

研究ノート：『新エロイーズ』第二部における「肖像画」の意味

佐藤 淳二

覆いを掛けられたものは、視界から消えることでかえってその存在感を増はしないだろうか。ルソーの読者は、しばしばこのようなパラドックスめいた疑問に悩まされることになる。ルソーの作品では、彫像や肖像が重要な役割を担ったり、印象的な隠喩として機能する例が多いが、例えば『ピグマリオン』のガラテの像は最初ヴェールに覆われており、また不思議な雰囲気を漂わせる『啓示についての寓話』と題された夢を記述したかのようなアレゴリーにはイシスを想起させる神像が登場するのであるが、これもまたヴェールに覆われている。その場に存在しているとは確実だと思われるが、その正体は見え、逆に隠れることによってますますその実在感を増している幾多の彫像やアイコンに、ルソーの作品のあちらこちらで我々は出会うことになる。知覚の表層から隔てられた場所に、ある存在者の本質や本性が不変のまま保持されると発想するなら、知覚というヴェールなどたいした問題ではなく、その下に隠された正真正銘の「何か」だけが重要なものとなるであろう。いや、かえって覆われて見えなくなることで、本性は眼差しによって物として扱われずに済むのだから、かえって安全だとさえ言えるのかもしれない。知覚される形象とその本質のこのような対立、隔たりを象徴的に表現したのが、「ヴェール」なのであるか。

だが、覆いの彼方に「何か」が有るという保証はないし、それどころかヴェールの下には何も隠されていないといういわば肩透かしの可能性も大きいのであり、この疑念を払拭し去ることは難しい。たとえば、人類の歴史を大胆に描いた理論的著作『人間不平等起源論』の序文に書き込まれている海底から引き上げられた神像の鮮烈なイメージも、不変の本性と移ろうことを運命づけられた表層との対立を象徴するものではあろうが、果たしてこの像が、元々は神の似姿であったのかどうか。目の前にあるのは原形を復元し難い石の塊でしかない。

時と海の潮と嵐とにより姿を損なわれたために、神というより猛々しい野獣に似てしまったグラウコスの像のように、人間の魂も社会の内部では[...] いわば、それと見分けられぬといてよいほどに見る影もない有り様となっているので

ある¹。

「人間」もまたついに海辺の痕跡であるのか。海神グラウコス像を隠喩として人間の魂の現状を示すのは、プラトン『国家』に依っているし、その引用といてよいほどにルソーの文章は古代ギリシアの偉大な哲学者のそれに似ている²。時間(人類史の場合は「歴史」)によって変質した表層を取り払い、いわば心の目で「本質」を見通すこと、この企てによって現前は、その無垢の完全さを保ち得ることになる。思えばルソーは執拗に「像」を制作し、それをただちに隠し、変形し、痕跡と化してテキストに織り込んでいたのである。

例えば、書簡小説『新エロイーズ』における、名もない家庭教師と男爵令嬢という不幸な取り合わせの恋人達もまた、一連の像・映像のテーマ系と無縁ではない。身分の違いという社会的偏見の故に引き裂かれるという悲恋の物語の第二部は、遠く離れて暮らす二人が、哲学的ないし社会批評的な書簡を、それも雄弁な文体で展開するという、およそ現代の視点からは「恋愛小説」らしからぬ部分であるが、この第二部の終り近くにもジュリーの肖像画を巡る小さなエピソードが存在しているのである。これがしばしば見過ごされてきたのは、小説の挿話としては平凡ともいえる道具立てに見えるからであろうし、また社会批評に走った作品を本来の恋愛の筋に戻すための話題の転換点としての挿話の位置と機能が明白に思えるからでもあろう。しかし、こういうマイナーな挿話にも、「像」とヴェールのテーマティックの観点からは意外な意味が潜んでいると疑ったほうがよさそうである。

I. 肖像画：これはジュリーだ。

身分違いの恋愛が生命の危険さえ孕んでいた十八世紀当時、サン・ブルーは、パリへと逃亡する他なかったのであるが、その孤独な亡命先に、スイスの恋人から大事な品物が届くとの知らせがあった。これが、「肖像画」のエピソードの発端となる。この知らせを受けてからというもの、サン・ブルーは指定された宛て先に一週間通いつめるが、「包み」を受け取ったのはやっと8日目になってからであった³。郵便という制度が作り出す遅延、そして

¹ OC, III, p. 122.

² cf. プラトン『国家』第十巻611。

³ この包みには、「ボスケ氏」という差出人の仮名・偽名が記されているが、これは小説中でも名高い場面の一つ、木立ち(ボスケ)での接物の場を記念するものであり、さらに受け取り人の偽名

多くの段階と人手の媒介によって成立する郵便という制度、これらが焦燥感を表現するための舞台装置として利用され、ここで欲望は、宙吊りの状態に長く置かれていたが故に増幅される。

それ [=包み] を手にとるや否や、送料も支払わず、そもそも料金がいくらなのか尋ねもせず、だれかと言葉を交わすこともせず、僕は虚けたように茫然として外へ出た。帰宅の時間とも思えなかったので、全然知らない通りに次々と入り込んでいったが、あんまり急いだものだから、半時も過ぎてみると、僕の宿があるトゥルノン通りを探していたはずなのに、パリの正反対の端にあたるマレに来てしまっていたのだった⁴。

「帰宅の時間とも思えなかった」という言葉はいささか謎めいているが⁵、ともかく主人公は、自分がどこにいるのか、あるいは何をしているのかわからなかったのであり、ここでパリという空間そのものが一つの迷宮として現われてさえいるのだと考えることができそうである。ルソーの他の作品においてと同様に、パニックは場所の相貌を変化させ、主体は方向を喪失し世界の中での自分の位置をもはや決めがたくなるのである⁶。相貌を一変させて疎遠なものとして現われた空間の中でさ迷い始めたサン・ブルーは、そこで手探りするしかないような、一時的な「失明」状態に置かれたのだといえよう。彼を取り巻く世界は、あたかもヴェールに覆われたような不透明性に落ち込んでいる。そこで主人公は、「包装の上から、いったい何が包みこまれ

は「シルヴェストル氏」でありこれはもちろん「森」を意味する。これらの事情は全て、いかにも便宜的で、ロマネスクな型通りの挿話という雰囲気醸し出している。しかしさらに、木立ちでの接吻という小説の極めて重要な場面を参照することで、恋愛の原風景の再現という喚起的な意味ももちろんあると思われる。

4 J.J. Rousseau, *Œuvres Complètes*, Gallimard, coll. « Pléiade », 5vols, tome II, pp.278sq. 以下ルソーからの引用文は全てプレイヤッド版全集のテキストに従い、略号OCはこの全集を示し、それに続くローマ数字はその巻数を示す。訳文については、白水社版『ルソー全集』第9巻ならびに第10巻所収の松本勤氏の御訳業を参照させていただいたが、前後の関係で構文や文体などを適宜変更してあることをお断りしておく。

5 これを« ne voyant (que) le moment de rentrer chez moi »と読んで「念頭にあるのは部屋に戻ったその時のことばかり」(松本勤訳)とする説もある。

6 この「どこにいるかもうわからない」というパニック感とは、ルソーにおいて執拗に繰り返される。最晩年といえる1776年、迫害妄想に悩み、「闇の三重の壁」に閉ざされたと感じていた彼は、全てを明らかにすべく『ルソー、ジャン=ジャックを裁く』という風変わりな書物を書き、その草稿をパリのノートル・ダム寺院の祭壇に捧げ、神の審判を仰ごうとする。しかし、見慣れたカテドラルはいつもと違う様子(と少なくともルソーには見えた)で、しかも祭壇の格子欄に施錠されていたのである。この発見に衝撃を受けた彼は大聖堂を後にし、「…私はその日のあとはずっと走りまわったが、そこいらじゅうをさ迷い、自分がどこにいるのか、どこに行こうとしているのかも分からなかった…」(OC.I, p.980)という状態であったという。

ているものだから手探りであてようと⁷懸命になる。ここでは「手」すなわち触覚が、視覚の機能不全を補おうともがいているのである。眼差しは、裂くことのできない覆いによって遮られているが故に、手こそが他者の意味を探る唯一の手段として残されているのである。「片方の手からもう一方の手へと耐えず包みが動いていたのだから、他人の目からすればこの包みが熱くて火傷しそうなのだと思えたことだろう」と入念に描写されるが、これも手の働きを強調する。このような一連の描写で焦点化された触角の優位は、部屋に帰還し、いよいよ包みを開く間際にも維持される。

僕はとうとう帰りつく、飛ぶように昇り、僕の部屋に入って扉を閉め、息を切らせて座る、包みの封印に震える手をかける⁸。

ここまでの物語が半過去を中心に語られていたのに対して、覆いを取り去る行為は現在形であることに注意したい。過去について語られているにもかかわらず、この過去の「わたし(moi)」は現在語っている「わたし(je)」に直接的に現前している。しかし、もう一つの「現前(présence)」すなわちジュリーの写しを、ヴェールの内側から現われさせる段階では、時制は再び過去へと戻る。

紙を一枚剥ぐ毎に、僕は心臓の動悸を感じた。すぐにあんまり息苦しくなったものだから、最後の包み紙を取り去る前に、ちょっと深呼吸しなくてはならないほどだったんだ…ジュリーだ…ああ、僕のジュリーだ…ヴェールは裂かれた…僕は君を見る…僕は君の神々しいまでの美しさを見る⁹。

過去で語られる部分は、最後の一枚の紙が剥がされる直前の一呼吸、一休止までである。あたかもヴェールを剥ぐという行為と、現前の現われという二つの事象の断絶を強調するかのようになり、ここで一つの段階が刻まれている。恋人の現前を隔てる薄いヴェールである最後の一枚の紙が剥ぎとられる、その瞬間の眼差しと触覚の微妙な合一と交代が、中断符に込められ、ここで時制が切り換えられている¹⁰。ジュリーの肉体そのものがヴェールの中から現われでたかのようなエロティックとさえいえる錯覚が生じ、この手紙を書く

⁷ OC. II, 279.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ 同様の中断的な手法は、後年の『ピグマリオン』の叙述にも認められる。これが syncope をディスクールによって模倣再現したものであると見る極めて興味深い分析が L. Marin, *Des pouvoirs de l'image : Gloses*, Seuil, 1993, pp.109-111 にある。

時点でのサン・プルーは、再び現在時制で書き始める。あたかもヴェールの内から現われた現前は、もはや永遠の現在として、発話という時間的行為の外に存在するかのようなのである。

要するに、サン・プルーのこの高揚には、記憶が深く関与しているのである。J.スタロバンスキーは、ここで問題にしている肖像画に言及して、「ジュリーの肖像画は、記憶喚起的なもの(un mémoratif)であり、また包み紙が一枚剥がされる毎に時間の厚みが無くなっていくのである¹¹」と述べているが、これは包み紙が一枚剥ぎとられる毎に、時間という不透明さによって隔てられた過去が透明化して明瞭に見えてくるのだと言ってもよいであろう。この時、愛の対象は確かに遠方であって不在であるし、愛そのものもあるいはすでに過去のものとなっているかもしれない。書簡体小説では、現在この瞬間の状態を「保証」してくれるものは、そもそも存在しえないからである。そこで語られるのは、遠近の相違などはあるにしても、必ず隔てられ過ぎ去った<他者>でしかない。しかし、その<他者>に関する記憶、あるいはその知覚の痕跡と呼ぶべきものは、今・ここにある。それは確かにかつて愛が白い紙の上に滴らせたインクの染みに過ぎないかもしれないが、それでも痕跡であることに変わりはない。「逃げ去りはしたが、イマージュのおかげで反復される幸福の現在的な透明性。愛する対象の現前の形象化以外に必要なものがない、甘く苦い悦楽¹²」と、スタロバンスキーが呼ぶ喜びは、この近づき得ないが現前する<他者>を必要条件とする、いわば時間の中の無時間である。肖像画は、誇張された痕跡であり、恋人たちの間の空間や時間はまるで「魔法」にかかったようにどこまでもずっと繋がって、あたかも透明なヴェールを幾重にも重ねるかのようにして見透かすことができる。愛は、このような無時間・無空間を実現する、あるいは少なくともそのような同一性の強力な幻想を文字どおり共有させる。

従ってここで肖像画は、「これはジュリーだ」という言表の実現であり、「写し」と「オリジナル」との区別が曖昧になり、むしろそれらを隔てるものが透明となる特権的なある持続を表現するものである。しかも、甦える過去の幸福の記憶は、更なる過去の原風景へと通じて行くのだが、それは先に述べたように一瞬の移行であり、ほとんど時間を感じさせない。

[...]僕の胸から無数の熱い嘆息が絞りだされるには、そして君の映像と一緒に僕の過ぎ去った幸福の映像が思い出されるには、一分でも、あるいは一瞬でも

11 J. Starobinski, J.-J. Rousseau, *La Transparence et l'obstacle*, Gallimard, coll. « Tel », 1971, p. 215 note.
12 *Ibid.*

充分なのだ¹³。

しかし、サン・ブルーにとってこの記憶は、そのままその喪失の苦い思いでしかない。

[...]何ということか。一瞬で僕の錯覚は消える。不在が引き起こすあらゆる苦しみも、それを中断してくれていた錯誤が無くなってしまうと、また活発になり、激しさを増す¹⁴。

「写し」と「オリジナル」との同一性の経験は、特権的ではあるもののすぐさま消え去る他ない脆弱なものであり、一瞬の後には「不在」の感覚（「写し」と「本物」との厳密に区別される世界）がそれにとって代わる。オリジナルとコピーの区別が徹底的に無化されるとしたら、それは錯乱の極みの世界と思えるかもしれない。いや、日常的な確信の次元では、本物と偽物をまったく区別しないのはそれこそ狂気の沙汰そのものであるだろう。だが、ルソーの場合で言えば、ピグマリオンがいる。ピグマリオンこそ、全てがシミュラクルとなる眼も眩むような世界に入り、そこから現実へと回帰することを拒否した錯乱のヒーローなのである。この彫刻家とサン・ブルーを比較することで話を進めよう。

II.肖像画：これはジュリーではない。

包みを解く時の最初の興奮が収まり日を経ると、サン・ブルーの肖像画への不満は徐々に増して行く。確かに肖像画はオリジナルに十分似ているともいえるのだが、それはオリジナルではない。ここで、後年のルソーが残した劇作品『ピグマリオン』を比較のために想起して見よう。彫刻家ピグマリオンは、自ら制作したガラテの石像に恋をする。彼の思いは「奇蹟」を起し、この石像に遂に生命が宿り動き出す。これがピグマリオン神話である。もう少し詳しく見るなら、まずピグマリオンは、自ら造り出した像に何が欠けているという物足りなさを覚えたのであるが、彼はこの欠如の意味をさしあたり誤解して、衣服という覆いの存在によって何が隠されているのだと思い込んだのである。ここから、もし覆いを取り去ってこの何ものかを顕在化することができるなら問題は解決されて、充実した幸福に至るだろうという

13 O.CII, p.280.

14 Ibid

誤解が生じる。そこでピグマリオンは鑿を手にし、石像の身体を覆う衣服の部分を削ろうと試みることになる。

何ということか。これほどの美しさが、わたしの手から生まれ出たというのか？一体私の手がこの美しさに触れたのか？私の口にできたのか... いやいやピグマリオンよ！欠点の一つあるぞ。服が体を隠し過ぎているんだ。もっと切り込みを入れなくては。服に隠されている美しさを、はっきり見えるようにしなくてはな15。

ピグマリオンは、槌と鑿を取り上げて身構えるのだが、結局彼の手は震え、ガラテの彫像に何の手出しもできない。槌と鑿を精神分析的象徴として、ここに完了しなかった性交もしくは暴行を読み取ることは容易であるが、レイ・マランも言うように、それだけでは意味のある読解とはいえない16。問題は、むしろヴェールとしての衣服とその隠すものとの関係であり、現前と眼差しの意味と考えられるからである。ピグマリオンは、ここから石像の属する物質世界と、自らの属する生命世界との過剰な一致へと突き進み、もはや現実へ還ることはない。それは、現実の側から言えば錯乱に他ならない。サン・プルーの場合はどうか。ここにも、衣服と女性の肉体、それらを見つめる眼差しという構図が浮かび上がるのではないだろうか。

そう、君の表情は余りにも純潔だから、服の胸元が乱れて露になるのわけにはいかないほどなのだ。表情と胸元のそれぞれは、お互いを露わにしないようしているということなんだ。この二つをうまく一致させられるのは、愛の錯乱だけ。そして狂おしさに火のように熱くなった手が、恥じらいのために覆い隠されたもののヴェールを思いきって剥いでしまう時に、君の目にうっとりとしながら混乱してどきまぎする色が浮かぶから、君はその瞬間隠されていたものを忘れていたのであって、わざと露にしているのではないと、読み取れる17。

ここでも「熱い手」がヴェールをとるのだが、すると「陶醉」による「忘却」の中で、思わず知らず現われるものがある。そしてこの現れてくるものを現われるがままにしておくこと、ほっておく以外に「行為」があつてはならないのである。覆いをとるという行為が対象に対する働きかけとして行われてはならないのであって、それは「陶醉と混乱」という全てが溶け合う同一化の内に生来する出来事・事件に他ならない。これが肖像画のエピソード

15 *Pygmalion, scène lyrique, OC., II, p.1226.*

16 L. Marin, *op.cit.*, p.112.

17 *OC., II, p.293.*

を通じて示されるヴェールの意味である。すでにスタロバンスキーは、「ヴェールの理論」の決定的に重要な箇所と同様の指摘を行っている¹⁸。ピグマリオン同様、完全な同一化の夢が語られているのである。

しかし、『新エロイズ』の肖像画は、サン・ブルーの依頼を受けた画家が修正を加えようというこの点で『ピグマリオン』とは決定的に趣きを異にするように見える。

画家が言うには、他の人の場合はどんなに露わにしても望み通りにはならないものなのに、それを隠そうなどと思い付いた人は僕が初めてなのだという。そこで僕はこう答える。ジュリーをこんなに入念に装わせるのは、彼女全部を見るためだ、と。そうすると画家は、僕が気が触れたのではないかというような目で見ると¹⁹。

この企てはこのあとふつりと消えて何の展開も生み出さないが、それはサン・ブルーの「墮落」とジュリーの書簡発覚という急展開のために流産したかのようであり、それ故にまた「模像」に手を加えることが結局はできないというピグマリオンと共通の不可能性を明かしているともいえるだろう²⁰。

最後に、肖像画の「オリジナル」であるジュリーその人を見ておこう。彼女は、サン・ブルーのように都会の浮薄さの洗礼を蒙っていないためか、あるいはルソーにとっての理想の女性的なる者の体現者であるためか、肖像画の喚起する直接的感応をそのまま受け入れるかに見える。だから彼女は次のように書くことができる。

一日に百回も、一人にいる時、ぞくっとするような震えが来て、まるであなたがそばにいるという気がするわ。あなたがわたしの肖像画を手にとっているんだと想像して、それをあなたが愛撫する感覚、それにあなたがキスする感覚が伝わるような気がするほどなのだけど、わたしってこんなに頭が変になっているんだわ。わたしの口にキスを受けたように感じるし、わたしの心はその後味を感じている。ああ優しい幻！不幸な人間にとっては最後の救いといえる幻影

18 J.Starobinski, *op.cit.*, p.98. スタロバンスキーによれば、ヴェールを剥ぐことは、主観と客観を措定する「行為」ではなく、あくまで対象を立てることのない完全な同一化を意味するという。

19 OC, II, p.293.

20 ヴェールのテーマがこの小説において繰り返されるときに明らかになるこの不可能性に関わるのは、実は深い次元でとらえられた「死」の問題であろう。端的に言ってしまえば、ヴェールは、生と死とを分かつものであり、それを取り去ることはできないということの象徴なのである。例えば小説の第5部第9の手 (OC, II, p616) には、サン・ブルーがジュリーの臨終の場面を夢に見るという有名な条があるが、ここでジュリーの亡骸にかけられることで焦点化されているのは、またもや「ヴェール」であり、この夢の場面は実際のジュリー臨終の場で反復される。

よ！もしできるなら、現実の代わりになってほしい²¹。

遠く離れても、肖像画に恋人が接吻する時それを実感するという、直接的感応と接触の夢に、ジュリーは満たされている。彼女にとって、自分の皮膚と肖像画との間の空間は一体化しており、あらゆる差異と距離が無化されているかのようであり、ここで肖像画は、全てを同一化する魔術的な眼差しの隠喩となっているといえよう。パリに生きるサン・ブルーとジュリーは、もはや同じ夢を共有することはないのである。この悲劇的な差異こそが、小説の隠された動力源となり、フィクションを構築させていくといえよう。

『新エロイーズ』は、「十八世紀で最も美しいフランス語小説」と呼ばれることがある²²。しかし現代の読者は、この小説にある種のもどかしさを禁じえないだろう。それは、十八世紀が遠い過去だからということだけでは説明できない。たとえ歴史的知識の媒介がいかに豊かであろうとも、現代との落差の感覚とでもいうべきものは恐らく消えないだろう。そこには書簡体という形式も影響していると考えられる。この形式では、時間・空間の隔たりの感覚と視点の複数性という特徴が顕在化する。だから第一に、時間にせよ、あるいは空間にせよ、およそ隔てられるということが、現代的ではないということになる。時間と空間の隔たりを無化するという「技術」の夢の実現が喧伝され、すべての人が「同時に」「同一の」情報を共有できるという「現在性」のあからさまな幻想に世界が酔っているかに見えるのが現代ではないか。ここで書簡体というのはいかにも「アナクロ」だといわれても仕方がないだろう。書かれたものが宛て先に届く間にも、感情や状況が変化してしまうことは避けられない。手紙のやり取りは、無限に深い空白をいつも飛び越えつづけることであり、そこにはテクノロジーが夢見るような「現在」とその共有化が実現することはない。書簡体小説の時間は、そもそもひび割れているのである。

君の手紙を受け取った時、君が目の前に居るみたいな飛び上がらんばかりの気持ちだったし、喜びすぎて我を忘れ、つまらない紙切れが僕には君の代わりに思っていた。[...]こうしてやっと、僕はほっとし、生きた心地がする。君が元気にしている、君は僕を愛してくれている、あるいは十日前にはこのこと全部が本当だった。でも、今日のことはだれが請け合ってくれるのか。ああ、君が

²¹ OC.,II, p.289.

²² H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1991, 8e éd., p.401.

いないこと。何という苦しみ、何という奇妙で不吉な状態だろう、過ぎ去った時しか楽しむことができずに、いまこの時といえるものはまだ全然存在していない状態とは²³。

手紙に書かれた現在は、すでに過ぎ去った現在でしかない。いま、ここで手紙が読まれているその瞬間に、手紙の書き手の現在はまだ私にとって存在していない。あるいは、書き手はもう死んでいるかもしれない。それが『新エロイズ』第六編 12 の瀕死のジュリーの手紙の場合である。さらに手紙は、すれ違い、遅着し、あるいは前後して到着する。書簡体に固有なこの時間構造を、極めて自覚的に構成に生かしたのがルソーなのだといわれるのも肯ける²⁴。現代との落差とされていたものが、意外にわれわれに近いものともなる。

一方、手紙によって空間的・時間的隔たりがのり超えられ、差出人の現在が、いつでもどこでも再び現在化されると感じられることもまた事実であろう。人は、主にこの現在感を目指して文通する。「君が目の前に居るみたい」なのであり、「つまらない紙切れが僕には君の代わりに思っていた」ことに誤りはない。そのような時にこそ手紙は密やかに開かれ、再読され、あるいはさらに過去の追想のために書き写される²⁵。ただ、だからといって書簡形式がルーセのいうような「現前する現実への直接のかかわり²⁶」を十全に保証するというわけでは決してない。手紙は媒介と非媒介が絶えず反転する一つの場合だといえるだろうからである。ひび割れた時間の空白のやや上の虚空に、まるで蜃気楼のように他者が現前する、ヴェールに覆われた姿で。生がついに死のシミュラクルであり、その模像に過ぎないのか。それとも、ヴェールの表と裏の「間」にこそ、生はあるというべきなのか。いずれにしても現前とそのコピーそしてコピーの覆い、変形、痕跡というテーマは、ルソーにおける「死」の思想（瀕死のジュリーが述べるプラトンの想念）との深い連関を明らかにする必要があるが、ここではそのきっかけを提示し、また問いかけを発しただけでとりあえず満足しなくてはならない。

²³ OC, II, p.240.

²⁴ H. Coulet, *op.cit.*, p. 415.

²⁵ パリに着いたサン・ブルーはそれまでのジュリーの手紙を全部書き写して一冊の書物にしようとする。「僕は、毎晩この魅惑されるような仕事をするにしているけれど、仕事が速く終わらないようにわざとゆっくり進むつもりだ」(OC, II, 229)と述べてられているように、書くことそれ自体が幸福をもたらすのである。

²⁶ J. Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1984, p.68.