

LETTRES D'AMOUR III

—ヴァントウイユの〈小楽節〉(9)—

川中子 弘

つねにある場所が夢みられている。ただそこは遠く、深く、壁に隔て禁じられ、壺の中に閉じこめられ、さらに扉のみつからない宮殿の奥にのがれ、目にみえるものの背後に隠れ、なによりも未知の言葉で守られている。そこに到達するのは並大抵なことではない。先の突ったもので文字を刻むのも、この距離の破壊をそれが伴っていたからであり、そうした効力は食べものにも——内臓への嚥下作用において——自ずから備わっていた。というのもその場所、あるいは話者の探す「真実」とは食べものではなく「私の中に」ひそんでいるからである(1. 45)。紅茶に溶けたマドレーヌの味覚は、彼の「口蓋(palais)」に触れることでその「非常に深いところに」(une grande profondeur)達してそのなにかを自覚めさせる。そこが「意識の表面」に来るまでに「通過する距離の手応えや低いひびき」さえ話者に伝わってくる。しかし、「余りにも遠く」にあるので「捉えがたく」(insaisissable)、その同伴者の味覚に「翻訳」を依頼しなければならなかったという「私の奥底でびくびく震

えているもの」〔I. 46〕、このある場所であると同時にそこに住まうものでもあるものとは何なのか。そしてそこから浮かびあがってきたのが、なぜあの「壮大な建築物」だったのか。食べものの触れる口蓋がなぜ宮殿でもあるのか。その答をわれわれはマドレーヌの出来事を通して聴かされている。しかしそれを答として聴きとるには、話者の愛のもうひとつの相貌が現われてくるのを見定めなければならない。それをさしあたり、住まいとしての女性への夢想とでもいっておくことにしよう。

1 ゲルマント夫人のなかの城館

その場所は、しかしまだ少年だった話者の眼にははるか遠くの世界に姿を現わしていたらしい。行ったことのない土地の名や近付きがたい貴族の名を介して、地理的に定位しうるものとしてその所在を彼に呼びかけていたのは、後に深みに降りてついに発見することができたのと同じものだったように思われるのだ。少年には最初、その場所から隔てる距離がまるで空間的に乗りこえられるかのようにみえるので、しきりと旅行への思いに誘われる。駅は夢の国に行く手段を提供するのだから「魔法の場所」〔I. 65〕となるだろう。後から考えれば、「想像の風景」が「現実の土地や道路のなかに挿入されて」しまつて、どこそこから二里ほど行けばそこに到着できるような夢と現実の混同に陥っていたのだ。だからバルベックに着いた話者は失望を味わうことになる。しかしそれは方法に問題があったからで、彼の探し求める場所が実在しないということではないのである。ゲルマント公爵夫人への愛にしても、そこへ彼を駆りたてたのは、一連の名の夢想と同じ衝動には違いないのだが、しかしそれもこれもつまりはあの遠く隔てられた場所への欲望以外ではなかったように思われる。

ゲルマント幻想はたんなる貴族へのスノビズム的憧憬のようにみえるが、これも話者の一連の愛の探求に組みこ

みうるものである。その夢想がいかに多様に彩られようと、奥底には母たちの一人であるゲルマント夫人が鎮座して、それが名前の響や神話的相貌のもとに遠くから話者を魅惑しているのだ。ただしノルマンディやイタリヤの諸都市と違って、話者を彼女の場所から隔てる距離はもはや空間から、時間的次元へ移行して、階級的隔たりと中世の闇に溯及する家柄の古さによる神話化という次元的相違として現われてくる。だからそれは空間的移動によつては乗りこえられない。話者の家族は夫人と同じ館の別棟に引越してくるのだが、先行テクストでは「彼女の住まう場所」はあいかわらず「侵入しえない、人間が足を踏みこむことの不可能な」⁽¹⁾境界にとどまる。最終稿でも、話者の生活世界は彼女の「妖精譚」の世界から「分割線」で隔てられている(II. 30)。しかしその向うに行つてはじめて驚異の国が開かれる以上、住む世界が違うからと断念するわけにはいかず、違うから逆になります境界を越えようと心がはやるのだ。それにどれほど閉鎖的であれ現実には彼女はそこにいるのだから、足をのばせば彼女に托した幻想の世界に入れるような気がどうしてもする。「旅行と同じように、土地の領主夫人で湖の奥方であるゲルマント夫人に、パリで一瞬でも近付きさえすれば、わたしはあの土地の神秘的な奥底とあの遠い諸世紀のはるけさの秘密に入りこめるだろう(je pénétrerais)」⁽²⁾と思つた(II. 14)。つまり彼女の家に行けばゲルマントの眩しい神秘と出会えるわけだ。「ゲルマント夫人の家」に招じ入れられて、友人となり、その生活に入りこめば(pénétrerais dans son existence)、その名がオレンヂ色の輝く包みの下に現実には何を隠しているのかがわかるだろう(II. 30)。ゲルマントが驚異とか神秘とかいわれるのは、長い間抑えつけられてきたある幸福、ある欲望がその場所なら叶えられるという漠然とした期待に発しているようだ。こうして大貴族の館に入りこむためのスノビズムの運動が開始されるが、それは上首尾に運んだとも失敗に帰したともいえる。話者は彼女の住居にたしかに足を踏み入れたのだが、そこは果たしてあのゲルマント夫人の住まいだったといえるだろうか。彼女へと迫る

話者の歩みは、いわば方法的誤謬があつて失望しかもたらさないのだ。ところでその道すじを振りかえってみると、そこには点々ともぬけの殻となつた彼女の宮殿が廢墟のようにとり残されていたことに気がつかざるをえない。どうやらゲルマント幻想とは、たんにメロヴィング朝に溯る古い家柄の貴族への憧憬でないのはもちろん、神秘への欲求といったものでもなく、かといつていきなり愛をいえば糸玉は余計にもつれる。それはなによりもまず住まい願望に発していたように思われるからである。そしてそれだからこそこれは愛なのである。たしかに一見愛とはなんの關係もない相貌をとるにしても、たとえば話者の愛の究極の理想が眠りに実現されていたことを考えれば、ここには熾烈といつていい、きわめて切実な愛のかたちが見出されるのである。

すでに『反サントルーヴ論』においても、この幻想にはそれとなく建築物が姿を浮かびあがらせていた。話者がその名を介して想像するゲルマント夫人の姿は、ザクセン焼きの人形を飾つたガラスケースのような「館」と、夕陽を浴びた「孤立した城の塔」の中から出現しているのだ (CSB. 261)。その夫人から招待状を受けとつた時、話者はいよいよこれから「伝説や幻灯、ステンドグラスやタペストリの人物たちと交際する」のだと考えるのだが、この別世界との具体的な交渉は「妖精譚の館」が彼の前に扉を開くかたちで想像されるのである (Ibid. 242)。彼の父親まで、「あれは妖精譚の宮殿だね」と口を揃える (Ibid.)。ここで表向き強調されているのはゲルマント夫人の「妖精」的な世界が話者の生活とはいかに異質かということである。しかしそれはこの幻想の一番重要な意味なのだろうか。われわれとしてはこの幻想的表象が、愛する女性の住居を描きだすことなしには語られていないことに注意したのである。そこに透かしみえる住居の輪郭は『失われた時』になると一層濃さをまして、逆にそこにこそ幻想が湧出する源のようなものがあるのではないかと思われてくるのだ。話者の想像の中でゲルマントの名は次々に「七つか八つの相貌」を取り、「最初のものが一番美し」いのだが、そのどれも現実との対決によつ

て結局持ち場の放棄を迫られ「私の夢想」は徐々に退却を余儀なくされる。ところがこの幻想の敗退は、つねに住居の変遷と切離せないものとみなされているのだ。「ゲルマント夫人と同時に、彼女の住居 (sa demeure) も変っていた」(II. 13) というのである。言葉通りにとればこの夢の女は七、八回転居したことになるのだらう。引越した住居の全部が列挙されているわけではないが、一例としてまず領主夫妻がその上から家臣の生殺与奪の権をふるう、オレンヂ色の「厚みのない主塔」が紹介される。それはやがて公爵夫人が鱒釣りや花の名前を教えてくれる「あの急流の流れる土地」へと引継がれる。ここには建築物そのものへの言及はないが、想像的人物が棲息する場所として土地もひろく住まいの領分に含めて考えてよい。一口でいえば住まいうる場所が問題だからである。したがってそれが次に「詩的領地である先祖累代の土地」へと変るのも転居の一例と考えられる。もっともこの夢に建築物が絡むのはもっぱらゲルマント夫人の住居としてだけではない。そこではなにかにつけて建築的イメージが誘いこまれてくるのだ。その領地においてゲルマント一族は、「パリとシャルトルの両ノートルダム寺院」がまだ空を埋めていない頃に、すでにフランスに、幾つもの時代を横切る「塔のように屹立していた」と語られるし、この一族を語るのに *alter* という「高慢な」とともに「高くそびえる」という両義的な語が使われているのも想像力の核をなすそういう建築的偏愛に引きこまれたものと思われる。それだけならともかく、さらにランとボヴェの大聖堂が当時はまだ建立されていなかった、というゲルマント家の家柄の古さを説明するに足らぬあまりにも消極的な事柄が付加される。つまりこうしてまだ存在していない四つの大建造物と並び称されることで、ゲルマント一族はそれ自身一個の建造物として心象化されるのだが、どうみてもそれ以外はなんの論理的必然性もないこうした文の運びに、話者の幻想を呪縛する住まいの欲求の強さがおのずから現われているのではないだろうか。その「高名家系」の婚姻の相手がヨーロッパ諸国から来ていることに関して、彼らはその生れた家の「緑の主塔ないし銀

の城」を持ちこんできたと言られるのも中世の城主の末裔という素朴な観念連合というよりは、むしろこの住居幻想にこたえるものとしてのゲルマントが吸引力になっていると理解すべきではないだろうか。

これらの住居はゲルマント家の人々というより話者の夢想が住まう場所であり、いうまでもなくそれ自身幻想である。「この住居はそれら〔私の夢想〕を反映して」いるのだが、逆に「私の幻想に修正をもたらすあれこれの噂が年々豊かにしてきたその名前から生まれている」のである〔H. 13〕。彼らの城は「もっぱら〔名の〕音節の響きから建築用石材を切りだして」築かれているのだ。したがって現実のもたらす「異質な要素」がそこに持ちこまれると、この楼閣はもろくも崩れおちる。サン＝ルーは、コンブレに隣接する領地と城にゲルマントの名が冠せられたのは、たかだかそれを一族が手にいれた一七世紀以降だと打ち明ける。するとこの一族と城・領地の関係をメロヴィング朝のはるかな闇に淵源させることで掻きたてられていた話者の夢はたちまち潰えさるのだが、それもまた建物的用語によって語られることに注意しよう。「その時、湖に影を涵していた城が、その名の奥底から掻き消えて」しまうというのだ〔H. 15〕。住人はやむなく新しい家に転居する。「ゲルマント夫人の周囲に彼女の住居として私の前に出現したのは、そのパリの館、名前さながらに澄みきったゲルマント館であった」〔Ibid.〕。なぜ澄んでいるのかといえば、その透明度を妨げるような「いかなる物質的要素」もそこには混入していないからだ。館に集まる紳士淑女には「いかなる肉体、ヒゲ、靴」も想定されていないので、その宴会は「亡霊の食事あるいは幽霊の舞踏会」さながらのものとなり、ゲルマント夫人は「ザクセン焼きの小像」として登場する。しかしせっかく腰をすえたばかりの新居もあわただしく追いはらわれる。またしてもサン＝ルーが「従妹の礼拝堂付き司祭や庭師に関する逸話を披露」してその卑近な現実性を暴きだすことで、「ガラスの城」の透明性がうち砕かれるのだ。すると今度は転居というより、建物自体の模様変えが行われる。「ゲルマント館は、パリの真中にはあるが、不思

議にも生きのびた古代法のおかげで代々世襲された領地に圍繞された城のようなものになつた」(ibid.)。そこで公爵夫人は「封建領主の特権」をまだ享受しているのだが、しかし「この最後の住居」も話者の一家が夫人の「館の一翼」にあるアパルトマンに引越してゐるに及んで「消え失せてしまふ」だらう(“cette dernière demeure s'était elle-même évanouie…” ibid.)。とはいへその「最後の住居」は一度では死にきれず、二度も三度も断末魔のうめきを洩らすことになるだらう。やがてフランソワーズが、このパリの館もそこに「ゲルマント一家が住んで」いるのは「はるかな昔からの権利」などではなく「最近の賃貸借」の契約によつてであると聞きこんできて、その庭も絞首台もはね橋もなく狭いありふれたものらしいと知つた時、「ゲルマントの名は、そこから生まれた自分の最後の住居が死にたえるのを目撃」することになる(II. 28)。だがそれもまた最後の住居ではなかつたらしい。幻想は現実に住まう場所を侵入され狭められながらも、奥へ奥へと生きながらえる場を見出ししていく。建物としての住居(「あの古臭い住居のひとつ…」(II. 15))にも夫人自身にも見出されなかつた「彼女の名の神秘」は、ついに夫人の《サロン》に隠れ家を見出したように思われる(II. 28)。したがつて、そこに「入りこめば」ゲルマントの神秘と出逢えるはずのその閉鎖的なサロンの扉が、ついに眼の前に開かれた時の話者の失望は甚しいものとなるだらう。ところでこの失望はむしろ公爵夫人の従妹の、大公夫人の招待の場面により端的に描かれている。

シャルリュスによれば、社交界の最高位に立つのは大公夫人の方であり、彼女の住居は「近づきたいアラディンの城」である(II. 568)。それを聞いた話者はそこには一七世紀の回想録に出てくる大コンデ公のようなそうたるルイ王朝の重臣たちが出入りするものと思ひこんでしまふのだが、そんな彼のところに、ある日思いがけず夫人から一通の招待状が舞いこむ。まずその幸運がにわかには信じられない話者の胸にこれは誰かの悪戯に違

なくその手にのれば、「招待されてもいない住居の入り口で撥ねつけ」られるのではないかという不安がよぎる。「私がいつか〔彼女の住居に〕入り込むことなどありそうにもない」からである〔Mid〕。だから意を決して大公夫人の館に出かけてみると、取りつぎの門衛は彼の眼には「死刑執行人」となり、その背後には「闖入者」が来たら今にも「たたきだしてやろう」と身構える屈強な男たちが控えている〔H. 68〕。もっとも彼の侵入が招くこの「大異変」の危惧は杞憂におわり、かえって大公夫人の大歓迎に浴するのだが、このスノビズムの憧憬という形を取った愛の首尾が、ここでも女性の住居に入りうるかどうかに深く関与していたことに注目しなければならぬ。いわゆる一連のゲルマント幻想のなかに一貫して住居がそのどこかに姿を現わしていたわけだ³⁾。しかしそれはこの幻想ないし愛がもともと住居への欲求に根差していたからではないだろうか。大公夫人のサロンは折角の好意にも拘わらず失望をもたらすのだが、そうなるこの住居は話者が求める真の住居ではなかったことになる。あるいはゲルマント家の館には期待していた人物が住んでいなかったことになる。では彼がゲルマント幻想を通して探し求めていたのは、どういう住居であり人物だったのだろうか。

2 楽園幻想

一般的に『失われた時』における寝室シヤンプルの意味がどこにあるのかは従来の研究によって必ずしも明らかにされたとはいえない。しかしそれが重要な位置をしめることは冒頭のベッドでの回想場面を一瞥すればとりあえず首肯かざるをえないだろう。そこでは話者のそれまでの生活がいれば幾つかの寝室によってほぼ要約的に示されているからである。年代的に（コンプレの祖父母の家の幼少期の寝室、ごく最近のサンルー夫人の別荘のそれ）、あるいは主題的に（外部から守られた暖かい「冬の寝室」と戸外の心地よさを味わう「夏の寝室」、歓迎する寝室と敵

意にみちた寢室)、主人公の生の枠が提出されている。そのことによってこれらの寢室は、さらに作品の秩序をなしているといってもいいだろう。『スワン家の方へ』の第三章『土地の名——名』は、「眠れぬ夜々に最もよくその姿を思い浮べた寢室の中で、バルベックのグランド・ホテルのものほど(…)コンブレの寢室に似ていないものはなかった」(I・383)で初まり、バルベック滞在を中心とする『花咲く乙女たち』のいわば導入部をなしているのだが、ここには、初期の三巻本における作品構想が遺構をとどめていると想像することもできる。つまりそれはコンブレとバルベックの経験を、それぞれの時期に話者が住んだ寢室を生活のみならず作品の秘かな中心として語ろうとしていたのではないだろうか。いずれにしてもまるで生の経験自体にも住まう場が必要であるかのように、その基盤ないしコスモスとしてそれぞれの寢室が語りの中心にまず呼びだされているのだ。その事情はかたちを変えてだが、最終稿においても顕著に見出されるといってよい。作品冒頭において暗闇の中で目覚めつつある睡眠者は、なにより自分の住まいを探し求める住所不定の放浪者として我々の前に現われるのではないだろうか。自分はどこの土地にいるのか、どこの部屋に寝ているのかと問いながら、「魔法の椅子」に乗って「時空間を全速力で」飛びまわるからである(I・5)。あるいは事物、土地、歳月が混沌と渦巻く闇の中で「自分が今いる住居を再構築し名ざ」そうすると彼の前に、「脇腹、膝、肩の記憶」が「これまで眠ったことのある寢室の幾つかを次々に提示」する(I・6)。こうして祖父母の家やサンルー夫人の別荘が呼びだされるが、今目覚めつつある住まいは失われたままである。さらに、「これまで住んだことのある寢室」のあれこれが束のま喚起されるのだが、住まいへの欲求はこのホームレス的存在にとつてそれだけ切実だったということなのだ。それだけではない、目覚めにつづく長い夢想においては、ついにそれら〔の寢室〕全部を記憶に蘇らせたものだ」というのだから、その執着ぶりはいかに住まいが彼の生に重い意味を持っていたかを語るだろう(I・7)。夏と冬の寢室、ピラミッド型の寢室

などが思いだされるのはここにおいてである。そうなるとやはり、その後で回想されるコンブレを初めとするさまざまな土地での「かつてのわれわれの生活」とは、今しがた蘇った「これまで眠ったことのある寝室」[ibid.]、あるいは「かつて住んだことのある場所」[I・S]、つまりこれまでの話者の住まいに文脈的にも内容的にも対応するわけで、寢室ないし住まいが彼の生活ばかりか作品そのものの秩序をなしているといっても過言ではないだろう。すっかり目覚めた今話者は、窓、扉、机などまだ闇に沈む部屋の内部をいわば模様変えすることで自分の居場所を再構成しつつ突きとめていく。したがって今しがたの「目覚めの朦朧状態にあって、その明確な様相が提示されないまでも、少なくともそれがそこに存在しているかもしれないと信じこんでしまった。あの幾つかの住居に今いるのではないと知ってはいるのだ」が、それらの住まいはなおも話者の重要な関心事となるだろう。「記憶にはずみがつけられた」話者は、大抵はもう一眠りしようなどとはせずに、「コンブレの大伯母の家、バルベック、パリ、ドンシエル、ヴェニス、さらに他の場所でのかつてのわれわれの生活の回想に、さまざまな土地、そこで識りあった人々、その人たちについて見たこと聞いたことの回想に、夜の大部分をついやしたものだ」[I・S]。この回想がその後になんて展開される物語を構成しているのだと思われる。いいかえればこれらの土地——住まいとしての——が作品の全世界を構成しているのだから、実質的には住まいとしての部屋が「もろもろの歲月と世界の秩序」[I・S]を、作品のコスモスとして統制していることになるのではないだろうか。しかし部屋が作品のいわば基本秩序をなすに致るには、その背後に住まうことのひと通りでない深い意味があると想像しなければならない。たとえば話者が部屋や土地、つまり彼の住まいを語ることは自分自身を表白することなのだから、住まいはそこに住む話者の自我そのもの、あるいはそれと深く浸透しあっているといて差支えないだろう。現在の住居を求めての過去の模索が、他でもない自分——the identifiable——を見出す過程となっているのも、そう考

えてはじめて理解できるのである。だから「私は夜中に目覚めると、自分がどこにいるのか、わからないでいるのと同じように、自分が誰なのかさえ最初のうちはわからないでいた」(I・g)、住まいの喪失は自己の喪失となるのだ。話者の中には「動物の奥底にうち震えているような生存の感覚のみが、原初的単純さにおいて」存在しているだけなのだが、「私がこれまで住んだことのある土地の幾つかの記憶」が、「ひとりでは抜けだすことのできないようなこの無の状態から救いだしに」来る、つまり住まいがそれとともに失われた話者の自己を蘇えらせようとするのもそのためである。彼が今寝ているらしい部屋の石油ランプやシャツなどがようやくおぼろ気ながら目に映ってくるのだが、こうして復元されつつある部屋が「私の自我の独自の特徴を少しづつ再構成」していくことになるだろう。意識の原初的な混沌から脱しての個我的形成は、だから今いる寢室の形成と切り離せないものとなっているのである。もともとブルースト的人物は無数の継起的な自我によって形成されていたのだから、それぞれの時期に対応する部屋を次々に訪れて現在の部屋を見つけることは、すでにそれだけで同時に自分のidentitiesをたずね廻ることになるはずだ。いずれにしてもこの目覚めの描写は、話者の私がいかに深くその成立を住まいに依存しているかを窺わせており、もはや部屋がなければ私は存在しない、といっても過言ではないような気さえする。話者の自我が本当は誰であって、その人物に対して彼が「あなたがいないければ、私は存在しない」と打明けていたことをここで思い出すことは不当ではないだろう。住まいがあるから、私は存在する、といえるだろうからである。なお「私||部屋」が見出される前の話者の存在論的な「無」が、「穴居人以上に何も持たない」状態として述べられていることもそれなりに住居の重要性をもの語っているように思われる。原始人の洞窟はさしづめ最も粗悪な住居として引合いに出されているのではないだろうか。すると自我の喪失が精神の空白などではなく、住居の物質的貧弱さという指数によって示されていたわけであり、そこにおのずから自我と住まいの結びつきの根深さが露呈し

ているのである。では住まいは話者の自我そのものでなければその拠りどころであり、住まうことはまさに生の根本的な欲求として位置づけねばならないだろう。

話者のゲルマント幻想において、館^{ホテ}や宮殿^{パレス}およびその領地が住まう場として影に日向に執拗に輪郭を浮かびあがらせていた背景には、話者自身のこうした根本的な住居願望が投影されていたのではないだろうか。するとこの幻想の求心力をなしていたものが何か、あるいはその宮殿に住んでいるはずの「妖精」「H·H」とは誰だったのかがどうにか推察がついてくるのだ。それは単に話者の自我の正体——であったあの人物——との絡みからばかりではない。話者は「私はゲルマント夫人を本当に愛していた」「H·H」と述べているが、夫人への愛がアルベルチーヌへと致る一連の愛の系譜に連なることは、たとえば彼女やその住居がつねに禁じられた近づきがたいものとして描かれていることから推測できる。この愛する女性と自分を隔てる距離をどう克服すればよいのかと悩む話者は、こう告白するだろう。自分にとって「神に要求しうる最大の幸福」とは、ありとあらゆる災いがゲルマント夫人の身に振りかかって、その結果二人を「隔てるすべての特権を剥奪された」彼女が、「もはや住む家も失って」自分のところに「避難所^{アジル}」を求めにくることなのだ。距離の乗りこえが一緒に住まうことで実現されるこの願望は、だから一体化を望んだあの女性への愛の一形式だったことになるだろう。また、高慢さとして表象される距離を破壊しようとする罵詈や鞭を浴びせて女性に近づこうとした前掲のサド・マゾヒストとほぼ同じ手法が、高貴なる女性が尾羽うち枯して自分に庇護を求めにくる想像のうちに見出されるのだが、これも夫人への愛の性格を見定める手掛りとなる。他方、意識形成以前に遡及する、いわば話者の個人史の始源において、まるで「誕生以前に起きたこと」のようにゲルマント幻想が、それも乳母と食べものとの密接な関わりのなかで彼の心を捉えはじめていることにも注意を払わねばならない。母に代わる授乳者であるこの女性は幼い話者をあやす(Bercer)の、「ゲルマント

侯爵夫人に栄えあれ」という古い歌を歌ってきかせたものだろう〔II. 11〕。bercerが「揺する」の他に、話者が最も強く女性に求めていた効力、「鎮める」「休める」(apaiser, calmer)の意味もあることに着目すれば、乳児が乳母の乳を吸って鎮静をえたはずの母への最高度の欲求充足感に、その影を消しがたく捺染したであろうゲルマント夫人が、話者にとってどういう女性として位置づけられたかを想像することは容易である。さらにその数年後には、ゲルマントの老元師が子守り女に連れられた話者を見て、「可愛い子だね!」といいながらチョコレート・ボンボンをくれたと、後で「他の人からの話で」聞き知る〔II. 12-3〕。ここでもゲルマントは子に食べものを与えるものとして登場するのだが、この一族の名は、母乳と甘い食べもの〔douceur〕を通路として、母への欲求をみたすものとして意識形成以前の話者の心の奥深くを支配してしまったのではないだろうか。

これらは記憶にないほどはるかに遠い原初の出来事とされているが、ゲルマント幻想が好んではるかな昔の時代と結びつこうとするのは、あの人物の始源性と馴れあおうとしてなのである。ゲルマント夫人が現実に追いつて移り住んだパリの城は、「古代法」のお陰で先祖から受け継いだものだし〔op. cit.〕、一族がフランス有数の大貴族として名を高めたのはパリやシャルトルの寺院が建立されるよりも以前だった。ブラバン家に遡るその先祖の事蹟は、コンブレの幻灯や教会のステンドグラス、タペストリ、地下納骨堂クリプトの墓などによって伝説化されることで一層古めかしさを増す。コンブレの教会の先祖の墓石の形をとどめぬほどの歪みも、来し方の歳月の遙遠さを雄弁にものがたっている。このメロヴィング朝時代の闇の中に淵源するゲルマント家の始源の神秘性は、知的記憶によっては捉えられないあの人物と暮らした個人史的始源と照応することで話者を惹きつけてやまないのだから、家柄の古さに付随して、「封建的特権」〔II. 19〕が問題になるが、それは始源の女が子にとって絶対的権力を揮ったそのテリブルマザー的側面の記憶とつながることによってである。すると主塔に立ちはだかる領主

夫妻が「臣下の生殺」を意のままにしていたことや〔II. 13〕、パリのゲルマント邸が「はるか昔の権利」ではなく「ごく最近の」契約で賃借していると判明した時、その狭いありふれた庭から消え去ったものの筆頭に「領主用絞首台」があげられているのは、まさに子が死ぬほどの苦しみをこの女性のために耐え忍んだことをしのばせているのだ。實際母の接吻を貰えずにいやいやながら身を横たえる話者のベッドは「墓」となっていたし、その母ともう一度会うことを禁じる家の「法典」は「乳呑み子の殺害といった残忍な規程」を含む「古代の法」〔I. 28〕と比較されていた。ゲルマント大公夫人の招待が信じられずに恐る恐る出かけた話者の眼に、門衛が「死刑執行人」〔II. 637〕と映るのも、幻想の夫人がああ女性のこうした子殺しの影を引きずっているからに他ならない。

この乳呑み子殺害という古代法の典拠としての旧約は、ゲルマントの古い家柄を述べる文脈にも使われている。一族はランの大聖堂の「身廊」(Bois de la nef)がまだ存在しなかった時に繁栄していたという上掲の一節で、なぜか比較としてノアの方舟が呼びこまれるのだが、ここには古さと同時に住居願望のモチーフも認められる。方舟には族長と義人の他に動物と植物が満載されているのだが、世界の破滅をもたらす神の怒りが荒れ狂う外の世界とは隔絶されたその中は、確保された食べもの蓄えとも相俟って唯一生存可能な場所となることで、逆に強く居住としての適合性をみだしているからである。かつて『楽しみと日々』の若き作者は、病氣のために「方舟のなかに長い間とどまらざるをえなかった」(J. S. P. e)のだが、入ってみると中の住み心地は想像していたような「悲惨なものではなかったらしい。それどころかその内部での「人生を中断する心地よさ(douceur)」を手放すのを惜しんでさえいる。それもそのはず、「病氣の恩寵」によって終始あの人物を傍らに置くことができたのだから、そこは最良の住居になっていたと考えねばならない。それはともかく、ゲルマント幻想における住居願望とはるか昔へのノスタルジイとが方舟伝説を介して結びついているのだが、これもまた夫人の背後にある始源の女の影を際

立たせているわけだろう。結局はこの人物こそ最初の、それゆえに真の住まいなのではないだろうか。そうすると、世俗世界とはかけ離れた超自然なものとして想像される公爵夫人のサロンに、あの理念的現前が絡んでいたことも見過ごせない。「このフォブール・サン＝ジェルマンのサロンに比べれば、聖餅ホスチヤにおけるイエス・キリストの身体の現前も、それ以上に不可解な秘儀とは思えなかった」(II・30)。これは話者にとつての唯一の真なる食べものとしての「臨在プレザンス・レエルの現前」への欲求が、この幻想にもはたらいっているからではないだろうか。

ではヘゲルマントの方の散歩とはたとえばVer Meer研究などと同じ方向に向つての歩みだった、といえるだろう。話者の幻想ないし夫人への愛とはあの女性との一体化の欲求に発しているからである。たとえば話者の一家が夫人と同じ建物に引越してきたことは、したがってコンプレの散歩の一掃着点を画していたわけである。ゲルマント幻想の中心を住居への願望が占めている以上、話者の歩みは実は——さまざまな夢想的住居の訪問を経て——ゲルマント邸に向つていたことになるからである。その結果、借家人として公爵夫人と同じ住居を分かちもつに致したとすれば、この愛するものとの同居は、ある意味では話者の年来の夢想を実現するものであったはずだ。当面それは失望をもたらすだけだったとしても、その後の軌道の迂余曲折にも拘わらず、話者が最後に戻ってきたのがこのゲルマント邸だったことは大いに注意を要する。その中庭や図書室で起きた驚異的な出来事とは、他でもないゲルマントの方を散歩した少年時代の幻想を実現するものだったのではないだろうか。だがそれにしても、なぜ少年は住まいを公爵夫人に、あるいは他の遠くの町や土地に探し求めねばならなかったのだろうか。いつ彼はそれを失ったというのだろうか。

3 楽園追放

子は出産によって、それまで衣食住の全機能を果たしていた母の身体から排出されるや、無防備となった生の不安において、住まいの問題とも直面することになる。といつても住居が、いわゆる雨露をしのぐ建築物として分化して了解されるのは当分先のこと、さしあたりは授乳や愛撫に際しての抱擁をはじめとする母との身体的接触や、その隣接 \parallel 類似的多様化や拡大としての衣服、ベッドや枕などの寝具、さらにせいぜい部屋の調度類などの雑多で流動的な諸要素が、母胎に代って彼の住まい場を構成することになる。衣食との機能的分離もまだ進んでいないので、「冬の部屋」のベッドでの就寝に際して枕や掛けブトンとパジャマとの区別は存在しないだろうし、母の感触としての匂いや味覚（とくに母乳の）は食べものとしての母のそれとはもちろん、衣服 \parallel 住居とさえ厳密に区別するのは困難なのではないだろうか。またマドレーヌにおいて匂いと味覚は、真の現前の契機として特別の地位を与えられていたが、その内少なくとも後者は建築物と緊密に結びついていたことが思い出される。これは食事と住居が始源の供給形式においてほぼ不可分の欲求として充たされていたからであろう。食べものとしての母の胸は子の住まいでもあったのである。それは後でまた論及することにして、住まいの最も重要な役割は、起源的に、それを通して胎児の安らかな眠りへの遡行が願われている以上眠ることにあるだろう。『失われた時』の宇宙秩序を規定していたあの冒頭の幾つかの部屋も、眠る場所としての寝室であった。眠ることのできない住居というのは一般論としても想像しにくい、まさに話者の愛が眠りにおいて頂点に達していたことはすでに見た通りである。コンブレであれほど懇望された母の接吻も、その最終の目的が眠りにあったことは、この臨終の聖なる食べものを受けなかつた話者の眠るベッドが、墓に変わったことから容易に推測できる。以上のことは前掲の住居観にあらたな角度から注意を向けるように求める。住まいとはたんなる建築物ではない、ということである。やがて多かれ少

かれ幼少年期に、住まいとしての母は子にとって禁じられ、それにつれてベッドなどの寝具や部屋がその空位を埋めるように迫られるとしても、後者の物質的設備は——いわば電流の通じない電気製品のように——それだけでは無力で、話者を眠らせる役割をはたすことができない。いわば不可視のある力がそこには欠けているのだ。たしかに睡眠の諸設備は子を包んだ母の身体の延長上にあるだろうが、食糧の物質的供給が食べものとしての母に取って代りえなかったのと同じ事情がここに働いている。むしろ接吻というあの眞の現前こそ眠りをもたらず以上、話者の求める住まいが母以外の身体でないことは明白である。しかしこの住まいに子が愛撫や接吻などのかたちで宿ることが許されなくなり、シャルリュスが鎖で結えつけられたのと同じ鉄製ベッドへと追いやられた時、子は他の場所に新たな住まいを見出さねばならなくなる。話者が土地や貴族の名の夢想を通して求めていたのは、いつの間にか失われたこの始源なる唯一の住まいとしてのこの人物だったように思われるのだ。成長のどこかで母という禁じられた住まいから追放された子は、いわゆる家庭の中に居場所を失って、未知の世界に——既知の世界には見出せなかったのだから——それを探し求めざるをえない。この失樂園の主人公の夢想は、未来に投影された遡及願望として楽園幻想の趣きを帯びるだろう。冒頭の眠りの場面で、話者は「現実には識っているある女性」に面影の似通った少女の夢を見る。この夢の女が彼の「腿の不自然な格好」から生れるのが、他でもないエヴァのアダムの肋骨からの誕生に比されているのは偶然ではないように思われる。彼らの楽園追放と同じことが話者の身に起こっていたのであり、そこへの帰還と始源の女との再会の夢はだから愛の一形式としての、家をもたぬ子の住居願望を語るものなのだ。ただし旧約と違って、ここで追放されたのは話者ひとりであり、彼が後にせざるをえなかった始源の楽園は住まいとしての母でもあった。話者は「夢の女」を見つけるといふ目的に、丁度「欲望をそそる都市を自分の眼で見るために旅行に出る人々」のように自分の生涯を捧げようと思ふもの、目覚めと共にその影も意欲も

薄れてしまう。しかしながら、結局話者の前半生とは、まさしくあの女性に似た人物と「もう一度会う」目的に一身を捧げることにつきていたのではないだろうか。名の夢想とそれに続く旅行にはそれ以外の目的はなかったように思われるのだ。そこに浮かびあがる「欲望をそそる都市」とはかつての失われた楽園が未知の世界へと投影されたものなのだが、都市がこのように欲望をそそるとしても、それはあの夢の女性を内部に住まわせているからこそであり、都市は家の集合ないし拡大として考えられる。それが実はゲルマント幻想においてすでに見てきたことであるし、都市に即してはヴェニス滞在における母との別離がまさしくそれを語ることになるだろう。

名の夢想と直接に結びつかない場合でも、土地はしばしばそこに住む女性と切離せない関係にあった。話者は「愛している女性のまわりに、最も欲望をそそっていた土地を思い描く」ことに執着する。その女性が土地を案内して「未知の世界に導きいれ」ることを願う彼の愛の夢想には、剥きだしの住居願望が顔を覗かせているのではないだろうか。土地と女性がこのように欲望をそそるものとして包摂しあっているのは、あの人物が住まいの起源であった楽園期の無意識的記憶を回路として成立しているように思われるのだ。農民の娘を抱きしめずにルーサンヴィルの森を彷徨することは、「その森の隠された宝、深い美」を知らないも同然であり、少女という「土地独特の植物」を通してしか「その土地の深い味わい」が知りえないのも始源への溯行にその欲望が決定されているからである(157)。逆にいえば未知の土地への旅行とそこに住む女性への愛は、もともとは同一の欲望に根差していたわけである。「私の旅行の夢想と愛の夢想は、私の全生命力が何ものにも屈せず噴出する時の二つの瞬間でしかなく、私が両者を区別するのは便宜上なのだ」(158)。すると、ゲルマント幻想の要をなす公爵夫人は、領主夫人でもあることによって、女と土地の結合をいみじくも体現していたことになるだろう。彼女が話者に楽園幻想すなわち住まいの欲望をかきたてた理由はそこにあったのではないだろうか。話者が住むことを禁じられ追い出された楽

園とは、奇妙ない方になるが一人の女性でもあったのである。だからこそ、その女性との距離をのりこえて所有しようとするゲルマント夫人への愛の夢想のなかに、ほとんど常に宮殿と館さらに領地などの住まいが、それなしにはまるで彼女の存在は考えられないかのように浮かびあがっていたのである。

やがて、失われた住まいを発見——つまり再発見——するうえで、いわば方法上の誤りがあるらしいことに気が付かざるをえない。話者が心に描く公爵夫人の壮麗な妖精の宮殿は現実の前にあえなく次々とついえさり、いよいよ最後の砦ともいうべきパリの館のサロンへと侵入した彼の努力も無駄におわる。一言でいえばそこにはあの人物が現前しないのだ。彼のめざす住まいは土地や建築物の問題ではないので、寝具がそれだけでは彼を眠らせなかったように、屋敷だけでは彼の住まう場となりえないのである。こうして、「われわれの外部にあるが決して辿りつけない」ような「未知の世界」〔I. 82〕へと遠心的に開始された話者の旅は、度重なる幻滅を通して軌道修正を迫られる。結局、彼の想像する土地は「われわれの魂の投影」〔Ibid.〕であり、「夢の中にしか存在しない」からである。「現実の中で夢の魅力を味わう」〔I. 5〕わけにはいかないし、外界をいくら遠くまで行っても「私自身の奥底にあるものには到達できない」〔III. 87b—c〕からである。方向を転換しなければ真の住まいの発見はありえない。こうしていればゲルマント夫人の最後の隠れ家を求めて、内部へ、「私自身の奥底」へと深く降りていくことが問題となる。はるかな未知の世界、近づきたい妖精の宮殿への旅行は、自分の内面降下となって、距離を深さに変換しつつ続行されるわけだ。すると先廻りしていえば、はるか遠くの宮殿に誰が住むはずだったのかをよく考えると、この住まいの内的探求はこれもへ息子の中の母の顔の主題系に属していたことに気が付くだろう。それはとにかく、この転換が完全に行われるのは、ゲルマントの方への旅程の終着点としての大貴族の邸宅における一連の体験においてであり、それまでは時折の啓示にも拘わらず多かれ少なかれ旅行と愛による住まい探求

の道が辿られるだろう。まず成人を迎えようとする話者は、今や母という家には全く居場所を失ったというようにあれこれの旅の思いに悩まされ、ついにはバルベックへと旅立つ。その事情を話者は「私ははじめて母が、私なしで、私のためにはなく生きることに気が付いた」と婉曲に語るだろう〔I. 688〕。「母が父と一緒に住む」ことになるその「生活」において、彼女は「私にはすでに幾分よその人」となっており、「私が行く、ことのない家に帰っては、私からの手紙がきてないかと管理人にたずね」たりするだろう〔Ibid.〕。母との別離がなによりも別の住居に住むこととして認識されているわけだ。序でながら、隔てられた二人を結びつける「最も効果的だと思われる手段」〔Ibid.〕としてここでも手紙が提示されていることに留意しておきたい。

母は息子を慰めようとしていうだろう、「遠くにいても私は私のオオカミさんと一緒なのよ。明日はママの手紙が行くわよ」〔I. 649〕。

バルベックへ行く途中、急流の走る谷あいの駅に停車した時、「ミルクの大甕」を携えたカフェ・オ・レ売りの少女を見て、話者は「新たに美と幸福」を意識する毎に覚える「あの生きる欲望」に見舞われる。彼女が世間から隔絶されたその「土地の産物」であり「その特殊な魅力」を内に封じこめた存在である以上〔I. 655〕、この幸福とは故郷を追われた者が彼女のなかに住まう場所を見出したことに帰すると考えてよいだろう。バルベックに到着した夜、話者は初めてのホテルに自分の住まいを見出そうとするが、うまく行かずに、敵意におびえ、孤立し、危機に陥る。ホテルの寝室は、カーテンの色、柱時計の音、斜めに傾いた残酷な鏡、ベチベルの匂いなどによって不安を掻きたてて眠ることを許さない。習慣——これも母幻想だった——がまだ成立していないことが理由として挙げられるのだが、ブルーストにおいては語源的には無関係な *habiter* (住まう) *l'habiter* (習慣を与える) という語がほとんど同一の語系統に属しているのではないかという印象を受ける。ある部屋が話者の住みうる場となる

には、習慣という「仕事はのろいが腕はたしかな改修者」の手を借りなければならぬからだ。「精神は習慣のたすけがなければ、ある住居をわれわれにとって住みうるものにする」ことはできないだろう」(“sans l'habitude (...) il serait impuissant à nous rendre un logis habitable” I. 8)。この部屋には住まうためのある何か欠けていたのだが、話者は習慣がそれを糊塗するために部屋を居心地よく改装するのを待たねばならない。だがさしあたりは幸いにも祖母がペルカル織りの部屋着を一着に及んで「死ぬほどの不安」(I. 665)あるいはたんに死の不安 (I. 670) から彼を救おうと駆けつけてくる (I. 667)。なお母乳を吸う乳呑み児のような彼女への接吻が、その夜の安眠をもたらした以上、食べものとしての母はそれゆえにまさに住まいとしての母でもあることがここでも確かめられるだろう。祖母と孫を隔てるのではなく逆に結びつける薄い間仕切りに返ってくる三つのノック、それもある場所を真の住まいたらしめるのだが、その響きには接吻と同様に真の現前を呼びだすものがあるらしい。祖母の死後「もしこの世に楽園が本当にあるなら」、そこでこの三つのノックをして、「永遠に彼女と一緒にいる」ことを願うのだが (II. 703)、この楽園こそ彼の探し求める住まいにほかならない。いずれにしても祖母を傍らに持つことで、ホテルの部屋は住まいとなる。しかし同時にこの海岸では、すでに萌していた死の影を濃くしていく祖母の後継者を求めるかのように、少女たちとの交際がはじまっていた。実際話者はその一人とパリで同居することになるだろう。なおそのきっかけは、彼女がゴモラの女である疑惑が強くなったことだったが、それはこの女性同志の愛による男性拒否が、ある意味で住居願望の原因となった母による子の拒否と同じものだったからではないだろうか。そういう意味でもアルベルチーヌはコンプレの母と重なりあう女性だったわけであり、彼女と同じ屋根の下に住むことは土地の名やゲルマント幻想以来の住まい探求の一帰結として考えられるのである。バルベックへの出発と同様に、この同居中に母が今度も話者の前から姿を消しているのも、まさに母の不在が別の

女性と同居する動機でなければならぬからだ。この同居は、話者が不平をこぼすように自由、人格、思考を彼から剝奪したとしても、同時にある種の満足をもたらしていたことも事実である。ヴェルデュラン夫人のサロンから馬車にプリシヨを乗せて自宅の前まで戻った時、話者は「かつて彼女が家に住んでいない時はいつも真暗だった窓」を見あげる。そこは今は明かりが灯り、浮かびあがるその鑑戸の格子は、プリシヨには判らぬ、「私の心の鎮まり」を語る「難解な魔術的文学」となる。つまり彼が家に入ればただちに所有できる、「完全に私のものである一人の少女」の存在を意味するのだ。「私の隣の部屋で私を待つ」少女は、「他人に気付かれぬ宝物」だともいわれる（『III. 380-1』）。さらに、「私は一人の女を自分のものとして持っている」、こちらで「一言いえば、ただちにその女は出先から電話をよこし、唯々諸々と家に戻ってくる」と述べるその口吻には、包みきれない得意と満足の気配が感じられる。それもこの女性に、かつて無慈悲にもその住まいから自分を追い出した始源の女性が擬されているからである。要するにアルベルチーナを囚われの女として自分の住居に監禁することは、その樂園から自分を追放した住まいとしてのあの女性を——一種の処罰とともに——取戻す試みなのである。ではこのアルベルチーナの死後はどこに住む場所を見つければいいのか。母とのヴェネツィア旅行にひとつの答を探りだすことができるだろう。しかしサンマルコ寺院が理想的住まいのモデルとなるのは、後のゲルマント家の中庭での蘇りを通してであって、さしあたりこの都市は母の同行のおかげで一時的な宿りの地となるにすぎない。むしろこの旅行の動機にひとりの女性が影を落としていたことを見逃してはならない。草稿では、この地にピュトピュス夫人が滞在するのを新聞で読んだことが話者をこの地へと誘いだすのだが（『新II. 111』）、この動機が削除された最終稿でも、話者は夫人の滞を知ることで、一時は母と別れてもひとりヴェニスに残ろうかと決意する（『III. 653』）。彼のお目当ては夫人の小間使いにあるのだが、しかしまだ会ったことのない若い女性への愛が、旅行ではなくとも少なくとも滞在延長

の原因になるほど過熱したのは何故なのだろうか。その理由は少女の職務にひそんでいたように思われる。彼女が易々と愛をうけいれる女性だというサンルーのふれこみが話者の想像を掻きたてたと説明されているのだが〔II. 724〕、さらにその底には彼女が小間使い (femme de chambre) 、つまり「寝室の女」であったということがあ
 るのではないだろうか。彼女が職名において住まいうる女であることが、住まいを求める放浪者の欲望を強く刺激したのではないだろうか。話者は、「〔彼女が〕夏をすこす城を人名録に探しながら、フランス西部の平野、北部の砂丘、南部の松林に住みに行くこと」を夢想する〔II. 723〕のだが、ここにも小間使いへの愛に住居願望が関与していることが間接的ながら窺える。草稿では、話者は彼女との逢引きに胸おどらせて、「〔彼女を〕ホテルでひぎに載せ、一緒にゴンドラで散策し、愛人同志としてあれこれの教会を見物に行く」ことに思いを馳せている〔新IV. 722〕。愛の場所としてのホテル、舟、教会などの建築物が夢想に登場することに、彼の愛のかたちが赤裸々に現われているように思われるのだ。もっとも、彼女の到着を待ちきれないで母と一緒にパリに帰るところをみると、部屋的女もどうやら名前倒れに終わったのだろう。その後、ゲルマント家のマチネに赴くまでの話者は、二度のサナトリウム滞在を経験している。これも家のない者がまさにそれゆえの精神的危機にかられて、そこに緊急避難的な宿りを乞い求めたということではないのか。睡眠薬が鎮静と眠りへと誘う性質において母の代用を果たしうるように、サナトリウムという住居は、まず公然と子の立場への固守を容認する病人の資格を入居者に自動的に与えるうえに、医学・薬学的想像力に依拠した治療の努力において、さらに看護婦の存在を有効な補助手段とすることで、母的幻想を制度的に演出しうる場所だからである。では宿泊を規約として含むだろうこの施設が、話者の住みうる場になったとしても少しも不思議ではないだろう。とはいえ一時の対症療法的効果さえどうやら得られなかったようだし（「新しいサナトリウムも最初と同様に私を癒さなかった」〔III. 854〕）、パリへ戻る汽

車での失意(III. 854-5)を考慮すればめざす住まいがそこで手に入ったとは到底思われない。それは「どこにも通じない扉」(III. 866)の一つをたたいたにすぎなかったろう。しかし、こうしてなおも探求の歩みが続けつづゲルマント家の方へと足をのぼしたその中庭で、図らずも——しかし同時に必然的に——真の住まいへと通じる「唯一の扉」に突きあたるのである。なぜなら開かれた扉の向うにまず現われたのは、サン・マルコ寺院だったからである。あの女性が死後も「自分専用の座席」を永遠に確保しているこの死と復活の寺院こそ、今や理想的な住まいとして立ち現われてきたのである。といっても現実の寺院ではなく、あの人物の真の現前としてであることは本章でも住居論的に検討することになるだろう。話者をこれまで苦しめつづけてきたあの隔たりは、理想的母マルサント夫人とマルセルのアナグラムの結合によって克服されていたのだが、そのことに関してさらに二つの点を付け加えたい。ひとつはマルサント夫人の息子はその名前によって話者とうち重なるということである。というのも話者の母は自分の息子をmon loup(私のオオカミさん)と呼びかけたりするのだから(II. 639, 669)、これは友人のSaint-Loupという名と結びつくだろう。するとユダヤ人の影を浮ばせるマルサント夫人という理想的母はますます話者と深いつながりをもつことになる。第二はSan-MarcoにはMarcelとMarsantesのみならず、Mater(母)に起源があると俗解されるMarも読みこめるだろう。すると母子の一体的融合はこの名辭論的住居においてより完全なものになっているといわねばならない。

4 食べものの建築物

ゲルマント家のマチネでたてつづけに文字的啓示を受けた話者は、なにかといえは深さしかない、そこへ降りていかないと何事も始まらないのだと深さをふりまわす。だがその深さとやらはどこにあるのだろうか。どこそこと

計測的に定位しうるような場所ではないらしいのだ。比喻としての深さ、と差しあたりお茶を濁しておくべきだろうか。プルーストの文脈を離れて、深層意識の暗闇や冥界降りなどとの関連が思い浮ばないわけではないが、それがただちに話者が所番地ぬきで赴くように推賞する場所の手掛りとはならないようだ。こうしてその場所は迷路の向うへと隔てられ、行き順がわからぬままユートピア的な非・場所となる。いや、行き順がわからないからこそそれは深さと呼ばれるのかもしれない。そういえば、ゲルマントという「想像上の土地の光景」〔II・I〕についても同じ事が起きていた。まるでそこが「現実の土地や道路」の中にあつて、「駅から二里」行くと辿りつけるような気がしていたのだが、しかし旅という空間的な水平移動や「地形測量学」によつてはその距離は克服できなかったのだ。その方法的反省に立つて今や深さがいわれるのであれば、どうやら深さとはゲルマント幻想の底で話者を魅惑していた城館と女主人への遠さが、内面へと方向転換したものである。あるいは少女たちと彼を隔てる「ぞっとするような距離」〔I・529〕、「越えられない深淵」〔III・696〕を、さらには時間的隔たりとしてのゲルマント家の中世の闇に沈む家系的起源〔I・61〕を、内面化したものなのである。しかし、深さの勧めがこうして話者の住まい探求の方向転換を画するものだとしても、だからといってその場所が少しでもはっきりするわけではない。考えてみれば、内面とか「私自身の奥底」というくらい曖昧ない方もないだろう。そこは、場所ではないはずだ。にも拘わらず空間的比喻として、便宜的にその身体図的な投影が行われて了解が成立する。すると深さはこの身体図面において内臓のあたりに位置づけられるのだろう。内臓の意の *viscères* が深さの同義語として使われるのもそのためである。話者はワグナー『トリスタン』の「執拗にして束のまの諸主題」が「時には遠くまでろんで」いるのに、他の時は曖昧で切迫して、「非常に内的で、器官的で、内臓的だ」(*si internes, si organiques, si viscéraux, III. 159*)とどうののだが、*interne*にも体内の意があつて、三つの修飾はほぼ同じ意味を表わしう。

この形容はヴァントウイユの七重奏曲のある楽節にもそのまま用いられて、しかもその前に「非常に深い」という形容が入っているのだから、内臓が深さの身体投影に目されていることは疑いない。とすれば深さへと降りる道筋もそう難しくはないわけだ。たとえば夢の作用のおかげで「われわれの血の黒い波に、幾重にも蛇行した内側なる忘却の川に船出して」、「地下の都市」をめぐれば「神秘的な光で照らされた内臓の器官の深み」に辿りつけるらしいからだ〔II. 76〕。しかしそこへ行く一番簡単な方法はものを食べることはないだろうか。摂取した食べものの後をつけられれば自ずから内臓の深みへと連れこまれるだろう。ただなにを食べてもいいというわけではないに違いない。そのあたりの機微をのみこむには、マドレーヌ菓子の事例を参考にするのが適当なようだ。

この菓子^{マドレーヌ}の溶けた紅茶を一口体内に摂りいれ「強烈な歓喜」に襲われた話者は、ではこの喜びは「どこから来るのか?どこで捉えればよいのか?」と自問する。つまり場所が問題になっていたことになる。まずそれは外の世界ではないことが確認される、「私の求める真実はそれ〔飲みもの〕の中ではなく、私のなかにあるのは明らかである」〔I. 45〕。やがてこの「薄暗い祖国」(le pays obscur, *ibid.*)がいわゆる深さであることが明かにされる〔*ibid.*〕。あの受精的困難を表わすあれこれの苦勞の末に、彼の「内部」に戦いたものが、ようやく「非常に深いところから、まるで抜錯でもしたように上ってこよう」とするのである〔I. 46〕。「私の奥底にびくびく動く」その何ものかは、「はるかに遠く」からそれが「横切る長い隔たりの抵抗」を響かせつつ、「私の明瞭な意識の表面」へとゆっくりと浮上してくる〔*ibid.*〕。なお深さは同時にそこから上ってくる「何ものか」でもあるのだから、深いところにある場所(「薄暗い祖国」)として一概に空間的に捉えるわけにはいかない。そしてそれはこの曖昧な思想をたんに使われた比喩を楯にとって追求する限界というのでは必ずしもなくて、この深さ自体が

表出において二元的たらざるをえない性格があつたせいなのだ。あの失われた楽園という場所は一人の女性でもあつたらしいことを想起しなければならない。ゲルマント幻想においても住居はそこに住むものと切離せなかつた。そして、どうやらここでも住まいが問題になつてゐるように思われるのだ。ではマドレーヌ菓子^{マドレーヌ}の辿りついた深さの先にはあの人物がいるはずなのである。やがて意識の表面に姿を現わしたのは、遠くから「懇願」して連れて来られた「昔の瞬間」つまりある「思ひ出」なのだが、しかしそれはまず何よりも、聖餐式のパンとブドウ酒であるかのように菓子と紅茶を話者に授けるレオニ叔母の姿だつたのではないだろうか〔I・56〕。他方、この記憶が蘇つた「途端に」まず何が生じたのかに注意しなければならぬ。それはなによりも建築的出来事として語られているからである。「彼女の部屋（『寝室』）のある、通りに面した古い灰色の家が、私の両親のためにその後ろに建てられた（…）小さな一軒の家^{パヴィヨン}と舞台装置のようにつながつた」といふのだ〔I・56〕。その後で周囲に町がその広場や街路また一日の天候や出来事とともに、要するに全コンブレとその周辺が散歩道の二方向とともに蘇えるのだ。のちに話者はこの出来事を振りかへつて、飲みものの味覚は「私の寝室の中に、レオニ叔母の寝室とそれに続いてコンブレ全体を入りこませた」と、二人の寝室の合一とそれへの食べものの深い関与を仄めかす〔III・876〕。話者の「奥深くに」潜み、やがてそこから出現したものとは、コンブレという土地とその中心をなす叔母の家、そして勿論そこに住むこの食べものを授与する女性だつたといわなければならぬ。マドレーヌの味覚というきわめて微細な粒子の上にそそりたつ「記憶の壮大な建造物」とは、なによりこの女性の、それゆゑに話者の住居だつたのではないだろうか。

話者がコンブレで寝起きしていたのは、その両親のために建増しされた裏の家——の二階——であつたらう。すると叔母の住む母屋が現われてそれと合体したのは、まさに隔てられていた母子がかくして住まい——しかも寝室

——において一つに結合したことを語るのではないだろうか。では紅茶を一口すすった時の「甘美な快樂」とは、住居論的にいえば子が探し求めていた真の住まいに、あの原初の女性と一緒に住むようになったことに由来していたといえる。ついでに指摘しておけば、ここには部屋が作品世界ないし語りの基本的秩序となることの模範的な例が見出される。マドレーヌ以前の話者にとってコンブレの家は、就寝のドラマに必要な最少限度の舞台装置、つまり食堂や客間からなる少し広い下部と天辺の話者の寝室、および上下を結ぶ階段という全体としては「いびつなピラミッド」型に切りとられた「一種の輝く部分」(「壁面」としてしか存在せず、「建物」(…)の他の部分は夜闇の中に沈んだまま)だった(「I. 48」)。それは「知性の記憶」の限界を示すものでもあって、それが提供する情報は「過去の何ものもとどめておらず」、コンブレにおける話者の少年時代は「事実上は死んでいた」のである。ところがマドレーヌの無意識的記憶のおかげで過去の滅亡した世界が蘇るのだが、ここで注意しなければならないのは、この死からの蘇りがなによりもまず、知性の記憶が普請途中で闇の中に放棄していたコンブレの家を完成することから始まっていることなのである。そしてこれはたんに記憶の問題ではなく、語りの可能性を左右することがらだったことは、前掲の家の合体による完成の後にコンブレの町や周辺が、二つの散歩道や教会が、村人たちと「その小さな住居 (logis) が、いいかえればこの後に書きとめられるコンブレの全世界が出現している」(「I. 47-8」)ことから見て明らかである。つまり叔母の住まいが出来あがって初めて、コンブレの章を語ることが可能になったわけ、ここでは文字通り住まいなしには作品は存在しえなかったことになる。

このレオニ叔母のコンブレの家あるいは「思ひ出の壮大な建造物」は、それが話者の理想的な住まいである以上、サン＝マルコ寺院と同じ系譜に属することになるだろう。中庭の不揃いな敷石の体験において、その至福感がマドレーヌを口に入れた時のそれと同じであることがしきりに強調されていたことが思いだされる。どちらも真の住ま

いへと話者を導いていたのだ。ちなみに女性性器を彷彿とさせるマドレーヌ菓子^{マドレーヌ}の味覚を契機として蘇ったCombrayが、Contraireでもあるなら、その思い出の建造物はその点からもますます失われた真の住まいを取返すことだったといえるのかもしれない。それはともかく、サン＝マルコ寺院との相違をいえばこの体験に欠けていた食行為の関与がマドレーヌでは一目瞭然だということであろうが、それに絡んで、palaisという語がわれわれの注意をひきとめる。その多義性はまさしくこの体験の二重性に対応しているように思われるのだ。話者は母の勧めのままに、菓子の溶けた紅茶を一口飲んで甘美な快楽を覚えるが、それは「紅茶の一口が私の口蓋^{パレ}にふれた時（…）」と、やや解剖学用語を引きこんで語られる。なぜ口蓋なのか。ただ食べものを摂るだけなら、舌や喉といった口腔内の他の器官より口蓋が優先される理由はどこにあるのだろうか。たしかにpalaisには味覚器官の意味もあるが、しかしその点でも舌には一步譲るように思われる。第一過去の思い出は長い距離を横切って身体的深みから上ってくるのだから、口腔よりも先の内臓のどこかに食べものが届いた瞬間に焦点を絞った方が適切に思われる。口蓋^{パレ}に執着する他の理由があったに違いないのだ。そしてそれは口蓋^{パレ}が、宮殿^{パレ}の同音意義語であったことに求められるのではないだろうか。菓子のかけらが触れた口蓋^{パレ}は、内臓的深みへの入口として、ゲルマント夫人が住んでいた「妖精譚の宮殿^{パレ}」の内部へと通じているのではないだろうか。実際、そこに出現した思い出の建造物には食べものを与える始源の女が住んでいたのであり、それはゲルマント幻想にこめた願望を、この妖精譚という表現に託した驚異性において実現しているように思われるのだ。実はアルベルチーナが、街路で「叫ばれる食べもの」を受けとめるもの^{このpalais}のpalaisにおいてであった〔II. 129〕。しかもこの語が現われた途端に、まるで堰を切ったように食べもの^{このpalais}の「ありとあらゆる建築学的形態」が彼女の口を衝いて出てきていたのだ。アイスクリームは寺院、教会、オペリスクに始まり柱塔その他を経てさらにヴェニス風教会へと変貌を重ねるのだが、建築的イメージへの固執はほぼ一貫

しているのである。Palaisの語を介して食べものと住まいが緊密に結びついていくわけだが、それはむしろ逆に起源的に、両者が——あの人物の身体において——不可分だったことが、両者を一語で表現するこの語をそれとなく引き入れていたというべきではないだろうか。始源の食べものは同時に住まいでもあったのだから、食べものが建築物に近づけられたり、あるいは昔話のお菓子の家のようにそれが建物自体になったりする両者の一見奇妙な親密さは、失われた時ないし失樂園への遡及運動においては大いに起こりうることなのである。そういえばコンプレの日曜日、叔母の家ではお客が来るのでテオドルの店にいつもより大きなブリオッシュをミサの帰りに注文するのだが、すると教会の鐘楼は「さらに大きなお祝いのブリオッシュのように金色に焼かれて」眼の前に立ち現われる〔I. 65〕。これは単に暗喩と換喩のつながりといった修辭学の内部で解決しえる問題ではなく、食べものと住まいの欲求がかつて一如のものとして充たされていた記憶の痕跡を捉えようとして言葉が触手を延ばしたかたちなのではないだろうか。台所や食堂が重要なはたらきをするのも、それが機能分化をとげて互いに相容れないものとなった食と住の幻想的統合を実現するかぎりにおいてであろう。マドレーヌやアイスクリームの建築化は、まさにお菓子の家のように、この統合をさらに押し進めた表象だったことになる。もっとも後者の氷菓子はせっかく建物にみだてられながら、「イチゴとヴァニラの記念建造物は冷たさに変えられ」て溶けてしまい、その下を通りかかった馬車の一行は雪崩の下敷きになり、あるいは教会は口唇で破壊されて信者の上に崩落するのだから、そこはとてもし安心して住めるような場所ではなかった。アルベルチーナの食行爲は、だから住まいの破壊でもあったわけである。この破壊の対象となる馬車の一行については、そこに細密画のように刻みこまれたマルタンヴィルの鐘楼の体験との関連でそれが話者の文学的信念を否定するものであることを前章で指摘した。では彼女の口唇が破壊するもう一つの建築物、「これらのヴェニスの教会」とは作中に他に該当しうるものが見当らない以上、そしてそのテキスト

内の反射的照応を信じれば、真の住まいとしてのサンマルコ寺院を暗示している可能性を考慮しなければならぬ。その場合この瓦解した教会が落ちかかる「信者たち」とは、目鼻立ちこそ定かではないが、これも作中人物との対応を考へるかぎり、やがてここを頻繁に訪れることになるあの喪服の敬虔な母親とその息子の姿を表わしているのではないだろうか。一見稚拙なさりげない光景のなかに、教義上の深い思索を盛りこんだ中世の寓意画のようなものが描きこまれていたことになる。したがってアルベルチーナの文学的美文に話者が覚える不快感には、かつての楽園的住まいを追放された記憶と、さらにこれから見出そうとする理想的住まいである教会がそこで否定されているという苦い予感がこめられていたのかもしれない。

この点でアルベルチーナのいわば前身として、同一の系譜にあるジルベルトにも同じ現象が起きているのは一考に値する。彼女は建築的アイスクリームに対応するものとして建築的菓子^{パティスリー}を話者にさしだすのだ。話者は念願かかってようやくジルベルトのお茶に招待されるのだが、この近づきがたかった家に入るまでの経緯が、ゲルマント幻想と同じ構図をなぞっていることは明らかである。スワン家の住居は「神秘的な世界」、入口の「閉ざされた〔…〕妖精の領域」であり、スワン夫妻はこの〈王国〉で「超自然的生活を送っている」というのである（I, 508-9）。ジルベルトの住居へと彼を引きつけた欲求がじつは何であったのかは、自ずから明らかといえよう。ジルベルトへの愛は、それが愛であるかぎり、始源における安らかな睡眠を可能にした真の住まいへの欲求を伴わずにいないはずなのだから、この欲求が始源への遡及によってみたされるかぎり、食べものの欲求と一体をなして現われることに不思議はないわけだ。この禁じられていた住居への侵入が、実はお茶とお菓子の招待に依拠してのことだったことをまず念頭に置いておこう。だから話者は、食べることがそのまま住まう欲求の実現になる場所としての食堂へと、小さな女主人によって導かれる。これはすでにあの距離の克服ではないだろうか。したがってそこで供

にあずかる菓子は食べものであると同時に住まいうる何かでなくてはならない。そしてたしかに話者は「アジアの寺院」の中のように暗いこの室内に、文字通り「建築術的菓子」(un gâteau architectural, I. 506)なるものが鎮座しているのを発見するのである。愛する女性の住居に入りこんで、食事と居住が不可分となったその奥の院ともいふべき食堂において、その女性の供する食べもの「住まいを身内に摂りこむことは、住まいを求める流諳者にとつて欲望のもっとも奥深い部分に応えるものがあつたに違いない。これはほほゲルマント幻想に当たるものがその実現をみたのだといえなくもない。しかし、マドレーヌと違って同じように建築術と親密に馴れあひながらあの甘美な喜びはここでは萌してこない。したがってエクリチュールの糸口も見えてこないのだが、それはアルベルチーナのアイスクリームのように少女の食行為の破壊性が原因なのかもしれない。小女主人は菓子を、「そのチョコレート製の銃眼を取りはずし、城塞を打倒し」、「崩壊した建物の「…」壁面全体を引剥が」して、話者に与えるのだが「[?]」なるほどこれではせっかくの城も、もはやそこに住むというわけにはいかないだろう。建物の破壊は、アルベルチーナの場合と同様に話者の書く行為を否定しているように思われる。だが逆にこのすじをたぐっていくと、住むことは書くことと、あるいは建築術は文章と、ではどこかで深くつながっているのではないかという疑いが頭をもたげてくるのである。

もっとも、この壁面の取崩しを一概に破壊的と斥けることはできない。あの女性を隔てる壁は、彼の愛に成立の前提条件のようにつきまとう障害物であつた。そこからコンブレの家からフェル・メールの絵画へ、コンブレの散歩からバルベックの祖母の部屋へと〈壁面〉の多様なテーマが網目をひろげると共に、近づきがたさ、過去、遠さ、そして深さとなつてそれを克服しようとする話者の愛の運動全体を規定していた。壁面の除去はだから、閉鎖的なものを打破して愛するものとの一体化を成就する、サド・マゾヒズム的な意味での建設的な作業ともなりうるので

ある。もっとも『失われた時』における住まい追求は、この種の閉鎖性を含めると收拾がつかないほど拡大することになる。部屋、家、サロン、宮殿、教会、土地ばかりでなく、ミクロコスモスを構成するあらゆる閉域に住まいの欲望が宿りうる可能性があるからだ。たとえばコンブレの二つの散歩道は、それが「互いに遠くに離れ、知りあうことのない（…）閉じた器」であるからには、それ自体が住まいという場所になっているとも考えられる。實際この両散歩道が「私の精神的な大地の深い地層」であり、「私には今だに身を托しうる堅固な地層」をなしている（「I.」）¹ というのは、そこが住まいの条件に叶うことを語るのではないか。またこの散歩道の「景色の断片」が、蘇らない記憶の中で「花咲くデロス島」に比較されているのもその点で注意を要する。デロス島は一九世紀末フランス人の手によって発掘されて、古代ギリシアの重要な考古学的遺蹟が日の目を見たのだが、そのはるか昔の絢爛たる文化を偲ばせる古都の廃墟は、原初の住まいである失われた楽園の一表象となつて思うからである。それにこの散歩道という器の閉鎖性が最後に破れて、孤立していた両世界がひとつに融合することに、愛する物との距離を乗り越えて一緒に住まえる場を探求していた子の願望の実現を見てとることは難しくないだろう。たしかに住居として認識するには、それは余りにも建築術的な相貌にも統合性にも欠けている。しかし話者にとつて居住性とは必ずしも建築物と——たしかに多くの場合そこに表象的に依拠するとしても——一致するものではないのである。父母の家にいながら住まいを失った漂泊者が探し求める自分の家とは、もはやたんに雨露をしのぐところではなく、むしろそういう土地や建物を住みうるものにするものの中にあり、それはあの始源の人物「住まいを喚起しその身体の理念的再構成を可能にするし」の解説によって得られるからである。ところで、器といえはアルベルチーナの身体内のそれも、住まいの問題として位置づけるべきではないだろうか。第一にこれも打ち壊すことが問題になっていた。彼女は話者に、自分のために無駄なお金を使うよりもっと行動の自由が欲しいと不満を述

べるのだが、その時「私が自分の…を割ってもらいに行けるように」〔III. 337〕と付言して、思わずいってはないことを口走ったらしい狼狽の気配をみせる。一体何を割るのか、と聞きとがめた話者の追求を彼女は言を左右にして逃れるのだが、そのふしぶしに後になってひょっとして「壺を割ってもらう」といいかけたのではないかという疑念が首をもたげる〔II. 339-340〕。「このぞっとする表現」の向うに話者がゴモラの愛の光景を見ていることは明らかである。しかしこの壺はなによりその内部に彼女の内奥の自我を隠しひそめた、住居的閉域としての愛の器ではないだろうか。所有できないために話者をあれほど嫉妬で苦しめた「逃げ去る女」⁶が、あるいはゲルマント幻想で追求していたあの人物が、この壺の中に入りこんでいたのではないだろうか。だからその内部に侵入してその女性と一緒に住まうことが、まさしく話者にとつての生の唯一の目標というべき愛の成就だった時に、こともあろうにそれが叶えられないで苦しむ人物の前でアルベルチーヌは不用意にも他の誰かにその恩寵を与えたいと口走ることではわが嫉妬の急所にふれてしまった。愛人へのいわば二重の拒否という腹の底を思わずさらけ出すとしてしまったのだ。壺を割らせるという表現に話者が「ぞっとする」〔“Horreur”, “cette affreuse expression”, III. 340〕のは、露骨な表現に眉をひそめるというより、切実に求める愛が他の誰かにはどうやら易々と委ねられているばかりか、その相手が女性だと見抜いた時の愛されないペシミストの衝撃においてなのである。ついでながらこの *se faire casser* という表現には、アルベルチーヌが愛の住まいを開放するのに破壊的な手段を援用するらしいことも暗示されている。彼女も話者と同じように「愛の真実に到達する〔…〕狭く遠廻りだが唯一の道」を経由せずには愛が達成できない、サド・マゾヒストの一人であったのかもしれない。それなら彼女はそのゴモラの愛の指南役を勤めたと覚しいヴァントウイユの娘と、この性癖の点でも符号することになる。ところで壺を割ることが愛を成就する道であるなら、『ジャン・サントウイユ』におけるあのユダヤ人の婚礼の儀式をここで思い起

しても見当違いではないだろう。自分の思いどおりにならない面親への怒りかられたジャンは、母親を苦しめてやろう、それには単に「彼女を罵倒する」だけではなく、勉強なんかしてやらないし毎晩外泊もしてやるぞと脅かしてやろうと思いをめぐらす。「ひとをたたきたいという欲求」、「母親が彼に惹きおこした苦悩の幾分かを、ぐさりとえぐるような言葉で(avec des mots qui porteraient comme des coups)お返ししてやりたいという欲求」が彼を捉える。ついでながらここで、打擲と言葉の攻撃がほぼ等価のもの(「ぐさりとえぐるような言葉…」)として扱われているのは、サド＝マゾヒズムの衝動に発した先の尖ったものによる痕に原エクリチュールの成立を見るわれわれの前述の考え方にとって一例証となるだろう。ところがジャンは「それらの言葉」を「口にすることができなかつた」。その結果彼の手足は震え痙攣しはじめたという。その直後に「激しい音」が聞こえる。それは「彼の母親が購入したヴェネツィア・グラス」を「彼が割ったところ」(J. S. 418)なのだ。容器一般の考古学的形態や精神分析的解釈に訴えるまでもなく、この割られた器が殴打を加えようとしてできなかった母の身体がわりになっていることは間違いないだろう。たしかにここには、このガラス・コップの破壊が母の内奥の「逃げ去る存在」と一体化する手段だとまでは書かれていない。しかしそれを当人から打ち明けられた母親は息子の破壊の真意がどこにあったのかよく見抜いていたのではないだろうか。なぜなら彼女は穏やかに息子に接吻して、「さしづめ、寺院での打ち壊しがたい統合の象徴のようね」と答えるからである。この文脈においてこのユダヤ教の婚姻儀礼はまさにサド＝マゾヒズム的な愛の奥義に通じているといわねばならない。器物損壊の常習犯であるジャンのこの性格は [cf. JS, 224, 416]、より内面化された形で『失われた時』の主人公の「愛＝エクリチュール」の追求へと引き継がれることになるだろう。

5 水底の宮殿

しかし破壊だけが閉じた住居に入りこむ手段ではない。偶然正しい扉にぶつかることもある。あのいわばサン・マルコ寺院の秘蹟について、あらゆる扉を無駄にたたいた後で、たとえ百年探しても出会えない「そこからのみ入れる唯一の扉」を知らずもたたき、「それが開かれる」幸運に浴したのだと話者は説明する。それは「千一夜物語」の人物がそうとも知らずに巨人を呼びだす呪法をとり行って、「はるか遠くまで運んで」もらうことにも比較されるのだから、例の遠い距離をのりこえてから宮殿に辿りついたわけである。「開け、ゴマ」の呪文を使うてもある。ゲルマント家の宮殿は「呪文を唱えないかぎり」扉が開かないからだ〔III. 857〕。スワンが「誰にも気付かれない眩い宝物の洞穴に入りこめる」〔I. 18〕のもそれが効を奏したからではないだろうか。もっともこの呪文は閉鎖的な社交界〔II. 83〕や同性愛者だけのジュピアンのホテル〔III. 83〕に入る通行証として役立つとしても、真の住まいを開ける効力があるとはまではいわれていない。スワンの宝物の洞穴も一般市民の入りこめないパリのフォール・サン・ジェルマン街の社交界のことにすぎない。なお話者は後にいわばこの洞穴に入りこみ、女王として君臨するゲルマント公爵夫人としりあうことに成功するが、その手立をみると魔術こそ用いられないがなかなか手が込んではいらぬ。まず公爵夫人の甥に会うためにわざわざその駐屯地へと出かけ、それもまず夫人の叔母のヴィルパリス侯爵夫人のサロンを紹介して貰ったうえで、そこに来るかもしれない彼女を捉まえるという廻りくどい算段なのである。ゲルマント幻想においての始源の女の位置を占める人物へと到達するのに、同性の友人と老女という「遠廻りの道」を迂回したことになる。ここには「直接的な享樂」が不可能だった話者にとって、ではどうすれば愛が成立するのかその可能性に関する示唆が含まれているように思われる。母という場所から追放されてバルベックに着いた話者が、愛の理想を垣間見るのは祖母を通してであった。またドンシエルに到

着した晩、話者はサン＝ルールの部屋に泊って「未知の町との最初の接触をなるべく不安の少ないもの」にすることを願うのだが、これはバルベックでの祖母の役割を今度は同性の友人が肩代りすることを期待しているわけで、この迂回路は、同性愛とはあの女性への間接的な、あるいは晦渋な表現形態であるという前掲の考え方と符号する。

スワンの宝の洞穴とは、彼がコンブレの叔母の家を辞去したその足で、パリの大貴族のサロンという異次元にその寵児として出入りする意外性を語る比喩である。呪文を唱えないと入りこめないこの『千一夜』の洞穴は、しかし深さがどこに位置するのともすでに窺わせていないだろうか。それは平行するもうひとつの比喩と重なって一層明確になる。それはウェルギリウス『農耕詩』のアリスタイオスの逸話の引用による。コンブレでは知られていないスワンの社交界の人間としての側面は、仮にアリスタイオスと親交のある人間が、自分と別れた後相手が「テティスの王国の懐に潜りこむ」と知った時と同じ位の驚きをもって受けとめられるだろうというのだ。洞穴が地中の奥深くへ連れていくのに対して、この王国は水の底にある。なぜここに深さが関わってくるのだろうか、単にスワンの意外な面を述べるのにはやや重すぎる気味のある地水一対の比喩は、じつは表向きへの指示対象よりも少し先のところで焦点を結んでいるのではないかと思わせる。問題の社交界が実質的にはその花形であるゲルマント家とほぼ同義語であると考えれば、話者のゲルマント幻想がその精神的「兄弟」としてのスワンを介して語られているように思われるのだ。もっと踏みこんでいえば、二重の比喩がひそかに視線を向けているのはまずゲルマント公爵夫人なのではないか。この点で、スワンの洞穴の宝に使われる“*trésors insoupçonnés*”〔I. 18〕という表現が、誰にも教えずに家に住まわせているアルベルチーナについても使われている（“*un trésor insoupçonnés des autres, que j'avais caché...*”〔III. 331〕）のは、二人が話者の愛する同じ系列に属するだけに偶然として見すこせない。すると逆にこれらの地中の奥底に隠された女のイメージは、話者のいう深さが何なのかの手掛りを与

えているように思われる。それは水底の比喩の場合も同じである。しかもここではそれがあからさまに住まいの問題と結びついている。アリストイオスとはギリシア神話に登場する、アポロンと妖精キュレネ——話者「プルーストがいうように女神テティスではなく——の息子である。ある事情で窮地に陥った彼は、母の助力を仰ごうと水中深く彼女の宮殿へと降っていく。この部分が引用されているのだが、息子が母の住居へと降下する場面は後に話者の推賞する「深さ」の実践であると同時に、話者のゲルマント幻想に潜んでいた住居願望と重ねあわせる必要はないだろうか。どうやら深さという位置の定めがたい場所は、あの女性の住み家だったようなのである。実際話者がマドレーヌの味覚という危うい束の間のものを辛うじて導きの糸にして、内奥深く沈潜することで見出したのはレオ叔叔とその住まいとしての「壮大な建築物」だった。すると母のもとに水中降下するアリストイオスとは、まさにこの時の話者の姿と基本的に重なりあうことになるだろう。ここでも比喩が、それが裝飾となる論理的ディスプレイへの従属的位置を主客転倒させる晦渋な語り方によって、テクスト全体の意味に関わるメッセージを発信しているようなのだ。ところで話者のこの内面の沈潜は困難な苦しい任務であった。これまでも彼の求めるものは、父による禁忌として、あるいは女性自身の逃亡によって拒否されて、遠い距離や壁や閉じた扉によって固く行手を阻まれていた。となると、アリストイオスの水底降下の首尾はどうだったのかが気になる。普通ならそれは容易なわざではなかったようだ。ウエルギリウスの語るところによれば、他の妖精に、上の岸边であなただの愛する息子が涙にかきくれて母の無情をかこっていると聞かされたキュレネは、「異様な恐怖に胸さしつらぬかれて」、こう命令する、「私の息子をここに連れてきておくれ。さあここに。わたしたちの水底深き住居の秘密を見物すること。この若者には許されよう」^①。すると川波は崖のように二つに裂けて不案内の若者を無事母の住居へと導くのである。こうして道中の難儀もなく到着したアリストイオスがそこで両手をあげて歓迎されたことはいうまでもない。

しかも母は有効な助言を与えて子を苦境から救い出すことになる。キュレネの体現するこうした理想的母親像に話者が着目していたことは、上掲の短い言及の後で「ウェルギリウスは、あつく迎え入れられた彼の姿をわれわれに示している」と付加していることから推しはかれる。では息子の水中降下の引用にどんな意味がこもっていたのかは推察にかたたくないし、それがマドレーヌにおける内奥への沈潜と構図的にほぼ同一の出来事であることに改めて注意しなければならないのだ。

この比喩はしかしより表層の指示対象であるゲルマント公爵夫人をも巻きこみ、そのことによって水底宮殿に住みかつ息子を迎えいれる妖精の面影を彼女に添えていないだろうか。というのも彼女は話者の幻想においてしばしば自ら妖精として出現していたし〔II. 10—11〕、他方で意地悪な敵の攻略の裏をかいてわれらが主人公の勝利と栄光をもたらしたレヴェイヨン夫人の流れを汲む良き母親の一人でもあるからである。これだけでも彼女自身がキュレネと比較される理由は充分にあるう。しかもそのうえ彼女は海底の王国の女主人でもあった。『ゲルマントの方』のオペラ座の観劇において貴族たちの場所が水底の世界に変わることは、ブルーストの暗喩を語る時によく取上げられる。貴族の占める一階ボックス席 (Baignoire) が、その語に含まれる「水に浸る (baigner)」という言葉を紹介して海底の「薄暗い半透明の王国」へと変貌し、そこに出没する紳士・淑女は海の神と女神 (déeses, déesses des eaux) や妖精たち (filles de la mer, néréide) に姿を変えるのである (II. 40)。しかもこの水底の座席は一時的な観劇の場などではなく、どろりやら神々の恒久的な「住居」 (les blanches déités qui habitent ces sombres séjours, ibid) とよめなるのだ。となるとそこに遅れて到着するゲルマント公爵夫人は、海底の王国の女王としてこの住居に登場するのではないだろうか。彼らの様子を憧憬の目で見守る話者のいるところは、オーケストラ席の「境界」でそこから「永遠に隔てられて」 (ibid) いるのだが、この点に着目すると、この

隔たりを彼がやがて乗り越えて公爵夫人と識りあいになることは、いわば水底の母の住居へと降るアリストaiosとその手続きにおいて同一の行為をしていることになり、ゲルマント幻想の底にあったものがそれによって浮彫りになってくる。なお母の名についての神話引用上の誤りは単純な記憶の間違いではないという解釈がある。話者¹¹ブルーストはアリストaiosの母に、キュレネではなくアキレウスの母テイスの名を与えているのだが、そこにはある意図がこめられているのだという。つまり人間の王の娘キュレネがアポロンのお陰で一子をもうけるという父のみが神である家族構成よりも、海の女神テイスが人間と契って半神アキレウスを得る、母子だけが神である家族関係の方が話者には好ましいのである。⁹しかしこの考えは、アリストaiosは養蜂神に祭りあげられるのだし、不死を得なかったアキレウスという英雄は神よりも人に近いという難点がある。たとえ息子を守る堂々たる母親像を托すには女神の方がふさわしいと考えて、この説を受け入れるとしても、ではそれならなぜ最初からテイスとアキレウスの母子を引用に使わなかったのかという別の疑問と逢着するだろう。無意識にせよ女神を母親像として提示するための強引な操作が行われたとしても、おそらく逆にそうまでして残さなければならぬイメージがアリストaiosとキュレネにあったことにむしろ注意を向けねばならない。そしてそれがまさに母に会おうと水底の宮殿へと降下する息子の姿だったのではないだろうか。

この神話的イメージには作者自身の体験が関与しているらしいのだが、¹⁰『逃げざる女』における「ヴェニススの滞在」にはその体験の別の様相が現われている。この断章は後述のように住居論において重要な意味を持つのだが、差しあたり水中降下に関連する箇所のみ取上げると、話者は母が先に帰途についた後ひとりで造船所のドックの水を眺めるうちに、幼い頃母とプールに同行した時のことを思い出す。その時プールの「暗い水」が「眼に見えない深み」へとつながっていて、それは極地の「氷海の入口」になっているのではないかと、外から眺める少年に感じ

られたというのだ。この水海は樂園とは反対の冥府的な性格を帯びているのだが、水中を異次元とする感覚は共通しているし、プールの深い水底が「立ちならんだ小屋によって人間の眼から隠されていた」(cachées aux mortels… III. 653) と「うぐいす」での表現は「人間の眼からは見えない」キレネの王国 (un empire soustrait aux yeux des mortels' I. 18) と「く近い発想にあるだろう。すると母は自分を眺める少年とは異次元の世界で水浴をするばかりか、さらに人間モルテルと対比されることによって、水の妖精ではないにしてもどこか超自然的な様相を帯びてくる。プール内での母の様子はそれ以上は記述されていないが、その先行テクストというべき『ジャン・サントウイユ』では、水海の入口とも「地獄の入口」ともいわれるこの「大きな水の洞窟」で、水着姿の美しい母が笑ったり自分に投げキスしたりするのを見て、ジャンが「お前は女神の息子だ」と人にいわれても驚きはしなかったろう、と考える一節がある (J. S. 305-6)。この水浴中の母親の描写が『失われた時』のヴェニス回想では欠如しているのだが、それはすでにこの部分がアリストアイオスの引用のなかに秘かに取りこまれていたからなのかもしれない。そうなると彼を水底の住居でやさしく出迎える母の妖精(ないし女神テイス)という構図は、近づき難いゲルマント夫人への幻想と幾重にも結びつくことで、より一層話者自身における深さに住むあの人物への欲望を屈折しながら表明するものになっていたといわねばならない。⁽¹¹⁾

6 作品という住まい

だがこの水底の母の宮殿に無事辿りつくにはどうすればよいのか。ゲルマント夫人の baignoire (ボックス席 海底の王国) との間にあった越えがたい境界は、彼女の最奥の住居であるサロンに入りこむことで果たして越えられただろうか。最後になって話者がことあるごとく、深めよ (approfondir)、降りよ (descendre)、侵入せよ

(penetret) をモットーにするのは、内面の奥底にこそ求めるべきものを、これまで外の世界にむなしく探してきた苦い反省に立っていることはいうまでもない。マドレーヌの味覚に先導されて深く降ることであの内面の大建造物の姿がわれわれの前に威容を現わしたのだから、この信念の正しさには異論の余地がないだろう。そういえば叔母と同じ系譜に立つあの少女も、死後この深い場所に住むようになっていたらしい。母とヴェニスに滞在した時のことだが、夕方 (au crépuscule) ホテルに戻ってくと、⁽¹²⁾「かつてのアルベルチーナ」が、「姿は見えない」ながら、「私の奥底に閉じこめられている」のを時として感じるものがあつたというのだ [III. 689]。もっとも彼女はたしかに彼の奥底で「生きています」としても、しかしまるで牢獄に閉じこめられてでもいるように「余りに遠く、余りに奥深くに生きていますので、私には近づけないままだった」 [Ibid.] らしい。遠く、深いというのはいわば例の如くあの人物の住まう所なのだといえる。なおこの内奥の住まいは「内なるヴェニスの牢獄」ともいわれるのだから、あのもう一つのヴェニスの理想的住まいとも通底しているに違いない。ところでこの「牢獄の扉」が一瞬ひょんなことから開いて過去が顔を覗かせるのだが、それは死んだはずの彼女からの手紙 (lettre) が配達されることによってである。この交流は、祖母の復活の場合とは違って真の蘇りではないと話者によって邪慳にあしらわれるとしても [III. 641-2]、この墓の彼方からの手紙はそれなりに Lettres d'amour の真意に叶っているのではないだろうか。

めざす住居の位置や方向はこうして曲りなりにもほぼ見当はつくのだが、いざ降りよ深めよという枚挙に暇がないほど奨励する話者のいうとりにしてみようとすると、どうやらそこには重大な齟齬が生じているらしいことに気付かざるをえない。いざその辺りに降りてみると、肝心の住居などは影もかたちもなく、その代り全く別のものの前にわれわれは到着してしまふからである。一口でいえば芸術作品がわれわれの前に姿を現わすのである。そ

ういえばたしかに、話者のディスクールに即すかぎり深さがぼんぼんとびだすのは概ね芸術論議の最中であつたことは認めなければならない。たとえば音楽は「私のなかに降りて、いつて新しいものを発見」させてくれるし、エルスチールの色彩がワグナーのハーモニイと同じように認識させる「他人の感覚の質的エッセンス」は愛によっては侵入できない（III. 159）、という具合に。なお誤解のないように一言付け加えれば、ここでの愛は「絶えざる現前」へのそれであり、したがってこのエッセンスも真の現前に連なるものと考えていいだろう。思いつくままにもう少し挙げると「表現すべき現実は今こそ判明したのだが、対象の表面ではなく、その表面がなんの重要性も持たないある深さに住んでいる（resider）」（III. 882）。すでにコンプレの散歩でも途中での印象は「深める」べきだったし（I. 179-180）、芸術の独身者が独身者にとどまるゆえんは「深く掘り下げる辛い仕事」を怠っていたからである（III. 882）。形ばかりの精神主義を唱える作家は、「表面の世界の向こうにまで降りることができない」だろう（III. 888）。深く降ることは殆どつねに書くことと結びついて語られるのである。ところがそれに照準を据えて降下しているはずのあの内面の宮殿はここではもはやどこにも見当たらない。あの人物の住まいを訪問するために、いわれた場所まで行ってみると、そこにわれわれは一箇のテクストを見出したということが起きているのだ。このすりかえはどこで起きたのか。われわれが道を間違えたということなのか。それともむしろ、あの住まいとこの文学作品との間には、じつは何らかの因果関係があると考えるべきなのだろうか。荒唐無稽のように思われるのだが、深さにある住まいの意味を解きほぐしていくと、しかしどうもそう考える他はないようなのである。

いくら降りろといわれても、マドレーヌのような食べものの恩恵に預って一緒に奥へと行くのではないかぎり、そう簡単にはできっこない。その難しさは至福を伴う印象を襲ることに話者が洩らしていたし、すでに受精の困難さとして論じたのも別のことではない。苦惱効用論を話者が持ちだすのは、なかなか達成できない内面に降りるこの

企てをしとげる手段としてなのである。愛の求道者の苦悩が愛の苦悩以外のものでないことはいうまでもないが、たとえば男を苦しめる女は、たとえ「作品の材料にならない場合でも、執筆に駆りたてることで有益である」〔III・908〕と語者は主張する。想像力や思考はそれ自身は「すばらしい機械」であるが、時として活動を停止してしまう。「そんな時この機械を作動させる」のが苦悩なのである〔Ibid.〕。あるいは悲しみとは「ある種の思想がわれわれの中に入ってくる様式」〔III・906〕のことだというのだから、苦しまないのは何も考えない、何も書かないのにひとしいだろう。また、自分を苦しめる女性は教養ある紳士との交際で得られるよりも「はるかに深く、はるかに生にとって重要な一連の感情をわれわれから引き出す。」ところで女性はつねに不実であって（「いずれにしてもこうした〔女の〕裏切りには事欠かない」〔III・905〕）、愛がいかなる探求であれ話者の唯一の動機である以上、苦悩はつきることがないだろう（「愛がたえずわれわれに課する苦悩のジレンマ」〔III・909〕）。一つが静まったと思えば「新たな」別の苦悩が始まる。しかも、それはその度毎にわれわれの予想もしなかった状況で起こるので、お陰でわれわれは「自分自身とのより深い出会い」へと導かれざるをえない〔III・909〕。かくして作品とは苦悩の所産であり、ある種の井戸のように「苦悩が心を深くうがてはうがってほど高く上にあがる」ものである〔III・908〕。だがこうして苦悩のおかげで深く掘りさげてみても、そこに出てくるのはまたしても安住すべき住まいなどではなくて作品なのである。

苦悩礼賛とはもともと一般的な人生の知恵を語っていたわけではない。それは「文学者になるための修行の心得」だったのだ〔III・907〕。ある女性が「われわれを不幸にする」とは、「すなわちわれわれに本を書かせる」ことをいうのである〔III・908〕。あれほど話者を苦しめたアルベルチーヌが「有益」だとしても、それは「文学の観点において」なのだ〔III・909〕。いわゆる幸福な時期などは書く人間からみれば「失われた歳月」でしかなく、

そこから脱却して「仕事をするには、苦痛を待た」ねばならないのである。「恐ろしい下僕」だった苦悩が、こうして「人生で出会いうる最良のもの」となるのだが、この価値の転倒は話者における愛する人間から書く人間への生き方の変化に伴って生じているだろう。人生の苦悩は作家としての恩寵なのである。ところでこの愛からエクリチュールへの立場の変化は、はたして全くの断絶だったのだろうか。いや、話者が探求求めた人物がいるはずの場所に、書かれたものが見出されたのはたんなる間違いでは決してなかった。楽節であれ文章であれ *phrase* として出現していたのがあの女性であったことを思い出そう。では住まいとしての愛するものが、言語作品として現われたとしても、それは決して不思議なことではない。それどころか作品とは、愛の究極の形式であったようにさえ思われるのだ。あの人物と一緒に住む場所の探求とは、距離を克服して一体化する愛の欲望に他ならないが、話者にとってはエクリチュールこそ、それを真に実現する唯一の手段だったからである。

ところで話者の苦悩礼賛とは、じつは語るに落ちる倒錯的欲求の告白であったように思われる。苦痛を通してはじめて書くことが可能だという主張は、やはり苦痛を経由することによってのみ愛に到達しえた前掲のサド・マゾヒスト達と同一の手続きへの要求を語っているばかりではない。前者の達成は愛のそれでもあったからである。愛する人物が住まう内面の深みへと降りるには、まず表面を破らなければならないが、これは鞭や罵倒で相手の女性の表面つまり社会的鎧を壊して、内奥の真の存在との融合に達した性倒錯者たちと同じ過程をふむことであり、そこに話者のエクリチュールの契機があったのだった。話者の苦悩論は時として、苦悩は作品を書くための補足的手段でありその関係は外的であるように聞こえるのだが、内奥に入りこむために身体に刻まれた苦悩の文字という不可分のかたちで両者は一如なのであり、苦悩が愛を実現する手段である以上その文字はまた愛の文字 *lettres d'amour* でもあるはずだ。そのことはすでにマルタンヴィルの鐘楼で見てきた通りである。鐘樓の表面を引き

裂いて「内部に隠されていたもの」(I. 180)が出現した時、話者は歓喜のあまり「陶醉」状態になるのだが、それは同時にエクリチュールの実現ともなっていた。背後に隠れていたのは「美しい文章に似たなにか」であり、それが「私に喜びをひきおこす言葉の形で」姿を現わしていた。ここにはまさにあの女性の真の現前としての文章が語られているのだが、サディスム的愛とエクリチュールの達成をそこに区別することは不可能である。この愛・苦痛・エクリチュール間相互の抜きさしならぬ連繋は、死んだ祖母の想起の場合にもはっきりと読みとれる。前掲のように話者は「私が本当の意味で彼女を思い出せるのはただ苦痛を通してのみだ」と語っていた(II. 759)。それは生前の祖母に加えたかずかずの苦痛への贖罪として述べられるのだが、同時にそれが彼女への愛の達成条件ともなっていることを見逃してはならない。「私がこの時味わうことが可能だったろう唯一の快楽とは、かつて祖母が覚えた苦痛を、過去を修正しつつ弱めることだったろう」(Ibid.)。とはいえ「私にはこの苦しみを彼女の心から、というよりむしろ私の心から消し去ることはできない」(Ibid.)。もし彼女が生きていれば、母がかつて息子にそうできたように「私の接吻で苦痛を去除して」やる手段もあっただろう。しかし一旦つけた傷は祖母の死によって取返しのつかないものとなり、「今や接吻による慰めは永遠に不可能になった」(II. 781-9)。彼女に与えた苦悩とは、実際には彼女のささやかな快楽(鍔広の帽子をかぶってカメラの前でポーズをとる、といった)をも嫉視して根こそぎ奪いさろうとする話者が、無分別な怒りにかられて思わず咬いた「心を傷つける苛立ちの言葉」によるもののだが、この彼女の胸をさし貫いた苦痛の言葉は、今度は話者自身を「切り裂く」ようになる。それは彼女が、死ぬことによって、死んだアルベルチーナがヴェニス滞在中にそうだったように、彼の心の深みに住むことになるかららしい。「死者たちはもはやわれわれの中にしか存在^{ユグジス}していかない」。だからこの内面に移り住んだ人物に生前加えた苦痛の打撃を思い出すことは、「たえずわれわれ自身を打つ」ことにひとしく、

逆にいえばこうして自分を打擲して覚える苦痛こそ、「(祖母の) 思い出が私の中にまさに現前していることのかし」となるのである。ところでこの内奥に住むものに到達して一体化する愛の成就が彼にとって真の幸福、つまり生きる意味としての快楽である以上、彼はこの苦痛に「力のおよぶかぎり執着」するだろう。いいかえれば祖母に向けた「心を傷つける苛立ちの言葉」が彼を「引き裂く」のに進んで身をまかせざるう。ここに、愛の内部を通つての、あるいは愛の行為としてのエクリチュール成立の過程がはっきりと見えていないだろうか。繰返していえば、祖母は話者の内部にいるわけだし、苦痛とは表面を引き裂いて深さへと侵入することなのだから、彼女を思ひ出すことはマドレーヌの体験と同じように内奥の人物へ住居へと降下することに他ならない。それが「彼女の思ひ出をつなぎとめるこの〔苦痛の〕釘がますます抜きがたく私の内に深く突きささる」ことへの願望と一致する以上、苦痛の釘による愛の成就はそれはとりもなおさず文字を書くことになるのではないだろうか。「人間の個人的斟酌をこえた超自然的な書記法によって私の中に刻みこまれた(…) 神秘的な二重の筋」である苦痛の文字のみが愛の文字となりうるのである。この愛と苦痛とエクリチュールとの内属関係は、前掲の苦惱礼賛でさらに具体的なイメージにおいて暗示される。アルベルチーナと祖母という「哀れな死者たち」、とくにその死の苦しみをそばで無関心に眺めていた祖母への激しい悔恨と哀悼の念に駆られた話者は、「私などは、作品を書きおえたら、罪滅ぼしに癒すすべもなく傷ついて、死ぬまで皆からみすてられ長く長く苦しめばよいのだ！」と贖いとしての自己処罰の願望を吐露する。ただしここで書くことと自己処罰がべつべつの行為であるかのように語っているのを鵜呑みにしてはならない。すでに述べたように書くことと自分が苦痛の釘を筆記具とすることで、そういういい方をすれば自己処罰なのであり、この処罰がいたりつく死との関連で両者がますますひとつに重なっていくことは次章で問題になるだろう。⁽¹³⁾ それはともかく、話者は苦惱が肉体的にどのような痕跡を記すかに注目して、レンブラントやベート

ヴエンの「あのすさまじい皺だらけの顔」を例にあげ、この荒唐の跡を刻みこんだ苦惱は、丁度熱が光に変わるように精神的力へと変換されて、彼らの作品を高く引きあげているのだと説明する。だから「それ〔新たな悲しみ〕がもたらす肉体的苦痛 (le mal physique) を、それによって得られる精神的認識 (la connaissance spirituelle) のために受けいれよう」と提案する。この精神的認識とは書くこととほぼ同義語に違いなく、実際、ここに見てとれる苦痛の、エクリチュールへの変換はさらに次のようにきわめて具体的なイメージで提示されるのだ。肉体的苦痛とは「われわれの身体が四分五裂する」のに耐えることなのだが、その結果「そこ〔身体〕から剝離した新たな肉体の一片は、今度は光輝き読み、(chaque nouvelle parcelle [...] lumineuse et visible) ものとなつて [...]、感動がわれわれの生命をこなごなに打砕くにつれて、作品をより堅固にする」というのである (III, 906)。苦痛を媒介にして、生命と引きかえに文学的テクストの成立が語られているのであり、こなごなに打砕かれた肉片とはそのまま言葉の表象となつているのだから、これ以上ははっきりと苦痛とエクリチュールの関係を示すことはできないだろう。というのも光をあてることはしばしばそれだけで書くことと同じ意味を持っていたし、身体の光輝き読みうる碎片とはまさしく苦悩の文字を語るものだからである。その後で「思想は悲しみを継承するその代理品」という時も、この変換と別のことを述べているわけではない。少なくともここでの思想があいまいな抽象物ではなく、内奥の薄暗がりから抽きだされ「精神的等価物」に変えられた、つまり文章に定式化されたそれだと考えれば、悲しみが「思想に変化する」というこの主張は、これも話者のエクリチュール成立における苦痛の絶対的ともいふべき位置をものがたるのだ。であれば、「この変換はそれだけでいきなり歓喜をもたらす」と付け加えている理由も容易に推測できる。苦痛とは再三指摘したように、表面を裂いて内面に侵入する深さの実践に伴うものであり、マルタンヴィルの鐘楼の受精論で見たようにそれに成功した場合の喜びはそれが愛の行為でもあったからなのであ

る。もっともルーサンヴィルの鐘楼では、その表面が裂けて「美しい文章に似たなにか」である当の人物は出現しなかったが、そのために話者は「旅行者」となってその女性の現前を「探求する」ことになるだろう。それは「私の内部にある未知の道筋をきりひらく」ことによってなのであるが、その結果、あの一見奇妙だが実はきわめてプルースト的なエクリチュール、母幻影をにじませたカシスの「葉紙片」に蝸牛の匍つたような「一条の痕跡」が書きこまれたのである。内部の道筋がどこに続いていたのかといえばいうまでもなくそれはあの人物の住む家にあろうし、この住まいがそこに辿りつくことによって同時に作品ともなっていたのではないだろうか。

しかしよく見ると苦悩効用論にも、作品が住居であった痕跡は残されている。エネルギー変換の一環として、苦悩が作品に変わるといふ部分は、「われわれの内にもった心の苦悩は、自分の上に(…)ある恒久的なイメージを、一軒の家のように構築する」と表現されているからである〔III. 906〕。恒久的イメージと訳した *la permanence visible d'une image* が作品をさすことは間違いない。またこれほど明確ではないが、「詩人の愛や悲しみは、彼が作品を建造する (construire) 役に立つ」とか、女たちは悪意や嘲笑によって作品という「大建築物の建立」にめいめい石を持ちよるようになる〔III. 904〕といった表現にもこの作品観の表われが見てとれるだろう。

すると住まいを求めて、いわば方法としての苦悩とその帰結としての快樂という深さの実践によって内奥に降った時に、目の前にテクストを見出したとしても、それは途中で道を間違えたというようなことではなく、まさにそれこそが最初から目ざしていたものだったのだ。ところでこの住まいとしての作品を、プルースト研究ではすでに常套句となっている建築物としての作品と混同しないように注意しなければならない。プルーストが「失われた時」を建築物、とりわけ教会建築に比較するのを好んだことは有名である。彼の作品における構成の配慮を取上げる研究者はほぼこの比較を出発点にするだろうし、そのことが誤りというわけでは決してない。周知のごとく、構成が

欠けているという非難を憂えていた作者は、ある読者（J・ド・ゲニユロン）が『スワン家』を大聖堂に見立てたのを我が意をえたりと喜んで、「本に構コンストラクト」築が欠けているというばかげた批評の口を封じるために、私の本の各部分にポーチ、後陣のステンドグラスといったタイトルをつけようかと思つた「ほどだと返事の手紙で述べ、「この〔本の〕唯一の長所はすみずみにいたるまでの堅固さにある」と断言する¹⁴。この堅固さが建築的な意味であり、しかも構成のそれであることは間違いないだろう。たしかに構成の問題は彼の作品につねに暗雲となつてたれこみ、多かれ少なかれその読解を阻害していた。「最良の批評家でもそこに杜撰、なげやり、饒舌しかみとめない」のだが、これは「やがて古典的作家になりうるような革新者」¹⁵の運命であつて「その建築術が新しいために、長い間見分けられない」でいるだけなのだ¹⁷。しかもブルーストとしては、作者の意図のあからさまな物語化であるような「思想喧伝的作品には我慢ならない」ので、その点はむしろ説明するより「何もいわないでいる方を選ぶ」¹⁸。つまり「本の構成的配慮に全霊を傾注した後で、今度はその労力を一目でそれと分かるような構成の跡をかき消すことに使う」のである¹⁹。その結果避けがたいものとなつた構成上の誤解をとこうと、ブルーストが躍起になつて弁明につとめたことは、とりわけ書簡に——作品では当然いえないのだから——顕著に窮える²⁰。その時のキーワードが教会を主とする建築物だつた以上、それが専ら構成の比喩として理解されたとしても無理はなかつた。しかし建築「構成」という捉え方はその受けいれやすい比喩的自明性のために、そこに含まれていたもっと重要な意味を陰に隠してしまつたのではないだろうか。たとえば「私の本はある教義に基づく作品であり、一つの建築物なのです」という言明において、建築物と同等もしくはそれ以上の比重を荷わされた教義という語には充分に注意が払われたとはいえない。ここに教会を聖書の象徴的表現とみなすラスキンの『アミアンの聖書』と同じ発想を認めるなら、〈作品「大聖堂」において重要な共通点は構成よりもむしろそこに宿る教義と呼ばれているものにあるに違いないからだ。げんに話

者は、作品の制作を「教会のように建設する」〔III. 1032〕とか「私の建築工事」〔III. 1040〕と語った後、その作品という建築物について、それが「信者たちが少しづつそのもろもろの真実を学びとり、その調和や全体の見取り図を発見していく教会」になるのか、「誰ひとり訪うものもない」ドルイド教の遺跡のようなものになるのかという危惧の念を表明するが〔III. 1036〕、これは教会の比喩がなによりその教義的意味において使用されていることを示すだろう。「私が寺院に刻みこもうと思つたもろもろの真実」〔III. 1041〕が問題なのであって、少なくとも表向き構成への配慮を窺わせる気配はこのどこにも見当らない。表向き、というのは實際上教義は表現形態において何らかの構成を実現している以上厳密には両者を区別することは困難だからであるが、二側面のどちらに比重をかけるかという違いはあるだろう。おそらく作品のあり方として単に建築ではなく教会が特別な位置をしめているのも、教義への着目がまずあつたからなのである。教会とはキリスト教の真髄を象徴的言語で書き記した一冊の書物だつたのではないだろうか。『アミアンの聖書』の翻訳者の眼にはそれははっきりしていたはずである。では教会としての彼の作品はどんな教義に基づいているのか。その語りがたいものこそ、その豊かな拡がりと深さにおいて本論稿が輪郭を浮かびあがらせようと努めているものに他ならない。しいて一言でいえばそれは、教会建築への依拠とともにこれもキリスト教の深い文化的蓄積に形成を負う、あの人物の「真の現前」に係わるとは少なくともすでにいえるだろう。そしてこの現前との関連のうちに、作品の内部に多かれ少なかれ幻影として楼閣を連ねる住まいとしての建築群が教会の背後に透かしてみえてくるのである。この建築群、たとえばゲルマント幻想に聳立する城館、マドレーヌの味覚によって話者の内部から浮上してきた建造物は、建築構成の短絡的解釈によって隠されたものを無言のうちに語りかけようとしている。どうしてそれらが、そしてそこにつきまとう女性たちが、構成的解釈で説明できるだろうか。また建築がその人物の住まいないし住まいとしてのその人物と結びつかなければ、

アルベルチーナのアイスクリームとジルベルトの菓子¹が建築物の様相を帯びたり、見たこともない「小間使い」部屋の女²があれほど強い官能的魅力を話者におよぼしたりすることがどうして起こりえるだろうか。音楽的調にみちた文章を書くベルゴットは、また「建築家の本能」〔I. 56〕の持主であるが、それを構成の問題に還元することは作品の豊かな文脈を切り捨てることになるだろう。スワンによればこの作家は「私の娘の大の親友で、二人はよく古い街、大聖堂、城などを一緒に見てまわる」のだが、こうしてジルベルトと大聖堂が二重映しになった話者の心象光景において、ベルゴットがそこに、つまりこの女性と聖なる建物のそばにつねに出現する〔I. 99-100〕。この意味も、またこの狭い文脈では彼がフェードル女優ベルマに関する小冊子の著者であり〔I. 99〕、さらに彼の作品にしばしばある理想的な女性の謎めいた影がつきまどっていたことも、相互に無関係で且つ無意味な些事として願わないことになるだろう。逆にいえば、ここにこめられた錯雑した、しかしおそらく一つの「教義」へと組織されうる意味の網目に気付かなかった批評の実証主義が、他方で建築の本来の機能としての居住性の認識を妨げていたように思われる。ヴァントウイユのソナタの場合も、「その閉ざされた世界」は創造者の論理によって「構築」され〔I. 352〕、その難解さは露に沈んで全容が見えない「建築物」に比較される〔III. 372〕。七重奏曲も、初演に耳を傾ける話者の前に「徐々にその建物ができあがっていく」〔III. 250〕と建築術が援用される。しかしここに構成への関心のみを読みとることは唯間違いではないというだけではすまなくて、なによりもそこに住まうあの楽節^{フラスコ}としての女性を抹殺することになるのである。

7 住居論

深さへと降りてみると住まいはテキストとして立ち現われてきたのだが、ではこのテキストにはなにもものが住む

のだらうか、と問へば今更めくかもしれない。生身の人間に住めるはずがないのはいうまでもないのだが、誰が住むにしてもすでに指摘したように居住の概念がもともと雨露をしのぐ狭義の建築物とは、必ずしも一致しない柔軟で無礙なものであったことを確認しておかなければならない。もちろんそれは居住者のいわば快適度の要請に合わせた形態や素材の追求の結果そうなったわけで、逆にいえば家屋の様式はそれによって使い勝手をみたまされるべき主人の存在の仕方を反映していることになる。『失われた時』の中には、内奥の建築物Ⅱテクストが住まいとなることが決して奇妙と思われぬほどさまざまな種類の住居が提示されているのだが、それは結局このテクストという究極の住まいに住みなれるための練習であったように思えてくる。そしてそれはなにより重力との闘い、あるいは物質脱却の仙術修業のようなものだったようである。

サン＝ルーがドンシエルの駐屯地に「借りた住居」も、話者が翌日泊まるホテルの部屋も、一見狭義の住居観と合致しているのだが、しかしそれを逸脱する要素もそこには混っている。あの理念的現前が住まいの必要条件として関わっているのである。友人を訪ねてきた話者はその晩は彼の「魅力的な寝室」に泊めてもらうことになる。ここでなら「幸福に、心穏やかに夕食をとったり眠ったり」できるだろうと予想するのだが、「H・M」、眠りという住まいの究極の目的が保証され、かつ食べものの摂取と結びついているのは、サン＝ルーの寝室が食と住を始源的不可分性において実現したあの人物によるのと同じ理想的住まいとなっていることを語っている。つまり寝室はこうして「愛するものをかたわらに持つ」と同じ条件をみたしたことになるのだが、しかしあの人物の介入なしには成り立たないはずのこの事態がどうして起きているのだらうか。どうやらサン＝ルーを通してその人物はそこにやってくるに違いない。まだ兵營から戻らない友人は、しかしながら「そこに殆ど現前プレゼンしている」ように思われたというのだが、これは同性の友人があの人物の代りをつとめているということではないだらうか。友人は話者の「黄

昏時の不安を誰よりもよく知って「おり〔II・71〕、その晩の宿泊に關しても、神経質な友人が「コンブレで母がおやすみをいいに來なかつた時」や「バルベックに到着した日」に覺えたのと同じ不安に陥っているのをいち早く察して、「〔話者〕の身になって」なにくれとなく心遣いを示す〔II・72〕。この滞在が長びいて、「心配ごとのために眠れなくなり、自分の悲しみに耐える抵抗力もなくなった」話者は、コンブレの夜母にそうしたように、勤務中のサンルールのところに無理を承知でちょっと来てほしいという言葉伝てを持たせる。すると母と違つて快く來てくれるばかりか、その存在は話者を捉えていた心配ごとよりも「力強い」というのだから、この友人は話者以上にその存在の支えとなつていた祖母に匹敵する、理想的母の一人になつていっていいだろう〔II・88〕。ちなみに話者の心配とはパリの祖母の病狀に關してであり、それが掻き消えて人生がまたすばらしいものに見えてくるのは、サンルールが祖母に電報を打つと約束してくれたからである〔II・88-89〕。もともとこの二人にはバルベックでの最初の交際以來相互に奇妙な親密感を抱いていて（祖母の息子の友人への共感）、なにかと結びつくことが多いのだが（サンルールによる祖母の写真…）、それは一つには同じ母の系列に属するものであつたからなのかもしれない⁽²¹⁾。それはともかくあの人物の非物質的現前によつて居住可能となつたこの部屋は、その見掛けにも拘わらず普通の部屋とは内側からずれはじめているのではないだろうか。

ところが翌日から泊るホテルも、「私の誕生以來新しいどの部屋も発散してきた息苦しい芳香」と呼ばれる悲しみを、予想に反してひきおこさない。「なぜなら私は一瞬たりともひとりぼっちにならなかつたからである」〔II・82〕。たとえばホテルの中には何のためとも判らぬ沢山の廊下が縦横に走つていて、どこに行つても出くわすこの「暇をもてあまして」「私の部屋のまわりをぶらぶらしている」〔…〕呑気な隣人たち〔II廊下〕は、「住居(habitation)の一部というよりもそこに棲みついてゐる」という印象さえ与え、途中で会つと「やさしい心遣

い」を払って「私のお相手をつとめ」てくれるからである。ちなみにこの廊下は、住居であると同時に住人でもあることによってあの始源の人物と一脈通じているのだが、これは偶然であろうか。いずれにしてもこの古い建物自体がサン＝ルイーに代って心を鎮静する何かを包含しているわけで、そのことによってホテルの居住性は秘かな変貌を蒙ることになる。擬人化はホテル内の部屋部屋に及んで、それらは「人々の集団」ともみなされるが、その結果それらの部屋からなる「この住居 (demeure) は、寒さや他人の眼からわれわれを守る、単なる生活の容器としての住居 (logis) という概念はぜんぜん当てはまらない」といわれることになるからだ (Ibid.)。単なる容器を住まいうる場に変える不可視の条件が、住居概念を膨張させ、破裂させ、その結果いわゆる住宅とは似てもつかぬ脱物質的領域に住まうことが問題になるのだ。そういえばコンブレ冒頭の睡眠者が、自分の居場所がわからずこれまで住んだことのある部屋から部屋へとたずねあるく、まさに住所不定の放浪者の姿をまざまざと示した一節でも、すでに居住概念の逸脱がはじまっていたことに気がつく。「地底の大地の温もりの中に巢をつくるアジサシ」のように外気の寒さから隔てられた喜びを味わうという「冬の部屋」は、普通の住居観とはまだしも一致しているといえる。しかし頭から潜りこむその寝床がどう作られるかといえば、それは「鳥の技術によって」なのである。「枕の端、掛け布団の上縁、肩掛けの一部、ベッドの隅、デバ・ローズ紙といったばらばらのものを編み接着して巢をつくらねばならない (Ibid.)」。この鳥類的技術の導入は、そこに宿るものの将来の変貌を前触れしているのではないだろうか。さらに「夏の部屋」になると、その主人は前触れどころかまさしく鳥類的な重力の脱却をはかっている。「そこでは、光の先端で微風に揺れている四十雀のように、ほとんど戸外で眠るようなものだ」という。住まいは物質性をうすめて空中に浮揚しはじめており、そこで安眠するには飛行仙術の多少の心得が必要なはずである。そしてそれは地上に縛られた人類よりも、コンブレの教会の鐘楼に居ついたものたちの住居観に近いだ

ろう。

この教会は、時鐘を鳴らすことに、その塔から一群のカラスを吐きだす。なぜならそこが「突然住みえないもの」になるからだ。逆にいえば騒音がなければこの教会の先端は居住しうる場所だったことになるだろう〔I・63〕。実際夕方の空に撒きちらされた住人たちは、「突然静かになって、不幸をもたらすもの (casualty) から恵みぶかいものなつた塔の中に、吸いこまれるように帰っていく」〔I・64〕。 nefaste という語の使用に住まいの安息を願う執着のほどが窺えるし、そこからカラスを追い出した「喧騒」は、話者の眠りを奪う「不安」に通じているだろう。住み家に舞いもどるカラスたちの何匹かは「漁師の不動の姿勢で波頭にとまった鷗のように、小尖塔の先端に降りたつて身じろぎもせずにいるが、おそらく昆虫でもついで」いるらしい (bird)。ねぐらは食事の場所でもあるわけで、これも食住の不可分性のひとつの表われのように思えるが、それにしても住居としては余りにも不安定な、地上を離れたへ先端のイメージへの固執は、このテクストに内在する逆説的な住居観に根差すものと考えていいだろう。それは住むものが肉体を離脱して宙を飛翔する、その無重力的特性に適合させようとして選ばれた住宅なのだ。地上に縛られているものには想像しがたいことだが、空中が住むのに快適な存在もあるのだ。そういえば眠るアルペルチーナに沿い寝する話者は、飛行修業の成果いちぢるしく、「空中に眠る鳥たちが時おり翼をはばたくように」身体を軽く動かして愛の喜びに耽るといふのだから〔III・2〕、名人ともなれば先端さえ不要になるわけだ。だからサンチレル教会のステンドグラスが、「トランプの王様に似たある人物」にとってほぼ恒久的な住居になつても怪しむにたりない。その片面に描かれたこの人物は、「高いところに、建物の屋根の下に、天と地の間に暮している (vivant)」のだが、どうやらそのことに不都合はないらしい〔I・59〕。話者はまだ見ぬゲルマント公爵夫妻を思い描く時、このステンドグラスの微妙に変化する色調をそのイメージにと

りこむのだが、おかげで夫妻は実在の人間であるにも拘わらず膨張し「非物質化」して、ついには「すべてのゲルマントの方」を包みこんでしまふに致る〔I. 172〕。逆にいえば、夫妻はこの散歩道全体に住みついていたことになるだろう。たしかに彼らは、コンブレ伯の称号をうけたこの町の所有者でありその最初の市民でさえあるにも拘わらず、じつは「そこに住んで (habiter) いない唯一の市民」でもある。しかし、なるほど「一軒の家」こそ構えていないとしても、彼らは「おそろく外に、街路に、天と地の間に住んでいる」(demeurer) のである。しかもそれは彼らの祖先のジルベール・ル・モヴェが教会のステンドグラスに住むのと同じだと付け加えられる〔ibid.〕。ステンドグラスは「ガラス製の金色に燦然ときらめく絨毯」〔I. 96〕なのだが、教会内のもう一つの織り物、二枚のタピストリも、では住まいうる場になるのではないだろうか。そこにはエステルの載冠式の図柄が織りこまれ、アハシユエロスにはあるフランス王の顔が、エステルにはこの王の愛するゲルマントの一人の顔がうつしだされているという。ではここには二組の男女が、肉体の滅んだ後移り住んで、永遠の愛のうちに今なお生きつづけているともいえるだろう。内陣の前には墓石があって、タピストリはこの死者たちの棲み家と共通した点がある。タピストリという天と地の間に住む愛人たちは、この世の生を離れながらしかし完全な虚無に消えさっているわけではない。いわば第二の生のようなものを彼らはその絵姿において享受しているのだ。しかしそういうなら墓も本来はそのための生活空間ではなかっただろうか。その問題は後に譲って、こうしたタピストリや墓を内包する教会自身にも、居住性が認められることを指摘しておこう。祭式が行われていない週日の昼間、コンブレの教会は「風をはらみ、空っぽでより人間的で豪華になる」のだが、そんな折中世様式の館のホールのように「ほとんどそこに住めるような (habitable) 感じ」を与えるというのだ〔I. 59〕。なおこの時、母達の一人であるサズラ夫人がこれもいわくつきの食べものであるプチフル持参で礼拝にくるのは、この建物が居住に適合する理由

を暗示していたのではないだろうか。

話者の部屋の壁に投影されるバラ、青、黄色の色彩が織りなす中世伝説の世界も、居住しうる場所となっているように思われる。幻灯はかつて「非物質的たえず色を変えるステンドグラス」と呼ばれていたし〔新1、662〕、それまでの不透明な壁に代って「多彩色の超自然的存在が出現」するからである。たしかに登場人物のゴロやジュヌヴィエヴ・ド・ブラバンは辛うじて上映時だけのつかのまの生を得るにすぎない。しかしランプをつけると、まるで確実な交霊術的仕掛けでもあるかのように必ず死の眠りから蘇ってくる以上、主家の奥方への邪恋に苦しむ男の魂はこのうつろいゆく色彩をまさにその棲み家としてほぼ永劫に生きながらえているのだといわねばならない。あるいは上映毎の復活というべきだろうか。騎士の身体は「超自然的エッセンス」でできていて、「ジュヌヴィエヴ・ド・ブラバンの城」に向って進む時に出会う、部屋のカーテンやドアの把手といった障害を「骨格として取込み、内面化する」というのはまさしく死者の呪術的蘇りを仄めかしているようでもある。

ところで、このステンドグラス、タピストリ、幻灯はどれもゲルマント幻想につながっている。ゲルマント夫妻は「現実の人間」ではあるけれど、話者の中ではこの三つの表象を通して形成され生命を与えられているのである。「私は彼らを、ある時は教会の《エステル¹の戴冠》のゲルマント伯爵夫人のようにタピストリとして、ある時は〔…〕ステンドグラスのジルベール・ル・モヴェエのようにさまざまに変化する微妙な色調を帯びたものとして、ある時は幻灯が私の部屋のカーテンの上を歩ませる〔…〕ジュヌヴィエヴ・ド・ブラバンの映像のように全く触れることのできないものとして〔…〕、思い描くのだった」〔I・171〕。三つの視覚的イメージはこのゲルマント幻想との連関によって、母幻想を濃く帯びることになる。というより、母幻想へとその諸要素が明確に絞りこまれる。《エステル¹の戴冠》には、ユダヤ人の母への愛憎に絡むエステル・コンプレクスと呼んだものが込められているだろう

とはまず考えられる。しかもその夫のアハシエロス大王は、アルベルチーナとの同棲生活で話者が自らもってその独裁ぶりを任じた人物なのであり、加えてエステルが彼のゲルマント幻想の源に位置しうるその一夫人をモデルに描いたとすれば、この王と妃の愛を讃えたタピストリは、例のごとく屈折したかたちではあるが二重三重に話者の禁じられた愛に照応することは容易にみてとれるだろう。公爵夫妻が三様の姿で現われる文の後で、彼らが「つねにメロヴィング朝期の神秘に包まれ、かつ夕陽を浴びたように《アント (antes)》という音節から発するオレンジ色の光に浸って」いると表象されるのも、ゲルマント幻想が母幻想のヴァリエーションであることを仄めかしている。merovingiens (メロヴィング朝期の) には here (母) と vengeance (服讐) が織りこまれており、他方話者の不安にとって黄昏が特別な意味を持つことも母親とアルベルチーナとの関係を通して指摘したと通りである〔五章参照〕。夜という死を耐えるのに母の支えを是非とも必要とする話者には、その開始をつける夕陽のオレンジ色や黄色は、彼の愛の苦悩を隣接的に表現していたのではないだろうか。したがってこの色彩を《antes》が滲ませる理由も、音響と色彩の恣意的な記号関係に探るより、むしろそれと tante (叔母) との地口的共鳴、そしてそれを介して母との暗喩的つながりへと聴きとりを拡げるべきだろう。

では「ジュヌヴィエヴ・ド・ブラバンの城」とは、話者のゲルマント夫人の夢想の中に、その欲望が本当は何に向けられているのかを語るようにしてつねにそこに聳えていた「妖精の城」の、いわば原型をなすものではないだろうか。ただゴロが道ならぬ恋をしかける奥方が「ゲルマント家の祖先」〔I. II〕だからというのではない。奥方が住む城と彼女が夢想に耽る荒野が「黄色く」着色されていることに留意しなければならない。しかもその色彩は幻灯で確かめるまでもなく「Brabant」という名の金褐色の音響」ですでに判っているというのだから、Guernantes / Brabant は互いに響き合っていて、背後にすかしみえる母幻想のうちに一つに重なるのである。他方

で「ゴロの罪」は話者に「自分の良心」の再検討に向わせていた〔I. 10〕。すると「恐ろしいくらみ」を胸に秘めて「三角形の森」を出て、領主の奥方の城へと黄色い荒野を進む邪まな中世の騎士とは、まさしく住まいを求めて旅に出たゲルマント幻想の話者の姿そのものではないだろうか。このことは後者の幻想がどこに根差していたかを改めて垣間見せると同時に、重力を挑発する『失われた時』の住居観がさらに押し進められて、幻影さえもが場合によっては立派に住まいうる場所となることを予め暗示しているように思われる。それというのもあの人物がどんな形であれ介入しさえすれば、話者にとっては居住条件が整うからなのだ。タピストリや、光の織りものである幻灯がこうして住まいになりえた以上、では言葉による織りものにもそうなる資格は充分にあるわけだろう。

その問題に入る前に、話者によるヴェニス滞在の最後の日に一瞥を投じておこう〔II. 652-5〕。そこでは居住性がいかに物質的条件と無関係であるのかが今述べた黄昏の不安との関連で端的に示されているのである。ピュトピュス夫人一行が近々に到着することを新聞で読んだ話者は、滞在の延長を母に求めて断られる。すると両親への「昔からの反抗の欲望」が頭をもたげてきて、ひとり残ることに決めた話者は、母が駅に向うのを見送りもせずホテルのベランダに腰をおろし、運河で歌われる《オー・ソレ・ミヨ》に耳を傾ける。すると息子は、「取返しのつかない孤独」の悲しみに襲われたという。「まもなく母はこの地を離れてしまうだろう、私は〔…〕私をなくさめてくれる彼女の現前ヒヤンもないままヴェニスでひとりぼっちになってしまうだろう」〔III. 652〕。一般的に話者の孤独とは結局あの人物の不在をさしているように思われるが、それはともかくここで注目すべきは、この不在がヴェニスの町がみるみる崩壊していく過程となって現われていることである。周囲の事物が急に「よそよそしく」なり、「眼前の都市がヴェニスであることをやめて」、「その人格、その名前はそらぞらしい虚構に思われ」てくる。そして「宮殿は、ほかのすべての大理石と変らない単なる大理石の数量へと還元されてしまったように私には

思われた」〔III. 652〕。この建築物が「卑俗な物質的諸要素へ解体する」〔III. 653〕事態は、それが「このありきたりの場所は、到着したばかりでまだ自分の存在を知ってもらっていない場所のように奇異だった」〔III. 652〕とバルベック到着時の不安などと結びついている以上、居住論的な意味を湛えていることは間違いない。要するにそれまで滞在を楽しんでいたヴェニスが突然住みえない地となるのだ。一挙に「廃墟」〔III. 1115〕と化することでの都市はそこに宿っていた旅行者を逐いはらおうとするのだ。その際建物の互解とやらんで、「水が、永遠で盲目的な水素と窒素の化合物として現われる」ことは、この都市の居住的不適合をことさらに際立たせる。いうまでもなく水は水素と酸素の化合物である。²⁴ 作者が喘息といういわば酸素欠乏症にかかっていたばかりか、作中人物も同じ病気に苦しんで生命の源泉である母の現前を体内への空気の流入として歓喜のうちに経験していたことを考えると、この化学の初歩的な間違いは大きな意味を持っているはずである。酸素の代わりによりにもよって逆に呼吸を遮断する窒素が水の構成要素となることで、水の都ヴェニスはまさに棲息不能な死の町へと確実に変貌するのである。もはや話者は否応なくこの町から逃げ出さざるをえない。見慣れていた町の光景が急によそよそくなり、それは「異国に追放された」(exile)ものになるといわれるが、結局話者が母を追ってこの地を後にするのだから、やかましくいえば追放されたのはやはり旅行者の方なのである。またしても話者は樂園から追放されるのだ。彼が最後に発見する理想的住まいがこの古都の寺院であることはだから偶然ではないのだろう、たとえばもはや地上の樂園が問題ではないにしても、それはともかく、この死都への変貌の理由が母の出発にあることは贅言を要しないだろうが、そのことを話者は、「それ(ヴェニス)はもはや私の母を内に含んでいなかった」と述べる〔III. 655〕。母は人々の住まいうる町を町たらしめる魂なのだ。実際、母が立ちさると「ヴェニスの魂はそこから脱け出した」と作家は文字通りに書いてもいる〔III. 1115〕。その結果「それら〔もろもろのヴェニスの事物〕はもは

や私についてもなにも含むことをやめてしまふ」と付け加えるのだが、これはあの人物が話者のいわば真の自我であった以上当然の帰結である。それはいいかえれば、彼女の宿らない住居は話者にとっても我が家とはなりえないということである。そしてそれがもう一度繰返される「それら〔眼前のヴェニス〕はヴェニスであることをやめた」ということの意味なのである。

母と別れた後すぐに話者をとらえる「私の孤独と絶望」は次第に強まり、やがてそれが頂点に達した時に我慢しきれず「一目散に」母のあとを追いかける。この不安のクレッシェンドに、運河で歌われるイタリア歌謡がどうやらかなり密接に絡んでいるらしいことに気が付く。話者の不安はテラスでこの歌を聞くことで始まり〔III. 652〕、その後聴き手は「《おお、ソレミヨ》の展開を不安な思いで見守る」ことにひたすら集中する〔III. 653〕。こうして歌は孤独の悲しみと母にもはや追いつけないのではないかという不安な焦躁感の伴奏となるのだが、しかしそれはたまたまそれがそこで歌われていたというだけのことではないようだ。やがてヴェニスに死の町と化した時、それは哀悼の歌となるだろう。「《おお、ソレミヨ》の歌は私の知っていたヴェニスの死を悼むかのように昂まり、私の不幸を証人として求めているかのようにみえた」〔III. 653-4〕、母に追いつこう」と思うならこの歌を「聴くのをやめなければならない」と自分にいい聞かせるのだから〔III. 653-4〕、逆にいえばこの歌の「次々に続く歌詞の展開を追う」ことは、「それ自体なんの喜びもない」ばかりか、「ほとんど絶望的」といってよい深い悲しみを引きうつける」〔III. 654〕ことになる。両者はたんに平行関係ではなく、相互に浸透し共鳴してイタリア歌謡は話者の悲しみの表現へと内在化される。歌は、それを一節多く聴けばその分だけ出発が引き延ばされて母に追いつけない危険が増大するわけだから、それによって深まる話者の苦悩の上昇曲線と軌を一にして駆けあがるというだけではない。この換喩的表現に暗喩コードが加わってくる、つまり歌は「私の孤独と私

の絶望を声高に叫ぶ」ことになるのだ。それは母と別れた話者の悲しみに偶然いあわせたというふうに見えるが、しかし偶然にしては両者の歩調は揃いすぎていて、主題的にも共鳴し調和しているらしいのだ。

イタリア歌謡の題名が「私の太陽」であり、他方テラスでこの歌に耳を傾けるのは夕刻と思しく、「太陽がなおも沈みつづけていた」ことに注目しなければならぬ。つまりこの時の話者の悲しみは、それも母の現前への充たされぬ欲望の典型的症状といふべき黄昏の不安を背景に、刻一刻推移していることになる。「私の太陽」という自分の愛する女性を賛美する歌は、この夕方の不安を介して、そしてそれが歌われる分だけ確実に日が没していくのだから、まさに話者の苦悩と象徴的内容においても同じ軌道を進んでいたことになるだろう。⁽²⁵⁾「私はひとりぼっちでヴェニスに残される」という悲しみが、「この歌の絶望的だが心をひきつける魅力」となるのも、歌手の力強い歌声のひとふしひとふしが彼の「心をもろにたたく」のも、「その楽節を高音部で取直して」心の中で一緒に歌おうと彼が思うのも〔III. 92〕、この歌がとりも直さず話者の悲しみをその主題としていたからではないだろうか。この箇所のヴァリアント〔III. 115〕では、歌によって彼の「不幸が一音一音芸術的に構築され」、それを歌う歌手を今度は夕陽が日没の歩みをとめて「驚いて眺めていた」と三者（悲しみ・歌・太陽）の連関をそれとなく示した後で、「この夕暮れの光」が話者の中につくりだした「多義的 (equivocal) で不変の、胸を刺すような合金」について語るのだが、この合金がこの三つの要素を融合したものであることはいうまでもないだろう。そしてこの合金とは実質的にはこの文章をさしているのではないだろうか。

母の出発は、日没とイタリア歌謡の共鳴作用をも借りて、ヴェニスを居住不可能な死の都に変えていたのだが、話者はともかくここでは母に追いつくことができた。しかしもしこれが往くだけで戻りのない出発だったら、どう追いつけばよいのか。話者がぎりぎりの時間まで歌に呪縛されているのは、このおそろしい仮定との戯れでもある。

アルベルチーナが死んだ今、すでに母親自身も死の国の敷居を歩きつ戻りつするものとして登場しているようだ。彼女の出發 (partir) は「ヴェニス之魂がそこから脱けだした」とことと語られるのだから、どうしてもそれは死出の旅立ち (partir) と二重映しになってくる [目・115]。だから彼女の出發後に聞こえてくるのが哀悼の歌だったのである。おそらく死は突然ここで出現したわけではない。それはこの作品のあちこちに姿を覗かせていた。たとえば住まいの問題にも最初から影を現わしていたことに気がつく。幻灯、タピストリ、ステンドグラスとは、いかにして死者ないし魂はこの世で住まいうるかという問への答をあらかじめ仄めかしていたのではないだろうか。では文章を書くことが建造物を築くことであるのは、永遠の住まいとしての作品のなかに死者の魂を住まわせるためだったに違いないのだ。⁽²⁶⁾

8 ソナタの中に住む死者

ヴァントウイユのソナタを初めて聴いたスワンは、その魅力的だが捉えどころのない「音の波」の中から「一つの楽節が立ちあがってくるのをはっきりと見分けた」 [I・205]。彼はそれまで考えたこともないような「特殊な快樂」を覚え、この「楽節」女性」(010)の導くまま、「知性で理解できない高貴なある特定の幸福」の方へ、「未知の世界の眺望」へと向うのだが、いきなりそれ(010)は姿を消してしまう。それへの「ある未知の愛」に陥ったスワンは、通りすがりに見かけた女性の「これまでにない美しさ」に打たれた男のように、それ(010)との再会を激しく願うのだが、名前さえ知らずどこで会えるのか判らない [I・210]。スワンの「楽節」女性」への愛はすでに何度も言及したが、ここでは音楽会の後、「しかし家に帰ると、彼にはそれ(010)が必要になった」と語られていたことに注意しよう。この愛にも住まいの欲求が透かしみえるのである。

翌年、オデットに初めてヴェルデュラン家の夜会に連れていかれた時、はからずも「愛していた、空気のように軽やかで香わしいあの楽節」が近づいてくるのに気がつく〔I. 211〕。それは二つの高音の楽節を導入部として、まるでこの「音のカーテン」の背後からのように〔Ibid.〕、あるいは前景をしめるヴァイオリンのトレモロの持続部が左右に別れたその向うから、「別の世界に属する」かのように身を踊らせて登場する〔I. 218〕。つまりソナタを演奏すると、きまって「楽節―女性」がどうやらその奥の方から姿を現わすわけで、これは丁度幻灯のつかのまの上映にゴロやジュヌヴィエヴ・ド・ブラバンが蘇ったのと全く変わらぬ事態が生じているのではないだろうか。後者の人物が光の動的タピストリの中に住んでいたように、小楽節という女性もソナタという楽音の織りもその中に住んでいたことになるのではないだろうか。楽節と再会したスワンは、これからは好きなだけ「それ」〔a〕を自分の家で持てるだろう〔I. 212〕と、まるで好きな女性と一緒に住むことになったかのように喜ぶ。住まいの欲求が、やはりこの愛に潜んでいたのだといわねばならない。他方ではソナタ自体にも住居の限取りが濃く施される。話者は小楽節が高音部の背景から出現する仕方をこう表現していた、「半開きの扉の狭いかまちのせいで奥行きが深まってみえる(aprofondi)ピーター・デ・ホーホの絵のように、はるか遠くに(tout au loin) […] 現われた」〔I. 218〕と。まず小楽節のいる場所がはるか遠くに隔たっていて、深めないと到達できないのだから、あの人物が住むのと同じ場所が問題になっていのではないだろうか。しかもフランドル派の画家が好んで描く奥へと重層的に深まる室内画のように、その住人が家の奥から出てくるということになると、この音楽テクストは外観的にも住まいとしての建造物の体をなしていることになる。そのうえ小楽節は擬人法の修辭的限界をこえて一人の女性としての人格を与えられ、さらには交霊術で呼びだされたある女性の霊のように常にその内部から姿を現わすのだから、では「小楽節―女性(の魂)」はソナタの楽曲に住まっていたのだというほかはないだろう。

ではこの曲に、アリストアイオスの母が住む水底の宮殿や、マドレーヌの味覚をたよりに深みに降って発見したレオニ叔母の住むらしい「壮大な建築物」などに対応する、内面の宮殿を透しみるものが許されるのではないだろうか。この住まいは、その女主人がああ始源の女であるかぎりにおいて、失われた原初の楽園や祖国になったりする。

サンリトウベルト夫人の夜会で、スワンはソナタの最終楽章の「美しい対話」に聞きほれる（I. 351-2）。ピアノとヴァイオリンによるこの対話は、他の邪魔の入らない一組の男女のほほ絶対的な至福の世界を垣間見させる。「ひとりぼっちのピアノは、伴侶の女性に見すてられた小鳥のように嘆き声をあげた。ヴァイオリンはそれを聴くと、隣の木から応答した。」ひとりぼっちのピアノに話者の面影を認めることは難しくないし、それを見すてた伴侶の女性とはしたがってああ始源の女性以外ではありえないように思われる。しかし彼女は、おやすみの接吻を拒んだコンブレの母や最初だけ恋人をちやほやしたオデットとは違って、孤独の嘆きを発するやただちに駆けつけてくる。それはソナタが変ることなく始現の楽園世界でありつづけているからである。「それはまるで世界の初まりのようであり、この地上にはまだ彼ら二人しか存在していないかのようだった。」そのうえで、「他のすべてに対して閉ざされた、そしてある創造者の論理によって構築された (construit)、いつまでも二人しか存在しないだろうこの世界」がソナタという曲なのだを念を押される。プルースト的人物にとってこのソナタという始源の楽園こそが真に住まいうる場所だということではないだろうか。オデットが「彼に首ったけだった時代」が終って以来、探求の彷徨を余儀なくされていた自分の住まいを、スワンはこうしてソナタないし楽節フレイヤという女性のなかについて見出したのである。この女性はだから、作品冒頭「エヴァがアダムの肋骨から生まれたように」睡眠中の話者の腿から生れたという、エデンの園の最初の住人でもあるああ「夢の娘」とほぼ同一人物だということになる（I. 4-5）。話者は彼女と「ひとつになろう」（s'y rejointre）として目が覚めてしまふ、「現実に識っているある

女性と面立ちの似た」この女性と「もう一度会うという目的に全霊を傾けよう」という決意に駆りたてられていた。この意欲もしいに薄れていくのだが（*ibid.*）、しかしすでに指摘したように話者の人生とは結局、夢で出会ったこの楽園の女性を探すことに一身を捧げること以外のなにもでもなかった。さしあたりそれがここでスワンという代理人を介してソナタの中に見出されたわけである。

この「楽園」始源」の女は、しかし旧約の語る人類の始祖アダムの場合とは違って話者の生誕地なのだから、祖国といってもよい。すると失われた楽園とはその男の住人にとっては祖国追放を意味するだろう。母が立去るとヴェニスは、というよりそこにひとり残った話者は、「異国追放」の憂目に会った。サンクトウベルト夫人のサロンに足を踏み入れたスワンは、「オデットが決して来ることのない（…）、全面的に不在であるこの場所」にいたことを「自分の追放」と感じて苦痛を覚える（I. 344-5）。ところが演奏が初まった時、まるでそこに「彼女が突然入ってきた」ような印象をいだく。それは例のごとくヴァイオリンの高音の序奏部を「通り道」にして、小楽節が接近しつつあったからである。ということはかつてオデットが充たしていたある欲求が小楽節によって充たされたというだけではない。その欲求は住まいに関わっていたのだ。オデットの不在はスワンの追放でもあるのだから、彼女に拒まれた祖国を彼は今や小楽節の中に見出したということなのだ。ただしスワンにはその意味を十分に汲み取ることはできないだろう。そういえば小楽節は最初から二人の愛の「国家」（*l'air national* I. 218）となっていた。つまり祖国の歌だったわけであるが、逆にそこに混同の原因もある。オデットはあの初期の「彼に首ったけだった時代」とは違って、たとえば家に「一緒に帰る」ことを拒み、また二人の愛を育くんだヴェルデュラン家のサロンも彼に戸口を閉ざしてしまふ以上、「失われた幸福」（I. 365）すなわち失われた祖国はもはや音楽や他の芸術の中にしか存在しえない。しかし小楽節の演奏をオデットの帰還と錯覚した彼は、その住まいないし祖国

をオデットという「たゞざる現前」に求めるようにしかふるまえないのである。たしかにこの夜会の後、彼は中断していたVer Meer研究に着手しはする。だがこの研究の遂行が強いことになるオデットとの別離に、一時的にもせよ耐えられないで、結局はそれを完全に放棄し、同時にその当然の帰結として彼女との結婚に追いこまれる。つまりVer Meerへの道を断念することと帰郷の望みをたたれた真の住まいを、「生身の女性」と一つ屋根に暮らすことで見出そうとするのだが、この滅びざる肉体は魂を永遠に宿らせるものとはなりえない以上、スワンは死の虚無によってその安易な選択の代償を払うことになるだろう。

七重奏曲の初演に立会った話者は、そこに他の追隨を許さぬ「ある独特な響(accent)」を聞きとる。彼は、いったい「ヴァントウイユはそれをどこで覚え、どこで聞いたのだろうか？」と自問する。この場所の探索に芸術家の「祖国」という概念が浮上してくるのである。じつは「各芸術家は自分でも忘却したある未知の祖国の市民のようなものである。この祖国は芸術家ごとに違っていて、ヴァントウイユの「すぐに彼のものとわかる不滅の歌」が「他の音楽家の歌と違い、かつ彼自身のすべての歌と類似」しているのは、それによって説明がつく。とはいっても音楽家たちは、この祖国をもはや覚えていない。それは「失われた祖国」なのだが、しかしこの忘却にも拘わらずそれぞれの音楽家は「常に無意識のうちにこの祖国とある種の同音ユニゾンを奏するように調律されている」ので、その歌には自ずから祖国の独自性が、「ある独特な響」がこもらずにはいないだろう。だから、音楽家は「自分の祖国に従って歌う」〔III. 25〕といわれるのである。その時彼がこの楽節メロディの生産によって「歓喜に酔いしれる」のは〔Ibid.〕、すると、話者がマルタンヴィルの鐘楼の背後から「美しい文章」に似た形で出現した、あの人物との出会いを契機に、おそらくはその文章＝女性を翻訳するかたちで一文を草したのと比肩する体験だといえるだろう。「祖国に従って歌う」歓喜とは、愛の行為としてのエクリチュールに内属する快樂と同質のものと思われる。

しかし同じ作品受精論にかかわるとしても、ここでは愛する人物が住まいとしての性格を濃厚にすることに注目したい。祖国とはすでにそれ自身が「生誕地」(lieu où l'on est né)として始源の住まいを意味するが、どこにあるのかを考えると、これもアリストアイオスの母の水底の館やレオニ叔母の内奥の建築物と同じ所番地に位置していたと考えざるをえない。話者は祖国に従って歌うことを、「世界のヴィジョンが内面の祖国の思い出により適合したものになる」とも説明するのだから、それは芸術家の内部にあるわけなのだ。それも相当深い場所にあることは、ヴァントウイユが彼の「エッセンス」に達したのは「深さにおいて」(III. 256)であり、さらには彼の音楽が「音響秩序への深さの転写」(III. 25)であると繰返されているのもわかる。つまりこの祖国はこれまでその真の住まいの立地条件をみだす場所であり、だから祖国に従って歌うにも、当然アリストアイオスやマドレーヌを賞味した話者のように深く降りていかねばならないのである。そしてここがソナタの中に出現する「小楽節」女性」の棲息の地ではなかったろうか。そういえばこの祖国という概念はじつはすでにマドレーヌの出来事に片影を現わしている。話者は自分の「内奥」に戦く「貴重なエッセンス」を探ろうとして、深く降りて行かねばならないのだが、その場所は「うす暗い pays」と表わされているのだ (I. 46, I. 45)。paysにも生れた場所の意味があるのだし、実際そこから浮上してきた建物には叔母オンクルが住んでいたのでないだろうか。

祖国は深さにある住まいというだけではない。それに従って歌う時にヴァントウイユ特有の響きを持った「不滅の歌」が生みだされるのだから、この住まいはそれだけでこれも作品と密接に結びつくことは見当がつく。いや例の〈翻訳〉という思想を仲介にしていえばだが、それは作品そのものだといっている。というのも話者は後に未知の記号で書かれた「内面の書物」について語ることになるからだ (III. 879)。「私が自分のなかにかかえている作品」(III. 1036)とも呼ばれるこの書物は、どうやらヴァントウイユの音楽が暗示する内面の祖国と

同じ場所を占めているわけだから、他に見当るものもない以上やはりそれに取って代ったのだと考えるべきではないだろうか。つまり住まいを目ざして降りるとまたしても作品に出くわすことになるのだ。位置が同じだというだけではない。この内面の書物の「浮彫りの記号」を読みとくには、「無意識を探索す」べく、「水底を調べる潜水者」のように「手探りし、ぶつかり、迂回する」のだと、まさにマドレーヌの賞味やアリストアイオスの水底降下と同じ心象で述べられるのだから〔III. 879〕、やはりこの書物の前身は内面の住まいないし祖国なのだ考えるほかはないだろう。さらにこれまで言及したこととの関連でいえば、生れた場所としての祖国とはあの人物でもあった。したがってこの内面の祖国⇨住まい⇨書物は、祖母がそうだった話者の真の自我でもあって、そう考えるとここにまたしても「息子の中の母の顔」が影を浮かびあがらせていたことになる。ただし、この内奥の母のもとまで降りて一体化すると受精して書物となるのだが、この内部に抱えている書物はその途端に子供となり、この懐胎による息子から母への変貌はいわば話者が作者になる条件だった、ともいえることを付け加えておこう。

だがそうなる問題は今やこの胎児をぶじに分娩することができるかどうかである。どうすれば「内面の書物」を作品にできるのか。話者によれば、書かれるべき「この重要な〔エッセンスを含む〕書物」、「唯一の真なる書物」、それを「大作家」は自分の勝手に拵えだすのではない。「それはすでにわれわれいめいの中に存在しているのだから、翻訳すべきなのである」〔III. 880〕。マドレーヌにおける内奥の女性に到達する行為が、ここでは内面の書物を——おそらくは神の言を人々に伝える預言者の忠実さにおいて——翻訳することとして語られるのである。それは「私が感じたことを薄暗がりから抽きだして、それを知的等価物に交換する」とほぼ同じ行為であろう。あの女性との距離を乗り越えることがいかに困難であるかは再三強調されてきた。それはとりわけ受精の困難さであったが、それがここでは翻訳の困難さとして語られるのだ。もっとも翻訳というからは外国語が問題

になつてゐるわけだ。しかしこの「神聖文字」の解説〔III, 878〕や「判読不可能な書」〔III, 879〕の読解には「いかなる規則」の助力も期待できないのだから、その「未知の記号」〔ibid.〕は何語ともいえない。いわば辞書なしで初めての外国語の文章を翻訳するはめに立たされる。書くとはそういうことらしいのだ。ヴァントウイユの娘と女友達が、父の遺稿の——楔形文字よりも——難解な記譜の中から七重奏曲を掘りおこした貢績が高く評価されるのも〔III, 261—2〕、それが創造としての翻訳という話者の芸術の創造観と合致していたからである。ところどころの内なる外国語の書物は建築物としても語られている。少年時代、ジルベルトと比較的親しくなつた話者は、ある日その家遊びに行くのだが、相憎他に約束のあつた女友達はこの来訪を無視して外出しようとする。オデットののはからいで、彼女は自分の楽しみを思いとどまらされ、いやいや話者の相手をするのだが、これでは折角入りこんだ彼女の住居も心安らかに住みうるところではなくなるだろう。彼女の心は閉ざされてしまつてゐるのだ。何によつてか？ オデットは出かけようとすゝ娘の非礼をたしなめるのに英語を用いたという。ところが話者にはこの外国語が未知の記号だつたために親切が仇になる。異国の語で語りあふ二人の女性を前にした彼は、「まるで壁がジルベルトの生活を隠してしまい、邪悪な鬼神が私の女友達を私から遠くへ連れ去つたかのようにだつた」といふ〔I, 583〕。愛する女性とのあの距離が問題になつてゐるわけで、実際話者は自分が「見棄てられて独りぼっち」になつたと感じる。この女性が原初の住まいの影をおびてゐる以上、隔ての壁は入りこめない建築物の一部をなしだいたといふべきだろうが、ここではその建物が未知の言語でつくられてゐるわけだ。「自分の知らない言語は閉じた宮殿 (palais clos) であつて、中で愛する女性がわれわれを裏切つてゐるかもしれないのに、われわれは何も見たり妨げたりできずに、外に取残され、自分の無能感 (impuissance) のうちに絶望して身をひきつらせてゐる」〔ibid.〕。外国語を理解するこゝの無能感は、その言語の内部に女性を潜めてゐるのだから、距離を乗りこ

えて達成されるべき愛の行為としてのエクリチュールを実現する不能感 (impissance) と通じあっている。つまりこの言語を翻訳する難しさはあの人物に到達して一体となる難しさの文学版なのであるが、この人物が深さに、ということとは話者の内奥の住まいに潜んでいたことを思い出しておこう。するとジルベルトが身を隠した未知の言語が「閉じられた宮殿」として一見唐突に浮かびあがってきたとしても、それは内奥の住居の欲望に発した根の深い表象だったと考えなければならぬ。話者はそういえば、祖母やアルベルチーナのような愛していたひとびとや彼女たちへのきわめて強い感情は、歳月とともに忘却にさらされて「不可解な語」でしかなくなると述べていた (III, 903)。そういう女性と言葉の等価性に、女性と住居の等価性を連接して、いわば三段論法的に言葉が建築物になる不思議な道すじを辿ることもできるだろう。いってみればこの道すじにこそ愛する者を書くものへと変えたこの作品の論理が根をおろしているのだ。なお話者はそこで、この不可解な語を「普遍的な言葉に書き写して」「今は亡き人々を、その最も真なるエッセンスにおいて、あらゆる人間〔魂〕にとつての恒久的な獲得物 (acquisition) たらしめ」ようと望むのだが、この主張は明らかに翻訳創造論の焼きなおしである。となると、逆にいえば、この観点からも内面の宮殿はまたしても言語的作品として立ちあらわれてくるのである。

深さ、あるいは翻訳すべき内面の建物Ⅱ作品への到達を、これまでわれわれはいわばマドレーヌⅡアリストアイオス的な水中降下を主導イメージにして透かしてみてきたのだが、それと並んでアリババの洞窟中の宝物も逸早く作品冒頭から、「コンブレのプチフルの皿」に描かれて登場していた。といってもあの人物の食べものとしての相貌をむしかえそうというのではない。この隠された宝はゲルマント夫人への愛を——スワンを介して——語るものであるが、話者の内面が深い地層（「私の精神的大地のいくつもの深い地層」〔I, 185〕）をなしており、この世で最初に知ったものがその最深部に位置している以上、ゲルマント幻想の背後にいたあの始源の女は、地中に

埋れた「貴重な鉱脈」(III. 1037)としても語られるだろう。「深める」ことはこの地質学的文脈では、自分の内なる「鉱脈を発掘する」(ibid.)ことであり、当然先の尖ったもので自己を掘りすすむことになるこのマゾ的苦行が、またしても書く作業と重なりあうと指摘するのは蛇足であろうか(p. 1036-7)。このエクリチュールの鉱物学的な採掘のイメージは、忘却の彼方にある内面の祖国が真の住まいとしての宮殿であり、おそらくは「地下の都市」(II. 760)でもあるのに伴って、同じ地中でも考古学的な発掘の様相へととって替られる。それは上掲のデロス島がそうだったし(I. 184)、シャルリュスが戦争中ドイツ軍空爆下のパリにその面影を見出したポンペイ(III. 806-7)のような、多かれ少なかれ原初の黄金時代を彷彿とさせる埋没した廢都ないし廢墟⁽²¹⁾の趣きを呈するだろう。つまり「大地の表面を覆っていたものは、もはや大地の上ではなくその下にある」のだから、「その死の町を訪れるには旅行でそこへ出かけるだけでは充分でなく、発掘が必要なのである」(II. 91-2)。詩人たちは「若年期に生活した家や庭に戻ればかつての自分を見出す」と主張するが、それは当てにはならない。昔の世界が「より確実に見出せるのはわれわれの内部」なのだ。「われわれが少年期を過した庭」、つまり始源の住まいを見出すには空間の移動ではなく、「われわれの身体という大地とその内奥『凝灰岩』」(Le sol de la tuff de notre corps)を掘り返して、そこに「降りていかねばならぬ」(III. 91)のである。なおこの「地下のいくつかの〔過去の〕陳列室」ではいかなる記憶の光も「その内的独白」を理解する助けとはならないというのだから、この内的独白は上記の翻訳すべき「内面の書物」とほぼ同じものだと考えていいだろう。⁽²²⁾この地下の独言を抽きだして、普遍的言葉によってその知的等価物を与えることが、翻訳と呼ばれた書く行為なのである。ジャンルは異なれエルスチールの絵画も、手法はこれと合致する。彼の神話的作品につねに現われるある種の描線やアラベスク模様には、彼の「ある理想の型」が凝縮されているのだが、この理想型は「彼自身の最も内奥の部分」をなしている

のである〔I. 850〕。画家はだからこの理想型を「自分の中から採掘する」(extraire de soi, I. 851)のだが、それには「大変な労苦」を払わねばならない。そのためのいわば鉞夫的膂力がしだいに弱まりだした頃に彼は、「わが美わしのガブリエル」と邂逅して結婚するはこびとなる。というのも画家の内奥の理想が労苦なしに「外部に」、この「女性の肉体に現実化されている」のを発見したからである〔I. 852〕。こうして彼はある肉体を物質的に模倣するだけで理想を表現する安易な道をとるようになるのだ。それはいうまでもなく芸術的退廃であるが、しかしこのことははしなくも内奥に住むものが一人の女性であることをはっきりとものがたっているだろう。それに画家が理想を体現した女性と結婚して同居することも、改めて芸術の根底的モチーフとしての愛における住まい願望の根深さを読みとることが出来る。この地下の女性は、さらに墓に埋葬された死者(ゲルマント家の不均衡な数石はその復活を示すものだった)、コンブレの教会の地下聖堂に眠る王女などへと意味の網目を拡げて、死の主題を投げかけるものと思われるが、差当りはある自殺志願者のふるまいに注意を向けるにとどめたい。というのもこの人物は、ある建物に少女を一人差出すようにと一風変わった要求をつきつけて、その願いが聞きいれられないとみるや、自らの内面の深みへと掘り進んでいったからである。もちろんこれはルサンヴィルの塔を鍵のかかる屋上の小部屋から遠望する話者のことなのだが、この塔と女性の緊密な結びつきを前提とする彼の「哀願」に、あの人物への欲望の紛れもない住まい願望が輪郭を現わしているように思われる〔I. 158〕。したがってゲルマント幻想の挫折が方向転換を迫ったのと同じ事情で話者は内面へと向かっていく。それが「ある探求を企てる旅行者の勇猛なるためらいをもって」行われるのは、それも旅行による探求(この後も長い間続けられる)の延長上にあるからだ。こうして彼は自己快楽において、「内側に未知の道を切り拓いて」いくのだが、この未知の道の果てにはだから当然ある女性が彼の到着を待っているはずなのだ。しかしかつてルサンヴィルの主塔の地下の暗がりの中で少女

のジルベルトが愛する話者の来るのを待っていたことをずっと後になるまで知らなかったように〔III. 694〜7〕、話者はこの内面の道がどこに自分を連れていくのかまだ知らない（「未知の…」）。だからこの深さへの掘削に「勇猛なるためらい」を覚えるのだが、それが「絶望して自殺を企てる者」のものであると付け加えられるのは、このエクリチュールの降下が必然的に伴うらしいマゾ的な自己破壊を語るのではないだろうか。しかしこの未知の道が当時は「死に致る〔道だと〕思っていた」という話者の言葉はそれだけでは強すぎる。それは到達すべき女性^{II}住まいがまた墓場でもあるからではないだろうか。だからそこへ探求の道をとることは自殺なのである。しかし、作品の冒頭で「死の道だと思った」ということは、その展開の帰謬法的手続きを考えれば、後に逆転してこの永遠の住まいとしての墓こそ同時に不死の場となることを暗示していたとも思われるのだ。

始源の楽園を追放された話者は、失われた住まい^{II}祖国を求めて旅行と愛の道をたどる。それは失敗に帰するものの、しかしもともと一つでしかない両者（土地と女性への夢想）を統合したゲルマント幻想の内面化として深さへと降ることが奨励され、そこで見出された住まいとしての女性^{II}建物こそがこの幻想において願望されていたものであった。さらにそれは内奥の祖国から内奥の書物、「唯一の真なる書物」となり、そこに向って水中ないし地中を深く降ることが翻訳としてのエクリチュールの作業となるだろう。作品を書くことは、不壊なる真の住まいをこの世に教会のように建造することなのである。と³⁴ころでエクリチュールはあの女性への住まい願望に根差しているわけだから、作品の構築は同時に愛の遂行であり、するとこの住居論の観点でも終始問題になっていたのは *Lettres d'amour* だったといわねばならぬ。

注

- (1) CSB, Gallimard, idée, 1987, p. 264.
- (2) このゲルマントの心象としての塔が「黄色くなつてくぐく(Tour jaunissante)」(II. 13)と形容されているのは、ゲルマントの名の響きのオレンヂ色と通じあい、さらに話者の愛における黄昏の主題と結びつくだろう(後述参照)。
- (3) 建物の影はたんにゲルマントだけではなく貴族一般に及んでもいる。ヌムール公爵とシユウルズ公爵はそれ自身が「美しい封建時代の建築物」となり、「ヤドカリの客好きな住居」のようにその中にいれかわり立ちかわり有名な貴族たちが身をひそめているのが見えたという(II. 50)。また貴族階級そのものが密が少なく光の入らない「重々しい建築物」とみなされ、「ロマネスク様式の建築」のどっしりとした力強さをもったその中に「あらゆる歴史を閉じこめ幽閉して」いる(II. 536)。これらは必ずしもただちにゲルマント夫人への愛には還元できないが、話者の想像力における住居追求の現われとしては見てとれるし、それは彼にとっては愛の動機をなすものなのだ。彼は後述のように同性の友人サンリルーにも住居幻想を抱くのだが、その点でこの若い貴族の「繊細な皮膚の下に、大胆な建築物が、封建時代の建築が姿を現わしていた」(I. 819)とどう一節も、住居と愛の関係を示すものだろう。
- (4) 食べものの贈与者が女性ではなく老人なのだが、その答えはなぜ彼が元師(maréchal)なのかをまず問うことである程度見出されよう。辞書はmaréchalに「馬一召使」という語源を見ると、MarはMarsantes夫人の場合のようにこのテクストの語源論においてはMater(母)の派生形なのである。vieux maréchalはvieux charmeauのように老女の影を垣間見せるのだ。それにその正確な意味はどうでは測定しないが、maréchalはMarcelのアナグラムでもあるだろう。
- (5) この後、祖母が愛読者としてその真の美を「家族と自然への愛から」理解していた、書簡集の作者セヴィニエ夫人に、話者が母を凝しているのは、『失われた時』において手紙を位置づけるうえで興味をひく。彼女の書簡は母から娘と息子にあてた「Lettres d'amour」である。
- (6) この壺は心情の間欠において話者が「われわれの肉体」がその一種だという「われわれの精神的なものが閉じこめられている壺」と通じている(II. 756)。
- (7) Virgil, *The Georgics*, Penguin books, 1982, P. 136.
- (8) J. Recanat, *ibid.*, p. 21-29, p. 61-68.
- (9) J. Rosasco, *ibid.*, p. 115.

- (10) *Ibid.*, p. 105.
- (11) ただし海は幸福な母子の結合をキュレネを通して示唆するとしても、それは一步間違えれば悲劇的世界へと通じるだろう。話者が前掲の海底の王国を憧憬の眼で眺めた日、劇場では『フェードル』が上演されているからだ。この劇では、息子は逆に母の住居から逃げだしたために、彼を熱愛する母の怒りをもって、結局海神ポセイドーンによって殺される。またヴェニスでの幼年期の思い出において、北海へと続いているように見えるプールの水底は、むしろ「嫌悪と恐怖」(III, 583)を子にひきおこしていた。
- (12) この死んだアルベルケーンの喚起が夕方 (*au crépuscule*) と結びついているのは偶然ではない。生前から彼女への話者の欲求は夕方に激しくなるのであり、ゲルマントも——名の響きやその方向の遠い散歩などによって——顕著な黄昏の主題の一環をなしている(後述参照)。
- (13) 祖母殺しを自白した時も話者は罪滅ぼしの思いあまって、作品が終ったら苦しんで死ねばいい気味だと自虐的な発言をしていた。揚足取りになるかもしれないが、作品を書いた後に苦痛で死ぬことは原則的にはありえない。苦痛とは愛の行為であり、後者はエクリチュールのかたちにおいてしか実現しないからである。苦痛もそのはての死もただ文章を書く営みの中においてのみ可能なのだ。
- (14) *Correspondance de Marcel Proust*, XV^{III}, p. 359
- (15) *Lettres à Gide*, p. 25.
- (16) J-Y. Tadié, *Proust et le roman*, p. 240.
- (17) *Ibid.*
- (18) *Correspondance de M. Proust*, XIII, p. 99
- (19) *Lettres à Gide*, p. 25.
- (20) 作品の構成は作品そのものが一番確実に示しているはずである。しかしそれがそうなることを許さなかった晦渋な語り口にプールのテクストの本領があるともいえる。
- (21) 祖母との関係がサン＝ルーによって確保されるこの一節も、あの人物への迂回路として同性愛を考える観点と符合するように思われる。なお友人の部屋を住みうる場にする彼の現前を考える場合、見逃してならないのはそこにゲルマント公爵夫人が影を落としていることだ。サン＝ルーの現前は直接にはテーブルに置かれた数冊の書物に由来するらしいのだが、その「傍ら」には話者の写真とゲルマント夫人の写真があったという(II, 74)。夫人があの人物のいわば仮の姿である以上、サン＝ルーの換喩的性格はますます明らかだといえよう。

② 教会の居住性の理由のひとつに建築物の古さが考えられる。ドンシエルのホテルが住まいえるものとなったのも、それが「近代館」ではなく「古い城館」だったことも預っているだろう。古さはゲルマント家の家柄のように母幻想とつながる。

③ 夕方を迎えると幼児がとりたてて理由も泣く現象は一般的に見られることで、これはたそがれ泣きと呼ばれているらしい。

④ それはよくわかったうえでの間違いだと考えたい。(草稿の段階から窠素だった。新IV, p. 112(参照))。

⑤ 「私の太陽」の三番の歌詞は、真昼の輝く太陽が傾いて夜になった嘆きを歌っている。「日が暮れて 夜ともなれば われひとり さびしくも [...]」。

⑥ この点で奥に宝物を隠した洞窟に入るための呪文の *spell* は、それが深さへと導きいれる以上そこに住むものの性格 (*character*) 彼女の魂) も示しているのではないだろうか。

⑦ といってもピアノとヴァイオリンがそれぞれ子と母の役割を固定して分担するというわけではなく、それが逆転することもあるのは、話者が息子から母になるのに対応するのかもしれない。

⑧ この「(スワン) が愛されていた時期」、オデットは彼に「焼けつくような火の文字『手紙』を送るのだが、それが書かれたのは「レストランかホテルか」だと、書いた場所に注目している。食事する家と愛しうる家(スワンはそう疑っている)が問題になっているわけだが、時にその便箋には「黄金の家」の頭書が入っていたともいう。当時のオデットは彼にとってまさに黄金の家であり、それを失うまいとして彼は彼女と一緒にしようとしたのである。

⑨ ヴェルデュラン夫人は常連を集めて食事をさせることに執着し、ほぼ無償の喜びをそこに覚えるのだが、その点でこの女主人はレオニ叔母(たとえばH. 26)に比肩する大母的存在である。スワンは初めて彼女のサロンにやってきた時気のきいた言動へのごほうびとしていわくつきの飲料であるオレンヂエードを与えられる。彼女のサロンは一種の緊密で排他的なマイ・ホームを形成していて、その行事に忠勤をほげむ者には慈母である彼女は、その秩序を乱す者にはテリブル・マザーとなつて仮借なく処罰をくだし、そのサロンの家族的住まいから追放する。スワンとシャルリュスはこの母の逆鱗に触れて追放の憂き目に会うのだが、その後二人が凋落の一途を辿るのはまさに住まい喪失者の悲劇として理解すべきではないだろうか。

⑩ この失われた祖国としての母の住まいへの郷愁に、流浪の民というべきユダヤ人の間に当時高まりつつあったシオニズム的な帰国願望がある。その母がユダヤ人であるだけに——影を落としていなかったとはいえない。たしかにブルーストの母方の家族はフランスのブルジョワ

ジーに同化したユダヤ人となっていたようで、だからカトリックのフランス人との婚姻も受け入れたのだろう。実際のこの同化は作品の随所に姿を見せ、コンプレの植物誌的記述における東洋原産のキンボウゲの移入（「I. 151-152」）、アハシユエロス大王とエステルフランスの王と貴婦人の相貌による肖像画、バルベックのベルシア様式（「I. 138」）、などはその一例である。最も純粹なフランス人の家系に属するともいへばマルサント夫人におけるユダヤ幻想の混人も同化への願いを背景にしているのかもしれない。しかしきわめて屈折した形でしか表出しなかったとしても、いわば父を排し母となることで作家となる話者に自己の最重要部を托しただろうブルーストにとって、アイデンティティは重くユダヤに傾いていたのかもしれない。近づく死の影が濃くなるとともにますますユダヤ的風貌をあらわにするスワン末期の描写には、そういう隠されたアイデンティティの意味がこめられているように思われる。

③) ゲルマントの方に位置するヴィヴォーヌ川沿いの野原には、中世のコンプレ伯の城砦の廃墟（塔や銃眼）が草の下に、「大地の中に殆ど沈んだ過去」として埋もれている。今日の小村のコンプレとは「非常に趣きを異にした一都市」の「理解しがたくなったかつての相貌」は、話者の心を抱えるのだが（「I. 167」）、それは考古学的な解説を持つていてのではないだろうか。この埋もれた廃墟は、ゲルマント幻想へと通底しているように思われる。

④) この地下に埋れた独白を考える場合、考古学が発掘した古代の書物としての「石碑を仲介イメージにできる。かつてシャンポリオンがその神聖文字を解説したロゼッタ・ストーンとは、まさに晦渋な文字で書かれた地中の「内奥の書物」なのである。

⑤) 女性の鉱物学的発掘のイメージは『ルモワール事件』（1908）のある一節へわれわれを差向ける。この現代の錬金術師というべき人造ダイヤの研究者に関する連作の中で、作者はミシュレに、「ダイヤは奇妙な深さにおいて発掘される。光輝く宝石をそこから取ってくるには（…）、きりもなく暗い王国へ降りなければならぬだろう」と語らせる。この深さへの侵入が興味深いのは、地中に埋もれた宝石が次いで女性になり、しかも宝石『女性を掘りだすその鉱夫にオルフェウス、つまり詩人の祖が擬されていることだ。「オルフェウスはエウリデュケーを地上に連れ戻すのに何度道に迷うことだろう」（OSB, p. 27）」にはすでに書くことと愛する死女を蘇えらせる行為が発掘のイメージにおいて緊密に結びついて提示されているわけだ。

⑥) となると、ゲルマントの方は話者の作家修業においてその目標に直通する道程だったことになる。どうやら散歩の二方向は、生成研究の観点のみならず（C. Quémar, *Sur deux versions anciennes des «côtes» de Combray, Etudes proustiennes, II, Gallimard, 1975, p. 159-182*）、作品構造的にも必ずしも均衡のとれた対称関係にはないようだ。たとえば話者を導く三人の芸術家は明らかにスワン家の方に偏し

ている。ヴァントウイユの音楽はスワンが発見したものとて登場し、スワンの愛のテーマ音楽となり、演奏も三回中二回までヴェルデュラン家で催される。エルスチールはスワンの知人であり、話者はスワンの勧めたバルベックで彼と出会う。ベルゴットはジルベルトの親友であり、その初期からの愛読者であるその父親の家での食事の席で話者はこの高名な作家とはじめて出会う。それに対して話者個人の文学的体験は、才能の欠如という挫折感(Ⅰ・116)、マルタンヴィルの鐘楼をめぐる最初のエクリチュール(Ⅰ・188)から始まって、はるかに密接にジェルマンの方と結びついている。『囚われの女』でも、話者はヴァントウイユのソナタをピアノで弾きながらコンプレのことを思い出すのだが、それは同じコンプレでも、「モンジュヴァンでもメゼグリーズの方でもなく、私自身が芸術家になることを願ったジェルマンの方の散歩」のことだと、両方向の——話者の文学修業との関わりにおける——相違にことさらに拘泥したもののいい方をする(Ⅲ・158)。また絶対に「相容れない」(Ⅲ・68)と思われていた二つの散歩道は、のちに一本の道筋として、自らサンチールとの結婚でそれを体現してもいるジルベルトの言葉で統合されるのだが、それはこうである、「それでも午后天家を出れば、メゼグリーズを通じてジェルマンに行けます。」この「最もすばらしい行き順」が、メゼグリーズ経由でジェルマンに行くのであって、決してその逆でないことに気付く必要がある。最終目標はジェルマンなのであって、スワン家の方はその道程に組みこまれたささやかな廻り道でしかないのかもしれないのだ。実際ジェルマンの方で思い立った作家志願がいよいよ成就されるのは、ジェルマン家でのマチネにおける一連の啓示的体験を通してであったことを改めて思い出すべきである。