

芸術家の登場 - 「ジャン・サントゥイユ」から「失われた時を求めて」へ

成 沢 広 幸

序

マルセル・ブルーストが二十代半ばに試み、結局1900年頃放棄した長編小説の未定稿は現在「ジャン・サントゥイユ」(以下 *Jean Santeuil* と表記)の題名で二種類のエディションにおいて刊行されている¹⁾。この物語は、「私」なる語り手がある年の夏、ブルターニュ地方の海辺の避暑地に友人と逗留した際に知り合った有名な作家Cが当時書きつつあったもので「私」と友人がその写しをとっておいた彼の未発表小説を彼の死後ここに公表する、という導入部に続いてCの作とされる小説、つまりジャン・サントゥイユという主人公を中心とする言わば第二部が語られるという常套的な枠形式を持っている²⁾。この未定稿・断章群が問題とされるときには当然のことながらその十数年後の「失われた時を求めて」(以下 *Recherche* と略記)³⁾と常に比較される一種の受動性を持たざるを得ない。そしてそれと共に、両者の比較の妥当性をめぐる根源的な疑問もまた存在する。一方は強固な物語性をもつとはいえ作者自身によって放棄された断章群、他方は作者の死による一種の未完性に包まれているものの、その全体性を保証する構造をそなえる「作品」、これらの間に果たして「比較」は成立するのだろうか。

しかしいかに *Jean Santeuil* が失敗した小説であるとはいっても⁴⁾、十数年を隔てたブルーストのエクリチュールの劇的な変化が両者の比較から看取しうるとすれば、この小説はブルースト研究において決して疎かに扱われるべきものではないのである。本稿では両者の物語への「芸術家」の関与性の有無の考察を通して、同様な物語的素材を扱いながらもこれら二つの物語の間に起こった変化(それは作家レヴェルで言えばエクリチュールの革新となろうし、物語レヴェルでは構造上の変化となろう)について概観したい。

クロノロジーの装飾としての芸術家

この物語の由来を説明する冒頭部分を除いて三人称で語られる *Jean Santeuil*⁵⁾ は主人公の幼年期から青年期にいたるまでのクロノロジーを中心として、その周囲に主人公とは直接関係しない出来事を配した物語である⁶⁾。この物語は主人公の幼年時代に始まり、ジャンの家庭、初恋、コレージュやリセの日々、復活祭の休暇による田舎

への滞在、海辺の避暑地への逗留、大貴族一家との親交、軍隊生活、政治家のスキヤンダル、ドレフュス事件、社交界、ジャンの恋愛などが語られ、そこで物語は中断している。この物語にも *Recherche* と同じく幾人かの芸術家が登場している。枠設定部分の作家Cは別としても、作家ではバステル、トラージ、G、匿名の作家二人、詩人ではリュスタンロール、女流詩人ドゥ・レヴェイヨン子爵夫人、画家ではベルゴット、マルシアル、これらが *Jean Santeuil* で多少なりとも描かれる芸術家であるが、彼らの存在は物語にとって謂わば一過性のものに過ぎない。つまり彼らはある断章に一回姿を見せると、他の断章にはまず現れることがなく、従って彼ら同士で関係を結び、物語に方向性を与えるということもない。

例えば、ドゥ・レヴェイヨン子爵夫人の肖像を見てみよう。ジャンは彼女に冬、レヴェイヨン滞在中に紹介される。

La jeune femme née Crispinelli était une poétesse de dix-neuf ans dont la *Revue des Deux Mondes* venait de publier des vers admirables. (...) Ce qui constituait la nature même de la poésie de ce grand poète (Mme Gaspard de Réveillon) n'apparaissait jamais dans ce qu'elle disait, et, au contraire, par ses plaisanteries continuelles, par ses railleries sur telle ou telle personne qui parlait du printemps, de l'amour, etc., elle aurait plutôt semblé mépriser de telles choses; (...). Ce n'est pas du tout que ses poésies ne fussent pas sincères, mais, au contraire, qu'elles exprimaient quelque chose qui en elle était si profond qu'elle n'avait même pas pu y penser, en parler, le définir comme une chose différente de soi, qu'elle y aurait peut-être vu aussi une sorte de sacrilège, (...). Mais cette essence intime des choses dont elle ne parlait pas, était en réalité la seule qui fût vraiment importante pour elle, qui la jetât dans un état véritablement délicieux et exalté, comme on pouvait le voir en voyant que ses vers s'y rapportaient toujours, (...). De même les vers de cette jeune fille étaient toujours tristes, et on sentait par la continuité de la tristesse dans ses vers que son âme était en effet véritablement triste et que sa tristesse (...) était pour elle un point de départ de rêves exaltés, c'est-à-dire une des seules choses réelles pour elle, cette exaltation étant le seul signe où nous puissions reconnaître la vérité des idées qui nous viennent. (*Jean Santeuil*, pp.520-522)

と、このように彼女の人となりやその作品の傾向が語られるのだが、この物語に彼女

が姿をみせるのはこの部分だけであり、他に登場することはない。この物語の中で画家ベルゴットと共に最も多くが語られている彼女にしてこの扱われ方である。同様に、ジャンがレヴェイヨン滞在中に知り合う「天才的な小説家」トラヴについてそのポルトレが数頁にわたって描かれているが⁹⁾、その断章以外に彼が姿を見せることはない。他の芸術家についても描かれ方は同様である。そのうえ作家Gなどはジャンのクロノロジーにさえ関係をもたないし⁸⁾、また、音楽家すなわち作曲家にいたっては一人も登場していない⁹⁾。彼らはジャンのクロノロジーを彩るそれぞれ独立した単なる装飾のようであり、ジャンが彼らから被った影響あるいは彼らを触媒にして得た芸術観が物語の方向を決定するということはおこらない。つまり *Jean Santeuil* における芸術家達は物語に関与する積極的な必然性を構造上もっていないのである。

ところで、*Jean Santeuil* における芸術家以外の主要な作中人物・状況・エピソードは *Recherche* においてすぐ再認しうる親近性を多分に備えている¹⁰⁾。それらは例えば「作家Cとの出会い」¹¹⁾ (*Recherche* ではエルスチールとの出会い¹²⁾) のように状況がそのまま維持されたり、あるいはドレフェス事件¹³⁾ のように *Recherche* の中に溶かしこまれて謂わば背景の一部と化したり、あるいはジャンがマルメ夫人邸でトランプで不正をしたというぬれぎぬを着せられたときに、レヴェイヨン公爵夫人の「庇護」によってジャンが救われる挿話¹⁴⁾ が *Recherche* ではヴェルデュラン家で決定的な侮辱を被ったシャルリュスをナポリ王妃が敢然と擁護する挿話¹⁵⁾ に変化していたりと、それぞれ多少の変化を伴いながらも *Recherche* と再認関係を維持しているのである。このことは、プルーストが自分の作品の世界として思い描いていたものが基本的には変化していないということを示している。

だが芸術家に関しては両者の間にはっきりとした再認関係を認めがたい¹⁶⁾。例えば *Jean Santeuil* のベルゴットと *Recherche* のエルスチールは画家という以外に何の共通点もない描かれ方をしている。他の諸要素に比べて芸術家の役割は明確な対応関係を持たないだけ「浮遊」していると言えるだろう。芸術家以外の種々の要素のように再認関係が存在しうるのなら、それは単なる発展として考察できる。しかしながら *Recherche* との関係性において *Jean Santeuil* ではほとんど「不在」のそれらがはじめて *Recherche* において「出現」するならば、それはプルーストのエクリチュールの変化を如実に示すものであり、それらが *Recherche* 全編にわたって内的関連の網の目を張れば張るほどその変化が激しいことを物語っている。

とはいえ、本稿は両者の対応・再認関係を探るものではない¹⁷⁾。それというのも、*Jean Santeuil* に始まり *Recherche* にいたる流れの中で注目すべきなのは、挿話・作中人物・状況などが *Recherche* において修正されたかどうかではなくて、それらが物語の全体的な構造においてどのような役割を担っているかを知ることだからである。換言すれば、挿話・作中人物・状況などの「素材」が両者において再認関係を示したとしても、そうした「素材」を配置する全体構造がともに異質のものならば、それら

は全く異なった容貌を持ちうるのである。作家の内なる物語世界という基本的に変化しない部分ではなくて、そうした世界の提示方法、作品化の方法をこそ研究すべきなのである。

一例をあげれば、両者の物語のはば冒頭部分に位置する「おやすみのキス」のエピソード¹⁸⁾はその状況こそ再認しうるが、その意義は全く異なっている。つまりこのエピソードは *Jean Santeuil* では主人公の幼年期の苦悩がそこで癒された出来事という以上の性格をもたず、その断章において完結しているが、*Recherche* ではそれは、自己の欲望の充足あるいは苦悩の終結点である以上に、物語の終局すなわちゲルマント大公妃邸のマチネまで続く主人公の「一種の無意志的な病氣」¹⁹⁾（つまり物語全体を貫く主人公の受動性）の根源であるばかりではなく、後悔するだろう譲歩を母親に強いた結果として「新しい時代の始まりであり、悲しい日づけとして残るだろう」²⁰⁾という画期的なものになってさえるのである。

この例でも分かるように、*Recherche* の全体と有機的な関係を結ぶのは芸術家に限られたことではない。他の登場人物、種々のエピソードや状況といった各部分もまた全体構造の中でこそその意味が規定される存在なのである。だが芸術家の問題のみをここで取り上げるのは、この問題は *Recherche* の最も基本的な性格、つまり「芸術家の教養小説」という性格に関わるゆえ、また他の諸問題（全体に関わる諸部分）とは基本的に異なる性質をもつものと考えられるので、この作品成立に深く関わる他の同様な根本的問題（「時」や「人称」、つまり物語の形式的側面）と同列に扱われるべきだと思われるからである。要するに、*Jean Santeuil* の芸術家は一方では他の諸要素と同じく、物語の構造による必然的な存在理由を示しえないばかりではなく、他方では他の諸要素とは異なって *Recherche* との形式的な類似・再認関係さえも持たないという謂わば二重の浮遊性の中にあるのである。

さて、こうして浮かび上がった *Jean Santeuil* の芸術家の特異性については、現在までのところ唯一の総合的な研究書を著しているミレイユ・マルク＝リビアンスキーも答えていない²¹⁾。またプレイヤー版 *Jean Santeuil* の解題においてなされている *Recherche* との簡潔な比較²²⁾でも「芸術家」の問題は触れられてもいないが、両者における芸術家の存在意義の相違はブルーストのエクリチュールの重要な変容を示しているという点で、非常に興味深いものがあるのである。

つまり、両者における芸術家の描かれ方の相違は、エピソード・状況・作中人物という物語の「素材」にではなく、両者の物語の「構造」に求められるのである。自分が「書くべき」芸術家の教養小説という視点に未だ達していなかった若年のブルースト、しかしまずは様々な断章の執筆から始めるという死の床まで続いた習慣²³⁾をすでに身につけていたブルーストにとって、たとえ芸術家を断章に登場させても、それを「生かす」ことが出来なかったのはむしろ当然なのである。芸術家は謂わば偶然的な存在を脱することが出来なかったのである。

ところが、*Recherche* ではベルゴット、エルスチール、ヴァントゥイユといった芸術家達は、確かに主人公を具体的な方法で芸術創造へと誘うものではないにしても、常に主人公を彼ら自身の個別的芸術を通して「芸術」の考察へと導く役割を担っているのである。というのも *Recherche* の基本的構造は「芸術家の教養小説」、すなわち *Recherche* の言葉を借りれば芸術家という「目に見えない天職の物語」²⁰であるからで、彼ら芸術家は主人公の芸術探究の、謂わば補助装置として働いているのである（芸術家が補助装置とすれば、牽引装置は「時」に関わる無意志的想起となるが、これについては後述する）。

Recherche では、主人公は未だ芸術家ではないが、芸術家となる可能性を多分に秘めたものとして描かれている。その可能性は物語の結末、すなわちゲルマント大公妃邸のマチネにおいて顕在化するのだが、そこに到るまでに主人公の体験する無意志的想起や個別的芸術作品の考察などによって、主人公の芸術創造が暗示されている。つまり、*Recherche* における芸術家は物語の要請によって必然的に生み出された存在であり、*Jean Santeuil* における芸術家とは全く異質の存在意義を持っているのである。

というのも、それ自体としてはわれわれも体験する可能性のある、ひとつ乃至複数の感覚による「過去の体験の全体的な蘇生」（*Recherche* においては、マドレーヌ体験・祖母の死の実感（心情の間欠）・ゲルマント家中庭でのヴェネツィア想起など）に加えて主人公は、例えばマルタンヴィルの鐘楼やユディメニルの三本の樹を見て、そうした具体的な表象の背後に存在する世界、すなわち「芸術家の魂の故国」を予感することが出来るからである。

尤も、*Jean Santeuil* の中に無意志的想起あるいはその萌芽と見られるものが存在するのは事実である。二、三の例を挙げよう。最初は音による過去の無意志的想起であり、次はメカニズムの簡単な考察である。

Dix ans plus tard, un jour d'été, comme il passait dans une petite rue du faubourg Saint-Germain, il entendit d'abord le son d'un piano et sa destinée l'arrêta. Il écouta la petite phrase de Saint-Saëns sans d'abord bien la reconnaître, mais il sentait en lui une grande fraîcheur, comme si tout d'un coup il était redevenu plus jeune. Et c'était l'air chaud et frais, plein d'ombre, de rayons et de songes, de l'été où il avait été si heureux, qu'il respirait, car, n'ayant plus jamais ressenti la douceur de ces jours anciens, elle avait gardé en lui l'âge qu'il avait alors et c'est de ce temps-là, intacte et fraîche, qu'elle lui arriva tout d'un coup. (*Jean Santeuil*, p.818)

(...), nos poèmes étant précisément la commémoration de nos minutes inspirées, lesquelles sont déjà souvent une sorte de commémoration de tout ce que notre être a laissé de lui-même dans des minutes passées, essence intime de nous-même que nous répandons sans la connaître, mais qu'un parfum senti alors, une même lumière tombant dans la chambre, nous rend tout d'un coup jusqu'à nous en enivrer et à nous laisser indifférents à la vie réelle dans laquelle nous ne la sentons jamais, à moins que cette vie ne soit en même temps une vie passée, de sorte que, dégagés un instant de la tyrannie du présent, nous sentions quelque chose qui dépasse l'heure actuelle, l'essence de nous-même.

(*Jean Santeuil*, p.521)

あるいは「Souvenirs de la mer devant le lac de Genève」という断章には次のような考察が見られるがこれも無意志的想起という「恩寵」²⁹の説明である。

Entre le lac qu'il voit et lui, qu'y a-t-il donc qui n'était pas entre la mer et lui, qui ne serait pas entre le lac et lui s'il n'avait pas été autrefois ainsi à la mer ? (...) C'est, par-delà le spectacle indifférent de la vie présente, de trouver tout d'un coup dans le souvenir ressuscité du passé, le sentiment qui l'animait, un charme d'imagination qui nous attache définitivement à la vie et nous l'incorpore, comme si notre passé laissé fuir par la jouissance, incompris par la pensée, présenté si vague par la mémoire était à jamais ressaisi par la contemplation. Ce sont là les belles heures de la vie du poète, celle où le hasard met sur son chemin une sensation qui enferme un passé et qui permette à son imagination de faire connaissance avec le passé qu'elle n'avait pas connu, qui n'était pas tombé sous son regard et que l'intelligence, l'effort, le désir, rien ne pouvait lui faire connaître. (*Jean Santeuil*, p.399)

しかしながら、こうした考察を生み出す詩的瞬間の出現は主人公の人生において、芸術家の存在と同じく、物語の必然的要請に従ったものではなく、物語の装飾に過ぎない。しかもここにおける無意志的想起とは、前述した二種類の内の前者のみに過ぎないのである。すなわち感覚による過去の想起は存在しても、芸術家の魂の故国を呼び起こすものは何も見当たらないのである。一種類ながら無意志的想起という「素材」は当時すでに存在していたとしても、それを作品に組み込んで全体の中の有機的な一

部分とする視点は未だ見られない。一方、*Recherche* ではマドレーヌ体験を始めとして何回か現れる無意志的想起の場面は、芸術家の誕生を告げる物語の帰結に照準を合わせるように配置されているのである。

触媒としての芸術家

さて、芸術家の魂の故国の考察はベルゴットやエルスチール、ヴァントゥイユといった芸術家の個別的な作品と向かい合ったときも同様であり、主人公の考察の対象はそうした個々の芸術作品からその芸術家固有の芸術へ、さらには「芸術」そのものへと次第に抽象度を増して行く。たとえばベルゴットの作品からは、

Et alors je me demandais si l'originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans un royaume qui n'est qu'à lui, ou bien s'il n'y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les différences entre les œuvres ne seraient pas le résultat du travail, plutôt que l'expression d'une différence radicale d'essence entre les diverses personnalités. (*Recherche*, I, p.549)

という考察に至ったり、またエルスチールからは、

De même, il arrive souvent qu'à partir d'un certain âge, l'œil d'un grand chercheur trouve partout les éléments nécessaires à établir les rapports qui seuls l'intéressent. (*Recherche*, I, p.861)

という芸術に共通する認識を引き出しているのだが、個別的な芸術作品の向こう側に「芸術」そのものを透かし見るといった構図が明らかに見てとれる。

さて、諸芸術の中で音楽は最も高度な抽象性を備えているのでそれだけ芸術認識にいたる途は「自然」であるとはいえないだろうか。事実、主人公がヴァントゥイユを聴いたり回想したりするときの多くで、七重奏そのものから芸術へと考察の対象を自然に移して行くのが見られる。一例をあげれば、ヴェルデュラン家のある夜会（シャルリュスの「放逐劇」が行われた夜会）でヴァントゥイユのソナタや七重奏を聴きながら、主人公は次第に考察の抽象性を強めていく。原文を追いながら、この移行が典型的に行われるのを見てみよう。

最初は当然のことながら作品の具体的な印象しか語られない。

(...) ainsi, tout d'un coup, je me reconnus, au milieu de cette musique

nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil; et, plus merveilleuse qu'une adolescente, la petite phrase, enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, vint à moi, reconnaissable sous ces parures nouvelles. Ma joie de l'avoir retrouvée s'accroissait de l'accent si amicalement connu qu'elle prenait pour s'adresser à moi, si persuasif, si simple, non sans laisser éclater pourtant cette beauté chatoyante dont elle resplendissait. (*Recherche*, III, p.249)

こうした印象を抱きながら、主人公は次第に芸術家ヴァントゥイユを考察し始める。

On aurait dit que, réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique; on sentait la joie avec laquelle il choisissait la couleur de tel timbre, l'assortissait aux autres. Car à des dons plus profonds, Vinteuil joignait celui que peu de musiciens, et même peu de peintres ont possédé, d'user de couleurs non seulement si stables mais si personnelles que, pas plus que le temps n'altère leur fraîcheur, les élèves qui imitent celui qui les a trouvées, et les maîtres mêmes qui le dépassent, ne font pâlir leur originalité. La révolution que leur apparition a accomplie ne voit pas ses résultats s'assimiler anonymement aux époques suivantes; (...) Chaque timbre se soulignait d'une couleur que toutes les règles du monde, apprises par les musiciens les plus savants, ne pourraient pas imiter, en sorte que Vinteuil, quoique venu à son heure et fixé à son rang dans l'évolution musicale, le quitterait toujours pour venir prendre la tête dès qu'on jouerait une de ses productions, qui devrait de paraître éclore après celle de musiciens plus récents, à ce caractère, en apparence contradictoire et en effet trompeur, de durable nouveauté. (*Recherche*, III, pp.253-254)

そしてこのような芸術家ヴァントゥイユの諸作品は、ベルゴットの作品に親しみ始めた当初に「(...) もはや私の思考の表面に線だけの図形を描いているベルゴットのある書物の特殊の一節をまえにしているという印象をもったのではなくて、彼の書物のすべてに共通な『理想の一節』をまえにしているという印象を受けた」²⁶⁾のと同様、謂わば「自己の本質」という主題の様々な「変奏曲」なのではないかと考える。

Sans doute le rougeoyant septuor diffèrait singulièrement de la blanche

Sonate ; (...). Et pourtant, ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments; car, de même qu'il y avait un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées ça et là, dans telles demeures, dans tels musées, et qui était l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné, fragmenté par les lacunes que laissaient entre elle les auditions de son œuvre ; (...). Et c'était justement quand il cherchait puissamment à être nouveau, qu'on reconnaissait, sous les différences apparentes, les similitudes profondes (...) car alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond.

(*Recherche*, III, pp.255-256)

更に主人公はこうした謂わば「掃納」構造を、今度は個々の芸術作品にではなく、個々の芸術家の存在に見出すようになる。すなわち芸術家はそれぞれ、自分自身では忘れ去っているもののじつはひとつの故国を出て彷徨する存在であり、彼等の芸術作品とはその故国の「無意志的想起」の結果なのではないかと考えるに至るのである。

Ce chant, différent de celui des autres, semblable à tous les siens, où Vinteuil l'avait-il appris, entendu ? Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une partie inconnue, oubliée de lui-même, (...). Tout au plus, de cette partie, Vinteuil dans ses dernières œuvres semblait s'être rapproché. (...) Quand la vision de l'univers se modifie, s'épure, devient plus adéquate au souvenir de la partie intérieure, il est bien naturel que cela se traduise par une altération générale des sonorités chez le musicien, comme de la couleur chez le peintre. (...) Cette partie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle ; (...). Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments (des éléments composants de son âme), tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, (...), cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases (...), 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 ? (*Recherche*, III, pp.257-258)

このように、芸術家の個々の作品は実はひとつの「作品」の多様な折出方法の結果そのものなのであり、またいかに相違しているようにみえても芸術家達は同じ故国を離れた流浪者なのだという「帰納的」考察、換言すれば多様な作品群の背後に「作品」を、個々の芸術家の背後に彼らを生み出す「未知の故国」を透かし見るといふ、一種のプラトニズム的思考によって、主人公はここまで芸術家乃至芸術について次第に抽象性を強めながら考察を展開してきた。

しかしそれは謂わば外側からなされたものであった。芸術家の存在を、少なくとも自己と関わることのないものとしての考察であった。だが、*Recherche*を芸術家の教養小説というからには、主人公は芸術創造を自分の問題として受けとめなければならない。そうしなければ主人公は「(…)芸術的感覚をもたぬ、つまり内的現実に従順ではない人々は、芸術について果てしなく推論をかさねる能力をさずかりうるのだ」²⁹という非難を浴びる人々の一員とならざるをえないだろう。だが主人公はスワンやシャルリュスのようなディレクターの煉獄に住むものではないことが、それまでの考察に引き続いて行われる自己への問いかけによって示されている。

つまり主人公は七重奏の与える歓喜、すなわち芸術の実現する歓喜を、未知の故国と諧調を保った歓喜の歌をうたえるかどうか自問するのである。マルタンヴィルの鐘楼やユディメニルの三本の樹などの背後に、確かにその存在が感じられた未知の故国、その国を想起できたときに初めて主人公にもベルゴット・エルスチール・ヴァントゥイユといった芸術家の列に加わる可能性が展けるのである。

Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supra-terrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi ? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser — comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible — ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces pour la construction d'une vie véritable: l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbre près de Balbec.

(*Recherche*, III, p.261)

以上、典型的な志向性を持った一連の引用で見てきたように、主人公はまずヴァントゥイユの曲という個別的作品の具体的な印象から入り、次いでそうした諸作品の背後にヴァントゥイユの芸術という原型のあることを感じ、更にはそうした個々の芸術を生み出す世界の存在について考察を深め、ついには問題を自分自身に向け、芸術創造の可能性を問うてさえいるのである²⁹。

つまり、*Recherche* では未来の語り手たる「凡庸」な主人公が自らの芸術創造を確信するまでの精神の遍歴・芸術考察をより具体的にするために、諸芸術を具現している芸術家達を主人公の身边に登場させて常に「芸術」を考えさせているのである。また、確かに彼等ベルゴットやエルスチール、ヴァントゥイユは芸術創造へ主人公を具体的なかたちで導くものではないにしても、

Même plus tard, quand je commençai de composer un livre, certaines phrases dont la qualité ne suffit pas pour me décider à le continuer, j'en retrouvai l'équivalent dans Bergotte. (*Recherche*, I, p.96)

というように主人公がいかなる懐疑のときにあっても、彼に芸術への希望を捨てさせない、謂わば先導者の役割をも果たしているのである。要するに *Recherche* において芸術家は作品の全体性との関連で必然的に存在しているのであるが、それにたいして *Jean Santeuil* では当時ブルーストが芸術家を「補助装置」として作品に組み込む視点に到達していなかったために、芸術家はジャンの人生のクロノロジーとの関わりしか持たない偶然的な存在なのである。

結語

こうした理由により、*Jean Santeuil* では影が薄くほとんど「不在」といってもよかった芸術家が *Recherche* では重要な登場人物となっているのである。そして私見によれば、小説技法上この「芸術家の登場」こそは、(理念的にいえば)作品の基本的構造たる「時」の発見の後に来るべき「三人称から一人称への移行」と並ぶか、それに迫る比重で *Jean Santeuil* から *Recherche* へのブルーストのエクリチュールの変容を大きく特徴づける点なのである。つまり、その変貌に際して自分の「魂の故国の想い出」を作品化するためにブルーストに必要なのは、まず第一に作品の最大の統合機構たる「時」の発見であり²⁹、次いで、物語に読者を引き入れて読者の「私」と主人公の「私」が曖昧に交錯する部分で物語と同時進行的な生を読者に体験させる技法としての「人称変更」³⁰であり、そしてそれと並び、芸術の考察をより具体的かつ説得的にするために芸術家を主要な存在として登場させることであった、と思われるからである。

そのため、*Jean Santeuil*では主としてジャンのクロノロジーとの関係で姿を見せただけの雑多な芸術家達は*Recherche*ではそれぞれの個別芸術ごとに整理、総合されて、エルスチールであれヴァントゥイユであれベルゴットであれ、それぞれの芸術を代表する真の創造者としてあらわれ、主人公に、そしてこの物語を読み進むうちに主人公の「私」に曖昧に同化したわれわれに、芸術の考察を強く促すのである。

注

1) Marcel PROUST, *Jean Santeuil*, texte établi par Bernard FALLOIS, préface d'André Maurois, 3 vols., Gallimard, 1952.

Marcel PROUST. *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, texte établi par Pierre CLARAC et Yves SANDRE, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1971.

本論ではブレイヤード版を使用テキストとした。*Jean Santeuil* の邦訳に関しては鈴木道彦・保莉瑞穂両氏の訳業を参照させて頂いた。

参考として、ミレイユ・マルク＝リビアンスキーが *Jean Santeuil* の執筆を示す書簡として挙げているものを次に記しておく。それらは、1896年に *Jean Santeuil* が書き始められ、ラスキンに取りかかりつつあった1899年末においても擱筆してはいなかったことを示している。(Mireille MARC-LIPIANSKY, *La Naissance du Monde Proustien dans Jean Santeuil*, Nizet, 1974, pp.11-12) なお、〔 〕内の日付並びに頁は、*Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip KOLB, tome II (1896-1901), Plon, 1976 による。

① A sa mère, « Si je ne peux pas dire que j'aie encore travaillé à mon roman dans le sens d'être absorbé par lui, de le concevoir d'ensemble, depuis le jour (quelques jours avant ton départ) le cahier que j'ai acheté et qui ne représente pas tout ce que j'ai fait, puisque avant je travaillais sur des feuilles volantes, ce cahier est fini et il a 110 pages grandes » [Le 16 septembre, 1896, p.124]

② A Reynaldo Hahn, « Hier, j'ai fait la pagination des quatre-vingt premières pages de mon roman » (Le 3 ou 4 septembre, 1896, p.118) (なお、ページ付けの量はマルク＝リビアンスキーの依拠したレイナルド・アーン宛書簡集でも、またさらにはコルブ編集のブルースト書簡集でもアラビア数字で「90」となっているので、マルク＝リビアンスキーの「quatre-vingt」というフランス語表記は誤写であろう)

③ A sa mère, « Je crois que je vais travailler un peu à un petit épisode » (Le 6 septembre, 1896, p.122)

④ A sa mère, « Je ne peux pas te dire l'heure épouvantable que j'ai passée hier de 4 h à 6 h (moment que j'ai rétroplacé avant le téléphone dans le petit récit que je t'ai envoyé et que je te prie de garder, et en sachant où tu le gardes car il sera dans mon roman) » (Le 21 octobre, 1986, p.137)

⑤ A Marie Nordlinger, « Je travaille depuis très longtemps à un ouvrage de très longue haleine, mais sans rien achever » (Le 5 décembre, 1899, p.377)

- 2) とはいえ作家がCではなくBとよばれ、同様な状況の描写が行われている断章もプレイヤー版は収録している。(Jean Santeuil, pp.191-200)
- 3) Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre CLARAC et André FERRE, Bibl. de la Pléiade, 3 vols., Gallimard, 1954. 引用文の指示頁で *Recherche* の後に、I・II・IIIとあるのはプレイヤー版の巻数を示す。また、*Recherche* の邦訳については、井上究一郎氏の訳業を参照・引用させて頂いた。
- 4) たとえばバルデッシュは *Jean Santeuil* 失敗の原因について「それはまず最初に、当時ブルーストは取捨選択し構成することが出来なかったからであり、また同様にその才能にも拘らず、書く術を知らなかったからである。そして次には、ブルーストは主題と目標を定めることが出来なくて、その最初の試みでは作中人物も背景も、諸事実を組み合わせる関心も、存在してはいないからである。」(Maurice BARDECHE, *Marcel Proust romancier*, Les Sept Couleurs, 1971, tome 1, p.124) と述べ、またタディエは「何故 *Jean Santeuil* は未完のまま放棄されたのか。それが断章で構成されていたからという理由だけではない。事実ブルーストはその生涯の終わりにいたるまで、はっきりとしたまとまり毎に執筆し、次いでそうしたまとまりを作品に組み込んだのである。欠けていたのは第二段階または最終段階、つまり作品に組み込む段階である。」(Jean-Yves TADIE, *Proust*, Belfond, 1983, p.130) と書いているが、これらは妥当な認識であろう。
- 5) *Jean Santeuil* はその形式からして冒頭以外は三人称で維持されるはずなのだが、時として一人称や、あるいは語り手の存在を強く意識させる表現(例えば読者への呼びかけなど)が出現することがある。未定稿ゆえの不統一であるが、その場合語り手は実際の作者ブルーストか形式上の作者Cである。しかしながら、二十箇所以上も出現する「Je」の中には *Recherche* の「Je」を予想させる曖昧なものも少なくない。(冒頭部分の語り手である「私」なる人物は、Cの作とされる冒頭以外の部分において語り手として登場する可能性を全く持たない)
- 6) クロノロジックな構成そのものもブルーストの意図とは多少なりともずれている可能性がある。というのも、断章群の作品化の方向を示すブルーストの側からの情報が存在しないため、断章群を前にして編者達はそれらの基本的性格を物語の最も自然な形、最も無反省な形、すなわちクロノロジックなものに求めざるを得なかったのである。とはいえ、プレイヤー版の構成がクロノロジックな物語という基本的性格を維持しつつ、その中にそうした性格を多少なりとも無視する主題別の展開という側面を含んでいるのは解題の中で述べられている通りである(Cf. *Jean Santeuil*, p.982)。つまりそうした断章群の配置には編者の「恣意」がある程度まで入り込むのは避けがたいが、本稿ではそうした配置の問題を余り重視しない。というのも *Jean Santeuil* の物語には、各断章と全体とを結ぶ糸が、主人公の包括的なクロノロジー以外には存在しないからである。この物語が放棄されて中途半端なかたちで中断していることを考慮しても他に求めるべき構成原理はないのである。そして本論ではそのような「積極的

な関係性」の不在を確認しつつ、論を進める。

- 7) *Jean Santeuil*, pp.477-480.
- 8) «Ecrivains et médecins »(pp.731-734) と題された独立的な断章で、作家Gと医師Mとが互いに相手に対して抱く期待のすれちがいがややコミカルに描かれている。
- 9) プルーストは演奏家を芸術家としてとらえていない。それはプルーストの実生活におけるレオン・ドラフォスや*Recherche*のシャルル・モレルなどを見れば明らかである。
- 10) ただし主人公の学校生活と政治家マリのスキャンダルは、*Recherche*では抜け落ちている。
- 11) *Jean Santeuil*, pp.184-186.
- 12) *Recherche*, I, pp.825-828.
- 13) *Jean Santeuil*, pp.619-659.
- 14) *Jean Santeuil*, pp.684-693.
- 15) *Recherche*, III, pp.320-322.
- 16) マルク＝リビアンスキーは、共通する描写、状況、登場人物、主題などについての、「Tableaux récapitulatifs」を作成しているが(*Op.cit.*, pp.227-239),その中でたとえば*Recherche*のベルゴット一人に*Jean Santeuil*の全文学者と画家ベルゴットやジャンの学校時代の教師プーリエなどを対応させている。だがこれら全ての特徴を合わせても、ベルゴット像は到底思い浮かばない。
- 17) こうした関係についてはマルク＝リビアンスキーの前掲書を参照されたい。
- 18) *Jean Santeuil*,pp.202-211. *Recherche*, I,pp.13-43.
- 19) *Recherche*, I, p.38.
- 20) *Recherche*, I, p.38.
- 21) 両者におけるプルーストの芸術認識の考察箇所(*Op.cit.*, pp.182-193)で彼女は、芸術認識が相似か異質かを個々の例について具体的に検討するだけであり、しかも芸術認識という「主題」が、愛・死・スノビズム・友情などという他の主題と同等の比重をもつものとして捉えられている。これでは、両者における芸術の在り方は分かって、それらに対する芸術の機能は依然として不問に付されたままである。

また彼女は、*Jean Santeuil*では生々しく描かれていたドレフュス事件が一転して*Recherche*では直接的な描かれ方をしていない理由として、次のように述べている。「というのも出来事や事物がプルーストの興味を惹きつけるのは、最早そういうものが何らかの真実・心理法則を明らかにするかぎりにおいてでしかないからである。」(*Op.cit.*, p.18)こうした見方はドレフュス事件に対してだけではなく彼女の研究書の基調となっているように思われるが、あまりにも作品を心理主義的に解釈しようとするものではないだろうか。*Jean Santeuil*という断章群から*Recherche*という作品へは、プルーストの心理主義的变化があった以上に「作品」の全体的プランの構造的変容が存在したことを彼女は重要視していないように思われる。従ってそうした構造的変容の視点が必要な「芸術家」の意義の比較を彼女が行っていないのは、むしろ当然のことかもしれない。

- 22) *Jean Santeuil*, pp.983-986.
- 23) タディエが、断章を書き継ぐという一貫して変わらないブルーストの方法を評して、「それはモンタージュ作業である」(*Op. cit.*, p.123)といているように、ブルーストの仕事は断章をまず書いてからそれらを全体構造との関わりによって、細部を修正しつつ配置するというものであったのだが、*Jean Santeuil* 当時のブルーストは断章は書いたものの、その配置を決定するプランを、独り言えばクロノロジックなもの以外にはもっていなかったのである。
- 24) *Recherche*, II, p.397.同様の事をジョルジュ・ブーレは「C'est le roman d'une existence à la recherche de son essence.» (Georges POULET, *Etudes sur le temps humain*, Editions du Rocher, 1976, tome I, p.408)と述べ、またタディエは、簡単に「Celui-ci (le narrateur) devient écrivain à la fin du récit」(Jean-Yves TADIE, *Proust et le roman*, Gallimard, 1971, p.28)と書き、ジュネットは(主人公の無名性の意義の誤解を除けば)「Le sujet de la *Recherche* est bien « Marcel devient écrivain », non « Marcel écrivain » : la *Recherche* reste un roman de formation, et ce serait en fausser les intentions et surtout en forcer le sens que d'y voir un « roman du romancier », comme dans les *Faux Monnayeurs* ; c'est un roman du futur romancier」(Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil, 1972, p.237)と考えている。*Recherche* の最も基本的な構造として芸術家の生成物語を挙げるのは妥当であろう。
- 25) 主人公の受動性は*Recherche* では物語の要請上、明らかであるが、*Jean Santeuil* では主人公はそうした要請から免れ、とりわけドレフュス事件関連の断章において、おぼろげながら「意志」を感じさせる。受動性はまだ必要ではなかったのである。だが*Recherche* の常に受動性をたもつ主人公は芸術についても同様であり、常に彼は外部からの「刺戟」によってはじめて芸術を深く考察するのである。そういう受動性は物語の終末のゲルマント大公妃邸のマチネで主人公が芸術創造を確信するときにあってさえ、変化していないのである。彼は着実な努力によってそうした確信に達したのではない。彼に確信をもたらした出来事は、あたかも恩寵のように降りそそぐのである(勿論そうした受動性と、彼がその「恩寵」を受けとめられたこととは、別問題である)。
- 26) *Recherche*, I, p.94.
- 27) *Recherche*, III, p.882.
- 28) 当然、こうした自己への問いかけの延長上には、「En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madelaine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui

me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ?
» (*Recherche*, III, pp.878-879) という「芸術創造宣言」があるのだが、本稿は芸術家の生成をめぐる考察ではないためその問題は別稿に譲りたい。

- 29) 要するに「時」の発見とは、極めて単純化していえば、作者レヴェルでは青少年期における人生への種々の甘い幻想という「失われた時」と、円熟期における諸々の真実の啓示という「見出された時」との対比による作品構成である。
- 30) *Recherche* の「Je」とは、これも単純化していえば、大別して「主人公の「Je」」、すなわち限定的な視野しか持たず、未来に後ろ向きに入っていく「Je」と、「創造者の「Je」」、つまり主人公に関するあらゆる出来事を超越的な主観性において把握してこの物語を支配する「Je」の二つになるが、ここで問題としたのは前者の「Je」による効果である。