

街路の音と室内空間 —バルザック、プルーストの小説におけるパリの 物売りの声とその周辺—

博多 かおる

1. ヴォケー館と街路
2. 言葉遊び
3. 声のパノラマ
4. 「叫び」の余白

はじめに

1960年代末にマリー・シェーファーは、目で見えるランドスケープに対し、耳で聞く「サウンドスケープ」、音の風景という概念を提唱した。音の風景を捉える上で重要なのはまず、個性、量、支配力の上で重要な音を発見することだという。シェーファーの区分では、風景の基盤になっている音、聴くことの習慣そのものになっている音は「基調音＝主音」と呼ばれる。ただし、どのような音でも、聴く人が意識的に聴く時には「信号音（シグナル）」になる。共同体を考える上で重視されるのは、ベル、汽笛、警笛、サイレンといった音響的な警告手段である。三つ目に、「標識音（サウンドマーク）」がある。陸標識（ランドマーク）から作られたこの言葉は、共同体の構成員が特に尊重し、注意を向けている音を意味する。

19世紀までのヨーロッパにおける都市のサウンドスケープで、量、頻度ともに他の要素を凌いでいたのは、石畳の上を走る馬車の音だったようだ。自動車が出現し、機械音やスピーカーから流れる複製音が町に氾濫するまで、馬のひづめの音や石畳の上を車輪が走る音は、野原で風の音や流れる水の音がそうであるように、風景の基調をつくっていた。また、商品売り歩く物売りの声が、やはり自動車の出現まで、都市の音風景に特徴的な模様を描き込み、朝から晩までおよその時間を告げていた。耳を塞がないかぎり、あるいは意識が現実から遠のかないかぎり人々の耳に流れ続けるこうした音は、しばしば音の記号となるが、時として記号としての役割を越えていく。それは街路と室内の境界を越えながら、認識と想像、記憶を奇妙なかたちでつないでいる。街路と室内の関係をそれぞれの方法で表現し、街路の音について語っているバルザックとプルーストの作品を中心に、物売りの声を取り上げている他のテキストや音楽

作品も考慮に入れつつ、街路の音を表象する時に生まれる音の記憶と想念の重なりを考えてみたい。

1. ヴォケー館と街路

バルザックが1836年に発表した『ゴリオ爺さん』は、『人間喜劇』を支える人物再登場法を生み出し、作品網の要となった小説だが、『フェラギュス』(1833)に続いてパリを小説空間として構築し、区分し、定義し、人物たちが担う心的エネルギーと結びつけた小説でもあった。都市はそこで、描写の対象、出来事の舞台、物語の生み出し手である。小説の言葉の複数の相に都市が現れ、浸透し、互いに言及しあうような運動が見られる。

『ゴリオ爺さん』は『人間喜劇』の「私生活情景」に分類されている。後にも触れるが、芳川泰久氏が述べているとおり、私生活の裏側を表に返し (*rendre public=publier*)、読者の想像に映し出す仕組みの上に、バルザック小説は繁茂していった。だが『ゴリオ爺さん』の舞台となっている下宿は、本当に「私生活」空間なのだろうか。一方ではたしかに、登場人物が個々の私的な物語を紡ぐ場である。しかし他方で、階層に分断されたパリ生活では通常接触しえない種類の他者と隣り合わせる場、公共空間を横切る以上の越境を秘めた空間である。この問題を考える上で、語り手がヴォケー館について述べている「このような人間の集まりは、社会全体の諸要素の縮図になっているはずで、実際そうだった¹⁾」という言葉が一つの鍵になるだろう。ローズ・フォルタシエはこの表現が『従姉ベット』に読まれる「結婚式の舞踏会は社会の縮図だ²⁾」と類似していることを指摘し、バルザック小説における紋切り型の一つであると述べている [Fortassier 1976:1233]。語り手のこうした言説には、小さな屋内情景が社会の広がりやを照らし出し、逆に、生理学的に観察された社会の多様な像が一つの日常生活の場面に集約されるような、方向に応じて極端に拡大性と収斂性の高い視野が感じられる。広がりやと解像度を変換しつつ内と外を結ぶこの関係は、下宿と外界の音の関係にも刻印されているように思われる。

『ゴリオ爺さん』は、先立って書かれた『フェラギュス』の冒頭でバルザックが強調した通りの特徴 (*physionomie*) と住人の習俗 (*mœurs*) の関係、地区の社会的差異とそれが生み出す通行の法則を下敷きにし、アンリ・ミットランが言うように「空間を語りの仕組みの不可欠な要素として³⁾」いる。バルザックの小説で、通りや地区の描写は常に音の要素を伴うわけではない。だがカルチエ・ラタンの薄暗い奥に位置するヴォケー館の音の環境は、次のような面で強調されている。

この下宿は、ヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴ通りの下の方、アルバレット通りに

向かって急に下り、馬もめったに上ったり下ったりできないほどの急坂にさしかかるあたりにある。そのおかげで、ヴァル・ド・グラス陸軍病院の丸屋根とパンテオンの丸屋根にはさまれたこの境界の狭い道には静寂が支配している。(中略) 車一台通る音もめずらしい出来事となり、家々は陰鬱で、壁は牢獄を思わせる⁴⁾。

ヴォケー館は、馬車の音に特徴づけられる都市パリの典型的な音風景の中にも置かれておらず、『幻滅』のパレ・ロワイヤルに聞かれるような消費のざわめきや群衆の喧噪も届かない場所である。都市の「基調音」から切り離され、隔離された下宿の静寂は、パリの音風景の中で一種の浮き島をつくっているように思われる。

このような音の面での隔離状態に関しても、小説はミットランが述べたのとは少々異なる意味においてではあるが、「空間の特性を物語の歯車にする⁵⁾」習性を発揮している。まず、静寂は個々の外来の音を強調する。上の引用箇所では車の音の事件性が示唆されているが、ゴリオの部屋を訪れる娘たちの衣擦れの音、夜更けにヴォートランの部屋に出入りする者の足音なども、一つ一つ、意味の解説を誘う物音となる。同時にそれは、下宿という「社会の縮図」の各構成員が本物の社会と結んでいる関係の糸をはじき鳴らす。この関係性を読み解いていく小説の仕掛けの入り口が、侵入者の立てる異質な音の中に開かれるのである。

また、稀な来訪者を告げる物音が、変化を予告し、運命の響きをもつことも理解できる。「この時、王立輸送会社の配達人が格子戸の呼び鈴を鳴らして、食堂に現れた。ウージェーヌ・ド・ラスチニャックさんと呼んで、二つの包みを差し出し、帳簿に署名を求めた⁶⁾」という箇所では、呼び鈴の音は、ラスチニャックの社交界登場に必要な資金が実家から到着したことを知らせ、物語の展開の方向性を示すとともに、田舎貴族の傾いた財産がパリ社交界(ひいてはパリの消費システム)へと吸い上げられる社会状況をほのめかしている。この音は、登場人物の内面には期待の反響を、プロットの進行上には新たな展開の前触れを、小説の社会的暗示の網の上では金属的な音色で金銭が移動する音を響かせる。馬車の音なら、ますます重大な運命の響きを帯びる。ヴォケー館の歴史における最大の変化の日、午前 11 時に下宿人たちが聞く馬車の音は緊急事態を告げている。「通りで馬車の音がきこえ、タイユフェール家のお仕着せを着た召使いが、うろたえた顔で飛び込んできた⁷⁾」という記述における馬車の音は、ふだんは馬車が上がらない坂から聞こえるために、シェーファーのいう「基調音」ではなく登場人物たちに変化を告げる「信号音」となる。この音は同時に小説の読者にもタイユフェール嬢の兄の死を知らせ、父に認知されない貧しい娘からパリきっての裕福な相続人になる彼女の運命の急変を示す。同日、下の街路に響く「複数の足音と、何人かの兵士が通りの舗石に響かせた銃のぶつかる音⁸⁾」が、間近に迫ったヴォートランの逮捕を告げる。さらに、いつもは徒歩で出かけるゴリオが馬

車で乗りつけた音が、ある終焉を予感させる。『『ゴリオが馬車で?』と下宿人たちは言った。『世の終わりがやってきたぞ⁹⁾』。ゴリオの発作の引き金となる娘デルフィーヌの来訪、次いでその姉アナスタジーの来訪も、馬車の音で告げられる。「翌日、ゴリオとラスチニャックは下宿を引き払う手はずを整えて、運送屋が来るのを待つばかりとなっていた。正午頃、ヌーヴ・サント・ジュヌヴィエーヴ通りに馬車の音が響いて、ヴォケー館の前でぴたりと止まった¹⁰⁾。」いつもは下宿の前まで来ない馬車が、迷いなく「ぴたりと «*précisément*»」ヴォケー館の前に止まるその感覚が、悲劇的な出来事の「起こらざるをえない性質 (*infaillibilité*)」を示している。

静寂の孤島であるかのようなヴォケー館に響く外界の音は、下宿に流れる円環的な時間を断ち切る音とも言えるだろう。これらの音は、下宿人が次々と出ていき、「縮図」が解体されていく段階の一つ一つを予告している。それは変化の兆しという同じモチーフを異質な素材で変奏し、「社会の縮図」である下宿という箱に外部から衝撃を与える。さらには、「呼び鈴」が運命の変化を告げ（そこには当然、定式化された比喩の効果がある）、馬の蹄の音が異なるものの出現を表し（同時代の幻想的な小説でこの効果は特に強調されているが、バルザックにおいては財産の動きと深く関係している）、街路に響く武器の音が公的な力と私生活との衝突を象徴する（『幻滅』などに描かれているように）といった暗示を介し、環境によっては基調音や信号音に留まりうる外界の音に、物語を開いていく音色が与えられている。

2. 言葉遊び

下宿という「私生活」空間をはらんだ共同生活空間、「社会の縮図」でもある空間は、外部の音を物語に反響させる装置であるのみでなく、街路の音を表現し、演出する場ともなる。ここで注目したいのは、下宿人の言葉に街の物音が入り込み、繰り返され、室内の物音へと折り返されるような現象である。

ヴォケー館で繰り返される言葉遊び、冗談の応酬には、巷で流行った表現が取り込まれている。その最も典型的な場面の一つは、「ラマ *rama*」を語尾につけた言葉遊びが集中的に展開される場面だろう。下宿人たちが食卓の会話で「健康 *santé*」「スープ *soupe*」「寒さ *froid*」などの普通名詞、はては「ゴリオ *Goriot*」という固有名詞にまで「ラマ *rama*」をつけるのだが、この遊びを語り手は次のように説明している。

ここに住んでいるのも外から来るのも、下宿で食事する者たちが次々到着して、お互いに挨拶を交わしてどうでもいいことを話し合った。パリの一部の階層ではこうした無駄話がおふぎけの精神をつくっている。その精神の中では馬鹿馬鹿さが重要な要素で、仕草や発音にその本領が発揮される。この種の隠語は常に移り変わっていく。

その軸となる冗談も、一ヶ月ともたない。政治事件、重罪裁判所での裁判、巷ではやっている歌、俳優の演じた茶番、すべてがこの頓知遊びに使われた。バドミントンの羽のように、思想や言葉を捉えて、ラケットで相手に打ち返せばいいのだった。パノラマよりさらに視覚の錯覚を広げた近年の発明ディオラマのせいで、画家のアトリエのいくつかで「ラマ」をつけて話す遊びが流行していた。ヴォケー館の常連の若い画家がこの冗談を下宿に伝染させたのだった¹¹⁾。

この夜、食卓で実践されるのは、もとの言葉自体は変えず、語尾に「ラマ rama」をつけるという種類の隠語の形成で¹²⁾、ピエール・ギローによればこの手法の起源は古く、一つ一つの流行は短く、この箇所では、表現的で皮肉な意図は明らかであるという [Guiraud 1956: 73-74]。またこのようなかたちの隠語が発話者個人を際立たせ、それを使う人たちの目配せになるという指摘は [Mandelbaum-Reiner 1991: 112]、言葉遊びへの参加者が仲間として共通項を確認し合う、あるいはしようとするという意味において部分的に当てはまるだろう。ただし、ヴォケー館における共有の試みとしての「ラマ」は、尋常でない成功と繰り返される失敗のあいだにある。上の引用箇所にある「バドミントンの羽のように、思想や言葉を捉えて、ラケットで相手に打ち返す」という表現では、言葉のやりとりが球技に喩えられている。共有されて喜びを生み出すものはまず当然、ゲームの規則に喩えられる言語操作コードである。「社会の縮図」という表現が一方で指し示す、各階層から集められたサンプルのちぐはぐな寄せ集めの下宿人たちは、ナンセンスな言葉遊びの規則を共有しながら「ラマ」の渦の中に一体化する。ヴォートラン逮捕の後、「出て行け à la portorama」 [Balzac 1976: 223] という言葉とともに密告者ミシヨノー嬢を下宿から追い出す儀式が完了することからもわかるように、この遊びは、ヴォケー館における一種の連帯の象徴であり、はかない共同体で確認される一つのモラル（私生活空間で得られた情報を売る行為への嫌悪や、私生活圏内の観察システムを黙殺する権力の拒否）に結びついている。ただし、ヴォートランが後にラスチニャックを「ラスチニャコラマ Rastignacorama」 [Balzac 1976: 134] と呼んでその呼称を本人に拒否される時や、死の床にいるゴリオを食卓の話題にした画家が「モルトラマ mortorama (死人)」 [Balzac 1976: 286] という言葉を用い、この冗談の性質と深刻な状況の不一致をラスチニャックに指摘される箇所などでは、「ラマ」による接近と共有の試みはほころびを見せる。

この言葉遊びは、うわさ話と似たコミュニケーション上の機能（会話の法則、及び同じ話題を分かち合うことで絆を作る）を持つと同時に、言葉そのもののスピート、存在感、衝撃を問題にしている。さらにおかしみを生むのは、一つの語尾をつけることで引き集めた、もともとは互いに関係性の薄い言葉を同じ舞台に乗せることだろう。「縮図」の言語の「ふざけた

drolatique」精神は、さまざまな言葉をサンプル化し、「健康」「寒さ」「スープ」「家父長制」「(ワインの) ボトル」「性」「扉」、および「ゴリオ」「ラスチニャック」「レストー」など異なる地平からやって来た言葉を並列し、皮肉な笑いをこめてクローズアップしつつ、ちぐはぐなままヴォケー館の食卓に飾る。この意味で彼らの言葉遊びは、「ラマ」という語尾が目配せを送るディオラマ装置が、ある外界の風景と展示物を箱の中に置いて覗かせることで、元の風景を再現するというよりは日常空間と異なった次元に「投影されたもの」として出現させる仕組みと近づけられる。ここでヴォケー館の食卓という箱の中に投影されるのは、指示対象の存在の重みをどこかひきずりながら、元の地平から切り離され、別の遠近法のもとに陳列された言葉だからだ。

上で見たことは、物語のクライマックスを作る激動の一日の前夜、ヴォケー館で最高潮に達する言葉遊びを考える上で参考になるだろう。登場人物（ヴォートラン）によって仕組み、彼の意図とは異なった効果も生み出すというすりかえのある場面だが、意図と展開を覆い隠すのは下宿人たちが演じるパリの物売りの声と、そこから生じる大騒ぎである。

たちまちボルドーワインが行き渡って、一座は活気づき、さらに陽気になった。すさまじい笑い声の中、いろいろな動物の鳴き声のまねが響いた。博物館員が、さかりのついた猫の鳴き声と似たパリの物売りの声の真似をしようと思いついたことから、八人の声が同時に次のような文句をがなり立てた。「ハサミ、包丁、研ぎます!」「小鳥のエサにハコベはいかが?」「お菓子ですよ、ご婦人方、ウェハースですよ!」「瀬戸物のつぎ屋でござい!」「牡蠣や、牡蠣!」「女房も叩ける、洋服たたきだよ!」「古着、お古の飾り紐、古帽子!」「サクランボ、甘いサクランボはいかが!」鼻にかかった声で「雨傘あ〜、日傘あ〜」と叫んだビアンションが、最優秀賞をとった¹³⁾。

動物の鳴き声の真似は他の場面でも下宿の会話を彩る要素として登場するが、ここでは音の類似から、街路の物音にずれていく。このずれは、物売りの声が商品を指示する言葉としてよりも、動物の鳴き声の真似においてそうであるように、響きや抑揚、音の表情の次元で捉えられていることを物語っている。せりふが喚起する商品のイメージ、味覚、声が響く空間の広がりなどは、ここでは問題にならない。興奮の渦によって関係性が密になった下宿の室内空間の中で、街路の声が、言葉遊びの舞台という次元に移植され、そこで断片化され、投げ交わされる。

3. 声のパノラマ

街路に響く声が室内で別の次元に置かれ、交換される上の場面を考えるために、物売りの声

を模倣する、記録する、表象するという、中世から 20 世紀初頭まで繰り返された活動を視野に入れる必要があるようだ。その前提としてまず「物売りの声 *cris de Paris*」がいかなる音であったのか、いかなる言葉、あるいは音楽だったのかをいくつかの観点から考えておきたい¹⁴⁾。

物売りの声は、中世から 20 世紀初頭まで、朝から夜までほとんど絶え間なく町に響く音だった。「物売りの声」という表現は、それぞれの店に留まる商人の声ではなく、町を移動して歩く商人の声を指した。楽器の伴奏つき呼び声もあった。近代に進んだ室内の音楽と街路の物音との差異化、芸術と雑音のあいだの溝の拡大が、街路の音風景における物売りの声の突出性を強調したことは想像でき、他方ではその信号としての役割が聴き手にとって必要なものでない時、あるいは意味が聴き取れない時、容易に声が雑音になったことを示唆している。18 世紀末にルイ・セバスチアン・メルシエは、物売りの声を聞いても「よそのものには何のことも聴き取るのは無理であり、パリっ子でも慣れているからこそ聞き分けられる¹⁵⁾」と述べている。メルシエによれば、語尾はほとんどどれも同じであるこれらの叫び声を聞き分けられるのは、アカデミー会員ではなく、女中たちである[Mercier 1979: t.V 67-68]。彼女たちだけが、5 階から、通りの端に響く物売りの声を理解できた。理解が困難なのみでなく、これらの音は、調和した調べとはほど遠く、不協音であるとメルシエは強調している。「商人の声は不快な不協音を作りだす。四方から、しゃがれた声、甲高い声、くぐもった声が聞こえてくる。(中略)パリ人は快い音(ユーフォニー)など聞いたことがないのだ。絶えず大きな騒音に襲われていながら抵抗もしないその耳は、音楽的表現ともっとも縁遠い¹⁶⁾。」つまりメルシエによれば、物売りの声は買い物しようとする聞き耳を立てている女中にとっては信号音だが、多くの人にとっては、不快な雑音でありながら時にはそう意識されもしない基調音である。それは音楽ではなく、むしろ音楽の対極にあるもので、パリ市民の耳に非音楽的な習性をたたきこんでいる。

物売りの声は、それを聞き慣れたパリ人の耳とそうでない耳を差異化するという考えは、19 世紀のテキストにも読み取ることができる。『フランス人の自画像』にマンゼールは「パリ人の耳には特別な襞ができていなのだ」[Mainzer 1841:206]と書いている。パリ人たちは幼い頃から物売りの声を聞いて育ち、「最初の印象、初期の音楽教育を彼らに負っている」[*ibid.*]。であるならば、ヴォケー館での物売りの声のかけ合いも、地方出身で途中参加のパリ人たちが演じているにせよ、耳の襞の類似を確かめ合う行為なのかもしれない。物売りの声を下宿で演じることは、耳に聞こえた街路の音を真似ることに留まらず、この「耳の襞」に表現を与えることである。そして物売りの声は共同体の特徴を示す「標識音」ともなり得たわけだ。

雑多でありながら、それを聴く耳によっては信号音ともアイデンティティを確かめさせる音ともなる物売りの声は、伝統と個性が混在する音の場でもあった。業種ごとの節回しは決まっていたが、一人一人の歌い手が呼び声に印象的な節回しを与え、言葉の抑揚を工夫して耳に訴

えかけようとしたのである。ピアンションが「鼻にかかった声で」傘屋の呼び声を真似し、一等となったのは、傘屋の独特な発声を滑稽に誇張したからと思われる。というのも、1857年に発表されたジョルジュ・カストネルの『声と楽器のためのユーモラスな大交響曲』につけられた著作『パリの声』には、物売りの声の起源および性格についての考察と、業種ごとの声を楽譜で提示した部分が含まれており、そこに傘屋の呼び声は四分の四拍子アレグロで「nasillando」（鼻声）と記されている [Kastner 1857 :98]。マンゼールによれば、16世紀から19世紀まで、これらの物売りの声は言葉も歌い回しもほとんど変化しなかった。彼が「庶民の歌」と呼ぶ、歌詞も音楽も民衆の生活に密着した作品は、歌い手によって違ったものになる。各人が自分流に、自分にできる方法で、装飾したりくずしたりする [Mainzer 1841 :199]。つまりそれは型（パターン）と変奏（ヴァリエーション）の微妙な配合のもとに作られる節と抑揚だった。職種ごとに複数ある節回しは、各商人の声で個性化されていった。このことから、物売りの声が模倣の原則に基づいているというよりは、範列的な型に依拠しながら二つとして同一ではない、変化する声のかたちを都市空間に描くことだったと考えられる。

マンツァーはまた、物売りの声に聞かれる地方性を指摘している。ルソーが収集したヴェネチアの民謡や、バイロンが愛したギリシャの歌謡、ボイエルデューが『白衣の貴婦人』に取り込んだスコットランドの民謡などと同じような意味で注目すべきものとして商人の呼び声を取り上げられている。この主張は、19世紀における地方色への関心の高まりに少なからず影響されているだろう。筆者は「発見されるべき民衆的な個性を帯びた歌」を、パリの物売りの声の中にも聞き出し、記録しようとしているのだから。

しかし実際に、物売りの営みの中に各地方の言葉の抑揚、楽器の響き、各地の服装の痕跡が感じられたことは確かである。それを感じ取る体験は、後に見るプルーストのテキストにも刻まれている。『失われた時を求めて』の語り手はシチリア人のフルートを聞き、ヤギを連れたバスクリ人の来訪を感じ取る。煙突掃除人の呼び声にはオーヴェルニュ地方の抑揚が、アルザスの箒売りの呼び声にはストラスブール地方の抑揚が聞かれたはずであり、職業を各地方に結ぶ連想が、パリの音風景に多彩な地方色を与えていた。『ゴリオ爺さん』のヴォケー館が「社会の縮図」として社会の諸要素を読者にのぞかせるディオラマ的空間となったなら、彼らが真似る物売りの声には、パリの都市空間に地方のさまざまな抑揚を響かせ、音のパノラマのように仕立てる働きがあったようである。

シェーファーは「店が荷車で移動していた時代、広告とは声を陳列することだった」と書いている [シェーファー 2006 : 155]。声を「陳列する」仕草は、その声を別のかたちで「陳列」しようという試みを古くから誘ってきた。パリが人口35万人を抱え、ヨーロッパでもっとも騒がしい町に成長する少し前、物売りの声は、1528年にクレマン・ジャヌカンによって書かれた

ポリフォニーや、1578年のジャン・セルヴァンによる合唱曲に編み込まれている¹⁷⁾。ジャヌカンの『パリの物売りの声 *Voulez ouyr les cris de Paris*』は、物売りの声を多声に編んだ伴奏なし4声の声楽曲である。商品を売り歩き、提供するサービスを喧伝する人々の声が、時には重なり、しばしば交錯しながら、多様な抑揚、変化するリズムを刻んでいる。レタス、ハウレンソウ、カブなどの野菜売り、マッチ、煙突掃除、木杵を売る人々たち、約40のそれぞれ独特なかけ声が互いの異質さを保ちながら、対位法的な関係に編み込まれ、ポリフォニックな構造の中で呼応し合っている。現代の作家ミラン・クンデラは次のように書いている。

ジャヌカンは非=音楽的な音（鳥の鳴き声、女たちのおしゃべり、通りのざわめき、狩猟や戦闘の騒音など）を音楽的な手段（合唱曲）によって転写し、その「描写」はポリフォニーに仕立てられている。（ジャヌカンに新しい見事な音色をもたらした）「自然主義的」な模倣と巧緻なポリフォニーの結合、すなわちほとんど両立しえない両極のこのような結合は魅惑的である。これこそ洗練され、遊戯的で愉快的、そしてユーモアにみちた芸術というべきだろう¹⁸⁾。

クンデラは「模倣」という言葉を用いているが、ジャヌカンの『物売りの声』では、「声の陳列」がポリフォニーの技と出会った地点に、16世紀的な「声を広げ、編む」ユーモアが立ち上がる点に注目したい。短い導入部では4声装飾を含みながらも一斉に「パリの物売りの声をお聴きになりませんか *Voulez ouyr les cris de Paris*」と問いかけ、短いコーダでは「もしもって聞きたかったら、買いにいつて、いつて、いつておくんさい *Si vous en voulez plus ouyr, allez, allez allez, Allez donc querre, Allez donc querre*」と歌う。つまり、物売りの声を一見コラージュのように持ち込みながら対位法的に組み合わせた中間部分に対して、導入部とコーダが杵の役割を果たしている。物売りの声を陳列し、再生し、杵づけることによって別の空間を立ち上げる試みの起源の一つは、単なる「再現」ではなく「物語化」でもない、街路の音の演出つき上演を企図しているように思われる。

19世紀に物売りの声を「収集」し、コメントし、音楽作品を書いたジョルジュ・カストネルは、ジャヌカンのこの作品では対位法の要請によってすべての声が似通った輪郭をもってしまい、現実の呼び声の忠実な模倣になっていないと批判している[Kastner 1857: 43-44]。上に論じた点から私たちは、ジャヌカンが杵組みによって強調しているように、声の忠実な「再現」ではなく、声を別の次元に貼付け、組み合わせを変えつつ別の「声」（歌手の声）を用いて上演することが問題になっていると反論できるだろう。

では、カストネルがジャヌカンの作品に欠けているとした「劇的な関心」は、彼自身によっ

てどのように実現されたのか。1857年に発表されたソリストと合唱、オーケストラのための『パリの物売りの声』では、愛の夢にふける男の独白と物売りの声をはじめ交互に現れて対比されるが、やがて重なり、しまいには物売りの声がすべてを消し去って前面に響き渡ることになる。夢想する「私」の声と町の声の二重性は、出発点において、街路と室内、粗野な現実と甘美な想像のあいだの距離を指し示しているが、その距離は変質し、やがて前景と後景が逆転してしまう。

たしかに「声の陳列」は19世紀に新たな意味を帯びていった。18世紀から19世紀にかけての騒擾と激しい社会的変動を経て街路に生き残った音の風景が、『フランス人の自画像』に見られるような、習俗の細部を書き留め、分類し、展示しようというパノラマ的試みの対象になったことは理解できる。その欲望は、物売りの声を楽譜に書き取り、書物の紙面に示すというかたちでも表れた。『フランス人の自画像』の「物売りの声」の項の筆者マンゼールは、複数の物売りの声を楽譜に表して引用している。印刷物上に街路の音を陳列し、枠をつけ、視覚的に再生しようという試みの一例である。多くの業種について複数の物売りの声を楽譜で表しているカストネルの書にも、都市の空間にきかれる音を収集し、並べ、保存しようという試みが大規模に展開されている。例えばインゲンを売る商人の声はそこに25種類も記録されている。

パリの空気の震動を書き取り、別の次元に移し替え、陳列する行為は、小説に街路と室内の関係を書く作家の仕事とどこかでつながっている。芳川泰久氏は、「ナポレオンの祝祭の時期が終わると、街路の祝祭性は、(中略)二方向に封じ込められ」たことを指摘し、それが人々の「屋内への退却」という方向と、「劇的なものの、文字通り劇場への囲い込み」という二つの方向をとったと述べている。その上で、「私生活を小説言語に移すとは、街路から室内に封じ込められた『劇的な要素』をふたたび公のものにするということにほかならない。それは、もはや街路で演じられそうもない祝祭＝ドラマを別のかたちで遂行する行為と言えよだろうか」と考察している[芳川 1999:44]。こうした動きにおいて、街路を歩き、屋内を屋外に折り返す者の役割が重要だったことを芳川氏は指摘する。バルザック的な「観察者」の視線は、内部のドラマを眺め、そこで紡がれている物語を外部に流通させるきっかけを生み出す。その視線は、「私生活情景」を描く小説の試みを支えているのだ。逆方向の試みとして、街路に行き交う言葉が屋内に陳列することは、ある意味で劇的なものになった内側の空間に、外の空間を演出することである。街路と屋内空間の間の深まった溝が、このパロディーのバネとして使われる。ヴォケー館の静寂はおそらくこの溝を象徴している。「社会の縮図」としての下宿が、街路の音にさらされた場ではなく、街路を反響させる装置として働く時、街路の物音にドラマ性が与えられるというよりは、それが剥奪されるという皮肉が生まれる。物売りの声の言葉から空間や物とのありきたりの関係をひきはがし、下宿人たちは仮の住処に街路の物音を、自分たちもそ

の例である社会の諸要素のサンプルとして展示する。この遊戯を共有しつつ、街路に存在しない、街路がつなぐことができない関係を、演出された言葉の舞台に、役者たちは一瞬、出現させている。

4. 「叫び」の余白

物売りの声は、言葉、リズム、抑揚ともに型がありながら変化し続け、通りで歌われながら室内にも聞こえ、常に移動し、野菜や日用品の名を呼ぶ日常的かつ庶民的なものでありながら謎めいた響きを帯びる。これらの呼び声は音楽なのか、言葉なのか、それとも文字通り叫び (cri) なのか。プルーストは物売りの声を「音楽というよりは言葉というべき、大衆の音楽¹⁹⁾」と呼ぶ。プルーストの小説においても、物売りの声が繰り広げる各地の音風景と習俗の小さな博覧会は室内で聞かれ、外と内の敷居をまたいで響くが、その横断は覚醒と眠り、触知できるものと想像の感覚、冬と春、異なった時代などのあいだの横断でもある。『囚われの女』で、語り手はある朝の音の風景を語っている。

アルベルティエヌがヴェルデュラン家に行くかもしれないと言い、それから行かないと言ったあの晩の翌日、私は朝早く目をさまし、うとうとしながら心が弾み、冬のさなかに春の一日がすべりこんでいることを知った。外では、瀬戸物直しの角笛や椅子の修繕屋のトランペットから、晴れた日にはシチリアの牧人のようなヤギ使いのフルートに至るまで、種々の楽器のために巧みに書かれた民衆的なテーマが、朝の空気を軽やかに管弦楽に編み、「祝日のための序曲」を作り出していた。聴覚というこの甘美な感覚が、私たちのそばに通りを連れてきてくれて、通りのあらゆる線を再現し、そこを通るあらゆる形を描き、色を見せてくれる²⁰⁾。

物売りの楽器と声は、「これほど静かな界限では、はっきりと聞こえ²¹⁾」、静寂を背景に浮かび上がる。音風景の地と模様の対比には、貴族的なサンジェルマンの住宅街と物売りの民衆性の対比が重なっている。「朝の空気を編曲する」、つまり物売りの声を空気に編み込み、「祝日のための序曲」のテーマとトーンを与えるのは、部屋の中で通りの音を聞く耳と、外と内の敷居を表象の枠として使う想像の働きである。まだ横になっていて動きを予期していない身体を通して聞くことによって、街路と室内のあいだには奇妙な抜け道が穿たれ、街路が親密な夢に寄り添い、想像の中で聴覚的な視覚が街路を編集する。

この半ばまどろんだ音の景色の中には、地方の空気の震動の破片も入り込んでくる。様々な地方が音から漂い出て語り手の想像の編み目を結ぶ。

晴れた日にふさわしい光をたたえた南国の歌を子笛やバグパイプで奏しながら、手に牛の臄でできた鞭を持ち、バスクのベレー帽をかぶった仕事着の男が、家々の前に立ち止まった。二匹の犬をつれてヤギの群れを追っていくヤギ飼이었다。遠くからやって来るので、この界隈を通るのはかなり遅くなってからだった²²⁾。

物売りの声がフランス各地の地方色をパノラマのようにパリの街路に繰り広げるといふ想像は、すでに見たように 19 世紀前半に展開されていたが、ここにはシチリアやバスクの民衆的な音色が「陳列」される感覚をはみ出すものがある。楽器の音が喚起する南国的な光は、語り手の想像の中にさす光でもあり、彼がベッドにいながら窓の外に開けているだろうと感じる空間の光と層を違えて透かし合う。音が振動させる空気の粒子は、地方の風景へと旅する想像のたゆたいと連動している。開かれるのは街路に陳列された音の棚だけではなく、思い描かれる音の不揃いな引き出しである。窓の外に遠く広がる音の風景の中に距離の伸縮を味わい、外部にありながら内部に親密に寄り添う風景のあいだをさまようことは、プルーストの作品に独特な音の作用を表している。

物売りの声を聞きながら「寝ながらにして自ら外出する²³⁾」語り手は、外と内の興味深い関係を体験している。物売りの声にききとられるのは「外の空気の、絶えず変化する危険な生活の象徴²⁴⁾」でもある。「すばらしいネギィ」*« Voilà d'beaux poireaux »*、「うちのタマネギたった 8 スー」*« Huit sous mon oignon »* などの呼び声は、「波の響きのようにくずれかかる」*« [ils] déferlaient pour moi comme un écho des vagues »* [Proust 1988 : 634]。商人たちの声は空間を横切りつつ、言葉が野菜やその値段を指し示す働きから自由に切り離されて、動きにまつわる印象を呼び起こし、海のイメージをまとう。アルベルティーヌを自由の身にすれば彼女を飲み込んでしまうはずの空間が、商人の声を通し、大海の姿を伴って現れる。外と内の反発がこうした想像で強調されると同時に、物売りの声を屋内でしかも横になって聞くことは、街路を安寧な内部、心地よさと手なづけられたものの中で味わうことでもあり、商人たちが名を叫ぶ食べ物とそれにまつわる感覚をめぐっていく想像の中で傍らにいるアルベルティーヌの嗜好を探訪する官能を生む。物売りの声が仄めかす危険な広がり、屋内で聞かれることによって密度を変える。甘い誘惑を發する菓子、楽しみ、満足を売る声は、外部を禁じられた内側の住人に、さまざまな敷居で濾過されつつ凝縮された快樂をくれる。その快樂は、街路と室内の距離の近さと反発の同居が、食べ物の直接的な感覚と想像の甘美さをつなぎながらも引き離すために、増幅されているのだ。物売りの声を室内で聞くことは、ある場に拘束された身体から遠く離れたものを親密な場で感じ、同時に想像に投影するという、夢見られた「囚われ」の現象を生み

出す。

『囚われの女』で物売りの声は、パリと地方、内と外、貴族的なものや民衆的なものだけでなく、俗と聖、明白なものや謎など、異なる極を結んでいる。物売りの声を聞くことは、今ここに聞こえる音風景の見えないルーツのかすかな反響を、細部からたどることでもある。語り手は、物売りの声の中にある休止、突然やってくる短い休止に耳を傾ける。

雌ロバに引かせた小さな車にのって、中庭に入るために各家の前で停まり、古着屋は鞭をもって詠唱した。「古着、古着屋だよ、古う... 着」。この古着という言葉の最後の二音節のあいだに入れた休止は、聖歌で「*Per omnia saecula saeculo... rum*」や「*Requiescat in pa... ce*」などと歌った時に入れる休止とそっくりだった。古着屋が古着の永遠性を信じているはずもないし、安らかな最後の休息のための経帷子として古着を提供するわけでもないのだが。しかも、朝のこの時間にはすでに多くのモチーフが交錯しはじめており、八百屋のおばさんも小さな車をおしながら、自分のとなえる連袴にグレゴリオ聖歌風の区切りを用いるのだった。

やわらかいよ、青いよ

やわらかいきれいなアルティシヨ

アルティ... シヨ

その女は交歌聖歌集も知らないだろうし、四が四科、三が三学を象徴する七音も知っていないそうにないのに²⁵⁾。

物売りの声が紡ぐ音の織物は、奇妙な痕跡を、細部の小さな空白の中に残している。聴き手はその空白に、俗なる節の聖なる源泉と、真理を照らす言葉への謎めいた道の入り口を垣間みる。この箇所を分析したレオ・スピッツァーは、プルーストの語り手の耳が捉えた感覚の根拠を、物売りの言葉の起源に遡って探っている。彼は中世の吟遊詩人たちの歌や俗謡の装飾的歌唱様式がグレゴリオ聖歌の影響を受けていることを踏まえ、「民衆的な吟遊詩人 *trouvères populaires*」[Spitzer 1970 :479]である物売りたちが春の到来を歌う俗謡「*reverdie*」を呼び声に取り込んだ時に、教会での詠唱や祈禱の朗唱の調子を真似たとしてもおかしくないとしている[*ibid.*]。ラテン語のテキストの典礼のリズムが、街路の呼び声に入り込んでいるというわけである。つまり『囚われの女』で語り手が「それぞれの商人の気まぐれや機知が、私がベッドから聞くこうしたすべての音楽の歌詞に変化をつけていた²⁶⁾」と述べながら、変わらない要素として挙げている、特に二度同じフレーズを二度繰り返した時に商人が言葉の途中に入れる休止、そこから蘇る古い教会の記憶は、かつて言葉にすべりこんだままそこに留まっていて、そ

それを叫ぶ者たちも知らないリズムの遠い起源を、時間を経て語り手の想像に投影していることになる。『失われた時を求めて』に点在する、物とその感覚から蘇る記憶というモチーフにつながるこの箇所は、しかし完全な蘇りを描いているわけではないという点でヴァリエントであり、語り手がおおまかなかたちを探り当てた記憶の起源が、引用された物売りの言葉に潜んで読み手の探索を待っている点が興味深い。

語り手はまたもう一つの矛盾、物売りの声の平板さと、それに不調和な厳かさを次のように指摘する。

私はいつも、こうした非常に明快な言葉がどうして何ともそぐわない、謎めいた調子でやるせなく歌われるのか理解できずにいた。その調子はまるで、メリザンドが喜びをもたらせなかった古い宮殿の中で皆に悲しげな様子をさせる秘密や、ごく単純な言葉でいっさいの英知と宿命を表現しようとする老アルケルの思想のようだった²⁷⁾。

物売りの声の大きな謎は、言葉が物を指し示すその直接性、およびせりふの構造の単純明快さと、リズムや速度、声の調子から立ち現れるものの「読み解けなさ」、そこに感じられる「秘密」との乖離から生まれる。この謎の性質を問い、指示機能を失って意味を逃れた物売りの言葉が原初感覚を立ち上らせ、無意識的感覚をもった存在としての大衆、神秘を抱えた群衆の声を裏に感じさせるとするルブランの指摘 [Leblanc 2007 :912] を思い出したい。その時、物売りの声は意図せず根源的な喜びや恐れを叫ぶ。同時に物売りの声は、小説の語り手が指摘するように、その単純な形式の中に格言のような響きを解き放つ。物売りという、近くを通る見知らぬ他者の声を通して、叡智の啓示を託された未知の群衆の声の方向が指し示される。物売りの叫びに入り込んでいる互いに異質な複数の起源は、語る人間は変わってもそれぞれの抑揚を残し、空間に刻み続けているのだ。記憶の遠さに倍加された謎の深さの感覚が、物売りの声の神秘を深める。

『囚われの女』のテキストは、街路に響く言葉が、それを口にするものも聞く者も知らないままその中に抱かれている古い時間、かつて響いた声の抑揚、物の感覚とそれにつながる欲望、聖なる祈りの響きを手探りしている。物売りの声は、冬の中にまぎれこんだ春めいた朝に、登場人物を眠りから物音に満ちた世界になかば覚醒させ、声の響きの背後にあるものを複数の「あいだ」とつなぐ。現実の空気の変動はその余白に、中世の春の訪れ、見知らぬものの呼び声、「やわらかな」野菜の食感の官能性がかつて言葉に刻んだリズムを蘇らせる。内と外、パリと地方、俗と聖をまたぐ物売りの声、個体を越えた記憶の糸をたぐるページがここにある。

終わりに

街路と室内のあいだの敷居を越えて響く物売りの声や交通の音は、社会とそれを演出し直す私生活、物とそれをめぐる想像、聴覚的な印象とその表象など、異なる次元をまたぐ仕草を誘ってきた。物売りの声を外部の秩序から解き放って話し言葉の気まぐれな戯れのもとに陳列するのであれ、街路の音を音楽的な構成に編むのであれ、味覚と中世の聖歌の残響のあいだを行き来する想像を書き言葉に刻み込むのであれ、街路と室内の「あいだ」を越えながら内部の様々な不連続性を垣間見せる音にうながされるようにして、現実の音を想像と表現の次元に折り返す試みが、音とその印象をめぐる新たな連鎖を開いたのである。街路と室内のあいだにある窓は、表象の枠となっただけでなく、音を通過させながら、驚くべき仕草で表現の掛け金をはずさせる。

街路の音、物売りの声は、「声の陳列」としての側面を持ちながら、時間的・空間的な謎めいた遠近の凹凸をはらみ、それを呼ばれる商人の職業がしばしば置かれたような範列的な位置づけから逃れる性格を持ち続けたと言えるだろう。物売りの声自体が異質な起源をもつ声の重なりであり、それを表現する試みはしばしば、世界の音の関係、ひいては音を聞き、発する存在と物のつながりを読み変えてきたのだ。

馬車の音や物売りの声は、音の風景の基調音を作りながら信号音ともなり、さまざまな次元で解釈されるべき記号でありながら、聴き手の耳の中で、記号としての役割をふと捨て去る。交通の音や物売りの声が想起させる別の場所へと誘われ、街路の音風景の広がりを外へと追いながら、耳は音の記憶をたどって世界の過去の余韻を聞こうとし、見知らぬ人々の声の響きを街路の音の抑揚にたずね当てる。テキストに編み込まれた聴覚は、石畳を走る車輪や野菜をはじめとする「物」の荒々しいまでに具体的な存在を呼びさす音を通して、もっとも触れにくいもの、かたちをもたない、遠いものに出会おうとしている²⁸⁾。

注

- 1) « Une réunion semblable devait offrir et offrait en petit les éléments d'une société complète » [Balzac 1976 : 62]
- 2) « Un bal de nocés, c'est le monde en raccourci » [Balzac 1977 : 183]
- 3) « il en fait une composante essentielle de la machine narrative. » [Mitterand 1986 : 212]
- 4) « Elle est située dans le bas de la rue Neuve-Sainte-Genève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète par une pente si brusque et si rude que les chevaux la montent ou la descendent rarement. Cette circonstance est favorable au silence qui règne dans ces rues serrées entre le dôme du Val-de-Grâce et le dôme du Panthéon [...] le bruit d'une voiture y devient un événement, les maisons y sont mornes, les murailles y sentent la prison. » [Balzac 1976 : 50-51]
- 5) « narrativiser l'espace » [Mitterand 1986 : 212]
- 6) « En ce moment un facteur des Messageries royales se présenta dans la salle à manger, après avoir fait sonner la porte à claire-voie. Il demanda M. Eugène de Rastignac, auquel il tendit deux sacs à prendre, et un registre à émarger. » [Balzac 1976 : 131]

- 7) « Le bruit d'un fiacre se fit entendre dans la rue, et un domestique à la livrée de M.Taillefer [...] entra précipitamment d'un air effaré » [Balzac 1976 : 211]
- 8) « le pas de plusieurs hommes, et le bruit de quelques fusils que des soldats firent sonner sur le pavé de la rue » [Balzac 1976 : 217]
- 9) « Goriot en fiacre, dirent les pensionnaires, la fin du monde arrive. » [Balzac 1976 : 225]
- 10) « Le lendemain, Goriot et Rastignac n'attendaient plus que le bon vouloir d'un commissionnaire pour partir de la pension bourgeoise, quand vers midi le bruit d'un équipage qui s'arrêtait précisément à la porte de la maison Vauquer retentit dans la rue Neuve-Sainte-Genève. » [Balzac 1976 : 239]
- 11) Les pensionnaires, internes et externes, arrivèrent les uns après les autres, en se souhaitant mutuellement le bonjour, et se disant de ces riens qui constituent, chez certaines classes parisiennes, un esprit drolatique dans lequel la bêtise entre comme élément principal, et dont le mérite consiste particulièrement dans le geste ou la prononciation. Cette espèce d'argot varie continuellement. La plaisanterie qui en est le principe n'a jamais un mois d'existence. Un événement politique, un procès en cour d'assises, une chanson des rues, les farces d'un acteur, tout sert à entretenir ce jeu d'esprit qui consiste surtout à prendre les idées et les mots comme des volants, et à se les renvoyer sur des raquettes. La récente invention du Diorama, qui portait l'illusion de l'optique à un plus haut degré que dans les Panoramas, avait amené dans quelques ateliers de peinture la plaisanterie de parler en rama, espèce de charge qu'un jeune peintre, habitué de la pension Vauquer, y avait inoculée. [Balzac 1976 : 90-91]
- 12) こうした隠語の形成方法として、挿入、延長、置換を伴う延長、反転による語の変形があるとコーエンは述べている。[Cohen 1987 : 513]
- 13) « En un moment le vin de Bordeaux circula, les convives s'animèrent, la gaieté redoubla. Ce fut des rires féroces, au milieu desquels éclatèrent quelques imitations des diverses voix d'animaux. L'employé au Muséum s'étant avisé de reproduire un cri de Paris qui avait de l'analogie avec le miaulement du chat amoureux, aussitôt huit voix beuglèrent simultanément les phrases suivantes : — A repasser les couteaux! — Mo-ron pour les p'tits oiseaulx! — Voilà le plaisir, mesdames, voilà le plaisir! — A raccommorder la faïence! — A la barque, à la barque! — Battez vos femmes, vos habits! — Vieux habits, vieux galons, vieux chapeaux à vendre! — A la cerise, à la douce!» La palme fut à Bianchon pour l'accent nasillard avec lequel il cria : « Marchand de parapluies! » [Balzac 1976 : 202]
- 14) クレマン・ルブランによれば、パリの物売りの声に言及するテキストが現れたのは、パリがヨーロッパ最大の都市になろうとしていた 13 世紀のことである [Lebrun 2001:1]
- 15) « Il est impossible à l'étranger de pouvoir comprendre la chose ; le Parisien lui-même ne la distingue jamais que par routine. » [Mercier 1979 : t.V 67]
- 16) « il pousse sa voix avec un discordance choquante. On entend de tous côtés des cris rauques, aigus, sourds. [...] Non jamais le peuple Parisien n'a connu la douce *euphonie* ; et son oreille incessamment déchirée et non révoltée, est la plus étrangère à toute expression musicale. [Mercier 1979 : t.VI 220-221]
- 17) シェーフアーは、ジャヌカンのみでなく、シェイクスピア時代のイギリスのウィールクス、ギボンズ、ディアリングらが、物売りの声を音楽曲に取り入れ、この 3 人の作曲家によるファンシーに 150 もの呼び声や旅回りの行商人の声が含まれていることを指摘している。そこには、エリザベス朝の町に提供されていたサービス、つまり魚 13 種類、果物 18 種類、酒とハーブ 6 種類、野菜 11 種類、食品 14 種類、所帯道具 14 種類、衣類 13 種類が示され、物売りの呼び声 9 種類、物売りの歌 19 種類、囚人解放嘆願の歌 4 曲、夜警の歌 5 曲、ふれ役 1 名の声が記録されている。[シェーフアー 2006 : 155-156]
- 18) Janequin transcrit des sons a-musicaux (le chant des oiseaux, le bavardage des femmes, le jacassement des rues, les bruits d'une chasse ou d'une bataille, etc.) par des moyens musicaux (par le chant choral) ; cette « description » est travaillée polyphoniquement. L'union d'une imitation « naturaliste » (qui apporte à Janequin d'admirables sonorités nouvelles) et d'une polyphonie savante, l'union donc de deux extrêmes quasi incompatibles est fascinante : voilà un art raffiné, ludique, joyeux et plein d'humour. [Kundera 1993 : 84]
- 19) « musique de la foule qui est plutôt un langage qu'une musique » [Proust 1988 : 624]

- 20) Le lendemain de cette soirée où Albertine m'avait dit qu'elle irait peut-être, puis qu'elle n'irait pas chez les Verdurin, je m'éveillai de bonne heure, et, encore à demi endormi, ma joie m'apprit qu'il y avait, interpolé dans l'hiver, un jour de printemps. Dehors, des thèmes populaires finement écrits pour des instruments variés, depuis la corne du raccommodeur de porcelaine, ou la trompette du rempailleur de chaises, jusqu'à la flûte du chevrier qui paraissait dans un beau jour être un pâtre de Sicile, orchestraient légèrement l'air matinal, en une « Ouverture pour un jour de fête ». L'ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur. [Proust 1988 : 623]
- 21) « bien distincts dans ce quartier si tranquille » [Proust 1988 : 624]
- 22) « Tirant d'un flûtiau, d'une cornemuse, des airs de son pays méridional, dont la lumière s'accordait bien avec les beaux jours, un homme en blouse, tenant à la main un nerf de bœuf, et coiffé d'un béret basque, s'arrêtait devant les maisons. C'était le chevrier avec deux chiens et devant lui son troupeau de chèvres. Comme il venait de loin il passait assez tard dans notre quartier » [Proust 1988 : 625-626]
- 23) « sortir moi-même tout en restant couché » [Proust 1988 : 633]
- 24) « le symbole de l'atmosphère du dehors, de la dangereuse vie remuante » [*ibid.*]
- 25) Dans sa petite voiture conduite par une ânesse qu'il arrêta devant chaque maison pour entrer dans les cours, le marchand d'habits, pourtant un fouet, psalmodiait : « Habits, marchand d'habits, ha...bits » avec la même pause entre les deux dernières syllabes d'habits que s'il eût entonné en plain-chant : « *Per omnia saecula saeculo... rum* » ou : « *Requiescat in pa...ce* », bien qu'il ne dût pas croire à l'éternité de ses habits et ne les offrît pas non plus comme linceuls pour le suprême repos dans la paix. Et de même, comme les motifs commençaient à s'entrecroiser dès cette heure matinale, une marchande des quatre-saisons, poussant sa voiturette, usait pour sa litanie de la division grégorienne :
A la tendresse, à la verdure
Artichants tendres et beaux
Arti-chauts
 bien qu'elle fût vraisemblablement ignorante de l'antiphonaire et des sept tons qui symbolisent, quatre les sciences du quadrivium et trois celles du trivium. [Proust 1988 : 625]
- 26) « la fantaisie, l'esprit de chaque marchand ou marchande, introduisaient souvent des variantes dans les paroles de toutes ces musiques que j'entendais de mon lit » [*ibid.*]
- 27) Il m'a toujours été difficile de comprendre pourquoi ces mots forts clairs étaient soupirés sur un ton si peu approprié, mystérieux, comme le secret qui fait que tout le monde a l'air triste dans le vieux palais où Mélisande n'a pas réussi à apporter la joie, et profond comme une pensée du vieillard Arkel qui cherche à préférer dans des mots très simples toute la sagesse et la destinée. [Proust 1988 : 624]
- 28) 本論考のための資料調査の一部は、科学研究費補助金（基盤研究（C））「19世紀フランス文学・音楽における自我と世界の表象」によって行った。

参考文献

- Balzac, Honoré de 1976
Le Père Goriot, dans *La Comédie humaine*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.III, pp.37-290.
- Balzac, Honoré de 1977
La Cousine Bette, dans *La Comédie humaine*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.VII, pp.55-451.
- Cohen, Marcel 1987
Histoire d'une langue : le français, Messifor Ed.Sociales.
- Fortassier, Rose 1976
 Introduction et notes sur *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.III, pp.4-36, pp.1209-1333.

Guiraud, Pierre 1956

L'Argot, PUF, « Que sais-je ? ».

Janequin, Clément 2010

Les Cris de Paris pour chœur mixte a cappella, Salabert.

Kastner, Jean-Georges 1857

Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, précédé de considérations sur l'origine et le caractère du cri en général et suivi de : *les Cris de Paris*, grande symphonie humoristique vocale et instrumentale [paroles d'Édouard Thierry], G. Brandus, Dufour et Cie.

Kundera, Milan 1993

Les Testaments trahis, Gallimard, coll. « folio ».

Lebrun, Clément 2007

« *Les cris de Paris*. La composition au Moyen Âge et à la Renaissance à partir d'un matériau sonore quotidien », Paris IV-Sorbonne Musée de la musique, Cité de la musique.
(<http://upty.univ-poitiers.fr/web/data/pièces/ps024094044.pdf>)

Leblanc, Cécile 2007

« De Charpentier à Wagner : transfigurations musicales dans les cris de Paris chez Proust », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol.107, p.903-933.

Mainzer Joseph 1841

« Les Cris de Paris », dans *Les Français peints par eux-mêmes : Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* : Tome quatrième, Paris : L. Curmer, pp.200-209.

Mandelbaum-Reiner, Françoise 1991

« Suffixation gratuite et signalétique textuelle d'argot » in *Langue française*, N°.90, pp.106-112.

Mercier, Louis-Sébastien 1979

Tableau de Paris, Slatkine Reprints, Réimpression de l'édition d'Amsterdam, 1782-1788, t. V, t.VI.

Mitterand, Henri 1986

Le discours du roman, Presses Universitaires de France.

Proust, Marcel 1988

A la recherche du temps perdu, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.III.

Spitzer, Leo 1980

Études de style, Gallimard.

Vachey, Michel 1979

« Ramage dans une allée » pour Lucien Monnier, in *Revue des sciences Humaines*, Université de Lille III, repris sur le site : <http://www.le-terrier.net/lestextes/vachey/vacbalzac.htm>

マリー・シェーフアー 2005

『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』,平凡社.

芳川 泰久 1999

『闘う小説家 バルザック』, 東京, せりか書房.

Le paysage sonore de la rue et l'espace intérieur

—Les bruits des transports et les cris de Paris autour des romans de Balzac et de Proust—

HAKATA Kaoru

Murray Schafer a proposé à la fin des années 1960 la notion de paysage sonore (soundscape). Dans le paysage sonore des villes occidentales, les bruits des voitures à chevaux composaient le ton dominant, et les cris des marchands ambulants y dessinaient des motifs caractéristiques, depuis le Moyen Âge jusqu'au début du vingtième siècle. Nous proposons une réflexion sur ces bruits qui non seulement tissent le « fond » des paysages, mais deviennent aussi parfois des signes sonores à déchiffrer, ou encore relient la perception à l'imagination en déclenchant le travail de la mémoire. En nous focalisant sur le rapport entre la rue et l'espace intérieur, nous analysons certaines scènes des romans de Balzac et de Proust, quelques œuvres musicales, ainsi que plusieurs textes sur les cris de Paris.

Dans *Le Père Goriot*, la maison Vauquer est décrite comme un îlot de silence. Cette situation particulière dote chaque bruit extérieur d'une valeur émotionnelle ou symbolique. Les sons venant de l'extérieur annoncent les changements de sort imminents pour les personnages, les péripéties diégétiques pour les lecteurs. La pension bourgeoise fonctionne comme un système qui fait résonner les bruits de la rue à plusieurs niveaux du roman. Les rumeurs extérieures résonnent également dans les propos des pensionnaires : ceux-ci reprennent, dans leurs jeux de mots, les bruits de la rue et les sujets des potins. Leurs jeux verbaux qui mettent à la fin de chaque mot le suffixe « rama », et leur imitation des cris de Paris, montrent une façon de s'appropriier l'espace extérieur : ces activités verbales reconstruisent les paysages sonores de la rue dans un espace intérieur, en y mettant un autre ordre. Les membres de la « société complète en petit », en intégrant les divers aspects de la société dans leur argot et dans leurs jeux de mots, juxtaposent ces phénomènes sociaux sur le même niveau comme des échantillons, et font table rase de la hiérarchie préexistante entre les mots ; ils proposent ou constatent une solidarité, une moralité qui ne sont pas conformes aux ordres sociaux externes, mais qui se trouvent réalisables entre les participants de cette étrange scène de la « vie privée ».

Historiquement, dès le moment de leur essor, les cris de Paris étaient souvent reconnus

comme un ensemble de bruits autonomes et disparates, et les compositeurs ont essayé de donner des rapports musicaux à ces cris. Clément Janequin, dans son œuvre vocale intitulée *Voulez ouyr les cris de Paris*, en construit une polyphonie subtile et ludique. Mais sans ces oreilles qui savent donner un ordre à ces cris, ceux-ci créaient une dissonance terrible, comme en témoigne Louis-Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris*. D'un autre côté, Mainzer dans *Les Français peints par eux-mêmes*, remarque que ces cris, chacun fondé sur un modèle et rendu original par les inventions de chaque marchand, caractérisaient le paysage parisien et composaient un panorama des professions, évoquant aussi les paysages sonores de régions variées par leurs accents et les instruments qui les accompagnaient.

Le narrateur de la *Recherche du temps perdu* entend cette résonnance des paysages lointains, et aperçoit plusieurs petites « failles » dans les cris qu'il appelle la « musique de la foule qui est plutôt un langage qu'une musique ». Les cris de Paris sont marqués par plusieurs paradoxes : apportant des sonorités populaires dans le quartier noble du Faubourg Saint-Germain, ils évoquent un plaisir concret tout en ouvrant les jeux de l'imagination, relie l'extérieur et l'intérieur, le réveil et le sommeil, le dangereux univers extérieur et l'espace intime. Entre leur caractère terrestre et leur résonnance religieuse, entre leur musicalité et leur intonation parlée, apparaît une mystérieuse voix de la foule, des inconnus. Écouter les cris des marchands dans le lit libère l'ouïe des codages habituellement imposés ; de ces cris se dégagent les accents de la joie première, la voix de la foule inconnue, la mémoire des temps anciens. Dans *La Prisonnière*, la distance entre la rue et la chambre parcourue par les sons, invitant les rêveries à franchir les divers seuils, aide les souvenirs enfouis à ressurgir, mais ceux-ci ne remontent pas entièrement dans l'esprit du narrateur : cet épisode constitue un des moments du « temps retrouvé », qui reste à être déchiffré par les lecteurs.

Dans ces œuvres, les bruits de la rue, en franchissant le seuil entre la rue et l'intérieur, explorent les paysages sonores d'ici et d'ailleurs, croisent les imaginations des présents et des absents.