

芸術作品の生成空間

19世紀小説に描かれた画家のアトリエ

寺嶋 美雪

はじめに

西洋絵画の伝統において、文学に想を得た作品は、机上の書物、読書する人、あるいは聖書・神話・古典文学の情景を通して制作されてきた。19世紀に入ると、社会構造の変革に伴い、絵画はその自律性を主張し、古典的なジャンルや美の規範からの解放を目指す。しかし、絵画が文学の影響下から離れようとしたまさにその時代、「絵画を題材にした小説」が本格的に書かれ始める。絵画が文学を表象する一方的な関係は徐々に逆転し、19世紀においては文学が絵画に創作の源泉を求める形で、二つの芸術領域が結ばれた¹。

こうした文学の絵画への接近には、まず画壇と文壇を繋ぐジャーナリズムの隆盛、そして作品の大衆化による絵画市場の拡大という社会的要因が考えられる。ゴッテ、ボードレー、マラルメの名を挙げるまでもなく、19世紀の文学者の多くは、すぐれた美術批評家でもあった。特にバルザックの『知られざる傑作 *Le Chef-d'œuvre inconnu*』(1837)以降、文学者は芸術創造のドラマを積極的に作品に取り入れ始める²。至高の芸術を追い求めた画家フレンホーフの悲劇は、後続の作家に多大な影響を与え、19世紀の芸術家小説の主要なモチーフの源泉となった。またアンリ・ミュルジェールの『ボヘミアン生活の情景 *Scènes de la vie de bohème*』(1848)が収めた華々しい成功によって、19世紀パリの放浪芸術家はひとつの文学的類型になった。レアリスムから自然主義への潮流が形成される19世紀後半には、多くの小説家が絵画界の描写を試み、ゴンクール兄弟の『マネット・サロモン *Manette*

¹ ダニエル・ベルジェによれば、文学による絵画の表象という逆転現象は、ロマン主義以降の絵画の自律性の獲得と連動している。「この時代から、文学は次第に新たなインスピレーションの源を求め、今までにないほど絵画に言及するようになる。それは模倣的な競争関係からでもあり、その自律性に魅せられたためでもあった。」(Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Armand Colin, 2004, p. 149.)

² バルザックの『知られざる傑作』はまた、音楽の作曲を題材にした『ガンバラ *Gambara*』(1839)と演奏を主題にした『マッシミラ・ドーニ *Massimilla Doni*』(1839)と共に、芸術制作をめぐる「哲学研究」の三部作を成す。

Salomon 』(1864)、ゾラの『制作 *L'Œuvre* 』(1886)等、一連の「芸術家小説」とも呼ぶべき作品群が生まれた³。これほどに文学と絵画の接近が顕著になったにもかかわらず、19世紀文学と美術の相関関係をめぐる論の大部分は、美術批評を抛り所とし、芸術家小説そのものに関する体系的な研究はごく限られている⁴。確かに、文学者の美学や画壇との関係をより直截的に表すこれらの膨大なテキストの存在は看過できない⁵。そもそも、すぐれた作家による芸術家小説が、必ずしも文学的成功を収めた代表作であるとは限らず、その点も絵画をめぐる文学作品の系譜に関する研究が乏しい理由だろう。

本論文では、19世紀の作家たちが、いったい何に惹かれて絵画へと接近し、彼らの試みがどのような奥行きを作品にもたらしたのかを、「アトリエ」の表象を通して考察する。ほとんどの芸術家小説が、同時代の画家を取り巻く環境に取材していることから、アトリエ風景の描写が作品に欠かせない要素であることは自明である。しかし、「創造のドラマ」を主題として扱う場合、制作現場としてのアトリエ、ひいては着想から完成へと至る絵画の生成過程の描写もまた、小説家の主要な関心事となることには間違いない。この二つの関心が、どのように作品に結実するかを論じるためには、伝統的に「画家のアトリエ」がどのようなトポスとして認識され、描かれてきたかを踏まえる必要があるだろう。本稿ではまず、絵画作品におけるアトリエの表象と、19世紀文学によるそれとの共通点、あるいは差異を、画壇と文壇の関係の変遷に目配りしながら検証する。次に、フロベール、ゴンクール、ゾラのテキストでは、具体的にアトリエの内部にはいったい誰が、何が描かれ、小説空間としてどのような特殊性を帯びているのかを見ていく。画家の産みの苦しみを描いた『知られざる傑作』から出発した一群の19世紀芸術家小説は、はたしてアトリエの中で傑作が完成する瞬間を描ききるに至ったのだろうか。

³ 19世紀末に至るまで、芸術家を主人公にした小説の系譜は途切れることはなかった。例えば、アルフォンス・ドーデの『芸術家の妻たち *Les Femmes d'artistes* 』(1873)や『サフォー *Sapho* 』(1884)、モーパッサンの『死の如く強し *Fort comme la mort* 』(1889)、ミルボーの『天空にて *Dans le ciel* 』(1892)などが挙げられる。

⁴ 絵画と小説の関係性をめぐる最新の論考には、ナタリー・エニックとジャン＝マリ・シェフェールの共著が挙げられる。Cf. Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon, 2004.

⁵ 19世紀後半には、メディアの多様化によりさらに美術批評の数は増す。印象派前後の時期に書かれた主要な美術批評については、セルジュ・フォシュローの以下の著書において、まとまった形で参照することができる。Cf. Serge Fauchereau, *L'Impressionnisme*, coll. « Pour ou contre », Somogy Édition d'art, 1994.

1. アトリエ画における「制作する私」

西洋芸術において、画家の制作現場を描く「アトリエ画」の伝統は古く、特に17世紀のフランドルにおいて盛んであった。たとえばヨース・ファン・クラースベークの『アトリエ風景』（1630）、ヤン＝ミーンセ・モレナールの『アトリエ風景』（1631）は、アトリエの中でダンス、食事、談笑、演奏などに興じる庶民の姿を、彼らを描く画家の姿も含めて表した、典型的な風俗画である。しかし、画面に描きこまれたカンヴァスに向かう画家自身の肖像は、しばしば鑑賞者に対するメッセージの伝達、あるいは態度表明をも暗示する。ヨハネス・ヒュンプの『自画像』（1646）は、自らの鏡像をカンヴァスに描くひとりの画家を表した、自己言及的な作品である⁶。

アトリエでの制作行為を描いた作品として名高いのが、『画家のアトリエ』という通名で親しまれる、フェルメールの『絵画芸術』（1666-67年頃）である。画中には、月桂冠をかぶりトランペットを手にした少女を描く画家が、鑑賞者に背を向けて制作に没頭している。後ろ向きの画家がフェルメール自身であるという決定的な証拠はない。しかしアトリエ内の群像を描いた風俗画とは異なり、画面はあくまで静謐で、画家とモデルの調和に満ちた関係性を永遠化するかのようでもある。レンブラントの『アトリエの画家』（1626-28年頃）もまた、アトリエ内部を描いた作品だが、部屋の全景ではなく、鑑賞者に裏側に向けたカンヴァスを見つめる若い画家を中心としたシンプルな画面構成になっており、「自画像」と「肖像画」の狭間をゆく作品である⁷。

アトリエ画ではないが、ベラスケスの『ラス・メニーナス（女官たち）』（1656-57年頃）では、パレットと絵筆を手に制作中の画家自身の姿が明確に描かれている。ただし巨大なカンヴァスは裏を向いており、実際にベラスケスが、画面奥の鏡に映る国王夫妻の肖像を描いているのかをすることはできない。絵筆を手に仕事場で制作する情景を、画家自身が描くという行為には、画家という職業に「一職人」以上の価値を認める社会的背景があり、かつ画家も、自らの創造行為は個性の発露だという矜持を抱くという前提が必要となる。ナタリー・エニックは、「近代芸術家」誕生の背景には「高度専

⁶ 画家の「自我」、制作行為、制作中の作品を同時に表象する「メタ絵画」の意味機能については、ヴィクトル・I・ストイキツァの以下の著作の第8章で詳しく論じられている。（ヴィクトル・I・ストイキツァ著、岡田温司・松原知生訳、『絵画の自意識——初期近代におけるタブローの誕生』、ありな書房、2001年。）

⁷ カラヴァッジョ、ルーベンス、プッサンの自画像のように、絵筆やパレットなど制作活動を示す標識をあえて画面からそぎ落とした自画像も存在する。（Cf. Erwin Panofsky, *La Vie et l'œuvre d'Albrecht Dürer*, Hazan, 1987.）

門職」から「召命」を受けた自由人へのパラダイムシフトがあったと主張する⁸。アトリエ画は、ときに画家の自負心の堂々たる表明であり、ときに創造行為に没入する「自我」を視覚的に表象するという内省的性格を帯びていた。

ブッサン、ヴィジェ=ルブラン、アングル、コロネなどフランス人画家たちも、アトリエで絵筆をとる姿を描いた自画像を残している。正面から、あるいは斜めから描かれた画家たちは、芸術家としての矜持を表すかのように、誇らかな眼差しで鑑賞者を見返す。制作現場を描く画家の自画像は、多くの場合寓意と仄めかしに満ちており、鑑賞者はわずかな手がかりをもとに意図的に散りばめられた謎の解釈へと誘導される。とくに、絵筆やパレット以上にアトリエにおける画家と作品の関係を示す、カンヴァスの描き方には曖昧なものが多い。鑑賞者に向けられたもの、向いてはいるが何が描かれているか判然としないもの、裏向きで画題が謎のまま宙づりにされたものなど、その表象はさまざまである。アトリエ画には、画家が自らの制作現場をさらけ出す意味があるとしても、そこに描かれるカンヴァスは、概して制作活動の秘密を象徴する。「メタ絵画」を試みた画家たちは総じて、「作品の生成現場」が観る者にかき立てる好奇心を意識していたと言えよう。この「制作中のカンヴァス」をめぐる謎は、19世紀小説におけるアトリエ描写にも踏襲されるが、この問題には後ほど立ち返ることとする。

19世紀フランスでは、アトリエ風景を描いた作品は、画家自身も加わる集団肖像画という構図をとるようになる。そのもっとも象徴的な作品が、ギュスターヴ・クールベの『画家のアトリエ』（1855）である（fig. 1）。この大作には『我が芸術的生活の7年に及ぶ一時期を定義する現実的寓意画』という副題がつけられ、芸術における個人の自由を表明した記念碑的作品として記憶されている。一般的なアトリエ画とは一線を画す大画面には、裏返して壁に立てかけたカンヴァス、石膏のメダイヨンなどのオブジェ、そして30人におよぶ人物群が表されている。中央には誇らかな身振りで風景画に取り組むクールベの姿があり、白い布で胸を覆ったモデルと幼子がカンヴァスに見入っている。右側には、画家が「株主たち」と呼んだ友人・後援者たちが描かれ、ボードレール、シャンフルーリ、プルーダンの姿が認められる。左

⁸ 「これまでに例のないこの現象のなかで、芸術家は「従前以上の何か」、つまりはヒーローであると同時にアンチ・ヒーロー、聖人であると同時にへぼ絵描き、殉教者であると同時にボエームに昇格していこう。」（ナタリー・エニック、佐野泰雄訳、『芸術家の誕生——フランス古典主義時代の画家と社会』、岩波書店、2010年、258頁。）エニックが列記する「不確定な身分」という召命を受け入れた自由人たちの類型は、19世紀小説が描くさまざまな芸術家の人物像にも当てはめられる。

側の人物群は、芸術に無理解な大衆を象徴し、ユダヤ人、司祭、労働者、葬儀人夫、農民など観念的な寓意像と解釈されている⁹。

『画家のアトリエ』の画面構成がひととき興味深いのは、それがクールベ自身の芸術的マニフェストと、あらゆる社会階級の人物類型の双方を表現しているからである¹⁰。制作する芸術家を中心に、左手に無知な大衆、右手に文学者や後援者を配置する構図は、19世紀のほとんどの芸術家小説が問題にする、芸術制作をめぐる「卑俗」と「崇高」の対立を明快に表現している。そして二つの世界を隔てる画面の中心で画家が取り組むカンヴァス自体は、堂々と鑑賞者に正面を向けられている。まるで、彼が創造するレアリズム絵画は真に価値ある芸術作品なのだと高らかに宣言するかのよう。

クールベの作品以降、アトリエでの集団肖像画は、画家と連帯する芸術家、文人、画商との友情、あるいは師への崇敬の証にもなった。アンリ・ファンタン=ラトゥールの『バティニョールのアトリエ』（1870）は、当時最も成功した集団肖像画のひとつである。印象派の先駆者マネへのオマージュとして制作された作品の中央には、友人のザカリ・アストリュックをモデルに筆をとるマネが描かれている。画家を取り巻く賛同者たちの中には、ルノワール、バジール、モネに加え、ゾラの姿がある¹¹。一方、画面をより広い空間にとり、アトリエのほぼ全景を描いたジャン=フレデリック・バジールの『バジールのアトリエ、ラ・コンダミヌ通り』（1870）は、特定の芸術家への讃辞の代わりに、日常のさりげない制作風景を表している（fig. 2）。画中には、マネとモネとおぼしき画家仲間が作品を披露するバジールの姿が中央左手に置かれている。しかしカンヴァス自体は画家の身体に隠され、そこに何が描

⁹ この作品の解釈のもっとも有益な手がかりは、1855年1月末にシャンフルーリに宛てたクールベ自身の書簡である。「私は中央で絵を描いています。右側には株主たち、つまり私の友人たち、労働者、上流社会の芸術愛好家たちがいます。左側には俗世間の民衆、敗残者、貧乏人、金持ち、搾取される者、搾取する者など、死によって生きる人々がいます。」（Gustave Courbet, *lettre à Champfleury, janvier 1855, Correspondance, Flammarion, 1996, p. 121.*）

¹⁰ 「レアリスト」を自称した最初の画家クールベは、『画家のアトリエ』を1855年のパリ万国博覧会に出品するために描いた。しかし361×598センチという巨大な絵のサイズも相まって、『オルナンの埋葬』（1849）とともに出展を拒まれる。そこでクールベは、万博会場に隣接する特設展示場で初めての有料個展を開き、そこに『画家のアトリエ』を展示することで、絵画における写実主義の出発点を築いた。

¹¹ 描かれた人物のほとんどが鑑賞者へと視線を向ける、ファンタン=ラトゥールの『ドラクロワ礼賛』（1864）もまた、画家自身を含めたマネ、ホイッスラー、ブラックモンなど、クールベ以後のレアリズム第二世代の画家たちの集団肖像画でもある。デュランティ、シャンフルーリ、ボードレールは文学者としてではなく、美術批評家として描きこまれており、画商アルフォンス・ルグロの姿もある。

かれているかまでは分からない。画面左手の階段越しには、ルノワールに話しかけるゾラの姿もあり、天井まで届くほどの大きな窓は、印象派絵画に不可欠な外光を室内に導きいれている。「集団肖像画」であろうと、「制作風景」の描写であろうと、アトリエ画は当時の芸術家を取り巻く環境についての、ひとつの重要な証言のかたちなのである。

こうした画家と文人との緊密な連帯関係こそ、19世紀の絵画と文学の接近を促す最大の要因だったと言えるだろう。古典的なジャンルを乗り越えようとする画家たちの関心は、文学作品ではなく、文学者の肖像や芸術界それ自体の描写へと移行する。たとえばマネの『ゾラの肖像』（1868）は、画家を擁護する大胆な美術批評を書いたゾラへの返礼として制作されたが、書斎の机に身を置く作家を中心に、インク壺、鷲ペン、マネの展覧会のパンフレットなど、象徴的なオブジェが描かれている¹²。それでは逆に、小説家が画家の生活環境を描く場合、どのような観察や配慮がなされたのだろうか。

官展での成功を夢見る画家たちの栄光と挫折を描いた、ゴンクール兄弟の『マネット・サロモン』の登場人物は、アングル、ドラクロワ、あるいはルソー、コロー、ミレーらバルビゾン派の画家がモデルであり、1840年から60年頃の芸術界の貴重なクロニクルとなっている。ゾラの『制作』は、1860年代から70年代にかけてのマネたちとの共闘を下敷きに、クールベ、マネ、モネ、セザンヌ、ギユメ、ピサロ、ルノワールなど、第二帝政から第三共和政にかけて美術革新に寄与した芸術家たちの活動に想を得ている。ゾラは友人のジャック・ファン・サンテン・コルフ宛ての書簡で、「私が語るのは青春のすべてであり、私自身も含めたすべての友人たちを登場させました¹³」と、小説の回顧的側面を明らかにしている。こうした「モデル小説」は、特定可能な芸術家の肖像を描いたアトリエ画と同じく、19世紀後半の文学で盛んに試みられた。作家たちにとって、芸術家の集まる画廊やカフェ、アトリエはそれぞれになじみ深い場所であり、「芸術家小説」の執筆にあたってとくに入念な取材は必要とされなかった。ゾラは『制作』を、娼婦を描いた『ナナ』と同じく、『ルーゴン=マッカール叢書』全20巻の中で「例外的な世界 un monde

¹² この肖像画にはまた、画中画として『オランピア』と浮世絵木版画『大鳴門灘右エ門』が描きこまれ、いずれも実物とは異なりゾラに眼差しを向けている。小説家へのオマージュと画家自身のジャポニスムへの興味を二重に表した画面構成である。

¹³ Émile Zola, lettre à Jacques Van Santen Kolff, 6 juillet 1885, *Correspondance*, édition commentée et annotée, sous la direction de Bard H. Bakkar, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et Paris, Édition du CNRS, t. V, 1986, p. 279.

à part¹⁴」の作品と位置づけている。しかし絵画が文学を描く「アトリエ画」のケースとは反対に、文学者が絵画について創作することを画家たちはけっして手放しで歓迎しなかった¹⁵。むしろフィクションは正しく美術を語ることなどできはしないだろうという、ある種の警戒心を持って読んだと言っても過言ではない。ゾラと交友があった芸術家たちの、『制作』への反応は様々だったが、とくに小説読了後にゾラに宛てたモネの手紙は、失意の果ての自殺という主人公の悲劇的な結末に対する印象派の画家たちの当惑を物語る。

貴方は意図的に、登場人物の誰一人として、私たちの誰かに似ることがないように、心配りをなさいました。そのお計らいにもかかわらず、新聞界や一般大衆のうちで、我々の敵がマネやそのほかの同志の名を失敗者として挙げるために貴方の著書が利用されはしまいかと心配です。それは貴方の想定外のことでありましょうし、そんなことを信じたくはありません¹⁶。

『制作』が印象派グループに対する誤解や偏見を助長するのではないか、というモネの懸念は的外れではない。実在の芸術家を下敷きにした「モデル小説」は、読み手にモデルを想像する余地を与えるが、その解釈は人によって異なるためにとかく物議を醸しやすく、『制作』の出版をきっかけにセザンヌがゾラと疎遠になったというのが美術史上の通説でもある。

しかし19世紀の「芸術家小説」は、アトリエというトポスの特権性について、ときには絵画が暗示する以上のことを物語る。制作風景、社交、商売上の取引、モデルのポーズまで、さまざまな情景がアトリエの中で繰り広げられるが、そうした描写には当時の芸術家を取り巻く環境が色濃く反映されている。では、アトリエという小説空間の特殊性は、文学者にどのようなものとして意識されていたのだろうか。

¹⁴ Zola, Ms. N.A.F. 10.345, f° 22. Cf. *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*, publiée par Colette Becker avec la collaboration de Véronique Lavielle, Honoré Champion, 2003, t. 1, p. 50.

¹⁵ パリを離れ南仏で制作に没頭していたセザンヌは、詩人ジョアシム・ガスケに対し以下のように語っている。「絵画を前にしてしか、画家については正當に語れません。ご存知でしょう、文学に好き放題書かせることほど画家にとって危険なことはありません。[...] 私はいくつかの例を知っています。ブルードンがクールベについて、ゾラが私について書き上げたであろうひどいことを。ドラクロワとコンスタンタン・ギースについて正しく語ったのはボードレールだけです。」(*Conversations avec Cézanne, édition critique présentée par P. Michael Doran, Macula, 1978, p. 128.*)

¹⁶ Claude Monet, lettre à Émile Zola, 5 avril 1886, *Claude Monet par lui-même, tableaux, dessins, pastels, correspondance rassemblés par Richard Kendall, Éditions Atlas, 1989, p. 116.*

2. 芸術家の社交場：アトリエを訪れる人々

近代美術におけるアトリエ画の歴史をおおまかに辿ることで、19世紀半ばに顕在化する文学と美術の連帯関係が見えてきた。クールベやファンタン＝ラトゥールの集団肖像画が示す通り、美術の伝統に異議申し立てを行う野心的な芸術家たちには、一部の文学者たちによる援護射撃があった。ゆえに時代を左右する絵画の革新的潮流を醸成する場もまた、美術学校やアカデミーの内部ではなく、パリの芸術家たちの溜まり場へと徐々に移行する。

第一に画壇と文壇の結節点である新聞社を挙げよう。フロベールの『感情教育』（1869）では、美術批評新聞と画商を兼ねるアルヌーの店「工芸美術」が、「パリの真ん中に位置する便利な集まり場所、敵同士が親しく肘をつき合わせられるひとつの中立地帯¹⁷」として、肖像画家、デッサン画家、風刺画家、彫刻家、オリエント画家など様々なジャンルの芸術家を集める様子が描かれる。第二にカフェである。『制作』でゾラが「カフェ・ボードケン」として活写するバティニョール地区のカフェ・ゲルボワは、マネを筆頭にバジール、ドガ、モネ、ルノワール、シスレー、ナダール、ホイッスラーなど、様々な出自の芸術家が自由な議論を戦わせる場所だった。そして第三の重要なトポスは、ほかでもなくパリに点在する芸術家のアトリエである。芸術家の群像劇を描いたバルザック、フロベール、ゴンクール、ゾラの小説はいずれも、これらの場所をめぐる展開される。

語源的に「*atelier*」とは「木片の堆積」を意味し、転じて「大工の仕事場」を指すようになった。近代以前では「アトリエ」は画家、彫刻家、工芸家など美術家の仕事場を指し示し、とくにルーベンスやレンブラントの工房など、師匠の指導・監督のもとに弟子たちが共同制作をする職人集団としての工房を意味した。しかし19世紀フランスでは、この語から「工房」としての意味が薄れ、月謝を払ってヌードのデッサンを教師抜きで行う「アトリエ・リーブル」を指すことが増えた。1861年にゾラの誘いに応じて上京したセザンヌも、こうした私塾のひとつアカデミー・スイスで習作に励み、ピサロやモネと親交を結んだ。エヴリーヌ・ブロック＝ダノによれば、後にゾラ夫人となるガブリエル＝アレクサンドリーヌ・メレも、こうした「アトリエ・リーブル」に出入りしており、セザンヌも彼女をモデルに肖像画を描いた¹⁸。

¹⁷ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in *Œuvres, texte établi et annoté par Arbert Thibaudet et René Dumesnil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1952, p. 65.

¹⁸ 「ガブリエル・メレとエミール・ゾラの出会いに至る正確な経緯をめぐるあやふやさ

もちろん、ほとんどの画家が修業を積んだ、教師としての画家の名を冠した集合アトリエも、美術学校とは異なる重要な役割を演じた¹⁹。たとえばシャルル・グレール（1808-74）のアトリエは、ドガ、ファンタン＝ラトゥール、ホイッスラー、バジール、モネ、ルノワール、シスレーなど、のちに印象派グループの中核を成す画家を輩出している。『制作』の主人公クロードは、こうした修業時代を経て、独立した創作活動に入ったばかりの画家として描かれている。彼は、美術教室に通いながら、ルーヴル美術館で模写に励む時期を脱し、時たまヌードの習作のために「アトリエ・リーブル」に足を運ぶほかは、屋根裏に借りたアトリエでひとり創作に没頭する。

移動と転居の多さも、19世紀芸術家のアトリエを特徴づける要素の一つである。たとえば『制作』のクロードは、サン＝レイ島の安ホテルから、パリ郊外のペンヌクール、ドゥエ街を転々とし、最後はより広い制作空間を求めてパティニョール地区トゥールラック街のアトリエに移り住んでいる。アンヌ・マルタン＝フュジエによれば、「アトリエの地理的環境、広さ、配置は、そこに暮らす芸術家の性格のみならず、その人のキャリアの発展、その出自にも左右された²⁰」。こうしてパリにはいくつかの芸術家たちのコロニーが築かれる。セーヌ右岸ではサン＝ジョルジュ、ピガール、パティニョール地区にアトリエが集中した。美術学校や学士院のある左岸のサン＝ジェルマン＝デ＝プレやモンパルナスには、ジェラールやドラクロワ、バジールが住んだ。名家出身のバジールは、経済的に困窮していたモネやルノワールをアトリエに迎え入れ、節約のために自らモデルを務めた²¹。

フィリップ・アモンによれば、文学テキストにおける画家のアトリエは、「芸術家とそのモデルたち、画家と訪問者たち、画家とそのほかの画家たち、画家と新入りの弟子、あるいは画家と画商たちとの饒舌な会話の場²²」、つまり絶えず人と人が出会い、新たな関係性が築かれるトポスとして描かれる。

に、何の驚くべきことがあるだろうか？ ただいくつかの手がかりによってのみ、その後 38 年間続く愛情のはじまりが再構築される。すべては若い芸術家と彼らの愛人、へぼ絵描きとお針子たちのグループの中から始まったに相違ない。」(Évelyne Bloch-Dano, *Madame Zola*, Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de poche », 1997, p. 46.)

¹⁹ パルザックの中編『ラ・ヴァンデッタ』（1830）では、画家セルヴァンが、女流画家を志す娘たちのためだけのアトリエを構想している。

²⁰ Anne Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Hachette, coll. « Pluriel », 2007, p. 88.

²¹ こうした共同アトリエは珍しいものではなく、ゴンクール兄弟の『マネット・サロモン』は、当初主人公のコリオリス、アナートル、ガルノテルが共同生活を送る通りに名を取り、『ランジブーのアトリエ』というタイトルが予定されていた。

²² Philippe Hamon, *Imageries*, José Corti, 2001, p. 150.

友人、画商、収集家、顧客たちが出入りする画家のアトリエは、往々にして当時のブルジョワ邸宅における「客間 salon」に等しい、社交場の性格を帯びた。前述のクールベの『画家のアトリエ』が、「株主たち」として文人、画商の姿を描いていたことを想起しよう。クールベの広いアトリエには訪問客がひきもきらず訪れ、画家が不在でも中で作品を見ることが出来たという。ジャーナリストのアルペール・ヴォルフは、アカデミズムの画家カルロス・デュランについての記事で、一部の画家の「アトリエ兼サロン」を訪れる顔ぶれが、錚々たる社交界のエリートであると述べている²³。こうした当世風のサロンは、『制作』に登場する画家ファジュロールの邸宅を通して描かれる。ブルジョワ趣味に迎合した作風で、一躍社交界の寵児となったファジュロールの客間には、訪問日ごとに「若い生徒を連れた父親たち、出品作への推薦を頼みにくる者たち、いろいろと便宜を図るためにくる同僚たち、果ては才能よりも美貌をひけらかす女たち²⁴」など、さまざまな客が押し寄せる。

「社交界の寵児」たる画家は幸運な例外としても、一般的に19世紀のアトリエは芸術の大衆化に伴い、作品の市場への流通を担う画商、そして画廊にかかった絵や、競売のカタログに載ったものではなく、直接アトリエを訪れて作品を購入するブルジョワの個人客をも集めた。フロベールの『感情教育』でも、アトリエでの肖像画注文の情景が描かれている。主人公フレデリックは、友人の画家ペルランにロザネットの肖像画を頼む。ペルランは工夫を凝らし、ロザネットに「ヴェネチア派風の衣装」をまといわせ、「ティツィアーノの作品に想を得て、ヴェロネーゼ風の装飾を加えた²⁵」絵を構想する。しかし完成作品はモデルと注文主のどちらにも気に入らず、画家との言い争いの果てに、結局は500フランでフレデリックの元に引き取られる。

バルザックの『ピエール・グラスー』（1840）では、平凡な画家ピエール・グラスーのアトリエを、画商エリアス・マギュスとその顧客が訪れる。肖像画を注文したのは、「ネズミイルカのような息をつき、とうてい足とは呼べないカブで歩くメロン²⁶」のような父親、「頭を上に乗せてベルトで締めた

²³ 「今日では、画家はもはや余人に扉を閉じ、アトリエに籠って夢想到に生きる勤勉な職人ではない。彼はいきなり社交界に身を投じ、パリ中のエレガントな世界の一部になる。画家は、国際色豊かなグループの選り抜きを迎え、アトリエがサロンと化す訪問日を持つ。」(Albert Wolff, *La Capitale de l'Art*, Victor-Havard, 1886, p. 285.)

²⁴ Zola, *L'Œuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, t. IV, p. 270.

²⁵ Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 180.

²⁶ Honoré de Balzac, *Pierre Grassou*, in *La Comédie humaine*, texte établi et préfacé par

ココナツツ²⁷」そっくりの母親、「緑と黄の服を着た早生のアスパラガス²⁸」そのものの娘、つまり芸術とは無縁のブルジョワ家である。クールベのアトリエ画では左側に配置されるタイプであっても、肖像画を描いてもらうことを一種のステータスと考える中産階級の家族はけっして珍しくなかった。その凡才にもかかわらず、マギユスの売り出しも手伝って、グラスーはブルジョワたちに人気を博する。そして『従妹ベット』（1848）では、ユロ男爵の恋敵クルヴェルの家族肖像を手がける画家として再登場する。

19世紀の集団肖像画に画商の姿が現れていたことが示す通り、芸術界において芸術家と顧客を仲介する画商の果たした役割は大きい。19世紀を代表する大画廊の経営者であったポール・デュラン＝リュエルは、ピサロ、モネ、シスレーの才能を見分け、パリ・コミューンの動乱時には印象派の絵画をロンドンに移し、イギリスに印象派を紹介した。パリで印象派グループの第二回展覧会（1876）と第七回展覧会（1882）を開催したのもデュラン＝リュエルである²⁹。クールベの『画家のアトリエ』で、右側に描かれた「株主たち」のグループに入る画商は、小説家にとっても魅力的な人物類型であった。

ゾラは『制作』で、マルグラ爺さんとノーデという対照的な二人の画商を登場させている。才能ある若手を見分ける鑑識眼に長けたマルグラ爺さんは、クロードを評価する数少ない画商で、貧しい画家に定期的に注文を持ち込む。しかし絵画市場の商業主義化を感じるや、マルグラ爺さんはノーデが市場を席捲するに任せ、在庫を売り払って引退してしまう。反対に、貴族然として恰幅がよいノーデは、投機と宣伝を繰り返してブルジョワ向けの絵画市場を操る。レアリスムの巨匠ボングランのアトリエで、ノーデはいくつかの作品に眼をつけるが、投資の対象としてのみ芸術作品を見る投機師への嫌悪から画家は売却を拒む。しかしノーデはこの老画家の拒絶に懲りることなく、ファジュロールをはじめとする「作られた天才たち」の売り出しに成功する。絵画市場の大衆化を推し進めるこの人物は、芸術の真の擁護者とは程遠い。むしろクールベの作品で左側に表れた、画家自身の言葉を借りれば「死によって生きる人々」に属する類型として描かれていると言えるだろう。

Marcel Bouteron, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI, 1950, p. 123.

²⁷ *Ibid.*, p. 124.

²⁸ *Ibid.*, p. 124.

²⁹ また、画商アンブローズ・ヴォラール（1865-1939）の存在なしに、後期印象派の芸術家たちの今日の成功はなかっただろう。審美眼に優れたこの画商は、無名だったセザンヌの才能をいち早く見出し、肖像画のモデルともなったほか、ゴーギャン、ゴッホ、ロートレックらとも契約を結んだ。

3. 「公」と「私」の狭間で：芸術作品の制作風景

19世紀小説における、画家のアトリエに出入りする多様な人物像は、アトリエがもはや単なる仕事場ではなく、社交場や生活空間などさまざまな用途を兼ね、当時の社会史的文脈に組み込まれたトポスへと変化したことを物語る。17世紀パリを舞台にした『知られざる傑作』で、巨匠フレンホーフェルのアトリエが聖域のように余人に閉ざされていたことと比較すると興味深い。

ただし19世紀のアトリエが、創作の神秘と芸術家が対峙する場から、ブルジョワ社会の規範に準じた社交場へと変質したわけではない。そもそも、ブルジョワの邸宅における「客間」の役割を、画家のアトリエに簡単に置き換えることはできない。ペルラ・セルファティ＝ガルゾンによれば、19世紀の私生活において、「親密さとは選り抜きの付き合い、友情、家族関係が形成するサークルであり、そこに住む人自身が仕切る社会的、あるいは家庭的な間取りを表現できるテリトリー³⁰」である。ゆえに当時のブルジョワ社会では、邸内に用途に応じた部屋を造り、扉や錠前、衝立やカーテンで仕切りを設けることは、プライバシーの確保のために重要だった。この仕切りの存在によって、家の中には客間や食堂という「共同空間」と、書斎、女性の閨房、寝室などの「個人的な空間」という二つの領域が生まれる。しかし芸術家小説において、厳密には上記のどちらにも還元されないアトリエの内部に、こうした公私の境界が引かれるケースは少ない。芸術家が来客に作品を披露するときは外界に開かれ、制作に没頭するときは外界との繋がりを断たれるという二重性こそが、アトリエというトポスの特徴である。この点は、来客をもてなすために整えられたブルジョワの客間とも、文学者の書斎や収集家の骨董室など、個人の趣味にしたがって装飾された私室とも異なっている。

フィリップ・アモンは、19世紀の芸術家のアトリエを「イマージュの製作所 *la fabrique de l'image*」と定義し、「もし、公的な美術館と私的なアパルトマンが、イマージュが辿りつき並べられる場所だとするならば、アトリエはそれらが制作される魅惑的な場所である³¹」と指摘している。当時、「官展 *le Salon*」に入選して公的な場に展示されるか、収集家の邸宅という私的な場に飾られることで、芸術作品はその価値を認められた。マネは1876年の官展開幕直前に、自らの仕事場で個展を開いて評判を呼んだが、このように完成作品を披露する場としてアトリエが使われた例は稀である。美術館が作品の到達点であるのに対し、芸術家のアトリエはつねに「作品の生成現場」として

³⁰ Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi. Les Territoires de l'intimité*, Armand Colin, 2003, p. 69.

³¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 119.

他にはない魅力を帯び、多くの文人を惹きつけた。バジールのアトリエ画で、画家が仲間に作品を披露している情景が描かれていたことを思い起こそう。アトリエの主選ばれ、内部に招き入れられた客は、下絵やデッサン、制作途中の作品を自由に鑑賞することができる。つまり幸運な「芸術の擁護者」は、美術館に集まる公衆が持たない、創造の秘密に触れる権利を有するのだ。

エドモン・ド・ゴンクールは、『マネット・サロモン』において、作品が制作されるアトリエと、それが展示される官展という、二つの芸術環境を描きわけた。美術蒐集家としても名高いこの作家もまた、芸術作品の創作現場に関心を寄せ、1886年4月17日に彫刻家ロダンの二つのアトリエを訪れた際の印象をこのように記している。

ヴォージラール大通りのアトリエが真に現実の人間性を秘めているのに対して、この「白鳥島」のアトリエは、詩的人間性の宿る場所のようだ。床に散らばる山と積まれた型の中から、ロダンは気まぐれに幾つかを取って、彼の「門」の細部を間近に見せてくれた。[...] 彼はまた計画の人、素描の人であり、無数の想像と創作と夢想のなかに自分をさまよわせながら、そのどれをも最後の完成には至らせ得ない人のように思える³²。

ここでゴンクールが鑑賞したのは、制作途中の『カレーの市民』と『地獄の門』であった。ロダンに対する評価はさておき、計画や素描の段階にある作品に言及するゴンクールの印象は、制作中の作品が鑑賞できるアトリエという場所の特権性をとらえている。自分が観ている物が傑作なのか、凡作なのか、それが誰の手に渡りどのような評価を受けるのか、完成作品のたどる未来は鑑賞者の判断にゆだねられている。さらにゴンクールは、異なる作品が並ぶ二つのアトリエの雰囲気と比較し、画家の精神性を判断しようとしている。アトリエの内部は、芸術家自身の制作姿勢や個性そのものを反映するというゴンクールの信念は、19世紀の多くの小説家が共有していたものである。

先に述べたように、アトリエに出入りする人物を通して、19世紀小説は同時代に特有の社交場としての空間を描く。しかしそれ以上に、内部に置かれたオブジェの描写を通して、そこが本質的には芸術作品の生成現場であることを強調する。概してアトリエは、下絵デッサン、粘土の塑像、石膏の標本、手足の模型、あるいはパレット、ナイフ、絵の具、絵筆など「制作」にかかわるオブジェに埋め尽くされ、訪問客の興味をかきたてる。フロベールの『感

³² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, textes intégraux établis et annotés par Robert Ricatte, Fasquelle-Flammarion, coll. « Bouquins », t. II, 1956, p. 1243.

情教育』においては、フレデリックが訪ねる画家ペルランのアトリエは、典型的な二流画家の仕事場として描かれ、裸体習作や風景画、カロ、レンブラント、ゴヤの模写が並び、髑髏や半月刀や僧衣などが置かれている。

ゴンクール兄弟の『マネット・サロモン』で描かれる、オリент画家コリオリスのアトリエは、ペルランのそれよりも耽美的で、画家の趣味嗜好を反映した収集室の様相を呈している。

それは、横9メートル縦7メートルの広さのアトリエだった。四方の壁には、伏魔殿のように、陳列品やバロック時代の豪華な品々、珍奇で異国的な玉石混交のオブジェの寄せ集め、土産物、工芸品の断片が雑然と積み重なっていた。あらゆる時代、あらゆる様式、あらゆる色彩の品々が築く、それらの堆積とコントラストは、芸術家の、旅人の、収集家としてのコリオリスが集めたごたごたのもたらす無秩序、さながらがらくたの饗宴という様子だった³³。

アトリエは異国趣味あふれる数々のオブジェで飾られ、画家自身の趣味嗜好を反映させた耽美的な空間として描かれる。エドモン・ド・ゴンクール自身、『芸術家の家』（1884）と題した2巻本のなかで、オトゥイユの邸宅の部屋と、そこに飾られた調度品やコレクションを克明に記録している。私生活の空間は個人の趣味に応じて居心地良く飾られるべきだという作家の美学を反映し、『マネット・サロモン』で描かれるいくつかのアトリエは、それぞれの画家の個性が室内の様子にそのまま表れている。

ゾラの『制作』でも、登場する芸術家たちの仕事場の内部は、細かく描き分けられている。たとえば冒頭で描かれるクロードのアトリエは、コリオリスのそれとは異なり、もっぱら絵画制作を目的とした、典型的なボヘミアンの仕事場である。採光がよく明るい屋根裏部屋の様子は、「アカデミーの画家と違って、外光派の若い画家は太陽がきらめく光の炎となって差し込むアトリエを借りなければならない³⁴」という彼の持論の表れでもある。クロードはある嵐の晩に、路頭に迷った少女クリスティーヌと出会い、アトリエに連れ帰って泊めてやる。目覚めて初めてアトリエの全景を見渡したクリスティーヌは、絵画制作のただ中にある室内の様子に当惑を覚える。

確かにアトリエは、少し彼女を怖がらせた。娘はこんな投げやりな乱雑さに呆れ、用心深い眼差しを投げた。[...] しかし彼女を特に怯えさせたのは、額装も

³³ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, préface de Michel Crouzet, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996, p. 216.

³⁴ Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 18.

せず壁に架けた一群の下絵だった。壁の上から下までいっばいに覆う下絵のほかにも、床にはごちゃごちゃとカンヴァスが山積みになっていた。彼女は今まで、こんなにひどい、激しい色調に燃え上がる絵を見たことはなかった³⁵。

クリスティーヌは、日用品や調度の代わりに裸体の習作や風景画が埋め尽くす室内に、嫌悪感さえ覚える。さらに彼女は、仕事にとりくむクロードのカンヴァスをのぞきこむが、その荒々しいタッチや太い描線に呆れかえる。芸術家の生活環境にはじめて触れる審美眼をもたない人物にとって、画家の制作風景は興味を引くどころか、理解できない乱暴な行為に映る。しかし、素人に違和感を呼び起こす「激しい色調に燃え上がる」下絵こそが、クロードの革新的なヴィジョンを象徴することは言うまでもない。『マネット・サロモン』のコリオリスと異なり、ゾラの草稿によれば、クロードは「当時の芸術家気質の胸をえぐるような生理学³⁶」の化身なのである。

『制作』に登場する芸術家たちのアトリエは、仕事に行き詰まるとパリを縦横に歩き回り、気質、出身、教育も様々な「外光派」グループのメンバーを訪ね歩く主人公の眼差しを通して表象される。クロードが訪れるアトリエはいずれも、制作途中の、あるいは完成した作品が仲間うちで披露される場所でもあることに注目すべきだろう。クリスティーヌとは異なり、美術革新を志すクロードは、友人たちが取り組む作品の真価を過たずに見抜く審美眼を持つ。幾つかのアトリエは、特にその内部に描かれる制作中の作品の存在によって、ある種のコントラストをかたちづくる。たとえば、光がいっばいに差し込むクロードの屋根裏のアトリエと対照されるのは、同じボヘミアンの彫刻家マウドールと画家シェーヌの共同アトリエである。

室内はかなり広かったが、岩に寄り掛かる巨大なバッカスの巫女像の粘土の山で埋まっているように見えた。その像は、まだ粘土の巨大な塊という状態で、大きな胸部と二本の塔のような腿がかろうじて見分けがつく程度だった。それを支える厚板は重みで大きくしなっていた。[...] 洗濯場のような湿気と、べとついた粘土の臭いが床から立ち上り部屋に充満している。そして、正面の白く塗りたくったガラスを透かして差し込む青白い光が、この彫刻家のアトリエの殺風景さと職業柄の汚らしさを、より顕わに見せるのだった³⁷。

³⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

³⁶ Zola, Ms. N.A.F. 10.303, p° 62.

³⁷ Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 66.

日陰のじめじめしたアトリエの床には、マウドーがバックカスの巫女像制作に使った泥まみれの桶が転がり、石膏が飛び散っている。マウドーとシェーナは、この乱雑なアトリエの中で、ベッド、パン、さらには隣で菓草屋を営む中年女のマチルドをも共有する。巨大であるほかとりえのないマウドーの立像と、シェーナの不器用なストーブの模写を見て、クロードは憐憫の情を隠せない。マウドーは後にブルジョワ向けのブロンズ像作者に、シェーナは縁日の屋台主に落ちぶれるが、才能に恵まれなかった二人の命運はすでに、雑然としたアトリエに置かれた凡庸な習作に表れているのだ。

もうひとつの興味深い例は、クールベがモデルとされる老画家ボングランと、社交界の寵児ファジュロールの対照的な仕事場の様子である。制作に打ち込む真摯さにおいてまるで異なる二人の画家のアトリエは、第二帝政期から第三共和政へと移行する絵画界の変革をも示している。クロードが師と仰ぐレアリズムの大家ボングランを訪ねる場面は、以下のように描かれる。

ボングランは、クリシー大通りの大きなアトリエに20年間も住み続けていた。当時若い画家たちの間では、アトリエに豪華な壁紙をめぐらし、骨董品を並べるのが流行っていたが、ボングランにはそうした趣味は皆無だった。だから彼のアトリエは、昔ながらの灰色で殺風景なもので、飾りと言えば、自分の習作を何点か、額にも入れず、教会の奉納画のように壁に架けているだけだった。[…] 服装のほうは、ロマン主義に浸った青年時代からずっと、彼ならではの仕事着を着続けていた。編み紐をベルト代わりにした上着と、ゆったりとしたキュロット、そして頭には聖職者のかぶるような丸帽を乗せていた³⁸。

ボングランのアトリエは、「サロン」の社交性とは無縁であり、名声を博した後もあくまで作品の制作現場でしかない。しかしその扉は、画商ノーデを拒んでも、彼が見込んだ若手の画家には開かれている。クロードを迎え入れたボングランは、すぐに仕事を再開する。イーゼルに載った、明るい窓辺で縫物をする母子を描いた小品を見て、クロードは「真実と光の宝石³⁹」のような絵だと感嘆する。しかし同時に、長年変化のない古びた室内の風景は、時代の変化に置き去りにされた、ボングランの停滞と不安をも暗示するのだ。

ボングランとは反対に、ノーデによって画壇にデビューしたファジュロールの作品の価値は、クロードを模した日和見主義の作風にもかかわらず高騰

³⁸ *Ibid.*, p. 180.

³⁹ *Ibid.*, p. 181.

する。「外光派」で唯一商業的な成功を取めた画家は、ヴィリエ大通りに豪華な自宅兼アトリエを構え、無名のままにとどまる旧友クロードを迎える。

階上のアトリエはさらに瞠目すべきものだった。サロンよりは狭く、絵は一点もない。壁一面がオリент風の織物で蔽われ、一隅には大きな暖炉があって、二頭のキマイラがマントルピースを支えている。反対側には、広々とした長椅子が鎮座していた。長椅子というより豪華な屋根付き寝所というべきもので、床に絨毯を何枚も重ね、その上に毛皮とクッションを並べ、上部には華麗な天蓋が檜を支柱として支えられていた。[...] ふとクロードは、赤いビロードの布をかけた黒檀のイーゼルに小さな絵が載っているのを認めた。その絵と、家具の上に置き忘れられたような紫檀の絵具箱とパステルケースだけが、ファジュロールの画家たることを示しているすべてだった⁴⁰。

高価な家具に飾られた室内は、当時の流行を取り入れたブルジョワ趣味の贅沢な内装である。にもかかわらず、クロードがアトリエに見出す画家らしいオブジェは、絵具箱とパステルケース、一枚の小品のみである。ボングランの仕事場とは反対に、階下のサロンを通して外界につねに開かれるファジュロールのアトリエは、ほかならぬ制作活動の「不在」を閉じ込めている。のちに彼が官展に出品したのは、クロードの大作『外光』の構図を巧みに真似て、大衆好みのニュアンスを加えた剽窃作『ある食事』だった。しかし大家と祭りあげられ、ひととき社交界の寵児だったファジュロールは、高級娼婦のイルマ・ベコーに財産をしぼり取られ、画商ノーデの破産と共に没落する。

バルザック、フロベール、ゴンクールやゾラの作品に描かれる、才能も置かれた環境も異なる様々な画家たちのアトリエは、いずれも完全に扉を外界に閉ざすことはなく、芸術家が選んだ人間を内部に招き入れる。さらにアトリエでの制作風景は、彼らの才能、力量、ひいては命運をも映し出す。一読すると、過度に写実的な印象を与えるアトリエの描写であるが、実際には内部のオブジェ、とりわけ制作中の作品の存在ゆえに、芸術家のヴィジョンを映し出す解読すべき記号に満ちた小説空間となるのである。

4. 芸術の生成と頹落：画家とモデルの関係

これまで、19世紀小説が描くアトリエ風景は、写実主義から印象派へと、絵画潮流に大きな変化が生じた画壇の状況を映し出す一方で、ときに外に開

⁴⁰ *Ibid.*, p. 269.

かれ、ときに内に閉じた芸術作品の生成現場として描かれていることを、人物とオブジェという二つの側面から見てきた。しかし、「作品の生成現場」という観点からアトリエ風景を考察するとき、作品の源泉となる「モデル」と、その肉体をカンヴァスに描きとる「芸術家」の関係を無視することはできない。アラン・コルバンによれば、アトリエはつねに、「小説の情景において身体がむき出しにされる特権的な場所⁴¹」である。

クールベの『画家のアトリエ』で、中央の画家の隣で、布で体を覆ったモデルの女性が制作中の画布を見つめていたことをいま一度思い起こそう。画家や彫刻家のアトリエでは、モデルの裸身は堂々と晒される。それは、一般的なブルジョワ社会では、きわめてプライベートな「寝室」や「浴室」の奥に慎み深く閉じ込められているはずの、秘めやかな女性の身体、たとえばゾラの『獲物の分け前』（1873）で描かれる官能的なルネの裸体とは明らかに区別される。モデルがポーズをとっているさなかに来客が訪れるという場面は珍しくない。そして絵のモデルは、批評家や画商など、クールベが呼ぶところの「株主たち」よりもはるかに直接的な形で作品生成にかかわりをもつ。アトリエにおける生身の肉体は、あくまで作品制作の媒介として鑑賞され、直接的な欲望の対象としては描かれない。つけ加えるならば、当時の画家は習慣的に、一人の女性を描くために頭部と手足、腹部などの部位によって異なるモデルを使っていた。たとえば『制作』のクロードは、大作『外光』に必要な水浴の女のモデルを探すが、誰の身体を見ても気に入らず、「アトリエから追い出した娘たちを、彼は自分のタブローの中で崇め、彼女たちを十分に美しく、いきいきと描けないことに絶望の涙さえ流すのだった⁴²」。

『制作』の芸術家たちがアトリエに招き入れるモデルとの関係もまた、そこで生成する作品の価値を左右する。作中には、気ままに「外光派」グループのアトリエを渡り歩いてモデルを務めるイルマと、葉草屋のマチルドという対照的な画家たちの「ミューズ」が登場する。後に高級娼婦として男たちを破滅に追いやる官能的なイルマと比べ、マチルドはハーブの臭いを放つ中年女だが、なぜか芸術家たちを虜にする魅力をもっている。彫刻家のマウド一の、ふくよかな胸と肉付き豊かな腿をした「ぶどう摘み女」の像が、実は「怖気をふるうほどに醜く、その齢ですりきれ、干からびた肌は骨にぴった

⁴¹ Alain Corbin, *De la Révolution à la Grande Guerre ; Histoire du corps*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), Seuil, coll. « L'univers historique », t. II, 2005, p. 173.

⁴² Zola, *L'Œuvre*, op. cit., pp. 50-51.

りと張りついた⁴³」マチルドをモデルにした作品と知ってクロードは呆れ返る。たとえモデルそのものが不在でも、裸体の習作や女神像のトルソなど、女性の身体その断片的なイメージは芸術家のアトリエに遍在している。

作品創造のために裸体を晒す女性たちが登場する『制作』において、「意図せずに晒された」がゆえに、創造的欲求と肉体的欲望の両方をクロードにかきたてる唯一の例外は、小説冒頭で画家の部屋に泊まったクリスティーヌの身体である。ぐっすりと眠る娘は、アトリエいっぱい差し込む朝日に暖められて無意識に上半身をはだける。たまたま眼にしたその姿に打たれたクロードは、思わず初対面の娘の横顔を一心不乱にデッサンする。クリスティーヌが目覚めたのちも、クロードはアトリエの中で過ごしたわずかに数時間の間に女らしい魅力が彼女のうちに花開くのを認め、「この芸術家の自由な環境の中で、男に対する好奇心と恐れの入りが混じった官能的な恥じらいが彼女に芽生えたのだろうか⁴⁴」と驚く。裸体が何の衒いもなく芸術のために晒されるアトリエの内部に、クリスティーヌの身体は羞恥や秘密の観念をもたらすのだ。娘が立ち去ったあとも、「処女の吐息から立ち上った、形のない甘美さが、アトリエに漂っていることに息詰まりを覚え⁴⁵」、クロードはいつにない心の乱れを覚え、彼女の横顔のデッサンに見入る。画家のみが知っている見知らぬ女の顔のスケッチは、仲間たちの好奇心と感嘆の念をかきたてる。この「無意識に晒された」クリスティーヌの裸体が、クロードの問題作『外光』の完成と、サロン落選展でのスキヤンダルを呼び、「外光派」による美術革新の伏線となる。このアトリエの情景が描くのは、作品の「完成」ではなく、その生成にかかわる「着想」の瞬間であることも指摘しておく。美術史において、「アトリエ画」に描きこまれたカンヴァスのほとんどが、未完成や白紙、あるいは裏向きのままであることと比較すると興味深い。絵画と文学のいずれにおいても、アトリエの情景が描くのは「完成作品」ではなく、「制作中の作品」やその構想にまつわる秘密や謎なのである。

その後クロードのアトリエに通い始めるクリスティーヌは、当初の制作環境への反発を次第に忘れ、「アトリエをわがものにし、自分の家にいるように感じる⁴⁶」。散らかった部屋は、彼女の手でまるで「客間」のようにきちんと片づけられる。しかし、このアトリエは決してブルジョワの邸宅のよう

⁴³ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

に、ぴったりと閉じた居心地の良い隠れ場所ではない。作品完成のためにどうしてもクリスティーヌを必要とするクロードの懇願に根負けし、彼女はサロン出展日の直前に、裸でポーズを取ることを受け入れる。処女の羞恥心を画家の芸術的情熱が凌駕するこの瞬間こそ、クロードの実現させた傑作、『外光』完成の契機となる。クリスティーヌが最初に払ったこの犠牲こそが、芸術制作に対する生身の肉体の最初の屈服にほかならない。しかし画布に描きあげられた完成作品は、アトリエでの情景においてはあえて描写されない。

『外光』がはたしてどのような絵であったのかは、完成作品が展示される美術館、すなわち「サロン落選展」の場面において明らかにされる。

アトリエにおけるクリスティーヌのポーズの情景は、生身の肉体が芸術作品へと昇華する神秘的な瞬間を象徴する。「どんな恐ろしいライヴァルに身体を貸しているかまだ知らず、彼を喜ばせることに快い幸せを覚える⁴⁷」クリスティーヌは、クロードとの結婚後もさまざまな着衣のポーズでモデルを務めるようになる。しかし、モデルと画家の間に恋愛感情が芽生えることは、ほとんどの場合、皮肉にも芸術創造の頹落の契機として描かれる。

冒頭で、『知られざる傑作』の主題を、19世紀の小説家たちはさまざまなレヴェルでなぞったと述べたが、ここで同じくバルザックの中編『鞠打つ猫の店 *La Maison du chat qui pelote*』（1830）に触れておこう。この中編は、才能あふれる画家ソメルヴェイユと、肖像画のモデルを務めた商人の娘オーギュスティーヌの恋愛と結婚、そして破綻を描いた中編である。悲劇の原因のひとつは、夫が制作に疲れてアトリエから出てくるとき、妻が「手をつけた針仕事をすばやく隠せなかったので、画家は妻が堅実な主婦そのものの細やかさで家中のリネンや自分の下着類を繕っていることに否応なく気づいた⁴⁸」からである。『鞠打つ猫の店』は、芸術家の結婚生活における「家庭」と「制作」の両立不可能性という、19世紀小説の関心を先取りしている。実際にはセザンヌやモネのように、画家とモデルの結婚は珍しいことではなかった。しかし文学作品では、結婚した芸術家の多くが、仕事か家庭の選択を迫られる。モデルと関係を結ぶことによる芸術の宿命的な頹落は、『マネット・サロモン』や『制作』の主人公の結婚生活においても反復される。

『マネット・サロモン』のオリエンタ画家コリオリスは、乗合馬車で出会ったモデルのマネットを、オダリスクの姿で画中に描く。アトリエで生活を共にする中で、モデルは画家の愛人となる。しかし、奔放なマネットに振り

⁴⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁸ Balzac, *La Maison du chat qui pelote*, in *La Comédie humaine*, op. cit., 1951, t. I, p. 52.

回されるうちに、コリオリスは次第にその才能の輝きを失っていく。『制作』においても、クリスティーヌと結婚した後のクロードは経済的困窮に苦しみ、採光も悪く手狭なアトリエでの制作活動に行き詰まる。食堂と仕事場に仕切りがない室内を清潔に保とうとする妻の努力もむなしく、幼い息子がところ構わず騒ぎまわる日常生活の中で、クロードはいら立ちを募らせる。

先に論じたとおり、「サロン」や「制作現場」の機能を交互に果たす芸術家のアトリエは、本質的に公私の境界が曖昧な空間である。しかし、日常生活の場と仕事場の仕切りが曖昧になると、アトリエからは次第に「作品生成の場」という本来の性格を失い、単なる雑居的な空間へと変質する危険性を孕むようになる。モデル料を節約するため、クリスティーヌ自身が裸でポーズを取る、クロードが長年構想を温めた大作『シテ島』、特に大画面の中央で水浴する「女」の姿は、こうした「芸術制作」と「結婚生活」のせめぎあい、さらには本質的な両立不可能性を象徴する不吉な存在となる。

その巨大な絵は二人の間に立ちただかり、越えられない壁となって互いを引き離していた。しかも彼は、その女と暮らしているのだ。[...]これが愛でなくて何かしら？ ほかの女を生み出すために肉体を貸すなんて、なんて苦しみだろう！ この悪夢のような恋敵は、絶えず二人につきまとい、アトリエはもとより、食卓でもベッドでも、至るところで、現実よりもいっそう強力に彼らを脅かすのだった。[...]まさにこの時から、打ちのめされたクリスティーヌは、芸術の絶対的な至上性の重みをひしひしと感じた。すでに無条件に受け入れていた絵画への畏敬の念は、衰えるどころかいや増した。まるで、恐ろしい異教の神々の礼拝所の奥で、怒れる神々を崇めその前にひれ伏すかのように慄いた⁴⁹。

ひとつ屋根の下に暮らす男女の「三角関係」は、ゾラの小説に好んで描かれる状況だが、ここで夫を奪うライヴァルとしてクリスティーヌが激しく嫉妬するのは「画中の女」、しかも制作段階の作品である。しかし、小説冒頭では絵画に対してまったくの素人だったクリスティーヌは、結婚生活の中で次第に審美眼を培い、絵画への「畏敬の念」さえ抱き始める。だからこそ、たとえ生活を共にしていても、クロードを突き動かす芸術的情熱までも共有するのは不可能だと知る。画家が孤独に闘うアトリエに、余人の入り込む余地はないと悟った妻は、次第に家事までも放棄する。家族の日用品と画家の仕事道具が雑然と散らかる空間は、結婚生活の破綻を映しだす。しかしそ

⁴⁹ Zola, *L'Œuvre*, op. cit., p. 244.

の乱雑さにもかかわらず、画中の女の肉付きが増すにつれ、アトリエは「異教の神々の礼拝所」さながら、芸術の至高性が支配する聖域と化するのだ。

『制作』において、画家とモデルがさまざまな形で出会うアトリエは、表面的には写實的に描かれていた。しかしこの空間は本質的に、芸術作品の生成と頹落の過程を閉じ込めた、「崇高」と「卑俗」のせめぎ合いを映し出す場となる。『知られざる傑作』において、聖域のように閉ざされていたフレンホーフエルのアトリエは最後に開かれ、見事な女性の足先を描いた未完の失敗作が隠されていたことを明らかにした。一方、『制作』のクロードのアトリエは、そこで創造される作品を含め、最初からその内部が読者に晒されていた。しかしこのトポスは、仕事場、社交場、生活空間という役割を交互に果たしたのち、最終的には画家を狂気へと誘う「芸術の聖域」へと収斂する。小説の結末で、クロードはいったん妻クリスティーンのもとに立ち返るが、再び「絵の女」の磁力に引き戻され、アトリエの真ん中に置かれた未完成の作品の前で自殺してしまう。『マネット・サロモン』では、モデルと画家の関係、すなわち身体の快楽が芸術作品の頹落を招いた。『制作』においては反対に、創作への情熱が肉欲を凌駕するのである。クロードの死によって、「シテ島で水浴する女」を描いた未完の作品がはたして真の傑作であったかどうかは、解きたい謎のままに残される。

『知られざる傑作』や『制作』の悲劇的結末はまさに、美術においてアトリエ画が伝統的に表象してきた、「裏返しのキャンバス」をめぐる謎を想起させる。絵画と文学の双方において、アトリエで完成した傑作それ自身が視覚化されることはなく、むしろ天才となり得たかもしれない芸術家の挫折、あるいは傑作となり得たかもしれない未完成作品の失敗を通して、「創造とはなにか」という答えの出ない問いへと回帰するのである。この点に、「傑作を傑作として表象する」ことへの、文学者たちのためらい、慎み、あるいは意図的なはぐらかしが窺える。

おわりに

本論では、アトリエにおける芸術家の「作品生成」が、19世紀小説ではどのような形で描かれたかを考察してきた。伝統的なアトリエ画の中で、「制作する私」を描いた情景は、芸術家の自負心の表れ、あるいは鑑賞者への謎かけとして提示されてきた。19世紀の小説家たちもまた、アトリエという魅力的なトポスを、同時代のほかの小説空間と混同し、ただ写實的に描くこと

はしなかった。エレガントなサロンからボヘミアンの屋根裏部屋、芸術談義の場から商談の場まで、アトリエの内部で繰り広げられる情景は、19世紀の芸術的環境の総体を描き出す。しかし何よりも仕事場であるアトリエでは、たえず作品が生まれ、手を加えられ、完成あるいは挫折する。カンヴァスの表側を鑑賞者に見せず、謎のままに包む画家たちの身振りは、小説家の筆に継承され、文学と絵画の双方における作品生成に伴う普遍的な闘いを表す。ただし、絵画作品の表象に対する作家たちの曖昧な態度は、アトリエ画を描く芸術家たちの挑戦的な謎かけとはいささか異なるものであろう。おそらくは誕生していたかもしれない傑作を、「語り得ないもの」としてアトリエの中に封じ込める芸術家小説は、クールベが描いた俗世間に優越する芸術という構図には要約されない。むしろ、つねに芸術が頹落の危険にさらされる絵画の大衆化の渦中において、創作活動において永遠に解消されることのない「卑俗」と「崇高」の相克をこそ物語る。世紀後半に至るまで、天才の狂気をもはらむ空間としてアトリエが描かれたことは、芸術の至上性それ自体は肯定しつつも、成功よりもはるかに挫折をよく知る19世紀の芸術家たちが共有した、傑作へと辿りつけない創造の苦しみの表白ではないだろうか。

ゾラの『制作』が、様々な波紋を読者に呼び起こし、それと前後してユイスマンスの『さかしま』（1884）が世紀末の記念碑的作品となるに及んで、「芸術家小説」あるいは「モデル小説」という手法による文学と絵画の対話の試みは衰えを見せる。「作品の制作風景」の表象に代わって、『さかしま』のデ・ゼッサントのように、「作品を観る者の芸術観」それ自体が文学者の主要な関心事へと移行する。ブルーストの『失われた時を求めて』（1913-27）では、まさしく「芸術作品それ自体の内在的な価値」をめぐる思索が問題とされている。しかし、芸術家のアトリエを描いた一連の小説が掘り起こした多様なテーマ、たとえば「公」と「私」の境界、装飾品やオブジェの役割、室内における裸体の表象、そしてとりわけ制作する芸術家の葛藤という問題は、「芸術家小説」というジャンル自体が衰退したのちも、多くの文学作品に継承されるのである。



(fig. 1) Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre*. *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, 1855, Huile sur toile, 361 x 598, Paris, Musée d'Orsay



(fig. 2) Jean-Frédéric Bazille, *L'Atelier de Bazille, rue de la Condamine*, 1870, Huile sur toile, 98 x 128.5, Paris, Musée d'Orsay

[図版出典]

fig. 1. *Catalogue sommaire illustré des peintures*, Musée d'Orsay, 1990, p. 128.

fig. 2. *Musée d'Orsay. Chefs-d'œuvre impressionnistes et post-impressionnistes*, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 17.