

프루스트와 자전적 글쓰기*

—틀뢰즈의 가상, 과거의 비현실성, 반복의 개념을 중심으로

김희영

『잃어버린 시간을 찾아서』의 문학적 정체는 모호하다. 그것은 소설이면서 자서전이며 이론서이면서도 시적 담론이라 할 수 있는 그런 모호한 형태를 취하고 있다. 이런 맥락에서 초기의 연구자들이 『잃어버린 시간을 찾아서』를 자서전으로 간주하고 다른 무엇보다도 그 전기적 양상을 조망하는 데 치중해왔다면, 그 근거에는 프루스트가 『장 상퇴유』의 삼인칭을 포기하고 일인칭으로 작품을 썼다는 점, 「되찾은 시간」에서 “문학 작품의 이 모든 소재는 내 자신의 지나간 삶”¹⁾이라는 화자의 단언이 자리한다. 그럼에도 우리가 『잃어버린 시간』을 순수한 자서전으로 간주할 수 없는 이유는 비록 그것이 자서전의 전범이라 할 수 있는 루소의 『고백록』에서처럼 유년 시절, 문학적 소명, 가족들의 이야기, 사랑에의 입문, 독서, 몽상 등 자서전의 전통적인 주제를 다루고 있다 할지라도, 화자가 유년 시절의 탐색을 통하여 자신의 문학적 소명을 발견하고 현재의 나와 연관을 짓는 자서전의 통상적인 목적에는 부합되지 않으며, 또 르죈이 자서전의 규약

* 본 연구 논문은 1999년도 한국의국어대학교 교내 학술연구비 지원에 의하여 작성됨.

1) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* III, Pléiade, 1954, p. 899(앞으로 이 작품에 대해서는 『잃어버린 시간』이라고 약칭하고 본문에서 직접 인용함).

이라고 명명한 “저자와 화자·주인공의 동일성”²⁾이라는 측면에서도 문제를 제기하기 때문이다.

그러나 리코르의 말처럼 자서전의 목적이 데카르트식의 고양된 주체 *sujet exalté*가 아닌 모욕받은 주체 *sujet humilié*를 극복할 수 있는 가능성으로서, 기억과 글쓰기의 움직임에 따라 이야기 속에 재구성된 과거를 통해 단편적이고 이질적인 자아에 의미를 부여하는 ‘서사적 정체성 *identité narrative*’의 구현에 있다고 한다면,³⁾ 자서전과 소설, 보다 엄밀히 말하자면 자서전과 자서전 소설 사이에는 별 차이가 없다고 말할 수 있을 것이다. 왜냐하면 자서전이 말하는 내용이 저자가 실제로 경험한 것인지 혹은 화자에 의해 상상되고 재구성된 것인지는 오로지 저자 자신만이 알 수 있는 것이기 때문이다. 이런 점에서 우리는 왜 르죈이 자서전을 단순히 물질적이고도 형태적인 지표에 의해 정의하려 했는지를 이해할 수 있다. 어떤 점에서는 화자와 저자·주인공의 동일성이라는 지표만이 허구와 자서전을 구별할 수 있는 유일한 것으로, 표지에 씌어진 작가의 이름이 그 내용의 진실성을 보증하는 것이다. 르죈 자신도 이런 외적인 지표 외에는 “텍스트 내적인 분석의 차원에서는 어떤 차이도 없다. [……] 자서전이 자신의 이야기의 진정성에 대해 우리를 설득하기 위해 사용하는 모든 기법들을 소설도 모방할 수 있으며 또 자주 그렇게 한다”⁴⁾라고 말한다. 게다가 이것은 작품의 위상보다는 독자의 수용과 관계된 것으로 “동일성이 명시되지 않으면 (허구인 경우) 독자는 저자의 의도에도 불구하고 그 둘 사이의 유사성을 찾으려 할 것이고, 동일성이 명시되면 (자서전인 경우) 그 차이점을(실수·변형) 찾으려 할 것이다. [……] 바로 여기서 소설이 자서전보다 더 진실되다는 신화가 탄생한다”⁵⁾라고 그는 덧붙인다.

2) Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 14.

3) Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, pp. 11~38.

4) Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, A. Colin, 1971, p. 24.

5) Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 26.

그러나 이와 같은 주장은 그 이론이 갖는 타당성에도 불구하고 지나치게 자서전을 특권화하려는 시도처럼 보이며, 특히 소설이 자서전보다 더 진실되다는 지드나 모리악의 주장이 신화에 불과하다는 발언은 그들이 두 가지 글쓰기를 다 병행했다는 이유만으로는 납득하기 어려운 점이 있다.⁶⁾ 더욱이 허구적인 자서전 *autobiographie fictive* 혹은 고다르가 쥘리에 대해 말한 것처럼 ‘자서전 소설 *roman-autobiographie*’이라고 불리는 글쓰기가 프루스트의 『잃어버린 시간』에서 시작되어 무질, 상드라스, 쥘리에, 밀러로 이어지면서 허구의 위기에 돌파구를 마련한 새로운 유형의 글쓰기로 높이 평가받고 있다면,⁷⁾ 그것은 자서전 소설에 대한 보다 깊은 성찰을 요한다고 생각된다. 프루스트 소설의 자전적인 특징을 들뢰즈 글에 의거하여 조망하고 있는 페라리와 아고스티니의 시도는 이런 점에서 우리의 주목을 끌며, 따라서 이 글에서는 이들이 말하는 “가상(반복의 행위자적 구조), 과거의 비현실성, 반복(수많은 비슷한 사건들의 순환적인 상호 관계)”⁸⁾의 개념을 알아보고 그것을 정체성의 탐색과 연관지어 다시 읽어보고자 한다. 다시 말해 이 글의 목적은 들뢰즈가 프루스트를 읽는 방식을 그 연

6) Philippe Lejeune, 앞의 책, p. 41. 르죈에 따르면 『잃어버린 시간』은 자서전 소설에 포함되지 않는데, 그 이유는 작품의 표지에 소설이라는 말이 명시되어 있지 않기 때문이다. 그러나 이런 주장은 프루스트 자신의 발언뿐 아니라 여러 프루스트 연구가들의 견해와도 위반되는 것으로, 다음과 같은 프루스트의 말은 이런 점에서 재고할 만한 가치가 있다. “이 작품은 소설이다. 그 꾸밈없는 어조가 회고록과 비슷하게 보일지는 몰라도 그것의 아주 엄격한 구성은 (처음 보기에는 너무 복잡한) 회고록과는 아주 다른 것이다. 그 안에는 삶의 우연성을 표현하기 위해 필요한 것을 제외하고는 우연한 것이라곤 전혀 없다”(“Lettre à Bibesco en octobre 1912,” cité in Anne Henry, *Proust*, Balland, 1986, p. 161).

7) Michel Raimond & Luc Fraisse, *Proust en toutes lettres*, Bordas, 1989, p. 60. 물론 자서전 소설이 프루스트에서 시작되었다는 말에는 다소 논란이 있을 것이다. 뱃자맹 콩스탕의 『아돌프』나 샤토브리앙의 『르네』는 모두 자서전 소설로 간주될 수 있는 작품들이다. 그러나 자신에 대한 진실을 말하려는 의지 자체를 의문시하고 작품이 단순한 저자의 투사물이라는 도식을 거부하는 현대적인 의미에서의 자서전 소설은 역시 프루스트부터 시작되었다고 봐야 옳을 것이다.

8) Maurizio Ferraris et Daniela de Agostini, “Proust, Deleuze et la répétition,” *Littérature*, n° 32, 1978, p. 73.

구가들의 글을 통해 이해하고 그것을 자서전의 관점에서 검토해보려는 데에 있다. 그 과정에서 우리는 소설이 자서전보다 더 진실되다는 지드나 모리악의 주장이 적어도 프루스트의 경우 단순히 신화에 불과한 것만은 아니며 오히려 복수적인 주체를 무대화할 수 있는 보다 적극적인 전략이며, 그 기저에는 무한한 글쓰기를 통한 무한한 정체성의 구현이라는 인식이 자리하고 있음을 강조하고자 한다.

1. 정체성의 탐색

『잃어버린 시간』의 서두만큼 정체성의 위기를 단적으로 표현해준 작품은 그리 많지 않을 것이다. 잠에서 급방 깨어난 화자는 지금 자신이 어디 있는지 어느 시간상에 위치하는지도 모르는 의식의 완전한 부재 상태에서 이야기를 시작한다.

한밤중에 눈을 뜰 때 나는 내가 어디 있는지 알지 못하기 때문에 첫 순간 나는 내가 누구인지도 알지 못한다. 나는 동물 속에서 꿈틀거리는 생존에 대한 극히 단순한 감정만을 가질 뿐, 내 생각은 동굴 속에 사는 인간보다도 더 텅 비어 있었다. (I: 5)

폴레의 지적처럼 이 텅 빈 의식, 그것은 아무런 내용물도 없는, 동굴 속에 사는 원시인보다 더 부재하는 본능적인 인간으로의 환원이다. 이 ‘생존에 대한 극히 단순한 감정’은 마치 레비나스가 말하는 존재의 부조리의 경험과도 유사한 것으로 그것은 “이름붙일 수도 없고 긍정도 부정도 할 수 없는, 너도 나도 아닌 상황”이다. 그러나 이 “익명적이고 무의미한 존재의 체험”⁹⁾은 사물로부터의 분리, 더 나아가 자신으로부터의 분리를 인식하는 계기가 된다.

아마도 우리 주변의 사물의 부동성은 그것은 이런 것이지 다른 것은 아니라는 우리의 확신에 의해, 그 사물들을 마주하는 우리 생각의 부동성에 의해 부과되는 것인지도 모른다. 이처럼 잠에서 깨어날 때 내 정신은 내가 어디 있는지 알려고 분주히 움직이지만 결국 알지 못한 채 모든 것은—고장과 세월은—어둠 속에서 내 주위를 맴도는 것이었다. (I: 6)

이 문단은 사유하는 주체와 존재하는 주체 사이의 간극을 말해준다. 몸으로서 존재하는 나는 사물이 가지고 있다고 여겨지는 부동성이나 지속성은 알지 못하며, 게다가 이 사물의 부동성도 내 사유가 만들어낸 하나의 허구일 뿐이다. 이러한 인식에서 이성이나 정신은 이 신체의 작은 도구에 불과하며 오히려 내 의식 활동을 주관하는 것은 몸이라는 생각이 자리한다.

움직이기에 너무도 무력한 내 몸은 그 피로의 형태에 따라 팔다리의 위치를 알아내고 그 팔다리를 통해 벽의 방향과 가구의 위치를 추측해내어 현재 그것이 위치하는 장소를 재구성하여 이름을 붙여보려고 애를 쓴다. 내 몸의 기억, 즉 갈비뼈·무릎·어깨의 기억은 그것이 전에 갔던 방들을 여러 개 차례로 보여주었고, 반면에 그것의 주위에는 눈에 보이지 않는 벽들이 상상된 방의 형태에 따라 자리를 바꾸면서 어둠 속을 빙빙 맴돌았다. 그러다가 시간과 형태의 문턱에서 망설이는 내 생각이 상황들을 연결시키면서 그 방을 알아내기도 전에, 내 몸이 먼저 그 방을 기억해냈다. 침대의 종류라든가 문들의 위치, 창문의 채광, 복도의 존재, 그리고 내가 그 방에서 잠들면서 또 잠에서 깨어나면서 했던 생각들까지도 기억해냈다. (I: 6)

이처럼 나를 둘러싼 세계와의 관계를 설정하고 내게 친밀한 공간을 제

9) 강영안, 「레비나스의 주체와 타자」, 『주체는 죽었는가』, 문예출판사, 1996, p. 227.

공하는 것은 바로 몸이지 이성이 아니다. 몸의 위치로부터 시간과 공간은 하나의 의미를 가지며 의식은 활동할 수 있는 기반을 마련한다. 게다가 몸은 기억의 시동 장치가 된다. 왜냐하면 몸의 위치에 따라 화자는 자신이 살았던 방들을 기억해내고 거기에서 느꼈던 기쁨과 아픔들을 상기하기 때문이다. 겨울의 방, 여름의 방, 루이 16세풍의 방, 피라미드 모양의 그 천장 높은 방, 이 방들은 각기 콩브레, 탕송빌르, 동시에르, 발백을 표상하는 것으로 『잃어버린 시간』의 질료 자체를 구성한다. 그러나 몸은 이런 긍정적인 의미만을 갖는 것은 아니다. 그것은 갈비뼈·무릎·어깨 등으로 파편화된, 조각난 세계로서 시간과 공간뿐 아니라 우리의 자아까지도 항상 분리되고 손상되고 파괴될 위협에 있다는 것을 말해준다.

잠자는 동안 나는 내 원초적인 삶의 영원히 지나가버린 시절로 쉽게 돌아가 작은할아버지가 내 고수머리를 잡아당기던 날—그날은 내게 새로운 시대가 시작된 날이었으며 고수머리를 자르던 날 그 공포는 사라졌다—의 공포와도 같은 유년 시절의 공포를 다시 느끼는 것이었다. (I: 4)

이 공포는 정신분석학에서 말하는 거세의 공포를 상기시킨다. 무엇이 화자에게 이런 공포를 유발하는 것일까? 그것은 모든 자서전 작가를 사로잡는 죄의식 때문일까?¹⁰⁾ 아니면 모든 살아 있는 생명체의 조건인 육체의 손상과 부패, 죽음에 대한 보다 근본적인 공포일까? 그 대답이 어떠한 간에 이 공포는 이내 쾌락의 감정으로 바뀌며, 우리는 몸의 상태나 위치에 따라 꿈의 내용이 달라진다는 프로이트적인 말을 듣게 된다.

때로는 아담의 갈비뼈에서 이브가 태어나듯이 한 여인이 내가 잠자는 동안에 잘못 놓인 내 넓적다리에서 태어나기도 한다. 그 여인은 내가 음미하

10) Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996.

려고 하는 쾌락의 산물이었기에 나는 그녀가 그 쾌락을 주리라고 상상한다. 나의 몸은 그녀의 몸 속에서 체온을 느끼고 그것과 하나가 되려 하다가 깨어난다. 내가 방금 헤어진 그 여인에 비하면 다른 인간들은 아주 멀리 있는 것처럼 보였다. 내 뺨은 그녀의 입맞춤으로 아직 뜨거웠고, 내 몸은 그녀의 몸무게 때문에 기진맥진해 있었다. (I: 4~5)

몸을 존재의 중심으로 삼는다는 것은 자신을 떠받쳐줄 어떤 절대적인 지시물도 존재하지 않으며, 다만 그것을 구성하고 있는 여러 다양하고도 모순되는 감각이나 감정들, 즉 공포나 쾌락·욕망·충동·기대 등이 곧 자아라는 것을, 그리고 이 자아는 각 순간마다 그것이 생각하고 말하고 욕망하고 행동하는 내용에 따라 달라질 수밖에 없다는 것을 인정하는 것이다. 이렇게 프루스트의 자아는 지속이나 통일성을 모르며 시간이나 상황·조건에 따라 계속 변화하는 사멸의 주체이다.

우리가 우리의 사랑·질투라고 믿는 것은 하나의 동일한 지속적인 분리될 수 없는 정념이 아니다. 그것은 수많은 연속적인 사랑과 다른 질투들, 일시적인, 그렇지만 그 끊임없는 성격으로 인해 연속성의 인상과 통합의 환상을 부여하는 그런 것이다. (I: 278)

마치 어제 내가 느꼈던 질투의 감정이 오늘 내가 느끼는 질투의 감정과 다른 것처럼, 오늘의 나는 내일의 나에 대해 영원히 타자인 것이다. 예전에 알베르틴을 사랑했던 화자는 그녀를 사랑했던 과거의 자아가 이제 죽어버렸다고 생각한다. 이처럼 프루스트의 자아는 어떤 고정된 정체성도 가지지 않는, 시간의 흐름에 따라 끝없이 분열되고 해체되는 불안정한, 유동적인 자아이다. 그렇다면 이 연속적이고 단편적인 죽음에 처형당한 자아에게서 과연 자신의 일관된 정체를 안다는 것은 가능한 일일까? 바로 이 지점에서, 이 정확한 지점에서 기억이 개입한다.

바로 그때, 내가 현재 있는 곳이 아니라, 내가 살았던 곳 혹은 내가 살았을지도 모르는 몇몇 장소에 대한 추억이 마치 위에서 구원처럼 내려와, 내가 혼자서는 도저히 빠져나갈 수 없는 그 무로부터 나를 구하기 위해 다가왔다. (I: 5)

의식의 파편화 현상 앞에서, 자아의 끝없는 분열 앞에서 화자는 과거를 다시 재현함으로써 자신이 누구인지를 알 수 있다고 생각한다. 그리하여 이 탐색은 시간과 공간을 가로지르며 전속력으로 질주하는 『아라비안 나이트』의 저 마술 담요처럼 유년 시절의 기억을 찾아 여행을 떠난다. 그러므로 『잃어버린 시간』을 찾는다는 것은 자서전의 탁월한 실천처럼 주어지며, ‘나’라고 일컬어지는 한 인물의 의지적이고 주의 깊은 활동에 의해 자신 혹은 다른 사람들이 겪은 체험을 재구성함으로써 진실을 발견할 수 있다고 생각한다.

2. 가상의 출현

그러나 자서전의 진정한 말은 소설적인 언어에 의해 끊임없이 변조된다. 프루스트가 앙드레 지드에게 “당신은 모든 것을 다 말할 수 있습니다. 단 ‘나’라고 말하지 않는 조건하에서”라고 말하자 지드가 당혹스러워했다는 일화는 너무도 잘 알려진 사실이다. 이 말은 ‘나’가 동시에 마르셀 프루스트나 다른 수많은 사람들 혹은 그 누구도 아닌 것을 지칭할 수 있다는 것을 말해준다. 그런데 프루스트의 화자는 나이도 이름도 육체적인 특징도 없는 그저 ‘나’라고 말하는 한 사람일 뿐이다. 이런 ‘나’의 익명성은 이름에서도 확인되는 것으로, 화자는 텍스트 내에서 단 두 번 ‘마르셀’이란 이름으로 알베르틴에 의해 불려지지만, 그것도 마르셀 프루스트라는 저자

의 이름을 가리키기보다는 마르셀이라고 불리는 한 허구적 인물에 관계된 것이라는 느낌을 준다.

그녀는 나의 영세명 앞에 '나의' '나의 사랑하는' 을 덧붙여 말했다. 만약 우리가 이 이야기의 화자에게 이 책의 저자와 같은 이름을 부여한다면, 그것은 '나의 마르셀 혹은 나의 사랑하는 마르셀' 이 될 것이다. (Ⅲ: 75)

물론 이와 같은 표현은 이 '나'가 저자 마르셀 프루스트를 가리키는 것이라고 혼동할 충분한 근거를 마련하지만, 그러나 이 문단에서 '만약'이라는 가상법의 사용과 '우리'라는 이름하에 개입하는 저자의 목소리는 오히려 저자와 화자와의 거리감을 강조하고 있으며, 따라서 그것은 르쥬에 따르면 "소설의 규약으로 기능하는 동시에 자서전의 지표로 기능하며 그리하여 텍스트를 모호한 공간 속에 설정한다"¹¹⁾라고 말해진다. 화자의 이름을 둘러싼 이 같은 모호성은 화자의 가족을 살펴보면 보다 분명해진다. 그들 역시 이름을 갖고 있지 않으며 단지 아버지 엄마 할아버지 할머니 등으로 불릴 뿐 여전히 익명적인 존재로 남아 있다. 이에 반해 다른 인물들의 이름에 대한 화자의 관심은 마치 이름 자체가 존재의 기원이라도 되는 것처럼 그의 수련 과정에서 중요한 자리를 차지한다. 게르망트의 실체는 바로 그 이름에서 드러나며(중세까지 거슬러 올라가는 명문가의 그 광휘를 보여주는 오렌지색 혹은 맨드라미색), 신원이 불확실한 평민 출신의 천박함은 바로 베르뒤랭이라는, 어미가 모음이 아닌 비모음이나 자음으로 끝나는 고유명사에서 표출된다. 이처럼 고유명사에 대한 저자의 관심은 바르트가 지적했듯이 고유명사의 발견 없이는 『잃어버린 시간』도 존재하지 않았을 것이라는 단언을 내놓게 할 정도로 중요한 의미망을 구축한다.¹²⁾

11) Philippe Lejeune, 앞의 책, p. 29.

12) Roland Barthes, "Proust et les noms," in *Le degré zéro de l'écriture*, coll. Points, 1972, pp. 121~34.

왜 프루스트는 화자에게 이름을 부여하지 않은 것일까? 일반적으로 나는 주관적인 자아, 고백의 인칭이다. 따라서 화자가 이름을 가지지 못한다는 것은 이 '나'가 하나의 개별적인 의식을 가리키기보다는 '매개 주체' 혹은 "내용물이 없는 텅 빈 우리"¹³⁾로서 단지 언술 행위의 주체 혹은 문법적인 주어에 불과하다는 것을 말해준다. 그렇다면 이 '텅 빈 우리'를 대신하는 것은 무엇일까?

때로는 촛불을 끄자마자 즉시 눈이 감겨 '잠드는구나' 하고 생각할 틈조차 없었다. 그러다가 30여 분이 지난 후에 잠을 자야 할 시간이라는 생각이 나를 깨어나게 했다. 그러면 나는 아직도 손에 들고 있다고 생각되는 책을 탁자에 놓으려 하고 불을 끄려 한다. 나는 잠을 자면서도 방금 읽은 책에 대해 생각하기를 멈추지 않았는데 그것은 조금 특이한 형태를 취하는 것이었다. 마치 내 자신이 책에서 말하는 교회, 사중주곡, 프랑수아 1세와 샤를 5세의 경쟁 관계 같아 보이는 것이었다. (I: 4)

우리는 이 문단에서 화자가 읽고 있는 책이 바로 자신이 쓰고 있는 『잃어버린 시간』이라는 것을 쉽게 유추해낼 수 있다. 대부분의 자서전이 저자의 출생에서 시작하는 데 반해, 이렇게 『잃어버린 시간』은 책의 탄생, 즉 두브로브스키의 표현을 빌리자면 “책의 탄생의 신화”¹⁴⁾로 시작된다. 그것은 마치 언어에서 언어학자가, 글쓰기에서 작가가 파생하듯이 저자가 작품을 지배하는 것이 아니라 글쓰기가 저자를 지배하는 그런 관계이다. 게다가 자신이 교회, 사중주곡, 프랑수아 1세와 샤를과 흡사하다는 발언은 이 '나'가 “텍스트적인 몸 le corps du texte”¹⁵⁾으로서 책에서 말하는 것 외에는 다른 어떤 실체도 갖고 있지 않으며, 다만 여러 개의 상상적인 자아

13) Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1986, p. 198.

14) Serge Doubrovsky, *Autobiographiques: De Corneille à Sartre*, PUF, 1988, p. 49.

15) 위의 책, p. 60.

로 대체되는 불안정한 '나' 라는 것을 말해준다. 이 '나' 는 작품 속의 프랑수아즈(프랑수아)가 될 수도 있으며 또 스완(스완의 이름은 샤를이다) 혹은 샤를뤼스가 될 수도 있다. 따라서 '나' 에게 속하는 수식어는 어느 누구에게라도 무차별적으로 적용될 수 있는 것으로, 그 진실은 이야기하는 과정에서 만들어지는, 이야기 속에서만 작용하는 진실이란 의미를 가진다. 이처럼 화자는 자신의 삶을 말하기 위해 주인공 마르셀을 만드는 데 그치지 않고 그와 유사한 그러나 자율적인 제3의 혹은 제4의 인물들을 만들어냄으로써 무한히 자신을 분산·증식시키고 있다. 우선 스완과 화자의 관계는 정신적인 부자 관계로 표현된다.

결국 잘 생각해보니 내 경험의 질료는 스완에게서 비롯된 것이었다. 이것은 다만 스완 자신과 질베르트에 관한 것만은 아니다. 콩브레 시절부터 발백에 가려는 욕망을 내게 품게 한 것도 스완이었다. 스완이 아니었다면 나는 게르망트 가조차 몰랐을 것이다. (Ⅲ: 915~16)

스완은 실패한 예술가에 대한 화자의 강박관념의 구현이다. 스완도 조금만 덜 게을렀다면 마르셀처럼 작가가 될 수 있었을 것이다(그는 베르메르에 대한 저술을 완성하지 못한다). 또 스완은 화자의 사랑의 편력에서도 입문자의 역할을 한다. 게다가 작품 속에서 미스터리로 지적되는 스완의 죽음에 대한 화자의 침묵은 크리스테바의 말에 따르면 스완이 죽은 것이 아니라 마르셀을 통해 자신의 삶을 지속하고 있는 증거라고 지적된다.

질투에 사로잡힌 그는 자신을 찬미하고 다음으로는 딸 질베르트를 사랑하게 될 콩브레의 아이 안으로 들어가 새로운 삶을 시작한다. 오데트로부터 버림받고 드레뤼스 사건 후에 사교계에서도 죽은 자로 간주되는 스완은 새로운 삶, 즉 화자의 삶을 발명해야 했다(마치 켈트족의 죽은 영혼들처럼). 화자로 가장한 그는 「꽃핀 처녀들」을 체험하고, 「게르망트 가」를 거쳐 「소

덤과 고모라」를 관찰하고, 피로와 승화의 절정에서 '얼굴들의 무도회'의 마지막에 이르면 떨리는 손으로 수많은 삭제로 뒤덮인 종이 위에 '끝'이라고 쓴다.¹⁶⁾

사랑과 예술의 입문자인 스완이 텍스트에서 자취를 감출 즈음이면 이번
에 우리가 보게 되는 것은 샤를뤼스의 그 광기 어린 모습이다. 그러나 샤
를뤼스의 광기가 동성애 그 자체에 있다기보다는 잘 짜여지고 통제된 언
어 속에서 갑자기 터져나오는 폭력적인 파토스의 구현에 있다고 한다면,
콩브레에서 어머니가 씌워준 모자를 짓밟는 마르셀의 행동이나(I: 145),
샤를뤼스의 긴 담화 후에 흥분을 참지 못하고 옆에 놓인 샤를뤼스의 모자
를 짓밟고 조각조각 찢어버리는(II: 565) 마르셀의 충동적인 행위는 광기
의 기원이 누구인지를 파악 불가능하게 만든다.

화자는 다른 사람들에게도 유효한 광기를 소유하고 있어 그것은 알베르
틴의 광기와 소통하며 샤를뤼스의 광기와도 소통한다. 그리하여 그 광기는
그들의 광기를 미리 보여주거나 혹은 그 결과를 펼쳐보이기 위해 대신할 수
있다.¹⁷⁾

샤를뤼스의 해석에 대한 광적인 욕망은 화자가 알베르틴을 감금하고 그
비밀을 알아내고자 고문하는 모습과도 유사하며, 이것은 화자와 질베르트
의 관계에서, 더 거슬러 올라가면 스완이 오데트를 사랑하면서 이미 보여
준 적이 있다. 또 샤를뤼스는 모델로부터 버림을 받고(스완이 오데트로부
터 버림받는 것처럼), 이 모델은 그의 조카인 생루의 애인이 되며, 생루는
또 질베르트와 결혼을 한다.

이처럼 수많은 상상적인 자아의 출현과——그것이 마르셀, 스완, 샤를뤼

16) Julia Kristeva, *Proust et L'expérience littéraire*, Gallimard, 1994, pp. 51~52.

17) Deleuze, 앞의 책, p. 209.

스, 생루, 블로크로 불려지든간에 — 그것의 반복적인 행위는 '원본에 반항하는 변형된 복사물'로서의 가상 simulacre이란 개념을 환기시킨다고 표현된다.¹⁸⁾ 들뢰즈에 따르면 플라톤은 이데아 혹은 모델과 그것에 유사한 내적인 표현인 좋은 복사물과 외적인 그릇된 환상적인 관계만을 가지는 나쁜 복사물 즉 가상을 분리하는데, 이러한 분류에서 플라톤이 진정으로 두려워한 것은 동시에 크거나 작고, 젊고 늙은, '순수 생성 un pur devenir' 그 자체인, 어떤 고정된 정체성도 가지지 않은 역설적인, 비논리적인 가상이라는 것이다. 이 가상은 이데아의 지배를 벗어나며 그리하여 모델과 복사물의 관계마저도 위협한다. 그러나 우리의 사유를 자극하는 바로 이런 모순된 존재들과의 만남이며 따라서 이데아·원본·모델보다는 복사물·기호·이미지 가상의 우위가 예견된다는 것이다.¹⁹⁾ 들뢰즈가 프루스트 작품에서 발견하는 것도 바로 이 가상(혹은 기호)의 지배적인 담론으로서, 그것은 진짜와 가짜, 본질과 외관, 혹은 실재와 허구의 대립을 떠나 우리의 잠재적인·상상적인 현실이 가시화되는 것을 의미한다. 즉 가상은 실재와 대립하는 것이 아니라 실재성의 한 존재 양식으로서 우리는 이 가상의 세계에서 현실적으로 살고 있는 것이다. 들뢰즈의 이런 견해는 니체에 대해서도 발견되는 것으로 니체에 따르면 가상이란 우리의 실천적 본능이 만들어낸 것으로 그 배후에는 어떤 유일한 불변적인 주체가 아니라 다수로서 존재하는 주체, 복수적인 주체가 자리한다고 설명된다.²⁰⁾

그런데 가상의 특징은 시간과 공간을 초월하여 도처에 편재하며 이 편재성과 초시간성은 사실임 직한 것 vraisemblance에 기초하는 인물 personnage과 대조를 이룬다고 지적된다.²¹⁾ 이런 맥락에서 우리는 왜 이 모든 가상들이 콩브레라는 한 상상적인 공간에서 출발하여 도처에 출현하

18) Maurizio Ferraris et Daniela de Agostini, 앞의 글, p. 71.

19) Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, 1968, p. 92.

20) 강영안, 앞의 책, p. 158.

21) Maurizio Ferraris et Daniela de Agostini, 위의 글, p. 79.

며, 그리하여 포브르 생 제르맹의 게르망트 저택에서 그 대미를 장식하는 지 이해하게 된다. 마르셀은 콩브레에서 어느 날 질베르트를 보고 사랑에 빠지며 그녀의 어머니 오데트의 목소리를 듣는다. 그런데 질베르트의 아버지인 스완은 마르셀의 '슬픔의 주범'으로서, 할아버지의 친구이자 샤를 뤼스의 친구로서 마르셀을 게르망트 가로 연결시킨다. 마르셀은 이 게르망트 가의 자손인 생루와 친구이며 이 생루는 나중에 콩브레 교회에 안장된다. 게다가 그들이 마지막으로 출현하는 포브르 생 제르맹의 게르망트 저택도 실제적인 것이라기보다는 상상적인 것이다. 게르망트는 한 세기 전부터 어떤 정치적인, 경제적인 권력도 갖고 있지 않으며, 그럼에도 그들이 『잃어버린 시간』에서 부르주아들의 지시 계급으로 나타난다면 그것은 신화적인 혹은 미학적인 차원에서만 설명될 수 있다. 이와 같은 공간의 확장은 인간의 행동 반경을 무한으로 확대시켜 여러 겹의 삶을 넘나들면서 자아의 확장을 꾀하고자 하는 바람으로 풀이될 수 있을 것이다.

게다가 가상은 앞에서 언급한 것처럼 모순과 모호함의 덩어리로서 그것의 역설은 '무한한 정체성 identité infinie'의 구현에 있다.²²⁾ 샤를뤼스는 '프랑스'로 불릴 만큼 오만한 귀족의 대명사이자(I: 749) 미치광이이며(II: 379), 자상하고 동정심 많은 남자이자(III: 324) 잔인하며(II: 555), 가장 남성적인 남자이자(I: 750) 여자이며(II: 614), 반유대주의자이자(II: 1105) 유대주의자로서(II: 1107) 그 변신은 예측 불허이다. 이렇게 하여 10명의 생루, 10명의 알베르틴, 10명의 오데트의 그 이질적이고도 비밀관적인 모습은 '포착할 수 없는 자아' 끊임없이 우리 손으로부터 빠져나가는 '사라지는 존재 être en fuite'에 대한 인식을 심화시킨다.

수많은 변신과 역전의 주체인 이런 가상들과는 달리 인물은 하나의 직업, 하나의 장소로 한정되며, 또 그 정확함과 생생함은 마치 프루스트가 젊은 시절 즐겨 했던 패스티쉬의 한 장면을 연출한다. 브리쇼는 교수, 코

22) Gilles Deleuze, *Logique du sens*, éd. de Minuit, 1969, p. 10.

타르는 의사, 노르푸아는 외교관이며…… 또 교수는 현학적이고 의사는 순진하며, 외교관은 거짓말쟁이이고, 등등. 이 인물들은 베르뒤랭의 살롱에 국한되거나, 혹은 하나의 특정 공간에 연결됨으로써 그 정태적인 성격을 강조한다. 그러나 역설적인 것은 “인물이 사실적일수록 그것은 더 문학적이며, 그리하여 인물의 유형학은 소설적인 심리학의 일반적인 논거에 일치한다”²³⁾는 데에 있다.

그러나 작품 전체를 구조화하는 가상에 비해 인물은 극히 제한되고 부수적인 기능만을 행사하며 따라서 가상에 의존하는 프루스트 소설은 모든 것을 저자와의 동일성으로 몰고 가는 재현의 법칙이나 작품을 저자의 소유물로 파악하려는 전통적인 의미에서의 저자의 기능을 의문시한다고 설명된다.²⁴⁾ 저자는 작품에 대해 아버지와 자식의 관계에서처럼 절대적인 권한을 행사해왔으며 인물은 저자의 분신이나 투사물로 간주되어왔다. 그러나 이런 분신이나 투사물이란 개념 뒤에는 항상 하나의 불변적이고도 확고부동한 저자가 있으며, 이 저자가 작품의 기원이자 작품의 종착역인 것이다. 그러므로 수많은 상상적인 자아들의 출현은 모든 기원에 대한 탐색을 헛된 것으로 만들어버리며 원본과 복사물의 관계마저도 전복시킨다. 바르트의 말처럼 “샤를뤼스의 모델이 몽테스키외가 아니라 몽테스키외가 샤를뤼스에서 파생된 이차적인 단편이며,”²⁵⁾ 샤를 하아스가 스완의 모델이 아니라 하아스가 스완에서 파생된 복사물인 것이다.

이렇듯 자아 속에 공존하는 그 수많은 이질적인 목소리들을 무대에 올려놓고 그 행태를 상이한 시간과 상황 속에서 관찰하고 또 그 효과를 묘사하는 것은 자신이 가진 다양성 속에서 끊임없이 스스로를 갱신하며 새로운 정체성을 만들어나간다는 것을 의미한다. 따라서 가상의 출현은 자아의 상실이나 부정이 아닌, 자아의 무한한 확대, 혹은 새로운 가능성을 향

23) Maurizio Ferraris et Daniela de Agostini, 앞의 글, p. 79.

24) 위의 글, p. 70.

25) Roland Barthes, “La mort de l’auteur,” in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 63.

한 끝없는 열림으로 해석될 수 있을 것이다.

3. 과거의 비현실성과 반복

르쥘이 자서전의 두번째 조건으로 내세우는 '과거 회상형의 이야기'란 바로 이 과거 안에 저자의 정체성이 기재되었다는 것을 의미한다. 그러나 『잃어버린 시간』에서 화자가 회상하는 과거는 일련의 가면처럼 제시된다. 이런 점에서 「되찾은 시간」의 게르망트 가에서의 가면 무도회는 상징적이다. 가면을 쓴 인간이 어느 날 갑자기 가면을 벗으면 우리가 전혀 알아볼 수 없는 사람이 되는 것처럼, 게르망트 가문이 그토록 경멸하던 유대인 블로크는 이제 게르망트의 절친한 친구가 되었으며(Ⅲ: 965), 부르주아의 대명사인 베르뒤랭 부인은 이제 게르망트의 부인이 된다(Ⅲ: 955). 우리는 더 이상 발자크나 졸라의 세계에서처럼 새로운 사회 계급의 점진적인 상승이나 역사의 진화 앞에 있는 것이 아니라, 갑작스런 변화, 기억이 없는 절대적인 새로움의 세계 앞에 있는 것이다. 마치 게르망트 부인이 그전에 입었던 모든 옷을 없애고 새로운 유행을 받아들이기에 급급한 것처럼, 사교계를 지배하는 것은 역사가 아니라 유행이며, 기억이 아닌 망각인 것이다. 몇몇 역사적인 사건이나(전쟁, 드레퓔스 사건), 사교계의 일들은 단지 인물들의 갑작스런 놀라운 변신의 효과를 창출하기 위해서만 존재한다. 이와 같은 사례들은 모두 과거의 비현실성²⁶⁾을 입증하는 것으로, 이 갑작스런 변화와 변신은 시간의 점진적인 발전에 의해 현재의 '나'가 만들어지는 것이 아니라 이 '나'가 태초부터 갖고 있는 복수성이 어느 날 갑자기 그 모습을 드러낸다는 것을 의미한다.

26) 페라리와 아고스티니는 '잃어버린 시간의 비존재 l'inexistence du temps perdu'라고 지칭하고 있지만, 그것은 과거가 존재하지 않는 것이 아니라 과거와 현재의 연계성이 부재한다는 것을 의미한다는 점에서 과거의 비현실성이라는 표현이 더 적절한 것이라 생각된다.

프루스트에게서 과거는 이렇듯 존재하지 않거나 아니면 잠재적인 혹은 불연속적이고 단편적인 형태로만 존재한다. 이런 점에서 화자가 '내 잠자리의 연극과 비극'이라고 부르는 '저녁 키스' 장면은 계시적이다. 이 추억의 강박적인 성격은 오랫동안 화자의 머릿속에는 콩브레의 유일한 추억으로 남아 있는, 망각으로도 결코 추락하지 않는 부동의 장면으로서, 마들렌에 의해 떠오르는 그 '모든 날씨의' 총체적인 콩브레와는 달리, 저녁 7시와 어둠 속에 빛나는 그 수직적인 계단으로 제한된 단편적인 콩브레이다.

콩브레는 마치 좁은 계단으로 연결된 두 개의 층으로만 이루어져 있는 것 같았고, 또 그곳에는 저녁 일곱시밖에는 다른 시간은 없었던 것 같았다.
(I: 44)

7번이나 중단되었다 다시 시작되는 이 일화는 마치 마르셀이 가지고 놀던 그 환등기의 세계에서처럼, 모든 것은 어둠 속에 잠긴 채 어머니의 키스를 기다리던 그 가파른 계단, 그의 슬픔의 주범인 스완이 나타나던 그 좁은 오솔길, 현관의 이미지만이 몇 개 고립되어 마르셀의 지나간 삶의 단편을 재현한다. 어쩌면 리콥르의 말처럼 “기억이란 과거의 이미지를 갖는 것이며, 그 이미지란 사건이 남긴 그리고 정신에 새겨진 어떤 흔적”²⁷⁾일 것이다. 그러나 어떻게 이런 불연속적이고 단편적인 이미지들이, 몇몇 풍경의 조각들이 ‘과거에 내 안에 있던 존재’를 포착하게 해줄 수 있단 말인가? 화자는 게르망트 저택의 연회에 가면서 예전에 자신이 머물렀던 베니스의 풍경을 회상하려고 하지만 그 베니스라는 말이 머릿속에 울려 퍼지는 순간 베니스의 기억은 권태로운 것이 되어버린다(III: 865). 이처럼 기억은 현재를 가지고 과거를 재구성하기 때문에 과거 그 자체를 재현하는 데는 실패할 수밖에 없으며 따라서 기원의 진실은 여전히 과거 속에 매몰된 채

27) Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. 1, Seuil, 1983, p. 27(우리말 번역본, 김한식·이경래 옮김, 『시간과 이야기』, 문학과지성사, 1999, p. 40).

말할 수 없는 것이 되어버린다.

게다가 기원의 진실은 글쓰기의 반복 위에 설정된다. 화자가 자신의 문학적 소명을 처음으로 깨달은 ‘마르탱빌 종탑’의 일화가 그 대표적인 예다. 화자는 동일한 사건을 두 번 서술함으로써 — 한번은 객관적인 서술의 형태로 다른 한번은 그것을 관찰하는 사람의 주관적인 시각의 형태로 — 그 극적인 성격을 약화시킨다. 물론 이 일화는 일회적인 *singulatif* 사건이긴 하지만 게르망트 가 쪽에서 한 다른 수많은 산책들 중의 한 사례로(즉 다회적인 이야기 속에 삽입된 일회적인 이야기) 제시됨으로써 그 사건적이고 예외적인 성격은 상실되고 유년 시절의 한 가능한 체험이라는 일반화된 서술의 양상을 띠게 된다. 주네트가 프루스트의 작품에서 특징적인 문체로 지적한 다회적 이야기 *récit itératif*의 사용은 “서로 소통함이 없이 끊임없이 대체되는 상태들의 연속” “사건의 부재,” 혹은 “삶의 일상적이고도 반복적인 양상”을 표현해주는 것으로서 그 근본적인 동인은 매개 주체의 기억 활동에 연유한다고 설명된다.²⁸⁾ 기억은 이처럼 시간의 단선적이고 연대기적인 시간을 파괴하고, 회상의 모티프들은 모두 그 개별성과 일회성을 상실한 채 수많은 ‘비슷한 것들의 반복’이라는 순환적인 시간의 기호 아래 놓이게 된다. 그러므로 거기에는 유일하고도 결정적인 사건(이를테면 루소에게서 단절의 계기로 작용하는 ‘불기 사건’ 같은 것)의 회상을 통하여 자신의 진실을 추적하려는 자서전의 기획 *projet* 같은 것은 찾아볼 수 없는 것이다.

그러나 이 순환적이고 반복적인 시간이 차이의 생산을 가능케 한다고 들뢰즈는 강조한다. 두 개의 유사한 상황의 예기치 않은 만남(예전에 맞본 마들렌과 현재의 그것)에서 드러나는 콩브레는 화자가 예전에 체험했던 콩브레가 아니라 한번도 체험하지 못했던 새로운 형태의 콩브레이다. 그것은 현재로 환원되지 않는 ‘과거 그 자체’로서 들뢰즈는 이것을 “즉자적인

28) Gérard Genette, *Figures* III, Seuil, 1971, p. 169.

과거 l'être en soi du passé" 혹은 순수 과거라고 부른다.²⁹⁾ 그러나 이 순수 과거는 과거와 현재가 연속되어 있다고 본다면 불가능한 것이다. 왜냐하면 그것은 정도의 차이는 있을지언정 그 배후에는 모든 것은 절대로 지나가버리지 않은 현재의 연속이라는 생각이 들어 있기 때문이다. 우리가 앞에서 과거가 존재하지 않는다고 말한 것도 바로 이런 맥락에서다. 즉 모든 것을 현재로 환원시키는 관점에서 본다면 이 과거가 현재와 단절된 채 현재에 대해 별 영향력이 없다는 점에서 과거는 존재하지 않는다고 말할 수 있을 것이다. 그러나 현재로 환원되지 않는 순수 과거는 존재하며 이것은 현재와 연속하는 것이 아니라, 잠재적인 형태로 현재와 공존하다가 어느 날 갑자기 그 모습을 드러내며 그리하여 차이를 생산하는 것이다.

전기의 역사적인 시간에서 유사성은 동일성으로 귀착되지만, 그러나 상 상적인 것의 순환적인 전방에서는 반대로 예기치 않았던 유사성이 차이를 생산한다. 게르망트 저택의 고르지 못한 포석은 그것이 야기하는 기억의 혼 적과 유사한 관계를 유지하는 것이 아니라, 현재의 사건과 과거의 사건 사이에 절대적인 차이를 설정한다. [……] 바로 그 순간에야 콩브레의 즉자 en soi와 베니스의 즉자가 드러나며 그것이 체험된 순간에는 인지하지 못 했던 진실이, 기억의 노력에 의해 환기될 수 없는 진실이 나타나는 것이다.³⁰⁾

프루스트에게서는 자아가 복수적인 것처럼 시간 또한 복수적이다. 그러나 이 즉자적인 과거는 마치 라캉이 말하는 실재 le réel처럼 존재하기는 하지만 우리의 손으로부터 끊임없이 빠져나가는 그런 것이다. 우리는 여기

29) 프루스트와 베르그송이 유사한 점은 바로 이 순수 과거의 존재를 상정했다는 점이며, 그것은 흔히 말하는 것처럼 '지속 durée'의 차원이 아니다. 베르그송에 의하면 인간의 삶은 지속적인 흐름 속에 있는 것으로 모든 것은 계속해서 성장하는 것이다. 그러나 프루스트에게서 시간은 서로 고립된 시간들의 연속으로서 베르그송이 말하는 지속과는 대립된다.

30) Maurizio Ferraris et Daniela de Agostini, 앞의 글, p. 74.

서 왜 프루스트가 비의도적인 기억의 기호들을 “현실적이지 않는 실재, 추상적이지 않은 관념 Réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits” (III: 873)이라고 불렀는지 이해하게 된다. 그러므로 그것이 존재한다는 것을 알기 위해서는 추상적으로 기억하는 것만으로는 충분하지 않고 두번째 연극이 필요하며, 이것은 마치 프로이트의 전이(transfert)와도 유사한 구조를 가진다고 지적된다.³¹⁾ 그 예로 페라리와 아고스티니는 ‘할머니의 죽음’에 관한 일화를 든다. 마르셀은 할머니의 죽음 후에 자신이 아무런 고통도 느끼지 못한다는 사실에 놀란다. 그러나 발벡에서의 두번째 체류시에 그는 구두를 벗으면서 지난해에는 할머니가 그것을 벗겨주었다는 사실을 환기하면서 할머니의 죽음에 대해 슬퍼한다(II: 755). 이 묘사에 뒤이어 프루스트의 저 유명한 ‘마음의 단속성’에 대한 문단이 뒤를 잇는다. 그런데 이것은 시간의 단선적인 재현을 파괴하는 것으로, 반복적이고 순환적인 비전만이 사건이나 상황의 개념을 특권화시킬 수 있다는 것을 보여준다. 따라서 이들 저자들의 말처럼 “화자는 자신의 실제적인 체험에 대한 명상 속에서 진실을 발견하는 것이 아니라 상상적인 자아들에 의한 가능한 체험(반복이나 미래의 책)에서 진실을 발견하며, 지나간 시간은 화자가 체험한 실제 시간이 아니라 상상적인 자아들의 허구의 시간”³²⁾이라고 말할 수 있을 것이다.

4. 서사적 정체성

그렇다면 우리가 앞에서 살펴본 가상, 과거의 비현실성, 반복적인 서술 행위는 과연 무엇을 의미하는 것일까? 페라리와 아고스티넬리는 이것을 프로이트가 말하는 환영 fantasme에서 그 연결고리를 찾는다. 르윈 역시

31) Maurizio Ferraris et Daniela de Agostini, 앞의 글, p. 74.

32) 위의 글, p. 68.

지시적 기능으로 특징지어지는 자서전과는 달리 소설은 “환영의 규약 *pacte fantasmatique*”(인간 본성의 어느 한 진실을 보여주는 허구의 이야기로 서뿐만 아니라 또한 개인을 드러내는 환영의 이야기로서 읽을 수 있도록 해주는 것)이라고 정의한다.³³⁾ 환영은 실제적인 사건이 아니라 그 출발에서부터 가장이며, 또 억압된 것은 반드시 회귀한다는 점에서 그 반복적인 양상은 프루스트 작품의 서사적인 특징과도 연관된다. 그러나 이 상상적인 시나리오가 “다소간에 변형된 방식으로 욕망의 실현, 최종적으로는 무의식적인 욕망을 형상화하는”³⁴⁾ 것을 가리킨다면 과연 이 무의식은 누구의 무의식을 말하는 걸까? 그것은 마르셀 프루스트의 무의식일까 아니면 화자 혹은 스완의 무의식일까? 물론 이 가상들이 주체 속에 내재하는 그 수많은 잠재적인 자아들이 형상화되고 극화된 것이라면 그 구별은 무의미할지도 모른다. 그러나 ‘나’라고 불리는 주체의 무의식을 알기 위해서는 각각의 자아들이 표출하는 유년기나 형성 과정을 여러 단계에서 분석하고 또 종합해야 한다는 어려움이 따른다. 또 앞에서 살펴본 것처럼 프루스트의 인물들이 지속성이나 통합을 모르며 그 끊임없는 부인과 도치의 작업이 모호한 움직임만을 그려낸다면, 과연 우리는 그들에 대해 무엇을 말할 수 있을까? 게다가 ‘환영의 규약’이란 자서전 소설에 해당되는 것만이 아닌 자서전에도 해당되는 것이 아닐까? 왜냐하면 자서전이 목적으로 하는 것이 ‘자기 삶의 이야기’라면 그것은 현실적인 삶뿐 아니라 무의식적인 삶마저도 포함해야 할 것이기 때문이다. 그렇지 않으면 그것은 부분적이고 불완전한 채 남아 있을 것이며, 소설과 자서전의 대립을 허구와 실재의 대립으로 간주하는 전통적인 비평과도 거의 다를 것이 없다. 또 환영의 진실과 텍스트의 진실은 다른 것이다. 환영의 진실은 심리적인 현실이며, 소설은 이런 심리적인 현실이 하나의 형태나 의미를 취한 특수한 표상 중의 하나이다. 프루스트는 여러 번에 걸쳐 『잃어버린 시간』의 구성상의 엄격함

33) Philippe Lejeune, 앞의 책, p. 42.

34) Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, 1992, p. 153.

을 강조하고 있다. 따라서 '환영의 규약'은 자서전과 자서전 소설을 구별하는 기준이 될 수는 없으며 우리는 다른 곳에서 그 정의를 모색해야 할 것이다.

더욱이 지드나 모리악이 자서전을 쓰지 않았더라면 결코 “아무도 우리는 그들의 소설에서 찾아내야 할 진실이 어떤 것인지를 알 수 없었을 것이다”³⁵⁾라는 르죈의 단언은 모든 것이 설명 가능하다는 인식을 그 배면에 깔고 있으며 또 자서전과 소설을 병행한 사람들만을 대상으로 한다는 점에서 설득력이 없다. 그렇다면 자서전만을 쓴 작가들 혹은 자서전 소설만을 쓴 작가들인 경우 우리는 그 진실을 무엇과 ‘대조’해서 알 수 있단 말인가? 과연 진실이란 말할 수 있는 것일까? 소설이 자서전보다 더 진실되다는 발언은 소설이 자서전에 대해 표하는 경의가 아니라 문자 그대로 해석되어야 하는 것이 아닐까? 자서전은 저자·화자·주인공의 동일성이라는 규약 때문에 그 담론은 제한될 수밖에 없다. 그러나 자서전 소설은 전기적인 사건들에서 출발하여 삶의 저편으로의 몰입, 상상적인 것으로의 몰입을 보다 용이하게 해준다. 물론 『잃어버린 시간』에서 몇 개의 일화들은 프루스트의 실제적인 삶과 관련이 있는 것들로서, 이를테면 사교계에서의 체험, 유한 계급의 그 한가로운 생활, 사랑의 모험, 자연에 대한 취향 등은 작가의 자전적인 체험에서 연유한 것들이다. 그러나 이런 체험들은 소설적인 전환 작업에 의해 상상적인 것과 재결합함으로써 새로운 움직임을 창출하며 바로 이 움직임이 소설과 자서전의 차이를 말해주는 것이 아닐까? 주네트의 지적처럼 『잃어버린 시간』의 현대성이 “구조가 실체를 휩쓸어버리는 데 있다”면³⁶⁾ 바로 이 구조는 상상적인 자아들의 반복적인 나타남과 사라짐에서 비롯되는 수많은 차이의 생성과 해체, 역전과 도치의 신기루 같은 움직임을 가리키는 것으로서, 이 움직임은 자서전이 아닌 소설에서만 가능한 것이다. 소설은 그 자체로 하나의 세계를 이루지만, 자서

35) Philippe Lejeune, 앞의 책, p. 42.

36) Genette, “Proust Palimpseste,” *Figures I*, Seuil, 1966, p. 58.

전은 저자의 한 내밀한 공간에 불과한 것이다. 게다가 프루스트가 찾으려 했던 것이 하나의 진실 une vérité, 즉 한 개인의 진실이 아니라 진실 la vérité 그 자체라면,³⁷⁾ 이 진실은 바로 자아 속에 내재하는 그 수많은 자아들을 이해한다는 것은 불가능하며 다만 그 불가능한 탐색의 몸짓을 글로 옮기는 것만이 가능하다는, 즉 글쓰기의 진실을 말해주는 것이 아닐까?

우리는 더 이상 그 누구도 아니다. 그런데 잃어버린 물건을 찾는 것처럼 자신의 생각, 자신의 인성을 찾는다고 해서 어떻게 다른 자아가 아닌 내 고유의 자아를 되찾게 된다고 말할 수 있을까? 우리가 생각하기 시작할 때 우리 안에서 구현되는 것은 왜 예전의 인성이 아닌 다른 인성일까? 우리는 무엇이 선택을 명령하는지 모르며 또 우리가 될 수 있었을지도 모르는 그 수많은 인간들 가운데 왜 하필이면 정확히 어젯밤에 나였던 자를 찾아내는지도 알지 못한다. (II: 88)

이처럼 ‘나’가 수많은 자아들로 구성되어 있어 어제의 ‘나’가 단지 시간의 우연한 선택의 결과일 뿐이라면, 그것을 안다는 것은 영원히 불가능한 것이다. 다만 자신 속에 숨겨 있는 그 모순되는 비밀관적인 다양한 얼굴들과 목소리들에 형태를 부여하고 그것을 극화함으로써 그 움직임을 관찰하고 그것의 효과를 흔적으로, 글쓰기로 남기는 것만이 저자에게 허용된 유일한 일일 것이다. 마르셀은 아드리앵 프루스트의 아들일 뿐 아니라 또 다른 수많은 인물들이며, 알베르틴은 해변가에서 만난 그 불량 소녀이자, 좋은 가문의 처녀이며, 또 다른 수많은 인물들인 것이다.

게다가 이 흔적으로만 남는 글쓰기는 허구와 실재의 경계를 넘나들며 자신이 쓴 책을 파괴하고 해체하기를 주저하지 않는다. 이런 점에서 우리는 주네트에 의해 작품의 불가능성으로 지적되는 ‘공쿠르 일기’의 모작을

37) Vincent Descombes, *Proust Philosophie du roman*, éd. de Minuit, 1987, p. 60.

들 수 있다. 화자는 질베르트 스완의 손님으로 탕송빌르에 체류하다 그곳을 떠나기 전에 우연히 베르뒤랭 댁의 만찬에 관한 공쿠르의 일기를 읽게 되며 그리하여 자기가 그렇게 오랫동안 교유했던 인물들이 전혀 다르게 묘사되어 있다는 것을 알게 된다(Ⅲ: 709~17). 베르뒤랭 내외, 엘스티르, 브리쇼, 코타르는 공쿠르가 실제로 만났던 인물들처럼 제시되는데 공쿠르가 이 소설적인 인물들과 함께 자리할 수 없다는 것은 너무도 명백한 사실이다. 그렇다면 이 일화의 목적은 무엇일까? 8페이지나 되는 이 장황한 이야기는 단순히 그가 문학 수업의 한 방편으로 해오던 패스티쉬 능력을 과시하기 위한 것일까? 아니면 사실주의 문학에 대한 풍자일까? 아니면 보잘것없는 한 평범한 여인이(베르뒤랭 부인) 문학적인 조명을 받아 하나의 거대한 형상으로 탈바꿈하는 것을 통하여 삶의 무의미함과 문학의 위대함을 보여주려는 것일까? 그 대답이 어떠한간에 우리는 이 일화가 주네트의 말처럼 “작품 안에서 작품과는 다른 것을 향한 문을 만들고”³⁸⁾ 있다는 것을 안다. 공쿠르가 브리쇼, 코타르, 베르뒤랭 부인 등 허구적인 인물들을 실제로 만났다는 것은 이 허구적인 인물들이(베르뒤랭뿐 아니라 화자를 포함한 모든 인물들이) “허구를 떠나 연대기 안으로” 들어갔다는 것을 의미하며 이것은 작품의 차원에서는 불가능하지만(독자에게 이 책은 아직 씌여지지 않은 것이므로) 허구의 차원에서는 가능한 것이다.³⁹⁾ 따라서 작품은 허구적인 것에서 벗어나 자체 비평, 자체 성찰의 움직임으로 이어지며 바로 이것이 프루스트가 19세기 걸작품들에 대해 말하는 “경이로운 미완성의”(Ⅲ: 160) 아름다움인 것이다. 그러므로 프루스트가 말하려고 하는 진

38) Genette, 앞의 글, p. 61.

39) 위의 글, p. 61. 게다가 이 일화는 미래의 독자에 대한 하나의 패러디일 수 있다. 독자는 프루스트가 이들 인물들을 사교계에서 직접 만났으며(공쿠르처럼), 따라서 『잃어버린 시간』은 작가 자신의 자서전이라는 결론을 이끌어낼 수 있다. 그러나 역사적인 기록물 형식으로 씌여진 이 글은 자아 속에 내재하는 그 풍요로운 다양한 양상들을 간파할 수밖에 없으며, 더욱이나 그 이질적이고 모순된 움직임을 포착한다는 것은 불가능한 것이다. 그러므로 이 모작은 자신의 책을 읽게 될 독자에 대한 하나의 경고인 동시에, 작품을 제대로 읽어줄 미래의 이상적인 독자에 대한 바람으로 해석될 수도 있을 것이다.

실은 기억의 진실이 아니라(그것은 실패할 수밖에 없는) 글쓰기의 진실이며, 이런 점에서 그가 『생트-뵈브에 반하여』에서 말하는 창조적 자아 moi créateur의 개념은 리쾨르가 말하는 “서사적 정체성”⁴⁰⁾과 동일선상에 위치한다.

한 권의 책은 우리 습관이나, 사회, 악덕에서 표출되는 자아와는 또 다른 자아의 산물이다. 이 자아야말로 우리가 그것을 이해하고자 한다면 그것은 우리 깊숙이에 있어 우리 안에서 그것을 재창조함으로써만 거기에 도달할 수 있다.⁴¹⁾

우리 내면 깊숙이에 숨겨져 있는 이 심오한 자아 moi profond는 단순히 사회적인/표층적인 자아와 대립되는 무의식적인 자아만을 가리키는 것은 아니다. 그것은 “우리가 그것을 이해하고자 한다면…… 그것을 재창조함으로써만 도달할 수 있다”는 말이 의미하듯이 글쓰기의 움직임을 통해서만 그 모습을 드러내는 그런 자아이다. 그러므로 그것은 우리의 실존과는 무관한 어떤 선험적이고도 불변적인 절대적인 자아 그리하여 우리가 발견해야 할 그런 자아가 아니라, 말라르메의 말처럼 지금 여기 종이 앞에서 만들어지는 자아이다. 따라서 글쓰기는 동시에 창조이자 자아의 발견인 것이다. 데카르트에게서 ‘나는 생각한다’와 ‘나는 존재한다’는 모든 인간에게 공통된 존재론적인 확실성과 정확성 위에 상정된다. 그러나 프루스트에게서의 자아는 글쓰기와 동시에 이루어지는, 글쓰기를 떠나서는 결코 성립될 수 없는 유동적이고 불안정한 자아이다. 이런 맥락에서 리쾨르가 말하는 ‘서사적 정체성’은 바로 프루스트에게서 그 대표적인 표현을 발견한다. 프루스트는 양리의 지적처럼 자서전의 중요성을 그 누구보다도

40) 앞에서 인용한 리쾨르의 책 외에도 유호식, 「자서전의 논리와 문학적 의미」, 『현대 비평과 이론』 16호, 1998, pp. 188~89 참조.

41) Marcel Proust, *Contre Sainte Beuve*, éd. de la Pléiade, 1971, pp. 221~22.

먼저 파악한 사람이다.⁴²⁾ 그리하여 많은 오해와 왜곡의 가능성에도 불구하고 자신의 작품에 일인칭 화자를 도입하였으며 또 작품의 첫 부분도 정체성의 탐색이라는 자서전의 기획에 정확히 일치한다. 그러나 프루스트가 여타의 자서전 작가들과는 다른 점은 우리의 자아가 고정된 것이 아니라 끊임없이 변화하는 자아이며, 또 우리 안에는 하나의 자아만이 있는 것이 아니라 수많은 자아들이 내재하고 있다는 사실을 인식한 데 있다. 따라서 이 ‘포착할 수 없는 자아’에 대한 인식은 그로 하여금 “존재의 분산된 파편들로부터 통일성의 환상을 만들어내는”⁴³⁾ 자서전 소설에 의존할 수밖에 없었으며, 그리하여 수많은 상상적인 자아들과 그 이질적이고도 우연적인 움직임은 소설의 ‘줄거리 구성’에 따라 재배치됨으로써 필연적이고 총체적인 의미를 획득하게 되는 것이다. 자아의 본질에 가 닿으려는 움직임은 그것이 가진 수많은 이질적인 복수적인 자아들의 출현으로 인해 실패할 수밖에 없으며, 그러나 다른 한편으로 이 실패는 무한한 정체성을 구현하고자 하는 바람의 흔적이기도 한 것이다. 이처럼 프루스트의 자전적 글쓰기가 보여주는 것은 저자의 진실이 아닌 글쓰기의 진실이며, 또 그것은 무한한 글쓰기를 통한 무한한 정체성의 구현을 겨냥하고 있다는 점에서 불가능의 지평을 열고 있는 것이다.

42) Anne Henry, “Imaginaire pour une autobiographie fictive: *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust,” in *Autobiographie et Biographie*, colloque de Heidelberg, Nizet, 1989, p. 119.

43) Sophie de Mijolla-Mellor, *L'Autobiographie*, p. 103, cité in Gisèle Mathieu-Castellani, 앞의 책, p. 193.

Proust et l'écriture Autobiographique : au regard des notions Deleuziennes de simulacre, d'irréalité du passé et de répétition

Kim Hi-Young

Depuis la publication d'*A la recherche du temps perdu* l'ambiguïté de son statut littéraire a créé de nombreuses controverses et confusions. Ceci tient d'une part à un narrateur désireux d'accompagner la vie du héros de commentaires perpétuels à la première personne et d'autre part à une phrase de *la Recherche*: "tous ces matérieux de l'oeuvre littéraire, c'était ma vie passée." Bien que le héros de *la Recherche* partage la condition bourgeoise d'oisif de la Belle Epoque ainsi que les expériences infantiles et artistiques de l'auteur, il n'en demeure pas moins que *la Recherche* est un roman, plus précisément un roman-autobiographie ayant donné naissance à plusieurs oeuvres à venir: Musil, Cendrars, Céline, Miller.

On sait que la réflexion sur l'autobiographie a été profondément renouvelée par les travaux de Philippe Lejeune depuis les années soixante-quinze. Cependant Lejeune centrant tous ses efforts sur la définition du genre, ne dit pas en quoi consiste les spécificités du roman autobiographique par rapport à l'autobiographie. Ainsi affirme-t-il qu' à

part l'identité de personne entre le narrateur, l'auteur et le personnage, "il n'existe aucune différence sur le plan de l'analyse interne du texte" entre ces deux expériences d'écriture. De plus il rejette le mythe du roman 'plus vrai' que l'autobiographie, en considérant que cette opinion de Gide et de Mauriac n'est pas une dénonciation de l'autobiographie mais au contraire un hommage que le roman rend à l'autobiographie, car la vérité que celui-ci permet d'approcher est avant tout "la vérité personnelle, individuelle, intime de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique." Quelle que soit la légitimité d'une telle approche, nous pensons qu'il y a une raison profonde qui pousse Proust à écrire non pas une autobiographie mais un roman autobiographique et qu'il y a également une différence entre ceux-ci du point de vue des structures internes et formelles.

Pour examiner les spécificités du roman proustien, nous recourons à la lecture faite par Ferraris et De Agostini à partir des travaux de Gilles Deleuze, pour lesquels *la Recherche* propose "une série de particularités et de solutions narratives par rapport à la crise de la représentation." Ainsi les concepts tels que "le simulacre, l'inexistence (ou l'irréalité) du temps perdu et la répétition" permettent de comprendre comment le discours proustien est travaillé par des transformations infinies et imaginaires, ce qui contredit le projet autobiographique. Le simulacre, copie rebelle de l'original, est un résultat de la reconnaissance du 'moi pluriel et insaisissable,' car le moi proustien à cause de l'absence d'un terme référentiel absolu constituant l'unité du je, se fragmente dans de nombreux êtres imaginaires. De la même façon, l'identité subjective ne trouve pas sa vérité dans le passé dans lequel s'inscrit en général la vérité de l'auteur, car le passé n'existe pas ou n'existe que sous forme

d'un temps virtuel ou imaginé chez Proust. Aussi le présent de l'habitude et le passé de la mémoire sont-ils mis en échec par les stupéfiantes révélations de l'apprentissage. La vérité de l'origine perd tout son caractère événementiel dans un discours répétitif. On peut noter également ce même caractère de répétition dans les expériences amoureuses du narrateur aussi bien que dans l'écriture. Par conséquent le statut autobiographique de l'oeuvre est faussé. C'est pourtant grâce à cette répétition que le narrateur découvre la vérité qui n'aurait pu être évoquée par le seul effort de la mémoire.

Que signifient ces traits constitutifs du roman autobiographique de Proust (simulacre, irréalité du passé et répétition)? Doit-on chercher le lien dans le fantasme comme le proposent Ferraris et De Agostini? Nous pensons que celui-ci n'étant pas une structure propre à l'écriture autobiographique mais étant attachée à toutes les productions littéraires, l'écriture proustienne semble avoir un rapport plus étroit avec 'l'identité narrative' dont parle Paul Ricoeur. Si l'identité narrative implique que le moi ne peut être construit que par le récit, par la mise en intrigue (car "l'écriture a pour fonction de créer, à partir des bribes éparses d'une existence, l'illusion d'une continuité"), nous rencontrons la même expression chez Proust lorsqu'il parle du moi créateur: "Ce moi-là si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir." Le moi dont il parle est à la fois une donnée de la psychologie profonde à découvrir et l'objet d'une recréation. Le dévoilement d'un moi ne peut donc se réaliser que dans un acte créateur qui est inséparable de ce mouvement.

Ainsi l'écriture autobiographique de Proust récuse-t-elle aussi bien la

conception d'un moi unique et immuable que la conception de l'auteur totalement maître de son projet. Elle nous rapporte non pas la vérité personnelle et individuelle de l'auteur mais la vérité de l'écriture en rapport avec une conscience dynamique en formation. C'est pour cela que Proust avait besoin d'une autobiographie fictive, présentation adéquate destinée à exprimer le thème du moi pluriel et insaisissable, et la vérité de l'écriture.