

Title	『失われた時を求めて』の非完結性について
Sub Title	La notion de l'inachevé d'A la recherche du temps perdu
Author	牛場, 暁夫(Ushiba, Akio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.58, (1990. 11) ,p.349(40)- 365(24)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	慶應義塾大学部文学科開設百年記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00580001-0365

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

『失われた時を求めて』の 非完結性について

牛 場 暁 夫

la transcription d'un univers qui était à redessiner tout entier...
(T. R., IV, 623)

マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』が未完であったかどうかという問題は、現在おもに草稿研究の立場から論じられている。しかし、より作品内部の特徴を追求したうえでこの問題を考える点が、まだ充分には論議されていないように思われる。以下、草稿研究の成果を取り入れつつ、この作品に色濃く宿っている基本的に非完結の要素を考えてみたい。

I

la ligne délicieuse et inachevée de celle-ci était l'exact point de départ, l'amorce inévitable de lignes invisibles en lesquelles l'oeil ne pouvait s'empêcher de les prolonger, merveilleuses, engendrées autour de la femme comme le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres.

《C'est la princesse de Guermantes》, dit ma voisine [...] (G., II, p. 341)⁽¹⁾

celle-ci は、女優ラ・ベルマ演ずる「フェードル」を観にオペラ座に現われたゲルマント大公妃である。また、この引用箇所は、最終稿ではじめてまとまった形で書きつけられたもので、先行するカイエ40（1910年）にも、そこに書き加えられ、のちに抹消されることになった長い加筆部分にも

まだ存在しなかったものである。ラ・ベルマの演技の描写などの草稿を読むと、最終稿が完成されたものなどとは一概には言い切れないものの、引用した最終稿の描写には、プルーストの物のとらえ方の一端が十分に表現されている。

ゲルマント大公妃は、シャルリュスによると社交界一の美人なのだが、プルーストは大公妃を1頁以上に渡って描いたあと、この引用にあるように、その身体の線を「魅惑的で未完成」であるとする。しかし未完成とは、そこで停止するものではなく、逆に「避ける」ことのできない「出発点」となり、大公妃をオペラ座の薄暗がりに見る主人公の、そして我々の視線はそれを延長し、補いはじめ、彼女のスペクトルを投影せざるをえなくなりだす——大公妃は一度現実の存在として描かれるのだが、それは素描、粗描にすぎず、さらなる我々からの補筆、展開が呼びかけられ、要請されだすのだ。この描写は、単一視点からの現実や、過去の全的で不動の再現ではなく、開かれており、我々も単なる美的享受にとどまっては入れなくなり、より想像的な再構築への参加が促がされはじめる。『読書の日々』でプルーストは読書は促しである、とすでに述べている。

ゲルマント大公妃とはさまざまな点で好対照を見せるゲルマント公爵夫人の魅力を描く際も、プルーストは同様な筆を進め方を見せる。

Et mes regards s'arrêtant à ses cheveux blonds, à ses yeux bleus, à l'attache de son cou et *omettant les traits* qui eussent pu me rappeler d'autres visages, je m'écriais devant *ce croquis volontairement incomplet*; 《Qu'elle est belle! Quelle noblesse! Comme c'est bien une fière Guermantes, [...]》(Sw., I, p. 174)

この *traits* は「描線」と訳すべき語であるが、主人公がゲルマント公爵夫人の美を認めるきっかけとなるのは、「意図的に不完全になされた素描」なのであって、これは大公妃の「魅惑的で未完成の線」と共通する。むしろ描線は省かれるが、逆に想像力は働きはじめ、生成への探求が活動をはじめる。

また、この引用箇所も新プレイヤード版所収のカイエ11（1911年）にはまだ存在していない。むしろそれ以前のカイエ4（1908年末～1909年初頭）に散見できるが、それはまだ冗長で説明的な繰り返しの多いものであった。

しかし、カイエ57（1916～1917年）になると、『見出された時』の最終章「ゲルマント大公夫人邸の午後の演奏会」にあたる部分が含まれ、そこではゲルマント公爵夫人のとらえ方がすでにまとめられている。

Mme de Guermpjes pouvait ne m'offrir en ce moment que de *faibles impressions*. Mais j'échappai aisément à leur *médiocrité* en regroupant ou surprenant nombre des images obtenues du côté de Guermpjes, de la descendante de Geneviève de Brabant, [...] Que mon *imagination* y eût une grande part c'était vrai. Mais cependant c'est Mme de Guermpjes qui *les avait provoquées*. (IV, p. 933)

ゲルマント公爵夫人の印象は「希薄な」なものでしかない。しかしその「貧弱さ」は主人公の「想像力」を「そそる」ものであり、現実での知覚は、直接的個別的に定着されてしまうものではなく、知覚を受けとめた者の想像力を喚起し続けるものとなる。知覚を通してその受け手は、問いかけに照応しはじめ、時空間のさまざまな要素を集めてきては希薄な印象を補う。ある協同的な実践の場が獲得されはじめる。

同じカイエ57の70r^oには、余白に「きわめて重要」と記されたメモがあり、それに対応する箇所次のような文が書きつけられている。

Mais cette identité des acteurs de ma vie me plaisait aussi parce que j'y voyais j'y sentais agir la vie elle-même, *j'en dégageais de la vie, dans divers usages et dessins* qu'elle fait des fils qui composent sa trame. (IV, p. 934)

人生が織りなす「多様な素描」を受けとめ、しかしそれだけにとどめ

ず、それに想像力を持って応えながら、主人公は生命感を引きだそうとする。

主人公の恋人アルベルチーヌも、基本的には同様の動的な認識のプロセスで描かれてゆく。次の抜粋は、避暑地バルベックで出会った娘たちのなかからアルベルチーヌに主人公が魅かれてゆく場面からのものである。

C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son « polo » que je la revois encore maintenant, *silhouettée sur l'écran* que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, *toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée*, d'un visage que *j'ai souvent depuis projeté* dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : 《C'est elle!》 (J. F., II, p. 186)

この、海に「シルエット」として浮かびでたアルベルチーヌの姿は、のちに主人公がパリのアパートマンで彼女と同棲生活を送るときにも繰り返し思い出される重要なものである。この海という「スクリーン」に主人公が「投影」する「まったく貧弱な」シルエットは、しかしそうなるときにアルベルチーヌの魅力となるのであって、「欲望され、追い求め」られる。またここでは彼女は、時間的にも一時忘却に消えたりする。満たされるのを待機するものとしての空虚は、アルベルチーヌの場合多面に渡ってひろがっている。

興味深いのは、この一連の行為によってのみ追求される姿を、ブルーストが創作過程で強調してゆくことである。たとえば、引用中の「わたしの思い出のなかのごく貧弱な」という表現は、グラッセ社棒組校正刷り(1914年)、あるいはガリマール社校正刷りに加筆されたものだからである (II, p. 1433)。

また、この運動においてアルベルチーヌをとらえるという見方は、もう一度繰り返し描かれることになるが、その箇所も1918年のガリマール社校

正刷りに15行に渡って加筆されたもののなかにあり、強調されることになったのである。

Cette Albertine-là n'était guère qu'une *silhouette*, tout ce qui s'y était superposé était *de mon cru*, tant dans l'amour *les apports qui viennent de nous* l'emportent — à ne se placer même qu'au point de vue de la quantité — sur ceux qui nous viennent de l'être aimé. (*J. F.*, II, p. 214, *cf. P.*, II, p. 884)

ここでは、「シルエット」でしかないアルベルチーヌに、「わたしの創り出したもの」、「わたしたちからの貢献」が協力することが1918年版の加筆において書き足されており、その直前の所にはアルベルチーヌと交す「内的対話」が足され、彼女は生命感をしだいに与えられることになる。

また、アルベルチーヌを取りまくバルベックの乙女たちも、「ほとんど素描されただけなので、それだけ魅力的な」などと描かれることになる（カイエ22 (1910年, 1911年), II, p. 946. *cf.* II, p. 932。また *P.*, III, pp. 382-383 参照)。

次の断片の寸前では、アルベルチーヌとその仲間たちが「プロフィール」として最初立ち現われる。そしてプロフィールも、「わたし」の欲望が描いたその姿を「修正」し続ける。このプロフィールと「わたし」との往復的な仮構作業に、プルーストはさらに声の要素もからませる。

leur voix pareille au son unique d'un *petit instrument* où chacune se mettait tout entière et qui n'était qu'à elle. Tracée par une *inflexion*, telle *ligne* profonde d'une de ces voix m'étonnait quand je la reconnaissais après l'avoir oubliée. Si bien que *les rectifications* qu'à chaque rencontre nouvelle j'étais obligé de faire, pour le retour à la parfaite justesse, étaient aussi bien d'un *accordeur* ou d'un *maître de chant* que d'un *dessinateur*. (*J. F.*, II, p. 271. *cf. Sw.*, I, pp. 272, 373, 401, *etc.*)

ここで可塑的な時空間を描くのに、ブルーストは instrument とか ligne といった、素描にも声にも同時にあてはまる語を用いている。⁽²⁾

ジルベルトの魅力を描く際に、むしろ「失敗した写真」という不完全な映像をブルーストは提示する。そうすることによってそれはまず物理的・心理的にもある遠さ、不確かさを宿し、直接的な把握が不可能になる。

Le modèle chéri, au contraire, bouge; on n'en a jamais que *des photographies manquées*. Je ne savais vraiment plus comment étaient faits les traits de Gilberte sauf dans les moments divins où elle les dépliait pour moi: je ne me rappelais que son sourire. (J. F., I, p. 481)

見る側からの能動的で、ある痛切な探究が呼びさまされ、協同の行為がはじまる。対象を所有し、観察する分析的な態度だけにとどまらなくなる。サロンを「観察する」社交界欄担当記者などは椰楡をこめて触れられていたし、記録を重要視する *défilé cinématographique* のような小説をブルーストはティボーデとともに嫌っていたし (T. R., IV, p. 461, p. 1261), 完成された写真に不信を示し (T. R., IV, p. 444), 1914年1月に G. de Pawlowski 宛てに次のように書いている, 《L'art photographique est exactement ce que je déteste le plus》。文学ではゴントール風の *littérature de notation* を好まなかった (T. R., IV, p. 287)。

なお、この箇所も、ガリマール社校正刷り (1914年) になってはじめて書きつけられたのであり、ここでも創作過程の最終段階において得られたものであることがわかる (I, p. 1359)。

主人公に芸術の世界を教える一人でもある女優ラ・ベルマの写真も以上確めてきたブルースト特有の見方でとらえられている。正月にフランソワーズは保守的ローマ教皇ピオ九世と化学者で七月革命と二月革命に参加したラスパイユの写真をお年玉として買い、主人公にはラ・ベルマの写真を買う。この経緯は創作の最終段階でかなり抹消され、実際上の細部が一部消されるのは他の草稿などでも多く認められはするのだが、この直後に次

のような文が読める。

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* comme ce vêtement des personnes qui n'en ont pas de rechange, et où elle ne pouvait exhiber toujours que le petit pli au-dessus de la lèvre supérieure, le relèvement des sourcils, quelques autres particularités physiques, toujours les mêmes qui, en somme, étaient à *la merci d'une brûlure ou d'un choc*. *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. (*J. F.*, I, p. 478)

アルベルチヌも不完全なスナップ写真にたとえられている箇所があるが (*P.*, III, p. 655), ラ・ベルマの写真も「美しく」はなく、「やや貧しげ」で、今にも消されそうなあやうさを漂わせていて、しかしだからこそ彼女の顔は主人公に「呼びかけて」いて、彼はそれに応えて「接吻」しようとする。見る者と見られる者との間にある共犯的な、相互的な関係が生まれる。(ロラン・バルトは『失われた時を求めて』を愛読書のひとつに挙げていたが、その *La chambre claire—Note sur la photographie*⁽³⁾ で、二度にわたって次のような文を書いている、《elle (telle photo) m'anime et je l'anime》 p. 39, 《cette photo, je l'anime et elle m'anime》 p. 93)

以上指適してきた点からも当然予想できる事ではあるが、この作品においては、男が恋人の写真を第三者に見せるのをためらったり、またその写真を見た第三者がそれに失望を覚える場面がいくつかでてくる。ブルーストの好む写真がプロマイドのような明瞭さを誇っているとは思われない。たとえばサン＝ルーも恋人ラシエルの姿をコダック写真機で撮るが、その写真を主人公に見せるのをためらう、《D'abord ce n'est pas une beauté,

et puis elle vient mal en photographie》(J. F., II, p. 141)。なお、コダック写真機の登場は1888年で、プルースト17歳の時である。写真機に限らず、プルーストはアクチュアルなものを積極的に作品に取り入れるが、ただそれは作品の基本的な物のとらえ方に先行され浸されたうえでのこと⁽⁴⁾なのだ。

いずれにせよ、主人公が心を奪われる女性の姿には、ある未完結性が宿り続ける。主人公は理解しはじめる。

en étant amoureux d'une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme; [...] par conséquent l'important n'est pas la valeur de la femme, mais la profondeur de l'état [...] (J. F., II, p. 189)

しかし、こういった物の見方をすでにコンブレで実際に具現していた人物がいて、それは祖母である。祖母は、主人公を芸術へと導くもっとも重要な人物の一人であり、たとえば、主人公をラ・ベルマ観劇へ連れてゆき、セヴィニエ夫人の書簡の美を主人公に教え、画家エルスチールのアトリエに行くように彼に強く言うのも祖母である。祖母はまたじつは、主人公への贈り物として史蹟や風景の「昔の版画」を選ぼうとしたのであり、写真にどうしてつきまとう商業的な通俗性を嫌っていたのだ。そして、祖母はヴェネチアの「ティティアーノの素描」や「レオナルドの『最後の晩餐』の版画」のほうに関心を抱いていたのである、「おそらくずっと不正確であるにもかかわらず」(Sw., I, p. 40)。それに祖母は、先生について素描を習っていたこともあったのだ(J. F., II, p. 214)。

また作品冒頭の、コンブレで見る幻灯は、その影を草稿段階などでは他の箇所にも多く落としている。幼ない主人公に強い印象を残したその映像は、『消え去ったアルベルチヌ』では次のように書かれている、《on voit dans la projection manquée d'une lanterne magique une grande ombre [...]》(A. D., IV, p. 119)。ガラス原版のふちが像に映ってしまうような

不完全な幻灯は、そのエピソードだけにとどまらない余韻のようなものを作品にひろげているように思われる。

祖母と対蹠的な役を演じるのがヴェルデュラン夫人とノルボワではないだろうか。ヴェルデュラン夫人は、表面上の態度とは裏腹に、芸術についての無理解ぶりを露呈し続けるのだが、サロンで自宅の見事なソファに描かれている葡萄の「デザイン (dessin)」についての話題を強引に変えてしまい、食物としての葡萄の話に夢中になる。プールの dessin についての考え方との、奇妙でユーモラスなコントラストがここに描かれる (*Sw.*, I, pp. 204-205)。ヴァントゥイユのソナタを聴くときに彼女が見せるおおげさな生理的反応と同様なのである。

ノルボワ伯爵は、街学的な外交用語を駆使する人物で、主人公がついつかんだ芸術観を「ディレクターの遊び」(*T. R.*, IV, p. 474) などと言いつてるのだが、主人公がエルスチールの傑作と思いこんでいた絵画を「単なる粗描 (esquisse)」(同前)と断定する。こうして、用語を見るだけでも祖母とヴェルデュラン夫人、ノルボワ伯爵は、まさに正反対の立場にいることがわかる。

表現上の特徴は、ただ形式上のそれにとどまらず、プールの場合、より緊密で必然的な関連性を登場人物などと結んでいるのである。文体は⁽⁵⁾テクニクの問題ではなく、ヴィジョンのそれなのだ、とすでにプールは記している (*T. R.*, IV, p. 474)。

当時の時代を見ても、人々の美意識は簡素なものへと向かっていた。たとえば、オデットの服装からもうかがえることではあるが、1889年の万博以降モードは簡略なものへ向かっていたし、ドレスのカットなどはほっそりとしたものになっていった。また、ゴルフや自転車や、オデットも好んでいた徒歩運動が、その傾向に拍車をかけることになり、オデットの服の描写にしても、*inachevé* とか *allusion lointaine, souvenirs incertains, circuler* といったすでに検討してきたものと同じ意味場の語が用いられるようになっていた (*J. F.*, I, p. 608, p. 1420)⁽⁶⁾。また、家具調度にしても、アール・ヌーボワのそれは装飾過多で重々しい家具から、生命力をおびた

曲線を生かす、よりシンプルなものへと向かいだしていたのである (IV, p. 1204)。

この美意識は、その前の時代のそれとはやはり大きく異なっていた。この点はマリオ・プラーツ『記憶の女神ムネモシュネ——文学と美術の相関関係』に詳しい、「彼(ツァイトラー)は1830年頃に絵画における一元論的構図が出現したことに注目した。この一元論的構図を、われわれは「顕微鏡的」と呼ぶこともできるかと思うのだが、これはほとんどのビーデルマイヤー様式の絵画に共通した特徴であり、たとえばバルザックのような小説家たちが用いた極微精密な描写にその一面が現われている。ある室内を構成するありとあらゆる細目を、話術の理法も登場人物の反応をも無視して、在庫調べのように並べたてるのである。19世紀建築の、とくにヴィクトリア朝建築の「空間恐怖」(もっとも、1861年から74年にかけて、シャルル・ガルニエが建てたパリ・オペラ座の大階段もその例だが)と、ヴィクトリア朝中葉の室内装飾の古色蒼然たる様相とは、些末な描写で息がつかまるあまりにも情緒纏綿たる瘠瘠派の典型的な詩はもとより、たとえば「イタリアのイギリス人」を書いたブラウニングや、「芸術の館」の詩人テニスンのような大詩人の作品、さらにくだっては、ヴィクトリア朝のすし詰め趣味を形而上学的イメージャリーの宝庫と結びつけて「秋の花房」を書いたフランシス・トムスンにまで類似が認められるのである。⁽⁷⁾

たしかにブルーストもバルザックの文体について、「この文体は喚起しない、反射させない、説明する」(*Contre Sainte-Beuve*, p. 269)と書いている。またブルーストは、自分は『失われた時を求めて』を顕微鏡を用いて書いたのではなく、反対に望遠鏡でもって書いたのだ、とも言っている(*T. R.*, IV, p. 618)。

J. リヴィエール『冒険小説論』が書かれたのは1913年で、『スワン家のほうへ』刊行と同年だが、リヴィエールはそのなかで、新しい小説では、作中人物は作者が知りつくしたものでなくなり、作中人物は作者と協力して未知の生の可能性をさぐるのだ、とした。また、読者も、作中人物のなかにはいりこみ、その未知の現実を生き、追求するため、小説は未来に

向った生の形式、そして営為に変貌したのだ、とした。

II

最終篇『見出された時』で、ブルーストは真の人生、それは文学なのだ、と自らの芸術観をまとめるように述べたあと、次のように続ける。

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». (T. R., IV, P. 474)

「ネガ」は素描と同じくまだ完成しておらず、各自は自分のネガを「現像」するよう努めなければならない。文学が現実から得た素材の未完結性は、ここではネガにたとえられるが、それを受けとった側は、不在と存在のあいだにあるそれ、忘却に立ち帰りそうなそれ、たんなる肖像に還元されにくいそれを、想像力を駆使し、現像作業に参加させなくてはならない。

プチット・マドレーヌによる無意識的回想の創作過程を、新プレイヤード版所収の新資料にあたって調べてみると、この「現像する」作業の側面に加筆が多く、「ネガ」に相当する部分には加筆が多くないことがわかる。たとえば、カイエ8（1909年）やその後に関筆されたカイエ25の浄書原稿（1909年）には存在しなかったのに、最終稿に書きつけられた表現としては、無意識的回想のきっかけは体験したものの、まだそれが何によるものか理解できない主人公が自問をはじめの箇所以降に多く、その加筆はこうなっている——「このよろこびはどこからきていたか？ それは何を意味していたのか？ どこでそれを把握するのか？」。回想のよみがえりに立ち会う側からの反応部分に続けて加筆が施されてゆく、《Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi》(lui は紅茶にひたしたプチット・マドレーヌ)、《Je pose la tasse et me tourne

vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. [...] Chercher? pas seulement: créer [...]》(Sw., I, p. 45)。

カイエ 8 の段階では回想が、より直接的に定着されていたのに対し、最終稿ではむしろ回想に至るまでの問い直し、また回想への積極的な探索作業が加えられてゆく。ここで回想とは、過去に安直に頼る態のものではなく、未知の、余白のようなものが過去にはむしろ与えられ、現在は、過去からの促した応えて想像力を発動させることになる。プチット・マドレーヌの場面で、問いかけ、疑問の文が多いことはすでに知られている。自伝的事実のいくつかは、創作過程の間に削除されてしまっていることはすでに確められてもいる。

『見出された時』最終章で、ゲルマント大公妃夫人邸中庭で敷石につまづき、ヴェネチアのサン＝マルコ教会洗礼場での感覚を思い出す場面にしても、そのヴェネチアは即座には立ち帰ってこず、そこはこう描かれている。

de nouveau *la vision éblouissante et indistincte* me frôlait comme si elle m'avait dit: 《Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre *l'énigme de bonheur que je te propose.*》(T. R., IV, p. 446)

ブルーストの回想は、「不明瞭で」「謎」でしかなかったのもあって、過去は現在の主人公に「提案する」だけであって、それに主人公は応えなくてはならない。ここには、シャトーブリアンの回想のような自然発生の、一方向への直接さはない。

1913年5月22日の J. コポー宛て書簡でブルーストは書く、《L'attitude d'un dilettante qui se contente de s'enchanter du souvenir des choses est le *contraire* de la mienne》(強調ブルースト⁽⁸⁾)。

最終篇にはまたこう書かれてもいる、《Et je compris que tous ces matériaux de l'oeuvre littéraire, c'est ma vie passée》(T. R., IV,

p. 478)。しかし、その過去とは観察とか客観性に基づくだけの、客体化され帰結されたものではない、今まで見てきたブルースト独自の生成の、協同的プロセスの時空間に加わらなければならない。出発点でしかないのだ。

カイ=26が展開されカイ=64になるのだが、そのなかには『見出された時』に直結する部分があり、次もその例である。

Ce petit parfum de suie, si *humble* dans son enveloppe noirâtre, c'est un précieux testament, il contient métamorphosée toute une source d'hiver. C'est pour cela que les artistes préférant aux choses pleines de pensées *ces humbles riens* substituent à *la nomenclature objective* qui est pour nous le passé la vie véritable, notre expérience subjective, c'est-à-dire la matière même de la littérature (IV, p. 1155)

題材となるブルースト自身の実生活は、したがって完結しておらず、余白に囲まれた、ささやかなものでしかなく、逆にだからこそ主人公は、我々は想像力とともに可塑の時空間に誘いこまれる。《[...] toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié [...]》(T. R., IV, p. 470) モーリス・ブランショが『ジャン・サントゥイユ』と比較しつつ、『失われた時を求めて』の成功を次のように書くとき、それは我々の観点を支えてくれる論点のひとつでもあるのだ：《[...] au contraire *La Recherche*, œuvre massive, ininterrompue, a réussi à ajouter aux points étoilés le vide comme plénitude et à faire, cette fois, merveilleusement scintiller les étoiles, parce que ne leur manque plus l'immensité du vide de l'espace⁽⁹⁾》。

Ⅲ

コンプレで見かけた際に主人公に大きなよろこびを味わせるさんざしの生垣は、すでに以上の創作態度を、さらに発展させた形でほめかしてい

るよう思われる。

Alors me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons de notre peintre préféré une œuvre qui diffère de celles que nous connaissions, ou bien si l'on nous mène devant *un tableau* dont nous n'avions vu jusque-là qu'une *esquisse au crayon*, si un *morceau entendu seulement au piano* nous apparaît ensuite revêtu des *couleurs de l'orchestre*, mon grand-père m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit: 《Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose; est-elle jolie!》(Sw., I, p. 137)

白とバラ色のさんざしが重層的に重なりいろどりになったとき、主人公はよろこびを覚える——それは、「鉛筆きの粗書き」に配色がなされ「絵」になる時である。またそれは「ピアノだけできいた曲」（直前の箇所では「連続して百度演奏してもそれ以上深くその秘密に近づくことができないメロディー」）が、「やがてオーケストラの色彩をまとめてあらわれるときのよろこび」のことでもある。

主人公を芸術に導くヴァントゥイユの作曲態度にも共通する物の見方が確認できる。最終稿以前の手稿に作者の意図が明瞭に語られていることは少なくないが、次もその例である。

Ainsi quand sur *ce dessin* de l'œuvre de Vinteuil [...] il fallait étaler toutes les fragrances des cuivres, tout le crépuscule lilas des violons, *toute une palette inconnue* où plus encore que dans l'invention des *thèmes* se réalisait sa personnalité. (カイエ 73, folio 45 V°, III, p. 1690)

dessin とか thèmes と言われているものに palette（色彩群）がいろいろをそえ、金管楽器群はあらゆる芳香をくりひろげます。

Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments *tout ce résidu réel* que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, [...] l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans *les couleurs du spectre* la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais? (P., III, p. 762)

増幅し、色彩で多様で豊かなひろがりをも、ヴァントゥイユやエルスチールは展開し、それは主人公に芸術の営なみを教えてゆく。

しかし、芸術家たちがその創造の世界の成熟ぶりを見せ、主人公がそれに近づこうとも、我々は反面、すでに親しい「素描」の、「ネガ」の、未完結の世界を忘れることはできない。

草稿においては、ヴァントン（のちのヴァントゥイユ）の作品は「未完」に終わったのであり、それらの部分が集められ意味を与えられ、世間の知るところとなったのは、彼の死後のことでしかなかったのである（タイプ原稿1と2）。そして最終稿には、「未完」という語こそ使われていないが、基本的には同じ内容が書かれることになる。

Seule l'impression, si *chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace*, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. (T. R., IV, pp. 458-459)

そしてここに引用した文も、手稿の余白に書きこまれている。執筆してゆくにつれ、対象から受ける印象にむしろ未完結の要素を多くし、堅固なものでなくする不思議なプロセスに、我々はここでも立ち会う。（プルー

に次の文がある、中世芸術のもっとも偉大な点であるとして、《Il (artiste) ne se propose pas cet idéal académique, [...] il s'empare de la réalité la plus *chétive* et la fait rayonner》⁽¹⁰⁾しかし我々はすでに、弱々しげで、あるいはささやかで未完成だったものを、ただ垣間見るだけでなく、我々の力にもよって解説し、解釈し、輝やかしいものに変貌させることも知っているのである。個からひろがり、輻奏する磁場が作られてゆく(C. S. B. p. 167)。独我論的狭さを脱した⁽¹¹⁾時空間のひろがり、そこには通いはじめ、生きはじめるのだ。

注

- (1) 以下フランス語による引用の出典は、新ブレイヤッド版『失われた時を求めて』ガリマール社、1987～1989年、4 vol.による。なお、*Sw.* は『スワン家のほうへ』、*J. F.* は『花咲く乙女たちのかげに』、*G.* は『ゲルマントのほう』、*S. G.* は『ソドムとゴモラ』、*P.* は『囚われの女』、*A. D.* は『消え去ったアルベルチーナ』、*T. R.* は『見出された時』である。なお、注がついていない場合は、筆者強調。
- (2) G. ジュネットは、オペラ座の *baignoire* 「一階栈敷」という語が同時に「浴槽」を意味する意味の関連から、オペラ座の場合の一連の比喩が展開されていることを指適しているが、これと同様の例はここで引用した文のほかにもまだ例として挙げることができよう。
- (3) R. Barthes, *La chambre claire—Note sur la photographie*, Gallimard Seuil, 1980. なお、J.-F. Chevrier, *Proust et la photographie*, éd. de l'Efoile, 1982. には本論に関する指適は見当らない。
- (4) Cf. J.-Y. Tadié, Introduction générale. «Surtout, la structure littéraire précède la vie, qui vient la remplir [...]». I, p. LXXXIV.
- (5) A. Wada écrit : «Smann, dont la fréquentation mondaine est inconnue, et même mystérieuse pour la famille du narrateur, se trouve ici comparé à Ali-Baba, héros des Coutes arabes, qui entre dans l'«éblouissante caverne»; le comparant ne se montrait que sur le plan métaphorique avant le remaniement. Proust s'ingénie à intégrer ce personnage de l'Orient au récit combraysien, en le figurant «sur une des assiettes à dessert de Combray». Cette comparaison n'est plus une rhétorique gratuite, mais une des réalités concrètes de la petite ville provinciale.», 《La dactylographie problématique de Com-

- bray*, in *Equinoxe 2*, p. 166.
- (6) J.-P. Richard はこの描写を重要視している。 *Proust et le monde sensible*, p. 200.
- (7) 前川祐一訳, 美術出版社, p. 148.
- (8) Ph. Kolb, *Correspondance de Marcel Proust*, Plon, t. XII, p. 179.
「(プルーストにおいては) 現前した過去と現在とのあいだに, さまざまに入組んだ絶えざる往還運動のごときもの」 栗津則雄『小林秀雄論』, 中央公論社, 1981年, 339-341頁。
- (9) *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 30.
- (10) Cf. M. Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, 1988, p. 133. «Laisser entr'apercevoir, laisser entendre sans dire trop nettement, suggérer plutôt qu'affirmer, se garder de trancher, de conclure ou de procéder à des affirmations massives, telle était la nouvelle esthétique du roman.» p. 136
- (11) G. Genette écrit : «Ainsi, non seulement la *Recherche du Temps perdu* est, comme le dit Blanchot, une œuvre «achevée-inachevée», mais sa lecture même s'achève dans l'inachèvement, toujours en suspens, toujours «à reprendre», puisqu'elle trouve son objet sans cesse relancé dans une vertigineuse rotation.», «Proust palimpseste», in *Figures*, p. 63.