

## マルセル・プルースト研究

### 構成原理としての *Intermittences* (1)

清 家 浩

『失われた時を求めて』第一編『スワン家の方へ』は、それぞれ、『コンブレ』、『スワンの恋』、『土地の名一名』の三部に分かれている。あるいは、第二編『花咲く乙女達の陰に』は、『スワン夫人をめぐる』、『土地の名一土地』の二部に分かれる。読者の夢想を誘うかのようなこれらタイトル群の中で、『土地の名一名』、『土地の名一土地』の一对は、しかし、異質な、いかにも全体の調和を乱す散文的なタイトルのように見える。中味は、一方で未知の土地の「名」が主人公の想像力を無際限にふくらませてゆき、他方で現実の「土地」がそれらを無限に圧縮してゆく想像と現実のクレッシェンドとデクレッシェンドの動きを暗示するタイトルなのだが。いずれにせよ、小説のタイトルとして異和感は禁じえない。ところで、第五編『ソドムとゴモラ』、『ソドムとゴモラⅡ』の第一章の末尾には、*Les intermittences du cœur* なるタイトルの独立した一節がある。『心情の間歇』と訳されるのだが、これは何なのか。この曖昧模糊たるタイトルの実質は何なのか。しかし、作者マルセル・プルーストの書簡を見れば、『失われた時を求めて』より以前、この奇異なタイトルは、一時期、作品の総タイトルとして考えられていたのである。では、作品の生成とタイトルの変化に一体相関性はあるのか。そして、プルーストが言う『心情の間歇』とは、結局、具体的にどのような経験を言うのか。自明のものとみなされ

ている感のあるこの概念を検討し、作品構築の出発点をさぐり直してみる。これが本論の目的である。

## I. *Intermittences* の着想

### 1. 作品のタイトル

『ジャン・サントウイユ』*Jean Santeuil* (1895-1900) の挫折後、ラスキン翻訳、模作へと迂回したプルーストは、1909年、再び小説をめざす。が、ジョルジュ・ド・ロリス Georges de Lauris 宛ての書簡に端的に現われるように、この作品は当初『サント＝ブーヴ』*Sainte-Beuve* と呼ばれる(「いつか出版される可能性が最もあるのは『サント＝ブーヴ』です」〔1909年3月〕、「僕は『サント＝ブーヴ』を書き始めてくれたくたです」〔6月〕、「あすから『サント＝ブーヴ』に再着手しようと思っています」〔7月〕、「『サント＝ブーヴ』を書き終えたかどうかおたずねですか」〔8月〕、「ヴァレットは『サント＝ブーヴ』を断ってきました」〔同〕etc。<sup>1)</sup>そして、8月16日頃ストロース夫人 *M<sup>me</sup> Strausse* に宛てた書簡は作品が一応完成したことを示す(「私は一冊の長い書物の全体を書き始め——そして書き終えたところです」〔IX, p. 163〕)。仮に『サント＝ブーヴ』と呼ばれたこの作品がしかるべき出版社から刊行されるには、しかし、出版の慣行に従わざるをえないだろう。頁数。サイズ。活字。何よりもタイトルが。

1912年10月28日、出版社ファスケル *Fasquelle* への打診で、プルーストは、第一巻に《I》と記すことは許してもらえないだろうからと、いかにも残念そうに、第一巻は『失われた時』*Le Temps perdu*、残りを一巻にまとめることができれば、これを『見出された時』*Le Temps retrouvé*、総タイトルとして『心情の間歇』*Les Intermittences du cœur* を提案している(XI, p. 257)。<sup>2)</sup>11月、ガストン・ガリマール *Gaston Gallimard* には、や

(1) *Correspondance de Marcel Proust*, par Philip Kolb, Plon, 1982, Tome IX, pp. 61, 116, 129, 151, 161. 以下、書簡からの引用は本文中に巻数と頁数を記す。

(2) 各巻に個別の異なる題をつけるのはプルーストの本意でなく出版元の意向を汲(次頁へつづく)

はり、総題は『心情の間歇』、副題として、第一巻『失われた時』、第二巻『常時礼拝』 *L'Adoration perpétuelle* あるいは『花咲く乙女達の陰に』 *A l'ombre des jeunes filles en fleur*、第三巻『見出された時』の構想を語る (XI, p. 286)。2巻で出ようが3巻で出ようが、ブルーストにとって、この作品は一個の作品だという思いは強い。1913年2月、ルネ・ブルム René Blum に対して、まだ、彼は、「習慣に譲歩して二つの巻に異なるタイトルをつけるのだ」と語っている (XII, p. 79)。そして、この直後、後にこの作品を出版することになるグラッセ Grasset に、一時的にタイトルをつけてはみたが、最も良いのは、『失われた時、第一部』 *Le Temps perdu, Première partie*、『失われた時、第二部』 *Le Temps perdu, Deuxième partie* の呼び方だ。「現にこれはたった一個の作品なのだから」と述べている (XII, p. 97)。このこだわりは、勿論、後にも触れることになるが、ブルーストは作品の最初に先ず幾つかの主要な経験（記憶現象も、印象も、登場する人物も）を置き、後に、すべてに作用してきた大きな法則を解明する骨格を構想するので、異なるタイトルで何巻かにわけて作品を出したのでは最初の段階で作品の意図が誤解されかねないと危惧したことに起因する。

しかし、校正の過程で（1913年5月）、ブルーストの考えがかわる。タイトルは、第一巻『スワン家の方へ』 *Du côté de chez Swann*、第二巻『ゲルマントの方』 *Le Côté de Guermantes*、この2巻に対する総題は『失われた時を求めて』 *A la Recherche du temps perdu* となるのである (XII, pp. 176-177)。追伸で彼は言う。「したがって、もはや『心情の間歇』はありません」。が、これで刊行の形がブルーストにはっきり見えてきたわけではなく、彼の逡巡は続く。7月、ルイ・ド・ロベール宛書簡によれば、総タイトルは『失われた時を求めて』に決定したようにみえるが、<sup>13)</sup> 各巻の

んだものであることが、直前のルイ・ド・ロベール宛書簡でうかがわれる。《...il (Fasquelle) m'imposerait des titres différents pour chaque volume...》 (XI, p. 251. イタリックはブルーストによる)

(3) 《Le titre général, vous le savez, est: *A la recherche du temps perdu*. ...J'ai dû (次頁へつづく)

タイトルに関してはいまだあれこれ候補をあげている (XII, pp. 231-232)。一卷目を二つに分けて出すなら『シャルル・スワン』 *Charles Swann* にしてもいい、一冊で出すならスワンの最後の姿が現われないからこれはまずい。『夜が明ける前に』 *Avant que le jour soit levé* というタイトルはどうだ。かつて思いついて断念したタイトル (『心情の間歇』、『血染鳩』 *les Colombes poignardées*, 『間歇的過去』 *le Passé intermittent*, 『常時礼拝』、『第七の天』 *le Septième ciel*, 『花咲く乙女達の陰に』) は、第三巻の各章のタイトルとなるだろう。と言っておいて、追伸では、第一巻『一杯のお茶の中の庭』 *Jardins dans une tasse de thé*, あるいは、『名の時代』 *l'Age des noms*, 第二巻『言葉の時代』 *l'Age des mots*, 第三巻『物の時代』 *l'Age des choses* を提案している。

さて、プルースチャンにとっては常識の経緯をたどり直してみたのだが、一体、プルーストは、この聞き慣れない、小説のタイトルとしてはいささか奇異な感じのする語をどこで見つけ、又、何故、この執着したタイトルの使用を部分的なエピソードに限定していったのか。

「どこで」という問に答えるのは容易でないが、「なぜ放棄したか」という疑問には、プルースト自らが、先程引用した書簡 (XII, p. 177) の中で、ビネ・ヴァルメール Binet Valmer の作品『乱れた心』 *le Cœur en désordre* のタイトル予告を見たからだと答えている。彼は、このタイトルが心臓の不調を暗示するものと独断的に考え (《Cela doit être une allusion au même état morbide qui caractérise les cœurs intermittents.》), 彼の *Intermittences du cœur* 『心情の間歇』が *cœurs intermittents* (「間歇脈」と仮に訳そう) と混同されるのを恐れているのである。しかし、この理由づけは不自然でいかにもこじつけくさい。『心情の間歇』のタイトルが「肉体の病」を暗示することをプルーストは当初から承知していたはずだ。<sup>(4)</sup> だからこそ、作品が「ビネ・ヴァルメールの『リュシヤン』のよう  
renoncer à les *Intermittences du cœur* (titre primitif)...」

(4) 「私は精神の世界で肉体の病を暗示する総タイトルを書き込むことでしよう」  
(次頁へつづく)

な特殊なモノグラフィーの外観を一切持たず（そもそも、あらゆる点から見てこれ以上対照的なものもありません）」、「作品のいたる所で形而上的倫理的視点が勝る」<sup>(5)</sup>、そうした配慮をおこなっていなかったのであるし、誤解を生む恐れのある「心情」cœur にかえて「過去」passé の語を用い『過去の間歇』*Intermittences du passé* のタイトルを考えたこともあったのである（1913年3月、ジャン＝ルイ・ヴォドワイエ Jean-Louis Vaudoyer 宛書簡。XII, p. 114）。その意味では、タイトルの変更は、ブルーストが二人の作家で争われた作品タイトルの占有権をめぐる訴訟の記事を『ル・タン』*Le Temps* 誌で読んだのがきっかけだとするコルブの解釈（XII, pp. 177-178 注6）も納得しがたい。作品を無事出版にこぎつけたいブルーストの過度の慎重さを想定しても、題も異なり質も異なる、内容にしても見当をつけただけで読んでいないと思われるヴァルメールの作品との悶着は真の動機を構成しえない。当初作品全体をカバーするはずだったタイトル『心情の間歇』では全体をカバーできない変質が作品にもたらされ始めたと考えるのが妥当ではなからうか。

## 2. 『失われた時』

『失われた時を求めて』は『心情の間歇』よりも幅広い探究を予想させるが、しかし、*Intermittences* と *Temps perdu* の実質に、少くとも、この時点では、断絶はないと思われる。

1912年11月、レーナルド・アーン Reynaldo Hahn に宛てた書簡で、ブルーストは、自分の作品『失われた時』から抜粋して小品を作った（*J'ai écrit hier une sorte de morceau, de nouvelle...détaché de mon livre, de*

*J'inscrirai le titre général qui fait allusion dans le monde moral à une maladie du corps...*）（1912年10月、XI, p. 257）

(5) 《...[pour que] ce volume n'ait nullement un air de monographie spéciale (rien n'est du reste plus opposé, à tous points de vue). ...[vous pouvez penser que] le point de vue métaphysique et moral prédomine partout dans l'œuvre.》（XI, p. 287）

*Le Temps Perdu*)と報告した後、「ソナタの小楽節」*La petite phrase de la Sonate*を「失われた時」と呼ぶことにすると述べている(XI, pp. 298-299)。この「小楽節」は、勿論、オデットに棄てられたスワンがサン＝トゥーヴェルト夫人邸の夜会で突然再び耳にしてオデットに愛されていた幸福な時を一瞬ありありと想い出すと同時にそれが完全に失われたことを理解する無意志的回想(レミニッサンス)―そして、これこそが、かつて経験した心情が突如、不規則的によみがえるあの『心情の間歇』ということであるが―の媒体となった小楽節である。書簡の説明から、『スワン家の方へ』のこのパッセージが完成していたことが知れるが、不都合なことは、これこそが、この巻全体が語ろうとする「失われた時」そのものと受けとられることである(《*La petite phrase de la Sonate, je l'appellerai le Temps Perdu, ce qui aura l'inconvénient de faire croire que c'est cela le temps perdu dans le volume.*》XI, p. 299), が、それも仕方ない(《*Mais tant pis*》)とプルーストは考える。ここでわかることは、『失われた時』が唯単に漠然とした過去一般を指しているのではなく、ある特殊な経験、記憶現象を示している。プルーストがそう望んでいるということであり、一方タイトルとしての『失われた時』は、そうした個別、特殊な例を含むところの一般性を射程に入れている、が、両者に混同があっても許容される程に両者一部分と全体一に密着性がある、ということである。グラッセへの提案、「これは『失われた時第一部』、『失われた時第二部』とするのが最良だ<sup>6)</sup>」をもう一度考慮してみれば、『心情の間歇』は、突如として無意志の無意識的によみがえる過去の探求を象徴するタイトルのはずである。

では、もともと実質的に『失われた時』と『心情の間歇』に相違がないのだとすれば、なぜ、プルーストは、最初から、『失われた時』あるいは『失われた時を求めて』とせず、心臓の不調の症例研究とまちがわれそうな「cœur(心、心臓)の間歇」にあえてこだわったのであろうか。

(6) p. 13 参照。

こうして、われわれは、再び、『心情の間歇』以前の出发点に送り返されることになるが、1900年頃に放棄されたとはいえ、『ジャン・サントウイユ』の中で、ブルーストは、すでに、自己の生涯を再構成する試みに着手している。「私はこの本を小説と呼べるであろうか。それは、恐らく、小説以下であり以上でもあって、何も混ぜあわせることなく汲みとられた私の人生の本質そのものである……。この本は決して作られたのではない。それは収穫されたのだ<sup>(7)</sup>」。人生の本質？ とにかく、収穫された生の断片は摘み取られたまま統一ある総体を構成できない。1908年時点でも事態は打開されないままである。『手帳』の一節。「まもなくお前はもはやこれらすべてを語るができなくなる。表現形式を選びとれない優柔不断に巢食う怠惰あるいは懐疑あるいは無能力。これを一編の小説に仕立てるか、哲学論文でいくか。そもそも私は小説家なのか<sup>(8)</sup>」。が、ともかくブルーストは再び自己の体験の作品化にとりかかっている。すでに書かれた頁もある<sup>(9)</sup>。そして、このストロース夫人に贈られた手帳に来たるべき作品のノートが書き留められていく。

『ジャン・サントウイユ』以来、彼には、書く材料はすでにそろっている。めざす芸術はより明確になる。「観念 *idées* を深めることはレミニッサンス〔無意識的想起〕を深めることほど重要でない。なぜなら、知性は創造せずただ問題を明きらかにするだけだ。単に目的がつまらないだけでなくその努めも大したものではない<sup>(10)</sup>」。「意識の奥底に漠然と提示されるもの、それは、作品化される前、外部に連れ出される前に、われわれの自我の暗がりと外部の間の中点、即ち、われわれの知性を通過するのでな

(7) *Jean Santeuil*, Ed. Pléiade, p. 181

(8) 《Bientôt tu ne pourras plus dire tout cela. La paresse ou le doute ou l'impuissance se réfugiant dans l'incertitude sur la forme d'art. Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier?》*Le Carnet de 1808, Cahiers Marcel Proust*, établi et présenté par Philip Kolb, Gallimard, 1976, p. 61

(9) *Ibid.* p. 56

(10) *Ibid.* p. 101

ければならない。しかし、それをどうやってそこまで導くか。どうやってそれを捉えるか。最初の印象、それに伴う捉えがたい表徴、『私を深めよ』と告げる表徴をくり返し再現しようとする時間も努力しながらそれに近づくことも、自分の方へ来させることもできないことがある。しかし、それこそが芸術のすべてだ。それこそが唯一の芸術なのだ。……この深さ、われわれ自身にとってのこの捉えがたさが、恐らく、ある種の喜びと共に、唯一価値の印となるものだ。何が対象かはほとんど問題でない。一個の鐘塔は、それが何日かけても解きがたいものであれば、世界を説明する一個の完璧な理論よりも大きな価値を持つ<sup>(11)</sup>。

引用が長くなったが、プルーストの創造行為の方向は十分明きらかった。自己内部の捉えがたく表現しがたいもの、端的に言えば、レミニッサンスが作品の主要な素材なのだ。しかし、既成のロマネスクな筋立てに背くのであれば、漠然としたこの極度に主観的なものを核とする作品に正当な根拠を与える理論の構築も又必要となろう。そして、それは、この美学に立脚した先行作家の再評価と既成の権威ある理論の批判に向うはずである。アンリ・ボネは、「プルーストの作品は、当初、論説とヌヴェル〔中編小説〕の二つの可能な形態のもとに現われていた。後者の形でそれは展開していったが、このヌヴェルが一種のロマン〔小説〕になるのではないか。それが小説の外観をまとうのではないか……」<sup>(12)</sup>と述べているが、この二つの線は1908年の『手帳』を含めた『反サント＝ブーヴ論』*Contre Sainte-Beuve* からさらに『失われた時を求めて』へと直線的に展開あるいは融合されてゆくだろう<sup>(13)</sup>。というのがわれわれの見解である。

(11) Ibid. p. 102

(12) 《Son œuvre lui apparaissait au départ sous les deux formes possibles d'un article et d'une nouvelle. Sous la seconde forme elle s'est développée. Et la nouvelle ne devient-elle pas une sorte de roman? N'acquiert-elle pas une physionomie romanesque...》 Henri Bonnet, *Marcel Proust de 1907 à 1914* (2<sup>e</sup>éd.), Nizet, 1971, p. 90

(13) 蛇足ながら、プルーストの美学は『1908年の手帳』をもって胚胎したのではなく（次頁へつづく）



### 3. ネルヴァルを越えて

ブルーストが考える「真の芸術」と無縁なところで批評活動を行った大家サント＝ブーヴへの彼の反論はおくとして、ブルーストは、描くべき現実そして素材を前にしてはまだ方法が見出せない。彼は、この同じ苦悶—どのように表現するか—をネルヴァルとボードレールに見出してなぐさめをうる。<sup>14</sup>『手帳』のノートは、『反サント＝ブーヴ論』のネルヴァルの章でさらに敷衍されるが、「さて、詩人ジェラルールと短編『シルヴィー』の作者の間にはいかなる断絶もない。こう言うことさえできよう。……彼の詩と小説は（ボードレールの『散文詩』と『悪の華』と同様）同一のものを表現するための異なる企てでしかない、と。<sup>15</sup>」同時に、ネルヴァルの狂気さえもが同様の角度から解釈される。それは、「一個の夢、一個の想い出、感覚の個人的質に結びついた過剰な主観性でしかなく、いわば、この感覚が意味する万人に共通で万人に知覚できる部分、即ち、現実それよりも大きな重要性を持つのだ」。<sup>16</sup>

しかし、ネルヴァルそしてボードレールは、ブルーストから見れば、描くべき真実に完璧な表現を与えていない。彼らは自己内部の貴重な何かを本能的に感じとってはいたが、そして、衝かれるようにそれらを様々に表出しても、それが何を意味するかは理解していなかったのではないか。彼らには認識が欠けていた。ブルーストが得る教訓はこうだ。「ジェラルールよりも遠くへ進もう。なぜ、ある夢、ある瞬間にのみとどまって、たたく、『ジャン・サントウイユ』以後明きらかになっていった想念がそこに凝集し次の展開を待った、ということである。

(14) 《Ce qui me console c'est que Baudelaire a fait les *Poèmes en prose* et les *Fleurs du Mal* sur les mêmes sujets, que Gérard de Nerval a fait en une pièce de vers et dans un passage de *Sylvie* le même château Louis XIII, le myrte de Virgile etc.》が、直ちに、これらは弱さのしるしだ、大作家達を読んでなぐさめられて自己の理想を弱さに委ねてはいけない、とブルーストは続ける。《En réalité ce sont des faiblesses, nous autorisons en lisant les grands écrivains les défaillances de notre idéal qui valait mieux que leur œuvre.》*Le Carnet de 1908*, p. 65

(15) *Contre Sainte-Beuve*, Ed. Pléiade, p. 234

(16) *Ibid.*

一つのものの中に結晶し、すべてを犠牲にしてしまうのか……<sup>(17)</sup>。

さて、作品は書き継がれ、『反サント＝ブーヴ論』はやがて『失われた時を求めて』に発展していくのだが、この進展が可能になるためには、プルーストがそれにふさわしい表現形式あるいは構成原理を発見していなくてはならない。それは何か。われわれは、『サント＝ブーヴ』と『失われた時』の間に総タイトルとして着想された『心情の間歇』を考える。そもそも、*Intermittence(s)* の語は『ジャン・サントウイユ』の中にも『1908年の手帳』の中にも一度も現われてこない。プレイヤッド版『反サント＝ブーヴ論』に形容詞 *intermittent* として2例を見出すだけである。最初は、ボードレルの肖像から出発して、根底において一者である偉大な詩人の「間歇的な生」*la vie intermittente* がボードレルの生、ユゴーの生、ネルヴァルの生……という風にくり返されるという比喻で、<sup>(18)</sup>二番目は、2枚の絵を見て、画家の性向、精神の本質を見抜くような、一般性に会うと生き生きし、個別なものにあっては死に絶える、「わが書物を書くべきは彼のみだ」《*Il n'y a que lui qui devrait écrire mes livres.*》とプルーストに言わしめる「間歇的な」存在。<sup>(19)</sup>特殊とはいえ、医学的(『間歇熱』、『間歇脈』等)、地質学的(『間歇泉』等)にばかりでなく比喩的にも使われた(『ロベール辞典』にはバルザックとユゴーの用例が出ている)この語が、初めて、この時期に現われ、ある時点で、『サント＝ブーヴ』が『心情の間歇』に変容するのは尋常なことではない。プレイヤッド新版の校訂者はメーテルランクのさるエッセーにこの語が比喩的心理的意味で現われていることに言及している。<sup>(20)</sup>『ペレアスとメリザンド』の作者に対するプルーストの親近を思えば、このあたりが出所かもしれない。が、どこで彼がこの語に着

(17) 《*Allons plus loins que Gérard, pourquoi se borner à tel rêve, tel moment cristalliser dans une seule chose y sacrifier tout...*》*Le Carnet de 1908*, p. 65

(18) *C. S. B.* p. 262

(19) *Ibid.* p. 304

(20) *A la recherche du temps perdu* (nouv. éd. Pléiade), Tome III, p. 1432 あるいは、ネルヴァルの狂気を「間歇的狂気」と表現したマクシム・デュ・カン説。井上究一郎、『かくも長い時にわたって』、筑摩書房、1991、p. 34

目したかは重要でない。*Intermittent* の語が指示しうる意味のひろがりから包括的タイトル *Intermittences* への延長と作品そのものの発展の相関こそが重要である。

ところで、レミニッサンスの体験を示す語として「アンテルミタン」*intermittent* は最適である。なぜなら、そんな経験は意志であやつれず間歇的にしかあらわれないのだから。が、小説の構成原理となるためには、「間歇」は形容語であるだけでは足りず法則として措定される必要がある。ここでネルヴァルに帰ろう。『反サント＝ブーヴ論』で、プルーストは、「人間の魂の混乱したニュアンス、深い法則、ほとんど捉えがたい印象」

《des nuances troubles, des lois profondes, des impressions presque insaisissables de l'âme humaine》を捉え明きらかにしようとした作家、それが『シルヴィー』のネルヴァルだと述べている<sup>(21)</sup>。他方、『花咲く乙女達の陰に』の一節で、「その法則の一つが間歇性である人間の魂」《cette âme humaine dont une des lois...est l'intermittence》<sup>(22)</sup>と書きつける。

「人間の魂の法則」とは明きらかに「間歇性」だが、『反サント＝ブーヴ論』の、即ち、1909年のプルーストは、ネルヴァルの作品に対して、人間の魂の法則の探求ととらえてはいるが、いまだ、間歇性の言葉を用いることができずにいる。ところで、1920年、*N. R. F.* に掲載された『フロベールの《文体》について』で、プルーストは、『シルヴィー』における場面転換にはたす記憶現象の独創的役割を説明した後で、「(ネルヴァルの)ほとんどすべての作品は、タイトルとして、私が最初自分の作品の一つに与えたタイトル『心情の間歇』を持つことができるだろう」と述べているのである<sup>(23)</sup>。かくして、『反サント＝ブーヴ論』から『失われた時』への過程で *Intermittences* の意識化法則化があったとみなされる。『心情の間歇』

(21) C. S. B. p. 237

(22) R. T. P. p. 581

(23) 《...presque toutes les œuvres (de Nerval) pourraient avoir pour titre celui que j'avais donné d'abord à une des miennes: *Les Intermittences du cœur.*》*A propos du «style» de Flaubert* in C. S. B. p. 599

を総題とする構想で、プルーストは、第一巻にはレミニッサンスの体験＝『失われた時』を置き、第二巻でその理論的説明＝『見出された時』を置こうと企てたのではなからうか。いずれにせよ、「第一巻は果てしない準備でしかない」《Le premier n'est qu'une interminable préparation.》<sup>(24)</sup>

#### 4. 作品の膨張

作品が理論的性格を色濃く持っていることは、プルーストが自己の作品を弁護した1913年7月、ルイ・ド・ロベール宛書簡にもうかがわれる。後者の言う「微細なもの、細部の精密な芸術」《art minutieux du détail, de l'imperceptible》に対して（この評そのものが、好意的ニュアンスをこめたものとはいえ、創作意図の完全な無理解を暴露していて、プルーストによる解説の引き金となるのだが）、「私はあらゆる細部、あらゆる事実を省略しています。……私は、私にとって何か一般的法則を明きらかにすると思われるものにしか執着しないのです。ところで、それは知性によっては決してわれわれに啓示されず、われわれは、いわば、そのものをわれわれの無意識の深みから釣りあげねばならないので、云々」<sup>(25)</sup>。現実には、作品には、様々な細部の描写が行われる。が、それは描写のための描写ではなく、ある「一般法則」の証明となる態のものであって、対象そのものはそもそも知性では処理しがたく、必然的に、imperceptible（知覚できない；〔それほど〕微細な）ものである。要するに、これは、従来の小説の通念に反する作品であって、プルーストは説明を徹底化するべく続ける。「例えば、最初それとはわからない、がその中に私がコンプレの庭を再び見出すあのお茶の味。お望みならば、それは微細なものです。しかし、それはちっとも細かく観察された細部といったものではありません。それは、直接

(24) 1913年2月。グラッセ宛書簡。XII, p. 96

(25) 《...j'omets tout détail, tout fait, je ne m'attache qu'à ce qui me semble...détecter quelque loi générale. Or comme cela ne nous est jamais révélé par l'intelligence, que nous devons le pêcher en quelque sorte dans les profondeurs de notre inconscient...》(XII, pp. 230-231)

に論理的用語で表現されてなくても、(少くとも、これが私の野心なのですが)、記憶と認識の完全な一理論なのです(それに、これらすべては第三巻で再び現われてくるでしょう)<sup>(26)</sup>。

この手紙が書かれた時点では、作品の総タイトルは、『失われた時を求めて』に決定している<sup>(27)</sup>。しかし、かつてどうしても一体化できなかった素材をここまで整理し作品化へと導いたのは『心情の間歇』の概念であろう。それは、それぞれが異質な個々の体験をそれぞれの間に連関を設けることなく並列して最後に理論化するという構成を可能にするものであるのだから。

しかし、アンテルミタンス(間歇性)、あるいは、レミニッサンス(無意識的想起)の体験をいざ具体的に描くためには時の経過が必要である。日常的営為の中にふとまぎれこんだ特権的瞬間を描くためには、単調なくり返しの表面的現実と自己の内部に発見される見出された現実の対照が、意志的記憶と無意志的記憶の対照と共に、是非とも必要である。すべてを包摂することが可能なものとして採用されたアンテルミタンスの理論は失われた時を求めて限りなく膨張していかざるをえない。タイトルが変わったということは内容の質における変化を意味しない。量的に過去の探求の部分が増大し、『心情の間歇』で含みうる限界を越したということではあるまいか。

第一編『スワン家の方へ』の刊行(1913年11月14日)の前々日に出た『ル・タン』誌でブルーストは自作を解説して語っている<sup>(28)</sup>。「時というこの目に見えない実体、私はそれを際立たせようと努めました。が、そのために

<sup>(26)</sup> 《Par exemple, c'est une chose imperceptible si vous voulez que cette saveur de thé que je ne reconnais pas d'abord et dans laquelle je retrouve les jardins de Combray. Mais ce n'est nullement un détail minutieusement observé, c'est toute une théorie de la mémoire et de la connaissance (du moins, c'est mon ambition) non promulguée directement en termes logiques (du reste tout cela ressortira dans le troisième volume.)》(XII, p. 231)

<sup>(27)</sup> p. 13 参照。

<sup>(28)</sup> このインタビューの内容は、1912年11月ビベスコに宛てた書簡ですでに語られている。*Swann expliqué par Proust* in C. S. B. p. 936 の注参照。

は、経験が持続しうることが必要でした」《*Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer.*》<sup>(29)</sup>あるいは、第一巻で現われる「社会的事実」*fait social*、人物同士の結婚が、作品の最後になって、「時が過ぎた」《*du temps a passé*》ことを示すよう、あるいは、同一人物がまるで多数の異なる人物であるかのように多様な相貌のもとに現われ、「流れ去った時の感覚」《*la sensation du temps écoulé*》を与えるよう望むとも<sup>(30)</sup>。又、「私の作品は無意志的記憶と意志的記憶の区別が支配している」<sup>(31)</sup>とも。勿論、マドレーヌを浸した一杯のお茶から、水中花が開くようにコンブレがよみがえるエピソードも予告されているし、努力して思い出される色彩も魅力も欠いたコンブレとの対比も言及されている。ここでは、アンテルミタンス（間歇性）という「法則」そのものよりも、アンテルミタンスを構成してゆく時そのものの移りゆきに表現の重点がかかっているようにみえる。しかし、作品は、物語中の人物達あるいは社会事象の「時が過ぎた」ことを示すための描写のみでふくらむのではない。アンテルミタンスあるいはレミニッサンスの仕掛けをある点で設定し、どこでそれを解明するかを地点を見きわめておけば、もともと異質なものの総体である『失われた時を求めて』には何を書きこんでもかまわないはずである。1913年5月。プルーストはジャック・コポーに打ち明けていた。「スタンダールやトーマス・ハーディやバルザックを読みながら、私は、知性によって、彼らの本能の深い特徴を見つ

(29) Ibid. p. 557. 引用中の語を、*substance*＝物質、*isoler*＝分離する、*expérience*＝実験と訳すべきかもしれない。その時、彼の態度は法則発見に努める科学者のそれとなる。同じ響きを発する1913年9月ルイ・ド・ロベール宛書簡を引く。「私に最も貴重な友情に反しても、私に反感を持つ読者の不興を買うとしても、私は、化学者の良心 (*une bonne foi de chimiste*) をもって発表する (*donner communication*) ことを余儀なくされた精神の実験結果 (*le résultat d'expériences morales*) を改変することはできません」(XII, pp. 270-271)

(30) Ibid.

(31) 《...mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire...》Ibid. p. 558

けました。それらはかつて描き出されたことがない故に、もし私に今少し時間が与えられたら描いてみたいものです。同様に、私自身の内部を読みながら、私は、後になって (après coup) 私の無意識を構成する諸特徴を明きらかにしたのです」(XII, p. 180)。

「無意識を描く小説」《Romans de l'Inconscient》とブルースト自身が言うこの作品に、事後であれ、それらは当然書き込まれていくだろう。自らの無意識の特徴だけではない。読書による発見も（作品中の「私」がアルベルチヌに、大作家達が無意識的に彼らの作品中に痕跡を残した本能的部分を説明する場面を見よ<sup>(32)</sup>）。自己の内部に見出す「失われた時」ばかりではない。それを執筆している現在のあらゆるレベルでの発見はすべて作品中に流入するだろう。誰かに対して味わう新たな感情が、第一次大戦勃発となれば戦争のもたらす新しい真実が、タイトルを変える必要なしに、作品をふくらませていくだろう。作家が生きながらえる限り。

## 5. 事後の統一

後に『失われた時を求めて』へとふくらんでゆくとしても、突如として現われた『心情の間歇』という構成原理のもとで作品が構築されていったとすれば、その経緯はどのようにして知られるか。すべての発見が作品中に書きこまれていくとすれば、作品の構築を可能にした重要なモメントは、いかなる形のもとでであれ、作品中のどこかに示されていなければならない。そこで直ちに思い出されるのが、アルベルチヌの帰宅を待つ間、ピアノの前にすわった「私」がヴァントウイユの『ソナタ』とワグナーの『トリスタン』との比較を通して芸術作品の統一と多様性についての発見をするあの『囚われの女』*La Prisonnière* の一節である。

ワグナーの個々の作品内の多様性は、例えば、待者 *écuyer* が現われるたびに、並の作曲家なら同じ音楽を奏でさすところを、ワグナーはその都

(32) R. T. P. III, pp. 877-883. トーマス・ハーディの小説中の「幾何学的構造」、スタンダールにおける「高み」 etc. その他多数の作品、作家が解剖されている。

度、同じ人物に、「異なる現実」*réalité différente* を与え、「独自の相貌」*figure particulière* を与えるところからくる。作品の語り手（プルーストと言ってもよいが）から見れば、ワグナーの音楽は「それぞれが一個の独自の存在である多くの音楽に満たされた一個の音楽」《*une musique que remplissent tant de musiques dont chacune est un être*》なのである。ところで、この「存在」は、又、「自然の刻々の様相が与える印象」とも言い換えられている（《*un être ou l'impression que donne un aspect momentané de la nature*》<sup>(33)</sup>）、即ち、彼の音楽は様々な異なる印象からなる『失われた時を求めて』と同質の作品だということになる。それでは、それぞれが多様性の統一体である個々の作品が集合して生み出すより高次の統一はどのようにしてもたらされるのか。ワグナーは机のひき出しから（と、プルーストは想像する）、「一編の甘美な小曲」*un morceau délicieux* をとり出す。この曲を作った時は考えてもいなかった「ある大きな作品」*une œuvre* に取り入れるためだ。以前の小曲がこの新しい作品に、「後になって是非とも必要なテーマ」《*thème rétrospectivement nécessaire*》となったからである。こうして最初の神話的オペラができる。次いで、二作目が。後続する作品が。その時、「突然、彼は、四部作を作りあげたことに気づく」《*...S'apercevant tout à coup qu'il venait de faire une Tétralogie*》<sup>(34)</sup>。

事情はバルザックにとっても同様である。過去に書きあげた作品群に「回顧的な照明」*une lumière rétrospective* をあてながら、バルザックは「突然」*brusquement* 気づく。これらをまとめて同一の人物がくり返し現われる一連のサイクルに閉じこめたらもっと美しいものになるのではないか。そして、「これらの接合のために、一筆、最後の最も崇高な一筆を作品に加える」《*...(il) ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de*

(33) *R. T. P.* III, p. 665

(34) *Ibid.* p. 666. 勿論、プルーストは『ニーベルングの指輪』四部作を考えている。



pinceau, le dernier et le plus sublime.》<sup>35)</sup>

ばらばらに書かれた詩をまとめて『世紀伝説』*La légende des siècles* と呼んだユゴーや、連関なしに書かれた試論を『人類の聖書』*La Bible de l'humanité* にまとめたミシュレがやったことも同様である。彼らは作者であると同時に審判者として自己をみつめ、「この自己観照から、作品の外にあって作品を越えた一個の新しい美を引き出し、作品が持たない統一と偉大さを、回顧的に、作品に与えた」。《(Ils) ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas.》<sup>36)</sup> ミシュレに関しては、ブルーストは、作品そのもの例えば『フランス史』*Histoire de France* や『フランス革命史』*Histoire de la révolution* の中味よりも、作品に対するミシュレの態度、作品への『序』*préfaces* 即ち、出来あがった作品を考察しながらあちこちにつなぎの文章をつけ加えていった、作品よりも後で書かれたページに美と統一を見出している。

このようにして、ブルーストが強調するのは、統一が、「後に」(après coup, rétrospectivement, rétroactivement), 「突然」(tout à coup, brusquement) 見出されることである。「後からくる統一」《*unité ultérieure*》。しかし、この性格こそが、ブルーストにとっては、見せかけでない真正さの証拠となる。一個の意図をかかげ、タイトルやサブタイトルを重ねて作りあげた一見体系的な作品群のみせかけの統一に比べ、真正な統一は感激とインスピレーションの瞬間から生まれる。あらかじめ設定されたのではなく、断片的作品群の間に自ずから作られ発見され、これら作品群が今やそのもとに一体とならざるをえない必然性を持った統一。ある理論の証明のために人為的に作られたものでない、したがって、非論理的で生命にあふ

(35) Ibid. p. 667. パルザックは彼の全作品に『人間喜劇』の総タイトルをつけたが、当初からそう計画したのでなく事後に着想を得た《(il) a vu après coup dans ses romans une *Comédie humaine*.》p. 666)。

(36) Ibid. p. 666

れた、巧まずして現われる統一。事後の統一とはそういうものだ。<sup>(37)</sup>

プルーストが描いてみせたワグナーのあるいは19世紀の大作家達の決定的瞬間は、プルーストが、彼らにおいて想像した如くに、彼にもやはり訪れたのではなからうか。「事後に」「突然」閃めいたある統一原理に照らして、今まで一冊の書物に結実することなく書きつらねられた断片、埋没していった原稿、『ジャン・サントウイユ』、『反サント＝ブーヴ論』のページが、新たな配列のもとに再構成されていく。人間の魂の法則『心情の間歇』で私の作品はまとめられるのではないか。この基本の統一の後に小説作品としての技法的統一、例えば、ジルベルトとサン＝ルーの結婚その結実としてのサン＝ルー嬢で象徴される『スワン家の方』と『ゲルマントの方』の合体、が来るのではないか。

1913年9月、リュシヤン・ドーデ宛の書簡でプルーストは言っている。「第一章の二頁目から三頁めで、君が、タンソンヴィルはスワンのものであるはずなのに、『私はタンソンヴィルのサン＝ルー夫人のところにいるのだろうか』という文章を読んだとしても、それは誤りではないのです。それは、第二巻で君が知ることになるロベール・ド・サン＝ルーとスワン嬢が第三巻で結婚する事情によるのです」(XII, p. 259)。すでに骨格はできあがっているのである。

(つづく)

[1993年12月]

(37) 《(Unité) non factice, peut-être même plus réelle d'être ultérieure, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique...》Ibid. p. 667