



Title	プルーストとオランダ絵画
Author(s)	和田, 章男
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2004, 44, p. 39-77
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/4493
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ブルーストとオランダ絵画

和田 章 男

水と運河の国、色とりどりのチューリップ、平野に立ち並ぶ風車などが観光地としてのオランダが喚起するイメージであろう。1581年にスペインから独立した後、東・西インド会社による東方貿易の推進、北海漁業、毛織物産業、穀物・木材の中継貿易などによって、17世紀にオランダは黄金時代を迎えた。政治的独立は経済的發展を促し、混乱の後の平和は文化・芸術を育成した。それは中世・ルネサンス時代に同じく東方貿易によって栄えた南の運河の町ヴェネチアを思わせる。ヨーロッパの北部に位置するフランドル地方（後のベルギー）およびオランダには、ルーベンスとレンブラントという17世紀の二大巨匠をはじめとする一流の画家たちが次から次へと現れ、前世紀のイタリアに匹敵するほどの数多くの名作を世に送り出し、南に対して北の威信を高らしめた。特にオランダは他の国々に先駆けて、商業活動を基盤とするブルジョワ国家を築いたことによって、彼岸よりも此岸を、過去よりも現在・未来を志向し、もはや宗教画、歴史画ではなく、レアリスムに基づく風俗画、肖像画、風景画、室内画というジャンルにおいて数々の傑作を生み出した。絵画の有力な購入者は、もはや教会や王家ではなく、経済的にゆとりのできたブルジョワ家庭であった。彼らの関心は過去の栄光でも、国の歴史でもなく、また死後の救済でもなく、現在のこの世での幸福であった。絵画は彼らの幸福の鏡であり、周囲の風景や事物、自分自身の姿の中にこそ価値を見出したのである。このように絵画上の革命はまず北の国において起こった。

19世紀にはオランダは既に多くの美術遺産を持つ国であり、他国の美術館や蒐集家が所有するオランダ絵画は北の国を夢見させるに十分であった。世紀前半のロマン主義全盛の時代において、旅はきわめて重要なテーマであり、国境の彼方への夢想、あこがれは当時の多くの作家たちが共有するものであった。「旅への誘い」は特にドイツの偉大な作家ゲーテに負うところが大きい。1795-96年に出版された『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』に挿入されていた「ミニョンの歌」が単独で頻繁に翻訳、翻案され、多くの若者たちに旅へのあこがれを抱かせることになった。恋人ミニョンはイタリアという南の国を体現する女性であり、この歌によって主人公ヴィルヘルムをレモンとオレンジが熟す太陽の国へと誘う。ゲーテこそ土地と女性とのつながりというブルーストにも親しいテーマに文学的表現を与えた最初の作家であったかもしれない。しかしドイツの偉大な作家はあくまで古典主義者であって、古代ギリシャ・ローマの文化・芸術を復活させたルネサンス時代の中心地イタリアを志向し

ていたことは当然のことであった。ところが、ロマン主義時代に興味深い地理的方向の転換が行われる。フランスにおいて最も良く知られる「ミニョンの歌」の翻訳はテオフィル・ゴーチエによるものだが(1833年)⁽¹⁾、その方向転換は同じくゴーチエの詩篇「アルベルテュス」において行われている—「ナポリよりアムステルダムへ、ル・ロランよりベルヘムへ」⁽²⁾ フランス人の理想とする国はイタリアからオランダへと変化したのである。古典主義からロマン主義へ、さらには写実主義へという思潮の変化は南方の国から北方の国へという地理上の転換に象徴的な表現を見ることができる。1825年頃からの鉄道の発達のため、オランダは多くのフランス人が旅行する一大観光地となった。ゴーチエ、ネルヴァル、マキシム・デュカン、ミシュレ、テーヌなどの作家たちが旅行記や見聞録を発表することにより、オランダのイメージを流布させることになった。⁽³⁾

ここにおいても注目すべきはボードレールである。ブルーストは『失われた時を求めて』の草稿の一つであるカイエ28において、オランダへのあこがれについて次のように書いている—「オランダほど私が夢見る国はほかになかった。[中略] 私はボードレールの詩句、レンブラントの絵を思い起こしたものだ。」⁽⁴⁾ 北の国を喚起するものとしてボードレールの詩がレンブラントの絵と並んで言及されていることは意味深い。レンブラントがオランダを代表する偉大な画家であることは言うまでもない。ブルースト自身20歳の頃のアンケートの中で、好む画家としてレオナルド・ダ・ヴィンチとレンブラントの名を挙げており、彼にとってオランダとレンブラントは切り離せないものであっただろう。ところで小説の語り手が思い起こす「ボードレールの詩句」が「旅への誘い」(«L'Invitation au voyage»)を指していることは疑いない。『悪の華』に収められているあまりにも有名なこの詩篇、および『パリの憂鬱』の同題の散文詩はまさしくオランダへの旅立ちを夢想する詩なのである。そこには「運河」、「船」、「東洋の物品」、「豪華な室内」、「秩序、清潔、豊かさ」および黒いチューリップや青いダリアのような珍しい花々など、当時流布していたオランダのイメージが満載されている。ボードレールもまたゲーテの「ミニョンの歌」を意識しており⁽⁶⁾、あこがれの国と恋人とのイメージを重ねていることにも留意したい。というのもブルーストもカイエ28の草稿において、「かの地でオランダの女性を愛したかった」と述べているばかりか、「マリア」というオランダ女性を恋人として小説に登場させることになるからだ。⁽⁷⁾ ボードレールは実際にオランダに行くことはなかった。ベルギーまでは行きながらも、わずか先の国境を越えることはなかった。おそらく詩人にとっては夢にこそ価値があったからであろう。

「画家たちの肖像」

ブルーストは『悪の華』の詩人とは異なり、その生涯において二度オランダに行ったことがある。夢想が旅に先立つことは言うまでもない。そしてその夢想はとりわけ絵画芸術によ

って育まれたのである⁽⁸⁾。オランダ、ベルギーへの関心の最初の兆候は『楽しみと日々』に挿入されることになる「画家たちの肖像」⁽⁹⁾という詩に現れている。作家自身の記憶によると、リセ・コンドルセの授業に行く前に、ルーヴル美術館を訪れ、見たばかりの絵画作品をもとにこれらの詩篇を書いたという⁽¹⁰⁾。彼の記憶が正しければ、1889年以前ということになるが、1890年にブルーストと知り合ったロベール・ド・ビーは、おそらくその1年後の1891年頃にブルーストとともにルーヴル美術館に行き、ヴァン・ダイクおよびアールベルト・カイプの作品を見たのち、ボードレールの「灯台」にあやかりつつ、「画家たちの肖像」を書いたと証言している⁽¹¹⁾。いずれの記憶が正しいのか判断できないが、これらの詩篇によって喚起されている作品がすべてルーヴル美術館に所蔵されているものであったことは確かである。そしてその「画家たち」とはアールベルト・カイプ（オランダ、1620-1691）、パウルス・ポッテル（オランダ、1625-1654）、アントワヌ・ヴァトー（フランス〔フランドル〕、1684-1721）、アントーン・ヴァン・ダイク（フランドル、1599-1641）の4人の画家である。オランダの画家が二人、フランドルの画家が一人、フランスの画家が一人という組合せであるが、なぜこの4人を選んだのか判然としない。ちなみに、ボードレールの「灯台」において扱われているのは、ルーベンス、ダ・ヴィンチ、レンブラント、ミケランジェロ、ピュジェ、ヴァトー、ゴヤ、ドラクロワの8名の芸術家たちである。この選択についても議論があり、詩人の意図が必ずしも明瞭になっているわけではないが、それらがイタリア、オランダ、ベルギー、スペイン、フランスというようなヨーロッパの美術大国を代表する画家たちであり、また同国である場合には時代やジャンルが異なっており、やはり「灯台」というタイトルにふさわしい選択であると思われる。かたやブルーストの選択はオランダ、フランドルという北の国の芸術家たちに偏っている。ヴァトーはパリで活躍した画家でフランスの画家とみなされているが、彼の出身地はベルギー国境沿いのヴァランシエンヌで、昔のフランドル地方である。ブルーストはヴァトー論において、フランドルの空気を吸いたいと願う画家の姿を描いている⁽¹²⁾。また時代的にも17-18世紀に限られているのだ。若きブルーストはボードレールに対抗しようという野心があったわけではあるまい。おそらく彼にとっては視覚芸術を言語表現に転換する最初の実験的な試みであっただろう。それから数年後の1895年には音楽という聴覚芸術を言語で表す試みをするようになる。

ところで、ブルーストが選んだ画家の偏りこそ興味深い。ロベール・ド・ビーが証言するように、これらの詩篇を作る上で、ボードレールの「灯台」を意識していたことは明らかであろう。リセの修辭級に在籍していたころから、『楽しみと日々』に挿入される作品を創作していた20歳過ぎころまでは、とりわけボードレールをよく読んでいた時代であった。しかしながら、カイプ、ポッテル、ヴァトー、ヴァン・ダイクという4人の画家の選択にはボードレールの影響は全くと言っていいほど見られない。唯一ヴァトーが「灯台」においても

一節が捧げられているとはいうものの、ドラクロワに最大の賛辞を捧げる詩人にとって、このフランドル画家はそれほど大きな存在とも言えない。確かにボードレールのオランダへのあこがれは美術館で見たオランダ絵画を通して育まれたことも事実であろう。⁽¹³⁾しかし彼の美術評論の中に、ヴァン・ダイクへの言及がわずかに見られるだけで、アールベルト・カイブおよびパウルス・ポッテルの名は皆無であり、これらの画家にボードレールが関心を持った形跡はまったくない。これまでも指摘されているように、北の画家への興味および指針をブルーストに与えたのはウージェーヌ・フロマンタンの『昔日の巨匠たち』であろう。⁽¹⁴⁾後には、フェルメールをほとんど無視していたことを理由に、批判することになるが、若き頃のブルーストはこの書物をよく読んでいた。⁽¹⁵⁾小説『ドミニック』の作者として有名であり、画家でもあったフロマンタンは、1875年つまり55歳になる年に、4週間近くベルギー、オランダで美術館めぐりをした。旅の途上で筆記していた詳しいノートをもとに旅行記風にまとめた絵画論がこの著作である。ところが、フロマンタンの影響といっても、ブルーストの選択の理由が明らかになったわけではない。『昔日の巨匠たち』においては、やはりルーベンスとレンブラントというベルギー、オランダを代表する二人の巨匠にこそ最も多くのページが割かれているからだ。「私はルーベンスとレンブラントを彼らの国で見るために来た。そしてまた、今も変わらない背景のもとに、オランダ派の絵画を見に来たのだ。」⁽¹⁶⁾ブルーストはなぜルーベンスやレンブラントを選ばなかったのか。特に後者は当時彼が最も好んでいた画家であったことは上でも触れた。この二大巨匠はボードレールの「灯台」に含まれており、重複を避けようとしたのであろうか。それならヴァトーもまた同じ理由で避けるべきであったらう。

「画家たちの肖像」(«Portraits de peintres») という詩の題に注意を向ける必要がある。さりげないタイトルであるが、「肖像」という言葉にはそれなりの重みがある。つまりわずかに数行で対象となっている画家の本質を表現しなければならない。そのためには画家の全作品を見るにしくはないが、それが叶わない場合は、少なくともその芸術家の特徴を最もよく表している代表作を見ることが不可欠であろう。ところがルーベンスの代表作を見るにはアントワープへ、レンブラントの名作を見るにはアムステルダムやデン・ハーグへ行かなければならない。フロマンタンのベルギー・オランダ旅行はまさしくその目的のためであった。しかし、オランダまで出かけることなしに、ルーヴル美術館だけでオランダ絵画がどのようなものであるかを知ることが可能であると彼は述べている。⁽¹⁷⁾もちろんここにレンブラントの名は挙げられていないが、パウルス・ポッテルの生まれながらの天才、およびアールベルト・カイブの広大な力量はルーヴル美術館に収められている作品から十分に推量できると主張しているのである。⁽¹⁸⁾その言葉の通り、カイブに充てられた一章において、留保付きながらも、ルーヴル美術館所蔵の作品だけでもこの画家の多彩な才能を理解することができると書いて

いるだけでなく、⁽¹⁹⁾ブルーストがその詩作において対象とした『散歩に出かける若い騎士』および『散歩』の2作を画家の本質を表すものとして真っ先に言及している。⁽²⁰⁾パウルス・ポッテルの最も有名な作品はデン・ハーグのマウリッツハイス美術館に所蔵されている『牡牛』(«Taureau»)であるが、フロマンタンはこの絵をあまり評価せず、ルーヴル美術館所蔵の『小さな旅籠』を真の代表作とみなしている。⁽²¹⁾事情はヴァン・ダイクに関しても同様で、同じくルーヴルに展示されている肖像画『シャルル1世』をその名作として挙げているのだ。言うまでもなくブルーストはルーヴル美術館所蔵のこれらの作品を下敷きにして画家の「肖像」を書いたのである。ヴァトーについてはフロマンタン経由の選択ではないが、その詩節では『つれない男』と『シテール島への船出』いう2作が靈感源となっており、これらがともにルーヴル美術館に所蔵されているばかりでなく、晩年になってもブルーストが同美術館のフランス絵画の代表としてこの2点を挙げているほどであり、⁽²²⁾ヴァトーの傑作であることはまちがいない。要するにブルーストはフランス人に最も親しいルーヴル美術館においてその真髄を知ることが可能な画家として4人を選択したのであらうと思われる。さらに興味深いことは、フロマンタンはその著において、ルーヴル美術館をめぐる旅、あるいは「サロン・カレ(四角のサロン)」⁽²³⁾をめぐる旅、さらには数点の絵画をめぐる旅を書くことを読者に勧めているのである—「私が長年信じていたことは、今では確固たる意見でもあるが、それはルーヴル美術館をめぐる旅行記、あるいは「サロン・カレ」をめぐる旅行記、あるいはさらに数点の絵画、たとえばメッソーの『訪問』、テル・ボルフの『軍人と若い女性』、そしてピーテル・デ・ホーホの『オランダの室内』というような作品をめぐる旅行記を誰かが書いてくれたら、すばらしい貢献になるだろうということだ」⁽²⁴⁾。そして実際1891年にギュスターヴ・グリュイエがそれを実行して、『ルーヴル美術館の「サロン・カレ」をめぐる旅』というタイトルの書を発表している。⁽²⁵⁾ブルーストが「画家たちの肖像」を書いた同年であるだけに注意を引かれる。両者ともフロマンタンの勧めに応じたと言えるかもしれない。

「画家たちの肖像」«Portraits de peintres」というタイトルには注目すべき点がもうひとつある。この詩篇を執筆した1891年頃ブルーストはレンブラントを好んでいた。このオランダの巨匠には«Portrait du peintre」「画家の肖像」という表題を付けられた自画像が多く存在することはよく知られている。そのうちの数点がルーヴル美術館に展示されている。ブルーストは4人の画家を対象とする詩篇にタイトルを付ける際、レンブラントの自画像の表題を意識していたのではないだろうか。上で見たように、詩篇のモデルとなっている絵画には画家の存在を感じさせるようなものはいっさいない。しかしながら、いくつかの作品に共通して現れるものに作者の個性、本質を見出すという、のちに明瞭になってくるブルースト独自の批評法が既にこの詩篇のタイトルに見られるとも言えよう。レンブラントがまぎれもなく近代の画家であるのは、「画家の肖像」と題された自画像を描いたというばかりでなく、そ

の作品には常に彼の個性が濃厚に表されていることによる。4人の古の画家たちに対するブルーストの眼もまた近代的批評家のまなざしである。

1898年オランダの旅

ブルーストの初めてのオランダ旅行に関して詳しいことはわかっていない。1898年10月頃に母が息子にオランダへの出発について手紙で問い合わせている。その旅の第一の目的はアムステルダムの市立美術館で開催されたレンブラント展覧会を見ることであっただろう—「アムステルダムのレンブラント展に行った」(CSB, p.662)。レンブラントに関しては後に考察するが、その展覧会を見ただけで帰ったとも思えない。もっとも、この旅はかなり短期間のものであったようで、その翌年に執筆したと思われるギュスターヴ・モロー論の末尾に次のように書かれている—「ある日、異なった環境で、内部の声に耳をすますことができるような気分で見たこのギュスターヴ・モローは、私にとって、注意深く心は配りながらも心を閉じたままで急いでおこなったオランダ旅行全体に匹敵するものだった。」(CSB, p.674) 彼は幼い頃家族とともにベルギーのオステンデに滞在したことはあるが、今回のオランダ旅行はおそらく彼にとって初めての一人での外国旅行であっただろう。言語の相違、見慣れない風景、家族や友人がいない孤独感、などから外部に注意深い視線を向けつつも、「内部の声」に敏感になる心境がこの一節から読み取れる。ところで、1895年から1899年頃まで執筆していた未完の小説『ジャン・サントゥイユ』の中には、デン・ハーグに北の海を見に行くというエピソードが語られている。

ある雨の日、ジャンはデン・ハーグに来たが、地理をよく知らないため、陸の内陸部にいるものと思いこんでいたところ、半時間でスヘフェニンゲンに着くという路面電車に乗るように言われた。実際ジャンは北海沿岸に着いた。(JS, p.392)

スヘフェニンゲンはデン・ハーグの北に位置し、北海に臨むリゾート地である。⁽²⁶⁾ ジャンはそこに海を見に行き、以前にしばしば滞在したノルマンディーあるいはブルターニュの海を思い出す。『ジャン・サントゥイユ』は一般的に言って自伝的色彩が強く、作家自身の体験に基づいたエピソードが多く語られている。上の引用文と同じ節で触れられている幼い頃のオステンデ滞在は確かにブルースト自身の思い出に基づいている。それではジャンがデン・ハーグへ北の海を見に行ったというのは作者が実際に体験したことであろうか。「地理をよく知らないために、内陸部にいるものと思いこんでいた」という記述を書くには、作者がデン・ハーグの地形を知っている必要があるのではないか。1894年版のベデカー・ガイド『ベルギーとオランダ』において、スヘフェニンゲンは次のように説明されている—「土地はゆ

るやかに傾斜しており、砂丘の頂上に着くまで、海は視界から隠れたままである」⁽²⁷⁾ デン・ハーグから海に向かっては登り坂になっており、砂丘によって海から隔てられている。そのため海のそばにすることが分からないのである。ただしこれは100年前の風景であって、現在では砂丘はコンクリートで固められ、ホテル、カフェ、商店などの新しい建物が建ち並んでいる。そしてトラム（路面電車）が市街から15分ほどで北海沿岸のリゾート地へと運んでくれる。いずれにせよ、このような地形的特徴は書物や伝聞による知識というより、やはりブルースト自身が直接体験したことと考える方が自然である。デン・ハーグはアムステルダムからも至近の距離にあり、⁽²⁸⁾ 短期間の旅であったとしても、訪れた可能性は高い。そして1898年のこの旅の後おそらく間を置かずに、『ジャン・サントゥイユ』の問題の断章を書いたのであろう。⁽²⁹⁾

この年ブルーストはアムステルダムに逗留しながら、デン・ハーグまで北海を見に出かけたものと思われる。⁽³⁰⁾ ここで問題になるのは、デン・ハーグの有名なマウリッツハイス美術館を訪れたかどうか、さらには、そこでフェルメールの『デルフトの眺望』を見たかどうかということである。アムステルダムで開催されていた大規模なレンブラント展はこの旅行の最大の目的であったろう。この展覧会にはレンブラントの絵画作品が124点も展示されていたが、初期の代表作とされる『ニコラース・テュルプ博士の解剖学講義』（1632年）は出品されていなかった。⁽³¹⁾ そしてこの作品はマウリッツハイス美術館に所蔵されていたのだ。したがってアムステルダムで見られなかったこの絵をデン・ハーグにまで見に行ったという可能性はある。しかしフェルメールの作に注目した形跡は全くない。1902年の2度目のオランダ旅行の際にはじめてこの絵を見たと考える方がむしろ本当らしく思われるが、フェルメールについては後に詳しく考察する。おそらくデン・ハーグに行ったのは、『ジャン・サントゥイユ』の中で語られているように、海を眺めるのが主な目的だったのではないだろうか。海景はブルーストが生涯にわたって好んだ風景であった。特に20歳代の前半はボードレールの影響から毎年ノルマンディーの秋の海を見に行っていた。そして秋の海は『楽しみと日々』に収録される多くの作品の舞台となり、背景となっているのだ。同じくボードレールの有名な「旅への誘い」は、上で述べたように、まさしくオランダへの誘いである。『悪の華』の詩人の感化によって、オランダの北の海にあこがれたとしても不思議ではない。未完小説においてジャンがオランダの海とノルマンディーの海を比較していることにもそのことが反映していると言える。

レンブラント展

20歳頃のアンケートにおいて、ブルーストは好きな画家としてレオナルド・ダ・ヴィンチとレンブラントの名を挙げている。⁽³²⁾ この両者の選択も興味深い。確かにどちらも巨匠であり、

選択としてなんの不思議もないが、それぞれがイタリアとオランダを代表する画家であるという点は注目に値する。19世紀後半にはフランスには多くの印象派の画家たちが輩出しているが、やはり伝統的な絵画大国はイタリアとオランダであり、プルーストの南へのあこがれと北へのあこがれがこの選択にはっきりと表れている。この2人の画家に対する嗜好というよりも、二大巨匠が体现しているイタリア絵画とオランダ絵画への好みを表しているとも言えるだろう。もう一つ留意すべきことは、南北の両巨匠の重要な作品がルーヴル美術館に所蔵されていることである。ダ・ヴィンチに関しては、『モナリザ』をはじめとして6点、レンブラントの作品は真正な絵画作品だけで21点を数える。⁽³³⁾ ルーヴル美術館はリセ・コンドルセ時代から20歳代にかけて頻繁に訪れた場であり、それは絵画の見方を実践的に学んだ芸術の学校であったばかりでなく、ボードレーと同様に、オランダやイタリアへの夢を育む特権的な場であった。プルーストの年下の友人で、一緒にルーヴル美術館によく行ったリュシアン・ドーデは、年長の友人の絵画に対する造詣の深さ、その批評眼の鋭さと深さを回想録の中で伝えている。⁽³⁴⁾ とりわけレンブラントの二枚の『哲学者』の絵、およびイタリア・プリミティブ派のフラ・アンジェリコやウチェッロに対するプルーストの賞賛と鑑識眼の確かさを記憶に留めている。⁽³⁵⁾ ここでもやはりオランダ絵画とイタリア絵画への関心の高さが窺われる。

ルーヴル美術館での絵画鑑賞は、先に検討した「画家たちの肖像」(1891年)という詩篇と、『シャルダン論』⁽³⁶⁾ (1895年)を生むことになる。後者は、普段は気づかない日常生活の現実の美、われわれを取り巻く外界の美しさをシャルダンの静物画が教えてくれるという内容であるが、後半にわずかながらレンブラントが考察されている。シャルダンが現実の美を表現しているとするなら、レンブラントは光の効果により現実を越えた神秘的な美を日常風景にもたらすと論じている。ここで言及されている作品は二枚の『哲学者』と『善良なサマリヤ人』であるが、これらがルーヴル美術館所蔵の作であることは言うまでもない。

プルーストがオランダの巨匠の全貌を見ることになったのが、1898年9月7日から10月31日までアムステルダムの市立美術館で開催されたレンブラント展である。ウィルヘルミーネ女王の即位を祝うために、ブレディウス、ホーフステード・デ・グロートなどの権威あるレンブラントの専門家が主催したこの大規模な展覧会には124点の絵画および200点以上のデッサンが展示された。アムステルダムの国立美術館が所有する『夜警』『見本調査員たち』『ユダヤの花嫁』という傑作もその中には含まれている。ルーヴル美術館からも31点の作品が提供されたという。ただしデン・ハーグのマウリッツハイス美術館所蔵の初期の代表作『解剖学講義』は出品されなかった。市立美術館の照明はとても良好で、レンブラント絵画がその本来の姿を取り戻したと報告されている。³⁷ プルーストは10月にアムステルダムに行くことになるが、フィリップ・コルブが指摘しているように、9月25日と29日に「フィガロ」

紙に掲載されたアルセヌ・アレクサンドルの展覧会評を読んだであろう。

これは例のない見事な展覧会だ。レンブラントの120点もの絵画を同時に見ることは今後もないであろうし、またこれまでも一度もなかった。そしてその大多数はなんという絵であろうか。『見本調査員たち』、『ユダヤの花嫁』、そしてここでは全く新たな光のもとに、じっくり眺めるのにととてもふさわしい環境において見ることができる、『夜警』と愚かしくも命名された素晴らしい群像は言うまでもなく、これらの啓示的な作品に加えて10点ほどの見事な情景画は近代芸術が生み出した最も稀にみる、最も力強いもののうちに数えられる。そしてそれらはルーヴル美術館、ナショナル・ギャラリー、ドレスデン、カッセル、およびベルリンの美術館をくまなく知っている人たちにもまだ驚きと深い感動を与えるものである。⁽³⁸⁾

フィガロ紙に載せられた記事のこの冒頭文を読んだだけでもレンブラント愛好者をアムステルダムへと赴かせるに十分であろう。そしてこの初めてのオランダ旅行は、上で見たように、当時執筆中であった『ジャン・サントゥイユ』の北海に関する断章を生み出しただけでなく、「レンブラント論」⁽³⁹⁾を執筆する動機を与えた。オランダの巨匠をめぐるこの論考にはいくつかの謎がある。まず、この論考はいつ書かれたのか。そしてなんの目的のために書かれたのか。書簡などにはこの「レンブラント論」に対する言及がまったくないため内容から判断するしかないが、後半にラスキンを登場させていることが、この論の執筆時期および目的を推量する手がかりであるとともに、困難をも与えることになっている。素直に考えれば、1898年のオランダ旅行の後まもなく書いたと思えるのだが、死期に近い老年のラスキンが家政婦に連れられてレンブラント展に姿を現すという架空の挿話が書き込めたことが問題になる。プレイヤッド版の編者ピエール・クラックはラスキンの最晩年の姿が描かれていることから、彼が死んだ1900年に書いたのではないかと推量している。大思想家とも思えないような老人の姿のラスキンと、オランダの大画家が対面することにより、お互いに相手の中にまぎれもない巨匠をみとめるという内容は、確かにラスキンに対するオマージュになっている。後の小説において、老年の作家ベルゴットが最後にフェルメールの『デルフトの眺望』を見るという有名なエピソードの源泉をここに認めることもできよう。

ブルーストが初めてラスキンの思想に触れ、感銘を受けたのはロベール・ド・ラ・シズランヌの『ラスキンと美の宗教』を通じてであり、それは1897年のことであった。これを契機としてラスキンの研究および翻訳を手がけるようになる。したがって1898年のオランダ旅行の際にはラスキンにかなりなじんでいたはずである。しかもその頃ラスキンは既に高齢であった。「レンブラント論」の後半における、レンブラント展を訪れるラスキンの晩年の姿は

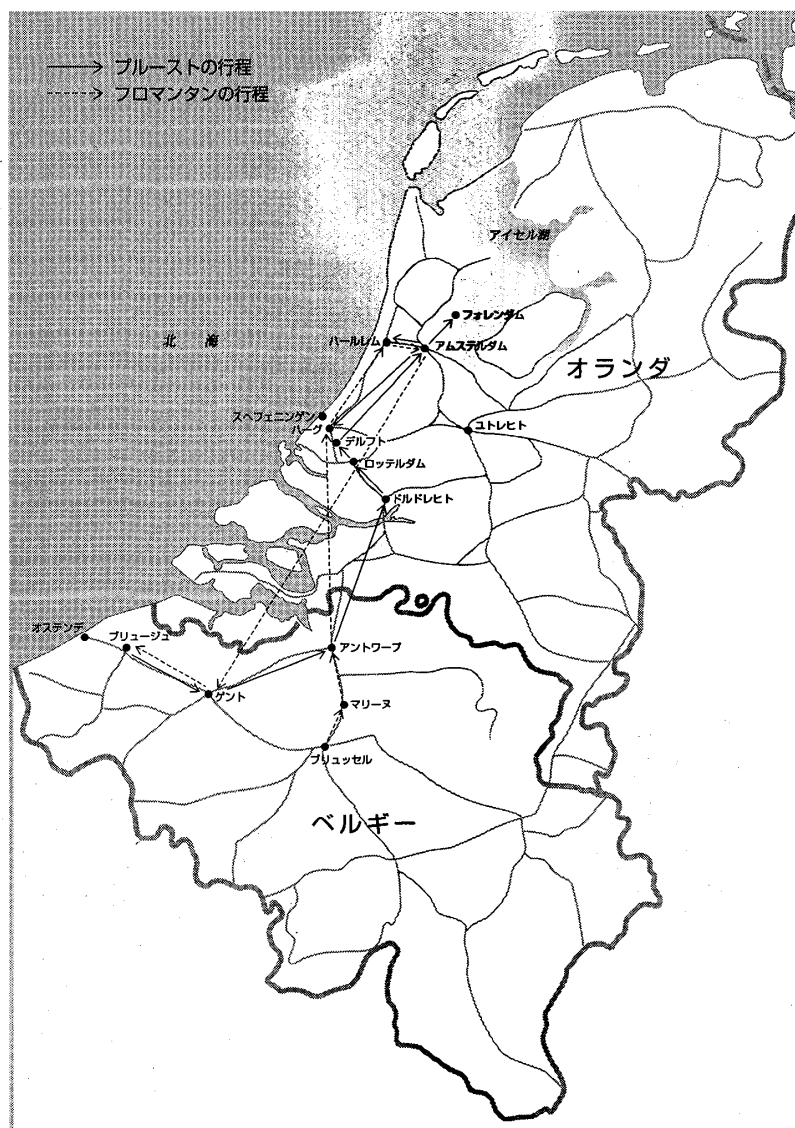
死を待たずしても描けたのではないだろうか。イギリスとオランダの二大巨匠を対面させるという架空のエピソードには、単にブルーストが崇拜する思想家と芸術家を並べたという以外に、隠れた意図があるように思われる。ラスキンがレンブラントに関して多くの熱のこもった文を書いたと彼は語っているが、はたしてそのような事実はあったのであろうか。ラスキンが最も強く擁護したのは、まずはターナーであり、ついでイタリア・プリミティブ派、およびヴェネチア派の画家、そして同時代のラファエロ前派であった。他方、ベルギー、オランダの北方の画家には関心を示さず、とりわけルーベンスとレンブラントが代表する17世紀の絵画には批判的である―「17世紀には完全に誠実な、あるいは偉大な芸術家は存在しない。ルーベンスとレンブラントはその世紀の最も力強い二大巨匠であるが、二人とも彼らの時代のマニエリスムの過ちにあまりにも深く悪影響を受けていた。ティツィアーノの影響は彼らにまでは届いていなかったのだ。」⁽⁴⁰⁾ところが確かにラスキンは若き頃、ルーベンスやレンブラントなど北の画家たちを好んでいたのである。1845年にティントレットをはじめとするヴェネチア派を発見することによって、フランドル、オランダの絵画への傾倒が終焉することになった経緯は自伝『プラエテリタ』に語られている。⁽⁴¹⁾ブルーストはラスキンのこのような絵画に対する嗜好の変化をよく知っていた上で、晩年のラスキンとレンブラントを対面させ、沈黙の対話を通じて二人の巨匠を象徴的な形で和解させようとしたのではないだろうか。

「美術館はただ思想を囲う家である」と始まるレンブラント論には、ブルースト独自の絵画観、芸術観が既に明瞭に表れている。彼は一つの作品を見るのではなく、複数の作品を見ることによって、そこに繰り返し登場する要素に注目する。たとえば、若い女性のそばで爪を切ろうとしている老婆、毛皮の上で鈍く輝く真珠の光沢、などの共通のモチーフばかりでなく、とりわけ金色の太陽の光の存在にこそ画家の思想が宿っていると考える。確かにレンブラントが描く妻サスキアやヘンドリケのみでなく、神話上の女性たちもしばしば真珠の首飾りや耳飾りを着けている。内に秘めた神秘的な光沢の表現には高度な技量を必要としたであろうし、光の画家の本質をも表していると言えよう。ブルーストは個々の作品に現れる芸術家の本質を「思想」*«pensée»*、「観念」*«idées»*、「嗜好」*«goûts»*と呼んでいるが、これらは後には「ヴィジョン」*«vision»*と称されることになるものだ。ところで、奇妙のことは、1898年のレンブラント展の目玉商品であったとも言える、『夜警』、『見本調査員たち』、『ユダヤの花嫁』という3つの代表作についてこの論考では全く言及されていないことだ。これらの3作はともにアムステルダム国立美術館に所蔵されているもので、後にブルーストは書簡の中で、フェルメールの『デルフトの眺望』よりさらに好きなレンブラントの絵が3、4点アムステルダムにあることを告げている。⁽⁴²⁾おそらくそれらの中に上記の3つの傑作が含まれていると思われるだけに、レンブラント論でそれらの3作を無視しているのは不思議である。

しかしながら、上で見たアルセーヌ・アレクサンドルの展覧会評においても、これらの代表作が展示されていることに触れながらも、それらについて論じるには行数が足りないことを理由に、彼が最も注目する10点ほどの名品について語っているのだ。おそらくあまりに有名な作品は今さら紹介するまでもないと判断したのであろう。プーレストもまたアレクサンドルの記事を踏襲したのであろうか。興味深いのは両者が言及する作品が奇妙なほど一致していることだ。フィガロの第一の記事で紹介されているのは、『不義の女』、『エステル』、『善良なサマリア人』（ジュール・ボルグス・コレクションの作）、『ポーランドの騎士の肖像』、『ホメロス』、『甲冑の男』、『爪を切る老婆』（ロドルフ・カーン所蔵）、『キリスト』、『画家の肖像』という9点である。プーレストはこのうち『不義の女』、『エステル』、『善良なサマリア人』（ルーヴル美術館所蔵の作）、『ホメロス』、および自画像に言及している。⁽⁴³⁾アレクサンドルはそれぞれの作品を順番に、個別に紹介しているのに対して、プーレストは複数の絵画を同時に論じているという大きな相違がある。共通した作品を扱いながら、「フィガロ」紙の美術評論家と対抗しつつ、画家の本質をえぐり出すプーレスト独自の批評を試みたのではないだろうか。

1902年ベルギー、オランダ旅行

初めてのオランダ旅行から4年後の1902年に、プーレストは友人ベルトラン・ド・フェヌロンとともにベルギー、オランダを旅行した。この旅で彼がたどった行程はかなりよくわかっている。10月4日にブリュージュに滞在し、フランドルのプリミティブ派の展覧会を見る。ゲントを見学した後、9日アントワープに逗留。ここからフェヌロンは直接アムステルダムに行く。11日、プーレストは単独でドルドレヒトに泊まり、ロッテルダム、デルフトを見学する。14日アムステルダムで友人と合流し、ヨーロッパ・ホテルに宿泊する。首都に滞在しながら、15日にフォレンジムに船で行き、17日にはフランス・ハルスを見るためにハーレムに赴く。翌18日にデン・ハーグに出かけ、フェルメールの『デルフトの眺望』を見る。そして19日あるいは20日にパリに帰還する。2週間あまりにおよぶ旅行であり、一ヶ所に滞在するのではなく、徐々に北へと向かってゆく移動型の旅である。もともと必ずしもこのような行程をたどる計画を立てていたわけではないらしく、健康状態および精神状態と相談しつつ、旅程をのばしていったようだ。プーレストは旅の少し前、オランダ、ベルギーのことに詳しいレオン・イートマンにどのような行程をたどるべきか相談している。⁽⁴⁴⁾その時は知り合いのために情報を求めていたのであるが、結果的に彼自身がイートマンの助言に従うことになったという。⁽⁴⁵⁾同行者のベルトランに対して、プーレストは恋愛感情を持っていたらしく、旅行中の感情のもつれについての推測もなされている。そして、この友人は後の小説の草稿に登場するマリアというオランダ女性のモデルであると言われている。確かにプーレストに



は友人との愛情関係についての悩みも持っていたかもしれないが、この旅の間、精力的に町や絵を見て回っていることも事実である。

ブルーストは北国の旅を実行する上で、昔から親しんでいたウージェーヌ・フロマンタンの『昔日の巨匠たち』を意識していたことは確かである。ベルギー、オランダ絵画に関するこの著作は絵画紀行の体裁をとっており、各地の美術館をめぐる作者の行程に従って、そこで出会う絵画を論じている。両者のたどった行程を比較してみることも無意味ではないだろう。フロマンタンはベルギーの首都ブリュッセルからその美術紀行を始める。ブリュッセル、マリーヌ（メヘレン）、アントワープにおいてはもっぱらルーベンスを論じ、ベルギーについての最後の章をヴァン・ダイクに充てている。オランダで最初に訪れるのはデン・ハーグで、パウルス・ポッテル、ライスダール、アールベルト・カイプ、レンブラントについて語

り、ハーレムではフランス・ハルス、そしてアムステルダムでは中心はもちろんレンブラントである。その後再びベルギーに戻り、アントワープおよびブリュージュでフランドルのプリミティブ派を見ることになる。ベルギー→オランダ→ベルギーという円環を描く行程になっているが、フロマンタン自身、この著作は年代順に書かれた美術史ではないことを断りつつ、最後にプリミティブ派を論じることになったことを、次のように述べている—「私はアントワープとブリュージュを通して帰る。もし私がネーデルラント派の理に叶った歴史を書く考えを持っていたなら、論理的に言ってここから出発すべきだったでしょう。しかしながら、お気づきになったように、プランも方法論もないこれらの論考においては年代順はほとんど重要ではないのです。私は河を下るのではなく、遡るのです。」⁽⁴⁶⁾ それに対してブルーストがブリュージュから徐々に北東へと移動するのは確かにごく自然な行程ではあるが、プリミティブ派からルーベンス⁽⁴⁷⁾、オランダではレンブラント、フランス・ハルス、そして最後にフェルメールという順はまさしく年代順の行程であり、北方の美術の流れを下ったことになる。レオン・イートマンはこのことを意識して、ブルーストにこのコースを推奨したのか定かではないが、ブリュッセルを別にして、ベルギー、オランダの主な観光地はすべて回っていると言っている。

ブルーストは絵画ばかりを鑑賞していたわけではない。特にオランダの町々を興味深く見たようである。この旅の思い出の反映は、まず1905年に「ルネサンス・ラチーヌ」誌に掲載された「読書について」⁽⁴⁸⁾「*Sur la lecture*」の中に見られる。ドルドレヒトから船で運河を下って、ユトレヒトへ着き、そこの修道院を次のように描いている。

古い修道院の静けさと涼しさはとても心地よい。そこでは修道女たちは、面会室に飾られているロジェ・ヴァン・デル・ヴェイデンの絵の修道女たちと同じように、今でも白い羽のついた尖ったエナン帽を被っている。私たちが仕事をしている間、17世紀のカリオンが運河の素朴な水をととてもやさしく陶然とさせているので、うっすらとした太陽が少しでも照ると、兩岸の切り妻屋根の家々に懸けられている鏡に軽く触れんばかりの、夏の終わりから葉が落ちてしまった二列の木々の間で、まぶしく輝いているのだ。⁽⁴⁹⁾

ブルーストはユトレヒトには行っておらず、その町の修道院とその周囲の風景を描写するためにオランダの他の町の印象を組み合わせたことを注の中で次のように書いている—「旅の詳細に関してはすべて実際に感じた印象に基づいている。ユトレヒトに行くのにドルドレヒトを通るかどうかわからないが、ドルドレヒトの描写は私が見たままである。葦の間を川船で旅したのはユトレヒトではなくフォレンダムに行った時のことだ。ユトレヒトに配置した運河はデルフトのものである。私はボーンの病院でヴァン・デル・ヴェイデンの絵と、

おそらくフランドル地方から来たと思われる修道会の修道女たちを見た。彼女たちが今でも被っている帽子はロジェ・ヴァン・デル・ヴェイデンの絵ではなく、オランダで見た他の絵の中と同じなのである。⁽⁵⁰⁾後の『失われた時を求めて』における人物、町、教会などには複数のモデルが存在するという。それと同じ創作法がここには既に明瞭に現れているばかりか、作家自ら説明しているのは興味深い。さらには、1902年の旅行からは絵画の印象のみでなく、町の風景の記憶をも持ち帰っていることがこの文章からもわかる。

ここで言及しているドルドレヒト、デルフト、フォレンジムというオランダの町は、ブルーストがとりわけ気に入ったようで、後にカラマン・シメー大公夫人にこれらの町を紹介し、推奨している。デルフトに関しては「古典的」と評しているのみであるが、⁽⁵¹⁾その運河の風景をユトレヒトを喚起する際に使っている。フォレンジムとドルドレヒトは相当印象に残ったようである。前者についてブルーストは次のように書いている—「私は決して見ることもない魅力的で独特なものをオランダで見たのを覚えています。それはフォレンジムです」川船に乗って行くことを勧めたあと、「フォレンジムに着いたら、あなたはきっと魅了されることでしょう」と述べている。⁽⁵²⁾ブルーストをこれほどまで魅了したフォレンジムとはどんな町なのだろう。それはアムステルダムから北東20キロあまりのところで、アイセル湖という内海に面した漁村である。世紀転換期ころの旅行ガイドを調べてみると、たとえばベデカー・ガイドの『ベルギーとオランダ』の1873年版にはまったく紹介されておらず、1894年版にわずかに1行のみが割かれており、日曜には珍しい民族衣装が見られる漁村と記述されている。⁽⁵³⁾1910年版はさらに画家たちのコロニーの存在に言及している。⁽⁵⁴⁾1905年版のジョアンヌ・ガイドにはいくらかまとまった紹介が見られる—「フォレンジム、アイセル湖に面した漁村。ここでは、マルケン島とほぼ同じくらい興味深い人々、風習、衣装、室内が観察できる。スパレンダー・ホテルはそこに滞在している画家たちが壁に絵を飾ったことによって、まさしく美術館になっている。そこにはまた昔風の部屋がある。土曜日は漁師たちが週に一度帰還するためとりわけ賑わう」⁽⁵⁵⁾現代では、特に夏期のシーズンにはアムステルダムに滞在する観光客が多く訪れるため、港に面して多くのみやげ物屋が並んでいる。そして町には切り妻屋根のこじんまりした家が整然とした佇まいを見せている。スパレンダー・ホテルは現在でも昔のまま存在している。おそらく100年前はもっと素朴な漁村であっただろう。ブルーストを魅了したのもそのような手つかずの漁村の鄙びた風景ではなかっただろうか。カラマン・シメー大公夫人にオランダの町を紹介する手紙を書いたのは、1907年の夏前のことであり、その頃ブルーストはノルマンディー地方でも「昔のままの町」を探している。⁽⁵⁶⁾それは立派なゴシック式の教会以上に彼を夢に誘うものであった。フォレンジムもまたその昔ながらの素朴な姿が彼を魅了したのかもしれない。

ドルドレヒトはオランダでもっとも気に入った町のように、ブルーストは教会の塔にも登

って、町の風景を眺めている。⁽⁵⁷⁾そして「読書について」の中で次のようにその印象をまとめている—「ドルドレヒトではよどんだ運河と金色にさざめくムーズ河が交叉する中に木蔭に覆われた教会が映り、すべりゆく船は夕暮れに、立ち並ぶ赤い屋根と青い空の反映を乱す」⁽⁵⁸⁾教会、赤い屋根の家々、そして青い空が運河と河に反映している様子は、印象派の絵画という以上に、フェルメールの『デルフトの眺望』をも思わせるような描写である。ブルーストはレーナルド・アーンに宛てた書簡の中で、ドルドレヒトの町の印象を詩によって表現しているばかりでなく、船のマストとともに河に浮かんでいるかのような教会の姿と、それらが河に映る姿をデッサンにしているほどである。それはまさしくブルーストによる「ドルドレヒトの眺望」であり、フィリップ・ゴルブが指摘しているように、後のエルスチールの『カルクチュイの港』の原型をここに認めることも許されよう。⁽⁵⁹⁾デルフト、フォレンジム、ドルドレヒトというブルーストが好んだオランダの三つの町はいずれも海、河、運河など水と共生している町々であることはやはり興味深い。確かに水のある風景は彼が生涯にわたって愛した眺めである。

フェルメール発見

なんと言っても、1902年のオランダ旅行の最大の発見はフェルメールの『デルフトの眺望』であろう。

私がオランダで最も気に入った絵は有名な作ですが、念のため申しますと、デン・ハーグの美術館にあるデルフトのフェルメール（デルフトのファン・デル・メールとも呼ばれています）（ファン・デル・ネールとは違います）の『デルフトの眺望』です。⁽⁶⁰⁾

これは上でも引用したカラマン・シメー大公夫人宛の書簡の一節である。この後に続けて、アムステルダムにある3、4点のレンブラントの絵をさらに好むと述べていることから、『デルフトの眺望』を最高に評価しているというわけではなく、世界中で彼が知っている絵の中で最も美しい5、6点の絵のひとつであるとしている。しかし1921年には美術評論家のジャン＝ルイ・ヴォードワイエに宛てて、次のようにこの作品に対して最高の賛辞を与えている—「デン・ハーグの美術館で『デルフトの眺望』を見て以来、世界で最も美しい絵を見たことを知った」⁽⁶¹⁾ブルーストのフェルメールに対する評価にも微妙な変化があるように感じられる。さらに作家は『失われた時を求めて』の中心人物の一人であるスワンをフェルメール研究者に仕立てたほどである。⁽⁶²⁾また、小説において『デルフトの眺望』を見ながら倒れる架空の作家ベルゴットの死の場面はあまりに有名である。彼が最後に注目することになる「黄色に塗られた小さな壁面」はフェルメール芸術の真髄を表す象徴的な細部である。この

場面がプルースト自身の体験に基づいていることもよく知られている。⁽⁶³⁾

プルーストは20歳の頃からフェルメールは好みの画家であるとヴォードワイエに語っているが、これはおそらく勘違いであろう。彼が『デルフトの眺望』を見ることによって、フェルメールに注目したのは1902年、つまり31歳の時である。先にも述べたように、1898年の初めてのオランダ旅行のおりにも、フェルメールの絵に注目した形跡はない。また、フェルメールへの彼の評価も徐々に高まっているようにも思われる。実際、1902年の旅行直後にはフェルメールに対する言及は書簡やその他の資料にもまったく見あたらず、1907年になってようやくこの作について語り始めていることにも微妙な変化が感じられる。ところで、専門家によるフェルメール発見と一般大衆によるフェルメール発見の間には時間的隔たりがある。プルーストによるフェルメール発見をその中に位置づけることは無意味ではないだろう。

フェルメール(1632~1675)は生前デルフトでは有名な画家であった。ディルク・ファン・ブレイスウィックが1667~1668年に出版した千ページにもおよぶデルフトについての著作『デルフト市誌』において同市の著名人たちの簡単な伝記を記している。その中に当時まだ25歳であったフェルメールの名も見られるのである。このことからフェルメールは存命中にはかなり活躍していた画家であることが察せられるのであるが、作品数が少なく、また散逸してしまっていたことから、その死後ほとんど忘れられてしまった。⁽⁶⁴⁾百数十年におよぶ忘却の中から、ようやく再発見されるのは1816年のことである。二人のオランダ人学者ファン・エインデンとファン・デル・ウィリヘンがその著作『祖国の絵画の歴史』においてフェルメールを紹介しているが、彼らの用いた資料は主にブレイスウィックの著作に記述されていた伝記的事実であった。しかも、1696年にアムステルダムで21点のフェルメール作品が競売されたという事実から、画家が同年、同市で亡くなったと間違って推論した。オランダの巨匠を本格的に復活させたのはフランス人の学者トレ=ビュルガー⁽⁶⁵⁾である。『オランダ美術館』二巻(1858年第1巻, 1860年第2巻刊行), そして1866年10月~12月に「ガゼット・デ・ボーザール」誌に総合的なフェルメール研究の成果を発表する。トレ=ビュルガーによるフェルメール発見にもいくつかの段階がある。以下に研究の過程を簡単に素描してみよう。

トレ=ビュルガーは1842年頃デン・ハーグの美術館で初めて『デルフトの眺望』を見て、レンブラントの『解剖学講義』などの絵と同じほど、その「奇妙な」絵に驚いたという。そしてフランスで知られていないオランダのこの画家を研究するに値すると判断したらしい。⁽⁶⁶⁾しかし、この記述は本格的な研究をした後の1866年のことであり、はじめてのフェルメールとの出会いの直後から研究を始めたわけではない。それからおよそ16年後の1858年に『オランダ美術館』の第1巻を刊行する。この著作はフロマンタンに先駆けて、オランダ各地の美術館めぐりの体裁をとったオランダ絵画論であり、第1巻はアムステルダムとデン・ハーグ

の美術館に充てられている。フェルメールに関してはわずか2ページが割かれているだけで、紹介されているのはアムステルダムのシックス邸所蔵の2点とデン・ハーグの美術館の『デルフトの眺望』の3点である。知られぬ「偉大な画家」として紹介しながらも、その評価は必ずしも高いとは言えない。絵の具の塗り方はレンブラントを、そして光の扱いはピーテル・デ・ホーホを模倣しており、またアールベルト・カイプにも似ているというように、フェルメールの独自性をまだ認めるには至っていない。特に『デルフトの眺望』に数行を割いて紹介しているが、大作と認めつつも、その過度なまでの厚塗りにほとんどあきれんばかりである。⁽⁶⁷⁾当時トレ=ビュルガー以外にフェルメールをフランスにおいて紹介したのは、マキシム・デュ・カン、テオフィル・ゴーチエおよびシャルル・ブランであるが、いずれも『デルフトの眺望』における絵の具の塗り方に驚きを示している。⁽⁶⁸⁾マキシム・デュ・カンはそれを「誇張されたカナテッロ」⁽⁶⁹⁾と呼び、シャルル・ブランは「その仕上げは粗雑で、絵の具の塗り方は乱暴、そして見た目は単調である」と批判しつつ、かたやアムステルダムで見た『牛乳を注ぐ女』における太陽の光の表現に感嘆している。

トレ=ビュルガーは1859年頃からフェルメールの研究を本格的に始めたらしく、その最初の成果を1860年刊行の『オランダ美術館』第2巻に発表している。作品によって手法が異なっていることにとまどいつつ、それまで6点しか知られていなかったフェルメールの作品をこの段階で12点確認している。ファン・デル・ホープ美術館に所蔵されている『手紙を読む女』（現在アムステルダム国立美術館に所蔵される『青衣の女』のこと）の繊細で軽やかなタッチを賞賛しつつ、『デルフトの眺望』の過度な厚塗りに触れ、⁽⁷⁰⁾またブラウンシュヴァイク美術館の『媚を売る女』（ブラウンシュヴァイク、アントン・ウルリッヒ美術館所蔵の『二人の紳士と女』のこと）のこの上ない優美さに感嘆する際にも、このような風俗画においてフェルメールは「デン・ハーグの美術館にある風景画を描いた粗雑な画家」ではないと主張する。⁽⁷¹⁾トレ=ビュルガーは徐々にフェルメールの多様な世界を発見しながらも、『デルフトの眺望』に対しては相変わらず高い評価は与えていない。ただし第1巻に挿入しなかったこの作品の詳細な描写をこの巻において加えている。それは主に、描かれている対象についての説明であり、とりわけ前方の6人の人物像と後方の7、8人の人物像にまで言及しているが、色彩についてはそのハーモニーの見事さを最後に簡単に触れているのみで、光や空気の表現には言い及んでいない。フェルメールについてのトレ=ビュルガーのより重要な業績は1866年に「ガゼット・デ・ボーザール」誌に発表された論考であるが、ここで彼はこれまでの研究成果を総合しながら、疑問なものも含めて76点もの作品をフェルメールに帰している。⁽⁷²⁾個々の作品の解説はあまりないが、レンブラントと比較しながら、光の表現にフェルメール独自のものを認めているのは注目に値する。⁽⁷³⁾さらに、フランス人の美術史家アンリ・アヴァールがデルフト市においてはじめてフェルメールの戸籍簿を発見し、その成果を1888

年に発表した⁽⁷⁴⁾。そのおかげで画家の生没年、結婚年が判明し、その生涯の基本的な見取り図は明らかになったと言える。⁽⁷⁵⁾

このように19世紀の半ばからフェルメールは専門家によってその本来の姿が徐々に明らかにされていった。しかしまだ一般に知られるには至っていなかった。研究と普及との間には常に時間的隔たりがある。1876年に刊行されたウージェーヌ・フロマンタンの『昔日の巨匠たち』については既に幾度も言及しているが、プルーストは若い頃とりわけこの著作を通してベルギー、オランダの絵画に対する知識を得ていたのだが、ほとんどフェルメールについて語っていないことを後に批判するようになる。⁽⁷⁶⁾それはちょうどサント=ブーヴが同時代の大作家を評価していなかったことから、その批評方法の過ちを批評したのと類似している。もっともフロマンタンは同著において3度フェルメールについて触れており、フランスではほとんど知られていないこの画家の作品を見るためにオランダに出かけることは無駄ではないと述べている。また、1898年に、ウィルヘルミーネ女王の即位を記念して編まれたオランダの過去と現在に関する公式書においては、レンブラントが圧倒的な位置をしめていて、フェルメールはその名が引用されているのみであったという。⁽⁷⁷⁾先に見たように、それは大規模なレンブラント展が開催された年のことであった。

ところが20世紀に入ると事情が変わってくる。1908年「ネーデルランド大画家叢書」のひとつとして『デルフトのフェルメール』を著したギュスターヴ・ファンジブは、次のように述べている。

近代における最も素晴らしい芸術家のひとりの名が完全な栄光に包まれ始めるには、デュルガーによる発見以降、さらに50年の歳月が必要であろう。[...]その時が来た。⁽⁷⁸⁾

19世紀の間はほとんど専門家にしか知られていなかったフェルメールが20世紀の初頭には一般の人々の間ででも評判になり始めたようである。大衆の間での知名度を測る上で、当時の有力な旅行ガイドであった「ベデカー・ガイド」における、デン・ハーグのマウリッツハイス美術館の解説の変化はきわめて興味深い。カール・ベデカーによる『ベルギーとオランダ』編は第1版が1859年に刊行されているが、ここでは1873年の第7版、1894年の第15版、および1910年の第19版の3つの版におけるフェルメールの扱いの変化を見てみよう。『デルフトの眺望』は1822年以来マウリッツハイス美術館に所蔵されているが、1873年版の同美術館の紹介においては、フェルメールに対する言及は全くない。1894年版では、紹介文の末尾に『デルフトの眺望』についての簡単な解説を付けられている―「最も注目すべき風景画の中には、ライスダールの3つの作品とデルフトのフェルメールの作品がある。後者の美点は最近認められたばかりである」⁽⁷⁹⁾「最近」(dans ces derniers temps)と書かれているよう

に、1890年代になってようやく専門家の研究成果が旅行ガイドにも反映するようになっていく。注目すべきは、マウリッツハイス美術館の目玉商品が1894年版と1910年版において大きく変化したことである。

「レンブラントとポッテルが本画廊のヒーローである」(1894年版)

「レンブラントとフェルメールが本画廊のヒーローである」(1910年版)

1910年版のベデカー・ガイドによれば、当時『ニコラース・テュルプ博士の解剖学講義』をはじめとする16点のレンブラント作品がデン・ハーグの美術館には所蔵されており、レンブラントが同美術館の中心画家であることは今も昔も変わらない。しかしパウルス・ポッテルからフェルメールへのヒーローの座の移行は時代の嗜好の変化を如実に表している。確かにパウルス・ポッテルの『牡牛』は、フロマンタンが1875年刊の『昔日の巨匠たち』において述べているように、19世紀後半においてレンブラントの『解剖学講義』と『夜警』と並んでオランダで最も有名な絵であり、この作品を見るためにデン・ハーグに多くの人がやって来たのだ⁽⁸⁰⁾。ガイド・ブックは旅行者を導き、案内するのをその役目としているが、同時に世間の動き、好みの変化を反映するものである。名所として紹介する場合には、既に多くの観光客を訪れているという事実が存在するのである。したがって、ベデカー・ガイドの1910年版に、フェルメールがデン・ハーグの美術館の中心画家として紹介されているのは、既に多くの人々がフェルメールを見に訪れているからである。つまり世紀転換期ころからおよそ10年ほどの間にデルフトのフェルメールは一躍世間の注目を浴びる人気画家になり、『デルフトの眺望』や『真珠の耳飾りの少女』を見るために、観光客がデン・ハーグを訪れるようになったのだ。

1910年版のベデカー・ガイドでもうひとつ注目すべきことは、この版ではじめて『デルフトの眺望』の解説が載せられていることである。1873年版および1894年版にも重要な作品にはトレ=ビュルガーの『オランダ美術館』から解説を引用している。版ごとにその数を増やしているが、1910年版の『デルフトの眺望』の解説には署名が付けられておらず、トレ=ビュルガーが書いたものではない⁽⁸¹⁾。筆者を確認することはできないが、『デルフトの眺望』に対する当時の見方が現れていると思われるので、以下に引用する。

フェルメールの風景画⁽⁸²⁾の中では特に、19世紀の風景画に著しい影響を与えた有名なデルフトの眺望を挙



フェルメール『デルフトの眺望』

げるのが適切である。前面には運河、左手にだけ、岸辺の片隅に数人の人物が描かれている。その中には青い服と黄色いブラウスのいつもの婦人が見られる。背後の真ん中には、町が画布全体の中心を占め、その青色と赤色の屋根はところどころ太陽の金色の光に浸されている。空気と光のこれほど完璧な表現、そして画布の見事な色彩の力強さときらめく輝きはほかで見ることとはほとんどできないだろう。⁽⁸³⁾

この解説においては、青色と黄色、青色と赤色というフェルメール独特の色彩のハーモニーに注意が向けられているのみでなく、「空気と光の完璧な表現」あるいは「色彩の力強さときらめく輝き」という評言には20世紀の視点が見て取れる。これは先にも引用したギュスターヴ・ファンジブの1908年のフェルメール論とも、またプルーストの友人であるジャン＝ルイ・ヴォードワイエの1921年のフェルメール論における「風景の気象学的ポエジーの表現」という見方とも呼応している。⁽⁸⁴⁾ デルフトの町にフェルメール巡礼にでかけたおそらく最初の人物であるファンジブにとっても、『デルフトの眺望』はまさしく画家の最大の傑作なのである。もはや絵の具の厚塗りに対する驚きも批判的なまなざしもそこには見られない。

20世紀初頭においてフェルメールの人氣が巷で急上昇したばかりでなく、『デルフトの眺望』こそが彼の代表作として認められるようになったのである。オランダの知られざる巨匠に対するこのような世評の高まりの理由は何であろうか。特別な展覧会が開かれたわけではない。新たな研究成果が発表されたわけでもない。新聞、雑誌等で特集記事が組まれたわけでもない。ファンジブはこの現象を次のように説明している—「なぜならこの忘れられた画家、この未知なる画家は一世紀以上の時を経て完璧な暗闇から蘇った。ゆっくりと、彼の周りで、光線が輝きを増してきたのだ。」説明とは言い難い比喩的な言い方であるが、このように言うしか仕方がないのであろう。要するに、トレ＝ビュルガーを中心とする専門家たちがフェルメールの作品を同定してゆくにつれて、作品自体が持つ力が人々を魅了しはじめたということであろうか。他方、大衆の絵に対する見方、人々の「眼」を考慮することもまた必要である。当時の人々は印象派絵画の洗礼を受けているのである。それまでにない明るい色彩と光、捉えがたい水や空気の多様に変化する様が画布に表現されることに既になじんでいるのだ。さらにはセザンヌやゴッホなど後期印象派と呼ばれる画家たちが強固な形態を取り戻してきた、そのような時代である。人々がフェルメール作品、とりわけ『デルフトの眺望』の中に「光と空気の完璧な表現」を見だし、水の上に反映する空と町の像に注目しつつ、しかも存在感のある形態に感嘆しても不思議はなかったのだ。もはや絵具の厚塗りに驚いたり、仕上げが粗雑だと感じることはなかったはずである。⁽⁸⁵⁾ 印象派時代の主役は風景画であつたわけで、フェルメールのほとんど唯一の風景画である『デルフトの眺望』がとりわけ注目を浴びたのも当然であつたと言えよう。

ブルーストによるフェルメール発見—フェルメール研究者スワン

デルフトの知られざる巨匠は専門家たちの努力によって一世紀以上の忘却の中から蘇った。それからさらに半世紀の時を経た20世紀初頭においてようやく一般の人々の間で大画家として認められるようになった。ブルーストが初めてフェルメールの絵画を見たのは1902年のことである。まさしく世の中でフェルメールが、そして『デルフトの眺望』が注目されはじめた頃のことであった。上でも引用したカラマン・シメー大公夫人宛の書簡で、オランダで最も気に入った絵は『デルフトの眺望』であると告げたのは1907年6月のことである。実際に絵を見た時から5年の歳月が流れていることは無視できない。「それは有名ですが」*«qui est d'ailleurs illustre»*と断っているが、これは1907年段階のことと解すべきであろう。またこの手紙の中では、アムステルダムにあるレンブラントの3、4点の絵をさらに好むとも述べていること、そしてフェルメールの風景画を、彼が知っている限り世界で最も美しい5、6点の絵のひとつであるとも言っていることにも留意する必要がある。その「最も美しい5、6点の絵」の中に、デン・ハーグの美術館にあるもうひとつのフェルメールによる女性像（『真珠の耳飾りの少女』）とアムステルダムのシックス邸にあった『小路』（現在はアムステルダム国立美術館所蔵）も含めており、フェルメールに対する評価の高さは明らかである。しかし1921年のヴォードワイエ宛の書簡では、「デン・ハーグの美術館で『デルフトの眺望』を見て以来、私は世界で最も美しい絵を見たのだということを知った」と告げている。ここには何の留保もなく、『デルフトの眺望』に対するほとんど絶対的な評価と賞賛が読みとれる。作品を実際に見た1902年段階では何も語らず、1907年になってからフェルメール絵画に対する賞賛の念を表し、そして晩年になってその評価に確信を持つようになっていくのだ。ブルーストのフェルメールに対する評価の高まりには、単に記憶の中で絵が美しさを増していったということではなく、世間一般におけるフェルメール人気の上昇と平行しているのではないだろうか。ヴォードワイエ宛の手紙の文章における「...を知った」という言い方もそのことを暗示しているように思われる。もちろんフェルメールへの強い愛好は晩年になってのことではない。同書簡の中で次のように書いている—『「スワン家の方へ」』において、私はスワンにフェルメールについての研究をさせずにはおれませんでした⁽⁸⁶⁾『失われた時を求めて』の第1巻は1913年にグラッセ社から出版されているが、後に見るように1909年末頃の草稿においてスワンはフェルメールの研究をしているという記述が見られる。やはりここでも20世紀初頭の10年間におけるフェルメール人気の上昇が見てとれるのである。

『スワン家の方へ』の第2部「スワンの恋」において、シャルル・スワンはフェルメールの研究をしているとされている。恋人のオデットは、恋をしたかどうか定かでないフェルメールに関心を持たず、またスワンが好むオランダを醜い国とみなす。彼はフェルメールの⁽⁸⁷⁾作品を見るためにオランダに行きたいと思うが、恋人を一人パリに残すことの不安と嫉妬が

ら旅立つことができない。プルーストの小説において繰り返し現れる芸術と恋愛との背反のテーマがここにも見られるわけで、フェルメールはそのモチーフとして使われているのだ。興味深いことは、スワンはフェルメールの単なる愛好家ではなく、研究者に仕立てられていることである。晩年の書簡においても、スワンに「フェルメール論」《une étude de Ver Meer》あるいは「フェルメールの伝記」《une biographie de Ver Meer》を書かせることにしたと作家は語っている。⁽⁸⁸⁾ スワンの恋の物語は1870年代後半に設定されていることを考慮するなら、その時代にはフェルメールはいまだ一般には知られざる画家であり、専門家によって研究が進められていた時期であった。スワンは確かにフェルメール論を完成させることのないディレクタントであるが、1870年代後半という時代設定からもフェルメール愛好家ではなく研究家に仕立てられるのは必然的なことでもある。スワンはどのような研究をしていたのか。19世紀半ば以降のトレ=ビュルガーなどによる研究とどのように関係しているのか。プルーストは専門家によるフェルメール再発見の歴史をどの程度知っていたのであろうか。

1860年代にフェルメール復活の立て役者として活躍したトレ=ビュルガーや、戸籍を発見してかなり正確な伝記を1888年に発表したアンリ・アヴァールのような同胞の学者たちの名前は、プルーストの著作や書簡にはまったく見られない。「スワンの恋」に眼を向けるなら、たとえばオデットがスワンにフェルメールの女性との恋愛経験について質問するが、そういうことはまったく分かっていないと彼は答える。アヴァールによる戸籍発見によって結婚年は判明しているが、画家の感情生活についてはまったく資料は存在しないのが事実である。日常生活や社会生活における芸術家の言動とその作品とを混同するオデットに、スワンは芸術の美が何に存するか教えようとするが、彼女は聞く耳を持たない。スワンの芸術観はプルースト自身の見方を反映しており、オデットの観点にサント=ブーヴ批評のカリカチュアを見ることは容易であらう。次の一節はスワンによるフェルメール研究の一端を知る上で重要である。

フェルメールの研究を再び始めた今や、スワンは少なくとも数日デン・ハーグ、ドレスデン、ブラウンシュヴァイクにもう一度行く必要があったであらう。ゴルトシュミット競売でニコラス・マースの作品としてマウリッツハイス美術館に買い取られた『ディアナの化粧』という絵は実際にはフェルメールの作であると彼は確信していた。それで彼は自分の確信を強めるために現地で同作を研究できることを望んだ。⁽⁸⁹⁾



フェルメール『ディアナの化粧』

まず、この節がいつ執筆されたのか確認しておこう。1909年末ころに書かれたカイエ22の中に次のような文が現れる。

Et quand il me disait que s'il voulait finir son travail sur *Breughel* <Ver Meer> il faudrait qu'il parte pour la Hollande, passer en Angleterre, à Dresde, il s'épouvan-⁽⁹⁰⁾
tait <se désolait>. (Cahier 22, f°42r°)

スワンの研究対象が当初ブリューゲルであったのも興味深いが、すぐにフェルメールに書き直される。後に続く文中で挙げられている国や町の美術館に所蔵されているのは決してブリューゲルの作品ではなく、フェルメールの作品であることから、ブリューゲルからフェルメールへの書き換えはこれらの地名を書き込むより前のことであると推論できる。おそらくこの節がフェルメールへの最初の言及であると思われるので、1909年末がフェルメールを小説に導入した時期であると言っていいだろう。そして1911年夏に書かれた「スワンの恋」の清書原稿の一冊であるカイエ19、および1913年10月2－17日付けの校正刷り (NAF16758) における当該の節を以下に引用する。

Maintenant qu'il s'était remis à son livre sur Ver Meer il aurait besoin *un jour* <au moins> quelques jours en Hollande, à Dresde, à Londres. (Cahier19, f°6 paperol)

Maintenant qu'il s'était remis à son étude sur Ver Meer il aurait eu besoin *d'aller* <de retourner> au moins quelques jours *en Hollande, à Dresde, à Londres. Mais quitter Paris pendant qu'elle* <à la Haye, à Dresde, à Brun à Brunswick. Il était persuadé qu'une "Toilette de Diane" qui avait été acheté par le Mauritshuis à la vente Goldschmidt comme un Nicolas Maes était en réalité de Ver Meer. Et il aurait voulu pouvoir *aller* étudier le tableau sur place pour étayer sa conviction. Mais quitter Paris pendant qu'Odette> y était et même quand elle était absente [...]
(4^e épreuve du *Côté de chez Swann*, NAF16758, f°77r°)

フェルメールの作品を所蔵している美術館の所在地としてはじめは「オランダ、ドレスデン、イギリス」が挙げられていたが、次の段階で「オランダ、ドレスデン、ロンドン」となり、最終的に「デン・ハーグ、ドレスデン、ブラウンシュヴァイク」という町名に変えられている。そして『ディアナの化粧』(「*Toilette de Diane*」)⁽⁹¹⁾と呼ばれる作品(現在では『ディアナとニンフたち』と呼ばれる)の同定の問題にスワンが強い関心を寄せているというこ

とがここにおいて初めて書き込まれるが、それはまさしく出版直前のことだったのだ。フェルメールのこの初期作品に関してここに書かれていることは事実に基づいている。ネヴィル・ゴルトシュミット所蔵のこの作品がバリーで競売に出されたのは、1876年5月4日のことである。その絵に書き込まれていた署名からニコラス・マースの作と見なされていたが、マウリッツハイス美術館が買い取った後、修復の際にマースの署名の下に「フェルメール」の名が見つかった。ただしデルフトのフェルメールではなく、ユトレヒトのフェルメールとしてカタログに載せられることになった。⁽⁹²⁾『ディアナの化粧』は後のフェルメール作品とはかなり手法が異なっており、たそがれ時の明暗の表現からレンブラントの作風との共通性も指摘されている。とりわけルーヴル美術館所蔵のレンブラントの著名な『バテシバ』とは、左右反対ではあるが、ディアナのポーズおよびその足の手入れをするニンフの構図はよく似ていることにも注目されている。フェルメールが一時期アムステルダム(93)のレンブラントの工房で学んだというトレ=ビュルガーの説は、⁽⁹⁴⁾アヴァールによって否定され、レンブラントの影響はむしろ間接的なものであろうとも言われている。したがってこのレンブラント風の初期作品がデルフトのフェルメールの作とされるにはかなりの時間を要した。1902年にデン・ハーグの美術館を訪れたプルートも、そこにあるフェルメール作品は『デルフトの眺望』と『真珠の耳飾りの少女』の2点のみと思っていた。⁽⁹⁵⁾カラマン・シメー夫人に手紙を書いた1907年においても事情は同じであっただろう。ギュスターヴ・ファンジブは1908年の論考の中で、⁽⁹⁶⁾『ディアナの化粧』が近年デルフトのフェルメールの作と認められたことを報告している。プルートはファンジブのフェルメール論をその当時は読んではいなかったが、この事実を知った作家はスワンの研究の一環に採り入れたのであろう。ところで、スワンが『ディアナの化粧』がフェルメールの作であるという確信を持っていたのは、オデットとの結婚以前のこと、ジェラルド・ジュネットの推定によると、1877～1878年頃ということになる。吉川一義氏も指摘するように、それはゴルトシュミット競売が行われてからまもない時期のことであって、オリジナルを見ることなしに、フェルメールの作であるという確信を持つほど、画家に対する深い理解と鋭い眼識を備えた専門家に仕立てられているのである。⁽⁹⁷⁾もっとも現在ではこの作品がフェルメールの真作であることに疑問を持っている研究者もおり、⁽⁹⁸⁾もしそうならスワンの眼識もあやしいものになってしまう。

もうひとつ注目すべきことは、上に引用し最終稿においてスワンがデン・ハーグ、ドレスデン、ブラウンシュヴァイクに行きたいと望んでいることである。デン・ハーグは『ディアナの化粧』が所蔵されているマウリッツハイス美術館の所在地であり、この作が話題になることによって、調査地を「オランダ」から「デン・ハーグ」というより正確な地名に書き換えたのであろう。ドレスデン、ブラウンシュヴァイクにもフェルメールの作品が所蔵されている。しかしデン・ハーグ以外になぜこの両市が選ばれたのか。フェルメールの絵画はこれ

らの町以外にも、アムステルダム、パリ、ロンドン、エジンバラ、ベルリン、ウィーン、ニューヨーク、ワシントン、ボストンなど世界各地に散在している。さて、ドレスデンの美術館には『窓辺で手紙を読む女』と『取り持ち女』の2点、ブラウンシュヴァイク美術館には『二人の紳士と女』の1点が所蔵されている。これらの3点はいずれも他の画家の作とされていたものを、1860年にトレ=ビュルガーがフェルメール作であることを同定したのである。ブラウンシュヴァイクの『二人の紳士と女』（トレ=ビュルガーは『媚を売る女』と呼んでいた）には「ヤコブ・ファン・デル・メール」という署名があったが、デルフトのフェルメールの作であることを確認した。またドレスデンの『窓辺で手紙を読む女』はそれまでピーテル・デ・ホーホの作品とされていた。もう1点の『取り持ち女』は「ユトレヒト生まれの、ヤコブ・ファン・デル・メール作」とカタログに記されていたが、フェルメールの署名と「1656年」という制作年が画布に書き込まれていたのを発見した。トレ=ビュルガーはこれ以降もフェルメール作品を発見してゆくことになり、最終的な成果は1866年に「ガゼット・デ・ボーザール」誌に発表することになる。しかしながら、ブラウンシュヴァイクとドレスデンの3作の同定はトレ=ビュルガーによる最初の発見であり、『オランダ美術館』第2巻に同定の経過が詳しく書かれているのだ。⁽⁹⁹⁾それまで6点しか知られていなかったフェルメール作品が彼によって12点までこの段階で確認されたのである。この書にはフェルメール研究の初期段階における発見の新鮮な喜びに満ちている。しかもトレ=ビュルガーはブラウンシュヴァイクからドレスデンへとフェルメール発見の旅をしたこともこの著作に語られている——「ひとたびブラウンシュヴァイクまでフェルメール追跡の旅を始めると、私はドレスデンまで進んだ」⁽¹⁰⁰⁾それはまさしくスワンがたどりたかった行程とまったく共通していることは偶然ではないだろう。草稿においてはイギリスないしはロンドンという地名が記されており、確かにロンドンにもやはりフェルメール作と思われる絵画が存在するという情報をトレ=ビュルガーは持っていたが、まだ確認するには至ってなかった。いずれにせよ、それらがフェルメール作品の発見につながる地であることは共通している。ブラウンシュヴァイクに変わることによって、時代は少し遡るとはいうものの、スワンの研究がトレ=ビュルガーの研究とも重なっていると言いうことができるのではないだろうか。

確かにブルーストはフェルメール発見の功労者の名を挙げたことは一度もない。しかし以上のことから、作家がこの著名な同胞人の業績は十分知っていたと推測できる。彼は『囚われの女』の中で、フェルメールの新しい独自の美を理解するには、主題によって関連づけるのではなく、色彩による特殊な印象を引き出すように努めるべきことを示唆しているが、⁽¹⁰¹⁾トレ=ビュルガーはまさしく主題による分類法を用いていた。彼は「等身大の人物像」、「数人の人物像」、「単身の人物像」、「町と家の情景」、「風景画」という5つに分類していたのである。

最後に、かの有名な「黄色の小さな壁面」について少し触れておこう。『囚われの女』において、架空の作家ベルゴットは、パリで開催されているオランダ絵画展覧会に『デルフトの眺望』を見に行く。ある批評家が指摘していた「黄色の小さな壁面」を確かめたいがためである。絵具が厚く塗られたその壁面を見て、近年の自分のかさついた文章を振り返り、この壁面のように書くべきであったという後悔の念を抱きつつ倒れる。⁽¹⁰²⁾「ある批評家」のモデルがジャン＝ルイ・ヴォードワイエのことであり、オピニオン紙に掲載された彼の論考の中で指摘されているセラミックのようなマチエールで描かれた家の表面という表現が「小さな壁面」のインスピレーションの源であることはこれまでも指摘されている。⁽¹⁰³⁾ヴォードワイエはフェルメールの風景画における光や空気の表現、空、雲、水などの移ろいやすいものの表現を指摘しつつも、印象派の画家たちとの違いを次のように述べる—「フェルメールの『デルフトの眺望』はおそらく世界でもっとも見事に気象現象のポエジーを表した絵であろう。ところで、密で堅固なこの絵画を長い間見ていると、印象派の画家たちの雑で散漫な画法がどれほど思い上がりであるか言うことができないほどだ」⁽¹⁰⁴⁾光や空気を表現しながらも、フェルメールの絵は「密で堅固な」*«compacte et consistante»*であるという点において印象派の絵画とは異なるという。画家のそのような特徴こそが「黄色の小さな壁面」に象徴的に現れていると言えるだろう。そしてそれはトレ＝ビュルガーが初めて『デルフトの眺望』を見た際に驚いた、過度なまでの絵具の厚塗りのことではないだろうか—「『運河の側から見たデルフトの町の眺望』というデン・ハーグの絵において、彼は絵具の厚塗りを過度なまでに押し進めている」⁽¹⁰⁵⁾マキシム・デュ・カンもまた「オランダ風景画にはきわめて珍しい堅固な厚塗り」に注目しつつ、この未知の画家を「誇張されたカナレット」と呼ぶ。⁽¹⁰⁶⁾19世紀の美術の専門家や愛好家が驚き、また批判さえしたフェルメールの風景画の「厚塗り」*«empâtement»*にこそ、プルーストはフェルメール芸術の、そしてジャンルを越えた普遍的芸術の本質をみとめ、「黄色の小さな壁面」をその象徴としたのである。このような価値転換をなしとげたのはプルーストひとりの直観によるものではないが、おそらくはフェルメール研究史を踏まえつつ、フェルメール芸術の真髓に文学的表現を与えることによって、オランダの知られざる巨匠に不滅の栄光を与えたのだ。

プルーストは若き頃から晩年にいたるまで、家庭空間において、ルーヴル美術館において、また二度のオランダ旅行において、オランダ絵画には特に親しんでいた。彼は詩、評論、そして小説というような様々な形式のもとにオランダ絵画を文学に取り入れてきた。『失われた時を求めて』においては、オランダ人女性マリアがアルベルチーナにとって代わられることによって、確にかの国のイメージは減退したかに見えるが、たとえばドンシエールという架空の北の町にはオランダのイメージがなおも濃厚である。オランダ絵画は、市井の人々

の肖像、親しい町の風景、日常生活が営まれている室内にも芸術に値する美があることを教えてくれたばかりではない。ブルーストはとりわけレンブラントやフェルメールという巨匠の作品に繰り返して現れる同じモチーフに注目しつつ、描かれる対象よりも画家のまなざしの中にこそ芸術の本質を見いだす。そして光の表現、独自の色彩に芸術家のヴィジョンの顕現を認めることになるが、作家にとっての文体は、画家にとっての色彩と同じように、技法の問題ではなく、ヴィジョンの問題である、という有名なブルースト的命題は、オランダ絵画との長く親しい交流を通じてこそ生まれたと思われる。このようにして、『見出された時』やその他の箇所において表明される文学観は、絵画、音楽などの他の芸術ジャンルにも通ずるような普遍的な芸術観となっている。

ブルーストが夢想し、そして実際に訪れたオランダとヴェネチアは北と南という正反対の方向に位置している。それは確かに小説において主人公が夢想し、かつ訪れるバルベックとヴェネチアへの旅行に反映しているだろう。さらに言えば、ヴェネチアおよびその絵画の貴族性とオランダおよびその絵画の市民的性格つまりブルジョワ性は、コンブレの二つの方向、ゲルマントの方とスワン家の方という二つの対照性にも反映しているとも考えられるのである。

注

- (1) *Poésies complètes de Théophile Gautier*, édition de René Jasinski, Nouvelle édition revue et augmentée, Nizet, 1970, Tome 2, pp.129-133.
- (2) A vous faire oublier, à vous, peintre et poète,
Ce pays enchanté dont la Mignon de Goethe,
Frileuse, se souvient, et parle à son Wilhelm ;
Ce pays du soleil où les citrons mûrissent,
Où de nouveaux jasmins toujours s'épanouissent :
Naples pour Amsterdam, le Lorrain pour Berghem.
(*Albertus*, III, éd. Jasinski, I, p.128)
- (3) Maxime Du Camp, *En Hollande, Lettres à un ami*, 1859 ; Hypolitte Taine, *La Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, 1869. これ以前に書かれたオランダに関する見聞録として次のような著作がある。デイドロ『オランダの旅』(*Voyage en Hollande*)、ベルナルダン・ド・サン=ピエール『オランダ見聞録』(*Observations sur la Hollande*)。
- (4) *A la recherche du temps perdu*, «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1989 [以下 *RTP* と略する], II, p.964. これは主人公が作中の画家エルスチールにフェルメールについて語る場面である。原文によりこのくだけた全体を引用する—*«Il n'y avait pas de pays dont je rê-*

vais autant que de la Hollande. À peine rentré à Paris dès que le temps sentait l'hiver, dès le premier matin <où> je voyais un beau soleil glacer la brume et l'air froid d'une couleur d'orange et d'une odeur de fumée je rêvais de partir pour Amsterdam. Je me rappelais les vers de Baudelaire, les tableaux de Rembrandt, j'aurais voulu aimer là-bas quelque Hollandaise dont les joues offrent de tous les crus de tous les épices qu'on débarque près de la petite fenêtre où elle se tient, comme la Fiancée juive de Rembrandt.»

- (5) Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles* [以下 CSB と略す], «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p.337.
- (6) 1857年8月24日付の *Le Présent* に発表されたこの詩篇の第一稿において, 「ミニョン」に対する言及は明瞭である—«Ah! si j'étais ta Mignon, ta Mignon aimée et protégée, toujours tendre, toujours soumise, mais toujours rêveuse et désireuse[...]» (Baudelaire, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», I, p.1323, page 302, variante a)
- (7) 「マリア」というオランダ人女性は1913年末ころにアルベルチヌにとって代わられることになる。
- (8) プルースト家には父アドリアン・プルースト, 母ジャンヌおよびマルセル自身の肖像画以外に, 4点の絵画が所蔵されていた。ホフェルト・フリントの『トビーと天使』, フランツ・フランケンの『エステルとアハシュエロス』, メッーの『小娘の羊飼』および作者不詳の『ローマの歴史』である (*Correspondance de Marcel Proust* [以下 Cor. と略す], édition de Philip Kolb, Plon, 1970-1993, VI, p.278, p.327, pp.335-336)。このうち3点が17世紀オランダの画家の作品であったことは興味深い。いつ誰の嗜好に基づいて購入されたのか不明であるが, 家庭空間においても, オランダ絵画はプルーストにとって親しく, かつ夢を育むものであったのだ。
- (9) Jean Santeuil précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, [以下 JS と略す], «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp.80-82.
- (10) 1921年5月24日付のジャン=ルイ・ヴォードワイエ宛の書簡の中で, プルーストの次のように思い出している—「『楽しみと日々』をお持ちだとセレストから聞きました。私の記憶に残るカイクについての唯一の詩句がご覧いただけます。その詩句を書いたのは, コンドルセ校の授業に行く前, ルーヴルから出た時のことでした。私はそこで帽子に薔薇色の羽根飾りをつけた騎士たちを見たのです」(Cor., XX, p.291-292) ルーヴル美術館に所蔵されているアルベルト・カイクの作『散歩』, 『散歩に出かける若い騎士』のことを示している。
- (11) 「彼は私といっしょにルーヴル美術館にでかけ, おそらくボードレーの画家についての詩句を読んだことに刺激されたのだと思うのですが, 長い間ヴァン・ダイクとカイクの作品を見ていました。それらの優美さ, 高貴さ, そして活動する人物たちを取り巻く金色の光に感

動して、帰りがけに彼は、後にレーナルド・アーンの音楽とともに刊行されることになった「画家たちの肖像」という表題の美しい詩句を作ったのです。」(Robert de Billy, «Une amitié de trente-deux ans», *Hommage à Marcel Proust*, NRF, N°112, 1^{er} janvier 1923, p.33)

(12) CSB, p.665.

(13) 『パリの憂鬱』に含まれている«Any where out of the world—n'importe où hors du monde»(「どこへでもこの世の外へ」)という散文詩には次のような節が見られる—「おまえは運動するものを眺めながら休息することがそんなにも好きなのだから、あの至福の地オランダに住みに来ないか? おまえが美術館でその風景をたびたび賞賛したあの国では、おそらくおまえの気分も紛れるだろう。林立するマストの森や家並みの下に繋がれた船を好むおまえは、ロッテルダムを見たらどう思うだろう? (Baudelaire, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, I, pp.356-357)

(14) プレイヤッド版の編者は次のように指摘している—「カイクとポッテルがヴァン・ダイクとヴァトーと並べられていることは、ブルーストがボードレールばかりでなく、フロマンタンにも影響されたことを証している」(JS, p.945) また『楽しみと日々』のフォリオ版を刊行したチエリー・ラジェも次のような注釈を加えている—「いずれにせよブルーストはルーヴルに行く際にはフロマンタンの著作を手にしていただ。どの絵画を賞賛すべきかを彼に教えたのは『昔日の巨匠たち』(1896)である。要するに彼はフロマンタンと同様に北の画家たちにしか関心を持っていないのである」(*Les Plaisirs et les Jours suivi de L'indifférent*, édition de Thierry Laget, «Folio classique», 1993, p.328)

(15) 1900年ブルーストは母親宛の手紙の中に、画家シャルル・コテの作品の評を書いているが、母はそれを「あなたの最新の“フロマンタン”」と呼んでいる—「今朝コテさんに、お兄さんの作品についてのあなたの最新の“フロマンタン”を読んでもいただきました」(*Cor.*, II, p.406) これはかなり後のことではあるが、ブルーストはフロマンタン流の美術評を若い頃からよく書いていたようである。パステイッシュを書くには対象の作家の文体を自家籠中のものとしていなければならない、フロマンタンの読書がかなり若いころからのものであろうと察せられる。

(16) Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, p.567.

(17) 「オランダを訪れたことがなくても、ルーヴル美術館を知っているなら、オランダ芸術について正確な概念を持つことは可能だろうか? もちろん可能である。」(*Ibid.*, p.684)

(18) 「パウルス・ポッテルの生まれながらの天才、あるいはカイクの広大な力量を推し量るためには、おそらくいくらか推論の努力が必要であろうが、十分可能であろう。」(*Ibid.*, p.685)

- (19) 「わが国のルーヴル美術館はカイクの才能、手法、色彩の多様な有様について完璧に近い概念を与えてくれるが、彼の力量のすべてを明らかにしてくれるわけではなく、また彼が達しうる、そして時折達したことのある完成度を示してくれはしない。」 (*Ibid.*, p.706)
- (20) 「彼の『散歩に出かける若い騎士』と『散歩』という二つの騎馬像はとても美しい型でとても高貴な態度を持っているばかりでなく、それらにはまた彼の最も繊細な美質が満ちている。つまりすべては太陽に浸り、その金色の波にとっぷりと浸かっているが、それはいわば彼の精神の常なる色彩なのだ。」 (*Ibid.*, p.706) プルーストはカイクについての詩節において «soleil déclinant» 「傾く太陽」, «Moiteur d'or» 「金色の湿り気」, «brouillard d'or» 「金色の霧」などのように、彼の絵の特徴として太陽の光や金色に言及している。
- (21) *Ibid.*, p.683.
- (22) *Cor.*, XIX, p.108.
- (23) 1848年以降この室にはルーヴル美術館の最も貴重な作品が飾られるようになった。
- (24) Fromentin, *Op.cit.*, p.686.
- (25) *Un voyage autour du Salon carré au musée du Louvre*, 1891.
- (26) スヘフェニンゲンは1890年頃からオランダで最も人気の高い流行のリゾート地となった—
「1815年以来海水浴客が訪れるようになったこの町は、20年来オランダで最も人気の高い海水浴場である。毎年3万人の海水浴客たち、とりわけオランダ人、ドイツ人、イギリス人、アメリカ人たちがそこを訪れる。」 (*Karl Baedeker, Belgique et Hollande*, 19^e édition, 1910, p.372)
- (27) *Karl Baedeker, Belgique et Hollande*, 15^e édition, 1894, p.320)
- (28) 現在では IC (都市間急行) でおよそ40分で結ばれている。
- (29) 石木隆治氏はこの挿話および「アントワープの修道女」(注30参照)は1902年のオランダ旅行の後に執筆されたと推定しているが(『マルセル・プルーストのオランダへの旅』, 青弓社, 1988, p.224), 『ジャン・サントウイユ』の編者ピエール・クララックによれば, 「アントワープの修道女」の草稿の字体が相当古いということ, およびモロー論において, 1898年のオランダ旅行のことを «tout le voyage en Hollande» 「オランダ旅行全体」と記していることから, その旅行がアムステルダムだけに限られていなかったと思われるので, 当該挿話はやはり1898年の旅行の直後に書かれたと推測できる。ジャン=イヴ・タディエもその伝記において, 同エピソードの執筆を1898年に位置づけている (*Marcel Proust*, Gallimard, 1996, p.344)。
- (30) 『ジャン・サントウイユ』には編者によって «La religieuse d'Anvers» 「アントワープの修道女」と題されたエピソードが収録されている。ジャンの友人アンリがアントワープの修道院を訪ね, 老齢によって様変わりした昔の恋人と再会する—「1866年, アンリはアントワープに立ち寄った。彼は普通ったのと同じ道を再び見つけた」 (*JS*, p.848) これはプルーストの

最初のフィクションの試みである『思い出』とも共通するテーマである。ベルギーのアントワープが舞台になっていることから、ペインター (Painter, *Op.cit.*, I, p.295), ディースバック (Ghislain de Diesbach, *Proust*, Perrin, 1991, p.245) などの伝記作者は1898年のオランダ旅行の際にアントワープにも立ち寄った可能性を示唆している。しかしながら、この逸話においてはアントワープの特徴的な描写もなく、修道院の名前も空白のままにされており、必ずしも作家がこの町に滞在したとは限らないように思われる。

- (31) 「レンブラントの画歴においても、またオランダ画派の歴史においても画期的なものとなった群像画の3つの大作、『解剖学講義』(1632),『夜警』(1642),『見本調査員たち』(1661)のうち後者の2点がアムステルダムでの展覧会に展示された。」(Emile Michel, «L'Exposition Rembrandt à Amsterdam (2^e article)», *Gazette des Beaux-Arts*, 497^e, 1^{er} novembre 1898, p.467)
- (32) *CSB*, p.337.
- (33) Georges Lafenestre et Eugène Richtenberger, *Le Musée national du Louvre*, 4^e édition, Librairies-Imprimeries réunies, 1907.
- (34) 「私たちはよくルーヴル美術館に行ったものだ。彼 (=プルースト) は偉大な芸術批評家だった。そのころは誰もそのことを知らなかった。彼がある絵画作品の中に見いだしたことはすべて、表現上のことも内容上のことも、見事であり、またわかりやすいものだった。それは自分勝手な個人的印象ではなかった。それは忘れがたい絵画の真実だった。」(Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, «Les Cahiers Marcel Proust», 5, NRF, 1952.
- (35) 「レンブラントの『哲学者』2点の前に長く立ち止まったことを私は覚えている。マルセル・プルーストはそれら2作品の間に見つけ、私に説明してくれた相違は卓見であり、また魅力的であった。[中略] またプリミティブ派の展示室 (かつて大画廊の右手にあった長い室) で、フラ・アンジェリコに感嘆し、その薔薇色と黄色を「クリームみたいで食べたくなるような」色彩と呼んでいたこと、そしてウチェッロに驚嘆して、実に適切に日本の画家と比較していたことも覚えている。」(*Ibid.*, p.18)
- (36) *CSB*, pp.372-283. この論考ではレンブラントにも言及されているため、ブレイヤッド版の編者は«Chardin et Rembrandt»という題を付けているが、シャルダンが中心になっているので、ここでは「シャルダン論」と呼ぶ。1895年11月末頃、「ルヴュ・エブドマデル」誌の編集長ピエール・マンゲに宛てて、シャルダンに関するエッセーの同誌への掲載を依頼したが、結局未発表のままになる。
- (37) 特に『夜警』という名称のあやまちが明らかになったという―「ともかく『夜警』が市立美術館でのように展示されたことはいまだかつてなかった。この作品に付けられた名称の過ち

をこれほどよく理解できたことはかつてなかっただろう。」(Émile Michel, «L'Exposition Rembrandt à Amsterdam (1^{er} article)», *Gazette des Beaux-Arts*, 497^e, 1^{er} novembre 1898, p.359)

- (38) Arsène Alexandre, *Figaro*, 25 septembre 1898, «La Vie artistique. L'Exposition Rembrandt» (1^{er} article)
- (39) *CSB*, pp.659-664.
- (40) John Ruskin, *Les Peintres Modernes. Le Paysage*, traduit de l'anglais et annoté par E. Cammaerts, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, Éditeur, 1914, p.145.
- (41) «the total abandonment of Rubens and Rembrandt for the Venetian school.» (*The Works of John Ruskin*, Library Edition, XXXV, 1907, *Praeterita*, II, Chapter VI, p.340) またライブラリー・エディション第3巻の解説には次のように書かれている—「彼(=ラスキン)の初期の散文作品の多くのページには、外国の絵画に対する彼の思い出と印象が語られている。この時期ラスキンは外国の巨匠たちの中でも、主に北の芸術、とりわけルーベンスを好むようになったことは記憶にとどめるべきだ。このとき彼は昔の巨匠の中でも好みの画家であったルーベンス、ヴァン・ダイク、レンブラントを、ラファエロ、ミケランジェロおよびヴェラスケスと同等の地位に置いたのだ。ヴィネチア派についてはまだほとんど知らなかった。1845年になってようやくティントレットを“発見”したのである。」(III, p.XXI)
- (42) *Cor.*, XXI, p.614.
- (43) ロドルフ・カーン所蔵の『爪を切る老婆』は自分の爪を切る老婆であって、ブルーストが言及している若い女性の爪を切る老婆とは異なる。ルーヴル美術館所蔵の『バテシバ』には女性の爪を切る老婆が登場している。
- (44) *Cor.*, III, p.118.
- (45) *Cor.*, III, p.158.
- (46) Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, p.345.
- (47) ブルーストはこの旅行においてルーベンスに関してはまったく語っていないが、ルーベンスの故郷であるアントワープに滞在すれば、このフランドルの巨匠の作品を見ないわけにはいかないであろうと思われる。
- (48) このエッセーはブルーストが翻訳した『胡麻と百合』の序文として書かれたものである。後には「読書の日々」«Journées de lecture»という表題のもと『模作と雑録』(*Pastiches et Mélanges*)に収録される。
- (49) *CSB*, p.182.
- (50) *CSB*, p.182.
- (51) 「デルフトはとても気に入りましたが、それは古典的です。」(*Cor.*, XXI, p.614.)

- (52) *Cor.*, XXI, p.614.
- (53) 「フォレンダムは漁師の村で、日曜日には珍しい衣装を着た人々が見られる。」(Karl Baedeker, *Belgique et Hollande*, 1894, p.381)
- (54) 「フォレンダムは漁師の村で、珍しい民族衣装を着た人々が見られる。またそこには画家たちのグループがいる」(Karl Baedeker, *Belgique et Hollande*, 1910, p.437)
- (55) *Guide-Joanne, Belgique et Hollande*, Hachette, 1905, p.356.
- (56) 「ノルマンディーにはもっと興味深いものがあるでしょうか。私は必ずしもカテドラルやモニュメントに関心があるわけではありません。いずれにせよ昔のままの町（以前鉄道から見たスミュールはまさにそんな町で、とても気に入りました）の方が私の夢实现にとって実り豊かなのです。」(*Cor.*, VII, p.249)
- (57) 「多分最も楽しかったのはドルドレヒトです。私は塔の上まで登りました。」(*Cor.*, XXI, p.615)
- (58) *CSB*, p.181.
- (59) *Cor.*, III, pp.160-162.
- (60) *Cor.*, XXI, p.615.
- (61) *Cor.*, XX, p.226.
- (62) 「『スワン家の方へ』の中で、私はスワンにフェルメール研究をさせずにはいられませんでした。」(*Cor.*, XX, p.226)
- (63) 1921年にバリのジュ・ド・ポーム美術館でオランダ絵画展覧会が開催され、フェルメールの『デルフトの眺望』、『真珠の耳飾りの少女』、そして『牛乳を注ぐ女』という代表作3点が展示された。ブルーストはヴォードワイエに伴われてこの展覧会を見に行った。
- (64) 小林頼子によると、フェルメールが忘却されたのは、18世紀初頭に出版されたハウブラーケンの『ネーデルラントの男女の画家の大劇場』（1718-1721）の中で、デルフトのフェルメールがほとんど無視されたことによるという（小林頼子、『フェルメール論—神話解体の試み』、1998、第1章「フェルメール忘却神話の真相」）
- (65) 彼の本名は *Théophile Thoré* というが、オランダに亡命中には *William Bürger* と名のり、その著作には「*W. Bürger*」と署名している。その後は彼にことを「*Thoré-Bürger*」と呼ぶ習慣になっている。
- (66) *W. Bürger, «Van der Meer de Delft», Gazette des Beaux-Arts*, oct.-déc. 1866, p.83. この歴史的な論考は次の著作に再録されている—*André Blum, Vermeer et Thoré-Bürger*, Genève, Les Editions du Mont-Blanc S. A., 1945. 本論ではこの著作を参照した。
- (67) 「『運河の側から見たデルフトの眺望』というデン・ハーグの絵において、彼は絵の具の厚塗りを過剰なまでに押し進めている」(*W. Bürger, Musées de la Hollande I, Amsterdam et*

la Haye. Etude sur l'école hollandaise, Paris, V^e Jules Renouard, 1858, p.273.)

- (68) マキシム・デュ・カン (*Revue de Paris*, 1857), テオフィル・ゴーチエ (*Moniteur*, 1858), Charles Blanc, *Histoire des Peintres de tous les pays* (maison Renouard, 1860)
- (69) マキシム・デュ・カンはフェルメールがイタリアに行ったであろうと推定しているが, このような事実はない。
- (70) W. Bürger, *Musées de la Hollande*, II, 1860, p.68.
- (71) *Ibid.*, p.75.
- (72) アンリ・アヴァールはフェルメールの作品を56点にまでに減らした (Henry Havard, *Les Artistes célèbres. Van der Meer de Delft*, Librairie de l'art, 1888.)。現在では32点がフェルメールの真作と認められており, さらに4点の真偽が議論されている (小林頼子, 前掲書, 「フェルメール作品一覧」参照)。
- (73) 「フェルメールの最も非凡な美質は, 顔の表現に対する天分にも先だって, 光の質である。」
- (74) Henry Havard, *Op.cit.*
- (75) モンティアスが1993年に発表した『フェルメールとその環境』(J.M. Montias, *Vermeer en zijn milieu*, Baarn, 1993) に近年の数々の研究成果が集大成されているという (小林頼子, 前掲書, pp.29-30)。
- (76) *Cor.*, XX, p.245.
- (77) Gustave Vanzype, *Vermeer de Delft*, «Collection des grands artistes des Pays-Bas», Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest & Cie, Bruxelles, 1908, pp.10-11.
- (78) *Ibid.*, p.10.
- (79) Karl Baedeker, *Belgique et Hollande*, 1894, p.303. フェルメールの風景画 («ceux de Vermeer de Delft») は複数形で書かれている。トレ=ビュルガーの同定においていくつかの風景画がフェルメール作とされていたことを反映している。
- (80) 「『解剖学講義』と『夜警』とともにパウルス・ポッテルの『牡牛』はオランダで最も有名な作品である。デン・ハーグの美術館が人々の関心を惹きつけているのはほとんど彼のおかげである。」 (Fromentin, *Op.cit.*, p.178)
- (81) ジャン=イヴ・タディエは『評伝ブルースト』において, この解説をトレ=ビュルガーのものとして掲載しているが, まちがいであろう (J.-Y. Tadié, *Op.cit.*, p.473)。トレ=ビュルガーの著作からの引用の場合は«W. Bürger»という筆署名が添えられているし, また彼のフェルメール論のどこにもこの文は見あたらない。
- (82) この解説においても, フェルメールの風景画を数点あるものとみなしている。
- (83) K. Baedeker, *Belgique et Hollande*, 1910, p.353.
- (84) 「彼 (=フェルメール) は光の表現の仕方, および物を照らす光の役割の捉え方によっても先

駆者である。デン・ハーグにある彼の風景画、つまりロッテルダム運河の側から見られたデルフトの眺望は偉大なる光のエチュードである。これほどの光のゆらめきを表現できたことはかつてなかった。しかも形態は確固としており、色彩は限りなく多様な調子を持っている。そこには見事な教えがある。清らかな光をいかに表すべきか、そして光が堅固な物を覆いながらもそれに代わることのないままに、どれほど感動的であるかがよくわかるのだ。」(Gustave Vanzyne, *Op.cit.*, p.69)「フェルメールの『デルフトの眺望』はおそらく風景のいわば気象学的ポエジーを世界で最もよく表す絵であろう」(Jean-Louis Vaudoyer, «Le Mystérieux Vermeer», *L'Opinion*, 30 avril, 7 et 14 mai 1921) このヴォードワイエの記事が「ベルゴットの死」の場面における『デルフトの眺望』の描写に影響を与えたことはよく知られている。またヴォードワイエは1908年に刊行されたファンジプの著書に基づいており、見方が共通していることも肯ける。

- (85) ゴッホは1885年11月に弟のテオに宛てて、次のように書いている—「本当の画家というものは、その絵を完成するということがないのです。これまで仕上げという言葉にあまりにもしばしばあたえられてきた意味においては、つまり、その上に鼻面を突っ込んでしまいかねないほど、凝った仕上げという意味においては完成するということはないのです。〔中略〕私はこれを〔ゴンクールの美術論〕を読んだとき、デン・ハーグにあるフェルメールのデルフトの町の風景のことを考えてしまいました。ごく近くから見ると、その絵は思いもよらないようなものであって、数歩離れて想像していたのとは、まるでまったく別の色で描かれているように見えるのです。」一定の距離をおいて見るときの色彩の効果を考えていたという点においても、フェルメールは印象派の先駆者であったと言える。
- (86) *Cor.*, XX, p.226.
- (87) *RTP*, I, p.243.
- (88) *Cor.*, XX, p.245 ; *Cor.*, XX, pp.263-264.
- (89) *RTP*, pp.347-348.
- (90) イタリック体は削除部分、< >は加筆部分を示す。
- (91) この作品は20世紀初頭においては『ディアナの化粧』«*Toilette de Diane*»あるいは『化粧をするディアナ』«*Diane à sa toilette*»と呼ばれていたが、現在では『ディアナとニンフたち』と称されている。ここではブルーストと同じように当時の名称を使う。
- (92) フェルメールの死後、その名は「デルフトのファン・デル・メール」と呼ばれることがむしろ慣習であった。トレ=ビュルガーは1866年に発表したフェルメール論において、その名について解説を加えており、その段階では「デルフトのファン・デル・メール」という呼び方を選ぶとしながら、後半の章では「フェルメール」という名を主に使っている。「フェルメール」は「ファン・デル・メール」の縮約形であり、どちらも使用可能であるが、画家は生前

むしろ「フェルメール」と署名していたようだ。作品には両方の署名が見られるとはいうものの、1696年のアムステルダムにおける21点のフェルメール作品の競売の際、「ファン・デル・メール」という名が用いられていたことから、19世紀においては「デルフトのファン・デル・メール」という呼称の方が流通していたようである。この名はオランダではありふれた名であり、フェルメールの同時代には「ヤン・ファン・デル・メール」という同姓同名の画家が4人存在していたため、その出身地によって区別されていた。トレ=ビュルガーによるとその4人は「ユトレヒトのファン・デル・メール」、「ハールレムの老ヤン・ファン・デル・メール」、「ハールレムの若ヤン・ファン・デル・メール」および「デルフトのヤン・ファン・デル・メール」である。

- (93) 「デルフトのヤン・ファン・デル・メールが1650年から1655年にかけて、ニコラス・マース、および多分ピーテル・デ・ホーホと同時にレンブラントのもとで仕事をしたことは、私にはもはや疑いないことと思われる」(W. Bürger, *Musées de la Hollande*, II, p.80)
- (94) Henry Havard, *Op.cit.*, p.20.
- (95) *Cor.*, XXI, p.615. プルーストはマウリッツハイス美術館所蔵のこの2点と、アムステルダムのシックス邸所蔵の『少路』にとりわけ注目している。
- (96) Gustave Vanzype, *Op.cit.*, pp.39-40. ファンジブによると、競売ののちいち早くこの絵の作者をデルフトのフェルメールであろうと推定したのは de Stuers 氏であったという。1910年版のベデカー・ガイド『ベルギーとオランダ』においてもまだこの作品にはまったく言及されていない。1905年版のジョアンヌ・ガイド『ベルギーとオランダ』には«Vermeer. Diane à sa toilette»というように問題の作品が紹介されているが、ほかのフェルメール作品の紹介の場合のように「デルフトの」«de Delft»という限定が付けられていない。1905年ころにはまだ作者が未確定であったのであろう。
- (97) 吉川一義『プルースト美術館』, 筑摩書房, 1998年, pp.85-86。
- (98) 小林頼子『フェルメールの世界』, NHK ブックス, 1999年, pp.251-254。
- (99) ブラウンシュヴァイク美術館所蔵の『二人の紳士と女』に関しては次のような記述がある—
「ブラウンシュヴァイク公爵家によって作られたザルツタール画廊はすべて現在のブラウンシュヴァイク市立美術館に移行したので、私はこの美術館を見にでかけた。そこでヤコブ・ファン・デル・メールという名のもとに、デルフトのヤン・ファン・デル・メールの傑作のひとつを発見した。[...]ブラウンシュヴァイクのこの絵は上に言及した作品とはスタイル、構成、技法もまだまったく別のものである。とても優美な室内における3人の人物像が描かれている」(W. Bürger, *Musées de la Hollande*, II, p.73) トレ=ビュルガーはこの作品が17世紀のオランダ風俗画の傑作と評価している (*Ibid.*, p.75)。ドレスデンの美術館所蔵の2点については同書 p.75に同定の経緯が書かれている。

- (100) W. Bürger, *Musées de la Hollande*, II, P.75
- (101) *RTP*, III, p.879.
- (102) *RTP*, III, p.692-693.
- (103) *RTP*, III, p.1740, note 2.
- (104) Jean Louis Vaudoyer, «Le Mystérieux Vermeer», *L'Opinion*, 30 avril, 7 et 14 mai 1921.
- (105) W. Bürger, *Musées de la Hollande*, I, pp.272-273.
- (106) Maxime Du Camp, *Revue de Paris*, 1^{er} octobre 1857.

Proust et la peinture hollandaise

Akio Wada

Proust était familier tout le long de sa vie avec la peinture hollandaise du 17^e siècle; il a même voyagé à deux reprises dans le pays du Nord, mis en vogue d'ailleurs depuis le milieu du 19^e siècle, comme en témoignent des écrits de Gautier, Nerval, Maxime du Camp, etc., et aussi «L'Invitation au voyage» de Baudelaire. Il s'agit dans notre article de se demander comment Proust a apprécié et assimilé l'art du Nord.

Les «Portraits de peintres», insérés dans *Les Plaisirs et les Jours*, nous donnent le premier indice de l'intérêt de notre écrivain pour la peinture des pays septentrionaux; il met en vers, s'inspirant des «Phares» de Baudelaire, quatre portraits de peintres : Albert Cuyp, Paulus Potter, Antoine Watteau et Antoine Van Dyck. Le choix de ces peintres, parmi lesquels on voit figurer deux hollandais et un flamand, n'a rien à voir avec le poème de Baudelaire. C'est le musée du Louvre qui lui a donné l'occasion d'apprécier leurs œuvres. Eugène Fromentin d'autre part, qui l'a initié dans l'art du Nord avec ses *Maîtres d'autrefois*, consacre quelques pages à Cuyp, Potter et Van Dyck, dont on peut estimer, selon lui, la valeur au musée de Paris même sans aller dans leurs pays; il incite en plus le lecteur d'écrire un «voyage autour du Louvre». Proust a suivi en effet, nous semble-t-il, l'incitation de Fromentin dans ses «Portraits de peintres».

Proust avait pour but, lors de son premier voyage en Hollande, de visiter une grande exposition de Rembrandt, donnée en 1898 à Amsterdam. On voit figurer nettement, dans son article sur le maître hollandais, sa vision de l'art qui consiste à noter les mêmes motifs répétés dans plusieurs tableaux pour dégager l'essentiel du peintre. Il y évite, chose curieuse, de mentionner ses grands chefs-d'œuvre tels que *La Ronde de nuit*, *Les Syndics*, *La Fiancée juive*. Il faut remarquer que son choix des tableaux est presque identique à celui d'Arsène Alexandre, critique d'art célèbre à l'époque, qui a publié un article important sur l'exposition en question dans *Le Figaro*; celui-ci, en se dispensant lui aussi d'expliquer les chefs-d'œuvre trop connus, présente d'une manière successive une dizaine de tableaux. C'est probablement pour se distinguer du critique du *Figaro* que notre écri-

vain a mis en pratique sa méthode de critique.

Certes, Théo-Bürger a redécouvert Vermeer au milieu du 19^e siècle, mais il y a toujours un écart temporel entre la mise en valeur d'un artiste par les spécialistes et celle du public. C'est lors de son second voyage en 1902 en Hollande que Proust a vu pour la première fois *La Vue de Delft* de Vermeer à La Haye. Son appréciation du maître de Delft semble s'accroître au fil des années. Un examen de quelques éditions du Guide-Baedeker montre bien que Vermeer a acquis une grande renommée auprès du public justement durant la première dizaine d'années du 20^e siècle; son nom est apparu effectivement, en remplaçant Paulus Potter, en tant que «héros» du Mauritshuis de La Haye dans l'édition de 1910. Aussi constate-t-on le parallélisme de l'admiration de Proust pour Vermeer avec celle du public. Le romancier donne néanmoins à Swann le rôle de spécialiste de Vermeer; son projet de voyage à Dresde et à Brunswick s'inspire sans doute de celui de Théo-Bürger qui a suivi en fait le même itinéraire pour identifier quelques tableaux du maître de Delft.

La peinture hollandaise a révélé à Proust que l'essentiel de l'art consiste dans le regard du peintre; d'où l'idée que le style pour l'écrivain, comme la lumière et les couleurs pour le peintre, n'est pas une question de technique, mais de vision.