

ヴェルデュランのサロンの同一性

—プルーストの作品における室内装飾の一側面—

The Identity of Verdurin's Salon:

An Aspect of Décorative Arts in Proust's Texts

勝山 祐子

Yuko Katsuyama

要旨

『スワンの恋』の時代のヴェルデュラン邸はモンタリヴェ通りにあり、ロココ様式の家具と雑多な贈物で溢れていた。椅子の描写はゴンクール『芸術家の家』の模作だ。『ゴンクールの日記』の模作は『スワンの恋』の時代の末期に対応し、夫妻は火事が原因でコンティ河岸にある旧ヴェネチア大使公邸に転居し、中国の陶磁器と18世紀の調度品の収集家として描かれる。これは19世紀のブルジョワにあっては一般的な傾向だった。財産と知識があれば誰もが貴族的な趣味を持てるのである。戦時中の夫人が「モダン・スタイル」を嫌悪するのは「モダン・スタイル」がミュンヘン分離派と混同されていたからだ。『囚われの女』におけるアルベルチヌはデュ・パリー夫人の銀器に憧れている。夫妻はこれを所有しているのだが、話者はブルジョワの豪華なだけの品であると見なす。話者にとって夫妻のサロンの時空を超えた「同一性」は家具調度品といった事物の真正さや趣味の良さではなく、夫妻が居住したさまざまな邸と時代を貫く共通性がもたらすまったく個人的な記憶の共振にある。

●キーワード：失われた時を求めて／ゴンクール／ロココ様式

近著『マルセル・プルーストと装飾芸術。詩学、物質性、歴史 (*Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire*)¹⁾』が示すとおり、19世紀後半のヨーロッパ世界では室内装飾を巡る議論が活発化し、建築における歴史主義も相まって、過去における種々の様式が流行、ついにはアール・ヌーヴォーの誕生を見ることになった。もちろんプルーストはこのような趨勢に敏感だったにちがいないのだが、小説『失われた時を求めて』においては室内装飾の描写はけっして多くない。多くのエピソードが室内で展開することに鑑みると意外な気もするが、その結果、研究も相対的に少なかったといえる²⁾。また、プルースト一家には室内装飾にこだわった様子が伺えないことも記しておく³⁾。上記論考集はフランスとドイツの研究者がこのテーマに多角的な視点から取り組んだもので、画期的と呼んでよいだろう。

ところでプレイヤード版の注によると、『スワンの恋』のタイプ原稿の推敲過程でプルーストは、室内装飾を巡る四つの加筆を行った。まずはヴェルデュラン家のボーヴェ織を張った長椅子と一人用の椅子にまつわるテキスト、次がオデットのアパートマンの描写、オデットによ

る友人たちの趣味への言及、そしてゲルマント公爵（当時はレ・ローム大公夫人）の帝政様式に関する毒舌である（プレイヤード版の注釈者はこれらの加筆について、「プルーストはロベール・ド・モンテスキウの影響で、サロンの室内装飾は芸術作品の創造と同じように、それを構成した者の芸術的趣味を反映している、と見なしていた」と述べている⁴⁾）。このうちヴェルデュラン家の椅子に関する描写以外については、過去に筆者が分析の対象にした⁵⁾。これらが推敲過程で加筆されたということは、プルーストが作中に室内装飾のテーマを挿入することで、小説に何らかの統一性を与えようとしていたことを意味するだろう。事実、ゲルマント公爵夫人による帝政様式論は、『見出された時』にいたるまでに間歇的に現れ、オデットの趣味の推移とともに小説内の時間的構造を支えている⁶⁾。本稿では、ヴェルデュラン夫妻の室内装飾にみられる趣味について検討したい。

モンタリヴェ通り—『スワンの恋』

『失われた時を求めて』の登場人物の中でもっとも引越しの多いのがヴェルデュラン夫人かもしれない。

『囚われの女』のなかでブリショは話者に次のように説明する。『スワンの恋』の時代の住居はモンタリヴェ通りにあり火事にあって半焼した。その後、『囚われの女』の舞台の一つであるコンティ河岸の旧ヴェネチア大使公邸に引っ越した。また、モンタリヴェ通りの住居は「豪勢な一階で、庭に面した中二階がありましたが、申すまでもなくいまほど豪奢ではなかった⁷⁾」らしい。なお、ブリショはモンタリヴェ通りの時代を「二十五年前⁸⁾」と述べている。また、これに先立つ『ソドムとゴモラⅢ』では、ノルマンディーにあるカンブルメール侯爵家の地所ラ・ラスブリエールを借り受けている。『見出された時』においては、世界大戦中にサロンをオテル・マジスティックに移す⁹⁾。また、戦時中に夫を失い未亡人になったヴェルデュラン夫人は¹⁰⁾、まずはデュラス公爵、続いて大戦で資産を失ったゲルマント大公と再婚し¹¹⁾、ボワ大通りに新築した館に引っ越すことになる¹²⁾。

まずは、『スワンの恋』の時代のヴェルデュラン夫人の趣味について考察したい。これは他のサロンの描写にも言えることだが、サロンの室内の概要が描写されることはない。次のテキストから読みとれるのは、家具はアンティークなのだが、サロンの常連たちから贈られた雑多な調度品で溢れかえっていることだ。

「ヴェルデュラン夫人は蠟を引いたもみ材でつくったスウェーデン製の高い椅子に腰をかけていた、その椅子はスウェーデンのあるヴァイオリン奏者が夫人に贈ったもので、ある種のスツール (escabeau) の形を思わせるものがあり、夫人のところにある美しいアンティークの家具 (les beaux meubles anciens) に釣りあわなかったが、やはりいっしょに置かれていたのは、信者たちがときどき彼女にもってくるならわしの贈物で、それは、その贈主がきたとき、その品を見てよろこぶようにという考から、よく目立つところに置くことにしていたのである。だから彼女は、すくなくともそのうちになくなる草花とかボンボンとかにかぎると力説していたのだが、功を奏せず、彼女の家には相も変わらぬ品物がつもり、ちぐはぐな贈物がたまって、足あぶり、クッション、掛時計、衝立、晴雨計、陶磁器などの、コレクションができていた。¹³⁾」

このテキストにおける「スウェーデン製の高い椅子」がどのようなものなのかを推測するのは難しいが、ス

ウェーデン製の椅子といえ、1770年頃から1790年頃のスウェーデンで人気を博したグスタヴィアン様式のものだと推測するのが妥当ではないか？ 『スウェーデンの生き方術 (L'Art de vivre en Suède)』によれば、グスタヴィアン様式は、グスタヴィアン三世の即位 (1771年) より十年ほど前に誕生し、装飾模様におけるロココ様式と形における古典主義の融合が特徴だという。また、床などの木材は灰色に塗られることが多かった。椅子類にかざれば、脚の形はそれまでの曲線を描くものからよりシンプルな、外丸削りをしたものや紡錘型に変化し、ところどころにバラ模様が彫ってあることもあった。背もたれは多くの場合楕円形で、透かし模様がある場合も多く、座面の角には丸みがあった。人気色は黄色から薄い灰色に移った。絹に代わってプリントのキャラコ (平織りの綿布) が用いられたが、絹のような光沢を出すために蠟を引くことも多かった¹⁴⁾。また、この本には、1870年代に建設されたリゾート地の邸宅が紹介されている。これによれば、この時代にはスウェーデンでも折衷主義が流行したそうで、掲載されている写真では、グスタヴィアン様式の背もたれのない椅子が帝政様式の丸い折り畳みテーブルを囲んでいる¹⁵⁾。別のやはり19世紀末に建設された別荘の写真にも、様式の統一性とは無関係に「グスタヴィアン様式の背もたれのない椅子」が「ネオ＝ロココ様式の長椅子」とドアを挟みならんで写っているが、これは座面がかなり横長である¹⁶⁾。いづれにしても、これらの背もたれのない椅子は「高い椅子」ではない。

では、「美しいアンティークの家具」とはどのようなものかという、それは二ページ先を読むと想像がつく。長いが引用する。

「オデットはピアノのすぐそばのタペストリーを張った長椅子のところに行って、腰をかけていた。『ねえ、ここが私のお気に入りの席』と彼女はヴェルデュラン夫人にいった。

ヴェルデュラン夫人はべつの椅子に腰をかけているスワンを見て、彼を立たせた。

『そこはお楽ではないでしょう、どうぞおかけください、オデットさんとおならびになって、いいわね、オデットさん、スワンさんのお席はとれますでしょう？』

『じつにきれいなボーヴェ織ですね』とスワンは、愛想よく見せようとして、腰をかけるまえにいった。

『まあ、うれしいわ、私の長椅子をほめていただい
て』とヴェルデュラン夫人は答えた。

『それに申しあげておきますけれど、これとおなじ
ようにりっぱなものをごらんになろうとなさるなら、
すぐおあきらめになったほうがいいと思います。こ
れとおなじものは、いままでにつくられてはいませ
んの。小さな椅子もまたすばらしいものですよ。あ
とでごらんになってください。背のブロンズの彫刻
の一つ一つが、椅子に張ったタペストリーの小さな
像にぴったり一致した付属物になっていますの、え
え、よくごらんになっていただきますとそれはおも
しろいのですよ、きっといい目に会ったとお思いに
なりますわ。縁どりの小さな飾り (les petites frises
des bordures) だけでも、そこには、ほら、“熊と
ぶどう”のなかのあの小さなぶどうが赤地に描かれ
ていますの。描かれていますでしょう？ いかがで
すか？ 描き方を知っている人たちの作だと思いま
すわ！ [中略] フォンテーヌブローの白ぶどうを食
べて治療をなさるかたもあるけれど、私はこのボー
ヴェのぶどうで病気をなおすのよ。スワンさん、こ
の椅子の背の小さなブロンズにさわらないでお帰り
になってはいけませんよ。古いさびの色が出ていま
すけれど、これでとてもやわらかですの。いいえ、
お手いっぱいに、よくおさわりになって。¹⁷⁾』

プレイヤー版の注釈によると、ボーヴェ織工房のディ
レクターだったジャン＝バティスト・ウッドゥリーは、
1734 年以降、ラ・フォンテーヌの寓話から着想を得て
二百三十にのぼる図柄を製作したという¹⁸⁾。『フランス
の様式 (Les Styles français)』によれば、フランスのタ
ペストリーはゴブラン織とボーヴェ織に代表されるが、
1830 年代から 1850 年代のロココ様式が主流の時代にな
ると、主題の面で大きな変化を経験することになり、こ
れに先立つ摂政時代に支配的だった歴史的な場面を描い
たものから「楽しい」主題に好みが移り、神話や物語を
題材にするようになった。表現の面でも写実性が求めら
れることになった。そしてこれを主導したのがウッド
ゥリーである¹⁹⁾。したがって、ヴェルデュラン家のボー
ヴェ織の椅子はロココ様式のものであると考えてよい。
また、背の部分がブロンズであるのもロココ様式である
ことを推測させる。このブロンズには「古いさびの色」
があることから、かなり古い家具であると想像できる。

ところでこのテキストに関しては、ナタリー・モー

リャック・ドイヤー (Nathalie Mauriac Dyer) が興味
深い分析を行っている。これはエドモン・ド・ゴンク
ールの『芸術家の家』への暗示だというのである。美術工
芸品のコレクターとして名高いゴンクール兄弟は、プ
ルーストの大叔父と同じくオートウイユに邸を構えてい
た。そして 1881 年、兄エドモンが上記の題名でこの家
を描いた書物を発表したのだが、この著作の大広間の描
写のなかには次のような一文があるのである。

「私が知るなかでもっとも豪華なボーヴェ織の家具、
幅の広い肘掛け椅子が十脚とゆったりした長椅子が
広がっている。²⁰⁾」

さらにエドモンは、ウッドゥリーによるボーヴェ織につ
いて詳述し、また、「縁どり (bordure)」には、「南フ
ランスの紫色の大きなぶどう」をモチーフにしたものがある
ことに言及しているのである。つまり、ヴェルデュ
ラン夫人のボーヴェ織の椅子一式を巡るテキストは、ゴ
ンクールの「パスティッシュ²¹⁾」なのである。

さらにナタリー・モーリャック・ドイヤーは、このボー
ヴェ織の図柄の「熊」に着目し、「ボーヴェ織の長椅子
は [中略]、スワンをぶどう (オデット) に触れること
のできないがさつな『熊』(ours mal léché) に変える²²⁾」
と述べている。だから、ヴェルデュラン夫人は、取り持
ち女よろしく、ブロンズ像を「お手いっぱいに、よくお
さわりになって」とスワンに勧めるのである。なぜなら
『芸術家の家』の食堂には、「18 世紀のフランス製ブ
ロンズ像」が集められているからである。この「けっして
はっきりとは口にされないのに、一種の官能性がじわじ
わと広がる²³⁾」テキストのなかで、エドモンは、メソ
ニエによる金箔を貼ったブロンズ像だけでなく、「女や
男や子供の裸体」を表したフィレンツェ製のブロンズ像
や、さらには「ディオニソスのねじれた杖にも似た二本
の金の腕からぶどうの房がぶらさがっている²⁴⁾」のを
描写している。だから、ヴェルデュラン夫人のフェ
ティッシュともいえる振る舞いには、スワンとオデットの
関係を進捗させようという意図が隠されているのであ
る。

それはともかく、ナタリー・モーリャック・ドイヤー
が推測するように、ここで描かれているのがメソニエに
よるブロンズ像で飾られたボーヴェ織の椅子だとする
と、この椅子はあらゆる意味でロココ様式のものとい
うことになる (メソニエとは、19 世紀に活躍した画家エ

ルネスト・メソニエではなく、ロココ様式を代表する装飾家であり、とりわけ金属細工で有名なジュスト＝オレール・メソニエ [1695-1750] のことだ²⁵⁾。ここで注目したいのが、ナタリー・モーリャック・ドイヤーの分析によると、これがゴンクールのテキストの「パスティッシュ」を構成することだろう。なぜなら、『見出された時』における『ゴンクールの日記』のパスティッシュ（以下擬『日記』）は、『スワンの恋』の時代のヴェルデュラン夫人のサロンを舞台にしているからである。

コンティ河岸の旧ヴェネチア大使公邸—『ゴンクールの日記』のパスティッシュより

そこで、擬『日記』のなかで、ヴェルデュラン家の室内がどのように描かれているかについて考察したい。

まずは登場人物に注目し、『スワンの恋』の物語のどのあたりの時期になるかを推測しておこう。プリショが登場し²⁶⁾、エルスチールが（結婚が原因で）ヴェルデュラン夫人の不興を買ってサロンから追放されていることに鑑みると²⁷⁾、オデットがフォルシュヴィルをヴェルデュラン夫妻に紹介した夜会より後だと推測できる。また、バザンがゲルマント公爵の爵位を継いでいることから²⁸⁾、サン＝トゥーヴェルト夫人邸での音楽会以降でもある（ただし、この演奏会より前にヴェルデュラン家から追放されたはずのスワンがこの場におり、ゲルマント公爵との交際について明かしている²⁹⁾）。それから、モンタリヴェ通りの邸はすでに焼け³⁰⁾、夫妻は旧ヴェネチア大使公邸に転居している。

前述の『芸術家の家』を参照するまでもなく、ゴンクールは美術工芸品の一大コレクターだった。18世紀の作品はもちろん、浮世絵をはじめとする日本の美術にも詳しかった。また、18世紀に憧れ、この時代に関する著作も何冊も発表している³¹⁾。だから、擬『日記』でもヴェルデュラン夫妻のコレクションが描かれることになり、これまで読者に知らされていなかったヴェルデュラン氏の美術愛好家としての側面が判明する。若い時分のヴェルデュラン氏は美術批評家で、ホイッスラーに関する書物を著していたのである³²⁾！ プレイヤード版の注によれば、草稿段階ではヴェルデュラン氏の著作はホイッスラーについてではなく、まずはバルビゾン派、ついでマネに関してだったという。ブルーストが最終的にホイッスラーを選んだのにはさまざまな伝記上の理由（面識のある画家であり、リュシアン・ドーデの絵の教師でもあり、モンテスキウの肖像画を描いた、等）

があるようだが、注釈者がもっとも注目するのは、ホイッスラーがラスキンを名誉毀損で訴えたことにエドモンが『日記』のなかで言及していることだ³³⁾。筆者としては次の二点を指摘したい。まずはホイッスラーが1860年代半ばから、「ヴィクトリアン・ヘレニズムを発展させ、古代ギリシャ風の優美な襷のある衣服と日本の品物を装飾的要素として描くことで、純粋な美を追求しようとし」、「グレコ＝ジャパニーズ（ギリシャ・日本風）と呼ばれる人物像を描いた³⁴⁾」ことである。また、ホイッスラーはジャポニズムの啓蒙家とも呼べる画家だったが、それでもジャポニズムとシノワズリーを厳密に区別していたわけではなく、それらは極東趣味とも呼ぶべき大きな枠組みによって括られていた。したがって、『紫とバラ色：六つのマークのランゲ・ライゼン』のような作品では、むしろ中国のドレスと陶磁器（ホイッスラーが自らデザインした額縁に記されている漢字から「康熙帝」時代に製作されたと判断される）がモチーフとなる³⁵⁾。擬『日記』で描かれるヴェルデュラン夫妻の中国陶磁器コレクションは、このようなホイッスラーの極東趣味を連想させる。

また、ホイッスラーがヴェネチアを描いた画家だったことも無視できない。さきほど触れたラスキンを訴えた裁判で画家は勝訴したのだが、得られた賠償金は一ファージングのみで破産に追い込まれた。ホイッスラーは再起をかけてヴェネチアに赴いたのである³⁶⁾。もちろん、ブルーストがこれを知らなかったはずはない。『消え去ったアルベルチーヌ Ⅲ』『ヴェネチア滞在』のなかで、話者は、カルパッチオの『悪魔に憑かれた男を治癒するグラドの総主教』の空にチューリップ型の煙突が映えるのを、ホイッスラーが描いたヴェニスに比較しているのだから³⁷⁾。したがって、ホイッスラーは極東趣味の画家であると同時にヴェネチアの画家でもある。これは、コンティ河岸のヴェルデュラン邸が旧ヴェネチア大使公邸であり、その喫煙室はヴェネチアのとあるバラツォから移設したものであり、月光を浴びるこの館は擬エドモンに、古典主義絵画のなかで描かれるヴェネチアを、とりわけ学士院のドームはサルーテ聖堂のそれを、セーヌ川はカナル・グランデを想起させる³⁸⁾ ことと無関係ではないのである。

いずれにしても、ヴェルデュラン夫妻は中国陶磁器のコレクターだった。晩餐で使用されるのは清や明の陶磁器である³⁹⁾。また、夫人は「たぐいまれな傑作の数々」とも呼べる花器に「日本の菊」を生けている。これはオ

デットの極東趣味を喚起すると同時に、当時菊が流行したのを反映している⁴⁰⁾。だが、オデットにもほんやりと認められる傾向だが、ヴェルデュラン夫妻は極東趣味にとどまらずロココ趣味も持ち合わせている。「ロココ様式」のカーネーションやわすれな草を含む花々が描かれたザクセン焼きやセーヴル焼き、あるいは、デュ・バリー夫人の銀器一式⁴¹⁾。つまり、18世紀のテーブル・セットのコレクターでもある。プレイヤード版の注釈によると、このような清や日本やザクセンの陶磁器には、『芸術家の家』で描かれるエドモンの陶磁器コレクションと密接な関係が認められるようだ⁴²⁾。また、デュ・バリー夫人の豪華な装飾品についてはゴンクール著『ラ・デュ・バリー』への暗示だという⁴³⁾。

また、このパステイッシュには、ヴェルデュラン夫妻の18世紀趣味のみならず、18世紀絵画への暗示が含まれている。擬エドモンによるとこの邸は、プティ・ダンケルクという名の「いまではガブリエル・ド・サン＝トーバンの鉛筆画や摺り絵のなかで描かれている以外にその姿が生き残っている、まれにみる店の一つであり、かつては18世紀の物好きがその閑散の時を過ごしにやってきてはすわりこみ、フランスや外国の好ましい逸品、ならびにこのプティ・ダンケルクの請求書に刷りこまれている言葉どおりの《もっとも美しい美術品のすべて》を、値ぶみしていたもので、この請求書の刷り物の一枚をいまも所蔵しているのは」、ヴェルデュランとエドモン「だけ⁴⁴⁾」なのである(ちなみにこの店は実在し、エドモンは『日記』や『芸術家の家』で言及している⁴⁵⁾。18世紀末から19世紀初頭に活躍したイギリスの宮廷画家ローレンスの名も引かれている⁴⁶⁾。このような18世紀への好みはゴンクール自身の趣味であると同時に、19世紀のブルジョワに典型的な趣味だったと言える。19世紀ブルジョワが逆説的にも18世紀のアンシャン・レージュに憧れたのは、ジャン・スタロヴィンスキー(Jean STAROVINSKI)が名著『自由の発明』の序章で指摘していることだが⁴⁷⁾、平光文乃はこのような傾向について、プールのテキストをバルザックによって描かれた19世紀前半の社会(王政復古期)と対比しながら、次のように結論づける。

「もはや家具調度が持ち主の個性、趣味、職業、階級や時代を物語る、バルザック的な解説が可能であった時代は終わり、裕福で知識さえ身につければ、さまざまな様式を選ぶことが可能な時代となっ

たのである。⁴⁸⁾」

ヴェルデュラン夫人の出自については、『スワンの恋』では次のように説明されていた。

「[前略](ヴェルデュラン夫人自身は身持ちがよかつた上に、育つたのも桁はずれの金持で名が全然知られていないあるブルジョワのりっぱな家庭であつたが、その実家とは自分のほうから次第に縁を絶ててしまつたのであつた)[後略]。⁴⁹⁾」

これは、ゲルマント大公夫人に成りあがるまでのヴェルデュラン夫人の社交的野心とその達成を暗示するとともに、スワンの社交的成功とも類似する。「バルザック的な解説が可能時代」では、ある程度社会的階級が固定していなければならない(話者が「カースト」と呼ぶものの)、それは個人が、自らが生まれ育つた社会にとどまることを前提とする。スワンはこの掟を破っているのだが、「カースト」に忠実なコンプレーのブルジョワには想像することもできない⁵⁰⁾。むしろ、「ずっとまえから骨董品と絵画に『熱(toquade)』をあげてきたような人間であり、いまはある古めかしい館に住んで、そこに彼のコレクションをつみあげているために」コンプレーのブルジョワ社会からは「低く⁵¹⁾」見られているのだ。ヴェルデュラン夫人はゲルマント家に足しげく通うスワンをサロンから追放するが、実際はスワンと同じように、裕福だが(貴族のように)名が知られることのないブルジョワ社会から遠ざかり、ゲルマント家のほうへと徐々に近づいていくのである。これは、平光文乃も引用するカトリーヌ・ビドゥー＝ザカリアサン(Catherine BIDOU-ZACHARIASEN)の研究に詳しいが⁵²⁾、ここではこれ以上触れる余裕はない。ただ、ビドゥー＝ザカリアサンが、この社会的上昇にあたってヴェルデュラン夫人が利用するのが芸術家の「パトロン」としての立場である、と結論づけていることを強調したい⁵³⁾。なぜなら、『スワンの恋』ののち、『新』音楽⁵⁴⁾とバレエ・リュスのパトロンになり、それが社交界で頭角を現すのに有効だったヴェルデュラン夫人にとって⁵⁵⁾、それと平行して、シャルリュスとその寵愛を受けるヴァイオリニストであるモレルと出会ったこともまた、一つのステップだったからだ。そこで次に、二人との出会いの場所であるラ・ラスプリエールの館の室内について検討したい。

ラ・ラスプリエール

「『新』音楽」のおかげでヴェルデュラン夫人が社交的な上昇を始めつつあることは、『ソドムとゴモラ II, II』のなかの、ラ・ラスプリエールに向かう電車の描写において説明される。話者は、ヴェルデュランの信者が、田舎にもかかわらずスモーキングを身につけているのを見てうんざりする。

「私は彼らのほとんどがみんな、パリでスモーキングといわれている礼服を着ているのを見て、うんざりした。私はうっかり忘れていたのだった、ヴェルデュラン家が社交界に向かっておずおずと進化の一步をふみだしているのを、——それはドレフュス事件によって鈍り、『新』音楽によって早められた進化であった、[後略]。⁵⁶⁾」

ヴェルデュラン夫人のサロンは、ドレフュス派の牙城だったために社交的上昇から遠ざかっていたが、いまや「音楽の殿堂」と見なされるようになり、社交人の興味を惹くようになっていく。ビドゥー＝ザカリアサンが指摘するように、夫人が音楽のメセナだからである。そして前述の平光文乃が述べるように、夫人がメセナでありうるのは「裕福で知識を身につけている」からであることを忘れてはならないだろう。だからこそ、ヴェルデュラン夫妻は、カンブルメール家のラ・ラスプリエールの城館を借り、さらにはそれを購入しようかと話し合うこともできるのだ⁵⁷⁾。

夫妻はこの地所を、とりわけその立地を気に入っているのだが、この古い貴族的な邸の家具⁵⁸⁾とその庭園の趣味を必ずしも評価しない。夫妻は邸を家具付きで借りたにもかかわらず⁵⁹⁾、それらは倉庫にかたづけ、パリから家具調度品を運び込む。

「ヴェルデュラン夫人は彼女が所有している相当の量の古美術品 (de vieilles belles choses) をすでにこびこんでいたからである。そういう考えかたからすれば、ヴェルデュラン夫人は、カンブルメール家の人たちの目にすべてをぶちこわしていると見えても、革命的ではなくて、理知的な保守派 (intelligemment conservatrice) なのであった、理知的な保守派などという意味は、カンブルメール家の人たちには通じなかったのだが。彼らはまた、ヴェル

デュラン夫人が格式のある住まいをきらっている、元の豪華な毛長ビロードの代わりに質素なクロスで品を落としている、——といって彼女を非難するのも当をえなかった。それは、頭のない司祭が、教区の建築士にたいして、廃物としてすてた古い木彫を元の場所にもどしたといってとがめるようなもので、当の聖職者は、その古い木彫を、サン＝シュルピス広場で買ったかざりつけに代えるほうがいいと思っていたのだ。⁶⁰⁾」

このテキストで言及される「古い木彫」のエピソードは興味深い。司祭はこの木彫を廃棄し、かわりにサン＝シュルピス広場で購入した「かざりもの」を設える。これは、パリのサン＝シュルピス教会にある木彫ではないだろうか？ 『フランスの様式』によれば、この教会には、1730年頃に製作された、教会の建築に参加したジル＝マリー・オップノールのデザインにもとづく、ミサの聖具室や婚姻の署名室の木彫があって、これは、「城館の羽目板に見られるロココ様式を採用している」という（この教会自体が宗教建築の「古いシェーマからもっとも離れている⁶¹⁾」のである）。ヴェルデュラン夫人のロココ趣味と、趣味の真正さの両方を表す的確な比喩である。

次のページでは、ヴェルデュラン夫人はカンブルメール氏に次のような皮肉を言う。

「まず第一に、バルブディエンヌのばかでかいブロンズのおばけと、毛長ビロードのちんぴら椅子のろくでなしとは、大いそぎで屋根うら部屋へ追いやりました、あそこだってよすぎるくらいですわ、奴さんたちには。⁶²⁾」

バルブディエンヌとは、プレイヤード版の注によれば、19世紀のブロンズ細工師で、時代を問わず彫刻作品の複製を製作し、その作品は19世紀のブルジョワのあいだではサロンの調度品として広く流通していた⁶³⁾。18世紀のアンティークを愛用するヴェルデュラン夫妻の趣味に合わないのは確かだ。また、ボーヴェ織を張ったロココ様式の椅子一式を所有する夫妻が、毛長ビロードの椅子を好まないのも納得できる。「質素なクロス」はどうやら18世紀の「使い古された」「織り糸がみえている」「ジュイ更紗⁶⁴⁾」のことらしい。それよりも、なぜ、経済的に逼迫しつつある、地方の古い貴族であるカ

ンブルメール家にバルブディエンヌによる複製があるのだろうか？ 答えは次のテキストにある。

「[前略] [カンブルメール夫人] はそう言うが、彼女のとってつけたうわべの教養は、もっぱら、観念論哲学と、印象派絵画と、ドビュッシーの音楽とにかざられているのであった。そしてぜいたくという名目だけに訴えようとするのではなく、また趣味の名目にも訴えようとして言う [後略]。⁶⁵⁾」

カンブルメール老婦人はいざ知らず、若夫婦には付け焼き刃以上の、真の趣味は備わっていないのである。むしろ、ヴェルデュラン夫妻のほうが正当な貴族的趣味の持ち主に見える。だから、話者の指摘はもっともなのだ。ヴェルデュラン夫妻がパリから運び込むほど愛用する調度品はアンシャン・レジームの「古美術品 (de vieilles belles choses)」なのだから、彼らを「革命的な」趣味の持ち主と呼ぶことはできないだろう。そして、「理知的な」という語に、平光文乃がいう「知識」は対応するのだろう。これは、もちろんゴンクールにも、そして多くの19世紀のコレクターにも当てはまることだったのだ⁶⁶⁾。

モダン・スタイルと世界大戦

ここで、若干本稿の論旨から逸脱するが、ヴェルデュラン夫人のモダン・スタイルへの嫌悪について考察したい。

次のテキストは大戦中の1916年のパリを描く箇所からの引用である。

「アンドレは [中略] バレエ・リュスに反動しているその夫の美学に忠実で、ポリニャック侯爵についてはこういつていた、『あのかたは室内をバクストに装飾してもらったんですよ、そんななかでどうして眠れるでしょう！ 私ならデュビュッフのほうがずっといいわ。』それに、自分のしっぽを食うにおわる耽美主義の避けられぬ進行によって、ヴェルデュラン夫妻も、モダン・スタイルにはがまんできないし (おまけにそれはミュンヘンからきていた)、真っ白なアパルトマンにもがまんできないと言い、くすんだ色調の室内装飾のなかに置かれたフランスの古い家具しか好まなくなっていた。⁶⁷⁾」

アンドレはヴェルデュラン夫人の甥であるオクターヴと

結婚している。これに先立つ部分では、オクターヴはスポーツ好きだが招集免除を受けていた、とある。また、『逃げさる女』では、舞台装置と衣装でバレエ・リュスに匹敵する革命を現代芸術にもたらしたことになっている⁶⁸⁾。『見出された時』では「バレエ・リュスに反動している (en réaction)」という。だからアンドレも、バレエ・リュスの舞台装置の製作で有名なバクストに室内装飾を頼むなどもってのほか、という態度である。また、デュビュッフのほうが好ましいと発言しているが、これは、プレイヤード版の注によれば、第三共和国の公共建築物 (パリ市庁舎、エリゼ宮、ソルボンヌ、コメディー＝フランセーズ) の装飾で有名な画家である⁶⁹⁾。つまり、バクストによる装飾に比べたらアカデミックな装飾のほうがましだという意味だろう。ヴェルデュラン夫人のほうはバレエ・リュスの擁護者だったはずである。はっきりとアンドレに同意しないのはそのためだろうか？ いずれにしても、貴族的趣味を強めるのである。

では、「モダン・スタイル」とはなんだろうか？ この語は「アール・ヌーヴォー」とほぼ同義であるとみなしても異論はないようだ⁷⁰⁾。平光文乃によれば、この様式は、当初はイギリス起源だと考えられていたという。しかも、ガブリエル・ムーレイ (Gabriel MOUREY、ブルーストが書評を書いた、ゲインズボローの評伝の筆者である⁷¹⁾) は、1899年の『さまざまな生活芸術と醜さの支配 (Les Arts de la vie et le règne de la laideur)』のなかで、「フランスでもベルギーでもドイツでも、新しい傾向が [中略] イギリスの模倣から生まれた。この新しい傾向は自国の風俗に根ざしていないのである⁷²⁾」と書いているという。では、なぜこれを話者は「ミュンヘンからきていた」と述べるのだろうか？

ブルーストにおけるモダン・スタイルのテーマの政治性については、ソフィー・バッシュ (Sophie BASCH) の『ラスタカリアン：マルセル・ブルーストと“モダン・スタイル” “失われた時を求めて”における装飾芸術と政治 (Rastaquarium: Marcel Proust et le « modern style », arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu)』⁷³⁾ に詳しい。ここでこの大著の詳細に立ち入ることはできないが、バッシュは、アルベール・フラマン (Albert FLAMENT)⁷⁴⁾ のようなブルーストもよく知る批評家たちが、「モダン・スタイル」という語をどのように使用したかを緻密に検討している。ブルーストは、この様式が誕生したベルギーで考案された「アール・ヌーヴォー」⁷⁵⁾ という呼称よりも「モダ

ン・スタイル」という語を好んで使うが、この語はじつは英語には存在せず、軽蔑的なニュアンスを込めて使用されていた。これは（オデットのような）一部のスノッブなフランス人に見られる「イギリス趣味（anglicisme）」を皮肉るのに用いられたようだ⁷⁶⁾。しかも、この語の使用は、「外国嫌い（xénophobie）」と結びついているのである⁷⁷⁾。大雑把に要約すると、その結果、当初はイギリスに誤って関連づけられていた「モダン・スタイル」が、「ドイツ趣味（germanophilie）」や「ユダヤ的国際主義（internationalisme juif）」と同一視されるようになったのである⁷⁸⁾。バッシュによれば、プルーストにおいてもこのような傾向への暗示が見られる。たとえば、『失われた時を求めて』の草稿とも呼べる『読書について』のなかのアーツ&クラフツへの言及が、小説ではバイエルンのユージェント・シュティールへの言及に置き換わったことだという。これは、「ドイツとの対立が拡大し、そのいっぽうでドイツの工芸製品がヨーロッパ全土に広がっていること」を示している。しかもこのような潮流のなかで、ミュンヘン分離派とウィーン分離派も混同されることになった⁷⁹⁾。だから、戦時中のヴェルデュランは「モダン・スタイル」を毛嫌いし、話者は「モダン・スタイル」は「ミュンヘンからきていた」と述べるのである⁸⁰⁾。しかも、戦時下に特有な現象だが、愛国的精神をさらに強調するために「フランスの古い家具」しか愛さないのである。

デュ・バリール夫人の銀器を巡って

さて、コンティ河岸に戻ろう。さきほど引用した『囚われの女』のテキストの、「古美術品（vieilles belles choses）」に注目したい。『スワンの恋』においては、夫人は「美しいアンティークの家具（beaux meubles anciens）」を所有していることになっていた。また、『スワンの恋』の後期が舞台と推測できる擬『日記』では、夫妻は中国の陶磁器ばかりでなく、18世紀のテーブル・セットで客人をもてなす。ここで注目したいのが、『囚われの女』のなかでシャルリュスが話者に、ヴェルデュラン夫妻が所有するテーブル・セットを見せてもらうよう助言する際の台詞だ。

「シャルリュス氏は私が仕事をしているかどうかをたずね、私が仕事はしていないが、いまは銀製や焼物の古い食器類にたいへん興味をもっている、と告げると、彼はつづけさまにこんなことを私にいった、

——食器類といえば、ヴェルデュラン家で見られる以上に美しいものをあなたは見ることはできないだろう、それに、あなたはすでにラ・ラスプリエール荘でそれらを見ることはできたはずだ、なにしろあの夫妻は、器具もお友達と変わりはないなどと理屈をつけて、みんな自分たちの移動に同行させるというばかげたことをやらかす人間なんだから。⁸¹⁾」

これはパリのヴェルデュラン家での夜会での台詞だが、夜も更け、ヴェルデュランのテーブル・セットを見ないで話者が帰宅しようするのをつかまえて、シャルリュスはもう一度言う。

「そうだ、あなたは知っているのだ、あなたは何度もあれを目にしたのだから、ラ・ラスプリエールで。⁸²⁾」

これに続けてプルーストは書く。

「そんな彼に私はこういうだけの勇氣はなかった、——自分の興味をひくことができるのは、どんなに豪華なつくりであっても、おもしろ味というものがないブルジョワの銀食器なのではなくて、美しい版画で見るだけでもいいから、デュ・バリール夫人の銀食器の見本のようなものである、と。⁸³⁾」

この話者の反応は奇妙である。擬『日記』によれば、ヴェルデュラン夫妻は「デュ・バリール夫人の銀食器」を所有している。また、ラ・ラスプリエールに関するテキストのなかでも、ヴェルデュラン夫妻の趣味をけなすカンブルメール夫妻だが、それでも食器類の美しさは認めていた⁸⁴⁾。また、ヴェルデュラン夫妻のコレクションが複製品であるという言及はなかった。

このテキストに関しては、先に言及した論文のなかで平光文乃が、1904年にプルーストが執筆したサロン評「ドーソンヴィル伯爵夫人のサロン⁸⁵⁾」と対比しながら次のように述べている。

「ここには貴族の家具調度を単なる蒐集品としてではなく、過去の時代を喚起するものとして、つまり家族の歴史と同時にフランス史でもある、生きた歴史が内在するものとして評価するプルーストの美学が認められるだろう。⁸⁶⁾」

つまり、財産と知識によって収集された調度品には、たとえそれが真正なものであっても「生きた歴史」はないというのである。そうすると、さきほど引用した、夜会のはじめにシャルリュスと交わした会話における「いまは銀製や焼物の古い食器類にたいへん興味をもっている」という言葉、これは「生きた歴史」を感じさせる環境、つまり元来の所有者の子孫宅で鑑賞したい、という意味だろうか？ 貴族的な調度品もブルジョワのサロンに移すとともにブルジョワ的な価値しか認められなくなるのだろうか？

平光文乃が言及するように、プルーストは、普遍的な芸術品である『モナリザ』はいわば「故郷のない者」で、どこの美術館にあってその価値を減じることはないが、アミアンの大聖堂の聖マリア像は純粋な芸術品ではなく「アミアン娘」であり、アミアン大聖堂から遠ざけることはできない、と述べている⁸⁷⁾。たしかに室内装飾のような工芸品は、『モナリザ』よりもアミアンの大聖堂の聖マリア像にこそ比較すべきであり、その価値は、それが存在する枠組みも含めてのものであるとプルーストが考えていることは否定できないだろう。そうすると、同じデュ・バリール夫人の食器でも、貴族の邸宅にあるのとブルジョワの邸宅にあるのでは価値が異なるだろう。

ここで、別の視点からこの問題を考察するために次のテキストについて検討したい。なぜならこれによると、話者がデュ・バリール夫人の銀器に興味を持っているのはアルベルチヌのためだからである。アルベルチヌへの嫉妬で頭がいっぱいのお話者にはそれ以外は興味がないのである。

「さて、まえのところで私はシャルリュス氏にフランスの古い銀器についてたずねたが、じつはつぎのようないきさつがあったのだ、私たちがヨットをもつ計画を立てたとき、[中略] 私たちは、エルスチールに意見を求めることにしたのだった。ところで、女性の衣服についてと同様に、ヨットの装備についても、この画家の趣味は洗練されて注文がうるさかった。彼はそこにもちこむのはイギリスの室内装飾品と、古い銀器でなくてはいけないというのだった。アルベルチヌは最初は服飾と室内装飾のことしか考えなかったのがあった。それがこのとき以来銀器に興味を抱き、私たちが、バルベックから

帰ってからは、彼女は銀細工の品や古い銀細工師たちの極印に関する著作を読むようになった。ところが古い銀器は、ユトレヒト条約当時に、国王が率先し、大貴族たちもこれにならって、食器類を供出したときと、1789年との、二度にわたって、鋳つぶされてしまったので、いまでは珍品なのである。一方、現代の金銀細工師たちは、ポン＝トー＝シュー陶芸工房のデザインをまねて昔の銀細工の一式を再現したけれども、エルスチールはそんな古い物のイミテーションは、趣味が深い夫人の住まい、たとえそれが水上に浮かぶものであろうと、その住まいにおさまるにはふさわしくないものと見なしていた。私は知っていた、レティエがデュ・バリール夫人のためにつくったすばらしい製品の目録をアルベルチヌがすでに読んでいたことを。そのいくつかが現存しているならば、どうしても彼女はそれを見たいというし、私もそれを彼女にあたえたかった。彼女はきれいなもののコレクションをはじめてさえて、それらをガラス・ケースに興味よくならべていた[後略]⁸⁸⁾」

このテキストからは、話者がヴェルデュラン家のデュ・バリール夫人の銀器が複製品であるとみなしているように推測できるのではないだろうか？ スペイン継承戦争と大革命が原因で王侯貴族が所有していた銀器はあまり残っていないのだから（おそらく「鋳つぶされた」銀器は武器にでもなったか換金されたのだろう）。また、アルベルチヌはエルスチールの教えのために複製品ではない真正な古い銀器に興味を持つようになり、デュ・バリール夫人の銀器の目録に目を通して。そして、一度本物を見たいと望んでいる。だから、話者は、「美しい版画」でよいので「デュ・バリール夫人の銀食器の見本」だったら興味があるが、ただの豪華な食器類には興味がないのである。

では、ヴェルデュラン家のデュ・バリール夫人の銀器は本当に複製なのだろうか？ すくなくとも擬『日記』を読むかぎりでは、そのようには考えられない。また、ラ・ラスプリエールの描写からも、擦り切れた古い「ジュイ更紗」をわざわざパリから運び込んで使用するようなヴェルデュラン家に、複製品があるものなのか疑問がわく。さらにはシャルリュスが、現代になって製作された複製品を「美しい」などと言うとは信じ難い。これはむしろ、擬『日記』のなかに登場する、ラ・ファイ

エット夫人の真珠のネックレスに関する次の逸話と関連があると考えられる。擬エドモンによれば、ヴェルデュラン夫人は、ラ・ファイエット夫人の真珠のネックレスを所有しているが、これは、モンタリヴェ通りにあった邸の火事で変色してしまった⁸⁹⁾。ところで、擬『日記』を読んだ話者は、ヴェルデュラン夫人が変色したネックレスを身につけていることにも、人々がこの逸話について語り合っているのにも、これまで気がつかなかったことを知るのである⁹⁰⁾。話者による感想を次に引用する。

「文学の不思議な威力！ 私は〔中略〕かつて晩餐をしたヴェルデュラン家のあの館を訪問するゆるしを求めたくなった。しかし私はある漠とした困惑を感じるのだった。なるほど、私はこれまでに、自分がもはやひとりではなく誰かといっしょだと思つてすぐに、きくこと (écouter) もできなければ、ながめること (regarder) もできなくなるということ、自分に認めなかったわけではなかった。ある老婦人がどんな真珠のネックレスをしていても私の目にはいらなかったし、それについてのみんなの会話も私の耳にはいらなかった。それでもやはり私はそうした人たちを日常生活で知っていたし、しばしば晩餐をともにしたのだった、それはヴェルデュラン夫妻であり〔後略〕。⁹¹⁾」

話者は見えていても見ていないし、聞こえていても聞いていないのである。筆者はさきほど『囚われの女』のなかの次のシャルリュスの台詞を引用した。

「そうだ、あなたは知っているのだ、あなたは何度もあれを目にしたのだから、ラ・ラスプリエールで。
(« Mais vous les connaissez, vous les avez vues dix fois à La Rasplière. »⁹²⁾)」

この台詞はあきらかに擬『日記』を読んだ話者の感想に対応している。しかも、次のページになって話者は、ラ・ラスプリエールにあった家具調度品をパリのヴェルデュラン邸に見出すのである⁹³⁾。これはさきほど引用したとおり、夜会のはじめにシャルリュスが話者に指摘していたことだった⁹⁴⁾。つまり、シャルリュスが言うとおり、話者はヴェルデュラン家のデュ・バリー夫人の銀器をラ・ラスプリエールで目にしていた。だが、ラ・ラスプリエールの時代にはすでにアルベルチヌへの嫉

妬に苦しんでいた話者は見ていなかった。実際、カンブルメール夫妻がしぶしぶヴェルデュラン家の食器類を褒める際にも、話者はこれらを目にしていなと述べている⁹⁵⁾。『囚われの女』の時代には話者の苦しみはさらに深まっているのだから、ラ・ラスプリエールでデュ・バリー夫人の銀器を見たかどうか、あるいはそれが本物かどうかについて考えることはない。かわりに、いかにもブルジョワ的な豪華なだけの品だろうと決めつけているのだ。

擬『日記』が話者に与える「文学の不思議な威力」についてのテキストから別の文を引用しよう。ヴェルデュラン夫妻やそのサロンの常連だけではなく、誰であろうと、恋に苦しむ話者には注意をはらうことができないため凡庸な人物に思われる。だが、新聞でこれらの凡庸な人物たちが魅力的に描かれていると、話者は次のように考えるのである。

「しまった——ジルベルトやアルベルチヌに会うことにあくせくするばかりで——あの人にもっと注意をはらわなかったとは！ 社交界のやりきれない男、単なる下っ端と見なしていたのに、あれが大立役者だったのか！⁹⁶⁾」

では、ここで擬『日記』や新聞の記事によって代表される文学と、話者の印象とでは、どちらに真実があるのだろうか？ 話者は言う。

「〔前略〕たとえばさまざまな場所にもさまざまな時にも共通する、ヴェルデュランのサロンの同一性といったものは——なかば深まったところ、ものの表面それ自体からかなたの、すこし奥へ後退したところにあるのであった。〔中略〕いくらよその晩餐会に出ても、私は会食者たちを見てはいなかった、ということは、ながめているつもりでいるときでも、じつは相手をレントゲン照射しているのであった。⁹⁷⁾」

話者が追求するのは、事物や人物の物質的な真正さではない。事物に「内在する価値 (valeur intrinsèque)」ではないのである。話者は、アルベルチヌを相手に、ヴィオレール＝デュックによって修復された教会を批判するエルスチールは「考古学者」に過ぎるのであり、「内在する価値」にこだわっている、つまり偶像崇拜に陥って「自らの印象派理論と矛盾している」、と批判し

ている⁹⁸⁾。偶像崇拜を否定する話者には、ヴェルデュラン夫妻における趣味の真正さ、家具調度品における事物としての真正さにヴェルデュラン家のサロンの「同一性」つまり本質を見出すことはできないのである。ではそれは、家具調度品でいったならばどこにあるのだろうか？

「ヴェルデュランのサロンの同一性」ーサロンの記憶の共振

さきほど筆者は、『囚われの女』においては、ヴェルデュラン家の夜会から退出する頃合いになってやっと、話者はラ・ラスプリエールにあったのと同じ家具調度品をパリの夫妻の邸に見出すことになる、と述べた。じつはこのテキストではすでに、ヴェルデュラン夫妻のサロンに関連して「同一性」という表現が使われている。

「[中略] 私がブリショ、シャルリュス氏といっしょにその他のサロンを次々と横ざりながら、以前にラ・ラスプリエールで見たときはなんの注意もはらわなかったいくつかの家具が、ほかの家具のあいだに置きなおされているのを見出すと、私はこの邸のかざりつけと田舎の城館のそれとのあいだに、ある種の類似点、永続的な同一性があるのを感じとった、そしてほほえんでつぎのようにいったときのブリショを理解した、『ほら、見えるでしょう、サロンの奥が。せめてあの奥はモンタリヴェ通りにあったころのサロンのおもかげをなんとかあなたにつたえることができるでしょう、二十五年前まえのね、まさに人生の大いなる部分ですよ。』すでになくなったサロンをふたたび目に浮かべてそれにささげるブリショのほほえみに接すると、私には彼がおそらく自分ではそれと気づかずに、その古いサロンのなかで、とりわけ何を好んでいたかがわかったのだ、それは、大きな窓や、主人夫婦とその信者たちとの愉快的青春といったものよりも以上のもの、つまり非現実的な部分（私自身もそれをラ・ラスプリエールとコンティ河岸とのあいだにあるいくつかの類似からひきだしていた）なのであり、サロンにかぎらず、ほかのどんなもののなかでも、外面の、現時の、誰にでも確かめうる部分は、そんな非現実的な部分の延長でしかないのである。それはこのような純粹に精神的なものになった部分であり、私の年老いた話し相手にとってしかもはや存在せず、彼が

私に見せることのできない色をもった部分であり、そんな外的現実から離脱した部分はわれわれの魂のなかに避難してきたのであり、われわれの魂に余剰価値をあたえながら、魂のふだんの実態に同化してしまい、そのなかでは——われわれが思いうかべるこわれた家々も昔の人々も夜食の果物を盛ったコンポートもみんな——われわれの回想の半透明なあの雪花石膏と化しているのである。そのような半透明の色あいには、われわれ自身だけにしか見えず、それを人にさし示すわけにも行かない [後略]。⁹⁹⁾

旧ヴェネチア大使公邸にあるヴェルデュラン夫妻の邸は、二十五年前のモンタリヴェ通りの邸と、夏休みを過ごしたノルマンディーのラ・ラスプリエールの館とに、ブリショの魂の奥深くで時空を超えて繋がっているのである。これは個人の魂の問題なのだから、人に正確に伝えることはできない。だからブリショは、魂に避難してきたこれらのものの寿命は「ひとえにわれわれの思考の存在にかかっているのだと思うとき、じんとくる感動なしには内省にふけることができない¹⁰⁰⁾」のだ。しかも、「その一方で、[モンタリヴェ通りのサロンは] 教授から見れば、新来者には見出しえない美をいまの住まいにつけくわえているのだ。¹⁰¹⁾」

つづいて話者は、邸の何が過去のサロンを喚起するかを列挙する。この美しいテキストの全文を引用するのは書面の都合で控えたいが、たとえば、(おそらく私たち読者が知る、『スワンの恋』におけるボーヴェ織の)「夢から立ちあらわれた長椅子」やラ・ラスプリエールでカンブルメール夫妻が批判したものであろう「ばら色の絹を張った小さな椅子」、そして「カルタ・テーブルに張った錦織のクロス」、これらは、「まるで人間のよう、一つの過去、一つの記憶を意味するようになって以来、人間のもつ尊厳にまで高められ、コンティ河岸のサロンのひんやりとした物陰にひそみながら、モンタリヴェ通りの窓越しにはいる日ざしの日やけとともに(その時刻をヴェルデュラン夫人自身とおなじようによく知りながら)、ドゥーヴィルのガラス戸越しの日やけの跡をとどめているのであった¹⁰²⁾」。また、『スワンの恋』の時代と変わらない「花束、チョコレート箱の汪溢¹⁰³⁾」。もちろん「スツール (tabouret)¹⁰⁴⁾」もある。そして、「[前略] そうしたものすべての品物はほかのものから孤立させることができないものなのだ。しかしそれらはヴェルデュラン家のパーティーの古い常連であるブリ

ショには、奥ゆかしい古色と快い感触とをもっているものたちで、それらにさらに精神的分身が付け加わることによってそれらに一種の深みがあたえられるのである。しかも、これらのさまざまな事物の記憶はプリショのために「歌を歌う¹⁰⁵⁾」のだ。もはや、サロンに置かれる事物の物質としての純粋な価値はなんの意味も持たない。それが美醜に関わることであっても、事物の由来（歴史）に関わることであっても同じことだ¹⁰⁶⁾。良き趣味についての議論もない。個人の魂のなかで記憶の連鎖が紡ぎだす、サロンの「永続的同一性」、つまり、異なる場所と時代に存在したサロンに関わる記憶の共振、これのみである。そして、このような、時空を超えて個人に同化し永続する精神的な「同一性」、これこそが、逆説的に、芸術作品の主題となりうるものなのである。

擬『日記』の感想を述べながら話者は、芸術家と、ブルジョワ階級の（つまり貴族ではない）パトロンについての考えを巡らし、次のように述べる。

「[彼らは] どちらかといえば、ぱっとしない人たち、すくなくとも、ほんとうのかがやかしい階級の人たちからは、ぱっとしないように見える（その存在さえ知られていないであろう）ひとたちであった、かえってそのために、法皇や国家元首たちのようにアカデミーの画家たちに肖像画を描かせる貴族階級のひとたちよりも、隠れた画家を知り、評価し、招きよせ、そのカンヴァスを買ってやる能力にかけては、はるかにまさるのである。われわれの時代のエレガントな室内の詩、美しい服飾の詩は、コットやシャプランによるサガン大公夫人やラ・ロシュフーコー伯爵夫人の肖像画のなかよりも、後世にとっては、むしろルノワールの筆になるシャルパンティエ出版社のサロンのなかに見出されるのではないだろうか？¹⁰⁷⁾」

貴族と異なり無名ではあるが、財力と知性があり、真正な趣味を持ち、美しい18世紀の家具調度品を収集することができるヴェルデュラン夫妻のようなブルジョワは、その財産と知識を芸術家を支援するために用いることができる。だから、彼らは若く無名で新しい芸術を創造することのできる芸術家たち（ヴェルデュラン夫妻の場合、その好例がエルスチールだった）のモデルともなる。夫妻のサロンもまた、「エレガントな室内の詩」を芸術家たちに編みださせることができるのだ。だがそれ

は、真正な趣味のためではない。彼らは若い芸術家たちに教えることができるのだ、芸術作品の主題となるのは必ずしも内在する価値に優れた事物ではないことを。むしろ、個人的ではあるが、記憶の連鎖がもたらす、魂の奥深くに根づいた「永続的同一性」の存在なのだ。

注

『失われた時を求めて』はブレイヤード版（1987年～1989年出版、全4巻、略記号はRTP）を使用した。日本語訳は井上究一郎訳（筑摩書房）を用いたが、語句を変更させていた箇所がある。『サント＝ヴーズに反対する』もブレイヤード版（1971年出版、略記号はCSV）を使用した。書簡集はPlon社のPhilip Kolb編集版（1970～1993年出版、全21巻、略記号はCorr.）を参照した。なお、小説の草稿、ブレイヤード版の注釈、『サント＝ヴーズに反対する』所収のテキスト、および書簡の翻訳は筆者による。

- 1) Sous la direction de Boris Gibhardt et Julie Ramos, Paris, Classique Garnier, 2013.
- 2) 最初にこの分野に着目したのはMario PRATZである（« Les intérieurs de Proust », in *Le Pacte avec le serpent*, traduit de l'italien par Constance Thompson PASQUALI, Paris, Christian Bourgeois, 1991, 3 vol., t. III, pp. 50-77）。なお、イタリアにおける初版は1946年である。日本では、1993年、海野弘が『ブルーストの部屋、“失われた時を求めて”を読む』という大著を出版している（中央公論社）。
- 3) 『囚われの女』における「あなたの家はなんて醜いんだろう」（RTP, III, p. 888）というシャルリュスの台詞は、オスカー・ワイルドが1891年にブルースト家（つまり両親のアバルトマン）を訪問した際に、その室内装飾について述べた批判が原型だと考えられてきた。これに関してはLuc FRAISSEの« “Comme c'est laid chez vous”. Proust contre la philosophie de l'ameublement » (in *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire, op. cit.*, pp. 21-38, pp. 22-23)に詳しい。この論文によると、ブルーストは、1919年にコクトーに宛てて、「私は生活に関してはとても現実的な（réaliste）のです。『芸術的な（artistique）』インテリアを試したことはありません。壁をコルク張りにしたのも騒音などが気に障るからです」と書いている（Corr., XVIII, p. 268）。
- 4) RTP, I, p. 1200, la note 1 de la page 204.
- 5) 「ブルーストにおける室内装飾 —オデットの『折衷主義』とゲルマント公爵夫人の『帝政様式』—」, 文化女子大学紀要 人文・社会科学研究 第19集、2011年、pp. 47-61.
- 6) 上記拙稿（「ブルーストにおける室内装飾 —オデットの『折衷主義』とゲルマント公爵夫人の『帝政様式』—」前掲書）を参照していただきたい。
- 7) RTP, III, pp. 706-707.
- 8) RTP, III, p. 788.
- 9) RTP, IV, pp. 311-312. オテル・マジステティックは16区のクレペール大通り19番地にあった（RTP, IV, p. 1205, la note 3 de la page 312）。この住所は、戦後、夫人がゲルマント大公と再婚しボワ大通りに引っ越すことになることを考えると意味深長である。
- 10) RTP, IV, p. 349.

- 11) *RTP, IV*, p. 533. 大公の従兄弟であるデュラス公爵との婚姻は公爵の死去に伴い二年間で幕を閉じた。なお、オテル・マジェスティックにサロンを移した時期には、夫人はすでにデュラス公爵と再婚していたようである (*RTP, IV*, p. 312)。
- 12) *RTP, IV*, p. 435.
- 13) *RTP, I*, p. 202.
- 14) Lars SJÖBERG et Ursula SJÖBERG, traduit de l'anglais par Claire FOURNIER, Paris, Flammarion, 1995, pp. 67-74.
- 15) *Ibid.*, pp. 124-127.
- 16) *Ibid.*, pp. 128-131.
- 17) *RTP, I*, pp. 204-205.
- 18) *RTP, I*, p. 1200, la note 2 de la page 204. ただし、ラ・フォンテーヌには『熊とぶどう』という題名の寓話はないため、おそらく『狐とぶどう』を指すのではないかという。いっぽうで井上究一郎は、その個人全訳の注釈において、これを『熊と庭好きの男』だと見なしている (『失われた時を求めて 1』『第一篇 スワン家のほうへ』ちくま文庫、1992年、p. 747)。
- 19) Jean-François BARRIELLE, Jean-François BOISSET, Thérèse CASTIEAU, Anne DION-TENENBAUM, Pierre LOZE et Odile NOUVEL, Paris, Flammarion, 1998, pp. 147-149. なお、以下この書籍の翻訳は筆者による。
- 20) *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881, t. I, p. 181, cité par Nathalie Mauriac Dyer dans « Nouvelles "collections" Goncourt de Marcel Proust », in *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire, op. cit.*, p. 57. なお、ゴンクール『芸術家の家』およびナタリー・モーリヤック・ドイヤーの論文の翻訳は筆者による。
- 21) ヴェルデュラン夫人の台詞をゴンクールのテキストと比較すると、語彙の面でも類似を見出せるだろう。たとえば、両者はボーヴェ織の椅子類のすばらしさを語るのに「merveille」という単語を使用している (*La Maison d'un artiste, op. cit.*, p. 188, cité par Nathalie Mauriac Dyer dans « Nouvelles "collections" Goncourt de Marcel Proust », in *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire, op. cit.*, p. 58)。
- 22) *Idem.* 原文では「ours mal léché」、つまり(母熊に)しっかりと飼われてもらわなかった熊、と書かれているが、これは「がさつな男」を意味する表現である。
- 23) *Idem.*
- 24) *Idem.*
- 25) *Les Styles français, op. cit.*, pp. 136-139.
- 26) *RTP, IV*, p. 289.
- 27) *RTP, IV*, pp. 292-293.
- 28) *RTP, IV*, p. 293.
- 29) *Idem.*
- 30) *Idem.*
- 31) 増尾弘美「ブルーストが模作したゴンクール兄弟の『日記』」法政大学言語・文化センター 言語と文化 第10号、2013年、pp. 107-129, pp. 119-120。
- 32) *RTP, IV*, p. 287.
- 33) 1903年4月5日の日記 (*RTP, IV*, p. 1189, la note 6 de la page 287)。これはラスキンが『黒と金色のノクターン：落下する花火』(1877年)を酷評したことに端を発する。裁判は翌年。なお、大戦中にヴェルデュラン氏が亡くなって悲しんだのはエルスチールだけだった。その理由は二つあり、自らが愛し描いた社会が減じたことを実感したこと、「彼の

- 絵についてかつてもっとも正しい視覚をもった目と頭脳とが消え去ってゆくことであって」、ヴェルデュラン氏は(スワンと同様に)「エルスチールを正しく判断する」のに必要な、「ホイッスラーによる趣味の教訓やモネによる真理の教訓を受けていた」のである (*RTP, IV*, p. 349, これは「印象派の教訓」と言い換えることができるだろう)。ヴェルデュラン氏が、たとえばシャルパンティエ氏がルノワールにとってそうだったように、同時代人の画家にとって重要なモデルでありパトロンであり理解者だったことが、ここに来てやっと話者の口から明確に語られる(ちなみにこの箇所では、ブルーストはルノワールに言及している)。
- 34) 『ホイッスラー展』図録、NHK、NHK プロモーション、2014-2015年、p. 149. この「グレコ=ジャパニーズ」という造語は、『スワン家のほうへ』の末尾、1913年の女たちが纏う新古典主義の流行を反映したタナグラ・ドレスを形容する表現「グレコ=サクソン」(*RTP, I*, p. 417)を想起させる言葉である。「ヴィクトリアン・ヘレニズム」の隆盛が、タナグラ人形の発掘と無関係でないことは言うまでもないだろう(たとえば前掲書『ホイッスラー展』の140ページを参照のこと)。
- 35) 同書、pp. 130-131。
- 36) 同書、p. 178。
- 37) *RTP, IV*, p. 225.
- 38) *RTP, IV*, p. 288. 草稿段階では、『スワンの恋』の冒頭においてすでにヴェルデュラン夫妻がヴェネチアに喩えられている。「ヴェルデュラン夫妻は、ヴェネチアのいくつかの広場、名は知られぬが広々としていて、ある晩散歩に出かけた旅行者が偶然見つけるような、案内人にはけっして教えてもらうことのない、そのような広場に似ていた。」(*RTP, I*, p. 1193, la variante *a* de la page 186)。
- 39) *RTP, IV*, pp. 288-290. 290ページの「Tchi-Hong」に関しては、プレイヤード版の注釈には「これは皇帝の名ではなく、特にもてはやされていた磁器『犠牲の血』、別名 Tchi-Hong のことである」とあるが、これは明の古赤絵のことか? まったくの門外漢の筆者には不明である。
- 40) これについては拙稿「ブルーストにおける室内装飾 ―オデットの『折衷主義』とゲルマント公爵夫人の『帝政様式』―」(前掲書)を参照していただきたい。
- 41) *RTP, IV*, pp. 289-290.
- 42) *RTP, IV*, p. 1193, la note 1 de la page 290. これらの食器に盛りつけられる食事の描写もまた、レオヴィルのワインも含めて、同書から着想したようである (*RTP, IV*, p. 1193, la note 3 de la page 290)。なお、レオヴィルは「モンタリヴェ氏の売立てで購入した」とある。「モンタリヴェ」の名はヴェルデュラン邸がある通りの名と同じである。ここにはブルーストによる何らかの意図があるのだろうか?
- 43) *RTP, IV*, p. 1193, la note 2 de la page 290. ノルマンディーの農家の庭先にある梨の木を描写するのに擬エドモンはグーチエールの名を引いているが、プレイヤード版の注によると、彼はデュ・バリー夫人の館を飾るブロンズ細工を製作した。
- 44) *RTP, IV*, p. 288.
- 45) *RTP, IV*, p. 1191, la note 10 de la page 288. サン=トールバンが18世紀の画家なのはいうまでもない。
- 46) *RTP, IV*, p. 291.
- 47) *L'Invention de la liberté 1700-1789*, la première édition, Paris, Skira, 1964, l'édition actuelle, Paris, Gallimard, 2006, pp. 13-14.

- 48) 「ブルーストにおける『対・部屋』としてのサロン：室内装飾の観点から」京都大学フランス語フランス文学研究会紀要『仏文研究』、第42号、2011年、pp. 59-75, p. 68。この論文は、創造の場所としての「部屋（寝室）」にサロンを対比するものである。たしかにブルーストにとって、サロンが社会的自己を拡大する場所であるのに対し、「寝室」は自己を「深化」する場所であるといえるだろう。平光文乃は同紀要同号に「L'ameublement en tant qu'évocation du passé chez Proust」も発表し、室内装飾のテーマについて別の角度から考察している（*ibid.*, pp. 45-57）。
- 49) *RTP*, I, p. 185.
- 50) *RTP*, I, pp. 15-26.
- 51) *RTP*, I, p. 16.
- 52) *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes & Cie, 1997.
- 53) *Ibid.*, p. 91.
- 54) *RTP*, III, p. 263.『スワンの恋』ではワグネリアンとして描かれている夫人は、その後、ドビュッシーやロシア音楽を愛好するようになる。また、架空の音楽家ヴァントウイユの作品を世に知らしめたことになっている（*RTP*, III, p. 298）。
- 55) *RTP*, III, pp. 741-742.
- 56) *RTP*, III, p. 263.
- 57) *RTP*, IV, pp. 297-298. この箇所から判断できるのは、「ラ・ラスプリエールの花々、海岸線にそう小道、古い家々や名の知れぬ教会」に大きな価値を見出しているのは夫人のほうではなく夫ヴェルデュランであることだ。
- 58) 壁は18世紀初頭のものと思われる。ロココ様式と想像してよいだろう。『[前略] その大きなサロンには、その日に摘んできたばかりの禾本科の草の穂や、ひなげしや、野の花をトロフィ型に盛ったいくつものかざりが、高雅な趣味の一芸術家によって二世紀まえに単彩画法で描かれた壁のおなじモチーフと交互に配置されていた [後略]』（*RTP*, IV, p. 296）。
- 59) *RTP*, IV, p. 297.
- 60) *RTP*, III, p. 309. また、ラ・ラスプリエールの庭園にも手を入れてしまう。「ついに、庭畑（un jardin de curé）がこの城館のまゝで花壇にとってかわりはじめたのであった。元の花壇はカンブルメール家の人たちの誇りであっただけでなく、また彼らの庭師の誇りでもあったのだ。この庭師は[中略] ここをとりあげられた地主のところへこっそり陳情に行き、自分が育てた南洋杉、ベゴニア、いわれんげ、八重咲きダリアが受けている軽蔑を憤慨し、あれだけの豊かな邸に、よくまあ、カミツレや、くじゃくしのような、つまらぬ草をはやしておけるものだ、といきりたつたのだ。」（*RTP*, III, p. 309）。
- 61) *Op. cit.*, pp. 141-142.
- 62) *RTP*, III, p. 310.
- 63) *RTP*, III, p. 1519, la note 1 de la page 310.
- 64) カンブルメール若夫婦の次の会話を参照のこと。『『ジュイ更紗のクロスといっても、すりきれて織り糸が見えているんだ、このサロンにあるものは、使い古されたぼろぼろだよ！』——『それにこのでかでかした大きなばら模様の生地は、まるで百姓女のキルティングの足掛けぶとんだわ』（*RTP*, III, p. 335）。ジュイ＝アン＝ジョザにあった「ジュイ更紗」のアトリエは1783年に王立工房になり、画家ジャン＝バティスト・ユエがデザインした田園風景やエキゾチックなモチーフを白地にプリントした生地で知られる（*Les Styles français, op. cit.*, p. 190）。したがって、これもヴェルデュラン家の18世紀趣味を表す。
- 65) *RTP*, III, p. 335.
- 66) これについては、拙稿「〈研究ノート〉失われた視線のコレクター —ブルーストとカミュー・グルー—」（文化学園大学紀要 人文・社会科学研究 第23集、2015年、pp. 69-88）を参照していただきたい。
- 67) *RTP*, IV, p. 310. なお、「ポリニャック」の名はバレエ・リュスのメセナだったポリニャック大公夫人を想起させる。
- 68) *RTP*, IV, p. 184. このページではスポーツ好きで学校では劣等生だったともある。また、「スポーツの好みにもかかわらず、すでに招集免除されていた」（*RTP*, IV, p. 309）という文からも、高校を退学し、スポーツ好きだが招集免除を享受し、バレエ・リュスで1912年に『青い神』（作曲レイナルド・アーン、美術・衣装バクスト）、1917年に『バラード』（作曲サティ、美術・衣装ピカソ）を製作したコクトーとの類似を指摘されることもある。また、「バレエ・リュスに反動している」とは、『バラード』以前のバレエ・リュスの傾向（オリエンタリズムやエロティズム）に反動している、と理解することも可能かもしれない。そのように解釈すると、バクストによる装飾を評価しないのも一層納得がいく。バレエ・リュスに関しては、芳賀直子著「バレエ・リュス —その魅力のすべて—」（国書刊行会、2009年）に詳しい。なお、1918年に発表された『雄鶏とアルルカン』で、コクトーがワグナーやストラヴィンスキーのような外国の音楽家を否定し、若いフランスの音楽家たち（六人組）を称揚したのを思い起こしてもよいかもしれない。
- 69) *RTP*, IV, p. 1204, la note 4 de la page 310.
- 70) 平光文乃は1900年の「フィガロ紙」に掲載されたアルセーヌ・アレクサンドルによる「モダン・スタイル」というタイトルの記事を参照している。この記事には、モダン・スタイルが「アール・ヌーヴォー」という「総称的で奇妙な名」で呼ばれている、とある（「ブルーストにおける『対・部屋』としてのサロン：室内装飾の観点から」前掲書、p. 74、引用されたテキストの翻訳は筆者による）。
- 71) *CSV*, pp. 524-526.
- 72) Paris, P. Ollendorff, 1899. 引用は、平光文乃「ブルーストにおける『対・部屋』としてのサロン」（前掲書、p. 74）による。なお翻訳は筆者。
- 73) Turnhout, Belgium, Brepols Publishers nv, 2014. なお、この著作の翻訳は筆者による。
- 74) ターナーとユベール・ロベールのコレクターだったカミュー・グルーの友人であるこの批評家については、次の拙稿を参照していただきたい。「〈研究ノート〉失われた視線のコレクター —ブルーストとカミュー・グルー—」（前掲書）。
- 75) *Op. cit.*, pp. 36-38. バッシュによれば、これは、社会主義者であり反ユダヤ主義者でもあった弁護士エドモン・ピカールが発刊した雑誌「*L'Art moderne*」で使用されたのが最初だという。1894年のことである。パリにアール・ヌーヴォーを紹介したのがビングである。
- 76) *Ibid.*, pp. 18-19.
- 77) *Ibid.*, pp. 28-29. バッシュによると、北欧の家具類は、パリの演劇界を席卷したスウェーデンのストリンドベリやノルウェーのイブセンと同列に扱われた。しかも、パリのコロンス管弦楽団とのコンサートをキャンセルしたノルウェーの作曲家グリークに代表されるように、北欧の人々にはドレフュス派が多かったため、レンヌで再審が開始された結果、北欧の演劇は（作中におけるゲルマント公爵のような）反ドレ

- フュス主義者たちには、悪評を買ったようである。バッシュはこのような文脈から、「スウェーデン製の椅子」が、ヴェルデュラン家にあるロココ様式の「美しいアンティークの家具に釣りあわない」のは、外国嫌いとは結びついているためであることを仄めかしている (pp. 28-29)。ゲルマント公爵とイプセンの芝居については『ソドムとゴモラ II, I』(RTP, III, pp. 66-67) を参照のこと。
- 78) *Rastaquarium : Marcel Proust et le « modern style », arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 56. このような混同と無関係でないのが、ドンシエールのサン＝ルーの寝室の壁に、リパティーによる壁紙と18世ドイツの布が張られていることである (RTP, II, pp. 373-374)。もちろん、ウィリアム・モリスがドイツの芸術を参考にしたことはありえないのだ (*Rastaquarium : Marcel Proust et le « modern style », arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu*, op. cit., pp. 55-56)。
- 79) *Ibid.*, p. 113.
- 80) 「モダン・スタイル」と反ドイツ主義に関しては、サン＝ルーとシャルリュスの趣味についても検討する必要があるがここでは触れない。
- 81) RTP, III, p. 731. 帰宅時の話者もラ・ラスブリエールで目にした家具をこのパリの邸に見出している (RTP, pp. 788-789)。これについてはのちほど検討したい。
- 82) RTP, III, p. 787.
- 83) *Idem.*
- 84) RTP, III, p. 340.
- 85) CSV, pp. 482-487.
- 86) 「ブルーストにおける『対・部屋』としてのサロン：室内装飾の観点から」京都大学フランス語フランス文学研究会紀要『仏文研究』前掲書、p. 63。
- 87) CSV, pp. 85-86 (「Journée de pèlerinage», in « Mélange »). この点に関しては、ジェラルド・ジュネットが明快に論じている (Gérard GENETTE, « Combray-Venise-Combray », in *Figure IV*, Paris, Seuil, 1999)。
- 88) RTP, III, pp. 870-871. プレイヤード版の注によれば、ボン＝トー＝シュエ陶芸工房は18世紀後半のパリに開設された。また、レティエとは、ルイ15世の時代の宮廷金銀細工師である (RTP, III, pp. 1778-1779, la note 4 de la page 870 et la note 1 de la page 871)。
- 89) RTP, IV, p. 293.
- 90) RTP, IV, p. 295.
- 91) *Idem.*
- 92) RTP, III, p. 787.
- 93) RTP, III, pp. 789-790.
- 94) RTP, III, p. 731.
- 95) RTP, IV, p. 340.
- 96) RTP, IV, p. 298. イタリックはブルーストによる。
- 97) RTP, IV, p. 296. イタリックは筆者による。
- 98) RTP, III, p. 673.
- 99) RTP, III, p. 788. なお、イタリックの箇所はラテン語である。
- 100) RTP, III, pp. 788-789.
- 101) RTP, III, p. 789.
- 102) *Idem.*
- 103) *Idem.*
- 104) RTP, III, p. 790. この「tabouret」は『スワンの恋』における「escabeauの形をしたスウェーデン製の高い椅子」を

さすと考えてよいのではないか？

- 105) RTP, III, pp. 789-790.
- 106) これは、『見出された時』のなかで、ゲルマント大公家の図書室にある『フランソワ・ル・シャンピ』を見た話者が、もし自分が本のコレクターになるとしたら、本の小説作品としての価値ではなく、また、本自体の事物としての歴史的な価値（過去の所有者たちを巡る歴史）でもなく、「自分自身の人生の歴史」との関わりに価値を置くだろうと考えるのと同様である (RTP, IV, p. 465)。これについては、前出の拙稿「〈研究ノート〉失われた視線のコレクター —ブルーストとカミーユ・グルー—」を参照していただきたい。
- 107) RTP, IV, p. 300. なお、コットは1883年に亡くなった画家だが、サガン大公夫人やラ・ロシュフーコー伯爵夫人の肖像画は描いていないようである。シャプランも1891年に死亡した画家で、こちらはエメリー・ド・ラ・ロシュフーコー伯爵夫人の肖像画の作者である (RTP, IV, p. 1198, les notes 3 et 4 de la page 300)。いずれにしてもこのテキストで重要なのは、引用される肖像画家がアカデミックな画風で知られることと、「サガン」や「ラ・ロシュフーコー」という貴族の名の知名度だろう。

参考文献

- Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire*, sous la direction de Boris Gibhardt et Julie Ramos, Paris, Classique Garnier, 2013.
- BASCH, Sophie, *Rastaquarium : Marcel Proust et le « modern style », arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu*, Turnhout, Belgium, Brepols Publishers nv, 2014.
- BARRIELLE, Jean-François, BOISSET, Jean-François, CASTIEAU, Thérèse, DION-TENENBAUM, Anne, LOZE, Pierre et NOUVEL, Odile, *Les Styles français*, Paris, Flammarion, 1998.
- BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes & Cie, 1997.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « Nouvelles “collections” Goncourt de Marcel Proust », in *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire*, Paris, Classique Garnier, 2013, pp. 53-65.
- FRAISSE, Luc, « “Comme c’est laid chez vous”. Proust contre la philosophie de l’ameublement », in *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire*, sous la direction de Boris Gibhardt et Julie Ramos, Paris, Classique Garnier, 2013, pp. 21-38.
- GENETTE, Gerard, « Combray-Venise-Combray », in *Figure IV*, Paris, Seuil, 1999.
- GONCOURT, Edmond de, *La Maison d’un artiste*, t. I, Paris, Charpentier, 1881.
- MOUREY, Gabriel, *Les Arts de la vie et le règne de la laideur*, Paris, Ollendorff, 1899.
- PRATZ, Mario, « Les intérieurs de Proust », in *Le Pacte avec le serpent*, traduit de l’italien par Constance Thompson PASQUALI, Paris, Christian Bourgeois, 1991, 3 vol., t. III, pp. 50-77.
- SJÖBERG, Lars et SJÖBERG, Ursula, *L’Art de vivre en Suède*,

traduit de l'anglais par Claire FOURNIER, Paris, Flammarion, 1995.

『ホイッスラー展』図録、NHK、NHK プロモーション、2014-2015年。

海野弘『プルーストの部屋、“失われた時を求めて”を読む』中央公論社、1993年。

勝山祐子「プルーストにおける室内装飾 ―オデットの『折衷主義』とゲルマント公爵夫人の『帝政様式』―」、文化女子大学紀要 人文・社会科学研究 第19集、2011年、pp. 47-61。

——「〈研究ノート〉失われた視線のコレクター ―プルーストとカミーユ・グルー―」文化学園大学紀要 人文・

社会科学研究 第23集、2015年、pp. 69-88。

芳賀直子「バレエ・リュス ―その魅力のすべて―」国書刊行会、2009年。

平光文乃「プルーストにおける『対・部屋』としてのサロン：室内装飾の観点から」京都大学フランス語フランス文学研究会紀要『仏文研究』、第42号、2011年、pp. 59-75。

平光文乃「L'ameublement en tant qu'évocation du passé chez Proust」京都大学フランス語フランス文学研究会紀要『仏文研究』、第42号、2011年、pp. 45-57。

増尾弘美「プルーストが模作したゴンクール兄弟の『日記』」法政大学言語・文化センター 言語と文化 第10号、2013年、pp. 107-129。