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

교육학석사학위논문

프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에 나타난 자아의 분열과 통합의 양상

La division et l'intégration du moi
dans *À la recherche du temps perdu* de M. Proust

2017년 2월

서울대학교 대학원
외국어교육과 불어전공
신 현 주

프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에 나타난 자아의 분열과 통합의 양상

La division et l'intégration du moi
dans *À la recherche du temps perdu* de M. Proust

지도교수 김 진 하

이 논문을 교육학석사학위논문으로 제출함
2016년 10월

서울대학교 대학원
외국어교육과 불어전공
신 현 주

신현주의 석사학위논문을 인준함
2017년 1월

위 원 장	장 승 일	(인)
부위원장	정 지 용	(인)
위 원	김 진 하	(인)

국 문 초 록

마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에는 시간의 흐름 속에서, 그리고 동시간대에서 자아의 분열들이 나타난다. 통시적으로 자아의 분열은 기억과 망각의 흐름 속에서 드러나며, 공시적으로는 억압에 의한 무의식적 자아의 다층적인 모습으로 나타난다. 그리고 분열의 양상은 대상에 대한 분열적 인식 속에서도 나타나는데, 자아와 대상의 분열은 상호간에 투사되고 반사된다.

본 논문은 정신분석적인 관점에서 이 소설에 나타난 자아의 분열과 통합의 양상을 고찰하고 있다. 무엇보다 분열의 기원에는 주인공 마르셀이 겪는 외상적 경험인 잠자리의 오이디푸스적 드라마가 있으며, 이 외상이 낳은 고착과 쾌락의 원형은 주인공의 전 생애를 통해 구조적으로 반복된다. 특히 마르셀의 어린 시절은 '실재계적' 불안을 겪는 밤의 시간과, 환희와 나르시시즘적인 전능감으로 가득한 낮의 시간으로 뚜렷이 나뉘는데, 이 분열된 두 세계는 외상을 가운데에 둔, 동일한 '상상계적' 자아의 양면이라고 할 수 있다. 그리고 이 심리적 구조의 반복은 주인공의 애인 알베르틴과의 갇힌 생활뿐만 아니라 다른 인물들과의 관계에서도 동일하게 전개된다.

라캉식의 분류에 의거하자면, 마르셀은 실재계에 대한 존재의 불안에 저항하기 위하여 외부세계와의 사이에 철저한 거리를 유지함으로써 자아를 보호하며, 동시에 외부세계를 상상적 동일시에 의해 장악함으로써 유약한 자아를 방어하고 확장하려고 한다. 이때 중심적인 역할을 하는 것은 독서의 경험과 이름에 대한 몽상인데 그것은 단지 자기방어에 그치지는 않는다. 마르셀은 더 나아가 자신이 추방당했던 아버지의 세계와는 다른 새로운 문학적 세계로의 길을 예비한다. 마르셀은 아버지와 어머니를 매개하는 상위의 존재인 할머니와 여러 예술가들을 포함한 제 3의 타자들을 참조함으로써 진정한 주체의 자리로 나아간다.

마르셀이 자아의 분열을 결정적으로 극복하는 것은 비자발적 기억의 은유가 불러온 진리의 감각을 통해 글쓰기를 결심하게 되면서이다. 마르셀은 이 진리를 보편적인 것으로 번역하는 글쓰기의 작업을 통해 비로소 시간이 형성한 수많은 지층들이 공존하고 있는 통합된 자아의 존재를 긍정하며, 작품을 통해 타자에게 말을 건넴으로써 진정으로 '상징계'에 진입한다. 비자발적 기억은 라캉이 말하는 다시살기의 가장 참다운 모습이며, 마르셀의 문학적 작업은 라캉이 말하는 삶의 재구성으로서의 '역사 다시

쓰기'이다. 마르셀이 글쓰기를 통해 도달한 통합된 자기의 긍정과 주체의 책임짐은 정신분석이 말하는 '환상의 횡단', '분석의 끝'에 다름 아니다.

키워드 : 자아의 분열, 통합, 정신분석, 잠자리의 드라마, 반복, 라캉, 글쓰기
학 번 : 97708-504

목 차

서 론 ····· 1

1. 자아분열의 원형 ····· 13
   1.1. 잠자리의 오이디푸스적 드라마 ····· 13
   1.2. 실재계적 불안과 상상계적 자아 ····· 32
   1.3. 몽상과 이름들 ····· 47

2. 외상의 고착과 구조적 반복 ····· 59
   2.1. 대상화와 자리바꿈 ····· 60
   2.2. 알베르틴과 드라마의 반복 ····· 71
   2.3. 모독, 동성애, 사도마조히즘 ····· 87

3. 은유와 진리의 글쓰기 ····· 96
   3.1. 상징계와 타자의 경유 ····· 97
   3.2. 비자발적 기억과 은유 ····· 109
   3.3. 글쓰기와 자아의 통합 ····· 119

결 론 ····· 132

Bibliographie ····· 139

Résumé ····· 143

서 론

마르셀 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』[1]에서 자아는 하나의 단일체로 나타나지 않는다. 그것은 때로는 긴 시간에 걸쳐서 분산되어 있거나, 혹은 공시적으로 한 존재의 내부 속에서 분열되어 나타난다.[2] 『잃어버린 시간』의 화자-서술자이자 주인공인 마르셀[3]은 자신의 자아가 이중화되어 있다고,[4] 혹은 여러 성격의 자아가 자신의 내부에 함께 존재한다고 말한다. 그리고 그의 자아는 대상에 대한 각각의 계기에 따라 존재하다가, 그 대상의 상실과 더불어 흐르는 시간 속에 망각된다. 그러나 대상에 대한 감정은 대상에서 기인하는 것이 아니라 주체의 내부로 환원될 수도 있다. 사랑도 "우리 자신으로부터 비롯된다."[5] 대상의 존재와 대상에 대한 느낌, 그리고 그 느낌을 지니는 자아는 심층에서는 연결되어 있어, 대상의 상실은 그 대상을 사랑하는 자아의 죽음을 낳는다. 마르셀에게 감정의 소멸은 곧 자아의 죽음이다. 그는 육신의 죽음보다 감정의 죽음을 두려워한다. 그리하여 여러 개의 삶이 있으며, 여러 번의 죽

---

1) 이하 『잃어버린 시간』으로 표기.

2) 죠슈아 랜디는 프루스트 작품의 여러 자아들의 통시적, 공시적으로 이중의 복수성을 띤다는 것을 지적한 바 있다. 그에 따르면 두 복수성 중 공시적인 것이 더 중요한데, 이는 통시적으로 분열된 자아들이 시간의 흐름 속에서 단순히 서로를 대체하기만 하는 것이 아니라, 지질학적 구조를 형성하면서 공시적으로 의식의 배후에 함께 남아 있기 때문이다. "Proust suggests that each individual is fractured both synchronically, into a set of faculties or drives, and diachronically, into a series of distinct organizations and orientations of those faculties or drives, varying according to the phase of life (or even the time of day). (...) In fact, the synchronic multiplicity is even greater than Proust's sources (from Plato and Augustine to the French moralistes) acknowledge, since on his model the diachronic becomes synchronic: our various incarnations do not simply replace one another but remain with us forever, in the background of our consciousness, forming a complex geological structure of several superposed strata." Joshua Landy, ""Les Moi en Moi":The Proustian Self in Philosophical Perspective", *New Literary History*, Vol.32(1), 2001, p. 91.

3) 작가 프루스트는 화자 마르셀과 같은 이름을 가지고 있지만 작품 속의 '나'는 작가 프루스트와 별개로 취급되어야 한다. 그는 이미 화자이자 '등장인물'이기 때문이다. 모리스 블랑쇼에 따르면 작가 프루스트는 『잃어버린 시간』 속에서 여러 변신을 거치며 손에 잡히지 않게 되어버린다. '나'는 이 책의 '등장인물'이 된 화자로서 그림자와 같은 존재로 변신한 어떤 것이다. 이 화자가 이야기 속에서 작품 그 자체에 다름 아닌 하나의 이야기를 쓰고, 그는 또다시 다양한 '자아'(différents «Moi»)라는 다른 여러 변신을 만들어내며 이 다양한 자아의 경험을 이야기한다. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, coll. « Idées », 1959, p.27. 이 '다양한 자아'는 우리가 이야기하려고 하는 자아분열의 양상과 곧바로 연관된다.

4) "...mon « moi » en quelque sorte mi-partie...", *Albertine disparue*, Ⅳ, p. 115

5) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅰ, p. 598.

음이 되풀이된다. “마음의 간헐성(intermittences du coeur)”[6]이라는 소제목에도 드러나 있듯이 마음은 본질적으로 시간적 속성을 지닌다. 그것은 돌이킬 수 없는 것이며 또한 영원할 수도 없는 것이다.

이러한 자아의 분열 양상들은 마르셀의 자기 자신에 대한 관찰자적 분석을 통해 드러난다. 화자로서의 마르셀은 관찰자의 역할을 수행하며, 관찰의 대상이 되는 과거의 마르셀은 삶 속에서 자아의 분열과 명멸을 수동적으로 겪어 나갈 뿐이다. 여기에는 시간의 흐름 속에서 명멸하는 생의 사태에 대한 무력감과 체념이 배어있다. 『잃어버린 시간』 속에서 주인공의 삶은 자기 자신이 결정하는 것보다는 주로 우연, 혹은 상황에 의해 결정된다. 이는 인간이 스스로의 본질을 만들어나가는 자유롭고 능동적인 주체라는 관점과는 거리가 멀며, 인간 주체는 환경에 따라 결정된다는 관점에 보다 가깝다. 마르셀이 자기분석의 글쓰기를 통해 “입체적 심리학”[7]을 펼칠 때, 그는 마치 구조적 결정론자로서의 정신분석가의 모습을 하고 있다. 그리고 『되찾은 시간』에 이르러 통합의 시기가 올 때까지 분열된 여러 자아를 묶어 주는 것은 오직 육체의 단일성뿐이다.[8] 우리는 이러한 마르셀의 무력감과 수동적 결정성의 심리적 근원이 어린 시절에 형성된 그의 욕망의 구조에 있다고 생각한다. 그리고 이 구조의 형성은 이 소설의 근원적 장면인 ‘잠자리의 드라마(le drame du coucher)’[9]와 밀접하게 관련되어 있는 것으로 보인다.

시간 속에서 자아는 망각과 함께 소멸한다. 그러나 이어지는 다른 계기를 통해 새로운 자아가 나타나고, 그 자아 또한 빛났다가 다시 사라진다. 이 자아들의 사라짐을 마르셀은 자아의 죽음으로 간주한다. 이는 바로 프루스트가 『잃어버린 시간』에서 제기하는 통시적인 자아분열의 양상이다. 소멸되었다고 생각했던 과거의 자아와 현재의 자아가 기억에 의해 만나게 되었을 때 주인공은 분열의 현기증을 겪는다. 그래서 이 기나긴 소설은 마치 자아분열의 현기증을 묘사한 기록처럼 보이기도 한다. 『되찾은 시간』에서 마르셀이 포석에 발부리를 부딪쳐 비틀거렸을 때, 갑자기 과거의 세계가 비자발적 기억에 의해 소환된다. 이것을 의식하는 반성적인 자아는, 방금 전까지 현존

---

6) *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, p.148.

7) “...disposait ma vie,... dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d’ordinaire, d’une sorte de psychologie dans l’espace,...” *Le Temps retrouvé*, Ⅳ, p. 608.

8) *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, pp. 153 - 154.

9) ‘잠자리의 드라마’는 소설 초반, 마르셀이 잠들기 전 어머니의 입맞춤을 받고자 벌어지는 사건이다. “...le théâtre et le drame de mon coucher,...” *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 44.

했던 세계와 갑자기 엄습한 이 세계의 병존에서 불안정을 느끼며, 감각을 타고 기억으로부터 소환된 그 세계를 붙잡으려고 하지만 이내 현재가 승리한다. 이 장면에는 두 층위에 걸친 세 자아가 있다. 한 층위에는 과거의 세계의 담지자로서의 자아와 현재 세계의 담지자로서의 자아가 있고, 그리고 그 너머의 층위에는 과거의 자아를 붙들고자 하는 반성적인 자아가 있다. 그리고 이 상황을 서술하는 자아의 층위까지 받아들이게 되면, 이 장면에는 세 층위에 걸친 네 개의 자아가 존재한다.

이 각각을 분열된 자아로 받아들이지 않고 단지 기억에 따른 감각으로 받아들인다면 우리는 이 장면을 하나의 자아의 혼란스러운 경험으로 자연스럽게 이해할 수도 있을 것이다. 그리고 통시적 자아의 동일성에 대한 논의는 단지 철학적 문제로 남을 것이다. 그러나 중요한 점은 망각에 의해서 단절되는 각각의 시간들, 강렬한 감정의 소멸에 따른 자아의 변화들을 마르셀이 자아의 죽음과 복수의 자아들로 받아들인다는 사실에 있다. 가령 마르셀은 자기 자신과 자신이 질베르트를 사랑하는 마음을 나누어, 그 각각을 '나'라고 칭한다.

> 그것은 질베르트를 사랑하는 **내 자신** 안의 **자아**에 대한 길고도 흉폭한 살해였다. C'était à un long et cruel suicide du **moi** qui en **moi-même** aimait Gillberte...[10](강조는 필자)

마르셀은 이것을 아직 사랑이 식지 않은 상태에서 지워져가는 마음의 상태로 서술하지 않는다. 그것은 마르셀에게 "나 자신 안에" 있는, 죽어가는 "그 자아(다른 자아)"이다. 그는 시간을 통한 삶의 변화와 망각들에서 돌이킬 수 없는 단절을 읽어내며, 이것들을 각각의 자아라고 말한다. 그래서 포석의 장면에 나타나는 각각의 감각-세계의 담지자들은 각각의 다른 자아가 되는 것이다. 따라서 주목해야할 지점은 어째서 마르셀이 이 변화를 복수의 자아들의 문제로 분열시키며, 통합된 하나의 자아가 가지는 복합적인 양상으로서 받아들이려고 하지 않는가 하는 점이다.

일찍이 많은 이들이 지적했듯이, 프루스트와 베르그손의 세계에는 많은 유사점이 있다.[11] 시간의 인식에 대해 살펴보는 것은 우리의 주제를 이해하는 데 매우 중요한

---

10) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅰ, p. 600.

11) 김진성은 베르그손과 프루스트의 관계에 대한 의견은 크게 세 가지로, 프루스트가 베르그손 철학에서 결정적인 영향을 받았다는 긍정론과, 이에 반대해서 두 사람의 사상의 차이점을 강조하면서 이들의 무관계를 주장하는 부정론, 그리고 프루스트가 베르그손에게서 직접적인 영향을 받은 것이 아니라, 동일한 시대정신의 독자적인 문학적 표현일 뿐이라는 제 3의 주장이 있다고 말한다. 그리고 그에 따르면 이러한 세 견해 중에서 양자의 연구가들의 대부분이 인

데, 마르셀에게 기억은 곧 자아이며, 기억은 시간의 개념에 종속되기 때문이다. 『잃어버린 시간』에서 프루스트가 시간을 바라보는 방식은 베르그손의 방식과 유사하다. 두 사람 모두에게서 시간의 인식은 주관적이고 질적인 것이다. 베르그손은 시간을 공간과 같이 연장적이고 산술적으로 받아들이는 것에 반대하면서, 시간에 대한 우리의 지각과 내적 인식이 수적인 질서가 아닌 질적인 질서를 가지고 있음을 보여주었다. 또한 베르그손이 주목한 문제는 양적이고 공간적인 성질을 지닌 물질세계를 질적이고 시간적인 성질을 지닌 의식이 어떻게 받아들일 수 있는가 하는 것이었다. 그리고 이 '물질과 기억' 사이에는 양자를 연결하는 특권적인 대상으로서의 육체가 있다. 이 구조는 『잃어버린 시간』에서도 유효하다.

프루스트는 자신이 베르그손의 이론에서 영향을 받았음을 부정하지는 않았다. 그러나 베르그손의 이론과 자신의 이론은 차이가 있으며, 특히 비자발적 기억에 대한 고찰은 베르그손에게 있어서는 나타나지 않는다고 말한다.[12] 베르그손과 프루스트의 차이는 자아의 분열에 관한 두 사람의 견해 차이와 연결된다. 프루스트에게 자아는 시간과, 주체가 가지는 대상에 대한 감정에 따라 분열된 것으로 나타나지만, 베르그손에게 있어 지각과 지각의 조직화의 힘은 바로 자아이며, 내적 자아는 기억을 만들어 낼 수 있는 힘을 가진 주체이다. 프루스트의 자아들은 일차적으로 시간 속에서 통시적으로 분열되어 있다. 이 자아들이 통합을 이루는 것은 『되찾은 시간』에 이르러서인데, 그때에서야 시간이 만들어낸 복수의 자아들은 비자발적 기억에 의해 현재와 공존하는 것으로써 나타난다. 그리고 글쓰기는 이러한 자아들이 쌓여 만들어낸 불균질한 시간의 지층을 모두 자기에게 속하는 것으로서 받아들일 수 있게 해 준다. 그러나 통합이 된다고 해서, 프루스트가 망각의 벽으로 단절되어 있는 각각의 자아들의 분열을 부정하는 것은 아니다. 단지, 그 자아들이 사라져버리는 것이 아니라 통합된 자기로서 자신의 내부에 공존한다는 것을 인정할 뿐이다. 반면에 베르그손에 있어서 자아는 하나의 통일된 연속체이다.[13] 과거와 미래는 현재의 자아 속에 응축되어 있으며, 이 자

정하고 있는 학설은 긍정론이다. 김진성, 「베르그송과 프루스트」, 『베르그송 연구』, 문학과지성사, 1985, p. 116.

12) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastisches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pièrre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 558.

13) 베르그손에게 자아는 "동일하면서도 동시에 또한 변화하는 존재자"이다. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 68e édition, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1948, p. 75. 이는 자기 운동자로서 시간 속에 살아가는 생명체 일반의 존재방식이다. 생명체는 변화하면서도 기억의 보장에 의해 자기 동일성을 유지한다.

아는 과거의 기억을 통해 그 전체를 자기 안에 품고 있다. 자아는 시간 속에 분열되어 있는 것이 아니라, 단지 융합에 있어서 강도와 비율의 차이들을 겪을 뿐이다. 그것은 분열되는 것이 아니라 변화하고 있다. 계기들은 상호침투하고, 자아는 지속하며 운동한다. 의식의 상태에는 수적 다수성이 아닌 "질적 다수성"[14]이 있을 뿐이며, "인간의 영혼에는 진행 이외의 것은 거의 없다"[15] 그러나 프루스트의 비자발적 기억은 베르그손이 이야기하는 "잠재적"인 "순수기억"[16]과 유사하다. 베르그손에 의하면, 이 순수기억은 신체와 무관하게 존재하다가, 그것이 능동적이 되는 순간 기억이기를 멈추고 운동들을 야기할 수 있는 감각으로 현행화된다.[17] "순수 기억은 잠재적이므로 그것을 끌어당기는 지각에 의해서만 현실화될 수 있다."[18] 이 서술은 프루스트의 비자발적 기억과 거의 일치한다. 또한 마르셀이 이 소설의 마지막에서 이루는 자아의 공시적 통합은, 베르그손이 이야기한 내용과 거의 동일한 양상을 이룬다.

그렇다면 떠오르는 의문은, 이 통합에 이르기까지, 각각의 기억들을 이루는 자기의 체험들을 어째서 프루스트는 각각의 자아로 놓았느냐 하는 점이다. 베르그손이 말한 것처럼, 그리고 프루스트가 『잃어버린 시간』의 마지막에 도달하는 것처럼, 자아는 균일하지 않지만 통합되어 있다. 시간과 함께 기억은 망각되지만 완전히 사라지지 않은 채 우리의 내부에 축적되어 정신의 일부를 이룬다. 완전히 그것을 잃지 않는 한, 즉, 우리의 내적 자아가 하나의 힘인 한 우리는 응시하며, 삶은 그것을 바탕으로 전개된다. 베르그손에게 내적 자아는 이러한 질적인 지속을 이루는 힘(force)이다.[19] 프루스트에게서도 내적 자아는 힘으로 나타난다. 콩브레에서 책을 읽으면서 마르셀은 자신의 힘을 의식하고 이 내적 힘으로 외부세계에 영향을 미치고자 한다. 이것은 의식적이고 능동적이고 공격적인 상상적 자아의 힘이다. 이 힘은 언제나 내부세계에서 외부세계를 향한다. 그러나 위에서 살펴보았듯 정신의 힘은 외부로 향하기 이전에 더 근본적인 무의식적이고 수동적인 수축을 행한다. 무의식적으로 형성되는 추억(souvenir)의 지층은 잠재적인 것으로 쌓이며 그 전체를 통해 '나'라고 부를 수 있을 우리의 정신을 형성한다. 그런데도 어째서 마르셀은 베르그손적인 통합된 자아를 부정하고 각각의 추억의 지층에 해당하는 자아들을 각각의 분열된 자아의 자리에 놓았

14) Henri Bergson, *op. cit.,* p. 90.
15) *Ibid.*, p. 98.
16) Henri Bergson, *Matière et mémoire*, 6e édition, PUF, coll. « Quadrige », 1999(1939), p. 142.
17) *Ibid.*, pp. 154-155.
18) *Ibid.*, p. 142.
19) Henri Bergson, *op. cit.,* 1948, pp. 93-94.

던 것일까? 우리의 연구는 이 질문에서부터 출발할 것이다.

자아의 분열과 통합의 양상을 마르셀이라는 인물의 심리에 연관시킬 때, 정신분석학은 우리 연구의 매우 중요한 수단이 된다. 프로이트의 정신분석학이 이야기하는 분열이란 하나가 여럿으로 분해되어 있는 것이 아니라, 각각 독립적인 채로 서로의 존재를 알지 못한 채, 동일한 주체 속에 서로 다른 두 가지가 병존하는 상태를 의미한다. 그에게서 '심리의 분열'이나 '자아분열'은 모두 이러한 맥락에서 사용된다.[20] 이는 동일한 주체 내에 병존하는 "서로 대립되고 독립적인 두 가지 서로 다른 태도"[21]이다. 자아분열이란 "현존하는 두 태도 간의 타협 형성에 이르지 못하고, 그것들 간에 변증법적 관계가 이루어짐이 없이 그것들을 동시에 유지한다는 것이다."[22] 이는 억압된 자아, 무의식적 자아의 병존상태로서, 갈등에 대한 자아의 두 가지 상반되는 반응이다.[23] 마르셀이 드러내고 있는 자아의 공시적인 분열의 양상은, 프로이트의 정신분석이 이야기하는 이러한 자아분열의 개념에 상응하는데, 이 분열은 주로 억압과 무의식에 관련되어 있다. 『갇힌 여인』에서 마르셀은 자신의 내면에서 여러 인격들을 발견하는데, 때로는 그 중에서 콩브레의 날씨를 알리는 인형과 닮은 "이기적인 청우계 꼬마"[24]가 튀어나오기도 한다. 이 꼬마는 그가 가진 아버지의 성격을 상징하고 있다. 마르셀은 자신의 일부인 이 꼬마에 대해 마치 남의 이야기를 하는 듯이 서술한다. 또한, 한 대상에 대한 두 가지 상반된 태도가 번갈아가면서 그를 지배하는 양상은 그의 사랑의 경험에서 매우 뚜렷이 나타난다. 하나가 주도권을 쥐었을 때, 다른 하나는 그 존재를 알 수 없을 정도로 무의식의 수면 아래로 사라진다. 마르셀은 알베르틴에게 무척 집착하다가도 이내 그녀에 대한 사랑을 부정하고 헤어지려고 하는 상반된 두 가지 태도를 끊임없이 반복한다. 우리는 여기에서 대상과의 합일에 대한 욕구과 더불어 전형적인 포획의 공포[25]를 읽어낼 수 있다. 대상과의 합일에 대한 욕구는 대상을 소

---

20) 프로이트(Freud)에게서 자아의 분열(Spaltung)이란 블로일러(Bleuler)가 정신분열증의 정의의 맥락에서 사용한 분열과는 다르다. 프로이트는 정신분열증이라는 용어를 비판하며, 분열이라는 단어를 블로일러와는 전혀 다른 관점에서 사용한다. 프랑스어에서 프로이트의 Spaltung은 clivage로, 블로일러의 그것은 dissociation으로 변역된다.

21) 지그문트 프로이트는 절편음란증 환자의 예를 들면서 자아분열을 설명한 후, 다음과 같이 덧붙인다. "우리가 여기서 묘사한 자아분열이라는 사실은 처음 보기와 같이 그렇게 새롭고 낯선 것이 아니다. 한 사람의 정신생활에서 특정한 행위와 관련해서 두 가지 상이한 태도가 존재하며 이 둘이 서로 반대되고 독립적이라는 것은 신경증의 일반적인 성격이다." 지그문트 프로이트, 「정신분석학 개요」, 『정신분석학 개요』, 한승완 역, 열린책들, 1997, pp. 486-488.

22) J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 69.

23) 지그문트 프로이트, 「방어과정에서 나타난 자아의 분열」, 『정신분석학의 근본 개념』, 박찬부 역, 열린책들, 1997, p. 472.

24) *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 522.

유하고 통제하려는 행동으로 나타나며, 어머니에게 흡수되어 사라질지 모른다는 본원적인 포획의 공포는 여성에 대한 불안으로 전이된다. 그리하여 사랑은 억압되었다가 계기를 만나면 질투와 함께 튀어오른다. 알베르틴에 대한 이러한 이율배반적인 분열적 태도의 기저에는, 밤의 불안과 낮의 환희로 분열된 어린 시절의 하루라는 원형이 있다. 프루스트는 『잃어버린 시간』을 통해, 이미 프로이트보다 앞서 자신이 말하는 '입체적인 심리학자'로서,[26] 무의식에 대한 날카로운 직관과 통찰을 보여주고 있다고 하겠다.

또 다른 정신분석학자인 라캉의 "거울단계"[27] 또한, 자아의 분열과 통합을 고찰하는데 있어서 많은 시사점을 던져준다. 거울단계는, 인간이 대상의 통합된 이미지를 통해 자신의 분열된 육체 이미지를 하나의 통합된 개체로 인식하게 되는 발달단계이다. 이는 타자를 대상으로 하여 우리 자신에게로 돌아오는 시선의 힘을 보여주고 있다. 심급은 다르지만, 시간에 의해 분열된 자아를 통일체로 인식하는 것도 이와 크게 다르지 않다고 할 수 있다. 분열된 것으로 보이는 육체를 단일한 것으로 인식하기 위해서는 타자의 통합된 상뿐만 아니라 아이에게 그의 거울상을 보증해주는 어머니 대타자가 필요한 것처럼, 마르셀이 자신을 통합된 하나의 자아로 받아들이기 위해서는 자신이 동일시할 대상뿐만 아니라, 믿을 수 있는 법을 제시하고 보증하는 타자가 필요하다. 마르셀은 어린 시절, 상징계의 대표적 대타자인 아버지와 자신을 동일시하는데 실패한다. 그리고 이후 다른 타자들을 통과하여 통합된 자기에게 이르기 전까지, '나'의 전체가 시간에 따른 변화에도 불구하고 하나로써 통합되어 있다는 사실을 인정하지 않으려고 한다. 그가 자아의 통합을 받아들이기 위해서는 문학이라는 보편과 진리의 타자가 필요했다. 거기에 이르기 전까지 그가 각각의 기억과 각각의 감정을 베르그손과 달리 각각의 사멸하는 자아로 간주했다는 것은, 자아의 통합을 이루기까지 그

---

25) 라캉은 세미나 10에서 현존의 안전은 부재의 가능성에서 발견되며, 아이에게 가장 큰 불안을 낳는 것은 어머니의 부재가 아니라 어머니의 결여의 가능성이 전혀 없을 때, 즉 엄마가 항상 뒤에 있을 때라고 말한다. 그리고 세미나 17의 인상적인 구절에서, 그는 어머니-**타자**의 욕망의 위험성과 이를 중화하는 것으로서의 아버지의 부성적 기능에 대해 이야기한다. "어머니는 커다란 악어이며 당신은 그녀의 입 속에 있는 자신을 발견한다, 당신은 무엇이 그녀를 작동시켜서 그 턱이 닫히게 할 것인지를 전혀 알지 못한다. 따라서 나는 안심시키는 무언가가 있음을 설명하려 노력했다. (...) 그것은 그곳 그 덫의 층위에 잠재적으로 있으면서 그것이 열려 있도록 끼워져 있다. 그것이 우리가 남근이라고 부르는 것이다. 그것은 턱이 갑자기 닫힐 때 당신을 보호하는 굴림대다.(*Semianr XVII*, p. 129)" 브루스 핑크, 『라캉의 주체』, 이성민 역, 도서출판b, 2010, p. 111, pp. 116-117.

26) *Le Temps retrouvé*, Ⅳ, p. 608.

27) Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je(1949)", *Écrits*, Seuil, 1966.

가 통과한 분열된 세계를 증거하고 있으며, 이 세계 속에서 나타나는 자아와 대상에 대한 마르셀의 분열적 인식은 거울단계에서 나타나는 상상계적인 분열적 인식과 연결될 수 있다. 그의 자아가 지향하는 전능감이나, 유아론적인 인식도 마찬가지이다. 마르셀의 자아는 『되찾은 시간』에서 통합을 이룰 때까지 무기력하게 시간 속을 분열된 채 부유하는데, 이는 마르셀과 타자와의 관계, 그리고 이로 인해 형성된 그의 욕망의 구조와 밀접한 관련이 있다.[28]

자아의 분열은 마르셀의 예술을 향한 여정에 처음부터 필연적으로 나타날 수밖에 없는 양상이다. 소설의 서두부터 분열은 주어져 있으며 잠자리의 오이디푸스적 드라마를 통해 우리는 이런 분열의 본질을 들여다볼 수 있다. 그리고 라캉의 개념들은 여기에 대한 적절한 설명 도구가 될 수 있을 것이다. 거기에는 대상 a[29]로서 범접할 수 없는 것, 그러나 그 인력에서 벗어날 수 없는 것, 그리고 그것과의 사이에서 설정된 주체의 관계적 위치와 욕망의 구조가 있다. 그는 아버지의 상징계로 진입하기를 포기하며 자신의 상상계적(Imaginaire) 세계에 머무르기를 끈질기게 선택한다. 그리고 그 상상계적 세계의 배면에는 실재(Réel)의 불안이 있다. 자아의 유약함과 그로 인한 어머니에 대한 분리불안은 끝없이 그를 따라다닌다. 그러나 상상계에 대한 마르셀의 고집은 상징계(Symbolique)[30]가 부여하는 소외를 거부하는 주체의 의지적 행위이기도 하다. 또한, 불안에 대한 상상계적 방어의 분열적 양면으로서 유아적 자아의 전능감은 마르셀의 낮을 지배하고, 그 세계를 방어하기 위해 그는 외부세계와의 철저한 거리를

---

28) 그러나 그가 발달단계로서의 거울단계를 통과하지 못한 것은 아니다. 다른 심급이라고 언급했듯이, 거울단계와 마르셀의 분열적 인식의 유사점은, 욕망의 구조 속에서 마르셀의 주체가 상상계적인 지점에 고착(la fixation)되어 있어서, 자신과 세계와 타자에 대한 인식 속에서 상상계적 특징들을 드러내고 있다는 맥락으로 이해되어야 한다. '고착(la fixation)'에 관해서는 다음 페이지의 주 32)를 참조.

29) 라캉이 "대상 a"라고 명명하는 것은 거울반사될 수 없는 잔여물, 상상계와 실재 사이의 경계에 살고 있는 공백이다. 그리고 이 경계 자체는 상징계의 영역에 접하고 있음이 지적되어야 한다. 로렌초 키에자, 『주체성과 타자성』, 이성민 역, 난장, 2012, p. 221.

30) 실재를 상상과 상징이라는 다른 질서들과의 상관관계 속에서 언어학적으로 이해하면, 의미가 이루어지기 위해 기표의 전체집합이 필요하지만 마지막 기표는 계속 연기되므로 전체가 구성될 수 없다는 모순을 안고 있는 언어의 체계가 상징계(Symbolique)이고, 이러한 조건 위에서 금지와 배제를 통해 전체를 환상적으로 구성하는 것은 상상계(Imaginaire)이다. 그리고 실재(Réel)는 상상적인 전체가 구성됨으로써 필연적으로 상징질서 밖으로 밀려날 수밖에 없는 어떤 것이라고 볼 수 있다. 실재는 '상징화를 거부하는 어떤 것'이며 상징계의 바깥이다. 이를 문명과 주체의 예로 설명하면, 근본적인 금지를 통해서만 문명이라는 상상적 상징질서가 가능해진다. 개인이 문화 속의 주체로 탄생하는 과정은 아버지의 법을 받아들이고 어머니의 몸을 포기하는 소외와 박탈의 과정이다. 실재는 문명과 주체의 구성을 위해 필연적으로 금지되고 배제될 수밖에 없는 어떤 것이다. 실재는 상징질서의 바깥인 동시에 구조적인 원인이다. 김용수, 『자크 라캉』, 살림, 2007. pp. 18-19.

유지하며 급기야 『갇힌 여인』에서는 하나의 유폐된 세계를 만든다. 마르셀은 자신의 주체가 빠져있는 질곡을 누구보다 잘 알고 있다. 우리는 마르셀이 그의 욕망의 차원에서, 환상으로 대상 a를 가리면서 반복해서 원환을 그리는 가운데 일어나는 환유와 은유, 주체의 삶의 드라마와 변이들을 따라갈 것이다. 그리고 기호와 언어를 가지고 이루어지는 승화의 차원에서, 결국은 글쓰기를 통해 주체가 '그것이 있던 곳에 감'[31] 으로써 어떻게 자기를 형성하고 주체를 횡단하게 되는지를 보게 될 것이다. 마르셀에게서 나타나는 자아의 분열과 외부세계와의 분리는 이 모든 과정에서 주된 증상으로서 나타나며 그가 가지고 있는 정신의 전체 구조를 예감할 수 있게 해 준다.

정신분석적 관점에서 볼 때 마르셀에게서 나타나는 외상에의 고착(la fixation)[32] 과 상상계에의 고수는, 단순히 발달단계에서의 미성숙으로 폄하되어서는 안될 것이다. 고착은 수동적인 것이지만 고수는 의지적이고 능동적인 것이다. 어머니의 세계와의 완전한 분리의 거부는 부성적 억압에의 거부이며, 본질적인 의미의 세계에 대한 고집이기도 하다. 우리가 생각할 수 있는 가장 아름다운 것, 또한 일원적인 세계와 완전성의 개념은 어머니와의 합일의 느낌과 유아기의 "원초적 자아 감각"[33]에서 온다고 할 수 있기 때문이다. 또한 정도의 차이는 있지만 인간은 모두가 이러한 고착이나 결여를 안고 자신의 자기를 형성하여 삶을 살아 나간다. 그러나 당연한 일이지만, 모든 사람이 예술로서 자신의 삶을 승화해 낼 수 있는 것은 아니다. 『잃어버린 시간』은 다른

---

31) 라캉은 "Wo Es war, soll Ich werden(Là où fut ça, il me faut advenir)."라는 명제를 "자아가 이드, 즉 무의식적 충동의 자리를 정복해야 한다."로 읽지 않는다. 라캉은 분석의 목표라는 자신의 관점을 실마리로 삼아 "그것이 있던 곳에 내가 존재해야 한다"라는 번역을 제안한다. 이것은 분석과정에서 상상계의 자아가 욕망의 진정성 속에 있는 주체에게 자리를 내주어야 함을 의미한다. 나는 "그것"이 있었던, 혹은 군림했던 곳에서 내가 되어야 한다. 나는 존재하게 되어야 하고, "그것"이 있었던 저 자리를 떠맡아야 한다. 이것은 또한 '환상의 횡단'이며 '분석의 끝'이다. Joël Dors, *Introduction à la lecture de Lacan,* Denoël, 2002, p. 163. 브루스 핑크, 위의 책, pp. 99-100, p. 126.

32) '고착(fixation)'은, 리비도가 어떤 사람이나 이미지에 단단하게 달라붙어, 어떤 특수한 형태의 만족을 재현하고, 리비도의 발달단계 중 하나의 특징적인 구조에 따라 조직되는 것을 의미한다. 고착은 현재 명백히 드러날 수도 있고, 잠재해 있다가 지배적으로 주체에게 퇴행의 길을 열어줄 수도 있다. 신경증 환자나, 보다 일반적으로 모든 인간주체는 어린 시절이 경험에 의해 낙인찍혀 있고, 태곳적 충족방식과 태곳적 대상이나 관계 형태에 다소 위장된 방식으로 집착하고 있다. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *op. cit.,* pp. 160-161.

33) 지그문트 프로이트는 불쾌를 밖으로 투사하고 외부와의 경계를 설정하고 낯설고 위협적인 <밖>과 대결하는 순수한 쾌감-자아를 창조하려는 경향에 대해 이야기한다. 이 경계선은 경험을 통해 수정되는 것을 피할 수 없지만, 이후에도 이 원초적 자아 감각이 성숙한 자아 감각과 나란히 존재한다면, 전자에 어울리는 관념적 내용은 무한함 및 우주와의 유대감일 것이라고 말한다. 지그문트 프로이트, 『문명 속의 불만』, 김석희 역, 열린책들, 1997. pp. 237-238. 프로이트가 말하는 이 경향은 우리가 1.2.장에서 설명할 독서의 경험에서 나타나는 상상계적 자아에 대한 분석과 일치한다.

어떤 소설보다 한 인간의 내면을 주관적이고도 냉철하게 그려내고 있는 작품으로, 이 작품 속에서 한 인간의 자기분석을 목도하는 가운데, 그의 내면의 분열과 그 통합을 살펴보는 것은, 한 독특한 인간의 내면을 문학적으로 음미하는 동시에 그의 삶의 테마들 각각과 그 테마들이 이루어내는 화음을 복합적으로 이해하고, 이것을 보편적인 인간에 대한 이해로 확장해 나간다는 점에서 연구에 충분한 의미가 있다 하겠다. 우리는 정신분석적 관점에서 『잃어버린 시간』 전체에 걸쳐 있는 마르셀의 심리분석을 바라보면서, 주인공의 자기관찰이 얼마나 냉철했는지, 또한 프루스트가 얼마나 명민하게 시대를 앞서나간 작가였는지를 발견하는 동시에, 마르셀의 실재계적 불안과 상상계적인 자아의 고수, 그리고 외상의 고착이 낳는 구조적 반복이 어떻게 상징적 언어의 글쓰기로 승화되는지를 탐구함으로써, 인간은 단순히 사회적 담론에 의해 재단되어 성숙, 미성숙로 분류되는 것이 아니라, 개개인의 정신구조와 활동에서 고유한 구조로 꽃피는 독특한 주체들이라는 것을 실감하게 될 것이다.

자아의 분열은 프루스트에 의해 의식적으로 제기된 보편적 이론 이상의 의미가 있다. 왜냐하면 소설이란 단지 어떤 철학적 개념이나 이론의 구상을 펼치거나 인간들에 대한 직접적인 심리적 분석을 펼치는 곳이 아니라, 육체와 감정을 가진 등장인물들이 보여주는 삶의 드라마의 영역이기 때문이다. 거기에는 설명할 수 없는 것, 단지 작품으로 보여줄 수밖에 없는 어떤 것이 존재한다. 무엇보다 소설은 그 자체로서 작가의 의식적인 의도를 넘어서 있다.[34] 그러므로 우리는 『잃어버린 시간』에서 등장인물 마르셀의 입을 빌어 프루스트가 펼치는 여담 이상의 것을 읽어내야 한다. 본 논문이 주목하고자 하는 것은 이 여담의 배면이다. 마르셀에 의해 제시된 자기분석의 지점과 그의 여담에서 제기된 주장들에 멈출 것이 아니라, 마르셀의 삶의 이야기들을 기반으로 하여, 숨어있는 정서와 행동의 이유를 다시 분석해내야 한다. 그 작업은 마르셀이 반복해서 고백하는 자아분열의 위화감으로부터 출발하는데, 이는 마치 정신분석가가 내담자의 말(parole) 속에서, 내담자의 진술이 아닌 무의식의 담화로 다가가는 틈을 발견해 내는 작업과 같은 것이다.

본론은 3부로 구성되는데, 1부에서는 『스완네 집 쪽으로』의 1부 콩브레와, 『꽃핀

34) 모리스 블랑쇼는 작품과 작가의 고독에 대해서 말한다. "...l'oeuvre... elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela - et rien de plus." "Nul qui a écrit l'oeuvre, ne peut vivre, demeurer auprès d'elle. Celle-ci est la décision même qui le congédie, le retranche, qui fait de lui le survivant, le désoeuvré, l'inoccupé, l'inerte dont l'art ne dépend pas." Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, pp. 10-11, p. 13.

소녀들의 그늘에』 등의 마르셀의 유년기를 서술하는 초반의 텍스트들을 주로 고찰할 것이다. 1부에서 살펴볼 것은 최초의 균열과, 일견 완전히 분열된 것으로 보이지만 실은 동일한 상상계적 자아의 양면인, 각각 낮과 밤의 시간에 속하는 두 자아의 양상이다. 라캉 정신분석의 관점에서 마르셀의 유년기는 그의 근본 환상의 구조[35]를 결정짓는 대표적 사건들을 보여주고 있다. 이 구조는 마르셀의 평생에 걸쳐 지속되고 반복된다. 먼저 1.1장에서 마르셀의 욕망의 구조를 형성하게 되는 외상의 전형이자 오이디푸스적 소묘인 잠자리의 드라마를 살펴볼 것이다. 여기에서 주인공과 어머니, 아버지의 삼각형의 구조와, 또한 중요한 3자인 할머니가 이 구조에 어떤 식으로 작용하고 있는지를 분석할 것이다. 그리고 뒤이어 1.2장에서는 마르셀의 상상계적 세계의 고수가 실재적 불안에 대한 방어임을 논증한 다음, 독서의 경험을 중심으로 마르셀의 상상계적 세계에 나타나는 자아와 세계 사이의 공고한 분리와 몽상적 내면세계의 원형을 살펴볼 것이다. 그런 다음 1.3장에서 이러한 나르시시즘적 세계의 확장성이 상상계의 특징임을 논하면서, 그의 이름의 몽상들이 상상계적 측면을 갖는 동시에 상징계에의 시도이기도 함을 보여줄 것이다. 또한 그의 몽상세계의 확장과 좌절 속에서, 장차 그가 나아가게 될 욕망과, 예술에의 승화의 방향을 예감할 수 있을 것이다.

2부에서는 1부에서 그 성립을 살펴본 원초적인 환상의 구조가 욕망의 차원에서 변주되고 반복되는 양상을 알베르틴과의 관계를 중심으로 추적한다. 따라서 중심적으로 고찰할 부분은 『소돔과 고모라』와 『갇힌 여인』, 『사라진 알베르틴』이 될 것이다. 2.1장에서는 타자의 의식에서 나타나는 대상화와 분열의 양상들과, 할머니의 죽음과 더불어 할머니와 어머니, 알베르틴과 할머니, 할머니와 어머니, 아버지와 마르셀 사이의 전치-환유의 자리바꿈이 예비되는 과정을 살펴볼 것이다. 2.2장에서는 뱅퇴유 양이라는 키워드를 통해 은유의 의미작용이 일어나는 과정을 통해, 알베르틴에 대한 사랑이 어떻게 결정적이 되는지를 살펴볼 것이며. 그리고 잠자리의 드라마가 어떤 식으로 알베르틴과의 갇힌 생활에서 반복되고 변주되는지를 1.1장에서 분석해낸 원형을 토대로 하여 추적할 것이다. 그리고 2.3장에서는 뱅퇴유 양과 샤를뤼스를 통해 나타나고 있는 도착적 쾌락이 마르셀의 욕망의 구조와 연결되어 있음을 고찰할 것이다.

---

35) "L'avènement dont il est question se réaliserait grossomdo à l'époque de l'Œdipe," "Le phénomène œdipien comme structure... est une transformation radicale et universelle de l'être humain; il est le passage de la relation duelle, immédiate ou encore spéculaire, autant de termes lacaniens, à la relation médiate propre au registre symbolique par opposition à l'imaginaire. " Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Pierre Mardaga, 1977. p 135. 환상의 구조는 주체가 형성될 때 환상의 원인인 대상 a와의 사이에서 설정되는 주체의 포지션이다.

마지막으로 3부에서는 상상적인 몽상의 자아가, 타자를 참조하고 비자발적 기억의 은유의 진리를 언어화하면서 예술의 주체에 이르게 되는 과정을 따라갈 것이다. 3.1장에서는 마르셀이 글쓰기를 통한 자아 통합에 이르기 전에, 먼저 불완전한 상징계인 사교계를 통해 타자들을 경유하는 과정을 탐색할 것이다. 그가 참조하는 타자들에는 여러 예술가들이 포함되는데, 특히 패스티시는 그의 예술의 도정에서 결정적인 역할을 한다. 3.2장에서는 『잃어버린 시간』에서 가장 중요한 지점 중 하나로서, 그를 삶의 본질로 이끌게 되는 비자발적 기억의 경험을 면밀히 살펴볼 것이다. 그리고 그것이 드러내는 진리와 초월적인 주체가, 비자발적 기억이 불러오는 동일한 것의 차이에 의한 은유의 의미작용에 기인함을 밝힐 것이다. 이를 인식하고 파악하면서, 주체는 곧 글쓰기로 향하게 된다. 그리고 3.3장에서는 앞 장에서 논했던 인상적인 '포석의 에피소드'의 비자발적 기억 이후 마르셀이 글쓰기를 결심하게 되는 과정과, 이로써 그가 타자의 세계와 연결되고, 결국 모든 시간들이 통합된 자아로 받아들여지게 되는 과정을 살펴볼 것이다. 그리고 마르셀의 글쓰기의 의미를 상징계에의 진입과 주체의 회복에 관련해 논할 것이다. 마르셀이 글쓰기를 통해 어린 시절의 몽상적 "이름들"을 문학의 보편적 언어[36]로 번역하고, 사교계의 타자들과 사랑의 대상들을 통과해 글쓰기의 주체로서의 자신을 재정립하면서 작가로서 타자와 연결되는 것은, 프로이트적 의미에서는 오이디푸스 콤플렉스의 극복을, 라캉적 의미에서는 진정한 상징계에의 진입과 주체의 회복으로 해석될 수 있다.

이 논문이 추적하는 것은 마르셀의 원형적 외상으로부터 예술적 승화까지의 과정이다. 이를 위해 사용되는 정신분석의 틀은 프로이트의 개념들을 전제로 하여 라캉이 보충, 확대한 개념들과 멜라니 클라인의 개념들에서 가져올 것이며, 각각의 분석에서 개념들이 기술적인 도구로 제시될 때마다 추가적으로 설명될 것이다. 『잃어버린 시간』의 텍스트는 장 이브 타디에가 편집한 1987-1989년 갈리마르판을 사용하였다.[37]

---

36) 이 문학적 언어는 구조적 언어체계로서의 언어(langue)가 아니다. 이런 의미에서라면 마르셀의 몽상적 말들은 그가 이미 언어를 습득하고 있다는 의미에서 언어의 구조와 충분히 연결되어 있다. 또한 그의 몽상적 "이름들"은 정신증자들의 말인 산산이 흩어져 있는 물질적 실재로서의 문자(lettre) 또한 아니다. 그것은 몽상적 세계를 싣고 있으나 이미 상징성을 지닌 언어이다. 중요한 것은 마르셀이 글쓰기를 결심하기 전까지 몽상적 세계의 타자적 의미를 배제하고 있다는 것이다. 그는 자신의 몽상적 세계에 대한 감각을 알베르틴과 같은 타자와 나누기를 거부한다. 몽상의 세계의 말은 아직 상상적 동일시의 세계에서 벗어나지 못한, 혹은 그 세계에 머무르기를 고집하는 말이다. 이것이 그가 상상계적 세계를 고수한다는 말의 의미이다. 그럼에도 불구하고 마르셀은 다른 한편으로 끊임없이 타자들을 참조하며 상징계에 접근하는데, 종국에는 글쓰기를 통해 자신의 진리를 언어를 통해 보편적인 것으로 만들어 아버지의 세계와는 다른 새로운 문학작품을 창조해낸다, 그리고 이를 책이라는 형식으로 타자의 세계에 전달함으로써 보편적 상징계로서의 외부세계에 참여한다.

1. 자아분열의 원형

어린 마르셀의 삶에서 가장 결정적으로 나타나는 것은 어머니와의 분리에 대한 공포의 경험이다. 어머니에 대한 분리불안은 그의 시간을 둘로 분열시킨다. 어머니와의 충분한 분리가 이루어지지 않아 고독으로 심하게 괴로워하는 동시에, 어렴풋이 느껴지는 통일된 진리의 세계는 또 하나의 근원적 경험으로서 어머니와 할머니의 애정과 더불어 그의 자아를 떠받칠 수 있는 전능감[38]과 완전성의 개념을 제공한다. 그러나 마르셀이 자신의 내면세계에서 추구하는 진리와, 그에 상응하지 않는 외부의 현실은 화해할 수 없는 경계를 형성하고, 그 때문에 언제나 내부의 진리에서 출발하는 그의 정신은 외부를 내부의 힘으로 정복하고 그 경계를 바깥으로 밀어내고자 한다. 그리고 안전한 몽상의 지대에서 이 감각들을 뒤섞는다.

마르셀은 잠자리의 드라마와 독서의 경험, 질베르트와의 만남 등, 특기할만한 어린 시절의 사건들을 통해 삶의 다른 국면을 맞이하며, 그의 내부세계 또한 현실에 부딪쳐 좌절을 겪는다. 이러한 과정들은 이후 그의 삶의 원형이 되어 반복되게 된다. 이 장에서는 마르셀의 어린 시절을 중심으로 자아분열의 기원을 이루는 최초의 지점들을 살펴볼 것이다.

1.1. 잠자리의 오이디푸스적 드라마

37) 1987년 갈리마르 출판사는 기존의 플레이야드본(1954)를 대체하는 새로운 플레이야드본을 출간했는데, 이는 1962년에서 1983년 사이에 공개된 원고, 타자본, 교정쇄 등으로 인해 기존 판본의 문제점이 다수 드러났기 때문이다. 그러나 현재 정본으로 통용되고 있는 이 판본 역시 일정 부분 비판을 면하지 못하는 실정이다. 이충민,「프루스트 작품의 판본 정립과 한국어 번역의 상관관계」,『프랑스학 연구』, 제 67호, 2014년 봄호, 프랑스학회, p.94, p.97. 그러나 존재하는 판본 중 가장 신뢰도가 높다고 판단해서 이 판본을 선택하였다.

38) 이 전능감은 우리가 유아기에 갖는 어린 시절의 전능감과 연관된다. 세계가 자신의 뜻대로 될 것 같은 이러한 전능감의 기저에는, 유아기 거울단계에서의 쾌감이 있다. 아직 몸을 잘 가눌 수 없는 상태에서, 아이는 거울 속에서 자신의 전체가 완전한 이미지 속에서 통합되어 있는 것을 보며 환호성을 올린다. 이 통합되고 완전한 거울 이미지는 이상적 자아의 관념으로 연결된다. Jacques Lacan, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je(1949)”, *Écrits*, Seuil, 1996, pp. 93-94.

어린 마르셀의 하루는 정확히 두 지대로 나누어져 있다. 하나는 기쁨을 느끼는 행복한 낮의 시간이며, 다른 하나는 오직 어머니와 함께 있기만을 원하며 어머니에게 입맞춤을 받지 못할까봐 불안에 떠는 잠자리의 시간이다. 두 시간은 어떤 선으로 나뉘어 있는 듯 선명히 구분되어 있다. 그는 완전히 다른 자아[39]를 가진 양 두 세계를 오간다. 한 쪽의 상태를 다른 한 쪽에서는 잊어버리기 일쑤이며 이해할 수조차 없다.

> 내가 이제 막 들어선 이 슬픔의 지대가 불과 얼마 전 기뻐하면 뛰어들었던 지대와 선명히 구별되는 것은, 가끔 하늘에서, 분홍색 권역이 마치 하나의 선에 의해 갈린 듯, 초록빛이나 검은빛 권역으로부터 분리된 것과 같았다 (...) 나를 조금 전까지 감싸던 욕망, 게르망트에 가고, 여행을 하고, 행복해지고 싶어 하는 욕망으로부터 지금 나는 너무도 멀리 떨어져 있어서, 설령 그 욕망이 이루어진다 해도 전혀 기쁘지 않았을 것이다. 밤새도록 엄마 품에서 울 수만 있다면 그런 것은 모두 버려도 좋다!
> La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire. (...) Les désirs qui tout à l'heure m'entouraient, d'aller à Guermantes, de voyager, d'être heureux, j'étais maintenant tellement en dehors d'eux que leur accomplissement ne m'eût fait aucun plaisir. Comme j'aurais donné tout cela pour pouvoir pleurer toute la nuit dans les bras de maman ![40]

이러한 분열은 불안 없이 존재하는 자아 확장감의 세계와, 어머니에 대해 느끼는 분리불안의 대조를 보여준다. 이처럼 극명한 밝음과 어둠의 대조는 그의 내면의 가장 원초적인 풍경을 예비하며 이후에도 끝없는 전치와 변주를 겪으며 그의 삶 속에서 반복된다.

> ...그리고 (그 마음 상태들은) 우리 몸에서 규칙적으로 발생하는 열처럼, 한쪽이

39) '자아(moi)'는 라캉에게 있어서는 기본적으로 상상적인 것이고, 프로이트에게서 자아는 이드와 초자아와 함께 이루는 심리적 지형학 속에서 이해되어야 하는 개념이다. 본 논문에서 다루는 '자아'의 개념은 엄밀한 정신분석적 의미의 자아는 아니다. 이는『잃어버린 시간』속에서 마르셀 자신이 말하는 일반적인 의미에서의 '나(moi)'이다. 이는 의식적인 자아와 무의식적인 자아를 모두 포함하며 때로는 주체를 의미한다.
40) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 180-181.

나타나면 다른 쪽을 쫓아 버리면서 각각의 나날을 공유하는 것이었다. 그 상태들은 가까우면서도 서로의 밖에 있어 소통할 방법이 없으므로, 나는 한쪽의 상태에서 내가 욕망하고 두려워하고 성취한 것을, 다른 한쪽에서는 더 이상 이해하기는커녕 그려볼 수도 없었다.

...et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la ponctualité de la fièvre ; contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre.[41]

이 두 세계가 각기 다른 자아를 대변하는 것처럼 느끼는 것은, 두 시간 사이에 서로 소통할 수 있는 방법이 없기 때문이다. 인간이 그 기억에 있어서 각각의 시간에 서로 다른 하나씩의 감각에 머물러 있는 어떤 상태가 된다고 할지라도, 이렇게 매일 반복되는 하루하루 속에서 두 개의 대조적인 권역을 규칙적으로 오가는 것은 부자연스럽다. 어린아이의 심리 속에서 마치 어제 친구와 싸운 일을 잊어버리고 그 다음날 같이 노는 것처럼 지나간 일을 금세 잊는 것은 흔한 일이지만, 이 경우는 그것이 매일 반복되는 것이며, 그가 죽을 정도로 고통스러워하는 것, 어머니와 떨어져 있지 않기 위해서라면 모든 삶의 욕망을 버리겠다고 할 정도로 거기에 집착하고 있다는 점에 그 특이성이 있다. 독서 중에 종소리를 듣는 장면[42]에서, 독서에 빠져 있는 자아와 종소리를 인식하는 자아가, 분리감 없이, 마치 비몽사몽을 통과해 꿈에서 깨어나 현실로 돌아오는 것 같은 서로간의 조화로운 융합을 보여준다면, 선으로 분리되어 서로 소통할 수 없는 이 두 세계는 각각의 자아가 서로 만날 수 없고 조화될 수 없이 분열되어 있는 모습을 보여준다. 『잃어버린 시간』의 세계에서 이러한 자아의 단절은 보편적 현상이며, 오히려 조화를 이루는 장면이 예외적이다. 주인공은 기억이 불러오는 과거의 자아를 현재의 자아와 통합하는 데 늘 애를 먹는다. 그리고 이 각각이 다른 자아라고 말해진다는 사실 자체가 이러한 분열을 반증한다.

그런데 하루의 균열의 중심에는 어머니와의 분리불안이 있다. 이 분리불안을 가장 극명하게 보여주고 있는 것은 『스완네 집 쪽으로』의 1부 초반에 서술되고 있는 '잠자리의 드라마(drame du coucher)'로서, 이는 말 그대로 하나의 "연극(théâtre)"으로 기능한다.[43] 1부의 초반 잠자리의 드라마 서술 이후에 마르셀은 마들렌 과자의 감각

41) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 181.
42) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 86-87.

을 계기로 다시 콩브레의 시절로 돌아가는데, 그 시절의 서술 말미에 도달한 슬픔의 지대에의 돌입과 그것이 불러온 불안의 서술 속에서 우리는 전술되었던 잠자리의 드라마의 발생을 예감할 수 있다. 이 소년이 지금 몇 살인지, 이름이 무엇인지, 이 산책이 먼저인지, 혹은 소설 초반의 사건이 먼저인지 정확하게 알 수 없지만, 이와 같은 이야기 구조로 인해 우리는 콩브레의 세계 전체가 잠자리의 드라마의 자장 아래 놓여 있음을 알 수 있다.[44]

잠자리의 드라마는 어느 날 스완의 방문으로 인해 어머니가 그에게 입맞춤을 해주는 매일 밤의 의식을 건너뜀으로써 시작한다. 어머니의 입맞춤 없이 홀로 잠들 불안에 시달리던 마르셀은 충동적으로 어머니에게 거짓 쪽지를 보내어 밤 인사를 하러 방으로 와줄 것을 요청할 계획을 세운다. 그러나 그가 전해 보낸 쪽지에 어머니는 답이 없고, 이에 실망한 마르셀은 어머니가 올라오는 때에 맞춰 복도에 나가서는 그녀에게 매달려 입맞춤을 해주기를 간청한다. 그러나 그는 이 장면을 아버지에게 들키게 되는데, 큰 처벌을 받을 것으로 생각한 것과는 달리 아버지는 특유의 변덕으로 어머니와 그날 밤을 같이 보낼 것을 허락한다.

유년기의 남자아이에게 흔히 볼 수 있을 것 같은 이런 사건은 명백히 오이디푸스적 드라마의 구조를 보여준다.[45] 잠자리의 드라마에서 마르셀이 행하는, 아버지의 여

---

43) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 44. 주 9) 참조.

44) 이러한 순환 구조는 『잃어버린 시간』 전체에 있어서도 마찬가지이다. 소설이 끝나는 것은 그 소설 쓰기를 결심함으로써이다. 그리고 마르셀이 결심한 소설을 쓰는 순간, 이 소설의 맨 처음이 다시 시작될 것이다.

45) 오이디푸스 콤플렉스란 어린아이가 부모에 대해 느끼는 사랑과 증오의 욕망의 조직 전체이다. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 80. 이것은 아버지라는 경쟁자를 제거하고 어머니를 차지하려고 하는 근원적인 욕망이다. 남아는 오이디푸스 콤플렉스를 통과하면서 사랑의 대상으로서의 어머니를 포기하고 같은 성인 아버지를 자신과 동일시하게 된다. 일차적으로 어머니에게서 분리되어야만, 그리고 거세를 인정하면서 언젠가는 아버지처럼 될 수 있으리라는 믿음을 가져야만 아이는 오이디푸스 콤플렉스를 통과해 하나의 주체로서 자리매김할 수 있다. 라캉은 프로이트의 이런 도식에 새로운 관점을 추가하여 보강한다. 아이를 어머니와의 이자(二者) 관계에서 벗어날 수 있게 해 주는 것은 세 번째 항인 '아버지의-이름(Nom-du-Père)'의 개입이다. 라캉에게서 아버지의-이름의 해석은 다양하다. 상상계에서 상징계로의 진입을 이루는 오이디푸스 콤플렉스의 극복과정에서 아버지의-이름의 기능은 어머니의 욕망을 은유하여 그것을 상징 가능한 기표로 대체하는 것이다. 아이는 어머니의 욕망을 형상화할 수 없다. 그것은 이름 붙여질 수 없는 무엇이다. 아버지의-이름은 이러한 말해질 수 없는 어머니의 욕망을 말해질 수 있는 무언가로 대체하는 존재이다. 아이는 '어머니가 욕망하는 것은 내가 아니다-어머니는 무언가를 욕망한다-어머니는 아버지를 욕망한다'와 같은 일련의 과정을 거치게 된다. 이 때, 아버지가 가지고 있음직한 상징적인 그 무엇이 상징적 팔루스이다. 라캉 초기에 아버지의-이름과 특권적 기표는 구분되지만, 나중에는 이 둘은 동일시된다. 아버지의-이름을 받아들인다는 것은 그가 상상계에서 상징계로 진입하게 됨을 의미한다. 처음 어린아이에게 어머니는 팔루스를 가진 어머니로서, 완전한 대상으로 인식되는데, 어머니의 결여가 드러난 뒤에 아이는 자신을 어머니의 결여를 메꿀 수 있는 상상적 팔루스와

자인 어머니를 아버지 몰래 거짓으로 꾀어내려는 시도는 아버지에 대한 아들의 도전이라 할 수 있다. 거기에는 아들과, 그가 사랑하는 어머니와, 어머니가 순종하는 대상인 아버지라는 세 명의 등장인물이 있다. 마르셀의 경우 이 관계의 특징은 어머니가 아버지를 지나치다 싶을 만큼 존경한다는 것, 그리고 그 때문에 아들 또한 아버지를 신과 같은 심판자로 생각한다는 것이다. 그리고 어머니에 대한 분리불안이 극심하다는 것 또한 주된 특징인데, 그 원인을 소설의 내용에 소급해서 알 수는 없다. 우리는 소설을 읽는 독자로서, 일단 『잃어버린 시간』이 제시하고 있는 정황 그대로를 받아들이고자 한다. 단지 마르셀에게 지나치게 짧게 느껴지고, 종종 취소되기도 하는 입맞춤의 의식에서 원인을 유추해 볼 수 있을 다름이다. 간단한 입맞춤으로 상징화되었을지라도, 이는 육체적, 심리적으로 어머니와 아들의 근원적 결합을 상징하는 것이다.[46)]

어머니와 떨어져 있는 밤을 두려워하는 주인공에게 그 불안으로부터 벗어날 수 있는 유일한 방법은 어머니의 입맞춤을 받는 것이다. 그 시간은 그가 불안을 가라앉히기에는 너무나 짧다. 그는 매일 밤이 다가옴을 인식하는 순간 불안에 빠지는데, 이는 혹시 어떤 일이 일어나 어머니의 입맞춤을 받지 못한 채 홀로 잠자리에 들게 될지도

동일시한다. 상상적 팔루스란 어머니가 가지고 있다고 가정되는 그 무엇이다. 이것은 사후적으로 적용되는 개념으로, 결여가 없는 어머니와 관련되어 있다. 어머니의 결여가 발견된 이후에 그 이전의 어머니는 상상적 팔루스를 가진 어머니가 된다. 오이디푸스 콤플렉스의 초기단계에서 아이는 자신을 어머니의 결여를 메울 수 있는 상상적 팔루스와 동일시하게 되지만, 상상적 팔루스의 상징적 거세가 이루어지면서 오이디푸스 콤플렉스를 극복하게 된다. 이렇게 어머니의 상상적 팔루스의 자리에서 벗어나 어머니의 욕망이 자신이 아닌 다른 쪽을 향하고 있으며 어머니가 결핍된 존재라는 것을 받아들이고 이를 아버지의 상징적 팔루스로 대체해야만 주체가 형성될 수 있다.

아니카 르메르는 오이디푸스 콤플렉스를 단순히 실제적인 발달 과정으로만 이해해서는 안된다고 말한다. 유아기 근본 환상에 관련한 주체의 포지션은, 수많은 반복과 전치, 전이를 일으킨다. 내적 구조는 도처에서 드러난다. 아니카 르메르에 따르면 프로이트 사고체계에 나타나는 오이디푸스 현상이 실제 상황에 정확하게 대응하는 것은 아니며, 넓은 의미에서 오이디푸스가 일어나는 순간을, 그리고 인간이 형성될 때 그것의 구조적 의미가 발생하는 순간을 명확하게 실제 나이로 나타내기란 불가능하다. 라캉에게 오이디푸스 콤플렉스는 발생 심리학에서의 하나의 단계가 아니라 어린아이가 자신, 세계, 다른 사람들에 대해 인식하게 됨으로써 자신을 인간화하는 순간으로 이해되어야 한다. Anika Lemaire, *op. cit.*, pp. 150-151. 또한, 라캉은 자아의 발달(Le dévelopement du moi)보다 구조화(la structuration)가 더 적절한 개념이라는 점을 강조하고 있다. Jacques Lacan, *Le séminaire I. Les écrits techniques de Freud*, Seuil, coll. « Points Essais », 1975. p. 215.

46) 입맞춤이라는 형식은 마르셀의 구순기적인 충동과 관련이 있다. 아이의 최초의 대상은 정확히 말하면 어머니의 젖가슴이다. 아이는 '빨기'를 통해 어머니의 가슴을 삼킴으로써 어머니를 자신의 것으로 한다. 마르셀이 분리불안의 상황에 갖는 구순기적 결합의 충동은 또 한명의 모성적 대상인 할머니와의 다음 대목에 잘 나타나 있다. "Quand j'avais ainsi ma bouche collée à ses joues, à son front, j'y puisais quelque chose de si bienfaisant, de si nourricier, que je gardais l'immobilité, le sérieux, la tranquille avidité d'**un enfant qui tète**." 강조는 필자. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅰ, p. 656.

모른다는 가능성에 대한 두려움이다. 어머니의 입맞춤은 그를 불안으로부터 구해주는 하나의 "의례(rite)"[47]이자 의식에서 주어지는 "성체(viatique)"이며, 어머니의 입맞춤 없는 밤의 침대는 "그 자신의 무덤(mon propre tombeau)"이고, 잠옷은 그의 "수의(suaire)"[48]이다. 어머니의 입맞춤을 받지 못한 밤의 시간은 그에게 죽음과도 같다.

> 내 입술이 엄마의 실제 존재와 더불어 내가 잠들 수 있는 힘을 길어 올리려고 한 바로 그 순간
> où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir[49]

마르셀은 어머니와의 입맞춤을 통해 어머니의 육체적 현존을 확인하고 그때의 심리적 안정감을 바탕으로 잠들 수 있는 힘을 얻는다. 입맞춤은 마르셀에게 있어 어머니의 실재를 자기 내부에 내면화[50]할 수 있는 방법이다. 그는 이 접촉으로부터 홀로 있을 수 있는 힘을 비축한다.

> mon coeur qui voulait retourner près de ma mère parce qu'elle ne lui avait pas, en m'embrassant, donné licence de me suivre
> 어머니가 입맞춤을 해 주면 내 마음도 나를 따라갈 자격을 얻었을 텐데, 입맞춤을 해 주지 않아 어머니 곁으로 되돌아가기만을 바라는 내 마음[51]

---

47) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 13.
48) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 27-28.
49) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 13.
50) 여기서 내면화(intériorisation)는 내사(introjection)의 동의어로 쓰였다. 이는 투사(projection)와 대조적인 개념으로, 내사라는 용어를 처음 도입한 사람은 페렌치(S. Ferenczi)이다. 클라인 학파에게서 내사는 전체적인 혹은 부분적인, <좋은>, 혹은 <나쁜> 대상(objet)으로부터 주체 내면으로의 환상적인 이행이다. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 206. 대상의 대표적인 예는 구순 충동의 대상이 되는 <좋은> 가슴과 <나쁜> 가슴, 그리고 <좋은> 어머니와 <나쁜> 어머니이다.
지그문트 프로이트는 내사를 다음과 같이 설명한다. "어떤 사람이 성적 대상을 포기해야 하는 상황이 발생하면 그의 자아의 변화가 뒤따르는 일이 자주 일어나는데, 이것은 우울증에서 보듯이 자아 내에 그 대상을 설치하는 것이라고 말할 수 있다. 이러한 대치의 정확한 성격은 아직 알려지지 않고 있다. 구순기의 메커니즘을 향한 일종의 퇴행인, 이러한 내사를 통하여 자아는 대상의 포기를 더 쉽게 만들며 그 과정을 가능한 것으로 만들고 있는지도 모른다. 이러한 동일시가 이드가 그 대상을 포기할 수 있는 유일한 조건인 지도 모른다." 지그문트 프로이트, 「자아와 이드」, 『정신분석학의 근본 개념』, 박찬부 역, 열린책들, 1997, pp. 368-369. 어머니를 내면화하는 방법으로서의 입맞춤은 이 구순기적 메커니즘으로의 퇴행의 한 예이다. 마르셀에게서 나타나는 구순기적 충동의 특성에 대해서는 주 46) 참조.
51) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 27.

어머니의 충분한 입맞춤이 없는 상태에서의 불안은 그가 아직 어머니와 완전히 분리되지 않은 상태임을 보여준다. 내가 나를 따라갈 자격, 즉 마르셀이 그 자신이 될 자격은 어머니에 의해서만 주어진다. 어머니의 입맞춤은 그에게 너 자신이어도 된다는 허가이다. 주체가 주체 자신이 될 수 있는 자격은 어머니의 사랑으로부터 비롯된다. 또한 그 사랑은 입맞춤의 의식을 통해 그에게 충분히 내면화되어야 한다. 이러한 과정에서 어머니의 규칙적이고 안정적인 태도는 필수적인데, 상황에 따라 달라지는 의례의 불규칙적인 변덕이 어머니 존재의 내면화와 그로 인한 안정감의 정착에 장애가 되리라는 것은 쉽게 짐작할 수 있다.

> 갑자기 반항하고 싶은 충동에 사로잡혀 유죄 선고를 받은 자의 술책을 써보자는 생각이 들었다. 나는 어머니에게 편지로는 말할 수 없는 중대한 일이 있으니 방에 올라와 달라고 간청하는 글을 썼다.
> ...j'eus un mouvement de révolte, je voulus essayer d'une ruse de condamné. J'écrivis à ma mère en la suppliant de monter pour une chose grave que je ne pouvais lui dire dans ma lettre.[52)]

그는 갑자기 반항의 충동에 사로잡혀 어머니를 오게 하려는 술책을 쓴다. 이 충동적인 반항의 외피는 어머니에 대한 우회적 투정과 속임수의 모습을 하고 있다. 그러나 이는 단순한 투정이 아니라 어머니를 벗어나 주체가 되고자 하는 주체성의 발현으로 볼 수 있다. 반항의 시도는 어머니를 향하고 있으며 감히 직접적으로 아버지를 향하지는 못한다. 이는 일차적으로는 그가 아버지와는 달리 어머니의 사랑을 확신하고 있기 때문이고, 또한 그가 진정으로 포획하고 그 의지를 꺾고자 하는 사람이 어머니이기 때문이다. 그리고 이러한 시도는 동시에 아버지에 대한 간접적 도전임이 명백한데, 그것은 이 반항이 아버지 몰래 어머니를 위협해 그녀를 차지하려는 시도이기 때문이다.

> 때로는 입맞춤을 하고 문을 열고 나가려는 엄마를 불러 세워서는 "다시 한 번만 입맞춤해 줘요."라고 하고 말하고 싶었지만, 그러면 금방 엄마가 화난 표정을 짓는다는 것을 알고 있었다. 왜냐하면 슬픔으로 상기된 내 모습을 보고 엄마가 양보해서 화해의 입맞춤을 해 준다면, 이런 의식을 엉뚱하고 상식 밖이라고 생각하

52) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 28.

는 아버지 신경에 거슬릴 것이었고, 엄마 역시 할 수만 있다면 입맞춤에 대한 내 욕망이나 습관을 없애 주려고 애쓰셨기 때문에 이미 방문까지 다 간 상태에서 한 번 더 입맞춤해 달라는 내 요청을 받아줄 리가 없었기 때문이다.

Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore », mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude, bien loin de me laisser prendre celle de lui demander, quand elle était déjà sur le pas de la porte, un baiser de plus.[53]

마르셀은 일을 성공시키기 위해서 "거짓말도 서슴지 않"는다.[54] 거짓말을 동원하면서까지 "술책"을 쓰는 이유는, 그가 정면으로 입맞춤을 요청했을 때, 그것이 왜 그 의식이 이렇게까지 중요한지 모르는 아버지의 신경을 거스를 것이고, 한편으로 어머니는 입맞춤에 대한 집착의 습관을 없애기 위해 요청을 받아들여줄 리가 없으며 오히려 화를 낼 것이라는 그의 확신 때문이다. 마르셀은 어머니의 분노가 그나마 그가 받았던 입맞춤으로 인한 마음의 평화마저 없애버릴까 두려워한다.[55] 이러한 술책과 거짓말은 이후에 그가 사랑의 대상들을 대하는 태도의 원형이 된다. 마르셀은 알베르틴과의 관계에서 그녀를 잃을까 사랑한다고 말하지 못하며, 그럼에도 그녀를 포획하기 위해 끊임없는 술책을 쓰게 된다. 그리고 상대 또한 자신처럼 그러한 술책을 쓰고 있으리라 생각하며 그 불안에서 벗어나지 못한다.

한 가지 중요한 점은 손님이 오거나 하면 입맞춤의 의식을 생략하는 어머니의 변덕이 의지를 심어주기 위한 선한 의도로 해석됨으로써 마르셀에 의해 정당화되고 있다는 점이다.[56] 때로 어머니는 화를 내는 사람이다. 마르셀은 어머니를 선한 존재로서 이상화하지만, 사실은 그에게 화를 내는 나쁜 어머니도 존재한다.[57] 따라서 마르

53) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 13.
54) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 29.
55) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 13.
56) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 37.
57) Melanie Klein에 따르면 이러한 좋은 어머니와 나쁜 어머니의 대조는 유아기에 어머니의 가슴을 좋은 측면과 나쁜 측면으로 분열시키는 것에 그 기원을 둔다. 충분히 사랑받는 느낌

셀의 내면에서, 변덕스럽고 화를 내는 나쁜 어머니에 대한 분노는 억압되어 그 자신을 향하게 된다. 그는 어머니의 변덕에 불만을 품는 대신, 자기 자신을 의지박약한 아이로써 부정적으로 인식한다.[58] 이것은 과도한 죄책감의 원인이 된다. 따라서 마르셀의 반항이 겨냥하는 대상은 아버지의 권위 뿐 아니라 어머니의 선의이기도 하다. 이 반항에 뒤따르는 것 또한, 아버지의 처벌에 대한 두려움 뿐 아니라 어머니의 선의에 상처를 입히는 것에 대한 죄책감인데, 이는 사후에 작동하게 된다.

> 아버지가 든 촛불 그림자가 이미 벽을 따라 올라오는 것을 보고 공포에 질렸으면서도, 다른 한편으로는 아버지가 가까이 오는 것을 협박 수단으로 삼아, 엄마가 계속해서 거절했다간 내가 거기 서 있는 것을 아버지에게 들킬 테고, 그러면 엄마가 그걸 피하기 위해 "어서 빨리 네 방으로 가거라. 곧 엄마가 갈 테니."라고 말할 것을 기대했다.
> ...terrifié en voyant que le reflet de la bougie de mon père s'élevait déjà sur le mur, mais aussi usant de son approche comme d'un moyen de chantage et espérant que maman, pour éviter que mon père me trouvât encore là si elle continuait à refuser, allait me dire : « Rentre dans ta chambre, je vais venir. »[59]

마르셀은 어머니의 사랑을 시험대 위에 세운다. 그는 아버지에 대한 어머니의 두려움을 이용해, 아버지가 이 일을 알게 되는 것을 수단으로 삼아 자신의 목적을 성취하려고 한다. 반면에 마르셀이 생각하는 아버지는 자신과 다른 종류의 사람이며[60] 아버지가 자신을 사랑하는지조차 분명치 않다. 그러므로 그는 아버지가 알게 되면 꼼짝

은 충족시켜주는 가슴에, 증오심과 피해불안으로 인한 좌절의 상태는 좌절시키는 가슴에 부착된다. 어머니 가슴의 좋은 측면은 해로운 가슴의 공포에 맞서는 안전장치로 과대평가됨으로써 이상화된다. 또한 이상화는 무제한의 만족감을 목표로 하는 본능적 욕망의 힘으로부터 비롯하므로, 이상적인 가슴을 환상 속의 이상형으로 창조한다. 이때, 나쁜 대상은 좋은 것을 제외하고 유지될 뿐 아니라, 모든 좌절감과 고통은 그 존재 자체가 부정된다. 이러한 심리적 현실의 부인은 오직 전능한 힘을 통해서만 가능한데, 이러한 전능한 힘은 유아기 심리의 특성이다. Melanie Klein, "Notes on Some Schizoid Mechanisms(1946)", *Envy and gratitude and other works 1946-1963,* Free Press, 1984, pp. 6-7. 여기에서 우리는 이상화와 전능감의 개념의 정신분석학적 기원을 살펴볼 수 있다. 이후의 단계에서 나쁜 대상과 좋은 대상은 한 대상 안에서 통합되는 과정을 겪는데, 이 통합이 미흡할 경우 증상들이 남는다.

58) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 33.
59) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 35.
60) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 37.

없이 기숙학교에 가게 될 것이며, 들켰을 때는 이젠 끝장이라고 생각한다. 그만큼 아버지에게 자신의 바램을 이해시키고 관철시킨다는 것은 마르셀에게는 불가능한 일이었고, 어쩌면 오히려 그런 강직한 법이 그가 아버지에게 기대하는 것이다. 그러나 아버지의 반응은 그의 예상과는 정반대이다.

> 아버지는 원칙에 구애받는 분이 아니셨고, '사람들의 권리'에도 신경을 쓰는 분이 아니셨기 때문에, 어머니와 할머니가 정한 폭넓은 규약 안에서 내게 허락되었던 사항들을 종종 거절하곤 하셨다. (...) 그러나 또 원칙이 없었기 때문에 엄밀히 말하면 비타협적인 분도 아니셨다. 아버지는 한순간 놀라 화난 표정을 지었지만, 어머니가 당황하면서 무슨 일이 있어났는지를 설명하자 "마침 당신이 잠이 안 온다고 했으니 같이 가구려. 저 애 방에 있어 주오. 난 아무것도 필요 없으니."라고 말씀하셨다.
>
> Mon père me refusait constamment des permissions qui m'avaient été consenties dans les pactes plus larges octroyés par ma mère et ma grand'mère parce qu'il ne se souciait pas des « principes » et qu'il n'y avait pas avec lui de « Droit des gens ». (...) Mais aussi, parce qu'il n'avait pas de principes (dans le sens de ma grand-mère), il n'avait pas à proprement parler d'intransigeance. Il me regarda un instant d'un air étonné et fâché, puis dès que maman lui eut expliqué en quelques mots embarrassés ce qui était arrivé, il lui dit : « Mais va donc avec lui, puisque tu disais justement que tu n'as pas envie de dormir, reste un peu dans sa chambre, moi je n'ai besoin de rien.[61]

의외의 아버지의 허락은 어머니가 그의 곁에 머물 하룻밤을 선사하지만, 이는 마르셀에게 오히려 슬픔을 불러오며 이후의 삶에 근본적 영향을 끼칠 치명적인 결과를 낳는다. 첫째, 그가 그러한 개입을 생각하지 못했던 아버지의 관대한 처분에 의해 그의 슬픔은 병으로 공인된다.[62] 둘째, 그는 어머니와 할머니의 원칙을 어김으로써 그

---

61) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 35-36.

62) 이로 인해 그에게는 책임감과 자신의 무의지한 행동에 대한 죄책감이 면제된다. "Ainsi, pour la première fois, ma tristesse n'était plus considérée comme une faute punissable mais comme un mal involontaire qu'on venait de reconnaître officiellement, comme un état nerveux dont je n'étais pas responsable ; j'avais le soulagement de n'avoir plus à mêler de scrupules à l'amertume de mes larmes, je pouvais pleurer sans péché." *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 37-38.

녀들의 사랑과 노력과 이상을 파괴한 자가 된다. 만일 아버지에게 들키지 않고 뜻을 이룰 수 있었다면 마르셀은 어머니의 사랑을 확인했을 것이고, 아버지에 대한 범죄에 어머니를 공모자로 끌어들일 수 있었을 것이다. 그리고 둘의 사이를 방해하는 악당의 역할은 계속해서 아버지의 것으로 남았을 것이다. 그리고 그는 아버지가 모르는 사이에 어머니를 빼앗아 아버지의 자리를 차지할 수 있었을 것이다. 혹은 아버지에게 들켰을 때 아버지가 엄격한 기준에서 그에게 예상대로 처벌을 내리거나 그에 준하는 분노를 보였더라면, 그는 아버지의 법에 따라 자기 자신의 잘못을 인정하면서 죄책감을 상쇄할 수 있었을 것이고, 아버지라는 존재를 자아 이상(idéal du moi)[63]으로 받아들이기 더 쉬웠을 것이며, 어머니의 의지를 꺾었다는 죄책감에도 시달리지 않았을 것이다. 그러나 아버지의 변덕이 베푼 선처는 그를 약자로 낙인찍음으로써 오히려 강력한 처벌보다도 그의 주체화를 더욱 무력화시키고, 어머니에 대한 죄책감을 짊어지게 하는 결과를 가져온다.

> 내가 만약 승리를 거두었다면 그건 어머니에 맞서 얻은 승리였고, 병이나 슬픔 혹은 나이가 그런 것처럼, 내가 어머니의 의지를 약화하고 이성을 굴복시키는 데 성공함으로써 얻은 승리라고 생각되었다. 그날 밤은 나에게 새로운 시대가 시작된 날로, 슬픈 날로 남을 것이다. (...) 나는 이제 막, 눈에 보이지 않는 불경한 손길로 어머니 영혼에 첫 번째 주름살을 그었고, 첫 번째 흰 머리칼을 나타나게 한 것같이 느껴졌다.
>
> Il me semblait que si je venais de remporter une victoire c'était contre elle, que j'avais réussi comme auraient pu faire la maladie, des chagrins, ou l'âge, à détendre sa volonté, à faire fléchir sa raison et que cette soirée commençait une ère, resterait comme une triste date. (...) il me semblait que je venais d'une main impie et secrète de tracer dans son âme une première ride et d'y faire apparaître un premier cheveu blanc.[64]

---

63) 자아 이상(idéal du moi)은 이상적 자아(moi idéal)와 대립되는 개념으로, 거울 속 자신의 이미지와의 상상적 동일시에 의해 그것이 자신이라고 믿는 바를 의미하는 이상적 자아와 달리, 자아 이상은, 아버지와의 상징적 동일시를 통해 형성된, 되고자 하는 자신을 의미한다.
라캉에 따르면, "자아는 상상적인 것의 영역에 있고 자아 이상은 상징적인 것의 영역에 있다. 자아 이상은 법의 요구의 총체 속에 자리 잡고 있기 때문이다." Jacques Lacan, *op. cit.*, 1975, p. 213.

64) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 38.

그는 이 사건으로 진정한 대상의 상실을 맛본다. 어머니는 결코 가질 수 없는 대상이니, 왜냐하면 소유하는 순간 그녀는 온전한 그녀가 아니게 되어버리기 때문이다. 이제 소유하게 된 어머니는 아버지에 의해 주어진 어머니이며, 이미 자신에 의해서 모독된 어머니이다. 그래서 변덕스러운 아버지의 명령에 따라 그의 곁에 어머니가 하룻밤동안 머무르게 되었을 때, 그는 마치 그가 완력으로 그녀의 순수함을 범해버린 것 같은 슬픔에 젖는다. 이전까지 그의 낙원은 두 가지 조건에 의해 만족되고 있었다. 어머니를 한정된 시간 동안 소유할 수 있다는 것, 그러나 때때로 일어나는 균열로서, 어머니의 입맞춤을 받지 못하는 상황도 있다는 것. 어쩌면 이 상황에서 그는 쾌락의 게임을 하고 있다. '포르트-다' 놀이가 주는 쾌락에 빠져 상실을 자아내는 어린아이처럼, 그는 실패를 손에서 놓지 못한 채 그 놀이를 반복하고 있는 것이다.[65]

고통스러운 쾌락을 동반한 이 반복은 어머니와의 사랑과 그것을 방해하는 절대자인 아버지 사이에서 벌어진다. 그러나 설혹 상실이 있다 할지라도 그 다음날이 오고 낮이면 주인공은 그 사실을 잊어버린다. 그러니 이것은 완전히 잃지는 않는 게임과 같았다. 그러나 그의 욕망이 커지고 규칙을 깨고 처벌을 각오하면서까지 자신을 밀어붙였던 결과는 주체의 무력감과, 그의 정신 속에서의 어머니의 순결의 상실이었다. 그는 다시는 이전의 완벽한 구조 속으로 돌아가지 못할 것이다.

마르셀은 이후의 사랑에서 이 구조를 반복하게 된다. 주인공이 알베르틴을 사랑하게 되었을 때, 더 정확히 말해 그녀를 자신에게서 떼어낼 수 없게끔 되었을 때는 그녀를 결코 가질 수 없다는 것을 알게 되었을 때다. 마르셀은 어머니처럼 언제나 곁에 둘 수 있는, 자신의 습관이 된 알베르틴을 원했지만, 동시에 그녀는 어머니처럼 결코 잡을 수 없는 여인이어야 했다. 알베르틴이 동성애자임을 알았을 때, 마르셀은 그저 교체 가능한 욕망의 환유적인 대상이었던 그녀와 은유의 순간을 겪는다.[66] 의미가 발

---

65) 포르트-다 놀이는 아이가 실패를 던졌다가 당겼다가 하는 놀이로, 지그문트 프로이트는 이것이 아이가 어머니의 부재를 극복하기 위해 행하는 행위로서 제시한다. 실패를 던지는 것은 자리에 없는 어머니를, 실패가 돌아오는 것은 어머니의 돌아옴을 상징한다. 아이는 이 고통스러운 상황을 놀이로 만듦으로서, 수동적인 상황을 자신이 지배할 수 있는 능동적인 상황으로 바꿔놓는다. 그 반복은 불쾌함에도 불구하고, 그 속에 다른 종류의 직접적인 일정량의 쾌락을 간직하고 있다. 이는 또한 불유쾌한 상황을 만든 대상을 놀이 도구에 전이시킴으로써 복수하는 가학적 충동의 표현이기도 하다. 지그문트 프로이트, 「쾌락원칙을 넘어서」, 『정신분석학의 근본 개념』, 박찬부 역, 열린책들, 1997, pp. 277-283.
멜라니 클라인은 자신을 홀로 둔 어머니에 대한 복수심이 담긴 이러한 가학적 충동을, 포르트-다 놀이를 모친 살해와 부활의 과정으로 해석함으로써 더욱 강조한다. Melanie Klein, *The Psycho-Analysis of Children*, Karnac Books, 1998, p. 178.

66) "L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre

생하고, 그는 더 이상 알베르틴을 떼어 놓을 수도 떠날 수도, 단순한 욕망의 대상으로서 다른 여인으로 대체할 수도 없게 되었다. 이것은 사랑의 은유의 순간이다.[67] 그리하여 마르셀은 알베르틴과 함께 잠자리의 드라마와 동일한 구조 속으로 들어간다. 그 와중에도 그는 결코 그녀에게 진심을 이야기하지 않으며 마치 아버지가 어머니에게 그러했듯 알베르틴에게 무서운 존재로 군림한다. 진심을 이야기하는 순간 어머니와의 그때처럼 파국이 있을 것이다. 아버지의 위치를 점유하던 자신은 다시 아무 것도 아닌 존재가 될 것이며 더 이상 알베르틴과의 관계의 지배자가 되지 못할 것이다. 그러므로 알베르틴과의 관계에서 마르셀은 아버지에게서 보았던 절대자의 역할을 연기할 뿐, 결코 어린 마르셀로 돌아가지 못한다.

그날 밤 어머니와 아들은 할머니가 선물한 조르주 상드(George Sand)의 『프랑수아 르 상피*François le Champi*』를 함께 읽는다.[68] 조르주 상드의 『프랑수아 르 상

---

deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymique) au reste de la chaîne." Jacques Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud(1957)", *Écrits*, Seuil, 1996, pp. 506-507. 라캉에게서 욕망의 환유적 대상은 한 대상에서 다른 대상으로 끝없이 미끄러지는 기표이다. 은유의 대상은 이 연쇄의 와중에 기표의 대체가 일어나, 은유의 섬광과 함께 의미효과를 만들어 내는 기표로써, 거기에는 단순한 대상의 전치가 아닌 그 이상의 의미가 존재한다. 환유는 단어와 단어 간의 연결이며, 은유는 기표 대체의 의미효과이다. 은유는 환유를 전제한다.

마르셀에게 있어 이전의 여인들은 다른 여인으로 교체 가능한 환유적 욕망의 대상들이었지만, 그녀가 뱅퇴유 양과 가깝다는 말을 듣는 순간 은유의 의미 효과가 일어나 마르셀은 그녀와 결혼하지 않고서는 살아갈 수 없다고 느끼게 된다. *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, pp. 499-500.

67) 라캉의 은유와 환유 개념을 이해하기 위해서는, 먼저 야콥슨의 은유와 환유 개념을 라캉이 어떻게 참조했는지 살펴볼 필요가 있다. 페터 비트머에 따르면, 라캉은 처음 야콥슨의 실어증에 관한 연구에 의존한다. 야콥슨에게서 은유는 선택능력, 대치능력과 관련되어 있고, 환유 측면은 조합능력, 맥락파악 능력에 관련되어 있다. 야콥슨은 은유의 전형적인 형태가 시이고, 이와 반대로 산문은 환유에 속한다고 생각한다. 라캉은 야콥슨의 견해를 우선 따르지만, 둘의 견해 차이는 메타 언어적인 차원에서 나타난다. 라캉적 의미에서 볼 때 상징적 질서의 가장 중심에 놓여 있는 것, 즉 '부재하는 것으로서의 실재'가 야콥슨에게는 결여되어 있다. 페터 비트머, 『욕망의 전복 : 자크 라캉 또는 제2의 정신분석학 혁명』, 홍준기·이승미 역, 한울 아카데미, 1998, p. 101. 이 실재는 기표와 기의 사이의 틈이며, 상징화를 통해 기표가 획득되는 대신 상실하게 되는 실재적 대상이다.

그리고 라캉은 야콥슨이 프로이트의 전치를 은유에 의존하는 것으로 간주한다는 면에서 자신과 다르다고 이야기한다. Anika Lemaire, "PREFACE DE JACQUES LACAN", *op. cit.*, p. 15. 라캉은 야콥슨과는 달리 환유를 전치에, 은유를 압축에 연결한다.

다른 소녀들에 대한 관계가 그저 인접성에 의해 일어난 환유였다면, 알베르틴과의 관계는 뱅퇴유 양과의 유사성을 띤 은유라고 할 수 있다. 그리고 부친과 어머니에 대한 관계를 통해 뱅퇴유 양과 마르셀 사이에도 은유의 관계가 성립한다. 거기에는 단순한 전치를 넘어선 의미의 연관이 작동하고, 이로써 어머니의 자리에 알베르틴이 들어오는 것이 가능해진다. 뱅퇴유 양이 그러했듯 알베르틴은 마르셀의 거울이다. 알베르틴과 뱅퇴유 양은 마르셀의 억압된 욕망을 현현하는 자이다. 그리고 결코 붙잡을 수 없는 대상이다.

피』는 아버지가 부재하는 근친 상간적인 내용으로 이 상황의 마르셀과 어머니의 관계를 상징한다. 이 소설은 애초에 할머니가 아버지와의 타협 끝에 선물한 예술 작품으로, 어머니가 이 책을 읽어주면서 연애장면들을 모두 뛰어넘었기 때문에 주인공은 그 간극을 '상피'라는 이름이 주는 신비로 이해하게 된다. 책을 읽는 어머니의 목소리를 들으며, 그의 마음의 가책은 일단 가라앉지만, 이러한 신성모독적인 어머니에 대한 가해는 그에게 고통 섞인 쾌락(jouissance)의 원형으로 남아, 뱅퇴유 양의 사건과 더불어 이후 알베르틴과의 관계에서 반복된다.

이 오이디푸스적 드라마에서 아버지의 태도를 살펴볼 필요가 있다. 아버지는 『잃어버린 시간』의 초반에 등장할 뿐, 이후에는 직접적으로는 거의 등장하지 않는다. 이는 아버지라는 인물이 중요하지 않아서라기보다는 아버지의 측면들이 다른 인물과 사회에 투사되어 나타나고 있기 때문이며,[69] 한편으로는 아버지의 세계와 대조되는 마르셀 내면의 모성적인 세계가 강조되어 있기 때문이기도 하다. 마르셀에게 아버지는 신과 정부의 대변인이다. 그는 아버지와 자신을 다른 종류의 인간으로 생각한다. 마르셀이 아버지의 세계에 들어갈 것을 포기하는 것은, 무력자로 낙인찍히는 잠자리의 드라마의 결과와 결정적 관계가 있다.

아버지는 원칙이 결여된 인물로 나타난다. 규칙을 어겼을 때 기숙학교에 보내지는 것과 같은 극단적인 처벌에 대한 마르셀의 공포와, 예상과는 다른 의외의 결과의 대조는 아버지의 원칙 없음에서 기인한다. 마르셀은 당연한 권리를 정당한 이유 없이 거절당하기도 하고, 또한 큰 잘못을 아버지의 일시적 변덕을 통해 용서받기도 한다. 그러므로 아버지의 관대한 처사에도 불구하고 그는 거기에 감사할 수 없다. 아버지의 이러한 태도를 주인공은 완곡한 어투이지만 '부당함'으로 서술한다.

> 이처럼 상이 은혜로 나타날 때조차도 나에 대한 아버지의 행동에는 뭔가 독단적이고 부당한 면이 있었는데, 아버지의 행동은 미리 심사숙고한 계획에 따른 것이라기보다는 그때그때 형편에 따른 결과라고 할 수 있었다. 가서 자라고 나를 보냈을 때, 내가 아버지의 엄격함이라고 불렀던 것도, 어머니와 할머니의 엄격함에 비하면 그 이름에 어울리지 않는다 할 수 있었다. 왜냐하면, 나와 아버지의 성격

68) 벨린다 잭에 따르면 이 소설은 프루스트 소설의 모든 오이디푸스적 차원을 구성하는 신화이다. "*François le Champi* est le mythe fondateur de toute la dimension oeipienne du livre de Proust." Malcolm Bowie, *Proust Among the Stars,* London, 1998, pp.94-95 cité par Belinda Jack, "Epreuve avant la lettre: George Sand et l'autobiographie renversée," *Littérature,* vol.134, 2004, p.126.

69) Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, 1996, p. 55.

차이는 어떤 점에서는 어머니나 할머니의 성격 차이보다 훨씬 커서, 내가 저녁마다 얼마나 괴로워했는지, 어머니와 할머니가 그토록 잘 알던 사실을 아버지는 짐작조차 못 했을 테니까 말이다.

Même à l'heure où elle se manifestait par cette grâce, la conduite de mon père à mon égard gardait ce quelque chose d'arbitraire et d'immérité qui la caractérisait et qui tenait à ce que généralement elle résultait plutôt de convenances fortuites que d'un plan prémédité. Peut-être même que ce que j'appelais sa sévérité, quand il m'envoyait me coucher, méritait moins ce nom que celle de ma mère ou de ma grand'mère, car sa nature, plus différente en certains points de la mienne que n'était la leur, n'avait probablement pas deviné jusqu'ici combien j'étais malheureux tous les soirs, ce que ma mère et ma grand'mère savaient bien ;[70]

마르셀은 아버지의 의외의 변덕으로 이후부터 책임을 면제받았지만 결국은 아버지에게서 이해받지 못하고 혼자서 삶을 꾸려나가야 할 처지가 된다. 전통적으로 어머니가 조건 없는 애정의 역할을 맡고, 아버지가 집안에서 원칙과 법의 역할을 하는 것이 그 시대에 일반적이었던 만큼, 아버지가 원칙에 있어서 변덕을 부린다는 것은 아이에게 심한 불안을 낳고, 아버지의 원칙을 통해 어머니와 분리되어 사회 속으로 들어가는 것을 어렵게 한다.[71] 따라서 주인공과 아버지의 '성격 차이'에 덧붙여진 이러한 환경은, 그의 분리불안을 더욱 강화시켰다고 볼 수 있다. 조르주 상드의 소설을 통해 암시되는 근친상간의 테마와 관련해서도 아버지의 부재는 결정적이다. 그러나 또한 간과해서는 안 되는 지점은 아버지에 대한 어머니의 태도이다.

어머니는 아버지에게 방해가 될까봐 소리를 내지 않으려고 애쓰면서 애정 어린

70) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 37.

71) 이는 1900년대 중반까지 정신 분석의 일반적인 태도였다. 라캉(Lacan)에 있어 '아버지의-이름(Nom-du-Père)'이라고 불리는 이러한 역할은 기본적으로 가부장적인 사회의 질서에 의지한다. 따라서 이러한 어머니와 아버지의 기능은 그 시대의 가부장적 담론의 상황 안에서 사고되고 받아들여져야 한다. 라캉의 이론에서 상징계라 불리는 이러한 아버지 세계로의 진입은 상상계의 단계를 거쳐 이루어진다. 라캉은 상상계, 상징계, 실재계에 대한 자신의 이론을 연구시기에 따라 다양하게 변용했고, 따라서 이러한 용어를 고정시켜서 쓰기에는 무리가 따른다. 그러나 주인공이 고집하는 그러한 몽상의 세계는 라캉의 상상계에 적응되는 바가 크다. 이후 정신 분석적인 용어를 쓸 때는 그 의미를 각주에서 고정하거나, 미리 설명하는 등의 방법을 취할 것이다.

존경심으로 아버지를 바라보곤 하셨는데, 아버지의 우월함의 비결을 간파하지는 않으려는 듯 지나치게 뚫어지게 바라보는 것은 삼가셨다.
...ma mère, évitant de faire du bruit pour ne pas le troubler, le regardait avec un respect attendri, mais pas trop fixement pour ne pas chercher à percer le mystère de ses supériorités.[72]

어머니는 마르셀이 아버지에게 들키는 것을 협박 수단으로 삼을 만큼 아버지에게 순종적이다. 그녀는 남편에 대해 "애정 어린 존경심"을 가지고 있는데, "우월함의 비결을 간파"하지 않기 위해 "지나치게 뚫어지게 바라보는 것"을 삼가할 정도의 절대적 순종은, 마르셀의 내면에 어머니가 아버지에게 완전히 복속된 존재이며, 어머니는 그 어떤 상황에서도 아버지를 거역할 수 없다는 관념을 심어주었을 것이다. 아버지의 존재가 신이나 정부의 대리자로 인식될 수 있었던 것은 간접적으로 어머니의 순종과 존경의 결과이다. 만일 아버지가 어머니에게 존경받지 못했다면 아버지에게 책임 면제를 받았을 때 마르셀이 갖게 되는 무력감은 그렇게 크지는 않았을 것이다.[73] 이후 그렇게 남편에게 완전히 복속된 여성의 모습이 어린 마르셀에게는 이상적인 여인의 모습이 된다. 그가 알베르틴의 고분고분함이 사랑스럽다고 말할 때, 이는 어머니의 태도

72) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 11.

73) 어머니가 아버지를 무시하는 것은 어린아이에게 법의 지지자이며 참조점인 상징적 아버지를 부정하는 것이다. 드니즈 라쇼, 『강박증: 의무의 감옥』, 홍준기 역, 아난케, 2007, p. 65. 이처럼 오이디푸스 콤플렉스의 삼각관계 속에서 아이에 대한 아버지의 권위를 지지하는 것은 근본적으로 아버지에 대한 어머니의 존중이다. 마르셀의 경우는 아버지에 대한 어머니의 존경심이 지나치게 큰 나머지, 마르셀의 사회적 무력감의 원인이 된다. 그에게는 아버지에 의한 지나친 거세와 동시에 그 극단적인 대립항으로서 아버지가 승인한 어머니와의 근친상간적 쾌락이 존재한다.

본 논문이 제시하는 마르셀의 독특한 오이디푸스적 위치에 대한 라캉적 관점의 해석은 다음과 같다. 그는 상징적 팔루스를 가질 가능성을 좌절당하는 대신 어머니의 상상적 팔루스의 자리를 유지하기를 허용받는다. 이는 매우 독특한 지점인데, 왜냐하면 대개의 경우 아버지에게 패배를 당하는 동시에 어머니와의 근친상간적 애정은 금지되기 때문이다. 그리고 이것이 아이가 아버지와 동일시하여 상징적 팔루스를 가지려고 하는 추동력이 된다. 그러나 마르셀에게 있어 상징적 팔루스로서의 아버지는 지나치게 건재하여 자신이 영영 이길 수 없을 것처럼 생각되는 동시에 상상적 팔루스로서의 자신의 위치가 아버지에 의해 허용되었기에 애써 상징적 팔루스를 획득할 필요가 없어진다. 이것이 그가 상징계의 존재를 알면서도 상상계적 위치에 머무르는 이유인데, 그러나 동시에 상상적 팔루스로서의 자신의 위치가 말 그대로 상상적이라는 것을 마르셀 스스로 너무나 잘 알고 있기에 분리의 공포는 빈약한 자아감과 더불어 늘 그를 따라다닌다. 마르셀은 지나치게 강력한 거세를 겪었으면서도 어머니와의 근친상간적 쾌락에 고착되어 있는 인물이다. 그의 환상의 주체는 도착증과 신경증의 사이 어디쯤에 위치한다. 『잃어버린 시간』 전체는 마르셀이 이러한 환상의 구조 하에서, 자신의 삶을 재료로 삼는 끝없는 예술적 탐색을 통해 마침내 새로운 문학적 상징계를 창조함으로써 그 구조를 횡단해 내는 과정이라고 할 수 있다.

를 그녀에게서 읽어 내고 있는 것이다.[74]

그리고 이 삼자 관계의 가까운 곳에, 또 다른 삼 항인 할머니가 존재한다. 할머니는 이 오이디푸스의 삼각형 외부에서 예외적인 중요성을 지닌 존재이다. 할머니는 아버지와 긴장관계를 형성하면서 마르셀의 세계에 지대한 영향을 미친다. 그녀는 어머니와 동질의 세계를 공유하며, 또한 아버지와는 다른 가치를 내세운다. 상징계로의 진입이 사회적인 법과 원칙으로서의 '아버지의-이름(Nom-du-Père)'을 받아들이는 것이라고 할 때, 할머니는 복수의 '아버지의-이름들' 중에서 커다란 위치를 차지한다. 마르셀은 이후 사랑의 관계 속에서는 아버지와의 동일시를 시도하지만, 내적인 원칙에서는 할머니의 가르침을 따르며 아버지의 원칙과 뚜렷한 거리를 형성한다. 어머니의 특질을 지니면서도 아버지와의 차이를 고수한다는 점에서 할머니의 존재는 한편으로는 어머니 대신 곁에 있어주는 존재로, 또 다른 한편으로는 아버지와 대립하면서 아버지와는 다른 세계와 예술에 대한 가치 기준을 제시해주는 존재로 기능한다.

> 할머니께서는 비가 많이 오는 날에는 밖에 나가지 말고 방에서 책이나 읽으라고 날 들여보내는 아버지와 노상 말다툼을 하셨다. (...) 그럴 때마다 아버지는 어깨를 으쓱하며 기압계를 바라보셨다. 아버지는 기상학을 좋아하셨다. (...) 그러나 할머니는 (...) 세찬 폭우가 쏟아지는 텅 빈 정원으로 나가 건강에 좋은 비와 바람을 이마에 조금이라도 더 적시려고 헝클어진 회색 머리를 쓸어 올리곤 하셨다. "겨우 숨 쉴 것 같구나!"라고 말씀하시면서 할머니는 빗물로 넘쳐흐르는 오솔길을 돌아다니셨다.
>
> ma grand'mère... qui avait d'incessantes discussions avec mon père, les jours de trop grande pluie, parce qu'il m'envoyait lire dans ma chambre au lieu de rester dehors. (...) Mon père haussait les épaules et il examinait le baromètre, car il aimait la météorologie, (...) Mais ma grand'mère, elle, (...) on la voyait dans le jardin vide et fouetté par

74) 『잃어버린 시간』에 나타나는 아버지에 대한 어머니의 지나친 존경심은 *Jean Santeuil*의 Mme Santeuil에게서도 동일하게 나타난다. 그녀는 자신의 남편이 갖지 않고 있다는 이유로 남편을 넘어서는 자신의 장점들을 하찮은 것으로 치부해 버린다. "Beaucoup plus intelligents que son mari, douée d'un sens artistque, d'une intelligence générale, d'un tact et d'un sensibilité qui faisaient à peu près défaut à son mari, Mme Santeuil était persuadée que tous ces dons étaient peu de choses, puisqu'un homme de la supériorité de son mari en était dépourvu." Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pièrre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.213.

l'averse, relevant ses mèches désordonnées et grises pour que son front s'imbibât mieux de la salubrité du vent et de la pluie. Elle disait : « Enfin, on respire ! » et parcourait les allées détrempées[75)]

이 장면은 아버지와 할머니의 성격 차이를 극명하게 보여준다. 이 차이를 상징적으로 그러내는 것은 비에 대한 두 사람의 다른 태도이다. 아버지에게 비는 기상학에 관련된 과학적 대상이다. 그러나 할머니에게 있어 비는 자연의 일부로써 그녀에게 생명력을 주는 대상이다. 할머니와 아버지의 대립은 마르셀에게 선물할 소설의 선택에서도 드러난다. "천재의 위대한 숨결이 담긴 책"을 손자에게 읽히고 싶어 하는 할머니의 의견은 아버지에게는 정신 나간 생각으로 보인다.[76)] 또한 할머니는 늘 '옛것'을 찾는다.[77)] 마르셀의 기호는 할머니의 그것에 거의 직접적이다 할 만큼의 영향을 받는데, 그 중, 종탑과 할머니의 대목은 주목해볼 만하다.

물론 우리 눈에 보이는 성당의 모든 부분은 그 본연의 어떤 사상 탓에 다른 건물과 구별되겠지만, 그래도 성당이 자신을 의식하고 개별적이고 책임감 있는 존재임을 확인하는 것은 바로 종탑 덕분이었다. 바로 종탑이 성당을 대변했다. 그리고 내가 믿기에는, 어렴풋이나마, 할머니께서는 막연하게 자신이 가장 가치 있다고 생각하는 것, 즉 자연스러운 모습과 품위 있는 모습을 콩브레 종탑에서 발견하신 것 같다.

Et sans doute, toute partie de l'église qu'on apercevait la distinguait de tout autre édifice par une sorte de pensée qui lui était infuse, mais c'était dans son clocher qu'elle semblait prendre conscience d'elle-même, affirmer une existence individuelle et responsable. C'était lui qui parlait pour elle. Je crois surtout que, confusément, ma grand'mère trouvait au clocher de Combray ce qui pour elle avait le plus de prix au monde, l'air naturel et l'air distingué.[78)]

할머니는 산책 중에 손자에게 멈춰 서서 종탑을 올려다 볼 것을 권한다. 종탑은 『잃어버린 시간』에서 가장 중요한 상징적 대상 중의 하나다. 종탑은 마르셀에게 말할

75) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 10-11.
76) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 39.
77) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 39.
78) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 63.

수 없는 진리를 품고 있는 존재이다. 종탑은 격리된 방에서 벌어진 그의 은밀한 욕망을 함께 하며, 독서하고 있는 그에게 종소리의 경험으로 각인되고, 그의 최초의 글쓰기의 대상이 된다.

이 종탑이라는 대상이 할머니의 취향과 직결되어 있다는 사실은 의미심장하다. 또한 할머니가 선물한 『프랑수아 르 상피』는 마르셀에게 최초의 독서 경험을 제공하는데, 이 '상피'라는 이름은 마르셀이 이후 추구하게 되는 이름의 몽상의 첫걸음을 이룬다.[79] 이처럼 할머니의 취향은 마르셀의 예술관의 원형을 형성한다. 할머니의 예술적 취향은 세속적인 아버지와 대조를 이룬다는 점에서 매우 중요한데,[80] 할머니는 마르셀에게 아버지의 상징계와는 다른, 그가 받아들이고 또 받아들여질 수 있는 대안적인 상징계를 제공하는 인물이라 할 수 있다.

할머니의 존재는 아버지의 대안인 동시에 어머니의 대리이다. 그녀는 발베크에서 어머니의 대리자로서 마르셀의 옆방에 머문다. 할머니와 어머니는 마르셀에게서 "콩브레의 종족"으로 이상화되는 모성적 대상이다. 지나친 이상화로 인해 할머니의 죽음은 마르셀에게 큰 죄책감을 불러일으키게 되며, 할머니의 죽음을 슬퍼하는 자아는 때맞춰 그의 곁에 등장하는 알베르틴의 영향을 받는 자아로 대치되는 과정을 겪는다.

할머니의 죽음 이후, 한참 뒤에야 갑작스럽게 찾아온 슬픔과 애도의 장면이 마르셀의 삶에서 나타나는 최초의 비자발적 기억의 예가 되며, 그 장면이 소설 전체의 제목으로 고려되었던 "마음의 간헐성"이라는 제목을 갖게 되는 것은 마르셀에게 있어 할머니라는 존재의 높은 위상을 증명한다.

우리는 이상의 잠자리의 드라마의 분석으로부터 어머니와 아버지와 마르셀이 이루는 삼각형의 오이디푸스 구조를 파악할 수 있다. 절대적으로 이상화된 어머니는 그에게 분리불안의 대상이며, 가질 수 없는 대상이고, 자신이 상처 입히고 모독한 대상이다. 아버지는 변덕스러운 인물로, 마르셀과는 너무나 그 성향이 달라 사회적으로 마르셀의 동일시의 대상이 되지 못한다. 아버지가 마르셀의 무력함을 받아들여버림으로써 마르셀은 아버지를 이길 가능성을 영영 상실해버리고 만다. 그는 아버지의 관용 하에 그의 세계로 편입하지 않아도 된다고 승인받는다. 이는 그가 아버지 세계-사회로서의

---

79) 『프랑수아 르 상피』는 『되찾은 시간』에 이르러 게르망트 대공의 도서실에서 마르셀에게 다시 발견됨으로써, 프루스트의 이 방대한 건축물의 시작과 끝에 거대한 반향을 울린다. 또한, 이 때 이 책을 통하여 비자발적 기억이 발동된다. Malcolm Bowie, *Proust Among the Stars,* London, 1998, p. 94.

80) 가령 한림원 회원이 되어 있을 아들을 생각하며 만족한 기색이 역력한 아버지와는 달리 사교계에 대한 야심이란 할머니가 실감할 수도, 거의 이해할 수도 없는 감정이다. *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 67, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅰ, p. 445.

상징계에 들어가는 것으로부터 그를 멀어지게 하며, 상상계적 위치에 그를 고착시키는 결과를 가져온다. 그러나 아버지는 욕망에 있어서는 마르셀의 동일시 대상이 되는데, 이는 어머니의 욕망의 대상이 아버지이기 때문이다. 그는 아버지의 용인 하에 어머니를 가질 수 있게 된다. 그러나 어머니를 소유하는 것은 어머니를 더럽히는 것이다. 마르셀은 어머니와 함께하는 퇴행적인 쾌락과 어머니를 모독하는 죄책감과 고통스러운 쾌락으로 인해 이중으로 그 관계의 지점에 고착된다. 그러나 그가 어머니의 존재로서 가리고자 하는 것은, 우리가 알지 못하는 더 이전의 시기에, 아마도 어머니의 내면화의 부족으로 일어났을 그 자신의 존재에 대한 위기감이며, 이것이 그의 분리불안과 외부세계에 대한 방어를 형성하는 원인이 된다.

1.2. 실재계적 불안과 상상계적 자아

『잃어버린 시간』의 서술을 따라가면서 우리는 화자의 머릿속에 들어가 창을 통해 밖을 내다보는 것과 같은 감각을 갖게 된다. 우리가 알 수 있는 것은 오직 그의 내면의 변화와 그가 감각하는 외부세계 뿐이다. 이 소설은 화자의 머릿속 생각들로 온통 가득하다. 반면에 밖에서 바라보는 그는 어떤 모습인지, 객관적으로 바라본 현실이 어떠한지는 거의 알 수가 없다. 소설의 모든 내용은 마르셀의 사고와 감관이라는 필터를 거쳐서 제공되며, 그 외에는 간혹 등장인물들의 입을 빌어 서술되는 내용을 마르셀의 귀를 통해 전달받을 뿐이다.

가에탕 피콩은 마르셀의 자아가 세계에 대해서 취하고 있는 이러한 관계를 예리하게 분석한 바 있다. 그에 따르면 『잃어버린 시간』에는 “전망의 유일한 주체인 자아가 전망이 유일한 대상”이 되어버리는 선회가 있다. 그 자아는 “눈으로 볼 수 있는 것은 다 보고, 보고 있는 자신을 끊임없이 주시하고 있으면서, 자신만을 보려고 하는” 자아이다.[81] 프루스트의 작품은 “이 초월적 ‘에고’의 무훈시”[82]이다. “그는 절대 들키지 않고 안전하게 바라볼 수 있는 어떤 전망대 같은 곳에서 사물과 사람들을 불시에 관찰하길 원한다.” 이러한 자아와 외부세계와의 분리는 유약한 자아를 외부 현실로부터 방어하기 위한 것이며, 이는 자아의 분열과 더불어 『잃어버린 시간』 전체에서 두드러

81) Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1963, p. 100.
82) *Ibid.*, p. 102.

지는 또 하나의 증상이다. 사람들과의 교류가 있을 때마다 마르셀은 의식적, 무의식적으로, 마치 살아있는 세포가 공격당할 때 항체를 만들어내듯이, 타자의 존재로부터 자신을 방어하는 항체를 만들어낸다.[83] 마르셀에게 "현실은 본질적으로 위협"[84]이다.

이 초월적 '에고'의 모습을 띤 자아는 우리의 맥락 속에서는 나르시시즘적이고 상상계적인 자아이다.[85] 이 자아는 외부와 분리되어 안전한 관찰의 공간을 찾으며, 의식적, 무의식적으로 외부와의 철저한 거리를 견지한다. 그렇다면 그의 자아가 이러한 입장을 취하는 이유는 무엇인가?

잠자리의 드라마의 핵심이 되는 마르셀의 분리불안은, 낮의 세계의 환희와 밤의 세계의 불안을 대변하는 자아의 서로 만날 수 없는 분열을 견인한다. 이 분열된 두 자아 중, 우리가 아직 살펴보지 않은 낮의 자아가 바로 이 외부세계와의 사이에서의 분리를 보여주는 자기중심적인 자아에 해당한다. 이 두 자아를 분리하고 있는 핵심에 어머니와의 분리불안이 있다고 할 때, 이 분리불안은 두 자아 모두에게 있어 그 성격의 원인을 형성한다. 분열된 두 자아는 그 불안에 대한 반응의 동전의 양면이다. 따라서 낮의 자아가 취하는 특질의 원인을 살펴보기 위해서는 마르셀이 가지는 분리불안을 좀 더 깊이 살펴보아야 한다.

마르셀이 어머니의 입맞춤이 없는 그 밤에 과연 죽음처럼 두려워하는 것이 무엇인지는 명확히 말해지고 있지 않다. 단지 우리는 마르셀이 외부세계와 어떤 보호 없이 만나는 것에 대한 극도의 두려움을 가지고 있다는 사실을 짐작할 수 있을 따름이다. 오직 어머니의 부재에 관련해 말해지고 있을 뿐, 그 두려움 자체가 구체적으로 말해지지 못하고 있다는 것은 이 두려움의 접근 불가능한 성격을 뚜렷하게 반증하고 있다. 어머니의 존재는 과연 무엇으로부터 마르셀을 지켜내야 하는 것일까? 우리는 그가 처음 발베크의 호텔방에 도착했을 때의 대목에서 그 힌트를 얻을 수 있다.

> 파리에 있는 내 방 물건들은 나 자신의 눈동자와 마찬가지로 날 방해하지 않았는데 그 이유는 물건들이 이미 내 기관의 부속품이자 나 자신의 확장에 지나지 않았기 때문이다. 쇠풀 냄새가 거의 나의 자아의 내부까지 나의 최후 방어선을 노리고 공격을 계속하였으며, (...) 날 포위한 적들로부터 위협을 받으며 몸에 난

83) Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 133.
84) *Ibid.*, p. 131.
85) 상상계는 분열된 육체를 상상적으로 통합하는 자아의 형성 단계와 관련된 개념이다. 앞에서 언급한 거울단계가 여기에 해당된다. 이미지 타자와의 동일시로 인해 주체는 소외되고 자아는 상상적인 것이 된다. 이때 형성되는 것이 상상적인 이상적 자아이다. 이 때 이미지-타자는 나르시시즘적 자아에 상응한다.

열이 뼛속까지 파고드는 것 외에 세계도 방도 육체도 가지지 못한 난 혼자였고 죽고 싶었다.
les objets de ma chambre de Paris ne gênaient pas plus que ne faisaient mes propres prunelles, car ils n'étaient plus que des annexes de mes organes, un agrandissement de moi-même... c'était presque à l'intérieur de mon moi que celle du vétiver venait pousser dans mes derniers retranchements son offensive, (...) N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir.[86]

습관에 의해서 익숙해지지 않은 외부 공간은 마르셀에게 공포의 대상이다. 습관은 외부세계를 자신의 연장으로 자기화하는 수단이 된다. 그래서 낯선 냄새가 자아의 내부까지 공격할 때, 자아는 이러한 외부의 사물들을 감당하지 못할 정도로 그 경계가 유약하다. 자신에게 동화되지 않은 대상은 모두 적들이다. 자신이 장악하지 못한 곳에서 그는 분명 육체를 갖고 있으되 가지고 있지 못한 존재로 스스로에게 인식된다. 다시 말해, 그 자신의 육체의 습관으로 연장된 외부세계가 그에게 안정성과 동질성을 제공해 주며, 내부세계가 투사되어 그 힘에 지배된 외부세계만이 그에게 자신을 보호해 줄 수 있는 세계를 제공한다. 안전하기 위해서는 반드시 그 자신의 연장인 공간, 안전한 은신처가 필요한 것이다. 그러나 발베크의 그 방에 그의 습관에 익숙한 물건이라곤 없다.

그곳은 내가 모르는 것들로 가득했으며, 내가 그 물건들에 던진 것과 똑같은 경계의 눈길을 되돌려 보내면서 내 존재는 전혀 고려하지 않고 오히려 내가 그들의 일상을 방해한다는 걸 증명했다.
elle était pleine de choses qui, ne me connaissant pas, me rendirent le coup d'oeil méfiant que je leur jetai et sans tenir aucun compte de mon existence, témoignèrent que je dérangeais le train-train de la leur.[87]

86) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Ⅱ, pp. 27-28.
87) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 27.

그리고 그의 존재를 전혀 고려하지 않는 대상들은 그를 위축시킨다. 심지어 그것이 인간이 아닌 사물일 때도 마찬가지이다. 마르셀이 되풀이해 절망하는 것은 자신이 특별한 존재가 아닐 지도 모른다는 사실에 대해서이다. 그리고 자신의 뜻대로 할 수 있음과 없음의 차이가 내부세계와 외부세계 사이에서 마르셀이 내부세계의 우위를 선택하는 직접적인 이유가 된다. 내부세계는 그의 자아 그 자체이며, 자신의 내부세계의 확장이 아닌 한, 외부세계는 그를 위협할 것이기 때문이다.

이런 상황 속에서 할머니의 존재는 마치 그가 습관으로 외부를 자신의 연장으로 만들어내는 것처럼, 마르셀에게 있어 자신의 정신을 할머니의 마음속에서 연장시키는 역할을 한다.[88]

> ...오히려 우리가 그들에게서 어느 한 사람에 불과하며, 그래서 혼자 있다는 느낌, 자기 생각이나 삶에 대한 욕망을 책임질 수 있는 사람은 자기뿐이라는 느낌을 강하게 주는데 반해, 할머니와 있으면... 내 생각이 내 정신에서 할머니의 정신으로, 환경이나 인격의 변화 없이 옮겨 갔으므로 할머니의 마음속에서 어떤 빗나감도 없이 연장되리라는 사실도 잘 알았다.
> ...augmentent encore l'impression qu'on a d'être, pour elles, un autre, de se sentir seul, gardant pour soi la charge de ses pensées, de son propre désir de vivre,... quand j'étais avec ma grand'mère,... mes pensées se prolongeaient en elle sans subir de déviation parce qu'elles passaient de mon esprit dans le sien sans changer de milieu, de personne.[89]

곧, 마르셀이 두려워하는 것은 자신이 혼자서 스스로의 생각과 욕망을 책임지는 것이다. 그는 자신에게 그러한 능력이 없다고 믿는다. 자신의 삶에 대한 깊은 무력감은 이미 잠자리의 드라마의 말미에 드러나 있다. 그는 어머니와 다시 헤어져 보내게 될 다음날 밤에 대해서 "그런 일들은 내 의지에 달린 것이 아니며", "오직 시간의 간격만이 그 일을 피하게 해 줄 것처럼 보였다"고 쓴다.[90]

이 무력감이 잠자리의 드라마의 비극적 결과인지, 아니면 그 이전에 그를 무력감에 사로잡히게 한 요소가 있었는지는 알 수 없다. 단지 그 드라마의 결과가 그의 의

---

88) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Ⅱ, p. 28.
89) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 28.
90) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 63.

지를 키워주려던 할머니와 어머니의 의도를 망가뜨렸고, 아버지의 관용이 마르셀의 무력함에 대한 죄책감을 면제하여, 무의지를 극복하려 했던 직접적인 원인이 사라져 버렸다는 사실만을 알 수 있을 뿐이다. 마르셀의 분리불안은 이미 이 소설의 시작에서부터 주어진 조건이며, 그 이전의 상황에 대해 우리는 알 수 없다. 그럼에도 불구하고 잠자리의 드라마의 결과로 인한 무력감의 강화는, 마르셀이 이를 극복하는 것을 포기하고 회피하려는 방향으로 향하게 되는 강력한 계기이다. 갑작스러운 충동에 의해 반항을 시도하기 전까지는, 마르셀은 어머니의 엄격함을 생각하면서 그 상황을 버텨오고 있었고, 분명 그 이전의 많은 밤들을 그렇게 견뎌 왔을 것이다.

낯선 외부세계에 취약한 자아가 외부를 장악하고자 하는 것은, 외부를 자신과 동화하여 자아를 안전하게 하고자 함이다. 이는 심연이 주는 불안을 상상적인 방식으로 방어하는 과정이다.[91] 이것은 마르셀이 상상계적 세계를 고수하는 이유와 연결된다. 심연은 라캉에 있어서의 실재(Réel)이다. 처음 인간이 만나게 되는 것은 원초적인 실재이다. 아직 자아는 형성되어 있지 않고 그 안에는 충동과 분열과 공격성이 난무한다. 그리고 아이는 어머니의 젖가슴을 공격하고 삼키려고 한다.[92] 아이는 자신의 자아를 형성하는 과정에서 이미지를 통해 자신의 분열된 전체를 통합된 상으로 그러모으는 동시에, 외부세계를 공격하고 자신의 연장으로 삼으려고 한다. 마르셀이 외부 대상, 특히 타자마저도 자기와 동일시하여 자신의 연장으로 삼으려고 하는 것은 이러한 외부세계로의 자아의 확장이라는 상상계적 특성과 연결된다. 라캉에게 있어서 상상계(Imaginaire)란, 아직 언어의 장인 상징계(Symbolique)로 완전히 들어오기 전, 이미지들로 이루어진 자기중심의 세계를 말한다.[93] 이는 자아의 형성 과정에서, 어머니와 연결되어 있던 아이가 자신의 육체가 온전한 하나의 개체임을 깨닫고 환희의 감정을 느끼는 단계와 연관된다. 어머니에게서 분리되면서 느끼는 자유의 환희와 어머니와 분리되는 데 따른 불안감은 동전의 양면이다. 또한 이 과정에서 어머니의 육체를 삼

91) 이는 상상적 자아를 외부로 투사하여 자신과 동일시하는 과정이다. 따라서 이것은 외부에 자신을 확장하여 나르시시즘적으로 동일시하려는 공격성과 연결된다.

92) 멜라니 클라인은 어머니의 몸에 있는 좋은 내용물을 훔치려는 유아의 구순-사디즘적 충동에 대해 이야기한 바 있다. Melanie Klein, *op. cit.*, 1984, p. 2.

93) 주 30) 참조. 라캉에게 있어서 상상계(Imaginaire)란, 언어의 장인 상징계(Symbolique)로 완전히 들어오기 전, 이미지들로 이루어진 자기중심의 세계를 말한다. 아이는 어머니와의 이자관계에서 '아버지의-이름'이라는 삼항을 통해 어머니와 분리되며 법과 언어의 세계인 상징계로 진입한다 그리고 그 과정에서 남은 잔여가 대상 a로, 이는 상징화되지 못한 어머니의 욕망의 잔여이며, 공백이며, 욕망의 원인이다. 실재(Réel)는 상징화되기 전의 세계이며, 되지 못하고 남은 어떤 것이다. 대상 a는 잔여라는 점에서 실재이며, 공백으로서 환상의 구조의 원인으로 작동한다는 점에서 상징계의 일원이며, 환상이 덧씌워진다는 점에서 상상적이다. 이처럼 상상계, 상징계, 실재(계)는 대상 a를 중심으로 서로 중첩되어 있다.

켜서 자기의 것으로 만들려고 하는 공격성이 작동하므로, 아이는 그 결과로서 죄책감을 갖게 된다. 마르셀에게서 보이는 낮의 환희와 밤의 분리불안, 그리고 어머니와 할머니에 대한 죄책감은 이와 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 상상계는 이상적 자아의 이미지에 집중하는 나르시시즘의 시기인데, 어머니와 할머니에 대한 마르셀의 이상화 또한 나르시시즘과 관련되어 있다고 볼 수 있다. 프로이트에 따르면 대상에 대한 이상화는 나르시시즘을 외부대상에 투사한 것이다. 할머니에 대한 묘사에서, 할머니의 선함은 자기 정신세계의 할머니로의 연장으로 묘사된다. 어머니와 할머니가 가지고 있는 사랑과 연민은 마치 파리의 그의 방의 사물들처럼 그 자신의 연장이 가능한 대상의 조건으로서 기능하는 것이다.

마르셀에게서 나타나는 어머니와의 분리의 불완전함은 그가 부분적으로 상상적 세계에 고착되어 있음을 의미한다. 앞 장의 서두에서 언급되었던 분열된 두 자아 중, 우리가 아직 살펴보지 않은 낮의 자아는 상상계의 특질을 강하게 띠고 있다. 그는 전능성을 느끼며 자신의 힘을 외부에 미치고자 한다. 그러나 이 전능성은 아버지가 자신의 능력을 보장해 주고 어머니가 자신을 사랑해 줄 때에만 가능하다. 발베크의 호텔방의 예문들에서 우리가 알 수 있는 것은 마르셀이 가진 자아의 유약성이다. 그의 자아는 형성중인 아이의 자아처럼 외부에 대해 공고하지 못하다. 외부와의 경계를 충분히 만들어내지 못한 자아는 자신의 확장을 통해 외부세계를 지배할 것을 선택한다. 이것은 외부로부터 위협받는 자아의 공격적 방어이다. 마르셀의 이러한 공격적 방어는 자아와 외부세계의 분리와, 외부세계에 대한 몽상의 확장으로 나타나며, 이는 『잃어버린 시간』의 대상관계에서 나타나는 지속적인 특징이다.[94] 몽상의 확장과 그에 따른 환희의 이면에서 우리는 이 뿌리 깊은 자아 소멸의 불안을 읽어낼 수 있다. 이것이 그가 끝없이 대상의 지각에 천착하면서도 대상에게 포획되기를 그토록 두려워하는 이유이다. 또한 이는 마르셀 자신을 솔직하게 드러내지 못하게 만드는 원인이기도 하다. 그가 대상의 지각에 천착하는 것은 대상이 없이는 자신이 존재할 수 없다고 느끼기 때문이다. 그는 언제나 자아를 강화해줄 보충물을 필요로 한다. 몽상의 세계의 내부축적은 그에게 자아의 강화를 의미한다. 그는 말들로 유약한 자아의 주위를 둘러싼다. 이름에 관련된 그의 몽상들은 그 뚜렷한 예이다. 또한 자아의 방어 뿐 아니라 몽상의 유지를 위해서도 외부세계와의 거리를 유지하는 것은 필연적이다. 그가 타자에

94) 마르셀의 욕망을 지배하는 것 또한 자아의 확장과 관련되어 있다. 이성복에 따르면 "욕망이 그를 도취시키는 것은 욕망의 대상이 '자아의 연장(prolongement de soi-même)'혹은 '자아의 불어남(multiplication de soi-même)'이라는 행복을 맛보게 해주기 때문이다." 이성복, 『프루스트와 지드에서의 사랑이라는 환상』, 문학과 지성사, 2004, p. 94.

게 끈질기게 거짓말을 하는 것은, 자신의 진심을 드러냈을 때, 상대가 자신을 하찮게 보는 것이 그에게 죽음 이상의 소멸에 다름 아닐 것이기 때문이다.

어머니와의 연결에 대한 욕망을 유지하는 동시에 마르셀의 자아는 자신을 강화시킬 수 있는 또 하나의 방향을 찾아낸다. 이것은 외부세계를 기호들로 환원함으로써 그가 장악할 수 있는 세계로 변화시키는 것이다. 즉, 그는 외부세계를 그의 몽상의 대상으로 만들고 내면에 몽상의 세계를 구축한다. 마르셀에게 있어 몽상의 세계의 형성은 독서의 경험을 그 기본으로 한다. 어린 시절의 독서는 자아의 구성을 위한 언어적 시도의 원형이다. 독서를 시초로 하여 몽상을 진리로서 형성하는 과정은, 어머니나 할머니를 곁에 두려는 시도와 비교했을 때, 자아를 유지하고 방어한다는 목적은 동일하지만, 대상과의 관계에서 차이를 가진다. 전자는 반드시 타자에게 의존해야 하지만, 후자는 홀로 있을 수 있는 힘을 축적한다. 독서는 외부세계에 저항하는 내부 자아를 만들어내는 동시에, 외부세계와의 경계를 형성하고 자신을 보호하는 정신적 은신처를 만들어낸다.

> 나는 독서를 멈추고 싶지 않아, 정원에 나가 계속해서 책을 읽으려고, 마로니에 나무 그늘 아래 천 덮개를 씌워놓은 버드나무 의자 안에 앉곤 했는데, 그 속에 들어가 있으면 손님들이 찾아와도 눈에 띄지 않을 것이라고 생각했기 때문이다.
>
> 그때 내 머릿속 생각 또한 하나의 요람인 양 여겨져, 밖에서 일어나는 일들을 보면서도 나 자신은 요람에 깊숙이 파묻혀 있다고 느꼈다. 밖에서 한 물체를 보아도, 그 물체를 보고 있다는 의식이 나와 그 물체 사이에 놓이거나 그 물체를 가느다란 정신적인 가두리로 둘러싸고 있어, 나는 결코 직접적으로 그 질료에 가닿을 수 없었다.
>
> Et ne voulant pas renoncer à ma lecture, j'allais du moins la continuer au jardin, sous le marronnier, dans une petite guérite en sparterie et en toile au fond de laquelle j'étais assis et me croyais caché aux yeux des personnes qui pourraient venir faire visite à mes parents.
>
> Et ma pensée n'était-elle pas aussi comme une autre crèche au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même pour regarder ce qui se passait au dehors ? Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liseré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière ;[95)]

여기에서 내부세계와 외부세계를 분리하고 있는 “가느다란 정신적인 가두리(un mince liseré spirituel)”는 앞 단락에서 하루의 시간을 갈라놓고 있는 하늘의 분홍빛 권역과 초록빛이나 검정빛 권역을 가르는 “하나의 선(une ligne)”을 연상시킨다. 낮과 밤의 권역이 둘로 나뉘어 서로 소통 불가능하듯, 내부세계 또한 자신이 물체를 보고 있다는 의식에 의해 외부세계와 닿을 수 없이 분리되어 있다. 독서는 내부세계를 형성하며 그것을 강화하는 경험이다. 따라서 독서 중에 그의 내부세계를 침범할지 모르는 외부인에 대해 자신의 몸을 숨기는 물리적인 은신은 필수적이다.[96] 그리고 독서가 만드는 가두리는 그의 정신에 대해 외부세계에 대한 물리적 은신과 같은 효과를 낳는다. 외부세계와의 철저한 분리가 마르셀에게 왜 필요한지에 대해서는 이미 밝힌 바 있다. 이것은 외부의 공격으로부터 자신을 보호해주는 선이다. 분리는 몽상의 세계를 지키기 위해서 필수적이며, 이러한 증상은 자아의 분열과 함께 『잃어버린 시간』 전체를 관통하고 있다.

> ...그와 같은 일종의 다채로운 스크린에서 우선 내게 가장 내밀하게 느껴진 것, 쉴 새 없이 움직이면서 나머지 모든 것들을 지배하던 손잡이는, 바로 내가 읽고 있는 책의 철학적인 풍요로움과 아름다움에 대한 내 믿음이었고, 또 그 책이 어떤 책이든 간에 그 풍요로움과 아름다움을 내 것으로 만들려는 욕망이었다. (...) 내가 그 책을 알아 본 것은 선생님과 친구들이 훌륭한 작품이라고 말했기 때문이다. 그 무렵 나는 내가 반쯤은 예감하고 반쯤은 이해할 수 없는 진리와 아름다움의 비밀을 그들은 안다고 생각했고, 또 그 비밀을 알아내는 것이 내 사유의 막연하지만 변함없는 목표이기도 했다.
>
> ...ce qu’il y avait d’abord en moi, de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c’était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre. (...) c’est que je l’avais

95) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 82-83.

96) 잠들기 전 어머니의 입맞춤을 받지 못할까 두려워할 때도 그는 자신의 은신처를 찾는다. 이러한 물리적 격리와 은신은 외부세계와 그의 경계를 지키는 데 필수적이다. 이는 이후 알베르틴이 갇힌 여인이 되는 데에 기여한다. 이 은신처는 명백히 성적인 성격을 띠며, 또한 그 방에서는 그의 원초적 풍경의 핵심을 차지하는 탑 형태의 구조물이 보인다. “Destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire, cette pièce, d’où l’on voyait pendant le jour jusqu’au donjon de Roussainville-le-Pin, servit longtemps de refuge pour moi, sans doute parce qu’elle était la seule qu’il me fût permis de fermer à clef, à toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté.”, *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 12.

reconnu pour m'avoir été cité comme un ouvrage remarquable par le professeur ou le camarade qui me paraissait à cette époque détenir le secret de la vérité et de la beauté à demi pressenties, à demi incompréhensibles, dont la connaissance était le but vague mais permanent de ma pensée.[97]

독서의 핵심은 책 안에 질서와 아름다움이 있다는 믿음과 거기에 대한 그의 욕망이다. 진리의 획득은 알베르틴을 그의 곁에 두는 것보다 훨씬 본질적이고 독립적인 방식으로 그의 존재의 결여를 메꿔 줄 것이다. 또한 독서는 어머니와의 내밀한 의식과는 달리 그 언어적 성격을 통해 부성적 세계와 연결되어 있다. 그는 자신이 어렴풋이 느끼는 진리를 책 속에서 찾으며, 또한 그것을 보증하는 것은 선생님과 친구들이다. 이는 그에게 책의 가치를 공증해 줄 수 없는, 그와는 이질적인 아버지 대신, 자신의 내부세계에 대한 사회적 증명을 마련해 준다. 또한 독서는 예술을 중시하는 할머니의 가치와도 맞아 떨어진다. 그리하여 독서의 의식은 그에게 부성을 대신하는 타자들과 어머니와 유사성을 띤 할머니의 모성 양쪽의 승인을 받아 양 세계 어느 쪽과도 갈등을 야기하지 않으면서, 마르셀 자신을 공격할 지도 모르는 낯선 외부세계에 대항해 자신을 지킬 수 있을, 정신적 가두리로 둘러싸인 온전하고 통일된 정신적 공간을 구현하며 그에게 힘을 부여한다. 다시 말해 '독서는 죄책감을 형성하지 않는다.' 문학적 세계에 대한 아버지와의 인식의 차이는 작가가 되려는 생각을 포기하게 만들지만[98] 할머니가 심어준 가치로부터 출발하여 베르고트나 그를 지지하는 친구들의 존재는 그가 이러한 작업을 완전히 포기하지 않게 만들어준다.[99] 이 시점에서 독서는 단순히 외부세계로부터의 정신적 방어를 형성하지만, 독서가 만들어내는 내부세계는 이후 『되찾은 시간』에서 글쓰기의 토대가 된다. 독서의 경험은 마르셀의 예술적 주체를

97) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 83.

98) 아버지에게 문학의 길을 걷는다는 것은 한림원의 회원이 된다는 것이다. "Mon père, me voyant déjà académicien dans quelques années, respirait une satisfaction...", *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅰ, p. 445.

99) 가령 베르고트의 말은 그가 문학의 길을 포기하게끔 하는데 일조했던 노르푸아씨의 영향을 완화해준다. "À cause de ce que m'avait dit M. de Norpois, j'avais considéré mes moments de rêverie, d'enthousiasme, de confiance en moi, comme purement subjectifs et sans vérité. Or, selon Bergotte qui avait l'air de connaître mon cas, il semblait que le symptôme à négliger c'était au contraire mes doutes, mon dégoût de moi-même. Surtout ce qu'il avait dit de M. de Norpois ôtait beaucoup de sa force à une condamnation que j'avais crue sans appel.", *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅰ, p. 560.

형성하며, 그의 글쓰기가 출발하는 지점이라고 할 수 있다.

> 내가 독서를 하는 동안, 안에서 밖으로 진리 발견을 향해 끊임없이 움직이는 그 중심적인 믿음 다음에 오는 것은, 바로 내가 참여하는 행동들이 주는 감동이었는데, (...) 우리가 아무리 실제 인물과 깊은 교감을 나눈다 할지라도, 그 인물 대부분은 우리 감각에 의해 지각되고, 말하자면 우리에게 불투명하게 남게 되므로, 우리 감정으로는 들어 올릴 수 없는 죽은 무게를 제공한다. (...) 소설가가 우리를 이런 상태로 몰아넣으면, 다시 말해 우리가 오로지 내적 상태에 있게 되면 모든 감동은 열 배나 더 커지며,...
> Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part, (...) Un être réel, si profondément que nous sympathisions avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. (...) Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, où comme dans tous les états purement intérieurs toute émotion est décuplée,...[100]

독서의 세계는 대상과의 간극 때문에 내면에 불투명한 현실의 타자와의 관계나 사건보다 훨씬 더 강렬한 감정과 투명한 관계를 제공한다. 현실에서 이루어지는 변화는 너무나 느려, 이러한 극적인 변화나 감정은 책 속에서만 맛볼 수 있다고 마르셀은 말한다. 무엇보다 독서의 세계는 안전하다. 자신을 공격할 수 있는 불투명한 외부와는 달리 그것은 자신이 마음대로 할 수 있는 자기 자신의 세계이다. 그리하여 자아의 방어라는 심리적 이유를 감춘 표면에, 현실에 대한 몽상의 형식상의 우위가 결정된다. 마르셀이 『잃어버린 시간』 내내 내면과 몽상의 우위를 주장하는 것은 그가 내면세계 없이 외부 현실을 견딜 수가 없기 때문이다. 그는 외부세계가 견딜 수 없이 무섭다고 말하는 대신 내부세계가 우선이라고 말하는 것이다.

> 다음으로 행동이 전개되는 풍경이 있는데, 작중 인물들의 삶만큼은 내 몸에 들어와 있지 않았지만, 내 앞에 반쯤 투사되면서 내가 책에서 눈을 떼었을 때는 눈앞

100) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 83-84.

현실의 풍경보다 더 내 생각에 영향을 미치는 것이었다. (...)
...내 생각이 마치 하나의 계시를 받은 것처럼 믿음을 갖고 작가의 말을 받아들였으므로, 책 속 풍경은 연구하고 규명해야 할 가치가 있는 '자연' 자체의 진정한 일부인 듯 보이는 것이었다.
Déjà moins intérieur à mon corps que cette vie des personnages, venait ensuite, à demi projeté devant moi, le paysage où se déroulait l'action et qui exerçait sur ma pensée une bien plus grande influence que l'autre, que celui que j'avais sous les yeux quand je les levais du livre. (...)
...ils me semblaient être... une part véritable de la Nature elle-même, digne d'être étudiée et approfondie.[101]

책 안에서 등장인물의 행동이 전개되는 풍경들은 실제의 자연 풍경보다 정신적인 우위에 있다. 마르셀은 독서에서 얻은 이미지들을 자연에 투사하며, 실제의 자연에 책에서 읽은 풍경을 덧씌운다. 몽상은 자연과 혼융된다. 독서의 세계는 이렇게 마르셀이 인지하고 있는 주변 풍경에까지 영향을 미친다.

내가 책을 읽고 있을 때의 내 의식은, 내 자아의 가장 깊은 곳에 숨어 있는 열망에서부터 저기 정원 끝 내 눈앞 지평선 너머 보이는 곳에 이르기까지 갖가지 상태를 동시에 펼쳤는데,...
Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux,...[102]

그는 외부세계를 수동적으로 경험해 자신의 내부에서 취합하는 것이 아니라, 책에서 읽은 풍경의 진리와 아름다움을 외부세계에서 찾으려고 한다. 그러므로 책에서 얻은 그의 관념은 자신의 가장 깊은 내부로부터 자신의 감각이 닿는 외부에까지 뻗어나간다. 그리고 감각이 닿는 한계지점에 자아와 외부세계 사이의 경계가 그어진다. 마

101) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 85.
102) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 83.

르셀에게 있어 외부를 감각하는 것은 '상상적 동일시(l'identification imaginaire)'에 의한 내부세계의 확장과 연결되므로, 그의 감각과 지각이 닿는 곳까지를 내부적 힘으로 장악할 수 있다는 공식이 성립한다. 이것이 이루어지지 않으면 그는 발베크의 호텔방에 처음 들어섰을 때처럼 불안에 사로잡히고 말 것이다. 세계에 대한 이러한 태도는 장차 알베르틴이라는 타자와의 관계에서도 반복되게 된다.

이제 나아가 이러한 태도는 감각적 대상을 넘어 그의 전 생에서의 모든 꿈에도 적용된다. 마르셀에게 있어 외부세계에 대한 모든 꿈들은 "영혼의 힘"에 의한 내면의 몽상의 분출이다.

> 때때로 우리는 이런 영혼의 모든 힘을 능숙한 솜씨나 찬란함으로 전환해, 우리 밖에 존재하고 있어 우리가 결코 도달할 수 없다고 여겨지는 존재들에게까지 **힘**을 미치고자 한다. (...) 여행에 대한 내 꿈도, 사랑에 대한 꿈도 바로 내 삶의 온갖 **힘들**이, 단 하나의 굴절되지 않은 동일한 분출로 솟아오르는 몇몇 순간들에 지나지 않았다.
> parfois on convertit toutes **les forces** de cette âme en habileté, en splendeur pour agir sur des êtres dont nous sentons bien qu'ils sont situés en dehors de nous et que nous ne les atteindrons jamais. (...) c'est que mes rêves de voyage et d'amour n'étaient que des moments... dans un même et infléchissable jaillissement de toutes **les forces** de ma vie.[103](강조는 필자)

이렇듯 마르셀의 세계에서 힘은 언제나 내부에서 외부로 향한다. 서론에서도 언급했듯이, 이 힘은 베르그손의 응축하는 힘으로서의 자아와는 대조적이다. 동일한 자아의 힘을 마르셀은 외부를 지배하는 데 사용한다. 이는 나르시시즘의 전능감에서 오는 힘을 외부세계로 확장한다는 점에서 상상계적인 성격을 띤다. 그가 밤의 시간을 두려워하고 어머니를 필요로 하는 까닭은, 낮에는 이처럼 감각을 통해 외부대상에 자신을 투사하면서 자아를 확장할 수 있지만, 밤의 잠자리에서는 대상 없이 홀로 시간을 보내야 하기 때문이다. 어머니의 사랑이 주는 힘에 더해 내부세계의 진리에 대한 믿음이 마르셀의 나르시시즘적 자아를 보충해 준다. 이후 이러한 몽상의 외부 확장은 현실에 부딪쳐 필연적으로 좌절을 겪게 되는데, 이는 그가 대외적으로 작가가 되기를

103) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 86.

포기하는 것과, 외부세계로부터 은신하게 되는 이유가 된다.

독서가 주는 경험과 안전감은 『잃어버린 시간』에서 예외적이라고 할 수 있는 분리된 내부와 외부세계의 조화와 융합의 느낌을 불러온다. 독서의 경험에서, 앞서 나오는 내부의 의식의 상태들과, 그 상태들을 감싸고 있는 현실의 지평선 사이에 존재하는 또 다른 지대의 기억인 종소리의 추억은, 베르그손의 그것과 비교될 수 있다. 『의식에 직접 주어진 것들에 관한 시론*Essai sur les données immédiates de la conscience*』의 한 대목에서, 베르그손은 '네 번의 종소리'의 예를 든다. 그가 글을 쓰고 있을 때 네 번의 종이 울린다. 그러나 다른 곳에 주의를 기울이고 있던 그의 의식은 종소리가 어느 정도 지나가고 난 다음에야 그 종소리를 인지하며, 네 번의 종소리는 하나로 수축되어 '네 시'라는 개념으로 즉각 인식되는데,[104] 그때 종소리는 "구별되는 항들의 병치"가 아니라 전체가 하나의 "음악적 소절"이다.[105]

> 또 시각을 알리는 종소리가 울려올 때마다, 이전 시각을 알리는 종소리가 울려온 것이 바로 조금 전이라고 느껴져, 막 울려온 시각이 또 다른 시각 옆 하늘에 새겨지면서 그 두 금빛 기호 사이에 끼어든 작고 푸른 궁형 안에 육십 분이라는 시간이 들어갈 수 있으리라고는 전혀 믿어지지 않았다. 가끔 때 이르게 찾아온 이 시각은 바로 앞 종소리보다 두 번 더 울리는 경우도 있었다. 내가 듣지 못한 시각이 한 번 더 있었던 것이다. 말하자면 실제로 일어난 일이 내게는 일어나지 않았다. 깊은 잠과 마찬가지로, 마술적인 독서의 이점은 환각에 사로잡힌 내 귀를 속이고 고요라는 창공의 표면에서 금빛 종을 지워버린다는 데 있다.
>
> Et à chaque heure il me semblait que c'était quelques instants seulement auparavant que la précédente avait sonné ; la plus récente venait s'inscrire tout près de l'autre dans le ciel et je ne pouvais croire que soixante minutes eussent tenu dans ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or. Quelquefois même cette heure prématurée sonnait deux coups de plus que la dernière ; il y en avait donc une que je n'avais pas entendue, quelque chose qui avait eu lieu n'avait pas eu lieu pour moi ; l'intérêt de la lecture, magique

---

104) 질 들뢰즈에 따르면 우리는 연속되는 타종을 어떤 내적이고 질적인 인상 안으로 수축한다. 그 수축은 살아 있는 현재 안에서, 지속으로서의 **수동적 종합**안에서 이루어진다. 그 후에 우리는 그 타종들을 어떤 보조적인 공간, 즉 파생적인 시간 안에 다시 위치시킨다. 여기서 우리는 그것들을 재생할 수 있고 반성할 수 있으며, 얼마든지 양화 가능한 외부적 인상들인 것처럼 계산할 수 있다. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 98.

105) Henri Bergson, *op. cit.*, 1948, pp. 94-95.

comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence.[106]

우리는 두 서술의 유사성을 바로 알아볼 수 있다. 두 서술 모두에서 시간의 길이는 양적인 질서가 아닌 내면의 정신적 질서를 따르고 있으며, 두 상태 모두 의식이 자신의 내부에 몰두하고 있는 글쓰기와 독서라는 각각의 경험으로부터 외부에서 들려오는 종소리에 대한 지각으로 어떻게 돌아설 수 있는지를 보여준다. 독서에 대한 마르셀의 몰두는 베르그손의 글쓰기보다 강해서, 시각의 종소리를 의식하지 못하고 건너뛰기도 한다. 사실 이러한 상태의 전환은 내부에서 외부세계로 돌아서는 것이라기보다는 두 세계의 혼융인데, 베르그손에 있어서는 종소리 인식의 과정 전체가 "계기가 융합과 유기적 조직을 함축하는 자아"[107]로 표현된다. 세계의 분리와 자아의 분열이 오히려 보편적인 『잃어버린 시간』의 세계에서 이 종소리의 대목에서 나타나는 내부와 외부세계의 조화는 매우 예외적이다. 베르그손의 함축하는 자아와, 외부로 그 힘을 향하는 프루스트의 상상적 자아의 차이는 앞서 말한 바와 같다. 그럼에도 불구하고, 이 장면에서 볼 수 있는 조화로운 세계는 베르그손의 그것과 거의 같다고 할 수 있다. 마르셀에게 시간이란 단절되고 불균질한 것이지만, 그럼에도 불구하고 이것이 하나의 함축된 자아라는 사실을 그가 받아들일 수 있게 되기까지는 긴 시간이 필요하다. 그리고 『되찾은 시간』에 이르러 그를 통합된 자아로 이끌게 되는 글쓰기의 밑바닥에는 유년기 독서의 경험이 있다.

마침내 나는 내 의식의 상태들을 나란히 차례차례 안에서 밖으로 좇아가다가, 그 상태를 감싸고 있는 현실의 지평선에 도달하기에 앞서 다른 즐거움들을 맛본다. 이를테면 편히 앉아 있는 즐거움, 신선한 공기 냄새를 맡는 즐거움, 방문객에게 방해받지 않는 즐거움, 그리고 생틸레르 성당 종탑에서 시간을 알리는 종소리가 울려올 때 그 종소리를 전부 합하여 마지막 소리를 들을 때까지 이미 흘러가 버린 오후의 몇 시간이 조각조각 내려오는 것을 바라보는 즐거움 (...) 콩브레 정원의 마로니에 그늘에서 보낸 화창한 일요일 오후들이여, 그대는 시간의 크리스탈 속에 그 삶을 간직하고 있도다.

Enfin en continuant à suivre du dedans au dehors les états simultanément juxtaposés dans ma conscience, et avant d'arriver

106) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 86-87.
107) Henri Bergson, *op. cit.*, 1948, p. 95.

jusqu'à l'horizon réel qui les enveloppait, je trouve des plaisirs d'un autre genre, celui d'être bien assis, de sentir la bonne odeur de l'air, de ne pas être dérangé par une visite : et, quand une heure sonnait au clocher de Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau ce qui de l'après-midi était déjà consommé, jusqu'à ce que j'entendisse le dernier coup qui me permettait de faire le total (...) Beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du jardin de Combray,... vous la contenez... dans le cristal successif...[108]

외부와 내부의 극단적인 분열 속에서 진정한 현실이라고 할 만한 것은 오히려 "현실의 지평선에 도달하기에 앞선" 즐거움들이다.[109] 종소리의 경험에서 『잃어버린 시간』의 다른 곳에서는 찾아볼 수 없는 분열의 부재와 더불어 자아와 감각의 자연스러운 융합이 느껴지는 이유는 마르셀이 이미 독서에 의해 자아를 보호받고 있는 상태임으로 인해 그의 자아가 외부의 감각을 방어 없이 자연스럽게 받아들일 수 있기 때문이다. 여기에는 의식이 자신을 외부에 강요하여 투사하는 억지스러움도 없고, 외부의 현실에게 패퇴하여 자신의 몽상을 의심하며 자존감을 잃고 안으로 파고드는 어린 아이도 없다. 이러한 평화의 지대가 주는 감각들은 그야말로 그의 습관과 추억을 형성하여 이후에 두고두고 행복의 원형으로 환기하게 될 진정으로 자연스럽고 조화된 시간의 크리스털 구체를 이룬다.

소설 전체에 걸쳐서 마르셀의 '나'가 너무나 강력하게 이야기되고 있기에 우리가 착각할 수 있을 그의 자아의 성격은, 대상에 대한 공격적 자기 확장 없이는 그의 자아가 무(無, néant)와 같다는 것이다. 역으로 말해 '나'로 가득한 『잃어버린 시간』이라는 긴 소설 전체는 추억(souvenir)의 언어를 통해 무에 가까운 자아를 실존하는 것으로서 창조해내는 과정이라고 할 수 있다. 마르셀이 몽상과 독서의 세계의 현실 세계에 대한 우위를 주장하는 것은 이러한 작업에 정당성을 주기 위함이다. 독서는 실재(Réel)의 위협으로부터 자신을 방어해야 하는 유약한 자아에게, 상상계적 자아를 강화하고 확장할 수 있는 토대를 제공한다. 이러한 측면에서 『스완네 집 쪽으로』에 나타난 독서의 몽상은 분명 상상계적이지만, 그것이 책을 제시한 타자들과 동시에 책이

108) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 86-87.

109) "...les charmantes lectures de l'enfance (...) ce qu'elles laissent surtout en nous, c'est l'image des lieux et des jours où nous les avons faites." Marcel Proust, *Sur la lecture*, Actes Sud, 1988, p. 26.

라는 보다 안전한 타자들에의 참조라는 점에서 상징계적이다. 외부의 대상을 자기의 연장으로 동화하면서, 타인의 사랑을 타인에 대한 정신적 연장의 획득으로 인식하면서 자아를 유지할 수밖에 없었던 무에 가까운 어떤 정신은, 외부세계와의 철저한 단절을 유지하면서 구축한, 감각적 회상과 몽상과 언어의 세계를 글쓰기로 연결시킴으로써 궁극에는 자신을 수많은 언어의 총체로서 책 속에서 살려내게 된다.

1.3. 몽상과 이름들

마르셀은 자신의 몽상을 외부세계로 투사하는 과정에서 필연적으로 현실에 부딪쳐 좌절을 겪는다. 그가 겪게 되는 상상적 세계의 좌절들은 그가 자연스러운 현실을 깨닫고 어른의 세계로 한 걸음 더 나아가게 하기도 하지만, 현실에 대한 배움을 넘어 타자에 대한 고질적인 불신을 낳는 부정적인 결과도 가져온다. 특히 아버지에 의해 야기된 문학적 이상에 대한 좌절이 문학에 대한 즉각적인 포기를 가져온 것을 주목해야 한다. 잠자리에 드라마에서도 나타난 자신의 무능력함에 대한 절망은 너무나 극심해서, 무기력을 낳음과 동시에 그가 아버지-사회로서의 상징계에 적극적으로 진입하는 것을 막아버린다. 대개 좌절을 겪으면서도 언젠가는 아버지처럼 될 거라는 생각을 갖고 자아 이상을 설정하게 되는 것과는 전혀 다른 결론인데, 그 이유에 대해서는 잠자리의 드라마에 대한 분석에서 충분히 논했으므로 다시 논하지는 않을 것이다. 중요한 것은 그가 선택하는 방향이 외부와의 경계를 더욱 굳건히 하고, 타자와 자신을 철저히 분리하며, 내면세계를 보호하여 그 상상적 세계를 자신의 기반으로 삼는 것이라는 점이다. 마르셀은 상상적 자아를 포기하지 않음으로써 자아를 방어하고 아버지에게 저항한다. 이는 철저한 내향성[110]이다. 그는 외부에서 욕망을 실현할 것을 포기하며 자신의 내면으로 숨어버린다. 그리고 포기된 욕망은 도착적인 쾌락의 추구의 형태로 비집고 나오기도 하지만, 많은 부분 그의 내부에서 예술로서 승화될 준비를 한다. 세계로 뛰어들어 아버지와 같은 통념적인 가치를 추구하는 대신 그는 세계에서 격리

110) 지그문트 프로이트에 따르면, 내향성은 외부세계에 대한 외면이다. 이것은 현실적 대상을 기억 속에서 끄집어 낸 상상의 대상으로 대체하거나 현실적 대상을 상상의 대상과 뒤섞어 버리는 것이다. 또는, 현실적 대상들과 관련해서 그가 애초부터 지니고 있던 어떤 목적을 그냥 포기해 버리는 것이다. 지그문트 프로이트, 「나르시시즘 서론」, 『정신분석학의 근본 개념』, 윤희기 역, 열린책들, 1997, p.47.

된 관찰자로서 상징계 바깥에서 상징계에 참여한다. 그는 주관적이면서도 객관적인 사교계의 기호들의 체계를 분석한다. 또한 외부세계를 대상화하여 몽상의 세계의 재료로 삼음으로써, 미래의 글쓰기의 재료를 수집하는 동시에 상상적이고 새로운 의미를 부여한다.

앞에서 언급한 상상적 자아의 외부 확장은 라캉의 상상계적 공격성 개념과 관련되어 있다. Imaginaire - 상상계, 혹은 상상적인 것이라고 불리는 이 세계, 혹은 인간의 발달과정에서의 한 시기는, 아이가 거울의 이미지와 자신을 동일시하면서 자아를 형성하는 단계에서 등장한다.[111] 거울의 나르시시즘적인 이미지와 주체가 동일시되면서 상상적 소외가 일어난다. 라캉에게 있어 자아란 주체의 상상적 기능이다. 주체는 정신적 삶을 시작하면서부터 자기 자신의 이미지를 에로스화하는 동시에 그 이미지와 경쟁한다. 왜냐하면 그것은 주체가 가지고 있지 않은 이상적 완벽성을 구성하기 때문이다 그리하여 나르시시즘과 공격성은 하나이자 동일한 것이다.[112] 라캉에 따르면 "공격성은 우리가 나르시스적이라고 부르는 동일시 양태와 상관적인 성향이다."[113]

상상적인 것으로서의 자아가 주체에 내사(introjection)[114]되고 나면, 이상적 자아는 모든 외부 대상들에 투사된다. 주체는 타자가 있는 곳에 있기를 원하며, 타자의 자리를 그 자신의 완벽성의 자리로서 요구한다. 이는 동일시의 사랑에서 잘 나타나는데 여기에는 사랑과 증오가 병존하며, 또한 근본적으로 자기 파괴적이다. 왜냐하면 그 완벽성은 획득 불가능하기 때문이다. 타자를 자신으로 동일시하는 이러한 상상적 오인에서 벗어나기 위해서는, 상호간의 상징적 인정이라는 매개를 통해 다른 주체들과 상호작용할 수 있는 언어적 세계-상징계로 들어가야만 한다. 상징계로의 진입은 또한 어머니와의 이자관계에서 상징적 아버지가 주재하는 사회적 법의 세계로 들어감을 의미한다.[115] 주지하다시피 마르셀은 여기에 어려움을 겪고 있다.

---

111) 그럼에도 불구하고 상상계와 상징계의 의미가 단순히 유아기의 발달단계의 의미로서만 받아들여져서는 안 된다. 우리는 이것을 좀 더 유연하게 적용해야 한다. 주 45) 참조.

112) 로렌초 키에자, 위의 책, pp. 48-51.

113) "L'agressivité est la tendance corrélative d'un mode d'identification que nous appelons narcissique." Jacques Lacan, "L'agressivité en psychanalyse(1948)", *Écrits*, SEUIL, 1966, p. 110.

114) 주 50) 참조.

115) 처음 라캉에게서 상상계는 소외와 공격성으로 말미암아 그 부정적 측면이 강조되었다. 그는 상상계의 이자적이고 망상적인 성격에 방점을 두면서 상징계로의 진입의 중요성을 역설한다. 그러나 후기의 『Séminaire XXII : R.S.I.』에 가서 라캉은 상상계에 보다 긍정적 의미를 부여한다. "거울이미지, 고정된 의미 등으로서의 상상계라는 기존의 의미에 '정합성'이라는 의미가 덧붙여진다.", 홍준기, 「후기 라깡과 보로매우스 매듭, 그리고 조이스의 증상」, 『안과 밖』, 제 28권, 2010, 영미문학연구회, pp. 208-209

마르셀이 자신의 시야가 닿는 지평을 향해 자신의 몽상의 힘을 펼치고자 하는 것은, 상상적 동일성을 띤 자신 내부의 몽상적 세계를 외부에 투사하여 그것을 자신의 일부로 동일화하려는 것인데, 이것은 라캉이 말하는 상상계적 확장의 공간적 의미와 연결된다.[116] 그가 타자와 자연을 대상화하고 자신의 몽상의 투사물로 만듦으로서 자기화 하려는 것은 상상적 세계-자아를 확장함으로써 이루어지는 일종의 영토 영복이다. 마르셀에게서 이러한 확장의 핵심을 이루는 것은 이미지와 이름들이다. 대상들은 몽상의 질료가 되기 위해 이미지, 혹은 이름의 기호들로서의 변신을 필요로 한다. 이때, 이름-이미지는 나르시시즘적 동일시의 욕망의 대상이 된다.

마르셀이 이름을 주된 몽상의 대상의 하나로 삼는 것은 이상한 일이 아니다. 책 속에서 진리의 세계를 발견하고 그것을 외부에서 발견하려는 그가, 책을 이루고 있는 언어들 자체를 몽상의 대상으로 삼는 것은 자연스러운 일이다. 자연의 대상 이전에 독서의 세계가 존재하듯이 언어는 그에게 최초로 주어진 대상들이다. 『잃어버린 시간』에는 "고장의 이름들"이 두 번이나 독자적인 부분을 자치하고 있다. 그러나 대상에 붙여진 이름들은 상징계의 구조적 언어와는 다른 양상을 띤다. 그의 이름들은 규약에 의해 약속된 기표로서의 언어이기 이전에 몽상의 언어이다.

언어가 무엇보다 사회적이라는 사실은 라캉의 『문자의 심급』의 에피소드에 잘 나타나 있다. 기차에 타고 있는 아이들 둘이서 '여자'역과 '남자'역에 대해 이야기한다. 그러나 그것은 역의 이름이 아니라 화장실에 위에 붙은 표식이다. 표식이 함축하는 것은 무엇보다 사회적인 관습이다. 이는 시니피앙과 시니피에의 투명한 일대일 대응이 불가능함을 의미한다. 그 사이에는 넘을 수 없는 선이 있다. 그리고 배설에 있어서 남녀를 구분하는 사회의 관습을 드러내고, 또한 똑같은 두 문의 차이를 낳는 것은 바로 "문의 위쪽에 있는 두 개의 위엄 있는 기표들"이다. 바로 두 기표의 연쇄가 그 의미를 자아낸다. "어떤 의미작용도 또 다른 의미작용을 참조하지 않고서는 지속될 수 없다." 이로써 라캉의 기표의 우위의 증명이 달성된다.[117]

---

116) 상상계적 확장에서 주목할 것은 그것의 공간적 의미이다. 인간이 공간을 지배하고자 하는 것은 프로이트가 말하는 자기 보호 본능과 연관되어 있으며, 그 배면에는 육체의 죽음에 대한 공포가 있다. "Néanmoins nous avons là encore quelques vérités psychologiques à apporter : à savoir combien le prétendu « instinct de conservation » du moi fléchit volontiers dans le vertige de la domination de l'espace, et surtout combien la crainte de la mort,..." Jacques Lacan, "L'agressivité en psychanalyse(1948)", *Écrits*, SEUIL, 1966, p. 123.

117) Jacques Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud(1957)", *Écrits*, Seuil, 1996, pp. 499-501.

마르셀의 이름들은 기의를 재현하는 기표들이 아니다. 이름을 몽상할 때 그는 '여자'와 '남자'를 역의 이름으로 혼동하는 아이와 같다. 이름은 대상에 연결되어 있기는 하지만 이미 하나의 물적 대상과 같아, 그 이름의 발화는 그에게 쾌락을 준다. 질베르트가 오는 것이 아니라 질베르트의 '이름'이 온다. 게르망트 부인을 만나기 전에 그는 이미 그 이름을 사랑한다. 이름-이미지는 그에게 단순한 물적 대상으로서의 기표로 작용한다. 그리고 거기에서 기표에 연결된 기의 이상의 의미가 생산된다.

『프랑수아 르 상피』의 '상피'라는 이름은 신비와 함께 나타난다. 성적 의미를 배제하기 위해 어머니가 마음대로 생략한 단락들은 그의 몽상을 더욱 부채질한다. 그는 메제글리즈 쪽과 게르망트 쪽의 산책 속에서 자신의 욕망과 충동을 자연에 투사하며, 정신적인 세계를 자연에서 발견하려 한다. 성적 성숙과 더해 거기에는 이름 모를 아가씨의 등장에 관한 몽상이 더해진다. 또한 마르셀은 '고장과 인물의 이름'을 가지고 자신이 이루어낸 몽상들을 현실의 장소와 인물에게서 확인하고자 한다. 당연하게도 이러한 시도는 필연적으로 실패하게 된다. 이 상상계적 확장의 시도에 대해 가장 저항이 적은 것은 자연물들이며, 그를 가장 좌절시키는 것은 타자들이다.

> 아버지는 늘 메제글리즈 쪽은 아버지가 봐 온 것 중 가장 아름다운 평원의 풍경이며, 게르망트 쪽은 전형적인 냇가 풍경이라고 말씀하셨기 때문에, 나는 그 두 길을 서로 다른 두 실체로 간주하며 오로지 정신적인 창조물에만 속하는 일관성과 통일성을 부여했다. 그리하여 두 길 중 어느 한 길이 작은 부분도 내게는 아주 소중했고, 그 길의 특별한 우월성을 보여 주는 것 같았다.
> Comme mon père parlait toujours du côté de Méséglise comme de la plus belle vue de la plaine qu'il connût et du côté de Guermantes comme du type de paysage de rivière, je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit ;[118]

그의 내부에 원초적 풍경을 설정하는 이 두 길의 풍경은, 현실적인 풍경이라기보다는 아버지의 의미 부여에 힘입어 우월함을 부여받은 정신적인 창조물이다. 메제글리즈 쪽에서 그는 산사나무와 질베르트를 만나고, 게르망트 쪽에서는 흐르는 내의 풍경을 접하며 게르망트 부인에 대한 몽상을 키워간다. 산사나무[119]는 그의 자연에 대

118) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 133.
119) 나아가 산사나무는 "마르셀의 몽상을, 개체의 몽상 영역을 뛰어넘어 유구한 프랑스의 집단

한 몽상 속에서 특권적인 위치를 점한다. 자연물 중에서 가장 두드러지는 대상의 하나인 산사나무는, 그가 특권적인 장소로 여기는 성당과 연결되는 노천 제단의 이미지를 띠며, 그는 그 앞에서 성모마리아 제단 아래에 있기라도 한 듯이 느낀다. 신성함은 어머니와 성당이 그러하듯 그에게는 특권적 대상의 징표이다. 그러나 마르셀은 산사나무의 리듬과 일체가 되어보려고 하다가 이것이 불가능하다는 것을 알게 된다. 자신의 몽상의 힘을 다해 산사나무에 접근하려고 하지만, 헛수고이다.

> 그러나 오로지 산사꽃만을 눈앞에 두려고 제아무리 두 손으로 차단막을 만들고 집중해 봐야 소용없었다. 꽃이 내게 불러일으킨 감정[120]은 내게서 떨어져 나가 꽃에 가서 들러붙으려 했지만 헛수고였고, 그리하여 그 감정은 여전히 모호하고 막연한 채로 남아 있었다. 산사꽃들은 내가 느낀 감정을 해명하는 데 아무 도움이 되지 못했다.
> ...mais j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs. Elles ne m'aidaient pas à l'éclaircir, et je ne pouvais demander à d'autres fleurs de le satisfaire.[121]

그러나 실제의 산사나무가 그가 느낀 것과 일치를 이루지 못했음에도 불구하고, 그가 거기에 부여한 의미들 때문에 산사나무는 그에게 기억을 불러일으키는 특권적인 기호가 된다. 그는 파리로 돌아가는 날, 산사나무를 안고 눈물을 흘리며, 돌아오는 봄이면 다시 만나기 위해 시골로 내려오겠다고 마치 한 소녀에게 이야기하듯이 약속한다.[122] 또한 이러한 기호의 힘은 콩브레에서 뿐 아니라 이후 발베크로 휴양을 위해

적이고 전통적인 몽상의 세계로 이끌어 가고 있다." "중세의 기사도 소설이나 음유시인들의 연가 및 기타 전설 등에서는 산사나무 밑이 상간의 장소로 등장하는가 하면, 그 꽃은 여인의 몸을 치장하는 경우가 허다하다." 고 해석되기도 한다. 이형식, 『작가와 신화』, 청하, 1992, p. 223.

120) 여기에서 '감정'이라고 번역된 이 단어는 sentiment으로, 이성과 대립되는 감성을 의미한다. sentiment은 오감(sens)와 몸으로 느끼는 감각(sensation)에서 출발하여 그것이 일으키는 감정의 움직임(émotion)까지 포괄한다. '감성'이라고 번역하는 것이 제일 좋겠지만 한국어 번역의 문맥상 『잃어버린 시간』 대부분의 번역서들이 sentiment을 '감정'으로 번역하고 있다. 본 논문도 이를 따랐으며, 때문에 본문에 등장하는 '감정'이라는 단어는 대부분 émotion이 아닌 sentiment을 의미한다.

121) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 137.

122) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 143.

떠났을 때도 발휘되어, 앙드레와 함께 걷던 마르셀은 시든 산사나무를 만나 그 나무와 소녀들에 관한 대화를 나눈다.[123]

그러나 자연에 대한 이러한 몽상의 확장은 다만 풍경에만 머무르지 않고, 성적 욕망에 눈뜬 나이인 주인공의 쾌락에 대한 욕망과 자아 확장감이 풍경 속에 뒤섞이면서, 산사나무가 그에게 소녀를 의미했듯이, 그는 그 풍경의 표징을 지닌 어떤 소녀를 기다리게 된다. 그녀는 이윽고 나타나 자신의 욕망을 채워 줄 것이다. 질베르트는 이러한 풍경에서 그가 예비하고 기다렸던 인물이며, 그녀의 이름을 통해 그의 몽상에 상응하는 하나의 기호가 된다.

> 이렇게 해서 질베르트의 이름이 내 곁을 지나갔다. 그 이름은 조금 전까지만 해도 하나의 불확실한 이미지에 불과했던 것에 사람의 모습을 부여하여 어느 날인가 그 사람을 되찾게 해 줄 부적처럼 주어졌다. 그리하여 재스민과 비단향 꽃무위에서 발음된 그 이름은 초록색 분무기가 내뿜는 물방울처럼 날카롭고도 신선하게 내 곁을 지나갔으며... 분홍색 산사꽃 아래에 펼치면서...
> Ainsi passa près de moi ce nom de Gilberte, donné comme un talisman qui me permettait peut-être de retrouver un jour celle dont il venait de faire une personne et qui, l'instant d'avant, n'était qu'une image incertaine. Ainsi passa-t-il, proféré au-dessus des jasmins et des giroflées, aigre et frais comme les gouttes de l'arrosoir vert ;... déployant sous l'épinier rose,...[124]

이름은 머릿속으로 상상해 왔던 불확실한 이미지와 그 사람의 실제 모습을 연결하며, 훗날 그를 되찾게 해줄 부적이다. 질베르트를 만나기 이전에 마르셀은 이미 그녀의 이름을 알고 있었다. 이름은 그녀보다 먼저 있었다. 질베르트를 처음 보았을 때 그가 만난 것은 질베르트 이전에 오랫동안 그려왔던 그 이름이다. 그녀를 만남으로써 그 이름은 실체와 연결되는 동시에 실체보다도 더욱 강력해진다.

이처럼 메제글리즈 쪽을 대표하는 질베르트에 대한 애정이 나무와 꽃들의 이미지를 싣고 풍경이 예비했던 이름으로 등장한다면, 게르망트 쪽을 대표하는 사랑인 게르망트 부인에 대한 애정은 처음부터 그 이름에서 출발한다. 역사 속에 이야기를 가지고 있는 그 이름은, 그가 읽었던 모든 이야기책 속의 유서 깊은 이름과 겹쳐져, 그녀

---

123) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Ⅱ, pp. 274-275.
124) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 140.

를 만나기 이전부터 그에게 수많은 몽상을 불러 온다. '게르망트'라는 이름을 더욱 중요하게 만드는 것은 '주느비에브 드 브라방'이라는 어린 시절에 들었던 이름이다. 당연한 일이지만 정작 게르망트 부인을 만났을 때, 그는 그녀의 얼굴에서 그의 몽상과 부합하는 이미지를 발견하지 못한다.

> 바로 이 분이 게르망트 부인이구나! 내 실망은 너무도 컸다. (...) 나는 부인 얼굴이 붉을 수 있으며 사즈라 부인처럼 연보랏빛 목 장식을 두를 수 있다는 걸 한 번도 생각해 본 적이 없었고,...
> Ma déception était grande. (...) Jamais je ne m'étais avisé qu'elle pouvait avoir une figure rouge, une cravate mauve comme Mme Sazerat,...[125]

하지만 그는 산사나무에게 그러했듯이 그녀의 얼굴에서 애써 그 이름의 몽상을 부여해 길어 올리려고 애쓴다.

> 그러나 동시에 내 시선을 붙든 높은 코와 예리한 눈의 이미지에, 이 바뀔 수 없는 최근 이미지에 "이분이 바로 게르망트 부인이구나."라는 관념을 덧붙이려고 해 봤지만, 마치 어떤 간격을 두고 떨어져 있는 두 원반처럼, 그 관념과 이미지를 일치하는 데에는 이르지 못했다.
> Mais en même temps, sur cette image que le nez proéminent, les yeux perçants, épinglaient dans ma vision..., sur cette image toute récente, inchangeable, j'essayais d'appliquer l'idée : « C'est Mme de Guermantes » sans parvenir qu'à la faire manoeuvrer en face de l'image, comme deux disques séparés par un intervalle.[126]

상상력을 통해 애써 그녀의 이름과 그녀의 실체를 연결시키고 그것을 고양하려 하지만, 오직 게르망트라는 이름에서 출발한 그녀에 대한 생각은, 마르셀이 그녀를 사랑의 대상이라고 말하고 있음에도 불구하고, 사실상 우리가 사랑이라고 부를만한 것으로 발전하지 못한다. 오직 이름에서 발현한 몽상은 그것이 지시하는 물질적 대상이 없을 때에만 안전할 수 있다.

---

125) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 172.
126) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 173.

이름의 몽상은 외부세계에 대한 몽상 확장의 좌절에 대한 반응으로서의 내향성[127]이 배태하는 예술적 작업의 바탕에서 큰 위치를 차지하고 있다. 이름이 가진 힘은 이름의 대상에 연관된 모든 몽상을 그 안에 붙들어놓을 수 있다는 점이다. 때문에 이름들은 이미지들을 넘어선다. 누군가 질베르트의 이름을 부를 때 그는 그 이름 속에 감각과 시간을 담아 그것을 한 세계의 담지물로 만든다.

> 그 이름은 내가 느끼기에, 내가 아니라 이름을 부른 친구가 이름을 부른 대상에 대한 지식이나 관념, 그녀가 이름을 발음하면서 두 소녀의 일상적인 친밀함이나 서로 집을 방문하는 것, 이름을 외쳐 공기 속으로 내던지 그 행복한 소녀에게는 매우 친근하고 다루기 쉬운 것이나, 반대로 내게는 내 옆을 스쳐 가면서도 내가 뚫고 들어가지 못해 더욱 고통스러운 그 접근할 수 없는 미지의 삶을 연상시키는, 적어도 그녀 기억 속에 간직하던 그 든 것들을 이름 가장자리로 옮기면서 지나갔다. 그 이름은 스완 양 삶의 눈에 보이지 않는 어떤 요소들을 정확히 건드리면서, 오늘 저녁 식사 후에 그녀 집에서 풍길 감미로운 향기와 더불어 대기 중에 이미 떠다니도록 내버려두면서...
> - transportant à son bord, je le sentais, la connaissance, les notions qu'avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l'amie qui l'appelait, tout ce que, tandis qu'elle le prononçait, elle revoyait ou du moins, possédait en sa mémoire, de leur intimité quotidienne, des visites qu'elles se faisaient l'une chez l'autre, de tout cet inconnu encore plus inaccessible et plus douloureux pour moi d'être au contraire si familier et si maniable pour cette fille heureuse qui m'en frôlait sans que j'y puisse pénétrer et le jetait en plein air dans un cri ; - laissant déjà flotter dans l'air l'émanation délicieuse qu'il avait fait se dégager, en les touchant avec précision, de quelques points invisibles de la vie de Mlle Swann, du soir qui allait venir, tel qu'il serait, après dîner, chez elle,...[128]

여기서 질베르트라는 이름은, 이름을 부른 사람, 그리고 그 이름의 주인과 곁에서 그것을 엿들은 사람 모두의 감정과 관계를 담고 있으며, 미래의 시간에 그녀의 집에 풍길 향기까지도 담고 있다. 이것은 마치 마들렌의 맛에 의해 자극되어 펼쳐지는 콩

127) 주 110) 참조.
128) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 387.

브레의 세계와도 같다. 그러나 이러한 감각적 기호들은 우연히 불러일으켜질 뿐, 이름과 같은 예술적 기호처럼 사용될 수 없다.[129]

이름은 음악과 같이 부를 수도, 불리게 할 수도 있다. 타인의 입에서 사랑하는 그녀의 이름이 발화되는 것은 그에게 말할 수 없는 기쁨을 불러온다. 익숙했던 스완이라는 이름은 질베르트의 것이라는 의미를 안게 되면서 그에게 새롭고도 놀라운 것이 된다. 마르셀은 처음 그녀를 만나고 난 후, 부모님이 스완이라는 이름을 발음하게 하려고 애쓰며, 그들이 그 이름을 발음하는 것을 들었을 때 쾌감을 느낀다. 그 사실 때문에 그는 부모님에게 죄책감을 느끼는데, 이는 그의 쾌감이 성적인 성격을 띠고 있다는 것을 보여준다. 이름에 대한 욕망은 그 대상에 대한 욕망을 포함하기 때문이다. 또는, 거짓 핑계를 대고 부모님을 쾌감의 도구로 이용하고 있다는 사실 때문에 죄책감을 느꼈을 수도 있다. 마르셀에게는 이것이 부모님을 굴복시킨 것처럼 느껴진다. 그러므로 이 죄책감에는 또한 위반의 쾌락이 따라온다. 부모님이 발음하는 그 이름은 "다른 어떤 이름보다 가득 차" 보인다.[130] 이처럼, 사람의 이름이나 고장의 이름 같은 고유명사들이 그에게 중요한 것은, 그것들이 기능적이고 교체되는 구조적 언어와는 달라, 대상과 연관되어 있는 시간과 공간, 그리고 그 대상을 넘어서는 몽상까지도 담을 수 있기 때문이다.

> ...나는 피렌체라는 이름에 평소에 그 도시들을 구성하는 요소들을 집어넣을 여지가 없어서, 어쩔 수 없이 그 본질이 지오토의 천재성이라고 믿어 온 것을 봄의 향기로 수태시켜 초자연적인 도시를 만들어내지 않을 수 없었다. 기껏해야 동일 인물의 행동을 서로 다른 두 시간으로 나누어, 한쪽에는 침대에 누워 있는 모습을, 다른 쪽에는 말을 타려는 모습을 보여 주는 지오토의 몇몇 작품처럼,

---

129) 또한, 비자발적 기억과 같은 감각의 영역에서 본질은 지역화된 것이다. 그러나 예술의 영역에서 대상은 개별적이며 개별화되고 대상 각각과 대상들 사이의 관계는 전적으로 본질의 관점에서 규정되며 여기에 우연성이 끼어들 여지란 조금도 없다. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1964, p. 77.

130) "Alors j'étais obligé de reprendre ma respiration, tant, en se posant sur la place où il était toujours écrit en moi, pesait à m'étouffer ce nom qui, au moment où je l'entendais, me paraissait plus plein que tout autre, (...) Par scrupule aussi. Toutes les séductions singulières que je mettais dans ce nom de Swann, je les retrouvais en lui dès qu'ils le prononçaient. Il me semblait alors tout d'un coup que mes parents ne pouvaient pas ne pas les ressentir, qu'ils se trouvaient placés à mon point de vue, qu'ils apercevaient à leur tour, absolvaient, épousaient mes rêves, et j'étais malheureux comme si je les avais vaincus et dépravés." *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp.142-143.

피렌체라는 이름도 두 칸막이 객실로 나뉘어 있었다.
...n'ayant pas la place de faire entrer dans le nom de Florence les éléments qui composent d'habitude les villes, je fus contraint à faire sortir une cité surnaturelle de la fécondation, par certains parfums printaniers, de ce que je croyais être, en son essence, le génie de Giotto. Tout au plus... comme certains tableaux de Giotto eux-mêmes qui montrent à deux moments différents de l'action un même personnage, ici couché dans son lit, là s'apprêtant à monter à cheval, le nom de Florence était-il divisé en deux compartiments.[131]

그는 멜로디처럼 피렌체, 베네치아, 피사의 이미지들을 되씹고, 그 이미지들이 일으킨 욕망을 마치 사랑이기라도 한 것처럼 개별적으로 간직한다.[132] 이처럼 이름은 그의 머릿속에서 대상의 전체적인 이미지와 연결될 뿐 아니라, 그가 그 대상에 대해 품고 있는 몽상적 세계를 하나의 그림처럼 구현한다. 질베르트의 이름처럼 그가 알고 있고 직접 겪는 이름은 그가 체험하는 상황에 담긴 현실과 감각과 상상의 모든 것을 구현하며, 아직 만나본 일 없는 게르망트 부인이나 가보지 않은 고장의 이름은 실제적 대상조차 필요로 하지 않은 채 마음속에 한 폭의 그림과 같은 상상적인 세계를 만들어낸다.

이름에 몽상을 싣는 작업은 필연적으로 예술적 작업과 연결된다. 베르고트의 작업을 보게 되었을 때 화가의 창조적 작업은 즉시 조물주의 명명 작업과 비교된다. 베르고트의 작업을 보면서 마르셀은, 그림과 은유의 유사점을 읽어낸다.

그러나 내가 거기서 구분해 낼 수 있었던 것은 각각의 그림이 가진 매력이 일종의 재현된 사물의 변형 속에 있다는 점이며, 이는 우리가 시에서 은유라고 부르는 것과 비슷하고, 만물의 창조주인 신이 이름을 부여함으로써 사물을 창조하셨다고 하면, 엘스티르는 사물로부터 그 이름을 없애버림으로써, 또는 다른 이름을 줌으로써 그것을 재창조한다는 사실이었다.
Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une

131) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 382.
132) "Pendant ce mois - où je ressassai comme une mélodie, sans pouvoir m'en rassasier, ces images de Florence, de Venise et de Pise desquelles le désir qu'elles excitaient en moi gardait quelque chose d'aussi profondément individuel que si ç'avait été un amour, un amour pour une personne...", *Du côté de chez Swann,* Ⅰ, pp. 383-384.

sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait.[133]

마르셀에게 사물에 붙여진 이름은 우리의 참된 인상과는 상관없는 이성의 개념에 호응하며, 이러한 이름은 그 여분을 우리의 인상에서 지워버린다. 이는 이름이라는 것이 가진 자의성을 보여준다. 그는 이름에 의해 붙여진 그 자의적인 이름을 제거하거나 다른 이름을 붙이는 작업을 화가의 작업에 비유하는데, 이는 우리의 이성적이고 일상적인 습관에 길든 시선에서 어떤 것은 떼어내고 어떤 것은 새로 부여하여, 참된 인상을 새롭게 만들어내는 작업이다. 이것은 이름으로 해 나가는 작업과 동일하다.

그가 감각들을 느끼고 인상들을 뒤섞고, 그것들을 분해하는 작업은 물론이고, 이름에 대응하는 세계를 몽상하는 것은 향후 이루어낼 그의 글쓰기를 준비함이다. 들뢰즈는 예술의 기호가 다른 기호들보다 우월한 것은 그것이 비물질적이기 때문이라고 말한다. 질베르트라는 인물보다 질베르트의 이름이 더 우월하다면 이는 그 때문이다. "우리가 한 기호의 의미를 어떤 다른 사물에서 찾는 한, 물질이 여전히 조금은 남아서 정신에 거역한다. 반대로 예술은 우리에게 참된 통일을, 하나의 비물질적인 기호와 하나의 완전히 정신적인 의미와의 통일을 가능케 해 준다. 본질이란, 정확하게 이와 같은 기호와 의미의 합일이다."[134]

그러나 의미와 언어 사이에는 근본적인 간극이 존재한다. 예술이 만일 참된 것이라면, 그것은 간극과 결여를 감싸 안은 전체인 한에서이다. 마르셀이 겪는 이름과 대상 사이의 균열 속에는 라캉이 이야기하는 기표의 소외시키는 측면이 존재한다. 마르셀의 이름들이 약속된 기표의 언어이기 이전에 몽상의 언어라고 할지라도, 이름붙이기, 혹은 대상을 이름으로 대체하기의 작업은 언어적인 작업이라는 의미에서 기본적으로 상징계를 향하는 행위이다. 대상을 이름들로 대체함으로써 마르셀은 부재하는 것을 사유할 수 있다. 그러나 단어와 사물 사이에는 차이로 인한 균열이 존재할 수밖에 없으므로, 그는 그에게 부재하는 것을 이름을 통해 소유하는 동시에, 이러한 이름의 소유를 통해 실제로 존재하는 대상을 상실하게 된다. 게르망트 부인과의 현실적 만남은 이러한 균열을 잘 보여준다. 기표를 소유하는 것은 기의를 상실하게 만들며,

133) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 191.
134) Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1964, p. 53.

기표와 기의 사이의 이러한 차이는 끊임없는 욕망을 낳는다. 그리고 이러한 의미에서의 욕망은 대상을 소유하는 순간 사라진다.

기표로 이루어진 상징계는 끊임없이 그에게 본질과 진리의 세계를 상실하게 만든다. 그러나 이름은 그에게 자유로운 차원을 준다. "상징적 질서는 긍정적인 것이며 기표는 기본적으로 부정적인 것, 즉 부재이다." "타자와의 완벽한 합일은 하나의 착각이며", 이것이 "상징의 평화적 기능의 어두운 이면이다."[135] 그러므로 마르셀의 이름의 몽상은 그것이 언어를 대상으로 한다는 면에서 상징계적인 시도이며, 또한 그럼에도 그가 이름의 몽상적인 측면을 놓지 않는 것은 단순한 상상계에의 고착을 넘어서, 언어가 만들어내는 이러한 결핍을 배제하여 상상적 전체를 구성하려는 시도를 통해, 상징계에 의해 주체가 소외되는 것을 거부하는 끈질긴 노력으로 해석되어야 한다. 마르셀은 여러 좌절들을 통과하면서, 장차 탈환상화와 재구성의 작업으로서의 글쓰기를 통해 주체의 소외를 넘어서려는 길을 걷는다. 진정한 의미의 획득은 결여와 상실을 받아들임으로써만 가능해지는 것이다.

135) 페터 비트머, 위의 책, p. 61.

2. 외상의 고착과 구조적 반복

심리적 원형들이 결정되는 콩브레의 시절을 지나, 마르셀은 발베크라는 새로운 공간으로 떠나게 된다. 외부세계로 몽상을 직접 확장하려는 유아적인 시도들이 좌절된 후, 마르셀은 외부세계와 거리를 둔 상태에서, 인상을 느끼고 감각하여 화폭에 물감들을 섞듯 내부에 몽상을 그려나가는 시기로 접어든다. 새로운 세계와 사람들을 만나며 그의 영혼은 젊음과 자유를 구가한다. 『꽃피는 아가씨들 그늘에』는 『잃어버린 시간』 전체를 통틀어 가장 밝고 활기차며 아름답다. 마르셀은 책 전체에 걸쳐 승승장구한다. 사교계에로의 성공적인 진입과 더불어 쭉 이어지던 자유로운 생활은, 『소돔과 고모라』의 말미에서 뱅퇴유 양이라는 이름에 의해 알베르틴에게 결정적으로 얽매이게 되기까지 계속된다.

알베르틴에 대한 사랑은 풍경에 대한 몽상에서 출발해 이름으로 다가온 질베르트나, 이름에 대한 몽상에서부터 출발한 게르망트 부인의 사랑과는 차별화된다. 질베르트와 게르망트 부인은 그의 몽상이 이미 기다리던 사랑의 대상들이다. 즉, 이미 그녀들의 존재를 아는 상태에서, 마르셀의 내면이 그 자리를 마련하고 그들에 대해 상상하며 기다리고 있을 때 대상들이 등장한다. 이와는 달리 알베르틴은 익명의 존재로, 여러 소녀들과 섞여 풍경화의 대상처럼 다가온다. 처음에 마르셀은 그 중 어느 소녀를 선택해도 상관없다고 생각하며 그 소녀들 전체를 하나의 덩어리로 인식하지만, 알베르틴은 점점 서서히 그에게 개별화된다. 알베르틴과 마르셀의 특별한 관계는, 욕망을 채워주겠다는 알베르틴의 제안으로부터 시작되어, 할머니의 죽음으로 상심하던 그를 그녀가 삶의 방향으로 이끌어내면서 심화되며, 결정적으로 그녀가 뱅퇴유 양의 이름을 입에 올렸을 때, 알베르틴이 부모를 모독하는 자와 연결되는 동시에 동성애자로서 어머니처럼 결코 완전히 가질 수 없는 대상이 됨으로써 확고해진다. “사랑을 예고하는 그 슬픔, 그 돌이킬 수 없음의 감정, 그 고뇌가 폭발하기 위해서는 반드시 불가능이라는 위험이 따라야 한다.”[136] 어머니에 대한 모독, 뱅퇴유 양, 동성애라는 세 코드가 알베르틴에게서 만나, 그녀 없이는 살 수 없다고 느끼게 되는 결정적 사건의 순간이 오는 것이다.

---

136) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 188.

> 그런데 어느 나이부터 우리의 사랑이나 애인은 우리의 번뇌의 소생들이다. 우리의 과거, 그리고 그 과거가 새긴 육체적 상해는 우리의 미래를 결정한다.
> Or à partir d'un certain âge nos amours, nos maîtresses sont filles de notre angoisse ; notre passé, et les lésions physiques où il s'est inscrit, déterminent notre avenir.[137)]

마르셀 자신의 이 말처럼, 이후 알베르틴과 함께 하게 되는『갇힌 여인』에서의 생활은, 마르셀이 어린 시절 콩브레에서, 안온한 자신의 습관 속에서 늘 어머니를 곁에 두길 바랬던 생활의 재현이며 반복이고 무대화이다. 알베르틴과의 생활은 그에게 습관으로 스며들지만, 그 와중에도 그는 여전히 사랑과 권태 사이를 오간다. 그녀를 감시하고, 거짓말과 위협, 선물공세를 번갈아 행하며 그녀를 장악하려 하다가, 그녀와의 관계가 안전해 보이기만 하면 그녀를 떠나기를 꿈꾼다. 실로 그는 그 생활에서 그녀를 어머니가 맡았던 배역에, 그리고 자신을 아버지의 위치에 놓는데, 외부로부터 단절된 갇힌 생활의 이러한 양상은 그의 쾌락이 어린 시절의 구조를 반복하고 있음을 여실히 보여 준다. 언제나 헤어짐의 협박과 의심과 거짓말이 끊이지 않던 이 다정한 생활은, 그러나 다툼의 뒤에 그녀가 떠나고, 그녀를 다시 찾았을 때 이미 그녀가 갑작스런 죽음을 맞이했음을 알게 되면서 영원히 끝나게 된다.

한편, 어머니에 대한 모독이 알베르틴과의 관계를 결정하는데 큰 영향을 끼친 것처럼, 도착적인 쾌락은 마르셀의 욕망의 구조와 연결되어 있다. 동성애자이자 아버지를 모독한 여인인 뱅퇴유 양은 알베르틴과 마르셀의 관계에 결정적인 역할을 하며, 또 다른 동성애자인 샤를뤼스 남작은, 마르셀과, 나아가서는 프루스트 본인과 깊이 닿아 있다. 우리는 뱅퇴유 양과 마르셀 사이의 유사점과 악에 대한 욕망을 좀 더 면밀히 살펴보는 동시에, 샤를뤼스 남작의 도착적인 쾌락의 추구를 통해, 마르셀의 욕망 구조의 반복이 어떤 식으로 확장되고 나아갈 수 있는지를 보여줄 것이다.

2.1. 대상화와 자리바꿈

산책길에서 질베르트와 만난 마르셀은 이후 그녀와 교제를 해 나가게 되지만, 어

137) *Albertine disparue*, Ⅳ, p. 87.

느날 그녀가 어떤 남자와 걸어가는 것을 본 후, 어느 순간 그는 그녀를 포기할 것을 결심하게 된다. 질베르트와의 교제 후에 마르셀이 외부를 바라보는 방식에는 변화가 생긴다. 몇 번이나 몽상하던 스완의 집에서 꿈에 그리던 질베르트와 함께 앉아 있을 때, 그는 욕망이 그대로 유지되게 하기 위해 손댈 수 없는 것의 매력을 간직하고자 한다. 마르셀은 현실적으로 상대를 소유하는 것보다 가질 수 없는 대상에 대한 몽상이 더욱더 자신을 행복하게 한다고 생각하며, 그런 때문에 대상과의 안전한 거리를 유지하며 자신의 욕망을 북돋우고 마음에 드는 대상들을 취하여 즐기려고 마음먹는다. 이는, 앞에서 상세히 살펴본 내부세계와 외부세계에 사이의 방벽과 연관되어 있다. 마르셀은 자신의 상상적 세계를 외부세계로부터 보호하고 유지하는 가운데, 타자들을 대상화함으로써 몽상의 재료로 삼는다.

마르셀이 타자들을 대상화한다고 할 때 그 의미는, 타자를 있는 그대로의 한 인간으로 바라보는 것이 아니라, 자신의 목적에 맞게 타자를 마치 사물처럼 감각과 인식의 대상으로 삼는다는 것이다. 이러한 타자의 대상화에는 타자의 독립적 존재에 대한 인식을 회피하려는 방식들이 뚜렷이 드러나는데, 이때 마르셀의 방식들은 상상계적인 성격을 띤다. 그는, 타자를 독립된 한 존재로 인지하는 대신, 대상에게서 멀리 떨어져, 아직 분화되지 않은 불균질한 덩어리로서 타자들을 인식하거나, 혹은 반대로 대상에 너무 가까이 다가가, 통합되지 않은 분열된 상태에 있는 것처럼 인식하는데, 이는 마치 대상과 자아를 정신 속에서 아직 완전히 구성하지 못한 아이가 세계를 인식하는 방식을 연상시킨다.[138]

발베크에 와서 마르셀은 알베르틴을 위시한 한 무리의 소녀들을 만나는데, 그는 이 한 떼의 소녀들을 여러 개체로 이루어진 하나의 덩어리로 바라본다.[139]

> ...그리고 흰 달걀모양 얼굴과 검은 눈, 초록 눈이 나타나는 것을 보았을 때, 나는 그 모습이 조금 전 내게 매혹을 불러일으켰던 모습과 같은지도 알 수 없었

---

138) 대상에 대한 분열적이고 미분화된 인지를 '상상계적'이라고 할 때, 이는 상상적으로 통합된 거울상에 자신을 소외적으로 동일시하는 상상계적 인식과 일견 모순된 것처럼 보일 수 있다. 그러나 거울상에 의한 신체의 "정형외과적" 통합은, 아이가 신체를 파편화된 것으로 경험하는 단계를 **뒤따르는 것이 아니라**, 동시에 벌어진다. 다시 말해, 아이는 자신의 거울이미지의 완전성에 매혹당하기 시작하는 때에만, 자신의 실재적 신체의 파편화를 인지한다. 자아의 발생은 이 양자 사이의 심적 **변증법**을 통해 이루어진다. 로렌초 키에자, 위의 책, pp. 48-49. 마르셀의 인식 방식이 '상상계적 성격'을 띠고 있다는 서술은 이러한 맥락에서 이해되어야 한다.

139) "...si dissemblables qu'elles parussent, peut-être été presque superposables.", *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 297.

고, 내가 나머지 소녀들로부터 분리해서 인식하는 이런저런 소녀에게 그 모습을 연결할 수도 없었다. 내 시각에서의 이런 경계부재는 - 내가 곧 그 경계를 설정할 테지만 - 소녀들의 무리 너머로 어떤 조화로운 파동을, 집합적이고 유동적인 액체 같은 아름다움의 부단한 움직임을 퍼뜨렸다.

...et quand... je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile.[140)]

그리고 이내 그녀들을 똑바로 바라볼 수 있게 되면서 그녀들의 개별화가 이루어지지만 아직 "그녀들 각각의 이름은 알지 못했으므로"[141)] 그녀들은 시각적 특성으로써 구분된다. 하지만 그들은 아직 하나의 전체이다.

이제 그녀들은 개별화되었지만 그럼에도 자족감과 우애심으로 활기를 띤 시선에는 지나가는 사람이 친구인지 행인인지에 따라 때로는 관심어린 눈길, 때로는 건방지고 무관심한 눈길의 불꽃이 켜졌고, 또한 항상 함께 산보를 하면서 '별도의 무리'를 이룰 만큼 그렇게 내밀하게 서로를 안다는 의식은, 그녀들의 몸이 천천히 걸어가는 동안 그 독립적이고 분리된 몸들 사이에 따사로운 그림자나 대기마냥 눈에 보이지는 않지만 동일하고 조화로운 관계를 설정하여, 군중 속에서 그 육체 행렬이 천천히 펼쳐지는 동안에도 군중과는 다른, 각각의 부분이 서로 결합된 어떤 동질적인 전체를 형성했다.

Individualisées maintenant pourtant, la réplique que se donnaient les uns aux autres leurs regards animés de suffisance et d'esprit de camaraderie et dans lesquels se rallumaient d'instant en instant tantôt l'intérêt, tantôt l'insolente indifférence dont brillait chacune, selon qu'il s'agissait de l'une de ses amies ou des passants, cette conscience aussi de se connaître entre elles assez intimement pour se promener

140) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 148.
141) 이는 이름의 중요성을 이야기해 준다. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 150.

toujours ensemble, en faisant « bande à part », mettaient entre leurs corps indépendants et séparés, tandis qu'ils s'avançaient lentement, une liaison invisible, mais harmonieuse comme une même ombre chaude, une même atmosphère, faisant d'eux un tout aussi homogène en ses parties qu'il était différent de la foule au milieu de laquelle se déroulait lentement leur cortège.[142)]

소녀들은 마치 인상파 화가에 의해 화폭에 그려진 한 무리의 사람들과 같다. 경계를 명확히 구분하지 않고, 전체의 빛이 주는 인상을 투박한 터치나 점묘로 그려내 멀리서 보지 않으면 그 윤곽이 구분되지 않고 마치 색의 덩어리처럼 느껴지는 그러한 그림 속의 한 무리 사람들을 보여주듯이, 마르셀은 소녀들을 꽃다발의 꽃들처럼 묘사한다. 소녀들은 서로 헷갈리며 뒤섞인다. 각기 다른 특성들을 지니고 있지만, 소녀 각각의 특성도 빛에 따라 풍경이 바뀌듯 시시때때로 바뀌기 때문에 그가 그녀들을 구분하기란 더욱 힘이 든다. 어쩌면 오히려 구분하지 않으려고 한다는 말이 옳은데, 이는 마르셀이 외부세계를 화가의 시선, 예술가의 시선으로 바라보기를 의지적으로 선택하고 있기 때문이다. 때문에 타자들은 개체로서의 그 존재 자체의 인간적 의미를 갖지 못한다. 그들이 개별적으로 지각될 때도, 그들은 하나씩의 특성을 지닌 예술의 소재로 다뤄질 뿐이다.

동시에 그 화폭은 그의 내면풍경이다. 그가 그녀들을 개체로 구분해나가는 것은 그녀들을 똑바로 볼 수 있게 되고 그녀들을 알게 되는 시간이 늘어나면서이다. 하지만 시간과 접근성이 커질수록, 역으로 대상의 구분을 힘들게 만드는 것이 있다. 어떤 대상을 지나치게 가까이 다가가 자세히 관찰하는 것은, 기존에 기억하고 있던 그 사람의 특징에 새로운 특징들을 더하면서 때로는 낯섬과 놀라움을 낳으며 대상을 분열된 것으로 인식하게 한다. 그에게는 그 상들을 통합할 의지가 없다. 그는 인간의 얼굴을 신통기에 나오는 신의 얼굴에 비유한다. "상이한 면속에 나란히 놓여 있지만 한 번에는 볼 수 없는 한 덩어리 얼굴들"[143)]

이는 이름의 몽상적 사유에 이어 이제는 하나의 이름으로 통칭할 수 없는, 매 순간 다른 계열체로서의 여인들의 생생한 체험이다. 이처럼 대상은 거리를 두어 뭉쳐짐으로써 뒤섞이기도 하고, 지나치게 가까워 한 개체로서의 통일성을 상실하기도 한다.

---

142) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 151.
143) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 270.

대상은 시간과 장소의 혼란과도 뒤섞인다. 발베크에서 보았던 그녀를 파리의 자신의 집에서 바라보게 되었을 때 그는 묘한 기분을 느끼는데, 시간을 넘어서 다른 장소에 있는 동일한 알베르틴은 마치 자신의 몸에 발베크를 담고 있는 듯이 보이면서도 미묘하게 그때와는 다르다. 이 시간과 장소의 차이에서 오는 듯한 기묘한 느낌은, 그녀의 뺨에 입맞춤하는 대목에서 그녀의 분열로 드러난다.

> ...그녀의 뺨을 향한 내 입술의 짧은 여정에서 내가 본 것은 열 명의 알베르틴이었다. 이 유일한 소녀는 머리가 여러 개인 여신일 듯했으며, 내가 마지막으로 본 머리는 내가 가까이 다가가자 또 다른 머리에 자리를 내주었다.
> ...dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place une autre.[144]

그가 알베르틴을 묘사하는 장면들은 마치 의도적으로 그녀를 분열시킨 것처럼 보인다. 때로는 그녀의 코끝만, "미세화를 보듯" 때로는 두 뺨이, 때로는 안색이 부각되어, 그녀는 "마치 다양하게 빛나는 영사기 조명에 따라 색깔이나 모양, 성격이 무수히 바뀌는 어느 발레리나의 출현처럼 완전히 다르게 보였다."[145] 그리고 이는 마르셀의 자아의 분열과 바로 연결된다. 그는 알베르틴을 생각하는 각각의 자아에 다른 이름을 붙여야 한다. 알베르틴에 대한 각각의 인식은 마르셀을 각각의 자아로 흩어지게 하고, 곧이어 방향은 반대로 뒤바뀌어 그녀는 그의 시선에 의해 따로 분리된 듯한 "무한한 계열체"[146]가 된다.

> 정확히 말하면 그 후 나는 알베르틴을 생각했던 각각의 내 자아에 다른 이름을 붙여야 했다. 아니, 차라리 내 앞에 결코 같은 모습으로 나타나지 않은 각각의 알베르틴에게 다른 이름을 붙여야 했는데, 마치 연이어 나타나면서도 한 번도 같았던 적이 없는 바다인 듯, 그런 바다 앞에 또 다른 님프인 알베르틴이 뚜렷이 그 모습을 드러냈다.
> Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi

144) *Le côté de Guermantes*, Ⅱ, p. 660.
145) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 298-299.
146) "la série indéfinie d'Albertines imaginées", *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 213.

qui dans la suite pensa à Albertine ; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertines qui apparaissaient par moi, jamais la même, comme... ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, elle se détachait.[147]

대상을, 특히 인간 타자를 혼융되거나 분열된 모습으로 받아들이는 것은 타자에게서 인간으로서의 독립적 개체성을 제거하고 그를 마치 사물처럼 만든다. 예문에서처럼 대상이 분열되고, 이를 인식하는 마르셀의 자아 또한 분열한다. 대상에 대한 이런 이미지 중심의 파편적 의식은 아직 통합되지 못한 상상계의 파편적 신체의 이미지를 연상시킨다.[148] 마르셀은 총체적이고 단일한 하나의 인간으로서 삶을 책임지고 싶어 하지 않는다. 또한 단일한 대상인 타자에 대해서도 받아들이고 책임지고 싶어 하지 않는다. 마르셀은 마치 어린아이처럼 각각의 대상을 구분하지도, 또 통합된 한 존재를 알아보지도 못하는 양 군다. 마르셀 본인의 자아 또한 자기 자신에 대해 산산이 흩어져 있다.

이러한 인식은 타자를 하나의 통일된 타자로서 받아들여 자아와 타자가 부딪치는 것을 피하기 위함이며, 또한 이로써 자신의 상상계적 자아를 방어하기 위함이다. 이러한 방어적 태도는 다른 대상들에 대한 인식에서도 나타난다. 그가 한 다발의 소녀들을 인식하는 방식은 사물인 비를 인식하는 태도와 다를 바 없다. 이러한 인식은 철저히 자신의 의식의 흐름을 따른다. 가에탕 피콩은 『프루스트 읽기』에서, 비의 묘사와 잠자리에서의 몽상, 그리고 인물의 묘사를 비교하면서, 잠자리에서 자신의 존재를 인식해가는 과정과 비의 묘사가 각각의 감각적 현상으로부터 비라는 인식 확인을 획득하는 과정이 동일한 방식을 취함을 보여주었다.

창문에 약하게 두드리는 소리가 있어, 유리창에 무언가 부딪히기라도 했나 싶더니, 위창에서 쏟아붓는 모래 소리같이 확 가벼이 쏟아지는 소리가 이어지고,

---

147) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 299.

148) "le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation - et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, (...) Ce corps morcelé... se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l'analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l'individu." Jacques Lacan, Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je(1949), *Écrits*, Seuil, 1996, p. 97.

그러더니 낙하가 확산되고, 조절되고, 리듬을 갖추고, 물 흐르듯, 소리가 울려퍼지고, 음률적이며, 무수히 많아지고,, 보편적이 되었다. 그것은 비였다.

Un petit coup au carreau, comme si quelque chose l'avait heurté, suivi d'une ample chute légère comme de grains de sable qu'on eût laissé tomber d'une fenêtre au-dessus, puis la chute s'étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, innombrable, universelle : c'était la pluie.[149]

그에 따르면 이는 마르셀이 잠에서 깨어나 자신이 누구인지, 어디 있는지 파악하지 못하는 비몽사몽의 상태를 묘사하는, 아직 정체가 파악되지 않은 사물들의 "표면이라는 순수한 나라"에 대한 서술과 같은 방식이다. 이러한 서술 방식은 엘스티르의 예술의 방식과도 같으며, 여기에서 지각-지식은 그 순수한 여건을 드러내게 된다.[150] 이것은 타자의 인식에서도 마찬가지인데, 저마다 정신을 지니고 있을 하나의 인간으로서의 인격체들은 마르셀에 의해서 그림이나 장면 속의 대상과 다를 바 없이 묘사된다. 가에탕 피콩은 주인공이 인물들을 보편법칙의 요소로서 인식하며 개별적인 존재로서의 그들은 사라져버림을 지적하고 있다. 그에 따르면『잃어버린 시간』안에서 각각의 인물은 "산 피조물"이 되지 못하고 단지 감각적으로 출현하며, 거기에는 오직 매커니즘들, 타입들-개념들만이 있을 뿐이다.[151] 마르셀이 말하듯 그들은 작가에게 "성당 하나를 그리기 위한 많은 성당들"처럼 "하나의 감정을 표현하기 위한 많은 인간존재들"이다.[152] 인물들은 그에게 인격체로서의 타자가 아닌 작품이라는 건축물의 하나씩의 벽돌인 것이다.

가에탕 피콩은『잃어버린 시간』속의 인물들의 이러한 특성을 단지 결점으로 인식하지 않고, 이것은 "다른 진실로 향해 가는 한 과도적 순간, 한 과정"[153]이라고 해석한다. 우리의 해석에서도 이와 마찬가지로, 타자를 자신과 동등한 인격체로 인식하기

149) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 100.
150) Gaëtan Picon, *op. cit.*, pp.63-64.
151) *Ibid.*, p. 90.
152) "Et plus qu'au peintre, à l'écrivain, pour obtenir du volume et de la consistance, de la généralité, de la réalité littéraire, comme il lui faut beaucoup d'églises vues pour en peindre une seule, il lui faut aussi beaucoup d'êtres pour un seul sentiment. Car si l'art est long et la vie courte, on peut dire, en revanche que, si l'inspiration est courte, les sentiments qu'elle doit peindre ne sont pas beaucoup plus longs.", *Le temps retouvé*, Ⅳ, p. 486.
153) Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 91.

를 거부하고 대상화하는 마르셀의 자아와 타자 사이의 분리는 일차적으로는 자아를 지키기 위한 몽상적 방어이지만, 궁극에는 자신의 삶을 작품으로 승화시키는 과업의 밑작업이 된다. 비에 대한 마르셀의 묘사는, 동시에 상징계의 이름이 붙여진 사물을 그 인상으로부터 접근함으로써, 대상의 본질을 잡으려는 시도이기도 하다. 작품의 완성을 향한 목적에 이르기 이전에, 이러한 시각으로 이루어진 인물들에 대한 묘사는 이미 『잃어버린 시간』이 드러내는 한 인물의 몽상적 세계의 특질과 방어적 세계의 시적 승화를 보여주고 있다. 『꽃피는 소녀들의 그늘에서』의 대상에 대한 서술은 마치 인상파의 그림을 눈앞에서 그려내는 듯 지극히 아름다운 회화적 장면을 글로서 표현해 내고 있다.

이를 오이디푸스 콤플렉스의 관점에서 해석하면, 이처럼 대상을 몽상과 관찰의 대상이자 재료로 삼는 것은 마르셀의 자기 방어 방식일 뿐만 아니라, 그가 아버지의 세계로 진입하지 않고 상상계적 세계를 고수하면서 그것을 자신의 정체성으로 삼게 되는 과정이다. 이는 일견 수동적 방어일 수 있지만, 거대한 아버지의 위협, 혹은 아버지에 대한 무력감에 맞서 자신을 보호하면서, 어려서부터 마르셀이 내면에서 느끼고 있던 진리를 고수함으로써 자신다움을 고수하는 능동적인 저항의 방식이기도 하다. 그는 직업으로서의 문학이 아닌 감각과 삶으로서의 예술 작업을 끊임없이 해 나간다.

이런 방식으로 타자와 관계를 맺는 것은 사랑에 있어서 대상 선택의 자유를 주며 마르셀이 보다 우위에 서 있게 해 준다. 서두에 언급했듯이 질베르트와의 교제 이후에 마르셀은 사랑의 중심을 대상에게서 자신의 내부로 옮겨오려고 한다. 마르셀에게 있어 "인간을 자아를 탈피할 수 없는, 자아 안에서만 타인을 알 수 있는 존재다."[154] 따라서 이 자아는 "언제나 타자와 분리되어 있다."[155] 그런 때문에 사랑은 타자들의 이름에 실려 있지 않으며 언제나 다른 사랑과 바뀔 수 있다. 사랑은 대상에서 기인한 것이 아니라 "우리 자신에게서 나온 것"[156]이다.[157]

타자와의 분리는 그가 타자를 대상화하고 그들을 교체하는 것을 가능케 한다. 그리고 이러한 태도는 그를 사랑의 상처로부터 보호할 것이고, 그에게 보다 많은 안전한 쾌락을 가능케 할 것이다. 이는 꽃피는 아가씨들의 다발에 대한 태도에서 잘 드러

154) *Albertine disparue*, Ⅳ, p. 34.
155) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅰ, pp. 600-601.
156) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅰ, p. 598.
157) 이런 말들은 "나는 타인들과 소통에 이르지 못해.", "나는 아무리 해도 세상사를 알 수 없어"라는 자신에 관한 말을 인간에 관한 증언으로 치환한 것이다. Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 101.

난다. 그녀들 안에서, 마르셀의 관심은 그가 “그녀로부터 사랑을 받을 가능성과 행운에 따라”[158] 이 소녀에게서 저 소녀에게로 옮겨 다닌다. 욕망의 대상은 고정되어 있는 것이 아니며, 그 대상은 얼마든지 환유될 수 있다. 이는 알베르틴과의 결정적 은유의 순간이 올 때까지 그러하다.

라캉은 『문자의 심급』에서 환유와 은유에 대해 설명한다. 환유는 의미작용 없는 기표의 연쇄이다. ‘어머니의 욕망’이 ‘아버지의-이름’으로 대체되어 부성적 은유가 일어난 후[159], 비로소 기표의 교환이 가능해진다. 이 교환을 환유라고 부를 수 있으며, 이때, 시니피에와 시니피앙은 가로막힌 분수의 바(-)에 가려 의미작용은 일어나지 않은 채 기표만이 교환되게 된다. 오직 은유의 순간에 이 바를 꿰뚫는 +의 섬광이 일며 의미작용을 일으킨다. 이 바는 의식과 무의식 사이의 넘을 수 없는 간극을 의미하기도 한다.[160]

---

158) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 287.

159) 세미나 Ⅴ에서, 자크 라캉은

$$“\frac{\text{Père}}{\text{Mère}}\cdot\frac{\text{Mère}}{\text{X}}”$$

라고 표시한다. Jacques Lacan, *Le Séminaire V, Les formations de l'inconscient,* Seuil, 1998. p. 175. 그리고 부성적 은유의 대표적인 판본은 다음과 같다.

$$“\frac{\text{Nom}-\text{du}-\text{Père}}{\text{Désir de la Mère}}\cdot\frac{\text{Désir de la Mère}}{\text{Signifié au sujet}}\rightarrow \text{Nom-du-Père}\left(\frac{\text{A}}{\text{Phallus}}\right)”$$

Jacques Lacan, “D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose(1955-1956)”, *Écrits*, Seuil, 1996, p. 557. 이는 다음과 같은 내용을 의미한다. 어머니의 욕망이 의미하는 것은 주체에게 미지의 의미작용인 수수께끼의 X이다. 상징의 개념이 들어오기 전, 이 양자의 관계는 아직 완전한 기표-기의의 관계가 아니라 기호의 관계이다. 이 어머니의 욕망은 아버지의-이름에 의해 대체된다. 곱하기 기호에 의해 어머니의 욕망은 삭제되며, 어머니의 욕망이 의미하는 바로서의 X는 이 대체에 의해 비로소 사후적으로 의미화된다. 두 번째 도식에서, 우측 함수의 팔루스는 상상적 팔루스이다. 상상적 팔루스는 대타자로 대체되며 아버지의-이름의 함수인 부성적 은유의 의미작용이 일어난다. 이러한 최초의 기표작용인 부성적 은유는 사후적으로 어머니의 욕망을 의미화하는 동시에, 이후의 기표와 기표사이의 상징적 관계를 가능케 한다.

이는 오이디푸스 콤플렉스의 극복에 관한 도식이다. 아이는 어머니가 욕망하는 바를 모른다. 아직 언어의 세계에 들어가 있지 않으므로, 어머니가 욕망하는 대상은 단지 막연한 X로 설정되어 있다. 어머니가 원하는 것이 상상적 팔루스가 아닌 상징적 팔루스, 아버지의-이름이라고 생각하게 되었을 때, 아이는 비로소 온전하게 언어의 세계인 상징계로 들어간다. 그리고 사후적으로 기호에 지나지 않았던 어머니의 욕망이 의미화된다. 왜냐하면 최초의 특권적 기표가 나타나 부성적 은유가 이루어지기 전에는 아직 어머니의 욕망은 언어의 세계에 들어와 있지 않으므로 의미화가 불가능하기 때문이다.

우리는 이 도식에서 가부장적 담론을 읽어낼 수 있다. 그러나 아버지의-이름을 부성적 의미를 떠나 유연하게 이해할 때, 이 도식은 여전히 유효하다.

160) 자크 라캉의 은유와 환유의 연산식은 다음과 같다.

“Nous pouvons les symboliser par :

$$f(\text{S}\ldots\text{S}')\text{S} \cong \text{S}(-)s$$

soit la structure métonymique, indiquant que c'est la connexion du signifiant au

...소녀들 하나하나는 자연스럽게 다른 소녀들의 대체물이었다.
...chacune était naturellement le substitut de l'autre.[161]

이 때 마르셀의 욕망은 한 소녀에서 다른 소녀로 기의에 연결되지 못한 채 미끄러진다. 이것은 주체에게 직접적인 변화를 일으키지 못하는 환유의 유희다.[162] 이후 마르셀이 알베르틴에게서 뱅퇴유 양에 대한 이야기를 듣고 돌연 그녀와 결혼하지 않으면 살 수 없다고 느끼게 되는 순간은, 이 환유가 +로 고정되고 대상이 이전의 대상을 대체하여 두 대상 사이의 유사성을 지닌 차이에 의해 새로운 의미작용이 일어나는 은유의 순간이라고 할 수 있다. 마르셀은 알베르틴이 죽은 후, 다른 소녀를 데리고 와 보아도 그녀를 대신할 수 없었다고 말한다.

나는 그녀들 모두를 사랑하면서 그중 어느 누구도 사랑하지 않았다. 그렇지만 그들을 만날 가능성이 내 일상에서 유일하게 감미로운 요소였기에, 단지 이 만남의 가능성만으로도 내 삶의 온갖 장애물을 허물 수 있을 듯한 희망이 생겼고, 동시에 이 희망은 내가 그녀들을 만나지 못하는 경우에는 자주 분노로 이어졌

---

signifiant, qui permet l'élision par quoi le signifiant installe le manque de l'être dans la relation d'objet, en se servant de la valeur de renvoi de la signification pour l'investir du désir visant ce manque qu'il supporte. **Le signe** - placé entre () manifestant ici **le maintien de la barre** -, qui dans l'algorithme premier marque l'irréductibilité où se constitue dans les rapports du signifiant au signifié, **la résistance de la signification**.

Voici maintenant :

$$f(\frac{S'}{S})S \cong S(+)s$$

la structure métaphorique, indiquant que c'est dans la substitution du signifiant au signifiant que se produit un effet de signification qui est de poésie ou de création, autrement dit d'avènement de la signification en question. **Le signe +** placé entre () manifestant ici **le franchissement de la barre - et la valeur constituante de ce franchissement pour l'émergence de la signification.**" 강조는 필자. Jacques Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud(1957)", *Écrits*, Seuil, 1996, p. 515. 또한 +는 은유의 창조적 섬광(l'étincelle créatrice)의 번개가 -라는 의미작용의 저항선(une barrière résistante à la signification)을 꿰뚫는 순간의 모습으로도 볼 수 있다. 주 66) 참조. 그것은 또한 의미화의 누빔점(Point de Capiton)이 만들어지는 순간이다.

161) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Ⅱ, p. 296.

162) 자크 라캉에게 욕망은 환유이다. "le désir *est* une métonymie", Jacques Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud(1957)", *Écrits*, Seuil, 1996, p. 508.

다. 그런 순간이면 소녀들은 내게서 할머니의 빛을 바래게 했다.

Je n'en aimais aucune les aimant toutes, et pourtant leur rencontre possible était pour mes journées le seul élément délicieux, faisait seule naître en moi de ces espoirs où on briserait tous les obstacles, espoirs souvent suivis de rage, si je ne les avais pas vues. En ce moment, ces jeunes filles éclipsaient pour moi ma grand-mère ;[163]

그는 꽃피는 아가씨들에 틈에서 너무나 행복한 시간을 보낸다. 그녀들이 주는 즐거움뿐만이 아니라, 그가 가족이 아닌 또래 이성의 집단에 가장 적극적으로 받아들여지는 경험은 그의 자존감을 한껏 높였을 것이며, 또한 집을 떠나서 독립적인 삶으로 나아가는 첫걸음과 같은 것이었다. 그러나 소녀들과의 만남에서 오는 삶의 환희는 그를 할머니의 세계로부터 점점 멀어지게 한다. 그리고 할머니가 죽음을 맞은 후, 꽃피는 아가씨들 중의 한 명인 알베르틴이 그를 할머니의 죽음의 슬픔에서 끌어내어 삶 쪽으로 이끌면서, 할머니-어머니-알베르틴의 자리 옮김이 시작된다.

할머니의 죽음 바로 다음 대목에서, 할머니를 상징하는 투명하고 가느다란 비가 내리고, 마르셀은 안락하게 앉아 여자에 대한 생각을 하고 있다. 그런 그에게 초인종 소리도 없이 알베르틴이 안내되어 들어온다. 발베크의 호텔에서 마르셀을 유혹하다가 마지막 순간에 초인종을 눌러 사람을 부르려 하며 그를 거절했었던 것과는 달리, 이제 그녀는 선선히 입맞춤을 허락하고 온순하고 복종하는 태도를 취한다.

할머니의 죽음 이후 갑작스러운 알베르틴의 등장은, 할머니의 죽음의 빈자리를 이제 점점 할머니와 같은 모습을 띠게 될 어머니가 대신하고, 또한 그 어머니의 자리에 알베르틴이 들어오게 될 자리바꿈에 대한 예고의 의미에서 중요하다. 물론 할머니와 어머니라는 특권적인 존재에 관계하는 이러한 전치는, 환유로서의 단순한 대체가 아닌 은유의 의미작용을 필요로 한다. 할머니의 죽음에 대해 이상하리만큼 무감하던 마르셀은 그의 최초의 비자발적 기억인 편상화의 에피소드에서, 돌연 할머니의 죽음을 슬퍼하는 자아의 회귀를 느끼는데, 그때 과거의 자아와 시간에 머물러 할머니의 기억과 함께 지내려던 그를 끌어내는 것도 바로 알베르틴이다.

아직 육체적 욕망을 새로 느끼게 할 수는 없었지만, 알베르틴은 내게 행복에 대한 갈망 같은 것을 다시 불어넣기 시작하였다.

---

163) *l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 189.

> Incapable comme je l'étais encore d'éprouver à nouveau un désir physique, Albertine recommençait cependant à m'inspirer comme un désir de bonheur.[164]

마르셀은 할머니의 추억을 잃지 않기 위해, 할머니를 생각하고 자신의 추억 속에서 할머니를 되살리려고 애쓰지만, 애도의 자리에 계속 머무르는 것처럼 보이는 어머니와는 달리 그의 슬픔은 이내 희미해진다. 그의 젊음과 삶의 생동감이 그를 흐르는 시간의 방향으로 밀어붙인다. 할머니가 죽음과 쇠락, 떠나야할 과거를 상징한다면, 알베르틴은 새로이 다가오는 삶의 빛과 쾌락을 상징한다. 할머니가 사랑하던 빗속에서 '전대미문의 호사를 뽐내는'[165] 사과나무들은 곧 마르셀의 내부에 자리 잡게 될 알베르틴을 암시하고 있다. 그러나 아이러니하게도 알베르틴이 마르셀에게 결정적인 여인이 되는 순간, 그들은 과거의 가장 강력한 경험인 "잠자리의 드라마"의 무대의 주역이 되어 다시금 과거로 퇴행하게 된다.

2.2. 알베르틴과 드라마의 반복

콩브레에서 있었던 또 하나의 큰 사건은 뱅퇴유 양과 그 파트너의 악행을 목격한 일이다. 이는 지극히 선한 인물인 뱅퇴유 씨의 죽음 후에 일어난 일로서, 산책을 하던 마르셀은 어느 날 우연히, 뱅퇴유 씨의 딸과 그녀의 동성 연인이 그녀 아버지 사진에 침을 뱉고 거기에서 쾌락을 느끼는 장면을 목격하게 된다.

> 그러나 그녀는 방어할 수도 없는 망자에 대해 그토록 가혹하게 구는 사람이 자신에게 다정하게 대해 줄 때 느껴지는 쾌락의 매력에 저항할 수 없었다. 그녀는 친구 무릎 위로 뛰어 올라 친구의 딸이라면 했을 법한 몸짓으로, 입맞춤을 받기 위해 순결하게 이마를 내밀었고, 그렇게 함으로써 그들 둘 다 무덤 속에서까지 뱅퇴유 씨의 부성을 강탈하여 잔혹함의 절정에 이르는 희열을 맛보았다. (...) 나는 뱅퇴유 씨가 일생을 딸 때문에 감내해야 했던 그 모든 고통의 대가로, 그가 죽은 후에 딸로부터 어떤 것을 받았는지 알게 되었다.

---

164) *Sodome et Gomorrhe,* Ⅲ, p. 179.
165) *Sodome et Gomorrhe,* Ⅲ, p. 177.

Mais elle ne put résister à l'attrait du plaisir qu'elle éprouverait à être traitée avec douceur par une personne si implacable envers un mort sans défense ; elle sauta sur les genoux de son amie, et lui tendit chastement son front à baiser comme elle aurait pu faire si elle avait été sa fille, sentant avec délices qu'elles allaient ainsi toutes deux au bout de la cruauté en ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité. (...) je savais maintenant, pour toutes les souffrances que pendant sa vie M. Vinteuil avait supportées à cause de sa fille, ce qu'après la mort il avait reçu d'elle en salaire.[166)]

뱅퇴유 양의 부친모독의 장면을 목격한 것은 마르셀 자신의 내부에 있던 충동이 드러나는 계기가 된다. 마르셀 자신에게서 어머니의 이마에 주름살을 만드는 일이 깊은 죄책감으로서만 드러나 있다고 해서, 모독에서 오는 쾌락의 암시를 놓쳐서는 안 된다. '뱅퇴유 양'이라는 이름은 억압되어야만 하는 실재적 충동을 대체하는 기표로서 마르셀의 내부에 각인된다. 그리고 곧 알베르틴에 의해 발화된 이 '뱅퇴유 양'이라는 이름이 '참깨'처럼 마르셀의 마음을 건드려 그의 내부를 송두리째 뒤집어 놓게 된다. 잠자리의 드라마와 뱅퇴유 양의 행동의 목격, 그리고 바로 살펴보게 될 알베르틴이 결정적이 되는 기차에서의 대화라는 세 사건은 연결되어 있다.

알베르틴과 안정된 관계를 맺어가던 주인공은, 결국 새로운 세계에의 여행과 자유를 위해 알베르틴과의 관계를 끊을 것을 결심하고, 그 결심을 어머니에게 말한다. 이 결정은 어머니를 만족시킨다. 그러나 이별이 예정된 알베르틴과의 관계에 결정적인 변화가 오는 것은 바로 그녀의 입에서 이 뱅퇴유 양에 대한 이야기를 들으면서이다.

",,,보세요. 참으로 야릇하죠, 이 친구가 바로 그 뱅퇴유의 딸과 가장 사이좋은 친구랍니다, 그러니 나 뱅퇴유의 딸도 거의 똑같이 잘 알아요. 그녀들을 언제나 내 두 언니라고밖에 부르지 않죠. 당신은 나한테 음악에 대해 아무것도 모른다고 말했지만, 하기야 옳은 말씀, 당신의 귀여운 알베르틴도 그 정도의 음악에 대해서 당신의 도움이 될 수 있다는 걸 유감없이 보여 드리겠어요." 우리가 파르빌의 정거장에 들어가고 있을 때에, 콩브레와 몽주뱅에서 이토록 멀리, 뱅퇴유가 죽은 지 이토록 오랜 후에 발음된 이러한 말에, 하나의 심상이 내 마음속에 활동하기 시작했다. (...) 동성애의 전문 실행자인 뱅퇴유 양과 그 여자 친구의 친구인 알

166) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 160-161.

베르틴, (...) 그것은 전에 앙드레 곁에 있는 알베르틴을 보면서 내가 어쩐지 걱정되었을 때 어렴풋이 두려워하던 그 무엇이었다.
« ...regardez comme c'est extraordinaire, est justement la meilleure amie de la fille de ce Vinteuil, et je connais presque autant la fille de Vinteuil. Je ne les appelle jamais que mes deux grandes sœurs. Je ne suis pas fâchée de vous montrer que votre petite Albertine pourra vous être utile pour ces choses de musique, où vous dites, du reste avec raison, que je n'entends rien. » À ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, une image (...) Albertine amie de Mlle Vinteuil et de son amie, pratiquante professionnelle du saphisme, (...) c'était quelque chose... que j'appréhendais obscurément quand je m'inquiétais tout en voyant Albertine auprès d'Andrée.[167]

가벼운 마음으로 알베르틴을 만나다가, 별 고뇌 없이 그녀와 헤어지기로 결심했던 마르셀은 돌이킬 수 없는 암초에 걸린다. 그녀가 동성애자일지도 모른다는 것은, 그것도 그 뱅퇴유 양과 친밀한 관계라는 것은 그가 사디즘에 대한 관념을 가지게 했던 그 사건, 선한 부친에 대한 모독적인 행동으로 쾌락을 얻는 뱅퇴유 양의 행동과 연결되는 동시에, 완전히 가질 수 없는 존재로서의 알베르틴을 위치 짓는다. 그리고 다음 순간, 그의 마음대로 할 수 있어 어떤 불안도 가지지 않아도 되었던 그녀는, 갑자기 마르셀에게 가장 큰 불안을 주는 존재로, 도저히 놓쳐서는 안 되는 존재로 순식간에 자리 잡는다. 그녀와 떨어지는 일은 이제 마치 어머니와 떨어져야 했을 때와 같다.

내 면전에 있던 알베르틴은 목적지에 닿은 걸 알고서 우리가 있던 찻간 안에서 몇 걸음 걸어 나가 승강구 문을 열었다. 그러나 내리기 위해 그녀가 한 이 동작은 내 심장을 참을 수 없을 만큼 갈기갈기 찢었다, (...) 내게서 멀어지는 알베르틴 이 내 마음을 어찌나 아프게 했는지, 나는 그녀를 따라잡아, 필사적으로 그 팔을 잡아당겼다.
Albertine, placée en face de moi et voyant qu'elle était arrivée à destination, fit quelques pas du fond du wagon où nous étions et ouvrit la portière. Mais ce mouvement qu'elle accomplissait ainsi pour

167) *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, pp. 499-500.

descendre me déchirait intolérablement le cœur (...) Elle me faisait si mal en s'éloignant que, la rattrapant, je la tirai désespérément par le bras.[168]

이 사건은 마르셀에게 있어 이중으로 어머니와 연결되어 있다. 아버지에게 속한 여인임으로 해서 결코 가질 수 없었던 그의 어머니와 같이, 동성애를 즐긴다는 이유로 인하여 알베르틴은 그가 결코 완전히 가질 수 없는 대상이 되며, 이로서 그녀는 그에게 없어서는 안 될 존재가 된다. 그리고 그녀가 뱅퇴유 양과 그다지도 친하다는 것은, 마르셀에게 지난날 그가 목도했던 뱅퇴유 양과 그 연인의 행동을 알베르틴도 할지 모른다는 강한 개연성을 심어 준다. 그런데 뱅퇴유 양의 부친 모독의 행위는 그 자신이 어머니에게 행한 것과 동일하다. 뱅퇴유 양이 선한 아버지의 사진에 침을 뱉고 모욕하는 것은 잠자리의 드라마의 그 날, 마르셀이 어머니의 이마에 최초의 주름살을 만든 행위와 동질적인 것이다. 따라서 뱅퇴유 양과 동성의 연인관계일지도 모르는 알베르틴과 결혼한다는 것은 어머니를 이중으로 모독하는 행위이다. 그는 그 모독의 쾌락을 거부할 수 없다.[169]

알베르틴과의 관계에서 마르셀은 그의 아버지가 어머니에게 그러하듯이 그녀에게 군림하기를 원하지만, 이 사랑에는 단순히 이러한 강박적 성격뿐 아니라, 고통받기를 원하는 죽음충동적인 성격이 있다. 알베르틴은 동성애자이고, 때문에 마르셀은 그녀를 결코 완전히 가질 수 없으며, 어딘가에 있을 그녀의 동성 애인에 대한 끊임없을 질투 때문에 그들의 관계에는 결코 지속적 평화란 없을 것이다. 그러나 오히려 그것이 그가 겨냥하고 있는 어떤 것이다. 그는 이 사랑을 통해 이중의 목표를 달성하는데, 하나는 어린 시절 어머니를 기다리던 고통의 반복이고, 다른 하나는 어머니를 모독하는 데서 오는 악마적인 쾌락이 그것이다.

마르셀의 무의식은 그날 밤 어머니에게 상처를 주는 장면에 고착되어 있어서 쾌락을 위해 그것을 반복하는 것으로 보인다. 알베르틴의 사후에도 그는 세탁소 소녀 등을 통해 알베르틴의 악덕에 크게 집착하며 그 모습을 재연한다. 이렇게 그의 쾌락의 한 축을 이루는 악의 궤도는 근본적으로 타자를 불신하며, 외부에 자신의 순수한 모

168) *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, pp. 500-501.

169) 바타이유에 따르면 뱅퇴유 양은 프루스트이고, 뱅퇴유 씨는 프루스트의 어머니이다. 그녀가 아버지 생전에 집 안에 동성의 정부를 들인 것은 화자의 아파트에 그의 동성 파트너였던 운전수 아고스티넬리를 들인 것에 대응한다. Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1957, p.103.

습을 드러내지 않는 가면의 삶에 기반을 두고 있다. 그러므로 사랑의 기호는 그에게 실패일 수밖에 없다. 오히려 그것은 몽상, 혹은 실패를 위한 사랑이다. 바타이유가 말하듯, 그의 세계에서는 "공포가 사랑의 척도인 것과 마찬가지로 악에 대한 갈증은 선의 척도이다."[170]

그의 궁극적 목적은 그에게 외상이 되어 있으며 그의 욕망의 원형을 이루는 콩브레의 그 밤을 반복하고 재현하는 것이다. 어머니의 상실과 되찾음의 반복은 그것이 설령 고통을 의미하더라도 그가 가장 욕망하는 것이다. 오히려 어쩌면 바로 그 고통이 그가 원하는 것이다.

> 나는 그녀를 꼭 껴안았다, 어린 시절 내 가슴에서 결코 떼어놓을 수 없다고 믿은 어린애다운 슬픔을 가라앉히려고 어머니를 꼭 껴안았던 것처럼 순수하게.
> Je l'embrassai aussi purement que si j'avais embrassé ma mère pour calmer un chagrin d'enfant que je croyais alors ne pouvoir jamais arracher de mon cœur.[171]

알베르틴과의 이 사랑은 명백히 어머니와의 관계의 재현이다. 마르셀은 온갖 말로 알베르틴을 꾀어 그와 함께 파리로 가도록 한다. 그리고 방금 전 그녀에게 권태를 느끼고 그녀와 헤어져 새로운 욕망을 찾아 떠나려던 마음을 가뭇없이 잃어버린 채, 그녀와의 갇힌 지대로 들어갈 결심을 한다. 슬픔에 울고 있는 그의 앞에 어머니가 나타난다. 그런데 그 어머니는 이제 할머니를 빼어 닮고 있다. 이제 할머니의 자리는 어머니가, 그리고 어머니의 자리는 알베르틴이 대신한다. 그리고 알베르틴은 쉽게 교환할 수 있는 욕망의 환유적인 대상이 아닌, 은유가 일어나 의미가 발생한 유일한 대상이 된다.

> 그러나 '그 여자 친구, 그것은 뱅퇴유 아가씨'라는 말은 '열려라, 참깨'였었기에, 나 자신 그것을 찾아내기가 불가능했을 것이며 '열려라, 참깨'가 알베르틴을 산산조각난 내 심장 깊숙이 들여보내고 말았다. 문은 그녀를 들여보내고 나서 다시 닫혀, 설령 내가 100년 동안 찾아본들 문을 다시 여는 방법을 알아내지 못할 것이다.
> Mais les mots : « Cette amie, c'est Mlle Vinteuil » avaient été le

170) Georges Bataille, *op. cit.*, p.105.
171) *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, p. 508.

> Sésame, que j'eusse été incapable de trouver moi-même, qui avait fait entrer Albertine dans la profondeur de mon cœur déchiré. Et la porte qui s'était refermée sur elle, j'aurais pu chercher pendant cent ans sans savoir comment on pourrait la rouvrir.[172]

마르셀이 외부를 그토록 철저히 방어해 왔던 것도 헛되이, 뱅퇴유 양이라는 기표가 작동하면서, 알베르틴은 순식간에 그의 내부에 자리 잡는다. 기표와 의미 사이의 -(barre)를 꿰뚫는 은유의 +는 타자와 자아와의 경계 또한 무너뜨린다.[173] 욕망의 만족을 원하지만 거기에서 권태를 느끼고, 새로운 욕망을 찾아 떠나려던 마음은, 끝없는 불안에 시달리면서 질투를 느끼는 사랑의 영역에 결정적으로 그 자리를 내어준다. 이후에도 사랑과 권태의 지대의 분리와 그 사이의 반복은 일어나지만, 이 사건은 마르셀의 내면에서 권태의 우세를 질투의 절대적인 승리로 바꾸어 놓았다.

그리하여, 『소돔과 고모라』의 마지막에서 마르셀은 잠자리의 드라마의 그날 밤처럼 어머니의 이마에 커다란 주름살을 그리는 일을 다시 행한다. 그는 그녀가 슬퍼할 것을 알면서도, 무슨 일이 있어도 결단코 알베르틴과 결혼할 것이라고 어머니에게 말한다.[174]

『갇힌 여인』은 '잠자리의 드라마'가 재현되는 무대이다. 잠자리의 드라마는 명백히 외상적 성격을 띠고 있다. 프로이트에 따르면, 외상적 체험이란 "정신생활에서 짧은 기간에 엄청나게 강한 자극의 증가를 가져오는 체험"으로 이는 "정신에너지의 운영 과정을 지속적으로 교란"하게 된다.[175] 외상은 "주체의 삶 속 사건으로, 그것의 강렬함과, 그것에 적절하게 대응할 수 없는 주체의 무능력과, 그것이 심리조직에 야기하는 대혼란과 지속적인 병인의 효과에 의해 정의되는 사건"[176]인 것이다. 이런 의미에서 "잠자리의 드라마"야 말로 외상적 사건이다.

그리고 외상에의 고착은 반복의 기원이다. 프로이트는 『쾌락원칙을 넘어서』에서, '쾌를 찾고 불쾌를 피한다'는 그의 쾌락 원칙에 어긋나는 외상적 기억의 반복을 탐구한다. "반복강박은 억압된 무의식에서 생겨난다." 이는 억압된 충동이 만족에 이르려고 하는 무의식적 작용이다. "환자들은 전이를 통해 이 모든 원치 않는 상황과 고통

---

172) *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, p. 512.
173) 주 160) 참조.
174) *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, p. 515.
175) 지그문트 프로이트, 『정신분석 강의』, 임홍빈·홍혜경 역, 열린책들, 1997, pp. 374-375.
176) J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *op. cit.,* p. 499.

스런 감정을 반복하고 대단히 정교하게 그것들을 재생시킨다."[177] 이것은 마르셀이 알베르틴과 벌이는 드라마에 대한 정확한 설명이다. "억압으로 끝난 오래된 갈등의 결과로 쾌락원칙에 생겨난 새로운 균열은 그 원칙에 따라서 어떤 충동이 새로운 쾌락을 얻으려고 노력하는 바로 그 순간에 생긴 것이다." 마르셀에게 그 순간은 잠자리의 드라마의 순간이며, 뱅퇴유 양의 일을 목격하던 순간이다. "모든 신경증적 불쾌가 그런 종류라는 것, 즉 쾌락으로 감지될 수 없는 쾌락이라는 사실에는 의심의 여지가 없다."[178] 마르셀은 왜 자유를 구가하고 쾌락을 즐기며 여행을 떠나지 않고 알베르틴과 자신을 갇힌 생활에로 가두는가? 그는 왜 굳이 자신이 완전히 가지지 못할 여인을 선택하여 그녀를 잃을지 모른다는 불안에 시달리는가? 이는 잠자리의 드라마에서 어머니와의 사이에서 느꼈던 불안에서부터 시작되었고, 마르셀은 이 "새로운 쾌락"을 얻기 위해 그 불안을 다시 반복하는 것이다.

어머니에 대한 분리불안 그 너머에 있는 실재적 불안에 대해 우리는 이미 얘기한 바 있다. 그것은 단적으로 말해 자아 소멸의 불안이었다. 자아 소멸의 불안은 어머니와의 이자 관계에서 분리되어 주체성을 이루는 과정(자아를 형성하는 과정)에 필연적으로 따라붙는다. 불안을 극복하려는 시도와 결정적인 좌절이 잠자리의 드라마의 속에 있다. 실제로 어느 것이 결정적 사건이었는지는 알 수 없다. 물론 트라우마가 단 한 번에 설정되는 것만은 아니며, 그것은 비슷한 사건의 반복으로 인한 축적에서도 만들어질 수 있다. 그러나 『잃어버린 시간』에서 잠자리의 드라마는, 마르셀이 가진 외상을 드러내는 상징적인 사건으로서 해석될 수 있다. 마르셀이 알베르틴과 자신을 가둔 것은 프로이트가 말하는 고착의 전형성을 지니고 있다. 그는 알베르틴을 가둠으로써 "질병 속에 스스로를 **가두어 놓았던** 것"이다.[179]

> "...자네는 중국 공주를 병 안에 가두었다고 믿은 남자 이야기를 아는가? 미친 짓이었지. 그래서 사람들은 그의 병을 고쳤지만 광기가 낫자마자 그는 바보가 되었네. 우리가 고치려고 해서는 안 되는 병이 있는데, 그 병이 우리를 보다 심각

---

177) J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *op. cit.,* p. 286-291.

178) 지그문트 프로이트,「쾌락원칙을 넘어서」,『정신분석학의 근본개념』, 박찬부 역, 열린책들, p.274.

179) "두 환자들은 마치 자신들이 체험한 과거의 어느 한 특정한 부분에 <고착>되어 있는 것처럼 보였습니다. 환자들은 자신들의 과거에서 어떻게 해방될 수 있는지 모르는 상태 속에서 자신들의 현재나 미래에서는 소외된 것처럼 보였습니다. 그들은 자신들의 질병 속에 스스로를 **가두어 놓았던** 것입니다." 강조는 필자. 지그문트 프로이트,『정신분석 강의』, 임홍빈·홍혜경 역, 열린책들, 1997, p. 372.

한 병으로부터 막아 주기 때문이지...”

“...Vous connaissez l’histoire de cet homme qui croyait tenir dans une bouteille la princesse de la Chine. C’était une folie. On l’en guérit. Mais dès qu’il ne fut plus fou, il devint bête. Il y a des maux dont il ne faut pas chercher à guérir parce qu’ils nous protègent seuls contre de plus graves...”[180]

샤를뤼스 남작의 이 의미심장한 말은 그가 알베르틴을 가두는 것을 상징한다. 이는 이러한 사랑의 병은 그것을 고치느니 미친 짓을 그대로 놔두는 것이 낫다는 것을 전제로 두고 있다. 그렇지 않으면 더 심한 문제가 발생하리라는 이러한 말은, 마치 마르셀이 그녀를 복종시키기 위해 헤어지자는 말을 했다가 오히려 돌이킬 수 없이 잃게 되는 상황을 연상시키며, 또한 주인공 자신이 그녀라는 병 없이는 살아갈 수 없다는, 이러한 동거 생활의 필연성을 암시한다.

알베르틴을 안전하게 자신의 곁에 두는 데에 성공하자 마르셀은 곧 그녀와 함께 지내는 것이 자신을 얽매는 견딜 수 없는 일처럼 느끼게 된다. 그녀로 인해 평온을 찾자마자 그는 권태를, 자신은 그녀를 사랑하지 않는다고 느끼는 것이다. 자신의 이러한 행동을 설명하는 마르셀의 서술에는 의식과 무의식으로 이루어진 중층적 지층의 단면과도 같은 공시적인 자아의 분열이 있다.

...특히 날씨가 좋은 날에는. 먼저 언급한 바의 태양의 송가를 노래하는 나의 내부의 꼬마 인물 쪽이 그녀보다 더 많은 행복감을 가져다주는 것을 아는지라, 우선 얼마동안 이 인물과의 상면을 즐기는 게 예사였다. 한 개인은 허다한 인물로 형성되는데, 그 중에서 가장 표면에 나타나는 자라고 해서 반드시 가장 본질적인 자는 아니다. (...) 이 꼬마놈이 얼마나 이기주의자인지 나는 잘 안다. (...) 다른 모든 나의 ‘자아’가 사멸되고, 내가 단발마의 숨을 헉헉거리는 동안에 햇살 한 줄기가 막 비치기라도 하면 이 청우계 꼬마는 아주 생기가 나서 두건을 벗고 ‘야아! 드디어 화창하구나’하고 노래하리라는 것을.

...surtout s’il faisait beau. Pendant quelques instants, et sachant qu’il me rendait plus heureux qu’elle, je restais en tête à tête avec le petit personnage intérieur, salueur chantant du soleil et dont j’ai déjà parlé. De ceux qui composent notre individu, ce ne sont pas les plus

180) *Le côté de Guermantes*, Ⅱ, p. 587.

apparents qui nous sont le plus essentiels. (...) Ce petit bonhomme-là, je connais son égoïsme (...) je crois bien qu'à mon agonie, quand tous mes autres « moi » seront morts, s'il vient à briller un rayon de soleil tandis que je pousserai mes derniers soupirs, le petit personnage barométrique se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter : « Ah ! enfin, il fait beau. »[181]

이렇게 공시적으로 분열된 자아에서 두드러지는 꼬마에 대한 서술은, 마르셀의 내부에 있는 아버지의 기질을 암시한다. 기상학에 관심이 많았던 그의 아버지처럼 이 꼬마는 청우계를 보고 있다. 마르셀은, 자신과 너무나 기질이 달랐으며, 그 변덕스럽고 심술궂은 성격 때문에 그 자신이 숱하게 고통 받았던 아버지와 동일한 행동을 그 자신이 하고 있다는 것을 여러 번 이야기한다. 앞에서 이야기했듯이, 『갇힌 여인』에서의 마르셀은 알베르틴에 대하여, 자신의 아버지와 같은 지위를 점하려고 한다.

나 자신도 조금씩 알게 된 일에 불과하지만, 그날 밤 나는, 느닷없이 헤어질 연극을 꾸밀 결심을 하게 만든 갖가지 원인 중에 특히 다음과 같은 것이 있다는 생각을 했다. 곧 아버지가 자주 그러했듯이 격노에 사로잡혀 남의 안전을 위협할 때, 나는 아버지처럼 협박을 실행에 옮길 용기가 없는지라, 내 협박이 상대에게 헛말로 들리지 않도록, 어지간한 정도까지 협박을 실행에 옮기는 체하여, 내가 진심인 줄 상대가 착각하고서는 참으로 두려워하기 시작할 때까지 물러서지 않는다는 점이었다.

Ce soir-là je pensai que, parmi les autres causes qui avaient pu me décider brusquement, sans même m'en rendre compte qu'au fur et à mesure, à jouer cette comédie de rupture, il y avait surtout que, quand dans une de ces impulsions comme en avait mon père, je menaçais un être dans sa sécurité, comme je n'avais pas comme lui le courage de réaliser une menace, pour ne pas laisser croire qu'elle n'avait été que paroles en l'air, j'allais assez loin dans les apparences de la réalisation et ne me repliais que quand l'adversaire, ayant eu vraiment l'illusion de ma sincérité, avait tremblé pour tout de bon. [182]

181) *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 522.
182) *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 854.

그러나 마르셀의 관점에서, 그는 아버지와 같은 태도를 연기할 뿐, 아버지 같은 인물은 될 수 없다. 그는 협박을 통하여 상대를 두렵게 만들려고 하는데, 이러한 사랑의 방식은 필연적으로 상대방과의 사이에 거리를 만들고 진실한 자신을 드러내지 못하게 만든다. 진실로 그가 원하는 것은 군림이 아니라 자신의 진심을 알베르틴에게 솔직하게 호소하는 것이기 때문이다.

애초에 마르셀에 있어서 진정한 자기 자신을 드러낸다는 것, 혹은 자신의 고독을 함께 한다는 것은 있을 수 없는 일이었다. 그런 이유에서 그는 우정을 폄하했고, 알베르틴이 그와 함께 성당의 아름다움을 느끼고자 할 때 그것을 질겁할 일로 받아들인다.[183] 앞 장에서 자세히 살펴보았듯이, 자기 자신의 자아의 경계를 지키고 외부의 침범을 방어하는 것은 안전한 사랑을 위한 그의 근본적인 전략이다.

그는 심지어 자신이 생각하는 것과는 정반대로 말한다는 법칙을 세우고 있는데[184] 알베르틴과의 사랑의 관계는 그가 설정하고 있는 그 자신과 타자의 간격을 여실히 보여주고 있다. 그가 원하는 바는, 자신의 진의는 은폐하고, 상대는 절대적인 자신의 감시 아래 무방비한 상태에 있는 것이다. 이는 심술궂은 어린아이의 전략으로, 다만 성인의 남성이 권력을 가지고 그것을 행사하게 되면 상대를 괴롭히게 되는 것이었다. 이러한 전략의 일환으로 그가 흔히 구사하는 것이 헤어지자는 협박이다.

이처럼 『갇힌 여인』에서 마르셀이 느끼는 알베르틴에 대한 사랑과 권태의 두 가지 감정은 마치 인력에 끌려 들어갔다가 닿으려는 순간 다시 튕겨져 나오는 원환 운동처럼 연속적인 반복의 궤적을 그리는데, 이러한 감정의 단절은 너무나 심하여, 마치 사랑과 권태가 각각의 자아로서 존재하여 번갈아 드러나는 것처럼 보인다. 이러한 자아의 단절과 교차는 이미 어린 시절에 그 원형이 드러나 있다. 삶의 기쁨에 어쩔 줄 모르는 마르셀과 잠자리에서 어머니의 입맞춤을 받지 못할까 두려워하는 마르셀은 하루를 낮과 밤의 권역으로 나누어 그 각각을 차지한다. 그리고 이 각각의 자아는 서로를 상상도 하지 못한다. 알베르틴에 대한 권태는 그녀를 떠나 삶의 기쁨을 누리기를 추동하며, 한편으로 걷잡을 수 없는 질투가 그를 사로잡을 때면 마르셀은 그녀 없이 살 수 없을 것처럼 느낀다. 그는 완전히 닿을 수는 없는 무언가의 구심력에 붙들려 있다.

---

183) “Car elle m’avait effrayé en me disant de cette église comme d’autres monuments, de certains tableaux : « Quel plaisir ce serait de voir cela avec vous ! » Ce plaisir-là je ne me sentais pas capable de le donner. Je n’en ressentais devant les belles choses que si j’étais seul, ou feignais de l’être et me taisais.”, *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, p. 383-384.

184) “...d’après le système invariable de ripostes dépeignant exactement le contraire de ce que j’éprouvais,...” *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 851.

마르셀의 욕망은 상대가 포획할 수 있는 타자라고 생각되었을 때는 언제든지 다른 소녀에게로 넘어갈 수 있었으나, 포획 불가능하다고 생각되는 타자에게서는 헤어나지 못하는 결과로 나타난다. 한편에는 사랑에 얽매이지 않으리라는 강한 자신감이, 또 다른 한편에는 대상에게서 결코 헤어나지 못하는 무력한 상태가 있는 이 양극단의 상황 배면에는 동일한 불안이 잠재되어 있다. 어머니의 내면화의 미완성은 그가 자신의 길을 따라 세계로 나아갈 수 있는 완전한 자격을 가지고 있지 않음을 의미하며, 그런 결핍 때문에 그는 반복적으로 어머니와의 관계를 재현할 상황의 무대를 구성하고 그리로 뛰어든다. 이것은 결코 채워질 수 없는 결핍이다. 그리고 그것이 채워지려는 순간, 그는 끔찍한 두려움을 느끼고 그녀를 떠나야지, 그녀와 헤어져야지, 생각하게 되는데, 이것은 전형적인 동 주앙의 태도이다. 자유에 대한 강박, 포획에 대한 두려움은 정신분석적으로 명백한 전사를 갖는데, 이는 자신이 어머니에게 포획되어 자기 자신을 상실할 것만 같은 두려움이다. 어머니의 품으로 돌아가고 싶음과, 거기서 분리되어 자유로운 대상이 되고 싶은 욕망 사이에서 그는 끊임없이 원환을 그리며 그런 때문에 타자를 대상화하여 자신의 소유물로 바꾸려고 한다. 대상을 포획하여 자신과 동질화하거나 자신의 소유물로 동일화하려는 태도는 어린아이가 세계로 나아가는 전형적인 태도이기도 하면서, 분리를 받아들이지 못하는 근본적인 불안을 보여주고 있다.

마르셀은 이처럼 『갇힌 여인』의 무대에서 잠자리의 드라마의 구조를 반복해서 상연한다. 그리고 그의 애정관계에서는 늘 거리를 두고 다가섬과 물러섬이 반복된다. 우리가 1부에서 잠자리의 드라마를 원형으로서 그토록 면밀하게 분석한 것은, 마르셀의 삶인 『잃어버린 시간』의 전체가, 특히 『갇힌 여인』에서, 끝없이 반복의 원환을 그리고 있다는 것을 증명하기 위해서이다.[185] 사실상 잠자리의 드라마에서 마르셀의 심리적 구조화가 이루어졌다. "모든 주체에게 심리적 조직의 구조화는 오이디푸스적 사랑의 후견 아래에서, 달리 말하면 주체가 **팔루스의 작용**에 대해서 갖는 격동적인 관계의 전개 속에서 실현된다."[186] 『잃어버린 시간』에서 알베르틴을 위시한 쾌락에 관련한

185) 이 반복은 라캉의 관점에서 실재로서의 대상 a에 대한 접근과 멀어짐이라고 해석될 수 있다. 라캉은 세미나 11에서 '투케와 오토마톤'의 비유를 통해 이 반복을 설명한다. "투케"는 "실재와의 만남"이며, "오토마톤"은 "기호들의 회귀, 재귀, 되풀이"이다. 오토마톤은 우리 자신이 쾌락 원칙의 명령 하에 있음을 보여주며, 실재는 바로 그런 것들 너머에 위치한다. 반복되는 것은 항상 '우연인 것처럼' 일어난다. 실재는 내부에 있는 '동화 불가능한 것'의 형태로 - 외상이라는 형태로 - 나타난다. '투케'의 기능은 만남이지만 늘 어긋난 만남이다. 정확히 말해 그것은 만나지 못하는 만남이다. 환상의 베일에 가려져 있는 대상 a는 미처 상징화되지 못한 실재의 잔여이자 결여로서, 욕망의 원인이다. Jacques lacan, *Le séminaire XI. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, coll. « Points Essais », 1990[1975], pp. 64-66.

대목들은 상징적 팔루스의 소유자인 아버지와의 동일시를 겨냥하고 있다. 그러나 마르셀의 경우, 아버지의 흉내에서 멈추는 전치된 위치의 추구로는 자기극복에 이를 수 없다. 오히려 과도한 좌절의 외상이 그를 도착적 쾌락의 길로 이끌어 갈 뿐이다. 불안한 자기의 진정한 극복과 주체화는 예술의 길을 통해 성취된다.

마르셀은 알베르틴을 소유하고자 원하지만 또한 그녀에게 포획될 것을 두려워한다. 그가 원하는 알베르틴의 모습은 가령 그녀가 잠을 잘 때의 모습과 같은 것이다.

> 그러나 대개, 알베르틴은 잠들어 있을 때 그 순진함을 되찾을 듯이 보였다. 내가 그녀에게 지어 준 자세, 하지만 수면 중에 금세 그녀 자신의 것으로 해 버리는 자세 그대로, 그녀는 나에게 심신을 맡기고 있는 모양이었다. 그녀의 얼굴에서 꾀바르고도 천한 표정이 말끔히 가시고, 그녀가 팔을 쳐들어 그 손을 놓는 나와 그녀의 이 사이에, 심신의 온전한 방인, 풀리지 않는 결합이 있는 듯싶었다.
> Mais d'ordinaire, quand Albertine dormait, elle semblait avoir retrouvé son innocence. Dans l'attitude que je lui avais donnée, mais que dans son sommeil elle avait vite faite sienne, elle avait l'air de se confier à moi. Sa figure avait perdu toute expression de ruse ou de vulgarité, et entre elle et moi vers qui elle levait son bras, sur qui elle reposait sa main, il semblait y avoir un abandon entier, un indissoluble attachement.[187)]

마르셀의 진실은 거짓말의 철갑을 두르고 그녀를 속이지만, 알베르틴의 무방비한 육체는 그의 습관이 됨으로써 내부로 침투한다. 그녀는 그 자신과 섞인다. 육체적인 가까움을 동반한 갇힌 생활은 마치 그의 방이 습관에 의해 그 자신의 연장으로 확장되듯 그에게 스며들어 그 자신의 일부를 이룬다. 외부와 단절되어 온전히 숨겨져 있는 세계에의 이러한 안온함은, 그 당시에는 그에게 달아나야 할 것 같은 기분을 주었지만, 그녀가 떠난 후에는 깊은 평화의 실현으로써 기억된다.

마르셀은 알베르틴과의 생활 속에서 권태와 사랑을 오가기, 그녀를 향한 심술과 거짓말의 게임, 그리고 더할 나위 없는 육체적인 안온과, 그 배면에 있을 부모님에 대한 모독의 쾌락까지 맛본다. 알베르틴은 마르셀에 의해 지난날 아버지가 서재로 사용하던 방에 거주하게 되는데, 이 또한 그가 행한 부친에 대한 모독으로 해석될 수 있

---

186) Joël Dor, *Structure et perversions*, Denoël, 1987, p. 79.
187) *La Prisonnière*, Ⅲ, pp. 621-622.

다. 또한 마르셀은 알베르틴에게 자신의 마음에 드는 옷을 입히며, 그녀의 정신에 영향을 미쳐, 그녀를 마치 자신의 작품처럼 만든다. 그러나 그는 그녀에게 안심하는 순간 곧 권태로움에 빠지며, 계속해서 그녀와 갇힌 생활을 영위하며 어디로도 떠나지 못할 것을 생각하고 경악한다.

이제 오히려 갇힌 사람은 마르셀이다. 그는 어느 순간 알베르틴이 갇힌 여인이라고 느끼지 않고, 오히려 자신이 "갇힌 사내"라고 느낀다.[188] 그는 스스로 설정한 과거의 생활의 재현의 지점에 묶이며, 자신의 거짓말에 갇히고, 상대도 거짓말을 할 거라는 가정 하에 버림받을 지도 모른다는 고통에 시달린다. 마르셀이 그녀를 협박하는 것은 그녀를 잃지 않기 위해서이다. "절박하고도 잔혹한, 출구 없는 형태로, 나를 과거의 탐구에로 유인한 그녀야말로, 오히려 위대한 '시간'의 여신과 같은 존재였다."[189] 그리고 이렇게 시간의 여신의 인도를 따라 고착된 과거의 지점에 그녀를 가두면서 자기 자신까지 수인으로 만든 것은 마르셀 자신이다.

마르셀은 알베르틴이 자신에게서 빠져나가는 것을 견딜 수 없기에 그녀를 가두고 감시해야만 하고, 자기 자신도 잠자리의 드라마의 재현의 무대 안에 갇힌다. 이러한 인식들은 모두 마르셀이 알베르틴을 헤어지겠다는 말로 으르는 상황에서 벌어지며, 이는 그녀가 그를 속이고 다른 여인을 만났을지도 모른다는 데 대한, 궁극적으로는 그녀가 자신에게서 독립적인 존재이기 때문에 그녀를 완전히 포획할 수 없다는 데 대한 불안이다. 마르셀은 사실 알베르틴이 당장은 결백하다고 생각하여 내심 안심하고 있었지만, 그를 안심시키고 상황을 모면하려는 그녀의 말들 속에 얼마나 많은 거짓들이 있었는지를 알게 되고서는 놀란다. 마르셀은 그녀 없이는 살 수 없다고 느낌에도 불구하고, 혹은 오히려 그렇기 때문에 더욱더 알베르틴을 겁박하게 되는데, 순종적인 태도에 이내 안심했다가 곧 따르는 권태의 변덕으로 그녀를 버릴까 생각하는 와중에 프랑수아즈에게서 그녀가 떠났다는 전언을 듣게 된다.

알베르틴이 떠난 후 그녀를 돌아오게 하기 위해 마르셀이 가장 먼저 생각한 방법은 그녀가 좋아하던 요트와 롤스로이스를 선사하는 것이다.[190] 그러면서 그 자신은 그녀를 원하지 않는다고 가장할 생각을 한다.[191] 이러한 방식은 스완이 오데트에게 행했던 것과 동일하다. 마르셀은 이것이 진정한 사랑인가에 대한 회의를 거의 가지지

188) *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 850.
189) *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 888.
190) *Albertine disparue*, Ⅳ, p. 5.
191) 마르셀은 알베르틴에게 보내는 편지에서 요트와 자동차에 대한 이야기를 슬쩍 흘리면서 이별을 받아들이는 척 한다. *Albertine disparue*, Ⅳ, pp. 37 - 39.

않지만, 이런 사랑이 매우 불완전한 모습을 띠고 있다는 것을 우리는 쉽게 알 수 있다. 어느 연구자는 프루스트의 소설에서 사랑은 존재하지 않는다, 라고 단언하기도 한다.[192]

마르셀이 알베르틴에게 선사하려던 요트는 프루스트가 아고티스넬리에게 선사한 선물들에 다름 아니다.[193] 마르셀이 알베르틴에 대해 지속적으로 두려워하는 것은 그녀에게 자기 자신 이외에 다른 욕망의 대상이 존재할 거라는 사실이다. 그는 타자의 욕망과 상대의 독립성을 받아들이지 못한다. 그가 있는 그대로의 그녀를 받아들이지 못함을 후회하는 것은 알베르틴의 죽음 이후이다. 알베르틴의 죽음을 전해 들은 후, 어째서 알베르틴을 그녀 자신으로서 인정할 수 없었는지를 한탄하며 사실은 사랑을 솔직하게 호소하고 싶었던 어린 시절 이래의 자신의 꿈을 이야기하지만, 그럼에도 마르셀은 그녀에 대한 거짓말을 후회하지는 않는다. 그리고 자신이 있는 그대로의 모습으로 받아들여질 수 없다는 뿌리 깊은 믿음은 알베르틴에게 투사되어, 그녀를 더욱 더 믿지 못할 사람으로 만든다. 아니 오히려, 믿지 못할 사람만을 사랑한다고 말하는 것이 맞을 것이다. 이러한 사랑의 대상의 선택은 이미 그의 욕망의 구조 속에 내재되어 있다.

> 나를 놀라게 하는 것은 첫 시기처럼 내 가운데 이토록 살아 있는 알베르틴이 이제는 땅 위에 존재하지 않을지도 모른다, 죽었는지도 모른다는 것이 아니라, 땅 위에 존재치 않고 죽은 알베르틴이 여전히 내 몸 안에 살아 있다는 것이었다. (...) 아주 최근에 나였던 인물, 오로지 알베르틴이 다시 밤인사를 하고 포옹해 주러 오기를 끊임없는 기다림 속에 살던 인물, 또 하나의 나 자신의 증식이, 이 인물을 자기의 작은 부분, 자기에게서 거의 떨어져나간 부분처럼 여기게 하여, 마치 방긋이 피기 시작하는 꽃처럼 나는 그 떼어내기의 청신감을 맛보았다.
> ce qui me causait de l'étonnement, ce n'était pas comme les premiers jours qu'Albertine si vivante en moi pût n'exister plus sur la terre, pût être morte, mais qu'Albertine, qui n'existait plus sur la terre, qui était

192) "『잃어버린 시간을 찾아서』에서 사랑은 존재하지 않는다. 우리는 그것을 욕망에 동일시하거나, 또는 대상도 목적도 없는 탐색에 동일시한다. 그렇지만 그것은 사랑을 대신하며, 사랑의 효과라고 할 수 있는 질투에 의해 현존한다." A. Bouillaguet et T. Freslon, *Proust,* Albin Michel, 1933, p. 130. 김희영, 「프루스트의 사랑의 담론」, 『외국문학연구』, 제 13호, 2003년 2월, 한국외국어대학교 외국문학연구소, p. 69에서 재인용.

193) 프루스트는 아고티스넬리에게 그가 원하는 돈과 선물들을 선사한다. 그는 아고티스넬리를 숨기고 싶어 했으며, 마르셀이 알베르틴에게 그렇게 하듯 "신속하게 종속관계를 짠다." Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, pp. 680-681.

morte, fût restée si vivante en moi. (...) Le personnage que j'avais été il y a si peu de temps encore et qui ne vivait que dans la perpétuelle attente du moment où Albertine viendrait lui dire bonsoir et l'embrasser, une sorte de multiplication de moi-même me faisait paraître ce personnage comme n'étant plus qu'une faible partie, à demi dépouillée, de moi, et comme une fleur qui s'entrouvre j'éprouvais la fraîcheur rajeunissante d'une exfoliation.[194]

할머니의 죽음이, 죽음에 대한 애도에 머물러 있는 자아와, 그것을 망각하고 삶을 향해 가는 또 다른 자아의 분리를 보여주었다면, 위의 인용은 알베르틴의 죽음 후, 그녀가 살아 있을 때 그녀를 기다리던 기억에 속하는 자아와, 그녀의 죽음 후 새롭게 태어난 자아가 마르셀의 내부에 분열되어 병존하고 있음을 보여준다. 이처럼 그는 자신의 고통을 경감하기 위해 이전의 자아-인물을 자신의 일부분으로서 "떼어내기"를 실행하기도 한다. 그러나 알베르틴의 추억은 마르셀의 내부에 너무도 강렬히 살아 있어, 그는 이제는 존재하지 않는 그녀에 대한 질투에 여전히 시달리면서, 그녀가 혹시 자신 몰래 저질렀을지 모를 부정의 행적을 추적한다. 그리고 그녀를 다른 여인으로 대체해보려고 시도하기도 한다.

나는 그녀에의 욕구를 품지 않거나 그녀의 부재를 괴로워하지 않고서는 더 이상 애정을 갈망할 수가 없었다. 선택된 여자와 구해진 애정이 가지고 있는, 내가 알고 있던 그 행복과의 바로 그 유사성이, 행복을 되살려내는 데 있어 거기에 결핍되어 있는 모든 것을 더 잘 느끼게 할 뿐이었다. 알베르틴이 떠나가 버린 다음부터 내 방에서 느껴지는 공허, 그것을 다른 여인을 품 안에 안으면서 메꿀 셈이었으나 도리어 그녀들 안에서 그 공허를 찾아내곤 하였다.

Je ne pouvais plus désirer une tendresse sans avoir besoin d'elle, sans souffrir de son absence. Aussi la ressemblance même de la femme choisie, de la tendresse demandée, avec le bonheur que j'avais connu, ne me faisait que mieux sentir tout ce qui leur manquait pour qu'il pût renaître. Ce même vide que je sentais dans ma chambre depuis qu'Albertine était partie et que j'avais cru combler en serrant des femmes contre moi, je le retrouvais en elles.[195]

---

194) *Albertine disparue*, Ⅳ, pp. 116.
195) *Albertine disparue*, Ⅳ, pp. 137-138.

알베르틴을 다른 여인으로 대체해보려는 시도는 필연적으로 실패한다. 그녀가 뱅퇴유 양의 이름에 얽혀 그의 심장에 들어온 그 순간 일어난 은유가 대체를 불가능하게 만들기도 했지만, 그녀가 이미 뱅퇴유 양과는 모르는 사이였다는 것을 알게 된 후에도 그러한 절대적인 자리는 유효하다. 이는 일단 은유에 의해 의미가 발생한 이후에는 그 의미효과가 사라질 수는 없는 까닭이기도 하고, 또한 그녀와 함께하면서 생겨난 습관의 무서운 힘이기도 하다.

> 게르망트 부인 집에서 슬픈 듯한 음성으로, 그러나 깊은 고통 없이 그녀 이야기를 할 수 있었으니, 알베르틴 없는 삶을 수월히 견딜 수 있는 새로운 인간이 내 마음 속에 나타났다. 이제까지와는 다른 이름을 가져야 할 이 새로운 '자아', 사랑하던 이에 대해 무관심해짐으로써 이러한 것이 올 수 있다는 사실은, 나에게는 항상 두렵게 느껴지던 것이었다.
> L'être nouveau qui supporterait aisément de vivre sans Albertine avait fait son apparition en moi, puisque j'avais pu parler d'elle chez Mme de Guermantes en paroles affligées, sans souffrance profonde. Ces nouveaux « moi » qui devraient porter un autre nom que le précédent, leur venue possible, à cause de leur indifférence à ce que j'aimais, m'avait toujours épouvanté :[196]

마르셀이 두려워하는 것은 그녀를 상실한 고통보다 그 고통을 잊는 자신이 되는 것이다. 언제나 그가 견딜 수 없었던 것은 자신의 가장 핵심적인 자아가 현재에 자리를 내 주는 것이었다. 마르셀에게 있어 하나의 감정을 잃는다는 것은 하나의 습관을 잃는다는 것이고 하나의 세계를 잃는다는 것이며, 그것은 그 세계 자체인 자아의 돌이킬 수 없는 죽음이다. 이처럼, 자아의 변환, 자아의 죽음으로 상실을 설명하는 것은, 그의 인식이 통일된 하나의 자아의 변화나 단순한 망각과 불연속이 아니라, 한 자아가, 한 시간이 죽고 그 자아로는 결코 돌아갈 수 없는 자아가 새로이 살게 되는 것을 의미하며, 이는 그가 견지하는 자아의 통시적인 분열을 명백하게 보여준다. 망각이 세우는 분열의 공고한 벽을 뚫고 나오는 것은 할머니의 죽음의 자리로 그를 다시 데려다 주었던 것과 같은 비자발적인 기억들이다. 이후 비자발적 기억의 경험들은, 이처럼 분열되어 망각에 의해 사라져 버렸다고 생각했던 자아들을 현재에 불러옴으로써, 여러 자아들이 잠재되어 있을 뿐 이미 현재 속에서 한 지형의 지층을 형성하고 공존

196) *Albertine disparue*, Ⅳ, p. 175.

하고 있다는 사실을 인정하고 자아의 통합을 받아들이는 계기가 된다.

2.3. 모독, 동성애, 사도마조히즘

알베르틴이 마르셀에게 특권적 대상이 된 이면에는 어머니 모독의 쾌락에 대한 충동이 있다. 선의 화신인 어머니의 의견을 짓밟아버린 그 경험은 그를 끝없는 죄책감으로 몰아가지만, 한편으로는 그가 거기에서 어떤 쾌락을 느꼈으리라는 것이 본 논문의 견해이다. 앞에서도 정신분석적 차원에서 논의되었지만, 이는 프루스트의 전기적인 측면과 더불어, 텍스트 안에서도 충분히 유추될 수 있다. 다른 등장인물들의 예를 더하여 나아가 『잃어버린 시간』에서 나타난 사도마조히즘의 세계까지 위반과 도착에 관련된 쾌락들을 좀 더 면밀히 살펴보기로 한다.

죄의식을 동반한, 혹은 죄의식을 반드시 전제로 하는 이러한 쾌락은, 뱅퇴유 양의 예에서 강렬하고 직접적으로 나타난다. 선한 육친에 대한 죄를 저지른 점에 대하여 주인공과 뱅퇴유 양은 공통의 죄를 짓고 있다. 소설 속에서 주인공의 죄는 뱅퇴유 양에 비해서는 훨씬 경미하다. 그럼에도 불구하고, 주인공의 어머니나 할머니에 대한 태도는 지극한 죄책감으로 드러나고 있는 반면, 오히려 그런 의미에서 극단적인 악인이라고 할 수 있는 뱅퇴유 양에 대한 평은 묘한 뉘앙스를 띤다.

> 그녀 같은 사디스트는 악의 예술가이지, 완전무결하게 악한 사람과는 다르다. (...) 뱅퇴유 양 같은 사디스트들은 아주 감성적이고 천성적으로 고결해서, 그런 사람들에게는 관능적인 쾌락마저도 뭔가 사악한, 악인의 특권처럼 여겨지는 것이다. (...) 어쩌면 그녀가 다른 사람이 주는 고통에 무관심하고, 이 무관심이 어떤 이름으로 불리든 간에, 잔혹함이 끔찍하고도 지속적인 형태라는 것을 자신이나 타인에게서 식별할 수만 있었다면, 그녀는 결코 악을 이처럼 드물고 경이롭고 낯설게 여기지 않았을 것이며, 악의 나라로 이주하는 것도 이처럼 안온하게 느끼지 않았을 것이다.
> Une sadique comme elle est l'artiste du mal, ce qu'une créature entièrement mauvaise ne pourrait être (...) Les sadiques de l'espèce de Mlle Vinteuil sont des êtres si purement sentimentaux, si naturellement vertueux que même le plaisir sensuel leur paraît quelque chose de

mauvais, le privilège des méchants. (...) Peut-être n'eût-elle pas pensé que le mal fût un état si rare, si extraordinaire, si dépaysant, où il était si reposant d'émigrer, si elle avait su discerner en elle comme en tout le monde, cette indifférence aux souffrances qu'on cause et qui, quelques autres noms qu'on lui donne, est la forme terrible et permanente de la cruauté.[197]

뱅퇴유 양에 대한 묘한 변명과 옹호는, 마르셀이 자신의 이기주의를 드러내는 서술과도 일맥상통한다. 그는 "정의감과는 생판 모르는 사이라, 도덕적 감각이 완전히 결핍되고 말았다"고 말한다. 그래도 그는 자신이 "마음속으로는 약자나 불행한 인간에게 편들고 있었다"고 변명하는데, 그 약자라는 것은 창피를 당하기 직전인 샤를뤼스 씨이다.[198] 샤를뤼스 씨는 동성애와 도착적 쾌락이라는 측면에서 뱅퇴유 양과 상통하는 인물이다. 게다가 그렇다고 해서 마르셀이 그 '약자'를 위해 어떤 행동을 취하는 것은 아니다.

마르셀 자신에 대한 변명도 마찬가지이지만, 우리는 뱅퇴유 양에 대한 이 변명을 액면 그대로 받아들일 수는 없는데, 왜냐하면 살아서 고뇌에 시달리고 죽어서 모독당한 그녀의 아버지에게 어떤 사죄와 보상도 주어지지 않기 때문이다. 마르셀의 선악의 개념에는 타자가 들어와 있지 않다. 마르셀이 어머니의 뜻에 반해 알베르틴을 집에 들이는 행동은 사실 뱅퇴유 양이 그녀의 여자 연인을 집에 들이는 것과 다를 바가 없다. 심지어 그는 그녀의 처소를 아버지의 서재로 정한다. 마르셀 스스로 말하듯 어린 시절의 상황과 알베르틴과의 생활 사이의 동일성은 모독적이다.[199] 바타이유는 그의 저서에서, 프루스트가 실제로 뱅퇴유 양과 비슷한 행동을 벌였던 전기적 사실을 제시한다.[200] 그러므로, 뱅퇴유 양에 대한 변명은 프루스트 자신에 대한 것이라고도 해석될 수 있다.

아들이 아버지를 살해함으로써 상징계로 진입한다는 부친살해의 테마[201]는 프루스

197) *Du côté de chez Swann,* Ⅰ, pp. 162-163.
198) *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 795.
199) *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 520.
200) 주 169) 참조.
201) "Ici gît évidemment la portée que garde l'oeuvre de Freud : Totem et tabou, malgré le cercle mythique qui la vicie, en tant qu'elle fait dériver de l'événement mythologique, à savoir du meurtre du père, la dimension subjective qui lui donne son sens, la culpabilité." Jacques Lacan, "L'agressivité en psychanalyse(1948)", *Écrits*, Seuil, 1996, p. 117. 프로이트는 『토템과 터부』에서, 아들들은 공모하여 아버지를

트에게서는 오히려 일종의 모친살해로 나타난다. 이는 무척 은밀하고 간접적인 방식으로 드러나지만, 그가 할머니의 죽음이 마치 자신의 탓인 것처럼 괴로워할 때, 그 배면에는 이러한 양상이 숨어 있는 것이다. 그는 왜인지 모르지만 할머니의 죽음에 대한 지나친 죄책감을 느낀다. 이는 어머니를 찢고 삼키고 싶어 하는 어린 아이의 공격성이 어머니와의 분리 단계에 이르러 자신의 환상 속에서의 공격 때문에 어머니가 죽게 될까봐, 그리하여 홀로 남게 될까봐 두려워하며 갖게 되는 죄책감을 연상시킨다.[202] 주인공은 그녀를 극복하고 그녀로부터 독립하는 단계로 나아가는 것이 아니라 오히려 무의식적으로 이러한 공격성과 죄책감의 단계에 고착되어 있다. 그러므로 그는 대상의 독립성을 애써 외면하고 상대가 자신의 일부인 것처럼 느끼는 상상계적 인식에 머무르려고 애쓴다. 그러나 마르셀이 실제로 그들이 개별적인 존재라는 것을 모르는 분열증자는 아닌데, 그는 단지 거기에 머무르길 원하며, 그 지점에서 상대를 모독하는 방식으로 죄책감을 동반하는, 뱅퇴유 양의 쾌락에서 보여지듯 오히려 쾌락을 위해 죄책감을 필요로 하는, 그러한 쾌락을 반복적으로 추구하고 있을 뿐이다.

뱅퇴유 양에 대한 마르셀의 태도는 그 자신의 비도덕성을 짐작케 한다. 그는 비도덕적이지만, 어떤 죄책감은 매우 강렬하다. 이 죄책감은 특정한 대상인 어머니와 할머니를 향하고 있다. 그는 마치 선악의 구분이 아직 없는 유아기 이후에 오는, 공격성과 강렬한 죄책감을 동반한 전오이디푸스 기와 같은 심리를 보여준다. 마르셀이 뱅퇴유 양을 언급하면서 그녀의 선함이 그와 같은 악을 불러왔다고 했듯이, 오히려 그의 기이한 옹호가 그의 죄책감의 강렬함을 반증한다고 말할 수 있다. 마르셀의 타자에 대한 그의 철저한 분리는 타자의 입장에 동일시하거나 공감하는 것을 막고, 따라서 타자를 죄책감을 느낄 만한 존재로서 받아들이지 않도록 하고 있는 것 같다. 자아의 방어를 위해, 또한 몽상의 능동적인 작업들을 위하여 필수적으로 주어져야 할 전제 조건은 외부와의 유리로, 그가 마음껏 대상을 주무르고 또한 안전하게 관찰할 수 있는 위치다. 따라서 그는 타자를 대상화한다. 심지어 그는 타자에의 장악을 머릿속에서만

죽이며 아버지의 여자들을 나눠 갖고 그 죄책감을 보상하기 위하여 죽은 아버지를 신으로 만든다고 말한다.

202) "His oral-sadistic phantasies... have a quite definite character and contain ideas that he gets possession of contains of his mother's breast by sucking and scooping it out. This desire to suck and scoop out, first directed to her breast, soon extends to the inside of her body." Melanie Klein, *op. cit.,* 1998, p. 128. "The child now fears that its mother will die in consequence of its phantasied attacks upon her and, in addition, is afraid that it will be left all alone in its helpless state." Jacques Lacan, "L'agressivité en psychanalyse(1948)", *Écrits*, Seuil, 1996, p. 179.

이 아닌 실제로도 시도하게 되는데, 이러한 강력한 시도는 알베르틴과의 관계에서 촉발된다. 그러나 알베르틴을 장악했다고 생각하는 순간 그녀는 마치 생기를 잃는 것처럼 보인다. 따라서 그는 타자인 그녀를 사랑하는 동시에 그녀를 완전히 장악하려는 불가능한 시도를 반복하고 있는 것이다. 알베르틴의 감금 뿐 아니라, 그녀 사후에 어린 소녀들을 사서 그녀의 장면들을 재현한다든가 하는 것은, 필연적으로 그 세계를 현실에 실현하려는 시도로 인해 죄악의 성격을 띤다. 이 경우, 정신적인 영역 뿐 아니라 현실적인 영역에서 안전선이 필요해지는데, 이것이 알베르틴이 '감금'된 이유이다. 외부에 대한 이러한 비밀의 담장에 균열이 일어나는 부분은 다음과 같다.

> 앞으로 슬픔을 달래기 위해 소녀를 데리고 오는 일도, 그 소녀 앞에 불쑥 형사가 나타나 이쪽이 망신당하고 악인으로 취급받을 각오를 해야 할 것이다. (...) 왜냐하면, 만일 경관이 나타나 생면부지의 소녀가 나를 수상쩍은 사나이로 여기기라도 한다면 나는 차라리 자살하는 편이 낫다고 생각했을 테니까! (...) 알베르틴에게도 역시 미성년자 유괴가 적용되는 것이 아닐까 하는 생각이 들었다. 그러자 내게는 이 생이 사면초가가 된 듯싶었다.
> Dès lors il me serait à jamais impossible de faire venir une petite fille dans mes chagrins pour me consoler, sans risquer d'avoir la honte devant elle qu'un inspecteur surgît et qu'elle me prît pour un malfaiteur. (...) Car si j'avais pensé que même une petite fille inconnue pût avoir par l'arrivée d'un homme de la police une idée honteuse de moi, combien j'aurais mieux aimé me tuer ! (...) il me sembla que le détournement de mineures pouvait s'appliquer aussi à Albertine. Alors la vie me parut barrée de tous les côtés.[203)]

순결해 보이는 소녀를 곁에 두고 마음을 달래야지, 하면서 돈을 주고 생면부지의 여자아이를 데려와 무릎에 앉혀 놓고 재우는 따위의 일은 명백히 사회적으로 문제가 될 수 있는 행위임에도 불구하고, 그러한 비도덕성에 대한 주인공의 무심함은 기괴하게까지 보인다. 그에게는 그것이 타자나 사회와의 관계가 아닌 자신의 몽상의 실현이며, 그 타자는 단지 대상에 지나지 않는다. 이는 그가 얼마나 외부세계와 유리되어 있었는지를 증거하며, 외부세계에 대해 인식에서부터 얼마나 무능력한지를 보여준다. 그는 외부세계와의 경계를 긋고 자신의 몽상적 세계를 방어하는 만큼, 자신이 정해놓은

203) *Albertine disparue*, Ⅳ, pp. 29-30.

선 안에서는 충동에 대해 죄책감을 갖거나 제어하지 않는다.

외부세계로부터 은신하여 대상에 대해 절대적인 권력을 휘두르려 하면서도 자신의 존재를 분열된 것으로 인지하는 것은 마르셀의 현실적인 무책임의 위치에 정확하게 상응한다. 살펴보았듯 그는 아버지에 의해 무능력의 병에 걸렸다고 선고 받았다. 마르셀의 세계에서 아버지는 변덕스러운 폭군이지만 여전히 전능한 존재로 남는다. 아버지가 이후에 등장하지 않는 것은 그가 아버지를 극복했기 때문이 아니라, 아버지에 대한 도전의 의지를 완벽히 상실하고 상상적 세계로 후퇴했기 때문이다. 그는 여성적인 지점을 택하며, 그 이후 세속적인 남성들은 매우 신랄하게 그려진다.[204] 이 스노비즘으로 가득 찬 사교계에서도 승리자가 여성인 베르뒤랭 부인이라는 점은 매우 흥미롭다. 이후 그가 긍정적으로 관심을 갖는 남성은, 자신과 같은 사랑의 선구자라고 여기는 스완과, 동성애와 도착에 빠진 샤를뤼스같은 인물이다. 아마도 생 루를 훨씬 더 긍정적으로 평가할 테지만 우정에 대한 그의 신랄한 언급은 그가 인간을 판단함에 있어 어떤 기준을 가지고 있는지 다시금 알 수 있게 해 준다.

그 중에서도 가장 긍정적으로 언급되는 인물은 샤를뤼스로, 서술자는 그를 가장 예술가에 가까운 인물로 묘사한다. 뱅퇴유 양의 선함을 언급하는 부분에서도 그러하듯이, 이론의 여지없이 선함의 편에 서 있는 '콩브레의 사람들'을 제외하고는, 그것이 변명을 위한 것이든 단순한 분석이든 간에, 이 긴 소설에서 마르셀의 인간에 대한 가장 긍정적인 태도가 하필이면 사디스트와 마조히스트인 두 사람에 대해서 나타난다는 것은 인상적이다. 그에게 있어 약자와 소수자라는 것은 무산자나 권력을 갖지 못한 자가 아니라 샤를뤼스와 같은 사람이라는 것은 그로테스크하면서도 의미심장하다. 이는 자신과 같은 몽상하는 자, 또한 동성애자(혹은 도착증자)를 예민하고 조롱받는 소수자로 인지하고 있다는 사실을 보여준다.[205]

샤를뤼스는 동성애와 도착적인 쾌락의 추구에 있어 『잃어버린 시간』 속에서 특권적인 위치를 점하는 인물이다. 그는 남성 동성애자로서의 작가 마르셀의 몫을 가장

---

204) 마르셀의 아버지가 대표하는 스노비즘에 가득한 허세적인 상징계는 다른 인물들을 통해서 간접적으로 비판된다. 타디에에 따르면 『잃어버린 시간』 속에 아버지의 결점이 없는 까닭은 코타르 의사와 같은 다른 인물들이 프루스트의 아버지인 프루스트 의사의 특징들을 취하기 때문이다. 프루스트의 아버지는 프루스트의 작품 도처에 존재한다. Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, pp. 54-55.

205) 또한, 『잃어버린 시간』에서 나타나는 성도착자들의 자연적 아름다움의 묘사는 그들에게 가해지는 사회적 박해의 부당함에 대한 암시로 해석될 수 있다. 이형식, 「마르셀 프루스트 : 영원한 물질의 해방과 낙원의 회복」, 『사대논총』, 제 27호, 1983년 12월, 서울대학교 사범대학, p. 73-74.

크게 담지하고 있다. 실제와는 달리 소설 속에서 마르셀은 이성애자이므로, 샤를뤼스의 이러한 부분은 중대할 수밖에 없다. 장 이브 타디에는 『프루스트』에서 샤를뤼스의 가장 대표적인 실제 모델을 로베르 드 몽테스키우로 이야기하고 있는데,[206] 그것이 사실이라고 하더라도 또한 그의 행적 속에 프루스트 자신의 모습이 있는 것도 부정할 수는 없다. 가령 샤를뤼스가 모렐과 그의 애인을 지원하는 것과 같은 모습은 몽테스키우에게서도 나타나지만, 프루스트 자신이 아고티스넬리와 그의 동거녀를 지원한 데서도 드러난다. 이는 직접적인 모델이 누구인가 하는 추측의 문제를 떠나 프루스트가 가지고 있었던 동성애의 세계의 어떤 양식을 보여주고 있다는 점에 그 중요성이 있다. 이러한 양육자와 피보호자의 관계는 사실상 프루스트와 몽테스키우의 사이에서, 또한 몽테스키우 본인의 삶에서, 프루스트 자신의 삶에서 반복되는 하나의 동성애적 패턴이다.

소돔과 고모라의 시작 부분에서 샤를뤼스와 쥐피앵의 관계에 대한 묘사는 이전에 서술되었던 이 인물의 수수께끼 같은 행동이나 두드러지는 시선들을 이해할 수 있게 해 준다. 기묘한 것은, 언제나 부드러움과 비저항의 인상을 가지고 있는 식물적 이미지가(특히 알베르틴에게서) 곤충과 난초로 두 남성이 비유될 때는 깨어져 버린다는 사실이다. 잠든 알베르틴은 "한 포기의 꽃핀 풀"이다. 그녀는 "잠든 채로 식물이 되어 버린 듯"하다.[207] 여성/알베르틴에게서 식물성은 그 수동성 때문에 주인공의 몽상이 펼쳐지고 투사될 수 있는 가장 훌륭한 배경으로 여겨지는 실제의 자연과 연결되며, 그 무방비함에 촛점을 맞추어 잠과 부재의 이미지로 나타난다. 반면에 남성/쥐피앵에게서 식물성은 능동적 교태 그 자체로 나타난다. 샤를뤼스 남작 앞에서 쥐피앵은 "웽벌을 향하여 난초꽃이 하는 듯한" 거만하고 교태스러운 자세를 취한다.[208] 식물적 비유가 이러한 성격을 띠는 것은 이 소설 전체에서도 매우 예외적이다. 게다가 알베르틴과의 동거 생활이나, 다른 여성과의 실제의 육체적 행위는 매우 은유적으로 표현되어 실제 어느 정도의 행동이 있었는지 짐작하기 어려운 정도인 것과는 달리, 『소돔과 고모라』 초반에 나오는 이러한 동성애에 대한 묘사는 비유적이라고는 하지만 훨씬 더 노골적이며 육체적이다. 질베르트와 연결되는 산사나무 꽃이나 알베르틴의 장면에 상징적으로 등장하는 사과나무의 이미지와는 달리 이러한 교태 그 자체인 난초와 곤충의 비유는 그야말로 육욕적이다. 아무리 헤아려도 그 속을 알 수 없어 고뇌하는 여성

206) Jean-Yves Tadié, *op. cit..,* p. 227, p. 350.
207) *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 578.
208) *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, p. 6.

에 대한 관계와는 달리, 이러한 남성과 남성의 육체적인 교류는 단지 시선에 의해서도 소통되는, 말 그대로 자연이라는 본능의 지대에서 이루어지는 일처럼 묘사된다.

물론, 단순히 동성애 자체를 도착적이라고 말하기는 어렵다. 오히려 도착성이 이 작품에 드러나 있는 바는, 샤를뤼스의 본격적인 비행에서 찾아볼 수 있다. 뱅퇴유 양의 부친 모독 속에도 사디즘적인 쾌락이라고 부를만한 것이 있지만, 샤를뤼스에게서 사도마조히즘은 본격적인 것이 된다.

> 죄를 지은 선원에게 배에서 사용하던 튼튼한 쇠고랑을 자기 수족에 채워 달라고 졸라대며, 또한 그런 수부를 곤장 치는 치도곤이나, 그 밖에 쥐피앵이 나에게 이야기한 바에 의하면, 선원에게 부탁해도 도저히 구할 수 없는 끔찍한 형구를 가져오라고 집요하게 요구하는 샤를뤼스 씨의 마음속에는, 필요하다면 난폭한 행동에 의해서도 보여주고 싶은 자신의 사나이다움, 그 남성적인 것에 대한 꿈이 있었던 것이며, (...) 요컨대 사슬에 묶이고 싶은, 채찍으로 맞고 싶은 그의 욕망은, 그 욕망의 추악성 속에, 베네치아에 가고 싶다든가 또는 무희를 들여앉히고 싶다든가 하는, 남들의 욕망과 똑같은 시적인 꿈이 깃들여 있었던 것이다.
> L'insistance de M. de Charlus à demander qu'on lui passât aux pieds et aux mains des anneaux d'une solidité éprouvée, à réclamer la barre de justice, et à ce que me dit Jupien, des accessoires féroces qu'on avait la plus grande peine à se procurer même en s'adressant à des matelots... au fond de tout cela il y avait chez M. de Charlus tout son rêve de virilité, attestée au besoin par des actes brutaux, (...) En somme son désir d'être enchaîné, d'être frappé, trahissait, dans sa laideur, un rêve aussi poétique que, chez d'autres, le désir d'aller à Venise ou d'entretenir des danseuses.[209]

샤를뤼스는 본격적으로 여관을 차려 놓고서 거기에서 피학적인 쾌락을 즐긴다. 본시 피학과 가학은 동일한 상황에서 동일시의 대상을 어느 쪽에 두느냐에 따라서 달라진다. 때리는 자가 맞는 자에 동일시하면서 쾌락을 느낄 수도 있고, 맞는 자가 때리는 자에게 동일시할 수도 있다. "변태 성욕자의 마음속에는 악인에 의하여 채우고 싶은 악에의 갈망이 있다."[210] 샤를뤼스는 범죄자, 그것도 극단적인 흉악범들에게 맞기를

209) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, pp. 418-419.
210) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 406.

원하는데, 이는 몽상적인 것으로 실제의 그들은 평범한 사람들에 지나지 않는다. 아버지, 법의 수호자들은 잔인한 처벌자이고 사디스틱한 장면들은 아버지 권력에 그들을 동일시하여 파괴적 쾌락을 느끼는 동시에 자신을 피해자에 동일시해 처벌받음으로써, 동성애라는 죄책감을 보상하는 쾌락을 느끼게 한다.[211] 때리는 자가 더욱 강력한 권위의 소유자일수록, 그들이 성스러울수록 - 혹은 지독한 악인일수록 - 그 쾌감은 강해진다. 또한 이러한 위반은 맞는 자 본인이 주재하고 기획한 무대이다. 따라서 그 무대를 구성하고 관장하는 데서 오는 권력적이고 예술가적인 쾌락과, 또한 사회적으로 금지된 행위를 몰래 벌이는 위반의 쾌락이 가학과 피학의 쾌락 위에 이중으로 덧붙여진다. 이런 사도-마조히즘의 공존은 다분히 동일시 대상이 이중적임에 의거하는데, 프로이트는 「<매맞는 아이> - 성도착의 원인 연구에 기고한 논문」에서 이러한 환상의 설치를, 아직은 혼란스러운 채이지만, 상세하게 설명한 바 있다.[212] 프로이트의 이 논문에서, 마조히즘적 환상의 분석은 주로 여자아이들을 대상으로 이루어진다. 이는 마조히즘의 유아적 환상이 주로 여자아이들에게 나타난다는 점 때문인데, 마조히즘적인 남자들에게 있어서도 언제나 그들 자신은 여자의 역할로 옮겨간다고, 다시 말해서 그들의 태도는 여성적인 태도와 일치하게 된다고 프로이트는 말한다.[213] 프루스트가 지드와의 편지에서 샤를뤼스가 여성적 인물이라고 말하는 것은 이러한 의미에서 의미심장하다.[214] 그러나 이러한 남성성/여성성의 규정은 생물학적일 뿐 아니라 근본적으로 사회적인 것이라는 것을 잊어서는 안 된다. 이는 당대의 담론 속에서 이해되어야 하며, 따라서 이러한 도착성의 표현은 인간의 심층적 세계의 한 부분을 드러내어 준다는 의미 외에 사회학적인 의미 또한 지닌다.

『잃어버린 시간』 안에서 마르셀은 인물들에 대해 몇몇의 예외를 제외하고는 시종

---

211) "매를 맞는 일은 이제 죄악감과 성적 사랑의 수렴이다. 즉 그것은 금지된 성기적 관계에 대한 처벌일 뿐 아니라 그 관계를 대신하는 억압적인 대체물이기도 하며, 그 대체물로부터 리비도의 흥분을 끌어낸다." 지그문트 프로이트, 「<매맞는 아이> - 성도착의 원인 연구에 기고한 논문」, 『정신병리학의 문제들』, 황보석 역, 열린책들, 1997, pp. 151.

212) 가령 동일시 대상의 방향 전환에 대해서는 다음과 같은 부분들을 참고할 수 있다. "분석을 체계적으로 적용해 보면 매를 맞는 환상은 결코 단순하지 않은 발달 과정을 거쳤으며 그러는 동안 거의 모든 면에서 - 환상과 환상을 일으키는 당사자와의 관계, 그리고 환상의 대상과 내용 및 그 의미와 관련해서 - 여러 번 바뀌었다는 것을 알 수 있다." 같은 책, p. 144. "우리는 남자 아이의 근친상간적 환상이 그에 해당하는 가학적 환상으로 바뀔 때 여자아이들의 경우보다 역전이 한 가지 더 일어난다는 것을 잊어서는 안 된다. 즉, 그것은 능동성이 수동성으로 바뀌는 것인데,..." 같은 책, p. 151.

213) 같은 책, p. 161.

214) "J'ai essayai de peindre l'homosexuel épris de virilité parce que, sans le savoir, il est une Femme." Marcel Proust, *Lettres (1879-1922)*, Plon, 2004, p. 690.

일관 시니컬한 태도를 견지하는데, 뱅퇴유 양이나 샤를뤼스에 대해서는 약자로 칭하며 상당히 동정적인 태도를 보인다. 그는 샤를뤼스 남작의 독창성이나 시선을 칭찬하며 그가 글을 썼더라면, 하는 안타까움을 내보이는데,[215] 동성애자로서의 프루스트 자신의 모습이 샤를뤼스의 모습에 투영되어 있다고 할 때, 이러한 변명은 자신에 대한 연민과 두둔으로 생각될 수 있다. 그러나 말년에 이르러 조롱받으며 사회에서 우스꽝스러운 인물이 되어가는 샤를뤼스를 또한 그토록 철저하게 그려냈다는 사실은, 동성애에 대한 죄의식으로 인해, 펜으로 프루스트 자신을 처벌한 것에 다름 아니라는 해석 또한 가능하다.

소설 안에서 마르셀이 샤를뤼스의 도착에 대해서 저지르고 있는 죄는 관음행위 뿐이며, 그가 거기에서 느꼈을지 모를 쾌락은 묘사되어 있지 않다. 그러나 알베르틴에게 돌이킬 수 없이 묶이는 결정적인 장면에서, 자신이 악행은 범하지 않았지만 뱅퇴유 양의 장면을 단지 "구경한(관음의)" 죄 때문에 이런 일이 일어났다고 말하면서도, 그는 거기에 그 이상의, 모종의 괴로움 속에 있는 "거의 즐거운 느낌"이 있었다는 것 또한 고백한다.[216] 그리고 알베르틴이 죽은 후, 그녀가 동성애적 쾌락에 탐닉하는 모습을 재연하기 위해 소녀들에게 돈을 주고 그 행위를 시키고, 알베르틴의 빈자리를 메우기 위해 길에서 소녀를 데려와 희롱하고서는 돈을 주어 보내는 행동들에 대한 마르셀의 언급들은, 그 도덕적 무심함을 통해, 그에게 상대를 자신의 쾌락의 도구로서 이용하는 데 대한 일말의 죄책감도 없음을 보여준다. 프루스트는 이러한 내용을 그의 소설 속에 써 넣음으로써 또한 독자로 하여금 주인공과 동일한 관음의 범죄에 가담케 하고 있다.

---

215) 특히 샤를뤼스가 '산문(la prose)'을 썼더라면 하는 대목은 그의 모델이 되었다고 하는 몽테스키우의 시작 활동을 연상시킨다. *La Prisonnière*, Ⅲ, p. 713.
216) *Sodome et Gomorrhe*, Ⅲ, p. 500,

3. 은유와 진리의 글쓰기

지금까지 우리는 『잃어버린 시간』에서 주인공 마르셀의 어린 시절에 설정된 심리적 원형들과, 그 구조와 외상에 따른 욕망과 쾌락의 양상을 살펴보았다. 이제 관건은 주인공이 어떻게 심리적 억압을 의식하고 스스로를 객관화시켜 타자의 세계, 상징의 세계로 나아가는가, 그리고 이것이 어떻게 그의 글쓰기와 연결되는가 하는 것이다. 이것은 그가 상상계적 자아를 극복하는 과정이기도 하다.

어린 시절 마르셀의 몽상은 그 상상계적인 성격과 더불어 이미 언어적인 시도를 배태하고 있다. 우리는 앞에서 타자의 참조로서의 독서와, 이름에 대한 몽상들의 언어적 측면을 논하면서, 그것의 상징적인 측면을 언급한 바 있다. 그런데 더욱 현실적인 차원에서, 마르셀의 사교계 생활은 상징계를 향한 또 하나의 시도라고 할 수 있다. 그는 끊임없이 타자들을 참조함으로써 자신의 주체를 향한 여정을 걷는데, 그중 가장 중요한 것은 예술가들에 대한 참조이다. 특히 『되찾은 시간』에 삽입된 공쿠르에 대한 패스티시는 그 정점을 이루고 있다.

그런데, 글쓰기의 결심으로 그를 이끌어가는 동기가 되는 것은 무엇보다 비자발적 기억이다. 비자발적 기억은 단지 과거의 원형이나 무의식적인 기억을 현재에 생생하게 불러오는 것에 그치지 않는다. 소환된 과거와 그것이 현재였을 때의 과거 사이에, 또 소환된 과거의 자아와 현재의 자아 사이에, 그리고 소환되는 여러 추억들 사이에 존재하는 동질성 속의 차이는 은유를 통해 본질과 진리의 감각을 낳는다. 이는 시간을 넘어선 초월적인 자아를 그의 내부에 불러오는데, 이로써 그는 자신의 예술론에 대한 확신을 가지게 된다. 이 진리는 감각과 그것을 담지하는 육체라는 물질적 세계를 토대로 하고 있으며, 동시에 그의 몽상이 활동하는 내부세계와도 연결되어, 거기에 실체를 부여한다.

『잃어버린 시간』은 기억이 가져다준 본질과 진리를 글쓰기로써 번역하겠다는 마르셀의 결심으로 끝을 맺는다. 그는 수많은 좌절을 통해서 비로소 자신의 예술론을 정립하며, 글쓰기를 통해 자신의 존재를 정당화하고, 진리와 예술을 그의 새로운 대타자로 삼음으로써 진정한 주체의 길로 향한다. 비자발적 기억은 의식적인 지성과는 반대되는 감각과 인상의 자리에 서 있다. 마르셀은 늘 감성을 우위에 둬 왔지만, 이제 폄하되었던 지성은 감성을 번역하여 글쓰기의 보편성을 획득하기 위한 도구로서 긍정된

다. 이는 상징계의 억압을 받아들이는 과정과도 같다. 그리고 글쓰기의 결심으로 인한 주체의 변화는, 그가 죽음을 비로소 현실적인 대상으로 바라볼 수 있게 하며, 타자들에 대한 대상화에서 벗어나 작품을 통해 그들에게 진정으로 손 내밀게 해 준다. 무상한 삶은 글쓰기의 재료로서 긍정되며, 이때 비로소 그는 분열된 것으로 간주했던 자아를 비균질적인 전체로 통일된 단일체로서 받아들일 수 있게 된다. 아득한 깊이로 공존하는 시간의 수많은 지층들은, 작품 속에서 하나의 불균질한 언어적 창조물로 다시 태어나게 될 것이다. 보편성을 지향하는 마르셀의 '입체적 심리학'의 글쓰기는 라캉이 말하는 다시 살기를 경유한 삶의 "역사 다시쓰기(*réécrire l'histoire*)"[217]라고 할 수 있다. 따라서 마르셀이 말하는 '삶의 재창조'로서의 글쓰기의 과정은 그 심리적인 영역에서 정신분석의 과정에 상응한다고 할 수 있으며, 그가 자신의 통합된 존재를 인정하고 책임지게 되는 것은 라캉이 말하는 '정신분석의 끝(la fin de l'analyse)'인 '환상의 횡단(la traversée du fantasme)'과 연결된다.[218]

3.1. 상징계와 타자의 경유

『잃어버린 시간』의 시작에서, 마르셀의 자아는 둘로 분열되어 있다. 한쪽에는 어머니와의 분리를 두려워하는 밤의 자아가, 다른 한쪽에는 전능감과 환희에 찬 낮의 자아가 있다. 그러나 분열된 것으로 보이는 이 두 자아는 동일한 상상계적 자아의 양면이다. 이 양면은 대조적인 두 개의 길을 향한다. 전자는 오이디푸스 삼각형의 주체로서 쾌락을 향한 욕망의 구조의 반복을 향하며, 일견 이 구조로부터 자유로운 세계에 있는 듯한 후자로서의 몽상의 주체는 예술의 방향으로 나아간다. 우리는 앞서 오이디푸스적인 욕망의 주체가 걷는 길을 면밀히 살펴본 바 있다. 그리고 이제부터 살펴볼 내용의 중심을 이루고 있는 것은 독서의 경험에서부터 이어지는 낮의 몽상과 예술의 주체의 도정이다.

고착된 외상의 둘레를 반복해서 회전하고 있었던 마르셀의 삶은 어떻게 갑자기 예술적 승화에 도달하게 되는가? 『되찾은 시간』에서 '포석의 에피소드'에 뒤이어 오게 되는 폭발적인 마르셀의 깨달음은, 일견 돌발적이고 갑작스러운 것으로 보인다. 그러

217) Jacques Lacan, *op. cit.*, 1975, p. 28.
218) 주 31) 참조.

나 이 깨달음의 배면에는 계속해서 진행되어 온 의식적이고 무의식적인 과정들이 있다. 우리는 마르셀이 내향성의 길을 따라 외부와의 철저한 거리를 유지하고 스스로를 가두면서도, 또한 언제나 외부세계를 관찰하고 사람들 속으로 들어가는 행위를 멈추지 않고 있다는 사실에 주목해야 한다. 『갇힌 여인』에서 알베르틴과 갇힌 생활을 영위하는 와중에도, 그는 사교계에서 완전히 몸을 숨기지는 않는다. 마르셀은 이미 콩브레에서부터, 그에게 신과 같았던 아버지의 말을 위시하여, 늘 타자들의 말에 귀를 기울이며 끝없이 외부세계를 관찰한다. 그리고 발베크로 떠나면서 본격화된 타자와의 만남과 사교계에의 진입은 그를 새로운 모험으로 이끈다. 사교계는 아버지의 세계이자 타자들의 세계로서, 마르셀이 상징계에 진입하기 위해 타자들을 참조하고 경유하는 장소이다. 이곳은 욕망의 자아와 몽상의 자아가 공존하는 지점이라고 할 수 있다. 여기에서는 가장 속된 사람이 진리의 이야기를 하며, 스노비즘과 진리에의 추구가 겹쳐진다.

독서의 경험에서부터 시작된 타자의 참조는 사교계로 들어가면서 본격화된다. 평탄해 보이는 사교계 생활에서 마르셀은 쉽게 환대받고 사람들에게 예술적 인간으로 받아들여진다. 가령, 마르셀은 게르망트 부인과 베르뒤랭 부인 모두에게서 흔쾌히 초대받으며, 캉브르메르 부인은 대화를 나눈 후 곧바로 그를 화가의 소질이 있는 사람으로 간주한다. 그러나 『잃어버린 시간』의 대부분이 마르셀이 마치 "들키지 않고 안전하게 바라볼 수 있는 어떤 전망대 같은 곳에서"[219] 관찰한 세계로 이루어져 있고, 소설의 거의 모든 내용이 마르셀의 사고와 감관이라는 필터를 거쳐서 제공되고 있기 때문에, 그가 실제로 외부의 타자에 의해 어떻게 보이는지는 잘 드러나 있지 않다. 아마도 자신을 숨기는 가면을 쓰고, 거짓말이 주는 통일성 안에서 사람들을 대하지 않았을까 하고 짐작해 볼 수 있을 뿐이다. 그는 외부세계와 격리되어 안전한 곳에 숨어 있다.[220] 이처럼 외부에서 바라보는 마르셀을 파악하기 어려운 상황과 더불어, 『잃어버린 시간』 안에서 가식적인 스노브로서의 마르셀을 포착하기란 쉽지 않은데, 그것은 우리가 보는 마르셀이 이미 작가로서의 마르셀 자신에 의해서 분석되고 번역된 그 자신이기 때문이다.[221] 우리가 읽은 이 소설은 있는 그대로 쓰이지 않았으며 보편성을

219) Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 133.

220) 마르셀이 작가 프루스트와 동일한 인물은 아닐지라도, 그의 많은 부분이 투영된 자전적 일인칭의 인물이라는 것은 그 이름에서부터 분명하다. 하지만, 우리가 객관적으로 대상화된 프루스트의 모습에 접근할 수 있는 것은 일인칭의 화자인 마르셀에게서가 아니라, 오히려 샤를뤼스나 스완 등, 작중 마르셀에게 중요한 참조 인물이자 프루스트 자신의 모습이 투영되어 있는 다른 인물들에게서이다.

221) 이러한 사실은 필연적으로 주인공 마르셀과 화자 마르셀의 충돌을 낳는다. 『잃어버린 시

담보하기 위해 지성에 의해서 재창조된 결과물이다. 마르셀은 『되찾은 시간』에서, 작가란 "'그녀는 매우 사랑스러웠다'느니 하는 말로 백 번이나 자신을 달래는 대신, 그 반대쪽, 즉 '나는 그녀하고의 포옹이 즐거웠다'고 꿰뚫어 읽어내야"한다고 말한다.[222] 따라서 작가 마르셀의 서술인 『잃어버린 시간』에서 우리가 만나게 되는 것은, 이미 자기기만에서 일정 정도 벗어나 있는 마르셀이다. 때문에 사교계의 인간들의 스노비즘을 여지없이 드러내 보이고 있는 이 소설 속에서, 마르셀 또한 거기에 속한 자라는 사실은 간과되기 쉽다.

사교계의 스노비즘은 중개자를 감추지 않고 욕망을 모방하는 것이다. 그것은 주체성과 수치심 없는 무분별한 타자의 참조라고 할 수 있다. 마르셀은 처음 사교계에서 무엇을 발견하기를 기대한다. 그는 노르푸아 씨의 말에 쉽게 흔들리고, 게르망트 가에 무언가 있으리라고 생각한다. 또한 마르셀은 집요할 정도로 사교계의 말을 받아쓰는데, 아마도 마르셀이 찾는 것은 아버지에게서 완전하게 얻지 못한, 그에게 정당성을 줄 어떤 타자의 말일 것이다. 그리고 그 말, 타자가 가지고 있을지도 모르는 진리는 그의 욕망을 형성한다. 사교계는 하나의 상징계이지만, 또한 여러 이들의 환상으로 이루어진, 폐쇄적인 일종의 상상계이기도 하다. 사교계의 말들은 "은어에 속하며 외부인은 이해할 수 없는 말들이다."[223] 그러나 우리가 『잃어버린 시간』에 서술된 집요한 사교계의 묘사를 통해 결국 만나게 되는 것은 사교계의 스노비즘에 대한 신랄한 풍자와 비판이다. 이를 사회학적 관점이 아닌 심리적인 관점에서 바라보면, 그는 사교계의 스노비즘을 비판하면서 아버지를 비판하고, 또한 그 안에 속해 있는 자기 자신을 반성적으로 고찰한다고 할 수 있다. 그가 새로운 상징계에 진입하고 상상적인 것을 극복하게 되는 것은 아버지의 세계인 사교계를 경유함으로써만 가능하다. 마르셀이 '포석의 에피소드'의 결정적인 순간을 맞이하는 것이 사교계의 중심인 게르망트 저택에

간』안에서 과거의 현재에 있는 주인공 마르셀과, 전지적인 시점에 서 있는 화자 마르셀이 한 장면에 섞여 있는 것은 흔한 일이다. 예를 들어, 잠자리의 드라마 직전에, 부모님은 스완을 배웅하고 난 뒤 대문에서 현관문까지 정원을 가로질러 걸어오며 서로 대화를 나누는데, 방 안에 있는 마르셀이 단지 창문을 통해서 그 대화의 전체를 그렇게 자세히 듣기란 불가능하다. 따라서 그 이야기를 자세히 서술하는 것은 전지적 화자 마르셀이라고 보아야 한다. 그가 어머니를 맞이하러 복도로 나가는 순간 화자 마르셀과 주인공 마르셀의 전환이 이루어진다. *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 33-35.

222) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 475.

223) 발터 벤야민은 은어에 대한 프루스트의 열광을 "상류사회라는 건물 전체를 수다의 생리학으로 구성하려는" 그의 사회학적 시도로 이해한다. 벤야민에게 프루스트의 "스노비즘에 대한 분석은 그의 사회 비판의 정점을 이룬다." Walter Benjamin, *Sur Proust*, Nous, 2010, pp. 33-34. 그러나 이 점을 긍정하면서도 우리가 더욱 주목하고자 하는 것은 이 행위의 오이디푸스적인 측면이다.

들어서는 문턱에서인 것은 바로 이런 이유에서이다.

르네 지라르는 마르셀의 스노비즘과 그 극복의 과정을 "중개자"를 통하는 "삼각형의 욕망"을 고찰함으로써 잘 드러내고 있다. 그에 따르면 『되찾은 시간』의 순간이 올 때까지 마르셀의 욕망은 철저히 **타자**(l'*Autre*)[224]의 욕망이다. "**타자**, 오직 **타자**만이 욕망을 일으킬 뿐만 아니라, 자신의 경험이 타자의 증언과 반대된 경우 타자의 증언이 자신의 경험보다 쉽게 우세해진다." 그의 욕망은 "언제나 빌려온 욕망이다.'[225] 타자를 참조한다는 점에서 마르셀은 스노브이며, 같은 방식으로 그의 사랑도 타자를 참조하는 질투의 양식을 벗어나지 못한다. 그리고 이런 상태는 그의 '자아의 분열'과 연결된다. 지라르에 따르면, 프루스트는 "'자아'를 잇따라 생겨나는 간접화에 의해 투사된 '세계들'이라고 일컫는다. '자아'들은 서로 완전히 분리되어 있어서 과거의 '자아'들을 회상하거나 미래의 '자아'들을 예견하기란 불가능하다." 지라르가 말하는 자아의 분열은 인격의 분열인데, 이는 마르셀이 너무 많은 중개자들을 연이어 참조하기 때문이다. 그리고 이것은 거대한 대타자라 할 수 있을 '신의 영원성'의 부재 때문이다. 결국 프루스트의 소설에서 존재는 통일성과 지속성을 결정적으로 상실한다. 다른 중개자들이 멀리 있고 그 자신이 "유일한 중개자로 있는 한, 주인공은 자신의 통일성을 유지하지만 이 통일성은 거짓말과 환상으로 이루어진 것이다."[226] 마르셀이 견지하는 외부세계와의 분리, 타자에 대한 철저한 거리두기는, 이 유일한 중개자의 위치를 유지하기 위한 것이라고 할 수 있다. 지라르가 이야기하는 "거짓말과 환상으로 이루어진" 통일성은 바로 우리가 이야기했던 '상상계적 자아'이다.

이 상상계적 자아는 자신을 유일한 것으로 내세우지만, 이처럼 그 욕망에 있어서 늘 무의식적, 의식적으로 타자를 참조하고 있다. 주인공의 환상의 어머니에 대한 중개자는 아버지이고,[227] 라 베르마에 대한 중개자는 노르푸아 씨이다.[228] 마르셀이 너무 많은 중개자들을 계속해서 참조하는 것은, 주된 한 사람의 중개자가 없기 때문이다.

---

224) 지라르는 참조의 대상이 되는 타자들을 대문자 '*Autres*'로 표시하고 있다. 지라르의 욕망의 삼각형이 라캉의 이론과 정확히 일치하는 것은 아니지만, 이 대문자 **타자들**은 라캉이 말하는 대타자로서의 아버지의-이름들에 가깝다. 대상화되고 몽상의 대상이 되는 소녀들과 같은 타자들이 동일시의 대상인 상상적인 소타자라면, 참조의 대상이 되는 타자들은 때로 동일시의 대상이 될 수 있을지언정, 기본적으로는 그가 자신이 속할 세계와 법을 찾는 대상이라는 점에서 대타자들로 보아야 한다.

225) René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, Bernard Grasset, 1961, pp. 47.

226) *Ibid.*, p. 109.

227) *Ibid.*, p. 36.

228) *Ibid.*, p. 46.

그에게는 신도 없고 믿을 수 있는 아버지도 없다. 말하자면, 중개자는 라캉이 말하는 '아버지의-이름'에 대응한다고 할 수 있다. 아버지의-이름은 원래 하나가 아니지만, 아버지의 세계에 안착하지 못함으로 해서 그는 더더욱 수많은 중개자들을 참조하려고 시도하게 된다. 독서의 경험에서부터 그 책들을 진리로 제시한 친구들과 선생님들이 중개자로 개입한다. 그러나 그가 예감하는 진리와 가장 가깝고 따라서 가장 중요한 중개자는 1부에서 주지하다시피 그의 할머니이다. 이렇게 수많은 중개자를 경유하는 과정에서 세계와 자아의 분열이 일어난다.

이러한 맥락에서 볼 때, 지라르가 마르셀이 스노비즘을 통과하는 과정을 오이디푸스가 겪는 과정과 연결해서 이해한 것은 전적으로 타당하다.

> '오이디푸스-소설가'는 **타자들**을 저주한 다음에야 자기 자신이 죄인임을 알아차린다. (...) 『되찾은 시간』의 경험은 일종의 자만심의 죽음이고 겸손의 탄생이며 또한 진실의 탄생이기도 하다.
> Après avoir jeté la malédiction sur les *Autres*, Œdipe-Romancier s'aperçoit qu'il est lui-même coupable. (...) l'expérience du *Temps retrouvé* est une mort de l'orgueil, c'est-à-dire une naissance à l'humilité qui est aussi naissance à la vérité.[229]

오이디푸스가 자신의 죄를 알게 되기 전에 먼저 타자들을 경유했던 것처럼 마르셀은 자신의 깨달음에 도달하기 전에 수많은 타자들을 경유한다. 그리고 "언제나 가장 심하게 병들어 있는 자들이 **타자들**(les *Autres*)의 병에 관해 끊임없이 생각한다."[230] 그러므로 사교계에 대한 마르셀의 끊임없는 탐구는 자신의 병에서 기인한다. 그가 사교계로 나가는 것은 다른 아버지를 찾기 위해서이며, 또한 그들의 욕망을 통해서 자신의 욕망을 정당화하기 위해서이다. 타인의 증언을 빌려오는 자신의 스노비즘이, 그들의 스노비즘을 끝없이 분석하게 한다. 그리고 이는 그의 오이디푸스 콤플렉스의 극복에 반드시 필요한 과정이다.

지라르에 따르면 끊임없이 타자를 참조하면서 벌어지는 덧없는 욕망의 순환에도 불구하고 하나의 예외적인 욕망이 있는데 그것은 바로 마르탱빌 종탑들이 일깨운 글

---

229) 또한, "시간을 되찾는다는 것은 타자의 의견 아래 가려져 있던 진짜 인상을 되찾는 것"이며, "낯선 의견을 타자의 의견으로서 발견하는 것이다." 그리고 "언제나 **타자들**(les *Autres*)을 모방했음을 인정하는 것이다." René Girard, *op. cit.*, pp. 52-53.
230) *Ibid.*, p. 92.

쓰기의 욕망[231]으로서, 이는 "중개자가 없는" "표현의 욕망"이다. 특권이 부여된 이 순간들은 "『되찾은 시간』을 준비하고 있다."[232] 일견 이 표현의 욕망은 그의 말처럼 타자를 참조하지 않으며, 마르셀이 향하는 또 다른 길인 예술을 향한 승화에로 그를 이끌어가는 것처럼 보인다. 그러나, "욕망의 법칙들의 예외는 외견상으로만 예외이다."[233] 지라르는 마르탱빌 종탑의 경우에는 중개자가 없다고 말하고 있지만, 앞에서 우리가 살펴본 바 있듯이, 종탑에 대한 중개자는 마르셀의 할머니이다.[234] 어떤 욕망도 참조에서 완전히 자유롭지 않다. 마르셀은 자신의 예술론과 글쓰기에 도달하는 과정에서, 예술적 아버지라고 할 수 있을 다른 예술가들의 참조를 경유한다. 무엇보다 예술에의 추구를 아버지와는 다른 자신의 상징계를 찾기 위한 도정이라고 했을 때, 마르셀의 예술의 주체 또한 거시적으로 오이디푸스적 욕망의 구조에 속해 있다고 보아야 한다. 강조하듯이, 이 주체는 상상계적 자아의 한 면으로부터 출발하였다. 그러나 표현의 욕망은 타자를 향한 욕망을 계속해서 반복하는 사랑의 영역과는 달리, 자신의 진리를 세우는 과정으로써 능동적으로 예술의 진리를 추구한다는 데에서 다른 욕망과 구분된다. 결국 마르셀이 도달한 자신의 예술의 진리와 본질이 그의 대타자가 됨으로써 글쓰기를 통해 마르셀의 진정한 주체화가 이루어지게 된다.

마르셀이 글쓰기를 결심하게 되는 결정적인 대목이 『되찾은 시간』에 이르러서야 획득된다고 할지라도, 이렇게 사교계를 경유하여 타자들을 통과하는 과정에서 이미 그의 내부에는 장차 예술의 길에 이르게 되는 변화들이 진행되고 있다. 가령 『꽃피는 소녀들의 그늘에서』에서 마르셀이 그토록 고대하던 라신의 『페드르』의 공연에 가게 되었을 때, 커다란 기대에 차 바라보게 된 라 베르마의 연기는 그에게 실망만을 가져다 준다. 그런데 이 때, 이 실망으로부터 그를 건져준 것은 그녀에 대한 노르푸아 씨의 극찬이었다. 마르셀은 자신의 몽상을 깊이 통찰해 볼 생각을 하지 못한 채, 노르푸아 씨라는 중개인의 관점을 그대로 베껴 쓴다. 타자에 대한 이러한 참조는 마르셀의 인식을 자기기만에 빠지게 하고, 그를 실망에서 건져 준 노르푸아 씨의 권위는 동시에 그가 문학에의 길을 포기하게 만든다. 하지만 『게르망트 쪽』에 이르러 라 베르마의 연기를 다시금 접하게 되었을 때, 마르셀은 비로소 그녀의 연기를 이해하며, 그것을 독서라는 원형적인 경험에서 출발하여 훗날에 도달하게 될 예술에 의한 삶의 구원이

231) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, pp. 179-180.
232) "L'émotion esthétique n'est pas désir mais cessation de tout désir, retour au calme et à la joie." René Girard, *op. cit.*, p. 48. 이것은 바로 예술을 통한 승화이다.
233) *Ibid*, p. 48.
234) 주 78) 참조.

라는 테마에까지 연결할 수 있을 만큼 성숙해 있다.

> 『페드르』와 '고백장면'과 라 베르마는 당시 내게 있어 어떤 절대적인 실존을 의미했다. (...) 내가 보내는 삶의 무의미함은 별로 중요하지 않았다. 왜냐하면 저 너머에는 절대적인 방식으로 존재하는, 그 선하고 접근하기 힘들며 전부를 소유하는 게 불가능한 보다 견고한 현실인 「페드르」와 '라 베르마가 말하는 방식'이 있었으니까 (...)
>
> 나는 그 첫 번째 동인으로 하나의 관념을, 그걸 위해 내 삶을 희생해도 좋은 그런 관념의 존재를 인식했으며, 또 그 중심에는 언제나 콩브레 정원에서 오후 나절 책을 읽으면서 했던 몽상에서처럼 완벽함의 관념이 있었다.
>
> *Phèdre*, la « Scène de la Déclaration », la Berma avaient alors pour moi une sorte d'existence absolue. (...) l'insignifiance de celle que je menais n'avait aucune importance,... puisque au delà existait, d'une façon absolue, bonnes et difficiles à approcher, impossibles à posséder tout entières, ces réalités plus solides, *Phèdre*, la « manière dont disait la Berma ». (...)
>
> ...j'aurais pu reconnaître comme premier moteur une idée, une idée à laquelle j'aurais sacrifié ma vie, et au point le plus central de laquelle, comme dans mes rêveries pendant les après-midi de lecture au jardin à Combray, était l'idée de perfection.[235]

마르셀은 이때 몽상의 대상의 획득에 이르러 머지않아 자신은 그 대상에 대해 무관심해지리라는 것을 예감한다. 그는 대상의 불안정성을 깨닫고, 그 획득이 덧없는 일임을 간파하지만, 삶을 희생해서라도 그 완벽함의 관념을 지키고 싶은 마음을 버리지 못한다.

한편 스노비즘에 젖어 있는 사교계와는 대조적으로, 동시에르의 병영에서의 생활은 매우 예외적인 부성적 세계를 제시한다. 마르셀은 병영의 규칙성과 성실성에서 안정감을 느낀다.[236] 거처를 옮길 때마다 늘 그를 따라다니는 불안도 동시에르의 호텔에서는 일어나지 않는다. 생 루는 이때 어머니의 대리자로서 그의 곁에 머무르는데, 이러한 유사 동성애적인 관계는 이 관계의 여성적인 면모를 암시한다. 샤를뤼스에게

---

235) *Le côté de Guermantes*, Ⅱ, pp. 344-345.
236) *Le côté de Guermantes*, Ⅱ, p. 377.

서 드러나듯이 동성애의 세계는 여성적인 세계이며, 이는 아버지의 세계에 제대로 진입하지 못한 미성숙의 지점을 드러낸다. 그러나 이러한 면모가 군인이라는 사회가 지닌 부성적 특성과 연결될 때, 그것은 동성애의 육체적인 쾌락으로 흐르지 않고 우정이라는 관계에 고정됨으로써 쾌적한 것이 된다. 아가씨들이 그에게 제시하는 기호의 세계와 함께 동시에르의 우정의 세계는, 우정이 그 자신에 의해 폄하됨에도 불구하고, 이처럼 『잃어버린 시간』에서 또 하나의 주목할 만한 긍정적 세계를 제시한다.

그러나 우정의 세계는 마르셀이 취하게 되는 세계의 특성에 의해 그 한계가 그어진다. 마르셀이 사교계에서 만나게 되는 예술가인 베르고트와 엘스티르는, 그에게 예술가의 교본이 되는 태도를 제시하게 된다. 엘스티르는 예술가로서 자신의 정신생활에 충실하기 위해 자신의 자아를 제자들에게도 드러내지 않고 고독한 상태에서 살아가는데,[237] 이는 진정한 예술작품이란 타자들과 그들을 통찰하는 자신을 추상함으로써만 다시 찾을 수 있는 한없이 깊고 아득한 자아의 소산이기 때문이며, 이를 위해서는 고독이 반드시 필요하기 때문이다.[238] 마르셀이 우정을 폄하하는 것은 예술 작업을 위해 반드시 필요한 이런 내적 세계를 향한 집중이 친구에게 집중하게 됨으로써 흐트러지게 된다는 이유에서이다.[239] 따라서 우정의 세계는 마르셀에게 있어서 소녀들과의 세계보다도 가치 없는 것으로 폄하되며, 글쓰기를 결심하게 되기까지 외부세계와의 격리는 유지되고 상상적 자아는 보존된다. 그러나 동시에르의 세계에서 마르셀이 느끼는 안온함은, 그가 외부로부터 찾고자 하는 세계가 부성적인 상징계의 성격을 띠고 있다는 사실을 엿볼 수 있게 해 준다.

또 한 명의 스승인 베르고트의 죽음은 마치 마르셀의 미래를 선험적으로 서술하는 듯하다. 베르고트는 죽음을 목전에 둔 시간에 이르러, 환멸로 끝난 연정도, 좌절된 욕망도, 사교계의 수다도 "덕분에 글을 쓰고 돈벌이가 됨"으로써 무익하지 않았다는 사실을 고찰하게 된다.[240] 이 "돈벌이"라는 표현은 또한 베르고트가 훌륭한 예술가임에도 불구하고 어느 측면에서는 스노브이며, 이 두 가지의 병존이 모순적인 것이 아님을 보여준다. 엘스티르가 한때, 베르뒤랭의 사교계에서 비슈 씨라는 별명으로 불리던 스노브였다는 점도 마찬가지이다. 그 사실에 실망한 마르셀에게 엘스티르는 "현자가 된다는 것은 만만치 않은 수도여서, 먼저 자기가 어리석은 또는 밉살스러운 화신을 두루 거치지 않고선 그 마지막 화신을 얻지 못한다."고 말한다.[241] 이는 마르셀 자신

237) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Ⅱ, p. 218.
238) 이형식, 『프루스트의 예술론』, 서울대학교 출판부, 1991, p. 181.
239) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Ⅱ, pp. 260-261.
240) *La Prisonnière*, Ⅲ, pp. 688-689.

이 예술에 이르기 전에 사교계의 스노비즘과 동시에 그 자신의 스노비즘을 통과하게 될 것임을 예고한다.

『잃어버린 시간』에 나타난 작품에 대한 평론과 패스티시(pastiche)는 가상의 예술가인 엘스티르와 베르고트에 대한 참조에서 몇 걸음 더 나아간다. 또한 패스티시는 독서에서 발전된 창작이기도 하다. 마르셀의 글쓰기의 출발은 독서의 경험에서 시작된다. 독서는 마르셀에게 몽상의 지대이며, 현실보다 더한 꿈들을, 그리고 본질들을 보여준다. 또한 독서는 평론의 출발이다. 진정한 평론이란 상대 작품을 느끼는 것이다. 그리고 그것이 가능하려면 작품을 믿어야만 한다.[242] 콩브레에서 마르셀의 독서는 책 속의 진리에 대한 믿음에서 출발하였다. 그런데 패스티시는 독서보다 훨씬 더 능동적인 행위이다.[243] 그것은 그의 스승인 예술가들의 문체에 대한 참조이다. 그들의 글을 체험하는 데서 그치지 않고, 그들을 자신의 손아래에서 되살려내는 것이 패스티시이며, 그것은 모방이지만, 또한 자신의 글을 쓰는 것과 같은 일종의 창작이다. 그의 『패스티시와 혼합*Pastiche et mélange*』[244]이 그러하듯이, 프루스트의 패스티시는 이미 다른 시간과 다른 상황에서 벌어진다. 또한 문체에서 형식과 내용을 구분하는 것은 불가능하므로 그것은 모방인 동시에 자신의 글쓰기라고 할 수 있다. “오로지 그것을 지속시켜 그 삶을 ‘체험된(vécu)’ 것이 아닌 ‘살아있는(vivant)’ 삶으로 연장시킬 경우에만 스타일이 생존할 수 있는 것이다.”[245] 모방의 글쓰기에 의한 스타일의 생존은, 체험된 삶을 다시 씀으로써 현재의 것으로 실현시키는 마르셀의 글쓰기의 본질과 다르지 않다. 프루스트가 『잃어버린 시간』에서 ‘문체(le style)’의 중요성에 대해 언급한 것은 이와 동일한 맥락이다.

이 소설에는 가상의 예술가들과 더불어, 여러 명의 실제 예술가들이 언급된다. 그 중에서도 『잃어버린 시간』에 직접 삽입된 공쿠르에 대한 패스티시는 매우 중요한 위치를 점한다. 『되찾은 시간』 초반에는 공쿠르의 미발간 일기가 인용되어 있다. 프루스트는 천연덕스럽게 마치 공쿠르가 실제로 그 일기를 쓴 양 몇 페이지의 글을 인용처럼 서술한다. 그러나 이 일기는 공쿠르 본인이 쓴 것이 아니라, 프루스트가 공쿠르가 쓴 것인 양, 그의 문체를 흉내 내어 쓴 패스티시이다. 이는 프루스트가 실행해 왔던

---

241) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Ⅱ, pp. 218-219.
242) 이형식, 위의 책, 1991, pp. 202-203.
243) 김세리, 「프루스트의 패스티시, 모방인가 창조인가?」, 『외국문학연구』, 제 53호, 2014년 2월, 한국외국어대학교 외국문학연구소, pp. 62-63.
244) Marcel Proust, *Pastiche et mélange*, Gallimard, 1947.
245) 김세리, 위의 책, p. 71.

습작 방식인 패스티시를 소설의 가운데에 끼워 넣었다는 점에서 우선 특별한 의미를 가진다. 그리고 이 패스티시의 창작자가 마르셀이 아닌 프루스트라는 작가 본임임으로 해서 주인공 마르셀과 화자 마르셀, 그리고 작가 프루스트가 이 지점에서 만나게 된다. 무엇보다 주목해야 할 점은, 마르셀의 독백으로만 이루어진 이 소설 속에 타자의 관점이 들어온다는 것이다. 독자가 마르셀의 집요하고 긴 서술을 통해 접했던 베르뒤랭의 사교계를, 프루스트는 이제 공쿠르였다면 그렇게 묘사함직한 시각과 문체를 가지고 서술한다. 우리는 이제 다른 필터를 통해 동일한 세계를 바라보게 되는데, 프루스트는 이 대목을 통해 그가 지금까지 마르셀이라는 주인공을 내세워 '나는'이라고 서술해왔던 소설의 내용과 실제의 현실이 전혀 다를지 모른다는 가능성을 독자들에게 제시하고 있다.[246] 마르셀이 보기에는 너무나 시시했던 사람들이 공쿠르의 글에서는 반드시 만나보아야 할 것 같은 특별한 사람들이 되어 있다.

> 이는 나로 하여금 다음과 같은 의문을 품게 하는 것이었다. 발자크가 그의 소설에 그리기도 하고, 또는 예찬하는 뜻으로 그 소설을 바친 사람이라는 이유로, 또 생트 뵈브와 보들레르가 자기의 가장 아름다운 시를 보낸 사람이라는 이유로, 면식도 없는 사실을 우리가 유감스러워하는 인물, 더구나 레카미에나 퐁파두르 같은 부인이 모두 나에게 무의미한 사람으로 보이지 않았던 것은, 혹시 나의 타고난 허약 탓이 아니었을까,... 아니면 그런 인물들이 문학의 환상적인 마력에 의해서만 빛이 나기 때문이 아니었을까.
> ...c'était à se demander si tous les gens que nous regrettons de ne pas avoir connus parce que Balzac les peignait dans ses livres ou les leur dédiait en hommage d'admiration, sur lesquels Sainte-Beuve ou Baudelaire firent leurs plus jolis vers, à plus forte raison si toutes les Récamier, toutes les Pompadour ne m'eussent pas paru d'insignifiantes personnes, soit par une infirmité de ma nature,... soit qu'elles ne dussent leur prestige qu'à une magie illusoire de la littérature,...[247]

보잘것없는 사람들이 문학 속에서 빛나고 그의 욕망의 대상이 되는 것은 그의 허

---

246) 그러나 주인공은 자신이 바라보거나 묘사하는 현실과 실제의 현실이 다를 수 있다는 것을 이미 아는 것으로 보인다. 마르셀은 인물들을 서술하면서, 사실이 그것과 다를 수도 있음을 종종 이야기한다. 홍승오, 「프루스트의 소설 속의 샤를뤼스의 인물묘사 연구」, 인문논총, 제6집, 1981년 10월, 서울대학교 인문과학연구소, p.54.

247) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, pp. 300-301.

약 탓이거나 문학의 탓으로 여겨진다. 마르셀은 여기서 그 자신의 몽상의 한계와 동시에 그가 지금까지 생각해 온 마력을 지닌 문학의 한계를 이야기하고 있다. 그는 공쿠르의 작품을 읽고 나서 이중으로 문학에 대해 절망하는데, 하나는 자신과 공쿠르와의 차이에 있어서 자신에게 문학적 재능이 없을 지도 모른다는 점이고, 다른 하나는 문학 자체의 한계에 대한 것이다. 문학이 현실과 그토록 유리되어 있고 쓰는 이에 따라 달라지는 허상의 세계라면 문학이라는 것이 가지는 의미는 무엇인가? 그러나 자세히 살펴보면 이는 좌절이 아니라 자신의 예술론을 설파하기 위한 포석이다.

우리는 이미 그가 쓴 것을 읽어 왔지만, 이 소설의 내용상 아직 글쓰기를 시도하기 전인 마르셀은, 공쿠르가 쓴(그러나 실제로는 자신이 쓴) 가상의 글을 읽으며 자신의 문학적 재능을 재차 의심하는데, 그러나 이것은 그에게 문학에 대한 쓴 맛을 가져오기는 해도, 노르푸아 씨와 아버지가 그에게 부여한 것만큼의 절망은 아니다. 그는 이 가상의 일기를 통해 공쿠르와 그 자신을 비교하면서, 일견 좌절하는 듯 보이지만, 그럼에도 자신의 방식의 정당성을 은근히 주장하고 있다. 마르셀이 보기에 공쿠르는 "고지식하다."[248] 반면에 자신은 대상의 성격을 드러내는 양식들과, 대상의 심리를 드러내는 "상당히 깊은 곳에 위치하는, 현상의 표면 뒤쪽의 약간 후퇴한 권역"에 관심을 두며, "X선을 쐬어" 나타난 심리학적 법칙의 종합을 이루는 소묘를 그린다고 말한다.[249] 이어서 그는 공쿠르의 일기를 언급하면서, 문학이란 현실과는 동떨어져 있으며 오히려 대상을 과장한다고 말하고 있다. 또한 이제까지 그의 몽상은 언제나 현실에 부딪쳐 그런 괴리를 겪어 왔던 것이다. 따라서 현실과 동떨어진 문학에 대한 회의는 곧 자신의 몽상의 세계에 대한 회의이다. 이름을 획득하는 순간 대상의 현존재를 상실하는 것 이상으로, 글은 언제나 현실을 능가하며, 마치 그 괴리는 극복될 수 없는 것처럼 여겨진다. 그는 자연주의의 시조격인 공쿠르를 마치 당대의 사실주의를 비난하듯 강하게 비난하고 있지는 않지만, 외견에 대한 르포르타주적인 서술이 어쩌면 보편성에서 더 멀리 비껴나 있는지도 모른다는 주장을 조심스럽게 펴는 것으로 보인다. 그러므로, 마음을 있는 그대로 서술하는 것은 의미가 없으며, 그것은 어떤 심리학을 통과해야만 한다.

그리고 한참의 시간이 흐른 뒤, 요양소에서 떠나 파리로 돌아가는 길에, 마르셀은 공쿠르의 일기를 읽으며 느꼈던 자신의 문학적 재능의 결여에 대한 생각과, 문학의 헛됨과 허구에 대한 생각에 새삼 서글퍼하며 가슴 아파한다. 그는 "차라리 자신의 허

248) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 299.
249) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, pp. 296-297.

약함이 이유라면 덜 고통스러울지 모른다"라고까지 생각하지만 이 생각이 주는 슬픔에서 벗어날 수 없다.[250] 이 장면은 그를 포석의 에피소드를 통해 글쓰기로 이끌게 되는 게르망트 대공 댁으로의 방문 직전에 삽입되어 있다. 따라서 문학에 대한 이 절망은 그 좌절을 넘어서게 될, 자신의 예술론에 대한 예비단계라고 할 수 있다.

이처럼 공쿠르에 대한 패스티시는, 사실과 픽션을 섞은 묘한 지대를 형성함과 동시에 문체의 모방이 낳는 문학성을 목도하게끔 하고, 『잃어버린 시간』의 지배적인 화자의 마술로부터 독자를 깨어나게 하는 작은 균열을 이루는 동시에, 이 균열의 삽입으로 인해 작품의 진실성을 배가시키며, 무엇보다 작가로서의 마르셀, 또한 작가로서의 프루스트 그 자신이 글쓰기에 도달하기 위해 무엇을 통과했는지를 보여준다. 마르셀이 경유하는 모든 작가와 예술가들은 속물적인 아버지와는 다르지만 그가 극복해야 하는 또 다른 아버지들이다. 그에게 있어 모성과 몽상에 연결되어 있는 상드나,[251] 그가 소설 속의 현실에서 대화를 나눌 수 있었던 다른 등장인물로서의 예술가들과는 달리, 공쿠르에 대한 패스티시는, 실제 작가 지망생이 거장의 작품을 읽으며 자신의 꿈을 거기에 투사하거나 그를 무조건적으로 믿는 것을 넘어서, 타자로서의 작가, 대부분 살아있지 않고 오직 작품으로만 나타나기 때문에, 자신과의 사이에 넘을 수 없는 간극을 지닌 타자의 위치에 있는 작가와의 관계를 보여준다. 또한 공쿠르의 가상의 일기에 대한 독서는 콩브레에서 그의 원형을 이루었던 독서와 많은 대조를 이루는데, 이러한 대조는 마르셀이 글쓰기를 결심하기 바로 직전의 지점에서, 그가 잃어버린 시간이라고 생각했지만, 현실과 타자와 예술들의 수많은 참조 속에서 걸어온 그 시간이 실은 어떤 중요성을 띠고 있는지를 알 수 있게 해 준다. 이제 곧이어 다가올 결정적인 순간으로서의 비자발적 기억인 포석의 에피소드 전에, 마르셀이 느끼고 있었던 허무와 절망에는 단지 나이 먹음에 대한 슬픔이 아니라 공쿠르라는 타자로서의 작가의 이름이 붙어 있는 것이다. 그리고 그 이름은 허구적인 패스티시 위에서 제시되었음에도 불구하고 몽상의 대상으로서의 이름이 아닌 실제적 타자의 이름이다. 이처럼 마르셀-프루스트는 자신의 글에 이르기 이전에, 몽상의 언어들을 거쳐 타자의 이름과 타자의 언어를, 특히 예술의 언어를 경유하는 것이다.

타자의 참조는 주체를 향한 길을 닦는다. 대타자가 없음을 깨닫게 되는 것은 오직 외부세계와 타자들을 경유함으로써이다. 그리하여 그 결여를 끌어안음으로써, 그리고

---

250) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 433.

251) 모성적이고 몽상적인 상드와 아버지처럼 넘어서야 할 문학의 타자인 공쿠르는 게르망트 대공의 도서실에서 함께 만난다.

자신이 선택한 진리의 대타자로서의 예술을 선택함으로써, 중개자들의 참조로 분열되었던 자아의 통합과 글쓰기를 통한 승화의 길이 열리게 된다.

3.2. 비자발적 기억과 은유

마르셀이 글쓰기의 결심에 이르기 전까지 마르셀의 자아들은 분열되고 분산되어 있다. 이러한 자아들을 하나로 묶어주고 있다고 여겨지는 유일한 대상은 바로 육체이다.[252] 그리고 시간 속에 흩어진 마르셀의 분열을 대표하면서, 또한 향후 다가오게 될 분열된 자아의 통합을 견인하게 되는 것은, 육체의 감각과 연결된 비자발적 기억이다. 『잃어버린 시간』에서 가장 독창적이고 괄목할만한 지점이라고 말할 수 있을 비자발적 기억은, 욕망이 지배하는 현실의 삶의 배면에서, 독서의 경험에서부터 이어지는 낮의 몽상과 예술의 주체에게 '정수(essence)'의 초월적인 인상을 제공한다. 그리고 진정한 '다시살기(revivrscence)'로서의 비자발적 기억은 삶의 '역사 다시쓰기(réécrire l'histoire)'로서의 글쓰기를 예비하며, 이 글쓰기는 분열된 자아의 통합을 가져온다. 때문에 비자발적 기억의 성격을 자세히 살펴보는 것은 우리의 연구에 필수적이다.

1912년에 가스통 갈리마르에게 보낸 프루스트의 편지 속에서는 소설 전체의 제목으로 "마음의 간헐성(les intermittences du coeur)"이 언급된다.[253] 그러나 1913년에 이 제목은 다른 책의 제목과의 혼동을 피하기 위해, 할머니의 죽음에 대한 슬픔을 묘사하고 있는 『소돔과 고모라』의 한 장의 제목으로만 남겨진다.[254] '마음의 간헐성'이라는 표현은 인간의 마음이 시간에 따라 단선적으로 움직이는 것이 아니라, 우리 내부에 잠재되어 있다가 어떤 계기로 인해 비자발적으로 튀어나오기도 하고, 또한 이러한 비자발적 기억을 통해 우리의 과거가 현재에 생생하게 현현하기도 한다는 것을 나타낸다. 그리고 마음이 늘 연속적인 것이 아니라 망각에 의해 군데군데 단절되어 있다는 의미이기도 하다.

---

252) 마르셀은 과거의 기억이 영구히 자신의 것으로 소유되고 있는 듯 생각되는 이유가 단지 육체의 존재 때문이라고 이야기한다. *Sodome et Gomorrhe,* Ⅲ, pp. 153-154. 이때, 마르셀에게 육체는, 완전하지는 않지만 그래도 우리가 하나의 동일한 실체라고 믿을 수 있는 유일한 근거이다.

253) "Par exemple titre général « Les Intermittences du Coeur »..." Marcel Proust, *op. cit.,* Plon, 2004, p. 584.

254) Jean-Yves Tadié, *op. cit.,* p. 702.

이 분야의 인식이란 간헐적이며, 감정의 현재적 효과가 소멸하면 그 인식도 함께 소멸한다.
la connaissance en ces matières étant intermittente et ne survivant pas à la présence effective du sentiment.[255]

『꽃피는 아가씨들의 그늘에』에 나타난 사랑에 대한 이러한 언급은, 모든 감정은 일시적이며 시간 속에서 사라진다는 마르셀의 믿음을 나타내며, 자아의 통시적 분열에 연결된다. 하지만 마음의 간헐은 여기에 그치지 않고 좀 더 복잡한 구조를 보여주는데, 이러한 간헐성은 단순히 인지나 감정의 차원에 그치지 않고 그러한 상태에 있는, 혹은 상태 자체라고도 할 수 있는 자아 자체의 변동과 교체에 관련된다.

『잃어버린 시간』에 나오는 비자발적 기억의 대표적인 예로서는 '편상화의 에피소드', '마들렌 과자의 에피소드', '포석의 에피소드'가 있다. '마음의 간헐성'의 장에는 할머니의 죽음과 관련된 비자발적 기억인 '편상화의 에피소드'가 들어있다. 이 에피소드는 서술상 마들렌 과자의 일화 이후에 나타나지만, 마르셀의 삶에서는 최초의 비자발적 기억의 장면이다. 『게르망트 쪽』의 2부 초반에 있었던 할머니의 죽음에 대한 마르셀의 지나친 초연함은, 이때서야 비로소 이해된다. 어느 날 몸을 구부려 편상화의 첫 단추에 손을 댄 마르셀은 갑자기 슬픔에 흐느껴 운다. 그때 무언가 신성한 것이 출현한다. 기억 속에서, 그때 그대로의, 몸을 숙여 자신을 근심스레 바라보던 "진짜" 할머니의 얼굴이 나타난다. "완전한 추억"이 "산 실재"를 되살아오게 하는 것이다.[256]

우리의 내적인 기능의 소산 전부, 곧 과거의 기쁨과 슬픔 전부가 영구히 우리 것으로 소유되고 있듯이 생각된다면, 그것은 아마도 우리 육체의 존재 탓이다. 육체는 우리 영성의 그릇인 듯싶으니까. (...) 그런데 아까 돌연 내게 복귀한 자아는, 할머니가 발베크에 이르자 웃옷과 신의 단추를 벗겨 주었던 그 오랜 저녁 이래 존재치 않았던 것이라서, 할머니가 내 쪽으로 몸을 기울이던 그 순간에 내가 들러붙은 것은, 그 자아가 모르는 오늘 낮 동안의 하루라는 것의 뒤에가 아니라 - 시간에는 몇몇 다른 계열이 평행해 있기라도 하듯 - 시간의 연속을 중단하지

255) *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Ⅰ, p. 601.
256) *Sodome et Gomorrhe* , Ⅲ, p. 153.

않은 채 극히 자연스럽게, 지난날의 발베크 도착 첫 저녁 후에 곧바로 이어져 있었다.

C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession. (...) Or, comme celui que je venais subitement de redevenir n'avait pas existé depuis ce soir lointain où ma grand'mère m'avait déshabillé à mon arrivée à Balbec, ce fut tout naturellement, non pas après la journée actuelle, que ce moi ignorait, mais - comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles - sans solution de continuité, tout de suite après le premier soir d'autrefois que j'adhérai à la minute où ma grand'mère s'était penchée vers moi.[257]

시간이 공간과 같이 균일하게 분할되는 것으로 위치하는 것이 아니라 우리 무의식의 순서에 따라 배치되어 있음을 이보다 더 잘 설명할 수가 있을까? 또한 이 "복귀한 자아"는 현재의 자아와 그때의 자아가 다른 자아임을 의미함으로써, 우리가 앞서 감정의 영역에서 고찰한 바 있는 자아의 통시적 분열을 잘 보여주고 있다. '포석의 에피소드'에서 연이어 불러 일으켜진 추억들은 서로의 사이에 "시간 이상의 거리감을, 동일한 질료가 아닌 다른 우주 사이에 존재하는 거리감"을 가지고 있다.[258] 이 분열된 자아들 사이의 간극은 단순한 망각의 벽 이상으로 공고하다. 그러나 비자발적 기억은 과거가 망각에 의해 사라져 버리는 것만은 아니라는 사실 또한 알려주며, 그 자아들이 하나씩의 지층을 이루며 함께 공존하고 있다는 사실을 깨닫게 될 순간을 예비한다.

주로 사랑하는 대상의 상실과 함께 서술되는 감정적 자아의 죽음은, 대개 의식의 차원에서 이루어진다. 하지만 할머니의 죽음에 대한 슬픔처럼 이 감정적 자아가 비자발적 기억에 관련되어 있는 경우에는, 이 또한 통시적 자아의 분열에 관련되어 있으면서도 의식적 자아분열의 서술과는 조금 다른 양상을 보인다. 비자발적 기억은 근본적으로 무의식적이고 잠재적인 것이다. 또한 비자발적 기억이 상기시키는 것은 기억의 "크리스털 구체"[259]의 세계와 그 세계를 산 자아 자체다. 그것은 "무의식적인, 따

257) *Sodome et Gomorrhe* , Ⅲ, pp. 153-154.
258) *Le côté de Guermantes*, Ⅱ, p. 692.

라서 완전한 추억"[260]이다. 이것은 의식적으로 회상되는 과거와는 다른데, 박제된 대상으로서의 기억이 재현의 대상인데 반해, 비자발적 기억은 자신이 기억하고 있는지도 몰랐던 내용들을 그 대상으로 한다. 마르셀은 편상화의 끈을 만지고 슬픔에 휩싸이고 나서야 할머니의 죽음을 그다지도 슬퍼하고 있었다는 사실을 깨닫는다. 또한 그가 마들렌 과자를 먹기 전까지 콩브레에 대해 생각나는 것이라곤 잠자리의 드라마를 위시해 초반에 서술된 내용들이 전부였다. 그러나 무의식은 기억하고 기록하며, 잃어버린 줄도 몰랐던 과거는 우연한 계기의 감각 속에서 살아 되돌아온다.

또한 비자발적 기억이 경유하는 감각은 정신 뿐 아니라 육체에 속한 것으로, 정신 속에서 펼쳐지지만 육체에 연결되어 있다고 할 수 있다. 시간 속에서의 자아의 분열 속에서 '나'들을 절대적으로 묶어 놓고 있는 것은 바로 나의 육체이다. 마르셀은 처음 육체에 대해 이야기하면서, 이것이 '나'라는 것을 묶어 놓고는 있으나 대수롭지는 않은 것처럼 이야기한다.[261] 오히려 그에게 있어 기억들을 생생하게 불러오는 것은 특권화된 대상들, 풍경들, 이름들, 혹은 장소들이다[262]. 그러나 이런 기호들이, 들뢰즈의 분류에 따르면 '감각적 기호'들이, 새겨져 있는 곳은 바로 그의 육체이다. 신체에는 기억과 감정들이 쌓여 있고, 거기에 연결된 기호가 작동했을 때, 저장된 기억은 송두리째 '한 존재처럼' 올라오는데, 이것은 바로 비자발적 기억의 고유한 특성이다. 비자발적 기억의 과거 환기는 몸을 구부리거나(편상화의 에피소드), 몸을 비틀거리는 것처럼(포석의 에피소드), 무의식적인 육체적 행위를 동반하는 경우가 많다. 이와 유사하게 베르그손에게 있어 육체는 특권적인 이미지이다. 그것은 우리의 정신과 물질계를 연결시켜준다.[263]

---

259) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 87.

260) *Sodome et Gomorrhe* , Ⅲ, p 153.

261) "C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession." *Sodome et Gomorrhe,* Ⅲ, pp. 153-154.

262) 가령, 다음과 같은 대목에서이다. "Mais elle devint pour moi dans la suite une cause de joies en restant dans ma mémoire comme une amorce où toutes les routes semblables sur lesquelles je passerais plus tard au cours d'une promenade ou d'un voyage s'embrancheraient aussitôt sans solution de continuité et pourraient, grâce à elle, communiquer immédiatement avec mon cœur." *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Ⅱ, p. 80.

263) 『잃어버린 시간』의 맨 앞에 배치되어 있는 비몽사몽의 상태에서의 잠자리의 대목은, 앙리 베르그손이 서술한 특권적 이미지로서의 신체가 갖는 효과와 멋진 문학적 대응을 이룬다. "Voici un système d'images que j'appelle ma perception de l'univers, et qui se bouleverse de fond en comble pour des variations légères d'une certaine image

‘포석의 에피소드’가 불러오는 진리의 감각은 마르셀이 글쓰기를 결심하게 되는 결정적 계기이다. 바로 직전까지 문학에 환멸을 느끼며 글쓰기를 영영 포기하려던 그에게 돌연 계시의 순간이 온다. 포석에 발부리를 부딪치고, 비틀거리며 다른 발을 딛었을 때 엄습한 환희로 인해, 그 순간, 그에게서 미래에 대한 온갖 불안은 사라진다.

> 사실 그때 내 속에서 즐거운 인상을 음미하고 있는 인간은, 그 인상 속에 있는 옛 어느 날과 현재와의 공통점, 다시 말해 그 인상 속에 있는 **초시간적인 영역**에서 그 인상을 맛보고 있는 것이고, **이런 인간**이 나타나는 것은, 그 인간이 현재와 과거 사이의 저 일종의 동일성에 의하여, 사물의 정수를 먹고 살면서, 그 정수를 즐길 수 있는 유일한 환경, 즉 **시간 밖으로 나갈 수 있는 경우뿐이다**.
> au vrai, l’être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu’elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu’elle avait **d’extra-temporel**, **un être** qui n’apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l’essence des choses, c’est-à-dire **en dehors du temps**.[264](강조는 필자)

한 “인간”이 갑자기 등장한다. “그 인간은 사물의 정수만을 양식 삼아 먹고, 그 정수 안에서만 삶의 실제, 삶의 환희를 발견한다.”[265] 시간 속에 돌이킬 수 없이 분열되어 있던 자아는 여기서 돌연 동일성을 회복한다. 이 자아는 ‘마들렌 과자의 에피소드’에서 나타나는 자아가 그러하듯이, 그를 괴롭혀왔던, 그리고 그를 유폐와 단절로 향하게 만들었던 “다른 사람들과 같은 식으로 존재하며, 그들처럼 늙어가고 그들처럼 죽어갈 것”[266]이라는 불안감에서 벗어나 있는 초월적 자아이다. 이 시간을 넘어서 있는 존재는, 발베크의 호텔방에서 그토록 두려워했던 자아의 소멸을 극복하고 있다. 늘 자신을 따라다니던 실재(Réel)의 공포에서 벗어나, 죽음과 미래를 염려하지 않아도 되는 이 초월적 자아의 감각 속에서 마르셀은 지극한 행복감을 느낀다. 그리고 애써 생각한 끝에, 포석의 비자발적 기억이 불러일으킨 것이 베네치아의 심상임을 알아낸다.

---

privilégiée, mon corps. Cette image occupe le centre ; sur elle se règlent toutes les autres ; à chacun de ses mouvements tout change, comme si l’on avait tourné un kaléidoscope.” Henri Bergson, *op. cit.,* 1999(1939), p. 20

264) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 450.

265) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 451.

266) *Du côté de chez Swann*, Ⅰ, p. 171.

하지만 "어째서 콩브레와 베네치아의 추억이" "죽음마저 아랑곳하지 않게 만드는 일종의 확신과 같은 기쁨을 가져다주었는가?"[267]

여기서 주목해야 할 것은 비자발적 기억이, 과거를 현재에 생생하게 불러옴에도 불구하고, 그 과거가 현재였을 때의 그 시간과는 다르다는 것이다. '포석의 에피소드'에 바로 뒤이은 냅킨의 감각이 불러온 추억은 그가 당시에 그것을 겪었을 때와는 다른 양상을 띠고 있다.

> ...발베크에서는 어쩐지 지치고 서글픈 그 감정 때문에 마음껏 즐길 수 없었던 것이 지금 외적 지각 속에 있는 어떤 불완전한 것을 떨쳐 버리고, 순수하고도 비구상적으로 나의 가슴을 환희로 부풀게 했다.
> ...dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse.[268]

추억으로 다시 돌아온 시간은 이제 "순수하고도 비구상적"이 되어 있다. 그것은 "현실적이지 않은 실재, 추상적이지 않은 관념"[269]이다. 베르그손이 말하듯 이 상기된 과거는 잠재적인 것으로서의 즉자적인 존재이며, 하나의 사물과도 같다. 이 "과거는 그 자체로 존재하며, 과거 자체의 상태대로 살아남고 보존된다."[270] 이 때 추억은 어떤 정수의 세계로서 펼쳐진다. 그것은 과거가 현재였을 때의 현재 그 자체이지만, 또한 그 이상이다. 이 차이로 인해, "참된 낙원이란 일단 잃어버린 낙원"[271]이라는 마르셀의 말이 성립된다. 들뢰즈의 말처럼 "콩브레는 과거에 현전했던 모습 그대로, 혹은 앞으로 현전할 모습 그대로 다시 나타나지 않는다. 다만 결코 체험된 적이 없었던 어떤 광채 안에서, 결국 이중의 환원 불가능성을 드러내는 어떤 순수 과거로 다시 나타날 뿐이다."[272] 유사성이나 동질성의 조건 속에서 드러나는 이러한 차이는 비자발적 기억을 "은유의 유사물(analogue d'une métaphore)"로 만든다.[273] 그리고 차이에

---

267) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 446.
268) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 447.
269) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 451.
270) Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1964. p. 73.
271) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 449.
272) Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1968. p. 115.
273) Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1964. p. 75.

의한 이 은유야말로 비자발적 기억이 진리와 연결되는 이유이다.

과거의 자아는 망각에 의해 현재의 자아와 분열되어 잠재적인 것으로 있다가, 비자발적 기억에 의해 현재에 불려 나옴으로써 현재와의 공통점을 되찾는다. 동일성과 차이에 의한 시간의 은유는 죽음에 대한 불안까지도 그치게 해 줄 수 있을 초시간성에 대한 감각의 원인이 된다. 이는 초월적인 본질과 진리에 대한 감각이라고 할 수 있다. 그리고 '포석의 에피소드'에서는 비자발적 기억의 경험이 하나로만 그치지 않는다. 그 여운이 가시기도 전에, 숟가락이 쟁그랑거리는 소리는 늘어선 수목의 감각을 불러오고, 곧이어, 냅킨의 감촉은 그에게 발베크를 불러온다. 이 연이은 추억의 소환은 현재라는 하나의 지속되는 시간 안에 존재하는 분열된 차이의 자아의 층을 증대시킴으로써, 이를 더욱 강화시킨다. 차이의 숫자는 기하급수적으로 늘어난다. 그리고 이제 하나의 지속 속에는 지난 과거와 상기된 순수과거 사이의, 현재와 상기된 순수과거 사이의, 그리고 잇달아 상기된 추억들 사이의 중층적인 수많은 차이들이 있으며, 이 수많은 차이와 동질성이 현재의 시간에서 은유의 불꽃을 튀긴다. 그리고 이 은유는 시간들 사이의, 그리고 분열된 자아들 사이의 차이를 의미화함으로써, 주체를 초월적인 진리의 감각으로 데려간다.

비자발적 기억이 가져오는 은유는 이처럼 초월적인 진리와 그것이 불러일으키는 감성과 연결되어 있다. 비자발적 기억의 은유가 만들어내는 차이의 의미화는, 저 너머에 있는 더욱 본원적인 이데아적 진리를 획득할 수 있는 가능성을 연다. 은유와 진리의 이러한 연결은 라캉의 이론에서도 나타난다. 라캉의 정신분석에서 은유는 대체에 의해 일어나고, 그 과정에서 대체된 용어는 억압되지만, "이 용어는 억압된 곳으로부터 자신의 대체물과 계속 관계를 유지한다. 그리고 이 때문에 의미효과를 낳는 '차이'가 발생한다. 기표들 사이에 있는 불꽃으로서의 이러한 '의미'는 '실재'를 은유화한다. 그것은 또한 상상적 의미의 진리를 구성한다. 존재의 결핍을 은유화할 수밖에 없는, 기표로부터 오는 의미를 존재의 결핍에 부여하는 일밖에 할 수 없는 주체에게 '그 진리'를 구성해주는 것이다."[274] 비자발적 기억이 가져오는 "순수한 상태에 있는 잠깐의 시간(un peu de temps à l'état pur)", 이 "번개의 지속(la durée d'un éclair)"[275]은, 라캉이 말하는 은유의 "창조적 섬광(l'étincelle créatrice)"[276]의 순간과 다르지 않다. 그리고 이내 현재가 승리하면서 이 상태는 사라지고, 추억의 인상은 무의식 속

274) 페터 비트머, 위의 책, pp. 104-105.
275) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 451.
276) Jacques Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud(1957)", *Écrits*, Seuil, 1996, p. 508.

으로 가라앉아 버리지만, 그 관계는 계속해서 지속된다.

이처럼 비자발적 기억이 불러오는 초시간성과 극도의 행복감은, 단지 비자발적 기억이 가져오는 순수과거의 성격 때문만이 아니라, 그 성격이 낳는 현실적 과거와 되돌아온 순수과거 사이의 동일성 속의 차이가 은유를 통해 현재에 의미화됨으로써, 그 너머와 또 그 너머로 연결될 수 있을 완전한 진리를 예감함에서 온다. 그리하여 마르셀에게 시간 속에 돌이킬 수 없이 분열된 것으로만 보였던 자아들은 비자발적 기억이 불러오는 은유에 의해 차이를 가진 동일한 자아로 통합될 수 있는 길을 연다. 그리고 그 은유가 불러온 진리의 감각은 언어활동(langage)을 통해서 예술적 작품으로 재창조됨으로써만, 다시 무의식 속으로 가라앉아 버리는 것에 끝나지 않고 지속적이고 전달 가능한 것이 된다. 마르셀의 통합된 자아는 찰나에 엄습했다 사라지는 이 진리를 "단단히 매 놓을"[277] 글쓰기의 작업을 결심하면서만 긍정된다.

들뢰즈는 예술적 작업과 관련하여, 비자발적 기억으로 대표되는 육체에 새겨진 무의식적 기억들은 본질에 닿아 있음에도 불구하고 한계를 가지고 있다고 말한다. "비자발적인 기억을 통한 본질의 실현은 여전히 외재적이고 우연적인 규정들과 분리되지 않는다." 또한 비자발적 기억이 우리에게 영원성을 주는 것은 "우리가 그 영원성을 잠시라도 더 지탱할 힘도, 영원성의 본성을 발견할 방법도 갖지 못하게끔 하기 위해서이다 그러므로 비자발적인 기억이 우리에게 주는 것은 오히려 영원의 순간적인 이미지이다." 그리고 본질은 비자발적 기억 속에서 예술에서보다 "덜 정신화된 물질들, 덜 <비물질화된> 환경들을 발견한다."[278] 따라서 들뢰즈에게 있어 "비자발적 기억의 감각의 기호들은 말할 것도 없이 예술의 기호들보다 열등하다."[279]

그러나 감각의 기호가 가진 이와 같은 우연성과 순간성에도 불구하고, 예술에서 획득되는 개별성과 보다 완전한 비물질성이 본질과 진리에 자유를 준다면, 동시에 감각적 기호가 더욱 생생하며 직접적으로 삶 그 자체를 이룬다는 것도 사실이다. 그리고 『잃어버린 시간』에서 이 둘은 서로 깊게 연결되어 있다. 가에탕 피콩에 따르면, 『잃어버린 시간』에서 예술이 가치를 가지는 것은 무엇보다 그것이 육체와 "현실에 뿌리를 내리고" 있기 때문이다. 또한 그는, 마르셀이 예술에 대해 지속적으로 참조하고 있고, 그가 "타인들의 예술에 한없이 민감한 사람이긴 하나, 그 어느 예술품도 삶이 그에게 일으키는 황홀과 대등한 황홀의 대상이 되지 못한다"고 말한다. "작품은 진리

277) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 454.
278) Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1964. pp. 78-79.
279) *Ibid.*, p. 81.

와 생산의 유일하고 가능한 원천인 자신의 내부로 그를 인도하는 것이 아니고, 타인들 쪽으로 가게"하기 때문에, 엘스티르나 뱅퇴이유의 작품은 산사나무의 경이로움과 비교될 만한 경이가 되지 못한다. 탐미주의자로서의 스완의 실패와 그의 불모의 삶이 이를 증명한다. 베르고트와 엘스티르는 마르셀에게 자신의 "창작자체를 선사하기보다는" "자아의 내부로 침잠하고" 자신의 창작활동을 하기를 충고한다.[280] 따라서 아마도 예술이 비자발적 기억의 본질의 세계보다 우월한 점이 있다면, 그것은 예술의 비물질성과 개별성보다는 예술의 창작활동 자체에서 찾아야 할 것이다. 그러나 또한 예술로서의 '작품'이 획득하는 완전한 개별성이 작품을 작가 개인을 넘어선 하나의 독립적 존재로 만들어 준다는 것 또한 사실이다.[281] 그리고 마르셀에게 있어 내면적 삶의 다시쓰기로서의 창작활동은, 궁극적으로는 작가가 체험한 진리를 타자와 연결될 수 보편적인 것으로 만들어 내는 데에 그 목적이 있다. 여기서 작가와 작품은 아직까지 분리되어 있지 않다.

마르셀에게는 비자발적 기억이 불러오는 삶의 본질과 진리가 글쓰기보다 더 본질적인 것이고, 또한 글쓰기보다 선행하는 것임은 분명해 보인다. 그러나 이 진리가 진정으로 진리의 모습으로 현현되기 위해서는 반드시 글쓰기의 과정을 거쳐야 한다. 왜냐하면 진리는 잠재적인 것으로만 존재할 수 없기 때문이다. 그것이 언어로 현행화되는 지점에서 기억과 삶의 진리는 글쓰기의 진리로 전환된다. 또한 아무리 비자발적 기억이 의식적 회상을 넘어서는 진정한 다시살기로서의 추억이라고 해도, 그 진리를 붙잡아 놓고 반복해서 향유할 수 있게 하고, 타자의 세계에 손 내밀어 함께 공유하기 위해서는 반드시 예술적 작업을 필요로 한다. 페터 비트머가 라캉의 이론을 설명하면서, 은유의 의미작용에 의해 구성된 "상상적 의미에서의 진리란 주체가 받아들이는 여정"과도 같으며, "이 여정에 의해서 주체는 자기에게 할당된 몫을 하도록 이끌림을 받는다"[282]고 할 때, 비자발적 기억이 일으킨 은유의 의미작용을 통해 본질을 경험한 마르셀이, "자기 속에서 솟는 그 감성을,... 어떤 정신적 등가물로 전환하도록 노력하지 않으면" 안 된다고 느끼며 그 수단으로서 예술작품의 창작을 결심하게 되는 것은[283], 은유에 의해 구성된 상상적 의미에서의 진리가 주체를 이끄는, 주체에게 할당된 몫의 자리에 다름 아니다.

비자발적 기억의 은유가 불러온 진리에 도달하는 이 주체는, 일견 외상에 고착되

280) Gaëtan Picon, *op. cit.*, pp. 178-179.
281) 주 34) 참조.
282) 페터 비트머, 위의 책, p. 105.
283) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 457.

어 있는 오이디푸스적 심리의 주체와는 다른 철학적이고 형이상학적인 주체로 보인다. 독자적인 학문의 한 분야를 견지하는 라캉의 정신분석학이 제시하는 주체의 구조적 차원에서, 개인의 타고난 본성이라든가 성격과 같은 독특성의 부분은 배제되어 있다. 또한 라캉에게 있어 욕망은 언제나 타자의 욕망인데, 반면에 초시간성의 감성을 획득하는 자아, 은유의 불꽃을 겪는 자아는 마치 오이디푸스의 욕망 구조에서 벗어나 있는 것처럼 보인다. 하지만 이 예술적 자아는 주체적인 표현의 욕망을 가진 자아인 동시에 또한 외상에의 고착에서 생겨난 상상계적 자아의 한 면으로서 존재하는 낮의 전능성의 자아의 연장이기도 하다. 때문에, 글쓰기를 결심한 자아는 분명 상징계에의 진입을 긍정하지만, 또한 여전히 상상계적이고 유아론적인 성격을 띠는 것이다. 지라르가 말하는, 모든 욕망의 중단인 미학적인 감동, 그리고 이 감동이 낳는 '표현의 욕망'은,[284] 한편으로는 글쓰기를 통해 외부세계를 내부의 힘으로 지배하려는 욕망으로 볼 수 있으며, 따라서 어린 시절 독서의 경험에 뚜렷이 나타나 있는 상상계적 자아의 욕망과 연결되어 있다고 할 수 있다. 『되찾은 시간』에서도 마르셀에게 예술은 "뜻대로 되는 세계"를 만들어내는 것이다.[285]

이처럼 마르셀의 예술적 주체 또한 욕망의 주체처럼, 잠자리의 드라마가 보여주었던 외상에 의해 상상계적 지점에 고착되어 있는 것은 사실이지만, 마르셀이 그 자리를 고수하며 자신의 몽상을, 외부세계에 대한 감성을 통해 인상들을 그 대상으로 삼고, 특히 독서나 이름의 몽상과 같은 언어적인 수단을 통해 펼쳐 나간 것은 그 자신의 본성적, 혹은 주체적 선택이라고 말할 수 있을 것이다. 독서의 경험이 보여주는, 상상계적 자아의 한 면인 낮의 전능성을 느끼며 상상적 동일시를 추구하는 자아는, 다른 한 면이 불안에 묶여 있는 만큼 자유를 추구한다. 현실의 장벽에 부딪쳐 외부세계로 자신의 힘을 뻗어나가는 데 좌절을 겪지만, 외부세계로부터 철저히 보호되고 있는 마르셀의 내부세계에서 몽상은 계속된다. 그는 끊임없이 외부를 감각하고 인상들을 받아들이며 감수성을 펼친다. 이 전능성을 향하는 주체는 또한 진리를 향하는 주체이다. 독서는 그에게 진리의 세계를 보여주며, 이 세계는 현실에서는 아닐지언정 책 속의 타자들을 참조하고 있다. 가상의 공쿠르의 작품을 읽으며 느꼈던 문학의 허무를 쓰라리게 곱씹던 다음 순간 그를 엄습하는 비자발적인 기억과 그로 인해 일어나는 은유의 의미작용이 불러온 진리를 감각하는 이 주체는 마르셀의 낮의 시간 속에, 감성과 인상에 그지없이 예민한 예술가적 주체로서 처음부터 그에게 존재해 있었다. 무엇

284) 주 232) 참조.
285) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 474.

보다 이 예술의 주체에도 오이디푸스적인 구조가 나타나 있다. 불완전한 오이디푸스 콤플렉스의 해소와 실재의 불안에 시달리는 상황에서, 욕망의 주체는 잠자리의 드라마의 구조적 반복 속에서 알베르틴과의 갇힌 생활을 통해 어설프나마 아버지와의 동일시를 시도했지만 이에 실패했다면, 상상계적 자아를 방어하면서 몽상을 계속 이끌고 갔던 예술의 주체는, 독서와 이름의 몽상과 함께 다른 예술가들을 참조하면서 상징계에 들어가려는 노력을 해 왔다. 그가 참조해온 예술적 타자들이 그가 극복해야 했던 또 다른 아버지들이라고 할 때 예술적 주체의 도정 또한 오이디푸스 콤플렉스의 극복 과정이라고 볼 수 있다.

비자발적 기억이 불러온 은유는 분명 초월적 진리에 속하지만, 이것은 진리에 대해 고뇌하고 그것을 기다린 자에게 주어진 진리라고 할 수 있다. 그는 어렴풋이 예감했던 본질에서 진리의 체험에, 그리고 순간적인 인상에서 그 진리를 번역할 글쓰기의 결심에 도달한다. 마르셀의 몽상의 주체는 어린 시절의 독서가 주는 진리의 인상으로부터 출발해서, 편상화의 에피소드와 같은 비자발적 기억들과, 그에게 강렬한 인상들을 선사하는 풍경들, 인물들을 통과하며, 어린 시절 마차에서 목격하게 되는 마르탱빌의 종탑부터 산사나무와 빌파리지 부인의 마차에서 바라본 세 그루 나무에 이르기까지 현실의 배면에 있다고 느껴지는 어떤 본질적인 것을 계속해서 찾아 왔다. 마차에서 종탑을 보았을 때, 그는 무언가 표면적인 것이 찢어지는 것처럼 느끼면서, 그 배면에 있는 진리를 접했다고 생각하며 글을 쓰고, 그 기쁨에 노래 부른다. 그러나 그 글쓰기는 번역된 것이 아니라 자신이 느낀 인상 그대로의 기록이었다. 그리고 그 본질적인 무언가에 대한 느낌이 진리의 감각과 진정한 글쓰기에 이르기 위해서는 시간과, 그것이 만들어낸, 차이를 지닌 수많은 정신의 지층들이 필요했다.

3.3. 글쓰기와 자아의 통합

비자발적 기억의 은유에 의해 등장한 초시간성의 감각과 환희에 찬 자아는 명백히 어린 시절의 전능감을 가진 상상계적 자아에 닿아있지만, 이미 외부의 위협을 견딜 수 있을 정도로 통합되고 확신에 찬 자아이다. 그리고 은유의 의미작용으로 구성된 이 상상적 진리의 자아는 주체를 글쓰기의 길로 이끈다. 그는 그 진리를 작품 속에 고정시키기로 결심한다.

요컨대 어느 경우에나, 그것이 마르탱빌 종탑에서의 전망이 준 것과 같은 인상이건, 또는 두 걸음걸이의 불균형이나 마들렌의 맛 같은 무의식적 기억이건, 어쨌든 그러한 경우에는, 사색해보려고 애쓰면서, 감각을 그것과 같은 법칙 같은 사상을 가진 형상으로 번역하도록, 즉 자기 속에서 솟는 감각을, 어둑한 곳으로부터 나오게 하여, 그것을 어떤 정신적 등가물로 전환하도록 노력하지 않으면 안 되었다. 그런데 나에게 유일한 것으로 여겨지는 그 방법은, 예술작품을 창작하는 일이 아니고 무엇이겠는가?

En somme, dans ce cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'impressions comme celles que m'avait données la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art?[286]

마르셀이 비자발적 기억이 주는 진리의 감각에 힘입어 글쓰기를 결심하고 자신의 예술론을 확고히 하게 되는 과정은 오이디푸스 콤플렉스의 극복으로 해석될 수 있다. 그가 글쓰기를 포기했던 것은 아버지와 노르푸아 씨의 말 때문이기도 했지만, 근본적으로는 자신의 세계를 믿지 못했기 때문이다. 그것이 필히 타자에 부딪쳐 붕괴하고 말리라는 불안 때문에, 그는 글쓰기를 포기한다. 그럼에도 그는 내면세계의 진리를 놓지 않는데, 마르셀의 내부세계와 외부세계의 분리는 여기서 주어지며, 마르셀의 자아의 분열에 대한 인식들도 여기에서 주어진다. 외부세계에 완전히 굴복해 흡수당하지 않기 위해서, 그리고 분열된 자아들이 외부에 산산이 흩어진 것으로 드러나지 않게 하기 위해서 외부세계와의 간격과 가면에 의한 자아의 보호가 필요했던 것이다. 이제 문학을 통해 그에게 주어진 진리의 감각을 현현할 수 있다는 사실은 마르셀이 망설임 없이 글쓰기를 선택하게 하며, 이제 이 문학을 그의 대타자로 만든다. 달리 말하면, 자신의 예술론, 자신의 창조 작업이 자신의 대타자가 된다는 것은 그가 주체적인 한 존재로 선다는 것을 의미한다고 할 수 있다.

286) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 457.

마르셀이 게르망트 저택에 들어서기 이전에, 공쿠르의 존재를 환기하는 것은 우연이 아니다. 말하자면 여기에서 공쿠르는 문학이라는 상징계에서 그가 주체로 서기 위해 극복해야 하는 문학적 아버지의 역할을 하고 있다. 3.1장에서 살펴보았듯이, 『되찾은 시간』의 초반에 프루스트가 삽입한 공쿠르의 패스티시와 이에 대한 마르셀의 사유는 오이디푸스 콤플렉스 극복의 또 다른 과정이라고 할 수 있다. 그는 자신의 작가적 능력의 좌절을 느끼며, 그 좌절보다도 그를 더욱 슬프게 하는 것은 문학이라는 것 자체에 대한 환멸이다. 그러나 좌절과 환멸을 느끼면서도, 이 때 마르셀은 이미 공쿠르라는 아버지에 반하는 자신의 주장을 펴고 있다. 그리고 게르망트 가에서 포석의 에피소드를 겪고 자신의 문학에 확신을 가지게 되었을 때, 동시대의 사실주의 문학을 향한 그의 비판은 공쿠르에 대해 조심스럽게 서술되었던 어조보다 훨씬 강력해진다. 그리고 공쿠르가 언급했다는 게르망트 가의 도서실에서(물론 공쿠르의 언급 또한 그의 작품처럼 픽션이지만), 마르셀은 그의 문학적 몽상의 최초의 단초가 되었던 『프랑수아 르 상피』를 다시 발견한다. 아버지 공쿠르의 장소에서, 어머니와 할머니의 세계를 상징하는 상드의 소설을 만나는 것이다. 그리고 이 소설의 표제가 불러일으킨 추억에 감동하면서, 마르셀은 그 표제가 그에게 주었던 신비와 같은 주관적인 진리를 보편적인 것으로 번역하는 것이 자신의 과업이라고 생각한다. 여기에서 그는 단지 자신의 허약함에서 비롯된 것이 아닐까 의심했던 이 '마력을 지닌 문학'에 대한 신뢰를 회복하고, 신비와 몽상의 문학, 감수성의 문학을 긍정하게 된다.

알베르틴과의 갇힌 생활에서 실제 아버지의 위치에 자신을 두고, 아버지를 모방하려 했던 욕망의 주체의 아버지 되기의 시도가 결국 실패했다면, 창조적 주체의 문학적 시도는 이처럼 성공적으로 오이디푸스 콤플렉스를 통과한다. 그리고 욕망의 주체가 행했던 반복의 과정은, 이제 예술의 주체에 의해 작품으로 재창조됨으로써 그 가치를 되찾게 된다. 밤과 낮의 분열되어 있던 자아가 동일한 상상계적 자아의 양면인 것처럼, 아버지가 되려는 욕망의 주체와 문학적인 주체로 서고자하는 예술의 주체 또한, 일견 분열되어 보이지만 마르셀의 동일한 심리적 구조에 속해 있다. 나뉘어져 있다고만 생각했던 메제글리즈 쪽과 게르망트 쪽이 실은 연결되어 있었던 것처럼, 만날 수 없이 분열되어 있다고 느껴졌던 두 세계와, 두 자아, 두 욕망의 주체는 실은 연결되어 있는 것이다.

글쓰기에 대한 마르셀의 결심은, 필연적으로 그의 주체의 변화를 낳는다. 우선 죽음에 대한 그의 태도가 달라지게 되는데, 지금까지 죽음은 늘 그를 따라다니는 실재적 불안이었다. 그러나 마르셀은 어머니와의 분리, 충분한 습관이 없는 상태에서의 공

포, 혹은 감정의 상실에 의해 자신이 가뭇없어지는 분열된 자아의 죽음에 대한 두려움을 말할 뿐, 자기 소멸이라는 실재적 불안에 대해 말하지 않았었다. 그런데 이 지점에 와서, 마르셀은 처음으로 그것을 인정한다.

> ...내가 아무 것에도 몰두하지 않은 채 그저 허송세월을 보내고 있을 때에도 죽음의 관념은 자아의 관념과 마찬가지로 줄곧 내게 달라붙어 있었다.
> ...si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet l'idée de la mort me tenait compagnie aussi incessante que l'idée du moi.[287]

이제까지, 죽음에 대한 두려움은 습관의 가면으로 가려져 있었다.[288] 타자와 습관은 언제나 외부현실에 의해 영향을 받기에 그것으로 그의 유약한 자아를 보호하는 것은 힘든 일이었다. 그러나 이제, 그의 상상계적 자아가 긍정되고, 이상적 자아가 힘을 얻고, 그것이 세계와 연결된 글쓰기라는 하나의 과업을 품게 됨으로 해서, 그는 진정으로 상징계에 진입하며, 그것을 긍정한다. 이는 또한, 그가 결심한 글쓰기가 혼자만의 몽상적 글쓰기가 아닌, 타자들에게 주어지기 위한 보편적 글쓰기이기 때문이다. 이를 통해 획득한 진정한 자아감에 힘입어, 이제 마르셀은 더 이상 죽음으로부터 숨지 않아도 되며, 처음으로 인간이 죽을 수밖에 없는 존재라는 것을 견딜 수 있게 된다. 그러나 동시에, 다른 의미에서, 글쓰기는 그에게 진정한 죽음의 상념을 불러온다.

> 그런데 조금 전부터 죽음이 나에게 아무래도 좋게 된 바로 그때에, 다른 형태로 나는 다시금 죽음을 두려워하기 시작하였다. 이는 사실 나 자신 때문이 아니라 나의 책 때문으로, 그 책을 꽃피우려면 이토록 숱한 위험에 위협당하고 있는 그 생명이, 적어도 앞으로 얼마동안은 꼭 필요했기 때문이다.
> ...la mort. Or c'était maintenant qu'elle m'était devenue depuis peu indifférente, que je recommençais de nouveau à la craindre, sous une autre forme il est vrai, non pas pour moi, mais pour mon livre, à l'éclosion duquel était au moins pendant quelque temps indispensable cette vie que tant de dangers menaçaient[289]

---

287) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, pp. 619-620.
288) "l'habitude n'est qu'un masque jeté sur le vigage de la mort : elle n'est pas le visage de notre immortalité." 이 습관은 그러나 죽음의 얼굴에 씌운 가면에 불과하다. 습관이 우리 불멸성의 얼굴은 아니다." Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 169.
289) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 615.

이제 다가온 글쓰기의 작업에 충분한 시간이 있을까, 그 전에 자신이 죽지 않을까라는 고민으로서의 죽음은, 이미 작가의 삶으로서 상징화된 삶이 생각할 수 있는 죽음이며, 자기소멸의 심연 같은, 저항불가능하고 숨을 수밖에 없는 그런 실재성을 띤 죽음이 아니다. 새로운 죽음의 관념이 다가옴은 그가 드디어 실재의 공포를 진정으로 가릴 수 있게 되어, 인간으로서의 죽음의 조건을 짊어질 수 있게 되었다는 사실을 보여준다. 그래서 그는 재빨리 글쓰기에 맞춰 자신의 삶을 재구성한다. 지나온 삶은 글쓰기의 재료들이며 타자들 또한 이것을 위해 있었던 것이다. 언제 닥쳐올지 모르는 죽음은 글쓰기를 중단시킬 가능성의 관념일 뿐이다. 마르셀은 글쓰기로써 비로소 죽음을 두려워할 만한 삶의 욕망을 가지게 된다.

또한 글쓰기의 결심은 타자와의 관계를 변화시킨다. 상상적인 자아를 방어하기 위해 외부에 대한 철저한 단절을 고수하며 타자를 상상적 동일시를 통해 지배해야 할 대상으로 바라보거나, 자신의 주체를 찾기 위해 참조해야 할 대상으로 대했던 마르셀은, 이제 타자들을 자신의 작품의 소재로서, 또한 독자로서 받아들이게 된다.

> 나에게 진리를 밝혀 주었건만, 지금은 고인이 된 그러한 사람들은 모두가, 오직 나 한 사람을 위해서 평생을 살다가, 나를 위해서 죽은 것이 아닌가 하는 생각도 들었다.
> Tous ces êtres qui m'avaient révélé des vérités et qui n'étaient plus, m'apparaissaient comme ayant vécu une vie qui n'avait profité qu'à moi, et comme s'ils étaient morts pour moi.[290]

그러나 우리는 여기에서 극단적인 유아론적(solipsiste) 전망을 본다. 타자들은 진리를 잡아두기 위한 예술의 재료가 됨으로써 모두 마르셀 자신을 위한 존재가 되어버린다. 또한 앞에서 살펴보았듯이 그에게 예술이 기본적으로 "뜻대로 되는 세계"라는 상상계적 성격을 띠고 있는 것 또한 사실이다.[291] 비록 결여를 감싸고 있다 할지라도, 그것은 초월적인 진리의 세계라는 점에서 상상적이다. 이러한 유아론은 마르셀의 고립된 세계의 흔적이다. 그러나 이제 마르셀은 곧 이러한 생각을 하는 "자신에게 몸서리를 칠"[292] 정도로는 자기 자신에서 빠져나와 있다. 최소한 자신이 타자를 자신의

290) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 481.
291) 주 285) 참조.
292) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 481.

작품을 위한 소재로 대상화하고 있다는 것을 아는 것, 자신이 무엇을 하고 있는지를 의식하는 것은 분명한 타자성에 대한 자각이다. 이전까지 마르셀은 그의 삶을 통해 숱하게 타자들을 대상화해 왔으나 그러한 행동에 대해 반성적으로 성찰한 적이 없다. 그런데, 그것으로 글을 쓸 순간에 이르자 사람들과의 관계에서 그것이 무엇을 의미하는지를 돌아보게 된 것이다. 자아의 방어에서 출발한 상상계적 세계의 고수를 끝가지 가져가 그것을 한 작품으로 승화시킴으로써 비로소 세계에 손을 내밀게 된다는 사실은 매우 역설적이다. 여기에는 부정의 부정이 낳는 주체의 변증법이 있다.

또한 마르셀은 글쓰기를 통해 '독자'로서의 타자에 대해서도 고찰하게 되는데, 그는 그 자신의 독서경험을 통해, 그들이 그의 독자가 아니라 "그들 자신의 독자"일 것임을 알고 있다.[293] 『프랑수아 르 상피』의 독서에서 그는 주관적인 독자였다. 조르주 상드의 필치는 이미 마르셀 자신이 "부지불식간에 충전시킨 필치"[294]가 되어 있다. 이처럼 프루스트에게 있어 독서란, 독자의 능동성에 의해 이루어지는 것이다. 또한 마르셀은 기억이나 추억이 주관적이라는 것을 알고 있다. 사물의 정수는 리얼리즘이 말하는 그런 것이 아니라 "약간 주관적이어서 남에게는 통하지 않는"[295] 것이다. 작가가 해야 할 것은 이 정수를 전달될 수 있는 무언가로 번역해 내는 것이다.[296]

> 그러므로 문체란, 바로 이 세계가 우리 앞에 나타나는 그 형태에서 볼 수 있는 질적인 차이, 만약 예술이 없었다면, 각자의 영원한 비밀로 남게 될 그 차이의 드러내기인데, 드러내기는 직접적인 의식적 방법으로써는 불가능할 것이다. 우리는 오직 예술에 의해서만 우리 자신으로부터 벗어날 수가 있으며, 우리 눈에 비치는 것과는 다른 우주, 그 풍경이 달세계의 풍경만큼이나 우리가 모르고 말았을 우주에 관해서 남이 본 바를 우리가 알 수 있다.
>
> car le style pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de

293) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 610.
294) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 463.
295) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 464.
296) 프루스트에게 독서는 일종의 우정이다. 이는 간접적이지만, 마음에서 우러나고 가식적이지 않음으로 해서, 현실의 우정보다 순수한 것이다. Marcel Proust, *op. cit.*, 1988, p. 44-45. 따라서 독자를 전제하는 그의 글쓰기는, 타자에게 제안하는 그의 우정을 의미한다고 할 수 있다.

chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune.[297]

여기서 소통을 막았던 차이는 소통 가능한 다양성으로 화한다. 그리고 이 다양성의 공유는 주관적인 고유함의 가치로 직결된다. "인간은 자아를 탈피할 수 없는, 자아 안에서만 타인을 알 수 있는 존재다."[298]라고 단언했던 마르셀은 드디어 예술에 의해 우리 자신으로부터 벗어날 수 있다고 선언한다. 타자는 더 이상 불투명한 존재가 아니라 예술을 통해 그 본 바를 알 수 있는 대상이다. 비록 여전히 고립을 고수하며 실제의 대화를 통하지는 않지만, 예술이라는 가교를 통해 그는 바깥 세계와, 타자들과 연결된다. "우리들 속에서 잇달아 죽어가는 숱한 자아보다도 한층 지속적인 우리 영혼의 일부분인" 우리의 사랑조차, "보편적인 정신에게 주기 위해" 그 대상에게서 벗어나 자유로워져야 한다. 이제 『잃어버린 시간』 내내 이어지는 마르셀의 자기분석과 모든 탈환상화는 자신의 삶의 보편성을 회복하여, 그 이해를 "모든 사람들에게" 주기 위한 것이 된다.[299] 그의 글쓰기는 개인적인 것을 희생하여 보편성을 향하는 편애 없는 진리를 지향한다.[300] 이렇게 마르셀은 글쓰기를 통해 비로소 이타적인 길로 접어든다. "그것은 이미 이기적인 기쁨이 아니라, 적어도 남에게 유익한 이기주의에 속하는 기쁨이었다."[301] 페터 비트머에 따르면, "함께 산다는 것은 상상계에 우위를 부여하지 않는다는 것이다." 그리고 상징적 질서의 본질은 이름의 몽상이 그것을 통해 문학적인 것을 수행했던 "명명하는 기능에 있는 것이 아니라 모든 인간관계를 가능하게 하는데 있다."[302] 따라서 마르셀의 글쓰기는 타자를 향한 작업이라는 의미에서, 진정으로 상징계에 진입하는 행위라고 할 수 있다.

글쓰기를 통한 상징계로의 진입은, 지성에 대한 마르셀의 인식이 변화하는 것에서도 나타난다. 그는 언제나 감성에 비해 폄하해 왔던 지성을 이제 글쓰기의 도구로서

---

297) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 474.
298) *Albertine disparue,* Ⅳ, p. 34.
299) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 476.
300) "...il faut sacrifier son amour du moment et ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne nous demande pas nos préférences et nous défend d'y songer." *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 621.
301) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 613.
302) 페터 비트머, 위의 책, p. 61.

긍정하게 되는데, 이는 상상적인 것의 절대적 우위에서 상징적인 것과의 연합으로 가는 일이며, 또한 인상의 주관성을 넘어서 지성이 제공할 수 있는 사회적인 보편성으로 나아가는 일이다. 상상적인 세계가 억압이 배제된 자유로운 세계라면, 지성은 이성과 초자아와 법의 세계에 속한다. 상징계적인 법과 질서에 속하는 지성-이성을 거부하고 몽상의 세계에 머물렀다가, 이제 비로소 이를 인정하게 되는 것은 억압을 받아들이고 상징계로 진입하는 행위로 이해될 수 있다. 지성을 긍정하는 지점에서, 마르셀은 지성이 주는 초자아의 억압을 받아들이고 있는 것이다.

그러나 이때의 마르셀의 상징계로의 진입을, 단순히 상상계적인 자아가 상징계로 진입하는 과정으로만 받아들이는 것은 옳지 않다. 마르셀의 상징계로의 진입은, 아버지의 억압을 받아들이는 것을 넘어, 주체의 자리에 가게 되는 것으로 보아야 한다. 이때 문학은 아버지의 팔루스를 극복할 수 있게 해 주는 그가 획득하는 상징적인 팔루스이다. 그러나 이것이 영구히 유지되는 것은 아니다. 은유의 의미화의 뒤에는 환유의 미끄러짐이 따라온다. 이제 상상적인 진리를 상징적인 것으로서의 언어로 기록하는 글쓰기의 작업을 통해 마르셀이 진입하는 문학의 상징계, 그리고 그가 만들어낼 작품은 또다시 상상적인 성격을 띠게 될 것이다. “은유화 과정은 단 한 번으로 끝나지 않는다. (...) 모든 행위는 지속적 수행을 요구한다.”[303] 그러나 작품이 상징을 통해 만들어낼 진리의 상상계는, 아니카 르메르가 말하는 정신분석의 치유과정에서의 상징계와 상상계의 관계에 비견될 수 있다. “본질적으로 상징계와 상상계는 서로 연관되어 있는 동시에 별개의 것”이며, 정신분석에서의 치유는 비상징화된 상상계로부터 상징화된 상상계로의 전환을 의미한다. 이 때, “상징화된 상상계는 소외를 불러일으키는 상상계와 대립상태에 놓이게 된다.” 상상적 진리를 번역하는 마르셀의 글쓰기는 바로 이 “상징화된 상상계”의 구성작업이라고 볼 수 있다.[304]

라캉은 이러한 분석의 과정을 ‘역사 다시쓰기’라고 불렀다. 그런데 글쓰기를 통해 그 자신의 삶에서 환상을 걷어내고 이를 새롭게 재창조하겠다는 마르셀의 결심이 『잃어버린 시간』이 도달하게 되는 종착점이며, 또한 그로 인해 재창조된 삶이 『잃어버린 시간』 그 자체라는 점에서, 마르셀이 결심하는 기억의 글쓰기 또한 명백히 자신의 역사를 다시 쓰는 행위라고 할 수 있다. 라캉은 세미나 I 에서, 정신분석의 경험을 통한 다시살기와 다시쓰기에 대해 이야기한다. 그에게 주체의 역사 복원은 정신분석 기술의 목표물이다. 분석의 본질은 주체가 인식하는 마지막 한계까지 자신의 역사를 재통

303) 페터 비트머, 위의 책, p. 104.
304) Anika Lemaire, *op. cit.,* pp. 129-130.

합하는 데 있다.[305] 그러나 이러한 역사의 재통합이 정동적(affectif) 차원에서의 되살림(reviviscence)은 아니다. 그것은 재구성의 차원이다.[306]

> 주체가 자기 실존을 형성하는 사건들을 다시 살고 다시 기억한다는 사실은 그 자체로선 그다지 중요하지 않다는 것입니다. 중요한 것은 그가 그렇게 함으로써 재구성해내는 어떤 것이지요.
> ...le fait que le sujet revive, se remémoire, au sens intuitif du mot, les événements formateurs de son existence, n'est pas en soi-même tellement important. Ce qui compte, c'est ce qu'il en reconstruit,[307]

비자발적 기억은 정동적 차원에서 과거를 되살려낸다. 그러나 그것은 단순한 정동의 되살림에서 멈추지는 않는다. 앞에서 살펴보았듯이, 비자발적 기억은 은유의 유사물이다. 그것은 의미를 만들어내고 실재를 은유화하며, 상상적인 것의 진리를 구성한다.[308] 그것은 의식적 환기로서의 회상과는 다르다는 의미에서, 더욱 진정한 의미의 다시살기이다. 그러나, 비자발적 기억의 다시살기는 분명 진리를 구성하지만, 주체의 역사의 재구성이 주체가 인식하는 마지막 한계까지 이르기 위해서는 다시쓰기에까지 나아가야 한다.

> 바로 여기(재구성)에 진정으로 주목할 만한 것이 있습니다. 제가 여기서 우리의 분석 경험을 이해하기 위해 꼭 필요하다고 강조한 말의 영역 속에서 그것이 어떤 의미를 가질 수 있는지를 깨닫지 못한다면, 터무니없는 일일 겁니다. 저는 결국 문제의 핵심은 기억하는 일보다는 역사를 다시 쓰는 일이라고 말하고 싶습니다.
> 이것은 프로이트가 했던 이야기입니다. (...) 그는 제가 방금 말한 방법 - **역사 다시쓰기** - 으로밖에는 표현할 수 없는 무언가를 결코 포기한 적이 없습니다.
> Il y a là quelque chose de tout à fait remarquable, et qui serait paradoxal si pour y accéder, nous n'avions la perception du sens que cela peut prendre dans le registre de la parole, que j'essaie ici de promouvoir comme étant nécessaire à la compréhension de notre

305) Jacques Lacan, *op. cit.*, 1975, pp. 25.
306) *Ibid.*, p. 27.
307) Jacques Lacan, *op. cit.*, 1975, p. 27.
308) 주 274) 참조.

expérience. Je dirai – en fin de compte, ce sont il s'agit, c'est moins de se souvenir que de réécrire l'histoire.

Je vous parle de ce qu'il y a dans Freud. (...) Il n'a jamais abandonné quelque chose qui ne peut se formuler que de la façon que je vien de dire – *réécrire l'histoire* –...[309]

물론 라캉의 정신분석과 마르셀-프루스트의 글쓰기가 세부적인 방식에서까지 동일한 것은 아니며, 무엇보다 주체의 심리적 극복이 문학의 궁극적 목적인 것은 아니다. 그러나 이 소설의 심리적인 영역에서, 이 둘은 기억을 통해 재구성에 이르고, 삶의 역사를 다시 쓴다는 면에서 동일한 과정을 밟으며, 같은 것을 겨냥한다. 정신분석이 환상의 횡단과 주체의 책임, 즉, '그것이 있던 곳에 가기'를 지향한다면[310], 마르셀은 글쓰기라는 자기분석의 고통스러운 과정을 통해, 상상적 자아의 인식에서 벗어나, 타자에게 전달될 수 있을, 주체의 보편적 진리에 도달하고자 한다. 그리고 마르셀의 글쓰기가 도달하는 곳은 단절과 결여를 품은 불균질한 자아의 동일성을 인정하게 되는, 주체의 책임의 지점이다. 이 글쓰기가 펼쳐지는 언어활동의 영역(le registre du langage)은, 분석경험을 이루는 "말의 영역(le registre de la parole)"에 상응한다.

마르셀의 글쓰기는 무엇보다 진리 추구의 글쓰기이며 진리로서의 글쓰기이다. 그가 어린 시절부터 이미지들 속에서, 그리고 독서에서 가졌던 진리의 인상은 그 뒤에 무엇인가 있을 거라는 믿음의 표현이다. 종탑에 관한 글을 쓰기 전, 그는 '무엇가가 찢어지면서', 그 배면에 있던 진리를 엿본 것처럼 느낀다. 그리고 이로 인해 그가 가지게 되는 것은 글쓰기의 욕구인데, 이 글쓰기는 그에게 지복의 감정을 가져다준다. 설사 이 시기의 글쓰기가 완전하지 않더라도, 마르탱빌 종탑의 예는 프루스트에게서의 글쓰기의 원형을 이해하게 해 준다. 먼저 진리가 있다. 그리고 그것은 사물들의 표면에 가려져 있다. 진리는 베일이 찢어지는 순간에 드러나지만, 그것은 라캉에게서처럼 결여만을 드려내는 것이 아니라, 플라톤적인 이데아의 진리를 드러낸다. 그리고 그것은 글쓰기를 통한 표현의 욕망으로 이어진다.

프루스트는 라캉과는 다른 진리를 믿는 것처럼 보인다.[311] "라캉의 관점에서 은유

309) Jacques Lacan, *op. cit.*, 1975, pp. 27-28.
310) 주 31) 참조.
311) 페터 비트머에 따르면, 라캉이 말하는 진리는 실재를 은유로 의미화함으로써 주체가 획득하게 되는 상상적인 진리이다. 그리고 이 상상적 진리는 주체를 그것이 향해야 하는 곳으로 이끌어간다. 진리 개념을 향한 최초의 입구는 사물과 판단의 일치가 아니라, 상상적인 삶의 설계가 거기로부터 나오는, 주체와 결핍과의 관계로부터 파악되어야 한다. 심리적인 진리는

는 실재, 동일성의 부재, 팔루스적 완전성에 대한 표상 등을 결코 따라잡을 수 없다."[312] 따라서 주체는 무의식의 주체일 수밖에 없고, 상상적 자아의 기만성에 접하며, 분석의 끝이란 그럼에도 불구하고 자신의 주체를 책임지고 받아들여야만 한다는 사실을 인정하는 것이다. 반면에, 프루스트에게서, 진리는 사물과 이미지들이 주는 것이다. 그는 그 갖가지 균열에도 불구하고 원형적이고 이데아적인 진리를 신뢰하는 것으로 보인다. 그의 몽상은 질서와 진리로 가득 차 있다.

그리고 마르셀에게서 무엇보다 진리를 진리이게 하는 것은 보편성이다. 보편성에 대한 신뢰는 사물 배면의 진리를 몽상적이고 상상적(Imaginaire)인 것, 혹은 저 너머의 말할 수 없는 실재적인(Réel) 것으로만 머무르게 하지 않고, 상징적(Symbolique) 수단을 통해 아름다움의 세계를 구현하는 것을 가능하게 해 준다. 보편성에의 추구는 그가 포기하지 않고 붙들고 있었던 진리의 감각이며, 내부와 외부 현실의 균열이 주는 충격 속에서도 궁극에는 기호와 언어라는 상징을 통해 글쓰기에 도달할 수 있었던 원동력이다. 덕분에 상상계적인 세계는 그의 예술적 작업이 가지는 독특한 아름다움의 근원이 될 수 있었다. 예컨대 그가 풍경이나 인물을 묘사할 때 흔히 나타나는 상상계적 분열은, 오히려 대상에 대한 통상적인 인식과 이름들을 거부함으로써 그 예술성을 획득한다. 만일 마르셀이 아버지의 상징계에 쉽게 진입하고 고립된 몽상의 세계에 그토록 천착하고 머무르지 않았더라면, 마치 어린아이가 대상을 인식하듯, 그 모든 현상들의 뒤이은 인식 다음에야 "비였다"라고 서술하지는 못했을 것이며, 소녀들을 하나의 불균질한 덩어리로, 입맞춤 할 때의 알베르틴을 수많은 알베르틴으로, 그토록 아름답게 묘사하지도 못했을 것이다. 상상계적 성격은 의미와 기표의 사이를 가깝게 하고, 실재적 공포와 주체의 사이를 가깝게 한다. 이 심화된 실재성과 상상성이 상징을 통해 은유에 이를 때, 그리고 글쓰기라는 언어활동이 그 모든 고립과 결여를 상징인 언어들 속으로 감싸 안을 때, 이전의 세계들이 가졌던 부정성의 깊이만큼의 긍정성의 폭발이 가능해진다.

외상, 균열이 표현되는 방식에서 드러난다. 라캉에게서 진리는 오직 은유적 표현방식을 통해서만 존재한다. 왜냐하면 그것은 존재의 결핍을 제거함으로써 인간의 현실을 창조하기 때문이다. 페터 비트머, 위의 책, p. 105, p. 181. 진리가 상상적인 것이라 할지라도, 그것은 결여를 의미화하는 은유에 의해서 획득된다. 환유는 공허한 말로써 욕망의 미끄러짐을 표시하며 거기에서는 어떤 의미도 생겨나지 않지만, 환유가 품고 있는 기표와 기표 사이, 기표와 기의 사이의 간격으로서의 실재적 무의미는 은유의 순간에 그 가치를 회복한다. 그리고 환유의 연쇄와 은유의 순간이 전 삶에 걸쳐 계속되는 것처럼, 상상적 진리 또한 좌절했다가, 다시 획득되는 과정을 반복한다. 이러한 흐름과 섬광의 과정 자체가 진리라고 할 수 있다.

312) 페터 비트머, 위의 책, p. 109.

글쓰기의 결심의 동기가 된 것이 분열되었던 자아들의 차이가 현재의 동일성을 만남으로써 발생한 은유에 의한 것이라는 점을 생각하면, 이제 이 결심이 분열된 것으로 인식되었던 자아들의 통합에 대한 긍정으로 이르게 되는 것은 필연적인 귀결이다. 글쓰기를 결심하고 마르셀은, 비로소 지나간 그 모든 자아가 자신임을, '자기'에 속하는 아득한 지층들임을 실감하고 받아들일 수 있게 된다. 결국 그는, 정신을 가두고 죽음이라는 한계를 주는 요새로서의 육체[313]뿐 아니라, 과거의 시간을 간직하고 있는 육체, 그리고 숱한 기쁨과 욕망의 추억을 지니고 있는 육체를 긍정한다. 아득히 먼 과거의 방울 소리의 순간으로 돌아갈 수 있음을 생각하고 나서야, 비로소 "나는 이미 존재하였고" "중단된 적이 없었다"고, "내가 생존하기를, 생각하기를, 자아를 의식하기를 잠시도 멈추지 않았던 게 틀림없다고" 말한다.

> ...이토록 장구한 시간의 흐름이 나를 통해 단 한 번의 중단도 없이 존속되고, 생각되고, 분비되었음을, 그 시간의 흐름은 나의 삶이자 나 자신이었음을,...
> ...tout ce temps si long non seulement avait sans une interruption été vécu, pensé, sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même,...[314]

과거 전체를 자신에게 매어두기 위해 '시간' 안의 인간을 그려낸다는 복안을 찾아내고 나서야, 마르셀은 비로소 현기증과 몸서리로 다가오는 자신의 높다란 삶의 지층을 직시할 수 있게 된다. 그리고 이 지층이야말로, 그가 살아온 삶의 시간 전체의 공시적인 모습이다. 그리하여 예술의 작업을 통해, 흘려보낼 수밖에 없었던 삶과 분열된 것으로 내버려둘 수밖에 없었던 자아들이 하나의 전체임이 긍정되고, 또한 이 시간들은 마르셀-프루스트의 글쓰기를 통해 하나의 작품으로 통합될 것이다.

타자의 참조를 통해 반복해서 겪는 좌절과 불신, 타자와의 균열 속에서 마르셀은 상상적인 세계의 파열을 겪는다. 『스완네 집 쪽으로』에서 그가 보여주는 것은 전능감과 그것이 주는 쾌감에 뒤이은 상실과 좌절이다. 그는 살아 있다는 행복감과 모든 것이 자신의 뜻대로 될 것만 같은 기분에 도취하지만, 짜증을 내는 아버지와 어머니 같은 외부현실은 그의 상상을 여지없이 깨어버린다. 그때 그의 상상계적인 세계는 이것이 "도대체 무슨 소용이 있단 말인가?"하는 상상적 진리의 이면에 직면한다.[315] 그러

313) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 613.
314) *Le temps retrouvé*, Ⅳ, p. 624.
315) 페터 비트머, 위의 책, p. 181.

나 이제 그 주체는 “그럼에도 불구하고”의 지점에 도달한다. 프랑수아즈의 진심에 대해서 놀라 불신에 빠지는 과거의 마르셀과 대조적으로, 『되찾은 시간』에서 그는 프랑수아즈가 자신의 일면을 이해하고 있음을 신뢰한다. 이 태도의 변화는 외부세계와 글쓰기에 대한 태도에서도 동일하게 드러난다. 독서의 세계에 비해 불투명한 외부세계를 비판하고 외면하던 어린 마르셀은, 『되찾은 시간』에 이르러 내부의 진리에 도달했을 때, 외부의 불투명성에도 ‘불구하고’, 그 진리를 보편적인 무언가로 만들어내려고 한다. 이전의 그는 내부를 방어하고 외부로 상상계적 공격성을 펼쳤으나, 이제 그는 내부로 침잠하고 그 창작활동에 몰입함으로써 그 결과물을 가지고 외부에 화해의 손길을 내밀려고 한다.

마르셀의 상상계적인 몽상들은 이미 내부의 진리와 닿아있으며, 인간존재의 본질이 그러하듯이 시작부터 타자를 참조하고 있다. 오히려 타자의 지나친 참조가 자아를 유약하게 하고 상상적으로 응집시킨다. 그것이 외부에 대한 끈질긴 방어와 상상계적 자아의 고수를 낳는다. 하지만 헛되이 흘려보낸 것으로 생각되었던 모든 시간들로부터, 사람들과의 교류에서 얻은 이해와 환멸들, 사랑에서 주어진 행복과 실패들, 그리고 이제 늙음이 가져오는 좌절의 밑바닥에서, 비로소 삶의 진리가 샘솟는다. 마르셀은 삶의 모든 지대의 시간을 겪고, 망각하고, 횡단하고 나서야, 그 모든 시간을 허비하고(perdre) 나서야 삶의 진리에 도달한다.[316] 그리고 이 상상적 진리가 주체를 이끌고 가는, 정신과 지성의 작업으로서의 글쓰기는, 실재와 상징계와 상상계의 연결을 만들어내며, 다시살기에 의해 획득된 이 번개의 순간들을 작품이라는 한 대상의 창조를 통해 고정시킨다. 그리고 이제 그 진리를 타자들이 참조할 수 있게 만든다. 되찾은 즉자존재로서의 순수시간이 그렇듯이, 그가 체험한 감각의 진리는 『잃어버린 시간』이라는 하나의 존재가 되어, 차이의 무한한 반복이 타자와 역사 속에서 가능케 하는 문학작품을 이루어낸다.

316) 그것은 단지 ‘지나간 시간(le temps qui passe)’이 아니라 ‘허비한 시간(le temps perdu)’이다. 들뢰즈는 왜 예술작품을 만들기보다 시간을 낭비하고 사교생활에 탐닉하며 사랑을 하게 되어야 하는지를 질문한다. Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1964, p. 26. 이 대목은 이 질문에 대한 답변이 될 수 있다.

결 론

『잃어버린 시간을 찾아서』에 나타나는 자아분열의 양상은 주인공 마르셀이 의지적으로 상상계에 유폐되기를 선택하는 것에서 그 이유를 찾을 수 있다. 이러한 태도는 몽상을 중시하는 그의 태도에 상응하는 것이며, 그의 삶의 근간을 이룬다. 그리고 그가 상상계에서 머무르고자 선택하게 되는 것은 오이디푸스적인 사건인 잠자리의 드라마를 통해서이다. 이 드라마에서 그는 핵심적인 외상을 갖게 되며, 이는 상징화되지 못한 잔여로서의 결여인 대상 a를 형성하여 그의 정신적인 구조를 결정짓게 된다. 그래서 그는 잠자리의 드라마를 반복하게 되며, 평생에 걸쳐 그 원형적 기억이 주는 고통과 쾌락의 자장에 머무른다. 이는 라캉이 이야기하는 '욕망의 원인'이자 '충동의 영원히 상실한 대상'인, 대상 a를 향한 접근을 끊임없이 반복하는 인간 정신의 구조의 현현에 다름 아니다.

처음 마르셀이 몽상의 세계와 글쓰기를 선택하게 되는 것은 자신의 상상계적 자아를 유지하고 강화하기 위해서이다. 초월적인 본질의 세계에 대한 추구는 죽음을 지니고 있는 인간 존재의 조건으로부터의 달아남이다. 마찬가지로 진리에 대한 추구는 결핍에 대한 부정과, 그것을 넘어서고자하는 시도에서 온다. 마들렌 과자의 장면에서 그가 환희를 느끼는 것은 그 경험이 그를 "우연적이고 죽어야 하는 존재"일 수밖에 없음에서 구해주기 때문이다. 어린 시절, 그가 절망하는 것은 세계가 자신의 몽상대로 되지 않음을 깨달을 때이며, 자신의 능력에 대한 확신을 주는 것은 '신과 같이 전지전능한 아버지의 보증'이고, 자신이 자신의 내면을 따라갈 권리를 주는 것은 '충분한 어머니의 입맞춤'이다. 그러나 그는 둘 중 어느 것도 얻지 못한다.

마르셀이 외부세계를 내면세계에 대해 이차적인 것으로, 그리고 불완전하고 불투명한 것으로 생각하는 것은 기본적으로 외부세계가 자신의 뜻대로 될 수 없기 때문이다. 특별한 존재가 되고자 하고 세계를 자신의 뜻대로 하고자 원하는 극단적인 나르시시즘의 유지는 그가 자신을 이기적이라고 표현하는 기초가 된다. 마르셀은 자신이 이기적이며 죄책감을 느끼지 않는다는 것을 강조한다. 그가 죄책감을 느끼는 것은 오직 어머니와 할머니에 대해서 뿐인데, 이는 그가 전능한 유아적인 세계에 머무르고 싶어함을 보여준다. 이 때, 마르셀은 좌절을 받아들이기보다는, 그 극심한 좌절에 대한 방어로서 내부세계에 안착하기를 원하는 것이다. 그는 지속적으로 외부세계를 관

찰하여 거기에 주관적인 질서를 부여하고, 사물과 타자들을 그가 결코 파고들어가지 못할 불투명한 대상에서 그 자신이 투사된 자신의 일부로 만들려고 한다. 그는 인간 각각이 이러한 세계를 가지고 있고, 자신의 인식도 객관적 현실과 다를 수 있다는 사실을 인정하지만, 객관적 현실, 혹은 세계의 불완전성을 그대로 받아들이고 그 안에 존재하기보다는, 이러한 상대성을 강조하면서 자신의 주관적 세계를 보호하는 쪽을 택한다.

그러나 꾸준한 몽상의 작업은 어떤 비약을 예견하며, 사교계의 교류와 사랑의 유희로 흘려보낸 잃어버린 시간은 글쓰기에 이르러 작품 안에서 금맥으로 다시 태어난다. 『잃어버린 시간』이 성취한 독특한 작품세계는, 아이러니하게도 주인공-작가의 신경증적인 성격과 심지어 도착으로까지 가는 분열 때문이다. 이는 낮과 밤의 분열된 두 세계의 통합을 감당하지 못하고 그 상태를 방기하고 진전시키는 그의 무능력과 무의지에서 비롯되었다. 문학이 어떤 생산적인 선의 욕망이 아닌 이러한 악에서 태어난다는 것은, 주체의 독특한 '욕망의 포지션'이 보여주는 변주들을 문학으로 승화시켜 인간 내면의 지형을 넓히는 데 그 의미가 있다고 하겠다.

원형적 트라우마가 절대적인 우위를 점하는 마르셀의 삶 속에서, 그의 삶에 일어난 원형적 구조의 반복이 무의미한 것만은 아니다. 그는 살아나가면서 좌절과 균열을 겪는데, 이러한 경험들은 그에게 통탄과 회한을 주지만, 또한 좌절을 통해 그를 성숙시킨다. 같은 속임수를 스스로에게 두 번 쓰는 것은 불가능하기에 주인공은 또 다른 알베르틴을 만나지는 못한다. 세월이 흐르면서 몽상은 변천을 겪고, 공고해 보였던 사교계도 변화하고 쇠락한다. 사교계에 대한 집요한 서술들은 사회학적인 의미와 동시에 타자의 참조로서 상징계의 통과라는 심리적인 중요성을 획득한다. 그를 얽매던 사랑과 쾌락에 대한 욕망이 떠나고 난 후, 그리고 삶을 주재한다고 믿었던 아버지의 잔영이 사교계와 함께 희미해진 후, 여러 예술가들을 경유하고, 공쿠르의 모방일기를 참조하면서 자신의 문학적 재능의 결여와 문학 자체가 주는 허무를 통과한 후에야 마르셀은 '포석의 에피소드'로부터 출발하는 결정적인 순간에 직면한다. 이 결정적인 순간에는 상상계와 상징계와 실재를 아우르는 주체의 은유의 변증법이 있다. 그것은 동일한 것의 차이를 의미화함으로써, 그를 초시간성에로 이끌어간다. 그리고 그가 글쓰기를 결심하는 것은 비자발적 기억이 불러온 이 진리를 붙들고, 보편적인 것으로 번역하여, 타자들에게 제공하기 위함이다. 이는 마르셀의 이기주의를 동시에 이타적인 것으로 만든다. 마르셀의 글쓰기는 상징계로의 진정한 진입이며, 이를 통해 그는 통합된 자아를 긍정하고 주체에 대한 책임을 지게 된다. 또한 세계를 주재하고자했던 그의

유아적인 욕망은 자신의 작품의 주재자가 됨으로써 그의 작품 안에서 실현된다.

상상계적 자아가 진리의 감각에 대해 확신을 가지고 있지 못할 때, 그것은 아버지의 세계에 의해 좌절당하고 보류된 것으로 남아 있었다. 그러나 그 자아는 또한 사교계의 타자들과 사랑의 대상들을 통과하면서 새로운 상징계에의 길을 예비한다. 단절과 망각이라는 실재적 균열을 넘어서 비자발적 기억이 불러온 추억과, 그것이 발생시킨 은유의 의미작용을 통해, 상상계적 자아는 이제 상상계적 자아의 지위를 벗어나, 상징계의 주체가 될 수 있으며, 나아가 상징계의 주체를 넘어서 절대적인 자리, 진리의 자리로 들어간다. 상징적 아버지로서의 대타자가 충분히 작동하지 못하던(아버지와의 동일시의 불가능성에 있어서), 혹은 지나치게 작동하던(아버지의 전능성과 억압에 있어서) 상태에서 벗어나, '그것이 있던 자리에 주체가 간다.'[317] 이는 아버지에 의해 불능한 것으로 매도된 상상적 팔루스에서 출발해, 내면의 진실에 대한 끊임없는 예술적 추구를 통해, 그리고 끊임없는 타자의 참조를 경유하여, 결국에는 글쓰기라는 상징적 팔루스를 획득함으로써 아버지를 극복해내는 오이디푸스적인 드라마인 동시에, 주체의 구조를 인정하고 글쓰기로서 자신이 고수해온 상상계적 자아에 대한 책임을 짐으로써 환상을 횡단하는 작업이기도 하다.[318] 여기서 대타자는, 그가 타자들에게서 참조했던, 억압과 소외를 동반한 대타자가 아닌, 마르셀의 주체가 발견하고 창조한 예술의 대타자이다. 또한 이 예술의 관념은 지성 이전에, 삶과 육체에서 솟아오른 것이며, 때문에 아버지의 스노비즘이 지배하는 사회의 상징계보다 상상적인 것과 실재에 보다 가까이 닿아 있다고 할 수 있다. 이는 억압에서는 더 멀고 진리와는 더 가깝다. 비자발적 기억을 담지하는 진리의 그릇으로서의 육체는 상상계에서 상징계로 넘어가는 자리에 생긴 실재적인 균열을 품으며 의미화함으로써, 주체를 상징계 너머의 초월적인 지점으로 데려간다.

필멸하는 육체적 존재라는 인간의 한계는 늘 마르셀에게 실재적인 불안을 일으키지만, 그는 죽음에 대한 공포를 인정하지 않고, 그것을 몽상의 계기, 한 자아의 죽음, 망각으로만 받아들이려고 했었다. 이는 상상계를 고수하는 마르셀에게는 무척이나 당연한 결론인데, 그가 다른 의미에서 진정으로 죽음에 대해 염려하기 시작하고 이것을 현실적인 일로서 받아들일 수 있게 되는 것은 자신이 획득한 본질과 진리를 그 자신의 대타자로 삼았기 때문이다. 이는 그의 주체에게 근거를 준다. 그리고 이 근거는 단

317) 주 31) 참조.

318) 주 31) 참조. 이것은 "추가적" 분리이며, 환상의 횡단이다. "환상의 횡단은 주체가 외상을 주체화하는, 외상적 사건을 스스로 떠맡는, 그 향유에 대한 책임을 떠맡는 작업이다.", 브루스 핑크, 위의 책, pp. 126-127.

지 상상적인 단일체가 아니라, 결여를 통해 도달한, 결여를 함축하는 완전성이다. 그는 시간의 상실로부터 문학의 창조로 이행한다. 자아의 긍정은 이러한 창조적 생산으로서의 글쓰기의 결심에서부터 온다.

글쓰기의 결심은 불균질하고 단절이 심하며 아득한 시간의 지층을 정면으로 바라보게 만든다. 그것은 지나간 삶을 재구성하고 다시 씀으로서, 상상적 기만에 기초하는 자아가 주체의 진리에 도달할 수 있게 한다. 또한 언제나 감각과 인상에 비교하여 폄하되었던 이성과 지성은, 글쓰기를 통해 그 진정한 의미를 찾는다. 지성은 먼저 부정당하고, 우리의 존재가 뿌리박고 있는 물질적 육체의 감각을 경유하고 나서야 다시 취해져, 흘러가버리는 정수들을 번역하는 예술의 임무를 수행하게 된다. 이는 상징계의 요소인, 지성의 억압을 비로소 받아들이는 것과 같다. 무의식과 감각과 몽상을 배제하는 부정적인 지성들은 이 경유를 통해 그 가치를 되찾는다.[319] 마찬가지로, 마르셀이 마지막에 긍정하게 되는 자아의 동일성은 이전의 분열들을 경유함으로써만 은유의 섬광을 품고 있는 동일성으로 나타난다. 그 동일성 안에는 수많은 지층이 있다. 가에탕 피콩이 지적하듯이, 이러한 동일성은 조각조각의, 각각의 추억의 자아들을 대조하면서만 확인된다.[320] 이 동일성은 그 무수한 차이를 안고서도 존재하는 동일성이다. 그리하여 거기서 하나의 초시간적인 순간이 드러나며, 프루스트는 자신의 역사를 진정으로 다시 씀으로써, 이 지난한 과정을 세월에 의해 바래지 않을 하나의 작품 속에 고스란히 번역해 놓았다.

『잃어버린 시간』 전체는 탈환상의 글쓰기이며, 이 과정은 철저한 자기분석으로 이루어진다. 이 소설이 가진 극단적인 주관성의 이면에는, 이 지극한 주관성의 정수를 보편적인 것으로서 전달 가능한 것으로 만들기 위한 프루스트의 집요한 노력이 숨어 있다. 마르셀이 결심하는 글쓰기는 라캉이 이야기하는 '역사 다시쓰기'이다. 이는 라캉이 말하는 충만한 말이며, 환상의 횡단이자, 고착과 반복의 극복이다. 프루스트는 정신분석이 목표하는 바를 글쓰기를 통해 이루어낸다. 그리하여 분열을 고집했던 자아는, 자신이 전 시간에 걸쳐 통합되어 있음을 마침내 긍정한다. 가장 주관적인 것이 가장 보편적인 것이라는 프루스트의 전복적인 주장은, 시간과 삶이 무엇인가에 대한 우리의 고뇌에 깊은 성찰의 빛을 던져준다. 인간이라면 누구나 가지고 있을 원형적인

---

319) "Car si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première." Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve,* op. cit., p. 216.

320) Gaëtan Picon, *op. cit.,* p. 181.

기억 혹은 구조 속에서, 인간은 무엇을 반복하고 있으며, 또 어떻게 그것으로부터 비약할 것인가. 마르셀의 길고 긴 자기 정신분석의 모험은 예술적 완성으로서의 삶을 하나의 예시로 보여주고 있다.

하지만 몇 가지 의문은 남는다. 글쓰기의 주체가 탄생함으로써 현실 속의 쾌락을 추구하는 욕망의 주체가 사라지거나, 완전히 극복되는 것일까? 일정량의 리비도가 글쓰기를 통해 승화되기는 하겠지만[321], 주체의 '욕망의 포지션'의 관점에서 이야기한다면, 욕망의 주체는 여전히 기존의 지점에 남는다고 보아야 한다. 마르셀이 문학을 통해 취하는 극복의 한계는, 그것이 현실적인 욕망의 차원에서 일어나지는 않는다는 점이다.[322] 오히려 욕망의 차원에서 해결할 수 없기 때문에, 창작의 강렬한 욕망이 태어날 수 있었다고 할 수 있다. 잘 알려져 있듯이 천식 환자인 작가 프루스트의 현실은 먼지가 들어올 수 있는 창문을 꼭 막고서 방에 스스로를 유폐시키고 글만을 쓰는 환자의 모습이다. 프로이트의 리비도의 경제처럼, 리비도의 억압이 심할수록 위반의 욕망은 강하고, 현실의 욕망의 자아가 비루할수록 예술적 주체는 아름답게 빛난다. 그러나 이 창작의 욕망 또한 그의 욕망의 지형도에 속해 있으며, 초월적인 것으로서 완전히 분열되어 있는 것은 아니다. 또한 작가 프루스트와도 연결된 주인공 마르셀의 이와 같은 주체의 구조에서, 그 현실적 한계에만 집중하는 것은 교조적이고 미숙한 태도일 것이다. 오히려 우리는 여기에서 욕망의 단순한 반복을 넘어 결여를 극복하기 위한 도정을 통해 드러난, 한 예술가의 독특한 주체의 모습을 발견해야 한다.

또한 글쓰기를 통한 자아의 극복이라는 견지에서 주체와 언어가 결합되었다고 했을 때 이는 최종적이고 완전한 결합일까? 프루스트는 긴 작품의 끝에 이르러 이론적이고 통일적인 예술론을 강하게 제시하면서, 초월적인 진리와 그것을 번역하고 현행화하는 언어에 의해서 구원받을 수 있는 세계를 이야기한다. 그러나, 고백으로서의 주체의 실존적 글쓰기는 실현되었다고 할 수 있고, 이 작품을 통해 프루스트가 굉장한

---

321) '승화(sublimation)'는 문자 그대로 성적인 만족을 제공하는 대상에 투여되는 충동 에너지를 '사회적으로 가치 있는' 목표를 위해 사용하는 것이다. Jean Bellemin-Noël, *La psychanalyse du texte littéraire*, Nathan, 1996. p. 39.

322) 김진성의 『베르그송 연구』는, 프루스트의 현실에서의 한계, 혹은 현실 도피적인 태도를 베르그손과의 비교를 통해 언급하고 있다. 그는 수데이(P. Souday)가 프루스트를 "소설적 심리학의 베르그손"이라고 말한 것에 동의하지만, 넓은 의미에서 행동을 위한 실천적 철학인 베르그손의 생철학과는 달리, 프루스트는 비자발적 기억에 의한 과거의 인상을 되찾기 위해 의식적으로 생에 무관심해지는 것처럼 보인다고 말하며, 헉슬리(A. Huxley)가 프루스트의 소설이 "감미로운 무도덕 상태"에 의해 지배당하고 있다고 말한 내용을 언급한다. 김진성, 위의 책, pp. 141- 142. 다분히 베르그손 연구자의 입장에 서 있기는 하지만, 이것은 『되찾은 시간』에서 성취된 문학적 극복이 가진 한계를 표현한 것이라고 볼 수 있다.

문학적 성취를 이루어내고는 있지만, 본질적으로 기호와 자기 사이의 완전한 일치가 불가능하다는 점은 간과되고 있는 것으로 보인다. 프루스트는 『잃어버린 시간』에서 타자와의 분리나 소외는 아주 강하게 이야기하고 있지만, 마치 작품과 일체를 이룰 수 있고 문학이라는 것이 완전한 상징계이기라도 한 것처럼, 작품, 혹은 글쓰기로부터의 작가의 소외는 이야기하고 있지 않다. 기표와 기의의 의미의 다양성 때문에, 어떠한 은유도 충분하지는 못하며, 이런 차원에서 욕망은 결코 충족될 수 없는 것으로서 다른 은유를 계속 요구한다.[323] 작가와 작품, 존재와 언어 사이에는 본질적인 미끄러짐이 존재하는 것이다. 글은 완전한 것이 될 수는 없으며, 작가와 일치를 이루는 것이 될 수도 없다. 프루스트는 이 소설의 편집을 마치지 못하고 미완 단계에서 죽었지만, 만일 그가 살아서 이 작품의 완성을 이루었더라면, 블랑쇼가 이야기하는 작가와 작품의 분열과 작품으로부터의 작가의 소외, 둘 사이의 차연(différance)이 그때 프루스트에게서 어떻게 나타났을지는 의문으로 남는다.

본 논문은 정신분석적인 관점에서 주인공 마르셀의 삶을 추적하면서, 이 인물의 인격이 오이디푸스 콤플렉스를 극복하고 글쓰기의 경계로 가서 작가가 되는 지점까지를 연구하였다. 그리고 이다음의 작업은 작가 자신의 다시쓰기로서 소설의 텍스트를 다시 읽는 것이 될 것이다. 특히, 이 소설 자체가 글쓰기의 결심의 결과물인 이상, 그 결심으로 끝나는 이 소설의 마지막에서 다시 소설의 시작으로 돌아가게 되는 것은 필연적이다. 화자 마르셀의 자기분석적인 서술을 넘어서 메타적인 시선에서 그의 심리를 분석하는 것이 이 논문의 목적이었다면, 다음은 이 메타심리학과 서사학이 만나는 지점으로서의 텍스트에 주목할 차례이다. 이제, 『잃어버린 시간』에 대한 재-독서는 인물의 자기고백에 대한 정신분석의 성격을 넘어서 마르셀-프루스트가 실제로 문학적 대상화를 통해 어떻게 작품에 자신의 잃어버린 시간들을 녹여냈는지, 작품 자체가 독립적인 존재로서 어떤 문학적 성취를 이루어내고 있는지에 대한 본격적인 고찰이 되어야 한다. 그리고 우리가 수행했던 마르셀의 고백에 대한 분석은 이 새로운 문학적 탐구의 시작을 이루리라는 점에서 연구의 의미를 찾을 수 있겠다. 이 연구의 토대 위에서 다시 이루어질 『잃어버린 시간』에 대한 정신분석적인 연구는 마르셀을 위시한 일부 인물에 국한되지 않은 더 다양한 인물들에 대한 심도 있는 분석이나, 하나의 독립된 작품으로서의 텍스트의 분석, 혹은 텍스트의 정신분석으로의 길로 이어질 수 있을 것이며, 그때는 화자 마르셀과 중첩되는, 작품의 저자이자 글쓰기의 주체인 마르셀

323) 페터 비트머, 위의 책, p. 106, p. 109.

프루스트의 개입에 새롭게 주목하게 될 것이다.

Bibliographie

1. 프루스트의 작품들

À la recherche du temps perdu, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vols., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.

Contre Sainte-Beuve précédé de *Pastisches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pièrre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Jean Santeuil précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pièrre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Lettres (1879-1922), Plon, 2004.

Pastiche et mélange, Gallimard, 1947.

Sur la lecture, Actes Sud, 1988.

김창석 역, 『잃어버린 시간을 찾아서』 (전 11권), 국일미디어, 1998.

김희영 역, 『잃어버린 시간을 찾아서 : 스완네 집 쪽으로』(1-2), 민음사, 2012.

----------, 『잃어버린 시간을 찾아서 : 꽃핀 소녀들의 그늘에서』(1-2), 민음사, 2014.

----------, 『잃어버린 시간을 찾아서 : 게르망트 쪽』(1-2), 민음사, 2015.

이형식 역, 『잃어버린 시절을 찾아서 : 스완 댁 쪽으로』, 웅진씽크빅, 2013.

----------, 『잃어버린 시절을 찾아서 : 피어나는 소녀들의 그늘에서』, 웅진씽크빅, 2013.

----------, 『잃어버린 시절을 찾아서 : 게르망트 쪽』(1-2), 웅진씽크빅, 2015.

----------, 『잃어버린 시절을 찾아서 : 소돔과 고모라』(1-2), 웅진씽크빅, 2015.

2. 프루스트 연구서와 논문들

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1957. [최윤정 역, 『문학과 악』, 민음사, 1995]

BENJAMIN, Walter, *Sur Proust*, Nous, 2010.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, coll. « Idées », 1959. [심세광 역, 『도래할 책』, 그린비, 2011.]

BOWIE, Malcolm, *Proust Among the Stars,* London, 1998,

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, PUF, 1964. [서동욱·이충민 역, 『프루스트와 기호들』, 민음사, 1997.]

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset, 1961. [김치수·송의경 역, 『낭만적 거짓과 소설적 진실』, 한길사, 2001[2002]]

JACK, Belinda, "Épreuve avant la lettre: George Sand et l'autobiographie renversée" in *Littérature,* Vol.134, 2004.

LANDY, Joshua, ""Les Moi en Moi": The Proustian Self in Philosophical Perspective" in *New Literatry History,* Vol.32(1), 2001, pp. 91-132

PICON, Gaëtan, *Lecture de Proust*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1963. [남수인 역, 『프루스트 읽기』, 문학과 지성사, 1992.]

TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust*, Gallimard, 1996. [하태환 역, 『프루스트 1』, 『프루스트 2』, 책세상, 2000.]

김세리, 「프루스트의 패스티시, 모방인가 창조인가?」, 『외국문학연구』, 제 53호, 2014년 2월, 한국외국어대학교 외국문학연구소, pp.61-81

김진성, 「베르그송과 프루스트」, 『베르그송 연구』, 문학과지성사, 1985, pp. 116-142.

김희영, 「프루스트의 사랑의 담론」, 『외국문학연구』, 제 13호, 2003년 2월, 한국외국어대학교 외국문학연구소. pp. 67-89.

이성복, 『프루스트와 지드에서의 사랑이라는 환상』, 문학과 지성사, 2004,

이충민, 「프루스트 작품의 판본 정립과 한국어 번역의 상관관계」, 『프랑스학 연구』, 제 67호, 2014년 봄호, 프랑스학회. pp. 83-115.

이형식, 「마르셀 프루스트 : 영원한 물질의 해방과 낙원의 회복」, 『사대논총』, 제 27호, 1983년 12월, 서울대학교 사범대학. pp. 67-80.

--------, 『프루스트의 예술론』, 서울대학교 출판부, 1991.

--------, 『작가와 신화』, 청하, 1992.
홍승오, 「프루스트의 소설 속의 샤를뤼스의 인물묘사 연구」, 인문논총, 제 6집, 1981년 10월, 서울대학교 인문과학연구소. pp. 43-65.

3. 정신분석 연구서와 논문들

BELLEMIN-NOËL, Jean, *La psychanalyse du texte littéraire*, Nathan, 1996. [최애영·심재중 역, 『문학텍스트의 정신분석』, 동문선, 2001]
DOR, Joël, *Structure et perversions*, Denoël, 1987. [홍준기 역, 『구조와 도착증』, 아난케, 2005.]
----------, *Introduction à la lecture de Lacan,* Denoël, 2002. [홍준기·강응섭 역, 『라깡 세미나·에크리 독해 I 』, 아난케, 2009]
KLEIN, Melanie, "Notes on Some Schizoid Mechanisms" in *Envy and Gratitude AND OTHERS WORKS 1946-1963,* Free Press, 1984.
----------, *The Psycho-Analysis of Children,* Karnac Books, 1998. [이만우 역, 『아동정신분석』, 새물결, 2011.]
LACAN, Jacques, *Écrits*, Seuil, 1996.
----------, *Le Séminaire I. Les écrits techniques de Freud,* Seuil, coll. « Points Essais », 1975. [맹정현 역, 『세미나 01 : 프로이트의 기술론』, 새물결, 2016.]
----------, *Le Séminaire V, Les formations de l'inconscient*, Seuil, 1998.
----------, *Le Séminaire XI. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse,* Seuil, coll. « Points Essais », 1990[1975]. [맹정현 역, 『세미나 11 : 정신분석의 네 가지 근본 개념』, 2008.]
LAPLANCHE, Jean et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967. [임진수 역, 『정신분석사전』, 열린책들, 2005.]
LEMAIRE, Anika, *Jacques Lacan*, Pierre Mardaga, 1977. [이미선 역, 『자크 라캉』, 문예출판사, 1994.]
김용수, 『자크 라캉』, 살림, 2007.
드니즈 라쇼, 홍준기 역, 『강박증: 의무의 감옥』, 아난케, 2007.

로렌초 키에자, 이성민 역, 『주체성과 타자성』, 난장, 2012.
브루스 핑크, 이성민 역, 『라캉의 주체』, 도서출판b, 2010.
지그문트 프로이트, 김석희 역, 『문명 속의 불만』, 열린책들, 1997.
----------, 박성수·한승완 역, 『정신분석학 개요』, 열린책들, 1997.
----------, 윤희기·박찬부 역, 『정신분석학의 근본 개념』, 열린책들, 1997.
----------, 임홍빈·홍혜경 역, 『정신분석 강의』, 열린책들, 1997.
----------, 황보석 역, 『정신병리학의 문제들』, 열린책들, 1997.
페터 비트머, 홍준기·이승미 역, 『욕망의 전복 : 자크 라캉 또는 제2의 정신분석학 혁명』, 한울 아카데미, 1998,
홍준기, 「후기 라깡과 보로매우스 매듭, 그리고 조이스의 증상」, 『안과 밖』, 제 28권, 2010, 영미문학연구회. pp. 199-229.

4. 기타 연구서들

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 68e édition, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1948. [최화 역, 『의식에 직접 주어진 것들에 대한 시론』, 아카넷, 2001.]
----------, *Matière et mémoire*, 6e édition, PUF, coll. « Quadrige », 1999(1939). [박종원 역, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005.]
BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955. [이달승 역, 『문학의 공간』, 그린비, 2010.]
DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition,* PUF, 1968. [김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사, 2004.]

Résumé

La division et l'intégration du moi dans *À la recherche du temps perdu* de M. Proust

SHIN Hyun Ju

Dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, les divisions du moi apparaissent au cours du temps. De manière diachronique, celles-ci surviennent à travers l'oubli et la mémoire, et, synchroniquement, elles se manifestent sous plusieurs degrés d'un moi inconscient et refoulé. En outre, alors que l'aspect de la division apparaît dans une connaissance morcelée à propos de l'objet, la division du moi et celle de l'objet se projettent et se réfléchissent l'un à l'autre.

Au sein de ce phénomène, nous réfléchirons dans un point de vue psychanalytique, à l'aspect des divisions du moi dans ce roman. Tout d'abord, nous considérons le 'drame du coucher' œdipien, l'événement traumatique que subit le héros Marcel, comme l'origine de la division. Puis, nous voyons que la forme originelle de la fixation ainsi que celle de la jouissance que fait naître ce traumatisme se répètent structurellement à travers l'existence entière du héros. Notamment, l'enfance de Marcel est divisée de façon bien distincte en deux moments de la journée : la nuit dans laquelle il est en proie à une angoisse du « Réel », et le jour rempli d'un sentiment tout-puissant narcissique et joyeux. Mais pour ses deux mondes divisés, nous pouvons dire qu'il s'agit de deux faces en réalité identiques d'un moi « imaginaire » qui ont été mis au sein du traumatisme. De plus, la répétition de la structure psychologique se produit de manière similaire non seulement dans la vie d'amour avec sa petite amie, Albertine, dans laquelle ils sont emprisonnés, mais aussi dans ses relations avec les autres personnages.

Si nous nous appuyons sur une classification à la façon de Jacques Lacan,

nous pouvons dire que Marcel protège le moi en entretenant une certaine distance avec le monde extérieur afin de résister à une angoisse de l'existence sur le Réel. Puis, en même temps, nous semble-t-il, il défend et élargit ce moi, doux et fragile, en se saisissant de l'univers extérieur selon l'identification imaginaire. À ce stade, des songes sur les noms et des expériences de la lecture jouent le rôle central dans sa vie mentale. Mais ce procès ne s'arrête pas seulement à sa propre protection. En allant plus loin, Marcel prévoit à l'avance une nouvelle voie sur le monde littéraire différent de l'univers du père dont il est exclu. Il progresse vers la vraie place du sujet en se référant aux Autres que représentent certains artistes. Ainsi, la grand-mère devient surtout un personnage supérieur qui établit un lien entre le père et la mère.

C'est dans le sentiment d'une vérité suscité par la métaphore de souvenirs involontaires que Marcel décide de passer à l'écriture et qu'il éprouve finalement de manière définive l'intégration du moi. À travers un travail d'écriture traduisant le sentiment de la vérité, Marcel affirme l'existence d'un moi intégré où s'unifient de nombreuses strates psychiques séparées antérieurement par le temps. D'ailleurs, s'adressant à autrui par le biais de l'écriture, il entre de manière sincère dans « le Symbolique ». De plus, les souvenirs involontaires lui font des instances d'une reviviscence, et le travail littéraire de Marcel enfin se définit comme « réécrire l'histoire » en tant que reconstruction de la vie, ce que Lacan trouve naturel dans la psychanalyse. La responsabilité du sujet et l'affirmation du moi intégré, que Marcel atteint à travers l'écriture, ne sont rien d'autre que « la traversée du fantasme », « la fin de l'analyse » mises en évidence par la psychanalyse de Lacan.

Mots-clés : division du moi, intégration, psychanalyse, drame du coucher, répétition, Lacan, écriture.
Numéro d'étudiant : 97708-504