

# 시간의 흔적, 시선의 발견

김주원\*\*

마르셀 프루스트와 사진\*

**초록** 이 논문은 마르셀 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』에 나타난 사진 주제에 관한 연구다. 사진 이미지와 지시대상의 관계를 성찰하는 20세기 후반의 사진 이론에 바탕을 두면서, 이 연구에서는 소설이 형상화하는 배움의 과정에서 사진이 어떤 역할을 하는지 논의하였다. 프루스트는 당대 사진의 사회적 위상과 기술적 혁신에 관심을 보였으며, 이 과정에서 시간과 시선이라는 사진 이론의 핵심 개념들에 도달하였다. 다음으로 소설의 주인공이 사진을 바라보는 장면들을 분석해 보면, 그가 사진을 보는 법을 점차 배워 나간다는 사실을 알 수 있다. 사진은 지시대상의 부재를 인식하게 하지만, 한편 대상의 동일성을 확인해 주는 기능을 한다. 따라서 사진에 대한 배움은 타자와의 관계에 대한 배움이기도 하다. 마지막으로 사진은 기억과 인상이라는 프루스트 문학의 두 원천에 연결되며, 특히 사진 현상의 비유는 개별적 경험의 일회성을 보존하는 창작 방식을 예시하면서 사진과 문학을 유비 관계에 놓는다. 프루스트의 작품에서 사진 주제는 삶에 대한 성찰과 예술에 대한 배움을 잇는 매개 역할을 한다는 점에서 독특한 위상을 가진다.

**주제어** 마르셀 프루스트, 『잃어버린 시간을 찾아서』, 문학과 사진, 사진이론

---

\* 본 연구는 2022년도 서울대학교 인문학연구원 인문학 강연-집필 지원 사업의 지원을 받았다.

\*\* 서울대학교 불어불문학과 강사

## 1. 서론

사진은 19세기를 풍미한 매체로 1839년 프랑스에서 처음 공표되었다. 소설가 마르셀 프루스트(Marcel Proust, 1871~1922)는 그 후 32년 뒤 파리 근교에서 태어났다. 사진의 역사를 쓰는 이들은 프루스트가 살았던 시기에 사진 매체가 본격적인 성숙기에 접어들었다고 본다.<sup>1</sup> 작가는 어려서부터 사진에 친숙했으며, 그의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』(*À la recherche du temps perdu*)에서도 사진이 당대의 일상생활에 깊이 스며든 모습을 볼 수 있다. 이 논문은 프루스트의 작품에 나타난 사진 주제에 관한 연구로서, 작가가 서술하는 삶의 행로와 예술적 탐구에 사진 매체가 어떤 시사점을 주는지 밝히는 것을 목적으로 한다.

프루스트 작품에서 사진의 의미에 대해 중요한 발언이 나오기 시작한 것은 1970년대의 일이다. 문학 비평가이면서 사진 이론에도 커다란 자취를 남긴 수전 손택과 롤랑 바르트가 그 주인공들이다. 하지만 두 저자는 모두 프루스트가 생각하는 문학과 사진의 관계에 대해 유보적인 자세를 보였다. 손택에 따르면, “프루스트는 사진을 언급할 때마다 늘 비호의적이었다. 그에게 있어서 사진은 천박하고, 지나치게 시각 중심주의적이고, 그저 의도적으로만 과거와 관계를 맺는 그 무엇의 동의어였다.”<sup>2</sup> 한편 바르트는 『밝은 방』에서 단언한다. “사진은 과거를 회상시키지 않는다(사진에는 프루스트적인 것이 없다).”<sup>3</sup> 이들은 사진에 대한 프루스트의 언급 중 부정적인 쪽에 주목하며, 사진이 진실을 드러내는 방식이 프루스트 식의 회상과 다르게 작동한다고 생각한다. 일반적으로 사진이 기억을 대체할 수 있다면, 프루스트가 자

1 장 클로드 르마니, 앙드레 루이에 엮음(2003), 정진국 역, 『세계사진사』, 까치, pp. 114-115.

2 수전 손택(2005), 이재원 역, 『사진에 관하여』, 이후, p. 234.

3 Roland Barthes (2002), *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris: Seuil, p. 855. 이 책에 나타난 프루스트의 영향에 대해서는 유예진(2011), 「롤랑 바르트의 글과 삶에서 프루스트가 갖는 의미」, 『불어불문학연구』 87, pp. 113-116 참고.

기 문학의 원천으로 제시하는 비의지적 기억(mémoire involontaire)은 시각 정보를 평면에 기록하는 사진과는 비할 데 없이 복합적이기 때문이다. 바르트와 손택이 본 프루스트는 사진의 표면적인 사실주의를 넘어서 감각적 세계의 총체적인 재현을 노린 작가다.

반면 사진 영역에서 활동한 저자들은 프루스트와 사진의 관계에 대해 보다 긍정적인 입장을 취했다. 사진가 브라사이는 전기적 접근을 통해 프루스트가 사진에 얼마나 깊은 관심을 가지고 있었는지 밝힐 뿐 아니라, 벤야민과 바르트와 같은 현대 논자들의 이론을 상당 부분 선취했다고 주장한다.<sup>4</sup> 사진사가 장 프랑수아 슈브리에게 프루스트는 현대 사진의 길을 제시하는 작가다.<sup>5</sup> 학계에서는 1990년대부터 2010년대까지 영미권 학자들이 주로 문화사적 관점에서 프루스트 작품 속의 사진 주제를 연구했다. 상호매체적 접근의 기틀을 놓은 미케 발의 선구적인 작업 이후<sup>6</sup> 프루스트를 당대 시각문화와의 관계 속에서 해석하는 연구,<sup>7</sup> 현대성에 관한 철학적 성찰의 맥락에서 읽는 연구,<sup>8</sup> 프루스트의 글쓰기에 사진술이 끼친 영향을 탐색하는 연구들이 제출되었다.<sup>9</sup>

- 
- 4 Brassai (1997), *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris: Gallimard, p. 18.
  - 5 Jean-François Chevrier (1982), *Proust et la photographie*, Paris: Éditions de l'Étoile, pp. 7-8.
  - 6 Mieke Bal (1997), *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, Stanford: Stanford University Press, pp. 181-237.
  - 7 Gabrielle Townsend (2008), *Proust's Imaginary Museum: Reproductions and Reproduction in À la recherche du temps perdu*, Bern: Peter Lang, pp. 99-137; Mary Bergstein (2014), *In Looking Back One Learns to See: Marcel Proust and Photography*, Amsterdam: Rodopi.
  - 8 Áine Larkin (2011), *Proust Writing Photography. Fixing the Fugitive in À la recherche du temps perdu*, Oxford: Legenda; Suzanne Guerlac (2021), *Proust, Photography, and the Time of Life: Ravaisson, Bergson, and Simmel*, London: Bloomsbury.
  - 9 Gabrielle Townsend (2008), pp. 138-150; Áine Larkin (2011), pp. 94-128. 프랑수어로 발표된 종합적인 연구로, 파트릭 마티외는 프로이트의 시각 충동 개념을 열쇠로 삼아 프루스트에게서 사진술과 문학적 재현의 관계를 다룬다. Patrick Mathieu (2009), *Proust, une question de vision: pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris:

이상의 성과들에 바탕을 두고, 또 손택과 바르트 이후 집중적으로 발표된 사진 이론의 고전적인 문헌들을 참고하면서, 우리는 『잃어버린 시간을 찾아서』를 탐색과 깨우침의 소설로 볼 때 사진의 역할이 무엇인지 묻고자 한다. 이 과정에서 사진과 사진에 찍힌 대상 사이의 관계를 규정하는 시간, 응시자와 피사체의 관계를 가리키는 시선을 주요 개념으로 삼는다. 본문에서는 작품 속의 사진 주제를 3가지 관점에서 조명할 것이다. 예비적 고찰에 해당하는 2장에서는 프루스트의 소설 속에 사진 매체의 역사가 어떻게 반영되어 있는지 논의한다. 다음으로는 작품에서 사진의 본질에 대한 성찰의 전개와 그 위치를 규명한다. 3장에서는 주인공이 사진을 바라보는 장면들을 모아 분석하여 그의 인간적·예술적 성장에서 사진 매체가 맡는 역할을 따져본다. 4장에서는 프루스트가 문학과 사진의 관계를 어떻게 이해하는지 살펴본다. 소설의 마지막 권 『되찾은 시간』에 등장하는 문학에 대한 이론적 성찰에서 작가는 사진 촬영과 문학 창작을 때로는 유비 관계, 때로는 대조 관계로 파악하는데, 언뜻 일관성이 부족해 보이는 그의 입장을 가능한 한 체계적으로 이해하는 것이 본론 마지막 장의 목표이다.

## 2. 프루스트 작품에 나타난 사진의 역사

『잃어버린 시간을 찾아서』의 배경이 되는 프루스트의 시대는 사진의 역사에서 역동적인 시대로, 촬영과 인화 기술이 발전했을 뿐 아니라 사진의 사회적인 용도도 확장되었다. 사진은 서구 부르주아의 일상에 깊이 스며들었다. 소설의 첫 권 『스완의 집 쪽으로』에서 처음 사진 주제가 등장하는 장면은 주인공의 유년기에 해당하는 1880년 전후의 매체사적 상황을 반영한

---

Harmattan. 국내 선행연구는 김귀원(2007), 「프루스트가 본 ‘사진’의 이미지와 서술」, 『인문과학연구』 30, pp. 79-101.

다. 주인공의 할머니는 손자의 예술적 소양에 관심이 깊어 아름다운 유적이거나 풍경을 담은 사진을 선물하려 한다. 하지만 사진 구입을 앞두고 망설이는데, “재현된 사물에 미적인 가치가 있더라도, 사진이라는 기계적 재현 양식에서 금세 통속성과 유용성을 다시 찾아내기” 때문이다.<sup>10</sup> 할머니는 회화나 판화 등 수작업으로 대상을 재현한 이미지를 찾으려 수소문한다.

사진을 볼 때 할머니는 지시대상 자체를 보고 있다는 환상에 빠져들지 못한다. 입체적인 대상을 평면에 담는 데 촬영자의 위치와 의지가 개입한다는 사실을 특별히 의식해서는 아니다. 낭만주의 미학의 천재론에 영향을 받은 할머니는 회화를 복제한 사진도 똑같이 불편하게 여긴다.<sup>11</sup> 사진과 지시대상은 예술적인 관점에서 질적인 차이가 있기 때문이다. 다시 말해 지시대상은 예술 작품이지만, 그것을 촬영한 결과물은 예술이 아니며, 따라서 할머니에게 사진은 대상을 투명하게 지시하는 매체가 아니다. 어린 주인공의 입장에서는 할머니가 왜 이런 고민을 하는지 이해하기 어렵다. 그는 작품을 복제한 사진을 통해 시각예술에 입문하는 세대에 속하기 때문이다. 파리에 살면서도 그는 루브르 박물관에 가기보다 인쇄 매체에 실린 사진으로 미술 작품을 접한다.<sup>12</sup> 프루스트의 주인공은 기술복제시대에 태어난 현대인이다.

뿐만 아니라 그는 어린 시절부터 사진을 찍고 찍히는 행위에 익숙하다. 예컨대 산책길의 산사나무에 유난히 감동을 받는 장면이 있다. 자기 감동

10 Marcel Proust (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, 4 vol., Gallimard (이후 RTP로 약칭), t. I, *Du côté de chez Swann*, p. 39.

11 할머니가 선물을 찾는 장면의 바탕에는 사진이 예술의 지위를 가질 수 있는냐는 당대의 논쟁이 깔려 있다. 김주원(2022), 「프루스트와 예술 작품의 존재론」, 『불어불문학연구』 130, pp. 9-13.

12 주인공은 조토의 〈자비〉를 스완이 준 복제 사진으로 알게 된다. RTP, t. I, *Du côté de chez Swann*, pp. 79-80. 스완은 이후 주인공을 서재로 불러 수집품과 책을 보여 주며, 주인공은 이것들이 루브르나 국립도서관의 소장품보다 훌륭할 것이라고 상상한다. RTP, t. I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 500.

의 의미를 이해하기 위해, 어린이는 두 손으로 프레임을 만들어 시야 속에 꽃을 고립시킨다.<sup>13</sup> 이렇게 프루스트는 사진이 인간의 시각을 어떻게 바꿔 놓았는지 포착한다. 그의 작품에 나타난 당대 사진의 역사에 대해 많은 논저가 있으나, 이 장에서는 이어질 논의의 바탕이 될 주제들을 한정해 먼저 사진과 사회의 관계, 다음으로 사진과 예술의 관계라는 두 관점에서 정리 하겠다.

## 2.1. 부르주아의 문화적 도구로서 사진

프루스트의 어린 주인공은 사진을 찍히는 일에도 익숙하다. 당대 사진의 사회적 기능 한 가지는 부르주아 계급의 자기 확인이다. 온가족이 번듯하게 차려입고 모여서 연출된 사진을 찍는 일은 부르주아 생활의 의례가 되었다. 이것이 벤야민에게 사진의 타락을 의미했다면,<sup>14</sup> 소설 속의 어린이에게는 힘들고 어색한 일이었을 것이다. 「콩브레」에서 시골 마을을 떠나 파리로 돌아가는 날, 주인공은 가족사진을 위한 단장을 견디지 못한다.

떠나는 날 아침, 사람들이 사진을 찍으려고 내 머리를 파마하고 내가 한 번도 써본 적 없는 모자를 조심스럽게 씌우고서는 숨을 댄 벨벳 코트를 입혔을 때, 어머니께서는 도처에서 날 찾다가 탕송빌에 인접한 가파른 작은 언덕길에서 가시 돋친 나뭇가지를 안고 눈물을 흘리며 산사나무에게 작별 인사를 하고 있는 나를 발견했다. 그때 나는 헛된 장식에 무겁게 짓눌리는 비극 속 여주인공처럼, [...] 파마하려고 붙인 종이를 떼고는 새 모자와 함께 발로 짓밟고 있었다.

13 RTP, t. I, *Du côté de chez Swann*, p. 137.

14 벤야민은 19세기 말 “몰락기의 관례적인 초상 사진들이 퍼뜨린, 사람을 질식시킬 듯한 분위기”를 언급한다. 발터 벤야민(2007), 최성만 역, 「사진의 작은 역사」, 『기술복제시대의 예술작품·사진의 작은 역사 외』, 길, p. 183.

[...] le matin du départ, comme on m'avait fait friser pour être photographié, coiffer avec précaution un chapeau que je n'avais encore jamais mis et revêtir une douillette de velours, après m'avoir cherché partout, ma mère me trouva en larmes dans le petit raidillon, contigu à Tansonville, en train de dire adieu aux aubépines, entourant de mes bras les branches piquantes, et, comme une princesse de tragédie à qui pèseraient ces vains ornements, [...] foulant aux pieds mes papillotes arrachées et mon chapeau neuf.<sup>15</sup>

주인공의 충동적인 행동에 대한 명확한 설명은 제시되지 않으나, 이 장면에서 사진을 위한 연출은 산사나무 앞에서 겪은 미적 체험의 대척점에 놓인다. 어린이는 자신을 단장시킨 사람들이 그를 산사나무로부터 억지로 떼어놓는다고 느낀다. 허위를 입히는 일과 참된 삶을 가로막는 일 사이에 상상적인 등가 관계가 성립하며, 주인공은 “봄이 오면 사람들을 방문하거나 바보 같은 말을 듣는 대신, 처음 피어나는 산사 꽃을 보러 시골로 내려오겠다고 약속했다.”<sup>16</sup>

이 대립 구도는 소설의 두 번째 권 『꽃핀 소녀들의 그늘에서』에서 변주되어 나타난다. 몇 년이 지나도 주인공은 가족사진을 위한 연출을 견디지 못한다. 청소년이 되어 해변의 휴양지 발베크로 휴가를 온 그는 할머니가 사진을 찍으려고 준비하는 모습에 기분이 상한다.

앞에서 사진을 찍으려고 가장 아름다운 옷을 입고 여러 종류의 모자 앞에서 망설이는 모습을 보자 할머니께도 이런 유치한 면이 있었나 싶어 나는 조금 화가 났다. 심지어 내가 그동안 할머니를 잘못 보아 온 게 아닌지,

15 RTP, t. I, *Du côté de chez Swann*, p. 143 [마르셀 프루스트(2012-2022), 김희영 역, 『잃어버린 시간을 찾아서』 제1권, 민음사(이후 『시간』으로 약칭), pp. 254-255, 일부 수정].

16 RTP, t. I, *Du côté de chez Swann*, p. 143.

내가 너무 높게 평가했던 것일 뿐, 늘 믿어 왔듯이 할머니는 그렇게 초연한 존재가 아니며, 할머니와 가장 무관하다고 믿어 온 그 교태란 것을 혹시 갖고 있는 건 아닌지 생각하는 지경에 이르렀다.

[...] quand je vis qu'elle avait mis pour cela sa plus belle toilette et hésitait entre diverses coiffures, je me sentis un peu irrité de cet enfantillage qui m'étonnait tellement de sa part. J'en arrivais même à me demander si je ne m'étais pas trompé sur ma grand-mère, si je ne la plaçais pas trop haut, si elle était aussi détachée que j'avais toujours cru de ce qui concernait sa personne, si elle n'avait pas ce que je croyais lui être le plus étranger, de la coquetterie.<sup>17</sup>

주인공은 할머니가 사진을 위해 꾸미는 모습이 마음에 들지 않고, 앞 장면에서 어머니를 당황시켰던 것처럼 할머니에게 상처를 입힌다. 이번에도 부르주아적 의례로서의 사진과 참된 삶 사이의 대립이 작동한다. 그리고 후자의 편에 있을 것 같던 어머니와 할머니가 전자의 질서를 대변한다고 느낄 때 주인공은 실망감을 느낀다. 이날 찍은 할머니의 사진을 몇 해 뒤에 야 보면서 주인공은 자신이 오해했음을 깨달을 것이다.

프루스트 소설에서 부르주아적 의례로서의 사진, 즉 스튜디오에서 연출된 사진에 대한 반발은 그것과 다른 종류의 사진을 찾는 모습으로도 나타난다. 소설의 인물들은 옛 방식의 사진에 향수를 느끼거나 첨단 기술에 주목한다. 예컨대 시각예술에 조예가 깊으며, 주인공에게 미술작품의 복제 사진을 선물하곤 하는 등장인물 스완은 멋지게 연출된 아내 오데트의 최근 사진보다 그녀가 어리고 가난했을 때 찍은 구식 다게레오타이프를 좋아한다.

17 RTP, t. II, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 144 [『시간』 제4권, pp. 247-248].

최근 그녀가 찍은 사진에는 수수께끼 같은 당당한 표정 덕분에 어떤 옷이나 모자를 써도 그녀의 자랑스러운 실루엣이나 얼굴이 금방 드러났지만, 스완은 그 아름다운 사진 대신에, 아주 작고 단순한 예전의 은판 사진을 자기 방에 걸어 놓았는데, 그 사진에서 오데트의 젊음과 아름다움은 그녀가 아직 찾아내지 못한 탓인지 부재하는 듯 보였다. 그러나 [...] 그녀의 생각에 잠긴 듯한 눈과 피로한 얼굴, 걷는 듯하면서도 움직이지 않는 유보된 자세에서 그는 보티첼리적인 우아함을 더 많이 음미할 수 있었다.

Swann avait dans sa chambre, au lieu des belles photographies qu'on faisait maintenant de sa femme, et où la même expression énigmatique et victorieuse laissait reconnaître, quels que fussent la robe et le chapeau, sa silhouette et son visage triomphants, un petit daguerréotype ancien tout simple, antérieur à ce type, et duquel la jeunesse et la beauté d'Odette, non encore trouvées par elle, semblaient absentes. Mais sans doute Swann, [...] goûtait-il dans la jeune femme grêle aux yeux pensifs, aux traits las, à l'attitude suspendue entre la marche et l'immobilité, une grâce plus botticellienne.<sup>18</sup>

1850년대까지 제작된 최초의 은판 사진인 다게레오타이프은 이 장면이 배경으로 삼는 19세기 말 유물의 지위를 얻는다. 당시 오데트는 카메라 앞에서 자신의 모습을 자유롭게 연출하지 못하고 촬영 환경에 수동적으로 적응해야 했다. 반면 결혼하면서 부르주아 살롱의 주인이 된 스완 부인은 부르주아적 의례로서의 사진 촬영에 통달해 있다.

한편 프루스트 시대의 새로운 기술은 스냅 사진이다. 휴대가 쉬운 카메라로 연출과 조명 없이 순간을 포착하는 사진, 그런 사진을 촬영 기술을 배우지 않은 일반인들도 찍을 수 있게 된 것이 1880년대의 혁신이다. 롤필름

18 RTP, t. I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 606-607 [『시간』 제3권, p. 332].

을 사용한 휴대용 카메라 코닥(Kodak)은 1888년에 출시되었으며, 소설에서는 주인공의 동년배 친구 생루가 코닥 카메라를 들고 등장한다. 생루는 주인공 할머니의 사진을 찍는 한편 주로 애인 라셀의 모습을 카메라에 담으려고 애쓴다. 프루스트 소설에서 사진 촬영자가 겪는 어려움이 소개되는 것은 이 지점이다.

(그런데 생루는 이런 말을 하면서 그녀 사진을 절대 보여 주려 하지 않았다. “우선 그녀는 미인이 아닌데다가 사진도 잘 받지 않네. 내가 가진 코닥으로 직접 찍은 스냅 사진들뿐이어서 그녀에 대해 그릇된 생각을 줄지도 모르고.”)

(mais il n'avait jamais voulu me montrer sa photographie, me disant: «D'abord ce n'est pas une beauté, et puis elle vient mal en photographie, ce sont des instantanés que j'ai faits moi-même avec mon Kodak et ils vous donneraient une fausse idée d'elle»)<sup>19</sup>

생루의 행동을 분석하면서 애인 라킨은 사진 촬영이 피사체에 대해 권력을 행사하는 행위라는 점을 상기시킨다. 사진을 찍으면서 순간적으로 라셀을 지배한다는 느낌을 받지만, 결과물인 사진을 볼 때는 그런 편안한 지배의 감각이 생기지 않기 때문에 생루는 찍어 놓은 사진을 보지도 보여 주지도 않는다는 것이다.<sup>20</sup> 라킨의 설득력 있는 분석에 덧붙여, 우리는 연인들의 관계를 서술하는 전후 문맥으로부터 라셀이 협조적으로 포즈를 취해 주었을 가능성이 높지 않으리라고 추정할 수 있다. 생루에게 스냅 사진(instantané) 촬영은 참으로 순간(instant)을 포착하는 시도인 셈이다. 촬영자는 시간의 흐름에 맞서 대상의 외양을 고정시켜야 하며, 이 외양이 얼마나

19 RTP, t. II, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 141 [『시간』 제4권, p. 243].

20 Áine Larkin (2011), pp. 30-33.

아름다울지는 어느 정도 우연에 달려 있다.

프루스트는 스냅 사진의 유행과 아마추어 사진가들의 탄생을 증언하는 과정에서 시간이 사진 촬영의 핵심적인 요소라는 사실을 드러낸다. 스냅 사진은 시간과 공간 속의 특정한 한 점에서 일회적으로 생성된다. 작가는 나아가 인간이 현실을 포착하는 방법을 가리키기 위해 스튜디오 사진과 스냅 사진의 대조를 은유로 쓰기도 한다.<sup>21</sup> 『되찾은 시간』에서 기억과 사진을 대비 관계에 놓을 때도 그는 사진(photographie)보다 스냅 사진이라는 용어를 선호하며, 이로부터 그가 자기 시대의 기술 혁신인 스냅 사진이 사진의 본질적인 성격을 구현하는 사진술이라고 생각했음을 알 수 있다. 촬영자는 시간의 흐름에서 대상의 참된 이미지를 얻으리라고 기대할 수 있지만, 그에게 남는 것은 흐르는 시간이 남긴 흔적일 따름이다.

## 2.2. 사진과 회화: 모방과 재현을 넘어서

발베크에서 휴가를 보내는 동안 소년 주인공은 화가 엘스티르를 만나 교류한다. 그를 통해 사진과 회화의 관계라는 당대 사진사의 또 다른 쟁점이 언급된다. 엘스티르는 인상주의에 가까운 작품의 바다 풍경화를 그리는 중이며, 화자는 그의 작품을 해명하기 위해 사진이 당대 미술에 준 영향을 언급한다. 알려진 바와 같이 사진은 초창기부터 회화 작업을 위한 도구로 쓰였다. 원근법의 활용에 기여한 르네상스 시대의 카메라 옵스큐라에서 사진이 “학문과 예술의 시너 역할을 해야 한다”고 주장한 보들레르에 이르기

21 『사라진 알베르틴』에서 스튜디오 사진과 스냅 사진의 대비는 의지적 기억과 비의지적 기억의 대비를 가리킨다. “[...] 그녀를 부활시키려는 노력 덕분에 아니라, 우연한 만남인 듯—‘포즈를 취하면서’ 찍는 사진이 아니라, 스냅 사진을 찍을 때처럼—항상 살아 있는 사람으로 보이게 하는 그런 알베르틴[...].” *RTB* t. IV, *Albertine disparue*, p. 74. 스냅 사진이 포착하는 현실의 역동성에 관해서는 Mieke Bal (1997), pp. 226-231 참고. 발은 생루가 사진을 찍을 뿐 아니라 사진과 같이 제시된다는 점을 지적하며, 작가의 묘사를 동시대 마레(Marey)나 메이브리지(Muybridge)의 운동 사진에 비견한다.

까지,<sup>22</sup> 여기에는 사진이 대상을 객관적인 관점에서 정확하게 재현한다는 관념이 자리잡고 있다. 반면 프루스트는 사진이 대상을 다르게 볼 수 있는 가능성을 연다는 사실에 주목한다.

엘스티르가 등단한 후부터, 우리는 풍경과 도시의 ‘경이로운’ 사진이라고 불리는 것들을 알게 되었다. 예술 애호가들이 이 경우, 이런 수식어로 가리키는 것이 무엇인지 규명하려면, 우리는 이 수식어가 보통 우리가 아는 것과는 다른 독특한 이미지, 우리가 습관적으로 보아 온 것과는 다른 이미지에 적용된다는 사실을 알아야 하는데, 독특하지만 진실된 이 이미지는 우리를 놀라게 하고 습관에서 벗어나게 할 뿐만 아니라, 동시에 어떤 인상을 환기하여 우리 자신의 내부로 들어가게 한다는 이유 탓에 이중으로 우리 마음을 사로잡는다. [...] 그런데 엘스티르의 노력은, 그가 아는 대로 의 사물이 존재하는 방식에 따라 사물을 전시하지 않고 우리 첫인상이 만들어지는 착시 현상에 따라 사물을 전시함으로써, 이런 원근법 가운데 몇 개를 밝혀내기에 이르렀다.

Depuis les débuts d’Elstir, nous avons connu ce qu’on appelle « d’admirables » photographies de paysages et de villes. Si on cherche à préciser ce que les amateurs désignent dans ce cas par cette épithète, on verra qu’elle s’applique d’ordinaire à quelque image singulière d’une chose connue, image différente de celles que nous avons l’habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu’elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression. [...] Or, l’effort d’Elstir de ne pas exposer les

22 Charles Baudelaire (1976), “Salon de 1859,” in *Œuvres complètes*, t. II, Paris: Gallimard, p. 618.

choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective [...]<sup>23</sup>

프루스트는 인상주의 회화가 인상의 충실한 기록이라는 수단을 통해 어떻게 재현의 이념을 문제 삼는 데 이르는지 설명한다. 우리는 사물에 대한 사전 지식을 가지고 세계를 본다. 반면 시각적 정보를 기계적으로 기록하는 사진은 응시자의 선입관을 제거할 때 세계가 어떻게 보이는지 알려준다. 사진은 인간의 시선에 신선함 혹은 순진함을 되돌려주고, 그것이 엘스티르에게는 미술 혁신의 단초가 된다. 1920년대에 활동한 예술가 라슬로 모호이너지의 견해와도 유사한 생각이다.<sup>24</sup> 나아가 프루스트는 사진이 대상을 사실적으로 재현한다는 입장에도 도전한다. 엘스티르의 그림이 '경이로운' 사진과 비교할 수 있는 것은 착시를 착시로 보이게 만들어 주기 때문이다. 요컨대 프루스트의 관점에서 볼 때 사진이 회화에 준 영향은 사실적 재현보다 시선의 발견이다. 사진은 인간의 시선을 새롭게 열어 주면서 현대 회화의 발전에 이바지한다.

23 RTP, t. II, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 194 [『시간』 제4권, pp. 327-328].

24 “우리는 사진기와 더불어 객관적인 시각의 출범을 보게 된 가장 믿음직한 수단을 확보했다. 우리를 각자는 예상되는 주관적 입장에 다다르기에 앞서, 그 고유의 법칙에 의거해서 설명될 수 있는, 시각적으로 사실적이고 객관적인 것을 보지 않을 수 없다. 이것은 수 세기 동안 변함없던, 또 바로 그렇게 대(大)화가들이 우리의 시각에 각인시켜 놓았던, 상상적이자 회화적인 구조를 제거하고자 한다. 한 세기 동안의 사진과 20여 년 간의 영화를 거치면서 우리는 그런 풍부한 변화를 체험했다. 우리는 세계를 전적으로 다른 눈으로 보고 있다고 말할 수 있다.” László Moholy-Nagy (1925), *Malerei, Fotografie, Film*, 『세계사 진사』, p. 212에서 재인용.

### 3. 사진을 보며 삶을 배우다: 환상 속의 욕망에서 애도 너머의 각성으로

프루스트가 19세기 후반 사진 매체의 발전을 어떻게 다루는지 살펴보면서 우리는 시간과 시선이라는 두 가지 주제에 도달하였다. 다음으로는 『잃어버린 시간을 찾아서』의 주인공이 사진에 대한 경험으로부터 무엇을 배우는지 논의하고자 한다. 이를 위해서는 작품의 흐름을 따라 관련 장면들을 차례대로 분석할 필요가 있다. 소설 속에는 주인공이 사진을 응시하며 상념에 빠지는 장면이 네 번 등장한다. 그는 사진 이미지의 본질, 사진과 지시대상의 관계 및 사진의 활용 방식에 대해 매번 다른 입장을 보일 것이다. 네 장면을 순서대로 연결하고 비교할 때 주인공이 사진을 보는 방식에 일어나는 변화를 이해할 수 있다는 것이 이 장의 가설이다.

주人公이 바라보는 사진들은 모두 그가 사랑하는 여성 인물들을 촬영한 것이다. 그들은 모두 닿을 수 없는 데 있다. 첫째는 유명 연예인, 두 번째는 짝사랑하는 귀부인, 세 번째는 세상을 떠난 할머니, 마지막은 예고 없이 이별한 연인이다. 모두 같은 상황으로, 욕망의 대상이 부재하는 삶을 어떻게 살아가야 하는지 주인공은 사진을 바라보며 성찰해야 한다.

#### 3.1. 라 베르마: 욕망의 자극제

주人公이 처음으로 바라보는 사진 속 인물은 당대 제일의 배우 라 베르마이다. 사진을 구입하기 얼마 전 주인공은 그녀가 출연하는 연극을 봤다. 처음 가본 극장에서 그는 작품을 이해하지 못하고 실망에 빠져 돌아온다. 사진 구입에는 이처럼 일종의 보상심리, 무대에서 놓쳐버린 배우를 나만의 공간에서 내 것으로 만들고 싶다는 욕망이 깔려 있다. 사진을 통해 피사체의 일부를 소유할 수 있다는 주술적 관념은 뿌리가 깊다. 그렇지만 라 베르마의 사진을 보는 경험 역시 실망스러울 뿐이다.

이 여배우가 불러일으킨 그토록 수많은 찬사에 답하기에 사진이 보여 주는 단 하나뿐인 얼굴은 어쩐지 초라한 느낌이 들었다. [...] 얼굴 자체만으로는 아름답게 보이지 않았지만, 그것이 견디어 냈을 모든 입맞춤 때문에, 또 이 '카드 앨범' 깊숙이에서 여전히 교태를 부리는 부드러운 눈길과 짐짓 천진난만한 미소로 여전히 호소하는 듯 보이는 입맞춤 때문에 그 얼굴은 키스하고 싶은 생각, 따라서 키스하고 싶은 욕망을 불러일으켰다.

Les innombrables admirations qu'excitait l'artiste donnaient quelque chose d'un peu pauvre à ce visage unique qu'elle avait pour y répondre, immuable et précaire [...] Ce visage, d'ailleurs, ne m'eût pas à lui seul semblé beau, mais il me donnait l'idée et par conséquent, l'envie de l'embrasser à cause de tous les baisers qu'il avait dû supporter et que, du fond de la « carte-album », il semblait appeler encore par ce regard coquettement tendre et ce sourire artificieusement ingénu.<sup>25</sup>

주인공은 한 사람의 사진을 소유한다고 해서 그 사람을 소유하는 것은 아니라는 사실을 금세 깨닫는다. 초상사진은 인물의 존재를 담는 것이 아니라, 인물이 살아가는 시간과 공간 속의 한 점을 고정시킬 뿐이기 때문이다. 존 버거가 말하듯 사진은 피사체가 존재했었다는 반박할 수 없는 증거이지만, 그 존재들의 의미에 대해서는 아무것도 말하지 않는다.<sup>26</sup> 달리 말해 초상사진 이미지는 어떤 외양을 보여 주면서 인물의 삶을 감춘다. 사진이 가리키는 것 같지만 보여 주지 못하는 영역은 금세 응시자의 몽상과 욕망으로 채워진다. 라 베르마의 감추어진 삶에 대해, 소년 주인공은 자신이 연예계에 대해 품고 있는 환상을 바탕으로 마음대로 상상한다. 배우의 사진은 육체적 욕망을 일으키는 자극제로 기능한다.

25 RTP, t. I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 478 [『시간』 제3권, pp. 112-113].

26 존 버거(2015), 김현우 역, 『외양들』, 『사진의 이해』, 파주: 열화당, p. 76.

### 3.2. 게르망트 공작부인: 이미지 만들기

소설의 세 번째 권 『게르망트 쪽』에서 주인공은 파리 사교계의 총아인 게르망트 공작부인을 언뜻 보고 짝사랑에 빠진다. 부인의 조카 생루를 친구로 둔 덕분에 주인공은 그녀의 사진을 오래 바라볼 기회를 얻는다. 그런데 이번에 그가 사진을 보는 방식은 앞과 다르다. 라 베르마에 대해서는 사진에 보이지 않는 배우의 삶에 대해 마음 가는 대로 몽상했다면, 공작부인의 모습을 보면서 그는 눈에 보이는 사진 자체에 집중한다.

왜냐하면 이 사진은 이미 내가 게르망트 부인과 가졌던 만남에 추가된 또 하나의 만남인 듯 보였기 때문이다. 아니, 그 이상으로, 마치 우리 둘 관계를 갑자기 진전시키면서 그녀가 내 곁에서 정원용 모자를 쓴 채 걸음을 멈추고 처음으로 그 불살과 목덜미 곡선과 눈썹꼬리(지금까지는 부인이 지나치게 빨리 스쳐가 내 얼떨떨한 인상과 불확실한 기억으로 가려 있던)를 마음대로 바라보게 해 주는 그런 만남의 연장 같았다. 그 모습을 관조하는 일은, 게다가 지금껏 깃을 세운 옷차림밖에 보지 못했던 내게 여인의 목과 팔을 관조하는 일은 관능의 발견이자 특별한 은총이었다. 바라보는 게 금지되었다고 여겨졌던 이런 선들을, 마치 내게 유일하게 가치 있는 기하학 개론서로 연구하듯 저기 사진에서 연구할 수 있을 것 같았다.

Car cette photographie c'était comme une rencontre de plus ajoutée à celles que j'avais déjà faites de Mme de Guermantes; bien mieux, une rencontre prolongée, comme si, par un brusque progrès dans nos relations, elle s'était arrêtée auprès de moi, en chapeau de jardin, et m'avait laissé pour la première fois regarder à loisir ce gras de joue, ce tournant de nuque, ce coin de sourcils (jusqu'ici voilés pour moi par la rapidité de son passage, l'étourdissement de mes impressions, l'inconsistance du souvenir); et leur contemplation, autant que celle de la gorge et des bras d'une femme

que je n'aurais jamais vue qu'en robe montante, m'était une voluptueuse découverte, une faveur. Ces lignes qu'il me semblait presque défendu de regarder, je pourrais les étudier là comme dans un traité de la seule géométrie qui eût de la valeur pour moi.<sup>27</sup>

사진은 대상을 평면 위에 고정된 형상으로 변환한다. 인간을 이미지로 만들고 명료한 선들로 분해한다는 뜻이다. 그렇다면 공작부인을 직접 보는 것보다 사진을 보는 것이 그녀를 더 잘 관찰하는 방법일 수 있다. 인용문에 따르면, 사람은 계속해서 움직이지만 지각과 기억은 불확실하기 때문이다. 동시대의 과학자들처럼 프루스트의 주인공 역시 욕망하는 사람의 사진을 보면서 그에 대한 지식을 획득할 수 있다고 기대한다. 가령 주인공은 부인의 사진을 바라본 덕분에 그녀와 생루가 공유하는 게르망트 가문의 유전적 특성을 파악한다.<sup>28</sup>

하지만 좋아하는 사람을 엿보는 습관을 이미지를 관찰하는 작업으로 대체할 때, 주인공은 모든 사진이 시간 속에서 찍힌다는 사실을 간과하는 듯 보인다. 사진이론가 필립 뒤부아에 따르면, “모든 사진은 시간적으로 다소 가깝고 멀고 간에 원칙적으로 과거만을 보여 준다. [...] 당신이 촬영한 것은 돌이킬 수 없이 사라진다. 보다 엄격히 시간적인 의미로 말하자면, 사진이 포착되는 바로 그 순간 대상은 사라진다.”<sup>29</sup> 하지만 공작부인의 이미지를 관찰하는 주인공은 그녀가 마치 시간의 흐름에서 빠져나와 언제나 그대로 존재하는 것처럼 상상한다. 그는 대상에 관한 추상적인 지식을 얻는 기쁨을 누리며, 그 기쁨으로 부인에게 다가갈 수 없다는 사실에 대한 위로

27 RTP, t. II, *Le Côté de Guermantes*, p. 379 [『시간』 제5권, p. 127].

28 RTP, t. II, *Le Côté de Guermantes*, p. 379. 버그스타인은 이 장면에서 초상사진에 대한 숭배가 타인에 대한 성적 욕망보다 귀족에 대한 인류학적 관심을 드러낸다는 점을 지적한다. Mary Bergstein (2014), pp. 99-100.

29 Philippe Dubois (1990), *L'acte photographique et autres essais*, Paris: Nathan, p. 88.

를 구한다. 주인공은 생루에게 부인의 사진을 줄 수 없는지 묻는다.<sup>30</sup> 결국 배우와 귀부인의 사진은 유사한 기능을 한다. 인물은 알지 못하는 대상에 대해 환상을 품고, 그 등가물을 사진에서 찾는다. 하지만 사진 속의 부재자는 한때 우리와 가장 가까웠던 이일 수도 있다.

### 3.3. 할머니: 부재의 진정한 인식

주인공은 의례적인 사진에 대한 짜증 때문에 알아채지 못했지만, 할머니가 휴가지에서 사진을 찍자고 한 것은 죽음을 예감했기 때문이었다. 미적 대상을 사진에 담아 선물하고 싶지 않아 고심했지만, 손자를 위해 준비한 마지막 선물은 자기 자신의 사진이었던 셈이다. 할머니는 오래지 않아 세상을 떠나고, 주인공의 손에는 사진이 남는다. 사진은 어떻게 애도에 쓰일 수 있는가? 사진을 곁에 둘 때 사람들은 죽은 사람이 완전히 떠난 것은 아니며 어느 정도 우리와 함께 있다는 기분을 가질 수 있다. 사진이 부재에 대한 보상의 기능을 갖는 것이다. 네 번째 권 『소돔과 고모라』에서 할머니에 대한 뒤늦은 애도에 몰두하는 주인공은 그런 용도를 의식적으로 거부한다. 그것이 자신의 슬픔에 충실해지는 길이라고 믿기 때문이다.

나는 괴로움을 달콤하게 만들거나 미화하려고 하지 않았으며, 할머니의 사진에(생루가 찍어 주고 이제는 내가 간직하는) 기도를 하거나 말을 걸면서—마치 우리와 떨어져 있어도 개인적으로 남아 있어 우리를 알고, 결코 파기할 수 없는 조화로움으로 우리에게 연결되어 있는 존재라는 듯이—할머니가 그저 이 자리에 없을 뿐이라는 듯, 일시적으로만 눈에 보이지 않는다는 듯 애써 꾸미려고 하지도 않았다.

Je ne cherchais pas à rendre la souffrance plus douce, à l'embellir,

30 RTP, t. II, *Le Côté de Guermantes*, p. 401.

à feindre que ma grand-mère ne fût qu'absente et momentanément invisible, en adressant à sa photographie (celle que Saint-Loup avait faite et que j'avais avec moi) des paroles et des prières comme à un être séparé de nous mais qui, resté individuel, nous connaît et nous reste relié par une indissoluble harmonie.<sup>31</sup>

사진은 죽은 사람이 여기 있는 것 같다는 느낌 대신 그가 없다는 사실에 대한 강렬한 의식을 준다. 적어도 주인공은 그렇게 의식하려 애쓴다. 할머니의 죽음에 대한 고통을 가능한 한 생생하고 아프게 느끼기를 원하기 때문이다. 사진은 상실의 고통을 증폭하는 새로운 기능을 맡는다. 이 장면의 첫머리에서 비의지적 기억이 할머니의 생생한 현존을 되찾게 해 주고, 그리하여 할머니의 현존과 부재 사이의 모순을 느끼게 했다면, 사진은 반대 방향에서 유사한 기능을 한다. 할머니는 사진 속에 현존하는 듯 보이지만, 사진은 할머니의 부재를 가리킬 따름이며, 그렇다면 이미지는 환상적인 위로가 될 수 없다는 것이 이 대목에서 사진의 진실이다. 여기서 주인공은 뒤 부아의 논지에 다가선다. “모든 사진은 무조건 자기 자리에서 실존적인 부재만을 보게 한다. 필름 위에 보이는 것은 결코 거기에 없다.”<sup>32</sup> 사진은 사진에 찍힌 대상의 부재를 가리킨다. 앞의 두 장면과 같이 주인공처럼 사진을 부재에 대한 보상으로 활용하는 것은 모순이다.

사랑하는 할머니가 돌아가셨는데 사진을 보는 법이 무슨 의미가 있냐고 물을 수도 있겠다. 하지만 단지 사진에 대해 배우는 것은 아니다. 주인공은 사진을 집요하게 응시하며 할머니의 부재를 끈질기게 되새긴다. 그러자 사진은 할머니에 대한 진실을 건네주는 것 같다.

31 RTP, t. III, *Sodome et Gomorrhe*, p. 156 [『시간』 제7권, p. 284].

32 Philippe Dubois (1990), p. 87.

알베르틴을 만나러 갈 시간을 기다리면서 생루가 찍어 준 사진을, 너무 바라본 탓에 더 이상 보지 못하는 그런 그림처럼 응시하고 있을 때, 마치 기억 상실증에 걸린 사람이 자기 이름을 기억해 내듯, 병자가 성격을 바꾸듯, 갑자기 ‘할머니다. 난 그분의 손자다.’라는 생각이 다시 떠올랐다.

En attendant l'heure d'aller retrouver Albertine, je tenais mes yeux fixés, comme sur un dessin qu'on finit par ne plus voir à force de l'avoir regardé, sur la photographie que Saint-Loup avait faite, quand tout d'un coup, je pensai de nouveau: « C'est grand-mère, je suis son petit-fils », comme un amnésique retrouve son nom, comme un malade change de personnalité.<sup>33</sup>

주인공은 사진 속 지시대상이 할머니이라는 사실을 마치 원래부터 알고 있던 사실이 아니라 새로 깨달은 사실인 것처럼 인식한다. 그리고 자신이 그의 손자라는 사실도 마찬가지로 새롭게 인식한다. 이런 의미에서 주인공은 할머니를 되찾는다.<sup>34</sup> 같은 단락에서 주인공은 훗날의 연인 알베르틴과 만날 약속을 잡고, 프랑수아즈를 통해 할머니가 죽음을 예감하고 사진을 찍던 날의 전말을 듣는다. 요컨대 위 인용문은 애도 작업의 진전을 나타낸다. 할머니를 되찾았다는 자각은 할머니를 떠나보내는 과정에 합류하며, 이후 이 사진은 주인공을 것처럼 고통스럽게 만들지 않는다. 할머니 사진 응시가 마지막으로 서술되는 대목에서, 주인공은 이 사진 이미지가 연출과 변형을 거친 것이며 할머니의 외양과 고통을 그리 충실하게 재현하지 않는다는 사실을 알아차린다.

33 RTP, t. III, *Sodome et Gomorrhe*, p. 172 [『시간』 제7권, p. 313].

34 사진이 망자에 대한 진실을 되찾아 준다는 프루스트의 애도 이야기는 바르트의 사진론 『밝은 방』과도 겹친다. “이처럼 나는 어머니가 돌아가신 지 얼마 되지 않은 집에서, 홀로 램프의 불빛 아래 앉아, 어머니의 사진들을 하나씩 바라보며 어머니와 함께 조금씩 시간을 거슬러 올라갔고, 내가 사랑했던 얼굴의 진실을 찾았다. 그리고 나는 그것을 발견했다.” Roland Barthes (2002), p. 844.

### 3.4. 알베르틴: 유사성에서 동일성으로

세 번의 사진 응시 장면에서 점차 뚜렷하게 제기되는 문제는 지시대상에 관한 것이다. 사진은 사진에 찍힌 대상과 어떤 관계를 맺는가? 널리 퍼진 생각은 사진이 대상을 정확하게 모사하는 기술이라는 견해, 즉 사진과 피사체가 닮았다는 생각이다. 바르트 이래 20세기 후반의 사진 이론은 이런 생각에 이의를 제기했다. 사진과 지시대상이 닮지 않았다고보다 문제의 핵심은 유사성이 아니라는 말이다.<sup>35</sup> 사진은 대상에서 방출된 빛의 흔적이고, 유사성은 이 방출의 효과에 지나지 않는다. 뒤부아와 크라우스의 논의에서 사진은 기호학적으로 말하면 도상(icone)보다 지표(indice)의 지위를 가진다.

프루스트도 유사성에 대해 비판적으로 숙고한다. 인물들은 사진이 실재를 변형시킨다는 사실을 의식한다. 앞서 할머니의 사진이 “들킨 후에도 여전히 나를 속이는 데 성공한 할머니의 술책”으로 만들어졌다면,<sup>36</sup> 주인공과 생루는 서로 애인의 사진을 보여 주기를 꺼린다. 사진은 자신이 볼 때 애인의 아름다움을 충실히 나타내지 못하지만, 상대방은 사진이 그녀의 실제 모습이 나타난 줄 알고 실망하기 때문이다. 작품의 여섯 번째 권 『사라진 알베르틴』에서 주인공의 애인 알베르틴은 예고 없이 그를 떠나고, 주인공은 그녀를 찾기 위해 오랜 친구 생루를 보낸다. 생루는 그녀와 아는 사이가 아니므로 사진을 보여 주어야 한다. 하지만 화자의 설명에 따르면 우리는 타인을 그 사람과 이제까지 맺어 온 관계 속에서 보는데, 사진은 그 관계를 벗겨 내고 오직 외양으로 추상화된 타인의 존재를 전달하므로, 타인은

35 사진을 실재의 흔적으로 간주하고 이미지와 대상의 유사성을 그 부차적 효과로 보는 입장에 대한 설명은 Philippe Dubois (1990), pp. 40-50 참고. 사진의 초창기부터 등장한 사진의 지표적 본성에 대한 담론에 관해서는 로절린드 크라우스(2003), 최봉림 역, 『사진, 인덱스, 현대예술』, 궁리, pp. 32-39 참고. 한편 게를락은 프루스트의 사진에 대한 입장이 바르트의 이른바 지시체주의와 구별된다고 주장한다. Suzanne Guerlac (2021), pp. 29-30.

36 RTP, t. III, *Sodome et Gomorrhe*, p. 176.

우리가 보는 것처럼 사진을 볼 수 없다.<sup>37</sup> 다른 한편으로, 사진과 대상의 유사성은 시간에 의해 파괴된다. 우리는 세월이 흐르며 옛날에 찍은 사진과 다른 사람이 되어 간다. 결국 알베르틴과 오랜 시간 살아온 주인공은 오래된 사진에서 그녀를 알아볼 수 있지만, 다른 사람은 그렇지 못할 것이다.

그는 내게 알베르틴의 사진이 없느냐고 물었다. 처음에는 없다고 대답했다. 그가 열차에서 얼핏 보았을 뿐인 알베르틴에 대해, 발베크 시절에 찍은 사진을 가지고 알아볼 틈을 주지 않기 위해서였다. 그러나 조금 숙고해보니, 알베르틴이 최근에 찍은 사진에서도 현재의 모습과 다르듯이 발베크 시절의 모습과는 다를 것이며, 또 사진이든 실물이든 그녀를 알아보지 못할 거라고 생각되었다.

Il me demanda si je n'avais pas un portrait d'Albertine. Je répondis d'abord que non, pour qu'il n'eût pas, d'après ma photographie, faite à peu près du temps de Balbec, le loisir de reconnaître Albertine, que pourtant il n'avait qu'entrevue dans le wagon. Mais je réfléchis que sur la dernière elle serait déjà aussi différente de l'Albertine de Balbec que l'était maintenant l'Albertine vivante, et qu'il ne la reconnaîtrait pas plus sur la photographie que dans la réalité.<sup>38</sup>

주인공은 자신이 아는 알베르틴이 예전 사진과 닮지 않았으며, 최근 사진과도 닮지 않았다는 결론에 이른다. 외양을 모사하는 데서 가치를 찾다면 사진은 언제나 실망스러울 것이다. 여기서 사진 이미지와 지시대상의 관계는 더 이상 유사성으로 규정되지 않는다. 하지만 실제 알베르틴과 충분히 닮았다고 할 수 없는 사진 속 인물이 알베르틴이라는 사실은 부인할 수 없

37 RTP, t. IV, *Albertine disparue*, pp. 21-22.

38 RTP, t. IV, *Albertine disparue*, p. 20 [『시간』 제11권, p. 43].

다. 이 차이와 동일성의 종합은 두 사람이 관계를 맺고 살아온 시간이 만든 작품이다. 사진은 한 순간에 만들어졌으므로 시간 속에서 살아가는 인물과는 언제나 어긋날 수밖에 없다. 다른 한편, 사진 속의 알베르틴과 그를 보는 주인공은 함께 살아오면서 사진에 담기지 않는 무언가를 쌓아 왔다. 화자는 그것을 시간이 흐르며 축적된 감각들이라고 부른다.<sup>39</sup>

물론 그 감각들은 사진에 나오지 않는다. 화자의 표현을 빌리면, 사진은 알베르틴을 만나며 내적으로 살아온 삶의 “잔해”에 지나지 않는다. 그것은 마들렌처럼 비의지적 기억을 작동시키는 계기가 아니다. 프루스트에서 사진 이미지의 시각적 정보는 언제나 의지적 기억과 관련이 있는 것으로 보인다. 그렇지만 의지적 기억에 연루된다고 해서 곧장 사진의 가치를 폄하하는 것은 성급한 일이다. 이 장면에서 알베르틴의 사진은 주인공에게 새롭고 독특한 깨달음을 준다. 즉, 사진은 비의지적 기억의 기폭제가 아닌 대신 의지적 기억으로 하나의 이야기를 만들어 나가기 위한 빈 중심이다. 자신이 그 사람 곁에서 살았던 과거가 사진에 의미를 부여하고, 사진은 흩어진 채로 남아 있는 기억을 가로질러 그 사람의 동일성을 되찾게 한다. 이것이 네 번째 사진 응시 장면의 깨달음이다. 중요한 것은 사진 이미지와 대상의 유사성이 아니라, 사진을 통해 되찾는 그 사람의 동일성이다.<sup>40</sup>

주인공이 사랑하지만 곁에 없는 사람들의 사진을 보는 장면 네 개를 차례로 분석하였다. 라 베르마의 사진을 보면서 주인공은 자신이 외양 뒤에 숨겨진 배우의 삶으로부터 소외되어 있음을 느낀다. 대조적으로 게르망트 공작부인을 볼 때 그는 사진을 시간이 제거된 이미지로 간주하며 지식을 획득하고자 한다. 사진을 부재에 대한 보상으로 간주하는 이러한 응시의 경

39 RTP, t. IV, *Albertine disparue*, p. 22.

40 “우리는 오직 그 사람이 그녀이기만을, 사랑을 하는 사람들에게 아름다움과는 다른 식으로 중요한 그녀의 동일성에 대해 틀리지 않기를 바랄 뿐이다.” RTP, t. 4, *Albertine disparue*, p. 24. 타운센드는 게르망트 공작부인과 오테트 스완을 예로 들며 사진이 시간 속에 분산된 이미지들로부터 인물의 동일성을 발견할 수 있게 한다는 점을 지적한다. Gabrielle Townsend (2008), pp. 146-147.

힘에서 전환점은 상실과 애도다. 돌아가신 할머니의 사진을 보면서, 주인공은 진실은 사진 속의 외양이 아니라 사진을 보는 자신의 의식 속에서 찾아야 한다는 사실을 깨닫는다. 마지막으로 알베르틴 사진을 통해 그는 사진의 한 가지 활용법을 발견한다. 사진은 회상의 도구가 아니며, 회상을 통해, 즉 자신의 삶과 지시대상을 엮는 이야기 속에서 의미를 얻는다.

이 장면들이 바르트나 뒤부아의 사진 이론을 예견했다고, 혹은 거기까지 미치지 못했다고 평가할 수도 있을 것이다. 하지만 보다 주목할 것은 네 장면 사이에서 일어나는 변화다. 어느 한 장면에서 결정적인 깨달음이 주어지는 것은 아니지만, 독자는 주인공이 경험의 반복 속에서 조금씩 삶에 대해 다르게 생각하게 되는 과정을 추적할 수 있다. 그리고 주인공이 무엇인가를 배운다면, 그것은 사진이라는 매체에 대한 이론적 깨달음이라기보다는, 사랑하는 타인이 곁에 없을 때 마음을 다스리는 법이다.

#### 4. 사진과 문학: 『되찾은 시간』에서 사진의 비유들

주인공은 소설의 마지막 권에서 비의지적 기억의 계시를 받고 문학 작품을 쓰기로 결심한다. 창작의 개시를 앞두고 나름의 문학 이론을 정립하는 대목에서 프루스트는 사진을 여러 차례 언급한다. 사라진 과거를 눈에 보이게 만드는 방법이라는 점에서 사진 촬영과 글쓰기는 비교할 만한 활동이다. 이 장에서는 이제까지 주인공이 사진에 대해 성찰한 바를 토대로 삼아, 『되찾은 시간』의 문학론에 언급되는 사진을 기억과 인상이라는 두 개념을 실마리로 이해해 보고자 한다.

##### 4.1. 기억과 사진: 사진의 개인적 활용

손택이 프루스트가 사진에 대해 호의적이지 않다고 주장할 때 근거가

될 부분이 『되찾은 시간』의 문학론이다. 프루스트는 사람을 회상하는 데 사진이 방해가 된다거나,<sup>41</sup> 어떤 장소에 대해 “그것을 묘사하려는 내 노력이나 내 기억이 찍은 이른바 스냅 사진은 아무것도 말해주는 것이 없다”고 쓴다.<sup>42</sup> 네모난 평면에 대상의 외양을 고정시킨 사진과, 한 조각 마들렌에서 솟아나는 어린 시절의 생생하고 총체적인 기억은 물론 직접 비교하기 어렵다. 여기서 사건의 외면을 사진을 찍듯이 기록하고 서술하는 이른바 사실주의 문학과, 기억을 자양분으로 삼아 삶의 감각적인 풍요로움을 온전히 펼치고자 하는 프루스트 문학의 대비가 성립한다. 하지만 작가가 사진과 기억을 함께 언급하는 대목은 다르게 읽을 여지도 있다.

나는 이제 기억으로부터 다른 스냅 사진을, 특히 기억이 베네치아에서 찍은 ‘스냅 사진’을 꺼내려 했지만, 베네치아란 말만 떠올려도 그것은 마치 사진 전시회처럼 내 기억을 권태롭게 했다. 그리고 내가 예전에 보았던 것을 지금 묘사하려고 해도, 어제 그 순간에 세밀하고도 울적한 시선으로 관찰했던 것을 묘사할 때와 마찬가지로, 내게 어떤 취향도 재능도 없음을 깨달았을 뿐이다.

J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres « instantanés », notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies, et je ne me sentais pas plus de goût, plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu autrefois, qu'hier ce que j'observais d'un œil minutieux et morne, au moment même.<sup>43</sup>

화자는 사진 전시회가 권태롭다고 말한다. 사진에 과거를 회상하게 하

41 RTP, t. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 464.

42 RTP, t. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 446.

43 RTP, t. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 444 [『시간』 제13권, pp. 27-28, 일부 수정].

는 능력이 부족하기 때문에 프루스트의 입장에서는 권태로운 매체라는 뜻일까? 외양을 기록하는 사진과 비의지적 기억에 의존하는 문학을 대립시키는 도식에 따르면 그렇게 읽어야 할 것이다. 하지만 자구에 충실하게 해석하면 권태로운 것은 사진 자체가 아니라 사진 전시회라고 해야 하지 않을까? 다시 말해 사진이 의미 있을 수 있는 곳은 전람회가 아니며, 베네치아의 정신적 스냅 사진 또한 전람회에나 걸어놓을 만한 이미지가 아닐까? 주인공은 자신이 사랑했던 이들의 사진을 보면서 권태를 느낄 수 없다. 그 사람들에게 대한 자신의 사적인 관계 때문이다.

존 버거는 사진의 두 용법을 구분해야 한다고 말한다. “사적인 경험에 속하는 사진들이 있고, 공적으로 활용되는 사진들이 있다. 사적인 사진[...]은 사진기가 제거해 버린 원래의 맥락과 연속성을 계속 유지한 상태에서 받아들여지고 그렇게 읽힌다.”<sup>44</sup> 버거는 사진의 사적인 활용, 즉 사진을 자기 삶의 이야기라는 맥락 속에 위치시키는 일이 사진의 공적인 활용에도 모델이 될 수 있다고 말한다. “사진 전시회”는 사진을 사적인 삶의 맥락에서 빼내어, 그것이 마치 객관적 현실의 재현인 것처럼 가리키는 행위를 가리킨다. 반면 할머니와 알베르틴의 사진을 보는 장면이 보여주듯, 자기 삶의 이야기로부터 나온 시선은 사진에 의미를 부여할 수 있다. 요컨대 『되찾은 시간』에서 프루스트가 부정적으로 제시하는 것은 모든 사진의 본성이라기보다 사진의 특정한 활용이라고 해석할 여지가 있다.

한편 ‘정신적 스냅 사진’이라는 프루스트의 비유는 정확하지 않다. 순간의 이미지를 마음에 담아두는 것은 사진을 찍는 것이 아니다. 디지털 카메라가 일상화된 지금이라면 모르겠지만 적어도 프루스트 시대 사진은 그렇게 만들어지지 않았다. 셔터를 누르는 순간 포착된 장면은 그 자리에서 이미지가 되지 않는다. 필름을 현상해야 한다. 그리고 프루스트는 머릿속으

44 존 버거(2015), 『사진의 활용』, pp. 66-67. 바르트 또한 사진을 예술로 만드는 일이 사진이 폭발시킬 수 있는 광기를 잠재우는 일이라고 말한다. Roland Barthes (2002), p. 883.

로 스냅 사진을 찍는다는 비유를 쓰기는 했어도, 사진 제작에서 현상의 중요성을 모르지 않았다.

#### 4.2. 인상과 사진: 현상의 비유

카메라가 이미지를 저장하는 순간과 그 이미지가 우리에게 돌아오는 시점 사이에 시간적 격차가 있다. 게를락이 지적하듯 할머니의 사진을 찍는 장면과 그 사진을 보는 장면 사이에는 할머니의 죽음을 앞뒤로 많은 시간이 흐른다.<sup>45</sup> 하지만 이러한 격차가 사진을 굳이 뒤늦게 들춰보는 경우에만 생기는 것은 아니다. 필름 카메라로 찍은 사진을 보기 위해서는 현상이라는 절차가 따라야 한다. 현상의 필요성 때문에, 뒤부아가 말하듯 사진기에 포착된 잠재적인 이미지와 우리에게 돌아온 실제 이미지 사이에는 심연이 있다.<sup>46</sup> 사진을 이미지를 저장하는 행위로만 간주한다면, 그것은 기억의 풍요로움에 대조될 뿐 문학 창작의 모델이 되지 못한다. 하지만 사진 이미지가 어떤 심연을 건너 우리에게 도달한 것이라면, 그것은 창작의 모델이 될 수 있다. 프루스트 스스로가 말하듯 “진리에 도달하기 위해 건너야 할 깊이”가 있으며, 문학은 “다시 만들어진 진리”를 구해야 한다.<sup>47</sup>

프루스트에게 글쓰기의 원천은 기억만이 아니다. 『되찾은 시간』에서 기억 못지않게 중요한 창작의 출발점은 인상이다. 인상은 세계에 대한 객관적인 인식이 아닌, 외부 대상이 나에게 일회적으로 경험되는 방식이다. 이것을 글쓰기의 출발점으로 삼아야 하며, “우리에게 고유한 인상이라는 개인적인 기반이 제거되어” 있다면 우리는 누구에게나 “똑같은 것을 말하게”

45 “사진은 할머니의 죽음의 시간을 사후적으로 외재화한다.” Suzanne Guerlac (2021), p. 26.

46 Philippe Dubois (1990), p. 88.

47 RTP, t. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 477.

될 뿐이다.<sup>48</sup> 프루스트 예술의 원천으로서 인상이란 내 경험의 개별성, 내가 본 순간의 유일성, 대상과의 마주침의 우연성이다. 바르트에 따르면 이것은 사진을 찍는 순간이다. “사진이 무수히 재현시키는 것들은 단 한 번밖에 일어나지 않았다. 즉 사진은 실존적으로 다시는 되풀이될 수 없는 것을 기계적으로 재생시킨다.”<sup>49</sup> 여기서 사진 현상과 문학 창작 사이의 유비 관계가 성립한다.

진정한 삶, 마침내 발견되고 밝혀진 삶, 따라서 충실하게 살아낸 유일한 삶은 바로 문학이다. 이 삶은 어떤 점에서는 예술가와 마찬가지로 모든 인간의 마음속에 매 순간 살고 있다. 그러나 그들은 이 삶을 밝히려고 하지 않기 때문에 보지 못한다. 이렇게 해서 그들의 과거는 수많은 음화(陰晝)로 가득 채워진 쓸모없는 것이 된다. 우리의 지성이 그것들을 ‘현상하지’ 않았기 때문이다.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ».<sup>50</sup>

프루스트가 사진 현상과 문학 창작을 연결시킨 것은 자의적인 은유에 의해서가 아니며, 양자는 경험의 유일성이라는 공통항을 통해 유비 관계에 놓인다. 언젠가 촬영한 필름에서 사진을 얻는 작업은 과거의 경험이 남긴 인상을 해명하는 지적 실천으로서의 글쓰기와 동일시된다. 순간의 광경

48 RTP, t. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 471.

49 Roland Barthes (2002), p. 792.

50 RTP, t. IV, *Le Temps retrouvé*, p. 474 [『시간』 제13권, p. 74, 일부 수정].

은 먼저 범상한 시선이 해독할 수 없는 잠재적인 세계로 들어가야 하고, 창작자는 그것을 되찾아 보이는 세계로 끌어낼 때에만 추상적이지 않은 진리, 즉 개별적인 실재를 작품에 담을 수 있다. 요컨대 『되찾은 시간』의 문학론에 나타나는 사진의 비유들을 정당하게 평가하려면 그것들을 연결해서 이해해야 한다. 사진은 기억만이 아니라 인상에 연결되고, 두 경우 모두 개인적 경험의 개별성을 보존하는 장치로서 의미가 있다. 문학 또한 경험의 유일성에서 출발해야 하고, 작가는 사진을 하나씩 현상하듯 개별적 인상을 재창조해야 한다.

사진 현상의 비유는 더 오래전부터 『잃어버린 시간을 찾아서』의 예술론에 숨어 있었을지도 모른다. 소설의 출발점이었던 유명한 마들렌 장면으로 돌아가 보자. 암실에서 현상되는 사진은 어둠 속에서, 그리고 물속에서 차츰 떠오르는 이미지이다. 마들렌 과자 한 조각을 맛보고 기쁨에 소스라치고, 뒤이어 그것이 먼 시절의 기억임을 깨달을 때, 화자의 정신은 사진이 떠오르는 암실과 같이 묘사되지 않는가?

분명히 내 마음 깊은 곳에서 팔딱거리는 것은 그 맛과 연결되어 맛의 뒤를 따라 내게로까지 올라오려고 애쓰는 이미지, 시각적인 추억임에 틀림없다. 그러나 그것은 너무도 멀리서 너무도 희미하게 몸부림치고 있어, 내가 알아볼 수 있는 것은 기껏해야 휘저어 놓은 색채들의 포착할 수 없는 소용돌이가 뒤섞인, 어렴풋한 그림자일 뿐이다. [...] 이 추억, 동일한 순간의 견인력이 아주 멀리서 찾아와 내 깊숙한 곳으로 부추기고 움직이고 끌어올려 하고 있는 이 옛 순간이, 내 선명한 의식의 표면에까지 이를 수 있을까?

Certes, ce qui palpète ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées mais je ne peux distinguer la forme, lui demander, comme au seul

interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inséparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit. [...] Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi ?<sup>51</sup>

## 5. 결론

프루스트는 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 사진을 중요한 소재로 활용했을 뿐 아니라 당대의 사진 매체에 일어난 변화를 반영했다. 사진이 부르주아 계급의 통속적인 자기 확인을 위해 쓰이던 시기, 그는 연출된 스튜디오 사진에 대한 불편함을 형상화하는 한편, 스냅 사진의 탄생에 주목하며 사진이 시간 속에서 대상을 일회적으로 포착한다는 사실을 상기시켰다. 사진과 회화의 관계에 대하여, 작가는 사진이 대상을 정확하게 재현한다기보다 대상을 보는 새로운 시선을 열어 준다는 점에 주목했고, 여기서 사진이 현대미술의 발생에 기여한 바를 찾고자 했다. 이처럼 당대 사진의 변모를 소설에 반영하며 프루스트는 시간과 시선이라는 사진 이론의 핵심 문제들에 도달했다.

사진이 주인공의 삶에서 갖는 의미를 해명하기 위하여, 본론의 두 번째 장에서는 소설의 진행을 따르는 통시적인 접근을 채택하였다. 그는 사진을 보는 법을 배우며, 배움은 반복적인 체험 속에서 뚜렷한 방향을 가지고 전개된다. 처음에 주인공은 사진에서 욕망하는 이의 부재에 대한 보상을 구하지만, 상실과 애도의 경험을 거치며 사진은 반대로 대상의 부재를 일깨운다

51 RTP, t. I, *Du côté de chez Swann*, pp. 45-46 [『시간』, 제1권, pp. 88-89].

는 인식에 다다른다. 또한 사진 이미지와 지시대상의 유사성은 시간의 흐름 속에서 흩어지지만, 사진은 의지적 회상을 통해 부재하는 타인의 동일성을 확인하는 계기로 작용한다.

『되찾은 시간』의 문학론에서 문학 창작과 사진 제작 사이에는 복합적인 유비가 존재한다. 사진은 프루스트 문학의 근간을 이루는 비의지적 기억과 대조적인 매체로 제시되지만, 문제가 되는 것은 사진의 본질이 아닌 사진의 특수한 활용법일 수 있다. 한편 프루스트가 문학과 사진을 연결하는 다양한 방식들은 현상의 은유에서 종합에 이른다. 개인에게 주어진 인상을 해명하는 글쓰기와 사진 필름의 현상은 단 한 번 일어난 과거의 경험을 그 개별성을 보존한 채로 되살리는 행위라는 점에서 유사하다.

프루스트에게서 사진은 예술의 지위를 갖지 않는다. 앨프리드 스티글리츠(Alfred Stieglitz, 1864~1946)나 에드워드 스타이컨(Edward Steichen, 1879~1973)의 동시대인이었지만, 그는 사진 나름의 예술성을 확립하고자 했던 초기 현대 사진가들의 노력을 알지 못했다. 어린 주인공의 예술 입문이 사진에 의존하지 않기를 바랐던 할머니의 입장은 소설 속에서 온전히 반박되지 않는다. 대신 할머니는 주인공에게 사진이란 자신의 가장 내밀한 관계를 들여다보게 해 주는 성찰의 매체라는 전언을 남긴다. 프루스트에게 사진이 의미를 가질 수 있는 장소는 어디까지나 예술이 아닌 사생활의 영역이었다.

하지만 사진이 예술 담론의 자리에서 배제될 수 있는 것은 아니다. 사진의 역할은 피상적인 사실주의를 대변하는 데 그치지 않으며, 또 사진이 세상에 나오는 과정은 그가 구상하는 문학 창작과 유비 관계에 놓인다. 우리는 주인공이 사진을 바라보며 깨달은 것들이 『되찾은 시간』의 화자가 펼치는 예술론과 무관하지 않다는 점을 확인하였다. 그렇다면 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 사진은 삶에 대한 성찰과 예술에 대한 배움을 이어 주는 매개 역할을 한다고 결론내릴 수 있다. 주인공은 부재하는 타인을 그리며 소년기의 미망에서 벗어나고, 예술 작품을 가까이 접하며 작가로서의 미래를 준비한다. 멀리서 보면 두 길은 떨어져 있는 것처럼 보이지만, 그 사이에

서 다리 역할을 하는 주제로 사진이 있다. 프루스트 소설 속의 예술론에 대한 연구에서 사진이 차지하는 독특한 위상은 여기에서 찾아야 할 것이다.

## 참고문헌

### 자료

Proust, Marcel (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, édition sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 tomes, Paris: Gallimard [마르셀 프루스트(2012~2022), 김희영 역, 『잃어버린 시간을 찾아서』, 전 13권, 민음사].

### 논저

- 김귀원(2007) 「프루스트가 본 ‘사진’의 이미지와 서술」, 『인문과학연구』 30.
- 김주원(2022), 「프루스트와 예술 작품의 존재론」, 『불어불문학연구』 130.
- 버거, 존(2015), 김현우 역, 『사진의 이해』, 파주: 열화당.
- 벤야민, 발터(2007), 최성만 역, 『기술복제시대의 예술작품·사진의 작은 역사 외』, 길.
- 르마니, 장 클로드·앙드레 루이에 역(2003), 정진국 역, 『세계사진사』, 까치.
- 손택, 수진(2005), 이재원 역, 『사진에 관하여』, 이후.
- 유예진(2011), 「롤랑 바르트의 글과 삶에서 프루스트가 갖는 의미」, 『불어불문학연구』 87.
- 크라우스, 로절린드(2003), 최봉림 역, 『사진, 인덱스, 현대예술』, 궁리.
- Bal, Mieke (1997), *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, Stanford: Stanford University Press.
- Barthes, Roland (2002), *La Chambre Claire*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris: Seuil.
- Baudelaire, Charles (1976), *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, t. II, Paris: Gallimard.
- Bergstein, Mary (2014), *In Looking Back One Learns to See: Marcel Proust and Photography*, Amsterdam: Rodopi.
- Brassaï (1997), *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris: Gallimard.
- Chevrier, Jean-François (1982), *Proust et la photographie*, Paris: Éditions de l'Étoile.
- Dubois, Philippe (1990), *Lacte photographique et autres essais*, Paris: Nathan.
- Guerlac, Suzanne (2021), *Proust, Photography, and the Time of Life: Ravaisson, Bergson, and Simmel*, London: Bloomsbury.
- Larkin, Áine (2011), *Proust Writing Photography. Fixing the Fugitive in À la recherche du temps perdu*, Oxford: Legenda.

Mathieu, Patrick (2009), *Proust, une question de vision: pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris: Harmattan.

Townsend, Gabrielle (2008), *Proust's Imaginary Museum: Reproductions and Reproduction in À la recherche du temps perdu*, Bern: Peter Lang.

원고 접수일: 2023년 1월 11일, 심사완료일: 2023년 1월 26일, 게재 확정일: 2023년 1월 31일

## RÉSUMÉ

# Trace du temps, découverte du regard

Kim, Joowon\*

Marcel Proust et la photographie

Cette étude a pour objectif d'éclairer la signification de la photographie dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Basée sur les théories photographiques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle qui réfléchissent sur la relation entre l'image photographique et son référent, cette étude discute du rôle de la photographie dans le processus d'apprentissage décrit dans ce roman. Proust s'est intéressé au statut social et à l'innovation technologique de la photographie à l'époque et, ce faisant, est arrivé aux concepts fondamentaux de la théorie photographique, tels que le temps et le regard. Ensuite, en analysant les scènes dans lesquelles le héros regarde des photos, nous avons constaté un apprentissage progressif dans ses manières de regarder. La photographie fait reconnaître l'absence du référent, mais d'un autre côté, elle sert aussi à retrouver l'identité de celui-ci. Ainsi, la réflexion sur la photographie débouche sur celle sur la relation avec autres. Enfin, la photographie se rattache aux deux sources de la littérature proustienne, la mémoire et l'impression. En particulier, la métaphore du développement permet d'élaborer une analogie entre littérature et photographie, en représentant une méthode de création qui

---

\* Lecturer, Department of French Language and Literature, Seoul National University

préserve la singularité des expériences individuelles. Chez Proust, la place de la photographie se définit comme intermédiaire entre réflexion sur la vie et apprentissage de l'art.

**mots clés** Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, littérature et photographie, théorie de la photographie

