

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」—

勝山 祐子*

The Interior Decoration in Proust's Novel :
The Eclecticism of Odette and the Empirical Style of the Duchess of Guermantes

Yuko Katsuyama

要 旨 オデットの室内装飾の趣味は、「スワンの恋」においてはジャポニスムと中国趣味の入り交じった極東趣味であるが、『花咲く乙女たちのかげに』では、そこに十八世紀風な趣味が混じり始める。これらのエピソードは、オデットの趣味の不確かさと浮薄さを表すいっぽうで、第二帝政期の「折衷主義」による室内装飾を思わせる。ゲルマント公爵夫人の場合、「スワンの恋」では嫌っていた「帝政様式」を『ゲルマントのほう』では賞賛し、『見いだされた時』においては、それを再び嫌う。また、ディレクトワール期と第二帝政期に流行した「ボンベイ風」の装飾が、『失われた時を求めて』では、繰り返し流行するものとして描写される。つまり、「帝政様式」と「ディレクトワール様式」は第一巻と最終巻を『ゲルマントのほう』を仲介に連関づける。そして、これらのモチーフが間欠的に回帰することによって、小説の『時の次元』が支えられるばかりか、ディレクトワール期からプルーストの時代をまたぐ、一世紀に及ぶ規模を小説に与える。オデットの『第二帝政期風』な趣味もまた、物語に先立つ時間を小説に与える。

キーワード プルースト 室内装飾 帝政様式

一方ボードレールの家具はたぶん彼の時代の家具なのでしょうが、「お邸」にわずかなりとも間違った趣味が入りこむのを許そうとしなかったここ二十年ほどのエレガントなご婦人たちは、それを手本にしたらよいのです。これらのご婦人は、あれほど一生懸命に到達しようと努力した様式の純粹性とやらを前にして、次のように考えられたらよいでしょう、「カーテン」を閉ざすことのできる寝台（禁断詩編）[略]、このようなものしか描かなくても、もっとも偉大な、もっとも芸術的な作家でありえたのだ、と。（「ボードレールについて」¹⁾）

室内は金利生活者にとって宇宙である。その中で彼は遠方と過去を収集する。彼のサロンは、世界という劇場の棧敷席である。（ワルター・ベンヤミン『パリ—十九世紀の首都』²⁾）

ミシェル・ビュトールによれば、『失われた時を求めて』は、冒頭で語り手が順を追って想起する七つの寝室をめぐる物語である³⁾。一方でサロン小説としてこの小説を読むものにとっては、

* 本学准教授 フランス文学

サロンをめぐる小説、といえないこともないだろう。サロンの室内装飾は、服飾と同様、しばしば詳細に描写され、女主人の個性を表すのに一役買っている。また、この小説の時代背景は第三共和国の成立から第一次世界大戦後にいたる数十年にわたることから、読者はこの時代のフランスにおける趣味の変遷を読みとることができないわけではない。しかし、ポール・リクールが述べているように、プーレストの小説においては歴史的事実も『フィクション化⁴⁾』されているのであり、時系列は巧みに乱され、年代はめったに言及されない。プーレストにおける室内装飾に、プーレストがバルザックの小説に認めるような史的資料としての側面⁵⁾を追求すると、読者は混乱をまぬがれない。それは別の機能をもっているのだ。この点を明らかにするために、オデットとゲルマント公爵夫人の趣味の変遷に焦点をあてたい。

オデットの折衷主義

第一巻『スワン家の方へ』は、久しぶりにプーローニュの森を訪れた話者が女たちのファッションの変化を嘆く場面で終了する。(この箇所は『そうした複合的なこの森の性格を [略] 私は今年あらためて知るようになった⁶⁾』という一文で始まる。したがって—少なくとも当時の—読者は第一巻『スワン家の方へ』が刊行された1913年頃の出来事であるとの印象を受ける。) 少年時代の話者は憧れのオデット・スワンに出会うためにプーローニュの森に通ったものだった。しかし時間は流れ今やスワン夫人のように装う女はいない。そして話者はつけくわえる。

『[略] 私はこれらの女性たちの誰かの家に一日を終わりに行くことができたらと思った、[略] くすんだ色に壁を塗ったとある居間のなかで、たとえばスワン夫人の居間が(この物語の第一部が終わっている年の翌年には) まだそうであったように、しかも十一月のたそがれの薄くらがりを通して、菊の花のオレンジ色の火が [略] ちらちらと光っている居間のなかで、そして、私の求めている快楽をまだ発見することができなかったころの [略] 時間にも似た、しばらくの時間を送ることができたらと思った。しかもいまではそうした時間は、[略] それ自体が十分な魅力をもっていたと思われるのであった。私は思い出すままにそれをふたたび見出したかった。ああ！ もはや居室といっってはルイ十六世様式の、真っ白に塗られ、青い紫陽花をちらした装飾の居室ばかりしかないのだった。⁷⁾』

服飾の流行と同様に、室内装飾のそれも時間とともに変化する。過去を哀惜する話者は現在の流行を拒否せざるをえない。ここで注目したいのは、かつてのスワン夫人の住居はくすんだ色の壁でそこでは菊が咲いていたのだが、現代の女たちのアパートは真っ白なルイ十六世様式で、青いあじさいの模様がちらばめられている、と述べられていることである。なぜならこのテキストがこれに続く『花咲く乙女たちのかげに』で描かれるオデットのサロンの描写に一致するからだ。

『[略] スワンはこのサロンを調和に難があると考えていた—というのは、彼がはじめてオデットを知った部屋の趣向をそのままにしてなかば温室風、なかばアトリエ風にしつらえていたの

に、彼女のほうでは、ところせまいまでにならべられた中国趣味の調度を、今は少し「まが^{トマ}いもの」くさくもあるし「ちぐはぐ」でもあると感じるようになり、古いルイ十六世様式の絹を張った多くの小さい家具と入れかえはじめたからであった〔略〕⁸⁾』

この一文は『花咲く乙女たちのかげに』の時代にオデットの趣味が変化し始めることを示している。“スワンの恋”ののちオデットはスワン夫人となった。そして夫妻の娘のジルベルトに話者は恋をし、夫妻のアパートに招かれる。オデットのサロンは、スワンと出会った時代の趣味を完全に失ったわけではない。つまり当時のままに『なかば温室風、なかばアトリエ風』であり、中国風の調度品が雑然と並べられているのだが、それらを好まなくなりつつあるオデットはルイ十六世様式の絹張りの家具に入れ替え始めている。

第三共和国初期が時代背景であると推測される⁹⁾“スワンの恋”では、オデットのアパートは雑多な調度品でうめつくされていた。例えば『東洋の織物』『トルコの数珠』『日本の大きな提灯』『中国の植木鉢カバー』『屏風』『扇』『中国の陶磁器』『日本の絹のクッション』『炎の舌のシメール獣』、『銀製のラクダ』『翡翠のカエル』。植物では『蘭』(とりわけ『カトレヤ』)『菊』『ヤシ』が好みである。オデットは中国の置物は『おもしろい』形をしており、絹やサテンのような花びらの蘭を『シック』だと思うとスワンに言う¹⁰⁾。つまり当時のオデットの趣味は中国趣味、そして当時大流行したジャポニスム¹¹⁾が混在した東洋趣味だった。極東趣味の調度品をとこせましと飾るのは、第二帝政期には、慎ましい家庭の室内にもみられたようである¹²⁾。ところで、日本から輸入された菊へのオデットの偏愛は特筆にあたいする。次のテキストから、“スワンの恋”の時代には、菊の流行は始まったばかりであったが、オデットは菊の温室かと思まがうばかりにアパートを菊でうめつくしているのがわかる。

『〔略〕当時はまだめずらしかった大輪の菊の花が、といってもずっとのちになって園芸家が栽培に成功したものにはとてもおよばなかったが、温室のなかのように一列にならんで咲いていた。スワンは前の年から菊に移ってきた流行をにがにがしく思っていた〔略〕¹³⁾』

そしてこの偏愛は『花咲く乙女たちのかげに』では絶頂にいたり「冬の室内花壇^{ジヤルダン・ディヴェール}」の描写になる¹⁴⁾。プティ・ロベールによると、これはガラス張りの温暖植物を置くための部屋で、プルーストは『ミニチュアの温室¹⁵⁾』と呼んでいるが、温室と異なり家屋に付随している¹⁶⁾。このような特徴が『なかばアトリエ風、なかば温室風』という表現に集約されている。これは第二帝政期のブルジョアジーに流行した室内装飾のありかたであるといえる¹⁷⁾。この室内装飾は、支配階級となったブルジョワジーが万国博覧会の影響を受けて、調度品を収集するようになったことと無縁ではない。そして、収集した調度品をとこせましと並べるから『アトリエ風』であり、『温室風』とは「冬の室内花壇」を示す。つけ加えれば、この菊への偏愛もルイ十六世様式の流行とともに失われていくことを話者は暗示している。つまり、ルイ十六世様式のサロンにふさわしいのは一輪のアヤメかバラを挿したクリスタルの花瓶だからである。これはおそらく、ガレヤラリッ

クなどアール・ヌーボー様式の作家によるものだろう—彼らもまた、ジャポニスムからインスピレーションをえたのだった¹⁸⁾。

ここでルイ十六世様式について簡単に述べておく。十八世紀半ばにヘラクラネウム（1738年）とポンペイ（1748年）の遺跡が発掘されたのを契機にヨーロッパ的な規模で古代ギリシャ・ローマの建築や工芸への関心が高まり、それまでの曲線を描く優雅で軽快なロココ様式から直線的で壮麗・重厚な様式が好まれるようになる。これを「新古典主義」と呼ぶ。この時代はルイ十五世時代の末期にあたり、この時代の「新古典主義」を、ロココ様式から「新古典主義」への過渡的な様式とみなせることから「移行様式」^{スタイル・ド・トランジション}（1750-1774）と呼ぶ。ルイ十六世の時代になると「新古典主義」がさらに進みジャック＝アンジュ・ガブリエルが単純な直線を多用する巨大な建築物が造成された。代表作はヴェルサイユのプティ・トリアノンや『花咲く乙女たちのかげに』でも言及されるコンコルド広場の宮殿¹⁹⁾である。この様式はフランス大革命後の過渡的な様式である「ディレクトワール様式」（1789-1799）を経て「帝政様式」（1800-1815）を生み出す。この様式による建築物の室内装飾は当然壮麗でなくてはならず、直角を多用し、古代ギリシャ風かアラベスクを描く文様が主流となる。だが、1780年頃から王妃マリー・アントワネットの趣味を反映し、田園風景やリボンや花など優雅で軽快なモチーフを使用する折衷的な様式も好まれた²⁰⁾。これを「王妃風様式」^{スタイル・ア・ラ・レヌ}と呼ぶ場合がある。オデットが収集する『ルイ十六世様式の絹を張った小さな家具』は純粋な「ルイ十六世様式」ではなく「王妃風様式」なのかもしれないし、「移行様式」なのかもしれない。なぜなら五十四ページ先でブルーストは『スワン婦人の肘掛け椅子のルイ十五世様式の絹²¹⁾』と記しているからである。それは次のテキストからも分かる。

『しかしスワン夫人は、尊敬しているある男友達から、「格好が悪い」という言葉をききこんだので—それが彼女に新しい視野をひらき、というのはこの言葉は数年まえ彼女が「シック」だと思っていたもののことをさしていたので—それにあてはまる品々はすべて、菊の支柱に使われた金塗の格子やジルーの店の無数のボンボン箱や花輪の模様の入ったレターペーパーにつづいて、つぎつぎにひっこめられてしまった。[略]そのうえ、壁はまだくすんだ色であり、それがこれらの部屋を、もう少しあとでスワン夫人が住む白色のサロンとおよそかけはなれたものにしていて、その芸術家風な無秩序、アトリエじみた乱雑さのなかで、極東はだんだん十八世紀の侵略を受けて退却しつつあった。そして、私をもっと「楽な」ように、スワン夫人が私の背中にあてがいがらつみかさねたり、ぼんぼんたたいたりしたクッションは、ルイ十五世様式のブーケを散らしたもので、以前のように中国の竜の模様ではなかった。²²⁾』

そのうえ中国の陶磁器はザクセン焼きに、日本風の部屋着は十八世紀のロココ様式の画家ワットー風のガウンにとってかわられている。さきほど『花咲く乙女たちのかげに』の別のテキストを引用して、オデットの趣味が変化しつつあることを示した。このテキストはなぜオデットの趣味が変化しつつあるかを説明していると言える。最初のテキストでは、オデットは中国の調度品を『まがいのもの』^{ト・マ・ク}だと思ってしまうようになっていた、と書かれているが、ここではそれがある友人から

それらが『^{トカ}格好が^ル悪い』と指摘されたからだと分かる。(ちなみに最初のテキストの草稿によると、プーレストは初め『^{トマ}まがいもの』ではなく『^{トカ}格好が^ル悪い』と書いている²³⁾。)つまり、オデットは周囲の流行に追随しており、サロンのインテリアから東洋趣味の要素を減らし、ルイ十五世様式からルイ十六世様式にいたる十八世紀の室内装飾に趣味を移しつつある。この時代のオデットの趣味は文字通り「^{スタイル・ド・トランジション}移行様式」なのだ。そして先ほど引用した『スワン家の方へ』の最後の場面から推測すると1913年頃にこの移行は完了しルイ十六世様式にいたると想像できるだろう。

またこのような趣味の移行は“スワンの恋”で既にその萌芽がみられることを忘れてはなるまい。次のテキストはオデットが骨董通のふりをしながらも、実際は全くの無知であることを示すものである。

『[略] 一度、自分を招いてくれた女友達のことをスワンに話し、その家の物はみんな「古い時代の」様式であったといったことがあった。けれどもスワンは、いつの時代であるかをはっきり言わせるところまではいかなかった。それでも、いろいろ考えあわせたあげく、「中世風」と彼女は答えた。彼女はこの答えでその家の壁が板張りであったことをほめかしていた。それからしばらく経って、彼女はこの女友達のことをふたたび彼に話し [略] つけくわえた、「そのお友達の家のお食堂つたらね… あの… 十八世紀のものなのよ！」それにまた、彼女は、まるでその家がまだできあがってはいないかのように、その食堂がむきだしで、みにくいと思っていて、そんなところでは女たちも醜悪に見え、そんなところが流行を呼ぶことはないだろう、というのであった。ついに三度目には、その食堂のことを話し、それを設計した男の住所をスワンに示して、自分にお金ができたときその男が食堂を設計してくれるかどうかあたってみるために、一度家にこさせたいといった、もっとも友達の家のような食堂ではなく、彼女が夢見ているような食堂であるが、あいにく、彼女の小さな邸宅のひろさでは、プロワの城館にあるような、背の高い食器台やルネッサンス式の家具や暖炉を備えた食堂は、むりなのであった。²⁴⁾』

これに対してスワンは、ルイ十六世様式を擁護しつつも（『なぜならルイ十六世様式はみられなくなったが、それでもすてきでありえるから』）、この友人を批判して言う、『その人はルイ十六世様式に心酔しているのではなく』『贗の骨董品に夢中になっているのだ』と。ここでは三度にわたってオデットの友人の住宅が話題になったことがわかる。オデットは、一度目はそれは板張りだから『中世風』だと述べ、二度目は食堂は十八世紀風で飾り気がなく醜い（十八世紀風の真っ白な壁を指しているのだろう）、流行になることはないだろうと批判し、三度目は自分も同じ建築家による食堂をもちたいと言う。この三度目の会話で暗示されるのは、オデットはプロワ城のようなルネッサンス様式の食堂を夢見ていることだ。

このテキストは実に興味深い。この時点ではオデットは十八世紀の様式ではなく、ルネッサンス様式に憧れを持ち始めている。事実、『花咲く乙女たちのかげに』で、『アンリ二世様式はずいぶん長くオデットの理想になっていたものだったが、この様式にもやがて趣味を失おうとしてい

た²⁵⁾』と簡潔に述べられている。それに対するスワンの反応も興味深い。オデットは十八世紀風の室内が『流行』になることはない、と思うが（その本人が『花咲く乙女たちのかげに』では十八世紀風の調度品を収集し始めるのだ！）、スワンにとって問題は流行ではなく、それが本物か、なのだ。オデットの趣味は周囲の趣味を参考にすることによって変化し、スワンは事物の真正さに価値をおく。したがってオデットの趣味の変遷が示すものはまず第一に、オデットの趣味の不確かさ、そして彼女の浮薄さだと言える。だが、そればかりではない。それは“スワンの恋”と『花咲く乙女たちのかげに』を結び、時の経過を暗示する。

ところで歴史的にみると、『花咲く乙女たちのかげに』におけるオデットのサロンの、過去のさまざまな様式と東洋趣味が混在した雑多な趣味は、七月王政期（1830—1848）には既にみられた²⁶⁾、第二帝政期の建築・工芸を特徴づける、あらゆる過去の様式の回帰（と東洋趣味の混在）による「折衷主義」²⁷⁾に対応している。偶然によるか故意によるかは別にして。この意味で、最終巻で話者がオデットを『とても“第二帝政風”なココット²⁸⁾』と描写するのは興味深い。オデットの趣味は変化するが、変化しつつも『第二帝政風』にとどまる、という意味では変化しないのだ。

オデットの「折衷主義」に関しては、『スワン家のほうへ』の終末に話者が懐かしむ『花咲く乙女たちのかげに』におけるオデットの着こなしを考えてもよい。こちらは過去の『流行』の「折衷主義」であるだろう。“スワンの恋”の時代のオデットは当時のベスト・ドレッサーであった²⁹⁾。ところが『花咲く乙女たちのかげに』の時代になると、オデットは新しい装いに古い装いの痕跡を残しているかのように装う。それゆえ一つの時代の全体を表す着こなし、『隠された伝統が補強する文体』（プルーストにとって『文体の連続性』、つまり文体の伝統は『絶えざる革新によって』『保証される』ものである³⁰⁾）に比するもの³¹⁾となる。さらに次のテキストからは、遠い過去の様式への暗示もみられる。

『またときとして、コルサージュの青いピロードのアンリ二世風の「スリット」の名残が、黒サテンのドレスの肩口の軽い袖のふくらみが、1830年型の「マンシュ・ア・ジゴ」を思わせ、反対にスカートの内側の軽いふくらみはルイ十五世風の「パニエ」で、それらは彼女のドレスに、感じられない程度の、仮装風なおもかげをただよわせ、現在の生活のかげにとらえがたい過去の記憶のようなものをほめかして、スワン夫人の人柄に歴史の、または小説の、女主人公のような魅力をそえていた。³²⁾』

プレイヤー版の注によると、このような十六、十八及び十九世紀の流行の混合は、当時に顕著な装いだったようである³³⁾。それが話者には過去の時代を想起するものに映る。筆者はこれを数世紀をかけて建設されたためにさまざまな様式が混在し、プルーストが時間という第四次元を持つ、と描写する中世の教会建築³⁴⁾に比較したい。そして、この過去を想起する衣装のテーマは、こののち『フォルチュニーのドレス』とともに「過去の復活」のテーマに結実す

るだろう³⁵⁾。

したがって、オデットの室内装飾の趣味が過去のさまざまな様式の「折衷主義」であるのと同様、装いもまた「折衷主義」だといえる。ただし、オデットの室内装飾の趣味が、小説に描かれるほかの収集家、スワンやエルスチール³⁶⁾のそれのように、知識に裏づけされたよき趣味とはいえないのにたいして、装いにおける「折衷主義」は新しいもの（『革新』）と古いもの（『伝統』）によって確立した一つの様式となる³⁷⁾ことをつけ加えておく。

ゲルマンと公爵夫人と「帝政様式」

次にゲルマン公爵夫人の趣味の変遷をみることにする。“スワンの恋”の終盤、サン＝トゥーヴェルト侯爵夫人邸の夜会で、ローム大公婦人、のちのゲルマン公爵夫人はフロベルヴィル將軍に向かってイエナ家が所有する帝政様式の家具を次のように辛辣に批判する。

『家具という家具が全部“帝政様式”なんですって！』

「それは、大公夫人、当然のことですよ。祖父母の代の家具ですからな。」

「それはそうでしょうけれど、だからといってその家具が醜くなくなるものではございません。

誰もが美しいものをもつ訳ではないことはよく承知していますけれど、せめて滑稽なものだけはもちたくありませんわ。いかがでございます？ まるで浴槽のように白鳥の頭がくっついた筆筒、あのおそろしい様式ほど昔の趣味を台なしにしてしまったもったいぶったブルジョワ的なものを私はみたことはありません。」

「しかしまあ、あの家にはみごとなものがあると思うこともありますよ。たしかあそこには、モザイクのあの有名なテーブルがあるはずです、その上で条約の調印がなされた、あのなんとかいう条約の…」

「ええ！ それはもう、歴史の方から見れば、興味のあるものが数々あることは、申しあげるまでもありません。でもそういうものが美しいとはね… だって、ぞっとするようなものなんですもの！ 私だって、そういったものを持っています。バザンがモンテスキウ家から相続したものを持っています。でもゲルマンの田舎の物置に入れたままで、誰も見る人はいませんの。[略]³⁸⁾』

このテキストでは、あのような醜い帝政様式の家具を置いたイエナ家のサロンなど訪問したくない、とゲルマン公爵夫人は断言する。ところでイエナ家はナポレオンによって爵位を与えられた帝政貴族という設定である。（ここにゲルマン公爵夫人がイエナ家との交際を拒絶する理由の一つがある。帝政貴族はゲルマン公爵夫人のような古い家系に生まれたものにとって「爵位篡奪者」でしかないからである。「帝政様式」をブルジョア趣味だと侮蔑するのもそれが原因だろう。）フォルベルヴィル將軍が、「当然のことです」とイエナ家を擁護するのはそういった理由である。

先ほども述べたが、「帝政様式」は第一帝政時代に誕生し、ルイ十六世様式の古代ギリシャ・

ローマに学ぶ「新古典主義」の流れを受け、さらにナポレオン一世によるエジプト遠征（1798年）の影響のもと、ルイ十六世様式同様、直線的で壮麗（ゲルマント公爵夫人の目にはそれが『もったいぶった』ように映るのだろう）だったが、「ルイ十六世様式」や「ディレクター様式」に比べると均一的で調和のとれたものだとされている³⁹⁾。その後の王政復古期にもみられ⁴⁰⁾、好まれたモチーフは、スフィンクスのような古代エジプト・ローマ風に加えて（ゲルマント公爵夫人が指摘するように）白鳥、ライオンといった動物や古代の怪獣などだった。ゲルマント家もイエナ家と同様に「帝政様式」の家具を相続したのであるが、ゲルマント公爵夫人はそれを『醜く』『滑稽』だと思ひ屋根裏にしまい込んである。先ほども述べたように、“スワンの恋”の時代背景は第三共和国の初期だと推測される。第三共和国は1870年の普仏戦争の敗北によって第二帝政が崩壊したのを契機に誕生した。したがって、第二帝政崩壊直後の鋭敏な感性を持つ（とされる）辛辣な貴族の婦人の反応としては驚くべきことではないかもしれない。（事実フォルベルヴィル将軍は言う。『十分にお持ちですよ、あなたは、あのゲルマントの才気を！⁴¹⁾』。）

ところが、『ゲルマント家のほう』の時代になると、ゲルマント公爵夫人は帝政様式を好むようになる。次のテキストはゲルマンと公爵家の帝政様式の筆筒を褒めたパルム大公夫人に公爵夫人が述べた台詞である。

『美しいでしょう、これは。うれしいわ、奥様のお好みにかなって』と公爵夫人は答えた。「すばらしい品物なんですよ。申しあげてしまいますけれど、私は以前からずっと帝政様式が大好きでしてね、それが流行にならなかったころからです。おぼえていますわ、ゲルマントでお姑さまからたしなめられたのを、それはバザンがモンテスキウ家から相続いたしましたみごとな帝政様式の家具を全部屋根裏からおろすように私が言いつけて、私の住んでいた一翼の室内をそれがかざりつけたからです。」

ゲルマント氏は微笑した。しかし、彼は覚えていたはずだ、事情はかなり違っていたことを。
[略]

「イエナ家にはこれとおなじ肘掛椅子でウェッジウッドが象眼をほどこしたものがございますが、それは美しいんですよ、といっても私の好みは自分のこれのほうですけど。」と、公爵夫人は言った [略]。あちらさまは私のもっていないものをいくつも持っています。」

パルム大公夫人は沈黙をまもった。

「いえ、ほんとうですとも、妃殿下はあちらさまのコレクションをごぞんじないからです。それはもう！ ぜび一度私といっしょにいらっしやらなくてははいけません。パリのなかでもっともすばらしいものの一つ、生きている博物館のようですよ。』⁴²⁾」

パルム大公夫人にとってイエナ家は文字通り『純粋な爵位篡奪者』であり、イエナ家に赴くなどもつてのほかだと知りながら、挑発好きなゲルマント公爵夫人はあえて上のように述べるのだ。しかも昔から好きだった、と断言するのだ。

しかしながら、ここで注目したいのはゲルマント公爵夫人の『ゲルマント家のエスプリ』と呼

ばれる辛辣で挑発的な感性ではない。“スワンの恋”では嫌っていた「帝政様式」をここでは賞賛している点である。しかも、全く反対のことを述べながら。この様式はさらに『見いだされた時』の時代にも流行し始める。第一次世界大戦後のゲルマント大公夫人邸のサロンの描写を引用しよう。かつて公爵夫人はサン＝トゥーヴェルト侯爵夫人邸で帝政様式を批判したが、このテキストに見られる女性はそのサン＝トゥーヴェルト侯爵夫人の甥の息子の妻である。

『帝政風の小さな一つのサロンでは、[略] ミネルヴァにささえられた大姿見のかたわらに寝椅子が一脚、壁と直角にのべられているのが見られたが、その内側がゆりかごのように湾曲しているその椅子に一人の若い女が寝そべっていた。その懶惰なポーズは [略] 帝政風ドレスの目をうばう輝かしさと対象をなしていた [略] もっともありうるのは、彼女は美しい赤い絹服がじまんで、長椅子に横たわっているのがレカミエ夫人風の効果をあげていると考えていたということだろう。[略] サン＝トゥーヴェルトという名と赤いフクシャ色の絹の帝政様式とが花咲いているこのゆりかごのなかで、彼女がゆすっていたのは時なのである。その帝政様式について、ゲルマント夫人は、ずっと今までこの様式をきらっていた、と言明するのだった、それは今もきらっているという意味だった、なぜなら、彼女は流行を、それも遅れをとりながら、追っていたから、それはたしかだった。⁴³⁾』

まず注目すべきは、このテキストが「サン＝トゥーヴェルト」という名と「帝政様式」によって、『ゲルマント家のほうへ』を仲介に、小説の第一巻と最終巻を結ぶことだ。次に「帝政様式」が再び流行していることがわかることに注目したい。だが、ゲルマント夫人は昔からそれが『大嫌い』だと述べる。なぜなら話者によれば、ゲルマント公爵夫人は『流行に遅れながら流行を追っている』からである。つまり『ゲルマント家のほう』ののち、ゲルマント公爵夫人は「帝政様式」を時流を追って再び嫌うようになり、『見いだされた時』ではこの様式の流行は最先端すぎて追いつけない。(したがってこののちまたゲルマント公爵夫人のこの様式への評価が変わるであろうと読者は想像できる。) つまり、『失われた時を求めて』の小説空間全体を通しては、「帝政様式」が『ゲルマントのほう』の時代と『見出された時』の時代の二度にわたって流行しているといえる。ただし、ここで注意したい点がある。ここで引用されている「レカミエ夫人」は帝政期ではなくディレクトワール期にサロンを開いていたことである。プルーストも第一次大戦中のパリをディレクトワール期に比較しつつ「レカミエ夫人」の名を引用している⁴⁴⁾。つまり、プルーストが(故意に?)「帝政様式」とその先駆的様式である「ディレクトワール様式」を混同している可能性がある。

これらゲルマント公爵夫人と「帝政様式」及び「ディレクトワール様式」のエピソードは、十九世紀から二十世紀の初頭にかけてこの様式が繰り返し流行したことに、プルーストが関心を持っていたことを示す。たとえば“コンプレー”における、パリのアドルフ叔父の書斎の描写を引用しよう。

『[略] ついで私たちは叔父のいう「仕事」の部屋にはいる、その壁には何枚かの版画がかけられ、馬車を走らせたり、地球に乗ったり、額に星をいただいたりしている肉づきのよい、バラ色の女神が黒地に描かれていたが、それらはポンペイ風だということで第二帝政期に好まれ、やがて見向きもされなくなり、それからまた、まえと同じただ一つの理由、ほかにいろんな理由はあげられても結局は第二帝政期風だという理由で、ふたたび好まれるようになったものなのである。⁴⁵⁾』

この第一次世界大戦直前の1913年に発表されたテキストによると、ポンペイ風の版画は第二帝政期に流行し、その崩壊とともにすたれ、次に第二帝政風だからという理由で再び流行した、というのである。第二帝政期に流行した「ポンペイ風」について説明を加えよう。先ほど述べたように、1748年のポンペイの遺跡の発掘が「移行様式」から「帝政様式」にいたる新古典主義の流れを生みだした。「ポンペイ風」はとりわけ「十六世様式」と「帝政様式」への過渡期にあたる「ディレクトワール様式」の時代に好まれた。『見いだされた時』の第一次世界大戦に関するテキストでは、ジュピアン男娼館の壁に『ポンペイ風の絵画』がかかっているのだが、これに関して話者がこれらの絵は『フランス大革命末期を想起させるという点で、これから始まるうとしていたディレクトワール期に似た時代にふさわしかった⁴⁶⁾』と述べているのが示す通り、プーレストがディレクトワール期の「ポンペイ風」の流行に精通していたのは間違いない⁴⁷⁾。「ポンペイ風」はその後第二帝政期の「折衷様式」の時代に復活し、マチルド皇女の弟ナポレオン・ジョゼフ・シャルル・ポール・ボナバルトは「ポンペイ風の邸宅」をバリのモンテーニュ大通りに建設している⁴⁸⁾。したがって、『失われた時を求めて』という小説空間全体を通してプーレストが暗示するのは、「ポンペイ風」というディレクトワール期に好まれたモチーフが第二帝政期に復活し、第二帝政の崩壊とともにすたれ、それがそののち「第二帝政期風だから」という理由で復活し、その後、ディレクトワール期を想起させる大戦中にまた「ポンペイ風」が復活し、大戦後の『見いだされた時』のゲルマント大公夫人のサロンで、「帝政様式」に移行する、ということになる⁴⁹⁾。

『失われた時を求めて』において「ディレクトワール様式」と「帝政様式」のがこのように回復してあらわれる点に関しては、衣装の変化がどのように描写されるかを考えるとより興味深い。先ほど1913年頃が時代背景になるとされる『スワン家のほうへ』の最終部で、話者が、服飾の流行が変化したことを嘆いていると述べた。では話者による1913年頃の服飾とはどのようなものだろうか？

『スワン夫人が身にまとして女王のように歩いたさまざまな美しいドレスに、グレコ＝ザクセン型のチュニックがとってかわり、それはプリーツのおかげでタナグラの彫像に似ており、またときには、ディレクトワール様式で、壁紙のように花模様を散らしたリバティ・シフォンのものであった。⁵⁰⁾』

話者によると大戦直前にはギリシャ風の「ディレクトワール様式」のドレスが流行していたらしい。ここで言及される、『タナグラの彫像』とはギリシャのタナグラという町で1870年代に発見された彫像で、1908年頃タナグラ風のドレスが流行したことを暗示している⁵¹⁾。『ディレクトワール様式』の特徴は古代ギリシャ・ローマのドレスの模倣にある。『グレコ・ザクセン型チュニック』がギリシャ風なのは言うまでもない⁵²⁾。事実、当時ポール・ボワレによってディレクトワール期と第一帝政期を想起させるストレートなラインのドレスが考案され流行した⁵³⁾。そして『見出された時』では、大戦後のパリで「帝政様式」のドレスが流行している。先ほど引用したゲルマント大公夫人のサロンの描写に戻ろう。「帝政様式」のサロンで「帝政様式」のドレスをまとった若い婦人がレカミエ夫人を気取って休んでいる。ゲルマント公爵夫人は言う、『すべての流行はふたたびもどってまいります。衣服も、音楽も、絵画も。』⁵⁴⁾ 筆者はここに付けくわえたい、室内装飾の流行もまた回帰すると。

過去の回帰と『時の次元』

ここまでの分析で興味深いのは、オデットの極東趣味をのぞくと、室内装飾が過去の様式の回帰として描かれることである。王政復古以降、「歴史主義」が建築と室内装飾を支配したのであり、ロマン主義の時代の「ネオ・ゴシック」に始まり、帝政様式までのあらゆる様式の回帰、あるいは第二帝政期にみられたように、「折衷主義」が主流だった。十九世紀末になってアール・ヌーヴォーが誕生するまでは⁵⁵⁾。あたかも革命以後のフランス社会が過去との連続性について自問を繰り返したかのように。したがって『失われた時を求めて』の室内装飾の描写は歴史的事実を反映しているといえる。だが筆者はここで小説の構造との関係を指摘したい。先ほど、『サン＝トゥーヴェルト』の名と「帝政様式」が、『ゲルマント家のほうへ』を仲介にして、小説の第一巻と最終巻を結ぶと述べた。同様に、「ポンペイ風」もまた第一巻のアドルフ叔父の書斎から最終巻の大戦に関するテキストを結ぶ。「ディレクトワール様式」しかり。これらは物語の上では『脱線⁵⁶⁾』に過ぎない。しかしながら小説の時間的構造を支えている。

次の『花咲く乙女たちのかげに』のテキストで、話者はヴァントゥイユのソナタに関連して、時間の中で実現されるものごとの全体像をつかむことの難しさについて述べる。

『[略] 私がソナタをはじめからおわりまできいたときでも、[略] このソナタの全貌はほとんど私に見さだめられないままで残った。そこから、そうした作品の認識にメランコリーがむすびつくのであって、時間のなかで実現されるものの認識はすべてそうなのである。ヴァントゥイユのソナタのなかにもっとも奥深く秘められた美が私に明らかになったとき、はじめに認めてたのしんだ美は、私の感受性の範囲外へ習慣によって運ばれ、私を離れ、私から逃げだしはじめた。私はこのソナタがもたらすすべてを時間をかさねてつぎつぎにでなければ好きになれなかったのであって、一度もソナタを全体として所有したことがなかった。このソナタは人生に似ていた。』⁵⁷⁾

人生同様、音楽は時間のなかで実現される。だから一度に全体を把握することはできない。これは『囚われの女』における次のヴァントゥイユの七重奏の終盤部の描写に結びつけて読むべきである。

『例のソナタのしかじかのフレーズが何度も立ちかえってくるのだが、そのたびにリズムと伴奏がちがっていて、変化して立ちかえる、人生において何度も立ちかえる物事に似て、同じでありながら、しかし異なっているのだった。⁵⁸⁾』

つまりソナタにみられたいくつかのフレーズ（『モチーフ⁵⁹⁾』）が、七重奏では変化しながら繰り返しあらわれまた消えるのだ。先ほど、ヴァントゥユのソナタは人生に似て、その全体像をつかむことができないと述べた。ここでは人生におけるように（例えばジルベルトへの愛がゲルマント公爵夫人への愛、続いてアルバルチヌへの愛として繰り返されたように）、同じモチーフが繰り返されることによって七重奏が完遂するのである。この、ソナタから七重奏への、小品から傑作への変化⁶⁰⁾は、実は『楽しみと日々』、あるいは『ジャン・サントゥイユ』から『失われた時を求めて』への変化を暗示しているのではないだろうか？ これら二つの習作はすでに『失われた時を求めて』の主要なモチーフを含んでいた。そこに欠けていたもの、それは、小説の終盤にプルーストが話者に発見させる、それにしがたって『人生が実現される時の次元』、『過去を、過去が現在であった当時のまま現在によみがえらせる記憶が抹殺してしまう時の次元⁶¹⁾』である。つまり、『ジャン・サントゥイユ』における無意識的記憶の発見のみでは不十分なのだ。もう一度上に引用したヴァントゥイユのソナタと七重奏の描写を読もう。ソナタが七重奏に変化を遂げるのは、同じモチーフが、人生におけるエピソードと同様、変化しながらも繰り返し現れることによってである。それでは、『失われた時を求めて』においてこのモチーフと同じ役目を果たすものは何かといえば、繰り返し小説に現れるさまざまな間欠的なテーマである。これらは小説の『時の次元』の骨組みを支える。しかも、「帝政様式」のテーマは、ディレクトワール期からプルーストの時代にいたる一世紀をまたぐ規模、物語の時間の枠を超える時間を『時の次元』にあたえることになる。オデットの趣味あるいは無趣味のテーマも同様である。オデットは『見いだされた時』においてもなお、『第二帝政期風のココット』であり、読者に時代錯誤の印象をあたえる。それが『時の次元』を構成するのに役立っている。事実リュック・フレスが指摘するように、オデットと彼女の趣味は、読者に、フローバールの『感情教育』のロザネットを喚起するのだ⁶²⁾。それによってプルーストの時代に先立つ時間にまで『失われた時を求めて』の時空間がのびてゆく。『失われた時』とは、実は話者一人の時間ではなく、このような、誤解を恐れずにいえば、歴史的規模をもった時間でもあったのだ。

注

『失われた時を求めて』はプレイヤード版（略記号は RTP）を使用した。日本語版は井上究一郎訳（筑摩書房）を用い、適宜変更を加えさせていただいた。

- 1) *Contre Sainte-Beuve*, Éditions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971 (略記号は CSB), p. 628-629. 翻訳は鈴木道彦訳 (『プルースト全集 15 巻』, 筑摩書房, 1986 年) によった。
- 2) ベンヤミン・コレクション I, 浅井健次郎編訳, 久保哲司訳, 筑摩書房, 1995 年, 343 ページ。
- 3) BUTOR, Michel, « Les sept femmes de Gilbert le Mauvais », in *Répertoire IV*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 293-322.
- 4) RICCEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, édition de poche, 1985. t. III, p. 230.
- 5) « Sainte-Beuve et Balzac », in CSB, p. 290.
- 6) RTP, I, p. 414.
- 7) RTP, I, p. 418-419.
- 8) RTP, I, p. 531.
- 9) 例えば次の論文では 1879 年から 1881 年と推測されている (HACHEZ, Willy, « La chronologie d'À la recherche du temps perdu et les faits historiques indiscutables », in BSAMP, n° 6, 1956, p. 364-365)。
- 10) RTP, I, p. 216-218.
- 11) 十九世紀後半のフランスにおけるジャポニズムの流行は周知の通りであり, プルーストも無関心ではなかった。遅くとも 1890 年にはジャポニズムに興味を示していた, というのもこの年, ストロース夫人に菊を贈っており, しかも当時プルーストが書いたテキストにはジャポニズムへの暗示がみられるからである (FRAISSE, Luc, *Proust et le japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 30)。また, 鈴木順二が明らかにしたように, プルーストは鈴木春信の浮世絵『御手洗 (みたらし)』をエドモン・ド・ゴンクール死後 (1896 年) に行われた彼のコレクションの競売で購入している (鈴木順二 « Marcel Proust et la collection d'art japonais des Goncourt », 『慶応大学日吉紀要 (フランス語フランス文学)』, 20 号, 1995 年, p. 111-115)。また, プルーストの菊への好みにはピエール・ロティのベストセラー『お菊さん』 (*Madame Chrysanthème*, 1897 年刊行) の影響を認めるべきだろう。
- 12) BARRIELLE, Jean-François, BOISSET, Jean-François, CASTIEAU, Thérèse, DION-TENENBAUM, Anne, LOZE, Pierre, et NOUVEL, Odile, *Les Styles français*, Paris, Flammarion, 1998, p. 318.
- 13) RTP, I, p. 217.
- 14) RTP, I, p. 585-586.
- 15) JF, I, p. 582.
- 16) ロンドンでは 1851 年のクリスタル・パレスに代表されるようにガラス張りの建築が流行し, パリでも 1855 年のパリ博のりにロンドンでの流行を受けて (『花咲く乙女たちのかげに』で言及される) 『パレ・ド・ランデュストリー』が建設されている。(これは 1897 年から 1900 年に破壊され, 現在のグラン・パレとプティ・パレが建造された。)「冬の室内花壇 0」もこの流れのなかに位置するのだろう。
- 17) MEUNIER, Claude, *Le Jardin d'hiver de Madame Swann. Proust et les fleurs* (Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1995) を参照のこと。この流行が十九世紀の文学に及ぼした影響に関しては HAMON, Philippe, « La ruine et les serre » (in *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1989, p. 55-94) を参照のこと。
- 18) *Les Styles Français, op., cit.*, p. 336.

- 19) *RTP, I*, p. 480.
- 20) *Les Styles français, op., cit.*, p. 165-199.
- 21) *RTP, I*, p. 585.
- 22) *RTP, I*, p. 604-605.
- 23) *RTP, I*, p. 1382.
- 24) *RTP, I*, p. 240-241.
- 25) *RTP, I*, p. 496.
- 26) *Les Styles français, op., cit.*, p. 267-268. この時代には、それまでの「新古典主義」的潮流と王政復古期の「ネオ・ゴシック」から、ルネッサンス様式、ロココ様式、ルイ十四世様式へと関心が移った。
- 27) *Les Styles français (op. cit., p. 303-304)* を参照のこと。なお、スワン夫人の住居は同じ著作に述べられるマチルド皇女 (1822 - 1904) のそれを思わせないこともない。ただし、ブルーストによるマチルド皇女のサロンに関する記事には残念ながら室内装飾の描写は見られない (*CSB*, p. 445-455)。したがって、筆者はマチルド皇女のサロンがモデルになっていると主張するものではない。プレイヤード版の注によれば、むしろルイザ・ド・モルナンの趣味を参考にしているようである (*RTP, I*, p. 1212, note 3 de la page 241)。
- 28) *RTP, IV*, p. 464.
- 29) *RTP, I*, p. 194.
- 30) *CSB*, p. 645.
- 31) *RTP, I*, p. 608.
- 32) *RTP, I*, p. 610. ここで暗示される小説の女主人公とはバルザックのそれかもしれない。フォルチュニーのドレスをバルザックの女主人公たちがまとうドレスに比す、『囚われの女』におけるテキストを参照のこと (*RTP, III*, p. 543)。
- 33) *RTP, I*, p. 1421, note 1. プレイヤード版の編者は次の著作を参照している。 *Histoire du costume*, Paris, Flammarion, 1965, p. 396).
- 34) *RTP, I*, p. 60.
- 35) *RTP, IV*, p. 225-226.
- 36) *RTP, I*, p. 239.
- 37) アンナ・ファヴリションはオデットの装いは流行からはなれ時間から自由になることで芸術の域に達したと論じる (FAVRICHON, Anna, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987)。とりわけ 110 ページを参照。
- 38) *RTP, I*, p. 333。
- 39) *Les Styles français, op., cit.*, p. 301-303.
- 40) 王政復古期の建築家や工芸家にはルイ十六世時代の末期から帝政時代に修行したものが多かったからである (*Les Styles français, op., cit.*, p. 243)。
- 41) *RTP, I*, p. 334.
- 42) *RTP, II*, p. 807.

- 43) RTP, IV, p. 601-602.
- 44) RTP, IV, p. 301.
- 45) RTP, I, p. 72.
- 46) RTP, IV, p. 416.
- 47) 多くの歴史家が大戦中のパリの風俗をディレクトワール期のそれに比している。たとえば次の著作を参照。PERREUX, Gabriel, *La Vie quotidienne des civils en France pendant la Grande Guerre*, Paris, Hachette, 1966. また、ブルーストはゴンクール兄弟の著作 (*Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Didier, 1864) を通してディレクトワール期の風俗に精通していたようであり、『見いだされた時』ではこの著作への暗示がみられる (RTP, IV, p. 302 及びその注を参照のこと)。
- 48) *Les Styles français*, *op. cit.*, p. 311.
- 49) ここで忘れてならないのは、ブルーストにとって、ヴェスヴィオ火山の噴火によって地中に葬られたポンペイは、まず第一に、その性的放埒が原因で天の火によって焼かれたソドムと結びつくことである (RTP, IV, p. 385-386 et p. 412)。
- 50) RTP, I, p. 417.
- 51) プレイヤード版の注 (RTP, I, p. 1280) 及びフラマリオン版の注 (éditions établies sous la direction de Jean Milly, Paris, Flammarion, 1987, p. 627) を参照。
- 52) この文はドンシエールのサン＝ルーの十八世紀風の寝室の壁紙 (『リパティー織の壁布と十八世紀ドイツの古い室内装飾布』) (RTP, II, p. 373) を思わせないこともない。したがって『グレコ＝ザクセンのチュニク』とは小花が散りばめられた十八世紀ドイツ風の生地のできたギリシャ風チュニクという意味かもしれない。
- 53) RUPPERT, Jacques, DELPIERRE, Madeleine, DAVRAY-PIEKOK, Renée et GORGUET-BALLESTEROS, Pascal, *Le Costume français*, Paris, Flammarion, 1990, 1996, p. 291-292.
- 54) RTP, IV, p. 588.
- 55) *Les Styles français*, *op. cit.*, p. 353-354.
- 56) 用語は次の著作による。BAYARD, Pierre, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- 57) RTP, I, p. 521.
- 58) RTP, III, p. 763.
- 59) RTP, III, p. 764.
- 60) RTP, III, p. 767.
- 61) RTP, IV, p. 608.
- 62) FRAISSE, Luc, *Proust et le Japonisme*, *op. cit.*, p. 30-31.