

— 『失われた時を求めて』におけるフェルメールのライトモチーフ* —

青 柳 り さ

序

ブルーストと絵画というとき、必ず挙げられるのがフェルメールの『デルフト風景』、「黄色い壁」、この絵を前にしてのベルゴットの死の場面である¹⁾。大きく「文学と絵画」というものが論じられるときにも、しばしばこの場面が引用される²⁾。またフェルメールの紹介にあたって、ブルーストのこの文章が必ずといっていいほどとりあげられる³⁾。『失われた時を求めて』という大作の後半部の圧巻ともいえる場面である。

この絵を前にして、作中の作家ベルゴットに「こんなふうを書くべきだった」と言わしめたその言葉は、しかし果たして、ブルーストその人にも当てはまるのだろうか？ ベルゴットの死の場面の描写に、ブルーストのフェルメール解釈、フェルメール理解がそのまま著されていると考えてよいのだろうか？ブルーストがフェルメールのこの場面で語りたかったのは本当にフェルメールの「黄色い壁」だったのだろうか？

本論は、この問いへのアプローチの第一段階として、作品のなかにあらわれるフェルメール・テーマを作品の流れに沿って確認、考察してゆくことにしたい⁴⁾。

1. スワンのフェルメール研究

作品中、初めてフェルメールの名前が登場するのは、「スワンの恋」においてである。オデットの誘いへの断りに「彼 [=スワン] はいまちょっと仕事に追われているのでと言いつつ、ある研究一実は数年まえから投げやりに行っているフェルメール・ド・デルフトに關す

る研究⁵⁾」をもちだす。しかしまもなく、スワンは本当にこのフェルメール研究を再開することになる⁶⁾。そしてオデットがスワンに「それじゃここにはフェルメールについてあなたがお書きになっているエッセーを残していらっしゃるのよ、あしたすこし先を書くためにね。怠け屋さんなんだから！びしびし勉強させてよ、私は！⁷⁾」という言葉をかけようになるほどに、フェルメールは2人の生活に溶け込んでいく。

ある夜会で演奏され、スワンに深い感銘を与えた音楽が、ヴァントゥイユのソナタであることをスワンがを知るのも、オデットのために出向いたヴェルデュラン夫人のサロンにおいてであり⁸⁾、この曲は2人の「愛の国歌⁹⁾」となる。こうしてフェルメール研究とヴァントゥイユのソナタは、ともに、スワンとオデットの恋のライトモチーフとなってゆく。スワンの恋のはじまりは、彼のフェルメール研究再着手、ヴァントゥイユのソナタの発見と機を一にするのである。

このヴァントゥイユのソナタについては、その音、形、快感、名付けることのできないモチーフ、スワンの感じた言い表しがたい印象が、数頁にわたって叙述される¹⁰⁾。その描写には啓示のごときものが感じられ、話者が若き日にもものにすることができた「ヴィユーヴィックの3本の鐘塔」の文章につながるものを思い起こさせる¹¹⁾。一方、スワンのフェルメール研究に関しては、なかなかその内容は述べられない。スワンは、フェルメールの何を研究していたのだろうか？

井上究一郎氏はこれについて「フェルメー

ルの美の解明」と全集の冒頭で¹²⁾、あるいは「フェルメールの真価の発見にひそかに没頭している」と、評論「フェルメール発見」のなかで述べている¹³⁾。

ところが、プーレストは、1921年、友人の美術批評家、ジャン・ルイ・ヴォドワイエに宛てた書簡に、「フェルメールは20歳のときから私の気に入りの画家で、この偏愛を示すしるしのなかでもとくに1912年、『スワン家のほうへ』のなかで、私はスワンにフェルメールの伝記を書かせようと思いました¹⁴⁾」と書いている。また、同年に「デン・ハーグの美術館で『デルフト風景』を見て以来、私は世界でもっとも美しい絵画を見たということを知りました。『スワン家のほうへ』で私はスワンにフェルメール研究の仕事をさせないではいられませんでした […] それに私はまだフェルメールのことについてほとんど知らないのです¹⁵⁾」とも述べており、このためにスワンはフェルメールの伝記を書いていたと判断されるむきもある。実際、当時のフェルメール研究の最先端は、謎の画家フェルメールの伝記、及び、作品確定の作業であった¹⁶⁾。しかし、スワンの研究を伝記としてしまうよりむしろ、「フェルメールの美の解明」であり「真価の発見」と考える方に心ひかれるものがある。

ここで研究を再開したころのスワンの心境について確認しておきたい。というのもヴァントゥイユのソナタをきっかけに、スワンにある心理的变化が起こっているからである。

これまでの長いあいだ、彼は生活にある理想の目的に向けることをあきらめてしまい、日々の満足を求めることだけに限ってきたために、もっとも自分の心にはっきりとそう言い聞かせることはなかったが、そうした状態は死ぬまで変わらないだろうと思っていた、のみならず、心のなかに高尚な考えを抱かなくなった彼は、そうした高尚な考えの存在を信じることもすでにやめてしまってい

たのだが、とってまったくその存在を否定してしまうこともできないでいた。こういうわけで彼は、くだらぬ思考、ものごとの本質にふれないでいられるような思考に逃避する習慣になっていた。

[...]、会話においても、ものごとについての個人的な意見をけって本気でいわないようにつとめ、そのかわりにそれだけで価値があり、自分の器量を示さないですむような、詳細な具体例を提供するようにつとめていた。彼は料理の仕方、ある画家の生年月日や没年、その画家の作品目録といったことには非常にくわしかった。時として、ある作品なりある人生観について判断を述べてしまうことがあったが、そんなときは、自分のいっていることにまるで固執などしていないかのように、自分の言葉に皮肉な調子をつけるのであった¹⁷⁾。

そのような状態にあったスワンが、ヴァントゥイユの楽節に、「彼がもう信じることをやめてしまっていたあの目に見えない現実の一つが現存しているのを見いだす¹⁸⁾」ことがあったのである。あきらめていたスワンではなく、再生へ向かうスワンがいる。フェルメールの研究に再び着手しているスワンのおかれていた状況である¹⁹⁾。

フェルメール研究に再び着手したスワンの内部に起こっていた変化を考慮しつつ、フェルメールに関する続くエピソードについて考察するするならば、スワンのフェルメール研究は単なる伝記・文献資料調査にとどまるものではないと考えることができるだろう。

フェルメール・ド・デルフトに関しては、彼女 [=オデット] はこの画家が女に苦められたかどうか、その女は画家に靈感を与えたかどうかをスワンにたずね、スワンがそういうことは何もわかっていないと正直にいつてしまうと、もうこの画家には興味を示さなくなってしまう。[...] そんなときにスワンが、芸術的な美はどこにあるか、詩句や絵画はどんなふう鑑賞しなくてはな

らないかを教えようとする、すぐに彼女は耳を傾けなくなって、[…] 彼女がひどく失望しているのを感じて、彼は嘘をつくほうがいいと思い、いままで自分のいったことはなんでもない、そんなことはくだらないことで、自分には深く研究する暇がない、もっとほかのことがある、と彼女に言うのだった。[…] しかし彼はそれを言わなかった、言ったところで彼女にはどんなにつまらないか、彼女の望んでいるものとはどんなに違っているか、どんなに平凡で感動をさそうことがないか彼はわかっていたし、芸術に幻滅を感じた彼女が同時に恋にもそうなることをおそれたのであった²⁰⁾。

『サント・ブーヴ反論』にみられるプルーストの芸術観ともつながる、スワンの芸術観が認められる²¹⁾。「芸術的な美はどこにあるか、詩句や絵画はどんなふうに鑑賞しなければならないか」、ただしスワンはそれを語らない。作品のなかでスワンの言葉で語られることはない。オデットにはスワンの美学は理解できるものではなく、オデットとの恋もまた次第に彼の仕事の妨げとなっていく。それは2人の恋の危機の時期とも重なる。オデットのために、オデットのせいで、スワンはパリを離れることができない。

フェルメールに関する研究をふたたび始めていたいまは、せめて数日でも、もう一度デン・ハーグやドレスデンやブルンスウィックに行く必要があった。ニコラス・マースの作品として、ゴールドシュミットの売立でマウリッツハイム美術館に買い取られた『ディアナの化粧』は、実際にはフェルメールの作品だと彼は信じていた。だからこの確信を裏づけるために、その場所でこの絵を研究できたらと思った²²⁾。

この作品『ディアナとそのニンフたち』は、1876年5月4日、パリのコレクター、ヌヴィル・ゴールドシュミットの売立で、ニコラス・

マースの作品としてマウリッツハイム美術館に買いとられ、1907年、ウィルヘルム・ボーデによってフェルメール作(1635-1655)と推定されたということである²³⁾。『スワン家の方へ』が出版されたのが1913年、スワンがフェルメール研究していたのは1877~1880年ごろと推定できるから²⁴⁾、スワンの予測は当たっていたということになる。スワンは当時としては、最新の発見をしようとしていた、オデットのために大きな発見をみすみす逃してしまったのである。井上氏は「20世紀における現実のフェルメール研究に先駆けていた点で興味深いプルーストの独創である」、「その真贋決定のいきさつに先立ってスワンに白の断定をさせようとしたプルーストの小説また美術への行き届いた眼は心憎いものがある」と先ほどの評論のなかで指摘している²⁵⁾。

これらのことを考えあわせると、スワンのフェルメール研究とは、当時まだ謎の画家であったフェルメールの伝記の確定、作品の真贋の決定を含めた、最新の総合的研究であったように思われる。作家の全体像が見えなければ、真贋決定も難しい。スワンはその先を見ていた、何かその全体像が見えかかっていたのである。しかし、生年、没年、作品目録の段階で、研究を放棄してしまったのである。ヴァントゥイユの小楽節によってスワンにあらたに感じられた活力は、その実りをみない。そしてヴァントゥイユのソナタ自体に関しても、オデットの「ほかのところがどうしても必要ですの？ 私たちの曲はここだけですわ²⁶⁾。」という言葉によって、その小楽節にとどまってしまう。

スワンの恋の終わりは、サン・トゥーヴェルト婦人のサロンで演奏されるこのヴァントゥイユのソナタ全曲とともに、確認されることになる。スワンはソナタを理解し、恋の終わりを理解するのである²⁷⁾。

スワンのフェルメール・テーマは、オデッ

トとの恋の残像を引きずりつつ、『ゲルマントの方』において暗黙のうちに話者に引き継がれていくことになる。

2. ベルゴットの死と『デルフト風景』

『ゲルマントの方』に用意されたいくつかの伏線を通じて話者は自然にスワンのフェルメール・テーマを引き継いでいくことになる。それはまず、スワンとオデットの関係についての考察に、次いでスワン、オデット、そして話者のあいだでのやりとりにあらわれる。

その口調は、この少しまえに、フェルメール・ド・デルフトを彼女 [=オデット] が話題にしたのと同じ口調で、私は彼女がこの画家を知っているのじつは驚いたのであった、そのとき彼女は私にこう答えたのだった、「だって知っているのよ、その画家はこの方が私に言い寄っていたころにともうちこんでいた画家ですもの。そうじゃないこと、ねえ、シャルル？」²⁸⁾

ここにはもはや光を失い過去のものとなったスワンの研究と、色あせた恋の残像しかない。しかしフェルメールを知る私 [=話者] の存在をここに確認できる。そして次にフェルメールの名前が登場するとき、それはスワンとオデットを離れてしまっている。

私 [=話者] は彼 [=ゲルマント公爵] にあそこならたぶんフェルメールの『デルフト風景』に感服されたでしょう、と言った。ところが公爵は、教養というよりむしろ気位のほうが高かった。だから彼は、美術館や美術展のある作品の話が出て、自分でそれを覚えていないときの例にたがわず、もったいぶってこう私に答えただけだった。「見なくちゃならぬものなら、見えていますよ！」²⁹⁾

話者とゲルマント公爵との会話である。『ゲルマントの方』にあらわれるこの2つのエピソードを通して、話者がただフェルメールを

知識として知っているばかりでなく、非常に高く評価していることも自然と読者に伝わってくる。

スワンも話者も出席しているゲルマントの夜会（『ソドムとゴモラ』）でフェルメールが話題にのぼるとき、それはもはや花形ではないスワンの老醜を際立たせる³⁰⁾。また、バルベックでカンブルメール夫人がまだフェルメールを知らないアルベルチーナに「les Ver Meer をご存じ？」とたずねるシーンは、フェルメールのライトモチーフが、スワンとオデットから話者とアルベルチーナのものへと移行してゆくステップといえるかもしれない³¹⁾。スワンの死によって話者がフェルメールについてスワンに発したかった問いは宙づりになったままとなる（『囚われの女』）³²⁾。

それにしても話者のフェルメール理解とはどの程度のものであったのだろうか。そしてそれはプルーストのフェルメール理解とどのようにつながっているのだろうか？

なるほど、先ほど引用した書簡によれば、プルーストは「20歳のころからフェルメールを好んでいた」ことになるが、プルーストが20歳のころといえば、1891年、初めてオランダへ赴くのは1898年、アムステルダムで開催されているレンブラント展が目的である³³⁾。『デルフト風景』を目にするのは1902年であるが³⁴⁾、この時、彼はフロマンタンの『昔の巨匠たち』を手に旅をしており、この年の書簡には、フロマンタンの勧めに従って、フランス・ハルスのは語られるがフェルメールについての言及はみられない³⁵⁾。本当に『デルフト風景』を目にした1902年、彼は「世界でもっとも美しい絵画を見た」と感じたのだろうか？ それともプルースト特有のあの誇張癖だろうか？ どうも大いに誇張が混じっているように思われる。あるいはフェルメールを見過ごしたゲルマント公爵のエピソードは、これらのオランダ旅行の際のプルースト自身のことを語っているのではな

いだろうかときえ思えてくる。

しかし1913年出版の『スワン家の方へ』のなかで、その本質は隠されたままとはいえ、スワンはフェルメールの研究を、しかも最新の研究をしていた。プーレストはこの時点ですでにフェルメールの研究動向にかなり精通していたようである。さらに、1918年の書簡では「フロマンタンの『昔の巨匠たち』は、オランダの画家たちの死後何世紀かたって書かれたのですが、彼らのなかのもっとも偉大なフェルメール・ド・デルフトのことは挙げられてもいないことを思い出して下さい³⁶⁾」と述べている。したがって、プーレストのフェルメール理解は、1921年のオランダ絵画展を待つものでないことも明らかである。最初のオランダ旅行から1921年、ベルゴットの死の場面を一気に加筆するにいたるまで、この間、プーレストのなかで何かがゆっりと変化していったのである。その萌芽はフェルメールの名前こそ挙げられてはいないが、実は、1902年（2度目のオランダ旅行の年、フェルメールの『デルフト風景』を初めて目にした年に当たる）の書簡に認められる。アントワーヌ・ビベスコに宛てた手紙である。

私のしていることはすべて、本当の仕事ではなくて、単に文献調べと翻訳などです。それは私の創作意欲を目覚めさせるのに充分ですが、それを満たしてはいません。この長い無気力状態のはてにはじめて目を内部、私の思考に向けてみると、私の人生のあらゆる空虚が感じられます。『オデュッセイア』の中で、生命をもらうために少し血を飲ませてくれとイリアスに頼み、剣で追い払われるあの亡霊たちのように、百人もの小説の登場人物、千もの考えが、自分たちに肉体を与えるよう私に訴えているのです³⁷⁾。

ちょうどラスキンの翻訳をしていたころである。何かに気づいていた、が、「書くにはいたらない」。それは、手をさしのべている木

になすすべのない、あの「ユディメニル」の状況であり³⁸⁾、自分の仕事にもう1歩のところまで手が届かないスワンの状況とも重なる。文献調べと翻訳に満足していなかった1902年のころのプーレストの状況が、スワンに、そしてそれを引き継いで『花咲く乙女たち』、『ゲルマントの方』と成長してゆく話者に投影されているように思われる。

では、プーレストは、どういう経過をへて、作品全体の圧巻ともいえるベルゴットの死の場面へといたるのだろうか。ここで少し長くなるがこの場面を引用したい。

ベルゴットが死んだときの状況はこうである。かなり軽微な尿毒症の発作のために、彼は安静を命ぜられていた。ところがある批評家が、フェルメールの『デルフト風景』[…]、彼が大好きでよく知っているつもりだったこの絵のなかに、黄色い小さな壁（それが彼には思い出せなかった）がじつによく描かれていて、そこだけを切り離して眺めてもそれだけで充足する美しさをもっており、すばらしい支那の美術品のようだと書いていた。そこで彼はじゃがいもを少し食べてから出かけ、展覧会場に入った。階段を2、3段のぼったとたんに目眩に襲われた。いろんな絵のまえを通りすぎ、わざとらしい芸術の味気無さ、無用さの印象を受けた、どれもこれもヴェネチアの宮殿、いや海辺のなんでもない家に吹く風、それを照らす日の光にも及ばないではないか。やっとフェルメールの絵のまえにきた。おおよそ知っているどの絵よりも華やかで、風変わりな絵であったという記憶があった。しかし、彼はいま、批評家の記事のおかげで初めて、青い服を着た小さな人物が何人かいること、砂が薔薇色をしていることに気が付き、最後にほんの小さな黄色い壁の見事なマチエールに注目した。目眩がひどくなっていく。彼は子供が黄色い蝶をつかまえようとするときのように、見事な小さい壁面をじっと見つめた。「こんなふうを書くべきだったんだ。私の最近の作品はかさかさしすぎている。色の層をいくつも重ね、文章

それ自体を彫琢すべきだったんだ。この黄色い小さな壁のように。」しかし目眩はだんだんひどくなってゆく。彼の目には天上の秤がみえた、その一方の皿には自分の生命が、もう一方の皿には黄色のじつに見事に描かれた小さな壁がのっている。彼はこの小さな壁のために無謀にも自分の命を犠牲にしたことを感じていた。「それにしてもこの展覧会の雑報記事になって夕刊紙に載せられたくはないな。」彼は心に繰り返した、「底のある黄色い小さな壁、黄色い小さな壁。」繰り返しているうちに彼は円型のソファの上に倒れかかった。そのとたん、彼は自分の生命が危険に瀕しているとは考えなくなった。そして楽観的な気持ちになってこう自分に言い聞かせた、「ただの消化不良を起こしただけだ、あのじゃがいもがよく煮えていなかったせいだ、なんでもない。」第2の発作が彼を打ちのめした。ソファから床へ転げ落ちると、見物人や監視人がみんな駆けつけた。彼は死んでいた。永久に死んでしまったのか？ 誰がそうと言いつけることができよう？ なるほど交霊術の実験も宗教の教理も魂の存続の証拠をもたらしていない。ただ言えることは、この現世では、われわれが、前世で負わされた義務の重荷をそのまま背負って生まれてきたかのように一切が運ばれるということだ。この地上でのわれわれの生の条件には、善をなせ、こまやかな心遣いをせよといった義務、いや礼儀正しくあれといった義務さえも人に感じさせる理由は何一つとしてないのだし、また神を信じない芸術家にとっては、永久に人に知られぬ一芸術家、わずかにフェルメールとという名前で判別されるにすぎない芸術家が、あのように技術と洗練を重ねて描いたあの黄色い壁面のように、20度も同じ一つの断片を繰り返して描く義務を感じる理由は何もないのであって、たとえその断片がやがて人々の称賛をかきたてることになったところで、蛆虫に食われる自分の肉体にとってはどうでもいいことだろう。現世で報いられることのないこれらの義務はいずれもある別の世界に属しているもののように思われる。善意と細心と犠牲心の上に築かれる世界、この世とは

まったくちがった世界、われわれはその世界から出てこの世に生まれ、やがておそらくはその世界へ戻って、未知なる掟の支配のもとにふたたび生きるのであろう。ただわれわれが、そこへ戻るまでに、この世でその掟に従ってきたのは、われわれが心のなかに、誰が書きつけたのかは知らずに、その掟の教訓をすずにもっていたからなのだ。深い知性の営みがいづのまにかわれわれをそれに近づけてくれるその掟、愚物には一それでも見えることがあるかもしれない！一見えないその掟。だからベルゴットが永久に死んでしまったのではないという考え方にも真実がないわけではない。彼は埋葬された。しかし甲いの終夜、あかりのついた本屋の飾り窓に3冊ずつ並べられた彼の著書は、翼をひろげた天使たちのように通夜をしていて、いまは亡き人にたいする復活の象徴のように見えた³⁹⁾。

あるとき、おそらく最初のあるいは2度目のオランダ旅行のころから、意識的にか無意識的にか、プルーストはフェルメールに注目していたのであろう。その一つのあらわれが、スワンのフェルメール研究である。こうして、蓄積されつつも表現にいたらなかったものが、1921年、オランダ絵画展を機に著されたいくつかの評論をきっかけに、ほとんど外出を控えていたプルーストをジュ・ド・ポームへと導く。そしてこの展覧会の体験がベルゴットの死の場面の大幅の加筆となって表出するのである。

井上究一郎氏は先ほどの評論の中で「ガゼット・デ・ボーザール誌をめぐって、一部少数の選ばれたディレクターのあいだにあった秘教的な美へのスノビズムが、絵画通の友人、美術評論家などの口をとおしてプルーストのなかにスワンのフェルメール熱を生んだ確実性はあるにしても、小説の話者またはベルゴットのフェルメール美学をプルーストのなかに定着させる核は、トレ・ビュルガーにあったのではなからうか？⁴⁰⁾」と述

べている。プーレストがいつこのトレ・ビュルガーの評論を読んだのかは特定できないが、フェルメール再発見のきっかけとなったトレのこの文章は、フェルメールと初めて出会ったときのトレの驚きと感動を生き生きと伝えるものであり、プーレストに及ぼしたであろう多大の影響が想像できる⁴¹⁾。その後のフェルメール熱を生んだ1866年の重要なこの資料については、当然かなり早い時期にプーレストは目を通して、おそらく熟知していたはずである⁴²⁾。さらに1888年、アヴァールのフェルメール論がガゼット・デ・ボーザール誌に発表され⁴³⁾、1921年には、オランダ絵画展を機に、クロチルド・ミームがガゼット・デ・ボーザール誌に⁴⁴⁾、ジャン・ルイ・ヴォドワイエがオピニオン誌に⁴⁵⁾、レオン・ドーデがアクション・フランセーズに⁴⁶⁾それぞれ記事を書いている。引用中の「ある批評家」、「批評家の記事のおかげで」というのも彼らをさしているのだろう。彼らの当時の実際の批評記事もこの場面にある程度とりいれられているものと考えられる。そしてこれらの批評にひかれて出かけたのは、ベルゴットであり、またヴォドワイエに伴われたプーレスト自身でもあった⁴⁷⁾。

20年前のオランダ旅行にはじまり、トレ、アヴァール、ヴォドワイエ、ミーム、レオン・ドーデらの批評と、自らの考察、いくつかのフェルメールの作品との出会い、そして1921年のオランダ絵画展をへて、いま一つの文章が完成をみたのである。

プーレストがそれぞれの批評家の、あるいは自らの思索、体験の、何をどのように自分の文章のなかにとり入れたかということについては、かなり細かい分析を必要とするものであり、また重要なテーマでもあるので、次に機会を譲ることとして、ここでは、ベルゴットの「こんな風を書くべきだった」という言葉に注目したい。この言葉は「私の最近の作品はかさかさしすぎている。色の層をいく

つも重ね、文章それ自体を彫琢すべきだったんだ。この黄色い小さな壁のように」と続くわけだが、つまりは、どのような文章なのか？ それをプーレストの文体のなかに認めることができるのだろうか？

むしろ、ここで述べられている文章は、ベルゴットのモデルの一人とされている、アナトール・フランスのもっとも完成された時期の文章を彷彿させるものであり、コンブレの水をめぐらした睡蓮の庭の描写がモネへのオマージュであったように⁴⁸⁾、この場面にはアナトール・フランスへの、そしてさらにはラスキンへの⁴⁹⁾オマージュのごときものが感じられる。

プーレストのアナトール・フランス熱、ラスキン熱はこの時期すでに冷めていたようだし、ベルゴットの評価も作品の初めのころと比べると低下してきている。しかしフェルメール体験をプーレストはやはり他の芸術でなく文学に結びつけようとした。そうなるとベルゴットしかいない。そしてこのベルゴット [=アナトール・フランス、ラスキン] は、プーレストの評価とは別に、一つの世界を提示しえた作家として、文章を彫琢し続けた作家として、この場面、この文章ににまさに適役であるように思われる。

ではプーレストに関してはどうなるのだろうか？ プーレストの文学はフェルメールから何を受けとったのだろうか？ あるいは何を評価しているのだろうか？ この場面で述べられるフェルメールについての考察は、当時の批評家たちが注目していたフェルメールの一般的評価に近いものである。それは色彩であり、光であり、写実性であり、印象派の先駆をなすその画法であり、その「薔薇色の砂」、「青い服をきた人物」、「そこだけ切り離して眺めてもすばらしい支那の美術品のような黄色い壁」である。それはプーレストが当時の批評家の記事から得た情報によるところも多い。しかし「批評家の記事によって」と

語るブルーストあるいは話者は、それではその前にはフェルメールの何を評価していたのか？ ベルゴットは「この黄色い小さな壁のように」書くべきだったと語っている。ブルーストあるいは話者の目指すものも「この黄色い小さな壁」だったのだろうか？

鍵は『囚われの女』のなかでの、話者のアルベルチーナへの言葉のなかにあるのではないだろうか？

3. 話者がアルベルチーナに語る

フェルメールの芸術

スワンのヴァントゥイユ理解はオデットとの恋と重なりその恋の終結を告げるものであった。話者は、アルベルチーナとの恋のさなかに聴いたヴァントゥイユの7重奏曲に関して、「私の知っているあらゆる書物より何か真実なものに思われ」、「そのなかには、いわば表現することが不可能なじっと見ることが禁じられているとでもいったそんなもろもろのヴィジョンがあり」、「ヴァントゥイユのある楽句ほど、私が人生のなかでときおり実感したあの特殊な喜び、たとえばマルタンヴィルの鐘楼やバルベックのとある街道の木立の前で、またはもっと簡単に、この作のはじめにある一杯の紅茶を飲みながら感じたあの喜びに似たものはなかった」と述べている⁵⁰⁾。

彼はアルベルチーナにこのヴァントゥイユの音楽について語る。それは記憶からではなく印象に由来するものであり、話者はそこに天才の最も真正な証拠を感じとっている。そして、ヴァントゥイユの作品の単一さを思い返しつつ、大作家はただ一つの作品しか書かなかった、というより、彼らがこの世にもたらした一つの同じ美しさを、さまざまな環境をとおして反射したにすぎないと説明する。それはたとえばバルベー・ドールヴィイの作品にある「隠された現実」であり、トマス・ハーディの小説全体にある「石工が作ったよ

うな幾何学的構成」である。そしてスタンダールのなかにみられる「精神生活と結びつく高所の感覚」である⁵¹⁾。これらの洞察の先見性については、現在それぞれの研究領域が、そのことを証明してくれているであろう。

作家について語ったあと、語り手は絵画の領域でも同じであることをフェルメールを引いて説明しようとする。

君はフェルメールの絵をいくつか見たといったね。あれが同じ一つの世界の断片だということ、いかに天才をもって再創造されているとはいえ、いつも同じテーブル、同じ敷物、同じ女、同じように新しい無類の美だということがよくわかるだろう。もし主題によってその美を近づけようとするのではなく、色彩が醸し出す特殊な印象を引き出そうとするならば、それに似たものは何一つなく、それを説明するものも一つとしてない当時としては謎の美だったんだ。ところでこの新しい美、それがドストエフスキーの全作品を通じていつも同じ形をとっているんだよ⁵²⁾。

フェルメールの場合、ある種の魂の創造、布地や場所のもつある色彩の創造があるようにドストエフスキーには人間の創造があるだけでなく、家の創造がある⁵³⁾。

30数枚という限られた作品のなかで、フェルメールは繰り返し同じテーブルを、同じ絨毯を描く。繰り返し同じ女を描く。いくつかその作品を目にした者は、一目でそれとわかるフェルメールの美、静かで均質なフェルメールの世界というものを理解する。それは見る人の記憶のなかに一つの場所を占めてゆく。それはしばしば主題としての同じテーブル、同じ絨毯、同じモデルである。しかし別のものを描いてもやはり、フェルメールのテーブル、フェルメールの絨毯、フェルメールの世界の女なのである。

フェルメールが繰り返し同じものを描いて

いることに、さらにはその意味に注目し、そこにフェルメールの芸術の核をおいた、そしてそのことを明確にあらわした、プルーストはその最初の人々の一人なのである。そして彼は「もし主題によってその美を近づけようとせず、色彩が生み出す特殊な印象を引き出そうとしたら、それに似たものは何一つなく、それを説明するものも一つとしてない当時としては謎の美だった」と、主題から色彩へと重心を移してゆくのである。プルーストはそこに、「ある魂の創造」、「布地や場所のもつある色彩の創造」を見出す。スワンがなしえなかったフェルメールの美の解明を話者はここで試みているのである。

話者の考察はさらにドストエフスキーの単一性に及ぶわけだが、その論は今日なお斬新かつ説得力のあるものである⁵⁴⁾。そしてこれらの話者(=プルースト)の指摘は、プルーストの時代以後、次なるユイグ、マルローといった人々によって評価されてゆくことになる。

ルネ・ユイグは、プルーストが述べたこの単一性について、1936年、『アムール・ド・ラール誌』に著した評論、「フェルメールとプルースト」のなかで次のように述べている。

逆説になるようだが、芸術家は偉大であればあるほど、彼の創造は一種のモノトニー(単一性)に染まってゆく。彼にとっては、凡人が迷い込む事物の極度の多様性は存在せず、彼はすべてを自らの内的成果の統一へと力強くひきもどすのである。したがってまた、対象はそれ自身のために存在するのではなく、この新しい成果への暗示的価値として存在する。対象は、言い表しにくく、消えやすい現実、他のものよりも何倍か貴重なあの現実の、喚起的象徴なのだ。芸術家は作家と同じように、少しずつある対象への執念に取りつかれていく。他人には特別な意味をもたないが彼にとってはとりかえることができなくなってゆく対象である。なぜなら、彼が自己のもっとも奥深いところ

にもっていて外界に表出したいと思う定義しがたいあの真実とのひそかな交感を、彼はそれらの対象に予感するからである。そのようにして、そうした奇妙な親和力を察知する感受性の命ずるままに、ある無意識の象徴物が形作られるのである⁵⁵⁾。

これは、プルーストが『サント・ブーヴ反論』で述べかけたことであり⁵⁶⁾、その先は『見出だされた時』で述べられることになる。

1908年12月頃、『サント・ブーヴ反論』の結論部となる予定だったと推定される箇所⁵⁷⁾、プルーストはこう述べかけている。

単に彼が、同じひとりの画家が描いた2枚の絵のあいだに、同じ曲線をうねらせた横顔の形を見、同じ布地の服を、さらには同じ椅子をみつけて、2枚の絵のあいだには何か共通のものがある。それがその画家の特殊な嗜好であり、精神的特性なのだと知るだけだとしても、それはそれでいいのだ*

*ひとりの画家の、同じ1枚の絵が内蔵するものでは、彼を養うにたりない。ひとりの作家の、ある1冊の本のなかにあるものでも駄目だ。その画家の、2番目に見る絵ならいい、その作家の2番目の本ならいいというものでもない。ただし、2番目の絵や2番目の本のなかに、何かしら、2番目のにも最初のにも見当たらず、いわば両者の中間にあるもの、理想の絵のなかにあるもの、現実の絵とは別の次元に、精神的素材で形成されたものが見えたとする。このとき彼は良き糧を得て、再び存在しはじめ、再び幸福を感じはじめるのだ。というも、彼にとって、存在することと幸福であることとは、同じ一つの事柄だからである。この理想の絵と理想の書物とは、片方だけでも彼を幸福にするにたるのだが、もし彼がこの両者のあいだに、さらに高次なつながりを発見したとすると、彼の歓喜はいっそう増大することわりである。彼がフェル・メールの2枚の絵のあいだに……を発見したとすると……⁵⁸⁾

フェルメールの2枚の絵のあいだに彼が発見した「さらに高次のつながり」、「……」とは何なのか？

答えは、実は作品のなかに語られているのかもしれない。『見出された時』から引用する。

なぜなら、画家にとっての色彩と同様に、作家にとって、スタイル（文体）とは技術の問題ではなくヴィジョンの問題だから。文体とは、この世界がわれわれに現れるその現れ方に見られる質的な差異—もし芸術が存在しなかったなら、各人の永遠の秘密としてとどまるであろうあの差異—を明らかにするのであり、それは直接的、意識的方法によってはできないことなのだ。芸術によってのみ、私たちは自分の殻を破り、私たちの世界とは異なる世界、月世界の風景のように私たちには未知のままでもありえた風景をもつ世界について他人がどう見ているかを知ることができるのである。芸術のおかげで、ただ一つの世界、すなわち私たち自身の世界だけを見るのではなく、いや増す世界を見る。そうして、独創的な芸術家があればあるだけ、それだけ多く、私たちの意のままになる世界、無限のなかに回転する多くの世界以上に相互に異なる世界をもつのである。これらの世界は、その白熱の中心が、たとえレンブラントと呼ばれ、フェルメールと呼ばれようが、消え果ててから幾世紀の後までも私たちに特殊な光を送ってくるのである⁶⁹⁾。

プルーストがフェルメールの2枚の絵のあいだに発見したもの、それはおそらくフェルメールの「(新しい) ヴィジョン」だったのではないだろうか？ 引用部分は1908年頃からの考えであり、1913年のル・タン誌のインタビュー記事にその原型が認められる⁶⁰⁾。すなわち、『サント・ブーヴ反論』からずっと連なっているのである⁶¹⁾。

ところで、このようにプルーストが見抜いていたフェルメールの新しいヴィジョンとい

うものがフェルメール研究のなかでも実際に注目されるようになるのはというと、それは先に引用したユイグによってであり、そして一般的に流布するにはさらにマルローによるフェルメールの画集刊行、すなわち、1952年を待たねばならない⁶²⁾。ここにいたって初めて、フェルメール研究の現状と、プルーストの指摘がかみ合ってくる。

マルローはこの画集の冒頭をプルーストの3つの章句で飾った。その第1に引用されているのが、語り手がアルベルチーナにフェルメールの芸術について語る場面であり、第2が『見出された時』で語り手が画家と作家のヴィジョンについて語る箇所であり、第3がベルゴットの死の場面である⁶³⁾。冒頭に引用され、文字通り前面に押し出されたこのプルーストによる考察はおそらくその後のフェルメール研究の方向性にも大きな影響を与えているにちがいない。これは、伝記、作品の確定の次なるフェルメール研究の指針ともいえる文章であるといえるだろう。

ここでプルースト以後のフェルメール研究の動きを、プルーストを中心に据えて追って、みたい。1932年、ホイジンガは写実（リアリテ）に見えるが違う、1つの世界、半ば想像の、生きる喜びと形を変えられた豪華のつましやかな理想の世界をフェルメールに認めている⁶⁴⁾。ド・ヴリは1948年、フェルメールが同じものを繰り返し描くことを指摘している⁶⁵⁾。1952年、ジュリアン・セニエールはフェルメールの作品に繰り返しあらわれる大理石の敷石に注目しその分類を試みている⁶⁶⁾。シャルル・ド・トルネは1953年、マルローの編集するフェルメール作品集のなかで、フェルメールの日の光を浴びた調和の世界は単なるリアリズムの成果ではなく画家の魂の深みにある望み、幸福への思いと結びついていること、そしてフェルメールの思いは一見、写実主義に見えるが、それはフェルメールの写実なのであって、部屋に流れ込む

太陽の暖かい光は、毎日の日々の光ではなく、幼年時代の光であり、過去の魔法だと述べている⁶⁷⁾。1964年、ジウリオ・カルロ・アルガンは、フェルメールはレアリテを見せるためではなくパンチュールを見せるために描いたと言っている⁶⁸⁾、ローレンス・ゴイーグも1971年、フェルメールにリアリズムだけでないものを見いだしている⁶⁹⁾。1991年刊のアムステルダム王立美術館のカタログでは、それまでの先行研究をふまえ、繰り返し描かれる敷石、窓、窓枠等の分析からフェルメールの制作した部屋の数を3つくらいが妥当であるとし（制作した部屋数については、5つ、2つ、1つ等の説がある）、フェルメールのみかけのリアリズムの謎の解明を試みている⁷⁰⁾。こういった研究の端緒に1922年に出版されたプルーストの『囚われの女』における語り手の指摘が（ただし2方向から）認められるのである。あるいは。先に引用した『サント・ブーヴ反論』に注目するなら、2段階でともいえるだろう。つまり「2枚の絵のあいだに、同じ横顔、同じ布地の服、同じ椅子という共通点を見つける」段階、そして、「2番目の絵や2番目の本のなかに、何かしら、2番目のにも最初のにも見当たらず、いわば両者の中間にあるもの、理想の絵のなかにあるもの、現実の絵とは別の次元に精神的素材で形成されたものが見えた」段階である。

まず第一段階、「主題によって全体を近づけようとするのではなく」という言葉によって、描かれている主題による全体把握の可能性が（プルーストが負（マイナス）の意味で述べているにせよ）示されたことになる。確かにフェルメールは同じものを繰り返し描いている。大理石の敷石を、オリエントの絨毯を、椅子の背のライオンの頭を、繰り返し描いている。ただしそこに変更が加えられてゆく。同じ主題を繰り返しさまざまに描いている。レアリテに見えてレアリテでない、しかし、均質な世界が現出する。期せずしてそこ

にもプルーストのいう単一性がある。

そして第二段階、「色彩が醸し出す特殊な印象を全体から引き出そうとするならば」という言葉から、プルーストの見るフェルメールの世界が見えてくる。「黄色い壁」、「薔薇色の砂」、「青い服を着た人物」、それはフェルメールの世界であり、プルーストの世界でもある。思い浮かぶ箇所から一箇所だけ引用しておきたい。『花咲く乙女たち』からである。

背の高いその体軀のうで、その顔はとても薔薇色で金色だったので、彼女は輝くステンドグラスを通して見られたかのようにだった⁷¹⁾。

その源泉についてはまた、ボードレールにたどることもできる。『サント・ブーヴ反論』のなかでプルーストはこう述べている。

真の、現代的な、詩的な色彩を見いだしたのは彼（ボードレール）だったことを思い出してください。それは入念な生き生きとした色ではありませんが、甘美な色です。とりわけ、青、金、緑とともに用いられた薔薇色は⁷²⁾。

そしてタディエはこれをプルーストのものとして次のように指摘している。

文学というものは、鏡のように一人の女性を、われわれが彼女をいつも思い浮かべるように、木の、あるいは川の色彩を帯びて出現させるべきなのです、とプルーストがどこかで述べている⁷³⁾。

フェルメールの世界はプルーストの世界に通じるものを内包している。フェルメールによってあらわされた世界が、いつも同じ世界であるという指摘もまた、プルーストの作品世界を解明し、プルーストの一つのヴィジョンを明らかにしてくれるだろう。繰り返し現れるヴァントゥイユのソナタ、フェルメール

のライトモチーフ、さまざまなあらわれようをしつつ、いつも同じ恋愛の、嫉妬のテーマ、死のテーマ。フェルメールが絵画でなしたこと、プーレストが文学によってなそうとしたこと、「画家にとっての色彩」と「作家にとっての文体」とプーレストが述べたものについては、論をあらため、絵と文章を対照させつつ、じっくりと考察を試みる必要があるだろう。

結び

フェルメールのライトモチーフをたどることで、作品のなかでヴァントゥイユのソナタとともに進展し、作品の骨格の一つを構成しているともいえるフェルメール・テーマを確認することができたと思う。さらにはフェルメール再発見といういまだ評価の定まらぬ時代にあつてのプーレストのフェルメール理解の先見性と、のちのフェルメール研究へ功績を明らかにできたと思う。

と同時に、ベルゴットの死の場面が作品の流れのなかでもつ異質性というものも浮かびあがってきた。この異質性は何なのか？そしてこの異質なるものへのわれわれの評価の理由は何なのか？この問題について、当時の批評家の記事とプーレスト自身の体験、フェルメールの『デルフト風景』の背後にあるもの等を考慮に入れつつ説明してゆく、これが次論「フェルメール・メタモルフォーズ(2)―ベルゴットの死と『デルフト風景』―」のテーマである。

さらに、プーレストがわれわれに(話者がアルベルチーナに)指摘したフェルメールの芸術、ひいては「芸術というもの」についての見解、それがいかに『失われた時を求めて』のなかに導入され、プーレストの作品世界と結び付いているのかについて、プーレストのいう「ヴィジョン」という言葉をキーワードに、「フェルメール・メタモルフォーズ(3)―語り手がアルベルチーナに語ること―」に

おいて論じることにはしたい。

注

*) テキストは、Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 4 vol, 1987, 1988, 1988, 1989. を使用した。以下の注では、本書からの引用については、巻をローマ数字で、各篇のタイトルを以下の省略記号で記す。

Abréviation:

Sw.: *Du côté de chez Swann*; JFF: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*; Gu.: *Le Côté de Guermantes*; SG: *Sodome et Gomorrhe*; Pris.: *La Prisonnière*; Fug.: *La Fugitive*; TR: *Le Temps retrouvé*.

1) Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Droz, Genève et Giard, Lille, 1951, pp.57-61.

2) 饗庭孝男 朝比奈誼 加藤民男 窪田般彌『フランス 絵画と文学の心』小沢書店 1970年 pp.2-3.

3) Établie sous la direction d'André Malraux, *Vermeer de Delft*, Gallimard, Paris, 1953.

この画集を皮切りに、ほとんどのフェルメールの画集、解説書が、『失われた時を求めて』から『デルフト風景』を前にしてのベルゴットの死の場面を引用することになる。

4) René Huyghe, 《Affinités électives, Vermeer et Proust》 in *L'Amour de l'Art*, 1936, pp.7-15.

ユイグはこの評論のなかで作品の流れに沿ってフェルメールの名前の登場する箇所を引用し考察を加えている。本論もまたフェルメール・テーマを作品の順を追って考察してゆくために、引用など重なる点もあるが、本論は『デルフト風景』について、さらにプーレストがとらえたフェルメールの芸術的価値とプーレストの芸術理念についての筆者のめざす新たなる考察のためのベースという目的をもつものであり、スワンとオデットの恋、『デルフト風景』を前にしてのベルゴットの死の場面、話者とアルベルチーナの対話、というフェルメール登場の3つの山場ともいえる場面を、並置するものとしてではなく有機的なつながりをもったものであるという視点から把握、確認しておく必要性によるものであることをことわっておきたい。

5) 《Il avait allégué des travaux en train, une étude — en réalité abandonnée depuis des années — sur Ver Meer de Delft.》 I, Sw., p.195.

6) 《Certains jours pourtant, mais rares, elle venait chez lui dans l'après-midi, interrompre sa rêverie ou cette étude sur Ver Meer à laquelle il s'était remis dernièrement.》 I, *Sw.*, p.236.

7) 《Allez-vous laisser seulement ici votre essai sur Ver Meer pour pouvoir l'avancer un peu demain? Quel paresseux! Je vous ferai travailler, moi!》 I, *Sw.*, p.293.

8) I, *Sw.*, pp.205-209.

9) 《(…) la petite phrase de Vinteuil qui était comme l'air national de leur amour.》 *Ibid.*, p.215.

10) I, *Sw.*, pp.205-209.

11) *Ibid.*, pp.178-179.

12) 井上究一郎訳『ブルースト全集 8』筑摩書房 1990年

13) 井上究一郎『忘れられたページ』筑摩書房 1971年 pp.330-394.

14) 《Vous savez que Ver Meer est mon peintre préféré depuis l'âge de vingt ans et entre autres signes de cette prédilection, j'ai fait écrire par Swann une biographie de Ver Meer dans *Du Côté de chez Swann* en 1912.》 le 14 mai 1921. Marcel Proust, *Correspondance XX 1921*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris, 1992, pp.263-264.

15) 《Hier, j'ai lu un Ver Meer où vous aviez moins l'occasion peut-être de vous livrer, mais qui me touche plus que tout. Depuis que j'ai vu au Musée de la Haye *la Vue de Delft*, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde. Dans *Du Côté de chez Swann*, je n'ai pu m'empêcher de faire travailler Swann à une étude sur Ver Meer. (….) Et encore je ne connais presque rien de Ver Meer.》 le 1^{er} mai 1921, *Ibid.*, pp.226.

16) William Bürger, 《Van Der Meer de Delft》 in *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, 1^{er} octobre, 4^e livraison, pp.297-330.; 1^{er} novembre, 5^e livraison, pp.458-470.; et 1^{er} décembre, 1^{er} livraison, pp.542-575.

Henry Havard, 《Johannes Vermeer (Van Der Meer de Delft)》 in *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, tome 27 janvier-juin, 1^{er} mai, 5^e livraison, pp.389-399.; tome 28, juillet-décembre, 1^{er} septembre, 3^e livraison, pp.213-224.

Gustave Vanzype, *Vermeer de Delft*, Brüssel,

1908.

17) 《Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal et la bornait à la poursuite de satisfactions quotidiennes, qu'il croyait, sans jamais se le dire formellement, que cela ne changerait plus jusqu'à sa mort; bien plus, ne se sentant plus d'idées élevées dans l'esprit, il avait cessé de croire à leur réalité, sans pouvoir non plus la nier tout à fait. Aussi avait-il pris l'habitude de se réfugier dans des pensées sans importance qui lui permettaient de laisser de côté le fond des choses. (…), de même dans sa conversation il s'efforçait de ne jamais exprimer avec cœur une opinion intime sur les choses, mais de fournir des détails matériels qui valaient en quelque sorte par eux-mêmes et lui permettaient de ne pas donner sa mesure. Il était extrêmement précis pour une recette de cuisine, pour la date de la naissance ou de la mort d'un peintre, pour la nomenclature de ses œuvres. Parfois malgré tout il se laissait aller à émettre un jugement sur une œuvre, sur une manière de comprendre la vie, mais il donnait alors à ses paroles un ton ironique comme s'il n'adhérait pas tout entier à ce qu'il disait.》 I, *Sw.*, p.207.

18) 《Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, dans certaines sonates qu'il s'était fait jouer, pour voir s'il ne l'y découvrirait pas, la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie.》 *Ibid.*, p.208.

19) ただし、その後にあたる「コンプレ」の章で、スワンは再びフェルメール研究を放棄しており、もとの状態に戻ってしまっている。

20) 《Pour Ver Meer de Delft, elle lui demanda s'il avait souffert par une femme, si c'était une femme qui l'avait inspiré, et Swann lui ayant avoué qu'on n'en savait rien, elle s'était désintéressée de ce peintre. (….) Si alors Swann cherchait à lui apprendre en quoi consistait la beauté artistique, comment il fallait admirer

les vers ou les tableaux, au bout d'instant, elle cessait d'écouter, (...). Et il sentait qu'elle éprouvait une telle déception qu'il préférerait mentir en lui disant que tout cela n'était rien, que ce n'était encore que des bagatelles, qu'il n'avait pas le temps d'aborder le fond, qu'il y avait autre chose. (...), mais il ne le disait pas, sachant combien cela lui paraîtrait mince et différent de ce qu'elle espérait, moins sensationnel et moins touchant, et craignant que, désillusionnée de l'art, elle ne le fût en même temps de l'amour.» I, *Sw.*, pp.237-238.

21) Marcel Proust, «Notes sur la littérature et la critique» dans *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, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris, 1971. pp.303-306.

22) «Il en avait eu souvent la pensée. Maintenant qu'il s'était remis à son étude sur Ver Meer, il aurait eu besoin de retourner au moins quelques jours à la Haye, à Dresde, à Brunswick. Il était persuadé qu'une *Toilette de Diane* qui avait été achetée par le Mauritshuis à la vente Goldschmidt comme un Nicolas Maes était en réalité de Ver Meer. Et il aurait voulu pouvoir étudier le tableau sur place pour étayer sa conviction.» I, *Sw.*, pp.347-348.

23) *Ibid.*, «Notes et variantes», pp.1243-1244.

24) Gareth H. Steel, *Chronology and time in A la recherche du temps perdu*, Droz, Genève, 1979.

25) *Op. cit.*, p.383.

26) «Qu'avez-vous besoin de reste ? lui avait-elle dit. C'est ça notre morceau.» I, *Sw.*, p.215.

27) *Ibid.*, pp.339-347.

28) «(...) du même ton dont un peu avant, en parlant de Ver Meer de Delft, que j'avais été étonné de voir qu'elle connaissait, elle m'avait répondu: «C'est que je vous dirai que Monsieur s'occupait de ce peintre-là au moment où il me faisait la cour. N'est-ce pas, mon petit Charles ? » I, *JFF*, p.525.

29) ««Ah ! La Haye quel musée ! » s'écria M. de Guermantes. Je lui dis qu'il y avait sans doute admiré la *Vue de Delft* de Vermeer. Mais le duc était moins instruit qu'orgueilleux. Aussi

se contenta-t-il de me répondre d'un air de suffisance, comme chaque fois qu'on lui parlait d'une œuvre d'un musée, ou bien du Salon, et qu'il ne se rappelait pas: «Si c'est à voir, je l'ai vu ! » II, *CG*, p.813.

30) III, *SG*, pp.105-106.

31) ««Ah ! vous avez été en Hollande, vous connaissez les Ver Meer ? » demanda impérieusement Mme de Cambremer et du ton dont elle aurait dit: «Vous connaissez les Guermantes ? » III, *SG*, p.209.

32) «Il faut ajouter aussi (et cela me rendit longtemps la mort de Swann plus douloureuse qu'une autre, bien que ces motifs n'eussent pas trait à l'étrangeté individuelle de sa mort) que je n'étais pas allé voir Gilberte comme je le lui avais promis chez la princesse de Guermantes; qu'il ne m'avait pas appris cette «autre raison» à laquelle il avait fait allusion ce soir-là, pour laquelle il m'avait choisi comme confident de son entretien avec le prince, que mille questions me revenaient (comme des bulles montant du fond de l'eau), que je voulais lui poser sur les sujets les plus disparates: sur Ver Meer, sur M. de Mouchy, sur lui-même, sur une tapisserie de Boucher, sur Combray, questions sans doute peu pressantes puisque je les avais remises de jour en jour, mais qui me semblaient capitales depuis que, ses lèvres s'étant scellées, la réponse ne viendrait plus.» III, *Pris.*, pp.705-706.

33) Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust, II 1896-1901*, Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, Paris, 1976, p.266.

34) Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust, III 1902-1903*, 1976, p.163.

35) *Ibid.*

36) «Mais enfin son livre si imparfait sur la Hollande (où le nom de Ver Meer n'est même pas prononcé) est un livre célèbre entouré d'une haute considération.»[À Jacques-Emile Blanche, vers la mi-octobre 1918] *Correspondance de Marcel Proust, XVII, 1918*, 1989, pp.389-391.

37) «Tout ce que je fais n'est pas du vrai travail, mais seulement de la documentation, de la traduction etc. Cela suffit à réveiller ma soif de réalisations, sans naturellement l'assouvir en

rien. Du moment que depuis cette longue torpeur j'ai pour la première fois tourné mon regard à l'intérieur, vers ma pensée, je sens tout le néant de ma vie, cent personnages de romans, mille idées me demandent de leur donner un corps comme ces ombres qui demandent dans *L'Odysée* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les mener à la vie et que le héros écrate de son épée. [À Antoine Bibesco, Samedi 20 décembre 1902] *Correspondance de Marcel Proust, III, 1902-1903*, pp.194-198.

38) II, *JFF*, pp.76-79.

39) «Il mourut dans les circonstances suivantes: une crise d'urémie assez légère était cause qu'on lui avait prescrit le repos. Mais un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffisait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition. Dès les premières marches qu'il eut à graver, il fut pris d'étourdissements. Il passa devant plusieurs tableaux et eut l'impression de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice, et qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer. Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur.

«C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.» Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une

céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second. «Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition.» Il se répétait: «Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune.» Cependant il s'abattait sur un canapé circulaire; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit: «C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien.» Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardien. Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire? Certes, les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner, revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées, ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement — et encore ! — pour les sots. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisem-

blance.

On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes déployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection.》III, *Pris.*, pp.692-693.

40) *Op. cit.*, p.386.

41) この論を執筆時はウィリアム・ビュルガー (筆名として他にトレ・ビュルガー、本名テオフィル・トレ)

42) *Op. cit.*, cf. (16)

43) *Op. cit.*, cf. (16)

44) Clotilde Misme, 《L'Exposition hollandaise des Tuileries》 in *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1921, 63^e Année. 716 Livraison. 5^e période. Tome III. pp.261-276.

45) Jean-Louis Vaudoyer, 《Le mystérieux Vermeer》 in *L'Opinion*, Journal de la semaine, 14^e année samedi 30 avril 1921 n°18 pp.487-489., samedi 7 mai 1921 n°19 pp.514-516.; samedi 14 mai 1921 n°20 pp.542-544.

46) Léon Daudet, 《L'amitié hollandaise》 in *L'Action Française*, samedi 23 avril 1921.

47) 書簡から 1921年5月25日頃と推定できる。

Op. cit., pp.289-290. (Lettre à Jean-Louis Vaudoyer, entre le 18 et le 24 mai 1921.)

48) Juliette Monnin-Hornung, *Op. cit.*, pp.181-184.

49) Cf., Jo Yoshida, 《Genèse de la «relecture de Bergotte》 dans *A la Recherche du Temps perdu》 in *Études de Langue et Littérature Française* N° 36, La Société Japonaise de Langue et Littérature Française, mars 1980, pp.114-131.*

50) 《Par exemple, cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. (...) Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler, (...). Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé.》III, *Pris.*, p.876-877.

51) *Ibid.*, pp.877-879.

52) 《Vous m'avez dit que vous aviez vu certains tableaux de Ver Meer, vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même monde, que c'est toujours, quelque génie avec lequel elle soit recréée, la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté, énigme à cette époque où rien ne lui ressemble ni ne l'explique, si on ne cherche pas à l'apparenter par les sujets, mais à dégager l'impression particulière que la couleur produit. Hé bien, cette beauté nouvelle, elle reste identique dans toutes les œuvres de Dostoïevski [...]》*Ibid.*, p.879.

53) 《Mais pour revenir à la beauté neuve que Dostoïevski a apportée au monde, comme chez Ver Meer il y a création d'une certaine âme, d'une certaine couleur des étoffes et des lieux, [...]》*Ibid.*, p.880.

54) *Ibid.*, pp.880-883.

55) 《Il s'ensuit paradoxalement que plus l'artiste est grand, plus ses créations s'imprègnent d'une sorte de *monotonie*. L'extrême diversité des choses où s'égaré le médiocre n'existe point pour lui qui ramène tout avec force à l'unité de son apport intérieur. Il s'ensuit aussi que l'objet n'est plus là pour lui-même, mais pour sa valeur d'allusion à cet apport nouveau, il est le symbole évocateur de cette réalité indicible, fugitive et combien plus précieuse que l'autre. Et peu à peu, l'artiste, comme l'écrivain, sera hanté par certains objets, sans signification particulière pour autrui, mais qui pour lui deviendront irremplaçables, car il y pressent une secrète correspondance avec cette vérité indéfinissable qu'il porte au plus profond de soi et qu'il veut manifester au monde. Un symbolique inconsciente se constitue ainsi sous la dictée de la sensibilité qui perçoit ces affinités étranges.》René Huyghe, 《Affinités électives, Vermeer et Proust》 in *L'Amour de l'Art*, 1936, p.13.

56) Marcel Proust, 《Notes sur la littérature et la critique》 dans *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, 《Bibliothèque de la Pléiade》, Gallimard, Paris, 1971, pp.301-

306.

57) Cf. 『ブルースト全集14』 筑摩書房 1986年 pp. 540-541.

58) 《Mais si prolongé que soit le sommeil où il se trouve ensuite, il ne meurt pas, ou plutôt il meurt mais [peut] ressusciter si une autre harmonie se présente, même simplement si entre deux tableaux d'un même peintre il aperçoit une même sinuosité de profils, une même pièce d'étoffe, une même chaise, montrant entre les deux tableaux quelque chose de commun: la prédilection et l'essence de l'esprit du peintre*.

*Ce qu'il y a dans un tableau d'un peintre ne peut pas le nourrir, ni dans un livre d'un auteur non plus, et dans un second tableau du peintre, un second livre de l'auteur. Mais si dans le second tableau ou le second livre, il aperçoit quelque chose qui n'est pas dans le second et dans le premier, mais qui en quelque sorte est entre les deux, dans une sorte de tableau idéal, qu'il voit en matière spirituelle se modeler hors du tableau, il a reçu sa nourriture et être heureux, ce n'est qu'une seule chose. Et si entre ce tableau idéal et ce livre idéal dont chacun suffit à le rendre heureux, il trouve un lien plus haut encore, sa joie s'accroît encore. S'il découvre entre deux tableaux de Ver Meer ...》 *Op. cit.*, p. 304

59) 《La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas «développées». Notre vie; et aussi la vie des autres; car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons

sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.》 IV, *TR*, p.474.

60) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p.559.

61) この「ヴィジョン」についての見解は、論文「フロベールの文体について」(*CSB*, pp.586-600.)にも述べられている。ブルーストがパスティッシュ「フロベールによるルモワーヌ事件」(*Ibid*, pp.12-15.)を書いたのは1908年、「フロベールの文体について」は1920年である。

62) Édition établie sous la direction d'André Malraux, *Vermeer de Delft*, 《La Galerie de la Pléiade》, Gallimard, Paris, 1952.

63) *Ibid*. pp.10-14.

64) Johan Huizinga, *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts, Ihre sozialen Grundlagen und nationale Eigenart*, Jena, 1933.

(ヨハン・ホイジンガ著 栗原福也訳 『レンブラントの世紀』 創文社歴史学叢書 1976年 pp.132-133.)

65) A. B. de Vrie, *Jan Vermeer de Delft*, Bâle, 1948.

66) Julien Sevnaire, *Tout Vermeer de Delft*, collection La Pléiade, Paris, 1952, sous la direction d'André Malraux.

67) Charles de Tolnay, 《L'atelier de Vermeer》 in *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1953.

68) Giulio Carlo Argan, *L'Europe des capitales*, 1964.

69) Lawrence Gowing, *Vermeer*, Londres, 1971.

70) John Nach, *Vermeer*, Rijksmuseum, Amsterdam, 1991, pp.35-40.

71) II, *JFF*, pp.17-18.

72) *CSB*, p.258.

73) Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, 1971, p.103.

(平成5年10月18日受理)