

# 『何も忘れられない、何も破壊されない』

## —プルーストにおけるポンペイのモチーフについての試論—

勝山 祐子\*

“Nothing is Forgotten, Nothing is Destroyed”:  
The Theme of Pompeii in Proust's Texts

Yuko Katsuyama

**要 旨** 『失われた時を求めて』におけるポンペイのモチーフにはいくつかの役割がある。まず、ポンペイのモチーフが室内装飾の分野を中心に流行した、ディレクトワール期と第二帝政期を想起させることである。とりわけ、第一次世界大戦中のパリをディレクトワール期のパリと比較することで、その浮薄な風俗を浮かびあがらせる。次に、同性愛を暗示し、ドイツ軍の爆撃を受けるパリを天の火に焼かれたソドムとゴモラに結びつける。また、第一篇と最終篇にはポンペイを題材にした絵画についての言及があり、それが小説の始まりと終わりを繋ぎ、小説に時間的連続性をあたえる。こうした役割をポンペイのモチーフに負わせるにあたって、プルーストはポンペイを題材にした書物や絵画の記憶を小説に反映させる。いっぽうで、ポンペイのモチーフは考古学のテーマを小説に導入する。こうして密かに再生のテーマに結びつく。

キーワード プルースト ポンペイ 廃墟

79年のヴェスヴィオ火山の噴火で消滅したポンペイが死のイメージを伴うのは驚くにあたらない。『ゲルマントのほう』の中で、発作を起こした祖母を乗せた馬車は次のように描かれる。

太陽は傾いていた、その太陽は辻馬車が私たちの住んでいる通に着くまでに沿ってゆくいつはてるともない壁を赤々と燃えあがらせていた、その壁には、馬と馬車との、夕日に映しだされた影が、赤味がかかった地に黒く浮きだして、まるでポンペイの素焼きに表された  
シャー・フュネーブル  
霊 柩 車 のようであった。<sup>1</sup>

ここでプルーストは、どこかべつての古代の遺跡で発掘された素焼きをポンペイで発掘されたものと混同している可能性があるようだ。なぜならプレイヤー版の注によれば、ポンペイからは絵が描かれた壺は出土していないから<sup>2</sup>。いずれにしても、プルーストにとってポンペイが死のイメージと結びつくのは確かだろう。しかし、『失われた時を求めて』におけるポンペイのモ

\* 本学准教授 フランス文学

チーフは、他の役割も負っている。

## コンブレーの寝室の三枚の版画、アドルフ叔父の書斎のポンペイ風の版画、そしてジュピアンの館のポンペイ調の絵画

コンブレーの話者の寝室の壁には三つの絵画の複製版画が飾られている。祖母が教育的配慮からスワンの助言にしたがって選んだものだ。三つの絵画とは、コロアの『シャルトルの大聖堂』、ユベール・ロベールの『サン・クルーの大噴水』、ターナーの『ヴェスヴィオ火山の噴火』である<sup>3</sup>。Philippe BOYERはこの逸話に関して、三人の画家の名とそれぞれの絵画には、小説の主要なテーマを導入する役割が秘められていることを分析している<sup>4</sup>。ここで筆者が注目したいのは、ターナーの『ヴェスヴィオ火山の噴火』である。批評家はまず、ターナーは（コロアと同様に）ヴェニスを描いた画家であり、画家の名はヴェニスのテーマを小説に導入すると考える。次に、『ゲルマントのほう』で話者を誘惑しようとするシャルリュスが、ターナーが描く虹を「ふたりの和解のしるし<sup>5</sup>」に喩えることに着目し、ターナーの名は同性愛のしるしであるという。そして「ヴェスヴィオ火山の噴火」といえばポンペイ。79年の噴火の際に溶岩流に飲みこまれたポンペイは、『見出された時』においては、シャルリュスによって、性的放埒が原因で天の火に焼かれたソドムとゴモラ（更にはドイツ軍の爆撃によって破壊の危機に瀕するパリ）に結びつけられる<sup>6</sup>。つまり、ターナーの『ヴェスヴィオ火山の噴火』は、ポンペイへの暗示を通してソドムとゴモラのテーマを小説に導入する（実は、ユベール・ロベールの名もまた、プルーストにとってはポンペイの廃墟と密かに結びつくのだが）。

続いて、『コンブレーⅡ』では、ポンペイは第二帝政期に愛された絵画のモチーフとして言及される。『コンブレーⅡ』の始まりから25ページほど先で、話者はアドルフ叔父の思い出を語る。叔父のパリのサロンは次のように描かれる。

[前略] それから私たちはサロンを通りぬけるのだが、[中略] その壁の上部には金色の刳形がつけられ、青く塗った天井は大空を模したつもりらしく、家具は祖父母の家とおなじようにサテンのキルティング張り<sup>キルティング張り</sup>がしてあったが、色は黄色だった [後略]。<sup>7</sup>

筆者はかつて『失われた時を求めて』における室内装飾を考察した。その際、帝政様式が小説世界で繰り返し流行することに注目した<sup>8</sup>。このテキストで描かれるアドルフ叔父のサロンを、厳密な意味で帝政様式であると断じるのは難しいが、少なくとも新古典主義風だとみなしてよいだろう。1738年にヘラクラネウムが、1748年にポンペイの遺跡が発掘されたことによってヨーロッパ規模で新古典主義運動が起こり、フランスでもルイ15世の治世の終わりにはロココ様式から新古典主義に移行し（室内装飾の分野では当時の様式を「移行様式」と呼ぶ）、これが、ルイ16世様式とディレクターワール期のディレクターワール様式を経て第一帝政期に重厚な帝政様式として花開くのである。その後、新古典主義や帝政様式が忘れられたわけではなかった。そして、第二帝政期になると、皇后ウージェニーがマリー＝アントワネットへの情熱から、ルイ16

世様式を採用した（当時「ルイ16世-皇后様式」と呼ばれた）「書斎」をサン＝クルーの城内に造らせている<sup>9</sup>。Les Styles françaisによれば、「皇后の書斎は、壁は18世紀の色使いにしたがって空色と金色，[中略]室内調度とは言えば，18世紀の威厳ある品々が，第二帝政期に典型的な，新しくキルティング張りをした古い椅子一式に一体化している<sup>10</sup>」という。また，この書籍には，Fortuné de FOURNIERによる皇后の書斎の水彩画が掲載されている。空色の天井には雲が描かれ，椅子類のキルティング張りは黄色がかっている。奥の部屋の椅子には空色のキルティング張りがしてある<sup>11</sup>。つまり，アドルフ叔父のサロンは第二帝政期に復活したルイ16世様式に則っているのである。アドルフ叔父（話者は叔父と呼ぶが，実際は「祖父の弟<sup>12</sup>」）—モデルは，アドルフ叔父と同様に著名なココットとの交際で知られる，プルーストの母親の叔父のルイ・ヴェイユだと言われている<sup>13</sup>—の壮年期（第二帝政期）に相応しい室内装飾だと言える。

ルイ16世-皇后様式ともいべきサロンの奥には叔父の書斎がある。

ついで私たちは叔父の「仕事」の部屋にはいる，その壁には，二輪馬車を走らせたり，天球儀に乗ったり，額に星をいただいたりしている肉づきのいい，ばら色の女神が黒地に描かれているあれらの版画の何枚かがかけられていたが，それらはポンペイ風だということで第二帝政期の好みに投じたものの，やがては見向きもされなくなり，それからまた，まえとおなじただ一つの理由，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<sup>14</sup>。

ここで興味深いのは，「ポンペイ風の」版画が第二帝政期に流行し，その後（おそらく第二帝政の崩壊とともに）廃れ，そしてまた「第二帝政風」だという理由で流行したとプルーストが書いていることである。事実，第二帝政期には，ゴーチエの『ポンペイ夜話』（1852年），画家テオドル・シャセリオーによる『ポンペイの浴場のテピダリウム』（1853年）やヴィクトラン・ド・ジョンシエールによるオペラ『ポンペイ最後の日』（1869年）など，ポンペイをモチーフにした芸術作品が分野を問わず見られた。だが，ポンペイのモチーフが流行したのはこれが初めてではなかった。19世紀の文学では，デルフィーヌ・ド・ジラルダン『ポンペイ最後の日』（1828年）やネルヴァルの『イシス』（1845年），またイギリスのリットン男爵による『ポンペイ最後の日々』（1834年）などが挙げられるだろうが，ここではとりあえず，室内装飾に見られるポンペイのモチーフの流行に限定しよう。

先ほど，ヘラクラネウムとポンペイの遺跡の発見に始まる新古典主義運動は，フランスの建築や室内装飾の分野では，ルイ15世の治世の末期からルイ16世の時代とディレクトワール期を経て，第一帝政期に帝政様式として開花したと述べた。ポンペイのモチーフについて言えば，ルイ16世様式と，とりわけディレクトワール様式—これは重厚な帝政様式と異なり軽快だった—とともに流行した<sup>15</sup>。『見出された時』の第一次世界大戦を巡るテキストにおいて次のように書かれていることを鑑みれば，プルーストはディレクトワール期におけるポンペイのモチーフの流行

に精通していたと言わねばならない。

[前略] ジュピアンの宿にあるポンペイ調の絵画は、それらがフランス大革命の末期を思い出させる点で、これからはじまろうとしているディレクトワールそっくりの時代に、いかにもふさわしかった。早くも、平和の到来を見越し、警察の命令にあまり大っぴらに違反しないように闇にかくれて、いたるところで新しいダンス・パーティが催され [後略]。<sup>16</sup>

実は、戦時中のパリを巡るテキストの中で、プルーストは繰り返し戦時中のパリとディレクトワール期のパリの類似に言及する<sup>17</sup>。戦時中のパリのサロンの女王となったヴェルデュラン夫人とボンタン夫人をディレクトワール期のタリアン夫人に喩えるのである<sup>18</sup>。ロベスピエールによる恐怖政治が終わり、解放感に溢れるディレクトワール期のパリと、大戦の終わりがみえないため浮薄さが戻ってきたパリとを比較するのに、話者はポンペイのモチーフを持ち出す（シャルリュスにとっては、戦時中のパリの浮薄さはディレクトワール期を飛び越えて直接ポンペイの浮薄さに比べるべきものなのだが）。『コンプレー II』においては第二帝政期を想起させたポンペイのモチーフが、『見出された時』においてはディレクトワール期を想起させるのである。ポンペイのモチーフは小説の初篇と最終篇とを密かに繋ぐ。

### ナポレオン公の「ポンペイの家」—第二帝政とポンペイ

ここで注目したいのは、ナポレオン三世の従兄弟でありマチルド皇女の弟であったナポレオン公が、1855年から5年の歳月をかけてモンテーニュ通りに建造させた「ポンペイの家」である。ナポレオン公とナポレオン三世夫妻との間には軋轢があったが、ともにナポレオン一世の時代を手本にする傾向があっかもしれない。

この、「ネオ・ギリシャ趣味」の壁画で飾られたアトリウムを持ち、「調度品が、直線的な寝椅子

を始めとして、ディレクトワールを想起させる<sup>19</sup>」ナポレオン公の「ポンペイの家」は、アルフレッド・ノルマンによって設計され、1860年の初めに竣工し、皇帝夫妻を招待して竣工を祝う盛大な夜会が催された。その際、ゴーチエ（邸が建設中の1857年秋に、この邸に関する記事を *L'Article* 紙に寄稿している<sup>20</sup>）のプロローグ『ディオメドの妻<sup>21</sup>』の朗読に続いて、エミール・オジエの戯曲『フルート奏者<sup>22</sup>』が上演されている。Marie-Claude DEJEAN de la BATIEによると、こ



*La répétition générale du Joueur de Flûte*, gravure par Laguillermie, d'après le tableau de Gustave Boulanger exposé au Salon en 1861, citée par Maire-Claude DEJEAN de la BATIE dans "La maison pompéienne du prince Napoléon avenue Montaigne" (p. 132).

の「ポンペイの家」で開催された、演劇『フルート奏者』のリハーサルの様子を描いた絵画『フルート奏者の総稽古』がギュスターヴ・ブーランジェによって翌年のサロンで発表され、その版画による複製がLAGUILLERMIEにより大量に制作されて「直ちに大衆に広まり有名になった<sup>23</sup>」。また、当時の新聞はこの夜会を、版画による様々な挿絵を交えて紹介している<sup>24</sup>。したがって、1860年代には「ポンペイの家」を描いた版画が流通していたようである。『コンプレーII』でプルーストが、「ポンペイ風」で「第二帝政風」の「あれらの版画」と書くのは、以上の史実に基づくものかもしれない。

だが、今回、プルーストが愛読したと言われる *Les Villes d'art célèbres* のシリーズから Henry THÉDENAT が1906年に出版した *Pompéi. Histoire — vie privée*<sup>25</sup> を参照し、この著作に掲載されたポンペイの遺跡に描かれた壁画の写真に、プルーストの描写を思わせるものが見つかることに気がついた。例えば「ヴェッティの家」の壁画『ミューズ・ウーラニア<sup>26</sup>』。この挿絵を見るかぎり、額に星があるかどうかははっきりしないが、ウーラニアは天文学の女神であり、プルーストがいう「額に星のある女神」がウーラニアを意味するとみなしても許されるだろう。彼女は、彼女自身の右前方にある「天球儀」を右手に持った杖で指し、右足を手前にある台の上に乗せている（残念ながら天球儀の上には乗っていない）。背景は黒っぽい。白黒写真だからここに描かれたウーラニアが「ばら色」であるかは断定できないが、いずれにしても版画に刷られた女性が（彩色されていない限り）「ばら色」であるのは奇妙であり、プルーストは話者がアドルフ叔父の家で出会うことになる「ばら色の（服を着た）婦人」への連想でそう書いたのかもしれない。「肉づきがいい」かどうかは判断しかねるが、古代風のゆったりしたドレスを纏い、左手を腹部（右の太腿？）に当てているため、ほっそりしているようには見えない。また、THÉDENATの著作には、同じく「ヴェッティの家」のイルカなどに引かれた「二輪馬車」に乗ったアモレを描いた壁画の写真がいくつか掲載されている<sup>27</sup>。確かにアモレは女神ではないが、もしかしたら「二輪馬車に乗った女神」とはこのアモレ<sup>28</sup>の記憶かもしれない。プルーストは、第二帝政期にポンペイをモチーフにした版画が流行したという事実と、この本をはじめとす



La muse Uranie, dans la maison de Vettit, citée par Henry THÉDENAT dans *Pompéi. Histoire — vie privée* (p. 114).

る書物の記憶から、この文を織りなしたのではなかろうか<sup>29</sup>？

## ユベール・ロベールの廃墟とゴーチエのボンペイ

いずれにしても、マチルド皇女（1904年死去）のサロンに通ったプルーストがモンテーニュ通りの「ボンペイの家」に精通していた可能性は高いと思われる（この邸は1868年に売りに出され、美術館として利用された時期もあったが、結局1891年に解体されている<sup>30</sup>。63年の地震のち再建された町が、その17年後にはヴェスヴィオの噴火で儂くも滅亡したことを考えると、奇妙な巡りあわせと言えなくもない）。そして、「ボンペイの家」を賞賛したゴーチエ（1872年死去）の著作に親しんでもいた（詩人としてのゴーチエを『三流詩人』とみなしていたのは否定できないが<sup>31</sup>）。ここではゴーチエの『ボンペイ夜話』に注目したい。なぜなら、ゴーチエが描くボンペイの夜景は、次に引用する『コンブレー II』における月光を浴びるコンブレーの駅前大通りの光景を想起させるからである。

[前略] 折から月夜で、むし暑いとなると、父は私たちをまっすぐには帰らせないで [中略] カルヴァリオの丘をまわってくる長い散歩に連れていった [後略]。時々高架線のところまで行ったが、この石で築かれた橋弧は、停車場にはじまっていた、私に文明世界の外への追放と苦難を思いうかべさせた、なぜなら、毎年パリからやってくる時、コンブレーに着いたら乗りこさないように、よく注意して早めに仕度をするを私たちは命じられたからで、というのも汽車は二分間停車したらまた動きだし、高架線にさしかかって、そこからキリスト教諸国の外へ出てしまうのであり、コンブレーは私にとってキリスト教国のさいはてになっていたわけなのである。私たちはいつも駅前ヴィアラのラ・ガール大通を通して戻ったが、そのあたりには、この町のなかでもっとも感じのいい邸宅が建っていた。どの庭園でも、月光は、画家ユベール・ロベールがやったように、白大理石のこわれた階段、噴水、なかばひらいた鉄柵をあちらこちらに現出させていた。月光は電信局を崩壊させていた。その建物からはもはや半壊の円柱が一本残っているだけだったが、その円柱には不滅の廃墟の美が保たれていた。[中略] 一軒一軒ひどくへだたっている家々の鉄柵から、私たちだけが歩いている足音に目を覚ました犬たちが、たがいに吠えあつた、そして今でもときどき私はそれとおなじ吠え声を夕方耳にすることがあるのだが、その声と声とのあいだに、あのラ・ガール大通は（その大通の跡にコンブレー公園が設けられたときに）逃げこんでしまったにちがいがなかった、なぜなら私には、どこにいるときでも、犬の吠え声がかきこえてきて、それがたがいに吠えあいはじめると、ただちにあのラ・ガール大通が、そのほだい樹や月光に照らされたその歩道とともに、目に見えてくるからである。<sup>32</sup>

月光が美しい夜には、話者一家はカヴァリオの丘、つまり十字架が建てられたゴルゴダの丘を連想させる丘を回って駅の高架線にいたる。それが、幼い話者には、キリスト教的文明世界の境界線に思われる。その先は異教世界なのだ。話者一家は駅前ヴィアラの大通りを通して帰宅するが、月明

かりを浴びる大通りはユベール・ロベールが描く廃墟のようだ。犬が何匹も吠えている。

ユベール・ロベールは18世紀後半の風景画家で、長くローマに滞在し、古代ローマ時代の廃墟を題材にすることが多かったため、「リュイニスト」の画家と呼ばれることもあり、その作品はアンシャン・レジームの崩壊の予兆を感じさせるといわれる（晩年には現実の廃墟ではなく想像による廃墟を描くようになるが、その好例が1796年の *Vue imaginaire de la galerie du Louvre en ruine*、画家の想像力はルーヴルをも破壊する）。したがって、このテキストで幼い話者はローマ的な異教世界を想像しているといえる。だが、少なくとも筆者の知る限り、ユベール・ロベールが月光を浴びる廃墟を描いたことはない。だからだろう、Eric KARPELES は *Le Musée imaginaire de Marcel Proust* の中で *Cénotaphe pour Jean-Jacques Rousseau aux Tuileries* (1794年) をモデルとみなしている<sup>34</sup>。この絵画は、左上に小さく見える月の光を浴びて浮き上がるローマ風の神殿の光景を描いたものだ。ここでは、ルソーの記念碑は古代ローマ風だが廃墟ではない。いっぽうで、筆者は過去に「大通の跡地にコンブレ公園を建設した」という記述から連想して、古代の廃墟風の円柱が建っているモンソー公園を散歩した思い出から着想したのではないかと想像した。また、デイドロによるユベール・ロベールの批評との類似を指摘した。スタール夫人の『コリヌ』によって月光を浴びる廃墟での散歩が流行したことにも注目した<sup>35</sup>。また、話者が、ポルト・マイヨから見える月光を浴びて夕闇に浮かぶパリの町並みのシルエットを廃墟のデッサンに喩える<sup>36</sup> ことにも注目し、プルーストにとっては、月光は廃墟のテーマと結びつくと結論づけた<sup>37</sup>。だが、この『コンブレ II』のテキストの犬の吠え声に注目すると、ゴーチエの『ポンペイ夜話』の中の犬の壁画の描写を思い起こす。主人公オクタヴィアンは月光を浴びる遺跡に紛れ込む。

門の横手の羽目には軋引きにしたラコニアのモロッコ犬が“犬に御注意”という極まり文句を書きそえて、絵画特有の猛々しさで、月に叫び、来訪者に吠えかかっていた。<sup>38</sup>

確かにコンブレの犬たちはゴーチエのポンペイの壁画の犬ほどには獐猛でない。しかも、次のテキストからは、コンブレでは月光が大通りを破壊し廃墟に変容させるのとは対照的に、ゴーチエの小説では月光が廃墟を復元するのがわかる。

月はしらじらとした光で蒼ざめた家々を照らし、街路を銀色の光に輝く側と、青っぽい影におおわれた側とに分けた。この夜の光は、ほのほのした色合いで建物の荒廃を隠していた。頂の折れた円柱や、縦横に亀裂のはいった壁や、噴火で崩れおちた屋根も太陽のなまなましい光で見るときのように目だたなかった。欠けた部分は半濃淡でおぎなわれ、絵画の素描における化粧の一刷毛のように、異様な光が瓦解した全体をくっきりと描きだしていた。夜の無言の精霊が、何か不思議な生活ファンタスティックを表現するために、化石の都を修復したようであった。<sup>39</sup>

小説の展開を考えれば、月光が無傷のポンペイを現出させる、というよりも、月光は主人公を

噴火以前のポンペイに運ぶと言うべきか？ いずれにしてもブルーストにとってもゴーチエにとっても月光の魔力が廃墟を巡る想像力には欠かせないのだ<sup>40</sup>。

そしてゴーチエの主人公は、ディオメードの娘に誘惑され、危うく一夜をともにしそうになる。そこへキリスト教に改宗したディオメードの幽霊が闖入し娘に言う、「アジアでもローマでもギリシアでもどこの者でもかまわぬ、そなたの恋人たちと多神教の冥途へもどれ…。ところで、若いキリスト教のお方よ。この幽霊をお捨てなされ [後略]。<sup>41</sup>」ゴーチエは古代の享樂を許す宗教と、禁欲的なキリスト教を対比する<sup>42</sup>。『コンプレー II』の話者はまだ幼いため享樂と禁欲について瞑想することはないが、カタツムリの筋を巡るエピソード<sup>43</sup>を鑑みれば、性的快樂の目覚めによる罪悪感が『コンプレー II』の隠れたテーマの一つであることは間違いない。また、ジャン＝ピエール・リシャールが、ユベール・ロベールに代表される「噴水のテーマ」が性的快樂を暗示していると述べたことも思い起こそう<sup>44</sup>。ユベール・ロベールの廃墟を思わせる駅前大通りの描写には、享樂的な（と 19 世紀の芸術家が夢想した）異教的世界に無意識に魅了され、また同時に恐れる幼い話者の夢が暗示されており、ゴーチエのポンペイと隠れた糸で結ばれているのだ。

## ソドムとゴモラ、ポンペイ、そしてパリ

筆者は先ほど、シャルリュスは、ドイツ軍の爆撃によって破壊の危機に瀕するパリとヴェスヴィオの噴火で溶岩流に飲みこまれたポンペイを、性的放埒が神の怒りに触れ天の火によって焼かれたソドムとゴモラに喩えると述べた。それはシャルリュスが、ドイツ軍の攻撃による破壊の危機に瀕する夜のパリを逍遙しながら、次のように述べるからである。

ポンペイのある家の壁にソドマ、ゴモラという啓示的な文字の記載されているのが見出されました<sup>45</sup>。

この台詞は *Dictionnaire Marcel Proust*<sup>46</sup>によると、先ほど言及した THÉDENAT の著書に出典が求められることが判明している。確かに、THÉDENAT の書物を紐解くと、「カタストロフの前」と題された第一章は次の文によって締めくくられる。

聖ペテロや聖パウロの時代に、確立された信仰がまだ存在しないこの町に紛れこんだキリスト教徒だろうか？ それとも、多くのユダヤ教徒がそうだったように、盛んな商業活動にひかれてやってきたユダヤ教徒だろうか？ ある家屋の壁に（巻末地図、領域Ⅰ区画Ⅰ、26番地）、ポンペイを襲った大災害の直前、多分天の火がこの有罪を宣告された町に降り注ぐと思ったその瞬間に、次の二語を書き記したのは「ソドマ、ゴモラ」。<sup>47</sup>

最後の二語に、作者がシャルリュスの口を借りて込めるのは、もちろん同性愛への暗示である（このあと、話者はジュピアンの悪所でシャルリュスの倒錯劇を目撃するのだ）。だが、敗北主

義者にしてドイツ最良、しかも老齢が原因で同性愛が隠せなくなり、更にはパリのサロンから追放されたシャルリュスは、この言葉を吐くにあたって話者に長々と戦時中のパリの浮薄な風俗、とりわけ社交人たちの「物への執着」を糾弾しながら、パリとポンペイとを比較する。

[前略] そうした歡樂の宴は、ドイツ軍がなおも進撃してくるならば、おそらくわれわれのポンペイが最後の日々ともなるであろう要素を、十分にそなえています。そうなのはじめてわれわれのポンペイは浮薄フリヴォリテさから救われるのでしょうか。ドイツ軍がヴェスヴィオ火山さながらに溶岩を噴きだし（彼らの艦砲は火山に劣らずおそろしいですからね）、その溶岩がおしゃれをしている女たちの不意を襲い、その身振りを中断したまま永遠化する、ということにでもなれば、後世の子供たちは、絵入りの教科書のなかで、モレ夫人がその義姉のもとへ晩餐に行くまえに、仕上の一さしをしようとしているところや、ソステヌ・ド・ゲルマントがそのつくり眉をひきおわろうとしているところをながめながら、知識を身につけることでしょうし、未来のプリショの徒輩には、いい講義材料マチエールになるでしょう、一時代の浮薄フリヴォリテさも、それから十世紀の年代が経過した暁には、この上もなくまじめな博学マチエールの材料となるのです、とりわけ火山の噴出によって、あるいは爆撃で投下された溶岩同様の物質によって、当時あった姿のままに保存されてきた、となった場合にはね。ヴェスヴィオが吐きだしたものと同様の毒ガスや、ポンペイを埋没したものと同様の流出物が、所蔵の絵画や彫像をまだバヨヌへ疎開させないでいた最後の不用心女たちのことごとくをその姿のままに後世まで残す、とでもいうようになったときは、未来の歴史学にとってなんとという貴重な資料でしょう！ それにまた、ムートン・ロトシルトやサン＝テミリオンの古いボトルか何かをとりだしに行くためではなく、自分たちが一番たいせつにしているものをかくすためにそれを抱えて地下の穴倉に逃げこむあの連中こそ、毎夜、すでにここ一年來、ポンペイの断片を地で行っている手あいであって、まさに祭器をもちこぶときに死に襲われたヘラクランウムの司祭たちではないでしょうか？ 物への執着こそ、つねにその所有者を死にみちびくものなのです。パリは、そりゃヘラクランウムのように、ヘラクレスによって築かれたものではなかった。だが、多くの類似点は如実にせまるものがある！ われわれにあたえられているその種の鋭い見通しは、何も現代に特有のものではなく、いつの時代にもあったものです。われわれはあすにもヴェスヴィオのふもとの町々の運命をもつやもしれぬ、といま私が考えたとすれば、昔のそれらの町々も、聖書に語られているあの呪われた町々の運命におびやかされていたのです。[後略]。<sup>48</sup>

これに続くのが、先ほど引用した「ソドマ、ゴモラ」の台詞である。残念ながら、祭器を運ぶ途中で溶岩流に飲みこまれてしまったヘラクランウムの司祭たちのエピソードの典拠がどこにあるのかは確かめられなかったが、ここでプルーストがシャルリュスに語らせる「物に執着する」社交人たちの生態は、THÉDENATがその著書で描いたポンペイから発見された遺体の痕跡から推測される住人たちの最後の様子に着想を得た可能性があるだろう。というのも、

THÉDENAT は財宝を持って逃げようとしたポンペイの住人たちを執拗に描くから。「一人の妊婦が鍵束と銀製の壺を抱えていた、それらを一緒に持って逃げたかったのだ。」あるいは、一人の男が「麻の大きな布にブロンズ製品を 42 個、デナリウス銀貨を 360 枚、カエサルの肖像が掘ってあることから当時鑄造されたばかりだったと思われる金の貨幣 8 枚を入れて、何重にも折り畳み、それを持って逃げていた。」ゴーチエの『ポンペイ夜話』にも描かれる「ディオメードの家」の状況とは言えば、主は地下室—ゴーチエの小説では酒蔵<sup>49</sup>—にかき集めた宝石を持った家族を避難させ、自らは布袋に銀製品や金銀銅貨を詰めこみ、海のほうへ逃げようとして溶岩流に飲みこまれてしまった<sup>50</sup>。この著作は、最後に再び「ディオメードの家」の地下の様子、とりわけ、ゴーチエの主人公を魅了したこの家の娘のモデルとおもわれる女が身につけていた宝石、灰から我が身を守ろうと頭に被せたドレスの美しい模様を描写して終わる<sup>51</sup>。

シャルリュスのパリが、その浮薄さにおいて 20 世紀のポンペイならば、話者にとってのパリはどうかといえば、先ほど述べたように、社交界の浮薄さはディレクトワール期のそれに比較される。また、ドイツ軍の爆撃による破壊に備える夜のパリは、そのモニュメントを照らす「無慈悲なまでに神秘に澄みきった月の、すこしも変わらぬ、古代のままの壮麗さ」のおかげでその美しさが強調される<sup>52</sup>。ところが、実際に爆撃が始まると、話者にとってもパリは溶岩流に飲みこまれるポンペイに変容する。

私はジュピアンの館のことを考えるのだった、おそらくはあの館も、今頃は灰燼に帰しているだろう、なぜなら、ちょうど私があの家から出た時に、爆弾が私のすぐそばに落ちたのだから、そうだ、あの館は、シャルリュス氏が、そこに「ソドマ」という文字を予言的に書きつけることができたであろう館なのだ、あたかも、おなじような運命の洞察力でもって、あるいはたぶん、火山が噴火しはじめ、大災害が起ころいはじめたその最初にであろうか、ポンペイの町の誰とは知れぬ住人が、壁にその文字を書いたように。[中略]。すでに天の業火を浴びているこれらのポンペイの住民の何人もが、カタコンベのように暗黒のメトロの通路におりていった。[中略]。暗闇は続いている、ジュピアンの常連たちは [中略]、お膳立てのそろっている、密室内の快樂の代わりに未知の世界で偶然出会った快樂を味わう気持ちになって、爆弾の噴火山めく轟音を聞きながら、ポンペイの悪所さながらの場所にうずくまり、カタコンベの暗黒のなかで秘密の儀式をあげるのであった。<sup>53</sup>

このテキストで描かれる 20 世紀のポンペイの住人たちは、THÉDENAT が描く溶岩流に飲みこまれるその瞬間のポンペイの住人たちやシャルリュスが批判する爆撃にあうパリの住人たちが、財宝を守ろうと必死に地下へと降りていくのとは対照的に、死をも恐れず快樂を求めて地下鉄にもぐって行く。社交人たちの浮薄な快樂とも、ジュピアンが提供する演出された快樂とも対照的な、真剣そのものの快樂があると信じて。その描写に二ページ近くを割いてブルーストが創造するのは生き地獄というべきか？

## 考古学—忘却を超えて

このように、大戦中のパリの描写を通してポンペイのモチーフはしだいに死と破壊へと向かう。ここで注目したいのは、先ほど引用した台詞の中でシャルリュスが、「一時代の浮薄さ」が歴史学の研究材料となると述べていることである。何故ならプルーストは、1907年に『ポーニュー侯爵夫人の回想録』の書評をフィガロ紙に寄稿しているが、その中の、新聞の編集者によって削除されてしまったテキストにおいて、社交人の浮薄さについて書きながら次のように述べているからである。

詩人や哲学者は長いあいだ言ってきた、われわれが存在する限り、われわれすべてにとって、最も偉大な者たちにとってさえも、人生は巨大な忘却を約束されていて、何年かすれば、人々の記憶に残るのが最も確かだと思われていたことがらも飲みこまれ破壊されてしまう、と。だが、考古学者や古文書学者は反対に、われわれに教えてくれる、何も忘れられない、何も破壊されない、人生で最も取るに足りないことがら、最もわれわれからかけ離れた状況が、過去の巨大なカタコンベにその痕跡を刻みに行ったのだ、そしてそのカタコンベでは人類がその命の歩みを刻々と語るのだ。クレタにしろエジプトにしろアッシリアにしろ、歴史がやってきて心をくわいてくれるのを、古代から待っている野がないところはない。テセウスの、アメンホテプの、サルゴンの人生の、最も無意味な細部、最もむなしい快樂も、それらに気晴らししか見ない者、とがめるべき行いではないにしても重要性のないものだと決めつける者にはどんなに浮薄に見えようとも、このような気晴らしが何世紀も昔に消え去った今日となつては、われわれの時代の学者たちにとって最も重要な研究材料なのだ。<sup>54</sup>

18世紀にヘラクランウムとポンペイの遺跡が相次いで発掘されて以降、ナポレオンによるイタリアからエジプトにいたる地中海世界への遠征の影響もあり、考古学が急激に発達したのは周知のとおりであるが、ここでプルーストが述べているのは、考古学の発達によって、国家による歴史のみが歴史であるとする歴史家たちからは顧みられることのない過去の取るに足りないことがらも、忘却を乗り越え現代に甦る、ということである。ここにはアナール派（雑誌アナールの創刊は1929年）にいたる歴史学の新しい流れが予見されている。注目したいのは、溶岩流に完全に飲み込まれてしまったために、極彩色の壁画はもちろん、逃げ惑う住民の死体の痕跡までもが甦ったポンペイこそプルーストの主張に当てはまることである。その意味ではTHÉDENATの著作の題名（『ポンペイ。歴史—私生活』）は意味深長である。

更にまた、シャルリュスが「未来のプリシヨの徒輩には、いい講義材料になるでしょう、一時代の浮薄さも、それから十世紀の年代が経過した暁には、この上もなくまじめな博学の材料となるのです、とりわけ火山の噴出によって、あるいは爆撃で投下された溶岩同様の物質によって、当時あった姿のままにその浮薄さが保存されてきた、となった場合にはね」と述べているのは興味深い。プルーストが「未来のプリシヨの徒輩」と書く時、コレージュ・ド・フランスのラ

テン学者であるガストン・ボワシエを念頭に置いているのは間違いないだろう。何故なら *Promenades archéologiques : Rome et Pompéi* (1880年) と *Nouvelles promenades archéologiques : Horace et Virgile* (1886年) の著者であるボワシエ<sup>55</sup> に小説中で二度にわたって言及しているから。一度目は『ソドムとゴモラ』である。プリショがシャルリュスに向かってヴィルパリジ夫人に関して次のように言う。

[前略] ヴィルパリジ夫人から招待を受けた人で私の知っているのは、夫人と古い親戚関係にあるわれわれの友人のチュロー・ダンジャンと、それから、ガストン・ボワシエの二人きりですが、このボワシエのほうは、何か彼の書いた研究を夫人が読んだ結果、それが特別に夫人の興味をひいて、夫人のほうから面識を求められたのです。彼は一度晚餐に招かれ、すっかり魅惑させられて帰ってまいりました。まだボワシエ夫人のほうは招かれていません。<sup>56</sup>

ヴィルパリジ夫人が読んだ研究とは、ボワシエがセヴィニエ夫人に関して記した書籍かもしれない<sup>57</sup>。続いて『囚われの女』でもプリショがシャルリュスを讃えて話者に言う。

[前略] うちあけたことを申せば、私はそのパイナップルを何か心はずんでいただきましたよ、デイドロがひき合いに出すのを好んだホラチウスのあるオードの冒頭をこっそり *in petto* くちずさみながら。要するに、私は、同僚ボワシエがパラチヌスの丘からティヴォリへと逍遙するときのように、男爵の会話のなかに、アウグストゥス時代の作家たちについての、奇妙にもいっそう生き生きした、いっそう風趣に富んだ一つの観念<sup>イデー</sup>をつかむのです。<sup>58</sup>

この台詞は明らかに、ボワシエが記した古代ローマに関する上記二冊の考古学的書物への暗示だろう。このように、プルーストがボワシエの名を二度にわたってプリショとシャルリュスに関する場面で引用するということは、大仰に言えば、この博識な三人のスノッブが小説の中で小さなトリオを形成しているということだろう。「未来のプリショの徒輩」とは「未来のボワシエ」と言ってよいだろう。

では、何故プルーストは考古学に興味を持つのか？ それは考古学が、遺跡という過去の痕跡を辿ることによる、失われた集団的記憶の探求だからである。Philippe HAMON は、小説の冒頭で眠りにつく前に話者が読む本に注目する<sup>59</sup>。決定版では、本の内容は教会や四重奏曲やフランソワ一世とカール五世の抗争<sup>60</sup>である。だが草稿では事情が異なる。小説の出だしは次の一文であった。

何年もの間、晩に、私は就寝すると、ベッドの横にある、記念碑的な考古学概論を数ページ読んだものだった。<sup>61</sup>

つまり、『失われた時を求めて』がいわば考古学を模した小説であることを、その冒頭ですでに予告する意図があったのである。考古学者が「何も忘れられない、何も破壊されない」ことを証明するように、小説家もそれを証明しなければならない。これまで詩人や哲学者が忘却こそ運命であると主張してきたのは誤りだったと証明しなければならない。一度は忘れられたと思われたことがらも甦るのであり、破壊されたと思われたことがらも復活するのである。これこそ『コンブレー I』からプルーストが繰り返し述べることだ。

私はケルト人の信仰をいかにももっともだと思う、それによると、われわれが亡くした人々の魂は、何か下等物、獣とか植物とか無生物とかのなかに囚われていて、われわれがその木のそばを通りかかったり、そうした魂がとじこめられている物を手に入れたりする日、けっして多くの人々には到来することのないそのような日にめぐりあうまでは、われわれにとってはなるほど失われたものである。ところがそんな日がくると、亡くなった人々の魂はふるえ、われわれを呼ぶ、そしてわれわれがその声をきき分けると、たちまち呪縛は解かれる。われわれによって解放された魂は、死にうちかつたのであって、ふたたび帰ってきてわれわれとともに生きるのである。<sup>62</sup>

ポンペイのモチーフには、密かに再生への祈りが込められている。ポンペイの町も住人たちも、彼らの浮薄な生もまた、溶岩流に飲みこまれて永遠に破壊されたのではなかった。地中に埋もれながらも、われわれが忘却から救い出しにくるのを待っていたのである。

## 注

『失われた時を求めて』はプレイヤー版（1987-1989年出版、略記号はRTP）を使用した。『失われた時を求めて』の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。『サンクト＝ヴープに反対する』もプレイヤー版（1971年出版、略記号はCSB）を使用した。

1 RTP, II, p. 614.

2 RTP, II, p. 1690, note 1 de la page 614. 注によると、プルーストの時代に出版された本（P. GUSMAN, *Pompéi*, Société d'édition d'art, s. d., 1898 (?), p. 444-445）を参考にすると、黒い光沢のあるエトルリアーカンパニア流の壺がいくつか出土しているのみである。だが、<sup>シ</sup>二輪馬車を表した素焼きの浅浮彫はみつまっているという。また、DAREMBERGとSAGLIOが出版した *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*（Hachette, 1896, t. II, p. 1375-1376, 1383 et 1392）には、ギリシャやエトルリア、そしてローマからの出土品に描かれた霊柩車の複製版画が掲載されているという。この『素焼き』を壺に限定する必要はないだろう。ゴーチエによれば、テオドール・シャセリオーの絵画『ポンペイの浴場のテピダリウム』のモデルになった浴場の天井は、素焼きのアトランテスで支えられているようだ（*Écrire la peinture. De Diderot à Quignard*, sous la direction de Pascal DETHURENS, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 95）。

3 RTP, I, p. 40.

4 *Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Seuil, 1987, p. 55-66.

- 5 *RTP, II*, p. 850-851.
- 6 *RTP, IV*, p. 385-386.
- 7 *RTP, I*, p. 72.
- 8 『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・社会学研究, 第19集, 2011年, p. 47-61.
- 9 Jean-François BARRIELLE, Jean-François BOISSET, Thérèse CASTIEAU, Anne DION-TENEBAUM, Pierre LOZE et Odile NOUVEL, *Les Styles français*, Paris, Flammarion, 1998, p. 320.
- 10 *Ibid.*, p. 320. 翻訳は筆者による。
- 11 *Ibid.*, p. 323.
- 12 *RTP, I*, p. 71.
- 13 Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996, p. 33-36.
- 14 *RTP, I*, p. 72.
- 15 Jean-François BARRIELLE, Jean-François BOISSET, Thérèse CASTIEAU, Anne DION-TENEBAUM, Pierre LOZE et Odile NOUVEL, *Les Styles français, op., cit.*, 1998, p. 184-185 et 205-212.
- 16 *RTP, IV*, p. 416.
- 17 これはブルースト独自の見解ではないようだ。例えば Gabriel PERREUX, *La Vie quotidienne des civils en France pendant la Grande Guerre* (Paris, Hachette, 1966) を参照。なお、プレイヤード版の注によれば、ブルーストはゴンクール兄弟の *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パリに精通していたようである (*RTP, IV*, p. 1199-1201)。この著作でゴンクール兄弟は1793年のサロン・デュ・ルーヴルに言及しているから、ここで「ポンペイ調の絵画」とブルーストが書いたのは、フランス革命末期の新古典主義が隆盛になりつつあった絵画界をも念頭に置いているのかもしれない。
- 18 *RTP, IV*, p. 301-302 及び 305。
- 19 Jean-François BARRIELLE, Jean-François BOISSET, Thérèse CASTIEAU, Anne DION-TENEBAUM, Pierre LOZE et Odile NOUVEL, *Les Styles français, op., cit.*, p. 321. 翻訳は筆者による。
- 20 « Une maison de Pompéi, avenue Montaigne. », in *Paris et les Parisiens*, Paris, La Boîte à Découverts, 1996, p. 121-122.
- 21 ポンペイには「ディオメードの家」と考古学者によって名づけられた遺跡があり、この遺跡からは溶岩流に飲み込まれた女の遺体の跡が発見されている (Henry THÉDENAT, *Pompéi. Histoire — vie privée*, Paris, H. Laurens, Éditeur, 1907, p. 156-158. 著者 THÉDENAT はこの女を「ディオメードの家」の主の娘であろう、と想像している)。ゴーチエの『ポンペイ夜話』(1852年)は、後に見るように、この女(ゴーチエもこの家の主の娘であるとみなしている)を巡る短編小説である。それに対してこのプロローグは、ディオメードの妻の物語である。ディオメードの妻が、現代のパリの「ディオメードの家」、つまりナポレオン公の「ポンペイの家」で目を覚ます (Stéphane GUÉGAN, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011, p. 488)。なお、ゴーチエは *L'Article* に寄稿した記事の中で、ナポレオン公の邸を「ディオメードの家」に喩えている (« Une maison de Pompéi, avenue Montaigne. », *op., cit.*, p. 121.)。

- 22 Stéphane GUÉGAN の *Théophile Gautier* によれば、これは、「ある音楽家と高級娼婦のプラトニックなところがほとんどない恋愛」の物語である (*op., cit.*, 翻訳は筆者による)。
- 23 « La maison pompéienne du prince Napoléon avenue Montaigne », in *Gazette des beaux-arts*, avril, 1976, p. 131. 翻訳は筆者による。
- 24 *Ibid.*, p. 132-133.
- 25 *Op., cit. Dictionnaire Marcel Proust* (publié sous la direction d'Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 1046-1047) を参照。この書物にはプルースト的な趣がある。著者は書く。噴火ののち、溶岩に埋まったポンペイの町があった一帯は植物に覆われ、その「記憶」は失われてしまった。「ただし、伝承によって伝えられた過去の、無意識的な記憶レミニサンズの魅りのためか [中略] ポンペイは現代に至るまで『ラ・チッタ』という名前は残したのである。」(*Op., cit.*, p. 29, 翻訳は筆者による)。
- 26 *Ibid.*, p. 114.
- 27 *Ibid.*, p. 120-121.
- 28 アモレといえば、『ゲルマンのほう』でプルーストは次のように書く。「[前略] バルベックの大聖堂のあのロマネスク様式の浅浮彫では、イヴのからだは両足であぶなくアダムの腰につながり、そのアダムのからだにイヴがほとんど垂直になっているが、そうした浅浮彫はじつに気高くやすらかなようすで、まだほとんど古代のフリーズさながらに、その女性の創造をあらわしている、また神は、そこでは、どの場面でも、二人の司祭をしたがえるように、二人の小さな天使をしたがえているのだが、そんな小天使たちのなかに、人は認めるのだ一目まぐるしくつばさでとびまわっていた夏の生きものたちが、ふいにやってきた冬におどろかされながらもいたわられて生かされているあの姿にも似て—十三世紀のただなかにまだ生きながらえているヘラクランムのアモレたちを [後略]。」(*RTP, II*, p. 649-650)。プレイヤー版の注釈者はアモレの例として、ポンペイの「ヴェッティの家」やヘラクランムの「鹿の家」などの壁画を挙げている。
- 29 それ以外にもこの書物には、『ポンペイの悲劇詩人の家』(Hoftbauer 作, p. 97) という第二帝政期に好まれたらしい主題 (ギュスターヴ・ブーランジェも同様の主題の絵画を制作している) に基づく版画が掲載されている。ポンペイには考古学者が「悲劇詩人の家」と名づけた遺跡があるが、これらの絵画はその家で詩人が詩を朗読するさまを描いたものである。実はゴーチエも、「Une maison de Pompéi, avenue Montaigne.」の冒頭で、ナポレオン公の邸を「ディオメードの家」だけでなく、この「悲劇詩人の家」にも喩えている (*op., cit.*, p. 121)。
- 30 Marie-Claude DEJEAN de la BATIE, « La maison pompéienne du prince Napoléon avenue Montaigne », *art., op., cit.*, p. 131-132.
- 31 [Classicisme et romantisme], in *CSB*, p. 618.
- 32 *RTP, I*, p. 113.
- 33 プルーストにとってユベール・ロベールが「噴水」の画家であるのは、先ほども述べたように、『コンブレイ I』の中で、コロートとターナーの絵画とともにユベール・ロベールの『サン・クルーの大噴水』に言及していることから明らかであるが (また、『ソドムとゴモラ』におけるゲルマント大公家の噴水に関するエピソードはもちろん、「ベルシャおよび他所からの手紙, サロンの俳優たち, ベルナル・ダル

- グーヴルからフランソワーズ・ド・ブレーブ宛」も参照)。プルーストは画家の「<sup>リュイニスト</sup>廃墟派」としての側面にも注目しており、『ソドムとゴモラ』の草稿の中で分析している (RTP, III, p. 1328, variante b de la page 34)。
- 34 Traduit de l'anglais par Pierre SAINT-JEAN, Paris, Éditions Thames & Hudson SARI, 2009, p. 42-43.
- 35 これに関しては Roland MORTIER の *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo* (Genève, Librairie Droz, 1974, p. 196) を参考にした。
- 36 RTP, III, p. 680.
- 37 *Proust historien — le temps historique dans la Recherche*, thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Lumière-Lyon 2 en 2006, p. 93-110 et p. 159-160.
- 38 *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 253. 日本語版は田辺貞之助訳を用い (『死霊の恋, ポンペイ夜話, 他三編』岩波書店) 適宜変更させていただいた。
- 39 *Ibid.*, p. 252.
- 40 ネルヴァルもまた『イシス』の冒頭で、ポンペイの廃墟には太陽の輝きよりも月光のほうが相応しいと述べている (*Œuvres complètes*, t. III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993, p. 612)。
- 41 *Op., cit.*, p. 269.
- 42 Stéphane GUÉGAN は『ディオメドの妻』に「古代の美德に関する教訓への嫌悪」(*Théophile Gautier, op., cit.*, p. 488, 翻訳は筆者による) を読み取っているが、それは『ポンペイ夜話』にも言えるだろう。また、アングルの『トルコ風呂』を思わせずにおかないテオドール・シャセリオーの『ポンペイの浴場のテピダリウム』(先ほどもみたように、ゴーチエはこの絵画を賞賛している) の前面に描かれた女たちは、挑発的な視線を鑑賞者に送ることによって異教の古代都市としてのポンペイを表現しているといえるだろう。
- 43 RTP, I, p. 433.
- 44 *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 88-90.
- 45 RTP, IV, p. 386.
- 46 *Op., cit.*, p. 781.
- 47 *Pompéi. Histoire — vie privée, op., cit.*, p. 15.
- 48 RTP, IV, p. 385-386.
- 49 *Arria Marchella, souvenir de Pompéi, op., cit.*, p. 245.
- 50 *Pompéi. Histoire — vie privée, op., cit.*, p. 24-27. 翻訳は筆者による。
- 51 *Ibid.*, p. 156-157.
- 52 RTP, IV, p. 380-381.
- 53 RTP, IV, p. 412-413.
- 54 « Journées de lecture », in *CSB*, p. 925. 翻訳は筆者による。ここで引用した文が含まれるフィガロ紙の編集者によって削除された一節は、『ゲルマントのほう』に見られる電話のエピソードを含んでいることから、『失われた時を求めて』の生成を考えるうえで無視できない。プルーストは次のようにレイナルド・アーンに書き送っている。「この記事がそのためだけに書かれた一節, 唯一私の気に入った一節, そ

- れが完全に削除されてしまった。」(Ibid., p. 923. 翻訳は筆者による)。
- 55 RTP, III, p. 1594, note 2 de la page 443. ともにアシェット社から出版。
- 56 RTP, III, p. 443. ヴィルパリジ夫人の遠縁にあたるチュロー・ダンジャンとはプレイヤード版の注によれば、ジャーナリストであり保守派カトリックの歴史家であり *Histoire de la monarchie de Juillet* (1884-1892年, 全七巻) の著者である。
- 57 プレイヤード版の注 (RTP, III, p. 1594, note 2 de la page 443) によれば、彼はセヴィニエ夫人に関する書籍も記している。また、*Promenades archéologiques* の第三刷 (1886年) に添えられた著者紹介によれば、サン＝シモンに関する本も出版しているようである。いっぽうヴィルパリジ夫人は、自らの回想録の準備を進めるため、自宅に古文書学者や歴史家を招いている (RTP, II, p. 487)。
- 58 RTP, III, p. 832-833.
- 59 *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 21.
- 60 RTP, I, p. 3.
- 61 RTP, I, p. 1086, variante a de la page 3.
- 62 RTP, I, p. 43-44.

#### 参考文献

- Gaston BOISSIER, *Promenades archéologiques : Rome et Pompéi*, Paris, Hachette, 1980.
- Philippe BOYER, *Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Seuil, 1987.
- Marie-Claude DEJEAN de la BATIE, « La maison pompéienne du prince Napoléon avenue Montaigne » in *Gazette des beaux-arts*, avril, 1976.
- Théophile GAUTIER, *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981.
- « Une maison de Pompéi, avenue Montaigne. », in *Paris et les Parisiens*, Paris, La Boîte à Découverts, 1996.
- Stéphane GUÉGAN, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011.
- Philippe HAMON, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- Eric KARPELES, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust*, traduit de l'anglais par Pierre SAINT-JEAN, Paris, Éditions Thames & Hudson SARI, 2009.
- Roland MORTIER, *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974.
- Gérard de NERVAL, *Œuvres complètes*, t. III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993.
- Gabriel PERREUX, *La Vie quotidienne des civils en France pendant la Grande Guerre*, Paris, Hachette, 1966.
- Jean-Pierre RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996.
- Henry THÉDENAT, *Pompéi. Histoire — vie privée*, Paris, H. Laurens, Éditeur, 1907.
- Jean-François BARRIELLE, Jean-François BOISSET, Thérèse CASTIEAU, Anne DION-TENEBAUM, Pierre LOZE et Odile NOUVEL, *Les Styles français*, Paris, Flammarion, 1998.
- Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, Paris,

Honoré Champion, 2004.

*Écrire la peinture. De Diderot à Quignard*, sous la direction de Pascal DETHURENS, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.