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

문학석사 학위논문

해체와 창조의 정원

- 레몽 루셀의 『로쿠스 솔루스』를 중심으로 -

Le Jardin de la déconstruction et de la création
dans *Locus Solus* de Raymond Roussel

2021년 2월

서울대학교 대학원
불어불문학과 불문학전공
김 초 록

해체와 창조의 정원

- 레몽 루셀의 『로쿠스 솔루스』를 중심으로 -

Le Jardin de la déconstruction et de la création dans *Locus Solus* de Raymond Roussel

지도교수 정 예 영

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2021년 2월

서울대학교 대학원
불어불문학과 불문학전공
김 초 록

김초록의 석사 학위논문을 인준함
2021년 2월

위 원 장 유 호 식 (인)

부위원장 강 초 롱 (인)

위 원 정 예 영 (인)

국문초록

본 논문은 레몽 루셀Raymond Roussel의 두 번째 장편소설인 『로쿠스 솔루스』(1913) 의 사물이미지와 감각적 특징을 중심으로 루셀의 예술세계의 현대적 특징에 보다 가까이 접근하는 것을 목표로 한다. 작품은 기계로 가득 찬 과학자 캉트렐의 정원을 배경으로 현대적이고 참신한 외관을 보여주며 작가의 상상력을 독자들에게 전달하기 때문이다.

작품은 시니피앙과 시니피에의 단일결합을 해체시켜 새로운 이미지를 생산하는 작가 고유의 창작수단이자 언어실험인 '기법procédé'을 사용하여 텍스트 내에 새로운 질서를 창조한다. 이러한 시도를 통해 작가는 자신과 독자의 상상력을 추동하여 현실 세계와는 다른 시공간에 대한 욕망을 유희적으로 드러낸다. 작품은 시공간을 달리하는 파편적인 일화들로 분산 구성되어 그것을 관통하는 중심적인 서사를 가지고 있지 않을 뿐만 아니라 인물과 사건을 중심으로 하는 전통소설의 미학을 따르지 않는다. 그 대신 새로운 사물 세계를 창조하거나 실재Réel의 향유를 누리고자 한다. 이 때 사물과 언어, 그리고 신체로 표방되는 온갖 물질적인 것들은 인간의 정신 그 이상으로 비중 있게 복원되며 새로운 차원에서 조망된다. 이는 작가 자신이 "보편적 영광의 감각"이라고 칭한 19세 때의 감각 경험에서 기인한 고유한 진리를 문학의 장 내부에서 드러낸다.

루셀의 작품은 질서정연한 세계의 구조를 지탱하는 언어 의미에 틈, 곧 공백Vide을 만들어 일상의 질서에 균열을 가하는 지점에서부터 모든 것이 시작된다. 그 과정에서 루셀의 글쓰기는 이미 존재하는 세계에 대한 재현과 단일의미를 일방적으로 전달하는 글쓰기와는 다른 길을 택한다. 루셀의 글쓰기는 어떤 고정된 이데올로기나 관습적 입장을 표명하고 선택을 강요하기보다는 다양한 입장의 인물들과 일화를 곳곳에 배치하여 미로labyrinthe와 같은 길을 앞서 터놓는다. 독자 그 자신도 작가와 마찬가지로 의미의 불확정성과 세계의 '없음'에 던져진 실존적 주체로서 '미궁의 정원'에 거하며 자신의 다음 거취去就를 선택하는 입장에 있게 된다. 이를 추동하고 매혹하는 루셀의 글쓰기는 문자를 통해 문자를 넘어

서고자 하며 상징화된 세계 바깥을 긍정함으로써, 우리에게 다른 세계에 대한 지평을 열어 보여준다. 이 논문은 루셀의 글쓰기가 궁극적으로 닫힌 세계를 확장시키고 순환시키는 창조적이고 생성적인 텍스트임을 주장한다.

본 논문은 7장으로 구성된 작품을 다시 크게 세 부분으로 나누어 파악한다. 논문의 본론 Ⅰ장은 『로쿠스 솔루스』에서 드러나는 정원의 외관과 물질성을 알아보고 역사적이며 관습적인 선행 조건을 다루고 있는 1장과 그것을 해체하여 넘어보고자 하는 실험을 다루는 2장과 '기법'을 연달아 분석한다. 본론 Ⅱ장은 작품의 3장과 4장에 배치된 합일과 죽음을 주제로 한 다양한 일화들과 매혹적이고 기괴한 이미지를 분석한다. 이 부분은 작품에서 가장 중요하고 큰 분량을 차지하는 부분으로서, 2장에서 시작된 실험이 직접적으로 겨냥하는 체험의 공간이기도 하다. 본론의 Ⅲ장에서는 그 자신이 발견한 고유한 진리와 철학을 다양하고 은밀한 시연으로 드러내는 5장부터 7장까지를 다루며, 이를 통해 루셀 작품의 현대예술로서의 의의를 살펴본다.

주요어 : 레몽 루셀, 정원, 사물, 해체, 창조, 균열, 공백Vide.
학 번 : 2017-22682

목 차

서 론 ····· 1

본 론 ····· 10

Ⅰ. 사물과 공백의 정원 ····· 10

Ⅰ-1. 사물들의 정원 ····· 10

Ⅰ-2. 도입: 이분법과 수집 ····· 28

Ⅰ-3. 실험: 틈새로의 탈출 ····· 47

Ⅱ. 감각과 체험의 정원 ····· 74

Ⅱ-1. 소생: 합일의 감각 ····· 74

Ⅱ-2. 죽음: 현전과 부재 ····· 100

Ⅲ. 애도와 예술의 정원 ····· 125

Ⅲ-1. 애도: 불가능한 예술과 구제 ····· 125

Ⅲ-2. 순환: 욕망의 재배치와 순환 ····· 141

결 론 ····· 162

참고문헌 ····· 165

Résumé ····· 171

표 목 차

[표 1-1] ····· 19

서 론

독특한 언어 실험과 기묘한 이미지로 구성된 작품을 남긴 레몽 루셀 Raymond Roussel은 국내뿐만 아니라 프랑스 내에서도 낯설고 난해한 작가로만 남아있어 그 연구가 미진한 편이다. 그의 작품은 살아생전 앙드레 브르통André Breton을 비롯한 초현실주의자들과 에드몽 로스탕 Edmond Rostand, 앙드레 지드André Gide, 마르셀 뒤샹Marcel Duchamp 등 일부 현대 예술가들로부터의 열광적 지지를 제외하고는, 대중과 평단으로부터 완전히 외면당했다. 하지만 정작 작가 본인은 자신의 예술가적 소명에 대한 절대적인 확신을 가지고 끊임없는 이해를 갈구하여 대중과의 소통을 시도하였다. 그는 장편소설이자 희곡으로 각색되기도 했던 『아프리카의 인상*Impressions d'Afrique*』(1909), 『로쿠스 솔루스*Locus Solus*』(1913)[1] 외에도, 운문소설이자 첫 작품인 『대역 *La Doblure*』(1897), 마지막 작품이자 미완성 장시인 『새로운 아프리카의 인상*Nouvelles impressions d'Afrique*』(1932), 희곡 『이마 위의 별 *L'Etoile au Front*』(1924), 『무수히 많은 태양*La Poussière de Soleils*』(1926), 그리고 여러 편의 단편소설과 시편을 남겼다. 이처럼 루셀은 다양한 장르를 넘나들며 작품 활동을 개진했지만, 거의 모두 소용이 없었고 1933년 56세의 나이에 약물 자살로 생을 마감한다.

하지만 루셀이 죽은 지 30년 후, 미셸 푸코Michel Foucault가 전기비평서 『*Raymond Roussel*』(1963)을 바치면서 언어의 측면에서 주목받기 시작한다. 이후 줄리아 크리스테바Julia Kristeva, 장 스타로뱅스키 Jean Starobinski, 장 리카르두Jean Ricardou와 같은 여러 유명 비평가들

---

1) Raymond Roussel, *Locus Solus,* Paris, L'imprimerie Alphonse Lemerre, 1913. 이 논문에서 다룰 『*Locus Solus*』는 BNF(Bibliothèque Nationale de France) 사이트에 등재된 Lemerre 판본을 참고하였다. 앞으로 작품에 대한 원문 인용은 필요하다면 본문이나 각주에 싣고 괄호를 열어 LS와 원문 판본의 쪽수를 표기하겠다. 번역은 송진석 번역본(레몽 루셀,『로쿠스 솔루스』, 송진석 옮김, 문학동네, 2020.)과 오종은 번역본(레이몽 루셀,『로쿠스 솔루스』, 오종은 옮김, 이모션북스, 2014.)을 참고하되 필요에 따라 수정하였다.

이 다양한 관점에서 그의 글쓰기에 주목하였으며, 알랭 로브그리예Alain Robbe-Grillet, 미셸 뷔토르Michel Butor, 조르주 페렉George Perec, 존 애쉬버리John Ashbery 등 2차 세계 대전 이후 두각을 드러낸 현대 작가들 중 일부가 그를 선구자로 칭하며 작가 자신이 그토록 갈구했던 명성을 일부 얻게 된다.

그의 작품이 특히 이렇게 현대적인 관점에서 주목받는 이유는 전대미문의 독특한 이미지와 감각, 그리고 이 모든 것을 가능하게 했던 작가 고유의 창작수단이자 언어실험인 '기법procédé' 때문이다. 루셀은 사망 직전, 유언과 같은 책 『나는 내 책 몇 권을 어떻게 썼는가*Comment J'ai écrit certains de mes livres*』(1935)[2]에서 자신의 문학 생산 방법에 대해 논한다. 기법은 동음이의어를 활용하여 시니피앙signifiant과 시니피에signifié의 자의적인 결합과 그 균열을 드러내거나, 음운유사를 활용하여 텍스트를 해체하여 재구성하기를 시도한다. 루셀의 작품 세계 내부에서 시니피앙은 시니피에와의 고정된 결합으로부터 자유로워져 물질성만 남는다. 이는 기존의 세계, 원래의 텍스트 내부에 균열과 공백을 형성하기 때문에 세계의 단일 의미와 완결성을 파괴시킨다. 동시에 고정된 시니피에로부터 자유로워진 시니피앙은 새로운 의미와 이미지의 촉발제로 기능하여, 기존의 텍스트와 재현세계 바깥에 새로운 질서와 이미지를 창조한다. 이러한 시도를 통하여 작가는 무한히 반복되는 현재의 세계에 결여된 것, 존재하지 않는 것, 곧 도래할 미래에 대한 자신과 독자의 상상력을 추동하여 현실 세계와는 다른 시공간에 대한 욕망을 유희적으로 드러낸다.

작가의 독특한 상상력을 통해 빚어진 작품은 일상적 범용汎用에서 벗어난 이미지와 유머러스한 일화들을 반복적으로 변주하며 그린다. 그렇

---

2) Raymond Roussel, *Comment J'ai écrit certains de mes livres,* édition établie et présentée par Patrick Besnier et Jean-Paul Goujon, Bouquins, Paris, 2019, pp.1107-1121. 앞으로 이 작품에 대한 원문 인용은 필요하다면 본문이나 각주에 싣고 괄호를 열어 CJ 와 편집판본의 쪽수를 표기하겠다. 번역은 송진석 번역본 (레몽 루셀,『나는 내 책 몇 권을 어떻게 썼는가』,『아프리카의 인상』, 송진석 옮김, 문학동네, 2019.)을 참고하되 필요에 따라 수정하였다.

기 때문에 루셀 작품은 당시 기자로부터 '혹시 작품의 목적이 세상을 비웃는 것이냐'는 질문을 들을 정도였으며 지금도 루셀의 주요한 특징으로 '광기'와 '주변성'을 꼽는 이들이 적지 않다. 뿐만 아니라, 작품은 시공간을 달리하는 파편적인 일화들로 분산 구성되어 그것을 관통하는 중심적인 서사를 가지고 있지 않으며, 각각의 일화에는 표면적 의미 뒤에 이면적 의미가 숨겨져 있는 경우가 많아 그 내용을 쉽게 정리하거나 간단히 짐작하기 어렵다. 작중인물이나 작가의 내면에 대한 직접적 서술 역시 최소한으로만 제시된다. 이처럼 작품이 작가와 독자 사이에 공유된다고 가정되는 세계의 사실성이나 작가의 교훈으로 수렴되거나, 기승전결의 사건과 서사의 긴장을 통해 흥미를 유발하는 전통 소설의 특징에서 상당 부분 벗어나있다.

그 대신 작품은 허공의 바깥 혹은 사물들의 투명한 표면으로 뻗어나가는 기질을 이용하여 새로운 이미지 세계를 창조하거나, 재현 체계 바깥의 실재Réel의 향유를 누리고자 한다. 이 때 적극적으로 활용되는 것은 작가의 무의식적 상상력 그리고 단일 시니피에를 탈각시킨 시니피앙이다. 이처럼 작품 세계가 상당 부분 보편적 세계 바깥에 존재한다. 그렇기 때문에 여전히 많은 이들에게 난해하고 생소하게만 취급되어 온 듯하다.

하지만 루셀의 작품 세계는 그 자신만의 고유한 스타일을 드러내고 있어 독특하면서도 풍부한 예술적 가치를 가지고 있다. 특히 작품을 자세히 살펴보면 보편적인 세계, 곧 대타자Autre 바깥으로 떨어져 나와 기존의 주체 중심의 일상적이고 관습적인 세계를 확장시켜 참신한 이미지나 공간 등을 창조하는 것을 주된 목적으로 삼는다. 이 때 사물과 언어, 그리고 신체로 표방되는 온갖 물질적인 것들은 인간의 정신 그 이상으로 비중 있게 복원되며 새로운 차원에서 조망된다. 이러한 루셀의 철학은 인간의 근대정신이나 인식의 고정관념을 반성하며 등장한 다양한 현대철학의 사유의 궤와도 상당히 유사하면서도 이를 상당히 이른 시기에 선취했다는 특징을 가진다. 또한 이것이 작가 본인의 체험에서 기인한 고유한 진리를 드러내 보이기 때문에 충분한 연구의 의의가 있다고 할 수 있겠다.

그의 작품 세계는 그 자신이 “보편적 영광의 감각une sensation de gloire universelle d′une intensité extraordinaire”이라고 칭한 19세 때의 작가적 경험과 떼래야 뗄 수 없다. 이 경험은 루셀이 첫 작품인 운문소설 『대역』을 집필하고 발표하였던 몇 달 동안 겪은 일련의 감각으로서, 작품의 성공과 자신의 작가적 소명을 예감한 황홀함이었다. 이 경험은 루셀 개인에게 평생 잊을 수 없는 일종의 ‘사건’이자, 피아노 연주자였던 루셀이 문학 작가의 길을 걷기로 한 이전의 결심을 굳히게 되었던 결정적 계기였다. 루셀의 글쓰기의 상당 부분은 이 경험을 다시 한 번 체험하거나, 글쓰기를 통해 전달하거나, 그로부터 확신하게 된 자신의 예술적 소명을 대중으로부터 인정받아 실현시키는 것과 상당한 관련이 있다고 할 수 있다. 실생활에서는 그 감각을 두 번 다시 얻지도 못했고, 글쓰기의 대중적 인정은 항상 실패했지만 루셀은 ‘매 문장 피를 흘릴 정도’로 글쓰기의 고행을 실천했던 인물이었다.

이 체험이 정확히 어떤 종류의 경험인지 낱낱이 밝혀진 바가 없기에 우리는 그저 부분적으로만 짐작해볼 수 있다. 루셀의 작품에서는 아프리카 부족민들이나 실험실의 시체와 같이 보편적이고 일상적인 세계 바깥에 존재하는 낯설고 이질적인 인물과 사물이 새로운 사유를 촉진하거나 합일을 추동하는 매개로서 자주 등장한다. ‘틈’이나 ‘구멍’과 같은 균열에 관한 이미지나 소재가 자주 등장하며, 균열 바깥의 텅 빈 허공의 가장자리에서 일어나는 욕망과 감각이 작품을 추동한다. 이때의 감각은 ‘이마 위의 별’이나 ‘대전帶電된 뇌’ 같은 이미지를 통해 드러나는 각성의 감각이거나 일상 수준을 벗어난 원초적인 주이상스Jouissance와 같은 합일의 감각으로서 작품은 신체와 관련된 주제를 반복적으로 등장시킨다. 시니피앙과 시니피에의 고정 결합을 의도적으로 분리시키는 글쓰기의 형식적 특징이나, 파편화된 서사 가운데에서도 극적이고 뚜렷하게 겨냥되는 연극적 환각체험 등의 다른 특징까지 모두 종합해 보았을 때, 작품세계가 질서정연하고 일상적인 세계의 논리적 완결성과 주체의 안정성을 깨뜨려 실재Réel와의 조우-투케Tuché-와 같은 비일상적 체험을 예술로써 만들거나 혹은 작품을 물物[3]의 지위까지 승화昇華시켜 그것을 작가와 독자

가 직·간접적으로 체험하는 글쓰기를 겨냥하고 있음을 파악할 수 있다.

그의 글쓰기는 이전의 경험을 다시 의도적으로 구현하기 위하여, 언어의 균열을 인위적으로 만들어 내고자 하며 그의 작품은 언제나 언어로부터 시작한다. 루셀의 각성적 이성과 의식이 이를 가능하게 한다. 뿐만 아니라 루셀은 자신이 만들어 낸 작품 세계와 언어를 물物의 지위로 승화시키고, 자기가 만든 언어의 쌍이나 이미지를 논리적으로 연결시키는 방정식과도 같은 일화를 만들기 위하여 스스로를 통제하고 속박한다. 이러한 제약은 완전한 자유연상이나 환유운동으로 빠지지 않고, 부지런한 고행행위와 같은 글쓰기를 구현하도록 한다. 이러한 특성 때문에 그의 글쓰기 과정은 무의식적 자동기술 글쓰기를 목표로 하였던 초현실주의자들과는 구분된다.[4)]

그러나 작품 자체가 복수의 일화와 의미를 통해 분산적으로 구현되어 중심성이 없을 뿐만 아니라 작품 활동의 계획과 실패를 경험한 작가의 유사 '죽음' 경험과 상실의 체험을 후반부에 전면으로 배치한다. 또한 그 자신이 가지고 있는 멜랑콜리mélancolie한 기질과 각성적 성격이 또한 중요하게 드러난다. 작품은 이 모든 성향이 복잡하게 녹아들어 있어, 성공을 목표로 한 사회 혁명이나 공상적인 판타지와 같은 어조를 유지한다기보다는 차라리 삶과 죽음 또는 꿈과 깨어남이 교차되는 어지러운 착란délire과 더 유사한 형태를 띤다. 이와 같은 무질서와 자유분방함을 보이면서도 동시에 자신의 상상적 환각 이미지와 논리에 고착되어 오히려 작

---

3) das Ding의 번역어로서 언어의 밖에 존재하고 의식의 외부에 위치하여 상징화를 넘어서는 알 수 없는 것으로서 계속해서 다시 찾아야 할 잃어버린 대상이며, 근친상간적인 욕망의 금지된 대상인 어머니이다. 주로 승화의 대상으로 자리 잡는다.

4) 그의 글쓰기가 세상에서 발견할 수 없는 낯선 대상들을 자주 제시하고 그 자신도 "작품은 현실의 것이면 안 된다", "나에겐 상상력이 전부다"와 같은 생각을 자신의 문학 모토로 표명했다는 점을 비추어, 예전에 그를 종종 초현실주의자들과 함께 묶어 설명하고는 했다. 초현실주의자 예술가들은 루셀을 자신들의 그룹 내부로 끌어들이기 위해 루셀에게 찾아가기도 했다. 하지만 현재는 많은 연구자들이 루셀이 초현실주의자들과는 다르다는 의견의 일치를 보이고 있으며, 루셀 그 자신도 생전 직접 초현실주의자들과 어느 정도 거리를 두기도 했다. (송진석,「레몽 루셀의 글쓰기 고찰-『아프리카의 인상』을 중심으로」,『프랑스문화예술연구 56』, 2016, p.191)

품 내부에 고립적이고 자폐적인 질서와 제약을 반복적으로 작동시키고 있기도 하다. 이렇게 질서와 무질서, 이성과 상상, 유희와 멜랑콜리 등 상반되는 성향이 분열적으로 녹아든 루셀을 특정한 학파에 귀속시키거나 그 해석을 단일하게 하는 것은 매우 어렵다. 본 논문은 이러한 루셀의 고유한 특징을 살펴봄으로써 낯설고 생소하게만 취급되는 그의 작품 세계에 한 층 더 가까워지는 것을 주된 목표 중 하나로 삼는다.

그중에서도 본 논문에서 다뤄볼 『로쿠스 솔루스』는 전작『아프리카의 인상』에 이어 '기법procédé'을 활용해 창작된 루셀의 두 번째 장편소설이다. 작품은 정원의 주인인 과학자가 친구들을 초대하여 그때까지 자신이 수집하고 발명한 사물들이나 정원에 기거하는 인물들을 소개하는 어느 하루를 묘사하는 외관을 가진다. 전작이 이국적이지만 전통적인 아프리카의 부족국가를 배경으로 한 것과 달리, 이 소설은 기상천외한 사물과 기계로 가득 찬 프랑스 과학자의 정원을 배경으로 하여 현대적이고 참신한 외관을 보여준다. 이러한 배경은 루셀 텍스트의 기계적 물질성을 구현하는 데에도 기여하며, 통제적이고 실험적인 글쓰기를 시도하였던 작가의 이성을 반영하기도 한다. 본 논문은 이 작품이 루셀의 작가적 정체성을 투영한 '캉트렐Cantrel'이라는 인물을 중심으로, 1장부터 7장까지의 구분적인 장章을 활용함으로써 작가의 경험과 철학을 보다 분명히 드러내고 있다는 판단 아래 작품을 택하였다.

본 논문은 7장으로 구성된 작품을 다시 크게 세 부분으로 나누어 파악해보고자 한다. 가장 첫 번째 부분은 『로쿠스 솔루스』에서는 1장과 2장으로서 일종의 준비단계로서 기능하지만 오히려 루셀의 글쓰기의 가장 중요한 핵심이 드러나는 부분이다. 그중에서도 1장은 일종의 도입이다. 1장에 등장하는 대립되는 두 사물은 가치의 이분법과 절대성을 드러낸다. 이러한 이분법은 2장 이후부터 등장하는 실험의 역사적 선행 기반으로 존재한다. 2장부터는 실험을 통해 이렇게 분리된 양자 사이에 존재하는 중간지대와 심연의 틈을 열어 분절적으로 나뉘어있기만 한 양자 사이에 스펙트럼을 펼쳐 보인 후, 다시 양자를 무한히 조우시켜보고자 하는 시도로 이어진다. 이러한 공백의 중간지대는 이분법이 작동하는 상징적 세

계의 안이자 바깥에 동시에 생기는 공백Vide이다. 실험은 이와 같은 상징적 차원에 균열을 내는 동시에 양자가 조우하는 허공의 출구를 만들고자 한다. 특히 루셀은 이를 언어의 균열로써 실현시켜 보고자하기 때문에, '기법'으로 표방되는 작가의 조작적 글쓰기가 중시되는 것이다. 이를 토대로 본 논문의 본론 Ⅰ장은 『로쿠스 솔루스』에서 드러나는 정원의 외관과 물질성을 알아보고, 역사적이며 관습적인 선행 조건을 다루고 있는 1장과 그것을 뛰어 넘어보고자 하며 작품 전체를 지배하는 실험을 다루는 2장과 '기법'을 연달아 분석해보도록 하겠다.

'기법' 혹은 루셀의 철학적 상상을 통해 세계 밖 공백에 형성된 가공架空의 구멍과 균열은 주체에게 상징계의 안전한 장막을 벗어던지게 함으로써 상징적 차원에서는 인식하지 못했던 중간 지대의 무한한 공백을 만들어낸다. 이 공백은 단순히 비어있는 공간이라기보다는 삶과 죽음, 그리고 의미와 비의미, 익숙한 것과 낯선 것이 역설적으로 공존할 수 있는 몸과 마주침의 공간이기도 하다. 특히 작가 루셀에게는 복수의 일화를 생산해내는 창조의 공간이자 자신이 겪은 감각을 다시 경험할 가능성의 공간이기도 하다. 이 때 독자는 작품 내부의 관람객들과 마찬가지로 이 사이에 펼쳐진 복수의 선택지와 같은 일화들을 조우하며 자기 입장을 선택하는 실존적 존재로서 작품에 거한다. 나아가 이들은 캉트렐과 루셀의 실험을 통해 한 개인으로서 루셀 자신이 겪어 본 육체적이고 감각적인 경험과 그로부터 얻은 인식을 직간접적으로 체험할 수 있기를 기대된다. 시니피앙과 시니피에의 단일결합과 그를 기반으로 하는 규범의 파괴는 억압되었던 원초적 쾌락의 물物, 즉 대상Chose과의 합일을 통해 주체 이전의 상태로의 회귀를 불러들일 가능성이 있기 때문이다. 그러나 이러한 합일과 주이상스는 본질적으로 실재계와 죽음충동과 관련이 깊은 것이다. 이를 인식한 루셀은 감각적 소생과 죽음을 다루고 있는 3장과 4장을 연달아 배치함으로써 통념적인 삶과 죽음의 분절적인 대립과는 다른 인식을 드러낸다. 따라서 3장과 4장은 합일과 죽음을 주제로 한 다양한 일화가 창조되어 배치되면서도, 동시에 매혹적이고 기괴한 이미지가 일상적 영역을 벗어난 감각과 결합되는 부분이다. 이를 토대로 본 논문의 본

론 Ⅱ장은 일화와 주이상스를 중심으로 드러나는 루셀 작품의 체험적인 측면을 살펴보도록 하겠다.

5장부터 7장까지는 이렇게 체험된 것을 다시 시연하고 이를 다른 이들에게 표현해야만 하는 예술에 대해 논하는 부분으로서 특히 작품의 대중적 성공에 언제나 실패하였던 루셀의 자전적 특성이 도드라지는 부분이다. 실험이 성공해 일시적으로 조우하게 된 실재에도 불구하고 그것을 경험한 인간의 의식은 반드시 일상적 현실로 돌아오게 되어 있다. 이 때 돌아온 예술가는 일상적 세계와는 다른 표상 불가능한 세계를 그려야하기 때문에 사실주의 소설가와는 다른 예술을 목표로 하는 새로운 예술가이다. 나아가 자신의 경험과 환상을 세계에 재배치함으로써 일상적인 세계를 상대화시키고 새로운 인식을 도입하는 입장이기도 하다. 이 때 상실하였던 원초적 대상과의 합일을 맞이하였지만, 다시 그 합일마저 상실할 수밖에 없는 예술가는 한 명의 개인으로서 해당 경험을 재구성하며 곱씹어 보는 분석과 애도의 주체, 정확히 말해서는 멜랑콜리한 주체이기도 하다. 그러나 루셀의 작품은 그 전반에 깔려있는 여러 가지 죽음에도 불구하고 결코 심각한 분위기로 귀결되지 않는다. 오히려 작품의 말미에 캉트렐과 시연자들은 이런 저런 비밀을 폭로하며 정원과 작품을 유쾌하게 조성함으로써 상징적인 대타자에 종속되지 않은 실존적 주체로의 자유를 보여준다. 이 때, 루셀은 작가적 경험을 통해 발견한 작가 자신만의 진리와 고유한 철학을 다양하고 은밀한 시연으로서 드러내며 언제나 지속될 수 있는 작가의 탐구와 글쓰기를 암시한다. 따라서 논문 본론 Ⅲ장에서는 예술가의 새로운 예술과 예술 작품의 순환적 배치에서 드러나는 현대 예술로서의 의의를 살펴보겠다.

본 논문은 기존의 루셀 비평에서 주된 논의 대상이었던 '언어'의 차원에서 작품을 분석하기 보다는, 주로 루셀의 사물과 일화에 등장하는 이미지와 감각의 측면에서 작품을 분석했다. 루셀의 작품에서 작품의 출발점과 재료가 되는 것은 언어이지만 그 결과로 루셀이 만들어내고 되찾길 원했던 것이자, 실제로 루셀 작품에서 재미를 유발하고 있는 것은 새롭게 창조된 기상천외한 이미지를 통해 만들어진 사물과 일화 그리고 감각

의 체험이기 때문이다. 이를 통해 이 작품은 루셀 개인의 진리 혹은 그를 넘어서는 세계의 진리를 드러내고 있기도 하다. 따라서 우리 논문은 이를 분석하기 위해 정신분석과 같이 이미지나 감각을 보다 용이하게 파악할 수 있는 분석도구를 다소 많이 사용했음을 인정하며, 나아가 이러한 해석의 불가피한 자의성을 시인하는 바이다.

본 론

Ⅰ. 사물과 공백의 정원

Ⅰ-1. 사물들의 정원

『로쿠스 솔루스』는 줄거리 중심인 다른 소설들과 달리 줄거리를 정리하기가 매우 난해하다. 미술관이나 전람회를 구경하는 것 같은 뼈대 구성에 사물이나 인물에 대한 묘사와 일화가 군데군데 덧붙어있기 때문이다. 게다가 종종 보편적 입장에서는 친숙하게 다가오지 않는 그로테스크한 분위기를 가지기도 하며, 현실에 그 지시대상이 없는 사물들이 주를 이룬다. 이 때 루셀의 소설의 핵을 이루는 것은 사물과 언어의 물질성이다.[5] 동시에 그것을 둘러싸는 비현실적 이미지와 작품의 공간적 배경이 상당히 중요하게 작용한다. 루셀은 이미지와 공간, 표면적 넓이를 선형적 서사와 시간, 깊이보다 더 중시하며 이는 주로 1960년대 이후의 현대적 관점에서 파악되는 것이다. 때문에 본 논문도 줄거리나 텍스트를 직접 파악하는 일에 앞서 독특하고 생소한 루셀의 소설 스타일과 정원 '로쿠스 솔루스'의 기본적인 모습을 먼저 설명하면서 루셀의 세계에 진입해보겠다.

루셀의 작품은 항상 두 부분으로 나뉘며 이러한 양분兩分이 매 장마다 등장한다. 전반부에는 낯선 사물이나 광경에 대한 묘사가 제시되고, 후반부에는 그에 얽혀 있는 일화나 유래 등이 제시되면서 독자가 가지고 있는 의문이나 권태가 풀리는 방식이다. 이는 사실상 같은 것에 관한 것이 두 번 반복되는 것이다. 이러한 루셀의 서술 방식은 만약 루셀을 읽지

---

5) "the Rousselian cosmos preserves a constant substrate. It is composed of two fundamental elements: words and things." (James Faubion, "General Introduction", *Death and Labyrinth The World of Raymond Roussel*, continuum, 2004, p.8)

않았다면 소설가가 되지 않았을 것이라고 고백할 정도로 루셀에 대한 애정을 공공연하게 밝혀왔던 미셸 뷔토르가 자신의 탐정소설roman policier에서도 비슷하게 차용하였다고 말한[6] 방식이다. 뷔토르는 이러한 이야기 서술이 '거꾸로 진행contre-courant'되는 것이라고 말한다.

> 『로쿠스 솔루스』와 『아프리카의 인상』의 가장 주목할 만한 특징 중 하나는 거의 모든 장면들이 두 번 이야기 된다는 사실이다. 우리는 마치 처음엔 세레모니나 희곡을 보는 것처럼 장면들을 목격하다가, 나중이 돼서야 그것의 이야기를 통해 장면들이 설명되고, 펼쳐지는 것이다.
>
> Une des particularités les plus remarquables de *Locus Solus* et des *Impressions (d'Afrique)* est le fait que presque toutes les scènes y sont racontées deux fois. Nous y assistons d'abord, comme à une cérémonie ou à une pièce théâtre, et ensuite elles nous sont expliquées, dépliées par leur histoire.[7]

전반부에서 독자들을 '지루하게 매혹'시킬만한 사물에 대한 묘사가 등장한다. 주로 기계나 사물과 같이 반복적으로 움직이거나 특정 공간을 아예 움직이지 않고 차지하는 것들이 등장한다. 이를 기계 매뉴얼을 작성하듯 길고 건조한 방식으로 묘사하며 여기서 모종의 강박이 느껴지기도 한다. 때문에 의미가 없어 보이고 매우 지루하거나 생소하게 느껴질 수밖에 없다. 이 사물들은 주로 현실에 지시 대상이 없는 발명품이거나 예술 작품인 경우가 많다. 따라서 읽는 입장에서 작품 내에 존재하는 이미지들조차 현실적인 '재현'이라고는 말하기 어렵다.

그러나 한편으로는 이러한 부분을 단순히 지루하거나 낯설다고 치부할 수만은 없다. 그것은 '세레모니cérémonie'와 같다는 뷔토르의 말마따나,

---

6) Ginette Adamson, *Le Procédé de Raymond Roussel,* Rodopi, 1984, p.67
7) Michel Butor, *Essais sur les modernes*, Gallimard, 1964, p.203, *Ibid.,* pp.67-68 재인용.

스펙타클과 같이 펼쳐지는 순전한 이미지의 시각효과를 동반하여 독자를 모종의 기대감에 부풀게끔 매혹하는 환영幻影이기 때문이다.[8] 이 부분에서 루셀의 예술적 의도가 성공한다고 가정한다면, 독자는 그 대상의 의미나 내면에 대해서는 어떤 것도 알지 못한 채, 무언가 답을 줄 듯 보이는 대상의 응답을 기다려야만 한다. 기계와 같은 낯선 대상을 바라보며 대상의 표면에서 뿜어져 나오는 광채를 그저 좇을 수밖에 없는 것이다. 특히 이러한 기계성은 2장에서 극대화된다. 다음은 2장에 등장하는 기계의 작동방식에 관한 묘사 중 일부를 발췌한 것이다. 이와 같이 쉽게 상상할 수도 이해할 수 없는 문장들이 작품 전반에 걸쳐, 특히 2장에서 집중적으로 등장한다.

> 끝이 세 갈래로 갈라진 기우뚱한 막대 가운데에 짧고 곧은 버팀대 하나가 솟아올라 있었고, 그것은 거의 곧 두 개의 굽은 가지로 갈라져 그 끝이 천정점을 향하고 있는 반원을 형성했다. 기우뚱한 막대가 위치한 완벽한 수직면과 직각으로 교차하는 그 반원은 강력한 둥근 렌즈의 부분적인 틀로 역할할 수 있었다. 그 둥근 렌즈는 그 지름에 수평지름을 맞춰서, 굽은 가지의 가장 윗부분에 있는 두 축에 의해 안쪽으로 고정되어 있었다.
>
> Sur le milieu de la tige oblique triplement ramifiée à sa fin s'élevait un court support droit, presque aussitôt divisé en deux branches courbes formant une moitié de circonférence aux cornes pointées vers le zénith. Ce demi-cercle, perpendiculaire à l'idéal plan vertical dans lequel se trouvait la tige oblique, pouvait servir de cadres partiel à-une puissante lentille ronde qui, assimilant son

8) "It is a place of relentless spectacle, of sheer visibility, but of luminosity so intense that it can be disorienting, even blinding. It is thus a place in which what is most fully exposed has perhaps the best chance of remaining secret." (James Faubion, *op.cit.*, p.7)

diamètre horizontal au sien, était fixée intérieurement par deux pivots à la portion culminante des branches courbes. (LS. 42)

작품의 후반부는 일화를 통해 의미와 서사가 달성되는 부분이다. 비록 종종 초현실적인 사건이 등장하고 유별나 보이기도 하지만, 대체적으로 인물 구조나 사건이 전반부에 비해 훨씬 익숙하게 다가오는 부분이며 서술도 한층 더 전통적 서술에 가깝다. 송진석은 언어의 우연성과 우발성에서부터 촉발한 작품 전체의 투명한 물질성과 무의미에 비해, 개별 일화는 그 내부에서 신화가 작동되며 사랑, 배반, 경쟁. 복수 등 통상적이고 상투적인 이야기 구조를 바탕으로 하고 있다고 설명한다.[9] 따라서 일화를 다루고 있는 후반부는 의미에 목이 마르게 된 독자의 오랜 기다림과 권태가 부분적으로 충족되고 해소될 수 있는 부분이라고도 할 수 있다. 이러한 서술 순서는 마치 체험한 것에 대한 의미가 사후적으로 구성되거나, 혹은 비밀을 나중에야 안 것 같은 독서 효과를 만들어낸다.

이 때 후반부의 일화는 항상 독자들 혹은 관람객들을 그들이 존재하는 공간(독서 공간 혹은 '파리'로 대변되는 통상적 공간)이나 평범한 현실의 상태가 아닌 '너머의' 다른 시공간으로 이끈다는 점에서는 '초현실적'[10] 혹은 '초월적'일 수 있다. 루셀은 "작품은 현실의 것이어서는 안 된다"와 같은 자신의 중요한 문학 철학을 이야기하기도 했다. 그러나 여기서 중요한 점은 서사나 가치가 초월적이라고 해서 항상 '절대적'이거나 '낭만적'인 것은 아니라는 점이다.[11] 일화들은 모두 시공간과 내용을 달리 하

9) 송진석, 앞의 논문, p.210.

10) 브르통은 초현실주의자 그룹에 직접적으로 참여하지 않은 작가들 중 초현실주의자로 고려해볼 수 있는 작가들을 열거하는데, 그 중 가장 마지막으로 루셀을 언급하며, '일화에 있어서 초현실주의자'라고 칭하였다. "그런데 결과를 피상적으로만 고찰한다면, 단테와 전성기의 셰익스피어를 비롯해 상당히 많은 시인들을 초현실주의자들로 간주할 수 있다고 생각한다.... 사드는 사디즘에서 초현실주의자이다. 샤토브리앙은 이국취미에서 초현실주의자다. 콩스탕은 정치에서 초현실주의자다. 위고는 바보가 아닐 때 초현실주의자다....루셀은 일화에서 초현실주의자다. 등등." (앙드레 브르통,『초현실주의선언』, 황현산 옮김, 미메시스, 2012, p.91)

며 분절적이고 단편적으로 제시된다. 작가의 일화가 독자에게 주입하고 싶은 재현이나 혁명적 주장처럼 제시되어 있지도 않으며, 특히 영원성을 가지고 있지 않다. 내용도 비극에서 희극, 낭만과 사실을 넘나들기에 단일한 중심이나 분위기로 수렴하지 않는다. 오히려 이야기는 바깥쪽으로 분산적으로 뻗어나가다, 순식간에 추락하여 사라져[12] 차라리 허공에서 터지거나 사라지는 신기루 혹은 초탈 상태처럼 보인다. 이러한 전반부와 후반부의 조합이 크게는 루셀의 전작과 작품 전체를 관통하고, 작게는 작은 사물마다 전개되며, 프랙탈fractal처럼 끊임없이 반복된다는 특징이 있다. 구조는 비슷하게 반복되되 내용과 이미지가 매번 새롭게 달라지기 때문에 '차이와 반복'을 구현한다.

이제부터 더 본격적으로 작품에 대한 이야기로 진입해보겠다. 작품의 제목이기도 한 '로쿠스 솔루스Locus Solus'[13]는 '고독한 장소' 혹은 '외떨어진 장소'라고 번역될 수 있는 과학자 캉트렐Cantrel의 대저택이자 그가 연구에 몰두하는 조용한 은신처의 이름이다. 이 장소는 "파리의 혼잡으로부터는 캉트렐을 충분히 막아주지만 연구의 필요에 따라 특수한 도서관에 들려야한다거나 과학계 혹은 유명한 학회에 그의 센세이셔널한 발표를 해야 하는 경우에는 15분이면 수도에까지 나가는 것이 가능한" 정도의 거리에 있다. 작품은 캉트렐이 이곳에 "가까운 사람들을 불러 자신의 아름다운 저택을 둘러싸고 있는 넓은 정원을 보러오라고 초대한 4월 초의 어느 목요일"을 묘사하고 있다. (LS.2)

재산가이자 특별히 신경을 써야할 사람도 없는 독신자여서 모든 시간과 자산을 연구에만 바칠 수 있는 캉트렐은 대大부르주아 출신의 전업

---

11) 『로쿠스 솔루스』에서는 종교성이나 절대성에 대한 바람이 얼핏 드러나기도 하지만, 명확한 작가의 정체성이나 작품적 특징이라고 단언하기에는 여전히 더 연구가 필요하다. 특히 본 논문은 작품에서 드러나는 신성神性과 루셀의 경험이 결국엔 실재계와의 조우와 가깝다고 보는 입장이다.

12) "Then suddenly, a crisis: the sun implodes in the melancholy half-light of its void, a second phase begins, more troubled but also more expansive, more far reaching." (James Faubion, *op.cit.,* pp.7-8.)

13) 'Locus Solus'라는 제목과 공간의 이름은 마치 이후 설명할 '기법procédé'과 매우 유사한 구조를 띄고 있다. 글자의 일부(L↔S/C)를 바꾸면 의미가 크게 바뀌며, 그 사이에 양자가 조우할 수 있는 틈이 존재하는 것처럼 말이다.

작가이자 실제로 독신[14]이었던 작가 루셀을 상기시킨다. 프랑스의 경제와 정치의 중심지인 혼잡한 파리로부터 일정 부분 떨어져 있어 자기 자신만의[15] 연구에 집중할 수 있으면서도, 매번 '끊임없는 발명'이 가능한 이곳은 루셀 본인의 이상理想이 투영된 장소로 보인다.

중간 중간 등장하며 모든 것을 주인처럼 관장하여 작품 내에서 주로 '선생le maître'[16]이라고 칭해지는 캉트렐은 열성적인 과학자이자 설명과 실험의 주체이다. 그는 종종 과장적으로 느껴질 정도로 긍정적으로 그려져 별다른 의심 없는 독자거나 혹은 낯선 루셀의 세계에 매혹당한 독자라면 호감을 가질 수 있도록 설정되어 있다.[17] 그러나 그의 과학자적 재

---

14) 독신자라는 설정은 실제로 평생 정식 결혼을 하지 않고 대외적 여성 파트너인 샬롯 뒤프렌Charlotte Dufrène을 통해 자신의 동성애를 감추고 살았던 루셀의 정체성을 반영한 것일지도 모른다. 루셀은 그 기계적인 문학스타일 때문에 실제로 미셸 카루주Michel Carrouges의 『독신자 기계Les Machines Célibataires』(1919)라는 책에 실리게 된다. 이 책은 19세기부터 20세기 초반의 문학 작품에서 카루주가 발견한 환상적인 기계들과 장치들에 대한 연구물이며, 들뢰즈Deleuze-가타리Guattari의 『앙티 오이디푸스Anti-Oedipus』에서 그 용어가 다시 차용되면서 주목받게 된다. 들뢰즈-가타리의 저작 내에서 독신-기계란 결혼이나 오이디푸스적 가족 구조와 같은 상징적 타자를 고려하지 않고 유아독존적으로 존립하는 욕망을 표상하는 장치로서 나타나, 카루주의 원래 의미와 완전히 동의어는 아니다. 그러나 공교롭게도 루셀이나 캉트렐에게는 두 용어가 동시에 들어맞는 것처럼 보인다.

15) 관점에 따라 캉트렐은 파리로 대변되는 통상적이고 보편적인 세계-상징계-로의 완전한 진입을 거부하고, 그 세계가 아닌 곳에서 스스로 권력이 되고자 하는 루셀의 나르시시즘적 주체화를 반영하는 분신이라고도 해석할 수 있다. 뒤에서 더 자세히 드러나겠지만 루셀의 세계에서 반反오이디푸스-반反성장-부성은유의 거부-모태회귀 등의 테마를 읽어내는 것이 가능하다. 실제로 루셀의 소설 세계 속에서 어린이 소설의 흔적이나, 유아기에 대한 향수, 퇴행 욕구를 읽는 것이 어렵지 않으며, 실제로 그의 예술세계에서 어머니에 대한 고착을 읽어내는 시도들도 역시 존재한다.

16) 주지하다시피 le maître는 1. 주인, 소유주 2. 지배자, 지도자 3. 교사, 선생, 스승 4. (학문·예술상의) 대가, 거장, 명인 5. (법률가·예술가 따위의 대한 경칭으로) 선생 등의 의미를 갖는다. 캉트렐은 이 모든 의미를 포괄하는 인물이기를 지향한다.

17) 이렇게 자기분신을 스스로 매혹적으로 그려내는 것은 독자를 매혹하기 위한 루셀의 고안된 의도이거나 자신의 작가적 소명과 작품 활동에서만큼은 유독 자신만만하였던 루셀의 성격이 드러나는 것으로 보인다. 하지만 『로쿠스 솔루스』 내의 많은 인물과 동물들에게는 루셀의 정체성이 분산적으로 투영되어 있는데, 이들은 모두 캉트렐만큼 초연한 인물로 등장하지는 않는다.

기才器와 그가 주도한 발명의 참신함이 강조되지만, 다른 소설이라면 제법 강조될 만한 주인공의 사적인 삶과 내적인 감정 등은 최소화되어 있다. 작품 내부에서 캉트렐에 대한 개인적인 정보는 그 고독한 이름의 은둔처와는 달리, 그가 친구들을 초대해 자신의 아름다운 정원을 소개할 정도로 사회적이고 행복한 인간관계를 가진 인물이자 “키가 크고”, “총명한 표정”과 “지성으로 빛나는 생기 있는 눈”, “열성적이고 설득력 있는 목소리”를 가진 호남好男이라는 것 정도이다. (LS.3) 적어도 서술의 층위 내에서는 캉트렐의 인간적인 결함은 잘 드러나지 않는다. 이 정도의 정보를 제외하고 캉트렐의 모든 행위와 생각은 모두 정원과의 연관성과 과학 실험 속에서만 그 의의를 찾을 수 있다. 그는 소설의 서사를 이끄는 주인공이라기보다는 오히려 미궁의 아리아드네Ariadne, 정원의 관리인이자 가이드, 전시회의 큐레이터 혹은 게임 내부의 NPC[18]처럼 연출되어 있다.

이 모든 것을 관찰하고 전달하는 『로쿠스 솔루스』의 화자는 캉트렐이 아니다. 그렇다고 정원과 캉트렐의 모든 것을 꿰뚫고 있는 작가적 입장도 아니다. 화자는 캉트렐의 친구이자 정원의 방문객 중 한 명이라는 정보만 주어져 독자의 입장에서는 이름조차 알 수 없는 ‘익명’의 인물이 맡고 있다. 이 화자는 낯선 방문객의 입장에서 새로 습득한 정원의 모습과 캉트렐의 설명을 전달하고 관람객들의 반응을 일부 대변한다. 그는 일인칭 입장으로서 자신의 생각이나 감정, 행위 등을 적극적으로 드러내지 않으며 수동적인 입장에서 캉트렐이 제시하는 새로운 체험을 구경하고 만끽하는 것으로 나타난다. 관찰자라는 특이하면서도 한정된 시점은 작품의 물질성과 결합하여 소설의 익명적이고 비인칭적impersonal인 특징을 드러낸다. 이러한 서술시점은 책을 읽는 익명의 독자가 서술 시점에 대입할 수 있게 하여 캉트렐의 정원을 함께 걷는 효과를 자아내면서도 독자의 정신에 개인적인 정체성을 제거시킴으로써 앞으로 소설이 가져다줄 새로운 체험에 비교적 열려있게끔 만들기도 한다.

---

18) 게임 안에서 플레이어가 직접 조종할 수 없는 캐릭터. 플레이어에게 퀘스트 등 다양한 콘텐츠를 제공하는 도우미 캐릭터다.

이러한 화자와 결합하게 되는 루셀의 독자들은 전통적인 문학 작품의 독자와는 다른 역할을 요청받는다. 통상적인 문학작품을 읽을 때, 독자는 작품 바깥에 위치하면서도 작품 내부의 중심인물이나 작가의 입장에 이입하도록 요청받는다. 그러나 루셀의 정원에 위치한 캉트렐이나 낯선 사물과 인물들은 독자의 이입 대상이 아니다. 이들은 차라리 '마주 본' 상태로 체험하거나 조우하여 경이감이나 낯섦을 선사해 줄 외부적 대상으로 존재한다. 이후 등장하는 일화 속 인물들은 독자의 선택지처럼 복수의 가능성으로 존재한다. 독자들은 작품 내부의 관객들과 유사한 위치에서 이미지를 따라가며 그 효과를 체험하는 동시에 그 다음으로 넘어가거나 멈춰서기를 택할 수 있다. 이러한 독자들은 복수의 일화를 읽어가는 객체와 주체 사이의 인물로 상정되어 추동된다. 독자들이 명확하게 자신의 입장이라고 고정시켜 놓을 대상이 존재하지 않고, 지속해서 여러 대상으로 왔다 갔다 하며 작품이 쏟아내는 낯선 이미지들을 감상하거나 경험해야 해서 작품수용이 산만해질 가능성이 높다.『로쿠스 솔루스』내의 관객인 화자의 입장과 거의 일치하는 독자의 모호한 위치는 마치 수많은 체험과 이미지의 홍수를 맞이하는 시뮬레이션 게임의 플레이어[19]의 위치와 비슷하다. 이를 통해 루셀의 정원 자체가 일종의 가상현실[20]과 같

---

19) 시뮬레이션 게임에서 플레이어는 게임 내에서 일종의 에이전트agent로서, 수많은 이미지와 게임 요소를 따라가며 특정 종류의 행위를 수행한다. 이 때 플레이어는 짜여있는 이야기의 큰 틀을 따라가지만, 동시에 세부적인 내용을 스스로 선택하며 각자의 이야기를 만들어 나간다.

20) 루셀의 작품 특히 『로쿠스 솔루스』를 인터넷 혹은 사이버스페이스 cyberspace와 비교하는 의견이 다소 존재한다. 다음은 2013년 2월부터 5월까지 파리에 있는 현대미술관인 Palais de Tokyo에서 진행된 루셀에 관련한 전시에 관한 설명에서 발췌한 것이다. ("Raymond Roussel's influence and its unapologetic relevance to today's cyber culture - with its intransigent obliqueness and mechanical dizziness.....The web also regenerates deep connections to the past; so cyberspace, this territory which stretches out from hypertext to the world-wide computer network, from virtual reality to video games, might also be theorized as the domain of Roussel's idea of reduplicating without duplication, reiterating without repeating: his game-of-mirrors cosmos.", Joseph Nechvatal, "*Incomparables*", Nouvelles impressions de Raymond Roussel Palais de Tokyo, *3:AM Magazine*, 2013.)

은 공간이미지를 형성하고 있음을 짐작할 수 있다.

사물들은 기존의 문학작품에 비해 훨씬 더 높은 비중으로 등장한다. 그러나 대부분이 현실에 지시 대상이 없는 낯선 발명품에 가깝다. 영화나 게임과는 달리 문학에서는 이미지를 상상하는 몫이 전적으로 독자에게 달려있다. 그러나 루셀은 판타지 소설과 같이 박진감과 생동감이 넘치는 방식으로 가상세계에 대한 독자의 상상력을 자극하지 않는다. 오히려 작품은 독자가 머릿속에 그림을 그려내는 것을 의도적으로 방해하고 있는 것 같이 느껴질 정도로 생경한 방식으로 사물을 묘사한다. 특히 2장에 등장하는 이빨 모자이크를 만들어내는 토목용 돌출봉demoiselle의 묘사나 5장의 광인 루시우스의 바느질 장면의 묘사[21]는 그냥 덮어버리고 넘어가고 싶을 정도로 장황하고 즐비하게 늘어서있다. 단어들 역시 사전을 찾아야지만 그 의미를 간신히 알 수 있는 낯선 단어들일 뿐만 아니라, 묘사 방법 역시 섬세하고 부드럽기보다는 딱딱하고 기계적이다. 비단 『로쿠스 솔루스』라는 단일작품뿐만 아니라, 실제로 루셀의 글쓰기는 '소설쓰기의 현대적 기계les actuelles machines à écrire des romans'[22]와 같이 기계와 관련된 별칭을 많이 가지고 있다. 따라서 즉각적인 의미와 이미지의 형성을 방해받은 독자들의 독서속도는 지연될 수밖에 없다.

사물과 인물들은 총 7장으로 구성되어 있다. 각 장마다 비슷한 주제를 중심으로 군집적으로 배치되어 있으며 캉트렐과 초대받은 손님들은 이 공간을 순서대로[23] 움직인다. 작품의 초반부는 사물로 구성되어 있되, 1장은 오래된 수집품으로 2장은 새로 만든 발명품과 예술품으로 구성되어 있다. 가장 긴 분량을 차지하고 있는 3장과 4장은 각각 수조와 냉동고를

---

21) 이후 보다 자세히 설명하겠지만 사실 2장과 5장은 작가 루셀의 글쓰기와 가장 연결될 수 있는 부분인 동시에, 그 서술 길이와 복잡성을 통해 의도적으로 독서의 지연효과를 겨냥한 부분이다. 이 지점에서 우리는 루셀의 작품 자체가 글쓰기에 대한 메타적 글쓰기의 요소를 많이 가지고 있는 동시에 독자에게도 단순한 독서 이상의 체험 효과를 겨냥하고 있었음을 알 수 있다.

22) George Sebbag, *Raymond Roussel ou les impressions d'une double vue*, Aletheia, No.3, 1964, p.138.

23) 일화의 분절적인 배치에도 불구하고, 작품은 1장부터 7장이라는 큰 틀의 순서는 최대한 그대로 따를 때 의의가 있는 것으로 판단된다.

배경으로 하여 인간과 사물의 중간적 존재인 동물, 인형, 시체 등이 대거로 등장한다. 5장부터 7장은 다시 인물과 그 인물들이 사용하는 사물들을 중심으로 구성되어 있되, 광인 예술가나 점성술사와 같이 특정한 속성이 부각되는 인물이 등장한다. 이해를 돕기 위해 장별 배치를 표로 정리해보았다.

<table>
<tr><td>장</td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td rowspan="4">1장</td><td colspan="3">벌거벗은 아이들이 두 팔을 앞으로 벌리는 모습의 동맹자 상</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="3">세 개의 장방형의 고부조상</td><td>① 지평선 위의 D'ORES라는 글자를 황홀경에 빠져 보는 젊은 여자 상</td></tr>
<tr><td>② 파란색 쿠션의 벌어진 틈에서 외눈박이 인형을 꺼내는 여자 상</td></tr>
<tr><td>③ 앞의 인형과 같은 모습을 한 애꾸눈의 사내가 구경꾼들에게 동굴 속 대리석을 가리키는 모습의 상</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2장</td><td colspan="3">도로 포장용 기구인 돌출봉</td></tr>
<tr><td colspan="3">어두운 지하 동굴에서 자고 있는 남성과 그의 꿈을 묘사한 이빨 모자이크 그림</td></tr>
<tr><td rowspan="8">3장</td><td rowspan="8">아쿠아
미캉스</td><td colspan="2">무용수 포스틴느</td></tr>
<tr><td colspan="2">고양이 콩덱렌</td></tr>
<tr><td colspan="2">당통의 뇌</td></tr>
<tr><td colspan="2">7마리의 해마</td></tr>
<tr><td rowspan="5">수중인형</td><td>① 자고 있는 알렉산더 왕의 목을 비틀고 있는 새와 이를 막는 용사 비를라스</td></tr>
<tr><td>② 이마에 불에 덴 자국을 가진 빌라도</td></tr>
<tr><td>③ 지하 동굴에서 발견한 타악기 시스트람을 연주하는 음유시인 질베르</td></tr>
<tr><td>④ 자기 몸에 일부러 상처를 내는 난장이 피치기니와 그걸 지켜보는 마을의 세 남자</td></tr>
<tr><td>⑤ 어깨에 지고 있던 천구를 내려놓고 산양자리를 발로 차는 아틀라스</td></tr>
</table>

			⑥ 기도하는 젊은 여인을 바라보며 자신의 무신론을 의심하는 볼테르
			⑦ 어머니의 품에 안겨있는 어린 바그너와 그의 성공적 미래를 점지한 사기꾼
4장	유리판으로 만든 냉동고	① 성당 감옥에 갇혀 죽을 뻔한 시인 제라르	
		② 금혼식의 노부부와 사제	
		③ 목에 B,T,G가 새겨져있는 귀족 롤랑과 양피지를 들고 서있는 남자를 연기하는 두 배우	
		④ 시를 암송하고 있는 어린 아이 위베르	
		⑤ 광대 상을 조각하고 있는 조각가 제르제크	
		⑥ '초점의 지옥'에 있는 병자 르 칼베와 그의 어깨 위의 판화	
		⑦ 편지의 붉은 색을 보고 놀라 광기에 사로잡힌 엑슬리 부인	
		⑧ 아버지가 사랑하는 여인을 죽였다는 사실을 알고 자살하는 젊은 청년 샤를 코르티에	
5장	한 살 난 딸을 잃어 미쳐버린 루시우스		미완성 유화, 철판에서 춤추고 있는 도적인형들, 바느질도구와 천조각들, 여러 물건들이 놓인 탁자, 나무판
6장	점성술사 펠리시테, 새 이리젤, 손자 뤽, 흑인 실레이스		금판, 소리가 나는 타로카드, 무희가 그려진 그림, 도화선과 연결된 광산
7장	점성술사 노엘, 닭 모프쉬스		천체력, 강철막대, 묵주, 밀짚상자, 수정구, 주사위, 그물 모양의 레이스 등의 실험도구가 들어있는 신축성 있는 보자기

[표 1]

이와 같이 사물로 시작해서 인물로 끝나지만 그 사이에 등장하는 것들은 모두 우리의 인식 상 너무 낯설거나 타자적인 것이다. 사물은 말할 것도 없고, 등장하는 인물들조차 여성, 광인, 노파, 어린 아이, 흑인, 고아 등 모두 주류사회에서 상당 부분 배제되거나 추방된 소수자들에 가까운 인물들이다. 정원 '로쿠스 솔루스'의 주인인 캉트렐이 부양할 가족이 없는 40대의 독신 남성이고 이 모든 것을 계획하고 만들어냈던 루셀 그 자신이 대외적으로는 비밀에 붙여져 있었던 동성애자였던 것마저 잠시 고

려해 본다면, '로쿠스 솔루스'는 그야말로 사물과 타자의 객체(대상) 중심적 공간 혹은 배제되거나 추방된 사회적 약자나 소수자들의 공간이라고도 부를 수 있을 정도이다.

하지만 '로쿠스 솔루스' 내의 이들의 지위나 그 성격은 일반적인 사회 내에서의 그것과는 판이하게 다르기에 이곳은 통상적인 공간과 대응관계 contre-mesure를 이루는 전도顚倒된 공간의 역할을 한다. '로쿠스 솔루스' 내에서는 오히려 생소하며 낯선 이들이 중심이 되어 관람객을 매혹시키는 능동적인 역할을 수행하고 있음으로써 일상적이고 보편적인 공간을 상대화시킨다. 동시에 이곳에서 이들은 관람객들과 조우하고 결합한다. 특히 3장에서는 그 눈부신 환상성과 그것에 아슬아슬하게 결부된 주이상스Jouissance가 극에 달하여 카니발carnival[24]적 장관이 펼쳐진다. 루셀은 의도적으로 익명적 화자의 시선을 통해 독자의 역할은 최소화시키고 반대로 통상적 공간에서 배제된 정원 내부의 사물과 인물들에 긍정성을 부여함으로써 관람객들을 '탈脫주체화'[25]시키기를 겨냥한다.

그렇기 때문에 공간 '로쿠스 솔루스'의 전도적 특성과 역설적 결합을 보다 자세히 살펴볼 필요가 있다. 우선 등장하는 동물은 우리가 흔히 '동

---

24) 바흐친은 체제를 유지하는 공식적 축제와는 달리 카니발이 기성의 권위에 대한 거부를 바탕으로 한다고 보았다. 생성과 변화에 대한 갈망을 담고 있는 카니발은 파괴적인 동시에 창조적인 의미를 갖게 된다. (Bakhtin, M, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, NRF, 1970.) 이러한 축제적인 광경을 더 직접적으로 그리고 있는 작품은 전작인 『아프리카의 인상』이다.

25) 일반적인 상징계로의 주체화는 보편적인 규범을 받아들이게 함으로써 해당 사회의 구성원으로 인정하는 대신, 일정 수준 이상의 주이상스를 금지시키고 주체의 합리적 정립성과 구성원 사이의 언어적 소통을 통한 의미생성을 중시한다. 물론 상징계는 일정한 금지와 결여(한계)를 바탕으로 하기 때문에, 주체는 '아버지의 이름'을 중심으로 순응적이고 보편적인 주체를 형성하는 것이다. 반대로 루셀의 세계 내에서는 오히려 '아버지의 이름'과 그 권위를 중심으로 하는 보편적 상징계는 다소 상대화되거나 축소되며, 반대로 상징계가 배제한 낯선 타자와의 조우가 훨씬 더 중시된다. 이 때 이것이 겨냥한 바대로 이루어졌다고 가정했을 때, 주체는 자기를 보호하는 이름과 장막을 벗어던지고 탈脫주체 상태로 돌입하게 된다. 물론 이러한 조우와 그를 통한 원초적 대상Chose와의 합일은 환상을 통해 매우 일시적이고 부분적으로만 존재하는 것이며 이론상 죽음과 가까워지는 것이다.

물성'이라고 일컫는 원초적 본능뿐만 아니라 종종 학습이나 인식, 실험 등 인간 고유의 지성이라고 간주되는 특징을 가지고 있다.[26] 그들은 언어를 통해 글을 쓰거나, 사유를 하고 감정을 느끼며 실험실의 지식을 생산하는 주체가 된다. 이로써 동물에 관한 고정관념을 탈피시킨다.

반대로 일부 인간들은 이성이 아닌 광기나 신체에 전적으로 지배된다. 특히 4장에 등장하는 8구의 시체들은 캉트렐의 기술의 도움을 받아 냉동고 안에서 자신의 인생에서 가장 결정적인 순간을 반복할 수 있게 되는데, 이 과정을 돕는 연극배우들은 자발적으로 삶과 죽음 사이에 놓이는 익명적 존재로 등장한다. 마찬가지로 '인간성을 잃은 인간'이라고 할 수 있는 인형이나 시체들과 같은 중간적 존재가 작품의 가장 한 가운데에 많은 비중으로 등장한다. 옌치Jentsch는 어떤 한 존재가 겉으로 보아서는 꼭 살아있는 것만 같아 혹시 영혼을 갖고 있지 않나 의심이 드는 경우, 혹은 반대로 어떤 사물이 결코 살아있는 생물이 아님에도 불구하고 우연히 영혼을 잃어버려서 영혼을 갖고 있지 않는 것이 아닌가 하는 의심이 드는 경우, 불안한 낯설음das Unheimliche을 유발한다[27]고 설명한다. 이는 사실 이 작품에 등장하는 사물과 그에 대한 독자들의 일차적 감정에 대한 설명이라고 불러도 크게 어색하지 않을 정도이다.

이 지점에서 루셀의 작품에 대해 독자가 가지게 될 감정을 명확하고 단일하게 정리하기가 어렵다. 모든 예술 작품이 그렇겠지만, 루셀의 작품 자체도 처음부터 끝까지 단일적인 어조와 분위기를 유지하는 것과는 아주 거리가 멀다. 작품은 1장부터 7장까지의 순서를 따라 독자들에게 일련의 직간접적 효과를 만들어내고자 하는 것에 가깝기 때문이다. 이때 루셀의 의도가 최대한 성공적이고 효과적으로 구현된다면, 작품은 루셀을 좋아하게 된 어떤 독자들에게는 새롭고 이국적인 스펙타클이나 유희에 대한 매혹일 수도 있다. 어떤 독자에게는 수많은 일화의 보고寶庫처

---

26) 물론 이 때 동물이 가지고 있는 지성이 동물 고유의 지성이라기보다는, 인간 지성과 크게 다르지 않게 묘사된다는 점은 다시 비판이나 재고의 여지가 있을 것으로 본다. 하지만 루셀이 작품을 1913년에 발표했다는 사실을 비추어 보았을 때, 당시의 관점에서는 비교적 혁신적인 접근이라고 할 수 있겠다.

27) 지그문트 프로이트, 「두려운 낯설음」, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2016, p.412

럼 소소한 재미를 주고 있는 것 같고, 때때로 그로테스크한 유머에서 촉발된 실소失笑일 수도 있다. 또 언어와 사물이미지에 대한 미래적이고 선구적인 실험으로 보이기도 하며 어떤 특정한 주이상스를 상기시키거나 유발하고 있는 것 같을 수도 있다. 물론 실제로 이러한 독자들의 형성은 거의 항상 실패했다.

반대로 루셀을 그다지 좋아하지 않는 많은 독자들에게는 낯설고 타자적인 것에 대한 불안한 낯설음일 수 있다. 과도한 묘사의 물질성이 즉각적이면서도 통상적인 의미와 이미지 생성을 방해하고 있기 때문에 지루함을 느낄 수도 있다. 뚜렷한 사건이 등장하지도 않고, 결론으로 도출할 수 있는 교훈이나 의미도 명확하게 존재하지 않기 때문에 일반적인 소설이 독자에게 유발하는 가장 보편적인 감정과 재미를 오히려 작품이 없애버리고 있다고 생각할 수도 있다. 또 루셀이 보통 사람들이 쉽게 경험하고 이해할 수 없는 자기만의 세계에 갇혀 거꾸로 보편성을 의도적이고 작위적으로 축소하고 배척하고 있는 것으로도 보여 거부감이 들 수도 있다. 여성이나 동물을 수조에 넣고 공연을 하거나 흑인 여성의 트라우마를 이용하여 실험을 진행하는 과학자의 모습에서 제국주의적 전시실을 연상하는 이도 있을 것이다. 작품의 수용은 제각각이기에 이를 일정한 틀로 분류하는 것은 바람직하지 않을 것이다. 그러나 “내 작품들이 거의 일반화된 적대적 몰이해에 부딪치는 것을 볼 때 마다 언제나 겪어야 했던 고통스러운 감정을 되돌아보게 된다.”(CJ.1121)고 말했던 루셀의 고백은 여전히 유효한 것으로 보인다.

하지만 여기서 공통적으로 추려낼 수 있는 점은 역시 독자들이 일반적인 소설을 읽을 때와 유사한 감정을 느끼지는 않는다는 것이다. 특히 개별 일화의 인물의 감정에 일일이 집중하고 공감하지 않을 가능성이 높다. 각각의 일화 자체가 작품 전체에서 차지하고 있는 비중이 작아 부분적 파편으로밖에 역할하지 못할 뿐만 아니라, 이야기들이 모두 캉트렐과 화자의 입을 거쳐 대신 전달되기 때문이다. 그 서술태도 역시 감정적 강조나 언어적 미화를 통해 특정 인물에 독자를 이입시키고자 하는 의도가 적다. 오히려 서술 태도는 객관적으로 제시되는 느낌을 주며 이는 중립

적이며 투명하다. 이로써 독자들과 일화 인물들 사이의 감정적인 연결고리가 최대한 멀리 떨어져 이중 삼중 이상의 거리가 형성되며 '슬픔'과 같은 인간적 공감이나 그로부터 비롯된 친밀감을 거두게 된다.

반대로 육체 감각의 비중은 높아지며 성적인 것에 대한 암시도 매우 많은 편이다. 작품 내에서도 정신과 감각을 결부시키려는 많은 흔적을 발견할 수 있다. 인간의 정신작용 중 하나인 기억이 종종 독립된 영혼의 산물이라기보다는 신체와 감응하여 존재하는 어떤 것으로서 드러나며, 이 과정에서 정신의 우월성이나 독립성 혹은 그 정신 그 자체가 의문시된다. 데카르트Descartes의 철학에 대한 논증과 반박을 위해 응용된 사고실험인 '통속의 뇌' 실험[28]을 연상시키는 3장의 '당통의 뇌'나, 4장에 등장하는 냉동고 속 시체들이 특히 이러한 점을 뚜렷이 드러낸다. 이 때 캉트렐은 자신의 과학기술을 활용하여 죽은 자의 뇌나 시체들의 신체를 자극시킴으로써 이들이 자신의 인생에서 가장 기억에 남는 순간을 반복 재생할 수 있도록 돕는다.

보다 정밀한 철학적 유사성과 연관성을 찾기 위해서는 훨씬 더 자세한 논의가 필요하겠지만, 루셀의 작품은 대체적으로 2차 세계 대전 이후 급부상한 철학들과 훨씬 더 유사하다. 그렇기 때문에 그 현대성을 다양한 관점으로 파악해 보는 것이 하나의 가능한 후속논의일 수 있다. 우선 루셀의 소설의 중핵을 이루는 언어에 대한 관심은 '언어적 전환language turn'을 이룬 소쉬르Ferdinand de Saussure 이후의 구조주의적 철학을 연상시킨다. 또 관념과 물질 사이의 엄격한 이분법을 해체하고 정신과 육체, 물질과 기억 사이의 상호의존적 연관성과 그 모호한 경계를 상기시키는 루셀의 테마들은 베르그손Henri Bergson이나 니체Friedrich Nietzsche 계열의 20세기 철학을 상기시킨다. 또 이 과정에서 강조되는 신체성이나 피부와 관련된 테마는 '몸적 전환bodily turn'이라는 말을 불러일으킬 정도로 신체에 대한 논의가 활발하였던 20세기 후반의 철학을

28) "'통속의 뇌(brain in a vat)' 실험은 일종의 회의주의적 가설로서, 현재 우리가 경험하고 인식하는 현실이 세계의 실제 모습과는 전혀 다를 수 있는 가능성을 보여주는 실험이다." (신상규,「우리가 매트릭스 속에 살고 있다면」,『헤겔 연구 vol,20』, 2006, pp.266-268.)

연상시킨다. 그 과정에서 동물과 인간, 인간과 사물이 동시적으로 실험을 주도하며 양자의 경계가 모호해지는 모습이라든지, 기계나 사물이 주된 행위자로 등장하는 모습에서 우리는 인간-비인간 사물기기가 짝을 이룬 대칭적인 행위자 네트워크 이론(ANT)의 탈인간주의적 실험실과 수행성을 제시한 브루노 라투르Bruno Latour 등의 철학을 연상해볼 수도 있다. 이와 연결지어 4차 산업의 문턱에서 유독 사물이나 객체 중심의 비인간-실재를 강조하며 '존재론적 전환ontological turn'을 불러일으킨 21세기 이후 철학을 연상해보는 것도 하나의 새로운 지적 시도일 수 있다.

이처럼 루셀의 작품 내에서는 오랫동안 포괄되지 못하고 배제되었던 것을 더 중요한 비중으로 드러냄으로써 오히려 양자 사이에 형성되었던 고정된 위계를 재배치하는 방법을 시도한다. 오랫동안 유럽 문학이나 철학이 중점을 두었던 인간, 정신, 삶, 정념, 의미, 감정 등의 인간적인 가치 자체의 밀착적인 거리, 즉 절대성이 다소 벌어진다. 이 틈을 비집고 그동안 다소 주목받지 못하였던 비인간, 사물, 육체, 죽음, 동물, 무의미 등이 훨씬 더 중요한 비중으로 드러나며 주목되는 것이다. 만약 이러한 시도가 성공했다 가정했을 때 사물과 인간, 육체와 정신, 죽음과 삶, 감성과 이성, 인간과 동물, 감각과 정념 등의 이분법적 경계나 인식된 우월성은 모두 모호해지고 교란된다.

마찬가지로 정원은 질서정연하게 구획되어 있지 않다.『로쿠스 솔루스』의 각 장은 항상 정원의 자연적 모습이나 위치를 묘사하는 것으로 시작된다. 다음은 모두 1장부터 7장까지의 가장 초반부에 언급된 정원의 자연적 모습이다. 정원의 풍경은 오르막과 내리막, 빛과 그늘, 좁은 것과 넓은 것, 울창한 것과 드문 것, 직선과 곡선이 서로 교차되는 모습을 보인다. 소설이 정원을 구경하는 어느 목요일 오후 세시부터 밤까지를 시간적 배경으로 하고 있기 때문에 태양빛과 달빛의 상승과 하강이 캉트렐 무리를 따라 자연스럽게 작품의 분위기를 지배한다.

> 막 세시를 알리는 소리가 울렸다. 날씨는 좋았다. 구름이라고는 거의 없는 하늘에서 태양이 빛나고 있었다...우리는 얼마

전부터 매우 가파른 오르막길을 올라가고 있었다.....올라갈수록 초목이 점점 드물어졌다. 지면은 곧 온통 헐벗은 상태가 되었다. 그 코스 끝에, 매우 평평하고 완전히 트인 평지였다. .....선생이 목표로 선택한 것은 일종의 거대한 다이아몬드였다. 평지 가장 바깥쪽에 서 있는 그것은 놀라운 광채로 이미 몇 번이나 멀리서부터 우리의 시선을 끌었었다.....캉트렐의 뒤를 따라 평지를 가로지르자 신록이 풍부한 잔디밭이 사이로 노란색 모래가 깔린 쭉 뻗은 정원 길을 내려갔다. 완만한 경사를 이룬 그 길은 금방 평평해지더니 갑자기 넓어지면서 마치 큰 강이 섬을 둘러싸듯 거대한 유리로 된 높은 상자를 에워쌌다.....우리가 선생의 말에 귀 기울이고 있는 동안 황혼이 찾아왔다. 선생은 이제 우리를 가파른 오솔길로 이끌었다. 십분쯤 올라간 우리는 돌로 된 작은 건물에 이르렀다. 높은 곳에서 거대한 숲을 내려다보는 그 건물의 전면은.....밤이 되었다. 거의 원형에 가까운 달이 구름 없는 하늘에서 멋지게 빛나고 있었다.....강을 등지고서 선생은 우리를 울창하고 멋진 숲 가장자리로 데려갔다. 우리는 그를 따라 숲속으로 들어갔다.

Trois heures venaient de sonner. Il faisait bon, et le soleil étincelait dans un ciel presque uniformément pur. Nous cheminions depuis peu dans une allée en pente ascendante fort raide. (LS.2-3) À mesure que nous mondons, la végétation devenait plus rare.....(LS.35) Comme point de direction le maître avait choisi une sorte de diamant géant qui, se dressant à l'extrémité de l'esplanade, avait déjà maintes fois attiré de loin nos regards par son éclat prodigieux. (LS.86) Achevant, à la suite de Canterel, la traversée de l'esplanade, nous descendîmes, au milieu de riches pelouses, une rectiligne allée de sable jaune en pente douce, qui, devenant avant peu horizontale, s'élargissait

tout à coup pour entourer, ainsi qu'un fleuve une île, certaine haute cage de verre géante, pouvant recouvrir rectangulairement dix mètres sur quarante (LS.165) Le crépuscule était venu pendant que nous écoutions le maître, qui, à ce moment, nous entraîna dans un sentier escarpé. Dix minutes de montée nous amenèrent jusqu'à une petite construction de pierres, dont la façade,...(LS.335) La nuit s'était faite, et la lune, presque ronde, brillait magnifiquement dans un ciel sans nuages. (LS.370) Tournant le dos à la rivière, le maître nous entraîna jusqu'à la lisière d'un admirable bois touffu, sous le couvert duquel nous pénétrâmes à sa suite. (LS.430)

우리는 루셀이 자신의 정체성이 반영된 새로운 공간의 창조를 꿈꾸거나 혹은 이 공간으로 파리 사람-독자와 관객-들을 초대하여 함께 산책함으로써 어떤 특수한 '작용'을 기대했다고 생각해볼 수 있다. 그러한 루셀의 정원은 독자를 아연실색하게 하는 물질성이 존재한다. 하지만 그런 낯섦을 지나고 나면 오히려 엄격한 이분법이나 경직성을 탈피하고 그동안 배제되거나 억압되었던 것이 복원됨으로써, 기존의 편파적인 가치와 고정관념은 다소 상대화된다. 그 안에서는 상반된 것들이 다양하게 어우러지면서 전체의 모습을 완성해낸다. 각각의 개별 사물들은 '로쿠스 솔루스'라는 하나의 세계 속에서 개념적 분절이나 대립관계 없이 존재하며, 정복-피정복의 관계를 이루기보다는 상보관계를 이루며 어우러진다. 동시에 이는 작품 내에서 다양한 이미지를 통해 반복적으로 등장함으로써 루셀 정신의 통일성과 다양성을 이룩한다.

Ⅰ-2. 도입: 이분법과 수집

이 논문을 통해 어느 정도 밝혀지겠지만, 루셀의 작품은 작가 그 자신이 살아생전 대중적 성공을 겨냥했었다는 사실이 믿어지지 않을 정도로 작가만의 개인적이고 현대적인 사상을 말한다. 앞으로 드러나겠지만 루셀의 작품에는 알랭 바디우Alain Badiou가 20세기의 핵심적 특징으로 주장했던 "실재계에 대한 열정la passion du réel"[29]이 강하게 드러나는데, 루셀은 이를 상당히 이른 시기에 선취하였던 것으로 보인다. 이는 자신이 "보편적 영광의 감각"이라고 불렀던 19세(1896) 때의 경험을 통해 발견한 하나의 개인적 신화이기도 한 것 같다.

그러나 루셀은 의도적이든 불가피하든 이에 관한 직접적인 서술을 최대한 피하고, 언어유희와 문학이미지를 서술방식으로 택한다. 이 과정에서 지나치게 많은 상징이나 표상이 사용된다. 따라서 비평이나 독서의 입장에서 표면적 의미 밑으로 숨어있는 이면적 의미를 단일하고 명확하게 파악하기 어렵다. 만약 루셀이 말하고자 하는 것을 보다 익숙한 언어를 택해 이야기했다면 우리는 이를 보다 잘 이해했을지도 모른다. 하지만 작품의 생소한 이미지와 독특한 서술 특성들이 작품의 이해를 더욱 더 어렵게 하는 측면이 있다.

하지만 이러한 작가의 시도는 통용되는 서술 언어가 가지는 재현의 한계를 드러내어, 문학 내부에서 독특하면저도 전위적인 위치를 점하여 개성을 달성한다. 이는 스스로 발견하고 경험한 자기만의 진리를 사변적이고 외재적인 철학의 관점에서가 아니라 문학 고유의 장에서 표현하기를 실천함으로써, 문학을 철학의 수단으로 격하시키지 않고 문학만의 진리를 드러냈다는 의의를 가지고 있기도 하다.[30]

그중에서도 1장은 일종의 도입부로서 기능한다. 1장은 사물 이미지와 일화를 기반으로 하는 루셀의 낯선 작품 세계로의 초대를 이끌며, 작품 세계를 관통하며 반복되는 프랙탈fractal구조[31]의 한 축을 형성한다. 1장

29) Alain Badiou, *Le Siècle*, Éditions du Seuil, 2005.
30) 진태원,「피에르 마슈레와 문학적인 철학」,『인문논총』, 2008, p.46
31) 프랙탈 구조는 작은 구조가 전체 구조와 비슷한 형태로 끝없이 되풀이 되

의 시작을 알리는 두 사물은 아프리카의 통북투에서 온 조각상과 중세 유럽의 부조상이다. 전작인『아프리카의 인상』도 거대한 배 랭세Lyncée 호가 마르세유에서 출발하여 폭풍우로 인해 아프리카에 좌초되면서 유럽인들이 아프리카인들과 조우한다는 내용이다. 또 다시 루셀 작품 차원으로 확장시킬 때,『아프리카의 인상』과 『로쿠스 솔루스』는 다시 아프리카와 유럽의 조우가 된다. 특히 이 작품에서는 시작을 알리는 첫 번째 사물인 '동맹자 상'과 관련한 일화가 아프리카의 부족의 내용을 하고 있음으로써 전작과의 연계로 작품을 시작한다.

그러나 1장은 주로 독특한 실험이나 발명품을 다루고 있는『로쿠스 솔루스』의 다른 장들과는 달리, 유일하게 '오래된 수집품'을 다루고 있어 작품 내에서는 다소 이질적으로 존재하는 것으로 그려진다. 실제로 말년의 루셀은 『로쿠스 솔루스』의 1장 부분을 "쓸모없다"고 평하며, 작품을 2장부터 읽기를 권했다고 한다.[32] 루셀 그 자신이 1장과 다른 장들 사이에 일종의 미세한 가림 막을 설치하여 구분 짓고 있으며, 과거의 수집품을 다루고 있는 1장보다는 미래의 실험과 관련된 작품의 2장 이후 부분을 더욱 중시하고 있었음을 알 수 있다. 그렇다면, 상대적으로 작가 자신에게 중시되지 않았던 1장은 무엇을 의미하는 것이며 이 작품 내에서 왜 존재하는 것일까?

1장의 수집품들은 가파른 오르막길dans une allée en pente ascendante forte raide에 존재하고 있어, 독자들을 이야기의 상승효과로 초대하며 그 시작을 알린다. 작품 내의 다른 사물들과 달리 '오래되었다'는 점이 유독 강조(LS.3, LS.12)되는 이 두 개의 수집품은 모두 밀도 있는 사물인 조각상이며 고정적으로 설치되었다는 점에서 필연적인 토대를 가지고 있는 것으로 나타난다.[33] 두 사물은 각각 두 팔을 앞으로 벌리는

는 구조를 말한다. 단순한 구조가 끊임없이 반복되면서 복잡하고 묘한 전체 구조를 만드는 것으로, '자기 유사성'과 '순환성'이라는 특징을 가지고 있다.

32) 1933년 7월, 팔레르모에서 루셀은 의사인 미셸 롱바르도Michele Lombardo에게『로쿠스 솔루스』의 견본을 건네며 독서를 (르메르 판본의) 35페이지, 즉 책의 2장에서부터 시작하라고 권한다. 그는 "Quelleo che c'è prima è inutille(그 앞에 있는 것은 쓸모없다)"라고 말했다. (François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, pp.175-176)

어린이 모습의 검은색 '동맹자 상Le Fédéral'과 파란색, 분홍색, 녹색, 금색 등 풍부한 색채를 가지고 있는 '세 개의 고부조 상les trois hauts reliefs'이다. 조각상에서 자연스럽게 연상되는 '남근phallus'과 '페티시fétiche'는 1장에 등장하는 일화의 주제와도 연결된다. 1장에 등장하는 두 개의 일화는 '왕권'이라는 전통적인 절대성과 관련한 주제를 차용하고 있기 때문이다.

논문의 혼선混線을 피하게 위해 미리 밝혀두겠지만, 이와 같은 상징적 남근과 절대적 가치의 고정은 루셀과 이 작품이 추구하는 실재계와의 조우와 그 체험 이후의 현대성과는 다소 어긋나는 것이다. 1장은 2장 이후부터 진행되는 '실험'의 역사적 선행을 다룸으로써, 작품 내에서 일종의 프리퀄prequel 역할을 수행한다. 실제로 이 두 조각상은 원래 서로 다른 곳에 결정적으로 분리되어 있었는데, 캉트렐에 의해 수집되어 이 정원에 존재하게 되는 것으로 그려진다. 2장 이후부터는 역사적 선행 조건인 이분법을 교란시키는 동시에 양자의 결합을 가능하게 하는 실험을 진행한다. 따라서 2장의 실험 내용을 알기 전에 먼저 1장의 두 사물의 가치를 알아보도록 하자.

작품의 맨 처음을 알리는 동맹자 상 일화의 주인공은 14세기의 서아프리카 도시인 통북투Tombouctou의 '뒬 세룰Duhl-Séroul'[34] 여왕이다. 여왕은 스무 살이 되어서도 남편을 선택하지 못하여 월경불순aménorrhée이 동반된 발작에 시달리고 있다. 그녀는 발작시기에는 이유 없이 사형선고를 내리는 등 비상식적이고 광기 넘치는 행동을 했지만, 평소에는 지혜를 기반으로 한 선정을 펼쳤다. 때문에 당장 혁명Une révolution이 일어나도 이상하지 않은 상황임에도 불구하고 국민들은 여왕을 무너뜨려

---

33) 이러한 고정 설치는 매우 의도적인 것으로서, 반대로 2장에 등장하는 '돌출봉'과 '이빨 모자이크'는 정원의 높은 평지에 유동적인 작업을 통해 존재하는 것으로 나타난다. 1장의 사물들이 남근적 절대성 혹은 남근을 중심으로 하는 신경증적 구조의 정박점을 반영한 것이라면 2장 이후에서부터는 유동적인 현대성과 충동을 구현하고자 한다.

34) '세룰Séroul'은 아마도 '루셀Roussel'의 아나그램일 가능성이 높다. (Patrick Besnier, Pierre Bazantay, *Petit Dictionnaire De Locus Solus*, Amsterdam, Rodopi, p.51)

미지의 불안정에 빠져버리는 것보다는 일시적인 발작을 견디는 쪽을 택한다. 탐험가 '이븐 바투타Ibn Batouta'가 통북투 내에 등장했을 때에는, 여왕의 발작이 극에 달하여 국민들은 공포에 떨고 있었다.

이에 통북투 국민들은 공공 광장la place publique에 선왕인 '포루코 Forukko' 왕 시절, 주위 부족들과 동맹을 맺으며 건립되었던 주물상 fétiche, 즉 물신인 '동맹자 상'을 다시금 세운다. 포루코 왕은 많은 법률을 공포하고 농업에 대한 해박한 지식을 가지고 있어 나라에 번영을 가져다준 왕이었다. 인접하는 부족들은 이러한 국정을 부러워하여 독립적인 자치권을 완전히 잃지 않은 느슨한 동맹을 맺으며 조각상을 세운다. 실제로 번영기가 도래하자 동맹자상은 신앙의 대상이 되게 된다. 그러나 뒬 세룰의 착란이 악화되어가기만 하자, 사제와 고관이 맨 앞에 선 거대한 행렬이 정해진 의식儀式에 따라 기도를 올린다. 어느 날 격렬한 폭풍우가 내리고 비 내리는 날과 화창한 날이 반복되는 가운데 주물상의 손에서 풀이 자라나고, 이후 이 자리에서 노란색 꽃이 핀다. 국민들이 이 꽃을 여왕에게 투여하자 늦어지던 여왕의 월경이 바로 시작된다. 뒬 세룰이 이성을 되찾으며 국가도 안정을 되찾는다. 이븐 바투타의 견문기를 읽었던 캉트렐의 친구 '에슈노즈Échenoz'는 시간이 흐른 뒤, 망각되었던 이 주물상에서 피어나는 꽃의 성분이 무엇인지 과학적 지식을 동반하여 알아내고 이 주물상을 사들여 캉트렐에게 주고 서거한다. (LS.4-12)

단도직입적으로 말하자면, '동맹자 상'의 일화는 '동일성'과 상징적 남근의 가치에 관한 이야기를 하고 있다. 여성의 불안정한 광기와 여성적 질병(월경 불순)이 죽은 선왕의 연맹 가치를 표방하는 주물상에 의해 해결되는 것으로 그려지고 있기 때문이다. 통북투 내에서 뒬 세룰 여왕과 포루코 선왕 같이 특정 구조와 체제의 중심적인 인물들은 국민들이나 동맹국들과 같이 이에 순응하는 다른 이들의 자리를 정해주며 특정한 구조를 형성한다.[35] 그 중에서도 여왕은 현재의 체제를 지배하는 동시에, 체

35) 하지만 그 관계는 항상 절대적인 것이 아니라 느슨한 것이어서 국민들이 '선택적'으로 여왕에게 순응한다고 언급되거나, 동맹국들은 포루코 왕과 '느슨한' 동맹관계를 맺어 평등한 관계를 유지하고 있다고 언급된다. 이러한 느슨한 관계 설정은 루셀의 작품 세계이기 때문에 가능한 것이라 볼 수 있으며,

제를 불안정하게 하는 히스테리적 인물로서 '남편(남근)-찾기'의 문제에서 곤혹을 겪고 있다. 그러나 통북투의 구성원들은 이러한 '결여manque'의 대체물[36]인 물신 동맹자 상을 중심으로 하나로 결속되며 결과적으로 뒬 세룰 여왕이 남편 대신 이성과 선의를 찾으면서 국가는 보수적으로 안정화된다. 공공 광장에 다시금 세워진 검은 색의 '동맹자상'은 선왕의 가치인 상징성을 표방한다. 이는 규범적 지식, 공동체적 연대, 제도와 일상의 안정, 그리고 사제의 의식 등을 포함한다.

이러한 가치들은 광장에 다시 세워진 동맹자 상과 같이 세계 내에 인위적이고 상징적으로만 존재하지만 국민들에게 안정성과 신뢰를 제공한다. 여왕의 히스테리가 불러올 수도 있었던 미래의 혁명은 오히려 지연되고, 역사적 왕위의 지배기능이 현 상태로 유지된다. 결과적으로 일화 내에서 '죽은 아버지'와 같은 상징적 인물이자 문화적인 법의 담지자인 포루코 선왕을 제외한 남근적 인물은 존재하지 않게 된다. 뒬 세룰은 과거와 현재 사이에 위치하는 것으로 나타나며, 결과적으로는 역사와 제도에 완전히 속하는 여성으로 존재한다. 이 여성은 남편을 찾지 못하고 이성을 찾는 것으로 그려진다. 이 일화에서는 차이보다는 동일성의 가치가 더 긍정적으로 그려지고 있으며 세계는 과거 지향적이며 남성적인 가치를 중심으로 이전보다 더 단단히 결속되고 안정된다. 그러나 주목할 점은 동일성을 표방하고 있는 이 일화에서도 선왕과 현왕, 동맹국과 중심국, 국민들과 여왕 등 서로 다른 지위와 위치에 있는 인물들이 짝을 이루며 이미 잠재적인 변화를 암시하고 있다는 점이다. 루셀의 세계 내에서는 이와 같이 작품의 초반부터 동일성의 세계가 불안정하게 존재한다.

1장에는 이와는 비슷하면서도 상당히 결이 다른 '고부조 상 3부작 trilogie plastique'과 관련한 일화도 등장한다. 이 3부작은 3개의 고부조 상[37]으로 구성되며 그 일화는 '비대칭성'과 '차이'에 관련되어 있다. '고부

이는 잠재적인 변화를 암시한다. 물론 '동맹자 상' 일화 내에서는 결국 이러한 상징적인 질서가 완전히 부정되고 있지 않다.

36) 상징적 차원에서 남근이라는 것은 아버지가 갖고 있는 것이며 그럼으로써 아버지의 권위를 보장해주는 것이다. 한편으로는 주체(아이)가 아버지처럼 되기 위해서 가져 보려고 하는 것 등을 의미한다. 이러한 남근은 언제나 대체물 속에서 나오기 때문에 항상 결여를 나타낼 수밖에 없다.

조 상'은 장방형의 수평적 형태를 띠고 있으며 섬세하면서도 호화로운 색깔이 강조된다. 15세기 중세 프랑스 아서왕 시대의 브르타뉴 지방의 도시국가인 글로아니크Gloannic를 배경으로 하는 '고부조 상' 일화에서는 왕위의 정통성이 3대에 걸친 초자연적인 꿈과 계시를 통해 미래의 여왕으로 이행된다. 계시를 받은 여왕은 현왕이 죽어 무정부 상태로 황폐해진 국가를 풍요로운 금괴로 재건한다. 과거의 선왕과 현재의 여왕의 2대로만 구성되었던 '동맹자 상' 일화와 달리, 이 일화에서는 초자연적으로 신격화된 과거 선왕과, 꿈을 꾸는 현왕, 계시를 발견하여 황홀경에 빠진 미래의 여왕이 등장함으로써 시간적 구성이 3대로 복잡해지고, 원초적인 신비로움이 강조된다. 특히 '미래'[38]라는 시간이 새롭게 도입된다는 점은 루셀의 작품 전체에서 중요하다. 보다 자세히 살펴보도록 하자.

왕비를 잃고 홀아비로 살고 있었던 현왕인 '쿠르믈랑Kourmelen' 왕은 자신의 죽음 후 딸 '엘로Hello'에게 왕위를 물려주고 싶지만, 질투심 많은 형제들의 음모와 시기가 걱정된다. 다정한 아버지였던 쿠르믈랑은 신격화된 선왕인 '쥬엘Jouël'이 꿈에 나타나도록 기도하였고, 이것이 실제로 이루어진다. 쥬엘은 초자연적인 힘과 예언능력을 가진 것으로 기억되어 국민들에게 별자리로 추앙된 선왕이다. 그는 현왕보다 한 차원 더 큰 권위를 가지고 있다. 쥬엘은 쿠르믈랑에게 왕권의 절대적 징표인 '마시브 La Massive' 왕관을 형제들의 눈을 피해 적절한 시기에 엘로에게 전해줄 수 있는 방법에 관하여 이야기해준다.

쥬엘은 왕위 만년에 혼돈의 산mont chaotique 모른베르Morne-Vert의 중턱에서 녹색의 대리석으로 이루어져 있으며 금괴가 가득한 지하의 커다란 동굴을 발견하였다. 쥬엘은 나라의 번영기인 현재로는 별 쓸모가 없는 이 금괴를 미래의 국난을 위해 지켜놓기로 한다. 그래서 동굴이 특별한 문구certaine phrase magique인 "하늘의 별, 쥬엘은 불탄다Jouël

37) 각각의 내용은 [표 1] 참조.

38) 작품에서 강조되는 '미래'는 무한히 바깥으로 뻗어나가거나 그 구체적이고 상징적인 의미가 아직 정해져있지 않아, 명확한 의미나 한계를 알 수 없는 '도래할 시간'으로서 루셀의 작품 내에서 매우 중요하게 등장한다. '공백Vide'이 이와 어울리는 이미지이다.

brûle, astre aux cieux”를 통해서만 열릴 수 있도록 철책을 설치하고 이 문구를 비밀로 부쳤다. 쿠르믈랑의 기도에 의해 꿈에 나타난 쥬엘 선왕은 그에게 동굴을 열 수 있는 문구를 알려준다. 또 마시브를 녹여 다른 금괴들 사이에 숨겨놓고 에고Ego라는 표식을 통해 구분해놓도록 지시한다. 이 Ego는 이 왕국에서 모든 것의 시작이자 끝을 알리는 서명이었다. 그 후, 충실한 신하인 애꾸 눈 ‘르 키예크Le Quillec’에게만 이 문구와 금괴의 장소, 서명의 존재 등을 알려주라고 명령한다. 하지만 정작 이 마시브의 새 주인인 엘로에게는 르 키예크에 대해서 미리 알려주지 말고, 죽은 왕비의 유품인 파란 쿠션un coussin bleu 안에 그와 닮은 인형을 집어넣고, 하늘의 계시가 있을 시에 쿠션을 갈라 열어보도록 알려주라고 일러둔다. 이윽고 쿠르믈랑이 죽어 어떤 사람도 왕으로서 인정받지 못하게 되자 나라는 무정부적 혼란으로 붕괴할 직전에 이른다.

그러나 엘로가 하늘에 뜬 문구인 D’ORES를 하늘이 준 계시로 삼고, 어머니의 유품인 파란 쿠션의 가장자리를 갈라 열게 된다. 엘로는 어른인 자신의 ‘나이에 맞지 않는’ 외눈박이 인형이라는 선물에서 애꾸인 르 키예크를 연상하게 된다. 엘로는 르 키예크의 도움에 의해 산의 동굴에서 Ego라는 서명이 새겨진 금괴인 마시브를 발견한다. 여왕이 된 엘로는 동굴 안에서 발견된 금을 통해 나라를 재건하고 성녀로 추앙받게 된다. 이 숭고한 원정과 그 사건을 기념하는 세 개의 고부조상이 훗날 발굴되어 캉트렐에 의해 정원에 설치된다. (LS.12-33)

이 일화 역시 ‘동맹자 상’ 일화와 마찬가지로, 선왕의 가치가 후대의 여왕에게 이어지는 왕권의 정통성과 관련이 있는 이야기이다. 하지만 이 두 일화는 실제로는 여러 가지로 미묘하게 다르다. 과거와 현재 사이에 위치하고 있었으며 이미 왕위를 가지고 있는 것으로 그려졌던 뒬 세룰과 달리, 엘로는 다른 삼촌들의 시기를 피해 이미 무너진 국가를 새롭게 재건하는 여성이다. 엘로는 계시를 통해 현재에서 아직 도래하지 않은 미래로 이행하는 여성이 된다. ‘동맹자 상’ 일화에서 강조되는 부권적이고 문화제도적인 이성과 질서와는 달리, ‘고부조 상’ 일화는 쥬엘의 초자연성과 그와 결부되는 동굴과 산의 원초적 카오스, 계시를 받은 엘로의 황

홀경(향유), 그리고 죽은 어머니와 관련된 '여성성'과 '비대칭성'[39]이 훨씬 더 강조된다.

'고부조 상'과 관련한 일화에서는 여성성과 관련한 것이 자주 등장하고, 특히 '소리'나 '문자'와 관련된 사항이 적극적으로 삽입되기 시작한다. 쥬엘이 발견한 동굴caverne은 흔히 여성성 혹은 자궁과 실재계를 표상하는 경우가 많은데, 실제로 쥬엘이 이 동굴을 발견했을 상황을 묘사할 때, "밤은 그 편안한 동굴에서 평화롭게 지냈다et la nuit s'écoula paisible dans l'hospitalière caverne"라는 표현 등이 동원되어 그 원초적이고 신비한 특성이 강조되고 있다. 혼돈의 산 중턱에 있는 동굴은 쥬엘에 의해 명확한 위치가 발견되기 전, "두들기면 땅속에서 묘한 울림이 들려와 쥬엘을 놀라게Certain coup l'étonna en provoquant une vague résonance souterraine."하기도 했다. 명확한 근원을 알 수 없지만 소리를 울려내는 동굴은 실재의 비어있는 중심, 즉 원초적 부재를 드러내고 있는 여성성과 실재성을 표상하는 것이라고 해석할 수 있다. 이 "둔중한 메아리는 산허리로 퍼져나가 거대한 동굴의 존재를 말해주고 있다. un écho sourd, qui, se propageant dans les flancs de la montagne, dénotait la présence d'une importante caverne." (LS.18-19)

쥬엘은 금괴가 가득한 이 지하 동굴에 입구를 설치하고, 그것이 "하늘의 별, 쥬엘은 불 탄다Jouël brûle, astre aux cieux"와 같은 특정한 문구를 통해서만 열리게끔 한다. 결국 일화 내에서 이 문구는 비어있는 중심이자 욕망의 근원 대상인 실재에 다가갈 수 있도록 하는 개별적이면서도 특권적이고 문구가 되며, 여성인 엘로가 삼촌들과는 구분되는 지위를 갖게 되는 계기의 문턱이 된다. 이 때 문구에서 드러나는 '불 탐'의 감각은

---

39) 여성의 욕망을 '비대칭적'이라고 부르는 이유는 생물학적 구성과는 무관하게 정신분석적으로 여성으로 간주되는 여성은 남성과 마찬가지로 남근적 향유와 상징적 질서에 완전히 종속되지 않아 경계 지어져 있거나 제한되어 있지 않은 다른 향유Autre Jouissance 두 가지를 누릴 수 있기 때문이다. 여성은 언어에 의해 설정된 경계선 너머로, 즉 눈곱만큼의 쾌락 너머로 나아가는 것이 허용된다. (브루스 핑크, 『라캉의 주체』, 도서출판 비, 2010, pp.200-201) 엘로는 원래 완전히 상징계 내부에 있다가, '너머'로 나가면서 여성적 정체성을 발견하는 여성이 된다. 이는 사실상 의미 연쇄로부터의 일탈이다.

일상을 벗어난 감각 혹은 죽음충동과 관련된 실재를 형상화한다.

남편을 찾지 못하여 발작에 걸리거나 타자의 욕망에 타협했던 신경성의 히스테리 주체에 가까웠던 뒬 세룰과 달리, 엘로는 오히려 국가의 혼란과 내전 상황에 하늘에 나타난 문구를 계시로 삼고 어머니의 유품인 쿠션을 갈라 독자적으로 행동하여 미래로 이행하는 여성 주체이자 황홀경에 빠진 젊은 여자로 묘사된다.

> 지는 태양이 만들어내는 몽환적인 광경을 보기 위해 멈추어선 엘로는 몇몇 가느다란 새털구름들이 미풍의 작용으로 이상하게 굽어지다가 결국 하늘에 희미한 글자들의 형상을 이루는 것을 보았다. 그 글자는 다음과 같았다.
>
> D'ORES(지금이야말로)[40]
>
> 그 전체는 곧바로 공중에 사라져버렸다. 하지만 엘로는 하늘에 나타난 것으로 볼 때, 바로 이것이 예고된 계시임을 알고 가슴이 설렜다. 지금이야말로 행동해야만 했다.
>
> 그녀는 성에 돌아오자마자 파란 쿠션을 열었다.
>
> S'arrêtant pour admirer la féerie crépusculaire, Hello vit certains flocons étroits se courber étrangement sous l'action de la brise jusqu'à former en lettres vagues cette locution :
>
> D'ORES.
>
> L'ensemble s'effiloqua bientôt dans les airs. Mais Hello, le cœur battant, avait reconnu, à sa nature céleste, le

---

40) 이는 현재에는 d'ores et déjà(지금부터)라는 표현으로만 쓰이는 표현을 루셀이 반으로 자른 것으로 보인다. 이 표현에서의 d'ores는 '지금'을 의미하는 고어인 ores에서 유래된 것이다. déjà는 '이미', '벌써', '앞서', '전에'와 같이 과거와 관련한 의미를 가지고 있다. 이 점에서 비추어봤을 때 루셀이 의도적으로 과거와 관련된 부분을 삭제하고 미래로의 이행을 강조하고자 했던 것으로 추측해볼 수 있다. 단어의 음운을 자주 활용했던 루셀의 작가적 특성상 D'ORES와 d'or(금金)와의 음운유사성 또한 생각해볼 수 있겠다. 엘로는 동굴에서 금괴를 발견하는 여성이다.

préavis annoncé. Maintenant elle devait agir.

Rentrée au château, elle ouvrit le coussin bleu.

(LS.29-30)[41]

이 때 엘로는 문구를 허공의 하늘에서 발견하는데, 여기서 엘로의 욕망 자체가 동굴과 마찬가지로 그 근원적 중심을 명확히 알 수 없이 모호한 것임이 드러난다. 특히 엘로는 공중에서 금방 사라져버려 우연에 불과한 글자를 '계시'로 삼는데, 이는 평범한 대상이 사물의 지위로 격상되는 승화昇華를 보여준다. 특히 루셀의 작품 내에서는 이렇게 여성적이며 '비대칭적'-너머-인 욕망의 시작이 주로 머리 위로 떠오르는 '언어 기표'로서 나타난다. 이는 이어지는 바로 다음 장에서 보다 자세히 설명하겠지만, 언어를 향유와 욕망의 궁극적 대상으로 삼는 작가적 특징이 반영된 것이다. 이 문구를 계시로 삼은 엘로는 죽은 '어머니의 손길이 성화된 물건sanctificateur des mains maternelles'인 쿠션을 가르는 행위[42]를 통해 르 키예크와 관련한 인형을 발견한다. 그 전까지는 알지 못했던 죽은 어머니의 육체-손mains-와 관련된 여성성이 풍성한 깃털 쿠션[43]의 파열된 틈을 가르고 튀어나온다.

그리고 쿠션 내부에서 그녀의 나이와 맞지 않은 천진난만한 장난감을

---

41) 같은 장면을 담아내고 있는 첫 번째 부조상에 대한 묘사(LS.12-13)는 다음과 같은데 황홀경과 그 붉은빛이 강조된다. 이러한 색은 앞선 '동맹자 상'의 검은 색과 대조된다. ("Le premier haut relief représentait, debout sur une plaine gazonneuse, une jeune femme extasiée, qui, les bras alourdis par une moisson de fleurs, contemplait à l'horizon cette expression D'ORES, esquissée dans le ciel par d'étroits cirrus que le vent recourbait mollement, Les teintes, bien que passées, subsistaient partout, délicates et multiples, encore nettes sur les nuages, pleins de rouges reflets crépusculaires.")

42) 이 역시 이어지는 장에서 자세히 설명하겠지만, 쿠션을 가르는 행위는 고정된 '누빔점'을 가르는 것처럼 절대적 기표로서의 부성은유를 가로지르는 행위를 표상하고 있는 것으로 보인다.

43) 엘로가 계시의 단어(D'ORES)를 발견한 하늘을 묘사할 때, 작품이 유독 구름들을 cirrus(새털구름, 권운)이나 flocons(폭신폭신한 뭉치, 송이)라고 표현한 것과도 이와 관련이 있는 듯하다. 작품 전체에서 지속적으로 '새'의 이미지가 중요하게 등장하며 주로 '미래'나 '여성성'과 관련해서 등장한다.

발견하고는 조금 의아해하다가, 애꾸 르 키예크를 연상한다. 애꾸눈은 주로 신화나 옛날이야기에서 타계他界나 다른 차원의 세계를 연상하기 위해 차용되거나, 그에 대한 사람들의 전율이나 경외 등을 표현하는 소재로 등장하는데[44], 르 키예크가 바로 이러한 비대칭성을 드러내는 이미지라고 볼 수 있다. 그러나 일화 내부에서 르 키예크는 엘로가 동굴을 열 수 있게 도와주는 긍정적인 인물임에도 불구하고 오히려 하늘의 신호를 받은 엘로의 신성과는 대조되는 평범한 인물로 등장한다. 우스꽝스러운 언동과 그로테스크한 외모의 르 키예크는 앞선 일화에서 등장하는 사제의 정해진 의식과는 사뭇 대조되는 분방奔放함을 보인다. 특히 그는 환심을 사려하는 멋쟁이coquet damoiseau같이 분홍색 옷을 입어 자신의 용모를 강조하는 광대로 등장한다. 이는 히스테리적 연극성을 가지고 있는 남성인물, 즉 어느 정도의 양성성을 표방하는 것처럼 보인다. 그러나 그는 그 자신도 모든 사태를 기다리고 있는 수동성une longue attente passive을 가진 인물일 뿐 엘로의 조력자 이상의 역할을 하지 않는 인물로 표현된다. 이 때 르 키예크가 선왕의 세계와 엘로로 대변되는 새로운 세계 양쪽 모두에게 심복으로 존재하며, 한쪽 눈만 가지고 있다는 설정은 양성적인 남성의 이중성과 한계를 드러낸다. 그는 동굴을 여는 문구와 같은 주요한 비밀을 알아, 엘로에게 '마시브'를 찾아주는 역할을 수행하지만, 엘로의 신성과는 대조되는 인물임이 강조된다. (LS.24-25)[45]

---

44) 한국사전연구사편집부,『종교학대사전』, 한국사전연구사, 1998.

45) 논문에서 '르 키예크'의 애꾸눈과 양성성, 낮은 신분에 주목하는 이유는 작품에서 실재와 합일을 체험하는 것이 유독 여성성이나 신성神性 그리고 루셀이 지향하는 예술로 표현되기 때문이다. 르 키예크는 엘로가 이러한 특성을 갖게끔 돕는 조력자지만 그 이상의 역할을 수행하지는 않으며, 누군가의 '심복'으로 존재한다. 그러나 이어지는 2장 이후부터는 조력자에 그치는 남성인물과는 다른 유형의 남성인물이 등장한다. 2장의 남성 인물 '아그Aag'는 오히려 여성의 도움을 받아 지하감옥에서 탈출하여 바깥의 '자유'를 얻는다. 이어지는 3장과 4장은 실재와의 조우 체험을 다룬다. 루셀의 인도에 따라 작품을 가로지른 후 마지막에 등장하는 인물은 '고아' 청년인 '노엘Noël'로서 그는 '스스로의 주인maître de personne'이라고 언급된다. 작품에서 '주인'은 상징적 대타자에 종속되지 않았다는 의미로 '캉트렐'을 가리킬 때도 사용하는 말이다. 베케트, 조이스, 블랑쇼 등의 작품에서 상징규범에 종속되지 않는 중성성neutre의 언어를 강조한다. 본 논문도 양성성과 중성성을 구분하겠다.

르 키예크의 부분적인 도움을 통해, 엘로는 수도를 떠나 모른베르 산으로의 원정을 통해 마법적 영광의 '마시브'를 찾는다. 이로써 엘로는 왕위 정통성을 잇는 동시에 자신을 시기하는 삼촌들에 맞설 수 있게 되며 그 이후 어떤 도전자들도 엘로의 왕위를 부정하지 못한다. '동맹자 상' 일화에서 여성 주인공인 될 세룰은 자신이 원하던 남편을 찾지 못하는 대신 안정과 이성을 찾아 상징적인 기능 안으로 흡수됨으로써, 공적 제도 내에서의 지위를 유지한다. 그러나 '고부조 상' 일화 내에서 여성주인공은 오히려 아예 자기 주위를 둘러싼 현실적인 남성들과 분리[46]되어 모른베르 산으로 가는 원정모험을 통해 자기 지위를 갖고 황폐한 나라를 재건한다. 아버지인 쿠르믈랑이 죽고 난 후 완전히 고아l'orpheline가 된, 즉 상징계를 벗어나게 된 엘로는 하늘의 신호la manifestation céleste를 받은 고귀하고 신성한 혈통을 갖게 된 여성이 된다. (LS.25) 그 후 그녀는 비어있는 동굴에서 나라를 재건하는 금괴와 특별한 문구인 Ego로 표식 된 '마시브'를 발견하는 숭고한 '성녀'[47]가 되며 이를 도운 르 키예크에게 온갖 호의를 베푼다.

우리는 '고부조 상'의 일화를 두고 여성이 양성성을 가지고 있는 남성 파트너(르 키예크)를 만나 오이디푸스 이전의 유년기와 관련된 원초적 과거(쥬엘 선왕)와 어머니의 육체성(쿠션)을 발견하는 전前오이디푸스적 경험을 그린 일화라고 해석해볼 수 있다. 따라서 주인공 여성은 파트너를 닮은 인형으로 대변되는 '아이'에 대한 욕망인 모성과 퇴행적 성향, 그리고 '마시브'로 대변되는 특수한 여성적 정체성과 향유를 발견하며 결정적으로 보편적 세계 바깥으로 분리되게 된다.

---

46) 이는 일종의 '분리séparation'이다. '엘로'는 자기 주위를 둘러싸고 있던 현실적인 연쇄를 완전히 벗어나 비어있는 동굴에서 자신의 정체성을 찾는다. 이때 엘로는 자기를 둘러싼 사슬을 벗어남으로써 자신이 존재하고 있었던 원래의 왕국, 즉 아버지와 삼촌들의 왕국의 지위를 상대화시킨다. 이러한 '분리'는 주체가 대타자 내부에서 '소외'를 겪는 것과는 다르게 대타자 자체의 불완전성을 파악한 것이다. 그럼으로써 엘로는 하나의 예외적 지위로서 현재의 대타자의 절대성을 열어 놓고 미래로 이행한다. 그렇기 때문에 엘로는 '산중턱'에서 비어있는 동굴을 발견한 것으로 그려진 듯하다.

47) 그러나 이때의 '성녀'는 일반적으로 문화적 관점에서 말하는 순결한 처녀 혹은 정신적 사랑만을 추구하는 숭고한 여성을 뜻하는 '성녀'와는 거리가 멀다.

우리는 여태까지 그 오독 가능성에도 불구하고, 1장의 두 일화를 각각 동일성과 비대칭성을 표방하는 일화라고 해석했다. 동일성을 표방하는 '동맹자상Le Fédéral'은 수직적이고 남근적인 형상과 어두운 색을 가지고 있으며 2라는 균형적 짝수가 부여되었다. 그리고 그 일화는 상징적 남성성의 긍정적인 가치인 문화적 합리성, 제도적 안정성, 보편적 역사성, 이성적 규범 그리고 '있음'을 기반으로 하는 상징적 존재성을 강조한다. 반대로 비대칭성을 표방하는 '고부조상le trois hauts reliefs'과 마시브La Massive는 수평적인 형상을 가지고 있으며 풍요로운 색채와 3이라는 비대칭적 홀수가 부여되었다. 그리고 그 일화 내에서는 실재 혹은 상상적 남근을 향하고 있는 여성성의 긍정적인 가치인 신비적 초월성, 원초적 자연성, 미래의 창조성과 풍요로운 재생산 그리고 비어있는 중심으로 표방되는 비-존재성이 강조된다.

그러나 작품 내에서 도입과 프리퀄을 역할을 하면서도, 말년의 루셀에게 "쓸모없다"고 판단되었던 1장의 두 사물들이 표방하는 가치는 결정적으로 항상 '양자택일적'으로만 존재한다. 한쪽의 장점이 다른 쪽의 단점을 덮고 해결하고 있을 뿐인 것이다. '동맹자 상' 일화에서는 과거의 규범이 현재의 불안을 해결하고, '고부조상' 일화에서는 미래의 감각적 풍요가 현재의 황폐를 해결하는 것과 같이 말이다. 한쪽이 다른 한쪽의 반대급부로만 작용하고 있을 뿐 결정적으로 분리되어 있는 모습은 '있음'과 '없음'의 분화를 드러낼 뿐이다.

뿐만 아니라 1장의 '오래된' 두 수집품과 관련된 두 일화는 공통적으로 선왕의 가치라는 역사성과 절대성과 연관된 의미를 내포하고 있기도 하다. 모든 욕망은 '조각상'으로 대변되는 남근적 형상을 통해 구현되고 있다. 특히 비어있는 중심을 발견하고 '안'에서 '바깥'으로 빠져나가버리는 여성성을 표방하는 두 번째 일화에서조차 그와 관련된 모든 문구들이 여성 주체인 엘로의 의식에 선행하여 등장한다. 결과적으로 작품의 도입부분을 맡고 있는 1장에 배치되어 있는 두 사물은 절대적이고 선행적인 이분법으로 서로 분리되어 있게 된 것이다.

이는 작품 창작 활동을 통해 낯선 타자를 조우시키고, 대립된 것들 사

이의 화합을 만들어내며 세계의 완결적 절대성을 부정하고자 했던 루셀의 작품 사상이나 '기법'과는 다소 대치되는 것이다. 실제로 루셀의 작품 세계 내에서는 우리의 보편적이고 일상적인 인식으로는 쉽게 결합할 수 없어 보이는 상반된 것들이 결합하며, 이 과정에서 배제된 것들이 자주 그 경계를 교란시키고자 한다. 이 때 중시되는 것은 이 모든 것을 가능하게 하는 '바깥'이나 '공백'이다. 이 때 우리는 외부에 존재하고 있는 대상들이나 이질적인 타자에 관심을 가지며 그들과 결합함으로써 내부 세계의 외연을 보다 확장할 수 있다.[48] 오생근은 루셀의 세계 내에서 흑인과 백인의 결합, 아프리카와 유럽의 공존, 전통문화와 산업문명의 화해의 주제를 끌어낼 수 있다고 말하며, 이것이 특히 '강'이라는 신화적 배경에서 진행되었다고 말한다.[49] 김현 역시 루셀의 세계에서 주목해야할 주제를 합치기joindre와 되찾기retrouver라고 정리한 바 있기도 하다.

> 합치기란 지렁이(벌레)와 음악가, 수탉과 작가, 빵 부스러기와 대리석 따위를 합치는 것에서부터 물줄기와 실, 우연과 법칙, 연약함과 날렵함 등의 양립할 수 없는 것의 합치기를 포괄하며 되찾기란 사라진 과거, 보석, 탄생 비밀, 범죄를 꾸민 자, 재산, 잃어버린 비결 등을 되찾는 것인데, 그 합치기와 되찾기는 "똑같은 모습의 두 신화적 측면이다."[50] 그 주제들을 드러내는 언어실험은 매우 다양하며 말라르메 이후의 모든 언어적 실험을 포괄하고 있다.[51]

---

48) 김서영, 「[한국 사회의 증상 읽기(10) 무관심] 절멸의 방향성을 극복하는 법, 또는 대양적 감성을 회복하는 길」, 『르몽드 디플로마티크』, 2019.

49) 오생근, 「제 9장 레이몽 루셀과 『아프리카의 인상』, 글쓰기와 신화」, 『초현실주의의 시와 문학의 혁명』, 문학과 지성사, 2010, pp.266-267

50) 되찾기가 합치기와 똑같은 신화적 측면을 가지고 있다는 것은 모든 향수와 합일의 근원이 되는 모성적 실재와 관련된 것으로서 이어지는 3장에서 보다 자세히 설명하도록 하겠다.

51) 김현,『미셸 푸코의 문학 비평』, 1989, 문학과 지성사, pp.47-48, 여태껏 국내에서 루셀은 주로『아프리카의 인상』을 중심으로 파악된 것에 반하여 김현의 이 비평에서 인용된 내용은 모두『로쿠스 솔루스』로부터 나온 것이다.

그런데 1장의 말미에서 캉트렐이 이 두 사물을 정원에 가져온 이유가 밝혀진다. 원래 두 사물은 모두 완전히 그 가치가 사라진 상태였다. 동맹자 상은 부족의 동맹이 분열되어 이미 오래 전에 그 의미가 사라져 버려 망각으로 빠져버렸었고(LS.10-11), 고부조 상은 폭풍우와 지진과 같은 자연재해에 의해 파괴되고 사장된 상태였다.(LS.14) 특히 캉트렐은 지진으로 인하여 산산조각 나 밖으로 튀어 나가버린 고부조상을 먼저 사들여 정원에 설치한다. 그리고 틀림없이 열광적인 결과passionants résultats가 나올 것을 예감한다.(LS.14) 그리고 6년 동안 비어있던 고부조 상에 어울리는 동맹자 상을 정원에 설치한다.

> 어렵지 않은 조사가 보여주길, 그 실종되었던 조각상(고부조 상)은 발굴 당시 벽감壁龕의 잔해 아래 산산조각이 난 채 부서져 쓰러져 있었다. 오래 전 먼 곳에서 발생한 지진 탓에 밖으로 튀어나갔던 것이다. 선생은 그 존재만으로도 전설에 사실의 흥미로운 부분을 부여해주는 그 귀중한 조각이 탐이 났고 경매에서 열심히 값을 올려 부른 끝에 행복한 낙찰자가 되었다. 선생은 이를 정원에 설치하고 육년 동안 빈 채로 남겨뒀다. 연륜이나 가치 면에서, 귀한 부조상과 어울리는 조각상을 찾을 수가 없었기 때문이다. 결국 최근에 그 옛날의 영광스러운 동맹자 상이 자격을 얻었고, 거기서 바람과 비를 막아줄 안식처를 얻었다.
>
> Une facile enquête démontra que la statue absente, brisée en mille fragments, gisait, au moment de la trouvaille, sous l'obscur abri de la niche, jadis projetée en avant par le lointains cataclysme enfouisseur. Le maître convoita cette pièce vénérable, dont la seule existence décernait à la légende une curieuse part de réalité. Enchérissant ferme, il en fut, à la vente, l'heureux adjudicataire et, l'installant dans son parc,

laissa vide pendant six ans la guérite de pierre, faute de trouver quelque statue digne par son âge et sa valeur d'un aussi précieux gîte[52],-mérité dernièrement par l'antique et glorieux Fédéral, qui reçut là un abri contre le vent et la pluie. (LS.34)

이 때 오히려 정원에 먼저 설치되어 현실성을 부여받은 조각상이 동맹자 상이 아니라 고부조 상임은 중요하다. 이후 2장부터 시작하는『로쿠스 솔루스』의 실험은 이미 존재하는 보편적 현상 세계나 정치 경제적 사회의 세계와는 무관한 재현하기 어려운 무의식의 실재계와 물物을 관객들에게 체험시키는 것을 목표로 한다. 작품 내에서 이와 가까운 경험을 가장 먼저 체험한 자와 그 일화를 다루고 있는 것은 '엘로'와 '고부조 상'이다.[53]

이어지는 2장에서부터는 강력한 결과를 겨냥한 실험이 진행된다. 물론 캉트렐의 실험은 이 두 사물을 직접적으로 활용하지는 않지만, 두 사물은 이어지는 변화의 실험에 선행하는 역사적 조건으로서 수집되어 정원에 안치된 것이다. 여기서 잠시 수집과 변혁이 어떤 연관관계를 갖고 있는 것인지 생각해보기 위해 벤야민Walter Benjamin의 의견을 빌려와보겠다. 벤야민은 현재의 변혁을 위해서는 단순히 파괴에서 멈추는 것이 아니라 그 전승의 역사에서 소외되어 파편들로 흩어져버린 것들로부터 시작하는 역사 구성을 실행해야 함을 주장한다. 이때의 파괴와 구성은 '알레고리'와 '수집'을 원原 현상으로 한다.[54]

벤야민의 개념 내부에서 알레고리Allegory는 사물과 언어에 균열 지점

52) '고부조 상'을 가리키는 단어로 'niche'나 'gîte'가 사용되고 있다. 'niche'는 주로 조각상을 놓기 위해 움푹하게 파놓은 '벽감壁龕'이나 방 한쪽에 오목하게 파놓은 '알코브'와 같이 '틈새'를 의미하는 단어이다. 'gîte'는 '땅굴'이나 '금광'을 의미하는 단어이다. 그리고 두 단어 모두 '집'의 의미를 가지고 있다. 두 단어에 여성의 신체나 심연, '빈 집' 등 Vide(空虛)의 이미지가 담겨있음을 파악할 수 있다.

53) 그러나 1장에 등장한 일화는 그녀를 통해 원정 당시 외관을 보여줄 뿐이다.

54) Walter Benjamin, *Passagen-Werk* 1, p.278 (강수미, 『아이스테시스, 발터 벤야민과 사유하는 미학』, 글항아리, 2011, pp.93-94 재인용.)

이나 복수성을 발견하여, 사물과 현실을 해체하고 총체성을 재구성하는 언어작용과 사유의 방법론을 총칭하는 말이다. 알레고리는 신화적이고 초월적인 상징과는 대조되는 것으로서 부자연스러움의 미학, 즉 '인위성'을 강조한다. 이로써 자연 상태로 신화화된 전통과 지배적 이념에 대한 심문과 재해석의 기제로 작용하게 되는 것이다. 특히 질서정연한 이미지와 운율의 조화로운 전개, 균형 잡힌 시적 미학과 반대되어 시적이라고 간주되지 않는 인물들(걸인, 노인, 창녀)이나 주제들을 종종 단절적이고 해체적인 언어나 이미지로 전개하는 문학을 알레고리를 구현한 작품이라고 평가할 수 있다.[55]

알레고리는 사물이나 언어에서 모든 연관관계와 단일성을 해체시켜 파편화시키는 행위에 속해 있는 반면, 수집은 분산되어 있는 사물들 중 서로 공존할 수 있는 것을 결합시키는 행위라는 점에서 서로 상반된다. 그러나 벤야민은 알레고리를 수행하는 자(der Allegoriker)와 수집가가 서로 '대극'을 이루고 있음에도 불구하고 서로 공속共屬한다고 주장한다. 수집이 '사물에 현실적으로 주어진 사용가치와 교환가치의 기능을 탈각시켜 한데로 모으는 일'을 함으로써 보다 확장된 변화를 이끌어 총체성을 재구성하는 알레고리로서 기능할 수 있게 하는 것이다. 수집이 존재하지 않는다면 사물에 부착된 보편적 특징인 효용성과 기능이 탈각된 채 한 장소로 모이는 일도 없게 되며, 이후의 변혁의 기반으로 작용할 수도 없게 된다. 이러한 수집은 낡거나 사멸해버린 사물들이 망각되고 폐기되거나 반대로 역사의 지배자들의 전리품으로만 전시되는 문화이기를 멈추게 한다. 사물들은 수집을 통해 새롭게 발견되고 활용되며 현재의 관점에서 새롭게 구제된다.[56]

특히 벤야민은 알레고리를 화해할 수 없는 것들-건설과 파괴, 희망과 슬픔, 미몽과 각성, 실재와 허구, 영원함과 무상함-의 반립 속에서 생겨난 예술 형식이라고 파악한다. 이러한 것들은 서로 반립反立하지만 긴장관계를 형성한다. 그에 따르면, 이러한 긴장관계 속에서 사물들과 가치의

55) 정의진,「발터 벤야민의 알레고리론의 역사 시학적 함의」,『비평문학』, 2011, pp.387-396
56) 최성만, 「벤야민에서 '정지 상태의 변증법'」,『현대사상』, 2010, p.181

무상無常함에 대한 통찰이 일어나고 동시에 이들을 영원으로 구원하고자 하는 모순된 욕망이 생김으로써 이 사이에 일시적인 '통로'와 '성좌'가 형성되며 '정지상태의 변증법'이 발생한다는 것이다.[57]

1장은 이러한 관점에서 그 의의를 드러낸다. 1장이 없었더라면 2장 이후의 작품 세계를 이해하기 어려워진다. 오히려 도래하는 미래를 다루고 있는 2장 이후부터는 1장에서 제시된 오래된 사물의 '과거' 상황-선행된 이분법-을 극복하는 것에서부터 시작된다. 기존의 관점에서는 도저히 섞여 들어가지 않고 구분되어 있는 낡은 사물들인 아프리카 부족의 '동맹자 상'과 중세 유럽의 '고부조 상'이 캉트렐의 수집과 1장을 통해 정원 내에 한 데 공존하게 된다. 수집은 이와 같이 동떨어져 있는 두 사물을 한데로 모은 후, 이들을 해체시켜 그보다 바깥에서 화해시키거나 새로운 전체를 창조시킬 수 있는 조우와 만남을 엮는 가능성의 시작이 된다.

화합을 위해서는 고정된 의미나 위치를 가져서는 안 된다. 그러나 세상의 모든 사물과 가치가 그 나름의 상을 가지면서도 동시에 허망할 수 있는 것임을 깨닫게 된다면 오히려 역설적으로 고정된 이분법과 위계질서는 파괴되며 화합이나 새로운 인식이 가능해질 수 있다. 당연하게도 이 과정에서 절대로 어느 한편이 반대편을 수렴시키거나 봉합시키는 방향으로 일어나서는 안 된다. 이 과정은 오히려 양자 사이의 차이와 간격을 인지하는 것에서부터 시작되며 이후 양자가 섞이는 과정을 수반한다. 따라서 1장에서 상반된 두 사물을 수집하는 일은 오히려 필요한 일이다.

작품의 2장부터 등장하는 실험은 고정된 절대의미를 해체시켜 파편화시키는 동시에 새로운 화합과 환상의 통로(출구)를 만드는 일, 즉 말과 사물의 알레고리를 실현시키는 방향으로 진행된다. 이는 캉트렐에게서는 과학 실험과 예술의 창조로 '실현'된다. 작가 루셀의 차원에서는 단일은유를 해체시키고 이를 통해 일화를 짜는 작업을 통해 문학적으로 '상상'

57) 주지하다시피, 벤야민은 헤겔Hegel식으로 지양Aufheben되고 종합되는 변증법에 반대하여 대립하는 양극단들이 긴장을 이루며 결국 하나의 성좌Konstellation을 이루는 '정지 상태의 변증법'을 이야기한다. 이는 로고스주의와는 정반대로 기존의 체계를 해체시킴으로써 탄생하는 역설적 전체를 이야기하는 것이다.

된다. 물질성-기표-만 남은 중립적이고 비어있는 언어가 오히려 세계 내부의 공백을 형성시키는 동시에 세계 바깥에 새로운 이미지를 걸어놓는다. 이로써 단단했던 의미 결합은 모호해지고 파편화된다. 언어는 절대적 의미를 박탈당함으로써, 공간은 상대화됨으로써 오히려 화합과 소통의 가능성의 기반이 되는 역설에 놓인다. 동시에 이로 만든 새로운 이미지는 환상의 대상으로서 출구로의 유인을 이끈다. 계속해서 작품에 존재하는 2장의 실험과 그 일화를 살펴보면서 본격적으로 도입 이상의 의미를 가지고 있는 루셀의 작품 세계를 보다 자세히 파악해보도록 하겠다.

Ⅰ-3. 실험: 틈새로의 탈출

캉트렐과 관람객들은 1장의 오르막길을 지나 2장에서부터 점점 더 높은 곳으로 올라간다. 가면 갈수록 초목이 점점 드물어지고 헐벗은 땅길 끝에 평평하고 완전히 트인 평지esplanade très unie et entièrement découverte에 도착하게 된다. (LS.35) 이곳에서는 금속[58]으로 되어있음에도 가벼워 보이는 달구demoiselle가 비행기계 밑에 달려 날아다니며 미래의 날씨를 예측하는 동시에 캉트렐이 미리 모아놓은 사람들의 이빨들로 모자이크 그림을 만들고 있다.

높은 곳에 위치한 텅 빈 평지라는 배경은 캉트렐과 관람객들에게 일정 이상의 높이와 넓이를 부여하여, 2장 이후의 작업과 실험을 단지 사소한 것으로 취급할 수 없게끔 만든다. 동시에 이곳은 아무도 없는 공터이기에 자유롭고 참신한 실험이 펼쳐질 수 있는 공백空白의 바탕 그 자체가 된다. 오래된 수집품을 수집하고 전설에 가까운 이야기를 전달하는 역할에서 크게 벗어나지 못했던 1장에서와는 달리, 캉트렐은 2장에서부터 적극적인 발명과 실험의 주체가 되는 동시에 무인지대를 가로질러 관람객들을 이끌어가는 인물이 되기 시작한다.

> 캉트렐은 우리를 신호로 이끌면서, 로프를 넘어 아무도 없는 무인지대의 경계를 가로 질러 그 비행하는 기구에 다가갔다. 우리는 모두 여기저기 펼쳐져 있는 이빨에 닿지 않도록 주의하면서 그 뒤를 따랐다. 이빨들은 언뜻 보면 무질서해보였지만, 사실은 명백히 심오한 연구를 애쓴 결과였다.
>
> Cantrel, nous entraînant d'un signe, enjamba la corde,

58) 작품에서는 지속적으로 '금속métal(lique)'은 시니피앙의 차가운 물질성을 나타낼 때 사용된다. 앞으로 설명하겠지만 2장은 절대적인 시니피에에 종속되지 않은 시니피앙을 통해 관습적인 세계 자체를 바깥으로 확장시켜 새로운 환상대상이 될 이미지를 창조하는 것을 목표로 한다. 그렇기 때문에 이를 만들어내는 루셀의 시니피앙은 가볍게 하늘을 날아다니는 금속의 비행기구로 표현되고 있다.

franchit la limite déserte[59] et s'approcha de l'instrument aérien. Nous le suivîmes tous, très attentifs à ne pas déplacer les dents éparses, dont l'apparent désordre était sans nul doute le résultat laborieux d'études approfondies. (LS.39)

2장에서부터 강조되는 이 무인지대, 즉 허공과 공백의 공간은 '있음être'과 '없음néant'의 이분화를 나타낸 1장의 인식보다 한층 더 근원적인 부재와 간격, 즉 '비-전체pas-toute'를 암시한다.[60] 『로쿠스 솔루스』라는 제목에서부터 드러나는 심연의 간격과 공백은 루셀 작품을 이해하기 어렵게 만드는 요소이지만 동시에 작품의 근간을 이루는 핵이라고 할 수 있다. 작품 전반을 지배하고 있는 이와 같은 비-전체와 비-의미 non-sens는 오히려 대립되는 것 사이의 고정된 위계와 이분법을 무화하는 철학을 보여주며 이를 기반으로 작동하는 관습 세계를 열린 바깥으로 개방시켜 배치하는 것을 지향한다. 오히려 대립되는 것들 사이에 존재하는 무한한 간격과 '중간지대'를 드러내, 양자를 지탱하는 더 큰 차원의 비어있음Vide을 상기시키는 것이다. 이를 통해 오히려 어느 일방에 우월성을 부여하거나 수렴시키지 않고 양자를 배치하는 것이다.

이는 완결성이나 동일성을 상정하는 철학이 아니라 실존이나 공허를 기반으로 충족될 수 없는 '없음의 없음' 즉, 비-전체와 미완결을 상정하는 철학에 가깝다. 이는 플라톤Platon에서부터 시작해서 헤겔로 대표되는 서양의 관념적 전통보다는 하이데거Martin Heidegger를 필두로 한 실존주의 이후의 현대철학에 더 가까운 것이다. 이러한 철학에서는 진리나 실재의 차원이 상징적 차원으로 치환될 수 없다고 본다. 이러한 통일된 차원 뒤에 존재하는 공백은 균열이나 부재성으로 다가올 수밖에 없는

59) 이러한 공백을 나타내는 공간적 배경으로 사막désert이나 황무지를 차용하는 문학 작품이 종종 존재한다.

60) 작품 내에서는 원정모험을 통해 산중턱에서 '비어있는 동굴'을 발견하여 삼촌들과 결정적으로 분리된 여성주체 '엘로'를 논한 1장의 2번째 일화가 등장한 이후부터 더욱 분명해지는 사실인 듯하다. 루셀에게 이러한 비어있음은 오히려 미래의 가능성으로 인식된다.

것이다. 루셀 작품은 모든 것이 이렇게 절대적인 공허에서 탄생하고 상징적으로만 인식될 수 있는 것이라면 어떤 것에도 근원적이고 고정적인 중심을 부여할 수 없을 뿐만 아니라 이를 바탕으로 모든 것이 '새로이' 만들어지면서 세계가 창조되고 확장될 수 있다는 논리에서 출발한다.

따라서 앞으로 본 장에서 설명할 2장 이후의 실험과 실험이 나타내는 루셀의 '기법', 그리고 일화는 관습적 세계를 바깥으로 확장시키고자하는 루셀의 포부가 드러나는 부분이다. 이때의 실험과 그 일화는 '비어있음'과 여성 향유를 발견하여 왕국을 재건하는 '고부조 상' 일화의 엘로와 유사하게 이미 존재하는 세계를 상대화시키는 일이다. 그러나 엘로 일화는 절대적이며 남근적인 과거와 유년기를 향한 억압된 모성과 관련된 일화로서 그려진다. 때문에 관련 장소 역시 왕국과 산과 같이 규모가 큰 것으로 그려지며, 엘로 역시 예외적인 인물로서 '마시브'라는 절대왕권의 상징을 '획득'하는 특수한 입장으로 등장한다. 반면 2장에 등장하는 실험과 일화들은 모두 캉트렐의 정원에서 이루어지는 미래의 작업으로 간주되며 대타자의 남근성보다는 오히려 개별적이고 능동적인 유동성이 강조된다. 배경 역시 정원이라 상대적으로 규모가 작은 인위적인 공간이다.

이러한 개별성과 인위성은 사물의 묘사와 그 글쓰기에서도 드러난다. 캉트렐이 발명한 것으로 등장하는 기계와 그 기계의 움직임을 묘사하는 매뉴얼적 글쓰기는 모두 작가 루셀이 직접 고안한 것이다. 이 때 등장하는 비행기계는 어떤 것에도 구속되지 않은 채 허공을 가로지르고 그것을 묘사하는 텍스트는 구체적이고 필연적인 의미가 결여된 듯 중립적이고 투명해 보인다. 이것은 모두 특정한 장소나 의미에 고정적으로 종속되어 있지 않음을 나타낸다. 이들은 이러한 특징들로 인하여 우선적으로 작품을 수용하는 관람객이나 독자들에게 낯설게 하는 효과를 준다.

동시에 2장에 등장하는 두 일화는 병렬적으로 분리되어 있는 1장의 구성과는 달리 이야기 속 이야기의 미장아빔mise en abîme 형태를 띤다. 일화의 배경은 성의 지하나 꿈과 같이 현실과 경계 진 공간의 복수적 층위가 중첩되거나 서로를 품어내는 형태로서 등장한다. 이러한 미장아빔적 공간 조성은 열린 사고와 복수적 의미를 생성하는 것으로서 주로 문

학에서 비의미적 논리가 독자들에게 자연스럽게 받아들여지도록 개연성을 담보하는 소설적 장치로 사용된다.[61] 이러한 장치를 통해 비-의미는 의미 안으로 침투하고 의미는 경계 밖으로 넘어서는 상호교차가 일어나면서 원래의 고정 의미는 그 절대성을 박탈당한다. 즉 폐쇄되고 분리된 공간에 새로운 출구와 틈새, 곧 창이 열리게 되는 것이다.

따라서 실험, 미장아빔, '기법'으로 구성된 2장은 루셀의 개별적이면서도 어지러운 현대성과 능동성을 보여주는 대목이라고 할 수 있다. 이 실험을 주도하는 사물은 도로를 다듬을 때 사용하는 달구hie 모양의 '돌출봉demoiselle'이다. 이름부터가 여성demoiselle을 연상시키는 돌출봉은 작은 경비행기 아래에 매달려 날아다니며 태양빛을 통해 가까운 미래의 날씨를 예측하는 기계로서 열기구montgolfière나 드론drone을 생각해보면 가장 가까운 대상이다. 이 기구는 매우 정확하게 미래의 날씨를 예측하며 '수직'을 유지한 채 허공을 날아다닌다.

이 기구는 미래의 날씨를 예측하는 동시에 지면 한 쪽에 널려 있는 각양각색의 충치들을 다른 한 쪽으로 옮겨 모자이크 그림을 만들어내는 왕복운동을 하고 있기도 하다. 이전에 캉트렐은 강력한 자기로 끌리는 두 개의 금속을 발견하였고, 이를 활용하여 이빨을 고통 없이 뽑을 수 있게 되었다. 이를 듣고 사람들이 정원에 몰려드는 바람에 이빨들이 무더기로 남게 된다. 캉트렐이 이렇게 남게 된 치아들로 새롭게 만든 그림은 동굴 안에서 꿈을 꾸며 자고 있는 남자 그림이다. 이로써 이 기구는 순수 과학과 순수 예술의 동시적 기제가 된다.

2장의 전반부는 이 기계의 외관·기능·작동방식에 관한 묘사로 구성되어 있다. 이 부분은 『로쿠스 솔루스』 내에 존재하는 전반부의 묘사 중 가장 길고 독특한 부분이다. 글쓰기는 마치 기계 매뉴얼처럼 낯선 기계의 기능과 작동을 매우 복잡하면서 세밀하게 제시하여, 그것에서 독자가 어떠한 친숙함도 발견할 수 없다. 동시에 중립적이고 건조하기도 하여 물질성 그 자체를 구현한다. 충만한 의미가 결여된 채 모호하게 움직이

61) 이강훈·황혜영,「난센스 문학 속 공간 미자나빔-나탈리 사로트의『여세요』와 루이스 캐롤의 『이상한 나라의 앨리스』를 중심으로」,『인문과학연구 제 39집』, 2019, p.166

는 이러한 대상을 일반적인 독서에서 상상하고 수용하기 어렵기 때문에 독서 속도는 자연스럽게 지연된다.[62] 독자의 입장에서는 자신이 알지도, 쉽게 상상할 수도 없는 내용을 고통스럽게 더듬거리며 읽을 수밖에 없는 부분이라고 할 수 있다.

따라서 기구의 외관과 작동방식을 아주 간단하게나마 정리해보겠다. 이 기구에는 크로노미터, 알루미늄 화분, 렌즈, 거울, 바늘, 갈고리, 똬리쇠, 가스주머니 등 여러 장치가 부수적으로 설치되어 있다. 기구에 붙어 있는 거울의 렌즈들이 태양의 빛과 열을 받아 기구 내부에 있는 황토색 물질을 건드린다. 이 물질이 가스주머니를 부풀게 하면서 기구를 상승시키고, 다시 배출시킴으로써 착륙하는 방식으로 움직인다. 기구의 하단부에는 이빨을 뽑을 때와 같은 금속으로 만들어진 파란색 똬리쇠와 회색 똬리쇠가 붙어 있다. 두 똬리쇠는 지면에 널려 있는 이빨 중 원하는 이빨을 정확히 기구 안으로 빨아들일 수 있다. 다시 두 똬리쇠가 작은 간격으로 벌어지면서 기구 내부에 있는 이빨이 적당한 곳에 떨어지며 모자이크 그림을 완성시킨다. 이 때 기구는 주변 바람의 세기와 방향을 정확히 예측하여 균형을 잡는다.

루셀은 상상력을 통해 모든 불가능을 가능하게 만드는 것처럼 보인다. 실험은 주로 사람들의 이빨을 고통 없이 뽑는 것이거나, 미래의 날씨를 정확히 예측하는 것과 같이 과학을 매우 이로운 방향으로 사용한다. 동시에 이는 기존의 과학기술과는 달리 매우 간편하고 참신한 것으로 표현된다. 캉트렐은 이 모든 실험을 순수한 지성과 열정적 호기심, 약간의 과시욕을 가지고 행하고 있을 뿐, 어떤 사심이나 지배욕구 혹은 악의를 가지고 있지 않은 과학자로 묘사된다. 결국 캉트렐의 실험은 날씨를 예측하는 유용성을 다시 예술작품 창작이라는 미적이면서도 무용한 것에 바치며 완성함으로써, 사물이 본디 지니고 있는 효용성을 완전히 다른 의

62) 이번 장에서 설명하겠지만, 사실 이러한 지연된 독서 효과는 사실 루셀이 의도한 바에 더 가까울 것이다. 그러나 쉽게 상상하기 어려운 이미지인 탓에, 작품에 등장하는 사물이나 공간의 상상도가 여러 가지 버전으로 존재한다. 그 중에서도 루셀의 작품의 장별 이미지를 정리해놓은 사이트가 있다. 이 사이트를 활용하면 루셀 작품을 보다 쉽게 읽을 수 있다. (Illustrated Guide for Raymond Roussel by Shiro Takahashi, http://www.shiro1000.jp/RR/RR.html)

미의 예술과 감성으로 승화시킨다.

특히 2장에서부터 캉트렐과 루셀의 이성의 독특한 특징이 두드러진다. 캉트렐과 루셀의 이성은 특유의 실험정신과 정교한 예측능력, 그리고 극도의 부지런함으로 드러나고 있다. 이 지점에서 루셀은 이성을 완전히 무시하고자 하였던 초현실주의자들과는 다른 길을 걷는다. 그러나 캉트렐과 루셀의 이성은 전통과 관습을 준수하고 제도를 설립하는 규범적 이성이거나, 인위적으로 도그마를 세워 그 내부에 있는 것을 분류하거나 지배하고자 하는 관념적 이성 혹은 자연을 효과적으로 종속시키고자 하는 도구적 이성과는 다른 것으로 드러난다.

캉트렐과 루셀의 이성은 이와 반대의 것을 추구하거나, 자연을 다른 방향으로 극복하고 활용하기 위해 존재한다. 캉트렐은 로프를 넘어 '아무것도 없는 무인지대'의 방향으로 나아간다. 그의 비행기구 역시 태양빛을 받아 도래할 '미래'의 날씨를 정확히 예측하며 끊임없이 높은 '바깥'을 향해가는 것으로 그려진다. 이 때 이성은 오히려 사물의 객관적 사태와 실재를 정확히 파악하고 인식하는 이성으로 표현되고 있다. 그는 주류적 다수와 연대하거나 혁명을 기획하기보다는, 차라리 소수를 이끌고 나아가는 선구자에 더 가까운 것으로 그려진다. 책을 읽는 독자의 입장에서는 다소 과장적이고 나르시시즘적으로까지 보일 정도로 캉트렐은 순수하고 사심 없는 진리의 구현자이자 기술자로 묘사된다. 이 때 캉트렐은 이성을 어떠한 의무나 이익을 위해 복무시키지 않고 결국 자신의 진리로 예술 작품을 만들어낸다. 반대로 관람객들을 위시한 독자들은 그러한 캉트렐을 좇아야 하는 입장이 된다. 이 때 캉트렐이 미래의 날씨를 정확히 예견하고 있는 것으로 그려지므로 정원의 관객들은 자연스럽게 상대적으로 캉트렐보다 계속 한 발짝 느린 입장에 위치함으로써 미지未知의 캉트렐을 좇아 자신이 원래 가지고 있는 인식 상태를 포기하는 입장이 된다.

그렇기 때문에 이 허공에 떠있는 기구는 날아다니고 있음에도 불구하고 수직의 형태를 유지하며 천체운행이라는 인간의 통제 영역 바깥의 자연적 실재를 정확하게 예측하는 것으로 그려진다. 이를 만들고 묘사하는 루셀의 언어는 매우 통제적이고 논리적인 글쓰기를 통해 만들어진 것이

며 이를 나타내는 달구의 움직임과 이빨들의 위치는 '심오한 연구를 애쓴 결과le résultat laborieux d'études approfondies', '알맞은 자리en bonne place', '예보의 완벽함l'extrême perfection de ses pronostics'과 같은 표현을 통해 그 정확성과 고정성이 강조된다. 따라서 이 기구와 그림은 허공과 고정이라는 상반된 상태를 동시에 구현하는 것이다. 예술의 관점에서는 기구의 운동 자체가 일종의 승화[63]의 모습을 띄게끔 구현하는 것이라 할 수 있다.

여기서 다시 그림이 기구와 연결되는데, 우리가 보게 되는 그림의 전체적인 윤곽은 높은 광장에 위치한 이빨들이다. 다시 세부적으로 보면, '지하 연못가의 어두운 동굴 속에서 하릴없이 자고 있는 용병un reître sommeillant dans une crypte sombre, vautré mollement au bord d'un étang souterrain' 그림과 용병의 머리 위에 그려진 '11명의 젊은 남자들onze jeunes gens과 하얀 비둘기une blanche colombe' 그림 (LS.37)이다. 그 중에서도 두 번째 그림은 첫 번째 그림에 등장하는 용병이 지하 동굴 속에서 고서古書를 읽다가 꾸게 된 꿈이다.

2장의 후반부에서는 이 그림의 이야기가 제시되는데 하얀 비둘기가 등장하는 꿈 이야기가 이 용병 남성이 여성과 실제로 겪는 이야기 속에 '이야기 속 이야기' 형태로 등장한다. 꿈 이야기를 품고 있는 용병 이야기의 배경이 되는 어두운 지하 동굴crypte은 심연abîme을 구현하는 효과를 갖는데, 이것이 다시 캉트렐의 공중 정원을 날아다니는 기구의 빛이 형성하는 출구와 대조적으로 결합한다. 이로써 꿈 이야기-독일 용병 이야기-캉트렐의 정원이 복수의 층위를 형성하면서 2장을 겹층 구조로 만든다. 게다가 꿈 이야기나 독일용병 이야기에 등장하는 남성인물들은 각각 일종의 장애물로 상대여성과의 조우가 막혀있어 일화 각각의 내부도

63) 바깥의 천체운행을 따라 그림을 그리고 있는 기구demoiselle의 왕복운동은 (생물학적 여성이 아닌 정신분석상의) 여성적 위치를 가진 이들의 욕망구조인 '승화'의 단면을 보여준다. 승화란 충동의 층위 속에서 '예외적 지위를 갖고 있던 욕망의 절대적 대상-원인'을 부분충동의 대상으로 '탈절대화'함으로써 향유하려는 그 대상이 아니라, 그 대상을 향해 가는 운동 그 자체에서 만족을 얻는다. (알렌카 주판치치,『실재의 윤리』, 이성민 옮김, 도서출판b, 2015, p.372)

다시 여러 층위로 나뉜다. 여기다가 명백하게 작품 바깥이라고 할 수 없는 독자의 모호한 층위까지 고려하면 작품은 복잡한 층위로 설정된 미로와 같은 구조물이 된다. 이러한 액자식 겹층 구조는 루셀의 작품 세계의 주요한 특징 중 하나로서, 푸코는 루셀의 세계가 미로labyrinthe와 문턱seuil 그리고 괄호parenthèse의 세계라고 말한다.[64] 이와 같이 캉트렐을 통해 드러나는 루셀의 건축가적 특성과 예술가적 특성은 그리스 신화에 등장하는 미궁labyrinthe의 건축가이자 장인匠人인 다이달로스Daedalus와 같이 미로과 그 출구를 동시에 만드는 정체성이라고 할 수 있다.

우리는 작품의 층위를 복잡하게 만들고 있는 이빨 모자이크가 결국 허공에 입을 벌리고 있는 구강 이미지 즉 '구멍'과 '균열'을 불러들이고 있음을 어렵지 않게 발견할 수 있다. 모든 것을 다 삼켜버릴 듯이 입을 벌리고 있는 구강 이미지의 두려움은 다른 문학 작품들에서도 심심치 않게 볼 수 있는 이미지다. 그러나 이를 구현하고 있는 '이빨 모자이크'와 같은 생소하고 구체적인 소재는 아마도 쥘 베른Jules Verne의 작품에 등장하는 이미지를 차용했을 가능성이 높다. 쥘 베른은 살아생전 루셀이 가장 존경하여 많은 영향을 받은 작가이기 때문이다. 쥘 베른의 『해저 이만 리 Vingt mille lieues sous les mers』에는 다음 장면이 등장한다.

> 그날은 온종일, 무시무시한 상어 떼가 우리 주위에 행렬을 이루었다. 이 바다에는 무서운 짐승들이 우글거려 매우 위험하다....때때로 이 힘센 동물들이 안심할 수 없을 만큼의 폭력으로 객실 유리창으로 돌진하곤 했다. 네드 랜드는 더 이상 참지 못하였다. 그는 수면으로 올라가 그 괴물들을 작살로 잡고 싶었다. 특히 입 안에 이빨이 모자이크처럼 배열되어 깔린 돔발상어와 몸길이가 5미터나 되는 점박이상어들이 유난히 계속 그의 심기를 자극했다. 하지만 '노틸러스' 호는 곧 속도를 높여, 가장 빠른 상어조차도 쉽게 따돌리곤 했다.
>
> Pendant cette journée, une formidable troupe de squales

64) Michel Foucault, *Raymond Roussel,* Paris, Gallimard, 1963.

nous fit cortège. Terribles animaux qui pullulent dans ces mers et les rendent fort dangereuses.....Souvent, ces puissant animaux se précipitaient contre la vitre du salon avec une violence peu rassurante. Ned Land ne se possédait plus alors. Il voulait remonter à la surface des flots et harponner ces monstres surtout certains squales émissoles dont la gueule est pavée de dents disposées comme une mosaïque, et de grands squales tigrés, longs de cinq mètres, qui le provoquaient avec une insistance toute particulière. Mais bientôt le Nautilus, accroissant sa vitesse, laissa facilement en arrière les plus rapides de ces requins.[65]

이처럼 쥘 베른의 작품은 2장에 등장하는 바닥에 깔린 이빨 모자이크의 원형적 이미지를 품고 있다. 그러나 중요한 차이가 있다. 베른의 작품은 미지의 생명체인 상어를 작품의 주역인 '노틸러스' 호와 적대적인 대상으로 표현하고 있다. 베른의 작품에서처럼 일반적으로 이빨은 '바기나 덴타타Vagina Dentata'[66]와 같은 구강 이미지와 연결되어 남성주체가 가지고 있는 타자에 대한 혐오나 공포, 반대로 어머니의 수수께끼 같은 욕망에 대한 주체의 방어로서 남근기능 내부에서 상징적이고 원초적인 기능을 동시에 수행하는 아버지가 가지고 있는 해석된다. 이러한 연장선상에서 여러 문학 작품에서 남성의 치통齒痛은 주로 거세 혹은 거세불안의 표상으로 해석된다.

---

65) Jules Verne, *Vingt Mille Lieues Sous les Mers Partie 2,* J.Hetzel; Collection Hetzel, Paris, 1901, pp.14-15 (밑줄 강조는 논문 필자가 했음.)

66) 성교를 하는 동안 질이 남근을 깨물고 상처 입힐 수 있는 이빨을 가지고 있다는 환상을 가리키는 라틴어. 이빨을 가진 질에 관한 전설은 세계 여러 인류학자들에 의해 보고되었다. 랑크(Otto Rank, 1924)에 의해 처음 묘사되었고 페렌찌(Sandor F. Ferenczi, 1925)에 의해 정교화 된 이 현상은 대체로 신경증과 성적 문제를 가진 사람들에게서 발견된다. 이 환상은 거세 공포와 관련되어 있다. 거세 공포가 전치됨으로써, 질은 게걸스럽게 먹어치우는 기관으로 여겨진다.(미국정신분석학회, 『정신분석용어사전』, 이재훈 옮김, 2002.)

그러나 캉트렐은 과학 실험[67] 통하여 사람들의 충치를 고통 없이 아예 뽑아버려 모아놓은 후 이 이빨들을 다른 곳으로 옮겨 예술 작품으로 승화시킨다. 이 때 '돌출봉'과 그것을 진두지휘하는 캉트렐은 이빨들을 최대한 고심하여 배치하여 새로운 그림을 만드는 것으로 나타난다. 그림은 주로 애연가의 충치처럼 황토색이나 갈색 등 칙칙한 색깔[68]의 이빨로 구성되어 있으며 이로써 이야기의 배경인 어둡고 폐쇄적인 지하 동굴 crypte과 그 출구를 구현하게 된다. 특히 이 출구는 그것을 만들고 있는 기구의 공중의 빛 그리고 이어지는 3장과도 연결되어 어두운 그림과 대조를 이루게 되는 것이다. 이는 다시 이 지점에서 쓰인 루셀의 '기법'에서도 반영된다.

> 『로쿠스 솔루스』는 그렇게 쓰였다. 하지만 나는 거기서 발전된 기법만을 사용했다. 나는 텍스트를 해체함으로써, 일련의 이미지들을 얻어냈다. 딱 한번 서로 다른 두 가지 의미를 가리키는 'demoiselle'과 함께 처음의 기법이 다시 나타났다. 그러나 두 번째 단어의 경우 발전된 기법[69]의 분해를 겪

67) 이 지점에서 루셀이 2장에 왜 '실험'이라는 요소를 도입하였는지 짐작할 수 있게 된다. 우리가 1장의 '동맹자 상' 일화에서도 볼 수 있었듯이, 상징계와 부성은유를 중심으로 단단하게 엮여 있는 거세를 끊어버리는 일은 어렵다. 특히 이는 루셀에게서는 '고부조 상' 일화의 엘로처럼 신성을 구현하는 일로 인식되고 표현된다. 특히 '고부조 상'의 엘로와 같은 여성 주체가 아닌 남성 주체 쪽에서 남근기능을 부인하는 일은 더 어려운 일이 되며, 사실 남성 주체 쪽에서 반드시 남근 기능을 부인하고 그것을 탈출해야만 하는 필요나 당위성도 적다. 그렇기 때문에 2장은 '실험'을 통해 불가능해 보이는 것을 실현시키고 그것이 진리임을 강조한다. 이를 반영하는 일화도 남성 주체가 자신이 가졌던 죄를 뉘우치고 미래에 위치하고 있는 여성으로 향하는 내용을 담고 있다. 이러한 캉트렐의 실험은 작가 루셀의 차원에서는 부성은유를 중심으로 편향적으로 고정된 기표와 기의 사이의 단일 결합을 깨뜨려, 해석을 다양하게 할 수 있는 기표를 만드는 것에서부터 시작된다. 이는 '기법'에 관한 설명을 통해 더 자세히 설명해보도록 하겠다.

68) 이러한 칙칙한 황토색은 돌출봉을 상승시키는 열기구 내부의 황토색 물질과도 이어진다.

69) '처음의 기법'은 루셀이 스스로 대표예시로 든 billard/pillard를 활용한 것인데, 이는 동음이의어를 사용하여 문장을 만드는 방법이다. 이는 초기 단편들에서 활용되며『아프리카의 인상』의 내용과 이후 모든 '기법'들의 기원이 된

는다.

① Demoiselle à prétendant 구혼자가 있는 아가씨
② Demoiselle à reître en dents 이빨로 제작된 독일 기병의 달구

따라서 나는 달구에 의한 모자이크 제작 문제와 대면하게 되었다. 여기서 오는 것이 바로 35쪽 이후에 묘사된 그 복잡한 기구다. 사실 내 기법의 특징은 일종의 "사실 방정식들 équations de faits"(이는 로베르 드 몽테스키우가 내 책들에 대한 연구에서 사용한 표현들이다.) 이 솟아오르게 하는 것이고, 관건은 그것을 논리적으로 푸는 것이었다..... 'prétendant'에 단어들을 덧붙이고 그로부터 독일기병에 관련된 모든 것들을 끌어냈음을 나는 안다. 지금도 기억나는 것은 첫 번째 것뿐인데, 'prétendant refusé거절당한 구혼자'로 나는 'rêve usé희미한 꿈'을 만들었고 거기서 오는 것이 독일기병의 꿈이다.

Locus Solus a été écrit ainsi. Mais là je ne me suis plus guère servi que du procédé évolué. C'est-à-dire que je tirais une suite d'images de la dislocation d'un texte quelconque, comme dans les exemples d'*Impressions d'Afrique* que j'ai cités en dernier. Une fois, le procédé y

---

다. 그러나 정작 장편『아프리카의 인상』에서 사용된 '기법'은 문장형태가 아니라, 전치사 à를 이용해 동음이의어 두 단어를 결합해 만든 구句들이다. (ex. Maison à espagnolettes.) 루셀은 이 이후 자신의 기법이 점차 발전되었다고 말하며, 이 방법은 아예 의미와 관련 없이 문장의 음운을 보다 자유롭게 활용하거나, 이미 기존에 존재하고 있는 텍스트(ex.노래가사나 전단지 문구)를 해체하는 방식을 사용하는 것이다. 여기서 루셀이 말한 바에 따르면,『로쿠스 솔루스』에서는 주로 동음이의어보다는 이런 식으로 자유롭게 음운을 활용하여 텍스트를 해체한 경우가 더 많다는 것이다. 그러나 루셀은 자기 자신도 어느 부분에서 어느 정도로 어떤 '기법'이 사용되었는지 정확히 기억하거나 언급하지 않는 비밀스러운 태도를 유지한다.

reparaît dans sa forme primitive avec le mot demoiselle considéré dans deux sens différents ; encore le second mot a-t-il subi une dislocation qui se rattache au procédé évolué :

1° Demoiselle (jeune fille) à prétendant ;
2° demoiselle (hie) à reître en dents.

Je me trouvais donc en face de ce problème : l'exécution d'une mosaïque par une hie. D'où l'appareil si compliqué décrit pages 35 et suivantes. C'était d'ailleurs le propre du procédé de faire surgir des sortes d'équations de faits (suivant une expression employée par Robert de Montesquiou dans une étude sur mes livres) qu'il s'agissait de résoudre logiquement.....

Je sais que j'ajoutai à prétendant des mots dont je tirai tout ce qui se rapporte au reître ; je ne me souviens que du premier : prétendant refusé, dont je fis rêve usé (rêve flou) ; d'où le rêve du reître. (CJ.1114)

루셀의 설명을 통해 단어가 작가의 의식과 무의식을 여러모로 자극하며 안과 밖을 넘나들고 있음을 알 수 있다. 이러한 넘나듦은 2장의 구조는 일화에서도 반영된다. 그를 위해 우선 구혼자가 있는 아가씨와 독일기병이 등장하는 일화의 줄거리를 간단히 알아보자. '셸데루프Skjelderup' 남작의 처인 '크리스텔Christel'에게 반한 부유한 영주 '고에르츠Gjörtz'는 돈만 잘 주면 무슨 일이든 하는 무법자[70]인 독일기병 출신의 '아그Aag'를 고용하여 크리스텔을 유괴해달라고 부탁한다. 산책 중이던 크리스텔을 유괴하던 도중 아그는 남작의 하인들에게 붙잡혀 그만 정원[71] 아래

70) 1장의 두 일화에서는 부각되지 않았던 자본주의적 세계에 대한 인식이다.

에 있는 지하 동굴crypte[72]에 갇힌다. 이 동굴은 오랫동안 사용하지 않은 성의 지하와 연결되어 있고 밤에는 어둠을 틈타 숲 한 가운데의 비밀 입구로 도망칠 수 있는 곳이지만 썩은 연못으로 인해 악취와 습기가 가득 찬 곳이었다. 남편인 남작과 그 하인들이 붉은 인조석으로 지하 동굴의 입구를 틀어막아버렸기 때문에 기병은 서서히 느리고 잔인하게 죽을 위기에 처한다. 탈출의 희망을 보지 못했던 아그는 횃불의 도움으로 굴러다니는 썩은 책들 더미에서 영웅담 모음집을 찾아냈고, 그 중 '물 구슬 이야기Conte de la Boule d'Eau'라는 소박한 전설을 읽는다. (LS.59-63)

이 '물 구슬 이야기'는 상속받는 여성주인공의 이야기를 다뤄 1장의 '고부조 상'의 엘로 이야기의 변주 혹은 후속편인 것 같이 보인다. 그러나 여성 주인공의 대립인물들이 삼촌들과 같이 나이가 많은 남성들이 아니라 여성주인공의 형제들이어서 나이가 비슷해졌다는 점이 다르다. 현명한 왕이었던 '롤프젠Rolfsen'은 아끼는 딸 '울프라Ulfra'에게 모든 재산을 상속하고 죽는다. 울프라의 11명의 형제들이 이에 시기하여 사악한 요정 '군베르Gunvère'에게 울프라를 죽이는 방법을 묻는다. 군베르는 그녀를 죽이는 것 대신 일 년 간 비둘기로 변하게 하는 것만 가능하다고 말해준다. 그 기간 동안 이 비둘기는 새들의 왕국Royaume des Oiseaux 이라고도 불리는 푸글레콩게리게Fuglekongerige라는 은신처에서 망명 시기를 보내게 되는데 그 기간에 비둘기를 간단히 죽이라는 것이다. 하

---

71) 하필 아그가 갇힌 동굴이 정원 아래에 있다는 것이 의미심장하다. 이는 캉트렐의 정원과 '돌출봉'의 빛과 미묘하게 연결될 수 있기 때문이다.

72) 원문은 이를 crypte로 표현하고 있다. 이는 지하납골당 혹은 지하실, 지하동굴 등으로 번역할 수 있다. 이는 앞서 '고부조 상' 일화에 등장한 '동굴 caverne'과 마찬가지로 여성성에 관련한 표상이라고 할 수 있다. '고부조 상' 일화의 '엘로'는 처음으로 비어있는 실재로 표상되는 원초적 향유를 발견하면서 현실적인 남성들로부터 완전히 '분리'되어 국가에 풍요로움을 가져다주는 주체로 등장한다. 그녀는 '르 키예크'와의 원정모험을 통해 여성 향유와 자아주체성을 달성하였지만 사실상 현실적인 남성들로부터는 완전히 분리된 존재이다. 그러나 엘로와 함께 등장한 '고부조 상'은 재해로 인하여 바깥으로 떨어져 나가 빈 상태vide로 존재한다. 이후 등장하는 2장의 '독일 기병' 일화의 '크리스텔'은 이미 결혼한 여성으로 등장하며, '아그'에 의해 위험과 곤경에 빠지게 됨에도 불구하고 그를 돕는 여성으로 등장한다. 그녀와 아그가 조우하는 지하실은 오랫동안 비어있어 사용되지 않았던 것으로 묘사된다.

지만 이 푸글레콩게리게는 덤벼드는 사냥꾼들이 들어오는 것을 막기 위해 그림자에 닿으면 모든 것이 죽어버리게 되는 물방울 모양의 정령에 의해 지켜지고 있었다. 요정 군베르는 이 물방울을 없앨 수 있는 마법의 문구와 여기까지 그들을 인도할 홍방울새를 형제들에게 건네준다. 그러나 형제들은 소유주가 없는 아버지의 재산을 빼앗고 일 년 가까이 장래의 일을 생각하지 않고 현재만을 즐긴다. 비둘기를 죽일 수 있는 운명의 날이 다가오는 며칠 전이 되어서야 형제들은 푸글레콩게리게로 출발한다. 그러나 형제들은 방탕하게 산 나머지 마법의 문구를 그만 잊어버려 물방울에 쫓기게 되고 안내자 역할을 했던 홍방울새도 그만 죽어버린다. 그러나 흰 비둘기가 이 '공터'에 나와 사투를 벌이다가, 구슬 위로 날아올라 물방울을 다 마셔 형제들을 구해준다. 11명의 형제들은 그들을 구해준 것이 울프라라는 것을 알고 회개하고 울프라는 다시 원래의 모습을 되찾아 형제들과 화해한다. 울프라는 오빠들과 재산을 공유하고 젊은 형제들도 평생 누이 곁에 살기로 결심한다. (LS.63-68)

동굴 안에서 산채로 매장된 아그는 이 '물 구슬 이야기'를 읽으며 불안을 잊고 잠이 든다. 꿈속에서 아그는 안내자였던 홍방울새는 죽었지만, 동시에 날아오는 흰 비둘기[73]가 물방울을 마셔주는 장면을 꾸다가 눈을 뜬다. 아그는 이 흰 비둘기가 점차 커져 자기 옆에 다가온 것처럼 느꼈는데 자신의 곁에 크리스텔이 있는 것을 발견한다. 크리스텔은 자신을 유괴하기로 한 사람이 당하게 될 끔찍한 죽음을 생각하자 가만히 있을 수 없게 되어 성의 도서관에서 건물의 도면과 고문서를 해석하여 아그까지 가는 비밀의 통로를 조사한다. 크리스텔은 복잡한 문장 하나하나를 머릿속에 집어넣고 지하실까지 가서 울퉁불퉁한 벽에 있는 용수철을 누

73) 일화 내에서 홍방울새와 비둘기는 아예 분리된 개별의 존재로 등장하지만, 이는 남근기능 내에서 분열된 여성 주체에 대한 것으로 해석해볼 수도 있다. 홍방울새는 남근기능 내부에 존재하는 여성의 측면이기 때문에 남성들과 바로 결합할 수 있는 것으로 드러난다면, 비둘기는 남근 기능 바깥의 여성의 비-전체 부분을 표현했다고 볼 수 있다. 이러한 비-전체는 끊임없이 빠져나가며 가장자리에 존재하고 있는 충동의 위치이다. 그러나 양자 모두 '새'라는 점은 이 여성이 남근기능의 안과 밖에서 명확히 고정되어 있거나 속해있기보다는 유동적인 존재임을 드러낸다.

르고 어두운 터널 끝 동굴 깊은 곳에서 잠에 빠져있던 아그를 깨운다. 아그는 크리스텔과 자신 사이의 이야기와 비둘기 꿈 사이의 유사 관계에 깊은 감동을 받는다. 크리스텔은 지하 용수철과 배수구의 복잡한 매커니즘을 숙지하여 아그를 데리고 다시 어두운 계단을 올라간 다음 미리 준비한 열쇠로 정원의 문을 열어 남자를 자유롭게 해주며 죄를 용서해준다. 이 때 크리스텔이 스스로 건드리는 용수철의 수는 4개이다. 아그는 기회를 틈타 다시 여성을 유괴하거나 재산을 챙기려고 하지 않고 11명의 형제처럼 회개하고 그녀를 떠난다. (LS.68-73)

2장의 두 일화는 모두 밖에 있는 여성을 유괴하기로 했던 '아그'나 울프라의 형제들이 오히려 여성을 통해 밖으로 나옴으로써 회개한다는 이야기를 담고 있다. 이 때 남성들은 다시 여성을 유괴하여 그로부터 이익을 취하거나, 또 다른 방탕한 삶에 빠지지 않고 이기적이고 세속적인 행위를 중단하는 것으로 그려진다. 이 때 남성들은 자신의 과오와 결여를 뉘우치면서도 다른 누군가나 대체물을 통해 결여를 메꾸거나 은폐하는 속임수를 보이지 않고 타자와 바깥을 향하게 되는 것이다. 반대로 '크리스텔'이나 '울프라'와 같은 여성들은 이미 바깥에 존재하면서도 무관한 위치의 방관자가 되어 남성을 외면하지 않는다. 또한 다시 유괴 당하여 희생당하는 피해자가 되거나 그들로부터 분리되어 갈등을 빚는 적대자로 전락하지도 않는다. 특히 여성들은 남성들을 구출하는 데에 있어서 어떤 외부적 의무감에서가 아니라 그에 대한 연민이나 친밀함과 같은 내적으로 솟아오르는 감정에 의해 움직인다. 이 때 여성들은 남성들의 초자아를 자극하면서도 엄격한 규범을 통해 그들을 처벌하는 것이 아니라 오히려 '용서'와 '사랑'이라는 새로운 윤리를 보여주는 독특한 위치로 등극한다. 특히 크리스텔은 원래 자신이 '가지고 있지 않았던' 새로운 지식을 탐구하는 인물이며 울프라는인간 세계 바깥의 가장자리에 존재하는 새의 왕국에서 망명의 시간을 거친다. 양자 모두 이러한 고난의 시기를 거친 후 거의 기적과 같이 불가능해 보이는 일을 성공적으로 끝마친다. 이와 같은 이상적인 시나리오를 통해, 양자는 기만적 은폐나 무기력한 자포자기, 적대나 폭력과 같은 부정적인 상황으로부터 모두 탈출하며, 지연된

시간으로부터 벗어나 화해하게 되는 것으로 그려진다.

여기서 일화의 내용도 실험과 마찬가지로 일견 동화와 같은 전개와 결말을 통해 불가능한 시도를 가능한 것으로 비추어 보인다. 이 때 이들의 관계는 얼핏 이미 결혼한 여성과 남성 사이에서의 혼외관계에서 여성을 더 숭고한 위치로 격상시키는 궁정풍 사랑amour courtois처럼 보이기도 한다. 남성을 가리키는 독일기병reître라는 표현에서 바깥을 향하는 기사도적 뉘앙스를 읽어볼 수도 있다. 그러나 전통적인 궁정풍 사랑과는 미묘하게 다른 점들이 존재한다. 궁정풍 사랑은 접근 불가능한 여성의 육체와 남성 사이의 거리두기를 통해 불가능한 성적관계를 드러내 보이며, 변덕스러운 여성의 자동기계적(automaton) 욕망에 남성과 여성의 성적 결합은 늘 좌초된다. 이 때 남성 주체는 여성을 초월적이고 비인격적으로 승화시켜 추상화시켜 버리며 남성 주체로서의 자신의 정신적 주체성을 강화하는 경향이 있다.

이와 달리 이 일화에서는 지하 동굴이나 울퉁불퉁한 동굴 벽, 용수철의 배수구, 수문과 같은 여성성을 표방하는 공간 미학을 통해서 이들 사이의 성적 관계가 암시된다. 마찬가지로 일화의 차원에서 여성주인공 크리스텔은 자신이 가지고 있지 않았던 새로운 지식을 통해 스스로 그를 구출하는 입장으로 등장한다. 앞선 1장에서는 동맹자상의 2개의 팔과 고부조상의 3부작이 도드라지며 관련된 숫자가 2와 3이었다. 이에 반하여 크리스텔은 4개의 용수철 장치를 건드림으로써 새로운 국면을 여는 것으로 드러나며 이후 등장하는 3장에서는 5라는 숫자가 중요해진다. 이 때 크리스텔 덕분에 아그는 기존 인식 범위 내의 자아 주체를 버리고 바깥으로 탈출함으로써 도덕 윤리와 그에 결부된 감성을 동시에 가지게 된다. 이 때 그림 속 아그가 잠을 자고 있는 동굴의 입구가 정원의 문과 연결됨으로써 이것이 다시 캉트렐의 정원에서 공중을 날아다니는 돌출봉demoiselle과 연결된다.

결국 그가 나오게 되는 곳은 캉트렐의 '훤히 트인 장소une place très découverte', 공백 그 자체이다. 아그가 갇혀 있었던 지하감옥 바깥에는 정작 아무것도 없이 정원뿐이다. 아그의 깨달음처럼, 두 그림 이야기는

일종의 유추 관계를 형성하고 있다. 우리는 어렵지 않게 이 두 일화 내에 등장하는 어두운 동굴 벽과 물방울의 그림자 막에서 환상 스크린 혹은 플라톤의 동굴의 벽화 알레고리를 연상해볼 수 있게 된다. 결국 1장의 '고부조 상' 일화의 엘로와 마찬가지로 여성은 외존한 상태로 공백, 즉 실재Réel에 가깝게 존재하고 있는 것으로 나타난다. 그러나 '고부조 상'의 엘로는 이행과 분리의 주체이자 왕국의 재건자로서 삼촌들을 피해 일시적으로 왕국 바깥의 동굴에서 금괴를 발견함으로써 오히려 왕국을 재건한다. 그녀는 사실상 안과 밖을 분리시키면서도 오히려 왕국 자체를 지속시키는 입장이 된다.[74] 이와 달리 2장의 두 이야기에서부터는 안과 밖의 구분이 사라지게 된다. 그러나 밖에 있었던 쪽이 안으로 들어가는 방식이 아니라 오히려 안에 있었던 사람이 밖으로 나와 자유를 획득하거나(아그), 양자 사이의 가림막이 사라짐으로써(울프라와 형제들) 달성될 수 있는 것으로 그려지며, 엘로 일화에 비해 세계의 공백에 대한 인식이 더욱 강화된다.

우리는 여태까지 2장에 등장하는 실험과 두 개의 일화를 살펴보았다. 모두 공통점은 이미 바깥이나 미래에 위치한 사물이나 인물(캉트렐, 크리스텔, 울프라)이 안에 있는 인물들이 처해있는 위험 상황이나 곤혹함(치통, 감금, 물방울)에서 벗어날 수 있도록 돕는다는 것이다. 이 때 외부에 존재하는 캉트렐, 크리스텔, 울프라는 모두 성공적으로 주어진 상황을 해결하는 것과 같이 드러난다. 주목할 점은 이 때 이들이 이성이나 지식, 즉 로고스를 적극적으로 활용한다는 것이다. 특히 캉트렐과 루셀은 기계와 시니피앙을 전면으로 내세운다.

---

74) '엘로' 일화에서 아버지 '쿠르믈랑'은 금괴의 지나친 익명성un trop strict anonymat du lingot으로부터 엘로를 보호하기 위해 '마시브'에 서명을 새긴다. (LS.23) 따라서 엘로는 '비어있는 동굴'을 발견하여 세계의 근원적인 부재와 균열을 발견했음에도 불구하고 오히려 예외적 지위로서 동굴에서 '마시브'를 찾음으로써 무너진 왕국을 재건하고 존속시킨다. 이 때 '엘로'는 매우 독특한 위치에 있는데 사실상 대타자의 절대성을 열고 이와 분리되어 스스로의 고정된 정체성을 찾아냈지만, 특정한 대타자-아버지의 왕국-의 결여와 공백을 특수한 대상화를 통해 스스로 메꾼 것에 가깝다. 그러나 '크리스텔'과 '울프라'는 스스로 공백을 메꾸기보다는 오히려 타자를 바깥으로 이끄는 인물로 등장한다.

그러나 루셀이 가지고 있는 주요한 특징인 주이상스에 대한 열망, 기이한 것에 대한 선호, 혼돈스러운 작품 구조 등은 로고스적 특징과는 상당히 동떨어져 있는 것이다. 실제로 루셀에게는 종종 낭만주의와 관련된 별칭이 여러 개 따라 붙기도 한다.[75] 일반적으로 시니피앙으로 구성된 상징계의 질서는 주체를 끌고 다니면서도 어떤 답도 주지 못하는 '자동기계'적 질서라고 여겨진다. 하지만 실험을 다루고 있는 2장을 구성하는 언어 세계가 바로 독자를 거세시키는 듯한 시니피앙적 세계임을 고려해 보았을 때, 과연 루셀의 작품 내에서 이러한 시니피앙과 실험, 과학 등이 도대체 어떤 역할을 하고 있으며 루셀의 전체 작품과는 어떤 연관이 있는지에 관하여 자연스럽게 의문이 생길 수밖에 없다.

이번 장의 끝에서 자세히 드러나겠지만, 결국 루셀은 바로 이와 같은 자신이 창조한 새로운 시니피앙을 통해 원래의 고정적인 시니피앙과 시니피에의 고정적 결합과 정박점을 무화시키고자 한다. 따라서 이때의 시도는 1장의 '고부조 상' 일화에서처럼 절대적인 과거와 결부된 것이 아니라 새로운 언어실험을 통해 이미 존재하는 세계를 낯설게 함으로써 세계의 의미 자체를 전도시키거나 무화시키는 것과 관련이 있는 것이다. 물론 단단하게 존재하는 세계를 뛰어넘어 비어있는 백색의 언어로 독자를 유인하는 것은 쉽지 않다. 그것은 새로운 언어나 이미지를 만드는 작가에게도 그것을 받아들이며 매혹당하는 독자에게도 '그럴 듯한' 것으로 존재해야 한다. 마치 플로베르의 '무에 관한 책un livre sur rien'이 어떤 외부적 구속도 없이 문체의 내적인 힘으로만 공중에 떠 있고자 했던 것처럼 『로쿠스 솔루스』 내에서의 '돌출봉'이야말로 공중에 날아다니면서 정확히 날씨를 예측함으로써 출구가 되는 언어와 이미지를 맡고자 한다. 그러한 작업은 기존 세계의 고정적이고 낡은 의미결합을 파괴하면서도 새로운 세계에 대한 이미지를 창조하는 역할을 맡는다.

그렇기 때문에 2장에 등장하는 루셀의 언어는 항상 '비어있는' 언어이

---

75) "난해함, 주변성, 신비, 광기, 열정, 막대한 부...레몽 루셀과 관련되며 하나의 독특한 초상, 나아가 신화를 형성하는 어휘들이다. 이 신화는 분명 예술가의 아우라, 흔히 '낭만주의적'이라는 부가사가 따라붙는 아우라를 강화해주는 측면이 있다." (송진석, 앞의 논문, p.187)

다. 그러나 플로베르가 세계의 '없음'을 인식하고, 그것에 대해 어떤 거짓말도 하지 않고 싶었기 때문에 작품의 외관상의 아름다움과 비극적인 이야기를 중시했던 것과는 달리 루셀은 다른 방향을 택한다. 루셀은 자기가 만든 출구를 통해 충동과 감각을 생산하고자 한다. 캉트렐은 '돌출봉'을 통해 미래의 날씨를 예측하여 그 너머의 출구를 만들면서도, 동시에 밖으로 나가고 싶어 하는 남성 모습의 예술작품을 만든다. 이 때 이러한 출구를 맡고 있는 바깥의 여성은 모두 탈출에 대한 충동을 돕고 있다. 즉 울프라는 망명 기간을 견딘 후 공중으로 날아올라 물방울 막을 마셔버림으로써 크리스텔은 지하 동굴로 가는 고문서를 번역하고 해석하여 상대를 지하감옥으로부터 탈출하도록 돕는 것이다. 이 때 이들은 상대에게 일종의 환상대상으로 증폭되는 새로운 각성의 매개이다.

독자가 책에 제대로 몰입했다고 가정한다면 독자는 이미 캉트렐의 실험과 그것을 표현하고 있는 루셀의 기계적이고 투명한 언어에 갇혀 막막해진 기분으로 책을 읽을 수밖에 없다. 게다가 날아다니는 기계라는 공중의 이미지 덕분에 독자는 마치 아그가 지하 감옥에 갇혀버린 듯한 권태와 숨막힘 그리고 무기력을 느끼게 된다. 더불어 이제 자신이 익숙하게 가지고 있었던 관습적인 세계는 아그가 꿈꿨던 '물 구슬 이야기'처럼 그저 먼 오래된 이야기, 즉 희미한 꿈rêve usé과 같이 느껴질 뿐이다. 독자는 2장의 독서에 의하여 자신이 원래 가지고 있었던 친숙함을 박탈당하는 동시에 루셀이 덫처럼 공중에 걸어 놓은 언어 세계 밖으로 나가고 싶은 충동을 느끼게 된다. 이 때 완전히 갇혀버려 탈출에 대한 희망을 포기했던 아그가 크리스텔을 조우한 것처럼 루셀은 독자가 독서를 완전히 포기해버리기 바로 직전 즈음에 독자를 구출한다.

우리는 이러한 극적구조構造를 통해 작품이 전체적으로 바깥으로 나가고자 하는 독자의 추동을 강화하되, 3개의 복수적 층위를 형성하며 이를 개연성 있게 만들고 있음을 발견할 수 있다. 특히 이 때 루셀의 작품 내에서 보편적 주체의 외부에서 상대를 추동시키거나 구출해보고자 하는 쪽은 모두 사물·여성[76] 혹은 '돌출봉' 등 주로 주체에게 타자로 다가오게

76) 이때의 여성은 생물학적 여성이 아니라, 상징계 혹은 남근기능과의 관계에

된다. 반대로 이들을 통해 새로운 각성 상태-공백-에 돌입하게 되는 쪽은 주로 남성이나 관객으로 설정된 불특정 다수의 독서 주체로서, 이들은 결국 바깥을 향해 나가는 것으로 설정된다. 이러한 양자의 만남은 기존의 주체와 객체로 설정된 입장을 전복한다.

이미 바깥에 있는 쪽의 인도로 내부에 있는 인물이 기존의 세계 밖으로 빠져나와 비어있는 공백으로 탈출하게 되는 것은 작가 루셀의 글쓰기 차원에서도 발견할 수 있다. 여기서 물론 루셀 작품의 물질성과 그 기표는 여성이나 이미 밖에 위치하는 위치를 맡는다. 그것은 '말의 비어있음'을 드러내고 기표와 기의의 자의적인 단일 결합을 파괴시킴으로써, 관습적으로 형성된 기존 언어의 고정적인 기표연쇄를 해체하는 일로써 실현된다. 이는 그의 루셀 고유의 창작수단이자, 그의 대표작들에 사용된 '기법procédé'에서 법칙적이면서도 유희적으로 구현된다. 루셀을 논할 때 절대로 빠지지 않는 기법은 사후 발간된 『나는 내 책 몇 권을 어떻게 썼을까』를 통해 비로소 밝혀지게 된다. 루셀은 "미래의 작가들이 어쩌면 기법을 활용하여 성과를 거둘 수 있을지도 모르겠다"는 기대를 내비치며 "자신이 아주 어려서부터 기법을 이용하였으며, 이 기법을 밝히는 것이 자신의 의무라고 생각했다"(이상 CJ.1107)고 말한다.

> 나는 (메타그람을 생각나게 하는) 거의 비슷한 단어 두 개를 골랐다. 예컨대 billard(당구대)와 pillard(약탈자)가 그것이다. 나는 이것들에다가 비슷한, 그러나 서로 다른 의미를 지닌 단어들을 덧붙였고 그렇게 해서 거의 같은 두 문장을 얻었다. 'billard'와 'pillard'의 경우 내가 얻어낸 두 문장은 이것이다.
>
> ①Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard
> 오래된 당구대 쿠션 위에 적힌 초크의 글자들
> ②Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard

서 외부에 존재하는 여성을 의미한다.

늙은 약탈자 무리들에 대한 백인들의 편지들

첫 번째 문장에서 'lettres'는 '글씨들', 'blanc'은 '초크', 'bandes'는 '당구대의 쿠션'을 뜻했다. 두 번째 문장에서 'lettres'는 '편지들', 'blanc'은 '백인들', 'bandes'는 '전사부족들'을 의미했다.

두 문장을 만들고 난 뒤에는 첫 번째 문장으로 시작해서 두 번째 문장으로 끝나는 단편소설을 써야했다.

Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple billard et pillard. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. En ce qui concerne billard et pillard les deux phrases que j'obtins furent celles-ci:

1° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard.

2° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.

Dans la première, « lettres » était pris dans le sens de « signes typographiques », « blanc » dans le sens de « cube de craie » et « bandes » dans le sens de « bordures ». Dans la seconde, « lettres » était pris dans le sens de « missives », « blanc » dans le sens d' « homme blanc » et « bandes » dans le sens de « hordes guerrières ».

Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un

conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. (CJ.1107)

루셀이 이 문장을 만드는 과정은 1장과 2장의 일화와 사물의 정신에 구현되어 있다. 이를 보다 자세히 다시 살펴보도록 하겠다. '기법'의 생성 과정은 다음과 같은 과정을 통해 진행된다. 첫 번째로는 단일 연쇄와 그 연쇄로부터 개별적 일탈로서, 이는 1장의 두 일화를 통해서 드러나고 있다. 과거 선왕의 규범적 가치를 따름으로써 도래할 수도 있는 혁명을 일으키지 않고 결국 안정화되었던 여왕 될 세룰이 등장하는 '동맹자 상' 일화가 바로 단일연쇄와 동일성을 가리키는 일화이다. 될 세룰과 포루코 왕은 비슷하게 생긴 두 문장(①, ②) 내에서 billard와 pillard처럼 국민들과 동맹국들과 같이 그것에 순응하는 다른 기표들(lettres, blanc, bandes)의 자리를 정해주며 고정된 구조를 형성하고 있다. 두 문장은 그 외관이 약간 다르고, 때문에 잠재적으로 의미가 크게 달라질 가능성이 있다. 그럼에도 불구하고 '만약' 그 차이를 무시했을 경우 한쪽(②)이 다른 한쪽(①)의 의미를 따라 완전히 '비슷한 의미', 즉 '단일은유'로 해석될 수도 있다. 될 세룰이 남편을 찾지 못했음에도 불구하고, 결국엔 '동맹자 상'을 중심으로 선왕과 같은 가치관과 동일성을 형성한 것처럼 이 상태는 남녀 모두가 상징적 아버지와 부성은유를 중심으로 배치된 상태와 같다. 하지만 될 세룰이 언제나 발작의 위험에 있었던 것처럼 한쪽에게 이 상태는 매우 불안정한 것이어서 언제나 기표와 기의의 고정 결합은 들썩대며 변화할 수 있다. 이는 일종의 존재로서의 소외이다.

그러나 이 두 문장은 전체 문장의 동일함이 아니라 billard와 pillard라는 부분적 차이에 '돌연' 주목했을 때 완전히 다르게 해석될 수도 있다. 두 단어의 의미와 모양의 차이에 집중하면 갑자기 그것을 따랐던 다른 기표들의 의미도 완전히 변화됨으로써 기존에는 존재하지 않았던 새로운 두 번째 의미(ex. 늙은 약탈자 무리들에 대한 백인의 편지들)가 형성될 수 있게 된다. 이렇게 단일은유가 한쪽의 부분 일탈로 인해 돌연 파괴되거나 그 불완전성이 드러나, 아예 새로운 의미연쇄가 생성되는 과정을

반영한 일화가 '고부조 상' 일화이다. 이로써 의미의 맥락이 갑자기 두 배로 풍부해지면서 단조로움과 황폐함을 피하게 된다. 역설적으로 단일 은유의 절대성이 붕괴하면서 그야말로 기표의 중심이 '비어있음'을 파악할 수 있게 된다.

'비어있음'과 '풍부함'이 역설적으로 동시에 탄생하는 과정은 마치 '고부조 상' 일화의 엘로가 미래로 이행하는 과정과 유사하다. 루셀의 작품에서 미래는 어딘가에 고정되지 않은 비결정성과 무한을 암시한다. 이때의 미래로의 이행은 '동맹자 상'의 뒬 세룰이 선왕의 왕국 내부에서 소극적인 대응관계를 맺는 것이라든지, '엘로'의 아버지가 죽어 왕국이 무너진 것 이상의 근본적이고 급진적인 변화다. 뒬 세룰이 그 불안정과 욕망의 불충족에도 불구하고 결국 자신의 욕망을 포기하고 타자의 욕망에 종속되었던 것과는 달리 엘로는 아버지가 죽은 후 어머니의 쿠션을 갈라 연상한 르 키예크를 통해 비어있는 동굴과 금괴를 동시에 발견함으로써 삼촌들과는 구별되는 정체성을 찾으며 개별적인 존재로 탈주하게 된다.

마치 두 번째 문장이 첫 번째 문장과는 완전히 다른 의미를 갖게 되면서 단단하게 묶여있던 은유가 파괴되고 기표 자체의 비어있음이 발견된 것처럼 이 때 의미의 생산은 오히려 기표의 비어있음과 연결되게 된다. 이러한 의미 분화는 마치 누빔점을 가르는 것과 같다. 누빔점은 쇼파나 쿠션을 만들 때 두 개의 천을 접어 안팎을 만들어 누비는 것처럼 어떤 기표의 기의가 미끄러지지 않도록 둘을 함께 누벼서 고정하는 점을 말한다. 누빔점으로 인해 고정된 의미에 대한 환상이 만들어진다. 그러나 쿠션을 가르는 행위와 같은 누빔점의 파괴를 통해 하나의 기표를 하나의 방식으로만 해석하는 단일은유는 파열되고 원래의 연쇄에서 고정된 기의 결합이 분리된다. 여기서 엘로는 일시적으로 새로운 기의, 즉 자기 정체성Ego을 찾게 되는데 사실 그 정체성은 '비어있음'이 되는 것이다.

원래 하나의 의미로만 해석되곤 하였던 두 문장은 이제 두 개의 의미로 해석될 수 있게 된다. 그러나 ①번 문장과 ②번 문장이 각각 따로따로 위치하고 있을 때에는 양자 모두 절대적이고 단일한 의미를 가지고 있는 것처럼 보이며 각각의 문장 속에서 각 단어들(lettres, blanc,

bandes)도 각자의 독립적인 의미로 해석될 가능성이 높다. 특히 원래 의미를 가지고 있었던 문장 쪽은 변화된 의미의 문장이 스스로를 적극적으로 드러내기 전까지는 늘 변화하지 않는 그대로의 상태를 유지하게 된다. 그러나 의미가 새롭게 달라져 기표의 절대적 공허를 인식한 쪽, 즉 '무의미'가 기존 의미에게 스스로를 적극적으로 드러내어 양자가 병렬적으로 놓인다면 상황은 달라진다. 양자는 비로소 각자가 가지고 있었던 가치의 절대성을 포기하고 섞여 들어갈 수 있게 되는 것이다. 마치 오래되고 단단한 조각상이었던 '동맹자 상'과 '고부조 상'이 캉트렐의 수집에 의해 정원에 모임으로써 비로소 화합할 가능성의 출발점이 될 수 있게 되는 것처럼 말이다.

양자가 마주본 상태에 조우함으로써 이제 각각의 문장을 구성하였던 각각의 기표의 결합은 안정적이고 순응적인 구조를 떠나 의미를 확정할 수 없는 모호하고 파편적인 문장이 된다. 특히 의미가 변화한 문장, 즉 '무의미' 쪽이 기존의 문장의 안정된 기반을 가진 '의미'마저 불확실하게 변화시키는 역할을 한다. 두 문장이 조우함으로써, 구조의 안정성은 파편화되고 기표와 기표, 기의와 기의가 서로 자리를 바꿔간다. 정원에 절대적이고 고정적으로 설치되어 분리·병존되어 있었던 두 조각상들의 이분법적 구조와는 달리 공중에 날아다니는 '돌출봉'은 가벼운 몸놀림으로 유동적인 왕복운동을 통해 한쪽에 위치하고 있었던 이빨을 반대쪽으로 옮겨 예술작품을 만들어낸다.

이 때 이 예술작품은 그냥 단순히 만들어지는 것이 아니라 일정한 시간을 들여 '명백한 고심의 결과'로 만들어지는 것으로서, 이는 빛의 '탈출구'가 되어 기존의 주체를 장소 바깥으로 나오게끔 한다. 루셀은 완전히 의미가 다르면서 비슷한 모양의 두 문장을 조우시켜 말의 '비어있음'을 드러냄으로써 부성은유를 중심으로 단단히 결속되었던 상징계의 기표-기의 결합을 불확실하게 만들고 비결정성을 극대화하는 가운데 그 틈을 타 실재가 호명되는 효과를 겨냥한다. 이 때 주목할 점은 비결정성이나 틈새가 생긴다고 해서 항상 실재가 호명되는 것도 아니며, 인간의 인식으로 실재는 완벽하고 보편적인 형태로 체험할 수 있는 종류의 것도 아

니라는 것이다.

여기서 체험할 수 있는 것은 주체와 주체가 스스로의 결핍을 인지하며 환상이나 추동을 증폭시켜 구현시킨 부분충동이자 잉여향유일 뿐이다. 그러나 이는 현재의 세계 내의 결여와 공백의 자리를 부분적으로 대체하여 주체를 바깥으로 추동한다. 그렇기 때문에 마치 개별 소타자일 뿐인 크리스텔이나 울프라는 어느 정도의 시간차를 두고 남성주체들과 조우할 때 공백을 대체하거나 혹은 공백 바깥으로 그들을 이끌 매개의 대상이 될 수 있다. 이는 지연된 욕망이자 현실 속 환상으로 구현되는 것이다. 그렇기 때문에 루셀의 작업은 언제나 여전히 도래하지 않은, 지금의 세계 내에서 포섭되지 않은 미래의 이야기를 하는 것처럼 그려지며 언제나 시간차를 두고 새로이 반복될 수 있는 것으로 표현된다.

허공을 가로지르며 끊임없이 왕복으로 운동하는 '돌출봉'의 가변적인 움직임은 지속해서 변화하고 새로워지는 운동성을 암시한다. 선행하는 절대적 고정성과 이분법을 표현하였던 1장과 달리 2장은 변화하는 운동성과 비결정성을 표현하고 있다. 특히 『로쿠스 솔루스』의 2장의 실험에서는 루셀은 저 나름의 메커니즘을 통해 3을 상징했던 '엘로'에서 4를 상징하는 크리스텔과 아그 사이의 지연을 거쳐, 3장에 등장하는 주요 일화인 '질베르' 일화의 5번째 기둥으로 작품을 지속적으로 확장시키며 추동한다. 어느새 캉트렐의 기구는 아무것도 없었던 정원의 빈 공터에 하나의 작품을 완성시키기에 이른다.

> 이 때 구름이 충분히 빠르게 미끄러지면서 태양을 가리는 것을 멈췄다. 태양은 온전한 힘을 되찾았다.
>
> 태양이 다시 나타나 일시적으로 태양이 가려졌을 때 나타났던 역풍의 끝을 알렸고, 미풍이 거의 아까와 같은 방향으로 불기 시작했다.
>
> 덕분에 렌즈는 큰 노력을 들이지 않고도 유랑 기구를 날아오르게 할 수 있었다. 이제 기구는 기병의 바지까지 우아하게 도약했다가 밸브의 급격한 작동으로 사뿐히 내려앉았

다.....군청색의 새로운 몫은 제자리에 정확히 놓였고 즉시 힘을 보충한 기구는 거대하고 추한 검은 어금니까지 직선으로 날아가서는 그 둘레에 세 개의 발톱을 꽂았다. 어느 순간부터 눈에 보이는 바늘들은 모두 자취를 감춘 참이었다.

기억에 따르면, 기구의 다음 이동까지 한참을 기다려야 한다는 사실을 알리며 캉트렐은 느린 걸음으로 드넓은 정원의 다른 지점을 향해 우리를 이끌었다.

À ce moment, le nuage, glissant assez vite, cessa de voiler le soleil, qui reconquit toute sa puissance.

Cette réapparition marqua la fin des courants contraires qui s'étaient manifestés pendant l'éclipse passagère, et la brise reprit à peu près son ancienne orientation.

La lentille n'eut pas besoin d'un long effort pour provoquer l'envol de l'errante machine, qui bondit gracieusement jusqu'à la culotte du reître, où la fit choir un brusque agissement de la soupape.....Le nouvel acompte indigo tomba juste où il fallait, et le ballon, promptement doué d'un supplément de force, poursuivit son trajet rectiligne jusqu'à une mâchelière noire, énorme et hideuse, autour de laquelle la demoiselle campa doucement ses griffes, toutes trois, depuis un instant, uniformément dépourvues d'aiguille visible.

Annonçant, d'après ses souvenirs, qu'une interminable attente serait nécessaire pour assister à la prochaine déambulation automatique, Canterel nous entraîna d'un pas lent vers une autre région de l'immense place. (LS.83-85)

캉트렐의 예술 행위를 가능하게 하는 기구의 움직임은 비결정성을 구현하는 것을 넘어서서 감각적 충동과 환상대상을 만들어 스스로와 타자

를 동시에 만족시키는 출구로 인도하는 것이다. 기존의 언어를 가지고 원래의 인식으로부터 독립할 수 있는 탈출구를 만들기 위해서는 어느 정도의 지연된 시간과 정확한 노력이 필요하며 특히 루셀의 작품에서는 여러모로 수학적인 계산이 지속적으로 등장한다. 이러한 지연 과정과 정교함에서 오는 속박은 오히려 탈출에 대한 충동, 출구에 대한 환상, 속박과 결핍에 대한 인식을 증폭시킨다. 작품은 독자들이 지루함에 책을 던지고 싶어지기 바로 직전 작품의 분위기를 전환시킨다. 이것은 대립된 두 인물들 사이의 예견된 조우의 실패를 기적적으로 넘어서는 것이다. 세상은 때때로 알 수 없는 기적이 일어나는 바, 이윽고 정원의 구름은 걷히고 그 위로 태양빛이 내린다.

Ⅱ. 감각과 체험의 정원

Ⅱ-1. 소생: 합일의 감각

객관적 실재의 표상이라 할 수 있는 태양의 운행으로 인해 2장의 실험을 성공했다고 가정한 후 도달하는 작품의 3장과 4장은 『로쿠스 솔루스』 내에서 가장 중요한 비중을 차지한다. 그 중에서도 건조하고 추상적인 기계이미지로 구성된 2장과는 달리 3장은 화려한 장관과 생의 감각으로 충만하며 음악과 물의 이미지를 갖는 '아쿠아 미캉스l'Aqua Micans'를 중심으로 구성되어 있다.

> 선생은 목표점으로서 일종의 거대한 다이아몬드를 선택했다. 평지 가장 바깥에 서있는 그것은 놀라운 광채로 멀리서부터 벌써 여러 차례 우리의 시선을 끌었었다.
>
> 높이 2미터에 너비 3미터 크기의 그 괴상한 보석은 둥근 타원의 형태였으며, 작열하는 태양빛 아래 견디기 힘들 정도의 불볕을 쏟아냈고, 그 불볕은 사방팔방 뻗어가는 섬광으로 그 물체를 치장했다. 상대적으로 작은 기저 부분을 매우 낮은 인공바위에 박아 고정시키고 진짜 보석처럼 결정면이 드러나게 깎은 그것은 움직이는 다양한 대상을 가두고 있는 보였다. 어느덧 가까이 다가갔을 때 희미한 음악 같은 것이 들려왔다. 이 음악은 경이로운 효과가 있었으니, 급속하고 화려한 악구와 아르페지오, 그리고 올라가고 내려가는 음계들이 어우러진 이상한 음악이었다.
>
> Comme point de direction le maître avait choisi une sorte de diamant géant qui, se dressant à l'extrémité de l'esplanade, avait déjà maintes fois attiré de loin nos regards par son éclat prodigieux.

> Haut de deux mètres et large de trois, le monstrueux joyau, arrondi en forme d'ellipse, jetait sous les rayons du plein soleil des feux presque insoutenables qui le paraient d'éclairs dirigés en tous sens. Fixement soutenu par un rocher artificiel très peu élevé dans lequel s'encastrait sa base relativement minime, il était taillé à facettes comme une véritable pierre précieuse et semblait renfermer différents objets en mouvement. Peu à peu, en s'approchant de lui, on percevait une vague musique, merveilleuse comme effet, consistant en une série étrange de traits, d'arpèges ou de gammes montants et descendants. (LS.86)

아쿠아 미캉스는 똑바로 보기 어려울 만큼 눈이 부시게 빛날 뿐만 아니라 거대한 크기를 가지고 있기 때문에 우선 관람객들의 시선 내에서 그들을 압도하는 '공중의 빛' 이미지를 가지게 된다. 다이아몬드 모양은 상단부가 하단부보다 넓기 때문에 안정적인 구조가 아니라 거꾸로 서있는 느낌을 주며, 이 수조 내부에서 기묘한 음악까지 들린다. 그럼으로써 작품은 전도顚倒적이고 초현실적인 분위기를 띄기 시작한다.

아쿠아 미캉스는 특수한 물질이 포함된 액체로 채워져 있어 육지동물도 쉽게 숨을 쉴 수 있는 공간이다. 이러한 특징과 다이아몬드 모양이 자궁과 양수羊水 공간을 상기시키는 것은 우연이 아닐 듯하다. 루셀의 작품세계에서뿐만 아니라 문학의 많은 다른 여러 작가들의 작품에서도 자주 발견할 수 있는 공중의 빛이나 결정結晶의 이미지는 주로 이와 같이 충만한 근친상간적 합일이나 균열 없는 향수鄕愁를 암시하는 환각의 이미지이자, 모종의 깨달음éveil과 열반nirvana의 감각과 관련되어 있는 이미지로 자주 등장하는 것이기도 하다. 이는 본질적으로 순수한 외부, '바깥'에서 맞이할 수 있는 실재와의 원초적 합일을 표방하는 것이라 할 수 있다.

그런데 사실 이와 같은 원초적 합일은 상징계의 안전한 장막을 벗어던지는 것이기 때문에 어느 정도 보편적 주체에게 불안을 주는 시도이자 그 전의 인식을 포기하고 죽음에 가까워지는 경험이기도 하다. 그러나 3장에서는 이를 긍정적으로 그려낸다. 이것은 작가적 특징이라고도 할 수 있는데, 루셀은 오히려 이러한 일탈의 경험을 자기 인생의 가장 행복한 감각으로 기억하는 동시에 작가적 소명으로 삼았기 때문이다. 루셀은 본래 어머니의 뜻에 따라 국립음악원에 다녔던 피아노 연주자였다. 하지만 17살 때 이미 음악을 포기하고 시에 몰두하기로 결심한다. 그리고 19세 때 인생에서 가장 중요한 경험 하나를 하게 된다.

> 나는 이쯤에서 내가 『대역 La Doublure』을 집필하였을 무렵인 19살 때 겪었던 신기한 흥분에 대해 말하고 싶다. 몇 달 동안 나는 극도로 강렬한 보편적 영광의 감각을 경험했다. 오랫동안 내 담당의였던 피에르 자네Pierre Janet는 그의 저작인 『불안에서 환희까지 De l'angoisse à l'extase』의 1권에서 이 흥분에 대한 묘사를 실었다. 그는 그 책에서 내 작품『로쿠스 솔루스』의 마르셜 캉트렐에서 따온 마르셜 Martial이라는 이름으로 나를 가리켰다.
>
> Je voudrais signaler ici une curieuse crise que j'eus à l'âge de dix-neuf ans, alors que j'écrivais *la Doublure*. Pendant quelques mois j'éprouvai une sensation de gloire universelle d'une intensité extraordinaire. Le docteur Pierre Janet, qui m'a soigné pendant de longues années, a fait une description de cette crise dans le premier volume de son ouvrage *De l'Angoisse à l'Extase* (pages 132 et suivantes) ; il m'y désigne sous le nom de Martial, choisi à cause du Martial Canterel de *Locus Solus*. (CJ.1115-1116)

이 경험으로 인하여 루셀은 전업 작가로 들어선다. 40살에서 45살 사이의 루셀을 담당하였던 정신과 의사 피에르 자네는 루셀이 지나칠 정도로 작품에 중요성을 부여하고, 명백한 실패에도 불구하고 작품의 불완전성이나 자신의 예술적 자질에 대해서 절대 의심하지 않는다며 마치 신을 이야기 하는 신비주의자들처럼 당시의 영광을 말하고 있다[77]고 전한다. 그러나 첫 작품뿐만 아니라 루셀의 모든 작품은 비평과 대중의 완전한 외면을 받았으며 루셀은 이를 "영광의 경이로운 꼭대기에서 바닥으로 떨어진 것 같은 느낌"이었다고 증언하고 그 이후 그는 약물 중독과 자살에 의해 생을 마감한다. 대중적 인정은 항상 실패했지만 루셀은 '매 문장 피를 흘릴 정도'로 글쓰기의 고행을 실천했던 인물이었다. 왜냐하면 루셀에게는 글쓰기 과정 그 자체가 바로 자기 욕망의 실현과정과 관련이 있었기 때문이다. 그것은 자신이 경험한 감각을 다시 경험하거나, 이를 예술로서 그리거나, 그와 관련한 소명을 실현시키는 일과 관련되어 있다. 루셀에게는 이때의 경험이 자신의 예술성과 존재가치를 증명하는 것 그 자체가 된 것이다. 그렇기 때문에 이와 관련한 감각의 생산과 그를 통한 일화 생산이 예술의 우선적 목표가 되었다고 할 수 있다.

앞서 언급한 바대로 루셀의 세계 내에서는 대립되어 보이는 것들이 동시에 존재하고 접합하고자 한다. 또한 '이마 위에 나타난 별'과 같은 좁은 인식의 각성을 드러내는 이미지라든지 신체와 주이상스와 관련된 육체적이고 감각적인 차원에서 소생되는 테마가 자주 등장한다. 3장은 캉트렐이 주도하는 '인공부활résurrection artificielle'을 주된 모티브로 다루는데, 이와 같은 재생의 테마는 2장의 '이빨 모자이크'의 물고기 입에서부터 3장의 아쿠아 미캉스의 자궁 이미지까지에서 이어지는 요나 콤플렉스Jonah complex와도 연결된다. 요나 콤플렉스는 바슐라르Gaston Bachelard가 성경에서 발견한 일종의 문화 콤플렉스로서, 요나가 물고기 뱃속에서 사흘 밤낮을 견딘 후 다시 살아났다는 점에 착안해 이를 모태회귀본능과 나아가 그리스도 부활의 모티프와 연결시킨 것이다. 바슐라르는 마치 태아가 태반 안에서 어떤 공간에 감싸이듯이 들어 있을 때,

77) Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase* Tome I, 1926, p.98

‘부드럽고 따듯하며 결코 습격 받은 적이 없는 편안함의 온갖 형상들’을 지향하고 죽음의 모성이라는 주제와 그리스도의 부활이라는 이미지를 안고 있다고[78] 지적한다.

‘평지 가장 바깥à l′extrémité de l′esplanade’에 아슬아슬하게 걸려있는 아쿠아 미캉스는 죽음과 부활이라는 가장 상반된 가치가 융합되는 공간이자 육체적 향유와도 관련 있는 공간이라고 할 수 있다. 이러한 모성 공간은 단순히 ‘없음無néant’을 표방하는 수동적이고 결여된 여성성을 넘어서며, 주체에게 절대적 불안을 불러일으키는 공포의 공간이기만 한 것도 아니다. 3장과 4장은 충만한 합일과 죽음 이미지를 연달아 배치함으로써, 모든 것이 탄생하고 죽는 배경으로서의 허(虛, Vide), 즉 생성과 진리의 모든 바탕이 되는 운동과 마주침의 세계를 드러낸다. 무와 유, 죽음과 탄생을 동시에 포괄하면서도 어느 것에도 확실히 속하지 않아 존재를 명확히 포착할 수 없는 이 중간 지대의 공간은 마치 슈뢰딩거의 고양이가 들어있는 상자와도 같이 일반적인 논리로 보았을 때는 매우 모순적으로 보인다.

하지만 2장에서 이미 이러한 일반적 논리를 지탱하는 사물과 언어의 고정된 환상 의미를 깨뜨리는 실험이 성공한 것으로 가정된다. 그럼으로써 2장의 독서주체나 관객들은 비어있는 공간 밖으로 나오게 된다. 3장 이후부터 ‘일시적’으로나마 모든 분별이 사라지는 망아忘我적이면서도 탈주체적인 공중의 공간이 된다. 이러한 공간과 그에 대한 감각은 고대에서부터 흔히 시인들에 의해 많이 다뤄지고는 했다. 실제로 루셀은 작품에서 다양한 상징들이 사용된다는 점 때문에 일부 학자들에 의해 상징주의 시인으로 분류되기도 하는데 특히 그들과 유사한 각성[79]을 다시 기

78) 가슈통 바슐라르, 『대지 그리고 휴식의 몽상』, 정영란 옮김, 문학동네, 2002, p.169

79) 보들레르는 사물에서 정체성과 이름을 분리시킬 때 자아와 타자를 갈라놓던 이원론과 합리성을 넘어 사물들 사이의 역전가능성이 생긴다는 깨달음을 드러낸다. 랭보는 기성가치의 붕괴로 인한 혼란을 담은 『지옥에서 보낸 한철 Une Saison en Enfer』 이후 『일루미나시옹Les Illuminations』을 발표해 가치역전과 시적해방을 노래한다. 말라르메는 언어가 세계를 제대로 재현할 수 없음에 언어를 네앙néant으로 보며 좌절하지만 빈 그릇으로서의 언어가 여러 의미를 담아낼 수 있는 리앙rien이 된다는 인식을 통해 시적해방을 이룬다.

법이라는 독특한 언어규칙으로 승화시키는 언어적 전환Linguistic turn을 보이기 때문에 상징주의와 포스트구조주의를 다시 잇고 있기도 하다.

이러한 모성 공간이 의미화 과정과 분리되어 존재하는 것이 아님을 주장하고 루셀에 대한 글[80]을 쓰기도 했던 크리스테바Julia Kristeva는 자신이 코라Chora라고 부르는 이 공간을 '여러 요소가 정체성도 이질성도 없이 들어차 있는 자궁'이라고 말한다.[81] 이와는 대조되는 남성적 공간인 '상징계'는 사회관계를 조직하는 아버지의 법에 따라 형상화와 배치가 일어나는 담론적 공간이다. 이곳에서는 기호들 나아가 주체와 주체, 주체와 사물 사이의 위상 구분이 명확하게 구분된다. 나아가 크리스테바는 상징계와 그 속에서의 정체성은 자신의 '총체성'이 있다는 환상들을 지지해주는 사람들을 끌어 모으고 내 차이와 결여를 상기시키는 사람들을 경멸하고 거부하고 추방시키는 것에 의존한다고 주장한다.[82]

반면 여성의 공간인 코라는 그 자체에 물질성을 가지고 있지만, 언어적 개념이나 주체의 이성으로 명확히 파악하고 지시할 수 없기에 질서화할 수 없는 모호한 공간이다. 이 공간은 어머니의 몸과 연결된 원초적 체험과 관련되어 있으며, 이때의 어머니는 상징적인 차원에서의 어머니도 생물학적 성별에 따른 여성이나 모성과도 다른 모든 생명의 근원과도 같은 원초적 모성을 지시한다. 이 원초적 여성성은 상징계의 전제조건이자 상징 질서가 느슨한 틈을 타서 복귀하는 '절대적' 타자로서의 여성성이자 '동일성'의 질서를 교란하기 때문에 종종 억압되어야 할 공간으로 존재한다.[83]

『로쿠스 솔루스』 내에서의 실험을 통해 언어결합과 그를 기반으로 하는 상징적 질서를 느슨하게 한 이후에 조우하는 아쿠아 미캉스는 이와

---

80) Julia Kristeva, "La productivité dite texte", *Communications 11*, 1968, pp.59-83. (한국어 번역으로는 줄리아 크리스테바,「텍스트라 불리는 생산성」,『세미오티케』, 서민원 옮김, 동문선, 2005.)

81) Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, 1974. pp.26-27. (한국어 번역으로는 줄리아 크리스테바,『시적 언어의 혁명』, 동문선, 2000.)

82) 줄리아 크리스테바,『시적 언어의 혁명』, 동문선, 2000, p.31, p.69.

83) 위의 책, pp.26-29

같이 상징계 내부에서 명확하게 규정되고 분리되었던 것들 사이의 합일을 추동하는 공간처럼 등장한다. 이곳은 루셀에게는 어쩌면 진리와 사랑에 가장 가까운 공간으로 인식되는 공간이라고도 할 수 있다. 사랑의 의미와 양상은 다양할 수 있겠지만 적어도 루셀에게 사랑은 상반된 것들이나 배제되었던 것들과 합일되는 이미지로 등장한다. 이는 한쪽을 다른 한쪽으로 수렴시키고 강제되는 합이라기 보단 그야말로 벌어지는 심연의 핵과 존재의 중심에 가까이 가보고자 하는 불가능한 시도이다. 이 사랑은 전적으로 플라토닉하지도 않고, 전적으로 성적이기만 하지도 않다. 『아프리카의 인상』에서도 반대를 표방하는 흑인 여성과 백인 남성이 고난과 어려움을 각오하고 신비의 진실을 깨달아 경계적인 공간인 '강'을 넘어 죄와 고통을 씻고 새롭게 탄생하게 된다.[84] 프로이트의 용어로는 이는 일종의 '대양적 감성'의 모성적 이미지를 가지고 있는 신비한 에로티즘의 공간이며 루셀이 바라는 낙원의 전형으로 드러난다.

물론 비평의 관점에 따라 '아쿠아 미캉스'는 오히려 이와 같은 원초적 모성과 바다 이미지, 혹은 실재를 다시 폐쇄적이고 인공적인 '수조'로 축소시키고 그 안의 여성이나 동물을 전시와 관람의 대상으로 타자화 혹은 수단화시켰다는 비판을 피하기 어려운 것으로 보인다. 이는 캉트렐이라는 남성 과학자로 대변되는 루셀의 나르시시즘과 반사회적 사디즘이 우회적으로 드러나고 있는 것이라고 해석하는 것도 가능하다. 예술에 대한 관점은 언제나 다양해야 하기 때문에 이러한 관점의 비판도 매우 유효한 해석일 수 있다.

그럼에도 불구하고 본 논문은 루셀이 보다 강조하고 그려내고 싶었던 예술가로서의 자기 지침은 모든 현실적이고 보편적인 공간을 넘어서서 존재하는 낙원으로서의 공간을 제시하는 것이라고 평가해보고자 한다. 즉 상징적 기능을 초과하고 있어 주체에게 늘 우연이나 비재현적인 형태로서 경험될 수밖에 없는 특수한 공간을 문자 조작과 문학 상상을 통해 인공적으로 만들어 독자를 새롭고 진기한 경험으로 추동해보고자 한 것이다. 그렇기 때문에 루셀을 대신하는 캉트렐은 신기한 것들을 만들어내

84) 오생근, 앞의 책, p.273

는 발명가이자 과학자로서, 이것을 눈에 보이는 형태로 전달하는 정원의 여러 인물들은 모두 연극배우나 공연자와 같은 입장으로서 등장하며, 독자들은 관객들로 상정되어 공연에 초대되는 것이다.

이 때 도달한 바깥의 공간은 기계적 글쓰기를 통한 관습적 의미의 박탈, 미로labyrinthe이나 미장아빔mise en abîme과 같은 공간 구성을 통해 만들어진 복수적 층위의 뒤얽힘, 그리고 소설적 장치를 통한 독서효과를 거친 후 도달한 것으로서, 명백한 고심을 통해 만든 출구를 통과한 후에 조우한 것이다. 따라서 2장의 실험적 글쓰기가 효과적으로 작동했다고 가정한다면 그 이후부터는 이미 작품의 이미지와 언어, 그리고 그것을 읽는 독자가 모두 현실과 괴리되어 있게 될 가능성이 높다.

이후 등장하는 3장의 액체성은 독자의 오랜 갈증이 해소되는 효과가 극대화되는 것을 겨냥한다. 이는 루셀에게서는 강력한 '대전帶電'효과에 가까운 부활이나 소생으로 그려진다. 동시에 이는 이미 현실의 지위에서 벗어난 것이자 공중에 떠있는 물物, 즉 모성적 시니피앙의 지위로 승화된 것이다. 그렇기 때문에 3장의 '아쿠아 미캉스'는 영원히 상실한 대상이자 욕망의 원초적인 대상으로서의 낙원을 인위적으로 만든 '인공낙원 Paradis artificiels'의 특징이 지속해서 강조되며 그 안의 사물과 인물들의 '초과적 긍정성'이 부각된다. 그리고 적어도 작품 층위 내에서는 이러한 환경을 조성하는 과학자이자 예술가인 캉트렐이 이들과 친밀하고 우호적인 관계[85]를 형성하고 있다.

앞서 언급한 바대로 이 '아쿠아 미캉스'는 캉트렐이 발명한 특수한 액

85) 3장에서 "혈관확장제를 과도하게 복용하는 것이 중대한 위험을 일으킬 우려가 있었기 때문에 실험이 동물을 이용할 수밖에 없었다."는 내용이 등장한다. 이는 동물실험이 인간실험보다 낫다는 인식이 전제되어 있어 비윤리적이다. 작품은 "캉트렐이 주의를 기울여 알약의 양을 조절했다"며 우회한다. 또 캉트렐은 실험을 위해 고양이털을 뽑는 등 자연에 인위적 조작을 가한다. 물론 작품에서 털과 털구멍은 시니피앙과 시니피에의 결합에 대한 비유로 사용되고 있어, 털 뽑는 행위는 시니피앙-시니피에 결합을 분리시키는 것에서 시작하는 루셀의 문학실험을 비유한 것이다. 작품은 털 뽑는 행위가 고통이 없음을 강조하며 우회한다. 또 실험 초기에 포스틴느나 콩덱렌이 수조에 들어가는 것을 꺼렸다는 내용도 등장한다. 따라서 이들과 캉트렐이 반려적이고 평등한 관계인지 의문을 형성해볼 수도 있다. 참신한 의도를 떼고 작품의 의미나 수용 미학적 측면에서 지속적인 한계가 드러나는 지점이다.

체로 채워져 있어 육지동물도 쉽게 숨을 쉴 수 있는 수조이다. 가장 먼저 눈에 띄는 것은 긴 머리카락에 붙은 물의 마찰의 진동을 통해 노래를 연주하며 도취된 듯한 미소를 짓고 있는 여인 '포스틴느Faustine'이다. 부드럽고 긴 머리와 물의 정령l'ondiné과도 같은 외관, 그녀가 연주하는 아름다운 노래는 자연스럽게 멜뤼진Melusine이나 사이렌Sirene과 같은 여성이미지를 연상시킨다. 사이렌은 합리적 남성주체인 오디세우스Odysseus를 유혹해 파멸시키는 여성 이미지로서, 주로 비동일성을 표방하는 팜므파탈femme fatale, 반인반수 혹은 괴물로서 차용되는 여성 이미지이기도 하다. 하지만 작품 내에서 이러한 문화적 고정관념을 지속적으로 탈각된다. 포스틴느는 배타적인 문화적 고정관념보다는 그녀가 내는 소리의 기묘함과 울림, 독특한 음색이 강조되며, 신비롭고 아름다운 분위기[86]가 작품에 더해진다.

그러나 비평의 관점에서 한 번 더 주목할 점이 있다면 그녀가 이 모든 것을 연기하는 무용수라는 점이 절대로 감춰지지 않는다는 점이다. 그녀는 별세계에서 뚝 떨어진 어떤 비인간적인 인물이 아니다. 작품 내부에서는 그녀와 캉트렐이 어떤 방식으로 이러한 장면을 계획하고 준비했는지의 과정이 모두 드러나고 있으며, 이로써 포스틴느는 신비와 탈脫신비를 오고가며 환영적인 동시에 인공적인 작품의 성격을 강화한다.

> 캉트렐 선생은 없어서는 안 될 물의 정령 역할을 위해 매력적이고 우아한 여성을 선택해야 한다고 생각했기에 자세의 조화와 아름다움으로 명성이 자자한 날씬한 무용수 포스틴느에게 정확한 지시사항을 가득 적은 편지를 보내 불렀다.
>
> 포스틴느는 배역에 맞게 살색의 타이즈를 입고 풍성하고

86) 물론 일부 관점에 따라 이는 여성을 신비화시키고 격상시켰기에 또 다른 형태의 여성혐오라는 비판도 가능하다. 또 남성 과학자의 지시에 따라 여성이 배역을 맡는 모습도 여성의 매혹이나 공연의 '능동성'보다 오히려 '수동성'의 지표일 수 있다고 해석 가능하다. 그러나 작품 내에서 포스틴느만 유독 도드라지게 비인간적으로 이상화되지도 않았다. 포스틴느는 노래를 부를 때에만 정령처럼 묘사되고 공연 준비 과정에서는 평범한 파리 출신의 무용수임이 강조된다. 이 역시 작품의 시대적 한계나 비평의 관점의 문제일 것이다.

멋진 금발을 자연스럽게 늘어뜨린 채, 이 커다란 다이아몬드 옆에 설치된 니켈로 도금한 호화롭고 섬세한 사다리에 올라간 후, 발광성의 물에 잠수했다.

Pour jouer l'indispensable rôle d'ondine, le maître, tenant à choisir une femme séduisante et gracieuse, manda par une lettre prodigue d'instructions précises la svelte Faustine, danseuse réputée pour l'harmonie et la beauté de ses attitudes.

Arborant un maillot couleur chair et laissant tomber naturellement, comme l'exigeait son personnage, tous ses immenses et magnifiques cheveux blonds, Faustine monta sur une luxueuse et délicate échelle double en métal nickelé, installée près du grand diamant, puis pénétra dans l'onde photogène. (LS.111-112)

그녀의 옆에는 '털이 하나도 없는 분홍색'의 고양이 콩덱렌 Khóng-dẽk-lèn (샴어로 '장난감'이란 뜻)이 "경쾌하게 헤엄을 치면서 거대한 수조 안을 돌아다니고 있다." 콩덱렌은 캉트렐의 말을 거의 다 알아듣는 실험 파트너로서 인간에 준하는 영리한 학습능력과 독자적인 감정과 재치 있는 성격을 가지고 있다. 콩덱렌은 동물과 인간의 고정된 경계를 가로지르며 작품의 분위기를 경쾌하고 유희적으로 만든다. 이 고양이는 캉트렐이 제조한 특수한 알약인 에리트리트erithryte라는 혈관확장제를 먹고 스스로의 몸을 강한 배터리로 대전시킨 후 금속제의 원추형 나팔을 머리에 쓰고는 자신의 몸에 있는 전력을 나팔에 모아놓는다.

여기서 콩덱렌은 '인공부활'이라는 3장과 작품 전체의 목표를 직접적으로 실현시키는 역할이기 때문에 더욱 중요하다. 특히 루셀은 소설에 나오는 콩덱렌의 이름 가운데 있는 글자인 ẽ의 인쇄를 온전히 하기 위해 사비를 들일 정도였다. 이 고양이 이름을 구성하는 글자의 악상accent을 자세히 보면, 작품의 기본적인 구조와도 거의 유사함을 알 수 있다. 길고

오랜 상승(Khóng)과 급격하고 짧은 추락(lèn) 사이에 마치 실밥과도 같은 하이픈(-)을 두고 dêk이라는 낯선 모양의 글자가 존재한다. 이 글자 위에는 외국어인 샴어 고유의 독특한 악상이 붙어 있어 마치 머리 위에 신기한 세계가 하나 더 열린 모양새를 한다. 작품 역시 1장과 2장은 도입부를 맡은 오랜 역사적 시간과, 성공을 목표로 한 실험의 긴 시간을 다룬다.(Khóng) 3장과 4장은 실험이 성공했다는 가정 아래 조우하게 된 독특한 세계를 다룬다.(dêk) 5장부터 7장은 현실세계로 돌아오는 급격한 하강을 다룬다.(lèn) 그중에서도 작품의 2장과 5장은 루셀의 글쓰기 자체를 다루는 부분으로서, 2장은 세계의 관습적인 언어 결합을 파열시키는 실험적 글쓰기를 5장은 일상세계로 회귀할 수밖에 없는 주체의 개별적인 의미 봉합을 위한 글쓰기를 다룸으로써, 누빔점의 파괴와 봉합을 이야기한다. 콩덱렌의 이름 그 자체가 작품과의 분위기를 같이 하며 중요한 지점을 드러낸다는 것을 알 수 있다.

이 고양이가 강한 전류를 띠는 나팔을 쓰고 다가가 접촉하는 것은 다름이 아니라 인간의 '뇌'다. 이 뇌는 뼈, 살, 피부를 모두 제거하고 근육과 신경섬유만 남겨놓은 프랑스의 18세기 혁명가 '당통Danton의 뇌'이다. 이 뇌는 고양이 콩덱렌이 전류를 전달해줌으로써 일시적으로 소생되기에 죽음과 삶 사이를 모호하게 만든다. 앞서 설명한 바대로 이 뇌는 일종의 '통속의 뇌' 이미지를 연상시켜 주체의 인식 바깥을 상기시키고 있는 동시에 '인공 부활'의 서막을 알린다. 특히 『로쿠스 솔루스』 내에서 당통은 캉트렐의 고조할아버지의 친구이며, 당통의 유언에 따라 사형집행 후 머리통만 몰래 빼돌려져 캉트렐 집안이 맡게 되었다는 설정을 부여받아 역사와 허구의 경계에 놓인다. 당통과 관련한 이야기는 실제 역사적 인물을 차용하여 사형 집행 당시의 비화祕話를 다루는 듯 묘사되어 소설적 재미를 높이고 있다. 하지만 이 때 이야기는 역사의 재현reproduction과는 아주 거리가 멀다. 역사소설이 우리가 역사적 현실이라고 인식하는 것을 최대한 사실적으로 비슷하게 재현하는 것을 목표로 한다면, '당통'의 이야기는 오히려 작품 내에 독자적인 세계와 이야기를 만들어냄으로써 사실 아닌 사실을 '생성'시키고 역사에 생동감을 부여하며 '이야기'로

서의 재미와 관점을 다양화한다.

이 뇌 옆에는 7개의 수중인형들이 물속의 기포들의 힘으로 수직의 왕복운동을 하고 있다. 그 위로는 태양 모양의 구球를 굴리기 위해 몸에 밀랍을 바른 7마리의 해마가 헤엄친다. 이 해마들은 원래 해수동물이기 때문에 물속에서 숨 쉴 수 있지만, 오히려 육지동물을 위해 지나치게 산소화된 아쿠아 미캉스에서 숨을 쉬기 어려웠기 때문에 '잉여의 산소 l'excès d'oxygène'를 배출하는 무지개 색 관을 몸에 관통시키고 있다. 이 해마는 그 굽은 외관부터가 탯줄을 달고 외부 세계와 연결되고 있는 태아를 연상시킨다. 원래의 자궁에서 탯줄은 무언가를 공급받기 필요한 것이었다면, 이 해마를 관통하는 관은 산소를 배출하기 위해 필요한 것이다. 아쿠아 미캉스는 그 거꾸로 된 모양과 마찬가지로 육지동물이 오히려 숨을 쉬고 해수동물이 산소를 배출하는 '전도'된 공간이자, 그 역전 가능성으로 인한 가치의 모호한 상대성과 자유로운 운동성 나아가 양자의 조우를 드러내는 공간인 것이다.

마찬가지로 화이트 와인의 일종인 소테른이 굳어서 만들어진 태양 모양의 구球는 진짜 태양이 아니지만, 태양의 형태를 함으로써 '다른 세계'를 표현한다. 특히 태양은 '아쿠아 미캉스'의 바다 이미지와 함께 결부되었을 때, 3장의 소생과 부활의 이미지와 근친상간적 이미지를 더욱 강조한다. 태양은 아침에 어머니의 자궁인 바다를 찢고 새롭게 태어나지만 오후가 되면 다시 어머니의 자궁인 바다로 돌아가는 것을 계속 반복하며 이 과정에서 바다는 죽음과 탄생을 함께 포용하기 때문이다.[87] 해마들이 소테른 구 앞에서 무지갯빛 관선에 따라 일렬로 늘어서는 순간, 아폴론의 태양마차char d'Apollon aquatique를 끄는 근사한 준마처럼 보인다. 관람객들을 이 7마리의 해마를 두고 경마를 하며 유희와 축제의 시간을 보낸다.

포스틴느의 기묘한 음악과 도취, 고양이를 살아있는 배터리로 만들 만큼의 강렬한 전류 작용, 그로 인한 죽은 뇌신경의 일시적인 소생과 입술의 민첩한 운동, 그것이 상기시키는 정열적인 웅변과 민중성, 수포를 통

87) 진상범,『한독문학의 비교문학적 연구』,박이정, 2012.

해 위아래로 움직이는 수중인형들, 경마장을 연상시키는 달리는 해마들, 그리고 그 경주를 가로지르는 무지개와 태양마차...이 모든 것들이 수조의 액체와 빛을 배경으로 하나의 카니발적 유희와 스펙터클을 생성하며 관람객들과 독자들 나아가 작품의 감각을 고조시킴을 알 수 있다.

이 때 장면 내에서 계속해서 능동적인 역할을 맡아 움직이고 변화를 만들어내는 쪽은 모두 사회 바깥의 여성, 동물, 시체, 인형, 인공물이거나 혹은 수조 내의 기포와 같은 물질 혹은 물의 마찰력과 같은 물질 사이의 힘과 그 작용이다. 이것들은 모두 명확한 상징적 관념과 의미가 부재하며, 구체적으로 형상화되어 은유적으로 사용되는 우리의 고정관념을 가로지르는 모호한 것들로서 작품에 등장한다. 그러나 이들은 이렇게 스스로 움직이거나 기술을 통해 운동성과 감각을 얻음으로써 관람객들과 이중간 지대에서 마주친다. 이들은 생성과 창조의 원인과 배경, 행위자 그 자체로 존재하게 되는 것이다. 이때의 마주침은 수렴이 아닌 교차나 이접disjonction에 가까운 것이다.

> 바깥이 능동적으로 내부를 생산하는 것은 이 계열들의 수렴에서가 아니고 이접 속에서이다. 이는 중간이 시작하기 위해 늘 특별히 허가된 지점이며 사유가 사이에서(in between) 가장 잘 포착되는 이유일 것이다. 사유는 중간에서, 아무리 일시적이라고 해도 같은 환경을 공유하는 두 개의 계열, 두 개의 사건, 두 개의 과정들이 교차하는 지점에서 시작된다..... 이들 두 계열이 정렬되어서 지속과 공존의 방식을 만들어내는 방법, 바깥의 작동을 통해서만 가능한 이 방법에 관심이 있다.....되기는 몸으로 하는 사유이다. 사유, 힘, 변화가 그들의 만남을 통해 옛것으로부터 새로운 몸으로 변태하는, 새로운 계열을 제공하고 만드는 방법이다.[88]

88) 엘리자베스 그로스,『건축,그 바깥에서: 잠재공간과 현실공간에 대한 에세이』,백소영 옮김, 그린비, 2012, pp.106-107 (밑줄 강조는 논문 필자가 했음.)

특히 루셀은 그것을 시니피앙과 시니피에 사이에 존재하였던 고정적인 결합을 깨뜨려 마주치게 되는 틈새에서 얻을 수 있다고 생각하였으며, 이를 위하여 언어 조작을 가하는 것에서부터 모든 것을 시작한다. 그러나 틈새를 만들어내는 것이 파괴를 넘어서 구체적인 경험과 의미의 생산으로 이어지기 위해서는 작가 자신의 경험이었던 "보편적 영광의 감각"이나 벤야민이 논의한 '정지의 변증법' 등에서와 마찬가지로 황홀한 감각을 경험하거나, 그 자신이 물物의 지위로 승화시킬 정도의 대상을 통해 의식적 자아의 망각과 비재현적인 공백의 순수한 비어있음을 있는 대로 받아들일 수 있어야만 한다.

그러나 우선 작가 루셀부터가 19살 이후로 한 번도 그 이상의 경험을 해본 바가 없으며 작품의 대중적 성공은 언제나 실패로 돌아갔다. 실험의 과정을 보여주고 그것의 성공을 가정하였던 2장의 포부와는 달리 정원 가장 바깥, 즉 관습적인 의미 연쇄로부터의 탈출의 성공을 다루는 작품의 3장 이후부터는 사실상 루셀의 인생에서도 단 한 번밖에 실현되지 않은 것이다. 그러니까 19세 때 발표한 『대역』의 대중적 성공과 인정이 실패한 이후 57살에 자살하여 물리적인 죽음을 맞이하기까지 약 40년에 이르는 루셀의 문학 인생은 사실상 상징적 죽음을 맞이한 후 자신의 저택에서 2장에 등장하는 기계의 무한한 '왕복운동'과도 같은 반복노동을 통해 이미 경험한 일들을 상상하고 기억하며 이를 언어유희와 일화생산으로 부분적으로 실천해 다른 사람들에게도 자신이 경험한 일을 전달하고 그것으로 추동해보고자 한 것이었다. 특정 관점에서 보았을 때, 작품 내부에서 경험을 망각하지 않으려는 고정적이고 반복적인 제약과 구속의 강박이 엿보이는 이유가 여기에 있다.

이 지점에서 루셀이 일견 고집스러워 보이는 지점은 작가 자신의 예술적 경험과 그것을 다시 경험하고자 하는 시도가 항상 실패가 필연적으로 예상되는 불가능한 대상, 불가능한 핵, 예술의 정수精髓[89]인 '바깥'으로의

89) 사실 이는 어머니, 즉 물物의 지위로서, 특히 『로쿠스 솔루스』는 첫 장편 작품이었던 『아프리카의 인상』의 대중적인 성공과 각색한 연극 상연이 실패로 돌아가고 이듬해 그 자신과 가장 가까운 사이였던 어머니의 죽음을 겪으며 쓴 작품이다. 개념상 실제 어머니와 물의 지위로서의 어머니는 다른 것

무한한 접근시도였으며, 그것이 반드시 실패나 죽음으로 귀결될 것을 본인의 경험을 통해서 이미 알고 있었음에도 불구하고, 그것을 예술로서라도 다시 실현하고자 하는 욕망과 문학적 상상이 절대 포기되지는 않았다는 점이다. 그러나 루셀이 반복적으로 실현해보고자 했던 것은 1장의 도입부에 제시된 바와 같이 우연적으로 일어나 자신이 아예 개입하거나 반복할 수 없는 과거의 상황과 관련된 것이 아니었다. 여기서 루셀은 자기 언어가 만들어 낸 '공백'을 통해 새롭게 독자들을 '억압하고 구출하는' 방법을 통해 그들을 원래의 공간으로부터 탈출시키고 이 과정을 소설로 그림으로써 자기 존재의 핵인 예술에 새로이 도달하고자 한다.

때문에 3장은 루셀이 바랐던 감각적 소생을 중심으로 다양한 예술의 성공과 실패의 사례를 보여주면서도 문학생산의 어려움을 간접적으로 토로한다. 이와 같은 복수의 사례가 시니피앙 실험을 직접 다루고 있는 2장이 아닌 그 이후인 3장과 4장에 등장하는 이유는 3장에서부터 비로소 시니피앙과 시니피에의 틈새가 벌어지면서 복수성과 미결정성이 증대되기 때문이다. 그 중에서도 3장에서는 수중 기포를 통해 위아래로 상승하고 하강하는 7개의 수중인형들을 통해 에로스Eros적 요소를 환기시킨다.

> 아쿠아 미캉스를 새롭게 이용할 수는 없을까 생각한 선생은 주위에 충만해있는 산소가 쌓이면서 생기는 포켓효과에 의해 수면까지 자동으로 상승하고 그 후 가스의 갑작스러운 배출에 의해 바닥까지 내려가는 잠수인형들의 모음을 커다란 다이아몬드 내부에 만들어 넣을 생각에 미쳤다.
>
> 각각의 수중인형에 부착된 정교한 기계장치는 산소의 갑작스러운 유출에 의해 작동하며 어떤 움직임과 현상, 나아가서

이지만, 루셀의 삶에서 실제 어머니의 지위 역시 실로 대단한 것이었다. 루셀은 어렸을 때부터 예술 애호가이자 살롱의 안주인이었던 어머니를 따라 예술에 대한 감수성을 키워나갔다. 여러 서신 기록을 비추어 보았을 때, 성인이 된 이후에도 보통의 가정에 비해 어머니와 루셀 사이의 애착 관계가 남달랐던 것으로 보인다. 루셀의 전기를 쓴 카라덱을 비롯한 몇몇 이들은 이 작품 내에 존재하는 어머니에 대한 심리적 고착과 애도, 작가로서의 실패와 성공에 대한 회의 등을 읽어보려는 전기傳記적 비평을 시도한다.

는 작은 거품의 문자가 기록하는 짧은 문구 등을 만들어낼 터였다.

Rêvant quelque nouvelle utilisation de l'aqua-micans, le maître eut la pensée de fabriquer pour l'intérieur du grand diamant une collection de ludions capables de s'élever automatiquement vers la surface par l'effet d'une poche respective où s'accumulerait peu à peu une portion de l'oxygène si abondamment répandu dans l'ambiance – puis de redescendre jusqu'au fond grâce à la désertion subite du gaz amassé.

Adapté à chaque figurine aquatique, un mécanisme subtil serait mû par la fuite brusque de l'oxygène, afin d'engendrer un mouvement ou un phénomène quelconques – ou encore une phrase typique et brève qui s'écrirait en fines bulles d'air disposées graphiquement. (LS.128)

앞서 설명한 바대로 이러한 감각은 직관적으로 보아도 '실재'와 '몸'을 통한 육체적인 이접을 표현한 것이다. 그러나 동시에 이는 주체와 주체(혹은 주체와 대상) 사이에 끊임없이 반복되면서도 결코 포기되지 않는 무한한 소통을 암시하고 있기도 하다. 대표적인 '살' 철학자인 메를로 퐁티Maurice Merleau Ponty는 사르트르의 『존재와 무』에서 나타난 즉자와 대자로 나타난 대립적인 주체 개념을 비판하며 언제나 주체는 보이는 것과 보이지 않는 것을 포괄하는 '사이세계'와 동행한다고 말한다. 대표적인 '사이세계'인 살은 보이는 것과 보이지 않는 것을 총체적으로 아우르는 공간이자 안이자 바깥, 바깥이자 안인 공간이다. 살의 존재는 모든 경험의 중심이 외부나 내부에 있지 않고 양자의 관계의 사건에 있다는 사실의 근거인 것이다.[90] 즉 시니피앙과 시니피에 사이에 생긴 틈 사이

90) 박준상,「메를로퐁티-음악적 경험과 예술」,『떨림과 열림』, 자음과 모음, 2015. / 이희영,『나탈리 사로트의 '사이세계'와 '자유' 연구 -『삶과 죽음 사이에서』를 중심으로-』, 서울대학교 불어불문학과 석사학위논문, 2011.)

에서 주체는 그것의 안정적인 결합으로 보장된 상징계의 환상적 욕망에 종속되지 않은 채 고유의 개별적이고 실존적인 자유를 얻는다. 따라서 이 공간은 서로를 향한 무한한 접근만이 존재하는 관계와 대화의 장으로 존재하게 되는 것이다. 이 때 독자와 루셀은 일화를 선택지삼아 이 사이에서 자기 위치를 결정지을 수 있다. 특히 루셀은 자기 예술의 소통 실패를 논하는 대부분의 가능성들을 절대로 누락시키지 않고 모든 것들을 포괄시키고자 한다. 이 때 특정한 일화에 우위를 부여하기보다는 이를 수평적으로 나열함으로써 다만 차이를 가진 지위로서 병렬한다.

3장에 등장하는 각각의 일화에서도 1장이나 2장에서 등장한 일화들과 마찬가지로 루셀의 기법을 표현하는 여러 구성요소가 비유적으로 등장한다. 이는 일화마다 매번 시니피앙과 기표 연쇄를 이야기에 녹여낸 루셀의 정교함이 드러나는 부분이다. 이 일화들의 시니피앙-시니피에적 요소를 일일이 분석해보는 것도 하나의 중요한 논의가 될 수 있겠다. 하지만 일단 우리 논문은 일화의 내용이 루셀의 예술과 에로스의 관점에서 어떻게 분류될 수 있을지를 간단히 분석해보는 것으로 대신하겠다.

루셀과 우리의 입장에서 가장 흥미롭게 다가올 수밖에 없는 것은 예술의 성공을 논하는 첫 번째 집단인 3번째와 7번째 인형이다. 그중 3번째 인형인 시인 '질베르Gilbert' 인형은 스스로가 존경하였던 선배 시인인 '미시르Missir'를 회상하게 하는 죽음의 폐허인 아랍 지역인 발벡Balbek 유적지를 방문하여 성스러운 장소les lieux sanctifiés에 혼자 남는다. 그러다 시인은 두 개의 포석이 겹쳐진 땅 속의 틈에서 나오는 광선에 다가간다. 그는 지하에서 두 도적들이 고대의 유물을 발견하고 이야기 나누는 것을 발견하지만 이들은 이내 사라진다. 시인은 그 자신도 고대 유물을 만져보고 싶다는 마음을 갖게 되고 포석의 한쪽에는 접합을 위한 시멘트를 전혀 사용하지 않았다는 것을 알게 된다. 그리고 그 틈을 찾아 무거운 돌을 들어 올려 옆으로 밀쳐놓는데 성공한다.

이내 질베르는 돌 아래 생긴 틈에다 손가락을 집어넣어 구멍을 크게 만들고 몸을 집어넣었고 가볍게 아래로 들어갈 수 있게 된다. 달빛이 포석의 작은 구멍에 스며들었으며 그 아래 여러 가지 보석, 직물, 악기, 조

각상 등이 빛나고 있었다. 질베르는 그 중에서도 미시르가 연주했던 타악기인 시스트람sistre를 발견한다. 질베르는 달빛 아래 기쁨에 젖어 이 악기를 두들기며 미시르의 시를 낭송한다. 이후 질베르는 이 지역의 안내인들에게 도적들의 존재를 고발하여 이에 대한 보답으로 귀중한 유물 inappréciable relique을 소중히 보관하게 된다.

이 질베르 일화는 '성소'라는 장소, 틈새에서 나오는 빛, 지하를 울리는 타악기 소리의 비유를 통해 직관적으로 실재 혹은 여성과 관련한 내용을 담는다. 하지만 이 일화에서는 1장에서 등장했던 '엘로'의 일화에서처럼 그것을 '왕'이나 '아이'와 관련된 욕망으로 표현하지 않는다. 그 대신 시인이 선배 예술가의 예술을 계승하여 되살리는 것으로 그림으로써 작가 그 자신이 경험했던 "보편적 영광의 감각"의 재경험 혹은 자신이 존경하는 예술가의 계보를 잇고자 하는 바람을 드러내며 자신의 에로스적 욕망을 '예술'과 관련짓는다. 특히 '폐허' 혹은 '무너진 궁전'의 한 가운데에서 무거운 포석의 한쪽만을 들어 올려 빛이 새어나오는 구멍을 파는 시인은 이미 무너져가는 세계에서도 편향적으로 고정된 은유의 한 면을 파괴하여 운이 좋게 또 다시 황홀한 예술을 창작해내는 것을 성공한 시인 그 자체의 형상화이다.

> 그는 포석의 한쪽에는 접합을 위해 시멘트를 전혀 사용하지 않았다는 것을 알게 되었다. 그는 틈을 찾아 무거운 돌을 들어 올려 옆으로 밀쳐놓는데 성공했다.
>
> 돌 아래 생긴 틈에다 손가락을 집어넣어 구멍을 크게 만든 다음 몸을 집어넣었고 낙하 거리를 짧게 하기 위해 두 팔을 넓게 벌리자 가볍게 아래로 내려갈 수 있었다.
>
> 달빛이 포석의 작은 구멍에 스며들어왔다. 시인은 호기심에 찬 눈으로 흥분해서 이 매혹의 미술관 속에 모여진 보석, 직물, 악기, 조각상을 뚫어지게 쳐다보았다.
>
> 갑자기 그는 놀라움과 감동에 떨면서 걸음을 멈추었다. 그의 눈앞의 푸르스름한 달빛에 비친 채로 여러 골동품 속에 5

개의 방망이를 가진 시스트람이 서 있는 것이 아닌가! 그는 그걸 자세히 보려고 급히 손으로 들어올렸다. 그리고 옆에 미시르의 이름이 새겨져 있는 것을 보고 많은 논의를 빚어냈던 그 유명한 홀수 개 방망이의 시스트람을 드디어 손에 넣었다는 것을 확신했다.

Gilbert découvrit que l'une d'elles semblait dépouillée de tout vestige cimentaire ; ses mains, trouvant une certaine prise dans l'intervalle, parvinrent à soulever la lourde pierre et à la rejeter de côté.

Les doigts cramponnés au bord de la nouvelle ouverture, dans laquelle son corps s'était facilement immiscé, Gilbert allongea les bras pour diminuer sa chute de toute leur longueur puis se laissa tomber légèrement.

À flots, la clarté lunaire entrait par l'alvéole de la dalle, et, fureteur enthousiaste, le poète contemplait avec ravissement bijoux, tissus, instruments de musique et statuettes entassés dans le captivant musée.

Soudain il s'arrêta, tremblant de surprise et d'émotion. Devant lui, en pleine lumière blafarde, se dressait, parmi divers bibelots, un sistre à cinq tiges ! Il le saisit hâtivement pour l'examiner de près et, discernant sur le manche le nom de Missir gravé en caractères authentiques, fut certain d'avoir dans la main le fameux sistre impair qui avait soulevé tant de discussions. (LS.140-141)

이 때 특히 지하에서 발견한 시스트람은 짝수(4개나 6개)가 아니라 홀수 개(5개)의 방망이로 구성된 시스트람이라 더 가치가 있는 것으로 그려지는데, 이는 '고부조 상' 일화에서부터 나타났던 비대칭성과 홀수에 대한 선호가 이어지고 있는 것으로 보이되, 이번에는 3이 아니라 5인 것

이다. 강조하지만 이것은 지양을 통해 얻는 변증법적인 해답으로서의 3항이나 5항이 아니다. 이 때 홀수가 더 긍정적으로 그려지고 있는 이유는 관습적인 인식을 통해서는 대립적으로 인식될 수밖에 없었던 사물들에 대한 인식, 즉 짝수의 인식이 루셀이 바라던 균열의 순간에서만큼은 그것을 망각하고 환상의 차원에서 일시적으로 접합하고 조우하는 것으로 생각되기 때문이다. 따라서 질베르는 한쪽의 무거운 포석을 들어올리고 '구멍'을 발견하는 것으로 나타난다. (LS.128-134)

이와는 약간 다른 성공을 이야기하고 있는 인형도 있다. 7번째 '바그너 Wagner' 인형 일화 내에서는 어린 바그너와 그의 어머니, 그리고 그 어머니에게 점을 쳐주는 프랑스인 약장수가 등장한다. 프랑스군과 연합군 사이의 체결된 휴전 조약으로 인해 전투가 중단되자 마을은 군인들과 약장수들로 활기차진다. 이 때 한 프랑스인 약장수는 바그너의 어머니를 불러 세워 바그너의 장래의 점을 쳐주겠다고 하고 프랑스어로 점을 친다. 그리고 이것을 서툰 '독일어'로 설명한다. (LS.150-153)

> 그에 따르면, 아주 뛰어난 예술가의 운명이 이 짧은 문구에 잠재되어 있어, 일군의 모방자들을 학파로서 만들어내게 다는 것이다.
>
> 어느 정도 물신 숭배자였던 그의 모친은 행복해하며, 점쟁이에게 제법 많은 돈을 주고 그 종이를 받아서는 그것을 귀중한 기념품으로 삼았다....
>
> 만년에 접어들어 작품이 사람들에게 인정받고 생각 없는 모방자들의 타겟이 된 바그너는 이 일화를 사람들에게 즐겨 말했다. 이제는 현실이 된 예언이 때로는 절망에 빠지고 낙담과 실속이 없는 싸움으로 계속되던 오랜 시간동안 자신의 마음의 버팀목이 되었으며 생애에 걸쳐 좋은 영향을 주었다고 말했다.
>
> D'après lui les plus hautes destinées artistiques résidaient en germe dans cette laconique formule,

exclusivement applicable à quelque puissant novateur en mesure de susciter, comme chef d'école, une pléiade d'imitateurs.

L'heureuse mère, tant soit peu fétichiste, paya généreusement le devin et emporta le papier, qu'elle conserva comme un précieux document....

Sur la fin de sa vie, Wagner, dont l'œuvre enfin connue et comprise devenait déjà la proie d'une foule de plagiaires sans scrupules, se plaisait à narrer l'anecdote, — avouant que la prédiction, alors si bien réalisée, avait eu sur toute sa carrière une influence bienfaisante, en lui fournissant un encouragement superstitieux durant les interminables années de déconvenues et de luttes stériles où le désespoir s'était souvent emparé de lui. (LS.152-153)

특정한 외국어 문구가 예술가를 추동하고 지탱하는 문구가 되는 바그너 일화도 어느 정도 '기법'을 반영하고 있다고 볼 수 있다. 여기서 '물신숭배자fétichiste', '생각 없는 모방자무리une foule de plagiaires sans scrupules' 등의 표현에서 루셀의 자기에 대한 다소 객관적인 평가나 혹은 줄어든 자신감, 환멸을 발견해볼 수 있다. 자기 예술을 소명이나 신비주의적 특징과 관련짓지 않고 도착적 특징으로 치부하고 있기 때문이다. 그러나 7번째 일화는 학파 무리를 형성할 정도로 성공한 예술가 바그너를 논함으로써 간접적인 소망과 바람을 포기하지 않는 것으로 보인다. 직접적으로 과거의 영광을 반복하는 3번째 일화나 간접적으로 성공하는 7번째 일화에서는 모두 외국이 등장한다. 시인 질베르는 외국이라는 낯선 타지에서 정신적 조상의 악기를 발견하고, 바그너는 휴전상황에서 외국인 약장수가 서툰 외국어로 점지해준 짧은 문구를 버팀목 삼는다. 이와 같이 루셀이 경험하고 다시 경험하기를 소망했던 예술의 절정은 순수한 '외부'에서 맞이하는 황홀한 감정이었음을 알 수 있다.

하지만 앞서 논한 바대로, 루셀은 항상 성공하는 가능성만을 드러내지 않는다. 3장에 등장하는 7개의 일화 중 성공하는 일화는 일단 3번째와 7번째뿐이고, 나머지는 모두 루셀의 관점에서 보았을 때 실패에 가까운 것들이다. 예를 들어 6번째 '볼테르Voltaire' 인형은 도취되어 기도하는 젊은 여인을 보고 순간적으로 자신의 무신론을 의심하며 Dubito('의심하다'라는 뜻의 라틴어)라고 말하지만, 다시 일상으로 회귀함으로써 어떤 초월적이고 신비한 합일의 감각을 실제로 느끼지 못하고, 원하지도 않는 인물로 등장한다. 주지하다시피 볼테르는 18세기의 계몽주의 철학자로서 이성을 대변한다. (LS.147-149)

볼테르와 유사한 듯 보이지만, 자발적으로 무신론을 택하고 있는 볼테르에 비해 훨씬 더 고통 받는 인물도 등장한다. 그것은 예수를 십자가에 못 박은 다음, 영원히 편안한 잠에 들지 못하게 된 2번째 수중인형인 '빌라도Pilate' 인형이다. 이 빌라도는 해가 저물면 이마에 무시무시한 화상의 고통을 느낀다. 왜냐하면 빌라도의 이마 위에 그리스도 좌우에 성모 마리아와 막달라 마리아가 무릎을 꿇고 있는 십자가 모양의 인장이 있어 이 인장이 햇빛이 약해질수록 강해지기 때문이다. 성모 마리아와 막달라 마리아는 각각 성녀와 창녀를 대변하는 대표적인 여인상이라는 것을 주목할 수 있다. 이 일화는 이성적인 세계 인식 내부에서는 절대 결합할 수 없는 것처럼 보이는 두 가지의 속성이 하나로 합쳐질 때 느끼는 감각이나 인식을 실제로는 가지지 못하는 경우를 그려냈다고 볼 수 있다. 이는 거세를 형상화한다. 이 빌라도는 합일하지 못함을 이성적으로 정확히 인식하는 인물이기 때문에 오히려 '영원한 밝음'의 고통에 괴로워하며 신에게 버림받은 남자le réprouvé로 표현된다. (LS.134-136)

> 상황은 견딜 수 없을 지경에 이르렀다. 잠을 거의 자지 못하는 빌라도는 쉼 없는 광선에 노출되면서 눈이 상했다. 단 한 순간이라도 깊은 어둠 속에 잠길 수만 있다면 그는 모든 것을 내놓았을 것이다. 그러나 저항할 수 없는 욕망에 굴복하여 주위에 암흑을 만들면 별안간 가장 찬란한 섬광으로 빛

나는 상처가 그를 극심한 고통 속에 빠뜨렸고, 그는 혐오스러운 강렬한 빛에 서둘러 도움을 구해야만 했다.

마지막 순간가지, 신에게서 버림받은 남자는 치유할 수 없는 그 고통을 끝없이 겪어야만 했다.

La situation finit par devenir intolérable. Ignorant presque le sommeil, Pilate, les yeux abîmés par l'ininterruption de l'étincellement subi, eût tout donné pour pouvoir se plonger un moment dans d'épaisses ténèbres. Mais, quand, cédant à son irrésistible désir, il faisait le noir autour de lui, le stigmate, brillant soudain de la plus somptueuse coruscation, le brûlait de telle manière qu'il se hâtait de rappeler à son aide l'intense éclairage détesté.

Jusqu'à sa dernière heure, le réprouvé endura sans trêve le même mal inguérissable. (LS.136)

앞서 1장과 2장의 일화에서도 주로 남성은 꿈을 꾸거나 잠을 자고 있지만 종종 내부에 갇혀 있거나 죽음의 위험에 처해 있다. 반면 감각이나 충동, 계시 등을 통해 무언가를 실천하며 바깥에 존재하는 것은 주로 여성으로 등장한다. 마찬가지로 볼테르나 빌라도와 같이 '낮'이나 '이성'에 전적으로 속해있는 남성 인물들은 신앙이나 초자연성과 결부되는 여성 인물들과 대조되는 존재로 등장한다. 이를 통해 보았을 때, 루셀이 일반적으로 공유되는 남녀의 성차에 관심이 많거나 이를 이해하고 있었으며, 자신이 겪었던 감각 경험이 순간적으로 이성과 분별을 초탈하는 것 혹은 여성적인 것과 관련이 있었다고 생각했던 것으로도 추측해 볼 수 있다.

여태까지 등장했던 일화들은 모두 루셀이 생각하는 예술의 제 1목표, '외부'에서 맞이하는 체험이 긍정적으로 그려졌다. 즉 대립되는 것들 사이의 결합과 공존, 감각적인 소생이 옹호되고 이것을 오히려 불가능하게 하는 이성과 상징적 영역을 오히려 제한적이라고 생각한 것이다. 그런데 루셀의 독특한 점은 언제나 이러한 자기 예술의 주요한 특성들을 항상

긍정적으로만 그리지도 않는다는 점이다. 이 지점에서 루셀의 균형에 대한 독특한 집착과 정확한 현실감각이 드러난다. 특히 3장에서 지속적으로 강조되었던 '바깥'의 감각을 부정적으로 그리는 일화가 수중인형 일화 가운데 가장 첫 번째[91]로 배치된 것도 이와 관련이 있다.

이 첫 번째 수중인형들은 기르고 있는 큰 새에 목이 졸려 죽음을 당할 뻔한 알렉산더 대왕Alexandre le Grand과 그를 구하는 용사 비를라스Vyrlas이다. 이 새는 본래 알렉산더가 정복한 땅에서 우연히 발견하여 키우게 된 '외국'의 새인데, 그 성격 자체가 무감각하고 냉정하여 알렉산더에게 친밀함을 느끼지 못하고 있다. 또한 결정적으로 알렉산더를 배신하고자 하는 부하 브류세스Brucès에 의해 매수된 시종에 의해 훈련된다. 이 훈련을 통해 새는 알렉산더 대왕이 잠들어 있을 때, 대왕의 목과 자기 다리에 금실을 매고 멀리 날아감으로써 알렉산더 대왕의 목을 졸라 죽이려고 한다. 이 때 용사 비를라스가 알렉산더 대왕과 새 사이의 금실을 끊어냄으로써 그는 다행히 죽음을 면하고, 배신자 브류세스와 시종 그리고 새는 사형된다. (LS.128-134)

앞서 2장에 삽입된 '물 구슬 이야기'에서도 새가 여성과 결부되었으며, 문화적으로도 새는 여성을 가리키는 동물로서 자주 활용된다. 2장의 실험과 그와 관련한 '물 구슬 이야기' 내에서는 비둘기의 비행을 통해 오히려 안과 밖, 남성과 여성 사이의 장막이 거둬지고, 양자가 허공에서 화해하는 것이 성공하는 것으로 그려졌다. 이와 달리 3장의 첫 번째 일화에서는 오히려 얽매이지 않는 냉담한 성격의 새의 날개 짓이 배신과 결부되어 알렉산더 대왕을 죽음에 처하게 하는 악한 것으로 그려진다. 이처럼 루셀은 복수의 인물들이 가지고 있는 입장과 상황, 맥락의 복수성과

91) 가장 첫 번째에 배치되었다는 점은 이와 같은 균형감각을 드러내기도 하지만, 동시에 가장 굳건하게 세계 내에 존재하고 있는 대립상황을 표방하고 있는 듯 보인다. 이 일화에서도 '알렉산더 대왕'과 같이 절대적 지위를 가지고 있는 인물을 통해 남근적 세계에 대한 인식을 반영한다. 반대로 수중인형 일화들 중 가장 마지막에 배치된 7번째 바그너는 '모방자' 무리를 이끄는 성공한 '미래'의 혁신적 예술가이다. 이러한 배치는 전통과 혁신/단일성과 복수성/진정성과 유희를 각각 극단적인 양끝으로 간주하고 있었던 작가의 인식을 드러낸다. 루셀이 일화를 배치하는 순서에도 신경을 썼다고 접근하는 것은 적절한 시도 같지만 그것을 일일이 밝혀내지 못하는 것은 본 논문의 한계이다.

미결정성, 그리고 무엇보다 현실성을 인식하고 인정한다.

마찬가지로 2장과 3장의 사물들이나 다른 일화에서는 여성과 결부된 액체 이미지가 지속적으로 긍정적으로 그려지고, 특히 이것이 루셀의 예술의 성공과 결부된다. 하지만 4번째 일화는 예외적인 사례를 제시한다. 이 일화에서 등장하는 '피치기니Pizzighini'는 봄이 되면 날씨의 영향을 받아 몸에 있는 털구멍이 열리는 난장이이다. 그런데 신기하게도 피치기니의 땀구멍에서 나오는 피의 양과 그 해 농작물의 수확량이 비례한다. 동네의 농민들은 풍년이 예상될 땐 피치기니에게 많은 선물을 보내오지만 흉년이 예상될 때는 낙담하여 어떤 선물도 보내지 않는다. 게으르고 방탕한 인물인 피치기니는 이불 밑에 칼을 숨겨놓고 출혈을 조장하기로 한다. 이 해는 흉년이었는지 피가 잘 나지 않자, 피치기니는 스스로의 몸에 상처를 낸다. 유례없는 출혈을 발견한 동네 주민들은 출혈과다로 죽을 위험에 처한 피치기니를 그냥 내버려두고 기분이 좋아 떠나버리고, 얼마 있어 엄청난 선물을 보내온다. 하지만 그해는 원래대로 흉작이었고, 피치기니는 과다출혈도 몸이 쇠약해져버린다. 피치기니의 몸에서 상처자국을 발견한 주민들은 화를 냈지만 그에 대한 미신으로 인해 이번에는 칼을 쓰지 못하게 가까이서 살펴보자고 합의한다. 하지만 그 다음 해, 출혈로 몸이 약해져 버린 피치기니의 몸에는 피가 나지 않았다. 그렇지만 그 해는 유래 없는 풍년의 해였고, 주민들의 신뢰를 잃어버린 피치기니는 빈곤에 빠지게 된다. (LS.142-147)

루셀의 작품에서 땀구멍과 땀, 털구멍과 털 등은 지속적으로 시니피앙과 시니피에의 결합과 그 해체 혹은 성적 결합과 관련된 이미지로서 3장의 고양이 콩덱렌, 5장의 루시우스의 이미지 내에서도 등장한다. 이 일화에서는 피치기니의 땀구멍이 언제나 성공적으로 열려 피의 양을 조절할 수 있는 것은 아니라는 이야기를 통해 자신의 작품이나 그것이 추구하였던 일탈적 감각이 항상 가능한 것은 아님을 암시한다. 루셀은 문학뿐만 아니라 일반적인 세계에서도 이와 같은 일이 언제나 일어날 수 있는 것이 아님을 파악하고 있는 것으로 보인다. 그것은 곧 피와 같이 죽음을 불러일으키는 어떤 것일 수 있다. 특히 이것은 주로 가장假裝과 향유를

담당하며 자연적 실재와 가깝게 본인을 일치시키는 여성적 입장이다.

5번째 아틀라스Atlas 인형은 주로 오브제a 와 같은 환상 대상을 가지는 남성적 입장을 논한다. 그러나 이야기 내에서 아틀라스는 피곤에 의해 짜증이 난 나머지 자기가 들고 있는 무거운 천구天球를 내던져버려, 그 주위에 있는 산양자리가 제멋대로 교란된다. 이는 돌덩어리를 밀어 올리지만 미끄러져버릴 수밖에 없는 인간 본연의 비극성을 드러낸 시지프스Sisyphus 이미지로 보이기도 한다. 동시에 자신과 독자들의 욕망을 유인하는 단어를 골랐지만, 그를 통해 어떤 다른 기표 연쇄도 만들어내지 못해 일화나 체험을 생산해내지 못하는 작가 자신의 실패를 드러내고 있는 이미지 같아 보인다. 이 일화는 다른 일화에 비해 유독 짧은 분량(르메르 판본 기준으로 10줄)으로 등장한다. (LS.147)

이처럼 3장에 등장하는 도래하는 미래와 관련된 미결정성의 중간 지대에서는 작은 일화들이 배치되어 다양한 입장을 담아낸다. 이야기는 단순히 사물의 기원을 드러내고 있는 표면적 일화인 듯 보이기도 하고, 자연세계나 사회의 일관적인 모습을 포착하고자 하는 것 같아 보이기도 한다. 때로는 권선징악과 같은 주제를 전달하기 위해 고안된 민담이나 전설같이 보이기도 하며, 작가의 예술 활동의 성공과 실패에 대한 바람을 드러내고 있기도 하다.

감각적 소생이나 예술적 성공 혹은 '외부'에 대한 작가 자신의 소망을 표현하고 있는 3장에서는 이렇게 그런 일이 일어나지 않는 것이 훨씬 더 안전한 경우(1번 째 알렉산더 일화), 하고 싶어도 마음대로 할 수 없는 경우(2번 째 빌라도 일화, 4번 째 피치기니 일화, 5번째 아틀라스 일화), 아예 원하지 않는 경우(6번째 볼테르 일화), 과거의 영광을 성공적으로 재현하거나 발견한 가장 이상적인 경우(3번째 질베르 일화), 간접적으로 성공한 경우(7번째 바그너 일화) 등 다양한 입장을 일화를 통해 삽입함으로써 작품의 재미를 배가시킨다. 동시에 인간 군상에 대한 작가 자신의 관찰과 중간지대에서의 복수성과 복잡성을 작품에 담아낸다.

Ⅱ-2. 죽음: 현전과 부재

여태까지 줄곧 오르기만 했던 캉트렐과 관람객들은 4장부터 공터를 가로질러 완만한 언덕길을 이루는 산책길을 내려간다. '가로지른 길 la traversée'이라는 단어에서 우리는 사후事後적 의미를 읽어낼 수 있게 된다. 작품은 완만한 경사 길을 내려가다가 하강을 거쳐 '거대한 유리로 된 높은 상자haute cage de verre géante'[92]에 도달한다.

> 가늘고 견고한 철제골조가 지탱하는 커다란 유리로만 이루어져 있는 그 투명한 건축물은 오로지 직선이 주조를 이루고 있고 네 벽과 그 천장의 기학학적 단순함 때문에, 마치 땅에 거꾸로 엎어놓은 뚜껑 없는 기괴한 상자 같아 보였다. 그 중심축은 정원 길의 중심축과 정확히 일치했다.
>
> Uniquement constituée d'immenses vitres que supportait une solide et fine carcasse de fer, la transparente construction, où la ligne droite régnait seule, ressemblait, avec la simplicité géométrique de ses quatre parois et de son plafond, à quelque monstrueuse boîte sans couvercle posée à l'envers sur le sol, de manière à faire coïncider son axe principal avec celui de l'allée. (LS.165-166)

'뚜껑이 없는 상자boîte sans couvercle'와 같은 냉동고의 모습에서 알 수 있듯이, 광장 가장 바깥 위에서 합일하며 맞이하였던 공중의 다이아몬드는 어디로 갔는지 보이지 않고, 이제는 작품이 그 스스로를 아세팔 acéphale의 형태로 만들어가고 있는 것처럼 보인다. 거꾸로 엎어놓은 것처럼 보이는 건물의 외양에서 급격한 전복이 엿보인다. 벽마저 투명하여

92) 유리로 된 상자는 루셀의 어머니가 돌아가신 후, 루셀이 그녀의 관에 유리로 창을 낸 것을 연상시킨다. 이 작품은 그녀가 죽은 지 얼마 되지 않은 해에 창작된 것이다.

이제 더 이상 이곳을 지배하고 있는 꽉 찬 의미나 중심은 없는 것처럼 보인다. 그러나 대신 이 건물은 무한히 뒤로 열려있다.

> 우리는 같은 방향으로 투명한 벽을 따라 계속 걸었고, 벽 뒤에는 이제 오직 자유로운 길밖에 없었다. 그것은 마치 새로운 인물을 기다리고 있는 듯 보였다.
>
> Nous continuâmes, dans le sens ordinaire, à longer le mur transparent, derrière lequel n'apparaissait plus que du terrain libre, qui semblait attendre de nouveaux personnages. (LS.210)

이 냉동고 속 시체들은 캉트렐이 '당통의 뇌'에서 미리 해 본 소생 실험을 이번에는 몸 전체에 적용시켜 본 것이다. 이 소생은 다음과 같은 과정을 통해 실행된다. 앞서 3장에 등장한 혈관확장제(에리트리트)를 활용하여 합성한 붉은색 물질인 레쥐렉틴résurrectine을 시체들에게 구멍을 내서 주입하면, 이 물질은 다시 시체들의 뇌를 사방으로 감싸 막을 형성한다. 이 때 시체에 난 구멍을 통해 비탈리움vitalium이라는 갈색의 짧은 금속 막대를 밀어 넣으면 두 물체가 서로 닿는 순간에 강력한 전기를 발생시킨다. 이 전기가 시체들에게 인공의 생명을 부여하게 되는 것이다.[93] 그런데 신기하게도 시체들은 자기 인생에서 가장 기억에 남는 순간을 아주 정확하고 생생하게 되풀이하는 것이다. 이들이 재연하고 있는 순간들은 가장 행복했던 순간뿐 아니라 죽음의 순간이나 죽음에 가까워

93) 레쥐렉틴이라는 단어에는 '소생', '부활'이라는 의미가, 비탈리움이라는 단어에는 '생명', '활기' 등의 의미가 담겨있음을 알 수 있다. 두 물체의 모양과 기능에서 지속해서 개별적 차원에서 이루어지는 성적관계가 암시된다. 그리고 이것이 감각적 소생에 관련한 갈망을 드러낸다. 루셀에 관한 단행본을 영미권에서 최초로 발간한 마크 포드Mark Ford는 "깊은 멜랑콜리와 구원과 소생에 대한 채울 수 없는 갈망에 의해 촉발된 내러티브가 프루스트를 상기시킨다"고 말한다. (Mark Ford, 『Raymond Roussel and the Republic of Dreams』, Cornell University Press, 2000, p.126) 프루스트와 달리 루셀은 이를 시체와 같은 대상을 통해 구현하고자 했기 때문에, 존 애슈버리John Ashbery는 루셀을 '프루스트의 어둡고 왜곡된 한 반영'이라 부르기도 했다.

졌던 순간 등도 포함하고 있다.

이 시체들은 이미 죽은 자들이기 때문에 캉트렐나 관람객들과는 같은 지위로 위치하고 있지 않다. 이들이 반복하는 삶의 가장 기억에 남는 순간은 관람객들이나 독자들에게 나타나는 바로 그 순간에도 이미 죽은 자들의 경험이자 캉트렐의 입으로 대신 전달될 수밖에 없는 환영幻影인 것이다. 시체들은 삶에서 가장 기억에 남는 순간, 즉 삶을 표방하는 순간을 오히려 죽음으로써 드러내지만, 동시에 영원한 망각과 죽음의 뻣뻣한 응고로부터 구제되어 불멸의 존재가 된다. 이와 같이 부재하는 현전 혹은 현전하는 부재로 존재하는 시체들 역시 삶과 죽음 사이의 모호성과 중첩성을 드러내는 타자로서 등장하는 것이다.

'비스듬한 선을 그리며 벌어지는 산책길의 양 언저리가 만들어내는 일종의 큰 하구à l'espèce de large estuaire que formaient, en obliquant avec divergence, les bords de celle-ci'라는 냉동고의 위치마저 이러한 삶과 죽음의 경계를 드러내고 있다. 작품은 죽음과 분기divergence의 감각을 오히려 모든 것이 합일하여 충만한 생명력을 드러내며, 진기한 볼거리로 관람객들에게 율동적 즐거움과 환희를 선사했던 아쿠아 미캉스의 바로 뒤에, 또 작품의 가장 한 가운데 긴 분량으로 배치한다. 이로써 서로 완전히 동떨어져 있는 것으로 인식되었던 삶과 죽음을 마치 동전의 양면처럼 붙어있는 연속과 찰나로 보는 작가의 인식과 경험을 드러낸다. 특히 차가움이란 보통 생명이 아니라 죽음을 드러내는 감각이다. 그런데 '로쿠스 솔루스' 내에서는 반대로 시체들을 차가운 냉동고에 안치시키는 행위 자체가 오히려 시체들에게 일시적으로 운동성과 생을 부여하여 죽음을 지연시키는 행위가 된다. 작품은 관습적 고정관념의 역전과 전도성을 지속해서 상기시키며 분명한 경계를 모호하게 흐려놓는다.

냉동고 내부의 인물들 또한 역전과 중첩의 감각을 드러내는 역할을 수행한다. 예를 들면 죽은 시체들의 장면 재현을 돕기 위해 차가운 냉동고 속에서 시체들과 함께 연기하는 연극배우들이나, 캉트렐을 돕는 조수들은 모두 본래 가지고 있던 인간적 개성과 '이름'을 자발적으로 포기하는 것으로 등장한다. 루셀은 작품의 진행에 있어서 굳이 필요 없을 것 같은

이 조수들의 모습을 중간 중간 계속해서 등장시켰다가 사라지게 하는 것을 반복한다. 조수들이 관람객들의 관람을 방해하지 않기 위해 냉동고 내부를 왔다 갔다 하거나, 일부러 길을 우회하는 모습은 흡사 '유령'의 모습과도 같다.

> 우리는 모피를 입은 조수가 거기에서 빠져나와 급히 나이 많은 남녀 쪽으로 가는 것을 보았다. 그는 아까 제단 뒤를 지나 우회하여 조용히 그 장소에 들어와 있었던 것이다.....조수는 남자에게서 떨어져 소년 쪽으로 갔다. 그는 아까 암송을 할 때 방해가 되지 않도록 아주 크게 원을 그리며 소년의 뒤쪽으로 지나갔던 것이다.....우리가 그 병자 앞에 멈춰선 동안 조수는 갑자기 타일을 깐 홀에서 나오더니 빠른 걸음으로 우리 쪽에 등을 향한 채로 정면을 따라 밖으로 나와 왼쪽으로 사라졌다.
>
> d'où nous vîmes s'échapper, allant avec empressement vers le couple âgé, l'aide aux fourrures, qui tout à l'heure s'était rendu là discrètement par voie indirecte, en passant derrière l'autel....L'aide s'éloignait de lui pour aller vers le garçonnet, derrière lequel, pendant la récitation, il était passé non sans décrire humblement, afin de ne rien troubler, une courbe assez prononcée.....L'aide, que tout à l'heure, pendant notre halte devant le malade, nous avions vu passer, assez loin, .se dirigeant vers la droite, sortit soudain du hall dallé puis, avançant vite, le dos tourné vers nous dont il s'éloignait directement, longea la façade jusqu'à son extrémité pour s'éclipser à gauche. (LS.179, 183, 197)

시체들은 작품 내에서 그로테스크하고 낯선 죽음 이미지를 표방하고

있지만 반대로 그들의 일화는 이 작품에서 가장 서사적으로 풍부하다. 3장의 수중인형들의 구성과 마찬가지로, 오히려 시니피앙과 시니피에 틈새의 불확실성이 더 풍부하고 다양한 조합의 가능성을 보여주고 있기 때문이다. 이러한 예술관은 죽음이라는 가장 낯설고 불확실한 타자가 오히려 작가에게 가장 풍부한 창작의 영감이 되는 오르페우스적 예술관을 간접적으로 드러내고 있기도 하다. 특히 관람객들과 시체들의 관계 역시 오르페우스적이다. 관람객들은 이 시체들과 같은 지위에 있지도 않고 그들을 명확히 포착할 수도 없지만 시체들을 관람하며 그들 주위를 함께 돌고 있기 때문이다.

특히 이번 장에서도 숫자가 꽤 중요한 역할을 하는 것처럼 보인다. 앞선 장들에서 지속적으로 관련된 장치의 개수를 늘리면서 확장되는 세계 혹은 장場에 대한 인식을 드러냈다. 1장의 두 팔의 조각상이 3개의 고부조상으로 확대되며 극복되고, 2장에서 4개의 용수철 장치를 거쳐 3장의 5개의 시스트람 기둥으로 확장된다. 이번 장에 등장하는 냉동고에 등장하는 기둥의 숫자는 7개이다. 캉트렐은 일곱 개의 커다란 실린더라면 상자 전체의 지속적인 저온을 유지하는 데 충분하다는 사실을 관객들에게 알린다. 이 7개의 기둥은 다시 3장에 등장하는 7개의 수중인형을 연상시키는데 수중인형들이 에로스와 관련된 입장을 드러냈다면 4장의 8구의 시체들은 다시 하나의 초과분을 삽입하여 타나토스Thanatos에 관한 태도를 드러낸다.[94]

이 시체들의 일화들도 3장의 수중인형들과 마찬가지로 병렬과 나열을 통해 어떤 중심적 가치를 상정하지 않고 공백의 중간 지대 사이를 무한히 움직이는 주체들의 덧없음과 왕복운동을 표현한다. 이와 같이 작품 내에서 언뜻 무의미해 보이는 나열이 가능한 이유는 우선 죽음에 가까워지는 경험을 이미 해 본 루셀 그 자신이 삶과 죽음 사이의 위계를 다소 붕괴시킨 인물이기 때문이다. 그러나 이를 읽는 보편적 입장에서는 이러

94) 루셀의 작품에서 층위는 매우 중요한 소설적 장치이다. 이 층위, 즉 대타자의 인식 자체를 복잡하게 변주하면서 작품을 전개시키기 때문인데 본 논문은 그러한 작품의 수학적 특징과 그에 따른 구조변화를 다소 민감하게 발견하지 못했다는 한계를 지니는 듯하다.

한 작가의 태도가 다소 모호하고 산만해 보일 수 있다.

이해를 위해서는 텍스트의 무질서와 나열 속에서도 일관적으로 축조되는 작가의 태도를 포착하고 정리하는 시도 자체가 포기되지 않아야 한다는 판단 아래, 우리 논문은 앞장에서와 마찬가지로 작품을 보다 분석적으로 정리해보도록 하겠다. 이는 인물들 사이의 미묘한 강도intensité적 차이를 제시하면서도 명확한 중심축이 부재하는 작품 전체의 논조를 배반하고 작가의 의도를 왜곡하는 시도일 수도 있다. 그럼에도 불구하고 이는 작품과 인물을 보다 논리적으로 정리하고 작가가 더 애착을 가지는 입장을 부각해봄으로써 작품의 이해를 더욱 보편적으로 이해가 쉬운 방향으로 진행해보고자 하는 시도다. 이를 위해 우리는 앞선 3장에서와 마찬가지로 4장의 일화들을 일정한 집단으로 나눠보겠다.

첫 번째 집단은 사랑의 숭고함으로 죽음과 분기divergence의 불가역성을 달래보고자 하는 2번째 시체와 4번째 시체이다. 이들은 캉트렐의 도움으로 삶과 죽음이 분기하는 바로 그 가운데에서 조우하고자 한다. 두 번째 시체는 80세에 죽은 노인 '메리아덱 르 마오Mériadec Le Mao'로서, 그는 결혼 50주년 금혼식을 인생에서 가장 기억에 남는 순간으로 꼽는다. 과부가 된 아내는 남편의 사랑에 감동하여 냉동고 속에 스스로 들어가 사랑하는 남자와 악수를 하고 싶어 한다. 그녀는 노령에도 불구하고 추위를 견디며 금혼식 장면을 재연하고 특히 손에는 장갑을 끼지 않는다. 두 사람은 기계 장치를 통해 어렵사리 가운데에서 손을 잡으며 부부의 손잡는 행위를 돕는 신부神父역할의 배우는 '탈모형'[95] 가발을 쓴다. (LS.236-239)

마찬가지로, 네 번째 시체인 일곱 살의 어린 아이 '위베르 셀로스 Hubert Scellos'는 병으로 요절하지만, 자신의 짧은 인생에서 가장 기억에 남는 순간으로 어머니에게 시를 암송했던 순간을 꼽는다. 너무 간결하고 밀도 있기 때문에 아이에게는 어려웠던 이 시는 부모에 대한 아기

95) 작품 내에서 '털'은 지속적으로 의미나 중심 가치에 대한 상징으로 등장한다. 죽은 자와 살아있는 자를 중간에서 연결하는 신부가 '탈모'라는 설정은 삶과 죽음 사이에 존재하는 '비어있는 중심' 혹은 이 작품이 맡고 있는 임의적인 시니피앙을 의미하고 있다.

새의 애정을 담은 시로서, 16세기 문체와 관련된 단어인 '꿰맨cousu'와 '꿰맨 것이 뜯어져 지리멸렬함décousu'과 관련된 제목을 가지고 있는 시 Virelai cousu였다.[96] 아들의 죽음에 비탄에 잠긴 어머니는 자살을 생각하지만 냉동고의 도움을 받아 자살하기로 한 종전의 결심을 다소 미루고 무릎에 아이를 앉힌다. 이 두 시체와 관련된 일화는 모두 사랑하는 이들이 피안과 차안으로 갈라져 버리는 상황에서도 끊임없는 의지로 그 불가역성을 극복하고자 하는 모습을 보여준다. 이들은 비어있으면서도 영원히 접근이 불가능한 핵에서 사랑으로 조우하고자 하며 이 때 캉트렐의 냉동고와 기술은 삶과 죽음의 분절을 가운데에서 잇는 비어있는 중심이자 불가능한 핵, 그 자체를 맡는다. (LS.256-258)

사랑을 통해 최대한 가운데에서 조우해보고자 하는 이들과는 정 반대로 삶과 죽음의 양극단을 추구하는 바람에 다소 부정적이고 기이한 모습으로 '로쿠스 솔루스'에 안치된 두 번째 집단인 6번째 시체와 7번째 시체들도 등장한다. 여섯 번째 시체인 '클로드 르 칼베Claude Le Calvez'는 불치병에 걸려 죽음을 앞둔 예민한 작가인데, '없음'에 대한 두려움ses angoisses devant le néant을 느낀 나머지 캉트렐에게 자발적으로 찾아와 자신을 냉동고에 넣어달라고 부탁한다. 여기서 그는 '있음'과 삶에만 지나치게 집착하는 불안한 인물로 등장한다. 르 칼베는 쉬르그Sirhugues 박사가 만든 '초점의 감옥geôle focale'[97]이라고 불리는 쇠창살로 된 원통에 옷을 벗고 들어가 타는 듯이 고통스러운 파란 빛을 일시적으로 쏘이면서 원기를 회복하며 죽음을 지연한다. 하지만 이 광선은 예상외의 양

96) "Or, au xvi siècle, les termes cousu et décousu s'appliquaient tous deux au style, soit marmoréen; soit relâché, alors que le dernier seul, de nos jours, garde encore son sens figuré. De là le surnom admiratif spontanément décerné par les masses, dès son apparition, au célèbre virelai en cause, chef-d'oeuvre de cohérente concision" (LS.257) 여기서 cousu를 부연 설명하는 '대리석과 같은marmoréen'과 décousu를 설명하는 '긴장이 풀림relâché'의 대조는 『로쿠스 솔루스』 작품 전체를 가로지르는 구조이며 여러 이미지로 반복된다. 작품은 수직적인 '동맹자 상'으로 시작하여, 편력하는 점성술사의 '팽창하며 퍼지는 그물'로 끝이 난다.

97) '초점의 감옥geôle focale'이라는 말에서 알 수 있듯이, 르 칼베는 상이하고 다양한 관점에서 사물을 바라보지 못하고 오직 하나의 관점에서만 사물을 바라보는 강박적인 인물이다.

을 쏘면 환자를 죽일 위험도 있는 것이었다. 광선에 접촉하면 판화 표면의 모든 인장이 사라지는 것을 본 쉬르그 박사는 두 개의 판화종[98]을 감옥 안에 놓아두어 환자의 죽음에 대한 일종의 경보장치 역할을 할 수 있을 거라 생각한다. 실제로 이것은 꽤 효과가 있었기 때문에 이 환자는 초점의 감옥에서 파란 빛을 쐬며 어느 정도 죽음을 지연하며 흥분상태도 점차 완화된다. 하지만 결국 르 칼베는 죽고, 그는 치료를 처음 시작할 즈음 판화를 양쪽에 메달은 헬멧[99]을 쓰고 옷을 홀딱 다 벗은 채, 치료에 의한 고통과 죽음에 대한 불안으로 "무시무시한 흥분"에 빠진 장면을 생애 가장 기억에 남는 순간으로 생각한다. 그럼으로써 죽음의 순간 후에도 삶을 영속시키고자한 그의 바람이 다소 기이한 형태로 이뤄진다. 그는 이렇게 집착과 번뇌로 고통 받는 순간으로만 영원히 남게 된다. (LS.269-283)

이와 유사하면서도 결국 상반된 사인을 보여주는 인물이 있다. 그것이 일곱 번째 시체이자 불안정하고 사치스러운 여성으로 등장하는 상원의원 에델플리다 엑슬리Ethelfleda Exley부인이다. 그녀는 죽음에 대한 지나친 두려움으로 인해 오히려 죽음에 지나치게 빠르게 굴복하여 죽음을 앞당긴 인물로 등장한다. 주로 파란색이 지배하였던 르 칼베 일화와 달리 액슬리 부인에게 중요한 색깔은 붉은 색이다. 왜냐하면 어렸을 적 아버지가 인도에 원정을 나갔다가 호랑이에게 목을 뜯겨 죽은 것[100]을 목격한 이후로 피와 붉은 색에 대한 신경증이 과도해졌기 때문이다. 결국 이 부인은 자신의 이름을 부각시키기 위해 사용된 편지지의 빨간 글자, 장

98) 두 개의 판화 역시 잘 변색되지 않는 오래되고 튼튼한 판화 한 장과 무한히 복제할 수 있고 저항력이 적은 복수의 판화의 조합으로 이루어져 있다. 본 논문은 전개 상 이 판화에 관한 일화는 다소 축소해서 실었지만, 두 개의 판화와 관련된 일화도 지속해서 작품에서 등장하는 루셀의 세계관을 중요하게 반복한다.

99) 헬멧은 머리를 보호해주는 일종의 보호막이며, 모자나 헬멧은 몇몇 작품에서 남근기능의 스크린이나 죽음에 대한 보호를 의미하는 경우가 있다. 이것을 언제나 부정적으로 취급해야 하는 것은 아니지만 여기서 르 칼베는 극단적인 모습으로 등장하며, 이를 부정적으로 형상화한다. 이는 4장의 건물의 모양새와는 크게 대조되는 형국이다.

100) 아버지의 '목'이 뜯기는 장면이 여자에게서 반복되는 것은 일종의 거세불안의 표상이다.

미꽃 가시와 그로 인한 피, 호텔에 붙어있는 붉은 색 지도를 보고 순간적으로 정신착란에 빠져 전 세계가 붉은 피에 물들여질 것이라는 과대망상과 환각적 공포에 시달리다가 빨리 죽어버린다. (LS.283-295)

여섯 번째 시체와 일곱 번째 시체에 관한 이 두 그로테스크한 일화이미지는 서로 나란히 붙어 등장하며 대조를 이룬다. 이 두 사람은 유난히 죽음을 두려워하는 두 인물의 그로테스크함을 과장하며 이를 색채대비로 보여준다. 적당히 존재하면 죽음을 지연시키고 원기를 회복시키지만 지나치게 강할 시 인간을 죽일 수도 있는 파란 빛은 과학자의 합리성과 결부되어 지나치게 삶에 집착하는 르 칼베와 함께 묘사된다. 반대로 엑슬리 경 부인의 붉은색은 죽음에 대한 지나친 공포와 결부되어 너무 쉽게 죽음에 굴복하는 광기로 드러난다. 이 두 시체들의 대조는 인간의 독특한 쾌락원리 법칙을 드러내고 있는 것 같다. 루셀이 상반된 가치의 결합과 상보성을 유지하고 그 극단성을 경계하고자 노력했던 인물이었음을 기억해보았을 때, 이 두 일화는 모두 과도함에 대한 경계를 표방한다. 지나친 합리나 광기도, 지나친 집착이나 나약함도 결국 죽음이라는 가장 강력한 운명 앞에서 무력할 뿐이며, 이들은 결국 인생에서 가장 불행한 순간을 영원토록 반복하는 시체가 된다.

이와 같은 일화들을 비추어 보았을 때 루셀은 닿을 수 없어 모든 욕망을 추동하는 비어있는 공중의 중심을 두고 대립되는 가치가 양쪽으로 분기되고 있는 세계관을 유지한다. 그렇기 때문에 자연스럽게 삶과 죽음에 대한 모호하거나 중립적이거나, 양가적 태도의 인물들이 존재할 수밖에 없는데 바로 이들이야말로 루셀 그 자신이 추구하고자 한 지향점을 드러낸다. 이들이 바로 1 번째 시체와 5번째 시체, 그리고 3 번째 시체이다. 공교롭게도 이들은 모두 예술가나 발명가라는 직업을 가졌다. 이 역시 루셀이 자신의 정체성이라고 생각했던 정체성과 가장 가까운 것들이며 3장에서와 마찬가지로 예술을 욕망과 연관시키고 있는 모습이 드러난다. 그러나 이들 역시 각각 미묘한 정도의 차이를 보임으로써 개별적인 특성을 유지한다.

우선 그 중 첫 번째 시체인 시인 '제라르Gérard'는 감옥에 갇혀 삶과

죽음에 대해 저항과 체념을 반복하며 죽음에 가까워질 뻔 했으나 결국 생을 택해 살아남는 인물로 등장한다. 외국어를 능숙히 했던 제라르는 처인 '클로틸드Clotilde'와 아들 '플로랑Florent'을 데리고 전 세계를 유랑하다가 이탈리아 남서쪽의 반도에서 산적 무리의 습격을 받고 산꼭대기에 있는 성당의 감옥에 갇힌다. 그러나 산적들은 아내인 클로틸드를 일시적으로 풀어주며, 정해준 날짜까지 5만 프랑을 갖고 오지 않으면 두 사람을 죽이겠다고 협박한다. 하지만 제라르는 아내와 아들만큼은 살리기 위해 감옥의 문지기와 그 애인을 매수하여 아들을 몰래 밖으로 빼돌린다. 제라르는 새로 배치된 문지기를 속이기 위해 아기 예수 석상에 과일 껍질의 섬유질을 이용하여 모자를 만들어 씌워놓음으로써 아들 플로랑이 자고 있는 것처럼 보이도록 한다.

죽음을 예감한 제라르는 아내와 함께 샀던 장미꽃 한 송이로 펜촉을 만들어 편지를 쓰기로 한다. 잉크로는 아내가 사랑의 징표로 주었던 금화를 철창에 문지름으로써 얻은 금가루를 사용하기로 한다. 제라르는 책 몇 권만큼은 허락받았는데, 이 책을 편지지로 활용하기로 결심했다. 두 책은 『올림포스 사전』과 『에레보스(저승) 사전』이다. 제라르는 사랑하는 가족들을 위해 책의 맨 앞 페이지와 뒤페이지에 같은 방식으로 오드ode를 쓰고 금가루에 '물'을 뿌려 고정한다.

탈진에 가까운 창작을 한 이후에는 어떠한 창조적 작업이 불가능했기 때문에 시인은 시간을 때우기 위해, 지질학 책인 『시신세』라는 차가운 문장의 서적을 읽으며 암기하기로 한다. 하지만 죽음이 약 50일 정도 후에 찾아올 것이라고 생각한 제라르는 오히려 죽음이 얼마 남지 않았기 때문에 스스로에게 엄격한 규칙을 부과하기로 한다. 제라르는 책의 말미에서 인용되는 단어의 수가 50개인 색인을 찾아낸다. 이후 '독방의 나날들'이라는 제목을 쓴 후, 그 표제로 '대변actif'과 '차변passif'라고 쓴 후, 대변은 1단의 맨 위 방향에 두고, 차변은 2단의 맨 아래에 둔 후 50일을 나타내는 50개의 항목을 지워나가게 함으로써 날이 가면 갈수록 대변은 늘고 차변은 줄어들도록 한다. 그는 하루에 한 항목씩 지우며 그 항목이 지정하는 페이지 부분을 하루 종일 모두 암기하는 일을 스스로에게 부과

한다. 이런 식으로 책의 항목을 외움으로써 오히려 죽음의 두려움에 대해서는 망각하게 된다. 하지만 운이 좋게 아내 클로틸드의 친구가 소식을 듣고 돈을 줘 제라르는 소지품들과 풀려날 수 있게 되고, 실제로 훨씬 나중에 죽게 된다. 하지만 죽음에 근접하였던 유폐에 대한 기억은 제라르의 인생에서 가장 기억에 남는 순간이 되고 이후 냉동고 속에서 반복되게 된다. (LS.217-236)

폐쇄적인 도적들의 성당공간은 죽음으로 제라르를 위협하고 있으며, 제라르는 가족의 삶을 위해 자신의 생명을 희생하고, 죽음에 대한 공포를 사랑과 예술로 승화시키는 인물로 등장한다. 작품에서는 폐쇄적인 감옥, 철창, 쇠창살, 성城 과 같은 공간을 반복적으로 활용하여 내부에서의 죽음과 거세, 한계를 형상화한다. 여기서 여성과 아이도 도적들의 위협을 함께 받고 있지만, 제라르에 비해서는 이 폐쇄공간에 대해 이동이 자유로운 것도 꽤 유의미한 이미지이다. 제라르는 안과 밖의 경계와 그 모호성을 파악하여 밖으로 나가고 싶어 함에도 불구하고, 결정적인 '이동'이 불가능한 존재이다. 따라서 그는 과일의 그물과 같은 섬유질이나 대리석상으로 자기 아이의 모습을 대신 만듦으로써 문지기들을 속일 수밖에 없다. 그는 사실상 부인과 아이를 환영적 기표와 대리물의 형태로만 가질 수 있는 내부의 남성이다. 그러나 제라르는 금화를 철창에 문지름으로써 오히려 자기 시의 재료를 얻어낸다. 제라르는 제약과 한계를 오히려 창작과 생산의 조건으로 승화하는 예술가이기도 하다.

제라르가 도적들의 위협을 피해 시를 쓰는 『올림포스 사전』과 『에레보스 사전』은 한 쌍을 이루고 있는데, 이는 마치 천국과 지옥, 삶과 죽음이 한 쌍처럼 붙어 있는 모습을 하고 있다. 삶과 죽음의 사이의 경계 지점에서 재생과 감각을 표방하는 '물'을 뿌린 금가루 덕분에 '공백'의 책 페이지가 시인 제라르의 오드로 채워지게 굳어지게 된다. 결국 이 오드는 하나의 작품이자 사랑으로 승화될 수 있게 되며 죽음에 가까워지는 결정적인 순간을 오히려 아름답게 정지시킨다.

이후 죽음강박에 처한 제라르가 대변이 늘고 차변이 줄어드는 방식으로 책을 암기함으로써 망각에 저항하는 형태는 마치 피안과 차안의 모호

한 경계를 맛본 자가 점점 다시 현실로 돌아오는 과정에서 이를 예술과 같은 특수한 방식으로 승화시키는 모습을 표현한 것이다. 이 때 제라르는 삶과 죽음을 오고가며 저항과 체념을 반복한다. 제라르가 시를 쓰는 열정적인 창작 작업을 하다가도, 차가운 문장의 과학책을 암기하며 죽음을 다스리는 모습은 양가적 특징을 드러낸다. 루셀의 작품도 이와 같이 뜨거움과 차가움, 의미와 무의미, 언어와 이미지, 묘사와 일화가 서로 교차되며 결정적인 순간 결합하거나 정지하면서 순간적 아름다움을 만들어 내고자 한다.

제라르와 마찬가지로 죽음과 삶의 모호성을 파악하고 있지만, 시체들 중 가장 유쾌한 태도를 가지고 있는 다섯 번째 시체 조각가 '제르제크 Jerjeck'도 등장한다. 이 조각가는 마치 르네 마그리트René Magritte의 그림과 같이 음각과 양각의 전도성을 이용하여 작품을 만든다. 그는 조각상을 만들 때 미리 그것의 데생을 그려놓는데, 특히 검게 칠한 종이를 스크레이퍼로 점점 지워가면서, 조각상의 포즈나 모양을 정한다. 이것은 하얀색이 검은 바탕 위로 떠오른다는 사실에서 착안한 것이다. 그는 광대 질Gilles의 조각상의 정면과 뒷면을 위해 스케치를 2매 그리는데 "이처럼 그 결과로서 완성된 (조각) 작품은, 2매의 데생이 포지티브를 형성한다고 하면, 일종의 정확한 네거티브를 형성했다. Ainsi l'œuvre, après achèvement, formait en quelque sorte le négatif exact du Gilles dont le double dessin fournissait le positif.(LS.266)" (LS.258-269)

여기서 특이한 점은 제르제크의 예술 내에서는 완성된 조각품이 네거티브가 되고, 미리 그려놓은 검은 배경의 데생이 포지티브가 된다는 점이다. 마치 현존이 곧 부재가 되고, 부재가 곧 현존이 되며 자리를 바꾸는 제르제크의 2매의 스케치와 그 결과물인 조각상의 관계는 루셀의 세계관과 기법이 가장 잘 드러나고 있는 예다. 루셀의 기법 역시 결국 시니피앙과 시니피에 사이의 단단한 결합을 상정한 단일연쇄, 즉 현존이 완전히 반대의 의미를 가지고 있는 바깥의 무의미적 연쇄를 조우함으로써 그 절대성을 깨뜨리기 때문이다. 이 과정에서 주체와 객체, 안과 밖, 있음과 없음, 죽음과 삶, 존재와 비존재의 고정된 위계가 모호해진다. 이

제 양자는 단순한 이항대립을 넘어서서 무한히 섞이며 다양한 이야기를 만들어낼 수 있게 된다. 이로써 양자는 양립할 수 없는 모순으로서가 아니라, 서로를 지탱하는 상호보완과 공존, 그리고 큰 차원에서의 균형으로서 조우하게 된다. 이 때 스케치는 조각상을 만들기 위해 그려진 것이기에 조각상을 만들 계획이 없었더라면 존재하지 않았겠지만, 다시 조각상에 선행하기 때문에 이 스케치 없이는 조각상은 만들 수 없는 것이다. 이와 같이 스케치와 조각상은 우월이나 선후관계로 파악할 수 없다.

한번 광대상이 만들어지면 그는 판매를 위해 대리석으로 된 복제품을 제작하게 했다. 그런데 선으로 그린 윤곽은 모형을 만드는 데엔 도움이 되었을 뿐, 완성된 작품에서는 그 흔적이 전혀 없었다. 하지만 이것의 도움은 정말 큰 것이어서 그 중요성은 제르제크 자신이 그것이 없었다면 완벽한 숙련에 도달하지 못했을 것이라고 말할 정도였다. 그래서 이 예술가는 자신이 밤의 밀랍을 작은 양이나마 입수할 수 있었던 우연에 감사하고 있었다. 검은 바탕 위에 여기저기 퍼져 있는 그 눈처럼 하얀 점들은 그를 인도하는 하얀 데생의 정확한 음화를 선과 함께 조각하지 않을 수 없도록 했다.

Une fois un Gilles achevé, il en faisait exécuter, pour le commerce, des reproductions en marbre où ne figurait nullement le tracé linéaire, qui ne constituait en somme qu'un auxiliaire pour le modelage. Mais cet auxiliaire était puissant et, par son importance, faisait dire à Jerjeck qu'il n'eût, sans lui, jamais conquis une complète maîtrise. L'artiste remerciait donc le hasard grâce auquel était venu jadis jusqu'en ses mains un peu de cette cire nocturne, dont le neigeux mouchetage rare sur fond noir l'avait irrésistiblement incité à sculpter avec traits le négatif exact du dessin justement très blanc qui le guidait.

(LS.267-268)

사물이나 인간을 어떤 하나의 '조각' 즉 고정된 현존으로 환원시키거나, 하나의 상징적 대타자로만 설명하고자 하는 순간, 그것과는 전혀 다르지만 여전히 그 사물의 특성일 수 있는 수많은 다른 의미들은 그 뒤를 감싸며 '부재'한 채 사라진다. 그렇기 때문에 만들어진 결과물에서는 부재한 것들의 흔적을 찾아낼 수 없다. 사물이나 주체는 항상 자기의 많은 부분을 잃어버리고 있거나, 말하지 않고 있는 셈이다. 그러나 '검은 배경 뒤로 여기저기 퍼져있는 눈'처럼 그 부재야말로 현존하는 존재 뒤에 감추어져 있었던 수많은 '잉여', '흘러넘침', '가능성' 혹은 '비밀'이 될 수 있는 동시에 완성품의 '가이드'가 된다. 제르제크는 이 뒤에 있는 것들에게 감사하는 인물로서 언제나 부재를 인식하는 인물이다. 그는 죽음에 보다 가까이 있다. 제르제크는 만들어 놓은 스케치에 따라 자신이 공들여 만든 하나의 조각상을 여럿으로 복제하며 "같은 것을 12개씩Une grosse dito!"이라고 말한다. 그는 현존과 부재, 장인예술과 키치예술, 진정성과 유희, 단수성과 복수성을 결합시키고는 웃음을 참지 못한다.(LS.258-269)

시인 제라르와 조각가 제르제크는 모두 죽음과 삶에 대한 모호함을 인식하고 있다. 그러나 제라르는 죽음을 두려워하는 인물로 등장하여 부인과 아이를 밖으로 보내고도 건물 내부에 존재하게 된다. 그는 이와 같이 양가가치를 동시에 긍정하지만 이항대립에서 완전히 벗어나지는 못하는 양성적인 인물이며 그를 지배하는 주된 원리는 환영이다. 반면 제르제크는 조각과 스케치를 활용하여 현존과 부재의 상호의존성과 양면성을 드러낸다. 제르제크는 삶과 죽음 사이의 위계를 두고 있지 않은 보다 느슨한 인물이다. 가족이 중요한 가치였던 제라르와는 달리, 제르제크는 고아 출신으로서 친척도 없이 급사한다. 제르제크는 양가가치의 이중부정을 통해 오히려 양자가 결합하거나 자리를 바꾸는 이중긍정을 실현하며 결국 현존세계를 초탈하는 중성적 인물이다. 그를 지배하는 주된 원리는 공허와 부재다. 작품에서는 두 사람 모두 긍정적인 인물에 가깝지만 보다 루셀에 가까운 인물은 후자다.

죽음을 가장 넓고 강력한 차원의 불가항력적인 운명이라고 생각해볼 때, 불운을 긍정적으로 승화시키며 죽음에 굴복하지 않고 결국 성공적인 발명의 영광을 이뤄내는 인물도 존재한다. 이는 3번째 시체인 연극배우 '로즈Lauze'가 연기하는 '롤랑Roland'이다. 성실한 학자이자 평범한 가장이었던 롤랑은 가문의 성에서 가족들과 행복한 삶을 영위했다. 그러나 종복의 배신으로 인해 전 재산을 모두 잃어버리게 된다. 하지만 오히려 이를 계기로 초기형태의 나침반을 발명하고 다시 잃어버린 전 재산을 되찾는다. 롤랑이 등장하는 세 번째 일화 내부에서는 여러 가지 이미지를 통해 순환하는 '역전'의 감각과 을 묘사한다.

> 연극배우 로즈는 이 복잡한 인물 롤랑의 역할을 여러 번 성공적으로 연기하였다. 롤랑은 차례차례, 배우자와 아들의 곁에서 가족의 평온한 행복을 만끽하다가, 갑작스럽게 비운에 망연자실하는가 하면, 불행에도 용기를 발휘해 귀중한 발견의 구상에 사로잡혀, 결국엔 정당한 영광에 취하게 될 수 있었던 것이다.
>
> Lauze avait maintes fois joué avec grand succès le rôle de Roland, – personnage complexe, tour à tour saturé de calme bonheur familial auprès de son épouse et de ses fils, effondré sous le coup de ses revers, courageux dans le malheur, hanté par la gestation de sa noble découverte, – enfin ivre de légitime gloire.[101] (LS.255)

---

101) 이 일화도 하나의 세계, 하나의 대타자(평안하고 조용한 가족세계) 내부에서의 '있음(안주)'과 '없음(붕괴)'이 균열 지점 바깥으로 탈주하거나 역전을 맞으며 오히려 더 큰 무언가를 되찾는 것을 이미지로 형상화한 것이다. 이 때 롤랑의 발명은 '사로잡힘hanter'이나 '도취ivre'와 같은 단어로 표현된다. 루셀의 작품 세계 내에서 이러한 도취적인 감각은 지속적으로 매우 긍정적으로 인식되고 표현되는 감각이며 이는 그 자신이 경험했던 "보편적 영광의 감각" 혹은 충동을 형상화 한 것에 가깝다. 루셀의 작품 내에서 가장 긍정적으로 인식되는 것은 이와 같은 합일과 몰입의 감각, 미래, 발명, 바깥, 역전 등이다. 이를 형상화한 롤랑은 작품 내에서 매우 긍정적인 인물이다.

롤랑의 일화에서는 반이 접혀 있다가 펴지면서 전혀 예상하지 못했던 결과가 생기는 종이 이미지 혹은 발명가의 목덜미에서 특정한 글자가 빛나면서 발명가에게 영감을 주는 이미지가 주요하게 작용한다. 이는 하나의 현실이 그와 정반대의 현실과 등을 맞붙이고 있어 한 명의 주체가 언제나 모순적이거나 역전적인 상황을 맞이하거나, 상징적 차원으로는 설명할 수 없는 상황에서의 주체의 역동적인 운동성을 묘사한 것이다. 이는 작품의 순환하며 커지는 소용돌이 형태의 '방사형放射形' 이미지를 강화한다. 특히 롤랑의 일화야말로 가정의 평안과 붕괴가 더 큰 '바깥'에서 역전을 이루고 원무를 그리며 커지는 루셀의 세계관을 가장 잘 보여주는 일화라고 할 수 있다. 그의 발명품인 초기 형태의 나침반은 특히 파도로부터 무수한 인명을 구하고 미지의 땅을 발견할 수 있게 돕는 물건으로서 루셀 작품에서 지속적으로 등장하는 바다 혹은 미지의 세계와의 친화성을 암시한다. (LS. 239-256)

우리는 여태까지 논의한 세 번째 유형의 인물들, 다시 말해 삶과 죽음에 대해 복잡하고 양면적인 태도를 가지고 있는 시인 제라르와 제르제크, 그리고 순환적이고 확장적인 경험과 태도를 가진 발명가 롤랑이 작품 내부에서 루셀과 가장 유사한 인물이자 긍정적인 인물로서 등장한다는 것을 발견할 수 있다.

> 루셀은 작품을 통해서 운명에 복종하는 인간과 반항하는 인간을 골고루 보여준다. 운명에 반항하는 인간의 모습도 처음부터 투쟁적으로 그려지지 않고 불행을 묵묵히 감내하면서 결국 고난을 이겨내는 이야기로 서술된다. 이런 점 때문에 어떤 인물에 대해 그가 시시프스적 인물인지 프로메테우스적 인간인지를 단정 짓기가 어렵다. 이것은 어떤 의미에서 루셀이 현대인의 복잡하고 모순된 상황을 정확히 파악하고 있기 때문에 초래된 결과로 해석된다. 현대인은 거대한 조직사회에서 너무나 미약한 존재이기 때문에 19세기 사회에서처럼 프로메테우스적 의지로 살아가기 어렵다. 그렇다고 해서 운

명에 체념하고 순응적인 삶을 살아갈 수도 없을 것이다. 이럴 때 최선의 선택은 결국 프로메테우스적인 정신을 갖고 시시프스적인 삶을 사는 길이 아닐까? 어떤 의미에서는 이것은 예술가의 삶과 같다. 예술가는 현실에 복종하지 않고 현실을 파괴하려는 의지로 새로운 세계의 질서를 창조하는 사람이기 때문이다.[102]

우리는 루셀의 기법의 원리마저 기본적으로 세계의 단일 은유를 파괴하고, 그것이 느슨해진 그 틈새 사이에 자신의 고유 일화를 채워 넣어 의미부여를 시도하는 일이었음을 기억해볼 수 있다. 그리고 루셀은 바로 그러한 태도를 자신의 예술의 기원으로 삼는다. 바로 그것은 자신을 둘러싸고 있는 세계의 기표결합에 그대로 순응하지 않아 언제나 '비어있음'을 인지하고 있되, 그 빈 부분을 활용하여 세계의 기표 바깥에 자기 문학을 창조하는 일이다. 그리고 4장에 자신의 이러한 예술관에 가까운 모습을 담은 제라르, 제르제크, 롤랑과도 같은 인물들을 여럿 심어놓으며 자기 자신을 간접적으로 분산시켜 놓는다.

첫 번째 시체인 제라르부터 일곱 번째 시체인 엑슬리 부인까지는 모두 병사하거나 자연사하였다. 하지만 가장 마지막에 등장한 8 번째 시체 '프랑스와 샤를르 코르티에François-Charles Cortier'의 일가의 일화는 살해와 자살이라는 인위적인 죽음을 다뤄 죽음의 양상을 다양화하면서도 4장의 분위기를 단번에 비극적으로 선회하게끔 한다. '프랑스와 쥘 코르티에François-Jules Cortier'는 아들과 딸과 함께 파리 근교의 정원 가운데에 있는 외로운 빌라에 사는 홀아비이자 문인이었다. 그는 자신의 어린 딸 '리디Lydie'를 화재사고로 잃자 친구의 딸 '앙드레Andrée'를 수양딸로 삼는다. 하지만 쥘은 앙드레가 성인이 되자 그녀를 사랑하게 된다. 하지만 이 수양딸은 아들인 샤를르 코르티에와 이미 사랑을 확인한 사이였다. 쥘 코르티에는 질투심에 사로잡힌 나머지 앙드레를 목 졸라 살해한다.

그러나 쥘 코르티에는 자신의 죄를 은닉하고, 그 대신 그 집의 하인

102) 오생근, 앞의 책, p.270

‘티에리 푸크토Thierry Foucqueteau’가 억울한 누명을 쓴다. 자기 대신 복역하고 있는 죄수에 대한 죄책감으로 인해 쥘 코르티에는 병약해지기 시작하고 결국 죽음 직전에 놓이게 된다. 쥘 코르티에는 푸크토의 무고함을 알리고 죄를 용서받기 위하여 유서를 쓰기로 한다. 하지만 이를 너무 직접적으로 고백할 시 자신의 치욕을 알리게 되는 것이므로 아들이 이를 간접적으로 알 수 있도록 그와 아들만 알 수 있는 방식으로 자신의 유서를 숨겨놓고 사망한다. 아버지의 유품을 정리하던 샤를르는 모든 비밀을 알게 되어 이 모든 것을 기록해 다시 숨겨 놓고 스스로 총살한다. 무고하게 죄를 뒤집어쓴 푸크토의 어머니는 샤를르의 시체를 로쿠스 솔루스에 안치하기를 부탁한다. 예상대로 샤를르의 생애에 가장 기억에 남는 순간은 아버지의 비밀을 알게 되어 자살하는 순간이었기 때문에 쥘 코르티에의 살해와 샤를르의 자살의 원인이 밝혀진다. (LS.295-334)

이 코르티에 가의 비극적인 이야기는 가장 구조적으로 복잡하면서도, 시니피앙을 활용한 루셀의 기법과도 관련한 중요한 이미지가 많이 등장하고 있기에 하나의 개별 연구로 따로 빼놓을 수 있을 정도이다. 그 내용은 부계질서를 중심으로 하는 세계 내의 비극과 그 안에서의 남성 주체의 서로 다른 태도를 다루고 있다. 쥘 코르티에는 상징계의 부계 중심적 질서와 그 결여를 타자를 통해 메꾸며 은닉하는 인물로서 등장한다. 그는 실제 딸은 잃어버렸으나, 이를 대체하기 위해 양녀를 들이고, 그녀는 다시 쥘의 욕망대상이 된다. 그러나 결여를 채울 대리물의 역할로서가 아닌 개별적인 실제 여성으로서의 앙드레는 쥘의 포섭 범위 바깥으로 별개의 인격을 가지게 된다. 하지만 쥘은 이를 인정하지 않고자 하며, 그녀를 자신의 인식과 욕망 내부에 가두고자 한다. 쥘 코르티에의 목 조르는 행위에서 감금의 뉘앙스가 포함된다.

이처럼 이 일화는 극단적으로 보일 정도로 한 이야기 내에 가장 많은 죽음을 포함하고 있다. 화재 사고로 인한 딸 리디의 죽음, 쥘 코르티에에 의한 앙드레 살해, 죄책감으로 인한 쥘 코르티에의 병사, 비밀을 알게 된 샤를르의 자살 등 여러 가지 죽음의 양상을 삽입한다. 일화 곳곳에 해골 이미지를 통해 작품 자체에서 여러 차례 강조되던 비어있는 ‘공백’을 죽

음의 안와眼窩로 변치시켜 놓는다.

> 그리고 리디는 책장에 있는 죽은 사람들의 머리와 인형의 분홍색의 얼굴 사이의 모습을 보고 자기도 모르게 깜짝 놀랐다. 둘 다 안와眼窩가 텅 비어서 마치 같은 표정 같았기 때문이다.
>
> et Lydie, malgré elle, fut soudain frappée du rapport d'expression établi entre les têtes de morts exposées et le rose visage artificiel par la commune vacuité des orbites. (LS.298)

이 때 어린 딸 리디Lydie가 꺼내 들은 분홍색rose 인형과 그 '눈'은 독자의 무의식 속에 남아있는 1장의 '고부조 상' 일화의 엘로Hello가 바느질을 뜯어 쿠션 속에서 발견한 분홍색 인형을 연상시킨다. 1장에서 인형은 결국 엘로라는 여성 주체가 비어있는 동굴에서 자신의 욕망을 발견하여 미래로 이행하는 하나의 시작점이었다. 이 때 동굴을 여는 문구는 "하늘의 별, 쥬엘은 불탄다Jouël brûle, astre aux cieux"와 같이 화재의 감각을 연상시키는 것이었다.

반대로 4장의 리디가 발견하는 것은 결국 분홍빛의 인형얼굴이 결국 죽은 해골의 얼굴과 크게 다르지 않으며 텅 비어있다는 것이다. 이 때 리디는 스스로 놀이를 통해 해골과 분홍인형 사이의 유사성을 한층 더 강화시킨다. 리디는 인형의 머리 망網과 유사하게 해골에다가도 그물무늬를 새기고 반짇고리를 꺼내 신문지를 꿰매 허술하게 모자를 만든다. 이것을 해골에게 씌워 분홍인형의 모자를 흉내 낸다. 이후 리디는 반짇고리에 사방에 흩어진 내용물을 모두 넣어 정리하고, 남은 종이뭉치들을 벽난로로 던져버린다. 그러나 그만 종이는 불길에 불타며 허공으로 솟구치고, 이것이 리디의 옷에 옮겨 붙어버린다. 쥘 코르티에의 필사적인 노력에도 불구하고, 리디는 결국 착란에 사로잡히다 사망한다.

여기서 알 수 있듯이, 이 일화에서 리디는 욕망과 죽음을 하나로 연결

시키는 역할을 맡는다. 이 때 1장의 엘로가 이행의 주체였던 것과는 달리, 리디는 다시 바느질로 모자를 꿰매 해골에 씌움으로써 욕망과 죽음을 동치 시키는 동시에 작품을 추동하고 있었던 욕망의 이행, 즉 텍스트의 움직임 자체를 정리하기 시작하는 역할을 맡는다. 그녀는 죽기 직전 해골에 엉성하게 신문지 모자를 씌워 해골의 이마를 가려준다.

이후 아버지 쥘 코르티에는 리디가 만들어놓은 그물무늬가 있는 해골에 자기의 죄를 룬문자로 몰래 고백해 새겨 놓고 병사하고 이를 다시 아들 샤를르가 알아보며 자살한다. 이로써 인형과 닮은 해골은 완전한 죽음의 연쇄 그 자체가 되게 된다. 여기서 이 작품에서 쥘 코르티에의 위치는 다소 독특해 보인다. 왜냐하면 여러모로 루셀 혹은 캉트렐을 상기시키고 있기 때문이다. 쥘 코르티에는 파리 근교의 정원에 있는 외로운 빌라에서 고독하게 사는 인물로 외국어에 상당히 능통하고 박식한 문인이다. 특히 쥘 코르티에가 자신의 유언을 작성할 때 사용하는 종이가 비둘기를 연상시키는 콜롱보필colombophilè, papier ultramince réservé aux messages qu'emportent les pigeons인데, 이것이 다시 2장에서 등장한 울프라의 흰 비둘기를 연상시킨다. 흰 비둘기는 2장의 실험을 성공적으로 이끌어 작품의 층위를 넓힌 바깥의 인물, 즉 창조의 공백을 형성하는 역할을 했었다. 하지만 다시 쥘코르티에의 손에서 나온 하나의 종이이자 그의 죄가 낱낱이 적힌 유서일 뿐이었음이 드러나며 그 역할이 하나의 세계에서 종이 한 장으로 축소되고, 그 성질도 부정적으로 변모한다. 즉 2장에서 새로 열어젖힌 '그럴 듯한' 세계가 쥘 코르티에의 손에 의해 창조되고 마무리되는 가상과 죽음에 불과한 것으로 축소되는 것이다. 이는 일종의 소설적 허무를 형성하며 스스로 파멸된다.

> 프랑수아 쥘은 가늘고 빽빽한 글씨로 몇 페이지에 걸쳐 참회록을 썼다. 사용한 종이는 콜롱보필로, 비둘기를 이용하여 메시지를 전할 때 쓰는 극도로 얇은 종이였다. 그는 모든 것을 시초부터 사실 그대로 이야기했으며, 그의 글을 발견하기에 앞서 거쳐야하는 의아한 단계들의 존재 이유 또한 설명

했다. 이 종이를 잘 접어서 보석이 박힌 비좁은 황금 은닉처에 넣었다.

벌써 오래전부터 변변찮은 음식밖에 감당해내지 못하던 프랑수아쥘은 극도로 쇠약해진 나머지 몸져눕고 말았다. 그는 서재를 잠근 열쇠를 가까운 곳에 간수했다. 해골의 수정된 이마가 이른 주목의 대상이 되어 그가 죽기도 전에 비밀이 드러나는 일을 막기 위해서였다. 그는 이 주 뒤에 죽었다.

D'une fine écriture serrée qui recouvrit plusieurs feuilles, François-Jules écrivit alors sa confession sur !du colombophilè, papier ultramince réservé aux messages qu'emportent les pigeons. Véridiquement il exposa tout ab ovo, sans omettre finalement, le pourquoi des .curieuses étapes destinées à précéder la palpation de son -manuscrit, qui, bien plié, fut enseveli sans peine dans son étroite cachette d'or à pierreries..

Ne supportant depuis longtemps qu'une alimentation dérisoire, François-Jules venait d'atteindre à un degré de faiblesse qui le contraignit à prendre le lit. Il garda auprès de lui la clef de son cabinet fermé, pour préserver le front modifié du crâne-relique de toute remarque prématurée propre à faire découvrir son secret. avant sa mort, qui survint au bout de deux semaines. (LS.324-325)

결국 이 일화를 통해 소설 전체에서 진행되었던 2장부터의 복잡한 실험과 경험들이 일단락되는 것이다. 앞서 언급했듯이 4장의 8번 째 코르티에 일가의 일화는 3장의 7개의 일화에다가 하나의 초과분의 역할을 다시 맡음으로써 도저히 채워질 수 없는 또 다른 공백의 모습, 즉 결여와 죽음을 형상화 하며 작품 스스로가 하나의 여정을 마무리하고, 스스로의 자멸을 드러내는 듯 아들 샤를 코르티에의 자살로 끝맺음 한다.

눈에 띄게 튀어나온 이마를 자랑스러워했던 프랑수아 쥘은 골상학을 찬양했다. 그의 서재에는 해골들이 정렬된 커다란 검은색 선반이 있었고, 그는 그것들의 진기함에 대해 오랜 시간 긴 이야기를 늘어놓을 수 있었다.

Doté d'un front remarquablement saillant dont'il tirait orgueil, François-Jules préconisait au profit de sa gloire la science phrénologique. Dans son cabinet, une large étagère noire était plèine de crânes bien rangés, sur les curiosités desquelsil pouvait savamment discourir. (LS.296)

이 때 작품의 죽음을 지배하고 있는 두 부자는 서로 매우 닮은 것으로 나타난다. 코르티에 부자는 모두 이마 앞이 튀어나온 인물들이다. 그런데 이렇게 튀어나온 이마가 차례로 자랑스러운 부자父子의 이마에서, 딸의 죽음을 불러일으킨 신문지 모자가 씌워진 이마로 변하고, 또 아버지의 죄가 새겨진 이마로 변모되어, 결국 아들의 이마 위 낙인과 같아진다. 소용돌이 모양의 세계의 확장을 나타내는 것처럼 보이는 부자의 튀어나온 이마는 일화의 결국 마지막에 낙인이 됨으로써 소설을 전회시킨다. 이마 위 낙인은 앞서 3장의 빌라도 일화에서도 거세의 형상으로 드러났으며 이는 피할 수 없는 세계 내의 비극, 즉 죽음을 표상한다.

그의 소중한 친구이자 애인인 앙드레가 아버지가 사랑하고 죽이고 강간하다니...!

읽기를 마친 그는 얼빠진 상태가 되었다.

그러다가 지옥 같은 고뇌가 그를 사로잡았다. 살인자의 아들! 이 말이 그의 이마에 낙인을 찍는 것 같았다.

치욕을 견딜 수 없다고 생각한 그는 그날 밤 당장 죽기로 결심했다.

하지만 참회록은 어찌한단 말인가? 자신이 발견한 그 문서

를 세상에 알리면 작성자인 아버지를 고발한 인간이 된다. 반면에 그것을 파괴하면 무고한 사람에게 내려진 형벌을 항구화하게 된다. 이러거나 저러거나 프랑수아샤를은 추악한 역할을 피할 수 없을 것 같았다.

그에게 남은 유일한 길은 모든 것을 다시 제자리로 되돌려 놓는 것이었다. 그렇듯 수동적인 태도를 취한다면 아버지로부터 전달받은 우연의 몫은 비밀의 발견을 관장하는 역할을 고스란히 되찾지 않겠는가....

양심의 가책을 느낀 프랑수아샤를은 언젠가는 자신의 행위가 알려지고 심판받기를 바랐다. 그는 참회록 뒤에 남은 반 페이지 분량의 여백에 먼저 그 끔찍한 저녁의 일을 기록한 뒤 아버지의 고백을 다시 감추고 자살하겠다는 계획과 함께 그 이유를 적었다.....

프랑수아샤를은 생마르크 드 르몽의 책을 서가에 꽂고 석반을 지웠다. 또한 가벼운 종이 모자를 쓴 해골을 벽난로 위에 놓고는 그 위에 유리구를 덮는 것도 있지 않았다.

Andrée, sa compagne chérie, sa fiancée, aimée de son père, tuée puis violée par lui!

Une sorte d'hébétude suivit chez lui l'achèvement de la lecture.

Puis d'infernales angoisses l'étreignirent. Fils d'assassin! Ces mots, il croyait les sentir stigmatiser son front.

Incapable de survivre à sa honte, il décida de mourir dans la nuit même.

Mais quel parti adopter touchant la confession? Propre dénonciateurde son père s'il abandonnait au grand jour ce document trouvé par lui, auteur[103], s'il l'anéantissait,

---

103) 여기서 쥘 코르티에를 문서의 작성자라고 칭하는데, 이것이 작품의 작가 auteur를 연상시킴을 알 수 있다.

d'une éternisation de tortures à l'endroit d'un innocent, François Charles semblait, de toutesmanières, condamné à un rôle odieux.

Seule lui restait la ressource de tout remettre en l'état primitif. Ainsi passif, il laisserait l'exacte somme de hasard acceptée par son père présider au déterrement du secret,....

Sur une demi-page blanche subsistant au bout de la confession, François-Charles, voulant, par scrupule de conscience, qu'on pût un jour connaître et juger sa conduite, consigna d'abord les faits de sa terrible soirée puis, non sans leurs motifs, ses projets immédiats concernant le réensevelissement des aveux et son suicide...

Puis, ayant replacé dans la bibliothèque le volume de Saint-Marc de Laumon et tout effacé sur l'ardoise, François-Charles rétablit sous son globe, au milieu de la cheminée, le crâne toujours paré de sa fragile coiffure. (LS.328-329)

작품 전체를 추동하였던 결여와 공백은 스스로 다시 욕망의 여정을 마무리 짓는 죽음의 공백이 되는 것이다. 맨 앞에서 미래로 이행하였던 1장의 엘로와 가장 유사한 모습을 하고 있는 어린 리디가 4장의 마지막 일화에서 가장 먼저 죽고 이후, 2장부터 시작되는 실험을 연상시킨 쥘 코르티에가 죽고, 그를 닮은 아들이 스스로 해골을 유리관으로 덮은 후 자살함으로써『로쿠스 솔루스』라는 욕망의 서사시를 마무리 짓는다. 이 모든 인물들이 등장하여 제각각의 개별적 서사와 삶의 태도를 드러내는 정원 '로쿠스 솔루스'는 하나의 개별적인 창조 세계로서 리얼리즘적 의식 세계에서부터 감각적인 무의식세계까지를 총망라한다.

캉트렐의 조수 한 명이 모피를 몸에 두른 채로, 8구의 시체에 비탈리움의 플러그를 꼽거나 빼기도 했다. 그는 필요에 따라, 죽은 자 중 다른 이가 다시 마비되기 조금 전에 다른 죽은 자를 살려내도록 규칙적으로 신경 씀으로써 장면이 끊이지 않고 이어지게 했다.

Enveloppé de fourrures, un aide de Canterel mettait ou enlevait aux huit morts leur autoritaire bouchon de vitalium – et faisait au besoin se succéder les scènes sans interruption en ayant régulièrement soin d'animer tel sujet un peu avant de réengourdir tel autre. (LS.334)

이와 같이 정원 내의 그리고 우리 세계의 모든 행위와 운동은 모두 하나의 바탕인 '공백'에서 이루어지는 것이었다. 삶과 죽음은 붙어있고 하나의 사건 뒤에는 그와는 정반대의 사건이 붙어있어 그 뒷면은 언제나 예기치 못하게 펼쳐진다. 때문에 우리에게 오직 분명히 남아있는 것은 공백을 채우고자 하는 무한한 시도와 이야기들, 즉 실존하고자 하는 욕망뿐이다. 우리는 이렇게 비어있는 세계 속에서 어떠한 명확한 이유 없이 이 사이를 무한히 왕복운동 하고 있는 것이다. 그 공백은 때로는 반짝거리는 다이아몬드처럼 주체를 추동하다가도 부지불식간에 그리고 필연적으로 텅 빈 해골이 되어 버린다. 다양한 인물들이 이 사이의 욕망을 채울 듯 채우지 못하는 것이야말로 인간이 가지고 있는 본연적인 실존조건인 것이다.

Ⅲ. 애도와 예술의 정원

Ⅲ-1. : 불가능한 예술과 구제

이제 남은 일은 애도와 기억이다. 정원의 시간도 어느새 어스름한 황혼녘crépuscule에 들어서있다. 다양한 인물들이 중간지대에서 복수의 이야기를 전개했던 3·4장과는 달리 5장에서부터는 다시 단일 인물을 통해 작품의 구조가 단순해지며 그 내용도 딸을 잃은 아버지의 애도를 다룬다. 작품에서 가장 큰 분량을 차지하던 시체들의 공간 바로 다음, 특히 아버지로부터 시작된 일가족의 죽음을 다룬 '코르티에' 일화 이후 등장하는 5장은 작품 내부에서도 가장 짧은 분량으로 등장한다. 5장의 주인공인 '루시우스 에그르와자르Lucius Egroizard'는 가파르고 작은 오솔길에 위치한 출구도 창도 없는 돌로 된 작은 건물 안에 홀로 남아있는 광인이다. 이 소외되고 딱딱한 공간에서 감지되는 절대 고독이 있다.

이 공간의 루시우스는 자신이 가장 사랑하는 한 살밖에 되지 않은 딸을 도적들에 의해 밟히며 상실하여 광기에 미쳐버린 아버지이자 이 장면을 재현하는 예술가이다. 그 역시 탈모에 머리가 벗겨져 있다. 한 살도 채 되지 않은 나이로 죽어버린 딸은 주체가 합일을 소망하며 얻었던 바로 그 감각이자, 죽음이라는 필연적인 대타자를 대신하는 이미지라고 할 수 있다. 이 딸은 12명의 도적들[104]에 의해 짓밟히며 죽음을 맞는데, 도적들은 딸을 짓밟는 과정에서 독특한 춤을 추고 광인 루시우스는 이를

104) 도적들은 총 6명씩 두 줄로 12명이다. 이후 등장하는 루시우스의 바느질 작업은 서로 다른 6개의 바느질 방법을 통해 일단락되며, 루시우스가 딸의 목소리를 재생하기 위해 사용하는 작업 도구들에도 굳이 1부터 6까지의 번호가 매겨져있다. 루셀이 지속적으로 숫자를 이용한 것으로 보인다. 서사가 지속해서 확장되는 3장에서 4장으로 이행할 때, 숫자 5에서 7로 확장되었다가, 죽음을 애도하는 5장에서 다시 7에서 6으로 축소되는 것처럼 보인다. 그러나 이것을 루셀의 의도만큼이나 정확하고 엄밀하게 밝혀내지 못한 것은 본 논문의 한계다. 보다 정확한 이해를 위하여 다른 작품들, 특히 수많은 괄호를 통해 7도 이상의 층위를 형성시켰던『새로운 아프리카의 인상』등이 참조되어야 할 것으로 보인다.

그리는 인형을 만들어낸다.

> 같은 대각선의 양끝에서 출발한 두 무용수가 상대를 향해 껑충 뛰어오르다가 서로 만나기 직전 다시 뒷걸음을 해서 원래의 위치로 돌아가면, 다른 대각선의 양 끝에 있는 자가 그 동작을 똑같이 모방해서 해냈다. 이처럼 교차하는 말 타기 같은 동작이 몇 번이나 다시 시작되었으나 인형이 만나는 순간에 둘씩 가운데에서 소용돌이 놀이에 의해 서로 나뉘었다.
>
> Partant des deux bouts d'une diagonale, deux danseurs sautillaient l'un vers l'autre puis, avant de toucher, regagnaient leurs places à reculons, strictement imités aussitôt par les détenteurs des deux autres postes extrêmes. Plusieurs fois le manège alternatif recommençait, différencié par un jeu de tournoiements effectués centralement deux à deux au moment de la rencontre. (LS.338)

양쪽에서 당겨지기 때문에 절대 만날 수 없는 대각선의 인물들의 춤은 베케트의 단편극 『쿼드Quad』의 춤과도 유사하다. 이는 비어있는 핵을 두고 그에 무한히 다가서기만 할 뿐 결정적으로 닿지 못하거나, 그 주변을 무한히 돌기만 하거나, 필연적으로 죽을 수밖에 없는 인간의 덧없는 움직임을 표상한다. 이는 근본적으로 인간과 인간 사이의 절대적인 합일 혹은 지속적인 합일이 불가능함을 나타낸다. 만나는 순간이 가끔 있기도 하지만 만나자마자 회전해버림으로써 빗겨가는 이들은 '더 잘 실패하기' 위해 생의 무한한 노동을 계속하는 베케트의 인물들이나 언덕에서 계속해서 굴러 떨어지는 돌을 밀어 올리려는 까뮈Albert Camus 작품의 시지프스와 같은 이미지를 드러낸다. 이처럼 루셀은 대부분의 현대 문학작품에서 나타나고 있는 불가능성의 감각을 공유한다. 주체와 주체의 만남, 즉 타자와의 조우와 결합은 오히려 무한히 실패할 때에만 계속될 수 있

을 뿐이기에 할 수 있는 것은 이 순간을 그저 광인의 고통으로 그려내는 일뿐이다.

이는 루시우스가 캔버스 위에 그리는 미완성의 유화작품에서도 나타난다. 이는 "명백한 새벽의 알레고리로서, 창백한 지평선 뒤로 그 끝에 날개가 달려있는 여러 개의 끈에 의해 당겨지는, 빛으로 된 몸을 가진 여성nette allégorie de l'aurore, une femme au corps de lumière qu'entraînait derrière un pâle horizon une foule de liens à bout ailé."을 그린 그림이다. 이는 루시우스의 고백에 의해 그의 죽은 딸 '질레트 Gillette'임이 밝혀진다. 이 그림에서도 역시 비어있는 중심은 공중에 떠있는 여성의 육체, 즉 물物로 형상화된다. 그러나 이제는 이 빛나는 공중이 그저 예술가의 덧없는 소망으로 표현될 뿐이다. 루시우스는 다시 자기 자리로 회귀할 수밖에 없고 가망 없이 자신의 딸이 도적들에게 짓밟혀 죽는 것을 바라본다. 그의 눈은 초췌하다 못해 공포에 어려 있다. 그럼에도 불구하고 루시우스는 이를 굳이 인형으로서 그려내고자 하는 고집을 보인다. 이 때 그는 두 매의 헝겊조각을 바느질하기로 한다.

> 그러다 갑자기 파라오의 뱀(폭죽의 모습을 하는 화학실험의 일종)처럼 그 거친 실은 빠르고 긴박하게 물결치는 것 같이 쭉쭉 뻗어나가, 두 매의 린넨 헝겊의 여기저기에 계속해서 구멍을 뚫었다. 사실상 바느질을 하고 있는 것이었다. 이것은 맨 아래에서 맨 위에 이르기까지 섬세하고 완벽하게 바느질을 행하는 것이었다...그는 홈질을 했다...공그르기를 했다...온박음질을 했는데...반박음질을 했다...감침질을 하여...여섯 번째 병의 용액으로 만들어진 불화살은 천위에 헤링본스티치를 했다...
>
> Soudain, grêle serpent de Pharaon, le fil dur, s'allongeant de lui même avec de repides ondulations serrées, ne cessa de trouer successivement dans chaque sens les deux épaisseurs de linge, exécutant de bas en haut une couture

fine et parfaite, merveilleux point devant....point d'ourlet....point arrière... point piqué.... point de surjet...Une fusée issue d'une sixième fiole réalisa dans le linge un poinr de.point de point de chausson....(LS.342-345)

앞서 바느질은 1장의 엘로가 어머니의 쿠션을 뜯는 행위에도 등장하였다. 이때의 바느질을 뜯어내는 행위는 여성 주체인 엘로가 자신에게 내려진 계시와 욕망을 알아보고 쿠션을 갈라 미래로 이행하는 행위였다. 그러나 이는 엘로와 유사한 입장에 있는 코르티에 일화의 리디가 반짇고리를 정리하고 신문지를 해골에 대충 얹어놓고 이어서 모든 일화의 인물들이 죽음에 처하게 되면서 일단락된다.

반대로 5장에 등장하는 루시우스의 '꿰매기'는 다시 현실로 돌아온 남성 주체가 이를 망각의 저항으로부터 구제하는 예술적 행위와 같이 드러난다. 이는 작가의 죽음과 망각에 대한 저항과 예술에 대한 믿음을 보여주는 부분이라고 할 수 있다. 앞서 설명하였듯이 루셀의 예술의 기원은 자신이 경험한 "보편적 영광의 감각", 즉 실재의 체험으로부터 나온다. 그렇기 때문에 무엇보다 자신의 이 경험을 묘사하는 것이나 반복하는 것이 중요했다. 따라서 루셀의 문학 활동은 독자들을 현실 세계가 아닌 루셀의 새로운 언어나 새로운 세계에 일시적으로 거주시켜 그것을 기억하고 반복하는 것과 직접적으로 관련된다.

따라서 이때의 예술가는 사실주의 소설가와는 다른 세계를 전달하고자 하는 예술가로서, 실재 그 자체를 전달하는 것을 목표로 한다. 여기서 바느질을 트는 '이행'의 작업은 '엘로'라는 여성주체에 의해 실현되었다면, '고정'의 작업은 남성주체에 의해 실현된다는 점에서 작품에서 일관적으로 제시되는 '말과 사물'에 대한 성차 인식이 있다. 하지만 이를 넘어서서 무엇보다 중요한 점은 표상 불가능한 영역을 탐사한 자는 반드시 현실로 다시 돌아와 이를 예술로서 승화시켜야 한다는 예술가적 의무이다.

"보편적 영광의 감각"으로부터 기인한 '잃어버린' 문학적 소명에 관한 소생과 구제를 목표로 하는 루셀의 문학 목표 자체가 이미 실낙원과 유

사한 테마를 많이 포함하고 있는데, 특히 정원을 배경으로 하는 『로쿠스 솔루스』와 딸의 상실을 재현하는 예술가 루시우스를 그리는 5장이 이와 관련하여 가장 정점을 이룬다고 할 수 있다.『차이와 반복 Difference et Repetition』에서 반복을 자신의 중심 철학 주제로 삼은 들뢰즈는 루셀에게서 '속박하는 반복과 구제하는 반복'이 동시에 성립하고 있다고 이야기한다. 하지만 들뢰즈는 하이픈 처리를 통하여 정확히는 '먼저 속박하는 반복으로부터 구제하는 반복'이 성립된다는 것을 강조한다.[105] '기법'은 자신을 제약하는 언어를 발견하거나 만든 후 이를 다시 자신의 논리로 풀거나 관련된 일화를 생산하여 해소하는 방향으로 진행된다는 점에서 이러한 반복이 진행된다.

마찬가지로 일화에서도 속박과 구제, 감금과 구출, 신비와 탈신비, 비밀과 폭로가 계속해서 반복된다. 예를 들면 엘로는 오랫동안 억압된 상태였기 때문에 스스로 알지 못했던 여성적 정체성을 새로이 찾으며 자기를 둘러싼 세계의 흐름을 미래로 역전시키며 분리된다. 아그는 오랫동안 지하 감옥에 갇혀 있다가 크리스텔의 도움으로 풀려나 소설을 3장이라는 주요한 전개로 이끈다. 이렇듯 소설 전체를 주요하게 이끄는 일화의 많은 사건들이 속박되었다가 풀려나는 움직임을 통해 추동된다. 루시우스의 애도 행위도 이와 같은 작품 전체 구조적 움직임을 계속한다. 루시우스의 애도행위는 자신의 잃어버린 문학적 소명을 망각으로부터 구제하는 작업이라고 할 수 있기 때문이다.

하지만 루시우스의 구제행위가 이 가운데에서도 독특한 점은 결국 표상 불가능한 실재를 인간의 의식으로 구제하기 위해서는 오히려 그것을 다시 상징화시키고 재구성하여 예술가 본인의 언어로 표현하는 작업이 필요하다는 점이다. 이는 오히려 일종의 고정적인 속박의 작업이 구제를 가능하게 하는 것이다. 그렇기 때문에 루시우스의 바느질 행위는 그 자체로 속박과 구제의 실랑이 속에서 복합적으로 상호작용하고 있다고 할 수 있다.

---

105) 질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2004, p.70.

> 우리를 저버리고 타락시키는 것은 바로 반복이다. 하지만 우리를 구원하고 또 다른 반복에서 벗어나게 하는 것 또한 이 반복이다. 키에르케고르는 이미 과거의 구속적이고 타락을 일으키는 반복과 미래로 향한 신앙의 반복을 대립시킨 바 있다.....『로쿠스 솔루스』에서 유리 틀 속에 놓인 여덟 개의 시체들은 그들의 삶의 사건을 재연한다. 천재적인 예술가이며 학자인 루시우스 에그루아자르는 자신의 딸이 살해된 뒤로 미쳐버렸는데, 무한정 그 살해 당시의 정황을 재연하다가 종국에는 어떤 여가수의 목소리를 녹음하는 기계를 발명하기에 이르고, 그 목소리를 변형시켜 너무나도 똑같이 죽은 소녀의 목소리를 재연해낸다. 결국 모든 것, 딸과 행복을 되찾게 된다. 여기서 우리는 무작정의 반복에서 결정적 순간으로서의 반복으로, 폐쇄된 반복에서 열린 반복으로, 실패할 뿐만 아니라 실패하게 만드는 반복에서 성공할 뿐만 아니라 원래의 모델, 원형을 재창조하는 반복으로 나아간다.[106]

이와 같이 자신의 경험을 효과적으로 재창조하여 스스로를 해방시키는 '새로운' 재현, '새로운' 문학은 루셀의 예술 세계의 목표 그 자체가 되며, 루셀의 예술세계는 예술로서나마 이를 향유하고자 하는 의지와 소명으로서 드러난다. 『로쿠스 솔루스』내에 등장하는 캉트렐을 비롯한 시인 질베르, 음악가 바그너, 시인 제라르, 조각가 제르제크, 문인 코르티에, 예술가 루시우스 나아가 시를 암기하는 위베르, 발명가 롤랑 그리고 앞으로 등장할 6장과 7장에의 점성술사들과 많은 동물들은 모두 이 예술가로서의 루셀을 반복적으로 드러내는 특징을 가진다. 이들은 모두 자신을 자발적으로 고립시키고 지칠 줄 모르는 인내심과 규칙적인 생활, 반복작업, 고정적인 이미지와 문학적 제약을 오히려 창조적 작업의 원동력으로 삼아 "매 문장마다 피를 흘린다"라고 말할 정도의 작업 생활에 몰두

106) 질 들뢰즈, 『시네마-운동이미지』, 유진상 옮김, 시각과 언어, 2002, pp.246-247.

한 루셀 본인을 분산적으로 배치한 것이다. 그러한 작업은 주로 이 결정적 찰나의 순간을 강박에 가깝게 기억하고자 하는 작업들을 포함하며 작가 루셀에게는 무한히 반복되는 욕망의 원인이자 원동력이 된다. 이 때문에 루셀의 소설은 예술가 소설이자 자전적 소설의 지위를 획득한다.

주목할 점은 여태까지 주체와의 합일을 지시했던 대상의 이미지가 주로 자궁 모양의 수조나 유리관 같이 주로 어머니와 관련된 거대한 공간적 이미지로 등장했다면, 5장에서부터 상실의 대상은 작은 대상의 딸 이미지와 그것과 관련한 물건들로 등장한다는 것이다. 이는 4장의 코르티에 일화에서부터 시작된 축소와 정리의 흐름과도 일치한다. 주체를 압도하였던 순수한 외부는 이제 다시 주체의 내부에 간직해야 하는 작은 부분대상이 된다. 이는 마치 바르트Roland Barthes가 자신의 어머니의 상실을 푼크툼Punctum 체험과 환상을 통해 딸로 대체한 것과 유사한 것이다. 바르트와 마찬가지로 한 번도 딸을 낳아본 경험이 없는 루셀은 '자기 방식대로 죽음을 해결하고 있었던 것'[107]이다. 때문에 죽음을 다루는 루시우스의 모습이 종종 매우 기괴해 보이기도 한다.

> 갑자기 동작이 그쳤다. 루시우스가 천에서 손을 거두자 춤꾼들은 목적 없이 흔들렸다. 눈에 두려움이 가득한 그는 험상궂은 표정으로 우리를 보지 않은 채 우리 쪽을 향해 몸을 돌렸다. 캉트렐은 그가 환각적인 반사작용을 보여주는 이상한 머리카락 발작을 겪으려는 참이라고 알려주었다. 그것은 잔인한 강박에 어쩔 수 없이 굴복하여 방금 스스로에게 제공한 끔찍한 광경에 기인한 것이었다.
>
> 공포의 지배 아래, 광인의 벗겨진 대머리 양 옆의 숱이 많은 부분 가장자리에서 각각 여섯 가닥의 머리카락이 곤두서

107) "Elle, si forte, qui était ma Loi intérieure, je la vivais pour finir comme mon enfant féminin, Je résolvais ainsi, à ma manière, la Mort, moi qui n'avais pas procréé, j'avais, dans sa maladie même, engendré ma mère." Roland Barthes, *Chambre Claire : Note sur la Photographie*, Gallimard, 1980, p.113

더니 스스로 솟구쳐서는 이 모공에서 저 모공으로 이동했다. 세포조직 깊은 곳의 이완에 의해 뿌리가 뽑힌 머리카락들을 모공이 위쪽 입구 가장자리를 오므려 공중으로 솟아오르게 하는 것 같았다. 각 머리카락은 수직상태를 유지하면서 미세한 궤도를 그린 뒤 그것을 받기 위해 입구를 벌린 다른 모공으로 떨어졌다. 그러면 그 모공은 새로운 안식처로 떨어진 머리카락을 받자마자 방출하여 다른 곳으로 솟구치게 했다.

연속적인 점프 끝에 곧 빛나는 머리 꼭대기에서 평행을 이루며 똑같은 길이의 두 줄로 마주보고 서 머리카락 열 두 가닥은 저희의 운동방식에 따라 자발적으로 지그춤을 추었다. 그것은 창자로 만든 인형들이 추던 것과 동일한 춤이었다.

Soudain les évolutions cessèrent. Retirant ses mains du reps, au-dessus duquel les danseurs flottèrent sans but, Lucius, hagard, l'épouvante aux yeux, s'était tourné de face sans nous voir, tout prêt, nous dit Canterel, à subir une étrange crise capillaire de réflexes hallucinatoires, dus au terrifiant spectacle évocateur qu'il venait de s'offrir en obéissant malgré lui à une cruelle obsession.

Sous l'empire de la frayeur, six cheveux se hérissèrent à la lisière de chacune des deux régions touffues bordant de droite et de gauche la calvitie du fou—puis se déplacèrent d'eux-mêmes en sautant d'un pore à l'autre. Déraciné par quelque relâchement profond des tissus, chaque cheveu, que le pore expulseur semblait lancer en l'air par une compression de ses bords supérieurs, décrivait une minuscule trajectoire en demeurant sans cesse vertical et retombait dans un pore voisin qui, s'ouvrant pour le recevoir, le chassait aussitôt vers un

nouvel asile béant prompt à le rejeter à son tour.

Bientôt rangés face à face au brillant sommet du crâne, à force de bonds successifs, sur deux files égales parallèles à l'axe d'une raie imaginaire, les douze cheveux, fidèles à leur mode de locomotion, dansèrent spontanément une gigue identique à celle des figurines de baudruche. (LS.339-340)

루시우스가 인형을 통해 재현한 죽음 장면을 바라보는 발작 자체가 매우 고통스럽고 독특하게 그려지고 있다. 여기서 루시우스는 자신이 가지고 있는 죽음에 대한 고통뿐만 아니라 언어의 문제를 진지하게 겪기 시작한다. 자기의 예술을 통한 회상 자체가 자신에게 고통을 줄 뿐만 아니라 오히려 끊임없이 언어를 거부하면서도, 대상을 붙잡고자 하는 모순적인 작업임이 드러나고 있기 때문이다. 작품에서 털구멍과 털은 지속적으로 분리된 시니피앙과 시니피에를 형상화하고 있다. 그러나 머리 한 가운데가 뻥 뚫려 버린 이 탈모의 예술가에게 이제 이 둘은 서로 맞물려보고자 하지만 도저히 맞물릴 수 없다. 이는 언어와 실재 사이의 간극과 심연을 도저히 메꿀 수 없는 주체의 고통이다. 사랑하는 대상의 상실에 고통 받고 있는 주체는 또 다른 상실에 이중으로 고통 받는다. 그것은 언어와 그 언어를 기반으로 하는 세계의 의미의 상실[108]이다. 주체는 여태까지 자신이 가지고 있었던 현실의 시니피앙과 시니피에의 결합과 그

108) 루셀의 작품세계는 후기로 갈수록 의미의 관점에서는 더욱 무력해졌고 유희의 기능과 복잡성은 더욱 심화되었다. 때문에 루셀은 누보로망 계열의 작가들의 선조가 된다. 세계의 의미를 완벽히 포착하여 언어로 정리하는 것을 포기했거나 주체와 주체 사이의 단일한 의미 작용을 포기했기 때문에 언어는 더 이상 의미를 정확히 나르는 수단이 될 수 없다. 그렇기 때문에 저마다의 세계 내에서 유희나 스타일에만 집중하거나, 반대로 언어의 구멍을 냄으로써 언어의 현혹을 깨는 방식의 문학을 지향하는 것은 많은 현대 작가들에게 공통적 특징이다. 그러나 독자나 비평의 입장에서 루셀이 어떤 단어를 어디서 얼마만큼 사용했는지 정확히 파악하는 것은 거의 불가능하다. 그 자신도 이를 정확히 기억하지 못한다고 고백하거나 혹은 의도적으로 비밀로 남겨두는 태도를 유지한다. 본 논문의 한계 중 하나는 어쩌면 가장 중요한 언어의 문제를 다소 소홀히 다루거나 제대로 찾지 못했다는 것일 것이다.

것이 보증하는 관계가, 말이 사물의 진실을 가리키는 것 자체가 얼마나 무력한 것인지 '보다' 더 잘 알게 된다. 반대로 여태까지 내가 믿고 따랐던, 나를 지배해왔던 생각과 언어가 절대 세계의 전부일 수 없다는 것을 절실히 깨닫는다. 말할 수 없음, 그 불가능 자체를 경험한 자는 허무와 비애가 결합된 무기력한 고통에 빠지고 이내 멜랑콜리와 기호해독 불능 나아가 침묵에 빠진다.

> 루셀의 언어가 병에 걸려있다고 말할 수는 없다....그보다는 루셀이 언어 안에서 아팠다고 말하는 것이 옳을 것이다.....그것은 말과 사물 앞에 선 번민이 아니라 언어 자체에 대한 걱정인 것이다.....그것은 '이성적으로' 사물에 대해 말한다는 것이 요구하는 대가를 보여 주며 우리의 이성의 반이성을 보여 주고 있다.[109]

하지만 결국 기억이라는 것, 그 추억을 나의 곁에 억지로 붙잡는 일은 또 다시 이 언어로밖에 할 수 없는 것이다. 이러한 모순은 주체를 또 다른 고통의 순환에 빠지게 한다. 그렇기 때문에 주체는 가까스로 자신을 추스르며 억지로 또 어렵사리 벌어진 시니피앙과 시니피에의 틈을 다시 꿰매고자 한다. 그것은 오히려 그 벌어진 틈에서 얻었던 모든 것을 하나로 응축시키고 다시 도려내야 하는 일이기 때문에 또 다른 고통스러운 작업일 수밖에 없다. 말로서 상대를 고정해서 기억하는 바로 그 작업이 오히려 상대를 축소시키고 죽이는 작업과 같이 느껴진다. 때문에 기억해야하는 한쪽과 떠나보내기 싫은 한쪽이 끊임없는 실랑이를 할 수 밖에 없다. 이는 죽은 아이의 베넷저고리 두 매를 눈물로 꿰매는 아버지의 비탄이다.

딸을 잃은 경험을 상기시키는 것은 항상 죽음강박을 유발하는 것임에도 불구하고, 루시우스, 다시 말해 루셀은 도저히 이를 고통스럽게 기억

---

109) 피에르 마슈레, 『문학은 무슨 생각을 하는가?』, 서민원 옮김, 동문선, 2003, pp.299-300.

해내고 곱씹는 것을 포기하지 못한다. 이는 루셀에게 자기 안에서 어머니를 만나는(3장) 짧지만 인생에서 가장 기억에 남는 순간(4장)이자 동시에 어머니를 딸로 낳고, 딸이 나의 말을 알아들었을 즈음에 바로 잃어버린 가장 고통스러운 순간(5장)을 모두 포함하는 것이기 때문이다.

이를 기억하기 위한 루시우스의 작업은 한 살도 채 되지 않은 딸의 말을 알아듣고 그 '옹알이'에 가까운 말을 다시 살려내는 것처럼 어렵다. 게다가 이를 다시 전달하기 위해서 사용해야만 하는 재료는 그것과는 질적으로 다른 성인의 언어다. 도적들을 상기시키는 인형을 만들고, 배냇저고리를 꿰맸던 루시우스는 이번엔 관람객 중 한명인 오페라 가수의 목소리로 딸의 목소리를 살려보고자 한다. 돌과 같이 단단한 건물에 갇혀 있었던 루시우스는 '철책 너머' 건너편에 있는 관람객 중 한명인 성악가 '말비나Malvina'에게 다가가 노래를 부르라고 한 후 특정한 부분을 반복시켜 녹음하여 이를 딸의 목소리로 바꿔버리는 일을 시도한다.

> 우연히 돌아보고는, 그는 처음으로 우리들의 존재를 깨닫고 다가오더니 철책 너머로 단 한 마디만 말했다. "노래를 불러줘요." 캉트렐은 바로 우리 집단에 섞여 있던 성악가 말비나에게 한 두절 소절이라도 노래를 불러 이 미친 남자의 변덕을 충족시켜 달라고 부탁했다. 성서에서 소재를 취한 최근의 오페라 <아비멜레크>에서 최측근 역할의 초연 배우였던 말비나는 찌를 듯이 높은 음역으로 "오, 레베카..."하고 노래를 부르기 시작했다.
>
> 루시우스는 그녀가 노래하는 것을 갑자기 제지하고 같은 대목을 오랫동안 반복하게 했으며 특히 마지막 음의 순수한 진동에 귀를 기울였다.
>
> En se tournant par hasard, il sembla nous apercevoir pour la première fois et s'approchant, dit à travers la grille ce seul mot: "Chantez." Le maître pria aussitôt la cantatrice Malvina mêlée à notre groupe, d'exécuter une

phrase lyrique pour satisfaire le caprice du fou. Créatrice d'un rôle de confidente dans Abimélech récent opéra biblique, Malvina commença presque au sommet du registre aigu : "O Rébecca.."

L'interrompant brusquement, Lucius lui fit longtemps répéter le même fragment, prêtant surtout l'oreille aux vibrations très pures de la dernière note. (LS.345-346)

루시우스가 이 오페라 가수를 제지하여 반복하게 했던 대목이 고음의 순수한 진동이었던 것을 비추어 보았을 때, 그가 가장 기억하고 싶었던 경험의 순간은 이와 같은 일종의 순수충동이 절정을 향해 치닫는 순간이었으며 그것은 그녀의 목소리만큼이나 아름다웠으리라고 우리는 짐작해 볼 수밖에 없다. 우리는 무언가 찌를 듯 뚫고 나가 아름답게 절정을 치닫는 이 작용이 작품의 3장까지의 구조와 유사하다는 것을 발견해볼 수 있다. 이후 루시우스는 신축성 있는 베이컨과 여러 가지 눈금 자 등을 이용해 정교한 실험을 반복하기 시작한다. 이 광기의 예술가에게는 단 하나의 지향점만이 존재한다.

이 불행한 사람의 유일한 목적은 그의 지리멸렬한 독백이 증언하듯이 딸의 목소리, 죽기 전에 벌써 말을 하기 위해 애쓰면서 그의 주의 깊은 귀에 들려준 바로 그 목소리를 재생하는 것이었다. 음색과 억양을 끝없이 달리해가며 그는 말과 멜로디의 단편들로부터 온갖 목소리를 만들어냈다. 그토록 많은 요소들 가운데 그는 우연으로라도 자신을 옳은 길로 이끌어 줄 소리를 갖고 싶었던 것이다.

Le seul but de l'infortuné, ainsi qu'en témoignaient ses incohérents soliloques, était de reproduire la voix de sa fille telle que l'avaient révélée à son oreille attentive les efforts qu'aux derniers temps de sa vie elle faisait déjà pour

parler. Avec une infinie variété de timbres et d'intonations, il créait toutes sortes d'organes dans des fragments de discours ou de mélodies, espérant trouver fortuitement, parmi tant d'éléments, une sonorité indicatrice apte à le mettre en bon chemin. (LS.365-366)

이후 루시우스는 딸의 세례를 상기시는 물건인 나무판을 통해 딸을 회상하며 점차 회복되기 시작한다. 이 나무판은 하느님의 말씀을 담은 메모지 역할을 하는 판으로서, 'Mens(정신)'이라는 단어가 새겨진 비단케이스 속에 정성스럽게 보관된 것이었다. 이 나무판과 케이스는 딸의 세례를 기념하여 아내에게 선물한 것이었다. 딸을 위한 축일을 상기시켜주는 이 상자는 성스러운 혼과 아버지의 애도의 마음을 담아 고이 간직된다. 세례의 대상인 질레트는 이미 존재하지 않지만, 그것은 영원히 새겨짐으로써 보관된다. 이렇게 애도하는 자는 그것이 대상을 상징화하고 왜곡하는 자신만의 견고한 이미지일지언정, 대상을 특수한 물건으로 간직하고 치환하여 그것을 기억한다. 손을 뻗으면 금방 다시 사라질 환영과도 같은 혼과 죽어서 잊어버릴 수밖에 없는 대상을 견고하고 딱딱한 기억의 메모판을 통해 영원히 보관하고자 하는 것은 예술의 창조를 통한 구제행위이자, 상징화가 살해가 아닌 구제가 되는 긍정적 작용이 된다.

이 모든 고통스러운 애도와 창작의 과정을 묵묵히 지켜봐주는 다른 사람들이 있으니, 그는 캉트렐과 루셀이다. 이쯤 되면 우리는 이 세 사람, 루시우스, 캉트렐, 루셀이 모두 한 사람임을 알 수 있다. 캉트렐의 놀라운 실험에 대한 찬사와 일상을 벗어난 감각을 묘사할 때를 제외하고는 거의 항상 중립적인 문장과 어조를 유지하고 있는 이 건조한 작품 내에서도 이 5장은 루시우스의 광기를 서슴지 않고 드러내며 때때로 그의 광기를 비웃고 안타깝게 생각하는 듯 느껴지기도 한다.

그러나 캉트렐이라는 주의 깊고 세심한 치료자는 광인 곁에서 그를 어루만지며 묵묵히 함께 한다. 캉트렐은 루시우스를 배려하는 듯 거리를 두며 그를 세심하게 돌본다. 광인의 이런 저런 부탁과 요구를 들어주거

나 광인의 말의 의미를 밝혀내고 광인이 이성으로 돌아올 수 있도록 그를 치료하고 위로하는 것은 모두 캉트렐인 것이다.

자신을 레오나르도 다빈치라고 믿는 이 불행한 남자는 예술과 과학에 대한 그 보편적인 사색을, 한 시도 마음에서 떠나지 않는 딸과 연결시키고 있었다. 루시우스는 2년간 5개의 정신병원을 전전했지만 아무런 효과도 얻지 못했다.

이야기를 듣고서 확실히 낫게 할 수 있다고 생각한 캉트렐은 비슷한 경우 가장 사소한 모순도 용납하지 않는 그였지만, 이번에는 반대로 환자의 가장 엉뚱한 욕구조차 곧이곧대로 들어주기로 했다.

루시우스에게 깊고 고요한 평온을 주기 위해 그는 정원 높은 곳에 간소한 가구를 갖춘 소박한 방을 신속히 마련하게 했다. 커다란 쇠창살문이 그곳의 유일한 입구로 건물 전면을 차지한 이 두 개의 문짝은 드넓은 숲을, 마음을 안정시켜주는 비할 데 없는 장대한 초록이 가없이 펼쳐진 풍경을 향해 나 있었다.

Se croyant Léonard de Vinci, l'infortuné rattachait à sa fille, dont la pensée l'obsédait, ses universelles spéculations sur l'art et la science.

Pendant deux ans, soigné tour à tour sans résultat dans cinq asiles réputés, Lucius, qu'une recherche assidue eût pu exalter, s'était vu refuser, malgré ses demandes réitérées, toutes fournitures de travail.

Extrayant du récit une certitude de curabilité, Canterel, ennemi en pareil cas de la plus légère contrariété, résolut, au contraire, d'accéder servilement aux plus extravagants désirs du malade.

Pour ménager à Lucius un profond calme silencieux, il

fit rapidement construire, en un point surélevé de son parc, une simple chambre à mobilier sommaire, sans nulle autre issue qu'une large grille dont les deux battants, formant façade, regardaient une vaste étendue de forêts, unique et reposant horizon grandiosement vert à perte de vue. (LS.358-359)

마치 루셀이 자신의 과거로 돌아가, 스스로를 치료해주는 것과도 같은 캉트렐의 치료행위 역시 또 다른 구제행위이다. 여기서 역시 광인 루시우스를 가라앉히고 차분하게 하는 것이 오히려 그를 살리는 행위가 된다는 점에서 운동의 정지가 역설적으로 주체를 지속시키는 역설이 드러난다. 결국 루시우스는 치유를 위한 모든 노력과 도움 덕분에 성공적으로 회복해 마침내 딸의 목소리를 똑같이 되찾는 목표에 도달하여 비명을 지른다.

광인은 비명을 내질렀다. 그것은 방금 전 아마도 처음으로 즐거운 억양의 음절을 듣고 질렀던 것과 비슷한 비명이었다. 마침내 목표에 도달했다는 생각에 기쁨을 주체하지 못하고 그가 중얼거렸다.

"그 애의 목소리...그 애의 목소리야...내 딸의 목소리라고!"

그러고는 숨을 헐떡이면서 마치 바로 옆에 있는 사람에게 하듯 다정하게 말했다.

"너구나, 질레트...그들은 너를 죽이지 않았어...너는 여전히 내 옆에 있어, 말해보렴, 내 딸아."

단속적인 그 문장들 사이사이 말의 첫마디가 마치 대답처럼 되풀이되었다. 그가 쉼 없이 재생하는 소리였다.

Le dément poussa un second cri, pareil à celui qu'avait sans doute provoqué tout à l'heure une première audition

du joyeux accent. Éperdu à la pensée d'avoir touché au but, il murmura:

«Sa voix… c'est sa voix… la voix de ma fille!…»

Puis, haletant, il adressa comme à une présente ces paroles de tendresse:

«C'est toi, ma Gillette… Ils ne t'ont pas tuée… Tu es l à… près de moi… Dis, ma chérie…»

Et, entre ces phrases entrecoupées, l'ébauche de mot, qu'il reproduisait sans cesse, revenait ainsi qu'une réponse. (LS.368)

이는 잃었던 자기의 일부를 되찾고 그토록 자기를 고통스럽게 했던 상실에서 부분적으로 해방되는 탄식이거니와, 죽음으로부터 사랑하는 대상을 구제해 낸 예술의 승리이자 성공, 즉 다시 말해 결정적 순간의 반복이 된다. 루셀에게 오직 예술만이 죽음으로부터 삶을 꺼내올 수 있다. 죽음이 인간이 처한 필연적인 운명이라면, 루셀에겐 반드시 그것을 구해내고야 말 것이라는 구제의 목표 또한 죽음 그 자체만큼 필연적이며, 옳은 길bon chemin 그 자체가 된다. 이것이 그의 버팀목 그 자체가 되었음을, 그리고 그 자신의 삶충동 그 자체였음을 이제 우리는 안다.

Ⅲ-2. 순환: 욕망의 재배치와 순환

1장은 역사적 선행 조건으로서 대립되는 두 사물의 이분법을 드러내고, 2장은 허공의 공백에서 이루어지는 실험을 통해 이분법이 작동하는 관습적인 세계에 균열을 낸다. 3장은 균열 바깥에서 빛나고 있는 다이아몬드 결정으로 독자들을 공중으로 유인하며 합일을 상상하게 한다. 4장은 현존과 부재 사이의 모호함을 시체들의 차가운 반복운동을 통해 환기시킴으로써 삶과 단 한발자국만큼 가까이 있는 죽음으로 작품을 분기시킨다. 5장은 죽음을 맞이한 이후, 상실을 예술로서 승화시키고자 하는 예술가의 고행을 보여줌으로써, 2장에서 만들어진 균열을 다시 봉합하여 작품을 현실로 급격히 회귀시킨다.

가파른 작은 샛길로 빠짐으로써 고독한 광기를 보여주었던 5장이 끝난 후 작품은 6장과 7장의 하강을 통해 완만해진다. 6장에 이르러 작품은 정원의 저지대les régions basses du parc에 도달하며 시간도 보름달이 빛나는 완연한 밤이 된다. 황혼의 루시우스가 관람객들과 철책으로 분리된 채 고독하고 우울한 예술 창작 행위를 보여주었다면 6장과 7장의 시연示演자인 점성술사들은 관람객들과 직접 접촉하고 소통하면서 작품의 분위기를 한껏 유희적인 분위기로 조성한다.

그러나 이 점성술사들은 다시 6장과 7장으로 분류된 채 경쟁을 펼치고 있는 것으로 그려진다. 6장에서는 바위로 둘러싸인 강rivière bordée de rochers 앞에서 시연하는 점성술사 노파 '펠리시테Félicité'와 그녀의 열두 살 난 손자 '뤽Luc', 그리고 아프리카 수단 출신의 흑인 여성 '실레이스Siléis'가 등장한다. 아프리카 출신인 실레이스 뿐만 아니라, 이 할머니와 손자 역시 프랑스 남부 항구도시인 마르세유Marseille[110] 출신으로서, 오세아니아에서 온 여객선의 하역 작업을 돕는 직업을 가졌던 것으로 등장한다. 때문에 '외부' 혹은 그와 가까운 지위를 가지고 있다. 이제 작품의 '외부'가 오세아니아라는 섬의 형태로 바뀌어 더욱 더 분리된 채 멀어

110) 마르세유는 전작인 『아프리카의 인상』에서 랭세 호가 출발한 지점이기 때문에 루셀의 작품 세계 내에서 '항구'의 역할의 대표도시로 역할 한다.

졌음을 발견할 수 있다. 노파와 손자라는 양극단에 위치한 인물 설정 역시 가장자리의 존재성을 구현한다고 할 수 있다.

이들의 시연물품은 자기 알을 공격하여 깨뜨리는 어미 새 이리조 iriseau[111], 특수한 인력引力을 가지고 있는 금속판, 피부 위에 글씨를 새기는 쐐기풀이나 피부에 무수히 뚫리는 구멍, 얇은 타로카드 안에서 음악소리와 빛을 발산해내며 신비로운 천공穿孔력을 가진perforateur 벌레 에므로émeraud, 폭발하는 광산이다. 이 물건들은 주로 예측 불가능한 폭발과 구멍의 의미를 가지고 있는 충동을 드러내며 죽음과 욕망이 순환하고 가로지르는 탈주체적인 육체를 암시한다.

이와는 대조적으로 7장의 '노엘Noël'은 얼마 전부터 나라 곳곳을 돌아다니기 시작한 청년으로서 그가 있는 곳은 울창하고 멋진 숲 가장자리à la lisière d'un admirable bois touffu의 시적 분위기가 감도는 숲속의 공터une vaste clairière poétique이다. 청년 노엘은 이미 하나의 세계에서 다른 세계로 이행한 것처럼 6장의 인물들이 위치하고 있는 '강을 등진 채Tournant le dos à la rivière' 있다. 노엘은 새로운 입문과 무한한 가능성을 암시하는 듯 풍성한 숲으로 관객들을 이끈다. 그는 각혈하며 글을 쓰는 닭 몹소스Mopsus[112]과 함께 동행 하며 관객들에게 직접 점술을 쳐주며 매혹한다.

그와 관련된 시연물품은 신비철학서과 나무주사위, 붉은 용액이 담긴 수정구와 그 내부의 수분을 빨아들이는 지푸라기, 팽창하는 그물 모양의

---

111) iris(무지개)와 oiseau(새)의 합성어로 루셀이 상상을 통해 만들어낸 새다. 작품 내에서 이리조는 보르네오 산 닭의 일종으로 등장한다. 이리스iris는 무지개가 의인화된 신으로서 하늘과 땅을 잇는 가교 역할을 하는 전령의 여신이기도 하다.

112) 닭의 이름인 몹소스Mopsus는 그리스 신화에 등장하는 예언자의 이름이다. 펠리시테가 데리고 다니는 닭 이리조의 이름 역시 하늘의 전령의 여신 이리스iris에서 기원한 것이었으므로 이 두 새가 병렬적 이미지를 형성하고 있음을 알 수 있다. 이는 1장의 사물들이 병렬적으로 존재하는 것과 다시 유사하다. 그러나 고정적으로 설치되었던 1장의 조각상이 유동적인 새의 이미지 혹은 방랑하는 점성술사의 이미지로 변환되었다는 것이 유의미하다. 작품 전체의 관점에서 2장의 '날아다니는 기구'에서부터 지속적으로 '비행', '미래', '예언' '자유' 등이 중요한 테마로 존재하고 있는 것으로 보이며 이는 대자적 존재에 가깝다.

금속레이스 등 6장의 육체의 풍성하면서도 폭발적인 이미지와 대조되는 건조하면서 이완된 이미지를 가진다. 이는 가벼운 형세의 기표와 궁핍화된 주체를 지시하는 것이다.

펠리시테와 노엘은 작품상으로는 가장 가까이 존재하지만, 정원 내에서는 다시 개울rivière을 사이에 두고 서로 분리되어 있다. 하지만 이들은 모두 방랑함으로써 1장의 고정된 사물들과는 크게 대조되며 하나의 군을 형성한다. 이러한 방랑적 특징은 소설 전체를 가로지르는 체험 이후의 모습으로 드러난다. 고정적인 대타자 혹은 그것이 보증한 단일 의미의 환상을 가로지른 이들은 어딘가에 설치되어 있었던 1장의 두 사물들과는 달리 자신들을 지탱해 줄 명확한 상징점을 가지고 있지 않아 보인다. 그렇기 때문에 이들은 자유로우며 무한한 가능성에 위치해 있다. 보편성에서 벗어나있다는 점에서 때로는 남루하고 가난하기도 하다.

이들은 무엇보다도 점성술사diseur de bonne aventure이다. 그들은 고정되어 있지 않기 때문에 보다 빠르게 미래와 가까워질 수 있다. 그들은 자신을 지배하거나 지탱하고 있는 어떤 단일한 논리와 체계를 가지고 있지 않거나 그것을 믿을 수 없다. 하지만 그런 점 때문에 다른 사람들의 눈에는 '착란'이나 '마술', 완전한 비이성과 무질서 같아 보인다. 하지만 이들은 바로 그러한 점으로 인하여 다른 사람들에게 속는 대신 다른 사람들을 천연덕스럽고 교묘하게 속일 수 있다.

개울을 사이에 두고 다른 공간으로 떨어져나가고 있는 두 사람이지만, 방랑하는 두 사람의 이름을 나란히 붙여본다면 그들의 이름 사이의 강을 흐르고 있는 '예수'의 탄생, 곧 신성神性을 발견해볼 수 있다. 앞서 엘로가 숭고하고 성스러운 인장을 가지는 것으로 묘사되고, 루시우스의 딸인 질레트가 세례의 혼으로 기억되는 것과 마찬가지로, 루셀은 자신의 체험과 그 감각, 그리고 그것을 전달하거나 구현하고자 하는 이 작품의 글쓰기에 지속적으로 신성神性을 부여하고자 했으며, 그것을 이와 같이 은밀하게 드러냈던 것으로 보인다. 우리는 소설을 통해 어렴풋이 이것이 일종의 탈주체적 체험이자 유사 죽음 그리고 실재와의 조우를 다룬 체험임을 알 수 있게 된다.[113)]

여기서 펠리시테는 손자를 데리고 다니는 노파이고, 노엘은 아예 새롭게 고아가 돼서 편력하는 청년이라는 점은 의미심장하다. 이와 같이 작품은 2장부터 시작된 실험을 통해 보편적 세계 내에서 살고 있었던 남성 주체가 이미 한 번 비어있음vide을 경험하여 상징계 내부의 고정적 좌표를 가지고 있지 않은 여성 주체와의 만남을 통해 현실을 둘러싸고 있는 상징계 바깥의 공백으로 초탈超脫하는 체험, 즉 '탈주체화'를 큰 골자로 다루고 있는 듯하다. 이러한 새로운 경험 이후의 주체는 상징계 내부의 주체와는 달리 특정한 체제나 대타자 내에 자신을 절대적으로 종속시키지 않게 된다. 특히 루셀에게는 이것이 전통적이고 오래된 세계 (1장의 세계) 바깥의 자유로운 세계로 인식되고 표현된다. 작품에서는 이것을 경험한 인물들이 주로 '고아'나 (스스로의) '주인maître (de personne)'으로 표현되는데 이러한 외존적 특징이 오히려 공동체나 특정한 대타자에 소속되어 보편적이고 로고스적인 주체를 형성하는 것보다 훨씬 더 긍정적으로 그려지고 있다.

6장과 7장은 소설의 이러한 '탈주체화'의 과정을 겪은 이후의 모습이며 작가 그 자신의 "보편적 영광의 감각" 이후의 상황을 여러모로 반영하고 있다. 루셀은 작품의 연이은 실패를 겪은 40대가 되어서도 성공에 대한 믿음을 거두지 않고 자신이 빅토르 위고나 나폴레옹 수준의 유명세를 얻을 것이라고 생각했다. 우리는 그의 이와 같은 믿음을 '레오나르도 다빈치'가 되고 싶었던 루시우스의 광기에서도 엿볼 수 있다. 하지만 이러한 루셀의 기대와 달리 루셀은 완전히 외면당했다. 그 후 루셀의 '영광의 감각과 빛은 갑작스럽게 사라지고 말았으며', 그는 '이상한 형태의 피해망상을 동반한 멜랑콜리한 우울증'에 빠지게 된다. '영광의 경이로운 꼭대기에서 바닥으로 떨어진 것 같은 느낌에' 시달리고, '루셀의 어머니가 루셀이 홍역에 걸린 것으로 오해할 정도로 피부가 붉은색이 되기'도 하였으며 이 신경증을 극복하는 데에만 13년이 걸린다. (CJ.1117) 그렇기 때문에 6장은 이 특수하고 개인적인 충격과 실패 이미지가 유독 자전적

113) 루셀의 대한 비평에서, 주체의 주관성 바깥의 '언어'의 역할은 여러 측면에서 주목되었지만, 주체 박탈의 경험에서 오는 감각적인 정동이나 '체험'의 측면은 다소 간과된 경향이 있는 듯하다.

인 모습으로 등장한다. 피부에 뚫린 구멍이나 피부 위의 글씨와 같은 이미지, '예상치 못함imprévu'[114]과 관련한 매우 특수하고 강렬한 정신적 붕괴과정을 다룬 광산 폭발 장면 등이 그러한 것들이다.

> 실험은 경악과 환상이라는 결코 두 번 다시 반복될 수 없는 것에 의존하므로 당연히 일회적인 것이었다. 중요한 것은 폭발성 알갱이가 눈에 두드러지는 방식으로 작용하도록 바위 같은 것을 박살내는 것이었다....
>
> ...불안감을 담은 순간이 지나고 바라던 대로 강력하고 귀를 찢는 듯한 폭발음이 들렸다. 바위는 산산조각이 났고 사방팔방으로 파편이 튀면서 실험이 성공했다는 것을 알려주었다.
>
> l'expérience qui, basée sur un effet non renouvelable de surprise et d'illusion, serait forcément unique. Il importait que le pulvérin, pour agir de manière frappante, fît sauter quelque fragment de rocher,...
>
> ...Après une anxieuse attente, l'explosion espérée se produisit, forte et bruyante, disloquant le rocher, dont les éclats, lancés en tous sens, proclamèrent la réussite de l'expérience, pleinement concluante. (LS.427-428)

이와 같이 6장과 7장은 이미 일어난 작가의 특수한 경험을 자전적으로 회고하는 입장이 더욱 두드러진다. 작가 본인에게는 세계에 대한 절대적 인식이자 자신의 근원적 환상인 물物로서의 어머니를 조우하게 했던 실재에 대한 경험을 독자와 관객들에게 전달하고 시연함으로써 자신의 체험을 진리의 수준으로 끌어올려 전달해 배치해보고자 한다. 그러나 이때 루셀이 전달하고자 하는 진리는 명확하고 구체적인 의미와 교훈을 전달하여 특정 의견을 지시하는 전통철학의 태도를 보이기보다는 오히려

114) 루셀의 작품이 본인의 기대와 달리 실패했기 때문이기도 하지만, 학문적 관점에서 보았을 때에도, 이 '예상치 못함'은 주체의 통제 불능 상태인 실재와 그 경험 이후의 극단적 폭력성과도 관련이 깊다.

이 세계가 특정한 의미를 어떤 식으로 배태하고 반복하고 붕괴시키는지, 그리고 그것을 가능하게 하는 세계는 어떠한 구조를 가지고 있는지를 드러내 보이는 구조주의적 태도에 더 가까운 모습을 보인다.

이러한 작가의 태도는 4장의 말미에서 죽음과 결여를 절대 채울 수 없다는 것을 드러낸 것과도 유사한 태도이다. 작가의 인식 속에서는 단일한 의미로 세계를 결론짓거나 의미와 관련된 환상을 갖는 것은 거의 불가능한 것이다. 의미를 부여하여 봉합하는 일은 오히려 루시우스의 바느질만큼이나 차선적이고 사후적인 행동일 뿐이다. 오히려 자신의 경험을 통해 이 세계를 지탱하는 것은 의미가 아니라 비어있음Vide과 그것이 만들어내는 움직임임을 발견한다. 따라서 오히려 작가가 하는 것은 일부러 특정한 장場이나 실험을 만드는 것이다. 그렇게 만들어진 범위와 한계 내부에서 반복되는 것은 주체와 주체 사이, 물질과 물질 사이의 힘과 그 작용이다. 루셀 그 자신 역시 의미를 통해 특정한 환상을 가질 때가 아니라 오히려 그러한 봉합적인 환상을 가지고 있었던 주체의 정합성이 터지는 틈과 균열이 발생하는 순간 이 세계에 대한 절대적 인식과 자신의 개별적인 또 다른 원환상과 충동을 경험했던 것으로 보인다.

때문에 루셀과 같은 인물에게는 오히려 대타자 내부 구조의 결여를 인식하고 단단하게 얽혀있는 은유의 살해를 벗겨내는 일, 즉 언어와 인식의 '돌덩어리를 들어 올리는' 일이 더욱 정확한 태도일 수 있다. 마찬가지로 루셀은 작품 내부에서 어떤 특정 인물을 통해 자신의 의견을 명확히 피력하여 의미를 확정짓고 인물들 사이의 위계질서를 만들기 보다는 이 비어있는 중심을 핵으로 여러 인물들이 세계를 어떤 방식으로 둘러싸고 있는지 수평적으로 나열하는 일에 더욱 주목한다.

> 『로쿠스 솔루스』에서 전통소설이 제공하는 종류의 긴장과 흥미를 발견하기가 어렵다면, 그것은 무엇보다도 작품 전체를 관통하는 극적 구조가. 그리고 그 구조를 통해 구체화하는 의미가 부재하기 때문이다. 하지만 여기서 강조해야 할 명백한 것은 루셀의 소설에는 소설적 재미, 이야기의 재미가 넘쳐난

다는 사실이다. 치밀한 위계를 구축하며 하나의 드라마로 구조화되고 주제화되는 대신에 오로지 수평적으로 나란히 존재하며 관람객들은 “스스로 하나의 목적”으로 구성되는 대상과 스펙타클을 보게 된다....

제시된 텍스트 너머로 해독해야 할 중요한 의미를 상정하는 일이 부질없어 보이는, 아니 어떤 의미 혹은 주제와의 연관도 신경 쓰지 않는 듯 보이는 『로쿠스 솔루스』는 그러므로 글쓰기 자체가 하나의 자유로운 모험으로 펼쳐지는 현대문학의 중요한 경향과 합류한다.[115]

때문에 루셀의 작품은 다양한 인물과 의미가 동시에 연합하거나 상충하는 비의미non-sens적 공간이며 따라서 작품에 등장하는 많은 기둥들로 표상되는 장場과 구조의 층위들은 복수적인 것으로 드러난다. 이 공간들은 의미의 관점에서는 일종의 ‘모순’을 보일 수 있지만, 동시에 그것들이 작가의 경험에 기반한 기억과 철학을 일정한 이미지와 구조를 통해 지도처럼 구축되는 구조적 ‘건축물’이다. 동시에 이 공간은 단일한 인식 범위 내에서 종종 대립되고 상충하는 것들도 연합하거나 합일할 수 있는 ‘사이’의 공간이기도 한 것이다.

루셀은 상당한 체스 애호가이기도 했는데 체스야말로 이러한 루셀의 구조적이면서도 유희적인 세계를 대변한다. 체스의 말의 역할과 게임의 규칙은 체스 내에서 상당히 한정적인 형태를 가지고 있지만, 그것들을 이용해 만들어낼 수 있는 게임의 결말은 무궁무진하게 많아져서 종국에는 무의미로 보일 정도이다. 그러나 개별적인 게임은 그 결말과 상관없이 그 한판으로서 고유한 재미를 가진다. 루셀의 작품 내부에서 이러한 개별성에 대한 태도는 복수적으로 분산된 인물들과 일화들로 구축된다. 작가의 인도에 따라 2장에서부터 시작된 실험이 모두 마무리되어 경험한 것에 대한 사후적 인식이 더욱 분명해진 6장과 7장에서는 시연자들을 통

115) 송진석,「작품해설: 레몽 루셀의 『로쿠스 솔루스』와 경이의 정원」,『로쿠스 솔루스』, 문학동네, 2020, p.310.

해 작가가 가지고 있는 이와 같은 구조에 대한 관한 인식을 전달하는 다양한 이미지들이 등장한다.

특히 6장과 7장의 사물이 드러내고 있는 작가의 구조적인 인식은 앞선 장에서부터 지속적으로 드러낸 이미지들과 유사한 것이다. 다시 말해 이 세계가 충동의 세계와 반복의 세계 등 두 가지의 특성의 세계로 나뉘어 있다는 판단이며, 이러한 두 세계의 교차가 세계를 추동하는 틈새에 의해 열렸다가 봉합되기를 중첩하고 반복한다는 인식이다. 그러한 이미지 중 첫째로는 자기가 낳은 알을 스스로 깨뜨리는 어미 새의 경련과도 같은 움직임과 그에 대비되어 제시되는 금괴의 강한 인력引力이다.

> 교묘하게 계산된 일련의 노력 끝에 껍데기는 마침내 금이가 작은 균열을 드러냈다.....끈기 있는 관찰자인 그는 부화의 순간 새끼들도 마찬가지로 연약한 부리 대신 꼬리의 대담한 앞쪽 날을 사용하여 껍데기를 깨고 나온다는 사실을 발견했다.....캉트렐은 암컷이 때 이른 출생을 막기 위해 껍데기가 상대적으로 연약한 알들을 제거한다는 사실을 알아차렸다..... 껍데기 감옥에서 너무 일찍 탈출한 새끼들은 언제까지나 가냘프고 병약한 반면에 다른 것들, 다시 말해 현저히 늦게 부화한 새끼들은 힘이 넘쳐흐르는 것을 확인했다.
>
> Après une série d'efforts, d'ailleurs savamment mesurés, la coquille, enfin entamée, montra une légère fissure.....Patient observateur, il découvrit que les petits, au lieu d'utiliser leur bec, toujours fragile, brisaient la coque, au moment de l'éclosion, avec l'audacieuse lame antérieure de leur queue....il vit qu'en effet, parvenant à s'évader trop tôt de leur prison, des petits naissaient à jamais grêles et maladifs, alors que d'autres, notablement retardataires, apparaissaient pleins d'exubérante robustesse. (LS.374-378)

자기가 낳은 알을 스스로 깨뜨려 그 강인한 생명력을 점쳐보는 어미 새와 껍데기에서 탈출함으로써 오히려 새로 태어나게 되는 알의 이미지에서 삶과 죽음의 분절을 통합하며 동시에 가로지르는 순수한 리비도와 충동, 그리고 탄생의 이미지를 발견할 수 있다. 알卵 내부의 물질과 탄생의 움직임을 생명충동의 이미지로 보는 대표적인 개념인 라캉의 '라멜라 lamella'는 인간과 오믈렛omelette의 합성어로, 일종의 깨진 알의 이미지를 가진다. 이는 삶과 죽음을 가로지르는 상징계의 그물망 바깥의 생명본능을 의미한다.[116] 들뢰즈 역시 일종의 신체적 충동을 의미하고 있는 '기관 없는 신체'를 하나의 '알'이라고 지칭한다. 이때 알은 견고한 모양의 알 껍질 이라기보다는, 그 알 내부의 배아embryo라 할 수 있다. 이는 우연에 내맡겨진 채 자리 잡고 있는 신체의 무한한 잠재력과 변신성을 의미한다.[117] 우리에게 보다 더 익숙하며 어미 새 이리조와 더 유사한 이미지로서는 헤세Hermann Hesse의 『데미안』에 등장하는 유명한 구절인 '새는 알에서 나오려고 투쟁한다.'와 그와 결부된 신인 아프락사스 Abraxas를 들어볼 수도 있겠다. 아프락사스 역시 예언과 닭의 이미지를 가진 신으로서 작품 내에서 선과 악, 미와 추, 삶과 죽음과 같이 대립된 것들을 한 차원 크게 품어내는 탄생과 생명본능을 보이는 신을 의미한다.[118] 이 개념과 이미지들은 모두 세계의 고정된 인식의 '틀'인 알의 껍데기, 즉 감옥prison을 거부하고 그것을 깨뜨리거나 뚫고 나오려는 생명의 무정형적이며 잠재적인 본능을 드러낸다.

그러나 루셀의 세계 내에서 이러한 틀 바깥의 우연과 충동조차 신중한 계산과 오랜 인내, 즉 속박이 동반될 때 더욱 그 효과가 극대화되고 긍정된다. 이리조 역시 요동을 일으킨 후 언제나 다시 침착하게 앉아 새로 낳은 알을 다시 품는다l'iriselle couvait son œuf si posément que l'eau accrochée bougeait à peine sous la plaque d'or. (LS.385) 따라서 파괴

116) 슬라보예 지젝,『How to Read 라캉』, 박정수 옮김, 웅진지식하우스, 2007, pp.96-97.
117) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리,『안티-오이디푸스』,김재인 옮김, 민음사, 2014, p.156.
118) 헤르만 헤세,『데미안』,전영애 옮김, 민음사, 2000.

하고 깨뜨리는 이미지 곁에 오랫동안 반복되고 지속되는 또 다른 이미지가 결합한다. 그러한 특성을 갖는 사물이 바로 캉트렐이 새로이 발견한 물체인 금괴다. 이 금괴는 강한 인력을 가지고 있어서 언제나 주변에 있는 물을 제자리로 돌아오게 한다. 이 금괴는 기원전 550년 전 메디아를 정복한 키루스 왕이 발견한 광산에서 캐낸 금괴로서 일종의 역사성과 지속성이 부여된 물체이다. 이 금괴를 새로이 발견한 캉트렐은 이를 금판의 형태로 만든 후 이리조의 아래에 고정시켜 놓는다.

> 황금이 물 덩어리에 저항할 수 없는 신비로운 인력을 행사하고 있었던 것이다....금덩어리에 붙은 물은 사방으로 멀리 뻗어져나갔다가도 그것을 사로잡은 금속으로 어김없이 되돌아왔다.
>
> L'or exerçait sur la masse d'eau une invincible et mystérieuse attraction....vit la masse d'eau captée se projeter au loin en tous sens puis revenir fidèlement à l'or qui la subjuguait. (LS.382-383)

> 신기한 금속의 인력을 제대로 드러내기 위해서는 연속적이면서도 괴상한 움직임이 필요했던 만큼 캉트렐은 자기 손으로 가장 빠르고 변화무쌍한 요동을 만들어보려고 애썼다. 그러나 그의 손짓은 의식적이고 의도가 담겨있었기 때문에 효과의 측면에서 미흡해 보였다. 그 보다는 그가 추구하는 목표를 알지 못하는 어떤 존재가 아무 생각 없이 유발하는, 예측이 전혀 불가능한 동요가 더 나을 터였다....캉트렐은 자기가 낳은 알들을 시험하는 암컷의 꼬리 기관의 거의 미친 듯한 움직임이 혹시 기대하지 않았던 결과를 가져다줄지도 모른다고 판단했다....새의 기이한 꼬리는 워낙 강력해서 껍질을 공격하며 아래 매달린 물 덩어리에 아연실색할 우연적 요동을 일으켰다. 바로 선생이 열렬히 바라던 바였다.

> Des mouvements continuels et baroques étant nécessaires pour bien mettre en relief les vertus attractives du curieux métal, Canterel tâchait de faire exécuter à sa main les plus capricieux et fréquents sursauts. Mais ses gestes, par leur côté conscient et volontaire, lui semblaient inférieurs, sous le rapport de l'effet rendu, à l'agitation imprévue qu'eût provoquée sans arrière-pensée quelque être ignorant du but poursuivi...L'étrange queue, trop puissante pour souffrir de sa double surcharge, assaillit les coquilles en imprimant à la vague suspendue au-dessous d'elle les effarants brimbalements fortuits ardemment souhaités par le maître. (LS.384-385)

강력한 인력을 가지고 있어 어떠한 일탈적 움직임이라도 다시 돌아오게 하는 금괴는 이리조의 발밑에 금판의 형태로 설치됨으로써, 예측가능한 원형적 기반과도 같은 하나의 반복구조를 형성한다. 그러나 이 금괴와 이리조와의 결합을 통해 닫혀있는 반복구조를 넘어서는 사건으로 일탈해버리는 돌발을 삽입한다. 이로써 양자는 순환하면서도 일탈하는 모순적인 움직임이 가능해진다. 이리조의 격렬하고 우연적인 움직임은 오히려 강력한 알을 골라내 존속을 가능하게 하면서도, 절대 움직이지 않을 것 같았던 물 덩어리에 동요를 일으킨다. 이 과정에서 물l'eau, 즉 충동이 관여하는 물物과 말은 어느새 예측할 수 없이 멀리 가버릴 수 있게 되는 것이다. 그러나 그 밑에서 끊임없이 잡아당기는 금괴가 있기에 완전히 떨어지지 않은 채 다시 한 번 재출발의 시작이 될 수도 있다. 이와 같은 새와 금괴의 조합을 통해 비행과 중력, 일탈과 회귀, 동요와 반복, 카오스와 코스모스, 우연과 계산, 충동과 절제와 같은 대립 항이 맞물리며 반복되는 루셀의 우주관을 드러낸다.

> 전복된 문체로 쓰인 루셀의 모든 언어는 같은 말로 두 가지 사물을 표현하려고 한다. 전의법의 이동에 의하여 움직이다가 곧 완전한 자유를 누릴 수 있도록 루셀은 말의 가벼운 우회나 뒤틀림으로 시작하다가 어느새 멀리 간 말이 있으면 그것을 법의 강제력으로 다시 출발점에 돌아오게 하는 냉혹한 원형의 구도를 만들고 있다. 그리하여 문체의 굴절은 문체의 원형적인 부정의 모양이 된다.[119]

이와 같이 상반된 두 세계가 맞물리며 하나의 전체적인 세계를 형성하고 그 두 세계가 맞물리는 찰나의 순간 스쳐 지나가며 기묘한 효과를 낳는 것을 표현한 벌레 에므로emeraud들이 등장한다. 이 에므로는 펠리시테가 가져온 얇은 타로카드 모양의 케이스 안에서 빛과 음악 소리를 내는 작고 납작한 벌레들이다. 5장의 루시우스의 배내저고리가 떨어져 나가는 심연의 간극을 봉합하는 모습을 하고 있었다면, 에므로들은 그것들이 압축되고 봉합된 이후의 모습을 하고 있는 듯하다. 얇은 카드 내부에 들어가 있는 8마리의 에므로들은 그들의 기억 속에서 잠자고 있었던 고향의 스코틀랜드의 민속 노래만 들으면 도취감을 느끼며 노래를 연주한다. 이것이 우리 기억 저편에서 압축된 잃어버린 향수와 그것의 반복적인 귀환을 이야기하고 있다는 것은 쉽게 알 수 있다.

소리뿐만 아니라, 에므로는 기쁨의 표시로 반딧불처럼 공중에 초록색 후광halo을 투영하며 빛을 산출한다. 그런데 캉트렐은 연구를 통해, 이 공중의 초록빛이 사실 원래부터 초록빛이었던 것이 아니라 서로 반대 방향으로 빠르게 돌아가는 빛나는 두 원뿔의 영상이 균형을 통해 만든 것이라는 것을 알아낸다. 위쪽에 있는 원뿔은 단조로운 파란색이고 밑에 쪽에 있는 원뿔은 밝은 노란색으로서 이 두 상반된 조합의 원뿔이 서로 부딪히지 않으며 공중에 영상을 투영하는 것이다. 이 두 빛이 가까스로 겹치는 과정에서 초록색의 풍요로운 공중의 빛이 형성된다. 에므로는 정교함과 도취, 차분한 색과 밝은 색, 기계와 노래, 의식적 세계와 충동적

---

119) Michel Foucault, *op.cit.,* p.20

세계의 상반된 조합을 관통한다. 이 조합은 일종의 빛의 환영을 형성하며 자율적인 교향악과 빛나는 공중의 왕관의 신비le mystère de ces symphonies spontanées et de ces flamboyantes couronnes aériennes를 만든다.

> 이제 수수께끼는 풀렸다. 만족감을 느끼면 에므로들은 미묘한 신경의 변화로 흰색 원뿔을 회전시키고, 그러면 원뿔은 즉각 빛나는 영상을 강하게 증폭시켜 공중으로 투사하는 것이었다. 빛나는 두 원뿔 영상의 바닥이 서로 스치는 것은 그것들이 확대되면서 겹쳐지기 때문이었다. 실제 원뿔들의 바닥은 서로 거리만 가까울 뿐 스치지는 않았다.
>
> L'énigme, dès lors, était résolue. Sous l'empire d'un contentement momentané, les émerauds, par l'effet de quelque subtile innervation, élançaient les cônes blancs, qui aussitôt projetaient en l'air, non sans l'amplifier fortement, une rayonnante image d'eux-mêmes. C'était grâce à une certaine grosseur débordante de l'aérienne substance brillante que les deux bases factices se frôlaient,－celles des cônes réels demeurant seulement proches voisines. (LS.410)

그런데 이 초록빛은 그것에 노출된 피부에 어떤 '손상 없이' 구멍을 뚫는perforant 신비한 능력을 가지고 있었다. 이와는 별개로 캉트렐은 16세기의 연금술사가 만든 약품 플라셋placet을 흑인의 피부에 바르면 백인의 피부와는 다르게 색소가 풍부한 어두운 흑인의 피부에서 광산 폭발을 가능하게 하는 특수한 붉은 알갱이가 분비됨을 발견한다. 에므로는 피부에 출혈 없이 구멍을 만들기 때문에 도화선을 젖지 않게 하면서 이 알갱이를 옮길 수 있었다. 캉트렐은 '닭살chair de poule ou petite mort'이 돋아 확장된 모공이어야지, 에므로가 흑인의 두꺼운 피부에 구멍을 낼

수 있음을 알게 된다.

캉트렐은 소름 돋아 있는 흑인의 피부를 얻기 위하여 특정한 기억을 상기시키면 경악하여 닭살이 돋는 수단 출신의 실레이스를 고용한다. 실레이스를 경악시키기 위해 캉트렐은 아프리카 수단의 전통 그림을 사들인다. 이 그림은 나라의 종교적 전통에 따라 과일 바구니를 머리에 이고 춤을 추면서도 과일을 떨어뜨리지 않아야하는 엄격한 임무를 받았지만, 결국 과일바구니에서 굵고 붉은 베리une grosse baie rouge를 떨어뜨리고 마는 무희舞姬에 관한 그림이다. 실제로 그 임무를 5년 동안이나 수행하였지만 두려움으로 인하여 6년째가 되던 해에 쓰러졌던 무희 출신의 실레이스는 그와 관련된 모든 것을 피할 정도로 예민해져 있었다. 실험에 대한 욕망이 강했던 캉트렐은 실레이스에게서 최대한의 경악 효과를 얻기 위해 그녀에게 명확한 실험 내용에 대해 전달하지 않고 그녀와 계약을 맺는다. 두둑한 보수를 받고 실험에 참여한 실레이스는 공중에서 떨어지는 과일baie을 보고 경악하여 강력한 닭살을 보여주었고 에므로는 실레이스의 피부에 구멍을 뚫는다. 이 구멍에서 나온 붉은 알갱이와 연결된 도화선은 실험이 이루어졌던 바위의 광산을 폭발시킨다.

흑인 여성의 트라우마를 비윤리적인 형태로 이용하고 있는 것처럼 보이는 캉트렐의 광산 폭발 실험은 물론 루셀 그 자신의 충격적인 외상경험을 그린 것이다. 루셀에게 이러한 충격과 공포는 작품의 실패로 인하여 더욱 배가된다. 영광의 꼭대기에서 땅으로 추락한 듯한 느낌에 사로잡힌 루셀의 붉어진 피부를 표현한 것처럼 보이는 실레이스의 피부의 붉은 알갱이는 다시 그림 속 떨어지는 붉은 과일baie과도 연결된다. 주목할 점은 이 'baie'가 사전적으로 '(문·창문 따위의) 뚫린 공간, 트인 공간'을 의미하는 단어이기도 하다는 점이다.

우리는 에므로가 만든 공중의 빛, 그것이 만들어 낸 어두운 심연과도 같은 흑인 피부에 생긴 구멍, 그 구멍에서 나온 붉은 알갱이, 그림 속 떨어지는 붉은 과일과 그것을 바라보는 여성의 경악과 닭살petit mort, 그리고 폭발하는 광산이 모두 일련의 연속적 이미지를 형성하고 있음을 알 수 있다. 그것은 작품에서 지속적으로 반복되는 이미지로서, 허공의 심연

에 벌어진 틈에서 드러나는 세계의 균열과 그 공백으로부터 얼핏 비치는 환각적 결정結晶과도 같은 빛 이미지, 그 모든 것을 통과시키고 모순 없이 결합시키는 공허Vide로서의 육체다. 무엇보다도 6장에서 특히 강조되는 것은 이러한 육체의 경험마저 언제나 땅으로 추락하고 회귀하며, 그것을 경험한 주체는 광산의 폭발과도 같은 충격을 경험한다는 것이다. 이와 같은 예상치 못함imprévu은 주체 불능 상태인 실재계와의 조우 이후의 의식적 주체의 소멸과 유사 죽음과 그리고 실재계에 대한 체험 이후 거의 필연적으로 뒤따르는 극단적 폭력성[120]과도 관련되어 있다.

이후 등장하는 7장에서는 편력하는 점성술사인 노엘Noël과 그의 닭 모프쉬스Mopsus가 나와 시연한다. 특히 7장의 닭 모프쉬스는 그물망 속에 짐을 짊어지고 다니면서 각혈과 같이 자기 자신을 비워내는 행위를 통해 글자를 쓴다. 노엘이 가지고 나온 사물들도 주로 책, 나무 주사위, 수정 구슬에서 빨간 물을 빨아들이는 지푸라기, 팽창하는 그물과 같이 주로 건조하고 이완적인 기표의 속성을 가진다. 우리는 이에서 모든 리비도를 철회한 주체의 모습과 기표로만 구성된 상징계를 발견할 수 있다. 이 회귀한 주체는 리비도를 박탈당하고 다시 핍진乏盡한 현실 세계로 돌아왔다는 점에서 보편적인 세계 내부의 욕망의 주체와 크게 다를 바가 없다. 오히려 그보다 더한 결여와 궁핍을 느끼는 존재이다. 조우했던 실재로부터 얻었던 충동과 리비도를 잃어버렸기 때문에 감각적으로도 궁핍하며, 더 이상 특정한 체계의 절대적 지배나 환상을 믿지 않기 때문에 이전과 같이 대타자에 종속된 남근적 욕망을 가지지 못하고 세계의 결여와 텅 빔을 인식하는 주체이기 때문이다.

1장의 사물들이 기표와 기의의 단단한 결합을 지시하는 조각상이었기 때문에 그 기의의 절대적 주인 됨을 신뢰하였다면, 작품의 이 복잡하고 다양한 노정을 거치고 난 후에는, 이제 더 이상 이러한 사물과 언어의 밀도는 존재하지 않게 된다. 작품은 '팽창하는 그물로 만들어진 레이스'가 늘어나면서, '완전히 식어서 차가워'지는 것으로 끝이 난다. 이 모든 과정을 관객이 루셀이 의도한 바대로 겪어 성공했다는 가정을 한다면,

120) 슬라보예 지젝,『실재계 사막으로의 환대』, 인간사랑, 2003, p.30

더 이상 시니피앙과 시니피에는 고정적으로 결합해 있지 않고 그 자체로 세계와 독립적이며 외재적으로 존재하게 된다. 특정한 대타자나 주인 체계에 고정적으로 의존하여 있지 않기 때문에 기표와 그 인물은 방랑자이자 스스로의 실존적 주인이 되는 것으로 그려지는 것이다.

> 이제 노엘은 스스로의 주인이 되었다. 지난해 바스코디와 함께 두 사람이 처음으로 만났던 마을을 다시 통과할 때 그는 알코올로 점점 망가지던 아버지가 죽었다는 것을 알았다. 그는 미래의 길흉을 점치면서 계속 방랑했다. 그리고 고독을 달래기 위하여 동물들을 기르기 시작했다. 동물들은 그의 훈련에 의하여, 그의 레퍼토리에 흥취를 더했다.
>
> Désormais, Noël était maître de sa personne. L'année précédente, en repassant avec Vascody par la ville de leur première rencontre, il avait appris le décès de son père, peu à peu miné par l'alcool. Il continua d'errer sans trêve en disant la bonne aventure et, pour égayer sa solitude, prit des bêtes qui, dressées par lui, corsèrent son répertoire. (LS.456)

노엘은 스스로의 주인maître이 되었지만 지배의 의미보다는 오히려 동물들을 기르며 세계 가장자리의 숲으로 떠나는 독립적인 인물이자 자연에 가까운 인물로 그려진다. 특히 노엘은 현실 세계를 지배하는 지식이나 가치에 종속되어 있지 않고 인간의 의식세계와는 별도로 존재하는 절대세계에 대한 신비주의적 지식에 매료되어 있다. 그는 외계 행성과 교통할 수 있는 강철막대, 천체력, 묵주, 별자리 책 등을 가지고 다니며 점을 치는 점쟁이다.

그러나 노엘이 이 사물들을 통해 관객들에게 쳐주는 점은 오히려 개인의 영역에 관련된 것으로 나타난다. 노엘의 점은 개인이 특정한 경험을 어떤 식으로 인지하고 회상하고 있으며 점을 보는 사람의 기운과 기질에

따라 개인이 얼마나 더 대담한 운명을 가지게 되는가를 알아보는 것으로 구성된다. 우리는 이 작품이 루셀의 실재의 조우와 그 향유와 관련되었음을 알게 되었다. 실재의 향유는 상징계의 주체에게 언제나 이미 상실되었으나 다시 찾고자 하는 억압된 환상이다. 그러나 동시에 보편적 상징체계나 물질적 현상을 벗어나 그것이 느슨해진 틈을 타고 열리는 공백에서 조우할 수 있는 의식적 자아 바깥의 사건이다. 따라서 해당 주체에게도 그것은 언제나 도래하지 않은 것, 미래의 것인 것이다. 이러한 충동은 상징계나 대타자의 억압 혹은 제한을 벗어나는 것이기에 본질적으로 개인적인 것이며 그렇기 때문에 대타자의 기표로 설명되거나 다른 주체들과 완전히 공유할 수 없는 주체 고유의 비재현적인 사건이다. 작품 내부에서도 어떤 이들은 이런 실재에 조금 더 열려 있는 반면, 어떤 이들은 아예 그런 경험을 하지 못하는 것으로 드러난 바, 이는 어떤 선악의 가치가 아니라 운명의 대담성에 달린 것이라는 것이다.

그러나 이와 같은 경험과 그것에 대한 기억은 마치 신비한 점이 당사자 그 자신에게도 낯선 일인 것처럼 경험한 주체 그 자신에게도 타자적인 것이다. 경험의 순간에는 의식적이고 현실적인 자아를 벗어던지기 때문에 주체와 충동은 무엇이 주체이고 무엇이 충동인지, 무엇이 현실이고 무엇은 환상인지 알 수 없게 된다. 다시 상징계의 테두리에 들어온 후에도 꿈에서 깨어난 것처럼 아득한 기억 속에서 충동을 경험했던 내가 진짜 나인지, 현실에 존재하고 있는 내가 진짜 나인지 명확히 할 수 없게 된다. 호접지몽胡蝶之夢과도 같은 나비와 장자, 충동과 의식, 환상과 현실의 교묘한 조합은 명확한 이성과 언어로서 재현할 수 없으면서 동시에 주체 자신도 통제할 수 없는 방식으로 회귀하기도 한다. 그렇기 때문에 주체 바깥에 있었던 경험은 이제는 다시 미래로서만 존재하는 것이 아니다. 그것은 과거이자, 현재이며, 미래가 된다.

> 이야기를 하면서 노엘은 눈앞에 주사위를 놓았다. 상아의 결 같은 글씨가 적힌 여섯 면 구석에는 1부터 6까지의 숫자가 적혀있었고, 세 종류의 문구, 곧 나는 그것을 가졌던가?

나는 그것을 갖고 있는가? 나는 그것을 가질 것인가? 가운데 하나가 나타나 있었는데 각각의 문구는 마주보는 두 면에 한 번은 붉은색으로 또 한 번은 검은색으로 똑같이 적혀있었다.

En parlant, Noël nous mettait le dé sous les yeux. Paraissant veiné par les lettres, l'ensemble des six faces, numérotées en angle de 1 à 6, montrait isolément ces trois formules: *L'ai-je eu? l'ai-je? l'aurai-je?* une fois en rouge, l'autre en noir, chacune occupant la plate antipode de sa pareille. (LS.436)

"비잔티움의 궁전 안뜰에서 유녀 크리조말로는 하인들의 부축을 받으며 그녀가 자랑스러워하는 검은 말 바르시메스에 올랐고, 호화로운 마구를 얹은 말은 조바심을 치며 발을 굴러댔다.....그 빛이 어디에서 오는지 살피던 크리조말로는 박차가 청록색 광채로 빛나며 주위를 밝히는 동시에 자기 의지와는 상관없이 그녀의 발을 피가 흐르는 말의 상처에 매번 더욱 강하게 끌어당긴다는 사실을 알아차렸다. 이 미친 듯한 질주는 수년 동안 계속되었다. 말의 옆구리를 쉼 없이 걷어차는 박차는 낮 동안에는 창백한 빛을 띠었지만 밤이 되면 강렬한 광채를 발했다. 이후로 비잔티움에서 크리조말로를 본 사람은 아무도 없었다."

«*Dans la cour de son palais de Byzance, la courtisane Chrysomallo se fit hisser par ses gens sur son fier cheval noir Barsymès, qui piaffait d'impatience sous un royal harnachement....Cherchant le point d'où rayonnaient ces feux, Chrysomallo aperçut son éperon qui, luisant d'un éclat glauque, illuminait les alentours, entraînant toujours son pied malgré elle pour creuser chaque fois davantage la plaie sanglante du cheval. Cette fuite éperdue se*

prolongea des années. L'éperon, qui frappait sans trêve, gardait pendant le jour sa clarté blafarde, que la nuit rendait fulgurante. Et à Byzance nul ne revit jamais Chrysomallo.» (LS.440)

여기서 이 주체는 실재에 반복적으로 끌리며 그것은 그 자신의 의식 바깥에서 충동적 귀환을 노리며 지속적인 욕망의 대상으로 작용한다. 이러한 이들의 기표는 극도로 유연하고 얇은 금속 레이스와 같은 모습으로 이완되어 비어있는 상태다. 이러한 인물들은 궁전이나 성城 내부에는 존재하지 못하며 시간적으로도 밤에 더욱 가깝게 존재한다. 이들은 규범적 언어와 그것을 기초로 하는 보편세계 바깥에 존재하며 그 바깥의 충동과 육체에 일치한다. 내부에서는 궁핍해졌기 때문에 각혈을 통해 글을 토해낼 수밖에 없는 모프쉬스와 방랑자 노엘은 마지막 공연 이후 정원을 떠난다. 그리고 이 기나긴 모험 소설은 캉트렐과의 유쾌한 조우로 끝난다.

> 그(노엘)와 그의 닭이 떠나자 캉트렐 선생은 그에게 들은 이야기를 근거로 그 모든 것을 다 꿰뚫어보는 마법의 주사위에 대해서 말해주었다. 손님의 눈에 떠오르는, 정확하냐 애매하냐 그리고 기쁨이냐 슬픔이냐 하는 미묘한 표정에서 그가 마음에 떠올리는 두 개의 의문을 간파하게 되면 노엘은 주사위를 흔들 때 무게를 잘 조절해 주사위 눈이 자기가 원하는 대로 나오게 할 수 있었다는 것이다.
>
> Pendant qu'il s'éloignait, suivi du coq, le maître, qui avait obtenu de lui certaines confidences, nous renseigna sur le dé magique, dont la sagacité semblait inexplicable. Déchiffrant dans les yeux du sujet, empreints d'une dose subtile de précision ou de vague, de joie ou de tristesse, la double énigme concernant l'interrogation mentale, Noël savait, en manœuvrant par secousses furtives un poids

intérieur, obliger le dé à retomber juste. (LS.459)

6장과 7장에 등장하는 펠리시테나 노엘 같은 점성술사의 시연은 모두 비밀스럽게 그려지기보다는 이런 식으로 캉트렐에 의해 속임수를 간파당하거나 노출당하는 것으로 그려진다. 이들은 이와 같이 서로가 서로의 비밀을 밝혀내는 관계에 있다. 앞서 언급한 대로 루셀의 글쓰기는 이성에서 벗어나 무한한 낭만적 신비에 싸여있는 초현실주의의 자동 기술적 글쓰기와는 상당부분 차이가 있는 것이다. 그의 글쓰기는 유희를 가능케 하는 '형식과 규칙에 자신을 속박시키고자 노력했던 각성자'의 통제적이며 이성적인 글쓰기가 된다.

소설의 모든 과정을 루셀이 '의도'한 바대로 거치게 되면, 우리는 결국 이 세계를 지탱하는 근본적인 공허Vide를 마주하게 된다. 언제나 모든 것을 지탱하고 있는 물物 그 자체는 텅 비어 있으며, 우리의 모든 생각과 언어가 이 텅 빈 공허Vide를 특정한 방식으로 상상하고, 도려내고, 표상하는 부분일 뿐이라는 것을 알게 되기 때문이다. 그렇기 때문에 세계의 모든 대상에 대한 언어와 그 재현이 사물을 제대로 표상하고 있다는 것에 의문을 가질 수밖에 없다. 마찬가지로 그를 표현한 예술가 본인의 언어마저 부분적일 수밖에 없다고 생각하게 된다. 그렇기 때문에 루셀은 재현을 고집하지 않는 작가가 되며, 동시에 그 자신의 실패를 끊임없이 상기하는 작가가 된다.

하지만 역설적으로 어떠한 언어도 세계를 정확히 포착할 수 없으며 그 비어있음을 완벽하게 처리할 수 없기 때문에, 루셀의 예술과 캉트렐의 탐구는 지속되고 순환될 수 있다. 이 과정에서 언어의 은유에 비해 환유가 중요해진다. 환유란 총체성과 전체성을 표방하고 있는 은유와는 달리 하나의 욕망, 하나의 연쇄가 전체가 아니라 사물의 부분이나 대체라는 것을 파악하는 과정에서 나오는 것이기 때문이다. 욕망의 근원적인 대상이 언제나 완벽하게 표상 불가능한 것이기 때문에 욕망은 언제나 특정한 대상에 절대적으로 고착되지 않는다. 반대로 언어가 주체를 완벽히 표현할 수 없다는 바로 그 지점이 주체의 욕망을 지속시킨다. 그렇기 때문에

욕망과 예술은 언제나 반복될 수밖에 없고 기표연쇄 역시 자리를 옮겨가고 대체되는 것일 수밖에 없다. 이 때문에 루셀은 자기 자신이 세운 이 기법의 규칙, 즉 기표 연쇄를 미리 만들어놓고 기존의 것, 단일한 것을 깨뜨리며 확장시키는 방식을 '미래의 작가들'이 혹여나 활용할 수 있지 않을까 생각한다.

그렇기 때문에 한 명의 예술가인 루셀에게도 상징계로의 회귀는 기표의 안정을 통하여 역설적인 재순환을 형성할 기회로 작용한다. 새로운 욕망, 새로운 예술이 가능하기 위해서는 사실은 불가능한 합일의 대상이자 일시적인 환영일 수밖에 없던 물物에 고착되는 것에서 그치지 않고 오히려 그것을 글쓰기를 통해 전체에 배치시켜야한다. 나아가 새로운 욕망의 구조를 만나 그것에 적극적으로 속박되어야 한다. 물론 여기서 속박은 들뢰즈의 말대로 속박에 그치기 위한 것이 아니라 그것으로부터 구제되기를 기대하면서이다.

그렇기 때문에 루셀은 자신을 의도적으로 규칙이나 기표에 속박시켜 고립에 가까운 예술 활동을 이어가면서도 그를 통해 자기 자신이 다시 한 번 도약되기를, 또 다른 신비로운 우주를 맞이하기를 은밀히 소망한다. 이는 특정한 세계에 완벽하게 종속되는 것이 아니라 그것을 영원히 완전히 이해할 수 없다는 것을 알면서도 그 안에 한 번 더 속박되어 보는 것이다. 작품이 어떤 것에도 구애받지 않는 것처럼 보이면서도 또 다른 시작을 기대하게 하는 노엘로 끝나는 것은 이러한 이유에서이다. 이 모든 과정을 새롭게 지켜보고 경험하게 된 관람객들은 캉트렐과 즐거운 저녁식사를 하며, 이 유난히 길면서도 짧은 특별한 어느 목요일 하루를 끝마친다.

결 론

여태까지의 논의를 통해서 왜 루셀의 장편 소설이 아프리카나 과학자의 고독한 정원과 같이 일상적이고 현실적인 공간과 일정 부분 그 성질을 달리하면서도, 기존의 공간이나 인물과의 연관성을 부정하지 않았는지 보다 분명히 알 수 있게 되었다. 정원 '로쿠스 솔루스'는 프랑스의 경제와 정치의 중심지이자 안정적인 기표결합을 대변하는 파리와 이질적이면서도 적대적이지 않아서 기존의 인식을 상대화시키는 독특하면서도 개별적인 공간이다.

이러한 공간의 상대화는 인식의 지평을 바깥으로 확장시키면서도 일상적 세계에서는 쉽게 이뤄질 수 없는 상보적인 결합을 지시한다. 이 결합은 일시적이나마 감각적 합일을 표방하며 인간의 의식 바깥의 실재를 경험하게 한다. 이 과정에서 완결되었다고 생각되는 바로 이 세계의 틈과 균열이 오히려 세계를 추동시키는 중요한 원리임이 드러난다. 세계는 또 다른 질서, 또 다른 세계로 새로이 열리게 되며 틈새 바깥으로 펼쳐지는 공간에선 기존의 고정관념이나 원리법칙은 모두 재설정되기를 요청받는다. 이 과정에서 전체 세계를 근본적으로 지탱하는 공허와 무의 원리가 드러나며 오히려 세계는 이를 통해 한층 더 큰 차원으로 확장된다.

루셀의 기법과 작품은 질서정연한 세계의 구조를 지탱하는 언어 의미에 공백을 만들어 일상의 질서에 균열을 가하는 지점에서부터 모든 것이 시작된다. 이는 우리의 세계 속에서 당연하게 생각되는 모든 것들이 사실은 근원적인 '없음'을 기반으로 하고 있다는 것을 드러낸다는 점에서 니힐리즘적이다. 하지만 루셀은 거기에서 그치지만은 않는다. 지금 존재하는 모든 것들이 인위적으로 만들어진 어떤 것이라면 이는 언제나 새로운 것이 창조되고 반복될 수 있음을 내포하기 때문이다. 따라서 한명의 예술가는 언제나 세계의 가장자리에서 '무로부터의 창조Creatio ex nihilo'를 스스로 실천하는 능동적인 니힐리스트가 될 수 있다.

그 과정에서 루셀의 글쓰기는 이미 존재하는 세계에 대한 재현과 단일한 의미를 일방적으로 전달하는 글쓰기와는 다른 길을 택한다. 루셀의

글쓰기는 어떤 고정된 이데올로기나 관습적 입장을 표명하고 선택을 강요하기보다는 다양한 입장의 인물들과 일화를 곳곳에 배치하여 미로 labyrinthe와 같은 길을 앞서 터놓는다. 이를 따라가는 독자 그 자신도 작가와 마찬가지로 의미의 불확정성과 세계의 '없음'에 던져진 실존적 주체로서 '미궁의 정원'에 거하며, 자신의 다음 거취去就를 선택하는 입장에 있게 되는 것이다. 이 모든 것을 추동하고 매혹하는 루셀의 글쓰기는 문자를 통해 문자를 넘어서고자 하며, 작가 스스로가 창조한 소설적 환상 세계를 통해 기존의 세계를 뛰어넘어보고자 한다. 텍스트는 기존 세계에 균열을 통해 작가의 의식과 독자의 독서를 바깥으로 이끌며 오히려 양자에게 그 전에 없었던 이미지와 효과를 '생성'시키는 것을 지향한다.

그러한 루셀의 정원은 전체를 확장시키고 중화시키는 인공낙원으로 창조되어 존재한다. 이러한 공간을 두고 푸코는 간단히 '헤테로토피아 heterotopia'라고 정의 내린다. 푸코는 어디에도 없는 공간인 이상적인 유토피아utopia와 달리 현실에 배치될 수 있는 공간이자 보통의 공간들과는 다른 공간들을 지칭하기 위하여 '헤테로토피아'라는 개념을 제시한다. 푸코에 따르면 헤테로토피아는 '서로 구별되는 이 온갖 장소들 가운데 절대적으로 다른' 공간이자, '자기 이외의 모든 장소들에 맞서서, 어떤 의미로는 그것들을 지우고 중화시키고 정화시키기 위해 마련된 장소들, 즉 반(反)공간contre-espace'[121]이며, 그중에서도 가장 대표적인 공간은 바로 정원이다.

> 하지만 아마도 헤테로토피아의 가장 오래된 예는 정원일 것이다....정원은 세상 전체가 상징적 완벽성을 얻게 되는 양탄자이며, 양탄자는 공간을 가로질러 움직이는 정원이다..... 아마도 사람들은 소설이 쉽게 정원에 자리매겨질 수 있겠다는 인상을 받을 것이다. 사실 소설은 틀림없이 정원이라는 제도 자체로부터 태어난 것이다. 소설적 활동은 조경적 활동이다.[122]

121) 미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길 옮김, 문학과지성사, 2014, p.13.

특히 문학을 공부하는 우리가 주목해야할 부분은 푸코가 소설 쓰기와 조경활동을 연결시키고 있는 부분이다. 소설에 대한 푸코의 언급은 이 정도에서 그치지만, 문학을 공부하는 우리로서 소설을 쓴다는 것과 정원을 가꾸는 것 사이의 유사성, 그리고 그것이 궁극적으로 '헤테로토피아를 배치하는 것'이라는 점은 주목해야할 지점일 수 있다.

이때의 소설은 상징적 차원에서 의미화 되지 않거나 포괄되지 않는 '다른 세계', '다른 지평'을 보여주어 우리의 인식의 지평을 확장시키고 우리가 상상하지 못했던 세계를 시각화한다. 루셀의 나침반을 도움삼아 현재의 경계와 인식을 깨뜨리고 넓힘으로써 세계는 재구성되고 감성은 재분할될 수 있다. 기법이 기존의 기표를 가지고 전혀 다른 연쇄를 만들어내었던 것처럼 그것은 인식과 언어를 재구성하여 상징적으로 의미화된 것의 바깥을 긍정하게 한다.

---

122) 같은 책, pp.19-20

참 고 문 헌

1. 레몽 루셀의 텍스트

Roussel, Raymond. *Locus Solus,* Paris, L'imprimerie Alphonse Lemerre, 1913.

_____. *Comment J'ai écrit certains de mes livres,* édition établie et présentée par Patrick Besnier et Jean-Paul Goujo Bouquins, Paris, 2019, pp.1107-1121.

_____. *L'impressions d'Afrique,* édition établie et présentée par Patrick Besnier et Jean-Paul Goujon, Bouquins, Paris, 2019, pp.285-498.

레몽 루셀, 송진석 옮김, 『로쿠스 솔루스』, 문학동네, 2020.

_____. 오종은 옮김, 『로쿠스 솔루스』, 이모션북스, 2014.

_____, 송진석 옮김, 『나는 내 책 몇 권을 어떻게 썼는가』, 『아프리카의 인상』, 문학동네, 2019.

_____, 송진석 옮김, 『아프리카의 인상』, 문학동네, 2019.

2. 단행본

Adamson, Ginette. *Le Procédé de Raymond Roussel,* Rodopi, 1984.

Badiou, Alain. *Le Siècle,* Éditions du Seuil, 2005.

Bakhtin, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* NRF, 1970.

Barthes, Roland. *Chambre Claire : Note sur la Photographie,* Gallimard, 1980.

Besnier, Patrick. Bazantay, Pierre. *Petit Dictionnaire De Locus Solus,* Amsterdam, Rodopi, 1993.

Butor, Michel. *Essais sur les modernes,* Gallimard, 1964.

Caradec, François. *Raymond Roussel,* Paris, Fayard, 1997.

Ford, Mark. *Raymond Roussel and the Republic of Dreams,* Cornell University Press, 2000.

Foucault, Michel. *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.

_____. Translated by Charles Ruas, *Death and Labyrinth The World of Raymond Roussel, continuum,* 2004.

Janet, Pierre. *De l'angoisse à l'extase Tome I,* 1926.

Leiris, Michel. *Roussel & Co., Jean jamin et Annie le Brun editions,* Fata Morgana, Fayard, 1998.

Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique,* Éditions du Seuil, 1974.

Verne, Jules. *Vingt Mille Lieues Sous les Mers Partie 2,* J.Hetzel; Collection Hetzel, Paris, 1901.

가슈통 바슐라르, 『대지 그리고 휴식의 몽상』, 정영란 옮김, 문학동네, 2002.

강수미, 『아이스테시스, 발터 벤야민과 사유하는 미학』, 글항아리, 2011.

김상환, 『라깡의 재탄생』, 창비, 2002.

김진식, 『알베르 카뮈의 통일성 향수와 미학』,울산대학교 출판부, 2005.

김현, 『미셸 푸코의 문학 비평』, 문학과 지성사, 1989.

다케다 히노라리, 『푸코의 미학: 삶과 예술 사이에서』, 김상운 옮김, 2018.

맹정현, 『리비돌로지』, 문학과지성사, 2009.

모리스 블랑쇼, 『카오스의 글쓰기』,박준상 옮김, 그린비, 2012.

미국정신분석학회, 『정신분석용어사전』, 이재훈 옮김, 2002.

미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길 옮김, 문학과지성사, 2014.

박준상,『떨림과 열림』, 자음과 모음, 2015.
백상현,『라깡의 루브르』, 위고, 2016.
브루스 핑크,『라캉의 주체』, 도서출판 b, 2010.
슬라보예 지젝,『실재계 사막으로의 환대』, 인간사랑, 2003.
_____,『How to Read 라캉』, 박정수 옮김, 웅진지식하우스, 2007.
슬라보예 지젝 외,『성관계는 없다』, 도서출판 b, 2005.
알렌카 주판치치,『실재의 윤리』, 이성민 옮김, 도서출판b, 2015.
앙드레 브르통,『초현실주의선언』, 황현산 옮김, 미메시스, 2012.
엘리자베스 그로스,『건축, 그 바깥에서: 잠재공간과 현실공간에 대한 에세이』,백소영 옮김, 그린비, 2012.
엘렌 식수,『메두사의 웃음/출구』, 박혜영 옮김, 동문선, 2004.
오생근, 『초현실주의의 시와 문학의 혁명』, 문학과 지성사, 2010.
_____, 『미셸 푸코의 현대성』, 나남, 2013.
자크 라캉,『세미나 11: 정신분석학의 네 가지 근본개념』, 자크-알랭 밀레 편집. 맹정현/이수련 옮김, 새물결, 2008.
줄리아 크리스테바,『시적 언어의 혁명』, 동문선, 2000.
_____,『세미오티케』, 서민원 옮김, 동문선, 2005.
지그문트 프로이트,『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2016.
진상범,『한독문학의 비교문학적 연구』,박이정, 2012.
질 들뢰즈, 『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2004.
_____, 『의미의 논리』, 이정우 역, 한길사, 1999.
_____, 『시네마-운동이미지』, 유진상 옮김, 시각과 언어, 2002.
질 들뢰즈, 펠릭스 가타리,『안티-오이디푸스』,김재인 옮김, 민음사, 2014.
피에르 마슈레,『문학은 무슨 생각을 하는가?』, 서민원 옮김, 동문선, 2003.

_____, 『문학생산의 이론을 위하여』, 윤진 옮김, 그린비, 2014.
헤르만 헤세,『데미안』,전영애 옮김, 민음사, 2000.
한국사전연구사편집부,『종교학대사전』, 한국사전연구사, 1998.

3. 학술논문 및 서평

Butor, Michel. *"Sur les procedes de Raymond Roussel",* Répertoire 1, Editions de Minuit, 1960.

Fletcher, Joseph Daniel, "*Head Chop: Acéphale and community in the works of Bataille, Blanchot, and Nancy*", The university of Edinburgh, 2018.

James Faubion, *"General Introduction", Death and Labyrinth The World of Raymond Roussel,* continuum, 2004.

Sebbag, George. "*Raymond Roussel ou les impressions d'une double vue",* Aletheia, No.3, 1964.

Sjef Houppermans, *"Raymond Roussel, trésors antiques dans un cadre design",* L'Esprit Créateur, vol. 53 no. 3, 2013.

Halle, Terry. Hugill, Andrew. "*The Science is Fiction: Jules Verne, Raymond Roussel, and Surrealism",* Jules Verne: Narratives of Modernity, 2000.

김석, 「소외와 분리 : 욕망의 윤리가 발생하는 두 가지 결정적 순간」, 『라깡과 현대정신분석 제10권』, 2008.

_____, 「시니피앙논리와 주이상스의 주체」, 현대정신분석, 2007.

김화자,「사물인터넷과 메를로퐁티의 '상호세계'」,『현상학과 현대철학』, 2015.

남광식,「『아프리카의 인상』에 나타난 레이몽 루셀의 想像界」, 홍익대학교 불어불문학과 석사학위논문, 1996.

박기순, 「푸코의 헤테로토피아 개념 - 문학적 기원에 기초한 미학적 해석」, 『미학 83권1호』, 2017.

서지형, 「뒤라스의 <롤 V. 스텡의 황홀>에 나타난 '히스테리'와 '희열'의 의미」, 서울대학교 불어불문학과 석사학위논문, 2007.

_____, 「모리스 블랑쇼와 탈주체의 글쓰기 : '목소리'와 '불안'을 중심으로」, 서울대학교 불어불문학과 박사학위논문, 2018.

송진석, 「레몽 루셀의 글쓰기 고찰-『아프리카의 인상』을 중심으로」, 『프랑스문화예술연구 56』, 2016.

신상규, 「우리가 매트릭스 속에 살고 있다면」, 『헤겔 연구 vol,20』, 2006.

이강훈·황혜영, 「난센스 문학 속 공간 미자나빔-나탈리 사로트의 『여세요』와 루이스 캐롤의 『이상한 나라의 앨리스』를 중심으로」, 『인문과학연구 제 39집』, 2019.

이수진, 「사이언스 픽션 모험담의 신화 속에 내재된 과학주의, 제국주의, 그리고 이원론*- 쥘 베른의 『해저 2만리』와 신비한 바다의 나디아 를 중심으로」, 『인문콘텐츠학회』, 2013.

이진이, 「중첩의 글쓰기-사무엘 베케트의 몰로이를 중심으로」, 서울대학교불어불문학과 석사학위논문, 2015.

이찬웅, 「이미지와 개념 사이에서: 현대프랑스미학의 문제와 지형」, 『미학 84권4호』, 2018.

이희영, 「『나탈리 사로트의 '사이세계'와 '자유' 연구 -『삶과 죽음 사이에서』를 중심으로-」, 서울대학교 불어불문학과 석사학위논문, 2011.

유호식, 「미셸 레리스와 투우의 이미지」, 『불어불문학연구』, 1999.

장정아, 「유식불교로 읽는 말라르메 : 라깡의 "상징계"에 대한 번역가능성과 탈경계의 생태성」, 『동아시아불교문화 26권0호』, 2016.

정예영, 「『사촌 퐁스』에서 『어느 미술 애호가의 전시실』까지: 수집과 소설적 재현」,『프랑스학연구』, 2010.
정의진, 「발터 벤야민의 알레고리론의 역사 시학적 함의」,『비평문학』, 2011.
진태원,「피에르 마슈레와 문학적인 철학」,『인문논총』, 2008.
최성만,「벤야민에서 '정지 상태의 변증법'」,『현대사상』, 2010.
한석현,「애도와 실재의 윤리 : 롤랑 바르트의 『애도일기』와 『밝은 방』」, 서울대학교불어불문학과 석사학위논문, 2012.

4. 기타

Nechvatal, Joseph. *"Incomparables", Nouvelles impressions de Raymond Roussel Palais de Tokyo,* 3:AM Magazine, 2013.
(http://www.3ammagazine.com/3am/incomparables/)
김서영, 「[한국 사회의 증상 읽기(10) 무관심] 절멸의 방향성을 극복하는 법, 또는 대양적 감성을 회복하는 길」, 『르몽드 디플로마티크』, 2019.
(https://www.ilemonde.com/news/articleView.html?idxno=11350)
Shiro Takahashi, *Illustrated Guide for Raymond Roussel.*
(http://www.shiro1000.jp/RR/RR.html)
Bofill, Joan , *Raymond Roussel: Le Jour de Gloire,* A documentary on Raymond Roussel, 2017.
(https://vimeo.com/ondemand/raymondroussel)

Résumé

Le Jardin de la déconstruction et de la création dans *Locus Solus* de Raymond Roussel

Cho lock KIM

Département de langue et littérature françaises

Université nationale de Séoul

Cette étude a pour objectif de révéler les caractéristiques modernes du monde de l'art de Raymond Roussel en examinant les images des objets et les sensations des anecdotes nombreuses dans *Locus Solus,* son deuxième roman. Cet ouvrage couvre une journée durant laquelle le maître Cantrel présenteé à quelques intimes qu'il a convié l'immense parc environnant sa belle villa. Les spectateurs se promènent avec lui dans le jardin garni de machines et objets, qui montre une apparence originale et moderne.

L'œuvre Rousselienne crée un nouvel ordre en employant le *procédé,* un moyen propre à l'écrivain, qui consiste en l'expérimentation du langage qui déconstruit l'union du signifiant et du signifié et qui produit des images nouvelles et inédites. Ainsi, l'auteur essaie de manifester ludiquement son désir d'un espace-temps différent du monde quotidien en se laissant entraîner par son imagination, et en entraînant par là son lecteur. L'ouvrage se disperse

en anecdotes fragmentées dans divers espaces-temps, sans fil narratif cohérent et ne suit pas l'esthétique traditionnelle autour du personnage et des événements. En revanche, il bâtit un monde d'objets qui le mène à l'expérience de la Jouissance au sens lacanien.

L'œuvre Rousselienne et son *procédé* commencent tout en créaent la fente, autrement dit, le Vide sur le sens du langage qui supporte l'ordre du monde. Alors, l'écriture Rousselienne fraie des passages comme le labyrinthe en disposant les personnes et les anecdotes partout et conduit les lecteurs à sa à sa suite, sans prôner aucune idéologie fixe et sans forcer les lecteurs à choisir. Non seulement l'auteur, mais encore les lecteurs demeurent dans le jardin du labyrinthe comme des agents qui se lancent dans l'incertitude du sens et le *néant* du monde.

Dans cette étude, nous divisons *Locus Solus* en trois parties. La première partie de l'étude tente d'examiner l'apparence et la matérialité du jardin et d'analyser les chapitres 1 et 2. Chapitre 1 couvre les conditions historiques et conventionnelles et chapitre 2 commence l'expérimentation qui a pour but de déconstruire et surmonter les conditions préalables. Puisque l'expérimentation ici a rapport direct au *procédé,* nous tentons de l'expliciter.

La deuxième partie de l'étude tente d'aborder les nombreuses anecdotes et les images ravissantes et bizarres sur Éros et Thanatos dans chapitre 3 et 4. Chapitre 3 et 4 dans *Locus Solus* sont les parties les plus importantes qui sont le lieu où se réalise ce que l'expérimentation depuis le chapitre 2 vise directement. Les spectateurs et les lecteurs sont censés être amenés à une l'expérience extraordinaire.

Enfin, la troisième partie de l'étude tente d'examiner le chapitre 5 qui montre le procès de la création artistique et les chapitres 6 et 7 qui déploient la vérité propre à l'écrivain et sa philosophie par les représentations diverses. Alors nous abordons les valeurs de l'art Rousselien en tant qu'art moderne.

L'écriture Rousselienne qui conduit tout cela, essaie de surmonter la lettre par la lettre et vise à produire des images nouvelles et des effets extraordinaires. La conclusion finale de notre mémoire est que l'écriture Rousselienne est un texte génératif qui étend et fait circuler le monde fermé.

Mots-clés : Raymond Roussel, jardin, choses, déconstruction, création, fente, Vide.
Numéro d'étudiant : 2017-22682