

水の街、記憶の街

—プルーストとアンリ・ド・レニエのヴェネチアをめぐる—

The City of Water, the City of Memory

—About the Venice of Proust and the Venice of Henri de Régnier—

勝山 祐子

KATSUYAMA Yuko

要旨

レニエの『ヴェネチア風物誌』には、繁栄を迎えたヴェネチアの十字軍遠征による^{オリエント}東方への侵略の記憶の痕跡が描かれる。ラスキンの翻訳家だったプルーストもこの点に意識的で、ヴェネチア軍が戦利品として東方からヴェネチアに運び込んだモニュメントに言及する。また、『アルタナ、あるいはヴェネチアの日々』におけるフォルチュニの母のテキスタイル・コレクションの描写には、プルーストによるフォルチュニのドレスの描写との際立った類似が認められる。水のある街を愛したレニエは、ヴェネチアに同じくヴェルサイユを愛したが、レニエの記憶の自由な連想は両者を結びつける。プルーストにおいても、ヴェルサイユはヴェネチアに密かに結びつく。フォルチュニのコートを纏ったアルベルチヌとヴェルサイユに出かけた一日の描写に続く場面で、話者はヴェネチアへ旅立とうと決心するのだ。そしてヴェネチア滞在中の話者にアルベルチヌへの欲望が蘇るのは、このコートをカルパッチョの『聖ウルスラ伝』に見つけた時である。ヴェルサイユはこの二人の作家にとって、ヴェネチアに続く記憶の道なのである。

●キーワード：十字軍 (the Crusades) / マリアノ・フォルチュニ (Mariano Fortuny) /
ヴェルサイユ (Versailles)

I. 序——ジャン・ミイによって明らかになった間テクスト性

筆者は過去に、『花咲く乙女たちのかげに』における、エルスチールによるフォルチュニのドレスの描写には、アンリ・ド・レニエの影響が見られるようだとの仮説を立てた¹⁾。本稿では、レニエの『ヴェネチア風物誌 (Esquisses vénitiennes)』²⁾ (1906年) 及び『アルタナ、あるいはヴェネチアの日々 (L'Altana, ou la vie vénitienne)』³⁾ (1928年) を中心に、ヴェネチアをめぐるレニエとプルーストの親和性について検討したい。

レニエとプルーストにおける間テクスト性については、ジャン・ミイ (Jean MILLY) による一連の論考によって明らかになったといえる。一つは『「二重の情婦」⁴⁾、あるいはプルーストに照らし出されたアンリ・ド・レニエ (La Double maîtresse, ou Henri de Régnier à la lumière de Proust)』⁵⁾ である。1899年、『エコー・ド・パリ (L'Écho de Paris)』紙に連載中の『二重の情婦』を読んだプルーストは、レニエに書簡を送り賛辞を送っ

ているが⁶⁾、ミイは、この小説における主題の多くが『失われた時を求めて』に見出されることを詳細に分析している。翌2000年には、「プルーストとアンリ・ド・レニエ、間テクスト性のプルースト的方法 (Proust et Henri de Régnier : modes proustiens de l'intertextualité)」⁷⁾ を発表し、レニエのテキストと、プルーストによるレニエのパステイッシュ (« L'Affaire Lemoine par Henri de Régnier »)⁸⁾ や『サント=ブーヴに反対する』、そして『失われた時を求めて』におけるヴェネチアをめぐるテキストとの関連性を明らかにしたのである。ミイによれば、1899年に発表された『二重の情婦』への賞賛を隠さなかったプルーストは、レニエのパステイッシュを『フィガロ』紙に発表したのと同じ1909年に、レニエにアカデミー・フランセーズの会員に立候補するよう勧める手紙まで認めているのである⁹⁾。

この論考で、ミイは、プルーストにおけるヴェネチア理解に最も決定的な影響を与えたのがラスキンであることを認めながらも、プルーストが愛読したと考えられる¹⁰⁾ レニエの『ヴェネチア風物誌』と、『消え去ったアルベ

ルチーナ』の間テキスト性について分析している。夜になると、ゴンドラでリオ（*小運河）の迷路に迷い込み、庶民的な境界で人知れぬ庭を見つけるような場面は、レニエのテキストによく見られるもので、また、レニエの「渡し場 (Traghetto)」で描かれる「黒いショールを纏った娘たち」¹¹⁾などにもブルーストとの共通性を見出せる。カルパッチオの『聖ウルスラ伝説』への言及については、「朱色のインクスタンド (L'Encrier rouge)」における一節「カルパッチオが描いている貴顕淑女がいる。芸術学院に行けば、“聖ウルスラの伝説”で鑑賞しうるあの姿そのままだ¹²⁾」に、直接的な関連性が見られるという。また、レニエが、庶民的な境界を題材にした版画家マクシム・ドットマ (Maxime Dethomas) に繰り返し言及したことはいうに及ばないだろう。『ヴェネチア風物誌』の挿絵もドットマによるのである。ブルーストの場合も、ドットマに小説内で言及しただけではない¹³⁾。1919年に『フイエ・ダール (Feuillets d'art)』誌上で「ヴェネチアにて (à Venise)」を発表した際には、ドットマに挿絵を頼んだのだった¹⁴⁾。このミイの論考で注目すべきは、「朱色のインクスタンド」で描かれる小さな呼び鈴と、『失われた時を求めて』の末尾で話者が再び聞いたように感じる、スワンの帰宅を知らせる鈴の音¹⁵⁾の関連性が語彙の分析を通して示されていることである¹⁶⁾。

II. レニエによる十字軍の記憶

レニエの「朱色のインクスタンド」とブルーストのヴェネチアに関するテキストを、別の角度から対比したい。ブルーストにおける呼び鈴の音は、「コンプレー」の「就寝のドラマ」と小説の末尾を呼応させながら、過去とは失われたものではなく私たちの内奥に生き続けているものであることを示す。一方、レニエにおける鈴の音は、記憶を刺激し過去を蘇らせるものなのだが、注目すべきは、これがレニエの誕生のはるか以前を含む幾重もの過去を想起させることだ。

まず、レニエは、ヴェネチアでその音を耳にした鐘の数々を想起する。そして、この鈴が製作され使用されていたであろう遠い昔（おそらくレニエが偏愛する18世紀）のヴェネチアを思い描く。続いて、記憶はヴェネチアを抜け出して、レニエはアドリア海の彼方^{オリエント}東方への旅を思い起こす。キプロス島やロードス島、あるいはヴェネチア領クレタだったカンディア (Candie) の古い城壁に彫られたヴェネチアのシンボル「翼をつけた獅子」¹⁷⁾である。レニエは明示しないが、「翼をつけた獅子」が

これらの地に刻まれているのは、十字軍遠征の時代にヴェネチアの領土となったり、その影響下にあった地域だからである（ちなみに、1906年に出版されたレニエの『画題と風景画 (Sujets et Paysages)』所収の「迷宮への訪問 (Une visite au labyrinthe)」というカンディアをめぐるエッセイにも、ヴェネチア人によって建造された城壁に残る「翼をつけた獅子」への言及があり、ヴェネチアとカンディアの関係が明確に示されている¹⁸⁾）。さらに、イスタンブール（かつてのビザンティウム、あるいはコンスタンティノープル）の聖ソフィア大寺院のモザイクがヴェネチア（もちろん正確にはサン・マルコ聖堂のこと）を想起させたとレニエは語る。同じくイスタンブールの古代の競馬場の跡地では、サン・マルコ聖堂の正門の上に鎮座する青銅の馬のいななきを聞いたような気がし、小舟「カイク」はヴェネチアのゴンドラを思い出させたという¹⁹⁾。レニエは、1904年5月から6月にかけてドゥカズ公爵 (Duc Decazes) のヨット「ヴェレダ号 (Le Velleda)」で地中海クルージングを楽しみ、^{オリエント}東方にも足を伸ばしている。その旅の記憶がこの記述につながったと考えるのが自然だろう²⁰⁾。忘れてはならないのは、イスタンブール（当時はコンスタンティノープル）もまた、十字軍の時代にはヴェネチアに占領されたことがあったことだ。そして、サン・マルコ聖堂の四頭の青銅の馬は、十字軍の際にヴェネチアがコンスタンティノープルの競馬場から持ち帰ったものだったことに注意しなければならない。つまり、朱色のインクスタンドの置かれた筆記道具一式を「補完する²¹⁾」小さな呼び鈴の響きは、十字軍の時代におけるヴェネチアの繁栄と、^{オリエント}東方との戦争や交流についてレニエに考えさせずにはいないのである。

レニエにおいて、ヴェネチアの記憶が十字軍に結びつけられることは注目に値する。ラスキンを熟読したブルーストは、ヴェネチアのサン・マルコ広場に残るモニュメントのいくつかは十字軍の時代に戦利品として^{オリエント}東方からもたらされたものであることに通じており、『消え去ったアルベルチーナ』でも言及している²²⁾。次は、話者の母親がヴェネチアの建築を賛美して発した言葉である。

「[前略] お祖母さまはどんなにヴェネチアをお好きだったことでしょう、そしてどんなに親しみをお感じになったことでしょう、自然の親しみに優に匹敵するだけの親しみがどんな美のなかにもあるのですものね、これらの美には、事

物が充滿しているから、何も手を加える必要がなく、ありのままの姿を呈しているのですね、立方体の形をそなえたパラッツォ・ドゥカーレ、そしてあなたがヘロデ王の宮殿の円柱だという、ピアツェッタのまんなか立っている円柱、それからやはりところをえず、ほかに場所がないかのようにとりつけられている、サン＝ジャン＝ダクルの支柱、それからまたサン・マルコ聖堂のバルコニーのあの馬たち！ あなたの祖母さまは、太陽がパラッツォ・ドゥカーレに沈むのを、山に沈むのとおなじようにながめておたのしみになったことでしょう。[後略]²³⁾

上の一節のうち、「ヘロデ王の宮殿の円柱」とは、ラスキンによれば現在のレバノンにあった都市ティルスからヴェネチア軍が持ち帰ったものであり²⁴⁾、「サン＝ジャン＝ダクルの支柱」も現在のイスラエルに当たる地域にある都市サン＝ジャン＝ダクル（現在のアッコ）から運んできたもの。「サン・マルコ聖堂のバルコニーのあの馬たち」とは、レニエが古代の競馬場の跡地でそのいななさを聞いたような気がした四頭の青銅の馬である。サン・マルコ広場には十字軍の時代の軍事的繁栄を極めたヴェネチアの過去が顕現しているものであり、レニエもプルーストもこの点に意識的だった。そして、プルーストにおけるヴェネチアと東方オリエントとの関係に関する知識、あるいは想像力が、必ずしもラスキンからだけでもたらされたわけではなく、レニエの読書の記憶もあったであろうことが理解されるのである。あるいは、プルーストにおけるラスキン研究（遅くとも1896年には、ラスキンの一節を諷んじることができたという²⁵⁾）、そしてヴェネチア滞在（1900年）が、『ヴェネチア風物誌』の出版に先行することに鑑みれば、レニエのテキストによってラスキン研究やヴェネチアへの旅の記憶が蘇ったというべきか？

Ⅲ. レニエとフォルチュニ

ミイによると、レニエがフォルチュニに関して公式に言及するのは、1928年に出版された『アルタナ、あるいはヴェネチアの日々』が最初であり、プルーストがこれに目を通したことはありえないという。ただし、これ以前に新聞や雑誌において、発表されていれば別であるという²⁶⁾。事実、この『アルタナ』は、「ヴェネチアの回想録」として1905年頃からレニエがその執筆を企画し、

「日記」に素描を書き続けていたものである²⁷⁾（この「日記」とは、2002年にまとめられ出版された『未発表カイエ 1887-1936 (Les Cahiers inédits, 1887-1936)』²⁸⁾である)。したがって、不完全なものだったのかもしれないが、何らかの形で発表されていた可能性はゼロではないのだろう。

さて、「プルーストとアンリ・ド・レニエ、間テクスト性のプルースト的方法」でミイが言及しているのは、「ヴェネチアの景観画 (Veduta di Venezia)」²⁹⁾である。レニエが記す日付は1906年9月。彼は1906年7月から9月にかけて、フォルチュニのバリにおける庇護者ともいふべきベアルン夫人 (Martine de Béarn)³⁰⁾ の「ニルヴァナ号 (Le Nirvana)」で地中海クルージングに出かけており、1904年に同じく、東方オリエントにも足を伸ばしているのだが、9月にはヴェネチアに滞在し、フォルチュニの母親の屋敷パラッツォ・マルティネンゴ (Martinengo)³¹⁾ とフォルチュニの住むパラッツォ・オルフェイ (Orfei) を訪れている。「ヴェネチアの景観画」はその頃に執筆されたものだと考えてよいのかもしれない³²⁾。

もう一つ、私たちが読むことのできるレニエによるフォルチュニ一家に関するテキストは、先ほどの『未発表カイエ』³³⁾に見出される。レニエはフォルチュニ夫人のテキスタイル・コレクションについて次のように述べている。

大運河沿いの古いパラッツォの広間で、フォルチュニ夫人は、畳である布地を大きな長櫃から取り出して広げ、家具の背に重ねて掛けていくのだった。それは古いベルベット、15世紀や16世紀のヴェネチアやオリエントのベルベットなのだ、豪華でかつ繊細、色合いはくすんでいたり鮮やかだったり、柄は大柄な枝模様もあれば緻密な唐草模様もあり、多分ヴェネチアのドージェ総督やカリフが身に纏ったベルベットなのだ。それから多様な時代のプロケードやシルク、教会の装飾品、司祭服カズラ。または18世紀の布地、つまり花柄の散りばめられた、あらゆる色合いの、あらゆるニュアンスのドレスや衣服の布で、広い襷が張られて長い場合もあれば、切れ端だったり断片だったりする。[後略]。³⁴⁾

ここで引用した一節については、筆者は過去にも、エ

ルスチールによるフォルチュニのテキスタイルの説明と、レニエによるフォルチュニの母親が所有する布地のコレクションの描写に一定の類似の認められることを考察した³⁵⁾。これは、1908年1月1日に書かれたもので(ただし、『未発表カイエ』の編集者によると、元旦ではなく、1月の末か2月の初めに書かれたと推測されるらしい)³⁶⁾、レニエによれば、前年、つまり1907年11月のパラッツォ・マルティネンゴ訪問の思い出である。この年のヴェネチア滞在はベアルン夫人と一緒にではなかったようだから、1906年のフォルチュニ家訪問で、一家とすっかり打ちとけていたのだろう。この時、レニエは妻マリーと共にパラッツォ・ヴェニエル(Palazzo Venier、現在のグッゲンハイム美術館)に滞在したが、これは、フォルチュニの母の屋敷だったパラッツォ・マルティネンゴからわずかに数軒を隔てた場所にある(なお、レニエはこの二つのパラッツォの間に位置するパラッツォ、カ・ダリオ——Ca'Dario——を常宿としていたが、改装中だったため、1907年には滞在がかなわなかった)³⁷⁾。レニエがフォルチュニ自身と以前から親しく交際していたのは確かであり、フォルチュニ一家とは一種のご近所付き合いをしていたのだろう。

この1月1日の記述によると、ベアルン夫人はレニエの妻マリーに「インドかペルシャのスカーフ」を「年始の贈答品」として贈ったという。まず、このスカーフが、前年のパラッツォ・マルティネンゴ訪問をレニエに想起させる。続いて、この記憶が、このテキストが書かれた日(レニエは「今日」といっている)にベアルン夫人から伝え聞いた、フォルチュニの妹の不幸な身の上話を導入するのである。したがって、ベアルン夫人がマリーに贈ったスカーフがフォルチュニの製作であると断言することはできないが、とにかく、この年の1月にベアルン夫人とレニエのあいだで、エキゾチックなスカーフをはさんでフォルチュニ一家が話題になったのだろうと想像できる。

次に先ほどの「ヴェネチアの景観画」を読んでみよう。レニエはレディ・レイヤード(Lady Layard)の住むパラッツォ・カッペッロ(Palazzo Cappello)を訪問する。ここには、ジェンティーレ・ベッリーニ(Gentile Bellini)による、オスマン帝国のスルタン、メフメト2世の肖像画³⁸⁾がある。彼はビザンティン帝国の首都だったコンスタンティノープルを占領し、教会をモスクに変え、イスラム教徒の都市イスタンブールとしたのだとレニエは

記す。この肖像画は、数週間前にベアルン夫人と共に滞在したばかりのイスタンブールをレニエに思い出させる。「朱色のインクスタンド」に同じく、イスタンブールのカイークがヴェネチアのゴンドラを、モスクの大理石の中庭がサン・マルコ聖堂の鳩を想起させたことが語られる。そして次のように自問する。

^{ドージュ}総督の街ヴェネチアはビザンティン帝国から奪った多くの戦利品によって繁栄したが、オスマン帝国のイスタンブールとは、このようなビザンティンとヴェネチアの昔の敵対関係の遺産相続人だったのではないだろうか?³⁹⁾

レニエにとってイスタンブールとは、ビザンティンとヴェネチアの融合の上に築かれた街なのである。こうしてレニエは東地中海地域に残るヴェネチアの痕跡を記憶の中で辿るのである。

続いて、レニエは、^{オリエント}東方からヴェネチアへの到着について述べる。ベアルン夫人のニルヴァナ号の停泊場所はプンタ・デラ・サルテテである。それゆえ船がリド島の脇を通りヴェネチア本島に近づくと、ピアツェッタの円柱(『消え去ったアルベルチヌ』で言及される「ヘロデ王の宮殿の円柱」)の先端に据えられた青銅のライオンが見えたことを想起する。

さて、先ほどのメフメト2世の肖像画は、メフメト2世の胸像が大理石の台の向こうに置かれているかのような構成なのだが、その台の上からは「重そうな房飾りに彩られ、宝石を散りばめられた豪華なオリエンタル風の織物が垂れ下がっている⁴⁰⁾」のであった。この「豪華なオリエンタル風の織物」が、パラッツォ・マルティネンゴに住むフォルチュニ夫人のテキスタイル・コレクションへと読者を導く⁴¹⁾。まずはパラッツォのもの寂しい外見が描かれ、続いてフォルチュニ夫人が画家マドラゾの姉妹であり、マリアノ・フォルチュニの母であることが説明される。マリアノも画家であるが、あらゆることに好奇心旺盛で技術者でもあり、その意味では「ルネサンスの巨匠たち」に比するものとレニエが述べている点も注目に値するだろう。そして、フォルチュニが舞台照明を革新した人物であり、昔の職人の技術を復活させて織物や壁紙を製作していることを説明している(この部分は後ほど引用したい)。

次に、パラッツォ・マルティネンゴのギャラリーの様子が描かれる。そして、「そこでマリアノが母親に私た

ちを紹介してくれたのだ⁴²⁾」と述べる。フォルチュニの母親と妹はほとんど外出することなく生活しているのだが、出身地であるスペインのヴァレンシア地方の料理と菓子類をふるまってくれるという。この辺りの描写はポール・モランが描くフォルチュニ母娘の様子に近い。フォルチュニ夫人は「古いテキスタイルへの好み⁴³⁾」を打ち明ける。彼女が初めて古い布を購入したのはスペインでのことだった。それは「血のような色の光沢のある紫の古いペロアで、割れたザクロの模様があった⁴⁴⁾」。フォルチュニのテキスタイルを思わせる一文である。ヴェネチアでも布地のコレクションは続く。

しばしば年老いたヴェネチアの女性がパラッツォにやってきて、ショールの下から貴重な布の切れ端を取り出すのだが、これは家族の形見 (relique de famille) であり過去の残骸なのだ、そして消え去ったあれらすべての美しい豪華の思い出を証言してくれる。⁴⁵⁾

「過去の残骸」が喚起する「豪華の思い出」とは、もちろん、過去のヴェネチアの栄華の記憶である。

さて、フォルチュニ夫人とその娘は大きな長櫃を開き、「優しく畳んであるか丁寧に広げてある布地⁴⁶⁾」を取り出して見せてくれる。それは「優れた様式の唐草模様の浮き模様がある暗い青色の15世紀のペロアや、鈍い色調で深く純粋な色合いの奇妙な青色で、寝巻きにも見えるペロア⁴⁷⁾」である。これは、アルベルチーナが接吻を拒んだ夜に着ていた「青と金色の地にバラ色のうらがついた⁴⁸⁾」フォルチュニの部屋着を思わせないこともない。レニエは続ける。

そして、ゆっくりと、魔法は続くのだ、ひとつたび広げられ、見られてしまうと、美しい布地は肘掛け椅子やディヴァン[*トルコ風の長椅子・寝椅子]の背もたれに掛けられ、大きなカソーヌ [*cassone イタリア語で長櫃のこと]に再びしまわれるのを待つことになる。ここにあるのはヴェネチアの、ジェノヴァの、オリエントの重厚なペロアであり、豪華で繊細、眩ゆく、あるいは厳かで、ゆったり広がる枝葉模様や人物像や葉叢模様が描かれているのであり、総督やカリフが身につけたものなのだろう。あるいは強い色調のブロケード、微妙なニュアンスの

シルクである。あるいは、小花や花束の模様が散りばめられた魅力的なタフタや輝くサテン、これらは18世紀の女性のドレスや男性の衣服に使われたのだろう。あらゆる色合いの、あらゆる生地の子テキスタイルがあり、それを纏った女性たちの身体の形を喚起するものもあれば、長くて裾が張られていたり、場合によっては切れ端だったり、か細い破片だったりもする。これらすべてが見えない羽がこすれるような音を立てながら、夕刻で徐々に暗くなり始めた大きな広間に積み重ねられ、山積みになっていくが、その一方で、フォルチュニ夫人は、深さがあり、布地が尽きることなく湧き出るような長櫃にかがみ込む、そして彼女が魔術師の手つきで指揮を執る驚くべき布地のコンサートが、この古いパラッツォの奥で、ヴェネチアの黄昏時の沈黙のなか、神秘の音色を奏でるのである…⁴⁹⁾

この引用のうち下線部分は、先ほどの『未発表カイエ』所収の1908年初頭に書かれたというテキストに、そっくりそのまま見出すことができる。また、『未発表カイエ』では、フォルチュニ夫人の娘の手つきが「微妙な魔法」と表現されていることもつけ加えたい。さらにいえば、「見えない羽」という表現もベアルン夫人がレニエの妻マリーに贈ったという「インドかペルシャのスカーフ」の描写「命があって羽の生えたもの、いわば極彩色の大きな蝶のよう⁵⁰⁾」を思わせる。つまり、一年以上のちに書かれた日記に再録されているといっても良いのである。日記には「昨年の11月」とあるが、実際のところは1906年の思い出の混じり合ったものなのだろう（あるいは、1906年9月の日付のある「ヴェネチアの景観画」のテキストこそが、実はこの日記の記述をもとにするのかもしれない）。このように同じ語彙を用いながら少なくとも二度にわたって書かれているからには、そして1928年に『アルタナ』が出版された際に採用されているからには、レニエ自身の中で熟成された表現であることは間違いない。

しかも、「切れ端だったり、か細い破片だったり (certaines en lambeaux, en minces fragments)」という表現は、『囚われの女』において、バレエ・リュスの舞台美術にフォルチュニのドレスを対比しながら話者が述べる次の一節を思い出させる。

フォルチュニのドレスも、[中略] これらのドレスが纏われてもおかしくなかった、オリエントにみちあふれたヴェネチアを出現させていたのであって、これらのドレスは、サン・マルコ聖堂の聖容器棚の聖遺物にもまさって、ヴェネチアの太陽と、町を取り巻くターバンを喚起している、つまりヴェネチアの断片的で神秘的で、補色的な特色 (la couleur fragmentée, mystérieuse et complémentaire) を出現させていた。すべてが当時から消滅してしまったが、すべてがまた再生し、総督夫人たちの服地から部分的に生きのこったものの出現 (le surgissement parcellaire) によって喚起され、華麗な風景と混雑する人間の生活とがそれら服地のばらばらなをたがいにつづりあわせるのである。⁵¹⁾

フォルチュニのドレスは、「年老いたヴェネチアの女性」が大事にしまっておいた古い布切れと同じように、消え去った過去のヴェネチアの、特に東方の影響の濃い過去の、形見 (聖遺物) であり、断片的な記憶であり、過去の「すべて」を蘇らせるほどの喚起力があるのである。この一節は、もしやフォルチュニ夫人のコレクションから着想されたものではないだろうか、あるいは、プルーストは「ヴェネチアの景観画」を知っていたのではないだろうかと思わせるのである。

いずれにしても、これらの表現が、書かれたものなのか口頭なのか、とにかく、この二つのテキスト以外の場所でも用いられたことがあり、プルーストがそれを知っていた可能性は否定できないだろう。この点については、両者が交わした書簡についてフランク・ジャヴレ (Frank JAVOUREZ) の述べていることが示唆的である。

プルーストがレニエに送った書簡はフランス学士院 (L'Institut de France) の図書館に保管されている。レニエ夫妻がプルーストに宛てた手紙の方は、プルーストの死後、フィリップ・コルブによる書簡集の編集を目的にイリノイ大学が収集するまでの間に散逸したことは明らかだ。しかし、もっとずっと多くの手紙をレニエがプルーストに宛てて書いたのだろうと想像することはできる——そもそも、プルーストによる返信は見つかったのだが、それらを書くにあたりプルーストが受け取ったはずの手紙が

見つかっていないケースは多いのだ。⁵²⁾

IV. レニエとエルスチール

しかも、この「ヴェネチアの景観画」にもエルスチールの言葉との類似を見出さないわけにはいかないのである。

『花咲く乙女たちのかげに』では、エルスチールがノルマンディーの海岸沿いで行われる競馬やレガッタの光景の魅力を話者に伝え、とりわけ、このようなスポーツを観戦する女性たちがいかに美しく着飾っているのかを語る。そして、話者はこれらの場面が、ヴェロネーゼやカルパッチョの描くヴェネチアの祭典に匹敵することを理解する。エルスチールはカルパッチョの『聖女ウルスラ伝説』の中で描かれるヴェネチアの祭典と女性たちについて次のように語る。少々長いが引用する。

「そういうあなたの比較は」とエルスチールは言った、「彼らが描いた町の関係で、そうした祭典が一部分海上でおこなわれただけに、それだけ正確だといえるでしょう。[中略]。いまここでおこなわれているような水上の試合もあったので、それはカルパッチョが『聖女ウルスラ伝説』のなかで描いているように、たいていは使節の一行などをねぎらうために催されたのです。船の群れはどっしりとした威容に、大層高樓の建築を思わせ、深紅のサテンとペルシアのカーペットとに被われた跳橋で岸につながり、さくらんぼ色のプロケードやみどりのダマスク織を身につけた女たちを乗せながら、色さまぎまの大理石をはめこんだバルコンのすぐそばに碇泊している、一方、そのバルコンにいて、真珠をぬいちりばめたギピュール・レースをかざった黒のパフ・スリーブに白が透いて見えるスリット入りのドレスを着た他の女たちは、そのバルコンから身をのりだして下をながめている、そんなとき、さながらそれらの船は相集まって大ヴェネチアのなかの小ヴェネチアを形づくり、水陸両面にまたがる観を呈していました。[後略]」⁵³⁾

そして、ヴェネチアに行ってみたい、ヴェネチアのギピュール・レースを見たいと叫ぶアルベルチーヌに、次のように述べるのである。

「そのうちきつと行けるようになる」と、エルスチールが彼女にいった、「そしてあそこで人が身につけていたすばらしい布地を目のあたりに見る事ができるでしょう。これまではヴェネチア派の画家が描いた絵とか、ごくまれに教会の宝物とかにしかそれは見られなかったものでした、ときどき売立てにせいぜいその服地の一つが出るといった程度だったでしょう。ところが、きくところによると、ヴェネチアの芸術家で、フォルチュニイという人がその製法の秘密を再発見したとかいうことで、ここ数年も経たないうちに、かつてヴェネチアが貴族階級の女たちのためにオリエントの様式でかざったのおなじくらい豪華なプロケードを着て、女たちは散歩することもできるでしょうし、家の中で過ごすことはなおのことできるでしょう。しかし、それが私に大いに気に入るかどうかわかりませんが、少し時代錯誤にすぎた衣装になるのではないかな、現代の女性にはね」⁵⁴⁾

フォルチュニイが、母親のコレクションに想を得て主にオリエント風のモチーフのテキスタイルを製作するようになったのが20世紀初頭から1905年頃までのことで、ヴェネチアに工房を開いたのが1907年だった。また、フォルチュニイの製作した衣類は原則的に室内着だった。筆者は、これらに鑑みると、引用したこのエルスチールの言葉が、事実に忠実に書かれていることを過去の拙稿で指摘した。同じく、先ほど引用した『未発表カイエ』に見られるフォルチュニイ夫人の古い布地のコレクションの描写との関連性についても考察した（プロケード、教会の宝物と司祭服、オリエントのベルベットとダマスク織）⁵⁵⁾。一方で、この一節は、「ヴェネチアの景観画」におけるフォルチュニイの経歴に関する説明を思わせるのである。先ほどは引用を控えた、レニエによるフォルチュニイの人物像は次である。

彼は独創的な光に関する実験によって舞台照明を革新することに従事したが、それと同時に、昔の織物師や工芸家の染色や装飾技術の方法を再び採用したのである。昔の職人の伝統にならい、彼らの製品に劣らない、とても美しい壁紙や衣装をうみだした。フォルチュニイ一家のパラッツォにあるコレクションを見物するよう勧

めてくれたのは彼だが、おそらく、このコレクションに親しんだことが、現代的な趣味に合った、すぐにも用いることのできる彼自身の作品の着想に多くのものをもたらしたのだった。『カナの婚礼』や『レヴィ家の饗宴』や『ヴェネチアの勝利』の人物に、ヴェロネーゼが好んで着せた豪華な衣装のような美しいプロケードの襦袢(simarres)を、彼自身がその頑丈で堂々とした風体に纏うために作ったようではないか？⁵⁶⁾

先ほども述べた通り、このテキストは1906年9月の日付がある。一方、パリのベアルン夫人の屋敷にある、フォルチュニイが舞台装置と照明のデザインを担当した私設劇場「ビザンティン・ホール」はこの年の3月に柿落としが行われた⁵⁷⁾。したがって、このテキスト執筆時には、ホールのオープニングの記憶は鮮明だったに違いなく、フォルチュニイが舞台照明を革新したことについて記されているのは当然のことである。ここで注目したいのは、①フォルチュニイが昔の織物や染色の技術を採用したこと、②フォルチュニイの製作する衣装がヴェロネーゼの絵画作品に見られるものに比較しうること、③それはまた現代の趣味にも合うように作られていること、の3点である。①と②については、エルスチールもほとんど同じことを述べている。③についてはむしろ、レニエとフォルチュニイでは逆のことを述べている（ブルースト自身が、フォルチュニイのドレスを時代錯誤的であると考えていた可能性が高い⁵⁸⁾）。だが、過去を否応なく想起させる衣服が現代の趣味に合うものかどうか、という問題意識は同じである。

ブルーストは、フォルチュニイがテキスタイルを製作していることを遅くとも1909年には知っていたようである⁵⁹⁾、これはフォルチュニイがパリでプリント技術の特許を取得した年でもある。また、遅くとも1915年頃までには、フォルチュニイという「ライト・モチーフ」を小説に導入しようと思いついたのだと考えられる。なぜならば、1916年2月にレーナルド・アーン（Renaud Arn）の姉で、フォルチュニイの母方の叔父ライムンド・デ・マドラゾの後妻となったマリア・デ・マドラゾに書簡を送り、フォルチュニイのドレスの詳細について問い合わせているからである⁶⁰⁾。二人は何通か手紙のやりとりをしたようだが、そこから分かるのは、①フォルチュニイが参考にする絵画作品は何か？ ②フォルチュニイはテキスタイルのモ

チーフとして、二羽の鳥が泉から湧きあがる水を飲む様子を図案化しているのか？ の二点にブルーストが関心を持っていたことである。①についてはカルパッチョであり、②に関する回答は不明である。また、③ストロース夫人がブルーストに実物を見せてあげよう、と提案していたことが分かる。おそらくブルーストは、マリア・デ・マドラゾ以外の人物にもフォルチュニのドレスについて尋ねていたのだろう。グレフェール伯爵夫人がフォルチュニの衣装を複数所有していたことは知られており、小説の話者がゲルマント公爵夫人にそうしたように、ブルースト自身が伯爵夫人に問い合わせた可能性もあるのだろう。では、この中にレニエは含まれていたのだろうか？ レニエの妻マリーは、フォルチュニのドレスを所有していたのだろうか？ 疑問は尽きない。

ブルーストは、レニエの『ヴェネチア風物誌』の発表と同じ1906年にラスキンの『胡麻と百合』を翻訳し出版しているが、その頃には、ラスキンは偶像崇拜に陥ることもあると批判するようになっていた⁶¹⁾。そして、レニエのテキストの魅力が、対象が喚起する記憶の自由な連想にあるのは明らかで、それがブルーストを惹きつけたことは容易に想像できる。ラスキンから徐々に遠ざかったブルーストが、レニエのヴェネチアに近づいていったとしても驚くべきことではない。

V. レニエと二つの水の街—ヴェルサイユからヴェネチアへ⁶²⁾

フォルチュニ夫人のコレクションをめぐる描写を終えると、レニエはヴェネチアの音楽について語り始める。モンテヴェルディやワグナーに至る大音楽家の話題から、少女たちのコーラスやゴンドラの船頭たちの歌。レニエはいう、「音楽のないヴェネチアなど想像できるだろうか？⁶³⁾」。夜の帷が降りると音楽の時間である。「カナル・グランデの入り口⁶⁴⁾」（つまりプンタ・デラ・サルテダろう）に大きなボートが集まり、提灯をつないだ灯りを頼りに人々が水上でピアノを囲んで歌い始める。ゴンドラも集まってくる。まるで「輝く水面に揺れるパラッツォ⁶⁵⁾」のようである。民衆的ではあるが、抗いがたい魅力があるという。1906年のヴェネチア滞在は、ベアルン夫人のニルヴァナ号が宿だった。だから、ニルヴァナ号からこうしたコンサートをよく楽しんだ。しかし、この夜は、この民衆的なコンサートが早く終わってくれないものかとレニエは思う。なぜならば、レーナルド・アーンが、「もう少し繊細で洗練された」水上コンサートを

催す約束をしてくれたからだ。アーンが自ら作曲したヴェネチア風の歌を披露することになっている。「ニルヴァナ号のサロンではなくて、野外で、どこかのリオ[*小運河]の角で、どこかのフォンダメンタ[*運河沿いの歩道]に沿って、どこかのカンボ[*広場]のわきで、どこかの橋のアーチの下で、ヴェネチアの歌声のよく響く夜の沈黙の中で⁶⁶⁾」。アーンとの約束はサンタ・マリア・フォルモサ教会。夜が更けるとレニエたちはゴンドラに乗り教会に向かう。アーンはピアノをのせた大きなゴンドラで待っている。こうして水上コンサートが始まる。ヴェネチアの沈黙する夜に響くアーンの声が今にも聞こえてくるかのような、運河を進むゴンドラのリズムのようなフレーズが続く。「ヴェネチアには水の交差点があり、そこでは運河が交わり水の広場を作るのだ。水上広場が一つ、そこで私たちは停止する⁶⁷⁾」。歌声は続く。レニエは次のように「ヴェネチアの景観画」を終える。

あちこちであかりが灯り窓が開く、そして一瞬、そばにある三日月の形にアーチを描く大理石の橋の上で、橋を渡る者が歩みを緩めて聞いている、魔法の黒い船からヴェネチアの夜の中に立ちのぼっていく柔らかな歌声を。⁶⁸⁾

いわずもがな、ヴェネチアは水の街である。エルスチールがいうように「水陸両面にまたがる」街である。ここで注目したいのがレニエの詩集『水の都』⁶⁹⁾ (1902年)だ。アドリーヌ・ルギー (Adeline LEGUY) によると、レニエはこの詩集によって「ヴェルサイユの詩人」⁷⁰⁾ として認められたのだという。レニエはノルマンディーのオンフルールに誕生し、ヴェネチアに限らず水の街を愛した⁷¹⁾。例えばアムステルダムとブリュージュ、とりわけヴェルサイユである。なぜヴェルサイユなのか？ なぜならルイ14世は、当時の土木技術を最大限に利用してセーヌ河から水を引き、地下に貯水池を作って、ヴェルサイユの広大な庭園に噴水や水路を造成したからだ。しかも、庭園の真ん中を貫くグラン・カナルでは、船やゴンドラを浮かべて楽しんだのだった。続くルイ15世や16世も、新たな池や噴水の建造に励んだ。ヴェルサイユは「水の都」なのである。この詩集について、ミイは、「ヴェルサイユについての詩集だが、ヴェネチアにも関わることだ⁷²⁾」と述べているが、事実、ヴェネチアを主題にした作品「散歩 (Promenade)」が見出せる (これは、『ヴェネチア風物誌』に「扉の詩 (Frontispice)」⁷³⁾ と題名を

変えて掲載されることになる)。

いずれにしても、『水の都』の主題はヴェルサイユだが、レニエが讚えるのはその宮殿ではなく荒廃した庭園である⁷⁴⁾。巻頭を飾る「ヴェルサイユの救い (Salut à Versailles)」は、秋の日に、過去が生きる庭園で、池や噴水、木々や石像や大理石に紛れる詩人である。この詩についてアルフレッド・モベール (Alfred MAUBERT) は、レニエがヴェルサイユに求めるものは「王家の豪奢ではなく、誇り高い平穏と恵み深い沈黙⁷⁵⁾」であると述べている。ルギーによると、レニエにとってのヴェルサイユの魅力とは「過去のうち今ある命に残るもの」だという。例えば苔むして美しさを増す石像⁷⁶⁾にレニエは惹かれる。レニエのヴェルサイユは「現在と過去をつなぐ橋」であり、ヴェルサイユが生きた過去と同時に、レニエ自身の過去もが見出されるという。つまり、「秋の日の、または太陽に熱くなった石の、あるいは出会いの思い出」である。だから、『生きている過去 (*Le Passé vivant*)』の主人公は「私が知る中で最も生き生きとし、最も死んだ場所だ」⁷⁷⁾と叫ぶのである。そして、ヴェルサイユのこうした魅力はヴェネチアのそれと同一なのだ。ルギーは述べる。ルギーが注目するのは、『アルタナ』の「楽しみと庭 (Les Plaisirs et les Jardins)」⁷⁸⁾だ。これは、レニエによると、1920年にパリで執筆されたようだ。10月のある日、レニエはヴェルサイユを訪れる。うっすらと霧の立ち込める秋のヴェルサイユの美しさが描かれる。レニエは「グラン・カナル」の始点の手前にある「アポロンの泉水」からトリアノンに向けて歩き始めるのだが、途中に「プティットゥ・ヴニーズ (la Petite Venise)」と呼ばれる囲い柵がある。「グラン・カナル」と「プティットゥ・ヴニーズ」の名の響きが、レニエにヴェネチアを喚起する。こうして、レニエはヴェネチアの庭園の思い出を語り始めるのである。ヴェルサイユはヴェネチアへとレニエの記憶を運ぶ場所なのだ。

『アルタナ』の「追憶の家 (La Maison du Souvenir)」⁷⁹⁾にも、わずか一行ながらヴェルサイユの描かれる箇所がある。これは、幼少時代の思い出の場所であるパレ＝ロワイヤルとその噴水からテキストが始まる。子供だったレニエは、この噴水のある泉水に舟を浮かべて遊んだのだった。日時計の大砲や鳩、長方形の泉水、回廊を、のちにヴェネチアで再び見出すことになったという⁸⁰⁾。レニエによると、パレ＝ロワイヤルの思い出は、ビュルトー夫人 (Madame Bulteau) のパリのサロンをも想起させる。作家だったこの女性は、パラッツォ・カ・ダリオの

所有者だった、同じく作家のラ・ボーム＝プリュヴィネル夫人 (Madame de la Baume-Pluvinel) と親しく、レニエもヴェネチア滞在中には、この二人の女性にパラッツォ・カ・ダリオで合流することを習慣としていた。ビュルトー夫人亡きあと、ジュイ＝アン＝ジョザス (Jouyen-Josas) に彼女を記念する「ヴェネチア風の」家が建てられた。レニエはこの家を「追憶の家」⁸¹⁾と呼ぶのである。夏のある日、この家に向かう途中、ヴェルサイユの近くを車で通ると宮殿が見える。そうして「追憶の家」に辿り着く。この家を見学しているうちに黄昏時になり、薄暗がりの中で、このバラ色の家が「大理石の白いパラッツォ」(カ・ダリオのことだろう)ではないかという錯覚を覚える。そして、「私のヴェネチアでの日々と時間が、そしてヴェネチアの日々の喜びであり楽しみをなした私の愛した顔や友人たちのすべてが、突然、神秘的な近道を通して現れたのである⁸²⁾」とレニエは書く。黄昏時の一瞬の光の変化が、ヴェネチアとヴェルサイユ近郊のジュイ＝アン＝ジョザスとを、時空を超えて共振させるのである。レニエには記憶の自由な連想があると筆者は先ほど述べた。このテキストでは「突然、神秘的な近道を通して」とレニエは書いているのだから、これはプルーストの無意志的記憶に違わないものだ。この「追憶の家」をレニエは『アルタナ』の最終章とする。レニエ版「見出された時」である。このヴェネチアの記憶の充満する「追憶の家」に向かう途中で「車はヴェルサイユ方面への道を走る⁸³⁾」とレニエは書いたが、これは意図したものだろう。『見出された時』で、プルーストの話者がゲルマント大公家に向かうのにシャン＝ゼリゼを通るのと同じである。ヴェルサイユとはかつてのヴェネチアへと向かう記憶の道なのだ。

ヴェルサイユからヴェネチアへ、この関係は、実は、プルーストにも見出される。『プルースト辞典 (*Dictionnaire de Marcel Proust*)』によれば、プルーストにとってヴェルサイユとは、まずはモンテスキウの屋敷のあった場所であり、馴染みの場所であった。続いて、1906年、クールセル通りからオスマン大通りに引っ越すに当たって、プルーストが8月から12月を過ごすことになったのがヴェルサイユのホテル「レ・レゼルヴォワール (Les Réservoirs)」だった⁸⁴⁾。この頃、アーンはヴェネチアにいて、先ほどの水上コンサートを開いていたのである。なんという偶然だろう。プルーストはヴェルサイユからアーンに何通も手紙を書いているが、この水上コンサートについては

知っていたのだろうか？

『失われた時を求めて』においては、ヴェルサイユへの言及はないわけではないのだが、実際の「土地」としての存在感は薄いとしかいいようがない。だが、注意深く読むと、ヴェルサイユがドラマを締めくくるものとして現れることが分かる。まずは『スワン家のほうへ』の終盤を思い出そう。1913年と思われる秋、話者はブローニュの森を車で通るが、これはトリアノンへ向かうためだった⁸⁵⁾。そして、過去に話者が抱いた美への欲求を想起し、時が過ぎ去ったことを実感するのである。それから、『囚われの女』が終わりに向かうページ。アルベルチヌの出奔の前日とみなしうる日に二人がドライブしたのはヴェルサイユだった。しかもこの日、アルベルチヌは二つのフォルチュニのコートのうちどちらを纏うかに悩んだあげく一つを選び、それを部屋着の上から羽織って出かけたのだ！

彼女は着ている部屋着^{ローブ・ド・シャンブル}を人目にかくするために、フォルチュニの二着のコート^{マント}のどちらにするかを一瞬ためらい——連れてゆくのを二人のちがった男の友達のどちらにするかをためらうように——すばらしいダーク・ブラウンのほうを選び、帽子にピンを刺した。⁸⁶⁾

このドライブに続く場面では、話者はアルベルチヌと別れヴェネチアへ出発しようと決意する。⁸⁷⁾しかし、彼女はもう姿を消していた。『消え去ったアルベルチヌ』の最終章になると、ようやく嫉妬から癒えつつあった話者はヴェネチアに滞在するのだが、一瞬、死んだアルベルチヌへの欲望が蘇る。それは、アルベルチヌとヴェルサイユに出かけた思い出を通してなのだ。カルパッチョの絵の中に、あの日アルベルチヌが纏ったフォルチュニのコートを見出したからだった⁸⁸⁾。

プルーストのヴェルサイユには「水の都」としての側面はないといえる。だが、過去の欲望と愛の再生に密かに結びつく場所であり、プルーストにとって——レニエにとってと同じように——特権的な、芸術と再生の街、ヴェネチアへと誘う場所なのである。

注

『失われた時を求めて』はLa *Pléiade*版(全4巻、Gallimard、1987～1989年、略記号はRTP)を使用した。日本語訳は井上 究一郎氏訳(筑摩書房)を用いたが、若干の変更を加えさせていただいた。『サント＝ブーブに反対する』は、La *Pléiade*版(Gallimard、1971年、略記号はCSB)、及びBernard de

FALLOIS編集(Gallimard、1954年)を参照した。書簡集はPlon社のPhilip KOLB編集(1970年～1993年出版、全21巻、略記号はCorr.)を参照した。書簡の和訳は筆者による。また、プルーストによるラスキンの『胡麻と百合』の翻訳は次である。John RUSKIN, *Sésame et les Lys*, traduction et notes de Marcel Proust, précédé de *Sur la lecture*, édition établie par Antoine COMPAGNON, Le Regard Littéraire, Paris, Complexe, 1987.

- 1) 「まだ見ぬヴェネチアの心惑わす幻影」マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』におけるフォルチュニのドレスとパレエ・リュス」文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要 第51集 2020年1月、pp.95-109。
- 2) 筆者が参照したのは以下。Henri de RÉGNIER, *Esquisses vénitienes*, préface de Sophie BASCH, Collection l'Autre Venise, Grandvilliers, la tour verte, 2015, la première édition, Paris, l'Art décoratif, avec dix planches hors-texte et dessins de Maxime Dethomas, 1906. なお、Adeline LEGUYによると、これは出版の前年の*Revue de Paris* 8月1日号にその抜粋が発表されているとのことである(Henri de Régnier et Venise, thèse de doctorat soutenue en 2002, volume 2, p.384)。以下、この論文からの引用の和訳は筆者による。このエッセイ集には複数の和訳が存在するが、窪田般彌氏にしたがった。マクシム・ドウトマによる挿絵も取められ、訳文の美しさをいっそう際立たせているといえるだろう(沖積舎、2005年、1992年の王国社版の再刊)。なお、レニエは1899年から1913年までの間に11回にわたりヴェネチアに滞在している。その後、大戦をはさみ、1923年に訪れたのが最後である。(Adeline LEGUY, *Henri de Régnier et Venise*, *op. cit.*, volume 2, p.359)。
- 3) Tomes I et II, Paris, Mercure de France, 1928.レニエ自身が*Sujets et Paysages*で述べるところによると、「Altana」とは、「屋根の上に木材によって造られた簡易な建造物で、テラスを形作っており、夏には涼を、冬には暖をとる場所である」(« D'Annunzio », in *Sujets et Paysages*, Paris, Mercure de France, 1906, p.292, cité par Adeline LEGUY, dans *Henri de Régnier et Venise*, *op. cit.*, volume 2, p.351)。以下、このレニエの二つの著作からの引用の和訳は筆者による。
- 4) Paris, Mercure de France, 1900. タイトルの和訳は中島廣子「アンリ・ド・レニエ『生きている過去』—「名」の悲劇」(大阪市立大学文学部 人文研究、第44巻 第7分冊、1992、pp.45-66)によった。
- 5) *Bulletin Marcel Proust*, n° 49, 1999, pp.17-35.
- 6) *Ibid.*, p. 18. ミイが引用する書簡は1899年8月5日に書かれたもの(*Corr.*, t. XX, p. 619)。
- 7) *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, 2000, pp.27-44.
- 8) 特筆すべきは、ミイが、レニエがしばしば用いる名詞「opale」と、その形容詞「opalin, opaline」に注目していることである。『サント＝ブーブに反対する』におけるサン＝クルーのユベール・ロベールの噴水の描写の中に(*Contre Sainte-Beuve*, préface de Bernard de FALLOIS, p.65)、すでに見出せるこの語は、『失われた時を求めて』全般にわたって用いられているという(*op. cit.*, pp.29-36)。
- 9) 「私はフローベールの『感情教育』の最終章よりも、あなたの『二重の情婦』の最終章を書いた者でありたいと思う」と最大限の賛辞を送っている(cité par Jean MILLY dans « Proust et Henri de Régnier : modes proustiens de l'intertextualité » *ibid.*, p.29)。和訳は筆者による。

- 10) ミイは、ブルーストが1909年3月にレニエに宛てた書簡を引用している (*ibid.*, p. 41, *Corr.*, XX, pp.624-626)。
- 11) *Esquisses vénitiennes, op. cit.*, p.66.
- 12) *Ibid.*, p.40.
- 13) *RTP, IV*, p.205.
- 14) これについては、窪田般彌訳の『ヴェネチア風物誌』の「訳者あとがき」に詳しい。ドットマとブルーストの関係については、石木隆治氏からの情報によるとのことである (前掲書、pp.216-217)。
- なお、Sophie BASCHは、レニエは観光ブームに湧くヴェネチアの中心地ではなく、庶民的な界限を好み迷宮として描き出したが (この論考におけるもう一つ重要な指摘は、レニエの18世紀ヴェネチアへの偏愛である)、これはドットマの版画作品との共通性であり、ブルーストが惹かれたレニエのヴェネチアとは、まさにこのような迷宮性があると述べている。その一方、ブルーストのヴェネチアは、「抽象的で」「ほとんどキュビスト」であるという。ヴェネチアの滞在をめぐるページでは、ドラマはすべてヴェネチアの外部からやってくるのである (これはブルーストのヴェネチア体験が1900年の二度の滞在に限られることも理由だろう)。ブルーストにおける「ヴェネチアのモチーフ」(ヴェネチアの画家、ラスキン、ホイッスラー、フォルチュニイ)は、話者がヴェネチアに到着した時にはすでに、大いに変容を遂げている」のである (*Paris-Venise 1887-1932. La « folie vénitienne » dans le roman français de Paul Bourget à Maurice Dekobra*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp.94-97)。和訳は筆者による。
- 15) *RTP, IV*, p.621 et p.623.
- 16) « Proust et Henri de Régner : modes proustiens de l'intertextualité », *op. cit.*, pp.41-42.
- 17) *Esquisses vénitiennes, op. cit.*, p.35.
- 18) *Op. cit.*, pp.76-84, p.76. このテキストが執筆されたのは1905年。
- 19) *Esquisses vénitiennes, op. cit.*, p.35. レニエは「イスタンブール」という呼称は用いていない。正確には、「コンスタンティノープルの聖ソフィア大寺院」、「ビザンティウムの競馬場 (窪田訳では競技場)であったアトメイダン広場」、「金角湾のカイーク」と書いている。筆者の判断で分かり易さを優先し、「イスタンブール」に統一した。
- 20) このクルージングの詳細は、『未発表カイエ 1887-1936』として刊行されたレニエの日記にも綴られている (*Les Cahiers inédits, 1887-1936*, édité par David J. NIEDERAUER et François BROCHE, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 2002, pp.520-534)。以下、この著作からの引用の和訳は筆者による。
- 21) *Esquisses vénitiennes, op. cit.*, p.30.
- 22) この点については、Edward BIZUBの*La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction* (Neuchâtel, La Baconnière, 1991) で詳しく分析されている。
- 23) *RTP, IV*, p.208. 井上究一郎氏は、「サン＝ジャン＝ダクルの支柱」を「アッコの聖ヨハネ要塞の支柱」と訳しているが、フランス語のカタカナ表記に変更させていただいた。「サン＝ジャン＝ダクル」とは現在のイスラエル北部の港湾都市。
- なお、この一節はブルーストにおける美学を理解する上でも非常に重要である。「Journée de pèlerinage」においてブルーストは、「普遍的」価値を備えるがゆえに「祖国のない」『モナリザ』に、アミアンの大聖堂の正門にある聖母マリアの彫刻を対比し、後者を「芸術作品」ではない、つまり『モナリザ』と同等の価値があるとはいえないと述べている (CSB, pp.85-

- 86)。『モナリザ』はどこにあってもその芸術的価値が減じられることはないが、アミアンの聖母像のような作品 (その土地の記憶を宿すモニュメントと呼んで良いだろう) は、祖国の土地から「根を引き抜かれて」しまったらその価値を失うことになるのである。ヴェネチアが十字軍遠征から持ち帰ったこれらのモニュメントは、根を張っていた場所から引き離されてしまったのだから、その価値が減じられてしまったはずである。しかし、話者の母によると、これらが置かれたヴェネチアには、「自然の親しみに優に匹敵するだけの親しみ」があるのだという。これは、これらのモニュメントが芸術作品だから、というよりは、ヴェネチアの他のモニュメントと同じく今やヴェネチアに根を張り、ヴェネチアの自然の風景の一部と化しているからだろう (「これらの美には、事物が充満し」という時の「事物」とはサン・マルコ広場に集められたモニュメントのすべてを意味するのだと解釈できる)。だから、自然にこそ何よりも価値を認めていた祖母であれば、どんなに愛したことだろうか、と母は述べているのである。この言葉を受けて話者は次のように思う。「母の言葉には、真実の一部が含まれていた」。なぜならば、ヴェネチアの建築群は、建築というよりは「大理石の断崖」のようであり、「自然そのものの風景というよりは、ある自然がその作品を人間の想像力でつくりだしたともいべき風景」「を考えさせる」からである (*RTP, IV*, p.208)。
- 24) Edward BIZUB, *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction, op. cit.*, pp.155-156. この論考で引用されているJohn RUSKINのテキストは以下。*Works*, édité par Edward Tyas COOK et Alexander WEDDERBUM, London, G. Allen, 39 vol., 1903-1912, t. XXIV, 1906, p.220.
- 25) Marie NORDLINGERの証言による (« Proust et le génie de Ruskin », in *ARTS*, 12-18, octobre 1955, cité dans *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 887)。
- 26) « Proust et Henri de Régner : modes proustiens de l'intertextualité », *op. cit.*, p.43.
- 27) Adeline LEGUY, *Henri de Régner et Venise, op. cit.*, volume 1, p.217.
- 28) *Op. cit.*
- 29) In *L'Altana, ou la vie vénitienne, op. cit.*, t. I, pp. 159-181.
- 30) ベアルン夫人とフォルチュニイの関係については、以下の拙稿を参照していただきたい。「ブルーストとフォルチュニイの交差点ービザンチン・ホールとフォルチュニイの舞台照明ー」(文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要 第49集 2018年1月, pp.119-132)、「花咲く乙女たちの群舞ーフォルチュニイの舞台照明とバレエ・リュス、そしてブルースト」(文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要 第50集 2019年1月, pp.85-99)、「まだ見ぬヴェネチアの心惑わす幻影」マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』におけるフォルチュニイのドレスとバレエ・リュス」前掲書。
- 31) レニエは「Palazzo」というイタリア語は用いずに、「Palais」と記しているが、便宜上「パラッツォ」で統一した。
- 32) パリへの帰還は9月27日 (Adeline LEGUY, *Henri de Régner et Venise, op. cit.*, volume 2, p.365)。
- 33) *Op. cit.*, pp.593-594.
- 34) *Ibid.*, p.593.
- 35) 「まだ見ぬヴェネチアの心惑わす幻影」マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』におけるフォルチュニイのドレスとバレエ・リュス」前掲書, pp.98-99。

- 36) *Op. cit.*, p.938, la note 1 de l'ANNÉE 1908.
- 37) この位置関係については、以下を参照のこと。Guillermo de Osma, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, translated in English by Sander BERG, London, Victoria & Albert Museum Publishing, 2015, p.44.
- 38) これは次に続く描写に鑑みると、ロンドンのナショナル・ギャラリーにあるものと同一だと考えられる。また、プールの『スワン家のほうへ』では、スワンがブロックをこの肖像画に比較していることにも注意したい (*RTP*, I, p.96)。
- 39) « Veduta di Venezia », in *L'Altana, ou la vie vénitienne*, *op. cit.*, t. I, p.163.
- 40) *Ibid.*, p.160.
- 41) *Ibid.*, p.166.
- 42) *Ibid.*, p.168.
- 43) *Ibid.*, pp.169.
- 44) *Ibid.*, pp.169-170.
- 45) *Ibid.*, p.170.
- 46) *Idem.*
- 47) *Idem.*
- 48) *RTP*, III, p.895.
- 49) « Veduta di Venezia », *op. cit.*, pp.171-172.
- 50) *Les Cahiers inédits, 1887-1936*, *op. cit.*, p.593. この「蝶」の「羽」という表現は、『囚われの女』の次の一節を思わせる。「それから、このあいだお召しになっていた変な匂いのする部屋着、くすんで、鳥の綿毛のようで、斑紋があって、金色のストライプのある、あの蝶の羽のようなのは？」(*RTP*, III, p.552)。これは話者が、フォルチュニのドレスについてゲルマント公爵夫人になげかけた言葉である。この点については「まだ見ぬヴェネチアの心惑わす幻影” マルセル・プールの『失われた時を求めて』におけるフォルチュニのドレスとバレエ・リュス」(前掲書, p.100)を参照していただきたい。
- 51) *RTP*, III, pp.871-872.
- 52) « La Correspondance entre Proust et Régnier », in *Revue d'études proustiennes*, 2020 - 1, N° 11, *Régnier et Proust*, sous la direction de Franck JAVOUREZ, pp.83-104, p.83.和訳は筆者による
- 53) *RTP*, II, p. 252.
- 54) *RTP*, II, pp. 252-253.
- 55) 「まだ見ぬヴェネチアの心惑わす幻影” マルセル・プールの『失われた時を求めて』におけるフォルチュニのドレスとバレエ・リュス」前掲書, pp.98-99.
- 56) *Op. cit.*, t. I, pp. 167-168.
- 57) 次の拙稿を参照していただきたい。「プールのドレスとフォルチュニの交差点-“ビザンチン・ホール”とフォルチュニの舞台照明-」前掲書。
- 58) これは、先ほど引用した『囚われの女』のテキストでも述べられていることである。「もちろん本物の古い時代の服なのではないにしても、いまの女たちがそれを着るとちょっと仮装舞踏会風に見えるくらいがあって [後略]」(*RTP*, III, p.871)。この点については、拙稿「まだ見ぬヴェネチアの心惑わす幻影” マルセル・プールの『失われた時を求めて』におけるフォルチュニのドレスとバレエ・リュス」(前掲書)を参照していただきたい。
- 59) 1909年5月9日から10日にかけて書かれたレーナルド・アーンへの手紙を参照のこと (*Corr.*, t. IX, p.94)。
- 60) *Corr.*, t. XV, p.48-49, la lettre 16 et pp.56-58, la lettre 19. 「ライト・モチーフ」という言葉を用いているのは、書簡16に
- おいてである。
- 61) 『胡麻と百合』の翻訳の注においては、ラスキンへの批判を控えなかったのは周知の事実である。Bizubの著書 (*La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, *op. cit.*) を含め、論文も多数ある。ミイもプールのラスキンへの批判を強めていったことには簡潔に触れている (« Proust et Henri de Régnier : modes proustiens de l'intertextualité », *op. cit.*, p.40)。
- 62) この表現は、Alfred MAUBERTによる (« De Versailles à Venise avec Henri de Régnier », in *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août 1953, pp.504-519)。以下、この論考からの引用の和訳は筆者による。
- 63) « Veduta di Venezia », *op. cit.*, p.176.
- 64) *Idem.*
- 65) *Ibid.*, p.177.
- 66) *Ibid.*, p.178.
- 67) *Ibid.*, p.180.
- 68) *Ibid.*, pp.180-181.
- 69) 筆者が参照したのは以下。 *La Cité des eaux*, Lyon, Éditeur H. Lardanchet, revu et corrigé par l'auteur, 1921, la première édition, Paris, Société du Mercure de France, 1902. タイトルはミシュレの *Histoire de France*, t. 16による。ミシュレは次のように書いている。「enfin ce qui est le plus grand dans cette grandeur, le Versailles souterrain, les prodigieux réservoirs, l'ensemble des canaux, de tuyaux, qui les alimentent, le mystérieux labyrinthe de la cité des eaux» (Jules MICHELET, Paris, A. Lacroix & Cie Éditeurs, 1877, p.4)。
- 70) *Henri de Régnier et Venise*, *op. cit.*, volume 1, p.80.
- 71) *Ibid.*, pp. 69-70.
- 72) « Proust et Henri de Régnier : modes proustiens de l'intertextualité », *op. cit.*, p.41.
- 73) *Op. cit.*, p.27.
- 74) Frank JAVOUREZ, « Le Versailles d'Henri de Régnier », in *Proust et Versailles*, sous la direction de Luc FRAISSE, Hermann Éditeurs, 2018, pp. 175-189, p.176.
- 75) « De Versailles à Venise avec Henri de Régnier », *op. cit.*, p.514.
- 76) « Latone », in *La Cité des eaux*, p.20.
- 77) Paris, Mercure de France, 1905, p. 57, cité par Adeline LEGUY dans *Henri de Régnier et Venise*, *op. cit.*, t. 1, pp.78-79.和訳は筆者による
- 78) *Op. cit.*, t. II, pp.122-158.
- 79) *Ibid.*, pp.272-286.
- 80) *Ibid.*, p.274.
- 81) *Ibid.*, p.281.
- 82) *Ibid.*, p.285.
- 83) *Ibid.*, p.281.
- 84) *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, pp.1038-1040.
- 85) *RTP*, I, p.414.
- 86) *RTP*, III, p.906.
- 87) *RTP*, III, p.913.
- 88) *RTP*, IV, p.226. ここでプールの「それからわずか十五時間して彼女が私から離れさってしまう時刻が来ようとは思ってもみなかったのだ」と書いている。アルベルチヌの出奔を、ヴェルサイユへのドライブの翌朝だったとみなすことは許されるだろう。

参考文献

- Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2014.
- Sophie BASCH, *Paris-Venise 1887-1932. La « folie vénitienne » dans le roman français de Paul Bourget et Maurice Dekobra*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- Edward BIZUB, *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, La Baconnière, 1991.
- Frank JAVOUREZ, « La Correspondance entre Proust et Régnier », in *Revue d'études proustiennes*, 2020 - 1, N° 11, *Régnier et Proust*, sous la direction de Franck JAVOUREZ, pp.83-104.
- « Le Versailles d'Henri de Régnier », in *Proust et Versailles*, sous la direction de Luc FRAISSE, Hermann Éditeurs, 2018.
- Adeline LEGUY, *Henri de Régnier et Venise*, thèse de doctorat soutenue en 2002, volumes 1 et 2.
- Alfred MAUBERT, « De Versailles à Venise avec Henri de Régnier », in *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} août 1953, pp.504-519.
- Jules MICHELET, *Histoire de France*, t. 16, Paris, A. Lacroix & C^{ie} Éditeurs, 1877.
- Jean MILLY, « *La Double maîtresse*, ou Henri de Régnier à la lumière de Proust », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 49, 1999, pp.17-35.
- « Proust et Henri de Régnier : modes proustiens de l'intertextualité », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, 2000, pp.27-44.
- Marie NORDLINGER, « Proust et le génie de Ruskin », in *ARTS*, 12-18, octobre 1955.
- Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, translated in English by Sander BERG, London, Victoria & Albert Museum Publishing, 2015.
- Henri de RÉGNIER, *La Cité des eaux*, Lyon, Éditeur H. Lardanchet, revu et corrigé par l'auteur, 1921, la première édition, Paris, Société du Mercure de France, 1902.
- *La Double Maîtresse*, Paris, Mercure de France, 1900.
- *Le Passé vivant*, Paris, Mercure de France, 1905.
- *Esquisses vénitiennes*, préface de Sophie BASCH, Collection l'Autre Venise, Grandvilliers, la tour verte, 2015, la première édition, Paris, l'Art décoratif, avec dix planches hors-texte et dessins de Maxime Dethomas, 1906.
- *Sujets et Paysages*, Paris, Mercure de France, 1906.
- *L'Altana, ou la vie vénitienne*, tomes I et II, Paris, Mercure de France, 1928.
- *Les Cahiers inédits, 1887-1936*, édité par David J. NIEDERAUER et François BROCHE, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 2002.
- John RUSKIN, *Works*, édité par Edward Tyas COOK et Alexander WEDDERBURN, London, G. Allen, 39 vol., 1903-1912, t. XXIV, 1906.
- アンリ・ド・レニエ『ヴェネチア風物誌』窪田般彌訳、沖積舎、2005年、王国社版（1992年）の再刊。
- 勝山祐子「ブルーストとフォルチュニの交差点－“ピザンチン・ホール”とフォルチュニの舞台照明－」文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要第49集 2018年1月、pp.119-132。
- 「花咲く乙女たちの群舞－フォルチュニの舞台照明とバレエ・リュス、そしてブルースト」文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要 第50集 2019年1月、pp.85-99。
- 「“まだ見ぬヴェネチアの心惑わす幻影” マルセル・ブルーストの『失われた時を求めて』におけるフォルチュニのドレスとバレエ・リュス」文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要 第51集 2020年1月、pp.95-109。
- 中島廣子「アンリ・ド・レニエ『生きている過去』－「名」の悲劇」大阪市立大学文学部 人文研究、第44巻 第7分冊、1992年、pp.45-66。