

『失われた時を求めて』における海の風景：印象派 画家の眼をもつ主人公の誕生

加藤，靖恵
名古屋大学大学院人文学研究科：准教授

<https://doi.org/10.15017/4355447>

出版情報：Stella. 39, pp.19-35, 2020-12-18. 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：

『失われた時を求めて』における海の風景^{*}

——印象派画家の眼をもつ主人公の誕生——

加 藤 靖 恵

海辺の避暑地バルベックの滞在中、『失われた時を求めて』の主人公が画家エルスチールのアトリエを訪問する場面は、ひとりの作家の誕生までをたどるこの物語のなかで重要な位置を占めることは言うまでもない。まず入ってすぐに雑多に置かれた数枚の作品のうちに、砂浜に打ち寄せられる波の絵と、海上の船の看板にたたずむ男性の絵がある〔作品1, 2: II, 190〕。そのときに画家が手がけていたのは夕日の絵である〔作品3: II, 190-191〕。アトリエに保管されている作品の大半がバルベック近郊の海の絵であるが、なかでも目を引くのが大作『カルクチュイ港』である〔作品4: II, 192-194〕。また、それとは別に「灼熱の(torride)」夏の日バルベック近郊を描いた風景画では、薔薇色の花崗岩の断崖の足元に眠っている蝶のような白い帆が小さく点在している〔作品5: II, 195〕。後日、アルベルチヌたちと訪れた折に画家が見せてくれた水彩画の素描でも、近所の海岸の「薔薇色のアーチ」を思わせる断崖が「灼熱の」の太陽に照りつけられて霧のように見え、足元の小さな船の影と対照をなしている〔作品7: II, 254-255〕。その他にも画家がその風景画で光による錯覚をそのまま描くという印象派的技法を発揮する例が数多く挙げられている〔作品群6: II, 194-196〕。

以上の作品のうち、プレイヤッド版で2ページにわたって詳しく描写され、数多くの論考で取り上げられているのは、言うまでもなく〔作品4〕の『カルクチュイ港』である。この絵の描写に先立って、主人公がなぜ画家の作品にかくも魅了されるかが説明される。彼自身、太陽の光の加減で海と空の境界が不明瞭になったり、また馬車の音が人の言い争う声のように聞こえるといった現象に関心をもっており、こうした自然の「稀な瞬間」の詩学をそのまま題材としたのがエルスチールの海の絵であることにすぐに思い至るのである〔II, 191-192〕。それに続く長い絵画分析は前テキストにおいても複雑な生成過程を辿ることが興味深い。

『カルクチュイ港』描写の草稿

主人公が画家のアトリエを訪問する場面が最初に素描されるのは、草稿ノート・カイエ 25 (1909 年) においてである。彼の絵のなかで言及されるのは、雨天もしくは晴天のノルマンディーの教会が断崖のようにそびえている様を描いた作品と、逆に岩がゴシック建築のように見える晴天の海の絵のみである [Cahier 25, f^{os} 29 v^o-28 v^o]。これは最終稿の [作品 5] と [作品 7] に該当する。『カルクチュイ港』の原型の登場は、カイエ 28 (1910 年) を待たなければならない。

まず、「画家」と題された素描の後半数ページ [Cahier 28, f^{os} 9 r^o-13 r^o]、ついで、「彼の海の絵に付け加える (À ajouter sur ses tableaux de mer)』という題名に続いて 10 数ページが費やされる [f^o 72 v^o 以降]。画家が描く光の幻影の例が次々と挙げられ、その大部分が最終的に『カルクチュイ港』の構成要素となるが、引用した題名の「海の絵」が複数形になっていることから分かるように、この段階では 1 枚の絵を想定していない。実際に「ヴィラヴィル港の入り口を描いた数枚の海の絵では (Dans telles marines qui représentaient l'entrée du port de Viraville) [f^o 71 v^o] とある。ヴィラヴィルは最終稿ではカルクチュイとなる架空の地名である。ここで最終稿の『カルクチュイ港』以外の絵に割り振られる要素も登場している――

遠景の川の蛇行した部分や丘で囲まれた湾が湖のように見える [Cahier 28, f^o 9 r^o; II, 194-195; 作品群 6]

白いドレスや日傘を身につけた女性が海岸を散歩している [f^o 72 r^o; II, 255]

次にこのテーマにかんする草稿が書かれたのがカイエ 34 だが、このノートからは大量のページが切り取られ、『カルクチュイ港』にかんしては数行が残されているだけである。草稿断片のモンタージュ、「カイエ・ヴィオレ」¹⁾ の 12 番にその切り取られたページのごく一部分が貼られているものの、問題の架空の絵画にかんする描写の大半を含む一枚 (13 番) の行方が分からず、架空の絵画がカイエ 34 でどのように描かれているかを知るには不十分である²⁾。

「カイエ・ヴィオレ」をもとに、1918 年のガリマール社校正刷 (フランス図書館所蔵は校了のひとつ前の校正刷 Rés. m Y² 824) が作成されるが、ここでは『カルクチュイ港』の描写には最終稿と大きな違いは見られず、一枚のキャンパスには収められないほど種々雑多な要素が集められている。しかしカイエ

28 で登場する描写と比べると、取捨選択されて大幅に短くなっている。

主人公が海を眺める場面の草稿——架空の絵画から現実の風景への移行

カイエ 28 のこの多くの要素は小説で再利用されることなく永久に削除されてしまったのだろうか。このカイエ執筆の後にも、ブルーストは海の光の幻影を描き続ける。1910 年中執筆されたカイエ 38 [f^{os} 1 r^o-8 r^o], カイエ 64 [f^{os} 38 v^o-36 v^o] とカイエ 37 [f^{os} 4 r^o-7 r^o] では、海の風景の短い断片の連続が見られるが、物語のどこに位置づけるのかは明確にされていない。ところで、これらをよく読むと、これが絵画の世界でなく、主人公が現実に見つめる海の風景であることが分かる。「土地の名」清書原稿カイエ 70 (1911) に至って、これら断片群が 3 つの場面に分けられる。海辺の避暑地滞在の最初の朝、ホテルの窓から見る海 [Cahier 70, f^{os} 42 r^o, 45 r^o-49 v^o; II, 33-34], ヴィルパリジス夫人との馬車での散歩の前の海 [Cahier 70, f^{os} 77 r^o-86 v^o, 93 r^o; II, 64-65], リザベルのレストランに夕食に出かける前の海 [Cahier 70, f^{os} 142 r^o-146 r^o; II, 160-164] である。便宜上、これら 3 つを順に「海 1」「海 2」「海 3」と呼ぶことにする。

主人公の目を通した海の風景とエルスチール画『カルクチュイ港』とは類似する点が多い。奇妙なことに、上記の 3 つの場面はアトリエを訪問してエルスチールの作品に出会う前に置かれていることだ。ピエール＝ルイ・レイも特に「海 3」にはすでに「エルスチールの芸術の特徴の大半」が認められ、画家のアトリエを訪問で主人公は新たな啓示を受けるのではなく、彼がすでに自分のものとしていた見方を再確認したにすぎぬことを指摘している³⁾。

以上挙げた草稿のリストを整理したものが以下の表である——

1909 年夏～	カイエ 25 カイエ 28	エルスチールの海の絵
1910 年初頭～	カイエ 38 カイエ 64 カイエ 37	主人公が見る海の風景
1911 年秋	カイエ 70 (清書原稿)	
1912 年春	タイプ原稿	
1913 年春	カイエ 34	エルスチールの海の絵

ブルーストはこのように、架空の画家の作品中の海（特にカイエ 28）と、主人

公が観察する現実の海という2つの範疇の風景を交互に執筆している。両者が奇妙な類似関係にあることを、カイエ28における架空の絵画の描写を^{いとぐち}緒に具体的にたどってみよう（以下においては取り上げる引用・内容を太字で示す）。

▶水平線上に帆がひとつ、「まばやく輝く（éblouissant）点」を成し、「雲あるいは岩、もしくは単に太陽の白い反射」のように見えている。[Cahier 28, f^{os} 8 r^o-9 r^o]

これはカイエ38に書かれたものの、それ以降は登場しない情景を想起させる。主人公は「水平線上に」モンタルジ（後のサン＝ルー）が操縦する舟の帆が「まばゆく輝く（éblouissant）」のを見つめる [f^{os} 4 r^o-5 r^o]

同じページではこの断片が書き直され、「éblouissant」という形容詞は削除されるものの⁴⁾、帆の表面が立体的に「膨らんで」見え、主人公はそれが「断崖なのか、灯台なのか、道なのかそれとも家なのか」見分けることができない。光の効果で平面が判別不明な立体に見えるところが、カイエ28の描写に近くなっている。ただしこの描写はカイエ70にはとりいれられておらず、最終稿にもない。

▶「朝、斜めに照らす光によって変貌し、樺が割りそうに見えるほど硬くて反射する鏡のような水の上におかれた何隻かの舟」[Cahier 28, f^o 10 r^o]

ガラスの比喩は『ジャン・サントゥイユ』草稿中、夕暮れの海上を小舟で漂う場面にすでに登場している。主人公の操る樺は水の「すべすべした表面を砕く」[NAF 16615, f^o 375 r^o; JS⁵⁾, 383]。『失われた時を求めて』草稿ノート・カイエ32 (1909) では、上記のカイエ28からの引用により近い描写が見られる。しかし、画家の絵のことでなく、主人公がケルクヴィル（後のバルベック）に向かう途中、車窓から見る朝の川の風景である――

やがて霧が立ち上り、夕方のように斜めに照らされた平底船が苦勞して出航している、薔薇色と暁の塵の只中で、自らを閉じ込めている薔薇色と緑色の漆を舳先で砕きながら、輝く破片、紫色をおびた螺鈿、緑と薔薇色、暁の輝く真珠光沢の破片に満たされて、汚されてた水の只中で [斜線により削除された一節]

[...]そして、<もっと遠くでは>何隻かの平底船<船>が夜のなごりの青い霧がかき乱されたなかを、その霧は水の上はまだ残っていて、<消えつつある暁が>満たし、漆<螺鈿>と薔薇色の光沢の最後の破片で、汚され<黄色く>なっている、そのなかを船は斜めの光のなかを微笑みながら通り過ぎる、その光は甲板の上をまばやく照ら

七帆の下部と帆柱を濡らして黄色くする、夕日のなか船が帰港するときのように [Cahier 32, f° 19 v°]⁶⁾

ガラス質のように破片となって見える水の様相が着目される。削除された行では、「斜めに照らされた」船が水を「砕きながら」進む様子が描かれ、カイエ 28 の描写にいつそう近い。この情景はカイエ 28 以降は画家の作品の描写のなかには見られない。1914 年の校正刷までは、バルベックへの旅の途中に置かれていたが、最終稿ではこの場所には見られない⁷⁾。

▶河口の「青みがかった水」は「凝固する牛乳のようで、そこに何かの隻船が、蠅のように捕らわれているように見える」[Cahier 28, f° 11 r°]

海の水が濃厚な液体の比喩で描かれる例は、『ジャン・サントウイユ』草稿にも見られる。ディエップの海が「ビールのように泡立っている」という文がある [NAF 16615, f° 40 v°; JS, 213]。カイエ 70 の「海 1」素描で、これにカイエ 28 の牛乳の比喩が融合している——「このときに太陽は海を燃え立たせてトパーズのようにし、発酵させてビールのように黄金色に、そして乳色に、牛乳のように泡立たせるのだった […]」[Cahier 70, f° 47 r°; II, 34]。しかし蠅に例えられる船の姿は含まれていない。

▶「泡が水のなかにたくさんの腕や敏捷な白い羽がうごめいているようにみせ、その只中で際立っているのが、他とくらべてじっと動かず、プラタナスの実の羽、もしくはアクサンシルコンプレックスのような(波の上の)数匹のかもめだった」[Cahier 28, f° 11 r°]

羽毛の比喩はカイエ 38 で、砕ける波の描写中に用いられる。「泡で羽状の三角形をした」水面は、「たくさんの白い波、あるいは小片」でできていて、「ピサネロのデッサン中の鳥の羽毛あるいは綿毛」を想起する [Cahier 38, f° 8 r°]。この光景は最終的に「海 3」に充てられる [II, 160]⁸⁾。

▶波で濡れた砂の上で遊ぶ子供たち [Cahier 28, f° 71 v°]

これはプルーストがカブールで日常的に目にしていた光景である。1908 年の滞在中、アンリ・ベルンスタインに宛てた手紙でも、「砂浜でツバメのように叫んでいる (crient)」子供たちを眺めていると書いていた⁹⁾。カイエ 37 でも、主人公は波の上で遊ぶ子供たちが「カモメのように、たくさんの叫び声 (cris) を」

上げているのを眺めている [Cahier 37, f° 6 r°]。カイエ 70 は「海 2」においてこの描写をさらに具体的に記す。波の音に混じって「遊んでいる子供たち、新聞売、海水浴客たちの叫び声 (cris) 呼び声」が「海鳥の叫び声 (cris)」のように主人公のところまで聞こえてきているのである [Cahier 70, f° 78 r°]。プルーストはこの光景を 1918 年のガリマール校正刷で最終的に『花咲く乙女たちの影に』の結末に移す [II, 306]¹⁰⁾。

▶ 「何艘かの船が水の上に並んでいるのが、むしろ地上から水の上に飛び立とうとしている [鳥の群れの] 広げられて動かない白い翼のように見えていた」 [Cahier 28, f° 71 r°] 鳥の群れのように見える船の帆を表すこの光景もまた、後の草稿ではエルスチールの絵画から消えてしまう。カイエ 38 では複雑な過程を経て、この描写が別の鳥の群れの光景に変貌する。まず、夕日を浴びて薔薇色になった船の帆が花の比喩とともに描かれる――

[...] いくつかの帆<船><帆><船>がホウセンカの花<花びら>のようにその寒そ
うな薔薇色の帆を<ホウセンカのように>陽に照らされた寒そうな帆の<寒そうな>
薔薇色の花びらを風にはためかせている

[...] いくつかの船 薔薇色の帆小さな船が帆を赤く染めて置かれて<波の上に散りば
められて>ほとんど波の下に埋もれて、隠れて<波の中に埋もれて><色濃く>茂った
牧草の広大な野原の中の花ムラサキツメクサやコリココのような。 [Cahier 38, f° 4 r°]

一方で海の上の鳥の群れの比喩がプルーストの脳裏を離れない。次のページでは船の帆ではなく、波間に浮かぶカモメに花の比喩が用いられる――

海の他の部分には何もない、ただ水の上で動かないカモメのいくつかの花綱が、舳
られた百合の山が絡み合ったように波が<もち上げて>やさしく波がもちあげて<
よってもちあげられている>。 [Cahier 38, f° 5 r°]

そして最終的にこの花は睡蓮となるのである――

カモメは動かず黄色く染まって、水の大きな花のようだ<[左欄外] 黄色い睡蓮の名>
[...] 薔薇色の海の上で、かもめは睡蓮のように漂っている<[左欄外] 薔薇色の睡蓮
の名>。 [Cahier 38, f° 6 r°]

これに並行して、別の新たなテーマが前のページで準備されている。水の上で

動かない船は、「対比によって一層の敏捷さ、喜び、自由とほとんど生命 (de la vie) と意識のようなものを」その側を通過する大型船舶に与えるように見える [Cahier 38, f° 5 r°]。ついで、加筆によりこの動と不動の対比がカモメの描写の中に取り入れられる。「一種の^ま的 (but) のように」動かずに漂っているカモメと対照的に、周囲の波は「<戯れ、>意志をもち、生きているようななにか」に動かされているように見える [f° 5 v°]。

睡蓮の比喩、動・不動の対比という、別個に描かれている2つのテーマが、カイエ 70 では「海 3」においてひとつの光景にまとめられている――

海は湖のように静かで、その上を時折カモメたちが散り散りになって、睡蓮のようにただよっていた、時刻によってそれが白や黄色、日没のときには薔薇色になるのを私は見るのだった。カモメたちは自分たちを揺さぶる小波の動かない^ま的 (but) のようで、波の方は、対比によって (par contraste) 意志と生命 (de la vie) とともにカモメを追っているように見えていた。それから突然、仮の花の姿の変装から逃れて、カモメたちは一斉に太陽にむかって飛んでいくのだった […] [Cahier 70, f°s 142 r°-143 r°]¹¹⁾

しかし、この箇所は最終的に 1918 年ガリマール校正刷において、プルーストのペンで削除されている [Rés. m Y² 824, f° 303 r°]。

この描写の生成過程で、帆からカモメへの転移が見られるが、白い帆や波雲、鳥が見分けがつかない現象を忠実に画布に止める印象派技法と共通するものがないだろうか。以下にそれを具体例とともに探ってみよう――

▶ 「遠くの影になっているところで、2本の黒い線が、おそらく蒸気船の2本の煙突なのだろうが、離れて生えた2本の木のようにだった」 [Cahier 28, f° 69 v°]

カイエ 37 の海の風景の断片のひとつでは、「剣のような木々の影」が「黒く」そびえている様子が描かれる [Cahier 37, f° 5 r°]。カイエ 70 の該当ページは欠損しているが、それに続くタイプ原稿では類似した光景が「海 3」に置かれ、カイエ 28 の描写にさらに近づけられている。黒い影の線の正体は曖昧になり、「黒い剣が岸の木々のようにその輪郭をくっきりと描いている」。この影の垂直な線は、赤い夕日と黄色い雲とともに、「日本の版画」を思わせる風景の構成要素となっている [NAF 16732, f° 301; II, 162]。

▶ カイエ 28 において、海が陸のように見える様を描いた絵画

海と陸とが見分けがつかない光景は『ジャン・サントゥイユ』草稿にすでに描

かれる——

岬<幅の狭い>半島を浸しているのは一方はく西側は海原、東側は>狭い入り江で、<正面にりんごの木々の間から>向こう岸の<港と向こう>岸の家々とリンゴの木々木々、リンゴの木々と港が見えていて、別の側は海原が<西側は>落ち着かないが安心な避難場所、[波が] 打ちよせ、やってきては消えていくその前で通り過ぎ<列をなして通り過ぎ>、立ち止まる接岸することがない、優美な 美しい像 生命の逃げ去る像 生命に溢れる大型船舶や船が […]

<夕方>岬まで行こうと、入り江に沿ってジャンが辿るセーヌ<羊歯>、エニシダ、羊歯、ヒースやハリエニシダの中につけられた道小道は切り立った入り江に沿っていて、窪地の道に沿う花咲く土手のようだった。<2つの岸に挟まれた>海の幅がとても狭かったので、魅力的な道のように足元で輝いて<足元に長く続いていて>、そこを連なった何艘もの小舟が次の港へと向かう様は、なおも草を食べようとあちこちで立ち止まりながら進んでいく雌牛たちを思わせるのだった。[NAF 16615, f^{os} 360 r^o et v^o; JS, 364]

家々の間を縫って進むように見える船の光景はカイエ 28 では架空の画家の作品の一部として素描され [Cahier 28, f^{os} 13 r^o, 71 v^o], それが最終稿の『カルクチュイ港』の描写内に含まれる¹²⁾。海を陸の道に例える例は、最終稿では主人公が眺める現実の海にも見られ、例えば「海1」では朝の太陽の光が水面に「曲がりくねった道」を描く [II, 34]。しかし、引用した『ジャン・サントウイユ』の描写は、花咲く土手や雌牛などの比喩がより豊かである。

カイエ 28 の架空の絵画の描写も、それ以降の草稿と比べて田園のイメージの豊富さが顕著である。たとえば「荷馬車のように揺り動かされる小舟」の描写は、最終稿では2行程度で簡潔だが¹³⁾、カイエ 28 でははるかに詳しいものだった——

[...] 海の小道の上を急速に進んでいたのは、押し合いへし合いしている農園の陽気な若者たち、雇い主の荷馬車の中に詰め込まれて、櫂を激しく動かして小道の上で速度をあげているのだが、彼らが受ける揺れの激しさが、この海の道が平らでなくてこぼこしていることをありありと見せている。彼らは道の両側に積み重ねられた刈穂の山すれすれに進まなければならなかった [Cahier 28, f^o 70 v^o]。

カイエ 28 の素描のもうひとつの特徴は、光に照らされた海の変貌である。これはもちろん最終稿でもエルスチールの絵の描写中に見られるが、同草稿の段階ではさらに重要な位置を占めている——

(1) 海の表面に展開される風景は「豊かで変化に富み、自然にできる起伏や人間の作業の成果が点在し、様々な区域・高低・文明に分かれ、耕地が交互に連なり、働く人々に覆われ、部落や谷間が数多く、青みがかった丘の連なりのように、背後に村を抱き、その鐘楼がはみ出て見えるのだった」[Cahier 28, f° 72 r°]

(2) 「…」海の風景<漁の場面>は変化、起伏に富み、人でいっぱい、田園や丘の景色や、農耕や収穫の場面のようにだった 「…」 [f° 71 v°]

(3) 「海原の上のいたるところで、光のあたり方、面、場面の多様性が、最も変化に飛んだ地形や人間の手の介入を思わせた。遠くの影になっているところで、2本の黒い線が、おそらく蒸気船の2本の煙突なのだろうが、離れて生えた2本の木のようであり、そこから遠からぬところでは男たちが止まった船体の上で、そこだけ孤立した小さな青い区域の上で腕を動かしているのが、亜麻の畑の刈り入れをしているように見えていた。」この畑を離れていく小舟は「2つの土手の間の深い轍を進んでいく」ように見えた [f° 69 v°]。

(4) 入り江は「労働や農耕、緩やかさと急速、部落と木々、馬車と農園がいっぱいの、変化に富む地帯」のようだった [f° 67 v°]。

類似した現象が最終稿でも「海1」¹⁴⁾やエルスチールの『カルクチュイ港』に取り上げられているが、カイエ28で増幅する隠喩の大部分は含まれていないことはすでに述べたとおりである。

ところで上の4つの引用に加え、カイエ28のいくつかの描写が、実はカイエ70の「海2」の素描に転用されているのだ――

なぜならば、海自体が田園のように見え、暑さの水面上での痕跡が、畑のなかを埃っぽくて白い道を思わせ、その背後に漁船の帆柱の先端が、村の教会の鐘楼のようにはみ出ている。遠くに引き船の煙をはく煙突だけが見えているのが、遠くの工場のように、また唯一水平線上に見えるのが、白くて膨らんだ正方形、おそらく帆だろうが、固く締まって、石灰岩のように見えるため、なにかの建物、病院か学校の陽のあたった角のようだ^(A)。「…」観察者のためらいがちな目がすべての境界を消していく、こちらでは海と空が同化し、お互いに侵食し、またあちらでは海と陸の間、海は畝が深く刻まれた畑^(B)の様相を呈し、その一部がもりあがった斜面が刈り入れをしている最中のように見える活発な水夫たちの班^(C)の船体の下部を隠しており、入り江のどこかの岸の塔や教会は、少し荒れ模様天気のとときにしか見えないのだが、小船隊の間から突き出て見えるため、船の方が水からひきあげられて陸の上に置かれているようだ^(D)。はっきりと区別される色彩の区域が交互になっているのが、田園で違った穀物の畑が隣接しているときのように、海をなにかもって変化に富み、硬く、起伏に富んで人間

でいっぱい、文明化されたもののように見せ^(E)、馬車の通れる道路が巡らせられた地上^(F)であるかのようだ […] [簡略化された筆写, Cahier 70, f^{os} 86 r^o-87 r^o]

(A) から (F) の下線部は、以下のカイエ 28 の描写に由来しているように思われる――

- (A) 「[…] 石灰岩の薄片のように見える太陽に照らされた帆 […]」 [Cahier 28, f^o 11 r^o]
- (B) 「[…] 轍が深く刻まれた影になったこの大きな畑 […]」 [f^o 71 r^o]
- (C) 「[…] 動かない船体の上に乗った男たちは […] 亜麻の畑の刈り入れをしている最中のように見えていた […]」 [f^o 13 r^o]
- (D) 「[…] 町の波止場の教会や城塞は […] 海すれすれにその鐘楼や […] 塔をそびえさせているように見えていた […] 小舟が集まって作りだす浮遊する街よりさらに砕けやすく壊れやすい神秘的な水の都市 […]」 [f^o 69 v^o]
- (E) 類似した描写が、先に引用したカイエ 28 の (1)～(4) に見られる。
- (F) 「荷馬車」が通る「海の小道」, 「でこぼこで平らでない海の道」 [f^o 70 v^o]

カイエ 28 に点在するこれらの要素とカイエ 70 の上掲引用との比較により、エルスチールの海の絵と主人公が眺める現実の風景の描写が、生成過程において相互に影響し合っていたことが改めて確認される。しかしカイエ 70 のこの重要な描写は、タイプ原稿中でなぜか削除され、最終稿の「海 2」には含まれていない。また、カイエ 28 の架空の海の絵の描写には、『花咲く乙女たちの影に』のそれ以後の草稿に再登場しない要素が少なくない。例えば、上に引用した (A) から (F) の描写のうち、『花咲く乙女たちの影に』最終稿に残されているのは 4 つだけなのだ。

『ソドムとゴモラ』のバルベックの海の風景

ここまでは、分析の対象を『花咲く乙女たちの影に』にとどめてきた。ところで、主人公は『ソドムとゴモラ』で再びバルベックを訪れている。この物語のおおまかな流れは、1910 年のカイエ 64 で構想されているが、プルーストが本格的にとりかかるとは 1914 年以降である。こうして成熟した主人公が再び見出すバルベックの海の新しい描写をすることが必要となり、当初は 1 度目の海の滞在のために書かれた要素の転用が認められる。

まず、「海 3」から削除された一節、海の上に浮かぶカモメの描写が、カイエ 46 (1914 年) における加筆によって、『ソドムとゴモラ』で主人公とカンブル

メール夫人がバルバックのグランドホテルの前で会話する場面のなかに挿入される——

このあいだ、旧姓ルグランデンのキャンブルメール夫人、アルベルチヌ、アンドレと私は湖のようにしずかな海を見つめていた。そこではカモメた数羽白い花のように浮かんで散り散りになって、浮かんでいた。カモメたちは自分たちを揺さぶる小波の動かない的 (but) のようで、波の方は、対比によって (par contraste) 意志と生命 («de la vie») をもってカモメを追っているように見えていた。あのカモメたちはあまりに静かで うごかないので、まるで睡蓮のようですね、と私はキャンブルメール夫人に向かって言った、すこしばかり才知のあるところを見せたかったので […] ふと記憶に浮かんだので、あるいは才知のあるところを見せたいという卑しい欲望に屈して、私はカモメを示しながらキャンブルメール夫人にこう言った。「あのカモメたちは睡蓮のようにじっとして白いですね。」そして実際にカモメたちは自分たちを揺さぶる小波の動かない的 (but) のようで、波の方は、対比によって (par contraste) 意志と生命 (de la vie) とともにカモメを追っているように見えていた。 […] 「睡蓮が好きなのですか。」とキャンブルメール＝ルグランデン夫人は突然に興味をひかれて私に尋ねた。「クロード・モネの睡蓮はご存知ですよね」 [Cahier 46, f^{os} 71 v^o-72 v^o; III, 203]¹⁵⁾

ここで初めてモネの『睡蓮』連作への言及が登場する。数ページ後で、今度はアルベルチヌが風景の変化を指摘する——

「ねえ、ご覧になって、カモメたちは飛んでいくわ」とカモメを示しながらアルベルチヌが私に言った。実際に、仮の花の姿の変装から少しの間逃れて、カモメたちは一斉に太陽にむかって飛んでいくのだった。 [Cahier 46, f^o 75 v^o; III, 209]

カモメの風景はこの段階で、主人公とアルベルチヌによって口頭で描写されることとなるのだ。上記の一節と『花咲く乙女たちの影に』のガリマル校正刷上で削除された描写とはどんな相違があるのだろうか。後者では、白いカモメだけでなく、夕日に照らされて薔薇色に染まったカモメも描写されていた。サンザシの挿話 [I, 138] にあるように「コンプレの美学」では白よりも重んじられる薔薇色の要素を、作家はこの海の風景から削除してしまったのか。

実は物語の少し先、すなわちカイエ 46 で最初に登場する挿話において、海に浮かぶカモメが再び描かれる。キャンブルメール夫人が帰ったあとも、主人公とアルベルチヌが語りあう場面である——

私はアルベルチヌを窓のところまで連れていった。カモメが再び波の上に止まっていた。私は彼女に示した。しかし、カモメは今や皆、薔薇色をしていた。私はそれを彼

女に示した。「話をそらさないでちょうだい」とアルベルチヌスは私に言った。[Cahier 46, f° 76 v°; III 222]

カイエ 28 から 2 度目のバルザック滞在の物語に移されるもうひとつの要素は、牛乳に例えられる海の描写である。これについては、『ソドムとゴモラ』に清書原稿（カイエ V, 1916 年）に書き写されている——

[...] 河口は [...] 牛乳の青みがかつたく青い>白さのなかに何艘かの進まない小舟 <小さな渡し船>が黒く、 蠅のように身動きできなくなっているように見えていた [NAF 16712, f° 57 r°; III, 289-290]

『ソドムとゴモラ』の清書ノートでは、『花咲く乙女たちの影に』の 1914 年のグラッセ社校正刷に印刷されていた別の一節を 2 回目のバルザック滞在に移している。主人公がバルベックに向かう旅の途中の車窓から眺める朝の景色、「斜めの光に微笑む」船が、夜の青と暁の薔薇色に染まる水の上を進む場面である [NAF 16761, pl. 45-46; Cahier VII, f° 31 r°; III, 514]。これはアルベルチヌスからヴァントウイユ嬢とその友人と親しいことを打ち明けられた後、不眠の夜を過ごした語り手がホテルの窓から目にする、残酷なほど赤い朝焼けの海の風景のなかに置かれている。

グラッセ社の校正刷からページを切り取って、『ソドムとゴモラ』の清書原稿（カイエ IV, 1916 年）に直接貼り付けた例もある [NAF 16711, f° 58 r°]。該当箇所は田園地方の比喩を駆使した海の風景にあたる。実際に最終稿ではこの一節は、カイエ 70 に描かれる最初の滞在ではなく、2 度目の滞在に置かれるのである。問題の描写にカイエ 28 では架空の画家の海の絵にあてられていた要素が多用されたことはすでに見た。これがまだ未熟な少年ではなく、最初のアトリエ訪問の数年後、「エルスチールに教化された」[III, 179] 主人公の目を通した風景となるのは、理屈に合うと言えるだろう。最終稿ではこの風景に先立って以下のように説明がある——

ヴィルバルジス夫人と巡っていた田舎の風景と、それに隣り合わせる液状で、近寄りたく、神話的な永遠の大洋との対比に、当時の私はとても心を打たれたものだったが、陸と海との対比はもはや私にとっては存在していなかった。そして今や、海は日によっては逆にそれ自体ほとんど田園のような様相を呈するのだった。[III 179-180]

かくのごとく架空の印象派画家の最も独創的かつ得意とする技法、海の表象に

おける陸地の隠喩が最も豊かであつ深められたこの一節を小説の後半部に置くことにより、主人公の知的成長が強調されることになるのだ。

最後に、『ソドムとゴモラ』の最初のタイプ原稿（1920年末～1921年初め）の長い加筆に着目しよう。バルベック到着前に、主人公は列車の窓から海上の「巨大な帆船のひしめきあい」を目にする――

おそらくそれはイギリス艦隊の一部――高くそびえる布でできた大聖堂の集まり――が岸を目指して進んでいるのだった。[...] 膨らんだ帆が、曲線のなかに収められた風船のように、大きさがまちまちの水上の建築物の長方形の枠のなかにおさまっていて、遠くに見える風に打たれる荘厳なこれらの艦は、クロード・ロランの後継者たちが描いた複雑で、輝かしく、激しく堂々たる装飾をまとった艦の様相を常に見せていた。もしそのうちの一艘に近づくことができたなら、その船尾楼上に刺繍をした衣装をまとった貴族が大きな剣や銀のピストルを携えているのが見られても不思議はなかったほどだ。しかしこの光景はほとんどすぐに私の視野から消えた、青い海の絵、もう二度と行くことのない町で、急いで通り過ぎてしまった美術館の展示室のひとつの奥で見かけた絵を再び見るができないように。[NAF 16738, f° 163 r°; III, 1426]

夢幻的なこの帆船の光景にも、カイエ 28 の架空の絵画の描写からの転用が見られる――

「鋭角をなすかと思えば、曲線を描く、風にはためくいくつかの白い帆」[Cahier 28, f° 71 r°]

複雑な帆と帆柱の船 (vaisseaux aux «atours compliqués») [f°s 12 r°, 70 v°-69 v°]

「17世紀の絵画」や「海洋画美術館」から抜け出てきたような船 [f°s 70 v°-69 v°]

しかしながら、上記のカイエ 28 の3つの描写はそれ以降登場することはない。また、引用したイギリス艦船の風景は『ソドムとゴモラ』第2タイプ原稿には残されていない。

カイエ 28 とは関連がないが、『ソドムとゴモラ』の海の風景の生成過程において、最初のバルベック滞在中の海の描写から移された要素として、孔雀の羽の色を思わせる青と緑の海の風景が挙げられる [Cahier 26, f° 22 r°; Cahier 70, f° 49 r°, Cahier IV, f°s 2 r° et 3 r°]。しかしこのイメージは最終的には『見出された時』で用いられることとなる [IV, 447]。また最初のバルベック滞在から一旦移されたものの、結局元に戻された描写の例も存在する――

海上から上へのぼっていく夜の霧 [Cahier 38, f^{os} 7 r^o-8 r^o, 6 v^o; II, 161]

船の光景がかきたてる旅への欲望 [f^o 5 r^o; II, 161]

主人公の寝室にたいして用いられる船室の比喩 [f^o 5 v^o; II, 161]

この3要素はカイエ 70 で「海 3」の一節にまとめられたのち [f^{os} 143 r^o-144 v^o], 『ソドムとゴモラ』草稿ノート・カイエ 46 で, アルベルチーヌとの会話の場面にいったん書き写されるものの [Cahier 46, f^o 82 r^o; cf. III, 229], 最終的に同巻清書ノート上で削除される [Cahier IV, f^o 131 r^o].

結 語

以上のように本稿では、『失われた時を求めて』における海の描写は架空の絵画と、主人公が実際に見る風景とが交互に創作されていることを検証した。まずカイエ 28 の画家の物語内で海のテーマを大幅に発展させた後、おそらくこのカイエを参照しながら、主人公がバルベックの海の風景に見出す印象派的効果の描写の断片が複数のカイエに書かれた。画家の技法の説明の例として最初に登場した多くの要素が、この断片群に移行していることを指摘した。しかし、このうちのいくつかの風景について、プルーストはまだ若い主人公が観察する風景とするには無理があると判断したのだろう。カイエ 70 や 1912 年のタイプ原稿で、それらを大きなバツ印で削除した後¹⁶⁾、エルスチールの技法の理解を深め、芸術鑑賞のより成熟した目をもった主人公が、数年後再び訪れたバルベックの海と対峙する場面で再利用している。その結果、最終稿では画家の海の絵の描写はカイエ 28 と比べると貧弱になるが、そのかわりに『ソドムとゴモラ』で主人公のまなざしが師のそれにとって代わることを示す場面が増やされる。

最後に次の問いについてもう一度考えてみよう。プルーストはなぜ架空の絵画にあてられた要素を、現実の風景に移行することをためらわなかったのだろうか。画家の海の絵がまず 10 数ページにわたって描かれ、それが最終稿と比べてずっと長いばかりでなく、構成要素が過剰で複雑な描写となったので、そのうちの何節かを利用して別の挿話を創作することは、執筆上の労力の節約となり、不自然ではないかもしれない。しかし画家の印象派的技法が、最初の出会いのときの主人公にとってもつ意味合いが、小説の生成過程で変化したことも関係あるだろう。カイエ 28 執筆時には、画家の目と少年の目の間には最終稿

に見られるような親和性はない。同時期に書かれた草稿では、海は主人公にとって「単なる塩化ナトリウムと水素の混合物」[Cahier 29, f° 14 r°]¹⁷⁾にしか見えない。その後の試行錯誤の結果、プルーストはすでにエルスチールの芸術の教訓を吸収する下地を備えたひとりの主人公が、光の幻影を画布に忠実に記録する印象派画家の最も困難な技法にも匹敵する観察眼を獲得するまでの物語の新しい道筋を形成したのである。海と陸の属性が混じり合うエルスチールの技法のように、画家の見た風景と主人公が見た風景の双方が小説の生成過程で交差しあい、執筆の手法が主題の展開と奇妙な一致を見せた一例であると言えるだろう。

註

- *) 本論は、1997年刊行の *Bulletin d'informations proustiennes* に掲載された拙稿「La leçon d'impressionnisme d'Elstir et la vision du héros - genèse du *Port de Carquethuit*», *Proust Pluriel* (éd. Mireille NATUREL, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2014) に収録された「Le progrès "technique" du XXI^e siècle et la génétique textuelle : l'état actuel des recherches sur les épisodes d'Elstir」などを踏襲し、新たな考察を試みたものである。『カルクチュイ港』については、すでに数多くの論考があるが、生成過程を辿ったものとしては特に以下の2論文が挙げられる—— Jo YOSHIDA, «La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs inédites», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 8, 1978, pp. 15-28 ; Pierre-Louis REY, «L'entrée du port peint par Elstir», in *Marcel Proust : À la recherche du temps perdu, des structures aux personnages*, textes réunis par Pierre-Edmond ROBERT, Paris : Lettres Modernes, pp. 7-16. なお以下の論述中『失われた時を求めて』からの訳出引用はプレイアッド新版 (Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-1989) に依り、該当箇所の巻数およびページ数を本文中 [] 内に示す。
- 1) 50×75センチの大判の紙に、草稿や校正刷の断片が並べて貼られ、清書原稿の代わりとなっているもので、左上にプルーストが青鉛筆で下線とともに「*Cahier violet*」、続けて番号を記入している。ゴンクール賞受賞を記念して出版された『花咲く乙女たちの影に』の豪華版に1, 2枚ずつ挿入される際、裁断されたものもある。ピラ・ワイズはN°1からN°34までを確認しているが、それらの多くは世界各地の図書館や収集家のもとに散逸している。Voir Pyra WISE, «Le généticien en mosaïste : la reconstitution du manuscrit d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*», *Genesis*, n° 36, 2013, pp. 141-150 ; id., «*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le

manuscrit dispersé de l'édition de luxe : état des lieux d'un centenaire», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 50, 2020, pp. 43-56.

- 2) 現在閲覧できるものは以下の通りである——
Cahier 34, f° 50 r° ; II, 190 [ligne 30] - 191 [lignes 1 et 27-29].
Cahier Violet N° 12, 3° colonne, fragments 6 et 8, et 4° colonne (カイエ 34 から切り取られたとみられる断片) ; II, 190 [ligne 30] - 191 [ligne 1] ; 191, 3° paragr. - 192, 2° paragr. [ligne 11] (voir P. WISE, art. cité, p. 145, fig. 1).
Cahier 34, f° 52 r° ; II, 194, lignes 4-13.
- 3) II, 1423. Voir aussi Louis BOLLE, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris : Grasset, 1967, p. 106.
- 4) «une voile éblouissante <lumineuse imperceptible minuscule immobile>».
- 5) Marcel PROUST, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971.
- 6) 草稿からの引用中, < >内は加筆部を表す。
- 7) II, 1346-1347, variante a. de la page 16.
- 8) プルーストはモーリス・デュプレの『熱狂』(*Le Délire*) 中の、そよ風によって水面に「鳥の羽毛のように」さざ波が立つ、という比喩に関心を示している。1907年6月初めのデュプレ宛書簡 (*Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip KOLB, VII, 168) を参照。
- 9) *Ibid.*, VIII, 185.
- 10) 拙稿「波間に漂うアルベルチーナの彫像——『花咲く乙女たちのかげに』の結末を巡って」, 『Correspondances 北村卓教授・岩根久教授・和田章男教授退職記念論文集』所収, 朝日出版社, 2020年, 411-423頁。
- 11) この草稿の筆写は簡略化されている。
- 12) 「[...] 家々の屋根から (煙突や鐘楼がそうするように) 船の帆柱がはみ出て見えていて、それらが属する船艦が、陸の上に建てられた都市の一部であるかのようだった [...]」[II, 192]。
- 13) 「散策者の群れが荷馬車のように揺らされている小舟で陽気に出発していた」[II, 193]。
- 14) 「光の当たり方の多様さが場所の位置付けを変化させ、我々の前に到達する欲望をそその新たな目的地を示すのだった」[II, 33-34]。
- 15) この場面はカイエ 37ですすでに素描されているが、登場人物たちが眺める風景は違っている——「シュミゼイ [最終稿のカンプルメール] 夫人について／御覧なさい、あの小さな小舟を、まるで船体／御覧なさい、<薔薇色の>空がなんて霞んでいることでしょう。<舞踏会の美しいドレスのようですね。そしてあのすべての小さな船は灰色でピンでとめられてふくらんでいて、布の表面にピンでとめられているようです。薔薇色のモスリンのドレスの上の大きな玉結びのようですね。／組み合わせられた空と調和して、銀色がかった灰色へと変化していくあのドゥーゼ [のドレス]

のような海をを御覧なさい／おおきな青い布でできたようなあの海は [一語判読不可能] の作品のように通りすがりに目を惹くのですよね」[Cahier 37, f° 7 r°]。

- 16) 草稿の長い節をまとめて物語のほかの場所に移すときにプルーストがよく用いるやり方である。
- 17) 類似する描写は最終稿では、『消え去ったアルベルチヌ』で語られるヴェニス滞在の終わりに、母をひとりで出発させてしまったことへの悲痛な後悔のあまり、主人公が風景に無感覚になっている場面に置かれる [voir IV, 231]。