

「囚われの女」の室内画：ピアノラに向かうアルベルチーナ

中野, 知律
一橋大学大学院社会学研究科：教授

<https://doi.org/10.15017/1495139>

出版情報：Stella. 33, pp.61-79, 2014-12-24. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

「囚われの女」の室内画

——ピアノラに向かうアルベルチーナ——

中野知律

2008年、マルセル・プルーストのカイエ75冊のディプロマティック版刊行が開始された。2014年秋の時点で4点のカイエの出版が完了しているが、そのうちの3点が『失われた時を求めて』の第5篇『囚われの女』および第6篇『逃げ去る女』¹⁾の生成に関わるものである。死後刊行となった両篇の初稿をなす1913年後半から1914年のカイエ71と54、そして『囚われの女』の第2稿にあたる1915年のカイエ53である²⁾。

アルベルチーナとのパリでの同棲生活は、彼女が同性愛の快楽を求めて去っていくのではないかという疑念を「私」が意識することによって開始されたのだった。逃げ去る女の影を宿した囚われの女との生活は、まずは「私」の嫉妬と無関心のあいだの単純な振り子運動とそこに縫い込まれた別れの予感のなかで粗描される(カイエ71)。ついで別れが現実となった後に回想するかたちで語り直されるが(カイエ54)、この際、平板だったはずの囚われの女との生活が新たな相貌のもとに甦る。すなわち「まるで塩の結晶が析出するように」[C-54, 14 r^o]、無数の細部のエピソードが「私」の「記憶の眼」[C-55, 34 ter]に現れるのである。実際、出来事とその想起、オリジナル/「レプリカ」[C-54, 35 r^o, 38 r^o]という対構造をなしていくエピソード群の多くは、アルベルチーナ不在の物語のなかで着想されたと考えられる。カイエ54のなかには、「後から思い起こされるように」[80 r^o] 適当なエピソードをアルベルチーナとの生活の「しかるべきところに置く」[67m v^o] 旨を記した作者の覚書が数多く見出される。そうした執筆メモに導かれて、『囚われの女』の物語の細部は『逃げ去る女』のカイエの余白に次々と書き込まれていったのである。

疑似回顧や自己引用参照の作業を重ねながら、ヒロインの囚われの生活の物語と逃亡・死の物語とが合わせ鏡のように映し合う構造が形成され変容して

いった過程、さらに物語の両翼の相関的な生成がプーレスト小説の終結のかたち
 ちに与えた影響については、別の場で検証した通りである³⁾。その文脈のなか
 で、すなわち、囚われの / 逃げ去る女の物語の構造化をすすめる鍵となった場
 面のひとつとしてすでに検討したテキスト「ピアノラに向かうアルベルチヌ」
 を本稿ではあらためて採りあげ、新たな視角からの考察を加えてヒロインのイ
 メージ造型の発生過程を精査したい。

自動ピアノ「ピアノラ」に向かうアルベルチヌの姿が最初にまとまって執
 筆されたものと考えられるのは、現在フランス国立図書館で N.af. 27350 (2),
 f^{os} 162-167 r^{os} に分類整理されている 6 枚の紙片である⁴⁾。「20 bis」 - 「20 sept」
 の頁番号をプーレストが自筆で書き込んだこのテキスト（以下 Pap. と略し頁
 数を記す）は、カイエ 71, 92 r^o（「20」と頁が振られている）に続くべきもの
 として書かれ、カイエ 53, 24m v^o, 25 bis m v^o の執筆メモを介して、カイエ 55
 のヴェルシオンへと発展する [C-55, 34.2 - 34.3 r^{os}]⁵⁾。

芽吹き、花咲く「囚われの女」の生

「ピアノラ」の初稿テキストは、カイエ 71 のどのような文脈に根を下ろすこ
 とになっていたのだろうか⁶⁾。Pap. «20 bis - sept» が挿入されるべきカイエ
 71, 92 r^o «20」と向かい合う頁には、植物の「発芽」と「成長」に喩えられる
 生命体のイメージが書き留められている――

一粒の種が割れ、根を生やし、花をつけるのを見るように、このアルベルチヌの
 イメージが美点や欠点を持って豊かになっていき、重みを増し、そこここに特徴ある
 輪郭を延ばし、私と触れ合い付き合うことによって思いがけない精神性を発達させ、
 性格上の欠陥を無限に繰り返してみせるのを私は見た。そして、自発的な生 (la
 vie spontanée) とはどのようなものなのか、<ひとつの存在の>発芽、絶え間のない成
 長、常により豊かに、より複雑に、より大きく、より重く、より豪華に、より赤らみを
 増して、より多くの次元をひとつの存在が占めていく感覚を私は初めて持ったのだ。
 [C-71, 91 v^o-91m v^o]

この断章に「付け加える（混ぜる）こと」として記された加筆は [C-71, 92m r^o],
 「毎晩」「部屋の中」で繰り返される「日常の穏やかな関係を確認し、日々「個
 性の重み」を増していく存在の「驚嘆すべき愛しいヴィジョン」に向き合う「悦
 び」すなわち「彼女を所有しているという印象」をもつことについてのもので

ある。この加筆は同カイエの 92 r^o «20»-93 r^o «21» に記されていた一節、「アルベルチヌが私のベッドの足下に来て座るとき」に感じる「一種の驚嘆」を述べた一節を書き直したものである。そしてこの「ベッドの足下に」という語句の変更の指示をブルーストは行間に加筆していたのだった——「いや、ピアノラにしよう」と。

「私」の家に根を下ろしなおも育てていくアルベルチヌの「自発的な生」を語った植物の比喩は、カイエ 71 の別の加筆では、野生動物の「馴化」の比喩に結びつく——

ここで、あるいは馴化された動物のことを話すときに示すこと。未知の本質を持った被造物、スポーツの訓練をしっかりと受け、おそらくは悪徳に染まった道徳気質のどのような女を私の婚約者、私の娘、私の母に作りあげつつあるかを感じるのには深い歓びであった。おそらく、その曇った額に三重の意をこめた口づけをすることには何かしら官能的な快樂があったのだ。だが、墮落させられた卑俗なこの肉体が、<私によって>私の家族、私の住まいの厳格な型のなかに流し込まれていると考えることはまた、馴化 (acclimataiton) の歓びでもあるのだった (そうしたこと<すべて>をピアノラの場合に置くこと)。[C-71, 88 v^o-89 v^o]

社会階層の格差⁷⁾と道徳および生活文化に関する心性の質的差異までも示唆したこの動物の「馴化」の比喩を、芽吹き花咲く植物の比喩とともに引き受けて、囚われの女の生を描くことが「ピアノラの場合」には期待されている。実際、Pap. «20 quater» では、ピアノラに向かうアルベルチヌの姿は「人が身近に寄せる野生動物の馴化」を経て、「笑いを含んだ執拗な目つきの娘の家庭化=飼い馴らし (domestication)」の成果として描かれ、「この娘に私は、薔薇の木にするように柵と添え木とその生の樹牆を与えたのだった」。この表現は 1915 年のカイエにも受け継がれ (「飼い馴らされた野生動物、添え木と柵とその生の樹牆を私が与えた薔薇の木」[C-55, 34 bis r^o])、印刷稿 [III, 884] に至っている。

「馴化=家庭化」に関わるこの二重の比喩は『囚われの女』のもうひとつの場面にも分け与えられるだろう。「私」のベッドの上で「雌猫のように丸まって戯れたりする」[III, 585] 彼女がふと、「花の付いた一本の茎」[III, 578] のように横たわり微睡む姿をみせる場面である⁸⁾。実のところ「ピアノラ」と「アルベルチヌの眠り」の両テキストは、後でも見るとおり、「親しい女」との「甘

美な夕べ」の情景として構想されたものが分岐して生まれたのだった。

さらに、2つの比喩の差異にも注意しよう。野生動物の比喩が「馴化」の完了した結果状態を指しているのに対して、植物の比喩のほうは止むことのない成長の現在時をも語ろうとしているのであって、この時間の相の発見こそは囚われの / 逃げ去る女の物語を膨張させ、小説執筆の後半期のプルースト美学を熟成させていったものと考えられるのである⁹⁾。その錯綜した過程の一端を、次節では確認しておきたい。

《時の女神》

Pap. «20 bis-sept» のピアノラのテキストに続くことになるカイエ 71, 93 r^o «21» - 94 r^o «22» で語られていたのは、アルベルチーナが担うべき《時》のテーマであった——

アルベルチーナがすぐに、身につけているものを脱ぎすて私のベッドの足下に来てくいや、ピアノラに向ってにしよう>座るとき、この娘の奥に、私についての慣れ親しんだ (familière) 考えや私に対する感情のアマルガム、この何か月かのあいだの彼女の感情に対する私の感情の反応が存在していて、その娘が、かつて私が初めてバルベックの浜辺沿いに<ホテルの前で>笑っているのを見たのと同じであると考えたことは、私にとって何かしら素晴らしいことだった。その同じ女の性格を私は後で知ったのだったが、それは私が思っていたのとはまったく違ってこの第4の次元、《時》(Temps) の次元を、私は // [94 r^o] かつてコンプレの教会に見出していたのだが、それをどれほどよりいっそうアルベルチーナに見出していたことか。[C-71, 93 r^o-94 r^o]

引用文中の削除部分は、作家自身の送り記号によって、向いの頁 92 v^o の加筆断章のなかに書き直され、その加筆はさらに別の執筆メモによって 91 v^o の加筆断章と結びつけられている。カイエ 71 のそうしたテキスト間の送り合いのなかで《時》がどのように問題にされているのかをまず見てみよう。というのも、ピアノラのテキストが挿入されるべき箇所およびそれを取り巻く加筆断章こそは、アルベルチーナのイメージの新たな造型と結びついた《時》という小説主題の再考をプルーストが試みようとした場であったように思われるからである。

コンプレの教会を「いわば4次元の空間——第4の次元とは《時》の次元であるが——を占めている建物」[I, 60] として描いた小説第1篇『スワン家の

ほうへ』の刊行(1913年11月8日刷了)から遠からぬ時期に執筆されつつあったこのカイエの ros において、同じ「時の次元」を「いっそう」感じさせるアルベルチヌ [C-71, 93 r^o-94 r^o] は「時の女神」と繰り返し形容されていた。「私たちが普段その存在を考えもせずに過ごしている現実<力>, すなわち […] 《時》を受肉した一種の<大いなる>女神」[C-71, 95 r^o]。

その《時》とは、カイエ 71 の ros を読むかぎり、過去の歳月にのみ関わるものである。囚われの女の「現在の存在 (sa présence)」を「私たちの関係と夢を湛えた過去のすべて (tout le passé) で豊かにしようとして」「今、まるで流れた歳月によって緑青を纏った物体 (un objet patiné par les années écoulées) に触れるかのように、私は夜、私のベッドの傍に来て座る彼女の手を取り、頬を撫でるのだった」[C-71, 73 r^o, 全削除]。「私にとって、彼女は優しく時のなかで造型されていた。その時は彼女に一種のボリュームを与え、彼女の周囲にある影に深みを与えていたが、彼女に会わずにいた歳月、その半透明な厚みの後に彼女が突然再び出現した歳月の間隔は空けたままだった」[C-71, 94 r^o]。「彼女は流れた歳月 (des années écoulées) を背景にして造型されていた。しかしそれだけではなかった。その流れ去った歳月は、眼には見えても私には近づくことのできない深淵、未知の瞬間の深淵のように、彼女の内にあったのだ」[C-71, 95 r^o-96 r^o]。

これまでに知った、あるいは知り得ぬままの、長い歳月のなかに思い描かれるアルベルチヌ。「彼女以外の存在が平たく、今現在の生 (la vie actuelle) のなかに表象しているものの束しか私の前に投影してくれない」[C-71, 94 r^o]のに対して、アルベルチヌ像の「厚み」をなしているのは膨大な過去の層だったのである。

囚われの女が受肉する《時》の新たな膨張が予感できるのは、カイエ 71 の読み直し段階においてである。「現在の姿 (figure actuelle) をかつてのイメージ (image d'autrefois) のうえに当てはめて、互いに結び合わせることを可能にしようとしてもよかつたろう。いや、違う、アルベルチヌのイメージが私との関係においてとってきたさまざまなポジションを見ながら私がよりよく感じていたのは、流れた時の空間の美であった」[92 v^o]。作家はこのようにひとたび躊躇した後、成長しつつある植物の比喩で表される女の現在の美 [91 v^o] を呼び出して、それを「流れた時の空間 (ces espaces de temps écoulés) の美」

に関連づけようとする——「前裏頁 [91 v°] に、おそらくはここ、もしくは向いの頁 [93 r°] の「この第4の次元、《時》の次元」に戻る前にもってくるべきものがないか、見ること」[92 v°]。

しかしながら、部屋のなかの恋人の現在の姿を「かつてのイメージ」に並べて語ろうとした「私」はその困難に気づく——「あの古いイメージを私は記憶のなかに再び見出ししていた。小さな平たいポロ帽の下で笑いを含んだ目をして、彼女は海を背景に浮び上がっていたのだった。そして今私が見る彼女は あのかつてのイメージの上に、今私は、目の前にいる乙女を当てはめよう、2つのイメージを結び合わせようとしていた」[C-71, 92 v°]。「海」を背景に豊かな表情と多様なポーズをみせていたかつての姿に対して、部屋のなかのアルベルチヌは、彼女を描こうとする「私」に何のイメージ造型の要素も提供してくれない。目の前の囚われの女に記憶のなかの魅力を貸し与えようとして、「私は《あれは彼女だったのだ》と繰り返し眩くのだった」。印刷稿の「ピアノラの場面」に見られるような、囚われの女の存在感や、部屋のなかで「私が今見る」姿と「かつてのイメージ」との競合、そして過去と現在の二重の《時》の化身を語る言葉を、カイエ71はまだ持っていないのである。

「流れた時」の美学的価値

とはいえ、Pap. の「ピアノラ」テキストを受けとめるべきカイエ71の頁周辺に、囚われの女の「重くて深い生」[92m r°]を満たす「流れた時 (temps écoulé)」[91 v°]についての考察が加筆されていることは注目に値する。しかも作家はこの時の相を自らの小説美学と関係づけて語ろうとしているのである。「ひとつの存在の奥に深く彫り込まれた《時》(le Temps)の神秘」,「この《時》についての断章を結論に置いてよい」[95 v°]。さらにプルーストは「《時》で満ちた」[92m r°]アルベルチヌの「さまざまなイメージ」[94m r°]を語った頁の余白に以下のように記す——「そうしたことは見出された《時》(le Temps retrouvé)ではまだない、なぜなら、私が彼女のうちに感じる《時》には私は到達できないからだ。それは私が茶碗のなかに見出すであろう《永遠》ではまだないのである」[94m r°]。

「見出された時」すなわち特権的瞬間がもたらす《永遠》(l'Éternel)と、変貌し続ける存在が包含する「流れた歲月」との対比は、たしかにプルースト読者

の多くが了解してきたものである。しかしながら問題は、《時》の美学的価値の差についての加筆が記されているのと同じ頁 [94 r°] で、「アルベルチヌのうちによりいっそう見出される《時》の次元」が「かつてコンプレの教会で見出された《時》の次元」と同一視されていることにあるのだ。

プルースト小説の主題である《時》の寓意と見なされてきた「コンプレの教会」は、「見出された《時》ではまだない」この「時の女神」と同格で語られるかぎり、美学的にネガティブな価値を帯びてしまうのか。カイエ 71 には次のような加筆も存在する――

重要。同時に存在する数多くのアルベルチヌ（同じ夏の休暇のあいだに気づかれた姿）のほかに、歳月を重ねるうちに彼女が私にとって姿をとった数多くのアルベルチヌもあるだろう。そのあいだ、彼女は私の眼と脳から心のなかに移り、次いで私の脳に昇ってくる（私がこの書の最後で語るときに記すであろう最後の文章 []）。この《失われた時》の探求 (recherche du Temps Perdu) は、アルベルチヌへの愛にかんしては達成されることはなかった（利己主義者は決して目的に達することはないからだ []）。[C-71, 9 v°-10 v°]

この問題を考えるにあたって、カイエ 71 が使われていたのと同じ時期に、プルーストが「流れた時」の美学的価値について語っていた言葉を思い起こしてみよう。『スワン家のほうへ』の刊行前夜、1913年11月13日付の『タン』紙でプルーストが自作を解説した際のものである。「私にとって小説とは単なる平面心理学ではなく、時のなかの心理学に属するものなのです。時というこの眼に見えない実体を私は取り出そうとしたのですが、しかしそのためには経験が持続しうることが必要でした。私の作品の最後では、ささやかな社会的出来事や第一巻ではまったく違った世界に属していた人物の結婚などが、時の過ぎたことを示し、ヴェルサイユ宮殿の緑青の付いた (patinés) 鉛の美しさ、時がエメラルドの鞘に収めたあの美を帯びてくれればと、私は期待しています。」こうして可視化された「流れた時 (temps écoulé) の感覚」を含む一方で、小説は「マドレーヌのかけらを浸した紅茶を一口味わったとき」のように、「同じような瞬間の類似性に惹きつけられて形成される無意志的記憶」が「時間の外にある本質」に到達させてくれる瞬間に支えられてもいる、そして「芸術家は自らの作品の第1マチエールをほとんど無意志的記憶にのみ求めるべきではないかとさえ私は思っています」と作家は付け加えていたのである¹⁰⁾。

美学的価値の差をここで刻印されている《時》の二相のうち、「コンプレの教会」が体现するのは「流れた時」の相であるとしか言い得まい。ならばその美学的価値の相対的劣位はどのように挽回されるのか。手がかりになるのは、『見出された時』のカイエ 57 の余白を埋める膨大な加筆（1913 年春～1916 年）のひとつに記された小説のプランである。そこで「変わりゆく時」は不思議な存在感をみせているのだ——

重要 見出された時 (temps retrouvé), すなわち食堂の控えの間における美学の開陳

最重要 ただしこの永遠の時 (temps éternel) が実現されるのは、時間の支配下に置かれる被造物によってではない。そのことが私の仕事をひどく危険なものにしている […] それから仮面舞踏会など。(そこに私は次のことを導入することもできるだろう、変わりゆく時 (temps changeant) は小説のあまり貴重ではない多くの部分で、人に関する位置の変化に従って、物理的及び心理的な差異を感じさせながら、見出された時に対する枠組として役に立ちうるだろう、と […])。[C-57, 1 v°, 強調はブルースト]

この覚書は、1913 年末に作家が小説の外で語った美学的見解と、小説そのもののなかで「教会」が体现している《時》の相の重要性とのずれを整え直すために書き留められたものではないのだろうか。実際、このプランは『見出された時』の手書清書カイエ（印刷稿はそれに拠る）に活かされている。「私の書物のマチエールは、真に完全無垢の印象、時の外に存在する印象だけで構築されているわけにはいかない、と私はすでに心に決めていたからで、私がそれらの印象をはめ込んでいこうとしている真実のあいだには、時に関係を持つ印象、人間、社会、国民が時のなかに浸り変化していく、そうした時に関わる印象もまたひとつの重要な場所を占めるだろう、と私は決意していたのだった」[IV, 510]。

美学的な揺らぎというよりも、《作者》が語った意図をその時点で《テキスト》が追いついていないと言うべきか。このような創作のありように向き合おうとする研究が今まで稀であったのは、そうした微妙な軋みを解明する作業があまりにも危険に見えるからかもしれない。しかしながら、「時の女神」の物語の生成過程はまさにそうした検討を要求するものなのである。

「流れた時」および「変わりゆく時」とは、それを生きる「私」にとってはネ

ガティヴな「失われた時」でしかない。それが「見出され」て「芸術作品」[IV, 478]に変容するのは語りの力をもってであるということ、プルーストは囚われの／逃げ去る女の生の語り直しの実験において確認していくのだが、そうした執筆実践と美学理念の干渉を検証することはここでは控え¹¹⁾、《時》の主題の再考を促す断章群と「ピアノラ」のテキストが呼応していた事実を指摘するに留めたい。

「魅力的な囚われの女」の誕生

アルベルチヌへの恋は他のヒロインと同様、元は未知の女の魅力を所有する欲望から生まれたものである。夢想が恋の対象に近づくにつれ霧散する「幻滅」のメカニズムに則り、プルーストは「囚われの女」をかつての神秘の輝きを失った退屈な女としてカイエ 71 のなかに描き始めたのだった。夕べに外出から帰ってきて部屋に引き取るまでのほんの「1時間」を「おしゃべりやカード遊びをして過ごす」[C-71, 81 r «19»] アルベルチヌと「私」のあいだには、『囚われの女』の印刷稿で私たちが読むような美しい、親しさに満ちた、長い「夕べ」の描写は存在しない。カイエ 71 における「夕べ」は、恋人のゴモラの性を疑う「私」の嫉妬と苦悩に染められている——「時の流動的な深さを包含する美しさには、彼女が恐ろしいまでに苦悩に満ちたものとなる夜々 (soirs) があつた。そうした晩には、彼女のうちにある未知を傍に感じることは、美ではなくて絶望なのだった」[C-71, 96 r^o «24»]。

カイエ 54 においても、回想される囚われの女との生活はまず、それを永遠に失った苦悩に裏打ちされて語られていた——「アルベルチヌが私を待っていた多くの夜々の思い出が私を苦しめるのだった」[C-54, 24 r^o]。もはやアルベルチヌとは分かち合えない「夜々」、彼女がかつて他の女と分かち合ったかもしれない「夜々」を思って嫉妬あるいは悲しみにくれる「私」に、「夜」の「部屋」で心を鎮めてくれる特権的な効力の思い出が浮ぶ。祖母の、そして母の「お寝みのキスの甘みな穏やかさ」[C-54, 31 r^o] である¹²⁾。やがて「家族的な」愛のしぐさを受け継いだ囚われの女の思い出は、未知の魅力を湛えた女の回想に明確に対峙するところとなる——

私がかくも恐ろしい苦悩を感じていたのは、アルベルチヌが私にとってバルベッ

クの魅力と一人の女の未知なる生を肉化したものにはかならなかったということであり、また、穏やかで家庭的な生活によって、かつて私が祖母に対して抱いていたあの優しい感情、首のく両側に>あのお寝みの挨拶を欲しがらる気持ち、アルベルチーヌの夜の挨拶を待ち侘びることをコンプレーで母のキスを待ち侘びることと何かしら似たものにしてきたあのお寝みのキスの欲求を、そうしたことに結びつけたいという激しい思いを私が抱いたからだった。[C-54, 53 r^o]

「この苦悩を鎮められるのは優しいアルベルチーヌ、私が毎日知っていた彼女だ。[…]なのにその代わりに私の目に浮んでくるのは、未知のアルベルチーヌだった。[…] この見知らぬアルベルチーヌに対抗してくれるよう私が頼むのはまさしく私の女の友、打ち明け話のできる心の友のアルベルチーヌであった」[C-54, 55 r^o-56 r^o] ——この一文に続いて、「親しい女」との「日常的な愛」の場面の回想が現れる。それが「ピアノラ」を弾くアルベルチーヌの傍で「私が新聞を読む」の「夕べ」の光景である [C-54, 56 r^o-57 r^o] ——

新聞に眼を落として何行かを読むこともあったが、論説の出だしを見つげるために紙面を繰ったり、新聞を広げなくてはならないとき、<私は手からそれを滑り落としてしまうのだった。おそらくは><新聞を広げることが私の心を引き裂くからであり、おとらくはそうした仕草が>何かすることを、生を、彼女のいない生活を取り戻すことを意味していたからだった。おそらくは、そうした仕草を私がしていたのは今からまだふた月にもならない頃のことであり、彼女が散歩に行っているあいだや彼女の帰りを待ちながら、あるいは // [57 r^o] 彼女がそこでピアノラを前に座っていたあいだでさえ、私は彼女に言うのだった、新聞で何か探し読みをしても気を悪くはしないでしようね、と。

今も繰り返される日常的な「仕草」が思い出させる「かつてその場にいた彼女の存在 (sa présence)」[C-54, 57 r^o]。その存在感は甘美さよりも苦悩を刺激するばかりだが、しかしまさにこの語りのなかから、アルベルチーヌのイメージは新たな根を張り始めるのである。「新聞に眼を落として」ノルマンディーの名を見つけた「私」は、「彼女とともに足を止めたブリックヴィル＝ロルグイユーズの夕べの思い出に胸を突かれる」。そのとき「私が思い描く」女の像は三重写しになっている。バルバックで知り合った頃の「ポロ帽を目深にかぶったアルベルチーヌ」、それとは「まったく違う」、2度目のノルマンディー滞在で教会巡りを一緒にした頃の彼女、そして、それとはまた「別の」、「後に私の部

屋で私が知った」彼女である。そして、「この教会は修復されているよね」と言っていたアルベルチーヌもまた、「心慰める」[56 r^o] 親しみ深かった囚われの女と「同じく魅力的」でありながら「別のもの」であったと、「私」は言う。「未知なる生と魅力」[53 r^o] を秘めた女の姿と聞えるだけの、「親しみ深く」「魅力的」な女のイメージが、膨大な過去の時間に渡って探索されようとしているのである。

「甘美な夕べ」の追憶の多極化と構造化——2枚の室内画

思い出す時になって初めて気づく、アルベルチーヌと共に過ごした日々の「甘美さ」[9 v^o]、彼女以外の女には感じ得ない「家庭的な愛」[26m r^o, 39 v^o, 46 v^o]——カイエ 54 の読み直し段階で集積されていく親しさの追憶の断片は、小説のさまざまな時空間に飛び散った幾つもの情景に呼応するものとなる。そうしたもののひとつがサン＝クルーへの散歩の夕べである。それはバルベックの月光の下での散歩 [37m r^o, 54 v^o-55 v^o] や月夜のパリ郊外の散歩 [78 v^o, 85 v^o] などとも混線しながら、印刷稿では、『ゲルマンのほう』の「秋の終わり」[II, 680] のサン＝クルーへの夕べの散歩 [II, 681-684] と、『囚われの女』のなかの「冬のなかに春の一日が挟み込まれた」[III, 623] ような日のトロカデロからブローニュの森への散歩（そこからサン＝クルーを遙かに眺める）[III, 672, 674, 680] に分岐し発展することになるものである。『逃げ去る女』の第1稿における回想は、まさにアルベルチーヌとの長い恋物語を構造化する磁力を放っているかのようだ。

「部屋」のなかでの「日常の情愛に満ちた生活」[32 v^o, 57 v^o] の想い出が具体的なモチーフを備えていくのも、カイエ 54 の vos および余白を満たす加筆においてである。祖母や母のおやすみのキスがもたらす安らぎに加えて旧約聖書の王妃エステル¹³⁾の恭順を感じさせるようになった「家庭的で」[25 bis v^o, 73 v^o]「従順な」[64 v^o] 恋人が身を置く特権的かつ冒瀆的な場は、「私」のベッドの上だった¹³⁾——

私は幾つかの夜々を思い出すのであった。そうした夕べに、私のベッドの上で彼女を抱きくそのうつむいた頭を抱える>と、突然、半ば目を閉じ、口を弓形にして鼻を縮めた、微笑みをかすかに浮かべ […], 肌はクレージュの天使の肌のようにあまりに

も薔薇色の彼女は、まるで私が眠りをふいに覚ましたかのように軽く寝返りを打ってその手を差し伸べるのだが、それは抵抗することなく口づけに身を任せようとするかのようだった。しかしそんな口づけを、私は敢えて彼女にしようとしたことは一度もなかった。彼女を墮落させることを恐れて、そうした状況を利用したことはなかったのである。そしておそらく彼女は失望したのだ、まさにそれこそが洗濯娘に彼女が求めたことだったのだ。ああ！ もしまだそうすることができたなら。合意のうえで、期待している、あの薔薇色の小彫像を思い出すときには、満たしようのない欲望がどっと私を突き動かすのだった、というのもこの薔薇色の小彫像は<破壊されて塵となり>、もはやどこにも存在していなかったからだ。他の晩には彼女は私のベッドの上で、薔薇色の鼻をした白い雌の子猫のようだった。ああ、彼女を探して私は世界中をめぐっただろう。アルベルチヌは死んだのだった。[C-54, 38 v°]

「雌猫」と「クレージュの天使」あるいは「小彫像」の比喩は、ベッドの上のアルベルチヌを描く加筆断章に繰り返し現れるものである [C-54, 70m v°]。キリスト誕生の場面を模型で再現したクレージュの「天使」に喩えられる恋人を愛撫する行為は、冒瀆のテーマに組するものであるし、「揺りかご、部屋、家」の意を含む «crèche» は私的空間のシーニュでもあろう。

この 38 v° の「小彫像と雌猫についての一節」(C-54, 36 v° では「2 ヴェルソ後の一節」がそう呼ばれている) には、2 種類の興味深い執筆メモが付されていた。まず、「おそらくは、このことを風景と結びつけずとも同じ断章のなかに置いて>その全体を一種の《村の教会 Église de village》にすること」[C-54, 38 v°] という覚書。「村の教会」とは作家が 1912 年 9 月 3 日の「フィガロ」紙に掲載した文章であるが、そのテキストをここで教会が具現する《時》のテーマに繋げることを考えたか、あるいは「村の教会」を移植した小説の「コンプレーの教会」との地理的な連想により、モンジュヴァンでのゴモラの愛の場面をここに投影しようとしたかであろう¹⁴⁾。

もうひとつのメモは、この断章およびそのモチーフの配置についてのものである(「これをまずしかるべきところに置くこと」、「雌猫は小彫像のまえに置くほうがよいかもしれない」[38m v°])。それに基づいて、回想されるべきアルベルチヌの姿態はやがて、「馴化」の比喩とも絡み合いながら、『囚われの女』の 2 枚の室内画に振り分けられるだろう。部屋の中でピアノを弾く「小彫像」の活人画と、ベッドの上で微睡む「雌猫」の内に封じ込められた外の世界、バルベックの風景画である。そうした構成要素が共存したままの加筆断章は他に

も見受けられる——

女に求めていた容姿を私はアルベルチーナに望んでいたのだったが、その姿は、バルベックでの欲望（最初の魅惑）が私の内に再生するのに従って、代わる代わる現れるのだった。快樂、家庭的な感情、スポーツをし、海辺で生きてきた娘、私のベッドの上に腰掛けて豊かな頬を差し出し、私の首にキスしてくれる、美しい髪をした娘、いたずら好きで陽気な薔薇色の娘、目を閉じて、若い雌猫とクレージュの天使のような姿で身を任せることを心得ている娘として。[C-54, 73 v°]

失った女を想う「私」の語りのなかで、アルベルチーナのイメージは、バルベックの海辺を背景にした娘と、ベッドの上の囚われの女のあいだを揺れ動く。『逃げ去る女』の物語が要請して競わせることになったヒロインの塑像の二極は、以後の執筆過程でさまざまなモチーフを引き寄せながら、『囚われの女』の物語を豊かにしていくのである。「海辺」に花咲く「薔薇」ように生きていた頃の記憶を宿しつつベッドの上で「眼を閉じた」「雌猫」の姿は「アルベルチーナの眠り」のテキストに [III, 585]、また、豊かな「髪」の「クレージュの天使」像は「ピアノラの場面」[III, 884] に登場するのが見られるだろう。「une vie commune et douce」[C-54, 73m v°; 強調ブルースト] を支える両テキストはまさに双子のような関係を持っていたのだ。そのうち先に整えられたのが「ピアノラの場面」である。Pap. 上のその初稿を、今回は「舞台装置」と幾つかの「小道具」¹⁵⁾ の観点から検討してみよう。

「ピアノラ」のある室内画

「私はアルベルチーナをピアノラの前に座らせるのだった 彼女は私に言うのだった、「何か弾きましようか」と。私は彼女に頼んで 彼女はピアノラの前に座るのだった、その背はく私のベッドを離れて、彼女はピアノラへと行き、私の書棚に背を向けて、彼女はピアノラの前に座るのだった」[Pap. «20 bis»]。——ベッドから離れてピアノラに向かったアルベルチーナは、ベッドにとどまる「私」の触覚や嗅覚を逃れ、鑑賞距離を保った視覚の対象となる。その情景が絵画の比喩を引き寄せるのはごく自然なことである。カイエ 54 の加筆断章においても、「かつて所有していた宝」アルベルチーナを「今や失ってしまった」私の生活は、「空っぽの型、もはや傑作の入っていない額縁 (cadre)」[C-54,

14m v°) に喩えられていたが、「ピアノラ」のテキストを迎え入れるカイエ 71 の頁の余白でははっきりと、囚われの女が「額縁」に収まった画像となっていたのだった——

彼女は私にとってひとつのイメージであり、このイメージのもとにひとつの生が、さまざまな美点や欠点、読書の趣味、私に対する気遣いや忠実さを抱いた、重く深い生命があるということは、私の部屋のなかにダヴィンチの絵を有するのと同じくらい、素晴らしいことに私には思えるのだった。突然、彼女はひとつの生を持ち、私は毎晩おしゃべりをする<彼女がその額縁を離れることなく、私に話しかけるのを聴く>ことができたのだった。[C-71, 92m r°]

その一方で、この絵画の比喩に隣接する余白の加筆 [92m r°] および向いの頁 [91 v°] に書き留められた一節が、「時で満ちている」アルベルチヌス、そして植物の比喩によるその「自発的な生」の不断の成長を語っていたことを思い出そう。それに対応するかのように Pap. が提示しているのはまさしく、時のなかの「生」の躍動を額縁に収めたかのようなひとつの絵画、ヒロインの「豊かな髪」が喚起する「ベラスケスの王女」の肖像画 [Pap. «20 ter»] である。髪のうちねりの運動性はさらに時間芸術である音楽の比喩を誘い、「聖チェチーリア」[«20 ter» [barré]; «20 bis» 行間加筆] と化した囚われの女との音楽談義に「私」を誘うことになるのである [«20 quinque-sept»]。

《書棚》——カイエ 54 では、「私」のさまざまな読書行為が逃げ去った女を思い起こさせていた。それは、ピアノラを弾く女の傍らで手にしていたような「新聞」の「記事 article」[57 r°, 64 r°; 49 r°, 53 v°, 72 v°] だけでなく、「あらゆる恋愛の本 […] 私の恋を生き返らせる小説 (『日陰者ジュード』)」[53 v°]、「ベルゴットの小説」[76 v°]、「凡庸な作家が恋愛を語っている回想録」[78 v°] などである。

Pap. において、ピアノラに向かうアルベルチヌスが「背を持たせかける書棚 (bibliothèque)」には、そうした読書する「私」の存在 (書物の創造者ではなく享受者の姿) が感じとれなくもない——「ゴルフのクラブを抱えていたときには陰険そうに屈めているのを私がかつて見た彼女の肩の、親しみのある日常的な今の仕草は、私の書棚に凭れ掛かることではなかったか」[«20 quater»]。カ

イエ 55 では印刷稿 [III, 884] と同じく、「私の書棚を背にした彼女の肩は私の書物に凭れ掛かっている」[C-55, 34 bis r^o], 部屋のなかの女は創造の重荷となっているかのようだ。

「書棚」はアルベルチヌの背景をなすだけでなく、「＜私の部屋の＞すべてのもの」と一緒になって「彼女の身体を枠で囲んでいる (encadrait)」[«20 quater»]。部屋を飾る肖像画の比喩において彼女が収まっていた「自らの額縁 (cadre)」[C-71, 92m r^o] の役割を果たすのは、今や「私」の部屋全体なのだ。「cadre」の語は、「薔薇の木」を支える「樹牆」と「野生動物」を「馴化」する「家」社会の掟としても現れている [«20 quater»]¹⁶⁾。

《パイプ・オルガン》——いっぽう彼女の前にあるピアノは、時々振り向く女の後ろ姿を「半ば隠して」しまうほどの壮大で構築的な楽器に変貌する。Pap. «20 ter» において「書棚」が「一種の背もたれと天蓋」と形容されたのに引かれるように、「20 quater」の行間に «pianola <en forme de buffet d'orgue>» という表現が加筆されているのである——

私の今日の感情とかつての感情が＜彼女＞の上に、甘美な蜜のようなものを置きに来ていて、彼女の顔と身体にこれほどのヴォリュームを与え、その表面をかくも多くの力と優美さ、滑らかさ、起伏をもって回転させているので、彼女の身体を枠のように囲んでいる (encadr[er]) <私の部屋の＞すべてのもの、＜彼女が背を持たせかけている＞私の書棚、＜彼女が座っていた＞椅子、＜彼女のスカートを私の目から隠しているパイプ・オルガンの形をした＞ピアノ、そうしたすべてが、コントラストによってかくも多くの生命を見出していたのであり、それはまた、そうした調度品を彼女に結びつけている調和によってもそうなのだった。彼女はそれら目の前の存在 présence に、そしてその使用に、自らの日常の姿勢を適合させてしまっていて、もはやこの聖女チェチーリアにとって、ひとつのクレージュ、壁龕、台座、私のランプに照らされた＜大音楽家たちの＞聖所 (sanctuaire) に他ならないものにしてしまっていた。[«20 quater»]

部屋のなかに移築された教会空間にふさわしく、家具は「聖所」の道具立ての名を帯びる。Pap. の冒頭から「クレージュ」という聖性と部屋の両義的なシーニュとともに繰り返し語られてきた「天使像」は、「20 quater」では「壁龕」という枠を新たに受け取り、「彫刻の台座」に載せられる。小祭壇と化した部屋

の一隅で「私」に囲われている女は、教会公認の聖女の彫像へと変容していくのだ。

《髪》——聖像にまず比されていたのは、アルベルチーヌの「顔」であった。「木製のクレージュの天使のワニスをかけた顔のように滑らかでふくよかな彼女の顔」[Pap. «20 bis»] は、「クレージュの天使の木製の顔のように、滑らかで艶やかな薔薇色の彼女の顔」[«20 bis-ter»] と書き直される。しかしその比較の重心はすぐに、顔から髪に移っていく——

私は彼女の髪の重なりを 彼女の髪のさまざまな面-plan<s>の違いを彼女の頬の上や額の端に、彼女の髪の面(plan)の違いを生き生きと私は感じるのであった、その髪は、切り込みを入れた そこで途切れた苔の覆いのようで、その下では まるで翼の羽毛<羽>のように その下の面において、彼女の顔のより内的な、発見され、その場所まで剥き出しになったかのような>表面を回転させ輝かせているかのようで、その彼女の顔は薔薇色で、滑らかでワニスが掛かったように艶やかで、まるで天使の木製の像の顔 // [20 ter] クレーシュの それをくアルベルチーヌの髪を>思わせるのはまた、その連続急旋回や曲線によって、その曲線はかくもワニスの掛かったようにつややかなくかくも豊かで多様な>ので、自然の多様性や美を超えているかのように見えるのだったが [枠囲み部分は最終的な削除]、クレーシュの天使を思わせるのはまた、彼女の<黒い>髪もそうではなかったか、その《連続急旋回》(fouetté) はかくも豊かでかくも多数であるので、自然が実現しうる形の多様性を超えているように見え、むしろ、辛苦と戯れながら、生気のない物質マチエールに、生命の痙攣と暈し) とを与えることができる命の通った制作の仕上げのしなやかさや激しさの価値を認めさせようという芸術家の欲望に込められているように見えるのだったから。[«20 bis-ter»]

顔を囲む「苔の覆いのような」厚みを切り裂いて湧出した「生命の強度」が、「<黒い>髪」にさまざまな「起伏」の形と運動をとらせ、そのうねりはさらに「彼女の顔の表面の下の、より内的な面を旋回させ輝かせて」、髪と顔の二重の動きの共振が起り始めているのである。

「囚われの女」と「芸術作品」

女の「髪」のうねりが喚起しているのは「自然が実現しうる以上の形の多様性」である。「芸術家」の技に比される、造化を超えたその多様性を、果たして創作と呼べるのか。この Pap. の一節には、カイエ 71 に書き留められている恋

と芸術の関係についての考察の着地点が垣間見えるように思われる。

「このイメージの下にひとつの生があるということ、それはダ・ヴィンチの絵を部屋のなかに持っているのと同じくらい素晴らしいことと私には思えた」[C-71, 92m r°] — Pap. の「ピアノラ」テキストを迎えることになっていたカイエ 71 の頁余白に加筆されていたのはこの言葉である。同じカイエで「私」はまた、次のように語っていたのだった——「人は愛する存在には、創造する芸術作品に与えるように自己を与えることはできないということは私にも分かっている。しかし、他の人々が持っている芸術作品、彫像や絵画、〈中国の壺〉について言えば、私はそれを持たないことを残念がりはしなかった。他者の生についての私的な、密かな、傷のように口を開けたコミュニケーションの道を私に開いてくれるのは、芸術作品ではなく、愛 嫉妬だったのだ」[C-71, 98 r°]。アルベルチーナのすべてを知りたいという「苦痛に満ちた好奇心は、私の心に一種の公道、空間と時間の無限への開口部を穿つのだった」。「それは、絵画を所有することではなし得なかったであろう。絵画は〔他者の〕現実について、人生について、直接アクセスすることはなかっただろう」[C-71, 99 r°]。

生きられた「生」の「私的な」「現実」を「公道」に変え、開きかけた「無限の時空間」をイメージ化するのは、語る「私」である。芸術作品と等価なのは、愛された女そのものではなく、愛する者の言葉が作りあげるそのイメージなのだ。小説内存在アルベルチーナを指す「生きている囚われの芸術作品 (œuvre d'art prisonnière et vivante)」[C-71, 91 r°] という幻惑的な言葉のなかで巧妙に表明されていた真実とは、次のことに尽きるのだろうか。すなわち、囚われの女の存在および彼女と生きた「私」の「生」は芸術未満であり、その「イメージ」を言語化したテキスト『囚われの女』は芸術に他ならないのである。

結びにかえて

「ピアノラ」の挿話はやがてスタンダールやドストエフスキー、架空の音楽家ヴァントゥイユにおける独創的なモチーフの反復について、アルベルチーナを相手に「私」が開陳する芸術談義 [III, 877-83] をも含み込んで充実していくのだが、その発生においては囚われの女の新しい舞台装置作りに主眼が置かれていたことは興味深いことである。回想の物語（『逃げ去る女』）が要請する、回想されるべき物語（『囚われの女』）のなかのヒロインのイメージ造型は、語

り直しによる物語の構造化の方法や《時》の美学的価値、生と芸術の関係をめぐる考察を作家に促すものだった。執筆実践を通してプルースト美学が熟成するそうした過程の一端をうかがわせてくれるのが、「ピアノラに向かうアルベルチーナ」のテキストの誕生であったと言えるかもしれない。

註

- 1) 1986年に『消え去ったアルベルチーナ』と題されたタイプ原稿が発見されるまで『逃げ去る女』という巻題で呼び慣わされてきた、手書清書原稿に拠るテキストとその生成過程、すなわち1916-1917年の清書カイエとそれへの加筆(1917-1922)、それに先立つ1914年と1915年のカイエを、ここでは『逃げ去る女』のテキストおよび先行テキストと呼ぶことにする。
- 2) *Cahier 54*, transcription diplomatique, note et index par Nathalie MAURIAC-DYER, Francine GOUJON et Chizu NAKANO, 2 vol., BnF/Brepols, 2008. *Cahier 71*, transcription diplomatique par Shuji KUROKAWA et Pierre-Edmond ROBERT, introduction, notes et index par Francine GOUJON et Nathalie MAURIAC-DYER, 2 vol., BnF/Brepols, 2009; *Cahier 53*, transcription diplomatique, introduction, notes et index par Nathalie MAURIAC-DYER, Pyra WISE et Kazuyoshi YOSHIKAWA, 2 vol., BnF/Brepols, 2012. 引用出典ではカイエをCと略し、その番号とフォリオ数を付す(r^o, ros = recto(s); v^o, vos = verso(s); m = marge)。Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1989 et 1994からの引用は[]内に巻数と頁数のみ記す。なお、プルーストによる削除箇所(特筆すべきもの以外は割愛)には抹消線をほどこし、また加筆箇所については<>内に入れて示す。
- 3) Chizu NAKANO, «De *La Fugitive à Albertine disparue*: le destin en éclipse de l'avant-dernier volume de *À la recherche du temps perdu* — évolution du roman proustien après 1914 —», thèse de doctorat, Université de la Sorbonne-Paris IV, 2 vol., 1989. (以下 *Nakano thèse* と略記)。拙稿「『逃げ去る女』から『消え去ったアルベルチーナ』へ」, 『仏語仏文学研究』第3号, 東京大学仏語仏文学研究会, 1989年6月, 37-60頁; 「『逃げ去る女』の行方」, 同第4号, 1990年5月, 79-103; 「アルベルチーナ論争—プルーストの死後刊行部分におけるエディション概念の揺らぎについて—」, 『一橋大学研究年報 人文科学研究』第33号, 1996年1月, 223-264頁。
- 4) *Nakano thèse*, t. I, pp. 130-132 et t. II, pp. 17-28. この6枚の紙片は、拙論で転写・検討した1989年当時はフランス国立図書館所蔵 Fonds Proust の未整理の非公開資料に入っていた。

- 5) *Cahier 53*, t.II, pp. 153-167 et 228-232.
- 6) C-71 の ros に連続する本文は 1913 年後半～1914 年初めに執筆され、加筆は主に 1914 年と考えられる。「pianola」の語を含む文章はカイエ 71 の読み直し段階に属するもの (ros への加筆および vos において) であり、いずれもアルベルチーナがピアノラに向かう姿の具体的な記述ではなく、その場面への言及や参照の指示に留まるものである。
- 7) Cf. «son bourgeoisisme moyen» [C-54, 73m v°].
- 8) III, 577-578. この一節は『囚われの女』の清書カイエ VIII, 39 r° および IX, 14 r°, marge et papier collé に現れ、タイプ原稿 N.a.f. 16742, 63 r°-68 r° において整えられたものである。*Nakano thèse*, t. I, pp. 280-292.
- 9) *Nakano thèse*, t. I, pp. 343-377.
- 10) Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 557-558 (強調は引用者による)。
- 11) *Nakano thèse* t. I, pp. 343-377 ; 「『逃げ去る女』の行方」, 92-102 頁。
- 12) *Nakano thèse*, t. I, pp. 247-250. 「夜の挨拶」がまずは祖母のものとして書き込まれているのは、祖母のようにどんなに愛しい家族の死の苦痛さえやがては薄れていくことを思い、「私」が恋人の死とその記憶の遠からぬ消滅を憂うる文脈 (忘却のテーマ) に合わせたものと考えられる。
- 13) *Nakano thèse*, t. I, pp. 250-253.
- 14) C-54, 38 v° の断章を書き直した C-53, 25 bis v° のヴェルシオンには、印刷稿 [III, 585] と同じく、「モンジューヴァンの部屋の中」のアルベルチーナを夢想することが組み込まれている。
- 15) «décor» «accessoires» はともにブルーストが小説のなかで用いている語である [III, 577 et II, 298]。
- 16) «cadre» の語は、印刷稿では植物の比喩に残され [III, 884], 「書棚」のほうはその「支柱のあいだに (entre les portants)」[III, 874] 囚われの女の身体を捉えることになる。「portant」は縦框、開口部の支柱を指すほか、劇場の舞台装置・照明の支え、支柱あるいは支柱で支えられた舞台装置を意味する語である。「ピアノラの場面 scène」に登場するアルベルチーナが、「かつては火と燃える浜辺の大女優のように自然の劇場のなかに進み出て、皆の嫉妬を掻き立てていた」娘であることを思えば、今は「舞台から退かされて、私の家に閉じ込められている」彼女 [III, 576 に対応しい劇空間タームが最終的に選択されたことになるのだろう。