

---

# 創造性の起源としての女性性をめぐって

ノアイユ、ブルースト、ウィニコット

---

TAKAYANAGI Kazumi

高柳 和美

## 1. はじめに

小説『失われた時を求めて』における同性愛のテーマは、作家プルースト自身が同性愛者であったという伝記的事実に帰せられる<sup>(1)</sup>にせよ、フェミニズム批評の格好の題材として取り上げられる<sup>(2)</sup>にせよ、小説の他の部分とは切り離されてそれだけで論じられることがしばしばであり、それが小説全体のなかにどのように位置付けられるのかという点に関しては検討されることが稀である。そうしたなか、川中子弘は『失われた時』における「ソドムとゴモラ」(S/G)の対立と結合が、「スワン家のほう」「ゲルマンのほう」(S/G)の対立と結合という小説全体を貫く骨組みと同一であることを鮮やかに示した<sup>(3)</sup>。だが、小説の構成という面はさておき、同性愛という主題が小説の根幹をなす美学とどのように結びつくかということは、依然として曖昧なままに留まっている。このことは、小説の第四篇『ソドムとゴモラ』で同性愛と芸術家の素質とが結びつくことが仄めかされはするが掘り下げられはせず<sup>(4)</sup>、他方、主人公があくまでも異性愛者として描かれることに結局は由来するのかもしれない。プルーストにおける同性愛について一冊の書物を捧げた原田武も、同性愛と芸術的才能の結びつきに再三言及しながら、それらがなぜ結びつくのかということを、プルーストのテキストに即して明らかにしているとは言い難い<sup>(5)</sup>。ところで、一口に同性愛といっても様々なタイプに分類されるのであり、例えばプルーストの描く同性愛とは主に「男性における女性性<sup>(6)</sup>」に起因するが、同時代の作家ジッドは男性の女性化の結果としての同性愛を批判し、ミソジニーに基づく古代ギリシャ的な少年愛(ペデラスティ)を称揚した<sup>(7)</sup>。本論では、プルーストにおける同

(1) Cf. Henri Bonnet, *Les amours et la sexualité de Marcel Proust*, A. -G. Nizet, 1985.

(2) Cf. イヴ・コゾフスキー・セジウィック、『クローゼットの認識論』、外岡尚美訳、青土社、1999年、第5章「プルーストとクローゼットの見せ物」；Elisabeth Ladenson, *Proust lesbien*, traduit de l'anglais par Guy Le Gaufey, EPEL, 2004 (*Proust's Lesbianism*, first published in 1999 by Cornelle University Press).

(3) 川中子弘、「男」はソドムを、「女」はゴモラを、『早稲田商學』、第318号、1986年8月、1-44頁。

(4) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987-1989 (以後 RTP と略記), 4 vol., t.III, pp. 710-711 : « C'est l'homosexualité survivante malgré les obstacles, honteuse, flétrie, qui est la seule vraie, la seule à laquelle puisse correspondre chez le même être un affinement des qualités morales. [...] mais l'étroite brèche qui donne jour sur Beethoven et sur Véronèse ! ».

(5) 原田武、『プルーストと同性愛の世界』、せりか書房、1996年、234-236、238、243頁。

(6) このことは既に定説となっているので本稿では詳述しないが、例えば『ソドムとゴモラ』冒頭の一文 « *Première apparition des hommes-femmes*, [...] » (RTP, t.3, p. 3) から明らかなである。

(7) 同性愛のタイプをめぐるジッドとプルーストの差異については以下の論考に詳しい。Cf. 黒岩裕一、「健全なる男性同性愛のかげに：『コリドン』、『一粒の麦もし死なずば』におけるアンドレ・ジッドの戦略」、『一橋論叢』、132巻3号、2004年9月、273-291頁。

(8) 小説の女性登場人物の分析を通じてプルーストにおける女性性を考察した研究として次の著作が挙げられる。Raymonde Coudert, *Proust au féminin*, Grasset, 1998.

(9) Anna de Noailles, *Les Éblouissements*, Calmann-Lévy, 1907.

(10) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, prédédé de *Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec

性愛を「男性のもつ女性性」の問題とひとまず読み替えた上で、ブルーストにおいて女性性・男性性と何か、それがブルーストの美学、創造性とどのように関わるのかということを考えてみたい<sup>(8)</sup>。

この問題に取り組むために、本稿ではとりわけアンナ・ド・ノアイユの詩集『幻惑 (Les Éblouissements)<sup>(9)</sup>』について書かれたブルーストの書評<sup>(10)</sup>を取り上げる。というのもこの書評でブルーストは、自らの小説の中では決して声高に語ることのない女性性、創造性の結びつきについて公然と語っているからである。1907年6月15日発行の「フィガロ」紙に掲載されたこの書評において、ブルーストは女性詩人の詩才をヴォルテールやユゴーと比肩させつつ絶賛している。アンナ・ド・ノアイユがルーマニア貴族の出自でフランスの大貴族に嫁した伯爵夫人であり、彼女の開く文学サロンに多くの文化人が出入りしていたことから、この称賛が社交人ブルーストによる一見「社交的な／半ば空虚な<sup>(11)</sup>」賛辞と受けとられるのも無理はない。だが、リュック・フレスをはじめ多くの研究者は、この書評に単なる阿諛追従以上のものがあると考えている。例えばフレスは、ノアイユ夫人がブルーストのミュージズとなりえたのは彼女の詩を通してブルーストが「自分自身を読む」ことができたからだと考えており<sup>(12)</sup>、キャサリン・ペリーもブルーストとアンナ・ド・ノアイユの作品に見られる間テクスト性こそが二人の作家の友情を表わしているのだと主張する<sup>(13)</sup>。こうしたことから『幻惑』書評は、ブルースト自身の考えを知るために検討すべき価値をもつテクストだといえよう。この書評に関する先行研究は、ノアイユとの交流を通じてブルーストがいかに自らの美学を培ったかを論じるもの、あるいは、ギュスターヴ・モローとブルーストの影響関係

---

la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (以後EAと略記), pp. 533-545. なお、この書評を扱った論考としては以下のものが挙げられる。Keiichi Tsumori, *Le paysage proustien : des écrits de jeunesse à la « Recherche du temps perdu »*, thèse de doctorat en littérature et civilisation françaises, sous la direction de Pierre-Edmond Robert, Université Paris 3, 2011, pp. 240-244 ; Luc Fraisse, « La Recherche avant la Recherche : Proust commentateur d'Anna de Noailles » in *Publif@rum*, 2, 2005, URL : <http://www.publiforum.farum.it/n/02/fraisse.php> ; Catherine Perry, « Flagorneur ou ébloui? Proust lecteur d'Anna de Noailles » in *Bulletin Marcel Proust*, n°49, 1999, pp. 37-53 ; 荒原邦博, 「ブルーストにおける象徴派の光景」、『フランス語フランス文学研究』、日本フランス語フランス文学会、第96号、2010年3月、146-149頁；吉川一義, 『ブルースト美術館』、「第六章 ギュスターヴ・モローと芸術家の使命」、筑摩書房、1998年、148-207頁；吉田城, 「神話と寓意の魅惑: ギュスターヴ・モロー

を見るブルースト」、『京都大学文学部研究紀要』、第36号、1997年、35-37頁；吉田城, 『対話と肖像: ブルースト青年期の手紙を読む』、「第七章 アンナ・ド・ノアイユ」、青山社、1994年、122-142頁。

(11) 荒原、同上(論文)、147頁。

(12) Fraisse, *op. cit.* : « [...] si Anna de Noailles femme de lettres fut une muse exceptionnellement inspiratrice de Proust, [...] c'est en fait en lui tendant ses poèmes comme des miroirs où devenir lecteur de soi-même. » Fraisse souligne.

(13) Perry, *op. cit.*, p. 52 : « Par delà l'abondance des échanges épistolaire, ce sont les relations intertextuelles des œuvres qui permettent avant tout de vérifier l'amitié des deux écrivains, les lettres n'étant que la manifestation superficielle d'une entente plus profonde ».

を論じるもの（後述するように、ブルーストは「アンナ・ド・ノアイユ=モロー」という等式<sup>(14)</sup>を立てており『幻惑』書評はブルーストとモローに関する研究の補足資料として扱われる）の二つに大別される。本稿では、これらの研究では俎上に乗せられることのないブルーストにおける女性性、男性性という問題に焦点を当てながらこの書評を論じた後で、『失われた時』における同性愛についても検討する。特に取り上げるのは『囚われの女』後半「ヴァントウイユ七重奏曲」の挿話である。後に明らかになるが、この挿話は芸術作品の実現に対して男性性と女性性がいかに関与するかということを表わす一種の寓話となっており、女性性と創造性の結びつきについて考察するうえで重要なテキストだからである。

また本論は、もう一つ別のねらいをもっている。ブルーストにおける女性性と創造性の関係を、精神分析における創造性、女性性ととの比較において考察することである。人間心理への深い洞察に満ちたブルーストの作品にフロイト理論との共通点を指摘する研究は枚挙に暇がない<sup>(15)</sup>が、本稿ではとりわけ創造性をめぐる議論で知られるイギリスの精神分析家ドナルド・W. ウィニコット（1896-1971）の理論を取り上げる。ブルーストとウィニコットに関しては、ダグマール・ヴィーザーの読書をめぐる論文<sup>(16)</sup>を除くと、先行研究ではほとんど扱われていない。ウィニコットは『遊ぶことと現実(Playing and Reality)<sup>(17)</sup>』という著作で、創造性の起源としての「女性的要素」というものを提起している。このこととブルーストの創造性、女性性と比較することで『失われた時』の美学と二十世紀中頃の精神分析理論がいかに交錯するのかを明らかにしたい。

本稿では、まずアンナ・ド・ノアイユ『幻惑』へのブルーストの書評を分析した後、ウィニコットの創造性に関する理論がどのようなものかを確認し、最後に「ヴァントウイユ七重奏曲」の挿話を検討する。一連の考察を通じて、創造性、女性性、男性性をめぐるブルーストとウィニコットの考えを整理、比較する。

## 2. アンナ・ド・ノアイユの「横門」と「庭」

ブルーストによる『幻惑』書評の内容は大きく三つに区分される。以下は第一、第二のパートについての記述である。

- 
- (14) 吉川やフレスによると作家の創作手帳であるカルネ1にも« Noailles Gustave Moreau » というメモがある。Cf. 吉川、前掲書、192頁。Fraisie, *op. cit.*, note 216.
- (15) 近年刊行されたものとしては、Jean-Yves Tadié, *Le lac inconnu : entre Proust et Freud*, Gallimard, 2012.
- (16) Dagmar Wieser, « Un être de fuite : le génie féminin de la lecture (Marcel Proust et D. W. Winnicott) » in *Revue d'études culturelles*, Abell, n°3, 2007, pp. 147-168.
- (17) D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Routledge, 2005 (first published in 1971 by Tavistock). (『遊ぶことと現実』橋本雅雄訳、岩崎学術出版社、1978年)

私をもっと後でこの庭、ノアイユ夫人が『幻惑』のある詩のなかで言う「私がいつも話していたこの庭」について触れるつもりだ […] だが私は手始めに他のことについても少し話してみたいと思う。それはまったく付随的な面、彼女の作品のほとんど人が訪れない副門なのだが。しかしこの横門はわれわれをより速く庭の中心に導くだろう。<sup>(18)</sup>

作家はまず初めに女性詩人とギュスターヴ・モローの描く詩人との類似について語るが、これは「副門(porche secondaire)」「横門(entrée de traverse)」と呼ばれている。次にアンナ・ド・ノアイユの「庭(jardin)」が論じられる。これら第一、第二のパートが詩集の「本質と精神(l'essence et l'esprit)」であるとブルーストはいう。最後に作家は詩集の「純粹に技術的な美(celles [=les beautés] de pure technique)」<sup>(19)</sup>を辿りながら書評を終える。修辞に的を絞ったこの第三のパートは、上述した本論の目的・テーマとは直接の関わりがないため以下では扱わない。さて、ここで差し当たり確認しておきたいのは、第一のテーマ「モロー=ノアイユ」を語ることによって第二のテーマ「庭」の中心へいちやく辿り着けるといふ、この二つのテーマの連関である。

まず、第一のパートである「横門」について検討してみよう。ブルーストはギュスターヴ・モローの描く抽象物としての「詩人」の紹介から始めている。

ギュスターヴ・モローはしばしば […] 「詩人」というこの抽象物を描こうとした […] 跪いた群衆、そこには東方の様々な階級の人々がいるが、詩人自身はどの階級にも属さず […] 顔には妙なる優しさを漂わせている。よく見ると、この詩人は女ではないかと思ってしまう。おそらくギュスターヴ・モローは、詩人は自らのうちにあらゆる人間性を含んでいること、女の優しさしるしの標しるしを持つべきだということを示したかったのだろう。<sup>(20)</sup>

モローの「詩人(le Poète)」は、いかなる階級(castes)にも属さない。そして、よく見ると「女ではないか」と疑わせるような外見をしている。性別の判らない詩人を描くモローは、詩人とはパーフェクトな存在であり、それゆえ男性性だけではなく女性的な優しさも身につけていなければならないと考えていたのだろう、とブルーストは想像する。

---

(18) EA, p. 534.

(19) *Ibid.*, p. 541.

(20) *Ibid.*, p. 534.

だが、私が考えるように、もし彼〔モロー〕が、その魂がポエジーであるような人の顔や衣服、態度をポエジーによって覆うことを望んだとすれば、彼が詩人の性別についてわれわれを迷わせることができたのは、単に彼がこの場面をインドとペルシャに設定したからである。もし彼がわれわれの時代、われわれの国を背景に詩人を描こうとし、それでも詩人を高貴な美で取り囲もうと願ったならば、彼は詩人を女性にせざるを得なかっただろう。〔…〕その時、彼がわれわれに見せるのは女性詩人なのだ。<sup>(21)</sup>

上の引用からまず気づくのは、ブルーストの社会的・文化的性差に関する意識<sup>(22)</sup>である。画家が詩人の顔や衣服、態度を詩(poésie)や貴い美(beauté précieuse)で包もうとすると、もし詩人をインドやペルシャではなく現代フランスに置かならば、詩人を女として描かなくてはならないとブルーストがいう際、彼が本来生物学的性差と無関係であるはずのポエジーや美が「現代フランス」では女性に対して特権的に配分されていると考えていたことが窺える。また、(詩人の外観を)「ポエジーによって覆う」「高貴な美で取り囲む」といった表現や、詩人が描かれる時代・場所についての言及などから、作家が「詩人その人」だけでなく「詩人とそれを取り巻くもの」との関係に注目していることがわかる。この点は後で詳しく述べる。

モローの描くこうした詩人像にブルーストはアンナ・ド・ノアイユの面影を認める。モローの詩人にも比すべきこの女性詩人と、男性詩人との違いを作家は次のように描写する。

惨めな現代、わが国では詩人は、私は男性詩人のことを指しているのだが、花であふれる野原にうっとりした眼差しを投げかけている瞬間にさえ、彼らはある意味みずからを普遍的な美から除外し、想像力によってみずからを風景から取り除くことを余儀なくされる。彼らはみずからを取り巻いている優美さが自分の山高帽、髭、片眼鏡で停止すると感じる。他方ノアイユ夫人は、自分が無数の美のなかの魅力的な一部となっていること、それらの美によって彼女が溶け込んでいる光あふれる夏の庭が輝いていることを、よく知っているのだ。〔…〕みずからの身体を恥じる男性詩人は、〔…〕<sup>(23)</sup>

---

(21) *Ibid.*, pp. 534-535. (傍線引用者)

(23) *Ibid.*, p. 535.

(22) ブルーストにおけるジェンダーに関しては、ブルーストのメタファー分析やコレットとの比較から考察した以下の論考がある。Cf. 青柳りさ、「ブルーストとアスバラガスとジェンダー:ジェンダーの視点から見た文学と絵画の相関性」、『女性学研究』第19号、2012年3月、37-75頁。吉川佳英子、「ブルーストとコレット:ジェンダーをめぐる」、『年報・フランス研究』第43号、2009年12月、53-65頁。

ここでも先の引用と同様、詩人と詩人を取り巻く世界の関係が問題とされていることに気づく。自らを取り巻く美しい風景に溶け込めるか否かという点に関して、男性詩人と女性詩人は対照的に描かれている。花咲ける野原に「うっとりとした眼差しを投げ」ているという記述から、男性詩人も自然の美を感じていること、詩人の心を持っていることが推測される。だが彼らの外見「山高帽」「髭」「片眼鏡」が詩人の心と美しい風景を隔てる。当時のフランス社会における男性性の記号としてとりわけ山高帽、髭、片眼鏡が選ばれていることは興味深い。これらは全て男性の肉体から取り外すことのできるものであり、演出された男性性が人為的なものであることが示されている。他方、そうした障害物をもたない女性詩人は、難なく世界の美に溶け込んでいる。ただし「自らの身体を恥じる男性詩人」が、単に帽子や髭で特徴づけられる男性的外見を指すのか、それとも男性の生物学的身体を指すのかはここでは曖昧であるが。

吉田城はノアイユ夫人がルーマニア出身であることを喚起しながら「女性詩人の姿と東洋の血は、ブルースト自身が自分に関して抱いていたアイデンティティーの問題と切り離すことができないのではないか。それはとりもおさず同性愛そしてユダヤの問題である<sup>(24)</sup>」という。確かにそうかもしれない。だが、単に作家の伝記的事実を想起するだけでは不十分であろう。なぜなら、外的世界に対する男性詩人と女性詩人の態度の差異は、『失われた時』の美学に重要な位置を占める「社会的自我」と「深い自我」の対立にスライドしていくからだ。

興味深いことに、ノアイユ夫人の身体的な様相がほぼすべての頁に現われているこの『幻惑』という書物は、[...]しかし作家がもつとも不在であるような書物の一つである。ノアイユ夫人の「社会的自我」、副次的な自我、それは詩人が時折ぜひ我々に知らせたいと願う自我なのだが、そうした自我を構成するすべては、四百頁を通して一度も言及されない。[...]したがって自我がこれほど大きな場所を占め、かつ自我がこれほど不在であるような書物は他にない。そこでは作品に個性を与え作品を永続させるような「深い自我」が[...]多くの場所を占めながら、憎むべきものと一言で定義された自我が不在なのである。<sup>(25)</sup>

---

(24) 吉田、前掲論文（1997年）、37頁。

(25) *Ibid.*, pp. 536-537.

『幻惑』には、女性詩人の「社会的自我(moi social)」は一度も現われず、彼女の身体的な姿が頁ごとに現われ、「深い自我(moi profond)」が多くの場所を占めていると作家は指摘する。また、上の引用にはないが、ブルーストはノアイユの深い自我に対比させながら、ミュッセやヴィニーといった男性詩人が詩の中に織り込んだ誇るべき貴族の出自(=社会的自我)に、多少の揶揄を交えつつ言及している。

モローの描く詩人はどんな社会階級にも属さず性別が不明である、と先にブルーストは記していた。そして、<sup>オリエント</sup>東方を背景に描かれていたモローの詩人は、現代フランスではノアイユ夫人の姿をとる。世界に溶け込むことのできる女性詩人は作品に「深い自我」を刻み、男性の記号によって世界から隔てられている男性詩人は「社会的自我」を誇るのだとブルーストは説明する。このように『幻惑』では、女性詩人と男性詩人との差異が「深い自我」と「社会的自我」の差異に対応しているのである。言い換えれば、現代のフランスでは深い自我を女性性が、社会的自我を男性性が担っていると作家が考えていたことが窺われるのである。

ここで思い出されるのは『失われた時』におけるシャルリュスの女性性<sup>(26)</sup>である。『ソドムとゴモラ』冒頭の、語り手が窃視するシャルリュスの描写には、社会的な自我としての男性性と、本当の自我としての女性性が明確に表現されている。

この時、誰にも見られていないと思って[……]シャルリュス氏は顔のなかでこうした緊張を緩め、会話の活気や意志の力で維持しているこの見せかけの生命力を和らげた。彼の顔にあまりにも無邪気に浮かんでいるのを私が見た[……]優しき、穏やかさを、彼がいつも多くの荒々しさ[……]で歪めていること、見せかけの乱暴さの陰に隠していることを、私は彼のために残念に思った。[……]彼はほとんど微笑んでいるように見え、このように休息し自然な状態の彼の表情に私はあまりにも優しく無防備な何かを見出したので、もし彼が見られていることを知ったらどれほど怒るだろうと思わずにいられなかった。というのも、男らしさにこれほど熱中し男らしさを誇っているこの男を見て私が想像したもの[……]、彼を見て突如私が想像したもの、それほどまでに彼はその特徴や表情、微笑みを束の間有していたのだが、それは女性であった！<sup>(27)</sup>

---

(26) シャルリュスの女性性には遺伝という要素も言及されているが、本稿では同性愛者がなぜ同性愛者になったのかという点は論じない。Cf. 荒原、前掲論文、149頁。

(27) RTP, t.III, pp. 5-6. (傍線引用者)



シャルリュスの生命力や荒々しさは見せかけ(factice/postiche)であり、彼が誇示する男らしさ(virilité)は、いわばよそゆきの仮面である。他人に見せるために装われたこうした男らしさを「社会的な自我」と呼ぶことができよう。他方、誰にも見られていない／見せたくない、自然で無防備な状態(comme au naturel/désarmé)には女性らしい表情、微笑みが浮かぶ。彼の男らしさは普段は意志(volonté)によって保たれているのだから、逆に仮面の下の女性性を「無意志的(involontaire)」と形容してもよいだろう。シャルリュスの女性性をただちに深い自我とみなすことはできないが、それにしてもブルースト的な「無意志的記憶(souvenir involontaire)」は当然、深い自我に属するものであるし、註4に引用した文章からもシャルリュスの芸術的資質が彼の女性性に属していることは容易に想像できる。この後、場面はジュピアンとの出会いへ、そして同性愛についての考察へと移ってゆくため、シャルリュスの女性性が『失われた時』の美学と直接結びつくことはない。だが、ともかく上の引用では「男性性=社会的自我／女性性=無意志的・非社会的自我」という対比が見てとれるのである。ここでわれわれはゲルマント家の中庭を離れ、横門を通過して『幻惑』の庭に戻ろう。

ブルーストは自分がいつか書くことを夢みている六つの庭(ラスキン、レニエ、ジャム、メーテルリンク、モネ、ノアイユ夫人の庭)についての書物で、女性詩人の庭は「最も自然な(entre tous, le plus naturel)」、「自然のみが支配しポエジーしか入ってこない(le seul où ne règne que la nature, où ne pénètre que la poésie)<sup>(28)</sup>」庭だという。このような自然あふれる「庭」のなかで、ブルーストはノアイユ夫人の創作原理であるイデアリズムへと読者の注意を差し向ける。

ノアイユ夫人は長い間、みずからの高揚と詩的な感受性の強さに、それを自分自身で事物に投影した時にしか気づけなかった。彼女はそれにまったく気づかず、それを宇宙の輝きと無邪気に呼んでいた。いまや『幻惑』が画するのはより深いイデアリズムに至るこの段階なのだが―彼女はそれを、まだ事物によって使用されていないある愛の余剰の中で直接に意識した。この愛の過剰を彼女はある日みずからの心の中に見出したのだろう。みずから言うように、彼女は世界に「幻惑された」、だが彼女は世界が彼女に注ぐ光をそのまま送り返す。彼女は思考が宇宙の中で失われはしないこと、宇宙が思考のただなかに表象されることを知っている。彼

---

(28) EA, p. 537.

女は太陽に言う「私の心は庭、あなたはそこに咲く薔薇」と。彼女は知っている、空間と時間をその中に取り入れた深い観念がもはや時間と空間の力に従わないこと、この観念(idée)に終わりが無いことを。<sup>(29)</sup>

作家は、イデアリスムそのものというより、むしろイデアリスムへ至る段階(cette étape vers un idéalisme)に注目し、その外側から内側へ向かう道のりを丁寧に進む。最初、詩人はみずからの詩的な高揚、感受性の強さに「自分自身で事物に投影した時しか」気づかず、外部に投影された自分の感受性を「宇宙の輝き」と呼んでいた。だが、愛の過剰(=主観性の過剰)が事物をはみ出す時、詩人は事物に帰せられない余剰としての主観性を意識する。詩人は、もはや自分の外にある太陽を見ているのではなく、太陽を擁する宇宙と一体化しているわけでもない。「庭」となった心の中に太陽は「薔薇」として移植されるのである。

こうしたイデアリスムは、『失われた時』の読者には馴染み深いものだ。「あらゆる印象は二重であり、半分は物のなかに、もう半分は私達自身の中に延びている」、「粗雑で誤った知覚だけがすべてを物の中に位置づける、すべては精神の中にあるのに」<sup>(30)</sup>という『見出された時』の美学を思い出すならば、『幻惑』を読み解くブルーストが同時に自らのイデアリスムについて語っていることは明らかである。

ここに至って、なぜ作家がノアイユ夫人の「庭」を論じる部分に対して、女性詩人をモローと結びつけながら語る部分を「横門」と呼んだのかが理解される。イデアリスムに至る第一段階では、詩人の思考は世界のなかで失われている。詩人は事物や世界の美を歌うが、そこに自らの感受性が投影されていることには気づかない。第二段階では、世界の美を感じる自らの感受性そのものが意識される。こうして、世界の中に埋もれていた思考を詩人は取り戻し、内面に取り込まれた事物を歌う。「横門」においては、女性詩人が世界の美に違和感なく溶け込む状態を描いていたのだから、ここはまさにイデアリスムへの第一段階に位置している。このように見ると、女性性が問題になるのは、詩人の創造性が発揮される最も初期の段階に当たるといえることができるだろう。

---

(29) EA, p. 540.

(30) RTP, t.IV, p. 470, 491 : « [...] toute impression est double, à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié [...] » ; « [...] seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit ».

### 3. ウィニコットにおける創造性の起源と男性的要素、女性的要素

次に、創造性の最も初期の段階を特徴づけるノアイユ＝ブルーストの女性性を、ウィニコットの創造性をめぐる思考と比較してみたい。まず、ウィニコットが考える「創造性」とはどのようなものかを確認しておこう。

読者が創造性への一般的な言及を認めてくれること、この言葉を成功し称賛された創造という意味ではなく外的現実への全体的な態度の色合いについて言及するような意味として取っておくことを、私は望んでいる。<sup>(31)</sup>

創造という考えを芸術作品と切り離しておくことが […] 必要だ。創造というものが絵や家、庭、服、髪型、交響曲、彫刻でありうるということは本当なのだ。家で料理された食事でも、何でも創造である。 […] ここで私が言おうとする創造性は普遍的なものだ。それは生きていることに属している。<sup>(32)</sup>

ウィニコットが「創造性(creativity)」という言葉で意味しようとしているのは、芸術家がつよような狭義の創造性ではなく、「外的現実への全体的な態度の色あい(colouring of the whole attitude to external reality)」という広義の創造性である。それは、絵画や庭から髪型や料理まで「何でも(anything)」含む、「普遍的(universal)」なものであり、「生きている(being alive)」ことに属している。ブルーストの美学もまた芸術、文学という領野に限定されるものではなかったことを思い出そう。『見出された時』で発見される真の生すなわち文学は、「芸術家と同じくすべての人間に宿る」<sup>(33)</sup>ものであった。『幻惑』書評においても、詩の技術的な側面とその本質・精神は別個に論じられていたが、後者は前者に対して普遍的なものである。

ウィニコットの議論の特徴は、個人を取り巻く環境を重視するという点にある。彼はフロイト、クラインを次のように批判している。二人は確かに芸術について語ったが、フロイトのダ・ヴィンチ論にしてもクラインの償い／修復としての創作衝動にしても、一次的な母子関係を考慮に入れていないうえ、死の本能という概念によって結局のところ本能、遺伝といった個人の生得的な

---

(31) Winnicott, *op. cit.*, p. 87. (傍線引用者)

(32) *Ibid.*, pp. 90-91.

(33) RTP, t.IV, p. 474 : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, [...] c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. »

ものへと還元されてしまい、個人を取り巻く環境についての考察が疎かになってしまう<sup>(34)</sup>。だがウィニコットによると、個人から環境を抜きにしては、創造性の起源という問題に触れることはできない<sup>(35)</sup>。

そこでこの精神分析家は創造性の起源という問題に男性的要素、女性的要素という観点を持ち込む。これは解離していた女性的要素を発見することにより治療に進展が見られたという男性患者の症例の提示と共に説明されるのだが、ここでは症例の詳細には立ち入らず、この男性的、女性的要素がどのようなものかを見てみたい。ちなみにウィニコットは「男性的要素」「女性的要素」とは男性と女性の共通分母であり、創造性とは女性の特権かつ男性の特質である<sup>(36)</sup>という。男女両性もつ性質をことさら男性的／女性的と呼ぶ必要があるのかという疑問が当然湧くが、ウィニコット自身、これらの用語の使用が他に適切な表現が見つからないための差し当たりのものであることを注記している<sup>(37)</sup>。女性の「特権 (prerogative)」男性の「特質 (feature)」というウィニコットの言葉遣いから、男女両性が共通して持ちうる性質でもその現われ方に男女で差異があると彼が感じており、それが男性的／女性的という呼称に反映したと推測される。

「対象と関係すること (object-relating)」というコンテクストの中で「男性的」と呼ばれる要素とは、能動的に関係すること、あるいは受動的に関係されることを指すが、いずれの関係も本能 (instinct) に裏付けられている。ここでウィニコットがいう「関係すること」(能動的であれ受動的であれ)とは、乳房、授乳に対する関係である。他方、純粋な女性的要素は乳房 (母親) に関係するが、それは赤ん坊が乳房 (母親) になっている、つまり対象が主体であるという意味での関係であり、ウィニコットはそこに本能欲動を見ない<sup>(38)</sup>。こうした男性的要素、女性的要素の対象との関わり方の違いは、別の場所では端的に「do (する)」「be (である／存在する)」という動詞によって言い換えられている<sup>(39)</sup>。

ウィニコットによると、この二つの要素のうちこれまでの精神分析が主に注目してきたのは男性的要素の本能をベースにした対象との関わりであったが、それに対して対象との同一化を可能にする女性的要素こそが創造性の起源である。なぜなら、男性的要素が対象との分離を前提としているのに対し、女性的要素とは主体が対象と同一化することにより分離の不安から免れて「存在する (being)」という体験を確立するものであり、自己発見や存在しているという感覚の唯一の基礎を作

(34) Winnicott, *op. cit.*, pp. 94-95.

(35) *Ibid.*, p. 96 : « [...] no statement that concerns the individual as an isolate can touch this central problem of the source of creativity. »

(36) *Ibid.*, p. 96 : « [...] creativity is one of the common denominators of men and women. In another language, however, creativity is the prerogative of women, and in yet another language it is a masculine feature. »

(37) *Ibid.*, p. 102.

(38) *Ibid.*, p. 107 : « [...] the element that I am calling 'male' does traffic in terms of active relating or passive being related to, each being backed by instinct. [...] by contrast, the pure female element relates to the breast (or to the mother) in the sense of the baby becoming the breast (or mother), in the sense that the object is the subject. I can see no instinct drive in this. » (イタリックはウィニコット)

るもの<sup>(40)</sup>だからである。この存在するという体験のおかげで子どもは生き生きと創造的に遊ぶことができるが、あらゆる文化的体験は遊びの延長線上にある。このような創造性の起源をめぐる一連の考察の最後に、分析家は次のように締めくくり、女性的要素(being)が男性的要素(doing)に先立つものであることを明示する。

そこで、わたしはこう言いたい「存在すること(being)の後に、すること(doing)やされること(being done to)がある。だが最初は、存在すること(being)があるのだ」<sup>(41)</sup>

以上を踏まえた上でブルースト＝アンナ・ド・ノアイユの美学の方へ戻り、精神分析家の提示する創造性と先に見た作家＝詩人のイデアリズムを二つの点から比較してみよう。まずbeing/doingという関係のあり方を検討し、次に本能の有無という点について見る。

ウィニコットにおける「創造性」は外的現実に対する態度のことであったが、この見方は書評において、詩人と詩人を取り巻く世界との関係を問題にしたブルーストのそれと一致する。また、『幻惑』においてイデアリズムに到達する前の女性詩人は美しい風景に溶け込み、世界の美の一部となっているのだが、このような状態は対象と主体がイコールであるようなウィニコットの「being」と類似している。さらに、美しい風景から除外された男性詩人のあり方は、主体と対象とが分離しているという点で、「doing」に相当するといえるのではないか。

次に本能の有無という点に関して見てみると、『幻惑』書評においては、主体と対象との間の本能をベースとした関わりについては特に触れられていない。だがブルーストは、ジョン・ラスキン『アミアンの聖書』に付した序文において、アンナ・ド・ノアイユの詩の一節を引用しながら自然への感情と恋愛感情が相容れないものであること、後者が前者を妨げるものであることを主張している。

ある意味、愛は私たちの自然に対する詩情を奪う。恋する者にとって、大地はもはや恋人の「美しい足をのせる絨毯」でしかなく、自然はもはや「彼女のための神殿」でしかない。愛は […] 自然への詩的な感情に対してわれわれを閉ざしてしまう、なぜなら愛はわれわれを自己中心的な気持ちにするからである（愛はエゴイズムの等級で最も高いランクに位置するが、それでも

---

トによる)ただし、能動的なものであれ受動的なものであれリビドーが本質的に男性的なものであるということはフロイト以来の考えである。 Cf. Sandor Ferenczi, *Thalassa*[1924], traduit de l'allemand par Judith Dupont et Myriam Viliker, (40)*Ibid.*, p. 111 : « The study of the pure distilled uncontaminated female element leads us to BEING, and this forms the only basis for self-discovery and a sense of existing [...] »

(41)*Ibid.*, p. 114.

Payot, 1992, p. 78.

(39)*Ibid.*, p. 109 : « The male element *does* while the female element (in males and females) *is*. » (イタリックはウィニコットによる)

やはりエゴイズムである)。(42)

勿論ここで本能や欲動に類する言葉がはつきりと使われているわけではない。だがこのようにブルーストが恋愛感情と自然への詩情をエゴイズムによって対立させていることと、ウィニコットがdoing/beingという主体のあり方を本能の有無によって区分していることは、同じことがらを別の枠組みで記述しているとみなすことができる。というのも、上のテキストにおいて作家が恋愛感情と自然への感情とを区別している時点で、後者には恋愛感情が混じらないということになり、それに加えて、前者のエゴイズムが後者の詩情を奪うと作家がいう時、後者にはあらかじめエゴイズムが存在しないものと仮定されているからだ。したがってブルーストのいう恋愛と自然感情(ポエジー)の対立は恋愛(欲動、本能)の有無、エゴイズム(対象から分離した自己)の有無によって捉えることができ、これもウィニコットの男性的要素と女性的要素(創造性の起源)の特徴と重なるのである。

ヴィーザーはブルーストにおける読書の描写とウィニコットの移行空間、可能性空間との類似を指摘していた(43)が、本稿では、ブルーストが読む『幻惑』における深い自我としての女性性、自然への詩的感情が、ウィニコットの外的環境への態度としての創造性、環境=対象と同一化する女性的要素と近いものであることを明らかにした。

#### 4. ヴァントウイユの「二人の」娘

最後に、本稿の出発点であった同性愛というテーマに立ち戻る形で、ブルースト自身の作品を検討してみよう。取り上げるのは『囚われの女』後半「ヴァントウイユ七重奏曲」という挿話である。この挿話において両性性、男女両性の合一が表現されているということは、ブルースト自身が1921年に発表したボードレール論(44)で示唆しているとおりだ。本論では、これまで検討してきた創造性と女性性に関わる論点(社会的な自我と深い自我、対象との関係における本能の有無など)がこの挿話においてはどのように描かれているのかを見てみたい。なお、先行研究ではこの挿話における「両性の合一」にフロイトやユングの思想を見ているが(45)、本稿では両性が合一に至る以前、そもそもヴァントウイユの楽譜を復元したヴァントウイユ嬢とその恋人の関係に注目することで、

(42) Marcel Proust, « John Ruskin » in *Pastiches et mélanges in Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 139.

(43) Wieser, op. cit., pp. 153-157.

(44) Marcel Proust, « À propos de Baudelaire » in *La Nouvelle Revue française* (juin 1921), repris dans *EA*, p. 633. ブルーストは、レスボス詩篇においてボードレールが担っていたソドムとゴモラを結ぶ役割を自分の作品でモレルという登場人物に託した、と述べている。なお、このボードレール論の

執筆経緯については以下の論文に詳しい。和田章男、「ブルースト最後の評論『ボードレールについて』」、*Gallia*、第35号、大阪大学フランス語フランス文学会、1996年3月、59-67頁。

(45) 川中子、前掲論文、7-8、35-37頁。

ウニコットの創造性に関する議論との間に一致点を見出すことができるだろう。

はじめに、この挿話において問題となる創造／創造性とはどのようなものを明確にしておきたい。ヴァントウイユの未完成の遺作である七重奏曲が初めて日の目を見るというこの挿話においては、作曲という創作行為ではなく、楽曲の上演およびそれを可能にした夜会の成功に焦点が当てられている。勿論、語り手が音楽の中に聴き取るのは既に故人である作曲家ヴァントウイユの魂であるが、語り手がこの上演の成功を可能にしたものとして注目するのは、ヴァントウイユ自身ではなくヴァントウイユ嬢の女友だちである。ヴァントウイユの楽譜の断片から七重奏曲の楽譜を再現するという彼女の仕事を語り手は高く評価する。語り手は彼女の仕事を「魔術書(*grimoire*)」／「象形文字(*hiéroglyphes*)」の解説<sup>(46)</sup>と呼ぶが、魔術書、象形文字という語はいずれも『見出された時』で主人公が自らの創造について語る際にも用いられている<sup>(47)</sup>。主人公にとって解説すべき魔術書とはかつての印象によって構成されているのだから、種々の印象を受けるといふ美的体験とは区別されるが、いずれにせよ解説作業それ自体もまた作品の創造に属する。ヴァントウイユ嬢の女友達の解説作業も主人公のそれと同様、一度ヴァントウイユが作曲したものの操作という点では二次的なものと考えられるが、広い意味では創造行為の一部であるといえる。それゆえこの挿話では、『幻惑』に刻印されていたアンナ・ド・ノアイユの深い自我のような作者の一次的な創造、美的体験は問題とならないまでも、作品の完成、実現に関わる二次的な創造を描いていると考えられる。この違いはおそらく、詩人／作家の創作が一人で行なわれるのに対し、音楽の場合は作曲から演奏までの間に複数の人間に関わることに由来するのだろう。したがって楽曲の上演を描くこの挿話においては、作曲ではなくその上演が、そして作曲家ヴァントウイユではなく上演に関わる人々の創造性が問題となっているといえる。

だが、演奏会成功の立役者として語り手が重視するのは、楽譜を再現したヴァントウイユ嬢の恋人や、聴衆として大勢の社交人を集めモレルの演奏をお膳立てしたシャルリュスといった個人の性質というよりも、むしろ彼ら個人の間に関わられた「関係(*relations*)」である。

こうした人々が夜会にいることの直接的な近因はシャルリュス氏とモレルの間に存在する関係にあった〔…〕この集まりを可能にした遠因は、シャルリと男爵との間の関係に並行する関係

---

(46) *RTP*, t.III, p. 766.

(47) *RTP*, t.IV, p. 457.

をヴァントウイユ嬢と結んでいた若い女性が一連の素晴らしい作品を世に出したからで […] これらの作品にとって、ヴァントウイユ嬢とその女友だちとの関係とまったく同様、男爵とシャルリの関係も有用であったのだ […] <sup>(48)</sup>

これまで見てきた『幻惑』やウィニコットの創造性においても主体と世界、あるいは主体と対象との関係がやはり問題になっていた。では、このように語り手が重ねて口にする「関係」とはどのようなものだろうか。

まずソドム＝男性同性愛の側を見てみると、シャルリュスが縁故を駆使してブルジョワのヴェルデュラン家に名だたる貴族やナポリ王妃まで招いたのもひとえに彼の「熱愛的(idole)」であるモレルの芸術的成功のためであり、モレルにレジオン・ドヌール勲章を与えてやりたいと願ったこと <sup>(49)</sup>であった。このような願望は先のノアイユ書評におけるヴィニー、ミュッセが誇った貴族の紋章への作家の言及を思い起こさせる。彼の最終的な目的は愛する男の社会的成功であり、ヴァントウイユの音楽はそのために利用される二次的なものでしかない（このことはシャルリュスの女性性と反するようにも見えるが、そもそも彼に女性性があるといっても100%女というわけではないのだろう）。他方、ゴモラ＝女性同性愛のカップルをなすヴァントウイユ嬢とその女友だちはこの夜会を欠席している。彼女たちが望むのは、亡き父親・師の作品を完成させることによる一種の贖罪であって、彼女たち自身が脚光を浴びることではないはずだ。そもそもヴァントウイユ嬢もヴァントウイユ嬢の女友だちも、他の多くの登場人物たちと異なり、「父親の娘」「娘の友人」という私的な関係によってのみ指示され、固有名で呼ばれることがない。また、彼女たちが音楽の中に復活させたヴァントウイユは、芸術家としてのヴァントウイユという深い自我であり、主人公がコンプレーで出会った音楽教師という社会的な仮面ではない。したがって、ヴェルデュラン家を闊歩するシャルリュス・聴衆の耳目を集める演奏者モレルのカップルに対し、ヴァントウイユ嬢とその女友だちは姿さえ見せず、音楽の中に甦った深い自我ヴァントウイユという父のさらに後ろに隠れている見えない存在であるといえる。プルス＝ノアイユの美学において男性性が社会的自我を、女性性が深い自我を担っていることを上に述べたが、このようなソドムとゴモラの対比は、社会的自我と非社会的自我・芸術作品に現われる深い自我の対比と等しいものであるといえるのではないだ

---

(48) RTP, t.III, p. 768. (傍線引用者)

(49) *Ibid.*, p. 768.



ろうか。

次に、とりわけレズビアンのカップルの関係を詳しく見てみよう。ヴァントウイユ嬢の女友だちが亡き作曲家の仕事を引き継いだのは、彼女がヴァントウイユ嬢から彼女の父への崇拜を学んでいた(elle avait appris de la fille le culte que celle-ci avait pour son père)からである。彼女たちは父への尊敬・崇拜(respect/culte/adoration)を、その結果としてのサディズム、冒流行為、そして罪悪感、疾しさといった感情を共有している。父=師であるヴァントウイユに対して、これらの女性は共に子供の位置を占めているのだ。語り手は、法によって認められない関係が真の愛に基づいている時、親族の絆(liens de parenté)が生まれると考える。以下の引用を見てみよう。

法によって認められない関係から、結婚から生まれる親族の絆と同じくらい多様で複雑な、だがより強固な親族の絆が生まれる。[…] 姦通は、それが真の愛に基づいている時、家族の感情や親族の義務を揺るがすのではなく、それらを生き返らせるのではないか？<sup>(50)</sup>

この後、「母の愛人が死んだ時に涙を流す娘」が例として挙げられる。母と愛人との間に真の愛があったために本来は他人である娘と愛人の間に「親族の絆」が生まれるということであろう。語り手はなぜ真の愛によって「親族の絆」が生まれるのかをはっきり説明していないが、真の愛がカップルの双方を同一化するために、片方の肉親にとって他人であるもう片方も親族になるという仕組みであろう。こうした一般論としての語り手の考察は、ヴァントウイユ親子については次のように言い換えることができる。すなわち、ヴァントウイユ嬢とその恋人との関係には真の愛があり、この愛によって二人が同一化したために、ヴァントウイユにとって女友だちは娘になり、女友だちにとって師であるヴァントウイユは父になったのだ。女友だちが父であるヴァントウイユのためにおこなった仕事=贖罪が、彼女だけでなくヴァントウイユ嬢の罪悪感をも鎮めることができるとすれば、それは二人が同一化しており、同じ父の娘だからだと解釈することができる。エリザベス・ラデンソンは、ブルーストの描くゴモラとソドムが非対称的であること、男性同性愛のカップルが(片方が女性的男性であるために)異性愛であるのに対しレズビアンこそが真の同性愛(どちらも女性であるため)であり、ゴモラは同じであることの美学(esthétique de la mêmété)に基づいていると

---

(50) *Ibid.*, p. 766.

主張している<sup>(51)</sup>が、本稿でも二人の女性の関係とは「同じであること(mêmeté)」に基づいていると考える。

さらに、ヴァントウイユ嬢たちは、肉体的で病的な関係(relations charnelles et malades)から気高く純粋な友情(amitié haute et pure)に移行<sup>(52)</sup>しており、彼女らの関係が最終的に脱性愛化されていることも重要である。他方、ソドムの側には、一方が他方と同一化するに至るような愛や脱性愛化は見られない。シャルリュスの欲望が小説の終わりに向かってますます増大していくことを思い出せば十分であろう。

以上の考察から、二つの点が明らかになった。第一に、ソドムの側が社会的自我を、ゴモラの側が深い自我をそれぞれ代表しているということであり、第二には、ヴァントウイユ嬢とその女友だちというゴモラのカップルには相互の同一性と非性愛的な関係が見られるということである。これらは、前節で見た創造性の起源としての女性的要素の特徴と同一である。勿論、芸術家の死後復元された楽譜の上演をめぐるこの挿話に、『幻惑』のように芸術家自身と世界との関係が描かれているわけではない。だが、このテキストには、ソドムとゴモラという二種類の「関係」のあり方が芸術作品の実現に際して果たす機能がいわばアレゴリー的に表象されているのである。

## 5. 結論

ブルーストによるアンナ・ド・ノアイユ『幻惑』書評において、ブルーストはノアイユの詩を論じながら同時に自らの美学を開示していた。世界に対する男性詩人と女性詩人の関わり方の差異を指摘しながら、作家は深い自我を女性性へ、社会的自我を男性性へ結びつけていると解釈することができた。深い自我=女性性は、ブルースト=ノアイユの美学であるイデアリズムの最初期に位置するものである。こうしたことは、ウイニコットのいう誰もがもつ普遍的な創造性の起源としての女性的要素=存在すること(being)と、主体と対象の同一化・非本能的な関係、という二点において一致している。

さらに「ヴァントウイユ七重奏曲」の挿話におけるソドムとゴモラの「関係」の差異を検討することで、シャルリュスとモレルの関係が代表するソドムの側には社会的自我や欲望があり、ヴァントウイユ嬢とその女友だちが代表するゴモラの側には非社会的自我、ひいては深い自我が、そして

---

(51) Ladenson, *op. cit.*, p. 22, 47 et *passim*.

(52) *RTP*, t.III, pp. 765-766.

非性愛化された愛が配されていることを確認した。また、ヴァントウイユ嬢と女友だちは同一化の結果、ヴァントウイユという父親に対して共に娘となっていた。この挿話においてゴモラが表しているものも、ウィニコットのいう女性的要素の特徴と重なるのである。ウィニコットのいう男性的要素、女性的要素は生物学的な男女の区別とは異なるものであるのに対し、プルーストのソドム、ゴモラは登場人物の事実上の性別に依拠しているため、こうした比較は一見意味をなさないように見えるかもしれない。だが、ソドム、ゴモラとはあくまでも関係のあり方を指すものであるし、女性登場人物（ヴァントウイユ嬢、バルベックの少女達、アルベルチーナなど）のモデルが男性であることを思い起こすならば、登場人物の性別は必ずしも生物学的な性差と対応しているわけではない。したがって、七重奏曲の挿話は、現実の男性同性愛のカップルがヴァントウイユ嬢とその女友だちとの間のようなゴモラ的關係を持つという可能性を排除していないと考えられるのである。

ところで七重奏曲の挿話の直前には、スワンの死という出来事が置かれている。彼は正式な結婚をして一人のディレクターとして生き、「芸術の独身者」として死んでいった。七重奏曲は、正式な結婚が許されず子供をもつことができない同性愛者たち（＝現実の独身者たち）の作品（＝子ども）ともいえ、スワンの死と対称をなしている。この意味で、七重奏曲の挿話は生殖／倒錯、創造性／不毛性の交差点となっていると考えられる。本稿では掘り下げることのできなかつたこうした問題については、別に稿を改めて考えたい。