

エルスチールにおける隠喩的表現

——プルーストの印象主義——

國房吉太郎

はじめに

イギリスの美術批評家ジョン・ラスキンの『アミアンの聖書』The Bible of Amiens (1885) をマルセル・プルーストが仏訳し、La Bible d'Amiens としてメルキュール・ド・フランス社から刊行したのは 1904 年 2 月のことだった。その訳者による序文の第二章「ラスキンによるアミアンのノートルダム聖堂」では、アミアン大聖堂の西正面について語られている。霧の中では青く、朝は眩く輝き、午後には陽光をたっぷり吸い込んで、黄金色に厚く塗られ、夕暮れにはバラ色に染まって夜の冷気を漂わせる、大聖堂の西正面を描写しているのである。こうした様々な時刻の大聖堂の描写から、テキストではフランス印象派の画家クロード・モネが想起されている。モネについて、本論執筆者の博士論文¹⁾で言及したが、この画家が一連の画布に定着させたような、様々な時刻のイメージを『アミアンの聖書』の仏訳序文で差し出しているのである。プルーストは「クロード・モネが傑出した一連の画布に定着させたこれらの時刻」« ces heures que [...] Claude Monet a fixées dans des toiles sublimes²⁾ »と書き、この表現に脚注を付している。その注で示唆されているのが、モネによる《一日の様々な時刻のルーアン大聖堂》(カモンド・コレクション)である。モネが描いたルーアン大聖堂のイメージを、図版として以下に掲載しておく(図版 1～5)。図版 1～4 はイザアック・ド・カモンド伯爵が蒐集したものとして、現在オルセー美術館に展示されている。この四点は 1895 年にパリのデュラン＝リュエル画廊で開催された「クロード・モネの絵画展」に出品された。モネの「ルーアン大

聖堂」の連作をプルーストが見たのは、このモネ展である可能性が高いとされている³⁾。もう一点、図版5の掲載については『失われた時を求めて』の作画画家エルスチールのアトリエに関する記述の生成過程を明らかにした、吉田城氏の論文を参考にした。この生成研究によれば、先行テキストでプルーストが削除したタイトル「夕陽の効果」とその画の描写はモネの《ルーアン大聖堂、夕暮れの効果》« *La cathédrale de Rouen, Effet du soir* (1894) »を想起させる⁴⁾。本論では、この作品名に該当する画をモネのルーアン大聖堂の連作から突き止めた。それを図版5として掲載する。図版にはそれぞれ、



図版1 モネ《扉口（雲天）》（1321番）、1892年、パリ、オルセー美術館



図版2 モネ《扉口とアルバーヌ塔、（朝の効果）》（1346番）、1893年、パリ、オルセー美術館



図版3 モネ《扉口、青のハーモニー》（1355番）、1894年、パリ、オルセー美術館



図版4 モネ《扉口とアルバーヌ塔、陽光》（1360番）、1893年、パリ、オルセー美術館



図版5 モネ《ルーアン大聖堂、陽光の効果、日没》（1327番）、1892年、パリ、マルモッタン美術館

ダニエル・ヴィルデンシュタインの総合カタログ⁵⁾での番号を作品名に併記しておく。

モネはこの連作で様々な時刻ごとに、陽光が照らすルーアン大聖堂の変容を描き出している。ルーアン大聖堂という同じ場所を描いているのに、時刻が異なるため違ったものに見える。異なる時間の光の差によって、同じ大聖堂が違って見えるのである。大聖堂の描写から、時間の流れが表現されることになる。このような時間表現は光を介しないと出来ない。『アミアンの聖書』の仏訳序文から、プルーストがこうしたモネの表現に魅かれていることが窺える。モネは印象派の代表画家である。一方プルーストの『失われた時を求めて』⁶⁾には印象派の巨匠として、画家エルスチールが登場する。本論では、エルスチールの印象主義的な陽光の効果について網羅的に論じる。エルスチールと美術批評家ジョン・ラスキンとの関係性も示唆されることになるだろう。

エルスチールの海洋画——描かれたものの変容

既に確認したように⁷⁾、プルーストのテキストを参照すると、例えば第二篇「花咲く乙女たちのかげに」の中で、汽車から朝の空を眺める挿話では「画家 peintre」「描き直す rentoiler」「絵画 tableau」等の、絵画に関する名詞や動詞が比較的多く使われていることに気付く。『失われた時を求めて』の他の部分でも、絵画や画家の作品が登場して、重要な役割を演じることがある。その絵画の例として、モネやフェルメールの作品が挙げられる。また『失われた時を求めて』には、作中画家エルスチールもいる。語り手は「花咲く乙女たちのかげに」において、このエルスチールと出会ったのだった。エルスチールのアトリエにやって来た語り手は、この画家によって描かれたバルベックの海の絵を鑑賞する。

Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme

métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. (II, 191)

もちろん彼のアトリエにあるのは、ほとんどここバルベックで描かれた海の絵ばかりだった。しかし私はそこに認めることができたのである、一つひとつの絵は、描かれたものの一種のメタモルフォーズが魅力になっていて、そのメタモルフォーズは、詩において^{メタフォール}隠喩と呼ばれるものに似ていることを。さらに、神が物に名前を与えることでこれを創造したとすれば、エルスチールは物から名前をとり去り、あるいは別の名前を与えることで、これを再創造したということを。物を指し示す名前は、私たちの真実の印象とは無縁な知性の概念とつねに対応していて、知性は私たちに、この概念と関係のないものすべてを、そうした印象から排除させるのである。

エルスチールの海の絵を観た語り手の描写によって、その絵画の特徴、あるいは絵画を描く方法が理論的に示されている。カルクチュイという港を描いたエルスチールの海洋画では、描かれている人々は海に向かって船を押し、波のあいだを走っているのでもあれば、そこはまだ砂の上でもあり、その砂は濡れていて、そこがもう水であるかのように船体を映し出す。波と砂を隔てる境界、言い換えれば、海と陸を隔てる境界は曖昧になっている。このエルスチールの海洋画では、海が陸を表し、同時に陸が海を表しているのである。エルスチールの海洋画では、陸と海が相互に隠喩的な関係を結んでいるが、これはどういうことなのだろうか。例えば、バルベック近在のカルクチュイ港を描いたこの画では、家並の向こうに隠れているのが港の一部なのか、それとも修理ドックなのか判然としない。あるいはそこがバルベック地方でよく見かけるように、海が湾となって陸地にくい込んでいるのか判然としないのである。それはエルスチールが、町を描くために海の「用語」を

使っているからだろう。海の一部として船のマストを描き、そのマストが、家の屋根という屋根からとび出ている。まるで陸の一部として、煙突とか鐘楼がとび出すかのように錯覚するのである。突き出た岬のうえに建つ町の向こうには海がある。そこに浮かぶ船のマストは鐘楼のように屋根からとび出し、町の様相を呈しているのである。いっぽう海を描くために、エルスチールは町の「用語」だけを使う。町を描いたように見えるのは、実はびっしり隙間なく並んだ船なのである。船は防波堤に沿って停泊している。船と船の境目、あいだの水面を見分けることはできない。この漁船の船団が海に浮かんでいるとは思えないのである。まるで海が陸に変容したかのような印象を与えている。語り手みずから、エルスチールの画の魅力は描かれたものの「変容」^{メタモルフォーゼ} *« métamorphose »* にある、と示唆する。そうした変容を遂げたのは、神が事物の創造にあたり一つひとつに名前を与えたのに対して、エルスチールがそうしたもののから名前を取り去り、あるいは別の名前を与えているからだ、と語られている。陸から陸という名前を取り去り、海という別の名前を与えるのである。いっぽう海からは海という名前を取り去り、陸という名前を与える。こうした錯視的技法で描かれたエルスチールの海洋画は、「真実の印象」*« impressions véritables »* に関連付けられている。並置して描いたものの変容が与える印象である。この変容を語り手は、彼の文学的視点から、詩でいうところの「隠喩」^{メタファー} *« métaphore »* に類似していると示唆する。文学と絵画の類縁性を、『失われた時を求めて』の一つの特質として示していると言えるだろう。そう示すことで、作品創造を目指す語り手の先導者として、エルスチールという人物の在り方が描き出されることになる。絵画と文学をより強く結び付けるために、海と陸それぞれの絵画的イメージを、ブルーストは「用語」*« termes⁸⁾ »* という語で表現したのである。

エルスチールが描き出した *métamorphose* を *métaphore* と表現して以降、テキストではこの語 *métaphore* を使ってエルスチールの画を語り続けていく。これは絵画と文学を結び付けようとする、ブルーストの意図によるものと考えられる。語り手は画面を眺めて、エルスチールの *métaphore⁹⁾* を見出している。そうした *métaphore* の一つは、「陸を海にたとえる」*« comparant la terre à la mer¹⁰⁾ »* ことで生成する。この場合「たとえるもの」*comparant* として「海」*la mer* を描き、「海」と隠喩的關係を結んで

いるのが、「たとえられるもの」*comparé* としての「陸」である。「陸」から、それを指示する名辞としての *la terre* をエルスチールは取り去る。彼は「陸」に *la mer* という、違うものの名辞を与えることで隠喩的イメージを喚起する。同様に *comparé* としての「海」からは *la mer* という名辞を取り去り *la terre* という名辞を与えることで、「陸」という、「海」とは違うものを描き出すのである。プーレストが記述しているように、エルスチールの海洋画ではこうして、並置された海と陸という異なるものの境界が取り払われている。その結果、彼の画には並置されたものの「強力な統一」« *puissante unité*¹¹⁾ » が与えられることになるのだ。

以上のようなエルスチールの絵画の特質が、汽車でバルベックに向かう語り手にどれほど予感されていたのか、それを確認しよう。というのは、既に拙論¹²⁾ で指摘したように、汽車から朝と夜の光景を眺める挿話で、エルスチールの印象主義的な技法の在り方が予告されているからである。彼の海洋画には並置されたものの統一 *unité* が表現されていた。いっぽう汽車から朝と夜を眺める挿話には、プーレストの指摘によれば、反対概念が「統一された」« *unifiés* » ものとして現れている。この「統合」« *unification* » は、対立する事物が示している様相の「多様化」« *multiplication* » によって達成される、とプーレストは書いているのだ¹³⁾。エルスチールの画に語り手が指摘したのも、やはり「多様な形をふくむ強力な統一」« *multiforme et puissante unité*¹⁴⁾ » だった。こうした海洋画を表現するプーレストの記述と、並置された朝と夜のイメージについてのプーレストによる記述が、二つの挿話の関連性を浮き彫りにする。汽車から空を眺める挿話では朝と夜のイメージが、エルスチールの海洋画に描かれた海と陸のように並置されている。エルスチールの印象主義を知るといふ経験を予告する形式で、そのようなイメージが生成しているのである。彼の画では、海と陸という異なるものが並置され、その境界は取り払われていた。朝と夜の光景を眺める挿話ではどうなっていたのだろうか。汽車から朝焼けを眺めていると、線路の向きが変わり、汽車は大きく曲がる。ほぼ同じ時間なのに、窓枠の中の朝の光景は夜の村に替わる。村の屋根は月光に照らされ、共同洗濯場は真珠光沢に覆われたように見える。空に星がきらめき、夜の時刻がこのような光のイメージで表現されている。陽光が染めたバラ色の帯状の空は消えてしまった。語り手に生命 *vie* を感じ

させた色彩である。その色が向かいの窓にあらわれる。バラ色 *rose* から赤色 *rouge* への変化を語ることで、時間の推移が示されている。線路が再び曲がって窓から見えなくなる。そこで語り手は一方の窓から他方へ繰り返し駆け寄り、朝の移り気で間歇的な相反する断片を寄せ集め、新しい画布に移し替えようとする。全体の眺望を捉え、連続した一幅の画をつくろうとするのだ。朝と夜という異なる時間が連続し、並置したイメージである。そうした絵画的イメージでは、朝と夜という違った光景が並置されることになるのだろう。エルスチールの海洋画では、海と陸のイメージが並置され、隠喩的な効果が発揮されていた。汽車から空を眺める挿話では異なる時間的イメージが並置され、汽車が蛇行することで、それぞれ入れ替わったように見える。エルスチールの海洋画で海を陸でたとえ、陸を海でたとえることで変容を描き出したように、朝と夜の光景を並置させ、絵画的イメージは生成する。並置されたイメージの、汽車の蛇行による交代運動が、エルスチールの海洋画の技法との関連性を感じさせる。そうしたエルスチールの技法を知る事前作業として、語り手は異なる時間が並置されたイメージを、花咲く乙女たちのかげに」においては絵画的に展開しているのである。

二つの感覚を隠喩的に結び付ける

以上のように、汽車の窓から夜と朝の光景を眺めて、朝焼けの色彩に語り手は「必然性と生命」*« nécessité et vie¹⁵⁾ »*を感じている。この *nécessité et vie* という表現が、最終篇「見出された時」で語られることになる、重要な一節に読み手の視線を差し向ける。既に博士論文の第三章¹⁶⁾で言及したが、「文体の必然的な環」*« les anneaux nécessaires d'un [...] style »*の中に二つの対象を閉じ込めた時、真理が始まる、とその一節で表明しているのである。一節のテキストを以下に引用して、プルースト的真理の在り方を確認しておこう。

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...] — rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à

jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (IV, 468)

私たちが現実^{リアリテ} (= 眞実) と呼ぶものは、私たちを同時にとりまいているこうした感覚と記憶のある種の関係なのだ [……] ——その関係は作家が自分の文章の中で、二つの異なった用語を永久に繋ぎとめるために見出さなければならない唯一のものである。一つの描写の中で、描かれる場所にあらわれるものを果てしなく並べることはできる。眞理が始まるのは、作家が異なる二つの対象をとりあげてその関係を提示し、[……] その二つの対象を美しい文体の必然的な環の中に閉じ込めたときでしかないだろう。人生と同様に、作家は二つの感覚に共通の性質を比較し、この二つの感覚を時間の偶然性から守るために、これを互いに隠喩の中で結び付けることで、共通の本質を引き出すことになるのだ。

もちろん単に *nécessaires*, *nécessité* という語の類縁性だけで、汽車の挿話と「見出された時」のこの一節が結び付くのではない。両者が結び付くのは、この一節で示されている文体の在り方に、隠喩的な性質がはっきりと感じられるからである。一節では、二つの感覚に共通の性質を比較し、この二つの感覚を互いに隠喩 *métaphore* の中で結び付けて、共通の本質を引き出す時、プルーストの眞理が始まると示唆されている¹⁷⁾。『失われた時を求めて』で語られる文体の在り方については、とりわけ隠喩に重点が置かれているのである。プルーストはこの作品のほかの箇所でも隠喩を強調している。エルスチールの錯視的な海洋画に見出したのも隠喩 *métaphore* の生成だった。そうした絵画的な経験を汽車から朝と夜の光景を眺める挿話で予告し、語り手

は陽光が染めた色彩に必然性 *nécessité* を感じ取っていた。「見出された時」で示唆されることになる隠喩的な文体の必然性は、朝と夜のイメージを錯視的に並置させる挿話で、既に予感されていたと考えられる。この必然性の予感エルスチールの錯視的な絵を眺める経験を経て、「見出された時」の一節で、語り手が表明する文学的な作品の特質に結び付くことになる。隠喩的な要素に媒介されて結び付くのである。

「見出された時」のこの一節は、プレイヤーで約 1 ページにわたり記述されている。そのテキストにエルスチールという名前は記されていない。けれども彼の画の錯視的な技法が、この一節で表明されるブルスト美学の根幹に通じていることは、やはり指摘しておかなければならない。ブルストの美学によれば、私たちが現実^{レアリテ}（＝真実）と呼ぶものは、感覚と記憶のある種の関係である。その関係は作家が自分の文章の中で、「二つの異なった用語」« *les deux termes différents*¹⁸⁾ »を永久に繋ぎとめるために見出さなければならぬ唯一のものなのだ、と語っている。「異なる用語を繋ぐ」という表現が、エルスチールの錯視的な技法に通じるのである。彼のアトリエでカルクチュイ港を描いた画を眺めて、小さな町を描くのに海の「用語」*termes* を使い、海を描くのに町の「用語」*termes* を使う錯視的技法に語り手は出会っていた。見る人の精神に対してそのようにエルスチールは、ブルストの表現を借りれば、「隠喩」*métaphore* を差し出していたのである。隠喩的な錯視を描いた海洋画の挿話で、既にブルストは『失われた時を求めて』の本質の在り方を示唆していたことになる。なぜなら、上で言及した「見出された時」の一節で、二つの異なる用語を並置させて関連付けるエルスチールの錯視的技法に繋げて、二つの感覚を隠喩の中で結び付け、そこから共通の本質を引き出すときに始まる、ブルスト的な真理の在り方を示すことになるからである。その一節と、「花咲く乙女たちのかげに」におけるエルスチールのアトリエの挿話は、隠喩の錯視的な効果とブルスト的真實性という観点で結ばれている。彼のアトリエでの体験を予告したのが、バルベックに向かう汽車から朝と夜の光景を眺め、異なるイメージを並置させようとする挿話だった。「汽車の客室」から「アトリエ」、「隠喩的な文体の必然的な環」を発想したゲルマント大公邸の「図書室」、こうしたいわゆる「部屋」の在り方に視線を向けることで、作品に流れる時間、その時間を

生きた語り手の美学的な成長が浮き彫りになる。彼の美学的な、そして錯視的な真理の探究は、汽車の窓から眺めた、雲の端をバラ色に染める陽光の描写から始まったのではないだろうか。

ゲルマント大公邸の図書室で「文体の必然的な環」を発想する「見出された時」の一節で、やはり光のイメージが生成している。『失われた時を求めて』の重要な部分は、このように光に関連付けられていることが多いと言えるだろう。光の移ろいに、プルーストが時の流れを鋭く感じ取っていたからだろうか。そうした感じ方には、印象主義的な絵画の特質が作用していたように思われる。

おわりに

本論の最後に「見出された時」のその一節では、具体的にどのような光のイメージが生成しているのか、それを確認しておこう。一節の冒頭で、過去に読んだことのある一冊の本の表紙について語っている。表紙に目がとまると、タイトルの文字の中に、かつて夏の夜に知覚した月光のイメージが織り込まれる。この光のイメージは過去の記憶を呼び覚まし、夜という特定の時間帯に読み手の視線を差し向ける。過去の時間的イメージはこのように、本の表紙を眺めて受け取った「異なる感覚」*« sensations [...] différentes¹⁹⁾ »*に与えられている。

夜の月光のイメージに対して、一節の次の文では、朝の陽光のイメージが喚起される。朝のカフェ・オ・レの味覚が、晴天の希望を語り手にもたらすのである。晴天のイメージはカフェ・オ・レの味覚から、夜明けの不確かな光に照らされて喚起されている。以上のような夜明けの光のイメージ、カフェ・オ・レの味覚、月光のイメージは、バルベックに初めて汽車で向かう出来事と関連しているように思われてくる。その出来事を描いた挿話で語り手は、朝陽が染めたバラの色彩に必然性を感じて、朝と夜という異なる時間を並置したイメージを創り出そうとしていた。いっぽう上で言及した「見出された時」の重要な一節でも、並置というテーマは繰り返されているようだ。一節によれば、一つの描写の中で、物を果てしなく「並べる」*« se succéder²⁰⁾ »*ことは可能である。そうして並置された二つの対象を取り上

げて、その関係性を提示し、隠喩的な文体の必然的な環の中に閉じ込めた時、プルーストの真理は始まる。隠喩のそうした必然性を、バルベックに向かう汽車の中で語り手は予感していた。彼の先導者としてエルスチールは、その真理を隠喩的な錯視という形式で、画の中に実践していたのである。

注

- 1) 國房吉太郎『プルーストと印象主義——『失われた時を求めて』における陽光の効果をめぐって——』（博士論文）早稲田大学，2019年，pp. 29-34を参照。
- 2) John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface de Marcel Proust, Mercure de France, 1904, p. 32 ; Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 89.
- 3) 吉川一義『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，p. 336.
- 4) Jo Yoshida, « La genèse de l'atelier d'Elstir à la lumière de plusieurs versions inédites », *Bulletin d'informations proustiennes*, 8, 1978, p. 26 : « ses grands tableaux [= les grands tableaux d'Elstir] sont associés manifestement aux œuvres de Monet. Le titre rayé « Effet du couchant » et la description du tableau évoquent sans conteste *La Cathédrale de Rouen, Effet du soir* (1894) ou *La Cathédrale de Rouen, Effet du matin* (1894), etc ».
- 5) Daniel Wildenstein, *Monet ou le triomphe de l'Impressionnisme*, 4 vol, Taschen, 1996.
- 6) 『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、引用箇所の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. 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。本論文の引用箇所における下線による強調は、引用者によるものである。
- 7) 國房，前掲論文，pp. 14-19を参照。
- 8) RTP, II, p. 192.
- 9) *Id.*
- 10) *Id.*
- 11) *Id.*

- 12) 國房吉太郎 「「ソドムとゴモラ」 結末における夜明けの描写の生成過程——ブルーストの真実性をめぐって——」 *Etudes françaises*, n° 28, 早稲田大学文学部フランス文学研究室, 2021 年, pp. 61-75 を参照。
- 13) Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963, p. 102.
- 14) *RTP*, II, p. 192.
- 15) *Ibid.*, p. 15.
- 16) 國房『ブルーストと印象主義——『失われた時を求めて』における陽光の効果をめぐって——』前掲論文, pp. 59-65 を参照。
- 17) *RTP*, IV, p. 468.
- 18) *Ibid.*, p. 468. Cf. *RTP*, II, p. 192 : « C'est par exemple à une métaphore de ce genre — dans un tableau, représentant le port de Carquethuit [...] — qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer ».
- 19) *RTP*, IV, p. 467.
- 20) *Ibid.*, p. 468.