

時間の夢，夢の時間

— プルーストにおけるユベール・ロベールの庭 —

勝山 祐子*

The Dream of Time, the Time of Dream —The Garden of Hubert Robert in Proust's Texts—

Yuko Katsuyama

要 旨 プルーストの小説『失われた時を求めて』において、「廃墟の画家」と呼ばれたユベール・ロベールは考えられている以上の役割を担っている。『ソドムとゴモラ』におけるゲルマント大公夫人邸の庭園は、「ユベール・ロベールの噴水」のみならず、庭園自体が画家の作品から着想されていることがわかる。また、この場面の草稿にはプルーストによるユベール・ロベール論とも呼ぶべきテキストが含まれている。プルーストにとってユベール・ロベールはまず第一に記憶の画家であるが、それ以上に重要なのは「逸話の語り部」であることであり、プルーストと画家は「崩壊の美」への感受性を共有している。そして、画家の作品は永遠にそこにあるかのような廃墟に「今」という瞬間を対比することで「永遠」と「儚さ」のはざま、という夢幻的な空間を生み出す。また、廃墟を夢想することによって未来の崩壊を先取りすることも、プルーストとユベール・ロベールに共通しているといえるだろう。

キーワード プルースト ユベール・ロベール 廃墟

マルセル・プルーストの小説『失われた時を求めて』の冒頭に位置する『コンブレイ I』には、三人の画家の名が記されている。ターナー、コロー、そしてユベール・ロベールである¹⁾。フィリップ・ボワイエが指摘するように、ユベール・ロベールの名と、ここで画家の作品とされる『サン＝クルーの大噴水』が、主人公が辿ることになる道を暗示しているのはまちがいない²⁾。プルーストにおけるユベール・ロベールについては、これまで次の点が強調されてきた。まずは画家による噴水を主題にした作品群とプルーストにおける噴水のモチーフの関わりである。セルジュ・ゴベルは、「噴水」が、水が上昇し次いで下降する運動からなることに着目し、社交界において寵児（あるいは寵姫）となった者が新たな寵児にとって代わられることで、寵愛を失い凋落する様を象徴すると分析した³⁾。ジャン＝ピエール・リシャルは水の噴出という運動が暗示するエロティックな側面を明らかにした⁴⁾。この点に関して、リシャルやボワイエは「ユベール・ロベール」という名にも注目しているが、バルトも同様の分析を行っている。プルーストが「-bert」というシラバスを持った名を偏愛していることは周知だが（たとえば「Gilberte」「Albertine」「Robert de Saint-Loup」）、画家の名「Hubert Robert」はこのシラバスを二重に持っているのだ。つまり、プルーストは画家の名の響きに魅せられていた、というのである⁵⁾。

『ソドムとゴモラ II, I』冒頭のゲルマント大公夫人邸にある噴水をめぐるテキストの草稿では、

*本学准教授 フランス文学

決定版と異なり、ユベール・ロベールが大公家の噴水を描いた絵画を大公がスワンから買い取ったことになっている。そしてこれを、従姉妹であるゲルマント公爵夫人から買い取ったことになっているエルスチールの絵画三枚と並べてサロンに飾っている⁶⁾。ということは、ユベール・ロベールは、話者の美学形成に重要な役割を果たすエルスチールと同等な役割を担っているはずだ。それにもかかわらず、ユベール・ロベールの美学の役割がやや軽んじられてきたのではないだろうか？ 筆者はこれまでに、『コンブレー II』におけるコンブレーの駅前大通りの夜の眺め⁷⁾が、なぜユベール・ロベールの廃墟を描いた作品群に喩えられているかを二度にわたって論じた⁸⁾。この試論では、まず、今までも論じられることの多かった「ユベール・ロベールの噴水」の描写から始め、ブルーストが画家の作品から汲みとった美学について考えたい。

ゲルマント大公夫人邸の庭—パリのなかのヴェルサイユ

『ゲルマントのほう』の終盤、ゲルマント大公家の夜会に赴く前に話者はゲルマント公爵家に立ち寄る。そこで衰弱したスワンに出会うのだが、この試論にとって重要なのは、ここで冷徹に描かれる、死期を覚悟したスワンに対する公爵夫妻の無情さではなく、公爵夫人の次の台詞である。

「[前略] 彼女は微妙な目くばりでスワンを見つめながらつけくわえた、『このお天気のもやもやがどっと夕立にならなければ、あのすばらしいお庭ですよ。あなたもごぞんじですわね。私、一ヶ月まえに、あのお庭に出ましたら、ちょうどりラの花がまっさかり、ちょっと想像できませんね、あの美しさは。それに噴水でしょう、それはもう、さながらパリのなかのヴェルサイユ。』⁹⁾」

ここで話題になっているのは、大公夫人邸の庭とその噴水である。この噴水は、続く『ソドムとゴモラ』における「ユベール・ロベールの噴水」と同一視して構わないだろう。では、なぜ公爵夫人はユベール・ロベールによる噴水のあるこの庭園を、ヴェルサイユに喩えるのか？ それは庭園設計家でもあるユベール・ロベールが1778年に「国王の庭園デザイナー」の肩書きを授与され、ヴェルサイユの「アポロンの水浴の木立」の、噴水を備えた人工洞窟^{グロッツグ}を設計したからだろう¹⁰⁾。

ほかの登場人物はどのように大公夫人邸の庭園について語っているのだろうか？ この場面に先立つシャルリュス男爵との会話に注目したい。男爵の目論みを悟ることなく、話者は男爵の邸を訪問する。そして男爵と次のような会話をする。

「『非常に美しいってほんとうですか、ねえ、あなた、ゲルマント大公夫人の館は？』
『なあに！ 非常に美しい、なんてもんじゃない。最高の美しさだ、といっても大公夫人のつぎにだが。』

『ゲルマント大公夫人はゲルマント公爵夫人よりもすぐれていますか？』

この問いに対して、男爵は大公夫人（男爵にとっては義理の従姉妹）と公爵夫人（男爵にとっては従姉妹であり義理の姉）について、両者の個性とは無縁な比較をえんえんと披瀝する。そして最後に次のようにつけ加え、大公夫人邸の庭を見学したいという話者の頼みを断る。

「ゲルマント大公夫人は、というよりむしろその母は、実物のワグナーに親しく接した。これはやはり一つの威信だ、本人が絶世の美人であることはいうまでもない。それにエステル園だけでもねえ！¹¹⁾」

「エステル園」とは、プレイヤード版の注によればラシーヌの『エステル』からの引用である¹²⁾。もちろん、ここでは大公夫人邸の庭園をさしていると思われるが、かなり唐突な引用といわざるをえない¹³⁾。草稿段階ではどのように書かれていたのだろうか？

「私は彼にたずねた、ゲルマント大公夫人が公爵夫人と同じほどに知的であるかどうかを。『ああ、それは答えるのが大変難しいたぐいの質問ですね。』[中略]『それでも結局のところ、公爵夫人と大公夫人を比べるなどできないのです、大公夫人は無比の人物なのです、ワグナーの大親友だったこれまた驚くべき人物、エステル・ド・メクレンブルクの義理の娘なのだから！ エステル叔母様！ 私がまだ小さかった頃の叔母を思い出します。この女性は、当時会うことができたなかで最もエレガントでした、そしてパリで最も美しい庭園を、最も美しい花を、最も美しい馬を持っていたのですが、そのうえ、信じられないようなカツラをかぶってしましてね、それがいっそう叔母をラ・グランド・マドモワゼルに似せる結果になったのです。[中略]私の従姉妹であるゲルマント大公夫人の現在の住居、それがエステル叔母の館なのです。[後略]』¹⁴⁾」

ここで話題になっている大公夫人の義理の母親にあたる、ドイツの「メクレンブルク」家の「エステル叔母」とは、シャルリュス男爵の従兄弟であるゲルマント大公の母をさすと考えるのが妥当だろう。いずれにしても、この「エステル・ド・メクレンブルク」の名残が、決定版における「エステル園」なのだろう。

ところで、このヴァリエーションを読み進めると、シャルリュスがゲルマント大公夫人邸を、ゲルマント公爵夫人のように、ヴェルサイユ宮殿に比較しているのがわかる。

「彼は私にゲルマント大公夫人の館がヴェルサイユよりも美しいかのように話した。『ご存知でしょうが、ノラック氏がヴェルサイユの新しいキュレーターになってからというもの、この魔法の宮殿では毎日のようにこれまで知られていなかった作品が発見されています、まずは家具、振り子時計、胸像、絵画がみつかりましたが、感動的なのは、このような発見の点を線で結ぶと、これらの作品の隣人、師匠、友人ともいえるべき、17世紀に制作されたほかの作品がつぎつぎにみつかることです、それどころかしばらく前からは、目も眩むような羽目板を貼った広間や、ルブラン¹⁵⁾が装飾した階段がみつかったかと思うと、別の日には、ヴェルサイユ宮殿のなかに存

在が知られていなかった別の城がみつかったりしています。まあ、私の従姉妹である大公夫人の館も同じことなのです。[後略]』¹⁶⁾

「ド・ノラック氏」とはヴェルサイユのキュレーターだった人物であり、ユベール・ロベールについての著作も何冊かある¹⁷⁾。プルーストは、彼の存在を知っていたのはもちろん、1905年の時点では交流があったようである。というのも、モンテスキウ侯爵のために催した夜会に招待すべきか逡巡した形跡があるからである¹⁸⁾。また、当然というべきかもしれないが、プルーストにとってノラックの名は常にヴェルサイユに結びついていることを強調したい。たとえば、1906年に発表したラスキンの『ヴェネツィアの石』の書評でもノラックの名を引いて、「ミュッセの言う《退屈なヴェルサイユの庭》が、バレスによって、モンテスキウによって、アンリ・ド・レニエによって、さらにはエルー、ノラック、ローブル、ボルディーニによって、詩人たち、賢人たちがとりわけ好んで滞在する土地となった¹⁹⁾」と、書いている。ノラックについては後ほどまた触れる機会があるだろう。ここでは、男爵が18世紀のヴェルサイユではなく、17世紀のヴェルサイユを念頭に置いていることに注意が必要かもしれない（大公家の夜会の描写で、話者が、大公をルイ14世に、シャルリュスをその弟フィリップ・ドルレオンに比較するのを想起しよう²⁰⁾）。また、男爵の興味は室内の調度品に向けられており、「エステルの園」と男爵自身が呼ぶ庭園についての描写はまったくない。

では、『ソドムとゴモラII, I』ではどのように描かれているだろうか？ プレイヤード版の注釈によると、大公夫人邸の夜会の場面を描くにあたって、プルーストは修正に修正を重ねた²¹⁾。プレイヤード版に掲載されているヴァリエントの最初の文においては、ゲルマント大公夫人邸について、「完全に昔日のままのすばらしい庭があるために、ユベール・ロベールが描いた眺めを思わせる、パリに残る館の一つ²²⁾」であると書かれている。つまり、大革命による破壊行為やオスマンの大改造によって姿を変えたパリにあってなお、18世紀にそうであったままに残る古い館だと解釈してよいだろう（これは『見出された時』で簡潔に言及される、大公と彼の後妻に収まった元ヴェルデュラン夫人が居住することになるボワ大通りの新築の館と対照をなす²³⁾）。この館は「歴史的な城²⁴⁾」であり、その庭も含めて「普遍的性格」を持ち、「リュクサンブール宮が公園に、ブルボン宮が下院に、スービーズ公爵の館が国立古文書館や国立図書館に、マザラン枢機卿の宮殿がルーヴル美術館に、国王の宮殿がヴェルサイユになったように²⁵⁾」民衆によって共有されるべきだ、とも述べられている。また、ゲルマント家の先祖代々の肖像画ばかりか、フランソワ一世のベッドや、シャルル・ドルレアンヴァンダリスムの書棚がある²⁶⁾。つまり、この邸はその庭園も含めて歴史的文化的財なのである。ただし、プルーストは館を視覚的に描写しない。ただ、ユベール・ロベールが庭園デザイナーを務めたヴェルサイユと比較しながら簡潔に説明するだけだ。

ユベール・ロベールの庭

ゲルマント大公夫人邸の歴史的要素は、決定版ではゲルマント公爵夫人の次の台詞に凝縮されている。

「しかしそのいとこの『王宮』をほめたたえたあとで、『自分のみすぼらしい穴』のほうがどれだけ好ましいかわからない、といそいでつべくわえた。『ここは見物するにはすばらしいところですよ。でも、あんなに歴史的事件が起った部屋のなかでやすまなくてはならないとしたら、私は胸が苦しくなってもだえ死ぬでしょう。[後略]。』²⁷⁾」

草稿段階では、ゲルマント大公夫人邸の描写はないがその歴史的価値についての簡潔な説明があった。だが、決定版では話者からは一言もないのである。じつは、話者はこの館の歴史的価値には注意を払っていない。社交人たちの生態、とりわけ自らの同性愛を隠蔽しようと躍起になる社交人たちの生態以外で話者の興味を引くのはユベール・ロベールの噴水のみである。

「社交界のなかにはいって私はひどく放心していたので、当夜はチェコの管弦楽団が一晩中演奏し、刻々にベンガル花火が打ちあげられていたことをはじめて知ったのは翌日の新聞でだった。私はユベール・ロベールの有名な噴水を見に行こうと思いついて、いくらか注意力をとりもどした。²⁸⁾」

「ユベール・ロベールの噴水」が、ゲルマント公爵夫人が『ゲルマントのほう』で話者に語った大公夫人邸の「噴水」をさすのはまちがいないだろう。このテキストに続く噴水の描写を下に引く。

「その噴水は庭の美しい木立の、その何本かは噴水とおなじほどの年齢の、木々のあいだに切りひらかれた空地のなかに、ひとり離れて突ったって、遠くから、ほそくすりと、動かずに、こぼれて見え、青白くふるえる羽かざりのような吹きあげの先のこぼれ水の軽い部分だけが、微風にちらちらとゆれていた。十八世紀は、噴水の線をエレガンスの極地にまで洗練したが、吹きあげ式の型を固定して、その生命をとめてしまったように思われるのであり、そんな距離で見ていると、水の感覚というよりも、むしろ芸術の印象といったものがあたえられるのだ。いただきにたえずわき上がる湿った雲そのものさえ、ヴェルサイユ宮殿をめぐるその空に集まる雲のように、その時代の性格を保っていた。しかし近よって見ると、たえず新しく吹きあがる水は、古代の宮殿の石組みのように、まえもって描かれた下図のあとを忠実に追ってはいるが、建築家の昔の命令にしたがおうとしながらまさしくその命令に違反するという形におわってしまうほかではなく、無数にとびちる水の跳躍にほかならぬものが、遠くからただ一筋の吹きあげのような印象を与えることに気がつくのだ。その一筋の吹きあげは、実際には、落下の水しぶきとおなじほどしばしば中断されているのに、遠くからは、折れないもの、密度の濃いもの、すきまのない連続したものに私には思われた。すこし近よると、その連続は、外見はまったく線上であるが、噴水の上昇のあらゆる点、また噴水がくだけようとするどこでも、とぎれないように確保されていることがわかった、ということは、吹きあげる水は、それ一つならばくだけてしまうであろう点までくると、平行に吹きあげている第二の水が脇から線のなかにはいって肩代わりをし、まえ

の水より高くあがるが、すでに荷が重すぎると、第三の水がまたそれを持ちあげてゆくのである。²⁹⁾」

噴水の上昇と落下を描いたこの描写は『ペルシャおよび他所からの手紙 サロンの俳優たち(その二) ベルナル・ダルグーヴルからフランソワーズ・ド・ブレー宛 アムステルダム・ホテル, アムステルダム』(1899年)³⁰⁾をもとに書かれたと考えられている(『失われた時を求めて』においてと同様に、吹きあげる水を「羽かざり」に喩えたり、その軽さを強調したり、両者の類似は一読すれば明らかである)。この架空の手紙の作者という設定のベルナルは「サン＝クルーの大噴水 les Grandes Eaux de Saint-Cloud のフェスティヴァル」を見物に行く。そこで彼は、手紙の受取人であるフランソワーズの従姉妹の家で見たユベール・ロベールの絵画が、「サン＝クルーの大きな噴水 le grand jet d'eau」を描いたものだったと気づく、という設定である。『失われた時を求めて』のプレイヤード版の注釈者は、ゲルマント大公家のユベール・ロベールの噴水の描写に関して、モンテスキウ＝フザンサック侯爵夫人が1897年に売却した『噴水 le Jet d'eau』という題名のユベール・ロベールの作品がモデルになっている可能性(つまりプルーストがこの絵を見た可能性)を示唆する³¹⁾。この架空の手紙の書き手が見たことになっている「サン＝クルーの大きな噴水」を描いた絵も、同じ作品を念頭に着想された可能性が高いと推測される。

ここで注目したいのは「大噴水のフェスティヴァル」である(ちなみに、大噴水 les grandes eaux という表現は、プチ・ロベールによれば、「公園の噴水と滝」を意味する)。この「大噴水」はサン＝クルーの公園に実在する。水階段 perron を水が滝のように流れ、それが水階段の足下に広がる池に集まる。池には噴水がいくつかあって水を吹きあげている。サン＝クルーの「大噴水」は当時も有名だったようで、さきほどのノラックも、1890年に売買されたユベール・ロベールの絵画『噴水 la Pièce d'eau』を描写して次のように書いている。「うっそうとした森のなか、彫像の足下で、二人の婦人と一人の少女が、サン＝クルーのそれのように水階段から落ちる滝を眺めようと足をとめた³²⁾」。この「大噴水」は、『コンプレー I』でユベール・ロベールの作品とされている(「されている」と筆者が書くのは、ユベール・ロベールが同名の作品を残しているかどうかは筆者には不明だからである³³⁾)『サン＝クルーの大噴水 les Grandes Eaux de Saint-Cloud』に描かれているはずの「大噴水」と同じものだろう。『ペルシャおよび他所からの手紙…』において、フランソワーズの従姉妹が所有していることになっている絵画のモデルと考えられる、(さきほども言及した)モンテスキウ＝フザンサック侯爵夫人が所有していた『噴水』も、噴水が滝となって池に流れ落ちる様子を描いているようである。ノラックは1879年に売却されたこの絵画について次のように書いている。

「彫像で装飾された宮殿の巨大な階段の足下に泉があり、そこから溢れる噴水が滝になって池に落ちるのが見える³⁴⁾。」

ここでは壮大なモニュメントとその手前にある噴水の組み合わせに注目したい³⁵⁾。

さて、『ソドムとゴモラII, I』の大公夫人邸の噴水に戻ろう。先ほど引用したように、プルー
ストは最初に噴水の周囲の状況を説明し、それから、吹きあがる水の運動を描写する。最後には
水が落下する泉水の様子を描いている。

まずは噴水の周囲である。噴水は「庭の美しい木立の、その何本かは噴水とおなじほどの年齢
の、木々のあいだに切りひらかれた空地のなかに、ひとり離れて突ったって」いる。つまり木立
に囲まれている。森のなかで水しぶきをあげる泉や噴水や滝（とりわけ廃墟となりつつある建築
物を通して流れ落ちる滝）はユベール・ロベールが好んだモチーフである。たとえば、さきほど
言及した、1890年に売却され、ノラックがその著作で描写した『噴水』。これも「うっそうとし
た森」のなかの噴水だ。

さきほど引用した『ソドムとゴモラII, I』の噴水を描写した文の先を読みすすめると、泉水
の縁石を二重になった列柱コロナードが囲んでいるのがわかる。列柱コロナードを抜けると大理石の回廊がある。

「アルパジョン夫人は、ゲルマント公爵が—実際にはまだ到着していなかったのに—シュルジ
夫人とばら色大理石の回廊にいると思いこんでいた、その回廊へは、泉水の縁石からのびる、な
かを削り貫くようにして作られたふたつの列柱コロナードのあいだを通してゆくのだった。ところで、アル
パジョン夫人がふたつあるうちのひとつの列柱コロナードのなかへ一歩はいろいろとしたとき、強い一陣のあ
たたかい風が噴水をよじらせ、この美女に真っ向から大雨を浴びせかけたからたまらない〔後
略〕³⁶⁾」

考古学者による発見が相次いだ時代に長くローマに留学し、古代の建築物の廃墟がある風景が
インスピレーションの源泉になったユベール・ロベールの作品では、列柱コロナードは頻繁に現れるモチー
フだが、列柱コロナードに囲まれた池があって、そこから噴水が湧きあがる眺めもおなじみである。ノラッ
クの描写によれば、1835年に売買された『庭のなか*Intérieur de jardin*』では、「池には列柱コロナードを通っ
て泡立つ水が滝となって流れ込み」、列柱コロナードの端にある「二つの彫像の手元に握られている水龜か
ら水が噴水となって溢れている³⁷⁾」。

さきほど言及したヴァリエントに戻ろう。大公家の噴水について、「ルイ15世の時代の庭を飾
るあれらのモニュメントの一つのような柱廊ポルティック」に囲まれた噴水の周囲では、「18世紀の絵画に描
かれているように、濡れるのを恐れて噴水に距離を置き庭の奥のほうに集まった人々が、例のほ
そくすらりとして白っぽい噴水を鑑賞していた³⁸⁾」とある。森、18世紀に典型的な古典主義の（つ
まり古代風の）円柱コロニス、列柱コロナードや柱廊ポルティック。噴水のある池。水しぶき。噴水を眺める人々。これはユベ
ール・ロベールが描く風景画の典型なのだ。プルーストはそれを十分知っている。ゲルマント大公
夫人邸のユベール・ロベールの噴水といえば、水の運動にばかりに関心が向けられてきたが、庭
園自体がユベール・ロベールの作品を念頭に着想されている。

ユベール・ロベールの廃墟—永遠と儂さのはざままで

さきほどから引用している、「ユベール・ロベールの噴水」を描写するヴァリエントは、プルー

ストによるユベール・ロベール論を含んでいる。ここで、ユベール・ロベールはヴェラスケスに比較され、しかも記憶の画家とみなされている。

「ユベール・ロベールはおそらく大公家の庭園で傑作をものしたのだった、つまり、普段彼が描いていたものよりも詩的な作品を生み出したのだったが、おそらくその理由は、イタリアの街であれほど描いた噴水をゲルマント家の庭で見出して、彼の想像力が揺さぶられたからである。人は感じるのだ、彼が、眼前にあるものと、そこに自然に合流する記憶、この二つを一度に描いたのを。絵のなかで散歩をする貴族たちは、画家の時代に、今夜と同じようにこの館で催されたパーティーに招待された者たちであると同時に、画家の想像力があれだけ多くのローマの庭園に描き入れた貴族たちであり、これらローマの庭園は、やりかたは同じだが、異なる理由でヴェラスケスを感動させたのだった、つまり、ヴェラスケスは、大理石の白っぽい色を背景に黒い木々が伸びる様子に母国のパティオの光景を見出したのだった。ヴェラスケスは、あれらのローマにあるヴィラの庭園で、エレガントな柱廊ポルティッコの前に足場が組まれているのを、あるいは洗濯物が乾かしてあるのを、実際に見たままに描くのを恐れなかった。もっと大胆だったのがユベール・ロベールで、彼の場合、廃墟への好みが偶発事への好みをもたらし、その結果、東の間に現れる特異な細部への好みももたらされ（ユベール・ロベールは、惨事や、あるいはただの変化でしかないことがらにまつわる逸話の語り部 *anecdotier* であり、あれだけ多くのパリのモニュメントが火事や取り壊しにあった様子を描いたのだった）、彼は、絵の奥に、囲いの壁にそって [中略] 格子を修理する職人を描くのを躊躇わなかった。³⁹⁾」

ブルーストによれば、ユベール・ロベールにとってはヴェラスケスの場合と同様に、目の前の光景に記憶が共振することが創作のモチベーションなのである（といっても、ヴェラスケスが異郷イタリアに故国スペインの記憶を見出すのにたいし、ユベール・ロベールは修業時代を過ごしたイタリアの記憶を帰国したフランスに見出すのだが）。このような二つの土地をめぐる記憶の共振がブルースト自身の美学と無縁でないのはいうまでもないが（たとえばコンブレーとヴェニス）、ここで注目したいのはむしろ、「逸話の語り部」としてのユベール・ロベールである。ブルーストが、画家が廃墟を描いただけでなく、「火事」（「惨事」）や「取り壊し」（「ただの変化」）にあったモニュメントを描いた作品を残していることに精通していた事実に筆者は驚く。たとえば、1999年にヴァランス美術館で開催されたロシアの主要美術館が所有するユベール・ロベールの作品を紹介する展覧会のカタログによれば、パヴロフスク美術館は、1785年のサロンに出品された画家の『ローマの火事 *l'Incendie de Rome*』という作品を所蔵しているし⁴⁰⁾、ディドロによれば、画家は『ルーヴル広場の絵画アカデミーの交差点から見たオペラ座の火事 *l'Incendie de l'Opéra vu d'une croisée de l'Académie de peinture, place du Louvre*』と『火事の翌日の劇場 *l'Intérieur de la salle le lendemain de l'incendie*』を1781年のサロンに出品している。ディドロはこの二つの作品（とりわけ前者）を高く評価しているようには思われぬ。1995年に出版されたディドロのサロン評集の注釈者によれば、前者はパリ在住の個人コレクターが、後者はルーヴル美術館が所蔵して

いる。また、火事は1781年6月4日に発生し、メルシエとレチフ・ド・ラ・ブルトンヌがそれぞれ『タブロー・ド・パリ』と『パリの夜』のなかで活写しているようだ⁴¹⁾。また、プーシキン美術館には『取り壊し中の教会』という作品があるが、これは、1787年にサロンに出品された『取り壊しが始まったサン＝ジノサン教会の内部*Vue intérieure de l'église des Saints-Innocents au début de sa démolition*』と同じ系列の作品であり、パリの中心地にあったこの教会は1785年に取り壊されているという⁴²⁾。

ところで、筆者はかつて『失われた時を求めて』における三つの廢墟の系列（時間、エロス、タナトス）を分析しながら、崩壊の美を直接描写しているテキストの存在を指摘した⁴³⁾。たとえば、『ゲルマンのほうⅠ』のドンシエールに関するページである。ドンシエール—あきらかにアンシヤン・レジーム末期の貴族的な雰囲気の色濃い街として着想されている—での滞在を描くページ。話者の夢想によれば、聳者にとっては、ある「モニュメント」が崩壊したとしてもその騒音は聞こえず「清らかな静寂」が保たれるから、「モニュメント」は「魔法の世界のなかに崩壊する」⁴⁴⁾。あるいは『囚われの女』におけるアイスクリームの描写である。アルベルチヌが口のなかで溶け喉に流れ落ちていくアイスクリームを、信者の頭上に崩れ落ちるヴェネチアの教会に喩えるのを聞き、話者はそこに官能と冒瀆を感じる。というのも教会を破壊するのはアルベルチヌの舌なのだから⁴⁵⁾。筆者はユベール・ロベールの作品にエロティックな側面があると主張するわけではない。だが、リシャールが指摘するような画家の作品における噴水の運動だけでなく、崩壊の美とでも呼ぶべきもののなかにも、プルーストは密かな喜びを見出していると想像するのは行き過ぎだろうか？ 少なくとも、今この瞬間に廢墟となってしまうものへの感受性を画家と共有しているのはまちがいないだろう。そして、ルイ16世の治世だった1784年にルーヴルの美術館管理官に任命され、革命後の1795年以降に美術館管理委員会に復帰して帝政期の1802年まで活動し、改修中のルーヴルを「虚実のもとに描いた⁴⁶⁾」作品群を多数残している画家においては、この感受性は未来において廢墟となってしまうルーヴルを描いたルーヴル所蔵の1796年の傑作、『廢墟となったグランド・ギャラリーの想像上の光景』に結実する。

ところで、「モニュメント」とは本来「記憶」に残すことを目的に建造されるものだ。プチ・ロベールでは「誰か、あるいは何かの記憶を永遠化するための建築や彫刻作品」と定義されている。モニュメントは「記憶」と「永遠」という、「忘却」や「儂さ」と対立する概念を体現しているといえる。事実、古代ローマのモニュメントの廢墟からなる遺跡を前にして人が感じるのは、二千年の時を超えてなお永続するローマ人の記憶だろう。だが、時を超えて存在するといっても過ぎ去る時の痕跡は消しがたく、廢墟となったモニュメントは、明日の崩壊の予感にじっと耐え、朽ちて崩れつつあるその姿を無防備に晒しているのである。廢墟は「記憶」と「忘却」、「永遠」と「儂さ」のあいだで、「時」の浸食を受けながら漂う。逆説的にもそこでこそ「時」がその流れを止めるのかのように。

ここで筆者が喚起したいのは、幼い話者がコンブレの草原に地を這うまでに崩壊した中世の城郭の廢墟を眺めながら、コンブレの歴史に思いを馳せる場面である。ローラン・モルティエ

によれば、大革命までの芸術家にとって「廃墟」とは古代の遺跡を意味していたのであり、崩壊した中世の建築物の残骸を「廃墟」とみなすようになったのは革命期の破壊行為によって中世の建築物が廃墟と化し、そこにユゴーやラマルチヌが「廃墟」の美を認めて謳うようになってからだという⁴⁷⁾。ブルーストがここで中世の廃墟の存在を意識しており、そこに中世の歴史が顕現するのを認めているのは否定できない。だが、この場面で注意を引くのはこの廃墟がヴィヴォンヌ川にそって残存していることだ。

「私たちは数歩の高さの土手から流れを見おろす引船道には行っていったが、向こうの岸は低く、ひろびろとした牧場につながり、村まで、遠く離れた停車場まで、のびていた。牧場には、コンブレーの領主であった昔の伯爵たちの城の遺跡が、なかば草に埋もれて散在していたが、その城は、中世紀では、ヴィヴォヌの流によって、ゲルマンの諸侯やマルタンヴィルの大修道院院長たちの攻撃を、このあたりでふせいでいたのであった。わずかに残っているのは、牧場にてこぼこをつくってようやくそれとわかる塔のいくつかの断片であり、またいくつかの銃眼であって、かつてはその銃眼から弩を射る兵が石を放ち、またそこから、物見の兵がコンブレーをとりかこんでいたゲルマンのすべての属領である、ノヴボン [中略] などを見張っていたのだが、いまはそれらの銃眼も、草とすれすれにまでくずれ落ち、学課の勉強にきたり休の時間にあそびにくる神学校の児童に荒らされるままになっていた、—そうした過去、ほとんど大地のなかにくんだり、あたかも伏して涼をとる散歩者のように水辺に寝ころんでいる過去、しかしその過去は、私を深く考えこませ、コンブレーという名のなかに、こんにちのそれとは非常にちがったもう一つの城市を私に加えさせ [中略] 私の想念をひきとめるのであった。⁴⁸⁾」

このテキストで注目すべきなのは、「時」によって崩れ落ちた城郭の残骸が話者を歴史についての瞑想に誘うことだけではない。幼い話者が思索に耽るのは勝手だが、ここに描かれるのはあまりにも牧歌的な風景であり、歴史の運命が纏うはずの悲壮感はまったくない。戦闘が続いた「過去」も水辺でまどろんでいるくらいだ。ここで重要なのはヴィヴォンヌ川の流れと、廃墟を覆う草原、そして子供たちだ。木立、古代風の建築物の廃墟、滝や噴水、そして人物たち、これがユベール・ロベールの作品の典型であるとさきほど述べた。ボース平原にあるはずの小村コンブレーの風景が、画家の描く南イタリアや、ローマの記憶を想起するようなバリ近郊の風景（たとえばヴェルサイユ）に似ていないのはいうまでもないし、ここに描かれる光景を画家の作品と対比するのは適当ではないかもしれない。だが、ここに描かれている草むらに覆われた廃墟や、崩れた建築物の脇を流れる川といったモチーフは、ユベール・ロベールを想起させずにはいないのだ。草むらに覆われた廃墟はどんな人類の営みもいつかは自然に還り再統合されることを表す。川の流れはもちろん「時」の流れを思わせる。だからこそ画家の作品でも繰り返し、噴水、滝、川、といった水の運動のモチーフが現れるのではないだろうか？ 城壁の廃墟という、戦闘で散っていった死者たちの記憶には無関心に遊ぶ子供たち。たとえば、アルハンゲリスコエ美術館が所蔵する、1779年のサロンに出品された『水辺の廃墟 *Ruines près de l'eau*』⁴⁹⁾。画面右手前から奥に向

けて地面に石を積んで造ったテラスがあり、そこから、かつては宮殿だったのか神殿だったのか、とにかく巨大なモニュメントの柱廊らしきものが廃墟となって右手に伸びている。テラスの左下には水の流れがあり、柱廊から水の流れには階段で降りることができる。水辺には水龜を手にした男の彫像があり、そこから水が流れている。柱廊ではその上部まで草が繁茂し、雑木までもが生えている。水辺には釣り人や子供をあやす女が描かれている。水の流れをはさんで柱廊の向かい側には松の巨木が一本水の上に張り出している（おそらくモニュメントが建造されてから過ぎた時間を象徴している）。「時」の浸食を受けながらも永遠にそこにあるモニュメントと「時」のように流れを止めない水。永遠に再生を繰り返す自然。そんな「時」のなかで「今」という瞬間にそこに現れまた去って行く人々。ユベール・ロベールが描く風景とはこうしたものなのだ。

つまり、ユベール・ロベールの廃墟に歴史の教訓を読みとろうとするのは愚かなことなのである。モルティエは、ユベール・ロベールもデイドロも啓蒙の世紀の芸術家であるにもかかわらず、廃墟を前に歴史について瞑想したり、教訓を導きだしたりすることはないと指摘する⁵⁰（『廃墟となったグランド・ギャラリーの想像上の光景』などは、廃墟となり繁殖する植物に侵食されるルーヴルで、めいめいが己の活動に励んでおり、ルーヴルの破壊がもたらすはずのいかなる深刻さもない）。実際、デイドロは、ユベール・ロベールの作品を論じて、廃墟の、「孤独と静寂」や「光と闇」という「運動と静止⁵¹」のコントラストがもたらす「甘いメランコリー⁵²」や「崇高さ⁵³」について語り、「時」と「永遠」について夢想するばかりである⁵⁴。いっぽうで、ヴァリアントにおいてブルーストが指摘するヴェラスケスにも共通するユベール・ロベールの大胆さ、つまり絵画のテーマとは一見無関係な生活感溢れる要素をデイドロは評価しない。廃墟の「詩学⁵⁵」に矛盾するからだ。たとえば、デイドロはユベール・ロベールの作品には人物が多すぎるとしきりに批判する。ヴェルネに学んだらどうだ！ とまで言い出す始末⁵⁶。だが、デイドロがどんなに偉大であろうとも、彼はユベール・ロベールの本質を見誤ってしまったといわざるをえない。ユベール・ロベールに、ヴェルネに特徴的な高貴さや荘厳さの深化を求めるのは酷だ。1913年に、トリスタン・ルクレールは、ユベール・ロベールの作品は「現在の活動の只中における過去の証言」であり、「かつての事物と現代生活のコントラスト」を表現していると述べた⁵⁷。死者たちがかつてこの同じ場所で築いた栄光など何食わぬ顔でおしゃべりをする人々。洗濯に精を出す女たち。ぼんやりと魚がかかるのを待っている釣り人。こういった英雄的なところがいっさいない人々こそが、「今」という瞬間の痕跡を過去の痕跡である廃墟に刻むのだ。デイドロは人物がよく描けていない、とって画家を批判することもあるが⁵⁸、このぼんやりした人物像こそが「今」という瞬間の「儚さ」を表していないだろうか？ 写生をする画家を描くこともある。もちろんユベール・ロベール自身である。彼もまたこの「時」のなかにあって、「今」という瞬間を写しとっているのだ。そして去って行く。その「儚さ」ゆえに、ここに描かれている光景は画家の夢ではなかったか？ と人は自問する。

月光は破壊する

ややブルーストのテキストから遠ざかってしまったかもしれない。最後に『コンプレー II』の

駅前大通りの描写に戻りたい。ここでは、月光を浴びた家々がユベール・ロベールの描く廢墟を思わせるのだった。

「どの庭園にも、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した円柱コロッセが一本残っているだけだったが、その円柱には不滅の廢墟コロッセの美が保たれていた。⁵⁹⁾」

月の仄かな光に照らされた結果、家々が部分的に崩壊しているように見えるのである。しかしながら、少なくとも筆者の知見によれば、ユベール・ロベールの作品には月光を浴びる廢墟を描いたものはないといっても過言ではないのだ。エリック・カーペレスは、カルナヴァレ美術館所蔵の1794年の『チュイルリーのジャン＝ジャック・ルソーのための記念碑 *Le Cénotaphe pour Jean-Jacques Rousseau aux Tuileries*』をこの描写のモデルだとみなしている⁶⁰⁾。この作品は小さな池の中央に建つ古代の神殿風のパヴィヨンのなかに墓標が設置されているのを描いているが、たしかに、左上方に小さく月が描きこまれている。難点は、この神殿が半壊した廢墟に見えないことだろう。いずれにしても、ローラン・モルティエによれば、月光を浴びる廢墟は文学史では稀ではない。ユベール・ロベールと（ほぼ）同時代の作家では、シリアへの旅の記憶から『廢墟』を書いたヴォルネー、ゲーテ、そしてスタール夫人⁶¹⁾。また、ネルヴァルが『イシス』冒頭でポンペイには月が似合うと述べていることも指摘したい⁶²⁾。

この観点から興味深いのは、さきほどから引用しているヴァリエントのなかでシャルリュスが、挨拶に来たガラルドン夫人に中斷されながらも、ユベール・ロベールの噴水には月光が似合うと話者に述べていることだ。

「『[前略] あなたのためにエステル叔母を復活させることはできません。しかし噴水は、オリエントの宮殿におけるのと同じで、エステル叔母よりも古いのです。噴水が奇麗な月光とどんなに調和しているか、わかることでしょう。[後略]』 [中略] 彼は言った。『そうです、あなたは噴水を見に行くべきだったのです。このような月光とね。私はベンガル花火や小さなランプを少々残念に思います。[後略]』⁶³⁾」

決定版では月光への言及はなく、小さなランプはブレオーテの提案で噴水を照らしていることになっている。そしてシャルリュスは言う。

「傑作というものは、それをつくりだすよりも歪曲するほうがはるかにむずかしい。いや、われわれにもすでにおぼろげながらわかっていたのです、ブレオーテはとてもユベール・ロベールに太刀打できないって。⁶⁴⁾」

この夜会が開かれた晩には月が美しかったのは、『ソドムとゴモラⅡ, I』の冒頭、コンコルド広場の上空に「東洋の旗じるし」のようにみえる三日月の描写によって示されていた⁶⁵⁾。『失われた時を求めて』には月の描写が数多くあるが、コンコルドの月といえば、第一時世界大戦中のパリを描いたページにみられる月だろう。

「このまえ1914年に私が見たのは、近づく敵の脅威をほとんど無防衛で待っているパリの美であったが、その当時とおなじように、いまこのパリにも、なるほど、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があって、まだこわされずに残っているモニュメントにその光の無益な美をそそいでいた [後略]。⁶⁶⁾」

そして話者は飛行機やエッフェル塔のサーチライトの光線を眺めながら、ドンシエールで味わった、軍人たちへの感動と感謝を思い起こす。ブルーストは一ページ後にまた繰り返す。

「さて一方、コンコルドの橋の上から見あげると、脅迫にやってきて追いつめられながら通過してゆくドイツ機のまわりには、まるでシャン＝ゼリゼ公園やコンコルド広場やチュイルリー公園の噴水が雲に反映していたかのように、サーチライトの光の噴水が空中で屈折していた [後略]。⁶⁷⁾」

話者はこの光の噴水を眺めながらドンシエールでの感動に再び言及する。そして続けて述べる。

「夜が美しいのも、パリがおびやかされているのも、1914年のころとおなじだった。月光は、ヴァンドーム広場やコンコルド広場のようなあの美しい全体が呈する夜の姿を撮影することのできるマグネシウムを、今宵を最後とばかりに、静かにたきつづけているように思われたが、そうした美しい全体をおそらくいまに破壊してしまうであろう砲弾にたいする私の恐怖心は、まだこわされずに完全なままであるそれらの美のなかに、かえって一種の豊満な肉体を感じさせ、あたかもそれらが、まえのめりに胸を張って、敵の爆撃にその無防御の建築物をさしだしているかのようだった。⁶⁸⁾」

ここでブルーストが繰り返すのは次のようなことだ。灯火管制によって以前より暗くなったパリの夜空から「古代のままの」月光とサーチライトの光線がパリのモニュメントを照らし、灰かに照らされたモニュメントは、未来の廃墟を想像させることで美を現出させている。いっぽうで、サーチライトの光線は陸軍の街ドンシエールを想起させるのだ（ここにはこの戦争が呈する歴史的な深刻さはまったく描かれておらず、むしろ夢幻的な描写だといわざるをえない）。これは『コンプレックスⅡ』の、月光を浴びてユベール・ロベールの廃墟を連想させる家々の眺めを思い出させる。月の「古代のままの壮麗さ」という表現も、ローマの廃墟を描いたユベール・ロベールを想起させる。しかし、なぜ月光とユベール・ロベールの廃墟なのか、という謎は解けない。おそら

くは、ロマン主義の末裔としてのプルーストにとって、廃墟と月光の組み合わせははずせなかったのだろう。ヴィオレル＝デュックが次々と教会を修復した時代に、ゴーチエは『ボンベイ夜話』のなかで、月光の力を借りて廃墟になったボンベイの街を復元してみせた⁶⁹⁾。プルーストにあっては、月光はコンブレーを、パリを破壊し、現在の只中で東の間に「不滅の廃墟の美」を現出させる。月光はいつかはやってくる崩壊を先取りする。大革命を経験したユベール・ロベールの夢想がルーヴルを破壊したように。ユベール・ロベールの廃墟は夜にこそふさわしい。廃墟に戯れる人々のように、私たちが廃墟という永遠と儚さのはざまに迷い込む。まるで夜に見る白昼夢のように。

注

『失われた時を求めて』はプレイヤード版（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）を用いたが、変更させていただいた箇所がある。『サント＝ヴープに反対する』もプレイヤード版（1971年出版、略記号はCSB）を使用した。書簡はPlon社のPhilippe KOLB編集版（1970-1993年出版、全21巻、略記号はCorr.）を参照した。

- 1) RTP, I, p. 40.
- 2) Philippe BOYER, *Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 62-64.
- 3) Serge GAUBERT, *Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de «Jean Santeuil» à «La Recherche»*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1979, pp. 174-176.
- 4) Jean-Pierre RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, pp. 88-90.
- 5) Roland BARTHES, «Proust et les noms», in *Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 118 et Philippe BOYER, *Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust, op. cit.*, pp. 62-64.
- 6) RTP, III, p. 1328, la variante b de la page 34. 以下、このヴァリエントの訳は筆者による。
- 7) RTP, I, p. 113.
- 8) *Proust historien — le temps historique dans la Recherche*, thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Lumière-Lyon 2 en 2006, pp. 93-110. および、『「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ボンベイのモチーフについての試論—』文化学園大学紀要 人文・社会科学研究, 第20集, 2012年, pp. 62-64.
- 9) RTP, II, pp. 871-972.
- 10) 陳岡めぐみ「時間の庭の詩人—ユベール・ロベール」『ユベール・ロベール—時間の庭』国立西洋美術館, 2012年, p. 20。これは日本で初めて開催された本格的なユベール・ロベール展のカタログである。ヴァランスの美術館が所蔵する、ユベール・ロベールの一世代下の画家ともいべきジュリアン＝ヴィクトール・ヴェランク Julien-Victor VEYRENC (1756-1837) が収集したデッサンのコレクションを中心に画家の作品を紹介した (*ibid.*, pp. 11-14)。
- 11) RTP, II, p. 853.
- 12) RTP, II, p. 1819, la note 2 de la page 853. 「ということはここなのですね、エステルすばらしい園は」(第三幕第一場第826句)。訳は筆者による。
- 13) アントワーン・コンパニオンによれば、『ソドムとゴモラII, II』(RTP, III, pp. 237-240) においてラシーヌの

- 作品は、ニッシム＝ベルナルの振る舞いをとおして同性愛のテーマに結びつく (Antoine COMPAGNON, «Racine est plus immoral», in *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 89)。ゲルマント大公夫人の夜会をめぐるテキストでも、ヴォークベールの同性愛を語るのにブルーストは『エステル』を援用する (*RTP*, III, pp. 64-66)。しかも、この夜会をめぐるページのヴァリエントでは、シャルリュスが、かつて関係を持ったヴォークベールに再会する場面に「エステルの園」が引用される (*RTP*, III, pp. 1346-1349, la variante *b* de la page 34)。また、同じヴァリエントの中で、シャルリュスと公爵夫人とが、それぞれ同性愛のテーマとは一見無縁に「エステルの園」を話題にしている (*RTP*, III, p. 1318 et 1323, la variante *b* de la page 34)。
- 14) *RTP*, II, p. 1817, la variante *b* de la page 853. 訳は筆者による。「ラ・グランド・マドモワゼル」とは、ルイ13世の姪、アンヌ・マリー・ルイズ・ドルレアンの称号である。なお、決定版では、「メクレンブルク」の名は、大公家の夜会でシャルリュスが挨拶をする夫人の名字となっている (*RTP*, III, p. 49)。プレイヤード版の注によればサン＝シモンの回想録にその名が見られるという (*RTP*, III, p. 1358, la note 2 de la page 49)。
- 15) プレイヤード版によれば、ブルーストは「Lebrun」と記しているようであるが、文脈から鑑みてルイ14世お抱え画家「Le Brun」をさすのはまちがいないだろう。
- 16) *RTP*, II, p. 1818, la variante *b* de la page 852. 訳は筆者による。
- 17) たとえば次の二冊。Pierre de NOLHAC, *Hubert Robert, 1733-1808*, Paris, Goupil, 1910 et *Souvenirs d'un vieux Romain*, Paris, H. Floury, 1922. ノラックがユベール・ロベールに関して著した書籍の書誌は『ユベール・ロベール—時間の庭』に詳しい (前掲書, p. 207)。
- 18) *Corr*, t. V, p. 175. コルブはこの書簡が1905年5月26日の夜あるいはその翌日に書かれたと判断している。
- 19) *CSB*, p. 520. 訳は岩崎力による (『ブルースト全集14』筑摩書房, 1986年)。ここで列挙される人物たちについてプレイヤード版は簡潔に「散文作家, 二人の詩人, 版画家, 学識者, 二人の画家」(*CSB*, p. 922, la note 9 de la page 520)と説明している (訳は筆者)。ちなみに「学識者」がノラックをさす。また、ヴェルサイユからレイナルド・アーンに送った、セヴィニエ夫人のパスティッシュからなる書簡のなかでも、ブルーストはノラックの名を引用している (*Corr*, t. V, p. 174)。なお、コルブはこの書簡が1905年の5月に書かれたと推測している。
- 20) *RTP*, III, p. 58.
- 21) *RTP*, III, p. 1300, la variante *b* de la page 34.
- 22) *Idem*.
- 23) *RTP*, IV, p. 435.
- 24) *RTP*, III, p. 1301, la variante *b* de la page 34.
- 25) *RTP*, III, pp. 1319-1320, la variante *b* de la page 34.
- 26) *RTP*, III, p. 1307, la variante *b* de la page 34. 当初、ブルーストは、このベッドのかつての所有者をシャルル・カーンとしたようである。フランソワ一世とシャルル・カーンといえは、小説の冒頭を喚起する。
- 27) *RTP*, III, p. 68.
- 28) *RTP*, III, p. 56.
- 29) *RTP*, III, p. 56.
- 30) *CSB*, pp. 427-428. 訳は保苺瑞穂による (ブルースト全集15, 筑摩書房, 1986年)。
- 31) *RTP*, III, p. 1359, la note 1 de la page 56.

- 32) *Hubert Robert, 1733-1808, op. cit.*, p. 147. この書物からの引用はすべて筆者の訳による。この500部限定で出版された書籍は、前半が伝記的批評の体裁をとり、後半は、1770年から1909年までにパリで競売に付された画家の作品のカタログになっている。また、多くの挿絵を含んでいる。
- 33) Tristan LECLÈREによれば、ユベール・ロベールはヴェルネとともに、サン＝クルーや、同じく大噴水で知られるソーの公園に、写生に出かけることが多かったようだ (*Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle*, Paris, H. Laurens, 1913, pp. 51-56)。
- 34) *Hubert Robert, 1733-1808, op. cit.*, p. 150.
- 35) Eric KARPELESは、*Le Musée Imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de À la recherche du temps perdu* において、『コンプレー I』の『サン＝クルーの大噴水』のモデルをルーヴル美術館所蔵の『ある公園の眺め、噴水 *Vue d'un parc, le jet d'eau*』としている (traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2009, p. 32)。この作品は木立のなかにある、二つの向かい合ったライオンの彫像で装飾された低い欄干に囲まれた池から水が吹きあがる風景を描いている。
- 36) *RTP, III*, p. 57. この場面では、シュルジ夫人の登場によってゲルマント公爵の寵愛を失ったアルパジョン夫人が風の気まぐれによって水を浴びびしょり濡れてしまう。それを目撃したウラディミール大公爵の悪気のない一言が、夫人の惨めさを際立たせる。こうしてアルパジョン夫人は社交界での立場を失う。ゴベールがユベール・ロベールの噴水に社交人たちの運命をみるのはこの逸話にもとづく。
- 37) *Hubert Robert, 1733-1808, op. cit.*, p. 123.
- 38) *RTP, III*, p. 1309, la variante *b* de la page 34.
- 39) *RTP, III*, pp. 1327-1328, la variante *b* de la page 34.
- 40) Catalogue de l'exposition présentée au musée de Valence en 1999, *Hubert Robert et Saint-Petersbourg. Les commandes de la famille impériale et des Princes russes entre 1773-1802*, Réunion des Musées Nationaux, 1999, pp. 120-121.
- 41) *Salons IV. Héros et martyres, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, textes établis et présentés par Else Marie BUKDAHL, Michel DELON, Didier KAHN et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 1995, p. 323. 以下、デイドロのテキストの訳は筆者による。
- 42) Catalogue de l'exposition présentée au musée de Valence en 1999, *Hubert Robert et Saint-Petersbourg. Les commandes de la famille impériale et des Princes russes entre 1773-1802, op. cit.*, pp. 202-203.
- 43) *Proust historien — le temps historique dans la Recherche, op. cit.*, pp. 104-108.
- 44) *RTP, II*, p. 377. このテキストで、ブルーストは「静寂」の効果について語っているが、デイドロがユベール・ロベールの作品を批評しながら、「孤独と静寂」で私たちが包む廃墟の美について語るのを想起させる (*Ruines d'un arc de triomphe, et autres monuments, "Hubert Robert"*, in «Salon de 1767», *Salons III, Ruines et paysages, salon de 1767*, textes établis et présentés par Lise Marie BUKDAHL, Michel Delon et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 1995, p. 335)。この点に関しては筆者の *Proust historien — le temps historique dans la Recherche (op. cit., pp. 104-106)* を参照していただきたい。
- 45) *RTP, III*, p. 637. これと同じエロスの系列に属するのが、レンブラントが描く東洋の宮殿のようなケーキを、友人たちに給仕するためにジルベルトが「破壊」する場面である (*RTP, I*, p. 150)。この意味では『消え去ったア

ルベルチーヌ』において、ジルベルトが幼少時代にルーサンヴィルの廃墟でテオドールをはじめとする近隣の素行の悪い少年たちと戯れた思い出について語るのも無視できない (*RTP, IV*, p. 269)。また、『コンプレー』でアドルフ叔父の書斎の窓から見えるのがルーサンヴィルの廃墟だったことも忘れてはならない。

- 46) 三谷理華「ユベール・ロベールとルーヴル」『ユベール・ロベール—時間の庭』前掲書, p. 46。なお、ユベール・ロベールとルーヴル美術館の関係についてはこの論文を参照した。
- 47) Roland MORTIER, *Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 207.
- 48) *RTP, I*, p. 165.
- 49) Catalogue de l'exposition présentée au musée de Valence en 1999, *Hubert Robert et Saint-Petersbourg. Les commandes de la famille impériale et des Princes russes entre 1773-1802*, *op. cit.*, p. 157.
- 50) *Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 92.
- 51) *Un grand paysage dans le goût des campagnes d'Italie*, «Hubert Robert», in «Salon de 1767», *Salon III, Ruines et paysages, Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 333. 注釈によるとこの作品は紛失している (*ibid.*, p. 331)。
- 52) *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments*, “Hubert Robert”, in «Salon de 1767», *Salon III, Ruines et paysages, Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 335. 注釈によるとこの作品は紛失している (*idem.*)。
- 53) *Grande galerie éclairée du fond*, “Hubert Robert”, in «Salon de 1767», *Salon III, Ruines et paysages, Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 336.
- 54) *Grande galerie éclairée du fond*, “Hubert Robert”, in «Salon de 1767», *Salon III, Ruines et paysages, Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 338. デイドロは次のように書く。「すべては無に帰し、すべては滅びる。世界だけが残っている。時だけが持続する。この世界はなんと古いのだろう！ 二つの永遠のあいだを私は歩く。」
- 55) *Grande galerie éclairée du fond*, “Hubert Robert”, in «Salon de 1767», *Salon III, Ruines et paysages, Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 337.
- 56) *Idem.*
- 57) Tristan LECLÈRE, *Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 52. 訳は筆者による。
- 58) *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments*, «Hubert Robert», in «Salon de 1767», *Salon III, Ruines et paysages, Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 336. デイドロにとってユベール・ロベールの作品にみられる人物像は、「いったい何なのか、男なのか女なのかすらわからないほどいいかげんに描かれていて、彼らが何をしているのかはそれ以上にわからない」ということになる。注釈によると、デイドロはブッシュェが描く輪郭がぼやけた人物像を批判しており («Salon de 1767 adressé à mon ami M Grimm», *Salon III, Ruines et paysages, Salon de 1767*, *op. cit.*, pp. 57-58), このテキストでもブッシュェが描く人物像について仄めかしているのかもしれないという。じつは、ユベール・ロベールはしばしばブッシュェの人物像を模写しており、しかも、ブッシュェに自分の作品の人物像を描かせていたこともあるという (*idem.*)。
- 59) *RTP, I*, p. 113.
- 60) *Le Musée Imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 43. ちなみに、ユベール・ロベールは墓碑のデザインも手がけており、エルムノンヴィルのルソーの墓も画家の手になる(陣岡めぐみ「時間の庭の詩人—ユベール・ロベール」『ユベール・ロベール—時間の庭』前掲書, p. 25)。

- 61) *Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, *op. cit.*, p 196.
- 62) *Ceuvres complètes, t. III*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993, p. 612.
- 63) *RTP, III*, p. 1318, la variante *b* de la page 34.
- 64) *RTP, III*, p. 58.
- 65) *RTP, III*, p. 34.
- 66) *RTP, IV*, p. 380.
- 67) *RTP, IV*, p. 381.
- 68) *RTP, IV*, pp. 381–382.
- 69) *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 253. この点に関しては、筆者の「[[何も忘れられない、何も破壊されない]—ブルーストにおけるポンペイのモチーフについての試論—」(前掲書, pp. 63–64)を参照していただきたい。

参考文献

- BARTHES, Roland, «Proust et les noms», in *Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- BOYER, Philippe, *Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- COMPAGNON, Antoine, «Racine est plus immoral», in *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- DIDEROT, Denis, *Ruines d'un arc de triomphe, et autres monuments*, "Hubert Robert", in «Salon de 1767», *Salons III, Ruines et paysages, salon de 1767*, textes établis et présentés par Lise Marie BUKDAHL, Michel Delon et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 1995.
- DIDEROT, Denis, *Salons IV. Héros et martyres, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, textes établis et présentés par Else Marie BUKDAHL, Michel DELON, Didier KAHN et Annette LORENCEAU, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 1995.
- GAUBERT, Serge, *Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de «Jean Santeuil» à «La Recherche»*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1979.
- HAUPTMANN-KATSUYAMA, Yuko, *Proust historien — le temps historique dans la Recherche*, thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Lumière-Lyon 2 en 2006.
- KARPELES, Eric, *Le Musée Imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de À la recherche du temps perdu*, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Thames & Hudson, 2009.
- LECLÈRE, Tristan, *Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle*, Paris, H. Laurens, 1913.
- MORTIER, Roland, *Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974.
- NOLHAC, Pierre de, *Hubert Robert, 1733–1808*, Paris, Goupil, 1910.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- Catalogue de l'exposition présentée au musée de Valence en 1999, *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille impériale et des Princes russes entre 1773–1802*, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

勝山祐子 『何も忘れられない,何も破壊されない』—ブルーストにおけるポンペイのモチーフについての試論—』

文化学園大学紀要 人文・社会科学研究, 第20集, 2012年, pp.57-74。

陳岡めぐみ 「時間の庭の詩人—ユベール・ロベール」『ユベール・ロベール—時間の庭』国立西洋美術館, 2012年,
pp.17-27。

三谷理華 「ユベール・ロベールとルーヴル」『ユベール・ロベール—時間の庭』国立西洋美術館, 2012年, pp.44-
53。