

プルーストの描くモネ愛好家

— 蒐集と巡礼 —

浅間 哲平

序 「哲学」か「小説」か

1895年7月頃、まだ24歳になろうかならないかというときに、後の大作家マルセル・プルーストはある「小説」の構想を持っていた。1896年に出版されることになる『楽しみと日々』とは主題・文体ともに明らかに異なるその計画は、それから凡そ2年もの間、この駆け出しの物書きの仕事の中心となるものの未完のまま放置され、死後30年近く経ってから、研究者により主人公の名をとって『ジャン・サントウイユ』と名づけられることになる。一方、この「小説」執筆開始と同じ年の11月、プルーストはある雑誌の編集者に「芸術についての哲学的研究¹」を掲載してもらえないかと打診している。ここで話題となっているのは、英国の美術批評家ジョン・ラスキンを論じるようになるまでに何度も試みられ、その都度投げ出される芸術論のなかでも先頭に位置づけられるシャルダンについて論じたテキストである。『ジャン・サントウイユ』の執筆に行き詰った1898年頃から1899年の間に、同じ系列の論考として、ギュスターヴ・モロー論、レンブラント論、モネ論などが残されることになる。多方面の芸術について実例を交えながら描き出す『失われた時を求めて』と比較するならば、『ジャン・サントウイユ』では実際の芸術作品への言及は限られており、それを補うようにして上記の芸術論が書かれたと考えるのは、それ程大胆なことではあるまい。『失われた時を求めて』を書き始めようという1908年に記されたメモにも「小説を書くべきなのか、あるいは哲学的研究か、私は小説家なのか²」と残されているように、「小説」と「哲学」は創作活動における対立項として作家の念頭にあったのだろう。

¹ プルーストが「ルヴュ・エブドマデル」の編集長ピエール・マンゲ（1855-1926）に宛てた書簡。Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, 21 volumes, Paris, Plon, 1970-1993, t. I, p. 444-446.

² Carnets, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2002, p. 50, folio 11.

この対立は必ずしも互いをしりぞけるものではなく、創作の過程で二様の力がぶつかり合っていたと考えるべきだろう。しかし、その対立から生まれる違いを考慮に入れず「芸術についての哲学的研究」から出発して「小説」のなかにも一貫した芸術観を探る場合、プルーストが最終的に「小説」というジャンルを選択したという事実を軽んじることになりはしないか³。そのような問題意識のもと、本論では、上記の「哲学」と「小説」という分類には収まらず、両者に属する特徴を持つモネについて論じた三編のテキスト群を考察の対象とし、作家が作り出した対立項がどのように働いているのかを検討したい。このテキスト群には、モネの作品を蒐集する愛好家を主題とするという共通点がある。そして、一方でプルースト自身によって「画家——影——モネ⁴」と名づけられた原稿が「小説」とは異なる「哲学」の系譜に属するのに対して、他方で「レヴェイヨン公爵のモネ⁵」と呼ばれる原稿と「ある絵画愛好家——モネ、シスレー、コロー⁶」と呼ばれる原稿は、「小説」『ジャン・サントウイユ』の一部をなしている。まず、この時期に書かれた他の芸術論にも共通する主題（「家」と「美術館」）のなかにモネ論を位置づけることにしたい。次に、どのようにモネ論が「小説」に取り込まれる可能性を秘めているのかを考察するために、芸術論とは異なる主題（「蒐集」と「巡礼」）がそこにあることを示したい。「哲学」と「小説」の間で揺れ動くモネ論についての考証は、そこで共通して描かれる愛好家がプルーストの創作において占める位置を照らし出してくれるだろう。

³ 芸術論と「小説」を結びつける以下の研究は、本論がこれから扱うシャルダン論とモロー論をそれぞれ題材にしているという意味でも、考察の土台を与えてくれた。荒原邦博「プルーストと2つのルーヴル——1895年の美術館論争と大戦後の展示アンケートの間で——」『仏語仏文学研究』、2008年8月、第93号、153-165頁。

Mizuho Hokari, « Proust et Gustave Moreau – A propos de l'échec de Jean Santeuil – », *Études de Langue et Littérature françaises* (Tokyo), 1969, n° 14, p. 34-48.

⁴ *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 675-677. 以下、(EA, 頁数)の略号で示す。

⁵ *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 895-897. 以下、(JS, 頁数)の略号で示す。このタイトルは1952年に『ジャン・サントウイユ』の編者ベルナール・ド・ファロワによって名づけられた。Cf. *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, 1952, 3 volumes, t. III, p. 278-283.

⁶ *JS*, p. 890-895. このタイトルは1971年にピエール・クララックによって名づけられた。

1 「家」 — 「美術館」

1895年から1899年にプルーストによって書かれた芸術論では、特定の芸術家の手による複数の作品が一堂に会する場面が好んで用いられている。これは、展覧会などでの実際の経験に基づいて書かれているのかもしれない。しかし、それ以上に作家の想像力がそのような場を求めているのではないか。シャルダン論とモロー論を例にとって検討してみよう。

1) シャルダン

シャルダン論は、既にも上で触れたとおり、1895年11月に作家本人が「芸術についての哲学的研究」と呼んでいる未完の小論である⁷。いくつかの証言からこの時期にプルーストが好んでルーヴル美術館を訪れシャルダンの作品を見ていたことが分かっており⁸、作品名への言及やその詳細な描写から実際にどの絵画作品が問題になっているのかについても多くのことが分かっている⁹。また、シャルダンの作品そのものだけではなく、ゴンクール兄弟のシャルダン論が参照されているという指摘や¹⁰、ルーヴル美術館の学芸員アンリ・ド・シュヌヴィエールのそれも参考にしたのではないかという見解もある¹¹。実証的見地からの研究がこれ程多くなされるのは、この作家の若書きのなかでこのシャルダン論が重要な位置を占めているからに他ならない¹²。

⁷ 1954年3月27日発行の「フィガロ・リテレール」に「シャルダンあるいは事物の心」の名で発表され、その後クララクにより「シャルダンとレンブラント」と名づけられた。EA, p. 372-382.

⁸ Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* (1929), in *Cahiers Marcel Proust*, Paris, N.R.F. Gallimard, 1952, n° 5, p. 18-19, 142-143; Reynaldo Hahn, *Notes: Journal d'un musicien*, Paris, Plon, 1933, p. 19, 22; Marie Nordlinger-Riefstahl, « Proust and Ruskin », in *Marcel Proust* [Catalogue d'exposition], Manchester, Whitworth Art Gallery, 1956, p. 6.

⁹ Kazuyoshi Yoshikawa, « [Chardin et Rembrandt] », article dans *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Paris, Honoré Champion, 2004.

¹⁰ Kyuichiro Inoue, « Proust et Chardin », *Études de Langue et Littérature françaises* (Tokyo), 1962, n° 1, p. 1-15; Edmond et Jules de Goncourt, « Chardin », in *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion-Fasquelle, 1927-1928, 3 volumes, t. I, p. 81-170.

¹¹ Helen O. Borobitz, « The Watteau and Chardin of Marcel Proust », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1982, vol. 19, p. 18-35; Henry de Chennevières, « Chardin au musée du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, (1^{re} partie), 1888, 2^e période, t. XXXVIII, p. 54-64; (2^e partie), 1889, 3^e période, t. I, p. 121-130.

¹² プルーストが芸術論の中心として展開することになる隠喩についての考えがこの論に既に現れているとされている。保莉瑞穂『プルースト —— 印象と隠喩 ——』（1982年）、ちくま学芸文庫、1997年、第一部を参照。

この芸術論の全体の構成は、概ね静物画、肖像画、風俗画の順に論じられているのだが、静物画を論じる箇所ではブルーストは二点の風俗画『働き者の母親』（n° 84¹³）と『買物帰りの女』（n° 81）についても言及している。ブルーストが参照していたゴンクール兄弟によるシャルダン論では、画家が実際に辿ったジャンルの変遷と同じように静物画、風俗画、肖像画の順に論じてられており、ブルーストは絵画の歴史から見ても順当なこの配列を敢えて入れ替えようとしたと考えるべきであろう。その結果、最後に論じられるはずであった風俗画二点（実際にそこで再度言及される）が、静物画のなかに混ざったのであろうか。いずれにせよ、ブルーストが「静物の持っている生へとシャルダンの作品が導く」と前述の手紙で述べているように、このシャルダン論の主旨は静物画に描かれる「死んだ自然」（nature morte）が生き生きとしうるということにある¹⁴。従って、本論は静物画を主に論じている箇所を中心に検討し、上記の先行研究のいずれとも異なる視点からこの芸術論に設定されている場（「家」と「美術館」）に注目することにしたい。

シャルダン論には、二人の登場人物が設定されている。一人はこの論を語る話者「私」であり、この人物は絵画をどのようにみるべきであるのかという鑑賞の術を知っている。もう一人は、その話者により導かれる日常生活にうんざりした青年であり、この人物は芸術に対する憧れを持っているけれども作品を見る術を知らない。前者は後者を有り触れた（しかし親しみのある）ものが並ぶ家のなかからルーヴル美術館にあるシャルダンの絵画の前に連れて行き、どのようにして日常の光景が崇高な芸術となるのかを説明する。知識の未熟な青年に芸術の専門家が話しかけるという構造は、散文的な「家」と崇高な「美術館」という場面の対比を導くことになる。このふたつの対立構造からシャルダンの静物画と風俗画について論じた部分を三部に分けてみると、一部が青年による「家」の描写、二部が「私」の登場と「私」によるシャルダン作品の描写であるとして、三部は「私」の視線によって現実の「家」を、あたかもシャルダンの絵画であるかのように描いている¹⁵。第一部では、日常生活が送られている部屋に飽き飽きする一方で、青年は「芸術家のよう

¹³ シャルダン作品に付す番号は次の展覧会カタログによる。Pierre Rosenberg, *Chardin* (1979), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

¹⁴ ブルーストは随分時間が経ってからもシャルダンの静物画が自らに与えた影響について語っている。1913年と1917年の次の書簡を参照。Correspondance de Marcel Proust, op. cit., t. XII, p. 195-198; t. XVI, p. 188-197.

¹⁵ EA, p. 372-376。第一部が372頁から373頁第1パラグラフまで、第二部が373頁第2パラグラフから374頁第2パラグラフまで、第三部が374頁第3パラグラフから376ページ第1パラグラフまで。

な趣味」(EA, p. 372)があり「美術館の栄光」(EA, p. 372)に憧れ、この部屋にあるもの「全てが芸術作品である」(EA, p. 373)ことを願っている。日常生活のなかの「半ばまくれ上がり床まで垂れ下がるテーブルクロスの上に横たわる粗悪なナイフ」、「生焼けのあばら肉の食べ残し」、「ほとんどの水が飲み残されたグラス」、「赤い毛糸のかせをゆっくりとくる母親」、「棚の上にいる肥ってずんぐりとした猫」、「ぴかぴか光る磨き上げた銀の食器」、「燃えるように光り輝く薪台」(EA, p. 372)という光景は、ヴェロネーゼが描くような宮殿、ファン・ダイクにありがちな王子たちの肖像、クロード・ロラン風の港への憧憬(EA, p. 373)と対をなしている。理想が既に画家の名前とその典型的作風によって示されるように、現実の光景はあたかも静物画に描かれているものの紋切り型であるかのように提示される。第二部で登場する「私」は、視点を青年の「家」から「美術館」へと移し(「私がこの青年を知っているならば、ルーヴルに[中略]連れて行くだろう」(EA, p. 373))、シャルダンの作品を目の前に喚起する役割を担う。ここで明示的に言及される作品は、そこに描かれているものの名前によって説明されている。『働き者の母親』(n° 84)、『買物帰りの女』(n° 81)、『えい』(n° 7)といったシャルダンの作品名でそこに表されるものを提示する場合と、『果物と動物』、『さまざまな道具』といったより一般的な静物画の名前で示す場合が混在しているものの、シャルダンの絵画が列挙されていると理解するべきだろう。第三部では、青年が凡庸さであふれると感じていた部屋に「シャルダンが光のように入ってくる」(EA, p. 373)。ここでは、明示されないものの、『食器棚』(n° 14)、『えい』(n° 7)、『働き者の母親』(n° 84)に描かれた情景を実際の部屋の描写のために利用している。残された食器より食事の間に起きた出来事の名残が喚起され、吊るされたえいから海の荒々しさや静けさが惹起される。そこにいる猫が食卓の牡蠣を崩してしまうことが予感され、母の目にこれから起きることの前ぶれが読み取られている。ものの羅列ではなくそこから喚起される「静物の持っている生」がこれらの描写を可能にしている。

駆け出しの青年が芸術の通の見方を学習する物語のなかで、最後の部では「家」と「美術館」の対比が発展的に解消されている。

2) モロー

「家」と「美術館」の対比は、モローが亡くなった1898年4月から1899年の間に書かれたと推定されているこの画家についての論考のなかで、改め

て考察されることになる¹⁶。「ギュスターヴ・モローの家は、彼が死んだ今となつては、美術館になるだろう」（EA, p. 671）。この一節について、モローが住んでいたラ・ロシュフーコー通りの邸をプルーストが訪れた結果、そこが美術館に改装されるという計画を描写したという考え¹⁷と、プルーストが改装について言及しているのはここだけであり書簡や証言などで訪問について触れている箇所は残っていないから、実際に訪問したわけではなく別の情報源があったのではないかという考え¹⁸、相反する二通りの見解がある。本論では、それらの先行研究を踏まえ、この「家」と「美術館」を論じた一節を検討してみたい。

第一に、モローに詳しく批評家たちとプルーストの親交について考えてみる。モローの遺言で美術館建設の責任を負ったアンリ・リュップ（1837-1918）や画家・美術批評家のアリ・ルナン（1858-1900）がプルーストの訪問を取り計らったのではないかという推測や¹⁹、プルーストがその後ラスキン論を掲載することになる美術雑誌「ガゼッタ・デ・ボー・ザール」の主催者でありモロー作品の蒐集家でもあったシャルル・エフリュッシ（1849-1905）²⁰が作家の情報源であるという推定はそれなりの妥当性がある。本論では、以上のような立場とはべつに、モロー美術館計画に参加していた詩人・美術批評家のロベール・ド・モンテスキウ（1855-1921）について言及しておきたい。モンテスキウは、1898年7月頃に当時限られた人間にしか許されなかったにも関わらず、モローの邸を訪ねていることが分かっているからである。その後、この愛好家は1902年のモロー美術館開館に至るまで尽力しただけではなく、1906年の画家初の回顧展をグレフェール公爵夫人とともに開催し、そのカタログに序文を付している²¹。このようにプルーストが置

¹⁶ 「ギュスターヴ・モローの神秘的世界についてのノート」とクララックにより名づけられている三断片のうちの二番目。EA, p. 669-673.

¹⁷ プルーストの書簡編集者コルプはモローの邸への訪問が実際にあったと考えている。*Correspondance de Marcel Proust, op. cit., t. II, p. 22.*

¹⁸ 次の研究は、プルーストの訪問を否定はしないという慎重な留保をつけてはいるが、訪問が実際に行われたという根拠に疑問を呈している。吉川一義『プルースト美術館——『失われた時を求めて』の画家たち』筑摩書房、1999年、第6章「ギュスターヴ・モローと芸術家の使命」。

¹⁹ Théodore Johnson Jr., « Marcel Proust et Gustave Moreau », *Bulletin Marcel Proust*, 1978, n° 28, p. 614-639.

²⁰ 二人の関係については以下を参照。Philip Kolb et Jean Adhémar, « Charles Éphrussi (1849-1905). Ses secrétaires : Laforgue, A. Renan, Proust, 'sa' Gazette des Beaux-Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 1984, 6^e période, t. CIII, p. 29-41; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust : Biographie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, 2 volumes, t. I, p. 686-688.

²¹ 次の論文にはモンテスキウがモロー紹介について果たした役割についての言及があ

かれた環境はモロー美術館開設をめぐるそれに極めて近いものであったと言えるが、実際に本人が訪れたのか、あるいは知人の話や当時の新聞記事などをもとにこの一節を書いたのか、伝記的事実から決定するのは難しいと言わざるを得ない。

そこで、第二に、モロー論のいかなる文脈で「家」と「美術館」の一節が現れるのかを検討してみる必要がある。問題の一節の直前では、モローのいくつかの絵が描かれている。『ペルシアの歌手²²』には、「人馴れしていなさそうではあるが優しい雰囲気を持った馬たち」、「女のような顔をした髭を生やさない男たち」、「ダークブルーの鳥」が描かれているが、そのなかで中心にいるのは「女のような顔をした詩人」である（EA, p. 668）。次に描き出される『オルフェの首を持っている女²³』でも同様に、首だけになった詩人オルフェが作品の中核にある。ブルーストは、モローにとって「詩人」の主題が重要であったという良く知られた事実をもとにして、作家らしい想像力でペルシアの歌手が奏でる歌やオルフェの視線に画家自身の思考が宿っていることを指摘し、「詩人というものは完全に死んでしまうことがなくその魂はある次元において生き続ける」（EA, p. 671）ことを直感的に感じとらせるモローの画業を賞賛している。このように「詩人」モローと絵に描かれた「詩人」の関係について論じられるなかで問題の一節が現れることになる。前にある絵画描写の詳細さとは対照的に、モローの邸についての具体的な描写は一切ないことに注意したい。「家」では、芸術家は他の人と同じように「夕食をとり、友人たちを招き、眠る」（EA, p. 672）のだけれども、本質的にはその「生前から詩人の家というものは、家そのものであるということはない」（EA, p. 671）とブルーストは考えている。日常生活を送る存在にしばしばとってかわるのは芸術家の「もっとも内なる魂」（EA, p. 671）であり、

る。Patrick Gauthier, « Proust et Gustave Moreau », *Europe*, août-septembre 1970, n° 496, p. 237-241. モンテスキウのモロー邸訪問については次の論文を参照。Joy Newton et Monique Fol, « Robert de Montesquiou et Gustave Moreau », *Nottingham French Studies*, mai 1976, volume 15, n° 1, p. 13-51. モンテスキウの序文は次の著作に再収録された。Robert de Montesquiou, *Altesses sérénissimes*, Paris, Société d'édition et de publications, Librairie Félix Juven, s.d. [1907], ch. I.

²² ブルーストは『ペルシアの詩人』（n° 440）と混同している。なぜそのような勘違いが起きたかについて次の論文が綿密に検証している。Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et Moreau : nouvelles approches », *Nouvelle direction de la recherche proustienne : Marcel Proust 2*, Paris, Lettres modernes Minard, 2000, p. 97-114. モローの絵に付した番号は次のカタログによる。Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau – Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Paris, ACR Edition, 1998.

²³ 『オルフェ』（n° 84）の題名で現在は知られている。

その魂を反映するのが芸術作品である以上、「モローの家は既にほとんど美術館であった」(EA, p. 672)。日常生活を送る「家」が芸術作品の生まれる「美術館」になるという場の対比は、有り触れた生活を送っている「詩人」モローとその肉体が消滅することで純粋な観念として作品のなかに現れる「詩人」という対比のもうひとつの例示であることが分かる。現実生きる「詩人」は芸術のなかに表現された「詩人」に昇華されているという主張のなかに「家」と「美術館」の一節は位置づけられなければならない。

ブルーストの訪問の証拠が残っていないという事実と、現実と芸術の対比の一例として「家」と「美術館」があるという読解、以上の二点からこのような場の設定は想像的なものなのではないかと推察される。実際の訪問が契機となってこのモロー論が書かれたというよりは、上記のような生活のなかの「詩人」と描かれた「詩人」という構図を強調するために「家」と「美術館」は提示されていると考える方が妥当ではないか。実在の画家モローと絵に描かれた詩人の間にブルーストの想像力によって築かれた同一性は、「美術館」になるかもしれないモローの「家」という場を与えられることでより強固なものとして提示されることになる。

3) 想像による「家」－「美術館」

シャルダン論とモロー論、これらの芸術論においては、親密さと崇高さの対立が存在する。住まうべき「家」と瞑想される「美術館」というわけだ。べつの芸術論でブルーストが使っている表現を借りてくれば、「美術館とは思考だけが宿る家なのだ²⁴」(EA, p. 659)とまとめることができるかもしれない。この「家」－「美術館」という場は、実際に住まわれる「家」や実際に作品が集められた「美術館」の一室が問題なのではない。シャルダン論では、「家」は静物画に描かれるものの紋切り型によって描写されているし、「美術館」のなかの「ラカーズの部屋と18世紀フランス絵画の部屋、あるいはそのようなフランス絵画の部屋」(EA, p. 373)というように複数の部屋にあるシャルダン作品とわざわざ断られている²⁵。ルーヴル美術館の複数の部

²⁴ 1954年にファロワによって「レンブラント」と名づけられた未完の論の一節。Cf. *Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux mélanges*, Paris, Gallimard, 1954, p. 378-385.

²⁵ 初稿でも「ラカーズあるいはルーベンスの部屋」(EA, p. 885)とやはり二つの選択肢を持たせている。「ラカーズ」は当時一般的な表記であったようだが、正しくはラ・カーズ。美術蒐集家ラ・カーズが1862年にルーヴル美術館に寄贈したコレクションには、ブルーストが言及している『食前の折り』(n° 85)が含まれていた。次の記事を参照。Paul Mantz, « La collection La Caze au musée du Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1870, 2^e période, t. III, p. 393-406; juillet 1870, 2^e période, t. IV, p. 5-25.

屋から想像力によってシャルダンの作品を集めたかのように描き出された「家」を論考の場として設定しているのである。モロー論では、未だ実現していない（しかし実現するかもしれない）、従って想像のなかに存在する（しかし実際はまだ住居である）モロー美術館が論評の場として選ばれている。

「家」－「美術館」は「家」でも「美術館」でもない空間として、親密さと崇高さという対立する両者が重なる場であると言える。想像力によって崇高さが親密さに脅かされる場こそが、「家」と「美術館」の対比のなかに読み取られる主題なのである。

2 蒐集家の「家」

プルーストのモネ論を、上で見てきた「家」と「美術館」の対比といういくつかの芸術論に共通する主題のなかに位置づけるとともに、そこから外れるべつの主題を検討するのが本論の次の試みである。この時期に書かれたモネ論が三編あることは既に上で見たが、本論はそのなかで最も展開されている「ある絵画愛好家 —— モネ、シスレー、コロー」を中心にし、その論と同じようにモネとシスレーの作品を描いている「画家 —— 影 —— モネ」とジャン・サントウイユが公爵の所蔵しているモネを鑑賞する挿話を語る「レヴェイヨン公爵のモネ」をそれぞれ適宜参照することにした。

「ある絵画愛好家 —— モネ、シスレー、コロー」はルーアンの蒐集家を主題とする。プルーストは、質素な生活を送るこの愛好家を、豪華なオブジェとして絵画を購入する金持ちの好事家と対比して紹介している。モネ作品を理解することよりも所有することに執着する好事家の虚しさを批判し、ルーアンの愛好家の質素な生活を讃えるのである。ところが、この対照には、ある種の曖昧さがある。ルーアンの蒐集家も金持ちの好事家と同じように「モネ作品を購入するために財産をつぎ込む」（JS, p. 891）のだから。なぜ、この愛好家は、作品を購入し手元に置かなければならないのか。モネ作品を理解するためにはそれを鑑賞すれば足りるのではないか。

ここで問題となるのはモネの作品を見たいという「激しい欲望」（JS, p. 891）だろう。「自分の知らないモネ作品を見たいという欲求、つまりたった一枚のモネ作品が（というのも、他の作品は全て覚えているので）彼を駆り立てるのである」（JS, p. 891）。蒐集家はモネが創造した絵画を全て見ようとするのであって、全体を構成するなかの一部たりとも欠けることなく把握したいという欲望がそこにはある。この欲望は、時に画家の本質という精神的な

世界へ向けられ、時に絵画の所有という物質的な世界に向けられるのではないか。

まずはブルーストがモネ作品を並べるために設定する蒐集家の「家」について幾度も言及していることに注意しなければなるまい。「ある絵画愛好家——モネ、シスレー、コロー」では「彼の家は質素で〔中略〕、むき出しの壁にモネの作品が一続きに掛けられている」(JS, p. 891)。「レヴェイヨン公爵のモネ」では、ジャンが公爵のサロンを訪れそこに掛けられているモネ作品を鑑賞する(JS, p. 895-897)。「画家——影——モネ」では、愛好家は「その寝室に絵画と呼ばれる種々の鏡を持っている」(EA, p. 675)。こうしてそれぞれの詳細な場面設定を見てみると、蒐集家の「家」はモネの作品が集まる場所として選ばれたと言えるだろう。生活の場としての「家」は、物質性を帯び、金持ちの好事家が絵画で飾り立てる館と比較されることの必然性を説明している。

しかし、「蒐集」の場は必ずしも物質性が統べているだけではない。モネの愛好家の「家」でむき出しの壁に作品が掛けられているという事実は、その場がある種の抽象性を獲得する可能性を示唆しているようにも思える。ブルーストは「家」の存在を確認した後で、真っ先に一連のモネ作品の描写に入り、家具もなく、装飾も除かれ、額縁さえもない、ただモネ作品が連続する抽象的な場を示して見せている。この作家がべつの芸術論で「一枚の絵画は神秘的な世界のほんの一部が現れたものであり、その世界のべつの部分としてわれわれは同じ芸術家の作品群を認める²⁶」(EA, p. 669)と述べているように、ここで描かれるのはモネの作品群がひとつの「世界」を構成しているという事実だ。描写の対象としてモネの五作品が取り上げられ、それぞれの絵画が、一点目は描かれた土地の名前(エトルタ²⁷)によって示され、二、三点目はそれを所有する蒐集家の名前(シャルル・エフリュッシ)により、四、五点目もべつの蒐集家の名前(シャルパンチエ²⁸)により示される。

「ごらんなさい、なんと影が黒々とし涼しげなのか。ごらんなさい、石はなんとばら色なのか。ごらんなさい、遠くで、船が蒸気の昇る海を行き来するのを〔中略〕(エトルタの断崖)。ごらんなさい、なんとすべてが光輝いているの

²⁶ 「ギュスターヴ・モローの神秘的な世界についてのノート」のなかの三断片のうちの一断片にある一節。

²⁷ ノルマンディの土地の名。モネにはそこにある絶壁を描いた作品群がある。

²⁸ ジョルジュ・シャルパンチエ(1846-1905)は蒐集家であり、雑誌「ラ・ヴィ・モデルヌ」の編集者。1898年頃にブルーストがシャルパンチエ宅を訪れていることが知られている。

か、なんとすべてが屢気楼のようであるのかを[中略](エフリュッシ宅にて)。ごらんなさい、今夜は穏やかな水面ですべてが青くうっとりするような反射光になって繰り返されている。ごらんなさい、水に映っている空を。ごらんなさい、岸辺に映る木々を。ごらんなさい、あちらこちらに映っている雲を[中略]。ごらんなさい、木々の青い反映を、空の青い反映を。ごらんなさい、すべてが静まりかえるさまを(エフリュッシ宅にて)。光り輝く春の川に[中略]帆船があるでしょう(シャルパンチエ)。それにほら、凍った川の岸辺に道が通っていてそこには綿をちぎったような雪が無数にあるでしょう(シャルパンチエ)」(JS, p. 892)。

描かれている土地と所蔵場所を明示的に示すことで異なった五幅のモネ作品をブルーストが見たという事実が明らかになるとともに²⁹、それにも関わらず、それらの絵画はモネのひとつの「世界」を構成している。別の土地を表しているはずの光景は、ひとつのパランテーズで括られ、甲を「ごらんなさい」(Voyez)乙「があるでしょう」(Il y a)という表現を反復して使うことで、ひとつの連続を作り出しているからである³⁰。この反復は、あたかも五幅の絵画からその境界を取り払い、一幅の画布として再構成して提示しているかのような印象を与える。実際に「一枚の絵画は我々にひとつのことを示唆し[中略]絵を構成するそれぞれの部分は、百もの声をハーモニーで結びつけることによって、それと同一のことを示唆する」(JS, p. 892)と言わ

²⁹ 以下の論文でそれぞれの絵画の特定が試みられている。それによれば、一点目は『エトルタの断崖』(n° 1047)、二点目は『氷塊』(n° 567)、三点目は『セーヌの朝』(n° 1483)、四点目は不明、五点目は『アルジャントウイユの散歩——冬の夕暮れ』(n° 354)とされる。Luzius Keller, « Proust et les collectionneurs », *Marcel Proust aujourd'hui*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi B. V., 2003, n° 1, p. 35-59. モネの絵画に付した番号は以下のカタログによる。Daniel Wildenstein, *Monet, Catalogue raisonné*, Köln, Taschen Verlag, 1996. 二点目、三点目、五点目の同定は、以下の研究でもされているので研究者の間である程度合意があるけれども、一点目については十分な証拠が挙げられていない。Theodore Johnson Jr., « *Débâcle sur la Seine de Claude Monet : source du Dégel à Briseville d'Elstir* », *Cahiers Marcel Proust (Études proustiennes)*, Paris, Gallimard, 1973, n° 6, p. 163-176; Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et les *Nymphéas* de Monet », *Bulletin d'informations proustiennes*, 1998, n° 48, p. 77-93; 吉川一義『ブルーストと絵画』、岩波書店、2008年、334-335頁。

³⁰ 絵画に描かれたものを列挙する手法はシャルダン論の『働き者の母』(n° 84)、『買い物帰りの女中』(n° 81)、『果物と動物』、『様々な用具』、『えい』(n° 7)を列挙した方法と類似している。この絵画の描写方法はシャルダン論とモネ論を関係付ける根拠となるだろう。確かにケラーのようにここに「絵画(発話者)と読者(鑑賞者)の間における関係を築く擬人法」を見てとることもできるかもしれない。(Keller, *op. cit.*, p. 42.) しかし、ここにシャルダン論における絵画の通の声の反響を聞き、「私」が「あなた」に話しかける構図を改めて見る方が、ブルーストの芸術論に一貫した読解を与えはしないだろうか。

れているように、ここでは物質的な画布によって構成されるモネ作品が問題なのではなく、そこから構成されるモネの「世界」が描かれ、「それぞれの部分」が構成する「一枚の絵画」が問題となるのだ。その結果、蒐集家の「家」は「むき出しであらゆる特性を捨象している〔中略〕美術館の一室³¹」に近づいていると言えよう。

一方で、絵画を物語のなかの具体的な場面に提示するために「家」という場は必要とされている。他方で、そこに絵画が集められることで芸術家が創造した「世界」を再構成するという精神的な場ともなっている。ブルーストは、物質性ゆえに批判した蒐集家の「家」という散文的な場で、各々が異なるモネの絵画によってひとつの「世界」が形成されるという抽象的な理論を提示することを好んだ。モネ論は、他の芸術論のように、「家」－「美術館」という設定のなかで展開されている。

3 「巡礼」

では、モネ論はシャルダン論やモロー論とはどのように異なっているのだろうか。モネの愛好家をとる行動様式から検討してみたい。愛好家は、「人生のあらゆることを観察するための望遠鏡を持っている占星術師のように」（EA, p. 675）、卑俗な日常生活を脱し高貴な鑑賞を行う存在として描かれている。「家」は集められた絵画によって「むき出しであらゆる特性を捨象していることにより、芸術家が創造に没頭する精神的空間を象徴する美術館の一室³²」となる。愛好家は「蒐集」によって芸術家に近づいて行く。

しかし、当然のことではあるが、愛好家は芸術家ではない。前者は後者の生み出したものを鑑賞するに過ぎず、絵画に向けられる視線のあり方を両者が共有しているとしても、蒐集家は芸術家ではあり得ない。芸術家とは異なり、ある欠如が蒐集家には運命付けられている。そのコレクションがモネの作品をどれ程多く集めているとしても、愛好家は常に欠落を感じ不安から逃れることはないだろう³³。自分が芸術家そのものではないという憂いから、

³¹ *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 volumes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. II, p. 6.

³² *Ibid.*

³³ 蒐集家が完全なコレクションを目指すという事実は広く認められた現象である。ブルーストにも次のような表現がある。「古い眼鏡の蒐集をするならば、どんなときでもガラスケースのなかのコレクションがもう充分だということではなく、これから新しく手に入るかもしれないより珍しい眼鏡のための場所がとってあるものだ。」*À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 648.

この愛好家は「モネがあるエスキスを描いたとされる川があることを人から聞かされたならば、画家が描いた場所を見つけ出すために、その川に沿ってくまなく歩いてまわり、モネが描いた時間であるならばどんなに朝早くとも夜遅くともどのような時間であっても、そこへ行くことになるだろう」(JS, p. 892)。愛好家の「家」がモネの大聖堂の連作が描かれたことで知られるルーアンに設定されているのは、芸術家に近づきたいという愛好家の欲望を表しているのだ。

レヴェイヨン公爵はモネの「大聖堂」を所有し(JS, p. 896-897)、「画家——影——モネ」で描かれるモネ愛好家は「ルーアンのどちらの方から大聖堂が家の間より現れ、平らな屋根と平坦な城壁の間にその鐘楼の尖塔や格縁で彫られたファサードが見えるのか」(EA, p. 675)を良く知っているように、ブルーストの描くモネの愛好家はしばしば絵画とそれが描かれた土地を切り離し難いものとして考えている³⁴。蒐集家はモネの絵画に囲まれているというだけではなく、モネが題材とした光景にも囲まれている。愛好家は、一方で、自らの「家」にモネの作品を「蒐集」するのに対して、他方で、モネが描いた光景を見に行かなければならない。こうして、自らの「家」を離れ「巡礼」へと出かけるのだ。「巡礼」はモネの描く対象についての二通りの探求からなる。まず、場所についての探求である。モネによって描かれた霧がかっているセヌの連作³⁵を思わせる描写の後で、ブルーストは画家の描く場所について次のように述べている。「そこになにも見えないのだから見えているものを描いているというわけではない。見えるもの以外は描けないのだから見えないものを描いているというわけでもない。モネは見えないという事実を描いている」(JS, p. 896)。だから、愛好家は描かれた対象がなんであるのか、その風景はどこにあるのかを探しに行かなければならない。さらに、時間についての探求がある。ブルーストは「それぞれの土地は多様な表れ方をするものだから、ある土地を愛する者はさまざまな時間、あらゆる時刻を愛する」(JS, p. 897)と認めつつ、ルーアンの大聖堂の連作を喚起している。モネは「さまざまな時間、あらゆる時刻」において同一の対象のいくつかのヴァリエーションを描いている。だから、愛好家は描かれた時間はいつであったのかを探しに行かなければならない。このような場所と

³⁴ その土地は必ずしもルーアンに限られていない(JS, p. 493-497)ことから考えると、ここで描かれるモネ愛好家がルーアン在住で印象派の作品を蒐集したフランソワ・デポーであるという説には説得力が乏しい。Cf. Keller, *op. cit.*, p. 42.

³⁵ 上で言及した『セヌの朝』(n° 1483)はそのなかの一品。

時間の探求を通して、愛好家は芸術家と自らを隔てるものについて自問することになる。

土地の真実と美しさを引き出すためには、われわれはその土地から真実と美しさが現れるということ、つまり、その土地には神々が宿ることを知る必要がある。神聖な土地でのみわれわれは祈ることができるのだ [中略]。おそらく、われわれのなかで愛そうとするのはモネに対する虚しい偶像崇拜ではないだろう。われわれ自身が愛そうとするのだろう。(EA, p. 676)

モネが描いたという事実から「その土地から真実と美しさが現れる」と言えるのだろうか。あるいはモネが描いたという知識なしでも「われわれ自身が愛そうとするのだろうか」。モネの御蔭でその土地を愛することができるようになるのか、あるいは、みずからの感性によってモネの描いた土地を愛するようになるのか。既に生み出された芸術作品の「世界」を探求する愛好家が、自分の感覚で題材に美を見出し創造する芸術家へと踏み出す困難は、芸術家に対する「偶像崇拜」の問題として結実している。愛好家は芸術家の空間的・時間的痕跡を探しながら、自らが芸術家とどれ程隔てられているのかを認識することになるのだ。

「蒐集」はモネのそれぞれ異なる作品からひとつの連続を作り出し、芸術家の創造した「世界」へと近づくことを可能にするのに対して、「巡礼」は、ある作品からそのモデルとなった光景を探し出すことで、モネが生きた実際の「世界」を追体験することを可能にする。愛好家は、ときに「蒐集」という行動から出発するにしても、芸術家に近づきたいという同一の欲望に支えられて、「巡礼」に出かけることになるのだ。

終わりに

「哲学的研究」と呼ばれる芸術論において、ブルーストは「家」と「美術館」という対照のなかで、芸術家の見方を習得・体現する過程を検討しようとした。そこでは、シャルダンの絵画を見ることで「あなた [未熟な青年] はシャルダンのような人間になるだろう」(EA, p. 374) といささか唐突に言われるように、あるいは「突然の激変によって [モローの] 家は美術館になった」(EA, p. 671) と述べられるように、未熟な者が芸術家へと変身し、「家」は「美術館」へと姿を変える。ところが、べつの選択肢である「小説」では、「蒐集」と「巡礼」という対立のなか、愛好家は閉じられた「家」から出発

し外にあるさまざまな卑俗なものと接することを通して、芸術家に変容しようとする。その過程は、「家」と「美術館」の対比を結び付ける「蒐集」という行為から出発して、芸術家が体験した場所と時間を共有するというような様々に具体化される物語のなかで、ゆっくりと変奏して描かれることになるだろう³⁶。モネの愛好家は、「哲学」から「小説」への道を示してくれるのだ。

³⁶ 『失われた時を求めて』における作家ベルゴット、画家エルスチール、作曲家ヴァントゥイユと彼らの愛好家である話者との関係は、必ずしも作品を通してのみ築かれるわけではない。話者は、ベルゴットやエルスチールと実際に会ったり、ヴァントゥイユの娘に近づいたりすることで、芸術家のいる（いた）場と時を探すのだ。