

# クロードとサンドーズ、二人のゾラ

## 『制作』における芸術家の告白

寺嶋 美雪

### はじめに

エミール・ゾラの『制作』(1886)は、『ルーゴン=マッカール叢書』第十四巻に当たる。芸術界を舞台にしたこの小説には、主人公の画家クロード・ランチエのほかにもうひとり、クロードの南仏ブラッサン時代の幼なじみ、小説家ピエール・サンドーズが重要な副次の人物として登場する。クロードとサンドーズという一対の親友と、エミール・ゾラとポール・セザンヌとの現実の関係は、合わせ鏡のようにつねに結びつけて考えられてきた。二人の芸術家の親密な友情は、1852年にエクサン=プロヴァンスのブルボン中学時代から始まり、青年時代、壮年時代を経て実に三十年以上も続いた。しかし、完成した『制作』を受け取ったセザンヌは、1886年4月4日に絶縁を匂わせる簡単な手紙をゾラに送り、以後二人の交友は途絶えたとみなされている<sup>1</sup>。

確かに小説は、才能の限界に悲嘆したクロードが、未完の絵の女の前で自殺するという痛ましい悲劇で結ばれる。その上、クロードの埋葬に立ち会うのは、円熟期を迎えた小説家サンドーズなのである。モデル小説としてのみ『制作』を読み、この挫折した画家のモデルがセザンヌそのものだとするならば、先に大成したゾラが、いまだほぼ無名のままにとどまる長年の親友に対して、少なからず残酷な仕打ちで報いたと言えるだろう。しかしゾラは本当に、気難しく自滅への道を突き進むクロードにセザンヌを投影し、着実に成功への階段を歩む親友サンドーズを自分に見立てて書いたのだろうか<sup>2</sup>。

<sup>1</sup> 「親愛なるエミール、君の送ってくれた『制作』を受け取ったところだ。この思い出の証を『ルーゴン=マッカール』の著者に感謝し、昔の年月を偲びながら握手を送ることを許されたい。過ぎ去りし時のもとにあつて、ポール・セザンヌ。エクス地区、ガルダンヌにて」(Paul Cézanne, *Correspondance, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Bernard Grasset, 1978, p. 225.*)

<sup>2</sup> ジョン・リウォルドは『セザンヌとゾラ』で、遺族や友人の証言等をもとに二人の関係を再検証した。リウォルドは、ゾラの「叢書唯一の自伝的作品」における、セザンヌの芸術への無理解が絶交の原因であると随所で主張するが、本論では『制作』における「自伝性」とは、ゾラの実人生上の出来事に限定され、むしろ作品の本質

確かに『制作』の中では、自伝的作品と呼ぶにふさわしく、通常の準備段階の取材ノートだけでなく、ゾラ自身が二十年余り芸術界で培った観察や経験、過去の文章などが響きあっている<sup>3</sup>。しかし主要登場人物の多くは、特定可能な直接の友人たちの肖像を借りながらも、知人の画家アントワーヌ・ギュメに画壇の詳しい情報の多くを負い、複数の雛型をつき混ぜたものである。当時の芸術家仲間ですら、全員がクロードにセザンヌの姿を見たわけではなく、それぞれが自分の親しい友人に重ね合わせて眉をしかめたのだ。したがって読者はむろん、画家クロードはセザンヌ、小説家サンドーズはゾラなのだと鵜呑みにするわけにはいかない<sup>4</sup>。本論では、草稿および完成作品の中の、ゾラとクロード、ゾラとサンドーズ、そして「外光派」の仲間たちなど、幾重にも絡んだ芸術家たちの関係性を通して、一見モデル小説の体裁を取りつつも、そうした理解だけには収まりきらない側面、すなわち『制作』の中に現れる、複数に分裂した芸術家ゾラ自身の告白について考察してみたい。

## 1. 『制作』の主題：画家クロードの内なる闘い

十二章から成る『制作』の前半部は、おおむね 1860 年代の若きジャーナリスト・ゾラの印象派との共闘が、八章以降は 80 年代のゾラ自身と印象派の行き詰まりが反映され、明らかに芸術家の内面の告白が織り込まれている<sup>5</sup>。と

---

は芸術の創作に対してゾラ自身が抱いていた問題意識にあると考える。(John Rewald, *Cézanne et Zola*, Editions A. Sedrowski, 1936.)

<sup>3</sup> ゾラとセザンヌの実際の関係の変遷については、リウオルドの研究書の曖昧な点や、偏った見地を再検討し、印象派の発展過程と併せて考察した新関公子の著作を参照されたい。新関公子、『セザンヌとゾラ—その芸術と友情』、ブリュッケ、2000 年。

<sup>4</sup> たとえばゾラは、1866 年 4 月 19 日の『エヴェヌマン』紙に、クロードという筆名で「ある自殺」と題した記事を寄せている。これは、サロン落選をきっかけに未完成作品の前で縊死した画家、ジュール・ホルツザップフェルの自殺を哀悼した文章で、『制作』の結末を予感させる事件である。また、記者の「クロード」が、作品では自殺する「クロード」に成り代わるあたりが、ゾラとクロードの否みがたい一体性を表している。(Cf. Emile Zola, « Un suicide », *L'Événement*, 19 avril 1866, *Ecrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, 1991, pp. 87-89.)

<sup>5</sup> パトリック・ブラディの詳細な『制作』論によれば、青年期と壮年期のゾラの姿は対照的であり、少なくとも小説の前半部は沈痛な悲劇を免れている。「こうして私たちはこの小説に、悲観的でくたびれ果て、ブルジョワ的な 40 から 45 がらみのゾラだけではなく、楽観的で感激しやすく革命的な 25 歳から 30 歳のゾラをも見出す。執筆の期間は、未来へと向かう時だけではない。過去へと立ち戻る時でもあったのだ。」(Patrick Brady, « *L'Œuvre* » d'Emile Zola, roman sur les arts, Genève, Droz, 1968, p. 15.)

りわけ後半部の重苦しい展開には、1880年から1883年にかけての、母エミリーや、フロバール、マネ、ツルゲーネフ、ワグナーなど尊敬する巨匠たちの相次ぐ死、自らの神経症の悪化、またユイスマンスやモーパッサンら弟子たちの離反による自然主義勢力の衰えなどの影響がありありと見てとれる。

ゾラは、『制作』の二年前に「私的な小説 *le roman intime*」として発表した叢書第十二巻『生きる歓び』（1884）で、ブルジョワのシャントー一家、とりわけ青年ラザールと少女ポーリーヌの苦楽に満ちた家庭生活を描いた。物語の中にはすでに、実母の死によるゾラの悲嘆、近づく老いや病への怯えなどが、ラザールの口を借りて吐きだされている<sup>6</sup>。『制作』もまた、意図的に背景に盛り込まれた多くの自伝的要素、そして創作活動について自らの心中を晒している点によって、舞台の違いにもかかわらず、『生きる歓び』に続く告白小説と位置づけられるべきだろう。おそらく出版者に宛てたとされる以下の書簡で、ゾラは再び「私的な小説」を書くこと、そして身近な人々を登場させて自伝性を持たせる意図を明白に語っている。

今度の本は、『ジェルミナル』よりも私的なものです。私はその中で、いかに芸術作品が生まれ、成功し、または流産するのかを扱いたい。それは文学と芸術界における情念のドラマです。私は青春期のすべてを語り、友人たちを登場させ、自分自身をも組み込むでしょう<sup>7</sup>。

作家自身を小説の中で語るという行為は、登場人物をあくまで観察と実験の素材として扱うはずの自然主義の美学、特に『ルーゴン＝マッカール叢書』全体の趣旨には明らかに矛盾している。しかし、『生きる歓び』の「私的な小説」という主題は、書いた本人にとっては錯誤であるどころか、わずか一作挟んだだけでいま一度取り上げることが不可欠な、精神の解毒のプロセスだった。しかしゾラによれば、芸術作品は「生まれ、成功し、流産する」のであり、『制作』の力点は明らかに「流産 *l'avortement*」に置かれている。おそらく、登場する芸術家たちのいずれもが不本意な失敗をするであろうことは、すでに構想の段階で匂わされている。大きな反響を呼んだ前作『ジェルミナ

<sup>6</sup> 『生きる歓び』の「私的 *intime*」な性格、およびラザールとポーリーヌの対照性にについては、拙論「ゾラの『生きる歓び』における家庭の苦悩—永遠の海と不毛の日々」（『仏語仏文学研究』、第33号、東京大学仏語仏文学研究室、2006年9月、pp. 99-121）を参照されたい。

<sup>7</sup> *Destinataire inconnu*, 23 septembre 1885, Emile Zola, *Correspondance*, édition commentée et annotée, sous la direction de Bard H. Bakkar, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et Paris, Edition du CNRS, t. V, 1985, p. 305.

ル』を含め、どんなに仕事に打ち込んで筆を進め、ページを重ねても、頭に湧き上がる暗い強迫観念を振り払えない、中年作家の痛ましい闘いがそこには見出される。

1866年にマネの『草上の昼食』を擁護して以来、ゾラが美術批評を手がけたことと関係するのだろうか、実は叢書が構想された当初から、「例外的な世界 *Un monde à part*」のひとつとして、パリを舞台にした美術界の小説を入れることは決まっていた<sup>8</sup>。第三巻『パリの胃袋』(1873)で、主人公フロランの友人として登場した画家クロードは、初めから再登場が予定されていたのだ。もっとも『パリの胃袋』におけるクロードは、神経質で繊細なフロランとは対照的に、中央市場の贖物屋のショーケースを飾り、花売り娘や肉屋の小僧などを嬉々としてスケッチしていた。『制作』で芸術創作に励むうち、次第に追いつめられ、陰鬱に閉じこもるクロードには、こうした陽気なボヘミアンの面影はあまりない。再登場まで十年以上の年数が開いたため、クロードの造形が根本的に見直されたのは確かだが、小説のモチーフははっきりと連関している。『パリの胃袋』の最終行、身内の告発によって逮捕されるフロランを見送り、「まっとうな奴らってなんていんちきなんだ<sup>9</sup>！」と短く吐き捨てるクロードを思い起こすと、今度は彼自身が『制作』でその「まっとうな奴ら」に闘いを挑む番が来たと言える。ただし1880年代のゾラは、芸術家が真に闘うべき相手は、大衆の無理解などではなく、自らの創造力にほかならないという実感にたどり着いていた。

ゾラはこの作品のタイトルを決めるとき、大いに迷って五十を超える候補をあげ、どれにも納得できずに、不本意ながら簡潔な『制作 *L'Œuvre*』に落ち着いた<sup>10</sup>。しかし、旧約聖書「創世記」のヤコブと天使の組み打ちから想を得た候補、「天使との闘い *la lutte contre l'ange*」もまた捨てきれないイメージであったらしい。『制作』の主題を凝縮した重要なテキストとしてしばしば引用される「草稿 *L'Ebauche*」は、このように書き出されている。

クロード・ランチエを通して、私は芸術家の自然との闘い、作品創造の努力、肉体を与え生命を産みだすための、血と涙の滲む努力を描きたい。それはつね

<sup>8</sup> « Documents et plans préparatoires des *Rougon-Macquart* », cité par Henri Mitterrand, *Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterrand, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, p. 1735. なお、本稿では以後、『ルーゴン＝マッカーール叢書』を *RM* と略記する。

<sup>9</sup> Zola, *Le Ventre de Paris*, *RM*, t. II, p. 895.

<sup>10</sup> f<sup>os</sup> 317-318, cité par Henri Mitterrand, Zola, t. II, « L'homme de *Germinal* », Fayard, 2001, p. 805.

に絶え間ない真実との闘いであり、絶対に打ち負かされる天使との格闘だ。つまり私は、自らの内密な創造の営み、かくも苦しみに満ちた不断の出産を語るだろう。けれどこの主題は、クロードの悲劇により誇張される。彼は決して満たされず、自らの天才を肉化出来ないことに苛立ち、ついには実現されない作品の前で命を絶つ<sup>11</sup>。

この文章によれば、全編を通したクロードの苦闘は、そのままゾラ自身の「内密な創造の営み」であることは明らかだ。特に「絶対に打ち負かされる天使との格闘」というくだりは、小説中でシテ島と水浴の裸婦を描いた野心的な大作に取り組むクロードの内面の独白にも表れてくる。この画家はまた、「必ずや転がり落ちてきて押しつぶされる岩を、未来永劫押し上げ続ける劫罰を受けた者のように呻吟していた<sup>12</sup>」とギリシャ神話のシシュフォスにも例えられ、決して彼がその野心を遂げられないことが仄めかされる。

クロードが『居酒屋』(1877)のジェルヴェーズの長男であるがゆえの遺伝的欠陥は、時折思い出したように引き合いに出されるが、それは彼が挫折を重ねる決定的要因にはなり得ない。『制作』に登場するほとんどの芸術家たちが、自らの才能の限界と真摯に向き合うに至らない中で、クロードひとりだけは、もはや神話的な宿命すら帯びた「芸術との闘い」の寓意と化す。そしてそれは、親友のセザンヌが絵画制作に打ち込む様子を観察し、文章に移しかえるといった作業だけからは得られない、ゾラ自身の中から汲みだされた、鬼気迫るほどの真実性なのだ。

## 2. 小説家サンドーズの造形

ところで、ゾラは『生きる歓び』において、健康で大らかな主人公ポーリーヌと対となる中心人物に、神経質で悲観的な青年ラザールを配し、自分の理想と現実の姿の象徴として表した。一人の主人公に自らのすべてを投影するよりも、陽と陰の顔を持つ二人をことあるごとに対比させることで、ドラマの筋にめりはりが与えられ、その一方でゾラの内面告白という「私的な小説」の性格は、必ずしも前面に押し出されてはいなかった。

『制作』もまた、明暗の分かれる芸術家として対照される、クロードとサンドーズの一对を必要とした。ゾラの倫理観を分け与えられたとはいえ、少

<sup>11</sup> p<sup>o</sup> 262, cité par Brady, *op. cit.*, p. 429.

<sup>12</sup> Emile Zola, *L'Œuvre, RM*, t. IV, p. 235. 以後、本論における『制作』本文からの引用はこの版を典拠とする。

女ポーリーヌが多分に理想化された女性像にとどまるのに対し、クロードとサンドーズは、画家と小説家という違いはともかく、ゾラとほとんど同じ創作の葛藤を共有し、コントラストを成しえないようにも見える。しかしクロードの言動には、セザンヌ、マネ、モネ、ギユメ、ピサロ、アンドレ・ジル、モロー、果てはルドンの面影すらも指摘され、もはや唯一のモデルが特定不可能な画家のアマルガムとなっており、作家による意図的な目くらましが働いていると考えられる<sup>13</sup>。ところがサンドーズは、ゾラの代弁者に等しい立場にあり、誰もがそう読み取るように書かれている。なぜゾラは、自らの視点や言葉を、ここまであからさまにフィクションに組み込んだのだろうか。

ゾラは、幼なじみセザンヌとパーユに捧げた初期小説『クロードの告白』（1865）を別にすれば、登場人物に自分の姿が明らかに特定できるような作品をほとんど書いていない<sup>14</sup>。幅広い階層、職業の一覧表が作れるほどの『ルーゴン＝マッカール叢書』においてさえ、たとえ脇役であっても「小説家」が登場することはきわめて稀である。『ごった煮』（1882）の中で、主人公オクターヴ・ムーレが間借りするブルジョワのアパルトマンに、匿名の物書きがちらりと姿を現す程度だ。彼は決してドラマの渦中に姿を現さず、終盤で唐突に、アパルトマンの住人たちをモデルにした「たいへん汚らわしい小説を書いてマザの刑務所に入れられる<sup>15</sup>」と噂になる。顔も名も秘された紳士はいかにもゾラの分身に思えるが、あくまでドラマを傍観する影の存在にとどまり、またそれが自然主義作家の作中人物に対する距離感でもあった。「遺伝」と「環境」に翻弄されるべき人物たちは、つねに小説家の手のひらの上の駒であり、自らが駒に身を落とすわけにはいかなかったのだ。

ところが『制作』では異例なことに、プランの人物設定の中ではっきりと、サンドーズ＝「私 Moi」と明記されている。しかし「クロードと私は一対ではない」とされ、サンドーズを後方に退けることで、その言動はあえて制限されている<sup>16</sup>。こうして全知の小説家の分身が、自由のきかないドラマの中

<sup>13</sup> Cf. Mitterand, *op. cit.*, pp. 791-820.

<sup>14</sup> 比較的取り上げられることの少ない、初期小説『クロードの告白』と『制作』の自伝的性格については、清水正和の以下の論考で詳しく検証されている。清水正和、『ゾラと世紀末』、国書刊行会、1992年、pp. 21-96.

<sup>15</sup> Emile Zola, *Pot-Bouille*, RM, t. III, p. 360.

<sup>16</sup> 完全なフィクションの「小説家」ではなく、ゾラの姿を読者に読み取らせる意思があるからこそ、創作の秘密をすべて晒さないために、サンドーズが後方に退くと言ってもいい。「望ましいのは、私を理論家としてのみ扱い、背景に押しやり、創作の詳細については触れないことだ。クロードの学友で、自分の仕事を続け、嘲られ、嫌悪されるが最後には成功する。作品についての観念しかもたらさないが、クロー

の駒に変じるのだ。

私は必然的に、不動のままにいる。私は観念、自分の文学的観念しかもたらさない。批評に打ちのめされるがとにかく創作し、自殺にいたるクロードの行動理念を持たない。作品とは不完全なものと悟り、深い悲しみをもってそのことに服従する。つねにクロードの前をゆき、ひと時の幸福と長い懊悩を感じる。作品を投げ捨て、止まることを知らずに限界まで突き進み、振り返りもせず、読み直しもできない。私の告白のすべて。実践的で諦観した、クロードのこだま。変化をもたせるために作家とする<sup>17</sup>。

このように、サンドーズは「私の告白のすべて」でありながら、「クロードのこだま」でもある。芸術革命という野心によって出発点を同じくする二人の分岐点は、サンドーズのように作品は不完全なものと諦めて次々に創作を続けるか、クロードのように妥協せず完璧な一作を追究するかにある。叢書を書き続けることの疲労を覚えつつ、止まりはしないというゾラの決意が、「深い悲しみ」や「懊悩」など独特の諦観をそなえたサンドーズの造形によって再び確認される。幾人かの主要人物それぞれに自らの思想なり行動なりを反映させることで、誰一人ゾラそのものとは特定されず、しかし誰もがゾラの一部である芸術家たちが生まれるが、サンドーズだけは余分なものをそぎ落として単純化された作家自身であって、複数のモデルを持たない<sup>18</sup>。

『制作』の若きサンドーズは、日中は区役所の戸籍課に勤め、病気の母を養いながら、自由な時間を執筆に充てている。こうした細部は、少し手を加えられただけで、1860年代初頭のゾラの状況そのものだ。第二章でアトリエに姿を現すサンドーズは、クロードが描きためたブラッサンの風景画に呼び覚まされた、中学時代の陽気な回想にふける。おそらくゾラとセザンヌその

---

ドと同等の気質を持つ。しかしより柔軟で、自分の性格に譲歩して創作を続けるが、他方でクロードは自殺する。」(p<sup>s</sup> 278-279, cité par Brady, *op. cit.*, p. 433.)

<sup>17</sup> p<sup>s</sup> 287-288, cité par Mitterand, *RM*, t. IV, p. 1358.

<sup>18</sup> 男女・年齢を問わず、数々の作品の人物の中にゾラが増殖していくというブラディの見解は、作中人物の関係を読み直す上で非常に興味深い。ただし、それらしい人物の列挙だけでなく、増殖の理由と方法を見出すまでには、その問いは突きつめられていない。「ゾラはその私生活を語る。病（『ムーレ神父のあやまち』）、死の強迫観念（『生きる喜び』）、創造者の苦悩（『制作』）、愛（『パスカル博士』）などを。彼は勝つために禁欲し、フォージャ神父にもウジェーヌ・ルーゴンにもなる。彼は観察するために『ごった煮』の中では匿名の存在となる。彼は分身する。彼はシルヴェールだが、パスカルでもある。ラザールであり、ポーリーヌでもある。フロランでもありながらクロード、そしてクロードだがやはりサンドーズでもある。」(Brady, *op. cit.*, p. 197.)

ままの、学校でいたずらの限りを尽くす悪童たちが、南仏の山野を駆け回る追憶の場面はきわめて叙情的である。画家のアトリエでは、創作の苦しみを分かち親友の対話が度々交わされているが、二人はこだまのように、「この世のすべてを作品に織り込みたい」と繰り返し願っている。クロードには、「外光 *Plein air*」という独自の美学を具現した、巨大なフレスコ画のような大作への渴望があり、後には「ああ！市庁舎を俺が手がけられていたら！パリの壁中を絵で覆うのが俺の夢だったのに<sup>19</sup>！」という叫びも上げている。

サンドーズの野心もまたけた外れで、創世から現代、未来への人類史をたどる物語の構想を夢見るほどだ。第六章でクロードの田舎のアトリエを訪れたサンドーズは、ある一家族と一時代をもとに20巻程度のシリーズを計画していること、そして遺伝と環境の法則に基づいて物語を作ること告白する。出版された作品が、とりわけ性に関するあからさまな記述ゆえに、あらゆる非難を浴びたことも後に触れられる。これが、1860年代後半から70年代にかけての、『ルーゴン＝マッカール叢書』創作と受容の経緯でなくて、何であろう。しかし、科学と民主主義に根ざした文学理論についてひとしきり語りつくした後、サンドーズは大地に倒れこみ、詩的興奮を爆発させる。

「ああ！すばらしい大地よ、僕を抱いておくれ、みな之母、あらゆる生命の源よ！[...]僕は君とひとつになりたい、この四肢の下には君そのものが感じられる！僕を抱きしめ、燃やしておくれ！君こそ僕の作品の原動力、方法、目的であり、大いなる方舟だ。万物はそこで、あらゆる生命の息吹によって活気づく！」しかし、叙情的でげさな誇張を帯びたこの冗談めかした祈りは、詩人の深い感動をふるわせる熱烈な確信の叫びとなった。彼の瞳は潤んでいた<sup>20</sup>。

クロードよりも沈着で常識人に見えるサンドーズの、母なる大地を讃える思わぬ昂揚は、のちに二人がともに創作上の葛藤として抱える、ロマン主義の呪縛を示唆する。ユゴーやミュッセの詩句を愛唱し、南仏の山野を原風景にもつサンドーズには、クロードと同じく科学よりも自然から靈感を得る感受性がある。また、決してプラン通りの文学理論の語り手には留まらず、「小説家」という一人の登場人物としても、ドラマに働きかける血肉ある存在となっている。二人の芸術家は初めから「熱狂」と「諦観」のコントラストを成すのではなく、源は同じだが次第に分かれていくゾラの本体と影なのだ。

<sup>19</sup> *L'Œuvre*, p. 331.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 162.



### 3. 若き芸術家たちの肖像

「芸術家の内的葛藤」という中心テーマから生み出されたクロードとサンドーズの造形を、草稿と完成作品から大まかにたどったところで、今度はゾラの内部にある複数性を物語る二人の関係の変遷を、『制作』のドラマの三つの軸に沿って読み直してみたい。まず「外光派」グループとの交わり、次にそれぞれの家庭生活、そしてもっとも重要な、彼らの芸術制作という軸である。物語の中で経過するおよそ十四年という時間は、『居酒屋』の二十年に次いで、叢書の中でも例外的に長く、緩やかなクロードの転落とサンドーズの成功を、芸術家仲間との関係と絡めて丹念に描くことを可能にしている。

芸術家を扱った小説には、バルザックの『知られざる傑作』(1831)やゴンクール兄弟の『マネット・サロモン』(1866)など幾つかの作品が挙げられる。これらの先例と『制作』がはっきり異なるのは、創作の神秘性を極力そぎ落とし、19世紀半ばの世俗に生きる芸術家たちを活写したところにある。こうした詳しい描写の背景には、パリで画家たちと交流し、文筆活動の糸口をつかむまでの、ゾラの貧しい青年時代の体験が色濃く反映されている。1858年に上京したゾラは、二度のバカロレア失敗を経て、1860年からは糊口をしのぎながら文学の道を模索し始める。1861年4月からセザンヌも初めてパリに長期滞在するが、1861年3月3日のゾラの手紙には、出発前の親友に向けてこまごましたパリ生活のアドバイスが見られ、『制作』のクロードやサンドーズそのままの、一日の時間割や生活費のやり繰りの苦労がうかがえる<sup>21</sup>。第三章では「外光派」のカフェ・ボードケンでの集いが描かれるが、これは実際に1863年以降にゾラとセザンヌが入り出し、マネを筆頭とする芸術家たちの溜まり場だったカフェ・ゲルボワがモデルである。

『制作』には、絵画の革新を志して「外光派」を名乗るクロードのもとに集まる、芸術家仲間の群像劇という側面もある。まず、建築家を志すデュビューシュがおり、彼はゾラとセザンヌの南仏時代の幼なじみ、技師のジャン＝バティスト・バーユがモデルとされる。そしてこの三人組に加え、同じ

<sup>21</sup> 20歳で書かれたこの長い手紙には、後に『制作』でサンドーズがクロードに語るような、勤勉な仕事への激励が見られ、ゾラの創作に対する一貫した基本姿勢を示している。「僕は、体しか使わず知性を殺す、家畜のような仕事は怠けがちだ。でも魂を奪う芸術は僕を魅惑するし、ときどきぐっすり寝たあとは、一番精を出して働ける。こんなことも理解しない人は大勢いるが、それを分からせるのは僕の務めではない。第一、僕たちはもう子供ではないのだから、将来を考えなければ。働こう、働くのだ。それが目標にたどり着く唯一の方法だ。」(Lettre à Paul Cézanne, 3 mars 1861, Zola, *Correspondance, op. cit.*, t. I, 1978, p. 271.)

く南仏出身で石工上がりの彫刻家マウドーと牧童だった画家シェーヌ、美貌の新聞記者ジョリー、音楽を愛好する風景画家ガニエール、ブリキ職人の息子で世才に長けた画家ファジュロールなどが、「外光派」グループのメンバーである。ただし、ゾラは『制作』に「友人たちを登場させる」とは書いたが、絵画通の読者のひそかな楽しみのために、実在の人物に照応する青年たちを出したわけではない。彼らにもまた二人以上の芸術家の面影が混ざっている上、時としてゾラの特徴までもが認められる。たとえば、マネへの賛辞やサロンへの印象派の影響などを新聞に書いたゾラ的美術批評経験は、サンドーズではなく、「外光派」を擁護する挑発的な記事で有名になるジョリーに生かされている。また、ガニエールがカフェ・ボードケンで、ハイドンからワグナーに至る音楽史について長広舌をふるう場面があるが、その言動はベルリオーズやワグナーら同時代の作曲家に対するゾラに関心とほぼ一致している。

『制作』で画家たちの群像が描かれるときは、クロードとサンドーズがつねに視点の中心になっており、クロードがパリ中に散った友人のアトリエを訪ねて回る動きと、彼を含めた仲間がサンドーズ家の木曜日の夕食会に集まる動きとが交互に反復される。クロードは第三章で、デュビューシュら建築学校生の集合アトリエ、ブリキ職人のファジュロール父子の店、薬屋の隣のマウドーとシェーヌの共同アトリエなどをめぐりつつ、パリを闊歩する「外光派」の行進を先導する。次いでその章の終わりでは、サンドーズが仲間を招く貧しくも陽気な食卓の様子が描かれる。

筆頭格のクロードは早くも勝利を告げ、栄冠を分け与えていた。パリジャンらしく冗談好きのファジュロールさえ、連帯の必要を信じていた。泥臭い地方者だけに欲深なジョリーは、仲間の益に尽力しようと、飛び交う言葉をとらえて記事の準備に余念がない。マウドーは荒っぽさをわざとひけらかし、パン職人のようにこぼして世界をこね回そうと両手を震わせていた。ガニエールも、自分の灰色の絵を忘れてぼうっとなり、知性の消失点にまで感覚を研ぎ澄ませていた。堅実な確信に満ちたデュビューシュがごくたまに挟む言葉もまた、邪魔物のごと真ん中に振り下ろすこん棒の一撃に等しかった<sup>22</sup>。

生まれも育ちも異なるが、一様にアカデミズムに反発する「外光派」の若者たちの連帯は、このように白熱した芸術談義のうちに描かれる。しかしこの場面ひとつを取っても、グループにはすでに、その才能と将来性において隠れた序列が存在することが暗示されている。誰もがその凡庸さを知りながら、

<sup>22</sup> *L'Œuvre*, p. 85.

それを面と向かって言えずにいる画家シェーヌは、ひとりアトリエに残ってすでに仲間から外れ、ガニエールの灰色の絵、マウドーの無骨さにも限界が見えている。そしてサンドーズ自身が作家として成功を収め、芸術家たちの囲む食卓が豪華になっていくほど、皮肉なことにリーダー格だったクロードの失墜は加速するのである。

クロードのもとに仲間が集まるほど、反対に連帯の歯車がきしんでいく様子は、「外光派」が公に認知されたサロン落選展で明らかになる。仲間たちは行列を組んでお互いの作品を鑑賞するが、草上に横たわる裸の女を描いたクロードの『外光』が巻き起こしたスキャンダルに、ある者はたじろぎ、ある者は憤り、ある者は恥じ入る。しかし仲間たちはクロードの陰に身を隠し、『外光』が浴びた嘲笑はインパクト十分の成功だとうそぶく。

ジョリーは膝を打って言った。「言った通りだろう！俺は自信たっぷりにあの馬鹿なやつらを記事で叩いたが、今こそやっつけてやろう！」マウドーも勝利を謳歌し、ただ一人寡黙な聞き役のシェーヌ相手に、自分の『ぶどうを摘む女』の斬新さを長々と語っていた。ガニエールは、純粹理論を通して大胆になった臆病者の厳しさで、学士院の連中をギロチンにかけろと口走った。サンドーズは勤勉家らしい熱のこもった共感をこめ、デュビューシュは革新的な仲間に変化され、ともに憤って卓を叩き、ビールの一一口ごとにパリを飲み干すようだった。ファジュロールだけは落ち着き払って、薄笑いを浮かべていた<sup>23</sup>。

実際のところ、「外光派」メンバーそれぞれの審美眼にも、その才能と同じように差があり、クロードの革新的な理念に口だけで追随する者と、作品を前にしてその力量を内心認めざるを得ない者に分かれる。シェーヌ、マウドー、ガニエール、デュビューシュは前者、ファジュロールとジョリーは後者だが、計算高いこの二人の皮肉や欲深さという性格は、クロードの才能を利用こそすれ、協力するためには働かない。また、ゾラのジャーナリスト経験は、新聞によってあざとく論調を変えるジョリーのみに反映されているため、サンドーズは落選展における親友の不本意な失敗に対して、無力な傍観者にとどまる。グループの断絶は緩やかに進み、十二年後の公式サロン会場では、みながばらばらに行動する。そしてクロードはかつて『外光』があった場所に、巧みにそのモチーフを盗み、優美な粉飾をしたファジュロールの『ある食事』の華々しい成功を見出すこととなる。

クロードをはじめ、熱意と野心は人一倍の青年たちが内心もっとも恐れて

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 136.

いるのは、「落伍した芸術家 l'artiste raté」に身を落とすことである。よって公衆の人気を博したファジュロールが唯一の勝利者のように見えるが、クロードは創造力との内なる闘いなき芸術作品は、いかにうわべの喝采を受けようとも傑作たり得ないことを見抜いている。そしてファジュロール自身、クロードの天分よりはるかに劣る、大衆に媚びた模倣作品に内心恥じ入っている。つまり彼の成功もまた、作品の「流産」のひとつの変奏であり、「外光派」の青年たちはいかなる道を通ろうと、いずれも「落伍者」に行きつくのだった。そしてゾラは、この芸術家の「落伍への恐怖」を掘り下げるために、クロード・サンドーズの内的葛藤と、ファジュロールの世俗的成功を兼ね備えた三人目の主要人物をも配している。

#### 4. 老画家ボングラン、三人目のゾラ

世間的な成功をひたすらに夢見る「外光派」の若者たちと対極に置かれる第三の芸術家が、青年期の大作『村の婚礼』によって名を轟かせた大画家ボングランである。学士院のメンバーで、レジオン＝ドヌール勲章を佩用し、リュクサンブール美術館に作品が飾られるボングランは、「外光派」グループの憧れで、クロードの天分の数少ない理解者でもある。クールベの正当な後継者だとクロードもその力量を認める老画家は、第三章のサンドーズ家の夕食会、第五章のサロン落選展、第七章では自分のアトリエに姿を現し、また第十章ではサロンの審査員として登場する。そして結末ではサンドーズと共に、自殺したクロードの葬列につき従う。この人物もまた、ドラクロワ、クールベ、マネ、ミレー、ドービニーなど何人もの芸術家がモデルとされているため、やはりクロードの造形と同じく、ゾラによる目くらましを疑いたくなる。すなわち、誰一人ボングランの完全なモデルではなく、ゆえに彼にもまた、ゾラの影が差しているのではないかと仮定すると、プランにおけるボングランの人物設定、そして小説中の彼の言動は興味深いものとなる<sup>24</sup>。

ゾラは小説の登場人物を配するとき、同じ職業の青年と老人を好んで対照させる。『制作』以前では、『ボヌール・デ・ダム百貨店』(1883)の店主オクターヴ・ムーレとブーラス老人、『ジェルミナル』(1885)の炭坑夫エチエンヌとボンヌモール老人などが思い出される。頂点に上りつめようとする青年

<sup>24</sup> 草稿では、サンドーズがつねに「私」と書かれる一方で、ボングランは「老人」である。「問題となる心理を扱おう。芸術と文学創造の心理を書くために三人の創作者がいる。クロード、老人、そして私だ。」(f<sup>o</sup>s 252, cité par Brady, *op. cit.*, p. 434.)

と、すでに下り坂を迎えた老人の対比はもっぱら、旧弊と近代性のコントラストを強調するためであった。しかし『制作』の人物体系はより複雑で、当のボングランと対比される老芸術家たちも現れる。まず、ボングランとは正反対に、自作品への自信にあふれた傲慢な彫刻家シャンブヴァール、そしてボングランと敵対するサロン審査委員長で、「外光派」を頑として拒むマゼール教授がいる。若きクロードの天才を理解する同志には、画商のマルグラ爺さんがいる。またボングランと隣り合わせの存在は、同じリュクサンブール宮に大作『ガニーの沼』を収めながらも、世間に忘れ去られ、モンマルトルのあばら家で家畜たちと隠遁生活を送る風景画家のクラジョー老人である。

これらの人物と絶えず対比されながら、ボングランの言動には「芸術家の自らとの闘い」の主題が反復される。その地位と経歴にもかかわらず、処女作『村の婚礼』を超える作品を描けていないと焦る老画家は、サロンで理想に燃えるクロードを励ましながらも、作品を創ることそのものを恐れている。

ボングランは腕を大きく広げ、地からわき上がるような青春のすべてをかき抱く身振りをし、高笑いした。「あなたのお弟子たちは成長しますよ」とクロードはぼつりと言った。ボングランは、気まずそうに身振りで彼の口を封じた。彼は今回何も出品しなかったで、いま鑑賞してきた絵や彫刻などの作品すべてに払われた人間の創造の努力を見て、その心は後悔に満ちていた。それは嫉妬でもなく、高邁ですぐれた魂ゆえでもなかったが、わが身の反省、緩慢な衰えへの漠然とした恐れという、彼につきまとう口には出せない不安だった<sup>25</sup>。

このように、芸術家にとって創作の放棄とは、すなわち自己否定であることをボングランは自覚しており、若い画家たちの前に姿を現しては、つねに預言的な身振りで栄光の先に待つものを語る。しかし、ひとたび頂点を極めれば、あとは転落しないようにしがみつのが精一杯だというその告白を、若者たちは大芸術家のポーズだと思い込む。一見気取らない巨匠であり、豪放磊落に振舞うボングランの言動にも、「外光派」の若者たちのそれと同じく二面性がある。サンドーズ家の夕食会のように親密な場では、彼は血気盛んな青年たちの芸術談義に耳を傾けて満足する。しかし、「外光派」を堂々と擁護することを求められるや、その声は弱まり、物腰はおどおどしたものとなる。

「審査員だって、やれやれ！あんな役につくなら、死んだほうがましだ！」ボングランは大げさな身振りで言った。「パンにもろくろくありつけない貧しい連

---

<sup>25</sup> *L'Œuvre*, p. 119.

中を、外におっぼり出す冷血漢の役どころは出来ないよ！」「ですけど」クロードは口を挟んだ。「あなたが我々の作品を支持してくだされば、大変な助けになりますよ。」「わしがだって、よしてくれ！君たちの評判を落とすのが関の山だ。…わしなど数の内に入らないさ、いないも同然なんだよ<sup>26</sup>。」

このクロードへの返答は、けっしてボングランの謙譲や誠実さ、権力への蔑みから出た言葉ではない。彼はアカデミー内での自らの立場をおとしめることで、かえって「外光派」の擁護という面倒な役回りをまぬがれようとしている。ボングランは公式サロンの審査会で、落選した画家を一人だけ救済する「慈悲 la Charité」をクロードの作品『死んだ子供』に適用するなどの助力を、天才への冒涇だと憤然と拒む。しかし、いざ公にクロードを弁護するとなると、ごちこない発言を繰り返し、逆に審査員たちの反発を招く。つまりボングランは作品においても言動においても、青年期の早熟から老年期の円熟へと移行することも叶わず、誰よりも挫折を恐れる臆病な顔を隠している。

クロード、サンドーズ、ボングランの三人の創作者のうち、芸術制作という面では、ボングランはもっぱら同業のクロードと対比される。それはゾラの意図によれば、青年の「芸術革命」よりもなお困難な、老人の「栄光の維持」という闘いを表すためだった<sup>27</sup>。クロードがファジュロールによる「慈悲」で初入選した同じ公式サロンで、老画家は芸術家生命を賭けて、『村の婚礼』と対を成す『村の葬式』を出品するが、恐れていたとおりに不完全燃焼に終わり、才能の限界を思い知る。

彼は自らと闘ったが、人の眼には、彼の芸術家生命が終わりを告げ、60年の経験が、あの青春の幸せな熱狂にかられて描いた絵一枚にも劣ることが、明らかになるばかりだった。試みは空しく終わり、道行く人の気もひかない老人の静かな失墜、痛々しい失敗作となった。[...] またそこには、画家のかつての出発点、苦しみに満ちたロマン主義への、はからずも宿命的な回帰があった<sup>28</sup>。

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>27</sup> 準備段階から、ボングランの闘いには「作品創造」のテーマが凝縮されており、ゾラ自身が20年の作家経験を経てなお初心で創作し、情性を嫌ったことが分かる。「たどり着こうとする者よりも、維持しようとする芸術家のほうが、厳しく苦しい闘いを生きる。[...] 以下のことをよく研究する。新進の世代への（卑劣さなき）嫉妬、もはや時代遅れであるという精神的苦痛、成し遂げてきた業績や栄冠、不滅への自信などが、創作しようという空しい努力の前にすべて忘れられること。しかしなお創作の必要を感じ、産み出すための闘いがある。齢を重ねようとも、一作ごとが新しい始まりだ。駆け出しの初々しさ。」(p<sup>os</sup> 274-275, cité par Brady, *op. cit.*, p. 432.)

<sup>28</sup> *L'Œuvre*, pp. 288-289.

クールベの『オルナンの埋葬』を思わせる『村の葬式』という主題は、ボングランの才能の埋葬、そして小説の結末でボングランが立ち会うクロードの埋葬をも暗示する象徴画となる。ロマン主義的絵画に対する公衆の無関心は、クロードが十二年前の『外光』で先鞭をつけ、このサロンでファジュロールが剽窃した、「外光派」の浸透のせいだった。つまり、最後のロマン主義者ボングランから『外光』のクロードへと、絵画の進化は徐々にもたらされていたが、その緩やかさゆえに、両者とも絵画史への貢献を正当に評価される機会を失ったのだ。こうしてボングランは、作品の反響においても審査員としての影響力においても、クロードの模倣画家に過ぎないと見抜いていたファジュロールの後塵を拝することになる<sup>29</sup>。

ボングランは敗北してなお、自尊心からそこに残り、老兵のような脚で毅然と佇み、忘恩のバりに澄んだ眼差しを向けていた。彼はせめて、寛容さにあふれた勇敢な男として終わりがかった。クロードは話しかけたが返事はなく、そのむしろ落ちていて明るい表情の裏に、ひどい苦しみに血を流し、悲嘆に飛び去る虚ろな魂を見た気がした。彼は敬意の念に胸をふさがれ、それ以上しつこくせずに立ち去ったが、ボングランの放心した眼にはそれすら映らなかった<sup>30</sup>。

このようなキャリアの終焉を迎えるボングランの姿に、たとえば『ボヴァリー夫人』(1854)の大きすぎる成功に悩まされた、ゾラの師匠フロベールを認めることもできるかもしれない。しかし1880年代のゾラ自身が、叢書続けることへの疲労や、前作を超える作品はもう書けないという懷疑に苛まれ、まさに名声を維持する苦闘を強いられ、落伍への恐怖を抱えていた<sup>31</sup>。「自ら

<sup>29</sup> 実際に、印象派を代表する「天才」の不在を、ゾラはもどかしく思っていた。従って、小説の中でドラクロワやクールベと並び称される架空の人物ボングランの失墜は、同時代の画壇へ向けた不満の表れでもあろう。1896年5月2日の『フィガロ』紙に載せた最後の美術批評で、ゾラはこう指摘する。「アングル、ドラクロワ、クールベに匹敵するどんな新しい大家もまだ現れていないことは、強調しておく必要がある。」(Emile Zola, « Peinture », *Le Figaro*, 2 mai 1896, *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 472.)

<sup>30</sup> *L'Œuvre*, p. 292.

<sup>31</sup> 1880年代前半のエドモン・ド・ゴンクール『日記』は、神経症気味のゾラの言動に時折触れており、その観察に底意があるのは否めないが、第三者から見たゾラの姿の証言として参考になる。メダンのゾラ邸を訪れた1882年7月6日の日記は、ボングランそのままのゾラの心理、過去の成功がプレッシャーになっている様子を語る。「ゾラはノイローゼ気質特有の、興奮した不安を抱えていた。彼は自分の小説に満足できない… […]そして彼の意に反し、昨日の大成功が未来のキャリアを毒するのだ。彼は深い悲しみをこめて叫んだ。『結局私にはもう、『居酒屋』ほど評判になる小説も、『ナナ』ほど売れる小説も書けないだろう!』」この日の文章は、「田舎暮らしにはやはり子供が必要だ」と結ばれるため、傷ついたゾラの妻はゴンク

との闘い」という、『制作』の主題を生きる点で、ボングランの佇まいもまた、告白する三人目のゾラ、おそらくは厭うべき未来の姿である。クロードと老画家はサロンを機に疎遠となるが、挫折におびえる芸術家は、闘いに敗れた者の姿に自分を認めるのを恐れ、背を向けたのに違いない。

## 5. 結婚と創作：サンドーズ家の夕食会

クロード自身の創作の挫折を検討する前に、いま一度クロードとサンドーズの作品後半部の関係に立ち戻りたい。『制作』において、職業の違いのほかにもうひとつクロードとサンドーズを隔て、創作上の障害ともなるのは、芸術家と女たちの関係である。女たちの登場によって人物体系はさらに錯綜し、結婚によって仲間うちでも社会的上昇と下降の動きが生まれる。そもそもクロードら芸術家たちにとって女性とは、純粋な恋人というより、作品に肉体美をもたらすモデルだった。彫刻家マウダーの豊富な『ぶどうを摘む女』のモデルは、やせて醜い薬屋のマチルドである。クロードの『外光』と、シテ島と水浴の女を描いた未完の大作は、恋人クリスティーヌの裸体に靈感を得たものだ。物語の中盤までサンドーズを含む仲間たちには二人の同棲は伏せられているため、『外光』だけ見たものには、絵の裸婦は神秘のヴェールに包まれている。アトリエを渡り歩いてモデルをつとめるコケットな娼婦イルマ・ペコーは、ジョリーやファジュロールの愛人、クロードの一夜の浮気相手となる。ところがサンドーズは、こうした芸術家と女たちとの奔放な肉体関係に、新たなブルジョワ的観念を持ちこむ。

サンドーズは自分の結婚観を説明したが、偉大な現代の創作者にとって、結婚とはよい仕事や、規則正しく堅実な働き条件だとブルジョワ的にとらえていた。芸術家を荒ませ、殺してしまう女や、その心を砕き、頭を食い荒らす女などは、ロマンティックな産物にすぎず、事実によって抗うべきだと。そもそも彼自身が、夢見る大作にその身を捧げるために、心の平静を守ってくれる愛情、安穩と包まれる家庭の優しさを求めていた<sup>32</sup>。

その言葉どおり、サンドーズは堅気の小商人のひとり娘と結婚し、第七章のサンドーズ家の夕食会は、バティニョール地区の清潔な新婚家庭に舞台を移

---

ルを許せなかったという。(Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, t. II, 1866-1886, textes intégraux établis et annotés par Robert Ricatte, Fasquelle-Flammarion, 1956, pp. 948-949.)

<sup>32</sup> *L'Œuvre*, p. 160.



す。1876年にパリ西郊のメダンに転居したゾラ夫妻が、1878年以來毎週木曜日に、後に「メダンの夕べ」と称される夕食会を開き、アンリ・セアール、ポール・アレキシ、ユイスマンス、モーパッサン、レオン・エニック、そしてセザンヌらごく親しい芸術家仲間を招いたことはよく知られている。かいがいしく夫の友人をもてなすサンドーズの妻アンリエットには、料理上手で社交的なゾラ夫人アレクサンドリーヌの姿をうかがい知ることができる<sup>33</sup>。

これからも前の週と同じく、この食卓に着こうと自分が誓っているのはなぜだろう？クロードにはその訳が分かった。サンドーズだ。彼だけが前と少しも変わらず、仕事の習慣と同じく心の習慣にもこだわって、独り者のお粗末な食事を仲間と分け合ったように、この新婚家庭のテーブルに仲間を招く喜びに輝いている。幾つになろうとも永遠に、ずっと続く木曜日、変わらぬ友情の夢にサンドーズは縛られているのだ。みないつまでも一緒に！同じときに出発した我々は、みなで同じ栄光にたどり着くのだ<sup>34</sup>！

クロードの私生活は、サンドーズのそれとは正反対に、芸術創作を最優先するものとして描かれ、結婚を機に二人の人物像ははっきりと分かれ始める。クロードは、その裸体のみずみずしい美しさにほれ込んだモデルのクリスティーヌと長らく同棲し、ひとり息子ジャックをもうける。しかし新しいモチーフを求め、パリから田舎、またパリの街中へと転々とする内に、クロードのアトリエは、妻子との家庭から芸術が君臨する聖域へと化し、クリスティーヌも夫のためにモデルとして献身を強いられる。ところが形式を重んじるサンドーズのすすめで二人が正式に結婚すると、一家はとたんに活力を失ってしまう。自然のなかでのびのび育っていたジャックは、パリの狭いアトリエでは、制作に打ち込む父に邪魔者扱いされ、母にも放っておかれ、頭が異常に膨らんで病死する。哀れなジャックは、ルーゴン＝マッカールの男性に負わされた、健康な子供がもてないという宿命だけではなく、自然を前に一

<sup>33</sup> エヴリーヌ・ブロック＝ダノによる、ゾラの妻アレクサンドリーヌの伝記は、ゾラ  
の家庭生活をより詳らかにした。実際のアレクサンドリーヌは、物語のアンリエッ  
トとは異なり、ガブリエル・メレとして画家たちのアトリエでモデルを務めていた  
ときゾラに出会い、同棲を経て正式に結婚した。若かりし二人のボヘミアン生活は、  
サンドーズではなく、『制作』前半部のクロードとクリスティーヌの暮らしに少な  
からず反映されている。また、不妊症と考えられていたアレクサンドリーヌが、若  
き日に私生児を養育院に預けたことを本書が明らかにしたため、幻想的作品とされ  
てきた『夢』（1888）の、子宝に恵まれずに悩むユベール夫妻に、はからずもゾラ  
夫婦の面影が認められることとなった。（Cf. Evelyne Bloch-Dano, *Madame Zola*,  
Bernard Grasset, 1997.）

<sup>34</sup> *L'Œuvre*, p. 193.

気に開花したが、パリで方向性を失うクロードの創造力の隠喩とも取れる。

順調に作家としての名声を得るサンドーズは、このように貧窮の坂を下るクロード一家に対し、同情心あふれる庇護者となり、孤独を深めるクリスティーナに対しても助言を惜しまない。ところがクロードのアトリエで、他ならぬゾラ自身の苦悩と思しきサンドーズの絶望が告白される。

聞いてくれ、仕事が僕の生活を呑みつくしてしまった。それは少しずつ僕の母、妻、愛するものすべてを奪っていった。まるで頭にしのびこんだ細菌のように、脳味噌を食って増殖し、体から手足に広がり、ついに全身を蝕んでしまった。[……]僕はすぐに夢遊病者さながら創作に戻り、一切に無頓着で、むっつりと固定観念の虜になるのだ。[……]僕の穴倉にあるのは仕事と僕だけ、他にはなにもなく、それが僕を食い尽くしたら後には何も残らないだろう、そう何も<sup>35</sup>!

仕事と家庭を両立させるというサンドーズの希望に反し、芸術家が当たり前な家庭を持つことは、細々した生活習慣が自由な創作を妨げるということの意味した。同時に、青春時代にブルジョワ根性を見下していたサンドーズ自らが、ロマンティックな熱狂を少しずつ失い、鼻持ちならないブルジョワと化して日常の惰性にすべり落ちていく痛ましさも表されている。結婚してポヘミアン生活から抜け出した「外光派」仲間にも、同様の変化が訪れる。

まずデビューシュは、仲間うちで最も有利な結婚をし、成金の建築請負業者マルガイヤンの婿となる。しかし知識ばかりで応用力がないと役立たず扱いされ、肺病の妻ともうけたひ弱な子供たちの世話だけが彼に残される。ガニエールはオールドミスピアノ教師と結婚し、絵の野心も失って田舎に退く。マウドーとシェーナはそれぞれ、ブルジョワ向けのブロンズ像作家と、縁日の屋台主に終わる。二人の愛人だった菓屋のマチルドは、ジョリーと結婚にこぎつけ、サンドーズ家では菓草の臭いを振りまきながら、貫禄あるブルジョワの奥様然として夫を飼いならす。新時代の大家と祭りあげられ、その絵に法外な価格がつくファジュロールは、高級娼婦となったイルマ・ペコーに財産をしばり取られる。ひとりサンドーズだけが、美しい調度品に飾られた典型的なブルジョワ家庭を築き、うわべは穏やかで幸福な団居を得る<sup>36</sup>。

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 262-263.

<sup>36</sup> ゾラの実生活での団居は、『制作』のサンドーズ家ほど理想的なものではなかった。同居した実母と妻の関係は、決して良好とは言えなかったし、メダンの邸内の装飾や骨董品集めは、功成名遂げたブルジョワの悪趣味とも取られ、一部の親しい友人の足を夕食会から遠ざけた。また、サンドーズ夫婦の「美食という唯一の悪徳」は、実際に中年を迎えてひどく肥満したゾラ夫婦の健康をおびやかしたのである。

このように、すでに出世を遂げたサンドーズが、不如意な仲間たちを連帯させようとするほどに、彼らは生活上でも芸術の理念においても離散する一方なのだ。第十一章の、瀟洒なサンドーズ邸での最後の夜会で、「外光派」の決定的な分裂が訪れる。ブルジョワ風に仲間の妻たちも招待したサンドーズだが、女同士の不協和音がいつそう人間関係をこじれさせる。そして欠席したファジュロールへの嫉妬から、かつての芸術家たちは、それぞれの挫折を「外光派」のレッテルのせいにして、クロードに責任をなすりつける。

アンリエットとサンドーズは、もうメニューどころではない混乱に、呆然と立ちあうほかなかった。トリュフのサラダもアイスクリームもデザートも、口論で募る怒りにまかせて無感動に食られ、シャンベルタンやモーゼルワインは真水のように流し込まれた。[...] 昔の集いでたまにみなが陥った、あいまいな倦怠や飽食のまどろみではなく、今は互いを貶めようとする酷い闘いだった。燭台の蝋燭は高々と炎を上げ、壁を飾る陶器は彩られた花々を咲かせ、食器が散らかる食卓は、のべ二時間の激しい応酬と乱雑さのせいで焼け跡のようだった<sup>37</sup>。

この場面で仲間たちが我先にとクロードから離反していく様は、まるで次の作品『大地』(1887)に抗議して弟子たちが発表した、『五人の宣言 Manifeste des Cinq』を予告するかのようである。おそらくゾラは、弟子たちから決別の辞を受け取るよりも先に、自然主義グループの緩やかな解体を客観視できていた。芸術家の不和が、必ずしも芸術観の相違ではなく、嫉妬や虚栄などの感情に左右されることや、文学理論で人をつなぎとめることの限界は、メダンにおけるゾラ自身の実感だったに違いない。サンドーズ家の扉は、その後友人たちに閉ざされ、サンドーズもまたクロードに劣らず孤独な芸術との闘いに引きこもる。しかし、自然主義グループの行く末を反映するかのような外光派の仲間たちの決裂とは関係なく、この食卓に着いた時からクロードは狂気の兆しを見せており、その夜明けにシテ島と女の絵の前で命を絶つことになる。このクロードの最期には、プランにおける「絶対に打ち負かされる天使との闘い」、すなわち創造者が真に闘うべき相手は自らの芸術的靈感であるという主題が、きわめて象徴的に表されている。

## 6. クロードを葬るサンドーズとボングラン

芸術家の群像によっていくつか派生するドラマがあるものの、『制作』の中

<sup>37</sup> *L'Œuvre*, p. 331.

心となる軸は、つねに創作活動をめぐる芸術家の孤独な闘いにある。クロード、サンドーズにボングランを加えた、いわば三人のゾラの苦闘の原因は、思い描く理想と比べて生まれる作品は必ず不完全だという宿命にあった。しかし、小説家と老画家が受け手の理解を期待し、その反応で作品の成否を判断するのに対し、クロードは自分の得心のいく作品のみを希求しはじめる。プラン通りクロードが自殺に至るための分岐点は、この未完成作品に対する姿勢の違いである。サンドーズの人物設定にあるゾラの言葉によれば、クロードの死には狂気というよりも芸術家としての「論理 la logique」があるのだ。

確かにサンドーズは、中学時代からクロードの天才をこよなく評価し、ボングランもまた『外光』に賛辞を惜しまなかった。ところが、相次ぐサロン落選を経てクロードの暗中模索が昂じるにつれ、二人の理解者すらもその芸術的ヴィジョンに疑いを覚えはじめる。クロードの型破りの絵に、「芸術のどこに狂気が宿るか、誰が知ろう<sup>38</sup>？」とサンドーズは同情するが、その口調は親友の狂気をほぼ確信している。のちにクロードを死に追いやる、シテ島と水浴の女を描いた巨大な習作を前に、サンドーズは次のような反応を示す。

遠景、河岸、シテ島の先端が誇らかにそびえるセヌ河、これらは下絵のままだったが、それ自体実に見事で、画家が筆を進めることで夢想の中のパリを台無しにするのを恐れているようだった。[...] ただし、真ん中の女たちが乗った船は、燃えるような肉体で絵に穴を穿ち、いかにも場にそぐわなかった。とりわけ熱をこめて描かれた大きな裸の女は、まわりの現実的な描写の中では、奇妙で当惑させるでたらめな像、いや増す錯乱と閃光を放つ姿だった。サンドーズは、この途方もない挫折に終わった絵を前に、言葉を失って絶望した<sup>39</sup>。

しかしサンドーズの鑑賞眼にも、明らかな限界がある。彼は、革新的芸術はすぐには理解されないものだと言いながらも、『外光』というタイトルでは絵の説明にならない、シテ島になぜ水浴の裸の女がいるのか、服を着せないのかなど、つねに辻褄や物語をクロードの絵画に求めてきた。天才のよき助言者であるはずのサンドーズも、他の人々と同じく期待しては裏切られる作品の受け手に過ぎないのだが、クロードはもはや絵画に第三者の理解を求めてはいない。クロードが、ファジュロールの「慈悲」によってやっと初入選を果たしたサロンに、息子ジャックの亡骸をただ一夜で描いた『死んだ子供』を出品するに至って、親友の才能へのサンドーズの絶望は頂点に達する。

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

若かったあの頃、サンドーズはクロードに偉大な人間、他の誰をも引き離す奔放な天才を何度見たことか！初めにブルドネ小路のアトリエで、それからブルボン河岸のアトリエで、夢見た大作群や、ルーブルを吹き飛ばす計画があったのだ。全身全霊を賭け、日に十時間も制作する絶えざる闘いだった。それがどうだ、その二十年の情熱が行き着いた先が、不気味で衰れな、ペスト患者のように見捨てられて胸を打つ愁いに沈む、目にも留まらぬ小さな絵だなんて<sup>40</sup>！

小品『死んだ子供』は、それ一作としてはサンドーズも認めるとおり、死を主題にした即興作品として素晴らしい出来栄えだった。ところがサロン会場で膨大な作品群に紛れると、『死んだ子供』はグロテスクな代物と化してしまう。作品の完成度にこだわり始めたクロードに対し、サンドーズには傑作にスケールと物語性を求める固定観念があるため、彼にとって小品や下絵では天才の証明にはならないのだ。しかし、サンドーズの尺度からクロードの絵がはみだすほどに、クロードは「科学」や「現実」という以前の二人の理想とはまったく違う次元で、革新的な美を表現するに至っていたという可能性も考えられるだろう。公衆の無理解に対しての挫折ではなく、「自らとの闘い」に敗れたと悟ったクロードが、シテ島の大作の前で縊死すると、サンドーズはまたも合理的な理由をその狂気と死に求めようとするのである。

『制作』は実際のところ、燦然と輝く絵の女の前に首を吊ってぶら下がるクロードと、その光景のショックに発狂する妻クリスティヌという、劇的な幕切れを迎えるのではない。その場面のあとにクロードの埋葬風景と、葬列につき従うサンドーズとボングランの対話が十数ページも続くのだ。ゾラは人の死を描くとき、その後が続く弔いの儀式にも過剰と言えるほど具体的な描写を重ねることがある。たとえば『居酒屋』のクーボー婆さん、『愛のページ』(1878)の少女ジャンヌ、『ボヌール・デ・ダム百貨店』(1883)の老舗の跡とり娘ジャクリーヌの埋葬には、一章近くが割かれている。マルカデ墓地、パッシー墓地、モンマルトル墓地と、死者の階層によって異なるパリの墓地を渡り歩いてきたゾラは、『制作』のために1885年11月の準備段階で、クリニャンクールのサン＝トゥーアン新墓地を取材している<sup>41</sup>。

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 295-296.

<sup>41</sup> この取材ノートの中でゾラが書きとめているのは、墓地の外観の細かい描写だけではなく、腐った棺を燃やす火や、通りすがりの列車の汽笛、近隣の工場の煙など、些細なようだが視覚や嗅覚に訴え、葬列の臨場感を増す要素である。これらは捨象されず、それぞれ象徴的な意味を与えられて、そのまま最終章に活かされている。(Cf. *Emile Zola, Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France, textes établis et présentés par Henri Mitterand, Plon, coll. « Terre Humaine », 1986, pp. 297-300.*)

道中のクリニャンクールの屋台、墓石の装飾や、通過する列車の轟音などの描写が延々と続くクロードの埋葬風景は、一見冗長だが、決して蛇足ではない。葬列の歩みと並行して交わされる、残された者たちの対話を描くために、一連の弔いの場面が必要とされたのだ。用事にかこつけて来ない者、来ても足早に立ち去るかつての友人たちの中で、サンドーズとボングランだけが埋葬を最後まで見届ける<sup>42</sup>。『獲物の分け前』(1872)のシドニー・ルーゴンや、『ボヌール・デ・ダム百貨店』のオクターヴ・ムーレもちらりと姿を表す。『制作』が『ルーゴン＝マッカール叢書』の一部、あくまでフィクションであることを念押しするような記述は、サンドーズとボングランの会話に色濃い「自己との対話」という性格をあまり強調しないためとも考えられる。クロードの一生を振り返る二人の語らいには、画家の狂気が生み出した「絵の女」への憎しみ、世紀末の退廃や病の糾弾、真理や科学への信頼、新世紀への期待などがとめどなく入り混じる。しかし二人の友は突然口をそろえて、クロードは真の天才だったと言い出す。

「近代性に熱をあげていたクロードなら、この墓地のよさを理解したでしょう。きっと彼は、何かが3グラム足りないか多すぎて、激しすぎる才能の病巣に肉体を蝕まれ苦しんでいたのです。まったく変な人間に産んでくれたと両親を責めていましたから。すべてが彼のせいではなく、彼も時代の犠牲者だったのです…そう、我々の世代は五臓六腑にロマン主義が染み渡り、どっぷり浸かったままです。洗い落として生々しい現実に湯浴みしても無駄なこと、その染みはしつこくて、どんな大洗濯をしても匂いは決して抜けません<sup>43</sup>。」

このサンドーズの総括は、クロードの死に関するいくつかの推測を同列に置いているため、やや混乱している。サンドーズは自殺の原因を、ロマン主義への妄執と遺伝病に還元しているが、どちらも死の真相としては物足りない。クロード自身はむしろ象徴主義に傾いたのであって、ロマン主義へと原点回帰したとは言いがたく、また叢書の性格上「遺伝」と形容されるものの、ゾ

<sup>42</sup> サンドーズとボングランの対話で物語を閉じ、「クロードだけが幸せだった」という結論を与えることはプランの段階で予定済みだったが、その自殺は狂気ゆえでなくやはり「論理的 *logique*」とされている。「そして結末では私と老人が、死んだクロードの前で疑問を総括する。彼だけが筋を通し、偉大で、作品に全てを捧げたのだ。きっと我々も、彼のように振舞えればもっと幸せだろう。一私はこうして観念だけを述べ、疲れきり、あいまいなままの仕事に生气を失う。他方で創造の闘いはすべてクロードが担う。私はつねにこの努力に敬意を払う。」(p<sup>o</sup> 279-280, cité par Brady, *op. cit.*, p. 433.)

<sup>43</sup> *L'Œuvre*, p. 357.

ラの描く狂気は必ずしも遺伝病ではないノイローゼを強くうかがわせる<sup>44</sup>。サンドーズはボングランに、クロードを狂気に追いやったシテ島の「絵の女 La Femme」を、復讐のために引き裂いて燃やしてやったと語り、二人は後世に残るべき一枚の作品も仕上げずに死んだクロードを悼む。しかし絵の焼却によって、他ならぬサンドーズが、親友の最後の傑作を葬り去ってしまった可能性すら残されるのだ。このように、二人を通してなされるゾラの自己との対話、すなわち純粋な「創造の闘い」を貫くために、芸術家は何をなし、いかに生きるべきかという自問自答には、その明晰な語り口にもかかわらず、なおいくつもの矛盾やあいまいさが隠されている。

葬列は最後に、腐った棺の焼却場のそばを通り過ぎる。湿った板と腐敗した遺体がくすぶる生々しく陰惨な光景は、いずれも不完全燃焼に終わる三人の芸術家の天分を表しているようである。かろうじてサンドーズは最後に、おそらくゾラの本心であるところの、移行期に対する諦念、科学への信頼を改めて表明する。

「ベシミズムがはらわたをねじり、神秘主義が脳みそにもやをかける、これは世紀の破綻です。[...]でも我々は終末ではなく移行期にいるのだと思えば、気が楽になり力が出ます。理性と科学の堅実さに向かって歩んでいると信じるならば...<sup>45</sup>。」

しかし二人の感傷は、「おや！ 11 時だ！ 帰らなければ」と時計を見るボングランと、「えっ、もう 11 時ですか？」と驚くサンドーズの叫び、続く「仕事に戻りましょう Allons travailler」という淡々とした呟きで締めくくられる<sup>46</sup>。そしてゾラは、クロードに自身の姿をぎりぎりまで重ねながらも、最後には突き放して埋葬し、新たな仕事に向かうサンドーズに視点を転換する。青年、

<sup>44</sup> 自らも精神分析医である、アドルフォ・フェルナンデス＝ゾイラの論考によれば、クロードはなによりも、偏執的な鬱病患者の一典型として興味深い症例であるとされている。(Cf. Adolfo Fernandez-Zoïla, « Le système écriture-peinture et le figural dans *L'Œuvre* », in *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, pp. 91-103.)

<sup>45</sup> *L'Œuvre*, p. 360.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 363. 1860 年の手紙の「働こう」という呼びかけを思わせるこの最終行に、清水正和は前掲書においてセザンヌへの激励を見出している。しかし、あれほどクロードとの友情と連帯を信じていたサンドーズが、かくもあっさり墓道を立ち去ることは、完全に仕事に絡めとられた小説家の哀感を際立たせている。よって激励というよりは、「働くほかない」という諦観と言えよう。サンドーズの台詞は、たとえばバルザックの『ゴリオ爺さん』（1835）の結末で、ゴリオを葬った後パリを振り向き、「次は俺とお前の番だ！」と言い放つラスティニャックの姿勢とはまったく対照的なのだ。

壮年、老年の登場人物たちから響くゾラ自身の声は、芸術家としての自問自答を繰り返し語ってきたが、サンドーズ＝ゾラが「仕事に戻る」ことで小説の執筆は続けられ、次作『大地』へと再び叢書のサイクルが開かれるのだ。

## 終わりに

ゾラは『制作』において、実人生に多くを負いながらも、決してその再構成にこだわらず、単純なモデル小説としてのみ作品が読まれることを拒んだが、創作に伴う苦悩を率直に吐露した。そして自己投影をしたクロードとサンドーズのうち、一人は死んでもう一人は生き続けるように、自らの半生を葬ったように見せかけつつ、仕事を続けようとするサンドーズの意思によって、かろうじて肯定している。フィクションである『ルーゴン＝マッカール叢書』は結末を必要とするため、経験の断片を紡いでドラマを織り上げる作業の中で、自らの葛藤に少なくともひとつの結論を与えることができる。フィクションの中でのみ実現する、いまだ確信のもてない芸術家人生をたどり直す可能性にこそ、ゾラが告白小説を志向する理由があったのだろう。ただし、クロードやサンドーズ、さらにはボングランが自らの葛藤を語るとき、それが対話であれ内面の独白であれ、やはり文体がフィクションから「告白」に切りかわる違和感が感じられ、ドラマの流れが硬直する印象は否めない。

ある意味では半ば苦行と化した『ルーゴン＝マッカール叢書』から解放され、後期の『三都市叢書』(1894-98)から『四福音書』(1899-1903)に至ると、主人公そのものが、もはやあえてフィクションとしての性格を強調されることもなく、ゾラの思想の代弁者という傾向を強めていく。小説としては決して、『ルーゴン＝マッカール叢書』ほど評価されていないこれらの連作は、『生きる歓び』や『制作』に続く「小説で自らを語ろうと試みるゾラ」という観点から見れば、俄然重みを増す。たとえば、教育界における冤罪事件を扱った最後の小説『真実』(1903)でゾラは、ドレフェス事件の関係者と照応する人物を配している。史実を小説に移し変えはしないと明言したゾラだが、虚偽と闘う主人公のマルクの言動は、『私は告発する』(1898)を書いた作家の姿と明らかに重なる。自然主義という束縛を振り切り、「物語を語る」ことから「自らを語る」ことに関心を移した後期のゾラは、自問自答から自己確信へと至った。この文体の根本的な変化のきっかけを与えた意味において、やはり『制作』は大きな転換点なのである。