기다림은 화자의 분신을 만들어냈으며 분신은 화자의 어린 시절 기억을 가지고 있는 존재이다. 정체성 탐색을 통해 조금씩 되살아나는 화자의 기억 속에는 같은 누아르 아질이라는 같은 놀이 장소를 기억하는 소녀가 있으며 그 소녀는 지금 화자 앞에 재출현한 이아생트이다. 그는 자신의 모호한 정체성을 되찾는 것을 기다리는 것과 동시에 사랑하는 이, 불가능한 애도의 대상을 기다린다. 어쩌면 화자의 모호한 정체성은 불가능한 애도와 동시에 찾아온 것일지도 모른다. 이아생트에 대한 애도의 불가능성이 화자의 어린 시절의 기억을 잊게 만들었으며 때문에 현재에는 살아있지만 과거가 존재하지 않는 인물이 된 것이다. 『이아생트』 화자의 정체성은 자신의 불가능한 애도 대상에 대한 기다림과 연결된다.

화자가 항상 기다리는 이는 오직 이아생트 뿐이다. 말코르로의 산책에서 사고를 당한 그는 회복하는 동안 라 주네스트에 머무른다. 화자는 처음 그곳이 어디인지 모르며 흐릿한 기억을 가진다. 그는 다시 항상 등불을 밝혀주고 자신을 보살피는 자를 이유는 모르지만 사랑하게 된다. 그 전의 라 주네스트의 등불을 밝히는 자와 같이 상상의 존재로서 등불

을 기다리고 사랑한다. 그러면서도 그는 자신을 찾지 않는 이아생트를 기다리고 있었다. 그런데 그에게 항상 등불을 밝혀주고 자신을 보살펴주는 사람은 이아생트이다. 화자는 의식적으로, 그리고 무의식적으로 이아생트만을 기다리고 사랑한다.

화자의 의식이 점차 회복되고 이제는 주변을 인지할 수 있을 만큼 정신이 뚜렷해졌다. 그런데 이아생트가 다시금 그를 찾아 라 주네스트에 왔지만 화자는 그녀의 이름을 기억하지 못하고 그녀를 부르려고 했지만 부르지 못한다.

> Je l'ai reconnue. (Je sais bien qu'elle n'a jamais été tout à fait réelle.)
> A tel point qu'en la revoyant je n'ai pas pu lui donner son nom. J'ai essayé de l'appeler, mais aucun mot ne s'est présenté à ma mémoire et ma bouche n'a pas parlé.
> Je ne sais pas encore comment elle s'appelle et cependant je me souviens que je l'ai su. (H, 163)
> 나는 그녀를 알아보았다. (그녀가 결코 완전히 실재였던 적이 없다는 것을 나는 잘 안다.)
> 그러므로 그녀를 다시 보면서도 나는 그녀의 이름을 부를 수가 없었다. 그녀를 부르려 해보았지만, 내 기억 속에는 어떤 이름도 떠오르지 않았고, 내 입에서는 아무 말도 나오지 않았다.
> 나는 아직 그녀의 이름을 알지 못하지만, 전에 알았다는 것만은 기억한다.

기억하지는 못하지만 나를 사로잡고 있는 그녀임을 알고 있으므로 이아생트는 그에게 유령의 존재가 된다. 화자는 그녀의 이름을 부르지 못한다. 기억을 모두 되찾고 자신의 모호한 정체성 회복에 다가가던 그에게 이아생트는 점점 더 닿지 않는 존재가 된다. 화자는 간신히 알아들

을 수 있는 하나의 음성, 간신히 알아들을 수 있는 음성에 불과했다. (H, 172) 이제 주인공에게 이아생트는 완전히 '페이딩'되고 화자는 그녀를 찾아 나선다. 멜라니의 집으로, 멜라니가 설명한 그 고개와 언덕들로, 이아생트가 살았다던 그 정원으로 향한다. 하지만 그녀와는 가까워지지 않는다.

이아생트와 화자는 처음부터 '페이딩'이 전제된 관계이다. 이아생트는 유령이다. 화자가 사랑하는, 기다리는 존재였지만 그녀는 화자의 눈에서 잘 보이지 않는 존재이다. 그녀의 형체가 보일 때에는 그저 희미한 형상으로, 혹은 한 부분만이 보일 뿐이다. 그들이 같이 있는 장면은 대화에서만 나타난다. 같이 무언가를 할 때에는 불은 항상 꺼져있는 상태이다. 보여 지지 않는 상태에서 둘은 목소리만으로 이어진다. 형체가 없다는 점에서 목소리와 이아생트 모두 화자에게 '페이딩'되고 있다. 그리고 화자는 이아생트라는 허상, 유령에 잡혀있다.

> Oserai-je le dire? Ne serait-ce pas l'appeler, l'attirer dans cette maison, que je ne connais pas, et qui couve, peut-être, tant de redoutables mystères? La maison qui tente les âmes, et où je crains qu'on ne célèbre le culte de la Nuit? (H, 165)
> 감히 그것을 말할 것인가? 그것은 그녀를 이 집으로, 내가 알지 못하며 어쩌면 무서운 신비들을 품고 있을지도 모르는 집으로 불러들이는 일이 되지 않을까? 영혼들을 시험하는 집, 밤의 예식을 거행하지나 않을까 두려워하는 이 집으로?

화자는 감히 이아생트의 이름을 부르지 못한다. 그는 이아생트가 처음 등장했을 때부터 유령임을 알고 있었지만 기이하게 생각하지는 않았다. 그러나 화자는 점차 그녀의 존재가 자신의 어린 시절의 기억과 긴밀하게 관련되어 있으며 모호한 정체성에 영향을 준 애도의 대상임을 깨닫는다. 정체성을 탐색하던 그는 이아생트가 애도 대상임을 알고 난 이후

그녀를 어떻게 대해야 할지 고민한다. 이아생트라는 이름을 호명하는 것만으로 유령이 당장 집 안으로 달려올 것만 같은 상황에서 호명 이후 유령이 그에게 어떤 무서운 신비로움을 주게 될지 두렵기만 하다. 따라서 화자는 이아생트를 호명하지 않으며 이아생트 또한 그런 화자에게 점차 모습을 보이지 않는다.

> Pour la première fois depuis longtemps, je la voyais. Je compris alors que tout était perdu. (H, 179)
> 오랜만에 처음으로 나는 그녀를 보았다. 그러고는 모든 것이 끝났음을 깨달았다.

화자에게 뚜렷한 모습을 보이지 않던 이아생트가 드디어 화자의 눈에 보인다. 이아생트가 재출현한 이후 처음으로 보인 그녀의 모습을 보고 화자는 이제 모든 것이 끝났음을 알게 된다. 이아생트는 기억을 모두 되찾은 화자에게서 떠나 콩스탕탱과 조우한다. 그리고 마침내 화자는 이아생트의 이름을 부른다.

대상을 유령으로 재출현 시키는 존재, 또 유령이기 때문에 애도의 불가능을 말하는 존재 모두 주체, 즉 화자의 자아이다. 화자에게 이아생트는 유령으로 등장한다. 그에게 그녀의 재출현은 응시와 산책처럼 정체성 탐색 과정 중 하나이다. 화자는 자신이 상실한 대상인 이아생트가 유령으로 재출현 했으며, 유령으로 나타난 이아생트는 불가능한 애도의 대상임을 밝히면서 과거의 기억을 되찾은 기쁨보다는 비참함을 느낀다. 자신의 정체성을 모호하게 만든 이아생트에 대한 기억을 회복했음에도 불구하고 화자는 비참함을 느끼며 여전히 애도중인 상태임을 드러낸다. 그 결과 그는 다시 고독한 자신의 집으로 돌아간다. 등불의 주인은 더 이상 화자에게 불을 밝히지 않는다. 늪은 화자가 찾아갈 수 없는 장소가 되었으며, 이아생트 유령은 보이지 않는다. "모든 것이 죽었다"[103]. 사건의 출현과 소진으로 합(合)과 담론 생성의 가능성이 지워진 라 코망드리는

103) "Tout est mort." (H, 227).

처음의 고독 상태와 다르지 않다. 그러나 그는 모든 것이 사라진 새로운 시작에 와 있으며 화자는 오르페가 유리디스를 애도하기 위해 지옥 하강 체험 이후 노래를 만든 것처럼, 그리고 바르트가 어머니의 죽음을 애도하며 대상을 재현하고자 글을 쓴 것[104]처럼 애도의 대상과 자신의 잃어버린 기억을 위해 글을 쓴다.

## 3-2. 기억을 위한 '나'의 글쓰기 - 숲으로의 산책

주인공은 자신에게 있던 공백을 채우기 위해 응시를 하고 산책을 했다. 산책은 화자에게 자아를 찾게 했다. 그러나 그의 모호한 정체성은 아직 완전하게 회복되지 않았다. 그에게는 근원적으로 결핍된 욕망이 존재한다. 우리는 1장에서 화자에게는 기억이 부재한다는 사실을, 그리고 그의 부재하는 기억은 '금지된 어린 시절'임을 확인한 바 있다. 등불 응시와 늪의 산책을 통해 화자는 분신과 자아의식을 되찾았다. 그러나 다시 '비어있음'의 상태로 되돌아간 화자는 이제 다시 출발점에서 자신의 잃어버린 과거를 탐색하고자 한다. 그리고 이 탐색은 이아생트라는 인물을 기록하는 것에서 시작된다.

> A dater de ce jour j'ai noté les événements avec soin. Pas tous, mais ceux qui m'ont paru utiles. Ce n'est pas en raison de leur étrangeté que j'ai fait ce travail. L'étangeté ne pouvait plus me sembler remarquable. J'en vivais.
> J'ai voulu conserver des souvenirs exacts. Certes ces souvenirs restaient en moi ; mais de moi j'avais peur. (H, 105)

104) 바르트는 *Journal de deuil* 에서 죽은 자신의 어머니를 애도하고 있다.

> 그날부터 나는 일어난 일들을 꼼꼼히 적어두었다. 전부는 아니지만, 내게 유용해 보이는 것들은 적었다. 그 일들이 기묘해서가 아니었다. 나에게 기묘함이란 더 이상 특별한 것일 수 없었다. 나는 그것을 경험하고 있으니까.
> 나는 기억을 정확하게 간직하고 싶었다. 분명 그 기억들은 내 안에 남아 있었지만, 나는 나 자신이 두려웠다.

화자의 글쓰기는 이아생트가 갑자기 재출현한 이후 시작된다. 늪으로 산책을 다녀온 이후, 화자는 고독의 집에서 머물며 등불을 응시한다. 늪은 더 이상 찾아갈 수 없는 장소였지만 라 코망드리를 향해 빛을 비추는 라 주네스트의 등불은 화자가 정체성을 찾는 것을 기다려주고 있는 듯하다. 그리고 화자는 자신에게 "항상 감추어온 것을 알고자 조바심 내며, 오로지 거기에서만"[105] 스스로 잃어버린 과거에 대한 질문을 했다. 그러나 등불 앞에서는 잃어버린 기억에 대한 확실한 답을 결코 얻을 수 없다. 화자는 그저 자신의 내면에 있던 낯설지 않은 '금지된 어린 시절'을 끌어낼 뿐이다. 그 기억 속에 존재하는 이아생트는 아주 어린 소녀로 어쩌면 이미 죽었을지도 모르는 아이이다. 그런데 어느 날 갑자기 이아생트가 화자의 집에 찾아온다. 라 코망드리의 주인은 그녀가 '재출현'했다고 표현한다. 화자는 더 이상 내면에 있던 상상적인 어린 시절, 금지된 어린 시절이 아닌 정확한 기억을 원한다. 뜻밖에 재출현한 이아생트를 보며 자신 안에 있는 기억들을 명확하게 기억하기 위해 이아생트와 관련된 일들을 기록한다. 화자는 한편 정확한 기억을 갖는 것에 대해 두려움을 갖는다. 이 두려운 기억이 잃어버린 과거일까 아니면 이아생트와의 현재 경험하고 있는 기억일까?

> Je pensai donc que, pour l'évoquer malgré elle, il fallait réserver hors de moi quelques faits significatifs, notés méticuleusement et sans émotion. Pour absurde que cela

105) H, 81.

paraisse, une phrase sèche, banale, contient, plus qu'un cri de passion, **le pouvoir de tirer du néant** ceux qui nous ont quittés. (H, 105)
그러므로 나는 그녀를 억지로라도 떠올리기 위해서는 몇몇 의미 있는 사실을 세심하고 감정 없이 기록하여 내 바깥에 간직해야 한다고 생각했다. 이상하게 보일지도 모르지만, 건조하고 진부한 한 줄의 글귀는, 정열의 외침 이상으로, 우리를 떠나버린 자들을 **무로부터 끌어낼 힘**을 갖는 것이다.

화자는 '기억을 위한 글쓰기'를 "무로부터 끌어내는 힘"으로 정의한다. 즉, 자신에게 없는 기억, 자신에게 금지된 기억을 언어화 하여, 상징계 내로 끌어들이는 것이다. "기록을 하는 것은 나를 기억하기 위해서가 아니다. 그건 망각의 고통을 이기기 위해서다."[106]라고 바르트가 말했던 것처럼 화자는 잃어버린 고통스러운 기억을 환기하며, 모호한 정체성에서 벗어나기 위해 글쓰기를 시도한다. 그리고 화자는 이아생트를 기록하는 글쓰기를 통해 점차 과거의 기억과 완전히 마주한다.

그녀를 기록하던 중 화자는 말코르라는 장소를 알게 된다. 라 데온 숲 한가운데 버려져 있는 이 집은 성 가브리엘 고원을 떠도는 집시들이 머무는 곳이다. 화자는 온전한 은신처 없이 여기저기를 떠도는 집시들에게 호기심을 갖는다. 그는 집시들이 왜, 무슨 의도로 이곳에 남아 있는지, 왜 이곳을 돌아다니고 있는지에 대해 두려움을 느낀다. 이 불안감을 없애기 위해 그는 말코르를 향해 출발한다. 그리고 이아생트 기록과 함께 말코르로의 여정을 글로 남긴다. 화자가 글로 남기는 것은 이아생트를 기록하는 것과 마찬가지로 말코르로의 산책이 화자에게는 "무로부터 끌어내는 힘"으로 작용했다.

말코르에 다다른 화자는 늪에서의 하강 체험처럼 지하실로 추락한다. 그러나 늪에서의 하강과 다른 것은 화자가 자의로 하강한 것이 아니라 사고로 하강한 것이다. 그는 매몰되어 그곳에서 결코 혼자 빠져나갈

106) Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris : Seuil/Imec, 2012, p. 123.

수 없음을 깨닫는다. 그러나 그는 이 위험한 상황에서도 두려움을 느끼지 않는다. 오히려 혼자 있다는 사실이 화자에게는 자신의 실재를 느끼게 하는 기회가 된다.

> J'étais seul. Du dehors rien ne m'atteignait; et de moi ne s'échappait que ce souffle; mais il était mon souffle; je pouvais l'accroître, le diminuer, le suspendre. Je sentais ma réalité, toute tiède encore de vie, au fond de cette fosse. Je vivais. (H, 132)
> 나는 혼자였다. 밖에 있는 아무것도 내게 닿지 않았다. 그리고 나에게서 나오는 것이라고는 이 숨결밖에 없었는데, 그것은 내 숨결이었다. 나는 숨결을 더 크게 하거나 더 작게 할 수도 있고, 아니면 멈출 수도 있었다. 나는 내 실재를 느꼈다. 아직 살아 따뜻한 채, 이 구덩이의 바닥에서, 나는 살아 있었다.

화자는 어떻게 죽을 수도 있는 상황 속에서 자신의 숨결을 조절할 수 있음에 실존을 느끼는 것일까? 그는 이미 늪에서 경험한 죽음 체험으로 인해 죽음에 대한 두려움이 사라진 것일까? 홀로 남겨진 구멍 속에서 그는 어쩌면 온전한 자신을 느끼는 중인지도 모른다. 밖의 소리가 들리지 않는 채로 조용히 자신의 숨소리를 들으며 그것만으로도 살아 있음을, 아직은 자신에게 따뜻한 온기가 있음을 깨닫는다. 그러나 이내 다시 현실로 돌아와 추위라는 외부적 요인이 그에게 절망을 준다. 실상 "무덤 안에 있는"[107] 화자는 "지상을 떠날 준비가 되어 있었다"[108]. 순간 말코르 안에서 사람들의 말소리가 들려오고 끝없는 하강을 준비하던 화자를 늪에서 장애물로 인해 다시 상승한 것처럼 마비 상태에서 끌어낸다. 화자는 사람들을 불러 구조를 청해야하지만 집시들은 화자가 그곳에 있는 것을 모른다. 화자는 그가 라 코망드리에 있기 때문에 그들이 그 외딴

107) "(…) dans la tombe." H, 132.
108) "(…) prêt à la quitter..." H, 133.

집을 점유하려고 시도하지 않는다는 사실을 알고 있다. 따라서 화자는 자신이 위험한 상황에 놓여있다는 것을 알려서는 안된다고 생각한다. 화자는 이와 같은 행동이 라 코망드리를, 그리고 지금 그곳에 있는 이아생트를 지키는 것이라며 안도한다. 자신의 내면 속으로 빠져들며 실존을 느꼈던 화자는 죽음을 눈앞에 둔 현실로 돌아오자 더 이상 아무 감각 없이 존재한다는 감정만을 느낀다. 화자는 현실이라는 현재로 돌아왔지만 죽음의 체험, 지옥으로의 하강에서 아직 완전히 돌아오지 않은 것이다.

그러던 중 멜라니가 데리고 다니던 개 라기가 화자를 찾는다. 라기는 그를 계속 밖으로 끌어당긴다. 그렇게 해서 화자는 말코르로의 산책을 무사히 마쳤다. 그러나 그는 사고를 당했으며 죽음의 문턱 까지 다녀왔기 때문에 심적으로, 그리고 육체적으로도 회복이 필요하다. 화자의 글쓰기는 사고 이후 회복기에서도 지속된다.

> J'ai réuni ici des souvenirs.
> Ils se présentent quelquefois dans **la forme vive** de ces notes que l'on inscrit sur le moment.
> Mais ce n'est pas ainsi que je les ai rédigés. Je les ai rérigés plus tard.
> S'ils ont pris cependant les figures brûlantes d'une présence immédiate, c'est que leur résurrection m'a saisi. Je n'évoquais plus : **je revivais.** Et **ce présent intemporel**, je l'ai, sans le vouloir, noté comme si j'écrivais quelques heures à peine après les événements racontés.
> Ces événements, il eût été plus naturel de les situer à leur place, à plusieurs années de distance. J'en parle comme s'ils étaient encore là, alors qu'il faut, en me lisant, les éloigner **au-delà du temps** de la phrase.
> D'autres fois ce passé est resté un passé véritable; et je l'ai relaté comme tel.

On ne situe pas des états, ni surtout des mouvements d'âme. Ceux-ci, en particulier, échappaient aux topographies habituelles de la mémoire.
Peut-être n'y faut-il voir que ces légers, ces solubles nuages qui ont glissé sur moi, au temps de ma convalescence, entre terre et ciel. (H, 139)
나는 여기에 회상들을 모아놓았다.
때로 그것들은 당장 기록한 메모처럼 **생생한 형태**로 다가오곤 한다.
그러나 내가 그것들을 그렇게 곧바로 쓴 것은 아니다. 나는 그것들을 나중에야 썼다.
그런데도 이 회상들이 눈앞에 보듯 뚜렷한 모습들을 하고 있는 것은 내가 그것들을 떠올리면서 새삼 그것들에 사로잡혔기 때문이다. 나는 더 이상 기억하는 것이 아니라, **다시 살고 있었다.** 나는 마치 사건이 지난 지 채 몇 시간도 안 되어 쓰는 것처럼, 본의 아니게 그 **비시간적인 현재**를 적어두었다.
이 사건들은 본래의 위치, 즉 몇 년이라는 거리를 두는 편이 자연스러운 터이다. 나는 마치 그것들이 아직 거기 있는 것처럼 말하지만, 내 글을 읽을 때는 그것들을 멀리 문장의 **시제 너머**에 두어야 한다.
또 어떤 때는, 그 과거가 말 그대로 과거로 남아 있기도 했고, 그러면 나는 그것을 그대로 기술했다.
영혼의 상태나 그 움직임은 확연히 자리매김하기 어렵다. 특히 영혼의 움직임들은 기억의 일상적 지형에서 벗어나는 것이다.
아마도 이 기록에서는, 내 회복기 동안 땅과 하늘 사이, 내 위로 미끄러졌던 저 가볍고 풀어질 듯한 구름밖에는 보지 말아야 할 것이다.

회복기에 일어난 일들을 기록하기 전에 화자는 자신이 현재 쓰고 있는 글이 과거의 일들을 회상하며 쓰고 있음을 밝힌다. 모든 사건이 지난 이후 기억에 의존해서 작성했지만 화자에게는 방금 일어난 일인 것처럼 생생하다. 니체에 의하면 "기억은 저장되는 것이 아니라 주체에게 작용하는 힘이다."[109] 화자가 회상하고 기록하는 기억은 그가 자신의 머릿속에 저장한 것들이 아니라 화자를 살아있게 만든다. 그 회상들이 무엇인지 생각하게 만드는, 그를 작동시키는 힘이다. 따라서 그는 그 회상들에 매혹되었으며 매혹되는 것과 동시에 기억을 통해 과거를 다시 살고 있다. 또한 어떤 기억들은 그저 과거일 뿐이다. 비시간적인 현재로 남는 기억과 그저 과거일 뿐인 기억은 차이가 있다. 화자는 왜 자신의 글 속에 있는 회상들을 시제 너머에 두어야 한다고 말하는 것일까?

"시간의 부재의 시간은 현재도 없고 현전도 없다. 이러한 '현재의 없음'은 그렇다고 과거를 가리키지도 않는다"[110]. 현재와 과거 그리고 비시간적인 현재로 나뉘는 화자의 시간은 실상 부재한다고 보아야 한다. 기록을 하는 중인 현재와 기억 속의 과거, 그리고 과거 속에서 살고 있음을 회상하는 비시간적인 현재의 순간에 있다. 그러나 이 복합적인 시간들은 문장 속에서 여러 시제들로 표현되어 '글'이라는 하나의 물질로 생성된다. 화자의 글을 진실로 이해하기 위해서는 블랑쇼가 말하는 시간의 부재의 시간으로 바라보아야 한다. 또한 블랑쇼가 "쓴다는 것이 끝나지 않는 것에 자신을 맡기는 것일 때, 그러한 본질을 지키기를 받아들이는 작가는 '나'를 말할 권리를 상실한다"[111]고 말하는 것처럼 화자는 흘러가는 시간 속에서 부재하는 시간을 생성하며 '나'에 대한 탐구가 아닌 오로지 기억만을 이야기한다. 그러나 화자에게는 기억을 탐구하는 것이 다시 부재하는 기억을 되찾는 것이기 때문에 정체성 탐구로 이어진다.

---

109) 홍사현, 「망각으로부터의 기억의 발생」, 『철학논집』, 제 42집, 2015, p. 327.

110) "Le temps de l'absence de temps est sans présent, sans présence. Ce «sans présent» ne renvoie cependant pas à un passé." Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1988, p. 22.

111) "Quand écrire, c'est se livrer à l'interminable, l'écrivain qui accepte d'en soutenir l'essence, perd le pouvoir de dire 《Je》. Il perd alors le pouvoir de faire dire 《Je》 à d'autres que lui." *Ibid*, p. 17.

특히, 하나의 메모 note로 기록되는 이 글은 마치 기억에 대한 그리고 글쓰기에 대한 보스코의 생각이 반영되어 있다. 글을 쓴다는 것이 끊임없이 무언가를 발견하는 것일 때, "현대 소설은 이전의 소설들과 달리, 글쓰기가 요구하는 바에 응답할 순수한 언어를 찾으려는 절망적인 탐색이다"[112]. 보스코는 기억과 글쓰기라는 주제를 통해 비시간적인 현재라는 시간성을 탐구하며, 결국 자신의 글쓰기 이유를 찾는다. 그는 집, 늪, 숲 등 정해진 공간에서의 탐구를 중시하는 것과 동시에 비시간성이라는, 부재하는 시간 속에서 하나의 언어를 찾고 있는 것이다.

> Je ne sais.
> Faute de mieux, voici encore des notes. (H, 151)
> 나는 모른다.
> 어쩔 수 없이, 메모를 계속 써내려갈 뿐이다.

기억이 회복된 이후에도 화자는 글쓰기를 지속한다. 왜 화자는 영문을 모른 채 이아생트에 대한 기억을 기록하는가? "글쓰기 욕망에는 일종의 편집증적 경향이 있다"[113]. 글 속에는 글을 쓰는 것으로 글쓰기의 대상 혹은 글쓰기 그 자체에서 숨은 의미를 찾으려는 작가의 의도가 숨겨져 있다. 화자의 경우도 그런 것일까? 화자의 기억을 기록하는 행위의 중심에는 분명 유령 이아생트가 있으며 글쓰기를 통해 화자는 이아생트가 불가능한 애도의 대상임을 확인했다. 그리고 그녀가 나타난 이후부터 시작된 그의 글쓰기는 회복기에서 끝나는 것인지 혹은 소설의 끝까지 이어지는 것인지 모호한 상황이다. 화자는 기억을 회복했지만 여전히 자신의 모호한 정체성을 탐구하는 인물이기 때문에 글쓰기를 멈추지 않는다. 글쓰기로 자신의 숨겨진 정체성을 찾으려는 화자가 글쓰기를 지속하는 이유에 대답하는 것이 모호한 정체성에서 벗어나는 방법인 것으로 보인다.

---

112) 울리히 하세, 윌리엄 라지, 『모리스 블랑쇼-침묵에 다가가기』, 최영석 역, 앨피 book, 2014, p. 117.
113) 롤랑 바르트, 『롤랑 바르트, 마지막 강의』, 변광배 역, 민음사, 2015, p. 240.

## 3-3. 정체성의 규정 불가능성

화자의 정체성 탐색은 분신, 자아, 기억 그리고 애도의 대상을 찾는 과정으로 진행된다. 하지만 애도가 불가능하기 때문에 모든 것은 반복되고, 화자는 처음의 고독 상태로 다시 돌아갈 수 밖에 없다. 화자가 처음 라 코망드리에 왔을 때 그는 아무것도 기억하지 못함으로 이아생트에 대한 애도를 성공적으로 수행한 것처럼 보인다. 하지만 동시에 과거의 기억이 없다는 것은 화자를 정체성 탐색으로 나아가게 만든다. 그리고 다시 기억을 되찾은 화자에게 애도는 완수될 수 없는 것으로 밝혀지며 주인공은 다시 고독의 상태에 놓이며 다시 애도 작업을 수행해야한다. 이때의 애도는 망각했을 때와는 다른 애도이다. 화자가 자신의 분신, 자아, 그리고 애도의 대상을 뒤로한 채 사건의 출현과 소진의 과정을 진행한 것처럼 이아생트 애도 또한 화자의 정체성 탐색 과정 중 하나가 된다. 화자에게는 또 다른 사건이 다가오고 그는 계속해서 정-반의 과정을 반복한다. 그에게는 정체성을 규정하는 게 불가능한 것처럼 보인다. 우리는 유령이 단지 사전적 정의에 따른 죽은 자의 혼령이 아니라 하나의 체제로도 볼 수 있으며 더 나아가 하나의 사건이라는 점을 논지했다. 유령은 "'있음'의 질서 속에서는 출현할 수 없었던 무언가가 그와 같은 존재 질서의 일관된 흐름이 멈추는 지점에서"[114] 출현한다. 여기서 말하는 '있음'이라는 질서가 멈추는 지점이란 무엇일까? 인간의 삶 속에서 자신의 정체성에 대한 근원적 반성이 유령에 대한 성찰로 이끈다. 즉, 정체성의 문제는 평범한 삶인 줄 알았던 한 인간의 일상에서 자신의 존재 문제에 의구심을 갖고 이 의구심으로 인해 일상이 멈춰 정체성이 문제될 때 유령이 출현한다.

『이아생트』에서는 여러 유령이미지가 등장한다. 이아생트, 고독, 정체성으로 대표되는 유령 이미지들은 화자에게 하나의 사건으로 등장한다. 모호한 정체성을 가진 화자는 커다란 사건 안에 고독이라는 감정[115]

114) 백상현, 『라캉 미술관의 유령들』, 책세상, 2015, p. 13.

을 밑바탕으로 화자는 응시, 산책, 글쓰기를 한다. 그리고 응시, 산책, 글쓰기를 통해 화자는 점점 과거의 기억들이 돌아오고 이아생트 유령을 만난다. 고독, 이아생트, 그리고 화자의 정체성 탐색 과정이라는 유령은 '질문하는 자', '응시되는 자', '강제하는 자'라는 특징을 갖는다. 이 유령들은 화자에게 지속적으로 나는 누구인가? 하는 질문을 하게 만든다. 고독의 장소에 도착한 화자는 등불 응시를 통해 몽상에 빠지며 저 등불이 '나'에게 주는 것은 무엇인가? 하는 의문을 갖고 자신의 분신을 만들어낸다. 늪에서의 산책, 그리고 글쓰기 또한 화자가 자신의 정체성을 탐색하도록 유도하는 행위다. 이아생트의 재출현도 마찬가지이다. 그녀의 재출현은 화자의 어린 시절 기억을 이끌어냈다. 그리고 그는 자신의 정체성 문제의 핵심을 이루는 이아생트 애도의 불가능성을 정면으로 마주하고 밀려드는 기억을 받아들인다. 정체성, 고독, 이아생트라는 유령 이미지들은 화자에게 끊임없이 질문을 하고 있으며 그에게만 응시된다. 또한 화자에게 나타나는 유령들은 화자가 정체성을 찾도록 강제하고 있다. 화자에게 나타난 유령들은 정체성에 대한 질문을 지속적으로 제기하고 이 질문들은 화자로 하여금 정체성 탐색으로 나아간다. 그러나 화자의 정체성 탐색 결과는 다음 탐색에 작용하는 것이 아니라 화자가 현재 행동하는 것에 영향을 준다. 그리고 화자의 정체성탐색은 다시 비어있음의 상태로 돌아간다. 특히 이아생트의 재출현으로 화자가 정체성을 되찾는 것처럼 보였지만 그는 이것마저 현재 자신의 삶에 녹여낸다.

> Je suis **devenu moi** non pas au contact du réel, mais grâce à ce **don intérieur** que me tendit le songe. Je ne retrouvai pas le moi (si **instable** du reste) qui **m'avait abandonné pendant ma maladie** ; mais je reçus **un hôte**

115) 고독이라는 감정은 유령이다. 행복, 불행, 우울, 사랑 등 감정은 눈에 보이는 듯 하지만 보이지 않는 인간의 명명으로만 존재하는 것이다. 감정은 감춰질 수도 있으며 반대로 임의로 드러나기도 한다. 감정의 표출은 개인의 의지와 관계없이 이루어지지만 대부분 인간은 자신의 감정을 감추려고 한다. 인간에 의해 베일에 싸인 감정은 유령처럼 보일 듯 보이지 않는 것이 된다.

**étrange, un voyageur de passage.** Je ne me rendis pas compte de cette **intrusion**. Je crus me reconnaître. Aujourd'hui même, alors que cet hôte est parti, je ne suis pas certain encore de m'être trompé. (H, 149)

내가 **나로 된 것**은 현실과의 접촉에서가 아니라 꿈이 내게 내민 이 **내적 증여** 덕분이었다. 나는 **병중에 나를 떠나갔던 나**(게다가 심히 **불안정한**)를 되찾지 못했다. 그러나 나는 **기이한 주인, 지나가는 여행가**를 맞아들였다. 나는 이 **침입**을 깨닫지 못하고 있었다. 나는 다시 내가 되었다고 믿었다. 이 방문객이 떠나버린 오늘까지도, 나는 아직 내가 착각이었다고 확신할 수 없다.

라 주네스트에서 회복하던 화자는 이아생트가 자신에게 어떤 인물인지, 왜 유령으로 화자 앞에 나타났는지 깨닫는다. 그는 자신의 주위를 맴돌던 기이한 주인이자 지나가는 여행가인 어린 시절 '나'의 침입을 받는다. 화자의 내적 증여는 잃어버린 과거의 기억을 되찾게 만들었다. 그리하여 병중에 불안정한 정체성을 갖고 있던 '나'는 떠나갔다. 그러나 화자는 아직 정체성을 되찾은 것이 아니다. 그는 '나'가 된 것이 아니라 '나'가 되었다고 믿으며 상황을 강제한다. 글을 쓰고 있는 현재에도 화자는 과거의 '나'를 되찾았던 것으로 믿는다.

정thèse-반antithèse-합synthèse의 과정을 부정하고 정(사건의 출현)-반(소진)의 연쇄로 정체성 탐색을 계속하는 화자는 이제 마지막 탐색을 통해 자신의 모호한 정체성을 해결하려 한다. 화자의 몸이 완전히 회복되고 그는 자신의 집인 라 코망드리로 돌아온다. 그리고 과거를 되찾은 그가 집으로 온 후 이아생트와 라 주네스트의 주인은 사라진다. 어린 시절의 기억을 되찾은 화자에게 이제 이아생트와 라 주네스트의 주인은 불필요한 존재처럼 보인다. 그러나 화자는 아직 해결되지 않은 애도의 대상인 이아생트를 찾기 위해 마지막 여정을 떠난다. 그는 어렴풋이 기억나는 정원으로 떠나고 그곳은 이아생트가 자신이 떠나왔다고 말한 곳이

다.

지상의 낙원을 상징하는 그곳으로의 여정에서 특별한 역경은 없다. 그에게는 이아생트 되찾기라는 뚜렷한 목표가 있다. 화자는 성 가브리엘 고원, 늪이 있는 라 데온 숲, 그리고 여러 산줄기와 골짜기를 지나 조용한 마을들을 만나고 이아생트가 있는 실바칸의 시프리앵의 정원으로 향한다. 그곳은 주인공을 매료시키기에 충분한 장소이다. 실바칸은 세상에서 가장 아름다운 정원이 있는 장소이다. 집시들의 왕인 시프리앵의 영지이자 이아생트가 머물던 그곳은 지상낙원처럼 묘사된다. 화자는 "잠시만이라도 이 새로운 세계의 기이한 평온함 가운데 가만히 머물고 싶었다" (H, 220) 라고 말한다. 정원은 인간이 만들어낸 공간으로 정형화되어 있으며 정적인 이미지를 갖는다. 그러나 정적인 이미지를 내포하는 정원과는 달리 보스코의 작품 속 정원은 주인공의 역동성이 표출되는 장소이다.[116] 이때 역동성은 주체의 동적인 사건이라기보다 주체의 내적 심화와 자연과의 교감에서 비롯된다. 『이아생트』의 화자는 시간이 가는 줄도 모르고 정원에 머문다. 그에게 "이른바 현실이라는 것은 쉽사리 외관과 혼동되었고, '나'는 가시적인 세계와 거기서 떠오르는 심상들을 위험할 정도로 쉽게 뒤섞고 있었다". (H, 222) 화자는 이미 늪 터에서 내적 융합을 겪은 바 있다. 그러나 늪 터에서의 경험은 화자가 모호한 정체성을 가지고 있었을 때 발생한 것이며 화자가 자아를 되찾아 마치 다시 태어나는 것과 같은 내적 융합의 경험이었다. 그러나 과거의 '나'의 상태에서 떠난 이 여정에서의 내적 심화는 과거의 '나'와 병중에 잃어버린 현재의 '나'의 뒤섞임을 이끌어냈다. 이아생트를 찾으러 간 실바칸으로의 여정은 사실 화자에게는 그녀가 아니라 과거와 현재의 '나'를 찾기 위한 여정이었던 것일지도 모른다. 다만, 그 촉매제 역할을 이아생트가 해준 것이다.

Je n'étais pas venu à Silvacane avec l'espoir d'y retrouver

116) R. T. SUSSEX, "The Art of Henri Bosco", *Australasian Universities Language and Literature Association*, Vol. 1(1), Aug. 1953, p. 40.

> Hyacinthe. Je savais qu'elle n'y était pas. Mais dans le drame obscur où je m'étais engagé, il fallait que cette démarche fût accomplie. Sans en découvrir la raison, j'en éprouvais la nécessité. Car une force m'avait amené là; et je n'ignorais pas ce que j'allais faire. (H, 220)
> 내가 실바칸에 간 것은 이아생트를 다시 만나리라는 기대 때문은 아니었다. 그녀가 거기 없다는 것은 나도 알고 있었다. 그러나 내가 겪고 있던 암중모색 가운데서, 이 여행은 꼭 필요한 것이었다. 나는 어떤 힘에 이끌려 거기에 갔으며, 내가 무엇을 하게 될지 모르지 않았다.

화자 자신도 이아생트를 찾아 나선 여정이다. 하지만 그녀를 다시 만날 수 있는 기대 때문이 아니라고 밝힌다. 그녀가 거기에 없다는 것을 알고도 떠난 화자의 여정은 더욱 더 '나'를 찾기 위해 떠난 여정이었으며 모호한 정체성에서 벗어나기 위해 꼭 필요한 것이다. 그렇다면 그곳에서의 기이한 융합을 통해 과거와 현재를 모두 가진 '나'가 된 화자는 이제 더 이상 정체성이 모호하지 않다.

> Ses formes 〔de tout désir〕 n'éatient plus que des réminiscences. Derrière cette pureté neigeuse d'autres étendues transparentes montraient d'autres mondes de neige, aussi purs, aussi vains. (H, 225)
> 모든 욕망의 형태들이란 이제 회상에 불과했다. 이 눈 같은 순수성 뒤에서, 다른 투명한 영역들이 또 다른 눈의 세계들, 그만큼 순수하고 헛된 세계들을 보여주고 있었다.

역설적으로도 그는 분신과 자아 그리고 기억을 되찾았으며 애도의 대상을 마주했지만 "비참을 느낀다" (H, 226). 그는 현재에 살고 있지만 등불 응시를 하며 떠오르는 몽상을 보며 흐릿한 과거 기억을 붙잡고 싶

었다. 동시에 이러한 과거의 부재는 화자의 정체성이 모호함을 내세웠다. 모든 과거를 되찾은 지금 그는 자신이 쫓고 있던 회상으로만 남을 뿐이며 기억, 추억, 회상이라는 것은 현재를 살고 있는 화자에게 헛된 세계를 욕망하게끔 만들고 있다는 것을 깨닫는다. 그리고 비참함과 함께 다시 현재의 삶인 고독의 집으로 돌아간다.

다시 비어있음의 상태로 돌아온 그는 지속적으로 비참함을 느낀다. 이전에 출현과 소진의 과정 이후 '비어있음'의 상태로 돌아왔을 때와는 달리 이 비참함은 도무지 사라지지 않는다.

> J'attends. Peut-être maintenant ai-je un peu de folie... Pas une folie noire, mais une sorte d'espérance **absurde**. (H, 240)
> 나는 기다린다. 어쩌면 이제 약간의 광기마저 있다... 불길한 광기가 아니라, 일종의 **터무니없는** 희망과도 같은 것이다.

그가 이제 사건의 출현 이후 출현한 사건을 비워내는 것이 아니라 비참함과 함께 미래로 나아가려는 것처럼 보였지만 이 비참함은 곧 희망의 광기로 인해 사라지게 된다. 화자의 광기는 사라지지 않는 비참함 때문에 생긴 것인가? 그의 터무니없는 희망과도 같은 광기는 비참함으로 인해 '비어있음'의 상태로 돌아가지 못했기 때문에 생긴 것이다. 비참함은 화자가 되찾은 헛된 세계들이라는 회상에 대한 결과물일 뿐이다. 그는 자신이 행한 정체성을 되찾으려는 여정이 터무니없는 것이었음을 깨닫는다. 이아생트도, 라 주네스트의 주인도 사라진 지금 그는 더 이상 과거에서 자신의 정체성을 찾으려고 할 수 없었다. 그러나 이름도 기억도 되찾을 수 없는 화자는 절망하지 않는다.

> J'ai attendu longtemps. A la fin j'ai perçu sur ma joue un petit souffle ; une haleine tiède, humaine. (H, 240)
> 나는 오래 기다렸다. 마침내 나는 내 뺨 위에 여린 숨결을

느꼈다. 따스한, 인간적인 숨결이었다.

그에게는 다시 하나의 숨결이 불어온다. 숨결과 함께 비참함은 완전히 사라진다. 이 인간적인 숨결은 다시 화자에게 사건의 출현처럼 다가오며 그를 정체성 탐색의 여정으로 나아가게 만든다. 그러나 이제 화자는 과거가 아닌 현재를 위한, 그리고 미래로 나아가기 위해 '나는 무엇을 해야하는가?'라는 질문에 답하기 위해 탐색을 시작한다. 화자는 사건의 출현과 소진의 과정을 끊임없이 반복하다 고독으로 회귀한다. 그러나 화자의 회귀는 순환의 맥락이 아니라 또 다른 시작을 위한 기다림이다. 그의 정체성 탐색은 끊임없이 연쇄되며 무한정 지속된다. 타자와의 관계를 소진시키며 또 다른 타자의 출현을 기다리는 화자의 정체성은 규정이 불가능하다.

# 결 론

『이아생트』는 자신의 정체성을 찾기 위해 고독한 분위기 속에서 끊임없이 움직이며 탐색하는 화자의 이야기이다. 타자와의 관계 속에 사는 인간에게 정체성은 상징계적 특징으로 나타난다. 주체에게 상징계적 특징이 드러나지 않을 때 주체의 정체성은 모호하다. 『이아생트』의 화자는 이름이 없고, 외모가 묘사되지 않고, 기억조차 없다. 모호한 정체성을 가진 화자는 자신의 정체성을 찾기 위해 탐색의 과정을 지속한다. 화자의 정체성 탐색과정은 자신의 정체성을 규정하고 부정하는 반복을 통해 전개된다. 화자의 정체성이 규정되는 순간 화자는 다시 '비어있음'의 상태로 돌아간다. 그는 고독의 장소인 비어있는 공간에 존재한다. 화자의 '비어있음'은 모든 것을 수용하고 반영할 수 있는 상태이다. 앙리 보스코는 『이이생트』에서 화자의 정체성 탐색 결과가 유에서 무로 진행되는 연쇄과정을 서사로 보여주며 정체성 탐색의 소설을 구현한다.

우리는 『이아생트』를 이미지 중심의 바슐라르적 읽기와 개인 신화적 서사 중심의 블랑쇼 읽기의 중첩 지점에서 '사건의 출현과 공백의 소진'으로 보았다. 바슐라르가 집중적으로 분석한 등불과 블랑쇼가 언급한 『이아생트』의 너무 많은 의도들은 화자에게는 하나의 사건으로 발생하며 그 사건을 통해 타자탐색, 자아탐색으로 나아가게 만든다. 우리는 이를 통해 『이아생트』가 정체성 탐색의 서사임을 확인했다. 『이아생트』는 단순히 '벗겨내기'만 발생하는 것이 아니라 탐색과 사라짐이 동시에 나타나는 소설이다.

주체에게 나타난 "사건은 우리로 하여금 새로운 존재 방식을 결정하도록 강요"[117]한다. 『이아생트』에서 응시, 산책은 화자에게 모호한 정체성에서 벗어나기 위한 하나의 사건이라고 할 수 있다. 고독으로 인해

117) 알랭 바디우, 『윤리학』, 이종역 역, 동문선, 2001, p. 54.

사건의 유령에 쉽게 매혹된 화자는 다가오는 사건들을 탐색한다. 그리고 이아생트의 재출현은 그녀의 모습이 베일에 싸인 것처럼 묘사되는 것과 화자에게만 보이는 것으로 이아생트가 유령 그 자체임을 알 수 있었다. 더 나아가 그녀는 화자에게 불가능한 애도의 대상이며 보스코가 말하고자 했던 '콩스탕탱과 이아생트의 사랑'은 화자 자신과 이아생트의 이야기이다.

화자는 이제 타자를 통해 자신을 바라보는 것이 아니라 '건조하고 진부한 한 줄의 글귀'로 자아를 탐색한다. 그의 글쓰기는 기억으로만 존재하는 것들을 언어화하여, 상징계로 이끌어낸다. 글의 안과 밖을 넘나들며 비시간적 삶을 사는 화자는 이제 글쓰기를 그만둘 수 없다. 화자가 글쓰기를 지속하는 이유는 기억이 상징계로 되살아나 비시간적인 현재 속에서도 과거의 삶을 살 수 있기 때문이다.

화자는 각각의 사건을 통해 분신, 자아, 불가능한 애도의 대상, 기억을 확인했지만 '비어있음'을 유지하고자 끊임없이 탐색의 결과를 소진한다. 그러나 화자는 정체성 탐색에 대한 욕망으로 인해 또 다른 사건을 기다린다.

보스코는 이아생트 연작의 마지막 소설인 『이아생트의 정원』의 서문에서 『이아생트』에 대한 에필로그를 적어두었다. 『이아생트』의 화자는 "결국 자기 자신에, 그리고 자신 안에서는 공허에 도달하는 것으로 끝난다"[118]. 이러한 내적탐색은 결국 화자를 비참함으로 이끌고 있다. 그리고 마지막 장면에서 화자에게 불어오는 하나의 숨결에 대해 보스코는 이렇게 말한다.

> Mais comme Dieu est charitable aux gens de cette espèce, il lui envoie le message d'un petit souffle, et cette âme absolument vaine reçoit ainsi, un soir, les premières atteintes du Saint-Esprit.[119]

118) "… il finit par ne plus rien atteindre que lui-même et, en lui que le vide." Henri Bosco, *Le jardin d'Hyacinthe*, Paris: Gallimard, 2014, p. 10.
119) *Ibid*, p. 10.

> 그러나 이와 같은 사람들에게도 자비로운 하나님은, 그에게 작은 숨결의 전언을 보내준다. 그리고 완전히 비어있는 이 영혼은 어느 날 저녁, 처음으로 성령의 침입을 받는다.

보스코의 첨언은 화자가 결국 성령의 구원을 받아 살아가는 것처럼 보인다. 그러나 『이아생트』속 화자는 지속적으로 탐색과 소진을 반복하는 인물이다.

화자는 계속해서 자신의 정체성 탐색을 위한 여정을 한다. 무한하다는 것은 유한성과 이분법적으로 바라보는 것이 아니다. 무한함은 규정되어 있는 유한성에 접근할 수 없는 지점이며 무한과 반대되는 하나의 집합으로 보아서는 안된다. 무한하다는 것은 어떠한 집합적 분류가 아니다. 무한은 유한의 바깥고리로, 유한함에 속해있는 잠재적인 힘이다.[120] 보스코는 정체성을 상징계적 표상인 '주체'와 주체의 내부에 존재하는 '자아'로 나누어 탐색한다. 이름, 외모, 종교 등 표면적으로 나타나는 '주체'는 유한성을 가지며 '자아'는 무한하다는 특징이 있다. 화자의 정체성 탐색에서 사건으로 나타나 그에게 영향을 주는 것은 '주체'이지만 곧 화자는 '자아'라는 근원적인 정체성을 찾기 위해 소진시키는 것이다. 그리고 이 과정은 무한하게 연쇄된다.

이 접근할 수 없는 지점이자 잠재적 지점인 무한에게는 출발점이 존재해야 한다는 필요조건이 있다. 하나의 발산을 통해 무한한 잠재적 지점으로 뻗어나가기 위해서는 기준점이 존재해야 한다. 만약 출발점 없이 무한성을 내세운다면 이 무한성은 결국 임의의 하나의 정점을 통해 규정지어질 것이다. 그런 의미에서 화자의 '비어있음'을 특징으로 하는 고독의 장소로의 회귀는 정체성 탐색에 있어서 사건의 출연과 소진의 연쇄를 위해 출발점으로 다시 돌아오는 것이다. 보스코는 화자를 끊임없이 '비어있음'으로 만들면서 '주체'적 정체성을 벗어나 근원적인 '자아'의 정체성을 탐색하게 한다. 따라서 성령의 숨결을 통한 화자의 종교적 구원 또한 단지 하나의 사건으로 다가올 뿐이다. 『이아생트』는 정체성 탐색을

120) 알랭 바디우, 『조건들』, 이종영 역, 새물결, 2007, p. 390.

보여주는 서사이지만 화자의 탐색이 무한하게 연쇄되고 있다는 보스코의 글쓰기는 정체성을 규정하는 것이 불가능함을 말한다.

# 참 고 문 헌


**1. 앙리 보스코의 작품**

*Hyacinthe*, Paris: Gallimard, 2001.

『이아생트』, 최애리역, 워크룸프레스, 2014.

*L'âne culotte*, Paris: Gallimard, 1973.

*Le Jardin d'Hyacinthe*, Paris: Gallimard, 2014.

*Un oubli moins profond,* Paris: Gallimard, 2015.

**2. 앙리 보스코 연구서 및 논문**

L'Amitié Henri Bosco, *Cahiers Henri Bosco*, n° 29, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 1989.

_____, *Cahiers Henri Bosco*, n° 35/36, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 1996.

_____, *Cahiers Henri Bosco*, n° 47/48, Nice: Amitié Henri Bosco; Aix-en-Provence: Diffusion Edisud, 2013.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris: José Corti, 1942.

_____, *La Flamme d'une chandelle*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

_____, *La Poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

_____, *La Poétique de la rêverie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

_____, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris: José Corti, 1984.

BECKETT, Sandra L., *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, Paris: José Corti, 1988.

BÉGUIN, Albert, “Henri Bosco – Le silence des âmes”, *Création et Destinée II - La réalité du rêve*, Paris: Éditions du Seuil, 1974, pp. 334-338.

BIEBER, Konrad, “Le Dédoublement de la personnalité chez Henri Bosco”, *Modern Language Notes*, Vol. 73(4), Apr. 1958, pp. 272-284.

BLANCHOT, Maurice, “La naissance d’un mythe”, *Faux pas*, Paris: Gallimard, 1987, pp. 219-223.

CAUVIN, Jean-Pierre, *Henri Bosco et la poétique du sacré*, Paris: Klincksieck, 1974.

COLONNA D'ISTRIA, Robert, *La lumière et le royaume : Essai sur l'oeuvre d'Henri Bosco*, Marseille : Transbordeurs, 2006.

COULOMBE, Maurice, “Les élémentes de terre, d'air, d'eau et de feu et leur emprise sur les personnages dans quatre romans de Henri Bosco”, McGill University (Canada), 1970.

GAGNÉ-GIGUÈRE, Suzanne., “La maison et sa valeur dramatique dans les romans d'Henri Bosco,” McGill University (Canada), 1971.

GODIN, Jean-Cléo, "Henri Bosco et les prestiges de la nuit.", *Études françaises*, Vol. 3(4), 1967, pp. 371–388.

HILLING, Simone R., “Henri Bosco: Vérité biographique et création romanesque”, *The French Review*, Vol. 38(3), Jan. 1965, pp. 362-370.

KATSUNO, Ryoichi, “Eau et Feu ou Etude sur le monde primitif d'Henri Bosco”, 富山大学教養部紀要. 人文・社会科学篇, Vol. 25(1), 1992, pp. 203-246.

_____, “Essai sur le feu d'apres l'oeuvre d'Henri Bosco”, 富

山大学教養部紀要. 人文·社会科学篇, Vol. 12, 1979, pp. 139-158.

SKRIABINE, Joëlle, “Bosco et la dépersonnalisation, ou le battement d’un fantasme”, *Annales médico-psychologiques*, Vol. 173(4), May. 2015, pp. 308-312.

SUSSEX, R. T., “The Art of Henri Bosco”, *Australasian Universities Language and Literature Association*, Vol. 1(1), Aug. 1953, pp. 36-42.

TASSEL, Alain, *Les souvenirs d’Henri Bosco: entre autobiographie et fiction*, Paris: L'Harmattan Edition Diffusion, 2012.

_____, *Présence d’Henri Bosco*, Paris : L'Harmattan Edition Diffusion, 2017.

VAN GRIT, William, “Interview avec Henri Bosco”, *The French Review*, Vol. 47(5), Apr. 1974, pp. 882-888.

WESSLER, Éric, “Henri Bosco et l'Ère du soupçon”, *Littérature*, Vol. 126(2), 2002, pp. 61-80.

ZAÏEM, Farah, “Depuis cinquante ans je me bats pour écrire comme tout le monde. Le style dans l'oeuvre romanesque d'Henri Bosco”, *L'Information Grammaticale*, Vol. 97, 2003, pp. 50-51.

김동윤, 「존재와 공간의 시학 – Henri Bosco의 ‘히야신스(Hyacinthe)를 중심으로’」, 『프랑스문화예술연구』, 제38집, 2011, pp. 1-30.

_____, 「앙리 보스코 소설에 나타난 인간 실존의 차원과 시적 상상력에 관한 연구 －소설 『말리크루와』(Malicroix)를 중심으로」, 『인문과학』, 66권0호, 2017. 8, pp. 107-139.

류우동, “La póetique de l'espace dans l'oeuvre de Henri Bosco”, Universite de Paris VIII-Vincennes à Saint-Denis (Paris), 2000.

이재실, 「Henri Bosco의 작품에 나타난 집의 이미지 연구」, 이화여자대학교, 1983.

_____, “Etude sur le temps dans l'oeuvre de Henri Bosco”,

Université de Grenoble III (Grenoble), 1986.
_____, 「Henri Bosco의 작품의 신화적 구조 structure mythique에 관한 연구」, 『比較文化研究』, Vol. 2, 1990, pp. 9-28.
최돈호, "L'alchimie du vide chez Henri Bosco et la réalité contradictoire de la pensée orientale," Université de Paris Ⅳ -Sorbonne (Paris), 2000.
_____, 「앙리보스코, 변형적 자아 이미지 묘사」, 『프랑스 문학의 지평 : 프랑스학연구회 편』, 프랑스학연구회, 월인, 2002 , pp. 149-171.

**3. 기타**

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Éditions du Seuil, Collection Tel quel, 1977.
_____, *Journal de deuil*, Paris: Seuil/Imec, 2012.
BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris: Gallimard, 1959.
_____, *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1988.
DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris: Galilée, 1993.
FREUD, Sigmund, "Deuil et mélancolie", *Métapsychologie*, par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris: Gallimard, 1968.
KRISTEVA, Julia, *Soleil noir : Dépression et mélancolie,* Paris: Gallimard, 1987.
LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : 1964*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Éditions du Seuil, 1990.
_____, *Séminaire VII - L'ethique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris: Gallimard, 2008.
RELPH, Edward, *Place and placelessness*, London: Pion, 1976.
SANTI, Sylvain, “Blanchot créature de mythes”, *Mythe et création : Théorie, figures*, Univ. Saint-Louis, 2005, pp. 107-126.
SARTRE, Jean Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris: Nagel, 1966.
TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XX$^{e}$ siécle*, Paris: Les dossiers belfond, 1990.
롤랑 바르트, 『롤랑 바르트, 마지막 강의』, 변광배 역, 민음사, 2015.
맹정현, 『멜랑꼴리의 검은 마술』, 책담, 2015.
발터 벤야민, 『도시의 산책자』, 조형준 역, 새물결, 2008.
백상현, 『고독의 매뉴얼』, SFP-위고, 2015.
_____, 『라캉 미술관의 유령들』, 책세상, 2015.
브루스 핑크, 『라캉의 주체』, 이성민 역, 도서출판 b, 2016.
서동욱, 「셰익스피어의 유령학」, 『일상의 모험』, 민음사, 2005.
서용순, 「바디우 철학에서의 공백(vide)의 문제」, 라깡과 현대정신분석, vol. 8(2), 2006.
_____, 「바디우 철학에서의 존재, 진리, 주체: 『존재와 사건』을 중심으로」, 철학논집, 제 27집, 2011.
알랭 바디우, 『윤리학』, 이종영 역, 동문선, 2001.
_____, 『조건들』, 이종영 역, 새물결, 2007.
_____, 『존재와 사건』, 조형준 역, 새물결, 2013.
오토 프리드리히 볼노, 『인간과 공간』, 이기숙 역, 에코리브르, 2011.
유호식, 「아버지의 죽음, 유령의 귀환 -자크 셰섹스의 『식인귀』 연구」, 불어불문학연구, 97권, 2014, pp. 199-228.
줄리아 크리스테바, 『검은 태양』, 김인환 역, 동문선, 2004.
피터 홀워드, 『알랭 바디우 : 진리를 향한 주체』, 박성훈 역, 도서출판 길, 2016.

## Résumé

# La quête d'identité et le Vide dans *Hyacinthe* de Henri Bosco

**HA Jeongmin**
Département de langue et littérature françaises
Université nationale de Séoul

Le but de cette étude est de révéler que le narrateur anonyme qui apparaît dans *Hyacinthe* est le personnage principal du roman et que ce récit constitue la quête d'identité. Ce roman, qui fait partie de la triologie de 'Hyacinthe', a été principalement étudié autour de l'image des chandelles avec la poétique de Bachelard. De plus, *Hyacinthe* a été analysé comme un mythe personnel et a été considéré comme un récit du destin du narrateur. Contrairement aux études existantes de *Hyacinthe* centrée ou sur les images ou sur les récits, nous avons tenté de faire une recherche qui superpose les deux à la fois. Au point de cette superposition, nous retrouvons «l'apparition de l'événement et l'épuisement du vide», qui est la méthode de la recherche de l'identité du narrateur.

Qui est le narrateur anonyme qui dirige les récits? Cette étude commence par cette question. *Hyacinthe* est un roman qui recherche l'identité ambiguë du narrateur, qui est décrite comme sans nom, sans mémoire. Sous l'influence de la guerre mondiale et du fascisme du

vingtième siècle, les êtres humains sont confrontés à la question existentielle "Que devrais-je faire?“. Le narrateur commence également à chercher, en commençant par des questions sur ce qui lui est absent, et développe progressivement cette question par la question de l'existence.

Le narrateur à l'identité ambiguë cherche des choses qui lui sont absentes et les renonce en même temps. Par conséquent, nous avons prêté attention au narrateur qui tente toujours de retourner à l'état «vide» et nous avons considéré de nombreuses images et objectifs apparaissant dans le roman comme un seul événement.

Le narrateur épuise toujours les résultats de la recherche, mais reprend le processus car il continue à chercher l’identité. Sa recherche d'identité mène à un regard de chadelle, à la promenade dans le marais, au regard envers Hyacinthe, et à la promenade à Malecord. Le narrateur, lors de la première regard et de la première promenade, retrouve l’alter ego et l’ego via la recherche de d’autre. Ici, la recherchd d’autre ne consiste pas à chercher l’autre même mais à chercher soi-même à travers l’autre. Ensuit lors de la deuxième regard et promenade, il retrouve le mémoire et l’objet du deuil impossible.

Quelle est la relation entre le narrateur et hyacinthe das le processus de la recherche d’identité du narrateur dans lequel se répètent l’émergence et l’épuisement d’un événement? L'être revenant réapparu au narrateur est l'objet du deuil impossible. Elle est le fantôme, et cette relation est confirmée par l’acte d’écrire du narrateur. Le narrateur commence à écrire pour se souvenir du passé, mais cet acte est maintenant pour vivre le présent intemporel. Le narrateur qui identifie le passé, le nom et les objets du deuil impossible par l’acte d’écrire, épuise tout cela à nouveau. Enfin, le

narrateur qui se sent misérable n'arrête pas son quête mais attend un autre événement. Un autre souffle surgissant à nouveau, ceci arrive au narrateur comme l'apparition d'un événement.

Le récit de la quête de l'identité de Bosco conduit à un retour infini. Or, le retour ne signifie pas ici le cycle, mais le retour à un autre début. Au centre de ce phénomème, il y a le «vide», et en le prenant comme point de départ, le narrateur poursuit sa quête d'identité. *Hyacinthe* est décrit par l'apparition et l'épuisement de l'événement, la répétition du regard et de la promenade, et Bosco exprime à travers son écrit qu'il est impossible de définir l'identité.

**Mots-clés : Henri Bosco, Hyacinthe, quête d'identité, vide, événement, fantôme**
**Numéro d'étudiant : 2015-20059**