



Title	『失われた時を求めて』における静物画の再考察
Author(s)	加藤, 靖恵
Citation	Gallia. 2025, 64, p. 123-132
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/102154
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

『失われた時を求めて』における静物画の再考察¹⁾

加藤 靖恵

2022年冬にルーヴル美術館で開催された「もの—静物の歴史」展は、美術史・文学研究における静物画というジャンルへのここ数年の関心の高さを示すものだった。相次いで出版された研究書²⁾や専門誌の特集号³⁾において、シャルダンに関するプルーストの2つのテクストへの言及が散見される。つまり、1895年に執筆されたと推定される絵画論の草稿と、『失われた時を求めて』における食後のテーブルの描写である。

古来、宗教画、教会の柱頭、聖像の周囲、あるいは祈祷書の挿絵に表された「花、植物、果物、狩猟の獲物、さまざまな事物」の表象⁴⁾が「権力掌握」したのが、「身体と商品が、神から解放されたかのように融合し、カトリック、さらにはプロテスタンントの教義が、新しい資本主義の精神と折り合いをつけた」16世紀だった⁵⁾。「資本主義と産業」が躍動する19世紀以降には、静物画というジャンルがますます脚光を浴びた⁶⁾。18世紀の画家シャルダンが、美術批評や文学作品において新たな評価を受けるようになったのも同時期のことだ。画家論の変遷を辿り、プルーストのテクスト誕生の背景について再検証を試みる。

静物の色彩的魔法：18世紀のシャルダン

シャルダンは生前から賞賛を集めた。中でもディドロは、「歴史画家ではない」⁷⁾画家の静物画は、鑑賞者にただただ物体を鑑賞させ、欲望を搔き立てると指摘する。「あなたは喉が渴けば瓶の口に取るだろうし、桃やぶどうはあなたの食欲をそそり、手を伸ばすよう促す」⁸⁾。それらは「分厚く塗り重ねられた絵の具の層」に

-
- 1) 本稿は拙稿 «Natures mortes dans la Recherche: de Chardin à Monet et des Goncourt à Proust» (*Bulletin Marcel Proust*, n° 73, 2023, p. 94-106) を基にしている。引用の翻訳は筆者による。
 - 2) Philippe Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Droz, 2018 ; Lawrence Bertrand-Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Gallimard, 2020, etc.
 - 3) *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 2, 2018, «Littérature et nature morte au XIX^e siècle» ; *Romantisme*, 2022-4, «Nature morte, objets orphelins et choses particulières».
 - 4) Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Gallimard, 2020, p. 97-101.
 - 5) *Les Choses. Une histoire de la nature morte* (catalogue d'exposition, Musée du Louvre, 12 octobre 2022-23 janvier 2023), L. Bertrand Dorléac (dir.), Lienart, Louvre éditions, p. 22.
 - 6) Philippe Hamon et Bertrand Tillier, «Introduction», *Romantisme*, 2022-4, «Nature morte, objets orphelins et choses particulières», p. 24.
 - 7) *Oeuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage (OD)*, Garnier, 1875-1877, t. XI, «Salon de 1769», p. 408.
 - 8) *OD*, t. X, «Salon de 1759», p. 96.

閉じ込められてはいるものの、訴えかけるなにかが「層の下から表面ににじみでている」⁹⁾。この「偉大で深淵な色彩画家」¹⁰⁾は、他の誰もが真似ることができない色を生み出すとディドロは主張する。「シャルダンよ！君がパレットの上で練り合わせるのは白や赤、黒ではなく、物の成分そのものであり、君が筆の先で捉え、画布に定着させるのは空気と光である¹¹⁾。」

1840年代以降のシャルダンの評価

小黒昌文によると、死後半世紀を経て、画家はオークション目録、美術批評家や蒐集家による記事で再びとりあげられるようになる¹²⁾。ピエール・エドゥアンは彼の「色彩の調和」を称賛し¹³⁾、アンリ・ド・シェンヌヴィエールは「流れるようで明るく、繊細で厳密な魅力的な色彩」を「このフランス的な灰色の発明者」に認める。フランドル絵画の暗いトーンとは対照的に、シャルダンの静物画は「フランスワインのルビー色を輝かせることを好む」¹⁴⁾。ポール・マンツによると、「シャルダンから学ぶべきことは多い。色彩の巧妙な混合、筆致の精神的な質感、そして律動の完全な自由がある¹⁵⁾。」

とりわけ抒情的に光と色の魔法を分析したのがゴンクール兄弟である。「シャルダンは太陽のように、美しく暗い小さな台所に入ってきて」、すべての事物を「それら固有の光で描かれ、固有の色彩の魂で成り立っている」ように見せる。彼らは特に画家の色彩の感覚的な豊かさに注目する。「桃のビロードのように柔らかな毛羽立ち、白葡萄の琥珀を思わせる透明感、プラムの表面の霜のような糖分の結晶、苺の湿った赤紫色、マスカットのぎゅっと詰まった粒は青みがかった霧状の曇りに覆われる」。シャルダンの描く果物は、「その色の味わい、皮の柔らかさ、果肉の瑞々しさ」を想起させる¹⁶⁾。それを実現する絵画技法は、以下のように分析される。「シャルダンはなんとわれわれの目を楽しませることか、その色調の陽気さ、ハイライトの柔らかさ、厚塗りの美しい筆致、たっぷりと置かれた絵具の中での太い筆の動き、黄金色のハーモニーの心地よさ、暖かい背景、太陽に反射し輝く白は、彼の絵画において光の安置所のように見える！」「不調和な色調を組み合わせ、紙の上に生のままの色彩を投げかける大胆な試み、皮膚を切り裂くメスのように曝け出される事物の内側、これらすべては、数歩離れて眺めると、調和し、まとまり、溶け合い、そして輝きを放つ。」「彼は、自然が得てしてするよう

9) *OD*, t. X, «Salon de 1763», p. 195.

10) *OD*, t. XI, «Salon de 1769», p. 408.

11) *OD*, t. X, «Salon de 1763», p. 193.

12) Masafumi Oguro, «Elstir Chardin ou le langage du silence», *Proust et l'acte critique*, Yuji Murakami et Guillaume Perrier (dir.), Honoré Champion, 2020, p. 202.

13) Pierre Hédouin, «Chardin», *Bulletin des arts*, 10 novembre, 1846, p. 188.

14) Henry de Chennevières, «Chardin au musée du Louvre», *Gazette des beaux-arts*, juillet 1888, p. 56.

15) Paul Mantz, «La collection la Caze au musée du Louvre», *Gazette des beaux-arts*, juillet 1870, p. 17.

16) Edmond et Jules de Goncourt, «Chardin», *Gazette des beaux-arts*, décembre 1863, p. 520 et p. 522.

に、最も対照的な色彩を大胆に使う。混ぜ合わせたり溶かし込んだりすることなく、それらを並置し、その鮮明な対比を呈示する」¹⁷⁾。ここで強調される荒々しいまでに大胆な色合は、シャルダンの作品を支配する色彩の調和（マンツによれば、「控えめで調和のとれた色彩、巧みに灰色で覆われた色調¹⁸⁾」）とは、かけ離れているようにも思われる。この独特な見方は、むしろゴンクール兄弟自身のほぼ「動物的」な「感性」によるのではないだろうか¹⁹⁾。兄弟がこれまでの作家には見られなかった感覚の持ち主であり、「過度に繊細な神経を持ち、最も些細な印象をも十倍に増幅して表現する」とゾラは述べている²⁰⁾。

また、ゴンクール兄弟によるシャルダンの色彩分析は、当時の前衛的絵画、例えばマネの画法を思い起こさせる。マネの作品は「不透明で、光沢がなく、塗り壁のようで、糊絵のすべての特徴を持つ絵画」であり（ゴンクール 1889年5月18日の日記）²¹⁾、ゾラによれば、画家は「板状に」色を塗ることにより「美しい色斑と対比」を創り出す²²⁾。

美術批評とフィクション— プルーストの未発表原稿

19世紀の批評家たちは、静物画家としてのシャルダンについて、別の指摘を行っている。シェンヌヴィエールは、「中途半端に、詩人、作家、哲学者、あるいは喜劇作家」と張り合う他ジャンルの画家と異なり、シャルダンが静物画家としての「本職の堅実さ」を重んじていると述べる²³⁾。マンツによれば、画家は「感情や心情の表現に重点を置かず、文学的であろうともせず、ただただ色彩の扱いや筆遣いにおいて達人であらんとした²⁴⁾」。つまり静物画は、事物の表現とその技法の芸術であり、例えば歴史画のような物語性とは元来無縁である。しかし、シェンヌヴィエールは、シャルダンが私たちの視覚に与えた影響の例を示すために、一種の短いフィクションを導入している。「絵画に対して無関心で、敵意すらを抱く若者がいるとしよう（Prenez un jeune homme [...]）。彼をルーブルのラ・カーズ展示室に連れて行き、シャルダンの作品を見せ、その対峙の効果を彼に委ねてみよう。 [...] シャルダンは彼に触れ、まるで啓示のように彼の目を開かせ、彼の最後のブルジョワ的な抵抗をももはやものともしないだろう²⁵⁾。」数々の美術雑誌の熱心な読者だったプルーストがこの文章を目にしたのはほぼ間違いないだろう。彼は1895年秋にシャルダンの芸術についての隨筆を執筆しており、その草稿の十

17) E. et J. de Goncourt, «Chardin [suite]», *Gazette des beaux-arts*, décembre 1864, p. 148, p. 158 et p. 166.

18) P. Mantz, art. cité, p. 17.

19) Stéphanie Champeau, *La Notion d'artiste chez les Goncourt (1852-1870)*, Honoré Champion, 2000, p. 47.

20) Émile Zola, *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. «Le Regard Littéraire», 1989, p. 252-254 ; cité par S. Champeau, *op.cit.*, p. 49, n. 9.

21) *Journal des Goncourt*, Robert Laffont, «Bouquins», 1989, t. III, p. 271.

22) É. Zola, *Edouard Manet : étude biographique et critique*, E. Dentu, 1867, p. 24.

23) H. de Chenevières, art. cité, p. 56.

24) P. Mantz, art. cité, p. 17.

25) H. Chenevières, art. cité, p. 55 ; cité par M. Oguro, art. cité, p. 210.

数ページを BnF が所蔵している²⁶⁾。テキストの冒頭部分は、前述のシェンヌヴィエールのものとよく似ている。「財産はあまりないが、芸術的な趣味をもつ若者がいる」としよう (Prenez un jeune homme [...])、彼は昼食が終わったばかりで、食卓が完全に片付けられていない、平凡で悲しい瞬間に食堂に座っている。美術館や大聖堂や海や山の栄光で想像を膨らましながら、居心地わるく倦怠感とともに、半ば盛り上がって床まで垂れ下がったテーブルクロスの上に、最後にとりのこされたナイフが無造作に置かれていて、その横にはすでに色褪せた生焼けの肉の切り身がある。 [...] もし私がこの若者と知り合いだったら、彼がルーブルに行くのを止めないどころか、むしろ私自身が彼を連れていくだろう²⁷⁾。」ここで、この若い男の社会的劣位が強調される。シェンヌヴィエールのテキストの若者は「ブルジョア」だったが、プルーストの文章ではさらに「財産はあまりない」と明言される。彼は、あらゆる階級の市民に開かれた施設である美術館のおかげで失望から救われる。シャルダンの発見は彼の日常の見方を変える。「シャルダンは光のように入ってきて (Chardin entre comme la lumière)、すべてのものにその彩を与える」²⁸⁾。これはすでに引用したゴンクールの表現「シャルダンは太陽のように入ってきて (Chardin semble entrer comme le soleil [...])」と極めて似ている。

引き続き、プルーストはルーブル所蔵の彼の作品のうち『食卓』を以下のように描写する²⁹⁾。

食卓の上では、ナフキン テーブルクロスが盛り上がり、斜めに置かれたナイフ<の刃が食卓からはみ出して>今にも落ちそうだ まだ見事で満たされた果物鉢で冠のように飾られた食卓の上では、ナフキン<半分>盛り上がった<テーブルクロス>の<ぞんざいな素早くつけられた>折り目から、斜めに<半分になったグラス>側に置かれたナイフに至るまで、そのナイフの刃全体がはみ出ているのだが、すべてが給仕し、渴きをいやるために召使いがちが急いだことを語っていて召使いたちが急いだことの記憶を留め、客人たちの食欲を証言する、栄光をまだ保っている果物鉢はすでに空になり、秋の果汁園を思わせ、<また頂を>冠のように飾る果物<桃>は智天使のように微笑んでふくらんで薔薇色で、不死の存在のように泰然と<手が届かないところにいて>微笑んでいる。目がそれを味わい、風味の瑞々しさ甘美さが、果実の皮の産毛を見るからにしつとり潤している。一匹の犬が頭をもたげるが、それらに届くことはできず、それゆえに、その果実はますます欲望を

26) NAF 16636, f° 64-73. M. Proust, « Chardin, ou le Coeur des choses », *Le Figaro littéraire*, le 27 mars 1954, p. 5 ; « [Chardin et Rembrandt] », *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles* (CSB), Gallimard, « La Pléiade », 1971, p. 372-384; *Essais*, Gallimard, « La Pléiade », 2022, p. 164-174. クリストフ・プラドーは、プルーストに影響を与えた可能性のあるシャルダン論として、本論でもとりあげるゴンクールのテクストに加え、ソルボンヌ大学で作家の師の人だったガブリエル・セアイユの論考を挙げている (*Essais*, éd. cit., p. 1368)。

27) Transcription simplifiée. NAF 16636, f° 64 r° ; CSB, p. 372.

28) NAF 16636, f° 65 v° ; CSB, p. 374.

29) 草稿からの引用中、打消線は作家による削除部分、<>内は加筆部を表す。

かきたてる。彼の目はそれらを味わい、その皮の産毛に覆われた柔らかさの上に、風味の甘美さがしっとりと潤っているのを捉える。<この陽光のように透明で、泉のように望ましく>満たされた<ワインが一口二口>甘く喉の奥のようにゆったりとしているグラスのそばには、すでにほとんど空になったグラスが置かれ、まるで焼け付くような渴きの象徴と癒された渴きの象徴が並んでいるかのようだ。 [...] 母貝色の杯のように軽やかに、また我々に差し出される海の水のように清涼な牡蠣がいくつかテーブルクロスの上に転がっている、美食の祭壇の上に、奇妙で僥倖魅力的な象徴たちが並んでいるように。 [...] <その黄金色の丘金の輪切りの下に素早く隠されたナイフによって持ち上げられた> レモンは、食卓の上に <于寧に> 置かれ美食の所作により置かれたように見える³⁰⁾。

とりわけ引用の冒頭は、躊躇いがちな書き振りである。「ナプキン」という語が何度も「テーブルクロス (nappe)」に置き換えられるが、後者は「祭壇布 (nappe d'autel)」を連想させる。「冠」という語の使用により食卓の栄光が強調されていたのが、書き直されて、食卓のしつらえの慌ただしさがまずは優先的に描かれる。食客や犬の渴望に取り囲まれ、手の届かない供物を載せた食卓は「美食の祭壇」となる³¹⁾。智天使、不死など、キリスト教的語彙も散見する。引用に続く同じ画家の『赤エイ』の描写にも、「多色の大聖堂の外陣」という比喩が見られる³²⁾。

描かれた事物は、全ての時間が停止した画布上の世界に置かれ、それを目にする者（描かれた人間や動物、あるいは絵の鑑賞者）にとって到達不可能である。彼らがそれらを貪るのは、目という「他の感覚と戯れ、いくつかの色彩の助けを借りて、過去全体だけでなく、未来全体をも再構築することを好む」器官を通すばかりである³³⁾。色彩と光の豊かさがこのシャルダン論を特徴づけているが、ゴンクール兄弟のテクストほどではない。プルーストはむしろ他の絵画様式、特に肖像画や風景画の比喩を多く用いている。ゴンクールが果実の「皮の産毛 (duvets)」に注目したように、プルーストは「微笑む智天使」の「ふっくらとした」頬を思わせる「産毛に覆われた柔らかさ (duveté)」をもつ桃を賞める。果物鉢は「秋の果樹園」に喻えられ、グラスは「泉」を、レモンは「黄金色の丘」(削除された語)を、赤エイは「海の水」や「嵐」、そして「大聖堂の外陣」を想起させる。静物画に特有の物語性の欠如にもかかわらず、さまざまな比喩が描写に彩を与えている。

30) NAF 16636, f° 65 v°-66 r°. Cf. CSB, p. 375.

31) フィリップ・アモンによると「全ての静物画は、ただただ供物たらんとする」。例えば、ゾラの小説においては、テーブルや寝室、店舗のショーウィンドウの描写において、「聖餐、仮祭壇、礼拝堂、祭壇といった宗教的な比喩が豊富に増殖する」。(Ph. Hamon, *Rencontres sur tables et choses qui traînent : de la nature morte en littérature*, Genève, Droz, 2018, p. 116-117).

32) NAF 16636, f° 66 r°; CSB, p. 376.

33) NAF 16636, f° 66 r°-67 r°; CSB, p. 376.

画家エルスチールの挿話の草稿におけるシャルダン³⁴⁾

『失われた時を求めて』の生成過程において、シャルダンの名は特に架空の画家の挿話の草稿で何度も登場する。1909年秋に執筆されたノートには以下のメモがある。「数日後、私は画家の家に行った。彼は私にシャルダンの作品を何点か見せ、私の欲求をかきたてた…³⁵⁾」。より具体的に描写されるのが、1910年春に書かれた「エルスチールを再び訪問する」と題された断片中である。「私たちの質素な食堂は日々私たちに無数のシャルダンの絵を見せてくれる。差し始めた太陽光の一筋が、影くすんだ色から輝きへ、テーブルクロスの襞からそれに寄り添うナイフの立体感へと、微妙な色合いを変化させていくの見て、驚嘆する<飽きることがない>。」光の移り変わりの様が、1895年の草稿よりもさらに繊細に描かれる。続いて、画家の別の作品に言及される。「最も単純な立体感と質感の法則だけで、最も質素な物でも計り知れない価値を持つことを示すシャルダンの<赤エイ>」の影響を強く受けすぎると[...]」³⁶⁾。こうしてルーブル所蔵の2枚の絵が依然として取り上げられているが、プルーストの関心はここでは色彩よりも、立体感の表現や明暗法に向かっている。

この段階までは、架空の画家自身の手による静物画は登場しない。1910年の草稿では、彼が卓越した食卓の演出を披露するのは、絵筆によってではなく、簡素ながらも丁寧に用意された「素晴らしい昼食」によってである。彼は、若い客人が魚を好むと聞いて、前日魚を注文しに出かけていた。主人公は「パンを割り、魚<の肉>を味わうとき、何か神聖なものを」感じる³⁷⁾。パンを割る仕草は最後の晚餐を想起させる。魚とパンはキリストが行った奇跡と結びつく。訪問の終わりに、画家は主人公に、自分の素描のうちの1枚を贈る³⁸⁾。この段階では、「たゆたう海の習作」という設定になっている³⁹⁾。

しかし、1913年の草稿ノートでは、画家が贈るのは別の作品である。

完成したばかりの静物画 <素晴らしい> 小さな静物画 <小さな習作を私に与える見せることにより>、その絵に描かれていたのはナイフ 石灰質の牡蠣の殻が、半ば開いていて、七宝をほどこされた石灰石の聖水盤のように、ダマスクス織りのテーブルクロスの美しい襞の上、くすんだ陽光に輝くナイフの側に置かれているそんな光景なのだが、彼は1枚の素晴らしい静物画を私に<<この傑作を私に与える以上のこととしたのだ>>、なぜなら彼は<<日々>>これまで私があれほど倦怠感とともに見つめてきたまだ片付けられない食後のテーブルを数枚の<<一枚の>>静物画に変えたからだった<<なぜなら彼が私に与えたのは>> 数えきれない枚数の作品、私に日々それまで倦怠とと

34) プルースト草稿におけるシャルダンとマネの影響については拙論 «Les natures mortes dans la Recherche : Elstir et Manet», Bulletin Marcel Proust, n° 48, 1998, p. 67-76 参照。

35) Cahier 64, f° 128 r°.

36) Cahier 28, f° 18 r°-19 r°.

37) Cahier 28, f° 75 v°-74 v°.

38) Cahier 28, f° 74 r°.

39) Cahier 28, f° 53 v°.

もに見つめていた食後のテーブルを描いた作品だからだ。

シャルダンを思わせるこの描写は、最終的に、絵画作品としてではなく、主人公がホテルの食堂でエルスチールの水彩画のことを思い出しながら食卓を見つめる情景に充てられる。

私は今では好んで片付けられている途中のテーブルに留まるようになっていた。エルスチールの水彩画で目にして以来、私は現実の中になにか詩的なものとして愛するようになった、まだ斜めに置かれたナイフの中斷した仕草、崩されたナフキンの膨らんだ丸みには太陽が一片の黄色いビロードを差し込み、半分ほど飲み干されたグラスは、その広がった高貴な曲線をよりよく見せ、陽の光の凝縮のように透明な<にも似て半透明な>ガラスの底には、飲み残しのワインが暗い色だがきらきらと光を反射し、<体積のゆらめき>、光による<液体の>変容、液体の流動、色が変わっていく果物のプラムの色変わり、緑から青へ、青から金色へ、まるで午後の終わりの9月の海のように、秋の果汁園のように半ばからになった果物鉢の中で、一日に二度、古びた椅子たちがテーブル、テーブルクロス美食の祝祭が執り行われる祭壇のようなテーブルの上に整えられた<クロス>の周りに集まってくる、その上に置かれた牡蠣の底には清めの水の数滴が、まるで小さな石の聖水盤の中に見られるように留まっている [...]⁴⁰⁾。

この「美食の祝祭の祭壇」の周りに、信心深い老人たちがミサに忠実に通うように「古臭い」椅子が集まってきて、牡蠣の殻が聖水盤の代わりをする。肖像画の比喩は無くなる。風景画の要素としては、海の比喩が挙げられるが、1895年の草稿に由来する「秋の果樹園」の表現は最終的に削除される。この草稿に比べると、上に引用した描写は短く、比喩も少ないものの、光と色彩の効果に重点が置かれている。白いナフキンの上に「差し込まれた黄色いビロードの一片」は、シャルダンの大胆な厚塗りに関するゴンクール兄弟の指摘とやや似ている。彼らは、シャルダンの作品中のグラスの水において「最も柔らかな色合い、緑色を帯びていく青の最も繊細な多様性、青から緑に変わる色合い、青緑がかった(glaue)灰色の無限の変調」に着目する⁴¹⁾。上に引用したプラムの色彩の階調とも類似するこの描写は「コンブレー」の有名な「静物画」の挿話を想起させないだろうか。

『失われた時を求めて』の静物画 — エルスチール、シャルダン、マネ⁴²⁾

子供時代の主人公が、台所でホワイトアスパラガスの色合いを観察したとき、

40) Épreuves de 1918. Rés. m Y² 824, f° 357 r°. Cf. *À la recherche du temps perdu*, éd. de J.-Y. Tadié, Gallimard, 1987-1989, coll. «Bibliothèque de la Pléiade» (以下 RTP), II, p. 224.

41) E. et J. de Goncourt, «Chardin», art. cité., p. 521.

42) Voir Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Honoré Champion, 2010, «Tableaux cachés (Chardin, Monet, Manet)», p. 261-269.

彼は当然のことながらまだエルスチールの絵画を知らなかった⁴³⁾。それにもかかわらず、この場面の描写が、マネの作品『アスパラガスの束』（ヴァルラフ・リヒヤルツ美術館）と『アスパラガス』（オルセー美術館）に影響を受けているというのが通説となっている⁴⁴⁾。エルスチールもアスパラガスを描いたという設定になっており、ゲルマント公爵は、彼の『アスパラガスの束』あるいは『ラディッシュの束』を所有している⁴⁵⁾。

同じく、エルスチールに出会う前、バルベック到着後の挿話が興味深い。これは1914年の校正刷で登場する。ホテルの食堂で、ヴィルパリジス侯爵夫人は、主人公と祖母のテーブルにやってきて、「テーブルクロスの上で、崩されたナプキンの側にナイフが転がっているありふれて無様な時」を共にし、この地域の牡蠣が「絶品」であると教える⁴⁶⁾。1918年の校正刷では、このシャルダン風の海の幸に関する会話の前に、主人公が自分の皿の上の「巨大な魚」を黙って見つめる場面が挿入される。魚は「無数の椎骨（教会建築ではリブ）を持ち、青やピンクの神経（肋）とともに自然が創造したものではあるが、建築的な計画に従っている、海の多色の大聖堂のように」と描かれる⁴⁷⁾。1895年の草稿の、シャルダンの『赤エイ』に捧げられた箇所と同じ比喩が見られる。

この少し後に、主人公が、ヴィルパリジス夫人から贈られた果物の盛り籠を見つめる場面も興味深い。「青緑色がかかった（glauques）プラムは、この時間の丸みを帯びた海のように輝いて球形で、乾いた枝に垂れ下がる葡萄は澄んだ秋の陽のように透明で、洋梨は天空の群青色をして [...] 翌晩、ヴィルパリジス夫人は私たちに瑞々しい黄金色のブドウの房、プラムや洋梨を送ってくれた [...] プラムはちょうど我々の夕食時の海のようにモーヴ色に変わっており、もう一つの海である洋梨の中には、いくつかの桃色の雲の形が浮かんでいた⁴⁸⁾ [...]」ここでも、ホテルの食堂でエルスチールの水彩画を思い出す場面と同様に、海の隠喻とともに果物の微妙な色合が表現されている。印象派の海の絵で特に知られる彼の画風を先取りするこの一節は、すでに1914年の校正刷に存在する。

画家のアトリエの訪問時には、主人公は自分が生まれる前の古い作品、「ミス・サクリパン」の肖像画を発見する。モデルの横に置かれた「ガラスの花瓶は [...] その中にカーネーションの茎が浸されている水を閉じ込めていたが、それとほとんど同じくらい透明で、液状に見える⁴⁹⁾」。ゴンクールもまたシャルダンが描く水の入ったコップに「中身と容器の二重の透明さ（«la double transparence du contenu et du contenant»）」を見てとる⁵⁰⁾。子供時代の主人公がヴィヴォンヌ川に沈められた瓶を見つめる場面（«à la fois “contenant” aux flancs transparents

43) RTP, I, p. 119.

44) RTP, I, p. 1158-1159.

45) RTP, II, 790-791 et 520.

46) NAF 16761, 1^{os} 45 v^o (Épreuves Grasset de 1914, pl. 51); RTP, II, p. 54 et p. 56.

47) Rés. m Y² 824, f¹ 213 r^o; RTP, II, p. 54-55.

48) NAF 16761, 1^{os} 45 v^o-46r^o (Épreuves Grasset de 1914, pl. 51); II, p. 58.

49) RTP, II, p. 204. Cf. Cahier 28 f^{os} 52 r^o-51 r^o.

50) E. et J. de Goncourt, «Chardin», art. cité, p. 521.

comme une eau durcie, et " contenu " plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant») も想起されるだろう⁵¹⁾。

カーネーションの花はシャルダンの2作品に描かれている。『イチゴの籠』(個人所蔵)では2輪がテーブルの上に直接置かれ、『白い花瓶の花』(スコットランド国立美術館)では花束の真ん中に生けられている。しかし、ジュリエット・モニング＝ユルヌングは、『ミス・サクリパン』の花瓶に、むしろマネによるクリスタルの花瓶の花束の連作への言及を指摘している⁵²⁾。エルスチールは、「ファンタン＝ラトゥールよりも優れた」花の画家としても名を馳せる。主人公は、ヴェルデュラン夫人所蔵の「大ぶりで見事なバラ」の「コクのある緋色と泡立てられたような白色が立体的に浮かび上がった様」に魅せられる⁵³⁾。これはゴンクールがシャルダンの特徴とした絵の具をたっぷりふくませた筆遣いにも通じるものがある。ファンタン＝ラトゥールと同世代のマネの別の花の絵への言及も見受けられることについてはすでに論じた⁵⁴⁾。

『失われた時を求めて』における静物画の類型

フィリップ・アモンによる「書かれた / テキストとしての静物画」の類型⁵⁵⁾に基づき、『失われた時を求めて』における静物画を以下のように分類する。

- a) 実在の画家の静物画について、物語中の架空の画家あるいは美術批評家が語る場合
- b) 物語中の画家による静物画について別の芸術家が語る場合
- c) 物語の主人公が架空の画家のアトリエの静物画を鑑賞する場合
- d) 主人公が架空の画家の静物画の影響を受けた眼差しで静物を描写する場合
- e) 架空の画家の作品をまだ知らない主人公が、その未知の技法を先取り、自ら静物を観察・描写する場合。

以下の表は、本論で取り上げた挿話が生成過程において導入された時期を垂直軸に、物語中の配置を水平軸に、そして上記の5つの分類のどれにあたるかをアルファベットで示したものである。

51) *RTP*, I, p. 166.

52) Juliette Monnin-Hornung, *Marcel Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951, p. 99.

53) *RTP*, III, p. 333

54) Y. Kato, *op. cit.*

55) Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 15.

	コンプレー	バルベックのホテル		画家のアトリエ			ホテル
		アスパラガス	魚料理	果物籠	シャルダンについての対話	『ミス・サクリパン』	エルスチールの静物画
1909	e						
				a			
1910				a	c		
1913					c	c	
1914			e				
1918		e	e		c		d
最終稿	e	e	e		c		d

執筆の過程で、分類dとeの比率が高くなっていき、主人公が元々持つ美学の主体性が増していくことがわかる。最終的に彼はエルスチールの静物画から学ぶことは、実は少ないという設定となる。なぜなら、彼は画家に出会う前に既にテーブルクロス上の食器の配置の詩的な美しさや、野菜や果物のマネ的な色合いの豊かさに精通していたことになるからだ（分類e）。バルベックの高級ホテルで裕福なブルジョワや貴族たちに圧倒されて、彼は日常の平凡な事物を美化しうる早熟な審美眼を養うことによって、自身の社会・経済的劣等感から気を紛らわせようとしたのだろうか。食事は一般に、自身の社会階層を否応なしに認識させる契機となる⁵⁶⁾。主人公と祖母は、「非常な食通」であるヴィルパリジス侯爵夫人が「ほとんど手をつけない」ホテルの料理に満足するが、彼女の勧めにもかかわらず、贅沢な食材である牡蠣を注文した形跡はない。主人公は、昼食後の「みすばらしい」テーブルの光景から視線を逸らそうと努め、自身の小市民的で質素な食の嗜好を恥じているかのようだ⁵⁷⁾。

近代の静物画がキリスト教に対する物質主義の勝利の象徴となったことを本論の冒頭で述べた。食卓に並ぶ地上の財は、アモンが指摘する通り、神への捧げ物ではなく、商店のショーウィンドウの商品と同様、それ自体が消費者たちの崇拜の対象となつた⁵⁸⁾。そうした19世紀パリの風俗を好んで描き、「静物画の聖フランシス」を自認したマネの作品をも念頭におきながら、ゴンクール、続いてブルーストが、同時代の鑑賞者のための新たなシャルダン論を構築した可能性も考えられるだろう。

（名古屋大学教授）

56) 『ゴリオ爺さん』の主人公、田舎貴族のラスティニヤックは、パリの裕福な従姉の家で「彫刻が施された銀器や、豪華な食卓のあらゆる工夫を目にして、物音ひとつ立てずに給仕される光景に初めて立ち会って感嘆する」。(Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, GF Flammarion, 2006, p. 157).

57) RTP, II, p. 54-56.

58) 註31参照。