

神話と寓意の魅惑

—— ギュスターヴ・モローを見るプルースト ——

吉 田 城

小説家マルセル・プルースト Marcel Proust (1871-1922) はさまざまな国・流派・時代の絵画芸術を愛し、消化吸収し、それを自分の作品に生かしていったが、そのなかで重要なものの一つがギュスターヴ・モロー Gustave Moreau (1826-1898) の絵画である。なるほどモローに熱狂したのは1900年前後の短い期間であったが、その賛嘆の念はプルーストの生涯を通じて持続したからである。未完成とはいえモローに関する試論が残されているし、また一方小説『失われた時を求めて』の中でもとくに画家エルスチールの挿話にモロー芸術が積極的に採り入れられていることは、無視できない事実である。本論においてはモローのどのような側面がプルーストを魅惑したのか、それがどんな形でプルースト文学に結実していったのか、新資料や草稿、タイプ原稿を検討しながら考えてみたい¹⁾。

1 モローのアンチ・コンフォルミズム

世紀末の美術潮流の中でギュスターヴ・モローがどのように位置づけられるのか、まず確認しておこう。この画家は正統派なのか異端なのか、という問いに答えることはむずかしい。モローはもともとアカデミックな教育を受け、伝統的な技法を身につけていた。ローマ賞には2回落選したけれども、私費で長期にわたってローマに滞在し、ミケランジェロをはじめルネサンスの巨匠たちの作品を熱心に模写し、研究した。そしてとりわけ聖書やギリシア神話に取材した作品を多く残した。そして晩年には友人ドロローネーの後を継ぐ形で国立美

術学校の教授を勤めたのである。これだけの事実を見ると、モローはまさに典型的なアカデミー画家であると言えるかもしれない。けれども一方ではモローほど反骨の人はいなかった。彼自身は1880年以降、公式サロンで絵を発表することもなく、社交を嫌って引きこもりがちな生活を送っていたために、その作品はわずかな例外を除いては一般の人々の目に触れる機会が少なかった。そのうえ、時代の趨勢は印象派の台頭そして隆盛へと向かっていた。ゴッホがパリにやってくるのが1886年（この年はモレアスが「象徴主義宣言」を発表した年でもある）、モネがルーアンの大聖堂連作を描くのが1899年のことである。アトリエの薄暗い光を嫌って戸外へと光を求めて出ていった印象派の画家たちの試みは、新しいまなざしで「目に見える現実」を追求することであった。この流れの中では、ひたすら古代や神話世界のイメージに惹かれ続けたモローの絵画は、むしろ時代の流れに逆行するものと思われたとしても不思議ではない。

後で詳述するように、プルーストは1898年頃、すなわちモローが没した年に、突然と言ってもよいほどのモロー熱にとらわれて、開館する前のモロー美術館つまり画家のアトリエを訪れた。そしてほどなくその印象を3つの断片からなる覚書に書き記した。また、これと前後して『ジャン・サントウイユ』にもいくつかモローに関する文章を書き込んでいる。プルーストがこのような熱狂を示した背景には、明らかに先輩のロベール・ド・モンテスキウや親友の音楽家レーナルド・アーンの影響があった。実際、世紀末の文壇や社交界、知識人の中にはモローの熱狂的なファンが多かった。モローがフローベール、ユイスマンス、ラフォルグ、マラルメなどに少なからぬインパクトを与えたことは、別の機会に書いた²⁾。ここでは、そのようなモローの逆説的な立場をふまえて、彼の行った4つの選択について述べておこう。

画家の第1の選択は、孤独の選択である。モローは印象派の画家たちのように仲間うちで集まったり、展覧会を共同で行ったりすることが好きではなかった。耳の遠い母親と二人暮らしを続けた彼は、社交が大の苦手であった。1865年頃知り合ったアデライード＝アレクサンドリーヌ・デュルと愛人関係になり、自宅のそばに住まわせて90年に彼女が死ぬまでその面倒を見続けた。彼は自ら

望んだ孤独のなかで、ひたすら内面的世界を探索したのだと言える。今もモロー美術館に残るあのおびただしいタブロー、エチュード、下絵（1200点にのぼる油彩と水彩、700点以上の素描）はすべて何らかの意味で彼の孤独な思索のなかから生まれたものである。

彼の第2の選択は、沈黙の選択である。モローは自分の芸術理念について、また絵画制作について、言葉を多く費やすことを潔しとしなかった。モローの死後、自宅に残ったノート類を整理して彼の覚書をまとめた本が、ピエール＝ルイ・マチウの手で出版された（*L'Assembleur de rêves. Ecrits complets de Gustave Moreau*, Fata Morgana, 1984, 以下GMと略す）。その中に次のような文章がある。

On sent, on aime, on sait l'art, mais on n'en parle pas [...] Aux bavards, aux critiques de profession, cette désolante dissection des lois, des conditions de l'art. Et combien d'effroyables erreurs, de niaiseries, de contre-sens, à chaque mot, à chaque phrase [...] La divination, l'intuition des choses appartiennent à l'artiste et au poète seuls. (GM, pp.145-7)

（芸術を感じたり、愛したり、知ることはあっても、それを語ることはしない [...]）。芸術の法則と条件を分析する困った仕事は、おしゃべり連中、職業的批評家に任せておこう。言葉の一つ一つ、文の一つ一つになんと多くの恐ろしい誤りや、愚かしさ、誤解がこもっていることか [...]。物事の明察と直観は芸術家と詩人だけのものだ。）

第3の選択は、^{リアリズム}写実主義の否定である。孤独と沈黙は内的思考、内的イメージへと彼を誘う。したがって外界の現実を単純に模倣するようなやり方は、モローの容認するところではない。

Tout ce qui est beau dans l'art, vraiment rare, tout ce qui relève de ce qu'il y a de plus noble, de plus précieux, de l'esprit et de l'âme, ne peut être copié sur

nature (...) Celui qui ne s'inspire pas seulement de la nature, mais qui la copie, est perdu. (GM, p.161)

(芸術において美しいもの、真に稀なもののすべて、精神と魂のもっとも高貴でもっとも貴重な部分すべては、自然の模倣ではあり得ない[...]。自然から靈感を受けるだけにとどまらず自然を模倣する人は、だめである。)

写実主義的な絵画と印象派絵画は、モローの目から見れば結局同じ根をもっているのもあって、内的な現実を描き出そうとするという彼の立場からはほど遠いものである。彼は自然を否定するわけではない。自然をあるがままに写し取ることで満足する態度に対して疑義を投げかけているのだ。

L'art s'appuyant sur la nature ne peut être réduit à en être l'imitation exacte et servile car, à ce compte, il n'est pas l'art, et la nature est préférable. Quel besoin, en effet, de reproduire sans transformation idéale, personnelle ou particulière? (GM, p.177)

(自然を支えにする芸術は、自然の正確で卑屈な模倣に陥ってはならない。なぜならその見方からするとそれは芸術ではなくて、自然の方が好ましいからだ。実際、観念的、個人的、特殊な変形なしに再現する必要がどこにあるだろう。)

単純なミメシス理論に異を唱える象徴主義者モローは、良識や理性よりも個人的な想像力を重く見ていた。それは2つの方向へと向かう。第一にアラベスクや宝飾などの装飾性への志向であり、第二に内的な理念の表現である。前者はアール・ヌーヴォーに通じ、後者はナビ派や表現主義へと通じる道である。装飾性については次のように述べている。

L'art est mort le jour où dans la composition, la combinaison raisonnable de l'esprit et du bon sens est venue remplacer, chez l'artiste, la conception imaginative, presque purement plastique, en un mot l'amour de l'arabesque.

(GM, p.186)

(芸術家が作品を構築する際に、精神と良識の合理的な組み合わせが、ほとんど純粹に造形的な想像力による構想、一言で言うならアラベスクの愛情に取って代わってしまうなら、その日に芸術は死を迎えるのだ。)

若い芸術家に対してモローは、流行に流されることなく、永遠の価値をもった絵画、例えばニコラ・プーサンの作品を研究するように勧める。通常規範的アカデミー絵画の典型とされるプーサンの絵も、モローに言わせれば「純粹想像力の崇高な論理」をもった作品なのである。このような選択は、当然のことながらある種の犠牲をはらんでいる。

Consentez donc, véritables artistes –peintre, musicien, sculpteur ou poète – à passer pour un fossile aux yeux des gens aveuglés par leurs prétentions ou auprès de vos confrères[...] (GM, p.140)

(だから真の芸術家たちよ — 画家、音楽家、彫刻家または詩人たちよ —、うぬぼれで目が見えなくなった人々や同業の仲間たちの目に、化石のように映ることを覚悟しなさい[...])

モローが行った第4の選択は、自分の実人生、人間としての生の痕跡をいっさいこの世から消し去ろうとすることであった。彼にとっては、自分の仕事場そして家が、死後そのまま美術館になって、訪れる人に作品を見てもらうことができれば、それで十分なのであった。彼は周到な遺言状によって、葬式にいっさい花も軍隊儀礼も弔辞もいらないと断り、自分の墓に絶対写真を置かないようにと命じた。自分に来た手紙はすべて焼き捨てること、自分が出した手紙は公表を禁じることも命じた (われわれにとって幸いなことに、この点は完全に守られたわけではなかった)。モローは作品によってのみ自分の生を生き、後世に残ろうと固く決意していたように見える。

2 プルーストによるモロー発見

プルーストがいつモローの作品を知ったのか、正確なことは分からない。けれどもごく最近公表されたリュシアン・ドーデ宛書簡³⁾によると、1897年12月17日にプルーストはモローの蒐集家として知られていたシャルル・アイエム夫妻をオペラ座に招待している。それは次のような事情による。プルーストはダグラス・エインリー（ロベール・ド・ビイを介して知り合ったイギリス人の友人で、この時パリのコンチネンタル・ホテルに宿泊していた）がギュスターヴ・モローの作品を見たがっていることを知って、エインリーとアイエム夫妻を引き合わせようとして、オペラ座の栈敷に彼らを誘ったのである。プルーストの年下の友人リュシアン・ドーデもまた待ち合わせの場所「カフェ・ヴェベール」に来るように言われていた。だがリュシアンとプルーストはこの17日の観劇に行くことができなかった。なぜなら、リュシアンの父で作家のアルフォンス・ドーデが前日16日の晩に息を引き取ったからである。ドーデ家と親しく交際していたプルーストは、ただちに駆けつけて葬儀の準備を手伝ったのである。19日になってプルーストは、エインリーに会えなかったことの詫びを手紙で書き送った⁴⁾。その中で、こう述べている。「いずれにせよこの次1月にお越しになる時、必ずご連絡ください。次回はお目にかかれるでしょうし、モローと一緒に見に行きましょう⁵⁾。」1897年のこの時点でプルーストは少なくともモローに相当関心をもっていたことが分かる。アイエムの所有する作品をすでに見たことがあるという可能性が高い。

ギュスターヴ・モローはこの頃には胃癌の症状があらわれて余命いくばくもないことを自覚しており、1897年9月には遺言状まで執筆している。ラ・ロシュフーコー街の自宅を自分の死後に記念美術館として残すことに決め、その増改築工事がすでに開始されていた。そして1898年4月18日にモローが死去すると、包括相続人に指定されたアンリ・リュップがモロー美術館の開館に向けて奔走を始める。モロー美術館が正式に国立の美術館として設立されるのは1902年、ジョルジュ・ルオーを館長として開館するのが1903年のことである。プルーストはロチルド家、アイエム家などの所有するモロー蒐集作品、1899年1月31日

からリュクサンブール美術館⁶⁾で開かれたシャルル・アイエム・コレクションの展覧会に出品された14点のモロー作品、そしてラ・ロシュフーコー街の美術館というように、この頃集中的にモローの絵を見る機会をもつことができたようである。

したがって、プルーストがモローに関して書き残した覚書もまたこの時期に執筆されたと思われる。これらはパリ国立図書館手稿部の「プルースト45」と呼ばれる、評論を集めて綴じた書類に残存している⁷⁾。この覚書草稿には比較的訂正や推敲の跡が少ないが、推敲されておらず、統辞法が整っていない。このことから見て、雑誌掲載のための原稿ではなく、ただメモ風に記したもののようである（それゆえわれわれはこの草稿を「モロー論」ではなく「モロー覚書」と呼ぶ）。全体は3つの部分からなっていて、互いの内的な連続性は感じられないが、ほぼ同時期に位置すると思われる。第2断章に画家の死をめぐる考察が含まれているところから、おそらく98年のモローの死後、あまり時間をおかずにかかれたものであろう。しかも、第3断章の末尾近くに「ある日異なった環境で、内部の声に耳を傾ける気分で見たとあのギュスターヴ・モローは、注意深くはあるが閉ざされた心のまま急ぎ足で行なったオランダ旅行全体にも匹敵するものだった」という一文が見られるので、アムステルダムレンブラント展を見るためにプルーストが最初のオランダ旅行に出かけた1898年10月より少し後に書かれたと考えるのが自然である⁸⁾。

プルーストはなぜこの覚書を書いたのだろうか。ラスキンが1900年に死んだとき、ラスキンに対する賛嘆の念が絶頂に達して彼に長いラスキン論を書かせたように、モローの死がプルーストの中に一種の化学変化を起こさせたと考えすることはできないだろうか。90年代後半になるとすでに印象派および後期印象派の活躍はめざましく、モローやピュヴィ＝ド＝シャヴァンヌのような象徴主義の流派はどちらかと言うと芸術界では傍流となりつつあった。けれども芸術の愛好家を自認する知識人、社交人の中にはロベール・ド・モンテスキウ（『失われた時を求めて』のシャルリュス男爵の主要なモデル）、グレフェール伯爵夫人（ゲルマント公爵夫人のモデルの一人）のように、モローを高く評価する

人々がいた。プルーストはこのような知的環境の中で、モロー独特の世界に惹かれていった。

3 モロー覚書―第1断章

覚書の第1断章は、ギュスターヴ・モローの作品に「本質的な性格」を見出そうとする試みである。その書き出しを読んでみよう（以下の引用文は、草稿のマイクロフィルムによる。草稿の転写において、線で抹消された字句は削除箇所を示し、〈 〉は加筆部分、*は推定による判読を示す）。

Nous ne pouvons pas toujours facilement concevoir comment ~~certain~~
~~pa~~ [ysages] certains oiseaux s'envolant d'un paysage, un cygne s'élevant de la
rivière vers le ciel, une courtisane prenant le frais au milieu des oiseaux et des
fleurs sur une haute terrasse, sont l'occupation incessante des pensées d'un
grand esprit, se retrouvent comme leur caractère essentiel dans toutes ses toiles
et sont l'admiration de la postérité, le plaisir exclusif de tel amateur qui n'a que
~~leur~~ ses œuvres[,] qui retrouve avec plaisir dans la ~~B-St Sébastien~~ Descente de
Croix le cygne qu'il a aussi dans l'Amour et les Muses et par un plaisir inverse
et le même, se rejouit d'avoir le seul ~~paysage~~ oiseau bleu qu'il ait peint. (folio
79 recto)

（〔いくつかの風景：削除〕風景から飛び立つ何羽かの鳥，川から空へと舞い
上がる白鳥，鳥や花に囲まれて高い露台で涼んでいる遊女がいかにして偉大な
人物の思いを絶え間なく占めているのか，いかにしてそれらがその本質的性格
のように彼のすべての絵に立ちあらわれているのか，そして後世の人々の称賛
の的となり，彼の作品しか所有していない愛好家の喜びとなっているのか，わ
れわれはつねにたやすく思い浮かべることができるわけではない。その愛好家
は〔『聖セバスチアン』：削除〕『十字架降架』の中に，『キューピッドとムー
サたち』にも見出した白鳥を見つけて喜び，反対であるが同一の喜びによって，
彼が描いたただ一つの〔風景：削除〕青い鳥をもっていることを楽しく思うの

である。)

このようにブルーストは、最初からモロー芸術の観念的な特徴を抽出するのではなく、鳥、白鳥、遊女、詩神（ムーサ）といったモローの絵に反復して現れるモチーフに着目する。そしてこれらが配置されている神秘的な「神話の風景」には、「貴重な歴史の本質」が含まれていると指摘する。これと比べるなら、「純然たる風景画」（おそらく印象派の絵画を考えているのだろう）は卑俗で非理知的であるとさえ言う。

Mais ces paysages de Moreau sont tellement le paysage où ~~tel~~ tel Dieu passe, où telle vision apparaît, et la rougeur du ciel y paraît ~~si~~ un si sûr présage, et le passage d'un daim ~~+~~ un si favorable augure, et la montagne un lieu tellement consacré qu'un paysage pur paraît à côté bien vulgaire et comme desintellectualisé, comme si les montagnes, le ciel, les bêtes, les fleurs auraient été vidées [*sic.*] en un instant de leur précieuse essence d'histoire, comme si le ciel, les fleurs [,] la montagne ne portaient plus le sceau d'une heure tragique [...], les paysages de Moreau étaient généralement resserrés dans une gorge, ~~donnant~~ fermés par un lac, partout où le divin s'est parfois manifesté, à une heure incertaine que la toile éternise comme le souvenir du héros. (folios 79 recto-verso)

（けれどもこれらのモローの風景は、ある神が通り、ある幻が現れ、空の赤みが確かな予言となり、鹿の通過が吉兆となり、山が聖なる地となるような、まったくそんな風景なので、それに比べると純然たる風景は実に俗っぽく、非理知的になったように見える。あたかも山々、空、動物、花々が一瞬にして貴重な歴史の精髓を除去されたかのように。またあたかも空、花々、山がもはや悲劇的時間の刻印をもたないかのように [...])。モローの風景は、画布が英雄の思い出のように永遠のものとしている定かでない時刻に、神々しいものがときおり姿を見せた場所ではどこにおいても、ふつう峡谷の中に挟み込まれ、湖に閉

じられている。)

この抜粋を読むだけで分かるように、この第1断章は同じ言葉の繰り返しが多く、統辞法にほとんど配慮していない。このことは、プルーストがかなりの速度でこの文章を一気に書いたことを思わせる。彼がたどたどしい筆遣いで取り出そうとしているのは、モローの風景に特有のイメージの連鎖であり、それ以上のものではない。

4 モロー覚書—第2断章(1) 芸術創造の神秘

これに対して、2番目の断章はモローの絵画から出発してプルースト独自の芸術論に達しているように見える。まず最初にプルーストが主張するのは^{フラグマン}断片としての作品という考えである。

Un tableau est une sorte ~~de fragment~~ d'apparition < frag > ~~du monde~~ d'un coin d'un monde ~~inconnu~~ mystérieux dont nous connaissons quelques autres fragments qui sont les ~~mêm~~ toiles du même artiste. Nous ~~levons~~ sommes dans un salon, nous causons [,] tout d'un coup nous levons les yeux et nous apercevons une toile que nous ne connaissons pas et que nous avons pourtant déjà reconnue comme le souvenir d'une vie antérieure. (folio 81 recto)

(1枚のタブローは、[一種の断片：削除] われわれが他のいくつかの断片、すなわち同じ芸術家の画布を知っている[見知らぬ：削除] 神秘的[世界が：削除] 世界の片隅が出現したようなものである。われわれがサロンにいてしゃべっているとき、ふと目を上げると知らない絵を見かける。けれども前世の記憶のように、もうそれと分かっているのだ。)

のちにプルーストはラスキンの『アミアンの聖書』翻訳(1904)前書きの中でこの考え方を発展させて、批評行為の原点に位置づけている⁹⁾。つまり、ある作家、作曲家、画家の作品を1つだけ読む(聴く、見る)のは一面的な行為

であって、さまざまな機会に同じ芸術家のいろいろな作品に触れてはじめてその特徴を多様性の中でしっかりと把握できるのだと言うのである。こうして引き出された共通の特徴がその芸術家の「精神的容貌」を形作るというわけだ。

ではモローの世界に共通の特徴とは何か。それは宝石や薔薇の花で飾られた馬であり、豎琴をもち「女の顔をした」詩人であり、詩人に付き従う不思議な鳥であり、谷間に咲いた花である。これらの頻出するモチーフからなるこの土地こそ、「詩人の魂」そのものであるとプルーストは述べる。

L'inspiration est le moment où le poète peut pénétrer dans cette âme la plus intérieure. Le travail est l'effort pour y rester entièrement pour ne pas [,] tandis qu'il écrit ou qu'il peint [,] n'y rien mêler du dehors. De là cette retouche des mots, des couleurs devant un modèle qui pour le poète est aussi réel [,] aussi impérieux que pour le peintre, pour le peintre aussi intellectuel [,] aussi personnel que pour le poète. (folio 81 verso)

(靈感とは、詩人がこのもっとも内密な魂に入り込むことのできる瞬間のことである。仕事とは、そこに完全にとどまろうとする努力、書いたり描いたりしているときにそこに外のものを何も混ぜないでいようとする努力のことなのだ。だからこそモデルを前にして字句や絵の具を修正するのであって、それは詩人にとっては画家にとってと同じくらい現実的でやむを得ないものであり、画家にとっては詩人にとってと同じくらい理知的で個人的なものなのである。)

この一節は非常に示唆的である。まず第一に、画家について語りながら、プルーストがつねに作家との類推を働かせているということ。それは絵画と文学が同一原理のもとに論じられると言うばかりではなく、創造行為の原点においてまったく同じ構造をもっていることが表明されているのだ。ここでプルーストが「靈感」と呼んでいるものは、のちにマドレーヌ体験が象徴することになる特権的瞬間に対応しており、また「仕事」と呼んでいるものは、その瞬間を作品の中に定着させようとする創造の努力に対応している。また「内密な魂」

l'âme intérieureという言い方で表現しているものは、『サント＝ブーヴに反して』および『失われた時を求めて』において展開することになる「深い自我」le moi profondという概念を先取りしている。

断章の続きで、プルーストはモローの『ペルシャの詩人』(1893) [図版1 参照, ただし同画題の別作品] を散文詩のような文章で描写する。



図版 1

Et en effet il chante ce cavalier au visage de femme et de prêtre, aux insignes de rois, que suit l'oiseau mystérieux, devant qui les femmes et les prêtres s'inclinent, et inclinent les fleurs et ~~et~~ que regarde [son cheval], d'un œil où vit l'esprit qui circule encore dans toute la nature, d'un œil tendre comme s'il l'aimait, en levant vers lui son mufle indompté comme s'il le haïssait et devait le dévorer. Il chante, sa bouche est ouverte, sa poitrine gonfle les ~~et~~ branches de roses qui l'enlacent. C'est le moment où on perd pied, où on n'est plus sur la terre ferme, où le vaisseau mis à la mer flotte et déjà miraculeusement s'avance, où la parole soulevée par des flots rythmiques devient chant. Et

~~ee-soulèvement~~ cette palpitation < visible > se soulèvera éternellement dans la toile immobile. (folio 82 recto)

(実際、王の印を身につけ、女性と僧侶のような顔をしたこの馬上の人物は歌をうたっている。神秘の鳥が彼のあとを付き従い、彼の前では女たちと僧侶たちが身をかがめて花束を差し出している。〔彼の馬は、〕自然全体にみなぎる精霊が宿る目、まるで彼を愛しているかのような優しい目で彼を見つめ、まるで彼を憎み貪り食おうとするかのように荒々しい鼻面を彼の方に向けている。彼はうたい、その口は開いて、胸は絡みついた薔薇の枝を膨らませている。これはもはや陸地から離れて背が立たなくなる瞬間、海上に進水した船が奇蹟的に進み始める瞬間、言葉がリズムカルな波に乗って歌となる瞬間である。そして〔この盛り上がり：削除〕この目に見える拍動が不動の画布の中で永遠に盛り上がることだろう。)

馬上で歌を歌う詩人、それはもちろんモロー自身の、そして芸術家一般の寓意である。歌が発せられる瞬間こそ、芸術が生まれる特権的な時間である。陸を離れて海に浮かぶ船のイメージは、想像力が自由に羽ばたく神秘的な動きを表しているようだ。

5 モロー覚書—第2断章(2) オルフェウスの首

第2断章の後半部は、その内容から言ってモローの弔辞とも読むことができる。詩人つまり芸術家は、たとえ肉体は滅んでも、自分が残した作品によって永遠に生き続けると述べるのである。

Nous croyions le poète mort, nous allions faire un pèlerinage au Luxembourg comme on va si simplement devant une tombe, et nous allons simplement, comme une femme portant la tête morte d'Orphée, devant la "Femme portant la tête d'Orphée" et nous voyons ~~cette tête nous regarder~~ dans cette tête d'Orphée quelque chose qui nous regarde, la pensée de Gustave Moreau peinte sur cette

toile qui nous regarde de ces beaux yeux d'aveugle que sont les couleurs pensées. (*ibid.*)

(詩人は死んだとわれわれは思っていて、気軽に墓参りをするようにリュクサンブール美術館に巡礼をするつもりだった。われわれはオルフェウスの首を持つ女のように、気軽に『オルフェウスの首を持つ女』の前に行く。するとこのオルフェウスの首の中にわれわれを見つめる何か、この絵に描かれたギュスターヴ・モローの思想が見えてくるのである。それは思考された色彩とでも言うべき美しいあの見えない両目でわれわれを見つめている。)

ここでブルーストが言及しているモローの『オルフェウス』正確には『オルフェウスの首を持つトラキアの女』は、1866年にサロンに出品されて評判となり、国に買い上げられて当時リュクサンブール美術館に展示されていた〔図版2参照〕。モロー美術館が開館する以前はこれが一般人の目に触れるほとんど



図版 2

唯一のモローの作品であつたらしい。周知のように、オルフェウス（オルペウス）はギリシア神話で重要な役割を与えられている詩人で音楽家である。アポロンより授けられた豎琴を彼が奏でると野獣や草木まで魅惑されたという。また愛する妻エウリュディケーを喪ったことを嘆き悲しんで、彼女に会いに冥府に赴く話、妻を連れ戻す途中で約束に背いて後ろを振り向いたために再び妻を冥界にさらわれた話などは人口に膾炙しており、古来多くの詩や歌曲、絵画などに取り上げられてきた。だがここで問題となっているのは、冥府下りの後日譚である。

神話によれば悲嘆にくれたオルフェウスは身邊にいっさい女性を近づけなかったため（一説では女嫌いになったのは同性愛に走ったからだという）に、ディオニソスに仕える巫女たちに憎まれ、ついに八つ裂きにされたという。女たちはばらばらにしたオルフェウスの肢体をヘブロス河に投げ込んだが、オルフェウスの豎琴と首だけは歌をうたい続けながら河を流れ下り、やがてレスボスの島に流れついた。この結末についてはもう一つ別の説があつて、オルフェウスの首が流れついたのは彼の生まれ故郷であるトラキアの地（バルカン半島東部）であつたという。モローが描いているのはもちろんこちらの方である。興味深いことに、オルフェウスを描いた作品は昔からたくさんあつたのに、切断された首を主題にしたのはモローが最初であるらしい¹⁰⁾。モローの『オルフェウス』の衝撃は大きく、のちにオディロン・ルドンやジャン・デルヴィルなどによる同主題の作品を生み出すきっかけになった。サロンに出展されたとき、作者による次のような説明が付されていた。「一人の若いトラキア娘が、ヘブロス河の水に乗って運ばれ、トラキアの岸辺に流れ着いたオルフェウスの首と豎琴をうやうやしく拾い上げる。」画面中央には高貴な顔立ちの女性が、異国風の衣装をまとって、豎琴に載ったオルフェウスの首を両手にかかえ、いつくしむようなまなざしを投げかけている。彼女の背後には丈の低いレモンの木がある。背景の岩場はレオナルド・ダ・ヴィンチとの関連性も指摘されている。岩場の上には3人の牧人がいて、真ん中の人物はオルフェウスの音楽に調子を合わせるように笛を吹いている。画面右下の隅には2匹の亀がいる。亀は

豎琴を作る材料となるものであるから¹¹⁾、これによって音楽の永遠性が暗示されているのであろう。

この絵を見て感心したマクシム・デュ・カンは次のような言葉を残した。
「娘は魅力的な横顔をしており、金髪で、感動に青ざめ、えも言われぬ悲哀の情をこめてその唇が二度と開くことのないこの英雄の首を眺めている。両手とはだしの足は見事なデッサンである。踏み出している脚が明らかに短すぎて胴体を不釣り合いに長く見せていなかったとしたら、この優雅な姿全体にほめ言葉しか与えられないところだ。」一方テオフィル・ゴーチエは、宝飾や衣装のていねいな描き方をほめたたえ、ベルギーノカラフェエロ初期のスタイルに比較した¹²⁾。

ところで「切られた首」を視覚的に表象すること自体は珍しいことではない。旧約聖書中のユーディト（味方を救うため、敵の大將ホロフェルネスの首をかき切った）、あるいはサロメとその母ヘロディヤ（洗礼者ヨハネの首を斬らせた）、ダビデ（巨人ゴリアテを倒した）、ギリシア神話のペルセウスとメドゥーサにいたるまで、神話や聖書のさまざまな場面に現れている。またヴィクトル・ユゴーが亡命中ガーンジー島の住まいに、「ユスティティア（正義）」と題された自筆のデッサンを飾っていたことは知られていて、そこにはギロチンではねられた生首が宙に浮かんでいるところが描かれていた。ユゴーはまた長編叙事詩『諸世紀の伝説』（1859）の中で、謀殺されたファブリス侯爵の首に黒い翼が生えて飛び上がる幻想的光景を描いている（第7章第3部「ファブリス侯爵の信頼」）¹³⁾。

けれどもオルフェウスの切断された首はモローの創意である。これは何を意味しているのだろうか。オルフェウスがホメロス以前の最大の芸術家であるとすれば、この主題は「詩人の死」を示していると言えよう。モローは芸術家の死を悼む心情を、オルフェウスの首に託して表そうとしたのではないか。肉体は失われても、芸術家は歌をうたい続けることができる。作品は不滅の存在として、後の世まで残るのだから。

ところで、この油彩に先立つ水彩画や、後に描かれたデッサン数点を見ると、

面白いことに気づく。つまりトラキアの娘とオルフェウスの首は、他の画面では乳飲み子を抱く女、あるいは幼子イエスを抱く聖母マリアによく似た姿で描かれているのだ。あるデッサンにおいては、オルフェウスの首がまるで乳を吸おうとするように、豎琴からはみ出している。スフィンクスやメディアといった男を破滅させる「ファム・ファタル」を描いたモローには、またキリストの死を嘆くマリアや、このトラキアの娘のような、かぎりなく優しい女性の姿を描くこともできたのである。『オルフェウス』を出展する前、1865年頃（一説では1859年頃）に生涯唯一の恋人となるはずのアデライド＝アレクサンドリーヌ・デュルと知り合ったことが、このタイプの女性像にいくばくかの影響を与えていたのではないかと推測される（彼女が1890年に死んだとき、その思い出に捧げるべく『エウリュディケーの墓の上のオルフェウス』を描いたことが想起される）。プルーストもまたこの『オルフェウス』に強い衝撃を受けたことは、後々も書簡の中でたびたび言及していることから明らかである¹⁴⁾。

6 モロー覚書―第2断章（3）画家の内的空間を象徴する美術館

覚書の中でプルーストは、美術館に改装されようとしているギュスターヴ・モローの家について考察し、それが一種の教会のようにしていると述べている。

La maison de Gustave Moreau < maintenant qu'il est mort > va devenir un musée. ~~Cette image~~ * C'est ce qui doit être. Déjà de son vivant la maison d'un poète ~~est une sorte de~~ n'est pas tout à fait une maison. On sent que pour une part ce qui s'y fait ne lui appartient déjà plus [,] et déjà à tous, et que souvent [ce n'est pas: non biffé] elle n'est pas la maison d'un homme, souvent c'est-à-dire toutes les fois où il n'est plus que son âme la plus intérieure. Elle est comme les points idéaux du globe, comme l'équateur [,] comme les pôles [,] le lieu de rencontre de courants mystérieux. Mais c'est ~~dans~~ en un homme que s'agite ~~quel~~ parfois cet [sic.] âme. Sans doute cet homme en reste dans une

certaine mesure sanctifié. Il est une espèce de prêtre dont la vie est vouée à
« servir » cette divinité à nourrir les animaux sacrés qui lui plaisent et à
répandre les parfums qui facilitent ses apparitions. La maison est à moitié
église, à moitié maison de prêtre. (folio 82 verso)

(ギュスターヴ・モローが死んだ今、彼の家は美術館になるはずだ。そうなる
のが当然である。生前からすでに詩人の家というものは完全に一軒の家という
わけではないのだ。ある程度、そこで作られるものがもはや彼のものではなく
て万人に属しており、またその家はしばしば——しばしばと言うのは、彼がも
はやそのもっとも内的な魂でしかなくなったときはいつも——人間の家ではな
いのだと感じられる。それはまるで地球の理想的な点、つまり赤道や北極南極
のようなもの、神秘的な流れの潮目なのである。けれどもこの魂がときおりう
ごめくのは人間の中においてである。おそらくこの人はその魂によってある程
度神聖になっている。彼はある種の司祭であり、その生命はこの神に奉仕し、
気に入った神聖な動物たちを養い、神の発現を助ける香りを発散することに捧
げられている。その家は半ば教会で、半ば司祭館なのだ。)

プルーストは後半生には病床生活のために美術館にもほとんど行かなかった
が、若い頃はしばしばルーヴル美術館などを訪れていた。美術館の価値につい
て彼は、「花咲く乙女たちの陰に」の中で次のように述べている。

Mais en tout genre, notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses
qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel,
l'acte de l'esprit qui les isole d'elle. On « présente » un tableau au milieu de
meubles, de bibelots, de tentures de la même époque, fade décor qu'excelle à
composer dans les hôtels d'aujourd'hui la maîtresse de maison la plus ignorante
la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les bibliothèques
et au milieu duquel le chef-d'œuvre qu'on regarde tout en dînant ne nous donne
pas la même enivrante joie qu'on ne doit lui demander que dans une salle de

musée, laquelle symbolise bien mieux par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer¹⁵⁾ .

(どのジャンルにおいても、現代では事物を現実¹⁵⁾にそれが取りまくものといっしょにしか示そうとしないという癖がある。それはしたがって本質的なもの、すなわち現実からそれらの事物を切り放した精神の行為を抹殺してしまうのだ。人々は同時代の家具や置物や壁掛けの真ん中に絵を〈飾る〉。これらの味気ないインテリアは、昨日まではまるで無知であったのに今や古文書や書棚に囲まれて日々を過ごしている一家の女主人が、今日の邸宅において巧みに作り上げているのだが、われわれが晚餐を取りながらこれらの真ん中に置かれた傑作を眺めているとき、その傑作は美術館の展示室においてしか期待できないような同じ陶醉の喜びを与えてくれないのだ。展示室というものは、あらゆる個性をはぎとったむき出しの性格によって、芸術家が創作に没頭した内的空間をはるかによく象徴している。)

ましてやモロー美術館は画家が長年住み慣れた家であり、彼のアトリエである。プルーストの目には、それが芸術創造を具現する空間のように思えたとしても不思議ではない。しかもそれは、プルースト自身の未来を予想させるような空間なのである。

Peu à peu les tableaux encombrèrent toutes les chambres et il n'y en avait plus qu'une [un mot illisible et biffé] que très peu où se réfugiait l'homme qui voulait dîner, recevoir ses amis, dormir. Peu à peu se raréfiaient les moments où il n'était pas envahi par son âme intérieure [,] où il était encore l'homme qu'il était aussi. Sa maison était déjà presque un musée, sa personne n'était plus que [plus que: non biffé] le lieu où s'accomplissait une œuvre. (folio 83 recto)

(少しずつ^{タブロー}絵画がすべての部屋を埋めつくし、夕食を食べたり、友人たちを家

に迎えたり，眠ったりしたいと思う人間が逃げ込むような場所はほとんどなくなってしまった。彼がその内密の魂に侵入されていないような瞬間，もとのような人間であった瞬間は少しずつ少なくなっていく。彼の家はすでにほとんど美術館となり，彼の人格はもはや作品が完成される場所ではなかった。）

プルーストがこの文章をつづったとき，はたしてどれほど自分の来るべき作家生命のことを自覚していたのか，定かではない。けれども芸術創造に打ち込む人間が，社交や日常生活といった社会的自我を次第に脱ぎ捨てていき，自分の居住空間を，そして自分自身を作品の生成の場に変容させていくというプロセスは，まさに『失われた時を求めて』の執筆に命をかけた晩年のプルーストの姿をほうふつとさせるのである。

7 モロー覚書―第2断章（4）ペルシャの詩人

この断章には，「内密の魂」*âme intérieure*という言葉が「卑俗な魂」*âme vulgaire*という言葉と対比されて何度か現れている。前に述べたように，この内的な魂とは，芸術創造の根幹に関わっている。しかも，それは芸術家だけに関わるものではない。それは受容者（鑑賞者）にも関わっている。サロンにいる「私」が目を上げてモローの『インドの歌い手』を見る（先ほどは『ペルシャの詩人』であったが，記述内容からしておそらく同一の作品をさしている）。すると作品と「私」の間に一種の共鳴現象が起こるのである。

Et toutes ces âmes intérieures des poètes sont amies et s'appellent les unes les autres. J'étais un homme comme tous les autres dans ce salon, j'ai levé les yeux et j'ai vu ce Chanteur indien que je n'entendais pas, qui ne bougeait [pas] mais dont la poitrine soulevait les roses qui le couvraient, et devant qui les femmes inclinaient les fleurs. Aussitôt en moi aussi le chanteur s'est réveillé. Et tant qu'il a été réveillé, rien n'aurait pu le distraire de ce qu'il avait [à] dire. Et un instinct secret m'avertissait mot à mot du mot que je devais dire. (folios 83

recto-verso)

(そして詩人たちのこれらの内密の魂は互いに親しく、呼び合っている。私はこのサロンにいて他の男と同じような男だった。目を上げてあの『インドの歌い手』を見たが、その人物の声は聞こえず、また身動きもしなかったが、その胸を覆うバラの花は持ち上げられ、彼の前では女たちが花を捧げていた。すぐに私の中にもまた歌い手が目を覚ました。そしてこの歌い手が目を覚まされた以上、何ものも彼が言うべきことの邪魔をできなかったことだろう。そして秘密の本能が、私の言うべき言葉を一つ一つ教えてくれた。)

見る者が画家の内的な魂つまりその精神世界に共鳴し、そこに一体化したとき、彼もまた高い精神性に到達する。ふだんは眠っている自分の中の歌い手、すなわち創造的自我が、芸術作品に触れることによって生起する瞬間である。

さて『オルフェウス』がモローおよびブルストにとってもちえた特別の意味のようなものが、やはりこの『ペルシャの詩人』または『インドの歌い手』にも認められるであろうか。絵のサンボリズムという点では、オルフェウスの場合と同じようにこれもまた「詩人」あるいは「芸術家」の寓意と考えられる。もっとも前者が芸術家の死とその哀悼をあらわすとすれば、こちらは民衆の尊敬を勝ち得る悠然とした芸術家像と言えるだろう。また主題に関しては、典型的なオリエンタリズム（東方趣味）の表出が見られる。よく知られているように、絵画においてオリエンタリズムにはドラクロワ、ドゥカン、フロマンタンなどロマン主義以来確立した伝統があり、また文学においても、古くはモリエールやラシーヌの「トルコ趣味」(『バジャゼ』など)、モンテスキューの『ペルシャ人の手紙』、そして19世紀にはシャトーブリアンやジェラルド・ド・ネルヴァルの『東方紀行』、ユゴーの『東方詩集』、フローベールの『サランボー』『ヘロデヤ』をはじめ数多くの作品が、オリエントを舞台として、あるいはそれに靈感を得て書かれた。ひとくちにオリエント（東方）と言っても千差万別であって、通常マグレブやエジプトから聖地エルサレム、ペルシャ、インドまでを意味していた（中国や極東日本の影響は世紀中葉以降しだいに顕著になる）。と

はいえ彼らの東方観は、サイードの『オリエンタリズム』が明らかにしたように西欧中心主義の意識構造に合致していて、現実の異国文化受容というよりは、非ヨーロッパ文化に対する憧れと優越感の逆説的な混合であった。

モローは若いときから一貫して東洋美術に強い関心を示しており、万国博覧会会場で模写をしたり、東洋工芸品店で骨董を購入したりしていた¹⁶⁾。そして彼の扱う主題もキリスト教とパガニズム（ギリシア神話の世界）から次第にペルシャやインドへと広がっていき、最後の大作『ユピテルとセメレー』に至っては、仏像やヒンドゥー神などに似た姿も見られ諸神混淆様式を示しているほどである（ロベール・ド・モンテスキウはこの絵を「東洋の掛け軸」に譬えた）。これはモローが次第にコスミックな世界観に接近していったことを示しているのだろう。『ペルシャの詩人』は1893年の作品であるが、すでに65年頃から『ペリ』（ペルシアの妖精で、グリフォンに似た架空の動物に乗って空を飛んでいる [図版3 参照]）や東洋の詩人のモチーフを何度も画題として選んでおり、素描もたくさん残している。一方プルーストもまた、オリエンタルな要素に強い関心を抱いていた。その典型は小説『失われた時を求めて』にあらわれたア



図版 3

ラビアの『千一夜物語』の影響である¹⁷⁾。おそらく小説家は母親から受け継いだユダヤの血を意識していたはずで、彼の「内なる他者」である非フランス人的要素が折りにふれて共鳴を起こしたのだと思われる。

『ペルシャの詩人』に関してもう一つ大事なことは、ブルーストが「女性のような顔をした詩人」のイメージに注目していたことであった。モローの詩人を見てブルーストは言う、「私の中にいる歌い手もまた女性のようにやさしく、しかしまた僧侶のように重々しかった」と。はたしてここに同性愛的な関心を見るべきであろうか。すでにはっきりと自己の同性愛傾向を認識していたブルーストにとって、バラの花で飾られた、女性のやさしさをもった詩人とはどこか彼自身を思わせる姿ではなかったか(東洋的な容貌の故にブルーストは「ペルシャの貴公子」と呼ばれていた)。いずれにせよ、モローの人物は多くがアンドロギュヌス(両性具有者)的であることに間違いはない。アンナ・ド・ノアイユに関して後述するように、ブルーストはこの点を重く見ていたようだ。

8 モロー覚書—第3断章

美学的な論点とモロー絵画への直接的アプローチの見られた第2断章に比べると、覚書第3断章は短く、モローの具体的作品への言及はない。けれども、ブルーストの芸術論の観点から見て大切な2つのポイントを含んでいる。第1は、芸術の理解、芸術への真の愛は鑑賞時間の長さとは無関係だという信念である。

Au souvenir de ce que j'ai éprouvé devant ce Gustave Moreau j'en ai moi qui ai une impression comme celle-là en une année[,] j'envie les gens dont la vie est si bien réglée que chaque jour ils peuvent consacrer quelque temps aux joies de l'art. Par moments aussi surtout en voyant combien ils sont à d'autres égards moins intéressants que moi je me demande s'ils ne disent pas avoir si souvent ces impressions que parce qu'ils ne les ont jamais. (folio 84 recto)

(このギュスターヴ・モローの前で味わったことを思い返してみると、私はそ

んな印象をある1年の間に受けたのであって、私としては、ごくきちんとした生活を送っているために毎日いくらかの時間を芸術の喜びのために割くことのできる人々が羨ましいと思う。だがまた時として、彼らが他の点で私よりもどれほどおもしろくない人間であるか分かったときなど、彼らがそういう印象をしばしば受けたと言わないのは、要するにそんな印象など受けることがかつてないからではないかと自問してしまうのだ。)

これはプルーストの芸術受容の特異なありかたを端的に示している。実際、同時代の趣味人や評論家に比べて、プルーストは病気がちであったせいもあって、モローに限らず絵画を鑑賞する機会も時間も少なかった。けれども彼にとっては、ほんのわずかな時間の出会いで十分だったのだ。すぐれた審美眼と集中力によって彼は絵画との「内的交流」をはたした。それは「印象＝刻印」impressionの持続を保証するものだった。印象は心の中でさらに熟成を遂げ、美の創造へと彼をいざなうものとなった。

第2点は、作家にとって作品がいかに大事な意味をもつかという点である。

Il n'y a de réel pour un écrivain que ce qui peut refléter individuellement sa pensée c'est-à-dire ses œuvres. Qu'il soit ambassadeur, prince, célèbre cela n'est rien. Que sa vanité d'homme le recherche, cela peut être funeste pour l'écrivain [,] mais peut-être sans cela se laisserait-il anéantir par la paresse ou abrutir par la débauche, ou consumer par la maladie. (*ibid.*)

(作家にとって現実的なものは、彼の思考を個別的に反映しうるもの、すなわち彼の作品しかない。彼が大使であろうと、君主であろうと、有名であろうと、そんなことはなんでもない。人間としての虚栄心がそれらを追求するとしたら、それは作家にとってはいまわしいことだ。けれどもきっと、そんなことがなくても、彼は怠惰のゆえに無に帰すか、放蕩で愚かになるか、それとも病気で憔悴してしまうことだろう。)

社会的成功と芸術の成就是まったく無関係である、いやむしろ、社会的成功を望む気持ちは作品創造にとって有害なものになりうる、という考え方である。ここには、文学一筋に生きようと決意した当時のブルーストの精神状態が如実に反映されている。ブルーストはシャトーブリアンをやんわりと批判して、文学の偉大さが完全に精神的なものであると述べる。この主張は、レオナルド・ダ・ヴィンチが絵画について「コサ・メンターレ（精神的なもの）」だと述べた有名な言葉を思わせる。

モロー覚書の第3断章は、こうしてモローの作品世界を離れて、文学一般の意味についての考察に逢着する。それは、モローの内的世界への参入を意識しているうちに、文学者としての矜持と自覚が呼び覚まされたからであろう。ブルーストは一連のモロー覚書によって、画家の本質を探るという作業から出発しながら、次第に一般的な芸術認識論へと接近していったのである。ブルーストにとってペンを動かすことは、思考を深める手段であったように思える。

9 『ジャン・サントウイユ』のなかのモロー

ブルーストの未完の小説『ジャン・サントウイユ』*Jean Santeuil*の原稿はそのほとんどすべてが1895年から1899年のあいだに執筆されている。つまり、モローへの熱狂の時期と重なっている。実際、この作品の4箇所にもモローの名前が出てくる。そもそも『ジャン・サントウイユ』は多くの断片群からできており、個々の断片の執筆年代は必ずしも明確ではない。だがモローについて書いた部分は、その内容をこれまで検証したことに基づいて判断すると、1898年秋から1899年にかけて執筆された可能性が強い。

ではこの4つの言及を一つずつ検討してみよう。第1の言及は「ドゥカーズヴィルの教会」と題された断片である（断片の題名はプレイヤッド版编者による。以下も同様。参照箇所はプレイヤッド版のページを示す；JS（= Jean Santeuil），365-366）。ドゥカーズヴィルDecazevilleは実在の地名で、フランス南部のアヴェロン県の町であり、1862年、モローが36歳のとき、フロマンタンに紹介されてこの町のノートルダム聖堂のために14点の連作「十字架の道行」

を匿名で描いたことがある。プルーストの生涯にはドゥカーズヴィルを訪れた形跡はないので、おそらく絵画の複製をカタログなどで見てそれにヒントを受けたのであろう。

この断片の内容はドゥカーズヴィルのノルマンディー様式の教会と、そこにあるギュスターヴ・モローの連作の話につきており、主人公のジャンやその知人は一人も登場しない。むしろモローへの関心から、取りあえず小説筋書とは無関係に書いたもののように思われる¹⁸⁾。

Elle renfermait d'ailleurs une suite d'admirables peintures de Moreau, une *Descente de Croix* qu'il n'avait pas signée et que presque tout le monde ignorait et qui était là, car tous les chefs-d'œuvre d'un maître ne reposent pas au même endroit. Et l'église de Decazeville était le cimetière ignoré de celle-ci, qui dormait là son sommeil séculaire aussi paisiblement que les morts dont le nom se lisait sur la dalle devant l'église [...] Mais un jour quelqu'un épris de l'œuvre de Moreau les découvrirait et irait se pencher sur ces tombes somptueuses et muettes pour leur demander le secret de la vie du maître défunt. Car les œuvres humaines à force d'être fixées dans un endroit de la nature finissent par en faire partie, de sorte qu'il nous attire par une sorte de personnalité à demi humaine et elles par une sorte de charme local [...]

（その教会の中にはモローによる一連の見事な絵があったが、その『十字架降架』には署名がなく、ほとんど誰も知らない作品であり、その場所にあった。なぜならある画家の傑作のすべてが同じ場所にあるとは限らないからだ。そしてドゥカーズヴィルの教会はこの絵の知られざる墓場であり、その絵は教会前の敷石にその名前が読まれる死者たちと同じくらい平和にとわの眠りについてた [...]）けれどもある日モローの作品に惚れ込んだ誰かがそれらの絵を発見し、亡き画家の生涯の秘密をたずねようとして、荘厳で物言わぬこれらの墓をのぞきこみに行くことだろう。なぜなら人間の手になる作品は、ある自然の中の場所にずっととどまることでついにはその一部をなすようになり、その場所

は半ば人間的な一種の人格によってわれわれを引きつけ、作品の方は一種の地方的魅力によってわれわれを引きつけるからだ […])

「亡き画家」という表現から見ておそらくモローの死後直後に書かれたと思われるが、この文章には特にモローの宗教画に関して取り立てて深い考察があるわけではない。「無署名」「誰も知らない作品」といった表現には、モローの作品にある程度親しんでいたプルーストが、ある日画家の初期作品が遠く離れた町にあることを知ったときの率直な驚きと関心の高まりが感じられる。作家はモローがかつてパリから遠い町の教会に壁画を描いたという事実注意到注意をうながし、芸術作品が画家の手を離れて、ある場所で独立した価値を発揮しはじめるという独自の考えを述べている。この断片は次のような一般的真理の表出で終わる。

Il semble que la beauté d'art se soit enracinée et soit peu à peu devenue, comme le lieu où elle adhère, quelque chose d'unique et qui ne dépend pas de l'homme, quelque chose que rien ne nous donne si nous n'y retournons.

(芸術の美は根を下ろして、それが結びつく土地と同じように、少しずつ何か独特のもの、人間に依存しないもの、そこにまた戻ってみなければ何ものも与えてくれないような何かに変貌したように思われる。)

第2の言及は「デローシュ夫人の邸宅」という断片に含まれた簡潔なものである。「S夫人は絵画が好きでないのでルーヴル美術館に行ったことがなかったが、金持ちだったのでワトーの素描とギュスターヴ・モローの初期の画法の絵を探している」(JS, 435)。この短い文章ではモローに関するプルーストの意見や見方を知ることはできないが、モローの作品が社交界の一部でスノビズムを満足させるために利用されていたという事実が暗示されている。

第3はレヴェイヨン (ジャンの貴族の友人アンリ・ド・レヴェイヨンの一家が所有する城館) でジャンが出会った小説家トラヴ氏に関する一節に出てく

る (JS, 478)。トラーヴの深い思想に入り込むことの難しさを論じながら、ブルーストはモローの絵画をアナロジーによって取り上げるのだ。

Du reste, si vous vouliez tâcher de pénétrer plus avant dans ces nudités mystérieuses, à la chevelure tressée de lotus, qui sont appuyées les yeux pleins de rêves dans tous les tableaux de Gustave Moreau, ou si vous vouliez mieux connaître ces falaises où une statuette s'élève dans une anfractuosité, vous n'y réussiriez pas, et vous auriez beau connaître en détail la vie de Gustave Moreau, causer lui de l'art, de la vie et de la mort, dîner chaque soir avec lui, vous ne p n treriez pas plus avant dans le mystère de leur origine et de leur signification, que lui [-même]   vrai dire conn ait pas davantage et qui lui sont apportées précieusement, comme d'étranges filles de la mer, dans les marées, de l'inspiration qui l'assaillent. Ce qu'il pourrait vous en dire n'aurait trait qu'aux circonstances de leur invention,   la partie terrestre de leur fabrication (tel paysage vu, telle terre cuite admirée) mais non   la mystérieuse ressemblance qui les unit et dont l'essence, quoique unie   son esprit puisque seul il la dégage et seule elle le rejoint et le délivre, lui [est] néanmoins inconnue.

(もし仮に、ギュスターヴ・モローのすべての絵の中で夢に満ちた眼をして寄りかかっている、髪を蓮で編んだ神秘的な裸婦たちの中にいっそう入り込もうと努めても、あるいはまた岩の窪みに小さな彫像の立っているあれらの断崖をもっとよく知りたいと思っても、うまくいかないことだろう。そしてギュスターヴ・モローの生涯を詳しく知っても、彼と芸術や人生や死について話し合っても、毎晩いっしょに食事をしても無駄なことであって、それらの起源と意味の秘密により深く入り込むことにはならないだろう。それに実を言うとモロー自身もそれらの起源や意味をよく知らないのであって、彼を襲う靈感の潮に乗って、不思議な人魚たちのように、彼のところに貴重にもたらされたものなのだ。そうしたものについて彼が人に言えることは、創作の状況、制作の地上的な部分 (たとえば目にした風景、すばらしいと思ったテラコッタ) のみに

関わるものであって、それらを結び付ける神秘的な類縁性に関わるものではないのだ。彼の精神だけがこの類縁性の本質を取り出し、その本質だけが精神に合体してそれを解放するので、その本質は精神に結びついているのだが、それでも精神の知るところではない。)

「髪を蓮で編んだ裸婦」は、モローのどの絵をさしているのか。ガラテイアもスザンナもデリラも、またグリフォンを従えた妖精もあてはまりそうだ。また「窪みに立つ彫像」はおそらくサッフォーの死を描いたモロー美術館の絵を思わせる。だがこれらの言葉から作品を正確に同定することは難しく、またそれ自体にさほど意味はない。というのは、モロー覚書と同様に、プルーストはモローの絵画世界に共通する独特の形象を抽出しようとしているからだ。重要なのは、プルーストがどのような教訓ないし思想をモローの絵画から引き出したか、ということであろう。問題のトラヴという名前の小説家は、文脈から見てプルーストの模範的先達にあたるアナトール・フランスをモデルにしているようであり、また『失われた時を求めて』に登場する作家ベルゴットの前身的人物であると言える。トラヴに関して、芸術の神秘——芸術家本人にも知ることのできない神秘——を語るには、やはり印象派の画家よりも、神秘的な画風のモローのほうがずっとふさわしく思えたのであろう。靈感の潮（のちのプルーストなら「特権的瞬間」と言うかもしれない）に乗って訪れる神秘の世界は、言葉に出して人に伝えることのできない、沈黙の法則に従っている。

第4の言及は「思い出の品々」と題された断片にある。ジャン・サントウユの部屋の暖炉の上には、サントウユ夫人と親友アンリ・ド・レヴェイヨンの写真、そしてギュスターヴ・モローの『サロメ』の複製が飾られていたというのだ(JS, 807)。最大の愛情の対象だけをえりすぐった飾り棚にモローがあるということは、この時期のプルーストの熱狂を感じさせる。

10 評論

1899年、プルーストの前に突然新しい「神」が現れる。イギリスの美術評論

家であり社会思想家であったジョン・ラスキンである。ラスキンはプルーストの崇拜熱が高まったさなかの1900年1月に世を去ってしまう。モローがその死によってプルーストに衝撃を与えたように、ラスキンの死はプルーストに大きな方向転換を与えた。プルーストは堆積するばかりで完成の見込みの薄い『ジャン・サントゥイユ』の執筆を事実上断念し、母親に励まされる形でラスキンの研究と翻訳に乗り出したのである。ラスキン自身はモローを知らなかったが、ラスキンをめぐるプルーストの考察の中にモローの名がたびたび出てくることは注目に値する。「巡礼の日々」と題された文章の中でプルーストは次のように述べている。

Sans doute si, comme on l'a dit, à l'extrême vieillesse, la pensée déserta la tête de Ruskin, comme cet oiseau mystérieux qui dans une toile célèbre de Gustave Moreau n'attend pas l'arrivée de la mort pour fuir la maison, — parmi les formes familières qui traversèrent encore la confuse rêverie du vieillard sans que la réflexion pût s'y appliquer au passage, tenez pour probable qu'il y eut la Vierge Dorée¹⁹⁾ .

(おそらく、そう人が語ったように、最晩年になって思考がラスキンの頭から逃げ出したとしても — ギュスターヴ・モローのある有名な絵の中で神秘の鳥が死の訪れを待つことなく家から逃れ去るように —, 老人の混濁した夢想にはいまだになつかしい形象が立ち現れていたが、考察が途中でそこに注がれることはなかった、そんな形象のうちにきっと黄金の聖母²⁰⁾ があっただろうと思いたい。)

ラスキン最晩年の発狂については、「ジョン・ラスキン」と題された長い論考（プルーストによる翻訳『アミアンの聖書』序文第3部）の冒頭にもモローとの連想においてこう書かれている。

Comme les « Muses quittant Apollon leur père pour aller éclairer le monde »,

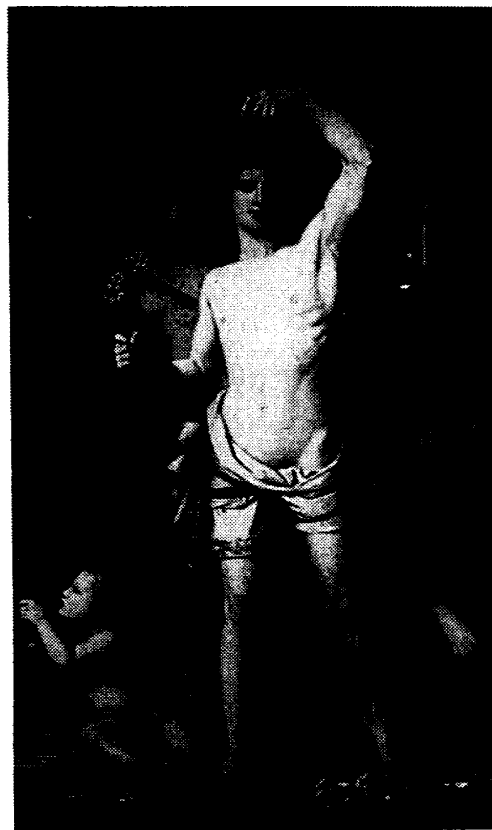
une à une les idées de Ruskin avaient quitté la tête divine qui les avait portées et, incarnées en livres vivants, étaient allées enseigner les peuples. Ruskin s'était retiré dans la solitude où vont souvent finir les existences prophétiques jusqu'à ce qu'il plaise à Dieu de rappeler à lui le cénobite ou l'ascète dont la tâche surhumaine est finie. [...] A sa mort, elles [ses pensées] font retour à l'humanité et l'enseignent. Telle cette demeure auguste et familière de la rue de La Rochefoucauld qui s'appela la maison de Gustave Moreau tant qu'il vécut et qui s'appelle, depuis qu'il est mort, le Musée Gustave Moreau²¹⁾

(『父アポロンのもとを去って世界を照らしにいくムーサたち』のように、ラスキンの思考は一つまた一つとそれを実らせた神々しい頭脳を去っていき、生きた書物の中に化肉して、民衆に教えを垂れに行っただが、ラスキンは、ついには神が自分のもとに超人間的な仕事を終えた修道僧あるいは苦行僧を呼び戻す気になるまでのあいだ、しばしば預言者たちが人生を終えるために入っていく孤独のなかに引きこもってしまっていた。[...] 彼が死んで、その思想は人類のもとに立ち帰り、人類を教えている。それはラ・ロシュフーコー街のおごそかで親しみのある住まい、生前はギュスターヴ・モローの家と呼ばれ、モローが亡くなってからはギュスターヴ・モロー美術館と呼ばれているあの住まいとよく似ている。)

ここで問題とされている作品『父アポロンのもとを去って世界を照らしにいくムーサたち』は、モローが1868年から描き続けて完成にいたらなかったもので、中央の一段高い王座にアポロンが片肘をついて座り、9人のムーサたちは父のもとを去っていかうとしている。ムーサたちは本来ゼウスとムネーモシュネーのあいだに生まれた学芸を司る女神たちであるとされる。モローがムーサたちの父としてゼウスではなくあえてアポロンを描いたのは、音楽の神という点を強調したかったからであろう。モローにとって、詩と音楽の神であるアポロンは、人類最古の音楽家であるオルフェウスと同じように、芸術を象徴する重要な形象であった。芸術家（アポロン）はその作品（子供であるムーサたち）

によって死後も生き続ける。ラスキンは世界に広がる彼の著作によって思想を人類に与え続け、モローは作品の大半を納めた美術館によって、美を伝え続ける。

『新雑録』 Nouveaux Mélangesに収められた詩に関するエッセーのなかで、プルーストはモローの作品『若者と死』『サッフォー』に言及している。詩人がリラの花を眺めて靈感を覚えるのと同じように、モローの絵の前で強い印象を受けるとする。けれどもその感激は長続きしにくい。「彼はギュスターヴ・モローの『若者と死』をいくら眺めても、若者はそれ以上何も語りかけてくれず、新しい表情を帯びることもないだろう。詩人は、与えられた問題の文章をしきりに読み返してみるのだが答えの見つからない学生のように、物の前に立っている。[...] しかし詩人はあらゆるものの美しさを自分のうちに秘めている神秘の法則に従って感じとるやいなや、その美しさを味わって歓喜する……」ここで問題にされている『若者と死』[図版4参照]は1856年に37歳と



図版 4

いう若さで世を去った師匠格のテオドール・シャッセリオーを悼んでモローが描いた作品と言われている。月桂冠をかざし、片手に黄泉の花である黄水仙をもった若者が全面に描かれている。目を引くのは、この人物が背後に浮かぶ女性（時の女神と思われる）に、まるで剣で串刺しにされているように表されていることである。この絵については、本論の最終章でもまた触れる。

『サッフォー』に関しては、次のような文脈で独特の美意識が語られる。つまり、シャルダンの静物画を見たあとでは美が日常の暮らしのなかにこそあるのだと思うように、モローの絵を見たあとでは人工の美、宝石やダイヤモンドの輝きの中にこそ美が存在すると確信するのだという。

Mais quand on a lu *Le Diamant du rajah* ou quand on a vu du Gustave Moreau, on recherche les diamants et les pierreries comme des choses qui sont aussi belles, et quand on a vu Gustave Moreau, après avoir cru que les choses n'étaient belles que dans leur spontanéité et les fleurs dans les champs et les bêtes dans leur vie, dédaignant toute espèce d'objets d'art et les laissant aux riches sans imagination, quand on a vu les Gustave Moreau, on se prend de goût pour les toilettes somptueuses, pour les choses détournées de leur grâce naturelle et prises comme symboles, les tortues comme devant servir à faire des lyres, les fleurs enserrant un front comme des symboles de la mort et après avoir cru qu'une statue gâterait un champ, tant on voulait se plonger dans la vraie campagne, on sent, on désire la beauté d'une terre d'art où les statues se profilent sur les falaises (comme dans la *Sapho* de Moreau) et on se plaît à voir comme des formes intellectuelles les êtres à travers lesquels l'esprit du poète, qui les a seuls ainsi disposés, passe, s'élevant de l'un à l'autre, des fleurs qui entourent la statue à la statue, de la statue à la déesse qui passe non loin, des tortues à la lyre, tandis que les fleurs au corsage sont presque des bijoux et presque des étoffes²⁴⁾ .

(『インド王のダイヤモンド²⁵⁾』を読んだり、ギュスターヴ・モローの絵を見

たあとでは、同じくらい美しいものとしてダイヤモンドや宝石類を追い求める。そしてギュスターヴ・モローを見る前には、事物がその自発性においてのみ美しく、花は野原で、動物は生きているところのみで美しいと思い、あらゆる種類の芸術品を軽蔑して、それらを想像力のない金持ち連中に任せていたのに、ギュスターヴ・モローの絵を見たあとでは、豪華な衣装や自然な優美からはずれて象徴と化したもの、すなわち豎琴を作る素材となるべき亀や、死の象徴として額のまわりを飾る花を好むようになる。そして本当の田園に浸りたいとあれほど考えて、彫像が立っているのは野の趣を損なうだろうと思っていたそのあとで、今度は彫像が断崖の上にくっきりと並び立つ（モローの『サッフォー』に見るような）芸術を配した土地の美しさを感じとり、それを欲するようになる。そして詩人の精神がそのなかを流れてゆくさまざまな存在を――詩人の精神がそれらをこのようにしつらえたのであり、その精神は次々に、彫像を取り巻く花からその彫像へ、彫像から近くを通る女神へ、亀から豎琴へと高まりながら流れていき、一方胴着にさした花はほとんど装身具か織布のように見えるのだが――そうしたさまざまな存在を人は知的な形象として見るのを好むようになる。）

モローの作品『サッフォー』[図版5参照]は、『若者と死』に負けず劣らず不吉なイメージを喚起する。画家はサッフォーを題材にしていろいろな場面を描いているが、この絵は崖から身を投げた女性詩人サッフォーが死んで横たわっているところを描いたものだ（同じ主題のタブローが2枚あるが、崖の上に彫像が並んでいるというプルーストの記述は、サン＝ロー美術館のものではなく、モロー美術館所蔵の作品を思わせる²⁶⁾）。沈み行く太陽は血の色を帯び、豎琴と白い鳥がオルフェウスの子孫である女性詩人の死を嘆くかのように配されている。もっとも、ここではモローの個々の作品が問題となっているわけではない。プルーストは、芸術作品のもつ重大な意味、彼の言葉を借りるなら鑑賞者の「目を作りかえる」機能を強調しているのである。モローの魅力は自然の美ではなくて人工の美によって、華麗で神秘的な世界を開示してくれるとい



図版 5

うのである。

プルーストがモローに関して書いた文章のうち、女性詩人アンナ・ド・ノアイユの詩集『眩惑』*Les Eblouissements*について書いた評論を見逃すわけにはいかない。プルーストとノアイユ夫人との関係については別の機会に書いたことがあるので²⁷⁾ 詳しいことは省くが、ここではモローの描く詩人の姿に一種の寓意をプルーストが読み取っていたことを確認しておきたい（引用文が長いので、筆者による邦訳のみ示す）。

「ギュスターヴ・モローはしばしばその油彩や水彩画において、〈詩人〉という抽象物を描こうとした。詩人の跨がった馬は宝石を散りばめた馬具をまとい、恋するような目を詩人の方に向けている。足下には群衆がひざまずいているが、そこには、東方世界のさまざまな階級に属する人間が見て取れる。一方、詩人自身はいかなる階級にも属さず、白一色のモスリンの衣に身を包み、マン

ドーラ（琴）を腰に付け、情熱のこもった厳粛な面持ちで、手にもった神秘の花の香りをかいでいる。そしてその顔に刻みつけられた、この世のものとも思われない柔和さ。眺めれば眺めるほどわれわれには、この詩人が女性ではないかと思われてくる。おそらく画家は、詩人がその中にあらゆる人間性を包み込み、女性のやさしさをももつべきであることを示したかったのだろう。しかしもし彼が、私の考えるように、詩そのものに他ならない魂をもつものの顔、衣服、姿勢をも詩で包みこもうとしたのなら、彼がこの詩人の性別の決定に関してなお、われわれにためらいを残しえたのも、情景をインドに、またペルシャに設定したからにはほかならない。もしモローが彼の詩人を、現代、われわれ自身の世界に置き、かつ高貴な美でその周囲を取り巻きたいと考えたとしたら、詩人に女性の姿を与えざるを得なかったに違いない。それに、東方に、ギリシアに情景を設定した時でさえ、しばしばモローは実際にそうしている。つまり、どこかの神か、それとも半人半馬のケンタウロスがときおり通る山の緋色の小道をムーサといっしょに辿っていく詩人も、モローは女詩人としてわれわれに見せようとしたということになる。それに、まるでペルシャの細密画のように花模様で一面に縁取られた中を、神々に仕える女楽師ペリが、竜に跨がり、神聖な花を捧げ持ちながら、大空を旅している水彩画もある。要するに、画家の腕前が一種の宗教的美しさを付与したこうした絵の前では、それが雄弁によって群衆を支配している男性詩人であるにせよ、靈感を受けた女性詩人であるにせよ、またその歌で神々を魅惑しながらペルシャの空を飛ぶ妖精であるにせよ、私は必ずそこにノアイユ夫人の面影を認めてしまうのだ²⁸⁾。」

ここでブルーストは、モローの描く「詩人」の寓意画の魅力を女性的な優美さとして定義しようとしている。「雄弁によって群衆を支配している男性詩人」が例えばユゴーのような人物をあらわしているとすれば、その対極にるのが「靈感を受けた女性詩人」アンナ・ド・ノアイユである。モローの描く詩人はそのどちらをも含み、まさにヘルマフロディットの姿を示している。『ペルシャの詩人』『ペリ』（楽器をかかえ、花を手にもってグリフォンのような怪物

の背に乗って空を駆ける女楽師の主題は、プルーストの言葉通り、モローがムガール朝の細密画を参考にして描いたものだ) などがここで問題にされているのは、ノアイユ夫人の中に東洋的な血が流れていたからである。彼女の母はクレタ系、父はルーマニア系であって、純然たる東方の出身とは言えないのだが、フランスから見ればやはりオリエント世界に近い。そしてノアイユ夫人自身もこの出自を意識していて、初期詩編ではギリシア及び地中海世界を詩の題材に好んで取り上げていた。だが詩集『眩惑』においてはペルシャを歌った詩が目立つようになる。「ペルシャの踊り子」「ペルシャの夢」「ペルシャの風景」といった詩篇である。

モローの絵画との比較によってプルーストが喚起しているアンナ・ド・ノアイユの2つの顔、すなわち女性詩人の姿と東洋の血は、プルースト自身が自分に関して抱いていたアイデンティティーの問題と切り離すことができないのではないか。それはとりもなおさず同性愛そしてユダヤの問題である。プルーストはあるアンケートで「私が男性に望む長所」という項目に、率直に「女性的魅力」と書き込んだことがある。にもかかわらず、彼は自分の小説が「女性的」とか「繊細な」とか形容されることを嫌ったことが書簡で分かる。自分の同性愛的傾向をひたすら隠し通そうとしたプルーストは、表向きは女性的な芸術家というイメージを否定していたが、内実はそこに強く惹かれていたに違いない。モローの描く性別のさだかでない詩人、たくましいケンタウロスに抱かれている傷ついた、あるいは死んだ青年詩人は、プルーストの目に自分自身の姿と重なって見えたかもしれない。一方、プルーストは母親からユダヤ系の血を引いており、非ヨーロッパ型の風貌を併せ持っていた。このこともモローとノアイユ夫人を自分に引き寄せて考えるきっかけの一つになったはずである。

11 『失われた時を求めて』 — (1) モローの『若者と死』

ギュスターヴ・モローに対するプルーストのオマージュは、評論や覚書にとどまっていた。小説『失われた時を求めて』にもモローの芸術がいろいろな形で採り入れられた。最後にこの点を検証してみよう。「スワンの恋」

の主人公シャルル・スワンはオデットへの報われない愛に苦しんでいる。彼には恋人の本当の姿がなかなか見えてこない。あるときオデットはモローの描く女性のように、宝石と絡み合った毒のある花々を嵌め込んだ「未知で悪魔的な要素のアマルガム」(I, 263) として目に映る。これはオデットに「囲われ女」の過去があることを意識して、ことさら冷酷な妖婦のように思い描くからである。また海岸の町バルベックでヴィルパリジ夫人が、主人公に対してスペイン旅行中の彼の父親の行状を詳しく語ったとき、自分でもよく知らない父親の活動をこれほど拡大して見せてくれる夫人の情報収集力にすっかり感心して²⁹⁾、こう言うのである。

Et je me demandais par quel hasard [...] se trouvait intercalé à l'endroit où elle considérait mon père un morceau de verre prodigieusement grossissant qui [...] lui montrait ce seul homme si grand au milieu des autres, tout petits, comme ce Jupiter à qui Gustave Moreau a donné, quand il l'a peint à côté d'une faible mortelle, une stature plus qu'humaine. (II, 61)

(そしてどんな偶然によって、[...] 彼女が父を眺めている場所に、驚異的な拡大レンズがはめ込まれているのかと私はいぶかるのだった。[...] そのレンズはまるで、ギュスターヴ・モローによって描かれたユピテルが、か弱い人間の女のそばで超人的な身長をもっているように、一人の男だけを、他の微細な人間のただなかに、こんなに大きく見せていた。)

ここでは明らかにモローの晩年の大作『ユピテルとセメレー』(1896) が問題となっている。ギリシア神話によると、セメレーは人間に姿を変えて通ってくるゼウスに愛され、その子を宿すが、嫉妬したヘラはセメレーに対して、ゼウスの本当の姿を確かめるように言う。入れ知恵されたセメレーの懇願に負けたゼウスは、雷鳴と電光に包まれた本来の姿を彼女の前に現すが、その刹那セメレーは雷に撃たれて焼け死んだという。プルーストはモローの家でこの作品を目にしていた。プルーストの比喩は単にヴィルパリジ夫人の驚異的な事情通

ぶりを説明するだけであるが、作家の心理を考えると、より深い意味あいを帯びて見える。つまり、ユピテルの圧倒的な大きさと威圧感には、社会的な権威と地位をもつ父親に対する畏怖の感情が込められているに違いない。

また、『ゲルマントの方Ⅱ』において、ゲルマント公爵夫人は病床の若者（イエナ家の息子）を見舞ったことを思い出しながら、それがモローの『若者と死』の情景にそっくりだったと言う。

[...] avec les palmettes et la couronne d'or qui était à côté, c'était émouvant, c'était tout à fait l'arrangement du *Jeune Homme et la Mort* de Gustave Moreau (II, 810)

（ちいさな棕櫚の葉を飾り、黄金の冠がそばにあって、その感動的なことと言ったら、まったくギュスターヴ・モローの『若者と死』の構図そのものでした）

夫人によれば、同じく病人を見舞ったスワンも、ベッドの縁に彫刻された人魚の姿が、『若者と死』の死神によく似ている、と例によって偶像崇拜的な感想を述べたという。この主題でモローは1865年の官展に出品された油彩画と、1881年頃に描かれた水彩画の2点を残している³⁰⁾。いずれもほぼ同じ構図で描かれている。前述したように、これは7歳年上でモローの先輩であり師であったシャッセリオーが1856年に夭逝したのを偲んで制作されたものであるが、長い時間をかけて描くうちに、より一般的な、「若き芸術家の死」とでも言うべき寓意画に発展したように思われる。若者は自ら黄金の冠（月桂樹の冠のように見える）を頭上にかざし、黄水仙の花を右手に持っている（マチウによれば、この花は黄泉の国の象徴である）。月桂樹と棕櫚は言うまでもなく勝利の象徴であるから、肉体は滅びても芸術は時を越えて栄光に包まれるという意味であろう。画面左下のアモル（童形の天使）のもつ松明が消えかかっているのは生命の終わりを示している。右手に飛ぶ鳥は、プルーストがモロー覚書の中で最初に注目した独特なモチーフの一つであるが、イコノグラフィックな文脈においては、聖霊の鳩ないし肉体を飛び去る魂のように見える。

けれども背景でもっとも印象的な形象は、スワンが人魚との類似を指摘した死神の姿であろう。通常、図像学的伝統においては「時の翁」あるいは死神は、砂時計と大鎌をもった老人あるいは骸骨で表される。だがモローの描いたのは、若い女性の姿であった。鎌に代わる長剣を右手で支え、砂時計を左手にもって、この女神は空中を浮遊している³¹⁾。プルーストがこの絵に惹かれたのは、死のイメージが一件相反するような甘美な姿で描かれていたからではないだろうか（これは『楽しみと日々』の美学に通じるものである）。

12 『失われた時を求めて』 — (2) ゲルマント家所蔵のエルスチール

『失われた時を求めて』のなかでモローの作品が（名指しはされていないものの）もっとも大きく扱われているのは、『ゲルマントの方』において主人公がゲルマントの館を訪れる場面である。すでに「花咲く乙女たちの陰に」において、友人サン＝ルーがゲルマントの城館にモローの絵があるという事実をあかしていた（II, 114）。ゲルマント家を訪れた主人公は、エルスチールの初期の絵を目にする。その描写は次の通りである。

「また私は、このサロンに同じように飾られた何枚かの水彩の神話画の中に、〈瞬間〉が何であることを示す一面があるのに気づいた。それはエルスチールの初期の作品で、たしかにまったく違った種類のものであった。[...]たとえばムーサたちが描かれている様子は、化石の種に属する人間のようにでありながら、神話の時代においては、2人3人と連れ立ってどこかの山道を通っているのを見ることが珍しくなかったように見えるのである。時には、これもまた動物学者にとっては特殊な個性（ある種の性別不在insexualité³²⁾）によって特徴付けられる個性）をもつ種族の詩人が、一人のムーサと散歩をしているのだった。それはまるで、自然界において、異なった種族でありながら親しくて連れ立って行動する生物であるかのようだった。そのような水彩画の一枚の中で、長い山歩きに疲れはてた詩人が、ケンタウロスに出会い、彼の疲労に心を打たれたケンタウロスが彼を背負って連れ帰るところが見られた。一つならずの他の作

品では、巨大な風景（そこでは神話の光景や寓話的英雄たちはごく小さな場所しか占めておらず、埋もれてしまっているようだ）が、峰から海にいたるまで正確に表現されており、傾いた太陽の正確な度合い、うつろいやすい影の忠実さのおかげで、今何時であるか、いやさらに何分であるかまで分かるのだ。そのようにして芸術家は、寓話の象徴に、一種の生きられた歴史的現実をスナップショットのように与え、それを定過去の形で描き出し、語っているのである。」

（II, 714-715）

ここでブルーストがエルスチールの絵として描写しているのは、疑いの余地なくモローの作品である。とは言え、この文章はある特定の作品を客観的に描写しているものではない。もっとも同一性が感じとられるケンタウロスを描いた絵にしても、オリジナルとの差異は明白である。モローの作品（1890年頃描かれた『死せる詩人を運ぶケンタウロス』[図版6 参照]）においては詩人は疲



図版 6

労困憊ではなくて死んでいるし、またケンタウロスに背負われているのではなくその片腕で抱き上げられている（ただしデッサンではこのほかのポーズも存在する）。ムーサたちの散歩については、モローの作品『父アポロンとムーサたち』『ヘシオドスとムーサたち』『ムーサたちの逍遙』を思わせる。神話の光景が小さく画面に配置されている絵としては、『サッフォー』や『トミリスとキュロス』『パージファエ』『エウロパの略奪』などが思い浮かぶ。プルーストがここでもくろんでいるのは、モデルの推定を許すような種類の描写ではなくて、モロー固有の特徴を文章で定着することであった。象徴の絵画に「歴史的な現実」*réalité historique*を与えたという点、あいまいな男女性別の喚起する魅力、そして神話的世界でありながらまるで現実と同じような正確な時間性をもつという点（この最後の点は、奇妙なことにモローを印象派絵画に結び付ける）。これらがプルーストの目に映った究極のモローの魅力であった。

プルーストはモロー芸術をどのような経緯で小説の中に組み込んだのか。ここで思い出したいのは、1898年頃に執筆された覚書断章群が発表されることなく、そのまま保管されていたという事実である。プルーストは、『失われた時を求めて』のなかにモローの挿話を組み入れるに当たって、明らかにこの覚書を再使用している。その最初の試みは、1910年頃に描かれた草稿帳の一冊（カイエ28）で行われている。エルスチールの絵の説明の中で現れるその一節の主要部分を、次に引用する³³⁾（訳文においては削除や加筆の指示は省略した）。

La première influence qu'il avait subie avait été celle de l'Italie et il avait fait d'admirables tableaux qu'on ne peut presque pas appeler mythologiques tant ils sont particuliers à lui, peints d'après un univers qu'il portait en lui, ou peut-être qu'il voyait devant lui là où nous voyons tout autre chose, mais si différent de tout ce que nous connaissons que partout où il y avait un tableau de lui ~~e'était comme~~ on le reconnaissait aussitôt comme un morceau de cet univers spécial intercalé sur les murs. Une sorte de répartition presque égale

de la vie et de la pensée entre la nature qui devenait consciente et ~~de~~ l'homme ~~qui semblait ne pas l'être beaucoup de~~ dont la conscience s'affaiblissait jusqu'à faire de lui quelque chose d'à peu près aussi pensif que la nature, les uns et les autres n'étant en quelque sorte que les signes du fait mythologique représenté, images sanglantes comme un présage de meurtre, vallon ~~mystérieux~~ « sombre » et souriant ~~consacré~~ qui savait le mystère qu'il enfermait, mer heureuse de porter Argo ou jalouse de reprendre Théràmène, ~~montagne~~ « promontoire » consacrée comme un temple de marbre et qui se termine par un temple, oiseau qui sait qu'il est la mort ou l'inspiration, ~~serpent~~ « monstre » ~~conscient de la lutte qu'il entreprend contre le héros~~ « muse qui a l'air d'une voyageuse », courtisane « ~~grave comme une sainte~~ » portant son vice comme un emblème presque distinct d'elle et grave comme une sainte, héros « ~~beau~~ » ~~calme et doux~~ comme une « des » jeune[s] fille[s] et les cheveux dénoués, le corps calme, les yeux limpides plantant une épée dans le corps d'un monstre qui semble conscient de la lutte qu'il soutient contre les yeux, ~~chevaux re-coursier~~ cheval les yeux mi[-]clos comme une courtisane, ouvrant paresseusement ~~sous ses paupières~~ ses prunelles sous ses paupières, pour admirer son harnachement de perles et de saphirs, chevaux furieux grinçant des dents et roulant les yeux comme dans Othello, ~~et sans doute après ces paysages cette sans-doute~~ [oute] que quand on avait remarqué cela on n'avait rien dit qui contînt cet accent si particulier qui faisait reconnaître entre toutes sa peinture[,] l'espèce d'émail de cette matière où les fleurs, les pierreries, le ciel, les étoffes, les regards étaient tressés et imbriqués en une mosaïque inséparable et unique. Pourquoi ~~la pour ee-que~~ son inspiration lui faisait-elle toujours rechercher comme s'il contenait quelque chose de plus précieux que le reste du monde un certain visage de femme grave, d'une pureté de traits antiques et d'une expression presque enfantine, et aussi certaine arabesque faite par les ailes aiguës d'un oiseau en quelque sorte pensant qui quel que fût le sujet représenté s'envolait

« presque » toujours de sa toile comme un présage funeste, et comme une lyre inachevée. Sans doute il n'aurait pas su le dire. (folios 3 recto-5 recto)

(彼が受けた最初の影響はイタリアのものですばらしい絵を描いていたが、それは非常に彼独特で、自分の中にある世界、もしくはおそらく私たちが全く別のものを見ているところで彼が目にしていて世界にもとづいて描かれていた。その世界は私たちが知っているすべてのものとあまりにかけ離れているので、彼のタブローがある場所はどこでも、すぐにそれはあの世界の断片が壁にはめ込まれているのだと分かったのである。意識的になった自然と、意識が弱まって自然とほとんど同じくらい思索的なものになった人間とのあいだに、人生と思考がほぼ同一の割合で配分されているようだった。そのどちらも、表された神話的事実の徴候のようなものでしかない。すなわち殺害の予言のような血生臭いイメージ、包み込んだ神秘を知っている暗くほほえむ谷間、アルゴー号を浮かべて幸せな海、あるいはなんとかテラメーネスを取り戻そうとする海、大理石の神殿のように聖別され、突端に神殿のある岬、自分が死または靈感であると知っている鳥、旅人のようなムーサ、悪徳をほとんど自分とは無関係な標章として掲げ、聖女のように重々しい顔つきの遊女、娘のように柔和で、髪を振り乱し、澄んだ目をして怪獣の体に剣を突き立てている英雄³⁴⁾ — 怪獣の方は眼に対して闘っていることを意識している —、遊女のように半ば目を閉じて、まぶたの下でものうげに瞳を開いて真珠とサファイヤの馬具をうっとり眺めている馬、『オセロ』のなかでのように歯がみをして目をぎよろつかせている馬。それに気づいたとき、多くの絵の中で彼の絵を見分けさせてくれるかくも特殊なあの調子 — 花々や宝石や空や布地やまなざしが編まれてわかつことのできないただ一つのモザイクに組み込まれているあのマチエールの一種の七宝 — を抑えるようなことは何も言われなかった。重々しいある女の顔、古代風に端正で、ほとんど幼い表情の顔や、また物思いに耽っているような鳥の鋭い翼が作るあるアラベスク模様 — それは絵に描かれた主題が何であれ、ほとんどいつも、まるで不吉な予言のように、未完成の豎琴のように、彼の絵から飛び立っているのだ — なぜ彼の靈感がそれらをつねに探し求めさせたのか、

あたかもそこに世界中でもっとも貴重な何かが含まれているとでも言うように。おそらく彼はそれを言うことができなかったであろう。)

この草稿を読んですぐに気づくことは、上に掲げた印刷稿とはまったく異なっているという点である。覚書から発展させたさまざまなモチーフ（鳥、英雄、遊女、ムーサ、飾られた馬）がまとめられて展開される。ギュスターヴ・モローの名前はもはやどこにも見つからない。その代わりにこの様式はイタリアの影響を受けたものとされる。実際モローは1857年、31歳の時イタリアに出發し、1859年までローマに長期滞在している。この間フィレンツェやヴェネツィアにも足を運び、イタリア絵画を研究している。彼は1848年にもローマ賞に応募したことがあり（このときは2次選抜で落選）、もともとイタリア絵画に深い関心を寄せていた。

プルーストはこの文章を結局すべて捨て去った。では上に引用したムーサとケンタウロスのでてくる印刷稿はどのようにして登場したのだろうか。それは『失われた時を求めて』の最古層の「サント＝ブーヴのカイエ」の一冊、カイエ5の中にはじめて現れる (folios 48 verso-50 recto)。ここでは冒頭に「両性具有」L'hermaphroditeという単語がおかれ、モローの最大特徴として男女性別の消失があげられている。そして黄昏の風景の中でのムーサとの散歩が描写されているが、全体に抹消部分が多く、読みやすいテキストを抽出するのは困難である。この独立した断片をはじめて組み込んだのは、ゲルマンの画廊ではなく、「コンブレ」の中にであった。しかも台所の下働きの女中をジョットのフレスコ画にたとえた、有名な描写の中に類推によるイメージとして挿入されているのである。

—comme dans Gustave Moreau les Muses sont ~~des êtres ayant existé~~ un genre ~~une variété d'êtres~~ d'êtres, de sorte qu'on voit souvent un Poète se promener avec une Muse ou ~~avec~~ deux ou trois Muses se promener ensemble, à ~~une certaine heure, sous des rayons à un certain moment de l'après-midi~~ au

coucher de soleil, dans [des] sentiers de Montagnes. (cahier 8, folio 57 verso³⁵⁾)

(それはちょうどギュスターヴ・モローにおいて、ムーサたちがある種の生き物であって、黄昏時に、山の小道を一人の詩人がムーサと散歩したり、2人か3人のムーサたちがいっしょに散歩しているところが見られたのとよく似ていた。)

このカイエ8は「コンブレ」の最初の草稿であり、それをプルーストは3冊の清書用のカイエ(9, 10, 63)に順次転記しながら書き直していった。モローに関する上の短いテキストは、1909年夏頃に執筆されたカイエ10 (folios 46 recto-48 recto) において、突然大幅な加筆の対象となる。それはあまりに長くなったので、連想で挿入したカイエ8の文脈には収まりきらなくなった。そこで小説には異例なことであるが、このモロー的風景描写はすべて脚注の中に送られるのである。この新しいヴァージョンはほぼ同じ形でタイプ原稿³⁶⁾にも踏襲される。このタイプ原稿のテキストはかつて筆者がプレイヤッド版の注のために読みやすい形に整理して校訂したものがあるので、それを掲げ、拙訳をつけることにする。

C'est ainsi encore que dans l'œuvre de Gustave Moreau les Muses par exemple, sont représentées comme des créatures appartenant à une espèce fossile, mais qu'il n'était pas rare, aux temps mythologiques, de voir passer le soir, par deux ou par trois, le long de quelque sentier montagneux. Quelquefois un poète, d'une race ayant aussi une individualité zoologique (caractérisé notamment par une certaine insexualité), se promenant avec une Muse comme dans la nature des êtres d'espèces différentes mais amies, et qui vont de compagnie. Dans une aquarelle qui est au Musée de la rue La Rochefoucauld, on voit un poète épuisé d'une longue course en montagne qu'un Centaure, qui l'a rencontré, touché de sa fatigue, prend sur son dos et ramène. Et dans plus

d'un de ces tableaux mythologiques de Moreau l'immense paysage où la scène mystique, les héros fabuleux tiennent une place minuscule et sont comme perdus (de même que le sont Procus et Céphale, Aesaque et Hespérie, Jason, etc., dans les études de Turner qui ont leurs noms pour titre) est vu à une certaine hauteur avec une exactitude qui donne jusqu'à la minute, pour ainsi dire, grâce à l'éclairage scrupuleusement mesuré au degré précis du déclin du soleil, à la fidélité fugitive des ombres, et par là il donne, en l'instantanéisant, une sorte de réalité historique, vécue, au symbole de la fable, le peint et le relate au passé défini. Et de son côté, quelle grandeur donne à ce paysage l'action légendaire qui s'y passe et dont il est par conséquent contemporain. Le paysage datait le mythe, le mythe « fait dater » le paysage; il entraîne avec lui le ciel, le soleil, les montagnes qui en furent les témoins, jusque dans un passé infini, dans les profondeurs duquel ils nous apparaissent déjà sensibles à ce qu'ils sont aujourd'hui; il recule dans les siècles des siècles le déroulement des vagues de la mer. Il nous dit: « Ce coucher de soleil, cet océan, comme vous pouvez les contempler ce soir, ces flots identiques, c'était le décor où Hercule tua l'Hydre de Lerne, où les Bacchantes déchirèrent Orphée [»]. Alors, dans les temps immémoriaux où vécurent les rois dont les archéologues retrouvent les palais et dont la mythologie a fait ses demi-dieux, la mer, sous le soir qui tombait, remontait déjà vers le rivage avec cette plainte qui éveille dans l'homme une inquiétude vague comme elle. Oui, quand nous nous promenons à la fin du jour après les "Courses" sur les planches de Trouville, la mer que nous sommes obligés de faire entrer pour une large part dans le tableau qui nous environne et qui se compose de tant d'images contemporaines, c'est la même mer que vit Argo, c'est la mer préhistorique; et c'est seulement parce que nous introduisons en elle l'idée qu'elle est d'aujourd'hui, parce que nous la "mettons à l'heure" de notre vision quotidienne que nous entendons cet accent familier, actuel, dans la même rumeur où Thésée dut trouver déjà notre

tristesse.

(こうしてまたギュスターヴ・モローの作品においてはたとえばムーサたちが描かれている様子は、化石の種に属する人間のようにでありながら、神話の時代においては、2人3人と連れ立ってどこかの山道を通っているのを見ることが珍しくなかったように見えるのである。時には、これもまた動物学者にとっては特殊な個性性(ある種の性別不在によって特徴付けられる個性性)をもつ種族の詩人が、一人のムーサと散歩をしているのだった。それはまるで、自然界において、異なった種族でありながら親しくて連れ立って行動する生物であるかのような感じだった。ラ・ロシュフーコー街の美術館にある一枚の水彩画の中で、長い山歩きに疲れはてた詩人が、ケンタウロスに出会い、彼の疲労に心を打たれたケンタウロスが彼を背負って連れ帰るところが見られた。そしてモローの一点ならずの神話画において、巨大な風景の中で神秘的な場面、神話の英雄たちがほんの小さな位置を占めており、見えなくなっているようであるが(ターナーが、プロクリスとケパロス³⁷⁾、アイサコスとヘスペリア³⁸⁾、イヤソンらをそれらの名を冠した習作において同じように小さく描いたのと同じように)、その風景はある高さの場所から、太陽の傾きの正確な角度で入念に計測された照明によって、また影のうつろいやすい忠実さによっていわば分にいたるまで精密に眺められている。そうやってその風景は、寓話の象徴に、一種の生きられた歴史的現実をスナップショットのように与え、それを定過去の形で描き出し、語っているのである。そして寓話の側では、何という偉大さがこの風景にそこで起こっている伝説の行為、したがってそれと同時代の行為を与えていることか。風景が神話に日付を与え、神話が風景を「歴史に残して」いる。神話は、その目撃者であった空、太陽、山を無限の過去の中へ連れ去っていく。その過去の深みの中で、それらは現在の姿を見れば感じとれるのである。神話はるか昔まで海の波の動きを後戻りさせるのだ。それは私たちにこう言う。

「あなたが今晚眺めることのできるようなあの夕日、あの太陽、あの同じ波、それはヘラクレスがレルネのヒュドラを殺し、バックスの巫女たちがオルフェウスを引き裂いた舞台です」。考古学者たちがその宮殿を発見し、神話学が半

神たちに仕立てた王族が生きていた太古の昔、黄昏時の海は、岸辺へとすでに打ち寄せていたが、その嘆き声は人間の中にそれと同じような不安をかき立てるのである。そう、私たちが日暮れ時に「競馬」を観たあと、トゥルーヴィルの海辺の板敷き道で散歩をしているとき、私たちを取りまくタブローの中にかなりの部分入れざるを得ない海、現代の多くのイメージでできているあの海、それはアルゴ号が見たのと同じ海であり、先史時代の海なのだ。この海が今日のものだという考えをそこに持ち込み、私たちの日常的な視野の「時間にあわせる」からこそ、私たちはテセウスがすでに私たちの悲しみを体験したに違いない同じ潮騒の中で、あの親しげな、今日的な音調を耳にするのである。）

そしてこのタイプ原稿を推敲する過程において、プルーストはこの文章全体を抹消してしまう。おそらく彼は、この長い一節がたんに料理女の挿話に付随する注としては不自然に感じ、これをカイエ28のヴァージョンに代わってエルスチールの絵の説明文の中へと移行させたのである。こうして神話的風景画はモローという名前を剝奪されて、想像上の画家に帰属することになる。

「ゲルマントの方Ⅱ」の最終稿と比べてみると、違いは明らかである。後半部分がほぼ全部削除されてしまうのである。もっともこの部分も初校ではまだ残っている。プルーストはモローという名前を完璧に消去したばかりでなく、それまで支配的であった「私たち」 nous に代わって系統的に「私」 je を導入することにより、物語性を保証している。とりわけ、いかにして主人公がこれらエルスチールの絵を見たあとで、もう一度バルベックに戻って神話的なまなざしで海を眺めてみたいか、と説明されている点が注目される。

Je me disais : ce coucher de soleil, cet océan, comme je pourrai à nouveau quand je le voudrai contempler ~~de la digue~~ des fenêtres du Grand Hôtel, ou de la falaise où j'allais jouer avec Andrée, et ces années, ces flots toujours identiques, c'est un décor analogue surtout l'été quand la lumière l'orientalise, à celui où Hercule tua l'Hydre de Lerne, ou les Bacchantes déchirèrent Orphée.

Alors, dans ces temps immémoriaux où vécurent les rois dont les archéologues retrouvent les palais et dont la mythologie a fait ses demi-dieux, la mer dans le soir qui tombait remontait déjà vers le rivage avec cette plainte qui éveilla tant de soirs chez moi une inquiétude vague comme elle. Et quand je me promenais le soir à la fin du jour sur la digue, la mer que j'étais obligé de faire entrer pour une large part dans le tableau que j'avais sous les yeux et qui se composait de tant d'images contemporaines, comme le kiosque à musique et le casino, c'est la mer que vit Argo, c'est la mer préhistorique, et c'est seulement par ce que j'introduisais en elle qu'elle était d'aujourd'hui, parce que je la mettais à l'heure de ma vision quotidienne, que je trouvais un accent familier à la triste rumeur qu'entendait déjà Thésée³⁹⁾.

(私はこう思った。あの夕日、あの大洋を、望むときにまたグランドホテルの窓から、あるいはアンドレと遊びに出かけた崖から眺めて見たいものだ。そしてあれらの年月、いつも同じあの海原は、夏に光が東方の雰囲気を与えるときには、ヘラクレスがレルネのヒュドラを退治した舞台、またはバッカスの巫女たちがオルフェウスを引き裂いた舞台にそっくりなのだ。考古学者たちがその宮殿を発見している王侯、その神話が半神たちを生み出した王侯が生きた太古の時代にあって、夕闇迫り来る海はすでに岸辺に満ちてきて、その潮騒は私のうちに同じように漠とした不安を呼び覚ますのだった。そして夕刻日暮れに私が堤防を散歩しているとき、私が目にしている光景、野外音楽堂やカジノといった数多くの現代的なイメージからなる光景の中に、海のかかなりの部分を取り込まなければならなかったが、その海こそアルゴー号が見た海であり、先史時代の海であった。そして海が今日的であるのは、ただたんにその中に私が導き入れたものによってであり、テセウスがかつて耳にした物悲しい潮騒に親しみやすい調子を私が見つけたのは、海を私の日常的視覚の時刻に合わせたからであった。)

この一節は決定稿で削除されてしまうのだが、プルースト特有の美意識を示

唆してくれる点で興味深い文章である。モロー的な古代神話の世界に親しんでその魅力にとらわれた者は、「目を作り変えられ」てそういうヴィジョンを捜し求めるようになる。現実の卑俗な光景に、神秘の光景が重ね合わされるのだ。芸術は想像力を鼓舞し、その力を強めるのである。

けれどもギュスターヴ・モローを思わせる画風が、エルスチールの最終的到達点ではなく、初期のイタリア式画風であり、彼の経歴の一つのエピソードにすぎなかったということは、プルーストとモローの関係を考えるうえで大切なことである。つまりプルーストは、モローの世界を、エルスチールの主要な様式（彼は日本趣味の絵を描いていた時期もあるが、主人公と知り合った時点ではすでに海景画ばかりを描く印象派の画家になっていた）への一里程碑として小説の中に書き込んだのであった。若き日の熱狂に対する作家のなつかしい思いと、モローを乗り越えるべき対象として認識したとき、はじめてモローの絵画はエルスチールの一側面として、小説の中にしかるべき場所を見出したのであった。

- 1) モローとプルーストとの関係についての主な論考は、次の2点である。Mizuho Hokari, « Proust et Gustave Moreau, à propos de l'échec de Jean Santeuil », in *Etudes de Langue et Littérature françaises*, 14, 1969, pp.34-48 (モロー論にあらわれた美学を『ジャン・サントゥイユ』との関連で論じたもの) ; Patrick Gauthier, « Proust et Gustave Moreau », *Europe* 48, numéros 496-7, 1970, pp.237-241 (主としてプルーストのモロー覚書を分析したもの)。
- 2) 宇佐美齊編『象徴主義』（ミネルヴァ書房、近刊）所収の拙論「神話の変貌——フランスの作家たちはギュスターヴ・モローをどう見たか」。
- 3) 書簡集（コルブ編集による『プルースト書簡集』プロン社刊、全21巻、1970-1993をさす、以下巻数とページを示す）XXI, pp.585-6. Cf. Michel Bonduelle, *Mon cher petit*, Gallimard, 1991, p.135.
- 4) 書簡集Ⅱ, p.222.
- 5) 「モローを見に行く」« nous allons voir les Moreau »をプロン社の書簡集索引は「モロー家の人々に会いに行く」と解釈しているようである。けれどもやはりこれはアイエム氏の所有するモローの作品を見に行く、と解すべきであろう。この画集は、1884年に母親を亡くし、1890年に愛人アデライド＝アレクサンドリーヌ・デュルを亡くしてからは、家族と呼べるものをもたなかったはずである。一方シャルル・アイエムは没後リュクサンブール美術館（次注参照）にモローの14点のコレクションを寄贈した。ち

なみにアイエムの姪アルレット・アイエムは1903年にブルーストのコンドルセ校時代の友人フェルナン・グレーグと婚約する。

- 6) リュクサンプール美術館の起源は18世紀にさかのぼり、リュクサンプール宮のギャラリー・メディシス（今はルーヴル美術館にあるルーベンスの連作が壁面を覆っていた）を中心にして画廊が設けられたことに端を発する。その後ルーヴル美術館の整備と並行して、とりわけ同時代の絵画作品を集めた国立美術館となっていく。1886年にリュクサンプール美術館の絵画は付属オランジュリーに移され、1939年には国立近代美術館（現在のポンピドゥー・センター）へと移転する。19世紀当時の展示作品は現在オルセー美術館、ルーヴル美術館などに分割保管されている。今日、リュクサンプール公園の一画にある旧リュクサンプール美術館の建物は展覧会などに使用されている。
- 7) これらはまとめてプレイヤッド版『エッセーと論考』（1971）に収められている（667-674ページ）。
- 8) フィリップ・コルブは11月にブルーストがモローの家を訪れ、その直後覚書を執筆したとしているが、その証拠を挙げていない。
- 9) *La Bible d'Amiens*, traduction de Proust, Mercure de France, 1904, p.9.
- 10) 高階秀爾「切られた首」（『西欧芸術の精神』、青土社、1977年所収）を参照のこと。
- 11) 豎琴の起源は民族によって諸説があるようだが、ギリシア・ローマの伝統では、メルクリウス（ギリシア神話のヘルメスに当たる）に帰されている。アテナイの作家アポロドーロスによれば、メルクリウスがある日ナイル河でひからびた亀を見つけた。たまたま甲羅には何本かの腱が張られたように残っていて、それに触れるとよい音が鳴った。それ以来、豎琴は亀の甲を用いて作られるようになったと言う。
- 12) 『19世紀ラルース大事典』（オルフェウスの項目）による。
- 13) 隠岐由紀子「出現——サロメに託された新しい女性像」、『音楽をめざす絵画, 19世紀IV』, 1993, 32-35ページ。
- 14) 1900年春頃と推定される手紙の中で、モロー論を書いた友人エインリーに対して、ブルーストはこう述べている。「彼の『オルフェウスの首を持つ女』というリュクサンプール美術館の絵をご存じですか。さてあなたは、彼の画布の中に永続する命を見出して亡き芸術家を蘇らせたことによって、そうすることでご自身がうやうやしくオルフェウスの首をもっているとお感じになったはずです。」（書簡集Ⅱ, p.392）。また『アミアンの聖書』の出版をヴァレット（メルキュール・ド・フランス社編集長）に持ちかけたとき、もし出版がかなわないならば「モローの『オルフェウスの首を持つ女』のように自分は天才を納める場所を探して悲しい散歩を始めなければならない」と言っていた（ヴァレット宛, 1902年11月27日, 書簡集Ⅲ, p.180）。
- 15) プレイヤッド版『失われた時を求めて』（以下巻数とページ数を示す）、Ⅱ, pp.5-6.
- 16) 「ジャポニズム展」カタログ（1988年）、197, 380ページ。モロー美術館の資料の中には、東洋美術ばかりを扱った帙が存在する。
- 17) 拙論「ブルーストの見た戦争下のパリ——『千一夜物語』の世界」、科学研究費助成研究成果報告（東京大学）、1994年、45-58ページ。
- 18) そもそも、この断片が『ジャン・サントゥイユ』に属するものであることを証明する

ものは何もない。あえて言うなら、ノルマンディーとの類推が、小説との関連を示唆しているだけである。

- 19) CSB=*Contre Sainte-Beuve*, édition de la Pléiade, p.84
- 20) 「黄金の聖母」とは、アミアン大聖堂の扉口にある聖母のゴシック彫刻をさす。ラスキンはブルーストの翻訳した『アミアンの聖書』の中で、この彫刻について語っていた。かつては金色に塗られていたところからこのように呼ばれている。
- 21) CSB, pp.105-106.
- 22) CSB, pp.417-422.
- 23) CSB, pp.418.
- 24) CSB, pp.419.
- 25) スティーヴンソンの『新千一夜物語』に収められた短編。
- 26) サッフォーは紀元前7-6世紀の女性詩人で、地中海のレスボス島に生まれた。取り巻きの少女たちへの熱い思いをうたった詩で有名であり、これがボードレールの「レスボスの女たち」をはじめとするレズビアン文学を生み出したもとである。けれども彼女には男性との悲恋の物語もある。サッフォーがミティレネの船人ファオンに恋したが破れ、絶望のため絶壁の上から身を投げて死んだというのである。もっともモローの描いたこの故事は後世の作りごとらしい。
- 27) 拙著『対話と肖像—ブルースト青年期の手紙を読む』（青山社、1994年）所収「アンナ・ド・ノアイユ」参照。
- 28) CSB, pp.534-535.
- 29) ヴィルパリジ夫人が実はノルポワ氏の愛人であることがずっとのちにあかされる。夫人は、主人公の父親のスペイン旅行に同行しているノルポワ氏から詳しい情報を得ていたのである。
- 30) 油彩の方は現在ハーヴァード大学フォッグ美術館にあり、水彩の方はルーヴル美術館素描版画部にある。
- 31) この女神のポーズに関しては、ミケランジェロによるジウリアーノ・デ・メディチ墓廟の「夜」との関連が指摘されている。
- 32) «insexualité»という単語は、性的能力や性的欲望に関するものではなく、男女の性別が存在しない、つまり両性具有的という意味である（『フランス語宝典』を参照）。
- 33) この一節に関しては、加藤靖恵氏による博士論文に転写されたものがある。Yasué Kato, *Etude génétique des épisodes du peintre Elstir dans A la recherche du temps perdu*, thèse du doctorat (Université de Paris III), 1996, pp.525-527. また、ゲルマント邸でのモロー風絵画に関する生成過程については、この論文に簡潔な記述がある(p.293sqq.). ただし、加藤氏の転写文は筆者の読みとは若干の差異がある。
- 34) 英雄による怪物退治を描いた作品としては、『ヘラクレスとレルネのヒュドラ』、『聖ゲオルギウス』、『ピュトンに打ち勝つアポロン』、『ペルセウスとアンドロメダ』などがある。
- 35) この引用箇所も前掲の加藤論文（同箇所）にあるが、筆者の読みとはかなり異なっている。Cf. RTP, 1, 779.

- 36) N.a.fr. 16733, folio 120 recto.
- 37) タイプ原稿では「プロクス」となっているが、ここはもちろんProcrisを指している。
プロクリスはアテナイの伝説上エレクトεύスの王の娘で、ケパロスの妻。彼女はミノス王の愛人でもあった。ケパロスは獣と間違えて妻を投槍で殺してしまい、最後は高い岩場から身を投げて死ぬ。
- 38) ギリシア神話において、アイサコス¹は夢占いのできる人物。妻のヘスペリアが蛇に噛まれて死に、彼は海に身を投げてアビ（潜水の得意な鳥）に変身したという。
- 39) RTP, II, 1744-5.