

# プルーストと印象主義

——『失われた時を求めて』<sup>(1)</sup>における陽光の効果をめぐって——

國房 吉太郎

本論文ではマルセル・プルーストの『失われた時』における、印象派<sup>(2)</sup>の作中画家エルスチールと陽光の挿話について論じる。エルスチールの海洋画《カルクチュイ港》で実践された、陽光の印象主義的な効果の在り方を明らかにする。《カルクチュイ港》の挿話だけでなく、『失われた時』におけるエルスチールと陽光に関する他の挿話も参照し、光に照らされたものの変容について論じていく。光とシャルダンの絵画的イメージの挿話にも視野を広げる。プルースト的なイメージの在り方に視線を向けることで、『失われた時』を構成するいくつもの挿話の間に、有機的な連繋を浮かび上がらせる。その一例として、画家エルスチールに影響を受けた語り手の挿話を捉え直すことになるだろう。エルスチールと光の挿話を網羅的に参照することで、そうした挿話すべてにアルベルチヌが関わっていることを確認し、これまでアルベルチヌについて論じられてきたことに新たな光をあてる。「〈時〉の女神」« *déesse du Temps*<sup>(3)</sup> »と表現されるアルベルチヌと、光の効果の対応関係が明らかになるだろう。

## 太陽の光の効果——レガッタと競馬を審美的想念に結び付ける

本論はまず、エルスチールの画において重要な「光」がもたらすものを見ていく。「スワン家のほうへ」の第三部「土地の名一名」の冒頭で、かつて夢見たバルベックについて語られている。この時点で、まだバルベックを訪れたことのない語り手の願いは、海上の嵐を見ることだった。それを自然の真の生命があらわになる瞬間として、眺めたかったのである<sup>(4)</sup>。悪天候とは相容れない太陽の光は、バルベックの光景から遠ざけるべきもの、とみなされていた。しかしながら、第二篇「花咲く乙女たちのかげに」の第二部「土地の名一土地」でバルベックを実際に訪れ、画家エルスチールと出会うと、語り手の探し求めるものは以下のように変化することになる。

Mais maintenant, tout ce que j'avais dédaigné, écarté de ma vue, non seulement les effets de soleil, mais même les régates, les courses de chevaux, je l'eusse recherché avec passion pour la même raison qu'autrefois je n'aurais voulu que des mers tempétueuses, et qui était qu'elles se rattachaient, les unes comme autrefois les autres à une

idée esthétique. ( II, 251 )

しかし今の私は、かつて見向きもせずに視界から遠ざけていた太陽の光の効果をはじめ、レガッタや競馬など、あらゆるものを熱心に追い求めた。かつて嵐に荒れる海しか望まなかったのと理由は同じで、昔のそんな海も、レガッタや競馬も、ある審美的想念に結び付いていたのである。

かつて嵐に荒れる海がそうだったように、太陽の光の効果は、語り手の審美的想念に結び付く。光の効果をはじめとして、レガッタとか競馬は、かつて見向きもせずに視界から遠ざけられていた。そうしたものは、語り手が実際にバルベックを訪れることで、彼の探求の対象へと変化したのだった。

語り手が光の効果、レガッタ、競馬を追い求めるようになったのは、エルスチールがクロッキーやエスキスを見せてくれたからだろう<sup>(5)</sup>。エスキスはバルベック近在の競馬場で描かれたものである。プールの記述から騎手、馬、それを眺める女性たちが、そのエスキスのモチーフになっていたと想像される<sup>(6)</sup>。エルスチールが語るのは、競馬場という光り輝く空間でのものの変容と、多彩な光と影による驚嘆についてである。馬や女性たちよりむしろ、光を描くことを画家は望んでいたのだった。彼は語り手に対して、光の効果について以下のように述べている。

Quelle transformation de toutes choses dans cette immensité lumineuse d'un champ de courses où on est surpris par tant d'ombres, de reflets, qu'on ne voit que là ! Ce que les femmes peuvent y être jolies ! La première réunion surtout était ravissante, et il y avait des femmes d'une extrême élégance, dans une lumière humide, holllandaise, où l'on sentait monter dans le soleil même le froid pénétrant de l'eau. Jamais je n'ai vu les femmes arrivant en voiture, ou leurs jumelles aux yeux, dans une pareille lumière qui tient sans doute à l'humidité marine. Ah ! que j'aurais aimé la rendre ; ( II, 251-252 )

競馬場という広大な光り輝く空間では、あらゆるものが姿を変え、その多彩な光と影には驚いてしまいますよ。これは、そこでしか見られませんよ！ 女性たちが、なんときれいになることだろう！ とくに初日の催しでうっとりしたのは、このうえなくエレガントな女性たちが、オランダのような湿った光の中にいて、太陽に照らされても、水が滲み込むような冷気が上がって来るのを感じられたのです。女性たちが馬車で到着したり、双眼鏡を目にあてたりしているのを、こんな光の中で見たことは一度もありません。おそらく海の湿気のせいでしょう。ああ、あの光を表現したい、とどれほど思ったことでしょう！

この発言によれば、エルスチールは、競馬場に射す陽光を自作に表現したいと思っていた。彼が受けた陽光の印象には、バルベックの海から発した湿気が関与している。湿ったような光の中で、冷気が上がってくるのを感じるのである。冷気が競馬場に漂い、そこを陽光が照らしている。光の効果で、競馬場を訪れた女性の見え方が変わる。印象主義的なそうした変容に不意を打たれて、

エルスチールはオランダ的な光景を想起している。

エルスチールのこうした体験を聞かされ、語り手もまた別の土地をイメージしている。それはオランダ的なイメージではない。語り手がイメージしたのは、むしろヴェネツィアの光景である。ヴェネツィアを描いたルネサンス期の画家の名をあげて、画家たちが生きた時代に目を向けさせる。語り手の発言では、やはり時の流れが際立っている。そのような時間イメージの喚起を動機付けているのが、この挿話では、陽光に照らされたものの変容を示唆する、エルスチールの発言なのである。エルスチールは以上のように、光の効果を強調して語っている。

ところで、エルスチールによる陽光の描写を扱っているのは、先ほど引用した審美的想念について語る一節だけではない。同じ「土地の名ー土地」の前の部分で、語り手はエルスチールのアトリエを訪れていた。そこで眺めた海洋画《カルクチュエイ港》にもやはり、「太陽と波にきらめき、ふくらんで雪花石膏<sup>(7)</sup>や泡沫となり、水面から現れ出たように見えるクリックバックの教会」*« les églises de Criquebec qui, [...] dans un poudroissement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume<sup>(8)</sup> »*、「陽光と冷気を浴びて、じっと動かさずみごとな均衡を保っている数艘の小舟」*« le bel équilibre des barques immobiles, jouissant du soleil et de la fraîcheur<sup>(9)</sup> »*、「陽光の効果で蒸発したような船体」*« les coques vaporisées par un effet de soleil<sup>(10)</sup> »*といった描写に、光の効果が現れていたのである。さらに画の別の箇所は、「陽光で真っ白になり、固い陸地のようで、石畳の車道や雪の原を連想させる」*« là si blanc de soleil, [...] si compact, si terrien, [...] qu'on pensait à quelque chaussée de pierres ou à un champ de neige<sup>(11)</sup> »*。語り手はエルスチールとバルバックで比較的長期間ともに過ごして、以上のような陽光の効果を知ることになる。

その結果の一つとして、語り手の探求の対象は、嵐に荒れる海というロマン派的な光景<sup>(12)</sup>から、光を浴びたものの変容という印象主義的な効果へと変化するのである。探求対象の変化が浮き彫りにする語り手の美学的な成長に、ロマン派から印象派へ流れる歴史的な絵画の時間が重ね合わされている。印象派の画家として作中画家エルスチールが描かれ、一方ロマン派の画家としては、例えばウジェーヌ・ドラクロワ（1798 - 1863）がいる。ドラクロワの《ダンテとウェルギリウス》（図版1）には、やはり劇的に荒れたような海が描かれている。

1920年2月に企画された「オピニオン」誌のアンケートに答えて、「ルーヴル美術館が所蔵する画からフランス絵画を代表する八点」の一つとして、プルーストはこの《ダンテとウェルギリウス》を選んだのだった<sup>(13)</sup>。ドラクロワのロマン派的な描写とプルーストは、こうした美学的な観点で強く結び付いている。『失われた時』の第二篇「花咲く乙女たちのかげに」では、このような絵画におけるロマン主義から印象主義へ流れる歴史的な時間が示唆されることになる。そうした時間は、エルスチールが描写した陽光のイメージから流れ出しているのである。「花咲く乙女たちのかげに」の中で陽光と時間の推移は、こうした芸術的な主義の変遷という観点においても、強く関連付けられている。

エルスチールの指摘を聞いた語り手の関心は、既に述べたように、印象主義的作品にのみ向け



図版1 ドラクローワ《ダンテとウェルギリウス》, 1822年, パリ, ルーヴル美術館

られているわけではないようだ。彼の視野は広く、ルネサンス期にも及んでいる。光を描きたいと語ったエルスチールは、競馬にもましてレガッタに我を忘れる、と指摘する。語り手は、レガッタのようなスポーツは現代の画家にとって、女性たちが「青緑色の光」に包まれている点で、ヴェロネーゼやカルパッチョが描いた祝宴にも匹敵するモチーフになりうる、と理解するのである。そうした理解は、光の効果とヨットレースに我を忘れたエルスチールと会話することで、以下のように深まっていった。

Puis il [= Elstir ] s'extasia plus encore sur les réunions de yachting que sur les courses de chevaux et je compris que des régates, que des meetings sportifs où des femmes bien habillées baignent dans la glauque lumière d'un hippodrome marin, pouvaient être, pour un artiste moderne, un motif aussi intéressant que les fêtes qu'ils aimaient tant à décrire pour un Véronèse ou un Carpaccio. ( II, 252 )

それからエルスチールは、競馬にもましてヨットレースの集いに我を忘れ、そこで私は、レガッタのようなスポーツの集いは現代の画家にとって、着飾った女性たちが海という競馬場の青緑色の光にひたされ、あのヴェロネーゼやカルパッチョが好んで描いた祝宴に匹敵する、興味深いモチーフになりうると理解した。

ヴェロネーゼ、カルパッチョが生きたルネサンス期から時は流れて、現代画家のエルスチールに描かれたレガッタを、語り手は眺めている。レガッタに集まる女性たちは陽光に浸され、ルネサンス絵画のモチーフに匹敵する、と語り手は指摘した。過去のルネサンス期の絵画的イメージが、陽光に浸る光景から想起されている。陽光の効果で、現在の視覚から、ルネサンス期という別の時間のイメージが生成したのである。レガッタで光を浴びた人物は、ルネサンス期の絵画のモチーフに匹敵するという指摘に対して、エルスチールは「的確な比較だ」と答える。『失われた時』の

この部分に読み取れるエルスチールの指摘では、レガッタにせよ競馬にせよ、陽光の効果を示唆するとはいえ、過去のイメージは喚起していない。光の効果でルネサンス期の絵画を想起するのは、あくまで語り手なのである。現在とは別の時間が、光の効果として想起される、彼の美学、ひいてはブルーストの美学がこうした細部に認められる。

### マルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会——夕陽に映える教会の変容

陽光の効果とエルスチールに関する別の挿話に目を向けてみよう。『失われた時』の第四篇「ソドムとゴモラ」では、二度目のバルベック滞在が語られている。そこで語り手は自動車を借りて、アルベルチヌとドライブする。ある日のドライブの帰りに、語り手たちはマルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会の前を通る。太陽の光を浴びた教会が、以下のように描写される。

Sur son église, moitié neuve, moitié restaurée, le soleil déclinant étendait sa patine aussi belle que celle des siècles. ( III, 402 )

傾きかけた太陽は、半分は新しく半分は修復されたその教会の表面に、幾世紀もの古色と同じくらい美しい古色を投げかけていた。

教会の半分は新しく建てられ、半分は修復されている。しかしながら、そこに夕陽が射し、「古色」*« patine<sup>(14)</sup> »* が与えられる。新しく修復されたにもかかわらず、教会は古色蒼然たるたたずまいである。ここでも陽光の効果として、何世紀もの時の流れを語り手は想起する。彼は教会が新しくても古くても、光の要素があれば価値を感じられるのである。

時間の想起が『失われた時』の本質的要素の一つとはいえ、この時点で語り手はこの教会が好きになれないでいる。この挿話では、夕陽に照らされた教会の正面玄関を眺めても、彼は喜びを覚えない。それはエルスチールと同じで、教会が修復されているからなのである。エルスチールは古い石の模倣できない美しさについて、アルベルチヌに語っていたのだった。それはアルベルチヌの口から語り手に伝わることになる。エルスチールと同じくこの教会が好きになれないとはいえ、語り手は印象派エルスチールの発言に疑問を感じる。エルスチールは古い石材が感じさせる、客観的な建築物の価値を崇める。しかし、それはフェティシズムに陥っているのではないか、夕陽に映える教会の変容を考慮に入れないのはどうしてか、と自問するのである。というのは、「花咲く乙女たちのかげに」の中で、エルスチール自身が「広大な光り輝く空間における、あらゆるものの変容」*« transformation de toutes choses dans cette immensité lumineuse<sup>(15)</sup> »* の在り方を語っていたからだ。陽光に映える建築物の変容は、印象主義的技法の一つとして、エルスチール

が自作《カルクチュイ港》で既実践したことだった<sup>(16)</sup>。にもかかわらずエルスチールは、新しく修復されてしまったマルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会に関して、陽光の効果を考慮せず、貴重な古い石材の模倣できない美しさを語ったのである。こうしたエルスチールの感じ方に、一種の美学的偏見のようなものを語り手は読み取る。エルスチールは古い石材の美しさを「偶像崇拜」« idolâtrie » の対象として捉え、そのとき陽光の効果の価値を問わないのである。そうしたエルスチールの発言に、語り手は矛盾を指摘している。

語り手と偶像崇拜的発言をする画家エルスチール、この二人がブルーストの読み手に想起させるのはやはり、書き手ブルーストとジョン・ラスキンの関係性である。ラスキンの『アミアンの聖書』をブルーストが翻訳し、出版したのは1904年のことだった。既に翻訳の序文でブルーストは、ラスキンの偶像崇拜的な感じ方を以下のように示唆している。

Une sorte de retour égoïste sur soi-même est inévitable dans ces joies mêlées d'érudition et d'art où le plaisir esthétique peut devenir plus aigu, mais non rester aussi pur. Et peut-être cette page des *Stones of Venice* était-elle belle surtout de me donner précisément ces joies mêlées que j'éprouvais dans Saint-Marc, elle qui, comme l'église byzantine, avait aussi dans la mosaïque de son style éblouissant dans l'ombre, à côté de ses images sa citation biblique inscrite auprès<sup>(17)</sup>.

美的快楽がより鋭くはなりうるが、あまり純粋にはとどまりえない、博識と芸術の混ざり合ったあの喜びの中では、一種の利己的な自己回帰を避けることは出来ない。『ヴェネツィアの石』のこのページは、ビザンティンの教会と同様、闇の中でも光り輝くその文体のモザイクの中に、そのイメージのそばに、聖書の引用を書き添えていて、おそらく、まさにサン＝マルコの中で私が感じたあの混ざり合った喜びを与えてくれることで、とりわけ美しかったのだろう。

この序文の語り手は、サン＝マルコ寺院の中でラスキンの『ヴェネツィアの石』を読んだことを記憶している。上に引用した一節によれば、『ヴェネツィアの石』のページがそのとき美しかったのは、芸術と博識が混ざり合った喜びを与えられたからである。そのページでラスキンが喚起するイメージには、聖書の引用が書き添えられている。聖書のテキストを参照し、理解するという博識の喜びが、芸術的な喜びと混ざり合ってしまう。それによって美的快楽は鋭くなりうるとはいえ、純粋にはとどまらない。なぜなら、そうした快楽には、博識の喜びという偶像崇拜に繋がる要素が含まれているからである。つまり、聖書の引用とそこから受け取る博識の喜びが、この偶像崇拜の根拠になっている。『失われた時』のマルクーヴィル＝ロルグイユーズの挿話において、古い石材をそれだけで評価する態度と、『アミアンの聖書』翻訳の序文における、博識という形で知識を無前提に肯定する態度はともに偶像崇拜である。

ラスキンの偶像崇拜をブルーストが非難していたことは、この序文からも窺える。こうしたラスキン関連の美学的な体験に基づいて、「ソドムとゴモラ」のマルクーヴィル＝ロルグイユーズの

教会を眺める挿話で、エルスチールの古い石に対する偶像崇拜的な見方が書かれたのではないだろうか。教会は夕陽に照らされ、印象主義的に変容する。そうした変容の価値を語ることで、エルスチールとは異なる観点から、語り手の美学的な成長が一度目と二度目のバルベック滞在で浮き彫りになっている。二度目の滞在時、彼はエルスチールの影響を脱して、この教会の感想を述べているのである。一方そのエルスチールの背後には、ラスキンの偶像崇拜的な部分が影を潜めている。

『アミアンの聖書』の翻訳を出版した後、1907年の夏にプルーストは、カーンとバイユーの中間に位置する、ある教会を訪れている。「ソドムとゴモラ」のマルクーヴィル＝ロルグイユーズの挿話のように、自動車で旅したのだった。その時のことを同年10月、アントワヌ・ビベスコ宛ての書簡<sup>(18)</sup>で思い出している。書簡に付された注によれば、プルーストは教会の建築と同様に、それが建つ土地の名に関心を示した。その名はブレットヴィル＝ロルグイユーズ Bretteville-l'Orgueilleuse である。おそらくこの土地の名をモデルにして、プルーストはマルクーヴィル＝ロルグイユーズという固有名詞を創ったのだろう。しかしながら、その名の生成過程には、以下で確認するように、ラスキンの偶像崇拜に「傲慢」« orgueil »を指摘する<sup>(19)</sup> プルーストの感じ方が作用していたように思われるのである。「ソドムとゴモラ」のある挿話でアルベルチヌは、「オルグイユーズって名前は気に入った<sup>(20)</sup>」と言っている。彼女の発言を動機付けたのは、この名のモデルとしてのブレットヴィル＝ロルグイユーズという名に興味を示した、プルーストの意識<sup>(21)</sup>ではなかっただろうか。

アルベルチヌは、その名前は気に入ったが、マルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会が好きではない。それは教会が修復されているからだった。モデルとしてのブレットヴィル＝ロルグイユーズの教会はどうだろうか。この実在する教会の外陣は13世紀に遡る。内陣と交差廊は14世紀のものである。16世紀の浅浮き彫りと墓石があり、円柱の柱頭には華やかな彫刻が施されている<sup>(22)</sup>。つまりブレットヴィル＝ロルグイユーズの教会建築から、時の流れを読み取ることが可能なのである。一方マルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会は修復されていて、アルベルチヌとエルスチールの気に入らないものに仕上がっている。プルーストはマルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会のイメージをブレットヴィル＝ロルグイユーズの教会から生成する過程で、時間的な古さの表現を取り去ったのである。そうした古さに取って代わったのが、おそらく教会を照らす陽光の効果だろう。教会が「ソドムとゴモラ」で最初に登場した時、それがどれくらい古いものという記述はない。陽光の効果で、この修復された教会は変容し、美しい古色で包まれることになる。外陣、内陣、交差廊から歴史的な時間の流れを読み取る代わりに、語り手は陽光に照らされた教会から、印象主義的技法で時間イメージを生成したのである。こうした陽光のヴィジョンは、プルースト的な時間の流れ方に結び付き、『失われた時』の本質的な要素の一つになっている。

ビベスコ宛ての書簡には、ブレットヴィル＝ロルグイユーズの教会を照らす陽光の描写は見当たらない。おそらく陽光の効果は、マルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会イメージの生成過程

で、モデルの土地の名に含まれた語 l'Orgueilleuse から発案されたものなのだろう。そうしたイメージはラスキンの偶像崇拜に陥ることなく、『失われた時』における真実性の在り方を示唆している。というのは、既に指摘したように、マルクーヴィル＝ロルグイユーズの挿話で語り手は、石材の古さよりもむしろ、陽光の効果で時間イメージを生成しているからである。

既に示唆したように、『アミアンの聖書』の仏訳序文でプルーストが語ったことの一つに、彼がヴェネツィアを訪れた時、サン＝マルコ寺院でラスキンの『ヴェネツィアの石』を読んだという出来事がある。ラスキンが喚起するイメージの美しさは、図像に刻まれた聖なるテキストに依拠する「誇り／傲慢」« orgueil »によって、生気を帯びると同時に腐敗してもいた、とプルーストはその序文で指摘している。プルーストは、傲慢によって損なわれたイメージと、博識の楽しみで変質した喜びを以下のように比較する。

Comme la joie de voir les belles figures mystérieuses s'augmentait, mais s'altérait du plaisir en quelque sorte d'érudition que j'éprouvais à comprendre les textes apparus en lettres byzantines à côté de leurs fronts nimbés, de même la beauté des images de Ruskin était avivée et corrompue par l'orgueil de se référer au texte sacré<sup>(23)</sup>.

美しい神秘的な像を見る喜びが高まっていたが、その喜びが、後輪に包まれた額のそばに、ビザンティン文字であらわれたテキストを理解することを感じていた、いわば博識の楽しみで変質したのと同じように、ラスキンのイメージの美しさは、聖なるテキストを参照する誇り／傲慢によって生気を帯び、そして腐敗してもいたのである。

聖なるテキスト、つまり聖書を参照する「傲慢」« orgueil »によって損なわれたラスキンのイメージ、こうした表現に、ラスキンの偶像崇拜の在り方を読み取れる。神秘的な像を見て感じるような喜びが、博識の楽しみで変質してしまうのだ。プルーストはそのような偶像崇拜を、ビザンティン文字のテキストを理解する楽しみに結び付け、イメージを腐敗させる「傲慢」« orgueil »の在り方を指摘している。

ラスキンの感じ方に orgueil を指摘したこの一節から、「ソドムとゴモラ」のマルクーヴィル＝ロルグイユーズ Marcouville l'Orgueilleuse の教会を眺める挿話を思い起こさずにはいられない。この教会を夕陽が照らしても、作中画家エルスチールが陽光の印象主義的效果を考慮することはなかった。教会の古い石材の価値を盲目的に崇拝していたのである。彼の態度はジョン・ラスキンの感じ方を連想させる。そのラスキンの著作にプルーストは偶像崇拜を指摘して、ラスキンのイメージが聖なるテキストを参照する「傲慢」« orgueil »によって損なわれている、と語ったのである。偶像崇拜が与える orgueil な印象を念頭において、プルーストは Marcouville l'Orgueilleuse という固有名詞を創造したのではないだろうか。あえて日本語訳すれば「傲慢な女マルクーヴィル」となるこの固有名詞は、ラスキンの偶像崇拜に端を発している。その偶像崇拜に対比させるような形で、土地の教会は夕陽に照らされ、印象主義的に変容することで、『失われた時』の真実性の



在り方が示唆されているのである。この挿話は、偶像崇拝的な感じ方を地名に含めた出典になっているのではないか。

### 陽光が照らすトロカデロの鐘楼

マルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会は第五篇「囚われの女」において、回想という形式で語り手とアルベルチヌスの話題にのぼることになる。アルベルチヌスはこの第五篇で、パリのトロカデロを訪れる。そのあと彼女と語り手は合流して、今回も自動車に乗り、パリを散策する。車中でアルベルチヌスは、建築家ガブリエル・ダヴィウー（1823-1881）によるトロカデロの建物は「かなりみっともないと思わない？」と問いかける。そう問われて語り手は、マルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会の記憶を想起したようである。この教会とトロカデロの建物は、陽光の効果を発揮するという点で関連付けられることになるのだ。光に照らされたこの教会を含む全体の印象について、彼は「囚われの女」で以下のように語り聞かせるのだった。

Est-ce qu'il [= Elstir ] n'est pas un peu en contradiction avec son propre impressionnisme quand il retire ainsi ces monuments de l'impression globale où ils sont compris, les amène hors de la lumière où ils sont dissous et examine en archéologue leur valeur intrinsèque ? (III, 673)

全体の印象のなかに含まれている建造物を、エルスチールがそんなふうにとり出し、それが溶けこんでいた光の外れたところへもち出して、考古学者みたいにその内在的価値を検討するのは、彼自身の印象主義といささか矛盾していないだろうか？

エルスチールは自ら提唱した印象主義に矛盾して、マルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会建築の内在的価値を検討しようとする。この教会は修復されているので、古い石材の美しさが奪われてしまっていた。エルスチールにとって、その内在的価値は高くなかったのだろう。彼とそうした偶像崇拝的な感じ方について、既に参照したように「ソドムとゴモラ」で語られていた。この教会に関する記憶を「囚われの女」で想起させたのは、アルベルチヌスがパリのトロカデロの建物を眺めた、という出来事である。トロカデロを離れて語り手と合流したことに、アルベルチヌスは満足しているようだ。彼女は「あれってダヴィウーがつくったのよね」と話しかける。それに対して語り手は「たしかにダヴィウーだ」と答える。ここでプルストは二度にわたり、実在の建築家ダヴィウーの名前を記述している。それはおそらく、この19世紀の建築家の名によって、トロカデロ館が比較的新しいものだ、ということ強く読み手に印象付けたいためだろう。「ソドムとゴモラ」で語り手とアルベルチヌスが眺めたマルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会もまた、

半分は真新しく半分は修復されていた。教会を夕陽が照らし、印象主義的な変容の在り方が「夕陽に映える教会の変容」« la transfiguration de l'église dans le couchant<sup>(24)</sup> » というように示唆されていたのだ。一方「囚われの女」でアルベルチヌがトロカデロを訪れた日も、天気は良かったようだ。はっきりと述べられてはいないが、彼女は語り手のところに帰り、その後いっしょに出かけるのだ。自動車から建物を眺める語り手の様子が、「囚われの女」から上に引用した箇所を含む、段落の冒頭で描写されている。建物は陽光に照らされ、バラ色に凝固したイメージを語り手に差し出す<sup>(25)</sup>。既に確認したように、彼はトロカデロに関してアルベルチヌと話し、その日と同様に陽光で照らされた、マルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会の変容を想起したのだろう。その結果として、光の効果の問題が車中で繰り返されることになる。

自動車で遠ざかりつつあるトロカデロの当時の現代性をテキストで示唆するのは、建築家ダヴィウーの名だけではない。アルベルチヌはダヴィウーによるトロカデロ館を「みっともない」« moche<sup>(26)</sup> » と表現している。彼女が発した形容詞 *moche* もまた、トロカデロの建築と同じように、比較的新しいものと言えるだろう。『グラン・ラルース仏語大辞典』によれば、この語 *moche* は 20 世紀初頭の俗語である。事物を形容する初出例は 1901 年と記されている。トロカデロ館を表現するためにアルベルチヌが発した語 *moche* は、それを建築したダヴィウーの名とともに、語り手が生きた当時の現代性を建物に演出する。建物を照らす陽光を想起<sup>(27)</sup> して、マルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会の記憶は目覚める。なぜならマルクーヴィル＝ロルグイユーズにおいてもトロカデロにおいても、新しいと感ぜられる建築物を陽光が照らし、印象主義的な変容がイメージされるからである。印象主義的な類似性に基づいて、マルクーヴィル＝ロルグイユーズの記憶が想起され、「囚われの女」でも比較的新しい建物が再び陽光に照らされて、その効果が語られることになる。光に照らされたものを眺めることで、時間の感覚が変わるのである。

「ソドムとゴモラ」のマルクーヴィル＝ロルグイユーズの挿話と、「囚われの女」のトロカデロを照らす陽光に関する挿話の違いは何だろうか。プーレストは二つの挿話を構築するために、光の効果の語り方を変化させている。「ソドムとゴモラ」の挿話では、印象派エルスチールはなぜ、夕陽に映える教会の変容を考慮しないのか、と語り手自身に問うかのように語られていた。あくまでも、そう思ったという形で記述して、そばにいるアルベルチヌに語りかけることはなかったのである。一方「囚われの女」の挿話では、語り手とアルベルチヌは自動車の中で会話している。既に指摘したように、現代性を批判しながら、ダヴィウーのトロカデロはみっともない *moche*、とアルベルチヌは話す。それに対して語り手は、きみ、印象主義って知ってるよね、と切り出すのである。「囚われの女」から上に引用した、印象主義と光についての彼の論述がそれに続く。アルベルチヌという存在に対して、そのことを言っているのだ。ドライブする彼のそばにアルベルチヌがいるという同じ状況で、「ソドムとゴモラ」の挿話ではあくまで自問されていたものが、「囚われの女」では彼女に対して発話されている。二つの挿話には、語り手の陽光の効果についての論述が、アルベルチヌを介したか、介していないかという違いがある。こうし

た光の効果についての語り方の変化に、やはり時間の推移を読み取れる。「ソドムとゴモラ」から「囚われの女」へと作品の時間は進み、印象主義的な光の効果についての語り手による認識は深まっていったのだろう。二つの挿話でプルーストの記述行為は差異を示し、語り手の成長が浮き彫りになる。彼の成長の在り方を際立たせているのは、陽光があたりを照らす中、アルベルチーナと自動車でドライブするという状況の反復である。語り手はものの変容を論じることで、陽光が射している重要性を意識している。「囚われの女」で彼の論述が、アルベルチーナに向けて発話されていることは非常に示唆的である。なぜなら、アルベルチーナ自身、いずれ過去の時間をイメージするように語り手を駆り立て、その姿を様々に変容させることになるからだ。

「囚われの女」において語り手は、車中で印象主義について論じ、実際、具体的なイメージ喚起を行っている。トロカデロ館の塔の形をキリンの首のようだ、と表現して、イタリアのパヴィアにあるカルトジオ会修道院のイメージに繋げるのである。常にそうしたイメージが喚起されるわけではなく、彼は「いい天気の日」に「*dans une belle journée*<sup>(28)</sup>」カルトジオ会修道院が想起される、と語り、条件を付けている。天気がよく陽光が射しているという条件が整うことで、トロカデロ館は印象主義的に変容するのである。「ソドムとゴモラ」で陽光に照らされたマルクーヴィル＝ロルグイユズの教会を眺めてもイメージが生成しないのは、その時点で語り手の印象主義的技法の習得が不十分だったことを、プルーストが表現したかったのかも知れない。不十分だと同時に、それは語り手が光の効果について習熟していないからだ。その挿話で語り手のイメージの視点は、サン＝マルス＝ル＝ヴェチュの教会に移ってしまう。教会の鐘楼の印象から、かるく反りかえってピクピク動く、口先の鋭くとがった二匹の老魚が、うろこを瓦状に重ね合わせ、コケを生やし、赤茶けて、動く気配もなく、透明な青い水の中にすっと立つイメージが生成する。海に比較的近いバルベックで、換喩的かつ隠喩的に生成したイメージである。その一方で陽光に照らされたマルクーヴィル＝ロルグイユズの教会から、具体的なイメージが読み手に差し出されることはなかった。「囚われの女」へと作品の時間が進み、再び印象主義に関する問題を提起して、陽の当たるトロカデロ館からカルトジオ会修道院がこのとき想起される。この想起を描くことで、語り手の成長と、「ソドムとゴモラ」から「囚われの女」の挿話へ流れる時間が表現されることになる。

想起された修道院のイメージはアルベルチーナに向けて語られ、彼女もまたトロカデロからイメージ喚起する。丘にそびえるトロカデロから、語り手所有のアンドレア・マンテーニャ(1431-1506)の複製をアルベルチーナが想起するのである。アルベルチーナはその複製が、マンテーニャの《聖セバスティアヌス》(図版2)だと思う、と話す。

《聖セバスティアヌス》の背景には、円形階段状に建てられた町並みが描写されている。そうした町並みをアルベルチーナは、トロカデロの光景に関連付けたのである。語り手が陽光の効果論証し、それを聞いたアルベルチーナは《聖セバスティアヌス》の絵画的イメージを生成する。いっぽう語り手は光に照らされたトロカデロから、14世紀末に建立されたカルトジオ会修道院を



図版2 マンテーニャ《聖セバステリアヌス》1480年頃, パリ, ルーヴル美術館

想起していた。時を隔てた芸術作品が、光に照らされたものから想起される。この挿話で例証されているのは、比較的新しい建築物を陽光が照らすことで、それよりかなり古い建築とか絵画的イメージに変容する印象主義的效果である。

そうしたイメージ効果は「花咲く乙女たちのかげに」の中で、競馬とかレガッタを訪れるエルスチールから語り手に伝えられていた。語り手はその想起の技術を習得し、「囚われの女」ではアルベルチヌまでが彼に倣ってイメージ喚起する。「囚われの女」のこの挿話でプルーストは、彼らの成長を浮き彫りにして、成長期間、つまり時の流れがやはり表現されることになる。

この挿話で想起されるのは、カルトジオ会修道院と《聖セバステリアヌス》だけではない。太陽の光に照らされた、真新しいマルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会の印象から、語り手はあちこちの新しい界限を連鎖的に想起する。新しい界限にはプチ・ブルジョワのために新しい家が建てられている。七月の真昼、その家の食堂に響く商人たちの呼び声が、サ克蘭ボの甘酸っぱく漂う匂いに比較される。食堂にはナイフ置きとして、ガラスのプリズムが並べられている。このプリズムのナイフ置きは新しいものはずだ。プリズムは多彩な光を放つことで、シャルトルのステンドグラスのイメージを以下のように差し出すのである。

dans la salle à manger obscure, où les prismes de verre pour poser les couteaux projettent des feux multicolores et aussi beaux que les verrières de Chartre [...]. (III, 673)

その薄暗い食堂では、ナイフ置きのガラスのプリズムが、シャルトルのステンドグラスと同じように

美しい多彩な光を放っている。

新しい家の食堂でプリズムは光を放ち、シャルトルのステンドグラスの様相を呈する。年月を経た教会のステンドグラスのイメージが、時の流れに読み手の視線を向けさせる。比較的新しいトロカデロ館を陽光が照らし、カルトジオ会修道院、マンテーニャの《聖セバスティアヌス》に様変わりしたように、語り手が想起した新しい家の食堂も、陽光の効果で、シャルトルのステンドグラスをイメージさせ、ブルースト的な想起の時間は流れ始める。こうした時間の流れの表出には、ラスキンの教会建築の解説が関わっているだろう。

語り手が想起した食堂自体、別の絵画的イメージに関連付けられている。サクランボの匂いが漂う食堂、ナイフ置きガラスのプリズムが放つ光からブルーストの読み手に想起されるのは、やはりジャン＝バティスト・シメオン・シャルダンの静物画だろう。ブルーストは1895年に論文「シャルダンとレンブラント」を執筆したと推定されていて、その論文の中にシャルダンの《食器台》(図版3)への言及がある<sup>(29)</sup>。



図版3 シャルダン《食器台》, 1728年, パリ, ルーヴル美術館

《食器台》にはワイングラス、ガラスの水差しが描かれている。そうした水差し、ガラスが喚起しているのは、光を反射するイメージである。《食器台》の画面中央には、山のようには盛られた果物が描かれている。桃、杏子、洋梨、檸檬といった果物の匂いが、薄暗い食堂に漂うかのようだ。この食堂に関して、ブルーストはやはり陽光のように透明なガラスに目を向けている。ブルーストのシャルダン論から、その部分を以下に引用しよう。

Transparents comme le jour et désirables comme des sources, des verres où quelques gorgées de vin doux se prélassent comme au fond d'un gosier, sont à côté de verres déjà presque vides, comme à côté des emblèmes de la soif ardente, les emblèmes de la soif apaisée<sup>(30)</sup>.

陽の光のように透明で泉のように欲望をそそるグラスの中では、幾口ぶんかの甘口のワインがまるで喉の奥でもあるかのようにくつろぎ、そうしたグラスは、もうほとんど空のグラスのそばで、まるで燃えるような渇きの象徴のそばにあるおさまった渇きの象徴のようだ。

この部分で喉の渇きを象徴しているのは、シャルダンに描かれたグラスである。ほとんど空のグラスは、燃えるような渇きを表している。そのそばのグラスには幾口ぶんかのワインが注がれ、おさまった渇きを象徴する。グラスは陽の光のように透明だと表現することで、ブルーストはやはり光の効果を意識している。その効果は、グラスの欲望をそそる泉への変容という形で現れる。接続詞 *comme* で繋がれた表現である。直喩的なこの表現は、ブルーストのテキストに比較的多く見出せると言えるだろう。さらにグラスは *comme* を介して、喉の奥というイメージに変容する。ここでは、人間の喉を通ることになるワインを注いだグラスそのものが、喉に変容している。言葉の発話に関連した喉という身体の一部が、シャルダンの静物画から想起されているのは示唆的である。ブルーストはこうした光の効果を、シャルダンの食堂の描写に読み取っている。

以上のようなシャルダンによる食堂描写に類似して、「囚われの女」から上に引用した箇所を含む、陽光とマルクーヴィル＝ロルグイユーズを想起する挿話では、暗い食堂に漂うサクランボの匂いがイメージされ、ナイフ置きとして並べられた光を放つガラスのプリズムは、シャルトルのステンドグラスの様相を呈していた。この部分を背後で支えているのが、シャルダンの《食器台》のイメージである。シャルダンのようなこうした静物のイメージは、連続的な記憶想起の結果として生成している。まずトロカデロから、陽光に照らされたマルクーヴィル＝ロルグイユーズの教会を想起し、さらに新しい界限に建てられた新しい家が連想される。家の食堂描写のもとになっているのは、シャルダンの静物画だ。とりわけ食堂に並ぶナイフ置きとしてのガラスのプリズムは、多彩な光を投影することで、シャルトル大聖堂のイメージに繋がれる。光で食堂のテーブルが変容したのである。こうして印象主義的な光の効果で、取るに足りない日常から大聖堂のイメージが生成する。この挿話でイメージされる大聖堂はシャルトルだけではない。同段落で語り手は、エルスチールが描いた大聖堂についても、そばのアルベルチーナに話している。声を出す相手がアルベルチーナだ、ということは強調しておかねばならない。なぜなら、既に指摘したように同篇「囚われの女」の中で語り手は、アルベルチーナを「〈時〉の女神」« *déesse du Temps* » のようだと表現することで、『失われた時』の主要テーマの一つである時間とアルベルチーナの関連性が示唆されることになるからである。

もとよりアルベルチーナの団が、「花咲く乙女たちのかげに」の中で初めて出現した挿話が、

光に関連付けて語られていた。語り手がホテルの前で祖母と落ち合う時を待っていると、堤防のはるか向こうから、斑点がうごめくようにアルベルチーナたちが進んで来るのが見える。彼女たちは以下のように、「光かがやく彗星のようだ」*« comme une lumineuse comète »*、と表現されている。

Telle que si, du sein de leur bande qui progressait le long de la digue comme une lumineuse comète, elles eussent jugé que la foule environnante était composée d'êtres d'une autre race et dont la souffrance même n'eût pu éveiller en elles un sentiment de solidarité, elles ne paraissaient pas la voir, forçaient les personnes arrêtées à s'écarter ainsi que sur le passage d'une machine qui eût été lâchée et dont il ne fallait pas attendre qu'elle évitât les piétons, et se contentaient tout au plus, si quelque vieux monsieur dont elles n'admettaient pas l'existence et dont elles repoussaient le contact s'était enfui avec des mouvements craintifs ou furieux, mais précipités ou risibles, de se regarder entre elles en riant. ( II, 149 )

堤防に沿って光かがやく彗星のように一団で進む少女たちは、あたりの群集は別種の人間から構成されていて、その人間の苦しみは自分たちに連帯感を呼び覚ますことはないと考えたかのように、群集を見ているようには見えず、まるで手を放した自転車に歩行者をよけることを期待してはならないように、立ちどまる人たちに道をあけさせ、少女たちにはその存在が赦せない、触れるのも拒むような老紳士が、びくびくしたりいらいらしたりして、あわてて滑稽な身動きで逃げまどっても、せいぜい互いに見合わせて笑うだけであった。

アルベルチーナの一団は、光かがやく彗星のように進んで来る。堤防に沿って進む彼女たちの様子が語られている。語り手が海を背景に眺めているのは、人体の美を示す高貴で穏やかなモデルなのではないか、とテキストは問いかける。海を背景にしたそのような光景から、陽光に関連付けられたイメージが差し出される。「ギリシャの海岸で太陽にさらされる彫像」*« des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce<sup>(31)</sup> »* のイメージである。こうしたイメージが、光かがやく彗星のように登場するアルベルチーナの挿話で喚起される。アルベルチーナは光とこれだけ密接な関係で結ばれている。作品が進み、彼女は『失われた時』の主要テーマの一つである、時の流れの概念に関連付けられることになる。

そのアルベルチーナに対して「囚われの女」の語り手は、エルスチールの大聖堂の画では、病院にしても学校にしても壁のポスターにしても、分割できない一幅のイメージの中に描かれているのだから、その横にある傑作の大聖堂と同じ価値があるのではないだろうか、と指摘する。段落内の前後の文脈から、この画において陽光の効果が発揮していることは間違いのない。病院、学校、壁のポスターといった芸術的価値が比較的低いと想われるものが、陽光に照らされることで変容し、「このうえなく貴重な大聖堂」*« une cathédrale inestimable »* に匹敵する。こうして喚起されたエルスチールの大聖堂と光のイメージ、そしてシャルダン的なプリズムの光から想起されたシャルトル大聖堂のイメージは、『失われた時』における一つの美学である。

以上のように、本論文は語り手とエルスチールの関係性を示唆したものである。本論で参照したエルスチールと陽光についての挿話すべてに関与している人物の存在を、指摘しておかねばならない。アルベルチーナである。彼女はエルスチールの知り合いで、語り手が初めてそのアトリエを訪れた日、陽もだいぶ傾いて涼しくなり、語り手は窓越しに外の田舎道を眺めていた。既に述べたように、そこに突然あらわれたのがアルベルチーナで、その名前をエルスチールから知らされる。そうした出来事を語る少し前の部分で、エルスチールのアトリエに置かれた海洋画の印象主義的な特質が示唆されていたのだった。

レガッタのクロッキー、競馬場で描いた下絵を眺める挿話では、アルベルチーナとともにエルスチールに会いに行く。画家は語り手と話し、競馬場という光り輝く空間イメージを差し出す。いっぽう語り手は、レガッタのようなスポーツは海の光に女性たちが包まれている点で、ヴェロネーゼ、カルパッチョの祝宴に匹敵するモチーフになりうる、と指摘していた。そう指摘されたエルスチールはヴェネツィアのイメージを描き出し、それを熱心に聞くアルベルチーナが語られているのである。この挿話でもアルベルチーナ、エルスチール、陽光のイメージは関連付けられている。陽光は現代スポーツの集いを照らし、イタリアのルネサンス期の絵画的イメージを喚起することで、時の流れにも視線を向けさせる。あるいは現在とは異なる時間のイメージが生成しているとも言えるだろう。

「ソドムとゴモラ」でマルクーヴィル＝ロルグイューズを訪れる挿話では、語り手とアルベルチーナは自動車でドライブしている。彼らは教会の前を通りかかり、そこを照らす印象主義的な光の効果が示唆される。かつてエルスチールは修復されたその教会が気に入らなかった。その事を語り手に伝えたのが、いま彼のそばにいるアルベルチーナだったのである。

アルベルチーナと語り手が自動車で散歩するという内容は、「囚われの女」で反復されていた。陽光が照らすパリを散歩するのである。その日アルベルチーナが訪れたトロカデロ館は、19世紀の建築家ガブリエル・ダヴィウーによるものだった。その建築からマルクーヴィル＝ロルグイューズの教会が想起される。教会を照らす陽光の効果とエルスチールの印象主義という矛盾もまた、この挿話で反復して語られている。

## 結論

『失われた時』には、まずエルスチールが出てくると、陽光への言及がなされ、その二つがそろった挿話にはアルベルチーナが関わる、という流れがある。つまりエルスチールと陽光が照らすものの変容を語る挿話には、必ずアルベルチーナが関与している。これはどういうことなのか。アルベルチーナは既に指摘したように、過去のイメージに語り手の視線を向ける人物である。時間的イメージに強く結び付いた人物として、アルベルチーナは描かれていた。彼女の名前を語り手



に伝え、二人の距離をいくらか縮める役割を果たしたのがエルスチールだった。彼は印象主義的技法を実践した画家である。画面には照りつける陽光を描き、陸と海という異なるものが並置されて、印象主義的な変容を遂げていた。その挿話から作品の時間は進み、「ソドムとゴモラ」、「囚われの女」で陽光の効果とエルスチールの印象主義の問題は反復して語られることになる。エルスチールと光の挿話それぞれにアルベルチヌを関連付けていくこうした記述行為が、アルベルチヌと光の効果の照応関係を際立たせているのだ。『失われた時』では光の効果でイメージが変容してゆく。同じように過去のイメージを喚起するアルベルチヌは、語り手を過去の真実の探求へ導く役割を果たしている。消え去った彼女に対する忘却は進み、それと照応するかのようになり、真実性を帯びた作品の創造という天職が啓示されることになる。

以上のように本論では、陽光のイメージとエルスチールを語った挿話すべてに、アルベルチヌが関与していることを明らかにした。彼女は解決することのない過去の探求へと、残忍にも語り手を駆り立てた人物と言える。その点で彼には、アルベルチヌが〈時〉の女神のように思われたのだった。時間の感覚に強く結び付いた人物アルベルチヌが、何らかの形で関与する挿話の数々で、陽光の印象主義的な効果が現れていることが確認された。プルーストは時間の推移を、アルベルチヌと陽光を通して描こうとしたと言ってもいい。その諸相を本論においてつぶさに見た。もしこうした光の描写がなければ、『失われた時』で追求されたプルーストの美学は崩れてしまうだろう。この作品において、光の効果が極めて重要な役割を担っていることが確認できた。

## 注

- (1) 『失われた時を求めて』からの引用は、次のプレイヤード新版に拠り、引用箇所巻数と頁数を本文中に併記する。Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 1987-1989. 下線による強調は引用者によるものである。尚、注記においてはRTPと略記する。翻訳にあたっては「岩波文庫版」全14巻（吉川一義訳、岩波書店、2010-19年）を参照した。以下、『失われた時を求めて』は『失われた時』と略記する。
- (2) プルーストと印象主義の関連性については、吉川一義『プルースト美術館——「失われた時を求めて」の画家たち』筑摩書房、1998年、14頁～41頁；『プルーストと絵画——レンブラント受容からエルスチール創造へ』岩波書店、2008年、314頁～318頁を参照した。Cf. Yoshikawa Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Honoré Champion, 2010, pp. 149-166, 199-201; Luzius Keller, « Proust et l'impressionnisme », in *Impressionnisme et littérature*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, pp. 159-166.
- (3) RTP, III, p. 888.
- (4) RTP, I, pp. 376-377.
- (5) エルスチールはクロッキー、エスキスを次のような形で見せている。「C'est qu'avec mes amis nous étions quelquefois allés voir Elstir, et les jours où les jeunes filles étaient là, ce qu'il avait montré de préférence, c'était quelques croquis d'après de jolies yachswomen ou bien une esquisse prise sur un hippodrome voisin de

- Balbec » (*RTP*, II p. 251).
- (6) *RTP*, I, pp. 251-252.
- (7) 記憶に関連付けられた「雪花石膏」のイメージについては、『失われた時』第五篇「囚われの女」における、ヴェルデュラン家の夜会の挿話を参照。Cf. *RTP*, III, p. 788.
- (8) *RTP*, II, p. 192.
- (9) *Ibid.*, p. 193.
- (10) *Id.*
- (11) *Ibid.*, p. 194.
- (12) 語り手がバルベックに夢見るロマン派的な光景については、川中子弘『ブルースト的エクリチュール』早稲田大学出版部、2003年、268頁を参照した。
- (13) ブルーストとドラクロワ作品の関係性については、吉川一義『ブルーストと絵画——レンブラント受容からエルスチール創造へ』岩波書店、2008年、86頁～87頁を参照した。
- (14) 「古色」« patine » のイメージは、プリショが過去のサロンを想起する挿話でも差し出されている。Cf. *RTP*, III, p. 790.
- (15) *RTP*, II, p. 251.
- (16) *Ibid.*, p. 192.
- (17) John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface de Marcel Proust, Mercure de France, 1904, p. 84 ; Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 133. 以下、このプレイアード版は *CSB* と略記する。
- (18) *Correspondance de Marcel Proust*, éditée par Philip Kolb, Plon, 1970-1993, 21vol., t. VII, p. 296 : « Et maintenant que je suis devenu un « fervent de l'automobilisme » je pourrais facilement venir causer avec toi et Emmanuel, lui dire tout ce que j'ai préféré à Norrey, que je n'ai manqué de me faire donner une lettre pour M. d'Oilliamson à Fontaine Henri mais que je n'ai pas eu la possibilité de m'en servir, et surtout avec toute mon amitié, ma tendre reconnaissance pour votre double bonté pour moi ». 以下、この書簡集は *Corr.* と略記する。
- (19) Ruskin, *op. cit.*, pp. 83-84 ; *CSB*, p. 133.
- (20) *RTP*, III, p. 403.
- (21) *Corr.*, VII, p. 297.
- (22) *Id.*
- (23) Ruskin, *op. cit.*, pp. 83-84 ; *CSB*, p. 133. 下線による強調は引用者によるものである。
- (24) *RTP*, III, pp. 402-403.
- (25) この光自体、スワン夫人の記憶を想起させる効果を發揮している。
- (26) *RTP*, III, p. 673 : « Comme monument c'est assez moche, n'est-ce pas ? ».
- (27) *Id.*
- (28) *Id.*
- (29) *CSB*, pp. 374-375. シャルダンとブルーストの関係性については、拙論「ブルーストとシャルダンの静物画——『失われた時を求めて』における隠喩的技法をめぐって——」(『フランス文学語学研究』第38号、早稲田大学大学院『フランス文学語学研究』刊行会、2019年、1頁～14頁)を参照。
- (30) *CSB*, p. 375.
- (31) *RTP*, II, p. 149.