

# ブルーストにおける「ほの暗い部屋」<sup>1)</sup>

平 光 文 乃

## 序論

ブルーストにおいて特権的な場である「部屋」という問題系については、既に多くの先行研究が存在する。有名な冒頭部、さまざまな部屋の想起を扱ったものとしては、ジャン・ミイ<sup>2)</sup>、吉田城<sup>3)</sup>等による生成研究が、そしてジュリア・クリステヴァによる精緻な文体分析<sup>4)</sup>が存在する。またベルナル・ブランの『囚われの女』冒頭部分の草稿研究<sup>5)</sup>においても、部屋の要素が含まれている。『失われた時を求めて』に現れる主人公の部屋をいくつかとりあげ、テマティックな分析をしたものとしては、ジャン＝ミシェル・ネクトゥー<sup>6)</sup>、クロード・ドーフィネ<sup>7)</sup>、マリー＝ミゲ・オラニエ<sup>8)</sup>による論考が挙げられる。さらに精神分析の方法を適用したものとして、『失われた時を求めて』を寝室（失われた楽園）探求の物語として読んだ川中子弘の論文<sup>9)</sup>も存在する。しかし汲みつくされたかに見えるこの領域にも、なお研究の余地は残されていると考える。それが本稿でとりあげる「ほの暗い部屋」« *chambre obscure* »である。

『失われた時を求めて』における三つの主要な土地、コンプレー、バルベック、パリでの主人公の部屋の描写において、いくつかの類似性が示されていることに着目した。このような類似性からはある空間的、機能的構造性を導き出すことができる。さらにブルースト自身が小説のなかでこれらに関連づけていることから、これら三つの部屋の描写を考察し、「ほの暗い部屋」というテーマ的枠組みを設定することとした。

もちろん、本論のテーマがこれまで全くとりあげられていないというわけではない。ブルースト辞典でイザベル・セルサはコンプレーの部屋の特徴を簡潔にまとめているし<sup>10)</sup>、アンヌ・シモンは、「ほの暗い部屋」に関する描写に直接触れてはいないが、それと共通する点の多い「蟄居」というテーマに着目し、その性格を分析している<sup>11)</sup>。これらの先行研究から、「部屋」が、世界と自己、外と内、客観性と主観性などの二項対立とその解消という、ブルースト特有の想像世界を示しうる特権的なトポスであり、またその小説創造への歩みを明らかにし得る場であることが示されている。

しかし、上述した三つの部屋の描写すべてを関連づけてとりあげた論考は存在していない。本稿ではこれら「ほの暗い部屋」についての描写を扱い、その発展過程を追うことで、このトポスがブルーストの小説創造に分かちがたく結びついていることを明らかにしたい。

まず第一章においては、三つの部屋の描写を分析することで、「ほの暗い部屋」の本質的な特

徴を引き出したい。第二章では、「ほの暗い部屋」に至るまでの発展過程を、また同時にブルースト自身が創作へと向かう歩みを明らかにするために、コンプレーの部屋の描写の二つの源泉として、ブルースト初期の小説断章『ジャン・サントゥイユ』に取められた「食後の無為」と、1905年の論考「読書について」を考察する。前者においてはその萌芽が、そして「読書について」ではコンプレーの部屋へと向かう重要な転換点が読み取れるだろう。最後に第三章では、『失われた時を求めて』の「ほの暗い部屋」へと立ち返り、その描写と『見出された時』における小説創造の啓示の場面との比較を試みる。それによって「ほの暗い部屋」というブルースト的トポスの特質が、いかに作家の文学創造の理念に通じるものであるかを検証できるであろう。

## 第一章 「ほの暗い部屋」

「ほの暗い部屋」は、以下に引用したパリの部屋の描写の中で、ブルースト自身によって互いに関連づけられた、三つの部屋の描写に基づいて設定されている。引用は『ゲルマントの方』で、主人公が夕食に誘ったステルマリア夫人からの返事を寝室で待つ場面である。

*En attendant, je m'étendis sur mon lit, je fermai les yeux un instant, puis les rouvris. Au-dessus des rideaux il n'y avait plus qu'un mince liséré de jour qui allait s'obscurcissant. Je reconnaissais cette heure inutile, vestibule profond du plaisir, et dont j'avais appris à Balbec à connaître le vide sombre et délicieux, quand seul dans ma chambre comme maintenant, pendant que tous les autres étaient à dîner, je voyais sans tristesse le jour mourir au-dessus des rideaux, [...]. Je sautai à bas de mon lit, je passai ma cravate noire, je donnai un coup de brosse à mes cheveux, gestes derniers d'une mise en ordre tardive, exécutés à Balbec en pensant non à moi mais aux femmes que je verrais à Rivebelle, tandis que je leur souriais d'avance dans la glace oblique de ma chambre, et restés à cause de cela les signes avant-coureurs d'un divertissement mêlé de lumières et de musique. Comme des signes magiques ils l'évoquaient, bien plus le réalisaient déjà, grâce à eux j'avais de sa vérité une notion aussi certaine, de son charme enivrant et frivole une jouissance aussi complète que celles que j'avais à Combray, au mois de juillet, quand j'entendais les coups de marteau de l'emballeur et que je jouissais, dans la fraîcheur de ma chambre noire, de la chaleur et du soleil<sup>23</sup>.*

ここでは「ほの暗い部屋」の特徴を取り出すために、三つの部屋の共通点を中心に分析する。まず、パリとバルベックの部屋の描写が、同一の状況設定を共有していることに気づく。寝室の閉じたカーテンの上に残る夕暮れの最後の光が、主人公にバルベックを思い出させている。さらにバルベックでの食事前の身支度が、女性達との歓楽のまえぶれとして、パリの部屋においても再び登場する。そうした身支度は、「魔法のしるし」*« des signes magiques »*として歓楽を喚起するだけでなく、先取りすることで既に実現しているのである。こうした快樂の受容の仕方がコンプレーの部屋との共通点として挙げられている。それは、観念や魅力を直接的に体験するよりも、

間接的に喚起されることで味わう方が、より正確かつ全的に味わうことができるということである。

つぎにバルベックの部屋の描写に移る。『花咲く乙女たちのかげに』で、主人公は夕食の際に見かける女達への期待に胸を膨らませつつ、身支度をしている。

*Je me mettais debout un instant et avant de m'étendre de nouveau, je fermais les grands rideaux. Au-dessus d'eux, je voyais de mon lit la raie de clarté qui y restait encore, s'assombrissant, s'amincissant progressivement, mais c'est sans m'attrister et sans lui donner de regret que je laissais ainsi mourir au haut des rideaux l'heure où d'habitude j'étais à table, car je savais que ce jour-ci était d'une autre sorte que les autres, plus long comme ceux du pôle que la nuit interrompt seulement quelques minutes ; je savais que de la chrysalide de ce crépuscule se préparait à sortir, par une radieuse métamorphose, la lumière éclatante du restaurant de Rivebelle. Je me disais : « Il est temps » ; je m'étirais sur le lit, je me levais, j'achevais ma toilette ; et je trouvais du charme à ces instants inutiles, allégés de tout fardeau matériel, où tandis qu'en bas les autres dinaient, je n'employais les forces accumulées pendant l'inactivité de cette fin de journée qu'à sécher mon corps, à passer un smoking, à attacher ma cravate, à faire tous ces gestes que guidait déjà le plaisir attendu de revoir telle femme que j'avais remarquée la dernière fois à Rivebelle, [...]」<sup>13)</sup> .*

閉じたカーテンの上に残る、夕暮れの最後の光が描かれていることに加え、食事の前の身支度が快楽を予告するシーニュとして現れているなど、パリの部屋と同じ状況設定が確認できる。快楽の享受の仕方について言及されていないが、身支度に費やす時間の形容に、「あらゆる物質的な重荷から開放された」という表現がみられる。服を着るといふ身支度そのものは物理的な行為であり、この表現は適切でないように思われる。ゆえに、この言葉が形容するのは、行為としての身支度ではなく、それによって導かれた快楽を味わう時の性質だと考えられる。この時において主人公は、実際に体験することなく、身支度が生み出す快楽を享受することができるのである。「物質的な重荷」とは、快楽を肉体的に味わうということを指すのではないだろうか。それがなぜ「重荷」という否定的な形容がなされるかについては、つぎのコンプレーの部屋の描写にその理由をさぐることができる。

語り手が少年時代の夏を過ごしたコンプレーの部屋の描写において、直接的な経験は魅力の十全な把握を妨げるものとして表現されている。

*[...] je m'étais étendu sur mon lit, un livre à la main, dans ma chambre qui protégeait en tremblant sa fraîcheur transparente et fragile contre le soleil de l'après-midi derrière ses volets presque clos où un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, comme un papillon posé. Il faisait à peine assez clair pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la*

Cure par Camus [...] contre des caisses poussiéreuses [...] ; *et aussi par les mouches* qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été ; [...] elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, *la présence effective*, ambiante, immédiatement accessible.

*Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue, ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui, et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux ; [...]*<sup>14)</sup>.

散歩は夏の光景を断片化してしまうので、「夏の総体的な光景」を獲得することができるのは、むしろ部屋の中であることが示されている。これらの表現から、想像力の中で外界を再構築することが、そのリアリテや魅力の完全な把握を可能にするのだということが理解できる。パリやコンブレーの部屋の描写はこの特徴を共有している。そしてそのような捉え方が明確に表われてはいないバルベックにおいても、これと同様の論理が働き、パリの部屋と同じように、感じられる快楽が正確で、総体的なものであると推察される。

ここで「ほの暗い部屋」の特徴をまとめておこう。まずそれは完全に閉ざされてはおらず、また完全に闇に沈んではないという点である。この設定によって、部屋の中にいる「私」に外界の存在が、コンブレーの部屋であれば外の暑く輝く夏の世界が、バルベックやパリの部屋であればレストランが示唆されるのである。ベルナール・ブランもまた、引きこもった主体と外的生活とをつなぐものとして部屋に差し込む光を捉えている<sup>15)</sup>。そして「私」の想像力の中で、直接的な体験ではなく、何らかの刺激によって外界が喚起されることで、その本質的なリアリテが正確で全的なものとして認識されるのである。重要なのは、この特異な外界把握が「ほの暗い部屋」<sup>16)</sup>でのみ可能だということである。

## 第二章 「ほの暗い部屋」の発展過程

### a. 萌芽：『ジャン・サントウイユ』

コンブレーの部屋の描写の直接的源泉は、『ジャン・サントウイユ』の「イリエにて」における「食後の無為」と題された断章にあるといえるだろう。この断章をコンブレーの部屋の描写と比較することで、ここに現れている「ほの暗い部屋」の構成要素を特定したい。「食後の無為」の後半は、主人公が階上の自室へと上がった後の場面を描いている。この後半部分には、コンブレーの部屋の描写に属するような場面設定や表現、部屋の中で外の音を聞く心地よさ、音による回想、などが見出される。

*Jean montait dans sa chambre. Les volets étaient fermés. Mais il tirait encore les rideaux et se jetait sur son lit, s'endormait vite, se réveillant de temps en temps, les jambes lourdes comme s'il avait marché, mais d'une lourdeur qui lui donnerait envie de la secouer tout à heure en allant se promener, en*

attendant les membres épars comme déliés autour de lui, [...]. [...], et où [dans l'atmosphère] il fait bien bon, pendant que le couvreur frappe dans la rue, dormir un peu la tête contre son oreiller. [...]  
 [...] Jean entendait soudain une vibration sonore près de lui. Elle s'accroissait. Et revoyant tout d'un coup les beaux jours d'Illiers, les pommiers en fleurs dans le pré, le couvreur frappant dans la rue, la pêche dans l'étang, Jean remerciait ces innocentes musiciennes qui venaient près de lui lui annoncer bruyamment qu'il devait se réjouir, qu'il n'était ni en dehors de la nature ni en dehors de l'été puisqu'il était près d'elles, et dans leur chanson monotone lui redisaient la gloire éternelle de l'été<sup>17)</sup>.

場面設定はコンブレーの部屋と同一で、夏の昼食後主人公が階上の自室に上がるという状況である。また、閉ざされた部屋の中での外と中との世界の対比は、以下に挙げる多くの表現と同じく、コンブレーの部屋の描写へと差し向けるものである。物を叩く音、ハエの羽音、そしてそれを聞く喜びなどの表現が、この二つのテキストの共通性を示している。さらにハエの羽音による「夏の永遠の栄光」の想起は、コンブレーの同文脈による「夏の現前」の想起を思わせる。このように、外界を間接的に感じる喜びは、「ほの暗い部屋」におけるそれと同一のものであるといえる。

しかし、コンブレーの部屋での精神活動がより複雑に観念化されているのに比べ、『ジャン・サントゥイユ』のそれはまだ素朴な段階でしかない。コンブレーの部屋の描写では夏の光景が、主人公の想像力の中で、外の強い日差しや暑さとは対照的な「ほの暗い涼しさ」によって外界が喚起されることで、逆説的に再創造されていた。しかしここでは、ハエの羽音を聞くことで、単に夏の日々が思い出されているに過ぎないのである。この想起は、ブルーストが書いているように、ハエの羽音という「自然の音楽」が保持している「それを聞いた場所や時代の思い出」が目覚めるということに留まっている<sup>18)</sup>。この音楽が、コンブレーの部屋の描写でのような、直接的体験を上回る総体的な認識をもたらすことはない。レアリテの完全な把握という、想像力によってのみ実現されうる「ほの暗い部屋」での特権的な対象把握は、まだ実現していないのである。

このように『ジャン・サントゥイユ』には、後のコンブレーにつながるさまざまな要素を見出すことができる。しかし、「ほの暗い部屋」特有の精神活動は未だ展開されていない。ここではまだ単なる想起に留まっており、想像力の中で再創造するという段階には至っていない。では、このような想像力の積極的な働きはどのように作り上げられてゆくのだろうか。

## b. 転換点：「読書について」

「ほの暗い部屋」の成立過程において、『ジャン・サントゥイユ』と「コンブレー」との間に位置し、その転換点を成すのが「読書について」の論考<sup>19)</sup>であるといえる。それはこの三者に、休暇中田舎の親戚の家で過ごす暑い日の昼食後、階上の自室へと上がるという、共通する設定が認められるからである。おそらくブルーストの実体験、幼年時代の休暇を田舎の親戚の家で過ごした日々が共通の枠組みとして描かれているといえる。

*Après le déjeuner, ma lecture reprenait tout de suite ; surtout si la journée était un peu chaude, chacun montait se retirer dans sa chambre, ce qui me permettait, par le petit escalier aux marches rapprochées, de gagner tout de suite la mienne, à l'unique étage si bas que des fenêtres enjambées on n'aurait eu qu'un saut d'enfant à faire pour se trouver dans la rue. J'allais fermer ma fenêtre sans avoir pu esquiver le salut de l'armurier d'en face, [...]*<sup>20)</sup>

重要なのは、吉田城が生成研究の観点から明らかにしているように<sup>21)</sup>、「読書について」で描かれているこの一日が、幼年時代の読書体験を時間的、空間的に再構成したものであり、コンプレーの世界に直接結びつく点である。この「長い一日」、「観念化された一日」というコンプレーの構造がブルーストのテキストに現れるのは「読書について」が初めてのことである。それは、直説法半過去を基本的な動詞の時制とし、かつての日々のさまざまな体験をある典型的な一日のなかに再構成するもので、後の「コンプレー」において十全に展開されることになる。

しかしこの共通の場面設定を除くと、コンプレーの部屋や『ジャン・サントウイユ』で確認した、外界を部屋の中で感じるといった描写を見ることはない。その代わりに自分の部屋の家具や室内装飾についての具体的な描写が延々と続き、さらに自分の理想とする部屋までもが語られる。このあと文章は、「読書について」という題名が示すように、読書体験をめぐる描写へと移っていくのである。この部屋に関する描写と考察は、ブルーストが唯一ここでのみ展開するもので、他のテキストには見られない。とはいえ、こうした描写や考察がコンプレーの世界に直接つながる世界に含まれていることから、それらを分析の対象とすることも無意味なことではないであろう。コンプレーの寝室の描写に直接的に結びつくものでなくとも、何らかの関連が認められる。

この部屋の描写は、ある対立構造によって特徴づけられる。それは、室内装飾をめぐる、ある人々の主張と、それに対する語り手・ブルーストの考えである。自分の部屋の描写も、理想の部屋の描写も、それぞれ、ウィリアム・モリスの室内装飾理論や「趣味に生きる人々」の室内という他者の主張を述べた後に、それに反駁する形で展開されている<sup>22)</sup>。この構図に、他者を乗り越えて独自の見解へと向かうブルーストの姿を垣間見ることができるのではないだろうか。修士論文においては、この乗り越えるべき他者として、ウィリアム・モリス、「趣味に生きる人」として暗示されるロベール・ド・モンテスキウ、さらにブルーストにおける最大の他者ともいえるジョン・ラスキンについて検討したが、紙幅の都合によりここで立ち入ることはできない<sup>23)</sup>。

ここではむしろ「ほの暗い部屋」の想像力の働きについて考察するにとどめたい。この働きは特に理想の部屋の描写において強調されている。この理想の部屋は「非我」≪ non-moi ≫なるものに満ちており、そこではこの「非我」という要素が想像力を刺激するものとして描かれている。

*Pour moi, je ne me sens vivre et penser que dans une chambre où tout est la création et le langage de vies profondément différentes de la mienne, d'un goût opposé au mien, où je ne retrouve rien de ma pensée consciente, où mon imagination s'exalte en se sentant plongée au sein du non-moi ; je ne me sens heureux qu'en mettant le pied — avenue de la Gare, sur le port ou place de l'Église — dans un de*

ces hôtels de province aux longs corridors froids où le vent du dehors lutte avec succès contre les efforts du calorifère, où la carte de géographie détaillée de l'arrondissement est encore le seul ornement des murs, où chaque bruit ne sert qu'à faire apparaître le silence en le déplaçant, où les chambres gardent un parfum de renfermé que le grand air vient laver, mais s'efface pas, et que les narines aspirent cent fois pour l'apporter à l'imagination, qui s'en enchante, *qui le fait poser comme un modèle pour essayer de le recréer en elle avec tout ce qu'il contient de pensées et de souvenirs [...]*<sup>26)</sup>.

引用部の冒頭3行は、「私の生命とは根本的に異なった生命」、「私の趣味とは正反対の趣味」、「自分の意識的思考を全く見出さないような部屋」、「非我」のさなか」など、他者や未知の部屋を示す語で溢れている。ネクトゥーは、未知の部屋がもたらす恐怖と魅力がブルーストの重要な主題の一つであることを示しているが<sup>25)</sup>、これはその極端な例だといえる。

ブルーストが部屋についてふれるときには、既知の部屋が自己の延長として捉えられることが多い。未知の部屋については、バルベックのホテルの部屋がその代表としてあげられるが、それは常に恐怖とともに語られる。ブルーストにおいてはこの自分と異なる要素が肯定的な側面を持つことはほとんどない。ネクトゥーの分析によれば、未知の部屋が慣れによって「自我」へ徐々に近づき、なかば既知となった時に初めてそれが魅力となり、部屋の描写が生まれるのである<sup>26)</sup>。しかしここでは未知の部屋の「非我」がなじまないままであるにもかかわらず、肯定的に扱われている。

またここで登場しているのは田舎の安宿とおぼしき部屋である。それは『失われた時を求めて』に現れるどのホテルの部屋からも、またブルースト自身が泊まったことのある一流のホテルの部屋からも遠いものである。特に寒さとすき間風を嫌い、未知の部屋の匂いに悩まされていた『失われた時を求めて』の主人公、またブルースト自身の好みからも正反対である。にもかかわらず、ブルーストはこの部屋でのみ「自分が本当に生き、考えていると感じる」と書いている。ではなぜこの「非我」が好意的に捉えられているのだろうか。

それはこのテキストに表れている、「生命の創造であり、言語である」、「想像力が舞い上がる」、「自らのうちに再創造する」という表現が暗示するように、芸術創造に関わる理由からではないだろうか。これらの想像力や創造という表現に結びついているのが、「私」と深く異なる要素であることは注目に値する。未知の部屋の本来嫌悪されるべき要素が、想像力を、さらに言えば創造性を促すものとして表現されているのである。ネクトゥーはこの描写をブルーストの創作の源泉として例に挙げ、「ブルーストにおいて未知の部屋がもたらす相違は、豊かさ、あらゆる深い印象の源泉であり、現在において過酷なものであっても、未来の作品においては喜びへと変わるものである<sup>27)</sup>」と述べている。ゆえに未知の部屋に苦しむ実存在の「私」ではなく、作品創造の観点にたてば、この「非我」の要素が歓迎すべきものとして立ち表れてくるのではないだろうか。自分とかけ離れた要素は、独自の作品を生み出すための想像力の刺激として機能するからこそ、肯定されているのだと考えられる。以上の点からも、他者の存在を刺激として独自の創造行為へと向かうブルーストの姿を確認することができる<sup>28)</sup>。

ここで上記に加えて重要なのは、ブルーストが「(想像力は) 匂いに含まれている思考や思い出すべてを使ってそれを自らのうちに再創造しようと努める」と述べているように、部屋の中で対象を再創造するという想像力の重要な役割が認められる点である。この機能に関して、理想の部屋と「ほの暗い部屋」との間には通底するものがあるといえる。すでに見たように、「ほの暗い部屋」において主人公は、外界を想像力によって再創造することで、その全的な享受を可能にしていた。この理想の部屋においてブルーストは、想像力によって思考や思い出を再創造としている。この想像力の働きが、『ジャン・サントゥイユ』での単なる外界の想起を、「ほの暗い部屋」の想像力による外界の総体的な認識へと変える重要な要素だと考えられる。というのも、第一章でも触れたように、想像力によって外界を再創造するという行為こそが、レアリテの完全な把握を可能にするものだからである。そこから、特権的な受容という「ほの暗い部屋」の根源的な特徴が生まれてくるのだといえる。

またいかにして他者の影響から脱するかという重大な問題が、部屋の描写に分かち難く結びついていることは、ブルーストにおける「部屋」の持つ重要性を改めて示している。また「部屋」が自分自身の創作活動へと向かう過程において、特別な場を形成しているともいえるだろう。このような「部屋」の性格も、「ほの暗い部屋」に反映されていると考えられる。この「ほの暗い部屋」での想像と創造行為との関係については、第三章で検証したい。

### 第三章 「ほの暗い部屋」の創造性

#### a. 「ほの暗い部屋」

つぎの引用は、第一章で分析した場面とは異なる、もう一つのバルベックの部屋の描写であるが、ここにも「ほの暗い部屋」の性格が認められる。『花咲く乙女たちのかげに』の第二部「土地の名：土地」の最後で、バルベックでの生活が総括される場面である。

*[...] Ce que je revis presque invariablement quand je pensais à Balbec, ce furent les moments où chaque matin, pendant la belle saison, comme je devais l'après-midi sortir avec Albertine et ses amies, ma grand-mère sur l'ordre du médecin me força à rester couché dans l'obscurité. [...]. À cause de la trop grande lumière, je gardais fermés le plus longtemps possible les grands rideaux violets qui m'avaient témoigné tant d'hostilité le premier soir. Mais comme malgré les épingles avec lesquelles, pour que le jour ne passât pas, Françoise les attachait chaque soir et qu'elle seule savait défaire, comme malgré les couvertures, le dessus de table en cretonne rouge, les étoffes prises ici ou là qu'elle y ajustait, elle n'arrivait pas à les faire joindre exactement, l'obscurité n'était pas complète [...]. Je me recouchais ; obligé de goûter, sans bouger, par l'imagination seulement, et tous à la fois, les plaisirs des jeux, du bain, de la marche, que la matinée conseillait, la joie faisait battre bruyamment mon cœur comme une machine en pleine action, mais immobile, et qui ne peut que décharger sa vitesse sur place en tournant sur elle-même<sup>29)</sup>.*

ここでも、「ほの暗い部屋」という特異な空間が再確認できる。朝のほの暗い部屋、そして閉ざされた部屋にほのかに差し込む光によって喚起された外の世界がそれを示している。この部屋における快樂の受容、その朝が喚起するさまざまな快樂を想像力によって一度に味わうことは、実際に体験しないからこそ十全に味わうことができるという、「ほの暗い部屋」の外界把握にあてはまるものである。

ミゲ＝オラニエは、この箇所の草稿分析<sup>30)</sup>にもとづき、ブルーストがこの特別な室内空間を創作するにあたり、窓ガラスから光がたっぷり差し込む明るい部屋から、明け方の暗がりの中へと空間を閉ざしていったことを指摘している。またブルーストが「大気や太陽に浸ったボート遊びについての直接的な喜び<sup>31)</sup>」を削除したことに触れ、このことからこのテキストが「病気がちで、閉ざされた部屋の中で純粋に精神的にしか楽しむことができなかつた青年期に、生きられたかもしれないような夏の海の永遠の思い出へ向かっている<sup>32)</sup>」のだと述べている。なかば閉ざされた空間への移行と、またそれと時を同じくした直接的な体験から間接的な想起への推移とに、はたしてどこまでブルーストが意識的だったかはわからない。しかし私たちはここに「ほの暗い部屋」のモチーフ、外と内との対立を背景とした、部屋で過ごす中での想像力による逆説的な外界享受という、共通の構造を準備するブルーストの姿を見出すこともできるのではないだろうか。

さらにこの「ほの暗い部屋」での想像力が、「その場で回転する」« en tournant sur elle-même »ことでエネルギーを発散させる機械の動きに喩えられていることは注目に値する。ここでは「ほの暗い部屋」での特異な外界認識だけでなく、それを可能にする想像力の活動そのものが、機械の比喩« comme une machine »によって強調されているといえる。ミゲ＝オラニエは「使われていない体のエネルギーが精神的エネルギーへと変化し、それが想像力を育てている<sup>33)</sup>」と指摘する。この想像力の活発な動きは、「読書について」で見てきたように、主人公の精神活動がより創造的なものへと向かっているということを暗示しているようにも思われる。

## b. 新たな「ほの暗い部屋」

「ほの暗い部屋」での精神活動の発展は『囚われの女』冒頭、パリの部屋のもう一つの描写においてさらに明らかである。つぎの引用は主人公とアルベルチヌとの同棲生活期間からの一節である。

*Si je n'étais pas allé accompagner Albertine dans sa longue course, mon esprit n'en vagabonderait que davantage et pour avoir refusé de goûter avec mes sens cette matinée-là, je jouissais en imagination de toutes les matinées pareilles, passées ou possibles, plus exactement d'un certain type de matinées dont toutes celles du même genre n'étaient que l'intermittente apparition et que j'avais vite reconnu ; [...]. Cette matinée idéale comblait mon esprit de réalité permanente, identique à toutes les matinées semblables, et me communiquait une allégresse que mon état de débilité ne diminuait pas : le bien-être résultant pour nous beaucoup moins de notre bonne santé que de l'excédent inemployé de nos forces,*

nous pouvons y atteindre, tout aussi bien qu'en augmentant celles-ci, en restreignant notre activité. Celle dont je débordais et que je maintenais en puissance dans mon lit, me faisait tressauter, intérieurement bondir, comme une machine qui, empêchée de changer de place, tourne sur elle-même<sup>34)</sup>.

この朝の場面では、主人公は寝室にアルベルチーナをベルで呼び、彼女の今日の予定を聞いた後、再び部屋で一人になっている。カーテンが開いているかどうかは明示されていない。しかしここで重要なのは、この部屋が「ほの暗い部屋」の特徴的性格を引き継いでおり、主人公が部屋で一人過ごす中で、想像力によって外の朝の世界が総体的なものとして認識されていることである。さらに重要なのはこの把握が、たとえばコンブレーの夏の日々といった、全的ではありながらもその季節と場所に限定されたものから、こうした制約をも超えた、朝の「永遠の現実」という、より包括的な受容へと拡大している点である。従って、「ほの暗い部屋」での特別な観念の捉え方である、総体的な把握がよりいっそう強化されているように思われる。引用文の最後に出てくる機械の比喻« *comme une machine* »がそれを裏づけており、バルベックの部屋では「私」の心臓« *mon cœur* »と結びついていたこのエネルギーが、ここでは「私」全体を包み込み、「揺り動かす」、「飛び跳ね」« *me faisait tressauter, intérieurement bondir* »させるに至っている。

こうした部屋の性格は「ほの暗い部屋」から発展したものだということができる。両者の違いは、そこにあらわれた時の観念にある。「ほの暗い部屋」では、特権的な把握の対象である外界が、部屋の中にある「私」の今とことに分かちがたく結びついていた。それに対し、このパリの部屋では、想像力のさらなる働きによってこの受容に超時間性がつけ加わっているのである。「同じような、過去の、あるいは可能な、あらゆる朝」という文言が示しているように、それは現在や過去を超えたものであるといえる。「*identique à toutes les matinées semblables*」の« *identique* »という形容詞が暗示しているのは、主人公－語り手がさまざまな時と場所のなかに、そうした枠を超えた同一性を見出しているということである。それは、現在に組み込まれている「私」から離れて、現在、過去、未来という時間の観念を俯瞰することである。

第一章でとりあげたパリの「ほの暗い部屋」においても、コンブレー、バルベックでの同様の体験によって過去が想起されてはいるが、そこで強調されているのは、時を超えた同一性ではなく、三つの部屋に共通する外界の全体的な享受という現象であった。それはそれぞれのつながりを示す表現を比較すれば明らかである。このパリの部屋の描写では、そのつながりは先に述べたように« *identique* »という超時間的な言葉で表現されている。これに対し第一章で分析した描写では、そのつながりは« *dont j'avais appris à Balbec* », « *que j'avais à Combray* »という、それぞれの時と場所を指示する表現に読み取れるのである。

またこの違いは、この二つのテキストにおける語り手の視点の比較からも確かめることができる。パリの「ほの暗い部屋」の描写とこのパリの部屋の描写は、どちらも単純過去の時制で語られた過去の描写ではあるが、両者からは違いを読み取ることができる。前者は« *Le lendemain, il fit froid et beau* »という文章で始まる段落に含まれ、過去のある一日から「次の日」へと移りゆ

く時間の流れに沿うように語りが繰り広げられている<sup>35)</sup>。一連の動作が時の経過とともにつづられていることから、語り手が主人公に寄り添うようにこの場面を展開しているといえる。これに対してこのパリの部屋の描写では、『囚われの女』冒頭に現われる一文が語り手の位置を定めている（« Ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période<sup>36)</sup> »）。この一文から語り手が過去の一時期を回顧し、総括していることがわかる。語り手が過去の時に対して、前者とは異なる俯瞰的視点に立っていることが暗示されているといえる。ベルナール・ブランは、ブルーストがこの冒頭の創作中に、最終的にはその違いはあまり明確ではなくなるものの、語り手と主人公を区別しようとしていたことを明らかにしている<sup>37)</sup>。ゆえにこうした語り手の異なる立場が、現在に根ざした描写と、時を超えた超時間性との違いとなって表れているのである。

この超時間性は「同じような、過去の、あるいは可能な、あらゆる朝」が「理想的な朝」という表現に言い換えられていることから分かるように、朝のエッセンスを表わしている。そこには『見出された時』において主人公－語り手が文学創造の啓示を受ける契機となる、無意志的記憶によって見出す「事物のエッセンス」さえも読み取ることができる。これから見ていくように、それは時空間の制約を超えた領域に存在する。今まで分析してきた引用箇所続く以下の段落で、この超時間性についての考察を深めていきたい。

*Françoise venait allumer le feu et pour le faire prendre y jetais quelques brindilles dont l'odeur, oubliée pendant tout l'été, décrivait autour de la cheminée un cercle magique dans lequel, m'apercevant moi-même en train de lire tantôt à Combray, tantôt à Doncières, j'étais aussi joyeux, restant dans ma chambre à Paris, que si j'avais été sur le point de partir en promenade du côté de Méséglise ou de retrouver Saint-Loup et ses amis faisant du service en campagne. [...] Mais eussent-ils pu jamais n'être que cela pour moi et eussé-je pu en me les rappelant les revoir seulement, que soudain ils refaisaient en moi, de moi tout entier, par la vertu d'une sensation identique, l'enfant, l'adolescent qui les avait vus. Il n'y avait pas eu seulement changement de temps dehors, ou dans la chambre modification d'odeurs, mais en moi différence d'âge, substitution de personne. L'odeur dans l'air glacé des brindilles de bois, c'était comme un morceau du passé, une banquise invisible détachée d'un hiver ancien qui s'avancait dans ma chambre, souvent striée d'ailleurs par tel parfum, telle lueur, comme par des années différentes où je me retrouvais replongé, envahi avant même que je les eusse identifiées par l'allégresse d'espoirs abandonnées depuis longtemps<sup>38)</sup>.*

パリの「ほの暗い部屋」の描写では、身支度をする動作と等価である、「魔法のしるし」« des signes magiques »によって、主人公－語り手に快楽が喚起され、享受されていた。この快楽は、ステルマリア夫人と夜を過ごす見通しによって引き起こされたものである（実際には断られ実現しなかったが）。しかし上記の引用においては、暖炉の煙の匂いが「魔法の輪」« un cercle magique »を作りだし、『失われた時を求めて』冒頭におけるさまざまな部屋の想起のように、こ

の小説を形成するさまざまな場に結びついた「私」の回想が想起されている。この« cercle »という語は、「その輪の中で、自分自身があるいはコンプレで、あるいはドンシエールで読書している姿をちらつかせながら」と表現されているように、想起の偶発性、連続性を暗示させる。なぜなら« cercle »は、喚起される歓楽にのみ結びつく« signes »よりも、想起される回想や場面の広がりを表わしているように思われるからである。そこには、後に『見出された時』で主人公－語り手を文学創造へと向かわせることになる、無意志的記憶の予兆を見ることができる。さらに、「そこには、単に外の天候の変化、部屋の匂いの変更があっただけでなく、また私の中に、年齢の違い、人間の置き換えが生じたのであった」という記述にも無意志的記憶の特質を容易に見て取ることができる。また「ずっと以前から見捨てていた希望の歓喜にすっぽりと浸される自分を見出す」という描写においても同様のことが言える。

### c. 「ほの暗い部屋」と『見出された時』における無意志的記憶

この新たな「ほの暗い部屋」の描写を、『見出された時』における無意志的記憶の場面、主人公が小説創造の啓示を受ける場面と比較することで、「ほの暗い部屋」から文学創造へと向かう過程に光をあてることができるだろう。すでにベルナル・ブランが、ブルーストはこのパリの部屋での朝の印象を無意志的記憶と同一視していると指摘しているように、両者には多くの共通点を認めることができる<sup>39)</sup>。

Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse<sup>40)</sup>.

上記の引用は、『見出された時』においてゲルマント大公夫人のサロンに出席するまでに、「私」が三度にわたって経験した無意志的記憶のうちの最後の体験を描いている。硬く糊のついたナプキンの感触によって主人公－語り手はバルベック到着初日を思い出す。その海の色が「私」の前に広がり、その立ち上ってきた過去の一瞬が、「私を大歓喜« allégresse »でふくれあがらせ」る。それは、普段は現在に阻まれて味わうことのできない過去の瞬間を味わうという、無意志的記憶がもたらす幸福感である。この« allégresse »はパリの新たな「ほの暗い部屋」でのそれと同じものだと考えられるだろう（「ずっと以前から見捨てていた希望の歓喜に« allégresse »すっぽりと浸される自分を見出す」）。というのも、薪の匂いなどによって過去の歳月に投げこまれるというパリの部屋の描写には、無意志的記憶現象の特徴が明らかであり、そこから引き起こされた歓喜« allégresse »も同じものだと考えられるからである。両者の共通点はそれに留まらない。主人公－語り手が無意志的記憶によって得られた幸福感の原因を追究する以下の引用においても、それらを読み取ることができる。

[...] au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. [...] Cet être-là [un être extra-temporel] n'était jamais venu à moi, ne s'était jamais manifesté, qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours<sup>41)</sup>.

この探求によって到達するのは、同じ印象を共有する「現在と過去との間の同一性」*« une de ces identités entre le présent et le passé »*によって、つまり「類似の奇跡」*« le miracle d'une analogie »*によってのみ、「失われた時」を見出すことができるのだという認識である。現在と過去とに共通する印象を味わう者は、この同一性が生み出す「時間の外」*« en dehors du temps »*、つまり超時間の領域にしか存在しない。この「時間の外」は、新たな「ほの暗い部屋」で確認した、それぞれの時の枠を超えた超時間性と通底する。またさらにこの「時間の外」に身をおく主人公－語り手は、「超時間の存在」*« un être extra-temporel »*と表現されており、新たな「ほの暗い部屋」で煙の匂いという現在と過去にまたがる同一性によって時間の流れから抜け出した主人公－語り手と同一視することができる。さらに「行動や直接的享楽の外にいた時にしか」現れないという表現には、直接的な体験の外にいるからこそ享受ができるという「ほの暗い部屋」の性格を再確認することができる。

また、主人公－語り手に無意志的記憶をもたらす、過去と現在に「共通する感覚」*« une sensation commune »*（硬いナプキンの触感）は、新たな「ほの暗い部屋」で「私」を過去の自分にしてしまう「同一の感覚」*« une sensation identique »*と同義であるといえる。それは、両者に共通する類似表現から明らかであるとともに、この感覚によって普段は味わうことのできない過去の時を見出すことができるという、両者に共通する体験が認められるからである。

以上のことから、無意志的記憶の基本的な特徴は、新たな「ほの暗い部屋」での想像に共通するものだといえる。それは、現在と過去に共通する感覚によって現在から抜け出し、「超時間的存在」として過去の瞬間を、さらには過去や現在を超越したその本質を味わうという特徴であり、「ほの暗い部屋」の分析によってたどり着いたものである。

この無意志的記憶により、主人公－語り手に小説創造の啓示が与えられる。というのも、無意志的記憶によってもたらされた瞑想こそ「みのりある、真実な、唯一のもの」であると悟り、この「事物のエッセンスの瞑想に、精神を集中し、それを固定」<sup>42)</sup>することを決心するからである。その方法は、「精神的等価物」に転換することであり、「一つの芸術作品をつくること」<sup>43)</sup>に他ならない。ゆえに、この瞑想こそが、またそれを言語で表現することこそが、小説創造の動機となるのだと考えられる。そしてこの瞑想が、「ほの暗い部屋」での想像と性質を同じくするものであることは、すでに確認したとおりである。したがって、無意志的記憶と特質を共有する「ほの

「暗い部屋」での想像力の作用は、『失われた時を求めて』における芸術創造への道を拓くものだとはいえるだろう<sup>40)</sup>。

## 結論

本稿では、プルーストにおける部屋という大きな問題系の中で、「ほの暗い部屋」という特権的なトポスの特質を描き出した。またその中で、小説創造の過程をも検討することができた。すでに『ジャン・サントイユ』において、コンプレの部屋を構成するさまざまな要素が現れていた。しかし、この部屋での精神活動は、音による単純な想起、主人公が音によってそれを聞いた場所や時代を思い出すというものとどまっていた。それが「読書について」においては、プルーストの想像力による再創造という行為が登場する。この「ほの暗い部屋」における鍵となる重要な行為が、独自の文学創造へ向かう歩みにおいて欠くことのできない要素であるといっても過言ではない。そしてその流れをうけて、閉ざされた部屋の中での想像力の働きによる、外界の逆説的で全的な享受が生まれ、「ほの暗い部屋」が形成されるのである。この想像力は、その精神活動を回転するエネルギーへと移行させ、そして「ほの暗い部屋」に超時間性が付与されることで、ついに「見出された時」における創作の啓示との共通性を獲得するのである。

## 注

- 1) 本稿は、2007年1月に京都大学大学院文学研究科に提出した修士論文「“La chambre obscure” chez Proust」に加筆修正したものである。
- 2) Jean Milly, « La rêverie des chambres dans l’“ouverture” de la Recherche », *Proust dans le texte et l’avant-texte*, Flammarion, 1985, pp. 19-89. (特に記述がない限り、出版地はパリとする)
- 3) 吉田城, 「小説の誕生 — 「コンプレ」の創作過程に関する研究 (II) —」, 『京都大学文学部研究紀要』, 第三十号, 京都, 京都大学文学部, 1991, 1-96頁。
- 4) Julia Kristeva, « Le kinéscope des sept chambres : enchâssements et intermittences », *Le temps sensible : Proust et l’expérience littéraire*, Gallimard, 1994, pp. 341-355.
- 5) Bernard Brun, « Étude génétique de l’“ouverture” de *La Prisonnière* », *Cahiers Marcel Proust*, tome 14, “Études proustiennes VI”, Gallimard, 1987, pp. 211-287.
- 6) Jean-Michel Nectoux, « Portrait de l’artiste dans sa chambre », *Bulletin Marcel Proust*, n°22, Illiers-Combray, La Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, 1972, pp. 1406-1422.
- 7) Claude Dauphiné, « Les chambres du narrateur dans “La Recherche” », *Bulletin Marcel Proust*, n°31, Illiers-Combray, La Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, 1981, pp. 339-356.
- 8) Marie Miguet-Ollagnier, « Réécriture, échos : la gare, l’atelier, la chambre dans “Noms de pays : le pays” », *Bulletin d’informations proustiennes*, n°24, Presses de l’École normale supérieure, 1993, pp. 111-118.
- 9) 川中子弘, 「住居幻想」, 『プルースト的エクリチュール』, 東京, 早稲田大学出版部, 2003, 256-264頁。
- 10) *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, préface de Antoine Compagnon, Honoré Champion, 2004, pp. 200-202, « chambre » についてのイザベル・セルサ (Isabelle Serça) による項目参照。

- 11) Anne Simon, « L'arche et la chair », *Proust, ou, Le réel retrouvé : le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Presses universitaires de France, 2000, pp. 149-160.
- 12) RTP II, pp. 684-685. (特に記述がない限り, 強調は論者による)  
 本稿で引用されるブルーストのテキストは, 以下の版からのものである。  
 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, “Bibliothèque de la Pléiade”, 4 vol., Gallimard, 1987-1989, (略称 RTP)  
 Jean Santeuil, “Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, 1971, (略称 JS).  
*Contre Sainte-Beuve*, “Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, 1971, (略称 CSB).
- 13) RTP II, p. 163.
- 14) RTP I, p. 82.
- 15) « Bande de lumière qui marque le lien conflictuel mais nécessaire entre la vie extérieure – romanesque –, et la vision distanciée [...] qui explique la position recluse, quasi végétative, du sujet. » (Bernard Brun, *op. cit.*, p. 244).
- 16) なぜ第一章で挙げる部屋の描写を「ほの暗い部屋」« la chambre obscure »と呼ぶのか, 「ほの暗い部屋」の解釈について説明しておく必要があるだろう。まず無視できないのは, ブルースト自身が『失われた時』の中で« chambre obscure »という言葉を用いているということである。本稿の対象ではないがその二箇所描写においても, 閉ざされてはいても外光の存在を感じるほの暗い部屋として解釈することができる (RTP III, pp. 911-912, RTP IV, pp. 60-61 参照)。  
 またグラン・ロベールによれば, « chambre obscure »は« camera obscura » (16世紀に発明された, 対象の映像を反射によって捉える光学機器) の直訳借用語である (*Le Grand Robert de la langue française : du dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, de Paul Robert, 2e éd. dirigée par Alain Rey, 6 vol., Dictionnaires le robert, 2001, vol. 1, p. 2099, article « chambre »*)。そして« camera obscura »の訳語である« chambre noire »は, 「暗室」という意味でもあり, 実際コンブレーの部屋を指すのに, ブルーストは« chambre noire »という言葉を使っている。こうした観点から, « chambre obscure »を暗い部屋と解釈するのが適当だと思われるかもしれない。しかし19世紀ラールスによれば, « camera obscura »の訳語としての« chambre noire ou obscure »は暗闇を示すものではない (*Le Grand dictionnaire universel du XIX siècle : français, historique, géographique, biographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., par Pierre Larousse, 17 vol., Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-[1879], tome 3<sup>e</sup>, p. 874, article « chambre »*)。同辞書の記述による「わずかな開口部しか持たない閉じた部屋又は箱」とは, わずかにでも差し込む光がなくては外部のものが映写されえない, つまり光学機器としての機能ももちえないことを示している。既に見たようにコンブレーの部屋は, ほのかに光の差し込むものであり, この定義に当てはまる。しかしまた, ここで注意しなければならないのは, 本稿の扱う« chambre obscure »と« camera obscura »とを混同することである。確かに両者の間には外界を光と影の作用で捉えるという上記に示した類似性は存在するが, それ以上のものではない。ブルーストの« chambre obscure »は光学器械として外界の映像を捉えるのではなく, 外界のレアリテを想像力によって再構築し, エクリチュールとして再創造するのである。またこの点で, « chambre obscure »は暗い部屋とも区別される。『失われた時』の冒頭部, 暗闇に沈んだ部屋で用いられるのが, « l'obscurité »や« les ténèbres »であることから両者の違いが明らかだといえる (RTP I, p. 6 参照)。
- 17) JS, pp. 292-294.
- 18) « Nous prétendons souvent que des airs de musique entendus autrefois et ailleurs ont le pouvoir de réveiller en nous le souvenir et comme le charme des lieux, de l'époque où ils furent entendus. » (*ibid.*, p. 294).
- 19) 「読書について」« Sur la lecture »は, 1905年6月15日号「ルネサンス・ラチヌ」誌に掲載され, 1906年ブルーストによるラスキンの翻訳, 『胡麻と百合』の序文として出版された。

- 20) CSB, p.164.
- 21) 吉田城, 「ブルーストと『胡麻と百合』」(訳者解説), 『ブルースト=ラスキン「胡麻と百合」』, ラスキンの原著, ブルースト[訳注], 吉田城訳, 東京, 筑摩書房, 1990, 221-252頁, 233頁。
- 22) « *Les théories de William Morris*, qui [...], édictent qu'une chambre n'est belle qu'à la condition de contenir seulement des choses qui nous soient utiles et que toute chose utile, fût-ce un simple clou, soit non pas dissimulées, mais apparente. [...] À la juger d'après les principes de cette esthétique, ma chambre n'était nullement belle, car elle était pleine de choses qui ne pouvaient servir à rien et qui dissimulaient pudiquement, jusqu'à en rendre l'usage extrêmement difficile, celles qui servaient à quelque chose. » (CSB, p.164).
- « *Je laisse les gens de goût orner leur demeure avec la reproduction des chefs-d'œuvre qu'ils admirent et décharger leur mémoire du soin de leur conserver une image précieuse en la confiant à un cadre de bois sculpté. Je laisse les gens de goût faire de leur chambre l'image même de leur goût et la remplir seulement de choses qu'il puisse approuver. Pour moi, je ne me sens vivre et penser que dans une chambre où tout est la création et le langage de vies profondément différentes de la mienne, [...]* » (*ibid.*, p.167).
- 23) 修士論文の第二章で検討。
- 24) *Ibid.*, p. 167.
- 25) Jean-Michel Nectoux, *op. cit.*, pp. 1406-1422.
- 26) « Ainsi, entre l'horreur diffuse de la chambre nouvelle et la platitude du logis habituel (où l'on a trop vécu pour le voir encore), se trouve ménagée la possibilité, à vrai dire rare et toujours temporaire, d'une chambre à demi-connue, dont l'habitude a recouvert de réseaux serrés les aspects les plus criants de nouveauté : [...] » (*ibid.*, pp. 1418-1419).
- 27) « chez Proust la *différence* proposée par la chambre inconnue est source de richesse, toute impression profonde, fût-elle éprouvante dans le présent, sera changée en joie dans l'œuvre à venir » (*ibid.*, p. 1420, (強調はネクトウーによる)).
- 28) これらは当時のブルースト自身の状況を反映する問題としても捉えることができる。吉田城が指摘するように、この時期のブルーストは自分の創作活動を中断したままラスキンの翻訳と研究を行っており、いかにしてラスキンという他者から自分自身へと復帰するのかが、最大の懸案であったと思われる。この、他者から自分自身へ、自らの創作活動へという当時最大の関心事は、他者をいかにして自分自身への復帰の足がかりとするかということでもあったはずで、ここに「非我」の要素が強調され、かつそれが想像力の源泉として肯定的に扱われている理由の一つを見出すことができるように思われる。他者の主張に対する私の部屋という構図も、こうした背景から理解することができる。最大の懸案であった、他者から自分自身への復帰が、部屋のあり方をめぐる立場の違いによって表されているということは、ブルーストにおける「部屋」の重要性を今一度確認することにもなるであろう(吉田城, 「ブルーストと『胡麻と百合』」(前掲書) 235-236頁参照)。
- 29) RTP II, p. 305.
- 30) Marie Miguet-Ollagnier, *op. cit.*, pp. 114-118.
- 31) « [...] la jouissance directe d'un promeneur en barque se laissant imprégner par l'air et le soleil » (*ibid.*, p. 115).
- 32) « [...] [le texte] se retourne vers le souvenir bienheureux d'un éternel été marin tel qu'il peut avoir été vécu par un adolescent maladif contraint à une jouissance purement mentale dans la clôture d'une chambre. » (*ibid.*, p. 115).
- 33) « [...] l'énergie somatique inemployée se métamorphose en énergie spirituelle qui nourrit l'imagination » (*ibid.*, p. 117).

- 34) RTP III, pp. 535-536.
- 35) « je m'étendis [...], je fermai les yeux [...], puis les rouvris. [...] Je sautai [...], je passai ma cravate noire, je donnai un coup de brosse » (RTP II., p. 684-685).
- 36) RTP III, p. 519.
- 37) « [...]la position du narrateur par rapport à l'insomniaque qui se souvient et au héros qui se contente de vivre, est établie définitivement. La maladie est intégrée comme facteur de la réclusion et de la distanciation » (Bernard Brun, *op. cit.*, p. 270).
- 38) RTP III, p. 536.
- 39) « Proust assimile nettement ici [ le Cahier 50 ] les impressions matinales à des réminiscences. Seules les exigences du récit atténuent progressivement cet aspect dogmatique du projet proustien, en en réduisant simplement l'expression » (Bernard Brun, *op. cit.*, p. 286).
- 40) RTP IV, p. 447.
- 41) *Ibid.*, p. 450.
- 42) « De sorte que ce que l'être par trois et quatre fois ressuscité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive. *Et pourtant je sentais que le plaisir qu'elle m'avait, à de rares intervalles, donné dans ma vie, était le seul qui fût fécond et véritable. [...] Aussi, cette contemplation de l'essence des choses, j'étais maintenant décidé à m'attacher à elle, à la fixer, mais comment ? par quel moyen ?* » (*ibid.*, p. 454).
- 43) « En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, *de le convertir en un équivalent spirituel. Or ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art?* » (*ibid.*, p. 457)
- 44) もちろん「ほの暗い部屋」での想像がこのように創作活動へとつながっていくには、「見出された時」まで待たねばならない。「見出された時」にあるように、想像力などの精神活動を余すところなく働かせることができる孤独な状態を、「ほの暗い部屋」の中だけでなく部屋の外においても、人の輪の中においても保つことができるようにならなければならないからである：« *Que ce fût justement et uniquement ce genre de sensations qui dût conduire à l'œuvre d'art, j'allais essayer d'en trouver la raison objective, en continuant les pensées que je n'avais cessé d'enchaîner dans la bibliothèque ; car je sentais que le déclenchement de la vie spirituelle était assez fort en moi maintenant pour pouvoir continuer aussi bien dans le salon, au milieu des invités, que seul dans la bibliothèque ; il me semblait qu'à ce point de vue, même au milieu de cette assistance si nombreuse, je saurais réserver ma solitude.* » (*ibid.*, p. 497).

## « La chambre obscure » chez Proust

Le thème de « la chambre » constitue un topos privilégié et fécond chez Proust, comme en témoigne un grand nombre d'études. Mais ces études se sont tenues éloignées du cadre thématique de « la chambre obscure ». Or on peut observer que les descriptions de la chambre du héros dans les trois lieux principaux d'*À la recherche du temps perdu* présentent de nombreuses similitudes qui entrent dans ce cadre. Il est à noter d'ailleurs que Proust lui-même les associe dans le roman. Mais il n'existe aucune étude qui analyse ensemble les trois descriptions. J'essaierai traiter les descriptions de « la chambre obscure » et j'étudierai la genèse de ce motif, afin de montrer que ce topos se rattache indissociablement à la création littéraire de Proust.

En nous fondant sur descriptions des trois chambres de Paris, Balbec et Combray, nous pouvons attribuer à « la chambre obscure » les caractères suivantes. Il faut d'abord prendre en compte sa situation particulière, qui tient à ce qu'elle n'est ni complètement close ni totalement plongée dans l'obscurité. Cette situation permet un contact entre le « moi » reclus dans la chambre et le monde extérieur. C'est ce « moi » qui peut jouir parfaitement et exactement dans son imagination de la réalité essentielle du monde extérieur. Il convient de souligner que cette saisie privilégiée du monde extérieur, qui n'est possible que dans « la chambre obscure ».

Dans la genèse de ce motif, l'origine directe de la chambre de Combray remonte au fragment de *Jean Santeuil*, qui dépeint une situation et contient des formulations semblables à celle de Combray. Néanmoins, à la différence de l'activité de l'esprit dans la chambre de Combray, plus complexe et plus idéale, celle qui est mise en œuvre dans *Jean Santeuil* ne dépasse pas le stade naïf. On est encore assez loin d'une compréhension privilégiée de l'objet. C'est l'article « Sur la lecture » qui forme une transition entre *Jean Santeuil* et « Combray » et marque un tournant décisif dans la genèse du motif. La journée d'enfance dans une maison de campagne familiale, qui est évoquée dans cet article, se rattache directement à l'univers de Combray. Les trois textes que l'on a cités partagent la même scène et la même situation. On note d'ailleurs que Proust y développe des descriptions et des réflexions originales au sujet de la chambre. Mais, si l'on considère qu'elles s'inscrivent dans un univers rattaché à celui de Combray, il est permis de penser qu'elles sont en résonance avec « la chambre obscure ». On peut penser que la recreation de la pensée et du souvenir dans l'imagination, telle que l'article la décrit, est un élément important pour transformer le simple souvenir en une compréhension totale du monde extérieur dans « la chambre obscure ». On peut dire d'ailleurs que la chambre constitue un lieu et un moment clef dans le processus qui conduit vers la création de soi.

En effet, l'activité créatrice dans la « chambre obscure » est plus explicitement dessinée dans une autre description de la chambre de Paris. Le héros reclus dans la solitude de cette chambre goûte dans sa totalité l'univers extérieur par sa seule imagination. Cette chambre de Paris hérite du

caractère principal de « la chambre obscure ». L'essentiel est que cette jouissance, qui est certes totale mais aussi pourtant limitée par la saison et le lieu, dépasse ces limitations pour s'élargir à la réalité permanente de la matinée. Il nous semble donc que le dispositif de cette chambre est développé à partir de celui de « la chambre obscure ». La différence entre elles nous semble liée au paramètre du temps : celui-ci est liée au « moi » ici et maintenant dans « la chambre obscure » ; et il est extratemporel dans la chambre de Paris. Il est en outre facile d'identifier, dans les traits caractéristiques de cette expérience la réminiscence qui guide le héros vers la révélation de sa vocation littéraire : les souvenirs continus évoqués par la fumée ; la « substitution de personne » qu'ils opèrent ; la redécouverte, dans cette substitution, d'une allégresse d'espoirs abandonnées depuis longtemps. Une telle interprétation semble évidente à la comparaison de cette scène avec celle de la réminiscence dans *Le Temps retrouvé*. C'est bien, au total, l'imagination dans la « chambre obscure » qui ouvre la voie à la création artistique.