

サン・マルク寺院の秘儀

——レットトル・ダムール(終)——

川中子 弘

「人に気付かれぬ宝」としての地下の女性は、しかし地上に連れてこないかぎりにはエウリデューケーのように冥府にい残って、墓に埋葬された死者となる。コンブレの教会の地下室に眠る中世の幼い王女、ヴェネチア滞在中の主人公の内奥の牢獄に幽閉された死んだアルベルチーナなどがそうなのだが、ゲルマント家の中庭の敷石に墓石のようなケルト信仰的僥倖に恵まれないかぎり、冥界降りからの帰還は容易にはなしとげられない。睡眠において、内奥のレーテーである「自分の血の黒い流れ」に棹さして「地下の都市」へと降り、また目覚めと共にそこから戻るといふやや他人まかせのコースもあるが〔III〕SO〕、そうそう機会が与えられるわけではない。それにこの時は死んだ祖母とは会えずじまいなのである。あの人物を探しに深さへ降ることは、場合によっては生命にかかわる危険な行為となる。コンブレの上階の小部屋からルサンヴィルの塔を遠望する少年は、この「赤い乳」の建築物に女性をひとり差しだすようにお門違いとも思える要求をつきつけて、叶えられないとみるやみずからの内面へと深く

掘りすすむ〔1158〕。建物と女性の緊密な結びつきを前提とする彼のこの「哀願」には、住まいとしてのあの人物への欲望が輪郭を現わしている。したがって少年の内面降下は、樓閣が軒をつらねるゲルマント幻想での追求が頓挫して、やむなく方向転換を迫られたのと似た事情が働いていたのだろう。だからこうして「内側に未知の道を切りひらいていく」ことは、アリストアイオスの水中降りやマドレーヌの賞味者のような艱難をひきうけることになる。この未知の道は、その果てに待つあの人物へと導かれるはずであり、首尾よく行った場合には、自己快楽の模索として振りかえらるだろう。もつともルサンヴィルの主塔の地下の暗がりでは、実は少女ジルベルトが愛する少年の来訪を心待ちにしていたことをずつと後になるまで知らなかったように〔III 6547〕、この内面の道がどこに自分連れっていくのかまだ彼にもはつきりとは判らない。しかし、この内なる掘り下げが「探求を企てる旅行者の勇猛なるためらい」をもつて行われるのはそれだけのためではない。この探求者を「絶望して自殺する者」に比較し、未知の道を「死にいたるものと思っていた」のは、この企ての意味を予感していたからだろう。内奥のあの人物に達することは愛の成就というだけでなく、それによってエクリチュールへの受精的契機になる。実際この時カシスの葉に紙片に記された一条の痕は、「思い出の絶えることのないうちふるえる連鎖」として魔法の *pume* から飛び出すエクリチュール、つまりこれから書かれる作品のエクリチュールへの方向を決定するだろう。しかし他方で書くことは深さに住むあの人物に祖国に翻訳すべき書物へと向って自己を引き裂き破壊する過程に身を投じることであり、文字として使われるのはその時に生じた肉体の「光輝き、読みうる破片」なのだから、少年が上階の小部屋にこもって内面の道を掘削する時、魔法の *pume* に静電気をおこすことの意味をまだ理解していないとしても、それが死へつづくと考えたのはあながち間違っていない⁽¹⁾。エクリチュールは耐えがたい苦痛をひきおこすのでつい逃げ腰になる。そんな辛い作業に再びいやおうなく立ち向わせるのは愛の悲しみという「恐ろしい下僕」な

のだが、それには死の危険さえ覚悟しなければならぬ。この下僕は「地下の道を通ってわれわれを真実と死へ導く」[III:910]からである。

死ぬ前に真実つまり作品に到達できるか、作品が書かれる前に甲鐘が鳴ってしまふのか、この問が切実なのはたんに芸術は長く人生は短いからではなく、エクリチュールによる自己破壊の過程に、死がプログラムとして組込まれているという認識があるからである。作品制作のエクリチュールはその必然的帰結としてペンという先の尖ったものを握る者を死へとたぐりよせるのだ。それに携わることにはしたがって癒えることのない死の病いを自からの身に背負うようなものである。書くことは、「避けがたい死への、多かれ少なかれ長い準備」[III:1039]なのだ。『見出された時』の終結まぎわで、数度に及ぶ過去の復活に居合わせたことでもようやく恐怖をのりこえたばかりの死について、その観念は「私の中にいすわってしまった」[III:1042]、「私はすでに半ば死んだも同然だ」[Ibid.]と、主人公が従容と死との親密な関係をうちあけるのも書く覚悟を決めたためのやむをえない定めだからである。当人は、「私は死の前日に自分の作品に取り組むことになった」[III:1041]というが、むしろ事態は反対なので、書き始めたから死の前日に自分の身を置くはめになったということなのだ。それでなくとも受精論的に、作品制作は死によって完結されねばならない。作者は産卵後の昆虫のように、作品を生み出すことで生命を全うし死ぬことを宿命づけられている。あるいは「種子が、植物が成育した時そうなるように、いつ死んでもかまわな」くなる[III:896]。「草は生い、子供たちは死なねばならない」というのが「芸術の苛酷な法則」(V・ユゴ)であった。われわれは「あらゆる苦悩をくみつくして死なねばならない」が、それは「永生の草、豊穣な」(II 受精させうる)作品という密に繁った草が生いであるため」なのであり、やがてそこには数世代にわたって人々が、「下で眠る人々のことなど気にもとめずに《草上の昼食》をしにくるだろう」[Ibid.]。食事といってもこの草上で供されるのは、

地下の人々がかつてそのために死んだ作品という食べものである。では作品を書くことが確実に自分を傷つけ苦しめ死なせることであるなら、この苦行をつむことはすなわち殉教 Martyre への道となるだろう。

最初のエクリチュールの体験である Martinville の鐘楼に関して、それが引き裂かれて中から「文章に似た美しいもの」が出現した時、鐘楼の名称に御者がふりおろしていたであろう鞭 martinet が隠されていたに違いないと推測した。まさか御者がハンマーの一種 martinet をふりおろしていたとは職業柄思えないが、といって主人公がついに書く決心をするうえでハンマー marteau が重要な役割を果たすのだから、あながち否定するにも及ばない。ゲルマント家の図書室で皿に当るスプーンの音が、パリに来る途中で聞いた汽車の車輪をハンマーでたたく音を呼びさまして深い歓喜をもたらし、それがエクリチュールの受精的契機になったからである。ハンマーは一種の凶器ともなりうるが、たたかれる roue (車輪) にはなるほど車責めの処刑具の意味もあり、エクリチュールのサド・マゾヒズム的な奥行きをこの時も垣間みせていたと思えるのだ。さらに marteau は、晩年の女優ベルマ Berna を実際に責め道具となつて苦しめる。「死病にとりつかれ」、社交界からも身をひいた女優は、ある時熱愛する娘を喜ばせるためにあえて病身を押し舞台に立つ。しかし娘の「ほほえみを、接吻を期待して」得た謝礼の金は、娘夫婦の「贅沢に暮したいという欲求」(III.95) を充たすために使われる。隣に住む夫婦は、これ幸いと流行や来客の好みに合わせて住居の模様変えの計画を実行に移すのだが、その工事の「たえざるハンマー marteau の音は、大女優がとも必要としていたはずの睡眠をうち破る」結果になる (III.96)。娘夫婦による理想的住宅の追求がハンマー打ちをひきおこし、その音が母親の「死を早め、最後の日々をむごたらしいもの」にする。娘が母親似だとは述べられていないが、「遺伝、それに当然すぎる賞讃の念から強くなった模範的感化によって」、エゴイズムや嘲笑的性格の点で彼女は女優の母と似ていたらしい。するとこの——これも住まい探求に伴う——ハンマー打ちに

よる母殺しは、シャルリュスのサド・マゾ的な母殺し、主人公の告白する祖母とアルベルチーヌの殺害、さらにはヴァントウイユの娘による父殺しなどに通じているのではないだろうか。もつとも主人公の場合、彼女との対応にはさらに二重の接点が見出される。娘は母を浅はかな楽しみごとで苦しめるばかりか、とうとう人のよりつかなかった女優のお茶の会を夫とともに見捨て、招待されてもいないゲルマント家の社交的集いに入れてもらうために、母の軽蔑する後進の女優に平身低頭することで誇高い瀕死の大女優にとどめの一撃を与えるが、そこには先の尖ったものの介入がある。娘夫婦のために巡業を余儀なくされたベルマは、主人公の祖母のように痛みどめのモルヒネ注射を打つばかりか、その痛みの原因までが同じ腎臓の病気なのである。この性の異なる二人の子供の対応に、もう一つ振れた関係が重なる。主人公は愛する娘に翻弄される瀕死の母親に、おそらく女優の役所によって近親相姦的な愛を抱いたこともあるのだが〔148頁〕、他方では芸術家として、つまり自からが母になることで彼女と重なりあうことにもなる。ベルマも「彼女の中に居すわった死と向きあって」〔Ibid〕おり、この病者の「殉教 Martyre を早める」のは、まさに死病をおかして続けられる彼女の芸術活動なのである。といつても女優としての芸術への専念が生命を縮めるという世間でよく聞くような一般化に陥ってはならない。娘への愛が死の苦痛に耐えて彼女を舞台に呼びもどし、しかもそこで演じるのがフェードルだということに、愛と芸術とのきわめて特殊な関係を透かしみなければならぬ。彼女の死はこの関係を通してのみ必然となるのだ。しかも彼女はこの劇の中でも、夫テゼーが死んだという噂の後、義母が息子イポリットに道ならぬ愛を「打ちあける場面」だけを演じたかのように書かれるが、その舞台の後で哀れな母親は「恐ろしい夜」を迎える予感に戦いたのだし、この公演の報酬で始められた工事のハンマーの音のせいで、そのみが「激しい苦痛を和らげる睡眠」を妨げられて死期を早めるのだ。どうみても女優の芸術的「殉教」はフェードルの禁忌の愛の告白に⁽²⁾関与している。これは書くことは必然的に自分

の死を招く主人公にとっての作品のモチーフが何であるかを、例の「読者にはなにも読みとれない曇ったレンズ」〔III11〕越しにであるが、差し示しているだろう。娘の贅沢な要求にこたえる死病の女優は、「たえざる生成」にあつて「身勝手な要求」をする作品という息子の世話に遂われる、「死にかけた母親」である主人公と余りにもよく似ている。

一冊の本は大きな墓場で、大部分の墓碑名はかき消されてもはや読みとれない〔III903〕。主人公がこういうのは、直接にはモデル問題に関連して、それまで彼がジルベルト、ゲルマント夫人、アルベルチヌを次々に愛し苦しんだために、あの始源の人物に対しておかすことになった「愛の不実」〔III902〕ないし冒瀆への弁明である。しかしそこに表明された「本Ⅱ墓」という考え方はおのずから彼の住まいとしての作品の思想を語っている。作品は死後の住まいなのだ。墓は本来、滅亡した生命の記録などではなく、生活道具一式をそろえての他界での新生を開始する場であつたが、本Ⅱ墓はベルゴットの死後の著作のように、永生の魂の宿る場という意味を引きついでいる。死後永遠に愛するものと生きつづけるための住まいを建てるのが作品を書くことであり、その制作に建築的比喩がしきりに呼びこまれたのもこの強い関心のおのずからの現われである。ただし永遠といっても文字通りの無限の意味ではないらしく、世界大戦のベシミスムの影響なのか、ごく謙虚に「おそらく私の著作もいつの日かは、私の肉体存在のように結局は死滅するのだろう」と留保がつけられる〔III1043〕。それが「百年後」になるのかそれ以上なのか、いずれにせよ「永遠の持続は人間と同様に作品にも約束されていない」。とはいえ主人公の愛読する『千一夜物語』やサン＝シモンの回想録は、作者の肉体が滅んだ後にも長い間読みつがれてきたのだし、肉体の死がかえつて作品の成立と永続の条件となる、死の受精論を改めてもちだすのもこの後なのだ、「小麦の種子が播かれた後死ななければそれは一粒にとどまるが、死ねば多くの実をもたらすだろう」〔III1044〕と。多少

のかげりはあるが、はかない肉体の限界をつき破る精神の作品の永続性への信念は、最後までほぼ揺るぎなかったといえる。ベルゴットの作品は、死後における「彼の復活の象徴」[III.188]となり、ヴァントウイユの場合も「作者は、音楽の中に生れ変わって永遠に生き」つづける [III.253]。

しかし本Ⅱ墓の思想は、死者が再生を期して眠る場としてはともかく、後世が読みとるべきテキストの存在はこれだと影が薄くならざるをえない。この点では単なる墓より、ある教義の象徴的表現である大聖堂の方がはるかにふさわしい。それに教会建築物はしばしば聖人や貴族の墓地を兼ね、住み心地も証明済みであるうえ、建築家としての技倆も発揮できる。「本Ⅱ墓」より「本Ⅱ大聖堂」の方がどうしても適切なのである。作品執筆に際して、腕に覚えのありげな建築術の必要性（「私の建築家としての工事」）、私の「作品」建設、III.100)を仄めかした後、では具体的に何を建てるのかといえば、結局宗教的建築物なのである。「信者たちがそこで少しづつ真実を学び、その各部分の釣合や全体の大きな見取り図を見出し、いけるような教会になるのか、それとも島の頂上のドルイド教の大建造物のように永遠に誰も訪れないものになるのか……」[III.100]と。いずれにしても、その建造に全力を投入して、「周囲の壁が全部できあがった後」は「墓の扉」を自分で——内側からだろう——閉じる余力は残したいと付け加えるのだから、この寺院を建てれば死後の住宅の心配も取除かれる。ではこの寺院の名称は何というのだろうか。誰でもこの死者の永遠の住まいである「思い出の広大な建築物」というテキスト、つまり「本Ⅱ大聖堂」の書名は知っている。しかし逆に『失われた時を求めて』の大聖堂としての名称となると、余り知られてはいないだろう。この神殿は何という聖人に奉獻されたのか、ということなのであるが、それにはやはり主人公の墓碑から「かき消された名前」〔前掲〕を蘇らせねばならない。一体この大聖堂に Saint Marc 以上にふさわしい聖人名が考えられるだろうか。

すでに述べたように、人物や土地の命名に人並み以上のこだわりをみせる作者が、肝心の主人公は名無しで済ませようとした、それだけでも本来なら面くらわせられるのに、作品の後半を過ぎたところで今度はいきなり緊迫したこの意味ありげな空白をあつさり放棄して、それもいかにも無頓着に手近かから借りただけだといわんばかりに、自分の洗礼名——父姓ではなく——を冠せてすませるのだから、小説的虚構と自伝の境界に拘泥するものには迷惑な軽率さというほかはない。眠りから目覚めた同居中のアルベルチー又は、かたわらの主人公に気付いてその名前を呼ぶ。それは「この本の作者と同じ洗礼名を話者に与えれば」、『私のマルセル』、『私のいいひと』となるだろうという〔III.75〕。しかしただの Mon cheri と Mon cheri Marcel との違いは何なのだろうか。急に気粉れをおこし、「私のいいひとマルセル」などと呼ぶかわりに、従来のように「私のいいひと」と名無しで済ませたところでどんな支障があったというのだろうか。それに何も幾らでもある中からわざわざ自分の洗礼名を弁解しつつ持ちだすまでもないのだから、これは愛すべき大作家の筆の走りぐらいに踏んで見逃すのが無難なように見える。ところがそれにはもう二回作者の洗礼名が浮上してくる。やはり夜目覚めた愛人が「私のいいひと」と言った後で、「私に私の洗礼名を与え」〔III.115〕る。さらにトロカデロに観劇に出かけた彼女は、主人公を安心させるために一足早く持参させた伝言で、「私のいいひとマルセル」とか「何ていうマルセルなの！」と呼びかける〔III.157〕。「私に私の洗礼名」をあてる場合、初めの私は登場人物のことで、次の私は作者をさすのはわかる。しかし画然と隔つべき両者をどちらも一人称の「私」で呼ぶことで、自伝／小説ないし作者／主人公の審級的相違がもつれはじめてはいないだろうか。そう思うと三回目のマルセルにそれまでのような断わりが全くついてないのが気になる。使用条件はすでに提示済みだからなのだろうが、逆に周到な準備の後で主人公がマルセルと名乗る権利はすでに確立したためだともとれなくはない。命名にも構成にもきわめて意識的な作者による、それまで一貫して

避けてきた自分の名の作品内への導入が、単なる過失でありえようか。『因われの女』プレイアド新版の校訂者 P II E・ロベールによれば、『サント・ブルーヴ反論』期の初期草稿では主人公はマルセルの名で呼ばれていたが、『失われた時』ではこの名は消し忘れて残ったのではなく、五巻において訂正、あるいは符箋、欄外などの「後からの付加部分」の書き込みとして初めて登場する。名無しで通してきた人物に途中になって翻然と作者の名を付したのにはやはり何らかの意図があったのではないだろうか。同校訂者の言葉を借りれば、それは「小説の作者と話者と近さと隔たり」〔hid〕を示すものだったとひとまず言えよう。しかし隔たりを示すだけなら、誤解を招きやすい自分の名を出す必要はないのだから、むしろそれは両者の親近性により比重が掛かっていたのではないだろうか。とすればどういふ親近性なのか。それまで潜在的だった作者と主人公（ブルーストのいう話者）との同一性がたまたまここで露呈したというのだろうか。確かに「私に私の洗札名を与えれば……」という両者を分ける時のぞんざいな手付き、また後にシャルリュスに贈呈されたラスキン著『胡麻と百合』の翻訳が、少しのためらいもなく主人公の仕事として語られる〔III 83〕ことなどは、作者がいわゆる自伝／小説の相違にあまり神経質ではなかったことを語るのかもしれない。しかし他方では、『失われた時』を自伝として読まれることを作者が相当警戒していたことも事実である。作品の素材が事実（レアリスムの意味での）に依拠するかどうかが自伝／小説の基準なら、この作品はおそらくきわめて自伝に近い。しかしテキストの焦点が事実の列挙よりも少しでも向うに結ばれているなら、つまり構成や文章の質、ブルーストの言葉を使えば幻影的透明度、単一性、つまり深さが作品としての内的自立性をもたらしているなら、それはただ一個の作品とでも呼ぶほかはないだろう。作品ないし大雑把に小説とここで呼ぶものは、本来、自伝的かどうかの基準の埒外に成立しうる。逆にいえばどれほど自伝的であっても、それはテキストが作品として成立することを妨げない。ところが世間は必ずしもそういう見方で作品を読むわけではない。

それが判っていた作家はそれでも意図の晦渋な作品の誤読をおそれて、つまらぬ尻尾を掴まれないように警戒したに違いないが、しかしある瞬間自分の書いているものが物質的基準から自由な高みに浮遊したと思つた時、決定的となりかねない自伝のしるしを残すことにそう頓着しなくなつた。そういうことはなかつたかと思つてみるが、しかしこれでは結局筆の滑りというにひとしい。そうではなく、作品全体の意味に関わるもつと積極的な意図が三度の作者の名前の登場にはあつて、それは Saint Marc 寺院の秘儀に参入させる道しるべをつけることではなかつたかと思われるのだ。

一つの糸が見えつ隠れつしながらある全体を縫い合せている。初めのエクリチュールを実現に導いた Martin^三 の鐘楼、またそれを引裂いてあの人物が文章として現われた時その現前に寄与していた御者が手に握つていたはずの、そしてシャルリュスが内奥のあの人物に辿りつこうとした時その身体に振りおろされていた鞭 martine、自分の身体を破壊したその断片で文章を書く苦行者に冠せられるべき martyr などは、その語根ともいふべき mar を通して真の意味を探るべきなのである。それはまず母性の権化といふべき Maresaies 夫人によつて顕揚されていた。したがつてそれと脚韻をふむ最後の音節において黄昏の色彩を帯びるといふ Guernantes 夫人が、楽園の住まいを包み隠すものとして主人公を誘い魅惑したのも、彼女の名がよく見ればこの同じしるし、魔法の文字を含んでいたからなのだ。Barma が少年の憧憬の対象となるのは、彼女が禁忌の愛の源泉であるフェードルの女優として甘美な毒を流しつづけているからだ、その因果はまさしく彼女の名称の中にすでに書きこまれていたわけだし、彼女の娘による母殺しに Marteau (ハンマー) が使われるのも理由のないことではなかつた。あの人物への愛に関わつて執拗に消えては現われるこの三文字の呪力は、さらに、最も行つてみたかつたスタンダールの都市 Parne にも磁力を及ぼしている⁽⁶⁾。しかしこの三文字はなにより、自分を引裂きつつ内奥へ降つてあの人物を

探し求めていた殉教者 (Martyr) のかりそめの名を構成していたことに気付かねばならない。というよりむしろ主人公が暫時作者から借用したこの名前こそ作品を支える網の目の出発点ではなかったらうか。

Mar. を語根にして別の系列の名前がシャルリュスの愛する青年たちに見出された理由もおそらくはそこにある。男爵は愛人 Morel と別れた後 Maurice をその後継者にする。ところがその彼にはすでにモレル以前から眼をつけていた青年がいて、あいにく名を明かされていないが、この人物が後に続く寵児たちの命名法から大きく逸脱する名を持つていたとは考えにくい。Mar. を母とする通俗語源説に加担する者からみれば、シャルリュスの愛を掻きたてるにはどうしてもこのしるしを帯びていなければならぬからである。いやこの青年こそ、彼の祖母を介してシャルリュスの愛の起源と密接につながっていたのだし、少なくとも他の二人より先行するのだから、むしろ彼の名が二人の命名の規範だったと考えるのもいいだろう。こうして三文字によって縫いとられていく諸連関を改めて眺めると、周囲はすべて記入済みのクロスワード・パズルで、中心の一箇所だけが空欄のままだったところへ、ついにあの洗札名が眩かかれてしまったということなのかもしれない。仮につけてみればという当初の留保事項など、一旦書きこまれると、その名の動かしがたさの前には取りさげる他はないだろう。入れてみるとこれ以上うまく当てはまる語はなかったたのである。たしかにこれならば、シャルリュスが Morel に提案した新しい名前 Charmel [III.1062] の範囲にも収まる。というより、シャルリュスお気に入りのこの新名は、それ自体は発音されない h を除けば主人公の仮の洗札名と一字の狂いもなく重なるのだから、彼の方が命名論上ヴァイオリニストよりも愛される資格をより多く備えていた、彼への愛の思い出がモレルへのこの名の提案となったというべきなのだ。するとこの名前 Marcel が作者の洗札名と同じなのは返って偶然というべきなので、それは何重にも作品的内的システムによって要請された、他をもつては換えがたい必然の文字だったことになる。そういう名の間が殉教者となつて

建設した「本_二寺院」の名称には何がふさわしいのか、ということなのである。寝呆けまなこの愛人の口から唐突にその名が——しかもその前後三度だけ——現われるのが、[III.75.1.15.157]、彼女の死後母と出かけることにな
るヴェネチアで Saint-Marc 寺院を参詣する [III.645~] 少し前に当る配置も偶然とは思えなくなる。

ところで Charnel という名は、表向きはシャルリュースとモレルが「出会った場所」の名 Charmes (魅惑) をもとに合成されている。とはいえ三文字の透かし入りのこの名が、初めての出会いの場である楽園の名を核に、二人を名の組合わせて永遠に結びつけようとする命名者の意図は見まちがえようがない。シャルリュースは愛する者との一体化の至福が味わえる楽園を言葉により、命名的に実現しようとしていたのだが、主人公の場合も、この組合わせ名 (les noms entrelacés) は、草稿段階の一時期、彼の愛に重要な役割を果たすことになっていた。カイエ 50 には後の心情の間欠に取込まれる草稿断章が残されているが、愛しあう主人公と祖母はここではなによりも言語的な存在として語られている。祖母の顔は「私たちしか判らず、私たちにしか向けられない言語、故郷のそれ以上に母国語的な言語によって書かれて」いる [新III.1040]。あるいは彼女は「美しい王国」のように私の前に拡がっているのだが、ここでは「私の名前が宣言され慈しまれ」るばかりか、「人は私の言語しか話さず、私の法の下で生活して」いる [新III.1041]。さらに、「私は彼女の性格の刻印、彼女の思考の写し」と述べたうえで、「この人物は、私の名前を書きとめる美しい文字 de belles lettres のようなもの」だと続ける [Ibid.]。二人の存在がそれぞれ言語、名前、文字という言語記号として捉えられ、そのうえで王国とそこでの言語、名前と文字という切離せない依存関係にあることが強調される。名は任意の符号ではなく、個人の存在を重く抱えこむ、ひとつの実体である。ここには身体が禁じられて幸福への追求が名へと逃げこんだ「名の夢想」と同じことが起きているのかもしれない。名は個を個たらしめる特殊な本質の現前なのである。だからこの名は家族全体を共通に括りうる父姓ではなく洗礼

名でなくてはならない。名に対する作家のこだわりの深さはやはり並大抵のものではなく、それは自分の名に対してもそうだったと思われるが、するとそこから愛の理想が、愛しあう二人の名の言語的結合のうちに達成されるという考えが生まれてきて、不思議ではない。組合わせ名が、愛するもの同志の不可分一体の理想の境地を語るものとなる。主人公は祖母のまなざしに、「ブレスのステンドグラスのように、私たち二人の名の組合わせ文字が記載されて」いるのを発見する。〔新III.1040〕。ブルアンブルス近くのブルの教会には、フィリベール美男公の死後妻のマルグリットが寄進したステンドグラスがあり、そこには夫妻の頭文字が組合わせられている〔Ibid. n. 2〕。このステンドグラスのように主人公と祖母の名の組合わせ文字が実際に記されていたわけではないが、孫が祖母のまなざしに、疑いようなない愛の気配を名の結合の言語的な了解において読みとったところに、この作品における言葉への特異な感受性が現われている。もつともこの組合わせ名の箇所は、削除されたらしく、最終稿には見当らない。しかしそれはそこにこめられた思想が削除されたということでは全くない。女性を言語的に捉える発想はそのまま残って、たとえばアルベルチヌや祖母は「不明確な語」「これらの忘れられた語」などと呼ばれるだろう〔III.903〕。だがそれは残ったという消極的な意味においてはではない。「私の言葉」ないし私たちの「母国語」しか通用しない「美しい王国」とは、主人公が内面の深さに追求する住まいとしての祖国、あるいはヴァントウイユが音楽によって響きを伝える祖国へとより発展的に取直されて、内面を深めることがエクリチュールの機縁となる論理をすでに垣間見させる。またあの人物を主人公の名を表わす「美しい文字」とみなす考えは、鐘楼から彼女が「美しい文章」として出現する、これも文学的契機となる出来事の内にあると見てとれる。それはもちろん、他方でソナタの中からのその人物の楽節としての出現へと通じるし、その文章への位相変換が主人公におけるエクリチュールの成立となるだろう。要するにこの草稿断片における愛と言葉の特殊な思想は「失われた時」の中心モ

チーフをなすのである。Charnelという組み合わせ名の提案はこの寡黙な最重要モチーフの一端がたまたま露呈したにすぎない。では祖母と孫の「組合わせ名」に対応するものは作中にあるのだろうか。Saint Marc 寺院の名が、正当な位置において浮かびあがってくるのは、なによりこの問いに答えようとしてなのである。Charnelの核となった Charmes という土地の名は、本来人に魔法をかける呪語を指すが、このように複数形では女性の肉体的美しさも意味する。それを考慮すると、二人の出会いの地としての Charmes には、初めての住まいとしての楽園だったあの人物の影がさしてくるのだが、主人公にとって Saint Marc 寺院とはまさにこの理想の住まいを実現するものだったように思われるのである。

Marcel と仮称された人物は、死を過程として組込んだ書く作業を遂行することで、丁度「雷雨の槍に処罰される」ルーサンヴィルの村が晴れると一変して、「祭壇の聖体顕示台の放射状の輻に似た太陽の房かがりを持つ黄金の棒線」によって栄冠を授けられるように〔1152〕、自己内なるあの人物を痛めつけるサドマゾヒストから、いわばその姿勢のまま殉教者へと変貌する。このまさに聖マルセル Saint Marcel に捧げる寺院の名称が問題だったのである。だがそれで主人公の方は収まるとしても、彼と不可分のあの人物はこの寺院のどこにいるのだろうか。いや、すでにそこにあの人物は「モザイクのように恒久的な自分の席を確保している」のだから、もはや居場所の詮議に頭を悩ませるにはおよばない。そうではなくここに致って突然既得のものとして語られるその不滅の居住権を、彼女は一体どんな資格で手に入れたのかを問わねばならない。そう思っって寺院内の洗礼室に母と息子が入ってからの一部始終を追ってみると、二人のそぶりはモザイクに描かれた聖ヨハネによるキリストの洗礼にそれとなく重ね合わせられていた。二人は洗礼室の大理石とガラスのモザイク床を踏みしめ、壁の洗礼図の前に長くたえず。その内母親は室内に「冷えた空気」が降りてくるのに気付いて、寒がりの息子の「肩にショールを掛け」

てやる [III.646]。このしぐさの重要性は、衣服としての母が身体の冷えた息子を暖めることで食べものや住まいの供給によるのと同質の愛の合一を実現することにあるのだが、それがここでは洗礼図と結びついて身振りにもう一つの意味が開かれてくる。「洗礼室のなかに落下する冷気」は、二人が現に眺めている、受洗のためにキリストが身を沈めるヨルダン川の冷たさとはのかに呼応しているように思われるのだ。さらに寺院の洗礼図と二人の訪問者との間には、もう一本の微妙な暗喩の糸がからめられる。後の回想としてであるが、「私は、ゴンドラが小広場の前で私たちを待っている間、聖ヨハネがキリストを沈めたヨルダン川の波を前にする洗礼室のたたずまいを思い出〔……〕」している。ここではヨルダン川はヴェネチアの都市をくまなくめぐる水路とひそかに重ね合わせられている。洗礼室で母が子にシヨールをかけるしぐさは、二人が眺めるモザイク画の図柄の照射をあびて、衣服による一体化ばかりか洗礼の意味も帯びてくる。ではどんな洗礼名が授けられたのかといえば、この洗礼室の場所柄を考えると、眠るアルベルチーナの口から告げられたあの名、Marcel ないし Marc 以外には考えられないのである。では洗礼者である母親の方は聖ヨハネ Saint Jean という役所ではないだろうか。

この聖者の福音書はブルーストにとって特別な位置を持っている。『反サント・ブーヴ論』の序文とみなされる草稿の中で引用される「光ある内に働きなさい」(CSB, p. 219) ヨハネ福音書 (IX:4) は、以降なりふり構わず仕事にうちこむ作家自身への指針であり激励である。しかし作家がヨハネ伝の作者ととりわけ親密な共鳴音をひびかせるのは、その神秘思想においてである。すでに「真の現前」で覗きみたことだが、その書に現われるイエスは食べものとしてのあの人物と驚くほどよく似ている。イエスは五千人の群衆に惜しみなくごちそうする食べものの授与者であるとともに、自から「生命のパン」となって、永遠の生命を人々に吹きこむ。「わたしの肉を食べ、わたしの血を飲むものは、永遠の生命を得、わたしはその人を終わりの日に復活させる。わたしの肉はまことの食べも

の、わたしの血はまことの飲みものだからである」(ヨハネ書、VI:54-55)。キリスト教の典礼の核をなすと思われるこの「永遠の生命」の思想は、かつて日曜の朝まさしくミサに先立って与えられた真の飲みものと食べものである紅茶とマドレーヌのお陰で死んだはずの過去(ある女性)が蘇った出来事に、殆どそのまま実現されていたのではないだろうか。イエスならぬあの女性が語りだしているときえ思える。しかしあの人物の現前が非物質化していたように、「永遠の生命にいたる食べもの」としてのイエスの血と肉も靈的存在であり、その食事はだから口唇によつてではなく、本来は信仰の成就によつて行われる(IV:31-34)。いいかえれば彼の言葉が食べものなのであるが、これが『失われた時』の言語思想ときわめて親密な関係にあることは容易に見てとれる。ヨハネ伝は言葉を全てに優先させる有名なロゴス思想の宣言が始まる、「初めに言葉があった。(……)言葉は神であった。(……)万物は言葉によつて成つた。成つたもので、言葉によらずに成つたものは何ひとつなかった。言葉の内に生命があった」。この永遠の生命を持つ言葉をマリアを通して受肉した存在がイエスであるが(「言葉は肉となつて、わたしたちの間に宿られた」、『失われた時』においてあの人物が受精の歓喜をへて、「言葉のかたち」であるいは phrase (楽節||文章)として現われる、一見きわめて異様な事態とこのヨハネ神秘主義は非常によく似ている。言葉が食べものに、あるいは食べものが言葉となる不可解な関係も、ヨハネの思想を通してみればさして荒唐無稽ではないし、言葉によらずに成つたものは何ひとつないという汎言語論は、真の人生は文学によつてしか成立しえない [III:895] という主人公の文学至上主義に通じるだろう。主人公が死の受精論を語るのに挙げた「一粒の麦もし死なずば……」もこの福音書から引かれている (XII:24)。死ぬことで多くの実を結ばせる麦の種子は、自分の死を予見したイエスの——やはり自分を食べものとみなしての——喩えだが、主人公も自分という一粒の種子の死が作品という草を豊かに育てる条件として認識していた。「聖なる書物」*Saintes Ecritures* にブルーストは実に多くの

ものを汲んでいたと思われるが、中でもヨハネ神秘思想はプーレスト形而上学の神髓と通じているようだ。⁽⁸⁾

したがって洗礼者ヨハネがここで母の背後から登場したのは、その思想をふまえて、先駆者が自分には「履物を解く資格もない」とへりくだり、この神の「花婿」は栄えると予言したキリストの先例にならって、主人公もやがて「神の国」を、エクリチュールによって実現することを暗示していたのかもしれない。しかし、必ずしも一致するわけではないこの対応だけでは、プーレストが早くからヨハネつまりジャン (Jean) という洗礼名に強くひきつけられていた理由を説明することはできない。というのもすでに彼は青年期の未完の小説の主人公に Jean Santeuil という名を与えていたからである。この命名に理由があるとすれば、それはむしろ母親との関係を通して考えられるべきである。この自伝的色彩の顕著な主人公が持つ名は、作者の母親の旧称 Jeanne Clemence Weil のアナグラムではなかったかと思われるのだ。するとプーレストはいわば母の名の男性形を自己の理念的再構成としての主人公に与えたわけだが、それによって母との一体化の願望を強く表明したことになる。父姓を排し、自分を文学によって母の子として認識し宣言する確固たる意志がそこに現われていたのだ。命名によって母親と同一視することで行われたこの青年期の自己確認が、サン・マルクの洗礼室の訪問者たちの身振りに、なおも尾をひいているのではないだろうか。未完の自伝的長篇はほぼ十年の空白を経て『失われた時』になし崩しに利用されるが、それは命名論的にも Santeuil が Vinteuil あるいは Saint-Loup, Santos (モレルの草稿段階の名)、Marsantes などに屈折しつつ継承されたことに窺える。ただし長い間名の無かった今回の主人公が、少し前に仮称であれなんであれ私は Marcel だと居直ってしまうと、もはや前の主人公 Jean という名の出番はなくなっている。そこで元の鞘に収まるかたちで一瞬主人公の母親の背後をそれが横切ったということなのかもしれない。作家である息子の洗礼名の、主人公を通しての強引な顕在化は、それだけで母親の実名の復権を引きずりかけている。それに字面をみても、Jean

Santeuil から Saint Jean (聖ヨハネ) に行く道すぢはそう複雑でもない。洗礼室を子と訪れた信仰深い老婦人は、聖ヨハネの洗礼の身振りを準いつつ、しかし父権的浄化思想によって水で冷やして再生させるかわりに、逆に母親としてシヨールで息子を寒さから守り暖めて先例の意味をずらすことで、その女性形の聖ジャーヌ Sainte Jeanne を名のる権利を既得ではなく、いわば自力で作品内の働きによって獲得しはじめた⁽⁹⁾。こうして彼女はサン・マルク寺院の中に「丁度モザイク」のように不滅の席を確保したのではないだろうか。このモザイクには息子と眺めているモザイク画と同じヨハネの事跡が中心紋のように描かれていたのかもしれないし、あるいはこのモザイク画自体が問題だったと考える悪くはないだろう。

訪問した母子はそれぞれの仕方です・マルク寺院の中に揺がぬ位置を占めていたことになる。一方はモザイク画の聖ジャンを通して、他方は長年のエクリチュールの苦行の帰結として殉教者 Saint Marc/Marcel の称号を得ることによって。といつても二人がめいめい勝手な席についたわけではなく、緊密な結びつきにおいてであることはいうまでもない。たしかにここでもブレスの教会のステンドグラスのような歴然たる組合わせ名が刻まれているわけではない。しかし Mar. の語源的意味を考えれば、あの人物は聖ジャンとは別にすでに Saint Marc の中に文字通り主人公と不可分一体のかたちで存在していた。だから寺院が名称変更でもしないかぎりいつまでも効力の続く居住権をすでに有していたことになる。こうして彼女は命名的に、またはモザイクのようにこの寺院に席を確保することで、あの「息子の中の母の顔」を最も望ましいかたちで実現していたのだ。寺院での二人の一体化で、是非とも思ひ出さなければならぬのはマルサント夫人である。その Marsantes の名は通俗語源解釈による「ユダヤ人の母」の他に「聖なる母」(Mar-santes/Mere Sainte) も響かせているが、しかし何よりそれがまさしく寺院名の倒置的アナグラム (Mar-santes/Saint Marc) となつていて、この組合わせ名によって子を慈しみ抱擁する理想的母

親と聖者の息子の完全な融合を実現していることに注意しなければならない。なおこの神殿には彼女の息子の名 Saint-Loup が部分的にしか取込まれていないが、表向き削られた Loup ももう一人の息子を通してサン・マルクに吸収された可能性はある。後者も母や祖母から、Loup と呼びかけられているからだ。主人公は、初めて母と別れてバルベック旅行をする時、見送りの母から「遠くにおいてもお母さんは私の可愛いオオカミ (Loup) と一緒なのよ」〔I:69〕と言われ、到着したホテルでは「私のかわいそうなオオカミさん」〔I:69〕と祖母に呼ばれる。主人公と同じ母幻想の一大源泉へと、シャルリュスを通して溯及しうるマルサント夫人は、最後に成就されるサン・マルク寺院での永遠の母子結合の秘儀を予告していたのではないだろうか。それは神秘的結婚である。ここの結婚式は器を割って夫婦の不壊の固めとするユダヤ寺院ではないが、この西欧の周縁にあり「東洋の詰まった」都市ヴェネチア〔II:369〕はどうしても異教の気配が強いし、中でもサン・マルク寺院は東西両文化を併合するビザンチン様式の典型的な建築物である。フランスとユダヤの融合は、マルサント夫人におけるユダヤの影、コンブレに根をおろしたベルシヤ起源の植物、サン・チレール教会のユダヤ女性エステル・フランス王による戴冠図などを通して現われていたが、この東西を様式的に結びつけた寺院でなら、ユダヤ教徒とカトリック信者との結婚もより容易に行えるだろう。寺院の様式的統合性において、エステルの婚姻はすでに成立しているのではないだろうか。主人公は横暴さにおいて自分をエステルの夫アハシエロス大王に比較していたことをつけ加えておこう〔III:18, III:26〕。寺院の洗礼室にたたずむ老婦人の敬虔な姿が、カルパッチョ作の『聖ウルスラ』に描きこまれた寄進者に見てられるのも、殉教とともに異教的結婚のモチーフの所在を示唆している。この英国の公女は回宗した異教徒である婚約者とローマに巡礼の旅に出るが、帰途お伴の一一、〇〇〇人の処女もろとも皆殺しの目にあう。殉教者ウルスラ Ursula は殉教者 Marcel とアナグラムに近い関係にあると思われるが、婚約者として殺害された二人

は、しかしあの世で靈的結婚をとげることになるだろう。それはスワンがヴァントウイユのソナタを聞いて思い出したシャトーブリアンの『ルネ』の場合によく似ている。ここでは姉と弟は、この世で許されぬ相互の愛を死後に「生れ変り (Heal)」永遠に結びつくことになしとげようとしている。他方で主人公はワグナーのトリスタンがこのソナタと非常によく似ていることに気付くのだが、この伝説でも死ぬことによつて始めて勇士と義理の叔母イゾーとの禁忌の愛が、他でもない二人の叔父であり夫である国王によつて許されることで終っている。ちなみに孤児の甥を父親代りに育てたこの国王の名は Marc なのだから、結果的にいえば妻と甥を結びつけるばかりか、死後は道ならぬ愛に許しを与えた寛大な人物の名を冠した寺院は、そういう意味でも禁じられた者同志の結婚を挙行するうえで大いに地の利をえていたわけである。しかし死んで愛の意地をたて通しても、その後で結ばれるべき天国という住まいが存在し、そこで蘇えるという保証がなければ二の足を踏むだろう。その点で注目すべきは聖母マリアの被昇天である。死後彼女はイエスの母の特権で精神的にも肉体的にも復活を許されて、すでに蘇つて昇天した息子のもとで一緒に住むことになるのだから、主人公の関心をそそらないわけではない。彼はヴェルデュラン邸で初演された七重奏曲を聴きながら、二つのモチーフが相闘う緊迫した展開の後ついに歓喜のモチーフが勝利を収めるクライマックスで、このヴァントウイユの遺作とソナタを比較して両者の相違を述べるのだが、そこに二人の画家の作品がやや唐突に引合いに出される。七重奏曲の「天国 (II 楽園)」から来ているように思われる言葉につきしがたい歓喜」と、ソナタの歓喜との相違は、「ブッキナーを吹くマンテニーニヤの真紅の衣の天使長が、テオルボを弾くペリーニの穏やかで壮重な天使と違うのと同じ」ようだ」と説明される (III.260)。しかしそれ以上は何も補足されないで、一方は天使が弦楽器を、他方は天使長が吹奏楽器を鳴らすことが、音楽作品の相違にどうつながるか少しも判明ではない。該当する絵画に拠つて推測する他はないが、その前に「天国から来ているようだ」とか、

「この世をこえた歓喜」と天上性が指摘されるのは七重奏曲だけであることを断わっておこう。ヴェネチアおよびその近辺には、テオルボ（リュートの一種）を弾く天使の描かれたベリーニの絵が何点かあるようだが、そのいずれもが聖母マリアが誕生したばかりのイエスを抱きかかえた聖母子像を中心に据えた三博士の礼拝図である。他方マンテーニャのブッキーナを吹く天使長の絵とはパトヴァの寺院に飾られた聖母マリア被昇天図を考えているのではないかと思われる。⁽¹⁰⁾とするとどちらの音楽天使も聖母とイエスの聖母子崇拜に寄与する点で共通する。これはあるいは、主人公が始めて聴くヴァントウイユの七重奏曲にすぐに認めたソナタとの類似に対応しているのかもしれない。そのうえで二音楽の相違が問題になるのだが、ではそれが比較される二絵画間の相違とは何かといえ、それはいわゆる聖母子像と聖母被昇天図のそれに帰するのではないかと思われる。モチーフの人物は同じ母と子なのだが、二人の関係は完全に逆転し、背景も地から天へ移動する。前者のベリーニでは慈愛の中に蔽そかさを湛えた母親がいとけない幼児を左ないし右胸に抱きとり、足下の三博士の礼拝には一顧もしない。それが聖母被昇天では保護者と弱者の関係が一転する。膝下の幼な子は成人し次の道を経た後死後の復活と昇天をすませ、今やゆるぎなく神（の子）として認定され至高者キリストとなつてゐる。その息子が今度は滅ぶべき人の母親を自分と同じ天上の居場所に引きあげ迎える、つまり保護者として「引受ける」(assumer→assomption)立場なのだ。もっともマンテーニャの上掲作品にはキリストの姿はなく、縦長画面の下辺は奇蹟を仰いで驚き騒ぐ地上の群衆が占め、その上を蟠集する幼い天使たちに囲まれた被昇天中の聖母が描かれ、その頭は画面上辺に今にも届きそうである。しかし神となった息子は、やや恍惚とした眼を画面外の上空に向け両手を上げたマリアの姿態が焦点を結ぶ欄外のごとくに、それだけ威信をもつて現前しているのが感じられる。主人公にとってはどちらの図柄も好ましいとしても、しかし同じ一体化でもその人物を自分が食べものとして摂取するマドレーヌを初めとする一連の経験での快楽は作品

制作に叶う実り豊かな(Ⅱ受精可能な)契機として推奨し絶賛していたのにひきかえ、アルベルチーナがアイスクリームを体内に取入れる快樂は——おそらく胎内帰帰への恐怖からであろう——文学的に不毛だと頭から嫌悪していたくらいだから、母子の二つのあり方のどちらが芸術観上より高い評価を与えられるかは自ずから明らかである。ある意味では地上の聖母子像から天上の母子像への過程が、コンプレの夜のドラマからサン・マルク寺院の蘇えりの奇蹟に致る主人公の歩みだったのではないだろうか。しばしば高い場所を憧憬し、鳥類的居住術の習得を心掛けたのもこの目標があればこそである。二作品の相違とは、隣接的メトニミーによってそれぞれの中心的主題の相違を暗示していたことになるだろう。被昇天図に対応する七重奏曲の歎きだけが、「天国から来ているように思える」のもそのためである。聖母被昇天を花婿イエスのもとへの花嫁の到着とみなすのは異端の解釈でしかないだろうが、七重奏曲の歎きをこの聖画に準えた主人公にとってはまさにそうだったのではないだろうか。彼がマルタンヴィルやマドレーヌなどで覚える快樂とは、この神秘的結婚と受精の至福だったからである。この結婚は最後に、ゲルマント邸で蘇ったサン・マルク大聖堂において「その力があるなら、私を掴まえてごらん」という呼びかけに応じて本格的に挙式されたのだが、その具体的進行は余り語られていない。しかしこの聖母被昇天やエステルの戴冠といった、いわばそれを映した鏡の破碎され遠くに散らばった諸断片を丹念に拾い集めれば痕跡を辿ることはできるだろう。

もちろん結婚といつても要するにエクリチュールで行われたのだが、その点で気になるのはかつてのヴェネチア滞在で母子が一緒に何かの仕事に打ちこんでいたらしいことだ。主人公は外出時には、「ラスキンについての仕事に関するメモを取る」ために数冊のノートを携えるが、それは「ヴェネチアをひとりで歩かず、母と出かける」時に限られていた。となるとどうしてもブルースト母子の琴瑟相和する協調ぶりが発揮された、ラスキン著『アミア

ンの聖書』の翻訳のことを思い出さざるをえない。英語をほとんど解さなかつた息子は、母親による原文の逐語訳をもとに訳文を作ったのだが、母親は文章を書くのに不可欠の存在だったわけである。これはブルーストのエクリチュールのあり方に二重に関わっているように思われる。まず作品の制作を未知の言語で書かれた内奥の書物の翻訳とする見方はこの辺りの経験に根差しているだろうし、さらに興味深いのはこの翻訳作業において母親がきわめて具体的に言葉の贈与者であり、その「滋養に富む母の language」〔古||言語〕を摂取し吸収することで、はじめて息子の文章が形成されていることである。まさしくエクリチュールによる母子の一体化であり、愛の文字／文学 (letters d'amour) の実践なのであるが、だから滞在中の二人の仕事が『アミアンの聖書』なのか、後で主人公の仕事として作中に紹介される『胡麻と百合』なのか、と翻訳だけに限定する必要はない。第一この二書ともサン・マルク寺院とは余り関係がないのに、この時の二人はもっぱら寺院で仕事をしている。母と出かけるのは「たいてい」、「旅程の終着点」としてのこの寺院であり〔III, 95〕、市内の美術館に足を向けるのも「サン・マルクで仕事をしない時」なのである〔III, 646〕。この寺院でしかない仕事とは何なのだろうか。後にこの寺院がその内部に永住権を持つものとともに蘇えり、それを「掴まえる」ことで書くことに決定的に関わることを考慮すると、それは内面のサン・マルク寺院の建設であつたと想像するほかはない。従つて、彼が自分たちのために、あるいは「後世の人々がそこで暮らす」ために、他の一切を投げうって作つたこの「住まい」⁽¹²⁾を、地図上の一都市に探しても無駄であることはいうまでもないだろう。

注

(一) ファロワ版CSBに収録された「眠り」と題される断章では、少年はこの「孤独な快楽」において「骨髄と脳に直接外科手術をされるような恐怖」を覚える〔Gallimard, 1954, p.64〕。先の尖つたメスが快楽の成立に関与している点も注意した。

- (2) ヘルマの「恐ろしい夜」は、他方で、主人公の母親が「フランソワ・ル・シヤンピ」を息子に朗読することで禁忌の愛を告白したともいえるあのコンプレの夜に呼応するだろう。この夜を境にこの母親も死への傾斜を下りはじめるのである。
- (3) RTP, ed. de la Pléiade, 1988, T.III, p.1718.
- (4) 『失われた時』の描写はいわゆる事実の観察と収集に基づくように思われるが、作者はそう思われるのを警戒した。モデルの否定もその一環だが、その理由はともあれ——証跡については、J.Y.Tadie, Proust et le roman, Gallimard, 1971, p.63-4を参照。
- (5) 透明性については上掲の *ala poésie ou les lois mystérieuses*, CSB, ed. de la Pléiade 1971, p.421. 単調性については、Sainte-Beuve et Balzac, ibid, p.169で、文体による変貌がないために現実を生そのまま提示したバルザックに対して、フロベールを高く評価する一節がある。「[そこ]では、現実のすべての部分が、単調なきらめきを放つ」……「唯一つの実体へと変換されている。いかなる不純物も残っていない」。……「すべてが、その単一の実体を変質させずに、反映によって描かれている……」
- (6) 主人公が愛人にするはずだったSuzannaやスワンが愛していたらいたるGilbremerもこの磁力圏に入るが、Ber.をその異形態と考えればGilberteとAlbertineの間に加わろ。
- (7) Mar. et Mor. なく Maur. では音がややずれるが、GilberteをAlbertineに読ませるような筆記体でMorelとMarcelを区別する点とは難しうだろう。
- (8) 両者の接点や類似は他にもある。イエスの復活は他の福音書(マルコ伝)でも語られるが、蘇ったイエスをマグダラのマリアが園丁と間違えるのはヨハネ伝にしかなく[XX.11]、主人公が仄めかすのはこの挿話である[II.60]。イエスは自分の身体を「神殿」にたとえるが[III.19~21]、これは住まいであるあの人物の建築的イメージと通じる。故郷を逐われ約束の地を求める流浪の民にとって、住まいは最も強い関心の的であろう。イエスは彼らに、神と自分を信じれば、「わたしの父の家に住むところがたくさんある」[XIV.2]とか、「父とわたしはその人のところへ行って一緒に住む」[XIV.23]と云って信仰を勧めるが、父なる神は住まいかその提供者の点であの人物に似ている。父の家は「[その]世に属していないわたしの国」[XVIII.36]、つまり神の国だが、そこは祖国でもある。イエスによれば「わたしは父のもとから出て、世に來たが、今は世を去って父のもとへ行く」からである[XVI.28]。なお住居願望は聖書の他の部分にも多数見られる。イエスを売ったユダはその金を土地の購入に当てるが、もはや神の国に入れなくなった窮余の一策であろう。しかし真の住まいの案内者を裏切ったのが崇り、そこは住めない土地となるだろう、「その住まいは荒れてよく、そこに住む者はいなくなれ」(使徒言行録 1:18~20)。なお、エズラ書では都市シオンが預言者の幻において女性として出現する[X.25~]。
- (9) するとSaint-JeanのSaintの乳房(sain)の影が差してゐる。
- (10) このマンテーニャの絵のブッキーナを吹く二人の天使は赤衣でも天使長でもないので、ブルーストが他の作品を考えていたのでなければ記憶違いであろう。
- (11) 強く憧憬しながらも近づきできない主人公の女性観は、一九世紀後半の一精神潮流としてのミソジニーに属するだろう。サロメに玩弄される聖ヨハネの首は身体を欠いていたから失意の美少女の接吻を受けるのだが、生きている時は彼女を穢らわしいものとして罵倒し遠ざけられていた(ワイルドの『サロメ』による)。シャルリュスはサン||トウベルト夫人が背後から近づくと、「喚覚装置」が警報を発する、

「そのご婦人が側に来るだけで、『へー、私の便壺を壊したやつがいる』と」[1]00。それがさらに「汚物樽」から「下水」へと強さを増す悪臭の向うに女性は閉ざされる。なおヨハネはマラルメ、ワイルド、モローなどの世紀末の芸術家にとってトポスの表象をなしており、それは当然主題的一致においてブルーストの聖者への関心に影を落としていよう。

(12) Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau, *CSB, ed. de la Pléiade*, 1971, p.672. この断章では、芸術家における内なる魂、歓喜、祖国と追放生活の意味を集約的に語った後、自分の使命の偉大さを昆虫が持つ本能のようなもので察知した芸術家は、「後世の人々が住む住まいを作りそこに托すために、すべてを投げうち、その後は死ぬ覚悟でいる」と述べられる。