

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

平光 文乃

ブルーストの部屋の描写、特に『失われた時を求めて』以前に書かれた初期作品における描写の分析、またその時代背景を含めた考察からは、部屋が夢想の場、創作の場として捉えられていたことが分かる。ゴンクール、ロベール・ド・モンテスキウなどの審美家、蒐集家にはじまり、19世紀末当時には社交界の婦人たちにまで、室内装飾の流行が浸透していた。それに対する反発から、ブルーストは装飾を排した「飾りのない部屋」« la chambre nue »を提示し、それを想像力によって外界の光景を再創造する場として描いている¹⁾。ブルーストの芸術創造において大きな役割を果たすこの部屋は、孤独の中で知的な精神活動を可能にする場、想像力の飛翔する場であり、社交生活の場としてのサロンに対立するものとして描かれる²⁾。というのも、虚栄心にはたらく社交界や人との会話においては、想像力や精神の働きが損なわれるとされるからである。創作を行う「深い」自己の孤独な夢想の場としての部屋と、「私的な」自己の社交の場としてのサロン。この部屋に対する見解は、室内装飾流行への反発から先鋭化し、形成されたといえる。しかし創作という観点からは遠ざけながらも、ブルーストに室内装飾、そしてサロンへの関心がなかったわけではない。

初期作品において室内装飾への関心は、大貴族伝来の家具調度に宿る生きた歴史や、過去の時代への憧憬に表れている。また『失われた時』においては、歴史的な家具でなくとも、個人の思い出を宿すものとしての家具調度への関心にも表れている³⁾。サロンへの関心は« mondain »とも言われたブルーストのスノビズムを示す例とされ、排他的な大貴族のサロンへも入り込んだ、社交界への執着と成功は伝記などでよく知られている⁴⁾。

またそれが単なるスノビズムによる関心でないことは、先行研究が示す通りである。フランソワーズ・ルリッシュは、貴族のサロンが『失われた時』において描かれているような、軽薄で社交に終始するものではなく、当時の音楽や科学的知識の伝播において、媒体として重要な役割を果たしていたことを明らかにしている⁵⁾。ギヨーム・パンソンは、一連のサロン描写から、ブルーストを19世紀における、バルベイ、ゴージェから、ヴァレス、ミルボーへの系譜に連なる作家・ジャーナリスト« l'écrivain-journaliste »として位置づけ、サロン描写が小説創造への訓練であったと主張する⁶⁾。E・G・マランツはブルーストの小説生成過程において、サロンの作家としてのサント＝ブーズが果たした役割を、登場人物の設定、社交界での地位の変動を中心に考察している⁷⁾。

サロンの室内装飾については、マリオ・プラッツが『失われた時』を取り上げて言及しており、それが流行の戯画であり、個人や階級の嗜好の一例であると指摘している⁸⁾。さらにエミリアン・

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

カラシユスは、スノビズム考察の中でサロンに注目し、ベル・エポック期のサロンの階層性（排他性、階級、芸術との関わりによる）、室内装飾や絵画などの装飾の流行などについて、特にオデットのサロンを例に、当時の一次資料に基づき詳しく論じている⁹⁾。

しかし、サロンを部屋と対立した空間として、室内装飾という切り口から詳しく分析した研究は未だ存在しない¹⁰⁾。プラーツやカラシユスが明らかにしたように、『失われた時』におけるサロンの室内装飾は当時の様々なサロン、社交界の動向を表してはいるが、それは単なる時代や社会の反映にとどまらず、登場人物の審美眼や創造行為との距離をも明らかにしているということを示したい。部屋の分析が直接的に部屋についての概念や、ブルーストの創作の美学を明らかにするのに対し、「対・部屋」*« anti-chambre »*としてのサロン考察は、いわば逆照射によってそれらを浮き彫りにすることができると考える。本論により、ブルーストのサロンについて等閑視されていた新たな一面を提示したい。

『失われた時を求めて』には、オデット、ヴェルデュラン夫人、ゲルマント公爵夫人、ゲルマント大公夫人、シャルリュス、ヴィルパリジ侯爵夫人などの多くのサロンが登場する。「対・部屋」のサロンとして、まずブルーストの部屋の考察で注目した、室内装飾の流行を追う社交界の婦人という観点から分析したい。その典型は、しばしばその趣味の悪さが指摘されるオデットのサロンである。すでに多くの分析がなされているが、オデットのサロンはその時々の流行に合わせて、正確には少し遅れて、様式を次々に変化させている¹¹⁾。ヴェルデュラン夫人のサロンでもその変遷が描かれるものの、様式が言及されることはほとんどない。その変化がこれほど強調されて描かれるのは、オデットのサロンにおいて他にはない。カラシユスも19世紀後半、室内装飾の流行の変遷を明らかにしながら、オデットのサロン描写を度々例に挙げている¹²⁾。

1870年以降、ゴンクールによって広まった骨董趣味¹³⁾、そして80年代後半以降のジャポニズム¹⁴⁾は、彼女の初期のサロンとその骨董趣味に顕著に表れている。さらに、骨董であふれた暗い色調の室内から、ルイ十五世、十六世様式などの古い家具を配した、明るい、白い色調の室内へという90年代以降の流行の変化についても、オデットのサロン描写において明らかである¹⁵⁾。

D'ailleurs dans le désordre artiste, dans le pêle-mêle d'atelier, des pièces aux murs encore peints de couleurs sombres qui les faisaient aussi différentes que possible des salons blancs que Mme Swann eut un peu plus tard, l'Extrême-Orient reculait de plus en plus devant l'invasion du XVIII^e siècle ; et les coussins que, afin que je fusse plus « confortable », Mme Swann entassait et pétrissait derrière mon dos étaient semés de bouquets Louis XV, et non plus comme autrefois de dragons chinois. (I, 604-605¹⁶⁾)

このように、オデットのサロン描写においては、流行の変化が強調されている。『失われた時』に登場する部屋において室内装飾が描かれる場合には、家具が他者として擬人化されたり、個人の思い出との関連で語られることが多い。そのため室内装飾の流行が問題となることはない。しかしオデットのサロンでは、時代と趣味の変遷を如実に見てとることができる。彼女が室内装飾

について語る際に « toc », « tocard »¹⁷⁾ など、流行語を用いていることからそれは明らかである。

[...] elle [Odette] avait pourtant commencé à remplacer dans ce fouillis nombre des objets chinois qu'elle trouvait maintenant un peu « toc », bien « à côté », par une foule de petits meubles tendus de vieilles soies Louis XVI [...]. (I, 530)

Mais Mme Swann, ayant appris d'un ami qu'elle vénérât le mot « tocard » – lequel lui avait ouvert de nouveaux horizons parce qu'il désignait précisément les choses que quelques années auparavant elle avait trouvées « chic » – toutes ces choses-là successivement avaient suivi dans leur retraite [...]. (I, 604)

ブルーストは『ジャン・サントウイユ』収録の断片「デロッシュ夫人の館」で、流行に追随する裕福な婦人たちを評し、才知がなくともワーグナーを聴きに行き、芸術的なアバルトマンを持ち、知性や教養がなくとも室内の様式に合わせて読みもしない本を置いておくと言っているが¹⁸⁾、オデットはまさにその婦人たちを彷彿とさせる。このように、オデットは室内装飾の流行の追随者として描かれ、彼女自身には芸術的センスや美学がないことが強調されている。その趣味の悪さについて何度か言及されていることからそれは明かである¹⁹⁾。ゴンクールのように、社交界の流行を生み出す側にいる蒐集家スワンと結婚した後も、その趣味が洗練されることはなく、流行の追従から脱することもない。逆にスワンがその悪趣味に寛容となるほどである²⁰⁾。

一方、貴族の社交界フォーブール・サン＝ジェルマンの華として描かれ、その装いや言動が常に注目の的とされるゲルマント公爵夫人は、オデットとは一見かけ離れた存在に見える。彼女のサロンはその排他性でもって知られ、貴族の中でも最も高い地位を誇るサロンの一つだからである。また招待客を厳しく選別する公爵夫人の美学は、家具選びの比喩でもって描かれている。

[...] mais Mme de Guermantes, qui recevait poliment leur salut depuis dix ans chez la princesse de Parme, ne leur avait jamais laissé passer son seuil, estimant qu'il en est d'un salon au sens social du mot comme au sens matériel où il suffit de meubles qu'on ne trouve pas jolis, mais qu'on laisse comme remplissage et preuve de richesse, pour le rendre affreux. Un tel salon ressemble à un ouvrage où on ne sait pas s'abstenir des phrases qui démontrent du savoir, du brillant, de la facilité. Comme un livre, comme une maison, la qualité d'un « salon », pensait avec raison Mme de Guermantes, a pour pierre angulaire le sacrifice. (II, 744)

しかし実際には、室内装飾について独自の審美眼をもたないという点で、公爵夫人もオデットと大差はない。

« [...] Je vous dirai que j'ai toujours adoré le style Empire, même au temps où cela n'était pas à la mode. Je me rappelle qu'à Guermantes je m'étais fait honnir de ma belle-mère parce que j'avais dit de descendre du grenier tous les splendides meubles Empire que Basin avait hérités des Montesquiou, et que j'en avais

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

meublé l'aile que j'habitais. » (II, 807)

上記の引用では、流行に先んじて帝政様式を取り入れ、館の一翼をその家具で設えたことを自慢する公爵夫人が描かれている。しかし、彼女はかつてこの様式を嫌悪していたのであり²¹⁾、上記に示された帝政様式愛好にしても、それが審美家であるスワンとシャルリュスに勧められ、ようやく取り入れたものであったことが、語り手によって暴かれる（« la duchesse, à qui Swann et M. de Charlus [...] avaient à grand-peine fini par faire aimer le style Empire » (II, 808)）。

さらに『見出された時』において語り手は、ゲルマント公爵夫人の帝政様式嫌い、流行への追従に再度ふれ、彼女をオデット同様、流行に追従する婦人たちの枠に組み入れている。

Ce style Empire, Mme de Guermentes déclarait l'avoir toujours détesté ; cela voulait dire qu'elle le détestait maintenant, ce qui était vrai car elle suivait la mode, bien qu'avec quelque retard. [...] Par quels degrés elle était revenue de ce culte à la réprobation importe peu, puisque ce sont là nuances du goût que le critique d'art reflète dix ans avant la conversation des femmes supérieures. (IV, 602)

このように、オデットとゲルマント公爵夫人は両者ともに室内装飾流行の追随者として描かれている。両者のサロン描写において、室内装飾の様式名が意図的に使われていることもそれをうかがわせる。前者においてはルイ十四世様式、後者においては帝政様式が度々登場する。このように様式名が繰り返し登場するサロンは他に例がなく²²⁾、それは流行を追う社交界の婦人を象徴しているともいえるだろう。

先行研究においてゲルマント公爵夫人としばしば対比される、ヴェルデュラン夫人のサロンに関して言えば、オデット同様そのサロンの変遷が描かれてはいるものの、流行の追従が明らかであるような記述はない。また様式名が登場することもない。夫人のサロンは『失われた時』において順に三つ登場するが、最初の二つには美しい骨董の家具などが認められ、さらに最後の一つは建物自体が古く価値のある館となる（« les beaux meubles anciens »(I, 202), « vieilles belles choses »(III, 309), « l'ancien hôtel des ambassadeurs de Venise »(IV, 288)）。ビドゥ＝ザカリアサンらが示すように、ヴェルデュラン夫人のサロンは社交界での地位の上昇、芸術の理解により、室内装飾についての趣味が洗練されていったといえるかもしれない²³⁾。初めのサロンでは、美しいボーヴェ織りの家具をスワンがほめるとはいえ、それはお愛想にすぎなかったが²⁴⁾、その後、カンブルメール侯爵夫妻から借用したラ・ラスプリエール荘は、夫人の手によって美しく装いを変えたことが示される。

Il [M. de Cambremer] pouvait pourtant se trouver dépaysé, car Mme Verdurin avait apporté quantité de vieilles belles choses qu'elle possédait. À ce point de vue, Mme Verdurin, tout en passant aux yeux des

Cambremer pour tout bouleverser, était non pas révolutionnaire mais intelligemment conservatrice, dans un sens qu'ils ne comprenaient pas. (III, 309)

さらにコンティ岸に移ったサロンは、ブルーストの模作ではあるが、審美家ゴンクールによって讃えられるまでになるのである。

Et comme, sur mon émerveillement des plafonds à caissons écussonnés provenant de l'ancien palazzo Barberini, de la salle où nous fumons, je laisse percer mon regret du noircissement progressif d'une certaine vasque par la cendre de nos "londrès" [...]. (IV, 294-295)

しかしその社交界での地位の上昇はさておき、ブルーストはヴェルデュラン夫人のサロンをことさら美しいものとして描いてはいないようにも思われる。『見出された時』でゴンクールに絶賛されたヴェルデュラン夫人の食器のコレクションも、『囚われの女』での「私」には魅力のないものと映る。シャルリュスやプリシヨに見事な銀食器のコレクションを見るよう誘われた主人公は、「プルジョワの銀食器などみたくない」とひそかに思うのである²⁵⁾。

Je n'osai pas lui [M de Charlus] dire que ce qui eût pu m'intéresser, ce n'était pas les médiocres couverts d'une argenterie bourgeoise, même la plus riche, mais quelque spécimen, fût-ce seulement sur une belle gravure, de ceux de Mme du Barry. (III, 787)

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ブルーストの美学が認められるだろう²⁶⁾。特に1904年「フィガロ」紙掲載のサロン評、「ドーソンヴィル伯爵夫人のサロン」において、それが顕著に表れている。

伯爵は、訪れた人が館の家具を「骨董品」« bibelots »と呼ぶことに対して、「私にとっては家族の生活の品だ」と述べている (« [...] Ce sont des bibelots *pour vous* ! Pour moi [M. d'Haussonville] ce sont des affaires de famille. ») (CSB, 484)。そしてブルーストはこの住まいの全てが「歴史的かつ生きた」« historique et vivante » (*ibid.*, 485) ものであるとし、ここに生きた歴史を見るのである。

Et dans cette continuation inconsciente de la vie parmi des choses qui ont été faites pour elle, le parfum du passé s'exhale bien plus pénétrant et plus fort [...]. (*Id.*)

その点で、流行の様式やコレクションをそろえるにせよ、先祖伝来の、いわば真正かつ歴史的な家具を所有しているゲルマント家の人々は、特権に浴しているといえる。その中には、ゲルマント公爵夫人に室内装飾を指南したシャルリュスが「この上もなく美しい館」²⁷⁾と評する、ゲル

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

マント大公夫人のサロンがある。

[...] la salle de jeu ou fumoir avec son pavage illustré, ses trépieds, ses figures de dieux et d'animaux qui vous regardaient, les sphinx allongés aux bras des sièges, et surtout l'immense table en marbre ou en mosaïque émaillée, couverte de signes symboliques plus ou moins imités de l'art étrusque et égyptien, cette salle de jeux me fit l'effet d'une véritable chambre magique. (III, 87)

この娯楽室が帝政様式であるのは、スフィンクスなどの室内装飾の特徴から明らかであるが²⁸⁾、ブルーストはここで様式名にふれることはない。すでに示したように帝政様式という用語は、ゲルマント公爵夫人に代表される、当時の流行に追随する上流婦人という指標として機能しているからである。この「最も美しい」サロンには、先祖伝来の家具によって享受することのできる、貴族の美的特権が現れているといえる。

しかしゲルマント家の中でサン＝ルーは、この歴史的かつ貴重な家具を売り払ってしまう。この点は「対・部屋」としてのサロンの枠組みからは外れるが、ブルーストが室内装飾の流行を理解し、意図的にそれを登場人物へと振り分け、彼らの審美眼を示そうとしていたことの証として重要である。先祖伝来の家具を売り払い、サン＝ルーが購入するのは、「モダン・スタイルの家具」« mobilier modern style »である。1890年代後半に流行し、1900年頃最盛を迎えたとされるこの様式は、1896年11月「フィガロ」紙において便利な新様式として紹介され、新婚夫婦や進歩派に人気があると伝えられている²⁹⁾。さらに1898年末には、流行で独創的かつ値段も手頃であるとして、新年の贈り物に盛んに勧められている³⁰⁾。

流行を示す具体的な様式名が挙がっているとはいえ、サン＝ルーはオデットやゲルマント公爵夫人のように、流行の追随者として描かれてはいない。大貴族の家系に生まれ、貴族性をその身体と身振りに体现しながらも、「知識人」« intellectuels »として自らの階級や社交界を軽蔑しているとされるからである³¹⁾。ある美学をもって貴族的なものに反発するその姿勢は、室内装飾の趣味においても表れている。それはシャルリュスとの対照により、一層明瞭に示される³²⁾。

Si les efforts de sincérité et d'émancipation de Saint-Loup ne pouvaient être trouvés que très nobles, à juger par le résultat extérieur, il était permis de se féliciter qu'ils eussent fait défaut chez M. de Charlus, lequel avait fait transporter chez lui une grande partie des admirables boiseries de l'hôtel Guermantes au lieu de les échanger, comme son neveu, contre un mobilier modern style, des Lebourg et des Guillaumin. (II, 116)

「誠実な、解放を求める努力」、「高貴」という表現からも、彼が単なる流行としてモダン・スタイルの家具を求めたのではないことは明らかである。しかしこのサン＝ルーに対し、ゲルマント家伝来の家具、すなわち貴族的特権を享受するシャルリュスが否定されることもなく、むしろ喜ばしいこととされる。これはすでに確認したように、生きた時代を喚起させるものとして、プ

ルーストが貴族の家具調度を評価するためであろう。

ここでさらに興味深いのは、この骨董の家具とモダン・スタイルとの対比の背景に、フランス文化や伝統の継承と断絶という問題が存在することである。両者の趣味は、フランスの古き良き時代を体現し、それを継承するシャルリュスと、知性により自らの貴族性を断ち切ろうとするサン＝ルーとの対比に重なる。モダン・スタイルに関する当時の言説をみれば、この家具が単なる時代の反映ではなく、まさに彼が求める出自や伝統との断絶が問題となっていることが分かる。

1898年10月27日「フィガロ」紙に掲載されたローデンバックによる記事では、モダン・スタイルはジャポニスムなどの後に登場した大きな流行の波であり、すでに大衆化した様式とされている³³⁾。1900年頃から現在に至るまで、アール・ヌーヴォーとはほぼ同義とされるモダン・スタイルだが³⁴⁾、この記事の中で「モダン・スタイルまたはイギリス・スタイル」« Modern Style, ou style anglais »と称されるように、90年代後半当時においてはイギリス起源の様式とみなされていた。また1899年に出版された*Les Art de la vie et le règne de la laideur*では、ガブリエル・ムーレイが建築、室内装飾における新たな様式« modern style »についてふれ、それがフランスの風習に根を持たないものとして批判している³⁵⁾。このように、ゲルマント家の骨董家具とモダン・スタイルの家具との対比は、フランスの生きた歴史の継承と、それとの断絶という問題を孕んでいるのである³⁶⁾。

サン＝ルーが伝統を断絶するものならば、シャルリュスはそれを継承するものであり、貴族的特権を十分に享受するものとして描かれている。彼が所有する家具は、「美術館」所蔵のものに匹敵するとされる。

Possédant comme descendant des ducs de Nemours et des princes de Lamballe, des archives, des meubles, des tapisseries, des portraits faits pour ses aïeux par Raphaël, par Vélasquez, par Boucher, pouvant dire justement qu'il [M. de Charlus] « visitait » un musée et une incomparable bibliothèque rien qu'en parcourant ses souvenirs de famille, il plaçait au contraire au rang d'où son neveu l'avait fait déchoir tout l'héritage de l'aristocratie. (II, 115-116)

このように、シャルリュスのコレクションやサロンは、本人がルーブルに比肩すると語るように³⁷⁾、美術館と同等のものとして語られている。さらに同じ「美術館」とされるのが、パルム大公夫人のサロンであり、以下に述べるそのホールは王政時代の貴重な資料館« ce précieux musée des archives de la monarchie » (II, 747) と称されている³⁸⁾。

Quand le salon devenait trop plein, la dame d'honneur chargée du service d'ordre donnait de l'espace en guidant les habitués dans un immense hall sur lequel donnait le salon et qui était rempli de portraits, de curiosités relatives à la maison de Bourbon. (II, 747)

ここで「美術館」についてふれておきたい。この用語で表現されているのは、すでにブルーストの家具調度への関心で問題にし、またサン＝ルーとシャルリュスとの対立でも問題にした、フランスの生きた歴史を体現するものとしての「美術館」だといえる。このトポスについては、小黒昌文氏が詳しく考察している³⁹⁾。長くなるが、ここで彼の見解を援用したい。

ブルーストは1890年代の美術館制度に関する同時代の議論との関わりから、美術作品とそれを所蔵する場のあるべき姿について考察している。19世紀を通じて目覚ましい発展を続けた美術館は、多種多様な性格と役割を担っており、芸術作品を保存する「文明の金庫」、芸術家や一般大衆の教化、歴史を提示する場、さらには「過去の保存所」« conservatoire du passé », 「日常からの逃避所」であり、またそれを所有する国家の威信を象徴する場でもあったという。アントワヌ・コンパニオンによれば、ブルーストはこのように多岐に渡る美術館の役割に意識的であった⁴⁰⁾。さらに小黒氏はその中でも、芸術作品の土地に根ざしたあり方、そのコンテクストを重視するという、当時の議論に抗するブルーストの見解に着目している。それは、「特定の場所と時間の流れとに分ちがたく結びついたモニュメントへの関心が持ち続けられるいっぽうで」、当時の「混沌とした」展示環境とは異なり、ブルーストが理想として「美術館の一室」のような、「記憶の痕跡が一切削ぎ落とされた無個性で無限定な場や、純粹に美を享受し創造するための裸形の空間」を提起している、ということである。さらにそこにいたる過程で、ブルーストがアミアンの聖母像とモナ・リザとを比較し、アミアン大聖堂を「生きた美術館」に喩えながらも、最終的には聖母像を「アミアンの女」という「個人」として規定し、土地と切り離されたモナ・リザこそを芸術作品と認め、そこに普遍的かつ本質的な価値を見出している、と主張する。

ここでの「美術館の一室」については注意が必要である。これは先に挙げたような、生きた歴史の象徴としての美術館ではない。この言葉は『花咲く乙女たちのかげに』第二部において、コンテクストを重視した当時の展示方法が、婦人たちの室内装飾への流行と合わせて語られる際に、対比として用いられる表現である。

Mais en tout genre, notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isole d'elle. On « présente » un tableau au milieu de meubles, de bibelots, de tentures de la même époque, fade décor qu'excelle à composer dans les hôtels d'aujourd'hui la maîtresse de maison la plus ignorante la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les bibliothèques et au milieu duquel le chef-d'œuvre qu'on regarde tout en dînant ne nous donne pas la même enivrante joie qu'on ne doit lui demander que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer. (II, 5-6)

この引用が「デロッシュ夫人の館」に現れた同様の議論と同じ構図、考察であることは明らかである。この「女主人」に表れる、室内装飾の流行に対する反発から、ブルーストが夢想、創作

の場として「飾りのない部屋」を提示したことはすでに述べた通りである。さらにそれが小黒氏の指摘する「裸形の空間」に重なることは言うまでもない。ここでさらに、アミアンの聖母とモナ・リザとの比較に、「美術館」としてのシャルリュスやパルム大公夫人のサロンと、創作の場としての部屋との対比を重ねることもできるであろう。この場合の「美術館」とは、プルーストが理想として挙げた「美術館の一室」の「裸形の空間」ではない。小黒氏の指摘によれば、アミアンの大聖堂がプルーストによって「生きた美術館」と称されたような、アンドレ・アレーが提言していたとされるフランスの「生と歴史」を体現する、古き良き伝統の象徴としての美術館である⁴¹⁾。ゆえに、シャルリュスやパルム大公夫人のサロンが「美術館」と称されるのである。この室内装飾の趣味の背後に存在する、フランス文化や伝統の継承という問題は、シャルリュスが維持するフランスの古いマナーが語られる際に、室内装飾の趣味が例えとして援用されていることから裏付けられる。

[...] mais plus encore sans doute par littérature, pour maintien et illustration des anciennes manières de France, et comme il [M. de Charlus] aurait protesté contre le style munichois ou le modern style en gardant de vieux fauteuils de sons arrière-grand-mère, opposant au flegme britannique la tendresse d'un père sensible du XVIII^e siècle qui ne dissimule pas sa joie de revoir un fils. (III, 747)

しかしこの「美術館」と称されるサロンも、手放しで賞賛されるわけではない。シャルリュスの趣味は「作為的」とされるからである（« Il n'en était pas moins vrai que l'idéal de M. de Charlus était fort factice [...] » (II, 116)）。

ヴィルバリジ侯爵夫人のサロンも、18世紀の版画に喩えられているものの⁴²⁾、シャルリュスの趣味を「作為的」と指摘する語り手は、侯爵夫人本人も気づかない無意識の作為を暴露する⁴³⁾。

À côté des portraits des Guermentes, des Villeparisis, on en voyait – offerts par le modèle lui-même – de la reine Marie-Amélie, [...] Mme de Villeparisis, coiffée d'un bonnet de dentelles noires de l'ancien temps (qu'elle conservait avec le même instinct avisé de la couleur locale ou historique qu'un hôtelier breton qui, si parisienne que soit devenue sa clientèle, croit plus habile de faire garder à ses servantes la coiffe et les grandes manches), était assise à un petit bureau [...]. (II, 486-487)

この作為性の指摘は、『ジャン・サントウイユ』収録「デタンブ公爵」に現れた揶揄と同様だといえる。プルーストは、公爵家伝来の家具調度が喚起する、優美な時代への憧憬を示しながらも、その室内装飾が「近代的な想像力」や「気まぐれ」で人為的に集められたものとして揶揄している⁴⁴⁾。

C'était sans doute un autre caprice de l'imagination, bien moderne aussi en cela du duc, éprise du passé, qui lui avait fait accumuler des comforts [...] dans cette pièce. (JS, 723)

「デロッシュ夫人の館」でブルーストが指摘しているように、もはや家具調度を持ち主の個性、趣味、職業、階級や時代を物語る、バルザック的な解釈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、様々な様式を選ぶことが可能な時代となったのである⁴⁵⁾。その時代性ゆえ、フランスの古き良き伝統を守り続ける大貴族のサロンにおいても、たとえその家具が先祖伝来の正統なものであったとしても、そこには作為が忍び込むことになるのであろう。

この作為性は、室内装飾に対するのと同様、サロンに対するブルーストの距離を示しているといえる。たとえ「生きた美術館」としての価値を与えられようとも、サロンは創造の場としての部屋のような地位を得ることはないのである。このブルーストにおけるサロンと芸術創造との距離に関しては、後に詳しく考察する。

ここでは、サロンに対する主人公・語り手の見解についてみていきたい。サロン描写において特徴的なのは、シャルリュスやスワンという審美家、蒐集家に対しては、常に「注意して見聞きすることができない」という立場をとることである⁴⁶⁾。すでに指摘したように、ブルーストは孤独な部屋の中とは異なり、サロンでは精神の働きが十分に得られないとしている。それを示すように、「私」はシャルリュスやスワンの美術品を「注意して見るすることができない」と繰り返し述べている。

[...] dans sa bibliothèque [...] il [Swann] me montrait des objets d'art et des livres qu'il jugeait susceptibles de m'intéresser et dont je ne doutais pas d'avance qu'ils ne passassent infiniment en beauté tous ceux que possèdent le Louvre et la Bibliothèque nationale, mais qu'il m'était impossible de regarder. (I, 500)

Je venais en effet de m'apercevoir qu'il y avait vingt-cinq minutes que j'étais, qu'on m'avait peut-être oublié, dans ce salon [de M. de Charlus], dont, malgré cette longue attente, j'aurais tout au plus pu dire qu'il était immense, verdâtre, avec quelques portraits. Le besoin de parler n'empêche pas seulement d'écouter, mais de voir, et dans ce cas l'absence de toute description du milieu extérieur est déjà une description d'un état interne. (II, 840-841)

そして「私」にとって重要なのは事物自体ではなく、それに付随する感情なのだと語る。物自体ではなく、それを見つめる芸術家の眼差しにこそ美があるという、ブルーストがシャルダン論で示した美学との親近性を、ここに認めることもできるだろう。

Car ce n'était pas la beauté intrinsèque des choses qui me rendait miraculeux d'être dans le cabinet de Swann, c'était l'adhérence à ces choses – qui eussent pu être les plus laides du monde – du sentiment particulier, triste et voluptueux que j'y localisais depuis tant d'années et qui l'imprégnait encore[...]. (I, 501⁴⁷⁾)

ゆえに、語りのレベルでは趣味の悪さや、遅れて流行に追随する様が暴かれようとも、オデッ

トやゲルマント公爵夫人のサロンは、彼女たちに対する若い主人公の憧れや夢想によって彩られ、「私」を魅了する。そしてそのサロンの思い出をも彩るのである。

[...] il a au contraire dans mon souvenir, ce salon composite, une cohésion, une unité, un charme individuel que n'ont jamais même les ensembles les plus intacts que le passé nous ait légués, ni les plus vivants où se marque l'empreinte d'une personne [...]. (I, 530⁴⁸)

しかしすでに指摘したように、この「私」の表明する室内装飾自体への無関心をそのまま額面どおりに受け取ることはできない。シャルリュスやスワンの炯眼、学識に対し、主人公・語り手の眺める力の欠如や無関心さが繰り返し描かれること自体、自らとは異なる知性への憧れを逆説的に露呈させているともいえるからである。実際『囚われの女』においては、実現こそしないものの「スワンのようなコレクションを私も持とうと思っていた」という一節がある⁴⁹。こうした憧れと反発は、『失われた時』の終わりにまで描かれている。『見出された時』で、ブルーストによる模作ではあるが、審美家、蒐集家の知性と文学を代表する、ゴンクールによるヴェルデュラン夫人のサロン描写が登場し、「眺める力、耳を傾ける力が私に欠けていることを痛いほど明らかに」するからである。

Certes, je ne m'étais jamais dissimulé que je ne savais pas écouter ni, dès que je n'étais pas seul, regarder. (IV, 295)

[...] mon incapacité de regarder et d'écouter, que le journal cité avait si péniblement illustrée pour moi, n'était pourtant pas totale. Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais [...] ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale [...]. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas. (IV, 296)

ここでは、審美家、蒐集家特有の見聞きする能力が自分に欠けていることを認識しつつも、自らの観察力についての考察が展開されている。そしてその考察は、理想とする文学へとつながり、さらなる文学創造への歩みを促すことになるのである。このように、室内装飾に対する観察力や学識は、主人公が乗り越えるべき知性、文学を体現するものとして描かれているといえる⁵⁰。サロンや室内装飾の描写に現れる「私」の見解には、異なる知性に対する憧れと反発、さらにそれを乗り越えるまでの過程を見出すこともできるだろう。

ここで、社交界の美的指南役であるシャルリュスとスワンが、洗練された趣味を持つ審美家として描かれる一方で、彼らが芸術作品を生み出すことのない「芸術の独身者」« célibataires de l'art » (IV, 470) として定義されることは非常に興味深い。部屋とサロンが、「深い自己」の創作の場と「私的な自己」の社交の場という対の空間として設定されているということはすでに述べた通りだが、サロンの空間にとどまるものは、芸術創造に至ることはないのである⁵¹。ゴンクールのように一見それに成功したかに見えたとしても、最終的には価値のないものとして斥けられてしまう。「美

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

術館」と称されるほどのサロンにおいても暴露される「作為性」は、このようなブルーストの創造行為とサロンとの距離を示すものといえるだろう。

このように、『失われた時』におけるサロン描写を「対・部屋」« anti-chambre », 室内装飾という観点から考察すると、ベル・エポック期のサロン群像というだけではない、ブルーストの室内装飾に関する美学に裏打ちされた、サロンの描かれ方が明らかとなる。

まず、流行を追う社交界の婦人のサロンとして、オデット、ゲルマント公爵夫人のサロンが描かれている。室内装飾の流行に反発していたブルーストは、時に辛らつに流行の追従者である二人を描き出す。オデット同様にそのサロンの変遷が描かれるヴェルデュラン夫人のサロンでは、その社交界での地位の上昇と、趣味の洗練が示される。しかしそれでもブルジョワのコレクションは、貴族が代々継承する、歴史や時代を宿す家具調度とは異なり、単なる蒐集品でしかない。

逆にその貴族的な特権から「高貴」な努力によって離れたサン＝ルーが選ぶのは、イギリス起源の、フランスに根を持たないと批判されたモダン・スタイルである。またその一方で、特権を享受するゲルマント大公夫人のサロンは語り手を魅了し、シャルリュス、パルム大公夫人のサロンには、フランスの文化・伝統を継承するもの、古き良き伝統の象徴として「美術館」という称号が与えられている。カラシユスによれば、ベル・エポック期のサロンの威光は、その質や豊かさ、貴族の家柄よりも、その排他性の厳格さでもって決定されるというが、すでに見たように、『失われた時』に描かれたサロンは、その質や家柄よりも、流行に左右されない所有者の美学によって、また過去や歴史を真に宿す家具調度によって差別化、階層化されているといえる⁵²⁾。

しかし創造の場である部屋とは異なり、「美術館」と称されるサロンですら、ブルーストの手放しの賞賛を受けることはない。というのもこの作家はその「作為性」を揶揄するからである。サロンに対するこの距離は、その重要な美的指南役であるシャルリュスやスワンが、「芸術の独身者」として、創作者ではなく愛好家に留まることにも重なる。

一方、彼らのように「注意してみることができない」とする主人公は、自らとは異なる知性への憧れを垣間見せながらも、そこから距離を取ることで自らの芸術創造への道を見出して行くのである。『見出された時』のゴンクールのサロン描写に代表される「記録文学」« littérature de notations »が、「私」にとって文学創造へ向かうために乗り越えるべき最後の壁として描かれたように、サロンは「対・部屋」として、ブルーストの創作の美学を逆方向から浮き彫りにしてくれるのである。

注

- 1) 平光文乃「ブルーストと部屋 初期断片にみる部屋」, in *Cahier multiculturel de la Maison du Japon*, n° 3, Centre d'études multiculturelles, 2009, p. 59-72.
- 2) 平光文乃「ブルーストの初期作品における部屋—「孤独の部屋」—」, 『関西フランス語フランス文学』

第 16 号、2010 年、p. 52-63。

- 3) この点については同紀要収録の拙論参照のこと（« 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 p. 45-57）。
- 4) George D. Painter, *Marcel Proust : a biography*, London, Chatto & Windus, 1959, 2 vol.
Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust : biographie*, Paris, Gallimard, « Collection Folio », 1996, 2 vol.
- 5) Françoise Leriche, « Bouillon de culture...Le rôle des salons et de la médiation mondaine dans la diffusion des savoirs : discours des historiens et représentation proustienne. », in *Proust et les moyens de la connaissance*, textes réunis et présentés par Annick Bouillaguet, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 183-194.
- 6) Guillaume Pinson, « Marcel Proust journaliste. Réflexions sur les "Salons parisiens" du *Figaro*. », in *Marcel Proust aujourd'hui*, 3, 2005, p. 123-141.
- 7) Enid G. Marantz, « Encore du Sainte-Beuve : Proust, Sainte-Beuve et les salons. », in *Marcel Proust 3 : nouvelles directions de la recherche proustienne, 2 : rencontres de Cerisy-la-Salle, 2-9 juillet, 1997*, p. 63-74.
この他にもビドゥ＝ザカリアサンは、社会学者としてのブルーストを主張し、そのサロン描写に貴族の家系 « maison » とブルジョワのサロン « salon » の社会的、文化的状況下における変容と融合を読み取っている（Catherine Bidou-Zachariasen, *Proust sociologue : de la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes & Cie, 1997）。
- 8) Mario Praz, « Les intérieurs de Proust », in *Le Pacte avec le serpent*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Christian Bourgois, 1991, 3 vol., t. III, p. 50-77. 特に p. 64-65 を参照。
- 9) Émilien Carassus, *Le snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1914*, Paris, A. Colin, 1966.
- 10) その他参考文献は以下の通りである。
René Girard, *Mensonge romantique et vérité Romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961.
Jean-François Revel, *Sur Proust : remarques sur À la recherche du temps perdu*, Paris, Bernard Grasset, « Les cahiers rouges », 2004, [1987].
- 11) Carassus, *op.cit.*
- 12) *Id.*
- 13) *Ibid.*, p. 245 : « D'une façon générale, après 1870, triomphe, pour quelques années, la copie pensante et cossue [...] C'est le rococo, l'encombrement [...] Voici d'abord le goût du bibelot et des antiquités. La responsabilité des Goncourt paraît ici incontestable ».
- 14) *Ibid.*, p. 246 : « Goncourt note en mars 1884 que le cours de droit fait par Georges Bousquet, auteur d'un livre sur le Japon est considéré comme très « vlan » et très « pschutt » par les femmes de la bourgeoisie chic ».
- 15) *Ibid.*, p. 252 : « Il y a dix ans, constate-t-il [Rodenbach, « Réinstallation », dans *Le Figaro* du 27 octobre 1898], tout était foncé et obscur. Aujourd'hui tout est clair, laqué en blanc, avec des portes vitrées. Le Japonisme est passé de mode, le goût du bibelot ne subsiste que pour la vitrine. En accord, peut-être, avec la peinture claire des impressionnistes, survient le modern style anglais, parfait tant qu'il était logique, mais souvent déformé en France ».
- 16) 本稿において引用するブルーストの作品は以下のテキストを使用した。『失われた時を求めて』の引用については、引用後括弧内に巻数と頁数のみを記し、それ以外のテキストについてはその略号と頁数のみを記した。

À la recherche du temps perdu, sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la

Pléiade », 1987-1989, 4 vol.

Jean Santeuil, précédé de *Les plaisirs et les jours*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (略号 JS).

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (略号 CSB).

また引用は控えるが、スワンが訪ねたオデットの家の描写には、その骨董趣味とジャポニズムが描かれている (I, 216-218)。さらにこの二つのサロンの違いについては、何度も繰り返し言及されている (I, 419, 530, 582, 585)。

- 17) « toc » はプレイヤード版の注によれば、19 世紀後半から、高価な品や骨董品を模した模造品や価値のない品を指す (I, 1418)。「tocard」は *Larousse du XX^e siècle* (1928-33) には掲載されているが、*Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* (1865-76) ではまだ登場していない。「tocard」は「toc」の形容詞、俗語で « vieux, usé, laid, mauvais » の意 (*Larousse du XX^e siècle*, « tocard », t. VI, p. 717)。*Dictionnaire de la langue verte* によれば « ridicule, laid » の意である (Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 442)。
- 18) « Comme chaque femme, [non] d'un genre d'esprit mais d'une certaine sorte de monde, non pas bien douée mais bien élevée, va au concert Lamoureux plusieurs fois dans l'année, et à Bayreuth plusieurs fois dans sa vie [...] ainsi avec une certaine fortune ou plutôt dans un certain milieu, [...] on a son appartement artistiques [...] une femme qui n'a jamais appris l'histoire, « travaille » son hôtel pendant deux ans au Cabinet des Estampes, en compagnie d'artistes, ou si elle n'en connaît pas en compagnie de connaisseurs [...]. Une qui n'a jamais rien lu laisse traîner sur la table de sa chambre un seul livre, *La Somme royale* de Turgot parce que cette chambre est Louis XVI. » (JS, 435)
- 19) 彼女の趣味の悪さについては注 20 参照。また、オデットの骨董趣味「気取り」もそれを示している。「Certes, elle avait la prétention d'aimer les « antiquités » et prenait un air ravi et fin pour dire qu'elle adorait passer toute une journée à « bibeloter », à chercher « du bric-à-brac », des choses « du temps » » (I, 240)
- 20) « Sentant que souvent il ne pouvait pas réaliser ce qu'elle rêvait, il cherchait du moins à ce qu'elle se plût avec lui, à ne pas contrecarrer ces idées vulgaires, ce mauvais goût qu'elle avait en toutes choses, et qu'il aimait d'ailleurs comme tout ce qui venait d'elle, qui l'encharmaient même, car c'était autant de traits particuliers grâce auxquels l'essence de cette femme lui apparaissait, devenait visible » (I, 241-242)
- 21) 『スワン家の方』において、後のゲルマント公爵夫人であるレ・ローム大公夫人は帝政様式に対する嫌悪を以下のように語る。「— Ah ! Mais qu'ils [les Iéna] aient des choses intéressantes au point de vue de l'histoire, je ne vous dis pas. Mais ça ne peut pas être beau... puisque c'est horrible ! Moi j'ai aussi des choses comme ça que Basin a héritées de Montesquiou. Seulement elles sont dans les greniers de Guermantes où personne ne les voit. » (I, 333)
- 22) 主人公の叔父のサロン描写の後に、仕事部屋の様式が「第二帝政様式」であることについてふれられ、その流行廃りが言及されるが、繰り返し登場することはない (I, 72)。
- 23) Catherine Bidou-Zachariasen, *op.cit.*
- 24) « — Quel joli Beauvais, dit avant de s'asseoir Swann qui cherchait à être aimable. » (I, 204)
- 25) 銀食器は室内装飾 « ameublement » とはいえないが、蒐集品という観点から同様に議論できると考えた。またさらにヴェルデュラン夫人のサロンがそれほど美しくは描かれていないことの例を挙げれば、初めのサロンには、美しい骨董家具がありながらも、その家具に合わない客からの贈り物が堆積していたとされ、コンティ岸のサロンでもそれは変わらないことが『囚われの女』で示されている。

« Mme Verdurin était assise sur un haut siège suédois en sapin ciré, qu'un violoniste de ce pays lui avait donné et qu'elle conservait, quoiqu'il rappelât la forme d'un escabeau et jurât avec les beaux meubles anciens qu'elle avait, mais elle tenait à garder en évidence les cadeaux que les fidèles avaient l'habitude de lui faire de temps en temps [...] c'était chez elle une collection de chauffe-pieds, de coussins, de pendules, de paravents, de baromètres, de potiches, dans une accumulation de redites et un disparate d'étrences. » (I, 202) « [...] encombrement joli, désordre des cadeaux de fidèles qui a suivi partout la maîtresse de la maison et a fini par prendre l'empreinte et la fixité d'un trait de caractère, d'une ligne de la destinée [...] interpolation curieuse des objets singuliers et superflus qui ont encore l'air de sortir de la boîte où ils ont été offerts et qui restent toute la vie ce qu'ils ont été d'abord, des cadeaux du premier Janvier [...] ». (III, 789)

- 26) 注3参照。
- 27) « —C'est vraiment très beau, monsieur [M. de Charlus], l'hôtel de la princesse de Guermantes. —Oh! ce n'est pas très beau. C'est ce qu'il y a de plus beau; après la princesse toutefois. » (II, 853)
- 28) 帝政様式の特徴である、エジプト美術、スフィンクスのモチーフが認められる (« [...] les Sphinx, forment le répertoire de l'ornementation », *Larousse du XX^e siècle*, « Style Empire », t. III, p. 140)。
- 29) Claire de Chanceny, « Petite correspondance », *Le Figaro*, 26 novembre 1896, p. 4 : « Le Modern style est très en faveur auprès des nouveaux mariés, gens de progrès. ».
- 30) Claire de Chanceny, « Courrier des Modes », *Le Figaro*, 15, 22, 29 décembre 1898, p. 4 : « Comme joli cadeau mondain, pas banal pour le jour de l'an, c'est un petit meuble de « modern style » de la maison Jansen, rue Royale. » (15 décembre) ; « Je signale à mon tour une série de cadeaux de bon goût et de prix raisonnable, qu'on peut trouver au Modern Style pour offrir aux dames. » (22 décembre).
- 31) « Ce jeune homme [Saint-Loup] qui avait l'air d'un aristocrate et d'un sportsman dédaigneux n'avait d'estime et de curiosité que pour les choses de l'esprit [...] il était [...] rempli du plus profond mépris pour sa caste et passait des heures à étudier Nietzsche et Proudhon. C'était un de ces « intellectuels » prompts à l'admiration qui s'enferment dans un livre, soucieux seulement de haute pensée. » (II, 92), « [...] retrouver toujours en lui [Saint-Loup] cet être antérieur, séculaire, cet aristocrate que Robert aspirait justement à ne pas être [...] » (II, 96), « En effet, s'il y avait une classe contre laquelle il eût de la prévention et de la partialité, c'était l'aristocratie, et jusqu'à croire aussi difficilement à la supériorité d'un homme du monde [...] Ayant un préjugé contre les gens qui le fréquentaient, il allait rarement dans le monde et l'attitude méprisante ou hostile qu'il y prenait augmentait encore chez tous ses proches parents le chagrin de sa liaison avec une femme « de théâtre » [...] » (II, 138-139).
- 32) またゲルマント公爵夫人との対比としても現れている。« Tandis que Saint-Loup avait vendu son précieux « Arbre généalogique », d'anciens portraits des Bouillon, des lettres de Louis XIII, pour acheter des Carrière et des meubles modern style, M. et Mme de Guermantes, mus par un sentiment où l'amour ardent de l'art jouait peut-être un moindre rôle et qui les laissait eux-mêmes plus médiocres, avaient gardé leurs merveilleux meubles de Boulle, qui offraient un ensemble autrement séduisant pour un artiste. » (II, 839)
- 33) Georges Rodenbach, « Réinstallation », *Le Figaro*, 27 octobre 1898, p. 1 : « Puis, c'a été le japonisme, commencé dans la littérature et qui maintenant aussi passe de mode, dans l'ameublement du moins. Le goût du bibelot, ici, demeure bronzes, jades; laques, albums, mais il s'agit d'objets de vitrine. Enfin la grande vogue de ces dernières années, déjà terminée et déclassée pour s'être aussi vulgarisée de suite, c'est le Modern Style, ou style anglais; qui menaça un moment de se généraliser trop. »
- 34) 例えば「フィガロ」紙1900年9月1日掲載のアルセーヌ・アレクサンドルの記事では、「モダン・スタイ

ル」というタイトルの中で、新たな様式を表す語として「アール・ヌーヴォー」が使用されている (Arsène Alexandre, « Modern Style », *Le Figaro*, 1^{er} septembre, 1900, p. 1 : « Vous savez de quoi je veux parler : de ces lignes à la fois violentes et dépourvues de signification qui combinent la grâce des articulations d'un squelette avec le charme profond des serpentins agités par le vent. [...] La nouille, au contraire, avait une réputation excellente ; elle s'est compromise avec l'os de mouton pour composer ce que l'on a appelé du nom générique, et bizarre, d'art nouveau. »)。

その他アールヌーヴォーに関する参考文献は以下の通り。

Stephan Tschudi Madsen, *L'Art Nouveau*, Paris, Hachette, 1967.

Debora L. Silverman, *Art nouveau in fin-de-siècle France : politics, psychology, and style*, Berkeley, University of California Press, 1992 [1989].

- 35) Gabriel Mourey, *Les Art de la vie et le règne de la laideur*, Paris, P. Ollendorff, 1899 : « C'est donc du retour au gothique qu'est ce que les tapisseries et les snobs français intitulent le *modern style*. » (p. 45 強調は著者による) ; « En France, en Belgique, en Allemagne, les tendances nouvelles sont nées, je le répète – car c'est là un point important – de l'imitation de l'Angleterre. [...] Elles n'ont pas leurs racines dans les mœurs mêmes du pays » (p. 47).
- 36) ここではいくつかの記事を例に、モダン・スタイルに表れる、フランス文化、伝統の継承と断絶という問題について指摘するにとどめたが、この点については部屋の分析を含め、さらなる考察が可能である。この点については今後の課題としたい。
- 37) « Je retraversai avec lui [M. de Charlus] le grand salon verdâtre. Je lui dis, tout à fait au hasard, combien je le trouvais beau. « N'est-ce pas ? me répondit-il. Il faut bien aimer quelque chose. Les boiseries sont de Bagard. Ce qui est assez gentil, voyez-vous, c'est qu'elles ont été faites pour les sièges de Beauvais et pour les consoles. Vous remarquez, elles répètent le même motif décoratif qu'eux. Il n'existait plus que deux demeures où cela soit ainsi, le Louvre et la maison de M. d'Hinnisdal. » (II, p. 849-850)
- 38) シャルリュスのサロンの「美術館」« musée », 大公夫人の「資料館」« musée des archives »と、用語はやや異なるものの、それが指し示す肖像画、家具、古文書のコレクションが同じであることをみれば、両者が同じものを示すのは明らかである。
- 39) 小黒昌文「ブルーストと美術館というトポス」、『ブルースト：芸術と土地』、名古屋大学出版会、2009年、p. 10-40。以下この段落における引用は同書、同章参照のこと。
- 40) Antoine Compagnon, « Proust au musée », *Marcel Proust : l'écriture et les arts*, 1999, p. 67-79.
- 41) 小黒昌文、前掲書、p. 22。
- 42) « [...] où devant elle, à côté de ses pinceaux, de sa palette et d'une aquarelle de fleurs commencée, il y avait dans des verres, dans des soucoupes, dans des tasses, des roses mousseuses, des zinnias, des cheveux de Vénus, qu'à cause de l'affluence à ce moment-là des visites elle s'était arrêtée de peindre et qui avaient l'air d'achalander le comptoir d'une fleuriste dans quelque estampe du XVIII^e siècle. » (II, p. 486-487)
- 43) ヴィルパリジ夫人は大貴族に生まれ、「真の美術館」で育ちながらも (« comme il [un des château de son père] était aussi un vrai musée » (II, 68))、あるいはそれゆえその出自や育った環境の物質性を重視したためか、名もないティリオン氏との再婚後、血縁関係のないヴィルパリジ姓を名乗り、そのヴィルパリジ家の肖像画を田舎の館に集めたとと言われる (II, 590)。それを考慮に入れば、この作為性は夫人において特に強調されているといえる。また先の引用文において、ブルターニュのあざといホテル経営者に喩えられていることからそれがうかがえる。
- 44) 注3参照。
- 45) « Et c'est comme sur les chartes, sur le grimoire poudreux de l'histoire, qu'un Balzac pouvait se pencher sur un appartement comme pour le déchiffrer et, d'après la forme des choses, ressusciter les générations

des hommes. Il n'en est plus de même aujourd'hui, du moins dans cette partie de la société qu'on appelle « la société ». (JS, 434-435)

- 46) ゲルマント公爵夫人の室内装飾の指南役として並んで登場しているように、シャルリュスとスワンは、『失われた時』のサロン描写、室内装飾において、同様に審美家、蒐集家として描かれている。スワンのサロンは、スワン夫人、オデットの趣味が反映されたものであるため登場しない。しかしその代わりに、書齋で「私」にそのコレクションである室内装飾品「bibelot」を見せてくれる。
- 47) 引用は控えるが、同様の例が他にも登場する：I, 517。
- 48) 同じく同様の例：II, 315。
- 49) « [...] si au moment où j'avais hérité de ma tante Léonie, je m'étais promis d'avoir des collections comme Swann, d'acheter des tableaux, des statues [...] » (III, 884)
- 50) 注3参照。
- 51) この問題は、シャルリュス、スワンらに共通する問題としての「偶像崇拜」「idolâtrie」にも密接に関わっていると考えられる。
- 52) 流行に追随するかどうかという観点は、貴族やブルジョワといった階級の別や、排他性などの当時のサロンの価値基準とは異なる。排他性によれば、ゲルマント公爵夫人のサロンはパルム大公夫人やゲルマント大公夫人、ヴィルバリジ侯爵夫人のそれより上位に位置するからである（« Mais quand la duchesse [de Guermantes] venait dîner, la princesse [de Parme] se gardait bien d'avoir ses habitués et fermait sa porte en sortant de table, de peur que des visiteurs trop peu choisis déplussent à l'exigeante duchesse » (II, 747)）。しかし、当時のサロンの価値基準と無縁というわけではない。すでに示したように、ブルーストは代々受け継がれた貴族の家具調度を、過去の時代を喚起するものとして評価しているが、これが階級差に重なるからである。またカラシユスがカミーユ・モークレールを引いて明らかにしているように、社交的サロンと芸術的サロンという当時の区分は、ブルーストにおいても見て取ることができる（Camille Mauclair cité par Carassus, *op. cit.* p. 89 : « Les saisons littéraires à Paris », *Revue des revues*, vol. XXVIII, 1899 : « Les réunions du monde influent sur la mode, mais celles des artistes influent sur l'âme de l'époque, sur son art et sur sa morale. Le propre des salons littéraires ouverts par le monde est de consacrer des choses et des gens qui sont toujours de seconde main et de mêler la routine à la nouveauté. Le propre des salons d'artistes est de créer ce dont les mondains se nourriront »）。