

『失われた時を求めて』における美術批評(2)

— モローをめぐる社交界の「さかしま」な言説 —

La critique d'art dans *À la recherche du temps perdu* (2)

— Le discours mondain «à rebours» sur Moreau —

荒原邦博

ARAHARA, Kunihiro

(序) 斬首の光景

ルーヴル美術館デッサン部の企画展、「パルティ・プリ」シリーズのカタログである『斬首の光景』において、クリステヴァは19世紀末の西洋におけるサロメ幻想を丹念に跡付けている¹。女性に対する恐怖が、恐怖の権力を発現させるということの最適な例、それがサロメという表象であるとクリステヴァは言う。価値観の欠落に苦しむ世紀末は神聖な去勢する女を繰返し召喚する。「象徴主義の晦渋な魅力にみだされたギュスターヴ・モロー、ユイスマンス(…)も、この黙示録的イヴへの崇拜に参加している²」。しかし、女性の優位性への賛美であるかのような見かけに欺かれてはならない。1880年前後という時期がシャルコーのヒステリー研究と同時代であることに触れながら、女性への恐怖が容赦なく伝染した造形芸術と文学が表現するのは、「性の貧困と精神的危機」なのである、と批評家はひとまず結論づける。

社会心理学的分析の対象としてはきわめて徴候的なデカダン派の作品群を一方の極におくクリステヴァは続けて、そこから差異化し

て行くような、女性が惹きおこす恐怖への抵抗を形作る、もう一方の極の存在を指摘する。フロベールとマラルメは、殺人を聖なるものに高めることによって、恐怖をはぐらかす。「ヘロディア」の小説家は洗礼者の公然たる敵というサロメの位置を中性的なものの美学の下に捉えてずらし、また詩人はこの幻想の女を背徳の担い手からある種の美德の補助者と読み変えることで、救い出す操作が行われているとクリステヴァは考える。

さらに批評家は、女性を退廃に閉じ込めようと企図した象徴派とデカダン派に、女性的なものへの奇妙な信仰に貫かれたピカソやシュルレアリストを対置して³、サロメの系譜を辿っていく。デカダン派と同時代のフロベール、マラルメから1920年代の芸術家へとつながる流れが、クリステヴァの見事な分析を通して明らかにされるのだが、その流れの記述にはしかし、1つの時間的な空白があるように思われる。空白、それはつまり両者の中間に位置する、1900年前後に生産されたテキストにおけるサロメの表象が提示されていないということにある。象徴主義とシュルレアリスムとの間で、宗教危機につきまとうこ

キーワード：ブルースト、モロー、ユイスマンス、科学、美術館
Key words : Proust, Moreau, Huysmans, science, musée

の妖婦はどうなっていたのか。本論の第一の目的は、この欠落している女性像をブルーストの作品の中に探し出し、その特徴を考えることにある。対象となるのはモロー（1826-1898）の描いたサロメである。その絵画に対するユイスマンス（1848-1907）の見解を検討し、すでに幾度となく試みられてきたブルースト（1871-1922）の言表との関連性をいま一度考え直してみたい。

また、クリステヴァの言うように、「斬首であろうとなかろうと、あらゆる光景は首の实体変化にほかならない⁴」のだとすれば、サロメを表象した画面から出発して、モローの絵画一般へと議論の対象を拡大することも可能だろう。ブルーストはモローの作品に何をしていたのか。本論の第二の、そしてより本質的な目的は、ブルーストの初期作品から『失われた時を求めて』までを辿り、テキストに頻繁に見出すことのできるモローへの言及を通して、小説家がこの画家に対して行っている考察の持つ意味を明らかにしようとするものである。その考察はもちろん、何よりも美学的なものであるのだが、ここではさらに2つの歴史-科学史と美術の制度史-を参照することで、それをより多角的に捉えてみたいと思う。そうすることで、ブルーストのモローに関する言表の持つ射程をこれまでよりもいっそう正確に測定することが可能となるだろう。

（1）純潔と悪徳

ユイスマンスは生涯にわたって、モローの絵画に一貫して賞賛を示し続けた。1880年から1901年のほぼ20年間に渡って執筆された、4つのテキスト-3つの美術批評と小説『さかしま』（1884年）-がそのことを証明して

いる⁵。ここでは小説に見られる言表を中心に、その周辺に批評的文章を配し、ユイスマンスのモローに関する見解の特徴を簡潔に提示してみよう。

モローを扱った最初のサロン評（1880年）では⁶、批評家は宿命の女の表象である《トロイアの城壁の上のヘレネ》と、理想的な遙かなる女性、《ガラテア》を取り上げている。2つの女性像は分離した関係にあり、モローが構想する女性の両義的性質を明らかにしている。死屍累々の情景を真っ直ぐに立って見下ろすヘレネは、不吉な力を秘めており、災害と死を産み出す。他方、洞穴の形に加工された環境の中で裸身を晒して眠るガラテアは、彼女を切望するポリュフェモスにとってはついに到達不可能な存在である。悪と豪華を体現する宿命の女、倒錯した悪魔的誘惑であるヘレネに対し、ガラテアは冷たさと隣接した純潔の形象として現れるのである。

美術批評において把握された女性と欲望をめぐる神話学は、小説ではサロメという人物像にその焦点を合わせる。デ・ゼッサントは彼の虚構の美術コレクションの中にモローの「2枚の傑作を獲得していた⁷」。ユイスマンスは、エロディアードの娘の踊りと洗礼者ヨハネの斬られた首の出現というサロメ譚の2つの場面を取り上げた作品を順に提示し、まずは画面を描写し、次に作品の意味について問いかけるという形でテキストを組織する。《ヘロデ王の前で踊るサロメ》（1876年）を前にした話者は、モローの絵画が聖書の物語と図像的伝統から解放され、時間と空間の制約から独立した神話的背景の中に書き込まれていることを指摘している。サロメは身体の動きと宝石の戯れによって踊りの官能性を体現しているばかりでなく、ハスを右手に掲げた

「超人間的で奇妙な」女でもあり、夢幻的で不吉な、淫蕩の原型、動物的、性的な女神である。「彼女はいわば不滅の肉欲の象徴的な化身、不死のヒステリーの女神、(…) 古代のヘレネのごとく、近づく者、見る者、触れる者すべてを毒する、無関心で、無責任で、無感覚な恐るべき獣となったのである」(AR, p.144-145)。この油彩のサロメについてテキストが強調しているのは、倒錯した自己愛的な処女性、冷感症のエロティシズムである。

水彩画《出現》(1876年)(図版1)はデ・ゼッサントの眼には、踊るサロメよりも「さらにいっそう不安をそそる」(AR, p.146)。斬り落とされた洗礼者ヨハネの首が情景の中心を占めている。サロメはこの幻視に驚愕し、視線も魂も硬直させられて身動きがとれない。血に染まった頭部から発せられる光線に照らされて、ほぼ裸身となった踊り子の身に着けた宝石は燃え盛っている。《出現》のサロメは大きな変容を蒙っており、神的属性を奪われて油彩においてよりも人間的で肉感的になっている。彼女は娼婦である、と主人公は断定する。「ここでサロメは正真正銘の娘である。激しい残酷な女の気質に従って



図版 1

る。(…) 洗聖の臥床に芽生え、不敬の室に育った、偉大な交合の花の魅惑によって、彼女は男の麻痺した官能をさらに激しく呼び覚まし、男の意思を確実に悩殺し馴致するのである」(AR, p.148)。本能と恐怖の野蛮さに身を任せ、サロメは肉体の罪と呪いを体現し、聖ヨハネの首が象徴する光り輝く精神性に対立させられているのである。

モローの芸術は「倒錯や超人間的な愛の象徴、信頼も希望もなしに遂行された聖なる姦淫の象徴に付き纏われて」(AR, p.149) いる。同時に寓意的でありまた象徴的なその絵画は「きわめて現代的な神経質」を表出しており、古代の神話を借りて魂の不安を伝えているのである、と小説の主人公は結論する。

3番目のテキストは1886年グーピル画廊での展覧会の際に執筆されたものである。これまでの研究は特定の作品の解釈であったが、この文章の特徴は画家の詩的ヴィジョンをその一般性において提示しようと試みていることにある。神話から主題を借用してそれを刷新するモローの絵画は無時間性を獲得しており、現代社会の喧騒から離れた永遠の夢幻の世界を描出することに成功している。この神話の内容は本質的に宗教的である、というのも聖と俗、禁忌と侵犯の関係をその内容が表現しているからである。「様々な場面から同一の印象が立ち昇る。純潔な肉体において、繰り返される精神的自慰の印象、身体に荘重な優美さを備えた処女が、魂を孤独な観念や秘めた思いによって消耗した印象⁸」である。宗教的であり、同時に倒錯的な人物像は、両価性と両性具有の趣を呈しており、高貴な純潔と激しい苦痛と結び付いた悦楽、不毛な冷感症と冒涇のめまいを表象しているのである。

ユイスマンスの最後のモロー論は「ゴブラ

ン」と題されており⁹、国による《セイレンと詩人》（1895年）の織物注文をめぐるテキストとなっている。この作品は攻撃的な女性像が《サロメ》に、また背景が《ガラテア》に近似している。詩人はセイレンという宿命の女の犠牲者となっているとする批評家にとっては、ここでも相変わらず不吉な魅惑がモローの神話的芸術の中心に据えられている。

小説から美術批評まできわめて整合性のある議論が、サロメの表象を中心に展開されていることが確認できたが、それでは世紀末の精神を最もよく体現する作家ユイスマンスとプルーストの間にはどのような関係があるのだろうか。

（2）男性・女性

両者の比較を妥当とみなす理由は幾つも挙げることができる。『さかしま』のデ・ゼッサントのモデルとなったロベール・ド・モンテスキウ伯爵からプルーストもまた『失われた時』のシャルリュス男爵の着想を得ている。作品における美的偶像崇拜と冒険趣味が、さらにゴシック芸術、教会への重視が両者に共通して見られる。とはいえ、プルーストが『さかしま』を読んだのかどうか、直接的関係を証明する資料はない¹⁰。そこで、ひとまずモローの読解を両者の接点とみなして、その絵画作品に対するプルーストの言説を検討してみよう。

『失われた時¹¹』の中にモローの作品は3回ほど明示的に登場する¹²。最初の言及は第1巻第2部「スワンの恋」においてである。恋敵の出現をきっかけに、スワンはオデットが「お囲いものの女」であったという風評が現実のものとなったのを自覚する。「お囲いものの女」というイメージを想起させるのに、

プルーストはモローの絵画を引き合いに出す。そうした女性は、「ちょうどギユスターヴ・モローの出現のように、宝石に、毒のある花々が絡み合ったのをあしらった、さまざまな未知の悪魔的要素からなる玉虫色のアマルガム」（I, p.263）である。「出現」の語には不定冠詞が付与されており、全く同一の表題となっているわけではないが、無数の宝石の花模様を裸身に纏う《出現》のサロメを指していると考えるのは間違いではないだろう。

デ・ゼッサントが油彩のサロメよりも神々しさを奪われた人間的存在であり、娼婦と呼ぶに相応しいと規定した水彩のサロメは、貴族の「お囲いもの」だったというオデットを描くのにまさに格好のイメージを提供する。スワンの麻痺した官能を刺激し、その意思を悩殺し馴致する。いやむしろ、それを希望したのはスワン自身である。というのも、好みのタイプでなかったはずのオデットが、ポッティチュエリの描く女性にそっくりだと気づいたとたん、貴重な「芸術品」に思えて執着するようになる、というのが彼の性癖だからである。芸術作品の一部を取り出して崇めるといふ芸術受容は偶像崇拜的であるとして、プルーストは繰り返して批判しているが、エテロの娘チッポラに類似したオデットの容貌を愛するスワンは、彼自身が誤れる美的ディレッタントであることをその愛着によって露呈するのである。

ユイスマンス的なサロメ像と、世紀末の感性に偶像的崇拜の対象としてとりわけ好まれていた、ポッティチュエリの《春》に見られる女性像をオデットに適用している限り、プルーストはデカダンス的想像力の圏内に止まっている。彼と象徴主義との差異はどこにあるのか。『失われた時』の第2巻において、

架空の画家エルスチールのアトリエを訪ねた小説の主人公は《ミス・サクリパン》と題された肖像画を発見する。絵を前にした主人公は「顔の線に沿って、少しボーイッシュな少女という性がいまにもあらわになりそうでありながら、それも立ち消えて、少し先のところで、再び像を結ぶが今度はむしろ夢見がちで身持ちの悪い女性的な青年へと思いが至り」(II, p.204-205)、とモデルの性別に関して躊躇する。この作品が実はオデットを描いたものであったことはすぐに判明するのだが、性別が曖昧に揺れ動いて決定不能に陥る状態を強調することは、それではプルーストの特徴と呼べるものなのだろうか。

モローの一般的な特徴を論じた1889年の美術評論集において、ユイスマンスは当時ビアンキ作とみなされていた《聖ブノワと聖カンタンにはさまれた聖母子像》の聖カンタンを、性別の確定できない両性具有として聖ゲオルギウスに喩えていた¹³。聖ゲオルギウス、特にマンテーニャの聖ゲオルギウスは(女性的男性型の)両性具有の典型として、ポッティチェリの《春》と共に、デカダン派の作家たちが好んで取り上げた図像だった。非人間的な悪徳による人間的な純潔の境界侵犯という、サロメにおける相反的な価値の矛盾した結合がデカダンスの一つの紋切り型とすれば、男性性と女性性の矛盾した結合としての両性具有はまさにそのもう一つの紋切り型となっていた。実際、モローはビアンキの作品を未完成ながら模写しており¹⁴、そこでは明らかに聖カンタンを最も入念に描き出しているのである。

世紀末におけるルネサンスの倒錯的読解に注目し、『失われた時』のアルベルチーヌに関する草稿から決定稿への書き直しを通し

て、プルーストとデカダンスとの距離を測ることも確かに可能だろう。コンパニオンによれば¹⁵、第4巻『ソドムとゴモラ』の1914年の草稿(カイエ46)において、この女性登場人物はマンテーニャの聖ゲオルギウスとメドゥーサという語彙によって形容されている。前者は両性具有の典型であり、また後者のメドゥーサは、すでに悪を飽満に享樂して墮落し、容姿も衰えているが逆にそれが魅力となっている男性化した女性を意味する。ゴルゴンはデカダンスの女性神話の中で、思春期の倒錯であるサロメと対立・補完し合う関係にあった¹⁶。けれども、これらの要素は決定稿(III, p.258-259)になると消去されてしまう。アルベルチーヌはサロメでもメドゥーサでも、さらには両性具有でもなく、永遠に正体を明かすことのない完全なゴモラとして小説の中に現れる。それは、プルーストがデカダンス的参照を時代遅れだと感じたからではなく、むしろソドムとゴモラという不可解な同性愛の2面を描くことを企図したからなのである、とコンパニオンは結論する。

主人公とアルベルチーヌの関係は、スワンとオデットの間を反復するものだが、スワンと異なり、主人公は絵画作品との類似性からアルベルチーヌを偶像崇拜することはない¹⁷。その具体的な例証をルネサンスの倒錯的読解をめぐる分析は確かに与えてくれており、プルーストとユイスマンスの差異をある程度描き出すことに成功しているのだが、やはりかなり迂回した証明であるという印象は否めない。オデットのイメージに関してはモローの《出現》にせよ、性的不分明さにせよ、まぎれもなくデカダンス的な範疇に止まっているのであるとすれば、プルースト独自の特徴として挙げられるような、モローへの直接の参

照はどこにあるのだろうか。

（3）詩人の表象と性的倒錯の概念

第3巻『ゲルマンのほう』（1920-1921年）において主人公は、ゲルマン家のギャラリーでエルスチールの初期の作品を鑑賞し、理論的見解を表明する。第2巻での画家のアトリエ訪問と対をなすその場面において描写されるエルスチールの作品には複数のモデルが考えられるが、そのうち「神話風スタイル」の数点については、ブルーストが1909年に執筆したカイエ5のモロー断章から実在の画家の名前を消去し、多少の修正を加えてこのギャラリーの一節に挿入したことはよく知られている¹⁸。

カイエ5の断章全体がそもそも「両性具有」と題されていた¹⁹ことから分かる通り、ゲルマン家のギャラリーに所蔵されたエルスチール＝モローの作品は、一見したところ相変わらず世紀末的テーマ系に属する視点から提出されているように思われる。とはいえ、作者はここでもう一つの要素を導入している。「なおまた私は、（…）神話を主題にしている数点の水彩画の中に、（…）瞬間が何であるかを示す一面があるのを認めるのだった。」（II, p.714）。「瞬間」とはここでどんな意味を持っているのか、それは性的な曖昧さとどう結びつくのか。ブルーストの言表を周辺テキストと関係づけながら、詳しく検討してみることしよう²⁰。

エルスチールの神話画の中で、小説の主人公はモローの作品における「詩人」のイメージに注目する。「自然界においては異なる種でも気の合う動物と一緒に行動するのと同様に、動物学者にとって（何らかの性的な不分明さによって特徴付けられる）特殊な個性

を持った種に属する詩人が、（…）長い山歩きに憔悴していたとき、ケンタウロスがこれと出会い、その疲労ぶりに心を動かされ、詩人を背負って送ってやるのが見られた」（II, p.714-715）。

ブルーストが例えばモローの《ペルシャの詩人》に見られる詩人を「女のような顔立ち」（EA, p.669）であると最初に指摘したのは、1899年頃に執筆された「ギュスターヴ・モローの神秘的な世界についての覚書」においてであった。1907年のノアイユ夫人の詩集への書評においては、さらに《ケンタウロスに運ばれる死せる詩人》（図版2）の中の詩人にも女性性を認めて、画家における両性具有というデカダンス的なテーマの存在により明確に言及している²¹。

「ギュスターヴ・モローはしばしばその油絵や水彩画で詩人という抽象観念を描こうと試みた。（…）見れば見るほど、その詩人は女性ではないかと思われてくる」（EA, p.534）。ブルーストはここで、詩集の女性作者への社会的な賛辞を表明するため、男性の身体が女性的な特徴を表わしているという絵画の観察からは逸脱して、モローの描く詩人



図版 2

はノアイユ夫人のような女性詩人であると断定する。女性詩人は女性であることによって初めから美の世界の一要素となっているから、「詩人であると同時にヒロインでもあり、自分が感じたことをじかに表現できる」(EA, p.535-536) 特権を持つと小説家は続けて述べる²²。

だが、半ば空虚なこの賛辞は逆説的に詩作行為の構造を浮かび上がらせる。女性詩人とは異なり、男性詩人は、美の世界から排除されている「おのれの肉体を恥じ」、詩に到達するために「人物を発明し」「女性に語らせる」(EA, p.535-536) ように運命づけられている。男性詩人におけるこの性的な自我分裂は、『失われた時』における男性同性愛者の自我分裂と同じ構造を持っている。というのも、シャルリュス男爵のような性的倒錯者は、自分の声の中につねに「乙女の一群」(II, p.123) を住まわせているからである。シャルリュスはまた、『ソドムとゴモラ』において「ケンタウロスにおける馬のように」(III, p.16) 男性と一体化した女性であるとされており、極めてモロー的なイメージの下に造形されていることが確認される。

それだけではなく、同じところでプルーストは若い男性同性愛者がまだそれと知らずに彼自身の中に隠し持っている女性を「ガラテア」と名付けている。「女性が閉じ込められているこの男性の身体の無意識の中でまだ目の覚めきっていないガラテア」(III, p.22)。採用されなかった余白加筆からそれがモローの《ガラテア》を指すことは明白である(III, p.1280-1281)。ユイスマンスがヘレネあるいはサロメの対立項として設定した理想的な遙かなる女性、ガラテアはプルーストのテキストにおいてその役割から解放され、新たな文

脈の中に書き込まれているように見える。

ここで、小説の主人公がゲルマント家のギャラリーにおいて、モローの描く詩人について単に「何らかの性的な不分明さによって特徴付けられる」というデカダンス的偏愛の側面についてのみ言及していたのではなかったことを思い出そう。彼はまた詩人を「動物学者にとって特殊な個性を持った種に属する」とも規定していた。ギャラリーでの絵画鑑賞の後、場面はゲルマント家の夕食会となるが、そこでの会話においては実際、ダーウィンおよびその後継者たちの業績が採り上げられ(II, p.807)、モローの絵画をめぐる会話へと接合される。『ソドムとゴモラ』では、これに対応するように、《ガラテア》への言及の後で、主人公は同性愛者シャルリュス氏をヴァニラに関する動植物学的見解の下に提示する(III, p.28)。では、プルーストにおける性的倒錯の概念とは、同時代の科学との関係においてどのように規定できるものなのであろうか。

男性の身体の中に女性の気質があることで同性愛を説明する理論は、作家の青年期の医学言説に由来している。ローレンス・バーキンによれば²³、1870年以降この主題を扱った精神医学・法医学の著作の数はフランスとドイツで増大するが、そのうち最も重要なのは1886年に出版されたクラフト＝エービングの『性の精神病理』であった。彼は性的倒錯を「病的な先天性の異常」と定義した上で4つに分類し、その一つとして男性の身体の中に女性の気質があるタイプを「女性化」と規定した。プルーストの性的倒錯の概念は1880年代に整備され、1890年代にフランスでも一般化することになる医学言説にひとまずは適合していると考えられることができる。

けれどもプールの説明は、2つの点で彼の時代の医学的見解からのずれを見せている。まずは、同性愛を正当化するにあたり、進化論をめぐる特異な解釈を持ち出してくるという点が挙げられる²⁴。プールは、種の進化において性的な分割は時期的に遅くなってから生じるとしたダーウィンの見解を応用して、同性愛者を次のように解釈する。「性的倒錯者というのは、もっとさらに昔へと（…）女性の解剖学的構造における何らかの雄性の痕跡器官と、男性の解剖学的構造における何らかの雌性の痕跡器官がその跡を留めているように見えるあの原初的な雌雄同体にまで遡るものなのかもしれない（III, p.31）」。

ここで彼は、種が進化の過程で経てきた形質の変化である系統発生を同性愛者の個体発生の中に置き換え、両者を同一視するという誤謬あるいは奇妙な了解を行っている。その上で、性的倒錯の本質は「原初的な雌雄同体」の回帰、すなわち起源的なものの回帰にあると小説家は言うのだが、この原初的な状態が男性同性愛者の身体に回帰するとき、一体となるべく呼び出されるのは、例えばシャルリュスについてすでに見たように女性の声であった。

プールと医学言説との間に見られる2つ目の相違は、この女性の性格を彼が限定的に定義している点にある²⁵。シャルリュスの女性的な笑い声は、その一族の遠い女性の祖先から伝わるものであったことをプールは次のように述べている。「その笑い声はどうやらバイエルンかロレーヌの祖母に由来するものだったが、その祖母自身、笑い声をそっくりそのまま先祖の女性から受け継いでいた、だからその笑い声はかなりの世紀の間、ヨーロッパの古い小宮廷で変わらないまま同じ響

きを立てていた」（III, p.332）。

男性同性愛者に潜む女性の気質とは、単に女性であれば何者であってもよいというのではなく、倒錯者の先祖の女性である必要があった。プールにおける性的倒錯の概念は、男性の身体と女性の魂の一体化であると同時に、男性の身体における遠い女性の祖先の再肉体化という時間的な特性を有していることが分かるだろう。プールの性的倒錯の概念はこうして、小説の中のエルスチールの神話画に時間的な2重状態にある「瞬間」を見ることを可能にする。ギュスターヴ・モローの作品をモデルとするエルスチールの最初期の作品は、詩人という種を表象することで、現在において起源的なものが回帰する「瞬間」、あるいは起源の記憶が甦る「瞬間」を両性具有の様相のもとに提示しているのである。

（4）さかしまなセイレンあるいは源泉としてのユイスマンス

『ゲルマンのほう』における作品鑑賞は、夕食会の冒頭に位置しており、絵画をめぐるその後展開される社交界の会話の愚鈍さを際立たせる役割を担っている。詩人の表象を伴った神話画における性的倒錯の時間性は、社交界の絵画趣味批判という小説第3巻の特徴から考えた場合、では何を批判することを目的としているのだろうか。およそ百ページ後（II, p.809-810）で、ゲルマン公爵夫人はモローの『若者と死』（図版3）—『失われた時』に明示的に登場する2枚目の作品—に言及するが、社交界における絵画趣味の難点は、まずはそこに見られる偶像崇拜的傾向にある。イエナ家のベッドの縁に彫られたセイレン像がモローの描く死神に似ていたので

感嘆したと述べる公爵夫人は、芸術作品の一部だけを取り出して現実世界に存在するその類似物を崇めるといった過ちを犯している。

だが、より重要な問題点、それは才気に富んだ会話を演出するあまり、公爵夫人が作品の主題を矮小化していることにある。イエナ家訪問の際、その子息がモローの構図そっくりにベッドに身を横たえていたので切迫した事態を想像したが、実際は単なる鼻風邪だった、と彼女は話に落ちをつける。《若者と死》は油彩の形で1865年に制作されたが、37歳で早逝した先輩画家シャセリオを悼み、讃えるというのがその動機となっていた²⁶。プルーストが見た水彩画ヴァージョンは1881年に蒐集家シャルル・アイエムの依頼によって描かれたが、若者の姿で表現された芸術家の死後の栄光という厳かなテーマは社交界の会話の中で見事に貶められているのである。

ところで、ゲルマント公爵夫人は彼女の指摘がスワンの見解の反復であることを素直に洩らしている。「スワンは、このセイレン像がギュスターヴ・モローの描いた死神にそっ

くりなのに気づいてハッとしたというんです」(II, p.810)。スワンの芸術上の偶像崇拜者振りについてはすでに見た通りだが、プルーストは1900年のラスキン論で、愛好する「モローの《若者と死》」に出てくるのと同じだという理由で、「さる悲劇女優がゆったりと羽織った」現実の布地に感嘆するモンテスキウ伯爵を偶像崇拜批判の対象に据えていた(PM, p.135)。小説の中ではスワンが伯爵の誤りを代行していることは明らかだろう²⁷。

モンテスキウ伯爵の偶像崇拜的傾向はその著作においてではなく、会話でのみ露呈されるともプルーストは述べており、社交界の「会話」にラスキン論が再利用されたと考えるのは間違いではない。とはいえ、ゲルマントの夕食会における会話は実際には様々な書かれたテキストの引用の織物となっており、源泉となったテキストに対して何らかの批評となるように言表を配置するという構成が行われている²⁸。したがって、モンテスキウの影がスワンに落ちているというだけでは十分ではなく、何らかのテキストがここには隠されているはずである。モローとモンテスキウという連合から最も自然に想起されるテキスト、それはユイスマンス以外にはありえない。では、『さかしま』の小説家はどんな形でこの場面の源泉となっているのだろうか。

《若者と死》に関するゲルマント公爵夫人の発言をもう一度よく見てみよう。「ベッドの縁には、長々と身を横たえたセイレンの姿 *Sirène* が彫ってあるんですけど、(…) 手にはハスのようなものを持っていますの *qui tient dans la main des espèces de lotus*」(II, p.809)。セイレンは舟人を誘惑し、死に至らしめる存在であり、モローの死の女神との比較には何ら奇妙な点はない。だが、なぜセイレンなの



図版 3

か。夕食会にはそれを説明してくれるような伏線は一切見出されない。ここで思い出したのはユイスマンスの最後のモロー論である。そこで扱われていたのは《セイレンと詩人 *La Sirène et le Poète*》(図版4) という題の水彩ではなかっただろうか。

モローをめぐる最後のテキスト「ゴブラン」は、工房に関する1901年の単行本に初出したときには確かにブルーストの目に触れた可能性は低いのだが、翌年刊行されたユイスマンス個人の評論集 *De tout* に再録されている。著名な美術評論集 *Certains* (1889年) と『3人のプリミティブ派画家』(1905年) の間であまり知られることのない *De tout* だが、1903年には新しい序文を伴った『さかしま』も出版されており²⁹、ブルーストはこの評論集にどうやら注目したようだ³⁰。

死神に類似したゴブラン織のセイレンは確かに左手にハスのようなものを握りしめている。室内装飾品という点でベッドと共通する織物には鮮やかな青と赤の色合いがある³¹。



図版4

ユイスマンスの指摘は、死の女神の姿の上方に青い紗と下方に真っ赤な翼をつけた愛の神を描いた《若者と死》の色彩とも合致している。しかし、より重要なのは、美術批評家がこのセイレンの画を、「立ったまま魅惑する、宝石で淫猥さを増した肌の裸婦、というポーズとタイプによって《サロメ》を思い出させる³²」と述べていることにあるだろう。ユイスマンスによるサロメの描写と言えば、『さかしま』の中に見出されるわけだが、ここでスワンによるオデットの形容とデ・ゼッサントの言表とをもう一度関係付けてみると、興味深いことが判明する。

お囲いものの女に関する一節とは、次のようなものであった。「一ちょうどギユスターヴ・モローの出現のように、宝石に、毒のある花々が絡み合った fleurs vénéneuses entrelacées à des bijoux précieux のをあしらった、さまざまな未知の悪魔的要素からなる玉虫色のアマルガム amalgame d'éléments inconnus et diaboliques—」(I, p.263)。ここで使用されている語彙はほとんどすべて、類似した意味内容のものも含めて、『さかしま』の《出現》についての描写に見つけることができる。「華麗な宝石 merveilleux joyau」(AR, p.147)、「交合の花 fleur vénérienne」(AR, p.148)、「織物の予期さざる (…) アマルガム (…) 不吉な amalgames...inattendus d'étoffes, ...sinistres」(AR, p.149)。オデットをめぐる一文は前後をダッシュで画されており、引用であることは最初から明白だったとも言えるだろう。

『さかしま』ではまた、踊るサロメがセイレンと同じ植物を手にしていた。モローは「その謎めいた女神の手に神聖なハスを持たせる armant son énigmatique déesse du lotus

vénéré」(AR, p.146)とデ・ゼッサントは語っている。以上のことから、スワンは「ゴブラン」を経由して、『さかしま』のデ・ゼッサントを引用している、と結論できるだろう。モローの作品に一貫してサロメ像を見出し、相変わらず宿命の女論にしてしまうデカダンス作家の傾向を批判すること。《若者と死》における死の女神をセイレンに—ただし左右が逆転したさかしまなセイレンに—類似させて、「男を虜にする女³³」の足元にうづくまる《セイレンと詩人》の詩人を喚起し、それに対して、エルスチール=モローの作品に見られる両性具有の詩人像を提示すること。ユイスマンスを無意識のうちに反復しているゲルマント公爵夫人についてブルーストが狙っていたのは、まさにそうしたことだったのである。

(5) 神秘の小鳥と個人美術館の誕生

では、《若者と死》における芸術家の運命と、詩人の表象に刻印された時間性との間にはどのような関連性があるのだろうか。ブルーストは1900年のラスキン追悼文で、このイギリスの美学者に死期が迫ったときのことを、「ちょうどギュスターヴ・モローの有名な画の中で、死の到来を待たずに家から飛び出して行くあの神秘の小鳥のように、思考がラスキンの頭脳を捨てて出て行く」(PM, p.84)と書いている。《若者と死》の画面右端には、芸術家の背後に忍び寄る死の女神より一足早く、外に飛び立って行く濃紺の小鳥を見つけることができる。芸術家の死後の栄光を讀めたこの画を用いて、小説家は彼自身が多大な影響を蒙ったラスキンの著作の今後の評価に肯定的な判断を下そうとしているようだ。

またブルーストは同年に発表したもう一つ

のラスキン論において、思想家の著作が人類の財産となる過程を次のように説明している。「天才の思想といえども、生きている間いわばその人に貸し与えられているのであり、(…)人が死ぬとその思想は人類の手に戻り、人類を教え導くのである。あのラ・ロシュフーコー通りの威厳に満ちた親しい住まいが、画家が生きていた間はギュスターヴ・モローの家と呼ばれたのが、画家が死んでからはギュスターヴ・モロー美術館と呼ばれているように」(PM, p.106)。

ラスキンを追悼する文章の中に書きつけられた思索は、少し前、1898年のモローの死をきっかけに開始され、翌年のモロー論の中で結実していたものであった。「覚書」にはブルーストにとって重要な2つの指摘が見出される。まずは美術館に関する考察であるが、作家はそこで「ギュスターヴ・モローの家は画家が亡くなった現在、美術館になろうとしている。ぜひそうすべきである」(EA, p.671)と書いている。1899年頃には確かに、作品群が死後に散逸しないようにという配慮から画家自身が国家に遺贈した自宅兼アトリエを、美術館に改装し開設する準備が進められていた³⁴。美術館史の観点からすれば世紀末は、ルーヴルのような古典的美術館における、制作された環境から作品を引き剥がして展示するという様態が大きな批判に晒されており、反対に作品を取り囲む風景・建築・家具などの全体的空間を回復することが称揚された。この流れの中で芸術家の家は理想的な美術館と考えられるようになり、最初の本格的な個人美術館となったモローの家は、その貴重な例証とみなされることになった³⁵。

先程の一節は、作家が個人美術館の誕生をこうした理由から待望しているような印象を

与える。だが、ブルーストは少し先で「突然の変身によって、家は、しかるべく整備される以前に、早くも美術館となった」（同上）と述べており、小説家の議論が実際の美術館開設とは無関係な地点にあることを暗示している。ブルーストによれば、「家」とは日常生活を送る自我が住まう場所のことであるが、「絵はあらゆる場所を少しずつふさいでいき、（…）この人が逃げ込むための部屋はもはやほとんどなくなってしまった」（EA, p.672）。つまり、モローの生前においても、そうした日常の自我は次第に希薄になり、その中に宿る「内的な魂」だけが活発に働いて、次々と作品を生み出していたので、「彼の家はすでに美術館になっていたも同然であり、人のほうはもはや作品が生み出される場所にすぎなくなっていた」（同上）のである。

作品にとって日常となっていた空間を回復する、という当時の絵画展示法の流行とはまさに反対の主張をしているブルーストが重要だと考えているのは、では何であろうか。ここでもう一方の、芸術家の自我の二重構造をめぐる考察が現れる。日常生活を送る自我は、芸術家を内包する外皮にすぎない。この自我は肉体の死とともに消滅するが、その中に潜んで作品を生み出す「内的な魂」のほうは作品の中に生き延びていく。ブルーストの考察が興味深い展開を見せるのは、その先である。日常の自我とは、「内的な魂」がその「祖国」から「亡命」している存在であるが、一旦「亡命」者となると、「内的な魂」は「祖国の思い出を失ってしまう」（同上）。

「祖国」という比喩は、国民の歴史や集合的無意識のために召喚されているわけではない。小説家は、独創的な芸術家のそれぞれに異なった故国があり起源があると言う。個人

的存在を超える概念が導入されるのは、創造行為が芸術家個人の意図では計測不可能なものを含んでいることを示すためである。「内的な魂」が生み出した幾つもの作品に認められる無意志的な類似、意図せずに反復されるモチーフこそ、「魂の還元不可能な個性性存在の証明」（III, p.761）なのであり、逆説的に個人の誕生を告げるものとなる。ブルーストは実際、「覚書」の冒頭でかなりの行数を割いて、モローの画中に繰り返し現れる小鳥や白鳥という鳥のモチーフに注意を喚起している。鳥のテーマ系への注目は、ブルーストをテーマ批評と呼ばれる方法の先駆的实践者と見なすのに格好の例を提供するが、ここで重要なのは、繰り返しによってその存在を断片的に察知するほかない「祖国」を起源的な本質と捉え、意図を欠いた形でその起源が反復されると作家が考えている、ということである。

古典的美術館の欠点を克服するには、同一の画家の作品を同じ1つの部屋に集め直し、教育的効果と生体の情緒的效果を共に増大させるという案が同時代的には提唱されていたが³⁶、ブルーストのテーマティック的感性は、反復性を察知し、「内的な魂」の「祖国」を見分ける機会をより多く提供する限りで、モローの家が個人美術館となることに賛同していると言えるだろう。スワンと、彼を引用するゲルマント公爵夫人が《若者と死》への言及の中で取り逃がしているもの、それは濃紺の小鳥という要素であり、鳥は、詩人の表象同様、起源的な「祖国」を反復によって垣間見させてくれる特権的なテーマだったのである。そのことを、ブルーストはラスキン論の一節でやがて的確に表現するだろう。「家」から飛び出していくあの「神秘的な小鳥」とは、制度としてのではなく、芸術創造の場として

のモロー美術館の誕生を告げていたのである。

注

- 1 ジュリア・クリステヴァ『斬首の光景』、星埜守之・塚本昌則訳、みすず書房、2005、p.192-206.
- 2 クリステヴァ、前掲書、p.198.
- 3 クリステヴァはそこで、『シュルレアリスムと絵画』(1928年)という出典を特に明示せずに、モロー美術館の発見をめぐるブルトンの著名な一節を敷衍している。
- 4 クリステヴァ、前掲書、p.1.
- 5 Marc Eigeldinger, « Huysmans interprète de Gustave Moreau », dans André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp éd., *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Honoré Champion, 1987, p.203-212.
- 6 Joris-Karl Huysmans, « Le Salon officiel de 1880 », dans *Écrits sur l'art*, édition établie par Patrice Locmant, Bartillat, 2006, p.189-191.
- 7 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, édition établie par Marc Fumaroli, Gallimard, « folio classique », 1977, p.141. これ以降の同書への参照は、引用後にARの略号および頁数を記すことにする。
- 8 Joris-Karl Huysmans, « Gustave Moreau », dans *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p.348
- 9 Joris-Karl Huysmans, « *Le Poète et la Sirène* de Gustave Moreau », dans *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p.493-495. なお、このタイトルは編者のロックマンによるものであり、原題は「Les Gobelins」である。また、このテキストではユイスマンスがモローの別の作品との混同から画のタイトルを《詩人とセイレン》としているが、正しくは本文中に示した通りである。
- 10 ユイスマンスの作品中、実際にブルーストが挙げているのは『大聖堂』(1898年)だけである。*Corr.*, t.III, p.429, t.IV, p.238 et t.V, p.224, 226. 本論中で使用するブルーストの書簡は全て以下の校訂版を典拠とする。*La Correspondance de Marcel Proust*, édition établie par Philip Kolb, 21vol., Plon.
- 11 本論中で使用する『失われた時を求めて』のテキストは全て以下の校訂版を典拠とし、引用ないし参照後に、巻数を示すローマ数字および頁数を記すことにする。Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
- 12 3枚の作品は《出現》、《若者と死》、《ユピテルとセメレー》である。本論では最後の画についての分析は紙面の都合上割愛した。
- 13 Joris-Karl Huysmans, « Francesco Bianchi », dans *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p.432
- 14 Gustave Moreau, « Bianchi dei Frari G. M. », no.4715, *Catalogue des dessins de Gustave Moreau. Musée Gustave Moreau*, édition établie par P. Bittler et P.-L. Mathieu, Réunion des musées nationaux, 1983.
- 15 Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p.109-126.
- 16 クリステヴァは実際、ミス・サクリパンの姿をしたオデットとアルベルチースをメドゥーサの変奏として読む可能性を示している。クリステヴァ、前掲書、p.150.
- 17 I, p.886, III, p.383-384, 647.
- 18 吉川一義『ブルースト美術館『失われた時を求めて』の画家たち』、筑摩書房、1998、p.201-204.
- 19 Marcel Proust, *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, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.970. これ以降の同書への参照は、引用後にPMあるいはEAの略号および頁数を記すことにする。
- 20 モローにおける詩人の表象と性的倒錯の概念についてより詳しくは、拙論「ブルーストにおける画家の位置 マネとモローの間で」、『関東支部論集』第14号、日本フランス語フランス文学会、2005、p.165-169を参照のこと。
- 21 モローの象徴主義についてはGeneviève Lacambre, *Gustave Moreau*, Gallimard, « Découverte », 1997, p.69-83を参照のこと。

- 22 吉川一義、前掲書、p. 186- 192.
- 23 ローレンス・バーキン『性科学の誕生 欲望／消費／個人主義 1871- 1914』、太田省一訳、十月社、1997、p. 127- 150 および III, p. 1277- 1278.
- 24 Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, *op.cit.*, p.272.
- 25 *Ibid.*, p.270.
- 26 Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau*, *op.cit.*, p.23, 49-50.
- 27 吉川一義、前掲書、p. 196- 200.
- 28 《若者と死》に続いてゲルマント公爵夫人はマネの《オランピア》に言及するが、この言表に関してはゾラの最後のサロン評がその源泉となっていることを筆者は別の場所で特定している。詳しくは 拙論『『ゲルマントのほう』における美術批評 マネを巡る社交界の会話』、『年報 地域文化研究』第5号（2001）、東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻、2002、p. 1- 24を参照のこと。
- 29 Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », dans *À rebours*, *op.cit.*, p.55-76 および Patrice Locmant, « Préface », dans Joris-Karl Huysmans, *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p.34. ユイスマンズはこの序文において、モローからルドンに至る小説内の「小美術館の構成を変更する必要は感じない」(AR, p.64) と言明している。とはいえ作家自身は、自然主義からデカダンスへ、そしてさらにカトリックへの回心（『大聖堂』）という転向をこの時期は見せていた。
- 30 評論集の刊行年と符合するように、社交界の会話は実際、ブルーストが行った1902年のベルギー・オランダ美術旅行の話にこの後接合される。
- 31 Joris-Karl Huysmans, « *Le Poète et la Sirène de Gustave Moreau* », *art.cit.*, p.495.
- 32 Joris-Karl Huysmans, « *Le Poète et la Sirène de Gustave Moreau* », *art.cit.*, p.494-495. また同書収録の図版を参照のこと。
- 33 Joris-Karl Huysmans, *De tout*, Stock, 1902, p.73. ロックマン編の美術批評集ではこの評論は途中までしか収録されていないため、この部分は原書によって補った。
- 34 Geneviève Lacambre, *Maison d'artiste, maison-musée. Le musée Gustave Moreau*, Réunion des musées nationaux, « Les Dossiers du musée d'Orsay », 1997 および マリ＝セシル・フォレ「ギュスターヴ・モロー 画家の暮らし」、『ギュスターヴ・モロー』、展覧会カタログ、Bunkamuraザ・ミュージアム、2005、p. 8- 14.
- 35 世紀末における美術館の概念については 拙論「19世紀後半におけるルーヴルの文学的表象と美術館の概念 ゾラ・ブルースト・美術館」、『ヨーロッパ研究』第6号、東京大学大学院総合文化研究科ドイツ・ヨーロッパ研究センター、2007、p. 173- 191を参照のこと。
- 36 前掲の拙論、p. 181- 183を参照のこと。