

『囚われの女』の第3の「朝」：「パリの物売りの声」の生成

中野, 知律
一橋大学大学院社会学研究科：教授

<https://doi.org/10.15017/1563568>

出版情報：Stella. 34, pp.167-188, 2015-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：



『囚われの女』の第3の「朝」

——「パリの物売りの声」の生成——

中 野 知 律

窓の下を通る行商人たちの呼び声が響き合って立ち昇ってくるのを「私」はベッドの上で聴いている。部屋に居ながらにして「外の雰囲気象徴」を享受しようとする語り手は、「通りで呼び売りされている食べ物」を「聴覚」を頼りに夢想する——「聴覚、このすばらしい感覚は、通りにいる一団を私たちのもとへ連れてきて、その輪郭のすべてをたどり、通りを過ぎゆくすべての形を描き出しながら、その色彩を示してくれるのである」。鳴り物入りで呼ばれる雑貨売りや日用品の修繕人の声、店が開く音、動物の気配、雑踏のざわめきも加わって、朝の通りの「さまざまな物音」は「感じとれないほどの変奏によって生彩をおびたもの」¹⁾ となっていく——

アルベルチヌがヴェルデュラン邸にたぶん行くといい、それから行かないだろうと私に言ったその晩の翌日、私は早くに眼が覚めた。そして、まだ半ば眠ったままながら、私の歓びは、冬のさなかに書き込まれた春の一日があることを、私に教えてくれた。外では、陶磁器の修理屋の角笛や椅子直しのラッパから、晴れた日にシチリアの牧童のように見える山羊飼いの笛にいたるまで、多種多様な楽器のために繊細に書かれた民衆的な主題が、軽やかに朝の空気＝アリアをオーケストラ編成して「祝祭日のための序曲」を奏でていた。[III, 623]

『囚われの女』の物語はいくつかの「朝」を契機に大きく展開する。「Troisième journée」と研究上呼び慣わされているテキスト [III, 623-862] は、前夜のアルベルチヌとの仲違いが収まってもなお消えることのない彼女の同性愛嗜好への疑いを抱えたまま、語り手がヴェルデュラン邸の音楽会に赴くまでの長い一日を語ったものである。愛人とのブローニュの散歩、ベルゴットの死の知らせ、夜会で目にするシャルリュスのソドムの愛の破綻、アルベルチヌ

ヌのゴモラの愛の指南役とされるヴァントウイユ嬢が女友達とともに譜面を解読した亡き父の「七重奏曲」の演奏など、多くの出来事と省察が詰め込まれた「3番目の一日」。その幕開けとなる「朝」そのものも、いくつもの挿話の加筆やモチーフの増加によって膨張していったものだった。この第3の「朝」に含まれる「パリの物売りの声」のテキスト生成については、タイプ原稿上のモンタージュを検証したジャン・ミイと、複写版でのみ知られてきた作家自筆の紙片6枚を転写・註解したナタリー・モーリヤックが貴重な示唆を与えてくれている²⁾。本稿では、カイエ以降の「物売りの声」の生成過程全体を分析することによって、テキストの読みをさらに重層化することをめざしたい。

『囚われの女』の刊行に先立って《Les Cris de Paris》と題した文章を雑誌掲載する考えがブルーストにあったことからこの一節にたいする作家の愛着は理解できるが³⁾、「物売りの声」のテキストが今日のような豊饒さで現れるのは執筆のかなり後の段階になってからだった。囚われの女の物語の第2稿が1915年に綴られたとき、このモチーフにはカイエ73⁴⁾で小さな言及があったにすぎない。1915年末から1917年までにまとまった執筆がなされた清書カイエIXの加筆部分において「朝」の通りの情景は賑わい始めるが、そこに多彩な「物売りの声」が加わっていくのは1922年のタイプ原稿、およびそれへの加筆の過程においてである。このタイプ原稿を準備したのが、ナタリー・モーリヤックの転写したブルースト自筆の紙片であると考えられる。

「物売りの声」のテキストが整ったのは1922年夏～秋頃であろう。1922年8月初旬のバンジャマン・クレミュー宛の書簡で「『ソドムとゴモラ III』〔囚われの / 逃げ去るアルベルチヌの物語にたいして当時考えられていた巻題〕のなかでパリの《物売りの声》（とりわけ食べ物や、手押し車の呼び売りの声など……）にかんする文章をすっかり書き終えたところです」と作家が述べ、「野菜や果物等々のおもしろい競り売りの声と多種多様な楽器の音」を「私は結構たっぷりと収穫してみました」と伝えているからである⁵⁾。同時期の雑誌掲載の計画はそうした執筆状況を踏まえたものであったと思われる。

I. カイエ 73 における朝の「序曲」

第3の「朝」の幕開けは、1915年のカイエ73に簡潔なかたちで現れる――

翌朝 私は目が覚めた 朝 まだ目を開ける前に 私は、私がまだ見ていなかった太陽に 私のなかで答える内なる歌によって目を覚まされた 外では無数の民衆的な主題が <私は遅く起きたが、目を開ける前に歓喜によって、春の陽光に満ちた天気であることを教えられた。この無数の民衆的な主題は>異なる楽器のために繊細に書かれたもので、水盤の修理屋<あるいは椅子直し>の角笛から<シチリアの牧童のように見える山羊飼いの>フラジョレットにいたるまで、軽やかに朝の空気=アリアをオーケストラ編成してまるで《祝祭のための序曲》<を作り出していた>。そして山羊飼いの笛はシチリアの牧童のそれのように見えた。しかし私にはよくわかっていたのだ、私を目覚めさせたもの 私を目覚めさせたのはそれではなく、むしろ私の眠っている間でさえ私の内にあるある人物が歌って太陽に挨拶せずにはいられなかった、その歌なのだった。 [C-73, 2 r^o. 囲み部分は罰点×で削除]⁶⁾

まず注目すべきは、この「朝」の目覚めを導いていたのが、「外」の声よりも「私」の内奥の「歌」であったということだろう。引用部に続く《私の内にいる晴雨計の小人》についての記述は、頁余白に書き込まれた指示に従ってカイエ 53 の断章に置き換えられ⁷⁾、後に『囚われの女』冒頭の第 1 の「朝」の重要なモチーフとなる [III, 522]。

カイエ 73 の冒頭ページに現れた「朝」の挿話、すなわちブルーストが «1» - «6» と頁を書き入れたテキスト [C-73, 2 r^o - 1 v^o - 2 v^o - 3 v^o - 4 v^o - 4 r^o] がどのような要素から構成されているのかを、以下で見ていこう。

「牛乳売り娘」たち / 行商人

「朝」の始まりにおいて外の音の発信源として挙げられているのは「水盤の修理人の角笛」、そこに加筆された「椅子の修繕屋 [の角笛]」、さらに後から加筆するために一語分ほどの空欄が残されたところに書き込まれた「<シチリアの牧人のように見える山羊飼いの>フラジョレット」のみである。その種の「声」ならぬ音にブルーストが着目したのはこれが初めてではない。1913 年 3 月 25 日の「フィガロ」紙に掲載された「復活祭の休暇」のテキストにおいても、冬のパリに紛れ込んだ「春めいたシチリア風の朝」に聞こえてくる街のざわめきは、カイエ 73 の加筆前の文章と極めて近い言葉で語られていた――

パリは今、冬だ。なのに、半ば眠ったままでもシチリアの春の朝が始まるのが感じられる。[...] 水盤の修理屋の角笛から山羊飼いのフラジョレットにいたるまで異

なる楽器のために書かれた無数の民衆的なテーマが軽やかに朝の空気＝アリアをオーケストラ編成してまるで《祝祭日のための序曲》のようである⁸⁾。

さてカイエ 73 の「朝」の夢想において、数少ない物売りの鳴り物が奏でる短い「序曲」に続いて登場するのは、通りを行く「牛乳売り娘」「パンの配達娘」「お針子」「洗濯娘」たちや「自動車の奥に腰掛けた美しいご婦人」「家庭教師に連れられた気位の高そうな娘」である。この「朝」の主調をなしていたのは、窓から見える「通り過ぎていく女 *passante*」との戯れの恋の欲望なのである。女たちのうちのひとり「洗濯娘」を「私」の部屋に連れ込む挿話はカイエ 73 ですでに充実しており [C-73, f^{os} 4-8], 清書カイエ IX, タイプ原稿上でさらに整えられていくだろう。

通りで働く庶民階層の娘たちはここで音源として描かれてはいない。古くは「パリの目覚め」の象徴とされた「牛乳売り娘」の伝統的な口上 «Au lait, au lait sans eau! au lait» や «Qui veut du lait?» は 19 世紀半ば過ぎには「牛乳店」の存在に押されて街から消え始めていたようだが⁹⁾, プルーストもその声を拾わず、他の無言の売り娘たちとともに、「窓に駆け寄ってカーテンを開けた私」[1 v°] の視覚の対象にしている。タイプ原稿上では彼女たちは「若い女従業員 (*employées*)」[NAF16745, f° 214 への加筆; III, 623] と呼ばれて、店への帰属を示唆された存在となり、そのひとりを部屋に連れ込む挿話は「朝」の終わりの時間帯に置かれることになるだろう——「私はフランソワーズに、いつも洗濯物を取りに来たりパンや牛乳の入った容器を届けに来る小娘たちの誰かひとりがやって来たら、用を頼みたいので私のところによこすようにと命じた。[...] 洗濯娘たちは日曜には来るとは考えられない。パンを配達する娘もあいにくフランソワーズの留守中に呼び鈴を鳴らし、籠に入れたフルート〔細長いパン〕を踊り場に置いて行ってしまった。果物売り娘が来るまでにはまだだいぶ間がありそうだ。一度私はチーズを注文しに乳製品店に寄って、可愛い女店員のひとりに目を留めたことがあった」[NAF16746, f° 14-15; III, 645-646]。

彼女たちの姿に代わって「物売りの声」が通りを席卷するようになるのは、後で見るように清書カイエ IX の余白の加筆に、この「朝」の始まりを主導するのが「聴覚」であると明記されてからなのである。

視覚がとらえる光と音

窓から外を見るという設定にブルーストは迷いを感じていたらしい。「女たちの後を追えない無念さを感じないよう、私は窓のところには行かないのだった」[C-73, 3 r°] という文は加筆段階で「私は窓辺に戻った」[3 v°] となり、「窓辺に行ってひととき耳を傾けた」と書きかけたのが削除されて「窓 (fenêtre) <開き窓 (croisée)> に行つてく走って行って> カーテンを開けた」と改められる [1 v°]。視覚を機能させながら「私」が捉えようとしているのは娘たちの姿だけではなく、光と音でもある。「光が大通りにおいて、私の心の中でと同じ音域 (diapason) で演奏されている (se réaliser) か納得するために」窓辺に立つ「私」に、外の「光」の「音域」が教えるのはその日の「天気」なのだった。「音楽家が頭のなかで作曲した音符 (notes) を一時ピアノで試してみるように」光<晴天>が私の内で歌い出していた」。

光と音の相関関係を語るために引き続き多くの音楽語彙が動員されるのだが、それを理解するのは音に反応する「私」の耳ではなく、天候に反応する《私の内にいる晴雨計の小人》(«un certain personnage intérieur à moi-même [barré]» [2 r°], «le petit bonhomme [barré]» [3 r°], «le personnage barométrique» [2 r° marge]) である。第3の「朝」の音楽モチーフはもともと「物売りの声」に結びついていたのではなく、視覚が主導する光と音の比喩、そして外の光と体の内奥との呼応によって導入されたものであったのだ。

「大通り avenue」/「通り rue」

窓に面した道について言えば、「rue」がわざわざ「avenue」に書き直されている [C-73, 1 v°] のは、女を乗せた「自動車」が通る路が想定されていた [2 v°] ことからすれば故なきことでもない。「物売りの声」の本格的な展開が予定されていない段階では、「rue」という場の特権性に作家が気づいていなかったとも言えよう。実際、19世紀において《cris de Paris》の分析は《rues》の文化史的考察の一部をなすものだったのである¹⁰⁾。ブルーストが「小路 petite rue」を選択するのは、カイエ IX の余白加筆において「朝」の情景を「聴覚」によって描くことを決断したときである [15 r° marge]。タイプ原稿上で物売りが往き交う《rue》は小路の意を受け継いでおり、「[パリの] 中心の大通りや通り (les rues et boulevards du centre)」とは対比的に語られることにな

る [NAF16746, f° 13 への自筆加筆]。

小さなまとめをしておこう——。「どこに置くかはっきりせず」[4 v°, barré]という覚書があるように、カイエ 73 の冒頭に現れたモチーフはそのまますべてが第 3 の「朝」の場面に留まるわけではない。通りで働く娘たちへの関心はこの「朝」の後半部で展開される他、さらにその日のさまざまな時間帯の物語に分配され、一部は《私の内にいる晴雨計の小人》の挿話とともに『囚われの女』冒頭の第 1 の「朝」のなかに移動することになるだろう [III, 537]。

II. カイエ IX の「朝」

清書カイエ IX (1915 年末～1917 年) への加筆において、「朝」の街の登場人物は一挙に増殖する——

<[余白] 魅力 聴覚, この甘美なる感覚はかくも多くの輪郭線を描きこなぞり>, 見事に描き出された形の一团を私たちのもとへ連れてきて, 小路 (petite rue) を私に示してくれる。> カーテン パン屋や乳製品店の鉄製《シャッター》は, 昨日は女の幸福のあらゆる可能性のうえに閉じられたのだったが, 今はまるで紺碧の波間に乗り出した船の土に軽やかな滑車のように, 籠にパンのフルートを詰めたり<牛乳瓶を>鍵竿に掛けるのに大忙しの可愛い牛乳売り娘やパンの配達娘や洗濯娘の上に巻き上がっていくのだった。一台の自動車が, まるでオーケストラのなかにいるかのようにクレッシェンドを高めていた。運転手がひとり, 徒歩でガレージに向かっていたが, 彼の纏う山羊皮のコートは, あまりに明るい色の毛皮〔紙面の破損のため解読不能の語あり〕女の着る山羊皮のサックコートのようなだった。そして青い制服の《ホテルのボーイ》が, 朝早く始業したグランド・ホテルから放たれ, 自転車に乗って全速力で走り過ぎていくのだった。それはまるで仮装した者のように白粉をつけ継ぎ接ぎの服をきたトンボ (libellules) のようであり // [パプロール上の書き直し] ひとり山羊皮のコートを纏って, 徒歩でガレージに向かっていた運転手は, あまりエレガントでない, あるいはむしろ醜い流行に従って山羊の毛のサックコートに身を包んだ女の様子をしていた。青い制服を着て, 変わりやすい色合いの羽をもった《ホテルのボーイ》が早々とグランド・ホテルから放たれて, 駅に旅行客を迎えに行くために, 自転車に身を伏せて飛んでいき, シェレのポスターの仮装した楽師のように白粉をつけたお嬢さんたち=トンボ (demoiselles) のようにすばやく走り過ぎていくのだった。[C-IX, 15 r°, marge~paperole]¹¹⁾

「聴覚」を通して外を捉えることが告げられはしても, 後に続いて新たに現れる

人物たちの姿は依然として視覚的に捕らえられたものである。主導する感覚の混線が整理されるのは、タイプ原稿上になるだろう。すなわち、聴覚に導かれた「朝」の前半部（「私」がひとりでベッドのなかから耳をすます時間と、部屋に入ってきたアルベルチヌと共に外の音を聞く時間）には「物売りの声」の展開が託され [III, 623-626, 633-635], 「朝」の後半部, アルベルチヌが出かけた後に「私が窓辺に行って」眺める外の情景に, 「牛乳売り娘」や「運転手」たちは組み込まれていくのである¹²⁾ [III, 643-645]。

男＝女たちへのまなざし——同性愛のシーニュ

牛乳やパンの「売り娘」に続いて「私」の視野に入ってくる通りの人物たちは興味深い特徴をもっている。「自動車」は、カイエ C-73 では「その奥に座っている女性＜高等娼婦＞」[2 v^o] に「私」の欲望を向けさせる小道具であったのに対し、カイエ IX で語り手の目にまず止まるのは「運転手」であり、その男は「女の着る山羊皮のサックコートを着て」「女の様子をして」いるのだ。

「運転手」が見え、彼が「女」のようであるという語りは、タイプ原稿の加筆修正では認識の方向を逆転させるだろう。「私」は「歩道を通っていく山羊皮のサックコートのひとりの女」に気づき、「いや違う、それは女ではなかった、山羊皮のコートを纏った運転手だった」と見間違いを正すのである [NAF16746, f^o 13; III, 643-644] ——まるで「私」の欲望が男に向かうのを隠すかのように。この「運転手」の姿には、ノルマンディーの自動車旅行で親しみ、パリに呼び寄せて、囚われの／逃げ去る女の物語に結実するような生活をブルーストが共にしたアゴスチネリを想わずにはいられまい。

カイエ IX の加筆断章で「運転手」に続けて「私」の目が追っていたのは、「自転車に乗って」駅まで客を迎えに通りを駆け抜けていく「グランド・ホテルのボーイたち」である。その「青い azurés」制服はバルベックのグランド・ホテルが臨む海を喚起するし¹³⁾、その浜辺で出会ったアルベルチヌの標幟はまさに自転車だった。

自転車に乗る男が「羽の生えた ailés」姿に描かれていることは注目に値する [C-IX, 15 r^o pap.; III, 644]。新奇なモードの象徴であった自転車は、業界の宣伝方針に従ってリゾート・スポーツ、競輪、ファッション、軍装備などをテーマにベル・エポックのポスター画を彩ったモチーフである。ただし、当時の自転



ウージェーヌ・オジェによるポスター（1893年頃）

車広告を検証すると分かるように、自転車そのものは両性が使用するものであっても、ポスターでは「自転車乗りの男は自ら翼や羽を生やした姿で描かれることはなかった」¹⁴⁾。蝶や雀蜂の羽、鳥や天使の翼をもった軽やかな女性たちの画像は、手軽な恋の欲望を誘う〔図版参照〕。つまり、「羽の生えた」姿で描かれた自転車に乗るボーイたちは、自転車に乗る女に向けられていた性愛の夢を担ってしまうのである。

彼らの姿はまた、「libellules」とその同義語である「demoiselles」に喩えられ、「仮装した者」「シェレのポスターの仮装した楽師たちのように白粉

をつけたお嬢さんたち」とも言い換えられる。女装の男優、女装した性的倒錯者をも意味する語「travestis」は、「とんぼ」の比喩と同じく、タイプ原稿には現れない〔NAF16746, f° 1, f° 13〕。代ってタイプ原稿 NAF16746, f° 1 上の加筆で「ホテルのボーイたち chasseurs」が喩えられるのは「カワセミ martins[-] pêcheurs」である。これは同じ科に属する martin-chasseur（ワライカワセミ）に懸けたものか、水中に飛び込んで魚を採餌するカワセミの動きを「chasseur 狩人」に重ねるためか、または「pêcheurs 漁師」の語にバルベックの海の回想を託そうとしたのか。この鳥の具体的名称も結局削除され、印刷稿に残ることはない。

こうした男＝女たちに「私」が魅かれるのが、アルベルチヌの不在の時（カイエ IX ではアルベルチヌが部屋に入ってくる前、印刷稿ではアルベルチヌが部屋から出て行った後¹⁵⁾）であることもここで確認しておこう。

海のモチーフ——「眠り」の余波、「呼び声」の洪水の前触れ

「朝」の始まりは、船出に喩えられてもいる。「店の鉄製シャッター」の音は、「紺碧の海に乗り出した船の軽やかな滑車のように」夜の記憶を手繰り寄せ巻き

上げていく。女の夢見る「幸福」の上に降ろされた夜の帳が新しい朝とともに開かれ、「昨晚」の愛欲の名残を留めながら娘たちは牛乳瓶やパン籠を抱えて街に出て行くのだ。

海の隠喩は、清書カイエ VIII の加筆のなかの「アルベルチヌの眠り」に封じ込められた夜の「海」の記憶と呼応するものか——「＜バルベックで＞海の波が砕け散るさま (le déferlement de la mer) に何時間も聞き入っていたように、私は無欲で心鎮まる愛で彼女の眠りを味わい、所有していたのだった。[…] 生理的な存在の全体が、私の前に、私のものとして在るのだった。バルベックの浜辺で月光のもと波の前に体を横たえていたときのように長らくその場に留まって、私は彼女を見つめ、生の息吹を聞けただろう」[C-VIII, 39 r^o pap.]¹⁶⁾。

夜のバルベックの「海の波の砕け散るさま」の回想も、「物売りの声」に満ちて音の海と化したパリの朝の夢想にやがて結びつく。通りの呼び声は「まるで波のこだまのように押し寄せては砕け散っている (déferlaient) ように私には思え、自由になったらアルベルチヌはその波間に紛れて見失われてしまったかもしれない、かくして《楽シキカナ、大海ニ〔風起コリ波立ツトキ、陸ニアリテ人ノ危ウキヲ眺ムルハ〕(Suave mari magno)》の甘美さを帯びるのだった」[NAF16746, f^o 9 加筆; III, 634]。囚われの女を誘い出し墮落させるであろう「外」の脅威に怯えながら、「私」は「物売りの声」を味わうのである。

Ⅲ. NM テクスト

「物売りの声」が圧倒的な存在感を見せるのは、ナタリー・モーリヤックが転写した6枚の紙片からなるブルースト自筆原稿（「NM テクスト」と呼ぼう）においてである¹⁷⁾。《1》-《6》および《9》と手書きで番号が振られた紙片（《6》のテキストと《9》のテキストは同じ紙片上に書かれており、《7》と《8》にあたるものは欠落している）¹⁸⁾ には、「通り rue」の「さまざまな小商い petits métiers」「行商人 ambulants」の「呼び声 cri」が散りばめられている¹⁹⁾。

「物売りの声」の定型

紙片《2》-《6》に現れた「呼び売りされる品物」についての口上は、すべ

て校訂版 [III, 623-626] でもほぼ同じ表現かつ同じ順序で聴き取られている。「ほら、たまきび貝だよ、たまきび貝 2 スー」「エスカルゴ、新鮮でしょ、綺麗でしょ。[…] 1 ダース 6 スー」「刈ります、犬の毛。切ります、猫の毛、尻尾も耳も」「古着、古着屋、古～着」「柔らかいよ、青いよ、柔らかくて綺麗な朝鮮菊、アルティショー、ア～ルティショ～」²⁰⁾。呼び声の代わりに「葦笛、風笛からアリアを引き出す」「山羊飼い」、「ナイフ、鋏、カミソリ」と「鐘」の鳴り物入りで呼ばれる「研ぎ師」、「鋸の目立てはいかが、目立て屋でござい」と叫ぶ「鋸目立て屋」。「深鍋、片手鍋などをいちいち数え上げて」「メッキ、メッキ、メッキ、鍍金メッキはお任せを、どこにでも底をあてます、どんな穴でも塞ぎます、穴、穴、穴」(印刷稿では「舗道の直し」の文言が加わる)。「お楽しみください、奥様方、プレジールですよ」と呼びかける声。「9」に記された「樽」売りや「ほら人参だ、ひと束 2 スー」「フライ用の鱈、フライにいいよ」「ガラス屋、ガラ～ス屋～、割れたガラスはないかね、ガラス屋だよ」の文言も、そのまま校訂版に収録されている [III, 634]²¹⁾。

MN テクストに現れ、そのままの形でタイプ原稿を経て印刷稿に引き継がれるほどに安定したこれらの「売り声」は、「通りという舞台」で発せられる「<台本の>歌詞」の定型として芸術家たちの耳を楽しませ作品に活用されてきたものと一致する。19 世紀以降のものに限ってみても、『ゴリオ爺さん』のなかでヴォケー館の下宿人が真似をするナイフの研ぎ屋、プレジール売り、陶器の修繕人、船着きの牡蠣、古着屋の口上は²²⁾、プルーストによる引用とほとんど同じ表現であるし²³⁾、1822 年にヴァリエテ座で上演された『パリの物売りの声——魚屋風文体によるパリ情景』や、アレヴィが「きれいなアスパラガスの束」の売り声を取り込んでアリア「青ざめた曙が現れるとき」の冒頭小節を作ったとされるオペラなど、さまざまな例が挙げられよう²⁴⁾。

先立つ世代のそうした試みを知り得たにせよ、プルーストがまた、現在時の街から物売りの口上を収拾しようとしていたとしても不思議ではない²⁵⁾。じっさい、その伝統は 20 世紀初頭まで生きていたのであって、同時代の作品としては、レオ・シュピッツァーが早くから指摘しているように²⁶⁾、「パリの物売りの声」をふんだんに取り入れてパリの下町に生きる貧しい労働者家庭の娘と青年詩人との恋を描いたギュスターヴ・シャルパンチエのオペラ『ルイズ』(1900 年) をプルーストは知っていた²⁷⁾。

「前奏曲——パリは目覚める」で始まる『ルイズ』第2幕第1場の設定は「モンマルトル界限」である。「4月の朝5時、朝霧がうっすらと街を覆っているうちに」仕事を始める商人たちやその店先で働く庶民階層の娘たちが姿をみせ(«laitière», «chiffonnière», «bricoleur», «[plieuse des journaux]», «glaneuse de charbon», «balayeuse»), たわいもないおしゃべりのなかに将来の夢を語り合う。第4場では、恋の行方を思案する詩人のつぶやきに、遠くから「通りの呼び声 *cris de rue*」が重なってくる(「目覚め行くフォールムの素朴で古いリフレイン、僕の耳を楽しませる音の夜明け! パリの物売りの声 (*cris de Paris*) ……通りの声 (*voix de la rue*) だ」)。そのざわめきを背景に恋人たちが二重唱で互いの夢を伝え合う第2幕最後の第8場は「朝鮮薊売り」の呼び声で締めくくられ、「リアリズムと夢幻劇の混合」を感じさせる舞台となっている。

「音楽におけるゾラ」とも評されたシャルパンチエが自ら「音楽小説 *roman musical*」と銘打った『ルイズ』はプルーストにとって、乗り越えるべき自然主義美学を意識させる一方で、音楽と文学、音と言葉の関係をめぐる考察を誘うものであったろう。さらにこのオペラの主題は「父親の盲目的な愛情によって閉じこめられ自由を奪われて、囚われの女 (*captive*) として生きる」ヒロインの自立への「目覚め」と逃亡(恋人による「解放」)であり、恋人に囚われたアルベルチヌの運命と半ば裏返しに共鳴するものである。«*prisonnière*», «*récluse*»と形容されるルイズは窓辺に佇み、外の世界の誘いに心揺れる。ついに祭りの始まった夜、通りから聞こえてくる「さあプレジールですよ、奥様方 *Voilà l'plaisir, mesdames*」という声に促されるように、ヒロインは部屋を抜け出し「逃げ去る *s'enfuit*」のである。

『ルイズ』には、シュビッツァーが詳細に検討した「朝鮮薊」の呼び声の他にも言葉のレベルで NM テキスト上のものと近似した口上が見いだせる。しかしながら魚介類の行商人の声は『ルイズ』には登場しない。一方、「エスカルゴ」と「たまきび貝」の呼び声を真っ先に取り上げて、女体を喚起する食物へのアルベルチヌの嗜好と「私」の嫌悪を記した NM テキスト《2》には、囚われの女のごモラ性と語り手の隠されたソドム性を十分読み取ることができる。タイプ原稿 NAF16746, ff^{os} 8-9の加筆で「穎」「牡蠣」「ムール貝」等ぬめぬめした軟体生物や、「鯖」「ロメイン・レタス」「アスパラガス」といった性愛

の含意を明らかに持つ食物の売り声を取り込まれたのも、同じ欲望を表出する意図によると考えられよう。

また、「^{プレジール}楽しみ」の名を持つ薄焼菓子^{プレジール}は、中世の教会の祭事に売られていたウーブリ（「贖宥ゴーフル」とも呼ばれていた）に代わって18世紀以降、人氣を得てきたものである²⁸⁾。賭け事の遊具等を携帯して現れるウーブリ売りは日暮時の名物であり、プレジールは昼間に売り歩かれたが、両者はしばしば混同されてきたようである。興味深いのは、プレジール＝ウーブリの呼び声をシャルパンチエが（ある程度現実に即して）夕方の情景に取り入れたのに対して、ブルーストは朝の風物として扱っていることだ。このモチーフに作家がこだわったのは、「朝」の他の物売りの声とともに囚われの女を快樂に誘う外の声として、さらには後で見るように、この場面における聖俗の対比的テーマを託す呼び声としてふさわしいものと判断したからであろう。

研究主題としての「物売りの声」

19世紀から20世紀初頭にかけては、「物売りの声」についての歴史学的・民俗学的・社会学的な研究が飛躍的に進んだ時期だった。大革命以前の生活習慣への興味、近代化する街からいずれは消えゆく伝統への愛惜とその記録保存の意思、民衆の現実への知的好奇心などに支えられて、『現代』に伝わるパリの風物誌を考察した書物が相次いで刊行・再版されたのである。

そのひとつがアルフレッド・フランクランによる『いにしへの私生活——未刊のオリジナル資料に基づく12-18世紀のパリの職芸と生業、モード、風習、しきたり』シリーズの第1巻『広告と宣伝、パリの呼び声』（1887）²⁹⁾である。19世紀を「広告の世紀」と呼ぶ著者は、その起源を求めて時代を遡る。聖王ルイ時代のパリ奉行エチエンヌ・ボワローによる『職業の書 *Livre des Métiers*』、13世紀末のギヨーム・ド・ラ・ヴィルヌーヴの詩『パリの呼び売り *Crieries de Paris*』、アルスナル図書館蔵の16世紀の文書『パリの物売りの声 *Les Cris de Paris*』、クレマン・ジャヌカンの『パリの物売りの声をお聞きあれ *Voulez ouyr les Cris de Paris*』（1550）³⁰⁾のテキスト等が、活字化され注釈を施された資料体としてフランクランの著作の第2部に収められている。

フランクランはまた先行研究を集約し、同時代の研究にも積極的に言及する。引用されている主だった書は以下のとおり（ラクロワ文献を除く4点について

は本稿の先行註においても簡略な書誌的記述を示している) ——

Louis-Sébastien MERCIER (1740-1814), *Tableau de Paris*, [Amsterdam], 1782-1788, t. V et VI³¹⁾.

Joseph MAINZER (1801-1851), «Les Cris de Paris», in *Les français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, éd. Gustave RIDDER, 10 vol., Paris : L. Curmer, 1840-1842, t. IV, pp. 201-209.

Jean-Georges KASTNER (1810-1867), *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], Paris : G. Brandus, Dufour et Cie, 1857.

Paul LACROIX (1806-1884), «Les Cris de Paris», in *XVIII^e siècle. Institutions, usages et costumes. France, 1700-1789* [ouvrage illustré de 21 chromolithographies et de 350 gravures sur bois], Paris : Firmin Didot, 1875, pp. 336-347.

Victor FOURNEL (1829-1894), *Les Rues du vieux Paris, Galerie populaire et pittoresque* [ouvrage illustré de 165 gravures sur bois], Paris : Firmin-Didot, 1879³²⁾.

最後の2点は、フランス国立図書館とアルスナル図書館の所蔵する版画を多数採録した近刊としてフランクランが推奨するものである³³⁾。これらの書を紐解いてみると、先行する見解を反芻しつつ、同時期の研究が相互に参照関係にあったことが分かる。同じ内容が同様の表現で解説されている箇所が散見するのだ。そうした言説を総括したのがフランクランの著作とみてよからう。

これらの書にプルーストが接したことを裏付ける資料は残っていないし、マザリーヌの「無給司書」を務めていた頃の作家が図書館の理事職にあったフランクランに宛てて送った書簡にも碩学の著作に触れる内容は含まれていない³⁴⁾。しかしながらこれから見るように、ほんの小さな徴、フランクランとフルネルの書に共に記されたひとつの言葉にプルーストが反応している事実から、両書あるいはそのいずれかを作家が読んでいた（さらにはそれらを通して「物売りの声」に関する様々な書物的知識を得ることができた）可能性を考えることもあながち無理ではないように思われる。

書物の影

フランクランが物売りの言葉を専ら考察の対象にしたのにたいして、同世代のフルネルはその音楽性に注目していた。「太陽が地平線に昇るにつれ、パリの

物売りの声のメロペ [mélopée. 古代ギリシャの詩の朗詠部, 単調な歌・調べ] も立ち上り, いよいよ大きくなって, より騒々しく不調和になっていくのであった。「厳格で荘厳なメロペもあれば, 律動を以て響き渡るオノマトペもあり, 楽しげなあるいは悲痛な叫びもある」³⁵⁾。「音楽については何も語らない」つमりのフランクランも, 同じ「メロペ」の語を物売りの声の描写に用いていた³⁶⁾。まるでそれに呼応するかのように NM テキストでは, 『ボリス・ゴドノフ』と『ペレアス』の「朗誦」, さらに「聖務日課の際の司祭の詩篇朗誦」に喩えられた物売りの声が「憂いに満ちたメロペ mélancolique mélopée」と形容されている。この箇所はタイプ原稿上で「形而上学的な悲嘆 lamentation métaphysique」に変わり [NAF16745, f° 217], そのまま印刷稿に受け継がれる [III, 625]。古典古代の調べは消えて, 近現代のオペラの奥に響く中世キリスト教会音楽が「朝」の「序曲」の主調をなすことになるのだ。19世紀末の研究者たちが「物売りの声」を「中世から今日まで」通史的に検討しつつ, そこに古代ギリシャ的な音の形容を混ぜ込んでいたのに対して³⁷⁾, プルーストはひとたび「メロペ」の語を自らのテキストに取り入れてみた後で, それを夾雑物として排除することを決断した——この判断の転回が, フランクランあるいはフルネルの書を読む経験を踏まえたものであったとしても不思議ではなからう。

フルネルが読者に向けて自らの研究の趣旨を語った言葉は興味深い。彼は, 先述の著作に先立ち上梓した2冊の自著『パリの通りで目にするもの』(1858)³⁸⁾と『古きパリの情景——民衆と芸術家による通りのスペクタクル』(1863)を照合することで, 「現在のパリ」のうちに「古きパリ」を読み取る意義を強調していたのである——「観察と空想は『古きパリの情景』では博識に取って代わられる。[...] 街を散策しながら, 民衆的な慣習やしきたりをその庶民的な表現において研究するのではなく, 古文書の印刷本, 版画, 写本のなかにその痕跡を勤勉に探求する必要があったのである」³⁹⁾。現在と過去とのこの二重焼きの愉しみに, 作家の同時代人は大いに共感したのだろう。

プルースト的な「私」が, 窓の下を通る「牛乳売り娘」に「ノスタルジックな眼ざし」[III, 645]⁴⁰⁾を投げかけてしまうのも, まさに現在の観察が過去についての書物的な知識に裏打ちされているからこそではあるまいか。それは手の届かぬものへの憧憬だけでなく, 読書によって教えられる懐旧と郷愁にも満ちた視線であるように思われるのである。

Ⅳ. タイプ原稿上の「朝」

今日読まれる第3の「朝」の校訂版テキストは、フランス国立図書館が「第3タイプ原稿」として分類する修正タイプ原稿に拠っている。

「第1タイプ原稿」NAF16742の^{fo} 123(元のタイプ打ち頁番号は「125」と^{fo} 24(元のタイプ打ち頁「161」)の間にあったはずの頁「126」[NAF16745, ^{fo} 214]と「127」[NAF16746, ^{fo} 1]はカイエ IX, 15^{ro}の加筆断章をタイプで起こしたものである。NMテキスト「1」, 「2」, 「4」, 「5」と「6」の冒頭部に当たる「第2タイプ原稿」NAF16744, ^{fo} 101, ^{fo} 102は手書きで加筆修正されて「第3タイプ原稿」(3分冊に綴じられている)の第1分冊NAF16765, ff^{os} 215-218に組み込まれ、さらなる加筆修正を受けることになる[III, 623-626]。NMテキストの「6」の続きはNAF167645の最終頁^{fo} 219に見出され、それに続くべきテキストは「第3タイプ原稿」第2分冊NAF16746の冒頭に現れる。そのff^{os} 1-14は余白とパプロールを埋める長い加筆を伴って、第3の「朝」の全貌——「私」が「聴覚」によって外を思い描く場面から、窓から通りを眺める場面まで——のテキストをなす[III, 626-645]。NMテキスト「9」に書きとめられた新たな物売りの声の素描は、NAF16746, ff^{os} 8-9のなかに吸収されている[III, 634-635]。

「対位声部」の充実

パリの「古い界限」に認められる貴/賤、聖/俗、中世/現代のモチーフの対関係は、NMテキストにおいてすでに«contrepartie»(相対物、写し・副本、対位声部)という語に導かれて構築され始めていた。「大聖堂」の脇にあって「扉口」の呼び名の元になった「小商い」の店、シャルルマーニュ以前から栄光に輝いていた[I, 173]「ゲルマント家の高貴な邸」に隣接する「古い小さな家並」に呼びかける「行商人」、通りのそうした情景は、聖務日課の際の司祭の詩篇朗詠の、素朴で縁日風の、昔のソチもそうだが、半ば典礼的な写しにほかならない⁴¹⁾。

歴史家の実証研究が、中世からの時間の流れの総体を「今日も響き渡っているのが聞こえる物売りの声」に響かせようとしていたのに対して、小説家ブルーストは、現在に対置すべき過去を「カトリック教会的な古きフランス」に圧縮

する——政教分離が結着したフランス社会に見せつけるかのように。タイプ原稿上に書き込まれた「カトリック典礼」と中世の要素の増加はめざましい。

NAF16744, f° 101 余白加筆：「[様々な小商い、ただし行商は] カトリック教会的な古きフランス (la vieille France ecclésiastique) の何がしかを保っていた」

NAF16745, f° 215 行間加筆：「それはカトリック教会的なフランスをしばしば思わせるのであった」；[III, 623]

NAF16745, f° 217 余白加筆：「しだいに大きくなる優美さをともなって、アルモンドの老王あるいはゴローの声が立ち上っていく音そのものが […] エルカルゴ売りが際限のないカンティレーナ (cantilène) のうちに繰り返すのに使われるものだった——《1 ダース 6 スーで売ってます……》」；[III, 624-625]

NAF16744, f° 102 余白加筆：「いにしへの教会の思い出はずっと喚起されたままだった。 […] 古着屋は詩篇朗唱していた (psalmodiait) […] あたかもカントゥス・プラヌス (plain[-]chant) で《世々ニ至ルマデ》(*Per omnia saecula saeculo rum*) とか、《安ラカニ憩ワーン》(*requiescat in pa--ce*) と詩篇朗唱したかのように。古着屋が古着の永遠性を信じていたはずはなかったし、経帷子や安らかな休息のために古着を提供するわけでもなかったが」；[III, 625]

NAF16744, f° 102：「やがてモチーフが互いに交差していき、語の真中で典礼的な (liturgique) 休止とともに < [行間加筆] 同様に、朝のこの時間からモチーフが互いに交錯し始めていて > 野菜売りの女は手押し車を押しながらパレストリーナ風に < [行間加筆] グレゴリオ聖歌風の区切り (division grégorienne) を用いて売り声をあげていた […] 交唱聖歌集 (antiphonaire) も、4 が [中世の自由7学芸の] 4 学科、3 が 3 学科の学問を象徴する 7 全音をもおそらくは知らなかったにもかかわず >」；[III, 625]

NAF16746, f° 9 [他者の筆跡の加筆]：「《救イノ掟ニ教エラレ、神の教訓ニヨッテ形成サレシ我ラハ、敢エテ申シ上ゲル》(*Paeceptis salutaribus moniti et divina institutione formati audemus dicere*) と唱えながら司祭は終わりの *dicere* を力強く言い切る。中世の敬虔な民が、不敬さなどなしに、教会の前庭でさえ笑劇やソチを演じていたように、屑屋が言葉を引き伸ばした後で、7 世紀の大教皇が定めたアクセントの付け方にふさわしい唐突さで最後のシラブルを言うさいには、あの *dicere* を思わせた」；[III, 634]

これらの教会音楽の語彙のいくつかは、フルネルの著作に見られるものと一致する（「通りのそうしたカンティレーナの多くがカントゥス・プラヌスの音

階を再現しており、それによって物売りの声の起源の古さが証明されるとカスティル＝ブラーズ〔1784-1857〕も述べている」⁴²⁾といった間接的な指摘も含めて)。しかしながら、エスカルゴ売りの声をカンティレーナに、古着屋の呼び声をグレゴリオ聖歌に喩えた際に、プルーストが研究者たちの見解を活用したことを裏付ける資料は見つかっていない。

「朝」の分割——聴こえる「外」と眺める「外」

タイプ原稿の修正段階において、聴覚と視覚が捉える窓の外についての語りは完全に分離する。《126》と《127》という連続した頁番号をタイプで打たれた2枚のタイプ原稿は、カイエ IX, 15 r^o 余白加筆を起こしたものである。カイエ IX で見られた2つの感覚の働きの混線(15 r^o 本文の僅かな「物売りの声」への言及、その余白に書き込まれた「聴覚」重視の一文、それに続く「牛乳売り娘」「運転手」「ホテルのボーイ」らの視像)はついに解けて、第3の「朝」の冒頭は聴覚世界、「朝」の後半部は視覚世界として確立されることになる。

手書きで修正を加えられながら大部分が結局は削除された《126》-《127》の一続きのテキストは分断され、それぞれを起点とした2つのタイプ原稿群が新たに増殖し始める。現在 NAF16745, f^o 214 として綴じ込まれている《126》について言えば、「聴覚」に関する文章に続いて、「物売りの声」のテキストが NAF16745, f^{os} 215~219 (《126 bis》-《126 six》) を占める [III, 623-626]。NAF16746, f^o 1 として綴じ込まれている《127》の冒頭で語られていた、窓から見える男女の姿は削除されて、NAF16746, f^o 13 (《131 bis》) の長い加筆断章のなかに移される [III, 643-645]。「最後の審判」の秤を持つ天使のように牛肉を計る「肉屋の小僧」たちの姿もそこに加わる。

音のみによって思い描かれる「外」と、窓から眺められた「外」の語りの間を充填するのは (NAF16746, f^{os} 2-12; 《128》-《131》), 「眠り」についての考察、「物売りの声」の追加、アルベルチーナによる「アイスクリーム」の描写、囚われの女の行動にたいする「私」の疑惑の展開である。もともとこの「朝」の「序曲」の主題をなしていた、通りを行く娘たちへの欲望は《126》から削除され、物語の諸所に散らばっていく。カイエ 73 から存在していた「洗濯娘」を「私」の部屋に連れ込む挿話は、聴覚にせよ視覚にせよ「外の生活を部屋の内から感知する」[III, 519] 物語の枠組を遂にはずれて、「外」を内に取

り込む実験を語るテキストを構成するだろう [NAF16746, f° 15 ; «132» ; III, 645 *sqq.*]

結 語

当初はささやかな素描に過ぎなかった朝の通りの情景は、「コンパスの足が開くように隔てられた」[IV, 506] 聴覚と視覚による語りの2つの磁場を形成し、「物売りの声」をはじめとする様々な夢想のモチーフを引き寄せていく。その「オーケストラ編成」によって第3の「朝」を豊かに彩りながらブルーストは、^{イテラティブ}括復的な語りが生み出す「朝」の^{ヴァリエーション}異形譜——「晴雨計」のように外を体感する第1の「朝」[III, 519 *sqq.*], 「思い出」を手繰りながら時を「遡っていく」第2の「朝」[III, 589 *sqq.*] ——とともに、『囚われの女』の物語を構造化していったのである。

註

- 1) Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, 4 vol., Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988-1989 (以下 *RTP* と略し、本文中では巻数と頁数のみ記す), III, 633, 624 et 628.
- 2) Jean MILLY, «Cris de Paris et désir des glaces dans *La Prisonnière*», *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris : Flammarion, 1985, pp. 135-156 ; Nathalie MAURIAC, «Un "Avant-texte" des "cris de Paris" dans *La Prisonnière*», *Bulletin Marcel Proust*, n° 44, 1994, pp. 7-13. ナタリー・モーリヤックが初めて活字に起こしたブルースト自筆の紙片テキストについては、註17と18を参照。
- 3) 囚われの / 逃げ去るアルベルチヌの物語の抜粋掲載の計画は1922年夏から秋にかけて *NRF* 誌と *Les Œuvres libres* 誌との間で交渉が難航し、結局 *NRF* はブルーストの死後、第3の「朝」の抜粋を「Une Matinée au Trocadéro」の題で1923年1月1日付の「ブルースト追悼特集号」に掲載した。Voir *Correspondance de Marcel Proust*, éditée et annotée par Philip KOLB, 21 vol., Paris : Plon, 1970-1993 [以下 *Corr.* と略し巻数とページ数を記す], XXI, 439, 443, 484-485)。
- 4) フランス国立図書館蔵の「ブルースト資料体」については慣例に倣い、注記では下書カイエと呼ばれるものの番号を「C-算用数字」、清書カイエは「C-ローマ数字」で表す。加筆部分は < >, 削除部分は抹消線もしくは囲みで記載する。[] は筆者による補足説明。
- 5) *Corr.* XXI, 403-404.

- 6) *RTP*, III, 1140, Esquisse XII に部分的な転写あり。
- 7) C-73, 2^o ; *RTP*, III, 1890. 余白には «Après les 3 premières lignes (Ouverture de fête) remettre le morceau sur le personnage barométrique à la page 22 du cahier bleu» とあり, 「青いカイエ」C-53の15^r°, 14^v° が呼び込まれている。C-53, 15^r° 余白メモには «Mettre ici le petit bonhomme barométrique qui est dans le cahier brun [=C-73]» とある。Voir Marcel PROUST, *Cahier 53*, Brepols / BnF, 2012, t. II, p. 189 ; *RTP*, III, 522 ; Esquisse III.
- 8) Marcel PROUST, «Vacances de Pâques», *Le Figaro* du 25 mars 1913, texte repris dans *Chroniques*, Pars : Gallimard, 1927, p. 106.
- 9) Jean-Georges KASTNER, *Les Voix de Paris*, Paris : G. Brandus, Dufour et Cie, 1857, p. 87. Cf. Joseph MAINZER, «Les Cris de Paris», in *Les français peints par eux-mêmes*, éd. Gustave RIDDER, 10 vol., Paris : L. Curmer, 1840-1842, t. IV, pp. 234-243 ; Victor FOURNEL, *Les Rues du vieux Paris*, Paris : Firmin-Didot, 1879, pp. 507-508.
- 10) Voir Alfred FRANKLIN (1830-1917), *Les rues et les cris de Paris au XIII^e siècle : pièces historiques publiées d'après les manuscrits de la Bibliothèque nationale, et précédé d'une étude sur les rues de Paris au XIII^e siècle*, Paris : L. Willem, 1874 ; FOURNEL, *op. cit.*, ch. IX, «Les cris du vieux Paris et les petits métiers de la rue».
- 11) *RTP*, III, 1725 に他の先行テキストと合成した部分的な転写あり。
- 12) さらに新しい人物がタイプ原稿上で加わる (NAF16746, f° 8, pap. に自筆で加筆され, 13^r° にタイプ打ちされた「肉屋の小僧」など)。
- 13) その青さは, タイプ原稿では「最後の審判の日に魂を計る天使」のような「金髪の肉屋の小僧」の襟の「空の青 col bleu ciel」に移行している (NAF16746, f° 13 ; III, 644)。
- 14) *Voici des ailes. Affiches de cycle*, Saint-Étienne : Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne, 2002, p. 64 : 「自転車の機体, たとえばペダルやスポークの車輪ハブなどには, 稀に羽がついていることがあるとしても」。
- 15) この配分が確定するのはタイプ原稿上の修正においてである。NAF16746, f° 8 pap. ではアルベルチヌとともに物売りの声を聞いている場面に置かれていた「肉屋の小僧」についてのテキストは削除されて f° 13 へ移される (f° 11 でアルベルチヌは部屋を出て行く)。
- 16) Cf. III, 581 ; «le sommeil d'Albertine» [III, 580] の展開はタイプ原稿 NAF16742, ff^{es} 63-68 に認められる。
- 17) タディエはこのテキストを «une première version (collection privée de ces “cris”)» と呼び, 1922 年 8 月に執筆されたものとする。Voir Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust*, Paris : Gallimard, 1996, p. 889.
- 18) 最初の 6 枚は *Marcel Proust*, Paris : Éd. de la Revue Le Capitole, coll. «Les Con-

- temporaires», 1926, pp. 44-45 に挿入された複写版で初めて世に知られたものであり、また Pierre ABRAHAM, *Proust*, Paris : Les Éditions Rieder, 1930 の «Planche LV» に照らして、頁 «9» に続く «10» の存在も確認できる、と N・モーリヤックは解説する (voir *art. cit.*, pp. 7-9)。
- 19) NM テキストは第3の朝の冒頭に当たる部分を含まず、III, 623, l. 22 に当たる部分 «Ce bruit du rideau de fer ...» から始まる。
 - 20) «Ar---tichauts...», NAF16745, f° 218 : «Arti.....chauts» [III, 625].
 - 21) そのほか「インゲン、ほらインゲンだよ」という呼び声は印刷稿では言葉を足され [III, 635], 「青エンドウ豆」は消えている。NM テキスト «9» で素描された売り物は、欠如している頁 «7» «8» «10» がおそらくは含んでいた呼び声とともに再編成されてタイプ原稿 NAF16746, f° 8 - f° 9 および f° 13 に収まったと考えられる。さらにタイプ原稿上の加筆修正で、呼び売りされる品物はさらに多彩になり (「牡蠣」「小エビ」「鯖」「ムール貝」「ロメイン・レタス」「アスパラガス」「ほろ布」「屑鉄」「兎皮」「オレンジ」「葱」「玉葱」「キャベツと人參」「チーズ」「シヤスラ葡萄」などが出揃う (III, 633-635 et 643-645)。
 - 22) Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, [*La Comédie humaine*, t. III], p. 202. 博多かおる「街路の音と室内空間——バルザック、ブルーストの小説における物売りの声とその周辺——」『東京外語大学論集』第84号 2012年, 1-20頁。
 - 23) バルザックが引用している「小鳥用のハコベ」の呼び声 («Mo-ron pour les p'tits oiseaux!») を、ブルーストはタイプ原稿への加筆においてひとたび拾っているが (NAF16746, f° 11 marge : «J'ai du bon mourron pour les petits oiseaux»), その加筆全体が削除されて f° 8-9 に書き直された際には消えている。
 - 24) *Les Cris de Paris, tableau poissard en 1 acte, mêlé de couplets*, par MM. Francis [baron d'Allarde], Simonin et Dartois, [Paris, Variétés, 18 septembre 1822] ; *Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence*, en cinq actes et sept tableaux composé par Jacques-Romental HALÉVY sur un livret d'Eugène SCRIBE. La première eut lieu sur le théâtre de l'Académie royale de musique le 5 mars 1838. Voir FOURNEL, *op. cit.*, pp. 502 et 564.
 - 25) 家政婦のセレストは、夫オディロンに「物売りの声」を収集して報告するよう頼んだブルーストの言葉を伝えている——「君はいつも外にいるから、こうした通りの声を知っているだろう。君は聞いているけど、僕のところには窓越しにぼんやりとしか届いてこない。すまないが覚えてきてくれないか」(Céleste ALBARET, *Monsieur Proust*, Paris : Robert Laffont, 1973, p. 329)。
 - 26) Léo SPITZER, «L'Étymologie d'un cris de Paris», dans *Études de style*, Paris : Gallimard, 1970, pp. 474-481. このテキストの音楽性に注目した研究としてはさらに以下のものを参照—— Martine GANTREL, «Albertine ou l'étrangère : une nouvelle interprétation des "cris de Paris" dans *La Prisonnière*», *Revue d'Histoire litt.*

- raire de la France*, mars 2000, pp. 3-25 ; Cécile LEBLANC, «De Charpentier à Wagner : transfigurations musicales dans les cris de Paris chez Proust», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, septembre 2007, pp. 903-921 ; 牛場暁夫『『失われた時を求めて』交響する小説』, 慶應義塾大学出版会, 2011年 ; 同『マルセル・ブルースト——「失われた時を求めて」の開かれた世界』, 河出書房新社 1999年, 21-29頁。
- 27) Gustave CHARPENTIER (1860-1956) の *Louise* はオペラ＝コミック座での 1900 年の初演以来, 絶大な人気を誇った。ブルーストは 1908 年 1 月のダニエル・アレヴィ宛の書簡で『『ルイーズ』, シャルパンチエのあの愚かしい (stupide) オペラ』と語っている (*Corr.* VIII, 267)。
- 28) FOURNEL, *op. cit.*, pp. 542-545.
- 29) Alfred FRANKLIN, *La Vie privée d'autrefois. Arts et métiers, mode, mœurs, usage des parisiens du XII^e au XVIII^e siècle d'après des documents originaux ou inédits*, Paris : Plon, 27 vol., 1887-1902, t. I : *L'Annonce et la réclame. Les Cris de Paris*, 1887.
- 30) Cf. FOURNEL, *op. cit.*, pp. 499-500.
- 31) Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, [Amsterdam], 1782-1788, t. V et VI ; *Tableau de Paris*, Paris : Librairie de la Bibliothèque nationale, 3 vol., coll. des meilleurs auteurs anciens et modernes, 1884 ; *Le Tableau de Paris*, nouvelle éd. avec notice, Paris : E. Dentu, 1889.
- 32) 同書のなかの 3 章を編み直したものが *Les Cris de Paris. Types et physionomies d'autrefois*, [ouvrages accompagnés de 72 gravures], Paris : Firmin-Didot, 1887.
- 33) そのほか, アルスナル図書館の古文書テキストとそこに添えられた版画の図版をおこした Jules Cousin (1830-1899), *Les Cris de Paris au seizième siècle. Dix-huit planches gravées et coloriées du temps, reproduites ne fac-simile d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque de l'Arsenal*, avec une notice historique, sommaire, Paris : Éditeur Adam Pilinski, 1885 などへの参照もあり。Voir FRANKLIN, *op. cit.*, p. 146.
- 34) *Corr.* I, 85, 87, 400, 407 et 430 ; II, 173. 1895 年 7 月と 10 月, 1897 年 1 月の書簡で, ブルーストはほとんど正当性のない休暇延長を上司に願いつたのだった。1895 年 6 月 6 日のモンテスキウ宛の手紙では, 図書館蔵書の貸出についてのフランクランの許可が話題にされている。
- 35) FOURNEL, *op. cit.*, pp. 514 et 564.
- 36) *Ibid.*, p. 210 ; voir aussi pp. 13 et 214.
- 37) カストネールが「人間の声」「叫び」の本質が古典古代, 中世「カトリックの典礼 liturgie catholique」にも見出せると述べたこと (KASTNER, *op. cit.*, pp. 13-15) を受けてか。
- 38) FOURNEL, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 1858 ; nouvelle éd., 1867. Ch. VIII :

«Les Cris de Paris – Industrie des rues – Les Gagnes-petits».

- 39) FOURNEL, *Tableau du vieux Paris. Les spectacles populaires et les artistes des rues*, Paris : E. Dentu, 1863, pp. v-vi : « [...] l'observation et la fantaisie doivent être cette fois remplacées par l'érudition, [...] au lieu d'étudier en flânant les mœurs et usages populaires dans leurs manifestations populaires, il a fallu en rechercher laborieusement les traces dans les in-folio, les estampes et les manuscrits ».
- 40) C-73, 4 r^o : « la vue douloureuse » ; C-IX, 18 r^o - 19 r^o (19 r^o pap.) : « la vue douloureuse, nostalgique ». NAF16746, f^o 12 r^o : « I<L>a vue ~~douloureuse~~, nostalgique » ; f^o 14 r^o : « La vue nostalgique ».
- 41) NM テキスト « 1 » - « 2 ». ルーアン大聖堂扉口の名「本屋口」は NAF16744, f^o 101 で加筆される。
- 42) FOURNEL, *op. cit.*, p. 566.