



秋田県仙北市角館(市町村合併前は仙北郡角館町)には、武家屋敷が並ぶ町のなかに「角館町樺細工伝承館」「角館町平福記念美術館」という和洋折衷風の美しい建物が見られます。この設計に携わったのが、秋田市出生で、日本を代表する建築家の一人にあげられる大江宏氏(1913-89)。サント・シャペルの復元やサン・ドニ・ド・レストレ聖堂の設計などで知られるフランス人建築家ウジェーヌ・エマニュエル・ヴィオレ・ル・デュク(1814-79)の、ゴシック・リヴァイヴアルの影響を受けたことを自ら語っています。

角館の建築には、フランス建築の片鱗を見ることができるかもしれません。

NORD-EST

Société japonaise de Langue et Littérature françaises du Tohoku

第2号

2009

目 次

論文

「土地の名・土地」における“passantes”の意義
—『失われた時を求めて』の芸術観との関連を中心に—

高橋 梓

p.1

Affectation d'impassibilité et «lyrisme critique»
dans la première trilogie de Samuel Beckett

Yoko SHIMANUKI

p.21



論文レジュメ p.32

編集後記 p.34

投稿規定 p.35

「土地の名・土地」における“passantes”の意義 ——『失われた時を求めて』の芸術観との関連を中心に——

高橋 梓

はじめに

『失われた時を求めて』¹全体を貫く主要テーマの一つとして、主人公（語り手）「私」の異性への欲望が挙げられる。代表的な例は、初恋の相手であるジルベルトや、恋人アルベルティーンをめぐるエピソードであるが、他方で「私」は別の様々な女性に欲望を抱いており、その詳細は作中の各所に描かれている。そこでは、名前しか知らない女性、夜の霧の中で出逢う女性、旅先ですれ違う女性などが登場し、特定の恋人とは違う形で「私」の欲望を喚起する役割を果たしている。

P.-V.ジマは、「私」の欲望対象の本質的な属性が「未知」であることを指摘し、『失われた時を求めて』における欲望の性質について統一的な解釈を提示している。上記の例の女性たちは、いずれも姿が判然としない「未知」の存在として位置づけられる。ジマは、「私」の欲望が、女性をはっきりと目にし、知ることと、「未知」の状態を解消しようとする形で喚起されると結論づける²。

ミシェル・レイモンは、「私」が目の前を通り過ぎていく女性に欲望を抱く例を分析し、ジマと類似した図式を見出している。レイモンによると、「私」はまずすれ違った女性の肉体に対して性的な欲望を抱き、次いでうかがい知ることのできない「未知」の側面に引きつけられる。その後「私」の欲望は、その女性の生活や出身地を想像する、といった形に発展する³。

以上のように、両研究者とも「未知」の要素に関する分析を中心的に行う一

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 4 vol., 1987-1989. 本論における『失われた時を求めて』の引用は、以上に示した新ブレイヤード版の四巻本を典拠としている。日本語訳はすべて拙訳であるが、翻訳にあたっては、既存の井上究一郎訳、鈴木道彦訳を参照させていただいた。引用に際しては、ローマ数字で巻数を、アラビア数字でページ数を示し、すべて本文中に組み込むこととする。また、引用文中の下線強調は、すべて論者による。

² Pierre-V. ZIMA, *Le désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*, Nizet, 1973, pp.154-190.

³ Michel Raimond, *Proust romancier*, SEDES, 1984, pp.63-79.

方、瞬時ではあれ「目に見えるもの」と欲望の関連性についてはさほど重要視していない。確かに作中では、想像の対象であった女性と実際に出逢うことで失望を感じる、といった挿話が多く、この事実は「私」の欲望が「未知」のものと密接に関連しているという考察を裏付けているように思われる。

そこで、「私」が道すがら出逢う通行人（*passantes*）⁴に欲望を抱く例を再考しようと思う。ジマ、レイモンとともに、これらを「未知」の存在と見なしているが、実際に“*passantes*”が登場する場面からは、「私」が一瞬ではあるが生身の女性を目にしていることが読み取れる。この点において“*passante*”は、まだ見ぬ女性を思い描く純粋な想像とは異なっていると言えるだろう。

『失われた時を求めて』における“*passantes*”は、作品第二篇『花咲く乙女たちのかげに』第二部「土地の名・土地」を起点として描かれはじめる主題である。それ以前の物語における「私」の欲望は、名前などを手がかりにまだ見ぬ女性を想像する過程から生じるものが主流であった。だが「土地の名・土地」以降、青年へと成長した「私」の関心は生身の女性へと移り変わり、実際に目の前を通り過ぎる“*passantes*”が新たな欲望の対象として立ち現れる。たとえば「土地の名・土地」において、「私」は祖母と旅行したバルベックで魅力的な“*passantes*”を目にするが、話しかけて立ち止まらせることが叶わず、通り過ぎていく姿を見送りながら強い憧れを抱く、といった挿話が相次いで描かれている。

以上のように「土地の名・土地」登場する“*passantes*”は、瞬間的にではあれ「実際に姿を目にする」という点で、他の欲望対象（「未知」の存在）と性質を異にするとと言えるだろう。では「土地の名・土地」において、このように独自の欲望対象である“*passantes*”の主題が新たに提示されることには、物語の展開上いかなる意味があるのだろうか。

このことを考える上で、“*passantes*”の挿話が描かれる「土地の名・土地」が「見ること」という主題と密接に関係した物語である点に着目する必要があるだろう。「土地の名・土地」の冒頭で、「私」は憧れのバルベックの地を実際に目にして失望を抱くが、画家エルスティールの海洋画を見ることにより気持ちを改める。エルスティールの作風は自身の一瞬の「印象」で捉えた世界を再現

⁴ 作中において、街中や旅先で「私」の目の前を通り過ぎる女性たちは、“*passantes*”“*filles qui passent*”などと示される。なお、日本語で「通行人」と表記すると、性別や人数（一人なのか複数なのか）が不明瞭になってしまう。そこで本論では、一語で性・数を明確に示すフランス語“*passantes*”に表記を統一することとする。

するものであり、事物の見方・見え方に対する「私」の理解を刷新するものとされている。作中における「印象」に関しては本論で詳述するが、ここでは取り急ぎ、吉川一義氏の論考に依拠し、「先入観を持たず事物と接することにより、自然が日常理解される概念や枠組みを超越しているかのように見える稀な現象」と定義しておきたい⁵。プレイヤッド版『花咲く乙女たちのかげに』の編者である P.-L.レイは、「土地の名・土地」を、「印象」の主題を通して「私」が「見ること」を習得する場であるとみなし、最終篇での芸術理解に繋がる一段階として位置づけている⁶。実際に第七篇（最終篇）『見出された時』において、「私」は文学の執筆こそが自分の天職であることを確信し、自身の「印象」に基づいた作品を創作することを決意するのである。前述したエルスティールの教えは、それゆえはじめての「印象の啓示」とみなすことができよう。

『失われた時を求めて』では、主人公が嗅覚、味覚などに幸福感を覚える場面が多く、その一方で、とりわけ作品冒頭においては、視覚像に失望を感じるケースがしばしば描かれている。しかしながら、視覚は『失われた時を求めて』で展開されるプルーストの芸術観の中で、極めて重要な位置を占めている。マールテン・ファン・ブーレンは、プルーストの芸術観の根幹を成す無意志的想起の挿話が、嗅覚や味覚をきっかけとして、視覚像を引き起こすことを指摘している⁷。例として、プティット・マドレーヌを口にした「私」が「イメージ、視覚的な思い出」を感じる場面が挙げられよう（I. 45）。また、作中での芸術作品の描写に関しては、たとえば「私」が音楽家ヴァントゥイユの《七重奏曲》を聴く場面において、楽曲が流れるにつれて色彩や田舎町のイメージが視覚的に立ち現れていく様子が描写されている（III. 753-755）。これらの事実からも、「私」が「見ること」を学び、視覚に信頼を覚えていく過程が綴られる「土地の名・土地」は、後に描かれる芸術観の確立に必要な不可欠なステップであるとみなすことができるだろう。

では実際に「土地の名・土地」において、「私」の「見ること」の習得過程はどのように進行するのであろうか。ここで「土地の名・土地」の作品構造に着目したいのだが、上述したように、「私」が「見ること」を習得する物語の中に、同じく「見ること」に関わる“passantes”の挿話が配置されているという点に注

⁵ Kazuyoshi Yoshikawa, « Vision et style dans les marines d'Élsthir » dans *Bulletin d'informations proustiennes*, n°35, 2005, pp.93-104.

⁶ Pierre-L. Rey, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs de Marcel Proust. Étude critique*, Honoré Champion, 1983, pp.89-100.

⁷ Maarten van Buuren, *Marcel Proust et l'imaginaire*, Radopi B.V., 2008, pp.17-24.

意する必要があるだろう。

そもそも“passantes”も含む「青年期における少女たちへの欲望」という主題と、「印象に基づく芸術論」の主題は、「土地の名・土地」の主要な二大テーマであると言える。レイによると、「土地の名・土地」は、初期すなわち 1909 年頃の草稿段階においては、浜辺で出逢う少女たちの挿話に多くが費やされていた。しかし 1912 年以降、小説全体のプラン変更に伴い、アルベルティーヌとエルスティールに関する挿話が大幅に加筆され、それを経て上述の二大テーマが明確に立ち現れることになる。レイは、この二つのテーマを物語の中で結びつける役割を果たすのが、少女たちの紹介役であり、また絵画を通して「私」に芸術論を教授するエルスティールである、と指摘している⁸。

だがここで、「見ること」と密接な関連性を持つ「印象」のテーマが取り上げられる「土地の名・土地」において、女性の視覚像に関わる“passantes”の挿話が新たな欲望の主題として提示されている事実に向ける必要があるだろう。この点を考慮すると、青年期における女性の欲望の主題である“passantes”もまた、「見ること」を習得し、「印象に基づく芸術論」の基礎を確立する物語展開において重要な役割を果たしていると考えられるのではないだろうか。

本論では、以上の作業仮説に基づき、「土地の名・土地」での“passantes”の主題が、「印象」を学ぶ物語との関連において、作品構造上いかなる役割を果たしているか明らかにすることを目的とする。以降、“passantes”と「印象」の両主題の共通点である「見ること」という要素を中心に分析作業を行う。

I. 「ヴィルパリジ夫人の馬車」の場面における“passantes”の挿話

1. 「土地の名・土地」における“passantes”の挿話の位置

「土地の名・土地」の“passantes”と「印象の啓示」の挿話の位置関係を確認する前に、『失われた時を求めて』において「印象」の主題がどのように立ち現れてくるか、基本的な作品構造を再考する必要がある。

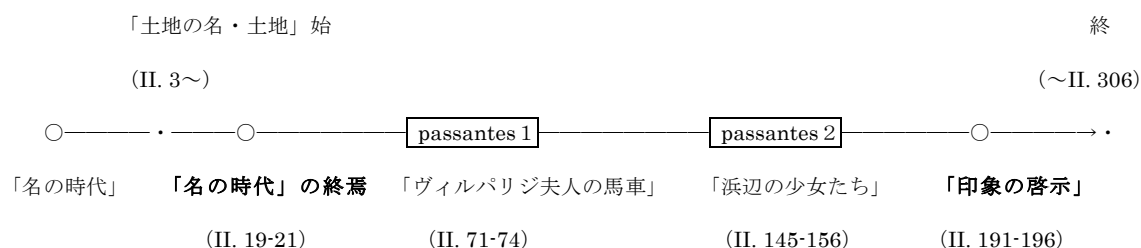
この作品は、「私」が「印象」の主題を理解し、作家になるための啓示を受けるまでを描く、イニシエーションのドラマという構造を持つ。芸術観の確立は最終篇で完全に達成されるが、上述の通り「土地の名・土地」でのエルスティールの海洋画の場面は、作中における最初の「印象の啓示」として位置づけることができる。

⁸ Pierre-L.Rey, *op.cit.*, pp.7-33.

「土地の名・土地」以前の物語では、先に述べたように「私」の主要な関心は、まだ見ぬものを想像することに向けられている。ここでは「私」が名前を元に未知の女性や土地の姿を思い描き、喜びに耽る場面がしばしば描写されている。このような段階を、プルースト自身の言葉を借り、「名の時代」と呼ぶことも可能であろう⁹。他方、「土地の名・土地」の冒頭は、実際に土地の光景を目にすることにより、それまで抱いていた幻想が否定される、という挿話の特徴的である。この物語は、「名の時代」に抱いた様々な幻想が打ち砕かれる章であり、「名の時代の終焉」と位置づけることもできるだろう。そして「私」を幻滅から救い出す役割を果たすのが、「印象」の主題を通じて事物を見ることの重要性を教えるエルスティールなのである。実際に海洋画の挿話以降、「私」の土地に対する失望が拭い去られ、事物の見方が変化する様子が描かれている。

以上のストーリーを踏まえ、「土地の名・土地」の各主題と“passantes”の位置関係を考慮する時、「土地の名・土地」における二つの“passantes”の挿話が、「名の時代」の終焉から「印象の啓示」までの間に存在していることがたやすく見て取れるだろう（図参照）。言い換えれば、純粋な想像に耽る時代から、「見ること」を学ぶ「印象の啓示」に至る過程に、相次いで“passantes”の挿話が配置されているのである。この構成に留意した上で、次節より実際の描写を検討していくこととする。

図：「土地の名・土地」の作品構造



2. 第一の“passantes”と「見ること」

「土地の名・土地」において、ノルマンディの避暑地であるバルベックを旅

⁹ ジュネットは、プルーストが作品を「名の時代 (L'Âge des noms)」 「言葉の時代 (L'Âge des mots)」 「物の時代 (L'Âge des choses)」 という名の三巻本として出版する構想があったことを、1913年7月のルイ・ド・ロベール宛書簡 (Correspondance de Marcel Proust, 1913, t.XII, texte établi par Philippe Kolb, Plon, 1984, p.232) を参照しつつ指摘している (Gérard Genette, « Proust et le langage indirect » dans *Figures II*, Seuil, 1969, p.247). また、ジュネットは、決定稿において名前の夢が集中的に語られる場所が、第一篇『スワン家の方へ』第三部「土地の名・名」であることにも言及している。

行した「私」は、同行した祖母の友人であるヴィルパリジ夫人の馬車に乗り、周辺の散策へと繰り出す。「私」は馬車上から、通り過ぎていく“*passantes*”を眺め、強い憧れを抱く (II. 71-74)。この場面内で、通り過ぎていく少女が描写される箇所を以下に挙げる。

しかしながら、私たちの馬車は遠ざかって、美しい少女 (la belle fille) もすでに背後となり、また彼女は私を一人の人間として形成する概念を何一つ持っていなかったのも、こちらをほとんど見ることはなかったその目は、私のことをすでに忘れてしまっている。彼女をこれほど美しく (si belle) 思ったのは、ちらと垣間見ただけに過ぎなかったからだろうか？ (II. 72)

ここで、「私」はきわめて直感的に“*passantes*”¹⁰を「美しい」と捉えている。だが、ここでの“*passantes*”の姿は明確に捉えられておらず、その結果「私」は「ちらと垣間見ただけに過ぎなかった」ことが「美」を感じた理由ではないかと自問する。「私」が「美」の本質を考察する箇所は、直後の描写にも見られる。

田舎や街で、夜の帳が少しでも落ちてきて、車が少しでも速く走っていれば、私たちを運び去るスピードと、あたりを暗く染める黄昏のために、まるで古代の大理石のように四肢を切断された女性の胸像は、街角という街角から、店という店の奥から、我々の心に「美」の矢 (les flèches de la Beauté) を打ち込まずにはいられない。その「美」について、人はときおりこの世界において、通り過ぎる女性の逃げ去る断片的な姿 (une passante fragmentaire et fugitive) に対し、後悔のあまり掻き立てられた我々の想像力 (imagination) が付け加える補足部分と別物であろうか、と自問してみたいのである。(II. 73)

ここでは、視覚的に不明瞭な部分を想像力が補うことが、「美」を感じる要因ではないか、という「私」の考察が述べられている。このように「ヴィルパリジ夫人の馬車」の場面では、知覚の欠落を埋め合わせる想像力の働きが大きな割合を占めていることが読み取れる。

¹⁰ この引用箇所は“*la belle fille*”という単数形が使用されているが、この文が引用文以前の箇所 (II. 71) に登場する数人の少女たちの様子を説明したものであることが明らかであるため、変わらず“*passantes*”と複数形で表記する。

なおプレイヤッド版の註は、この場面の描写とボードレールの詩「À une passante」¹¹の関連性を指摘している（II. 1373）。引用文中にあるように、主人公が「通り過ぎる女性の逃げ去る断片的な姿」を回顧し想像する様子は、「消えゆく美」（Fugitive beauté）を思い返すボードレールの詩の一節と呼応しているように思われる。

この例からもわかるように、通りすがりの女性に美を感じるという主題自体は、プルーストに限ったものではなく、他の文学作品の中ですでに用いられているものである。だが、プルースト作品において独特なのは、主人公が成長するにつれて、生身の女性である“passantes”が新たな欲望対象として立ち現れてくる点なのだ。序章でも言及したように、幼少期における「まだ見ぬもの」という欲望対象が、瞬間的かつ不明瞭ではあるが「目に見えるもの」へと変化している事実を見逃すことはできない。

そこで、「名の時代」との相違点である「見る」という行為がいかなる意味を持つか理解するために、次節では「ヴィルパリジ夫人の馬車」の挿話内で並置されている他の視覚体験との比較分析を行うこととする。

3. 「見えないもの」への関心

すでに言及したとおり、「土地の名・土地」の冒頭では、「私」が実際の光景を目にすることにより、幼少期に抱いた幻想が打ち碎かれる様子が描写される。すなわち、ここでは「目に見えるもの」が快楽を消し去る存在として描かれているのである。

アンヌ・シモンは、以上のような視覚の特性を考慮した上で、「私」が「目に見えないものを見ること」に関心を抱いている点を指摘し、例として、「私」がカルクヴィルの蔦に覆われた教会を目にしながら、本来は見えない実際の形を思い描くシーンを挙げている（II. 75）¹²。この挿話は「ヴィルパリジ夫人の馬車」における“passantes”の場面の直後に配置されている。

ところで「ヴィルパリジ夫人の馬車」の場面は、「カルクヴィルの教会」の例だけにとどまらず、「見ること」に関する様々な挿話の集合によって構成されている。

¹¹ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, édition établie par Jaques Dupont, Flammarion, 1991, p.137.

¹² Anne Simon, « Vue » dans *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion, 2004, pp.1071-1072. なお、この「Vue」の項目は、同著者による以下の論文の考察に基づいて書かれたものである：Anne Simon, « Proust et l'architecture du visible » dans *Merleau-Ponty et le littéraire*, Presses de l'École normale supérieure, 1997, pp. 105-116.

まず、“passantes”の挿話の直前で、「私」はヴィルパリジ夫人の馬車の上からヤグルマギクの花を眺める。その光景を見ながら、「私」は幼少期に見た花の記憶を取り戻し、その様子が「それらの花の何輪かは、大胆にも道の端まで出てきており、私の遠い思い出は、このように慣れ親しんだ花とともに、星雲を作り上げるのだった」(II. 71)と描写されている。現在見ている花と過去の記憶が時間的な錯覚を生み出すという主題は、無意志的想起の一種として位置づけられるだろう。そしてこの場面において、「私」が現在目にしている光景の中に、本来は「目に見えないもの」である過去の花の姿を見出していることが読み取れる¹³。

また、上述の「カルクヴィルの教会」の挿話の後には、「私」が馬車上から三本の木を眺め、恍惚感を覚えるシーンが配置されている。「ユディメニルの三本の木」と呼ばれるこの挿話は、プルースト自身が「印象」の主題として位置づけているものであり、「私」が木を眺める様子が「私は三本の木を眺めた。三本の木は確かに見えていたが、私の精神は、自らがつかみ取ることでないあるものを三本の木が秘めているのだと感じた[...]」(II. 77)と描写されている。この文からは、「私」が実際には「目に見えないもの」を何とか把握しようと努力する姿が読み取れるだろう。またこの挿話には、「私」がこの木々が与える恍惚感の正体について、あれこれと思い悩む様子が描写されている。しかしながら、この段階では「私」の恍惚感の正体が明らかにされず、その考察は「印象」の主題が述べられる場面へと先送りされる。

以上のように、「ヴィルパリジ夫人の馬車」の場面は、多少の差異はあるものの、「目に見えないものを見ようとする」という点で共通した主題を持つ一連の挿話によって構成されている。そして、本節で扱った挿話と比較すると、“passantes”の主題も同様に、目で捉えた像に基づき本来は目に見えない姿を想像する、という図式で捉えることができる。

むろん、「私」が花や木々の光景の美しさに抱く感情は、性的欲望の対象である“passantes”の美しさを感じるものとは異質である。これらの場面では「目に見えないものを見出そうとする」という行為に共通点を見出すべきであろう。この点を考慮すると、青年期の性的欲望という主題を、生身の女性への関心を

¹³ ここでのヤグルマギクは、「私」のかつての恋人であるジルベルトを想起させると同時に、道で出逢う女性たちを隠喩する存在であるとも考えられる。詳しくは論者の研究ノート『『失われた時を求めて』における“nébuleuse”——欲望と忘却の関連についての考察——』（『ヨーロッパ研究』第七号所収、東北大学大学院国際文化研究科ヨーロッパ文化論講座、2008年、pp.156-180）を参照されたい。

通じて「見ること」への興味を高める役割を担うものとして捉え直すことができる。

このように、「土地の名・土地」における「私」の関心は、「まだ見ぬものを思い描く」という純粋な想像から、「世界を目で見つつ、目に見えぬものを思い描く」という、視覚体験が関係する形へと変化している。なお、本論では、「名の時代」に特徴的な、視覚が関わらない純粋な想像を、ブルースト自身の表現を借り、「夢想（すること）」（*rêver* : I. 376 etc.）と呼ぶこととしたい。

以上のような考察から、「土地の名・土地」では、「印象の啓示」の前段階に、第一の“*passantes*”の挿話が「目に見えないものを見ようとする」という主題の一環として位置づけられていることが理解できる。では、世界の見え方に関わる「印象の啓示」が描かれるまでの過程に、こういった特徴を持つ挿話が配置されることには、作品構成上どういった意味があるのだろうか。この疑問を明らかにするためには、「ヴィルパリジ夫人の馬車」の場面の後に配置された第二の“*passantes*”の描写、およびその後に描かれる「印象の啓示」の主題を分析し、それぞれの場面において「見ること」という行為がどのように関係しているか分析する必要があるだろう。

II. 第二の“*passantes*”と「印象の啓示」

1. “*passantes*”の「美しさ」の描写

前章で図示した通り、「ヴィルパリジ夫人の馬車」の挿話の後に、「私」がバルベック・グランドホテル前の浜辺で、通り過ぎていく数人の少女集団を眺める場面が配置されている（II. 145-156）。この少女たちも、第一の“*passantes*”と同様に「美しい」と形容される存在であるが、時を追って進展する知覚に基づきながら、その記述は非常に詳細となっていく。では、実際の描写を順に見ていきたい。

私は一人、グランドホテルの前で祖母を迎えに行く時間をただ待っていたのだが、その時、堤防のまだ端の方で、一つの奇妙な斑点（une tache singulière）を移動させるように、五、六人の娘たちが進んでくるのが見えた [...]（II. 146）

ここでの“*passantes*”は、「私」からかなり離れた場所に位置しており、そのた

めか「私」の目に映る姿が「一つの奇妙な斑点」とのみ形容されている。この後、徐々に“passantes”が「私」の方に近づく様子が描写される。

彼女たちはもう遠くにはいなかった。めいめいはまるで違ったタイプでありながらも、全員が美しさ (la beauté)を備えていた。しかし実際のところ、私はつい今しがた彼女たちを目にしたのであり、そこまでしっかり見つめようとはしなかったもので、まだ彼女たちを誰も個別に見分けることができなかった。(II. 147-148)

ここでは、近くから少女集団を眺めることにより、「私」が全員の「美しさ」を認めている様子がうかがえる。だが、この場面以降も「私」の凝視が続けられ、最終的に“passantes”は以下のように描写される。

やがては私も彼女たちの間に境界線 (démarcations)を設けることになるだろうが、この時の私の視線には、この境界線が欠けていたので、そのことが彼女たちの集団に、調和の取れたうねりを広め、動きゆく集団の流れるような美 (une beauté fluide, collective et mobile)の絶えざる移動を繰り広げさせていたのだった。(II. 148)

この箇所では、少女たちが液体のように「境界線」すなわち輪郭を越えて一つになっている様子が「美」と評されている。この段階では、「私」と少女たちの距離が縮まっているにも拘わらず、少女たち個々人の姿ではなく、集団そのものが作り出す「美」が問題とされている。女性の「美」に対する「私」の態度が、第一の“passantes”の挿話と比べて明らかに変化していることが読み取れる。

そして、ここで出逢った少女たちのエピソードを経て、物語はエルスティーユによる「印象の啓示」の場面へと展開する。これは、すでに言及したが、画家のアトリエで海洋画《カルクテュイ港》を目にした「私」が、以降の芸術観の根幹となる「印象」の主題を学ぶ挿話である (II. 191-196)。この場面内で、第二の“passantes”の描写と同様、「私」の関心が「境界線」を越えたものに向けられている点を見逃すことはできない。

けれどもごく稀に、自然があるがままに、詩的な姿で見える瞬間があり、エルスティールの作品はまさにそういった瞬間によって作られていた。当時、彼が身の回りに置いていた海洋画の中でもっとも頻繁に使用されている隠喩の一つが、まさに陸と海とを比較して、その間にあるすべての境界線 (démarcation) を取り去るというものだった。(II. 192)

プルーストの芸術観における「印象」は、事物が通常理解されている概念を逸脱して見える、一瞬の稀な現象のことを意味する。この引用箇所において、エルスティールの作品は、海と陸が通常の知覚に基づく日常的な「境界線」を越え、一体化しているかのように見える一瞬の光景を表現したものとされている。また、この後に述べられているように、「印象」は持続せず、やがて「知性」が働くことにより、明確な「境界線」が見出され、事物は通常の形態として目に映るようになる。

この《カルクテュイ港》の描写で語られる「印象」の主題と類似した図式が第二の“*passantes*”の描写にも指摘できる。彼女たちもまた、「私」によって、各人の日常的な「境界線」(輪郭)を越え、一体化しているかのように捉えられている。ここでの少女集団は、もはや「私」にとって、単純な性的対象ではなく、美しい風景を鑑賞する場合と同じような視線を注ぐべき存在となっているのではないだろうか。また、後の場面では、「印象」によって捉えられた風景の事例と共通することであるが、知性の働きにより少女たちの「境界線」が確立される様子が描かれる。第二の“*passantes*”の場面以降では、「私」が少女集団との交友を繰り返しながら、各人の輪郭、個々人の人格も含めた個別性・個性性を明確に捉えていく過程が読み取れるのである。

このように、第二の“*passantes*”に関しては「印象」の図式との共通点が明らかに見て取れる。では、第二の“*passantes*”および「印象」の主題は、第一の“*passantes*”の挿話で立ち現れてくる「見ること」という行為と、どのような関係にあるのであろうか。

2. 「見ること」の習得

前節の引用箇所にあるように、プルーストはエルスティールの絵画を描写する場面で、「印象」を「自然があるがままに、詩的に見える稀な瞬間」と説明している。また、エルスティールの芸術性を説明するために引き合いに出される

「すばらしい写真」の例では、「印象」の特性について「既知のものが独特な様子で現れるイメージであり、我々が普段見慣れているイメージとは違い、特異ではあるが本物のイメージ」(II. 194) という記述がなされている。すなわち「印象」とは、普段見慣れているものが特異な形で見える現象のことであり、いかに特異とはいえ、観者にとって真実味のある姿が目映ることを意味する。それゆえ、「印象」を「事物が見慣れた外観を変え、新たな真実味を伴って見えること」と言い換えることが可能であろう。この点において「印象」は、第一の“passantes”に並置されている一連の挿話と共通した要素を持つ主題なのである。

目で見た光景に幻滅する場面からスタートする「土地の名・土地」において、「見ること」の主題は「印象の啓示」までに段階的に深化していく。その過程を、第一の“passantes”の挿話から順次提示してみたい。

前章の引用箇所では指摘したように、「ヴィルパリジの馬車」の場面において、「私」が“passantes”を「美しい」と見なしていることが読み取れる。だがこの場面では、“passantes”の容姿については詳述されておらず、「私」が「美しさ」を感じた理由に関しては、想像力が働いたためであると結論づけられている。第一の“passantes”の挿話からは、「私」の「見ること」への関心が生まれている様子を読み取ることができるが、依然として想像力の効果の方が大きいのである。それゆえ「私」は“passantes”の姿を目にするが、しっかりと認識せぬまま、想像力の働きに訴えかけ、「美しさ」を見出そうとしたのである。

では、「ヴィルパリジ夫人の馬車」の場面内で、第一の“passantes”に並置されている他の挿話に関してはどうか。最初に配置されているヤグルマギクの挿話では、「私」が現在の花に本来は見えない過去を重ね合わせ、幻想的な光景を見ている様子が描かれている。だが「カルクヴィルの教会」の挿話は、「私」が蔦に覆われた教会の本来の姿を明確に見出すことができぬうちに終わっている。また「ユディメニルの三本の木」では、「私」が目に見えない何らかの存在を感じながらも、結局はその正体を突き止められない様子が読み取れる。

以上のことから、第一の“passantes”の挿話に代表される「ヴィルパリジ夫人の馬車」の場面は、「目に見えるもの」が幻滅を与えた冒頭から時を経て、「私」が視覚に関心を抱きはじめた、まさしく過渡期とも言える時期に当てはまるのではないだろうか。ゆえに、「ヴィルパリジ夫人の馬車」の場面において、「私」は「見ること」をことさら深めようとせず、またほとんどの場合「目に見えないもの」を明確に見出すことに失敗している。

一方、第二の“passantes”の挿話では、「見ること」の能力がより発展していることが読み取れる。「ヴィルパリジ夫人の馬車」の挿話では、「目に見えないもの」を見る試みがほとんど失敗に終わっているにも拘わらず、第二の“passantes”において「私」は凝視を続けることで、「一体化」という、通常は見られない「美しさ」を確実に捉えている様子が描かれている。続く《カルクテュイ港》の場面では、通常は目に見えない光景を見出すという行為が、「印象」という言葉で説明されるほどに「私」の理解が進んでいることが読み取れる。

ここまでを整理すると、「土地の名・土地」冒頭では幻滅にしか繋がらないという意味でもっぱら否定的に描かれていた「見る」という行為が、第一の“passantes”の挿話において「目に見えないものを見ようとする」という行為に変化し、次いで第二の“passantes”では「目に見えないものを見出す」という日常の惰性的な知覚を脱した段階に発展していることが理解できる。そして最終的に《カルクテュイ港》の場面において、「目に見えないものを見出す」という行為は、新たな芸術世界の創出に不可欠であることが明らかにされた上で、芸術観の根幹をなす「印象」というタームで呼び換えられるのである。

以上のことから、「土地の名・土地」における“passantes”の挿話は、「私」の「見ること」に関する能力の段階的な発展を反映しているように思われる。この事実を考慮に入れた上で、次章では「見ること」の習得過程という物語展開において、“passantes”の挿話がどのような役割を果たすか明らかにしたい。だがその前段階の作業として、まず「目に見えないものを見出す」という行為がいかんして可能となるか、プルーストの芸術観に即して説明する必要があるだろう。

III.“passantes”の主題と「見ること」の関連性

1. 「目に見えないもの」を見ること

「私」が「目に見えないもの」を見出す「印象」の主題は、『失われた時を求めて』に繰り返し描かれるものである。だがそもそも「目に見えないものを見出す」ことは、いかんして可能となるのであろうか。

ここで、『失われた時を求めて』において「印象」と並び芸術観の根幹を成す無意志的想起の主題に着目したい。無意志的想起は、ある事物との接触を通して、「私」を日常の時間の概念から解放する記憶現象であり、現在と過去に共通する本質を感じさせるものである。この体験は、実際はその場に存在していな

い過去の光景を「私」に見せる、という点で、これまで論じてきた「印象」の主題と図式的に呼応している。このことについて、たとえば湯沢英彦氏は、「不在のもの」を思い描くという点において、無意志的想起の体験に想像力が大きく関係していることを指摘する¹⁴。また保莉瑞穂氏も、無意志的想起における「不在のもの」の想像という点に関して、湯沢氏と共通した考察を行っている。保莉氏は、プルースト作品において想像力が過去や不在のものを思い描かせる役割を果たしていると捉えた上で、無意志的想起を「感覚と想像力が無意識に、しかも同時に働くことによって起こる現象」と言い換える¹⁵。

無意志的想起に関する保莉氏の定義は、「印象」の主題にも援用できるだろう。エルスティールの海洋画は、世界を視覚で捉えつつ、そこに海と陸の境界線が確立されないという、本来は不在であり、目に見えないはずの光景を見出す行為に基づいて完成する。言うなれば、感覚（視覚）を働かせながら、普通であれば見ることのできない光景を、想像力によって呼び起こしているのである。このように「印象」とは、感覚と想像力が同時に働くことによって生じる現象であり、無意志的想起と同様のメカニズムを指摘することが可能なのである。

ところでアンヌ・シモンは、先入観をまったく持たずに事物に接するエルスティールの教えを、「純粋な視線の習得」と言い換える。このような態度により、観者はつかの間、事物が認識されて既存の概念の枠内に収まる前の、一種の混沌状態を目にすることが可能となる¹⁶。また湯沢氏は、「印象」の場面において「私」が見ている光景が、視覚で捉えた事物がつねに新たなものに変化し続ける状態であることを指摘している。海を眺める挿話を例にとると、「私」が見ているものは、境界線のない海と陸が互いに入れ替わり続ける、不断の運動状態なのである¹⁷。

このように両研究者とも、「私」の快楽の対象が、眼前の光景の中で明確な認識がなされる前の一瞬、事物が固定されずに変化や揺らぎを繰り返す様子を目にすることであると指摘する。ところで、観者が捉えた光景の中で、事物を既存の概念とは異なる形に変貌させるのは、「普段は見ることができない光景を思い描かせる」という特質を持つ、想像力の役割であると考えられる。目で見た光景の中で、想像力が働くことにより、事物が日常的な姿とは異なる形へと変

¹⁴ 湯沢英彦、「プルースト的想起における『欲望』の場所について」、『仏語仏文学研究』第四号所収、東京大学仏語仏文学研究会、1990年、pp.106-109。

¹⁵ 保莉瑞穂、『プルースト・印象と隠喩』、筑摩書房、1982年、pp.185-195。

¹⁶ Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000, pp.112-119。

¹⁷ 湯沢英彦『プルースト的冒険』、水声社、2001年、pp.229-236。

質を繰り返し、観者の明確な判断が妨げられるのではないだろうか。

ここで、「印象」と並びブルーストの芸術観の根幹を成す無意志的想起の例を再考してみよう。無意志的想起では、過去の感覚や視覚イメージが想像力によって呼び戻されることで、つかの間、時間に対する認識が妨げられ、新たな光景が作り出される。明確な判断が下される前の、世界の「揺れ動き」の瞬間にこそ、「私」の関心が向けられているのではないか。言うなれば「印象」と無意志的想起の挿話において、「私」の快楽の対象とされているのは、感覚で捉えた世界の中で事物や概念が明確化する前に、既知のものが変質し、新たなものが生み出されていく光景なのである。『失われた時を求めて』においては、海洋画の例に代表されるように、観者が見た一瞬の可変で動的な状態を捉え作品の中に永遠に記録することが理想的な芸術とみなされているのではないか。

以上のような芸術観が描写される「土地の名・土地」に対し、「名の時代」では、「私」が名前しか知らない様々な事物の姿を自由に「夢想」する挿話が中心となる。むろん、ここでは想像力の働きが大きく関係しているが、感覚（とりわけ視覚）は軽視されている。

上述の通り、作中において「私」の理想とする芸術は、感覚で捉えた世界が変化し、日常的な枠組を逸脱するかのような瞬間を題材とするものである。重要なのは感覚と想像力をうまく調和させることなのだ。作品終盤での芸術観の確立に向け、物語は、感覚と切り離された「夢想」に耽る時代から、「見ること」の理解を高め、感覚と想像力を同時に働かせる「印象」の主題を習得する段階へと進行していく。

以上のように、「土地の名・土地」には、後の芸術観の確立に向けて「見ること」と想像力の関わりを学ぶ、「私」の成長段階を反映した物語という構造を読み取ることができるだろう。ではその中で段階的に提示される“*passantes*”の挿話はいかなる役割を果たすものとして捉えられるであろうか。

2. “*passantes*”の挿話が反映する「私」の芸術観の発展段階

第一の“*passantes*”において、「私」は一瞬だけ女性たちの姿を眺めた後、はっきりと捉えられなかった姿を想像している。この挿話では、少女たち個々人の美しさが、「私」の性的な関心の対象となっている。ここでは想像力が「捉えきれなかった姿を思い描く」すなわち「目に見えない部分を補う」という形で働いており、「名の時代」における「夢想」と類似した性質を持っていることが

理解できる。II-2. で述べた内容と重なるが、第一の“passantes”は、「私」が視覚への興味を抱きはじめた時点での挿話であり、ここではまだ想像力の効果の方が大きい。

他方、II-1. の引用文で指摘したように、第二の“passantes”の挿話で問題となっているのは、少女集団が作り出す美しさである。この段階での「私」の関心は、少女たち個々人の美しさ以上に、集団が作り出す美に向けられていることが読み取れる。ここで、II-1. の引用文にある「動きゆく集団の流れるような美の絶えざる移動」(II. 148) という描写に着目しよう。感覚で捉えた光景の中で、事物が明確に定まらず、つねに変化を繰り返すという様子は、前節で見た「印象」の図式と明らかに呼応している。すなわち、ここでの少女集団は、もはや単なる性的欲望の対象ではなく、「印象」の主題と同様に、「私」に芸術的な快楽を与える存在として描かれているのである。第一の“passantes”の挿話に見られたボードレール的な美的関心が、この時点で大きく変化していることが見て取れるだろう。

ところで、“passantes”が文字通り「通り過ぎる」存在であることにも、大きな意味があるように思われる。周知の通り、『失われた時を求めて』における女性登場人物は、長期にわたって関係を続けるうちに、しばしば望まぬ側面を露わにすることで、「私」に失望を与える存在として描かれている。その一方で“passantes”は、ごく短い時間のうちに現れ消える存在であり、「私」に失望を与える余裕もなく通り過ぎてしまう。第二の“passantes”の挿話では、「私」があたかも事物や風景に接するかのように少女集団を眺め、ある意味では恣意的なイメージを反映させていることが読み取れるが、それは“passantes”が持つ「望まぬ側面を見せる間もなく通り過ぎる」という特質と無縁ではないだろう。

さて、ここで、“passantes”が青年期の欲望を描いた挿話であることを考慮に入れ、その上で「印象」を学ぶまでの物語の各段階を整理してみよう。

まず、この一連の“passantes”の挿話における「私」の性的欲望の機能を考察しようと思う。I-2. でも述べたように、性的欲望は生身の女性に関心を向けさせることで、「私」に「見る」という行為を促す。「ヴィルパリジ夫人の馬車」では、「私」が青年期の性的欲望に駆られ“passantes”を眺めようとする様子が描かれる。この挿話は、花や木々を眺める場面と並置されており、「私」の「見る」ことへの関心が次第に高まっていくことが読み取れる。

次いで第二の“passantes”において、性的欲望はまず「私」の関心を少女集団

へと向ける役割を担う。そして、この段階では「見ること」の修練が進んでいるため、「私」の関心は、まるで風景を眺めるように少女集団を見つめることへと向けられる。

すなわち「土地の名・土地」における性的欲望の主題は、「私」が幼年期から青年期へと精神的な成長を遂げたことを示すと同時に、主たる関心の対象である生身の女性を媒介として、「私」の「見ること」への興味を徐々に深める機能を持つのである。

では、このような欲望の機能を考慮に入れた上で、“passantes”の主題の発展と、「私」の「見ること」の習得過程、および「印象の啓示」を受ける過程を段階的に示してみたい。

まず、第一段階である「土地の名・土地」の冒頭では、「名の時代」の「夢想」が生んだ幻想が、視覚によって打ち砕かれる様が描かれる。

次いで「ヴィルパリジ夫人の馬車」の場面において、第一の“passantes”が新たな欲望の対象として登場する。この挿話は「私」の視覚への関心が描かれるという意味で、「見ること」の習得の第二段階として位置づけられる。とりわけ“passantes”は、「私」に性的な関心を抱かせることで「見ること」を促す役割を果たす。しかしこの段階では、「見ること」の修練はまだ完全な状態ではない。

第三段階は、「浜辺の少女たち」の場面である。ここでは、第二の“passantes”が欲望対象として現れ、「私」は彼女たちに興味を抱き、凝視する。この段階において、「私」は視覚と想像力を同時に働かせることができおり、「印象」の主題と共通したメカニズムを指摘できる。

そして最終段階は「印象の啓示」である。ここにおいて、「私」は「目に見えないものを見出す」という行為に基づいた「印象」の主題を学び、以降の芸術観の基礎を確立するのである。

各段階を見てみると、“passantes”のそれぞれの挿話において、青年期の「私」は性的欲望に駆られ、女性たちを「見る」という行為を繰り返しており、結果的に、視覚と想像力を同時に働かせることができるようになる。そして、二段階の“passantes”の挿話を経ることにより、「私」はエルスティールの「印象の啓示」を確実に理解できる段階へと成長を遂げている。これらの事実から、“passantes”の主題は、「私」を惹きつけ、「見ること」を促すことにより、「印象の啓示」に至るまでに徐々に「私」の「見ること」への理解を深め、その能力を発展させる役割を果たしていると考えられるのである。

以上の考察より，“passantes”の主題は、「私」の「見ること」に対する関心を高めながら、エルスティールの教えを十分に受け入れるために、事前に「私」の「見ること」の理解および能力を段階的に発展させていく、「印象の啓示までの準備期間」として位置づけることができよう。これらのことから「土地の名・土地」における“passantes”を、青年期の欲望を描いた挿話でありながらも、「印象に基づく芸術観」という主題に有機的に結びつき物語を展開させていく、作品構造において極めて重要な役割を果たす主題と見なすことが可能となるのである。

むすびにかえて

ここまで、一般に性的欲望の主題として位置づけられる“passantes”の挿話について、「土地の名・土地」の作品構造内における機能を考察してきた。それにより「土地の名・土地」における“passantes”が、青年期の欲望を描いた挿話でありながらも、「印象に基づく芸術観」という主題に有機的に結びつき物語を展開させていく、作品構造において重要な役割を果たす主題であることが明らかになった。

周知の通り、「土地の名・土地」以降の物語では、「私」が女性に対しての欲望を充足させることができず、最終的に自身の「印象」を芸術作品の中に記録することを決意することで人生の意味を見出す過程が描かれる。つまり『失われた時を求めて』では、欲望の主題が多様に展開されながらも減退に向かう一方で、芸術観の確立が段階的に進められていくのである。

こういった物語展開において、「土地の名・土地」以降もしばしば「私」の欲望を喚起する“passantes”の挿話が描かれているという事実を見逃すことはできない。「土地の名・土地」での“passantes”の挿話が、作中の芸術論と有機的な関係を持つことが明らかになった以上、他の篇の“passantes”の挿話に関して作品構造内での機能を分析することは、『失われた時を求めて』という長大な作品における欲望・芸術の両主題の相互関係および展開過程を明確に理解する上で、非常に有効な手段となるのではないだろうか。

今回の分析対象は「土地の名・土地」における“passantes”の挿話のみであったが、他の例の調査については別稿に期したい。

(東北大学大学院 博士後期課程)

【参考文献】

・ テクスト

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 4 vol., 1987-1989.

Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust*, 1913, t.XII, texte établi par Philipe Kolb, Plon, 1984.

・ 参考文献

Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, 2 vol., Les sept couleurs, 1971.

Charels Baudelaire, *Les fleurs du mal*, édition établie par Jacques Dupont, Flammarion, 1991.

Maarten van Buuren, *Marcel Proust et l'imaginaire*, Rodopi B.V., 2008.

Michel Erman, *L'œil de Proust. Ecriture et voyeurisme dans À la recherche du temps perdu*, Nizet, 1988.

Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, 1969.

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, 6^e édition, PUF, 1983 (1964).

Alain de Lattre, *La doctrine de la réalité chez Proust*, Tome I, José Corti, 1978.

Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs. Le chiasme » dans *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1986 (1964), pp.172-204.

Michel Raimond, *Proust romancier*, SEDES, 1984.

Pierre-L. Rey, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs de Marcel Proust. Étude critique*, Honoré Champion, 1983.

Jean-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974.

Anne Simon, « Proust et l'architecture du visible » dans *Merleau-Ponty et le littéraire*, Presses de l'École normale supérieure, 1997, pp. 105-116.

Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000.

Anne Simon, « Vue » dans *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Champion, 2004, pp.1071-1072.

Kazuyoshi Yoshikawa, « Vision et style dans les marines d'Élstir » dans

Bulletin d'informations proustiennes, n°35, 2005, pp.93-104.

Pierre-V. ZIMA, *Le désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*, Nizet, 1973.

高橋梓「『失われた時を求めて』における“nébuleuse”——欲望と忘却の関連についての一考察——」,『ヨーロッパ研究』第七号所収,東北大学大学院国際文化研究科ヨーロッパ文化論講座,2008年,pp.153-180.

保荊瑞穂,『プルースト・印象と隠喩』,筑摩書房,1982年.

原田武『プルースト 感覚の織りなす世界』,青山社,2006年.

湯沢英彦,「プルースト的想起における『欲望』の場所について」,『仏語仏文学研究』第四号所収,東京大学仏語仏文学研究会,1990年,pp.105-120.

湯沢英彦,『プルースト的冒険』,水声社,2001年.

吉川一義,『プルーストと絵画』,岩波書店,2008年.

Affectation d'impassibilité et « lyrisme critique »¹ dans la première trilogie de Samuel Beckett

Yoko SHIMANUKI

yokoshima52@hotmail.com

1.Introduction

Dans un des chapitres du *Livre à venir*², « La recherche du point zéro », Maurice Blanchot a évoqué Samuel Beckett comme un écrivain qui aurait une écriture neutre. Sous l'influence de cette lecture, on a tendance à considérer l'écriture de Beckett comme dépourvue de verve, de pittoresque, de manifestations de la subjectivité ou d'expression des sentiments. Cependant ce n'est pas un fait établi : l'écriture beckettienne ne relève pas toujours d'une écriture monotone ou monocorde. Rappelons par exemple un passage dans *L'Innommable*³ où nous pouvons observer les modulations de la voix :

¹ En ce qui concerne cette notion de « lyrisme critique », nous nous appuyons sur Jean-Michel Maulpoix qui déclare « Le lyrisme d'aujourd'hui est critique [...] Moins célébrante, moins chantante, moins orante, moins crédule, moins harmonieuse, moins consolatrice, moins émerveillante et poétique que jamais, la poésie fait face à son temps. Plus questionneuse, plus décousue, plus rapide, hétérogène et prosaïque, elle a appris à « en rabattre » dans ses prétentions ou ses espérances. Plus ahurie et plus savante à la fois, elle s'est faite critique, et d'abord d'elle-même, et de cette parole que nous sommes. Elle s'en prend aux idées toutes faites et s'efforce de voir la langue afin de la réarticuler. » (Jean-Michel Maulpoix, « Pour un lyrisme critique... », en ligne <http://www.maulpoix.net/lyrismecrit.html>, consulté le 19 avril 2009) Maulpoix écrit également : « Cette expression [=lyrisme critique] peut être entendue soit de manière limitée, comme caractéristique d'une situation moderne de la poésie qui étrangle son propre chant, se retourne avec perplexité sur et contre elle-même, et en vient à faire du poème le lieu même où sont mises en observation les capacités et les limites du langage, soit de manière extensive et valant pour le lyrisme en soi perçu comme un état critique du sujet et de la langue. » (Jean-Michel Maulpoix, « D'un lyrisme critique », en ligne <http://www.maulpoix.net/dotclear/index.php/2008/06/15/27-d-un-lyrisme-critique>, consulté le 19 avril 2009) Nous voudrions, au commencement de cet article, faire remarquer au moins qu'un état critique du sujet et de la langue » sont toujours en jeu chez Beckett. Voir aussi « Un lyrisme critique » in *Adieux au poème*, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2005 ; « La poésie n'est pas une maladie honteuse – pour un lyrisme critique – », in *Magazine littéraire*, mars 2001.

² Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, 285.

« En nous orientant, par une réflexion importante, vers ce qu'il a appelé le zéro de l'écriture, Roland Barthes a peut-être désigné aussi le moment où la littérature pourrait se saisir. Mais c'est qu'en ce point elle ne serait pas seulement une écriture blanche, absente ou neutre, elle serait l'expérience même de la « neutralité », que jamais l'on n'entend, car quand la neutralité parle, seul celui qui lui impose silence prépare les conditions de l'entente, et cependant ce qu'il y a à entendre, c'est cette parole neutre, ce qui a toujours été dit, ne peut cesser de se dire et ne peut être entendu, tourment dont les pages de Samuel Beckett rapprochent de nous le pressentiment. »

³ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Minuit, 1953.

[...] moi je dis ce qu'on me dit de dire, un point c'est tout, et encore, je ne sais pas, je ne me sens pas une bouche, je ne sens pas les mots se bousculer dans ma bouche, et lorsqu'on dit un poème qu'on aime, lorsqu'on aime la poésie, dans le métro, ou dans son lit, pour soi, les mots sont là, quelque part, sans faire le moindre bruit, je ne sens pas ça non plus, les mots qui tombent, on ne sait pas où, on ne sait pas d'où, gouttes de silence à travers le silence, je ne le sens pas, je ne me sens pas une bouche [...]. (p.159)

Ce qui est plus remarquable dans ce passage, c'est le fait que nous observons l'insensibilité *thématique* (« je ne me sens pas une bouche, je ne sens pas les mots se bousculer dans ma bouche », « je ne sens pas ça non plus »), mais aussi la douceur de « la poésie » provenant des images pittoresques (« les mots qui tombent, on ne sait pas où, on ne sait pas d'où, gouttes de silence à travers le silence ») et les phrases cadencées qui en fait jaillissent, débordent, de sa bouche. D'autres narrateurs beckettien évoquent parfois leur insensibilité mais, également, il arrive que leur écriture traduise paradoxalement leurs émotions réprimées. Nous supposons qu'il y a donc un décalage entre ce que les narrateurs beckettien disent et ce qu'ils font. En ce sens, pouvons-nous considérer leur discours comme une ostentation de l'impassibilité ? Cachent-ils leur émoi par une affectation d'impassibilité ? Celle-ci manifeste-t-elle en fait leur état d'âme troublé, exalté, sentimental ou vulnérable ? Ainsi nous nous intéressons à cette manière particulière de faire connaître de biais l'émotion inavouée, une manière qui se détache de l'épanchement. Notre question semble aboutir au problème du « lyrisme », car la notion traditionnelle de lyrisme désigne *le mode* d'expression « des émotions, des sentiments intimes, au moyen de rythmes, d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion » du sujet de l'énonciation⁴. Nous supposons que Beckett ne s'interdit pas l'expression des émotions ; seulement son mode d'expression se différencie de celui, parfois stéréotypé, du lyrisme, qui accorde de la valeur à la sincérité de l'effusion de cœur.

⁴ Voir les définitions de « lyrique » et de « lyrisme » dans le dictionnaire *Le Grand Robert*, tome.4, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 2001, 984-985.

Dans la perspective du lyrisme, Beckett vise, en ayant recours à une affectation d'impassibilité, non seulement à associer des éléments du lyrisme et de l'impassibilité censés être inassociables, mais aussi à dissocier ceux qui sont censés être indissociables, les relations lyriques stéréotypées ou apparemment indubitables. Nous traiterons d'abord de l'entrelacement, et ensuite de la séparation. Pour réfléchir sur cette problématique, *Beckett corps à corps*⁵ de Marie Depussé nous suggère deux points spécifiques à observer dans la trilogie. Notre première réflexion, sur l'attitude ambivalente envers la mort de la femme aimée, est inspirée par une remarque de Depussé sur le fait que l'expérience amoureuse (qui est aussi divisée en deux catégories : « vieilles ou prostituées ») présente deux aspects, grotesque et épuré⁶. Notre deuxième réflexion sur la disparition de la dimension sublime des motifs lyriques, par exemple les larmes ou l'émotion, est inspirée par sa remarque sur le fait que Beckett semble refuser l'usage ordinaire des motifs lyriques⁷.

2.Association de l'impassibilité et du thème de l'amour mortel

Jean-Michel Maulpoix explique dans *Du lyrisme* pourquoi le rapport entre le lyrisme et l'amour est si étroit⁸, en s'appuyant sur *L'amour et l'Occident* de Denis de Rougemont⁹, qui a fait remarquer que la souffrance-passion de l'amour mortel avait été à l'origine du lyrisme. L'amour et la mort sont des thèmes essentiels du lyrisme depuis sa naissance, mais dans le cas de Beckett leur relation est assez complexe. Le narrateur de *Molloy*¹⁰ et celui de *Malone meurt*¹¹ manifestent leur

⁵ Marie Depussé, *Beckett corps à corps*, Hermann éditeurs, 2007.

⁶ *Ibid.*, 102. « Les scènes d'amour avec vieilles ou prostituées ont l'avantage de se trouver à la limite, grotesque ou épurée, du champ sentimentalo-sexuel. »

⁷ *Ibid.*, 31. « Il n'y a jamais de larmes, chez Beckett, en réponse aux mots d'insultes, ou de compassion, des humains. »

⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, José Corti, coll. « En lisant en écrivain », 311-312. « [...] la passion d'amour est en elle-même proprement lyrique : elle correspond à un désir d'élévation, d'harmonie et d'éternité. Elle s'exaspère et subsiste par le lyrisme, car elle procède de la même source que lui : le cœur, foyer du sentiment et de la parole inspirée. »

⁹ « Il n'est de roman que de l'amour mortel c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental » (cité par Jean-Michel Maulpoix, *op.cit.*, 311).

¹⁰ Samuel Beckett, *Molloy*, Minuit, 1951.

¹¹ Samuel Beckett, *Malone meurt*, Minuit, 1951.

impassibilité devant la mort de la femme aimée :

La seule chose qui m'ennuie, à ce sujet, c'est l'indifférence avec laquelle j'appris sa mort, une nuit que je me trascinai chez elle, indifférence adoucie il est vrai par le chagrin de voir tarir une source de revenus. Elle mourut en prenant un tub tiède, comme elle en avait l'habitude avant de me recevoir. Cela la ramollissait. Quand je pense qu'elle aurait pu attendre d'être dans mes bras ! Le tub se renversa et l'eau sale se répandit partout et jusque chez la voisine d'en dessous, qui donna l'alarme. Tiens, je ne croyais pas si bien connaître cette histoire. Ça devait être une femme quand même, le contraire se serait su, dans le quartier. (p.77-78, nous soulignons)

Dans ce passage le narrateur de *Molloy* suggère avec froideur que ce n'était pas la mort de la femme elle-même mais la disparition de son soutien qui lui avait causé du chagrin. Certes, une phrase exclamative semble exprimer le trouble du narrateur. Cependant aussitôt une phrase descriptive suggère de nouveau l'impassibilité du narrateur et surtout les deux dernières phrases donnent à voir la distanciation du narrateur par rapport à lui-même¹² dans la mesure où celui-ci rend douteux ce fait atroce et le tourne en dérision (« Ça devait être une femme quand même, le contraire se serait su, dans le quartier. »). Pour se garder de tomber dans le pathos, il affecte un détachement total par rapport à sa propre expérience passée. Nous examinerons ce détachement du personnage-spectateur dans un deuxième exemple. Il s'agit d'un passage de l'histoire de Macmann, que le narrateur de *Malone meurt* a inventée. L'auteur [=Malone] décrit le déroulement de la déchéance de Moll jusqu'à sa mort comme si un spectateur regardait le dépérissement, l'affaiblissement, du corps d'une moribonde :

En plus elle était sujette à des vomissements. Se détournant alors, afin de

¹² Dans *Molloy* aussi la distanciation par rapport à soi-même se manifeste. Moran se critique : « Il [=le fils de Moran] ne se doutait pas de ce que pouvait la vie. Moi aussi j'étais naïf. Mais je le savais » (*Molloy*, 190).

n'offrir à son amant que son dos secoué par des mouvements cloniques, elle vomissait longuement sur le plancher. Et ces déjections demeuraient quelques fois, pendant des heures entières, là même où elles étaient tombées, en attendant qu'elle eût la force d'aller chercher de quoi les enlever et nettoyer l'endroit. (p.151-152)

Dans ce passage Malone fournit seulement des informations factuelles sur un ton impassible, d'une objectivité glaçante, qui pourrait évoquer le style des notes dans un dossier médical. La prédilection de Beckett pour les termes médicaux nous est familière, en l'occurrence « le rapport sanitaire »¹³, « ataxie, spasme », « rigidité cadavérique », « dégagement de l'ossature »¹⁴ ou « les indications topographiques et anatomiques notamment »¹⁵. En mentionnant l'importance de la « chirurgie » dans *Malone meurt*, Claude Jamain fait remarquer dans *Idée de la voix, Études sur le lyrisme occidental*¹⁶ qu'à mesure que la mort et la maladie deviennent le sujet privilégié du roman, l'écrivain adopte une écriture objective, privée d'émotion, et évite l'expression de la compassion à l'égard des malades ou des morts :

Dès le début du romantisme, se produit le renversement dans l'idée du Beau qui va faire accepter l'horrible : Percy Shelly dès 1819, Musset, bien sûr Baudelaire, et également, remarque Mario Paz, Flaubert qui raconte son entrée à Jaffa, où le mélange des odeurs de citronniers et de cadavres pourris compose une « poésie complète. » [...] La maladie appelle le médecin, et du coup, la Beauté devenant moribonde, l'écrivain se fait

¹³ « [...] tenez, voici le rapport sanitaire, tabès spasmodique, gommages indolores, je dis bien, indolores, tout est indolore, ramollissements multiples, scléroses diverses, insensibles aux coups, vue en baisse, dyspeptitude, à nourrir avec précaution, d'excréments, ouïe en baisse, cœur irrégulier, humeur égale, odorat en baisse, dort bien, ne bande jamais, [...] » (*L'Innommable*, 150).

¹⁴ *Ibid.*, 162.

¹⁵ *Ibid.*, 209.

¹⁶ Claude Jamain, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Presses Universitaires de Rennes, 2004. Jamain s'intéresse au goût de Beckett pour le métier de médecin et les termes de médecine : « Remarquons aussi que dans le texte de Beckett, *Malone meurt* (1951), les créatures de l'auteur ont le même intérêt pour la chirurgie : le père du petit Saposcat souhaite pour son fils d'être chirurgien (23), Louis est tueur de porcs : « il était réputé bon saigneur et dépeceur de porcs et était très demandé [...] Que tout cela est vraisemblable » (42). En outre, l'auteur utilise volontiers des termes médicaux tels que *risorius* ou "mouvements cloniques". » (*Ibid.*, 196)

chirurgien : il décrivait les maladies de l'âme en observateur. Il va à présent fendre les parois du corps, observer avec un œil de physiologiste et autopsier. « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel », remarque Sainte-Beuve¹⁷.

Certes comme chez Flaubert, le narrateur de *Molloy* ou de *Malone meurt* se retient devant une réalité pathétique ou une séparation déchirante. Mais il leur arrive de s'exalter progressivement :

Mais il y a une chose qui me tracasse, quand je m'interroge à ce sujet, et c'est la question de savoir si toute ma vie s'est écoulée sans amour ou si je l'ai vraiment connu, avec Ruth. Ce que je peux certifier c'est que je ne cherchai jamais à renouveler l'expérience, ayant sans doute l'intuition que cela avait été parfait et unique, dans son genre, achevé et inimitable, et qu'il importait d'en garder le souvenir, pur de tout pastiche, dans mon cœur, quitte à recourir de temps en temps aux prétendus bons offices de la soi-disant jouissance dite solitaire. (p.78, nous soulignons)

Ce passage se situe juste après notre premier extrait de *Molloy*. Nous y observons non seulement la distanciation du narrateur qui analyse ses propres sentiments (« si toute ma vie s'est écoulée sans amour ou si je l'ai vraiment connu, avec Ruth ») mais aussi la grandiloquence pour sublimer son amour disparu, perçu comme une expérience précieuse et unique. L'enflure et le rythme aussi font sentir l'enthousiasme du narrateur. Le narrateur nuance ainsi son impassibilité en utilisant un style élevé. En revanche, même s'il s'exalte, le narrateur manifeste, comme nous l'avons souligné, l'auto-dérision par l'ironie et coupe court à son effusion de cœur. Nous observons souvent la coexistence particulière de la distanciation et de l'exaltation chez Beckett.

3.Dissociation par l'impassibilité des alliances lyriques

¹⁷ *Ibid.*, 195-196.

Jusqu'ici nous examinons une façon de faire coexister l'impassibilité et le lyrisme. À présent, nous analyserons une autre forme de cette coexistence : Beckett utilise un motif lyrique tel que les larmes, mais du moins il le dépouille de sa valeur, cherche à le mettre en cause. Nous considérons ce fait comme une dissociation de l'alliance lyrique (celle de la larme et du sublime), un manque de liaison entre l'intériorité (le sentiment) et l'extériorité (la manifestation), une disparition de la contribution des motifs lyriques au pathos. La séparation des motifs lyriques et des émotions ou la mise à mal des motifs lyriques dans *L'Innommable* produisent une critique du lyrisme romantique : dans le lyrisme romantique, les larmes s'imposent et passent pour la manifestation de la sincérité dans la mesure où « la sensibilité et [...] la vie émotionnelle [sont] conçues comme dévoilant l'identité véridique de l'être »¹⁸. Le narrateur de *L'Innommable* qui se trouve privé¹⁹ d'identité²⁰ se tient à distance de lui-même. Beckett réussit à décrire ses larmes sans cause apparente :

Moi, dont je ne sais rien, je sais que j'ai les yeux ouverts, à cause des larmes qui en coulent sans cesse. (p.29)

Les larmes ruissellent le long de mes joues sans que j'éprouve le besoin de cligner les yeux. Qu'est-ce qui me fait pleurer ainsi ? De temps en temps. Il n'y a rien ici qui puisse attrister. C'est peut-être de la cervelle liquéfiée. Le bonheur passé en tout cas m'est complètement sorti de la mémoire, si tant

¹⁸ Pour approfondir cette question, nous nous sommes inspirée d'une remarque émise à l'occasion d'une journée d'études intitulée « Le langage des larmes aux siècles classiques entre représentations conventionnelles et explorations émotionnelles », le 27 septembre 2006 à l'université de Paris IV. Son appel à contribution sur le site de *fabula* était le suivant : « Par-delà un tour d'horizon de la représentation des larmes telle qu'elle évolue au cours des siècles classiques ; par-delà la valorisation sans cesse accrue de la sensibilité et de la vie émotionnelle conçues comme dévoilant l'identité véridique de l'être ; par-delà les formes auxquelles participe ce langage des larmes (effusions, épanchements, accès de tendresse, mélancolie, confidence, rêverie...), on reviendra sur des catégories critiques telles que celles du doux, du tendre, du sensible ou du larmoyant. »

¹⁹ *L'Innommable*, 19.

²⁰ Le narrateur s'avoue ignorant de la raison pour laquelle sa créature pleure : « Les larmes en jaillissent presque sans arrêt, on ne sait pourquoi, on ne sait rien, si c'est de rage, si c'est de chagrin, c'est comme ça, c'est peut-être la voix qui le fait pleurer, de rage, ou d'une autre passion quelconque, ou d'avoir à voir, de temps en temps, quelque chose, c'est peut-être ça, peut-être qu'il pleure, pour ne pas voir, quoiqu'il semble difficile de lui attribuer une initiative de cette force » (*L'Innommable*, 121-122). De même le narrateur lui-même se demande si ses propres sentiments sont siens ou pas (cette idée l'obsède). Ainsi se trouve-t-il dépossédé de son identité : « [...] qui est moi, qui ne peut être moi, [...] » (196) ; « [...] je dis je en sachant que ce n'est pas moi, [...] » (197) ; « je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres [...] » (166).

est qu'il y fût jamais présent. (p.11)

C'est là-dessous, au chaud et à l'abri, que j'ai fait connaissance avec le bienfait des larmes, tout en me demandant à quoi je le devais, car je n'étais pas ému. Et cela non pas une fois, mais chaque fois qu'on me bâchait, c'est-à-dire plusieurs fois par an. Oui, c'était fatal, la bâche à peine jetée, et tus les pas précipités de ma bienfaitrice, les pleurs se mettaient à couler. Faut-il, fallait-il y voir un effet de la gratitude ? Mais en ce cas ne me serais-je pas senti reconnaissant ? (p.69)

Dans ces passages le narrateur déclare qu'il ne comprend pas pourquoi il pleure. Il perçoit ses larmes comme s'il s'agissait de la sudation, un des liquides organiques, comme si elle n'était qu'un des phénomènes physiologiques. Ses larmes n'ont aucune relation avec l'émotion. Pour lui, les larmes ne fonctionnent pas comme manifestation des sentiments. Elles ne suscitent pas la compassion, au contraire, elles font même sentir l'humour, le comique de situation. Les larmes perdent leur dimension sublime et le pleurnichard se ridiculise par sa sensiblerie :

Oui, c'est distrayant, un œil, ça pleure pour un oui pour un non, les oui le font pleurer, les non aussi, les peut-être surtout, avec le résultat que les attendus de ces arrêts stupéfiants ne reçoivent pas toujours toute l'attention qu'ils méritent. Mahood lui aussi, je pense à Worm, Worm lui aussi, non, Mahood lui aussi est un grand pleureur, on a peut-être négligé de le signaler. Sa barbe en est toute mouillée, c'est complètement idiot, [...]. (p.143, nous soulignons)

Dans ce passage, nous observons la dérision et l'ironie dans la mesure où la larme devient un réflexe conditionné. Elle se produit couramment et perd sa valeur due à la rareté²¹. L'épanchement devient aussi l'objet de la dérision. Il

²¹ Cependant, aussitôt après ce passage, nous observons quand même l'ambivalence du narrateur. Il a recours à la sensiblerie pour confier sa souffrance : « Moi-même j'ai la larme exceptionnellement facile, je ne voulais pas le dire, à leur place j'aurais omis ce détail, le fait est que je ne dispose d'aucun exutoire, mais d'aucun, pas plus de celui-là

se dégrade à travers la métaphore du vomissement :

Allons donc ! Ce serait trop facile, le cœur n'y serait pas, il faut que le cœur me sorte par la gueule aussi, entortillé dans un vomi de boniments, là alors j'aurai enfin l'air de me croire, ce ne serait plus des paroles en l'air. (p.82)

La dimension physique et la vulgarité des mots « gueule » et « vomi » raillent l'épanchement. Ce n'est pas seulement la représentation des larmes mais encore l'émotion elle-même que l'impassibilité du narrateur de *L'Innommable* vise à mettre à mal. Celui-ci raconte une histoire de séparation déchirante à laquelle nous sommes habitués dans le mélodrame, au point qu'elle tend au cliché :

Ils s'aiment, se marient, pour mieux s'aimer, plus commodément, il part à la guerre, il meurt à la guerre, elle *pleure*, d'*émotion*, de l'avoir aimé, de l'avoir perdu, hop, se remarie, pour aimer encore, plus commodément encore, ils s'aiment, on aime autant de fois qu'il le faut, qu'il le faut pour être heureux, il revient, l'autre revient, il n'est pas mort à la guerre, après tout, elle va à la gare, il meurt dans le train, d'*émotion*, à l'idée de la retrouver, elle *pleure*, *pleure* encore, d'*émotion* encore, de l'avoir perdu encore, hop, retourne à la maison, il est mort, l'autre est mort, la belle-mère le détache, il s'est pendu, d'*émotion*, à l'idée de la perdre, elle *pleure*, *pleure* plus fort, d'*émotion*, de l'avoir aimé, de l'avoir perdu, en voilà une histoire, c'était pour que je sache ce que c'est que l'*émotion*, ça s'appelle l'*émotion*, ce que peut l'*émotion*, données des conditions favorables, ce que peut l'*amour*, alors c'est ça l'*émotion*, ce que c'est que les trains, les sens de la marche, les chefs de train, les gares, les quais, la guerre, l'*amour*, les cris déchirants, [...]. (p.199-200, nous mettons en italique et nous soulignons)

que des moins nobles, comment peut-on bien se porter, dans ces conditions, et que faut-il croire [...] » (*L'Innommable*, 144, nous soulignons).

Ce récit ne nous émeut pas, ou plutôt il pourrait nous faire rire : il relève de la tragi-comédie. Les mots « émotion » et « pleure » perdent de leur valeur par leur répétition. Cette répétition atténue l'aspect poignant de cette série de catastrophes. Nous observons une autre raison d'atténuation du pathétique. Après avoir utilisé ces motifs, tout à coup, le narrateur déclare que, grâce à cette histoire, il en est arrivé à comprendre ce que c'était que *l'émotion*, ce que pouvait *l'amour*. Que signifie cette affirmation ? Faute de sensibilité, il ne peut éprouver une émotion naturelle, instinctive. Il lui faut à nouveau demander une éducation sentimentale²² puisqu'être autodidacte en la matière est pour lui impossible :

[...] je ne me sens pas de bras, si je pouvais me sentir quelque chose, ce serait un point de départ, un point de départ, ah si je savais rire, je sais ce que c'est, on a dû me dire ce que c'est, mais je ne sais pas le faire, on n'a pas dû me montrer comment le faire, ça doit être une chose qui ne s'apprend pas. (p.197, nous soulignons)

Ce passage suggère la disparition de la relation entre l'intimité et sa manifestation. Le narrateur estime d'abord que rire est une façon de manifester l'intimité, est un phénomène qu'on peut comprendre par la raison (« je sais ce que c'est, on a dû me dire ce que c'est ») mais finalement dit que rire est une chose qu'on ne peut pas apprendre logiquement et par l'intelligence (« ça doit être une chose qui ne s'apprend pas »). Le narrateur ne sait pas rire et ne peut pas l'apprendre. Pourtant le narrateur se plaint, par le vœu, la prière, de sa perte de la sensibilité morale et physique et de celle de leur liaison. Il se livre à l'effusion : « si je pouvais me sentir quelque chose » et « ah si je savais rire ». Il vient de nous dire son impassibilité absolue et sa distanciation à l'égard de sa propre ruine, mais il vise à rendre incertain le fait qu'il en souffre.

²² Le narrateur se rappelle l'enseignement passé : « Je ne devais pas y comprendre grand'chose. Mais j'ai retenu quelques descriptions malgré moi. Ils me faisaient des cours sur l'amour, sur l'intelligence, précieux, précieux. Il doit y avoir longtemps de tout ça. Ce sont eux aussi qui m'ont appris à compter, à raisonner. » (*L'Innommable*, 18-19)

4. Conclusion

Beckett a inventé deux formes qui permettent à l'impassibilité de coexister avec le lyrisme : l'association et la dissociation. D'un côté il associe un thème lyrique (l'amour mortel) à l'impassibilité (la distanciation) par exemple dans *Molloy* ou *Malone meurt*. D'un autre côté, sous couvert de l'impassibilité du narrateur Beckett met à mal les motifs lyriques comme les larmes, pour les dissocier de ce qui est censé être leur valeur, comme le sublime ; en séparant l'émotion de sa manifestation, il dépouille le sujet, le narrateur de *L'Innommable*, de la liaison entre l'intimité et l'extériorité. Pourtant l'état d'âme troublé ou la souffrance du narrateur se trahit par l'oscillation immanente de son écriture même. Ainsi donc, bien que le « lyrisme » passe en général pour l'expression des sentiments, nous avons constaté que l'affectation d'impassibilité n'est pas inconciliable avec le lyrisme. Chez Beckett, nous déduisons plutôt que l'affectation d'impassibilité est un des stratégies du lyrisme. Par ce biais Beckett, qui semble bien savoir que « le lyrisme s'expose et prend le risque de la naïveté ou de l'enflure »²³, résiste au sentimentalisme ou au pathos, se révolte contre des stéréotypes du lyrisme et les tourne en dérision. Dans la mesure où le lyrisme beckettien apparaît sous la forme d'une critique du « lyrisme » même, nous voudrions l'appeler – en faisant écho à Jean-Michel Maulpoix – « lyrisme critique ».

Chargée de cours (non-titulaire) à l'institut
universitaire
de jeunes filles de Yonezawa

²³ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour*, Mercure de France, coll. « Bleue », 1998, 116.

**Interprétation de la figure des *passantes*
dans « Noms de pays : le pays »
—La vision artistique et ses avatars
dans *À la recherche du temps perdu*—**

Dans la deuxième partie d'*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Noms de pays : le pays », nous pouvons trouver deux épisodes sur les *passantes*. Le narrateur, qui est souvent attiré par elles, regarde les *passantes* dans les rues, parfois très fixement. Autrement dit, le héros commence ici à s'intéresser au fait de *voir*. Les épisodes des *passantes* ont-ils un rapport avec le sujet de l'Impression, c'est-à-dire le problème de la *perception visuelle*, qui est traité dans cette partie du roman?

Pour rechercher la relation entre ces deux axes, les *passantes* et la vision du monde de l'art, nous proposons de considérer d'abord la structure du roman. Au début de cette partie, le héros est déçu par la vision du pays. Au contraire, dans la scène de l'atelier d'Elstir (le sujet de l'Impression), il peut goûter le plaisir de la perception du monde. Dans cette étape, le héros comprend qu'il faut regarder et retrouver les éléments invisibles, recréer, dans la perception, le monde sans démarcation des choses, pour goûter le plaisir de la vision.

Deux épisodes de *passantes* sont situés entre ces deux scènes et jouent un rôle important dans l'apprentissage de la vision artistique. Dans le premier épisode, les jolies *passantes* appellent les regards du narrateur. Après cet épisode, le héros, qui est attiré de nouveau par la beauté, regarde les deuxièmes *passantes* très fixement : à cette étape, il peut retrouver les éléments invisibles comme ceux de la scène de l'Impression.

Nous pouvons considérer les épisodes des *passantes* comme la période de la préparation à une éducation visuelle, qui permet de comprendre parfaitement le sujet de l'Impression ou de la vision des arts.

Azusa TAKAHASHI

Etudiant du Cours de doctorat à l'Université du Tohoku

サミュエル・ベケットの前期小説三部作における 無感情性と「リリズム・クリティック」

従来サミュエル・ベケットは抑揚や感情を排した文体の作家とみなされる傾向があるが、文学テキストにおける感情の詩的表現をリリズムと呼ぶとき、ベケットはまさにその「無感情性」によって独自のリリズムを創出する。

『モロイ』や『マローヌは死ぬ』の語り手は、「愛」や「死」といったリリズムの本質的かつ伝統的な主題を突き放すように語るが、それがかえって強い感情を喚起する。また、自分には感情がないという『名づけえぬもの』の語り手は、「涙」「吐露」「激情」といったリリズムの特権的モチーフを笑いの対象へと転化し、従来の価値を剥奪し、徹底的に愚弄する。このようにベケットは文体上の無感情性によってパトスや感傷主義的なリリズムを回避し、リリズムの枠組みを用いながら伝統的なリリズムへの反逆や紋切り型感情表現の批判をおこなう。リリズム批判を内在するという点でベケットのリリズムを「リリズム・クリティック」(モルポワ)と呼びたい。

島貫葉子

米沢女子短期大学非常勤講師

編集後記

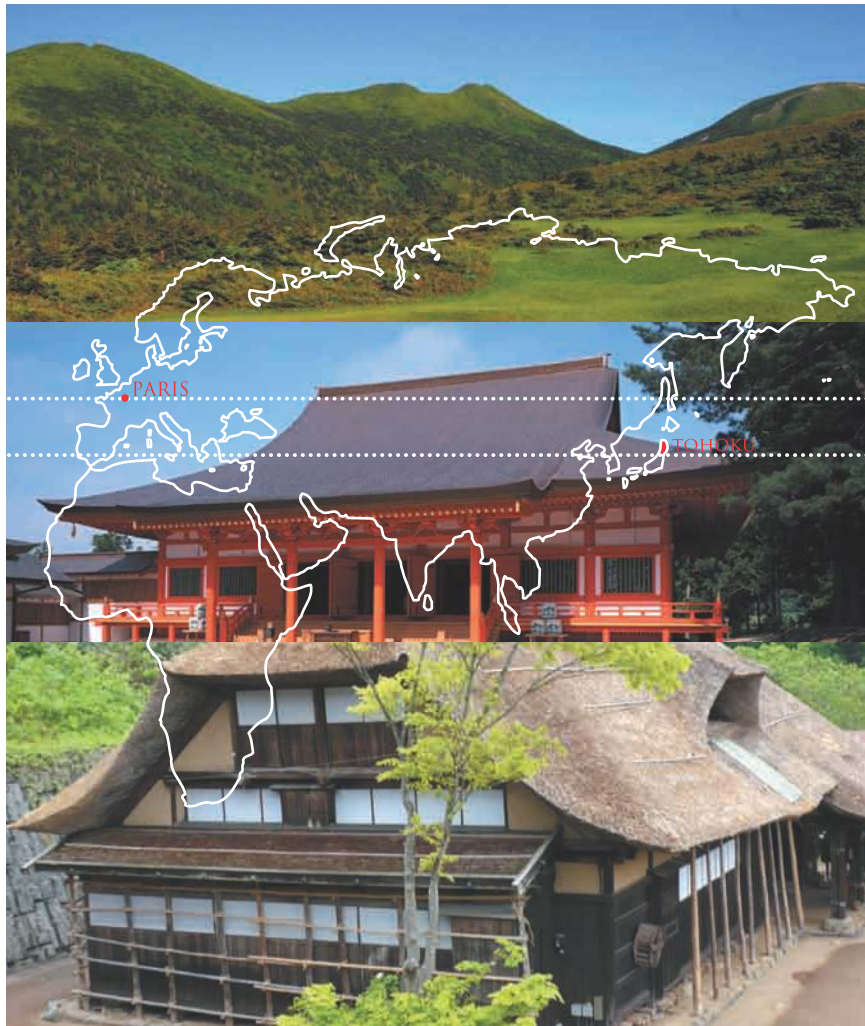
先月刊行の創刊号に引き続き、早くも第2号をお届けできることになりました。今回は、若手研究者の論文2篇ですが、いずれも昨年11月に福島大学で開催された支部会での研究発表をもとにしたものです。原稿執筆者、編集委員の皆様のご協力に感謝致します。

この『Nord-Est』が、研鑽の場、情報交換の場として、支部内のみならず全国的に、あるいはまたフランス人研究者の関心をも惹くような会誌として定着し、成長していくことを願っております。

(H.A.)

投稿規定

1. 日本フランス語フランス文学会東北支部会員は、この雑誌に投稿することができる。他に、編集委員会が認めた場合は会員以外からの投稿も受理する場合がある。
2. 投稿希望者は、原則として東北支部大会で口頭発表の後、これをもとにした原稿を投稿するものとする。ただし、編集委員会が認めた場合は研究発表を経ない原稿の投稿も受理する場合がある。
3. 投稿希望者は、事前に支部事務局に連絡し、執筆要項を受領し、それに沿って原稿を作成する。
4. 講演原稿、シンポジウム報告、書評など、論文以外の投稿も受け付ける。
5. 使用言語は、日本語もしくはフランス語とする。
6. 論文の分量は、本文、注を含めて日本語の場合は 16,000 字以内、フランス語の場合は、A4 版 12 枚（6,000 語）以内を原則とする。他のジャンルの分量については、編集委員会に事前に問い合わせられたい。
7. 投稿原稿は、MicroSoftWord 形式の添付ファイルで支部事務局に送る。締め切りは、支部大会の翌年の 1 月末とする。
8. 原稿の採否、掲載時期は、査読を経て編集委員会が決定する。
9. 雑誌は、日本フランス語フランス文学会東北支部会ホームページ上での刊行を原則とするが、適宜冊子版での刊行も行う。
10. 冊子体での刊行においては、原稿執筆者に本体 10 部、また抜き刷り 30 部を贈呈する。



NORD-EST

日本フランス語フランス文学会 東北支部会会報
第2号

編集責任者／阿部宏

編集委員／泉谷安規, 熊本哲也, 佐野敦至, 山崎冬太

2009年5月20日発行

発行者／日本フランス語フランス文学会 東北支部

<http://genesis.hss.iwate-u.ac.jp/sjllf-tohoku/>

支部事務局への問い合わせ等は、
上記ホームページの「ご意見&ご要望」ページをご利用ください



仙台日仏協会 アリアンス・フランセーズ仙台

Association franco-japonaise - Alliance française de Sendai

フランス政府公式機関/在日フランス大使館文化ネットワーク

フランス語

総合フランス語講座
テーマ別講座

フランス文化

イベント・メディアテーク

<http://alliancefrancaise-sendai.blogspot.com>



法定翻訳

DEL F・DAL F/TCF 試験



〒980-0014 仙台市青葉区本町2-8-10 4・5F
(家具の街通り/ユノメ家具本店さん隣)

TEL: 022-225-1475

FAX: 022-225-1407

contact@alliancefrancaise-sendai.org



Association franco-japonaise

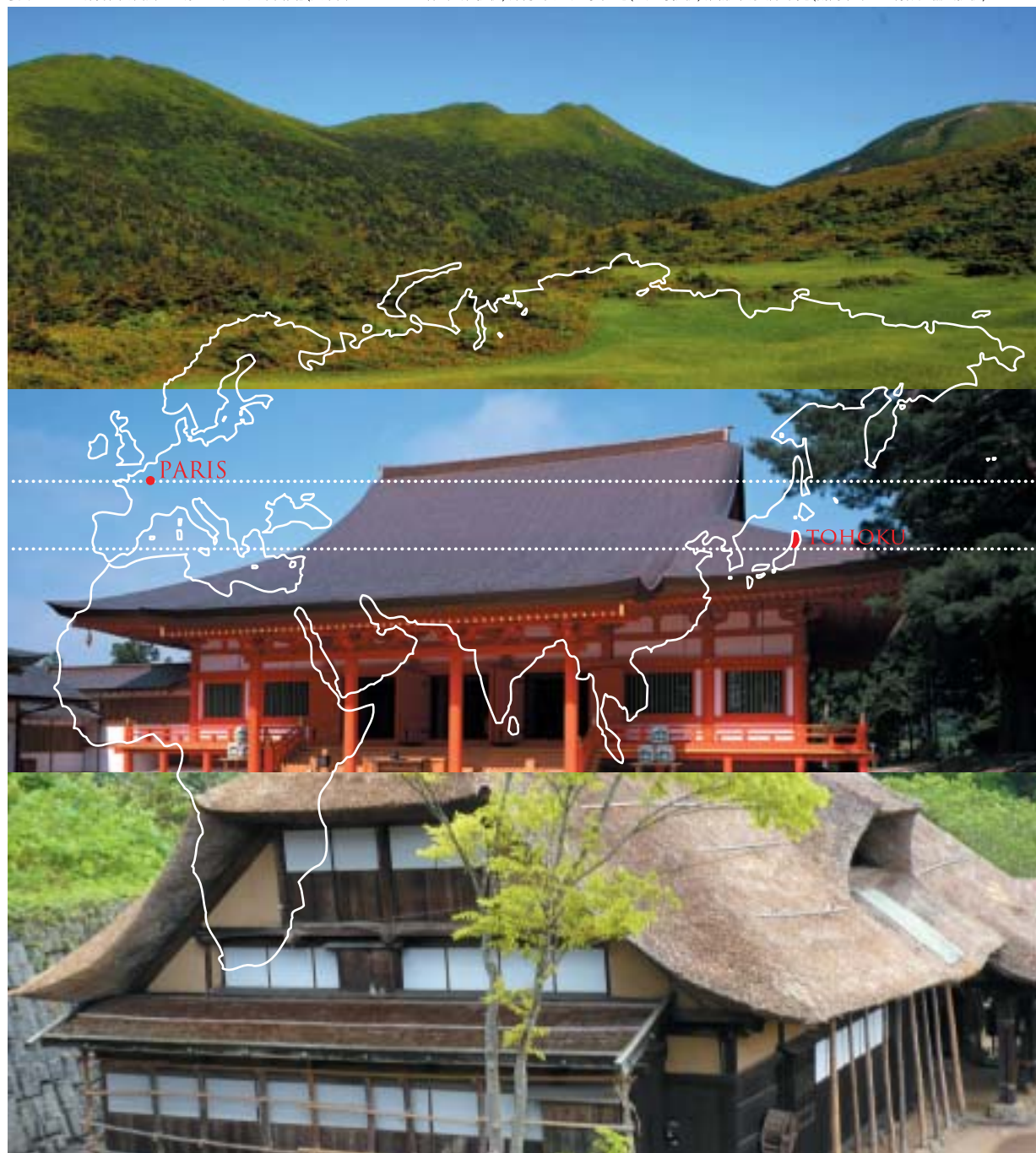


Liberté • Égalité • Fraternité

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

<http://www.alliancefrancaise-sendai.org>

写真は上から、青森県「田茂芭湿原から見る八甲田山」(八甲田ロープウェイ株式会社提供)、岩手県「毛越寺本堂」(毛越寺提供)、山形県「多層民家」(鶴岡市あさひ村観光協会提供)



$42^{\circ}30' \sim 51^{\circ}30'$
 $36^{\circ}30' \sim 41^{\circ}30'$ DE LATITUDE NORD