

1895年のプルースト

中野, 知律
一橋大学 : 名誉教授

<https://doi.org/10.15017/7329809>

出版情報 : Stella. 43, pp.139-168, 2024-12-18. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu

バージョン :

権利関係 :



1895年のブルースト

中 野 知 律

ブルーストの創作人生に節目を見出すことができるとすれば、その一つはおそらく1896年の『愉しみと日々』の刊行であろう¹⁾。アナトール・フランスをして「森のなかの古枝に芽吹く春の若葉、森の深い過去を悲しみ、死に絶えた数知れぬ春の喪に服している新芽のよう」²⁾と言わしめた書。旧世代の文人から見たその「新しさ」とは何であったか。当時の若い世代の時流、ブルーストにとっては同時代の文学形態でしかないものか。それが文学の古層で裏打ちされることで独自性を帯びたに過ぎない世紀末文学の一変奏例ということだろうか。

『愉しみと日々』は、後のブルースト美学に照らしてみれば作家の過去となりゆくものの喪を予感させる。著者自らが「回復期」を経て「全快した」者としてこの書を世に送り出すことを序詞で告げたとき³⁾、それは何からの快癒、何の克服だったのだろうか。

自らを乗り越えようとする動きを窺わせるのは1895年9月に着手される『ジャン・サントウイユ』（数年後に放棄）だけではなく、同時期に発生していたテキストでもあったように思われる。1895年末には準備できていたらしいシャルダンについての「小論考」（生前未発表）および「晦渋性を駁するエチュード」（1896年7月の『白色評論』に掲載）である⁴⁾。それらの執筆が同期していた事実にはこれまで言及されてきたものの、テキスト間で響き合う問題意識を検討することは等閑に付されてきた感がある。本稿で試みたいのはまさしくその点、1895年の論考に表れた美学的な問題と『愉しみと日々』のうちに認められる新たな創作志向の芽吹きとの照合である。

ブルーストがいくつかの主要な問題系を発見したのは『愉しみと日々』より後の創作においてであると研究界は了解してきた。この書の諸要素はすべて『失われた時を求めて』で「再利用される」とはいえ「両者の間には《時間の把握》に差があり、若いブルーストが制していたのは瞬間だけであった」し、「芸術は重要ではあっても副次的なテーマにとどまっていた」とタディエは言明する⁵⁾。

ブルースト美学未満のエクリチュールという烙印を押されたことがこの書をモノグラフィーの対象としにくい状況を作り上げてきたと言えよう。世紀末のブルーストが影響を受けたとされる諸事諸書を挙げる研究⁶⁾は充実しているが、そこでも同時代思想の例示を『愉しみと日々』のうちに確認することが主眼であったように思われる。本稿では作家の最初の単行本の意義を新たな角度から考察し、同時期の執筆活動で裏打ちしながら、その後の美学的進展の方向を見極めてみたい。

1895年のブルーストに何が起きつつあったのか。

I. 『愉しみと日々』出版の待機期間

1993年11月、ロベール・ド・ビィに宛てて「今年、君も大部分を知っている小品をまとめて出版するつもりだ」と意気揚々と書き送り、マドレーヌ・ルメールの挿絵も予定しているとブルーストが告げていた⁷⁾著作の出版が1896年6月に持ち越されたのは、アナトール・フランスによる序文を待っていたためとされている。1894年10月には確約されていた大御所の文章⁸⁾が届いたのは刊行の2カ月前だったのだ。

実際には後で見ると、挿絵の調整や原稿を預かったカルマン＝レヴィ社の編集担当者の躊躇など出版の舞台裏でさまざまな問題がその間に生じていたようだが、なにより重要なのは、この待機期間においてブルースト自身が「この書に多くの新しいものを付け加え」「それまでの非常に弱々しい出来の小品に大いなる進歩をもたらした」と考えていることだろう⁹⁾。

単行本にまとめる決意をした時点までに書かれていた「小品」はすべて1892年から1893年にかけて『饗宴』誌および『白色評論』誌に発表されたものである¹⁰⁾。その後に刊行を待ちながら執筆されたテキストはどのような創作の「進歩」をうかがわせるのか。

『愉しみと日々』の加筆部分

『愉しみと日々』所収となったテキストのうち、1994年以降に執筆され雑誌掲載されたもの及び1896年の単行本を初出とするものをまず纏めておこう。文章に記された日付、従来の研究で推定されている執筆時期・事前発表情報も付しておく――

「バルダサール・シルヴァンドの死」(「1894年10月」記)
 [以下「バルタザール」と略. 1894年9月-10月に執筆か¹¹⁾ /
La Revue hebdomadaire, 29 oct. 1895に発表]

「イタリア喜劇断章」
 VIII 「オラント」
 X 「無題」
 XIII 「オリヴィアン」
 XIV 「社交喜劇の登場人物たち」

「ブヴァールとベキュシェの音楽マニア」〔執筆は1894年夏か¹²⁾〕

「画家の肖像」〔マドレーヌ・ルメール邸で1895年5月28日に披露 /
Le Gaulois, 21 juin 1895に発表¹³⁾〕

「音楽家の肖像」〔執筆は1895年夏か¹⁴⁾〕

「若い娘の告白」〔執筆は1894年9月-10月か¹⁵⁾〕

「晩餐会」〔執筆は1895年春の執筆か¹⁶⁾〕

「悔恨, 時の色をした夢想」〔以下「悔恨…」と略〕

- I 「チュイルリー」
- II 「ヴェルサイユ」
- III 「散歩」〔執筆は1895年4月か¹⁷⁾〕
- IV 「音楽を聴く家族」
- IX 「月光ソナタ」〔執筆は1894年9月頃にトルーヴィルにおいてか¹⁸⁾〕
- XIII 「俗悪な音楽への賛辞」
- XIV 「湖畔の出会い」
- XVI 「見知らぬ男」
- XVIII 「思い出の風俗画」
- XIX 「田園を吹き渡る海の風」
- XX 「真珠」
- XXI 「忘却の岸辺」
- XXIII 「内面の日没」
- XXIV 「あたかも月明かりを浴びているかのように」〔1894年9月頃にトルーヴィル
 XXV 「愛の光による期待の批判」〔において執筆か〕
- XXVI 「森の下草」(「プチ・ダブヴィル (ディエップ), 1895年8月」記)
- XXVII 「マロニエ」(「レヴェイヨン, 1895年10月」記)
- XXIX 「海景画」
- XXX 「港の帆船」

「嫉妬の果て」〔1895年末の執筆か¹⁹⁾〕

こうしてみると単行本での初出テキストの割合はかなり大きいことが分かる（「悔恨…」章では断章 30 篇のうち 19 篇が単行本初出）²⁰⁾。個々の作の執筆時期については、テキストの形が定まったのが少なくとも 1894 年以降であるという以上に細かく成立経緯を跡づけることは難しい。

では美学的にみて、1893 年末に単行本にまとめる予定であった『饗宴』『白色評論』誌上の発表作と 1894-95 年の刊行待機の間に整えられたテキスト（《PJ 追加テキスト》と呼ぼう）との間に何らかの差異を認めることはできるのか。実のところ、『愉しみと日々』1993 年版の校訂者が簡潔にまとめている通り、形式もテーマも「種々雑多な」テキスト集成でありながら、全体には「統一性」が認められるというのが今日に至るまでのこの書に対する評価である。すなわち「詩・散文・省察・風刺・模作・物語」の形で変奏された「憂愁に満ち」「官能的で」「デカダンな」相、「涙」「夢」「魂」のモチーフ、「詩・音楽・絵画の協調」などがプルーストの最初の著作を世紀末文学の「系譜」に位置づけているという理解²¹⁾からさらに進んで、この作の内部に作家が自覚していた「進歩」を推し測る試みはなされてこなかったのだ——ある特定の角度から以外には。「自然」をめぐるその視角の妥当性は本稿での検討課題のひとつになるだろう。

1895 年を境にしたプルーストの創作意識の変容の可能性を考えるにあたって目を留めてみたいのは『愉しみと日々』への同時代の評価に関わる 2 点の資料、単行本の担当編集者の書簡と『愉しみと日々』の刊行直後に出た『ラ・リベルテ』紙の書評である。

出版の舞台裏で

1896 年 2 月 28 日、カルマン＝レヴィ社の編集者ジャン・ユベールはアナートル・フランスに宛てて「あなたが彼〔プルースト〕にお約束なさった短い序文をいただけるのではないかと心頼みにしております」と前置きした上で次のような相談を密かに持ちかけていた——

私は、棒組の初校をあなたにお送りして […] ご批判をいただいた方が良いのではないかと彼に仄めかしました。[…] 彼は私どもに長い献辞をよこし、些か込み入っていて面白くもない幾つかの作 (pièces) を押し通しているのです。[…] あなたが私と同じ難点にお気づきになり、それを指摘してやってくだされば、彼も聞き入れるのではないかと確信しています。各行ごとに見られる子供っぽさや少し不器用な文章の型、時に矛盾したりもする形容詞の過剰などを申しているではありません。それは多分こ

の青年の作品にある種の魅力を添えるものです。今こうして私がしておりますおそら不躰なやりようは、彼と親しいルメール夫人とも相談の上のことなのですが、あの感じの良い青年には知らせておりません。[……] 無条件にこの本を引き受けているカルマン＝レヴィの面々にもこのことは話していません。[……] 私たちの若い友人の文学的将来のために、デビュー作の本が良いものになるよう私をお助けいただきたいのです。²²⁾

大御所がその後どう動いたのかは不明だが、ここで問題にされている「難点」とは何だろう。プルーストがこだわった、しかし編集者にとっては「些か込み入っていて面白くもない幾つかの作」とはどれなのか。

1. 「中篇小説」——《物語》の方へ

1895 年末からのユベールとのやり取りでプルーストが強調していたのは自作の「中篇小説」の重要性であった。「ルメール夫人の挿絵が、大作の中篇小説 (nouvelles) よりも《イタリア喜劇〔断章〕》の題で纏められたつまらぬ小品の方に多く入っていて目立ってしまうのは不都合です」²³⁾と主張し、さらに翌年明けには「別丁図版が必要な中篇小説」として「バルダサール」と「嫉妬の果て」を挙げていたのである²⁴⁾。「バルダサール」は『愉しみと日々』の冒頭に置かれ、「嫉妬の果て」は掉尾を飾ることになるものである。新人作家が「押し通し」、編集者からは「難点」を咎められていた「作品」とは、名指されたこの 2 作を含む「中篇小説」だろうか。

1895 年末には複数の「中篇小説」の掲載が『ラ・ルヴュ・エブドマデール』誌にも虚しく打診されていた²⁵⁾。それらが最終的に『愉しみと日々』に収められたものと重なるのか、単行本から外された作をも含むのかは確認できないが、著書の出版直前まで雑誌での先行発表を画策されながら編集者たちから躊躇もしくは却下されていた「中篇小説」が存在したことは考慮しておくべきだろう。

『愉しみと日々』所収の「中篇小説」5 篇のうち 3 篇は 1895 年秋までに発表済みのものだった。カルマン＝レヴィの編集者が他誌に掲載された作を単行本収録に相応しくないほど低く評価した可能性も排除せずに中篇小説全体を点検してみると、2 つのテーマの系統が確認できる。

単行本初出の「若い娘の告白」「嫉妬の果て」は、『饗宴』と『白色評論』に発表した「ヴィオラントあるいは社交生活」「ブレーヴ夫人の憂鬱な別荘生活」と同じく「愛」を主題としたものである。違いがあるとすれば、その描き方であろうか。「意志力の欠如」のままに「官能」に耽り「社交界」で無為に生きる

ヒロイン（ヴィオラント）が身を委ねる「夢想」や、「倦怠」から抜け出すために「想像力が産み出した愛によって逆に想像力が支配され」苦悩に沈むヒロイン（ブレーヴ夫人）の「憂愁」といった心の静態に対して、「嫉妬」と「疑惑」の目眩く動態が描かれているのが「嫉妬の果て」[PJ, 146-165]である。「若い娘の告白」[PJ, 85-96]における「悪徳」としての愛欲も、1893年12月の『白色評論』に発表され『愉しみと日々』単行本からは外された「夜の前に」に比べ遙かに執拗で複雑な相をみせている。

編集者が危惧したのは、中篇小説の語り方の質的差異が単行本としての一貫性を崩すことであろうか。嫉妬と悪徳の語りは『失われた時を求めて』で成熟するものだが、その試作ともいべき2点の「中篇小説」は、詩篇や断章ではなく、時間とともに展開する物語の形式へと作家に創作の舵を切らせるものだったのかもしれない。

2. 新たなテーマ——芸術創造との出会い

もうひとつのテーマの系統については「バルダサール」にまず注目してみよう。1894年9月22日のレイナルド・アーン宛の書簡で、この「かなり良い出来だと思う大作」が書けたから「君が清書させてくれているルブレやオペラについての中篇小説のほうは単行本から削除するつもりだ」と告げられた作である²⁶⁾。割愛された「つれない男」²⁷⁾は反故にはならず、『愉しみと日々』に先立って1896年3月1日の『ラ・ヴィ・コンタンポレーヌ』誌に発表されることになるのだが、この入れ替えを決断させた理由は何だろう。「つれない男」は関心を寄せてくれない相手を恋の対象にしてしまう苦悩を語る「愛」の主題系の物語なのだが、それを「バルダサール」に比しうるものになっているのは音楽のモチーフだけでなく、芸術の意義をめぐる考察の存在ではなからうか。男の姿に古い肖像画を重ねて見た時から「その時代の肖像画に関する芸術のあらゆる思い出が愛の思索に結びつき、芸術的な嗜好の体系に愛を入り込ませ、愛に新たな実在性を与えたのだった」。「スワンの恋」を予告するような芸術の享受者の姿が描かれたこの中篇に対し、プルーストが選んだ「バルダサール」では創作者による芸術の思索が語られている。1893年までに執筆されたテキストには見られなかったこの新たな主題は、『PJ 追加テキスト』の中篇小説だけでなく幾つもの断章にも根付いているのである。

「バルダサール」全体を支配するのは待機状態にある「死」のイメージ、「死に歩み寄る人間存在」の現実である。不治の病に侵された芸術家主人公と彼を案じる甥の二つの視点から物語は進むのだが、そこに甥の母親の大怪我や社交人の移り気な友情、かつての恋人への「嫉妬」、苦悩を緩和する習慣の力、精神の錯乱のなかで現れる古い自我などさまざまなモチーフが雑然と漂っており、「込み入った」印象を与える。それでもこの物語を「大作」とプルーストが呼び強いこだわりを見せたのは、1894年の夏から秋にかけて執筆されたこの中篇小説が、1年後の雑誌発表と時期を同じくして書き始められた小説『ジャン・サントゥイユ』で試され『失われた時を求めて』を根底から支えることになる芸術創造との出会い、生と創造との関係の主題化を考え始めたからではないか。

音楽家バルダサールは死に臨んで、己れの内なる真の自分と出会い損ねてきたことを知る。「横たわったまま自身と差し向かいになって、彼は長く魅力的な時間を過ごしていた。それは生涯にわたって夜食に招くのを怠った唯一の会食者だった」[PJ, 18]。その「兄弟のような見知らぬ男 (étranger)」[PJ, 20] がより明確に具現化されるのは「悔恨…」章 XVI «L'Étranger» においてである。この断章では、主人公のもとを訪れた「見知らぬ男」が社交の習慣を絶ち人生の快楽から身を引き離して孤独のうちに自分と向き合うよう迫るのだが、主人公はそれを拒んでしまう。「私は君が夜食に招かないたった一人の男になるのだろうか […] 私は君の魂、君自身なのに」と言い残して訪問者は消えるのだ [PJ, 125-127]。

自らの内なる「想像力と魂の声」に沈潜すべき主人公は「イタリア喜劇断章」XIII「オリヴィアン」では遂に「本を書き上げようとする」者、文学に身を捧げる「文人」と名指されることになる [PJ, 20]。また VIII「オラント」では、「眩しいほどの天分に恵まれ」「文学と音楽に十分に通じている」主人公が社交界を離れられずに「芸術家の魂にあらゆるブルジョワ的偏見を結びつけながら」生きている [PJ, 45-46]。

芸術創造の破綻者のモチーフは世紀末の自然主義小説からプルーストが汲み取ったものであり、その背景にはフランス第三共和政の国語教育やゲーテの教養小説の受容があったことについては別の場で論じたが²⁸⁾、社交生活によって創作行為を逸れていく主人公が1894年以降の《PJ 追加テキスト》に集中して登場していることには注目してよからう。

単行本初出の短編「晩餐会」[PJ, 97-103]の主人公は、食卓の「会話」では社交人の肖像を巧みに語ってみせながら、自らの「ヴィジョン」を「文体」にするのに倦み、「書きながら感じる凡庸さ」を「身体的な安逸」で紛らして過ごそうとする。1895年5月の書簡ではこの作の発表にかけける思いが伝えられていた――

『レヴェイヨンの城館』[『愉しみと日々』の元タイトル]には『ゴーロワ』紙の記事になりそうな未発表のごく短いものがたくさんあります。例えば《晩餐会》など、『ゴーロワ』紙に載っている多くの短編よりも文学的ではないかと自負していますが、それでも『ゴーロワ』“向き”だと思います。²⁹⁾

願いは実現しなかったが、その一方で『ゴーロワ』紙は同年6月、後に『愉しみと日々』に収まる詩篇「音楽家の肖像」の掲載には応じているし、1月と12月にはプルスに音楽時評を書かせていた³⁰⁾。『ゴーロワ』紙が社交人の集う音楽会のスケッチを採用することは不思議ではないが、それだけに、同じく社交界の会食を舞台にした「晩餐会」の却下は一考に値する。

「文学に携わる」2人の男（ポール・デジャルダンとド・ヴォギュエの親戚の年配者、バレスを信奉する若者）が「極悪人の首領と愚者の王の如く」対峙し、「食道楽と酩酊をホラティウスの引用で詩的に美化しようとする古典人文学者」や「象徴主義者も信心家も易々と揶揄する機知に富んだ公爵夫人」らがさざめく食卓。「晩餐会」が浮かび上がらせる社交と文学との浅薄な関係は、社交界に目配せする『ゴーロワ』紙にしても文学愛好者に配慮するカルマン＝レヴィの編集者にとっても、難を感じるテキストではあったろう。同様の情景を描いた「ブヴァールとペキュシェの社交趣味」（1893年7・8月の『白色評論』に掲載）が咎められなかったのは、「模作」形式のもとでの戯画化という文学上の約束事を逸脱していないからか。

1894-95年の創作における作家の関心を編集者の視線で照射することで見てきたのは、「中篇小説」の物語性の重視、さらに社交と芸術との対置である。物語が前提とする時間の枠組と芸術創造の主題化という、従来『愉しみと日々』の後にプルスが手に入れたとみなされてきた美学的要素は、こうして《PJ追加テキスト》において育ち始めていたのだ。この出版の待機期間に創造との出会いを物語る必然性を感じたことが、小説『ジャン・サントゥイユ』の執筆

を促したと言えるかもしれない。小説家としての目覚めが、『愉しみと日々』の多様な形式とも世紀末文芸誌に添った創作意識とも訣別させ、『失われた時を求めて』へとつながる道を拓くことになったのではあるまいか。

もう一点、単行本に収録されなかった断章「会話」³¹⁾にも触れておこう。「もの書きの性向を持っている」主人公が社交界に入り浸っていることについて晩餐の席で意見が交わされる。「作家を軽蔑している」叔父が「社交界で墮落するくらいならつまらぬ小説でも書いている方がましだが、歴史学か経済学の著作をものするようならきちんとした生活と両立できるだろう」と述べると、「偉大な画家で小説家でもある男」が、人生そのもののほうが書物より価値があると反論する——「芸術にせよ文学にせよ、モデルの方がその表現よりも美しく感動的なのですよ」と。「穏やかで寛大だが哲学的ではないこの老画家には分からないのだった、人生の美しさはそれを理解せずに過ごす人ではなく、それを理解する豊かな想像力のなかにこそあるということが」と語り手は考える。さらにそうした人生と芸術の関係についての無理解を「文学の観点からも憂慮すべき現代芸術家たちの言葉」の過ちと断ずるのだ。「サント＝ブーヴに逆らって」の構想に繋がる問題意識を一断章で扱うのを作家が避けたのは、それを深化させる新たな方法を見極めようとしたからかもしれない。

『愉しみと日々』の「現代性」

満を持して出版された『愉しみと日々』を同時代はどう読んだのか。社交界つながりや友情から繰り出された評価とは別視点からの書評を取り上げてみよう³²⁾。ポール・ペレによる『ラ・リベルテ』紙の書評の冒頭に要約された内容構成は以下の通りである——

«La vraie modernité. – Un peu de décadence. – La jeunesse littéraire et les critiques. – Retour à Mérimée. – Une poétique. – De l'action et du rêve. – Tableaux de nature. – Un miroir.»

まず「中篇小説」に関わる言及について確認しておく。「メリメへの回帰」とは、中篇小説の名手を引き合いに出したポジティヴな評価とみるべきか。ただし世紀末のメリメ評には、簡潔で淡白な語りの「平板さ」に対するユゴーの批判的なまなざしが残っていた可能性もある³³⁾。また、ペレは『愉しみと日々』

の「かなり大胆で短く大いに心理学的な中篇小説」の主要3点「バルダサル」「若い娘の告白」「ヴィオラント」を挙げ、最後のものを「最良」と評する。「社交界の風習の風刺を明確な対象としている」のが理由である。1893年の『饗宴』発表の作をブルーストが重視していた《PJ 追加テキスト》のひとつ「バルダサル」よりも優位に置く点は、作家の自己評価と批評家の評価とのずれを感じさせて興味深い。

さて、「旧くて新しい」世界を感じさせる書というアナトール・フランスの評価を踏まえながら、ペレは「新しさ」の問題を「現代的であること」と読み替えて論じる。そして「現代性」に「真の現代性」を対置させながら、世紀末文学の現在時から離脱せんとする「独創性」を『愉しみと日々』に認めるのである――

『愉しみと日々』の著者は真に《現代的》である。その現代性は、他の多くの作家たちのように歪なそして往々にして虚しい文学形式の探究にあるわけではない。支離滅裂な言葉の詠い手でも誇張された悲壮感の彫金師でもないのだ。ブルースト氏が現代的なのは、我々が存するこの時、他の時ではなく今この瞬間に抱く感覚を表現しているからである。[...] それは深い倦怠、カエサル時代のローマ人や並べてあらゆるデカダンスを感じさせる《生の倦怠》である。繊細で些か退廃的だ。それでいて自然愛好者である著者は、いにしへの自然崇拜者（naturistes）にも往時の名だたるリベルタンにも近いものとアナトール・フランスには思えたのだった。

「デカダンス」の典型を受け継ぐ一方で「自然」への愛着を表していることがこの書を同時代において差異化しているという見方は、世紀末の文学場における象徴主義と、サン＝ジョルジュ・ド・プーリエが主導するナチュリスムの対峙を意識したものであろう。1895年に創刊された「ナチュリズム」の機関誌やモーリス・ル・ブロン³⁴⁾の著作でも表明されている通り、象徴主義の観念的な美学への反動として「生への愛」および「自然への回帰」を謳い、人工的なものを拒絶して物や自然の生との直接的かつ全面的な一体化を図る美学理論が「ナチュリズム」の名の下に主張されるという構図である。自然への向き直りを読書教養の拒否で裏打ちすることによって「デカダンス」の精神を「健全」に戻すナチュリストの美学は「倫理的なものでもある」とル・ブロンは説いたのだった³⁴⁾。『愉しみと日々』の著者に対するペレの評価も、1890年代半ばに象徴主義の克服を狙ったナチュリスムの新しさを投影させたものと理解できる。

反自然を極める美学と自然＝事物＝生への志向を掲げる美学との対置を踏ま

えた書評においてペレが引き合いに出しているアナトール・フランスの序文の言葉はしかしながら、『愉しみと日々』をより複雑な相において捉えているように思われる。「退廃したベルナルダン・ド・サン＝ピエールと純真無垢なペトロニウス」という形容は、二相の併存ではなく混合を示唆しているからである。自然賛美と自然描写のフランス文学における先駆者が匂わせるデカダンスを、退廃と悪徳に満ちた物語作家の天然の無垢と言い換えた表現は、自然派とデカダンの美学的対立を無化してしまうのだ。

たしかに、『『愉しみと日々』の暦』は社交界を舞台にした恋愛・死・情念・苦悩を湛えた「人の時」と「空と海と森の調和に満ちた情景描写」が宿す「自然の時」を刻んでいる、と人為／自然をフランスもひとたび並べてみせるのだが、「自然が与える苦悩」は「芸術的な苦痛」「人工の苦悩」と「残酷さにおいて比しうるもの」であり、心的ヴェールを纏って現れているとも付け加える。さらにこの書全体を「温かい温室のなかの、奇異で病的な美しさを大地からの滋養として汲んではない、凝った学識豊かな（savants）蘭の花々」に喩えながら、フランスはそこで語られる「自然」をも同じまなざしで捉えているのである。この見解を裏付けるような「自然」のありようを私たちは『愉しみと日々』に読みとることはできるだろうか。

「ナチュリスト」ブルースト？

そもそもペレの書評が出た時点でブルーストは「ナチュリズム」の動きにどの程度通じていたのだろうか。プーエリエが1893年から発表していた文章や、1894年の『夢とアイデア』誌、その後継の『ナチュリズム資料』（1895年11月－1896年9月）、1896年のル・ブロン『ナチュリズム試論』などへのブルーストの言及は残されていないが、『フィガロ』紙上のプーエリエの著作紹介（1895年8月21日）や1896年に繰り返し解説されていた「現在の文学動向」としての「*l'école naturaliste*」の記事³⁵⁾に目を留めた可能性もある。

「1894年以降ブルーストの自然へのアプローチが変化した。『悔恨、時の色をした夢想』の一連の断章は、配置によって巧みに隠されているが、事物の平板な描写、無名の場所、何の威信もないがダイナミックに見える場所が与える高揚感、壮麗な混乱、有り余るほどの生き生きした表現を際立たせている。[…]描かれているのは象徴主義の植物標本のなかにきっちり留められぐったりと萎

れてしまった長い茎などもはや持たない、本物の花々である」とアンヌ・アンリは著書『マルセル・ブルースト——美学のための理論』（1981年）で述べた³⁶⁾。例とされているのは「悔恨…」のなかの断章6点、「チュイルリー」「ヴェルサイユ」「散歩」「田園を吹き渡る海の風」「森の下草」「マロニエ」で、いずれも単行本を初出とする《PJ 追加テキスト》である。

アンヌ・アンリはこの執筆の「変化」を1894-95年の哲学学士号の準備期間にソルボンヌで受講したセアイユの美学講義およびその著作からの影響とみる。セアイユが変奏したシュリングの「自然哲学」は世紀末フランスの「新たな流派ナチュリスム」の主張にも流れ込み、「ナチュリスムとヴィタリスムを主知主義と主観的観念論に対立させて」象徴主義からの離脱を図るジッドを含めた若い世代を惹きつけ、世紀末のブルーストもナチュリスムへの傾倒を経験したと断じるのである³⁷⁾（タディエはシュリング、セアイユの影響を過大視すべきでない³⁸⁾と釘を刺すが³⁸⁾。「自然」を語った《PJ 追加テキスト》は果たしてどのようなものか。

『愉しみと日々』の「自然」

1917年秋にジッドから『地の糧』を贈られた際、ブルーストは20年余り前の自著を「私の古い本」と呼びながら、「そのあちこちをご覧ください、『地の糧』のなかの残念ながらたった一文ですが類似した文章（例えば木々の葉の茂みである緑の洞窟について）があるのにお気づきでしょう」と語っていた³⁹⁾。ただしその後続けて「とは言え、知性の世界が三角形の世界と同様で、2つの精神に同じ角度や同じ辺がひとつありさえすれば、精神が合同でないにせよ相似ではあるなどとは私には思えませんが」と付け加えているのは、当時の自分たちの美学の本質的な差異を訴えるためでもあった。

その唯一の「類似」とは、フィリップ・コルブも推察する通り『地の糧』の「第6の書」の一節と『愉しみと日々』の断章「マロニエ」との呼応だろう。『地の糧』の語り手が「木々の葉叢」や「緑の洞窟」の様々な形態を列挙しながら「不可視の現実ではなく事物のことしか語りたくない」⁴⁰⁾と告げるのに対し、マロニエを語るブルーストは比喻によって不在と在を戯れさせながら、樹を女に変貌させる——「神秘的な緑がかった洞窟のなか […] 枝々のなかの儚く深い緑の邸 […] この空中庭園で […] 枝々は梢を下にして幹に接木された他の木々

のように、微かに撓みながら木から大地へと堂々と降りていて〔…〕壮麗な櫛のように広がった柔らかいブロンドの髪を引き留めているかのようだった」[PJ, 142]。

アンヌ・アンリが挙げた他の5例はどうだろう。

「チュイルリー」[PJ, 104-105]では「陽の光」が「通り過ぎる影にたちまち軽い微睡から覚める少年のように眠り」, 「彫像は広場では狂女のよう, 木陰では賢人のようで」, 「底に青空を広げた池は眼差しのように」, 「ルーヴルの立葵は列柱のように高貴かつ優雅で若い娘たちのように恥じらって立ち」, 社交の集いを喚起する。

「ヴェルサイユ」[PJ, 105-106]においては、この地における「我々の時代の憂愁」を謳ったバレス, レニエ, ロベール・ド・モンテスキウの書へのオマージュが注に記され、チュイルリーの河岸とヴェルサイユの運河とノルマンディーの海が、古の宮廷生活と自然を重ね合わせた背景を秋の花々に提供する。

「散歩」[PJ, 106-108]では、「青空を水底に広げた川」のなかで「空と草の間、牧場と林のなかを駆け回る魚が地上におけるかのように春の息吹に魅せられて輝いている」。校正刷では「Paons」と題されていたこの断章で鄙びた農家の庭を「悠然と闊歩する」のは「豪華な装いの孔雀」, モンテスキウの『馥郁たる香りの長』でも謳われた「優れてデカダンな動物」⁴¹⁾である。この「裏庭の女主人」は「奴隷に混じった囚われのアンドロマケのように」閉ざされた空間で生きるのだ。

「田園を吹き渡る海の風」[PJ, 131-132]に描かれるのは「庭, 林, 野原〔…〕シャンパーニュ地方のこの一隅を海辺の風景に似せる風と光の混じり合い」である。花, 魚, 鳥が遊ぶ世界は空から陸へ, 水から空へと, 陽光や風に誘われて変貌していく。

換喩に支えられた直喩と隠喩を駆使するこうしたテキストを、修辞技巧との対峙を説く「ナチュリズム」の作例とみるのは無理があろう。しかも、印象や夢を精確に象ろうとするその比喩は暗示せずに明示する。それは外部世界との類比によって観念を志向することからも、自然との一体感に陶醉することからも身を引き離すための奸策としてブルーストが見出した技法なのである。

「マロニエ」と同じく1895年の日付を持つ「森の下草」[PJ, 141-142]の一節に注目しよう。「ノルマンディーの《奥地》に踏み込んでみると」「我々の精神

は、海辺や野原や山頂のように世界に向けて広がっていく喜びではなく、むしろ世界から隔てられて在ることの幸福に満たされる。揺るぎなく根を張った幹に囲まれた精神はそこで木々と同じ仕方で高く伸び上がる。「樹木の自然な姿」は精神が自らと向き合う姿の比喩である。「私たちの生とはかくも異なるものでありながら、私たちの生の暗く汲み尽くせぬ貯蔵庫のように思える木々の生」、2つの「異なる」生の「共感」を誘いつつも、自然は「精神」が「自らの機敏な動きを追いかける」場でしかない。《PJ 追加テキスト》の断章「内心の日没」[PJ, 137-138]でも語られているように、「自然」とは「私たちの沸き立つ想念」の背景、「私たちを捉え陶醉させる躍動の叙事詩的な証人、荘厳な場」なのである。広大な宇宙に溶け入っていく意識、自己の限界が消滅する快感、世界とひとつになる夢にプルーストの語り手が浸りきることはないのだ。

「自然」はそもそも 1894-95 年に発見されたモチーフではないとタディエは断じ、単行本初出の「月光ソナタ」「森の下草」「海景画」と 1892 年 11 月の『饗宴』に掲載済みの「海」が、1891 年の『マンシュエル』誌に発表したテキスト「ノルマンディーの風物」を「分配・発展・変貌させた」ものであると指摘する⁴²⁾。ただ、微妙ながら興味深い語り方の変化がそこにあることは否定できないだろう。

「ノルマンディーの風物」[PJ, 1993, 241-243]においては、「海」[PJ, 142-144]や「海景画」[PJ, 144]と同じく「観照者」の言葉のなかで海が野原や空と結ばれ(«la campagne est voisine de la mer», «le ciel et la mer qui se confondent», «la mer dans le ciel», «ciels maritimes»), ボードレールの「秋の歌」と「港」の一節を付すことで書物をなぞった自然情景であることが明示されていた。引用は「ノルマンディーの風物」を回収した『愉しみと日々』の四断章からは消えているが、そのひとつ「月光ソナタ」[PJ, 116-118]ではテキストの相関性を示唆する語りが変わっている。浜辺での浅い眠りから覚めた後も「夢は周囲に広がって」、月に照らされた「森と空と海に祝祭をもたらす荘厳な神秘」が「この非現実的な光のうちにこそ唯一の現実がある」と告げるこの断章にはミシュレの『海』、ボードレールの「月の悲しみ」が透かし読めるのだ⁴³⁾。ベートーヴェンの楽曲と同じタイトルのほか、断章冒頭に挙げられている女友達の名 Pia (pie < pieux) と Assunta (< Assomption) から想起される「聖母被昇天」の伝統的図像(三日月の上に立つ聖母)が、主題である「月光」のイメージのみ

ならず、「夜を我が聖なる母と呼び」「夜の変容した (transfigurées) 苦悩を月が輝かせている」といった表現の選択をも支配しており、ここでの情景が教養のワニスの掛ったものとして提示されていることがわかる——アナトール・フランスの見立てたように「美しさを大地からの滋養として汲んでいるのではない、凝った学識豊かな」テキストとして。

『ジャン・サントゥイユ』では「自然」の語り方が分岐していくだろう。そのひとつは『愉しみと日々』における自然へのまなごしの継承であり、もうひとつは《PJ 追加テキスト》が残した課題、芸術創造との出会いを主題化するための自然の活用である。《特権的瞬間》の原型をなす後者については稿を改めることにして、前者を例示するテキストのみ一点挙げておく。小説の舞台背景のひとつブルターニュの自然を語った一節である——

「海がその尽きせぬ力を、風がその息吹を、海の空気がその純粹さをあたかも私たちに与えることができるかのように、事物の方へ私たちは貪るように身を屈める。幻想だ。この幻想がかくも多くの病人を自然が力に満ち満ちている野生の場に繋ぎ留め、多くの枯渇した思考者を、力のみで思索のないところに足止めさせるのである。[JS, 369]

自然への陶醉や事物への愛着が放棄させる思考。自然＝事物と思索の関係に世紀末のプルーストが別の角度から向き合ったものが1895年末の2つの論考である。

II. 「[シャルダンとレンブラント]」

1895年末に作家が雑誌発表を考えていたテキストのひとつは「シャルダンの作品を例とする」「芸術についての哲学的な小論考」だった⁴⁴⁾。ピエール・マンゲ宛の書簡で「書き終えたばかり」と伝えられているこの《シャルダン論》の執筆時期が1895年11月末とされてきたのは⁴⁵⁾、レイナルド・アーンの回想録の記述を唯一の手がかりとしてのことである⁴⁶⁾。1895年11月26日の何日か後にマルセルとルーヴル美術館でシャルダンを鑑賞した日から遠からぬ時期のこの書簡に、実はコルブは「1895年11月終わり頃」「1895年末」「同年12月初め」という幅のある日付を提案していた⁴⁷⁾。本稿ではより慎重な日付を採っておく。というのも後でみるように、プルーストのこの未発表エチュード⁴⁸⁾と1895年12月1日の『両世界評論』掲載のラ・シズランヌの論考との関係が視野に入っ

てくるからである。

この時期にプルーストが《シャルダン論》を書く必然性はあったのだろうか。

「死んだ自然」から「生きた自然」へ——「物」/「静物画」

「慎ましい財産しかもたない芸術好きの若者が、昼食の卓が片付けきれていない平凡で悲しい時間に食堂に座しているとしよう」——論考はそう始まる。「この美的ならざる光景の見慣れた凡庸さ」と「家庭生活の凡俗さ」に苛立つ若者は「芸術作品に囲まれて過ごす資産家」を羨み、ヴェロネーゼやクロード・ロランの傑作を眺めに「せめてルーヴル美術館へ行こうとする」。「もし私がこの若者を知っていたらルーヴルと一緒に出かけよう」シャルダンの絵の前で彼を立ち止まらせるだろう」。

こうした物語風の書き出しに続いて語り手は、「味気なく見えていた生活の風味豊かな絵画、安っぽいと思いこんでいた自然の風物＝実物（une nature）をモデルにした偉大な芸術に目を奪われている若者」にシャルダンの「静物画」の芸術性を解説する⁴⁹⁾。生のなかで「醜悪に見える物体」が絵のなかで「見て美しい」のは「瞬間から解き放たれ、深められ、永遠化されている」からであり、シャルダンに描かれることによって「死んだ自然（nature morte）は生きた自然（nature vivante）となるのだ」と。「静物画（nature morte）」によって物＝自然は命を得る、という逆説を掲げて、プルーストは「物」の世界である「自然」と芸術との関係を語っていく。「平凡さのイメージ、倦怠の反映しか見えない部屋のなかにシャルダンは光の如く入っていき、一つ一つの物に色彩を与え、埋まっていた永遠の闇のなかから物たちの存在のすべてを呼び出す」。画家の「創造的行為」とは「まなざしにとっては光り輝き、精神にとっては暗い存在の形に意味を与えながら」「死んでいると思われていた自然の生命を熱く回復させる＝表現する（rend[re]）」ことなのである[Essais, 165-166, 173-174]。

「静物画の知られざる生へのイニシエーションの旅」は、この短い論考のなかでレンブラントの教えに引き継がれることになる。この生前未発表の文章が「[シャルダンとレンブラント]」という編集者による仮題で呼ばれる所以である。シャルダンが「まなざし」と「思索する精神」を「物の最も奥深いところ」へと沈潜させることによって「現実の至るところに美を見出す」とすれば、レンブラントにとって「美は対象となる物のなかに存在しているのではなく」「物

の美と神秘を作り出す光、物の上を通過しながらその存在を変化させる光の反映」にこそある——こう述べる語り手は、対置した2人の画家の「物の美」が実はいずれも物とそれを思考するまなざしの関係で捉えうることを認識している [Essais, 172-173]。

数年後に書かれた未発表論考⁵⁰⁾では、「物」の世界が「自然」として語り直される——

レンブラントの絵を一点見るとき […] 絵のなかの物たちはすべて自然の一部であるように思われる。 […] しかしレンブラントの絵をつぎつぎに見てゆくと、画家が描いたのは物ではなくて彼の嗜好であり、偉大な人間にとって自分自身に他ならぬ思想であることがわかるのだ。 [Essais, 1356]

「思考の光」に包まれて物たちは「黄金のマチエール」に変容し、物の世界の「現実」が、芸術家の物の見方と考え方の「本質」すなわち芸術家にとっての「現実」に変わる。「現実」という語はここで「物」の属する「自然」そのものではなく、それを表現した「作品」の世界を指すものへと成長している [Essais, 356-357]。画面に行き渡るこの「光」、画家の「まなざし」と「思考」の層を纏った「静物画」は「物」や「自然」とは異なる次元において成立するのだ。

画家の教え、芸術批評家の教え

プレイヤッド版編者に倣って1895年末のプルーストの論考に影響を与えた美術批評を確認しておこう⁵¹⁾。フロマンタンの『昔日の画家たち』⁵²⁾以来レンブラントは「光の神秘的画家」とみなされていたし、シャルダンを「フランスのレンブラント」と呼んだゴンクールは言葉、「シャルダンほど、面白みのない物たちを取り上げ、表現法 (rendu) の魔術によって物たちを変容 (transfigurer) させながら物質的な絵画の魅力を遠くまで推し進めた絵はない」という『18世紀の芸術』の一節にもプルーストは通じていたろう⁵³⁾。

もうひとり、強力な指南役とされるのがセアイユである。プルーストを導いたセアイユの思想としてしばしば引かれるのは「シャルダンの美しい静物画の一点は象徴的・哲学的絵画すべてに優っていないか？」という『芸術の天才についての試論』の一文である⁵⁴⁾。ただし、その少し後には次のような考えが綴られていた——

おそらく静物画は歴史画よりも価値があるかもしれないが、それは歴史画が芸術作

品ではなく、比較の項とはみなし得ないということなのである。炊事用具一式やら武具一式でさえも、ラファエルやレオナルド・ダ・ヴィンチの絵と等しい価値をもつなどと誰が敢えて主張するだろうか。人間の形が鍋や兜の形よりも複雑だというだけでなく、人間の姿のほうにより表現力のある命通ったものだからである。⁵⁵⁾

この言葉だけでも、読者ブルーストに《シャルダン論》を書かせるのに十分ではなかったか。

セアイユは「物」の注視と「自然」への愛を勧める（「物をそれが持つ固有の、独自の、個々の多様性の豊かさにおいて見ること」、「自然を愛しつつ、その多様で生き生きした形において知ること」、「芸術家たるには常に物に開かれていなくてはならない」）が、その一方で「想像力にとって自然は物ではなく人であり」「世界はすでに何かしら人間的なものとなっていて、世界のなかでとりわけ興味を惹くのは人間である」、「歴史こそは人類の生が表象されたものである」とも主張する⁵⁶⁾。この考えはたしかに《シャルダン論》の表現、絵のなかの「人のように生きている物や果物」「果実のような人の顔」と共鳴しそうだが、ブルーストがシャルダンの美学と認めたのは物と人間のマチエールとしての等価性、画家の「まなざし」と「思考する精神」を前にした「すべての物の神聖なる平等」であった。「私たちはシャルダンから学んだのだ、ひとつの梨がひとりの女と同じくらい命あること、日常のありふれた陶器が宝石と同じくらい美しいということを。」^{ナチュラリスト}「真の芸術家にとっては博物学者と同じく、各々の種＝ジャンルが興味深い」[Essais, 171-172, 168]という言葉は、物の静物画と人の歴史画のヒエラルキーが見え透ける美学者の教えに逆らうものとして聴くべきだろう。

さらに、生と自然を賛美するもうひとりの美学者の見解にもブルーストは敏感に反応した可能性がある。1890年代半ばには読み始めていたラスキンである。その思想を全体として捉えるのは1897年のラ・シズランヌ著『ラスキンと美の宗教』⁵⁷⁾を待ってであったとしても、1895年12月1日から部分的に『両世界評論』で先行発表されていたその主旨を理解することはできたろう。ラスキンは「醜さ」に対する強い憎悪、近代化を象徴する事物（鉄道や工場など）への怒りにとどまらず「遍くこの世に広まった醜さに抗議」していた。「全世界が醜くなるとしたら」、「美術館で美を礼拝することで満足せず」「生活においても醜いものと戦わねばならぬ […] 現実から醜いものを追放すべし」と論ずるのである⁵⁸⁾。ブルーストの《シャルダン論》のあの冒頭、日常生活で感じる醜さを逃

れるために美術館に行く若者を登場させ、その思い違いを糺していく語りそのものが奇しくもラスキン批判を匂わせていないだろうか。果たしてラ・シズランヌの書には「貧しいラスキン信者は […] 豊かさで個人コレクションを凌駕する美術館が所有する美しい物を見て喜ぶだろう」とある⁵⁹⁾。

「あらゆる《美》を求めるべきは明らかに《自然》においてである」と説くラスキンは、自然のささやかな細部に目を向けるよう勧める。「儂い木の葉やごくちっぽけな小石」など「人間の作った物ではなく、《自然》に望まれたこの上もなくありふれた物たち」に「芸術家の目は至高の芸術家たる《自然》の表徴を見分けるのだ」⁶⁰⁾。慈しむべき慎ましい物を「あるがままの《自然》」「自然らしい《自然》la Nature naturelle」の細部に限るかのごときこうした言葉を、生活のなかで「最も醜く見える物体」を芸術化する「静物画」論のなかで検証してみたいとプルーストが考えたとしても不思議ではあるまい。実際、ラスキン全集の索引にシャルダンの項目は立っていない⁶¹⁾。「静物画 (Still-life)」として「ウイリアム・ハントの描く鳥の巣」に注目する審美家は「本物の鳥の巣が無くなるよりは、世界中の絵画すべてが減んだほうがましだろう」とも付け加えている⁶²⁾。マチエールとなる物の価値と静物画の価値を同次元に置くラスキンへの疑念はいずれその「偶像崇拜」批判に発展していくだろう。

1895 年のモネ論——「風景画」は「自然」ではない

物たちを「静物画」に変える画家の「まなざし」と「思索」の層——「印象」の本質をなす「ヴィジョン」とやがて定義されるもの [IV, 474] ——についての考察は、1895 年の別の画家論でも展開されていた。1895 年 5 月にデュラン＝リュエル画廊のモネ展を訪れた後のものとされる生前未発表の論考「[モネの愛好家]」⁶³⁾のなかでプルーストは、絵の鑑賞者が描かれた土地そのものを愛し崇めてしまう「偶像崇拜 (idolâtrie)」のしくみを確認する。この語がこの意味で用いられたのはこのテキストが初である——

絵画という一種の魔力を持った鏡の上に身をかがめて一つひとつの色の意味を理解しようと努めるとき、その色が私たちの記憶のうちに呼び起こす過去の印象は互いに結びついて、画布上の色彩と同じくらい多彩色で大気のように透明な構築物を成し、私たちの想像力の内にひとつの風景＝風景画 (paysage) を打ち建てる。

画布の上あるいは記憶と想像力の内に構築された «paysage» という語を、画

や印象が対象とする「土地・場所」とは区別してブルーストが語っていることは重要だろう。「モネの絵はそこに描かれた土地 (pays) を私たちに愛させてくれる」が、それが「聖別された場所 (lieu)」となるのは画面においてであり、画家が「その場所から真実と美を取り出している」からである。生において感知される「自然」、現に在る「土地や場所」そのものから「風景画」へ。自然をマチエールにした絵画すなわち風景画の愛好者は知るべきなのだ、画のなかの「祝福された場所」や「神々しい事物」を実人生において訪ねに行こうとしたならば、そこで日常のありふれた情景や「見慣れた事物」に出会って「幻滅する」しかないことを。

pays と paysage の混同を後押しするかのような美術批評家の言葉をブルーストは厳しく咎めることになるだろう。「ターナーの風景画への愛が、ラスキンにおいては自らに最大の喜びを与えてくれる自然への愛と呼応していた」⁶⁴⁾——モネのジヴェルニーが絵画としての「風景」であるように、ターナーの《paysage》とは「風景画」にはかならないのに。この一節を組み込んだ『アミアンの聖書』(1904年)の訳者序文に続いて『胡麻と百合』(1906年)の訳者序文では、芸術化された自然すなわち「風景画」を「自然」そのものとして愛でる「偶像崇拜」がさらに徹底して糾弾されることになる。

「物」から「静物画」へ、「自然」から「風景画」へ。生の現実を作品へと変容させる芸術家のヴィジョン、描かれたものを「ヴェール」のように覆いながらその「透明さ」によって不在証明を得ているヴィジョンが「巨匠たちのワニス」と呼ばれることになるのも、同じコンテキストにおいてである⁶⁵⁾。こうした思索の原点となったのがまさしく 1895 年執筆の未発表論考なのである。

ブルースト / ナチュリスム、その後

『愉しみと日々』に「ナチュリスト」の要素を認めていたペレは、ブルーストの「自然」への関心を「風景画」の愛好と同一視していた。詩篇「画家の肖像」に「風景画家」が選ばれたのは「著者自身が自然の愛好者」だからだという 1896 年の書評家の言葉に⁶⁶⁾、1895 年をかけて自然 / 風景画の関係を問うてきたブルーストが微笑したであろうことは想像に難くない。そして、世紀末文壇の徒花と映った「ナチュリスム」に対する作家のその後の反応にもなかなか興味深いものがある。

ブルーストが「辛辣な一言」を投げかけたくなる作と評したフェルナン・グレーグの詩集『幼年時代の家』(1896年)⁶⁷⁾は、「詩篇を着想させた自然から簡潔さを借り受けている」点を『フィガロ』紙の新刊欄で賞賛され⁶⁸⁾、翌年春には『ナチュリスト評論』にル・ブロンが好意的な書評⁶⁹⁾を寄せたものだった。そうした評価を受けるに相応しい作家としての自負からであろう、グレーグは1902年末には「人間性を欠いていた高踏派と象徴主義」に続く新しい「人間的な芸術」^{ユマニテ}、「生」を称揚する「直接的で生きた芸術」への待望を『フィガロ』で語る⁷⁰⁾。ただしこの論考には直ちに、そんなことはすでにナチュリズムが提言したことだ、何を今更とブーエリエが嘸みつくことになったが⁷¹⁾。

ブルーストが冷ややかに見つめていたのは、『饗宴』誌以来の文学仲間であるグレーグ個人の「ナチュリズム」への傾倒だけではない。「自然」と「生」への回帰の主張が、世紀明けから強まる「人間性」のための芸術という理念に接木され、言語表現への軽視とともに「もはや文学ではない、生活だ」[IV, 461]と叫ぶ社会的スローガンとなっていく動きとブルーストがいかに闘おうとしたかについては別の場で検討した通りである⁷²⁾。

ブルーストとル・ブロンとのやり取りで唯一残されているのは、『生活芸術』誌が1904年秋に企画した「美術と国家の分離についてのアンケート」をめぐるものである。同誌の編集協力者でこの企画の担当者でもあったル・ブロンから回答を求められたブルーストが用意した文章⁷³⁾を結局送らなかったのは、1905年春に『胡麻と百合』の部分訳を掲載する予定だった同誌との関係悪化を気遣ったためとされている。というのも、アンケートの趣旨すなわち「フランスの国民芸術」を称揚し、ローマ賞に象徴されるようなイタリア・ルネサンスを古典とみなす「ローマの専制」や「アカデミックな教条主義」に抵抗すべしという声を募ろうとする姿勢に、ブルーストの見解は真っ向から逆らうものだったから。芸術作品を「国籍」に縛りつければ「普遍的な価値と国民的な価値」をともし失ってしまうこと、また、芸術家の「独創性」は、伝統もしくは既存の芸術の規範にひとたび「従属」することでそこから自由に羽ばたく自らの力を「自覚する」ところに生まれるという考えを、その後もブルーストは機会あるごとに表明する⁷⁴⁾。と同時に、かつてのナチュリストが今や生＝自然＝土地に根ざした芸術のナショナリズムの称揚へといかにも自然に傾いていくさまを心に刻んだろう。

『生活芸術』誌には、生活と芸術を同じ次元に置くロベール・ド・モンテスキウの「偶像崇拜」を論じた「美の教師」を1905年8月に発表することになるのだが（「生活芸術」の美学に逆らう論考を掲載させる作家の大胆さを、同誌編集者は果たして理解できていたろうか）、芸術の自然＝生への回帰を唱えた世紀末ナチュリスムの旗振り役が同誌に身を寄せる必然性をプルーストは見越していたかもしれない。

「ナチュリスム理論が美学的に正当化しうる作品」として1895年末にル・ブロンが「モネの絵画」とともに注目していたギュスターヴ・シャルパンティエの音楽に対して⁷⁵⁾、プルーストは厳しい評価（『ルイズ』、シャルパンチエのあの愚かしいオペラ⁷⁶⁾）を下すことも付け加えておく。

『愉しみと日々』への加筆と『ジャン・サントゥイユ』の執筆に重なる時期のエチュード、「物」と「静物画」、「自然」と「風景画」の関係をめぐる「芸術についての小論考」は、自然の観照者ラスキンと向き合う際にも『失われた時を求めて』の美学を確立する段階においても、揺らぐことのないプルーストの思索の基盤を作ったのだろう。

Ⅲ.「晦渋性に逆らって」

1895年末に「準備ができて」いた「若い詩人たちの晦渋性についてのエチュード」⁷⁷⁾が掲載されたのは翌年7月15日の『白色評論』誌である。半年も前に出版社に渡した原稿が校正もなしに掲載されたと憤るプルーストだが⁷⁸⁾、同号上に「明晰さについて」を発表したリュシアン・ミュルフェルドは「晦渋性に逆らって」の著者が反駁文を寄せることを快く許してくれたと自らの論考冒頭に注記して⁷⁹⁾、事前の掲載交渉がまったくなかったわけでもなさそうだ。『愉しみと日々』の上梓を控えて『白色評論』支持層からの「報復」を懸念しながらも⁸⁰⁾、結局は同誌上での発表を受け入れたのは、自説を正しく理解してくれるかもしれない読者への期待があったのと、想定される象徴派からの反駁をモはや気にかけるつもりもなかったということなのだろうか。実際、ミュルフェルドの激しい糾弾に対してプルーストは遺憾の言葉を奇妙にも残していないのだ。

たしかにミュルフェルドに唱和する人々によってプルーストの意図が的確に汲み取られたとは思えない。批判の対象が「象徴主義」の追従者の「若い詩人

たち」でしかないことについての無理解や、この論考が「晦渋性」を語ることそのものを糾弾しているという誤解に著者は辟易したろう。プルーストが悟ったのは、論考の主眼が「現実の豊かな晦渋性への接近を言語と文体の晦渋性が妨げている」ことへの批判、言葉についての深い知に基づく「自然な」表現の提唱にあることを理解しない同時代文壇との距離である。

現実の深奥を照らし出す言葉

«l'obscurité» «obscur(e)» という語は『愉しみと日々』において、語るべき対象あるいはその形容として頻出していた。興味深いのは、『PJ 追加テキスト』において「暗さ-闇」と「明るさ-光」の共存がより積極的に語られていることである。「躍動する音楽の光に満ちた無限と神秘に満ちた暗闇は […] 思考する人間の目に自らの生の全体を繰り広げさせる。 […] 諧調の力強い囁きは思い出の暗く (obscures) 豊かな深部を震えさせるのだ」[PJ, 109]。「強く広がった光の印象にも関わらず、私はあたりがとても暗い (obscure) ことに気づいた。この暗い輝き (resplendissement obscur) の矛盾は […] 疑念を生じさせることはなく、私はいや増す甘美さに包まれていた」[PJ, 116-117]。

《シャルダン論》で論じられたのはまさにそうした現実の「暗い輝き」を捉える力、「まなざしにとっては光り輝き精神にとっては暗い (obscure) 存在の形に意味を与えながら、その存在を埋れていた永遠の闇から引き出す」[Essais, 166] 画家の技であった。

「晦渋性に逆らって」は、1895 年末に共存していたテキストに通底する美的問題に文学の側から答えを出そうとするものである。「晦渋な (obscures) 感情を明晰にすること」「生と死の最も深い神秘を明晰に表現すること」[Essais, 133-135] こそが創造行為であり、それを支えるのは言葉の過去についての知であるというのがプルーストの結論である――

一つひとつの語はその形態や諧調のなかに、語の起源の魅力や語の過去の偉大さを保っていて、私たちの想像力と感受性に、少なくとも、その厳格な意味作用の力と同じくらい大きな喚起力を及ぼす。[Essais, 133]

「私たちの母語と私たちの感受性との間にあるこの古くからの神秘的な親和性」を知り尽くし理解すること。ただし、文学創造の前提となるべき読書教養――1893 年夏から秋執筆の未発表原稿⁸¹⁾では「デカダン詩人」に欠けてい

るものとされていた——が、「知性ある思索者」を博識の「偶像崇拜」に陥らせる危険を孕んでもいることをプルーストは忘れないだろう。

「自然 (la nature)」/「自然なもの (un naturel)」

「詩人はもっと自然から想を汲まねばならぬ」[*Essais*, 134] とはラスキン愛読者に親しい金言であるが⁸²⁾、1895 年のプルーストの言葉として読む場合は、象徴主義と対峙したナチュリスムの標語と混同してはならない。というのも、「自然が新造語をひとつも用いることなく晦渋性=暗 (obscurité) を以て光をつくる」ありようと、「言語における新奇さ」や「文法的な晦渋性」に依らずに「作家や詩人が現実の奥深くまで辿り着こうとする」営みを重ね合せながら、それをプルーストは「私の愛する詩人のひとり」マラルメの詩法（「彼の詩句は明快であり、かつその明晰さが神秘を一掃することはありません」⁸³⁾）の延長上に置くからだ。「真の自然の芸術の時」[*Essais*, 134。強調はプルースト] という表現に託された文学創造の隠喩としての自然の認識を、この論考掲載の翌月にレイナルド・アーンに宛てた手紙で作家が披瀝したマラルメの詩句分析与照らし合わせてみよう。

1896 年 8 月に詩人がメリ・ローランに贈った 4 行詩の解釈をアーンから頼まれたプルーストは「マラルメの暗く⁸⁴⁾て光り輝く (*obscurés et brillantes*) イメージ」[強調はプルースト] の魅力を手紙で語ったのだった⁸⁴⁾。対象にされているのが「メリのための 4 行詩」の「異本」であることを明らかにした保荊瑞穂の指摘をふまえて、プルーストの読みをたどってみよう。まず、問題の詩句の保荊訳を挙げておく——

年はここを流れる川と同じ運行を続けて
夏の終わりへ向かって容赦なく流れ去る
喉の渇いた足はここで水に祝福されて、琥珀色の爪先で
水をもっと、からかおうとして、指を反らす

L'an pareil en sa course au fleuve que voici
S'écoule vers la fin d'un été sans merci
Où le pied altéré, fêté par l'eau, se cambre
Pour le taquiner mieux au bout d'un ongle d'ambre.

プルーストによる分析は以下の通りである——

この魅力は、マラルメが語る多くの物についても言えることだが、古風な言葉遣い^{アルカイスム}を口実として〔その色合いのもと〕厳しく純粹でほとんど裸形の古典的フォルムから途方もないプレシオジテへと移るところにあると思う。〔…〕プレシオジテのなかにあつてイメージはどこまでも誠実であり、絶妙に自然なもの（un naturel）にとどまっている（つまり自然から借りてきたものという意味だ）。植物のように水を飲みに行くこの喉の渇いた足〔強調はプルーストによる〕は、私たちの器官という謎めいた（obscurs）存在、たしかに個として存在しながら理解し難い（obscure）生命を生きているように見える存在についての観念を見事に与えてくれる。〔…〕この足は根のように水を飲む、すると果たして喉の渇きを癒やされたかのような幸せを感じるのではないか。同じく水に祝福された足というのも素敵だ、水は乱されたその無数のさざ波で祝祭気分にある様子で、その波は自らを踏みしだいている美しい人の「足」に煌めく愛撫を囁きに来る。つまりはこんなにも古風な言葉遣いや神話や趣味や自然を、一種の親しい短信のなかに見出せることが大きな喜びなのである。《最終的な分析としては》そこにこそ魅力がある。マラルメの魅力そして詩人の役割とは生を荘厳に祝祭することなのだから。

「自然」をマチエールとした印象の表現の自然さ、「自然な」言語化。ひとたび「川」を言語空間の書き割り^{デコール}に選んだかぎりにおいて、水に浸された「足」は根から水を吸い上げる植物のように「喉」の渇きを潤す快感を覚え、美しい「爪先」の愛撫を受けた水面は心ときめき漣立つ。換喩に支えられた隠喩の連鎖によって心象を言葉が覆い尽くし、全体がひとつの「切れ目のない同質なヴィジョン」⁸⁵⁾となる。自然は比喩が要素を「借り受ける」場であり、微妙な言い方になるが、「イメージの誠実さ」とその表現の「自然な必然性（une nécessité naturelle）」[PJ, 117] が問題にされるのであって、「自然」への忠実さではないのだ。

新たな出発へ

1895年末のプルーストが辿り着いたのは、その後進むべき道を見霧かす地点である。『愉しみと日々』の加筆のうちに見出した新たなテーマを断章の集積ではなく物語形式によって語ること、そして批評文《シャルダン論》と「晦渋性に逆らって」の執筆を通して確認した物-自然-生と創造行為の関係をさらに検討すること、この2つの問題意識を縫り合わせる小説『失われた時を求めて』の誕生に向けてプルーストは踏み出したのである。

註

- ＊) プルーストのテキストの引用は以下に拠る—— *Les Plaisirs et les jours*, suivi de *Jean Santeuil*, édition établie par Pierre CLARAC avec la collaboration d'Yves SANDRE, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971 (以下 *PJ* あるいは *JS* と略記し頁数を記す) ; *Les Plaisirs et les Jours*, édition présentée, établie et annotée par Thierry LAGET, Paris : Gallimard, coll. «Folio», 1993 (以下 *PJ*-1993 と略記し頁数を記す) ; *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1986-1989 et 1994 (以下, 巻数と頁数のみ記す) ; *Essais*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2022 ; *Correspondance de Marcel Proust*, établie et annotée par Philip KOLB, Paris : Plon, 21vol., 1970-1993 (以下 *Corr.* と略記し巻数と頁数を記す)。なお, 引用文中の傍点 は引用者による。
- 1) Marcel PROUT, *Les Plaisirs et les jours*, Paris : Calmann-Lévy, 1896.
 - 2) 1896 年 4 月 21 日と付記されたこの文章は同年 6 月 9 日の *Le Figaro* と *Le Gaulois* に発表された後, 6 月 12 日刊の単行本に序文扱いで収められた。*Le Figaro*, p. 5 ではコラム «La Vie littéraire: Petite chronique des lettres» の冒頭に置かれ, *Le Gaulois*, p. 1 では «Une préface inédite de M. Anatole France» と題されている。
 - 3) Voir «À mon ami Willy Heath», préface de l'auteur datée de «Juillet 1894», *PJ*, 6-7.
 - 4) Voir la lettre à Pierre Manguet (la fin de 1895, vraisemblablement vers la fin novembre 1895), I, 446-448.
 - 5) Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust. Biographie*, Paris : Gallimard, 1996, pp. 310-312 ; *Marcel Proust, Les dossiers*, Paris : Belfond, 1983, pp. 117-122 et p. 59.
 - 6) Voir Anne HENRY, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris : Klincksieck, 1981.
 - 7) Voir la Lettre à Robert de Billy (5 nov. 1893), *Corr.* I, 247-248.
 - 8) Voir la lettre à Mme Brantes (23 octobre 1894), *Corr.* II, 490-491.
 - 9) *Idem.*
 - 10) Voir *Le Banquet*, n^{os} 2, 3, 5, 6, 7 ; mars 1992 - mars 1993. *La Revue blanche*, n^{os} 21-22, 23, 26 ; juillet-août, septembre, décembre 1993.
 - 11) Voir la lettre à Raynaldo Hahn (22 sep. 1894), *Corr.* I, 333.
 - 12) 1894 年 8 月 27 日あるいは 9 月 3 日のレイナルド・アーン宛の書簡に書き付けられたもの (*Corr.* I, 321)。
 - 13) Voir la lettre citée, *Corr.* II, 491-492. タディエは 1894 年 10 月の時点で「曲をつけてもらう詩的な部分」として原稿が準備されていたと見る (TADIÉ, *op. cit.* p. 262)。
 - 14) Voir la lettre à Marie de Heredia (entre le 30 août et le 4 sep. 1895), *Corr.* XX, 611.

- 15) 1894年9月18日付および10月2日付のロベール・ド・モンテスキウ宛書簡で「主要な中篇小説」のひとつを献呈したいと告げ (*Corr.* I, 331), 「しがない中篇小説の原稿と校正刷」に言及 (*Corr.* I, 343-344), 1895年1月3日には「原稿の写し」を送っている (*Corr.* I, 360-361) が, 校正刷上で記されていた献辞は単行本からは消えている。
- 16) Voir la lettre à Suzette Lemaire (20 mai ? 1895), *Corr.* I, 390. Lettre à Reynaldo Hahn (mai ? 1895), *Corr.* I, 392.
- 17) Voir la lettre à Pierre Lavallée (7 ou 8 avril 1895), *Corr.* I, 377.
- 18) Voir la lettre à Reynaldo Hahn (16 sep. 1894), *Corr.* I, 326-327. 津森圭一「ブルーストの〈風景〉——象徴主義との関連で」, 『象徴主義と〈風景〉』, 水声社 2018年, 338-362頁も参照。
- 19) 「おそらく『愉しみと日々』のために最後に書かれたもの」 (TADIÉ, *op. cit.*, p. 288)。
- 20) その一部が収められている BnF 所蔵の手書き原稿 (NAF16612), タイプ原稿 (NAF16613) の作成時期は確定できない。タイプ原稿はティエリー・ラジェも指摘する通り「網羅的ではなく」, 当時存在していた原稿が採られなかった可能性もあり, また最終的に単行本から落とされた断章も含まれている。書名は 1896年3月28日付の校正刷 (épreuves en deuxième ; NAF16614) では «*Château du [sic] Réveillon*» であり, *Les Plaisirs et le jours* の題は 1896年4月15日・17日付の校正刷上に現れる (*PJ-1993*, «Note sur le texte», pp. 278 et 284)。出版元の編集者の2月28日の書簡からは, その時点で棒組校正刷の初稿 «ses premières épreuves en placards» が準備されつつあったことが推測できる (*Corr.* II, 50)。
- 21) Voir *PJ-1993*, «Préface», pp. 23-24.
- 22) Lettre de Jean Hubert à Anatole France (28 février 1896), *Corr.* II, 50-51.
- 23) Lettre à Jean Hubert (31 déc. 1895), *Corr.* I, 456-457.
- 24) Voir la lettre au même (janvier 1896), *Corr.* II, 41-42.
- 25) Voir la lettre citée, *Corr.* I, 447-448.
- 26) Lettre citée, *Corr.* I, 333.
- 27) テクストの校訂者コルブの見解を以てこの「中篇」の執筆時期を 1893年夏とする向きがあるが (*PJ-1993*, 348 ; TADIÉ, *op. cit.*, p. 213), 実はコルブの検証はより繊細である。グレフュール伯爵夫人を夜会で初めて見かけた 1893年7月1日の直後にロベール・ド・モンテスキウ宛の手紙に記した描写 (voir la lettre à Robert de Montesquiou, [2 juillet ? 1893], *Corr.* I, 219-220) と「つれない男」のヒロインの描写表現との呼応から, 遠からぬ時期に少なくともテキスト構想を抱いたと考えられること, 一方で「つれない男」のなかの「ピエール・ロチとレイナルド・アーンのマエヌ」という文言は, 『ロチの結婚』をもとにしたレイナルド・アーンのおペラ『夢の島』 (*L'Île du rêve, idylle polynésienne*) が 1898年3月にオペラ=コミック座で上演されるまで一般には知られていなかったヒロインの名を含むので, 1894年5月22日にマドレーヌ・ルメール邸で出会ったアーンからもたらされた情報であったと

- 推察されること、この2点からコルブは「つれない男」の執筆時期をその「清書」が行われている1894年9月まで広げて提案していたのだ（*L'Indifférent*, éd. de Philip KOLB, Paris : Gallimard, 1978, «Préface», pp. 19-22）。それに倣って我々も1893年夏-1894年秋の執筆とみたい。
- 28) 拙著『ブルーストと創造の時間』, 水声社, 2013年, 序章・第1部第1-3章・第2部第1章を参照。
 - 29) Lettre citée, *Corr.* I, 390. Cf. lettre citée, *Corr.* I, 392.
 - 30) Voir «Un Dimanche au Conservatoire», *Le Gaulois*, 14 janvier 1895, p. 1 ; «Camille Saint-Saëns», *Le Gaulois*, 14 décembre 1895, p. 1.
 - 31) Voir *PJ*-1993, pp. 270-273.
 - 32) *La Liberté*, 26 juin 1896, p. 2 : «À travers Champs» par Paul Perret (1830-1904), signé P.P. プルーストは知己ではないこの書評家の言葉を好意的に受け取った (voir la lettre à Lucien Daudet (fin juin-début juillet 1896), *Corr.* II, 83)。
 - 33) Voir Victor HUGO, *Toute la lyre*, t. I, «Les sept cordes, II. Lettre», *Œuvres complètes*, Paris : Charpentier, 1889, p. 86.
 - 34) Voir Maurice LE BLOND, «Notes sur le Naturisme», *Documents sur le Naturisme, Le Rêve et l'idée*, troisième série, n° 2, déc. 1895, pp. 25-27, 32 et 34 ; «Un épilogue à l'histoire du symbolisme», *Le Rêve et l'idée*, janvier 1895, p. 3 ; *Essai sur le naturisme*, Paris : Mercure de France, 1896, pp. 14 et 19 ; «Le mysticisme et la génération nouvelle», *Le Rêve et l'idée*, mai 1894, p. 4.
 - 35) Voir *Le Figaro*, 2 jan., 3 jan., 4 fév., 17 mai, 29 sep., 13 oct., 3 déc. 1896.
 - 36) Anne HENRY, *op. cit.*, p. 44.
 - 37) *Ibid.*, pp. 76-97. 吉井亮雄「ジッドとナチュリスム——サン＝ジョルジュ・ド・プーリエとの往復書簡——」, 『ステラ』第32号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 2013年12月, 221-260頁を参照。
 - 38) Voir TADIÉ, *op. cit.*, pp. 251 et 413.
 - 39) Lettre à Gide (vers oct. 1917), *Corr.* XVI, 237-240. 前掲拙著『ブルーストと創造の時間』第2部第1章(140-165頁)参照。
 - 40) André GIDE, *Les Nourritures terrestres*, Paris : Mercure de France, 1897, p. 161.
 - 41) Robert de MONTESQUIOU, *Le Chef des odeurs suaves* (1893), Paris : G. Richard, 1907, p. 37 : XIII «Candides» ; pp. 38-39 : XIV «Pavones» ; p. 40 : XV («Paon, l'oiseau est mort [...]»). プルーストは「モンテスキウ伯爵の簡潔さについて」の仮題で『白色評論』や『パリ評論』に掲載を打診し却下された論考のなかで詩篇 XV を引用していた (voir *PJ*-1993, p. 337)。
 - 42) Voir PROUST, «Choses normandes», *Le Mensuel*, n° 12, sep. 1891, pp. 5-6 (*PJ*-1993, 241-243) ; *Essais*, 78-79. TADIÉ *op. cit.*, pp. 152-154.
 - 43) Voir *PJ*-1993, pp. 339-340.
 - 44) Lettre citée, *Corr.* I, 446-447.

- 45) Cf. TADIÉ, *op. cit.*, p. 281, note 3 ; *Essais*, p. 164.
- 46) Voir Raynaldo HAHN, *Notes. Journal d'un musicien*, Paris : Plon, 1933, pp. 19 et 22.
- 47) Voir *Corr.* I, 447 et 90.
- 48) Voir « [Chardin et Rembrandt] », *Essais*, 164-174.
- 49) 19 世紀におけるシャルダンへの関心の高まりと「静物画」というジャンルを巡る議論については、小黒昌文「エルスチール＝シャルダンあるいは沈黙の言語」『仏文研究』48 号、京都大学フランス語学フランス文学研究会、2017 年 10 月、41-60 頁を参照。
- 50) Voir « [Rambrandt] », *Essais*, 355-360. 1900 年の執筆とされるが、この年代決定については検討の余地がある。
- 51) Voir *Essais*, 1378-1380.
- 52) Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, Paris : Plon, 1876, p. 411.
- 53) LES GONCOURT, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris : Charpentier, 1881, I, pp. 106, 103-104.
- 54) Voir Gabriel SÉAILLES, *Essai sur le génie de l'art*, Paris : Librairie Georges Baillière, 1883, p. 164.
- 55) *Ibid.*, p. 165.
- 56) *Ibid.*, pp. 151-160, ch. V « De la conception dans l'art, I ».
- 57) Robert de LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris : Hachette, 1897.
- 58) Robert de LA SIZERANNE, « La religion de la beauté. Étude sur John Ruskin », *La Revue des Deux mondes*, 1^{er} déc. 1895, pp. 553-590, 577 et 568. Cf. Robert de LA SIZERANNE, « La Peinture anglaise contemporaine I. Les Origines pré-raphaélites », *La Revue des Deux mondes*, 1^{er} oct. 1894, pp. 562-596.
- 59) LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la beauté*, p. 326.
- 60) *Ibid.*, pp. 214-217 et 229.
- 61) *The Works of John Ruskin*, edited by E. T. COOK and Alexander WEDDERBURN, London : G. Allen, (1903-1912), vol. XXXIX, General Index, 1912.
- 62) John RUSKIN, *The Laws of Fésolé*, (1879), ch. I-6, citation dans *Ruskin et la religion de la beauté*, p. 216.
- 63) Voir « [Un amateur de Monet] », *Essais*, 161-164. プレイヤッド版は 1895 年 5 月から 11 月を執筆期とする。
- 64) PROUST, « John Ruskin », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1900, p. 317.
- 65) Voir la lettre à Mme de Noailles, 12 ou 13 juin 1904, *Corr.* IV, 156. *Essais*, 579.
- 66) Voir *La Liberté*, 26 juin 1896, p. 2.
- 67) Fernand GREGH, *La Maison de l'enfance*, Paris : Calmann-Lévy, 1896. Voir la lettre à Fernand Gregh, 24 nov. 1896 ; *Corr.* II, 155.
- 68) Voir *Le Figaro*, 26 nov. 1896, p. 5.

- 69) Voir Maurice LE BLOND, «La Maison de l'enfance par Fernand Gregh (Calmann-Lévy),» *La Revue Naturiste*, 1^{er} mars 1897, pp. 39-40.
- 70) Fernand GREGH, «L'Humanisme», *Le Figaro*, 12 déc. 1902, p. 1. 和田章男「プルーストと音楽受容」, 『ステラ』第39号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 2020年12月, 105-107頁も参照。
- 71) SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, «L'Humanisme», *Le Figaro*, 14 déc. 1902, p. 4. 同月15日と16日の短信 (いずれも同紙第1面) でグレーグも応答。
- 72) Voir Chizu NAKANO, «Proust et la nouvelle critique anti-littéraire au tournant du siècle», *Proust et l'acte critique*, Paris : Honoré Champion, 2020, pp. 137-154 (article paru pour la première fois dans la revue *Littera*, n° 2, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, 2017, pp. 5-19).
- 73) Voir la lettre (laissée à l'état d'ébauche) à Maurice Le Blond (vers le 27 ou le 28 août 1904), *Corr.* IV, 231-236, et la lettre à Gabriel Mourey (13 sept. ? 1904), *Corr.* IV, 256-257.
- 74) 前掲拙著, 第I部第3章, 130-137頁参照。
- 75) Voir Maurice LE BLOND, «Notes sur le Naturisme», p. 35.
- 76) Voir la Lettre à Daniel Halévy, janvier 1908 ; *Corr.* XXI, 632.
- 77) PROUST, «Contre l'obscurité», *La Revue blanche*, 15 juillet 1896, pp. 69-72 ; *Essais*, 130-135.
- 78) Voir la lettre à sa mère (16 juillet 1896), *Corr.* II, 94-95.
- 79) Lucien MUHLFELD, «Sur la clarté», *La Revue blanche*, 15 juillet 1896, pp. 73-82.
- 80) Voir la lettre citée, *Corr.* I, 446-447.
- 81) Voir PROUST, «De la simplicité du comte de Montesquiou», *Essais*, 107-111.
- 82) Cf. LA SIZERANNE, «La Peinture anglaise contemporaine I», pp. 562-596 et p. 576.
- 83) Voir la lettre à Madame Straus (12 ou 19 juillet 1893), *Corr.* IV, 411-412.
- 84) Voir la lettre à Reynaldo Hahn (28 ou 29 août 1896), *Corr.* II, 110-113. 日本語訳は保莉瑞穂「プルーストとマラルメ」, 『ユリイカ』総特集プルースト, 1987年12月号, 246-257頁。
- 85) PROUST, «À propos du "style" de Flaubert», *NRF*, 1^{er} janvier 1920, pp. 72-90.