

## プルーストとナビ派の画家たち

津森, 圭一  
新潟大学人文社会・教育科学系 : 准教授

<https://doi.org/10.15017/2556272>

---

出版情報 : Stella. 38, pp.37-58, 2019-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

## プルーストとナビ派の画家たち\*

津 森 圭 一

1888年頃にパリの画塾アカデミー・ジュリアンの画学生、ポール・セリュジェ（1864-1927）、モーリス・ドニ（1870-1943）、エドゥアール・ヴェイヤール（1868-1940）、ピエール・ボナール（1867-1947）らによって結成されたナビ派の画家たちとマルセル・プルースト（1871-1922）はほぼ同じ世代に属するが、両者の間の直接的な交流については分っていないことが多い。プルーストは、画家ジャック＝エミール・ブランシュ（1861-1942）の著作『画家の言葉』（1919）への「序文」で、1890年に発表されたナビ派の画家ドニの次の有名な文句を引用している——「絵画は、軍馬、裸婦、何らかの逸話であるまえに、本質的に、ある秩序のもとに集められた色彩で覆われた平らな表面であることを覚えておくこと」<sup>1)</sup>。ところが絵画の二次元性や物質性を主張する斬新なドニの美学は、この文言を収めた論考「新伝統主義の定義」が発表された1890年から1919年までの約30年のあいだに大きく変化している。また、芸術家共同体としてのナビ派も、20世紀初頭にはすでにまとまりを失い、画家たちはそれぞれ独自の美学を開拓していた。プルーストは、ナビ派の画家たちの作品や創作理念、そして20世紀初頭以降にこれらの画家たちが独自にたどっていった道筋をどの程度把握していたのだろうか。また、同時代を生きた画家と小説家の創作理念において、何らかの共通点を見出すことは可能だろうか。

ヴェイヤールやドニはプルーストと同じくコンドルセ高等中学出身であり、同時期に在籍していた<sup>2)</sup>。1890年代には、ヴェイヤールやドニに加え、ピエール・ボナール、フェリックス・ヴァロットン（1865-1925）、ポール・ランソン（1864-1909）等が挿絵画家として協力した『白色評論』にプルーストも散文詩や短編小説、評論などを寄稿していた。しかし、『楽しみと日々』（1896）にも、『ジャン・サントゥイユ』（1895-1899 執筆）にも、さらには『失われた時を求めて』（1913-1927）にもこれらの画家の名前は登場しない。ボナールとヴェイ

ヤールはアレクサンドル・ビベスコ大公妃（1855-1902）のサロンの常連であったことから、彼女の息子のエマニュエル（1877-1917）とアントワヌ（1878-1951）の兄弟と親しくなり、1901年にはともにスペインを旅行している。ブルーストも1901年以降、ビベスコ兄弟と親しい間柄であった。つまり、ビベスコ兄弟を通して作家と画家たちが接触する可能性は十分にあったのではないか。実際、1903年7月に、アントワヌ・ビベスコは、ブーローニュの森のレストラン「アルムノンヴィル」で、ブルーストのために夕食会を主催している。その場にはルイ・ド・モンテベッコ夫妻と女流詩人アンナ・ド・ノアイユとともにヴェイヤールが招待されていた。翌年になってブルーストはアントワヌへの手紙で「ヴェイヤール氏が、私の記憶をしばしば豊かなものにした称賛すべき画家の才能と私の人生の魅力的で完璧な時間とが出会った地点である、昨年のアルムノンヴィルでの晚餐の素描を私に売ること合意してくれるならとても嬉しい」と記している<sup>3)</sup>。しかし、この素描の所在は不明で、ブルーストの望みが受け入れられたかどうかも分っていない。

では、ブルーストとナビ派の画家とのあいだに美学上の共通点を認めることはできるだろうか。本稿ではこの問いに答えるため、まずはブルースト自身による批評的テキストにおいてナビ派の画家たちがどのように言及されているかを確認する。次に、特にヴェイヤールがエルスチールのモデルのひとりであるという従来の説について再検討する。最後に、しばしば象徴主義と関連付けられる『失われた時を求めて』の小説美学が、ボナールの創作理念といかなる関係にあるのかを考察したい。

## 初期作品と美術批評

ブルーストとコンドルセ高等中学で同期であったオットー・ブーヴェンス・ヴァン・デル・ポイン（1872-1922）主宰の同人誌『マンシュエル』にブルーストの最初期のテキストが発表されていたことは知られている。1891年9月号に発表された「ノルマンディー風物」における次の海景描写は印象派を思わせるものであるが、注意深く読むとナビ派の画風を想起させる——「晩に田園のほうに上っていくと、庭園からは空と海とが混淆してもはや見分けることができな。しかし光り輝く線がそれらを分け隔てている。それより上は確かに空である。それは確かに空だ、この薄い紺碧の細い帯は。そして海はその金の房飾

りをただ湿らせるのみである」<sup>4)</sup>。最初は海と空とは視界のなかで不分明な状態で現れる。しかし語り手は「光り輝く線」によってこれら2つの要素がはっきりと分け隔てられることに気が付く。そしてこの線は、「金の房飾り」によって強調される。輪郭線やその装飾性を強調する手法はナビ派の画風を意識したものかも知れない<sup>5)</sup>。

ブルーストは『白色評論』の1893年下半期の3つの号に「エチュード」と題された計15編の散文詩風の短いエッセーと1篇の短編小説を発表している。9編の「エチュード」が発表された1893年7-8月号の1頁目にはヴエイヤールの版画が、短編小説「ブレーヴ夫人の憂鬱な休暇生活」が発表された9月号の1頁目にはルーセルの版画が、6編の「エチュード」が発表された12月号の1頁目にはボナールの版画が掲載されている。彼らの間に直接的な交流は確認できなくとも、同じ雑誌の同じ号の上で、ブルーストとナビ派の画家たちは協力関係あったのである。当年12月号に発表された「エチュード」のひとつ、「現存」と題された作品の一節を読んでみよう。作家が1893年の夏に滞在したエンガディン地方のシリス＝マリア湖畔の夕べの情景を描いたものである――

眩いほどの雪と隣りあっている時には、あれほど黒々と静謐さをたたえていた唐松の森が、薄青の、ほとんど薄紫色の水面に、甘美できらめく緑の枝を差し出していた。<sup>6)</sup>

眩いほどの雪、唐松の緑、水面の薄青あるいは薄紫といった異なった色彩面が隣り合い、奥行きよりも平面性が強調されるこの絵画描写は、ルーツイウス・ケラーが指摘するように、ナビ派に結びつけられるかも知れない<sup>7)</sup>。

ブルーストのテキストにナビ派の画家たちへの最初の言及があらわれるのは、1904年に『生活芸術』誌によって企画された「美術と国家の分離」に関するアンケートへの回答においてである<sup>8)</sup>。しかし、アンケート実施者のモーリス・ル・ブロン(1877-1944)宛の回答は発送されず、作家の生前に公になることはなかった。その回答には次のような一節が見出される――「巧みに導かれた精神的なユートピアが〔公認の画家たち〕に、クロード・モネやヴエイヤールを見出すとお考えでしょうか。彼らは生きることを望んだだけであり、国家はむしろ彼らを窒息させたかもしれないのに」<sup>9)</sup>。作家は、画家の才能は、国家の軛から解放された状態でのみ発揮されると考えている。ブルーストは同年の美術

批評家ガブリエル・ムーレー（1865-1943）宛の書簡では次のように述べる——「ヴィバールやブーグローはヴィバールやブーグローであって、モネやヴュイヤールではありません」<sup>10)</sup>。モネとヴュイヤールはアカデミー画家のジャン＝ジョルジュ・ヴィバール（1840-1902）やウィリアム・ブーグロー（1825-1905）と対置されている。ヴュイヤールはモネと同様に国家主導の美術行政からは完全に独立した芸術家とみなされている。

ジョン・ラスキンの『胡麻と百合』翻訳に付された序文（1904）で、ブルーストはヴュイヤールとドニの名前を引き合いに出す——「公衆は、ヴァンサン・ダンディー氏の音楽を聴きに行くが、ヴァンサン・ダンディー氏はモンシニーの音楽を読み返す。公衆はヴュイヤール氏やドニ氏の展覧会に行くが、しかし彼らはルーヴル美術館に行く」<sup>11)</sup>。この一節の直前でブルーストはユゴーのようなロマン派の作家たちは「古典派」の作家たちしか読まなかったと指摘している。つまり、公衆が現代的な芸術家の作品に夢中になるいっぽう、それらの芸術家たち自身の趣味は保守的なままとどまっているというのである。ブルーストはこの傾向は音楽家や画家にもあてはまると主張する。そして以下のように理由が述べられる——「そのことはおそらく、独創的な作家や芸術家を公衆に近づきやすく望ましい存在にする同時代の思想があまりにも彼らの一部分になっているので、異なった考えがある程度彼らを楽しませることに起因する」<sup>12)</sup>。つまり、前衛芸術家は自身としては古典的なものへの嗜好を持つのである。この時期、ナビ派は1890年代当時と比べると前衛芸術家とはみなされなくなっていた。モーリス・ドニは1898年には古典主義への回帰を宣言している。ヴュイヤールは形象画に復帰している。ボナールは印象派を再発見している。では、前衛的な画風から離れていく彼らをブルーストはいかなる点で「独創的な芸術家」とみなしているのだろうか<sup>13)</sup>。

1919年に刊行されたジャック＝エミール・ブランシュの『画家の言葉』への序文でブルーストはドニとヴュイヤールを再び引き合いに出す。序文の結末近くでブルーストは以下のように述べる——「こうしてジャック・ブランシュはまずドニの次の格言に賛同しているように思われる（ドニについてはヴュイヤールと同様に、あなたが完全に正しいわけではないと言いたいが）『絵画は、軍馬、裸婦、何らかの逸話であるまえに、本質的に、ある秩序のもとに集められた色彩で覆われた平らな表面であることを覚えておくこと』」<sup>14)</sup>。ところで本

稿の冒頭でも引用したドニのこの言葉は「現代画家についてのメモ」と題された『パリ評論』誌の1913年1月1日の号に掲載された記事に引用されていた。この雑誌記事で、ブランシュはモーリス・ドニの「非常に危険な」側面を指摘している。この点についてブルーストは「序文」でブランシュの記事から一節を引用する——「ドニの理論には、感受性、知性のともかくも最も貴重な情感、ドラクロワ、ミレー、コローといった19世紀史の巨人たちが有している我々を感動させるこの能力にわずかな分け前しか残されていないことに抗議しよう」<sup>15)</sup>。ブランシュは、ドニが理論先行で装飾芸術を推奨する態度に警鐘を鳴らし、フランスの19世紀の偉大な画家たちが表現する感受性や情感を再評価しているのである。ブルーストは「ドニについてはヴェイヤールと同様に、彼が完全に正しいのではないと言いたい」と述べ、ブランシュの保守的な意見に同調する。

しかし、ブランシュはドニを完全に否定していたわけではない。1898年以降のドニの伝統への回帰に関して、ブランシュは以下のように書いている——「モーリス・ドニは〔…〕壮年期になると、過去の熱烈な愛好者であると同時に最も感受性に富んだ現代人である画家として、我々を不安から開放してくれる何らかの理論を表明できないかと考えたはずだ。画家はそれを、つまり論理的にその才能に由来し、その作品に応用できる理論を生み出した。装飾家、あるいは比類のない挿絵画家としての豊かな創作がそのことを証明している。ドニを愛そう。カトリックの、そしてフランスの高貴で愛すべき形象を我々の中に打ち立てたことに対して、感謝の意をこめて画家にオマージュを奉げよう」<sup>16)</sup>。ブランシュはこのようにドニが宗教芸術において発揮した才能とフランスのカトリックの伝統を尊重する立場を熱烈に称えている。

1913年1月15日に発表された「現代画家についてのメモ」第2部（修正のうえ『画家の言葉』に再録された）で、ブランシュはヴェイヤールの作品についても論じている。その際に触れるのはやはりナビ派の前衛芸術家としての側面ではない。ブランシュはまず18世紀の美術を話題にし、フラゴナール、ヴァトー、ユベール・ロベールなどについて語ったあとで、ヴェイヤールについて以下のように述べる——「素朴でかつ気取ったパリの室内画家といえばエドゥアール・ヴェイヤール氏のことであろう。氏は、すべてを救う節度と如才なさによって、手の届く範囲にある凡庸な要素をもって、芸術を、ときに最も洗

練された芸術を創り出した。氏の発見は、パリの精彩のない花壇の花々を摘み取り、氏の作法で繊細な花束を作り出したことだ。氏の「趣味」はフランスでホイッスラーの趣味を喚起させる<sup>17)</sup>。ここで言及されているのは、前衛的なナビ派の芸術家ではなく、「アンティミスト」としてのヴェイヤールであろう。ブランシュは「非常に危険な」側面として、かつてのナビ派の画家たちに見られる先鋭な表現方法を批判しながらも、伝統への回帰や同時代人たちの好みに馴染んでいる点は評価しているのである。

ところでプルーストはブランシュ宛の書簡で次のように書いている——「もし不都合でなければ、あなたがヴェイヤールとドニについておっしゃっていることについてお教えいただけますか。[...]あなたは私が彼らについて言ったことを削除するように求めました。それは了解しました。ゲラはエミール＝ポール書店にありますので、削除してください<sup>18)</sup>。しかしブランシュはこの箇所を削除しなかった。以下の部分である——「ドニについてはヴェイヤールと同様に、彼が完全に正しいわけではないと言いたいが」（註14の引用）。つまり、プルーストはブランシュがドニやヴェイヤールについて述べていることについて十分に把握していなかったということであろうか。

だが作家は1913年のアントワヌ・ビベスコ宛の手紙で次のように書いていた——『パリ評論』にブランシュの2本の魅力的な記事が掲載されています。以前よりも好意的ではない語り方をしているブランシュのドニ、ヴェイヤール、フォランについての意見には何か不安定なところがあると思われれます<sup>19)</sup>。「2本の魅力的な記事」はすでに引用した『パリ評論』の1913年1月1日と15日の号にそれぞれ発表されたドニの「現代画家についてのメモ」を指す。伝統主義へと回帰したドニや同時代人の趣味への合致が認められるようになったヴェイヤールの作品について、プルーストは無知のままではなかった。作家はブランシュによるこれらの画家の評価を「不安定」と形容し、評価もし、批判もする揺れのある態度に疑問を呈している<sup>20)</sup>。

プルーストは、1917年のジッド宛の書簡で、ドニの記事「ローマの芸術あるいは古典派の手法」で描かれたジッドとの出会いと画家の古典芸術への目覚めについて言及している<sup>21)</sup>。この記事で、画家は、1898年のローマ滞在中に偶然出会ったジッドのおかげで古典芸術の美を発見することができたと述べている。この出会いの直後に置かれた、ヴァチカン美術館の傑作の前での印象を語る一

節で、ドニは次のように記している——「形が明確になり、均整が見て取れるようになり、節度の美が認められ、各部分の賞賛に値するほどに組み合わせられた〔…〕。表面的な魅力に頼る必要のない芸術の力が明らかになった。それはローマの教えであり、いたるところに見出される〔…〕」<sup>22)</sup>。このようなドニの伝統回帰について心得てはいても、プルーストは自身の言葉で同時代の画家について多くを語らない。では、『失われた時を求めて』にナビ派の画家たちやその作品への暗示、あるいは美学上の共通性を認めることはできるだろうか。

### カイエ 51 におけるモーリス・ドニへの言及

モーリス・ドニの名は『失われた時を求めて』の最終稿には登場しないが、カイエ 51 (1910年6-7月)において、語り手がシャトゥーあるいはル・ヴェジネに滞在中のヴェルデュラン夫妻を訪問する場面に見ることができる——

レオニセリア叔母に再会する楽しみのために私はその年何度かヴェルデュラン家に舞い戻った。それは彼らがシャトゥー〔ル・〕ヴェジネシャトゥーで別荘を借りていた年だった。モーリス・ドニの嘆賞すべき教会を再び見る機会とばかりに私は通常乗るものよりも早い列車で出発したが、その列車は、〔…〕ピアニストや画家やしばしば大公妃が乗っている列車であるのであまり乗りたくはなかった。ひどい暑さのため、叔母は「到着時に赤くならないために」、医者が乗っている次の列車にしか乗らなかった。車室では私は皆と一緒の旅路とならないようにいつも最後の列車に乗ったものだった〔削除線はプルーストによる〕<sup>23)</sup>。

作家はヴェルデュラン家の別荘の所在地としてパリ郊外のシャトゥーとル・ヴェジネとの間で逡巡していたようだ。最終的にドニの名とともに〔ル・〕ヴェジネの地名も削除されるが、このパリ郊外の町はロベール・ド・モンテスキュー伯爵の居所でもあったことから、プルーストに無縁の土地ではなかった。

ル・ヴェジネのサント＝クロワ礼拝堂はヌイイの聖十字架修道会に属する礼拝堂であるが、モーリス・ドニは、1898年にこの礼拝堂の装飾画の制作を要請され、1899年に『聖十字架の称揚』を完成させている。これはモーリス・ドニが芸術的転向を経て、宗教芸術に携わるようになって以来初めての教会での仕事であった。しかし、1903年にフランス国内の約1万校におよぶ無認可の修道会系の学校が閉鎖に追い込まれた際、この礼拝堂も閉鎖され、1911年に、パリ装飾美術館で再び公開されるまでこの作品は非公開となっている。ところで、



ドニは同じル・ヴェジネにあるサント＝マルグリット教会の聖母マリア礼拝堂の天井画の制作に1901年から1902年にかけて携わっている。カイエ51で言及されているドニの作品はサント＝マルグリット教会のものであった可能性が高い<sup>24)</sup>。以上のことを鑑みると、ブルーストはドニの芸術的転向や、宗教芸術への取り組みについて把握していたと判断することができる<sup>25)</sup>。

### エルスチールのモデルとしてのヴェイヤール

ヴェイヤールの名は、『失われた時を求めて』の最終稿にも草稿にも一度も登場しない。しかし、作中画家エルスチールの人物像の造形にヴェイヤールが関わっていることは指摘されてきた<sup>26)</sup>。『花咲く乙女たちのかげに』において、主人公が画家に、バルベックの教会のタンパン彫刻を前にしての失望を告白した際、画家は彫刻家たちがいかに才能に富んでいるかを語る。そのセリフのなかに、次のような一節を読むことができる――

このファサードを彫刻した奴は、あなたが最も称える今の人たちと同じほど強靱で、深遠な思想を持っていると思ってください。もし一緒にそこに行くことができればあなたにお見せできるのですが。聖母被昇天祭のミサの何らかの言葉が掲げられているはずです。それはルドンなど匹敵しないほどの繊細さで表現されたものです。<sup>27)</sup>

エルスチールの用いる「奴 (type)」という語がヴェイヤールの口癖に由来することはすでに知られている<sup>28)</sup>。この根拠は、レーナルド・アーン宛の書簡でブルーストがヴェイヤールについて語った一節に求められる。一方で、エルスチールのこの長いセリフで描写される彫刻の多くは、美術史家エミール・マールによるフランス各地の宗教絵画や彫刻の研究に典拠があるとされることがすでに明らかにされている<sup>29)</sup>。しかし、ヴェイヤールとの結びつきはこの「奴」という口癖のみに限定されると言ってよいだろうか<sup>30)</sup>。ここでレーナルド・アーンの手紙を引用したい――

昨日ヴェイヤールに会いに行きました。氏は労働者の着る青色の作業服を着ていました〔…〕。氏は執拗に言っていました。「ジョットのような奴はですね、あるいはティツィアーノのような奴はですね、モネと同じくらい分っていますね、ラファエロのような奴はですね」と。20秒ごとに奴と言うのですが、類稀な人物です。<sup>31)</sup>

「奴」という呼び方でヴェイヤールはジョット、ティツィアーノ、ラファエロと

いった作家自身も好んだイタリアの画家を指している。一方で、エルスチールの用いる「奴」は、タンパン彫刻に携わった、無名だが「深遠な思想」を持つ彫刻家を指している。「奴」というくだけた表現に、親しみの情が込められているのなら、プルーストはヴェイヤールが過去の巨匠たちに対して親近感を抱いていることを汲み取っていたということにほかならないだろう。そのことは画家がフェルメール、ヤン・ステーン、シャルダンなどルーヴル美術館にその作品が所蔵されている巨匠たちに親しんでいたという事実を想起させる<sup>32)</sup>。『ルーヴルのラ・カーズの間』〔図版1〕では、作中画としてシャルダン『オリーブの瓶詰』(1760年、ルーヴル美術館)が描かれており、ヴェイヤールがシャルダンにいかにおマージュを奉げていたかが分る。プルーストも、「シャルダンとレンブラント」と題された美術評論で、シャルダンの作品のあるラ・ラーズの間を芸術好みの若者が訪れるべき場所として示していることを喚起したい<sup>33)</sup>。

ボナールとともにアンティミストと称され、日常生活の身近な情景を描くことに関心を持っていたヴェイヤールは、外界に新しい主題を求めることは比較的稀だった。とりわけ旅行中の見聞を作品に還元することはほぼなかった。一方で、休暇先での日常的な情景がしばしば画の題材となった。1901年以降、ヴェイヤールは画商のジョス・エセル(1859-1942)とリュシーの夫妻と田舎で休暇を過ごすのが恒例となり、夫妻が1905年、1906年、1907年の夏に、ノルマンディーのカルヴァドス県のカーンとカブルの中間に位置するアンフルヴィルに「シャトー・ルージュ」と呼ばれる別荘を借りた際、ともに滞在している。一方でプルーストは1907年から1914年まで毎夏、近隣のカブルのグランドホテルに滞在していた。1907年の8月末頃に作家は「シャトー・ルージュ」に招かれている(画家は日記をつける習慣があったが、この時期の日記は残っておらず、どのような経緯でプルーストの訪問が実現したかは分らない)。キンバリー・ジョンズによると、ノルマンディーにおけるヴェイヤールの休暇生活は、友人たちとの食事や海辺や田園の散策や自動車でのドライブなどの活動で満たされていたという<sup>34)</sup>。プルーストがこの年のノルマンディー滞在を題材にして、同年11月に「自動車旅行の印象」を『フィガロ』に発表していることを想起させる<sup>35)</sup>。

シェルノヴィッツはその博士論文『プルーストと絵画』で、ヴェイヤールがこの著者に書き送った手紙を引用している。この手紙は画家が、1907年の作家

との出会いに際して抱いた印象を反映していると考えられる。以下に引用しよう——「〔プルースト〕の諸芸術への関心は、彼の魅力を奪い去るものでは全くない社交的な作法の下にあって、誠実なものであることを私はすぐに納得しました。〔…〕彼はフェルメールを愛好していました。また、彼が書き送ってくれた何通かの手紙によって私が思い出として持ち続けているのは、彼は自分が入りしていた社交界の人たちのように皮肉を言うことよりもむしろ、注意深く、知識を得ることをはるかに望んでいる人間であるということです」<sup>36)</sup>。ヴュイヤールがプルーストを第一に社交界の人間であるとみなしていたことは否めないにしても、芸術に対する関心が並々ならぬものであったことを感じ取っていたことは確かだろう。他方、プルーストがレーナルド・アーンへの書簡でヴュイヤールを「類稀な人物」と評しているのは、ヴュイヤールの芸術家としての物腰や態度に強い印象を受けたからだろうか。キンバリー・ジョーンズは、画家が休暇中であっても「勉強熱心で家の主人夫妻やその友人たちの日常生活を記録する観察者」であり<sup>37)</sup>、クロッキー用の手帳をいつも手の届くところに置いていたと述べている<sup>38)</sup>。

ところで、この1907年のノルマンディー滞在中に描かれた素描や、画家が撮影した写真は、1907年11月以降に制作された2枚の装飾パネル（『小路』、『積み藁』）の発想源になっている。これら2作品はエマニュエルとアントワーヌのビベスコ兄弟の注文により制作されたものであるが<sup>39)</sup>、兄弟と親しかったプルーストがこれらの装飾パネルを見たという記録は管見の限り存在しない。しかし、さまざま想念やデッサン、写真をもとに、対象を離れた後、アトリエで制作に取り組む画家の態度は、エルスチールのそれとは無縁ではないだろう。『囚われの女』では、アトリエで堇の花の周りに想像力と記憶で幻想的な空間を作り出す、エルスチールの以下のような創作姿勢が記されている——

〔…〕エルスチールが、連想をかきたてる澄み切った花の香りが包み込む想像上の地帯のようなものとしてアトリエで目の前に見たと信じたのは、作品の題材となる小さな植物を置いたテーブルではなく、森の下草からなる一面の絨毯であり、そこで画家はかつて、嘴形の青い花の下でうねうねと曲がってはたわむ茎を無数に目にしたのだった。<sup>40)</sup>

つまり、エルスチールはアトリエでの制作にあたっては、記憶や想像力を頼

りに、眼前のモチーフ（莖）を取り囲む幻想的な空間を生じさせる必要があったのであり、モチーフの解釈はこの内的空間に依拠してなされることだった。ヴュイヤールの伝記作家、ジャック・サロモンは次のように述べている——「我々を感動させるのは〔ヴュイヤール〕が選んだ主題ではなく、画家が自身の思考と感覚を我々に語るときにその主題を解釈する感情である」<sup>41)</sup>。画家は主題を画布の上にそのままの形で再現することの不可能性を実感していたからこそ、主題を前にしたときの自己の思考や感覚に執着するのである。ここで、視覚的な経験の時間と創造の時間の問題を考察する必要がある。ヴュイヤールの日記の一節を引用しよう——「実際上とりわけ記憶で仕事をし、マッス、空気を常に全体として見る必要性」<sup>42)</sup>。視覚的な経験からは距離を置くこの方法によって、中心的主題の周囲に広がるパノラマ的なヴィジョンを再現することに画家が意識的であったことを窺い知ることができる。例えば、『ヴィレルヴィルの浜辺におけるアネット』〔図版2〕においては、ヴュイヤールの姪アネットが、浜辺、海、空などの環境とともに描かれる。このように風景に伴われた人物像は、『失われた時を求めて』においてバルベックの浜辺の娘たちの一人であったアルベルチヌが、バルベックを去ったのちの主人公の脳裏に、周囲の風景とともに何度となく立ち現れる様を想起させる<sup>43)</sup>。

### ボナールとプルースト

詩人ロジェ・アラール（1885-1961）は、プルーストの没後間もない1923年1月に『新フランス評論』誌によって企画された「プルースト追悼特集号」で次のように述べている——「誰もが『花咲く乙女たちのかげに』において読み取ったのは、バルベックの海景画では、光が対象の形態を変化させ、時にすべてを吸収し、切り取り、遠くの面に近づけ、遠近感を変化させる効果が記述されていることであるが、本当を言えば、その効果は印象派よりもむしろその後継者であるヴュイヤール氏やボナール氏に属するものだ」<sup>44)</sup>。エルスチールの『カルクチュイの港』でいかに遠近法の攪乱が起こっているかはよく知られている。小説の語り手はエルスチールの画法について以下のように述べる——「エルスチールの、事物を彼が知っているように示すのではなく、我々の最初のヴィジョンがつくられる錯覚にしたがって示そうとする努力によって、遠近法の法則のいくつかが明らかになった〔…〕」<sup>45)</sup>。この文言は何よりもまず印象主

義の技法を想起するもので、じじつ架空の画家エルスチールのモデルとしては、モネ、ルノワールなどの印象派や、ターナーのように印象派の先駆者とみなされる風景画家が挙げられる。だがここでアラールがボナールやヴェイヤールの名を挙げたのは、描かれるモチーフよりもむしろ、眼前の情景を再現するその仕方に着目したからだろう。ミシェル・マカリウスも、ボナールの作品は、複数の視点、遠近法の反転、色彩の漸次的変化にともなう相互浸透、最初は隠れているが観者の眼差しによって徐々に明らかになる形象などの存在によって時間性を獲得するところに、プルーストのテキストとの類縁性が認められると主張している<sup>46)</sup>。そこで、まずはプルーストの作品において、主人公の視覚的な認識プロセスがいかに表現されているかを確認したい。

『スワン家のほうへ』で主人公がパリの大叔母宅を訪ねた際に玄関口で対応するために現れたフランソワーズを描写した一節を引用しよう――

叔母の家の暗い玄関ホールに到着するや否や、私たちが認めたのは、暗闇の中、糸鉾でできたかのようにまばゆく、ぎこちなく、もろい帽子の裏の下に、あらかじめ感謝の意で渦巻く波だった。それはフランソワーズだった。廊下の小さな扉のかまちなかに不動で立っていて、壁龕のなかの聖女像のようであった。<sup>47)</sup>

ここで語り手が表現しようとしているのは、主人公とその母親が、叔母の家に入った際に経験する視覚的な認識プロセスである。まず認識されるのは、暗闇の中あらわれる帽子、そしてその帽子の下に見えるフランソワーズの顔の表情、そして最後に、聖女像に例えられる彼女の体全体である。語り手は最初に目に映るものをそのまま示し、その後でフランソワーズの姿が次第に像を結んでいくさまを再現している。

またこの一節は、アンドレ・ブクレールが記したボナールとの会話を想起させる。画家は、ブクレールに対して、「見ることができるのなら、よく見ることができるのなら、十分に見ることができるのなら、誰もが絵を描いていることだろう。まったく見ることでできていないから、人はほとんど何も理解できないのだ」と語ったという<sup>48)</sup>。つまり、絵画は見ることのレッスンの場であると画家は示唆しているのである。ボナールのこの言葉に着目したジョルジュ・ロックは、ボナールの作品においては、しばしば隠されているものを発見するまでのプロセスそのものが表現されていると指摘する。その例として、『食堂、ヴェ

ルノン』〔図版3〕が挙げられている。ロックが指摘するように、この作品で描かれた部屋を眺め始めてしばらくしてようやく観者はガラス窓に写っている顔がこちらを見ていること、そしてその顔は我々（あるいは画家）の顔であることに気が付く<sup>49)</sup>。横山由季子が視覚論の研究史を踏まえて論じるように、ボナールの作品を「知覚のプロセスの絵画化」とみなすならば<sup>50)</sup>、プルーストの作品も「知覚のプロセス」を詩によって再現したものとみなすことができるだろう。

ジョルジュ・ロックによると、ボナールは、象徴主義世代の他の芸術家と同様に、「印象」と「感覚」を別々のものととらえていた。視覚的な印象とは、外的刺激が最初に網膜に達した段階のヴィジョンを指すもので、受動的な像に過ぎない。それに対して感覚は、網膜に刻み付けられた視覚的イメージを原点として、対象に関する既得の概念や記憶などの介入によって形成されていくものである。そして、芸術家の役割とは、印象の段階にあるイメージを忠実に再現することではなく、対象を前にしたときに紡ぎ出される感覚を表現することである<sup>51)</sup>。このメカニズムについては、ジョルジュ・ロックも、ミシェル・マカリウスも<sup>52)</sup>、ともに『見出された時』の次の一節を引用している――

1時間はただの1時間であるだけではない。それは香りや、音や、さまざまな計画や、気候などのつまった壺である。私たちが現実と呼ぶものは、私たちが同時に取りまいているこうした感覚と想い出とのある種の関係だ。<sup>53)</sup>

こうした「感覚」が表現されるのは、小説家にとってであれ、画家にとってであれ、「想い出」の力によってである。ここで重要なのは、描かれた対象は記憶（「想い出」）のフィルターによって否応なく変貌を被ることである。ボナールは、眼前の情景はそのまま絵画作品として再現され得ないこと、その情景の印象がもたらす「感覚」が「想い出」によって濾過され変貌を遂げたイメージとして表現されることに自覚的だったと言える。たとえば、マカリウスが引き合いに出すように、『ヴェルノンのテラス』〔図版4〕においては、ノルマンディーの風景は、熱帯地方のような、青い空や水面に映える鮮やかな緑や茶色の木々の風景に変貌している<sup>54)</sup>。このような風景解釈にこそ、「目の前にいるモデルと頭の中にいるモデル」の違いを認識し、後者を表現することに努めるボナールの創作理念と、プルーストのそれとの類縁性を認めることができるだろう<sup>55)</sup>。

## 結 語

『スワン家のほうへ』において、主人公は現実世界では対象を直接見ることができないと悟り、以下のように告白する——「私が外の対象を見たとき、私がその対象を見ているという意識が私と対象の間に残り、その対象を霊的な薄い縁取りでくるんでしまい、私とその物体に直には決して触れることができないよう遮るのだった。その物体は私がそれに接触する前にいわば気化してしまうのだった。白熱する物体に濡れたものを近づけても、つねに蒸気のゾーンに先立たれているため、湿気に触れることはないように」<sup>56)</sup>。このように、我々は対象を直接的に感知できないという考えは、『見出された時』で語り手が芸術創造について語る際にも通底するものである。語り手は次のように言う——

結局のところ、マルタンヴィルの鐘塔を見たときにもたらされた印象にしる、不揃いな2つの敷石や、マドレーヌの味の記憶の蘇りにしる、それぞれの事例においては、そのような各種の感覚を、それと同じだけの法則や観念を備えた記号として解釈しようと試みなければならなかった。それは、思考することによって、つまり、私が感じたことを、薄暗闇から取り出し、精神的な等価物に変換することによってなされるのだ。ところで、私には唯一と思われるこの手段こそが、芸術作品を制作することではなかったか。<sup>57)</sup>

ここで「精神的な等価物」という語に着目しよう。これが語り手の創造しようとしている作品を指すのは明らかである。リュック・フレスは、『マルセル・ブルーストの哲学的折衷主義』で、この一節が哲學家ガブリエル・セアイユ(1852-1922)の影響のもとで執筆されたことを示した<sup>58)</sup>。

ところでこの「等価物」という語と観念は、モーリス・ドニ『理論集』で繰り返し論じられている。画家は、1895年に次のように主張していた——「人間のどのような感情にも、どのような思考にも、造形的で、装飾的な等価物、対応する美が存在する」<sup>59)</sup>。「等価物」に関する理論をドニは幾度も再考し、1903年のゴーギャンの死に際して記された、「ポール・ゴーギャンの影響」と題された論考では、自身とナビ派の「等価物」理論に基づいた創作理念を振り返り、「我々は、あらゆる芸術作品は転置であり、戯画であって、受け取った感覚の情熱的な等価物であることを知った」と述べている<sup>60)</sup>。ブルーストにおける象徴主義的な思想を例示する上の『見出された時』の一節がドニの『理論集』の直接的な影響なもとで執筆されたと断言することはできないが、ブルーストに

としての芸術作品の創造が、ナビ派の画家たちにとってと同様に、感覚や感情を解釈し、その等価物としての芸術作品を制作しようとする努力に基づいていることがこの箇所です。示唆されていないだろうか。「等価物」とは「外的な対象」とは別次元のものである。芸術家は、「精神的な等価物」に転換されたさまざまな感覚的経験によって構成されることはすでに見た通りである。世界の不可視性、世界のイメージを間接的にしか感知できないこと。その前提のうえで、自身の主観的なヴィジョンを研ぎ澄ますことを、プルーストとナビ派の画家たちは共に実践していたように思われる。

## 註

- \*) 本稿は、2018年10月18日に新潟大学で開催された日本フランス語フランス文学会秋季大会ワークショップ「近代フランス美術と文学——その照応と対立のダイナミズム」における発表「ピエール・ボナールとマルセル・プルースト」および、2019年9月28-29日に大阪大学で開催された国際シンポジウム *Proust et l'esthétique de la réception* における発表「Proust et les Nabis」に基づき、さらに新たな観点から加筆・修正を施したものである。
- 1) Maurice DENIS, «Définition du néo-traditionnisme», *Art et critique*, août 1890; *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris: Bibliothèque de l'«Occident», 1912 [abrégé ensuite: *Théories*], p. 1.
  - 2) コンドルセ高等中学の哲学級に在籍したのはヴェイユールが1885-1886年、ドニが1887-1888年、プルーストが1888-1889年であった (Paul-Henri BOURRELIER, «*La Revue blanche*». *Une génération dans l'engagement 1890-1905*, Paris: Fayard, p. 262)。
  - 3) Marcel PROUST, *Correspondance*, édition établie et annotée par Philip KOLB, Paris: Plon, 21 vol., 1970-1993 [abrégé ensuite: *Corr.*], t. IV, p. 101 (lettre à Antoine BIBESCO datée de «vers le 28 mars 190[4]»).
  - 4) Marcel PROUST, *Écrits de jeunesse 1887-1895*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Anne BORREL, Illiers-Combray: Institut Marcel Proust international, 1991, p. 196.
  - 5) この記事は以下のように締めくくられる——「〔ノルマンディー風の別荘〕へと私は帰ってゆく。というのも晩になったからだ。そして、百度目になるが詩人ガブリエル・トラリュエの『告白の祈り』を再読しよう」(*ibid.*, p. 197)。詩集『告白の祈り』(1891)の著者ガブリエル・トラリュエ(1870-1940)は、プルーストと同じ年にコンドルセ高等中学を卒業している。モーリス・ドニの親友であり、この詩集の冒頭



- にはモーリス・ドニへの献辞が、また、「寺院」(«Temple»)と題された詩にはマルセル・ブルーストへの献辞が掲げられている (Gabriel TRARIEUX, *Confiteor*, Paris : Comptoir d'édition, 1891, pp. 1 et 87. Voir aussi Clément DESSY, *Les Écrivains et les Nabis. La Littérature au défi de la peinture*, préface de Patrick MC GUINNESS, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. «Art & Société», 2015, p. 211)。
- 6) Marcel PROUST, «Présence réelle», *La Revue blanche*, n° 26, décembre 1893, p. 377.
- 7) Luzius KELLER, *Marcel Proust sur les Alpes* [1998], traduit de l'allemand par Jean KAEMPFER, Carouge-Genève : Zoé, 2003, p. 111.
- 8) このアンケートの詳細については以下を参照のこと——荒原邦博『ブルースト、美術批評と横断線』, 左右社, 2013年, 312-320頁
- 9) *Corr.*, t. IV, p. 234 (lettre à Maurice LE BLOND datée de vers le 27 ou le 28 août 1904).
- 10) *Ibid.*, t. IV, p. 257 (lettre à Gabriel MOUREY datée du 13 septembre [?] 1904).
- 11) John RUSKIN, *Sésame et les Lys*, traduction, notes et préface par Marcel PROUST, Paris : Mercure de France, 1906, p. 52.
- 12) *Idem.*
- 13) ブルーストは1906年のエマニュエル・ビベスコへの手紙でヴェイヤールとドニの住所を訊ねているが、これは画家の名をその序文で引用したラスキン『胡麻と百合』の仏訳を送付するためであろう (*Corr.*, t. VI, p. 99 [lettre à Emmanuel BIBESCO datée du 3 juin 1906])。ジュリエット・ウィルソン・パローの推測するところによると、ブルーストはこの献本の折、ヴェイヤールに対してフェルメールの作品の複製を見るよう促している。このやりとりについて、ブルーストは1921年ジャン＝ルイ・ヴォードワイエ宛の手紙で次のように回想している——「15年も前になりますが、ヴェイヤールに手紙を書いて、私の知らないフェルメール作品の複製をポール・ベニエールの家に見に行くように勧めたのを思い出します」(*Corr.*, t. XX, p. 236 [lettre à Jean-Louis VAUDOYER datée du 1<sup>er</sup> mai 1921])。また別の手紙では次のように述べている——「フェルメールが20歳のときから私の好きな画家であることをあなたにご存知です。この偏愛の顕れとして(その偏愛により私はヴェイヤールにポール・ベニエール宅を訪問させたのですが)、私は1912年の『スワン家のほうへ』でスワンにフェルメールの伝記を書かせました」(*Corr.*, t. XX, p. 264 [lettre au même, datée du 14 mail 1921]; Juliet WILSON BAREAU, «Édouard Vuillard et les Princes Bibesco», *Revue de l'Art*, n° 74, 1986, p. 41)。
- 14) Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de peintre. De David à Degas*, préface de Marcel PROUST, Paris : Émile-Paul, 1919, p. XXXII. この序文の執筆過程については以下を参照——Yasué KATO, «La Préface de *Propos de peintre*. Le Manuscrit inconnu et la nouvelle datation», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 30, 1999, pp. 67-74.

- 15) Jacques-Émile BLANCHE, *Propos de peintre. De David à Degas, op. cit.*, pp. XXXII-XXXIII ; «Notes sur la peinture moderne», *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> janvier 1913, p. 39.
- 16) *Idem.*
- 17) Jacques-Émile BLANCHE, «Notes sur la peinture moderne II», *La Revue de Paris*, 15 janvier 1913, p. 376.
- 18) *Corr.*, t. XVIII, p. 78 (lettre à Jacques-Émile BLANCHE datée de peu après le 25 janvier 1919).
- 19) *Corr.*, t. XII, p. 35 (lettre à Antoine BIBESCO datée de peu après le 25 janvier 1913).
- 20) 荒原邦博は『ソドムとゴモラ』におけるカンプルメール若侯爵夫人の前衛芸術好みをモーリス・ドニの芸術観と結びつけている（荒原前掲書，324-326頁参照）。
- 21) 以下の1917年のジッドのプルースト訪問の後、プルーストはジッド宛の手紙で、ジッドの顔に宿る「精神的な美しさ」が上記のドニの論考で記されているジッドからの影響の理解を促したと述べている—— *Corr.*, t. XVI, p. 240 (lettre à André GIDE datée d'octobre 1917). 荒原前掲書，327頁も参照。
- 22) Maurice DENIS, «Les Arts à Rome, ou la méthode classique», *Le Spectateur catholique*, juillet-décembre 1898 ; *Théories*, p. 45.
- 23) Cahier 51, f° 9 r° (Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-1989 [abrégé ensuite : *RTP*], t. III, pp. 938-939. レオニ（セリア）はここではピアニストの叔母の名。
- 24) *Maurice Denis (1870-1943)*, cat. exp., Paris : Musée d'Orsay, 31 octobre 2006 - 21 janvier 2007, pp. 60 et 255-259.
- 25) カイエ 57 (1916-1917年) においては、若者たちがベルゴットに対して抱く敵意についての一節で、ドニの名前が登場する——「〔若者たち〕が思い描くのは、〔社交界で〕人々が […] グノーの音楽に夢中になる一方、そこで人々が唯一称揚するのは、若者たち自身が褒めたたえる諸作品、ドビュッシーやモーリス・ドニのような偉大な芸術家たちなのだとしたことだった」(Cahier 57, f° 26 v° (mg. gauche) *RTP*, t. IV, p. 853)。ここでドニは、ドビュッシーとともに依然として前衛的な位置を占めるとみなされている。
- 26) Heather MAC PHERSON, «Proust et Vuillard : l'artiste métaphysicien», *Bulletin Marcel Proust*, n°s 41 et 42, 1991 et 1992, pp. 48-59 et 78-96. この論考では、プルーストとヴェイユールの関係が網羅的に指摘されたのち、画家の『四人の再洗礼派』連作(1931-1934年。ボナール、ドニ、マイヨール、ルーセルのアトリエあるいは制作現場での肖像画)と『失われた時を求めて』のアトリエにおける画家エルスチールの描写とに共通する、芸術家の創作理念や内面を、アトリエで芸術家を取り巻いている空間や事物によって想起させる手法が提示されている。また、装飾パ

- ネル『アルバム』連作（1894年）において濃密な筆致で花々を描いたヴェイヤーとスワン夫人の菊をはじめとした花々で飾られたサロンの描写に共通する特徴として「装飾的な揺らめき」を論じた以下の論文も参照のこと—— Martin SUNDBERG, «La Surface saturée. Édouard Vuillard, Marcel Proust, et le flottement ornemental» [traduit de l'anglais par Laurent VANNINI], in *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire*, sous la direction de Boris Roman GIBHARDT et Julie RAMOS, Paris : INHA / Classiques Garnier, coll. «Bibliothèque proustienne», 2013, pp. 151-169.
- 27) *RTP*, t. II, p. 197.
- 28) Kazuyoshi YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, préface de Jean-Yves TADIÉ, Paris : Champion, coll. «Recherches proustiennes», 2010, p. 287.
- 29) Jean AUTRET, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève : Droz / Lille : Giard, 1955 ; Yasuë KATO, «Elstir et Émile Mâle. Le Discours sur l'église de Balbec dans le Cahier 34», in *Proust et les «Moyen Âge»*, sous la direction de Sophie DUVAL et Miren LACASSAGNE, Avant-Propos de Michel ZINK, Paris : Hermann, 2015, pp. 197-218.
- 30) 以下の著書ではヴェイヤーに関してはこの「隠語的な言葉遣い」（«langage argotique»）がエルスチールの人物像に取り込まれたと記されている—— Voir Eric KARPELES, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust. Tous les tableaux de «À la recherche du temps perdu»*, traduit de l'anglais par Pierre SAINT-JEAN, Londres : Thames and Hudson, 2009, p. 19.
- 31) *Corr.*, t. VII, p. 267 (lettre à Reynaldo HAHN datée du 1<sup>er</sup> ou du 2 septembre 1907).
- 32) Kimberly JONES, «Sensible aux théories formalistes...», in *Édouard Vuillard (1868-1949)*, cat. exp., Paris : Galeries nationales du Grand Palais, 23 septembre 2003 - 18 avril 2004, p. 130.
- 33) Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre CLARAC avec la collaboration d'Yves SANDRE, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 373.
- 34) ヴェイヤーのアンフルヴィルでの日常については以下の論考を参照のこと—— Kimberly JONES, «Vuillard et la villégiature», in *Édouard Vuillard (1868-1949)*, *op. cit.*, p. 447.
- 35) Marcel PROUST, «Impressions de route en automobile», *Le Figaro*, 19 novembre 1907.
- 36) Maurice E. CHERNOWITZ, *Proust and Painting*, thèse Columbia University, 1944, p. 200.
- 37) Kimberly JONES, «Vuillard et la villégiature», art. cité, p. 448.
- 38) フェリックス・ヴァロットンは、休暇先でも熱心に制作に向き合う画家の全身像を

- 1902年に描いている（〔図版5〕[voir *idem*]）。
- 39) Juliet WILSON BAREAU, art. cité, pp. 37-46. 『積み藁』〔図版6〕では、ノルマンディーの田園のなか、積み藁とその陰にたたずむ瞑想する男性と彼を取り囲む2人の女性が描かれる。男性のモデルはトリスタン・ベルナル。ヴエイヤールは、画において、海岸で撮ったベルナルの写真と積み藁とそのたもとの2人の女性の写真を合成している。『小路』（オルセー美術館）では、狭い並木道とその手間にたたずむ女性と犬が描かれている。女性のモデルはリュシー・エセル。これらの装飾パネルは、ヴエイヤールの1900年の作品『リラ』およびジャン・ショプフェルによる『ヴァズイのテラス』（1901年）等とともにビベスコ兄弟の邸宅に飾られた。しかし、1917年のエマニュエルの死去、1919年のアントワヌの転居を機に、1907-1908年制作の2枚の装飾パネルはヴエイヤールの手元に戻ってきた。画家は1938年にこれらの作品に手を入れている。なお、プルーストは、翌1908年のエマニュエル・ビベスコ宛の手紙では、同性愛に関する冗談について、「それはただ単なるニュアンスですが、ヴエイヤールの画の魅力を、それを感じることはない人に説明するのと同じくらいあなたに説明するのは無駄なことなのです」と述べる（*Corr.* t. VIII, pp. 108-110 [lettre à Emmanuel BIBESCO datée d'avril ou de mai 1908]）。ヴエイヤールと親しかった友人に、画家の画を持ち出しているのは、同性愛の問題はさておき、プルーストもエマニュエル・ビベスコも、ヴエイヤールの作品の持つ魅力について共通の理解を持っていたことを示している。
- 40) *RTP*, t. III, pp. 645-646.
- 41) Jacques SALOMON, *Vuillard*, Paris : Albin Michel, 1945, p. 134.
- 42) Édouard VUILLARD, *Journal*, vol. 1, 1<sup>ère</sup> partie, 1890 (cité par Dario GAMBONI, «Vuillard et l'ambiguïté», in *Édouard Vuillard (1868-1949), op. cit.*, p. 407).
- 43) たとえば以下の一節が挙げられよう——「この娘 [=アルベルチース]の背後に[…], 海の青味がかかった波が真珠のような光沢をともなって現れた」(*RTP*, t. III, p. 575)。ギー・コジュヴァルはこの作品にプルースト的な「記憶の拡散」によって実現する「パノラマ的詩情」を認めている (Guy COGEVAL, *Vuillard. Le Temps détourné*, Paris : Gallimard, coll. «Découvertes», 2017, p. 96)。
- 44) Roger ALLARD, «Les Arts plastiques dans l'œuvre de Marcel Proust», *La NRF*, 1<sup>er</sup> janvier 1923 («Hommage à Marcel Proust»), p. 228. この一節は以下の文献で紹介されている——真屋和子『プルースト的絵画空間 ラスキン美学の向こうに』, 水声社, 2011年, 353-354頁参照。
- 45) *RTP*, t. II, p. 194.
- 46) Michel MAKARIUS, «Bonnard et Proust : les couleurs du temps retrouvé», *Cahiers du musée national d'art moderne*, Paris : Centre Georges Pompidou, n° 13, 1984, p. 113.
- 47) *RTP*, t. I, p. 52.
- 48) André BEUCLER, «Pierre Bonnard», *La NRF*, 1<sup>er</sup> novembre 1982, p. 161.

- 49) Georges ROQUE, *La Stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*, Paris : Gallimard, 2006, p. 179.
- 50) 横山由季子はボナールにおいてはさらに同じモチーフを繰り返しデッサンする「手の記憶」も看過できないと指摘している。プルーストにあっても、エクリチュールによるモチーフの繰り返し、あるいは書き直しの作業が、感覚的体験の再現に時間性を与えているように思われる。横山由季子「眼と手の記憶の交錯——ピエール・ボナールの「傘を持つ女」連作（1894-1898年）」、『レゾナンス』第8号、東京大学大学院総合文化研究科、2014年1月、47-57頁参照。
- 51) Georges ROQUE, *op. cit.*, pp. 94-97.
- 52) マカリウスは、絵画も詩的テキストもともに、さまざまな感覚が混合された「体感」（«cénesthésie»）を表現するという観点からこの箇所を引用している（voir Michel MAKARIUS, «Bonnard et Proust : les couleurs du temps retrouvé», art. cité, p. 111）。ジョルジュ・ロックはプルーストにおける「感覚」は解釈の対象としての「記号」であるという、ドゥルーズの説を敷衍している（voir Goerges ROQUE, *op. cit.*, p. 103）。
- 53) *RTP*, t. IV, pp. 467-468.
- 54) Michel MAKARIUS, art. cité, p. 279.
- 55) Pierre BONNARD, *Observations sur la peinture*, préface d'Alain LÉVÊQUE, introduction d'Antoine TERRASSE, Paris : ADAGP, 2015, p. 39 (note du 3 juillet 1935).
- 56) *RTP*, t. I, p. 81.
- 57) *RTP*, t. IV, p. 457.
- 58) Luc FRAISSE, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 927.
- 59) Maurice DENIS, «Préface de la IX<sup>e</sup> exposition des peintres impressionnistes et symbolistes», chez le Barc de Boutteville en 1895 ; *Théories*, p. 27.
- 60) Maurice DENIS, «L'Influence de Paul Gauguin», *L'Occident*, n° 23, octobre 1903 ; *Théories*, p. 162.

図版1 ヴェイヤー『ルーヴルのラ・カーズの間』(1921年, バーゼル, パウアー・コレクション)



図版2 ヴェイヤー『ヴィレルヴィルの浜辺におけるアネット』(1910年, 個人蔵)

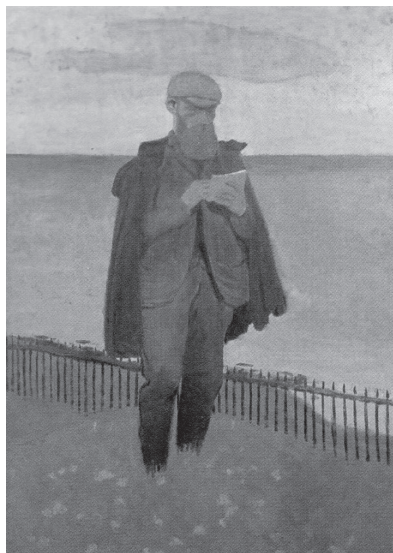
図版3 ボナール『食堂, ヴェルノネ』(1925年, コペンハーゲン, ニイ・カールスベルグ・クリプトテク美術館)





図版4 ボナール『ヴェルノンのテラス』(1928年頃, デュッセルドルフ, ノルトライン・ヴェストファーレン州立美術館)

図版5 ヴァロトソン『オンフルールでデッサンをするヴェイヤー』(1902年, 個人蔵)



図版6 ヴェイヤー『積み藁』(1907-1908年, デイジョン美術館)